مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 09 عدد: 3 السنة: 2020
ص: 210 - 228 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

قراءة في كتاب وجه ومرايا"المنظومة النقدية التراثية لمصطفى درواش"

Reading in the book, *Face and Mirrors*" Monetary Heritage System by Mustapha Darwach

*عزاز سعاد[1] ، الدكتور: معازيز بوبكر[2]

Azaz souad[1], Maziz Boubakeur[2]

كلية اللغات والآداب، جامعة ابن خلدون/ تيارت– الجزائر

University of Tiaret- Algeria

azazsoadazer@gmail.com

تاريخ الإرسال:2019/09/14	تاريخ القبول2020/04/06	تاريخ النشر : 2020/09/15

ملخص البحث

دائما ما تتكرر نفس المقولة وهي انعدام نقد جزائري لأسباب منها: الاستلهام والإعجاب المطلق بالنظريات الغربية وتطبيقها على النص الأدبي العربي وخصوصا منه التراثي أهمه الشعر؛ ومن هنا اخترت قراءة في كتاب " وجه ومرايا" لمصطفى درواش الذي يحاول فيه قراءة التراث وفق مقاربات تعتمد التحليل المستوياتي(معجمي، نحوي، بلاغي، دلالي)، محاولا البحث أيضا عن أوجه المفارقة بين نمطي اشتغال الكتابة والنقد وهما: الذوق والقراءة المنتجة التي بدورها يمكن أن تساهم في نجاح أو فشل عمل النص الأدبي مهما كان، وخصوصا الخطاب الشعري باعتباره العتبة الأولى التي يقف عندها الناقد منذ القدم.

الكلمات المفتاحية : خطاب شعري، معجمي، نحوي، بلاغي، دلالي.

Abstract:

The same saying always repeated, which is the absence of Algerian criticism for reasons including: the inspiration and absolute admiration for Western theories and their application to the Arabic literary text, especially poetic heritage; for this reason the researcher chose to do a reading in the book *Face and Mirrors* by Mustapha Darwach, who tried to read the heritage is based on the level analysis (Lexical, grammatical, rhetorical, semantic), also trying to find the paradoxes between the two types of writing and criticism: taste and productive reading, which in turn can contribute to the success or failure of the work of literary text whatever, especially poetic discourse as the first threshold where the critic stands on since the old times.

*عزاز سعاد. azazsoadazer@gmail.com .

Keywords: Poetic Speech, Lexical, Grammatical, Rhetorical, Semantic.

مقدمة:

الحديث عن التراث النقدي في الجزائر دائما يصادفه التشعب والتعقيد عند كل مستوى يصنع التاريخ وصعوبة الخوض فيه من خلال معرفة التكوين المنهجي والوقوف على جل حيثياته والبحث عن الحدود الفاصلة والتي بدورها يمكن ان تساهم في نجاح أو فشل عمل النص الأدبي مهما كان وخصوصا المنجز الشعري باعتباره العتبة الأولى التي يقف عندها الناقد منذ القدم؛ ومن هنا يحاول "مصطفى درواش" في كتابه"وجه ومرايا" اعتماد أدوات معرفية تحمل الطابع العلمي في قراءة النص من خلال اعتماد مستويات اشتغال الخطاب الشعري (المعجمي، النحوي، البلاغي، الدلالي) مع الوقوف على تلك الفضاءات النقدية التراثية كما سماها.

ولعل الهدف الأساس من هذه الدراسة هو محاولة البحث عن الجديد الذي جاء به "درواش" أثناء تحليله؛ وذلك في الإجابة عن السؤال الذي محوره؛ هل إعادة قراءته للتراث تنتج نقدا مغايرا؟، أم هي مجرد محاولة فقط لإعادة الاطلاع على ما اطلع عليه من قبل؟.

أولا–دراسة شكلية للكتاب:

أولا–1– العنوان :

الظاهر من خلال عنوان كتاب "وجه ومرايا" أنّ الكاتب أمام مقارنة يحاول فيها توضيح أثر المنظومة النقدية التراثية وانعكاساتها النقدية على النص الأدبي، وبالخصوص على عدة مفاهيم لها علاقة بالنص الشعري، والإجابة عن كلّ غموض يعوق هذا المفهوم الّذي تعدّدت الآراء حوله، باختلاف التخصصات والمنهج الفكري، فالعنوان كما هو معروف أصبح يعد «عتبة أولى من عتبات النّص، وعنصر مهمّ في تشكيل الدّلالة وهو يشير إلى الإطار الّذي ستجري فيه الأحداث».[1]

فقد كُتب بالخط الكوفي الهندسي التّربيعي في أعلى صفحة الكتاب، وبلون أسود بالنسبة للعنوان الرئيسي وبنيّ للعنوان الفرعي" المنظومة النقدية التراثية"؛ ممّا يحيل إلى أنّ الكاتب قد تعرّض لهذا المفهوم في التراث.

أولا–2– اسم الكاتب:

في هذا الكتاب نجد الكاتب مصرحا باسمه الحقيقي، حيث جاء بارزا وبخط غليظ أسفل الكتاب مما يدل ربما على تواضعه، تعلوه صورة لأشكال هندسية تتوسط الورقة في إطار مربع تجمع عدة ألوان منها البني والأبيض والبرتقالي؛ أعطت شكل غير واضح يدل على التشعب والخلط والصعوبة في منظومتنا التراثية بجل فروعها.

واستطاع أن ينجز هذا المؤلف حتى يقدم إضافة الى مكتبة النقد الجزائرية، أمّا اللّون الأبيض فيدلّ على صفاء ذهن الكاتب من أيّ ذاتية تشوبه، فكان موضوعيا في طرح أفكاره، هذا وقد جاء بلون بنّي فاتح عن العنوان الّذي سبقه؛ بحيث يرمز إلى أنّ هناك عموميات وخصوصيات وهو يتحدّث عن المنظومة التراثية التي أورد فيها بعض الآراء ليخرج برأي له.

ثمّ نجد في أعلى الصفحة على اليسار كذلك إطار بني مكتوب فيه: دراسة وأسفله "ميم للنشر" وأسفل الصفحة في نفس الاتجاه وفي إطار أسود مكتوب بالأبيض "الجزائر وزارة الثقافة" لتليها ورقة فيها العنوان في الأعلى وبعده اسم الكاتب مع التعريف المختصر به بأنه "باحث أكاديمي، إضافة الى رقم الطبعة" الطبعة الأولى"، وتاريخها" 2014"، ثمّ أسفلها بقليل دار النشر وايمايل الدار: email.mim-edition@hotail.fr، ثمّ أسفلها تماما تنبيه فيه تحذير بعدم السماح بإعادة إصدار هذا الكتاب، وفي الأخير

رقم الايداع القانوني:2-2014

ردمك: 978-9947-863-76-3

بعد ذلك تأتي مقدمة الكتاب الّتي احتوت على صفحتين ونصف وسأورد تلخيص محتواها لاحقا ثمّ يأتي عنوان الباب الأول مع فصوله إلى محتوى الكتاب إلى أن يصل إلى الخاتمة، تليها قائمة المصادر المراجع وكلّها مرتّبة ترتيبا ألفبائيا، منوعة بين المصادر والمراجع العربية المائة والمجلات والدوريات عددها تسعة، والمصادر الأجنبية عددها عشرون منها أربعة مكتوبة بالفرنسية، كما تضمّن الكتاب ثلاث مائة واثنان وتسعون صفحة، وهو متوسّط الحجم. وقد تطرّق فيه "مصطفى درواش" إلى بابين في كل باب أربعة فصول، كلّ فصل يحتوي على مجموعة من العناصر الّتي تختلف حسب طبيعة الأفكار، أما بالنسبة للغلاف الأخير من الكتاب فقد احتوى على ملخص لفحوى الكتاب.

ثانيا–قراءة في مقدمة الكتاب:

البداية تكون مع المقدمة التي يجمل فيها "مصطفى درواش" أهم النقاط التي جعلته يقف على المباحث النقدية العربية التراثية منها إعمال نوع من المقارنة في ضوء القراءة الحداثية التي تقف على « مناقشة آليات الخطاب الشعري محايثة ومرجعيات من باب التركيز على الأصول وأساليب الممارسة وطرائق اشتغالها مضافة الى مسلمات الموهبة، وبمقاصد وخلفيات متباينة ومتعددة، تكشف عن علو في الذوق وفهم ومعرفة في دراسة هذا الخطاب ورصد سماته»[2].

وكل هذا يراه عاملا مساعدا في تميز هذا النوع من الخطاب عن غيره من الخطابات وكذلك هناك سبب آخر هو ما بحثت فيه القراءة التراثية، والنتائج المتوصل اليها التى تقضي بوجود « مفارقة في الكتابة والنقد بين نمطين من الاشتغال هما: شفاهية السماع وكتابية المعرفة والتأصيل(أي بين معهود الذوق والقراءة المنتجة) »[3].

وبهذا يستطيع استثمار تلك التصورات والخبرات التى وفقت على هذا النمط الابداعي من خلال الوصف والتحليل المستوياتي.

ويشير في آخر المقدمة إلى الدليل في اختاره لنوع الخطاب والرؤية النقدية التى تناسبه حين أشار إلى منبع النقد اللغوي وهو البادية مركزا على النقاد الأوائل في قوله:« ...الذين أنجبتهم قيم البادية بأصواتها ومعجمها ومسلماتها وشخوصها، فإنهم كانوا أبعد عن بصيرة النقاد وعلمهم لانشغالهم بالشاهد والمثل في مجتمع ثري بدأ ينزع بقوة وفاعلية الى عالم الحضارة والعمران يقرأ الشعر بكيفية مغايرة. هدفه ألا ينعزل فيتبدى»[4]. وهكذا ينتهي باستنتاج مبدئي مفاده أن المنجز الشعري غريب ومعقد تعجز عنه المناهج والقراءات مهما حاولت تبسيطه.

ثالثا–قراءة في فصول الباب الأول:

فأما الباب الأول فقد اعتمد فيه أربعة فصول يشتغل في كل فصل منها على مستوى معين من مستويات تحليل الخطاب الشعري المعاصرة.

ثالثا– 1–الفصل الأول: فقد وقف فيه على المستوى الصوتي من خلال مبدأين هما:

ثالثا–1–أ–الصوتي وممارسة السماع:

في هذا المبحث حاول الناقد الاشتغال على مفهوم التشكيل الشعري «... الذي يحدد سكونية النص الشعري أو حركيته، ويضبط الرؤية الجمالية ضيقا أو اتساعا، إبداعا أو إتباعا جهدا

مضنيا أم استلهاما تأثريا»[5]، وهذا النوع من القراءة جعله يحدد تلك العلاقة التي تربط التشكيل الشعري مع قضية الطبع والصنعة التي أخذت مساحة كبيرة في قراءته.

وانطلاقا من هنا يمكن تعريف التشكيل الشعري على أنه« العلاقة بين الشاعر والمتلقي، وبين النص الشعري والمتلقي. وإذا كانت الصلة الأولى محدودة الأثر، فإن الثانية هي الأساس، لأنها موصولة بتصورات المتلقي وخبراته وثقافته»[6].

ومن الملاحظ على هذا التعريف محاولته ربط المستويات المعروفة ودلالتها بالقراءة النقدية التراثية، التي قام فيها اللغويون والبلاغيون وحتى النقاد بدراستها من خلال الاشارة الى تلك الأوصاف والقواعد التي شكلته.

إذن هو يحاول التركيز على دور المتلقي الذي يقدر جودة تلك المستويات من خلال ثلاث عمليات، أولها الدخول الى عالم النص في محاولة استيعاب تحولاتها وأخيرا يكشف خباياه من مستحدث جديد أو مكرر معتمد من قبل.

ثم يعرج على أهمية الصوت اللغوي في تكوين البنية الشعرية فيقول:« إن الصوت هو أداة الانسان الحركية المحورية لإثبات الوجود والاتصال بالآخر وبالعالم وما يحويه»[7].

واعتمد في شرح ذلك الى ما عمد إليه إخوان الصفا في التفريق بين الحركة والسكون في الصوت وإلى ما أشار إليه "الجاحظ" في أنواع الصوت: التعدد، أثره، جمالياته في تكثيف الدلالة والقدرة اللغوية كما لا ننسى تلك المقارنات التي اعتمدها في إعطاء معاني للأصوات فقارن بين القدامى العرب والمحدثين الغرب أمثال: ياكبسون، ماليرج...وهكذا يخلص "مصطفى" إلى نتيجة مفادها أن الصوت دليل الحياة والحركة والوجود والانتماء.

ثالثا–1–ب. شفاهية الالقاء:

في هذا العنصر أشار إلى دور إنشاد الشعر في تحديد سعة النص، واعتباره المساهم الأكبر في انتشاره وجذب المتلقي إضافة الى عده «...أداة فاعلة لتأسيس الشعر وتكوينه والوقوف على مظاهر الابداع فيه، فضلا عن فعله في تحرير المعنى بإيضاحه وكشف التغيرات الصوتية في التلفظ»[8]، لهذا نجده يركز على خاصية اختيار الأصوات والحروف والكلمات والإيقاع أثناء التعامل مع النص.

وقد استعان في تبرير موقفه وتحديد الدور الكبير الذي يعطيه الصوت وإيقاعه إلى عدة مقولات تراثية عند كل من "الخفاجي" ، "عبد العزيز الجرجاني"، "الجاحظ"، مع التمثيل لمجموعة من النصوص الشعرية التي وقف عندها هؤلاء في تحليل أقوالهم ومواقفهم، وأشار أيضا الى الضرورة الشعرية مثل: إشباع الحركة قديما أصبحت في القراءة المعاصرة تدل على إدراك المبدع في تحريك وإبراز جماليات الخطاب الشعري.

فالإيقاع يعتمد على عدة حركات مثل تكرار القافية المنظم ورد العجز على الصدر وهو الذي يرفضه دعاة شعر التفعلة، إذ يرون في تنويع القوافي حرية في الاختيار والتحكم في المعاني، لكن من يدعمون الايقاع الخليلي يرون في تكرار القافية أهمية وقدرة على حمل ثقل الموضوعات والأفكار، والدلالة النفسية والسليقة والملكة العربية، فيصبح التكرار العلامة الفاعلة والمهمة الدالة على عمق الدلالة وبناء النص[9].

ومثل بذلك لنص المهلهل "ابن ربيعة" في قوله[10].

ذهب الصلح أو تردوا كليبا أو تحلوا على الحكومة حلا
ذهب الصلح أو تردوا كليبا أو أذيق الغداة شيبان ثكلا
ذهب الصلح أو تردوا كليبا أو تنال العداة هونا وذلا

ليس هذا فقط بل يضيف عدة أمثلة من الموروث مع مقارنتها بما هو معاصر لإثبات أقدمية الشعر، وتمييز تلك الأصوات والقوافي في تحديد البعد الجمالي للصوت يقول: « إن الكلمة كصوت في النسق الأدائي لها تأثير مزدوج، فهي بإيقاعها تؤثر في الفكر كما تؤثر في الاحساس. فما صلة المعجمي بالطبع والصنعة، وهل يملك قدرات أخص من الصوتي وأشمل؟»[11].

ثالثا–2–الفصل الثاني: فصل هنا بين البعد التمايزي للوحدات المعجمية ووعي الممارسة والمعرفة.

ثالثا–2–أ–البعد التمايزي للوحدات المعجمية:

هنا يرى "درواش" في المستوى المعجمي أنه يمثل قدرة الشاعر على الاختيار والاستبدال والتلاعب بالمفردات المعجمية؛ ذلك لأن« المعجم يستوعب قسما مهما مما نطقت به العرب وتذوقته، فقد حذر البلاغيون واللغويون والذوقيون من استخدام الألفاظ دون تمييز ومفاضلة بينها.

فمنها ما هو فصيح كثير الاستعمال ومنها ما هو أقل استعمالا تتفاوت فيه الألفاظ كالغريب والوحشي والمستهجن والعامي. لأن لذلك كله أثرا في استواء التأليف وتساوق النظم»[12].

ومن هنا نلحظ كيف يركز على المعنى المعجمي ودوره في توجيه رؤية الشاعر للعالم واللغة، مع التركيز أيضا على تباعد مخارج الحروف لينتهي في آخر هذا العنصر إلى أن أكثر المعاجم لا تحتفظ إلا بالمستخدم من الألفاظ، في المقابل تتبرأ من كل ما هو مثير للرفض والنفور.

كما أن إقصاء ملكة السمع في الحكم على اللفظ لأسباب صوتية يعد حكما ذاتيا قاصرا؛ حيث أنها (الألفاظ) لابد من خضوعها لمعيار الذوق وشروطه مثلها مثل الأصوات والحروف.[13]

ويضيف الى أن الذوق قابل للتطور والصقل لذلك نجد النقاد يحذرون الشعراء المحدثين من اعتماد ألفاظ البادية لاختلاف العصر، ونتيجة لذلك يظهر معها اختلاف الطبع والذوق والإحساس.

ثالثا–2–ب–وعي المعرفة والممارسة:

وهنا يعطي عدة أمثلة عن ما جاء به كل من "البحتري" و"أبي تمام" في اعتماد الألفاظ بين طبع وصنعة وتكرار للمألوف، فالمعروف هو استخدام البحتري النظام الصوتي العربي دون تكلف متجنبا« الغريب في شعره ليفهم، لكن طبعه أحيانا يحمله الى الغريب باقتصاد. بينما حمل على أبي تمام لكثرة اتكاءه على الغريب وعن قصد وتعمّل، ليدلل على معرفته باللغة وسعته فيها واستيعابه بما نطقت به العرب»[14].

وانطلاقا من ذلك يتساءل "مصطفى" حول ما اعتمده "أبو تمام" في غريب ألفاظه وكثرة نقاده وخصومه يقول: «فهل استخدام هذا الغريب مجرد أداة لترضيتهم– وهو الذي يدري جيدا خطرهم — ام انه سبق النقاد في رفض فصاحة اللفظ المفرد بمعزل عن سياق الجملة؟ أم أنه كان يؤمن بأن ثروة الشاعر المعجمية هي رصيده، وأن سيطرته على ألفاظه التي يختارها، أو يقصد اختيارها، هي ما يميز قريحته في الكتابة؟»[15].

يبدو لي من خلال كل تلك التساؤلات أنه يحاول أن يعطي إجابة نسبية تتمثل في ميل "أبي تمام" الى التكثيف الغريب لسببين هما: الحاجة والموقف الجمالي مع ذلك يعود ويعطي مجموعة من الشروط المناسبة لمقام اعتماد الغريب وهي:

«أ– أن يكون طبيعيا في اختيار الألفاظ.

ب- أن يعي أن اختيار الألفاظ والمفاضلة بينها، هو من صميم طبع الشعر وصنعته.
ج- أن يعي اختيار الألفاظ ليس لأجل الاتباع والامتثال للأنموذج الأول»[16].
ويضيف مبررا آخر يجعل الشاعر يعتمد الغريب وهو لفظ" التظرف" أي ما تقتضيه الظروف حسبه.

ثالثا-3-الفصل الثالث: المستوى النحوي والبلاغي

هذا المستوى يعد من أكثر المستويات تعقيدا وإبداعا فمن خلاله يحاول "مصطفى" الوقوف للبحث في حدود النقد وحظ الطبع والصنعة، وفي الوقت نفسه معرفة دورهما في تطوير الخطاب الابداعي من خلال بلاغة التركيب وجودة الكتابة.

ثالثا-3-أ-بلاغة التركيب:

في هذه الجزئية عمد "مصطفى" إلى تحديد خصوصية هذا المستوى من خلال البحث في الحركة التواصلية التي تضبط آليات الخطاب الشعري وتبرر دلالته المميزة«... القائمة على أسس مخالفة للخطاب العادي. كما أنه طريقة مميزة في تركيب الجمل والتنويع فيها وفق مقتضيات قاعدية تمليها طبيعة اللغة في الانتقال العمودي الكيفي من التعبير المعهود والحقيقي إلى أداء أكثر كثافة وتنوعا وصقلا »[17].

فالتركيب عنده «هو نتاج الانسجام بين الكلمات في تأليفها لتحقيق أشكال كتابية مخصوصة. وطريقة تركيبه هي التي تكشف عن وضوحه أو غموضه أو خطئه ورداءته، لتعلقه باختيار الألفاظ (طبعا أو صنعة) وترتيبها وتنسيقها»[18].

ويضيف أيضا مجموعة كبيرة من الشروط حتى يكمن الإبداع بصورة جلية ومقنعة منها:
معرفة الشاعر بالإعراب مدعما فائدة باستدلال عند كل من "ابن جني"، "عبد القاهر الجرجاني"، "ابن خلدون".

يقول: « إن وظيفة الإعراب ذات أثر في صنعة المعنى، وليست مجرد ضبط لحركات، على الرغم من دينامية هذه الحركات الإعرابية في اختلاف الدلالات التي هي دلالات صوتية ومعنوية»[19].

نعم ربما هذا الدور الثاني للإعراب وهو توجيه الدلالة، وبتالي فإن مخالفة القاعدة النحوية يبعث عنده إلى التكلف والتفكير لرونق الطبع؛ لذا على المحدث تعلم الاعراب والنحو وقوانينه أكثر من غيره القدامى الذين ابتدعوا ذلك في الطبع.

وهكذا يخلص الى أن هذا المستوى النحوي في الدراسة المعاصرة « ابتعد عن حدود المعيارية، ليحتضن الصورة البلاغية،... وهذا المستوى في اندماجه مع البلاغي أفصح عن حركيته وقدرته الذاتية على الارتقاء والامتداد على الرغم من أن أحكامه وأصوله، لم تبن على العناية بالجانب الابداعي وديناميةي في الاستقبال الجمالي»[20].

ثالثا–3–ب–التركيب وجودة الكتابة:

يبدأ "درواش" هذه الجزئية انطلاقا من سؤال منبعه البحث عن ماهية الأثر الذي يتركه الطبع في تركيب الشعر وجملته النحوية؛ ويجيب على هذا السؤال من خلال ابراز تلك العلاقة التي تربط التركيب والمعنى إذ « هي علاقة عضوية كثافة واتساعا. فالتركيب لما يغير فيه الشاعر فباختلافه يختلف كذلك المعنى، ولاسيما أن الشاعر هو صانع تراكيب وبان لها، والتغيير الذي يقوم به بوعي وأصالة يؤدي إلى العدول عن القائم والمتداول»[21].

وهكذا يتحقق التذوق والجودة في الكتابة من خلال الوظيفة النحوية وعلم المعاني والمستوى الصوتي والمعجمي، مدعما كلامه بما جاء به "عبد القاهر الجرجاني" حين حاول التأسيس لطريقة جديدة في القراءة تميز عملية التفكير والذوق وهو يثبت إعجاز القرآن الكريم عن طريق النظم الذي يعد « طريقة تركيب الالفاظ بتدخل ذوق الشاعر لا رصفها بدون تنظيم وترتيب وجمالية. ومن هنا تظهر قيمة ما أورده من أراء نقدية، إذ جاء برؤية جمالية خالف فيها الأراء السابقة التي توقفت عند عتبة صلة اللفظ بالمعنى»[22].

وقد أصبح النظم بديلا نقديا جماليا وفي الوقت نفسه يميز اللغة المعجمية « فإن ذلك لم يحصل إلا بحركية التركيب النحوي، الذي أخضع فيه عبد القاهر النحو لتأليف وكيفه به ودعا إلى تعلق معاني النحو بالدلالة العقلية»[23].

ثم يعرج "مصطفى" على عدة مصطلحات نقدية أثرت على المستويات التحليلية منها: الفصاحة، والبلاغة، البيان والبراعة، الصورة، التقديم والتأخير، مطابقة الكلام لمقتضى الحال(البلاغة) والغاية الجمالية التي تقتضيها، إضافة إلى التعقيد ورداءة التأليف الذي يراه "مصطفى"

«...غاية في حد ذاته، غرضه إتعاب الفكر. وليس ناتجا عن طبع وإحكام صنعة في براعة اعتماد التقديم والتأخير»[24].

هذا مع تقديم كم هائل من الأمثلة الشعرية القديمة التي علق عليها نقادنا من "عبد القاهر الجرجاني" إلى "جابر عصفور" إضافة إلى وقوفه على عدة خصائص بلاغية: كالإستعارة، الكناية، التشبيه، الحقيقة والمجاز، وغيرها التي لا تدرك حسب "عبد القاهر" إلا بتأليف الكلام الذي يمتع المتلقي ويحرك الطبع، ويثيره مشيرا إلى ما جاء به "تودوروف" عن تعريف الشعر وكأنه يقترب من "عبد القاهر" حين يقول: « إنه انحراف منظم عن معايير اللغة»[25].

واستنادا على ذلك انتهى إلى أن أثر المستوى النحوي والبلاغي بخصوصيتهما يمثلان ويؤكدان الوظيفة الشعرية المبحوث عنها في المشروع النقدي المعاصر.

ثالثا–4–الفصل الرابع: المستوى الدلالي من خلال ثلاث مباحث رئيسية أهمها:

ثالثا–4–أ–مرجعيات الدلالة:

تنبع الدلالة من الفكرة الأساسية للنص والتي تتلاءم مع تفكير وإدراك المتلقي، ويرى أن البحث الدلالي القديم يركز فقط على اللفظة ومعناها المجرد فتصبح محدودة « على الرغم من أنه يشير إلى شيء أو مفهوم. وكثيرا ما استندت الاحكام الذوقية، التي لم ترق إلى دراسة التجربة الشعرية في شموليتها وعمقها، إلى المعنى... »[26].

وانطلاقا من ذلك ميز "مصطفى" بين نوعين من الدلالة وهما: « أ– الدلالة الأصلية، بالشدة والنمطية. ب– الدلالة الفرعية، وهي شعرية بطبيعتها، لارتكازها على اللغة المجازية... »[27].

وهكذا تصبح الدلالة المعجمية غير كافية في تحديد المعنى؛ أين يقبع اللبس والخلاف وبتالي ينفى النص ككل، لذا وجب التوزيع والتنويع من خلال الانتقال من الحسي إلى المتخيل، والذي يعطي مثالا في جمال الفكر ممثلا لأبيات شعرية صوفية "لرابعة العدوية" معقبا عليها بأنها اعتمدت « دلالة خاصة بها في مثل الصور الدينية والفلسفية»[28]، ويعدد الشروحات ويفصل بينها لكل من "ابن طباطبا"، "قدامة ابن جعفر"، "ابن رشيق".

كما أشار إلى أنواع عديدة من المعنى منها المعنى المركزي، الثانوي، الأسلوبي الايحائي، وهكذا يرى أن الصنعة« التي تدرك الدلالة، تكمن في حرية اختيار المعنى الشعري المصوغ في تراكيب الشاعر »[29].

ثالثا–4–ب– بلاغة الدلالة:

يقف "مصطفى" على لفظ "المها" الذي ينتقل به من الدلالة المباشرة الى استعارة هذا اللفظ، واعتماده مجازيا؛ وبتالى توسعت دلالته بعدما كان يعني بقرة وحشية ذات عينين واسعتين.

وما أكثر الشعراء القدامى الذين شغلتهم عيون المها– عندما وقع اختيار الشاعر على كلمة (المها)، أثرى بها وصفه لأنها تتصف بقوة سحرية موحية وهو ما أهلها لتكون على قمة هرم الشعر الغزلي الشفاهي بنزعته، وذلك ما تبحث عنه الدلالة في لغة الشاعر المجازية من تعدد واتساع المعنى.30

وعلى هذا الأساس انتقل من معنى الكلي للجملة كونها أكثر حمولة للدلالة مشيرا أيضا إلى فكرة أن « التركيز النحوي بدل التحليل الدلالي، يؤدي الى الاعتقاد بثنائية اللفظ/ المعنى، التي يغض فيها الطرف عن خبرة الشاعر(الممارسة) ونوعية أفكاره والدلالة المقصودة من التأليف»[31].

يقول: « إن الشاعر عالم غامض من التفكير والإحساس والإبداع ونسج العلاقات البعيدة. وهو بذلك يدفع ضمنيا المتلقي إلى مجاراته، لأنه ليس مجبرا أن يظل حبيسا لذوق المتلقي. ولهذا يكون اختلاف الحكم على الدلالة بين الشاعر والمتلقي(الناقد)»[32].

وهكذا يبدو لي أنه يعطي الأهمية البالغة للشاعر في تجاوز العلاقات البسيطة إلى المعقدة بفضل إحساسه وتفكيره، وما يبرر ذلك هو اختلاف النقاد في الحكم على نصه، هذا من جهة.

وانطلاقا من ذلك نلاحظ أنه يركز على مركز الجملة في تحديد وظيفة الدلالة وبتالي لا تظهر تفوق الشاعر، وينتهي في هذا المطاف إلى أن عملية البحث في الدلالة تتسم بالغموض مع ذلك « فإن دراسة المعنى في الخطاب الشعري كانت أكثر سعة وكثافة ونوعية في بحوث النقد الحديث، دون أن ينفي ذلك جهود من تنبه من النقاد القدامى في المخالفة النقدية بين المعنى الشعري، والمعنى المرتبط بالأغراض أو المرجعية»[33]، وفهم النوع الباقي يبرز حقائق الدلالة ويثريها ويتم من خلالها رصد الشاعر لرسالته.

ثالثا–4–ج– التأويل وثقافة المعرفة:

عندما تتوسع الدلالة ويتم تخطي الذوق الخاص، فالناقد أو المتلقي هنا دائما يخضع لتجربته وثقافته المعرفية في فهمها، وعليه ينتهي بتأويلها وهو ما ركز عليه "مصطفى" في هذا المبحث حين أعطى مفارقات بين عمومية التفسير على التأويل عند "أبو هلال العسكري"، ومفهوم

التأويل عند "عبد الغفار"، "السيد أحمد" من خلال دلالته اللغوية والاصطلاحية وينتهي "مصطفى" بنتيجة أن« التأويل هو نقض للمعنى المعجمي، الذي لا يحتاج فيه الى بصر وتدبر. خلافا للتأويل الذي يرتبط بالجملة (التركيب السليم)»[34].

وهكذا يمكن أن يرتبط بشكل أوسع بثقافة المتلقي، حيث يرى أن التأويل هو ما يبدعه الشاعر في تحديد هوية النص ومعناه؛ انطلاقا من ضبط تأثيره على المتلقي والذي يسهل عليه الحكم إن كان مطبوعا أو مصنوعا.

رابعا– قراءة في فصول الباب الثاني:

في هذا الباب سوف أقف على الفضاءات الأربع التي حددها "مصطفى" في قراءة التراث والتي توزعت على أربعة فصول أهمها:

رابعا–1–الفصل الأول:فضاء المطابقة: وقف هنا مصطفى على مبحثين أساسيين لإبراز ما يقصده بهذا الأسلوب وهما:

رابعا–1–أ– بلاغة الجمال والعدول: وهنا أشار إلى مجموعة من المفاهيم النقدية كثر تداولها «وهي متولدة من الإحساس النقدي والذوقي بالفرق بين نمط الإعراب ونمط الحياة المخالفة (الجديدة) »[35].

هذه المفاهيم كان لها أثر واضح في صنع الخلاف بين النقاد، أثناء بحثهم في طبيعة ووظيفة مبنى ومعنى الشعر، ويؤكد "مصطفى" على أن الجمال الذي يبحث فيه البلاغي« في الابداع سندها الطبع بروائه وطلاوته. إنه الجمال الروحي أو المعنوي الذي تسعى البلاغة (جمال الشكل) إلى تجليته وتحقيقه من خلال نظم الكلام وصور البيان ووجوه التحسين اللفظي للأداء »[36].

وأشار أيضا إلى استخدام مصطلح العدول الذي يقوم به الشاعر لإثبات براعته في التوسيع ومن هنا يعرج أيضا الى فكرة أن الشاعر عندما يكتفي بطبعه فقط « بعيد عن كل غموض(يراه تكلفا لا صنعة) ويصبح سجينا للوضوح المفرط وللعجلة في اتمام الوصف والتعبير. وهكذا فإن: التلقائية≠ الغموض»[37] حسبه، وهكذا يصبح شكل المعنى هي ما دفع أهل البلاغة الى تتبع الجميل.

رابعا–1–ب–عمود الشعر/ القاعدة الشفاهية:

ينطلق هنا "مصطفى درواش" من ملاحظة قاعدة مفادها أن « الشعر المحدث، نفع النقد الذوقي إلى وضع قواعد ضابطة للشعر كله، تلخص طريقة الشعراء الجاهليين في ألفاظهم ومعانيهم وفي بناء الصورة والصلات بين الأدباء»[38].

كما عرج إلى أن "الآمدي" هو الأقدم في استعمال مصطلح عمود الشعر الذي يخضع لشروط عدة منها: تجنب الشاعر المحدث التعقيد ومستكره الألفاظ وحسن الكلام والاستعارات البعيدة والمعاني المولدة والمستحيلة وحسن العبارة حتى نفهم[39].

ويعلق مصطفى على ما قاله "الآمدي" في هذا المصطلح يتمثل في تكرار الكلام فقط فيما يخص قضية التكلف عند أأبي تمام" وخلطه بين التكلف والصنعة الى درجة أنه كان ينبغي حسب "درواش"« الفصل الاصطلاحي بينهما، بحيث لا يتحكم الذوق والانطباع في تعريف المصطلح وتحديد وظيفته...وخلط الآمدي يظهر في عده التكلف نقضا للعفوية وردفا للتأمل وإمعان النظر ومخالفة القديم في جودته»[40].

وهكذا يصبح عمود الشعر عبارة عن مجموعة من المعايير والوسائل المعتمدة لنظم الكلام الجميل دون تكلف في توظيف الجناس والبديع.

*التعصب مقياس فاسد يقف في وجه توسيع وظيفة الشعر.

*الشاعر القادر على إنتاج الجيد بإمكانه استخلاص صور وأفكار جديدة.

*الثقافة الشفاهية المتطورة لم تطعن في شاعرية الشاعر بل في إفراطه.

*الصنعة المحدثة تبقى امتداد اختياري وليس جبري مثل: صنعة "زهير" وإحساسه بالخلل في الطبع الجمالي.

رابعا–2–الفصل الثاني: فضاء الاختلاف

رابعا–2–أ–انقباض الشفاهي:

يركز هنا "مصطفى" على سبب الاختلاف بين البادية والحضارة وهو رفض الاستعانة بالفكر الفلسفي« في تأليف الشعر وتحديد هويته، ليقينهم أن الشعر من الشعور، وأنه ليس منطقا وبراهين. وأن العقل باستدلالاته وتحديداته وضوابطه المنطقية لا يكون إلا تشويها للوجدانيات الواضحة، مما لا يحقق أية متعة جمالية»[41].

والفلسفة هنا لا تلتقي مع الشعر نظرا لتكلفها المخصوص بما هو مجرد إضافة إلى الدقة لكن مع هذا يعد الجانب الفلسفي إضافة جادة في مجال النقد، خاصة ونحن نعلم أن منبع أهم المبادئ النقدية التي تدرس الشعر وتضع قواعده هي الفلسفة.

كما يبقى مع ذلك تفطن الفلاسفة في تحديد وتوجيه البحوث نحو ما يستدعي الفلسفة وغيره باتجاه العلم والخطابة مبتعدين عن الشعر، وهكذا يطرح "مصطفى" سؤال جوهري مفاده البحث عن نظرة الفلاسفة إلى الإبداع الشعري في ضوء الطبع والصنعة؟.

رابعا–2–ب–البعد الاخر لتجربة الكتابة:

هنا يدخل النقد وبالخصوص الذوقي «المتأثر بشفاهية الأحكام لم يحاول أن يثري الشعر بنتائج الفلسفة وطريقتها في السؤال عن الأشياء والكشف عنها ورفض الاقتراب من العقل كي لا يسيء التأمل إلى الأحاسيس والمجرد إلى العواطف. ولم يتفطن لشفاهيته إلى أن المتعة الحسية تخمد والذهنية تخلد»[42].

طبعا وهذا دون مبالغة أو إفراط لأنه قد يفقد الخصوصية الجمالية التي يبحث عنها القارئ كما أن وجود خيال ووجدان لدى الشاعر وحده هو الذي يرسم فلسفته الخاصة؛ لأن له دور إيجابي في تحريك الطبع بالثقافة والتأمل.

رابعا–3–الفصل الثالث:

توزع هذا الفصل بين قراءة في النص الاستثنائي والإعجاز القرآني وأشكال الكتابة، المطلق والنسبي

رابعا–3–أ–الاعجاز القرآني:

هنا يرى أن الطبع والشفاهي لا يمكنه بأي حال كشف القليل من أسرار الإعجاز، لذا لابد من شروط أخرى منها: أن يكون "الباحث عالما بكيفية صنعة الكلام بإلزامية التفقه باللغة والبلاغة والقراءة»[43]. هذا لأن القرآن مختلف عن باقي التآليف بما في ذلك الشعر.

وبخصوص النص القرآني نجد"موريس بوكاي" قد أدلى برأيه حول دراسة الكتب المقدسة حين قال: «وبفضل الدراسة الواعية للنص العربي، أدركت أن القرآن لا يحتوي على أي مقولة قابلة للنقد من وجهة نظر الحداثيين»[44].

رابعا–3–ب–المطلق والنسبي:

تحدث "مصطفى" عن مجهودات "أبي بكر الباقلاني" في إثبات إعجاز القرآن حيث عددها في مايلي:

*تركيز "الباقلاني" على البعد الزمني ونظم حروفه، الشمولية وفيه تحدي للطبع وصنعة الشاعر.

*أوجه الإعجاز تظهر في الإخبار عن الغيب القبلي والبعدي.

* من المستحيل على البلاغة مشاكلة القرآن بل هناك تفاوت.

* الصنعة تتحول إلى تكلف في ميدان الإعجاز القرآني.

* إبداع الشعراء نسبي في مقابل المطلق في إعجاز القرآن، وفي هذا الاطار يمثل بالأبيات الأولى "لامرئ القيس "

* رفض الباقلاني التدليل بالبديع لمعرفة الإعجاز.[45]

ويضيف "مصطفى" إلى مسألة الإعجاز ما قاله "عبد القاهر" بأكثر عمق (ينظر: ص 311).

رابعا–4–الفصل الرابع:

في هذا الفصل الأخير من الكتاب خص فيه الكاتب الحديث عن الفضاء اللغوي بين الرفض والاحتضان في أجزاء، عرج فيها على الخصومة في الحداثة والإدراك المغاير وجزئية القراءة اللغوية مع تحولات المعرفة بالنص. ويمكن تلخيص أهم النقاط التي تشرح ذلك منها:

* أن الشاعر يمثل ثقافة ومعرفة القبيلة التى تفاخر به، بعد تذوق وإصدار الأحكام ببساطتها منطبعة هذه الأخيرة في الذات السامعة، وهنا يبرز دور الناقد بأحكامه أهمها الحكم على هذا الشاعر بامتلاكه الموهبة.

*غياب التفسير والتعليل نحو الحكم فقط على البيت والجزء الظاهر من الصور بسبب تنافس الطبع والتكلف.

*دور الإسلام في تغيير حركة ونمو ملكة الإبداع والتفكير، بعد تجاوز مرتبة الجهل بماهية الأشياء بسبب الوحي؛ أين أصبح دور الإسلام تحرير العقل من الخرافة.

*بسبب مسألة اللحن أصبح هناك نوع جديد في تمييز الشعر، وهو التحديد الزمني المعتمد من طرف اللغويين في المفاضلة بين عصور الإبداع الشعري وصولا إلى ضبط الموقف اللغوي القائم على وضع قواعد وأصول العربية.

*أهم ما يعاب على اللغويين هو جعل النحو نظام سكوني لا حياة فيه وبتالي غياب عملية إثراء الخطاب الشعري بجل مستوياته.

*وهكذا « فقد تحددت آفاق حركية الإنسان الجاهلي في جملة من المعتقدات والخرافات لا تتعدى في مجملها ذلك الشعور بالإحباط الذي جعله مشدودا إلى عربة الطبيعة ومظاهرها، مستسلما لما بان منها وما خفي. إنه لا يملك أدوات التغيير والتجاوز، سوى أن ينظم أبياتا في أوقات حله وترحاله، ضمن قيم اجتماعية قبلية وعشائرية ضاغطة»[46].

*تركيز النقاد على مسألة الجودة؛ لأنها لا تقاس بزمن معين ولا قابلة للتقييد والتعصب، فالشاعر يمدد طبعه عن طريق صناعة إبداع منوع وموسع. « فالطبع معرض لأن ينكمش وتمر عليه أحوال فينغلق، بينما صنعة الوعي والحضور والممارسة، تتيح له أن يتسع وينفتح(يكشف) »[47].

* تنعكس فلسفة أرسطو في النقد العربي عند الانتقال من الوجود بالقوة في الطبع والوجود بالفعل في الصنعة.

* يخلص "مصطفى" إلى أن الأثر الديني كان المحرك الأكبر للنقاد اللغويين في تفضيلهم الطبع على الصنعة.

* النص عنده غير مستقل عن باقي النصوص، مشيرا الى مسألة التناص الذي يفتح للناص أفاق الإبداع دون المحدودية التى اعتمدها القدماء في مسألة السرقة. « المبدع سيد إبداعه وصاحبه لا ينازعه فيه مجتمع ولا زمان ولا بشير على الرغم من إيماننا بفكرة التناص»[48].

خامسا–قراءة في خاتمة الكتاب

يختم الكاتب بحثة بمجموعة من النتائج أهمها:

* أن الخطاب الشعرى مميز في توظيفه اللغوي.

* الكشف عن كيفية التأليف تستدعي الخبرة والتذوق. ومن جهة أخرى « لأن النقد كتصور ورؤية وبحث وقراءة، لم يكن ليحدث في ظل بيئة محكومة بقيم شفاهية/ سماعية، فإنه اقتصر على الفهم البسيط والأولي الذي مثله الشعراء وعامة الناس، استحسانا أو استهجانا »[49].

* تشكل الدلالة دائما ما يرتبط بشكل مكثف في خرق نظام اللغة؛ لكون الوصول إلى الجمال ليس بالسهل، بل يمر على عدة مستويات مع التركيز على المخصوص.

خاتمة:

أظن أن ما جاء به "درواش" لا جديد فيه سوى تكرار بعض الشروحات و المقولات التراثية التي عرج عليها النقاد القدامى؛ لكن يوجد الجديد ربما في ربط تلك القضايا بمقتضيات الحداثة خصوصا فيما يخص الخطاب الشعري، مع ذلك يمكن عرض بعض النتائج نذكر منها:

* التكرار الصوتي عند الشاعر يحرر الدلالة ويكشف الحقائق.

* يرى في الشعر ممارسة نصية ذات خصائص إيقاعية تثير آلية التلقى حين السماع أو القراءة.

* بفضل الرؤية الحداثية لمسألة السرقة تلتقي المعرفة وتتحول إلى صناعة الكفاءة والإضافة النوعية للنقد.

*الصنعة تتجاوز الاحساس وتكون الأكثر استعابا في صنع علاقة بين ما هو شعري بالفلسفة.

* الفلسفي جزء من الحداثة الشعرية؛ لأنه يعتمد الحث والنظر والكشف والوصف والشاعر يعتمد على الفلسفة كأداة يصل بها الى طموحه ورؤيته الخاصة.

* تمثل الحداثة الشعرية التي رفضها اللغويون رؤية جديدة في ممارسة الطبع والصنعة؛ ذلك لأن للشعر هوية وروح متجددة لا يتحكم فيها الشاهد أو المثل.

* تجاوز اللغوي حد الغرض الشعري، والمعنى واللفظ والإتباع والإبداع وحتى السرقة إلى ما يعيب القصيدة من ايقاعها من إقواء.

* عرض للسرقة الشعرية كموضوع نقدي تراثي أخذ له مكانا خصوصا عند الاطلاع على أنواعه من مطلق ونسبي.

هوامش:

1- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، تح.سعيد يقطين، منشورات الاختلاف(الجزائر)، 2008م، ط1، ص63.

2 - مصطفى درواش: وجه ومرايا، المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، وزارة الثقافة(الجزائر العاصمة)، 2014م، ط1، ص7.

3- المصدر نفسه، ص7.

4 - المصدر نفسه، ص9.

5 - المصدر نفسه، ص 14.

6- المصدر نفسه، ص14.

7 – المصدر نفسه، ص15.
8 – المصدر نفسه، ص33.
9 –ينظر: المصدر نفسه، ص43.
10– المصدر نفسه، ص44.
11 – المصدر نفسه، ص69.
12 – المصدر نفسه، ص81.
13 –ينظر: المصدر نفسه، ص87.
14– المصدر نفسه، ص88.
15– المصدر نفسه، ص88.
16– المصدر نفسه، ص92.
17– المصدر نفسه، ص 110.
18– المصدر نفسه، ص111.
19– المصدر نفسه، ص116.
20– المصدر نفسه، ص128.
21 – المصدر نفسه، ص129.
22 – المصدر نفسه، ص131.
23 – المصدر نفسه، ص133.
24– المصدر نفسه، ص143.
25 – تزفيتان تودروف: تطور النظرية الأدبية، تر. علال أبو العلا، مقال مجلة عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ع1، 1986م، ص12.
26 – مصطفى رواش، وجه ومرايا، ص172.
27– المصدر نفسه، ص: 172.
28 – المصدر نفسه، ص175.
29– المصدر نفسه، 179.
30– ينظر: المصدر نفسه، ص187.
31– المصدر نفسه، 196.
32 – المصدر نفسه، ص 197.
33– المصدر نفسه،ص208.
34 – المصدر نفسه، ص212.

35- المصدر نفسه، ص226.
36- المصدر نفسه، ص229.
37 - المصدر نفسه، ص.232
38 - المصدر نفسه، ص 234.
39 -ينظر: الآمدي:الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية (بيروت)، 1983،ج1، ص17/11.
40- مصطفى درواش: وجه ومرايا، ص236.
41- المصدر نفسه، ص260.
42- المصدر نفسه، ص271.
43 - المصدر نفسه، ص292.
44- موريس بوكاي: دراسة الكتب المقدسة في ضوء المعارف الحديثة ، دار رشا للنشر والتوزيع، بيروت، دط، ص13.
45- ينظر: مصطفى درواش: وجه ومرايا، ص، من 298إلى310.
46 - المصدر نفسه، ص 320.
47- المصدر نفسه، ص339.
48- عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، 1989، ص201 .
49 - مصطفى درواش: وجه ومرايا، ص321.