الموجهات الفنية
في النقد الأدبي القديم
عند العرب

أ.م. د. رحمن غركان عبادي
قسم اللغة العربية / كلية التربية
جامعة القادسية

مدخل نظري :

تتواصل قراءة ذلك النص الإبداعي أو هذا في ضوء موجهات كثيرة كان قد تمثل المتلقي معطياتها أو ربما رواها فهو يتواصل مع النص بحسب ما استوعب منها أو ما رسب في نهر وعيه من تجلياتها ؛ ولما تعددت البواعث بتنوع مساحة الموجهات واتساع افقها فقد اخذت هذه القراءة بتنوعها على وفق انواعها الرئيسة ؛ وتجيء الموجهات الفنية ،عنصرا رئيسا مستحوذا على وعي المتلقي ليس بقدر ما كان في وعي الكاتب او المبدع ولكنه قريب منه وربما محايث له . لأنها مرتكز الإبداع ومسافة التواصل مع الأداء الفني ثم هي في آخر المطاف معيار المتلقي في توجيه قيمة النص وتأمل تجلياته الإبداعية بشكل أو بآخر .

ثم ان الموجهات الفنية في قراءة النص غالبا ما تتوزعها أربعة اتجاهات رئيسة هي في الواقع انواع تلقي النص بحسب ما يتمثله المتلقون من اشكال وعي تحدد نوع الاتجاه الذي يتمثلونه في القراءة . ولما كانت القراءة يهيمن عليها الموضوع سواء كان رؤية تعبيرية أم رؤيا تأمل أم خطابا اقناعيا ... كما تهيمن عليها أداة التعبير سواء كانت مسافة إيحاء أم باعث تأويل أم حرفة تعبير أم اداة في اصطناع اشكال تعبيرية فقد انطلقت قراءة الموجهات الفنية في خلال هذه الاتجاهات متخذة أربعة اتجاهات هي إبعاد الموجهات الفنية في قراءة النص الادبي الابداعي ؛هي أنواع الموجهات الفنية التي تغلب على قراءة النص الإبداعي اثر عملية التلقي .

وهكذا اتخذت الموجهات الفنية أربعة اتجاهات :

أولها : الاتجاه التقليدي : الذي يتخذ المتلقي فيه من إتقان حرفية التعبير في هذا الفن الإبداعي أو ذاك موجها في قراءة ما يقع امام بصره حيث ستكون طبيعة القراءة صناعية تستوحي افقها من الإلمام المصطنع بمكونات اداء التراث السابق ، عندها تكون القراءة ماضية وليست حاضرة لان المتلقي يتأمل الجديد في ضوء ما يعرف حرفيا من مكونات التراث السابق فإذا كان المامه بالقواعد المامات" صارما" فسيكون ذا قيود في تدبر الأبعاد الفنية التي يقولها النص او يقول في خلالها إما إذا كان إلمامه القواعدي موصولا بمساحة من حرية النظر والتدبر فسيكون باحثا في تلك القواعد عما تقوله من إيحاءات جماليه ذات ابعاد تأثيرية في المتلقي ؛ غير أن المتلقي في الحالين تقليدي يقرأ الراهن في ضوء الماضي ، ويطلب في الحاضر ارتفاع صورة الماضي وهو في أحسن الأحوال يريد أن يقرا في الراهن حسن تقليد الماضي ويتمثل ذلك الحسن بفاعلية البث العاطفي التي ينطلق منها الكاتب متمثلا أبداع الماضي ليجيء تقليده احياء" لإشراق الماضي ؛ بمعنى انه يحسن تطبيق جماليات الأداء الماضية فيما هو راهن فهو يعصرن الماضي يبث في القديم روحا جديدا ؛ وهذا الاتجاه في القراءة موجه تقليدي يضمر الرتابة في القراءة ويقولها في التأويل وهو ما ان يواجه شكل القراءة الإبداعي الذي يقرأ ليعيد الكتابة . . يقرا ليقول هو كلمة . . . يقرا ليكون له إبداعا جديدا غير مقيد بما سبق لان حركية الوعي فيه اجتهادية وليست تقليدية تستدرج الماضي لتجتهد في تجديد الراهن .

وثانيها : الاتجاه الإبداعي : الذي يقرأ النص باحثا فيه عن الاجتهاد لا التقليد . . . . باحثا فيه عن تاويل النص لمظاهر الرتابة في الموجود لا عن تقليده لها .. يقرا النص ليرسم على معانيه ما يلمح فيه من تجاوز وليتأمل في أساليب تعبيره باحثا فيها عن غير الممكن عن الصعب الذي تمثله المبدع فأراد له الشيوع . وحين يكون الاتجاه الإبداعي في قراءة النص موجها فنيا ناقدا فسيمثل حاضر التطور ومستقبل التجديد لان البحث في النص عن ما يمكن قوله هو ارتفاع بالنص إلى مستوى التطوير وتعبير عن معنى التجديد في المستقبل . وهذا ما يفسر أن القراءات المغايرة أو المختلفة وحتى المستعارة من أبداع لغات أخرى هي التي أحدثت مظاهر التطور وهي التي اسهمت بعد ذلك في تفعيل مظاهر التجديد في الأدب العربي في عصره الحديث . لان القراءة التي تتلبس مظهر الاختلاف في قراءة النص هي تضمر

بالضرورة معنى الموجه الفني الجديد .. لان هاجس الاختلاف ليس هو الرفض بل المغايرة التي ترى في النص صورة هي غير صورة مكوناته بمعناها التقليدي التقني الاجترار ي بل بمعناها التاملي الباعث على التاويل بما يجعل مستقبل تلك القراءة موجها تجديديا ... ولا يعني هذا أن القراءة تقول مالا يقوله النص بل تقول مايحتقبه النص ما يمكن أن يضمره ، لان فاعلية التأمل في القراءة الإبداعية لا تلغي حتى ما هو تقليدي بقدر ما تأخذ بأحيانه برسم معطيات صورة التجدد المستقبلي فيه ولذلك كانت القراءة التي تتخذ الأداة التعبيرية في النص وحيا لتفعيل المعنى الفني ومسافة لتأويل تجلياته هي القراءة الإبداعية غير التقليدية .

وثالثها اتجاه القراءة الاقناعية : وهي ابرز الاتجاهات الفاعلة في تغييب معنى الإبداع في قراءة النص حين تضمر معنى ايدولوجيا محددا لا تتجاوز مساحة معانيه الموضوعيه المباشرة التي تبحث فيها ومن خلالها عن إقناع الأخر . ولعل من المفارقة بمكان أن يبحث المتلقي في نص الأخر عما يقنعه عما يؤيد ما يذهب إليه . ثم أن القراءة هنا إذا كانت من الكاتب في تأمل الواقع وتعبير تلك القراءة كتابة أو من المتلقى في قراءة النص وتعبير تلك المعاني في النص تعبيرا اقناعيا ؛ مع فهم أن الفن لا يقنع بالمعنى الموضوعي الذي يتدبره بل بالأداء الجمالي الذي يقول من خلاله ما يريد قوله وبالأساليب الجمالية لذلك الأداء التي تتكون بفاعلية أساليب المعنى الفني . فالمعنى الموضوعي معنى إقناعي تعبيري إما المعنى الفني فهو أسلوبي جمالي تأملي باعث على التاويل غالبا ما يكون هو موضوع ذاته . وهنا يتطلب إدراك المعنى الفني وعيا جماليا أو احساسا جماليا ووعيا تامليا إما المعنى الموضوعي فلا حضور له في القيم الابداعية إلا من خلال المعنى الفني لان فاعلية المعنى الفني هي ما يحدث الإقناع بمعنى قوة التاثير في الأخر المخاطب وبخاصة المخاطب المختلف ، لان مخاطبة الأخر المنتمي لا تضيف جديدا في القراءة الاقناعية ، مخاطبة المنتمي تشبه أن يتحدث المرء مع نفسه حيث سيكون مرددا ما يعرف ليزداد اقتناعا إما مخاطبة المختلف فهي غاية الإقناع ولا تكون مجدية بشكل كبير إلا إذا أوحى بها الأداء الفني بلغته التاويلية . . الا إذا أوحت بها لغة المعنى الفني كونه لغة عالمية كالموسيقى وكالماء العذب إما المعنى الموضوعي فهو لغة المنتمي . وهنا لا تزداد القراءة

الاقناعية ثراء إلا إذا ارتفعت بالمعنى الموضوعي إلى قمته الفنية . . . إلى المعنى الفني فإذا كان مؤثرا اقناعيا حققت القراءة عمقها التاويلي في الآخر .

ورابعها : الاتجاه الموضوعي التاويلي : حين يكون المعنى الفني صادرا عن لغة عالمية مفهومة الأساليب ، معروفة المسافات ، ذات قراءات غير محددة وإبعاد تاويلية باعثة على الإدهاش ، فان ذلك المعنى هو غاية نفسه في الإبداع الأدبي ، وينبغي أن يكون غاية منشودة عند أصحاب اتجاه القراءة الاقناعية لأنه يحسن مخاطبة الآخر المختلف كما يجيد إثارة الآخر المنتمي لان المنتمي سيستعيد ما يعرف مكرسا لنفسه ما كان قد اختاره ؛ إما المختلف فسيتأمل ويتدبر وقد يتأثر فيكون قريبا أو محايدا وليس خصما عندها تحقق القراءة الاقناعية ذات الأهداف الايدولوجية أقصى ما تطمح إليه موضوعيا بأقصى ما كان قد أداه الإبداع فنيا .ولكن هذا الفهم غير شائع في موجهات قراءة النص في النقد العربي ولاسيما القديم منه ، حيث انسجمت لغة فن المخاطبة التي تبحث عن التأثير في الآخر المختلف بالمعنى الموضوع والطرح العقلي والحراك المنطقي إلى لغة الفنون الأخرى وبخاصة فن الشعر فصار المعنى الموضوعي هو المدار حتى تحددت المعاني في مسافات إغراض معينة ثم تحددت أكثر في مساحة ألفاظ مخصوصة ولم يحظ العمق التأملي الباعث على التاويل بعناية كبيرة . ولذلك كانت العناية بما يقوله النص ومن يتوجه إليه النص أكبر من الاهتمام بكيفية قول النص وبأساليب ذلك القول وهو حال اسهم في إضعاف فاعلية الحوار عبر المعنى الفني وبقائه في سياقات المعنى الموضوعي مع بقاء المعنى الفني متوزعا على سياقات مقطوعة من سياقها العام وموصولة بسياقات الجملة الواحدة في النثر والبيت الواحد أحيانا في الشعر . ولذا لزم أن تأخذ الموجهات الفنية في قراءة النص وجهة جديدة تعنى بالمختلف أولا وبالمنتمي ثانيا.

أولا الأداة صناعة وحرفة تعبير :

الاشتغال في الفن يتظافر في خلال تجربة الأداء المتصل المقصود لذات أدائه الفني ؛ حيث يعنى الفنان وكذا الأديب بممارسة تنمية الأداء في خلال تواصل التجارب إنجازا للمعنى وتعبيرا لرؤية وإيحاءا بالرؤيا .. وذلك التواصل المنفعل بقصدية ذاته هو ما يحقق النوع المتميز إذا كان الأديب يحتقب فطرة وعيا فنيا مفعما بالتجارب وروحا فنية مأهولة بالتجديد أو التواصل . وكلما أمعن في ذاته الإبداعي اقترب من انجاز التفرد

على حين يتصل انشغاله بتراث سواه من ماضين أو معاصرين بالتقليد وربما بالاجترار السلبي ؛ ولهذا انتمى الجديد في كل حقل الى تمثل ابداع السابقين (تمثلا تجاوزيا) يكون الأديب فيه
ماخوذا بالارتفاع على تجارب غيره التي أفاد منها بعد أن اكتنز بمعطياتها لان التجديد في الأداء الإبداعي لا يجيء عن الهيمنة الأبوية النافذة لتراث السابقين على الأجيال اللاحقة فذا شكل من التأثير لا يؤدي إلى التصاعد النوعي بل إلى تراكم كم متراهل ذي رؤية واحدة وروى مستعارة يعوض فيها السابق عن اللاحق وكأنهم يعيشون حياة واحدة يمكن حذف بعض حلقاتها من دون ان تتغير ويمكن استبدال بعضها ببعضها الأخر من دون ان تتداعى لان اللاحق فيها يستنسخ السابق ويجتر معطياته ؛ وهو ما يشيع التقليد ويكرسه معيارا في وعي المتلقين حتى لا يعود المتلقي فيها الا باحثا عن تقليد الأنموذج وتكرار رؤية الفها وهو حال يشير إلى غياب (التمثل التجاوزي) وهيمنة (التأثير الأبوي) بما يكشف عن وضوح الاباء في أبنائهم معنى مستعادا وصور حياة متعددة في اشكال تكرارها وكان الجميع يبحثون عن حسن تقليد آبائهم السابقين وهو حال موصول بهيمنة النظام الأبوي على كل مظاهر الحياة ؛ سياسية واقتصادية أو دينية وفنية وأدبية ووو!!!
وهذا النمط في الأداء الأدبي لدى الشعراء أو الكتاب يؤدي إلى نمط المعايير الفنية التي تكرس التقليد وتعنى بتجارب السابقين لا باظهار معطياتها للأجيال بقدر التأكيد على جعلها أنموذجا يقتدى وكان هذا الجنس الأدبي أو ذاك هو صناعة ثابتة الأدوات محددة الروى على نحو ماسنها الآباء الأوائل فيعود طبيعيا صدور النقاد عن موجهات فنية تكرس التقليد حرفة وبصيرة . . سواء أكان ذلك في الأداة أم في كيفية تفعيلها فنيا لدى الأديب أم في ما يوحى به الأدب نفسه وبذا نظرت المعيارية الفنية التقليدية إلى أدوات التعبير نظرة حرفية والى كيفية أدائها المعنى نظرة صناعية والى كيفية اتصالها بتجارب السابقين نظرة وراثية أبوية ماخوذة بالتكرار والى اتصالها بالتجارب الأخرى المجاورة نظرة مقاسة تكون فيها تجارب الآخر مقاسة إلى معيار ثابت أصله في تجارب الأوائل وفرعه في حس تقليد من يأتي بعده ...!!
وهكذا نظر المعيار الفني لدى أصحاب النظر الصناعي وحرفية الأداء التقني المحض إلى الأدوات نظرة تقليدية عامة كما يقول ابن طباطبا العلوي في ((عيار

الشعر)) في وصف أدوات الشعر : ((وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه ، وتكلف نظمه فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكتمل له ما يتكلفه منه وبان الخلل فيما ينظمه ولحقته العيوب من كل جهة ؛ فمنها : التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم و الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدلة منها ... واجتناب ما يشينه من الكلام وسفساف اللفظ والمعاني المستبردة والتشبيهات الكاذبة والإشارات المجهولة والأوصاف البعيدة ..... فتسابق معانيه ألفاظه فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ لسمع بموسق لفظة وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه ..... وجماع هذه الأدوات كمال العقل .....))(١)

فالعلوي هنا ينطلق في معاييره الفنيه من التجربة التي كانت ليقرا في ضوئها التجربة الكائنة وكذا التي ستكون في أدوات التعبير الشعري ثم في وظائفها الفنية أيضا من خلال دعوته إلى : القول في تأسيس الشعر على مذاهب العرب و سلوك مناهجها : صفة وحكاية وكيفية خطاب ؛ بما يجعل الخطاب في متناول فهم المتلقي واستيعابه من جهتين : اولاهما : أن ذلك الخطاب موصول بخطاب ماض ومتصل بعناصره الرئيسة وماهول بثقافته فهو غير بعيد عن مرجعية المتلقي وبذا فسيصله من دون عناء أو اجالة فكر .والثانية صادرة عن الاولى وهي أن أساليب تعبير المعنى الماخوذة من مذاهب السابقين في تأسيس الشعر والتي سلك الخطاب مناهجها غير بعيدة عن ذاكرة المتلقي إذ هو يستعيد فيها ومعها ما كان قد الفه الفة متوارثة .. صارت عقلا دالا يشير إلى الأشياء التي أحاط بكيفياتها من قبل ... عقلا يالف ما كان يعرف .. وهناك يكون العقل الفني الذي يقرا ويتدبر ويتأمل عقلا مصنوعا بموجهات حرفة معلومة وصنعة مخصوصة حتى صار التراكم في هذا الاتجاه تراكما كميا ذا نوع واحد يكرر نفسه في كل تجربة ومع كل أديب أو شاعر يسلك هذا المنهج ، لان النظر هنا كان نظرا تعليميا يكرر بعضه بعضا ... والحال في هذا الاتجاه بمعطيات الحياة كلها وبذا فان الناقد ذا الاداة الصناعية الحرفية التعليمية معبر عن مظاهر تهيمن على حياة مجتمعه ويراها المجتمع الخاضع لهيمنتها عنصرا حيويا صانبا فهو يأخذ بها وكان أدوات التعبير الشعري ثابتة الشكل والمعطيات والمعاني يندر الاجتهاد فيها ومعها مثل ((أصول

الفقه)) في الدين ومثل أعراف السياسة في الحكم و أعراف القبيلة في التقليد و مظاهر الإقطاع في الملكية و نظام الرق في الجواري وملك اليمين و...و...و.. لان ما يتواضع المجتمع على الأخذ به وتوظيفه في اتجاه معين تصبح معاييره شبه ثابتة وهو ما يؤدي إلى إشاعة تقليد وظهور إشكال حسن التقليد أحيانا....!!!

أما على صعيد كيفية تعبير المعنى ، الكيفية التي تؤدي فيها الأدوات عملية التعبير بفاعلية وعي الكاتب أو الأديب فقد اتصف الحال أيضا بوضوح المنحى الوظيفي الحرفي الذي يقصد فيه الأديب قصدا مصنوعا موصوفا بالافتعال ما يريد قوله او تعبيره فنيا بما يجعل الوعي الفني تقليديا مأخوذا بتنفيذ ما يريد عقليا وهو ما يغيب تجليات الروح . وفي هذا الاتجاه يقول العلوي أيضا : ((فإذا أراد الشاعر بناء قصيده مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا واعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه ....))(٢) فصنعه الشعر هنا مقصودة حرفيا قصدا أليا يكون تقليد الأخر عماد فاعليته ، كما يكون الأخذ بالعرف في الفن كما في المعنى محور اشتغال الشاعر وهو ما يجعل الشعر مجرد تقنية إلية معلوماتية في حسن إدارة أدوات التعبير المنظوم بالالتزام بما أقره العرف المتوارث من التجربة الشعرية للسابقين الأوائل . وهذا ما ذهب إليه أبو هلال العسكري أيضا في الصناعتين إذ قال : ((وإذا أردت أن تعمل شعرا ، فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها ...))(٣) وهذا الفهم هو عينه الذي ذهب إليه ابن طباطبا في عيار الشعر وهذا الرأي يمثل صناعة الشعر (نظم الشعر) ولا يمثل أبداع الشعر (الأداء الشعري الفني)وهو ما جعل مكونات الأداء الشعري غاية لدى المتأدبين وموجها فنيا لدى النقاد ، كما جعل الموضوعات اغراضا مسبقة شاعت بحكم صلتها بالحياة السابقة وباتت متوارثة في اللاحقين وكان الحياة نفسها تتكرر من دون تجديد أو مظاهر مغايرة . ثم أن المعاني صارت متوارثة هي الأخرى حتى حدد اتجاه الموجهات الفنية المصنوعة صفات لكل معنى لا ينبغي للشاعر أن يحيد عنه ، وبذا صار الفن فعلا ماضيا وكان الحياة نفسها فعل ماض هي الأخرى ، وسيادة هذا الفهم اضعف مظاهر التجديد وظواهر التطور بل جعل النقد لا يعنى كثيرا بالجديد الاستثنائي المختلف ....!!!

وهذا الفهم قاد أصحاب الموجهات الفنية المتوارثة إلى إن يدروا في إتقانها والاحاطة بكيفية استخدامها في بناء النص غاية قبل كونها وسيلة فهي مما يتم تعلمه دربة وممارسة عندهم بمعنى أن الشعر صنعة يحيط بها من يحسن إجادة هذه المكونات وبذا صدر الشعر عن الإجادة التعليمية أكثر من صدوره عن النظرة الروحية أو الوجدانية المضمرة ؛ وهو ما يفسر شيوع نمط من الشعر باعثه الرئيس الاحاطة بمكونات الأداء الشعري ومعياره حسن تقليد السابقين أو البراعة في استنساخ التجارب البارزة في قول الشعر فهو لا يقرا إلا بمنظور حسن تقليده ؛مع درايتهم ان فن الشعر ابداع وان الاحاطة به روح ووجدان مستقر، ولكن هذا الحال تكرس اثر شيوع القراءات الفنية ذات الفهم التعليمي التي تعنى بقراءة ذلك الفهم أو العلم لتشرح للمتلقي الكيفية التي كتبها بها كاتبها .. تشرح مكونات الأداء ... إذ يصعب عليها إيضاح الروح التي جلت ذلك الأداء الفني الجمالي فطرة رفيعة ... وكان كل فن قابل ان يحسنه كل من يعرف مكوناته الأدائية الأولى .. وإذا كان هذا الأمر في العلوم الإنسانية النقلية منها والعقلية ممكنا فهو في الفنون غير ممكن ، لان الفن أداء جمالي يخلق عالما مجاورا للواقع ولا يعيد اجتراره وتسهم الروح فيه بخاصية النبض الوجداني غير القابل للتقليد أو الاستنساخ ذلك أن بصمات الروح وتجليات الوجدان التي تفيض بها مكونات ذلك الفن أو هذا ليس مما يقلد أو يتكرر بعينه الأولى ذاتها ؛ ومن هنا سهل على القراءات الفنية المعنية بالأداة عناية تعليمية أن تقول للمتلقي : هذه مكونات الأداء إما صفة الأداء الروحية فلا نستطيع تجليتها ..!!

وفي هذا المعنى : ((حكى إسحاق الموصلي قال: قال لي المعتصم : اخبرني عن معرفة النغم وبينها لي . فقلت : أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة . قال : وسألني محمد الأمين عن شعرين متقاربين وقال : اختر احدهما فاخترت . فقال : من أين فضلت هذا على هذا و هما متقاربان ؟؟ فقلت : لو تفاوتا لا مكنني التبيين . ولكنهما تقاربا وفضلت هذا بشيء تشهد به الطبيعة ولا يعبر عنه اللسان !!))(٤)

وهذا الفهم يعني أن الموجه الفني يظهر أدوات الأداء الشعري بوصفها العنصر الظاهر في مكونات التعبير ويضمر صفة اشتغالها أو الروح التي تنهض ببثها في سياق النص ؛ ولما كانت هذه الروح موهبة فطرية لا تكتسب دائما بالمران وطول

الممارسة بقدر ما يحسن الممارس الشعور بها أو تحسسها في كلام الأخر أو أدبه فقد عني هذا الاتجاه النقدي في قراءة النص بالمكونات الظاهرة ولم يعن كثيرا بالمكونات المضمرة عني بالأداة ولم يعن بالروح ... عني بشكل التعبير ولم يعن بوجدانه وهنا تكرس الجانب الفني في ظاهر هذه الأدوات كما بدا الجانب الجمالي الاستثناني مشعورا به في باطن تلك الأدوات وهو باطن متغير من أديب إلى أخر ومن شاعر إلى أخر ؛ إذ من خلاله وربما به تتميز الأساليب وتتبدى فاعلية المعاني ،وقدرتها الادهاشية الموحية بالتأويل . ولذا شاعت الفنون التي يسهل الاحاطة بمكوناتها الفنية الظاهرة كالشعر والخطابة والرسائل والقصص وغيرها وان كثر فيها التقليد على حين لم يكتب للفنون الأخرى التي تتضمن مكوناتها الظاهرة جزءا من حيوية مكوناتها المضمرة مثل الموسيقى والرسم والخط والنحت وغيرها ، وقد أخذت الموجهات الفنية في قراءة النص بسبب من هذا وجهة أخرى أكثر دقة .

وقد انقسم النقاد في قراءة النص عبر أدوات تعبيره بوصفها موجهات فنية على قسمين اولهما : هذا الذي سبق ذكره من الصفات الماضية الذي يهيمن وعي التقليد على نظره إذ يقول ((زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء هي : جودة الإلة وإصابة الغرض المقصود وصحة التأليف والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها .))(٥)فجودة الإلة في الشعر فصاحة اللغة وبلاغتها . وإصابة الغرض بيان تلك اللغة في تعبير معانيها . وصحة التأليف نظر عقلي مستفاد من تراث السابقين سواء في القواعد القياسية لنظام الجملة وفي أشكال بناء النص على نحو الذي شاع في تجارب السابقين . إما تمام الصنعة فوعي نسبي لا يخضع له كل المتلقيين فتمام الصنعة في الشعر عند ابن سلام صارت غيرها عند الجاحظ وصارت غيرهما عند ابن قتيبة وصارت غيرهم عند الجرجاني وهكذا. وحس التقليد في هذا الاتجاه متأت من هذه القواعدية التي يريد أن تنطبق على (سائر الصناعات) ومنها الشعر بحسب قولهم ، ذلك أن قواعد الشعر مستقاة من تجارب الشعراء . والقول بقواعد نهائية يضمر القول بالتقليد ويبطن القول بالتكرار وافقية الوعي الفني بأساليب القول تلك التي تتجدد بتغير الزمان وفاعلية المكان وذات الأديب .

وثانيهما : هذا الذي قسم واقع الاداء الشعري الذي هو واقع قراءة النص بعد ذلك على قسمين : اولهما : فني واع مقصود لذاته وثانيهما : فني وجداني مقصود لذا ت ابداعه وجهة ادائه . حيث قال ابن قتيبه ((ومن الشعراء المتكلف والمطبوع . فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة واشباههما من عبيد الشعر لانهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين وكان الحطيئة يقول :

خير الشعر الحولي المنقح المحكك وكان زهير يسمى كبرى قصائده الحوليات .....و المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وارك في صدر بيته عجزه ومن فاتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة وإذا امتحن لم يتلعثم))(٦).

وهذا التوجيه في قراءة التجربة الشعرية فني جمالي يرتفع باداة التعبير الى درجة العناية الرفيعة لينسب لها جودة الشعر عند الشعراء المتكلفين . كما يرتفع بالموهبة بوصفها الفطري لينسب لها جودة الشعر حيث الأخذ بالموهبة طبعا وبالأداة وسيلة مشعورا بذانقتها عند الشعراء المطبوعين بمعنى العناية بالاداة اولا ثم الاخذ بتعبير المعاناةثانيا عند المتكلفين . والعناية بفيض الوجدان وانسيابية الطبع أولا ثم توجيه الأداة وسيلة تعبير ثانيا ؛ وكان الأداة غاية يعنى بها كثيرا عند المتكلفين وانهم الوجداني وتجليات الروح وفيض الطبع كلها تكون غاية التعبير عند المطبوعين . وهذا يضمر أن طبيعة التجربة عند المتكفلين مختلفة عنها عند المطبوعين ؛ في الموضوع وفي الرؤية الفنية وفي الرؤى المجازية . لان العناية باداة التعبير أولا توحي بالعناية بكيفية المخاطبة اقناعا وتوجيها لاستماله المتلقي الى قناعات المخاطب . كما أن العناية بهم الذات الشاعرة أولا يوحي بالعناية بتصوير التجربة بوصفها معاناة الذات في تعبير المعنى الشعري غالبا وليس المعنى الموضوعي على نحو غالب . وهذا ما يفسر وضوح الموضوعات التوجيهية كالحكمة والوجه الأخلاقي للمديح كما هو عند زهير ، وكذلك عند الحطيئة ولكن بنسبة اقل . إما الشعراء المطبوعون فيعنون بالموضوع منفعلا بالصورة المجازية الباعثة على التأويل أو تلك التي تستدرج العاطفة وتستدر تعاطف المتلقي وكانه يتحسس تجربة القائل ..!

وهو ما يشير إلى تقدم شعراء الطبع على شعراء الصنعة وبخاصة عند أولئك المتلقين المعنيين بقراءة تجربة الذات الشاعره موصلة بتعبير هم المعاناة أكثر من قراءة تجربة الأداء موصلة بالتفنن التقني (الأداني) في وسائل التعبير وأساليب الصياغة وبخاصة عند الشعراء العباسيين إذ صارت العناية بالصنعة و التفنن المقصود غاية لا ظهار براعة الشاعر في الاحاطة بفنون القول وأساليب التعبير وان تلك الاحاطة تقليدية .

أما على صعيد شعراء الطبع فان صفة التناسب الظاهر في التصوير أو في شكل جملة المجاز بما يجعلها قريبة المأخذ سهلة التناول تستدرج العاطفة انفعاليا ولا تحاكيها تامليا هذه الصفة شاعت في شعر الطبع واخذ النقاد بتوجيهها فنيا في قراءاتهم حتى صارت عند الكثيرين منهم معيارا فنيا في الحكم على جودة الأداء الشعري . حيث قال الامدي : ((وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه نحو قول امريء القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

فهذه اقرب الاستعارات من الحقيقة لشده ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له))(٧) فالمستعار هنا الجمل والمستعار له طول الليل . فاستعار مدى الثقل الذي يكون عليه الجمل البارك على الأرض متخيلين شدة وطأته على المكان الذي هو فيه بارك ؛ ألما وثقلا واظلاما ومسافة معاناة وهذه كلها قريبة من متناول البدوي بين أغلال معاني البيئة الصحراوية و وطأتها القاسية وفي افقها مترامي الأبعاد وكان البدوي فيها لا يشعر بحرية أحيانا بقدر الشعور بالغربة إذ الأفق أوسع من خياله وأحاطته فلا طاقة حسية له للإلمام به فإذا جاء الليل شعر بغربة المكان أكثر وبوطأة الزمن الليلي فهو يبحث من قدوم الفجر ليستعيد بصره ثم بصيرته امكانية الالمام بالأفق المترامي والاحاطة بأساليب ذلك الإلمام وأولها اللسان في اخص جهاته التطبيقية الفنية أعني الشعر؛ فقد استعار هنا ثقل وطأة الجمل على الأرض لتعبير معنى ثقل وطأة الزمن الليلي عليه هو فكان تعبير آسى ما يعانيه باديا على مجازية القول ، فكان القول يستدر عاطفة الآخر ليحسس او يستشعر معاناة الشاعر من دون أن تكون مجازية القول

واصلة عن طريق فاعلية التأويل أو التأمل بل عبر تجل مباشر للمسافات القريبة لأبعاد الصورة المجازية هنا.

وكأن شعراء الطبع لدى الموجهات الفنية معنيون بتعبير معاناتهم في خلال إبعاد مجازية ذات عناصر متقاربة تستدرج عاطفة المتلقي سريعا و تحيط بوعيه انسانياً من دون بعيد تأمل . إما شعراء التكلف لدى الموجهات الفنية فمعنيون بتعبير معانيهم الشعرية عبر خطاب لغوي محسوب فنيا مصنوع قصديا يستثير الحس الفني الموضوعي المتوارث عند المتلقي بما يشعره أن الشاعر هنا أحسن إدارة المعنى عبر فاعلية الخطاب اللغوي التصويري بمجازات سهلة الإدراك أيضا .

وهذا الحال في توجيه النص فنيا حيث تكون الأداة صناعة يمكن الإلمام بها وحرفة يمكن إتقانها هو ما أشاع التقليد لان التلقي النقدي قام غالبا على قراءة الراهن في ضوء تجارب السابق بما جعل معيارية القراءة النقدية تتوارث اتجاهات متقاربة ومعايير لا تتعارض كثيرا ..!!

ثانيا : الأداة وحيا وباعث تأويل :

تنبه القدماء على خصوصية الخطاب الشعري على صعيدي : الشكل بكل عناصره والمعنى بما يضمره من معطيات ويشير إليه من تجليات ؛ وذاك التنبه يكشف عنه أمران: اولهما: النص الشعري القديم الذي ارتفع به الشاعر إلى مستوى هو فوق الواقع بمعنى انه لم يجتر الواقع بقدر ما رسم واقعا شعريا مجاورا تجلى به الخيال البشري بما يكشف عن قابلياته الفنية في الأداء الجمالي وهو ما جعل متعاطي الشعر يعيش روحيا أو عاطفيا او انسانيا في أجواء عالم يجاور العالم الذي هو فيه منغمس؛ وكأن الشعر في هذا الاتجاه تعويض إنساني عن نقص في الظاهرة البشرية التي سميت الحياة الدنيا وهذا النقص ليس بالقياس إلى الحقيقة بقدر ما هو قياس إلى سلوكيات الإدارة البشرية بين ظهراني تلك الحقيقة الوجودية وهنا كانت خطابات الخيال الشعري في محاكاة الواقع إبداعا يتحدى عالم النقص البشري الذي يتبدى فيه الوجود الإنساني وهنا كلما حلق الخيال بعيدا كان مغاليا في نظر الوعي البسيط ولكنه كان - في واقع الحال - مبدعا استثنائيا يريد أن يعيد رسم الصورة الأخرى التي يريدها .. يريد أن يجلي حريته .. يخلي لها مسافات التجاوز المفتوح ... ينمي فيها تحرك الوعي الى الإمام ... وتحرك الروح في الإنسان ... وبناء الحضور الإنساني الاستثنائي غير

المقيد بمحددات البصر المباشر ... الحضور المنفعل بالممكن .... وبالمتخيل ... بالمستقبل بما يثبت فيه للإنسان فاعليته في الأشياء وامكانيات قراءاته في الظواهر التي هو فيها ... وهو ما يتضمن حقيقة حضور إنساني متقدم في خلال لغة الخطاب الشعري .

وثانيهما: القراءة الإنسانية الجادة التي تتأمل الخطاب وتتأوله القراءة التي تكسر سطحه المتصل بالبصر اليومي المباشر لتتفتح على بصيرته النافذة.. القراءة التي تحيط بالمتخيل وتنفعل بالتأويل ولا تتقيد بالمباشر ولا تقف عند معطيات النفع اليومي الواقف بين يدي الحاجة لا يتجاوزها . بمعنى أن الخطاب الشعري هو فعل الخيال المتمرد على فعل الواقع ... إدهاش البصيرة الخارج عن احاطة محدودية البصر ... هو ما تحيط به البصيرة ولا يفعله البصر هو الوجود الإنساني المتحقق في أعلى الكلام . حتى أن القران العظيم أشار إلى ما قد يفهم منه بعض هذا في قوله سبحانه: (والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وانهم يقولون مالا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون))(٨) حيث ان الهائم في كل واد مجنون بخياله مرتفع على قيود واقعه ولذا فهو متعدد الاتجاهات هو يسير في كل اتجاه يرى نفسه فيه تحقق جديدا او تطال ادهاشا مغايرا وهذا يضمر الباطل الاخلاقي احيانا كما ان ذاك الذي يقول ما لا يفعل منفعل بخيال ذي صلة بطنية بالواقع هو يقول مجازا يعرف مجازيته وهيمان خياله ... هو يقول مجازا وبذا فهو لا يفعل الوجه الحقيقي المباشر اذ يطمح أن تكون اخيلته تلك التي لا يفعلها واقعا مباشرا جسرا الى واقع قد يفعله غدا ولكنه عند قوله لا يفعله وربما لم يكن ليفعله حتى لو تسنى له فعله مستقبلا فكأنه معنى بالحث على التواصل لتحقيق حضور انساني جديد اما الذين امنوا فقد انغمسوا روحا ورؤيا فيما امنوا فيه وبه فهم يهيمون بكل واد يصلهم بايمانهم ويقولون مالا يفعلون حين يكون القول (المجاز) الذي لايفعلونه (الحقيقة) جزءا مؤديا الى تعميق معنى الايمان في قلوبهم ... لان الايمان اعلى درجات الانتماء للابداع والمغايرة والنمو الروحي الفاعل ..!!

ان فعل الايمان في القلوب يضمر فاعلية نافذة لاجنحة الخيال ولمسافات المجاز ولمعطيات الادهاش ولابعاد التاويل ...لان الايمان مجاز هو الاخر يجاور حقيقة

الوجود المباشر المضمر في آنٍ معاً.. الايمان مجاز وما نؤمن به هو الحقيقية وتعاطيها بنقاء روحي ارتفاع بمعطيات المجاز وتشذيب لفعل ما تؤمن به على ارض الواقع . وهذا كله يجاور في لغة الشعر ابجدية الخطاب الفني المتارجحة على ثنائية (الواقع . المجاز) حيث الواقع وجود معيش يؤمن به الشاعر بوصفه وجودا معاشا اما المجاز فهو الايمان بحقيقة ما يعيشه هذا الايمان الذي يبعثه فيه البدء من المجهول .. البدء من المضمر .. البدء من الخيال في سعيه الحضوري لتاويل الواقع .. ولذا فهو (يقول ما لايفعل) يقول: المجهول ..المضمر .. الخيال .. المجاز.. لان الفعل كان قد تبناه الواقع. الواقع الذي هو يبين ظهراني معطياته ويريد الشاعر ان يكون بين ظهراني اخيلته .. بين ايحاءات تجلياته .. لذا فهو ياخذ بتاويل الواقع باعادة انتاجه انه (يقول ما لا يفعل) ليصل الى ما يفعله هو ما يريده هو في مجاورة مايريده الواقع .... وهذا كله مخاض انساني مخاض الحضور الانساني سعيا لتحقيق وجوده الفاعل غير الخامل وجوده المتصل غير المنفصل لان الانغماس بالواقع وحده يطمس الانسان في ظاهر لفظه .. كما ان الانغماس في ادهاشات المجهول يطمس الانسان في غائب فعله... ولذا كان لابد من لغة ثنية هي وحي في فاعلية ادواتها وهي بواعث تاويل في تجلياتها ... كان لابد من لغة شعر يقول مجازها ما لا تفعله الحقيقة لتحقيق الايمان بما يقوله الفعل الانساني السليم ..!!

وبعض الدارسين العرب القدماء الذين قرأوا الشعر بوحي الموجهات الفنية في جانبها الابداعي ذاك الذي ينظر الى الاداة بوصفها وحيا في تعبير المعنى الفني يقرا الاداة كونها باعث تاويل في سياق تعبير المعنى الجمالي .. اولئك الدارسون كانوا الاتجاه الابداعي في قراءة النص الابداعي وان سبقهم الى هذا الفهم الشعراء لكون النقد قراءة ابداعية ثانية مستوحاة من قراءة ابداعية اولى هي النص الشعري . وحين نأتي الى انموذج من هذا المنحى نجد الجاحظ اولا في مرحلته وضمن سياق عصره حيث يعرف الشعر بقوله: (الشعر صناعة ،وضرب من نسيج وجنس من التصوير)(٩) ومفهوم الصناعة هنا يضمر المعنى التقني الحرفي بقدر ما يشير الى حركيته الى معنى التجاوز المتصل في عناصر الشكل ... يشير الى معنى المتحرك .. المعنى الفني المتغير وليس المعنى الحرفي الواقف الميت . لان الصناعة وعي متحرك وليس وعيا ساكنا واقفا حيث عناصر الشكل فيها تتجدد وتنمو لكونها تتطور باستمرار والا فان صفة

الصناعة ستموت فيها ... وكونه كذلك فهو (ضرب من النسج) هو نوع من الاداء الفني .. حيث النسج فن يحترف التغير والتطور واحتمالية التجدد فيه جزء من حيويته واستمراره ... وفي هذا فان معناه انه جنس من التصوير من اجلى خصائصه الاداء المجازي الباعث على الادهاش من اجلى خصائص ان الشاعر فيه (يقول ما لا يفعل) لو قال ما يفعل لما كان جنسا من التصوير بل لكان جنسا متماهيا مع الواقع ... يكرره ولا يجاوره ويكرره ولايتمثله .. وهنا تغيب عنه صفه الحيوية الفنية التي هي ارتفاع النص الشعري بالواقع الى مستوى الابداع المجاور .. الى مستوى بث الروح الحيوية الصادرة عن المجاز في ظواهر الواقع المباشر ليكون الانسان منتميا الى تجدده اللساني ومن ثم اليدوي ، احياء المسافة بين اليد واللسان ...!!

ولكن هناك من المتلقين من قرا معنى الجاحظ في قوله هذا قراءة واقفة جامدة فنظر في الصناعة على انها حرفة اليد لاحيوية العقل وعلى ان النسيج اشتغال الادوات اصطناعيا وليس ابتكار البصيرة لتجليات القلب هذه التي تبثها مسافات اللسان ... وعلى ان التصوير وصف مباشر (فوتوغرافي) لما تحيط به مديات البصر والوان الوضوح وليس شطحات البصيرة ورؤيا الخلق المتغير في تواصله غير الجامد في معطياته ولا الساكن في مظاهره وهو ما جعل هؤلاء المتلقين يعنون بالمباشرة حتى قال ابن قتيبة: ان احسن الشعر ما كان قريبا من فهم العوام (١٠) . اذ يعد فهم العوام للشعر معيار جودته وعنوان تفوقه الابداعي ..!! ولكن بعض النقاد عني بالامر الاخر وراى في (الغلو) دلالة ابداع .. راى في التجلي المجازي المغالي في ابداع المعنى دلالة ابداع لأن الأداء الشعري لايكون متفوقا على نحو لافت للنظر الا اذا افاد من هذا المعنى افادة قصوى .

اذ يقول قدامة بن جعفر : هناك اتجاهان في تعبير المعنى الشعري: واحد يقول بالمباشرة والوضوح والآخر يجنح الى الغلو في المعنى ، اذ قال: ((الغلو في المعنى اذا شرع فيه ، والانتصار على الحد الأوسط فيما يقال منه))(١١) ثم هو لايرى في المباشرة والتقريرية ابداعا شعريا وانتصاراً فنيا رفيعا فيقول : ((ان (الغلو) عندي اجود المذهبين ، وهو ماذهب اليه اهل الفهم بالشعر والشعراء او قديما ، وقد بلغني عن بعضهم انه قال: احسن الشعر أكذبه وكذا يرى الفلاسفة اليونانيون في الشعر على مذهب لغتهم ...(والشعراء) ممن ذهب الى الغلو انما أرادوا به المبالغة وكل فريق

إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت، وهذا أحسن من المذهب الآخر))(١٢) وهذا فهم يقرأ أداة التعبير في النص الشعري على أنها إبداع ومسافة تجدد ودلالة إيحاء ومعطى تأويل ...!!

وهذا يشير إلى ما كان تشدد سائر النقاد القدماء في الاستعارة في الشعر اذ اشترطوا فيها ((مناسبة المستعار منه للمستعار له)) (١٣) اذ كان عيار الاستعارة : الذهن والفطنة لان الاصل في سياق هذا الفهم تقريب التشبيه حتى يتناسب المشبه والمشبه به؛ وهذا حال من الجنوح نحو المباشرة والوضوح (١٤). لانهم اعاروا اهتماما كبيرا لما يقوله النص في جانبه الموضوعي أما الكيفية التي يقول بها النص معناه الفني وليس الموضوعي المباشر فهو حال لم يعن به المطالبون بالمعنى الموضوعي اولا اذ اشترطوا في كيفية القول شروطا تداخل فيها الشعر مع النثر وهو ما أضعف موقف المطالبين بقراءة النص الشعري في ضوء خصوصية الأداء كونها لغة إحياء ومسافات تأويل .

ولكن النقاد الذين عنوا بالنص شموليا وبالتجربة الشعرية تأمليا أعطوا مفهوم الأداة الفني الجمالي في لغة الشعر بعض حقه وأعادوا إليه بعض بهاء صورته في كثير من طروحاتهم ، فهذا الصولي ينتصر لاستعارات أبي تمام على الذين عابوها فيشير الى قول أبي تمام المشهور:

لاتسقني ماء الملام فانني ... صب قد استعذبت ماء بكائي

فيقول الصولي : قالوا: مامعنى ماء الملام ؟ وهم يقولون : كلام كثير الماء .. وما أكثر ماء شعر الأخطل: قال يونس بن حبيب:

ويقولون ماء الصبابة وماء الهوى - يريدون الدمع . قال ذو الرمة :

أ ان ترسمت من خرقاء منزلة ... ماء الصبابة من عينيك مسجوم

وقال ايضا :

أداراً بحزوى هجعت للعين عبرة ... فاء الهوى يرفض أ يترقرق

وقال تلله عز وجل : ((واخفض لهما جناح الذل من الرحمة)) فهذا أجل استعارة وأحسنها . وكلام العرب جار عليها))(١٥)

وهكذا قال العتابي : (١٦)

أكتم لوعات الهوى وبينها ... تخلل ماء الشوق بين جفوني

وقال ابو نواس (١٧)

لما ندبتك للجزيل أجبتني لبيك . واستعذبت ماء كلامي

ثم يقول الصولي : ((... ولو عرف هؤلاء ما أنكره الناس على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثر حتى يقل عندهم ماعابوه على أبي تمام؛ إذا اعتقدوا الإنصاف ونظروا بعينه))(١٨)

كيف يقرأ المعاصر هذا الخطاب النقدي القديم الذي ينكر على أبي تمام المعنى الموحى به عبر (ماء الملام) ولم ياخذوا على الشعراء الآخرين : ماء الهوى ... ماء الصبابة ... ماء الشوق ... ماء الكلام وغيرها وكتاب الله بين أيديهم يقول بخفض جناح الذل للوالدين من الرحمة ؟؟

هناك من يقرأ الشعر طالباً فيه ما يطلبه من المقال الوعظي أو التعليمي المباشر فيعنى بتتبع البث الموضوعي المباشر غافلا عن خصوصية الأداء الشعري متجاهلا المسافة التي ينفصل بها كلام الشاعر في القصيدةعن لغة الواقع في التداول اليومي ... كأنه غير معني بالبعد الجمالي المقصود لذاته في النص الفني ... حيث يعني هذا النمط من القراء بالحدود الموضوعية المباشره التي يكون فيها الشاعر وصولاً بالواقع متماهيا فيه مدافعا عن معطياته ماخوذا بمظاهره لايحيط بما وراء البصر بقدر تشبثه بالرؤية النفعية المباشرة لهذه الرؤية أو تلك .. وهؤلاء القراء ينفرون من اللغة التي تعيد تعبير الواقع ينفرون من لغة تجترح واقعا شعريا في مجاورة الواقع اليومي المباشر ... وهؤلاء لايضيفون لقراءة الشعر جديد ...!!

وهناك من يقرا الشعر مفترضا فيه أداء جماليا جديدا ، يبتكر فيه ذلك الأداء الفني كلاما جديداً صادرا عن لغة الواقع ولكنه مغاير لها متميز عنها هو عالم يجاور العالم المباشر .. رؤيا بصيرة تقترح لرؤية البصر طرقا أخرى ورؤى جديدة ، وهنا تكون الكلمة خلقا جديدا يدير مظاهر حياة جديدة تتخلق في ثنايا اللفظ تبث في روح المتلقي احساسا متقداً بحركية اللفظ وجدلية والأداة في الايحاء والتاويل بما يعبر عن معنى كون الشعراء أمراء الكلام يديرونه أنى شاؤوا يقولون فيه ما يجاور الفعل اليومي الواقع ومن ثمة فهم (يقولون ما لا يفعلون) فإن قالوا ما يفعلون جاوروا الواقع وتماهوا فيه مبتعدين عن الإيحاء بالجديد الذي يتطلبه الأداء الحقيقي هم يقولون ما لا يفعلون لأن الواقع يقول ما يفعل ... يقولون باحثين عن معنى الفعل الذي ينبغي أن

يكـون عـن الفعـل الـذي يكـرس معنـى الايمـان بجدليـة الحيـاة بمعنييهـا : الأرضـي والسماوي . ويمكن لهما أن يتجاورا في إيضاح المعنى فاللفظ ارضي والمعنى الفني سماوي .. اللفظ واقع مباشر محسوس والمعني روية متخيلة أو رؤيا غائبة عن التحقق لحظيا ويريد لها الشعر أن تتحقق في خلال قدرتها على التاثير في المتلقي ... وبذا فاللغة حين تكون كلاما تصبح معانيا واذاك فالمعنى تمسكه البصيرة ولكنه منفلت من عقال البصر .... إنه يتحقق في خلال الايمان بالعمق الفني الذي يضمره ... يتحقق في المسافة التي يقطعها من الواقع الى الفن أي من الحياة إلى المعنى الذي يكون حياة أخرى إذا كان فنيا باعثا على التاويل....

وفي ضوء هذا الفهم فان الأدوات الفنية في لغة الخطاب الشعري هي أبعاد إيحاء للمعنى قبل كونها وسيلة اداء المعنى وهي باعث تاويلي قبل كونها عناصر إيضاح ووسائل إقناع وفي هذا المدى تكون فاعلية الإبداع لدى الشعراء عالية ونافذة في مسافات النص، فإذا خرج الشاعر على ما تواضع عليه حد اللسان من قواعد قياسية في اللفظ أو في السياق أو في توجيه المعنى فان ذلك الخروج إذا احتمل معنى فنيا جديدا فهو بناء أبداعي جديد وهو ما تكشف عنه نصوص كثيرة أغلبها أبيات مفردة في الشعر القديم أخرجت القراءات النقدية القديمة من خصوصيتها الفنية على الرغم مما تحفل به من ابداع ومغايرة، ومن هذه الأبيات التي أفرد لها ابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة مساحة في قراءته ساير فيها الراي القائل بخروجها عن خصوصية الأداء الشعري وهي: (١٩)

*لو كنت كنت كتمت الحب كنت كما كنا نكون ولكن ذاك لم يكن
*ولا الضعف حتى يبلغ الضعف ضعفه ولا ضعف ضعف الضعف بل مثله ألف
*وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر
*لم يضرها والحمد لله شيء وانثنت نحو عزف نفس ذهول
*العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العارض الهتن
*لك الخير غيري رام من غيرك الغنى وغيري بغير اللاذقية لاحق
*ومن جاهل بي وهو يجهل جهله ويجهل علمي أنه بي جاهل
*فقلقلت بالهم الذي قلقل الحشى قلاقل عيس كلهن قلاقل
*الا انني بال على جمل بال يقود بنا بال ويتبعنا بال

*سلتَ وسنتَ ثم سل سليلها فاتى سليل سليلها مسلولا
*وتسعدني في غمرةَ بعد غمرةَ سبوح لها منها عليها شواهد
*وقد اروح إلى الحانوت يتبعني شاو مشل شلول شلشل شول

حيث أجمع كثير من الدارسين القدماء على خروج هذه الأبيات أو مايماثلها من الأداء الشعري عن صفة الشعر وخصوصية أدائه عندهم مع صدورها عمن لا يشك بقوة شاعريتهم وأصالة شعريتهم سواء من شعراء ما قبل الإسلام كامرىء القيس والأعشى الكبير وغيرهما أم عن شعراء الإسلام كأبي تمام والمتنبي وغيرهما في التجربة الشعرية العربية القديمة.

ويبدو أن سبب الرفض أو عدم القبول راجع إلى توخي الناقد القديم في القراءة معايير مخصوصة فهو يعنى بتطبيقها على الأداء الشعري ناظراً من خلالها إلى النص الشعري وليس من خلال النص الشعري انفتاحا على المعيار لكون ذلك النص هو باعث معياره. فضلا عن أن النزعة المعيارية التي تأخذ بالقاعدة وعناصر الأداء أولاً ثم تقرأ النص ثانياً هي التي قيدت حدود القراءة . ولعل اللافت للنظر أن المعايير التي استقاها النقد من الشعر الجاهلي عاداً إياه باعث الأداء النقدي من جهة المعيار عاد ورفض في ضوئها بعض أبيات ذلك الشعر مع صدوره عن أصالة روح لغوي عال يتنفس اللغة كلاماً شعرياً مدهشاً ويبدو أن مرد الأمر إلى النزعة التعليمية أيضاً حيث عني اللغوي بمعايير اللغة وقواعدها القياسية كما عني النحويون بقواعد نظام الجملة والبلاغيون بأساليب بناء الصورة واشتراطات تلك الأساليب في البيان وبظواهر تفعيل الحس الايقاعي للفظ في البديع وبمعاني البنيات النحوية في علم المعاني (معاني النحو) وهكذا قننت إثر هذا التراث كله نزعة الأخذ بالمعيار المسبق في توجيه النص الآتي او الذي سيأتي وفي هذه المرحلة صار الشاعر بين يدي حدود القاعدة.

ومن هنا ينبغي ان نتامل مساحات قول المعنى تلك المتجسدة في طريقة قوله او مسافة البوح به وأن نحددها بأبعاد ما تواضع عليه السابقون وما سار النهج عليه فقط لأن تجديد آليات قول المعنى فعل إنساني مثمر دال على نمو حركة الوعي فيه . ولما كان الموضوع لحظة إطلاقه أو البوح به يمثل رؤية يريد لها أصحابها الذيوع والوقوف على أرض الواقع فإن كيفية إطلاقها والمسافة التي تقف عليها من لفظ أو

غيرها تمثل عنصرا حيويا في توجيه المعنى؛ حيث تتشكل من خلالها (رؤيا تأويل) بقف المتلقي على أعتابها باحثاً عن عمق الوعي الانساني الفني فيها. لأن الفعل الإبداعي غالباً ما يتحقق من خلالها.

في هذا الاتجاه لا يكون الموضوع غاية بل رؤية ولايكون الخطاب محاولة اقناع بل رؤيا تأويل، عندها تكون باللنص حاجة إلى متلق متأمل فيما أمامه لا فيما خلفه ... يتأمل في راهن اللفظ باحثاً عن مستقبله لأن اللفظ ماض وحاضر في آن واحد أما المعنى فهو مستقبل الوعي الإنساني ولذا انفتحت النصوص الإبداعية الاستثنائية على قراءات متعددة بمعنى أنها اتسعت لمستقبلها؛ وقراءة المستقبل تنفتح على الوعي الإنساني المنفعل بالمعنى، الوعي الباحث في راهنه عن غده، الوعي المتأمل في ظاهره اللفظ عن تأويله، لذا احتاج النص المتمرد على حدود الراهن إلى وعي مستقبلي يجلي معناه، ومن هنا أمكن قراءة النص الماضي قراءة أخرى باحثة عن مستقبله الذي هو البوح رهن وعي المتلقي فكلما انفتح عليه .. انفتح على جديد متميز في تعبير المعنى ..!!

وتمت سلطة أبوة المعيار المسبق ، حيث لم تعد أدوات الأداء الشعري تتخلق في سياقات النص بقدر ما صار النص يتحرك شكلاً ومعنى في سياقات تطبيق المعيار.

وحين نتنفس اللغة كلاما شعريا سنجد أن تلك الأبيات التي أخرجها النقاد من مسلة الشعر هي أدخل في الشعرية بمعناها الفني الجمالي وسياقاتها الايحائية ومعطياتها التأويلية من تلك الأبيات التي رأى بعض المتلقين فيها المعنى الموضوعي واضحاً سواء كان ذلك المعنى في سياق مدح أم قدح أم رثاء وسوى هذا مما يقبله العرف ويشتغل فيه على توظيف الأداة الشعرية.

حين نقرأ النص الشعري منطلقين من حقيقة أن الموجهات الفنيةالتي بعثت الشاعر على القول هي التي بعثت فيه حرية القول .. تلك الحرية التي يرتفع الأداء فيها بالأداة من مستوى الوظيفة والوظيفية إلى مستوى الإيحاء والتأويل لتحقيق الإدهاش الفني بمعناه الجمالي وليس النفعي التقريري المباشر . إن ثراء اللغة الأول. أقصد مصدر ثراء اللغة هو الحرية في تفعيل اللغة تأويليا انطلاقاً مما تتيحه قواعد الجذور في تلك اللغة. وأول عناصر التفعيل هو مساحات الأداء الفني وأساليب الأداء المجازي التأويلي حيث ينزاح الكلام عن مستواه النفعي إلى مستوى مغاير يكون أكثر التصاقاً بخصوصية

الإنسان الابداعية منه بعموميته النفعية المباشرة ... وهو ما يكون الموضوع فيه رؤية تميز وتكون المسافة فيه إلى المتلقي رؤيا تأويل وهو ما سنقروه في المبحث الأخير من هذه القراءة.

ثالثا: الموضوع غاية وخطاب إقناع :

بعض النقاد القدامى الذين قرأوا النص الشعري في ضوء الموجهات الفنية انطلقوا من مفهوم توظيف عناصر الاداء الفني في تعبير المعنى الموضوعي لكون ذلك المعنى هو الغاية عندهم ذلك أن المعاني عندهم خطابية إقناعية تتوخى التأثير في المتلقي من خلال توظيف تقنيات الشكل توظيفا ادائيا وهو حال موصول بتغليب الغايات النفعية على التجليات الفنية ذات المعطيات الجمالية وهو ما يشير الى (أدلجة الفني) حيث عني اصحاب التوجهات السياسية والدينية والقبلية بالخطاب الشعري بوصفه دعاية ذات اساليب فنية انفعالية تخدم القضية التي هم بصددها ، وهو حال جعل القصد المسبق أو الغاية المسبقة مقدمة على الأداء الفني الذي يصدر عنه النص الشعري . فالشاعر البدائي يقول: رغبة أو رهبة ، يقول ليحقق غايات هي ليست فنية ، يستعمل ما هو فني خطاباً اقناعيا موجها للتأثير في الآخر وهو ما يجعل الفني مفتعلاً في الدفاع عن النفعي المباشر غير المتصل بمعطيات جمالية وبذا تتحدد عناصر الشكل الفني بوصفها صنعة اداء نفعي في توجيه معاني نفعية هي الأخرى وإذ نقول نفعية نعني ان صلتها بالإنساني أحيانا تكون انتهازية . وهو حال يبتعد بالفني عن جوهره الحقيقي فما هو بسلعة وما ينبغي له أن يكون وسيلة مفتعلة في الدفاع عن غايات انتهازية مفتعلة هي الأخرى . وفي ضوء هذا نفهم كيف أن الإمام على بن أبي طالب عليه السلام قدم امرأ القيس على سائر الشعراء لأنه لم يقل رغبة ولا رهبة (٢٠) ... لم يقل بوعي غايات مسبقة يصطنع فيها ما هو فني اصطناعا ، بل قال بوحي الفن الذي هو فيه فطرة ..!!!

قاد اصطناع الموضوع بوصفه غاية عند بعض الشعراء ثم لدى بعض النقاد إلى تقديم الشعر الموصول بالمعنى المباشر ذي المعطيات الواقعية اليومية على ذلك اللون من الشعر ذي الاداء الروحي الشفاف الذي تتجلى فيه اتقادات العاطفة وفردية التأثر بالواقع . فكان أن تأخر الشعر الصادر عن الصدق الروحي للعاطفة الشعرية وتقدم الشعر الصادر عن مواضعات الحسي الجمعي عن توجهات يرى بها المجموع حقيقة الأشياء في إطار حكمة أو في سياق معنى اخلاقي أو إنساني معين . وفي هذا الاتجاه

رأي ابن قتيبة في الشعر الذي حسن لفظه وحلا فاذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى نحو قول المعلوط [وينسب لجرير ايضا] :٢١

إن الذين غدوا بلبك غادروا وشلا بعينك ما يزال معينا

غيضن من عبراتهن وقلن لي : ماذا لقيت من الهوى ولقينا

ويتابعه العلوي في عيار الشعر فيعد هذا النمط من الشعر حسن اللفظ واهي المعنى اذ يقول:((ومن الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائعة سماعا ، الواهية تحصيلا ومعنى، وانما يستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها وتذكر اللذات بمعانيها والعبارة عما كان في الضمير منها وحكايات ما أجري من حقائقها دون نسج الشعر وجودته)) (٢٢) ثم يذكر نماذج من هذا الشعر واهي المعنى كقول جميل بثينة :(٢٣)

فيا حسنها إذ يغسل الدمع كحلها واذ هي تذري الدمع منها الأناملُ

عشية قالت في العتاب قتلتنـــي وقتلـــي بمـــا قالت هناك تحاول

وقول الأعشى :(٢٤)

قالت هريرة لما جئت زائرها ويلي عليك وويلي يـــا رجلُ

ثم يتابع ابن قتيبة في ذكر البيتين المنسوبين لجرير ..!! إذ يقول العلوي :

((ان المستحسن من هذه الابيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابها الواصفين بها دون صنعة الشعر وإحكامه)) (٢٥) .

ما الذي يفهم من هذا الحكم النقدي عن ابن قتيبة ثم ابن طباطبا ؟

إذا كان الأداء الفني عامة ومنه الشعر تعبيراً عن تجربة إبداعية يعيشها صاحبها ثم يأخذ بالتعبير عنها ، فأن ذلك التعبير اذا كان منتمياً لمعاناة صاحبه كان أعمق فنا وأجلى تأثيراً لأن المعنى الفني الذي يبثه موصول بإحساس المعاناة التي جلاها أداءً فنيا وفي هذا يكون الشعر تجربة في الأداء الجمالي كلما التصقت بمعاناة الشاعر كانت أقرب إلى المتلقي وأدعى إلى التأثير فيه وفي هذا الاتجاه فإن التجربة أو روح المعاناة هي التي تجترح معانيها وأغراضها ، لأن المعاناة تلد معانيها المتصلة بالتجربة الفنية أما المعاني أو الأغراض إذا قصد الشاعر بدءًا تعبيرها في أساليب بيانية فلا تلد تجربة إبداعية بقدر ما تؤدي إلى إنتاج أداء فني مقصود تقوم الصنعة فيه مقام التجربة والمعنى الموضوعي المباشر مقام المعنى الفني ذي المعطيات الجمالية ، وهنا تصبح عناصر الأداء الفني

عاملة في أداء معاني وظيفية وليست جمالية تتوخى التأثير ولا تبث روحه ، وتقصد الإقناع العقلي ولا تستثير الهم الوجداني في بث المعنى الفني الجمالي ...!!

وكأن الداعين إلى الموضوع بوصفه غاية وبكونه خطاب إقناع يرون أن الأداء الشعري يعبر عن تجربة الجماعة بجعلها موضوعاً أو يعبر عن معطيات الأخلاق المتواضع عليها بجعلها موضوعاً أو يعبر عن نماذج اخلاقية او بشرية متفق على نفعيتها بجعلها مواضع أداء الشعر ، فالشاعر هنا موصول بالتعبير عن تجربة المجموع كون تلك التجربة موضوعاً أكثر من تعبيره عن معاناته أو تجربته ..!!!

هذا الحال ليس عاماً ولكنه خاص بالقائلين بهذا الاتجاه ، وهذا الحال يفسره بوضوح قولهم في ((الشعر الذي جاد معناه وقصرت ألفاظه كقول لبيد بن ربيعة

ما عاتب المرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه الجليس الصالح(٢٦)

إذ يراه جيد المعنى وجيد السبك أيضاً ولكن اداءه ليس متميزاً وكأن جودة المعنى تأتت من اتصاله بحقيقة التجربة العامة في هذا المعنى وليس تجربة الفرد أي ((حقائق المعاني الواقعة لأصحابها الواصفين بها)) أذ هي لاتجعل المعنى فائقاً لكونه فردياً ..!!

واللافت للنظر هنا أن المعاني المعبرة عن معاناة تجربة فردية إذا ارتفعت بتعبير صدق تلك التجربة تمنوا لو أنها لم تكن فردية .. تمنوا لو أنها كانت جماعية !! وفي ضوء هذا الفهم قال ابن طباطبا ((ان من المعروض الحسن الذي ابتذل على ما لا يشاكله من المعاني قول كثير عزة:

فقلت لها: يا عز كل مصيبة إذا وطنت لها يوماً لها النفس ذلت(٢٧) .

إذ يرى أن التجربة الفردية لايشاكلها هذا المعنى ولذا رآه فيها متبذلاً لأن مكانة الموضوع المتواضع عليه في نظر اصحاب هذا الاتجاه هو التجربة الجماعية هو معاناة الهم الجماعي الكبير. لذا فهو يقول :(قالت العلماء : لو أن كثيرا جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر الناس))(٢٨) .

ويبدو أن المعنى لدى أصحاب هذا الاتجاه هو الموضوعي المقيد بصنعة الأساليب الفنية، وليس هو المعنى الفني المتقد بخصوصية استثمار أساليب بيانية او لسانية في تعبير المعنى، بما يجعل الأداء كاشفاً عن خصوصية الشاعر في الإضافة أكثر من خصوصيته في التقليد فالتقليد يبيح المعاني ويتيح الأساليب أما الإبداع فيبيح المعاني ويجدد الأساليب بما يميز بين الشعراء في ضوء المعنى الفني وليس الموضوعي ..!!!

ولما كانت المعاني في هذا الاتجاه موضوعية أكثر منها فنية، والأساليب البيانية توظف نظمياً (اصطناعياً) في تعبير تلك المعاني فقد جعلوا لها عيوباً هي إلى وصف المعنى العقلي الموضوعي أقرب منها إلى المعنى الفني الشعري؛ ذلك أن تلك العيوب تفترض في وعي الشاعر التزامه بأشتراطات وخصائص وحدود تعبير لا تنسجم أحياناً مع حرية الأداء الشعري . ومن عيوب المعاني التي ذكرها قدامة بن جعفر في نقد الشعر : فساد المقابلات حين يضع الشاعر معنى ما ولا يضع في مقابله معنى آخر يخالفه أو يوافقه أي حين يكسر وعي المتلقي أو ما يسميه النقد الحديث (خيبة توقع القارئ) مع أن خيبة توقع القارئ من عناصر الشعرية في الأداء الفني . ومن عيوب المعاني أيضاً : فساد التفسير حين يقول الشاعر معنى في بيت أو أكثر ثم يأتي بتفسير لا يتصل كثيراً بذلك المعنى . وبخاصة إذا كان المتلقي يتوقع منه تفسير ذلك المعنى . ومن عيوب المعاني كذلك : الاستحالة والتناقض حين يقول الشاعر معنى يجمع بين شيئين متقابلين بين أكثر من عنصر أو جهة تقابل فيكتفي الشاعر بذكر عنصر تقابل واحد على أنه كل حالة التقابل بين ذلكما المتقابلين ... ومن عيوب المعاني عندهم : إيقاع الممتنع بأن يقول الشاعر على جهة الممكن في حين هو مستحيل الوقوع وهذا في الشعر شائع لكون الشعر لغة انزياح . ومن عيوب المعاني أيضاً : مخالفة العرف حين يأتي الشاعر بما ليس في العادة والطبع فيكسر أفق توقع المتلقي بذكر حال كان المتلقي يألفه على صورة أخرى أو يذكر شكلاً بغير صورته التي هي في الواقع ... ومن عيوب المعاني عندهم : نسبة الشيء إلى ما ليس له وذلك بأن يصف الشاعر شيئا بغير ما هو عليه واقعاً أو يتحدث في معنى بغير ما اعتاد عليه العرف وجرت به العادة ...(٢٩) والقاسم المشترك بين هذه العيوب التي وصف بها المعنى هو خروجها عن أفق توقع المتلقي وهو ما يعني اتصافها بالمفاجأة التي هي من العناصر الشعرية .. لأن تكريس حال التوافق مع المتلقي تحقيقاً للمعنى الإقناعي لا يرتفع بالشعر إلى مستوى الأداء الفني التأويلي ...

حين يكون الموضوع غاية فإن معاني ذلك الموضوع يتوخى منها صاحبها ؛ شاعراً كان أم ناثراً إقناع المتلقي بهذا الاتجاه أو ذلك، وهو ما يضمر نزول الشعر إلى مستوى الأداء الفني الجمالي التأويلي إلى مستوى البث الموضوعي الخطابي الإقناعي الذي تتداعى فيه المعاني والإشارات بما يؤثر في المتلقي مباشرة وليس إيحاءً جمالياً، وهو

ما أوحى لأصحاب هذا الاتجاه أن المعاني في الشعر قد يأخذها الشعراء من سياقاتها النثرية ويوجهونها بالاسلوب المنظوم فيكون الفارق بين الشعر والنثر خصوصية الوزن والقافية بما يفهمه منه بعض المتلقين أن إكساء الكلام بعنصر الوزن والقافية وهيكلية الأداء المنظوم يجعله شعراً من جهة ومن جهة أخرى فهم منه أصحاب المذهب والاتجاهات السياسية إمكانية استثمار الشكل الفني في النظم في تعبير آيديولوجيا تهم بشكل أو بآخر بما يجعل فن الشعر وسيلة تعبير مباشرة لطروحاتهم الموضوعية وخطاباتهم في هذا المنحى أو ذاك وهو حال شاع معه النظم وقل الشعر حتى صار من ضمن معايير القراءة النقدية إرجاع بعض المعاني الفنية عند هذا الشاعر أو ذاك إلى معان موضوعية جاءت لدى هذا المفكر او ذاك الفيلسوف؛ على نحو ما فعل الحاتمي في الرسالة الحاتمية حين أعاد بعض معاني المتنبي ذات البيت الحكمي بخاصة وهي معان فنية غالبا إلى ما يماثلها عند أرسطو من معاني موضوعية حكمية وأحيانا طروحات فلسفية ؛ من ذلك مثلاً أنه يأخذ قول أرسطو(٣٠):

إذا كانت الشهوة فوق القدرة كان هلاك الجسم دون بلوغها ويرى الحاتمي ان المتنبي أخذها فقال:

وإذا كانت النفوس كباراً تعبت في مرادها الأجسامُ

وقد غفل الحاتمي عن أن معنى أرسطو موضوعي مباشر أما المتنبي ففني جمالي من خلال أسلوب الكناية عن صفة التحمل حيث عبر عن الطموح العالي بارتفاع همة النفوس الكبار وعن جدلية تحقق رغباتها بواقع الأجسام فكان الحال التعبيري كناية عن صفة التحمل/الطموح ... .

ثم يأتي إلى قول أرسطو(٣١): من استعرت عليه الحوادث لم يألم يحلو لها. فيرى أن المتنبي أخذه فقال :

إذا اعتاد الفتى خوض المنايا فأهون ما يمر به الوحول

كذلك استثمر المتنبي فاعلية أسلوب الكناية عن الصفة فعبر عن معنى التحمل أو الصبر بهذا النحو من الأداء، مع أن أسلوب الكناية عن صفة هنا تضمن استعارة مكنية حين استعار لهول المنايا صورة البحر عبر قوله ((خوض المنايا)) حيث كان أسلوب الكناية ثم الاستعارة هوما يشكل المعنى الفني في خلال مكونات الأداء الشعري الأخرى وهي كلها تتأى هنا عما قاله أرسطو ... وهكذا حين يأتي الحاتمي إلى قول المتنبي:

بذا قضت الأيام ما بين أهلها مصائب قوم عند قوم فوائد

حين يرى أنه أخذه من قول أرسطو: الزمن ينشيء ويلاشي، فقناء كل قوم سبب لكون قوم آخرين. (٣٢)

مع ان لغة المجاز في نص المتنبي بما تمثلت فيها من عناصر الأداء الشعري ودلالاتها الإيحائية تتميز كلياً من قول أرسطو مع وجود ذلك التناظر في الحقل الدلالي بين الأيام عند المتنبي والزمان عند أرسطو وكذا بين(المصائب) في بيت المتنبي و(فناء) في نص أرسطو ..!!

والواقع أن نظر أصحاب هذا الاتجاه في قراءة الشعر ذلك المعنى بقراءة الوعي العقلي التفسيري للبيت أو النص من دون تأمل خصوصية الأداء الفني هو ما قاد إلى مقارنة ما يقوله هذا البيت وما كان قد قاله ذلك الفيلسوف او هذا في مثل أو حكمة عابرة؛ ثم ان العناية النقدية بما يقوله النص الشعري لا تشكل جوهر الوعي النقدي البناء إذا لم تكن مقرونة بالكيفية او الأسلوبية التي قيل بها لأن كيفية القول أو اسلوبيته هي ما يراد من الشاعر إذ فيها تتجلى قدرته الفنية على تعبير المعاني شعرياً وليس نثرياً ... جمالياً وليس موضوعياً ...

والعناية بالمنحى الإقناعي الذي يبثه هذا المعنى أو ذاك للنص الشعري قادهم إلى القول بصفات يشيرتوافرها في النص إلى جودة الشاعر في تعبير المعنى ومن هذه النعوت أو الصفات ما قاله قدامة بن جعفر في نقد الشعر وأفرد للحديث فيها بابا فذكر :(٣٣) الالتفات وصحة التقسيم وصحة المقابلات وصحة التفسير والتتميم والمبالغة والتكافؤ وغيرها والقاسم المشترك بينها هو ما توفره من جميل أداء خطابي إقناعي مباشر هو إلى النثر وفن الخطابة أقرب منه إلى فن الشعر . وقد يرى بعض المتلقين أن هذا الحال وارد في قراءة النص الشعري إذ لا بد أن يتوفر على وعي إقناعي مؤثر في المتلقي يلتقي فيه مع الأداء النثري في بعض فنونه . وهذا تساؤل ممكن ولكن الباعث على الرد عليه هو جعل الإقناع شرطاً في لغة الإيحاء الشعري حتى لو اقتضى ذلك الإقناع تحديد الاداءالشعري بصفات أو عناصر تسهم في توفره على الوعي الإقناعي المباشر بشكل عقلي ؛ كما في مفهم التتميم ((بأن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل معه جودته شيئاً إلا أتى به مثل قول طرفة :

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمي

فقوله (غير مفسدها) إتمام لجودة ما قاله. لأنه لو لم يقل: (غير مفسدها) لعيب عليه كما عيب ذو الرمة في قوله :

ألا يا اسلمي يا دار مي على البلى ولا زال منهلاً بجرعائك القطر

فإن الذي عابه في هذا القول إنما هو بأن نسب قوله هذا إلى أن فيه إفساداً للدار الذي دعا لها وهو أن تغرق بكثر المطر))(٣٤) وهذا النوع من القراءة لا ينسحب على النص الشعري قد يصح في فقرة قانونية أو دستورية أو فقهية لكنه مع الشعر لا ينسجم لأن الانزياح الباعث على التأويل هو المسافة التي يعبر في خلالها المعنى الشعري إلى المتلقي وتلك المسافة قد تكون بعيدة أحياناً...

في سياقات هذا الفهم فقد نظر أصحاب هذا الاتجاه إلى معان بعينها رأوا فيها وجهاً تشاؤمياً فقالوا بعدم ذكرها وخاصة في مفتتح القصيدة؛ إذ هي تبعث على عدم التفاؤل.(٣٥) ولذا اشترطوا في المعنى أن يكون غير فاحش حين رفضوا معانيا تلمسوا فيها نبوا عن الأعراف الأخلاقية لأنهم قرؤا المعنى قراءة موضوعية وليست فنية ولذا فقد قرأ بعضهم المعنى المخالف للأعراف قراءة فنية فقالوا : ((ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه)) (٣٦) لأن الحال موصول بكيفية اداء المعنى فنياً.

وهذه الطروحات التي قال بها أصحاب النظر الموضوعي الذين يتوخون الوعي المقنع ويتطلبون في النص الشعري حساً أدانياً إقناعياً اسهمت في تكريس أغراض بعينها شاعت بين الشعراء حتى تقدمت الموضوعات المعدة مسبقاً على ما تطرحه التجربة الشعرية . ثم أن تلك الإغراض أو الموضوعات اشترط فيها التلقي الإقناعي شروطاً موضوعية طلب إلى الشعراء الالتزام بها والنسج على منوالها : فالمدح يجب أن يكون في العقل والشجاعة والعدل والعفة والهجاء هو بانقلاب هذه المعاني إلى أضدادها والوصف تقريب الشيء الى ذهن المتلقي والنسيب هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك والصبابة .(٣٧)

ولعل القراءة المتقدمة عند المطالبين بتوفر المعنى الشعري على معطيات إقناع هو مطالبتهم بتفعيل الأساليب البيانية والبديعية وسياقات الأداء النحوي وما تجليه من إيحاءات تعبيرية ذات دلالة إيحائية فكان من شأن هذا الحال أن تكرست أساليب بعينها في تعبير المعنى تسهم في التأثير الفني التقليدي وفي إشاعة تقليد أداء المعاني التأثيرية الإقناعية وهو حال شاع في النصوص الشعرية الموجهة في تعبير أغراض بعينها ذات

بواعث سياسية أو اجتماعية أكثر منها فنية جمالية ولذا اتصفت بالوضوح وإمكانية القراءة الأفقية ...

رابعاً : الموضوع رؤية ورؤيا تأويل :

صلة الموضوع بالأداء الشعري صلة تكاملية ؛ فلا تخلو كتابة من باعث موضوعي أو من طرح موضوعي؛ والتكامل بين الأداء و الموضوع هو الوصول المؤثر في المتلقي غير أن التميز في حال كهذا هو بين الأداء الذي يقول موضوعه وذاك الذي يقوله الموضوع؛ فحيث يكون الباعث على الخطاب أداوه فذلك يعني أنه يضمر موضوعه فنياء أما حين تكون الغاية من الخطاب موضوعه فذلك يشير إلى هيمنة الوظيفية على الفنية وغياب الوعي التكاملي بين الشكل والمعنى بوصفهما عنصري أداء الخطاب الفني .

ثم إن تجديد ابعاد تعبير الموضوع عبر الشكل الفني او في خلاله يؤدي الى تطوير طرائق أداء المعنى اما تنويع أدء المعنى من خلال الصفات والخصائص وغيرهما فيؤدي إلى إغلاق المعاني في مسافاتها الإقناعية او علائقها التحاورية ونمو الوعي الإنساني في التأثير والإقناع يتحصل بقوة عبر تفعيل أساليب التعبير وأشكالها ومعطياتها أكثر منه عبر جدل حركة المعاني أو التحاور الموضوعي الباحث عن الإقناع. والسبب في هذا يرجع إلى أن عناصر الشكل الفني ولغة الأداء الجمالي كلها ذات خصائص تستوعب الآخر المنتمي والآخر المختلف، لأن لغة الأداء الفني الخالص إنسانية عالمية تؤثر في الآخر أيا كان توجهه الموضوعي؛ أما المضامين الموضوعية ذات الغايات الإقناعية فغالبا ما تؤثر في اتجاه واحد هو المنتمي إليها أما المختلف عنها فله دواعيه الموضوعية التي يركن إليها وله بها درجة من الإيمان أحياناً. لذا كان لا بد من قراءة الأداء الفني الذي يقول موضوعه إذ هو عند ذاك يبث تجليات المعنى في خلال معطيات الأداء الفني الباعث على التأويل ... والموحي بأن الروح الأنساني في هذا الاتجاه أو ذاك من الخطاب يبحث عن تحققه الإبداعي أكثر من سعيه وراء الخطاب الإقناعي محدد الدلالات ذي البعد الواحد أحياناً...

ولما كان المعنى في وجهه الموضوعي داخل في عناصر الشكل خارج عن معطياتها الأدائية فإن تحققه كامن في أبعاد لغة ذلك الشكل المنفتح على حدود التعبير غير المقيد بخصائص موضوعية محددة سوى قواعده القياسية الأساسية الصادرة عن لحظات

تشكله الروحية الأولى حيث خضعت الكلمة لقواعدها الصرفية واللفظ لقياسياته النحوية والسياق لموجهاته الدلالية وهكذا؛ لأن لعناصر الشكل ومكوناته قواعد نشأة في كل لسان وعند كل أمة أما خصائص الموضوع فتحددها رغبات الإنسان وطموحاته الإيجابية والسلبية. ومن هذا الاتجاه ففي الوقت الذي لا نحضر في القراءة على الشاعر أو الفنان أن يعبر عن ذاك الموضوع أو هذا المعنى بأداء فني جمالي استثنائي باحثين فيه عن آفاق الإبداع الاستثنائي أكثر من بحثنا عن بطلان الموضوع أخلاقيا أو زيفه واقعيا؛ فينبغي أن نمعن في قراءة المسافة غير المرئية بين عناصر الشكل الفني وإيحاءات البث الموضوعي تلك التي تجعل منهما واحداً في (سبيكة واحدة) اسمها النص الأدبي الشعري ، فلا نضع حداً نهائياً لفاعلية الروح الفنية التي يبثها الشاعر في أبعاد الشكل في هذا النص أو ذاك طالما أنه لم يتمرد على روح القواعد القياسية الأولى من جهة وطالما هو بصدد تعبير معنى فني لتفاعل عناصر (سبيكة الشكل المعنى) أي النص الفني .

لأن الأداء الفني الاستثنائي قد يخرج في بعض تجلياته عن القواعد النقدية اللاحقة التي استمدت حضورها من تجارب سابقة ليضع له قواعد جديدة ، بمعنى لتتم قراءته في ضوء قياسات جديدة يقولها شكله الفني وبخاصة إذا كان يفيض بها في هذا الاتجاه أو ذاك، لان الحد من فيوضاته باخراجها عن حدود الإبداع ووصفها بصفات التمرد والخروج والضياع يضمر من جهة أخرى تكريس حدود معينة والأخذ بعناصر مخصوصة ؛ وهو حال يشيع التقليد ولا يتيح للاجتهاد الاستثنائي مسافات من قبول أوسع...

وفي الشعر القديم هناك نماذج تمرد شعراؤها على محددات الأداء التقليدي باجتراحهم مساحات من حرية أوسع لتحريك عناصر الشكل الفني وتفعيل إيحاءاتها الدلالية مجازاً ، بما يجعل مسافات المعنى فيها أعمق تأويلاً ولذا احتاجت قراءتها إلى كثير من التأمل وإلى عمق تأويل لأن الروح التي إصدرتها باحت بها عن فطرة صادقة في خلال صفاء لساني وبخاصة لدى شعراء ما قبل الاسلام وصفاء في التجربة الشعرية غير التقليدية وبخاصة لدى كبار الشعراء العرب في عصور الإسلام إلى اليوم .

قد يصلنا المعنى عبر معطيات لسانية نسميها اللغات أو عبر معطيات حركية نسميها الاشارات أو عبر معطيات لونية نسميها التشكيلات المرسومة أو عبر معطيات حركات

الجسد فيما تسميه بالرقص أو الرياضة وغيرهما، أو عبر معطيات الانكسارات التي تطرأ بفعل بشري مخصوص على جسد الأحجار فيما نسميه بالنحت أو الصياغة أو غيرهما، او عبر لغة الأعداد والأرقام ومرموزاتها فيما نسميه بعلوم الرياضيات أو عبر جدليات حركة الوجود تلك الحركة المقصودة غير الاعتباطية إنها لغة الحال الكوني التي يحيط بتصريفها رب السماوات والأرضين وخالقهما ولغة الحال هذه أبلغ في قول المعاني وتصريفها من أي لغة أخرى حتى أن الإنسان بقدر ما يمعن في لغة الحال هذه بقدر ما يفيض تأملاً ويجري حضوراً من دون أن يحيط بكثير مما تقوله لغة الحال هذه؛ وقد قال المولى سبحانه وتعالى : ((إن في خلق السماوات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب))(٣٨) فلغة الحال هنا تقول معاني مذهلة لأولي الألباب ، ذلك أن المعنى موصول بكيفية قوله بطريقة تعبيره. لأن حركية مبنى لغة التعبير تشير الى مساحة مضافة في لغة التأويل وهذه تشير بدورها إلى حركة أخرى في الوعي الانساني أكثر ثراءاً، وكلما تعمقت فنياً كانت أدعى الى الأصالة وعمق المعنى.

ومن هنا ينبغي أن نتامل مساحات قول المعنى تلك المتجسدة في طريقة قوله او مسافة البوح به وأن لا نحددها بابعاد ما تواضع عليه السابقون وما سار النهج عليه فقط لأن تجديد آليات قول المعنى فعل انساني مثمر دال على نمو حركة الوعي فيه. ولما كان الموضوع لحظة اطلاقه او البوح به يمثل رؤية يريد لها أصحابها الذيوع والوقوف على أرض الواقع فإن كيفية إطلاقها والمساحة التي تقف عليها من لفظ او غيرها تمثل عنصراً حيوياً في توجيه المعنى؛ حيث تتشكل من خلالها (رؤيا تأويل) يقف المتلقي على أعتابها باحثاً عن عمق الوعي الانساني الفني فيها، لأن الفعل الابداعي غالباً ما يتحقق من خلالها.

في هذا الاتجاه لا يكون الموضوع غاية بل رؤية ولا يكون الخطاب محاولة اقناع بل رويا تأويل، عندها تكون بالنص حاجة الى متلق متأمل فيما أمامه لا فيما خلفه... يتأمل في راهن اللفظ باحثاً عن مستقبله لأن اللفظ ماض وحاضر في آن واحد اما المعنى فهو مستقبل الوعي الانساني ولذا انفتحت النصوص الابداعية الاستثنائية على قراءات متعددة بمعنى انها اتسعت لمستقبلها؛ وقراءة المستقبل تنفتح على الوعي الانساني المنفعل بالمعنى الوعي الاباحث في راهنه عن غده، الوعي المتأمل في ظاهر اللفظ عن تأويله، ولذا احتاج النص المتمرد على حدود الراهن إلى وعي مستقبلي يجلي معناه،

ومن هنا أمكن قراءة النص الماضي قراءة اخرى باحثة عن مستقبله الذي هو اليوم رهن وعي المتلقي فكلما انفتح عليه.. انفتح على جديد متميز في تعبير المعنى.

ولايضاح هذه القراءة التي تنظر في الموضوع انه رؤية وفي الشكل على انه رؤيا تأويل ستأتي على ذكر نماذج من الشعر العربي قراها النقد القديم بوعي القواعد الصارمة وسننظر في إمكانية الانفتاح على حرية الأداء في تعبير المعنى في محاولة استجلاء المعنى الفني الذي يمكن ان يقول هذا النص أو ذاك . ولتكن البداية مع امرىء القيس في قوله (٣٩)

ألا إنني بال على جمل بال يقود بنا بال ويتبعنا بال

إذ يعلق النقد القديم على لسان ابن سنان في سر الفصاحة قائلا انه : ((لم يزل الناس على وجه الدهر منكرين قول امرىء القيس هذا . ثم يقول انه لعمري قبيح)(٤٠). يبدو أن أمرين اثنين هما اللذان جعلا القدماء غالباً يقرونه هذه القراءة: أو لهما عرفي اجتماعي هو استنكار هذا الفعل الاجتماعي من امرىء القيس الملك ذي المكانة العالية في قومه من يصف حاله بهذا الوصف الذي اعتاد العرف أن لايقبله من ملك أو أمير لان الصورة المرسومة له أرفع من هذه ..... وثانيهما معنى الانكسار الذي يصوره البيت ويبدو أمرؤ القيس موصوفاً به أذا اعتاد البدوي على عدم وصف نفسه غالبا بالانكسار فضلاً عن أن يكون ذلك البدوي ملكاً. وفضلاً عن هذين السببين هناك ذائقة نقدية لاتحبذ التكرار في هذا المعنى الا إذا كان في تعبير معان ترفع من شأن ذات الشاعر أو تكشف عن رفعتها بشكل أو بآخر ...!!!

غير أن امرأ القيس لم يقل هنا عن رغبة فيزين ولا عن رهبة فيداهن بل عن فطرة روح منكسرة في لحظة ما فاتاح اللسان أن يقرأ تجليات الضمير من دون أن يغطيه برقيب ولذا جاء كلامه منسجما مع حقيقة معاناته معبراً عن عمق تجربته فصور البلى الذي في الذات البلى الذي يعيشه ثم الذي في المكان والذي في الزمان .. في الحركة (على جمل بال) ثم البلى الذي في الذاكرة والبلى الذي في الغياب فتكرر البلى أربعا في تعبير معنى ذبول لحظة التعبير إنساناً و رؤى وزماناً ومكاناً.. ثم إن رتابة الحال أي الذبول يوحي بسكونية وبتكرار ممل متعب لصورة متشظية واقفة هي الذبول فاستدعى حاله ذاك التعبير عنه بلفظ أخذ صوتيا رتابة المعنى (بال ...بال ....بال....بال...) ثم أن البلى الذي في الأشكال المادية تبعه بلى في الأشكال الروحية؛ فكانه يريد القول: بأن

البال بال وأن الاشكال الجسدية بالية هي الأخرى وكأنه يعبر عن معنى لحظة الانكسار حيث تذبل الروح وأشكال تعبيرها ... ذلك أن امرأ القيس لم يشأ ان يتناقض مع نفسه فترك الروح تقول فطرتها ليجيء اللفظ منسجما مع المعنى الذي احاط بتعبيره ....!! وكأن اللفظ عند امرىء القيس هو حقيقة معناه، هو فطرته التي يتنفسها لذلك يخيله في إيحاءاته يقول فطرة الواقع في مجاور فطرة المعنى وكأن الصدق هنا موضوعي بدءا حين كان رؤية فنية إثر ذلك حين صار رؤيا منفتحة على التأويل في تحريك المعنى أو توجيهه.

وحين نأتي الى قول الأعشى :(٤١)

وقد أروح إلى الحانوت يتبعني شاو مشل شلول شلشل شول

إذ يرى ابن وهب في البرهان أن المعنى قد تم للشاعر قبل تمام البيت فاحتاج للحشو فحشا البيت بما لافائدة منه (٤٢)

سنجد ان لغة البيت بمنأى عن التكرار الذي لافائدة منه ؛ بل هو جزء من موجهات تعبير المعنى ثم إن هذا التكرار أدى وظيفة فنية متصلة بصدق الشاعر فنيا في جعل المعنى ينفعل برؤيا باعثة على التأويل وهو مرتكز العمل الفني في النص، لأن النظر إلى المعنى العام يكشف عن موضوعية الرؤية العامة ولكن الأمعان في قراءة بنية اللفظ في تعبير الرؤية يوحي بعمق تأويلي تكون فيه أبعاد اللفظ حاملة معاني لايكشفها النظر الأفقي المباشر....!!

إذ يعبر البيت أن رؤية مباشرة يشير فيها الشاعر ذهابه إلى الحانوت بقصد الخمارة أو نادي الشراب يتبعه في ذلك خمسة أصناف من الناس الذين يخدمون في تلك الخمارة هم: الشاوي الذي يشوي اللحم والمشل الذي يتولى سوق الحيوانات التي تذبح وتشوى لأكل رواد الخمارة وشلول الذي يعد الأكل ويعمل على تنظيمه والشلشل الرجل السريع في عمله الخفيف الذي يوزع الشراب والأكل على من في تلك الحانة وشول الذي يحمل طلبات رواد الحانة فهو دائب على تنفيذها ومن هنا يكون البيت في توصيف المشهد معبرا عن رؤية موضوعية مباشرة لا تكرار في ألفاظ تعبيرها . ولكن الرؤيا الفنية التي احتفل بها هذا البيت هي الدلالة الصوتية حيث عبر الشطر الثاني (شاو مشل شلول شلشل شول) عن معنى أدوات إعداد الخمرة سواء الادوات البشرية والمادية الأخرى بلفظ مفعم بالتكرار ذي الإيحاءات الرتيبة المنسابة انسيابا مانعا،

فكأنه أراد بقصد للفظ عبر إيقاعه الصوتي أن يبدو في السمع ذابلا سكرانا، فكأن الشطر الثاني الذي جاء في تصوير اهل الحانة قبل سكرهم سكر هو الآخر فجاء بلفظ يسهل نطقه ولاتتصل دلالته التعبيريةَ سريعا بوعي المتلقي الا بعد فكاهة من إمعان إذ هو عبر عن معنى السكر بلفظ سكران هو الآخر. حيث تكونت الكلمات الخمس في هذا الشطر من ستة أصوات هي : الشين وتكررت ست مرات ثم الألف التي وردت مرة واحدة ثم اللام وتكررت خمس مرات ثم صوت نون التنوين الذي تكرر خمس مرات أيضا ثم الواو التي تكررت ثلاث مرات اما الألف و النون فجاءت كل منهما مرة واحدة فقط . هذا الإيقاع الصوتي متشابه النبرات الذي تهيمن عليه أربعة أصوات هي الشين والنون واللام والواو حمل تعبير معنى الايحاء بالرتابة ذات البعد الواحد والمعنى الواحد ألا وهو الحضور اللفظي والغياب المعنوي في آن معاً. وهذا ذات الإيحاء الذي يشير إليه فعل الخمر في الإنسان بوصفه لفظاً هو الآخر ينطق صواباً حين يعي الأشياء من حوله...!!

وقريب من بيت الأعشى هذا قول مسلم بن الوليد في وصف الخمرة إذ هو يلتقي مع الأعشى في تعبيرهما معنى عالم والخمر والخمارين إذ هما ضمن حقل دلالي واحد إذ قال:(٤٣)

سلت وسلت ثم سل سليلها فاتى سليل سليلها مسلولا

إذ يقول ابن سنان في سر الفصاحة: ((ولولا أن هذا البيت مروي لمسلم وموجود في ديوانه، لكنت أقطع على أن قائله أبعد الناس ذهنا وأقلهم فهما وممن لايعد في عقلاء العامة فضلاً عن عقلاء الخاصة، لكني أخال خطرة من الوسواس أو شعبة من البرسام عرضت له وقت نظم هذا البيت فلبثه لما عاد إلى صحة مزاجه وسلامة طباعه جحده فلم يعترف به ونفاه فلم ينسب إليه))(٤٤) وهذه القراءة من ابن سنان صادرة عن وعي مباشر بوظيفية أداة التعبير تلك الوظيفية التعليمية التي تقرأ النص لتبحث فيه عن قواعد سابقة أكثر من بحثها عما يقوله النص عبر كيفية القول، لأن ما يقوله النص معنى هو المعنى الموضوعي اما كيفية القول فهي الأخرى معنى ولكنها المعنى الفني الذي هو مستقبل النص حيث تتجلى صورة إبداع المبدع تلك التي تستلزم قراءة فاحصة متأنية للكشف عن المعنى الفني أولاً.

المعنى الموضوعي الذي هو رؤية مسلم بن الوليد في هذا البيت يشير إلى الخمرة حين تعتق لتكون سليلة عتق معتق وهو ما يجعل تأثيرها آسرا في المتلقي ، فذلك العتق حين يسل يخلب وعي الشارب فيجيء مسلولا. أما المعنى الفني فهو في الدلالة الصوتية الصادرة عن أسلوب التكرار في الفعل (سل) ثم في المصدر (سليل) حيث تكرر الفعل ثلاث مرات أما المصدر (اسم المفعول) فأربع مرات وهو إيحاء بقصر حركية الفعل في الزمن وطول تأثيرها فعلاً وامتداد تأثير حتى أن الفعل اتصل بتاء التأنيث مرتين وجاء غير متصل بشيء مبنيا للمجهول في المرة الثالثة والأخيرة أما المصدر فتكرر أربع مرات في اثنتين منها بضمير وفي الثالثة اتصل بالإضافة وفي الرابعة والأخيرة اتصل بألف مد. وهذا التكرار الاسمي (المصدري) المتصل ب .. او المضاف يوحي بامتداد أثر الخمر في الوعي فإذا فعله أي فعل الشرب يستغرق دقائق فإن تأثيره يمتد لأكثر من ذلك موصولاً بوعي غائب عن مستقره أحيانا مضاف الى ضياع احيانا اخرى ... ثم أن تكرار صوت السين سبع مرات وتكرار صوت اللام أربع عشرة مرة وتكرار صوتي التاء والياء ست مرات أي ثلاث مرات لكل صوت بالتساوي و تكرار صوت الألف أربع مرات . وحين نقرأ هذه الأصوات قراءة دلالية تشير إلى اللام بوصفه صوتا ذلقيا والسين كونه من أصوات الصفير وهو صوت لثوي والتاء باعتبارها صوتا نطعيا انفجاريا والياء والألف بوصفهما صوتين لينين هوائيين. فإن كل ذلك يشير إلى تناسب معاني هذه الأصوات بصفاتها مع المعنى الموضوعي المباشر الذي ذهب إليه الشاعر وهو ما أولى بالرؤيا الفنية في تعبير المعنى الفني حيث كان التعبير عن حالة السكر بالفاظ يوحي تكرارها كما تشير صفاتها إلى تجليات تلك الحالة . بمعنى أن سياق البيت كاملا في خلال اسلوب التكرار قد جاء منسجما مع صورة المعنى المراد تعبيرها ، وهو ما يوحي بان قراءة البيت في ضوء معايير قراءة النص التعبيري المباشر لاتجيء بفائدة اذ ستكون قاصرة عن الإحاطة بفنية الأداء .

كما قرأ النقد القديم بعض شعر المتنبي بمعايير الرؤية المباشرة من دون أن ينفذ إلى عمق الرؤيا التي انفعل بها هم الشاعر مما يمكن أن يفصح عنه السياق العام للنص بوصفه لغة تعبير ، يبوح حالها بالمعنى الفني الجمالي أكثر مما يبوح بها الحد

المباشر للفظ في سياقاته الوضعية ، من ذلك قول المتنبي معبرا عن معنى الهم الذي يستحوذ على الذات فيأسرها أو يهيمن على السلوك فيأخذ بجهاته؛ إذ يقول .(٤٥)

فقلقلت بالهم الذي قلقل الحشى قلاقل عيس كلهن قلاقل

غثاثة عيشي ان تغث كرامتي وليس بغث أن تغث المآكل

فقال ابن سنان في قراءةالبيتين ((فقد اتفق له أن كرر في البيت الأول لفظة مكررة الحروف فجمع القبح بأسره في صيغة اللفظة نفسها ، ثم في إعادتها وتكرارها واتبع ذلك بغثاثة في البيت الثاني ؛ وتكرار ـ تغث ـ فلست تجد ما تزيد على هذين البيتين في القبح))(٤٦)

فكأن ابن سنان يتطلب المعنى الموضوعي في تتابع ألفاظ السياق تتابعاً منطقيا في تنوعه وعدم تكراره، وكأن عدم تنويع نوع اللفظ في سياق النص الواحد قصور فني في تعبير المعنى وقصور إبداعي في المقدرة على الأداء الشعري . ولكن الحال ليس كذلك لأن السياق بوصفه حال اللفظ قد يبوح بالمعنى الفني بأسلوب أعمق مما يقوله اللفظ في سياقات مراتبه ضمن السياق العام لذلك النص أو هذا.

البيت الأول يصدر عن ثنائية قلق الذات المنفعل بقلق المكان .. قلق الذات المرتفع على قلق المكان. إنه كناية في تعبير معنى القلق. أما البيت الثاني فيصدر عن ثنائية قلق النفس المنفعلة بقلق الجسد ... قلق النفس المنتصر أو المرتفع على قلق الجسد .

ثم إن تكرار (قلاقل) أربع مرات واحدة بصيغة الفعلية وثلاث بصيغة الاسمية إيحاء بتتابعية القلق، وكيف إذا كان ذلك المكان متحركاً قلقاً دائماً روحه التنقل ودأبه الحركة إيحاء من الشاعر بفاعلية روح القلق التي يعيشها ثم ان البيت الآخر يدخل إلى الذات أكثر بثنائية قلق الجسد وقلق النفس وهو إيحاء بتقابل الذات مع النفس والمكان مع الجسد ، وهذا تقابل جدلي هو الآخر بحد ذاته تعبير مفعم بالأسى عن معنى القلق كأنه حالة بحث الإنسان عن وجود دائم القرار وليس السكون ....

ومن هذا الاتجاه قول المتنبي: (٤٧)

وتسعدني في غمرة بعد غمرة سبوح لها منها عليها شواهد

- فيقول ابن سنان إن هذا البيت يتوافر على عيب لاعذر للشاعر معه .(٤٨)

في الشطر الأول أفاد التكرار معنى توجيهيا مباشراً فكان ذلك عذراً مقبولاً من المتلقي بحسب ابن سنان أما الشطر الثاني فيعد تكرار حروف الرباطات (لها منها عليها)

عيبا لايتوجه عذر فيه . وهو ما يعبر عن قراءة غير متأملة في هذا البيت . فلما كان الشطر الثاني كناية عن صفة السرعة (سبوح لها منها عليها شواهد) فقد كان مناسبا تماما التعبير بأسلوب التكرار بحروف الرباطات عن معنى السرعة فضلاً عن أن تكرار الهاء والألف وهما صوتا لين هوائيان يحمل دلالة صوتية في تعبير معنى السرعة في البيت . ثم إنّ (سبوح) بمعنى سريع حين تليها ألفاظ تتكرر بعض أصواتها دلالة على انتظام معنى السرعة وتتابعه وختام السياق بـ (شواهد) إيضاح لمعنى ذلك الانتظام الذي يرتفع بالقصد من مدى الرؤية المباشرة في أسلوب الكناية في معنى السرعة إلى مدى الرؤيا التأويلية في أسلوب الدلالة الصوتية في المعنى السرعة ايضا ولكنه بتعبير السياق النص كله بوصفه لفظا واحداً.

إن كلام الشاعر بكونه نصاً سياقيا واحداً يستلزم قراءة عمودية في أبعاد الدلالة وليست أفقية فقط في أبعاد القواعد القياسية المستمدة من تجارب الآخرين لأن القراءة التي تتأمل في سياق النص باحثة فيه عما يقوله هي قراءة إبداعية أما قراءته بحثاً عن المعنى في ضوء ما قال به القدماء فقراءة تقليدية ...!!!

الهوامش :

١ـ عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ، ص٣.
٢ـ نفسه ،ص٥ .
٣ ـ كتاب الصناعتين ، أبو هلال العسكري ،ص١٤١.
٤ ـ الموازنة ، الآمدي ، ٣٨٤/١.
٥ ـ نفسه ، ٤٠١/١.
٦ ـ الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، ص١٧ وص٢٦ .
٧ ـ الموازنة ، ١/ ٢٦٦ .
٨ ـ سورة الشعراء ، الايات (٢٢٤ـ ٢٢٧).
٩ ـ البيان والتبيين ، الجاحظ ، ٩٨/١ .
١٠ ـ الشعر والشعراء ،ص٣٥ .
١١ـ نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ص٦١ .
١٢ـ نفسه ،ص٦٥ ـ٦٦.
١٣ ـ شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ،ص ١٠/١ .
١٤ـ تنظر : مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق ، رحمن غركان ، ص١٣٥ ـ١٣٧
١٥ ـ اخبار ابي تمام ، الصولي ، ص٣٣.
١٦ ـ نفسه ،ص٣٤ .
١٧ـ نفسه ، ص٣٤ .

١٨ ـ نفسه ،ص٣٧
١٩ ـ سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ،ص٨٧ـ١٠١
٢٠ ـ الأغاني ، الأصفهاني ، ١٦ /٢٩٧ .
٢١ـ الشعر والشعراء ،١٣/١ ـ١٤ .
٢٢ـ عيار الشعر ،ص٨٢ .
٢٣ ـ نفسه ،ص٨١ .
٢٤ ـ نفسه ،ص٨٢ .
٢٥ ـ نفسه ،ص٨٤ .
٢٦ ـ الشعر والشعراء ،١٤/١ ـ
٢٧ ـ عيار الشعر ص٨٣ .
٢٨ ـ نفسه ، ص٨٣ .
٢٩ ـ ينظر / نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ص ١٧٦ ـ١٩٦.
٣٠ ـ الرسالة الحاتمية ، الحاتمي ،ص٢١ .
٣١ ـ نفسه ، ص٢٢.
٣٢ـ نفسه.
٣٣ـ نقد الشعر ، ص ١٥٤ ـ١٧٠ .
٣٤ ـ نفسه ،ص١٥٨
٣٥ ـ عيار الشعر ص ١٢٢ ـ ١٢٣ .
٣٦ ـ نقد الشعر ـ ص١٤ .
٣٧ ـ نفسه ، ص٦٩ ـ٩٢ .
٣٨ ـ سورة آل عمران ، آية ١٩٠
٣٩ ـ الديوان ، ص١٢٦ .
٤٠ ـ سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، ص٩٤ .
٤١ ـ الديوان ، ١٥٦ .
٤٢ ـ البرهان ، ابن وهب ، ص١٨٣ .
٤٣ ـ الديوان ، ص ١٧٦ .
٤٤ ـ سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ـ ص٩٤ .
٤٥ـ الديوان ـ ١٩٧/٢ .
٤٦ ـ سر الفصاحة ، ص ٩٣ ـ ٩٤ .
٤٧ ـ الديوان ، ١ / ٩٧ .
٤٨ ـ سر الفصاحة ، ص٩٥ .

المصادر والمراجع :

القرآن الكريم
ـ أخبار أبي تمام ، الصولي ، تحقيق ، خليل محمود ومحمد عبده ونظير الإسلام الهندي ، المكتب التجاري ، ط١ ، بيروت .
ـ الاغاني ، الاصفهاني ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٧.
ـ البرهان /، ابن وهب ، تحقيق ، د. احمد مطلوب و د. خديجة الحديثي ، بغداد ، ١٩٦٧ .

ـ البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق ، عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، ط٥ ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
ـ ديوان امرىء القيس ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ط١ ، القاهرة ، مصر ، ١٩٦٣ .
ـ ديوان المتنبي ، الشيخ ناصيف اليازجي ، دار القلم ،ط٢ ، بيروت
ـ ديوان مسلم بن الوليد ، تحقيق د. سامي الدهان ، دار المعارف بمصر
ـ الرسالة الحاتمية ، الحاتمي ، تحقيق ، فؤاد افرام البستاني ، بيروت ، ١٩٣١ .
ـ سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، شرح وتحقيق ، عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، القاهرة ، مصر ، ١٩٦٩.
ـ شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، نشره : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ،ط١ ، القاهرة ، ١٩٥١.
الشعر والشعراء،ابن قتيبة ، تحقيق ،احمد محمد شاكر ،دار المعارف ط١ القاهرة ١٩٨٢
ـ عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ، تحقيق وتعليق ، محمد زغلول سلام ، منشاة المعارف، الإسكندرية ،ط١ ، ١٩٧٧.
ـ كتاب الصناعيين ، العسكري ، تحقيق ، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ،ط١ ، القاهرة ، ١٩٥٢ ،.
ـ مقومات عمود الشعر الأسلوبية ، د. رحمن غركان ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب في دمشق ،ط١ ،٢٠٠٤.
ـ الموازنة بين الطائيين ، الآمدي ، تحقيق ، السيد أحمد صقر ، دار المعارف ،ط٢ ، القاهرة ، مصر ، ١٩٧٣ .
ـ نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ومكتبة المثنى بغداد ، ١٩٦٣ .
ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، علي بن عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي ، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه .