مفهوم الأدبيّة في التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع

تأليف : توفيق الزيدى

عرض ومناقشة

أحمد طاهر حسنين

للقارىء العربى أن يهنىء نفسه ووطنه وأمته كلما أطلت على الفكر العربى شمس كتاب جديد ، أو قبس من تأليف يضيء لنا محراب التراث . . وبالمثل ، فإن الباحث فى التراث العربى يهش نفسا وروحا وفكرا حين يرى المطابع وقد دفعت بالمؤلفات العربية واحدا تلو آخر لتُسمع الدنيا بأسرها ذلك الصوت الأصيل الذى ما يزال نابضا وحيا ومتناغما لأجدادنا العرب الأوائل .

من هنا كانت سعادتى التى لا تحدّ وأنا أقرأ هذا المؤلَّف ــ قيد العرض ــ عن التراث النقدى ، لباحث متميز وأخ كريم تجمعنا به صلة الرحم التى تستمد جذورها من معتقد عربى ثابت لا يتجزأ .

وإذا كان من كلمة عن المؤلِّف فهو الأستاذ توفيق الزيدى من مواليد ١٩٥٣ بتالة (الجمهورية التونسية) . وهو حاصل على شهادة التعمق فى البحث سنة ١٩٨٤ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس ، ويدرِّس حاليا بدار المعلمين العليا بسوسة (الجامعة التونسية) . وقد صدر له : أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٤ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه فى الحقيقة عجالة موجزة جدا عن المؤلف استقيتها من المطبوع على غلاف الكتاب الذى نقوم بعرضه . وإذا كان لنا أن نضيف إليها جديدا فهو أن كتابه ، « أثر اللسانيات »قد عرضه وعلق عليه الدكتور محمود الربيعى (مجلة فصول مج ٤،عدد ٣،يونية ١٩٨٤؛ الحداثة فى اللغة والأدب ، جزء ١ صفحات ٢١٧ - ٢٢٢)

وإذا كان علينا دائما أن ننصاع لنصح حجة الإسلام الغزالى فى عدم الارتكان إلى معرفة الحق بالرجال ، بل على العكس معرفة الحق أولا لنعرف أهله ، فإن هذه المقولة كانت بالنسبة لى إرشادا أعاننى على تصور عدة خصائص فى شخصية هذا الباحث تحتم علىّ الموضوعية تسجيلها فى نهاية هذا العرض لا فى بدايته .

وكتاب الزيدى : « مفهوم الأدبية فى التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع » كتاب حافل ومشوق ومثير . فمن الناحية الشكلية يقع الكتاب ــ عدا صفحتى العنوان والفهرس ــ فى ١٩١ صفحة من القطع المتوسط ، وهو منشور سنة ١٩٨٥ فى دار « سراس » للنشر بتونس ، وذلك ضمن سلسلة (تجليات) التى يديرها الدكتور حمّادى صمّود .

وهذا الكتاب أساسا قد قُدِّم فى شكل دراسة لنيل « شهادة التعمق فى البحث » فى إطار المرحلة الثالثة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس بإشراف الدكتور حمّادى صمّود . . وناقشته لجنة من الأساتذة عبد القادر المهيرى وتوفيق بكار وحمّادى صمّود بتاريخ يونيه ١٩٨٤ .

ويقع الكتاب فى تمهيد وثلاثة أقسام :

التمهيد (٤ صفحات) ويطرح فيه الباحث مفهوم الأدبية وصلتها بالأدب .

وبعد التمهيد يجىء عرض الكتاب فى ثلاثة أقسام : القسم الأول : جدلية الظاهرة (صفحات ٨ - ٥٢) .

القسم الثانى : تحديد الأدبية من خارج النص (صفحات ٥٣ - ٩٠) .

القسم الثالث : تحديد الأدبية من النص (صفحات ٩١ - ١٦٩)

وفى القسمين : الأول والثانى حرص المؤلف على ذكر خاتمة لخُص فيها أهم النقاط التى سبق عرضها ، على حين جاء القسم الثالث غفلا

من عنوان الخاتمة ، وإن كان قد ذكر فى نهايته أيضا بعض النتائج . وكان يتبع كل قسم بذكر الهوامش . وبعد الأقسام الثلاثة أورد خاتمة عامة (صفحات ١٧٠ - ١٧٣) ، ذكر بعدها هوامش القسم الثالث (صفحات ١٧٤ - ١٨٣) .

بعد ذلك أورد ثلاث قوائم (صفحات ١٨٤ - ١٩١) أولاها للمصادر ، وقد نبه إلى أن هذه القائمة المرتبة ترتيبا أبجديا تصاحب قائمة الرموز التى استعملها طوال البحث . وثانية القوائم تحوى المراجع العربية ، أما القائمة الثالثة فقد خصصها للمراجع الأجنبية . وسوف نرجىء رأينا فى هذه القوائم إلى ما بعد عرض الكتاب وفى نهاية الكتاب يأتى الفهرس فى صفحة واحدة (ص ١٩٣) . هذا ويتخلل البحث عدد من الجداول والرسوم التوضيحية سنعلّق عليها فى حينها .

ومن حيث الطباعة ، فإن الكتاب كله خال من الأخطاء المطبعية خلوًا تاماً اللهم إلا فى حالة واحدة فقط (ص ٨١ ، السطر الرابع من آخر الصفحة) حيث جاءت كلمة العبد مغلوطة وصحتها البعد . عدا ذلك فالطباعة جيدة ، وإخراج الكتاب ممتاز ؛ وهذا تنويه منا بجهد المؤلف وتضافر دار النشر .

هذا من الناحية الشكلية . . فماذا عن الكتاب ومضمونه ؟

أرى من الأمانة العلمية ــ وإبقاء للحفاظ على هدف المؤلف ــ أن أعرض الكتاب بالطريقة التى أوردها عليه مؤلفه .

فى التمهيد ، يميز الباحث بين مصطلحى : الأدب والأدبية ؛ فعلى حين يكون الأدب مجموعة النصوص التى يتوافر فيها البعد الفنى لتؤثر فى المتقبل ، فإن الأدبية أمر موجود حتما فى هذه النصوص ، ولها صلتها بالمتقبل الذى يكون قد اختار النصوص وفق بعد فنى معين .

والتفكير النقدى هو الذى ينقل الأدبية من الخفاء إلى الوضوح والتجلى ، وذلك عن طريق طرح أسئلة مثل :

لم كان هذا النص أدبيا ؟ ولم اختير ؟ وبماذا يختلف عن النص العلمى أو التاريخى أو الفلسفى ؟

لم نجمع معا نصوصا تختلف زمانا ومكانا وجنسا لمؤلفين مختلفين ؟

لم أثرت نصوص المتنبى فى مجتمعه وفينا حتى الآن ؟ لم نستجيب نحن لنصوص أخرى ، على حين لم يستجب لها مجتمعها الذى نشأت فيه ؟

هذه الأسئلة التى يطرحها التفكير النقدى تتطلب إجابات ، والإجابات عنها هى ــ فى نظر المؤلف ــ الشىء الذى يبلور مفهوم « الأدبية » .

وفى التمهيد يذكر الباحث أيضا غايته من البحث ، ويحصر هذه الغاية فى : التوصل إلى معرفة البنية الذهنية فى إدراك « الأدبية » فى التراث النقدى . وسوف أفصّل القول فى المنهج بعد الانتهاء من عرض الكتاب .

ويأتى القسم الأول ليناقش جدلية الظاهرة من خلال منظور استقراء التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع الهجرى ، والمؤلف يعترف سلفا بصعوبة مفهوم « الأدبية » ، ويعده غامضا ومحيرا وتجريديا . وهو يذهب إلى أن الأدب بما هو ظاهرة مألوف للجميع ، ولذا يسهل تصوره ؛ أما الصعوبة فإنها تكمن فى البحث عن الخصائص أو العناصر التى تجعل منه أدبا ؛ وهذه الخصائص هى التى تعنى « الأدبية » .

هذه العناصر وغيرها توجد متفرقة فى أحكامنا النقدية ، وتجميعها لا يتم إلا تدريجيا ؛ شأن إدارك الظاهرة نفسها : يبدأ بالحس الغامض ثم ينتهى إلى المعرفة العقلية الشاملة .

وهذا ما حدث بالفعل منذ نقد الجاهليين الذى انبنى بداية على الذوق الفطرى لا الفكر التحليلى ، ولهذا فقد جاء حكما غير معلل وغير مشفوع بحيثياته ، بالإضافة إلى ما يزخر به من أحكام تقديرية تتراوح بين الانفعال الشعورى الآنى ، والخاطرة النقدية الموجزة ، وكذلك النظرة البلاغية العقلانية المحيطة .

وقد وضع الباحث يده على ثلاثة أوجه جدلية تشكل أهم المستويات لإدراك الأدبية ، وهذا الأوجه هى :

أولا : انفعال شعورى يرتكز على تقبل النص ، ويؤدى إلى لذة يحدثها النص عند المتقبل .

ثانيا : تفضيل نص على نص أو أديب على أديب .

ثالثا : تعليل وتأصيل يتعديان مرحلة الإعجاب ، وهذا ــ فى رأيه ــ أرقى الوجوه وأعلاها درجة فى الإحاطة « بالأدبية » .

وهو يرى فى هذه المراحل مستويات فكرية لتحديد الظاهرة ، لا يجدها تتبع بالضرورة خطا زمنيا مضبوطا ، لأنها مجرد مواقف توقفنا على تطور التفكير النقدى فى تصور « الأدبية » .

وتشغل المستويات الثلاثة (الانفعال ، والتفاضل ، والتأصيل) اهتمام الباحث ، ومن ثم تستحوذ على القسم الأول كله .

يوضح الكاتب كل مستوى على حدة ، فالمستوى الأول ، وهو مستوى الانفعال أو تقبل النص ، هو ــ من وجهة نظره ــ أول موضع لرصد « الأدبية » ، وقد أطلق عبارة « التلذذ الأدبى » على ما يحدثه النص من وقع لدى المتقبل .

ويروح الباحث يتلمس الشعور بهذا التلذذ لدى النقاد القدامى محاولاً معرفة المظاهر الحركية أو الإجراءات الفعلية التى يثيرها هذا الشعور . وقد وجد أن هذه المظاهر أو الإجراءات تنحصر فى : الإيماء ، حين أومأ الرسول (ص) عندما سمع كعبا ينشد ؛ أو الضرب بالرجل ، كما ضرب الوليد برجله طرباً ؛ أو البكاء ، وهو شكل آخر لإظهار الشعور بالتلذذ عند سماع نص ما .

والباحث هنا يأخذ على النقاد القدامى وقوفهم عاجزين عن تعليل أثر النص فى المتقبل ، ومن ثم عجزهم عن استكناه سر الجودة فى نص ما .

ومن هنا جاءت معرفتهم للجودة من هذا المنظور معرفة غامضة بعيدة عن التحليل الموضوعى ، لأن الذوق وحده كان المحك الذى اعتمدوا عليه غاية الاعتماد . وهو يستند فى رأيه هذا بما قاله الآمدى من « أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة » .

المستوى الثانى هو مستوى التفاضل ، وفيه كان الفكر النقدى موجهاً إلى نوعين من التفاضل : أحدهما ثنائى يجرى فيه التفاضل بين طرفين قد يكونان شاعرين اثنين ؛ وثانيهما كان يتم فى إطار جماعى .

والتفاضل فى إطار ثنائى يضرب له مثالاً بقصة تحكيم أم جندب الطائية بين امرىء القيس وعلقمة فى وصف كل منهما للفرس ، وفى ذلك اتصل تعليل الحكم بأصول الفروسية ، أو اعتمد عليها .

وهذا يدل على أن تناول الأدبية كان خاضعاً ــ فى الأساس ــ للمنطوق على مستوى البث والتقبل ، وكذلك كان المتقبل للنص يصدر فى تعليله لجودة النص من محيطه هو ؛ إذ كلما كان النص الأدبى وفياً لعادات الناس كان وقعه أشد وتأثيره أقوى .

ومن هنا كان المتقبل فى العصر الجاهلى يعلل لجودة النص بما جاء موافقاً لنمط حياته ، بل حتى لاستعمالاته اللغوية ، كما حدث فى نقد استخدام كلمة « الصيعرية » التى انتقدها طرفة بن العبد فى بيت للمسيّب .

هذا وقد يعجز كثير من النقاد عن التعليل لأن وجوه التقارب عادة ما تكون أكثر من أوجه الاختلاف .

والتساوى فى الجودة ، ومن ثم عجز النقاد عن تعليل التفاضل الثنائى كان إرهاصاً بميلاد شكل جديد لتحديد « الأدبية » ؛ وقد تمثّل ذلك فى فكرة « الطبقة » .

فإذا كان هذا الفريق يقدّم هذا الشاعر ، وذاك يقدّم شاعراً آخر ، فمعنى ذلك ببساطة أن الشاعرين متساويان ، ويشكلان طبقة واحدة . وهنا يقتبس الباحث نص الآمدى بأن : « الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر فى امرىءَ القيس والنابغة وزهير والأعشى ، ولا فى جرير والأخطل ولا فى بشار ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم » .

وفحوى هذه المقولة أن التفاضل بين هؤلاء لم يعد ممكناً ، لأنهم فى منزلة واحدة ؛ ومن هنا نشأت ــ فى رأى الباحث ــ فكرة « الطبقة » وهى ما يتم فيه النوع الثانى من التفاضل ، وهو التفاضل الجماعى .

وهنا يفصّل الباحث القول فى المراد « بالطبقة » ودلالاتها ، وكذلك الأسس التى انبنت عليها ؛ فيشير إلى أن « الطبقة » كانت مصطلحاً عاماً شائعاً بدأ أولاً فى دوائر المحدّثين والقرّاء ثم امتد إلى الأدب .

كذلك فإنه يورد الدلالات العديدة التى استخلصها لمصطلح « الطبقة » وأهمها التساوى والمحاذاة . وهو يشير إلى أن مصطلح « الطبقة » قد استخدم فى ترتيب الشعراء وذلك حين عجز النقاد عن المفاضلة .

وهو يؤكد أن أصحاب الطبقة الواحدة متميزون فى بابهم ؛ إذ إن عناصر الائتلاف بينهم ــ من وجهة نظره ــ أكثر من عناصر الاختلاف .

وقد انعكس هذا ــ فى رأيه ــ على المفهوم الاصطلاحى النقدى « للطبقة » ؛ إذ هى مجموعة الشعراء المتساوين فى خصائص معينة . وهذا لا يعنى أن واضع « الطبقة » لا يستطيع ترتيبهم بحسب التفاضل ، بل الأمر على العكس من ذلك ؛ فالطبقة لا تكتسب بُعدها التفاضل إلا إذا قيست ببقية الطبقات .

ومن هذه الزاوية يقرر الباحث أن كتب الطبقات قد جاءت لتحوى تخطيطاً ثنائياً :

تفاضل داخلى ، يرتب بموجبه الشعراء داخل كل طبقة على حدة (وهذا أكثر صعوبة لأن التشابه أكثر بين أصحاب الطبقة الواحدة) وهذا النوع هو الأكثر التصاقاً بمفهوم « الأدبية » .

تفاضل خارجى ، وترتب على أساسه كل الطبقات .

وأول من اعتمد الترتيب الخارجى ــ فى نظر الكاتب ــ هو الأصمعى فى كتابه « فحولة الشعراء » . وفيه يهتم بتنزيل الشاعر ضمن طبقة الفحول أو خارجها .

والباحث يستخلص هنا المراد بالفحولة قائلاً إنها اكتمال الجودة ، وإن كانت مقاييس هذا الاكتمال غائبة على الأقل فى طبقة الفحول ، أما فى طبقة غير الفحول فهناك مقاييس أهمها : الكَمّ .

والكَمّ كان يعدّ دلالة على طول نفس الشاعر ، بالرغم من أنه ليس دائماً بالوسيلة المأمونة إلى الجودة ، ولذلك كان يضاف إليه المقياس اللغوى الذى أفرز لنا الكثير من المسميات والعبارات التى كانت لها دلالاتها ؛ وذلك مثل : فلان حجة ، فلان أعيانى شعره ، ليس يشبه شعره شعر العرب .

ونظراً لاشتمال « فحولة الشعراء » على شعراء جاهليين ومخضرمين فحسب نجد أن هذا الإجراء قد أرشد الباحث إلى استخلاص حقيقة مؤداها أن قياس « الأدبية » كان مبعثه اقتناعات لغوية خاصة بالقديم ؛ ولعل هذا هو ما جعل الناقد لا ينظر إلى النص الأدبى من جهة وقعه وجودته ، ولكن النص عنده جيد لأنه جاهلى ، وغير جيد لأنه غير جاهلى .

وقد تمثل هذا الموقف بوضوح لدى أبى زيد القرشى فى «جمهرة أشعار العرب » ، وابن سلام الجمحى فى « طبقات فحول الشعراء » .

ويوازن الباحث هنا بين الترتيبين : الداخلى والخارجى ومدى إسهام كل منهما فى تحديد « الأدبية » ، وينتهى إلى القول بأن الترتيب الخارجى للطبقات لا يعين على فهم « الأدبية » لأنه يهتم بالإحصاء والرتب أكثر من تحليل الظاهرة الأدبية نفسها .

أما الترتيب الداخلى فهو ــ من وجهة نظره ــ أكثر نجاحاً فى تحديد « الأدبية » حيث تظهر عوامل الاشتراك بين أصحاب الطبقة الواحدة التى هى أكثر دقة . وهذه العوامل قد أفرزت لنا عدداً من المقاييس أجملها الباحث فى شقين :

مقاييس من النص

وهنا تسلط المقاييس النابعة من النص لإنزال الشعراء فى طبقاتهم ، وذلك بطبيعة الحال يحدث على يد ناقد خبير معاين كثير المدارسة ، كالجمحى ، مثلاً ، الذى يتردد فى كتابه مصطلحات : عذوبة ، رقة ، حلاوة ، حسن تأليف الكلام فى نسجه ، كما تتردد جمل عن المعنى والابتداع والمعاظلة .

مقاييس من خارج النص ،

وهنا نجد مناقشة مسائل تتعلق بأصحاب النصوص ، كالاقتدار على القول فى مختلف الأغراض الشعرية ، ومسألة توثيق النص ونسبته إلى قائله ، وهنا يشير الباحث إلى أسباب الانتحال :

الرواة ، والعصبية بين القبائل ، وشهرة قصيدة ما ، كما يشير إلى مسألة الوراثة فى الشعر .

وينهى الباحث مناقشته لهذه النقطة بخلاصة موجزها أن التفاضل نهج فكرى قام أساساً على الانفعال الشعورى لدى المتقبل ، إذ يعمد هذا إلى الحكم بتفوق النص الذى يوفر أكثر قدر من اللذة الأدبية .

ونظراً لأن أصحاب الطبقات قد اقتصروا على الترتيب التفاضلى فإن الأدبية لم تتبلور تبلوراً تاماً على أيديهم ، وإن كان هذا لم يمنع ظهور بوادر الاهتمام بجوانب مختلفة من النص ، والعناية لأول مرة بوظيفة الناقد أو دوره . وكان ذلك أهم المؤشرات لمستوى « التأصيل » ؛ وهو الوجه الثالث والأهم بعد « الانفعال » المؤدى إلى اللذة الأدبية ، و « التفضيل » المشار إليه فى كتب الطبقات .

يشير المؤلف هنا إلى أن مستوى «التأصيل» يمثل نضج الفكر النقدى فى إدراك «الأدبية» (ينبغى أن يعلم هنا أن المستويات الثلاثة كانت متداخلة زمنيا ، ولذلك فإن التأصيل لم يكن مرحلة لاحقة)

هذا وقد تطورت مباشرةُ النص الأدبى فى طورين : شفوى وكتابى . الشفوى صاحب المفاضلات ؛ وهو أمر مهّدت له اللقاءات بين صاحب النص والمتقبلين (والحكم هنا كان فوريا لا يستدعى التمحيص) . وهذه اللقاءات اتخذت شكلين : إما بين الشعراء أنفسهم سواء حضروا أم لم يحضروا (كتلك النقدات التى كانت لدى كل من عمر بن أبى ربيعة ، وجميل بن معمر) . وبعض هذه اللقاءات حدث بين النقاد والشعراء ، وهذا النوع قد اكتسب نوعا من الحدة ؛ إذ كان شاعر كالفرزدق مثلا عنيفا فى رده على ابن أبى إسحاق الحضرمى حين قال له : «علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا» . وفى هذه الظروف كان الجو النقدى مشحونا بالأهواء والتعصب ؛ فصدرت أحكام بعيدة عن الموضوعية .

هذا عن الطور الشفوى فى مباشرة النصوص الأدبية ، أما الطور الآخر فقد كان كتابيا ، وفيه باشر الناقد النص بعيدا عن صاحبه . وقد تحقق هذا بفضل توافر عدد من العوامل مثل : ظهور دواوين الشعراء ، وحركة جمع الشعر التى أثمرت المختارات وكتب الأدب . وقد كان توافر المادة الشعرية المكتوبة من العوامل التى جعلت الناقد يتأمل النص ويتدبر «الأدبية» ، وقد برز هذا مع مؤلفى الطبقات مثل الجمحى فالجاحظ ثم مع الباقلانى والآمدى .

وفى ظل هذه الظروف تبلورت وظيفة الناقد حيث نما الوعى بأبعاد «الأدبية» أكثر من ذى قبل . وقد تمثل هذا فى اتجاهين متوازيين :

موقف الشعراء من اللغويين المتعصبين ، وموقف النقاد الذين ادعوا ردّ صناعة النقد إليهم ، ومن هنا ساد المبدأ الذى أرساه القاضى الجرجانى فى الوساطة : «لكل صناعة أهل يرجع إليهم فى خصائصها ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها» .

وبهذا ينهى الباحث توفيق الزيدى مناقشته للقسم الأول الخاص بجدلية الظاهرة ، ويخلص بعد ذلك إلى تحديد «الأدبية» من خارج النص (فى القسم الثانى من الكتاب) ، ثم من النص (فى القسم الثالث والأخير) .

وحيال تحديد الأدبية من خارج النص طوّف بنا المؤلف بادىء ذى بدء فى الحالة النفسية التى يعيشها المبدع ، وهى حالة المعاناة فى أثناء الخلق .

وهو يشير إلى أن النقاد العرب كانوا على وعى بهذه الحالة . وبرغم إيمانهم باستعصاء الخلق ، فقد حاولوا البحث فى دواعى لحظات الخلق والإبداع ، وانتهوا إلى حقيقة مؤداها أن الاختلاء بالنفس مهم ؛ ولهذا فقد أجمعوا على أن الزمن الذى يسمح بالخلق هو وقت فراغ البال ؛ ومن هنا اختاروا أول الليل ، والخلوة فى الحبس والمسير . كذلك كان العنصر المكانى مهما ، وذلك كالصحارى والأودية ، كما كان الطرب والشرب وسيلتين من وسائل الاختلاء بالنفس .

ونظراً لأن حالة المعاناة يكتنفها الغموض دائما وتكون محوطة بالأسرار ، فقد لابستها الاعتقادات الخرافية ، وفى هذا المجال تنزلت الأقاويل بظاهرة شياطين الشعر .

ومن هذا المنظور كانت «الأدبية» أمرا عسير المنال . وهذه ظاهرة يردها الباحث إلى ثلاثة أسباب :

سبب نفسى / اجتماعى ، سبب تربوى / ثقافى ، وسبب دينى . ومن هنا يذهب إلى أنه قد أتى على «الأدبية» مرحلة كانت تفسّر فيها عن طريق الخرافة ، كمسألة شياطين الشعر التى يقول عنها الجاحظ إن المتقبل لها إما أعرابى عاش ظروف الوحشة والانفراد ، وإما عامى لم يأخذ نفسه بتمييز ما يستوجب التكذيب والتصديق والشك .

وقد لعبت المفاهيم الدينية السائدة فى الجاهلية دورها فى هذا المضمار ؛ إذ إنها كانت ترتبط بكل التصورات التى تدور حول القوى الخارقة للعادة كالسحر والجن والغول وما إليها .

وعلى أية حال ، فإن الباحث الباحث يقطع بأن المرحلة الخرافية فى تناول مفهوم «الأدبية» كانت نهايتها ظهور الإسلام ، حيث كانت قيم الدين الجديد أهم أداة قضت على خرافية «الأدبية» ، ووصلتها بمرحلة جديدة هى المرحلة الحضارية .

وفى هذه المرحلة الحضارية برز مقياس النسب ، فعُدَّ واعتبر الشاعر المقدم هو ذلك الشاعر الذى صفا نسبه ؛ وهذا ــ كما نرى ــ مقياس يراه الباحث يتردد فى كتب النقد عموما ، وبخاصة فى كتب الطبقات والتراجم .

والوجه الآخر للمسألة هنا أنه كان طبيعيا أن يتحرزوا من أغربة العرب لأنهم ينتسبون إلى أب فقط ؛ الأمر الذى بسببه لم يرتفعوا إلى مصاف الشعراء أصحاب النسب .

ويشير الباحث هنا إلى أنه نتيجة لهذا المقياس الصارم ظل عدد من الشعراء مغمورين فى الخفاء ، ومن ثم فإننا لا نستطيع أن نجزم بأن ما وصلنا هو كل الشعر العربى .

ويعالج الباحث بعد ذلك مسألة التناول التقنى للأدبية فيعرض للطبع والصنعة ، ولكنه يتناولها من منظور جديد جدة تامة ــ هكذا يقول ــ حيث أشار إلى أن الطبع وأهميته والاعتداد به كان مميزا رئيسيا لأدبية النصوص ، فى مقابل التكلف ، الذى هو النتيجة الحتمية لطغيان الصنعة وبروز الدخلاء فى العرب وفى الأدب . وهو يشير هنا إلى أنه وإن كان الأعاجم يعدون دخلاء حضاريا ، فإن من العرب أيضا من كانوا يعدون دخلاء أدبيا ، وهؤلاء وأولئك كانوا يزاحمون المطبوعين (أو المقتدرين على القول دون معاناة أو دون صنعة) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صحيح أن العرب أقروا جانب الصنعة ، ولكنهم كانوا يذمون طغيانها وتكلفها غاية فى ذاتها .

ويستطرد الباحث إلى إبراز عدد من الضوابط للاكتساب والصنعة ، ويكاد يحصر كل ذلك فى أن النص الجيد هو ذاك الذى كان نتيجة التفاعل بين الطبيعية والصناعة ، وهو ما أطلق عليه الجاحظ «المركّب» ، وهو الذى يساوى «عفو البديهة وكد الروية» ، كما يشير أبو سليمان المنطقى فى «الإمتاع» للتوحيدى .

والباحث يورد المراحل الأساسية لطور إحكام الصنعة ومنها : المران ، وعرض النصوص على النقاد والعلماء ، وأخيرا مرحلة التعهد .

وبهذه المراحل ينتهى القسم الثانى الذى أراد له المؤلف أن يأتى ليبين تحديد «الأدبية» من خارج النص .

والقسم الثالث والأخير يختص بتحديد «الأدبية» من النص نفسه . ويستهله الباحث بذكر الخصائص العامة للكلام الأدبى من خلال المقارنة بين أنماط الكتابة ، وهو يعطينا مفتاحا سحريا للتفرقة إذ يقول إن حل المنظوم ونظم المنثور كان طريقة لتوضيح «أدبية» النص .

فالشعر خطاب نقدى لا يعتمد على العروض فحسب ، فالخصائص العروضية وحدها لا تكفى لإبراز جودة الشعر ، إذ إن فى الشعر ما هو أقوى وهو : بنيته اللغوية : (هذا النسيج المتلائم من وزن وقافية ولفظ ومعنى) . وهذه الخاصية البنيوية للشعر هى التى تحول دون ترجمته ، ومن ثم فإن هذه البنية هى أساس رئيسى للأدبية .

يشرح الباحث أبعاد هذه البنية ، فيعرض لقضية اللفظ والمعنى ، مركّزا على أهم العوامل التى تجعل لكل منهما فاعلية فى الكلام الأدبى ، وهو يشير إلى أن القدامى ذهبوا إلى أن المعنى هو المنطلق ، واللفظ هو التابع . وقد تعدد التصور حول المعنى فى النقد القديم ، إذ قد نظروا إليه أحيانا على أنه المدلول الذى لا يدخل حيز الوجود الفعلى إلا بواسطة اللفظ ؛ ومن هنا ارتبطت الألفاظ بالحس ، على حين ارتبطت المعانى بالعقل . وكذلك فقد نظروا إلى المعنى أحيانا على أنه الموضوع أو الغرض مثل : الوقوف على الديار ، والتسليم أو البكاء عليها ، كما يتضح فى كتاب « الموازنة » للآمدى .

كان السبق إلى المعنى أحد مقاييس « الأدبية » ، ولهذا كان الارتباط قائما بين المعانى وملاحظات السرقة أو ملاحظة القديم بوجه عام .

والباحث هنا يشير إلى أنه قد ترتّب على نظرة النقاد القدامى إلى المعانى عدة نتائج فى غاية الخطورة ؛ هى :

وجوب جريان المعانى مجرى العادة ، وذلك نظراً للاشتراك فى المعانى حيث إنها كانت نابعة من تراث ثابت ؛ ولهذا فقد عدّ قدامة مخالفة العرف من عيوب المعانى ، ولعل أبا تمام قد هوجم للسبب نفسه ؛ أى لخروجه على العرف . وكان الجاحظ قد أرسى الكثير من المفاهيم فى هذا الصدد ؛ وذلك حين أشار إلى أن من عادة الشعراء إذا كانت هناك مرثية أن تغير الكلاب على بقر الوحش وتقتلها ، ومن هنا كانت مجاوزة ذلك من قبيل المخالفة الأدبية .

ومن النتائج أيضا : تقنين السرقة الأدبية ، وذلك أمام ضغط رصيد المعانى ، الذى بسببه راح النقاد يقننون السرقة ويبينون طرقها ، والسبيل أو السبل لإخفائها .

وثالثة النتائج هى : وظيفة اللفظ فى إبراز المعنى ، وكان ثمة تركيز ملحّ على متانة العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو ما أسموه بـ « المشاكلة » ؛ إذ على قدر الكسوة اللفظية يكون إظهار المعنى فتزداد قيمته . ومع كل ذلك فقد اضطر النقاد الأقدمون إلى حصر الجودة فى اللفظ والزخرف اللفظى حيث شاع لديهم أن المعانى مشتركة .

والباحث لا يترك المسألة عند هذا الحد ، بل إنه يضيف إليها أبعادا جديدة توضحها . وفى سبيل ذلك يعاود الحديث بالتفصيل عن العوامل التى تجعل للمعنى واللفظ فاعلية فى الكلام الأدبى . ويدرج مناقشته هنا تحت عنوانين أو خاصتين رئيسيتين هما : خاصية التحول ، وخاصية الإيقاع .

وهو يشير إلى أن التحول الدلالى هو إحدى الطاقات المحرّكة للأدبية . وهذه الطاقة تبعث فى النص الحيوية والنشاط ، ولهذا أيضا علاقته بالتلميح والتصريح . والباحث يرسى نظرية العرب فى التحول الدلالى على أربع قواعد :

قاعدة المقارنة ، وفيها تأتى سهولة بناء التشبيه وتماشيه مع قوانين أدبية المنطوق ، كما أن التشبيه يبنى أحيانا على المقارنة الكامنة للتصريح ، وأحيانا يجىء مبنيا على قاعدة الحسية .

وهناك قاعدة التداعى على مستوى الحقيقة لا المجاز ، وهى تقتضى قيام نظامين ماثلين ومستقلين يجمع بينهما الاختلاف والاتفاق فى الوقت نفسه .

وقاعدة التفاعل ، وهى تقتضى قيام نظامين مستقلين غير ماثلين يحصل من تفاعلهما نظام جديد ، كما هو الحال فى الاستعارة .

وأخيرا قاعدة التجاوز ، وفيها يرى الباحث أن الإبداع عند العرب كان مطوّقا أو مكبّلا بعدة مقاييس معيارية ، وذلك كالإفراط والمبالغة والغلو والإحالة والتناقض .

هذه فحسب رؤوس موضوعات . والخلاصة أن الباحث ينهى مناقشته لقواعد التحول الدلالى الأربع بنتائج مؤداها أن طاقة التحول الدلالى قد أثارت قضايا شائكة لدى النقاد ، وكانت حافزا لهم على التحليل وتقصّى أصول المسائل ؛ الأمر الذى جعل بحوث النقاد العرب تجرى على نهجين :

أحدهما وصفى أدى بهم إلى الإقرار بخفاء المعانى ، والتلميح ، وما يحدثه ذلك من لذة عند المتقبل ؛ وثانيهما معيارى أدى إلى نتائج كبّلت الإبداع وكبحت قوة الخلق ، كاحترازهم من الاستعارة ، وحظرهم لكل وجوه مجاوزة السنن فى حقل استخدام المجاز .

وإذا كان من كلمة أخيرة هنا ، فإنه فى مجال التحول الدلالى يبرز التشدد بدرجة تظهر فيها « الأدبية » مكبّلة بأوثق القيود .

هذا عن خاصية التحول ، والخاصية الأخرى هى خاصية الإيقاع . والباحث يعترف بغموض هذا المصطلح قديما وحديثا ، وهو يرى أن البعض قد يعد تعاقب الليل والنهار إيقاعا ، وقد يذهب آخرون إلى أن انتظام دقات القلب تندرج هى الأخرى تحت هذا المفهوم . وهذا وذاك لا يكشف عن الإيقاع بطريقة واضحة ؛ وربما

كان السبب كامناً فى أن الإيقاع يرتبط ـ بسبب او بآخر ـ بالموسيقى ، وهى التى تعتمد قرع السمع أساسا . ومن هنا تصور البعض أن الإيقاع كامن فى الأصوات دون المعانى . وبرغم هذا فإن إشكالية الإيقاع تتضاعف حيث نجد أنه يرتبط بالشعر فحسب ، ربما نتيجة للإمكانات العروضية ، رغم أنها وحدها لا توفر الإيقاع .

لقد أحس النقاد العرب القدامى بكل هذا فوصفوا الشعر بـ « العذوبة » و « الرقة » وكثرة « الطلاوة والماء » ؛ كما لاحظوا تأثير ذلك فى المتقبل ، فعبّروا عن « الارتياح » و « الأريحية » و«الطرب»، وغير ذلك مما ينتمى إلى اللذة الأدبية .

ولم يقتصر الأمر هنا على الشعر فحسب ، بل راحوا يفسرون وجود هذه اللذة الأدبية حين سماع القرآن الكريم ، وقد عدّ الخطابى هذا وجهاً من وجوه الإعجاز .

ويشير الباحث إلى أن لذة أى نص لا يمكن أن تتأتى إلا من جميع مكونات النص لفظا ومعنى وبناء ، والعوامل الموحدة لهذه المكونات تتجلى فى الإيقاع الذى يتعدى حدود الأجناس الأدبية ليصبح طاقة تحرّك كل فنون القول .

ولهذا يخطىء من يقول إن العرب حدّوا جودة الشعر بوزن فقط أو قافية فحسب ، إذ إنهم عدوا الخصائص العروضية أحد وجوه الإيقاع ليس غير . ولابن طباطبا إشارة دالة حيث يحدّ الشعر بالإيقاع لا العروض : « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه » .

ويخلص الباحث بعد كل هذا إلى أن للإيقاع وظيفة مزدوجة ؛ إذ فيه وصل مكونات النص بعضها ببعض ؛ وأيضا له تأثيره فى المتلقى . أما وسائل هذه الطاقة فهى كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم .

والباحث يحصر هذه الوسائل فى مستويات هى ، على الترتيب الذى أورده : الأصوات والألفاظ والمعانى والبناء .

ويأتى مفهوم النص عنوانا يتوج آخر فصل فى الكتاب . وفى هذا الفصل يستدرك الباحث بأن كل ما قاله عن خاصيتى التحول والإيقاع إنما ينصبّ على تبيّن مقومات الكلام الأدبى دون النص ، ويعود هذا فى رأيه إلى أن الوحدة المعتمدة فى تحليل ذلك الكلام لا تتعدى الجملة أو البيت الشعرى ، على حين أن وحدة « الأدبية » هى النص .

ما النص ؟ وما خصائص « الأدبية » فيه ؟

سؤال مزدوج يفيض الباحث فى الإجابة عنه .

لقد أكد النقاد القدامى فكرة النظام بما هو مقوم أساسىّ لبنية النص ، ولهذا تتردد مصطلحات : النظم ، المشاكلة ، الرصف ، الائتلاف ، البناء . وهذه المصطلحات تدل على أن ما يميز أدبية النص هو تلك البنية التى تجعل منه لحمة واحدة . فالنظام لدى النقاد الأقدمين كان بمثابة المحور الفقرى لبنية النص أو هو جوهر هذه البنية .

ولتوضيح ذلك يطور الباحث فكرة مؤداها أن النظرة النقدية عند الأقدمين لم تقف ، كما شاع ويتردد دائما ، عند الحدود الجزئية التى مؤداها أن البيت ينفصل عن سابقه أو لاحقه ، وإنما تتعدى هذه النظرة الحدود التجزيئية للنص لتصل فى النهاية إلى التصريح بضرورة إقامة نظام تتم فيه وحدة النص . وهذا هو المبرد يقول : « وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق وأن يوضع على رسم المشاكلة » .

وتتجلى هذه النظرة الشمولية من وجهة نظر الباحث فى ثلاثة محاور ، ألخصها على الوجه التالى :

وعى القدماء بالنظام على مستوى النص كله ؛ ومن هنا أدرك العرب بعض الظواهر الفنية شكلا ومضمونا . وكانوا يثبتون ذلك فى أسماء الشعراء وكناهم كالمهلهل والمزرد والمرقش والممزق والمتلمس والشريد وعويف القوافى وما إلى ذلك .

وبهذا الإدراك أو على هذا الأساس رفض النقاد كل شعر اضطرب نسجه وإن جاءت معانيه صحيحة .

وكعادته دائما طوال البحث يوثق الزيدى هذه المقولة بنصوص تؤكد ما يقوله : « قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : وبم ذاك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه وتقول البيت وابن عمه » .

وقد أضيف إلى ما قال تعييبهم لبعض الشعراء بأن شعرهم « ليس فيه قران » .

ويتوج الباحث جهده فى هذه النقطة بذكر نقد الباقلانى لقصيدتى امرىء القيس والبحترى ، مشيرا إلى أبعاد نظريته فى النظم .

وثانى المحاور هنا أن الشاعر صائغ ألفاظ وخالق بناء ، وذلك يشمل النص بما هو كل ، والكلمات بأصغر وحداتها وهى الحروف أنفسها . وهذا التصور نابع من مفهوم الصناعات بعامة ؛ فتقويم عمل صاحب أى صناعة لا يتم وفق المادة التى يستعملها ، وبل بتقويم عمله وفق الشكل وكيفية تحويل تلك المادة .

وإذا كانت المعانى فى الشعر بمثابة المادة ، فإن مجال الإبداع يكمن فى نظام النص وإحكام بنائه .

أما المحور الثالث والأخير فى مفهوم النص فيتضح من فهم الأقدمين للشعر على أنه تلاحم وسبيكة مفرغة . فالجاحظ يشير إلى أن « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج ، فعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيدا وسبك سبكا واحدا ؛ فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان » .

ونجده الشىء نفسه لدى ابن طباطبا الذى يجعل الشعر « كالسبيكة المفرغة والوشى المنمنم والعقد المنظم واللباس الرائق ، فتسابق معانيه وألفاظه ؛ فيلتذ الفهم بحسن معانيه التذاذ السمع بمونق ألفاظه » وفى معرض آخر يقول ابن طباطبا : « بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف » .

وهذا النص فى رأينا هو الذى يعبر بالنقد العربى القديم من الحدود الجزئية التى ألصقت به ظلما على مر الأجيال ، إلى ساحة الإطار الشمولى فى النظرة إلى النص بما هو كل .

ولكن الباحث مع اقتناعه بتصور القدامى للبناء التكاملى للنص ، يعود فيقرر أن هذه الإشارات النظرية من واقع ما ساقه من نصوص حول النظرة الشمولية للنص ، لم يكن لها أى امتداد .

وإذا حدث وجاء شاعر ـ كأبى تمام أو المتنبى ـ من الذين يمارسون « النص » ، ظل النقاد يركزون على الكلام الأدبى ، وكان هذا هو

السبب فى تلك القطيعة التى كانت تحدث بين أمثال هؤلاء الشعراء والنقاد .

ومعنى ذلك أن تصور « الأدبية » عند المبدعين سبق تصورها عند النقاد ، ولم يحدث العكس إلا فى القرون التالية عن طريق مساهمات كل من عبد القاهر الجرجانى ت ٤٧١ هـ ، وحازم القرطاجنى ت ٦٨٤ هـ .

***