إشكالية التثبيت والتحويل في منطق المؤسسة النقدية العربية التراثية

د. مصطفى درواش
أستاذ التعليم العالي، جامعة تيزي وزو

يمثل العنوان موضوعاً إشكالياً في معرفة طبيعة الأحكام النقدية التراثية التي بحثت في آليات تشكل الخطاب الشعري والأدوات المشروطة لتحقق تلقيه وتبنيه وانتشاره.

هل يعاني هذا الخطاب من مثبطات ناجمة عن قصوره في الإحاطة بالمقولات الاجتماعية والثقافية والمعرفية، التي صبغت جميع مراحل النشأة والتحولات؟ أم أنّه لم يكشف هويته ولم يتمثل أساسياتها وعلائقها وتداعياتها، ولا وظيفته الإبداعية في خضم تعرضه لجزئيات الذات والآخر؟ أم أنّه خطاب حمل في مختلف فضاءاته وأزمنته المتحولة الأنساق الثقافية المشروعة والمهمشة على حد سواء؟ إنّ هناك من حاول التهوين بالتضييق على وظيفته، وأنّه يقصر عن ترجمة مقتضيات الأحوال وجملة مكونات خطاب الإبداع والمعرفة والثقافة لاسيما على مستوى المعاني والتصرف فيها، وإذا كان الأمر بخلاف هذا، هل عجز النقد العربي التراثي عن تزكية خطاب الشعر، بمجرد أنّه افتقد للقراءة المتمكنة؟ وهل زكاه بالمقابل بمعرفة دقيقة ونظر مدرك؟ أم أنّه هو أيضًا تأثر سلبًا باختلاف ميولات النقاد الذوقية والمعرفية في ادعاء العلم بالشعر وبأغراضه وأسرار صياغة معانيه ومقاصده؟

لأنّ الأمر متعلق بكيفية التأليف، هل كان النقد التراثي مهادنًا أم كان استفزازيًا، يستفز الشعر في لغته وإرثه وتاريخه ووجوده؟ هل هو نقد موازٍ (محايث) أم متعالٍ (نخبوي)؟ هل يمكن أن يتهم بالضغط على الاجتهاد ومحاولات التجريب والإضافة؟

إنّ المسألة على درجة من الحساسية والضبابية، يتقاطع فيها البدوي بالحضري، والطبيعي بالصناعي، والجمالي بالمفيد، والذاتي بالغيري، والسهل بالمعقد، والعادي بالاستثنائي.

1- **التثبيت وعقم المحاولة:** احتكم الخطاب الشعري التراثي إلى أعراف وأنساق معرفية متفاوتة وضوحًا وغموضًا، وهو أمر داخل في تجربة الإنسان من حيث صلته بالقضايا العامة أو الجزئية، وذلك في كيفية إدراك علل الأشياء وأسبابها وملاحظتها والتعرف عليها واختبارها ومناقشتها وتحديد أهميتها وسبل تنميتها (التعديل والتنويع)، ومدى نجاحها في استقطاب رضى المتلقي (وإن كان ناقدًا) صفحًا عن الاشتغال بما تقترحه النصوص المصاغة كعالم إبداعية، تنشد المبادرة بتأهيل عملية الاتصال لتحصن ذاتها من خلال تحصين الذوات الأخرى، هكذا تطمح نصوص أية مدونة إبداعية في أن تكون جسراً صلبًا للانفتاح والارتكاز من مبدأ أنّ الخطاب كممارسة ونسق ثقافي ينطوي على قيمة مركزية.

ملك المنتوج الشعري كينونته واستمراريته بما صدر من آراء نقدية أو شبه نقدية، احتضنت ظروف حضوره وتأثرت بسلطات مرجعيته، على قدر تأثرها بسحر جالياته (خطاب تخييلي مبدع ومؤثر) لذلك لم يكن عيبًا أن ينقلب نقد الشعر إلى أداة للثقافة والإعلام والدعاية من خلال الخوض اللاّمتناهي في إشكالية السابق واللاحق، وما تولد عنها من مصطلحات ألفت فيها مصنفات، منها: المفضليات، والطبقات، والمختارات والفحولة.

حاول النقد العربي التراثي حين شرع في التأسيس لمشروعه القراءاتي ومهاده النظري، أن يكشف الخصوصيات التي يراها نوعيةً وإنتاجية، وتتخذ سبيلاً لتبرير جمالية الفطرة وصفائها وتلقائيتها، وعني بالمتلقي ذاتًا حاضرة ومنافحة عن ثقافة بدوية أصيلة ترتبت عنها معانٍ قارة وملزمة تؤطرها عناصر معجمية وتركيبية وبلاغية عرفية (وسائل لتثبيت المعنى المركزي والرأي النقدي المركزي)، يحظر فيها الخرق والتوسع، من ذلك التأكيد على المقولات العرفية التي استقاها **"ابن قتيبة"** سماعًا، وتضمنها البيان الموجه للمحدث الحضري (الذي آمن بالمعنى المتحول والرأي المتحول)، حيث لا بدي من بناء قائم، ولو كان خيمةً أو أوتادًا، يقول: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار..."[1]. وبعد الإشارة إلى هذه العناصر المكونة للأحوال النفسية والإجرائية للشاعر

ومتلقي قوله، يشترط على المتأخر (المحدث المولّد) مراعاة هذه المسائل والاهتداء بها، وكأنّه لم يكن هو القائل في مقدمة مؤلفه "**الشعر والشعراء**": "وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلالة قدر الشعر وعظيم خطره"[2].

استغل **سعيد يقطين** تلميحات ابن قتيبة - وهي كثيرًا ما طعن فيها النقاد المحدثون لاستنادها إلى مقوم نقدي شفاهي مقوض للإبداع والإضافة- ليبعث فيها حركية غير مسبوقة، يقول: "يبدو لي أنّ النقاد العرب والبلاغيين القدامى أفلحوا بالإمساك بمعمارية القصيدة العربية وهم ينطلقون من ضرورة تدرج الشاعر في تعبيره عن موضوعاته قبل وصوله إلى الغرض الأساس، إنّه في هذا التدرج أو الانتقال من غرض إلى آخر يجسد مختلف أحاسيسه وهي تترابط رغم التباين الظاهر لتصب مجتمعة في الغرض الأساس"[3]، وهل تجتمع كل هذه الأحاسيس ولا تتعارض أو يقوى أحدها على الآخر في شاعر ما، لا تترتب عنده الأشياء إلاّ وفق عرف جغرافي وتضاريس، لها سلطة قاهرة على الاقتصاد الفني، قد رضخ بحكم مذهبه الديني، إلى الأنموذج البدوي المحافظ، متمثلاً في سلطة الخلافة، إذ يقول: "لقد كان هذا المنحى في الاختيار مدعمًا بتأطير نقدي يستجيب لحاجيات الفكر المحافظ الذي أفصح ابن قتيبة عن وجهة نظره من خلال دعوته النقدية إلى التشبث بالنموذج العربي في بناء القصيدة في اتجاه ترسيمها وحصرها في القصيدة المادحة"[4]، إنّ الشخصية العربية بحكم ظروف النشأة الأولى أضحت متوترة إلى حد درجة تكون تارةً شخصيةً يحكمها الماضي، الذي يقرر مصير الحاضر والمستقبل، وبالتالي فإنّ المسألة ليست حصرًا على نمط ابن قتيبة في الحكم، مع أنّ "**محمد العمري**" يصر على القول: إنّ "دعوة الحفاظ على الماضي وإعادة إنتاجه بنفس الوتيرة كانت وما تزال ضحية التباس بين المقدس والدنيوي الملابس له في الأقدمية"[5]، وهذا على حساب صقل الأذواق والأفهام والأفكار بالاختلاف.

إنّ عناصر الانتماء إلى عالم تبرر نقديًا وجماليًا بمصطلحات: عفوي، الخاطر، السليقة، السجيّة، النظرة، النقاء، الصفاء، الارتجال. ممّا يؤكد تبعية المبنى للمعنى، فيمنحه دلالةً وسعةً وتنوعًا، وهكذا يكون مستغنيًا عن التعلم والممارسة، وتساعده البداوة على التأليف والإبداع بجهد أقل بل إنّ الجهد (المعاناة التي هي صفة إبداعية في فكر الاختلاف) يكاد يكون معدومًا، إذا قرن بالعادة، التي يقول فيها "**الجاحظ**": "والعادة توأم الطبيعة"[6]، والطبع الذي هو أصل كل كتابة يراد بها الإبداع والتفوق والاستثناء، اتخذ في ثقافة العقيدي والمعجمي والفلسفي، صفة الثبات، على نحو ما ينطق به معجم التعريفات: "الطبع ما يقع على الإنسان من غير إرادة"[7]، من هنا اتخذ الخرافي والسحري والغيبي المتوهّم (آلهة وجن وشياطين) دعامةً له وسندًا (سلطة المعرفة)، وترددت في نصوص النقد التراثي عبارات تحيل على عوالم التعالي والخصوصية، وما ينجم عنها من قدرات خارقة، تضاعف من الجاذبية والرهبة والتشويق، استولت على الوجدان العربي وبدأت في تحريضه على رفض التحويل، الذي هو لسان حال المدنية وترجمانها، إنّ إقصاء عمدي للأخذ بأسباب المعارف والعلوم، وكيف للناقد المتحصن بأسوار الشفاهية أن يبيح للشاعر العدول عن الثقافة الأولى، وهو المحافظ بحكم الوظيفة على المأثور من الصور والمعاني والمباني؟ إنّ النقد وفق فكر التثبيت كان يصغي لأعراف البادية لا إلى النص الجميل الذي يثير أسئلة الخبرة والذوق وأساليب ضبط المعرفة وتحليل مكوناتها، لا لشيءٍ إلا لأنّه شغل في كثير من أمثلته بالمبدأ القار (قرب المأخذ، وليد الطبع الموهوب، وهو: "أن تأخذ عفو الخاطر، وتتناول صفو الهاجس، ولا تكدّ فكرك، ولا تتعب نفسك"[8]، إنّ هذه الصفات التي اجتهد النقد في تثبيتها والاحتكام إليها في الفرق والمفاضلة بين إبداع وآخر، لم تتأت إلى بربط الطبع بالبديهة، التي هي أول نظرة عند "**أبي هلال العسكري**" "وتعني الارتجال إذا كان الكلام يتام بغير فكر"[9]، إنّا إرادة البداوة (بساطة العيش على الرغم من صعوبة تحققه) لما فرضت أحوالها ووضعت حدودها للالتزام بها، وإلا عدّ ما تعدى أو خال أو عدلتكلفًا وخروجًا متعمدًا عن العادة، ذلك أنّ جمالية اللغة والغرض، متعلقة بموافقة الطبائع، ويبدو أنّ بعض النقد الأدبي التراثي قد نحا منحى تفاضلياً فغلّب الفطرة على الفطنة، وأقصى من ساحته كلّ ممارسةٍ في القراءة تنظر وتقارن وتناقش، لتضع حدًا واضحًا بين سلطة بين سلطة مصطنعةٍ ووعيٍ متجدد (حداثي)، إذ: "ليست الصنعة مجرد فعل فطري أو محايد، إنّا تتعلمة وبالتالي فهي مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة"[10]، ولم يرض عبد الله الغذامي بما حصل للشعر العربي بعد مرحلة الشفاهية الأولى، حين أضحى المنتوج الجاهلي الذي حكم الأذواق ووجّه شروط الكتابة وعناصرها وبلاغتها:

"هو الأنموذج المحتذى حين صارت العودة إلى القيم الثقافية الجاهلية مع مطلع العصر الأموي، وهي العودة التي رسخت الأعراف الأدبية الجاهلية، وأدّت إلى تحولها إلى أنساق ثقافية راسخة ومتجذرة وتخلّف عنها أنماط سلوكية وأعراف ثقافية"[11]، والسبب الرئيس هو القيود التي أسقطت على النقد الأدبي، فألغت الثقافي لصالح الجمالي المتوهم، وأقصت الخطأ والصواب، على نحو ما أثر في مواقف اللغويين والنحويين والإخباريين بدءً من القرن الثاني للهجرة، الذي عرف تحولاً حضاريًا مدنيًا ومعماريًا، نوعيًا ومفاجئًا على مستوى صياغة المقاصد والمضامين، أربك هذه المواقف وأفقدها توازنها، من ذلك مقولة **ابن الأعرابي** "ولكنّ القديم أحبّ إلي"[12]، عندما سمع شعرًا حداثياً لأبي نواس أعجب به أو تعليقه على حداثة أبي تمام: "إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل"[13] إنّ هذا الصنف من الآراء التصنيفية، قد قفزت على التخصص لتنشئ جسراً من التواصل الاضطراري في أكثر الأحيان مع أذواق العرف التي أنجبتها البادية، والتي يدين لها بالولاء والفضل،في إطارها اللغوي والنحوي (واجهة للسبق الزمني)، لما تشبثت بالتثبيت في تحصيل شروط أسرار الكلام ومحاسنه، إنّها معرفة متخصصة في ذلك الوقت، وهو ما أثار حفيظة النقاد التراثيين|، الذين شغلتهم جودة التأليف، فكان أن ازدروا بهذا الموقف، وهو ما عبّر عنه "**ابن الأثير**": "النحاة لا فتيا لهم في مواقع الفصاحة والبلاغة، ولا عندهم معرفة بأسرارها من حيث إنّهم نحاة"[14]، وهذا دون إنكار أنّ اللغة العربية في تركيباتها الصوتية والمعجمية والبلاغية، تتهيأ على ذخيرة ثقافية جديرة بالتنويه، ففي باب المعجمي الذي ألقى بضلاله على آراء النقاد الذوقيين بالدرجة الأولى، يظهر من لا يستصيغ تهميشه في تنشيط عملية التلقي والبحث، فهو: "فهو مطلب أساس في القراءة البلاغية للنصوص، وقارئ الشروح الشعرية بصفتها فعلاً معرفياً وتأويلياً، يجد أنّ الاهتمام باللغة من ثوابت القراءة، حيث تتم المراوحة بين المعنى النصي للكلمة ومعناها المعجمي"[15]، بل إنّ المسألة أكثر جدوى، لمّا: "يتمكن القارئ من بناء مكونات المعنى الشعري في نوع من التفاعل بين المدخل المعجمي والمدخل البلاغي"[16]، مع إلزامية مراعاة القصد من المعنى، هل هو المعنى الجزئي أم المعنى المرجعي أم المعنى الشعري ؟

ومهما يكن فإنّه لا يمكن تبرئة المواقف في خصومة أنماط الحياة الجديدة في مجتمع المدينة، الذي بدأ فيه الخرق والعدول، ينشطان لصالح الكتابة لا لصالح القاعدة، وهو ما يثبط تتمة عملية التلقي والتلفظ، فكيف انصاع النقد لهذه المرحلة والتي سبقتها واتخذها فيصلاً لقياس الجميل والقبيح.

لم يحاول النقد التراثي أن يبحث في عاصر المعرفة وكيفية إنتاجها جمالياً، التي تلت الحقبة البدوية، وإذا عرض لها لا يتوانى في فضح اجتهادات الاختلاف في الإخلال بالأصول، ويتهم بعدم التوازن، هذا فضلاً عن اعتراض آراء هذا النقد على كل تصنيف أو تصوير مباين في إعادة تحديد نوعية الروابط بين الإنسان والعالم، وقد أعلن سقراط أنّ: "الإنسان مزود فطريًا بالمعرفة وأنّ ما يلزمه فقط هو توليد هذه المعرفة"[17]، إبداعًا وقراءةً ومقاربات نقدية، لهذا عملت بعض الآراء الأحادية ذات الصبغة الشفاهية على الإساءة إلى هذا الطابع من الشاعر والناقد الآخر، اللّذان يؤمنان معًا بشرعية الاختلاف، وبالأخص على مستوى معاني الأغراض والأعراف، في حين أنّ "طبيعة المعنى في الخطاب الأدبي هي أن يتميز بالمتعدد والمختلف واللانهائي"[18] وهو ما يمنح للنقد الأدبي أصالةً في الرأي وتطويراً في الفهم وتعديلاً في المدارك وبعداً في استغلال نعم الذوق والمعرفة، والنقد التراثي لم يعدم كليًا هذه الأصالة (ممارسة جديدة في الانفتاح) وهو يتلقى المعارف المختلفة، وعندما شعر في عدد من مراجعاته وتحديداته بالفهم المسيء للإبداع في هجرة الأول في غير عصره وبيئته، ومهما يكن من أمر فإنّ: "الناقد القديم كان ينطلق من انتقاء الظواهر التي يعنى بها فيتم التركيز عليها"[19]، وظلّ الانتماء أكبر مبرّر في ضبط الموقف، ومنه أن سعيد يقطين استغل مصطلح (التفاعلي)، وكأنّه بديل إجرائي عن تصورات الناقد والقيود التي توجه أحكامه، كما طبع المتلقي السامع بحضور نوعي في معرفة مظاهر الكتابة لمّا تتسع وتؤثر، يقول: "فالشاعر المرتجل والجمهور يعبر عن تجاوبه واستحسانه، وقد يستعيد البعيد، أو يسبق الشاعر إلى القافية، كما أنّ الشاعر قد يطلب من يجيزه فيكمل أحد الحضور بقية البيت، وقد يشترك شاعران في قصيدة يتناوبان في إبداع أبياتها، وقد يوقف الشاعر، ويتم التعليق على مضامينه أو أسلوبه، فيبدع الشاعر أبياتًا تناسب المقام، ويعلق بطريقته على ما قيل"[20]، وبالنسبة للنقاد فإنّهم في أحاديثهم عن المرتجلين لم يشيروا إلى ميزة شاعر عن آخر من

حيث الرتبة (المفاضلة في الطبقة)، واحتفظوا تقريباً بالدلالة الاصطلاحية العامة، وهي أنّ "الارتجال ما كان انهمارًا وتدفقًا لا يتوقف فيه قائله"[21]، هذا إلى جانب غياب الفطنة في فرق البديهة عن الارتجال، إلاّ فيما ندر من نصوص (ومنها نص ابن رشيق في الجزء الأول من العمدة، ص 189) في أنّ البديهة مشروطة بالنظر والتأييد، والأمر كله ليس مشروطًا بالسبق الزمني، وهذا يعني إمكانية خرق ذاكرة الشفاهي، وأنّها ليست سلطةً مرجعيةً مطلقة، وهكذا فإنّ الارتجال فضاء واسع يخرق الجغرافي والزمني والثقافي، ويتكرر ولا يرتبط بالتجربة أو خصوصية الرؤية، إنّه ثابت من حيث التكرار (مزية الشفاهية)، لا من حيث الإتباع (حالة سلبية)، يرجع في أصله إلى ما ثبته الله تعالى في بعض الشعراء، وهو بهذا عتبة لتمتين وشائج القربى بين الشاعر وجمهور المتلقين، إنّ الارتجال ظاهرة على درجة من التفاعل والترابط تولدت من الإحساس بجمالية القول والخبرة، حتى وإن لم يكن معرفةً تامةً، وبخاصة أنّ الشاعر مضطر إلى أن يوسع من آفاق الكتابة، وأن ينفتح على مناهج السابق في إنشاء الممتع والمفيد، وعلى نحو ما يذهب إليه "**ابن طباطبا العلوي**" وذلك بـ: "الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، في التصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك سبلها ومناهجها..."[22] ،وهذا الوقوف على عادات الكتابة وخفاياها، مقيّد بوعي الاستعارة وتجنبها يشوه جمالية القول الشعري، وهذا من شأنه أن يعمق التسيب بطريقة نوعية، ما دام الأمر مشدودًا إلى ممارسة فعلية لثقافة مضافة إلى أصول الكتابة في صناعة الممتع، وحتى بالنسبة للمتلقي، فإنّ هذا الفعل يدفع إلى إعادة تشكيل آراءه ومفاهيمه الأولى والثابتة، مما يعني أنّ ليس هنالك حكم نهائي مطلق، ينسب إلى فعل التلقي في مظاهره النقدية كما أنّ التشيع لإبداع السابق، يدخل في وهم اليقين، ويدل على الصورة العرضية في المفاضلة والترجيح (الإختيار) التي تنقبض لها العلائق بين الشعراء، بحيث يستولي على المتأخر، شعور بالدونية لا يلبث أن ينقلب إلى كراهية وعصبية، يستفز فيها حوار الإبداع، الذي يثري الرؤيا ويخصبها ليجعلها منتجة (غالبة)، وقد تعرض جابر عصفور إلى إشكالية نعت المحدث بالمطبوع، وقال إنّه مرتبط بالبادية: "التي يعود لها شوقًا كل حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم"[23]. وهذه المسلمة العرفية، التي تكشف عن المكانة الحساسة والسحرية لظاهرة النسب التي يصير فيها الواحد (أو القبيلة أو المجتمع أو الدولة) محافظاً، يعتقد أصحابها بأنّها دليل علم الثوابت (الأصول): "تتضمن معنى التقليد بما ينطوي عليه من مدلول يجعل من كل نمط متأخر مكررًا لنموذج المتقدم، سابق في الوجود والزمان والرتبة"[24]، وهذه الأصول قد سببت عقدةً لمجموعة الشعراء الصعاليك، الذين لم يقر المجتمع القبلي الطبقي، بأنّهم جزء مكون لنظامهم السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

عني النقد التراثي برواية الأشعار ليعضد فكر البداوة، ويجعل لها دورًا رئيسًا في تصوره للثقافة (العلم بالشعر وقوله) إنها مثيرة في الاحتجاج للطبع ورحابة أعرافه وأدواته وثقافته، فالشاعر على ما نحو ما يقرر ابن رشيق: "كانت رواية عرف المقاصد، وسمها عليه مآخذ الكلام، ولم يذق به المذهب، وإذا كان مطبوعًا لا علم له ولا رواية ضلّ واهتدى من حيث لا يعلم، ربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه لضعف آلته"[25]، إنّ الرواية معلم ثقافي يتسع بها التثبيت، وآلة تسند الإبداع وتفتح أبوابه ومغاليقه وتكثف المعرفة به (الناقد لا يستغني عنها)، لهذا دعم ابن رشيق إيمانه بالأثر الإيجابي للرواية، وذلك بإيراد مصطلح آخر أكثر قيمة هو (الفحولة)، حيث لا فحولة بدون رواية، يقول: "سئل رؤبة بن العجاج عن الفحل من الشعراء، فقل: هو الراوية، يريد إذا روى واستفحل" وقال الأصمعي: لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ"[26]، لا تتحقق الرواية في غياب عنصري السمع والحفظ، وأنّ الذاكرة هي التي تستوعبها وتفعل الكتابة بها، كما أنّها عامل أساس في التواصل إلاّ أنّ في عمقها تأكيدًا آخر على ظاهرة التثبين، التي جعل النقد التراثي منها مبدأً جوهريًا في نجاح العملية الإبداعية، من هنا لا يصح تجريد الشاعر البدوي من نهجه في القول، الذي كسبه بفطرته وسعيه إلى المعرفة ولا يتراجع مقامه في إنتاج المعرفة واستهلاكها ونشرها، لا يمكن أيضًا تهميش دو رالرواية الشفاهية في التأصيل للثقافة والإبداع، حيث تتحول وظيفة من يروي إلى سند في الإعلام وما يترتب عليه من دعاية الإقبال على شعره، ثم إنّ اللغة ومحمولاتها تتميّز بحمولة ثقافية (اجتماعية وعرفية وعقيدية) معقدة ومتداخلة ولو على مستوى النسيج البدوي، ومنه قبة النابغة الذبياني التي هي معلم ثقافي وحضاري منها تشيع المعرفة بالشعر والعرف، إنّ

الإصرار على التثبيت لدرجة التقديس، بمعزل عن منطق الإضافة والاختلاف، يعني أنّ المتداول من القراءات والنصوص لا يصنع الخطاب الإبداعي بشكل مكثف ونوعي.

2- **التحويل وإنتاجية المحاولة:** إنّ التثبيت ليس حالة سكونية وثابتة، ما دام متعلقًا بجهود بشرية على مستوى الإبداع ومناهج نقده، وبالمقابل لا يتسع إلاّ بالتحويل، الذي سيغير عموم مجرى النهر، والذي منحى مغايراً في مسلك الإنتماء إلى ثقافة مفارقة، هل التحويل يمثل يمثل موضوعاً إشكالياً ومركزياً في تعاليم النقد العربي التراثي وأدواته وقناعاته؟ وهل هو الجانب التنويري والقراءة المؤسسة في إجراءات هذا النقد على اختلاف مشاربها ومكوناتها؟

إنّ التحول من ثقافة إلى أخرى، جرى تجريبها، لا يشكل عرقلة للسابق، بقدر ما يشكل إضافات نوعية لجماليته وذائقته الجماعية ومنظومته المعرفية، لا يسعى إلى إقصاء التثبيت ،عثارة الضغينة، بل يحاول بما يملك من أرصدة تريه أن يعدل في بعض مواقعه وتصوراته، ليتزع عنه ما من شأنه أن يتهم به من عصبية وتطرف وضيق أفق ومعيارية، لا تسمح بحرية أكبر لاجتهادات الفكر التجريبي على مستوى الكتابة وتحليلها والتعقيب عليها، إنّ يدين بالفضل للمثاقفة وحضارة المدينة ومنتجات العلم والمعرفة، وما تزخر به من رؤى وبصيرة وقناعات ومبادرات، كما أنّ هذه الحركية لا تبالي كثيراً بالعناية بمقاصد المؤلفين (من الشعراء) وأحوالهم تفرض سلفًا من نقد جزئي، ما زالت آثاره السلبية قائمة، إنّ الأساس كيف يتسلل إلى أسوار جمالية النصوص الإبداعية، فيكشفها ويضفي عليها مسحةً من الشرعية والانتشار هذا إلى جانب أنّا بقدر ما تفاجئ وتؤثر تكسب حضورًا واجتهادًا في المساءلة من هنا ترددت كلمة (الخروج) مصطلحًا نقديًا، صنوًا للعدول والخرق والسعة في الدراسات النقدية التراثية ومباحث الإعجاز القرآني، من ذلك قول الأصمعي: "إنّ الشيء إذا فاق في حسنه قيل له: خارجي"[27]، وتنبه حازم القرطاجني إلى أثر العدول في إثارة الدهشة والغرابة: "ولما كانت النفوس تحب الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها... فوجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه"[28]، والثقافة في ميزان القرطاجني ضرورية وأنّها قطب المقاييس النقديّة وأداة الناقد، وذلك في رده على من يدّعي المعرفة بعلم الشعر: "فكان يجب عليهم أن يتعلموا ولا يتكلموا"[39]، إن الثقافة قسمة مشتركة بين شعر الروية والبصيرة والاجتهاد وبين مقتضيات النقد العلمي كما أنّها ما يفصل بداوة عن حضارة مقرونة بالعلم والنظر، وهي تصدر عن رغبة فعلية في تعدية التثبيت (في صورته الجزئية)، إلى الارتباط بالمتغيرات، من هنا فإنّ الاستئثار بادّعاء المعرفة، والمعرفة الصحيحة والمطلقة، في خطاب الذوق الشفاهي، نتج عنه القول بإقصاء الآخر المختلف (يصير سلبيًا)، لأنّ هذا الخطاب يستخدم الوسائل التي تحفز نصًا ما (تعتقد به) على أن يتفوق ويتحول إلى وثيقة في البراعة.

كشف عبد القاهر الجرجاني عن نقلة نوعية ملزمة في التعامل الموضوعي مع الخطاب الأدبي، استنادًا إلى مبررات في تقويم المقروء لأنّ مجرد ربطه بالأصول (السبق الزمني)، التي ألحت أن تنظر إليه على أنّه كيان ذو صفات دائمة، يقول: "لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلّة معقولة..."[30]، مع أنّه يؤمن بأنّ الفعل النقدي لا يستغني عن الذوق الأدبي، لكنّه يراه آلته الوحيدة، على نحو ما يلاحظ في أحكام القاضي الجرجاني المعيارية التي لا تعترف بخرق المختلف للمتداول، من ذلك عدم رضاه على بعض أساليب أبي تمام والمتنبي، لكونهما قصدا العبث بالألفاظ والغموض في المعاني"[31]، لقد رجح القاضي الجرجاني ذوقه لا نقده، ورفض نقاشًا لا يقتفي أثر الشفاهية وهي الركيزة الأساسية في تقاليد الثقافة النقدية، كلّما تعلّق الأمر بالمقارنة بين الأصول والفروع.

كشف التثبيت عن طاقة سحرية، تألق فيها الغائب البدوي، لما بادر بعض النقاد التراثيين إلى توجيه نمط التلقي الحداثي، نحو الكلام الجميل الذي يصدر عن صدق السريرة والإحساس، فكان إقصاء التحويل –في زمن التحويل- باقتراح ما عرف بعمود الشعر الذي ينظر لطريقة عرب الجاهلية في النظم، يجسّد علامة فارقة في طلب الاعتدال والوسطية، أكّد عليه الآمدي، الذي تناول جملةً من الشروط يحتفي بها أمام الإتجاه المختلف، ومنها أن يبعد الشاعر المحدث التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام والاستعارات الغلقة البعيدة والمعاني المولدة، وأن تكون العبارة حسنة ومفهومة مع توخي الاقتصاد في استعمال البديع، الذي لم يكن هدفًا في إبداع أهل الجاهلية[32] وبادر القاضي الجرجاني

بإيراد ركائز هذا العمود لإقناع الحداثي بمصداقية البدوي وصلاح نظم معانيه: "وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سرائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالابداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[33].

وضع أبو علي المرزوقي مبادئ طريقة العرب في النظم، لما تولده في الشاعر المحدث من أصالة إبداع في تصور الكيفية التي يتم بها إنشاء العمل الشعري، وحصرها في أبواب لها عبارات، بعد أن وردت مبعثرة في آراء الآمدي والقاضي الجرجاني[34]. رافع **شكري المبخوت** على عمود الثقافة البدوية وأنّه يمثل أفق انتظار، ويسهم في بناء الشعر وإعادة إنتاجه[35]. هذا على الرغم من نسبية هذا الرأي، الذي يساير فيه ما أسماه (جمالية الألفة) لعدم انبنائه على أسس موضوعية، إنّه بأبوابه وعباراته، لا تتسع تجربة الإبداع خبرةً وممارسة، ولا تستغل عمليًا تحولات الثقافة والمعرفة، وبالمقابل هناك من النقاد والمحدثين قد انبروا للذود عن فلسفة الاختلاف ورؤاها وإيديولوجيتها، التي سار عليها الشاعر العباسي، وعد ذلك فتحًا جديدًا في مقاومة التنميط، وهذا ما دعا إليه أدونيس: "نقول عن الشاعر إنّه تنميطي، أي مقلد، حين يكرر العلاقات نفسها التي ابتكرها شاعر آخر..."[36] ، ولأنّ إبداع الشعر طبع وجهد مميّز، فلا يمكن تقييده بتزعة التثبيت الضاربة في البداوة، التي ضاق بها المحدث ذرعًا، ولم تعد تلبي شروط أسئلة الكشف والتجاوز، الناتجة أساساً عن تراكم معرفي، تأسّس دونما حاجة ملحة إلى تجربة الأنموذج الشفاهي. تحرّر **ابن الأثير** من الأحكام المقيدة لإبداح حقيقي، وحالت دون التأسيس النقدي في التلقي والقراءة، وعلى حساب ما أنجبته ثقافة المجتمع العباسي على مستوى إنتاج المعاني وتوليدها، بفضل فكر الاختلاف النقدي، والحجج التي ساقها شعراؤه في امتلاك المعرفة وسوقها والتعامل معها بشكل براغماتي، وهذا ما ارتاح له بن الأثير الذي استجاب لانجازات الحداثة وتنوعها وثراء مشاربها، فعدّها إطاراً مرجعياً، انقلبت على مسلمات فضيلة المتقدم على المتأخر، لقد تبنى مشروعات المحدث، بالاحتجاج إلى الأنساق الثقافية التي تطابق رؤاه، ومن الرفض والتحدي، يقول مخاطبًا الأنموذج البدوي الإتباعي، الذي قاده الجاحظ في بعض آرائه: "إن سلمت إليك أنّ الشعر والخطابة كان للعرب بالطبع والفطرة، فماذا تقول فيمن جاء بعدهم من شاعر وخطيب وسكنوا البلاد، ولم يروا البادية، ولا خلقوا بها وقد أجادوا في تأليف النظم والشعر، وجاءوا بمعانٍ كثيرة ما جاءت في شعر العرب، ولا نطقوا بها"[37]، لم يعد الشعر في ظل لإضافات الاختلاف والتحويل، حافلاً بارتجال الكلام، ولم يعد الطبع معادلاً للثبات وللمتقدم، فالمحدث غير من عادات التلقي لاتكائه على رؤى أكثر سعة، بداعٍ من التحولات الزمنية والعمرانية، التي عرفها المجتمع العربي في ظل الخلافة العباسية، متعددة الأذواق والأعراق والمعارف والعلوم ووجهات النظر، أضحى فيها الشعر - وهو النص التخييلي المجازي- عند أعلامه ممارسةً تحتضن تجلابةً راقية، مثلما: "أكده بشار من أنّ الشاعر صانع الا يقبل ما تورده (القريحة) أو يجود به (الطبع)ـ وما ذهب إليه أبو تمام من أنّ الشاعر (صوب العقول) و(نتاج الفكر المهذّب) وذلك من منظور غدت معه القصيدة المحدثة (مكرمة عن المعنى المعادي)، الذي هو نقيض إرادة الإبداع الإنساني من ناحية وقرين سلبيته التقليد والجبر من ناحية ثانية"[38]، لقد أضحت المساحة واسعةً وسحيقة بين ضربين من السلوك والقناعات والتصرفات، سواء في تأليف الشعر، أو في نقده.

إذا كانت البداوة قد استولت على الأذواق، خارج جغرافيتها وأزمنتها فإنّ الحضارة، في تمردها على الأنموذج والانقياد بدون حوار ونقاش للأصول الأولى، قد تحررت من هذا المنطق الهلامي، وأبانت عن هشاشته، لم يخطئ أضراب ابن الأثير ولا سيما **أبو بكر الصولي** حين انحازوا إلى القصيدة المحدثة، كما أبدعها شعراؤها في بيئة مترفة أخذت تتمدّد سعةً وتشعبًا.

يستدعي الخطاب الشعري متلقيًا له مؤهلات الذوق والفهم والمعرفة والخبرة ومسؤولية النقاش، والناظر في مفردات النقد التراثي لا يراها متجانسة مثلما لا يراها متناقضة، إنّا جماع آراء شفاهية وكتابية تتداعى في ثقافات إنسانية أخرى، عندما يرتبط الأمر بمخطط منهجي دقيق، مبني على أسس مبرّرة جمالياً ومعرفياً، مع التأكيد كما يقرر "**روبير إسكاربيت**" أنّ القارئ: "بإمكانه الشعور بحرية أكبر في الشفاهية مقارنةً بالكتابية"[39] التي تؤسس للأصول وتجتهد في رسم الخطط التي توجه خطاب الإبداع، ولهذا فإنّ القضية ليست بحاجة إلى تعليل أو تأكيد لبساطة التعامل مع أحكام الشفاهية وإجراءاتها الجزئية وتثبيتها،

بينما قراءة المختلف تكون فاعلة، لأنّها تعكس: "مجموع شخصية القارئ، وهذا لا يخضع للتلقي البسيط للرسالة"[40]. إنّ القراءة الثانيةن ليست عبثية فيما نعتقد به مع مراعاة إمكانيات الذوق في تمييز الجميل من الرديء، الذي أدار آراء كثيرة في أبجديات الشفاهية البدوية، مقارنةً بالحكم الذي طال التقنيات البلاغية من حيث القرب (مقبول) والبعد (غير مقبول).

تطرق عبد القاهر الجرجاني إلى أثر ثنائية صدق/كذب، في إبداع البليغ من الخطابات وأقر بالتواصل، من مبدأ التحول من حال إلى آخر، يقول: " فمن قال (خبره أصدقه) كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجري من القول على أصل صحيح، أحب إليه وآثر عنده ... ومن قال (أكذبه) ذهب إلى أنّ الصنعة إنّما يمد باعها. وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها... حيث يعتمد الإتساع والتخييل ....، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق... وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدع في اختيار الصور..."[41]. فالتحويل على مستوى الإبداع والنقد في قسم من المدونة التراثية يعني خرق معهود التفكير والتناول، وهو كخاصية جمالية مصدر تأثير وإغراب كما أنّ القول بالمعنى الشعري، يدعم إنتاجية التحويل على صعيد المقروئية، كالذي فطن إليه "**قدامة بن جعفر**" بعامل المثاقفة مع العقل اليوناني الذي وجّه النقد النقد العربي التراثي وجهةً أكثر إبداعًا ونظرًا مطابقة مع القصد من الخطاب الشعري، يقول قدامة: "...المعاني للشعر بمثابة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما أنّه يوجد في كل صناعة من أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية القصوى"[42]، الخطاب الشعري ليس صنواً للخطابات غير الشعرية، ولا تابعاً لها بالضرورة، إنّه على النقيض من ذلك كائن متنقل، واستقلاله في أسلوب تكوين المعاني والمضامين والمقاصد، ولهذا لا يمكن إعلان أحكام قيميّة تستخف به، إذا ناقض أصول الانتماء وشروطه التي تضفي عليه شرعية في القراءة، ومن خلال توجيه مخطط له سلفًا، يجعل من التخييلي المجازي للنصّ الشعري، أداةً لممارسة إسقاطات التأويل على الرؤى والمعاني المبطنة، مع أنّ الملزم الذي شغل أرسطو هو: "البراعة في المجازات لأنّها ليست مما تتلقاه عن الغير، بل هي آلة المواهب الطبيعية، لأنّ الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشياء"[43]، فأهمية الشعري في دينامية التصرف في أساليب الكلام إنّه كما يقرر "**جان كوهن**": "قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتتان"[44]، هكذا تنهض الجمالية الشعرية وتسود، أمّا الاحتكام إلى الآخر في الجودة أو نقيضها فإنّ مرجعه إلى عدّ الخطاب الشعري وثيقة ناتجة عن تعالي المؤسسات باختلاف مصادرها وميولاتها، حين تؤسس له بناءً على تصورات سابقة تملى عليه، وتنأى به على أن يكون نصاً جمالياً، يحقق شرعيته في التلقي والتداول، وهذا أثر من آثار عملية التلقي، بما تحمله من مواقف إيديلوجيّة وعقيديّة، تفرض عليه في تقويم التجربة والوعي والمطابقة، بينما يذهب ياوس في مصطلح (أفق الانتظار) أنّ: "العمل الأدبي يسعى باستمرار إلى أن يخالف المعايير التي نحملها عن موضوع ما، وعملية الاختلاف هذه لأنّها تتم من خلال الذات المتلقية فإنّها تنتج معنى جمالياً"[45].

ويمكن القول إنّ مخالفة المعايير التي تفاجئ المتلقي تنبثق من مقومين: 1/ الخطاب الشعري نص استثنائي، 2/ لا نص بدون قارئ، من هنا: "جاءت جمالية التلقي لتنشئ علمًا للتلقي وبناء العمل الأدبي"[46]، تشترط هذه الجمالية فهم الخطاب الشعري، لأنّ نص منفتح (غير منغلق على معنى ثابت) ومرن ومثير ومباغت، ولهذا يفصح عن نفسه ويكشف أسراره بدون الحاجة إلى قارئ متمرس.

لم يتوقف التحويل عند مزايا النص الشعري وأدوات قراءته وفهمه في المؤسسة النقدية التراثية، بل إنّه مال إلى إقامة فروق بين ما هو نصّي وما هو سياقي، الذي ليس من حقه مهما تكن منزلته وثقله أن يشرع للكتابة ومصيرها ورهاناتها، مع أنّ العقيدي لا ينوب عن فكر التثبيت ولا يترجم قناعاته ولا يعادي من يخاصمه، ما دام التثبيت لا ينطق إلاّ بطروحات العرفي البدوي وحمولاته ونماذجه المتكررة والثابتة.

لم يستوعب النقد التراثي انفتاح قدامة بن جعفر على الفلسفة اليونانية، كما لم يفطن إلى أنّ فاعليّة الجمع بين المتناقضات وأنّها ظاهرة عقلية وحضارية في السعي إلى تغيير مسار التلقي.إنّ دور الناقد التراثي في محاولة إرساء دعائم تأصيل شعري كان واضحاً وملموساً في بحوثه التي تؤسس لبنية النص، مع أنّ بعض النقاد

العرب المحدثين قد ردوا جهود أسلافهم إلى الأثر الأرسطي المباشر (مثاقفة)، إذ عدت مؤلفات مهمة لا سيما كتاب منهاج البلغاء امتدادًا لكتاب فن الشعر لأرسطو وتكملةً له، من حيث عد الشعر محاكاةً تقوم على التخييل، كلّما ارتبطت بمحاولة استقراء الآراء في تحديد طبيعة مصطلح (الشعرية) من أنّه (محاكاة)، أو أنّ جوهر الشعر تأليفه وأنساقه، فقد خص القرطاجني مؤلفه بتحليل القول الشعري من زوايا مختلفة ومفصلة - أكثر تنويعاً من مصنّف أرسطو- كالممفاضلة على أساس الضياغة، والبحث في القوانين التي يجب أن يكون عليها الشعر، إلاّ أنّ أدونيس يحكم على الشعر التراثي بأنّه عني بالوظيفة لا بالشعرية، "إنّ هذا النقد يفسد مباحث الشعرية أساساً، ذلك أنّ لم يكن نقدًا للشعر في ذاته بقدر ما كان نقداً له في علاقته الوظيفية الاجتماعية/ الأخلاقية. فقد كان الوعي النقدي الشعري وعياً وظيفيًا أكثر ممّا كان وعياً شعريا بحصر المعنى"[47]، إنّه حكم ليس شاملاً لكل المباحث النقدية التراثية، التي أظهرت نصوصه (لاسيما عند الجاحظ وقدامة بن جعفر وعبد القاهر والقرطاجني) وعيًا بأنّ للشعر طبيعة خاصة خارج المعلومة والإعلام والإيصال، تسمح له بإبراز ذاته خارج الوظيفة المرجعية (الإطار)، التي تباينت في آراء التراثيين، إذا كان البحث في المعنى الشعري، إيمانًا بأنّ الشعر علم قائم بذاته، وشعريته متولدة أساساً من بنائه اللغوي، ولعلّ اضطراب مباحث النقاد التراثيين وعدم ضبطها وتبويبها من الأسباب التي ضاعفت من النقد الموجّه لآرائهم في الشعرية، أو في غيرها من القضايا الشعرية البحتة، وبذلك كان عدم الوعي بالمنهج وبوظيفته عاملاً محفزًا على توجيه مسار الأحكام النقدية، وجهةً تشعر بأنّ الناقد التراثي لم يستوعب عالم الشعر ولم يعرفه ويؤصل له خارج الوظيفة السياقية.

كيف لبعض النقد الحداثي، أن يبرر جهود عبد القاهر الجرجاني في الفصل بين الكلام الجميل والقاعدة، إنّه يكاد يكون استثناءً، وذلك طبقًا لرؤى التحويل وخرق التثبيت لقد ربط ربطًا إبداعياً ومعرفياً بين علمين مختلفين في الأصول والأدوات: علم النحو وعلم البلاغة، وحدّد في ضوئها خصائص النظم وصفاته ومكامن كشفه، عندما لقي كل مزية خاصة للصوت مجردا يقول: "واعلم أنّ ليس النظم أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها..."[48]، لم يعد النحو في هذه الرؤية (الاختلاف) نظاماً سكونيا ولا قواعد جامدة، كما لم يعد اللفظ مراتب وطبقات (الوظيفة الاجتماعية والأخلاقية والمقامية)، تناسقت الألفاظ وترتب ي بفعل عوامل أكثر حضوراً (الداخل يتحكم في اللغة .... النفس)، فتحولت إلى علائق منتظمة، إنّ هذا النظم الذي جانب فيه عبد القاهر فوضى التكلف: "يستلزم متكلماً فاعلاً يمتلك وعياً وقصداً وقدرة على الفعل"[49]، إنّها أمكور لها بالمقابل طاقة عالية في الاستئثار والتأثير.

إنّ التأصيل للشعر وإعادة إنتاج معرفة أكثر مرونة في إثبات المضامين والرؤى، أمر على قدرٍ من الأهمية، على نحو ما لوحظ في نقد قدامة بن جعفر عن تحقق الشعرية بالجمع بين التناقضات، تجلياته الإيجابية تضييق دوائر الفروق الشكلية الأحادية بين الأشياء، دليل على ذهن عملي متوقد وفلسفي.

إنّ تهميش الأصول المعرفية الفلسفية للخطاب الشعري، سمة شفهية في صياغة الأصول، غرضها الفهم القاصر لطبيعة هذا الخطاب ووظيفته، فالفلسفي مثير للجدل، تطبعه الصرامة العقلية، ويبحث عن بدائل في صنعة خطاب الشعر. ومن هذا اتجهت المواقف المخاصمة إلى القول: ليس من تيمات الخطاب الشعري أن يقدم معرفة، غير طبيعته الأولى، وعلى حساب مسائل صوتية ومعجمية وأخلاقية قيمية، وبمقتضى هذا التفسير وجهت مطاعن إلى ربط الشعر بالرؤى الفلسفية والعقلية فكيف للذوق الذي هو عمدة الحكم النقدي أن يتأنى وينظر ويقارن ويستدل، على نحو ما فعل بن بسام الذي رفض المثاقفة واعترض على التحويل، عنده عرض لأبيات ابن وهبون المرسي:

يا لقومي دفنوني ومضوا وبنوا في الطين فوقي ما بنوا
ليت شعري إذ رأوني ميتًا وبكوني أيّ جزئي بكوا
أنعوا جسمي فقد صار إلى مركز التعفين أم نفسي نعوا
ما أراهم ندبوا فيّ سوى فرقة التأليف إن كانوا دروا

يقول معقبًا: "هذا معنى فلسفي، قلّما عرّج عليه أعرابي وإنّما فزع إليه المحدثون من الشعراء حيث ضاق عنهم منهج الصواب، وعدموا رونق كلام العرب، فاستراحوا إلى هذا الهذيان"[50]. وانتهى إلى إجبارية الفصل الذي لا يحصل إلا بالحجر على فلسفة الجمع بين المتباعدات والمتناقضات: "قال بعض أهل النقد إنّه عيب في الشعر والنثر أن يأتي الشاعر بكلمة من كلام الأطباء، أو بألفاظ الفلاسفة القدماء"[51]، لم تتوقف القضية عند الخطاب

الفلسفي، من حيث هو أسئلة لضبط المفاهيم والتصورات عن الأصول والطبائع، بل تعداها إلى الحجر على توظيف الخرافي والأسطوري، لأنّها مما يلغي الفطرة ويشوّه براءتها وبهاءها، وهي التي تربى فيها العرب بداوةً وحضارةً ورد هذا على لسان ابن سينا الفيلسوف والمفكر: "لا يجب أن يحتاج في التخييل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة"[52]، زيادةً على الأثر السلبي في التواصل مع مقاصد الكلام والمتكلم (معنى مخترع لم يعهده الذوق الخالص)، وألغى الفرابي ومن سار على منواله المسلمات التي تدعم التثبيت، ودعا إلى استغلال الخبرة والمعرفة والإستثمار بهما (أصول ثقافية)، وألّح على الأبعاد العلائقية من باب الدعوة إلى التحويل الذي هو ظاهرة حضارية في الإبداع والفهم والتأويل، يقول: "إنّ الشعراء إمّا أن يكون ذوي جبلّة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر ولهم تأتٍ جيد للتشبيه والتمثي... ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي، بل هم مقتصدون على جودة طباعهم ... وإمّا أن يكون عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة... ويجوّدون التشبيهات والتمثيلات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء"[53]. هذا موقف مباشر لهدم الإلتزام بالخرافي، الذي فاخر بعالم الجن والشياطين والسحر (إلهام غامض ومؤثر)، بمطالبة تغيير مساره بكل وعيٍ، من هنا ميّز الغزالي بين الوحي الإلهي والإلهام (كلاهما من خلق الله تعالى)، حتى يصير الأول حجة لمشروعية الثاني: "...الوحي... يتولّد من إفاضة العقل الكلي أمّا الإلهام فمن إشراق النفس الكلية، والعقل الكلي أشرف وأكمل وأقوى وأقرب إلى البارئ تعالى من النفس الكلية كان الإلهام دون الوحي مرتبة"[54]، إنّ الفكر الفلسفي الإسلامي في محاولة التأسيس لأصوله وأدواته وآلياته ومثاقفته، قد وضع حواجز لغة الشعر ولغة الخطابة والعلم، ليقينهم أنّ الشعر كلام مخيل هذا ما قصد إليه الجاحظ، الذي كان أكثر صرامةً (وهو المعتزلي المتكلم)، حيث أنّ المتكلمين في خصوصية مصطلحاتهم قد: "تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم... ولذلك قالوا: العرض والجوهر، وأيس وليس، وفرّقوا بين البطلان والتلاشي، وذكروا الهذية والهوية"[55]، هذه دلالة ساطعة من الجاحظ على ضرورة التقيد بجوهر البلاغة: القول حسب مقتضى الحال، مع أنّه أجاز للشاعر العربي أن يستخدم ألفاظ علم الكلام على سبيل التظرف، وليس هذا بدعًا إذا ما نظر إلى الأمر من باب التلقي، كما يرى الجاحظ: "إنّ السامع شريك القائل"[56].

ما يؤخذ على البلاغة العربية حسب بعض الآراء أنّها "انصرفت ... انصرفت إلى دور المقام في تأدية المعنى المراد، وما يقتضيه ذلك من بنية تركيبية مخصوصة"[57]. بينما الأساس وفق هذه التصورات والأحكام يتجلى في الإبداع التخييلي، حيث يتوجه القائل: "نحو بناء خطاب يعيد فيه تشكيل الواقع وصياغته، على نحو يغاير ما هو قائم، ويخالفه بدرجات مختلفة، بل كثراً ما ينقضه"[58]. إنّ هذه البلاغة لم يتم الترحيب بها بشكل حماسي (التبني)، إذ أنّها استحالت من تقنية جمالية إلى آداةٍ للتبرير والإقناع، لهذا لم يتوان **محمد المكري** في التصريح: "كان اهتمام البلاغة القديمة منحصراً في تثمين الأفكار والحجج واستثمارها في صور بيانية دقيقة التحديد والتصنيف والتقعيد"[59]. وكأنّها بهذه التفريعات قد فقدت فاعليتها على الفطنة الذوقية بخصال الكلام العالي، الذي يتوخى منه إمتاعًا ودهشةً علماً أنّ الوظيفة المحورية للبلاغة: "في التأكيد على دور التركيب البلاغي في تحقيق الوظيفة الشعرية للنص"[60] إنّ السياق في مظهره العقيدي والثقافي الاجتماعي، يحول الخطاب الشعري إلى سياق إبلاغي وتواصلي (إشاري) أمّا أثره فإنّه يتجلى من خلال طريقة صياغته، لهذا فإنّه يمثل أنموذجاً فريدًا في توصيف هذا الخطاب أو تقويمه.

تطرق النقد الذوقي التراثي إلى مسألة أخرى، لكنّا تصب في المجرى ذاته من خلال التمييز النقدي بين العالم وغير العالم من الشعراء، بين من تحكمه فطرته، ومن يغلبه تكلفه، ما اضطر أدونيس إلى التشهير بهذا النهج في التقدير، الذي يقيس الحضارة بمقاييس البداوة، وحكم عليها بأنّها حالة مرضية تعرقل انفتاح الخيال العربي: "وهذا الفصل بين الفكر والشعر توكيد لجمالية الشفوية الجاهلية، وانحياز للبدوية الصافية ضد المدنية الهجينة، وترسيخ لصورة معينة من الشعر هي الصورة الغنائية الإنشادية..."[61]. ولكن هذا لا ينفي إطلاقًا انفتاح النقد التراثي على الفكر الفلسفي والكلامي، فإنّ **ابن وهب الكاتب** يتوخى من الشاعر مخالطة أهل الكلام وأصحاب الجدل، وإدراك معاني ألفاظهم وفهمها، وهذا يحتاج إلى متلقٍ متمرس، وأنّ الإشكال في العامة التي لا ترعف مصطلحات الفلسفة ودلالاتها فهي تستغل

ذلك للتحامل على الشاعر بأنّه زنديق وكافر[62]، يتعين على النزعة البدوية التي هاجرت في بيئات وعصور أخرى، ولتعديل نظرتها ألا تنتظر خرق الآخر لها، بل عليها أن تتحلى بسمات المبادرة.

في مفردات النقد التراثي التي تعوّدت على المفاخرة بالتثبيت، يتواصل التحويل، بإيعاز من العدول فكان الاعتراض تكبيل وظيفة الشعر بمرجعيات العقيدي والأخلاقي، وهذا ما صرح به القاضي الجرجاني: "الدين بمعزل عن الشعر"[63]. وسبقه الأصمعي في التعليق على اختلاف شعر حسان بن ثابت بين جاهليته وإسلامه: "الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف، هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره"[64]. فالشاعر يكون متكلفاً إذا ناقض - ولو عن غير عمد- حسّه الشعري، وحوّر خطابه إلى حكم ومواعظ وهذه الفضائل، أصحابها أولى بها في خطبهم ورسائلهم وتفسيراتهم واجتهاداتهم، إلاّ أنّ أبا عمرو بن العلاء، يصد رأي الأصمعي، حين وجد ضالته في شخص لبيد بن ربيعة، فأثنى عليه، لأنّه أحب إلى نفسه ووجدانه ذكر الله تعالى ولهجه بالخير ومكارم الأخلاق[65].

إنّ إيمان الناقد الديني، لم يثنه عن الإستجابة لتخصصه المنبثق من معاشرته للنص الشعري وإحساسه الذوقي والمعرفي، بأنّه نص مفارق، لا يحرم عليه الاشتغال على الديني والأخلاقي والإيديولوجي، إنّما يمنع على الناقد أن يفسره أو يؤوله وفق هذه المقولات، حتى لا يتحول إلى مجرّد وثيقة من وثائق متعددة، غرض الإخبار والإعلام.

مصطفى درواش

الهوامش:

1)- أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، مراجعة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص 20.

2)- المرجع نفسه، ص 11. هذا بغض النظر عن الشعر الذي استحسنه وراقه، وهو الذي يحفل بالقيم الأخلاقية والاجتماعية التي تجسد مشاعر القبيلة.

3)- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2005، ص 218.

4)- مجموعة مؤلفين مغاربة، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، محمد العمري (الرواية والاختيار)، جامعة محمد آكدال، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1993، ص 78.

5)- المرجع نفسه (محمد العمري)، ص 79.

6)- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص 33.

7)- علي بن محمد بن علي الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق ابراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط4، بيروت 1998، ص 182.

8)- أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 1986، ص 49.

9)- ينظر: أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الفروق، تحقيق أحمد سليم الجمعي، جروس برس، ط1، بيروت 1994، ص 80.

10)- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص 23.

11)- المرجع نفسه، ص 144.

12)- ينظر: أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشّح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965، ص 310.

13)- المرجع نفسه، ص 465.

14)- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج3، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، ط2، الرياض 1983. ص 17.

15)- عبد القادر بقشي، البلاغة التطبيقية (التحليل البلاغي للنص الشعري في خطاب الشرح الأدبي، مقالة في مجلة البلاغة والنقد الأدبي، ع2، 2015/2014)، مطبعة الأمينية، الرباط، 2015، ص 30.

16)- المرجع نفسه، ص 31.

17)- عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2001، ص 159.

18)- محمد بنيس، ضرورة الأدب في البحث في العلوم الإنسانية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2010. ص 24.

19)- يقطين، ص 159.

20)- المرجع نفسه، ص 217.

21)- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، بيروت 1972، ص 189، ولم يفرق أدونيس بين البديهية والارتجال، وهما يعنيان عنده دلالةً واحدة هي الوضوح، ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، دار العودة، ط4، بيروت، 1983، ص 133.

22)- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلو، سلام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية 1984، ص 42.

23)- جابر عصفور، قراءة محدثة في ناقد قديم، مقالة في مجلة فصول، م6، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985، ص 113.

24)- المرجع نفسه، ص 113.

25)- ابن رشيق، ج1، ص 197.

26)- المرجع نفسه، ص 197.
27)- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج3، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، القاهرة 1986، ص 48.
28)- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت 1981، ص 361.
29)- المرجع نفسه، ص 126.
30)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط6، القاهرة 1960، ص 43.
31)- ينظر: أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي، كتاب الموازنة، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منيل الروضة، ، بيروت، 1944، ص 11-17.
32)- علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، كتاب الوساطة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1966، ص 22.
33)- القاضي الجرجاني، ص 34.
34)- ينظر: أبوعلي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة، م1، تحقيق أحمد أمين عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991، ص 8.
35)- ينظر: شكري المبخوت، جمالية الألفة/ النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، 1993، ص 114-118.
36)- علي أحمد سعيد أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، ط1، بيروت، 1980، ص 319.
37)- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 8.
38)- جابر عصفور، قراءة محدثة في ناقد قديم، ص 111.
39)- Robert Escarpit . l'ecrit et le communication. Editions.Bouchene. Alger. 1993. P 59.
40)- Ibid. p57.
41)- عبد القاهر الجرجاني، تحقيق عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، 1991، 236-237.
42)- أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 65-66.
43)- أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص 64.
44)- جان كوهن، النظرية الشعرية/ اللغة العليا، ج2، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر القاهرة، 2000، ص 259.
45)- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، عمان، 1997. ص 102.
46)- المرجع نفسه، ص .135
47)- علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989، ص 20. كما ذهب إلى أنّ الشعرية قد بنيت على جمالية الإسماع والإطراب (أثر السياسي والإيديلوجي).
48)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66-67.
49)- شكري الطوانسي، المقام في البلاغة العربية/ دراسة تداولية، مقالة في مجلة عالم الفكر، ع1، م42، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013، 60.
50)- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، م1، القسم الثاني، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب تونس، 1981، ص .480
51)- المرجع نفسه، ص 480.
52)- القرطاجني، ص 78.
53)- أبو نصر الفرابي، كتاب فن الشعر لأرسطو، ص 155-156.
54)- عمر محمد التومي الشيباني مقدمة في الفلسفة الإسلامية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1975، ص 153.
55)- الجاحظ، البيان والتبيين، ص 139*.
56)- المرجع نفسه، ج2، ص 301.
57)- الطوانسي، مقالة، ص 102.
58)- المرجع نفسه، ص 102.
59)- محمد المَكري، الشكل والخطاب/ مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1991. ص 33.
60)- عبد القادر قشي، مقالة، ص 32.
61)- أدونيس، الشعرية العربية، ص 23-24. وتغاضى أدونيس عن وظيفة الإنشاد التي هي بمثابة نوعية للطبع الموهوب، تساعده على تألقه وانتشاره.
62)- ينظر: أبو الحسين إسحاق بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1966، ص 243.
63)- القاضي الجرجاني، ص 64.
64)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 224.
65)- المرزباني، ص 100.