علم الشـرق

ORIENTOLOGY

الدكتور أسعد دوراكوفيتش

ترجمة

عدنان حسن

الكـويت

2010

راجعه

عبدالعزيز محمد جمعة

محمود إبراهيم البجالي

الصف والتنفيذ

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

الطبعة العربية الأولى

تصدر بمناسبة انعقاد الدورة الثانية عشرة للمؤسسة

دورة خليل مطران ومحمد علي/ ماك دزدار

سراييفو/ البوسنة

١٩ - ٢١ أكتوبر ٢٠١٠م.

جميع الحقوق محفوظة

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 22430514 - فاكس: 22455039 (965+)

E-mail : kw@albabtainprize.org

التصديـر

كتاب «علم الشرق» كتاب غاية في الأهمية للقراء والباحثين، ذلك أن الموضوع الأساسي لهذا الكتاب الذي ألّفه الدكتور أسعد دوراكوفيتش يركز على تبيين عناصر الإبداع في الشعر العربي القديم، متَّخذًا من المعلقات السبع ممثلةً للإبداع الشعري الأول والمتسيّد في حياة العرب ما قبل الإسلام، وعلى مرِّ العصور، مادة لدراسته، وموضحًا بإسهاب تأثير النص القرآني على التراث بشكل عام والشعر بشكل خاص.

والكتاب صدر أصلاً باللغة البوسنوية، وفاز بجائزة اتحاد الناشرين في البوسنة، وترجم إلى اللغة الإنجليزية، وقد رأت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ترجمته إلى العربية مما يتسق وأهمية الكتاب وضرورة اطّلاع الباحثين والدارسين عليه بأكثر من لغة، لسبر غور فنية الشعر العربي وكذلك صور الإعجاز القرآني، والتعرف إلى تأثر الإبداع الشعري بالنص القرآني الذي تحدّى به الخالق سبحانه وتعالى العرب وهم أهل الفصاحة والبيان للإتيان ولو بآية من مثله.

والمؤلف الأستاذ الدكتور أسعد دوراكوفيتش من المؤلفين القديرين، له دراسات وتراجم من الأدب العربي إلى اللغة البوسنوية، وأمضى أكثر من ثلاثة عقود في تدريس الأدب لطلبة الجامعات، ورأس طويلاً قسم الاستشراق بكلية الفلسفة والآداب جامعة سراييفو.

ومن أهم ترجماته ترجمة معاني القرآن الكريم وترجمة المعلقات السبع مع دراستها، وترجمة كتاب (ألف ليلة وليلة) التراثي، وله كذلك ترجمات لمختارات من الشعر العربي في سورية ومختارات من الشعر العربي في الأردن وغيرها من الترجمات والدراسات.

ويذكر المؤلف أن الهدف الأساسي من كتابه (علم الشرق) كان تناول عناصر الإبداع في الأدب العربي القديم، إلا أن البحث في ذلك قاده إلى جوانب أخرى من الروحية الشرقية الإسلامية خصوصًا تلك المبادئ الإبداعية المعروفة في الفن الشرقي الإسلامي الذي يمتد من فترة ما قبل الإسلام مرورًا بالعصور التالية، مع أن هذا بالنسبة له لا يعني اعترافًا بالتحقيب أو التقسيم للإبداع الشعري بحسب العصور. وقد ركز الدكتور دوراكوفيتش على فن الأرابسك بشكل خاص، وعرض للشعرية الاستدلالية للقرآن وتقدم النص القرآني على التراث، والمظاهر المختلفة للإعجاز والمجاز القرآني ونضوج الشعرية ما بعد القرآنية والتراث الأدبي وموثوقية النص وأصالة المؤلف والإلهام الشعري وموضوعات كثيرة أخرى.

ويسعدنا في «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» أن نقدم هذا الكتاب ضمن إصدارات الدورة الثانية عشرة للمؤسسة، «دورة خليل مطران ومحمد علي/ ماك دزدار» التي ستعقد في سراييفو في أكتوبر ٢٠١٠، منوِّهًا بالقدرات والخبرات العلمية التي يتمتع بها الأستاذ الكبير الدكتور أسعد دوراكوفيتش، وشاكرًا للأستاذ المترجم عدنان حسن جهوده الطيبة، والشكر موصول لمراجعي الكتاب.

والحمد للـــه من قبل ومن بعـــد،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ٦ من رمضان ١٤٣١هـ

الموافق ١٦ من أغسطس ٢٠١٠م

✱✱✱✱

مدخل

هذا الكتاب هو إلى حد كبير وبشكل جوهري عن شعرية الأدب العربي القديم. مع ذلك، فإن البحث المتساوق لهذه المنظومة الهائلة استتبع دراسة بعض المظاهر الأخرى من الروحانية الإسلامية الشرقية أيضًا، وبالدرجة الأولى تلك المسلّمات الشعرية التي يمكن التعرف عليها في الفنون الإسلامية الشرقية عمومًا – كمبادئ الإبداعية في منظومة مؤثرة تمتد، على السلّم التاريخي، من الشعر العربي الجاهلي إلى نهضة القرن الثامن عشر، وفي «البعد المكاني»، من الشعر نفسه في الجزيرة العربية القديمة إلى المؤلفين البوسنيين في اللغات الشرقية في القرون: الخامس عشر أو السادس عشر أو السابع عشر.

الأدب العربي القديم هو مملكة الشعر. فقد ظهرت الأشكال الأدبية النثرية في وقت متأخر نوعًا ما، وحتى عندئذٍ بقيت في ظل الجهود الإبداعية الشعرية. لذلك حتى في يومنا هذا ليس مفاجئًا أن اللغة العربية لا تمتلك مصطلحًا آخر لِـ Poetics سوى فن الشعر. من الطبيعي أن تكون هذه الحقيقة قد أثرت على مضمون كتابي: فهو يقوم على شعرية الشعر العربي القديم الذي يشمل عصر الكلاسيكية، الذي تطلق عليه تسمية غير ملائمة من قبل المؤرخين الأدبيين.

في الواقع كانت مشكلة تحقيب الأدب العربي هي التي حثتني على بحثي. في الوطن العربي، كما في الدراسات الشرقية عمومًا، لم يكن ثمة أي تحقيب متأصل؛ بل هو، بالأحرى، تحقيب مشتق من العصور السياسية في تاريخ الوطن العربي – الإسلامي (الأدب الأموي، الأدب العباسي، الخ.) ومسمى وفقًا لها. توحي هذه المقاربة بأن الأدب العربي، كونه قد تطور على أرض شاسعة على مدى قرون، لا يعامل بشكل متأصل وكمنظومة، بل بالأحرى يجزَّأ إلى حقب منفصلة لا تكشف شيئًا عن الأدب نفسه.

خلال ثلاثة عقود من دراسة الأدب العربي كأستاذ جامعي، كنت دائمًا مستاءً بشدة من مقاربات الأدب العربي القديم التي قدمته بمصطلحات وضعية – كوصف كرونولوجي واستعراض مرتب فيلولوجيًّا يعين موقع هذا الإنتاج الأخاذ ضمن حقب تاريخية وسياسية مختلفة محددة على نحو صارم. كان من سوء حظ هذا الأدب أن الفيلولوجيين (العرب والمستشرقين) هم أكثر من تعامل معه: ففي حين أن الفيلولوجيين يعود إليهم الفضل الكبير في اكتشاف وتقديم المصادر بلغة فيلولوجية، فإنهم، بسبب طبيعة حقلهم المعرفي، لا يقدرون على فهم الأدب كقيمة فنية يتم تحقيقها، خصوصًا كقيمة، في علاقات دينامية (حراكية) إلى أقصى درجة بأعمال أخرى، وعهود أدبية – وليست سياسية – أخرى. لكي نفهم ونقدم هذا التراث الأدبي المؤثر كتراث تحديدًا – وبالتالي، كاستمرارية مصانة من خلال إعادة إنتاج وتجاوز القيم المبتدعة قبلئذٍ – يجب تأسيس شعريته كمنظومة متصورة على نحو عريض جدًّا تنبذ بشكل معقول التجزيء الذي لا أساس له والتسميات المشوشة.

هذا التراث الغني بوفرة يجب بالتأكيد أن يفهم من الداخل، من التراث نفسه، ويجب تحديد وشرح المسلّمات الجمالية للأدب العربي القديم بواسطة المنهج العلمي المناسب الخاص بالشعرية. من الضروري بالقدر نفسه أن نبرهن درجة استمرارها في التراث، أو مقدرتها على التكيف لكي تبقي التراث نابضًا بالحياة. هذه المقاربة فقط هي التي ستكشف تمامًا عدم كفاية التحقيب المقبول عمومًا للأدب العربي القديم (الكلاسيكي).

في الوقت نفسه يجب أن أشير إلى أنني، باستعمال المصطلح الجديد Orientology (علم الشرق) – الذي يفترض مسؤولية كبيرة عن عنوان – يجب أن أبعد نفسي بقوة عن مصطلحي الاستشراق Orientalism أو الدراسات الشرقية oriental studies الملوثين إيديولوجيًّا؛ فباستعمال مصطلح علم الشرق، أود أن أشير إلى نهج علمي، لا مركزي أوروبي في مقاربة هذا الحقل من البحث، إضافة إلى الطبيعة المتأصلة للتحليل وأحكام القيمة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن للقارئ النبيه أيضًا رغم كونه مشدوهًا أن يكتشف عددًا من الدلالات أو المضامين الأخرى في مصطلح علم الشرق – بما في ذلك وجود تواصل معين مع أعمال إدوارد سعيد وجاك ديريدا.

لقد قادني بحثي إلى استنتاج أن الأدب العربي القديم هو منظومة مترابطة بشكل ملحوظ، بالمصطلحات الشعرية، أي أنه يمتلك تفرده الخاص به الذي يتم سبره، في جوانب كثيرة، في هذا الكتاب، وأن بعض المفاهيم التقليدية له والأحكام حوله – كالحكم السلبي حول «الطبيعة المادية» للشعر العربي القديم – تنشأ عن الإخفاقات في فهم المبادئ الجمالية لهذا التراث. على العموم، إن ظواهر كثيرة في هذا الأدب تكتسي مظهرًا مختلفًا تمامًا عندما يتم تقديمها، باستخدام منهج متأصل، في منظومة شعرية حية. علاوة على ذلك، إن تعريفًا صحيحًا للعناصر الجمالية المكونة، وتحليلًا متأنيًا لوظيفتها ضمن الثقافة العربية – الإسلامية يكشفان عن الدرجة العالية لكونيتها. أي بمعنى أنها، من ناحية أولى، تبدو واثقة وقوية بما يكفي لتشكيل منظومة مستقلة خارج الأدب العربي – حتى خارج أدب الشعوب الإسلامية الأخرى في تطورها ما قبل الحديث. ومن الناحية الأخرى، فإن هذه العناصر الجمالية يتم كشفها كمكونات لأشكال فنية أخرى – من الأرابسك الزخرفي، إلى أشكال أخرى. هذا يصور في الواقع (الشعرية)، التي تُجعَل كونية في الوطن العربي – الإسلامي، كمنظومة واسعة جدًّا من الإبداع الفني عمومًا.

إن التوازي بين الأدب العربي القديم وأدب اليونان وأوروبة القديمتين، سيفرض نفسه بقوة على قارئ غير مطَّلع على الأول (الأدب العربي). رغم أن هذه الآداب تطورت بشكل مستقل، فيجب الاعتراف بأن مهد الأدب العربي هو عصره القديم ما يدعى (الأدب الجاهلي)، وأن هذا العصر القديم قد أثر على الأدب العربي لاحقًا بطريقة مشابهة لكيفية تأثير الأدب اليوناني القديم على ما أصبح يعرف باسم الأدب الأوروبي، أو الأدب اللاتيني القروسطي. بالتأكيد، ثمة اختلافات ملحوظة بينهما، لكن أوجه تشابههما كثيرة ويمكن أن تكون ذات أهمية لدارسي الأدب المقارن.

قادني البحث المترابط في جماليات الأدب العربي القديم إلى استنتاج غير متوقع، وهو، أن النص القرآني يبدو أنه النص المحوري لهذا الأدب، رغم أنه تطور بعد مئات السنين من تقدم النص في التاريخ. ومن المعروف جيدًا أن القرآن قد واجه شعر العصر مباشرة، لكن البحث في جماليات الأدب العربي القديم يكشف أن كل الأدب «ما بعد القرآني»، وخصوصًا الشعر، صار يُعرّف وفقًا له. أثبتت قوة النص (ق) أنها

فعالة بشكل لا يمكن التنبؤ به؛ هذه القوة يُسلط الضوء عليها وتمنح معنى كاملًا عن طريق دراسة متأصلة للأدب بوصفه منظومة جمالية. لهذا، وعلى نحو غير متوقع تمامًا، فإن تكوين وتفسير الأدب العربي القديم يفرض نفسه أيضًا كتفسير خاص للنص المقدس. نظرًا للموقع المحوري للنص القرآني، فيجب أن أنبه القارئ إلى شيء هام.

إن تحليلي لعلاقة القرآن بالشعر على مستوى الإيديولوجيا ومستوى الشكل – في كافة مظاهر تجاورهما الإيديولوجي والشعري قد يبدو أحيانًا استنتاجيًّا أو تحليلًا يرفع بشكل متحيُّز موقعًا استثنائيًّا للنص المقدس بالنسبة إلى الأشكال الأخرى للتراث. إنني مدرك أنه لا تحيّز يليق بالعلم الذي يصبو إليه هذا الكتاب. لذلك، فإنني إذ أقدّر أن الشعرية، كمنظومة متماسكة موطدة على مبدأ التأصل، لا يمكن أن تحتمل أي شكل من التحامل مهما يكن – وهو ما ينطبق على العلم بشكل عام – وإذ أدرك أن الشعرية لا يمكن الإفصاح عنها بهذه الطريقة، يجب أن ألفت انتباه القارئ إلى حقيقة أن مقاربتي المنهجية هي متأصلة بطبيعتها. هذا يعني أن الكتاب يقدم تفسيرًا متسقًا للمسلّمات الشعرية المتأصلة للقرآن من جهة، ولمسلّمات الشعر من جهة أخرى، بالإضافة إلى تفسير لعلاقاتهما الضمنية أيضًا في التراث نفسه. لهذا، فإن القارئ الذي يكون خارج هذا التراث وغير مطلع تمامًا على القرآن كنصٍّ أساسي له، يمكن في أحيان قليلة أن يتولد لديه الانطباع بأنني أكوّن موقفاً متحاملًا. الأهم من ذلك، أن المرء لا يمكنه أن يستبعد إمكانية أن مثل هذا التصور يمكن أن ينتج عن الموقف المسبق للقارئ. فلكوني مدركًا لخطر الاعتراضات الممكنة وفق هذه الخطوط، فقد أجريت تحليلي دائمًا وتوصلت إلى استنتاجاتي من موقع النص (ق)، متحررًا من أي تحامل. إنه دومًا حول موقع النص (ق). إن تأثير النص (ق) في هذا التراث هو حقًا قوي ومتنوع، بحيث إنه في جوانب كثيرة أيضًا قد مثّل اكتشافًا قادني إليه الاتساق في هذه المقاربة المتأصلة. بسبب ذلك أعتقد أن نتائج هذا البحث ستكون أكثر إثارة للاهتمام.

✱✱✱✱

الفصل الأول
شعرية الأرابسك[1]

لقد تعايشت التراثات الأدبية للدائرتين الثقافيتين الكبيرتين – الغربية والعربية – الإسلامية، بما فيها الشرقية الإسلامية – على الدوام في ظل نمط خاص من سوء الفهم الجمالي والشعري.

إن الأعمال الريادية للثقافة العربية – الإسلامية لا يُنظر إليها في الغرب بنفس الطريقة التي ينظر إليها بها في الشرق. وهذا ما تشرحه على النحو الأفضل أعمالهما الممثلة لهما، أو مجاميع الأعمال Corpuses. فمجموعة القصائد الذهبية السبع للجزيرة العربية (المعلقات، القرن السادس) هي تمثيل رائع للكتابة العربية – الإسلامية القديمة، والتي لا يمكن مقارنة مرجعيتها في هذا التراث بأية مجموعة شعرية أخرى. مع ذلك، ففي الغرب – في الترجمات المتكاملة التي لا يتناسب تواترها مع أهمية المجموعة، ثمة بعد تفسير آخر للاهتمام غير الكافي بها – فشلت على مدى قرون في الانتقال من دائرة اهتمام الفيلولوجيين المتخصصين أو من الدوائر الأكاديمية الضيقة. هذا، بالطبع، «ضار» للتراثين: فالتراث العربي يُحرم من إعادة تقديمه إلى تراث آخر بأحد أشكاله الأكثر استثنائية والتراث الغربي يُحرم من اللقاء الكافي مع المجموعة الأكثر موثوقية للحقبة القديمة من ثقافة ذات أهمية عالمية.

---

(١) لقد كتبت النص المعنون «شعرية الأرابسك» بالتعاون مع مارينا كاتنيتش - بكرشيتش، وهي أستاذ علم البيان في كلية الفلسفة في سراييفو. نشرت الورقة في مجلة NOVI Itraz (العدد ٢٧-٢٨، سراييفو، ٢٠٠٥، ص ص ١٦٦-١٨٢). بما أن شعرية الأرابسك هامة جدًا لأجل تفسير شعرية الأدب العربي القديم، والفن العربي الاسلامي عمومًا، فإن المؤلفة- المشاركة قد سمحت بتضمين النص في هذا الكتاب مع تغيرات صغيرة قليلة. إنني أشكر مارينا كاتنيتش - بكر شيتش بحرارة على تعاونها في كتابة هذا النص، وعلى موافقتها الكريمة على تضمينه في هذا الكتاب. بالإضافة إلى ذلك، فإن هذا الفصل قد ترجمته أميرا سادكوفيتش، وهي أيضًا من كلية سراييفو للفلسفة.

ثمة سوء فهم أكبر حتى في تلقي القرآن. ففي الشرق العربي – الإسلامي، ليس القرآن هو فقط المصدر والمنبع المطلق والمكتفي ذاتيًا للدين، بل هو أيضًا، في الوقت نفسه، معجزة الكلمة، بحيث إن له في هذا التراث تأثيرًا قويًّا بوصفه معجزة حقيقية من معجزات اللغة والإنشاء: قوته ومرجعيته لا تستندان فقط على مجادلة الإيديولوجيا، بل أيضًا على جمالياته. يمكن للثقافة الغربية أن تتكلم حول القبول العام أو الإنكار للقرآن على مستوى الإيديولوجيا، لكن هذا التصور يفشل عمومًا في أن يأخذ في الحسبان قيمه الأدبية والجمالية الفخمة، التي تستعمل، في حقل اللغة العربية المجادلة الجمالية لإثبات طبيعته الأدبية الخارقة للطبيعة Super natural جماليًّا وأسلوبيًّا ولغويًّا. لأجل دارسي اللغة العربية فإننا مدركون لحقيقة أن المستوى الأدبي والجمالي لنص القرآن لا يمكن ترجمته بالكامل، أو على الأقل إلى حد كبير، إلى أية لغة أخرى: تظل معجزة الكلمة في اللغة العربية. هذا هو السبب في أن القرآن يُقرأ بشكل مختلف في كل ترجمة – ولا يعرفه الغرب إلا من خلال الترجمة – وهو السبب في أن تصوره في هذا الجانب الهام جدًّا يبقى ناقصًا. مع ذلك، ثمة مثال رئيسي مختلف.

في الغرب، منذ تقديم غالان Galland الأول لكتاب ألف ليلة وليلة إلى أوروبة في أوائل القرن الثامن عشر، أعجبت به كل الأجيال، من كل الشرائح الاجتماعية والمستويات الفكرية: فهذه كتابة تُقيّم كمعجزة من معجزات السرد والإنشاء، كعمل أساسي في تاريخ الثقافة. في الوقت نفسه، ينظر إلى ألف ليلة وليلة بشكل مختلف في الشرق: في العصر الذهبي للثقافة العربية – الإسلامية. إنه حتى لم يتم تضمينه في حقل الأدب (بالمعنى الأوسع للمفهوم)؛ بل تُرك، بدلًا من ذلك، للأذواق الشعبية والتسلية. حتى في يومنا هذا، في الاستشراق القائم على استشراق إدوارد سعيد بشكل معلن للشرق، يفشل كتاب ألف ليلة وليلة في اكتساب منزلة عمل فني ذي قيمة خاصة، رغم أن الكتّاب العرب، المتعلمين في الغرب وهم أنفسهم ربما عارفون جيدون إلى حد بعيد بتراثه الأدبي، يحاولون أن يرفعوا شأن ألف ليلة وليلة وينشدون الإلهام منه. أما في الشرق فإنه يقرأ بشكل مختلف.

يمكن عرض أمثلة أخرى من تاريخ الأدب لإثبات هذه القاعدة، رغم أنه يكفي إدراج أعمال ومجاميع من أساسيات التراث ذاتها. ينبغي إضافة اختلافين هامين بين التراث العربي – الإسلامي والتراث الغربي إلى ذلك. الأول، إن التاريخ الأدبي العربي هو غنائي بشكل سائد. إذ لا توجد أية ملحمة في التراث؛ وهذه حقيقة أدبية وتاريخية تتطلب دراسة مستقلة. الثاني، إن هذا التراث ليس فيه مسرحيات. فالدراما لم يتم إدخالها إلى الأدب العربي إلا في العصر الحديث، رغم أن قيمتها الفنية، وإنتاجها المتواضع وتلقيها الممانع نسبيًّا كل ذلك يبقيها سلعة مستوردة an import من التراث الغربي أكثر بكثير من كونها تعبيرًا فنيًّا عربيًّا – إسلاميًّا أصيلًا. هذا التراث تجاهل كتاب فن الشعر لأرسطو، رغم أنه ترجم مرات عدة وأن أرسطو خلّف تركة هامة في الفلسفة[1].

من الواضح أنه كان ثمة احتكاكات في اتجاهين بين التراثين في وقت مبكر تمامًا، لكن اتصالهما الأكثر تأثيرًا والأكثر إثمارًا لم يحدث على مستوى أكبر، أو بالطريقة التي حدث بها في بعض المجالات الروحية الأخرى. ثمة استثناءات، أكثر حداثة، بشكل خاص وفذة تمامًا – مثل غوته على أحد الطرفين، أو جبران خليل جبران (١٨٨٣ – ١٩٣١)[2] على الطرف الآخر – لكن هذه تظل مجرد استثناءات وأعمال فردية، في حين أن التراثين الأدبيين بحد ذاتهما بقيا منفصلين تاريخيًّا.

إن السبب لهذا التخطيط للتراث متشعب: فالظاهرة أعقد وأعمق تجذرًا في التاريخ من أن تفسر بسبب واحد بسيط. السبب الأساسي لمثل هذا الفصل المستمر يكمن في المصادر المختلفة للتراث العربي – الإسلامي، حيث توجد عوامل أساسية محددة، مترابطة بشدة: فلسفة الزمن وفهم موقع الإنسان في العالم؛ وخصوصية الشعرية العربية، بالإضافة إلى الشعرية العربية – الإسلامية.

---

(١) تم تقديم كتاب فن الشعر لأرسطو بالعربية في وقت مبكر من القرن العاشر، وكانت إحدى الترجمات المشهورة المبكرة هي التي أنجزها ابن رشد الشهير (توفي في عام ١١٩٨م).

(٢) إن أسماء المؤلفين العرب المنقولة حرفيًا، بالإضافة إلى أعوام ولادتهم ووفاتهم، سيتم تقديمها فقط عندما يرد ذكرهم لأول مرة في هذا الكتاب، سيعرض دليل الأسماء العربية بالتدوين الفونولوجي (اللفظي) بالإضافة إلى نسخة إنكليزية منها.

إن مذهب شعرية Poeticism الأرابسك هو المبدأ البنيوي والجمالي الأساسي، السائد دائمًا في الفن العربي – الإسلامي، كما في الفن الشرقي – الإسلامي عمومًا – خصوصًا في الأدب الذي هو شكل الفن الذي وجدت فيه العبقرية العربية والعربية الإسلامية تعبيرها الأكثر أصالة وقدرها الأكبر من الثقة المبررة بالنفس. ينبع الاختلاف المذهل عن أدب الثقافة الغربية من الشعرية العربية – الإسلامية للأرابسك، الذي هو عاجز – أو غير راغب بشكل قانع – عن التكيف مع أي تراث قائم على مسلّمات شعرية مختلفة. وهذا، بالطبع، يولد تصورات مختلفة للقيم الفنية العليا، لأن ما يُقيّم عاليًا في التراث قد لا يكون خاضعًا لنفس حكم القيمة في تراث آخر.

إن شعرية الأرابسك، بوصفها شعرية معيارية بشكل جلي، قد تم إعلاؤها في أبكر مراحل الإنتاج الأدبي الفني لهذا التراث – في العصر العربي الجاهلي، مثلًا، في المعلقات الذهبية بوصفها أشهر مجموعة شعرية والتعبير الشعري عن التراث العربي – الإسلامي ككل. أما الأرابسك كشكل زخرفي فقد تم إعلاؤه في القرن التاسع، في أرابسك الأندلس، واكتمل لاحقًا في العالم الشرقي – الإسلامي. مع ذلك، فإن نوعًا من الأرابسك لا يمكن اختزاله إلى زخرفة إسلامية نمطية قد وجد أقدم بكثير – كمبدأ تكويني وجمالي – في أفضل الشعر الجاهلي، وفي القرآن وسلسلة كاملة من الأعمال الهامة، بما فيها ألف ليلة وليلة التي يطغي عليها هذا المبدأ ذاته في التكوين وعلم الجمال. إن الأرابسك الإسلامي الزخرفي هو مجرد تعبير واحد عن هذا المبدأ الجمالي، الذي قرر أيضًا فن الكلمة بوصفه السمة السائدة للتراث عمومًا.

رغم أن الأرابسك الزخرفي معروف جيدًا، فينبغي تقديم تذكير هنا، وإن يكن تخطيطيًّا، بسماته الرئيسية، لتسهيل الملاحظات الأخرى على الآثار البنيوية للمبدأ نفسه في الأدب.

الأرابسك هو بشكل مألوف زخرفة زهرية، مع تفرع الساق بإيقاع خاص وبعناصر التكرار، مع أوراق مضافة غير مقصوصة ولا معزولة؛ مع أنها لا تنمو ببساطة خارج الساق. أي إن الشكل الأسلوبي يحقق عنصرًا هامًّا جدًّا من الأرابسك، أي عنصر إكمال الواحد للآخر، اختراق كل واحد للآخر، امتزاج كل واحد مع الآخر، بحيث إن الغصن،

على سبيل المثال، بوصفه «المحور» السطحي أو «العنصر السائد» للأرابسك، ينسحب لكي يحقق الفكرة المبدئية – التناسج والاختراق المتبادل. إن أوراق الأرابسك هي أكثر من مجرد أوراق على غصن: فهي لا تتفرع عن الساق، بل تندغم فيها، وتغلفها وتعطيها صفة جمالية. لدى ملاحظة قطاع فيها وبدء متابعته، يلاحظ راصد الأرابسك أن هذا القطاع يصبح تكراريًّا، مع تعديلات أقل وضوحًا، عندما ينسحب موتيف سائد ظاهريًّا أمام موتيف آخر أو مجموعة من الموتيفات، مخليًا في ما بعد أيضًا المكان لأجل موتيف آخر. بهذا التكرار المتناغم بشكل إيقاعي، هذا «التغصن» والتورق، يقود الأرابسك عين المراقب بحثًا عن نهايته ويفرض إدراكًا مفاجئًا لبعض سماته:

أولًا: ينطلق المراقب من تفصيل هو في حد ذاته غير حاسم لأجل التجربة الجمالية للعمل (والذي سيثبت أنه هام لأجل التشابه الجزئي لاحقًا مع الأدب) ويلاحظ بشكل سريع جدًّا أن التفاصيل تسعى إلى أن تكون تكرارية إلى ما لا نهاية ad infinitum. لهذا فإن تقطيع العناصر وتكراريتها يُحددان بوصفهما المبدأ البنيوي الأساسي «للمستوى الأدنى». فالقطع تكون بشكل أولي مكتفية بذاتها؛ يظهر تقطيع الأرابسك أن عنصرًا واحدًا هو ما هو عليه لكنه يتحول بشكل هادف وبشكل لا يمكن ملاحظته إلى آخر، مستنبطًا ذاته والآخر جماليًّا، أي يستنبط ذاته بوصفه الآخر والعكس بالعكس، بحيث إنه في تسلسل هائل تطغى الخصوصيات على مجموع الجزئيات. إن سحر الأرابسك الإسلامي الزخرفي يكمن بشكل رئيسي في حقيقة أن العناصر التكرارية، في تأرجحاتها الدائمة تتغلب على تقطيعها وتشابهها الخاصين بها، بالإضافة إلى تكراريتها الدائمة، دامجة الكل في شكل فاتن، في كلٍّ يعطيها معناها النهائي.

ثانيًا: إن تقطيع الأرابسك يدمج القطع المنفردة في العمل بطريقة بحيث تكون هناك نزعة إلى تغطية كامل الفضاء أو كامل السطح: الفنان لا ينهي عمله في مكان بعينه – عادة بعد أن يكون الأرابسك قد ساد على الفضاء المحدد – رغم أنه كان من الممكن بسهولة أن ينهيه في مكان آخر، في «حجم» مختلف، لو تطلب الفضاء ذلك؛ كان بإمكانه بسهولة أن يتفرع «أكثر إلى أن يغزو الفضاء». لهذا، فإن سمة الأرابسك هي الرغبة في السيادة على الفضاء، ومبدأ تكرار عناصره يسمح له بفعل ذلك.

ثالثًا: ويرتبط بما ورد أعلاه، ليس للأرابيسك بشكل نمطي أية بداية واضحة أو منتصف أو نهاية: إنه لا يمتلك انتشارًا خطيًّا linear، بل بالأحرى يفعل ذلك (ينتشر) بتكرار قطعه ليسود على السطح دائريًّا Circularly، أي بسبب مبدأ الصلات بين قطعه، يمكن للمرء أن يبدأ بمراقبة العمل بكامله من زوايا مختلفة. إنه لا ينشأ خطيًّا، الأمر الذي يحتم إدراكًا أحادي الاتجاه ويخلق توترًا معينًا في البنية ينطلق من البداية، عبر المنتصف وانتهاءً بالنهاية. الأرابسك يحول دون أي توتر، من بين أشياء أخرى، بواسطة سكونه المعبر عنه في نمط معين من البنية الدائرية، اللاخطية[1].

هذا يثبت بعض السمات والخطوط المشتركة في العلاقة بالشعرية الغربية. ففي كتابه المتأثر بالبنيوية بعنوان: شعرية النثر[2] Poetique de la prose يرى تزفتيان تودوروف أن معظم النصوص تكون منظومة وفق مبدأ التسلسل الزمني أو المنطقي (سبب ونتيجة)، ونادرًا ما تكون منظومة وفق مبدأ التسلسل المكاني spatial sequence. لذلك فالمجلات، والتواريخ والمفكرات يطغى عليها التسلسل الزمني، وتكون صلات السبب والنتيجة طاغية في كلام المحامين أو العلماء. مع ذلك، تكون بعض الأعمال منظومة في تسلسل زمني، في حين يكون المستويان الآخران مطموسين. هذه صفة نمطية للشعر، وتكون ظاهرة بالشكل الأروع في ما يدعى الشعر «الملموس» Concrete. يعتقد تودوروف أن تحليل ياكوبسون Jakobson للشعر يشير في الأدب، على مستويات مختلفة، إلى أن كل وحدات اللغة تندمج في منظومة معقدة من التناظرات والتدرج والتقابلات والتوازيات، تقريبًا كما لو أنها تصنع بنية مكانية/ فضائية. هذا يشير، بطريقة ما، إلى مبدأ أساسي يحكم شعرية الأرابسك في حاجته إلى التسيُّد على الفضاء، إلى تغطية الفضاء. إن تغطية الفضاء هي استثناء في الأدب الغربي، وهي دومًا غير مألوفة، وفي بعض الأحيان حتى يتم إدراكها بوصفها اصطناعية، خلافًا لشعرية الأرابسك، التي تتميز دومًا وعلى نحو طاغٍ بسيادة دائرية على الفضاء.

(١) هذه أيضًا هي حجة أن فكرة الأرابسك هي الأساس لكل فن، كما حاول سورياو أن يثبت في كتابه: (la coraespondanle des arts odnos medu umjetnostima, Sarajevo, Svjetlust, 1958) مع أنها قد تم تقديمها بشكل جذاب، فلا يمكن قبولها كليًا بالنسبة إلى الشعرية. أي يكفي مجرد جانب واحد: يتكلم سوريا وحول الروليات بوصفها أرابسكات ذات تسلسل خطي للجمل والترويسات والحصون أو حول استقامة الأرابسك الخطي للقصة (مرجع سابق ص ١٢٨ - ١٢٩)، تثبت طروحتنا أن الأرابسك لا يعرف أي مبادئ خطية أو تسلسلا، وأنه يقوم على سلسلة حلقية وعناصر مجزأة متوازية تشكل بناء معقدًا.

(2) Tzetan Todorov, Poetika (Orig. Poetque de la pros)e, Filip Vip□ijc´, Beograd, 1986, PP. 50- 60.

تولّد السمات المذكورة أعلاه سمة أخرى للأرابسك. أي، إنه لا يثير الانفعال، ولا يعززه كما أنه لا ينشأ عنه. في الحقيقة، إن الأرابسك يعزز الفرح الساكن. الأرابسك الشرقي الإسلامي هو بشكل نموذجي خالٍ من الحركة القوية: فلا «رياح مدومة»؛ لا انحناءات وانعطافات قاسية، لا مواجهة بين العناصر لكي تهيمن على البنية. على العكس من ذلك، فإن الأرابسك يدور حول التعرجات المعتدلة وعناصره لا تتصادم، بل تنسحب بهدوء في اللحظة المناسبة، مفسحة الطريق لعناصر أخرى؛ إنها عرض بصري للتوازي والتمازج في كل الاتجاهات. إن تأثير التقابلات والحراكات dynamics يتم إحرازه في نهاية المطاف عن طريق الكثافة المختلفة للعناصر (الأوراق، على سبيل المثال)، أي بواسطة إدخال أكثف للعناصر التي تستمر في التعاون تحت المبدأ العام للتناغم. يضاف إلى موتيفات النماء الزخرفية الأكثر تكرارًا، يتضح أكثر حتى أن الأرابسك هو قطعة من عمل فني يمكن أن يطلق عليها بسهولة اسم قصيدة ode. لا يوجد فيه أي انعصاف، أو انتزاع أو شهوة – إنه الفرح الهادئ، النصر النابع من إدراك الفنان للتناغم الإلهي لعناصر العالم والتكيف البهيج الثابت للإنسان معه.

إن بنية الأرابسك هذه وهيمنة مبدأه الجمالي في أعمال الفن الأخرى، خصوصًا في الأدب، مرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالفهم العربي – الإسلامي لمفهوم الزمن، المختلف تمامًا عن فهم الثقافة اليهودية – المسيحية له. هذا الاختلاف أصبح تقريبًا نقطة مرجعية عامة[1]. أي، في الثقافة العربية – الإسلامية يفهم الزمن بوصفه حلقيًّا أو دائريًّا (الزمن الدائري)، مؤلفًا من لحظات منفردة. يشير دي ڤيتراي ميروفيتش De Vitray–Meyerovitch إلى الزمن في الفلسفة الإسلامية بوصفه «شاقوليًّا vertical» أو ذريويًّا[2] atomistic. يبدو مصطلح «ذريوي» أكثر ملاءمة، نظرًا إلى أن مفهوم

---

(١) ثمة مقالة جديرة بالذكر حول هذه النقطة كتبتها ايفادي فيتراي - ميروفيتش بعنوان «شعرية الإسلام» في كتاب:
Julia Kristeva, Prelaz`enje Znakova (la Traverse`e des Signes) Svjetlost, Sarajevo, 1979.
انظر: أيضًا الكاتب والمنظّر الأدبي العربي المميز ابراهيم جبرا (١٩٢٠-١٩٩٤)، الذي كتب عن المفهومين اليهودي – المسيحي والشرقي – الإسلامي للزمن (انظر الموقف الأدبي، عدد ١٧٣-٤، دمشق، ١٩٨٠). لقد شرح أن هذا التمايز هو ما استعمله كمبدأ للبناء الشعري لأجل روايته/البحث عن وليد مسعود/، أحد أهم أعمال النثر الفني بالعربية (نشرت الرواية أيضًا بالترجمة البوسنية):
Ibrahim Dzebra, U Potrazi Za velidom Mesudom, ZID, Sarajevo, 1995, translation and commentary by Esad Durakovic`.
(2) OP. Cit. ,P. 199

«شاقولي» يحمل معاني واجتهادات عدة في الإسلام، نظرًا إلى أن الاتصال بين الله والعالم يحدث بواسطة (رسائل) وحي على امتداد خط شاقولي، بالمعنى المحدد للكلمة، الذي يتجاوز كفاية المجاز الناجح. مع ذلك، فإن مصطلح الزمن الدائري العربي يدل على الزمن الدائري أو الحلقي المكون ذريويًا من تكرار لا نهاية له من التسلسلات. هذا الفهم متمايز بقوة عن فهم الزمن في الثقافة اليهودية – المسيحية، الذي هو خطي (بالعربية، الزمن الأفقي)، إنه ينطلق من بداية، إلى نهاية محددة. وهو يفعل ذلك باستمرار in continuo وبشكل خطي. هذان التفسيران المختلفان للزمن يقيمان علاقتين مختلفتين به. من المهم أن نلاحظ أن الشرقيين والغربيين يقيسان الزمن بشكل مختلف؛ ليس فلكيًّا، بل بالأحرى بلغة القيمة. وفقًا لذلك، ضمن الفهم الخطي للزمن، فإن إدراك الزمن على هذا النحو يتطلب انتقالًا أسرع من البداية إلى النهاية، ينعكس ليس فقط في تحفيز التوق إلى تلقي قطعة من الكتابة – الذي هو هدف هذه الدراسة – بل أيضًا في كل المظاهر الأخرى للثقافة ككل، حيث تحولت سرعة كل مظاهر التعبير عن الروح، في عصرنا، إلى مجرد هبوط عمودي. في الوقت نفسه، فإن مفهوم الزمن «الذريوي»، وتكراريته الدائرية، يشير إلى إحساس معين بالراحة والاسترخاء – إنه بالتأكيد يمنع الشراسة والعطالة الدراماتيكية للفهم الخطي للزمن. بدون الخوض أكثر في هذا النمط من التمايز بين هذين المفهومين للزمن، من الواضح وجد الفهم اللاخطي العربي – الإسلامي للزمن تعبيره التام والأمثل في الأرابسك[1]. إن مبدأه البنيوي، مبدأ تكرار القطع، تناوبه الإيقاعي، مزجه المتبادل للعناصر البنيوية، الخ... كما فصلنا أعلاه، منسجم تمامًا مع فهم دائري للزمن مكون من سلسلة من التسلسلات المكررة. من المهم أن نلاحظ غياب بداية واضحة أو وسط أو نهاية، ووفقًا لذلك، الرغبة في تغطية كامل الفضاء أو السطح عن طريق التوسع اللاخطي. إن الزمن، في الحقيقة. هو مثل الأرابسك، والأرابسك هو

(١) إن التمييز بين مفهوم الزمن كمقولة لاهوتية وثقافية خالصة ومفهومه كمقولة (علمشعرية) ينبغي إدخاله هنا. أي، إن الزمن، في الإسلام والمسيحية كديانتين، هو زمن خطي، نظرًا إلى أن يتكشف من خلق العالم نحو نهايته والانتقال إلى الأبدية الآخروية. مع ذلك فإن هذا النص يشير إلى الزمن بوصفه مقولة (علمشعرية) تختلف في الثقافتين والحضارتين.

تعبير عن الزمن. بالنتيجة، يقود هذا إلى استنتاج أن نتيجة هذه الحركة الخطية هي التوق الذي يخلق نوعًا خاصًا من التوتر والترقب – في حين أن نتيجة الحركة الدائرية هي الإشباع كشكل بعينه من السكون؛ النتيجة الأولى تتحقق من خلال استمرار التوتر، الثانية في فرح التسليم. هذا الاستنتاج سيكون مفيدًا في التحليل الأدبي الذي يلي.

إن الفهم العربي، ولاحقًا الشرقي – الإسلامي، للزمن هو مرتبط بشكل لافكاك منه بفهم موقع الإنسان في العالم، وبالتالي بفهم الفن في هذا التراث. على العموم، يفهم العالم في الفلسفة والثقافة العربيتين – الإسلاميتين يُفهم العالم بوصفه فيض الله، الذي يكون كاملًا بوصفه هكذا، والمهمة الوحيدة للإنسان هي أن يكشف هذا الكمال وأن يكيف كل شيء آخر وفقًا له. لا يوجد تدخل خلاق من قبل الإنسان، نظرًا لأن الخالق الوحيد في العالم هو الله. وفقًا لذلك، لا يوجد تحقق دراماتيكي للذات الداخلية في العالم الخارجي، ولا يوجد إحساس بالتدخلية interventionism التي تكون جلية إلى حد كبير في الثقافة الغربية. فالذات الداخلية للإنسان الشرقي – الإسلامي، تمامًا كذات العربي من قبله – خلافًا للتحقق الغربي في العالم الخارجي – إنما تتكشف في تناغم تام مع العالم الخارجي. إن العقل الشرقي، المنوّر بذلك من الداخل عن طريق التنظيم الإلهي للعالم الخارجي، يكون مفتوحًا على تأثير إلزامي في المقابل: مثل انعكاس قوي يعود هذا الوهج للعالم الخارجي إلى روحه المفتوحة والمشرقة. هذه هالة من الغنائية lyricism فوق العادية. إن الهبوط الهيغلي للروح إلى ذاتها «الجوانية الذاتية» ليس نموذجًا لأجل الشرق العربي – الإسلامي، إذ يوجد، في الحقيقة توسع ظاهر للعقل، ارتحال الروحي إلى العالم الخارجي، حيث يدخل حالة من الامتزاج البهيج مع الطبيعة وأفعالها (تفاعلاتها). لهذا فإن الروح العربية – الإسلامية هي بشكل حتمي وقبل كل شيء روح غنائية. مع ذلك، فإن الإشارة إليها بوصفها غنائية فحسب هي غير كافية – من الضروري معرفة أن هذا التراث الغنائي بشكل غالب إنما تحكمه القصيدة. إن التراث العربي غير متآلف مع الشعر التشاؤمي كشكل خاص من الروحانية الماحية لذاتها. في الحقيقة، بسبب فهم الزمن وموقع الإنسان في الزمن وفي العالم الذي وصف أعلاه، لم يستطع التراث العربي – الإسلامي أن يعبر عن نفسه إلا بوصفه تراثًا غنائيًا، في أجناس أدبية بعينها.

– بالإضافة إلى القصائد (الغنائية)، كان هذا التراث الشعري يطغى عليه أيضًا جنس مديح الذات (الفخر) (ربما يوصف كقصيدة إلى الذات توسعًا، بدلًا من محو الذات)، بالإضافة إلى الشعر الوصفي. يبقى شعر الحب (الغزل) نوعيًّا باعتباره يعبر عن ابتهاج الشاعر بالمفاتن الظاهرة للمحبوب، ما يشير فقط إلى التوسع الدائم للعقل باتجاه الجمال الإلهي للعالم الخارجي.

بالإضافة إلى هذه المنزلة الممتازة والطبيعة الخاصة للغنائية في الوطن العربي – الإسلامي – التي ستُناقش بتفصيل أكبر لاحقًا – يتضح أيضًا أن الأرابسك لا يمكن أن يصير إلا إلى حيث أتى بالفعل: مع توسعه اللاخطي وامتزاج عناصره، ثمة نية واضحة للأرابسك للتعبير عن سكونه في التناغم، لمنع أية فكرة زوبعة، أو أي توتر يعبر عنه بخطوط منكسرة.

إن الثقافة التي اختارت بمثل هذه القوة فهمًا دائريًّا للزمن واختارت فهم العالم بوصفه فيضًا emanation من الكمال يكشف دومًا عن نفسه بشكل بهيج في حين أنه لا يصحح ذاته أبدًا، قد طورت فنها انسجامًا مع مبدأ بنية الأرابسك هذا، وهو فهم للفن مختلف عن فهم الثقافة الغربية. وهذا ما يؤكده ليس فقط الإنتاج الفني، بل أيضًا علم الاصطلاح النظري الأساسي. لهدف هذا التحليل، سيكفي أن نقدم أدلة ملموسة على المعنى المختلف جوهريًّا للمصطلحات العربية (المستخدمة) من أجل الإبداع Creativity والفن art.

في التراث العربي – الإسلامي، يُفهم العالم بوصفه خليقة إلهية، لا يقوم فيه الإنسان بالخلق، بل بالأحرى يكشف فحسب ما تم خلقه قبلئذٍ. هذا التراث لم «يعثر» أبدًا على «مفردات» من أجل الإبداع Creativity ومن أجل الفن art تنطبق على مصطلحاتنا؛ إذ لم تكن لديه أية حاجة إلى البحث عنها، لأن المصطلحات المتوافرة قبلئذٍ لديه هي تعبير أمثل عن فهم العمل الفني، وتعكس فهمه للزمن ولموقع الإنسان في العالم.

تستعمل اللغة العربية كلمتين للدلالة على Creativity، وكلتاهما تقعان في نفس الحقل الدلالي هما: إبداع وابتكار. لكن أيًّا منهما لا تقتضي معنى الخلق من العدم

ex nihilo، بل بالأحرى معنى أجل innovation (ابتداع) وinvention (اختراع)، الخلق مما هو موجود قبلئذٍ، الخ. هذا تأكيد رائع لبهجة اكتشاف الفنان للعالم المخلوق، بدلًا من دينامية تحقق بهجة المرء الخاصة فيه؛ فعن طريق «إعادة خلق» المخلوق، يؤكده الفنان ويجدده ضمن القدرات المحدودة بشريًّا، لكنه لا يخلقه. لذلك، في هذه العلاقة المتبادلة، فإن تفانيه الروحي وبهجته هما غير قابلين للفهم وغير ممكنين إلا من خلال استيعاب محدد للمصطلحات المذكورة أعلاه، يمتد إلى انفتاح منبسط باتجاه جمالات العالم.

إن المصطلح المستعمل للدلالة على art (فن) هو متقارب بشكل بليغ مع المصطلحين المستعملين لأجل الإبداع Creativity. أعني، أن المصطلح العربي من أجل art كان دائمًا هو فن، الذي يعني في الحقيقة، المقدرة ability، بمعنى المهارة skill، البراعة، التقنية technique،... الخ. أكثر مما هو بمعنى الإبداع الخالص. لما كان أن «الفنان» (الآن يتطلب وضعه ضمن علاقتي اقتباس!) لا يخلق، بل بالأحرى يجدد ويخترع ما هو مخلوق قبلئذٍ، فإنه يُقدم ويُبجل بوصفه حرفيًّا بارعًا من المرتبة العليا. هذا هو أحد الأسباب الأساسية في أن الفن العربي، وخصوصًا الشعر بوصفه تعبيره الأسمى، هو في الواقع مهووس إلى هذا الحد بالشكل. في عمل الفنانين، لا يكون الجوهر ذا أهمية أولية؛ بالأحرى، ما هو (كذلك) هي إعادة تشكله الثابت في مظهر جديد، أو شكل جديد – في الشعر، الذي تطور إلى الكمال في وقت مبكر يعود إلى العصر الجاهلي. بالنتيجة فإن مهمة عمل الفنان هي إعلان البهجة، بدلًا من القلق، وإثارة المشاعر نفسها لدى الذين يصغون إلى الشعر؛ بمثل هذا الفهم، ينتقل الشعر دائمًا نحو العالم الخارجي، بدلًا من أن ينتقل نحو الذات الداخلية للشاعر. هذا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بحقيقة أن الشعر على مدى مئات السنين – يعني، في الفترة الحاسمة من تشكله الشعري واكتساب ثقله الجمالي – قد عاش عبر تراث شفهي: كانت الحاجة إلى نقله شفهيًّا عظيمة للغاية بحيث إنه منذ أقدم العصور وعند مستوى متدن نسبيًّا من التطور الاجتماعي، كان ثمة، في هذا التراث، «طبقة» خاصة من الساردين المحترفين professed، أو الرواة (بالعربية)، الذين تمتعوا بالاحترام الكبير لأبناء جلدتهم. أعني،

كان الشعر يهدف إلى الاستماع إليه، كان قناة إلى القلب، أكثر من أي نوع آخر من التأمل. بالطبع إن تركيزه على هذين «العضوين» من أعضاء الإدراك الحسي يعطي الأفضلية للشكل، مع كون الصوت عنصرًا هامًّا، ويحتوي، في حد ذاته، على سلسلة من عناصره الخاصة به. لأن الشعر لا يُختبر بالطريقة نفسها عندما يُلقى وعندما يُقرأ بصمت: في الحالة الأولى، فإن اللفظ والصوت بالمعنى الأعرض، جنبًا إلى جنب مع تعدد العناصر التي تعمل معه يبرزان إلى الواجهة؛ في الثانية، يأتي التأمل أولًا. ليس صدفة أن القصيدة التي تعوِّل كثيرًا (أكثر مما ينبغي) على الشكل تجعل قارئًا متفانيًا يتلوها، يصغي إلى حفيف نسيجها الحريري. نظرًا إلى هيمنة هذا المبدأ في مجمل التراث، فإن هذه الظاهرة تصبح أكثر أهمية. إن الظاهرة ذاتها هي بالطبع، النتيجة المترتبة على شرط أساسي لاكتمال الشكل، نظرًا إلى أن التراث نفسه – للتذكير فقط – لا يعرف الخلق من العدم ex nihilo ويقرر الفن بوصفه مهارة، الذي يشتق بدوره من فلسفة الزمن اللاخطي وموقع الإنسان بوصفه الذي يكتشف أو يكشف.

بناءً على ما ذكر أعلاه، من الواضح أنه لم يكن من الممكن للأرابسك ألا يظهر كزخرفة شرقية – إسلامية على نحو نموذجي. يمكن أن يكون ظهوره المتأخر مادة للنقاش. وقد وجدت شروط لأجل ظهوره أبكر بكثير. مع ذلك، فإن مثل هذا النقاش إنما تجعله فائضًا عن الحاجة، حقيقة أن هذا الفهم للزمن والعالم قد تحقق بالكامل في الأدب المتألق، قبل وقت طويل من ظهور الأرابسك الزخرفي.

لقد ذكرنا سابقًا أن شعرية التراث الجاهلي (خصوصًا المعلقات كأبرز مجموعاته الشعرية)، إضافة إلى مجمل التراث الأدبي العربي الإسلامي اللاحق، هي شعرية الأرابسك. فالقصائد المكونة من حوالي مئة أو أكثر من الأبيات مؤلفة بطريقة بحيث يكون بيت أو اثنان وحدات مستقلة من المعنى. إن سلسلة من هذه الوحدات في قصيدة واحدة تشكل وحدة معنى من «مستوى أعلى» – ثيمة أو موتيف، والمزيد من هذه الثيمات أو الموتيفات تشكل قصيدة. كل هذه تجمعها العوامل المقررة للشكل – الوزن والقافية الفريدين.

في هذا التراث، فإن السمة الأساسية للقصيدة هي بشكل واضح نوع من «التذرر/ التذري» atomisation، تجزئ من مستوى البنى الصغرى إلى أعلى الوحدات البنيوية. ينبغي أن يوضع في الذهن أن هذا التقطيع يتميز بتوازي Parallelism العناصر. هذا يشكل نموذجًا لشعرية الأرابسك. إن قافية ووزن القصيدة الفريدين يشبهان جذع الأرابسك، نظرًا لأن «محور» – بسبب عدم وجود كلمة أفضل – البنية هو مجرد وهم. في ضوء هذا التقطيع والتوازي، إضافة إلى التناسج الأرابسكي، النوعي، للتفاصيل في الكل، يمكن استنتاج أن مواقع العناصر ليست ثابتة بمثل هذه الطريقة لتجعلها غير قابلة للتغيير. هذا هو السبب في أنها كانت شائعة، ولذلك ليس مفاجئًا بشكل خاص في الشعر العربي التراثي (وفي تراثات أخرى كثيرة من الدائرة الشرقية – الإسلامية)، أن توجد نسخ أو طبعات مختلفة من نفس القصيدة الواحدة، مع تغيير مواقع الأبيات واعتبار كل موقع صحيحًا بالقدر نفسه. هذا ممكن فقط في بنية الأرابسك، حيث يكون المعنى مأسورًا ومكتفيًا بذاته في بناه الصغرى وعناصر الشكل ليست العوامل الرابطة من النوع الذي يتطلب تسلسلات متماثلة بشكل مطلق من البنى الصغرى في كل الأوقات. ثمة حالات متواترة في هذا التراث «تفتقد» فيها إحدى طبعات قصيدة بضعة أبيات نجدها في طبعة أخرى، لكن القصيدة تبقى غير ممسوسة – إذ تكون جذابة بذاتها ولا مبالية بفضل بنيتها الأرابسكية. بالنتيجة، تكون هذه القصيدة غير مكترثة بأية بنية خطية: ما يصفه التراث الغربي بأنه بداية – وسط – نهاية عمل فني يُجعل نسبيًّا هنا، وحتى عديم الصلة، وتكون تبعات هذه الشعرية عظيمة للغاية بحيث لا يمكن استيعابها إلا بصعوبة: إنها تقع بين ما ندعوهما التراثين الغربي والشرقي – الإسلامي؛ من هنا الإدراكات الحسية المختلفة، كما نوقشت أعلاه. مع ذلك كان للقصيدة العربية نمط تقليدي من الثيمة أو الإنشاء (إذ كانت تفتح بمقدمة غنائية للحبيبات – النسيب، وتنتهي، على سبيل المثال، بمديح النفس – الفخر)، لكن هذه مسألة معيار عقلاني في الشعرية، أكثر مما هي مسألة الشعرية نفسها. إذ إن نفس القصيدة الواحدة يمكن أن تفتتح بأبيات الفخر – في الواقع من الممكن تمامًا إعادة ترتيب موتيفاتها وبناها الصغرى بشكل مختلف – بدون أية تبعات على القصيدة ذاتها.

من المثير للاهتمام أن نقارن هذا الدور وبنية التكرار مع التكرار في شعر الثقافات والشعوب الأخرى. فقد أشار رومان ياكوبسون إلى وجود التوازي في الشعر الفولكلوري الروسي، وفي الشعر الهندي القديم، وفي الفولكلور الأوغرو – فنلندي، كما في النَّظم الصيني والكتابي (التوراتي)[1]. لقد ركز على التوازي والتقابلات النحوية، نفس الأدوات التي اعتقد سورياو Souriau أيضًا أنها كان لها نفس الدور الذي تلعبه طريقة الاستفادة من البنى في الفنون الأخرى. هذه الوفرة في الأصناف قد أدت وظائف مختلفة. في بعض الأحيان خدمت هدف الاستذكار السهل، وفي بعض الأحيان خدمت هدف خلق موتيف فكاهي، في نوع من الحشو tautology، وفي بعض الأحيان يصبح التوازي النحوي النابض الدافع للفعل. إن التكرار هو أيضًا أحد السمات الأساسية للسرديات في الثقافات التي لا تعرف القراءة والكتابة، وأحد الإجراءات الجمالية الأساسية (ربما يكون السبب الغالب، في الحقيقة، هو التقنيات التذكيرية mnemo technics. إن الجناس الاستهلالي alliteration، تكرار المقاطع بقافية واحدة، الظاهرات العروضية – كل هذا هو الأساس للشعر عمومًا، التي تُعكس فيه الأبيات المنفردة أحدها في الأخر وتُكرر في أنساق مختلفة. هذا هو السبب في أن تودوروف أشار محقًّا إلى التنظيم المكاني للخطاب الشعري كعنصر سائد من عناصره. مع ذلك، ثمة بعض السمات النوعية لهذا في شعرية التراث الجاهلي: لا نصادف النمط نفسه من التكرار، ولا نصادف بالتأكيد أي تقابل للمقولات النحوية. إن (الأبيات) هي قابلة للاستبدال بشكل متبادل وليست قائمة على التضاد. كما رأينا، إنها مسألة تنظيم عدد زوجي في أبيات، يجمعها بعضها بعضًا الوزن والقافية، وإن تكن بدون تكرارات لفظية وافرة.

بالطبع، هنا أيضًا تستعمل القافية كعنصر ضام. يجمع قطعًا مختلفة ويسهل استذكار الشعر. إن هذا المثال تحديدًا هو الذي يوضح بالشكل الأفضل الطبيعة الأرابسكية للشعر الشرقي – الإسلامي، حيث يمكن بسهولة تحريك أجزاء مختلفة ومبادلتها في ما بينها، وحيث يمكن العثور على موتيفات مقياسية مختلفة في قصائد مختلفة كالمعلقة.

---

(1) R. Jakobson, Lingvistika ; poetika (orig: Linguistics and poetics), Nolit, Beograd, 1966.

إن غياب البنية الخطية (بداية – وسط – نهاية) المعلنة هو المبدأ الشعري الحاسم الذي بسببه يعزز العمل الفني العربي – الإسلامي التراثي البهجة أكثر مما يعزز التوق. إن المبدأ الشعري (بداية – وسط – نهاية)، الذي رسخه أرسطو بمثل هذا الشكل المقنع والسائد بهذا الشكل في التراث الغربي لزمن طويل، هو في الواقع هام بشكل خاص في الدراما – الدراما التقليدية لا يمكن تصورها بدونه وهذا أحد الأسباب الرئيسة في أن التراث العربي لم يعرف الدراما فهي متعارضة مع الفلسفة العربية – الإسلامية، مع روح ذاك العالم ومع تراثه. لأنه بقبول المسلّمات الشعرية لأرسطو حتى بشكل افتراضي، فإن هذا التراث الوافر الثراء، المكتفي بذاته، سيكون قد ارتكب نوعًا من الانتحار. لقد أظهر التاريخ أن هذا التراث في انعزاله الذاتي قد قام باختيار فطري، معلل لصالح النزعة التراثية بدلًا من اختيار إلغاء الذات.

بعد العمل باجتهاد على إعلاء فن الشعر Poetics لأرسطو تبدأ شكاوى القرطاجني (القرن الثالث عشر) بأن تكون مفهومة، نظرًا لأن أرسطو لم يكن قد عرف التراث الشعري العربي – الإسلامي؛ إذًا لكان قد تعلّم الكثير منه ولكان بذلك قد استطاع أن «يثري قواعده الخاصة به»[1].

من الضروري، بالطبع، أن ننوه إلى أنه في الشعرية الأرسطوية، بقي التراث العربي – الإسلامي في أرض صحراوية قاحلة، لأن هذا التراث أكد على تصالح الإنسان مع العالم، تناغمه معه، لكن أيضًا لأنه كان ثمة مثل هذا الإدراك القوي لعدم تدخل الإنسان بلغة الخلق. ولقد ذكرنا من قبل أن الداخل الاستشراقي الهيغلي لا يتحقق في الخارج؛ بل، بالأحرى، يتكشف فيه بتناغم تام. ينبغي القول أيضًا أنه في التاريخ العربي – في العصر البطولي القديم من هذه الثقافة – لم يكن ثمة أنصاف آلهة كأسمى تعبير عن رغبة الانسان في التداخل في مجال اختصاص الله والقدرات الإلهية. تبدو هذه هي العناصر الأساسية لتمايز العالم الحديث أيضًا: الغرب يُحدث التدخلات الجذرية في العالم، متحديًا بشكل واضح بقاءه بالذات، في حين أن الشرق لا يزال يحلم بنهضته الخاصة، يائسًا في وجه التدخلية الجائحية العالمية للغرب.

---

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء،...

على كلٍّ، بالعودة إلى القضية الأساسية لهيمنة شعرية الأرابسك، ثمة قطعتان أشير إليهما في بداية هذه الورقة يجب أن تدرسا هنا أيضًا.

أدى مبدأ بنية الأرابسك بالقرآن إلى الكمال الذي لا يبزّ. فكل سورة، كل آية فيه هي مكتفية بذاتها ومكونة، في الوقت نفسه، من سلسلة من البنى الصغيرة (المتوازية). علاوة على ذلك، فإن ترتيب الآيات هو شرطي، (من) عمل الإنسان، أكثر مما هو من عمل المؤلف الجليل Sublime Author. لا شك في أنه كان بالإمكان صنع متوالية مختلفة من الآيات، بدون أي تأثير أيًّا يكن على مغزى الوحي. مع ذلك، فإن القرآن استثنائي بأي حال، لأن شكله – خلافًا للأعمال الأخرى في حقل الفن العربي – الإسلامي – غني بالمضمون بحيث إنه بالكاد ينجح في حمله. لا يوجد في أي مكان آخر – كما يوجد في القرآن – مثل هذا السحر المسخّر للتغلب على خصوصية القطع الفردية ودمجها في المجموع الفخم، كما أنه لا يوجد في أي مكان آخر في ذاك التراث مثل هذا الإعكاس الفخم للمضمون – الشكل.

إن بنية اللغة العربية مفضية بشكل خاص إلى شعرية الأرابسك. ينبغي أن يوجد تحليل مستقل لذاك المستوى، نظرًا لأن هذه الظاهرة تستحق ذلك بالتأكيد، لكن لابد من توضيح أشياء قليلة هنا.

تتميز اللغة العربية، خصوصًا العربية الكلاسيكية، بتخلف نسبي لأشباه الجمل التابعة المعقدة. فاللغة تطغى عليها الجمل التي تضم أشباه جمل مستقلة. إن الرابطة الضعيفة بين أشباه الجمل هذه إنما تؤكدها حروف العطف المحققة للتناسق، التي، في الواقع، تؤكد توازيها. يضاف إلى ذلك المقدرة فوق العادية للغة العربية على إحداث المجاورة على أي مستوى تركيبي، فمن الواضح أن توازي وتقطيع الأرابسك هو في صميم وروح هذه الثقافة. أما في ما يتعلق بمورفولوجيتها، فإن الكلمات تنشأ عن الكلمات الجذرية (المصادر) الثلاثية الحروف الساكنة، التي تنشر دوائر من الثروة المعجمية عبر الحقل الدلالي عن طريق الاشتقاقات والتصريفات الدقيقة. إنه دومًا انتصار المبدأ الواحد نفسه.

إن مبدأ الأرابسك قد حاك نسيج ألف ليلة وليلة – القطعة (الأدبية) الممثلة شعريًّا للتراث العربي – الإسلامي. لكن الممثلة أيضًا للتصورات المختلفة في التراثين. ففي التراث الأدبي العربي – الإسلامي، الذي يطغى عليه الشعر، اعتبرت ألف ليلة وليلة في المرتبة الثانية في أحسن الأحوال، في حين كان موقعها في منظومة قيم التراث الغربي مختلفًا تمامًا – عاليًا جدًّا، في الحقيقة.

أحد الأسباب الأساسية للشعبية العامة والتصفيق الأكاديمي العالي لألف ليلة وليلة ينبع من بنيتها، أو بالأحرى طبيعتها السردية، التي سحرت الغرب فورًا وإلى ما لا نهاية، في حين أن بنيتها الأرابسكية، التي تمثل ألف ليلة وليلة ذروتها، كانت طبيعية تمامًا بالنسبة للغة العربية وأدبها، ومن هنا كانت خالية من أية صفات إكزوتيكية (غرائبية): ما يسحر الغرب هو كلي الوجود في الثقافة العربية – الإسلامية، جلي في جوهر ثقافتها وفلسفتها. تحاول ساندرا نداف Sandra Naddaf وهي تناقش ألف ليلة وليلة، أن تقيم توازيًا بين الأرابسك الزخرفي كأسلوب بحد ذاته، كهروب من تمثيل الصور البشرية ومن الفن التمثيلي عمومًا، والأرابسك السردي كهروب من تمثيل العالم «الواقعي»، بخلق «كون سردي» كأسلبة للحياة. فهي بذلك تتحدث عن انحراف عن المبدأ المحاكي mimetic principle كسمة هامة لفن الأرابسك، الزخرفي أو الأدبي[1]. فالأرابسك لا يحيل إلى عنصر خارجي، بل بالأحرى ينسب «حمولة المعنى» إلى العلاقة بين كل عنصر على حدة والعناصر السابقة أو التالية له؛ الأرابسك، في جوهره، هو أساسًا ذاتي المرجعية Self referential. إن أسلبة الأرابسك يتم التعرف عليها بسبب مبدئه المضاد للمحاكاة، حيث الخطاب السردي يرسخ الموقع العقلي للواقع النصي؛ لهذا ليس مفاجئًا أن ما بعد البنيوية والأدب ما بعد الحداثي الغربيين، وهما نفساهما يتخليان عن المحاكاة mimesis لصالح القص diegesis، فُتنا بألف ليلة وليلة وما تمثله. مع ذلك، ثمة شيء ما آخر يتعلق بها يستحق الانتباه.

في الغرب، يُقرأ كتاب ألف ليلة وليلة مثل قطعة رعت إلى الحد الأعظمي مبدأ البداية – الوسط – النهاية الشعري الأرسطوي: في البداية ثمة وحشية شهريار،

---

(1) S.Naddaf, Arabesque, Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights, Northwestrn University Press, Evanson, Illinois, 1991, PP 117 -119.

تهديد مباشر ضد حياة شهرزاد، ويندفع القارئ عبر قصة تلو الأخرى نحو النهاية، أي نحو حل resolution. هذه هي عادة الخطية، التي تولد التشويق والرغبة.

ثمة إيضاح بارع لهذا المفهوم للرغبة في الشعرية الغربية هو كتاب القراءة من أجل الحبكة Reading for the Plot من تأليف بيتر بروكس Peter Brooks. بالنسبة لبروكس فإن السردية ذاتها هي شكل من الرغبة الإنسانية والحاجة إلى قصها هي حاجة إنسانية أولية إلى سحر وإغواء وحتى إخضاع المستمع. ليس مفاجئًا أن هذا المؤلف يرى ألف ليلة وليلة بوصفها قصة كل القصص، لأن السردية، وفقًا له، يجري تقديمها نابضة بالحياة توقظ وتديم الرغبة، مؤجلة لحظة تحقيقها[1].

من المثير للاهتمام أن نفهم كم يقرر التراث الشعري القراءة المختلفة لنفس العمل الواحد في الغرب وفي الحضارة العربية – الإسلامية. ينبغي تكرار أن هذا لا يحيل فحسب إلى القراءة من قبل منظري ودارسي الشعر، بل أيضًا من قبل قارئ عادي. هذا يعيدنا إلى بروكس وعنوان كتابه، الذي يقدم بشكل واضح قراءة من أجل الحبكة (في الحقيقة، قراءة بسبب الحبكة)، أي، لكي نحل الرغبة في الإنهاء وبذلك نحرز الإشباع. لهذا فإن بروكس مهتم بالدرجة الأولى بقضيتي التسلسل والتوالي الزمنيين؛ أي الحركة التقدمية للحبكة، باتجاه النهاية. إنه مهتم بالحدود الخارجية للنص، حوافه وخطوط تحديده (وسيتضح أن لرولان بارت نظرة مختلفة حول ذلك ويبدو مفهومه أقرب إلى الشعر الشرقي – الإسلامي). لا يوجد مع ذلك، مثل هذا التوالي الواضح في شعرية الأرابسك، بسبب الزمن اللاخطي، ولأن الهدف من تأليفه ليس الحصول على تعاقب خطي واضح. لهذا، تقتضي الشعرية العربية – الإسلامية قراءة مختلفة: النوع من القراءة الذي يستمتع فيه بكل لحظة منفردة، وحيث لا يكون الهدف هو القراءة، بل بالأحرى الشعور باللذة والبهجة الجليلة لأجزاء النص المختلفة.

بسبب هذا المبدأ لبنية الأرابسك يمكن قراءة ألف ليلة وليلة بالطريقة التي يقترحها بروكس. بالانتقال من: «البداية» إلى «الوسط»، يدرك القارئ أن كل قصة

---

(1) P. Brooks, Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative, Harvard University press, Cambridge, London, 1996.

على حدة هي كلٌّ (مستقل)، لكنها أيضًا جزء لا يتجزأ من كلٍّ آخر، كما في (لوحة) أرابسك. علاوة على ذلك، فإن القراء الذين هم أنفسهم معتادون على هذا المبدأ البنيوي، ينسون في أحيان قليلة – مع أن ذلك بشكل أكثر تواترًا– قدر شهرزاد عندما تأسرهم سلسلة لا نهاية لها من الأقدار الأخرى. بذلك تُحول الرغبة البدئية إلى بهجة، عندما يتأكد القارئ، وهو يغوص تمامًا في النص، أنه يمكن أن يقطع القراءة في أية نقطة مع إحساس بالإشباع والاكتمال. لا شك في أنه أثناء معظم القراءة، سيكبت قارئ ألف ليلة وليلة توقع قدر شهرزاد. إنه يصبح في نهاية المطاف نوعًا من «الخداع» البنيوي والسردي. أي، يكون المبدأ البنيوي من القوة والديمومة بحيث إن الخطيَّة الأصلية يتم الإفراط في تمكينها، وحتى تحويلها إلى نقيض لذاتها: «سبيل» أو «قدر» شهرزاد يصبح دائرة هائلة، ذات سلسلة لا نهاية لها من الدوائر الأخرى المتراكزة (المتحدة المركز) بداخلها؛ إن أهمية القدر ينسبنها relativize اندماجه المثالي في شكل الأرابسك. وحالما يعرف قدر شهرزاد، لا يعود يؤثر على القارئ بنفس القوة التي يتوقعها المرء في ضوء «البداية». هذا ليس النوع من الكتابة التي تُقرأ بالطريقة نفسها التي تقرأ بها الكتابة ذات البنية الأرسطوية المتساوقة من البداية مرورًا بالوسط إلى النهاية.

يقرأ العرب كتاب ألف ليلة وليلة بشكل مختلف – فبالنسبة إليهم، إن الأرابسك (اللاخطي) الذي يفرض سيطرته المتراكزة على «الفضاء السردي» برمته، لا يحفز الرغبة. بل بالأحرى يؤكد اللذة. كما يتبين في النهاية أن البهجة ليست في الحل resolution، بل بالأحرى في الرحلة Journey عبر مشاهد سردية لا نهاية لها.

دعونا الآن نتفحص كيف تُرى بداية ونهاية نص سردي في الشعرية الغربية وفي النظرية الأدبية الحديثة. بالنسبة إلى بيتر بروكس فإن النهاية ترتبط دومًا بالغناء. فالرغبة السردية هي، في الحقيقة، القوة الدافعة (التي تسأل دومًا، ماذا يحدث بعد ذلك؟) التي تدفع إلى الأمام، نحو النهاية، التي هي أيضًا رغبة في التحقق (نهاية السردية) وكذلك إرجاء مضطرد للنهاية، إرجاء للتحقق. هذا هو السبب في أن أي إنهاء لسردية هو أيضًا موت من نوع رديء «– «رغبة النص هي في نهاية المطاف

الرغبة في النهاية، في ذاك التسليم الذي هو لحظة موت القارئ في النص»؛ ومع ذلك، فإن التسليم لا يقلل من قيمة وسط النص، فالتكرار باتجاه التسليم هو حقيقة النص السردي[1]. إن الإثارة والخوف الدائمين المصاحبين للحركة باتجاه نهاية النص هما من الأهمية بمكان، عندما تكون النهاية قبل الأوان أو «النهاية الخاطئة» غير محتملة – من هنا الخوف الأبدي من لا تحقق، لا إشباع الرغبة. إن الأدب ما بعد الحداثوي، وخصوصًا ما وراء التخييل metafiction، يلعب بالنهاية، دائمًا على شفير اللاتحقق والرغبة المعاد إيقاظها، يلعب على الرغبة في النهاية الصحيحة (على سبيل المثال، امرأة الملازم الفرنسي French Lieutenant`s woman من تأليف جون فاولز John Fowles، الذي يعرض نهايتين لأجل القارئ لكي يختار إحداهما). فكل ما ندركه نحن في الغرب بوصفه غير اعتيادي، غامضًا، وبالتالي قابلًا لتجريب الأساليب الجديدة Stylogenous أيضًا، هو في ألف ليلة وليلة ببساطة تعبير عن تراث شعري بعينه. هذا التراث يشتق من مبدأ الأرابسك؛ من هنا ليس للعمل ذاته نهاية حاسمة. لذلك، كان ثمة في كثير من الأحيان طبعات تظهر في ما بعد: ألف ليلة وليلتان، ألف ليلة وثلاث ليال، (قفلات) «تتمات» تفتح دوائر جديدة، صفحات جديدة، كما لو أنها تحاول في الوقت نفسه أن تطوق الجزء الأصلي إلى كل نهائي. من الناحية الأخرى، يرى المستعرب الروسي كريمسكي Krymskij أن التراث الشفهي في الشرق العربي، وحتى يومنا هذا، لايزال يطور ألف ليلة وليلة، ناشرًا إياها في دوائر متراكزة نحو اللانهاية، بحيث يكون للعمل ذاته نوعه الخاص به من السيرورة إلى ما لا نهاية[2] ad infinitum.

بالنسبة للقراء الغربيين، فإن النهاية يفترض بها أن تستجيب لتواقعاتهم، أن تكون «خيرة» و«منطقية» – بحسب الروائي الإنكليزي أ. س. بايات A. S. Byatt يفترض بها أن تجعلنا نقول آه، نعم، بالطبع! لأن كل خيوط خط القصة قد وُصلت، بعد التشويق والترقب، فإن ثمة إحساسًا بالراحة والاسترخاء أخيرًا. لذلك، ثمة إمكانية كامنة قوية جدًّا في تأثير التوقع الخائب، خصوصًا في الأدب ما بعد الحداثوي

(1) Peter Brooks, ibid. 9P.109

(2) Krymskij, Istrorija novoj arabskoj Literatury, XIX- nacalo XXveka Moscow 1971.

الذي يتخلى مثل النظرية ما بعد الحداثوية تمامًا، عن كثير من المسلّمات الشعرية الأرسطوية (مثل المحاكاة mimesis والقص diegesis) ضمن ذاك السياق، يكفي أن نستذكر التوقعات المخيبة بشكل متكرر في رواية إيتالو كالفينو Italo Calvino بعنوان If on a winters Night a Traveller التي تصبح السمة الأساسية لأسلوب الرواية برمتها. بالنسبة للقارئ العادي، فإن النهاية التي تفشل في تلبية التوقعات وإشباع الرغبة هي ببساطة «خاطئة». وهذا ما يوضحه مرة أخرى بشكل جيد أ. س. بايات في رواية «المرأة الصافرة A whistling Woman، عندما تقرأ أغاثا، بطلة الرواية ومؤلفة روايات وقصص للأطفال، نهاية روايتها ويصاب الجمهور برمته، الأطفال على وجه الخصوص بصدمة تامة: «لم يكن ثمة أي إشباع في نهاية القصة. كان الأمر كما لو أنهم قد طُعنوا جميعًا (التشديد من قبل E. D و M. K. B)»[1]. هنا أيضًا تكون النهاية نوعًا من الموت، وإن يكن موتًا أصعب نظرًا لأنه لم يترافق بإحساس بالرغبة المشبعة، الراضية.

إن مبدأ الأرابسك يقوم بوظيفته بشكل مختلف تمامًا، في كل من الفن الجميل وفي النصوص السردية. فبدلًا من فكرة الإنهاء والتناهي والموت، أي الفناء عمومًا، يجلب الأرابسك معه فكرة اللانهاية، فكرة تجاوز الوجود الأرضي/ الدنيوي المحدود، وفكرة الانتقال نحو اللانهاية الإلهية والحضور الأبدي بشكل كامن، التكرار الدائم[2]. إن مفهوم وجود بداية واحدة ونهاية واحدة للأرابيسك كزخرفة، بالإضافة إلى كونه أرابسك سردي مثل ألف ليلة وليلة، هو مفقود ببساطة.

من وجهة النظر هذه، من بين كل المنظرين الغربيين للسرد والسيمياء، ربما يكون رولان بارت هو الأقرب إلى الشعرية العربية. فبالنسبة له، إن النص (خصوصًا النص المكتوب) هو مجرة من الدالات Signifiers أكثر مما هو بنية من المدلولات Signifieds؛ ليس للنص بداية؛ إنه قابل للإعكاس reversibe، ونحن نصل إليه عن طريق بضعة مداخل، لا يمكننا أن نعلن بسهولة أن أيًّا منها هو المدخل الرئيسي. لذلك، لا توجد حدود ضيقة صارمة للنص، كما يراها بروكس (البداية والنهاية)، بل بالأحرى يوجد

(1) A.S. Byatt, A Whistling Woman, Vinatage, London, 2002, P. 10.
(2) S. Naddaf, OP. cit, P 113.

انفتاح لا يمكن سوى للأربسك أن يخلقه. بدلًا من رؤية النص كمثلث حبكة كلاسيكية – عرض افتتاحي، صراع ذي ذروة وحل – يفهم بارت السردية كنوع من الكوكبة[1] Constellation. إن مفهوم الكوكبة هذا ربما يكون الأقرب إلى مفهوم الأرابسك، نظرًا إلى أن أيًّا من المفهومين لا يقتضي ضمنًا وجود بنية ثلاثية أو أية بنية محدودة أخرى: نظريًّا، الأرابسك يمكن توسيعه، التوسع به دومًا. ثمة سمة أخرى للأرابسك أكثر لفتًا للاهتمام حتى هي قضية كيف تتداخل قطعه المختلفة، كيف تتداخل، أي مغزى ومعنى يتم توليدهما في «الدرزات» «seams»؛ في الأماكن التي تتصل بها. فكل واحدة من هذه الدرزات أو تخوم النص هي مكان ذو دلالة خاصة، لأنه المكان الذي يُحدث فيه الربط والذي تصبح فيه القطع المختلفة مستقلة – إنه مكان الربط والفصل. يسمح تعدد مكافئات النص multivalence of text للقراء بأن يروا النص ليس كمجرد تدفق سردي، بل بالأحرى ككوكبة من المعنى المتداخل والمتراكب. مع ذلك ينبغي القول إن نموذجه، مهما يكن جذابًا، لا يمكن تطبيقه بسهولة وبشكل طبيعي على النصوص السردية الغربية، على الأقل ليس على تلك النصوص التي لا تحاكي بشكل واع البنية الأبرابسكية. ربما يكون المثال على الاقتراب (اللا) واعي للأدب الغربي إلى مبنى الأرابسكية نوعًا خاصًا من الشعرية المتشظية التي تشاهد في الأدب الغربي الحديث، وخصوصًا في المسرحيات وإخراجها. هذا الشكل من الشعرية ينشئ النص أيضًا على مبدأ سلسلة وتوافقيات من القطع المذررة، أي الشظايا. إنه دومًا مولّد للأسلوب ورائع، والمعنى الإضافي يتم توليده في الأماكن التي تجتمع فيها تلك الشظايا وحيث يتم تمييز التوافقيات والتكرارات والاختلافات. تثبت مقدرة للتشظي على توليد الأسلوب سمة متأصلة للنص، كما هو الحال في الأدب الشرقي الإسلامي.

تُطلق ألف ليلة وليلة تفرعًا فريدًا من القصص، والإنشاءات المعقدة ذات الدوائر المتراكزة الممتدة المتسعة، مرة تلو المرة، فقط لكي تُكرر بعض الموتيفات أو الحبكات أو الشخصيات في زمن آرابسكي نموذجي متناسج، فاتن مرة تلو الأخرى بإنشائها. وهناك تكمن ثروة من قضايا البنية غير المستكشفة في هذا النص: ماهي العلاقة الفعلية بين الموتيفات أو الحبكات أو أنماط الشخصيات المكررة؟ كيف تؤثر هذه

---

(1) R. Barthes, SZ, An Essay, Hill and wong Newyork 2000.

التكرارات على البنية السردية الكلية وبنية المستويات السردية الفردية أو الدوائر المتراكزة التي تظهر فيها؟ هل يمكن تمييز هذه التكرارات دومًا كصور مرآتية، مؤثرة بذلك على بعضها البعض بشكل ارتجاعي أم بشكل استباقي؟ كما في حالة الأرابسك الزخرفي ينشأ الجمال والانطباع الجمالي دومًا من غموض التداخل وليس أبدًا من البنية الواضحة تمامًا. باستعمال هذا التمييز للنمطين من الشعرية، من الأسهل أن نفهم الاختلافات في الفهم الغربي للنصوص العربية – الإسلامية الأخرى. يكفي أن نذكر الفهوم الخاطئة العديدة لأسلوب القرآن: ففي حين ترى الشعرية الغربية انحرافًا آخر مع ذلك عن التسلسل والتوالي الزمنيين الاعتياديين والمتوقعين والمتنبأ بهما، في التراث الشعري العربي – الإسلامي، فإن نسق القرآن كان يحمل تأثيرًا قويًّا على أسلوب وشعرية النصوص الأخرى. فقد تشوش المنظرون الغربيون غالبًا بالأطوال المختلفة للسور، وتكرار قطع معينة من النص، في بعض الأحيان بفواصل منتظمة كما يمكن للمرء أن يتوقع. من الناحية الشكلية، فإن نص القرآن متركز على الإيقاع والقافية والتكرارات اللفظية العديدة، التي تجعل النص متماسكًا. هذا هو الغصن الذي تتفرع عنه كل القطع الأخرى للأرابسك، التي تثير الدهشة دومًا بتوزيعها وتكرارها. تُكرر العناصر المختلفة في القرآن، من حيث الثيمة واللغة والأسلوب (اللازمات، التوازيات..)؛ في بعض الأحيان بشكل غير متوقع؛ تمامًا مثل ورقة آرابسك تتكرر بشكل غير متوقع في مكان معين.

ليست هذه التكرارات فائضة ولا هي تعبير عن «خطأ»، كما زعم ف. غبرييلي F. Gabrielli؛ إنها في الحقيقة، الانعكاس لصورة مذرورة للعالم وغياب الفهم الخطي للزمن، إضافة إلى انعدام الانتقال من بداية إلى نهاية النص. إن الأرابسك يقتضي وجود كل، مكون من أجزاء مختلفة؛ هذا الوصل لأجزاء مختلفة تشكل كلًّا وخصوصية هو ما يجعل بنية وأسلوب القرآن نوعيين وفريدين من نوعهما على هذا النحو. باستذكار أن الأرابسك هو أيضًا شكل يتجاوز أي محدودية، مكانية أو زمانية، وأنه يمكن فهمه كتعبير عن الانتقال نحو الأبدي والإلهي (س. نداف) يكون من الواضح تمامًا السبب في أن مبدأ الإنشاء الأرابسكي متأصل بالنسبة للقرآن – هذا المبدأ، في الحقيقة، يبدو المبدأ الممكن الوحيد. من ناحية أولى، في بنيته الأرابسكية البديعة، التي يغنيها المعنى، يشبه بقوة البنية المعروفة جيدًا للكون في حالة من الاتساع اللامحدود، ومن الناحية الأخرى – فإنه شجع وطور الأرابسك بوصفه الطريقة ذات المعنى المطلق

لدمج الخصوصي في معنى الكل. وفعل ذلك بطريقة لم يكررها أبدًا أي عمل من التراث الشرقي الإسلامي قبله أو بعده. ذاك هو السبب في أنه ربما يفهم بشكل قاصر في التراث الغربي – تحديدًا في ضوء شعريته وأسلوبه الفريد.

إن أية مقاربة تقوم على التطبيق الخطي المعتاد وتلح عليه ولا شيء آخر غيره تكون غير وافية من أجل الأعمال ذات الشعريات الأرابسكية الواضحة وسيكون من الخطأ بالقدر نفسه – بقدر ما يكون خطأ أي إلحاح متشنج – أن ننكر، على سبيل المثال، صحة التصور الغربي لألف ليلة وليلة. إنها مسألة تراثين وتصورين مختلفين بشكل كبير ينبغي تشجيعهما على أن يثري أحدهما الآخر من خلال الحوار. يبدو واضحًا اليوم أن الحوار هو وسيلة لإيجاد المكان الثالث، الذي يمكن اللقاء مع الآخر. لهذا فإن هذا المقال هو مكان ثالث من نوع خاص به، يتضمن رؤًى للشعريتين الغربية والشرقية كلتيهما – الإسلامية، من دون أية صور تشوهها العدسات ببقعة عمياء لأجل الآخر والمختلف.

بالكلام عن الدوائر – في هذه الحالة، دائرتي الثقافة والحضارة اللتين بدأنا بهما وسنختم بهما – سيكون إبداعيًّا، أو بالأحرى سيكون له أثر انفجار لوتمان Lotman في الثقافة، أن ننقلهما من حالة التوازي ونضعهما في علاقة من التناسج الأرابسكي المتراكز، والتطور الجمالي والمفاهيمي إلى ما لا نهاية.

✶✶✶✶

الفصل الثاني
الشعرية الاستدلالية للقرآن

التناص والسيقنة

القرآن هو عمل ذو سياق. فقد كُشف (في) إلى التراث في الشكل والمضمون اللذين أقاما علاقات معقدة وديناميةمع التراث بالمعنى الأكثر شمولاً للكلمة. على مستوى الإيديولوجيا، شكَّل القرآن تغييرًا هائلًا في مداه وقوته (يعتبر) نموذجًا لتلك التغييرات التي لا تحدث سوى مرات قليلة في التاريخ: فقد حوّل شعبًا من الوثنية إلى التوحيد الخالص، ملهمًا إياه بالقوة ومسلحًا إياه بمنظومة أخلاقية. إن معتنقيه، المزودين بهذه (القوة) وهذه (المنظومة الأخلاقية)، وفي فترة من الزمن قصيرة بشكل مذهل – ومضة تاريخية، إذا جاز القول – سوف يفتحون قسمًا كبيرًا من العالم في ذاك الوقت، بما في ذلك أصقاع كانت، قبل القرآن، أكثر تقدمًا من العرب[1] (سكان الجزيرة العربية) بشكل غير قابل للمقارنة. مع ذلك، فإن هذه الفترة الحاسمة في تاريخ الحضارة تنتمي إلى نوع مختلف من البحث. فأنا أذكرها هنا بشكل عابر للإشارة إلى هذا البعد بعينه من سياقية القرآن. فمن خلال هذا البعد، أكد تفوقه الطاغي على التراث السابق وهمش كثيرًا من أشكاله ليؤكد على أهمية التدرج من جهة أولى، وليبرهن، من الجهة الأخرى، أن التراث يتم احترامه في الجوهر بوصفه قيمة حتى لو توجب إلغاء بعض أشكاله أو تجاوزها. في الوقت نفسه، كان النص

(١) سوف نميز منذ الآن بين مصطلحين يستخدمهما الكاتب وهما Arabians ويقصد به عرب شبه الجزيرة العربية حصرًا وArabs ويقصد به العرب عمومًا وذلك بأن نضيف حرف (ج) إلى الأول تمييزًا له عن الثاني. (المترجم).

(القرآني) مع ذلك طريقة أخرى للارتقاء بالتراث بحد ذاته: كاستمرار للقيم، بغض النظر عن الحاجة إلى تجديده المضطرد أو إلى «نبذ» بعض أشكاله، التي تم تحويلها فقط بحيث بات من الممكن بالكاد التعرف عليها. هذه الطريقة للارتقاء بالتراث كنوع خاص من الاستمرارية، رغم كونها جديرة بالملاحظة، يُقصر أحيانًا في ملاحظتها أو التأكيد عليها بشكل كافٍ؛ على العكس، غالبًا ما يُعلن أن النص (القرآني) نبذ التراث كليًّا. في الحقيقة، إن العلاقات بين النص (القرآني) والتراث هي أعقد بكثير.

رغم أن هذا النص أصلي في مجمله (سابقًا، لم يكن يوجد في شكل متكامل)، فإنه يُكرر بشكل فريد في التاريخ وبذلك يُدرك ضمن استمرارية عابرة للتاريخ، وفي سياق التاريخ في مجمله. هذا هو الانغمار المطلق للنص (القرآن) في السياق. من الضروري عرض موقع النص هذا.

إن التكرار الذاتي للنص (القرآني) لا يكمن في تكراره الحرفي والكامل، بشكله ومضمونه، عبر التاريخ. إنه موثوق كعمل، مع ذلك، فإنه على مستوى الإيديولوجيا. أو في إطار مضمونه، يردد ويطور المعنى الجوهري نفسه (شكله الخاص به من التوحيد)، جازمًا حتى بأنه يوجد لمتابعة التصديق النهائي للمعنى نفسه والمضمون نفسه اللذين أوصلهما وفسرهما أنبياء الله عبر عدد مجهول من القرون، تعود إلى فجر البشرية. لذلك، يدخل النص (ق) سياقه عند أعلى مستوى في ما هو يخلق بشكل حاسم هذا السياق نفسه. لأن النص (ق) يشرح أن فكرته، معناه الكامل، ليست جديدة؛ النص (ق) لا يقدم سوى نوع من التنقيح الإلهي وإعادة إحياء التاريخ: وفقًا له، الإسلام لم يُخلق مع القرآن بل وُجد منذ الإنسان الأول، سوى أن جوهر الإسلام قد أصبح مشوهًا عبر التاريخ بحيث إن أشكاله الأصلية يجب أن تستعاد. هذه «الحقيقة النصية» هامة وينبغي عدم إغفالها إذا كان النص (ق) سوف يُفسر بشكل صحيح ومتأصل. مع ذلك، فإن كثيرين لا يزالون يغفلون هذه الحقيقة، معتقدين أن الإسلام قد ظهر فقط مع القرآن. هذا الإغفال للشرح القرآني لا يمكن تصوره – ومن هنا فهو غير مسموح أيضًا – بغض النظر عن الموقع الديني أو الإيديولوجي للباحث: فيكون هذا الباحث قد تخلى منذ البداية عن ميزة التفسير المتأصل للنص (ق) لذلك يكون غير قادر على فهم موقع هذا النص (ق) في التاريخ، وهو موقع يتكشف بعدة مظاهر هامة.

إن تورط النص (ق) في التراث وفضيلة سياقيته إنما يتضحان من خلال الحفظ والإلغاء التدريجي لبعض أشكال التراث (في التفسير، يُعرف هذا بمبدأ التحقير derogation). مع ذلك، فإن استمراريته عبر التاريخية تُشرح أيضًا من خلال التوكيدات المستمرة أن النص (ق)، في الجوهر، يثبت فقط ما أوحي به سابقًا وفُسر بأشكال مختلفة عبر التاريخ. من خلال ذلك، تكتسب استمراريته وسياقيته صفة الإطلاق التي يؤبدها النص (ق) بوصفها كينونته الخاصة به. هذا هام ليس فقط على مستوى إيديولوجي بل أيضًا بلغة العلاقة بين شكل ومضمون النص (ق)، أو عدد من مسلّماته الشعرية.

إن النص (ق)، إذ يجزم أنه يأتي بنفس المعنى الذي أتى به كل الأنبياء قبل النبي الأخير، يؤكد شيئًا ما هامًّا إلى درجة قصوى من موقع الشعرية: النص (ق) يميز نفسه بذلك عن المزاعم (القائلة) بأنه يمثل الفن[1]. فلأن عمل الفن يوجد في أصالته، في جوهره الفذ والذي لا يمكن محاكاته، المعبر عنه من خلال توحد شكله ومضمونه. إن القرآن، بالمقابل، يلح على أن مضمونه قد كرر نفسه عبر التاريخ وأن المضمون نفسه قد أوحي به آنذاك في شكل جديد مترافق بأعلى القيم الأدبية، والجمالية. علاوة على ذلك، إن فهم أصالته بوصفها مقررة ومزينة لفنه (ولذلك، فهي غير تكرارية)، سيكون مضادًا لكينونته، نظرًا إلى أن مضمونه عندئذٍ سيصبح مشوهًا: سيوحي بأنه لم يكن ثمة إسلام حتى لحظة بعينها في التاريخ (أوائل القرن السابع)، الأمر الذي سيقتضي أن الله قد أجل تعريف العالم بالحقيقة حوله، وهذا بدوره سيلقي الشك على أساس الإيمان ذاته. لذلك، فإن مقولة الأصالة الفنية ممنوعة كليًّا هنا؛ أو، على نحو أدق تُزاح الأصالة عن مفهومها الفني لأنها تلازم الله بوصفه المؤلف، حيث كلمة مؤلف Author، بالشكل نفسه، ينبغي عدم تفسيرها بأن لها المعنى الذي تأخذه في الفن الأدبي. فالمؤلفية الإلهية والبشرية، أو الأصالة الإلهية والبشرية، هما غير قابلتين للمقارنة بشكل ملازم، ومن هنا فهما تنتميان إلى نظامين مختلفين للقدرة الخلاقة. بالتالي، فإن أي ادعاء لأصالة النص (ق) في وحدة مضمونه وشكله يقتضي

(١) النص يتميز بشكل ثابت عن الفن بطرق مختلفة سوف أقدمها بأفكار مختلفة، نظرًا إلى أن هذه هي المسلمة الأساسية لشعريته.

ضمنًا بقوة أن النص (ق) هو (من) عمل النبي محمد، وأن النص (ق) ومعناه ظهرا في لحظة تاريخية قابلة للتعريف لأول مرة. هذا الزعم – الذي ينظر إليه الآن من موقع النص (ق) – يشكل هرطقة.

إن النص (ق)، وقد عرّف سياقيته هكذا، قد أحرز حجة أساسية لصالح موقعه بين الديانات الأخرى. أي، إنه يرى كل الديانات الأخرى بوصفها قريبة من إدراك الأصالة بوصفها نقلًا أو أسلبة من صنع الإنسان. في هذا السياق، من المثير للاهتمام أن نتذكر أن القرآن يعترف بمن يسمون «أهل الكتاب»، أي يذكر أن كل الديانات التوحيدية الكبرى قد نتجت عن تحريفات محتومة لنفس الوحي الذي يثبته القرآن. بعبارة أخرى، تمثل هذه الديانات ضربًا من «التحريف الخلاق» للوحي البدئي، حيث إن مفهوم الإبداعية – من الحقل الدلالي للأصالة originality – يُعرف بشكل سلبي بالنسبة إلى حقيقته. في الوقت نفسه، فإن موثوقية مصادر هذه الأديان يتم تحويلها من مستوى الموثوقية الإلهية إلى مستوى الموثوقية البشرية – إلى تنقيحات مختلفة لهذه المصادر. (بالطبع، أنا أحيل إلى الأحكام والرؤى المتأصلة، تلك الموحى بها من موقع النص (ق)). هذان المستويان من المستحيل ببساطة أن نقارنهما، ويوجدان في تضاد: موثوقية الخلق الإلهي هي مرتبة، في حين أن موثوقية الخلق البشري هي من مرتبة أخرى تمامًا.

إن مضمون الوحي، كما يقول النص (ق)، ليس نقلًا (فنيًّا) للواقع، لكنه وصف جوهري وموثوق بشكل مطلق له. من هنا يكون غير ممكن، يضيف النص (ق)، بالنسبة لهذا الواقع ألا يكون دومًا قد كُشف بوصفه جوهريًّا نفس المضمون أو المعنى. إن التنوع الغني من النصوص التي تنتمي إلى أهل الكتاب، وإلى الأديان الأخرى يدل على تطلعها نحو الأصالة أو الموثوقية في جوانب أساسية كثيرة من المضمون، الذي يدل بدوره، إلى افتراق ابتعاد نسبي عن موثوقيته[1]. إنه يستتبع أن كل الديانات الأخرى ونصوصها،

(١) إنني استعمل الاسم Text المبدوء بحرف كبير للإشارة إلى نص القرآن. مع ذلك فإنني أستعمل الاسم (text) مع الإشارة إلى ديانات أخرى بالمعنى اللاحرفي الواسع جدًا للكلمة: هذا المعنى ينتمي إلى حقلي علم الدلالة والفيلولوجيا، فـ text بالأحرف الصغيرة يشير هنا إلى كل وحي أو كل مصدر ديني، سواءً كان شفهيًا أم مكتوبًا. رغم كل شيء، فإن القرآن قد أوحي به إلى النبي في شكل شفهي ولم يتخذ شكله كنص بمعناه الحرفي إلا في وقت لاحق.

بالمعنى الأوسع لهذا المفهوم، هي أصلية بلغة الأصالة البشرية. لذلك، يظهر النص (ق) مع ادعاءات واضحة بمواصلة التاريخ. الذي يضيف معاني ومظاهر متعددة إلى سياقيته. في الحقيقة، إن هذه السياقية مطلقة، نظرًا إلى أنها تأخذ كلية التاريخ كأوسع سياق لها، من ناحية، وتخلق بشكل متزامن السياق نفسه، من الناحية الأخرى. هذا المظهر يحدث «التبعات الشعرية» المؤثرة للنص (ق).

يقيم النص (ق) نوعًا من العلاقة الحوارية مع الثقافات والديانات القائمة، وليس فقط مع ثقافات وديانات شبه الجزيرة العربية؛ إنها حوارية بشكل تعاقبي وبشكل تزامني. هذا هو أصل السمة الجوهرية، التي يمكن بلغة العلم المعاصر أن ندعوها الاقتباسية والتناصية. إن القرآن يزخر بالحوار، على سبيل المثال، بدءًا من خلق الإنسان الأول (عندما يدخل الله حوارًا مع الملائكة وإبليس حول قراره (الله)) إلى مخاطبة النبي محمد. في ما بينهما يوجد عدد من القصص – مثل قصص النبي يوسف أو النبي موسى وفرعون – حيث يستشهد النص (ق) بالأبطال ما قبل التاريخيين بالإضافة إلى «المؤلفات» ما قبل التاريخية، كتلك التي في التوراة والإنجيل والألواح السبعة (الصحائف)... الخ. بالطبع لا يمكن تسمية مثل هذه العلاقة اقتباسًا إلا بشكل شرطي، نظرًا إلى أن النص (ق) لا يقتبس هذه المؤلفات Corpora حرفيًّا أو بوصفها كمرجعيات، بل بوصفها، بل يحولها بشكل عميق ويعيد ترتيبها ويدخلها في بناه الخاصة به، على مستوى الإيديولوجيا والشكل. بشكل ضمني، من موقع النص (ق)، لا يقتبس بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل يطمح إلى مراجعة الاقتباسات، مستعملًا قوة الحجة. مع ذلك، لما كان التركيز هنا على السياق (ق) وحقيقة أن التاريخ يضم المؤلفات المختلفة التي يتواصل النص (ق) معها، فيمكننا أن نتحدث حول اقتباسيته، حتى لو فهمت شرطيًّا. هذا هام من جانب الشعرية، نظرًا إلى أن قسمًا كبيرًا من مضمون وبنية النص (ق) يقوم على هذا النمط من الاقتباسية. في الحقيقة، إن هذه الاقتباسية تعمل في التناصية، حيث لا يمكن اختزال التناصية فقط إلى علاقة النص (ق) بـ (المقدسة الأخرى) بالمعنى المعاصر للمصطلح. مع ذلك، يدمج النص (ق) عددًا من النصوص الأخرى بطريقة متماسكة شعرية، وهو ما أحيل به ليس فقط إلى المعنى

الحرفي لكلمة «نص» – كنص مكتوب – بل بالمفهوم الأوسع المشروح سابقًا (في هذا المقال). إن تناصية القرآن مؤثرة بشكل ملحوظ، نظرًا إلى أنه يدمج النصوص المقدسة الأكثر صلة به في التاريخ. مع ذلك، فضمن هذه التناصية، يمكن النظر إلى اقتباساته بطريقتين. إذا نظر إلى اقتباسيته من موقع البحث الأدبي والثقافي الضيق – وليس من وجهة نظر دينية (مسلمة) – عندئذٍ تظهر كاقتباسية بالمعنى المعتاد: علاقة اقتباسية بنصوص أخرى ليست موثوقيتها موضع شك. الثانية، إذا نظر إلى اقتباسية من موقع مسلم – مؤمن، عندئذٍ فإنها تكف عن أن تكون اقتباسية بالمعنى المعتاد وتصبح اقتباسًا ذاتيًّا (من الذات) autocitation. أي، يبني النص (ق) اقتباسه بالنسبة إلى نصوص، مصادر أخرى باعتبارها غير موثوقة وبحد ذاتها، غير جديرة بصدقية الإيديولوجية. إن النص (ق)، غير المألوف كما قد يبدو، في الواقع يقتبس ذاته، أو النص البدئي prototext، لأن هذا شرط موثوقيته الإلهية. بما أنه مكرس بوصفه الوحي الذي يصوّب، للمرة الأخيرة، تحريفات النبوءات (النبوات) الأقدم، فإنه يستعيد الاقتباسات بموثوقيتها، مستعملًا هذا النمط من الاقتباسية لتعريف النصوص الأخرى بأنها منحولة apocryphal. هذا الاقتباس الذاتي هو، بالطبع، غير مقبول من موقع النصوص الأخرى المموضعة عبر التاريخ، لكن النص (ق) ليس معنيًّا بذلك. علاوة على ذلك، يجري تقديم الاقتباس الذاتي كواحد من أهداف النص (ق) الرئيسية، نظرًا إلى أن هذا هو وسيلة لإثبات نوعية علاقاته بالنصوص الأخرى. إن مبدأ السياقية يرفع إلى أعلى مستوى ممكن.

بالحفاظ على مثل هذه التناصية والعلاقة الاقتباسية بالنصوص المقدسة الأخرى، فإن النص (ق) «يعزز» بشكل فريد التاريخ المقدس hierohistory والتاريخ كمتصل Contiuum تقطعه نصوص أخرى في التاريخ تصبح محددة بتواريخ وحيها (نزولها). إن النص (ق) يدمج بشكل فريد في بنيته الخاصة به نصوصًا مما تدعي الديانات الموحاة (المنزلة) التي سبقته. على سبيل المثال، إنه يزخر باقتباسات حول موسى وإبراهيم وداوود وأنبياء آخرين، ويتواصل مع كل هذه النصوص بأسلوب فريد، في حين أن هذه النصوص لا تحافظ على المستوى نفسه من التواصل في ما بينها،

بالأخص (ليس) مع القرآن؛ هذا لأن القرآن قد جاء بعدها، وأصبح التاريخ مقطعًا بما يتناسب مع عجز هذه النصوص عن التواصل المتبادل. على سبيل المثال، بالإضافة إلى عدد من الأغراض البنيوية والإيديولوجية، فإن المهمة الهامة التي يعهد بها إلى قصة موسى الباراديغمية (النموذجية الإشارية) هي تأكيد استمرارية كلٍّ من الوحي والتاريخ نفسه، وكل ذلك يتم تحقيقه بواسطة التناص.

إنه، إذ أصبح بذلك نصًّا فائقًا (ق) Hypertext، بين أشياء أخرى، يؤكد نقطتين هامتين[1]. الأولى، إن النصوص التي يتواصل معها بلغة الاقتباسات والتناصية لا تمتلك القدرة على التنظيم التناصي من مرتبتها الخاصة بها – التعاقبية والتزامنية – كما أنها لا تمتلك نفس العلاقة بتمييز النصوص الأخرى كما يمتلك النص (ق). بالتأكيد، إنها أيضًا متآلفة جيدًا مع مبدأ العمارة التناصية، لكن بمدى أضيق بشكل ملحوظ من النص الفائق. كما ذكرت سابقًا، فإن النص الفائق (ق) يمتص النصوص من كل الاتجاهات متبعًا المبدأ الخاص للاقتباس الذاتي. هذا النمط من العمارة يعطي نتائج هائلة على مستوى الإيديولوجيا. وبهذا يؤسس النص (ق) شرطًا أساسيًّا حيويًّا من أجل مجادلة كوننته الإلهية – وهو أن موثوقيته أبدية ودائمة. النقطة الثانية، إن النص (ق)، متبعًا المبدأ نفسه، يستعمل تناصيته الخاصة ليُمايز مستوى سيقنته عن مستوى سيقنة النصوص الأخرى. أي، إن النصوص الأخرى تمتلك درجة منقوصة من السياقية، تتناسب مع تخطيطها في التاريخ الذي تقطعه هكذا، مؤثرة على مساره فقط لدى انتقاشها فيه. لذلك، فإن النص الفائق (ق) يتغلب بشكل ناجح على هذه الاختزالوية من خلال التناصية التي نوقشت حتى الآن: بعزيمة وبشكل واضح، ينشر شبكته فوق التاريخ النصي والمقدس الكاملين.

يمكن إقامة اعتراض ممكن على فهمي للمستويات المختلفة من التناص بناء على حقيقة أن النصوص الأخرى (كالكتاب المقدس، على سبيل المثال) تمتلك أيضًا تمكنًا

---

(١) يستعمل مصطلح hypertext بمعنى مختلف اليوم – كمظهر مستقل من التناصية، في الحقيقة، تحققها التكنولوجي الأقصى»، مرتبطًا باستعمال تقانات المعلومات (من أجل المزيد اقرأ: Marin Katnic-Balkarsic, stilitika مع ذلك، أعتقد أن هذا المصطلح يمكن استعماله هنا بالمعنى الذي أشرحه
Liiljan, Sarajevo، 2001, P. 296.

من مبدأ التناص، لأنها تستخدم الاقتباسية لإقامة روابط مع النصوص التاريخية الأقدم. هذه حقيقة غير قابلة للنقض- مثلما هي تناصيتها - مع أن الفرق، على كل، يكمن في «مدى» و«نوعية» تناصها، الذي يقود، بدوره، إلى تبعات أخرى. يمتلك النص الفائق (ق) الميزة الحاسمة، ميزة كونه يأتي الأخير في مسار التاريخ ويمكنه أن يستعمل هذا الموقع بالعودة إلى النص (ق)/ الحوار (ق) حول خلق الإنسان الأول - بتعريف درجة موثوقيتها وإنجازاتها فإنه أيضًا يشرح عبر التاريخية. وبفعل ذلك، يشرح أيضًا امتطاطها رجوعًا إلى بداية الزمن، مستعملًا التناص لدعم هذا الشرح في الوقت نفسه.

إن لاقتباسية وتناصية هذا النص (ق) وظائف متعددة يتم إنجازها بشكل متزامن ودائمًا في الاتجاه نفسه. إنني هنا مهتم بالدرجة الأولى بوظيفتها الشعرية. أي إن اقتباسية وتناصية النص (ق) لا تعملان فقط على مستوى البنية الأدبية: إنهما تؤديان مهمتهما على هذا المستوى أيضًا، لكنهما تتخذانه فقط كأساس متين لأجل مزيد من السعي وراء الهدف النهائي - وهو هدف إيديولوجي. هذا النص (ق) المقدس ليس محصورًا بالإطار الجمالي فقط؛ فمن خلاله وبالاغتناء به، ينطلق النص (ق) إلى إطار الإيديولوجيا، ليلقي ضوءًا خاصًّا من هذا المنظور على الطريق الكامل خلفه، وعلى بنيته الأدبية والجمالية. مع ذلك، قبل شرح أهمية مثل هذه الإضاءة، ينبغي أن أشير إلى أن مجمل «مجموعة الأدوات الشعرية» في حقل الاقتباسية والتناصية يخدم عزم النص (ق) على إثبات فكرة استمراريته وموثوقيته عبر التاريخية. هذا واحد من أهدافه الرئيسية. علاوة على ذلك، إن هذا هام أيضًا من منظور شعري. فالمرء، لدى قراءة قصة موسى، يمكنه أن يثمنها بناء على مستوى أدبي، إذ يذهل من بنيتها الأرابسكية وتوزعها عبر أجزاء مختلفة من النص (ق)؛ مع ذلك، فإن النص (ق) لا يتوقف عند هذا المستوى من التلقي، عندما يقول: (مثل القوم الذين كذبوا بآياتنا فاقصص القصص لعلهم يتفكرون[1]. إنه يعني أن النص (ق) يشترط أن يتم تجاوز التلقي

(١) القرآن، السورة ٧: الآية ١٧٦، كل المقتبسات من القرآن في الطبعة الإنكليزية للكتاب مأخوذة من ترجمة القرآن إلى الإنكليزية من قبل ج. م. رودويل، J. M. Rodwall, Phoenic, Orion House, London ,1994

الأدبي والجمالي، في حين يفرض اشتراطًا آخر – اشتراطًا ذا طبيعة ابستمولوجية (معرفية). بعبارة أخرى، ثمة قصص مسرودة في النص (ق)، لكن مهمتها هي أن تقدم الفكرة التي يمثلها الكتاب (ق) بأكمله. في هذه السيرورة تعمل الاقتباسية والتناصية بطريقتين مختلفتين. فمن ناحية أولى، تكونان العنصرين الأساسيين للنسيج السردي، الذي يجعلهما فاعلتين بشكل حيوي في التنظيم الأدبي والجمالي للنص (ق). ومن الناحية الأخرى، مع ذلك، فإن للاقتباسية والتناصية مهمة دعم محاججة النص (ق) على مستوى إيديولوجي: (مهمة) تقديم الدور الحاسم والحيوي للتوحيد الإسلامي، والردة، والعنف، الخ. من موقع النص (ق)، فإن هذا يشمل التاريخ الكامل الجوهري، وليس نقله (الفني) إلى قصة.

لقد قلت قبل الآن إن النص (ق)، من منطلقه الأعلى، أي مستواه الإيديولوجي، يلقي ضوءًا استثنائيًا على كامل الطريق خلفه، كما يلقيه على بنيته الأدبية والجمالية. هذه هي الكيفية التي يبدو بها هذا الاتجاه – من سرد القصة نحو معناها النهائي – يعطي القارئ شعورًا بأنه (اتجاه) طبيعي، ما يجعله أكثر فعالية، لأن تحققًا realization هامًّا جدًّا ينتظر القارئ وراء السردية narrativity. إن الاقتباسية والتناصية تخدمان، بالفعل، تأكيدًا تامًّا لهذا الاتجاه. هذا الاتجاه والبنية يجعلان القصة مثيرة للاهتمام، يزودانها بحيوية حبكتها. مع ذلك، فإن الاتجاه هو النقيض تمامًا لموقف المؤلف (ق). أي، إن المؤلف (ق) يستعمل الشكل ليحضن فيه الفكرة (ق) التي يتعين على القارئ أن يتبناها. بعبارة أخرى، إن الفكرة (ق) هي الهم الأول للمؤلف (ق)، إنها محورية للإجراء برمته، وهو (المؤلف) يهبط من الفكرة (ق) نحو الشكل. باتخاذ طريق الاستدلال، حقق النص (ق) إعكاسًا للتراث العربي – الإسلامي، الذي كان محكومًا بالشعرية الاستقرائية على مدى قرون. يصبح جليًّا أيضًا أن النص (ق)، بالانتقال من الفكرة نحو الشكل، إنما يضمن مواظبة الفكرة عبر التاريخ، مواظبة الفكرة التي نتكشف فقط في أشكال مختلفة ملائمة لسياقات مختلفة – من الفكرة، على سبيل المثال، المحتواة في نص الألواح (الصحائف) The plates إلى الوحي القرآني. هذه الأشكال، مع ذلك، لم يتم التخلي عنها كليًّا، أو أنها لم تبطل كليًّا. هذه حقيقة جديرة

بالملاحظة. أي ، إن الأشكال قد تمت قولبتها فقط في أزمنة مختلفة، لكن – من موقع النص (ق) – لا يمكن أن يكون هناك أي ذكر لطمسها. لقد وجد على الدوام معنى محدد للاستمرارية، بغض النظر عن تنوع الأشكال، تحديدًا لأن قوة الفكرة، كونها قد بقيت بشكل جوهري سليمة، قد حفظتها في مدار كل أشكال تكشفها. هذه ميزة مطلقة لشعرية النص (ق) الاستدلالية. لأن النصوص أو الأشكال الأخرى التي تكشفت فيها الفكرة كانت معرضة بشكل دائم للقوى الطاردة المركزية (النابذة) – حتى تلاشيها الممكن في أعماق الماضي – في حين أن الفكرة مارست قوة جابذة (جاذبة مركزية)؛ هكذا، في فترات حرجة من تحريفات النص، كان يكشف دائمًا في أشكال جديدة، مقيِّمًا مثل هذه العلاقات الوثيقة مع الأشكال والنصوص الأخرى بحيث إنه طوَّر كونًا، أو متصلًا تاريخيًّا قويًّا. إن إعطاء الأفضلية لشكل بعينه، أو استخدام تحويل شعري، ما كان أبدًا ليثمر نتيجة. فالتناص هو ذو الأهمية القصوى هنا. أي، إن الحقل الجاذبي للفكرة عبر التاريخية يضم عددًا من الأشكال/ النصوص، لذلك من الطبيعي فقط أن نص القرآن سيستعمل التناص: إنها طريقة مميزة لتسليط الضوء على قوة وأهمية ومواظبة الفكرة، ولتغليب صوت واحد على تنافرات أصوات النصوص. بالتالي، يستتبع ذلك أن التناص هو في جوهر النص (ق). مع ذلك، ثمة شيء ما غير اعتيادي يسري من خلال تناص النص (ق) المقدس، شيء ما يمايزه عن نصوص كثيرة أخرى تتميز أيضًا بالتناص، ويميزه بالأخص عن نصوص ما بعد الحداثوية الأدبية.

إن الاقتباسية والتناصية، في الفن الأدبي، تؤيدان أو تدحضان النصوص التي يتم بناؤها في عمل جديد من (أعمال) الفن. وفي الوقت نفسه فإنها (النصوص)، بدورها، تؤيد العمل الناشئ. من هنا، فإن علاقة استحسان أو استهجان تدخل في اللعب هنا، رغم أنها علاقة تصون استمرار التراث وتجلب الثقافة بأكملها إلى الصدارة مرة أخرى، منقذة إياها من نسيان الذات أو التفكك في الفضاء والزمن. إن الهدف من التناص في هذا النص (ق) المقدس، مع ذلك، هو توصيف النصوص الأخرى بأنها مزيفة، غير موثوقة، منحولة، محرَّفة،..الخ. وتثبيت موقعه الخاص في مقابل الخواص

المميزة لمثل هذه النصوص. لذلك، فإن النصوص الأخرى، تمتلك قيمة مختلفة هنا: في الشكل الذي وجدت به في زمنها، تمثل تحريفًا غير مقبول للنص (ق)، الذي يطمح إلى إثبات الحقيقة بشكل مطلق. هذه النصوص هي بالتأكيد جزء من تراث، من ثقافة في التاريخ، لكن الأجزاء الهامة من مضمونها هي سلبية negativistic في ما يتعلق بمضمون هذا النص، الذي تُستدمج فيه من خلال التناص فقط لكي تُمايز وفقًا لعلاقتها بالحقيقة. هذا يقتضي بشكل واضح علاقة بالاقتباسية والتناصية مختلفة تمامًا عن تلك (العلاقة) التي توجد في الأعمال الأدبية. يكمن الاختلاف في نوعية علاقتها. ففي نص أدبي قائم على مبدأ الاقتباسية والتناصية، فإن الصدقية لا صلة لها بالموضوع ويصبح تحول شكل الاقتباسات مبدأً ضروريًّا لأجل مثل هذا المبنى التناصي لكي يحقق التحامًا فعالًا ومؤثرًا من الناحية الجمالية مع البنية الجديدة التي تبدو، كنتيجة، مثل نسيج متين. فالشكل هو ذو أهمية قصوى هنا، بالتناسب مع اللامبالاة إزاء النوع من الموثوقية والصدق الذي يشجعه هذا النص (ق) المقدس. إن النص (ق) المقدس لا يسعى وراء التراث، أو الثقافة في التاريخ، كهدف أولي أو مطلق له (كما هو الحال مع النصوص الأدبية)، بل، بالأحرى، يؤيد الفكرة على امتداد متصل التراث، أو الثقافة. إن الثقافة برمتها قد كدحت دومًا في مسعى لنقل الفكرة. إن تاريخ العالم هو إلى حد كبير تاريخ هذه المساعي والكدح، تمامًا مثلما أن الخصال المميزة للثقافات تنشأ من العلاقات المختلفة بالفكرة. من هنا، فإن النص (ق) المقدس المحلَّل هنا يتم إدراكه من خلال شعرية استدلالية وهو يوجد ليكشف الحقيقة، وليس ليلهم المخيلة أو النزعة الجمالية أو الانغماس الأقصى في إغراء الشكل. مع أنه لا يعتبر نفسه فنًّا. لذلك، فإن تحويله للنصوص الأخرى لا ينتهي في مضمار الأخلاقي: إنه يستخدم الاقتباسية «ليُخضع» نصوص أخرى لحقيقته وليس للتخييل الفني. على سبيل المثال، في قصة موسى يمكننا أن نميز عناصر كثيرة للقصة نفسها من نصوص مقدسة أخرى (وعدد من النصوص اللامقدسة)؛ مع ذلك، فإن النص (ق) «يعتنقها» ليس فقط ليؤدي الوظائف الجمالية ووظائف التسلية للقصة (رغم أن القارئ يجد هذه ثمينة أيضًا) بل، في المقام الأول، ليسلط عليها ضوء حقيقته الشديد.

ثمة شيء ما آخر مثير للاهتمام نوعًا ما في الاقتباسية والتحويل الشكلي. وهو، أن النص (ق) يستشهد بذاته أيضًا في بعض الأحيان، لكنه يستعمل التحويل الشكلي دومًا عندما يفعل ذلك. دعوني أعود إلى قصة موسى مرة أخرى: موتيف العجل الذهبي، على سبيل المثال، يتكرر ست مرات (بعض الموتيفات تتكرر حتى بشكل أكثر تواترًا)، لكنه يتكرر دومًا في بيئة نصية جديدة. تكون الاقتباسية مزدوجة هنا: فمن ناحية أولى؛ إنها تقوم على النصوص المقدسة الأخرى في حين أنها، من الناحية الأخرى، تلجأ أيضًا إلى الاقتباسية الذاتية – التكرار الجزئي لنفس التراكيب ضمن الموتيف نفسه.

لا يمكن للمرء سوى أن يستنتج أن تناصية النص (ق) هي شاملة. إنها تكشف عن نفسها على مستويات عديدة: الديني، السوسيولوجي، الأدبي، الخ. فالاقتباسية والتناصية هما «أداتان» غير قابلتين للاستبدال لأجل الحفاظ على سياقيته الكلية.

مع ذلك، يجب تكريس اهتمام خاص للنوع من سيقنة النص القرآني المحققة في التراث الأدبي التي يبني القرآن علاقة لافتة وديناميكية جدًّا بها بلغة الإيديولوجيا، مؤثرًا بشكل خاص على شعرية وإنتاج مجمل الأدب العربي القديم.

****

الفصل الثالث
تقدم النص القرآني على التراث

وجد القرآن تراثًا أدبيًّا غنيًّا باللغة العربية، كان قد حقق قبلئذٍ درجة من الكمال التفني. إن مجموعة القصائد الذهبية السبع (المعلقات) قد مثلت تألق هذا التراث في اللحظة التاريخية لتقدم القرآن باتجاهه. فقد عبَّر أهل الجزيرة العربية عن عبقريتهم في الشعر من خلال الإنتاج والنوعية اللذين تجاوزا بشكل لا يمكن تفسيره المستوى العام لثقافتهم وحضارتهم في ذاك الوقت. كانت الثقافة العربية ثقافة الكلمة التي وجدت تعبيرها في الشكل المكتمل فنيًّا في وقت مبكر يعود إلى القرن الخامس أو السادس الميلادي. مع ذلك، فإنه لم يمثل فقط فنًّا يستجيب للحاجات الجمالية للعرب (سكان الجزيرة العربية)، ينقل الواقع كما يفعل الفن عادة: لقد مثَّل الشعر في شبه الجزيرة العربية حالة ذهنية عامة، بحيث إنه قد أثر بعمق على واقع وتاريخ هذا العصر البطولي الذي كان فيه الشعراء هم أبطال من المرتبة العليا. فالزعماء القبليون والرعاة القبليون على حد سواء كانوا مسحورين بالشعر، ويفتخرون به على قدم المساواة ويمكنهم أن ينظموا شعرًا ذا نوعية متكافئة. كان هذا شيئًا غير ملحوظ لدى الشعوب الأخرى: كانت النخبوية العربية ولاحقًا، النخبوية الشعرية العربية شاملة. علاوة على ذلك، في هذا العالم أثبتت الكلمة أهميتها البارزة على مستوى آخر، كان طبيعيًّا فقط بالنظر إلى التثمين العام لجلالها. أي إن الجميل والكلمة التي يتكشف فيها قد رُفعا إلى مستوى الدين والسحر في الوقت نفسه، بحيث إن الإخلاص الكامل للشعب برمته للكلمة لم يأت مفاجئًا. نظرًا لحميمية الشاعر الاستثنائية مع الكلمة، فقد كان يقوم بدور الكاهن القبلي. إن سلطة الكلمة الشعرية قد حققت له مكانة

خاصة بين قومه – مكانة الوسيط بين القوى المتلقية والقوى العليا. في هذا السياق، من المعقول الحديث عن سحر الكلمات بالنسبة للعرب الجاهليين وبالتالي، عن المكانة الممتازة للشعر في مقابل كل الفنون الأخرى. هذه المكانة الخاصة لأجل الشعر لم يُطح بها مع العرب، بغض النظر عن حقيقة أن القرآن قاطع التراث بشكل ثابت في هذه البقعة بالذات. علاوة على ذلك، تظهر مواظبته أن التراث لن يتلاشى بالكامل أبدًا، بغض النظر عن قوة الانفجار التي يمكن لنصوص ذات قوة هائلة، كالقرآن، أن تحدثه داخله. حتى بعد أن ظهر القرآن على المسرح، بقي الشعر شكلًا لا يضاهى من التعبير الفني لدى العرب. صحيح أن الشعر كان عليه أن يستسلم لوظيفته الكهنوتية الوسيطية، لكنه ظل يحتفظ بمنزلة في العبادة: عبادة الكلمة، خصوصًا الكلمة الشعرية، لا تزال جلية في الوطن العربي. لذلك، فإن التراث، المتكيف مع الوضع الجديد الذي خلقه القرآن، نجح في الالتفاف على ذلك في فجر الإسلام؛ من هنا، فإنه من المشروع فقط أن نتحدث حول تحويل الثقافة وإعادة تنظيم بعض المواقع، وليس من المشروع بأي حال من الأحوال الكلام حول اضمحلال التراث بحد ذاته.

لقد قاطع القرآن، بشكل قوي جدًا، وبعزيمة التوحيد هذا الجزء الحيوي بالضبط من الكينونة العربية من زوايا عدة. إن نصه يعبر عن موقف من الشعراء والشعر في عدد من الأمكنة، ما يجعل من المشروع السؤال عن السبب في أن نصًا مقدسًا بمثل هذه الأهمية الهائلة مهموم بشكل صريح وبشكل ضمني بالشعر إلى مثل هذا الحد. رغم أن المقاطع السابقة توحي قبلًا بالجواب، فإن هذا الوقع للقرآن ينبغي تطويره أكثر، بما أنه يعنى بالمواجهة المحتومة مع التراث كما وجده القرآن، كما ينبغي تطويره من أجل التراث لكي يأخذ شكله على مدى مئات السنوات في الحقل الجاذبي لهذا النص (ق).

إن العلاقة بين التراث والقرآن ينبغي دراستها على مستويين: على مستواهما الإيديولوجي (المضمون) وعلى مستوى الشكل الذي يتم فيه تواصل مضمونهما. من الواضح أن هذين المستويين غير مفصولين ميكانيكيًّا، بل بالأحرى يُدركان على أنهما في وحدة، في كل من النص القرآني وفي القيم التقليدية العليا. كانت المواجهة

دراماتيكية للغاية بحيث إن التراث بأكمله، كله باستثناء التراث الحماسي والمكتفي بذاته حتى ذاك الوقت قد سكت لبعض العقود، مستنبطًا طريقه للبقاء. من الموقع العريض ليومنا هذا، نعرف الآن أن التراث قد نجا، بدهاء شديد للغاية. رغم أنه كان عليه أن يتخلّى عن بعض المسلّمات الشعرية أمام شعرية القرآن.

١ - القرآن يواجه الشعر على مستوى الإيديولوجيا

الشاعر الممسوس والنبي الأمين:

لم يكن شعر العرب الجاهليين فنًّا في سبيل الفن، ولا كان فنًّا في سبيل الجمالية، رغم أنه كان مهووسًا بالشكل بحيث إنه من المشروع أن نتحدث عن مكون فيلوتقني Philotechnic لهذا الشعر: كان مفتونًا بشكله الخاص به، وبسبب وجيه، نظرًا إلى أنه كان قد طور شكله إلى (جد) الكمال. مع ذلك، فإن هذه القصة ستناقش بتفصيل أكثر في الفصل التالي. دعونا الآن نقول فقط إن السبب الرئيسي لمواجهة القرآن الجدية مع الشعر لم يكن شكله – رغم أن القرآن يثبت تفوقه على هذا الجانب من الشعر أيضًا؛ فالمواجهة بين النص (ق) والشعر، على العكس، قد حدثت بالدرجة الأولى على مستوى الإيديولوجيا. إن النص القرآني – وفقًا لشروحاته – لم يظهر في التاريخ ليبطل الشكل الشعري العربي، بل ليهزم البعد الإيديولوجي للشعر، في حين أن النص (ق) المدعي التفوق على مستوى الشكل أيضًا خدم حجة إلهية «ملازمة»، إلى درجة لا يمكن معها فصل هذين «القطبين» للعبارة نفسها.

لقد ذكرت سابقًا أن الشعر كان يتمتع بمنزلة وسيلة (إعلامية) medium خاصة. وقد عرّفه هذا بوصفه إيديولوجي الطابع على نحو بارز: رغم قوة الكلمة في الشكل، فإن الشاعر يتواصل مع قوى فوق طبيعية، يمكنه بالفعل أن يسترضيها بفنه. هذا يقتضي، بالطبع، أن هذه القوى العليا هي أيضًا متقبلة جدًّا للكلمة، أو بشكل أدق، للكلمة المكسوة بشكل بارع بالشكل. في هذه المرحلة من الشعر – عندما كان الشعر، بطريقة هيغلية، وثيق الارتباط بالدين، كأداة ملحوظة للمعرفة الحدسية – كان للشعر بضع وظائف هامة بالنسبة للعرب ما قبل القرآن: فقد خدم حاجاتهم الجمالية؛

وعزز إدراكهم للاحترام الشخصي والقبلي وخدم كسخرية فعالة من العدو؛ لقد خلد ذاكرتهم الجماعية العالية التطور وأنسابيتهم genealogy، ورعى الحساسية العظيمة للناس الذين نجحوا، في شروط واقعهم البالغة القساوة، في توليد شعر بارع كملاذٍ لأجل حاجتهم الزائدة إلى التخييل والمخيلة. باختصار، كان الشعر يعني كل شيء لهم وبالضبط لأنه كان يعني كل شيء لهم، نجح في إحراز منزلته الدينية من هذا المستوى: كان الشاعر هو الكاهن أو الشامان القبلي؛ أصبحت كلمته الشعرية إلهية عندما مثّلت شيفرة لا يمكن استبدالها لأجل الاتصال بالآلهة الذين كانوا يُسرُّون بالشعر أكثر مما يسرُّون بأي شيء آخر. بما أن العرب كانوا يؤمنون بالعبادات المتعددة الآلهة ويتبعون عادات وثنية – من العداوات الدموية الوحشية إلى دفن أطفالهم الإناث أحياءً (وأد البنات) – كان المعنى الضمني لذلك هو أن الشعر وثيق الارتباط جدًّا بالوثنية، بالإضافة إلى أن موقعه الإيديولوجي كان قويًّا جدًّا وبالنتيجة، يستحق معاملة لائقة. هذا هو السبب في أن القرآن انقض على الشعر بهذا الشكل الذي لا هوادة فيه. لهذا، فإنه قاطع الشعر من فوق – في مستواه الإيديولوجي، عارفًا أنه بإقصاء هذا المستوى، من خلال الاستدلال deductin، فإنه سيهبط بالشعر إلى الدائرة التي ينتمي إليها، كما أنه سيضعضع الإيمان بالقوى الخارقة للطبيعة والصفة الوسيلية medial للشاعر – وهو إيمان ليس نموذجيًّا للعرب وحدهم بل، إلى درجة أكثر أو أقل، لكثير من الشعوب والثقافات الأخرى – من ربات الشعر muses الإغريقيات إلى «الزهرة الزرقاء» للرومانتيكية. حتى في يومنا هذا، لا يزال الشعر يحمل في «جيناته» ذاكرات هذه الأزمنة التي لا يمكن استعادتها.

مهما يكن، فإن القرآن هبط على المسرح قاصدًا أن يضع حدًّا للتكافل بين الشعر والدين، وأن يفرقهما بشكل واضح: وفقًا للقرآن، فإن الشعر ليس قادرًا على الوصول إلى الحقائق الدينية وتُعرف مواظبته على السعي وراء هذه الغاية بأنها هرطقة من المرتبة العليا؛ فالشعر يجب أن يخلي طريق التنوير الديني وأن يبحث عن بؤر واتجاهات مختلفة. بهذا المعنى فقط تم «تجريد» الشعر من «رسالته» من قبل القرآن، مع أنه لم يدفن بشكل فعلي أبدًا – سوى أنه ارتدى حلة جديدة، أخذ استراحة جيدة وإذ كان ملهمًا بمعنى جديد، ازدهر في شكل جديد في الثقافة العربية – الإسلامية بوصفه أحد أغنى زخارفها.

إن جل ما نعرفه عن الطموحات الإيديولوجية الموثوقة للشعر الجاهلي هو من القرآن نفسه. أي، إن البعد الإيديولوجي لهذا الشعر لا يمكن فهمه تمامًا منه وحده، نظرًا إلى أن الشعر الجاهلي كما نعرفه هو إشكالي بلغة الموثوقية: فقد تم تناقله كتراث شفهي لقرون عدة، ولم يدون إلا من قبل الفلاسفة الإسلاميين، الذين ربما أخذوا على عاتقهم تجريده من طابعه الوثني بطريقة ما.

في عدد من الأمكنة يحذرنا القرآن أن نصه ليس شعرًا وأن النبي محمد ﷺ ليس شاعرًا، قاصدًا ضمنًا دور الشاعر في حقل الدين. تقدم الآيات التالية بضعة استشهادات نموذجية:

﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له**﴾[1]. هكذا يصرح القرآن بشكل قاطع ناقضًا اعتراض العرب بأن النبي شاعر. فالنبي لا يحتاج إلى الشعر للتواصل مع الله أو لممارسة تأثير حاسم على البشر. يستنتج من هذه الآية أن الشعر، في ذاك الوقت، كان يمتلك بشكل واضح المكانة التي ناقشتها من قبل – كان الشعراء بشكل واضح يُستدعون إلى الآلهة بواسطة الكلمة الشعرية، بحيث كان للشعر تأثير قوي على الناس في هذا المضمار. إن الآيات المتصلة بهذا السياق تخبرنا بطبيعة الشعر بلغة التنوير الديني والأفعال الدينية عمومًا. يكمل القرآن العبارة السابقة بكلمات لا تترك مجالًا للشك: **إن هو (الكتاب) إلا ذكر وقرآن مبين**[2] الكلمة المفتاح في هذا الجزء من الآية، نظرًا إلى أنها تفسر بشكل يناقض مفهوم الشعر (sir) هي كلمة مبين. هذا يعني أن الشعر، في حقل الدين، يوصف بأنه غامض، مبهم، خيالي؛ لذلك، فإن إدراكه الحسي غير موثوق وخادع في غموضه، ما يكشف الشعر نفسه بوصفه وهميًّا بشكل جوهري.

في مكان آخر يقول هذا النص: ﴿**إنه لقول رسول كريم/ وما هو بقول شاعر قليلًا ما تؤمنون/ ولا بقول كاهن قليلًا ما تذكرون/ تنزيل من رب العالمين**﴾[3].

---

(١) القرآن، سورة يس، الآية ٦٩.

(٢) القرآن، سورة يس، الآية ٦٩.

(٣) القرآن، سورة الحاقّة، الآيات ٤٠-٤٣.

هنا لدينا التعارض بين عبارة **رسول كريم**، من ناحية أولى، وعبارتي «**قول شاعر**» و«**قول كاهن**» من الناحية الأخرى. فالنبي يستحق كل التكريم من حيث الموثوقية، في حين أن الشاعر – كما يُستنتج – غير موثوق وغير صادق: النبي في مهمة رسولية، ما يعني أن كلمته صادقة بالنسبة إلى مصدرها، في حين أن كلمة الشاعر مدَّعاة وبالتالي فهي غير موثوقة بالنسبة إلى الحقيقة.

– النقطة التي ينبغي ملاحظتها هنا هي أن هذه الآية تضع **الشاعر والكاهن** في المستوى نفسه، ما يؤكد بياناتي السابقة. الشاعر والكاهن هما في المستوى نفسه من حيث علاقتهما بالحقيقة. إنهما متساويان «وظيفيًّا»: إنهما وظيفتان متماهيتان في شخص واحد. إن عددًا من التوازيات النحوية في هذه الآيات تدعم البيان بواسطة اللغة والتركيب الشعري. فبالشعر بوصفه أداته الرئيسية، يكون الكاهن شخصًا نشاطه إيديولوجي بالدرجة الأولى، وهذا هو السبب في أن القرآن اتخذ مثل هذا الموقف المتشدد ضد الشاعر – الكاهن، أو الكاهن – الشاعر. إن الصفة التي استعملها العرب قبل القرآن مع كلمة شاعر هي النعت «مجنون» (ممسوس). هذه الصفة تحمل دلالات سلبية اليوم، لكن دلالاتها في ذاك الوقت كانت إيجابية. أي، إن كلمة **مجنون** (ممسوس) هي اسم المفعول المشتق من الجذر **جنّ**، الذي يعني «مسه الجن». لقد كانت الحالة العقلية الممتازة للشاعر التي تمسه (تتملكه) فيها قوى خارقة للطبيعة – الجن – هي التي تمنحه، بشكل مزعوم، الإلهام فوق البشري. فالإلهام كان حالة غير طبيعية، بحيث إن كلمة شاعر كانت تعتبر، وفقًا لذلك، غير مألوفة وخارقة للطبيعة. هذه الطبعة العربية لربات الشعر (الموزيات) الإغريقيات القديمات. وكمرادف لكلمة **جن**، كانوا يستعملون كلمة **شيطان**؛ هذه الكلمة أيضًا تحمل دلالات سلبية اليوم، أما في ذاك الوقت، فقد كان يُعتقد أن شيطانًا يهمس للشاعر في حالة الإلهام، ما يمكنه من أن يكون شاعرًا ممتازًا. من اللافت للاهتمام أن هذا الاعتقاد قد دام طويلًا، وإن بشكل متقطع بعد نزول القرآن، بحيث إن أحد أعظم الشعراء الأمويين، وهو جرير (٦٥٣ – ٧٣٣م)، أفصح عن مسّه الإبداعي من قبل الجن والشيطان. باتباع هذا الاعتقاد، كان العرب القدماء حتى يسمون أبناءهم باسم **شيطان**. من منظور اليوم،

من الصعب أن نفكر بواصف إيديولوجي أكثر شناعة، نظرًا لأن القرآن يعرّف الشيطان بصفات العجرفة والعصيان والإثم المشخصة. من منظور القرآن، لا يوجد عدو لله والإنسان أكبر من الشيطان. ثمة بالكاد أي شيء آخر يؤكد التضاد الإيديولوجي بين هذا الشعر والنص (ق) أفضل من هذه الكلمة والحقيقة التاريخية أو الأدبية والتاريخية، حول استعمال هذه الكلمة. إن النص (ق)، عندما يوازن الشعر، يعرض الحقيقة على النحو الأكثر تكرارًا كحجة له، أو الزعم أنها، خلافًا للشعر، واضحة بشكل كامل بالفعل. لهذا، في عدد من الأمكنة يؤكد القرآن بالحجة أن النبي أتى بالحقيقة (الحق). بالنتيجة، يعني هذا أن الشعر ككل لا يمثل الحقيقة، كشيء واضح، غير مبهم، وبحد ذاته، كإنذار وإرشاد. من المتعارف عليه، بما أن أسمى القيم الأدبية والجمالية تميز النص (ق) نفسه، إلا أنه أيضًا يحتوي بعض الأجزاء غير الواضحة والمبهمة: ﴿**الله نزل أحسن الحديث كتابًا متشابهًا مثاني**﴾[1].

هذا الغموض أو التكرار[2] يحيل إلى بعض صور الكلام ومجازات النص (ق)، لكنه لا يحيل إلى أساس توحيديته monotheism، إلى أساسه ومنظومة معتقداته، الخ... بالمقابل، وفقًا للقرآن، فإن الشعر غامض كليًّا وغير موثوق عندما يقدم الحقيقة بالمعنى الديني للكلمة (الحق). هذا هو الفرق الجوهري بينهما. اللغة الشعرية التي يستعملها القرآن أيضًا، هي دومًا أكثر إيحائية ودلالية، لكن ما هو حاسم بهذا الخصوص هي الطريقة التي تقدم بها الفكرة. أضف إلى ذلك، من المهم الإشارة إلى الاتجاهات التي يتبعها كل من الشعر والنص القرآني. فالشعر يستخدم عددًا من الوسائل الوجدانية للغة الشعرية لكي يشير باتجاه «الحقيقة» من منظور الوجداني والعاطفي. «فالحقيقة»، إذًا، يجري تقديمها بشكل غامض وبشكل ذاتي تحديدًا بسبب التشرب القوي للوجداني. علاوة على ذلك، إن الشعر، كونه يُلقى، غالبًا أثناء طقوس محددة، فقد كان يمثل أداة هامة لأجل زيادة الشحنة العاطفية التي تقوي «المعرفة». لذلك، فإن الشعر اتخذ سبيلًا يمكن أن نسميه **طريق الاستقراء**: كانت «المعرفة»

(١) القرآن، سورة الزمر: الآية ٢٣.

(٢) إن كلمة (متشابهات) تلقى تفسيرات مختلفة. فالبعض يفهمها على أنها كلمة تعني «أجزاء غامضة»، في حين يعتبرها آخرون على أنها تعني تشابه بين بعض الأجزاء في النص (ق).

تُحقق من الشعر وعن طريق الشعر وكنتيجة، يمكن استنتاج أن درجة المعرفة قد كانت متناسبة مع درجة الجودة الشعرية. كانت النتيجة النهائية لذلك أن الشعر هو الذي يصوغ المعرفة، أو الفكرة، على هذا المستوى – وليس العكس.

– إن **القرآن** يلح على مساره المعاكس. فهو لا يحتاج إلى الشعر (الآية ذات الصلة بالموضوع تم اقتباسها أعلاه) ليعيد تقديم الفكرة: ليفعل ذلك يلجأ جزئيًّا إلى النص النثري– وجزئيًّا إلى نص يستعمل القافية والإيقاع (الوزن). الشعر ليس ضروريًّا لكي تنبثق الفكرة – الفكرة تتبدى في أشكال مختلفة من اللغة الأدبية، تبعًا لحاجاتها الخاصة بها. إن سبيل الاستدلال القرآني المعاكس ذو أهمية قصوى هنا لأن النص (ق) يأخذ شكله وفقًا لفكرة تكون مستقلة نسبيًّا عنه، أو مستقلة عن شكله، كما تكون واضحة على نحو كافٍ في ذاتها ولذاتها بالإضافة إلى كونها قوية بما يكفي لأن تتكشف في أشكال أخرى أيضًا. من هذا المنظور – باتباع سبيل الاستدلال – يكون النص شفافًا وواضحًا بنفس القدر الذي تكونه الفكرة. على سبيل شعري استقرائي، فإن اللغة الشعرية ليست قادرة على نقل الفكرة بتمامها ووضوحها: إنها تستنزف ذاتها في مساعي حثيثة لتضم شيئًا ما خارج قدراتها، وهذا هو السبب في أنها تتطلب من التلميح والمواربة والإبهام الخ. أكثر بكثير مما ينبغي. أما اللغة الشعرية للنص القرآني فهي، بالمقابل، حبلى بالمضمون ويمكنها وحدها أن تحمل كل ظلال المعنى الجليل. الشعر يسعى للوصول إلى الفكرة، في حين أن الفكرة في القرآن تنسكب إلى النص، ومن هنا الاختلاف في إيحائيتها: في حين يلجأ الشعر على الأغلب أو بشكل حصري إلى العاطفي أو الإيحائي لكي يصل إلى الفكرة، فإن القرآن يجعل الإيحائية أقل تعبيرًا في نصه، كما لا يمكن التعبير كليًّا عن الفكرة من خلال اللغة الشعرية.

– يتضح من ذلك السبب في أن القرآن يلح بهذا القدر على جمل مثل ﴿**لعلهم يتفكرون**﴾؛ (**لعلهم يعقلون**) أي، يعوِّل الشعر بشكل رئيسي على العواطف، على الإحساس، في حين تعول المحاججة القرآنية بقوة على العقل، على المنطق الذي ينجم عن مقاربته الاستدلالية. صحيح أن لغة وأسلوب القرآن يؤثران بعمق على عواطف المؤمنين أيضًا، وأن القرآن لا يستبعد «أدوات المخيلة» أيضًا، لكنه يعول على المنطق

البشري. في الحقيقة، في حين أن الشعر يحتكم إلى قطب واحد فقط من الكينونة البشرية – الذي يتضمنه المصطلح **شعور** – فإن القرآن، من الناحية الأخرى، يحتوي ويرعى كلي القطبين: المعرفة والشعور؛ ليصل عن طريق العقل وليعتنق عن طريق القلب. إن الاعتراف بموهبة بشرية واحدة فقط ورعايتها يؤدي إلى تشويه الإنسان. إن الآية التالية هي ذات مغزى خاص بهذا المعنى: ﴿**فذكّر فما أنت بنعمة ربك بكاهنٍ ولا مجنون**﴾.[1] أي، أسبغ الله حظوة كبيرة، أو بركة على نبيه بتمييزه بشكل صارخ عن الكاهن، أو المجنون/ الممسوس؛ تنبغي أيضًا ملاحظة أن الاسم كاهن هو مرادف للاسم شاعر، وأن كليهما يوصفان بالصفة مجنون/ ممسوس (من قبل جني أو شيطان). لهذا فإن كلًا من الكاهن والشاعر يصوران بشكل سلبي كليًّا. الفرق بينهما، كما تلمح هذه الآية ضمنًا، هو نفس الفرق بين الوثنية والتوحيد، لأن النبي، في هذه المواجهة الإيديولوجية، يمنح أعظم البركات بفضل كون نبوته مختلفة في كل الجوانب عن وكالة الشاعر. خلافًا للنبي، يكون الشاعر – الكاهن خارج بركة الله، التي تُعادل هنا بالموقع الممتاز للنبي (محمد) في ما يتعلق بالحقيقة، ويحكم عليه (الشاعر) بالضلال. من هنا فإن الجملة الأولى من هذه الآية يُشدد عليها بقوة: فذكِّر. أي، لكون النبي يمتلك رسالة مختلفة كليًّا، على المستوى الإيديولوجي، عن الرسالة الإيديولوجية التي يمثلها الشاعر أو الكاهن، فإنه يحمل عبء الإنذار (التذكير)، إسداء النصيحة حول الحقيقة، أن يكون حاملها. بالتالي، هذا يعني أن عليه أن يوسع رسالته لكي تتضمن تحذيرات ضد الشاعر – الكاهن أيضًا. علاوة على ذلك، في السياق المفترض، فإن الشاعر – الكاهن هو العدو الإيديولوجي الرئيسي للنبوة المقدمة بوصفها الحقيقة، التي تحتكم إلى ملكات الإنسان الفكرية والعقلية، في حين أن الشاعر – الكاهن يحتكم إلى ملكات الإنسان الحسية. لقد ذكرت قبل الآن أن القرآن أيضًا، إلى حد ما، يعول على ملكات الإنسان الحسية والتخيلية؛ لكن ضمن تأثير النص القرآني، تنشأ العاطفية في معظم الأحوال كتبعة للمحاججة الإلهية المتجذرة في دائرة العقل والمنطق، في حين أن الشاعر – الكاهن ينطلق في الاتجاه المضاد ومنه لا يمكن أن يصل إلى نفس النتيجة.

---

(١) القرآن، سورة الطور؛ الآية ٢٩.

علاوة على ذلك، فإن الاختلاف الجوهري بين الشاعر ونبي الله ينعكس أيضًا في جذر هاتين الكلمتين.

نبي الله ليس مثل الشاعر – إنه حامل الحقيقة في ضوء العقل

١ – النبي (الرسول) هو شخص محمّل برسالة معينة. إن وظيفته الوسيطية محددة كليًّا بلغة إيتمولوجية اشتقاقية ودلالية، نظرًا إلى أنه لا يستطيع أن يمارس تأثيرًا (سحريًّا) على من أرسله ما لم يُصرح بذلك بوضوح. يمكن للرسول أن يتصرف في اتجاه واحد فقط – ينفذ مهمة الواحد (الله) الذي هو رسوله بشكل فعلي، بتعليمات دقيقة حول رسالته، ولا يمكنه، من حيث المبدأ، أن ينطلق في الاتجاه المعاكس؛ إنه لا يتصرف بالنيابة عن أولئك الذين أُرسل إليهم في اتجاه الواحد الذي يحمل رسالته فعلًا. إن المبدأ الشاقولي vertical لا يمكن خرقه هنا. فالله يمكن أن يكون رحيمًا بأولئك الذين يكونون صالحين ومراعين تجاه نبيه – هذا هو بالضبط ما يعد (الله) بفعله – لكن هذا كذلك لأنه نبيه، مع التشديد على كلمة نبوة Prophethood. إن الله سيفعل ذلك فقط بفضل التبجيل لأجل نبوته الخاصة به. إن مقاربة مختلفة كيفيًّا للوضع، أو ربما تضع التشديد على تصرف النبي في الاتجاهين، ليست قابلة للحياة لأنها ستحول مثل هذا الشخص إلى وسيط حقيقي، الأمر الذي سيكون غير ملائم تمامًا لأجل النبوة بوصفها التحقق للشاقولي (الأحادي الاتجاه).

٢ – في الوقت نفسه، فإن كلمة **نبي**/ رسول لا تنطوي على العاطفية – بل العكس تمامًا. إن النبي يؤدي رسالته بشكل عقلاني إلى درجة عالية وضمن تعليمات محددة؛ فالعاطفية، والشحنة العاطفية الكبيرة والحالات المشابهة ليست متأصلة فيه. إنه مرسل بحجج دامغة، لا يتدخل فيها لكي يحفظ موثوقيتها كاملة – التي هي حجة في حد ذاتها وبذاتها. إن الإلحاح على البعد العاطفي للنبوة ربما كان سيغمض الحجج التي ينقلها النبي وسوف يؤدي، وفقًا لذلك، إلى تغيير دلالي كبير في كلمة نبي Prophet بحيث سيتعين التخلي عن الكلمة واستبدالها بشكل ملائم. إذا وجدت، لدى الشعب الذي يرسل إليه نبي/ رسول، عواطف معينة مثارة بخصوص النشاطات المتصلة بالنبوة، عندئذٍ فإن ذلك بالتأكيد يمثل ظاهرة ثانوية: إنها لا تنشأ

من النبي ذاته وفعل نبوته بوصفه ظهورهما الأولي، بل من حالة ذهن الشعب التي تشكلها أو تنتجها الطبيعة الاستثنائية للجميع. يحدث ذلك في مناسبات مختلفة – وهذا شيء يعول عليه الوحي بقوة – أن شخصًا، لدى قبول المحاججة العقلية، يمر بشعور بالرفعة يتمظهر بطرق مختلفة ويتناسب مع التأثيرات المباغتة التي تحدثها المحاججة. بأي حال، فإن رد الفعل الأخير هذا ثانوي فقط؛ إنه تبعة تنجم عن النشاط الأولي للإنسان – التواصل مع المحاججة. هذان النشاطان ليسا متبادلي الاستبعاد (لا يستبعد أحدهما الآخر)؛ بالأحرى، إن الأخير يأتي بوصفه الإثبات للأول، بوصفه سنده الفريد ؛ مع ذلك، أثناء تفسير الاسمين نبي ونبوة من المهم أن نضع في الذهن أن العاطفية ليست مضمونهما المتأصل أو الأولي. بالطبع، من موقع الوحي، يتضح أن الله لا يرسل الرسل/ الأنبياء لكي يقنعوا الناس بوجوده بواسطة إثارة فوق عادية ما. إنه يبعث نبيًّا مع حجج، في حين تكون الحالات العاطفية نتيجة للعلاقة بالله وحججه؛ تمامًا مثلما أن التمتع ببركاته هو نتيجة للعلاقة بمحاججته: حتى عندما، على سبيل المثال، رمى النبي موسى عصاه التي «ابتلعت» كل المخلوقات السحرية لسحرة فرعون، فإنهم انحنوا واعترفوا بإيمانهم بدون أي سبب آخر سوى الحجة: كانت العصا – المعجزة **الحجة**/ البينة التي أثارت ردود الفعل القوية. إن أي شخص يواجه النبوة عمومًا – سواء كان يقبلها أم يرفضها – لا بد أن يواجه التبعات الناجمة التي تكون، بشكل طبيعي، متناسبة مع أهمية النبوة. في حالة النبوة الإلهية، فإن هذه التبعات هي عميقة بشكل هائل، لكن المبدأ نفسه يتجلّى في أشكال هامة أخرى من النبوة أيضًا. على سبيل المثال، إذا أرسل إمبراطور مبعوثه/ رسوله بشروط يتم إملاؤها من خلاله، فإن تبني أي موقف من هذه الشروط يجب أن تكون له تبعاته.

– بأي حال، إن هدفي هنا هو أن أوحي بدور وسيطي محدد لرسول/ نبي الله بقدر ما هو دور جدالي ووسيطي بالإضافة إلى كونه حياديًّا من الناحية العاطفية، سوى أن للنبي علاقة خاصة بمن يرسله، كما أنه يجب عليه، لكي تكون الرسالة فعالة ولكي تصان موثوقية النبي محفوظة، أن يكون مخلصًا بالكامل، عقلانيًّا، صامدًا، الخ. بوضع مثل هذا الأصل الإيتمولوجي والحقل الدلالي لكلمة نبي Prophet، في الذهن يكون من الواضح أنها لا تضاف بشكل عشوائي ليس إلى اسم العلم محمد وأسماء

الأنبياء الآخرين في القرآن. فالاسم نبي هو ضد ثابت وقوي للاسمين شاعر وكاهن (حيث ينبغي دومًا أن نضع في الذهن أن الكاهن يستعمل الشعر كأداة رئيسية له). مثل هذا التفسير لكلمة نبي يهدف إلى تسليط الضوء على صفات يمكن بناء عليها، كما يُفهم من الآيات المستشهد بها، أن يرفض القرآن مساواة وظيفتي النبي والشاعر، معرِّفًا موقعيهما الإيديولوجيين بأنهما متضادان. إن الجزء من هذا الكتاب الذي يجتهد على إيتيمولوجيا ودلالات كلمة شاعر سوف يؤكد بشكل كافٍ تضادهما، كاشفًا السبب في أن القرآن يكرس مثل هذا القدر الكبير من الاهتمام له. لكي أحقق هذا الهدف، إضافة إلى إيضاح الطبيعة الاستدلالية للشعر القرآني والطبيعة الاستقرائية للشعرية التراثية، ينبغي تقديم بضعة تنبيهات أخرى هنا أولًا.

٣ – إن **النبي**، عمومًا، يعني ضمنًا علاقة النبوة الأحادية الاتجاه، كما ذكرنا سابقًا. بشكل طبيعي، أشير بذلك إلى حقيقة أن النبي دومًا ينقل مضمونًا أوليًّا في اتجاه واحد فقط. إن تغذيته الارتجاعية ثانوية وفي حالات خاصة، كرسالة من الله، تكون هذه التغذية الارتجاعية سريعة الزوال من حيث التأثير الممكن على تعديل المضمون الأولي؛ إن زوالية هذه العلاقة تتناسب مع قدرة ومؤلفية (من) يرسل النبي/ الرسول أو تتناسب مع استقلاله عن رد فعل أولئك الذين يرسل النبي إليهم. بالنتيجة – ما هو مهم بالفعل لأجل فرضيتي – لا يمكن للنبوة أن تقوم بوظيفتها في فعل الاستدلال: لا يهم تلقي النبي للعالم ولا تهم علاقته بكل أشكال التراث، بما أن مهمته هي أن يجلب النص الاستدلالي إلى العالم والتراث لكي يعدلهما النص (ق) ويخلقهما وفقًا لمقاصد المؤلف (ق).مع ذلك، يبدو غير كافٍ أن نقول إن هذه ببساطة مسألة استدلال؛ إذ ينبغي التشديد على أن هذه مسألة استدلال شاقولي – إذا جاز لي أن استعمل مصطلحًا كهذا – بمعنى لا مشروطيته المطلقة وبالتضمين، عدم إمكانية التنبؤ بردود الفعل الانفجارية التي سيسببها النص (ق) في العالم والتراث بواسطة هذا النوع تحديدًا من الاستدلال. أما الشاعر فيتبع الاتجاه المعاكس.

٤ – النبي/ الرسول لا يبدع. بالنظر إلى طبيعة رسالته، لا يمتلك النبي الرسول الصلاحية من أجل التدخل في حقل المضمون الذي ينقله أو الشكل الذي ينقل به هذا

المضمون. إنه يمتلك موقعًا وسيطيًّا وليس ابداعيًّا. لذلك فإن شعرية الوحي تكون كليًّا خارج نطاق تأثير النبي من حيث التغييرات الممكنة عليه. إن كلمة وحي revelation ذاتها تدل على صفة مختلفة عن الصفة التي يحملها الشاعر – الكاهن: فالصفة الأخيرة لا تحصر نشاطه بالتوسط، نقل المضمون المهموس إليه بشكل مزعوم من قبل جني أو شيطان، بل يستعمل هذا الهمس لكي يبدع، وهو ما يؤثر، بدوره، بشكل حاسم على موثوقية الهامس. إن مهمة النبي هي أن ينقل بأمانة مطلقة مضمون الوحي، الذي لا يُهمس همسًا بل يُسلم إليه تسليمًا، لأن الوحي يلح على موثوقيته المطلقة. إن مصطلحي همس وسلّم يجب تمييزهما بشكل واضح (النص العربي يستعمل تعبيرًا أفضل حتى – أن الوحي منزَّل). المصطلح الأول يعرف بشكل محدد العلاقة بين الهامس ووسيطه، لأن الهمس بحد ذاته هو غير حاسم ومبهم أساسًا؛ إن موقف الهامس هو كتوم وغامض وسحري، إنه دفاعي واستطرادي ولابد أن يكون هكذا لكي يتيح للشاعر – الكاهن فضاءً كثيرًا قدر الإمكان لأجل الإبداع وتعديل وصياغة «المادة» المهموسة، الخ. إن علاقتهما هي شيء يشبه الشراكة. من موقع القرآن، الشراكة في ما يتعلق بالوحي هي بشكل مطلق أفدح الخطايا على الإطلاق.

– تتضح الفروق بين الشاعر – الكاهن والنبي بشكل متزايد. فالمصطلح تسليم deliver لا يتضمن شيئًا مما ذكر أعلاه: إن المسلم (الموصل) لا يملك أية صلاحيات ليقوم بتدخلات في «المادة»، وخصوصًا لكي يعدلها بوصفه وسيطًا، بل عليه واجب النقل الأمين لما هو مكلف به. من هنا ثمة أمكنة[1] كثيرة في القرآن تعلن صراحة أن النبي ليس سوى كائن بشري وأن مهمته برمتها هي أن ينقل الوحي. هذا الاتجاه من مصدر الوحي إلى المتلقين له، ونوعية رسالة النبي، هما كلاهما هامان لأجل إيضاح

(١) إن اختيار مصطلح نبي مبرر جيدًا؛ فكلمة نبي/ رسول، المضادة دومًا للشاعر – الكاهن لا تقتضي ضمنًا النوع من التوسط «فوق طبيعي» كما يقتضي الشاعر – الكاهن. من هنا يعلن القرآن عدة مرات أن النبي هو إنسان مثل الأخرين: ﴿قل إنما أنا بشر مثلكم يوحي إليَّ إنما إلهكم إله واحد﴾(القرآن، سورة الكهف، ١١٠) من المتفق عليه أن القرآن يخص النبي باحترام كبير. والآية التالية يمكنها أن تشرح ذلك: ﴿إن الله وملائكته، يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما﴾ (القرآن، سورة الأحزاب، ٥٦) مع ذلك، فإن مكانة النبي هذه هي نتيجة للاحترام المطلق لرسالته، التي لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن تؤثر على بيانات النص (ق) القائلة بأنه إنسان عادي في ضوء حقيقة أنه لا يبدع النص القرآني ولا يمتلك أية صلاحية في هذا المجال: الوحي لا ينسب قدرات خارقة للطبيعة إلى النبي.

الخصيصة الاستدلالية للوحي والخصيصة الاستقرائية للشعر في ذاك الوقت. في ما يتعلق بهذا التحول، من المهم أن نلاحظ شيئًا آخر.

– إن رواية الشاعر هي دومًا نقلية، نظرًا إلى أنه لا يتنازل أبدًا عن امتيازاته الإبداعية. بهذا المعنى تكون شعريته استقرائية أيضًا. مع ذلك، بسبب طبيعة النبوة، أو خصيصة رسالة النبي، فإن النقل المتعلق بالوحي يتبع بالضبط الاتجاه المعاكس. فالوحي **يهبط** من الخارج المجهول، من الميتافيزيقي (الماورائي/ الغيبي) من خلال النبي إلى العالم. يكون الاستدلال شاقوليًّا. المضمون غير المجزّأ للوحي «ينقل» من عالم آخر إلى هذا العالم عن طريق نبي/ رسول، بالشكل الذي حاول العالم (عالم الغيب) أن يفسره منذ هبوطه إلى يومنا هذا، مع الأخذ في الاعتبار حقيقة أن هذا الشكل يدمج كتلة هائلة ومكثفة جدًّا من المضمون. الطريق المعاكس غير وارد: النبي لا يملك الصلاحية، بشكل افتراضي، من أجل النقل في الاتجاه المعاكس الذي يمكن أن يكون حتى إلى حد بعيد من نفس المدى والنوعية. إذ لا يمكن أن يقوم به سوى شاعر، وهذا هو السبب في أن «مهمته» هي ملائمة تمامًا في ميدان الدين.

ثمة كلمة أخرى متكررة يستعملها النص (ق) من أجل النبي محمد تقع ضمن الحقل الدلالي نفسه (وإن تكن ذات جذر مختلف) وتحمل نفس المعاني الضمنية الشعرية. إن مصطلح (النبي) الذي، بسبب تأثير القدرات القوية للنص المقدس، ينبغي أن يترجم بمعنى رسول الله. فالرسول والنبي هما بشكل واضح ضمن نفس الحقل الدلالي ولهما نفس الموقع بالنسبة إلى مصدر الوحي من حيث الوساطة واللاتدخل الإبداعي، والوضوح الشعري، الخ. لذلك لن أكرس أي اهتمام خاص لهذا المصطلح[1].

---

(١) في كثير من الأحيان يترجم غير المسلمين كلمة النبي (رسول الله) بكلمة المتكهن (العراف). بالطبع. هذه ليست مجرد صدفة. لأن كلمة المتكهن، من المنظور الإسلامي، تحمل دلالات سلبية وتحقيرية، واضعة بذلك دين الإسلام برمته في دائرة الكهانة التافهة. بالإضافة إلى ذلك فإن الإسلام يعامل التكهن (بالمستقبل) كخطيئة كبرى، نظرًا أن المستقبل لا يعرفه إلا الله.

تحتوي اللغة العربية بضع كلمات للدلالة على المتكهن (من بينها أيضًا مصطلح كاهن، الذي سيتم سبر دلالالته السلبية في هذا النص) في حين أن النبي، المستعمل مع اسم محمد، يشير فقط إلى الرسول، رسول الله – الذي يعني من يجلب أخبارًا (موثوقة)، وليس من يحدس ويتنبأ.

الشاعر ليس مثل نبي الله: الشاعر يحرك العواطف في موقد السحر

إن إيتيمولوجيا (أصول) ودلالات الجذر شعر وشكله الاشتقاقي شاعر هي في تضاد مع الاسم نبي (رسول). فمن بين عدد من المعاني المرتبطة بهذا الجذر، ثمة معنيان هما الأكثر تواترًا والأشد ارتباطًا. الأول هو المعرفة to know؛ التعرّف؛ الإدراك (بالحواس)، التحقق (التبيّن)؛ الشعور. أما الآخر، فهو كتابة// إلقاء الشعر[1]. بيت القصيد هو أن هذين الحقلين يقعان في دوائر دلالية متراكزة. فالمعرفة أو الاطلاع التي يعبر عنها الجذر شعر هي المعرفة أو الاطلاع المكتسب من خلال الحواس أو المخيلة، أو الحدس، الخ. أو، كما يعبر عنها بالرطانة الدارجة، من خلال حاسة سادسة. لذلك، فإن المعرفة التي يشير إليها هذا الفعل، ليست معرفة إيجابية وعقلية، أو علمًا، بل النوع من المعرفة// الاطلاع الذي يتم اكتسابه بوسائل أخرى. للإشارة إلى الاطلاع الإيجابي بالمصطلحات العملية، تستعمل اللغة العربية الجذر علم، وليس شعر. بالتالي، ثمة ارتباط مباشر وقوي بين الشعور والمعرفة في الجذر شعر وهذان «النشاطان» يتميزان بالتزامن في وقت واحد: هذا النوع من المعرفة يتم اكتسابه من خلال الشعور وبالمقابل، هذا النوع من المعرفة يكثف المشاعر أكثر. كنتيجة، قد يعني هذا أن درجة المعرفة تتناسب مع حدة المشاعر. ليس مفاجئًا، إذًا، أن الشاعر (وهو اسم مشتق من الجذر شعر) وتبعًا للحاجة إلى هذا التناسب – كان يوصف بأنه ممسوس (من قبل جني أو شيطان). هذا المس كان يضمن للشاعر استثنائية بخصوص الحساسية الغريبة الأطوار – وربما حتى الوجدية (الانتشائية) في فعل الإبداع. إن الثقافة الحديثة قد ابتعدت عن هذه الصفة المرتبطة بالشاعر – وهو أمر ذو دلالة تمامًا- كما في كلمة مجنون، التي أزاحت المعنى الضمني ممسوس إلى الخلف، في حين جلبت المعنى الضمني مخبول Crazed إلى الواجهة؛ مع ذلك، فإن هذين المعنيين قد ظلّا في علاقة سببية حتى هذا اليوم.

– اشتق اسم الفاعل شاعر من الجذر شعر ومن ثم أصبح مؤسمنًا (دالًا على الاسم) كليًّا. هذا التصريف كان يترجم دائمًا بكلمة Poet، لكن هذه الترجمة ليست

(١) يستعمل الفعل يلقي هنا، لأن الشعر، أصلًا، لم يكن مكتوبًا بل كان يتلى شفهيًا.

المكافئ الدقيق للشاعر، وهو ما أود أن أشير إليه هنا. مع ذلك فإن ترجمة مختلفة مستحيلة ويجب على القارئ دومًا أن يضع في الذهن أن الاسم Poet ليس ترجمة دقيقة للاسم العربي شاعر. لكي أحافظ على الدلالات الأصلية للمصطلح، سوف أستعمل في بعض الأحيان كلمة شاعر بدلًا من the poet. إنها مسألة أخرى تمامًا أن المصطلح قد بقي رغم موقف القرآن اللامساوم تجاه الطموحات الإيديولوجية والمؤهلات، لأنه حتى في يومنا هذا ليس في اللغة العربية كلمة أخرى من أجل ما ندعوه a Poet وما نعتبره مصطلحًا حياديًّا من الناحية الإيديولوجية. فالتراث واسع الحيلة بشكل لا نهائي ولذلك فهو حيوي: بعد الوحي، تنازل الشاعر عن وظيفته الإيديولوجية لكن التراث، حفاظًا على المصطلح شعر، احتفظ بذكرى دائمة لهذا الأصل الأقدم للشعر.

– هكذا، فالشاعر هو الذي يعرف من خلال المشاعر أو الذي يشعر عارفًا (وهو يعرف). وحده هذا النوع من الترجمة يمكن أن يشرح عدم كفاية مصطلحنا Poet. فهذا هو بالضبط وصف وظيفة الكاهن. بالتأكيد، إن الكاهن لا يستعمل بالضرورة الشعر وحده لاستحضار القوى العليا ، لكن أداته للاختيار هي الشعر غالبًا. من المهم أن نتذكر أن الثقافة العربية، كما ذكرنا سابقًا، هي ثقافة الكلمة. بالتالي، في ثقافة كهذه، لم يكن بمقدور الكاهن أن يختار أية أداة أخرى لمعرفته سوى كلمة مغمورة على النحو الأمثل بالعاطفة (الوجدان). ثمة علاقة سببية بين الثقافة والعبادة ضمنها؛ إنهما ترعيان إحداهما الأخرى بشكل أبدي.

– المعنى الآخر للجذر شعر الذي أشرت إليه – كتابة/ إلقاء الشعر– يصبح مدمجًا بشكل فوري ويكشف عن تطبق (تعدد طبقات) غير متوقع للمعنى في كلمة شاعر. أي، في المحاولة لنقل هذا التطبق إلى لغة غير العربية، يمكن ترجمة شاعر بأنه الذي يعرف (وهو) يشعر من خلال الأشعار، الذي هو نقل وظيفي بلغة تحليلي لكنه غير مناسب على نحو واضح من أجل الاستعمال اللغوي العام والواسع الانتشار. لذلك، فالشاعر هو «الذي يتوصل إلى المعرفة من خلال المشاعر المثارة عن طريق شعره والمشاعر التي يراكمها في شعره».

لكي نعرّف كلمة شاعر بدقة قدر الإمكان ونقابلها مع كلمة رسول (نبي) ينبغي علينا أولًا أن نناقش مكانتها المورفولوجية. فهي اسم فاعل (مبني للمعلوم) من التوق/ الصبو aspiring ومثل أسماء الفاعل الأخرى الكثيرة في اللغة العربية، فإن الأسمنة بالتشديد على نطقها : من خلالها تؤكد أسماء الفاعل مكانتها الخصوصية. بالشكل نفسه، يؤكد هذا الاسم الفاعل سيروريته، اشتداده المتواصل؛ إنه يعبر عن فاعلية دائمة، هذا هو السبب في أنه يرفض أن يصبح اسمًا بكامل الأهلية، نظرًا إلى أن الاسم لا يمتلك الإمكانية التي يمتلكها اسم الفاعل العربي[1].

في الجزء التالي من هذا الكتاب سوف أرسم خطًا فاصلًا بين رسول (النبي) وشاعر (الشاعر – الكاهن) في مضمار الشعرية، أو المواجهة الإيديولوجية للقرآن مع الشعر، بنفس الترتيب الذي قدمت فيه صفات الشاعرالمنسوبة. هذان المصطلحان ليس اختيارًا عشوائيًّا خالصًا لعرض عدد كبير من ظلال المعاني. إن «اختياري» هو بالفعل «ضرورة» التحليل المتأصل، لأن القرآن يواجه الشاعر من حيث علاقته (الشاعر) بمعرفة الحقيقة، ما يقتضي أن النقيض الإيجابي للشاعر هو النبي[2].

ملحق (١) إن رسالة النبي أحادية الاتجاه – إنها تسير شاقوليًّا، في حين أن النبوة لا يمكن تنقيحها أو تعديلها في الاتجاه من أولئك الذين يرسل إليهم النبي/ الرسول باتجاه من أرسله. الشاعر – الكاهن فاعل في الاتجاهين: إنه وسيط خاص، من ناحية أولى، «يتسلم» رسائل محددة وفي الوقت نفسه، يعدلها بفضل موقعه المتوسط، مؤثرًا على درجة موثوقية الرسالة؛ ومن الناحية الأخرى، يستعمل قدرة واسطته – الشعر – فيباشر الاتصال مع قوة عليا يمكن أن يكون له تأثير شديد عليها: إذ يمكنه، على سبيل المثال، أن يسترضيها أو يغضبها من خلال أشكال «خارقية الشعر». إن قوة «أداته»، الشعر، هامة جدًّا هنا، نظرًا إلى أن تأثيرات فعله تكون متناسبة مع قدراته الشعرية. باختصار، يعمل الشاعر – الكاهن في الاتجاهين، هذا هو السبب في أن «رسالته» لها زاوية مختلفة عن زاوية النبي – إنها ليست شاقولية،

---

(١) هكذا فإن الاسم لا يمكن أن يعبر عن الاستمرارية مثلما يمكن لاسم الفاعل أن يعبر.

(٢) في النص التالي سوف أقارن «مواقف» النبي والشاعر واحدًا واحدًا وسوف أرقم كل بند (ملحق ١،...الخ).

لا يهم إلى أي مدى، أثناء فعله، يجوز للشاعر – الكاهن أن يوجه نظره إلى السماء أو إلى التراب تحت قدميه.

إن لمثل هذه العلاقة صفة سحرية تتصل بها وهي، بحد ذاتها، غير مقبولة بشكل مطلق من وجهة نظر الوحي (الإلهي). بما أن مستويات الموثوقية ملتبسة هنا، يصبح غير واضح ما هي «الرسالة». وما هو إبداع الشاعر – الكاهن؛ «انكسار refraction» الرسالة من خلال تجربته وشعره يكون أعقد من أن تسلم «الرسالة» بوصفها موثوقة. في الوقت نفسه، فإن نقاء العلاقة – بلغة القدرة والتفوق – يكون أيضًا مشوشًا تمامًا في حالة الشاعر – الكاهن لأنه يعتبر كائنًا فوق عاديٍّ، نادرًا يمكنه أن يستعمل مشيئته لإقامة اتصالات خاصة مع قدرة عليا. لذلك، فإنه لا يتخلى عنها، بل، أكثر من ذلك، يطمح إلى أن يمتلك نفوذًا غير محدود على مصدر رسالته. هذه العلاقة، إذ ترفع نوعيتها، تهدف إلى أن تصبح في نهاية المطاف نوعًا من الشراكة، التي هي أيضًا مرفوضة كليًّا بالنسبة للقرآن، نظرًا إلى أن النبي لا يملك أية قدرات أو طموحات كهذه أيًّا تكن. على العكس، يؤكد الله بقوة أن النبي هو مجرد إنسان في مهمة النبوة الإلهية.

إن التبعات الشعرية هي بالتأكيد بعيدة المدى هنا. فالشاعر – الكاهن هو مؤلف عمله، حتى لو «هُمس» إليه جزئيًّا، في حين أن النبي لا يشارك في المؤلفية مطلقًا، نظرًا إلى أنها، في موثوقيتها المطلقة، تنتمي حصرًا إلى الله. هذا يعني أن عمل الشاعر هو عمل فني، في حين أن الوحي هو عمل الله الذي يرفض أن يُختزل إلى عمل فن/ عمل فني، نظرًا إلى أن هذا الأخير متعارض معه وغير ضروري له. باللغة الشعرية، إن العمل الذي يرفض صراحة أن يكون عمل فن، من ناحية أولى، والعمل الذي يقيم تواصلًا مع شيء ما وراء طبيعي (ميتافيزيقي) من خلال قيمه الفنية واستقرائيته، من ناحية أخرى، فإن لكل منهما مواقف مختلفة جذريًّا. سأشير إلى هذه المواقف من حين لآخر.

الملحق (٢): إن الاسم نبي prophet دلاليًّا لا يعني العاطفية ضمنًا. خلافًا لدلالات اسم الفاعل شاعر، الذي يقتضي ضمنًا العاطفية، أو الإدراك الحسي كجوهر له. لقد

ناقشت ذلك بالتفصيل عندما شرحت إيتمولوجيا ودلالات هذه الكلمة. وذكرت أيضًا أن الشاعر هو الذي يعرف من خلال المشاعر بواسطة الشعر. بهذا الخصوص، من المهم أن نذكر أن المعرفة تقع في صميم رسالة النبي أيضًا، لكن هذين النوعين من المعرفة مختلفان جوهريًّا من حيث نوعيتهما. النبي لا يصل إلى المعرفة من خلال فعل سحر بل يبني معرفته على العقل؛ إن معرفة النبي تسبق نبوته، في حين أن معرفة الشاعر – الكاهن تكون متزامنة مع استشعاره (نظمه للشعر) – في «تماهي الحدس والتعبير». الأهم من ذلك، وهو جوهر المسألة، أن معرفة النبي تأخذ كفافات contours حادة، وتكون معرّفة بشكل واضح وهي غير ذاتية، وكل ذلك يعزى إلى حقيقة أن تدخل النبي بمضمون الوحي (الإلهي) يكون ممنوعًا. إن حالة الشاعر – الكاهن هي النقيض تمامًا. بما أن الإحساس، الحساسية هما الأداة الرئيسية لمعرفة الشاعر، فإن كفافات معرفته مشوشة إلى حد ما، ومتقلقلة ومائعة، نظرًا إلى أنها تعتمد على شدة الإحساس، الحساسية، التي تكون مختلفة دومًا في الشخص نفسه. بالتالي، فإن معرفته هي ذاتية إلى درجة عالية لأنها يتم الوصول إليها من خلال إحساس الشخص وتعتمد على القدرات الشعرية الذاتية. كل هذا هو النقيض تمامًا للإيمان كما يمر به النبي[1]. الشاعر – الكاهن لا يستطيع الحفاظ على نفس النوعية أثناء تكرار فعله، ولا يمكنه أن ينتج نفس التأثيرات على مصدر إلهامه. مع ذلك، فإن المضمون الذي ينقله النبي وعلاقته (النبي) بمصدره (الإلهي) هما فوق ذاتيين بشكل جوهري، بحيث إن الوحي (الإلهي) يجري تقديمه بمثابرة مطلقة بحيث يكون حتى فوق شخصية وذاتية النبي: إنه يُعطى في شكل لا يمكن تبديله إلى كل شخص على حدة ومجتمعين – وبالتالي إلى كل الأزمنة أيضًا. على العكس يكون التضاد لموقع الشاعر الكاهن كاملاً قصيرًا.

---

(١) تنبغي ملاحظة أن القرآن يستخدم الفعل شعر بمعنى عرف من خلال الشعور. على سبيل المثال، ﴿ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات بل أحياء ولكن لا تشعرون﴾ (القرآن، سورة البقرة، (١٥٤) مع ذلك، فإن هذه المعرفة ذات نوعية مختلفة عن المعرفة التي يعبر عنها الفعل عَلِمَ. فالفعل شعر يدل على المعرفة المكتسبة من خلال الشعور؛ إنها غير دقيقة وغير عقلية، بحيث إنه لدى ترجمة هذه الآية والآيات الأخرى بالفعل نفسه، سيكون من الأنسب أن نستعمل الفعل feel (... ولكن لا تشعرون).

– صحيح أن ثمة نوع من الذاتية المتصلة بالوحي (الإلهي)، لكنه يقع في مستوى آخر ومرة أخرى على النقيض من ذاتية الشاعر. أي، بما أن اتصال الشاعر – الكاهن ذاتي، فإنه مائع، كما قلت، بحيث يكون المضمون القادم من «مصدره» مائعًا أيضًا: إنه مُشَعْرَن Poeticised، ما يعني أنه دومًا قابل للتبديل وغير موثوق. مع ذلك، يلح الوحي (الإلهي) على موثوقيته واستمراريته إلى حد كبير بحيث إنه، أثناء أقل من خمسة عشر قرنًا – وهي حقيقة علمية – قد بقي متطابقًا في كل حرف أو صوت منه، إنه حتى يلح، تناصيًّا، على ثباته عبر التاريخ لأنه يأتي كما هو معلن فيه، إلى أن يستعيد موثوقيته التي زورها الناس سابقًا. على كلٍّ، جزم الوحي الإلهي، مبرهنًا استمراريته وثباته، بشكل فخم النزعة الذاتية التي أميزها عن الذاتية subjectivity. فالوحي الإلهي يتيح لكل ذات أن يدخل فيه، أن يفهمه وأن يقيم علاقات معه، أن يبحث عن الخاص به وقلقه الخاص من العقاب. بعبارة أخرى، الوحي الإلهي لا يعترف بالوسطاء أو الكهنة، بل يتيح لكل شخص/ ذات أن يتواصل معه مباشرة وبشكل واضح، مع الله أو – كما يمكن وصفه – كل ذات/ شخص يمكنه أن يتصل مباشرة مع كونية الوحي الإلهي. فلا يمكن أن يخطر بالبال توكيد أكثر قوة للذاتانية. أما وقد قيل ذلك، فلا حاجة للإسهاب في مفهوم الذاتية والذاتانية مع الشاعر – الكاهن. فهو يرتقي فقط حماسته وذاتيته، التي لا يمكن أن تمثل ثوابت كيفية. أما الذوات الأخرى فهي أدنى بشكل ملحوظ بالنسبة له. هذا يعني، بالتناسب مع تضخيم ذاتانيته، أنه يحط من قدر الذوات الأخرى في ما يتعلق بمصدر إلهامه. هذا يحدث لأن الذوات الأخرى لا يمكنها أن تحقق نفس النوعية من التواصل مع المصدر (الإلهي) كما يمكنه هو. إنه الوسيط الرسمي. هذا الموقع بالنسبة إلى الذوات الأخرى يمثل في الجوهر عدوانًا ضد صفتهم الذاتية؛ هذه مبررات دينية لأجل المكانة الممتازة من ناحية أولى، أو مبررات لأجل الدونية في الدين، التي تكون، بدورها، في تناقض مباشر مع المبدأ الديني لمساواة كل البشر. إن أي تمظهر للمكانة الممتازة يمثل هجومًا ضد الذاتانية، وهو مخالف لله.

– لذلك إن مبدأ الاستدلال الشاقولي إعجازي. لأن، أي ميلان لهذا الشاقولي – سواء في شكل المؤثرات الوثنية أو السحرية على المصدر، أو بلغة الأصناف الأخرى

من الميلان في بعض الأديان – يؤدي بالضرورة إلى حمائية protectionism على مستويات شتى، تمثل هجومًا بشريًّا ضد الضمانة الإلهية للمساواة بين الأشخاص/ الذوات المخلصين لله. هذا هو السبب في أن القرآن، الذي لا يبيح التمايز الإكليركي (الكهنوتي) أو الإلهي – البشري أو أي تمايز آخر، يكرر ليس فقط أن نبيه محمد هو إنسان مثل بقية البشر الآخرين، بل أيضًا إن الله حتى لا يقيم تمييزًا بين أنبيائه[1].

إن الاستدلال يقدم مزايا لا مثيل لها.

الملحق (٣) يدخل النبي النص (ق) إلى العالم بواسطة الاستدلال الشاقولي، وهذا النص (ق) يسبب تفجرًا في الثقافة. أما الشاعر فيتبع الاتجاه المعاكس ولذلك لا يسبب أي تفجر. أي، بما أن تواصل الشاعر يكون خلاقًا بطبيعته، فإنه يقتضي ضمنًا أن يكون هو نفسه بالفعل مصدر النص الذي يطمح من خلاله للوصول إلى الميتافيزيقي (الغيبي) وفي الوقت نفسه، يستعمل النص للتأثير على العالم من حوله[2]. هذا يحبط شمولية نصه: النص ينشأ من روح وتجربة إنسان واحد، لا يهم كم يعتبر استثنائيًّا في هذا التوسط، فعلاقة الشاعر بالقوة فوقه هي علاقة فردية، شخصية حتى، لكن مجال إبداعه بلغة التأثير على متلقيه – ربما مستهلكيه حتى – هو محدود نوعًا ما؛ إذ يمكن، في أفضل الأحوال، بالكاد أن يتجاوز المجتمع القبلي.

يكون طريق الاستقراء الشعري محصورًا بالتأثير القوي للذاتية التي لا تنجح أبدًا في بلوغ شمولية الاستدلال. وطريق الاستقراء الشعري ليس محصورًا بعامل الذاتية وحده – الخبرة والمقدرات الذاتية – بل أيضًا بالخبرة المحدودة بالتراث. لأن الشاعر (في هذا السياق أحيل إلى شاعر العصور العربية القديمة، رغم أن الشعراء عبر التاريخ كانوا أكثر أو أقل ميلًا إلى الإيمان باستثنائيتهم الخاصة) يكون مغمورًا بالكامل بالتراث الذي لا يستطيع توسيع الخبرة به، سوى أنه يفعل ذلك دومًا على أفقه

---

(١) من الممكن أن نعترض تفسيرًا خاطئًا بين المسلمين مفاده أن محمد هو نبي الله المفضل وما شابه ذلك. يمكن إيجاد ضربٍ محددٍ من الشهادة والتقديس لجزء من عائلة النبي لدى الشيعة. مع ذلك، فإن هذا ليس له أي أسس في القرآن، حيث يقول الله صراحة إنه لا يفرق بين أنبيائه (انظر القرآن، سورة البقرة، الآية ٢٨٥).

(٢) عندما تطبق كلمة نص على الشاعر – الكاهن، فإنها تعني ضمنًا ليس عمله الشعري فقط بل أيضًا سلوكه بشكل عام.

العريض، أو أفق ما نعتقد، إنه التراث وما ينبغي أن يكون. من المعروف جيدًا أن تناقل الخبرة بين الأجيال هو قيمة تقدر تقديرًا عاليًا. لذلك، فإن نص الشاعر (وفعله) هو استقرائي بهذا المعنى أيضًا؛ إنه «أفقي» في أحسن الأحوال، نظرًا إلى أنه يتواصل مع الأشخاص الآخرين على أساس خبرة شخص واحد. يكون اعتقاد الشاعر أنه يتواصل مع قوى عليا مشوشًا. نظرًا إلى أنه يقوم على العاطفي والحسي، الذي هو بشكل جوهري مصدر وهمه illusion. إن مدى هذه الشعرية متوقع نسبيًّا ولا تفجري: يمكنه أن يسبب تحولات دراماتيكية في منظومة القيم لكنه يتلوى دومًا، أقل أو أكثر، على أفق التراث، حتى عندما يثريه بشكل ملحوظ. من هنا، يمكننا أن نستنتج أخيرًا أن النص الشعري الأصلي – الذي يوصف غالبًا بأنه صانع عصر epoch-maker – هو في جوهره تحديدًا مصادقة قوية ومحددة على التراث، حتى عندما يتجاوزه.

على كلٍّ، إن هبوط الشاقولي إلى الأفقي يسبب تغيرات عميقة. هذا ما يفعله النص المقدس. لقد ذكرنا للتو أن النص المقدس يحترم التراث، إنما بطريقة محددة وبمعنى محدد، يعترف النص (ق) بالحاجة البشرية إلى تبني الأشياء الجديدة، خصوصًا الدينية «الجديدة»، بطريقة تدريجية (التدرجية والاستمرارية هما جزء من التراث بالفعل، حتى رغم كونهما متقلبين في بعض الأحيان)، كونه مدركًا أنه يجادل بقوة وبإقناع دفاعًا عن عقلانيتها. على كلٍّ، في حين يفعل النص (ق) ذلك، فإنه لا يهدف إلى الحفاظ على التراث، مع أنه قد يبدو كذلك للوهلة الأولى. إن النص المقدس يحافظ في الواقع على قدسية التراث. بامتصاص النصوص المقدسة السابقة وتنقيحها في الوقت نفسه، يؤكد النص (ق) أنه قد كان موجودًا دائمًا لكنه، في هذا التراث تحديدًا، تم تزييفه وتزويره في فترات معينة من التاريخ وأنه يريد أن يستعيد موثوقيته. هذه هي بالضبط الصفة البارزة التي يتم من خلالها تقديمه بشكل فريد على نحو مطلق بوصفه النص الأصل Protext والنص الفائق Hypertext. هذا هو المكان الذي تكمن فيه فرادته الشعرية. بعبارة أخرى، إن علاقة النص (ق) بالتراث هي هكذا بحيث تصون تراث الشاقولي؛ إن تعاقب التراث هو ذو أهمية بقدر ما يؤكد أهمية النبوة في الاستمرارية، بالإضافة إلى أهمية تلك التدرجية الثمينة

للطبيعة البشرية. بالتالي، فإن النص المقدس يشدد دومًا على الحدة القاتلة للزاوية التي تشكلها الشاقولية الاستدلالية وتسطح التراث. هذه الزاوية هي شرط أولي لأجل تجليه، في اللحظة التي يتضاءل فيها تأثيره، من موقع النص، مع مسار التاريخ، ويبدأ التاريخ نفسه هبوطه الشديد الانحدار – لنستعمل المجاز نفسه – حتى بطريقة بحيث يصبح الشعراء «وسطاء إلهيين»، فإن النص (ق) ينشط الشاقولي كإجراء طوارئ ومن خلال التناصية، يستعمل النصوص الأصلية من التراث – أي، العناصر الموثوقة من التجليات السابقة، محققًا بذلك سيقنة وظيفية إلى أقصى درجة.

إن تبعات تأثير الشاعر هذا من ناحية أولى، وتأثير النص المقدس من ناحية أخرى، هي عميقة ومتعاكسة تمامًا. باستعمال المنهج الاستقرائي، فإن نص الشاعر لا يمكنه أبدًا أن يسبب مثل هذه الحركات التكتونية (المزلزلة) كما يستطيع النص المقدس. إن تأثير نص الشاعر لا يمكن أبدًا أن يكون بالزاوية القائمة لأن ذلك سيعني أنه قد رمى خارج مدار التراث؛ لا يمكن لنص الشاعر أن ينجو إلا ضمن أفق توقعات التراث. مع ذلك، فإن النص المقدس يحفظ قدسية التراث، وهذا هو السبب في أن نزوله إلى العالم والتاريخ بالزاوية القائمة كان دائمًا قويًّا ودراماتيكيًّا؛ انفجاريًّا للغاية بحيث إنه كان دائمًا يفتت التراث إلى فتات. إن تعممه متفوقة بشكل مطلق حتى على ذاتية الشاعر الأكثر سموًّا. علاوة على ذلك، بما أن هذا ينطوي على مواجهة إيديولوجية بين النص المقدس ونص الشاعر، فإن هذا التعميم يواجه بلا رحمة بذاتيته وحماسته الحبيسة في طموحها نحو التعميم الذي يسلط الضوء فقط على قدسيتها بالنسبة إلى الحقيقة.

ثمة بعد جانبٌ آخر لعلاقة النص المقدس بالتراث – جانب يؤكد فيه النص أهمية الاستمرارية، في حين يثبت هذه الانقطاعية، المتناقضة كما يبدو للوهلة الأولى بحقيقة أن النص (ق) يلح على كونه معبرًا عنه بشكل ثابت في النصوص البدئية أيضًا – أي أنه كان موجودًا على الدوام – يوضح النص (ق) كم يصون باستمرارية وبشبكة قوية جدًا من التناصية. من هذا الجانب، فإن النص (ق) يعتبر التراث استمرارية ضرورية يثبتها هو في إطار القدسية. الأهم من ذلك، إن تناصيته لا ترتبط فحسب

بالنصوص البدئية المقدسة بلغة إيجابية (بالتجليات الموثوقة التي حرّفها البشر على مرِّ الزّمن) بل بالنصوص عمومًا: علاقة النص (ق) بالشعر، كما شرحتها للتو الآيات المستشهد بها، تثبت أن النص المقدس يمكنه أن يتبنى موقفًا سلبيًّا متميزًا إزاء نصوص بعينها. من هنا، فإن تناصيته الشاملة هي تعبير عن استمرارية (التراث).

على كلٍّ، بتكراره النص (ق) بذاته عبر التاريخ بلغة مبادئه الأساسية، يكشف النص (ق) أن التاريخ يشهد بكل مضطرد صدوعًا متقطعة تنفتح، يرتقها النص (ق) بشكل ثابت. بعبارة أخرى، إن الانقطاع بوصفه انحرافًا عن موثوقية النص (ق) نحو أنواع مختلفة أخرى من النصوص، حتى نحو النصوص الشعرية، هو قدر العالم في التاريخ. بالمضي خطوة أبعد، هذا يعني أن اللاتعويلية البشرية هي ثابت، حتى القداسة بالنسبة إلى موثوقية النص (ق) التي «يعجن» الإنسان نصوصه الخاصة به عليها، بالإضافة إلى أن هذه اللاتعويلية تخلق صدوعًا متقطعة و«حولًا» إيديولوجية للنصوص جاعلة زاوية الشاقولي حتى أكثر انفراجًا. إن للنصوص الشعرية تأثير قوي على الدائرة العاطفية للإنسان، وهذا هو السبب في أن الشعر – عند تلك المرحلة من التطور البشري – كان يمتلك المقدرة الملحوظة على ممارسة تأثير معاكس على مستوى الإيديولوجيا. هذا يقتضي ضمنًا أن النص هو الضمانة المطلقة الوحيدة وبالتالي الضرورية، للاستمرارية.

الملحق (٤) النبي حيادي بلغة الخلق، في حين أن الشاعر خلاق إلى درجة عالية. وفقًا لذلك، فإن النبي هو إنسان عادي، إلى حد استبعاد كل شيء آخر، ينقل بشكل يعول عليه مضمونًا بعينه، في حين أن الشاعر هو إنسان غير عادي يقيم تواصلًا مع الميتافيزيقي من خلال «لا عاديته» وقدراته الخلاقة.

في حالة النبي، فإن شيئًا يشبه هذا سيكون مكافئًا لتدنيس المقدسات من أعلى مرتبة. كمسألة حقيقة، بيت القصيد هو أن مضمون رسالة النبي يرفض بشكل مطلق أن يُسمى فنيًّا، في حين يعتمد الشاعر بالضبط على فنه وصنعته. من موقع النص المقدس، فإن مضمونه الكامل هو واقع مطلق، واقع في حالته الجليلة، في حين أن

الشعر يحول كل واقع، حتى الواقع الذي يمثله النص (ق)، مقولبًا إياه بطريقة ما، ما يعني أن النص الشعري يعمل باتجاه النقطة ذاتها والاتجاه ذاته اللذين يعتبرهما النص المقدس نقيضه. هذه هي منطقة تضادهما الأساسي وغير القابل. بوضع كل هذا في الذهن، فإن موقف النص المقدس تجاه النص الشعري يبرز طبيعيًّا – أي، الموقف الذي وفقًا له تكون المناداة بالنبي شاعرًا مكافئًا للهرطقة ووفقًا له، في الوقت نفسه يكون أي مسعى من النص الشعري لرفع ذاته إلى مستوى النبوة الإيديولوجية هو هرطقة أيضًا.

إن ما وصفته مرات عدة بأنه دهاء التراث يطفو على السطح هنا أيضًا. فقد سعى التراث إلى المناداة بالنبي شاعرًا – النص (ق) يشير إلى ذلك غالبًا – مخاطرًا بمنحه منزلة سامية زائدة إلى أقصى حد في مجتمع وإيديولوجيا العصر (عصره)، نظرًا إلى أن ذلك حدث في مجتمع عربي (ج) كان يضفي على الشعر أعلى قيمة وكان تراثه شعريًّا بشكل غالب. بالأخذ في الاعتبار النفوذ الشديد الاتساع القوة الذي كان يمتلكه النص (ق) بين العرب (ج)، فقد كان متوقعًا بشكل واقعي أن يكتسب منزلة المرتبة الشعرية العليا. ثمة سببان في أن التراث اختار أن يخاطر بإعلاء نص «النبي» فوق كل النصوص الأخرى وكلا هذين السببين نشأ من حاجته إلى الحفاظ على الذات. كان السبب الأول هو أن التراث، إذ يموضع النبي شاعرًا، سيكون قد شرعن كل النصوص الشعرية على مستوى الإيديولوجيا، الأمر الذي سيكون هامًّا إلى درجة قصوى من أجل تراث شعري قوي كالذي كانه هذا التراث. فكل شخص في الوطن العربي في ذاك الوقت من الممكن أن يكون قد تأثر بمثل هذا التعريف لنص «النبي»، آخذًا في الاعتبار الدرجة العالية لقيمه الأدبية والجمالية. مع ذلك، فقد كان النص (ق) عديم الرحمة، لأنه لولا ذلك لكان موقعه الإيديولوجي قد تعرض لتغيير أساسي – لاغيًا موثوقيته بواسطة الفن.

كان السبب الآخر هو أنه التراث (ق)، بتعريف النبي بوصفه شاعرًا، سيكون قد صان مبدأ الأفقية: هذا المجال الشاسع من الشعر ما كان ليتجسد ويستكمل إلا بنصّ حيوي جديد، في حين أنه على مستوى الإيديولوجيا لن تكون هناك أية تغييرات ثورية

كتلك التي سببها رفض النص أن يُدرج في منظومة القيم الشعرية التراثية. لذلك، عندما يتحدث القرآن حول الشاعر، يمكن أن يتولد لدى المرء الانطباع بأن الشاعر يصنف دومًا في موقع غير مستحب. هذا صحيح جزئيًّا فقط: فالقرآن يعرّف الشاعر – المؤدلج بلغة سلبية لكن، ضمن التراث الذي يتخلله النص القرآني، يكون الشاعر قيمة إيجابية من أعلى مرتبة. هذا هو السبب في أن النص المقدس تمكن من إحداث تغيير هائل بدّل هذا المجتمع تبديلًا كاملًا، مؤثرًا بذلك أيضًا على «الملامح» الروحية لجزء كبير من العالم. كان التراث في حالة صدمه لوهلة ، لكنه بعدئذٍ استنبط بعض الإجراءات التكيفية التي بقي الشعر بسببها شكل الفن الطاغي في الوطن العربي أثناء الأربعة عشر قرنًا ونصف التالية. كيف أمكن لذلك أن يحدث؟

حكمة القرآن ودهاء التراث

في اختبار قوة بين القرآن والشعر، قدّم القرآن بسخاء وحكمة للشعر فرصة للتراجع، وانتهزها الشعر. يمكن العثور على نصّ حاسم بخصوص المواجهة مع النصوص الشعرية بين الآيات الأخيرة من السورة التي تحمل عنوان **الشعراء**:

﴿والشعراء يتَّبعهم الغاوون/ ألم تر أنهم في كل واد يهيمون/ وأنهم يقولون ما لا يفعلون/ إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرًا وانتصروا من بعد ما ظُلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب سينقلبون﴾[1]

هذه الآيات تثبت أن الشعر مُدان على مستوى الإيديولوجيا. من خلال التوصيف المركّز جدًا، وفي ما لا يزيد على ثلاث آيات قصار، يجرد الشعر بشكل كامل من أهليته بلغة الإيديولوجيا، نظرًا إلى أن هذه الآيات الثلاث تشير كل واحدة منها إلى موقف إيديولوجي واحد، تقف كلها في نزاع متأصل مع القرآن، ويُصور كل موقف منفردًا بأنه سلبي بشكل كافٍ في مقابل الموقف اللامساوم للقرآن.

إن عبارة أن «الغاوون يتبعون» الشعراء يمثل الإدانة الأشد: يلح النصّ المقدس على صدقه بقدر ما يكون ذلك هامًّا للدين- وبقدر كبير بشكل لا محدود، كنقيض للنص

(١) القرآن سورة الشعراء، ٢٢٤ – ٢٢٧

الشعري الذي يقود إلى الضلال، أو يضلل البشر حارفًا إياهم عن نور الحقيقة. إن تجنيد وانقياد أولئك المضلَّلين إنما تسهله كل تلك الصفات (التي يتصف بها) للشاعر، وطموحاته وطريقته في تأليف الشعرية التي ناقشناها من قبل. هذه الآية تأتي كخلاصة لنقاشنا السابق. مع ذلك/ يبقى، ينبغي أن نذكر القارئ بأن Poet هو شاعر – لذلك، فإن من يكون مجمل كينونته واهتماماته قائمًا على العاطفي/ الوجداني، بمثل هذا الشكل المبالغ فيه، بحيث يمكنه، بشكل مزعوم، أن يتواصل مع القوى العليا. بشكل ضمني، فإن العاطفية بدون العقل لابد أن تضلل في نهاية المطاف، نظرًا إلى أنها تشجع جانبًا واحدًا من الكينونة البشرية، نابذة الجانب الآخر. في الوقت نفسه – وهي واحدة من رسائل هذه الآية – يستحق الشعراء أن يتم التعامل معهم عن طريق هذا النص (ق) (الذي، بالفعل، لا يتعامل إلا مع القضايا والظواهر الأكثر أهمية) لأن (تعطيفهم) – لنقدم مفردة معجمية غير مألوفة هنا – لا يبقى على مستوى الفرد، بل على العكس، يقتضي النص الشعري دومًا وجود متلقٍ وفي العصر الوثني العربي (ج) الذي يتحدث القرآن حوله، يأخذ النص الشعري المتلقين له في الحسبان أولًا وقبل كل شيء، حتى أنه يصبو إلى أن يمارس تأثيرًا قويًّا على المستوى الإيديولوجي لوعيهم. لذاك، فإن الشاعر، إذ يهذب حالته العاطفية عن طريق الكلمة وفي الكلمة – العلاقة بين الكلمة الشعرية والحالة العاطفية هي العلاقة التي أدعوها النص الشعري – فإنه (الشاعر) أيضًا يطرح عواطف المتلقين له، بما أن توسطه لا يمكن أن يقوم بوظيفته بدون ذلك. علاوة على ذلك، فإن قدرته تكون متناسبة مع مقدرته على إثارة العواطف (التعطيف). (القارئ غير المتآلف مع اللغة سوف يفتقد شيئًا ما هامًّا جدًّا جدًّا، وأنا أشجعه دومًا على أن يضع في ذهنه: إن كلمة Poet ليس لها الإيتيمولوجيا (الجذور) ولا الدلالات التي تمتلكها كلمة شاعر العربية). في وضع افتراضي يمكن أن نسأل السؤال التالي: هل كان يتبنى المتحد النص المقدس مثل هذا الموقف اللامساوم تجاه النص الشعري لو أن الأخير لم يكن له مثل هذا الجمهور العريض الذي كان يطمح إلى قيادته أو تضليله؟ الجواب على هذا السؤال الرئيسي هو مدمج في الآية الأخيرة المستشهد بها (٢٢٧). سوف يكرس مزيد من الاهتمام لها بعد قليل.

إن وصف الشاعر بأنه ينتمي إلى فئة البشر القادرين على تضليل الآخرين يثير بعض التداعيات المتعلقة بموقع النص الشعري بالنسبة إلى الدين من أفلاطون إلى هيغل. لا يوجد أي تأثير مباشر على النص المقدس، بل تعريف مماثل نسبيًّا للنص الشعري من قبل أفلاطون ورجال مثقفين آخرين كثيرين يشهد على إجماعهم – لنستعمل مصطلحًا مفرطًا في الحداثة حول منزلة النص الشعري في الدين. من المألوف على سبيل المثال، أن أفلاطون وصف الشعر بمصطلحات مشابهة في كتابه الجمهورية The Republic. فقد نبذ الشعراء من دولته المثالية بوصفهم فئة من الناس ذوي النفوذ – لنلخص أسباب أفلاطون – الذين يستعملون العواطف لتعمية العقل، والمعرفة الفلسفية بشكل ضمني أيضًا. علاوة على ذلك، بالنظر إلى قدراتهم، كان الشعراء يعتبرون خطيرين ولا مكان لهم في دولة أفلاطون التي سيسيرها الفلاسفة. ثمة موقف مشابه يمكن إيجاده لدى فلاسفة آخرين كثيرين، يمتدون من نيتشه إلى هيغل. وفقًا لهم – وهو ما بات مألوفًا – يكون الشعر هو أدنى مستوى في المعرفة الذاتية للروح المطلق. بهذا المعنى أعلن هيغل موت الشعر.

الآية الثانية من الكتلة المستشهد بها – **﴿ألم ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون﴾** – هي إكمال مقتضب للموقف السابق وهو أن الشعراء يتبعهم المضللون (الغاوون). تقدم (كتب) التفاسير تفسيرات مختلفة للآية الثانية، تنسجم مع التفسيرات المختلفة لمجاز الوادي الذي يهيمون فيه أي يتوهمون، يحلمون أحلام اليقظة؛ يحدقون شاردين). مع ذلك، فإن للآية معنى سلبيًّا بلا شك في السياق المعطى. أي، بما أنها تلي مباشرة الآية التي تعلن أن الشعراء يتبعهم أولئك الذين ضلوا، فإنها تفيد في تخصيص العبارة السابقة، المعممة نسبيًّا. لأن الشعراء يُضللون بسبب من أو بكونهم قادرين، من خلال سعي عاطفيتهم وخياليتهم، على الظهور في كل «واد». تنبغي ملاحظة أن الفعل الأصلي يهيمون يعني «يحرفهم شيء ما»، «يصبحون تائهين في حلم اليقظة»، يجولون بشكل خيالي عبر فضاء»...الخ. يعتقد معظم المفسرين أن كلمة وادي تشير إلى الأجناس الشعرية، ما يعني أن الشاعر يمكنه أن ينتقل بسهولة بين المديح والهجاء، بين مديح الذات (الفخر) والرثاء.، الخ. مهما تكن الحالة، فإن التشديد هو على التقلب

(العاطفي) للشاعر، مقدرته – المطوّرة إلى القداسة – على الترحال عن طريق الخيال إلى أية حالة عاطفية بشكل مستقل عن معتقداته. بطريقة معينة ذات دلالة، يكون متنافرًا مع ذاته والواقع من حوله.

– هذا المعنى التأويلي السائد لكلمة وادي بلغة الأجناس الشعرية له مبرراته، لكنني أعتقد أنه يستبعد جانبًا هامًّا من مجاز الوادي في السياق العام الذي نزلت فيه هذه الآيات. من الصعب أن نصدق أن القرآن تبنى مثل هذا الموقف إزاء الشاعر ببساطة بناء على قدرته (أي الشاعر) على أن يصبح مفهومًا عاطفيًّا في سياقات عاطفية متناقضة. لأنه يجب أن يوضع في الذهن أنه، حتى بعد (نزول) الوحي (الإلهي)، فقد كتب الشعراء بشكل واسع في أجناس شعرية مختلفة، محولين صنعتهم إلى شعر مربح إلى درجة عالية. كانت هذه ممارسة واسعة الانتشار دامت قرونًا، إلى أن بدأ الشعر الحديث يعزز مسلّمة الصدق الشعري، أولًا وقبل كل شيء في أعمال جماعات الديوان وأبولو والمهجر الأدبية.

– يتبنى النص المقدس بشكل دائم موقفًا من النص الشعري يتعلق بالدرجة الأولى بصفاته الشعرية وادعاءاته الإيديولوجية. صحيح أن القرآن لا يمكن أن يدعم «النفاق» الشعري بلغة الأجناس، رغم أن إدانته ليست متركزة على ذلك، بما أن هذا الشعر قد بقي، وحتى ازدهر في القرون التالية؛ مع ذلك، اشترط القرآن أن يتبنى الشعر موقفًا إيديولوجيًا مختلفًا. لذلك، أعتقد أن عبارة أن (الشعراء كانوا يهيمون في كل وادٍ) تعني ضمنًا حديثهم المتناقل عن رحلات خيالية «عبر الفضاء» تعود إلى الشياطين والجن والقوى الخارقة الأخرى، ويعني ضمنًا أيضًا أنهم أثروا على جمهورهم وفقًا لقوانين هذه القوى وعواملها، الأمر الذي يستتبع بالنتيجة انحرافًا مأساويًّا عن موثوقية الحقيقة. بذلك كان بإمكان القوى الشيطانية – بشكل مرفوض على نحو مطلق بالنسبة للنص (ق) – أن تستخدم الشعراء للتأثير على البشر لكي يضللوهم. في الوقت نفسه، بفضل الشاعر، منحت هذه القوى ثغرة لأجل الظهور بمظهر إلهي، وربما حتى لتكون آلهة. إن الأشكال المختلفة من التواصل العاطفي مع هذه القوى هي السبب المباشر لمثل هذا الموقف من طرف النص المقدس. من

الصعب أن نصدق أن سببه هو مقدرة الشاعر على أن ينشد ترنيمة جنائزية من أجل شخص متوفى اليوم، ومديحًا تجاريًا لحاميه غدًا. رغم كل شيء، فإن حدة تهمة أن الشعراء يضللون هي ملائمة لادعاءاتهم الإيديولوجية، وليس لما يدعى «عدم استقرار، الأجناس العادي» إن الينوع العاطفي لأي جنس شعري يمكن اعتباره عديم الأذى ما لم ينتهك مجالات من المرتبة الإيديولوجية أو المرتبة العليا. هذا هو السبب في أن تفسير هذه الآية على أنها تشير إلى تقلبية الأجناس (الشعرية) وحدها هو تفسير اختزالوي: فهو ليس مغلوطًا، لكنه بالتأكيد، يغفل الجانب المظلم الأهم من الآية.

– إن الوادي متعدد المعاني حتى كعلاقة سيميائية على الفضاء، «فالوادي» يقع «أدنى» الأرض نفسها، كما أنه يمثل مستوى «الفضاء السوي الطبيعي»، من المتفق عليه، أن الوادي أيضًا يمكن أن يحمل ظلال معاني إيجابية لأنه يفيد في أحيان قليلة (في الفضاء الجغرافي حيث أنزل النص) كسرير لأجل السيول المانحة للحياة، لكن هذه الصفة الإيجابية تُحول مرة أخرى إلى صفة سلبية: فالسيول في الوادي ترسب أيضًا طميها (وينبغي إدراك هذا كمجاز غني جدًّا): السيول تمر مسرعة جدًّا، تاركة رواسبها الطينية لكنها لا تغير الفضاء بشكل دائم، إنها عنيفة لكنها انتقالية أيضًا، الخ. إن المسار السيلي للعواطف التي يثيرها الشاعر و«المعرفة» التي تؤدي إليها هذه العواطف هي موازية للعلاقة بين الوادي والسيل فيه. من الناحية الأخرى. يمكن تفسير الوادي كنوع من ملجأ أو مصد ضد الريح، لكن هذا يقتضي أيضًا انكفاء عن مستوى السطح السوي ولذلك فهو غير مرغوب فيه: لا يوجد أي تداول إيجابي فيه، الأفق الحقيقي لا يمكن رؤيته منه، الشمس لا تسطع عليه كما تسطع على الفضاء من حوله، الخ. هذا المجاز البارع للنص (ق) كان من الممكن تطويره أكثر، لكنني آمل أن تجعل هذه الإيحاءات حول علامات (سيمياء) الفضاء من الواضح أن الوادي يقابل خداعًا معينًا، بحيث تؤكد هذه الكلمة (مع الآية التالية) بشدة الخداع المعبر عنه في الآية الأولى. في سيمياء الفضاء هذا من المناسب بالتأكيد أن نقارن كلمة الوادي بعلاقة سيميائية أخرى: القمة أو الارتفاع. فمع كل صفاتها المتناقضة تنبغي ملاحظة أن الوقوع في القمة هو دائمًا ذو امتياز بالنسبة إلى الوقوع في الوادي: توفر القمة

رؤية أفضل وأوضح للعالم، رؤية تطال أبعد من تلك الرؤية من الوادي[1]. عند مناقشة سيمياء الفضاء، يجب أن أشير إلى الاتجاه الذي تقود إليه. أي، الشاعر في الوادي له منظور واحد للعالم؛ أما سطح العالم فيقدم منظورًا آخر؛ القمة التي يأتي منها الوحي تقدم منظورًا آخر. كل شيء آخر يعتلي من القمة. التمايز في سيمياء علامات الفضاء أكثر من واضح هنا: إنه مؤثر حقًّا. أنا أحاول فعلًا القول هنا – دائمًا بلغة إيديولوجية، وليس بلغة الجنس الأدبي (الشعر) – إن الوادي كعلامة سيميائية يولد بشكل تلقائي العنصر الآخر من تضاده الثنائي – النقطة «العليا»– معتبرًا أن الوحي يُعرف كنقيض للنص الشعري. ربما على نحو غير متوقع – لكن بشكل ضروري هنا – ينبثق معنى الشاقولي من بين التبعات الأخيرة، في سيمياء الفضاء أيضًا: الشعراء مآلهم إلى الوديان؛ نشاط النبي ينتشر عبر السطح اللانهائي للعالم والتاريخ، في حين أن الله يطل على كل شيء من الأعلى (علٍ). هذا يعطي إيضاحًا واضحًا بلوريًّا للطبيعة الاستقرائية لشعرية الشعر والطبيعة الاستدلالية لشعرية الوحي.

– الآية الثالثة (٢٢٦) هي تكملة محددة للآيتين السابقتين: ﴿**وأنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾. من الواضح أن هذه الآية تثبت التناقض بين كلام الشاعر وأفعاله، الذي هو نمط محدد من النفاق، الكذب، الرياء، التظاهر بالتقوى، الخ؛ بأي حال، هذه هي الإدانة الأشد من وجهة نظر دينية أو من وجهة نظر الأخلاق عمومًا. فالتناقض بين الأقوال والأفعال يوحي بانفصام قاتل في شخصية الشاعر سببه الوحيد هو تعويله على العواطف كأداة للمعرفة والتواصل. لذلك فالنص الشعري هو تعبير عن عالم الشاعر الذي لا يتطابق مع عالمه الواقعي، أو مع عالم أفعاله. هذا في تناقض كامل مع عالم الشاعر، أو بشكل عام العموم، عالم أولئك الذين يتبعون الوحي، نظرًا إلى أن الوحي يلح بشكل ثابت على الاتفاق المطلق بين الأقوال والأفعال، حتى بين الأفكار (النوايا) والأفعال، كما يلح على أحد متطلباته الأساسية: بقدر ما يكون هذان الاثنان متوافقين، يمكن للمؤمن أن يعتبر إيمانه حقيقيًّا. في حين يشدد الشاعر على الخط

(١) إن العبارتين مع حرفي الجر المختلفين هما دلاليتان تمامًا بهذا المعنى: من الوادي وفي الوادي: يصبح إعراب حرفي الجر وظيفيًا جدًا هنا.

الذي يفصل عالم خياله عن الواقع بلغة إيديولوجية، فإن الوحي يلح على سيرورة معاكسة – محو هذا الخط لأن العالمين كليهما يمثلان الواقع بالنسبة للوحي بحيث إن العلاقة بهما يجب أن تقام حيث تكون الأقوال والأفعال في اتفاق مطلق.

– إن العلاقة بين هاتين الآيتين (٢٢٥-٢٢٦) مثيرة للاهتمام من الجانب الألسني أيضًا؛ إنها، من حيث التركيب، بنية إيجازية. أي، يمكن ترجمتهما كما استشهدت بها أعلاه، أي، كجملتين معطوفتين مستقلتين، مع حرف العطف الرابط والذي يقيم ربطًا بينهما. هذه الترجمة لا تربط بالضرورة كل أفعال الشعراء بشكل متبادل، أي، يعني ذلك ضمنًا أن التناقض بين أقوالهم وأفعالهم يعبر عنه ليس فقط في فعل الاستشعار (نظم الشعر) (في ما هم يهيمون في كل وادٍ) بل في أنهم يقولون عادة غير ما يفعلون فعلًا. مع ذلك، فإن حرف العطف هذا، متبوعًا بالضمير الشخصي هم، كما هو الحال هنا، يشكل أيضًا ما تدعى «واو الحال»، التي نترجمها بواسطة اسم الفاعل، في حين أن عبارة الحال كلها، كما يوحي اسمها، تعبر عن حال الفاعل في لحظة القيام بالفعل الذي يدل عليه الفعل. من هنا، فإن الترجمة التالية ستكون أيضًا دقيقة من الناحية الإعرابية: ﴿**ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون؛ وأنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾؟ إن عطف أشباه الجمل مفقود الآن لصالح تابعيتها: الشعراء يهيمون في كل وادٍ في حين، عندما يقولون ما لا يفعلون. في مناسبات أخرى لا حاجة للشعراء لأن يكونوا هكذا. لكن، بغض النظر عن ذلك، فإن عدم موثوقيتهم الإيديولوجية يرتبط النص الشعري بأي حال، نظرًا لأن الشعر يكون في تماس إلهامي مع القوى الشيطانية – كما يمكن أن تدعى الآن من موقع النص (ق). هذه الفكرة تنقل في آيات عدة تسبق مباشرة الآية التي استشهدت بها أعلاه، ما يمكن فهمه كتحضير لأجل الآيات التي تم تحليلها حتى الآن: (**هل أنبئكم على من تنزل الشياطين؟/ تنزّل على كل أفاك أثيم/ يلقون السمع وأكثرهم كاذبون**)[1].

– إن إلهام الشاعر معرّف بشكل واضح هنا: النص الشعري (أشير دائمًا إلى طبقته الإيديولوجية في هذا العصر الوثني) هو فعل شيطاني لأنه يُبدع بعد أن تكون

(١) القرآن، سورة الشعراء ٢٢١-٢٢٣.

الشياطين قد «تنزلت» إلى الشاعر وألهمته. من الواضح أن الشيطان – دائمًا وبأعمق معنى – يدل على كل شكل من أشكال الشر، ما يجعل وسيطه، الشاعر، كذابًا وآثمًا. فالشياطين يصغون سرًّا إلى أشياء في الغيب المجهول – كما تنقل الآية ٢٢٣ – فقط لكي يحرفوها قدر الإمكان ويفشوا بها إلى الشاعر. بالطبع، إن فعل الإصغاء السري (إلقاء السمع)، بالإضافة إلى فعل إفشاء الهمسات، يحمل دلالات سلبية. بأي حال، هذه الأفعال التي هي الشغل الوحيد للشيطان هي كلها أشد الانتهاكات بما أنه لا توجد مسائل تافهة يمكن الإصغاء إليها سرًّا في الغيب المجهول، لأنه لا توجد مثل هذه المسائل هناك بل توجد فقط المسائل المصيرية للإنسان وللعالم، التي تحرف عندئذٍ من خلال موشور شيطاني يهمس بها إلى الإنسان بوصفها شيئًا حاسمًا لأجل مصيره.

يشير هذا بشكل واضح إلى الشعراء الذين يظهرون، بسبب فن الكلام عندهم، مثل الكهنة. بهذا الخصوص، يجب أن نلجأ مرة أخرى إلى التحليل التركيبي (الإعرابي) لنرى كيف أن هذه الآيات الثلاث (٢٢١-٢٢٣) تنطبق على الشعراء كما تنطبق على الكهنة. أي، إن الربط بين الآية ٢٢٣ والآية ٢٢٤ يقام من خلال حرف العطف و: (و) الشعراء يتبعهم الغاوون. فواو العطف تتكرر بشكل مفرط في اللغة العربية الكلاسيكية. وتترجم في أغلب الأحيان (إلى الإنكليزية) بمعنى and، رغم أنها تقوم بوظائف إعرابية أكثر تعقيدًا بكثير. (في النص المقدس الذي أناقشه هنا تفيد كأداة ربط وكوحدة أسلوبية (بيانية) مُدْركة على مستوى الصوتيات Phonetics، تكون تكراريتها وظيفية تمامًا بلغة الأسلوب) لقد بينت للتو كيف أنها تشكل «عبارة حال»، تترجم عادة بواسطة اسم فاعل. إن وظيفة حرف العطف هذا هي دائمًا – بشكل أكثر أو أقل وضوحًا – النية في التعبير عن تزامن الأفعال الأحداث وتقارب الأحوال، الخ.. لذلك لا داعي دومًا لأن تترجم بوسائل معجمية (مع أنها ينبغي أن تترجم في هذه الحالة بعينها، نظرًا إلى أنها تمثل وحدة أسلوبية تدعم التكرارية والشكل الأسلوبي (البياني) إذ يمكن ترجمة معناها بعلامة ترقيم (اللغة العربية الكلاسيكية لم يكن يوجد فيها أي ترقيم): في هذه الحالة يمكن أن تكون النقطتان أو الشرطة (شحطة) (–): (....) يلقون السمع، وأكثرهم كاذبون: والشعراء يتبعهم الغاوون (...). العطف

يمكن ترجمته أحيانًا بكلمة because (لأن). لذلك فإن واو العطف تؤدي بلا شك وظيفة إعرابية ودلالية لدمج العبارات السابقة حول الأفعال الشيطانية في ارتباط عطفي وسببي مع نشاطات الشاعر التي هي سحرية في جوهرها وبصفتها هكذا، تستوجب أشد إدانة من النص المقدس.

إن الصلة على القوية بين كتلتي الآيات المحلّلة هنا تقطع بقوة عن طريق حرف الجر (إلا) الذي يدل على الاستثناء؛ الصلة تقطع بقوة بقدر ما يمكن لافتتاحية النص (ق) من أجل الاستثناءات أن تكون مستثنية والصورة السلبية للشعراء – الكهنة يتم إكمالها في الآية الختامية من السورة نفسها (٢٢٧):

(....)/ **إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرًا وانتصروا من بعد ما ظلموا** (....) هذه الآية تكمل الموقف من الشعراء بالطريقة الوحيدة الممكنة لأجل الوحي الإلهي التي تأخذ في الاعتبار كل ما ذكرته حول المنزلة الاجتماعية والإيديولوجية التي كانوا يتمتعون بها في المجتمع في ذاك الوقت.

لذلك، فإن الشعر ليس مدانًا ككل، لأن القرآن هو عمل ذو سيقنة قوية ومتنوعة المعاني. إذ سيكون من القسوة الزائدة وغير المبررة ثقافيًّا أن يحظر الشعر في مجمله من المجتمع العربي (ج) الذي كان قد أوصله إلى الكمال، في حين يعبر عن عبقريته بهذا الشعر تحديدًا. لقد احترم القرآن بشكل خفيف هذه الحقيقة. مع ذلك، فإن القرآن قد شجب بشكل واضح النمط من الشعر المعرّف قبل هذا الاستثناء، أي الشعر الذي يدعي أنه الحامل «للحقائق» الدينية. فالشعراء الذين يؤمنون والذين يعملون الأعمال الصالحة هم معذورون. إن العلاقة بين الدين والشعر، بين النص المقدس والنص الشعري، معرّفة بوضوح تام: النص الشعري في المجال الديني هو محصور تحديدًا بالعهد الوثني، في حين أن الوحي يتم تحويله إلى النص (ق) الذي يقدم غالبًا ككناية عن النور الذي يهدي العالم للخروج من الظلمة. – ما هي المعاني الممكنة لعذر الشعراء الذين يؤمنون في الآية الأخيرة؟ المعنى الأول هو أن النص (ق) يدين أولئك الذين يقعون على الطرف الآخر (النقيض) من الإيمان القويم، أو الذين يستعملون الكلام الشعري للتعبير عن المشاعر الوثنية أو أية مشاعر أو معرفة دينية أخرى غير إسلامية تعرف بأنها إفك. المعنى الثاني، الذي ينشأ بشكل طبيعي عن الأول، هو أن

أولئك الذين يؤمنون ويسمح لهم أن يتورطوا في الشعر بما أنهم، بوصفهم هكذا، لن يدخلوا في الشعر أي مضمون إيديولوجي يحرمه النص المقدس. لقد أُعطي الشعر فرصته لكن بشروط معينة متعلقة به.

المعنى الثالث هو افتراضي: إنه، كما أعتقد، متروك دون تحديد عمدًا من خلال البنية الإيجازية لهذه الآية. أي، من المشروع بالتأكيد أن نتفحص معنى منح العذر للمؤمنين الصادقين من هذا السياق السلبي بكل معنى الكلمة. قد يكون التفسير الممكن في حقيقة أن الإيمان الصادق للشاعر غير منسجم مع نوع الشعر المدان من قبل النص (ق)، الذي يعني أن بمقدوره أن يكتب شعرًا خاليًا من هذا المضمون الإيديولوجي. ثمة تفسير ممكن آخر – لا يمكن اشتقاقه من هذا النص بشكل صريح – هو أن الشعر يمكن أيضًا أن ينخرط في الارتقاء بالإيمان الصادق، أو في الارتقاء بالعقائد الإسلامية وقيم الإسلام عمومًا. إذا فهمت الآية المستشهد بها بهذه الطريقة، فثمة شيئان ينبغي وضعهما في الذهن. الأول، إن إجراء القطيعة مع شعر العصر يتم الإيغال فيه في القرآن إلى أبعد بكثير من أن يسمح بإلغاء أهمية الشعر كليًّا وإلى الأبد.

الثاني، أن الوحي كان مدركًا بالتأكيد أن العرب (ج) الذين جاءهم الوحي أولًا كانوا مفرطي الحساسية بشكل إيجابي للكلمة الشعرية بحيث إن الشعر يمكن أن يساهم في تشجيع الوحي. من خلال هذا الاستثناء بالذات يظهر الوحي أن لا نية له في خلق أرض يباب في التراث. أليست هذه دعوة كتومة للمسلمين لكي يستبدلوا الشعر (السحري) بالشعر الموجه بشكل صحيح لكن، بالطبع، بمعنى مختلف؟ لقد أنكر الوحي حقوق وأهلية الشعر في مجال المعرفة الدينية والتواصل مع الله، ما أعطى الشعر اتجاهًا مختلفًا بشكل جوهري عن اتجاه الشعر المدان من قبل الوحي. بعبارة أخرى، هل يمكن تفسير هذه الآية أيضًا كدعوة للشعراء لإنشاء المدائح للإسلام، والنبي، الخ[1]؟

(١) عند هذه النقطة يجب تذكّر أفلاطون مرة أخرى، الذي سمح فقط بالشعر التسبيحي في دولته المثالية بالتالي الشعر الذي ينشد المدائح للآلهة. في ما يتعلق بالقرآن، يمكنني أن أرى موقفًا صريحًا هنا: أي عمل يؤيد الإيمان الحقيقي هو ضرب من الإحسان الإسلامي هو شعر أيضًا؛ لكن الشعر ليس ضروريًّا لأجل تأكيد مرجعية الوحي. فالوحي يعتبر سائدًا ومكتفيًا بذاته.

في هذا السياق، قد يكون مثيرًا للاهتمام أن نشير – حتى ولو بتقديم مجرد خطوط مخطط عام، كما سأدخل بتفصيل أكثر لاحقًا في هذا الكتاب – إلى ما حدث للشعر بعد نزول الوحي. خلال بضعة عقود مرّ الشعر بفترة من الركود الحاد، بلغ ذروته حتى إقامة السلالة الحاكمة الأموية (٦٦١–٧٥٠)، ازدهر بعدها تمامًا أثناء العصر العباسي (٧٥٠–١٢٥٨). ثمة بضعة أسباب لذلك. أحد أهم الأسباب ربما يكون هذا الموقف الإيديولوجي الصارم للوحي في ما يتعلق بشعر ذاك الزمن. يمكن سبب آخر في حقيقة أن النص المقدس دخل التراث بقيمه الأدبية والجمالية الرفيعة التي كانت، كما هو متفق عليه عمومًا، متفوقة على شعر ذاك الزمن، بحيث إن الشعراء ببساطة قد صمتوا أمامه، شاعرين بأنهم أدنى منه إبداعيًّا. سأقول المزيد حول هذا البعد النص (ق) لاحقًا في هذا الكتاب مع أن ثمة سبب آخر هو أن العرب (ج) أدركوا نزول النص (ق) كانفجار حضاري وثقافي قوي بشكل متفوق، وأنه أثناء بضعة عقود كانوا مغمورين بشكل كامل في الانتشار الواسع لهذا النص في أجزاء بعيدة دائمًا من العالم. بشكل طبيعي، خيضت حروب كثيرة أثناء هذا العصر، الذي لم يكن مفضيًا إلى الشعر. في الوقت نفسه، كان هذا التراث الشعري بشكل غالب كان بحاجة إلى بعض الوقت ليتصلب في الإطار الجديد – في العالم الجديد ، حقًّا – وليعيد تأسيس نفسه من خلال أشكال جديدة لا تتناقض مع النص (ق).

في هذا الهدوء الشعري المفاجئ لم يتكلم سوى عدد قليل من الشعراء والذين قرروا فقط أن يسعوا وراء إلهام جديد لأجل ارتقائهم. كان هؤلاء مهتدين جددًا أبهجهم الإسلام ونصه (ق)، مستعدين للاعتراف بتفوق النص (ق) بلغة الشكل وعدم قابليته للجدل بلغة المضمون. هؤلاء الشعراء – القليلين جدًّا مقارنة مع الفترات السابقة واللاحقة لهذه الفترة – يمكن أن يمثلهم كعب بن زهير (٥٣٠–٦٢٧) بقصيدته الشهيرة بعنوان قصيدة **البُردة** التي تفتتح بكلمات **بانت سعاد**.. هذه القصيدة مشهورة بسبب كونها منظومة كقصيدة مديح للنبي ورسالته، لكن ما هو ذو أهمية هنا هو ردّ فعل النبي بعد أن ألقيت القصيدة عليه. أي، بدون أن يقول أي شيء، خلع بردته ولفها حول الشاعر. هذه الإيماءة فهمت كاستحسان أو حتى كتأييد للشعر الذي

يشجع محمد والإسلام[1]. مع ذلك، رغم هذه الإيماءة الواعدة، فشل شعر المديح في الازدهار. ربما كان أحد الأسباب هو حقيقة أن الشعر كان قد ارتبط بطقوس الكهانة بشكل أقوى مما ينبغي ولفترة أطول مما ينبغي، وحقيقة أن القرآن تبنى هذا الموقف اللامساوم تجاهه. إن ترابط الشعر محفوف بالمخاطر أكثر مما ينبغي، في حين أن النص المقدس يطفح باكتفاء ذاتي وثقة بالنفس. بأي حال، من المثير للاهتمام أنه لا يوجد أي إنتاج ضخم للشعر الديني في التاريخ العربي كما يوجد، على سبيل المثال، في المشترك الثقافي المسيحي.

بدأ الشعر باللغة العربية يزدهر بعد بضعة عقود من وفاة النبي، وازدهر في الأجناس الغنائية الأكثر فصاحة. فقد تخلّى مرة واحدة إلى الأبد عن ادعاءاته الإيديولوجية القرآنية وعندئذٍ فقط تم تقمص التراث الشعري. الأكثر من ذلك، إن الشعر لم يقلع فقط عن مساعيه لتمثيل الحقيقة الدينية، مسلّمًا ذلك بالكامل إلى القرآن – بل، وهو الأهم، مضى إلى أقصى الطرف الآخر بقوة العطالة، أو الدهاء. في مقابل الطموحات ما قبل القرآنية للشعراء، ادعى كذب «الكذب» mentdach كمسلّمة شعرية له، الذي كان يعني ضمنًا عدم صلة المضمون الشعري وحرية الاستعارة من مخزون التراث من الموتيفات (هذه الشعرية أفشت شرعية السرقات الأدبية بهذا الخصوص) في حين يؤكد، من الناحية الأخرى، بالشكل الأمثل على أهمية الشكل الشعري الذي يلبسه إبداع الشاعر. لقد وضع حد لهيمنة الشعراء في دائرة المسائل الميتافيزيقية الدينية قد تم وضع حد لها. في المواجهة مع القرآن على مستوى الإيديولوجيا، عانى الشعر من الهزيمة. هذا هو السبب في أنه تحول إلى ثيمات جديدة ومسلمات شعرية جديدة. بعدئذٍ، في هذا الجديد، شع لمئات السنين. استطاع الشعراء بشكل أخيرًا أن يكونوا شعراء ومؤمنين موجهين بشكل قويم.

---

(١) إن مصير البردة مجهول. فوفقًا لبعض المصادر، أن الخليفة معاوية (٦٦١-٦٨٠م) اشترى البردة من ابن الشاعر واحتفظ بها الخلفاء العباسيون، الذي كانوا يرتدونها في أيام العيد. وكما زعم، فقد حفظت في بغداد حتى النهب الذي قام به المغول في عام ١٢٥٨ عندما أمر هولاكوا بإحراقها. على كلٍ، تنقل بعض المصادر أنها لا تزال محفوظة في استنبول.

٢- القرآن يواجه الشعر على مستوى الشكل

كل دراسات الأدب العربي تتضمن القرآن لكنها تقاربه من مواقع مختلفة وتستعمل مناهج مختلفة. بدراسة القرآن بوصفه عملًا أثر بقوة على المشترك الثقافي الشرقي – الإسلامي، فإن الدراسات الاستشراقية في معظمها تعامله بوصفه عمل محمد (saws). لذلك، فإنها تتبنى مقاربة متعالية أو برائية على نحو بارز، وهي، بحد ذاتها، ذات محدوديات شديدة.

في الوطن العربي – الإسلامي يُدرَّس القرآن بوصفه كلام الله، بحيث تزخر كل كتب النصوص العربية حول الأسلوبيات (علم البيان) بالأمثلة على أسلوبه. مع ذلك، قد يكون من المفيد أن ندرس استعمال النص (ق) كمنهج يحدد موقعه بالنسبة إلى الموقعين «الخارجي/ البرائي» و«الداخلي/ الجواني». بدون البحث في إعجاز النص (ق) (نوع بعينه من خارقيته في اللغة والأسلوب)، من المعقول أن ننظر إليه ضمن كون الأشكال في التراث، وبالتالي ليس فقط ككتاب دليل للأمثلة الأسلوبية النموذجية بل كمنظومة واحدة أثرت على مدى قرون، من خلال إعجازه، على نمو تشكيلة واسعة من الأشكال في الثقافة وليس فقط في الأدب. في هذا السياق، ينبغي أيضًا أن نحلل موقف القرآن من الشعر على مستوى الشكل.

الخارقية الأسلوبية (البيانية) للنص (ق) والتراث

إن إدانة الشاعر بوصفه كاهنًا هي إدانة لا مساومة فيها في القرآن، نظرًا إلى أن النشاطات الكهنوتية للشاعر هي في تناقض مع الوحي. مع ذلك، على مستوى الشكل، ليس الشعر منبوذًا كليًّا، كما في الحالة السابقة؛ المسألة بالأحرى مسألة تجاوز التراث الشعري بطريقة خاصة. أي، في الأدب لا يقتضي الشكل بحد ذاته بالضرورة مضامين إيديولوجية محددة، وهذا هو السبب في أن النص (ق) يقيم علاقة مختلفة كيفيًّا مع الشكل. بالتأكيد، لا يمكن معاملة المضمون وشكله بوصفهما منفصلين بشكل جذري في علم الجمال لأنهما، بالمصطلحات الكروتشية[1]، يوجدان بوصفهما تماهيًا

(١) نسبة إلى بنديتو كروتشيه: Croce (١٨٦٦-١٩٥٢): فيلسوف ومؤرخ وناقد أدبي إيطالي أهم كتبه (فلسفة الروح). اشتهر كروتشيه بسبب أعماله في النقد الأدبي وعلم الجمال والتاريخ الثقافي والمنهج التاريخي. عرف بعدائه للفاشية.

للحدس والتعبير. هذه حجة قوية لصالح النص (ق) عندما ينكر على الشعر القدرة على التعبير عن أسمى مضمون ديني أو الوصول إلى أسمى الحقائق الدينية. سواءً كان بشكل ضمني أم بشكل صريح، يحذر النص (ق) بشكل مستمر من أن الشعر «كشكل من المعرفة» يمثل قِرانًا سيئًا مأساويًّا بين الشكل والمضمون؛ فالشعر، كشكل، بالمعنى العريض، يسعى، بشكل غير ملائم تمامًا من منطلق الوحي، إلى ضم المضمون (ق)، الذي يحرفه عندئذٍ من خلال عدم ملاءمته الخاصة.

يولي القرآن ذاته اهتمامًا شديدًا للشكل الذي ينزل به، لكن مع علاقة أعيد تعريفها بوضوح بين الشكل والمضمون. يكون النص (ق) في شكل النثر الذي يتميز بالقافية والإيقاع (السجع)؛ لذلك، فهو ليس في شكل «الشعر الخالص» بل في شكل خاص أيضًا يدعى النظم- نص منظم ومركّب لا يصاغ في قصيدة بل يؤكد بشدة على أهمية الوظيفة الشعرية للغة التي ليست غاية في ذاتها بل تخدم بالدرجة الأولى في نقل معاني محددة. إن النص (ق)، إذ يحيد عن «الشكل الشعري الخالص» يظهر كم هو مهم تجاوز وظيفة شعر الكاهن، مثبتًا في الوقت نفسه قدرته الخاصة على استعمال شكل مختلف للتعبير عن المضمون الذي كان الشعر، حتى ذاك الوقت، يسعى إلى التعبير عنه.

في أمكنة كثيرة يعلن النص القرآني بصراحة عن نيته في التعبير عن مضمونه بلغة وشكل يلتفتان إلى الجميل على نحو أمثل. ثمة أمثلة كثيرة تشرح ذلك، وربما أكثرها تأثيرًا في النفس هو ما يجده المرء في افتتاحية سورة الرحمن (٥٥): ﴿**الرحمن/ علَّم القرآن/ خلق الإنسان/ علّمه البيان**﴾[1].

تقيم المقاطع القصيرة بشكل أمثل علاقة بنية هرمية بين عدة ثيمات ذات دلالة كونية؛ فكل الثيمات يعبر عنها بإيجابية شديدة تصبح أقرب ما تكون إلى الكمال عن طريق هذه الثيمات التي تعتمد على بعضها البعض بشكل مترابط على نحو معقد. هذا الترتيب الكوني للأولويات أدخل فيه البيان، في الآية الرابعة، الذي يترجم بـ articulate speech بشكل شرطي فقط، نظرًا إلى أن اللغة العربية تستعمل نفس المصطلح مقابل stylistics. يستتبع من التحليل المتأصل لهذه الآيات أنها تعبر عن المعنى التالي.

---

(١) القرآن، سورة الرحمن: ١-٤.

فوق كل شيء يوجد إله الرحمة (الله)، بوصفه المنشئ الأول، وليس صدفة أن هذه العبارة الاسمية (إله الرحمة) تستعمل بمثابة الفقرة الأولى. أسمى آيات الرحمة هي أن إله الرحمة ينزل القرآن: أقصى الرحمة على العالمين، نظرًا إلى أنه يقود نحو التعرف على الله وبالتالي رحمته. يضاف خلق الإنسان (الآية ٣) إلى أهمية الفعلين السابقين. الرحمن (إله الرحمة) يظهر رحمته من خلال القرآن المنزّل على الإنسان الذي خلقه هو: هذه سلسلة لا يمكن قطعها من فعاليات الله. أخيرًا، تصل الآية (٤) إلى بيت القصيد الآية: الله أيضًا علّم الإنسان، الذي خلقه هو ونزل إليه القرآن، البيان (بشكل شرطي) بوصفه العلامة الأسمى لرحمته الشاملة[1].

لذلك، وضع الله مقدرة الإنسان على التعبير الفصيح (البيان) على رأس رحماته. فمن ناحية أولى، مكافئ لفعل خلق الإنسان ذاته، الذي هو ذو أهمية هائلة على نحو لا يقاس. من الناحية الأخرى، فإن مقدرة الإنسان هذه توضع في اتصال مباشر مع القرآن. بما أن النص الأصل يستعمل نفس الفعل علّم مرتين: (الله) علّم القرآن، (...) علّمه (الإنسان) البيان. يبدو، في أمكنة أخرى حيث يتحدث القرآن حول أهمية البيان، أن دلالة هذه الهبة العظيمة لا تُرفع إلى أعلى مستوى ممكن لمقدرات الإنسان وهبات الله بالطريقة نفسها كما في افتتاحية السورة (٥٥): ما يؤكد أهميتها هنا هي البيئة الهرمية الاستثنائية لأفعال الله وعلاقة الإنسان بها. حتى أكثر من ذلك عندما تكون الآيات في حالة هندمية بالغة الأناقة، ما يجعل كشفها التفسيري حتى أكثر بهجة. هذا يكشف عن صلة قوية بين القيم الأسلوبية (البيانية) للنص (ق) ومقدرة الإنسان على تلقيها. في أمكنة معينة يقول القرآن صراحة إن نصه يجري تقديمه بأسمى القيم البيانية الممكنة. يوجد على الأقل مبرران لأجل هذا الإيضاح. الأول، بما أن القرآن يأتي من الله إلى الإنسان على هيئة النص (ق) فمن الطبيعي أن نتوقع منه أن يأتي في شكل ذي ترتيب أقرب إلى الكمال. الثاني، على علاقة بالأول، ينكب النص (ق) على مقدرة الإنسان فوق العادية على البيان. فالصلة بين هذين الجانبين تصبح. أكثر

(١) إن كلمة البيان غالبًا ما تترجم بعد اهتمام وبشكل غير دقيق إلى الإنكليزية بكلمة speech لكنها أكثر من مجرد كلام؛ كما ذكرت سابقًا، البيان هو تعبير ذو أسلوب عمومًا (ليس بالضرورة في شكل كلام) أو تعبير مهذب أسلوبيًا.

وضوحًا – من هنا، فإن أهمية الشكل، أهمية التعبير العالي البيان، يتم التأكيد عليها على «القطبين». فمن جهة أولى يؤكد الله على الشكل الذي يبعث به نصه، ومن الجهة الأخرى يؤكد أهمية هبته إلى الإنسان في هذا المضمار هبة تستحق «قناة» channel توصيلها الشاقولي. على كلٍّ، يقتضي ذلك تمييزًا هامًّا بين هذين «القطبين» – بين النص المرتَّب بشكل أمثل بلغة الأسلوب وكون الإنسان موهوبًا بشكل استثنائي بالبيان. هذا التمييز الهام سوف يناقش لاحقًا في هذا الكتاب لكن لابد من ذكره هنا بإيجاز على الأقل. أي، إن الاختلافات في المرتبة هائلة. لأنه، بما أن الله ينزل النص(ق) الذي يحترم بعمق جمال التعبير، فإنه (الله) سوف يؤكده بشكل واضح على المستوى الإلهي، الأسمى. بالتالي، بالارتباط مع قدرة الإنسان على تلقيه، يُقدم النص (ق) بالضرورة بوصفه معجزة في مجاله، نظرًا إلى أنه من غير اللائق به أن يرتب تمامًا مثلما يمكن أن يرتبه، يكتبه إنسان. الله وهب الإنسان القدرة على الكلام (النطق)، لكن النص المقدس، من بين أشياء أخرى، يعلمه التعبير الفصيح (البيان)، بما أن النص (ق) يُنزل كمعجزة من معجزات اللغة والشكل في ما يتعلق بطهارة وكمال منبعه الإلهي. هذا التكوكب السيميائي، المحتوى في أربعة آيات قصيرة فقط التي استشهد بها، ينطوي على معنى خارقية النص (ق) التي يؤمن بها كل المسلمين، ولكن يعترف بها أيضًا كثير من غير المسلمين المطلعين بشكل شامل على اللغة العربية.

السبب الهام الآخر في أنني أستعمل هذه الآيات لإثبات عزم النص (ق) على إضفاء قيمة عالية على الشكل هو الشكل اللافت والوظيفة الأسلوبية/ البيانية لهذه السورة بالذات، التي تعتبرها غالبية المراجع حول النص (ق) إحدى أجمل السور؛ وأنا أيضًا أجد هذه السورة هي الأجمل من الناحيتين الأدبية والجمالية[1].

لهذا يؤكد القرآن، بقصد واضح ، أهمية الهبة الإلهية للإنسان من أجل التعبير الفصيح/ البيان في افتتاحيته السورة التي هي، في الوقت نفسه وليس بالصدفة، الأجمل بين السور ال ١١٤ من حيث القيمتين الأدبية والجمالية.

---

(١) يمكن إيجاد مزيد من المعلومات حول هذا الموضوع في ورقتي التي تحمل عنوان «القيم الأسلوبية (البيانية) لسورة الرحمن».
2001 Takvim Rijaset Islamske Zajednice u Bosni I Hiercego vim sarejevo 2000 , pp. 11-25..

هـذه علاقة لا يمكن إنكارهـا، رغـم أنها لا توجد إلا فـي الـقـرآن. إن الوفرة اللامحدودة لمجازاته، والطول المتساوي نسبيًّا لآياته الذي يهدف إلى أن يكون موحيًا بالتنظيم الوزني للقصيدة، بدون ترسيخه، بالطبع، نظرًا إلى أنها (الآيات) تظل نثرًا، وليس شعرًا؛ والقافية المضبوطة على حدود النظام الأحادي القافية؛ واللازمة الفعالة جدًّا وبشكل ملحوظ التي، إذ ترسخ بشكل ناجح ثيمة صوتية، تنغرز في ما بين مكونات العبارة التي لا يمكن شطرها في اللغة العادية، واللازمة التي تتكرر تقريبًا بمقدار نصف الآيات الأخرى من السورة – كل هذا، مع القيم الأخرى الكثيرة للسورة، يحمل رسالة ضمنية: كتعبير أسمى عن رحمته، يعلم الله الإنسان التعبير الفصيح (البيان) والقرآن، الذي هو المثال الذي لا يمكن بلوغه للمعلمين، وفي هذا القرآن فإن هذه الآية بالضبط هي الأجمل.

من الصعب أن نتخيل هذا النص (ق) منزلًا في شكل مختلف. على سبيل المثال، من غير الممكن تصوره أن تتم ترجمته إلى لغة السجل القانوني، حتى لو كانت هذه التوقعات من ناحية أخرى غير قابلة للتبرير، نظرًا إلى أن النص (ق) يضبط بشكل دقيق موقع الإنسان في العالم وفي المجتمع (الجماعة)، علاقته بالله الذي يعتمد عليه قـدره في العالمين، الـخ. من هنا، ثمة القليل جـدًّا مما هو شعري ثيميًّا (من حيث الموضوعات) في مضمون النص (ق)، مثل، ربما، المقاطع الملحمية حول الجنة وجهنم – كل شيء هو أكثر واقعية وأكثر حقيقية من أن يعتبر عالمًا تخيليًّا للقصيدة. مع ذلك – هل يمكن لأحد أن يحاول أن يتخيل شكل ولغة النص (ق) المحّول إلى فقرات paragraphs، في نوع من اللغة الإدارية ، تعرّف وتشترط المسائل التي تؤلف معنى النص! هذا قد يكشف أحد حجج النص لصالح شكله: ليس شعرًا ولا نثرًا، هذا النص يجمع ما بين عناصر أساسية من الاثنين، خالقًا بذلك «واقعه» النصي الخاص به الفريد الملائم لتفرد المضمون الذي يعبر عنه. يمكن إيجاد مناقشة أكثر إسهابًا لهذه القضية في جزء من هذا الكتاب يناقش موقف القرآن تجاه الشعر على مستوى الإيديولوجيا. يمكنني أن أقول الآن إن القرآن لم يعتبر شكل الشعر كافيًا لأجل التعبير عن المضمون الديني أيضًا. السبب الكامن وراء هذا الموقف، من بين أشياء أخرى، هو

أن التوجه التراثي للشعر ينتمي إلى عالم العواطف، في حين يحيل مضمون ورسائل النص (ق) تحيل إلى العقل أكثر بكثير مما تحيل إلى العواطف. على كلٍّ، يبقى السؤال هو لماذا يُنزل النص (ق) في شكل يعزز بشكل متعمد قيمته الأدبية والجمالية – أي في نثر يتميز بالقافية والسجع – وليس، على سبيل المثال في لغة البلاغة القانونية. من بين الأجوبة الممكنة على هذا السؤال، يمكن التعمق في دراسة ما يلي.

يدخل النص (ق)، من خلال شكله وبطريقة خاصة، سياق التراث، الذي يقيم معه علاقات دائمًا، سواء بحفظه، أو تجاوزه أو نبذ بعض أشكاله. أي أنه، مع الأخذ في الاعتبار حقيقة أن التراث العربي (ج) ما قبل القرآني، إضافة إلى تراث ما بعد نزول القرآن، كان تراثًا شعريًّا بشكل ملحوظ، كان طبيعيًّا بالنسبة للنص أن يقيم احتكاكًا مع هذا التراث من خلال شكله، حيث لم يَخْتَرْ القصيدة بل النثر الذي يتميز بالقافية والإيقاع (السجع)، الذي كان أيضًا واسع الانتشار في ذاك الجزء من العالم في ذاك الوقت. من خلال هذا الشكل دخل النص (ق) من جهة أولى، تراثًا تم تحضيره قبلئذٍ لأجل تلقيه، بما أن العرب (ج) كانوا متلقين بدرجة عالية للشعر وللنثر المتميز بالقافية والإيقاع (السجع). فلو جاء في أي شكل آخر – كأن يأتي في تركيب فقراتي قانوني ولغة إدارية غير منظمة – لما كان النص قد قوبل بالاستقبال الذي لقيه فعلًا. لذلك، أفاد النص (ق) من تجربة التراث في هذا المجال[1]. من الناحية الأخرى – بالضبط بسبب التجربة الغنية لهذا التراث – كان النص (ق) قادرًا على إثبات تفوقه على هذا التراث، بناء على هذه الأرضية أكثر مما هو على أية أرضية أخرى. إن خصيصة النص (ق) في مضمار الشكل هي خصيصة تنافسية، وهو ما سأناقشه بتفصيل أكثر في النص، مسهبًا في شروحاته بهذه المصطلحات أيضًا. أحد الأهداف الرئيسية للوحي/

(١) إن قوة هذا التراث إنما تثبتها حقيقة أنه أجناس النثر في وقت لاحق أبعد في الأدب العربي – سواء نشأت تحت تأثير الآداب الأجنبية أو مثلت تعديلاتها الأدبية الأصلية – كانت مشبعة دومًا بالشعر، أو بالنثر الذي يتميز بالقافية والوزن. وليس على المرء سوى أن يفكر بألف ليلة وليلة، التي هي عمل نثري بشكل بارز، التي تضم طبعة بولاق منها بضعة آلاف من الأبيات ووفرة هائلة من المقاطع بالنثر ذي القافية والوزن. في هذا التراث، حتى الوقفيات، بوصفها وثائق قانونية بشكل واضح كانت تتضمن أجزاء تمهيدية (ديباجات) طويلة مكتوبة بالنثر الذي يتميز بالقافية والوزن، في حين أن نوعية هذه النصوص كانت توازي بشكل رئيسي سمعة الوقف وقدرته على استئجار الكاتب الأكثر كفاءة.

التنزيل هو أن يقدم نفسه بلغة وشكل متفوقين كليًّا على التراث، حتى رغم أن العرب (ج) كانوا يؤمنون بأنهم في هذا المضمار بالذات قد بلغوا أعلى مستوى ولم يسبقهم أحد. إن اللغة والشكل هما حجة النص (ق) (الإلهية). لقد نصح النص (ق) العرب (ج) بصراحة – كحجة ينبغي تقديمها عمومًا – أنه متفوق بشكل لا نهائي حتى في الحقول التي برعوا فيها. ينبغي دومًا أن يوضع في الذهن أن العرب (ج) أنفسهم، وفي ما بعد العالم الإسلامي برمته الذي خلق لاحقًا، لم يتردد في الاتفاق مع هذه الحجة. بعبارة أخرى، إن تقدم الشكل واللغة القرآنيين على التراث تم إدراكه كمعجزة – نظرًا إلى أن حجة النبي تبرهن على الطبيعة الخارقة لنبوته. إن أي طبعة بلاغية أو جنس لغوي آخر لكان قد فشل في إحداث مثل هذا الأثر، ليس لأنه كان بمقدوره ربما، من نواحٍ معينة، أن يثير قضية ما إذا كان من الممكن أن «يُنزل» الوحي في طبعة بلاغية مختلفةٍ مختلف افتراضيًّا، بل لأن التراث كان يمثل حقلًا مجهزًا قبلئذٍ لأجل هذا اللغة بعينها وهذا الشكل بعينه من النص (ق). هذا يثبت وجود علاقة مختلفة كيفيًّا بين النص (ق) والتراث: النص (ق) لا ينبذ التراث بهذا المعنى، بل يحافظ عليه جزئيًّا ويتجاوزه كليًّا. في حين أن الجانب الإيديولوجي من الشعر يُنبذ كليًّا وبشكل لا يساوم، فإن العلاقة هي، في جوهرها، علاقة تجاوز. بهذا الخصوص، من المثير للاهتمام أن قسمًا كبيرًا من الشعر الجاهلي، الذي وجد كتراث شفهي فقط، لم يدون بشكل مكتوب إلا في العصر الإسلامي. إن حقيقة أن الشعر الجاهلي قد تم تدوينه، مع ذاك، ولم ينبذ تشهد على أن شكل الشعر لا خلاف حوله من موقع النص (ق)، على كونه مقبولًا. على كلٍّ، فإن هذا الشعر لا يورد أي ذكر للدين في العصر الجاهلي – الأمر الذي يقتضي ذلك من الناحية الأخرى في العصر الإسلامي – فعندما تم تدوين الشعر، كان أيضًا قد تم تجريده من الوثنية. وهذا بالأحرى يعقّد قضية موثوقيته.

بهذا الخصوص تنبغي الإشارة إلى أن النص (ق)، من خلال شكله، ينكب على «قطب» هام من كينونة الإنسان – حاجته إلى اللغة الشعرية (البيان) ومقدرته على هذا النوع من التلقي. لأننا قد رأينا للتو أن الله يمنح (هذه المقدرة) كواحدة من

الآيات العليا على رحمته. إن نوعًا واحدًا من الواقع اللاشعري هو الذي يقدمه النص (ق) بواسطة لغته وشكله الشعريين، الأمر الذي يقتضي أن مضامينه – التي يدعى العقل إلى التأمل فيها واعتناقها عشرات المرات في النص (ق) – يوحى بها/ تُنزل/ في شكل يعزى جماله أيضًا «قطب» إحساس الإنسان، أو حساسيته للجمال. بذلك يشجع القرآن قدرتين بشريتين أساسيتين – الجزئين العقلاني والعاطفي من الكينونة البشرية، خالقًا توازنًا مباشرًا آمنًا، إذا جاز القول، بما أن النص (ق) نفسه يؤثر على «القطبين» كليهما في الوقت نفسه. أما السجلات الأخرى وأساليبها فلا تمتلك مثل هذه القدرات. فالمضمون على العموم، يخاطب عقل الإنسان، في حين أن الشكل يخاطب إحساسه. هذا يستتبع التماهي الأمثل «للحدس والتعبير»، المصاغ هنا بشكل أكثر تأثيرًا في النفس من أي مكان في مجمل أفق التراث. إن تاريخ الإسلام قد سجل روايات عن أعداء مريرين للإسلام، كانوا في بعض الأحيان، عندما بدأ الإسلام ينتشر، يتسللون قرب نوافذ المسلمين الذين يرتلون القرآن، خفية، مفتونين بشكله ومضمونه، هؤلاء الأعداء أنفسهم أصبحوا مأخوذين بالقرآن. من المعروف جيدًا أيضًا أن كثيرًا من المسلمين يمكنهم، اليوم، أن ينتشوا وهم ينصتون إلى تلاوة بارعة للقرآن. من الطبيعي، أن يكون المصدر الأولي لمثل هذه المشاعر هو الإيمان، لكنها تشتد أيضًا عن طريق الشكل الذي يتواصل النص (ق) من خلاله مع المستمع أو القارئ. هذا يكشف أيضًا تميزًا آخر للقرآن. هو، إنه موجه إلى مقدرة الإنسان على تلقي الشكل وحساسيته في هذا المجال، لكنه أيضًا وفي أية لحظة، مشحون بمهمة تنمية هذه القدرات البشرية. بما أن النص (ق) يجري تقديمه بوصفه الوحي فإنه يهدف إلى تهذيب الإنسان، وقدراته البيانية، من خلال القيم الخاصة للنص، ملزمًا الإنسان حتى برعايتها. لقد أكرم الله الإنسان بهذه الموهبة العظيمة، كما ذكر في افتتاحية السورة رقم (٥٥)، ولذلك فقد ألزمه بشكل غير مباشر بتهذيب هذه الموهبة لكي ينال فهمًا أفضل لمبادئ الوحي التي تتكشف له بشكل دائم في ظلال جديدة من المعاني. بعبارة أخرى، يدعي النص (ق) أنه يمثل الخارقية supernaturalism المتحققة

في اللغة والشكل، كبرهان على المرجعية الإلهية، وأن الإنسان يجب أن يلجأ بشكل دائم إلى حججه في هذا المضمار، وهو ما لا يمكنه فعله بشكل ملائم بدون تهذيب هذه الموهبة الاستثنائية. لذلك فإن تثمين نعمة الشكل، ونعمة جمال التعبير في اللغة، يتم تقديمه كسيرورة ومسؤولية. فهو سيرورة لأنه يتهذب من خلال احتكاك مستدام مع النص (ق) البالغ حالة الكمال؛ وهو مسؤولية لأن الإدراك الكافي لدلالة لغة النص (ق) وشكله هو شرط خاص لأجل فهمه الكامل واعتناق معجزة جُعلت متاحة للنبي. أخيرًا، إن الالتزام بالنص (ق) من خلال فهم قيمه اللغوية بالإضافة إلى قيمه الأدبية والجمالية يمثل فعل عبادة لله من مرتبة خاصة.

السبب الآخر في أن النص (ق) منزّل بلغة شعرية – بنثر يتميز بالقافية والإيقاع (السجع) – يكمن في الحقيقة المعترف بها عمومًا، حقيقة الإيحائية العالية إلى أقصى درجة والطبيعة الدلالية التضمنية للغة الشعرية، التي تختلف بهذه الطريقة عن أي نوع آخر من اللغة. إن مناقشة أكثر تفصيلًا لهذا يمكن إيجادها في الجزء من هذا الكتاب المتعلق بالنقل القرآني للتراث والعالم من حالة التشبيه والمسافة إلى حالة المجاز ومباشريته التفاعلية (انظر «المجاز القرآني: العالم من الداخل»). على كلٍّ، فإن المسائل التالية يجب استحضارها في هذا السياق المتركز على مزايا اللغة والشكل الشعريين على أية لغة وشكل آخر.

إن لغة المهنة القانونية (التي تؤخذ كمثال تمثيلي على الطبعة البلاغية والأسلوب الإداريين) واللغة الشعرية هما على طرفي نقيض، وذلك من حيث إيحائيتهما وطبيعتهما التضمنية. فاللغة الشعرية ذات إمكانية محدودة من أجل الإيحائية والتضمين، في حين أن لغة المهنة القانونية، في المبدأ، تسعى إلى إزالتهما بحيث تحول دون التفسيرات المتضادة كليًّا. في الوقت نفسه، فإن لغة المهنة القانونية هي حيادية تماماً من حيث العاطفية والحسية، في حين أن اللغة الشعرية تميل نحو القطب المضاد. توجد أيضًا بعض الفروق الأخرى بينهما. وهذا ما يطرح سؤالاً لماذا، إذًا، يكون النص (ق) منزلًا بلغة وشكل شعريين.

ضرورة اللغة والشكل الشعريين

لقد قيل الكثير حتى الآن حول تطور القدرة على الإحساس، التي يلح عليها النص (ق)، مع مذكر آخر بحقيقة أن الإحساس، بالارتباط مع العقل، يمثل أداة خاصة للمعرفة، لا يمكن مع ذلك أن يكون مكتفيًا بذاته. مع ذلك، تمتلك اللغة الشعرية بتصرفها أدوات لأجل تقديم الواقع لا يمكن أن تقدمها أية لغة أخرى. ينطبق هذا على مسائل خارج التجربة الإنسانية، مثل المتعالي transcendental، وخصوصًا على الواقع الديني للعالم الآخر (الآخرة). إن الأداة الرائعة لأجل استيعاب هذا الواقع يمكن إيجادها في التشبيه، وحتى أكثر في المجاز، الذي، بسبب إمكانيته الإبستمولوجية، هو الأداة الوحيدة التي يمكنها أن تصور، على سبيل المثال، حالة الجنة أو جهنم، نظرًا إلى أنهما بالكامل على الجانب الآخر من تجربتنا. من المتعارف عليه، أن المجاز يصورهما بدون «تضاريس» محددة بدقة وبدون كونتورات (خطوط كفاف) حادة على وجه الخصوص – كما يفعل المجاز أحيانًا – لكنه مع ذلك يصورهما بطريقته الخاصة به. ربما لا يمكننا أن نتصور اكتساب المعرفة/ معرفة بالعالم الآخر بواسطة لغة أخرى أو شكل آخر، نظرًا إلى أنه لا توجد لغة أخرى باستثناء اللغة الشعرية بمجازها السائد، يمكنها أن تشكل قوس المعرفة باتجاه المتعالي كما يمكن للمجاز أن يفعل. بشكل طبيعي، تكون المعرفة المجازية بالضرورة غير دقيقة ومن هنا فهي عرضة مسبقًا للتذويت cubiectification أو تكون، في أحسن الأحوال، ما بين ذاتية inter–subiectie، لكنها، مع ذلك، ليست متأذية بسبب ذلك. علاوة على ذلك، يمكن تفسير ذلك بشكل مناسب على أنه ميزة لها، لأنه مثلما أن الإيمان دائمًا، في الجوهر، هو حالة فردية individuam أو فعل شخصي، كما يعبر عن ذلك عادة، ، يكون فهم الماوراء (الغيب) المجهول بذلك مذوتًا نسبيًّا، بما يتناسب مع كثافة لون الضوء الذي تصدره على القوس المجازي من داخل كينونتنا. لا توجد لغة أخرى تمتلك مثل هذه الإمكانية. هذا، بشكل واضح، يفتح الإمكانية لأجل طيف متنوع من التفسيرات، لكن المهم هو أن كل التفسيرات تتطور في اتجاه واحد، وأنها ليست تفسيرات متباعدة. على سبيل المثال، فهم بعض الرجال الحوريات – الحسناوات في

الجنة – بشكل حرفي جدًّا، في حين يفسرهن آخرون بشكل مجازي كمرادف عالم آخري لأعظم بهجة ولذة (ذكوريتين) في هذا العالم: هذه التفسيرات تكون مختلفة لكنها ليست متعارضة. بالشكل نفسه، ثمة نساء يفهمن حرفيًّا الحرير الموعود في الجنة، إضافة إلى أساور الذهب والفضة التي سوف يرتدينها بشكل مزعوم، في حين أن نساء أخريات يفهمنها بشكل مجازي. بأي حال، إن لكلا النوعين من التفسيرات الاتجاه نفسه – دائمًا باتجاه أسمى إيجابية ممكنة؛ إنهما ليس متباعدين. لذلك، فإن ميزة اللغة الشعرية غير قابلة للمقارنة هنا على الإطلاق، لأنها تقدم لكل مؤمن إمكانية تصور وتوقع مدى الجيد والمعاناة، على التوالي، وفقًا لتجربته في هذا العالم. ينطبق المبدأ نفسه، بالطبع، على الجغرافية السلبية للعالم الآخر، مع كون سلبيته مطوَّرة في الاتجاه المضاد. دعونا نحاول أن نتخيل أن كل هذا، وأي شيء مشابه، يعبّر عنه بلغة أخرى وبشكل آخر. لكان ذلك احتاج عددًا لا حصر له من الكلمات والساعات لتصوير رفاهيات الجنة أو قساوات جهنم لكي يكون بإمكان كل البشر في كل الأزمنة أن يدركوها بوصفها أعظم مدى من الفائدة والمعاناة على التوالي، باعتبار أن القيم هي مقولات نسبية بالنسبة لأناس مختلفين وفي الحقب التاريخية المختلفة. كان استعمال لغة أخرى وشكل آخر، بشكل افتراضي، سيجعل النص (ق) موسعًا أكثر مما ينبغي، وغير ملائم بالنسبة لأناس كثيرين، وخاويًا من الناحية العاطفية، الخ. اللغة الشعرية تحقق كل التأثيرات المعاكسة لهذه: بسبب إيحائيتها وتشربها الوجداني، فإنها قادرة على تحقيق شرط هام للإحاطة والإيجاز، من أجل نوع بعينه من الشمولية المجازية الذي تتفرع ضمنه المقاربات الفردية؛ إنه أيضًا تضمن المستوى الضروري من التوكيد، وليس الفهم وحده. فالشكل هو أكثر بكثير من مجرد شكل؛ إنه ليس بأية حال من الأحوال شكلية خالصة. إن القوس المجازي، في هذه الحالة، هو أكثر كفاءة بكثير من أي وصف دلالي denotative.

في مواجهة القرآن مع الشعر على مستوى الإيديولوجيا لم يكن ثمة، كما رأينا، أية مساومة: القرآن لم يدعُ الشعر إلى منافسة مصطلحات الوصول إلى الحقائق الدينية وإعادة تقديمها. بل ألغى الشعر دفعة واحدة بهذا الخصوص. مع ذلك، على

مستوى الشكل، يقيم القرآن علاقة مختلفة مع الشعر والتراث عمومًا. هذا النص (ق) يدعو علنًا إلى التنافس بضع مرات. فعلى سبيل المثال، تقول سورة يونس ما يلي:

(.. **قل فأتوا بسورة مثله، وادعوا من استطعتم من دون الله إن كنتم صادقين**)[1].

في مكان مختلف عندما تثار الاعتراضات بأن النبي يخترع (يفتري) القرآن، أو أن القرآن ليس كلام الله بل كلام النبي. يتكلم الله إلى النبي بقوله: ﴿**أم يقولون افتراه قل فأتوا بعشر سور مثله، مفتريات وادعوا من استطعتم من دون الله إن كنتم صادقين**﴾[2].

هذا التحدي يمكن تفسيره كدعوة إلى المنافسة في إبداع حتى ولو سور قليلة من مضماري المضمون والشكل نظرًا إلى أن هذين يحققان الوحدة. تقوم هذه القراءة على الرأي الشائع القائل بأن المضمون إنما يوجد في شكله. على كلٍّ، أنا أكثر ميلًا إلى قراءة هذا التحدي بوصفه تحديًا للشكل، نظرًا إلى أن القرآن، كما شرحنا من قبل، أثبت أن المضمون الشعري للكاهن كان غير ملائم للشكل وأن الشعر يتعين أن يكون خاليًا من هذا المضمون. بعبارة أخرى، يستتبع ذلك أن الشعر الموجود في الوقت الذي أنزل فيه القرآن ليس هو الشكل الضروري الذي يمكن به تنزيل المضمون. علاوة على ذلك، وفقًا لهذا النص (ق)؛ فإن المضمون وشكله يمكن أن يكونا متعارضين بشكل لا يحتمل كما هو الحال بالضبط مع شعر الكاهن. باتباع عادة تطبيق المبدأ الشعري الاستدلالي في كل مكان، يحبذ الناس في العادة الرأي القائل بأن المضمون دائمًا يشترط شكله، وأن المضمون بتجليه (تنزيله) بهذا الشكل، إنما يحقق نوعية أو فرادة الشكل. على كلٍّ، بتعريف التضارب بين الشكل والمضمون، في النتاج الفني للكاهن، يوحي هذا النص المقدس بقوة بالاتجاه المعاكس: الشكل الشعري، بوصفه الشكل السائد من التراث، ينبغي أن يركز على مضمون آخر يكون أكثر ملاءمة له. لذلك، فإن القرآن لا يضع نهاية للتراث الشعري ككل بل بالأحرى يقيده – مثلما يقيد كل شيء آخر – آمرًا إياه بأن يعيد دراسة ثيماته وعلاقته بالمطلق. بشكل طبيعي، ليس النص (ق) معنيًّا بالحالات الفردية في أي وقت من الأوقات، ما لم تكن الحالة الفردية

---

(١) سورة يونس/ الآية ٣٨.

(٢) سورة هود/ الآية ١٣.

نموذجية إرشادية أو تعتبر كقيمة مشتركة. لهذا، فإن (النص) (ق) لا يتعامل أبدًا مع قصائد فردية، أو حتى مع أجناس فردية – نظرًا إلى أن ذلك كان سيقتضي هدرًا غير ضروري للقوة بلغة حاجته القوية إلى التعميم. إن النص (ق)، بدلًا من ذلك، «يفرض النظام» على التراث، فيضبط ويراجع قيمه الأساسية. وفقًا لذلك، فإن علاقة النص (ق) بالشكل في التراث ينبغي ألا تُختزل إلى المطالبة بالتخلي عن أجناس فردية أو إشباعها بمضمون جديد؛ هذه العلاقة ينبغي فهمها بالأحرى كالارتباط بالتراث عمومًا. يثبت تاريخ الأدب العربي ذلك بدقة. أي، إن الشكل في التراث قد بقي وحتى أعيد إحياؤه وازدهر في القرون الأولى من الإسلام. في حين بقيت معظم الأجناس، فقد استغنى التاريخ عن الشعر المعني بالدين. هذه الحقيقة تعطينا مبررات كافية لأجل قراءة الآيات المستشهد بها بوصفها تحديًا للشكل، نظرًا إلى أن أي مضمون وثني في الشعر مرفوض كليًّا بالنسبة للنص (ق). فشعرية هذا الشعر قد حكم عليها بأنها غير ملائمة، بحيث إن مجمل الإنتاج القائم على شعرية الكهنة قد جُرِّد من أهليته.

– لم ينزل القرآن في شكل الشعر، بل بالنثر الذي يتميز بالقافية والإيقاع (السجع)، الذي يمثل أيضًا شكلًا موسوسًا جدًّا بتصدر الوظيفة الشعرية للغة الواجهة. هذه الحقيقة التي يحيدها الشكل القرآني عن الشعر الخالص ينبغي، من بين أشياء أخرى، أن تفهم على أنها تأكيد على أن الشعر ليس ملائمًا لإدامة هذا المضمون السامي والخالص. يعتبر الوحي وافيًا، وهو ما يعيد مبدأ الاستدلال، رغم أنه لفترة وجيزة كان من الممكن أن يبدو وقد أعيد إحياؤه عن طريق «توصية» إلى التراث/ الشكل بأن يبحث عن مضمون آخر. إن النثر ذا القافية والوزن الشعري، واللغة ذات الإمكانية الشعرية الهائلة، اللذين يميزان هذا النص (ق) المقدس، هما الشكل الأكثر ملاءمة لأجل الوحي/ التنزيل – إلى حد أنه يعلن بصراحة أنه فريد. من الواضح أن النهج الشعري للاستقراء لا ينطبق في هذه الحالة لأن السجع (النثر المقفى والموزون)، الذي هو أيضًا شكل موجود في التراث، لم يطوّر الوحي/ التنزيل كمضمون له. بل كان العكس: الوحي/ التنزيل أعطي شكل السجع هنا، وبسبب المضمون الذي يُشبع به، فإن الشكل مكتمل إلى هذه الدرجة بحيث إنه، وفقًا لتحدي النص (ق)، لا أحد يقدر

على محاكاته. إن مبدأ الاستدلال يتأكد بشكل جلي في علاقة المضمون – الشكل كما يقيمها القرآن، خلافًا للعلاقة التي عرَّفها في التراث.

– لقد اختار القرآن أحد الأشكال الموجودة في التراث لأن هذا القرآن، من بين أسباب أخرى، كان بالتأكيد شرطًا مسبقًا لأجل التواصل، نظرًا إلى أن النص (ق) ما كان قابلًا للتواصل معه لو أنزل في شكل من خارج تجربة التراث. علاوة على ذلك، اختار شكلًا ليتواصل من خلاله بكثافة (عاطفيًّا وعقلانيًّا بآن) مع التراث ومع العالم: بالإضافة إلى ذلك، يتضح التشديد القوي على النهج الاستدلالي، من حقيقة أن المضمون، بطريقة مذهلة، قد «شوه» الشكل الذي نُقل به. بعبارة أخرى، لم تحقق تجربة التراث في النثر المقفى والموزون مستوى يمكنه عنده أن يحمل المضمون الدائم الغنى للوحي، بحيث إن الشكل كان يتعين تحويله إلى حد كبير وتكييفه مع المتطلبات الجديدة المفروضة عليه. هذا يمثل تدخلًا قسريًّا في التراث، نظرًا إلى أن شكل السجع في النص القرآني تم إغناؤه كثيرًا إلى درجة أن النص (ق) «كسب الحق» في ادعاء عدم إمكانية تقليده (فذاذته) وأربك متلقيه (بحيث لا يعرف) إلى أي جنس ينسبه: ثمة تردد كبير في توصيف شكل النص (ق) بأنه سجع أم نظم. لهذا تكون الانفجارية العامة للنص ظاهرة في دائرة الشكل أيضًا. بشكل طبيعي، ثمة تأثير متبادل قوي في الارتباط بين الشكل والمضمون، نظرًا إلى أن الشكل الاستثنائي الذي يتواصل من خلال النص يرقي، وفقًا لملاءمته، المضمون المنزّل/ الموحى فيه – من هنا الإثارة الهائلة التي ذكرتها في ما يتعلق بتلاوة القرآن. في الحقيقة – في أعمال الفن أيضًا – رغم أن هذا النص مختلف عنها بشكل ملحوظ – فإن الاختراقات التاريخية على المستوى الإيديولوجي تنتج في كثير من الأحيان تغيرات في الشكل، نظرًا إلى أن التغيير الذي يطمح إلى أن يعبر عنه بوصفه تغييرًا تاريخيًّا يجب أيضًا أن يجد تعبيرًا يظهر به على هذا النحو. إن تغيرات «المرتبة الدنيا» لا تمتلك مثل هذه المتطلبات العليا. أخيرًا، تدل كلمة وحي نفسها على أشياء كثيرة سبق لي أن ذكرتها. فهي توحي بقوة بالمسار الشاقولي للاستدلال. بالإضافة إلى ذلك، فإن الوحي يشير إلى علاقة خاصة بالشكل بمعنى عريض جدًّا. أولًا وقبل كل شيء، إنه يقتضي ضمنًا، بوصفه

شيئًا غير قابل للانفصال، جودة المرجعية Authority. علاوة على ذلك، فإن الوحي يعبر عن الحاجة إلى شكل يمكن نقله من خلاله. بما أن هذا يخصُّ وحي الله إلى العالم، يستتبع ذلك أن كل المراحل على «الطريق» من الغيب/ الماوراء إلى العالم تمثل أنواعًا معينة من الشكل المفهوم، كما قلت، بالمعنى العريض تمامًا. إن فعل النبوة هو صنف من الشكل الذي اختاره الله لنقل نصه؛ إذًا، فمراحل النبوة – من الاتصال الأول في غار حراء إلى آيات خطبة الوداع – تمثل أشكالًا متدرجة أخذ التنزيل/ الوحي شكله من خلالها؛ إن أداءه «النصي» وتلاواته هي أيضًا تنويعات محددة لشكله، الخ. كتبعة قصوى إنما مؤسسة جيدًا، يكون مجمل العالم صنفًا من الشكل الذي يصبح من خلاله الوحي من عالم الغيب/ الماوراء الإلهي متحققًا. لأنه، من ناحية أولى، شُكِّل الوحي (نشير هنا إلى القيم الدلالية لكلمة الوحي) أثناء تبشير النبي لكنه بطريقة ما، يبقى – رغم أن النص (ق) يبقى بدون تغيير – مشكلًا طالما وجد العالم، وهو ما ينجزه عن طريق كونه مفتوحًا لإعادات التفسير المناسباتية، ومن خلال التأثيرات المختلفة التي يحدثها في العالم، بقدرته المذهلة على السيقنة، الخ[1].

تنوع الأشكال Diversity of forms

لذلك، إن مفهوم الشكل هو متأصل في الوحي لكنه معرّف عند مستوى عال جدًّا. بما أن الوحي مرسل إلى العالم بوصفه تدخل الله الضروري فيه، عندئذٍ فلابد أن يكون التدخل في التراث «المبني» من عدد من الأشكال متأصلًا فيه. إذ كان من غير الملائم بالنسبة للوحي أن يضم كل الأشكال التراثية – الأمر الذي لا يعطي أي مبرر للتدخل – رغم أن هدفه ليس إزالة كل هذه الأشكال أيضًا، لأن الوحي يحتاج إلى شيفرة اتصال كفؤة إلى درجة عالية يمكن إيجادها بالتأكيد في التراث. إذا أخذنا في الاعتبار أن الشعر، في المنطقة التي وصل إليها الوحي أولًا (شبه الجزيرة العربية)، كان هو الشكل السائد من التراث، بما في ذلك ارتباطه القوي بالدين، يتضح عندئذٍ

(١) إن كلمة إعادة تفسير في ما يتعلق بالقرآن يجب فهمها بشكل شرطي فقط: بعض جوانب النص تكون قابلة لإعادة التفسير، في حين أن جوانب أخرى، بما فيها تلك التي تكون أساسية وفقًا للنص ذاته، فإنها لا تسمح بإعادة التفسير.

لماذا يصاغ الوحي في لغة شعرية وشكل ذي قيم أدبية عالية جدًّا: إنه يتدخل في التراث، في الأرض التي يعتبرها التراث أرضه بشكل مطلق ومن خلال شكل سوف يخلق تشويشًا بين الأشكال التراثية، مجبرًا إياها على إعادة تعريف ثيماتها وأهدافها.

– أحد الأنماط الهامة للتدخل في التراث هو جعل العلاقة بين الشكل والمضمون نسبية، كنقيض للنص (ق) الذي لا ينطوي على أية نسبنة relativisation كهذه. لقد شرحت للتو أن الوحي وجد شكلًا ملائمًا له، مكملًا الشكل إلى نقطة الفذاذة، بالإضافة إلى نظام معكوس لا يمكن تصوره. مع ذلك، لا ينطبق هذا على الأشكال في التراث، لأن هذه الأشكال – وفقًا لما يظهره النص (ق) ضمنًا أو صراحة – يمكن تشريبها بمضمون غير ملائم. في الحقيقة، يوحي هذا بالخصيصة الاستقرائية لعلاقة الشكل – المضمون في التراث. إذ يصبح الشكل مهذبًا من خلال التراث إلى حد أنه يحقق الاستقلال النسبي، أو القدرة على نقل مضمون مختلف تمامًا. بالتالي، الأشكال متقلبة ومتنوعة، تمامًا مثلما تكون نتاجات الروح والعقل البشريين. لذلك تكون خصيصة التقلب البشري تكون ملحوظة بشكل لا يمكن محوه في علاقة الشكل – المضمون، ومنه في تركة لعلاقتهما المتغيرة. على النقيض من ذلك، فإن وحدة الوحي وشكله في النص يجري تقديمها بوصفها مثالية وحاسمة، مع تفسيرات استنتاجية مسموحة في بعض الأمكنة تعزى إلى انفتاح المعنى، بسبب تعدد مكافئاته. بما أن المضمون ثابت، فإن شكله يجب أن يكون ثابتًا أيضًا بالنسبة إلى الواقع المراد تحقيقه؛ فالعلاقتان المختلفتان للبشري والإلهي بالتغيرية تكونان متناسبتين مع الزوال البشري والخلود الإلهي. أي، منذ زمن سحيق، اعتبرنا التراث قابلًا للتغيير بشكل دائم ، بما أن الإبداع البشري فيه يقتضي ضمنًا تجاوزًا أبديًّا كصفة مميزة وحكم قيمة له. إن (إحداث) الاختراق في التراث لا يعني التخلي عنه؛ كل اختراق جديد، بالأحرى، يوسع تجربته ويضعه في أفق جديد نسبيًّا. إن الابتداع هو فضيلة وقيمة. والعكس بالعكس إن اللحظة التاريخية (وقد كان ثمة القليل منها تمامًا) التي تصان فيها القيم والأشكال التراثية بوصفها غير قابلة للتجاوز بأي ثمن تجلب التراثانية إلى الصدارة، الأمر الذي يؤدي إلى تصلب الثقافة لأن التراثانية لا تتيح المجال لأجل

التجديد، والتطور وتحول القيم، الخ. بل تحول القوى والقيم الأكثر إبداعية سابقًا إلى تقليد epigone يعطي تشخيصًا أكيدًا للتفسخ – متبعًا مبدأ non plus ultra. إن التغيرية النسبية للأشكال – لأطور مجازي أكثر – هي مكافئ للتجدد الدائم لها، وهذه التغيرية تنتج، مثل الإكسير، العصارات الحيوية للتراث بأكمله.

– يجري تقديم النص (ق) على العكس من ذلك تمامًا لأنه يمثل نوعًا من الأصل للأشكال في التراث، أو لأنه يخلق تراثًا، أو لأنه نوع من الشكل المطلق – كمحور ومركز سطحي للكون من الأشكال التي تدور في فلكه، متكيفة معه وفقًا له. هذا النص (ق) بوصفه وحدة من الشكل والمضمون، لا يمكن أن يكون قابلًا للتغيير كما هي الأشكال التراثية، لأن كل شيء في تلك الحالة سوف يُنسبن لأجل الفائدة ولن تكون ثمة قوة تربط كل شيء معًا، حتى ولو في تقلبات ثابتة. إنني أفسر موقف ورسالة النص (ق) هنا. إن تغيرية النص (ق) هي شرط لأجل بقائه بالنظر إلى مسؤوليته عن إدامة كل شيء، تمامًا مثلما أن التغيرية النسبية للأشكال في التراث هي شرط لأجل بقاء التراث (ق). إن موقفي النص (ق) والتراث (ق) مختلفان اختلافًا جذريًّا، فبقدر ارتباطهما بالشكل هما مختلفان بالقدر نفسه أيضًا. سأشرح هذه النقطة بجمل قليلة:

– على مدى أربعة عشر قرنًا ونصف استمر النص (ق) – بوصفه وحدة الشكل والمضمون – في موثوقيته المطلقة، بدون تغيير على حرف واحد أو كلمة واحدة. فمن خلال تغيير افتراضي في هذا الإطار، كان النص (ق) سيدحض مزاعمه الأساسية ويلغي ذاته. إن «التغيرات» لا تكون مكفولة إلا في إطار إرادة إعادات التفسير الآتية من منظور علاقة العالم (ق) بالنص (ق)، وليس العكس. هذا هو بالضبط ما يجعله معاصرًا بشكل ثابت وكلي الوجود وشاملًا رغم لاتغيرية في الشكلية والبنيوية المطلقة. لو كان التراث وفيًّا للغاية إلى هذا الحد بالنسبة إلى اللاتغيرية، لتسبب ذلك في زواله؛ إن شيئًا كهذا هو ببساطة من غير الممكن تصوره.

– على كلٍّ، مرّت كل الأشكال الأخرى عبر تقلبات عديدة. على سبيل المثال، إن الشعر العربي، موضوع هذه المناقشة، قد نجا من أشياء كثيرة في تاريخه – منذ

معلقة امرئ القيس (المتوفي حوالي ٥٤٠ ميلادي) في الشكل المذهب (المكتوب بماء الذهب) للتراث إلى الشعر الحرّ الهرطوق للبياتي (عبد الوهاب البياتي، ١٩٢٩-١٩٩٩). لقد تم إنجاب الكثير من الأجناس الأدبية الجديدة على طول الطريق طوال هذه المدة، وإبداع عدد من الأنواع الجديدة في الشعر. وفي كل مرة، بعد فترة وجيزة من المقاومة، والارتباك والتمثل، صار التراث يفتخر بنفسه بناء على هذه الابتكارات الجديدة. بتحليل المشكلة من هذا المنظور، يمكنني أن أغني تفسير الخاتمة الشهيرة لسورة الشعراء، التي تقول إن الشعراء ﴿**في كل وادٍ يهيمون**﴾؛ بالتمسك بجوهر القراءة السابقة، يمكنني أن أقول، في هذا السياق، إن الآية تعرف فعلًا خصيصة التراث بأنه مغمور في تقلبات ثابتة، يخلق بلا توقف أشكالًا جديدة أو «يمارس» بشكل لافت أشكالًا قائمة، وهو معاكس دائمًا للصون الضروري للفكرة والشكل في النص القرآني. في اللحظة التاريخية التي قبل الشعر فيها هذا البيان المصاغ من قبل النص (ق) وتبني موقفًا منه، فإنه قد أمّن بقاءه في أشكال كانت قابلة للتغيير بالضرورة، في حين أن اللاتغيرية قد نسبت إلى النص (ق). بالطبع، كان هذا مكسبًا هائلًا لأجل الشعر، ربما لم يكن حتى مدركًا (كذلك) في تلك اللحظة. لأنه، فقط بعد أن وافق على أن يكون فنًّا بدلًا من أن يكون إيديولوجيا أصبح الشعر متحررًا من التوتر الإيديولوجي وأكثر استرخاءً وتجددًا؛ عندئذٍ فقط استطاع الشعر، من خلال البهجة العظيمة للخلق الإنساني، أن يسرّع العمل نحو أشكال منمقة جديدة، لكنها مؤمنة دومًا، بطريقة ما، عن طريق الحفاظ على النص (ق) العظيم الذي كان يدور في فلكه مع أشكاله. إن حرية الشكل والمضمون في النص (ق) أصبحت فوق طبيعة (خارقة) فريدة في التراث. تؤكد الآيات التي استشهد بها في هذا السياق بالضبط هذه المنزلة للنص (ق).

- أي، إن دعوات النص (ق) المتكررة إلى المنافسة هي دعوات بلاغية بشكل واضح: إنها تقتضي ضمنًا أن الكائنات البشرية ليست قادرة على تأليف سورة واحدة تشبه أي سورة موجودة في القرآن، حتى لو استعانوا بأي واحد سوى الله. لذلك، يؤكد هذا مؤلفية الله للنص (ق) ويضع الأساس لإيمان كل مسلم، لكنه أيضًا يقدم حقيقة واضحة في التراث والتاريخ الأدبي، أي شيئًا مشهورًا كالإعجاز، أو الخارقية اللغوية

والأسلوبية (البيانية) للقرآن. إن الاستعانة بأحد سوى الله ربما تشير إلى أولئك الذين أبدع الشعراء بمساعدتهم حتى تلك اللحظة: تشير إلى الجن والشياطين، الذين كان الكاهن يلجأ إليهم بوصفهم كائنات فوق طبيعية/ خارقة.

المظاهر المختلفة للإعجاز

(أ) القارئ ضمن الشكل وتموقع النص (ق) ضمن كون الأشكال

إن القارئ غير المطلع على اللغة العربية والتراث العربي القائم عليها يمكنه بصعوبة – إن أمكنه بالمرة – أن يسبر العمق الذي تكمن فيه خارقية النص (ق). بما أن القارئ لا يستطيع أن يحظى بتبصر في الحجج حول الخارقية بنفسه، فإنه ليس بمقدوره سوى أن يثق بالتحليلات والاجتهادات الخبيرة، بقدر ما يكون ذلك ممكنًا من موقعه الخارجي، ويختبر تماسك مثل هذه التحليلات والاجتهادات.

بأي حال، لا بد من التوسع في الإعجاز أكثر من ذلك، نظرًا إلى أهميته المتشعبة. ينبغي أيضًا أن نضع في الذهن الحقيقة الهامة التي أشرت إليها قبل الآن في سياق مختلف: لقد صادق العرب على الإعجاز من القلب وفي وقت لاحق، صادق عليه بالتالي، كل المسلمين – أي، في المقام الأول أولئك الذين كانوا الأكثر كفاءة لإطلاق حكم قيمة كهذا، نظرًا إلى أن النص (ق) أُنزل/ أوحي به بلغتهم وفي تراثهم. هذا الاعتقاد ليس نتيجة لموقف المؤمن وحده، بما أن النص (ق) يعلن خارقيته بشكل صريح، بل هو أيضًا حالة واقعية وثقافية للنص. أي، إننا نعرف اليوم أن التاريخ لم يشهد عملًا يحاكي بشكل ناجح النص (ق) في كل جوانبه وبالدرجة الأولى في تلك الجوانب اللغوية والشكلية والإيديولوجية[1].

يتجلّى أحد مظاهر أهمية الإعجاز لدى المؤمنين. من موقع النص (ق)، ربما يكون هذا المظهر هو الأهم. إذ يهدف النص (ق) إلى تقديم نفسه بوصفه خارقًا للطبيعة لكي يجسد المنشأ الإلهي بحيث يشجع، في الوقت نفسه، إيمان الإنسان.

(١) سجل التراث الإسلامي ثلاث محاولات لمحاكاة النص القرآني. انظر المزيد في: عيسى بلاطة. «التفسير البلاغي للقرآن: الإعجاز والموضوعات المرتبطة به» في in Enes Karić (ed) , Semantic of the Quran, BEMUST, Sarajevo,1998, P. 493

لذلك، فالإعجاز هو أحد حجج الله الدامغة المعروضة على المؤمن. إن المؤمن، المسكّن عن طريق معرفته للإعجاز، وبالتالي في نشوة نموذجية فقط للإيمان الأقوى، يمكنه أن يسلِّم نفسه إلى النص، تاركًا هذه العناصر الصغيرة للخارقية تحمله مثل تيار قوي ومندفع بغزارة يحرك مشاعر تبلغ ذروتها في إيمانه،. إن شكل النص (ق)، في هذه الحالة تتم تجربته من هذا القرب الشديد بحيث يمكن تسميتها تجربة (جوانية) كاملة، حيث يتم التشديد على كل واحدة من هذه الكلمات الثلاث إلى أقصى درجة: التجربة تكون كاملة بلغة الإيمان؛ كتجربة (جوانية)، تكون مباشرة والأكثر كثافة؛ وأخيرًا، إنها تجربة لا حاجة (في هذه المرحلة من تلقي المؤمن) لأن تترافق بمحاكمة عقلية. علاوة على ذلك، بسبب هذا الانغلاق على الشكل، فإن المؤمن – المتلقي في هذه الحالة لا يهتم بالأشكال الأخرى ولا يشعر عمومًا بالحاجة إلى مقارنتها، رغم حقيقة أن النص (ق) قد دعاهم، وإن يكن بشكل بلاغي، إلى منافسة، أو مقارنة. بإيمانه، يكون المؤمن/ المتلقي بالكامل داخل الشكل، في صميمه وبما أنه الشكل المركزي السطحي بالنسبة له، فإنه (المؤمن) يُسعد بشكل مثالي تحديدًا من خلال إدراكه لخصيصته المركزية السطحية ومواظبته، إضافة إلى إدراكه لحقيقة أن كل الأشكال الأخرى غير قابلة للمقارنة بالشكل الذي استسلم له. فالأشكال الأخرى هي في الواقع على الهامش الأقصى من وعيه، لكن عندما يستسلم إلى شكل النص (ق) فإنها تكون خارج مطال مدى وعيه، الذي يكون متألقًا للغاية بميزات شكل النص (ق). إن تجربة الإعجاز هي أيضًا تجربة بارزة من حيث الشكل. فهذا النوع من النشوة لاحدود له.

إن مظهر الإعجاز مختلف نوعًا ما بالمعنى التراثي والثقافي. من حيث المبدأ، يكون المؤمن أيضًا مؤهلًا لأجل هذا المظهر بما يتناسب مع مستوى ثقافته، أو قدرته على فهم التراث والتاريخ. إن مظاهر المؤمن والجوانب التراثية – إذا جاز لي أن أسميها هكذا شرطيًّا – ليست استبعادية بشكل متبادل (لايستبعد أحدهما الآخر)، بل بالأحرى يتمم أحدها الآخر، توسع المعرفة بعلاقات الأشكال وجلال الإعجاز. مرة أخرى، هذا التوسيع يكون متناسبًا مع مستوى ثقافة المتلقي.

على سبيل المثال، إن معرفة تاريخ الأدب العربي – الإسلامي – إذا امتلكها المؤمن – تجعل استيعاب الإعجاز معقدًا تمامًا، ويكون أعقد إذا كان (المؤمن) أكثر اطلاعًا على هذا التاريخ. أي، بما أن الثقافة العربية هي ثقافة كلمة، فإن النص القرآني (النص (ق) يشير إلى نفسه بوصفه قولًا؛ كلامًا – خطابه (Oration)، الخ.) يمكن فهمه بشكل أفضل من خلال معرفة هذه الثقافة وأشكالها التي تواصل معها النص (ق) بطرق مختلفة. بالنسبة للمؤمن الجاهل نسبيًّا، أو المتعلم بشكل غير كافٍ، فإن الإعجاز هو «حالة جوانية» دائمة، لأنه ببساطة يصدق ما يقوله النص له وهو غير قادر على تمييز أو فهم تفوقه الحقيقي في كون الأشكال. مع ذلك، فالمؤمن المتعلم يمكن أن يتوصل إلى ذلك بشكل دقيق[1]. حين يكون المتلقي المثقف ضمن شكل النص، يحتفظ على الأقل في ما دون وعيه، في بعض الأحيان حتى في التنوير الساطع، على سبيل المثال، بألق العمل العربي الأسطوري المعلقات السبع، الذي يتميز بانقسام الشكل – المضمون، وزهو شكل الإفراط المديحي بقدر شكل الإفراط الهجائي؛ ويتذكر النظم الشعري المخطط بالذهب المسرف لكل الأعمال النثرية تقريبًا؛ ويستذكر المقاطع المقفاة والموزونة التضرعية في مقدمة ابن خلدون (١٣٣٢-١٤٠٦م)، مثلًا، وأعمال مشابهة، الخ. هذا القارئ للنص (ق) يتذكر، بفهم كامل وثمين شعر الكهنة ما قبل القرآني، ويُنشئ علاقة أقوى مع النص (ق). باختصار، إنه يمتلك مسحًا للأشكال في التراث، وتقلباتها ومنجزاتها، بحيث إن خبرته بشكل الإعجاز يليها فهم كامل. يفضل النص (ق) أن يكون قارئه متعلمًا لكنه أيضًا يقر بعلاقة القارئ الجاهل نسبيًّا. إن فضيلة أن يكون متعلمًا ومثقفًا لا نظير لها. لذلك، ليس صدفة أن كلًّا من القرآن والحديث يرفعان التعليم والتثقيف إلى مستوى الواجب الأساسي (الفرض)، مثلما أنه ليس صدفة أن العالم الإسلامي غرق في انحطاط –لايزال مستمرًا حتى اليوم – في اللحظة التي استبدلت فيها الطليعة في التثقف والتعليم بمرجعية العصور القديمة، أو بالتراثانية.

---

(١) إنني أستخدم مصطلح «المؤمن المثقف» للإشارة إلى شخص مطلع على تاريخ التاريخ والثقافة العربيين – الإسلاميين، الذي لايعني بأي شكل من الأشكال فقط أولئك المطلعين عليه وحدهم المثقفين إذ يشمل ذلك الجانب من التعليم الذي يخدم الفهم الكامل للإعجاز.

من هنا، فإن سبيل المؤمن المتعلّم إلى مصطلح الإعجاز هو أكثر تعقيدًا بشكل كبير- بالمعنى الإيجابي للكلمة - نظرًا إلى أن تأثيرات الإعجاز تكون مضاعفة بالنسبة إلى مستوى التعليم. فهذا القارئ، الذي يتواصل مع شكل النص (ق)، يتواصل في الوقت نفسه مع كل الأشكال الأخرى، بمقارنتها أو مباينتها؛ إنه يمتلك التاريخ الكامل من الأشكال في مكان واحد وفي لحظة واحدة. هذا القارئ لايكون دائمًا وفقط داخل النص (ق) بل يمكنه في بعض الأحيان أن يرى النص (ق) أيضًا من مسافة الأشكال الأخرى، من منطلق معرفته بها، وهذان الاثنان يثمران خبرة مختلفة كيفيًّا واستيعابًا للإعجاز.

يشهد هذا المكان عودة ظهور حكمة النص (ق) المتضمنة في القرار القاضي بعدم إبطال الشعر بوصفه شكلًا على نحو عام، بل فقط الشعر الذي يكون من الناحية الإيديولوجية مدعيًا أكثر مما ينبغي. أي، الدعوة البلاغية للآية إلى الناس - ﴿**إن كنتم صادقين**﴾ - إلى إيجاد حتى سورة واحدة تشبه سورة النص (ق) يمكن قراءتها بوصفها التحقق لخارقية النص (ق) في تسلسل التاريخ، في لحظة كان فيها النبي الحي والفاعل الناشط يتهم بأنه «شاعر ومجنون» وبتلفيق (افتراء) النص (ق) بنفسه. هذا النوع من السيقنة للشكل واضح ووظيفي جدًّا. مع ذلك، فإن الدعوة البلاغية بقيت مفتوحة على مدى قرون - من قرن النبي إلى قرننا هذا - وتميل إلى أن تبقى كذلك حتى نهاية اليوم الكوني (الدهر).

- بأية طريقة تنعكس الأهمية الكونية لقرار النص (ق) هذا؟ لو أطاح النص (ق) الأشكال الأخرى - بما فيها الشعر بوصفه الشكل السائد عمومًا - لكان ذلك يعني القتل الكارثي للتراث، لأنه كيف كان لنا حتى أن نتخيل الوطن العربي - الإسلامي منذ القرآن إلى يومنا هذا بدون الوفرة التي لا حد لها من الأشكال الأدبية وغيرها من الأشكال الأخرى الكثيرة؛ لأنه، كما ذكرت للتو، بعد النص (ق)، بدأ مفهوم الشكل بالتفرع من حيث الوفرة والنقاء، لكن دومًا تحت تأثير النص (ق). دعونا نأخذ مثال الأشكال الجليلة - بالإضافة إلى الأشكال الأدبية - في العمارة الإسلامية والخط والمنمنمات، الخ. إن غياب هذه الأشكال هو من غير الممكن تصوره ليس فقط بالنسبة

للعالم العربي – الإسلامي، بل أيضًا بالنسبة للعالم عمومًا: في نهاية المطاف، إن العالم الذي أبدعه النص القرآني قد ولد، من بين أشياء أخرى، النزعة الإنسانية والنهضة اللتين يقوم عليهما الغرب – الغرب يصبح ناكرًا للجميل بشكل مأساوي اليوم لأنه يسير بشكل جلي في اتجاه تدمير القيم الروحية والثقافية لنفس العالم الذي كان قد منحه، كطفولة سعيدة وصحية، الإنسانية والنهضة.

على كلٍّ، احتفظ النص (ق) بالأشكال؛ علاوة على ذلك، كما رأينا، حتى أنه جعلها أكثر غنى وتنوعًا بشكل كبير مما كانت من قبل وذلك بإعادة توجيهها. لذلك من الخطأ أن نعتقد أن النص (ق) يقوم على تحريم الشعر عمومًا، مثلما أنه من الخطأ أن نفسر الإعجاز بوصفه عاملًا محددًا بشكل نهائي في تطور الأشكال، وهو ما سأشرحه في الجزء التالي.

بالاحتفاظ بالأشكال في المبدأ، أقام النص (ق) علاقته بها ليس فقط في تاريخ النبي، بل عبر التاريخ أيضًا. من خلال التطوير ما بعد القرآني للأشكال ومعرفتنا المعاصرة بهذه الأشكال في التاريخ، يتكشف الإعجاز بوصفه راهنًا وحيًّا طوال هذه الفترة كلها، كما أنه لا يقطع علاقاته بها (الأشكال) أبدًا. إن مؤمني اليوم، كما الباحثين، يمكنهم أن يسبروا كل ظلال هذه العلاقة وأن يثبتوا الإعجاز.

لذلك، فإن منزلة الإعجاز ليست قضية تهم المؤمنين فقط، بل تهم أيضًا الباحثين عمومًا الذين يدرسون النص (ق) في التراث وموقع النص (ق) بالنسبة إلى الأشكال. هذه أيضًا قضية ثقافية وتاريخية معقدة جدًّا، حتى أنها قضية تخص كل الحضارة، بما أن معالجة النص (ق) للأشكال الثقافية الأخرى قد أثرت على تطور الثقافة برمته.

يُعبّر عن تبصر النص (ق) في قبوله للأشكال بحد ذاتها، كما هي، لأن علاقته بها، تؤكد بقوة التباين قيمه العابرة للتاريخ. إن النص (ق)، إذ يحتفظ بالأشكال من حوله، فإنه يحتفظ أيضًا بالأدلة والشهادات على إعجازه، لأن هذه الأشكال الخاصة تسلط الضوء على خارقيته، أو- بالنسبة لأولئك الذين ليسوا مؤمنين – هذه الأشكال

تمكن تفرده الفذ من أن يكون ملموسًا. بعبارة أخرى، الإعجاز أيضًا مقصود، لأجل أولئك الذين ليسوا مسلمين، لأن أولئك الذين يدرسون النص (ق) ينبغي أن يحملوا فكرة الإعجاز في الذهن في كل الأوقات، نظرًا إلى أن الهدف من الإعجاز هو أن يقف كحجة من أجل اعتناق كل شيء يحتويه النص (ق). من هنا، فإن شكل الإعجاز هو شكل تبشيري. لكي تبقى هذه القيمة الأساسية فاعلة بشكل دائم، يجب الحفاظ على الأشكال في التاريخ بحيث يمكن للإعجاز أن يقف دومًا في تباين تام وواضح معها. إن الموقف التصالحي تجاه شكل الشعر قد أثبت، من هذا المنظور، أنه متبصر (ذو بصيرة) ووظيفي بشكل كبير، على النقيض من الموقف اللامساوم تجاه الشعر الإيديولوجي. – هذا التمايز البارع للإعجاز يثمر على الأقل ثلاث نتائج مترابطة بقوة:

الأولى، إن شكل الإعجاز هو شكل إيجازي elliptical على نحو أمثل (بليغ). فالإعجاز هو سيرورة، وليس حججًا مقدمة بشكل دامغ ومغلقة دفاعًا عن خارقيته: إن أهمية سياقية النص لا تنحسر أبدًا.

– أي، إن النص (ق)، الموجود في كون الأشكال، يبرهن إعجازه من خلال العلاقات بالشكل التي تكون خاضعة باستمرار لتطورها التاريخي. فتطور الأشكال ليس هو نفسه اليوم كما كان في زمن النبي أو الزمن الذي تلاه مباشرة – فقد اتسعت تجربة التراث، بحيث إن الحجج الداعمة للإعجاز لا يمكن أن تكون مطابقة، من حيث ظلال المعاني، لتلك الحجج من العصر الأسبق. إن تطور اللغة والأشكال قد تحسن كثيرًا جدًّا أثناء هذه الأربعة عشر قرنًا ونصف تقريبًا، ومن الطبيعي فقط أن يحاول الباحثون العلميون اليوم إيجاد البراهين على الإعجاز في ظلال المعاني الجديدة، في روح هذه التجارب الجديدة للغة والأشكال. علاوة على ذلك، إذا كان النص (ق) قادرًا على إقناعنا بإعجازه رغم الفترة الطويلة جدًّا الممتدة من نزوله إلى هذا اليوم، عندئذٍ فإن قدرته على فعل ذلك هي أكثر بروزًا مما كانت في عصر النبي؛ فكل قارئ يلحظ ذلك بدقة لا يسعه إلا أن يتساءل: كيف يمكن، أثناء أربعة عشر قرنًا ونصف، أن ظل النص (ق) يولد إعجازه؟ لذلك تصبح الحجج لصالح الإعجاز أكثر قدرة على فرض

نفسها. فالإعجاز، كسيرورة، يتحقق في كل الأزمنة، تمامًا مثلما يؤكد النص (ق) بالحجة والبرهان أنه مقصود لأجل كل الأزمنة.

الثانية، وهي مرتبطة بالنقطة السابقة، إن الإعجاز هو أيضًا عامل محفز لأشكال أخرى، وليس عاملًا مقيدًا لها كما يمكن أن يبدو. قد يبدو النص (ق) للوهلة الأولى أنه يثبط الأشكال الأخرى عن طريق شكله الفوقي الخاص به كما يمكن لهذه الأشكال أن تستنتج أن ليس لها آفاق أيًّا تكن بالنظر إلى إعجاز النص (ق) ويمكن أن يتوقع منها أن تستسلم إلى اليأس كطريقة للركود. مع ذلك، فإن الحال مختلف اختلافًا جوهريًّا. فالنص (ق) مهتم بتطور الأشكال، أو حتى بازدهارها التام، نظرًا إلى أن ذلك يزيد من الإمكانات لأجل تقديم الحجج على إعجازه. إن الطبيعة الطليعية للأشكال لا تكف أبدًا عن تسليط الضوء على «الطليعة الإلهية» للنص (ق) التي لا يمكن بلوغها. لذلك، فإن للنص (ق) مصلحة هامة في التطور المتواصل للثقافة وشكلها، بالإضافة إلى تطور العلم عمومًا، نظرًا إلى أنهما، بالتناسب مع قدرة إشعاعهما، يضيئان حجج الإعجاز دومًا بشكل أكثر عمقًا ووضوحًا. هذا تقدم لا يمكن إيقافه. مع ذلك، ثمة إحالة أخرى يجب القيام بها هنا، وإن تكن عابرة.

يثبت هذا النقاش أنه في صميم النص (ق) تكمن قوة تشجع الإبداع الإنساني، والتقدم والتفاني العلمي الدائم الذي يجب أن يكون طليعيًّا بالنسبة إلى ذاته. إن تجاهل هذه القوة هو مكافئ لتجاهل جوهر النص (ق). الذي يؤدي عندئذٍ بشكل حتمي إلى الركود والنوع من التأخر الذي يجد العالم الإسلامي نفسه فيه اليوم. لأن، فهم النص (ق) في التراث، في علاقته بكل الأشكال الأخرى، كما قلت، يتطلب تعلمًا دائمًا، تقدمًا، تغييرات في اتجاهات إيجابية – هذا هو المطلب الأعلى الضمني لمؤلف النص (ق). لكن هذا يقتضي أيضًا، في الوقت نفسه، سعيًا متفانيًا اصطلحت للتو على تسميته طليعيًّا avant-garde في العلاقة بالذات. أي، في بعض الأحيان يكون من الصعب أن يكون طليعيًّا بالنسبة إلى الآخرين وهذا لا يقتضي ضمنًا أن كل إمكانية المرء ينبغي أن تُشْرك إلى حدها الأقصى. المشكلة – وهي مأثرة حقيقية – هي أن يكون المرء طليعيًّا بالنسبة إلى نفسه، أي، أن يقوم دومًا بخطوة خارج إمكانيته الخاصة

ومتقدمة على خطوته السابقة، بغض النظر عن مدى ضخامة خطوات الآخرين. هذا هو المطلب الجوهري للنص (ق) الذي شرحته للتو والذي يؤدي بتسارع مستمر إلى القيم والأهداف المحددة من قبل النص. طالما كانت الشعوب الإسلامية مدركة لهذا النمط من الطليعة كانت الأكثر تقدمًا في العالم.

الثالثة، إن الإعجاز ينعكس بشكل متنوع في حقل اللغة أيضًا. فالدراسة التراثية/ التقليدية هي ما إذا كان الإعجاز محدودًا بتحليل عدم إمكانية بلوغه وأسلوبه. وقد كتب قدر كبير من الأدب حول ذلك. هذا المظهر من الإعجاز لا يمكن إنكاره، وواضح حتى، وهو بحد ذاته يجذب الباحثين بشكل نموذجي. إن شكل النظم أو السجع الذي صار به النص (ق) فذًّا حقًّا في التاريخ، إذا أخذنا بالحسبان وفرة حيله الأسلوبية (البيانية) ومجازاته وقوافيه ولازماته – باختصار، يتميز النص (ق) بنسق لا ينضب من القيم اللغوية والأسلوبية وقيم الشكل عمومًا. إن افتتان العرب بهذه القيم هو دائم ومعروف جيدًا وهو إلى حد كبير افتتان المسلمين عمومًا، لكن باحثين آخرين لاحظوا بوضوح هذا المظهر من الإعجاز أيضًا. لهذا، يقول أحد أفضل مترجمي القرآن، وهو أ. ج. أربريA. J. Arberry ، إن القرآن هو «سمفونية لا يمكن محاكاتها»[1]. يمكن العثور على مدائح مماثلة في أعمال بعض المستشرقين الآخرين. مع ذلك، فإن هذا المظهر هو مستكشف بشكل جيد تمامًا، وإن يكن غير مستهلك، ولن أفسره هنا.

– ثمة مستوى آخر من العلاقة بين الإعجاز واللغة مثيرٌ للاهتمام تمامًا: هذه العلاقة ليست غريبة لكنها ليست واضحة كالمستوى الأول. أي، يُفهم الإعجاز ليس فقط بوصفه شيئًا يتم إبداعه في شكل ولغة خارقين للطبيعة، وبوصفه شيئًا أقنع أوائل المسلمين بالمنشأ الإلهي للنص (ق)، إضافة إلى أولئك الذين يأتون من بعدهم – لذلك، بوصفه شيئًا أعطي كل شيء في وقت واحد، شيئًا جليًّا وفاعلًا في حقبة واحدة. هذه هي الطبقة الأولى من الإعجاز بالفعل، ولقد ذكرتها للتو بوصفها التصور والدراسة التراثيين للإعجاز. مع ذلك، فإن الطبقة الثانية والفعالة جدًّا من الإعجاز ليست فقط القرآن بوصفه المصحف، أي مجموع الأعاجيب الإلهية التي فيه، والمحفوظة والمفتوحة

(1) Arthur J. Arberry, The Koran Interpreted volume 2, London, 1955.

للبحث. الأهم من ذلك، أن النص (ق) «ينسج» الإعجاز حول ذاته أيضًا، أو وراء ذاته، منتجًا إياه في الزمان والمكان (الفضاء) عمومًا، في كون الأشكال المتحركة وفي أثناء قيامه بذلك، يشع بشكل طبيعي بكل تأثيره على التطورات حول ذاته من داخل ذاته. لذلك، ليس الإعجاز هو مجموع القيم الموجودة في القيم اللغوية والأسلوبية والشكلية المحصورة في المصحف فحسب؛ فخارقية القرآن تتدفق بلا توقف وباستمرار من المصحف على العالم. هذه الدينامية التي لا تنتهي التي يؤثر من خلالها على العالم تمثل جانبًا هامًّا من إعجاز النص (ق). لقد رأينا أنه، رغم عدم قابليته للتغيير والجزم بخارقيته، فإنه يشجع تطور التراث والأشكال التراثية التي تعلي من شأن النص (ق) بما يتناسب مع تهذيباتها. لقد رأينا أيضًا أن النص (ق) يشجع تطور التعليم والمعرفة الواسعة كشرط هام لأجل فهمه، وإعلائه – الخ. من هنا، فإن هذا التأثير هو مظهر واحد من (مظاهر) تأثير الإعجاز. مع ذلك، لِنَعُد إلى اللغة.

(ب) القوى الجابذة للغة:

إن المظهر الواضح من مظاهر الإعجاز في اللغة هو القيمة اللغوية والأسلوبية للنص (ق). مع ذلك، في حقل اللغة، يكون الإعجاز متحققًا أيضًا وراء هذا الإطار من خلال إعلاء تاريخ يمكن بالكاد استيعاب إطاره. إن القرآن قد نظّم ومَعْيَرَ (فَصْحَنَ) اللغة العربية (الكلاسيكية)؛ مع أخذ الزمن الذي أنزل فيه النص (ق) بالاعتبار، فإن هذه اللغة هي نظامية، متسقة بشكل مذهل ودقيقة بشكل شبه رياضي في حقل المورفولوجيا والنحو، وهي أيضًا غنية معجميًّا ودلاليًّا. بهذه اللغة تم إبداع الإعجاز القرآني. إنها لمعجزة أيضًا أن النص (ق)، أثناء أربعة عشر قرنًا ونصف قد فتن قراءه بشكله وأسلوبه، ونحويته، الخ. حاول أن تتخيل عملًا أدبيًّا عمره بضع مئات من السنوات بلغتنا الأم يمكن فهمه وتلقيه بهذه الطريقة! قبل النص (ق) مباشرة، كان للعرب (ج) مجموعة المعلقات السبع البارعة التي لم يكن من الممكن أن يحل محلها شيء من حيث الشعبية، لكن المجموعة لاقت مصيرًا مختلفًا عن مصير النص (ق)، حتى من حيث اللغة: بقيت المعلقات محصورة بالماضي، بحيث إنه حتى العرب

المتعلمون لا يمكنهم أن يفهموها اليوم بدون شروحات مفصلة. خلافًا لذلك، فإن النص المقدس، المعاصر للمعلقات، لا يزال حيًّا إلى اليوم، ليس فقط من حيث الإيديولوجيا بل أيضًا من حيث اللغة.

ينبغي القول إن اللغة العربية الحديثة قد تغيرت، بالنسبة إلى اللغة القرآنية الكلاسيكية، إلى درجة معينة – وهو أمر طبيعي فقط – في حقل المعجم والتركيب، الخ. لكن هذه التغيرات لا يمكن مقارنتها بتلك التغييرات القائمة بين اللغتين الألمانية والغوطية، على سبيل المثال، أو بين السلافية القديمة والصربية أو بين اللاتينية وعدد من لغات الرومانس[1]، الخ... لقد ظل تقارب اللغة العربية الكلاسيكية والعربية الحديثة تقاربًا قويًّا بشكل صارخ إذا أخذنا في الحسبان الزمن الطويل المنقضي. إن تأثير النص (ق) هو تأثير محدد تمامًا هنا، إنه تأثير إعجازي، ويشهد على ما اصطلحت على تسميته تأثير الإعجاز خارج غلافي المصحف. ، فالنص (ق) لم يسمح فحسب بل شجع أيضًا تطور الأشكال، وحتى اللغة، التي تبقى دومًا في مركز هذا الكون الثقافي والحضاري. فالنص القرآني ببساطة لا يدع اللغة تُحول هكذا إلى أن تصبح غير قابلة للتمييز عن رحمها؛ إنه يمتلك القدرة على منع اللغة (ات) من التطور والانفصال في الزمن إلى النقطة التي تُقطع فيها الصلة بينهما، كما هو الحال مع لغات أخرى. إن فعاليته الإعجازية على هذا المستوى جلية ومذهلة حقًّا. علاوة على ذلك، لا يمكن القول إن اللغة العربية الحديثة عتيقة ومتحجرة كما يمكن أن نتوقع بالنظر إلى العدد الكبير من القرون التي تفصل بين ظهور النص (ق) ويومنا هذا. رغم أنه قد يبدو (قولًا) منطويًا على تناقض للوهلة الأولى، فإن هذه النواة اللغوية للوطن العربي تمتلك قوة غير اعتيادية تبقي بها تطور اللغة «تحت السيطرة»، مانعة إياها من «التمدد»، لكنها تمنعها أيضًا من أن تصبح باطلة الطراز عصية على التمييز. إن النص (ق) يسعى بشكل راسخ إلى السيطرة على كل التاريخ، بما في ذلك اللغة في التاريخ.

---

(١) لغات الرومانس: هي اللغات الأوروبية التي تنتمي إلى عائلة اللغات اللاتينية، كالاسبانية والإيطالية والبرتغالية والفرنسية والرومانية (المترجم).

غالبًا ما قرأت وسمعت المستعربين يتساءلون: كيف لم تصبح اللهجات القوية والعديدة في الوطن العربي مستقلة ولم تتطور إلى لغات منفصلة – كما حدث مع السلافية القديمة أو اللاتينية. عبَّر هؤلاء المستعربون أيضًا عن إيمانهم بأن هذا سيحدث حتمًا، وإن يكن بشكل متأخر[1]. أما ردي على ذلك فقد كان دائمًا هو أن هذه الرؤى تفشل في فهم المبدأ الأساسي لموقع النص (ق) – إن شيئًا كهذا لا يمكن أن يحدث نظرًا إلى الحيوية اللغوية للنص (ق)، التي تثبتها القرون الأخيرة فحسب. إن المقارنة مع اللغات الأخرى تفشل في ملاحظة أن الظروف التاريخية والدينية للسلافية القديمة واللاتينية والعربية لا يمكن مقارنتها. ثمة حتى محاولات في هذه الأيام، نعرف بها على الانترنت، لتسويق أنواع عالمية مطبوعة ضخمة إلى حد كبير من طبعات منحولة بشكل متعمد من النص القرآني – لتقويض موثوقية القرآن. مع ذلك، تمثل هذه محاولات شبه طفولية في عصرنا، لأنه إذا لم يزوّر النص (ق)، أو حتى كلمة واحدة فيه، في العقود الأولى من الإسلام (كما حدث فعلًا مع التنزيلات (الرسالات) السماوية الأخرى) فمن المستحيل إذًا أن يزور الآن. فهذا مستحيل بسبب إعجاز اللغة ذاته، الذي هو ضمانة صلبة لموثوقيته. بما أن بديهية خارقيته اللغوية والأسلوبية قد برهنت في بداية «نزول» النص (ق)، فإنها قد أمنت موثوقية النص (ق) لأن المسلمين، بشكل طبيعي، كانوا يقظين حول كل حرف بوصفه أقدس شيء – وحجة البنية الإلهية لا يمكن تغييرها.

لذلك، فإن المظهر اللغوي والتاريخي للإعجاز جلي في عدم تركه اللغة العربية تتبدد. من بين تبعات هذا التأثير حقيقة أن النص (ق)، باللغة العربية، الذي يتضمن أيضًا الإسلام المحتوى ضمنه والعامل انطلاقًا منه، يمثل العنصر الرابط للوطن

(١) إن الطموح، أو التوق حتى، إلى وضع نهاية للمعيار الأدبي العربي الواحد ليس فقط موجودًا لدى المستعربين بل أيضًا لدى بعض العرب المتأثرين بالإستشراق الذين لم تكن لهم مرجعية أخرى سوى المستشرقين. يمكن أن يمثلهم جميعًا أشهر بطل سلبي للثقافة العربية الحديثة، طه حسين (١٨٨٠ – ١٩٧٣) الذي كافح لمحو أسطع الفترات الشعرية في التاريخ العربي، مجادلًا بقوة حتى، بطريقة أتاتوركية، بأن يتم التخلي عن الخط العربي لصالح الأبجدية اللاتينية.

العربي اليوم، الذي هو شديد التنوع سياسيًّا، وعلى خصام حتى، بحيث كان سيتفكك تفككًا لا يمكن إعكاسه إلى حد كبير. إن اللغة العربية الأدبية، المعيرة (المفصحنة) من قبل النص (ق)، هي لغة واحدة في كل أنحاء الوطن العربي، في حين أن اللهجات، رغم كونها عديدة ومختلفة إلى حد عدم إمكانية التواصل المتبادل (في ما بينها)، ممنوعة من «الانفصال الكلي» عن الأم. حتى أنه من الواقعي أن نتوقع – كنقيض لتوقعات المستعربين الذين سبق ذكرهم – أن تزداد نسبنة وتهميش هذه اللهجات وأن تصبح الفصحى الأدبية واسعة الانتشار بشكل متزايد بسبب التعليم الجماهيري المتزايد والتأثير القوي بشكل متزايد لوسائل الإعلام.

بالتأكيد، بسبب القوى الجابذة للنص (ق) – مع الإعجاز اللغوي كعامل مهم – فإن أشكال الثقافة العربية، أو ما يسميها المستشرقون الثقافة العربية الإسلامية، تحقق وحدة بعينها بلغة الثقافة والحضارة، رغم حقيقة أن هذه البيئة الثقافية والحضارية هي، من ناحية أولى، فضاء النشاط الإبداعي للعرب الذين هم على اطلاع جيد على القوى الجابذة، وهي، من ناحية أخرى، فضاء للشعوب الأجنبية وغير العربية. لذلك ينعكس المظهر اللغوي الثقافي من إعجاز النص (ق) في حقيقة أنه يجمع الوطن العربي معًا تقريبًا وفي الوقت نفسه، يجعل غير العرب ينجذبون نحوه ثقافيًا وبلغة أشكال بعينها. إن طموح النص (ق) إلى الكونية أكيدة. إذ يحقق بطريقة فريدة ما تدعى «وحدة التنوع». مع ذلك، فهذه ليست هي المنجزات القصوى لإعجاز النص.

لقد ذكرت للتو أن إعجاز لغة وشكل القرآن لا يمكن إدراكه واختباره من قبل غير الملمين باللغة العربية؛ في الوقت نفسه ينبغي أن يوضع في الذهن أن المؤمنين يعتبرون الإعجاز معجزة حقيقية من الله. كنتيجة لذلك، يعني هذا أن المؤمنين غير الملمين باللغة العربية محرومون من شيء هام جدًّا. إذ لا يمكن لأي ترجمة للقرآن أن تعوض بشكل كافٍ عن الأصل، وكثير من المؤمنين، ذوي الفضول الثقافي، يصبحون ملمين بالأصل من خلال الترجمات. بما أني أيضًا قد ترجمت القرآن إلى اللغة البوسنية (ونشرت الترجمة

في عام ٢٠٠٤) وأنا مطلع جيدًا على ترجمات أخرى كثيرة، فإنني أعرف حقيقة أنه، بغض النظر عن مدى براعة الترجمة، توجد خسارات جسيمة في مجال القيم الأدبية والجمالية والدلالية للنص (ق)[١]. فالإعجاز لا يمكن فصله عن اللغة العربية.

يمكن تعريف مفهوم الحرمان، إلى درجة معينة وبشكل شرطي فقط، بأنه التلقي غير الوافي نسبيًّا للنص (ق). من المتعارف عليه، تلقي الإعجاز ليس شرطًا لأجل الإيمان المفروض على المؤمن: إذ يكون قد توصل إلى إيمانه قبلئذٍ ولا يحتاج بالضرورة إلى الإعجاز كحجة. مع ذلك، من الواضح أن إيمانه سوف يكون مزينًا بتلقي الإعجاز وبهذا المعنى ينبغي فهم الحرمان، وربما الإحباط. لأن تجربة الإعجاز هي بالفعل شعور عجيب.

تؤدي حقيقة عدم الإلمام باللغة العربية والإحساس بالحرمان الناشيء عن عدم الإلمام هذا إلى تبعة بعيدة المدى للنص (ق) يُتنبأ بها مسبقًا من خلال الإعجاز. أي، إن كل مؤمن يشعر بالحاجة إلى تعلم اللغة العربية، أو حتى إلى المطالبة بها قدر الإمكان لكي يفهم ويخبر ما يُعرف بالإعجاز. الأهم من ذلك، تلبية لهذه الحاجة، كل جالية إسلامية خارج الوطن العربي ينبغي أن تؤثر في نهاية المطاف في تعلم العربية عن طريق مرجعية وأدوات الجالية. من المعروف جيدًا أن اللغة العربية وحدها تستخدم في الصلاة، وهذا هو السبب في أن كل مسلم يجب عليه أن يعرف الحد الأدنى من

---

(١) إن الدلالة اللامحدودة للنص الأصلي غالبًا ما تفوت أولئك الذين يقرأون النص بالعربية، وعندما تبدأ هذه الدلالة بالتكشف يتغلب على المرء القلق من القراءة الاختزالية الخاصة للنص. سوف أشرح ذلك بمثال واحد فقط. من المتعارف عليه أن نترجم الابتهال (بسم الله) وهو شائع في النص (ق) إلى الإنكليزية على الشكل التالي: In the Name of God, the Compassionate, the Merciful حتى في اللغة العربية الحديثة فإن الصفتين الأصليتين الرحمن والرحيم قد تحولتا إلى المعنيين المعطيين لهما في الترجمة، لكن ينبغي ألا ينسى أن نص القرآن كلاسيكي ويتوجه دائمًا إلى أصله، إلى الجذر والدلالة الفنية في الوقت نفسه. هكذا، فإن الحقل الدلالي لهاتين الكلمتين آسر فعلًا: فكلتا الصفتين لهما نفس الجذر رحم المستعمل لاشتقاق كلمة الرحم يدل ضمنًا، وهو ما ينبغي أن نتذكره على الولادة كفعل منح الحياة، الحماية المثالية في الرحم بوصفها الرحمة والعناية المطلقتين (اللذان تؤمنهما الأم للجنين في رحمها ومن ثم للطفل المولود من الرحم) الخ. (كان مترجم القرآن إلى الفرنسية، أندريه شوراكي مدركًا لذلك وترجم هاتين الصفتين إلى الفرنسية بكلمتي matriciant= من الرحم، وmatriliel= أمومي.

Cf. Andre' Chouraqui, The Ten Commandmendnents Today, translated in B/C s by Jadranka Brnc'ic I Kuno pranjic, Konzor, Zagreb 2005, P. 113)

هذا الغنى بالمعاني الأكثر إيجابية ضمن نفس الحقل الدلالي هو مؤثر حقًّا، خصوصًا عندما تكون هذه الكلمات هي صفات لاسم الله، مثل الصفات الأكثر تكرارًا. مثل هذه الحالات تجدد بشكل عجيب معنى الابتهال الذي يتلى بشكل تلقائي في حين يجعل المرء يتساءل عاجزًا : هل توجد أية نهاية على الإطلاق للوفرة الدلالية للنص؟

النص (ق) المطلوب للصلاة، لكن هذا لا يعني ضمنًا أن شخصًا ما يمتلك المعرفة باللغة، لأن أناسًا كثيرين يرتلون هذه الأجزاء من النص بدون أن يكونوا عارفين بمعناها. مع ذلك، يتطلب الإعجاز تعلم اللغة العربية نظرًا لأن تمكنًا معينًا من اللغة هو ضروري لكي نفهم الإعجاز.

بالتأكيد كانت القوة الجابذة للغة فاعلة في زمن النبي، وعلى مرّ التاريخ إلى اللحظة الحالية، التي تتغلب فيها، كما رأينا على القوى المشتتة أو حتى المفرقة للوطن العربي المعاصر. مع ذلك، مثلما كان للإعجاز تأثيره في المستقبل – منظورًا إليه، مثلًا من منظور الحكام الإسلاميين الأوائل، الذين ينتمون إلى الماضي من منظورنا – كذلك فإنه سوف يترك أثره ، بتطبيق المبدأ نفسه، في المستقبل الآتي أمامنا. هذا لأن الإعجاز يشجع بقوة على تعلم اللغة العربية. بعبارة أخرى، إن فهم النص في أعلى مستوياته يتطلب تمكنًا من اللغة العربية؛ بشكل ضمني يُنصح كل مؤمن – رغم أن ذلك ليس شرطًا لإيمانه – بأن يتعلم العربية. هذا أثر قوي للنص (ق) في شكل الإعجاز. لأن نفس القوة بداخله التي تجمع الوطن العربي معًا تنشد جمع العالم الإسلامي برمته ليس فقط في الدين بل أيضًا في «لغة هذا الدين». بشكل أدق، إن لغة إيمان الإسلام هي لغة واحدة – أي اللغة العربية، لكنها، بسبب الإعجاز، تطمح إلى تجاوز هذه «المعرفة» على مستوى الطقس (الديني)، المستوى الذي تتلى عنده أجزاء من النص (ق) بدون فهمها فهمًا تامًا، والوصول إلى أعلى مستوى من التمكن اللغوي.

ليس من الصعب استخلاص النتيجة كتبعات مترتبة على ذلك لكنها تبقى مؤثرة مع ذلك. أي، يستنتج من كل ذلك أن الطموح الأساسي، على مستوى الإعجاز اللغوي، هو باتجاه الوحدة اللغوية للعالم. يتحقق هذا الطموح في دوائر متراكزة: الدائرة الأولى هي الحجاز والعربية السعودية، حيث كان النبي فاعلًا من خلال الوحي؛ ثم، دوائر العالم المحدودة بالإسلام في العهدين الأموي (٦٦١–٧٥٠) والعباسي (٧٥٠–١٢٥٨)– انتهاءً بالأراضي البوسنية حيث، على مدى قرون، كانت كل الأعمال الإبداعية في كافة المجالات الروحية باللغة العربية. أخيرًا، إن اللغة العربية معترف بها أيضًا كلغة رسمية في الأمم المتحدة (١٩٧٢). بالتأكيد بسبب النص (ق) وحده. في هذه

اللحظة لا يمكن التكهن بمستقبل اللغة العربية، لكن لا يوجد شك في أنها لن تتخلى وفي الواقع لا يمكنها أن، تتخلى عن انتشاريتها، نظرًا إلى أنها متأصلة في النص (ق).

لا يمكن معاملة اللغة وثقافتها بشكل منفصل. وهذا يعني ضمنًا أن الأمم المتحدة لم تعترف بالعربية كلغة رسمية لأن القرآن قد نزل بها، بل إن هذه اللغة قد أصبحت اللغة الرسمية بسبب غنى وأهمية الثقافة التي تم إبداعها داخل إطار النص (ق) وتحت تأثيره. هذه الثقافة، بوصفها مجالًا شاسعًا من الأشكال المنمقة، قد تم تطويرها غالبًا كمزيج (من الثقافات). أي، جذب النص (ق) إلى مدار الأشكال السابقة من ثقافات أخرى – وخصوصًا الثقافتين الفارسية والهندية، على سبيل المثال – لكن كان عليها دومًا أن تتكيف مع الفضاء الجديد، متقولبة بذلك في أشكال جديدة تمامًا ذات قيمة هائلة.

لايوجد شك – من موقع النص (ق) – في أن هذه الطموحات من طرف النص (ق) تخطط باتجاه المستقبل أيضًا. فمن خلال تأثير الإعجاز، يبقى أسلوب ولغة النص (ق) مذهلين وآسرين إلى الأبد، جاعلين الشعور بالحاجة إلى تعلم العربية قائمًا إلى الأبد. بذلك سيؤثر النص (ق)، من خلال لغته، وبالتأكيد من خلال مضمونه – كهدف له – في الثقافة التي سيعترف بداخلها دائمًا بغنى الأشكال، بدون تطلع نحو توحيدها التام. علاوة على ذلك، فإن خاتمة سورة الشعراء تقر ضمنًا بتنوع الأشكال بشرط ألا يكون هناك أي انتهاك للتوحيد الإسلامي. ينبغي القول إن النص مقبول أيضًا كقيمة للتنوع عبر الثقافات. بهذا الخصوص، أصبحت الآية التالية قولًا شائعًا: ﴿**يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا**﴾[1]

هذه الآية هي أكثر بكثير من التسامح الذي ينسب إلى الإسلام، لأن هذه ليست مسألة تسامح بوصفه تحملًا أو قبولًا أو تساكنًا بل مسألة علاقة فاعلة من التعارف في التنوع؛ بما أن هذه بينة على مشيئة الله ورحمته، فيجب تبجيلها على هذا النحو وهو يجعل، في الوقت نفسه، المشاركة في كل مسعى نحو التعارف المتبادل بين «شعوب وقبائل» فريضة دينية مختلفة. لذلك فهو أكثر بكثير من التعايش والتسامح. إن النص (ق) بالتأكيد يرعى الاختلافات بوصفها فضيلة وبينة على حكمة الله، مع المشاركة الفاعلة لظاهرة الإعجاز في ذلك أيضًا.

(١) سورة الحجرات الآية (١٣).

ج - المظاهر الأخرى للإعجاز ومنظورات الأشكال

ثمة أيضًا جوانب أخرى للإعجاز لا تنبغي مناقشتها بالتفصيل هنا بل ينبغي ذكرها على الأقل.

لقد عرّف فقهاء القرآن ومنذ زمن طويل، عناصر «الإعجاز العلمي» فيه، محاولين أن يبرهنوا أن القرآن قد استبق العلوم الحديثة[١].

بالإضافة إلى ذلك، فقد سجل عصرنا بعض المحاولات الجادة لمعالجة النص (ق) رياضيًّا باستعمال تقانات المعلومات الحديثة. على سبيل المثال، إن بحث رشاد خليفة[٢] جدير بالملاحظة في هذا الحقل، وقد كتبت مجلدًا بوسنيًّا مع الرياضي لوتفو كوريش Lutvo Kuric تم توزيعه مؤخرًا على المكتبات[٣]. هذا البحث الدقيق يثير الاهتمام عمومًا وأعتقد حتى أن له مستقبلًا واعدًا. مع ذلك، فإن دراسة الإعجاز في مفهومه التراثي لم تستنفد بعد.

- ينبغي أيضًا التنويه إلى ملاحظة أن التراث، في مفهومه للإعجاز، يضمّن المعلومات التي يقدمها النص (ق) حول المستقبل أيضًا. أي، أعلن القرآن عن أحداث تاريخية محددة بدقة تامة، ما يشكل أحد الأسس لبناء عقيدة خارقيته، لأن النبي وحده استطاع أن يعرف أو يتنبأ بهذه الأشياء. في الجوهر، إن قسمًا كبيرًا من النص (ق) هو مكرَّس بالفعل للمستقبل، ويمكن إثبات خارقيته من هذا الجانب أيضًا. أخيرًا، إن النص (ق) موجه نحو المستقبل بمعنى خاص - مستقبل آخروي قيامي Eschatological لا يمكن التحقق منه بعد.

---

(١) ذكرت بعض الأمثلة من علم الفلك. لكن يمكن إيجاد أمثلة من العلوم الأخرى أيضًا. ثمة بالأحرى أدب واسع حول هذا الموضوع. انظر:

Dr. Maurice Bucaillie, The Bible, The Quran and science. Holy scriptures Examined in the Light of Modern Knowledge, Publisher seghers, Paris, 1976.

ترجم هذا العمل إلى البوسنية أيضًا:

Maurice Bucaellie, Bibija kur'an nauka,starjesin stvo Islamske zajednice u SR Bosni I Hecegovini, ed. 2, Sarajevo, 1979.

(2) Rashad khalifa, Quran: visual presentation of the Miracle, Tucson, 1982.

(3) Esad Durakovic and Lutvo Kuric, The Quran – Stylistic and Mathematical Miracle (Kur›en – stilisko I matematicko Cudo), Svetlost-komerc, Sarajevo, 2006.

في ما يتعلق بمذهب الإعجاز، الذي لم ينحت كمصطلح إلا في القرن التاسع، فيجب ذكر مصطلح آخر تم إدخاله في القرون الأولى من الإسلام[1]. فقد استعمل المعتزلة في نقاشاتهم المبكرة مفهوم الصرف (النظام في سنة ٨٤٦)، الذي لايزال المستشرقون يناقشونه إلى اليوم. إن مفهوم الصرف (الحرف عن المسار/ الثني) يعبر عن قرار الله أو مخططه المتضمن في النص (ق) يمنع الناس بتصميم إلهي، من تقليده. بنوع من قرار مسبق أو ضمني، يحرفهم النص (ق) بشكل فعلي عن ذاك المسار، يثني نيتهم الممكنة على تقليده، أو حتى يصد مثل هذه النية. حتى رغم أن مفهوم الصرف معروف للتفسير، فإن إجماعًا إسلاميًّا عامًّا، على حد علمي، قد تركه جانبًا، مع أقلية من المعلقين الذين يؤيدون التفوق الأسلوبي (البياني) التراثي للقرآن.

لايمكن اعتبار أيًّا من المقاربات لظاهرة الإعجاز الموصوفة أعلاه خاطئة جوهريًّا لأنها كلها قد وجدت نقاط استنادها في النص (ق)، وإن يكن بدرجات مختلفة. برغم ذلك، فإن المقاربة التراثية للإعجاز، مثل خارقية النص (ق) في مجال اللغة والأسلوب، هي بالتأكيد الأكثر شيوعًا وقد أثمرت نتائج لا حصر لها – كتلة هائلة من الأدب على مدى تاريخ النص (ق). مع ذلك، فإن المقاربة التراثية يمكن اعتبارها مشبعة بمعنى خاص واحد. أي، إن دراسة لغة وأسلوب النص المنجزة على مدى القرون الماضية ينبغي إنعاشها بمعالجة منهجية مختلفة، مع الأخذ في الاعتبار أن النص (ق) يعلن بصراحة أنه منزّل من أجل الأزمنة كافة وأنه يطرح تحديًّا لهذه الأزمنة بلغة التفسير. من المعترف به، أن تطور اللغة وثروة التجربة الإنسانية هما مصدر إعادة التفسير الدائمة لإعجاز النص، لكنني أعتقد أنه من الممكن، أو حتى من الضروري، أن نجدد هذه المقاربة وأمل أن يكون التحليل الوارد أعلاه قد جعل ذلك جليًّا.

تلخيصًا لهذا التحليل يمكنني القول إن البحث في خارقية النص (ق) في إطار اللغة والأسلوب يمثل، بشكل شرطي، مجرد مرحلة أو منطلق من أجل مزيد

---

(١) لذلك فإن مصطلح إعجاز لم يظهر مع نزول النص (ق) بل في ما بعد، ما يرمز إلى العجز البشري عن محاكاة النص أو أي جزء من أجزائه سواء في المضمون أو الشكل

Cf. Issa J. Boullata, «The Rhetorical Interpretation of the Qur›an: Ijazz and Related Topics» in En›es kari›c (ed.), Semantics of the Quran, BEMUST, Sarajevo, 1998, P. 494.

من البحث. إذا كان هذا البحث محصورًا بمجال الأسلوبيات اللغوية بدون ربطها بالمجالات الأخرى، عندئذٍ لايكون هذا البحث معقدًا، مع أنه قد يكون مثيرًا للاهتمام (أو حتى مفيدًا بلغة تقديم حجج الإعجاز)، إلى الدرجة التي يمارس بها النص (ق)، من خلال إعجازه، تأثيرًا واسعًا جدًّا على التاريخ ويقرر أن تأثيره المستقبلي ربما سيكون أوسع حتى. لذلك، من منظور الأسلوبيات اللغوية، منظور أيدته المكتبة الكاملة من الأعمال المكتوبة عنه، فإن مفهوم الإعجاز يجب أن يُنقل إلى مجالات مرتبطة باللغة والأسلوبيات أو بشكل عام إلى الأدب، بالإضافة إلى المجال الأوسع من الأشكال المحققة في فئة التاريخ التي نطلق عليها اسم الثقافة والتراث. إن معرفة ودراسة اللغة، مفيدة جدًّا في البحث في امتداد الإعجاز؛ مع ذلك، يسلط الضوء عليه أحيانًا عن طريق الأشكال الأخرى في الثقافة. من الخطأ أن نعتبر الإعجاز شيئًا يخنق هذه الأشكال أو يثبط تقلباتها وتوسعها عن طريق تفوقه بحيث إنه، بفضل مكانته على مستوى الإلهي، ادَّعى بشكل مزعوم علاقة عديمة الاحتمال قليلة الاحتمال بتطور الأشكال. على العكس من ذلك، من المفاجئ كم يشجع النص (ق) التنوع الإجمالي (إلا في ما يتعلق بالتوحيد، كما قلت للتو): من التنوع الهائل للأشكال في الأدب (وتنوع الأدب ذاته)، الأشكال في الخط، وحدة التنوع في ما يخص الأرابسك، إلى التشجيع التام للألوان المختلفة للبشرة الإنسانية أو تنوع الأعراق. مع ذلك، فإن هذا التنوع الهائل يتحقق في وحدة الإطار الهائل الواحد المسمى الإسلام، أو ضمن الإطار الذي يخلقه النص (ق). إن إعجازه هو القوة الدافعة وراء ازدهار الأشكال في الثقافة والحضارة العربيتين الإسلاميتين الدائمتي الغنى، بشرط ألا يطمح شيء منتج إلى أن يكون مكافئًا للنص (ق). يقول النص عددًا من المرات إن الشرط الأساسي لأجل العقيدة الإسلامية هو ألا يُنسب شريك إلى الله، ألا يكون أحد (ظاهريًّا فقط) مكافئًا له، لأن النص (ق) يقول بالحجة والبرهان أن لا أحد مكافئًا لله ﴿**ولم يكن له كفؤًا أحد**﴾. إن الموثوقية المطلقة تنطبق على نصه (ق) أيضًا: إنه فذ أو، الأفضل بعد، خارق للطبيعة بما أنه هبة من الله. من المستحيل تأليف شيء مكافئ له. إنه غير قابل للتكرار ولا يتكرر باللغة المثالية.حتى على مستوى الشكل في معناه الأساسي، يمثل النص (ق) شيئًا فريدًا تمامًا في التاريخ. أي، في بعض الأحيان يُصنف تحت

تراث السجع – النثر المقفى والموزون الذي كان العرب المسلمون على معرفة جيدة به، لكن مقاربة أدق تكشف أنه رغم أن للنص (ق) عناصر كثيرة من السجع، فإنه غالبًا ما يبتعد بشكل مقصود عن هذا الجنس (الأدبي) من حيث انتظام القافية، وهذا هو السبب في أنه غالبًا ما يصنف بأنه نظم، أي جنس من النثر ذي البنية الخاصة. إن المصطلحات الأدبية غير قادرة على النقل الكامل لسماته النوعية. بعبارة أخرى، يشجع النص (ق) ازدهار الأشكال، (مع) بقائها في مركز الكون الذي يُعاد إبداعها فيه، على مسافة الإعجاز الذي يؤثر منها النص (ق) على تشكيلها؛ شاعرًا في الوقت نفسه بالارتياح لكونه الأعلى بينها. إن الشعر الوثني الجاهلي، المشرب بالمضمون الذي أوجده الكهنة، قد ألغي تحديدًا بسبب هذا المضمون، أو على نحو أدق، تم إفراغ الشعر منه. لقد حمل النص القرآني بشكل كفؤ المضمون، مضمونًا فريدًا من أعلى مرتبة، هذا هو السبب في أن الأشكال الأخرى يجب أن تختلف عن النص (ق) لكي تبقى حية في الكون الذي خلقه. بهذه المصطلحات، من هذه الناحية لا توجد أي منافسة – ولا ينبغي أن تكون هناك أية منافسة من موقع النص (ق). من المثير للاهتمام أن نلاحظ في هذا السياق أن النص (ق) قد أثر أيضًا على الأشكال التي أقصاها عن مداره.

لقد نجا الشعر في ظل شروط معينة لكن بعض الأشكال الأخرى، الهامة جدًّا في ثقافات أخرى، تمت إزالتها أو تم تقييدها في الثقافة العربية بسبب تطلعاتها إلى «خطف» المضمون الذي يعتبره النص (ق) خاصًّا به؛ أو إلى إقامة شراكة مع النص (ق). فالثقافة العربية الإسلامية لم تطور النحت. إذ كان النحت في التراث الجاهلي وثيق الارتباط بالديانة الوثنية، بحيث إن الكعبة كانت مليئة بالأصنام – الآلهة المنحوتة. بالطبع، انسجامًا مع روحه، كان للإسلام موقف غير مساوم من هذا الشكل من الإبداع العربي بحيث كان النحت يهشم إلى كسر، طوال الوقت. فهو لم يتطور أبدًا في الثقافة العربية الإسلامية بسبب ماضيه الوثني وحاجة الإسلام إلى الابتعاد بنفسه عن الثقافات الأخرى التي كانت قبل القرآن، وبعده أيضًا، تربط النحت ربطًا وثيقًا بمعتقداتها. مع ذلك، شهد فن العمارة تطورًا لا يمكن تصوره في هذه الثقافة. لأسباب مشابهة فشل الرسم أيضًا في التطور. كنتيجة لذلك، ازدهرت فنون الأرابسك والخط والمنمنمات (الفسيفساء) الإسلامية «بطريقة التعويض».

أخيرًا، لم تتطور الموسيقا في الثقافة العربية الإسلامية بمقدار ما تطورت في التراث المسيحي. فقد لاقت تقريبًا نفس مصير الشعر: كانت شعبية في الوطن العربي الإسلامي لكنها مستبعدة من الخدمة الدينية. إذ لا توجد آلات موسيقية في المساجد ولا تترافق الصلاة بأي شكل من الموسيقا. لا توجد موسيقا كنائسية. علاوة على ذلك، فإن الفرد يصلي ضمن الصمت الكامل لذهنه ويتواصل مع الله، في حين تصلي الجماعة جزئيًا بصمت وجزئيًا بصوت مرتفع بسبب التواصل الشعائري الضروري. بعض شعائر الدراويش ليست قاعدة (فريضة) بل هي بالأحرى زوائد (نوافل) في التراث. لذلك، فكل هذه تمثل أشكالًا لم تتمكن من البقاء في موازاة النص (ق). نظرًا إلى أنها كانت مدعية أكثر مما ينبغي بلغة التعبير عن هذا المضمون، الذي هو امتياز للنص (ق). تكون المساجد خالية تمامًا. فالفضاء «الخالي» بداخلها هو نمط خاص من الشكل. في الحقيقة، يمتلك فضاء المسجد «شكل فراغ» لأنه الأكثر ملاءمة لاستيعاب النص (ق) وتوكيد رنينه بالطريقة الأكثر فعالية. إن النص (ق) (هنا: الكلمة (ق)) يتم إدخالها إلى هذا الفضاء وإخراجها منه مع روحانية الإنسان، لأنه في هذه الروحانية فقط يكون الإيمان موجودًا حقًّا. إن النص (ق)، الذي لا آخذه بمعناه الحرفي (كنص مكتوب) هو مكثف ذاتيًّا في عقل وروح الإنسان، وهذا هو السبب في أنه يصبح متحققًا بسهولة في أي فضاء، في حين أن هذا الفضاء الحر (إنه حر أكثر مما هو فارغ) يشجع بالشكل الأكثر ملاءمة لحرية النص، انعتاقه من الأشكال البصرية أو غيرها التي سوف تختزله بلغة التماهي.

المظهر الوحيد الذي يصبح فيه النص (ق) مرتبطًا بنمط من «الشكل الموسيقي» هو التجويد أو إلقاء النص بشكل غنائي بصوت عالٍ وفقًا لقواعد صارمة (يعرف باسم «ترتيل القرآن» بين المسلمين، مع التجنب المتعمد لكلمة «غناء»). مع ذلك، ثمة شيء ما مثير للاهتمام فيه. إن القرآن لا يُرتل مع الموسيقا أو أية آلة موسيقية، مع كون التركيز على الصوت البشري بوصفه شيئًا فريدًا وبشريًّا بشكل مطلق. فالإسلام هو دين فردية مطلقة، مع عدم وجود كهنوت أو أي توسط فيزيائي آخر (بصري أو نحتي)، وهو السبب في أن الصلاة تؤدى في أعمق صمت الخلوة (الخصوصية) أو بصوت بشري فقط. بالتأكيد تم تنزيل النص (ق) بوصفه كلمة (قولًا)، وتصبح الكلمة

التي تخرق السكون وأعماق الخلوة، أو تصبح الكلمة التي تطفو على السطح في الصوت البشري الذي لا تحجبه آلات إضافية. لذلك، فالتجويد هو شكل تجد الكلمة من خلاله تعبيرها الكامل في الصوت البشري. فالإنسان وحده، بدون أية مساعدة أو توسط الإنسان المنعم عليه بالكلمة والتعبير الفصيح (البيان)، يكون سيدًا بشكل تام في التواصل مع النص (ق) ومع الله بسبب هذا الانتباه الكامل واللامجزأ إلى الكلمة (ق)، سواء كان يتأمل فيها في أعماق السكون أو في الخيال مع رنينها في الصوت البشري. هذا هو، في الوقت نفسه، شكل الاقتراب المطلق إلى الله، وهو يبدو حافزًا هامًّا لأجل المهتدين إلى الدين الجديد. بلغة الارتقاء بالإعجاز في العالم خارج العالم الناطق بالعربية يوجد في بعض الأحيان سوء فهم يمكن أيضًا أن يدعى تحاملًا، وينتج عن الموقف الاستشراقي من الإعجاز. قبل أن أتفحص هذا التحامل، ينبغي أن أشير إلى أن الإعجاز هو موضوع إجماع في الوطن العربي – لذلك فهو ليس موضع شك. مع ذلك، عندما تُشجع عناصر الإعجاز في الغرب، أثناء شرح قيم شكل النص (ق) وأسلوبه، يكون للمسلمين أحيانًا رد فعل سلبي عليه، معتبرينه تجديفًا أو استعدادًا له. وأنا نفسي مررت بمثل هذه التجربة عندما كنت أترجم القرآن إلى اللغة البوسنية[1]. السبب وراء هذا الخوف الانعكاسي هو حقيقة أن كثيرًا من المستشرقين سعوا إلى

---

(١) من المدهش تمامًا أن المواقف غير الصحيحة من القرآن وإعجازه وترجمته تستمر أيضًا بين أناس لاينسجم انعدام فهمهم للقضايا الأساسية مع العلم والمناصب التي يشغلونها. هكذا هو الحال - بشكل يدعو إلى القلق مثلما يدعو إلى الأسف - مع يوسف راميتش، Jusuf Ramic، وهو بروفيسور في كلية سراييفو للدراسات الإسلامية كان ينشر نصوصًا حول القرآن وترجمته، مبرهنًا – بمثابرة مذهلة لا يقدر عليها سوى الجهل – أنه لا يفهم جوهر الإعجاز وعلاقة المترجم به.

في آخر كتبه بعنوان كيف نترجم القرآن (Kako Prevoditi kuran F. F. Bihac, 2007) كما في أعماله السابقة، يتكلف راميتش من مقدمات مغلوطة تنتج، بحد ذاتها، عددًا هائلًا من الاستنتاجات الفضائحية. أعني، بمناقشة العلاقة بين المضمون والشكل مع إحالة خاصة إلى القرآن، يعلن راميتش التالي: «..... نود أن نشير إلى أنه بخصوص النزاع بين المضمون والشكل، فإن الأولوية يجب أن تعطى إلى المضمون. بالطبع، لقد تم تنزيل القرآن بسبب المضمون والرسالة، وليس الشكل والتجربة الجمالية» (ص. ١١٦). لا يسع القارئ سوى أن يتساءل كيف يمكن فهم عمل معقد كالقرآن عن طريق ذهن يظن – على النقيض من مجمل تجربة علم الجمال – أن مضمونه وشكله هما نزاع، وليس في تطلع لا يهتز نحو التعاون المثالي. بالإضافة إلى ذلك فإن البيان المستشهد به ينكر حتى الإعجاز ذاته: إعجاز القرآن ليس في مضمونه بل في تنزيل هذا المضمون في شكل فذ – لذلك، في وحدتهما وتعاونهما المثالي – حيث يمتلك الشكل أيضًا إمكانية جمالية كبيرة. ما هو أسوأ من ذلك حتى هو أن هذا الذهن قد «ربى» عددًا من الأجيال من الطلاب. بشكل جوهري، إن ذلك لا يستحق النقاش العلمي أو أي اعتبار في الجسم الرئيسي للنص: مثل هذا الانحراف لا يستحق أكثر من الهامشية وضيق الحاشية.

برهان أن القرآن هو عمل (من تأليف) النبي، والحجة الهامة في برهان هذا النوع من المؤلفية هو تأكيد القيم الأدبية للنص. هكذا قدّم المستشرقون مجموعة كاملة من الأدوات لأجل «إثبات» مؤلفية محمد للنص (ق). من هناك جاء الخوف بين المسلمين. كمسألة حقيقة، فإن مصطلحات القيم الأدبية أو الأدبية والجمالية تقتضي ضمنًا المؤلفية البشرية وحتى الناس المتعلمون جيدًا غالبًا ما يكونون غير مدركين للفرق بين مصطلحي أدبي وفني. فالنص ذو القيمتين الأدبية والجمالية ليس بالضرورة نصًّا فنيًّا. يكفي أن نعطي مثال الوقفية، التي هي بشكل مشهور وثيقة قانونية، لكنها ذات مقدمة إلزامية مكتوبة بالنثر المقفى والموزون، وذات عدد من صور الكلام والمجازات. لذلك، فإن النص القرآني حافل بالقيم الأدبية والجمالية بالفعل، لكنه ليس نصًّا فنيًّا لأن هذه القيم الأدبية والجمالية ليست غايته، كما هو الحال مع الفن؛ في مطلق الأحوال، فإن أسلوب النص (ق) هو أيضًا حجة. فحتى هذه القيمة الأدبية والجمالية المثالية يجري تقديمها كحجة من القيم في اللغة والشكل؛ إنه مجموع القيم الأدبية والجمالية التي تطمح إلى الجمالوية aestheticism، «الفتنة في سبيل الفتنة»، والبهجة كهدفين لها؛ من خلال خارقيتها للطبيعة، فإن هذه القيم هي إلى حد ما حجة لصالح الإيمان. إنها سمة جوهرية للنص (ق) تميزه عن الفن الأدبي. هذا هو السبب في أن النص (ق) يطالب بالارتقاء بالقيم الأدبية والجمالية، بدلًا من إشاحة الوجه عن مثل هذا الارتقاء.

تبرز ترجمات النص (ق) الأصلي كقضية حساسة بشكل خاص في ما يتعلق بالإعجاز. في الوقت نفسه، تكون الترجمات نمطًا خاصًّا من الشكل في الكون الذي يخلقه ويحكمه النص الأصلي.

إن كل خبير باللغة العربية والقرآن سوف يستنتج أن الإعجاز يتحقق في النص الأصلي وهو، لذلك، مرتبط باللغة العربية. هذا الفهم قد خلق موقفين مختلفين في ما يتعلق بترجمات القرآن.

الأول: تخلّى معظم المترجمين عن السعي لنقل المكون الأسلوبي (البياني) للنص الأصلي، لذلك كانت أعمالهم تمثل ترجمات فيلولوجية سمجة جماليًّا. الأهم من

ذلك، لما كان النص الأصلي يمتلك أسلوبًا بالغ الأناقة والدقة ودلاليًّا كبيرًا، فقد كان المترجمون مجبرين غالبًا على أن يضيفوا إلى هذه الترجمات الفيلولوجية النثرية مداخلات محصورة بين قوسين، «إقحامات» إنشائية تزيد من مقروئية هذه الترجمات، وبذلك تجعلها تخلق انطباعًا معاكسًا للانطباع الذي يخلقه النص الأصلي[1].

كان هؤلاء المترجمون مفعمين بالخوف أمام النص الأصلي ولم يتجرأوا حتى على محاولة نقل شيء ما من جلاله الأسلوبي/ البياني. والكثيرون حتى اعتبروا ذلك تجديفيًّا. بالإضافة إلى ذلك، كان هؤلاء المترجمون في معظمهم أشخاصًا بدون أي ثقافة أدبية أو صلة (بالأدب)، بحيث إن الإعجاز لم يكن سوى عذر لأجل إعاقتهم من هذا النوع. من المثير للاهتمام أنهم غالبًا ما كانوا يبررون مقاربتهم بالحاجة إلى الحرفية literalness، الحاجة المزعومة إلى أن يكونوا أمينين للنص الأصلي كي لا يغيرو رسالته (الدينية)، الخ. هذه الأعذار خاطئة بأكثر من طريقة واحدة. فمن ناحية أولى، تكون الترجمة الحرفية هي دومًا أسوأ قرار ممكن يمكن للمترجم أن يتخذه، نظرًا لأن النص لا يؤدي وظيفته من خلال حرفيته بل من خلال البنية الشعرية والسياقية؛ فالحرفية هي أفضل شهادة على قصور الترجمة المطلق. علاوة على ذلك، يستشف من موقفهم أن الترجمة الوافية حرفيًّا وأصالة// موثوقية الرسالة (ق) يستبعدان أحدهما الآخر، وهي أيضًا شهادة قوية على قصور المترجم[2]. مع ذلك، فإن العكس هو الحال: إذ يتعزز تأثير الرسالة عن طريق الترجمة الوافية أسلوبيًّا/ بيانيًّا؛ الأهم من ذلك، أنني، في المناقشة السابقة، قد سلطت الضوء على حقيقة أن الأسلوب الجليل والشكل الجليل هما عنصران هامان جدًّا من الرسالة. فالإعجاز هو في صميم النص ويجب على المترجم ألا يتجاهله، رغم أنه لا يزال قضية مفتوحة حول إلى أي مدى يمكن للمترجم أن يقترب منه. بالإضافة إلى ذلك، فإن الحرفية ليست لزامًا من

(١) المثال على هذه الترجمة إلى البوسنية هي الترجمة التي قام بها باندزا Pandza وتشاوشيفيتش ćaušević (نشرت لأول مرة سنة ١٩٣٧).

(٢) التصور الخاطئ لأناس كثيرين أن المعرفة الجيدة باللغة هي كافية لأجل ترجمة الأعمال ذات القيم الأدبية والجمالية العالية هذا التصور يحتاج إلى مناقشة مستقلة.

أي نوع، نظرًا إلى أنها لا تقدم أية ضمانة بأن المضمون الأصلي سوف ينقل بدقة. أي، إن عدم الأخذ في الحسبان طبقات النص التي تحكم «قانونيًّا» العلاقات بين البشر، العلاقات التي تقوم عليها الأمة اقتصاديًّا واجتماعيًّا، وأن قسمًا كبيرًا من النص (ق) يكون متعدد المرادفات، وإيجازيًّا ومتطبقًا (ذو طبقات) من الناحية الدلالية – الخ، وهو الأمر الذي يستبعد الحرفية، عندما يكون المترجم مجبرًا على اختيار معنى واحد من مجموعة من المعاني، يكون المعنى الأقرب إلى فهمهم، ثقافتهم وتراثهم... الخ. مما ينطوي على مفارقة، أن المترجم يحول الحرفية إلى تفسير يبدو اختزاليًّا في مقابل التطبق (تعدد الطبقات) الدلالي والطبيعة الإيجازية للنص الأصلي. لذلك فقد شرحت أن الغنى الدلالي والأسلوبي للنص الأصلي يرتبط بتنظيم اللغة العربية، حيث يجب عدم خلط الحرفية – بشكل مزعوم لغرض الموثوقية – باختزالوية المرء الاصطلاحية للنص الأصلي. سوف أوضح ذلك، بمثال واحد، يتكرر كثيرًا في النص (ق) الأصلي.

تترجم عبارة يوم القيامة في أغلب الأحيان بعبارة The Day of Judgement (يوم القضاء). وينطبق الشيء نفسه على عبارة يوم الدين[1]، الخ. فالعبارة الأولى لا تشير فعلًا إلى أي شيء يعني أساسًا، قاضي، قضاء، حكم، مقاضاة، الخ. فالعبارة تعني يوم البعث ودلالاتها هي أوسع بكثير من عبارة التفسير يوم القضاء. فالبعث يعني ضمنًا القيام (من القبر)؛ وأنت تنهض/ تقوم أمام مَنْ يستحق أقصى الاحترام؛ إن فعل القيام/ الوقوف – بالإضافة إلى التواضع/ التذلل، وارتباطًا به – يعني توقع شيء (حكمًا، ربما؟) من الواحد الجدير بالقيام والوقوف ، الخ. أخيرًا، فإن كلمة بعث resurrection تتصادى مع القداسة والاسم المبدوء بحرف كبير Day يعطي العبارة بأكملها الأهمية القصوى، ليس فقط من حيث الشمولية بل أيضًا من حيث الجدية الشديدة. لذلك، فإن أية حجة للمترجمين الحرفيين غير مبررة بالتأكيد، وحتى أنني أعتبرها عذرًا عقيمًا لعدم حساسيتهم الخاصة لما سماه الله، في مستهل السورة (٥٥) بالبيان الذي أنعم به على الإنسان.

---

(١) يستخدم مترجمو الكتاب المقدس (التوراة + الإنجيل) إلى العربية عبارة قريبة منها هي يوم الدينونة (ملاحظة من المترجم).

ثانيًا: لايسمح المتكلمون الأصلانيون للغة العربية باستعمال تعبير «ترجمة القرآن»؛ إنهم يتحدثون بالأحرى عن ترجمة معاني القرآن – التي تعني «ترجمة موتيفات القرآن الشريف». أما في اللغة البوسنية فإن كلمة معاني تفهم عمومًا بالمعنى meaning (من هنا ترجمة معنى القرآن)، التي تكون متنافرة وغير مقبولة. تبعًا لذلك – لنستعمل المثال نفسه – فإن ترجمة عبارة يوم القيامة بيوم الحكم/ القضاء يعني ضمنًا ترجمة موتيفها فعلًا، لكنني لا أرى أي ضرورة لترجمتها (sic) بهذه الطريقة الخاصة. لذلك، لا يمكن للمتكلمين الأصلانيين بأية طريقة من الطرق أن يوافقوا على ترجمة تنطوي، كما يرونها، على نوع من الشراكة مع النص الأصلي؛ يمكن للمرء أن يتكلم فقط عن نقل الموتيفات، المفرغ كليًّا من الفصاحة، والوسائل البيانية..الخ.

في أذهان هؤلاء الناس يُفهم الإعجاز بشكل صارم أكثر مما ينبغي على العكس من وظيفته الحقيقية المعبر عنها في مرونته الملحوظة مع الأشكال «المحيطة»، مشجعًا إياها على التطور والتضاعف. إن القناعة بأن الموتيفات وحدها يمكن ترجمتها هي تعبير عن نزعة قومية لغوية بعينها كالنوع من الفوقية الذي يتطور إلى إقصائية، اعتقادًا بأنه بما أن القرآن باللغة العربية وفي شكله يحقق الكمال، فإنه من التجديف حتى محاولة استعمال الترجمة لنقل جزء على الأقل من ميزاته اللغوية والأسلوبية – هذا الشكل من الحصرية اللغوية العربية غير مقبول، وحتى لا أساس له في الإعجاز، وينطوي على مفارقة كما يبدو. أي، إن الإعجاز يُبنى في الوطن العربي وثقافة لغته. إنه بالفعل مرتبط بتنظيم اللغة العربية ويتحقق في هذه الثقافة. مع ذلك، فإن نقل النص (ق) إلى لغات وثقافات أخرى يجب ألا يسلم كل مفاتن الأصل. علاوة على ذلك، إنني أعتبر هذه الأنماط من الترجمات هي التجديفية، وليس تلك التي تحاول نقل جمال الأصل قدر الإمكان. لأن «ترجمة المعنى» تبدو منفرة وأنا أعرف أن هذه الترجمة لا يقرؤها سوى الأشخاص المجبرين على ذلك – سواء كانوا مؤمنين أو ناشطين في مجال الثقافة. فالأصل يمتلك بالضبط التطلعات والخصال المعاكسة، ويجب على المترجم أن يشير إليها على الأقل، وأن ينقلها قدر الإمكان وهكذا يرضي فضيلة القارئ التي منحه الله إياها بوصفها حسّ البيان. علاوة على ذلك، لا داعي

للقلق من تدنيس المقدسات هنا: فالترجمات لا يمكن أبدًا أن تكون مكافئة لإنجازات الأصل.

سيتوصل قراء معظم الترجمات في العالم – لو كان عليهم أن يحكموا على النص (ق) عن طريق الترجمات –إلى استنتاج أن ثمة تباين مدهش بين الإعجاز المفترض (بوصفه التعبير المثالي) وبين ما يُقدم لهم في الترجمات: سيشعرون أنها مغشوشة بطريقة ما، وأنها تدنيس للمقدس بالفعل. هذا هو السبب في أن النص (ق) يجب ألا يترجمه شخص غير حساس لإنجازاته الأدبية والجمالية الفريدة، هذه الترجمة ليست بأي معنى من المعاني امتيازًا لعلماء اللاهوت. إن صميم الإعجاز هو الجمال الظاهر، الذي هو بالضبط الحجة الإلهية الاستثنائية للنص (ق).

إن علاقة النص (ق) بالأشكال في الثقافة العربية وبالتالي، بالثقافات العربية الإسلامية، التي ناقشناها حتى الآن، توجد أساسًا في ما يتعلق بنصوص الترجمة أيضًا. كما أن تفوق الأصل يتحقق في تعدد وتنوع الأشكال في الثقافة العربية الإسلامية، فإنه يتحقق أيضًا في تعدد الترجمات بلغات وثقافات أخرى. زد على ذلك، أن المترجمين، في علاقتهم بالنص (ق)، في مظهر خاص واحد فقط، بالطبع، يكونون في موقع ممتاز بالنسبة إلى متلقي النص (ق) في الوطن العربي: فالنص (ق) قد أُعطي إلى العرب دفعة واحدة، بدون أدنى إمكانية لتغيير حتى حرف واحد، في حين يمتلك المترجمون الفرصة، وهم يحترمون الإعجاز، (لإعادة) إبداع القيم اللغوية والأسلوبية للنص مرة تلو الأخرى، يفتشون عن معادلاتها في لغاتهم الخاصة. إنهم مبدعون بشكل مزدوج، فمن ناحية أولى، إن تلقي النص (ق)، المفتوح في (النص) الأصلي، هو دومًا نوع من الإبداع ومن ناحية أخرى، يبدع المترجمون نقل هذا التلقي إلى لغتهم وثقافتهم. إن الإعجاز يعطي شعورًا بالعظمة في هذه العلاقة لأنه يصبح مشجّعًا بشكل مزدوج أيضًا: من خلال الفهم بلغة وبنية المصدر ومن ثم، من خلال (إعادة) الإبداع بلغة وثقافة أخرى. وفقًا لهذه العطالة، فإنه يتمتع بشكل واضح بكل اختراق جديد ، أي تقدم، جديد على حدة، كما يسلط الضوء على خارقيته مرة تلو الأخرى. إن الترجمة الجيدة هي دومًا أكثر من مجرد ترجمة، خصوصًا عندما يتعلق

الأمر بنصوص ذات قيمة أدبية وجمالية رفيعة. إن النص الأصلي والترجمة الجيدة لا يعيشان بشكل مستقل أحدهما عن الآخر بل يكونان في تفاعل مستمر: الأصل دائمًا يثمن ملاءمة الإبداع الترجمي – انسجامًا مع «غروره» المقبول، والترجمة تعيدنا دومًا إلى الأصل التي أقامت معه اتصالًا دائمًا وشديدًا، بشرط أن تكون على مستوى الأصل، لأنه لا يمكن أن يوجد اتصال خلافًا لذلك. هذا هو السبب في أن الاتصال بين الأصل «وترجمات معناه» يكون مثقلًا بالتشويش.

بما أن الإعجاز هو الشكل المثالي، فإنه يحقق مثاليته بين أشكال أخرى، ليس بين أشكال بائسة بل بين الأشكال الأفضل والأكثر تنوعًا. هذا هو السبب في أن النص (ق) سمح بالشعر بوصفه التعبير الأفضل عن الروح العربية؛ فقد حفز الالتواءات الجمالية والتاريخية اللامحدودة للأرابسك بالإضافة إلى (التواءات) فن الخط الذي يشجع مبادئ تركيب بنية الأرابسك؛ لقد شجع تطور العمارة الرائعة؛ وحتى تطور الفلسفة، الخ. هذا التعدد للأشكال يشمل ترجمات النص (ق)؛ فهي تحتل موقعًا بارزًا في كون الأشكال. مع ذلك، لم يفهم المترجمون بشكل كافٍ مهمتهم حتى الآن لأنهم، أيدوا انقسام الشكل – المضمون، بدلًا من الإعجاز منتهكين بذلك جمال وحدتهما في التعبير[1].

(١) إن موقف الكثير من المستشرقين تجاه النصوص الأصلية العربية عمومًا مثير للاهتمام من النواحي السلبية. إذ ينقل معظم المستعربين الشكل البارع للقرآن من خلال الرسائل اللاهوتية والفقهية المبهمة. يعاملون الشكل البارع للشعر بالطريقة نفسها، سواء كان شعرًا كلاسيكيًا أم حديثًا. أما ترجماتهم فهي غير كفؤة بالمقابل، أو حتى تقلل من القيمة. إنها غير قابلة للفهم، بحيث إن كثيرًا ممن يدعون المستعربين الرواد لابد أنهم لم يمتلكوا أي إحساس بالمسؤولية تجاه وحدة الشكل والمضمون.
حقيقة الأمر، إن الثقافة العربية الإسلامية عندما تنقل إلى الغرب، تعيقها حقيقة أن قيمها الجمالية قد «نقلها» فيلولوجيون مثقفون لا يكترثون عادة بهذه القيم، مع أنهم يعود إليهم الفضل الكبير في الاكتشاف الفيلولوجي للكلاسيكيات العربية الإسلامية. فالطبقة الجمالية لم تنقل بعد.
في هذا التضاعف الفني للأشكال حول النص المحوري، يمكن اعتبار النصوص النقدية حول ترجمات القرآن فئة أخرى مع ذلك. إنه شكل خاص مرتبط بالنص (ق) يتفرع إلى مراجعات إيجابية أو سلبية أو تحليلات للترجمات. يمكن تصنيف هذه إلى نصوص موثوقة (بغض النظر عما إذا كان يعطى مراجعات إيجابية أم سلبية) ونصوص غير إبداعية، وأقزامًا ثقافية «ونصوص غربية» بالنسبة إلى التعاون المقام بين الأصل وترجمته، الخ. تتضمن الفئة الأخيرة على سبيل المثال، النصوص المشوشة فكريًا التي كتبها يوسف راميتش حول ترجمة جيدة للقرآن أنجزها إنس كارتيش. ثم على مدى عامين كاملين، كتب السيد راميتش نصوصًا مشابهة حول ترجمتي للقرآن في دوريات Glasnik وPreporod التي تنشرها رئاسة الجالية المسلمة في البوسنة والهرسك. هذه النصوص السلبية لها صفتان تجردانها من أهليتها. للأولى هي : الغطرسة المرضية النموذجية للجهل، أما الأخرى فهي الخبث، لن يرى أي شيء إيجابي في ورقة. هذا التقليد الساخر للشكل غير لائق بنور الأصل وتهليل المترجم، فمثل هذه الأشكال لا يمكن أن تبقى على الإطلاق بسبب صرامتها (الأخلاقية) ونقص ثقافة المؤلف.

لقد افتتحت مناقشتي لعلاقة النص (ق) بالأشكال بتحليل مواجهته مع الشعر، حيث أقمت تمييزًا بين علاقة النص (ق) بالشعر على مستوى الإيديولوجيا وعلاقته به على مستوى الشكل. هذه العلاقة كانت شبه دراماتيكية وقد أولى النص (ق) اهتمامًا دقيقًا إليها. مع ذلك، فإن العلاقة بالشعر ينبغي أن تعتبر نموذجًا إرشاديًّا Paradigm مرسخًا من قبل النص (ق). أي، لتحقيق الوضوح وإحداث أقوى تأثير، وضع النص (ق) الشعر في مركز علاقاته، بما أن الشعر كان هو الشكل الثقافي، الغني وإلى درجة ما، الديني السائد في تلك المنطقة في ذاك العصر. لما كان النص (ق) إيجازيًّا في جوانب كثيرة، فإنه أيضًا سياقي بشكل كبير. إن سياقيته تُحقق من خلال موقفه بالنسبة إلى الشعر للأسباب التي شرحتها للتو. على كلٍّ، يعني ذلك ضمنًا أن النص (ق) – مع كون التناصية متأصلة فيه – يطور عمومًا هذه العلاقات مع الأشكال الأخرى أيضًا. بعبارة أخرى، إن غنى الأشكال مقبول، وحتى يُشجع، بشرط ألا تدعي هذه الأشكال الحقائق التي يُعنى بها النص (ق) والتي هي شأن النص. إن تموقع الشعر في الوضع التاريخي المعطى كان واقعيًّا وحرفيًّا؛ لكن مع الأخذ في الاعتبار جزم النص (ق) بأنه هو المعنى المقصود لكل العصور وحقيقة أن الشعر، هو ميت ومدفون منذ زمن طويل، فإن هذه العلاقة بالشعر يجب فهمهما كأمثولة Parable بعينها.

بالمصادقة على هذا التموقع للشعر بوصفه أمثولة – لأنه نص (ق) – ذو معانٍ متعددة المرادفات وإنجازات هائلة – ينبغي تكريس انتباه شديد إلى تثويره الحقيقي للتاريخ الأدبي، أو الشعرية. إن طبيعة ومدى «تثويره الشعري» يمكن، كما أعتقد، تقديمهما بشكل أنيق من خلال تحليل شامل للتشبيه، بوصفه شكل الكلام السائد في الأسلوب ما قبل القرآني، والاستعارة، بوصفها المجاز المعرفي والبياني في القرآن. بإظهار أن هاتين الوسيلتين البيانيتين متجذرتان في الإدراكات (الحسية) المختلفة للعالم، سأشير ليس فقط إلى النزول الدراماتيكي للوحي إلى العالم (الدنيا)، بل أيضًا إلى التغيرات الهائلة المصيرية في التراث.

✱✱✱✱

الفصل الرابع
التشبيه في الشعر العربي القديم
عالَم على مسافة

تمهيد: واقعية أو «مادية» الشعر العربي القديم

يهيمن التشبيه على الشعر العربي القديم. هذه السمة لاحظها الخبراء في الأدب العربي لكنهم فشلوا في استنتاج التبعات الشعرية (المترتبة) على هذه الحقيقة[١]. يعتقد بعض الباحثين أن هيمنة التشبيه والاستقلال الدلالي النسبي للبيت في القصيدة، المرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتشبيه بوصفه سائدًا أسلوبيًّا/ بيانيًّا، هما تبعة لعدم قدرة العرب الجاهليين على إدراك الصلة الوثيقة بين علوم الصرف والمضمون المصعّد وراء العالم المادي. هذا هو السبب في أن المعلقات، أهم مجموعة في الشعر العربي القديم، ستكون الأساس لمناقشتي – وفقًا لهذه المقاربة، تتميز بغياب الوحدة الثيمية (الموضوعاتية)، وحتى بتنوع ثيمي فوق عادي[٢]. في الأدب العربي كان السائد الأسلوبي/ البياني للشعر القديم يفسر، بشكل موثوق تمامًا، بوصفه «نزعة مادية» materialism (الشعر المادي)، الذي يبدو مصطلحًا غير ملائم إلى حد ما بالنسبة لي، وينبغي أن استبدله بمصطلح الشعر الواقعي. رغم أن المصطلح الأخير يتطلب شرحًا أيضًا[٣]. الجدير بالذكر أنه، ضمن هذه المقاربة، تستخدم المصادر العربية مصطلح

---

(١) يلاحظ سليمان غروز دانيتش، مثلًا، على صواب، أن التشبيه هو الشكل الأكثر تكرارًا في الشعر العربي القديم، لكنه يفشل في الاستدلال على تبعاته الشعرية النهائية. See: Sulehjman Grozdanic, Na horizontima arabske knjizevnosti svjetlost, Sara jevo, 1975, P. 29 (حول أفاق الأدب العربي)

(2) Cf. : sulejman Grozdanic, op. cit. p. 39; Gustav von Grunebaum Kritik und Dichtkunst. Studien zur arabisehen Literaturgeschte, Wiesbaden, 1955, 262 .

(٣) يمكن إفراد دراستين من هذا الكم من الأدب. الأولى بقلم عز الدين إسماعيل بعنوان «الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة»، الطبعة الأهلية دار الفكر العربي (القاهرة ١٩٧٤. أما الدراسة الثانية فهي: «أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب»، الدار التونسية، ١٩٧٥.

الشعر المادي كحكم قيمة سلبي ذي عدد من الدلالات السلبية، مقارنة إياه بشكل نظامي بنقيضه الإيجابي، أو ما يدعى الشعر الخيالي للمشترك الثقافي الغربي[1]. هذه الأحكام تستند على هيمنة التشبيه في الشعر العربي القديم لكنها غير ملائمة ميثودولوجيًّا (منهجيًّا) وإشكالية بلغة مبادئ القيمة. أي، إنها تقارن مجموعات شعرية من تراثات مختلفة، بدون تقييم كل مجموعة شعرية على حدة ضمن تراثها الأدبي الخاص بها. هذا الرسم الميكانيكي للمقارنات أو المقابلات في تجارب مختلفة للتراثات هو غير متأصل وغير ملائم في حد ذاته، في حين يمكن تحليل ترجمة الاستنتاجات حول التمايز إلى إضفاء قيمة على شيء ضار بتراث واحد ضمن الخطاب الاستشراقي الذي يصفه إدوارد سعيد «بتشريق الشرق» Orientalizing The Orient[2]. إنه من الخطأ منهجيًّا أن نعرف التمايز بأنه «دونية فنية» artistic inferiority بفرض النشوء الشعري المختلف للمجموعات الشعرية ضمن تراثات معزولة – أي، تراثي الوطن العربي والغرب. علاوة على ذلك، من بين عدد من التصورات الخاطئة التي تولدها هذه المواقف هناك حقيقة أن ثمة مقارنات – مع نية ترجمة التمايز إلى مقولات قيمة – بين الشعر العربي الجاهلي وعلى سبيل المثال، شعر الرومانتيكية الأوربية، الذي سبقته ثروة من التجربة الأدبية عمومًا.

صور الوصف ووفرة الثيمات في القصائد

يسمح لنا الشعر العربي القديم – خصوصًا المعلقات، التي هي بالأساس موضوع مناقشتي، بوصفها المجموعة الأنموذجية لهذا الشعر – باستعمال مصطلح الواقعية realism، آخذًا في الاعتبار التراكم الكبير للتشبيهات أو صور الوصف لكن الأمر لا ينطبق على مصطلح المادية materialism (ذي الدلالة السلبية) الذي فُرض عليه بوصفه مؤهل قيمته الرئيسي. إذ يفضل هذا الشعر الوصفية، التي يقوم من خلالها بإدخال الواقع، والزمان والفضاء/ المكان إلى نص أدبي بطريقة مختلفة جدًا، يمنحه بدوره مظهرًا مرجعيًّا. مع ذلك، فإن الطبيعة المادية والمرجعية المعلنة المنسوبة إليه ليست سوى مظهر، لأن القصيدة العربية هي في الجوهر رحلة تخيلية وفعل انتقال يمتلك تأثيرًا قويًّا على تجرّدها

(١) Cf. أبو القاسم الشابي ١٢٢ .Op. cit، p، عز الدين إسماعيل op. cit ص ١٣٢.

(2) Edward W. Said Orientalism, London, 1978.

من الوصف الوقائعي أو التوثيقي لصالح المجازية المكانية أو لصالح وصف يجعلها واقعية في مخيلة القارئ من خلال أدوات مخيلة الفنان.

إن وفرة صور الوصف هي مفضية إلى حد كبير إلى المخزون الموضوعاتي (الثيمي) الغني للقصيدة القديمة. هذه الأشكال، التي بلغت الكمال، كما كان الحال مع المعلقات، قد حتمت الاغتناء الثيمي للقصيدة؛ فمن أجل كمالها الخاص بها، سعت إلى السيادة على أفق عالم الشاعر البدوي، مقدمة إياه بشكل واقعي جدًّا، الأمر الذي أدى إلى تطوير عدد من الثيمات في القصيدة. إن صور الوصف، بالنظر إلى ميلها القوي نحو إغناء المخزون الثيمي، يمكنها بالكاد أن تجد جنسًا (أدبيًّا) يلائمها أفضل من جنس وصف الرحلات travelogue: فهو يعرض عددًا كبيرًا من المشاهد، والسياقات المكانية، وظلالًا من الواقع كاشفة عن نفسها لصور الوصف لكي تنقلها. بذلك فإن مواظبة وتنوع صور الوصف في المعلقات يخلقان ظهورًا توثيقيًّا ومرجعيًّا وصفه المؤلفان العربيان الأنفا الذكر سلبًا بالطبيعة المادية للشعر.

إن ما يتصل بوصفية الشعر القديم هو تنوعه الثيمي. فليس صدفة أن القصيدة القديمة تضم عددًا من الثيمات التي لا يجمعها سوى عامل الشكل – البحر الواحد والقافية الأحادية. من منظور شعري، ثمة تحقق مثالي للتعاون بين السائد الأسلوبي للقصيدة (غلبة التشبيه وصور الوصف عمومًا) وانتظامها الثيمي في «خانة» register كاملة من الثيمات التي تمثل أهم مظاهر العالم المرئي للبدوي وأكثرها فتنة. كانت القصيدة تتضمن، ثيمة وصف المكان الذي تقيم فيه محبوبة الشاعر (الوقوف على الأطلال)؛ ثم وصف المحبوبة؛ فرحلة عبر الصحراء، مع وصف الليالي الباردة التي تضيئها النجوم؛ فالنهارات الحارة، وصيد الطرائد، وأسلحة الشاعر، وعاصفة مفاجئة، الخ.

تعامل الباحثون الأدبيون العرب بشكل اعتيادي مع هذا التنوع الشعري بوصفه قصورًا شعريًّا حادًّا فسروه بطرق مختلفة، غالبًا كتعبير عن العجز المفترض للبدوي عن إدراك ترابط «أجزاء العالم»؛ فشعره، بحسب هؤلاء الباحثين، هو أفضل برهان، أو تعبير، على عدم قدرته على القيام بأي تركيب للأحداث التي ينتقل عبرها والمشاهد

الموجودة حيث يقيم. (الإسلام سيدحض هذا بالشكل الأكثر إقناعًا). مع ذلك، على المستوى الشعري، أدى اتساع صور الوصف بالشعر القديم إلى الشكل الذي يمكن فيه الاعتراف بهذه الصور بوصفها الأكثر تأثيرًا. من هذه الناحية، فإن التنوع الثيمي للقصيدة ليس نقيصة بل فضيلة.

بالنتيجة، فإن وصف الرحلة هو الشكل الأكثر ملاءمة لتنوع الثيمات. هذا هو السبب في أن القصيدة تمثل رحلة خيالية يصف فيها الشاعر بضع ثيمات. لشرح هذه النقطة، سأستعمل معلقة امرئ القيس، إحدى القصائد الأكثر نموذجية والأكثر شهرة في الأدب العربي القديم. ففي الأبيات ١-٤ يصف الشاعر المكان الذي اعتادت محبوبته أن تنزل فيه وحيث تذكّره أثار التخييم (الأطلال) بالأيام التي قضاها معها بحب حذر. هذا يذكره بنساء كثيرات زارهن ليلًا، فيصف خصالهن الجسدية بالتفصيل (الأبيات ٤-٢٤). في أبيات مديح الذات (الفخر) (٤٣-٥١) يقدِّم الشاعر وصفًا مفصلًا لشجاعته في مناسبات شتى. أما وصف الحصان والصيد من على (صهوة) هذا الحصان (الأبيات ٥٢-٦٩) فهي ثيمة جديدة في معلقة امرئ القيس، التي تنتهي بوصف رائع لعاصفة صحراوية[1] (الأبيات ٧٠-٨١).

تدخل قصائد أخرى من حين لآخر ثيمة جديدة، لكنها جميعًا، من حيث المبدأ، هي فسيفساء من ثيمات مختلفة، في الفضاء الذي ينتقل عبره الشاعر والذي يصوره بالأوصاف. وفقًا لقاعدة نادرًا ما كانت تخرق، كانت مقدمة حب غنائية (نسيب)، كتمهيد للقصيدة، تربط أيضًا بالرحلة؛ فكانت توضع على النحو الأكثر تواترًا في بداية القصيدة وفي بداية الرحلة أيضًا[2] كان أي انحراف عن هذا المعيار التراثي

---

(١) كل الاقتباسات من المعلقات مأخوذة من كتاب: The Seven Poems Suspended in the Temple at Mecca, translated from Arabic by F. E. Johnson, AMS Press, 1973 ويشار إليها باسم المعلقات.

(٢) هذه هي الكيفية التي يفتتح بها امرؤ القيس معلقته، إذ يستوقف صديقيه في رحلتهما عبر الصحراء بقوله:

- قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقط اللوى بين الدخولِ فحومَلِ
- فتوضِحَ فالمقراةِ لم يعفُ رسمُها لما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ
- ترى بعرَ الأرآمِ في عَرصَاتِها وقيعانها كأنه حبُّ فُلفُلِ
- كأني غداةَ البينِ يوم تحمَّلوا لدى سَمُرَاتِ الحيِّ ناقفُ حنظلِ

يعتبر تجاوزًا شعريًّا خطيرًا. لذلك، يمكن تفسير القصيدة العربية القديمة بأنها السلف لوصف الرحلات المصور مع، اختلافات كبيرة، بالطبع، بين القصيدة ووصف الرحلة في الأدب المعاصر. بغض النظر عن ذلك، فإن فكرة وبنية جنس وصف الرحلات، كما قلت، هما مفضيان جدًّا إلى صور الوصف، أو أن الصور مفضية إلى وصف الرحلات، بحيث إن التعاون التام بين الوسائل البيانية للقصيدة وشعريتها إنما يتوطد عند هذا المستوى أيضًا. بوضع ذلك في الذهن، لا يمكننا أن نتفق مع التوكيدات الاستشراقية المتكررة أن القصيدة مشوشة من الناحية الثيمية ومتنافرة وقاصرة تمامًا من الناحية الشعرية. على العكس، فإن فكرة وصف الرحلة تربط ثيمات مختلفة ضمن القصيدة، والفكرة نفسها، بدورها، لا يمكن فصلها عن صور الوصف، عن التشبيه الذي يطغى على أسلوب الشعر العربي القديم. إن فكرة الرحلة تربط المغامرات والمناظر، والمشاهد عمومًا والأحداث فيها، معطية انطباعًا بالتلقي ذي الاتجاه الوثائقي للشاعر// الرحالة. علاوة على ذلك، مما لا يمكن تصوره أن العمل الفني القائم على وصف الرحلة ينبغي أن يكون مشربًا بثيمة واحدة؛ وهذا حصرًا سيكون حتى غير لائق إلى حد كبير. فوصف الرحلة يتوقع منه أن يقدم ليس مشهدًا واحدًا بل بضعة مشاهد، وبضع ظاهرات في كل مشهد على حدة، بما أن الإدراك الحسي من جانب الشاعر/ الرحالة ينمي نفس النوع من الإدراك الحسي لدى القارئ. الوسيلة الفضلى لنقل رصد الرحالة هي وسيلة الوصف. فيصبح التنظيم المتعدد الثيمات ضروريًّا في هذه الحالة، لأن الرحلة (الرحلة الشعرية الخيالية) لا تكون رحلة إذا جرى تقديمها من خلال ثيمة واحدة فقط.

لاحظ رولان بارت بشكل حاذق أن الوصف هو نغمة منفردة بدون معنى في سياق وظيفي للأحداث[1]. هذه الملاحظة تؤيد تفسيري لشعرية الشعر العربي القديم. أي، بما أن الوصف، كإحدى الوسائل الأساسية لتأليف وصف الرحلات، هو عنصر أسلوبي/ بياني سائد من الشعر العربي القديم، فمن الواضح أن ثمة استقلال نسبي بين الثيمات// الأوصاف في هذا الشعر القديم وأنهما لا يشاركان في السياق

(1) R. Barthes, «L›effet du reel», u: Le bruissementde La Langue. Essais Critiques IV,Paris, 1984, Quoted from: Tropes and Figures of speech, Ziua Bencic and Dunja Falisevac (eds.), Lavod za znanost o knjizevnosti, Zagreb, 1995, P. 432.

الوظيفي للأحداث. على العكس، ينشد الوصف أن يكون مقيدًا بثيمة واحدة، أن يتماهى بها؛ يتطور الوصف طالما أنه يمثل ثيمة، لكن بعد هذا النوع من الإشباع تبحث صور الوصف عن ثيمة أخرى، فقط لتقيم نفس العلاقة معها، الخ. إن التراكمية والاستطرادية هما خاصيتان مميزتان هامتان للوصف، تمكنانه من التطور، من حيث التأليف ضمن فضاء واسع نسبيًّا من الثيمة، مع عدد من التقاربات والتوازيات – حتى الوصول إلى حد يتوقف عنده بالضرورة عن السماح لموضوع جديد بأن ينفتح فجأة. هذا هو السبب في أن المستشرقين قد تحدثوا تكرارًا حول «الفراغات» بين ثيمتين في القصيدة، معتبرين ذلك عيبها الشعري الكبير. سوف أقتطف فقط أجزاءً من وصف ناقة لأشرح هذه التراكمية وهذه الاستطرادية هذه الإضافة المتلاحقة التي تميز الوصف، مع ملاحظة أن الوصف في القصيدة يمتد تمامًا إلى ما بعد الأبيات التالية:

وأتْلَعُ نَهَّاضٌ إذا صعَّدْتَ به
كسُكَّانِ بُوصيٍّ بدِجْلَةَ مُصْعِدِ
وجمجمةٌ مِثلُ العلاةِ كأنما
وعَى الملتقى منها إلى حرف مِبْرَد
ووجهٌ كقرطاسِ الشآمي ومِشْفَرٌ
كسِبْتِ اليماني قَدُّهُ لم يُحَرَّد
وعينانِ كالماويتيْنِ استكنَّتا
بكهفيْ حجاجَيْ صخرةٍ قلْتِ مَوْرِد
طَحُورانِ عُوَّارَ القذَى فتراهما
كمكحُولتَيْ مذعورةٍ أمِّ فرقَد
وصادِقَتا سَمْعِ التوجُّسِ للسُّرَى
لهجْسٍ خفيٍّ أو لصوتٍ مُنَدِّد
مؤلَّلَتانِ تعرفُ العتقَ فيهما
كسامعتَيْ شاةٍ بحومَلَ مُفْرَد[1]

(١) المعلقات، معلقة طرفة بن العبد (الأبيات ٢٩-٣٥)

– إن صور الوصف في هذا المقطع الذي يطغى عليه التشبيه توضح إمكانية الامتداد من خلال الإضافة المتتالية إلى أن تُشبع الثيمة. مع ذلك، ثمة شيء ما آخر هام هنا في إطار الشعرية. أعني به، بلغة الإنشاء، أن الإضافة المتتالية ترسخ مبدأ التجاور أو الاستقلال النسبي لوحدات المقارنة ووحدات المعنى المقابلة. إن تقطيع الوصف هو صفته الجوهرية: إذ يمكن أن يتوقف في أي وقت، أو يمكن بالشكل نفسه أن يضاف إليه المزيد؛ فكفايته نسبية. يكشف هذا التكتيك الشعري عن مبدأ بنية الأرابسك في فترة مبكرة جدًّا، أو في فجر التراث الأدبي العربي. فالتجاور والتقطيع، هما جليان في الأبيات المستشهد بها. إن استطرادية صور الوصف هي ذات وظيفة في البنية الأرابسكية للقصيدة. إذ لا يوجد تقريبًا بيت من الأبيات في المقطع الوارد أعلاه بدون تشبيه، ما يوحي بأن هذه الصور هي في لب الشعر العربي القديم، بحيث إن التفسير الصحيح للتشبيه هو أفضل ما يمكنه أن يقبض على جوهر هذه الشعرية. علاوة على ذلك، فإن هذا التفسير سوف يكشف درجة عالية من التماسك في شعرية الشعر العربي القديم، وليس تفككه أو بعض العيوب الأخرى التي ليس من النادر أن تنسب إليه. دعونا ننظر إلى تبعات ذلك.

بما أن التقطيع والاستطرادية هما نموذجيان للتشبيه. يتبين من المقطع المستشهد به (ومن مجمل القصيدة أيضًا) أن قطع الوصف هي في حالة من التراكم المتوازي. إن ملاحظة بارت أن «الوصف هو نغمة منفردة» إنما تجسدها هذه الأبيات بشكل جيد، التي يتعزز فيها إلى حد كبير للغاية مبدأ التقطيع والاستقلال البنيوي النسبي بحيث إن كل بيت على حدة، على المستوى الدقيق، يمكن أن يكون وحدة بنيوية مستقلة وفي الوقت نفسه وحدة ثيمية مستقلة ضمن ثيمة أوسع – وصف الناقة. وصف الناقة يكون أكثر «دخولًا في بنية» القصيدة، التي تتضمن بضع ثيمات، لكل واحدة نفس البنية. هذا التراكم لصور الوصف يتميز أيضًا بحقيقة أن الأبيات/ القطع لا تتبع بالضرورة تسلسلًا غير قابل للتبديل بل يمكن إعادة ترتيبها بشكل دقيق تمامًا بسبب توازيها وحقيقة أن كل بيت على حدة هو كلٌّ بنيوي وثيمي مكتف بذاته؛ بعض الأبيات

يمكن حذفها بدون إحداث أية تبعات بنيوية لأجل القصيدة[1] لهذا فإن القصيدة لها شكل الدوائر المتراكزة – إنها تستنبط بنية أرابسكية.

– ينطبق الشيء نفسه على بنى المستوى الأعلى. فالثيمات الناشئة في القصيدة تكون مستقلة نسبيًّا. إن تسلسلها/ تعاقبها في القصيدة أيضًا ليس بالضرورة غير قابل للتبديل لأنه لا يهم بنية القصيدة سواء كان الشاعر سيتغنى أولًا بناقته أو بعاصفة صحراوية، بالإحالة مرة أخرى مع ذلك إلى تعليق بارت الذي أطلقه في سياق مختلف، يمكنني أن أقول إن هذه الأوصاف هي «بلا معنى في السياق الوظيفي للأحداث». كمسألة حقيقة، فإن القصيدة لا تقدم أحداثًا بحد ذاتها، والحدث الوحيد هو رحلة الشاعر الخيالية، التي تدمج قطع القصيدة.

– هذا يؤشر بوضوح إلى استنتاج أن الشعر العربي القديم يمتلك التماسك الشعري الأمثل: تقطيعه حاضر بشكل متساوق على كافة المستويات، ما يجعل التشبيه، كصورة للوصف، سائدًا. إن العيوب المنسوبة إلى القصيدة بلغة بنيتها ليست سوى تبعة لتفسير سطحي أو شعري أو لعادات ومتطلبات قراءة مختلفة. إن المقاربة الانطباعية هي غير هنا، إضافة إلى المقاربة القائمة حصرًا على الحاضر أو على تراث المرء الخاص.

– من بين التبعات الشعرية للتشبيه السائد في الشعر العربي القديم الوضوح obviousness الذي يميز عالم القصيدة. فالوضوح هو المهمة الأولية لصور الوصف. خلافًا للمجاز ، يقوم التشبيه على الوضوح والشفافية، في حين أن المجاز ، من خلال تحويله transfer، يعمل على مستوى مختلف – على مستوى يتجاوز الوضوح. يعتمد نجاح الوصف على كونه غرافيكيًّا (تصويريًّا)، أو شدة وضوحه ونقائه بلغة الظلال اللونية: موضوع الوصف يجب أن يكون مرئيًّا، شفافًا وبطريقة ما مسطحًا. خلافًا

(١) في الحقيقة، كان هذا هو الحال في كثير من الأحيان. أي، إن طبعات مختلفة من المعلقات لا تحتفظ دومًا بنفس تسلسل الأبيات؛ في بعض الطبعات تستبعد أبيات معينة. تبقى ملاحظة، في هذا الشعر، إن أصغر وحدة دلالية وبنيوية هي البيت الذي يتألف غالبًا من نصفي بيت (شطرين) مكتوبين بتواز أفقي (نترجمها في شكل كوبليه) هذا مهم لأن التقطيع يعبر عنه على مستوى البيت، كأعلى مستوى، ينقل ككوبليه في الترجمة.

لذلك يمكن طرح السؤال البلاغي التالي: أي، نوع من وصف الرحلات هذا إذا لم يصور المشاهد بألوانها الأكثر حيوية وبكونتورات (خطوط كفاف) حادة – كيف لنا أن نراها إذًا؟ هذا هو السبب في أن أهم تأثيرات الوصف هنا هو واقعية realism النتاجات الفنية، التي أسماها النقاد عديمو الانتباه بالمادية materialism. ضمن التشبيه، تكون العلاقة بين طرفي التشبيه هكذا بحيث إن الأول (المشبّه) يتم إظهاره بوضوحه التام بفضل إدخاله في المقارنة في المقام الأول، بكونه مسمى، لكن هذا الوضوح يتم تشديده عن طريق إدخال المتلازم الآخر (المشبه به)، الذي يمتلك الصفة نفسها إلى درجة أعلى حتى، بحيث إن كليهما يعملان في الوقت نفسه على تسليط الضوء على صفة المتلازم الأول. لا يوجد أي تحويل مجازي بينهما؛ فهما يبقيان منفصلين بشكل مطلق بسبب أدوات المقارنة النحوية (مثل، الخ). لذلك، في حين أن المجاز «يبدل الواقع» بشكل فعلي عن طريق التحويل إلى المعنى، فإن التشبيه يشدد على الواقع بالإلحاح على وضوحه.

الوضوح وشفافية العالم وضرورة المسافة:

إحدى المسلّمات الأساسية للشعر العربي القديم هي أن المسافة تكون متأصلة في مقولتي الوضوح والشفافية، وسوف أركز على ذلك في المناقشة التي تلي. مع ذلك، كمجرد إيضاح، دعونا أولًا ننظر إلى كيف يجعل امرؤ القيس عاصفة صحراوية واضحة وشفافة وواقعية:

أصـــاحِ تـــرَى بَـــرْقًـــا أريـــكَ ومـيـضَـهُ
كـلـمـعِ الـيـديـن فـي حَـــبِـــيٍّ مُـكـلَّـلِ
يُـضـيءُ سَـنـاه أو مـصـابـيـحُ راهـبٍ
أمـــالَ الـسَّـلـيـطَ بـالـذُّبـال الـمُـفَـتَّـل
قـعـدتُ لـه وصُـحـبَـتـي بـين ضـارجٍ
وبـــين الـعُـذَيْـبِ بُـعْـدَمـا مُـتَـأمَّـل
عـلا قـطـنًـا بـالـشَّـيـمِ أيمَـــنُ صَـوْبِـهِ
وأيْـــسَـــرُهُ عـلـى الـسِّـتَـارِ فَـيَـذْبُـل

فأضحَى يسُحُّ الماءَ حولُ كُتَيْفَةٍ
يَكُبُّ على الأذقانِ دوحَ الكنَهْبُل
ومرَّ على القَنَانِ من نَفَيانِهِ
فأنزلَ منه العُصْمَ من كلِّ منزِل
وتيماءَ لم يترُكْ بها جِذعَ نخلةٍ
ولا أُطُمًا إلا مَشيدًا بجنْدَل
كأنَّ ثبيرًا في عرانِينِ وَبْلِهِ
كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مُزَمَّل
كأنَّ ذُرَا رأسِ المُجيْمِر غُدوةً
من السَّيلِ والغُثَّاءِ فلْكَةُ مِغْزل
وألقى بصحراءِ الغبيطِ بعَاعَهُ
نزولَ اليماني ذي العيَابِ المُحَمَّل
كأنَّ مكاكِيَّ الجواءِ غُدَيَّةً
صُبِحْنَ سُلافًا من رحيقٍ مُفَلْفَل
كأنَّ السِّباعَ فيه غرقَى عشيةً
بأرجائه القُصوى أَنابيشُ عُنْصَل[1]

– تهب العاصفة عبر فضاء شاسع، وهو ما يتجلّى من عدد من أسماء الأمكنة التي يذكرها الشاعر، مصوِّرًا العاصفة كطوفان حقيقي، في حين أنها تظل شفافة واضحة في شفافيتها. الشرط المسبق لكل هذا هو ابتعاد الشاعر، نظرًا إلى أن مرئية العالم تعتمد على إدراكه (بالحواس) ووصفه. إن الشاعر، بوصفه الشخص الذي يقدم العالم، هو لذلك دائمًا خارج ما يصف – لكي يجعله واضحًا في الشفافية. فالوضوح هو مظهر من مظاهر الواقعية بمعنى تقديم العالم المادي. في حين أن لولب التحول المجازي يجتذب المتلقي إلى الداخل، فإن التشبيه يبقيه في الخارج. لذلك، يمكن أن يسمى الشعر العربي القديم شعر المسافة. أي، يكون الشاعر القديم دائمًا راصدًا

(١) معلقة امرئ القيس، الأبيات ٧١ – ٨٢.

بعيدًا، خارج العالم بطريقة ما، وليس مغمورًا فيه وفي سيروراته. لو لم يكن هذا هو الحال، لما كانت قصيدته منسوجة من التشبيه: إن غلبة التشبيه هي التي تشترط ابتعادًا ثابتًا لكي يدعم صور الوصف. فالابتعاد ضروري حتى في ما يتعلق بالنسبة إلى أفعال أو انطباعات الشاعر الخاصة به، نظرًا إلى أنه يعطي الشفافية المثلى الضرورية لأجل التشبيه.

– يتحقق (التماسف) الثابت للشاعر في بعدين – المكاني والزماني. في وصف التضاريس، كصور من الوصف المكاني[1] يمكن أن نرى المسافة المكانية، التي تكون واضحة في وصف العاصفة المستشهد به. هذا الضرب من المسافة سوف يناقش لاحقًا في هذا الكتاب. مع ذلك، بخصوص أزمنة الفعل فإن شعراء المعلقات، بمن فيهم امرؤ القيس، لا يستعملون زمن المستقبل أو زمن الحاضر تمامًا بل المضارع السردي – تظهر قصائد هؤلاء الشعراء الجاهليين نوعًا خاصًا من الكمالية المتماهية المؤدية إلى الشفافية والوضوح «الحقيقيين». حتى عندما ينشد الشاعر حول الحب، على سبيل المثال، فإنه ينشد حوله من مسافة الكامل: عندما يتذكر الشاعر حوله من موقع مثوى مؤقت صحراوي، يكون الحب حدثًا منتهيًا وشفافًا تمامًا في الماضي. إن طموح الشاعر إلى الوصف التراكمي يدفعه بعيدًا بحيث لا يكتفي بوصف حبيبة واحدة (مضى) بل يسارع إلى وصف عدد من الحبيبات الماضيات الآخريات – أو من الأفضل أن نقول، عدد من النساء اللواتي ابتهج بهن، نظرًا إلى أنه كان ثمة الكثيرات منهن، مقدمًا سحرهن الجسدي – بحيث يجري تطوير مقولة المسافة بشكل مستمر، مصنفًا التام بوصفه أحد العناصر الشعرية الأكثر أهمية. ينبغي التنويه إلى أن هذا يحيل إلى استعمال صيغة التام كزمن حقيقي أكثر مما هو كصيغة نحوية. في الوقت نفسه، ينبغي أن يوضع في الذهن أن المضارع السردي هو في حد ذاته هامٌّ من الناحية الأسلوبية في تصنيف الماضي.

---

(١) من أجل الصور الأساسية انظر:

Dean Duda, «Figures in spatial Description» («Figure u opisu prostora») in Tropes and Figures, Ziva Bencič and Dunja Falisevac (eds.) Zavod Za zmanost O Knjizevnosti, Zagreb, 1995, P. 427.

– في الأبيات ١–٦ يتذكر امرؤ القيس محبوبته التي رحلت مع قبيلتها ثم، في البيت (٧) تمامًا، يعترف أنه، قبَّلها، كان استمتع بامرأتين أخريين؛ إنه أيضًا يعطي اسميهما والأمكنة حيث اضطجع معهن، وهو يفعل ذلك لكي يعزز الانطباع العام للواقعية، فقط لينشد التالي بعد البيت (٨):

ألا ربَّ يـــومٍ لـــكَ مـنـهـنَّ صـالـحٍ
ولاسـيَّـمـا يـــومٌ بـــــدارةِ جُـلـجُـلِ

☆☆☆☆

ويـــومَ دخـلـتُ الخِـــدرَ خِـــدرَ عُـنـيـزةٍ
فـقـالـت لـك الـويـلاتُ إنـك مُـرْجِـلـي
تـقـول وقـد مـــالَ الـغـبـيـطُ بـنـا مـعًـا
عـقـرتَ بـعـيـري يـا امـرأَ الـقـيـسِ فـانـزِل
فـقـلـتُ لـهـا سـيـري وأرخِـــي زِمـامَـهُ
ولا تُـبْـعـديـنـي مـن جَـنَـاكِ الـمُـعَـلَّـل
فـمِـثـلِـكِ حُـبـلَـى قـد طـرقـتُ ومـرضـعٍ
فـألـهـيـتُـهـا عـن ذي تمـائـمَ مُـحْـوِل
إذا مـا بـكـى مـن خـلـفـهـا انـصـرفـتْ لـه
بـشـقٍّ وتحْـتِـي شِـقُّـهـا لـم يُـحَـوَّل
ويـومًـا عـلـى ظـهـرِ الـكـثـيـب تـعـذرتْ
عـلـيّ وآلـــت حَـلْـفَـةً لـم تَحَـلَّـل[1]

إن الشاعر وهو يقف إلى جانب بقايا المخيم (الأطلال)، أي من مسافة زمنية، يصف حبه لامرأة كانت قد ذهبت إلى مكان آخر، لكن الحاجة إلى تطوير الوصف تجعله يصف (علاقات) حب أخرى أيضًا، جربها قبل هذه العلاقة التي هي، كما يتبين، ليست سوى دافع لأجل استحضار عرض استعادي واضح لعلاقات أخرى في ذاكرته. بهذا يمر الشاعر من تام إلى تام «أعمق» ومن ثم تام أكثر عمقًا حتى يصنف

(١) معلقة امرأ القيس الأبيات (١٣–١٨).

الزمن الماضي بوصفه ماضي حبه كله. مع ذلك، عندما يغوص أعمق فأعمق إلى التام، يبعد نفسه فجأة عن حب المرأة التي يبحث عن آثارها في الرمل، لأنه ليس وفيًّا لها وحدها: يتم أسرها وإبعادها في وصف من أبيات قليلة لكي يكون قادرًا على «أسر» نساء أخريات في أبياته أيضًا. لقد حدث شيء ما إعجازي. أي، بشكل غير متوقع تمامًا، أبعد الشاعر نفسه عن حبه كحالة عاطفية أو خاصية ، ناقلًا إياه إلى بعده الجسدي الخالص، إلى ماديته.

إن هذا يحقق بضعة تأثيرات هامة.

في المقام الأول، إن تحويل الحب إلى بعده الجسدي يعزز انطباع الواقعية، انطباع الدقة شبه الوقائعية. بالإضافة إلى حقيقة أن هذا الإجراء المبتكر من قبل الشاعر بذكر بضع نساء يُطور أكثر بإدخال أسمائهن وعدد من أسماء الأمكنة التي كان فيها معهن. كما لو كان هذا سجلًّا سيرويًّا. ثمة ثلاث صور من الوصف فاعلة بشكل خاص هنا: التصوير الزمني، أو وصف الظروف الزمنية/ التاريخية؛ الطوبوغرافيا/ وصف الأماكن والتضاريس، أو عرض أمكنة الأحداث؛ والتصوير الشخصي وهي صورة تصف الهيئة، والصفات الجسدية، والقامة – الخ[1]. كل هذه الثلاث، مجتمعة، تنتج نتائج وصفية رائعة.

إن البعد الجسدي هو مفضٍ إلى حد بعيد إلى الشفافية والوضوح. فالأحداث «الجوانية» ليست بنفس وضوح الواقع المادي/ الجسدي. وليس العرض البانورامي أو الاسترجاعي هو الشكل الأكثر ملاءمة في هذه الحالات. هذا هو السبب في أن الشاعر في معظم الحالات يصف قطوعًا من عالمه من «الأرض المرتفعة» (علياء) لقناعته أن مرئية العالم تعتمد عليه وأن غنى هذا العالم أيضًا يعتمد على قدرته على وصفه. بشكل مماثل، فإن الشاعر يستعمل الماضي الاسترجاعي أو المتدرج الألوان لكي يقدم رؤية كرونوغرافية للأحداث.

تمثل صور الوصف، والتشبيه على وجه الخصوص، الوسيلة الأكثر ملاءمة لأجل كل أشكال قولبة عالم القصيدة. بالنتيجة، يستتبع من هذا أن الوسائل تدخل الواقع بشكل ناجح في نص أدبي يقدم، كما قلت، مظهرًا مرجعيًّا متميزًا.

---

(1) Cf: Dean Duda. «Figures in spatial Description» in Tropos and Figures, pp. 431-432.

تقطيع الفضاء النصي Segmentation of Textual Space

من المثير للاهتمام أن نرى كيف يحدد موقع الفضاء والزمن النصيين في هذه الشعرية. فالفضاء/ المكان مسطح، كما يجب أن يكون شفافًا. إنه متطابق بشكل شبه وقائعي مع العالم الحقيقي للشاعر؛ والفضاء دائمًا واضح ومطواع للوصف، لكنه ليس مندمجًا في الكل بلا حدود، أو صدوع. بشكل أدق، هذا الفضاء يتم تقطيعه على نفس المبدأ المستعمل من قبل الشاعر للسيادة عليه أثناء حياته: الفضاء يُرى ويُعرض في المراحل والمشاهد التي يجتازها الشاعر دومًا، بتشابه معين بينها، وبتكرار دوري يمكن من تنميط الفضاء. لذلك فالفضاء ليس غنيًّا جدًّا في التنوع، تمامًا كما العالم خارج القصيدة، وفقًا لتجربة الشاعر: القصائد تصور قطوعًا نمطية من الفضاء التي، بسبب هذا التنميط، تقوي انطباع الشفافية. على سبيل المثال، يفتتح امرؤ القيس قصيدته بالوقوف على كثبان الرمل التي تكشف بقايا مخيم (مضرب) (فضاء أفقي!). يكرس الشاعر جزءًا أساسيًّا من القصيدة لوصف غرامياته، ناسبًا إياها إلى أسماء أمكنة بعينها (فضاء أفقي!)؛ إنه يصف استراق النظر إلى محبوبته من خلال (الدغلة) وعن طريق الحرّاس (فضاء أفقي!)؛ إن حصانه، الذي يوصف بدقة بالغة، هو دائمًا نشيط في الفضاء الأفقي فقط؛ حتى العاصفة التي يراقبها توضع في هذا الفضاء بحيث إن الشاعر لا يراقبها وهي فوقه بل على مستواه الخاص – من مسافة، على الأفق، في خط مستقيم. لهذا، فإن الفضاء برمته يكون أفقيًّا، مسطحًا، مستقيمًا وشفافًا. بهذه الطريقة فقط يمكن أن يكون واضحًا تمامًا ومتاحًا لأجل الوصف. لا تتميز الرحلة بالتسلق أو بالغوص، بل بالانتقال الأفقي النموذجي للقوافل. لا شيء في هذا العالم يمكنه أن يعبر عن أفقية الفضاء أفضل من قافلة متطاولة حيث تكون الشفافية كاملة. لذلك فإن هذا الفضاء وهذه الرحلة ينقلان إلى القصيدة كفضاء نصي وكرحلة نصية. يمكن رؤية النتيجة المترتبة على ذلك في حاجة الشاعر// الرحالة إلى التصور (التبدي) الدائم للفضاء. ففي الرحلة (القصيدة هي رحلة خيالية، شرحت للتو صلتها بالرحلة الحقيقية)، يتأثر المرء بعالم الظاهرات، بجمال المشاهد، يدرك العالم من حوله بدون أي وقت تقريبًا للتأمل في

تصور الأفقية المستمرة؛ في هذا الفضاء والانتقال عبره، يفرض التشبيه على الشاعر بوصفه الأقرب إلى حالة ذهنه وحالة عالمه: التأمل هو الأخت الشقيقة للمجاز، وليس للتشبيه. إن فضاء الشاعر// الرحالة مصنوع من عدد من المتواليات، نظرًا إلى أنه مخلوق عن طريق الرحلة. إن الفضاء الحقيقي للبدوي – أي الفضاء خارج القصيدة – هو أيضًا مصنوع من عدد من المتواليات نظرًا لأنه (البدوي) يقضي حياته بأكملها في رحلات هائمة. مع ذلك، لا يسافر بلا نهاية في الاتجاه نفسه، بل بشكل دائري، ما يعني أن تجربته المكانية يتم تكوينها على مبدأ الحلقية Cyclicity، تكرارية متواليات أو مقاطع تؤلف أرابسكًا مكانيًّا/ فضائيًّا بعينه.

– ينطبق المبدأ نفسه على بنية الفضاء النصي: فهو لا يقدم ككل مدمج بالكامل باستمرار in Continuo، بل يكون مقطعًا وبحد ذاته، مبنيًّا مثل الأرابسك. يُربط الفضاء بالأحداث التي تحدث فيه، التي يجري تقديمها من خلال الوصف؛ بما أن هذه الأحداث ليست متصلة بشكل متبادل وظيفيًّا بل، على العكس، معزولة في الوصف حتى إشباعه، عندئذٍ يكون الفضاء أيضًا مقطّعًا وفقًا للأحداث فيه، أو وفقًا لظاهرات بعينها في الفضاء. بعبارة أخرى، إن الاستقلال النسبي للموضوعات (الثيمات) في القصيدة يؤثر على تقطيع الفضاء، الذي تكون أجزاؤه مستقلة نسبيًّا بالطريقة نفسها. بما أن مهمة الشاعر هي تقديم موضوع الوصف بأفضل ما يمكن مستعملًا تراكمًا مكثفًا لكنه، في الوقت نفسه، تراكم استطرادي للأوصاف من خلال التشبيه، فإنه يوجه إدراكه على النحو الأمثل إلى هذا القسم من الفضاء، مستخفًّا بالفضاء الأوسع لوهلة، بحيث إن تركيزه الوصفي يقتطع ببساطة هذا القطاع الفضائي/ المكاني من الكل الأكبر. ثم، تبعًا لمنطق وصف الرحلات، يركز على قسم مختلف من الفضاء، الخ. لذلك، فإن الفضاء في القصيدة العربية القديمة (الذي ينطبق أيضًا على أجناس (أدبية) أخرى مبتدعة على شعرية وصف الرحلات والوصفية) يكون مصنوعًا من متواليات، عندما تخضع بالكامل إلى صور الوصف. بالإضافة إلى ذلك، يكون هذا التقطيع للفضاء الكامل مفضيًا تمامًا إلى الشفافية – لا يمكن أن يكون الفضاء برمته شفافًا في الوقت نفسه! – وإلى الوضوح أيضًا، وهو ما يجب على الشاعر أن

يسلط الضوء عليه بالشكل الأمثل ليجذب انتباه المتلقي. الأهم من ذلك، يصبح جليًّا مرة أخرى كم من المهم أن نضع في الذهن أن التقطيع والوضوح يتطلبان الابتعاد (التماسف). لأن الشاعر، لكي يصف بنجاح القسم المرئي من الفضاء يجب أن يبقى على مسافة معينة منه: الشاعر لا يراقبه من الداخل بل من الخارج. هذا هو السبب في أن التشبيه ينطوي على ابتعاد/ تماسف مزدوج فمن ناحية أولى، إن المتلازم الأول (المشبَّه) الخاضع للمقارنة يجب أن يباعد بطريقة ما لكي يدرك (حسيًّا)، ويجب من ثم أن يحدد وبذلك يهيّأ لأجل المقارنة. ومن الناحية الأخرى، فإن المتلازم الأخر الذي يقارن به المتلازم الأول، يجب أيضًا أن يدرك (حسيًّا) وأن يُحدد من مسافة لكي يُجمع» إلى المتلازم الأول ويُدخل في علاقة مقارنة فاعلة.

يؤكد التقطيع أهمية الفضاء بحد ذاته، مع أنه قد يبدو منطويًا على مفارقة لدى التأمل الأول للانعزال النسبي للقطوع. أي، يؤكد التقطيع أهمية الفضاء عمومًا بلفت الانتباه إليه من خلال فعل التقطيع: فعندما يكون لدينا، في نص أو حتى في العالم الحقيقي، بضعة «قطوع» فضائية/ مكانية مجاورة أحدها للآخر، وعندما تصور بأوصاف جليلة، نصبح أكثر إدراكًا للفضاء مما نكون عندما يؤخذ (الفضاء) ككل متكامل: الفضاء المقطّع يعلن عن نفسه ببساطة، بحيث يمكننا أن نسمي هذا نوعًا من الوثاقة الأسلوبية (البيانية) والسيميائية (العلاماتية) للفضاء. لمقارنة هذا بالبيان التراثي: ما يتم تمييزه بوصفه وثاقة أسلوبية/ بيانية على مستوى بعض البنى في حقل الأسلوبيات (البيان) – على سبيل المثال، الأنواع المختلفة من التوازيات، واللازمة الخ – يكون له تأثير مشابه جدًّا في سيميائيات الفضاء كما هي مفسرة هنا: التقطيع الثابت للفضاء هو وثيق الصلة أسلوبيًّا في الأسلوبيات السيميائية. فالفضاء في «جزء واحد» يقوم بوظيفته بطريقة مختلفة كليًّا: إنه من الناحية الشعرية غير وثيق الصلة أسلوبيًّا[1]. إننا، إذ نضع في أذهاننا أن التشبيه أو الوصف، هو في أساس كل شيء، يمكننا أن نرى أن تبعات مثل هذا الموقع المفضَّل لأجل التشبيه هي تبعات عميقة وعديدة: التشبيه ليس عنصرًا أسلوبيًّا سائدًا فقط في الأسلوبيات «التراثية» بل في الأسلوبيات السيميائية أيضًا.

(١) هذا التوظيف للتقطيع في الفضاء النصي للشعر العربي القديم يشبه بقوة كادرات الفيلم. أو شعرية فضاء الفيلم.

أخيرًا، يستتبع ذلك بشكل واضح أن الأجناس الوصفية الشهيرة ترقي الفضاء أكثر من أي جنس آخر. إن وصف الرحلات استثنائي في هذه الناحية، لكنه أيضًا يمثل القصيدة العربية التي، كما شرحت من قبل، ليست أدب رحلات بالمعنى الحديث للكلمة،. بل يمكن تضمينها شرطيًّا ضمن نوع من جنس وصف الرحلات الغنائي.

إن وظيفة التقطيع الفضائي ليست مستهلكة هنا. إنها تمضي نحو هدف شعري هام. أي، لقد شرحت التقطيع العام للقصيدة، الذي يكون مشروطًا من الناحية الشعرية بطغيان التشبيه بوصفه «نغمة منفردة». لقد رأينا أن هذا المبدأ يتحقق في الاكتمال الثيمي للأبيات، في الاستقلال النسبي للثيمات في مخزون القصيدة.. الخ. إضافة إلى أن كل هذه هي عناصر بنية أرابسكية – إن مبدأ التقطيع الفضائي، الذي هو وظيفي جدًّا، يمكن الآن إضافته إلى هذا: إنه يشارك بشكل فاعل في البنية الأرابسكية الكلية: بذلك تزداد درجة الاتساق الشعري للقصيدة مثبتة مرة أخرى عدم كفاية المقاربة التي تتعامل مع تقطيع القصيدة بوصفه عيبًا. علاوة على ذلك، من خلال هذا الاتساق، توضع القصيدة على طريق الكمال الشعري. دعونا نرى كيف تُباعد قطوع امرئ القيس.

إن الفضاء في السطور (١-٤) هو كثبان الرمل الواقعة على أمكنة معينة حيث كان مضرب خيام محبوبته.

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقطِ اللوى بين الدَّخولِ فحوملِ
فتوضحَ فالمقْراةِ لم يعفُ رسمُها
لِمَا نسجَتْها من جنوبٍ وشمأل
ترى بعَرَ الأرآم في عَرَصَاتِها
وقيعانِها كأنه حبُّ فُلفُلِ
كأني غداةَ البينِ يومَ تحمَّلوا
لدى سَمُرَاتِ الحيِّ ناقفُ حَنْظَلِ[1]

(١) معلقة امرئ القيس، الأبيات (١ - ٤). الأبيات نفسها تم تقديمها قبلئذٍ في ترجمة شعرية. مع ذلك، فإنها تقدم في ترجمة فيلولوجية هنا الأصل مرتبط ارتباطًا قويًا بالتضاريس أو بالفضاء الذي يكون تقطيعه الكثيف مفقودًا إلى حد كبير في الترجمة الشعرية.

ثم يرتحل الشاعر فجأة إلى «مكان» آخر، إلى ذكرياته عن نساء أخريات، إذ يقول

كَـدَأْبِـكَ مـن أمِّ الحـويـرثِ قبلَـها
وجـارتِـهـا أمِّ الـرَّبـابِ بمَـأسَـل

☆☆☆☆

ألا رُبَّ يـومٍ لـك مـنـهـنَّ صـالـحٍ
ولاسـيّـمـا يـومٌ بـدارةِ جُـلـجُـل

يحتوي النص على علامات الفضاء السيميائية: يكون الشاعر في هودج (خدر) مع عنيزة في ما القافلة تسير عبر المشهد (الأبيات ١٣-١٦)؛ يتسلل عبر الفضاء عن طريق الحراس (الأبيات ٢٤-٢٧)؛ إن حصان الشاعر، على سبيل المثال، يكشف عن صفاته في فضاء آخر: فهو يهاجم، يطارد الطريدة (الأبيات ٦١-٦٦).. الخ.

تهب (....) عاصفة لا تُنسى في الفضاء المحدد بأسماء أمكنة (الأبيات ٧٠-٨١).

باختصار، تضم القصيدة فضاء شاسعًا من خلال علامات سيميائية ووسائل بيانية، ما يجعلها بالفعل منذورة إلى الفضاء الذي تحدث فيه كل الأحداث. إن معلقة امرئ القيس، منظورًا إليها في ضوء ذلك - من أجل ذلك ثمة حجج شعرية وبنيوية صحيحة - ترقي الفضاء بوصفه بطلها، في حين أن كل شيء آخر فيها يمتلك دورًا ثانويًّا فقط في الأحداث. وفوق هذا لا يوجد سوى الشاعر، الذي يجعل الفضاء برمته واضحًا.

برغم ذلك، من الواضح دومًا أن الفضاء في القصيدة يكون مقطّعًا أيضًا. فالشاعر ينتقل بسرعة من قطاع إلى آخر، ليس لأنه لا يستطيع التركيز، بل لأن شعريته تتطلب منه أن يفعل ذلك. فالقطوع لا تظهر بشكل خطي، أو في اتجاه واحد، بل تكون متوضعة بشكل دائري - منسجمة مع إدراك الشاعر للعالم من حوله[1] إن الفضاء كما

(١) من الممكن الاعتراض هنا بأن الشعرالعربي القديم - الشعر الجاهلي على وجه الخصوص. هو إشكالي من حيث الموثوقية. ثمة كم هائل من الأدب حول هذه القضية وفي كل الاحتمالات، من الصعب أن نصدق أن هذا الشعر كان موجودًا بالضبط كما نعرفه اليوم. إن أول من أشار إلى مشكلة موثوقية الشعر الجاهلي كان ابن سلّام الجمحي (٨٤٦) في كتابه الذي بعنوان طبقات فحول الشعراء. وأثار اهتمامًا كبيرًا بهذا الخصوص العمل الذي كتبه طه حسين في عام ١٩٢٠ بعنوان في الشعر الجاهلي. وقد درس آلفاردت Ahlwardt أيضًا هذه القضية (في كتابه Bemerkungen uber die Aechheit der alten arabisehen Gediechete Greifswldld (١٨٧٢) بالإضافة

نجده في النص هو في الواقع ليس سوى إطار لأجل الأدوار الثانوية للثيمات. فالبيئة الصحراوية (إنها بيئة صحراوية في قصيدة امرئ القيس، لكنها يمكن أن تكون بيئة مختلفة في قصيدة أخرى) هي إطار لأجل قصيدة غنائية عن الحب متباينة بقوة معها – مثل قرقرة غنائية غير متوقعة وسط التناثر العام. إن الفضاء حيث الشاعر بتصيد الطريدة ليس محددًا من الناحية الطوبوغرافية (التضاريسية)، لكنه «محدود» بفكرة كم يمكن أن يكون فضاء صيد الطرائد شاسعًا؛ الأفق برمته هو المسرح لأجل العاصفة، الخ. كل ثيمة يتم تكييفها وفقًا لفضائها/ بيئتها، بحيث يشجعان أحدهما الآخر من خلال تطوير الثيمات في الإطار الفضائي (المكاني) ومن خلال التأطير الفضائي للثيمة. فالأحداث أو الثيمات، كما رأينا، ليست مترابطة، كما تحدث أو تُدرك في فضاء يتميز أيضًا بالتقطيع. حتى الزمن في النص، سواء كمقولة نحوية أم فيزيائية، ليس هكذا بحيث يكون قادرًا على العمل باتجاه التغلب على التقطيع العام. على العكس، يكون الزمن مقطَّعًا أيضًا.

تدرج الزمن النصي

في الشعر العربي القديم، الذي تمثله المعلقة النموذجية لامرئ القيس، يوصف العالم من موقع المضارع السردي. إن الماضي، كما رأينا، يكون متدرجًا بشكل غني. لا يوجد مستقبل نحوي؛ ينبغي أن أذكر القارئ بأن هذا ينطوي على تدرج مضطرد للزمن الحقيقي، ونادرًا ما ينطوي على تدرج للزمن النحوي. الأسباب وراء مثل هذا الاستعمال للزمن يمكن إيجادها في شعرية الشعر القديم الذي يقتضي ضمنًا علاقة الشاعر بالفضاء أيضًا. تستهل القصيدة بصيغة الأمر النحوي كمزاج حاضرا[1]:

إلى كثيرين آخرين. لذلك، يمكن للقارئ أن يثير اعتراضًا مفاده أن هذه الاستنتاجات ينبغي عدم التوصل إليها، مع الأخذ في الاعتبار الاحتمال الكبير أن تكون قد حدثت بعض التدخلات في معلقة امرئ القيس من قبل رواة القصائد أو من قبل أولئك الذين دونوها في العهد الإسلامي. مع ذلك، فإن هذه المشكلة بالنسبة للفيلولوجيين: فالبحث الفيلولوجي في موثوقية هذا الشعر والتحليلات الفيلولوجية لنصه تواجه صعوبات كبيرة بالفعل، لكن ذلك لا صلة له بنمط تحليلي: التحليل الأسلوبي (البياني) والجمالي للقصيدة، أو بشكل عام التحليل بلغة النظرية الأدبية، ينطلق من حقيقة أن لدينا هذه القصيدة، على سبيل المثال، بوصفها النتاج الفني النهائي، كعمل مثبت في القرن الثامن، وكانت جزءًا من التراث على مدى قرون كثيرة في شكل لم يتغير، وتعرضت لهذا النمط من التحليل بوصفها صفقة منجزة أيضًا.

(١) للمضارع أربعة صيغ في اللغة العربية هي: الدلالية، العطفية، الناهية والأمرية.

(قِفا نَبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقطِ اللوى بين الدخولِ فحوملِ)

مع ذلك، يكون الشاعر في ما بعد بشكل دائم في الماضي، إذ يبقي حدوده ممتدة، محطِّمًا البنية الأحادية والكتلة للمضارع التام ورتابته. يتذكر أولًا وقتًا مع امرأة واحدة (الأبيات ١-٦). ثم يتذكر ماضيًا أبعد:

(كدابك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل)
(الأبيات ٦-٩)

فقط ليعيد أسر ماضيه برمته مع النساء:

(ألا رُبَّ يوم لك منهن صالحٍ
ولاسيما يومٍ بدارة جلجل)
(البيت ١٠)

إن شجاعة الشاعر العظيمة يتم إظهارها أيضًا في الماضي:

(ألا رُبَّ خصمٍ فيك ألوي رددته
نصيح على تعذاله غير مؤتل)
(البيت ٤٣ وما بعد)

الوصف البارز لعاصفة في نهاية القصيدة (الأبيات ٧٠-٨١) يتم إتمامه إلى حد كبير في تجربة الشاعر بواسطة تنغيم سردي.

(أصاح ترى برقًا أريك وميضه كلمع اليدين في حبّي مكلل (البيت ٧١) في الحقيقة، إن الجملة التي تستهل وصف العاصفة تحتوي على شكل نادر جدًّا من المستقبل يبدو، في هذه الأسلبة للزمن، مفاجئًا لأنه بلاغي فقط: إنه أكثر ارتباطًا بالماضي، بتجربة الشاعر، لأن الشاعر قد رأى للتو هذه العاصفة، لقد حدثت للتو[1].

(١) من المثير للاهتمام أن الفعل قيد البحث يدل على المضارع والمستقبل في المورفولوجيا العربية (المضارع).

حتى الحصان، الذي يكرس له الشاعر بضعة أبيات مزدوجة (٥٢-٦٩) يوصف بالمضارع التام والمضارع السردي بالتناوب. على سبيل المثال:

مِـكَـرٍّ مِـفَـرٍّ مُـقْـبِـلٍ مُـدبِـرٍ مـعًـا
كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السَّيلُ مـنِ علِ
كُـمَـيْـتٍ يَـزِلُّ الـلِّـبْـدُ عـن حـالِ مَـتْـنِـهِ
كـمـا زلَّـتِ الـصَّـفْـواءُ بـالـمُـتـنَـزَّل
عـلـى الـذَّبْـلِ جـيـاشٌ كـأن اهـتـزامَـهُ
إذا جـاشَ فـيـه حَـمْـيُـهُ غَـلْـيُ مِـرْجَـل
مِـسَـحٍّ إذا مـا الـسَّـابـحـاتُ عـلـى الـونَـى
أثـرنَ الـغـبـارَ بـالـكَـديـدِ الـمُـركَّـل
يَـزِلُّ الـغـلامُ الخِـفُّ عـن صَـهـواتِـهِ
ويُـلْـوي بـأثـوابِ الـعـنـيـفِ الـمُـثَـقَّـل
(٥٤-٥٨)

مع ذلك، من الواضح أن مزايا الحصان كانت مبرهنة في الماضي وأن استعمال هذا النمط من المضارع فقط يؤكد وظيفته الاكتمالية. إن الصلة الأسلوبية للمضارع السردي تُجعل بذلك في حدها الأمثل. سيظهر التحليل أن الزمن النصّي هو في الماضي. مع ذلك، ينبغي القول إن هذا الماضي ليس وحدة زمن أحادية الكتلة، ولا زمنًا ماضيًا في استمرارية: إذ يُعبر عنه في النص بطريقة خاصة ليست واضحة في البداية، مع أنها مفيدة جدًا في هذه الشعرية[1]. أعني، لقد رأينا للتو كيف يتم بناء تدرج معين للتام لا يحيل إلى مقولات نحوية. لذلك قد يكون من الأفضل أن نستعمل عبارة الزمن الماضي Past time بدلًا من المصطلح النحوي التام Perfect: فهذه العبارة تدل على زمن نصّي مظلل في الفضاء النصي، في حين يدل المصطلح الآخر، بالمعنى الضيق، على الزمن كمقولة نحوية. هذا الزمن الماضي يتم إدخاله في البيت الأول

(١) سيكون من المثير للاهتمام أن نحلل الزمن النحوي في هذه القصيدة النموذجية وفق خطوط البحث التي قام بها رومان ياكوبسون في كتابه: شعر النحو ونحو الشعر، كتابات مختارة (تحرير ستيفن رودي)، لاهاي، باريس، موتون، ١٩٨٠.

قبلئذٍ ومن ثم، بدون وسيلة نحوية، يحول، بشكل وضعي، إلى ماضٍ أبعد، تقريبًا إلى حدود ذاكرة الشاعر الجديرة باهتمام القارئ. إن استعمال المضارع (السردي)، كما أشرت للتو، يسير أيضًا في هذا الاتجاه غير القابل للتغيير. ما هي التأثيرات الشعرية لمثل هذه البنية في الزمن النصي؟

التأثير الرئيسي هو في حقيقة أن الزمن الماضي، على نحو أقوى وبطريقة مختلفة عن أي زمن آخر، يمتلك شفافية تمثل - مع التشبيه - إحدى مسلّمات هذه الشعرية. إن المضارع يقتضي ضمنًا انغمارًا immersion يكون غير متلائم مع الشفافية. فالماضي ينظر إليه على نحو أكثر شمولًا، بما أنه منتهٍ ومحدد وبحد ذاته، واضح وشفاف. المضارع هو سيرورة لا تؤدي إلى شفافية وصفية مثلما يؤدي الماضي. مع ذلك، إن المستقبل هو غير واضح وغير شفاف للغاية بحيث ينبغي ألا يذكر هنا على الإطلاق، ولا نعثر عليه في القصيدة. مع وضع المذاهب الأساسية لهذا العمل في الذهن، الذي يجادل بأن الوضوح والشفافية هما الأنسب لأجل صور الوصف، مع كون التشبيه هو الأكثر طغيانًا، يصبح واضحًا إذًا أن الزمن الماضي للقصيدة يتعاون مع هذه العقائد بطريقة بارعة شعريًّا: إن هذا الزمن هو الذي يمكن الوضوح والشفافية الأمثلين. مع ذلك، ثمة شيء ما آخر هام جدًّا يتعلق بالزمن الماضي، الذي سأشير إليه فقط بشكل عابر هنا، والذي هو جزء من نوع مختلف نوعًا من البحث. أي، إن الماضي يكون في العادة «ملونًا» بنوع خاص من الغنائية. إذ يميل الماضي بقوة إلى أن يقدم نفسه لنا في «غنائية كئيبة» تطمح إلى أن تحول ذاتها بشكل كامل إلى قصيدة رعوية[1]. بذلك تنطق قصيدة امرئ القيس بنغمات الكآبة الغنائية، لكنها أيضًا تعبير عن فخر الشاعر (مثل أبطال قصائد أخرى)، مثلما أن أنقى نتاج للفخر هو الإدراك الحسي الموصوف للماضي.

بالإضافة إلى الشفافية البالغة الأهمية، توفر هيمنة الزمن الماضي في القصيدة مسافة ثمينة تم تعريفها قبلئذٍ بأنها وظيفية جدًّا في الفضاء النصّي للقصيدة أيضًا.

---

(١) يلاحظ هذا ليس فقط في الأفراد بل في جماعات كبيرة جدًّا: تقام علاقة عاطفية بالماضي في كثير من الأحيان ليس فقط من قبل الأفراد بل أيضًا من قبل شعوب بأكملها، أو حتى ثقافات وحضارات بأكملها.

لا حاجة لأن نشرح بالتفصيل أن المسافة متأصلة في الماضي وأنه، نظرًا إلى مظهر الاكتمال والمسافة، يكون شفافًا وواضحًا بالطريقة المثلى. من خلال ذلك. يحقق الماضي القرائن الهامة لأجل الاستسلام إلى الوصفية الغنائية. يكون المستقبل مباعدًا أيضًا، لكنه غير واضح ومن هنا تكون أوصافه مختلفة بشكل أساسي عن أوصاف الماضي. لا يمكن تقديم المستقبل بشكل واقعي مثلما يمكن تقديم الزمن والفضاء في القصيدة (المعلقة). يقوم التشبيه في القصيدة على الواقعية، نظرًا لأن كلًا من طرفيه (المشبَّه والمشبه به) يؤخذان من عالم الواقعي والواضح. التشبيه في زمن المستقبل لا يمكن أن تكون له نفس الخاصية، نظرًا إلى أن أحد طرفيه هو خارج نطاق التجربة الإنسانية: بالنسبة إلى تجربتنا، إنه متعالٍ وهو، بحد ذاته، مائع، غير ثابت في الواقعية التي يقتضيها وينطوي عليها التشبيه القائم على الماضي الشفاف والواضح. لذلك، فإن علاقة النقد السلبية تجاه قصيدة (معلقة) امرئ القيس، والقصائد الأخرى التي تمثلها، لا أساس لها من منظور شعري. إن المؤلفين الذين سبق ذكرهم في هذا السياق – بالإضافة إلى آخرين يشاطرونهم حكم القيمة – لم يفهموا أصول الواقعية في القصيدة التي قلَّلوا من قيمتها من هذا المنظور. فقد فشلوا في فهم خصيصة هذا النمط من الواقعية وشعريته المتماسكة[1].

إن تدرج الزمن الماضي هو وظيفي أيضًا. أولًا وقبل كل شيء، يتوزع الزمن الماضي إلى قطوع مختلفة مشاركًا بذلك في التقطيع العام الموجود في كل المستويات في القصيدة باستثناء مستوى الشكل، بما أن للقصيدة وزنًا واحدًا وقافية واحدة – تكون القصيدة مقطعة ثيميًّا بشكل كامل – حتى الإشباع الثيمي لبيتها. تكون مقطعة أيضًا في مجال سيمياء الفضاء، بحيث أن هذا الاتساق في تقطيع المستويات المختلفة للمضمون ينطبق على الزمن النصي أيضًا. إن البنية الأرابسكية هي دائمًا عنصر لاعب. يتحقق تقطيع الزمن بطريقة خاصة وضرورية في الوقت نفسه.

---

(١) إن مبدأ التناقض في هذه الحالة هو قضية منفصلة. إن مناقشة هذه القضية المعقدة يتطلب معالجة منفصلة وستكون استطرادية في هذه الورقة، سوف لن يشار إليها على الأقل. كان العرب يرعون واقعية خاصة في الشعر العربي القديم، وهم الذين كانوا يمتلكون «ذهنية تخيلية» بشكل استثنائي، في حين أن الذهنية الغربية، ذات الخاصية المختلفة، فهي ترعى الشعر التخيلي أكثر منهم.

ينعكس تفرد تقطيع الزمن في حقيقة أن أزمنة الفعل النحوية كالمستقبل – المضارع – التام، بكل تنويعاتها لا تستعمل: بدلًا من ذلك، تستعمل القصيدة الزمن الماضي في تدرج يتجاوز فئاته النحوية. إن كل قطوع هذا الزمن الماضي هي في حالة تجاور (وهو ما يميز ترابط الاندماج البنيوي للعناصر)، أو في حالة وصل مفكك جدًّا يعرف أحيانًا بأنه مجرد ترابط associativeness. إذا نظرنا إلى الجزء الغنائي العشقي من القصيدة، على سبيل المثال، سنجد هذا النمط من الوصل بين متواليات الزمن: كلها في الماضي مع كون كل واحدة على حدة في ماضٍ أكثر بعدًا من الماضي السابق له، وتكون موصولة من خلال مبدأ ترابط أرابسكي مفكك جدًّا؛ تبعًا لتجاورها، يمكنها أن تنتهي حتى قبل النقطة التي قرر الشاعر أن ينهيها فيها. تكون المتواليات ثابتة في كفايتها الذاتية لكنها، من خلال البنية الأرابسكية، تحول تقطيعها، قطوعها، إلى معنى الكل: على قاعدة هذه القطوع نحصل على صورة// معلومات شاملة حول الحياة العشقية للشاعر عمومًا، وحول غنائية روحه. علاوة على ذلك، تبدو هذه الصورة حتى أكثر تصويرية لأنها تكون مشكلة بواسطة الزمن الماضي وتقطيعه. لو استعمل الشاعر الزمن الحاضر وحده، لما كان قادرًا على رسم صورة لحياته العشقية بنفس الجودة كما الصورة الغنية بالألوان عن طريق أشكال الزمن الماضي.

من الناحية الأخرى، إن هذا التقطيع للزمن ضروري لأنه، من بين أشياء أخرى، يطيل تأثير البنية الأرابسكية، مقويًّا بذلك تماسك الشعرية. علاوة على ذلك، يمكن أن نلاحظ نفس التأثير هنا كتلك التأثيرات المعرَّفة بالنسبة إلى الأسلبة السيميائية للزمن. أي إن الشعرية قيد البحث تتجنب بشكل متعمد أحادية منظور الزمن، متجنبة بذلك أيضًا تأثير الرتابة الزمنية. إن تقطيع الزمن الماضي يسلط الضوء على الزمن في حد ذاته كما هو، وانقضاء الزمن والإدراك – غير المشكوك فيه لدى الشعوب الشرقية – أن الزمن// الحياة ينسج/ تُنْسَج من عدد من المتواليات sequences التي تصبح متبادلة الاتصال. ففي الماضي تحديدًا يمكن رؤية الزمن على النحو الأفضل في تقطعه. إن الطبيعة العرَضية episodic للزمن هي أساسية لهذا الإدراك وللشعرية التراثية. لذلك، فإن تقطيع الزمن الماضي يتبدى كـ «تقنية أسلوبية» مفاجئة في الزمن

النصي. فلو تم تقديم الزمن في هذا النص خطيًّا، أي بوصفه أحادي المكون وغير مقطّع، لكان رتيبًا أيضًا: التقطيع المفاجئ وثيق الصلة أسلوبيًّا، وحتى أكثر من ذلك كما يبدو حيث أقل ما يتوقع منه أن يكون. الأهم من ذلك، يساهم التقطيع في ديناميك (حراكية) الوصف. أي بما أن القصيدة يطغى عليها الوصف، الوصف بدوره يطغى عليه التشبيه، فإن القصيدة تخاطر، بالتناسب مع طولها، خطر، بأن تصبح رتيبة، وهو بالضبط ما تريد أن تتجنبه. بما أن الوصف يكون مقطعًا بشكل أساسي بطريقة أرابسكية، فإن ذلك سيجعل القصيدة في شكلها الطويل نسبيًّا، أو حتى في استهلالها الغنائي العشقي الطويل، تتحول إلى تراكم رتيب لصور الوصف. لكي تمنع ذلك، تلجأ القصيدة إلى «شلالات زمن» نوعية (متواليات، عَرَضيات الخ) تجعل الوصف أكثر دينامية بشكل كبير: بذلك يبقى الوصف هو التقنية الأسلوبية الطاغية بسبب عدد من المهام الشعرية الهامة، لكنه أيضًا يبقى متجددًا من خلال التفرع (التغصن) الواسع (التقطيع)، بما في ذلك التفرع (التغصن) الأرابسكي للزمن.

إن تقطيع الزمن في الماضي يؤكد بعده الواقعي، الذي درجت العادة أن يسمى النزعة المادية materialism للشعر القديم. إن تكرار «شذرات» الزمن الماضي وتموقع المناظر (المقطعة) والأوضاع فيه يؤكد على أهمية هذه القطوع في علاقاتها المتبادلة، بحيث إن الواقع يتم نقله إلى نص أدبي بشكل ناجح للغاية وبظلال لونية كثيرة للغاية بحيث إن القارئ غير الكفؤ يتولد لديه الانطباع بأنه تقرير وقائعي أو انطباع بالمادية الزائدة للقصيدة.

تستخدم الطريقة نفسها والوسيلة نفسها لتقوية انطباع الوضوح. فالأوضاع في القصيدة، والمشاهد، الخ تصبح أكثر وضوحًا وشفافية بكثير عندما تكون «مفصولة» بلغة الزمن والفضاء. إن وظيفة المسافة متأصلة في هذا الظرف. رغم أنه من الخطير دومًا أن نقارن أعمالًا من أنواع مختلفة من الفن، فيمكنني، بشكل شرطي فقط ومن منظور شعري، أن أستذكر الأرابسك الزخرفي. أي، عندما يواجه المتلقي الأرابسك، يمكنه أن يدرك قطوعه حسيًّا عند مستويات مختلفة جدًّا من البنية؛ إذ يمكنه أن يدرك البنى الدقيقة ويمكنه أن يدمجها بشكل إدراكي في كليات أكبر.. الخ، حتى

يأتي طور يمكنه فيه أن يفهم الأرابسك برمته من مسافة متلقية. هذا ليس بأقل من مأثرة من مآثر إدراكه الحسي. من الناحية الأخرى، يمكنه أن يدرك أولًا الأرابسك بكامله، ومن ثم ينقص المسافة ليدرس بنيته والمبدأ الأساسي، ومن ثم يعود إلى المسافة البدئية. بأي حال، فإن شرط المسافة والوضوح والشفافية هام جدًّا لتلقي عمل له مثل هذه البنية. إن تلقي المعلقة ينطوي على سيرورة مشابهة.

التركيز على تسطح الجسدي

بالنظر إلى كل ما قلته حول المعلقة ينبغي أيضًا أن أشرح السبب في أنه لا يوجد فيها وصف لشخصية، أو «حالات من الروحانية الخالصة». حيث يتوقع ذلك بالضرورة، فإن هذه الأوصاف ليست موجودة. على سبيل المثال، في استهلال القصيدة الغنائية العشقية (قصيدة الحب) لا يصف الشاعر المشاعر الإيروتيكية المتقدة، ولا يقدم الحب بحد ذاته ويكاد لا يتطرق إلى العالم العاطفي «لمحبوبته». (وهذا هو السبب في أن عليَّ أن أضعها الآن بين فاصلتين مقلوبتين)، ولا حتى إلى مشاعرها الخاصة. هذا هو الجزء من المعلقة الذي يعتبره نقاد الشعر العربي القديم الدليل الدافع على طبيعته المادية، لأن الشاعر، وفقًا لهم، قد أضفى صفة مادية على الجمال عمومًا، وحتى على الحب، مختزلًا إياه إلى البعد السطحي للجسدي. على سبيل المثال، يقول عز الدين إسماعيل:

// يكفينا هنا أن نلاحظ أن الشاعر لم يقف عند أي صفة حسن معنوية، بل كانت كل الصفات التي لفتته في محبوبته هي الصفات الحسية المحض. وقد راح يقف عند كل عضو منها من فرعها إلى أطرافها، فيعطينا صورة للمثل الأعلى لكل عضو، ومن مجموع ذلك تتكون صورة المثل الأعلى للجسم كله. ومن هنا كان الشاعر حسيًّا في تصوره للجمال وتصويره له على السواء.[1]

تقدم مقدمة غنائية عشقية أخرى لمعلقة امرئ القيس وصفًا لمحبوبة الشاعر مسبوقًا بمثل هذا الوصف الصريح:

---

(1) Qp. Cit. P, 32

مُـهـفـهـفَـةٌ بـيـضـاءُ غـيـرُ مُـفـاضَـةٍ
تَـرائـبُـهـا مـصـقـولـةٌ كـالـسَّـجَـنْـجَـلِ
كـبِـكْـرِ الـمُـقـانـاةِ الـبـيَـاضَ بـصُـفْـرةٍ
غـذَاهـا نـمـيـرُ المـاءِ غـيـرَ مُـحـلَّـل
تَـصـدُّ وتُـبـدي عـن أسـيـلٍ وتـتَّـقِـي
بـنـاظـرةٍ مـن وحـشٍ وَجْـرَةَ مُـطْـفِـل
وَجِـيـدٍ كـجِـيـدِ الـرِّيمِ لـيس بـفـاحشٍ
إذا هـيَ نـصَّـتْـهُ ولا بمُـعَـطَّـل
وفـرعٍ يـزيـنُ المـتـنَ أسـودَ فـاحـمٍ
أثـيـثٍ كـقِـنْـو الـنَّـخـلـةِ الـمُـتَـعَـثْـكِـل
غـدائـرُهُ مُـسْـتَـشـزِراتٌ إلـى الـعُـلا
تـضـلُّ الـعِـقـاصُ فـي مُـثَـنًّـى ومُـرْسَـل
وكَـشْـحٍ لـطـيـفٍ كـالـجـديـلِ مُـخـصَّـرٍ
وسـاقٍ كـأنـبـوب الـسَّـقـيِّ الـمُـذلَّـل[1]

في أبيات قليلة فقط يقترح امرؤ القيس وصفًا للحب، فقط في بيت أو اثنين، ناقصًا وغير مفصل وبحيث تظل الواقعية تطغى على عالم القصيدة. على سبيل المثال البيتان التاليان (...):

أغَـرّكِ مـنـي أنَّ حـبَّـكِ قـاتـلـي
وأنـك مـهـمـا تـأمُـري الـقـلـبَ يـفْـعَـلِ
(....)
ومـا ذرفـتْ عـيـنـاكِ إلا لـتـضْـرِبـي
بـسـهـمـيْـكِ فـي أعـشـار قـلـبٍ مُـقَـتَّـل[2]

يدلان على كرب الحب لدى الشاعر، لكن هذا الجانب مسطح ومطوَّر بشكل غير كافٍ في مقابل طول القصيدة ومقتصر على عنصر بنيوي صغير نسبيًّا. مقارنًا بالمقطع الأول، حيث يصف الشاعر محبوبته بالتفصيل، فإن المقطع الثاني قصير أكثر

(١) معلقة امرئ القيس، الأبيات (٣١-٣٧)
(٢) مرجع سابق الأبيات (٢١-٢٢)

مما ينبغي وغير مطورّ ؛ إنه يمتلك صور كلام قليلة، لكنه لا يقدم أية تراكمات موسعة معتادة، استطرادات وصفية، إضافات متتالية،... الخ. بمقارنة هذين المقطعين، يمكن للقارئ أن يطرح هذا السؤال: لماذا يجد الشاعر الوصف الجسدي للمرأة (يصف بضع نساء بأنهن نساؤه!) أهم بكثير من مشاعره أو مشاعرها؟ لأن القارئ يُقاد إلى استنتاج أن الشاعر يجد الجانب الأول أهم من الثاني. الأكثر من ذلك، أن القصيدة لا تقدم تقريبًا أي وصف لشخصية. هذان المقطعان من القصيدة، مع الملاحظات التي صغتها كأسئلة هي الأمكنة التي استعملها عدد من الدارسين ليتوصلوا إلى استنتاجات حول عدم قدرة الشاعر على تجاوز الأوصاف «المادية»، بالإضافة إلى استنتاجات حول قصوره المزعوم عن «الشعر الخيالي». حتى أنه يوحي في أحيان قليلة أن العرب هم عاجزون بشكل مزعوم (بما أن هذه القصيدة هي نموذجية) عن الإنجازات الخيالية عمومًا[1]. بالطبع، إن هذه الاستنتاجات متسرعة وبلا أساس من الناحية المنهجية (الميثودولوجية)، لأن هؤلاء العرب أنفسهم سيطورون غنائيات الحب في ما بعد، ناهيك عن الخيالية العميقة للشعر الصوفي، الخ – هذه ليست سوى جهود عبثية للتقليل، من موقع الشعرية المتباعدة ومن قيمة الشعرية المختلفة للشعر الجاهلي الذي يتميز على العكس بالتماسك الأمثل. يشهد المقطعان على ذلك، دائمًا انسجامًا مع مسلمات الشعرية التي ناقشتها قبل الآن. أي، إن الوصف الأطول الذي يقدمه امرؤ القيس لامرأة هو وصف منمق، مفصّل، وحتى شديد التدقيق في التفاصيل. ربما لا يوجد أي مكان في القصيدة يكون فيه التشبيه المتراكم بشكل هائل فعالًا كما في هذا المكان. مع ذلك، ينطوي الوصف على دقة وقائعية وشعر واقعي يتبديان – تلخيصًا لبيت امرئ القيس – كمرآة متألقة ومصقولة: الأبيات تعكس المظهر الجسدي للمرأة بجلال كامل. لماذا كذلك؟ ولماذا تكون قضية ما تدعى مادية الشعر القديم بارزة إلى هذا الحد والأكثر وضوحًا بالضبط في وصف المرأة والحب؟ الجواب على ذلك يمكن إيجاده في مناقشة لاحقة للشعرية.

---

(١) Cf. أبو القاسم الشابي ١٢٢ .op. cit. p

– بما أن صور الوصف، والتشبيه على وجه الخصوص، هي طاغية في هذا الشعر، فقد رأينا للتو تبعاته الشعرية تنعكس في التقطيع والتراكم والاستطراد والمسافة والوضوح والحضور. وفقًا لذلك، توصف المرأة بأنها غير ممكنة إلا في هذه الشعرية. ففي وصفها تكون «مؤلفة» من متوالية من قطع الجمال، وهذا التقطيع في الاستطراد التراكمي هو الذي يسلط الضوء على جمالها: بسبب تعدد خصالها الجسدية، حيث يستعمل التشبيه الفعّال بشكل أمثل مع كل امرأة على حدة، فإن المرأة هي أكثر من جميلة – إنها مبهرة، مغوية، شبه سحرية. كان ذلك من شأنه أن يحدث تأثيرًا مختلفًا تمامًا لو وصف الشاعر المرأة بطريقة مختلفة، على سبيل المثال: محبوبتي أكثر حسنًا من أية امرأة أخرى، كانت لها روح جميلة ومشاعر مشبوبة... الخ. لذلك، فإن الوصف المجرد ووصف الكل، بدون تفاصيل، سيكون لهما تأثيران مختلفان. بسبب حقيقة أن صور الوصف تمتلك مقدرة خاصة على التقطيع – وخصوصًا التشبيه الذي يمكنه أن «يتطور» فقط بطريقة تراكمية واستطرادية أرابسكية – فإن هذا الوصف يحقق تضافرًا مثاليًّا لكل المسلّمات الشعرية الأساسية. إن التشبيه «قد وجد موضوعه الأنسب؛ إنه يعمل بشكل بارع في دائرة التقطيع؛ الموضوع من ناحيته يكون ممتنًّا جدًا لأنه، بسبب عدم إمكانية فصل التشبيه والتقطيع المتصل به بالضرورة، يجري تقديمه بجلال تام، يليق بامرأة الشاعر والأمير العربي (ج) الأكثر تميزًا. لذلك، تقدم المرأة بشكل واقعي، بوفرة من التفاصيل التي تظل تحسّن الهدف الرئيسي للشاعر – تقديمها بوصفها شيئًا غير عادي يُعزز جو الواقعية، «من الخلفية» بعدد من الأدوات التي لا يمكن أن يوفرها سوى التشبيه: النهدان/ الصدر مثل المرآة (يلمعان وصقيلان) يحيلان إلى البشرة البيضاء في الشطر السابق[1]؛ إنها مثل بيضة النعامة (بيضة خدرٍ) (مرة أخرى بفضل البشرة الشقراء)، إنها تتغذى بالماء الصافي (الزلال) وغير المحلل (الثروة الأثمن في بيئة الصحراء): حيوان بري، مع صغيره، (وحش وجرة مطفل) عنق مثل عنق غزال أبيض (وجيد كجيد الرئم) (بشرة شقراء مرة أخرى) شعر أسود، شديد السواد (أسود فاحم) (في تباين مع البشرة الشقراء)

(١) تحظى البشرة الشقراء بتقدير عالٍ، تبعًا لمبدأ التناقض، في عالم تكون قادرة فيه؛ نظرًا إلى أن معظم نسائه ذوات بشرة داكنة، فإنهن لسن كالمرايا، معرضات للشمس من خلال العمل...الخ.

ثخين (كقنو النخلة)؛ وساق كساق شجرة النخيل (كأنبوب السقي المذلّل)؟. رقيق ونحيف، الخ[1]. يدخل الشاعر إلى عالم القصيدة عددًا من الأدوات التي تؤدي بضع وظائف، أولها، وظيفة المقارنة، لكن لتعزيز انطباع الواقعية، بما أنها، كمظهر من الواقع، يتم استدعاؤها لتقوية مظهر الواقعية في المكون الثاني للتشبيه. من الناحية الأخرى، ينبغي أن يوضع في الذهن أن الشاعر يدخل فقط أفضل قطوع عالمه الواقعي كمكونات تشبيه – أو كأدوات هنا، مقويًّا بذلك انطباع الواقعية الذي يكون في وسط موضوع تشبيهه – بوصفه أفضل «ممثل» لهذا الواقع.

– يكون موضوع الوصف على مسافة، مثل مشهد جميل، ضروريًّا من أجل الوصف الوظيفي في هذه الشعرية. في الوقت نفسه، تكون المرأة الموصوفة من قبل الشاعر حاضرة بوضوح لكي توصف بهذه الطريقة. إنها واضحة. علاوة على ذلك، تكون المرأة واضحة للغاية بحيث تسلم نفسها لوصف آخر، مع عدد من التفاصيل، هذه هي كلها عوامل (فاعلة) في النقل الناجح لعالم الواقع إلى عالم القصيدة الذي يبدو، بحد ذاته، واقعيًّا أيضًا. يتطلب الوصف الوضوح، والوضوح يسلّم نفسه إلى الوصف. إن أدوات التشبيه يجب أيضًا أن تكون واضحة لكي يتم إدخالها في التشبيه بأفضل صفاتها. هذا هو السبب في أنه لا يوجد أي وصف للشخصية أو للحب بوصفه شعورًا؛ هذا، في الوقت نفسه، ينسجم تمامًا مع الشعرية قيد البحث.

– استطاع امرؤ القيس أن يطيل وصفه للمرأة في حالتها السكونية – فوضوحها والتشبيه يمكناه من فعل ذلك. لكن حالما يشعر بالحاجة إلى التغني بشخصيتها أيضًا، يدرك كم هي غير كافية لأجل هذه الغاية تلك الوصفية التي طورها في وصف المظهر الجسدي للمرأة، أو وصف العاصفة أو وصف حصانه الفخم. يمكنه أن ينشد حول الشخصية أو الحب من الإيماءات فقط، نظرًا إلى أن هذين الاثنين ليسا واضحين، وليسا شفافين ولا يمكن رؤيتهما من مسافة بنجاح. في الأبيات المقتبسة التي تعلن أن

(١) المألوف من الشعر العربي القديم أن الساق النحيلة تسبب نوعًا خاصًا من الإثارة لدى الشاعر المتسائل، بأقصى فضول إيروتيكي، كيف يمكن لمثل هذه السيقان أن تكون قادرة على حمل الفخذين، والردفان دومًا مثل كثبان الرمل.

الشاعر مقتول بحبها (حبك قاتلي)، وأن قلبه سيفعل أي شيء تأمره به(مهما تأمري القلب يفعل)...الخ؛ هذه الشروط ليست واضحة لذلك فهي لا تصلح لأجل الوصف، بحيث إن الشاعر يركز بشكل بهيج وينم عن موهبة، على الأسباب الواضحة لهذه الشروط. لو أراد أن يصور مشاعر الحب بشكل أكثر رهافة أو شخصية محبوبته أو، لنقل، هيجانات رغبتها الإيروتيكية، لكان بمقدوره أن يفعل ذلك فقط من منظور مختلف بشكل كبير عن المنظور الذي يقدم من خلاله «مشاهدها» الجسدية. وهذا يتطلب أن يتم التخلي عن المسافة – وهو تفكير لا تسمح به نتيجة هذه الشعرية نظرًا إلى أنه ليس متأصلًا فيها. دعونا نحيل هنا إلى المناقشة التمهيدية التي تقول بأن التشبيه يطغى على الشعر العربي القديم، وهذا هو السبب في أن الشاعر يرصد العالم من مسافة، بشفافية تامة؛ بطريقة يكون فيها دومًا خارج ما يصف، كونه متصلًا به فقط من خلال «عينية» (ناظريه). فالشخصية لا هي واضحة ولا شفافة ولا تمكن من إقامة نفس النوع من المسافة كما في وصف الصفات الجسدية، الخ.

– بالإضافة إلى ذلك، فإن مقولتي الفضاء (المكان) والزمن، بالمعنى والوظائف التي ناقشتها حتى الآن، لا تسهلان تطوير وصف الشخصية أو الحب. فهما، بسبب طبيعتهما المجردة، خارج الفضاء والزمن بقدر ما يحتوي الفضاء والزمن الوقائع الجسدية (المجاز سوف يرسخ السيادة على هذه الأرض). هذا هو السبب في أن التشبيه لا يمكن استعماله بنجاح للغاية – أي بوضوح للغاية – من أجل وصفها الممكن كما في مقارنات عالم الواقع الفيزيائي. هذا تؤيده أيضًا الحقيقة الهامة وهي أن الشخصية والحب لا يمكن تقطيعهما أو تجزئتهما، كما يمكن أن يفعل الشاعر مع الثيمات الأخرى في القصيدة ومع الزمن الماضي ضمنها. بسبب عدم قابلية الشخصية والحب للتقطيع فإن وصفهما لا يمكن تضمينه في شعرية بنية التقطيع الأرابسكي أو في المنظومة المتماسكة المبنية على عدد من العوامل الأخرى. بما أن التشبيه هو صورة الكلام الأكثر تواترًا في هذا الشعر، فإن نزوعه نحو «الانعزال» seclusion لا يتلاءم مع شروط اللاحاضر والشروط الأحادية التكوين، لهذا فإن درجة الواقعية تزاد بشكل أمثل: يظل الشاعر يشدد على دوره كمراقب، مؤكدًا للقارئ موهبته الاستثنائية

في تقدير التدرجات اللونية وسط تمظهر العالم، وفي إقامة علاقات مقارنة بينها. فالعالم هو في وفرة عظيمة أمامه، ولا يكون هذا العالم محظوظًا إلا بأن ينقله الشاعر إلى عالم القصيدة. قد يحب القارئ وقد لا يحب القصيدة العربية القديمة، ويمكنه أن يفسرها بطريقة أو بأخرى؛ مع ذلك، فإن المقاربة الجامدة التي تتعامل معها حصرًا (انطلاقًا) من لحظة الحاضر هي ناقصة، إضافة إلى أية مقاربة في تقدير تميزها الشعري. بتجاهل المقاربة الانطباعية يظهر التحليل ذو المعنى الدرجة العالية بشكل استثنائي من تماسكها الشعري. وهذه حجة تسوغ قيمتها الدائمة.

النمطية قبل الوصف

إن موضوعات الوصف في القصيدة هي موضوعات نمطية. فلكل قصيدة في مجموعة المعلقات العدد نفسه من الثيمات. وموضوعات الوصف نفسها، وكلها نموذجية للعالم الواقعي الذي تنقل منه إلى النص الأدبي. من المتعارف عليه، أنها لا تتبع دائمًا نفس الترتيب في القصائد، وليس طول وصف الموضوع الفردي دائمًا هو نفسه. من الممكن الحديث حول التميز الثيمي لكل معلقة على حدة، رغم أن ذلك شرطي بشكل ضيق: فهي في غالبيتها لها نفس الثيمات مع أنه يتم التشديد على ثيمة بعينها في قصيدة إلى درجة غير موجودة في قصائد أخرى. على سبيل المثال، يعبر عن مجموعة امرئ القيس من أدوات الوصف أفضل تعبير في استهلال غنائي عشقي؛ وفي مجموعة طرفة (توفي حوالي ٥٦٠) في وصف تشريحي للناقة؛ وفي أدوات زهير بن أبي سلمى في عرض جليل للحكمة والسلام؛ وفي أدوات لبيد (لبيد بن أبي ربيعة توفي عام ٦٦٩) في وصف حاذق للبرية وللنبل؛ وفي أدوات عمر بن كلثوم (توفي عام ٥٧٠) في مديح النفس والفخر (الجذلين) وفي أدوات عنترة (عنترة بن شداد توفي ٥١٦) في وصف البطولة الحقيقية، وفي أدوات ابن حلزّة (٥٨٠) في المديح. فالثيمات هي نمطية لأن معظمها يوجد في قصائد أخرى أيضًا، بحيث إن المؤرخين الأدبيين يميلون إلى الكلام حول الرتابة الثيمية المملة للشعر العربي القديم. هذه النمطية يمكن إيضاحها في مثال معلقة امرئ القيس. فالقصيدة لها استهلال نمطي: التوقف في الصحراء، قرب الآثار المهجورة (الأطلال): ذكرى نمطية لأيام جميلة قضيت مع

امرأة/ نساء، ثم مهارات المحارب والقدرة على قهر الأعداء؛ وصف الحصان، وصف العاصفة. في الشعر العربي القديم لا يمكن للنمطية ببساطة أن تهرب من ملاحظة المرء. إن درجة حضورها يمكن رؤيتها من البيتين الافتتاحيين لمعلقة عنترة:

هــلْ غــادرَ الــشُّــعــراءُ مــن مُــتَــردَّمِ

أمْ هــلْ عَــرفَــتَ الــدار بــعــدَ تــوهُّــمِ[1]

لذلك تواجه قصيدة عنترة بحقيقة أن الشعراء (الجيدين) كانوا قد تغنوا بكل شيء، بغض النظر عن كون هذه القصيدة هي في المنبع تمامًا من التراث الأدبي العربي المعروف لنا (منذ أوائل القرن السابع). رغم أن الشاعر، يبدأ قصيدته، مثل مؤلفين مشهورين آخرين، باستهلال عشقي حول «التعرف على بيت المحبوبة المهجورة»؛ فإن مثال عنترة يمكن اتخاذه بوصفه الدليل الأكثر إقناعًا على الكليشيهات في هذا الشعر.

من أين ينبع هذا التنميط الدائم للمخزون الثيمي للقصيدة؟

يمكن شرح أسبابه جزئيًّا بمناهج سوسيولوجية، بالوسط الثقافي العام، الخ. لكنني سأفسره هنا فقط من خلال ضرورته الشعرية. فالعلاقة بين النمطية والوصف إيجابية لعدة أسباب. في المقام الأول، تخلق النمطية وضعًا تواصليًّا بتعاون أمثل بين القصيدة ومتلقيها، لأن الشاعر يهدف إلى جعل العالم مرئيًّا بالضبط من خلال وصف الشخصيات والمشاهد النمطية، الخ وإلى تقاسم حتى التحفيز السيكولوجي مع المتلقي (على سبيل المثال، الافتتان، البهجة،..الخ). من هذه الزاوية، تصبح الأوضاع والثيمات النمطية هي المفضلة. بالإضافة إلى ذلك، تعرض النمطية نفسها بشكل واضح للوصف، وهذا هو السبب في أننا نحاول دومًا أن نصفها من جديد. لذلك، ما يثير قليلًا من العجب هو أن عنترة قرر أن يتغنى (بالأوضاع النمطية أيضًا) حتى لو كان كل شيء قد تم التغني به قبلئذٍ. الأكثر من ذلك. إن نمطية العالم المرئي تؤكد الواقعية المميزة للقصيدة القديمة. مع ذلك، فإن إبداعية الشاعر تتحقق في مقاربته للنمطية.

---

(١) معلقة عنترة بن شداد.

أي يبرهن الشاعر على مهارته فوق العادية بأفضل طريقة ممكنة – وهذه هي عقيدة هذه الشعرية – إذا وصفَ مشهدًا نمطيًّا أو ثيمة مفضلة، بشكل جيد للغاية بحيث يكادان يصبحان مرئيين، وإذا نجح في إثارة مشاعر القارئ المشابهة للمشاعر التي كانت لديه. إن شاعرًا آخر سوف يعرض ويصف الموضوع نفسه بطريقة مختلفة. لذلك، ثمة مخزون مقياسي من الثيمات، التي تكون نمطية بحد ذاتها، لكن الأصالة تكمن في تنوع تقديمها الوصفي.

على سبيل المثال، إن المرأة التي يصفها امرؤ القيس بواسطة التشبيه – بشكل أدق، الوضع الذي يقدمها فيه – هي نمطية بقدر ما يوجد الكثير من هذه النساء بلا شك في عالمه الواقعي (حتى أنه يكتب حول بضع نساء)؛ إن وضعًا يقيم فيه البدوي مثل هذه العلاقة مع امرأة// نساء هو أيضًا وضع نمطي؛ إن انفصالهما نمطي (رحلت مع قبيلتها) الخ. لا شيء خصوصي في علاقة امرئ القيس بالمرأة، أو في المرأة ذاتها، لكي تكون فريدة في البيئة الاجتماعية والثقافية المعطاة من حيث فتنتها الجسدية أو سلوكها. إذا عدنا إلى وصف امرئ القيس للمرأة، يمكن أن نلاحظ أنه ينجح في رفعها فوق النمطية باستعمال أدوات التشبيه، بحيث يمكن للقارئ أن يشعر بالإثارة من نجاحه. بذلك، يكمن نجاح الشاعر في قفزة هامة من التعهد بثيمة نمطية (وصف المحبوبة) إلى ترجمتها الوصفية إلى لا نمطية. هذا استغلال للوصف.إن التأمل التالي يمكن أن يقود إلى استنتاج بعيد المدى.

يصف امرؤ القيس بشكل إيجابي عددًا من النساء في القصيدة، معطيًا أسماء البعض منهن ووصفًا لأخريات. بفعل ذلك، يضيف الجمعية (صفة الجمع) إلى الثيمة النمطية للمرأة في القصيدة، ويمكن حتى القول إنه بذلك يزيل صفة النمطية de– typify عن الثيمة. علاوة على ذلك، يمكن اعتبار هذا الوصف لامرأة وصفًا للمرأة، نظرًا إلى أن كل النساء اللواتي يتغنى بهن ينتمين إلى المضمون الأثمن لعالمه. لذلك، تكتسب النمطية بعدًا خاصًّا هنا، وهي صفة بارزة لقصيدته. لكي نجري مقارنة أو مقابلة، دعونا ننظر إلى وصف عمرو بن كلثوم لنفس الموضوع// الوضع النمطي:

تُــريــكَ إذا دخــلــتَ عــلــى خَــلاءٍ
وقــدْ أمــنَــتْ عــيــونَ الــكــاشِــحــيــنــا
ذراعَـــــيْ عــيْــطَــلٍ أدمـــــاءَ بِــكــرٍ
تَــربَّــعَــتِ الأجـــــارِعَ والمــتــونــا
وثَــدْيًــا مِــثــلَ حُــقِّ الــعــاجِ رَخْــصًــا
حَــصَــانًــا مــن أكُــفِّ الــلابِــسِــيــنــا
ومَــتْــنَــيْ لَــدْنَــةٍ طــالــت ولانــت
روادِفُــــهــــا تــنــوء بمــا يَــلــيــنــا
ومــأكــمــة يــضــيــق الــبــابُ عــنــهــا
وكــشــحًــا قــد جُــنــنــتُ بــه جــنــونــا
وســاريــتــي بــلــنــطٍ أو رخــــامٍ
يــرنُّ خــشــاش حــلــيــهــمــا رنــيــنــا[1]

من منظور شعري، هذا الوصف هو نفس وصف امرئ القيس: الموضوع واضح، شفاف، منظور إليه من مسافة؛ إنه متوضع زمنيًّا بنفس الطريقة، تقطيعه واضح، التشبيه طاغ، الخ. التركيب اللغوي مختلف، لكن تركيبه الشعري ليس كذلك. لذلك، فإن الشاعر ليس فقط لا يتراجع عن الموضوعات// الأوضاع النمطية، بل يرجع إليها بوصفها ثيمات جعلت في موقع مفضل من خلال التراث (التناقل). إن البرهان على مهارة الشاعر هي قدرته على استعمال التركيب اللغوي والمفردات المختلفة والتشبيهات، أو صور الوصف عمومًا، لكي يجعل موضوعه مختلفًا. هذه المسلمة الشعرية، رغم أن الشعرية سوف تتغير بعد القرآن – قد صمدت طويلًا جدًّا حتى بعد عصر المعلقات: الغرض الشعري الأولي لم يكن إدخال ثيمات جديدة، بل القيام بتقديم شعري جديد للثيمات الشائعة من المخزون التراثي.

إن الشاعر، إذ يختار النمطية لأجل قصيدته، من خلال صور الوصف التي يطورها بقدر المستطاع، إنما يحقق شيئًا هامًّا جدًّا له، ولقارئه ولعالمهما المشترك:

(١) معلقة عمرو ابن كلثوم، الأبيات (١٣-١٨).

إنه يجهد بثبات لتخليص النمطية من الابتذال والتلقائية والرتابة. إن مهارته اللغوية حاسمة لأجل ذلك.

كان عالم البدوي رتيبًا جدًّا، منسوجًا من التوقف، المتواليات، من مشاهد نمطية قليلة جدًّا من حيث العدد. كانت حياة البدوي في هذا العالم المشتت حقًّا متركزة بشكل شبه كلي على هذا العالم الخارجي الذي كان (البدوي) يدور حوله باستمرار. فكانت رتابة حياته وعالمه شديدة تمامًا. ينبغي أن يوضع في الذهن أيضًا أن التعبير الأسمى عن روحيتهم كان شعرهم. هذا يقتضي ضمنًا أن، لأن الشعر، بالنسبة إلى البدوي هو وسيلة هامة لإغناء النمطية والرتابة المستمرين إلى درجة كونهما لا تطاقان. إن تغير النمطيات في الشعر، واغتنائها من خلال اللغة والأسلوب، والإيقاع/ الوزن القابل للتغيير، واندماجها في أبيات تم إيصالها إلى الكمال الفني والرنين الآسر من خلال وزن واحد وقافية وحيدة – كل هذا ارتقى إلى مستوى كفاح حقيقي ضد النمطية المزعجة. بشكل أدق، إن هذه العلاقة المشَعْرنة poeticized بالعالم قد مثلت طريقة للتغلب على تشتت العالم وثيماته// مضامينه. فقد تعرف كل واحد على عالمه الحقيقي ونمطياته في القصيدة، معرّفًا إياها بوصفها أشياء مألوفة فيه، ومبتهجًا بالنوع من التحويل أو النقل للواقع الذي يمكن أن يصنعه الشعر. لم يكن هدفهم هو التخلي عن الواقع أو جعله لا نمطيًّا وغير قابل للتعرف عليه في القصيدة، بل تزيين هذا الواقع شعريًّا بصور الوصف وتكييف هذا الواقع نفسه مع المعنى بواسطة شكل شعري كان باهرًا فعلًا. إن التشبيه هو بالفعل الأكثر ملاءمة لمثل هذا الهدف. هذه القصيدة، كيفما كانت مهذبة، لا يمكنها أن تبرح العالم الحقيقي وتحلق في فضاء تخيلي مثلما يمكن للمجاز أن يفعل. الأهم من ذلك، بما أن كلي طرفي التشبيه حاضران، وبما أنهما من عالم الواقع فإنهما يعليان الواقع، أي الفضاء/ المكان والزمن، وبغنيانه من خلال الربط المفاجئ نسبيًّا للمكونات. بشكل طبيعي، لا حاجة للتشبيه لأن يأخذ الطرفين (المشبه والمشبه به) عالم الواقع الفيزيائي، بل إن إدخال الطرف الثاني من خارج هذا العالم يحول معنى التشبيه بكامله ومن شأنه أن يقيم علاقة مختلفة بالعالم خارج القصيدة. على سبيل المثال، لو قال الشاعر: لمحبوبتي ذراعان بيضاوان مثل أملي

وردفان بالكاد يستطيعان دخول وعيي ورسغان مدوران مثل بيت من قصيدتي لكان لمثل هذه السلسلة من التشبيهات تأثير مختلف بشكل كبير عن التأثير الذي يحدثه وصف امرئ القيس أو طرفة. إن النوعين كليهما من الوصف (الوصف الوارد من القصيدة ووصفي أنا) هما متكافئان شكليًّا، أو على المستوى البنيوي ويمكن إدراجهما بهذا الخصوص تحت صورة الكلام نفسها. مع ذلك، فإن طرفيهما الثانيين (ما يقارن به الأول) مختلفان تمامًا من الناحية الدلالية عن الطرفين الأوليين، نظرًا لأنهما مأخوذان من عالمين مختلفين – الواقعي والمجرد – ما يخلق اختلافًا كبيرًا بينهما في حقل الدلالات. إن أوصاف الشاعرين نمطية شكليًّا وبنيويًّا، وهذا هو السبب في أن إنجازيهما الدلاليين لهما مجالان معرفان تمامًا، يحددهما عالم الواقع. خلافًا لذلك، فإن التشبيهات التي ارتجلتها لغرض هذه المناقشة تخلق فجأة توترًا عاليًا في حقل الدلالات، أو حتى في حقل الأهمية الأسلوبية، بحيث إننا نشعر أنها على وشك أن تتحول إلى مجاز في أية لحظة: حالما يزال الحاجز// الجسيم اللغوي (مِثْلَ)، لا يوجد أي عائق أمام المجاز، الذي سيكون حتى ضروريًّا في تلك الحالة. من الناحية الأخرى، فإن أوصاف الشعراء العرب القدماء تبقى في النهاية نمطية، بالمعنى العريض، حتى رغم أنها تنجح، عند مستوى معين، في تجاوز نمطية العالم الواقعي والمعايير التراثية، التي تمت مناقشتها قبل الآن. إنها تظل نمطية بسبب اختيار محدود نسبيًّا للمكونين: كلا المكونين يُختاران من مجموعة من الموضوعات والظاهرات النمطية – الخ. خلافًا لذلك، فإن التشبيهات التي ارتجلتها تنجو إلى حد كبير من هذا الصنف من النمطية: في حقل الدلالات، إنها أكثر تجددًا بكثير، مع درجة أعلى من عدم القابلية للتنبؤ بها (الفجائية).

لذلك، مع أن هذا قد يبدو فظًّا، ينبغي القول إن هذه القصائد القديمة تشيح بوجهها عن المجاز بوصفه عنصرها الأسلوبي الطاغي، وحتى عن تشبيهات كتلك التي ارتجلتها، لأن هذه العناصر الأسلوبية كان من شأنها أن تغير بشكل كبير وجهة النظر تجاه عالم الواقع وأن تغير الشعرية بشكل ملموس. إن تشبيهات مثل محبوبتي لها ذراعان بيضاوان مثل أملي، أو المجاز، لا تعبر عن وضوح وشفافية العالم، ونمطيته

الفيزيائية وواقعيته، ولا تعبر عن المسافة التي يؤخذ منها طرفا التشبيه في التشبيه «المقياسي»، منظورًا إليهما ببساطة على أنهما في تفاعل نوعي.. الخ. إن عالم القصيدة، كما قلت، هو عالم على مسافة، شفاف وواضح: إنه واقعي حقًّا.

– يُجرد التشبيه من النمطية في هذه القصائد باختيار مكونين غير متوقعين نسبيًّا، لكنهما مأخوذان بشكل نظامي من عالم القيم العليا. على سبيل المثال، ذراعي عَيْطَلٍ أدماء بكر: بالنسبة للبدوي، كانت الناقة في بعض الأحيان حتى أثمن من المرأة، لأن بقاءه (على قيد الحياة) كان يعتمد على الجمل؛ «وثديًا مثل حق العاج»، لامع وأملس (ربما حتى صلب، فاتح اللون ونفيس مثل أم اللآلئ؛ ومأكمة يضيق الباب عنها؛ (تشبيه ضمني)؛ الردفان العريضان هما أساسيين للأنوثة، للقدرة على الإنجاب؛ بالإضافة إلى ذلك، من أجل الترحال النظامي بشكل دائم والعيش في خيمة، فإن الباب كعلامة دلالية قد يعني أكثر بكثير مما يعنيه لشخص آخر – إنه يعني الاستقرار، الأمن، الخ؛ وساريتي (بلنط) أو رخام؛ العاج والرخام هما نفائس، الخ.

مكونا التشبيه بوصفهما معماري الإيجابية

من المهم أن نلاحظ أن لمكوني التشبيه (المشبه والمشبه به) قيمة عالية في واقع البدوي تعزى إلى الموقف الإيجابي عمومًا من العالم، الموقف الذي يعبر عنه في القصيدة إلى حد أنها يمكن أن تدعى معلقة. على كل، سوف يناقش هذا بشكل أوسع في مناسبة أخرى، إذ ينبغي القول إن مكوني التشبيه يؤخذان دومًا من العالم الواقعي. فالقرينان يجب أن يكونا نمطيين ويجب، كما قلت، أن يمثلا قيمًا عالية ضمن هذا العالم، في حين يتم تحقيق التجريد من النمطية باختيارهما من الفضاءات البعيدة نسبيًّا للعالم الواقعي: امرأة – ناقة؛ ثدي/ صدر – أم اللآلئ، ردفان – باب – ساقان – رخام – الخ. كما يمكن أن يرى، فإن «واقع» المكونين هو من أعلى مرتبة. هذا يعيد تأكيد واقعية عالم القصيدة، في حين أن النمطية هي مجردة من النمطية نسبيًّا. إن التجريد من النمطية ضروري لأنه، بدونه، لن تكون الموضوعات أو الظاهرات النمطية مثيرة للاهتمام بالنسبة للقارئ؛ إن صفتها الوقائعية، بمعناها التام، عديمة الصلة

وغير ملائمة لأجل القصيدة التي تكون فيها النمطيات مجردة من النمطية ليس فقط بوسائل أسلوبية بل أيضًا بوسيلة الشكل. فالنمطية، من بين أشياء أخرى، هي أحد المتطلبات التواصلية لأجل علاقة القصيدة – القارئ، بحيث إن تجريدها من النمطية، مع أنه ضروري، يكون محدودًا بأطر هذه المتطلبات التواصلية.

إن لاختيار القرين الثاني (المشبه به) من مجال الأشياء/ الموضوعات التي تحمل درجة عالية من الأهمية في العالم الواقعي للبدويه تبعة شعرية خاصة، أي إن اختيار هذه القيم وإقامة المقارنة بينها يخلقان إيجابية استثنائية في القصيدة، لكنها الإيجابية المحققة من موقع الشاعر. فالشاعر وموقفه هما دائمًا إيجابيان بالنسبة إلى العالم الخارجي، حتى عندما يقدم الشاعر بعض الجوانب السلبية من هذا العالم، رغم أن هذه المظاهر نادرًا ما يتم إدخالها في القصيدة. إن الاقتباسات التي أوردتها حتى الآن تتضمن بشكل شبه حصري مثل هذه القرائن الإيجابية: الجمل، الغزال، الباب، أم اللآلئ، وغيرها. بما أن هذا الشعر يطغى عليه التشبيه الذي يحابي الموضوعات/ الأوضاع الإيجابية في العالم الواقعي، فإن عالم القصيدة يكون مشرقًا، جدًّا، بهيجًا، كل شيء يرتعش في الفرح والشفافية. هذه الإيجابية مبنية من بنى دقيقة إلى بنى كبيرة تشكل القصيدة. فالشاعر يبتهج لمظهر محبوبته مثلما تبهجه صفات حصانه، أو في عاصفة تغير المشهد تغييرًا مؤقتًا. بعبارة أخرى، من التشبيه المتضمن في شطر واحد، أو بيت إلى المستوى الذي تقدم فيه هذه التشبيهات، من خلال التراكم، موضوعًا حتى الإشباع – ما يتم إعلاؤه بشكل ثابت هو تطلع الشاعر الرئيسي إلى أن يجعل هذه الإيجابية التي لا تنضب تشع بشكل أمثل على عالم الواقع المنقول إلى عالم القصيدة. مع ذلك، يسعى الشاعر إلى تأكيد موقفه شبه الترتيلي ليس فقط باستعمال مكونات التشبيه الإيجابي، بل أيضًا بتحويل المكونات السلبية أساسيًّا وإدخالها في جو مرح عمومًا. هذا الدهاء الجدير بالملاحظة لدى الشاعر هو في الواقع تعليق بليغ على رؤيته للعالم ويتميز دومًا ببهجة تبنيه لصور الوصف. سوف أستعمل مثالين لأشرح ذلك.

يقارن لبيد سرعة ناقته ببقرة برية تعدو بجنون بعد أن قُتل صغيرها:

أفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيّةٌ مَسْبُوعةٌ
خَذَلَتْ وهادِيَةُ الصِّوارِ قِوامُها
خنساءُ ضيَّعتِ الفريرَ فلم يَرِمْ
عُرْضَ الشَّقائقِ طَوْفُها وبُغامُها[1]

في بعض الأحيان في القصائد القديمة، يُقارن مظهر المرأة المحبوبة بمنظر بقرة فقدت صغيرها. يعلن الفقهاء المفسرون لهذا الشعر أن هذه المقارنة يتم إدخالها لأن البقرة، في الوضع المفترض، لها مظهر حزين جدًّا، لا يمكن أن نعرّفه بأنه تعيس مثلما أن الحيوان لا يمكن بشكل مفترض أن يكون سعيدًا أو تعيسًا، لكن لو قورن مظهرها بمظهر إنساني، عندئذٍ لكان تعيسًا جدًّا، بالنظر إلى شدة الفقد[2]. لذلك، يحيل هذا إلى إمكانية سلبية أكيدة في حالة الأحداث السلبية وردود الفعل التي تسببها. مع ذلك، فإن الشاعر يحول هذه الإمكانية السلبية الملحوظة إلى إمكانية إيجابية، لأن المقارنة تفيد بأن مظهر محبوبته لطيف، ورقيق ناعم، وهي حتى «كبيرة العينين». وعلى نحو واضح، يستعمل الشاعر بمهارة وفعالية شديدتين تشبيهًا غير اعتيادي، بمكون سلبي واحد، لكي يجعل موقفه إيجابيًّا. إن العالم الخارجي الذي ينظر إليه دائمًا من خلال «عدسة مقارنة» هنا يسلط الضوء على الإشراق الغنائي لموقفه. ومن الطبيعي أن هذا التأثير للتشبيه بمنظر البقرة لا يمكن اختباره خارج المبدأ العام لغلاء المكونات في العالم الواقعي نظرًا إلى أن البقرة، كما قلت، كانت تمتلك قيمة مختلفة كليًّا في عالم البدوي عنها في الثقافات الأخرى والأزمنة الأخرى.

يمكننا أن نستعمل أبيات عمرو بن كلثوم لأجل المثال الثاني:

ألا لا يَعْلَمُ الأقوامُ أنّا
تَضَعْضَعْنَا وأنَّا قدْ وَنينا

---

(١) معلقة لبيد بن ربيعة.

(٢) لايتم اختيار البقرة عشوائيًّا: في عالم البدوي كانت تمثل أيضًا ثروة نفيسة لأنها كانت نادرة نسبيًّا وكانت مفيدة للإنسان ووجوده. وهذا بشهد أيضًا على النسبية أو المفهوم الاجتماعي للمجازات والكنايات، في بيئتنا الاجتماعية الحالية، المؤشر الأدنى على أي تشابه بين المرأة والبقرة يبدو مشينًا إلى درجة قصوى؛ في عالم البدوي في ذاك العصر، كان العكس هو الحال.

ألا لا يجهلنَّ أحدٌ علينا
فنجهلَ فوق جهلِ الجاهلينا[1]

أو أبيات امرئ القيس حول الخصومة كصفة سلبية:

ألا ربَّ خصمٍ فيك ألوَى رَدَدْتُهُ
نصيح على تعذالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلي
وليلٍ كموجِ البحر أرخَى سُدُولهُ
عليَّ بأنواع الهُمومِ ليبتَلي[2]

- إن حياة الشاعر ليست سهلة: فهناك على الدوام أعداء يريدون قتله، ولديه وساوس تسبب له ليالٍ مؤرقة. مع ذلك، فإن الشاعر ليس مكتئبًا بذلك بل بسبب الخصومات، وقادر على إظهار كل الفضائل: المهارة البلاغية، المثابرة، الوقار الخ. بعبارة أخرى، حتى الجوانب السلبية من الحياة لا يمكن أن تؤثر على ابتهاجه الذي لا يقهر في ما يتعلق بالعالم[3]. فالسلبية تُقهر دومًا بإيجابية موقف الشاعر، التي يرصد منها العالم بفوقية، مقدمًا إياه من خلال أوصافه هو. بهذه المصطلحات، من الممكن أن نتكلم عن نمط معين من انبساط هذا الشعر. أي، إنه بشكل واضح لا يعني ضمنًا «هبوطًا هيغليًّا للروح إلى باطنيتها الذاتية» بل يُعبر عن مجمل روحانية البدوي عن طريق خروجه إلى عالم خارجي يجري إدخاله إلى روحانيته بوصفه صافيًا بلوريًّا وطلقًا، وشفَّافًا مكشوفًا لأوصافه، بدون زوابع أكثر مما ينبغي يمكن أن تشوش السطوع العام للعالم. إن الغوص إلى روحانيته الخاصة به ما كان ليؤدي إلى مثل هذا الشعر المتألق والمنبسط إلى الخارج بشكل غير مشروط، بل سيخلق انطباعًا انطوائيًّا، وحتى تشاؤميًّا. مع ذلك، باستثناء شاعرين أو ثلاثة ينشدون المراثي، فإن المزاج السائد في الشعر العربي القديم هو انفتاح الشاعر المرح لروحانيته على العالم الذي يعيش بداخله في تناغم تام وتفاؤلية، حتى عندما يكون في المعركة، وعندما تكون محبوبته

(١) معلقة عمرو بن كلثوم (البيتان ٥٢ - ٥٣).
(٢) معلقة امرئ القيس (الأبيات ٤٣- ٤٤).
(٣) يوضح/ يشرح طرفة ذلك في البيت التالي:
لعمرك ما أمري عليّ بغمة نهاري ولا ليلي عليّ بسرمد

قد تركته، الخ. إن صور الوصف، وخصوصًا التشبيه، ليست هي الوسائل الأنسب لأجل هذا النمط من الشعر، مثلما يمكنها أن تعبر بالشكل الأكفأ عن الموقف المتألق للشاعر إزاء العالم، بالإضافة إلى إشراق العالم. إن الرؤية «البانورامية» للعالم، التي يمكن أن نجدها في الشعر العربي القديم، لا يمكن أن تمتلك نفس الوسيلة الأسلوبية، أو نفس الشعرية عمومًا، كما الشعر التأملي، أو الشعر الموجه نحو «الباطنية الذاتية» الهيغلية. إن حضور العالم، المتروك للأوصاف، وانبساط الشاعر يؤديان إلى موقف إيجابي شرقي متميز تجاه العالم وموهبة لأجل النوع من الواقعية المرسوم بألوان الإشراق الجواني للشاعر.

التشبيه ووهمية العالم (في) أدب الرحلة

هذا الانفتاح العام على العالم، الذي يحاول الشاعر وصفه، يؤثر على الأقل على مظهرين شعريين أكثر أهمية. في المقام الأول، وبسبب حميمية إدراكه (الحسي) للعالم والفرح الإبداعي لقيامه بنقله إلى القصيدة فإن الشاعر يسعى إلى اكتشاف العالم بواسطة تعبيره. هذا يقتضي ضمنًا ألا يرضيه أن يقدم مشهدًا واحدًا، أو موضوعًا واحدًا أو وضعًا واحدًا، شاملًا كما يمكن أن يكون وصفه، بل تجعله علاقته بالعالم ينطلق في رحلة (خيالية، شعرية) لتطوير الفرح الغنائي لاكتشاف العالم المتناغم، بالإضافة إلى إغناء وسيلته الأسلوبية الأساسية – التشبيه. هذا سبب هام في أن للقصيدة القديمة شكل وصف رحلة معين. بغض النظر عن كون القصيدة القديمة قصيدة يتم تطوير أبياتها إلى الكمال الفني، فإن جوهرها كوصف رحلة يتجلى في تنقلية الشاعر والصفة السكونية للمشهد، توالي الثيمات، وخصوصًا في استعمال صور الوصف التي تميز هذا الجنس الأدبي.

من الناحية الأخرى، وارتباطًا بذلك، فإن القصيدة القديمة هي في الجوهر سردية narrative. يكمن هذا في صميم وصف الرحلة. فامرؤ القيس يسرد غرامياته. حتى بمعنى شكلي، تنعكس الصفة السردية في حقيقة أنه، في بداية القصيدة، يرتحل مع صديقين يتوقف معهما عند البقايا المهجورة (الأطلال) ويسرد لهما قصص

غرامياته. إن وظيفة زمن الماضي، السائد في القصيدة القديمة كما ناقشت قبل الآن، هي هامة جدًّا لأجل الطبيعة السردية للقصيدة. إذ يطور الشاعر سردية مفصلة لعلاقاته الغرامية، مع تسليط الضوء على الانبساط والابتعاد هنا. أي، إن ذلك لا يفرض على أسلوبه السردي أن يقدم الظلال المرهفة للحالات السيكولوجية له أو للمرأة – إذ يشار إليها إشارة فقط – بل يتعين بالأحرى على أسلوبه أن يصف تتابع الأحداث؛ يستمر الشاعر في سرد الأحداث، معتبرًا الظلال السيكولوجية هامشية، نظرًا إلى أنه، أولًا وقبل كل شيء، منفتح على العالم الخارجي. بعدئذٍ – في القصيدة نفسها، بالطبع – يسرد الشاعر رحلاته الأخرى ومواجهاته مع الخصوم؛ يحكي عن حصانه ويحكي عن الصيد على هذا الحصان الاستثنائي- حتى الوصف الملحوظ للعاصفة، الذي يسرده بشغف خاص.

إن الخاصية السردية للقصيدة ليست واضحة كما الخاصية السردية لجنس أدب الرحلة النثري. أي، لا يمكن للقصيدة أن تكون مسهبة بقدر وصف الرحلة النثري، بل تتطلع نحو توازن معين بين الإسهاب السردي والكثافة الشعرية. من هنا تتألف القصيدة من حوالي تسعين بيتًا بشكل وسطي. وهو أكثر مما ينبغي من أجل قصيدة غنائية أحادية الثيمة وأقل مما ينبغي من أجل وصف رحلة نثري. بسبب المتطلبات الخاصة للعمل الشعري، فإن الخاصية الوصفية الرحلاتية والسردية للقصيدة تكون معدلة نوعًا ما، بحيث لا يمكن للقارئ ذي الكفاءة الناقصة أن يكوّن انطباعًا عن السردية أو الصفات التي تتقاسمها مع وصف الرحلة. إن البناء الشعري، ومتطلبات القافية، والصفة الإيقاعية، وتراكم التوازيات كوسيلة رئيسية للعمل الشعري، الخ – كل هذه تسبب تغيرًا معينًا في جوهر الخاصية الوصفية الرحلاتية والسردية للقصيدة وبسبب مبدئها في التكثيف، تؤدي إلى تراكم صور الوصف، التي تكون أكثر بشكل فعلي في وصف الرحلات النثري، مع ذلك، فإن هذا لا يغير الصفات التي يشترك بها مع الجوهر الوصفي الرحلاتي والسردي للقصيدة.

إن الصفة السردية هي بالتأكيد مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بشفافية المشاهد أو الموضوعات أو الأحداث، التي تمتلك بدورها مسافة متأصلة فيها. إن عالم قصيدة

(العربية)، بالإضافة إلى العالم الخارجي لأجل للقصيدة، يكونان مرئيين بالكامل ويفتتان الشاعر.

ولا يوجد عالم القصيدة كله إلا في علاقة متوازية يوطدها نوع خاص من الجذل الغنائي. إنه (العالم) الذي يسرد عنه، ويُرتحل عبره، ويتم استحضاره على أفضل وجه بمقارنة وقائعه (الفيزيائية) وأحداثه.

هذا العالم من العنفوان والكمال العريقين كان عليه مع ذلك أن يشهد تفجرات مجازية وزوابع. إنها ستحدث إشراقًا وانفجارًا مدويًا في تاريخ الثقافة، لم يكن لمداهما ما يضاهيه أبدًا في التاريخ.

✶✶✶✶

الفصل الخامس
المجاز القرآني: العالم من الداخل

نزول المجاز إلى العالم والثورة المجازية

لقد تداعى عالم البدوي، عالم العنفوان والكمال العريقين بسبب المجاز الذي جلبه القرآن إلى هذا العالم بطريقة فذة. فقد مر كل شيء بتغيير جذري: الشعرية الجاهلية وصور الوصف في شعرها؛ تسطع للعالم وابتعاد الإنسان عنه؛ مبدأ التقطيع، الذي اكتسب معنى جديدًا في تطلعه نحو التركيب؛ علاقة المضمون- الشكل، التي تحولت في توكيدها، الخ[1].

لقد تم تحويل العالم بالتخلي عن الوضوح الذي عبر عنه التشبيه السائد دومًا بشكل متألق للغاية، مؤكدًا دومًا على الواقعية في الأفق الشفاف. فبدلًا من الوضوح انفتحت هناك عوالم لا نهاية لها، ذات معالم خارجية غامضة، تعزى إلى إبداعية المجاز الذي ابتهج به هذا العالم واللغة العربية فيه، نظرًا إلى أن اللغة العربية كانت حاسمة دومًا لأجل التعبير عن الروحانية العربية. إن الوصف (المماسف) عن بعد للصحراء، الذي افتخر الشعر الجاهلي به، قد تم استبداله بالوصف الداخلي للجنة التي بدأت تمور بالأنهار والمجازات، رافعًا نفوس العرب (ج) إلى ذرا لم يحلموا بها. من الأفق المرئي، الذي يجري تقديمه من خلال التشبيه، انتقلت البؤرة إلى اللامرئي وراءه

(١) إنني مدرك للاعتراض الممكن، في أمكنة معينة في تفسيري، بأن مجاز الاستعارة يمكن استبدالها بالمرموزة allegory؛ بعض المجازات المطورة قي النص (ق) يمكن بالفعل اعتبارها مرموزات أيضًا. إنني إذ أقر بهذا الاعتراض الممكن، أؤيد عددًا من المرجعيات الذين يؤمنون أن الكناية هي ملكة المجازات، وأن كل المجازات الأخرى يمكن النظر إليها في موازاة الكناية.

الذي يجري تقديمه من خلال المجاز. لذلك، تغير العالم كليًا بسبب المجاز الذي حوَّله، مبرهنًا بأسلوب لا يمكن توقعه ومتوهج للغاية إلى أي حد يعتمد الواقع على اللغة، أو على ما تبدعه اللغة. لأنني، إذ أتكلم عن هذه التغيرات، إنما أتكلم حول الشعب الواحد نفسه – عن العرب (ج) – الذين، بسبب النص القرآني، غيروا بشكل كامل وفي لحظة تاريخية تقريبًا موقفهم إزاء العالم، ثم غيروا هذا العالم نفسه أيضًا: أحرزوا تقدمًا سريعًا خارج العالم الفيزيائي المرئي بالقوة المولودة من العالم المجازي المكتشف حديثًا.

في هذه اللحظة التاريخية الحاسمة – التي نزل عندها المجاز، بحسب القرآن إلى العالم لكي يهذبه ولينقل إليه شيئًا ما حول عالم مختلف – أصبح واضحًا كم كانت اللغة وتثوير العالم مرتبطين. في هذه البقعة الحيوية في التاريخ، التي يُشعر بتأثيرها بشكل ثابت، هناك «ينزل» النص الذي يصون علاقة دائمة بين مظهريه. المظهر الأول لغوي وأدبي، بما أن النص، كواحدة من أعظم صفاته، إنه يؤكد القيمة اللغوية والأدبية – الجمالية التي أذهلت العالم منذ هذا النزول البعيد حتى هذا اليوم. المظهر الثاني إيديولوجي: أحدث النص انقلابًا دائمًا في إيمان البدو، ومن ثم في إيمان قسم كبير من البشرية أيضًا. لذلك، كان الانقلاب كاملًا – بدو العالم، الذين كانوا يعيشون، بسعادة في رؤيتهم العالمية البسيطة مغمورين بالشفافية، تغيروا فجأة وبشكل شامل، بحيث إن التراث الأدبي برمته عانى شيئًا من الصدمة. إنها حقيقية جديرة بالذكر ولا ينبغي تجاهلها بحد ذاتها أبدًا، أن النص (ق) قد ربط بشكل وثيق انقلابه الثقافي وحتى الحضاري باللغة وبقيمتها الأدبية والجمالية الخاصة بها. علاوة على ذلك، فإن النص (ق) قدم لغته إضافة إلى استثنائيته الأدبية والجمالية كحجة هامة لصالح الانقلاب الإيديولوجي، لأن التاريخ سجل أن ذلك كان له أثر قوي على انتشار الإيمان بالإسلام: ثمة دليل يثبت أن الناس تحولوا إلى الإسلام بسبب المنجزات الإعجازية للنص (ق) في حقل اللغة والأسلوب – اتخذوا هذه الحجج بمثابة خارقية لا جدال فيها للنص (ق). خيم الصمت على الشعراء لأنهم تبينوا كم كان شعرهم أبكم أمام فصاحة النص (ق) وخواصه المعمارية الجمالية.

صحيح، مع ذلك، أن النزولات (الرسالات) السماوية الأخرى تنقل أن «في البدء كانت الكلمة»، لكن الأهمية الأدبية والجمالية للكلمة تبرز بشكل خاص في القرآن، نظرًا إلى أن هذه الأهمية تتضح فيه من خلال الآيات التي تدور حول خارقية النص (ق) ويُعبر عنها أيضًا من خلال بنيته الأدبية والجمالية. من المهم جدًّا دائمًا أن نضع في الذهن أن النص (ق)، خلافًا للنصوص – النزولات الأخرى، قد حافظ على موثوقيته في كل حرف. في عدد من الأمكنة يشير القرآن إلى استثنائية لغته وأسلوبه اللذين يرتقيان إلى مستوى الخارقية. إنه شيء مألوف من النص (ق)، والاقتباسات التي تشرح ذلك ستكون وافرة بكثرة هنا. يكفي أن نحيل إلى السورة ٥٥ (سورة الرحمن) المذكورة سابقًا، التي تشهد صراحة وضمنًا على اللغة والأسلوب الإعجازيين في النص (ق)، بالإضافة إلى تطبيقات هذه اللغة وهذا الأسلوب لنقل طبقات شديدة الغنى من المضمون.

ينبغي على الألسنيين والعلماء الذين يدرسون فلسفة اللغة أن يضعوا في أذهانهم إثبات هذا الترابط بين العالم (ق) واللغة (ق) في فجر القرن السابع البعيد. من المهم أن نعرف أن النص (ق) لا يؤكد أن الله، كأسمى بنية على نعمته، قد منح الإنسان ليس فقط القدرة على الكلام عمومًا، بل منحه أيضًا القدرة على التعبير الفصيح (البيان) البليغ، مميزًا إياه بذلك عن كل الكائنات. هذا الإعلاء للغة والبلاغة// البيان قد مثّل، في الوقت نفسه، تألق التراث المؤكد في معظمه في حقل اللغة؛ من خلال هذا النص رُفعت اللغة إلى مستوى أعلى، متجاوزة الشعر بوصفه فنًّا. أي، أصبحت اللغة مرتبطة بالإيمان، بما أن اللغة تم اعتبارها موهبة تجعل الإنسان قادرًا ليس فقط على التهذيب الفني للعالم بل أيضًا على الإدراك الديني الأسمى.

في تسطح عالم البدوي، كان الدين مناسبًا لرؤية العالم العامة هذه. فقد كانت الكعبة مليئة بقطع فنية مصنوعة بشكل أقل أو أكثر مهارة تمثل الآلهة العربية، وهذه المجموعة كانت مسايرة تمامًا للمعتقد العربي حول الوضوح الكلي للعالم، الذي شرحت سابقًا احتواءه في التشبيه. كل شيء في ذلك العالم كان حاضرًا وشفافًا، لذلك كانت الآلهة تحت يد الإنسان أيضًا، بالأحرى، لكي تعزز موقع البدوي، الذي عرَّفته بأنه مركزي، ومنه كان ينظر إلى العالم بفوقية، مجسدًا آلهته الخاصة به أيضًا. هذه الآلهة

تحديدًا كان بإمكانها، بحد ذاتها، أن تسلم نفسها لصور الوصف، ويمكن تصنيفها بشكل مقارن، ويمكن مخاطبتها بشكل مباشر - بشكل مباشر بلغة الشفافية والحضور الفيزيائي، وحتى الاحتكاك البصري المباشر المحبط للتعالي. في هذا التصور للعالم بوصفه كاملًا، مسطحًا، لا سيرورياً، وفي مثل هذا العالم تكون الآلهة (بشكل تعريفي) مشكَّلة ومرتبة وشفافة في الحرم المقدس.

على كلٍّ، لقد وضع النص (ق) حدًّا لهذا الترتيب للعالم. فوراء العالم الموصوف - كما يكشف النص (ق) - ثمة عالم مختلف وأكثر جمالًا، وإلى جانب تلك الآلهة الموجودة والسكونية يوجد إله فاعل وحاضر على نحو مستمر إلا، جزئيًّا، في نتائج أفعاله. هذا الإله غير قابل للمقارنة وغير قابل للوصف. إن صور الوصف - وبالتالي، التشبيه أيضًا - هي عديمة الحيلة هنا. الانقلاب كامل ودراماتيكي. يستتبع من ذلك أن وسيلة اللغة والأسلوب، التي سادت سابقًا على التراث، لم تكن قادرة على التعبير عن هذا الوعي الجديد وعن موقف جديد مختلف أساسًا إزاء العالم. بما أن الله غير مرئي، منقطع النظير، غير قابل للمقارنة، وغير قابل للوصف، فإن ذلك يعني أنه يمكن تصوره جزئيًّا (لما كان متعاليًا) فقط من خلال اللغة، ، وفقط من خلال أعظم الجهود اللغوية. لا يمكن وصف الله عن طريق التشبيه الذي كان سائدًا في السابق في اللغة. لأن العالم لا يمكنه أن يقدم متلازمات (أطراف تشبيه) ذات جودة كافية يمكن أن تدخل في علاقة مقارنة لكي تقدمه (الله). بشكل مماثل، فإن العالم الآخر لا يمكن وصفه كاملًا بواسطة التشبيه أو صور الوصف الأخرى (وصف الرحلات). فكل شيء هو على الجانب الآخر من الحواس والتجربة. لقد برهن عالم البدوي فجأة أنه كان ناقصًا، عابرًا، وشبه لحظي. الوصف «مرآتي» (كالسجنجل) أكثر مما ينبغي - لنقتبس من امرئ القيس - حتى للبدء بتقديم «تضليل» للعالم الآخر، والله غير قابل للوصف في المطلق[1]. إن شكل القصيدة الذي كان البدوي يصقله بلا كلل ويفتخر به من ناحية أولى، يبدو غير كافٍ لأن القصيدة غير متسقة دلاليًّا ومن الناحية الأخرى،

(١) القرآن يقول إن الله له ٩٩ اسمًا. هذه العبارة تستحق تفسيرًا مستقلًا. ينبغي فقط القول إن هذا يشير فعلًا إلى نفس عدد صفاته (والله ليس سوى اسمه الشخصي) التي «تصفه» دومًا بلغة الصفات المجردة، وليس الجسدية/ المادية. حتى الرقم تسعة وتسعون هو، كما أعتقد، رمزي: إنه يوحي بعدم إمكانية وصف الله التطبيقية والمطلقة.

تبدو كل الوسائل اللغوية والبيانية للقصيدة أنها قد بطلت (الوصف السائدة في المقام الأول) وغير كفؤة أمام التصورات الجديدة لله والعالم. في الوقت نفسه، لم تكن ثمة وسائل أخرى (ولا نحن نملكها اليوم) لأجل تصور وتصوير الله والعالم الجديد سوى اللغة، التي كان يعتقد آنذاك أنها بلغت، في التراث، الحد الأقصى لإمكانيتها التعبيرية. كان على اللغة أن تتجاوز نفسها؛ كان عليها أن تقوم بخطوة هائلة تكون بمستوى المهمة، أو تكون مسايرة للثورة غير المسبوقة في تصورات العالم والتفكير ولكي تكون على مستوى الآية الرابعة من السورة ٥٥ التي تصوغ علاقة غير قابلة للانقطاع للقرآن والإنسان مع نعمة البيان الإلهية.

بذلك، بدون مبالغة، دخل المجاز هذا العالم، نزل إلى العالم لكي يسوده وينقذه. إنه أسمى صفة للبيان (التعبير البليغ، المشار إليه في الآية ٤ السورة ٥٥) واللغة. أي إن كل ما قلته حول عدم قابلية الله للوصف وحول لا شفافية العالم الآخر يوحي بأن الله والعالم الآخر، في تعاليهما (ولا حضورهما)، لا يمكن بلوغهما إلا من خلال المجاز: المجاز وحده مكافئ لإعجازية وخارقية كل العوالم. ووحده المجاز يمكنه بذاته أن يحقق المعجزات في هذا العالم عندما يكون شيء ما لابد من تصوره أو تقديمه أو بلوغه بطريقة ما في بعده – كما هو الحال هنا – فإن ذلك لا يمكن فعله إلا من خلال المجاز. إن وظيفته هي معرفية بشكل جوهري. من المتعارف عليه، أن «المعرفة» التي يقدمها لنا المجاز حول شيء ما تختلف عن المعرفة المقدمة من قبل التشبيه، أو صورة أخرى من صور الوصف، لكنها المعرفة الممكنة الوحيدة التي يكون فيها الاستعراف العقلاني، الإيجابي عديم الحيلة: هذه المعرفة تكون لها خطوط عامة مبهمة؛ خلافًا لحواف العالم التجريبي، فإن هذه المعرفة تُجعل ذاتية إلى درجة ما، وتكون، بحد ذاتها، مائعة وإيجازية إلى حد معين – أي، معتمدة نسبيًّا على تصور فردي للمعنى، لكنها تبقى مع ذلك استعرافًا لا يمكن بلوغه إلى من خلال المجاز. من الناحية الأخرى، يتكلم المجاز القرآني عن فنائية (هذا) العالم فقط ليؤكد، بخطوط عامة مجازية، الاكتمال الدائم للعالم الآخر. لأنه، بالكلام عن المعجزات التي ينجزها المجاز القرآني في العالم، ينبغي أن يوضع في الذهن أنه لا يمثل فقط وسيلة أسلوبية/ بيانية، حتى

رغم أنني سأتكلم غالبًا عنه بوصفه كناية trope. أي، إن المجاز في هذه الحالة يتجاوز تأثيراته في حقل البيان – إنه ينتمي إلى حقلي الدين والفلسفة؛ إنه شكل من العلاقة الخاصة بين الإنسان والعالم. خلافًا للكنايات الأخرى، فإن المجاز وحده يمكنه أن يعبر عن الأفكار المعقدة جدًّا، المتفرعة إلى ما لا نهاية، بدون حتى أن يماثل النوع من التراكم الذي رأيناه مع التشبيه. لقد كان نيتشه على حق بالقول إن الدافع نحو تشكيل المجاز هو دافع أساسي للإنسان. بوضع كل ذلك في الذهن، يتضح لماذا يشتغل النص (ق) من خلال لغته وأسلوبه بمثل هذه الثقة الكبيرة بالنفس.

ينزل القرآن إلى العالم بوصفه مجازًا: فهو ليس فقط عملًا يزخر نصه بالمجازات بل إن الشكل والطريقة اللذين نُقل بهما إلى الإنسان، يمكن اعتبارهما مجازًا[1] في جوانب كثيرة. أي، بحسب الإسلام، إن القرآن، كما يعرفه البشر، هو نسخة مطابقة للأصل، محددة، استثنائية، ربما حتى نقل عن **اللوح المحفوظ** لدى الله. بعد ذلك، فقد تم تعديله وفقًا للغة والعقل البشريين عن الأصل الذي يوحي اللوح بعدم قابليته للتغيير – لذلك، عن طريق شيء ما يكون، كعلامة دلالية، في التجربة الإنسانية شفافًا ودائمًا في الوقت نفسه – مثلما يوحي به الحفظ الأمين في العالم الأخر وفي العِوَل الإلهي. هذا في الواقع يعنى بمجاز معقد. فمن الناحية الأولى، إن نسخة النص التي نعرفها هي مجاز يمكّن الإنسان من فهم الموثوقية الإلهية للنص (ق). بما أن أحد الشروط لأجل تحقيق الكناية هو السياق (بالعربية: القرينة)، الذي يمنع التفسير الحرفي للمعنى المجازي، فإنه لا يمكن تفسيره حرفيًّا في هذه الحالة بأن شخصًا ما رأى نصًّا (ق) ما في العالم الآخر، ونسخه ونقله إلى الناس في (الاتجاه) الشاقولي. لذلك فإن نسخة من النص (ق) من اللوح المحفوظ هي كناية عن موثوقيته ولا تغيره ومنشئه الإلهي. في الوقت نفسه، فإن جانبًا آخر من المجاز ينبغي أن يوضع في الذهن في هذه الحالة. إذ يحذف أحد مكونيه لكي يقوي بالشكل الأمثل التوترات بينهما. أما المكون الآخر فيكشف عن الصفة المشتركة إلى درجة أكبر، ما يعني أن القرآن هو،

(١) بالطبع، إن قسمًا كبيرًا من النص ليس مجازيًّا – خصوصًا القسم الذي يحكم العلاقات بين الناس، الجانب القانوني للجماعة، الخ.

فعلًا، تعبير معدَّل خصيصًا عن الأصلي غير القابل للاستيعاب في أصالته المطلقة. قد يكون مثل ترجمة (للنص) الأصلي الذي تلقاه الجنس البشري باللغة العربية. هذا الفهم يوحي به اللوح المحفوظ بقوة.

من الناحية الأخرى، بسبب قدراته الفريدة فإن مجاز اللوح يمكِّن اللوح من أن يُفسّر بوصفه شيئًا بارزًا وجليًّا بالنظر إلى أهميته، أو بالنظر إلى أهمية ما هو مكتوب على اللوح؛ اللوح يعني الثبات؛ لا يمكن أن يقاربه ويكتب عليه سوى واحد يمثل مرجعية (المرجعية المطلقة، في هذه الحالة)، يمتلك معرفة تضاهي حق الوصول إلى اللوح، الخ. لذلك، فإن اللوح هو كناية عن عدد من القيم من أسمى مرتبة، بحيث إن نص القرآن، كقيمة استثنائية، هو «منسوخ» عن هذا اللوح. من السذاجة أن نظن أنه في مكان ما، مكان وزمان مجهولين، يوجد حرفيًّا لوح كتب عليه النص (ق)، لأن اللوح والنص ينتميان إلى عالمنا وتجربتنا، بحيث إن معناهما ومغزاهما يحولان إلى شيء ما يشبههما في القيم وحدها، وليس حرفيًّا بأي شكل من الأشكال وبالطريقة المعبر عنها بالتشبيه، الذي يقع بالأحرى على الطبقة «السطحية» من التماثل، بدون تفاعل شديد بين طرفي التشبيه.

من هنا، فإن أصل النص تحديدًا يُعرف مجازيًّا، نظرًا إلى أنه لا توجد طريقة أخرى لتقديم مصدره إلى الإنسان في أصالته التامة. ثمة أناس كثيرون يفهمون العبارة حول نشوء النص (ق) من اللوح حرفيًّا، لكن هذا الفهم لا حاجة لمناقشته هنا لأنه يعود إلى ذهن غير مهيأ لأجل الإنجازات الإبستمولوجية التي تقدمها المقاربة المجازية. بالمصطلحات العقائدية، الدينية، فإن هذا الفهم فعَّال، نظرًا إلى أنه لا يسائل المعتقد ذاته بل يتم ارتجاله فعليًّا في ضوء فهم تعقيد العالم والعلاقات المهيبة التي يخلقها المجاز. إن قدوم المجاز قد وضع حدًّا على نحو لا يمكن إعكاسه لشكل واقعية العالم المعروف للبدوي القديم والمعبر عنه في شعره. وراء الواقع «انكشف» «عالم جديد» ذو أهمية كبيرة، الذي، من خلال التوسط المجازي، يتم فهمه أكثر أو أقل في خطوط كفافية، أو «ببروز» لا يكون ثابتًا كما هذا الواقع، لأن العالم، كونه موسوطًا عن طريق المجاز، يكون في سيرورية لا تتوقف. بسبب ذلك، بالطبع، فإن

هذا الواقع أيضًا يتلقى معنى مختلفًا كليًّا، نظرًا إلى أنه يفهم دومًا بالنسبة إلى «واقع» العالم الآخر: لا يعود بالإمكان فصلهما ولا يمكن تفسيرهما بشكل منفصل كليًّا. الأهم من ذلك، إن هذا الواقع يتأثر تأثرًا قويًّا «بالواقع» المستقبلي الذي لا يمكن بلوغه إلا من خلال قدرات المجاز، مثلما أن هذا العالم يتم قبوله وقولبته من منظور المستقبل (منظور عالم المستقبل)، بحيث إن واقعية هذا العالم يتم تغييرها كميًّا بشكل فعلي وفقًا للواقعية البدوية الجاهلية. الانقلاب كامل وقوي. لكن، بالنظر إلى هذا التغيير الصانع لعهد جديد في وعي العالم الذي يحول النص إلى وعي لعوالم مترابطة بشكل لافكاك منه، فمن الصعب أن نصف كم هي مجيدة تلك الفرص المعطاة للمجاز بلغة استيعاب وتأمل هذه العوالم. إن معرفة العالم// العوالم وانتشار الإسلام قد اعتمدا على قدرات المجاز بالإضافة إلى إيمان رجل بأكمله – الدنيوي والآخروي – رجل كان قد حوّل حياته بالكامل انسجامًا مع واقع جديد جذريًّا. لذلك ليس صدفة أن النص (ق) يسمي هذا الإيمان إسلامًا: الإسلام يعني التسليم الكامل. اللغة ومجازها، الذي عرفته بأنه شيء أكثر من مجرد وسيلة بيانية، قد أوكلا لنفسيهما مهمة ضخمة: عهد إليهما بتأمل العالمين من أجل الإنسان لكي يدركهما من خلال اللغة والمجاز – أي، بشكل غير دقيق، كانا، في الوقت نفسه مشحونين بإشعال اللهب المتجدد في روح ونفس الإنسان، (اللهب) الذي يمنع العقم البارد للوجود، اللهب المسمى إيمانًا كما يتحدى العقلنة المطلقة. وحدهما الإنسان ولغته كانا قادرين على حمل مثل هذا العبء الكبير للنص (ق)[1]. هذا العمل المزدوج والمتزامن للغة ومجازها هو العنصر الرئيسي لتأثير القرآن الذي لا يمكن شرحه وقبوله إلا من خلال العقل وحده، بما أن المجاز نفسه لا يمكن عقلنته. صحيح أن القرآن، من ضمن حججه، غالبًا ما يحيل إلى العقل، مثلما أنه يعول بشكل كبير – إذ لا يفصل الإيمان عن الحياة الكلية – على أداة العقل والحجج المتاحة له؛ لكن القرآن أيضًا يلح على المخيلة التي تمثل فعلًا الجناحين القويين للمجاز القادرين على تحقيق مستويات من الزهو لا يقدر العقل على إحرازها.

(١) يعبر القرآن عن الوزن الهائل للنص (ق) والمسؤولية عن حمل المجاز الرائع فيه: ﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعًا متصدعًا من خشية الله.....﴾ (سورة الحشر، الآية ٢١).

من هنا، فإن القرآن هو معجزة حقيقية في اللغة. الأكثر من ذلك، حتى بعد هذه الأربعة عشر قرنًا ونصف من نزول القرآن، لا يبدو أن اللغة قد أصبحت مدركة تمامًا لكل الإمكانات التي أدخلها إليها النص (ق) المنسوخ عن اللوح. بشكل مماثل، إن البيان اللغوي لم يشرح بشكل تام بعد كل الإمكانات البيانية للنص ومداها الإبستمولوجي، نظرًا لأن النص (ق) ليس سوى «صدى أجوف»، معدل ليلائم الإنسان، (صدى) للنص الأصلي الغني بشكل لا يمكن تصوره (الموجود) على اللوح. إذا (قرئت شفافية) اللوح كعلامة سيميائية، فإنها تكون من نوع مختلف تمامًا عن شفافية لوح البدوي: الأول هو، من الناحية المجازية، شفاف قدر «الممكن» و«ضروري» لله: «اللغة» التي يكتب بها والتي لا يمكن استيعابها إلا من خلال معرفة المجاز لا يمكن فهمها كما تُفهم لغة الكمال، لغة اللانهائية المثالية، لغة الاتصال الإلهي مع كل العوالم. لذلك، لدينا مجاز رائع هنا: اللغة (على اللوح) هي بالفعل مجاز في هذه الحالة: اللوح (الذي يكتب عليه باللغة) هو أيضًا مجاز؛ «الكتابة على» هي مجاز – وكلها مجتمعة تصنع حقلًا دلاليًّا كبيرًا إلى أقصى درجة من المجاز.

النص (ق) مكشوفًا في اللغة والبيان

بوضع ذلك في الذهن، لا عجب أن النص (ق)، منذ أن هبط (استعمل أيضًا هذا المجاز من أجل الترتيب الشاقولي للكون والخضوع بداخله)، قد تم سبره وتفسيره بكثافة غير منقوصة. هذا ينبغي ألا يُقرأ كموقف ناجم عن تقوى دينية وعن تحيز، كما يمكن أن يقول البعض؛ بالأحرى، إنه يُسبر ويكشف النقاب عنه دومًا من جديد، يكشف النقاب عنه للسانيات كحقل علمي، بالإضافة إلى كشفه للبيان: إذ إن أيًّا منهما ليس حقلًا لاهوتيًّا لكي يوصف بأنه متحيز، بوصفه يمتلك مقاربة استنتاجية، الخ. يكمن السبب لأجل مراكمة الإمكانية اللغوية والبيانية في حقيقة أن اللغة والبيان يكونان موكلين بالمهمة الهامة بشكل هائل، مهمة تأمل العالمين، مهمة التعبير عما لا يمكن التعبيرعنه بشكل تام عن طريق أي شيء آخر.

– إن الانكشاف اللغوي والبياني للنص (ق) مرتبط ارتباطًا وثيقًا بانكشاف مضمونه الجليل. ليس الجانب اللغوي الخالص للقرآن مكتفيًا بذاته نظرًا إلى أن هذا الجانب يحيل، بالضرورة، دائمًا إلى الجانب البياني بوصفه تتمه وشرحًا ذا معنى. فاللسانيات والبيان هنا متبادلا الشرطية بشكل ملحوظ، يكملان أحدهما الآخر، ويفسران أحدهما الآخر. هذا تسببه، مرة أخرى، الوظيفة الشعرية الواضحة والعالية إلى أقصى درجة للغة في النص (ق). مع ذلك، إن كونها حبلى بالمعنى يسبب عدم استقرار نسبيًّا «للقى» اللغوية والبيانية وانفتاحًا على إعادة التفسيرات، ويسبب مؤقتيتها. أي، بما أن النص (ق) يضع المضمون/ المعنى في المقدمة، معتبرًا الشكل فقط تمظهرًا ضروريًّا وإن يكن هامًّا للفيض الحسي للفكرة؛ «فالأطر» اللغوية والبيانية تبقى تنتشر من خلال إعادة التفسير لكي تحمل المعنى المخزون بداخلها، إنها شبه «مرنة». بعبارة أخرى إن اللغة والأسلوب هما، كما قلت، مكلفان بمهمة التأمل، بنقل إعادة معرفة الوفرة المفرطة المتجاوزة، ولذلك يجب أن تستعمل وسائل خاصة لتصوير ما يمكن تصويره بصعوبة – هذه لغة مجازية يكون فيها المجاز متمتعًا بالامتياز بشكل مطلق. إن المجازات في مثل هذه النصوص الضخمة الكبيرة، الهامة ليست تعريفية أبدًا. إذ يمكن أن «تتلاشى» (ساق الطاولة معروفة على نطاق واسع بهذا الخصوص)، لكن يمكن إحياؤها أيضًا، وتقمصها فقط لتشع مرة أخرى بمعنى جديد. في نصوص كالنص القرآني، تُعزى إمكانية هائلة إلى الإيجاز القائم للنص (ق)، الذي يتضافر معه المجاز بشكل متألق، أخذًا في الاعتبار الأهمية، كما قلت، لأجل المجاز في تفادي الحواف الحادة والتعبير عن السيرورية. في تحليل لاحق يعني، انسجامًا مع اكتشافنا لإمكانيات النص (ق) – التي هي هائلة، بما أن النص (ق) يلح عليها في المقام الأول – أن نحول تفسيراتنا للغة المجازية، ننسبها، نطورها أكثر، الخ. هذا هو السبب الرئيسي للتفسيرات الناقصة والنسبنات العلمية. مع ذلك، يترافق هذا دومًا بالطبعة الجمالية للنص (ق). من المهم أيضًا أن نضع في الذهن حقيقة سأعود إليها غالبًا: النص (ق) لا يعرّف نفسه بوصفه فنًّا بل يبعد نفسه دائمًا بشكل هادف واضح عن الفن. إن الهدف النهائي للنص (ق) ليس دمج المضمون والشكل كما هو الحال في الفن؛ إن هدفه،

بالأحرى، هو وراء ذلك – في تقديم الحجج. هذه الحقيقة يجب وضعها في الذهن لأن النص (ق)، لا ينقل الواقع لكي يتتوج في الجمالي بل إنه، من خلال ووراء الجمالي، يقدم الواقع بالذات. هذا يؤدي إلى تبعات بعيدة المدى.

– ثمة أمثلة كثيرة على انفتاح المجاز في النص، بالإضافة إلى الأمثلة على منجزاته المعرفية، الذي هو أحد مصادر الانفتاح الدائم للنص (ق) على إعادة التفسير. بهذه في ضوء ذلك فإن الآية الأولى في القرآن يمكن أن تفيد كمثال: ﴿**الحمد لله، رب العالمين**﴾. فالاسم العالمين يجري تقديمه كمجاز، لكن يمكن قراءته أيضًا كاسم بدون حمولة مجازية. أي، في الوقت التي أنزلت فيه هذه الآية (في القرن السابع الميلادي) كان البدوي، الذي لم يكن يعرف سوى الأفق المحدود والرتيب، قد وجد العبارة حول رب العالمين جديرة بالملاحظة حقًّا ومؤثرة ومتعددة المعاني، الخ. إن كلمة العالمين في هذه الآية لم يكن من الممكن فهمها بالطرق نفسها التي تفهم بها اليوم؛ من منظور البدوي كان من الممكن أن تمثل عوالم الواقع وراء الواقع الذي كان متآلفًا معه، كان من الممكن أن تعني ضمنًا هذا العالم في مسافات غير مفتوحة؛ الشكلين الإيجابي والسلبي من العالم الآخر؛ كان من الممكن أن ترمز إلى العالمين المنفصلين للبشر والجن والملائكة، الخ. ليس من السهل سبر ما هي المعاني التي كان من الممكن أن يمتلكها بالنسبة للبدوي، رغم نصوص التفسيرات الشهيرة. مع ذلك، يتوصل الإنسان الحديث، إلى تفسيرات مختلفة لكلمة العالمين. على سبيل المثال، يمكن أن تدل هذه الكلمة (المفسرون الحديثون يحبون مثل هذه التفسيرات) على عالمي البشر والحيوانات، لكل واحد منهما بدوره عالمه المنفصل الخاص به، يمكن أن تدل على أمل الإنسان الحديث في أن توجد عوالم عديدة في الكون. بأي حال، إن كلمة عالمين تقوم بوظيفة مجاز ذي مجالات إبستمولوجية مختلفة – اعتمادًا على مستوى التعليم والدرجة العلمية لمتلقيه. أخيرًا، يمكنه حالًا أن يكف عن كونه مجازًا ويبرهن على أنه حقيقة علمية: بافتراض أن العلم سوف يكتشف وجود حضارات أخرى في الكون، فإن الاسم عالمين سوف يختزل إلى اسم «نظامي»، بدون أية معاني ضمنية.

– ليكن ما يكون، ربما من الصعب حتى أن نتخيل أي وحي كانت تمثله العبارة الإلهية حول العالمين بالنسبة لبدوي القرن السابع – هذا الإنسان الفخور بالقديم الذي حكم عالمه بشكل مستبد للغاية، العالم الواحد الوحيد، الشفاف والمطواع ؛ العالم المشمول بوصفه في تراتب تام مع فن المقارنة العظيم لديه. في مثال آخر سأقدمه هنا، يكون المعنى الضمني، أو المعنى المجازي، محذوفًا قبلئذٍ بسبب التقدم العلمي. في الآيات الخمس الأولى من السورة ٩٦ (العلق) – هذه هي الآيات الأولى المنزلة بالترتيب الكرونولوجي – ثمة اسم هام يحمل كل أصناف التفسيرات تبعًا للمهارة التفسيرية للمفسر. إذ تبدأ هذه السورة بقولها: ﴿**اقرأ باسم ربك الذي خلق/ خلق الإنسان من علق**﴾. فالاسم (علق) (خطاف صغير) تُرجم كما فهمه المفسر، منتظرًا في أصالته الفهم الكافي والترجمة. «علق» هي من بين كلمات النص (ق) التي أثارت اهتمامًا كبيرًا على الدوام: كان يعتقد غالبًا أنها تنتمي إلى دائرة العلم (علم الأحياء والطب)، لكن لم يكن يعرف ما التي كانت تمثله في العلم[1]. إن معناها الجذري الاشتقاقي الأساسي هو علَّق/ شنق، علّق (بخطاف). أثناء القرون المنصرمة، قبل أن يكشف العلم كل أطوار حمل وولادة الإنسان، كان من الممكن أن تأخذ كلمة علق عددًا من المعاني الضمنية. كان من الممكن حتى أن تكون كناية عن طور غامض نوعًا ما من تكوين الإنسان. مع ذلك عندما نراقب طور التلقيح/ التخصيب (الاصطناعي) على التلفزيون اليوم، بسبب تقدم العلم والتكنولوجيا، يمكننا أن نرى أن الحيوان المنوي في أبكر أطواره، يكون بالفعل معلقًا إلى البويضة، وأن البويضة الملقحة تكون معلقة على جدار الرحم؛ لدى محاولة لتحريك هذا الخطاف الصغير باستعمال الأدوات الطبية، فإنه يتشبث بإحكام، وإنه لا يتزحزح. هذا يستتبع أن العلق/ الخطاف، بسبب العلم، قد فقد دلالاته الأصلية، إذ يكف عن أن يكون مجازًا ويصبح مصطلحًا طبيًّا وحقيقة بيولوجية. ثمة شيء غير عادي قد حدث؛ مع مرور الزمن تحول المجاز إلى معجزة؛ مجاز انتقل إلى الوضوح، إلى إمكانية التحقق الدقيق، والمسلمون الآن يستعملونه ليبرهنوا على المنشأ الإلهي للقرآن، لأنه يقال إن النبي محمد الذي ينسب إليه غير

(١) كلمة (علق) ترجمت بمعنى جنين (مضغة)، في أغلب الأحيان خثرة دم، دم متجلط، الخ...

المسلمين تأليف القرآن، لم يكن بمقدوره بأي شكل من الأشكال أن يعرف هذه الظاهرة البيولوجية لتكوين الإنسان. انسجامًا مع هذا التحول للمجاز إلى حقيقة علمية، الذي توجد أمثلة كثيرة عليه في القرآن، يجادل المسلمون بأن بعض «المناطق» الدلالية الأخرى من المجاز، كالبعث والعالم الآخر (الآخرة)، ستصبح ذات مرة حقائق، مع أنها الآن لا يمكن أن تفهم إلا من خلال قوس المجاز. بأي حال، فإن قسمًا كبيرًا من النص (ق) هو مجازي. بعض الفصول الكاملة هي مجازات؛ مجازات معقدة إلى أقصى حد يتم تطويرها في بعض الأمكنة، مثل الجنة وجهنم، مع عدد من المجازات الأصغر، أو، على سبيل المثال، الميزان (القسطاس) لأجل «وزن» الأعمال الصالحة والطالحة، الخ. من المتفق عليه، ينبغي القول بصراحة، أن كثيرًا من الناس، المؤمنين منهم على وجه الخصوص، لا يعتبرون لغة المجاز الوافرة هذه مجازية على الإطلاق، كونهم يخشون بلا مبرر أن الجزم حول قسم معتبر من كون النص (ق) مجازيًّا هو مزيف يحرف بطريقة ما معنى النص (ق) ومستقبله الآخروي (القيامي)، وأنه يحاول أن يحرمهم من كل شيء يعتقدون أنه ينتظرهم. بالنسبة لهولاء الناس فإن المجاز هو خادع جدًّا ولا يعول عليه ومائع ومبهم، وهذا هو السبب في أنهم يفضلون أن يأخذوا مثل هذه التمثيلات الحاذقة للعالم الآخر بشكل حرفي: بالنسبة إليهم، إنها مقنعة، واقعية وهو الأهم، تماثل خبرتهم بهذا العالم. لا يزال بمقدوري أن أتذكر كيف أن بعض اللاهوتيين قد ردوا بعنف على مقالتي حول مجاز الجنة[1] القرآني. إذ يجدون أن تفسير الجنة بوصفها مجازًا هو تجديفي. بالطبع، من وجهة نظر دينية، يجب أن أكرر ذلك، ليس من المهم بشكل حاسم ما إذا كان شخص ما يأخذ هذه المجازات كما هي أو يختزلها إلى أوصاف، أي، ليس مهمًّا ما إذا كان شخص ما يؤمن بمعناها الحرفي، لأن الهدف الأساسي لأسر اهتمامهم هو أن يكون له أثر إيجابي على الإيمان، لكن هؤلاء الناس ينبغي أن يشغلوا أنفسهم بما إذا كان شخص ما آخر يأخذ أجزاء من النص (ق) بوصفها مجازات.

---

(١) (المجاز القرآني للجنة):
«Kur›anska metfora Dzenneti» 2000 Takvim, Rijaset Islam Zajednice u Bosni I Hercegovini 1999. PP. 11-20.

- إن اختزال هذه المجازات إلى معانٍ حرفية إنما يعيدها إلى حالة الوصف البدوي الجاهلي التي نوقشت بخصوص التشبيه؛ هذه المقاربة تفقر بشكل كبير القيم الأدبية للنص (ق) بالإضافة إلى المجاميع الهائلة من الخير (أو الشر) التي تصورها من خلال لغة المجاز. علاوة على ذلك، فإن الاختزال قيد البحث يعيد النص (ق) بشكل لا يمكن تبريره إلى حالة الوصف الجاهلي، أو إلى طور التراث المحقق في الشعرية المتألقة للوصف والمسافة التي تلخصها المعلقات. بالقبول بهذا الاختزال، فإن قيم النص (ق) يجري تخفيضها إلى صفاتها الإيقاعية (النغمية) وحدها، ما يجرده من مجازاته الغنية، ويتركه حتى تحت مستوى تلك الصور من الوصف الموجودة في المعلقات. لقد رأينا أن صور الوصف، وخصوصًا التشبيه، غنية وتراكمية جدًّا في المعلقات بما أن أحد مكونات المجاز لا يكون حاضرًا/ مرئيًّا من الناحية الشكلية أبدًا، عندئذٍ فإن الفهم الحرفي للمجاز لا يمتلك حتى الصفة الموجودة في التشبيه، بل يترجم المجاز إلى أفقر نمط من الوصف، أو نمط التمثيل المجرد من المنظرية. في تلك الحالة، يكون التشبيه عند مستوى بياني أرقى بكثير. من بين عدد من الأمثلة، سأعرض تمثيلين نمطيين للمرأة - واحد من معلقة طرفة والآخر من القرآن.

هذه هي الكيفية التي يتكلم بها القرآن عن نساء الآخرة:

فيهن (الجنات) خَيْرات حسان/ حور مقصورات في الخيام[1]

أو: فجعلناهن أبكارًا/ عُرُبًا أترابًا[2]

ثم: وكواعب أترابًا[3]

وهذه هي الكيفية التي يصف بها طرفة محبوبته:

وفي الحيِّ أحوى ينفُضُ المردَ شادنٌ

مُظاهرُ سِمطَي لؤلؤٍ وزَبَرجدِ

(١) القرآن، سورة الرحمن، الآيات ٧٠-٧٢.

(٢) القرآن، سورة الواقعة، الآيات ٣٦-٣٧.

(٣) القرآن، سورة النبأ، الآية ٣٣.

خـــذولٌ تُـراعـي رَبْـرَبًـا بـخَـميلـــةٍ
تـنـاولُ أطـــرافَ الـبَـريـر وتَـرتَـدي
وتَـبـسِـمُ عـن أَلْـــمَـى كـأنَّ مُـنـــــوِّرًا
تـخـلَّـلَ حُـــرَّ الـرمـلِ دِعـــصٌ لـه نَـدي
سـقَـتـهُ إيـــاةُ الـشـمـس إلا لـثـاتِـــهِ
أُســـفَّ ولـــمَ تـكـدِمْ عـلـيـه بـإثْـــمِـدِ
ووجـــهٌ كـأنَّ الـشـمـسَ ألـقـت رداءهـــا
عـلـيـه نـقـيُّ الـلـونِ لـم يـتَـخـدَّدِ[1]

إذا أخذت المجازات القرآنية بمعناها الحرفي، عندئذٍ تكون أوصاف طرفة متفوقة نسبيًا على هذين الاثنين. إن وصفه الغني يعزى إلى عدد من التشبيهات المبنية بواسطة الموضوعات أو الظاهرات ذات القيمة الأسمى وتخضع للمقارنة لكي تسلط الضوء على فتنة الطرف الأول من التشبيه. إن الوصف بحد ذاته شائع في الشعر العربي القديم؛ فالمرأة كموضوعة (ثيمة) هي أيضًا «موضوع» نمطي للوصف، لكن الشاعر يجعل ذلك كله خاصًّا بمقارنة المرأة بأثمن تفاصيل عالمه برمته، الغزال الصغير (الشادن). عقود اللؤلؤ والزبرجد، غزالة في أيكة كثيفة (خميلة)؛ عنق مكسو بأوراق الشجر؛ ابتسامة مثل زهرة تتفتح في كثيب رملي؛ أسنان تشع بياضًا في الشمس، مع لثتين داكنتين مقابلها؛ وجه ساطع كالشمس نفسها، يخلو من التجاعيد فوقه، الخ.

لذلك، لو جمع الشاعر في أبيات قليلة كل جمال عالمه، كل روعته، بحيث إنه، بسبب جمال العالم الداخل في التشبيه، تصبح محبوبة الشاعر زينة العالم نفسه. إنها توصف بشكل مفرط وموسع جدًّا.

يتم تصوير المرأة في المقطع المأخوذ من النص القرآني بشكل محتشم جدًّا بالمقارنة مع «لوحة» طرفة. إن حسناء الجنة (الحوريات كما يسميهن القرآن) في الواقع لا توصف وصفًا بل يدل عليها فقط؛ يتم إظهار حضورها، وليس بهاؤها

(١) معلقة طرفة بن العبد، الأبيات ٦-١٠.

الجسدي. باستثناء جذر هذا الاسم (في الواقع إنه من الناحية المورفولوجية صفة/ نعت: امرأة حوراء/ حورية العينين) لا توجد تفاصيل بخصوص وصف المرأة في القرآن كتلك التي في وصف الشاعر: توجد فقط تمثيلات محتشمة خارج صفتها الجسدية، على سبيل المثال، أساور المعصمين، وأساور اليدين، والخلاخل، أثواب الحرير، الخ.

هذا يفتح السؤال عما إذا كان القرآن مقيدًا إلى هذه الدرجة في الوصف بالمقارنة مع الشعر. الشيء نفسه مع وصف المشاهد الأخرى والسمات المجزية للعالم الآخر (الآخرة): جنائن ذات أشجار وافرة وينابيع تتدفق من خلالها، وسائد خضراء ناعمة وسجاجيد جميلة، الخ[1]. (متكئين على رفرفٍ خضر). بوضع ذلك في الذهن، ليس واضحًا السبب في أن القرآن يعتبر بشكل عام متفوقًا بشكل كبير من حيث الأسلوب، بالإضافة إلى كيف أن بعض الناس – الذين يأخذون كل شيء في القرآن بمعناه الحرفي – يمكنهم أن يشرحوا «حقيقة» أن المرأة، بوصفها إحدى أعظم المكافآت في العالم الآخر، تُصور بشكل محتشم للغاية، بدون أوصاف متدرجة ومتراكمة. بالحكم عن طريق هذه الأوصاف، فإن التصوير القرآني للمرأة هو أفقر بكثير من تمثيل الشاعر. أخيرًا، وعلى نحو ينطوي على مفارقة، ما هو السبب في أنه، رغم التصوير المحتشم، ستصبح الحورية كناية عن المرأة الفائقة الجمال في هذا العالم: فالمرأة ذات الصفات الاستثنائية يقال غالبًا إنها حورية حقيقية. – إن تحليل المقتطفين المستشهد بهما (واحد من القرآن والآخر من الشعر القديم)، بالإضافة إلى القضايا التي يثيرها التحليل، ليس اعتباطيًّا ولا استطراديًّا. لقد أعطيت مثالين فقط، هما نموذجيين، لكي أوحي بجوهر التراث الجاهلي والشعرية القرآنية، واستعمال مختلف للوسائل البيانية والطرق الشعرية بالإضافة إلى موقفهما المختلف إزاء العالم (ين) وقيمهما. لذلك فإنني، في المناقشة التالية، سأقارن المسلّمات الأساسية لهاتين الشعريتين، التي ليست قضايا تتعلق حصرًا بالنظرية الأدبية بل هي قضايا يمكن أن تكون كاشفة تمامًا حول تصوراتهما للعالم وموقع الإنسان فيه. سيكون علي بالضرورة أن أحيل إلى أشياء محددة قلتها قبل الآن حول التشبيه في الشعر العربي القديم.

---

(١) القرآن، سورة الرحمن الآية ٧٦.

من بين عدد من هذه المسلّمات هناك موقف الشاعر تجاه الواقع ومسافته عنه. إن الخبراء في الأدب العربي يواجهون هنا بمشكلة «مادية» الشعر القديم التي يمكن أن يمثلها وصف امرئ القيس أو طرفة بن العبد للمرأة. لذلك فإن الموقفين الشعريين للشاعر الجاهلي والنص القرآني يجب تقديمها من هذا المنظور أيضًا.

واقعية التشبيه وتحول المجاز: جميلة الشاعر والحوريات في الجنة

يتميز الشعر الجاهلي بالواقعية. فالشاعر منفتح باتجاه العالم الذي يدركه في تمظهره الخارجي، بعدد وفير من الصفات الواقعية. إن أفضل وسيلة بيانية للتعبير عن هذا الارتباط بالعالم ولنقل هذا العالم إلى القصيدة هي صورة التشبيه. لقد رأينا قبل الآن أن التشبيه طغى على الشعر القديم الذي وصفه كثير من الباحثين بشكل سلبي بأنه «مادي» materialistic. يمكن إيجاد شهادة جديرة بالملاحظة على هذه الواقعية، بوصفها عنصرًا شعريًّا طاغيًا متجذرًا بعمق، في الاقتباس من قصيدة طرفة، وهو اقتباس يمكن استبداله بسهولة باقتباسات أخرى كثيرة مماثلة شعريًّا. إن محبوبة الشاعر تتألق ببساطة، إلى درجة أن المرء لا يمكنه النظر بعيدًا لأن التشديد هو على تألقها بالفعل: يؤمن الوصف فقط بما هو مرئي منها، تمامًا مثلما أنه يؤمن بطرفي التشبيه بوصفهما «أفضل الصور الذهنية لعالم» الشاعر وبوصفهما هكذا، يعليان من جمالها المؤثر. في مرحلة من مراحل القراءة، قد تبدو القصيدة أنها تشير إلى إمكانية الابتعاد عن عالم الواقع. لأن، المرأة توصف من خلال عدد وفير من التشبيهات التي يكون طرفاها، من حيث قيمتيهما، في بعض الأحيان فوق الصفات الجسدية للمرأة (كأشعة الشمس، على سبيل المثال)، بحيث إنه، بسبب تراكم المقارنات المتنوعة نسبيًّا، يبرز نوع من «التوتر الوصفي» الذي يعطي القارئ في لحظة معينة، انطباعًا بأنه سيرفعه خارج العالم الجسدي، خارج الواقع وأن الوصف المتسامي للمرأة سوف يتفوق على صفاتها الجسدية. ربما لا يحدث هذا أبدًا، إذ يبقى ذا قيمة من الناحية الأسلوبية أن نبقي حتى مجرد التوتر الذي يخلقه الشاعر لأجل القارئ من خلال التشبيهات البارعة والغنية. فالتشبيه لا ينجح أبدًا في التحليق فوق الجسدي/ الفيزيائي لأن طرفيه كليهما من العالم الفيزيائي، الواقعي، ولأن هذين

الطرفين واضحان تمامًا، بدون بديل قد يوحي بقوس مجازي. انظر إلى «مرتبة» الطرف الثاني من التشبيه في العالم الواقعي: غزال، عقود اللؤلؤ، أيكة كثيفة، ثمار، ياسمين، ضوء الشمس... كل هذه هي أدوات تنتمي إلى الواقع الأكثر وضوحًا، إلى بعد فيزيائي/ مادي من المرتبة العليا. لا شيء مجرد، ولا حتى دلالة عليه. بالطبع، بما أن لدينا تشبيهًا يعمل عمله هنا، فإن هذه «الأدوات الفيزيائية» يتم تمثيلها بوصفها الخواص الجسدية للمرأة، بحيث إنها نفسها – في عالم تكون فيه دومًا في حالة المقارنية – يجري تشييؤها reify ببساطة: بسبب طبيعة الوصف هذه، فليس لديها فرصة للتحليق خارج المظهر الجسدي في أي اتجاه مهما يكن – نحو التعميم؟ (جمال المرأة بوصفها المرأة) أو نحو كشف النقاب عن الصفة الروحية. إن امرأة طرفة ليست معممة؛ فهو لا يتغنى بنشيد حول المرأة، بل عن امرأة محددة تجعل خصوصية جدًّا من الناحية الجسدية. وهذا ينسجم كثيرًا جدًّا مع رؤية الشاعر للعالم: فهو يرى العالم في متواليات، في قطوع، في عدد كبير من التفاصيل، ويقيم في ما بينها فقط النوع من العلاقات التي يقيمها التشبيه: هذه العلاقات تكون خارجية، آلية. بدون تفاعل. بالنسبة للتشبيه هو نوع بعينه من الخداع: إنه لا يحقق التشبيه الفعلي، الحقيقي لكنه يقف دومًا على مسافة كما لو أن ذلك لا يمكن أبدًا أن يشكل قوس التفاعل الذي يمكن أن يشكله المجاز، إن طرفي التشبيه معزولان جوهريًّا أكثر بكثير من كونهما تفاعليين.

إن «صورة» المرأة التي تركها طرفة هي في الواقع نقش نافر، غني بالألوان ومزخرف من خلال التشبيه، لكنه محتوى في الفتنة الجسدية الخارجية: إنها تنتمي بالكامل إلى الواقع الصرف، بغض النظر عن جمالها (الجسدي): إنها تضاهي العالم الواقعي الذي توجد فيه بشكل سلبي.

يقدم وصف طرفة أيضًا شيئًا آخر مثيرًا وهامًّا لأجل شعرية القصيدة القديمة وسوف أقارنه لاحقًا «بوصف» المرأة في النص القرآني. أي، يقدم المقطع المستشهد به عددًا من الإشارات الإيروتيكية. إن البيت الثاني هو قبلئذٍ إيحاء بالإيروتيكي، مع المرأة التي ترتدي عقودًا مزدوجة من اللآلئ والزبرجد على عنقها العاري. فعنق (جيد) المرأة العاري إيروتيكي وهذه الإيروتيكية تزيدها الأطواق الموجودة عليه، التي

تكاد تظهر كرمز جِماعي coital أو إشارة. المرأة تكثف هذا التأشير بمط عنقها، مثل غزالة في أجمة تمط عنقها لتنال الثمار. في تفسير أخر، يوحي مط العنق بالنشاط الإيروتيكي. فالعنق العاري والطويل بشكل متعمد يمثل اسمًا إيروتيكيًّا erotonyme (ذا إيحاء جنسي) ممتازًا ومط العنق من أجل الثمرة يعمل في الاتجاه نفسه، لأن الثمرة التي يريد العنق الطويل أن ينالها يمكن، بالدرجة الأولى، أن تمثل مط العنق من أجل الصفة الإيروتيكية للجنس المقابل، كما الحاجة إلى الإشباع الإيروتيكي[١]. إن الشفتين الغامقتي الحمرة هما اسم إيروتيكي لا يحتاج إلى شرح وباستثناء أنه يتم إغناؤه هنا بمتلازمات مقارنة متعددة: زهرة، حرارة، دفء، كثيب رملي، وكلها أسماء إيروتيكية مؤازرة، وخصوصًا الكثيب الرملي، وهو رمز إيروتيكي متكرر إلى درجة كبيرة في الشعر العربي القديم، بسبب كونه مدورًا بشكل مثالي وناعمًا في الوقت نفسه[٢]. أخيرًا، يُشار إلى العمر الإيروتيكي الأعظم للمرأة في البيتين الأول والأخير من هذا المقتطف: فالمرأة مثل غزالة صغيرة، وجهها لا يكشف عن تكشيرة طفولية أو تجاعيد تنذر بالشيخوخة والذبول الإيروتيكي[٣]. ويتم إدخال الضوء وتأثيراته عندئذٍ في التشبيه: السطوع، الدفء، الابتسامة، الشمس، الأسنان الشبيهة باللآلئ النموذجية للشباب[٤] – الخ. لذلك، فكل شيء في هذا الوصف يشهد على «القدرات الإيروتيكية»

---

(١) إن إضفاء الصفة الإيروتيكية على الجسم الأنثوي كان حاضرًا لدى العرب منذ أقدم عصورهم إلى هذا اليوم. كما أن النساء يضعن العقود الجميلة على أعناقهن العارية، فيرسلن إشارات إيروتيكية، كذلك من الشائع بالنسبة لهن أن يضعن الأساور حول معاصمهن وحتى الخلاخيل حول كعوبهن. هذا التسليك// الإيلاج لمعصم رقيق لم يكن يصور فعلًا إيروتيكيًا فحسب بل إن الخلاخيل حول الكعوب الأنثوية تخشخش وهن يمشين فكان ذلك ينضاف بقوة إلى التأثير والإشارة البصريتين المقصودتين.

(٢) غالبًا ما كان الشعراء القدماء يقارنون المنحنيات (الجسدية) الأنثوية بكثبان الرمل، وخصوصًا الجزء السفلي من الجسد الأنثوي الذي يمكن للفخذين «بالكاد أن تحملاه». وهذا مألوف من الشعر القديم. ففي وصف طرفة، يُجدد هذا المجاز بشكل ناجح بتشبيه معقد حيث الابتسامة على شفتين حمراوين غامقتين مثل زهرة تتفتح في كثيب دافئ.

(٣) كان الشعراء في معظم الأحيان يتغنون بالنساء اللواتي يكون السن الإيروتيكي المثالي لهن هو التحول من سن الفتاة إلى سن المرأة الناضجة. لهذا يقول امرؤ القيس:

تضيءُ الظلامَ بالعشاء كأنهـا ... منـارةُ مُمْسَى راهبٍ مُـتبتلِ
إلى مثلِها يرنو الحليمُ صبابةً ... إذا ما اسبكَرَّت بين درعٍ ومجولِ
(معلقة امرئ القيس ٤٠-٤١)

(٤) يمكننا أن نتعلم من قصائد أخرى أن نساء ذاك العصر اعتدن أن يجعلن لثاتهن داكنة اللون في البيت التالي لطرفة:

سقتْهُ إيَاةُ الشمسِ إلا لثاتِهِ ... أُسِفَّ ولم تكدِمْ عليه بإثمد

للمرأة التي يسلط الضوء عليها بالشكل الأكثر تفصيلًا. مع ذلك، ثمة شيء ما مثير للاهتمام في ما يتعلق بهذه الإيروتيكية أجده يستحق مزيدًا من الدراسة. لشرح جو عام من الواقعية التي أبدعها الشعر القديم بشكل مخلص، سوف أقارنها مع النص القرآني في المناقشة التالية.

رغم وفرة الأسماء الإيروتيكية، فإن إيروتيكية وصف طرفة تبقى في الدلالات فقط، ملمحة فقط إلى ما ينبغي أن تنفتح عليه هذه الأسماء الإيروتيكية مثل بوابة. في المقام الأول، من الجدير بالملاحظة كم يبقى الشاعر بعيدًا عن هذه المرأة – على مسافة فيزيائية وإيروتيكية – ليصفها بمثل هذا التفصيل. ما هو مثير للاهتمام بشكل خاص هو أن هذه الإيروتيكية يتم إنجازها بوصف التفاصيل الجسدية للمرأة: كل شيء تقريبًا في المقطع المأخوذ من قصيدة طرفة ينتمي إلى الوصف الإيروتيكي، لكن الانتباه الدائم إلى الرموز الإيروتيكية المرئية التي تحجب جوهر الإيروتيكية يبقى، كما قلت، إيحاء فقط. يبتهج الشاعر بمظهر محبوبته، لكنه يكون مقيدًا في ما يتعلق «بمضمون» إيروتيكيتها – في ما يتعلق بالحب. فالتنهيدة العميقة غير معروفة للشعر القديم. كان بمقدور الشاعر أن يكتب عن أية امرأة كهذه، بما أن جانبين هامين من تخصيص علاقتهما لا «يشاهدان» في أي مكان: لا توجد إشارات على التورط الرومانسي (الروحي) للشاعر مع المرأة الموصوفة؛ فالمرأة سكونية، رغم فعل مطّ عنقها المسبوغ بطابع إيروتيكي، الخ. لا توجد أية تطورات روحية في القصيدة، لا يوجد توقد إيروتيكي. يتم تأكيد طبيعتها السكونية أكثر عن طريق سلسلة من الأوصاف مع كون طرفي التشبيه مأخوذين من العالم الفيزيائي الواقعي: إن هذا التكدس الغزير المفرط، الذي لا يمكن إيقافه للوقائع الجسدية/ المادية – حقائق المرأة ذاتها والملازمات لصفات المرأة الجسدية – هو الذي يؤكد واقعية الصورة إلى مثل هذا الحد بحيث إن المرأة، كموضوع للوصف، وليس كفاعل/ كذات لفعل، تبدو مثل تمثال فخم. هذا هو السبب في أن هذا الشعر قد اتهم «بالمادية». المرأة فيه مُشيَّئة، ممدَّاة. إن استعمال الأسماء الإيروتيكية – التي توحي بالإيروتيكية والتي يمكن أن تنتهي بالرغبة الجنسية – في القصيدة بالإضافة إلى بقائها عند المستوى الجسدي،

قد خلقا توترًا خاصًا لدى القارئ، لكن مع بقاء كل شيء على السطح، في عالم الواقع الفيزيائي: رغم كلمات الضوء، الدفء، البياض، الخ. – كل شيء هو مجرد شعاع بارد من العالم الخارجي، حتى من علاقة الشاعر «المستخرجة» على نحو ثابت بالمرأة. علاوة على ذلك، قد يكون من الحكمة أن نستبعد مصطلح العلاقة relationship هنا، نظرًا إلى أنه لا توجد في الواقع أية علاقة – فكل شيء يوضع في بانوراما الواقع الفيزيائي، يخضع للرصد والوصف المقارن، بدون تفاعل، بدون تشخيص/ شخصنة. هذا يميز موقف البدوي من العالم عمومًا. بما في ذلك العالم الجميل.

إن وصف المرأة في القرآن هو أكثر احتشاما بشكل كبير من الأوصاف التي يمكن أن نصادفها لدى الشعراء ما قبل القرآنيين بمن فيهم أولئك الذين يكتبون بعد نزول القرآن. بالإضافة إلى ذلك، من المهم أن نضع في الذهن حقيقتين تبدوان متناقضتين أعني، إن تحليل وصف طرفة للمرأة، الممثل النموذجي للشعر العربي القديم، يطرح قضية هامة: كيف يمكننا أن نشرح حقيقة أن النص القرآني يصور المرأة بشكل محتشم تمامًا بينما، في الوقت نفسه، تعتبرها غالبية المؤمنين إحدى الهبات الأثمن، إن لم تكن أثمنها، من العالم الآخر (الآخرة)؛ من غير المعقول أن نتوقع هذه الهبة، يوصفها هبة من الدرجة الأولى في العالم الآخر، أن تُصور بمصطلحات أكثر فتنة بكثير؟ إنني أجد القضية الثانية منطوية على مفارقة أيضًا: بما أن الحورية بوصفها امرأة الجنة يتم تصويرها بشكل محتشم، كيف يمكن أنه في اللغة البوسنية، وفي لغات كثيرة أخرى أيضًا، يكون لهذا الاسم منزلة المجاز: تذكر أن المرأة الجميلة بشكل استثنائي يقال إنها حورية حقيقية. قبل تقديم تحليل لهذه المفارقة الجلية، التي تنجم عن فهم غير كافٍ للنص (ق) سأقدم بضعة اقتباسات تتعلق بهذا الموضوع. في الحقيقة، لقد استشهدت بهذه الاقتباسات من قبل في شكل موجز، وسأقدمها الآن بشكل كامل لكي أحصل، بشكل مفارق، على رؤية أفضل لضالتها. سأقدم بضعة منها لأثبت أن المرأة – الحورية يرد ذكرها في أمكنة قليلة نسبيًّا في النص (ق)، بالإضافة إلى أن وصفها شحيح نسبيًّا.

تعلن السورة (٥٥) (الرحمن) أنه في العالم الآخر (الآخرة) سيكون هناك: ﴿**ومن دونهما جنتان**﴾ / ﴿**مدهامتان**﴾ (الآيات ٦٢-٦٤).

لتزيد بقولها إن: ﴿**فيهن خَيْرات حسان/ فبأي آلاء ربكما تكذبان**﴾ / ﴿**حور مقصورات في الخيام/ فبأي آلاء ربكما تكذبان/ لم يطمثهن إنسٌ قبلهم ولا جان**﴾[١]

تشير السورة نفسها، قي الآية ٥٦ إلى حياء عفة الحوريات: ﴿**فيهن قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان**﴾

ونقرأ في السورة ٥٦ (الواقعة): ﴿**إنَّا أنشأناهن إنشاءً/ فجعلناهن أبكارًا/ عُرُبًا أترابا**﴾[٢] وتضم السورة (٧٨) (النبأ) آية تقول إنهنَّ سيكنَّ أيضًا: ﴿**كواعب أترابًا**﴾[٣]

تنقل أمكنة أخرى في النص (ق) وهي قليلة جدًّا أيضًا، أن النساء و(الرجال) في الجنة: ﴿**يحلون فيها من أساور من ذهب ويلبسون ثيابًا خضرًا من سندس وإستبرق**﴾[٤]

بالإضافة إلى ذلك، بالكاد يمكن العثور على مقتطفات مماثلة. بأي حال، إنها قليلة وشحيحة بالنسبة إلى فضيلتها كمكافأة في الجنة. هذه الأوصاف يمكن، بالدرجة الأولى، أن تشرح بضعة خواص مميزة بلغة المظهر الجسدي للمرأة، إذا كان من الممكن على الإطلاق أن نتحدث عن المظهر الجسدي في الوصف القرآني: هذه القابلية للشك هي بيت القصيد.

تسمى الحوريات هكذا بسبب عيونهن الكبيرة بشكل ملحوظ (وهي صفة من صفات الجمال الأنثوي الشرقي)؛ يمكن أن يسمين كبيرات العينين في الترجمة. هذه هي الإشارة الأولى إلى صفاتهن الجسدية. نجد أيضًا بعض الصفات الجسدية غير المحددة تمامًا بالنسبة إلى امرأة الشاعر: الخيرات الحسان، العذراوات (الأبكار)، (النساء) اللدات (بالعربية الأتراب)، الكواعب الأتراب، مع عبارة إيروتيكية واحدة – كواعب أتراب.

---

(١) القرآن، سورة الرحمن: الآيات ٧٠-٧٤.

(٢) القرآن، سورة الواقعة: الآيات ٣٥-٣٧.

(٣) القرآن، سورة النبأ: الآية ٣٣.

(٤) القرآن، سورة الكهف: الآية ٣١.

مع ذلك، تقدم هذه الآيات كثيرًا من الدلالات الأقوى على الروحانية، خلافًا للمعلقات الجاهلية: إنهن جميلات/ حسان لكنهن أيضًا رقيقات القلوب؛ إنهن عزيزات؛ لهن نظرات خجولة الخ. لهذا، في حين أن الآيات القرآنية تحبط إضفاء الصفات الإيروتيكية وتتحفظ بالنسبة إلى الأوصاف في الشعر الجاهلي، من ناحية أولى. ومن الناحية الأخرى ثمة صفة جديدة يتم إدخالها في الوقت نفسه: رقة القلب، العزة، النظرات الخجولة. كل هذه صفات منسوبة تؤكد حتى على اللاإيروتيكية في معناها المباشر: إنها تشير إلى رقة الروح الأنثوية (خلافًا للجسدية في الشعر) التي تتممها بشكل لا إيروتيكي المصطلحات الشرحية: عذراء، نظرة خجولة، الخ. حتى عبارة كواعب أتراب/ عذارى ذات صدور منتفخة لا يبدو أنها ترتفع إيروتيكيًّا في هذا السياق الدلالي. لذلك، من الواضح أن القرآن يتجنب إضفاء الصفة الإيروتيكية على الحورية عن طريق التشديد على صفاتها الروحية وخصوصًا صفاتها الأخلاقية، هذه الصفات تؤيدها أيضا آية تكرر عدة مرات (....) لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان.

يُحقق التمثيل اللاإيروتيكي أيضًا من خلال الإدخال المتكرر للأغطية، الذي يكون غائبًا في معظم الأحيان عن وصف الشاعر للمرأة، أو يكون نادرًا جدًّا. لهذا يقول القرآن، في بضعة أمكنة إن النساء، من بين أهل الجنة الظافرين، سوف يلبسن أيضًا ثيابًا من استبرق، الخ[1]. بالإضافة إلى اللاإيروتيكية المقصودة، فإن هذه الأدوات (الحرير، الأساور، الخ) ينبغي أن تفهم كمجازات فرعية للمجاز الكبير للجنة: الأثواب والمجوهرات تمثل بشكل مجازي القيم التي تعلق عليها النساء أهمية كبيرة.

إن أية مقارنة دقيقة لوصف نموذجي في قصيدة طرفة والوصف القرآني سوف تقود إلى استنتاج حول تناقضهما من حيث واقعية المشاهد// الموضوعات. بعيدًا عن المعلومات حول العينين الكبيرتين للحوريات والإيحاء العام جدًّا بالصدور/ النهود المنتفخة، لا توجد تفاصيل جسدية (إيروتيكية) أخرى: الحوريات مائعات، جمالهن

---

(١) سأعطي مثالين فقط: ١ - ذلك هو الفضل الكبير// جنات عدن يدخلونها يحلون فيها أساور من ذهب ولؤلؤًا ولباسهم فيها حرير (سورة فاطر الآيات ٣٢-٣٣). ٢ - عاليهم ثياب سندس خضر وإستبرق وحلوا أساور من فضة وسقاهم ربهم شرابًا طهورًا. (سورة الإنسان الآية ٢١).

غير محدد نوعًا ما (حِسان) وعام – لا يمتلك القارئ في الواقع فكرة دقيقة عن مظهرهن الجسدي كتلك التي يمتلكها عن المرأة في القصيدة. في حين امرأة الشاعر يمكن رؤيتها كما لو كانت مرسومة وبإغراء تام، ومع ذلك فهي جسدية فقط ببعد جسدي، فإن مظهر الحورية يوحي به إيحاءً فقط في موازاة المعلومات السائدة حول صفاتها الأخلاقية والروحية. في حين أن النمط الأول من المرأة يثير التعلق، الألفة الحميمة، نوعًا خاصًّا من الولع لا يستبعد الجنسانية بل يأتي كنتيجة للشعور الأول، وليس للإدراك الحسي.

– إن الفرق بين هذين الوصفين هو أساسي بلغة العلاقة بالمرأة، التي تكون روحانيتها وعفتها، وفقًا للأوصاف القرآنية، ذات أهمية أولى، في حين أن الوضع في القصيدة هو النقيض تمامًا. هذه تبعة للتغييرات الهائلة التثويرية تاريخيًّا في تصور العالم كما يعبر عنه الشعر الجاهلي وذاك التصور الذي يعبر عنه القرآن. هذا التغيير يمكن توضيحه في أي جانب بالاستشهاد بأمثلة أخرى؛ بما في ذلك تلك التي تحكم بشكل صريح العلاقات بين الجنسين، لكن موضوعي يوجهني نحو التحليل عن طريق الوسائل الأسلوبية/ البيانية في النصوص.

– يكاد يكون من غير الضروري أن نحلل عالم وصف الشاعر: المرأة في القصيدة يجري تقديمها بشكل واقعي إلى أقصى درجة، محتوى للغاية في مظهرها الجسدي – مثل تركيب هو الأكثر منظرانية Picturesque لواحة ومشهد صحراء رملية متموج بانحناءات الكثبان الرملية، تستحم في الضوء وتستدفئ بشكل مريح بالشمس. أما المرأة في القرآن فهي جميلة بالفعل، لكنها ليست حياة واقعية، وليست مُشيَّئة مثل المرأة في القصيدة: الواحة الأخلاقية للمرأة هي عذريتها وخنوعها، دفئها هو رقة قلبها. انحناءاتها هي في لطفها. التباين واضح جدًّا. مع ذلك، فإن هذا لا يستنفد تحليل الوسائل الأسلوبية/ البيانية في النصوص: إذ سيظل يكشف الاختلافات الأساسية بين النصين و«فهمهما» للعالم.

تغلب على القصيدة صور الوصف أو، بشكل أدق، التشبيه الذي برهنت أنه وظيفي بشكل خاص في التقديم الواقعي. لا يوجد تشبيه في «الوصف» القرآني على الإطلاق: الحوريات، مثل كل شيء آخر في المقاطع المستشهد بها، يتم تمثيلهن بواسطة

أسمائهن، بدون تصنيفات مقارنة، بدون مقارنات مع قيم أي من العالمين. إن غياب التشبيه هو حقيقة أسلوبية ذات أهمية حاسمة لأجل مزيد من التحليل، الذي يجب أن يولى الاهتمام قبله إلى الفروق في ظلال الوصف.

إن وصف الشاعر غني بشكل استثنائي – دائمًا في عالم الجسدي – في حين أن الوصف القرآني ليس بهذا الغنى وليس أساسًا في عالم الجسدي. إن القارئ المعتاد على «الواقعية» أو الوقائعية في القراءة سوف يفضل وصف الشاعر بسبب ثروة صور الوصف التي تستحضر شيئًا موصوفًا بشكل أكثر حيوية. بنقل عادة القراءة هذه إلى «الوصف» القرآني أيضًا، سوف يفاجأ القارئ. على كلٍّ، إن ذلك ينطوي على وسيلتين أسلوبيتين/ بيانيتين مختلفتين ومجاليهما المختلفين.

لا توصف الحورية في العالم الواقعي بل في العالم الأخروي، وذلك العالم هو على الطرف الآخر تمامًا من أفق البدوي ومن تجربتنا. ذاك العالم مجهول لنا، خارج متناولنا وبحد ذاته، غير قابل للمقارنة. فما الذي يمكننا أن نقارن الحورية به، بأية قيم من هذا العالم، أو – ما هي قيم ذاك العالم الذي لا نملك أية معرفة تجريبية به؟ أحد رموز الجمال في هذا العالم – المرأة الجميلة بشكل مدوخ – يجري نقله، كقيمة عليا، إلى العالم الآخر الذي لا يمكن أن يقال إنه يمثل واقعًا من النمط الذي يمثله هذا العالم. لذلك، فإن هذين السياقين أو البيئتين مختلفان بشكل متميز، حيث، نظرًا إلى الاختلافات التي لا يمكن وصفها بينهما، لا يمكن فيهما تمثيل «الموضوع نفسه» بالوسيلة نفسها وبلغة الصفات نفسها. الأكثر من ذلك، مع الأخذ في الاعتبار الاختلافات العميقة بين العالمين، حتى «الموضوع» ذاته لا يمكن أن يكون هو نفسه. إذ كان من الممكن للنص (ق) أن يصف الحورية بإضافة تفاصيل أكثر إثارة بكثير، لكنه لا يلح عليها لأنه بمثل هذه المقاربة، أو الوصف، كان سيحقق نفس الشيء الذي حققه الشاعر من قبل، وربما حتى أكثر من ذلك: إذ سيكون قد قدم تمثيلًا واقعيًّا ومسبوغًا بطابع إيروتيكي تمامًا للمرأة، في حين أن أيًّا منهما ليس هدفه. دعونا نتخيل الحورية الموصوفة بأنها حسناء ماجدة، ذات أسنان بيضاء ولثتين داكنتين مع عنق مسبوغ بطابع إيروتيكي إلى أقصى درجة – كل شيء سوى الجنسانية المتوهجة! سيكون غير ملائم

تمامًا لقدسية النص (ق)، بغض النظر عن مدى إسقاط (تأجيل) الرجال لرغبتهن الجنسية إلى العالم الآخر. هذا هو السبب في أن التمتع بالنساء في العالم الآخر (الآخرة) ليس سوى إسقاط عقيم لهذه الشهوة.

إن المرأة كرمز استثنائي للجمال والنعمة في هذا العالم يتم تحويلها كمجاز (ككناية) عن أعظم ثوابات ونِعمَ (أفضال) الآخرة. الحورية مجاز، وليست واقعًا. إنها، بوصفها أسمى زينة لهذا الواقع، تُحول إلى عالم، إذا كان واقعيًّا، لا يكون واقعيًّا بالطريقة المألوفة لنا هنا. إن مفهوم المرأة المثالية وكل ما ترمز إليه يجري تحويله إلى مجاز الحورية التي تمثل خلاصة أعظم متعة سوف يهبها الله للمؤمنين الحقيقيين وأولئك الخاضعين إليه.إذ كان من الممكن أن يقول النص، على سبيل المثال، إن المؤمن الحقيقي سوف يُعطي مكافأة (ثوابًا) ستجعله سعيدًا مثل أجمل امرأة في هذا العالم. لكان هذا تشبيهًا ذا تأثيرات مختلفة عن تأثيرات المجاز، نظرًا إلى أنه سيكون واضحًا لا لبس فيه، غير مختصر (غير بليغ): سيُعرف فورًا وسيكون معلومًا لكل شخص أنها ليست امرأة رغم كل ذلك بل شيئًا ما مختلفًا كليًّا، وهذه المعرفة سوف «تفقر» توقعات أولئك الذين يقرأون النص (ق) حرفيًّا. فالحورية لا يتم تمثيلها عن طريق صور الوصف – هذا هو السبب في أن التشبيه غائب أيضًا – لأنه مجاز؛ المجاز هو تشبيه مصعَّد ، ولا توجد إمكانية لأجل المجاز، أو أحد مكوناته (نظرًا إلى أن مكونًا أن واحدًا فقط يكون ظاهرًا بالفعل) لكي يُعاد إلى التشبيه: إنه مستحيل أسلوبيًّا/ بيانيًّا وحتى غير منطقي. على سبيل المثال، عندما نقول عن النجوم في سماء صافية: إنها لآلئ، لا توجد أية إمكانية للمباشرة بتشبيه بعد ذلك، نظرًا إلى أن التشبيه يكون محتوى قبلئذٍ في هذا المجاز، لكنه يتم تجاوزه أيضًا في ما بعد. إن بداية القوس المجازي هي المرأة الواقعية كما وصفها الشاعر وكما نعرفها بالتجربة الأكثر إيجابية. في حين أن الطرف الآخر للقوس هو الحورية التي تتضمن كل صفات المرأة من بداية القوس، أو في واقعنا؛ التشبيه غير ممكن هنا كما أصبح فائضًا عن الحاجة لكن، الطرف الآخر من القوس المجازي (الحورية)، في المجاز، ليس هو نفسه كمكونه الأول؛ بالأحرى، إن تشابههما في ما يتعلق بصفة بعينها يسلط الضوء عليه بطريقة خاصة. فطرف

التشبيه الأول يكون محذوفًا، إنه ليس مرئيًّا، لكن صفاته محولة – ليس حرفيًّا، نظرًا إلى أن السياق لن يسمح بذلك – إلى المكون الثاني للمجاز، في حين أن الطرف الأول (من التشبيه) نفسه يبقى «مرئيًّا» بلغة هذه الصفات: بالقول عن نجوم الليل إنها لآلئ، نكون قد حولنا اسم المكون الأول (اللآلئ) إلى المكون الثاني (النجوم) الذي يكون اسمه غائبًا، لكن السياق (مراقبة السماء وربما الإشارة إليها) تجعل من الواضح أن إحالتنا ليست إلى اللآلئ بالمعنى الحرفي. لذلك، فإن المجاز يمتلك القدرة على «إحناء» الواقع بطريقة خاصة، على تغييره بقوة، معبرًا عن علاقتنا بما ندل عليه عن طريق المجاز.

إن الحورية، لذلك، هي نفسها كما اللآلئ في المجاز المذكور أعلاه. إنها رمز لشيء ما لا يمكن رؤية اسمه، وغير معلن: ما يمكن رؤيته هو فقط المكون الأول – امرأة كبيرة العينين (حوراء) فائقة الجمال – ترمز صفاته إلى شيء ما ليس امرأة. إن الواقع هو هنا حتى أكثر «انحناءً» وتحولًا نظرًا إلى أن القوس أكبر بكثير من القوس في مجاز لآلئ الليل: المسافة التجريبية بين هذا العالم والعالم الآخر هي أكبر بشكل غير محدود من المسافة التجريبية، أو الاختلاف الجوهري بين هذا العالم والعالم الآخر، هي التي تمثل السياق (القرينة) الذي لن يسمح بأن تؤخذ الحورية حرفيًّا كامرأة. فمن غير الوارد أن الحياة الآخرة سوف تكرر هذا العالم ببساطة: إنه أكثر تبسيطًا من أن نصدق أن البشر، في العالم الآخر، سوف يلعبون على الأراجيح، وستكون الفاكهة ضمن مطال أذرعهم، محاطين بالنساء الجميلات.، إذ إن ذلك سيكون مملًا حقًّا في الواقع، إذا أخذنا الأبدية في الاعتبار.

هذا المجاز، مثل المجازات الأخرى العاملة على نفس المبدأ، له قيمة جمالية عالية، لكن هذه القيمة ليست هدفه النهائي: لكونها جمالية، تؤدي وظيفتها المعرفية أيضًا. مهمتها هي أن تقدم شيئًا ما لا يمكن تمثيله بأية لغة أخرى. إن مكافآت العالم الآخر هي مصعّدة، إنها خارج إدراكنا ومعرفتنا، على الجانب الآخر من مجمل تجربتنا، وبما أنها يجب تقديمها إلى المؤمنين بفتنتها العظيمة، عندئذٍ لا توجد طريقة أخرى للتعبير عنها إلا بواسطة المجاز. العلم قاصر هنا لأنه يتوق إلى الدقة، الضبط،

في حين أن العقل البشري لا يمكنه أن يستوعب بدقة وبالضبط المجموع غير القابل للقياس من الخيرات الموجودة في العالم الآخر. هكذا ينشأ المجاز بوصفه الوسيلة المعرفية الوحيدة التي تصور «موضوعه» بخطوط عامة مبهمة، لكن بإمكانية قيمة عظيمة بلا شك يكون من المستحيل قياسها بدقة. كما قلت، تمثل المرأة مصدر متعة مثاليًّا للرجل، لذلك فإنها، كقيمة، تُحول إلى مفهوم الحورية بوصفها قيمة مجهولة إنما عالية بشكل استثنائي من العالم الآخر. إنها ليست واقعًا ومن هنا فهي «مختلفة» تمامًا عن المرأة في أبيات الشاعر. لذلك، نشأ المجاز بوصفه الوسيلة البيانية السائدة الطاغية في القرآن، ليحل محل الوسيلة البيانية السائدة في الشعر القديم. في حين كان هذا الشعر مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بواقع عالمه، فقد فضل وحابى صور وصف هذا العالم، لكن القرآن غيّر بشكل جذري رؤى البدوي للعالم والحياة، فأغناها بصفات جديدة كلية، كانت تتطلب، لغرض التقديم وسائل جديدة للتعبير أيضًا. لأن واقعية الشاعر البدوي كانت أعلى إنجاز، أما بالنسبة للنص القرآني فإن الهدف النهائي والمدى النهائي هو العالم الآخر اللاواقعي الذي من المستحيل وصفه بشكل معّرف (بلغة وصف الرحلات)، فقط لكي يتم تخيله على أساس النمط من المعرفة الذي تقدمه لغة المجاز. وعلى نحو واضح، بقدر ما صار النص (ق) ينقذ الإيمان الحقيقي كذلك صارت وفرة مجازاته تنقذ العالم من حبس نفسه في الواقعية، وتنقذ وعي القيم خارج أفق واقعه.

لا داعي للقول، مع ذلك، مهما يكن وراء أفق واقع البدوي أو هذا الواقع فإنه ينتمي إلى زمن آخر وفضاء آخر. إن كمال عالم البدوي، كما يجري تقديمه في الشعر، يتم تخطيه كليًّا، بالإضافة إلى استعمال الماضي في التدرجات؛ في الحقيقة، إن النص القرآني يكشف عن نقص العالم، متخطيًا شفافيته القديمة وبشكل خاص، يكشف المستقبل بوصفه المعنى النهائي للماضي والحاضر. في الوقت نفسه، تكون المسلّمات الشعرية للمسافة والشفافية موضع تساؤل. كل هذا يفرض مهمة جسيمة لاستعمال اللغة والشعرية للتعبير عن حالة السيرورية.

الزمن الماضي للتشبيه وسيرورية المجاز

لا يتميز المجاز عمومًا بالتموقع في الزمن. في الحقيقة يمكن تحديد موقعه زمنيًّا بواسطة بعض المقولات النحوية خارج المجاز نفسه – أو، بواسطة بعض الأدوات التركيبية/ الإعرابية أو بواسطة السياق، فالمجاز يقع بنيويًّا في زمن معين، في حين أن جوهر المجاز ذاته، وراء مجال الوسائل اللغوية، يتميز بالسيرورية processuality التي يمكن تحديد موقعها في أي زمن. سأعطي مثالًا من السورة (٥٥) (الرحمن) التي تزخر بالمجاز: ﴿**ومن دونهما جنتان/ فبأي آلاء ربكما تكذبان/ مدهامتان، فبأي آلاء ربكما تكذبان. فيهما عينان نضاختان/ فبأي آلاء ربكما تكذبان. فيهما فاكهة ونخل ورمان/ فبأي آلاء ربكما تكذبان/ فيهن خيرات حسان/ فبأي آلاء ربكما تكذبان/ حور مقصورات في الخيام**﴾[1].

في النص الأصلي، في المقطع المقتبس، لا يوجد فعل يعبِّر عن زمن المستقبل، ويتعين الاستدلال عليه من السياق العام الذي تؤسسه الآية ٣١ البعيدة نسبيًّا من السورة نفسها، التي تحتوي على صيغة مستقبل مورفولوجية تظهر للمرة الأولى هنا: ﴿**سنفرغ لكم أيها الثقلان**﴾. مع ذلك، إذا ركزنا على المجازات فقط، يمكننا أن نلاحظ أنها تعبر عن اللازمنية: جنتان/ مدهامتان/ عينان نضاختان/ فاكهة ونخل ورمان/ الخيرات الحسان / الخيام والحوريات (الحسان) الموضوعات فيها.

بعيدًا عن المستقبل المجازي في الآية ٣١، فإن أعرض سياق يحدد موقع هذه المجازات ضمن المستقبل المجهول للعالم الآخر، لكن المجاز بحد ذاته لا يمكن وضعه في أي زمن مهما يكن. هذه اللامبالاة الملحوظة للمجاز تجاه الزمنية هي نتيجة لسيروريته بوصفها إحدى سماته المركزية. في تباين شعري مع الشعر القديم، فإن لعلاقة المجاز بمقولة الزمن تبعات بعيدة المدى.

---

(١) القرآن، سورة الرحمن، الآيات ٦٢-٧٢، المقولات النحوية المعبرة عن الزمنية معزولة ضمن أقواس مربعة، نظرًا إلى أن النص الأصلي لا يتضمنها فعلًا، لكنها ضرورية في الترجمة لكي يقرأ النص ويشار إليه عن طريق السياق العريض.

إن الشعر العربي القديم، كما رأينا، مركَّز شعريًّا على زمن ماضٍ يكون مدرجًا بشكل غني نسبيًّا. حتى استعمال المضارع المورفولوجي يتم تحويله إلى المضارع السردي. السبب وراء ذلك هو أن عالم البدوي يكون مكتملًا، متخذًا شكلًا، بحيث إن الخاصية الوصفية الرحلاتية والسردية للقصيدة تركز على كمال العالم هذا المعبر عنه عن طريق زمن الماضي. وترتبط ارتباطًا وثيقًا بهذا مقولة المسافة والشفافية. وقد نوقش ذلك بشكل شامل بالنسبة إلى التشبيه بوصفه أهم وسيلة بيانية لأجل التعبير عن موقف العربي الجاهلي من العالم.

على كلٍّ، بما أن المجاز هو (عنصر) بياني سائد من عناصر القرآن فإنه يعبِّر عن موقف مختلف تجاه العالم. كمسألة حقيقة، لا يمكن لأية وسيلة بيانية أن تؤكد السيرورية – التي تعني عدم اكتمال العالم – كما يمكن للمجاز أن يفعل. إنه يعبِّر عن التوتر كنوع من الحالة الفاعلة خصيصًا، التي ليست ثابتة، والتي تكون قابلة للتغيير وفقًا لتغيرية علاقتنا بمكونات المجاز وبالمعنى الذي يحمله. لأنه، كما قلت قبل الآن، «المعرفة» التي يقدمها المجاز حول شيء ما مختلفة عن المعرفة التي يقدمها العقل والعلم الوضعي – فهي مائعة بطريقة ما، ذات خطوط عامة قابلة للتغيير، معتمدة نوعًا ما على قدرة المتلقي على التقاط مجال عريض من معانيه. إن أحدًا سوف يخرب المجاز، على سبيل المثال، من خلال التفسير (القائل بأن) أولئك الذين يثابون في الآخرة سوف يترددون إلى خيام (مقصورات) فيها حوريات تم اختيارهن لأجلهم، في حين أن أحدًا ما سيفهم المقصورات والحوريات ككناية عن الخير الأسمى.

لذلك، من المهم جدًّا أن نفهم المجاز بوصفه سيرورية تعبر عن عدم اكتمال كل شيء يحاول أن يقدمه من خلال قواه. إن عملًا مثل القرآن – الغني بشكل هائل بالمجازات، من المجازات الأحادية المكون (المقصورات أو الحورية) إلى المجازات الجليلة كالجنة ذات «المجازات الفرعية» العديدة، أو حتى العالم الآخر (الآخرة) برمته – في الجوهر وفي جزء كبير منه يعبر عن هذه السيرورية تحديدًا كسمة أساسية للعالم، وهو السبب في أن المجاز هو وسيلته السائدة.

على مستوى الإيديولوجيا، قام القرآن بانقلاب تاريخي بنقل رؤية العالم الوثنية الجاهلية من بساطتها القديمة. وشفافيتها وكمالها إلى صفة مختلفة اختلافًا جوهريًّا

– إلى وعي وإيمان بنقص العالم وزائليته[1]، التي تختزل، بالنسبة إلى الأبدية، إلى اللحظي، وحتى إلى الوهمية بالنسبة إلى صفة الأبدية. الانقلاب كامل.

بالتأمل في هذه العلاقة بين هذا العالم والعالم الآخر، بين اللحظي والأبدية، من الواضح أن أهمية أكثر بكثير تعلق على ما هو «وراء الأفق» ووراء الخبرة بهذا العالم، ما يقتضي ضمنًا زيادة المسافة عن شفافية أفق البدوي نحو شيء ما لا يمكن رؤيته ولا يمكن إدراكه إلا من خلال المجاز. بعبارة أخرى، لقد سلط القرآن الضوء بالشكل الأمثل على السيرورية كتجاوز جذري لرؤية البدوي لعالم أضفيت عليه صفة الكمال. بالنظر إلى التثوير غير المشكوك فيه للعالم من قبل النص (ق)، من الواضح أن هذا الانقلاب لم يكن من الممكن أن يقيم مع نفس الشعرية، مع نفس الوسيلة البيانية، ولا حتى مع نفس اللغة في حقل دلالاتها أو حتى تركيبها/ إعرابها: لقد قلب النص (ق) الشعرية – فقد قلب الشعرية الاستقرائية إلى شعرية استدلالية؛ بدل الأسلوبيات (علم البيان)، مطلقًا التشبيه السائد إلى الماضي ومشجعًا المجاز بوصفه وسيلته البيانية الطاغية؛ أغنى اللغة في حقل الدلالات، مع استحقاق المجاز الفضل الكبير من أجل ذلك. إن العالم الذي يمثله القرآن – كل من العالم الزائل والوشيك (السيرورية الدائمة الوجود) – لا يمكن التعبير عنه، كما يتضح الآن، عن طريق التشبيه، بل عن طريق وسائل بيانية أخرى، يكون المجاز هو الأكثر امتيازًا بينها.

بتفضيل المجاز، فقد أغنى النص القرآني علم الدلالات بشكل هائل، الذي ليس سمة نمطية للشعر الجاهلي. لأن المجاز – بعيدًا عن إمكانياته الإبستمولوجية، لكن أيضًا بسببها، هو ميال تمامًا إلى، وقادر تمامًا على، ابتكارات دلالية وتوسعات للمعنى لم يُحلم بها. هذه المقدرة هي إلى حد كبير تبعة لكون المجاز غير مقيد بالزمن بل بالسيرورية، بالتعبير عن حالة معينة وتوتر في «التشابه» إنها دومًا ديناميكية (حراكية)، تشتد في التطلع إلى التعبير عن حالة هي أكثر بكثير من تشابه طرفي التشبيه، بحيث إنها تعمل بطريقتها الخاصة بها في حقل الإبستمولوجيا، إنها تعمل

(١) يشرح القرآن ذلك بالطريقة التالية: «كل من عليها فان/ ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام» (سورة الرحمن، الآيات، ٢٦-٢٧).

بشكل متزامن بآن بالمصطلحات الدلالية أيضًا. يستنتج من ذلك أن المجاز هو أكثر دفئًا وأكثر مباشرة؛ إنه غير (مماسف).

ثمة أمثلة كثيرة تشرح ذلك، لكنني سأكتفي بتلك الأمثلة التي استخدمتها أكثر حتى الآن والمألوفة في النص (ق).

يتم إغناء معنى حورية – المرأة الكبيرة العينين عمومًا – بشكل ملحوظ بالسيرورية المجازية. لقد رأينا أن هذه الكلمة أصبحت كناية عن قيمة استثنائية للعالم الآخر، التي هي مستوى آخر من اغتنائها: فالحورية لم تعد امرأة كبيرة العينين، بل أكثر من ذلك بكثير. مع ذلك، في القوس المقابل من المجاز، فإن كلمة حورية التي تم إغناؤها بالشكل الأمثل، عندما استعملت ككناية عن امرأة فائقة الجمال من هذا العالم، إنما تدل على امرأة لا تمتلك نفس صفات حورية الآخرة، بل تبقى الصفة المثالية الداخلة في بناء هذا المجاز، بوصفها لب المجاز، لأن المجاز يتوق دومًا إلى التعبير عن الأمثل، بحيث إن حورية هذا العالم (الدنيا) هي صدى «دلالي» ناجح للحورية بوصفها المجاز الأخروي. في هذه المناقشة، ثمة شيئان يجب أخذهما في الاعتبار.

الأول، في القوس المجازي الممتد من حورية هذا العالم إلى المجاز الأخروي وبالعكس رجوعًا يمكن أن نلاحظ تغيرًا هامًّا في الدلالات: فحورية هذا العالم لم تعد فقط امرأة كبيرة العينين، فهي لم تكن كذلك في المقام الأول، بل عندما يقال إن امرأة هي حورية، عندئذٍ فإن مجمل صفاتها يكون متضمنًا – من عدد من الصفات الجسدية إلى مزاج مبهج، طبيعة مذعانة، لكن في الوقت نفسه إلى الولاء، الإخلاص، الخ. إن صفة كبر العينين محصورة بجذر الكلمة، في حين أن الاسم حورية نفسه قد «التقط» كل أفضل الصفات من العالمين في رحلته المجازية الطويلة وغير المنتهية أبدًا وتحديدًا بفضل المجاز، قد حوَّل ما كانت قبلئذٍ مجرد امرأة كبيرة العينين (التي هي مجرد واحدة من صفاتها) إلى شيء ما بالكاد يمكن وصفه عن طريق عدد من الصفات المنسوبة. هكذا يتم إغناء الدلالات بشكل هائل.

الثاني، من المثير للاهتمام أن نلاحظ أي اتجاه يقتضي إغناء أكبر في المعنى بهذا النمط من المجاز. في اللغة التي نستعملها لوصف هذا العالم، فإن الحورية هي

امرأة ذات صفة واحدة فقط: كبيرة العينين (بالعربية: الحوراء، وجمعها الحور، المرأة كبيرة العينين). من خلال تحويلها إلى كناية عن المرأة، أو عن الخير من أسمى مرتبة في الآخرة، يتم إغناء هذه الصفة كثيرًا بحيث تتحول إلى مثال، وربما حتى إلى فكرة الجميل بوصفه خيّرًا. بعد توسيع هذا المعنى، متبعًا قوس رجوعه، يجب على المجاز بالضرورة أن يخلّف شيئًا، لكنه لا ينقل توتره، حاجته الدائمة إلى أن ينقل دومًا حدًّا أمثل من المضمون المحدد في السيرورة، في تحويل المعنى.

ينطبق المثال نفسه على الجنة، على سبيل المثال، وبشكل عام على المجازات ذات الطبيعة «المقدسة» بشكل ملحوظ. فالمجازات من النمط الآخر – تلك التي ليست مقدسة بشكل ملحوظ لا تحقق مثل هذا الإغناء الأقصى، لكنه أيضًا يخفي الدافع المجازي من أجل توسيع الحقل الدلالي. على سبيل المثال، إن مجاز الخيمة Pavilion في المقطع المستشهد به يتم إغناؤه، من خلال تحويل للمعنى، بالعزل المثالي والراحة المثالية والخصوصية المثالية، الخ. والشيء نفسه ينطبق على الغُرف الموعودة للمتقين[1].

لا يمكن للتشبيه أن ينجز مثل هذه المهمات المعقدة. بلغة الابتكار الدلالي، إنه عديم الفائدة، إذا جاز القول، وحتى عديم الأهمية، نظرًا إلى أن العلاقات بين طرفي التشبيه تبقى شكلية واصطناعية: المسافة بينهما واضحة ولا يمكن تخطيها، مع التأكيد دائمًا على المكون كأن as-if – الذي يعني ليس، رغم كل ذلك، ورغم عناصر الشبه، فإن الاختلاف بين طرفي التشبيه يتم تأكيده دومًا عن طريق حضور، أو حتى

(١) تذكر الغرف ككناية عن الثواب العظيم بضع مرات في القرآن. على سبيل المثال: ﴿لكن الذين اتقوا ربهم لهم غرف من فوقها غرف مبنية تجري من تحتها الأنهار وعد الله لا يخلف الله الميعاد﴾ (سورة الزمر، ٢٠) المثال المثير للاهتمام على السرادق (الخيمة الكبيرة) يستحق أيضًا استطرادًا قصيرًا. يتجسد «معناه المجازي» المحدد بشكل كامل في بعض أجزاء من الوطن العربي. في الحقيقة، إنه ينطوي بداهة على تكافل خاص للمجازي والرمزي من ناحية أولى وتكافل العملي من الناحية الأخرى. على سبيل المثال، على مدى عقود نشاهد على شاشة التلفزيون الرئيس الليبي القذافي يستقبل رجال دولة عالميين في خيمته. إن إخلاصه للتراث ولضرب من غرابة الأطوار، وهو إبداعية خصوصية إلى حد ما في نص (سياق) دبلوماسي قد حولت الخيمة في فعل القذافي إلى رمز ومجاز، لكن في فضاء عمل تطبيقي أيضًا. بالتناسب مع تغير الوظائف، فإن الخيمة، كما يمكن أن نرى على التلفزيون، قد أغنيت إلى درجة قصوى في حجمها وراحتها، ولم يبق منها سوى فكرة الخيمة.

وضوح الطرفين، نظرًا إلى أنهما يعبران عن وعي الحضور والشفافية. بالإضافة إلى تأكيد المسافة، فإن التشبيه هو لا سيروري بشكل واضح يعزى الشكلية المذكورة أعلاه في إمكانية المقارنة. وإلى ابتعاد الطرفين، الذي لا يولد التوتر كما يفعل المجاز. إن طرفي التشبيه سكونيان، ومنفصلان ولا يعبران عن التماهي من النوع الذي نجده في المجاز. وهذا اختلاف جوهري بينهما. على سبيل المثال، إن تشبيه طرفة بن العبد للمرأة بغزالة صغيرة لا يقيم علاقة تماهي فاعلة بين طرفي التشبيه؛ هذه العلاقة هي ذات طبيعة شكلية؛ المسافة بين الطرفين غير قابلة للتخطي افتراضيًّا، والاختلافات الأكبر بكثير من التشابهات هي في الواقع ظاهرة جلية للعين المجردة. أما المجاز، بالمقابل، فيتضمن كل هذا.

بسبب هذه السمات النوعية الخاصة لصورة التشبيه وكناية المجاز، ثمة اختلافات هامة في تصورهما أيضًا. فالتشبيه لا يمكن فهمه أبدًا بشكل حرفي: طرفاه ، كما يمكن أن نرى، هما أكثر ابتعادًا وأكثر اختلافًا من أن يجعلا التماهي ممكنًا، أو من أن تحول صفات طرف إلى الطرف الأخر تحويلًا تامًّا، حتى المستوى الذي يمكن عنده لطرف أن ينسحب لصالح الآخر، وعندما تنشأ إمكانية الفهم الحرفي أيضًا. حتى البنية الشكلية للتشبيه لا يمكن أن تسمح بذلك.

مع ذلك يحدث في المجاز بالضبط ما هو مستحيل في التشبيه. ففي بنية شكلية، ينسحب مكون حساس واحد لصالح الآخر، بحيث إنه، بالنسبة إلى متلق حساس بشكل غير كافٍ ومستجيب بشكل غير كاف للقيم الأدبية، يمكن للمجاز أيضًا أن يكون له معنى حرفيًّا. وحده السياق يمكنه أن ينقذ المجاز من الفهم الحرفي، وإذا لم يكن متلقيه متحسسًا بشكل كافٍ للتعرف على هذا السياق – يضيع المجاز. بما أن حذف أحد مكونات المجاز يخلق متسعًا لأجل القرب الهائل للمعنى، أو – بما أن التحويل في المجاز يتصف بكل شيء سوى أنه كلي (إنه يُحاكى فقط في التشبيه، بطريقة جلية جدًّا)، فإن المجاز يوحي بقوة «بإغفال» سياق مجازي هام جدًّا، أو – إنه يحاول أن ينسبن هذا السياق بشكل أمثل، لـ «يذيب» خطوطه العامة، نظرًا إلى أن نجاح المجاز يعتمد بشكل كبير عليه، لكن السياق يتعين أن يبقى، مع ذلك: إن تأثير هذه «الإذابة»

للسياق المجازي على بعض المتلقين هو أنهم لا يستطيعون رؤيته على الإطلاق. لذلك، تشير حقيقة أن المجاز يمكن فهمه حرفيًّا (الذي ليس هو الحال أبدًا مع التشبيه؛) إلى أية درجة يعبر عن السيرورية والتقارب مع إدراك المتلقي. هكذا، هو الحال في كثير من الأحيان – يبدو ذلك بشكل خاص بين العرب، لكن بين المسلمين الآخرين أيضًا – أن كثيرًا من المجازات القرآنية المتعلقة بالآخرة، تؤخذ بمعناها الحرفي. قد يكون ذلك ميزة للغة المجازية للقرآن. أي، كما قلت، إن الهدف النهائي للقرآن هو تقديم الحجج (البينات)، وليس السعي وراء الجمالية، ما يقتضي ضمنًا أن ما يجده الأكثر أهمية هو التطلع إلى إحياء الإيمان لدى البشر، سواء من خلال الإغراء الحرفي أو المجازي بالآخرة. إذا أخذه أحد بشكل حرفي، فيكون ذلك أفضل بكثير، لكن هذا الفهم ليس ضروريًّا لأجل الإيمان. إن المجاز القرآني يعمل على المستويين، اللذين لا داعي لأن يكونا متبادلي الاشتراط (يشترطان أحدهما الآخر).

على سبيل المثال، إن الحورية ليست امرأة جميلة كبيرة العينين ستفيد في إمتاع الحسية الذكورية في الآخرة. في دائرة أعلى من الفهم، فإن السياق الذي يثبط هذا الفهم للحورية هو، ببساطة، الآخرة/ العالم الآخر. لا يمكنني أن أتخيله كتكرار لهذا الوجود، كونه حتى نسخة محسنة بشكل كبير من هذا العالم، لأن الخلود ونعم الله التي لا نهاية لها هما غير منسجمين مع اللعب على الأراجيح، مع الثمار دائمًا ضمن متناول الذراع، (يا للملل) والمتعة الحسية مع النساء، الخ. إن سياق الأبدية والتباعد الشامل للعالمين يمنع فهم الحورية (أنا استعملها كمثال ممتع واحد من بين أمثلة كثيرة) فهمًا حرفيًّا. وماذا عن الخيام التي تُحفظ فيها الحوريات: لا يمكنني أن أتخيل بشكل ممكن العالم الآخر/ الآخرة بخيام!

مع ذلك، إن المجازات المقدسة محددة، بسبب سياقها المحدد الذي أناقشه هنا. إنها تقدم للمتلقي فرصة لخلق سياق، يفتح حتى معنى معرفة القراءة والكتابة لها. تكمن خصوصية السياق في لا وضوحه، في ميوعته وبالتالي، في نسبيته أو ذاتيته، خلافًا للمجازات غير المقدسة.

على سبيل المثال، عندما أنظر إلى سماء الليل الصافية مع شخص ما أقول: ما أروع هذه اللآلئ! يكون السياق بارزًا للغاية بحيث لا يمكن تجاهله ولا يمكن فهم المجاز حرفيًّا. مع ذلك، لا مجاز لأجل العالم الآخر يمتلك سياقًا واضحًا ومألوفًا بشكل تجريبي من شأنه أن يحفظه كمجاز بالنسبة لكل شخص وفي كل الأوقات. هذا هو السبب في أن بعض الناس – بسبب كون السياق غير معرف – يخلقون هذا السياق بأنفسهم: هم يؤمنون بتكرار الوجود الفيزيائي/ المادي (الطعام، الشراب، الملابس، الحسية، الخ) وفي سياق يُخلق هكذا، يتعاملون ليس مع المجازات بل مع الوصف.

بالنتيجة، إن هذا الفهم للمجاز في النصوص المقدسة، أو تفسيره بمعنى حرفي، يجرده من وظيفته المعرفية أو الإبستمولوجية. طالما فهمناه كمجاز، فإنه يقدم لنا نوعًا من المعرفة الثمينة للقيم المحددة والشديدة الأهمية. مع ذلك، حالما يُفهم المجاز بمعناه الحرفي، يكف عن أداء وظيفته الإبستمولوجية ويتحول إلى وصف: في هذه الحالة، توصف الجنة، على سبيل المثال، كواقع مستقبلي: تُصور ببساطة، نعرف كل شيء عنها، أو قسمًا كبيرًا من أسباب رفاهيتها الأكثر أهمية، وقد عرّفت ذلك قبل الآن بوصفه إفقارًا للخير العصي على التخيل.

إن المجاز، إذ يُختزل إلى وصف، يفقد بعض الوظائف الهامة الأخرى، بالإضافة إلى وظيفته الإبستمولوجية. إنه يفقد السيرورية كأهم صفة: فالوصف سكوني، إنه «يصور» بيئة بحد ذاتها، ليس كما كان من الممكن أن تكون؛ من الناحية الأخرى، يصنع المجاز «اهتزازات معرفية» مثيرة لا تتوقف، لأن متلقي المجاز يتخيل، متبعًا تعليماته، البيئة والحالات التي لا يمكن وصفها بل يمكن تمييزها مجازيًّا فقط. بهذا الخصوص، يمثل المجاز سيرورة ثمينة، في حين يمثل الوصف حالة اكتمالية.

الصفة الأساسية الأخرى التي يفقدها المجاز من خلال الفهم الحرفي هي لا واقعيته non–realism الثمينة من نوع خاص. أي، بسبب الانفتاح النسبي للمجاز على «الإدراك» المجازي الذاتي، لا يمكن أن يكون مُشيَّئًا بشكل ثابت، غير قابل للتغيير. أما الوصف، من الناحية الأخرى، فيقوم على العكس: إنه يصف الواقع القائم فعلًا

de facto ويجهد دومًا إلى سد «الانحناء» الذاتي الذي يصنعه المجاز. ينطوي الوصف على مسافة، في حين ينطوي المجاز على تدويم «جواني». لو ترجمت المجازات القرآنية الكبيرة إلى وصف، لكانت الآخرة مفقرة تمامًا – بمظهريها الإيجابي والسلبي، بحيث يكون الأسلوب الذي يفتخر به النص (ق) للغاية مفقرًا أيضًا إلى درجة قصوى. أخيرًا، في تلك الحالة، فإن الخارقية الأسلوبية للنص (ق) ستُجعل نسبية إلى التراثات السابقة والتالية، وهو ما لا أساس له، رغم ذلك.

مع ذلك، ثمة حجة هامة أخرى بعد تتعلق بغلبة المجاز في النص (ق) – غلبة مرتبطة بتجاوز التراث الذي يتميز بالشفافية المسطحة للعالم، التي تعبر عنها أفضل تعبير صور الوصف، وخصوصًا التشبيه.

شفافية العالم في التشبيه وترتيب العالم الشاقولي المجازي

إن الشرط لأجل التشبيه هي شفافية طرفيه (المشبَّه والمشبه به) وشفافية العلاقة التي يتحقق فيها الشبه. في تشبيه الوصف الرحلاتي في القصيدة القديمة، تكون الشفافية كاملة. علاوة على ذلك، فإن نجاح التشبيه يتناسب مع وضوح الطرفين وقابليتهما للمقارنة في جانب معين. بما أن التشبيه سائد في تعبير الشعر عن رؤية العالم، فإن ذلك يعني أن عالم العربي الجاهلي هو شفاف كليًّا وهو، بحد ذاته، مسطح، «أفقي». بسبب ذلك، تتحقق الوحدة القديمة للإنسان والعالم. تعبِّر المعلقات السبع عن هذه الوحدة المثلى التي يكون العالم ضمنها ممدودًا أمام الإنسان في أبديته؛ وهي كمجموعة، تقع أيضًا ضمن مدى الشمولية الملحمية، التي لم ينجح الأدب العربي لاحقًا في الاقتراب منها على هذا النحو.

لقد صنع النص القرآني انقلابًا بواسطة لغة المجاز. قلت قبل الآن إنه يكشف عن عدم اكتمال العالم، عن عابريته كصفة أساسية. لقد أُخذت الشمولية totality بعيدًا عن العالم. بالنظر إلى هذه العابرية ، تغيرت نوعية العلاقة بين الإنسان والعالم بشكل كبير، لأن الإنسان لم يعد بمقدوره أن يرى الإمكانية لأجل تحقيق الشمولية في وحدته مع هذا العالم بل مع العالم الآخر (الآخرة). إن تحقق الإنسان في هذا العالم

ليس سوى مرحلة قصيرة في الأبدية. في الوقت نفسه، فإن «تخوم» هذا العالم، الذي رأى العربي الجاهلي أنه كل العالم المتروك لوصفه، وتحولت تخوم حياته إلى البوابات لدخول ظافر إلى العالم الآخر وأبديته. في هذه اللحظة أصبح الوصف عديم الفائدة؛ فأصبح المجاز ضروريًّا. أي، إن العالم الآخر (الآخرة) بكل مضمونه قد تم تعريفه كأولوية، كقيمة تجذب كل الاهتمام ويمكن السعي إليها من خلال الإدراك. في الوقت نفسه، فإن ذاك العالم غير شفاف ومن غير الممكن بلوغه عن طريق أية قدرة من قدرات الوصف. مع ذلك، تنبغي ملاحظة أنه بسبب الانقلاب كان ثمة أيضًا تحول للمنظور عبَّر عنه التشبيه، من ناحية أولى. والمجاز من الناحية الأخرى. في حين كان عالم المعلقات السبع منظمًا بشكل مسطح، أفقيًّا، كما أن ذلك جعله الأكثر شفافية، فإن النص القرآني ينظم العالم بشكل شاقولي، نظرًا إلى أن الشاقولي يؤمن نقطة انطلاق متفوقة وملاذًا، كما أن الشاقولي، في الوقت نفسه، ليس شفَّافًا وليس واضحًا وهو بحد ذاته لا يتيح نفسه للوصف والتشبيهات من النمط الواقعي. بالطبع، أنا لا أشير إلى البعد الفيزيائي تحت مصطلح شاقولي vertical – أي بمعنى حرفي، كشيء ما يقع حرفيًّا فوق رؤوسنا – بل أستعمل الشاقولي كمجاز، ككناية عن الأصل البدئي Primeval origin، التفوق المطلق، المعنى الجليل، قيمة أعلى مرتبة ممكنة، السلطة الإلهية، الخ. وفي الوقت نفسه، وانسجامًا مع ما ذكر سلفًا، يمثل الشاقولي «البعد» الذي يعلي المجاز بأفضل طريقة ممكنة. أي، بما أن المضامين في الشاقولي غير شفافة وغير واضحة، فإن المجاز وحده يمكن أن يحلق باتجاهها، بوصفه وسيلة نوعية، في الواقع الوسيلة الوحيدة للإدراك. ليس صدفة أن القرآن، من أجل اتصاله مع العالم، يلح على الفعل (نَزَلَ)، الذي يعني بشكل أساسي هبط: فالهبوط هو الطريقة الوحيدة لوصول النص (ق) إلى العالم (الدنيا) وهو أيضًا أفضل طريقة لارتقاء الشاقولي بوصفه المبدأ التنظيمي للعالم، الذي وفقًا له يكون الله وأصل النص (ق) في الذروة المطلقة للقيم. المبدأ نفسه ينطبق على السبيل إلى الخلود: الأرواح تصعد إلى الله، والملائكة تصعد إليه، الخ. (عمومًا، إن الإنسان يحوِّل بصره بشكل غريزي إلى الشاقولية في اللحظات التي يريد فيها أن «يتصل» مع الله وجدانيًّا، في الوجد،

اليأس، الخ). لذلك، فإن هبوط النص (ق)، أو صعود الروح، الملائكة، الخ، ينبغي ألا يُفهما حرفيًا، بل كمجازين ناجحين جدًّا سبق لي أن ذكرت معنييهما الممكنين. بما أن المجاز، كما قلت، يعبر عن فهم محدد للعالم، فإنه في هذه الحالة يعني أيضًا أن وفرة المجازات القرآنية، بما فيها الهبوط// النزول تعني (إعادة) ترتيب للعالم ينتهي فيه التسطح والشفافية ويتم استبدالهما بشاقول لا نهاية له يكون معناه العظيم في إعادة الاصطفاف الأخلاقي للعالم. لأننا، رأينا أن الشفافية الجاهلية للعالم تقتضي ضمنًا أن كل شيء شفاف افتراضيًّا: حتى الآلهة من الممكن أن تكون قد أخذت بنظرة واحدة في الكعبة، في فضاء ضيق وفي مادية صلصال غير مناسب. بمثل هذا الموقف تجاه العالم، فإن تراتبه الأخلاقي ونوعيته لا يمكن أن يكونا مختلفين بشكل جوهري: إنه يظل سطحيًّا، «ثنائي الأبعاد». هذا هو عالم الشعر في الواقع. خلافًا لهذا، وحده الشاقولي يمكن أن يؤمن أعلى مرجعية – إنه ليس ممكنًا في بُعد مسطح من (أبعاد) العالم؛ من غير الممكن التعبير عنه في الاتصال «الأفقي». الشاقولية والمرجعية هما في تناسب معين. حتى عندما طرد آدم وزوجته حواء من الجنة إلى الأرض لكونهما ارتكبا خطيئة ضد إرادة الله، لم يتم توصيل قرار الله إليهما على شكل فعل الأمر تحركا، اذهبا إلى الجانب الآخر، إلى العالم الآخر، الخ. في هذا الموتيف المتكرر بضع مرات في النص (ق)، بوصفه اللحظة الأكثر دراماتيكية في التاريخ الإلهي للعالم، يستعمل فعل يعبِّر عن مبدأ الشاقولية على النحو الأكثر تكرارًا: ﴿**وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكُلا منها رغدًا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين/ فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين**﴾[1].

الكلمة المفتاح في هذا السياق هي اهبطوا. إنها تعني ضمنًا الشاقولي بوصفه مجازًا. حقيقة الأمر، أن الفعل (هبط) هو نفسه مجاز يفشي بالكثير تمامًا حول تكوين العالم وتراتبه، بالتأكيد من وجهة نظر النص المقدس. ليس من الضروري التوسع في شرح عدم كفاية تفسيره الحرفي: من حيث لم يكن بمقدور الإنسان الأول

(١) القرآن، سورة البقرة، الآيات ٣٥-٣٦.

أن يهبط إلى الأرض على الإطلاق إذا عرفنا أن الأرض مدورة، وأنه لا وجود لأعلى وأسفل (فوق وتحت) في الكون بالمصطلحات الفيزيائية. فهذا يتعلق بكون أخلاقي والفعل هبط له معنى مجازي فقط. والأرض يمكن أن يكون لها معنى أخلاقي في هذا السياق: الهبوط إلى الأرض هو مجاز كناية عن الانحطاط، عن تخفيض المرتبة إلى عالم المشقة والمؤقتية البعيد تمامًا عن مجموع النعم في قمة الشاقول[1]. لذلك، يصبح جليًّا للقارئ النبيه للنص (ق) أن العالم تم تحويله كليًّا من ترتيب مستوٍ إلى ترتيب شاقولي. إن وحدة الإنسان والعالم لا يتم تحطيمها بل تُنظم فقط بطريقة مختلفة. هذان المبدآن لتنظيم العالم لا يمكن التعبير عنهما بأية وسيلة بنصوص ذات شعرية مماثلة: الشعرية العربية الجاهلية هي استقرائية ومعيارية، في حين أن شعرية النص القرآني استدلالية وغير مبالية بأي نوع من المعيارية. انسجامًا مع هذا، فإن وسائلهما الأسلوبية/ البيانية السائدة هي أيضًا مختلفة : الشعرية الجاهلية تفضل التشبيه بسبب شفافيته وحضوره المتأصلين في حين أن الشعرية القرآنية يمثلها المجاز، بالنظر إلى قدرته الفريدة على التعبير عن أهمية لا شفافية العالم ونظامه الشاقولي. يبدو أن غلبة المجاز في القرآن مع ذلك تعني ضمنًا وجود سمة أخرى يعبر عنها على مستوى الشكل. فالشعر الجاهلي طوَّر شكله إلى الكمال الفني. إن القافية الأحادية المتجانسة اللفظ والوزن/ البحر الواحد في القصيدة لم يكن بالإمكان تمزيقهما. تكمن بضعة أسباب وراء هذا الإلحاح الشديد على دقة (ورتابة) الشكل، وسوف أناقش بعضًا منها في أمكنة أخرى. في هذا السياق سأقدم استنتاجًا واحدًا فقط.

بما أن التشبيه، بالنظر إلى غلبته في الشعر القديم، ليس قادرًا على التعبير عن نوع هام من القرب بين طرفي التشبيه، أو في العلاقة تجاه المتلقي، عندئذٍ يتم التعويض عنه من خلال التأثيرات القوية للشكل. من ناحية أخرى، فإن المجاز –

(١) من أجل طرد الشيطان، يستعمل النص (ق) الفعل (اخرج)؛ إن موقعي الشيطان والإنسان ليس متشابهين منذ لحظة خلقهما إلى تحديد موقعهما في الأبدية (القرآن، سورة الأعراف الآية ١٨). إن الفعل هبط يترجم غالبًا بمعنى get down، لكن دلالاته تتضمن عدة معانٍ يمكن حتى أن تعطي الأولوية وتعبر عن القسرية وعن «انحدار أمثل»: السقوط، الاندفاع، التعثر، التهور. وكان حريًّا بنا أن نحاول وندمج هذه المعاني الدراماتيكية في الترجمات، نظرًا إلى أنها أكثر ملاءمة للسياق والدلالات.

خصوصًا إذا كان وسيلة أسلوبية/ بيانية سائدة، كما هو في القرآن – يمتلك إمكانية هائلة لأجل هذا القرب، وحتى التوكيد والوجد، بحيث إنه لا يحتاج إلى هذا الدعم القوي من أجل تقنية الشكل. يمكن للمرء حتى أن يزعم أن جعل الشكل في الصدارة، كما كان الحال مع الشعر القديم، قد سبب التنافس والنزاع في ما يتعلق بأولوية الجهود الإبستمولوجية للمجاز وعمومًا في ما يتعلق بالتأثيرات البيانية التي أحدثها بشكل واثق للغاية ومكتف بذاته. من هنا فإن القرآن (منزّل) بنثر يتميز بالقافية والايقاع (نثر موزون)، لكن نصه (ق) ليس منظمًا بشكل بحوري (عروضي)، ويمكن حتى أن ينحرف عن قافيته لكي يجعلها نسبية ويخلصها من التلقائية. كانت عناصر الشكل في الشعر القديم هي القوى الرابطة الوحيدة في التقطيع العام للبنية، في حين أن القرآن لا يحتاج إلى مثل هذه القوى الرابطة نظرًا إلى أن المجاز يمكنه أن يحقق الارتباط من تلقاء ذاته.

التشبيه يتولى التقطيع والقوى الجابذة للمجاز

إن التشبيه في الشعر العربي القديم قد ولد تقطيع القصيدة. فقد كان البيت الواحد، وفي بعض الأحيان الشطر الواحد، محصورًا بتشبيه واحد؛ ويفتح بيت آخر تشبيهًا آخر، الخ. مع كون كل بيت على حدة يمثل في العادة وحدة دلالية مستقلة. إن عددًا من هذه الوحدات، التي تصنع القصيدة، كان ينظم ببساطة على بحر/ وزن واحد والقافية الأحادية للقصيدة التي تجمعها (الوحدات الدلالية) معًا مثل قلادة[1].

يمتلك المجاز أيضًا إمكانية التقطيع. فكل مجاز، أو مُجَيزٌ (sub–metaphor)، اقتبسته من الأعداد الوفيرة في مجازات الجنة (كان من الممكن أن أفعل الشيء نفسه مع مجازات جهنم، لكن مجازات الجنة هي مرحة وسارة) يمكن أن يكون مكتفيًا ذاتيًّا بقدر ما يكون عنصر الأرابسك مكتفيًا ذاتيًّا. إن مستوى الاكتفاء الذاتي هام لأجل صون المبدأ العام لبنية الأرابسك. مع ذلك، فإن كل مجاز أيضًا يمتلك القدرة

(١) إن مجاز القلادة (العقد) الذي استعمل، بعد زمن طويل من وفاة النبي محمد، في الأدب من أجل القصيدة أو العمل الأدبي عمومًا، لا يعبر فقط عن قيمة العمل، بل يدل أيضًا على بنية أحد أسماء مجموعة المعلقات السبع هو السموط، الذي يعني العقود/ القلادات، بهذا المفهوم بالضبط.

التي يسعى بها إلى تجاوز التقطيع. على سبيل المثال، إن حورية الجنة هي مجاز قوي ويمكن، بحد ذاته، تفسيره بكفاية ذاتية نسبية. الشيء نفسه ينطبق على غرف وخيام/ مقصورات الجنة – الخ. مع ذلك، لكي تفهم كمجازات بكامل أهليتها، والذي هو هدفها في الواقع، فإنها تحتاج إلى أن تكون مترابطة لكي تقيم تفاعلًا قويًّا في الوقت نفسه.

إذا عدنا إلى وصف طرفة للمرأة، فيمكننا أن نرى بسهولة استقلال التشبيه على مستوى العناصر البنيوية: محبوبته مثل غزالة صغيرة، مثل ياسمينة...، إلى آخره. هذه التشبيهات هي في علاقة آلية وتراكم: من هنا فهي مستقلة نسبيًّا، مقطّعة فعلًا، لأن التشبيه الواحد لا يشترط الآخر، ولا الثاني ينتج بالضرورة عن الأول. علاوة على ذلك، إن توازيهما واستقلالهما المتبادل يؤكدهما تحديدًا هذا النوع من التراكمية. مع ذلك، إن الوضع مع المجاز القرآني مختلف تمامًا. عندما يُستعمل مجاز الحورية، فإنه يشترط استكماله المجازي والدلالي – النظرات الخجولة؛ هذا يبحث عن تكملته في عذريتها؛ عندئذٍ يكون الاستكمال مطلوبًا بمصطلحات البيئة العامة: فاكهة متنوعة، ظل كثيف، خيمة، الخ. هذه المجازات تنتظم في خيط في استكمال ضروري إلى أن تصل إلى توليف في المجاز الفخم للجنة. بذلك، يوجد أيضًا «تراكم» في ما يتعلق بالمجاز، لكنه تراكم مختلف كليًّا عن ذاك التراكم المرتبط بالتشبيه: تكون المجيزات فاعلة إلى حد ما في بيئتها المجازية والدلالية حيث تظل تخلق المعاني. بسبب الديناميك الاستثنائي لإعادة الإبداع والدافع لأجل إقامة الروابط القوية، فإن المجازات في الأساس تخلق العالم بطريقة خاصة. في حين يبقى التشبيه إلى الأبد في الوصف كسجل ورواية لحالة كما وجدت، فإن المجازات (أو المجيزات) تربط بشكل راسخ عالمًا تعيد خلقه أيضًا بذلك أيضًا. هذا هو أحد الأسباب في أنني أجد المجاز يتوسط عالمًا ناقصًا، أو حتى يتوسط نقصه.

إذا بقينا في مجاز الجنة وتأملنا التأثيرات التكوينية التي تحدثها المجيزات ضمنه، سوف نشعر بالتأثير القوي للقوة الجابذة لهذا المجاز الجليل. أي، إنه يربط بشكل متين كل مجيزاته بواسطة قوة المعنى الجابذة القوية. هذا يكشف بشكل بارع

اختلافًا هائلًا بين المجاز والتشبيه. وهو في أن النتاج الفني الذي يهيمن عليه التشبيه لا ينطوي على قوة جابذة من شأنها أن تربط عددًا من المعاني المقطّعة، باستثناء خيط (أستعمل هذه الكلمة للتأكيد على الشكل) في هيئة بحر/ وزن واحد وقافية واحدة، فإن العالم والنص اللذين تخلقهما المجازات يربطان عن طريق المعنى كقوة جابذة واضحة.

بشكل طبيعي، تكون هذه التأثيرات للمجاز مفضية إلى الدائم وتوسعه – حتى النقطة التي تخلق عندها المجيزات كون المجاز. لأن مجاز جهنم هو نفسه من الناحية البنيوية: لا يمكن تصوره بدون الجنة، التي تعني أن «الحقل الجاذبي» يظل يتسع. إن يوم الحساب، مع عدد من المجيزات التي يضمها، يشترط استكمالًا ضروريًّا عن طريق الجنة وجهنم، الخ – إلى أن يبدو الكون – المجاز الذي يدعى الآخرة[1] الذي يضم كل المجازات الأخرى، المتصف بدرجات قصوى. من هذا المنظور، من هذا التحقق النهائي للمجاز، يبدو هذا العالم مختلفًا أيضًا، نظرًا إلى أن حقلًا جاذبيًّا قويًّا إلى درجة قصوى للنص (ق) والآخرة بوصفها المعنى النهائي والملاذ النهائي يؤثر على هذا العالم أيضًا. حقيقة الأمر، إن هذه القوى تؤثر على فهم هذا العالم، تؤثر على إدراكه، دون أن تسمح له بأن «ينعتق»، أن يفلت من الخطاف وأن يفقد ذاته في لجة العبث فيُستدعى المجاز لينقذ العالم بشكل فريد. مع ذلك، إن الوجه المتألق لهذا العالم هو التراث الذي يجد الأدب هامًّا إلى أقصى درجة، تشهد عليه حقيقة أن القرآن يستعمل المجاز بشكل رائع للغاية بحيث كان له تأثير مصيري على ترسيخ الشعرية بعد نزوله إلى العالم، أو تأثير على تطوير خبرات جديدة كليًّا بالتراث.

****

(١) المصطلحات العربية لأجل ما ندعوهما هذا العالم والعالم الآخر هي مثيرة للاهتمام تمامًا. فنحن نستعمل بضعة مصطلحات مختلفة (معظمها ليست ترجمات للمصطلحات العربية): هذا العالم، (هذه) الحياة الدنيوية، العالم الآخر، العالم التالي، ما بعد الحياة، ما بعد هنا، الخ. على كلٍّ، إن المصطلح العربي الدنيا يعني، ما هو قريب، ما هو هنا، مباشر الخ في حين أن الآخرة تعني الأبعد، الأقصى.

الفصل السادس

نضوج الشعرية ما بعد القرآنية والتراث الأدبي

إن ابتعاد الشعر عن الحقيقة بالمصطلحات الإيديولوجية، الدينية بالدرجة الأولى، الذي فرضه القرآن بشكل حتمي قد أثر بشكل دائم على شعرية الأدب العربي القديم. وصل التراث، وقد ووجه بقسرية النص (ق) ومضمونه اللامساوم، إلى جمود لفترة قصيرة من الزمن (بشكل رئيسي أثناء حياة النبي)، مكرهًا ومحبطًا بطريقة ما بجدارة النص (ق) التي لا يمكن بلوغها. مع ذلك كان هذا التراث أكثر حيوية أكثر غلاءً على الوطن العربي، وحتى على النص (ق) نفسه، من أن يختفي تمامًا. هذه الأرض اليباب كانت غير قابلة للتصور، بما أن الشعر كان تقريبًا الشكل الوحيد والناجح جدًّا من الإبداع الفني العربي؛ إذ سيكون من غير الممكن تصوره لأجل النص (ق) ذاته في العالم الذي نزل إليه، لأنه رسخ نفسه بشكل ثابت بين الأشكال النصية الأخرى تحديدًا، وفي طليعتها الأشكال الشعرية المختلفة. مع ذلك، كانت نقطة منشأ الأدب العربي هذه، الواقعة في العصر الجاهلي، موثوقة وثمة جانبان على الأقل ينبغي تأكيدهما بهذا الخصوص. الأول، إن الشعر الجاهلي – بقدر ما يعيه الفقه – كان أصيلًا، عربيًّا بشكل موثوق خارج أي تأثير أجنبي، وهذا هو أحد الأسباب المهمة في أن التراث قد بقي فخورًا به، إلى النقطة التي يتم فيها إبداع أساس لأجل التراثانية. رغم أنه من المعروف عمومًا أن الثقافات الأخرى، وخصوصًا في «طفولتها». رسخت أيضًا منزلة خارقية، ذات امتياز اجتماعيًّا وإيديولوجيًّا؛ بالنسبة للشعر والشعراء، كان هذا الجانب من التراث الشعري العربي أصليًّا تمامًا.

الثاني، أن التراث الجاهلي كان أيضًا قد ولّد شعرية أصلية جدًّا لم يتم تجاوزها كليًّا، حتى بعد ذلك بمئات السنوات. أي، في حين أعاد القرآن ترتيب شعريته في حقل المضمون (الديني)، بقيت العناصر الهامة الأخرى في هذه الشعرية حية في التراث، ومن خلالها أبقى التراث الذاكرة الثمينة لنقطة منشئه حية، متشبثًا بالاستمرارية ربما حتى بشكل صارم أكثر مما ينبغي. إن كل فضائل هذا الشكل من الشعر ينبغي ذكرها بين هذه العناصر الباقية: بنية البيت، الوزن الشعري (البحر) المتماثل، مبدأ البنية الأرابسكية، الخ. حتى التشبيه، كوسيلة بيانية طاغية، لم يتم تجاوزه كليًّا بعد تنزيل النص (ق). فالتشبيه ظل كثير التواجد في الشعر، لكن المجاز ظل الوسيلة البيانية الطاغية للنص المقدس.

– يكمن جوهر التراث العربي – الإسلامي برمته في حقيقة أن هذه الشعرية الجاهلية، بفضل خواصها «الشكلية البنيوية» الأساسية استمرت تسود لفترة طويلة حتى بعد أن أُنزل القرآن. يستتبع من هذا أن التراث كان بالفعل واسع الحيلة جدًّا: فهو لم يرفض أن يخلي الطريق بالكامل للنص (ق) فحسب بل تقدم أيضًا ببعض عناصره إلى العصر الجديد، مع أنه كان مجبرًا على تقديم التنازلات على المستوى العقيدي (الإيديولوجي). ومع ذلك، فإن هذا قد رسخ أيضًا مقياسًا للتراثانية، سوف أناقشه بشكل مستقل. إن التراثانية سوف تخدم بشكل فعلي كخيط أحمر طوال مناقشتي لشعرية هذا الأدب، نظرًا إلى أن التراثانية أصبحت عموده الفقري، حتى انقلاباته الشعرية الحديثة.

– لذلك، فإن الشعر الجاهلي، هو مثل ينبوع طازج: نبع منه تراث كامل وخلق جداول جديدة – مع أنها ليست عميقة جدًّا وذات سفوح منحدرة لكن أصالته بقيت متميزة إلى الأبد. بالنظر إلى ذلك، يمكننا أن نشكك في صلاحية مصطلح الشعر الجاهلي. كحقيقة، إن إحدى القضايا الأساسية للأدب العربي عمومًا هي تحقيبه periodisation، بالإضافة إلى تحقيب بعض الآداب القديمة العظيمة الأخرى، مثل أدب العصور الوسطى الأوربية[1]. مع الأخذ في الحسبان أهمية هذه القضية بلغة التاريخ الأدبي والنظرية الأدبية، سوف أقدم عرضًا موجزًا لها هنا.

(١) في عمل أجده صانعًا لعصر جديد، في عام ١٩٤٧. فقد أطلق إ. ر. كورتيوس، بشكل صائب كما أعتقد، على هذا الأدب اسم أدب العصور الوسطى اللاتينية (Ernst Robert Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages.)

الشعرية المعيارية وصعوبة تحقيب الأدب

إن كل تواريخ الأدب العربي – الشرقية والاستشراقية – تخضعه لتحقيب تاريخي وسياسي (جاهلي، أموي، عباسي، الخ). المشكلة مع هذا التحقيب تكون أكبر بكثير عندما يتم وفقًا للسلالات الحاكمة السياسية في تاريخ الخلافة العربية – الإسلامية. فهذا التحقيب هو غير متأصل: إنه خارجي، كما أنه لا يكشف أي شيء من تطور الأدب أو تغيراته. إن التحقيب التاريخي والسياسي لا يشير إلى أية منظومة قيم متأصلة يتم اشتقاقها عن طريق تحديد مسار التطور الأدبي، أو عن طريق المقارنة والمغايرة، والاتجاهات الشعرية، العصور الأسلوبية/ البيانية، الخ. من هنا فإن هذا التحقيب لا يمكنه أن ينتمي إلى الأدب الذي يجب عليه، من بين أشياء أخرى، أن يُعرّف علاقات القيمة في ما بين العصور (البيانية وغيرها) وبين الشعراء الصانعين للعصور. فالتحقيب ليس تقطيعًا آليًّا أو اعتباطيًّا للتاريخ الأدبي: إنه مقاربة منهجية (ميثودولوجية) ملائمة وتقييم لمنظومة دائمة الحياة نظرًا إلى أن التراث الأدبي يجب أن يثمر تحقيبًا للتاريخ الأدبي، وليس العكس. أي، إن تحقيب التاريخ الأدبي العربي، من النوع الذي ذكرته للتو، يكون مفروضًا من الخارج، من نوع مختلف من التاريخ، ولذلك لا يمكن اعتباره تاريخًا صحيحًا للأدب. مع ذلك، فإن هذا التحقيب لا يزال باقيًا كما أظن لسببين، رغم أنهما لا يمكن أن يبررا غياب التحقيب الأدبي، الذي أعتقد بأنه في وقت ما سوف يُقترح بشكل معقول وينشر بشكل شامل.

أحد السببين هو التراثانية القوية بشكل مفرط في تاريخ الأدب – العربي – ظاهرة ستكون حاضرة بشكل دائم في أية مناقشة بمظاهر مختلفة، مع وجود عناصر شعرية هامة من الجسم الكامل للأدب القديم تفعل فعلها. كانت التراثانية معنية باستمراريتها الخاصة ومثلت حاجزًا رهيبًا أمام التغييرات. مع ذلك، فهذا ليس سببًا يمكن أن يبرر التحقيب المكرَّس، بما أنه يثبت بوضوح قصوره قبل الآن على مستوى المصطلحات (الأدب الأموي، على سبيل المثال) أو حتى قصور مقاربة التاريخ الأدبي. حتى رغم أن الأجناس الشعرية الرئيسية (المديح، الهجاء وغيرها) بقيت سائدة حتى العصر الحديث – طوال كل العهود السياسية – فقد كانت هذه «تعرجات» شعرية معينة

من نقطة الأصل الجاهلية، مثل ازدهار قصائد الحب الغنائية في حقبة أو ازدهار شعر الخمر المجوني (الخمريات) في حقبة أخرى، الخ. لذلك، فإن الإمكانية لأجل التحقيب الملائم ينبغي دراستها في ما يتعلق بهذه التجديدات الغنائية والأجناسية في التراث. لكن حتى لو لم يكن التحقيب قويًّا بما يكفي لأن يميز عصرًا أو يمثل تجديدًا جذريًّا للتراث فإن على التحقيب أن يستعمل مصطلحات متأصلة في الدراسات الأكاديمية للأدب والانتاج الأدبي. كالكلاسيكية والكلاسيكية المحدثة neoclasicism، أو مصطلحات أخرى مطابقة للعصور الشعرية وليس السياسية.

– يكمن السبب الآخر لبقاء التحقيب، المذكور آنفًا، في المقاربة المنهجية للتاريخ الأدبي. هذه المقاربة تكون – في أحيان قليلة وبشكل عابر – مقاربة انطباعية ليست، في حد ذاتها، قادرة على ترسيخ الأدب كمنظومة system. الأدب نفسه الذي، يوجد ويقوم بوظيفته في الوقت نفسه: في التاريخ وفي الحاضر. مع ذلك، كانت المقاربة السائدة للأدب العربي وضعية positivist على الدوام، بغض النظر عن حقيقة أن الوضعية، في الفقه الأدبي الأوروبي، عفى عليها الزمن طويلًا. هذا يعني أن دراسة الأدب العربي هي أكثر تركيزًا على الجرد البيوغرافي (السيروي) والببليوغرافي في التاريخ، بدون إقامة الروابط الأكثر دقة، كما يشكلها الفن بين أعمال مختلفة، وخصوصًا بين العصور. فالتاريخ الأدبي ذو المعنى يجب أن يشرح حتى التراثانية بتعريف وتقديم الوسائل التي يتحول التراث من خلالها إلى تراثانية. إن كتاب تاريخ الأدب العربي History of Arab Literature من تأليف بروكلمان Brockelmann – رغم كونه ذا قيمة في حقب معينة ولأغراض معينة – قد بقي قدوة لأجل المستعربين. مع ذلك فإن هذا العمل ليس سوى تقديم كاتالوغ منفرد رائع للأدب العربي، وليس تاريخه، رغم عنوانه، لأنه ليس مبنيًّا على أحكام قيمة لا تدرك إلا من خلال شرح العلاقات بين الأعمال والعصور. إن تاريخ بروكلمان هو انتصار للوضعية وله مزايا تكاد لا تنتهي؛ لكنها لا يمكن أن تكون النهاية المطلقة للمسألة – كمسألة حقيقة، إن تاريخ الأدب العربي هو تاريخ معاق بطريقة خاصة ويمكن بصعوبة توقع تنقيحه في القريب العاجل. إن إعاقته تنجم عن حقيقة أن الفيلولوجيا Philolegy هي قدر التاريخ

الأدبي العربي. فقد كان هذا الأدب مادة دراسة للفيلولوجيا الرسمية العربية منذ أوائل العصر الإسلامي مرورًا بالعصور الوسطى، ثم أصبح مادة – حتى عصرنا – ليس فقط للفيلولوجيا الرسمية بل للفيلولوجيا الاستشراقية، التي استعملت مقاربتها المنهجية لتفرض نفسها كعلم حقيقي. في «بالتشريق الاستشراقي للشرق» السعيدي (نسبة إلى إدوارد سعيد) الحديث الإجمالي، فرض المنهج الفيلولوجي نفسه كمنهج لا يمكن تجاوزه على الباحثين العرب أيضًا وبما أن المنهج الفيلولوجي كان سائدًا في التاريخ العربي أيضًا، فقد كان من الطبيعي فقط أن نوعًا من التعاون الوضعي والدعم للمرجعيات ينبغي إقامته بينهما. بافتراض أن القارئ ملم بجوهر المنهج الفيلولوجي، فلن أقدم عرضًا مفصلًا له هنا، بل تنبغي ملاحظة أن نتائج البحث فيه – مع تشديد على المدرسة الفيلولوجية الألمانية – كانت ذات أهمية قصوى لأجل انتشال كَمٍّ هائلٍ من الأدب العربي، الذي تراكم على مدى قرون كثيرة، من التعتيم إلى النور وعالم البحث الأكاديمي[1]. لقد قدمت الفيلولوجيا الشرقية مساهمة هائلة، وهي تدرس النصوص القديمة بشكل مفصل وشامل وتبرهن موثوقيتها، بالإضافة إلى قيامها بنشر مكتبات كاملة من الطبعات النقدية، وتعليقاتها الفيلولوجية وببليوغرافياتها السيروية. مع ذلك، فقد ترك هذا المنهج جزءًا كبيرًا من جسم الأدب في حالة عرض وقائعي، بشفافية سيروية وببليوغرافية. لقد كان أفضل عرض ممكن لأجل تحديد موضع هذا الجسم بلغة التاريخ الأدبي، وتقييمه وحتى تحقيبه. إذ لم يكن من الممكن توقع أكثر من ذلك من الفيلولوجيا بوصفها علمًا. أخيرًا، تنبغي ملاحظة أن الفيلولوجيين الشرقيين – كونهم ملتزمين بشكل مطلق بمنهجهم – لم يهتموا في معظمهم بالمقاربات النظرية المتنوعة للأدب التي نشأت في تلك الأثناء، ولذلك لم يكن بمقدورهم أن يأسروا مادة موضوعهم من مظاهر التاريخ الأدبي والشعرية. من الناحية الأخرى، فإن الباحثين الشرقيين كانوا أنفسهم مفتونين بسلطة الفيلولوجيا الاستشراقية، بحيث بقيت المقاربات النظرية خارج فهمهم، وخارج اهتمامهم.

---

(١) من أجل المزيد حول المنهج الفيلولوجي انظر:
Svetozar petrovic, priroda kritike, the Nature of Criticisml, Liber, Zagreb, 1972.

- يتميز التراث الأدبي العربي عمومًا بغياب التأمل النظري. هذا التأمل مهم مع ذلك كتعبير عن وعي ذاتي يفصح عن القيم في التراث، وفي الوقت نفسه يمارس تأثيرًا محدَّدًا على اتجاه الإنتاج الفني. إن المدى الذي يكون إليه هذا الغياب نمطيًّا للأدب العربي القديم يمكن رؤيته على النحو الأفضل من حقيقة أنه لم يتأثر بأية طريقة من الطرق بكتابي فن الشعر Poetics، وفن الخطابة Rheteric لأرسطو، رغم أن العمل الفلسفي لأرسطو قد أثر على تطور الفلسفة العربية - الإسلامية تأثيرًا كبيرًا للغاية بحيث إنها أطلقت على أرسطو اسم المعلم الأول. من المثير للاهتمام أنه حتى الوطن العربي المعاصر، الذي يمتلك علاقات متنوعة وكثيفة بأدب الدوائر الأدبية الغربية، لا يكشف عن أي تأثر جوهري كبير من مجال كامل من التأمل النظري في الأدب. أعتقد أن المصطلح العربي لأجل Poetics (فن الشعر) يمكنه أن يشرح ذلك بوضوح، نظرًا إلى أنه يبدو المصطلح الوحيد باللغة العربية.

- إن المصطلح العربي المقابل لـ Poetics هو فن الشعر. إنه قاصر بشكل مزدوج. فمن ناحية أولى، إن كلمة فن هي أصلًا ليست فنًّا art بالمعنى الذي يعرّف الفن في الثقافة الغربية: فن (بالعربية) fann هو مهنة، تقنية téchné، لكن هذا المصطلح لأجل الفن قد بقي طوال تاريخ الأدب العربي وهو، بحد ذاته معبِّر تمامًا عن شعرية هذا الأدب، المركزة على التقنية وبشكل عام على الجانب الشكلي من الشعر[1]. ثانيًا، إن كلمة شعر هي الشعر، والشعر حصرًا، كمكون للعبارة التي تحمل مفهوم الشعرية، تخبرالكثير أيضًا حول التراث الأدبي العربي، مع كون سلطان الشعر هو الغالب عليه، حتى هذا اليوم، رغم أن العصر الحديث شهد تطور أجناس النثر. لذلك، فإن فن الشعر، هو تقنية الشعر، وليس الشعرية بمعنى أرسطو أو بمفهوم التراث الأرسطوي.

- بالإضافة إلى الدلالات القوية التي يقدمها هذا المصطلح في ما يتعلق بالخواص المميزة للتراثات التي نشأ منها، فإنه كاشف بشكل خاص - وهو مهم في سياق هذه المناقشة - حول غياب الفكر النظري في التراث الأدبي؛ الأهم من ذلك، إنه يشهد على عدم فهم جوهر النظرية ذاته، والدراسة النظرية للأدب[2].

---

(١) انظر المزيد في النص الذي يحمل عنوان (شعرية الأرابسك).

(٢) بينما كنت أحضر كتابي/ شعرية الأدب العربي/ في الولايات المتحدة لأجل النشر باللغة العربية، واجهت

– بأي حال، إن التاريخ الأدبي العربي لا يزال ينتظر كورتيوسه Curtius الخاص به، شخصًا سوف يعامله كمنظومة قيم من التاريخ الأدبي ويسمي بشكل صحيح عناصر هذه المنظومة الحية، فأسماء كهذه سوف تعبر عن جوهر الأدب ذاته. إن تحليل مسلماته الشعرية هو خطوة هامة جدًّا في الطريق نحو تحقيق هذا الهدف. سوف أشرح هذه المشكلة مستعملًا الأسماء لأجل الحقبة الأولى في تاريخ الأدب العربي.

– الحقبة الأولى في هذا التراث الهائل تدعى الأدب ما قبل الإسلامي (الجاهلي). هذه التسمية لا تكشف أي شيء حول طبيعة الأدب – ولا حول خصائصه المميزة أو قيمه ضمن فترة محددة ولا حول علاقته بالحقب الأخرى، حتى رغم أنها علاقة ديناميكية جدًّا. فالتسمية حيادية حتى في ما يتعلق بالصفة: ما قبل الإسلامي، رغم أنني قد شرحت قبل الآن – وأنا أناقش تأثير النص القرآني على تراث العصر والتراث الذي تميز بعد النص (ق) – أن الشعر «ما قبل الإسلامي» قد خضع لإعادة توجيه شعرية وإعادة تقييم شديدة، وعدل تراثه بالكامل وفقًا للنص (ق). كذلك، فإن هذا المصطلح هو مصطلح تاريخي أو فيلولوجي، غير مناسب لأجل الموقع الأدبي والجمالي لهذا الأدب في التاريخ و«تكوينه الشعري».

– يستعمل الأدب العربي المصطلح الإيديولوجي (العقيدي) الخالص الأدب الوثني (الأدب الجاهلي)، معرِّفًا إياه بشكل سلبي تمامًا بالنسبة إلى التنوير الإسلامي. إنه يتجاهل غالبًا أنه حتى بعد انتشار الإسلام، كانت مسلمات شعرية قبل إسلامية كثيرة، وحتى أجناس شعرية كاملة، ترعى بعناية وشعبية. ألم يكن يعني ذلك إذًا – سوف يسأل المصنفون الإيديولوجيون أنفسهم – أنه حتى في حقبة الإسلام، كان الشعر محكومًا بعناصر «وثنية» من «الأدب الوثني»؟

مشكلة مصطلحات النظرية الأدبية، بحيث كان عليّ أن أنحت المصطلحات وأشرح معانيها. لهذا، بسبب النقص الشديد للمصطلحات العربية المناسبة، فقد ترجمت حتى كلمة Poetics بمصطلحي الخاص بي نظرية الإبداع (الكتاب منشور بالعربية تحت عنوان: نظرية الإبداع المهجرية، دمشق، ١٩٨٩، وبالبوسنية تحت عنوان (Poetika arapske knjetzev nosti: u SAD, ZID, Sarajevo, ١٩٩٧).

– مع الأخذ في الحسبان الموقع الاستثنائي للشعر «الجاهلي» في تاريخ الأدب العربي، فإن حقيقة أنه كان على مستوى رفيع جدًّا من التطور، وأنه أثر بشكل كبير على الإنتاج الأدبي طوال القرون اللاحقة، أعتقد أن المصطلح المناسب لأجله سيكون الأدب القديم العربي: فهذا الاسم يموضع الأدب ليس فقط في إطار عصر ما بل أيضًا بلغة قيمه: إنه يعرّف موقع هذا الأدب بالنسبة إلى الحقب التالية. نظرًا إلى أن الحقبة القديمة لثقافة ما تمثل فعلًا نقطة أصلها وطفولتها. بالمصطلحات الشعرية، فإن الأدب «الجاهلي» هو أدب العصر البطولي من التاريخ الأدبي العربي وحتى العربي – الإسلامي[1].

إن تحليلًا مشابهًا ينبغي إجراؤه بلغة (العناصر) السائدة الأخرى في هذا التاريخ الأدبي الطويل، سيؤدي بالتأكيد إلى تحقيب مختلف.

قد يكون من المفيد أن نقترح خطوطًا دليلية ممكنة لأجل «تعليم» (وضع نقاط علام) التاريخ الأدبي وتسمية الحقبة التالية في التاريخ الأدبي أيضًا – التي تلي الصمت الشعري القصير في زمن النبي محمد والخلفاء الأربعة الأولين (الراشدين)، التي يصطلح على تسميتها العصر الأموي. حتى لو كان ذلك قد يبدو استطراديًّا في مناقشتي، فسوف أذكر هذه الحقبة بما أنني أعتقد أن ذلك قد يكون موحيًا بلغة التحقيب الصحيح للأدب العربي باستخدام مناهج متأصلة.

رغم حقيقة أن المرجعية الشعرية للقصيدة القديمة (هذه هي الكيفية التي سأشير بها إلى العصر الجاهلي، مع أن هذا ليس مكرسًا في الأدب) قد بقيت حية حتى بعد انتشار الإسلام، فإن العصر التالي يتميز بتغيرات تطور الشعرية بشكل إضافي، حتى رغم أنها تتذكر أصولها في القصيدة القديمة.

إن استهلالية الحب الغنائية للقصيدة القديمة(النسيب) قد أدخلت شكلًا شعريًّا مستقلًا يعرف باسم الغزل، هو شعر الحب الغنائي. كان ثمة أجناس شعرية أخرى

(١) رغم أن مصطلح (قديم) ancient يوحي بالأدب اليوناني القديم، مهد الأدب في الدوائر الثقافية الغربية، فإنني أعتقد هنا بأنه لا يوجد مبرر لكي تستخدم مصطلح ancient على الأدب العربي في الحقبة التي تتم مناقشتها هنا. علاوة على ذلك، أجد هذا التوازي معبرًا: ثقافتان وحضارتان مستقلتان تمامًا لهما أدباهما القديمان متقاربان جدًا في المعنى والوظيفة، بالإضافة إلى الإنجازات العلمشعرية في التطور اللاحق للتراثات القائمة عليهما.

نشأت من القطوع الثيمية للقصيدة القديمة أيضًا (المديح، الهجاء، الشعر الوصفي، الخ.)، لكن عصرًا كاملًا اتسم بازدهار نمطين فرعيين من شعر الحب: المجوني المديني والعذري الصحراوي. النمط الأول – يعرف أيضًا باسم الشعر العُمري، تيمنًا باسم أفضل ممثليه عمر ابن أبي ربيعة (٦٤٤-٧١١ ميلادي) – بالإضافة إلى النمط الثاني، المعروف باسم شعر الحب الفروسي لأفضل ممثليه مجنون ليلى (قيس بن الملوَّح، توفي سنة ٦٨٩ ميلادي)، قد ميز الحقبة الأكثر تألقًا من الغنائية العشقية العربية في التاريخ الأدبي العربي برمته. بالتأكيد، إن شعر الحب كان ينظم قبل وبشكل خاص، بعد هذا، لكنه لم يسبق لأرض أو حقبة أن تميزت فعلًا بشعر الحب كما كان الحال مع أرض الحجاز في حقبة عمر بن أبي ربيعة والشعراء العمريين. لقد مثَّل سائدًا شعريًّا. مع ذلك، فإن التحقيب غير الملائم قد حجب أهميته، عندما وُضع ضمن ما يسمى العصر الأموي (تيمنًا باسم السلالة الحاكمة الأموية، ٦٦١-٧٥٠) دون أن يكشف أي شيء حوله؛ الأهم من ذلك، إن السلالة الأموية لم تشجع هذا النوع من الشعر بل الأجناس البلاطية (المديح والهجاء) ولم تؤثر بشكل واعٍ على تطوره، وهذا سبب آخر لعدم تسمية شعر الحب (الغزل) بالأموي. بلغة التاريخ الأدبي، فإن الاتجاه المحدِّد هو العكس إلى حد ما: العصر الاجتماعي السياسي الأموي يتميز بالغزل. لست مدركًا أن ثقافة أخرى، أو تراثًا أدبيًّا آخر، كان يتميز بمثل هذه القوة بشكل شعري، بحيث يبدو لي أنه، ضمن التحقيب، لايمكن إجراء مقارنات ناجحة مع عصور في تراثات أدبية أخرى. من منظور التحليل العلمشعري poetological للأدب العربي القديم، فإن الحقبة قيد البحث يمكن تسميتها بعصر شعر الحب، عصر الغزل، وربما عصر الغنائية.

النص القرآني كمولّد للتغيرات في التراث

كان تأثير القرآن على ولادة هذا الشعر الغنائي كبيرًا، مع أنه قد لا يبدو أنه كان تأثيرًا مباشرًا في البداية. أي، عندما حرم القرآن الشعر من حق التعبير عن المضمون الديني الأسمى، اعتاد الشعر على التعبير عن النوع من الروحانية المعروف باسم شعر الحب. بما أن التراث كانت له قبلئذٍ تجربة شعرية عظيمة وبما أن الروح العربية لم

يكن بإمكانها أن تنكر الحاجة الثابتة والجوهرية إلى الشعر، فإن التراث وهو يخلق كونًا جديدًا من القيم، «استنبط» شكلًا شعريًّا جديدًا يعبر بشكل مثالي عن الروحانية، برهن على الخبرة الشعرية التقنية للتراث وفي الوقت نفسه، لم يفعل شيئًا «لمراجعة» «الاتفاق» الذي تم التوصل إليه مع النص (ق) العظيم. إن النص (ق)، وهو يأخذ موقعه داخل تراث ذاك العصر، ولّد الغزل (شعر الحب)، الذي ميز العصر بكامله؛ فالتراث برمته لم يكن من الممكن أن يختفي فجأة، بغض النظر عن المرجعية الشعرية الابتداعية للنص (ق) التي اختفت فيه فجأة، وبغض النظر عن الموقف اللامساوم للنص (ق). إن النصوص العظيمة لا تلغي كل النصوص الأخرى بل تتصرف بوصفها الجزء الأكثر إبداعًا من التراث: إنها تسبب حركات «تكتونية» – (تحت السطح) داخله وتشكل «تضاريس» جديدة، أو تخلق حالة من توترات القيم المثلى وتجلب بذور الأشكال الثمينة الجديدة. دعونا نتخيل وضعًا افتراضيًّا بالكامل لم يكن فيه أي نص (ق) أو سيأتي فيه (النص (ق) بعدئذٍ ببضعة قرون. في تلك الحالة سيكون الوضع مختلفًا بالكامل، فهذه الامبراطورية الضخمة لما كانت قد خلقت، ولا كانت هناك أية سلالة حاكمة أموية، الأمر هو بالتأكيد ذو أهمية لأجل التاريخ الأدبي أيضًا. مع ذلك، فإن ما هو هام بشكل خاص هو الجانب الشعري من الأحداث الافتراضية والفعلية. فلو لم تكن هناك إيديولوجيا الحصرية القرآنية لطموحات الشاعر لما كان شعر الحب منتشرًا على هذا النحو. مع ذلك، فقد ازدهر لأنه كان لا إيديولوجيًا بشكل متميز ولأن التراث كان حيويًّا أكثر مما ينبغي، وليس انتحاريًّا، فتحول إلى نوع مختلف من التعبير. ثمة حقيقة أخرى تشهد على ذلك.

أي، إن الغنائية العمرية ليست قويمة ولا عفيفة على الإطلاق. إنها حتى غنائية مجونية إلى حد كبير ومن اللافت للانتباه تمامًا أنها – كونها هكذا – قد تطورت في المنطقة الأصلانية (الأصلية) للنبي وبجوار الحرم المقدس (الكعبة). لم يكن تودد عمر (بن أبي ربيعة) والتودد العمري إلى النساء المحترمات تحولًا غنائيًّا خالصًا أو تخييلًا بل كان وفقًا لشهادات كثيرة من المصادر ذات الصلة، حقيقيًّا وكان يمثل موضوعًا للاهتمام الشعري والغنائي. لا توجد بالتأكيد أية حاجة لشرح أنه كان غير لائق تمامًا

من موقع الأخلاقية الإسلامية، بل إن حقيقة أنه كان يتم (نظمه) تحكي مع ذلك شيئًا ما حول طبيعة التصالح بين التراث (ق) والنص (ق) العظيم: كان على الشعر أن يشجب التشارك المباشر والسحري مع الله، أو مع الآلهة، كان على الشعر أن يهبط كأداة للمعرفة/ للعرفان وكوحي (رسالة)، لكنه سمح له بعدئذٍ بتجاوزات غنائية، كانت، بالمقارنة مع طموحاته في الحقبة السابقة، إنسانية خالصة، بشرية، وتستحق الغفران. لأن كل ذنب من ذنوب الإنسان، كما يقول النص (ق) يأمل في الغفران، إلا إشراك آلهة أخرى بالله، الأمر الذي لم يتردد الشعر السابق في فعله.

بعبارة أخرى، قدَّم النص (ق) للتراث خدمة خاصة، نظرًا إلى أنه بدون تدخل النص (ق) لما كان هناك أي تطويرات جديدة كالشعر الغنائي العمري. هذا الشعر هو إنعاش أجناسي هام للتراث، وفي الوقت نفسه، ابتكار شعري، نظرًا إلى أن هذا الصنف من الشعر الغنائي – إضافة إلى الأشكال الشعرية الأخرى التي نشأت لاحقًا – لا ينقل الحقيقة بالمعنى الديني؛ الشعر الغنائي ليس معرفيًّا بهذا بل ينقل أرهف روحانية إنسانية. إن التحول الشعري شامل ومن الصعب تخيل شيء يحدث للتراث أفضل من ازدهار شعر الحب الذي سببه تدخل النص (ق). فقد أطلق هذا روحانية خالصة ونابضة بالحياة انبسطت إلى الخارج في أبهى تمظهراتها وتعبيراتها. من الصعب تعداد كل تبعات هذا الموقف من الشعر الغنائي في ما يتعلق بالنص (ق) ومتطلباته الضمنية والعلنية.

يتميز الشعر الغنائي الشرقي – الإسلامي عمومًا بالروحانية المنطلقة إلى العالم الخارجي وتواشجها البهيج والشامل مع العالم حول الذات. فالشاعر لا يتأمل روحانيته الخاصة به بل ينفتح على العالم الذي يعيش فيه في تناغم تام وفي أجمل تمظهراته. من هنا فإن التراث الأدبي العربي، وحتى التراث العربي – الإسلامي عمومًا، هو غنائي بشكل غالب بهذا المعنى. إنه شعر لا تشاؤمي في المطلق، لا مستبطن وهو في معظمه ليس تأمليًّا حتَّى. من المتفق عليه أن ما يدعى الشعر العذري، مع الغنائية العمرية البهيجة، قد حظي بالرعاية أيضًا، ما يمثل النقيض للشعر العمري في ما يتعلق بفهم مفهوم الحب وتحققه. مع ذلك، إن الغنائية العذرية هي ذات طبيعة أكثر

«انتقالية transpositive» من» الغنائية العمرية؛ إنها «معارضة» بطريقة خاصة جدًّا لكنها ليست تشاؤمية حتى بعدئذٍ، لأن المعاناة الغنائية للشرقيين تحمل خفة خاصة لا تؤدي إلى أمزجة كئيبة. باختصار، حتى المعاناة في مثل هذه الحالات تكون في تناغم مع العالم خارج الذات.

باختصار، إن النص العظيم إذ يدين بلا هوادة الكهانة والشعر الديني الذي كان العصر القديم يفتخر به، قد أجبر التراث على البحث عن أشكال جديدة، وعلى إعادة خلق ذاته فوجد طريقه من حوله، بطريقة تليق بتجربته وعزمه على البقاء. لست مدركًا أن باحثي الأدب العربي قد رصدوا هذه الصلة بين النص (ق) والعناصر الشعرية السائدة للعصور اللاحقة. الأهم من ذلك، أن الكثيرين يميلون إلى الزعم بأنه لم يكن ثمة أي تأثير للنص (ق) على الشعر في العصر الإسلامي، إذ يصرحون بأن الثقافة العربية – الإسلامية، عمومًا، لم تعرف أي شعر «ديني» بالشكل وإلى الدرجة المعروفين لأدب العصور الوسطى الأوروبية. هذا البيان صحيح جزئيًّا فقط، لكنه يطرح بعض الإشكالات الميثودولوجية (المنهجية). صحيح أنه لم يكن ثمة شعر ديني كما في التراث الأوروبي، باستثناء الشعر الصوفي الذي هو بدوره، ليس دينيًّا بالطريقة نفسها كما الشعر الأوروبي. مع ذلك، فإن البيان ليس صحيحًا حيث «يثبت» غياب أي تأثير للنص (ق) على الشعر الذي ظهر بعده. بالمصطلحات الميثودولوجية، من الخطأ أن ننكر أي تأثير ما لم يكن ظاهرًا بشكل مباشر، أو نؤكد غياب التأثير في ضوء حقيقة أن الشعر لم يقبل أو يعالج الثيمات (الموضوعات) الدينية، على سبيل المثال، بحيث أنه لم يؤثر على ارتقاء الإسلام، الخ. لأنه، في هذه الحالة، كان ثمة نوع آخر من التأثير الذي نجا من ملاحظة العادات المقارنة. فقد كان أثر القرآن مختلفًا عن أثر الأعمال الأخرى الهامة جدًّا في الثقافات المختلفة، مختلفًا حتى عن أثر الأعمال الهامة جدًّا في الثقافة العربية – الإسلامية ذاتها. في المبدأ، فإن الأعمال ذات الأهمية الكبيرة في ثقافة تمثل نقاط علامها، عوامل منافستها وقياسيتها ومثلها ونماذجها الشعرية، الخ. لقد كان للقرآن أثر مختلف في كل الجوانب. فخلافًا لكل شيء آخر، رفض مسبقًا أية إمكانية لمحاكاته، وعرّف نفسه شعريًّا بأنه فريد بشكل

مطلق ولا يمكن تقليده على الإطلاق، وفي هذا الخصوص أنكر على الإنتاج اللاحق برمته أية إمكانية لتقليده بأية طريقة، وأنكر على أي شيء أن يكون قابلًا للمقارنة به. من المثير للفضول بهذا المزاج أن القرآن، بالإضافة إلى التراث برمته، يعترف بأنه يستعمل أرقى إنجازات التجربة الأدبية. لذلك، فقد أثر القرآن على التراث بطريقة ما بحيث أجبره على البحث عن مسلّمات شعرية مختلفة. فمن الناحية الأولى، وضع بشكل حاسم جدًّا نهاية لشعر عصره في بعده الإيديولوجي ومن الناحية الأخرى، قدم أفاقًاجديدة للتراث في بحثه عن أجناس شعرية جديدة. فالنص (ق) العظيم هو خط فاصل، بعد حفره في التراث لاشيء كان بمقدوره البقاء على ما هو عليه وفي الوقت نفسه لا شيء كان بمقدوره أن يكون مشابهًا له. على نحو أدق، كل شيء مختلف عنه ومتميز – بفعل قراره وسلطته الشعرية وفرادته العقيدية/ الإيديولوجية – وهذا هو النوع من التأثير النوعي الباقي دون أن يلاحظ فيه، على سبيل المثال، الحداثة الأدبية للعصر الأموي أو أي عصر تاريخي آخر. إن النص العظيم، بتوضعه في المركز السطحي للتراث، قد خلق الكون لثقافة تعرّف كل أشكالها بالنسبة إلى النص (ق)، في ضوء بعض عناصر الشبه، لكنها تعرفها أكثر بكثير من خلال العناصر الحاسمة للتمايز.

يمكن إيجاد عناصر التشابه في استعمال اللغة نفسها، في استعمال الوسائل الأدبية نفسها بشكل أساسي، الخ، لأن التراث برمته – من المنظور الأدبي – بالتأكيد يشترك بالكثير مع النص (ق)؛ بدون ذلك، لما كانا صالحين للتواصل إلى نقطة الالتباس المطلق. مع ذلك، على المستوى نفسه، ثمة اختلافات كبيرة بينهما، نظرًا إلى أن شعرية وأسلوبية (بيان) القرآن متفوقتان وحتى – كما يعتقد أولئك الذين وصل إليهم النص (ق) – أنهما خارقتان، بحيث إن التراث قد تخلّى عن أية محاولة للنظر إلى نفسه فيه. على العموم، يُعرّف التشابه في معظم الأحيان بأنه تأثير، لكن التأثير يقوم أيضًا على التمايز الذي يفرضه النص. علاوة على ذلك، يستتبع ذلك أن التمايز هو أثمن من التشابه، ولا أظن أن القرآن خلق ذلك بالصدفة. لأن مبدأ التشابه الدائم يولد المرشحين الأكثر خطورة لأجل الاتباعية epigonism العقيمة والتراثانية، في حين أن

مبدأ التمايز الخلاق هو شرط أساسي لأجل الاختراقات الطليعية. هكذا يكون القرآن شديد الأهمية بشكل مضاعف على الأقل ضمن التراث الأدبي، فمن الناحية الأولى، إنه، في حد ذاته، شيء جديد من أعلى مرتبة على مدى كل التاريخ الأدبي العربي – الإسلامي، (أنا لا أناقش الجانب اللاهوتي للنص (ق) هنا، نظرًا لأنني مهتم بميزته الأدبية، الشعرية) ومن الناحية الثانية، إنه عظيم الأهمية لأنه – لكونه مختلفًا عن كل الأعمال الأخرى العظيمة الأهمية – قد دشن وخلق التمايز الأدبي والثقافي بوصفه غنى لم يكن من الممكن تخيله من قبل وسوف يدشن الخلق السريع لإمبراطورية ثقافية شرقية – إسلامية شاسعة – ولم يكن من الممكن تخيلها سابقًا أيضًا – كانت هي الأكبر في العالم في ذاك الوقت، لكن دائمًا مع وجود النص (ق) بوصفه مركزًا لها. إن التمايز الذي خلقته بشكل حتمي فرادة النص (ق) وعدم قابليته للتقليد، هو قوته الحاسمة والأكثر إبداعًا.

لم يكن بإمكان النص (ق) أن يحدث مثل هذه التأثيرات إلا بسبب رفضه الثابت والمدعوم بالحجة لأن يتم اختزاله إلى مستوى الفن. فلو تم تلقي النص (ق) كعمل فني وليس بوصفه كلام الله الواقعي، اللانقلي اللاتخييلي، لفشلت في المجيء بلا شك كل المظاهر والإنجازات التي نعرف هويتها في هذه الثقافة. لأن النص (ق) قد حشد كل إمكانات كل العرب وفي وقت لاحق كل الشعوب الأخرى ليس لأنه عمل فني أدبي بل لأنه قد فُهم بوصفه كلام الله حول الحقيقة، بحيث إن هذه الشعوب قد غيرت نفسها بشكل كامل لأول مرة بالنسبة إلى النص (ق)، فقط لتغير لاحقًا قسمًا كبيرًا من العالم. لذلك، لولا النص لما كانت هناك أي خلافة عربية – إسلامية. بشكل مماثل وفي الوقت نفسه، لولا النص (ق) لما كان هناك أي شعر عمري مميّز (ولا أية أشكال أدبية هامة أخرى)، ولما كانت هناك فلسفة متقدمة جدًّا، ولا نقلت الفلسفة والفن اليونانيين القديمين إلى أوروبة، الخ. ولكان العالم مختلفًا تمامًا لو لم يكن هناك أي النص (ق). إن ما كان من الممكن توقعه بشكل معقول، لو تم تلقي النص (ق) كفن، هو محاكاته حتى الاتباعية المطلقة. – فقط عندما ينظر من هذا المنظور تبدو مسافة النص (ق) عن الشعر مصيرية لأجل التاريخ، أو حقيقة أنه عرّف الزعم القائل بأنه

عمل من أعمال «شاعر مجنون» بأنه أكبر هرطقة. في الوقت نفسه، عندما أنزل النص (ق)، لم يكن من الممكن تخيل ما يمكن أن نراه اليوم، وهذا يبدو فريدًا نوعًا ما في التاريخ. أي، يتبين أن التمايز الصريح والضمني للنص (ق) يمكن أن يعملا بشكل متزامن كعامل مفكك، رابط: من الناحية الأولى، إنه يولد بشكل شبه قسري وبالضرورة أشكالًا جديدة من الثقافة ومن الناحية الأخرى وفي الوقت نفسه، يبقيها في فلكه، في الكون الذي خلقه. حتى بعد الانتصار الإيديولوجي والأدبي للنص (ق)، أُبدع الشعر باتباع مبدأ التمايز عن النص (ق) رغم أن كل كتب النصوص حول البيان باللغة العربية – من أقدم العصور إلى يومنا هذا – كانت مليئة بإنجازاته البيانية. سوف أناقش هذا التمايز الشعري للإبداع الأدبي في الجزء التالي، لكن قبل ذلك ينبغي أن أذكر كيف أن النص (ق)، من خلال مرجعيته العليا، قد رسخ طريقة جديدة لدراسة التراث. أي، إن الفيلولوجيا التي ذكرتها سابقًا بوصفها قدر الشعر العربي القديم تستحق اهتمامًا خاصًا – كعلم مكرس للتراث، لكنه اكتسب زخمه الكبير، وإن يكن غير المباشر، من النص (ق).

الفيلولوجيا بوصفها زخمًا وفخًا

الجهة الرئيسية التي أثر منها القرآن على الشعر هي الفيلولوجيا التي نشأت بعد تنزيل القرآن ووفرت إطارًا لأجل النقد الفيلولوجي الذي يمثل فعلًا الشكل الوحيد من النقد الأدبي لقرون من الزمن. لذلك، فقد أثر القرآن بشكل غير مباشر على التراث الأدبي أيضًا بتشجيع الحفاظ على إنتاج الشعر القائم لكي يستعمل هذه المادة الشعرية في المقام الأول، ومن ثم تقنيات الشعر أيضًا، لدراسة لغة ومرجعية النص القرآني، بمقارنته أو مغايرته مع الإنتاج القائم.

إن كثيرًا من الشعر القديم ربما كان سيضيع لولا المبادرة الفيلولوجية إلى تدوينه، لتحويله من تراث شفهي إلى ورق بحيث يمكن لمادته اللغوية أن تكشف إعجاز القرآن. لذلك، فإن نفس الشعر الذي كان القرآن قد تعامل معه بلغة عقيدية (إيديولوجية) قد تم إنقاذه من خلال وصية النص المنقول بأن يتم حفظه، رغم أن الشعر من المحتمل

جدًّا أن «يتم تجريده من الوثنية» depaganised أثناء تدوينه، بمعنى أن كل شيء يعبر عن الاعتقاد الجاهلي، أو يوحي به مجرد إيحاء، من المرجح أنه قد حذف منه. ثمة إشارات قوية على ذاك الأثر. هذه الإشارات حول إزالة الصفة الوثنية للشعر العربي القديم تشكك بشكل خطير بموثوقية هذا المجموع الشعري كما نعرفه اليوم؛ إنها أيضًا تضاعف تأثير القرآن على الشعر. أي، لا شك في أن الحاجة الأساسية إلى تفسير لغوي للقرآن قد حفزت تطور الفيلولوجيا وتدوين الشعر الجاهلي. لكن تدخلًا إسلاميًّا ممكنًا في مرحلة التدوين هو مثال خاص على نفوذ النص، يثبت مرة أخرى تأثيره القوي ليس فقط على المستقبل بل أيضًا، «بمفعول رجعي» على الماضي لذلك. بسبب الحاجة إلى شرح متعدد الطبقات للقرآن، حُفظ الشعر القديم، بغض النظر عن درجة موثوقيته. حتى لو تمت مراجعة هذا الشعر في ما يتعلق بموقف النص، وذلك أثناء معالجته الفيلولوجية وتدوينه، فقد استطاع ذلك بلا شك أن يؤثر فقط على طبقته العقيدية/ الإيديولوجية، الأمر الذي بواسطته تم اختزال شعرية هذا الشعر إلى واحد من جوانبه. أولًا قبل كل شيء، كان نشوء الفيلولوجيا، كحقل معرفي تفسيري هام، يرتبط بعلاقة سببية مع حفظ الشعر القديم، بوصفه نقطة البداية للفيلولوجيين ونقطة مرجعيتهم. إن ذلك ينطوي على مفارقة كما قد يبدو للوهلة الأولى، إذ يستتبع أن النص (ق)، في جانب هام جدًّا منه، هو نص (ق) ذو استمرارية. أي، رغم أن النص (ق) واجه الشعر بشكل دراماتيكي، الأمر الذي ناقشته بالتفصيل، فقد أكد بشكل غير متوقع على أهمية التراث بوصفه استمرارية Continuity: كان تدخل النص في التراث جذريًّا ومصيريًّا، لكنه لم يصل إلى مرتبة الإلغاء الكامل لكل شيء وجد قبل النص (ق). على العكس، فإن الطبيعة التدخلية للنص (ق) قد برزت لكي يُنقذ التراث على هذا النحو. هذا هو بالضبط ما تشهد عليه الفيلولوجيا المتطورة جدًّا، بالإضافة إلى الإرث الشعري الثمين المحفوظ تحت جناح النص (ق). هذا هو السبب في أن كل شيء يشير إلى استنتاج أن النص (ق) هو عمل ذو استمرارية وسياق.

من بين التبعات الأخرى لعلاقة النص (ق) بالفيلولوجيا والشعر القديم حقيقة أن مرجعية الشعر القديم قد كرست أيضًا بسبب مرجعية الفيلولوجيين. هذه أيضًا

تشير إلى مفارقة جلية، ولا نهاية للمفارقات عندما يصل الأمر إلى تأثير النص. أي، من المثير للفضول والمتناقض ظاهريًّا أن الشعر القديم، في كل العصور التاريخية للإسلام، كانت له منزلة غير قابلة للجدل ومنزلة الأنموذج/ القدوة، حتى رغم أن النص (ق) قد اتخذ موقف النقد الحاد إزاءه في عصر الانحطاط. يبدو مفارقًا أيضًا أن الفيلولوجيا – رغم كونها قد حفزت عن طريق القرآن – قد حددت موقع الشعر بوصفه نموذجيًّا في مجمل التراث.

هذا المنظور يؤدي إلى استنتاج لا مناص منه حول إزالة «التوثين» الفيلولوجية للشعر القديم. أي، إن الفيلولوجيا، كونها مؤدلجة بشكل مؤكد إلى درجة ما في زمن الحماسة الإسلامية العامة، ما كانت لتحفظ الشعر بشكل ورع للغاية وتعزّه كمرجعية بحيث يبقى، في موثوقيته، متحديًا للعقائد (الدوغما) القرآنية. مثل هذا النفاق للتراث لا يمكن تصوره. فالإرث الشعري لم يكن بمقدوره أن يبقى حيًّا في ذاك الشكل. لكن – ثمة أيضًا حقيقة تاريخية بحوزتنا، على سبيل المثال، إن مجموعة المعلقات من العصر القديم، بغض النظر عن درجة موثوقيتها، إضافة إلى حقيقة أن هذه المجموعة قد حفظت له منزلة المرجعية التي لا خلاف حولها. يستتبع ذلك إن نزع التوثين عن الإرث قد فرض «إرادة لاحقة» للنص (ق)، مؤكدًا أهمية الاستمرارية كشرط مسبق لأجل التواصلية الثقافية، لكن هذا يؤدي إلى تبعة طويلة الأمد شعريًّا. أي، ربما كان بإمكان الفيلولوجيا أن تتدخل في الشعر القديم فقط في دائرة مضمونه (الإيديولوجي). فقد كان شكل الشعر عديم الصلة بالقرآن، ولم تكن ثمة حاجة للتدخل في هذا الحقل. ومع ذلك، فإن التدخل في أي دائرة من الشعر يشكل تشويشًا لشعريته. إن إزالة «التوثين» تبدو مرجحة بالنسبة لي، بغض النظر عن غياب الحقائق المادية المبرهنة عليها، بما أنه توجد حقائق تنشأ عن تأمل لاحق: الشعر في ذاك الوقت هو أحد الثيمات السلبية بشكل ملحوظ في القرآن – على المستوى الإيديولوجي، لم يكن ثمة مساومة معه، بل حفظته الفيلولوجيا المولودة تحت جناح القرآن، ما يوحي بأن الشعر كان بمقدوره أن يجد بنفسه مكانًا تحت هذا الجناح بشرط أن يرتد في ما بعد عن مواقفه وأفضلياته الإيديولوجية. لذلك، كان ثمة ثلاث مرجعيات متضافرة

هنا: القرآن – الفيلولوجيا – الشعر القديم. فالقرآن والفيلولوجيا زودا الشعر القديم بمرجعيته، وخصوصًا المعلقات بوصفها المجموعة الممثلة له. كان الاشتراط لأجل هذه المرجعية هو التدخل الشعري في شعر ذاك العصر. من هنا، أعاد القرآن ترتيب الشعر الذي أصبح بذلك «مخوّلًا» برفع قيم النص (ق)؛ ما يبدو أهم من أي شيء آخر هو أن الشعر القديم المنقح شعريًّا كان له تأثير حاسم على الشعر اللاحق على مدى بضعة قرون. هذه مؤثرات بعيدة المدى وشاملة للقرآن على التراث الأدبي.

تستحق الفيلولوجيا العربية بالتأكيد امتنانًا كبيرًا من أجل هذه الفترة المبكرة. أعتقد أن ذلك يمكن التعرف عليه بدقة في العلاقة بالشعر القديم وأهميته الشعرية من أجل التراث الأدبي برمته. مع ذلك، فإن هذه الفيلولوجيا المبكرة – بالإضافة إلى الفيلولوجيا الاستشراقية الحديثة التي نوفشت سابقًا – كانت لها تقييدات خطيرة، سيكون عليّ أن أفسرها تكرارًا بالنظر إلى حقيقة أن الفيلولوجيا، بوصفها علمًا ونقدًا، قد هيمنت على التراث العربي حتى العصر الحديث. لأنها، لم تكن تلتزم فحسب بدراسة النصوص القديمة بل وجهت أيضًا الإنتاج الأدبي القائم والمستقبلي بجبروت غير متوقع.

من طبيعة الأشياء أن الفيلولوجيا هي حقل معرفي يحفظ. بما أنها تعاملت مع النصوص القديمة بوصفها ذات قيمة، فإنها لم تكتف بالأوصاف الفيلولوجية الحيادية القيمة، والتجربة النصية الفيلولوجية، الخ. بدلًا من ذلك، التزمت الفيلولوجيا العربية دومًا بشكل صادق، بأحكام القيمة. لهذا، ففي حماستها الزائدة، خارج الأفق العلمي، كرَّست حقلها وتعاملت مع أعمال الماضي كما تعاملت مع آثار العصور القديمة الأصلية – بلغة الزمن والقيمة. من هنا فإن تاريخ الأدب العربي القديم، أو تاريخ شعريته، هو تاريخ التراثانية، أو تاريخ الصراع غير المتكافئ بين الفيلولوجيا الحافظة والسائدة والنقد الفيلولوجي من ناحية أولى والإلحاح الذي لا يقاوم أساسًا للمؤلفين الأدبيين العظام من الناحية الأخرى. يوضح ذلك في الذهن فقط – ويجب علينا فعل ذلك إذا أردنا أن ندرس الأدب العربي بشكل صحيح – يمكننا أن نثمن الأهمية الشعرية والإنجاز الفني للتراث في شعر الحب العمري والعذري، على سبيل المثال.

أو، في العصر السياسي التالي، العباسي (٧٥٠–١٢٥٨) قد تكون قصة علمشعرية poeticalagy حول أهم شعراء العصر، أبو نواس (٧٥٧–٨١٤) أفضل تفسيرًا للصراع الشرس بين التراثانيين والطليعيين، بين الحفظ الفيلولوجي والإبداع الأصيل. القصة شائعة وتبدو مثل نادرة، لكنها في الحقيقة، غنية جدًّا بالمعلومات، ووثيقة الصلة على النحو الأمثل بلغة التاريخ الأدبي، ودراماتيكية شعريًّا.

عندما سأل أعظم شعراء العصر الكلاسيكي في الأدب العربي فقيهًا من الثقاة هو خلف الأحمر (توفي سنة ٧٩٦ للميلاد) كيف يصبح شاعرًا جيدًا، كان جواب الفقية في تطابق كامل مع معايير العصر – أن عليه أولًا أن يحفظ عن ظهر قلب ألف قصيدة من الشعراء العرب الأقدمين. بعد فترة من الزمن لم يكن من الممكن بالتأكيد أن تكون قصيرة، جاء أبو النواس اللجوج إلى الفقيه مرة أخرى، يعلمه أنه قد أنجز المهمة، فقال له الفقيه: «إذا أردت أن تبدأ الكتابة بنفسك، فيجب عليك الآن أن تنسى هذه الأشعار».

تبدو القصة قوية جدًّا لكنها، سواءً كانت موثوقة أم لا، تشرح المزاج العام للعصر. كمسألة حقيقة، إن القصة تفاؤلية بشكل ما أيضًا، نظرًا إلى أنها لا تزال تفتح إمكانية التجديد، كيفما كان التراث يحدده. لم يكن فقهاء آخرون بمثل هذا الكرم لأن متطلباتهم لم تترك أية إمكانية لأن تُنسى الأشعار على الإطلاق: فقد أوصوا بأن تقلد، وكثير من الشعراء الذين رضخوا لمثل هذه المرجعية ظلوا مقلدين فقط.

مع ذلك، فإن بحث أبي النواس عن «الصوف الذهبي» يقدم مغزى يتعلق بعصر آخر. أي، إن الشاعر، ربما كما لم يفعل شاعر آخر من العصر الكلاسيكي – قد أنعش التراث بلغة تتحدى الألفاظ المهجورة، وأغناه بأشكال شعرية جديدة سوف يفتخر تراثه بها على مدى قرون قادمة. إن تجربته مع التراث والفقهاء وشعره التجديدي هما شهادة بليغة على كفاح كبير لمرجعية فقهية وحافز إبداعي. حتى هكذا، فإن مجموعة أبي النواس تقدم ما يكفي على الجانب التراثي بما أن عصره كان يتطلب هكذا. في حين أن توصية الأحمر يمكن فهمها أيضًا كمطالبة بالتمكن من التكنيك

الشعري من خلال معرفة الشعر التراثي. ثمة إشارات كثيرة تؤيد هذا التفسير، بما أن التقنية (الصنعة) Tecne كانت شرطًا أساسيًّا من شروط العصر، وسوف أناقشها بشكل مستقل.

يبدو من الضروري أن أضيف إلى هذا السياق آراء مرجعين آخرين أكثر عظمة. هما ابن خلدون وابن رشيق (توفي عام ١٠٦٣)، حول كيف أن من الضروري لكل شاعر – لكي يصبح شاعرًا – أن يتمكن تمامًا من نظم الشعر التقليدي، وبالدرجة الأولى لغة وتقنية الشعر التقليدي، يقول ابن خلدون الشهير (**نقول: اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطًا: أولها: الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها (.....) فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط**)[١].

أما ابن رشيق فيعلم الشعراء أن يركزوا على التراث الشعري الشفهي، وأن يحفظوا الشعر وبذلك يكتسبون التربية الشعرية. إنه يحيل أيضًا إلى مرجعية الأصمعي (٧٤٠– ٨٢٨) مستشهدًا بقوله: (لا يمكن للمرء أن يصبح شاعرًا حقًّا حتى يصبح راويًا للشعر العربي)[٢].

و يعلن ابن طباطبا (ابن طباطبا العلوي، توفي عام ٩٣٤) أن من الضروري أن يكون كل شاعر متربيًا على القيم الأدبية لعصره، وبالأخص تلك القيم التي تتعلق باللغة والسمات الخصوصية للشعر العربي[٣].

– وضع كثير من الفقهاء الآخرين نفس الشروط. فقد كان على الشاعر أن يكون عالي الثقافة، التي لا تشمل المعرفة النظرية، نظرًا إلى أنه لم يكن ثمة نظرية أدبية مطلقًا. كان الشاعر يتلقى تعليمه من خلال حفظ الإنتاج الشعري، متمكنًا بذلك من الشعرية التراثية بلغة شكلها أكثر بكثير منها بلغة مضمونها. إن حفظ

---

(١) cf. ؛ ابن خلدون، المقدمة،

(٢) مأخوذة عن: عدنان حسين قاسم، «الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر» (طرابلس)، ١٩٨١، ص ص ١٣١-١٣٢.

(٣) ابن طباطبا معيار الشعر، ص. ٨٤ مقتبس عن د. عدنان حسين قاسم، مصدر سلف ذكره. ٣٠٩.

الشعر القديم أيضًا ساهم في التمكن من المعجم القديم الذي كان النقد الفقهي الفيلولوجي يقدره تقديرًا عاليًا إلى درجة قصوى، في حين كانت المعرفة المفصلة بالنظام البحوري/ العروضي لا غنى عنها sine qua non لكل شاعر[1]. من المعروف جيدًا أيضًا أن الشعراء من حواضر ذاك العصر، كبغداد، كان عليهم أن يمضوا بعض الوقت يتخصصون مع البدو. السبب المزعوم وراء ذلك كان حاجة الشاعر إلى التمكن مما تدعى اللغة العربية النقية، غير الملوثة بالتأثير الأجنبي الذي كانت تتعرض له في المدن. مع ذلك، وراء هذا الطلب المعقول نسبيًّا كانت تختبئ غاية أخرى لم يهجرها الفقه (الفيلولوجيا) أبدًا. أي، في طبيعة الأشياء، أن البيئة البدوية كانت معزولة نوعًا ما، ومحافظة في انعزالها، بحيث إن اللغة العربية بين البدو كانت أعرق بكثير مما كانت في المراكز الحضرية الكبيرة والمكتظة. لقد كان هذا الجانب هو ما كانت تهدف إليه الفيلولوجيا وبالأخذ في الاعتبار حقيقة أن الشعر كان أكثر شعبية من أي شكل فني آخر، وأن الشعر كان كونيًّا إذا جاز القول، ليس نخبويًّا أو شعبيًّا. فقد ساهم أيضًا في المحافظة اللغوية والشعرية. لقد كانت الفيلولوجيا ظافرة.

– بما أن الفيلولوجيا و«الإلقاء» على الجمهور (كانت القصائد تلقى في معظم الأحيان، أكثر بكثير مما كانت تقرأ) كانا يتطلبان من الشاعر أن يتمكن بشكل تام من الشعر التراثي– بحفظه عن ظهر قلب، الأمر الذي يحدد الموقف من التراث – لم يكن من الطبيعي فقط أن نتوقع أن معظم الشعراء لن يكونوا قادرين على مقاومة تأثير هذه الوفرة الشعرية النموذجية الإلزامية والمستظهرة، وأنهم سوف يحاكونها بشكل ناجح تقريبًا، وحتى أكثر من ذلك مما كانت الفيلولوجيا الرسمية والجمهور العريض الملتزم بالتراث يتطلبان منهم أن يفعلوا.

– كمسألة حقيقة، لم يشهد التراث الأدبي العربي سوى قلة من النقاد الفيلولوجيين الموثوقين الذين وضعت أعمالهم خطوطًا دليلية لأجل النقد الفيلولوجي برمته: على مدى مئات السنوات انغمس نقاد آخرون في المحاكاة التقليدية أو في

(١) لم يظهر الشعر الحر إلا في عام ١٩١٩، حتى آنذاك كان يعتبر بمثابة هرطقة شعرية.

إعادة كتابة أراء هؤلاء النقاد الفيلولوجيين العظماء[1]. ينبغي ذكر الأسماء التالية: أبو عمرو بن العلاء (٦٨٩-٧٧٠)[2]، أبو عبيد (٧٢٨-٨٢٥)[3]، الأصمعي (٧٤٠-٨٢٥)[4]، ابن سلاَّم الجمحي (٧٥٨-٨٤٦)[5]، ابن قتيبة (٨٢٨-٨٨٩)[6].

كان الأصمعي يؤمن بأن أعظم الشعراء هم فقط شعراء العصر الجاهلي أو من عهد النبي في أحسن الأحوال. حتى أنه ذهب أبعد من ذلك بأن زعم أن الشعراء الثلاثة البارزين للعصر الأموي (جرير، ٦٥٣-٧٣٢) والفرزدق (٦٤١-٧٣١) والأخطل (٦٤٠-٧١٠) لو كانوا شعراء جاهليين لكانوا شعراء جيدين[7].

- بقدر ما يبدو هذا الحكم غير مألوف وحتى غير منطقي، فإنه سائد في النقد الأدبي الفيلولوجي. إن مرجعًا كبيرًا للنقد الفيلولوجي، هو ابن قتيبة. قد نظر نظرة إيجابية إلى ما يدعى الشعر الجديد أيضًا؛ فقد كان أحد القلائل الشجعان بما يكفي لفعل ذلك. مع ذلك، حتى في مثل هذه الحالات النادرة كانت العراقة تعطي الأولوية دومًا لكل حكم. إن النقاد الفيلولوجيين، أو الأعظم بينهم، كانوا مدركين بشكل واضح أن بعض التجديدات في التراث ضرورية ومن غير الحكمة أن نرفضها مسبقًا، لكن الشعر القديم بقي مرجعًا شعريًّا لا خلاف حوله في منظومة قيمه. من هنا فإن ابن قتيبة قد قيَّم الشعراء الجدد بشكل إيجابي أيضًا، لكنه، على نحو مفارق، قيمهم وفقًا لمدى قربهم من الشعراء الأقدمين بلغة الثيمة (الموضوعة) والشكل. كان مثالهم الشعري هو القصيدة القديمة «الثلاثية الأجزاء» (الوقوف على الأطلال في رحلة خيالية نموذجية للمعلقات؛ شعر الحب - الغزل؛ مواصلة الرحلة). إذ يكتب ابن قتيبة: **(فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل**

---

(1) Cf: I.M. Filstinski, Arabskaja Literatura cf: v srednie veka-VIII- IX vv,, ,»Nauka», Moscow, 1978, P. 205.

(٢) العمل الرئيسي لأبي عمرو ابن العلاء هو كتاب مرسوم المصطفى.

(٣) العمل الرئيسي لأبي عبيد هو مجاز القرآن.

(٤) العمل الرئيسي للأصمعي هو الأصمعيات.

(٥) العمل الرئيسي لابن سلام الجمحي هو طبقات فحول الشعراء.

(٦) العمل الرئيسي لابن قتيبة هو الشعر والشعراء.

(7) cf. : I. M. Fitstinskij, op. cit., op. 205.140 .)

واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعون، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد.)[1].

إن التركيب الثيمي للقصيدة المحدد من قبل ابن قتيبة هو نموذجي للمعلقات، التي تمثل أفضل قصائد العصر العربي القديم. رغم أن هذا النمط من القصيدة كان قد أصبح مقسمًا إلى طبقات في زمن ابن قتيبة وتطورت بعض ثيماته إلى أشكال شعرية مستقلة ومكتفية بذاتها، فمن المثير للاهتمام أن ابن قتيبة قدر تقديرًا عاليًا التنوع الثيمي للقصيدة. كانت ثيمة الرحلة (الخيالية) هي أيضًا قديمة بشكل مؤثر وسائد، لكن النقد الفيلولوجي فرضها أيضًا على الشعراء الذين كانوا معاصرين له، إن «التوازن» بين الوحدات الثيمية للقصيدة كان بشكل واضح أحد الهموم الكبرى لكل من الشعراء والنقاد، في حين كان مقياس نجاح هذه الوحدات هو اشتراط ألا تكون طويلة أكثر مما ينبغي أو قصيرة أكثر مما ينبغي، بل مضبوطة بشكل كامل وفقًا لرغبة المستمع// القارئ. هذه المطالب عززت بشكل واضح الشعرية القديمة. إذا تذكرنا أن الفيلولوجيين، كما قلت، طالبوا أيضًا «بما تدعى» اللغة العربية النقية التي تعني في أقصى الأحوال لغة عتيقة، يصبح عندئذٍ أكثر وضوحًا حتى كيف حاول النقد الفيلولوجي أن يؤبد الشعرية القديمة.

– بالتأكيد، في موقف ابن قتيبة النقدي الموجز لكن المليء بالمغزى هذا تعلق أهمية خاصة على عبارة شاعر متمكن من الشعر (مجيد)، في بداية بيانه الكامل. إن مصطلح مجيد في الشعر لا يعني ضمنًا بالضرورة نعت النقاد جيد بمفهوم الفن الأدبي؛ فجيد ومجيد ليسا متطابقين في المعنى. فالشاعر المجيد هو شاعر يمتلك خبرة بالتراث. لذلك، انسجامًا بدقة مع مواقف ابن قتيبة والفيلولوجيين الآخرين، كان على الشاعر أن يتمكن كليًّا من التراث لكي يكون شاعرًا في حد ذاته. هذا نوع خاص من التجربة حيث يتحقق التراث تحققًا تامًا في الشاعر من جهة أولى، ويتحقق الشاعر في التراث من جهة أخرى. إن خبرتهما المتبادلة – خبرة الواحد حول الآخر وخبرة الواحد في الآخر – تكون كاملة بحيث تكون مشروطة بشكل متبادل. بالإضافة

(1) Ibn Qutayba, Liber Poesis et Poetrarum, ed. M. J. Goeje, Lagduni – Batavorum, 1904, P. 16.

إلى ذلك، عندما يعطي الأفضلية لنقطة أصل التراث في عصره القديم (كما هو الحال مع موقف ابن قتيبة وآخرين)، عندئذٍ فإن التراث برمته يكون موجهًا بالفعل نحو التراثانية، التي ينبغي سبرها بشكل منفصل.

- إن لمصطلح (شاعر) مُجيد جانب شعري هام آخر. فبالإضافة إلى أن هذا المصطلح يفيد بأن الشاعر ينبغي أن يمتلك خبرة بالتراث، فإنه يعبر في الأغلب عن الجانب التقني الخبروي من الشعر. أي، يكتسب الشاعر الخبرة من جهة أولى، من خلال معرفة الخبرة الشعرية لأسلافه، كما من خلال العمل الدؤوب والممارسة، وتهذيب تقنيته، الخ. يصبح جليًا كيف يعمل هذان العاملان الحاسمان معًا ويكونان معتمدين أحدهما على الآخر. فالشاعر يكتسب أو يوسع الخبرة بناء على معرفته بالتراث. مع ذلك، فإن معرفة التراث ثمينة في كل الأزمنة ولكن فقط لكي يصبح الشاعر متحققًا في عمل شعري فـردي[1]. إن بيان ابن قتيبة النموذجي لا يترك أي متسع لأجل الموهبة الفردية والخطوات الإبداعية نحو الأمام من منطلق التراث المتمكن منه قبلئذٍ، بما أن القصيدة القديمة الجاهلية توضع كنموذج يحتذى به، في حين أن موهبة الشاعر يتم استبدالها بالتجربة التي تعني ضمنًا، أولًا وقبل كل شيء، أن تقنية نظم الشعر يتم التمكن منها بنجاح. هذا يقود إلى بيئة مثالية لأجل التراثانية بوصفها جزءًا لا إبداعيًّا من التراث. تُستحضر تقنية الكتابة إلى الواجهة، ومن هنا فهي تستحق أيضًا أن تناقش بشكل مستقل[2]. كان لآراء ابن قتيبة تأثير هائل على تطور الشعر العربي طوال العصور الوسطى. إذ كان في جوهره كلاسيكيًّا Classicist رغم أنه لم يتجاهل «الشعر الجديد»، معترفًا «بحقه» في القيم الجمالية حتى خارج المعايير الفيلولوجية[3]. رغم ذلك، فإن تأثيره الكلاسيكي بقي لا يمكن تجاوزه. ليس

(١) بعد مقالة ت. س. إليوت/ التراث والموهبة الفردية/ المنشورة في عام ١٩١٩، لا حاجة لشرح العلاقة بين التراث والموهبة الفردية؛ فهذه مألوفة في النظرية الأدبية. مع ذلك، فإن علاقة الشاعر بالتراث تم تعريفها بشكل منفصل في ما بعد الحداثوية، التي تستعمل منهج التناص وحيث يمكن للشاعر إما أن يشجع التراث أو ينكره.

(٢) يكاد لا يصدق كم طال عمر الشروط التي وضعها ابن قتيبة وبعض الفيلولوجيين الآخرين أي، إن موتيف الرحلة الخيالية من القصيدة القديمة (السفر على ظهر جمل والوقوف على الأطلال لإنشاد مطلع قصيدة حب) قد بقي حتى الأزمنة الحديثة التي نقرأ فيها شعراء حديثين يكتبون قصائد مشابهة حول رحلات خيالية، حتى رغم أنهم لا يغادرون العواصم المريحة التي يستمتعون فيها برفاهية السيارات الحديثة والتكييف.

(3) I. M. Filitinskij, op. cit, P. 214.

عجبًا، إذًا، أنه حتى الشعراء الذين يعتبرون «شعراء التجديد» ألفوا أشكالًا شعرية تقليدية ورعوا لغة عتيقة فيها. على سبيل المثال، أدخل بشار بن برد (٧١٤ - ٧٨٤) وأبو نواس (٧٥٧-٨١٤) أشكالًا جديدة إلى التراث الشعري، استعملا فيها لغتهما المعاصرة المعروفة لجمهور عريض، لكنهما كتبا في الوقت نفسه أيضًا أشكالًا تقليدية تتطلب اللغة القديمة. وفقًا لحكم العصر، لم يكن بمقدور أي شاعر أن يحظى بأعظم احترام ما لم يكن قد برهن على تمكنه من الأجناس الشعرية التقليدية. فالشعراء لم يكن مطلوبًا منهم أن يقوِّضوا التراث بل أن يهذبوه. عبر فترة زمنية معتبرة - عمليًّا طوال العصور الوسطى وعمومًا بعد نزول القرآن - مثّل الشعر إلى حد كبير عددًا من الثيمات والأشياء المألوفة والمواضيع المتكررة. كان مفهوم الأصالة في حينه مختلفًا اختلافًا كبيرًا عن مفهومه في عصرنا. فالشاعر الموثوق كان شاعرًا تمكن بشكل ناجح من التراث واستعمل المنجزات الشعرية للآخرين. حتى مفهوم النقد يجب تفسيره وشرحه في هذا السياق.

الفيلولوجيا: موثوقية النص وأصالة المؤلف

لم يطور التاريخ الأدبي العربي نقدًا أدبيًّا بنفس المعنى والوظيفة كما هو معروف في الأدب الأوروبي. يرمز النقد، أصلًا، كجذر معجمي وكمفهوم ينتمي إلى النظرية الأدبية، إلى اختبار أصالة العمل الشعري: بما أن الانتحال كان منتشرًا على نطاق واسع، فقد كانت مهمة النقد هي أن يميز الأعمال المنتحلة من الأعمال الموثوقة[1]. لذلك، فإن المهم في هذا السياق هو أن المصطلح العربي المقابل لمصطلح Criticism، نقد، (الذي لا يزال المصطلح الوحيد) هو مصطلح فيلولوجي على نحو بارز. فالنقد لم يتعامل أساسًا مع إثبات الموثوقية بلغة تفرد العمل- تفرده الفني - بل بلغة موثوقيته الفيلولوجية. لم يكن العمل كقيمة فنية في بؤرة اهتمام هذا النقد، بل العمل كندرة فيلولوجية. فالمصطلحات لا يمكن فصلها أبدًا عن العلم الذي يستخدمها، ويصح ذلك بشكل خاص على المصطلحات في الثقافة العربية.

(١) إن دلالات الجذر (نقد) مثيرة للاهتمام في هذه الحالة. أحد مشتقات هذا الجذر (نقد، وجمعه نقود) في اللغة المعاصرة يعني المال عمومًا، لكنه كان يدل ايتيمولوجيًا على القطع النقدية (النقود) غير المزيفة. أما الشكل المورفولوجي لهذا الجذر - نقد - فيدل على النقد الأدبي الذي يعرف هوية العمل الأدبي والنقد بوصفه غير مزيف. فكلاهما يعالجان اللاتزييف بوصفه قيمة.

لذلك، فإن الأصالة التي كانت الفيلولوجيا مهتمة بها كانت ذات طبيعة فقهية: كمية وفيرة من التراث المزيف كان ينبغي «غربلتها»، فتم وفقًا لذلك تعريف الأعمال التي ليست انتحالات من بينها؛ هذا المفهوم للأصالة مختلف عن المفهوم الذي يعرَّف الأصالة بوصفها تفردًا، أو كقيمة فنية أصلية من حيث المؤلفية. مع ذلك، سيكون من الخطأ أن نزعم إن الفيلولوجيا استبعدت بشكل كامل أحكام القيمة من حقل اهتمامها إذ يمكننا أن نرى من الآراء الفيلولوجية الملخصة أو المقتبسة سابقًا أن مؤلفيها كانوا يفضلون بعض المسلّمات الشعرية والتجربة التراثية، ويوصون بأن يكون الإنتاج الأدبي موجهًا نحو النماذج الشعرية القديمة. لم يخجلوا من مناقشة أي شعر هو أفضل، وأي شاعر هو أفضل، ما يعني بشكل فعلي أنهم قدموا منظومة قيم، ينبغي شرح طبيعتها النوعية.

لم تنشأ منظومة قيمهم، أولًا، من علم الشعر أو من تفسير الأدب بوصفه منظومة قيم فنية، لكن منظومة النقد الفيلولوجي نشأت من الفيلولوجيا بحد ذاتها. هذا يقتضي أولًا وقبل كل شيء تحليلًا نصيًّا فيلولوجيًّا، بالإضافة إلى خبرة بيوغرافية وببليوغرافية تثبت مؤلفية وموثوقية عمل ما، الأمر الذي يثمر لاحقًا حكم قيمة يكون من الواضح أنه لا يمكن فصله جذريًّا عن المنهج الفيلولوجي وأهداف الفيلولوجيا. حقيقة الأمر هي أن ثمة سيرورة غير معتادة تمامًا تحدث هنا:

بما أن موثوقية المؤلفية هي الهدف الرئيسي للفيلولوجيا، فإن تقييمها اللاحق – في النقد الفيلولوجي – قد أصبح مشوهًا لأن مفهومين أساسيين قد التبسا: موثوقية المؤلفية (اللاانتحالية non– apocryphal) والأصالة الفنية. فقد استبدلت موثوقية المؤلفية بالأصالة الفنية. بعبارة أخرى، يجري تقديم الموثوقية بوصفها قيمة، وهو ما يتفق تمامًا مع منهج وغايات الفيلولوجيا، وليس مع شروط النقد الفني. الموثوقية ليست مساوية للأصالة الفنية كقيمة. هذا الخلط لقيمتين متمايزتين أوجد نقدًا (الفيلولوجيًا) قدم نفسه بوصفه كفؤًا تمامًا، وحتى علميًّا من ناحية أولى، في حين أنه، من الناحية الأخرى، قاصر في حقل بعينه، ماجعل أحكامه القيمية غير ملائمة والبرهان على ذلك يمكن عرضه بالطريقة التالية.

أولًا، إن الفيلولوجيا، وهي تسعى وراء هدفها الرئيسي – الذي يُعرف بأنه سبر الماضي الأدبي، بالعودة إلى الوراء قدر الإمكان– قد نفذت أعمق فأعمق إلى الماضي إلى أن توقفت عند النماذج القديمة التي نادت بها عندئذٍ بأنها أسمى القيم. بالتعامل مع الإرث الأدبي واللغوي، فضلت الفيلولوجيا الماضي كما هو، ما يقتضي ضمنًا أن «منطق الماضي»، أو «مبدأ التاريخانية، كان المبدأ الذي حكم كينونة الفيلولوجيا ذاتها: الفيلولوجيا لم تستطع أن تقاوم نوعًا من العطالة (الفيلولوجية) المرسخة للماضي، أو حتى العصور القديمة، بوصفه المحك لأجل تعريف القيم. إن أية مقاربة مختلفة. لن تكون متأصلة في الفيلولوجيا؛ فالفيلولوجيا لم يكن بالإمكان تكوينها بطريقة مختلفة. هذا هو السبب الرئيسي في أن الفيلولوجيا قد فضلت الماضي بمثل هذا الحماس. ثمة أيضًا شيء ما آخر تنبغي إضافته إلى هذا السبب.

إن للبحث عن موثوقية المؤلفية أيضًا اتجاهه الخاص به من العطالة. فإنعاش المسار العطالي الذي التزمت به الفيلولوجيا في إثبات موثوقية المؤلفية يمكن أن يؤدي إلى مثل هذا الخلط. أولًا كان ثمة بحث عن موثوقية الأعمال (التي أدرج تحتها الشعر اللامنحول، اللامزيف، أي الذي تكون مؤلفيته أكيدة) الأقرب إلى زمن الباحث – الفيلولوجي. مع ذلك، لما كان فحوى التراث يكمن في الاستمرارية المعبر عنها من خلال أشكال مختلفة من التقليد وفهم خاص للأصالة، فقد بحث الفيلولوجيون عن موثوقية الموتيفات والثيمات والمعالجة الشعرية للثيمات الفردية، الخ. في أعماق استمراريتها، بالغوص أبعد فأبعد في الماضي، نظرًا إلى أن محكات موثوقيته أصبحت أكثر محدودية في الزمن. فكانت العطالة آنذاك في خضم الفعل: أعماق الماضي الأدبي أصبحت أكثر فأكثر جاذبية و«ذات قيمة» عندما كشفت عن الإمكانات التي لا ولم يحلم بها لقيمتها الموثوقية. بالتأمل في هذا الاتجاه للعطالة الفيلولوجية، لا عجب أنه قد أدى إلى أن تنسب أسمى قيمة إلى الشعر القديم. مع ذلك، حدثت «نقلة» أخرى للمستويات الميثودولوجية هنا. إن البحث عن موثوقية المؤلفية بالمعنى الفيلولوجي الضيق تم خلطه، ربما بشكل غير مقصود، بالموثوقية الشعرية. لأن العمل

يمكن أن يكون موثوقًا من حيث مؤلفيته، لكنه ليس موثوقًا بالضرورة بالمصطلحات الشعرية، عندما يمكن حتى أن يكون مقلدًا. ثمة مستويات مختلفة تمامًا. فعندما تحسب موثوقية المؤلفية خطأ على أنها موثوقية شعرية، أو عندما لاتكون الاثنتان متمايزتين، فإن معظم التراث العربي يعرّف عندئذٍ بأنه غير موثوق، غير أصيل، نظرًا إلى أن أعماله نشأت ضمن شعرية تكونت قبل هذه الأعمال بزمن طويل. هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن تكون قد أدت إلى كون الشعر القديم أسمى قيمة: شعريًّا، إنها في منبع هذا التراث بحيث إن الفيلولوجيا قد فضلت شعراءه على كل الشعراء الآخرين. إن أولوية العصور القديمة تُجعل مطلقة.

البرهان الثاني في التوصل إلى موقفي من الفيلولوجيا العربية الكلاسيكية يمكن إيجاده في ما يلي. يمتلك النقد اللافيلولوجي موقفًا مختلفًا من التراث. إذ يعترف بطريقة إليوتية (نسبة إلى ت. س. إليوت) بالتراث بوصفه الفضاء الوحيد الذي يتحقق فيه العمل الأدبي كقيمة، لكن الجوهر هو بالتحديد في «اتجاه تقييمي» معكوس. فمن خلال إملاءات موثوقية المؤلفية يشير النقد الفيلولوجي، بشكل حتمي ومع كل خطوة بشكل أكثر إتقانًا، في اتجاه الموثوقية بوصفها القيمة الأسمى، في حين أن النمط الآخر من النقد يشير نحو تقاطع أفق القيم المكرس من خلال التراث. يشترط النقد الأدبي الموثوق، اللافيلولوجي، أن يكون العمل الموثوق مختلفًا نسبيًّا عن كل الأعمال السابقة، لكن أيضًا أن يكون قائمًا على تجربة التراث، الذي هو الشرط المطلق لأجل إمكانية التواصل. لذلك، وفقًا للنقد الموثوق، تكون الأصالة مساوية لنوع خاص من الطليعية – دائمًا إلى الأمام، ودائمًا إلى الأعلى Plus ultra – في حين أن المفهوم الفيلولوجي للأصالة يعني حركة رجعية – لاشيء أعلى non plus ultra. بهذه المصطلحات سبق لي أن قلت إن الفيلولوجيا العربية الكلاسيكية قد فهمت «الإبداع» الشعري بوصفه شيئًا يهذب التراث، ولا يقوضه، باستعمال تعابير لغوية بائدة والحقل المعرفي الشعري لإدخال هذا «التهذيب». يكون «التهذيب» في الواقع ذا طبيعة «تقنوية» ويمكن ترجمته، من خلال اللعب بالكلمات، بأنه «تحجر/ تحجير» Ossification التراث، بمعنى اللاتجدد. إن النقد الموثوق يهذب التراث إنما بطريقة

مختلفة، في الواقع بطريقة موثوقة. ضد الأصالة بوصفها اختراقًا في أفق التراث ذاته وكمبدأ للتقييم، فإن هذا النقد – أو الأعمال الأدبية التي يقدرها تقديرًا عاليًا – يهذب التراث بشكل جوهري وفي اتجاه مختلف: هذه الطريقة لإبقاء الأفق آخذًا في الاتساع من خلال تجارب وابتكارات جديدة، وليس من خلال المحاكيات ؛ يبقى التراث قابلًا للتمييز وموثوقًا؛ لا يوجد أي انقطاع لكن التخم قد دفع إلى الأمام بشكل إبداعي واغتنت تجربة التراث بشكل ملموس. الموثوقية كلية الوجود، إذا جاز القول – مبدأية ومتساوقة.

ثمة أمثولة ذات دلالة ذكرها الغزالي (١٠٥٨-١١١١) يمكن أن يكون لها معنيان على الأقل. تقول الحكاية إن إمبراطورًا قويًا أمر بأن تبنى له غرفة أنيقة. فاستُقدم إلى العمل بناؤون صينيون ومسلمون. من بين آخرين رسم البناؤون الصينيون بشكل متقن أجمل اللوحات الجصية على الجدران في حين قام البناؤون المسلمون، على الجانب المقابل من الغرفة، بصقل الجدران بلا كلل ولا ملل. بعد إنجاز الأعمال، وعندما دخل الإمبراطور إلى الجزء من الحجرة الذي طلاه البناؤون الصينيون، سُحر بعملهم. ثم أزيل الحاجز الفاصل للحجرة فخلق عمل البنائين الصينيين انعكاسًا جميلًا بشكل مدهش على الجدران التي صقلها بشكل كامل البناؤون المسلمون. وتتابع الحكاية بقولها إن الإمبراطور بدأ يرتعش في اللحظة التي رأى فيها الانعكاس[1].

الأمثولة متعددة المعاني. إذ تضعها إيڤا دي فيتراي – ميروفيتش في سياق تفسير لـ «شعرية الإسلام» يكون الانعكاس (الصورة) وفقًا له أجمل من الواقع. رغم أن هذا التفسير لا يمكن دحضه، كما أعتقد، (ينبغي ألا يماهى بنظرية المحاكاة mimesis الأرسطوية)، فيمكن أن ينسب بشكل كامل أيضًا إلى المفهوم العربي – الإسلامي للتراث الذي أناقشه هنا. إن «صقل» التراث هو طريقة لتهذيبه؛ فالشعراء الجدد هم جدد لأن أعمالهم تعكس القديم الذي ينعكس بشكل مختلف في كل عصر. هذا يعيد فتح قضية العلاقة بين التراث والتراثانية في الأدب العربي. بأي حال، فإن أمثولة الغزالي تتكلم بفذاذة حول شعرية هذا التراث.

---

(1) Eva de Vitray-Meyerovitch, «Poeticsof Islam», in Julia Kristeva, prelazenje Znakova/ Traversing of signs/ Svjetlost, Sarajeuo, 1979.

إن التشويهات البعيدة المدى للتراث التي نوقشت هنا قد نتجت عن قصور الفيلولوجيا، التي قاربت موضوعه بشكل مدعٍ أكثر مما ينبغي، حاجبة أيضًا بعض الجوانب من التراث التي نجت من أساليبها وأهدافها، ومتصرفة، في الوقت نفسه، كمرجعية لا تتفحص الماضي فحسب بل تؤثر أيضًا بشكل حاسم على المستقبل الأدبي.

على كلٍّ، لا يمكن للفيلولوجيا أن تتعامل مع الشعرية بشكل ناجح لأنها لاتستطيع فهم الشعرية بشكل كافٍ أو ملائم، مموضعة بشكل خاطئ حتى تلك الجوانب من الشعرية التي يمكنها أن تفهمها كمعيار ينبغي عدم الانحراف عنه، لأن الفيلولوجيا كما رأينا، إذ تفتش عن الموثوقية، تتوغل بعيدًا عائدة إلى الماضي بقدر ما تستطيع، إلى حيث تعرّف المسلّمات الشعرية النموذجية ، مرسخة إياها كمعيار. لا عجب إذًا أن الفيلولوجيا قدمت الشعر القديم بوصفه أسمى قيمة تراثية، حتى رغم أن الفيلولوجيا لا ينبغي أن تتعامل مع المسلّمات الشعرية أو الأعمال الأدبية بوصفها قيمًا فنية. إن التراث العربي تحديدًا هو الذي يظهر الإنجازات السلبية لهذا الاتجاه الخاطئ. لأن توجه الفيلولوجيا هذا وحقيقة أنها كان لها أقوى تأثير في حقل الأدب على مدى مئات السنوات كان لهما أثران سلبيان. الأول، إن الفيلولوجيا (أو، على نحو أدق، النقد الفيلولوجي) إذ تتعامل مع الشعرية والقيم الفنية الأدبية، اضطلعت بالضرورة بالأهلية لأجل ترسيخ المعايير الشعرية. فقد كانت مفتونة بالعصر القديم، الذي تعرفت فيه الفيلولوجيا على المسلّمات الشعرية البدئية، معلنة إياها كمعايير. إن تبعات ذلك متشعبة وسلبية. فالشعرية المعيارية غير ملائمة للفن الموثوق الذي يمتلك، في روحه بالذات، الدافع إلى مقاومة المعايير. هذه المعيارية تعيق أهم جوانب الفن: الأصالة والفردية، والتمثل الخلاق للتراث والموهبة الفردية الإليوتية الخ. من المتعارف عليه، أن أعمال الفن يتم إبداعها ضمن إطار شعرية معينة، أو بعض منها – ما تشكل منظومة بطبيعتها، وليس ضمن فوضويات – لكن الشعرية اللامعيارية لها أساس عريض جدًّا: في هيئة التجربة الأدبية وشكل خبرتنا بها، خبرة على أفقها يصبح عمل فني جديد متحققًا. إن شعرية تُفهم بهذه الطريقة هي غير متطابقة، على سبيل المثال، مع

معيار ابن قتيبة الذي تكون «القصيدة الثلاثية الأجزاء» وفقًا له هي الأفضل لأنها قديمة. إن ابن قتيبة لا يقول فقط إن هذه القصيدة كانت الأفضل في العصر الذي أبدعت فيه، بل إنها الأفضل من موقع عصره أيضًا: إنه يوصي بها كمثال يحتذى لمعاصريه وأخلافه والآتين بعده. إن علاقته بالقصيدة تقتضي ضمنًا ليس فقط «الخبرة الفيلولوجية» في دراسة بعض الأعمال في ماضيها، بل أيضًا شرحًا للقيم المسقَطة كمعيار قيمة من الماضي على الحاضر. هذا فخ وقعت فيه الفيلولوجيا: بدلًا من التعامل مع موثوقية النصوص، وقضايا المؤلفية، الخ. أصبحت ملتزمة بالمعايير الشعرية وأحكام القيمة أيضًا، ففشلت في تمييزها عن بؤرتها الميثودولوجية الأساسية (المسقَطَة) على العصور القديمة.

الثاني، بعيدًا عن المعيارية، لكنه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بها، يتم تصور الشعرية ضمن استكشافات هذه الفيلولوجيا بوصفها شعرية استقرائية. لقد نودي بالإنتاج الشعري القائم في ذاك الوقت، الشعرية في منبع التراث الشعري، بوصفه أفضل جزء من هذا التراث، وأصبحت شعريته هي المعيار. هذا يعني أن الشعرية تم الوصول إليها استقرائيًّا – بإثبات بعض قواعد الإبداع الشعري في الإنتاج النموذجي الموجود. (يكشف هذا المنظور بشكل أوضح لماذا يستعمل الأدب العربي، حتى هذا اليوم، مصطلحًا غير مناسب لأجل الشعرية هو: فن الشعر). تؤكد الخصيصة الاستقرائية للشعرية بشكل قوي على المعيارية (استيفاء المعيار): من مجموعة أدبية بعينها في التاريخ الأدبي اشتقت مسلّمات شعرية وصيغت في منظومة، ما يعني ضمنًا أن نفس المجموعة وقوانين الإبداع الفني فيها تم ترسيخها بوصفها المعيار. إن التراثانية تكتسب قوة جديدة وتحققًا جديدًا. إن الشعرية الاستدلالية سيكون لها تأثير معاكس لتأثير التراثانية. فبواسطة الاستدلال، ترسخ قواعد عامة وعريضة نوعًا ما للإبداع الأدبي الفني، ينبغي أن تحقق فيها موثوقية القيمة الفنية؛ بما أن الشعرية الاستدلالية تُعرف بأنها أوسع تجربة للأدب، فإنها تكون غير متألفة مع معيارية الشعرية الاستقرائية: لا مجموعة أعمال، ولا أي عمل فردي، بغض النظر عن قيمته، يمكن ترسيخه كمعيار ضمن الشعرية الاستدلالية بل، على العكس، إن الشعرية الاستدلالية، تبعًا لطبيعتها،

ترسخها كتجربة أدبية موثوقة تظهر ليس فقط أنه من الممكن الانحراف عما يسمى النموذج، بل إنه أيضًا شرط ليصبح العمل متحققًا كقيمة أدبية موثوقة. هذا اختلاف عميق. فالشعرية الأولى (السابقة) تولّد التراثانية والاتباعية في حين أن الأخيرة تولد الطليعية[1].

تلد الشعرية الاستقرائية نقدها – تمامًا مثل النقد الفيلولوجي العربي – الذي يتعامل مع التعريف شبه الدقيق للدرجة التي تحققت إليها المعايير الشعرية في عمل «جديد». من هنا، فإن هذا النقد ليس موثوقًا أيضًا، ولذلك لا يمكنه أن يتعامل مع القيم الموثوقة – إنه لا يعترف بها على هذا النحو.

على كلٍّ، إن الشعرية الاستدلالية ترعى النقد الذي، كما تشير المناقشة السابقة، يشجع الانحراف عن المعايير بوصفه أصالة، ضمن أوسع تجربة أدبية. بذلك تظهر ال plus ultra المضادة للتراثانية بوصفها عقيدة النمط الثاني من النقد. مما يمكن تفهمه، أنه لا يمكن أن نتصور أن يسخر ابن قتيبة وأتباعه هذا الرأي المضاد نظرًا إلى أن قدرهم كان الفيلولوجيا التي رعت نقدها الأدبي الخاص بها. بدراسة الموقع الموصوف للفيلولوجيا (ونقدها)، من السهل أن نفهم لماذا كانت الشعرية مترددة على هذا النحو في الخروج على إطار الشعرية المعيارية. فقد كانا، بالفعل، مجبرين على التصالح بحيث إنهما، كما أعلنت أعلاه، أدخلا بعض التجديدات إلى الأجناس الشعرية التراثية القائمة على اللغة القديمة.

مرجعية الفيلولوجيا والشعوبية

لقيت مرجعية الفيلولوجيا تشجيعًا إضافيًّا عن طريق النزاع الكبير بين العروبة وحركة الشعوبية الناشطة بشكل خاص في القرن التاسع ميلادي – وبشكل أدق، (النزاع) الذي اشتد كثيرًا جدًّا في منتصف القرن التاسع كمواجهة تنافسية من

(١) يمكن إيجاد مناقشة أكثر تفصيلًا للشعرية الاستدلالية في الأدب العربي في كتابي بعنوان شعرية الأدب العربي في الولايات المتحدة الأميركية ١٩٩٧، ZID, Sarajevo

أجل الهيمنة، في الثقافة والسياسة بين العنصر العربي والشعوب المعربة، وبالأخص الفرس. إن الفرس، إذ يستشهدون بالآية التي لا تفضل شعبًا على الآخر إلا بالتقوى لله[1]، قد دحضوا إيمان العرب بتفوقهم ورغبتهم في فرض عناصر ثقافتهم، التي كانت في الواقع على مستوى عال جدًّا بالنسبة لذاك العصر. استعمل العرب الفيلولوجيا الكلاسيكية كوسيلة قوية جدًّا في ردهم على الشعوبية[2].

كما يُفهم من المناقشة السابقة، كانت الفيلولوجيا هي التي كونت الإيمان «باستثنائية» العرب، المعبر عنها تحديدًا في الشعر العربي الاستثنائي. بلغة القرآن، فقد كانت الكلاسيكية الفيلولوجية هي أساس العروبة كسائد ثقافي في حقبة هامة من الخلافة العربية – الإسلامية.

أعتقد أن ذلك يمكن نسبه إلى حقيقة أدبية – تاريخية ذات دلالة. فقبل – ولكن أيضًا بعد – انتشار الإسلام كان التراث الأدبي العربي شعريًّا بشكل ملحوظ. هذه الحقيقة رفعت من شأن الفيلولوجيا التي كانت، بدورها، تحابي الشعر العربي. ظهرت أشكال النثر متأخرة نسبيًّا تحت تأثير الإرث الأدبي الفارسي، أو حتى تحت تأثير بعض الأعمال من الهند القديمة (بالسنسكريتية)، لكن مرة أخرى، من خلال الثقافة الفارسية. هذه الظاهرة مثيرة للاهتمام جدًّا من منظور الشعرية لأنها تكشف. من بين أشياء أخرى، عن المصادر الشعرية لبعض الأشكال الأدبية في الأدب (العربي – الإسلامي). مع ذلك، يمكن للظاهرة أن تفسر سمة أخرى للكلاسيكية الشعرية والفيلولوجية العربية.

إن الفيلولوجيا، وهي تدافع عن «تفوق» الشعر العربي كحجة هامة للنزعة القومية العربية، قادت الشعر العربي القديم والكلاسيكي على امتداد المسار الموصوف إلى عزلة تراثية كاملة. فقد أعطت هذا التراث جرعة زائدة من الكفاية الذاتية والثقة بالنفس، قاطعة طرقه باتجاه التراثات الأخرى. فهذه أفضل وسيلة للاحتفاظ. لا

---

(١) تقول الآية: «يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير» (سورة الحجرات، الآية ١٣).

(2) cf.: Filsitinskij, op. cit. p. 214

عجب إذًا أن التراث الشعري العربي ظل بشكل كامل خارج تأثير أرسطو، حتى رغم أنه كان له فضل كبير على الفلسفة العربية – الإسلامية وكانت مدينة لتأثيره؛ ظل الشعر أيضًا خارج تأثير كل التراثات الشعرية الأخرى، بالإضافة إلى تأثير التأمل النظري. تستحق الفيلولوجيا الاعتراف بفضلها على فكرة العروبة، لكن كلفتها كانت عالية جدًّا – العزلة التراثية. وهذا يتباين تباينًا كاملًا مع كل الحقول الإبداعية والعلمية الأخرى الناشئة أثناء الخلافة العربية – الإسلامية. ينبغي أن نأخذ في الحسبان أن العرب كانوا شعبًا، مثل شعوب قليلة جدًّا في التاريخ، منفتحًا على الشعوب الأخرى، مستعدًا للتعلم إلى ما لا نهاية من ثقافات أخرى هي عادة أكثر تطورًا من علمهم وثقافتهم. هذا هو السبب الأساسي الكامن وراء نهضتهم الثقافية والحضارية النيزكية، بالمصطلحات الكونية. طالما ظلوا منفتحين على قيم الشعوب الأخرى، التي كانوا يقفون منها موقف «الانصهار الإبداعي» بدلًا من موقف الاستهلاك، لم يكن ثمة حد لصعودهم. لكن، مثل معجزة وحده شعرهم بقي معزولًا، ونرجسيًّا وبالتالي مفرط التلبد بالغيوم من الناحية الإبداعية لفترة طويلة أكثر مما ينبغي. كانت الفيلولوجيا منتصرة، وتمت التضحية بمستقبل موضوعها، بشكل أكثر أو أقل.

لقد ذكرت أن التراث العربي يتميز بغياب التأمل النظري، وأنه فشل في تطوير مذهب جمالي ونظرية أدبية بشكل عام. تتجلّى أهمية هذه الحقيقة في سياق مناقشتها. أي، كانت القضايا الشعرية التي عالجتها الفيلولوجيا ضمن اختصاص النظرية الأدبية وبالتأكيد المذهب الجمالي. فلو تطورت، لكانت بالتأكيد قد أقامت علاقات مختلفة بالتراث والأصالة وكما يمكن أن نفترض، لكان الإيمان بالأدب العربي مختلفًا. كما حدث، فقد اختارت الفيلولوجيا الفضاء الحر، متصرفة خارج اختصاصها أيضًا. إن فضيلتها الأساسية – الالتزام بمهمة تدوين وحفظ الإرث الشعري الثمين – أصبحت «رذيلة» كما ستصبح الفضائل. أي، لقد حولت الفيلولوجيا الإرث الذي حفظته معيار يقاس به التراث بأكمله. لقد كان مطلبًا قمعيًّا على الشعراء المخلصين إلى للنزعة التقنية technicism والقائمين بالفرز من خلال الموتيفات الشعرية المشهورة والمستكشفة سابقًا.

التراث كمخزون من الموتيفات والتكنيك الشعري

كان للفيلولوجيين العرب الرسميين تفسير متطابق تقريبًا لعلاقة الشكل – المضمون في الشعر. فكان تعريف هذه العلاقة أحد المحكات الجمالية الأساسية في مقاربتهم للشعر؛ على نحو أدق – كان ذا أهمية حاسمة لأجل تكوين حكم قيمة من موقع النقد الفيلولوجي الذي أعدت تقديمه حتى الآن وليس من موقع المذهب الجمالي الذي، كما قلت، لم يتم تطويره. إن إقامة علاقة الشكل – المضمون هي بالتأكيد قضية شعرية أساسية، بحيث إن تمثيل العلاقة، في التفسير الفيلولوجي، كان ذات أهمية كبيرة لأجل تقييم الإنتاج الأدبي الراهن – أي، ليس فقط تقييم الماضي بل أيضًا التأثير بقوة على الإنتاج الشعري المستقبلي. إن أهمية هذه القضية الشعرية تتطلب مزيدًا من المناقشة، التي تلخص آراء بضعة من الفيلولوجيين الأكثر أهمية الذين كانوا، في الوقت نفسه، نقادًا أدبيين (فيلولوجيين) لمثل هذه المرجعية بحيث إن معظم الفيلولوجيين الآخرين كانوا أتباعهم.

بداية، من الضروري أن نقدم مخططًا عامًّا على الأقل يعكس المشكلة نفسها في النظرية الأدبية والمذهب الجمالي الأوروبيين. رغم كونه مألوفًا، ينبغي الإشارة إليه لكي نقارنه مع التفسير العربي الكلاسيكي لعلاقة الشكل – المضمون. إذ إنه سيكشف اختلافًا معتبرًا بهذا الخصوص، لكن القارئ ينبغي أن يضع في اعتباره أنه ليس صائبًا من الناحية الميثودولوجية أن نلتزم بشكل غير مشروط بنتائج المقارنة، حتى رغم أنها قد تكون مفيدة نظرًا إلى أنه، كما شرحت، لم يكن ثمة أي تأثير متبادل بين التراثين الخاضعين للمقارنة؛ التناقض ليس مفاجئًا بشكل خاص نظرًا إلى أنه يشمل فترتين سحيقتين جدًّا من تراثين مختلفين جدًّا. مع ذلك، أعتقد أن المقارنة لا تزال تمتلك الهدف منها بما أننا نحيل إلى الشعرية (الاستدلالية) بوصفها تجربة أدبية عامة وكحاجة إلى الخبرة المشتركة العامة بها. إن فكر وشعرية النظرية الأدبية الأوروبية الحديثة ليس مشابهين لشعرية النهضة الأوروبية أيضًا: فالأولى، مع ذلك، أقرب إلى الشعرية الكلاسيكية العربية. إنني أحيل بالدرجة الأولى إلى تصور قريب نسبيًّا للأصالة والموقف تجاه النماذج القديمة للأدبين العربي والأوروبي. إن شعرية النهضة

الأوروبية والشعرية الكلاسيكية العربية تنصبان نماذجهما القديمة كأمثلة للاقتداء بها فقط، بدون التأكيد على أصالتها الخاصة بالنسبة إليها من حيث معنى الأصالة في العصر ما بعد الرومانتيكي. في كلتا الدائرتين، يرتبط ذلك بنقاط علامهما أو عصورهما الثورية التي يمكن مقاربتها من خلال أسلوبي المقارنة أو المباينة، لكنني أعتقد أن ذلك يُعنى أكثر ما يعنى بالتماس الهامشي وشبه اللحظي بين الدائرتين: لا يوجد امتزاج شديد لتجربتيهما المقابلتين، بل تبقى كل ثقافة على حدة ضمن دائرتها الخاصة بها؛ إن تماسهما في نقطة واحدة هو أكثر شبهًا بنتوء تراثي من شبهه بالتنافذ المتبادل الفعلي. هذا التماس يسلط الضوء على «استدارة» كل دائرة واكتفائها الذاتي بدلًا من «التدفق» المتبادل. هذا بالتأكيد يرتبط بالتراث الأدبي للدائرتين الثقافيتين، في حين كان الوضع مع علومهما، وخصوصًا الفلسفة، مختلفًا تمامًا: فالانفتاح ونهج «الانصهار» أعطيا نتائج رائعة في هذا الحقل. على سبيل المثال، بما أن الفقهاء قد مالوا منذ زمن طويل باتجاه منهج المقارنة – الذي يُساوى في كثير من الأحيان وبدون تحفظ بالتأثيرات (المباشرة)، فقد كان ثمة محاولات لتعريف صلة// تأثير مباشر بين بعض الأعمال الأساسية من الدائرتين الثقافيتين. لهذا، ثمة بحث عن تأثير كتاب المعري (٩٧٣–١٠٥٧) رسالة الغفران على الكوميديا الإلهية لدانتي، وتأثير قصة حي بن يقظان لابن طفيل (توفي ١١٨٥) على قصة روبنسون كروزو لدانييل ديفو، الخ. ثمة كم هائل من الأدب حول ذلك – وخصوصًا حول الصلات بين أعمال المعري وأعمال دانتي – التي تزعم أن دانتي من الممكن بالتأكيد أن يكون قد تبصر في أعمال المعري. مع ذلك، حتى هذا ليس كافيًا لدعم الاستنتاج حول التنافذ المتبادل لشعريتهما: فالمنظومات الأدبية لكل منهما بقيت مجهولة بالنسبة للآخر[1]. إن تماسًا قويًّا ومتوهجًا للدائرتين قد حدث على هامش التراث الأدبي العربي الإسلامي الذي كان يملؤه بشكل قوي الأدب العربي الإسلامي في إسبانيا، في الأندلس. كان

(١) بالطبع، هذا يحيل إلى الحقبة الكلاسيكية. فالعصر الحديث شهد حقبًا مشرفة ونتائج التأثير على الجانبين. على الجانب الأوروبي، مثلًا، يكفي أن نذكر أن غوته أو المصادر الشرقية لعصر الرومانتيكية الهام إلى أقصى درجة؛ على الجانب الآخر، يبرز «التوليف» الشعري لجبران خليل جبران (١٨٨٣–١٩٣١) أو نجيب محفوظ (١٩١١–٢٠٠٦). مع ذلك، فإن تنافذ العصر الحديث ينتمي إلى نوع مختلف من البحث.

الاحتكاك قويًّا جدًّا بحيث أنه فتح إمكانية جدية لكسر الانعزالية التراثانية، لكن من مسافتنا، نعرف اليوم أن التراث الأدبي العربي قاوم هذا الإغراء أيضًا. أي، تشكل شكلان شعريان هجينان في الأندلس – الموشح والزجل. لكنهما بقيا، عالميًّا، على هوامش التراث الأدبي. رغم شعبيتهما في تغيير الشعرية الحاكمة في إمبراطورية أدبية شاسعة وإنتاج، فبقيا عند مستوى «حدث» شعري قابل للتذكر.

مع ذلك، بالعودة إلى هيمنة ثنائية المضمون – الشكل، تقفز مقاربة ويليك ووارن Wellek and Warren إلى الذهن فورًا، التي وفقًا لها يواجه التمييز بين «الشكل بوصفه العامل الفاعل جماليًّا ومضمون عديم الأهمية جماليًّا مصاعب لا يمكن تجاوزها[1]. ستكشف المناقشة التالية أن العمل الأدبي في التراث (الفيلولوجي) العربي كان منقسمًا بهذه الطريقة تحديدًا. فالإلحاح على «الشكل» و«المضمون، كما يقول ويليك ووارن، «يشجع على التوهم أن تحليل أي عنصر من منتج فني، سواء كان عنصر المضمون أم التكنيك، يجب أن يكون مفيدًا بالقدر نفسه، وبذلك يعفينا من الالتزام بواجب رؤية العمل في كليته. إن تحليلًا حديثًا للعمل الفني ينبغي أن يبدأ بمسائل أكثر تعقيدًا: شكلاً وجودة، منظومة طبقاته[2].

إن التحليل الفيلولوجي في التراث العربي قد عالج في معظمه شكل ومضمون المنتج الفني بوصفهما مقولتين متمايزتين، محللًا كل واحد منهما بشكل مستقل وحتى عندما أقام ربطًا بينهما، بناء على «الخبرة»، فإن الشقاق المقام قبلئذٍ لم يكن من الممكن التغلب عليه، إلى حد أن الشكل والمضمون تم تقييمهما بشكل مختلف – فالشكل كان مفضلًا على المضمون، حتى رغم أنهما كان من الممكن ألا يظهرا كقيمة إلا معًا. بالإضافة إلى ذلك، فإن الفيلولوجيا، بسبب طبيعتها. قد أولت اهتمامًا خاصًّا إلى اللغة بوصفها جزءًا هامًّا، وربما حتى حاسمًا، من الشكل. من المهم أيضًا هنا أن نضع في الحسبان أن الفيلولوجيا كانت موجهة نحو اللغة القديمة بوصفها قيمة. سنرى ما إذا كان الفيلولوجيون قد نجحوا في التمييز بين الكلمتين بحد ذاتهما – أي الكلمتين

(1) Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Lilerature, Nolit, Beogerad, 1965, trans. Aleksandar spasic and Slobodan Dordevic, p. 162.

(2) Ibid., P, 39-40.

عديمتي الأهمية جماليًّا – والطريقة التي تنتظمان بها في بنى معينة، فاعلة جماليًّا أو كيف يرى الفيلولوجيون العلاقة بين الوظيفة الجمالية للغة «وقيمتها الفيلولوجية». بشكل مماثل، ثمة قضية ما إذا كان تفضيل اللغة القديمة والأشكال الشعرية التراثية هي على علاقة ما باختيار الثيمات الشعرية. بعبارة أخرى، هل اللغة القديمة، أم اللغة الحديثة، ملائمة لكل ثيمة ولكل شكل شعري؟ عندما واجه القرآن الشعر على المستوى الإيديولوجي، واجه الشعر مشكلة الثيمات، على أعلى مستوى ممكن. لأن النص (ق) حرم الشعر من الحق في معالجة الثيمات الدينية بالطريقة التي كان يفعل بها ذلك قبل نزول النص (ق) لقد رأينا أن التدخل في هذا المجال كان له تأثير صادم على التراث، الذي ظل موافقًا على شروط النص (ق) للبقاء. مع ذلك، فقد فتح هذا قضية الثيمات التي أوصي بها، أو قضية الثيمات التي كانت مسموحة، بالإضافة إلى قضية العلاقة بالثيمات التي كانت «يتغنى بها قبلئذٍ». هذا السياق يستحضر بيت عنترة «الموقعي» الذي يفتتح معلقته:

هــل غــادرَ الــشــعــراءُ مــن مــتــردمِ

أم هــلْ عــرفــتَ الــــدارَ بــعــدَ تــوهــمِ

يقع هذا البيت في بداية ليس فقط معلقة عنترة بل أيضًا في بداية التراث الأدبي العربي، في مجموعة حددت موقعها الفيلولوجيا كقيمة نموذجية. هذا يعني أن قضية الثيمات الشعرية انفتحت عند منبع التراث ذاته، وأنها مثَّلت إحدى القضايا الشعرية الأساسية والأولية. مع ذلك، كان تدخل القرآن في حقل الثيمات الشعرية خطرًا إلى درجة قصوى، مصيريًّا، لأن الشعر حرم من الحق في معالجة أهم الثيمات الدينية. يمكن حتى أن يقال إنها كانت أكثر من مجرد ثيمة، نظرًا إلى أن ثيمة الحب لدى عنترة، على سبيل المثال، ليست على نفس المستوى الشعري لثيمة الآلهة الوثنيين الجاهليين لدى الشعراء الأقدمين. فثيمة عنترة – تمامًا مثل ثيمة شاعر آخر – ليست مميزًا خاصًّا differentia specifca لعصر شعري، ولا حتى لقصيدته، بنفس المعنى كما الإنشاد حول الآلهة وتواصلهم مع بيئة الشاعر في الشعر الأصيل للعصر الجاهلي. فالثيمة في هذا العصر قد حددت خصيصة الشعر، تلقيه، المنزلة

الإيديولوجية والاجتماعية العالية للشعر ووظيفته، تمامًا مثلما كانت ثيمته أكثر بكثير من ثيمة: لقد مثَّلت كونًا روحيًّا للعرب وفي الوقت نفسه، أدق تعبير عن الثقافة والروح الاجتماعية. كان هذا هو السبب الكامن وراء تصميم النص المقدس على وضع حد لهذه الثيمة بوصفها روح شعر العصر بالذات، وكانت أيضًا سبب التشويه المتولد في التراث.

بالتأكيد، كان لدى الشعراء عدد كبير من الثيمات تحت تصرفهم، بعيدًا عن الثيمات الجاهلية الإيديولوجية، فتحولوا إلى هذه الثيمات بعد نزول النص (ق) – من الهجاء والمديح إلى شعر الحب (الغزل). مع ذلك، فإن تدخل النص (ق) بخصوص الثيمة الإيديولوجية المركزية لشعر العصر كان قويًّا للغاية وهامًّا بحيث أن التراث قد تُرك مع قضية الثيمة بحد ذاتها في الشعر. بعبارة أخرى، بعد قرار النص (ق)، لم تكن القضية هي ما إذا كان ثمة ثيمات للتغني بها بل ما هي هذه الثيمات، الخ – شيء مثل هذا هو عادي أكثر مما ينبغي ومبتذل؛ إنها ليست مشكلة نظرية ولا شعرية. بذلك تكون قضية الثيمة قد رفعت إلى أعلى مستوى شعري، وأمكن تفسيرها بالطريقة التالية.

ما هي على العموم أهمية ثيمة كهذه لأجل الشعر (وبالتأكيد، ما علاقتها بالشكل)؟ هل يمكن الاحتفاظ بأهميتها السابقة والفائقة بتهميش دلالتها التي فرضها النص (ق)؟ ما الذي سيحدث مع الموقع الاجتماعي للشعر بطمس أهمية الثيمات المتعاملة مع الماضي الأدبي وأهمية نفس الثيمات في الانتاج الراهن؟ هذا يطرح قضية هامة، قضية الاتباعية epigonism والأصالة، البراعة الفنية، الخ. باختصار، كان تدخل النص (ق) ايجابيًّا في هذا المجال لأنه حول القضية المبتذلة نسبيًّا لاختيار الثيمات الشعرية – من شاعر إلى آخر وخارج المنظومة – إلى قضية شعرية من أعلى مرتبة. كان يتعين حلها ضمن التراث كمنظومة.

كان الانقلاب القرآني كاملًا وبعيد المدى لأن الشعر، لمئات السنوات التالية، تم تطويره على مسلّمات تجعل قضية الثيمة الشعرية نسبية تمامًا. لقد مضى

الفيلولوجيون – النقاد بعيدًا للغاية إلى حد زعم أن الشعر لم تكن له أية طموحات في ما يخص الحقيقة والصدق، التي كانت تشبه تأكيد سيدني Sidney الذي وفقًا له «يكون الشاعر هو الأقل كذبًا؛ لا يقول شيئًا ولذلك لا يكذب أبـدًا»[1]. هذا ما عزز اللامبالاة بالحقيقة في الأدب العربي بالمصطلحات الإيديولوجية، إضافة إلى اللامبالاة بالصدق في ضوء أي التزام اجتماعي للأدب – حتى القرن العشرين، عندما تم ترسيخ مصطلح الصدق الفني، كقضية شعرية أساسية، من قبل شعراء المهجر وشعراء أبولو، محدثين انقلابًا شعريًّا متأخرًا تمامًا في التاريخ الطويل للأدب العربي.

الثيمة الشعرية ليست جليلة بالضرورة

ثمة أعمال قليلة جدًّا في الأدب العربي كان لها مثل هذا التأثير العميق على النقد الفيلولوجي والإنتاج الأدبي كالكتاب المعنون نقد الشعر من تأليف قدامة ابن جعفر (٨٨٨–٩٤٨م). فقد زعم قدامة أن المعنى (الموتيف) بحد ذاته ليس له قيمة في العمل الأدبي؛ ليس للمعنى أي قيمة شعرية[2]. يعلن قدامة، شارحًا هذا الموقف، أن بعض المضامين يمكن أن تكون «قبيحة» بذاتها، لكن مهمة الشاعر أن يصوغها في شكل سار. إن الثيمة الجليلة ليست شرطًا مسبقًا لأجل القصيدة الجليلة[3]. يمكن للمرء بصعوبة أن يصدق أن هذا تم فعلًا في تراث أدبي – تحول من المطلب المفروض على الشعر الجاهلي أن يتواصل مع الحقيقة إلى التجاهل الكامل لأهمية الثيمة الشعرية! بالطبع، كان موقف قدامة – بالإضافة إلى موقف الفيلولوجيين – النقاد الآخرين، كما سنرى، شرطًا مسبقًا أساسيًّا لأجل تشجيع القيم الفنية (التقنية) للشعر، لأجل التمكن المتقن المحقق عن طريق التمكن من التراث الذي يفرض نفسه

---

(1) Murray Krieger, Theory of Criticism, Nolit Beograd 1982, Trans. Svetozar M. Ianjacevic, P. 215.

(٢) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، طبعة الجواهر القسطنطينية، ١٣٠٢ للهجرة (١٨٨٤ ميلادي)، ص. ١٧. مثل مصطلحات أخرى كثيرة في الأدب العربي، فإن مصطلح (موتيف) هو بالأصل متعدد المعاني ولأجل الدقة، ينبغي إعطاء معانيه الأصلية هنا. إن الكلمة العربية معنى، جمعها معاني تعني ثيمة، مضمون، موتيف. حتى أن فرعًا كاملًا من الأسلوبيات تمت تسميته نسبة إليه، علم المعاني، يعرف بشكل عريض بوصفه مجموعة من القواعد التي يضبط وفقًا لها الكلام على وضع كلام معين» (انظر: Dr. Teufik Muftic, klassicna arapska في سياق مناقشتي كما في سياق الفيلولوجيين العرب، فإن مصطلح معنى يدل على الموتيف في عمل أدبي.

(3) Cf. : Quddama Ibn Jaafar, op. cit.

تحديدًا من خلال القيم الفيلوتقنية. إنه يستتبع أيضًا أن الصقل الشعري للموتيف على سبيل المثال، في ضوء الارتباط السيكولوجي مع الذات، في ضوء تخليصه من الشذوذ الذي يعزى إلى موهبة الفنان في إدراكه في الخصوصيات، في ما يسمون، بالعاديين المغمورين، الخ. كل هذا ليس له أهمية بالنسبة لقدامة؛ همه الوحيد هو أن يكون الموتيف مكسوًّا بثوب الشكل واللغة.

باشتقاق تبعات أخرى من موقف قدامة، يمكن للمرء أن يستنتج بشكل صحيح أن التمكن الشعري، المثبت من خلال «إبداع» شكل متألق، يكون مبرهنًا أكثر إذا اتخذ الشاعر ثيمة مبتذلة لكي يغلفها بشكل ناجح بالشكل؛ فيكون نجاحه (وقيمة عمله) متناسبًا مع قدرته على إلباس موتيف «قبيح» بشكل جميل قدر الممكن.

هذا الاشتقاق للتبعات القصوى قد يبدو بعيد الاحتمال وماكرًا، لكنه، بدون شك، متأصل شعريًّا في موقف قدامة. إن الانقسام الثنائي هو قاتل شعريًّا وجماليًّا. من المتعارف عليه، أن ثمة ظلًا آخر في بيان قدامة ينبغي الإشارة إليه، لكن حتى ظله لا يمكن أن يغير اللون الأساسي ومعنى البيان. على العكس تمامًا. يقول قدامة إن المعنى في حد ذاته لا قيمة له في عمل أدبي. المفارقة هي بالضبط في حقيقة أن معنى المنتج الفني لا يمكن مناقشته كمعنى في ذاته، خارج المنتج الفني: حالما يفصل أي معنى عن العمل الفني؟، فإن «متعضيًا حيًّا»، نابضًا بالحياة يتم إهلاكه لا تكون أجزاؤه، عندما تفصل، هي نفسها في المجموع العضوي. إنها غير قابلة للفصل مطلقًا، وهذا هو السبب في أن ويليك ووارن يقولان على حق إن العمل الفني يجب تحليله «كمنظومة من الطبقات» system of strata (التشديد من عندي). إن أيًّا من «طبقات المنظومة هذه»، في ذاتها، لا تمتلك قيمة جمالية؛ حتى اللغة التي يوليها الفيلولوجيون اهتمامًا معتبرًا لا تمتلك قيمة أدبية أو شعرية خارج العمل الأدبي: كلها فاعلة جماليًّا عندما تعمل بشكل متزامن في منتج فني، وعندئذٍ فقط يكون للعمل قيمة فنية. إن تقسيم العمل إلى مضمون (موتيف) وشكل لا يمكنه أبدًا أن يفسر منتجًا فنيًّا ويقدمه بوصفه قيمة جمالية حية. بالشكل نفسه، وللسبب نفسه، فإن الشكل لا يمكن إعطاؤه أفضلية كبيرة للغاية في تقديم جوهر منتج فني، تمامًا مثلما أن التفضيل نفسه لا يمكن إعطاؤه

للموتيف// المضمون أيضًا، لأنهما يعيشان ببساطة، بدون إعطاء الأفضلية لأي منهما، في تماه كروتشوي[1] Crocean للحدس والتعبير. مع ذلك، فإن موقف قدامة، كما قلت، قد طور «حججًا» فنية لأجل اندفاعة تاريخية غير مسبوقة من التقنوية الشعرية.

إن علاقة الشكل – الموتيف (المضمون) الموصوفة في الشعر «ما بعد القرآني» هي تبعة لأهمية أعيد تعريفها للثيمة في النص الشعري. في الحقيقة، إن القرآن قد حدد بشكل صحيح أهمية ومعنى الموتيف الشعري، لكن السبب في أن الشعر كان يحمل انفصامية الشكل – المضمون إلى حدها الأقصى هو مسألة مختلفة تمامًا. أي، إن القرآن بمثاله الخاص به، يبرهن على وحدة مطلقة للشكل والمضمون ويؤكد حتى – خلافًا لمواقف الفيلولوجيين – أن المضمون، هو الذي يطمح إلى «تلبس» شكل وينجح فيه؛ إن المضمون هو ذو أهمية أساسية في شعريته، لكنه لا يمكن تصوره مفصولًا عن الشكل الذي ينزل فيه: القيم الجمالية للنص (ق) تعلي شأن الفكرة المنزَّلة بحيث لا يمكن فصلهما أحدهما عن الآخر. لذلك، فإن الأهمية الشعرية للموتيفات في القرآن هي قيمة هائلة. في الوقت نفسه، تنعكس قطبيتها للشعر ما بعد القرآني أيضًا في حقيقة أن القرآن يلح على الحقيقة مثلما يلح على الجميل وكما يلح على شرط بقائه، في حين أن الشعر، المحروم من الحق في هذه المساواة بالحقيقة، يجعلها نسبية تمامًا بالزعم أن الثيمة الشعرية عديمة الصلة، وأنها تستطيع، «بحد ذاتها» حتى أن تكون قبيحة، الخ. في حين أن الشكل هو ذو أهمية حاسمة. هذه المباينة يجب أن تأخذ في الحسبان حقيقة – وهي دومًا حقيقة هامة جدًّا! – أن القرآن ليس عملًا فنيًّا. هذا يعني، قبل كل شيء، أنه لا يعمل على مبدأ الفني، بل يعلن ويشرح الواقع والحقيقة. هذا الاختلاف الجوهري بين النص (ق) والشعر يثمر عددًا من الاختلافات الشعرية الأخرى. مع ذلك، فإن القرآن، إذ يتخذ موقفًا من أهمية/ صدق الموتيف أو المضمون، دشن شعرية الشعر في اتجاه ينبغي فيه أن تتطور شعرية الفن الأدبي فعلًا. إن الشعرية التي دشنها هي في الحقيقة حديثة جدًّا، ولاتزال راهنة حتى اليوم،

---

(١) كروتشوي: نسبة إلى كروتشه، (١٨٦٦-١٩٥٢) فيلسوف وناقد إيطالي تعود شهرته إلى مساهمته علم الجمال، من أهم كتبه فلسفة الروح و«موجز في علم الجمال»

لكن الفيلولوجيا حرفتها طويلًا أكثر مما ينبغي. أي، أثبت النص (ق) بشكل مقنع أن الحقيقة لم تكن شرطًا لأجل بقاء الشعر. هذا استباق رائع لسيدني Sidney ولكثير من المنظرين الحديثين الآخرين. لأنه، وفقًا للمعاني الضمنية الشعرية للقرآن، فإن الشعر يتعامل مع (عمليات) النقل التي تبني عوالم من الخيال، بحيث إن الحقيقة ينبغي عدم توقعها منه. يمكن للشعر أن يختار من بين عدد كبير من الثيمات، بدلًا من تقديم الحقيقة بلغة دينية، بحيث إن الموقف الضمني للقرآن يجعل الشعر متمتعًا بالامتياز فعلًا: لا مسؤولية له عن الحقيقة والعالم من حيث تقديمهم الموثوق أو الصادق وقائعيًّا، من المفترض فقط أن يعبر عنهما بعدد من الطرق الفنية، إن أمثولة الغزالي حول الانعكاس في الجدران المصقولة يتم إعادة تموقعها بشكل مضطرد. فقد كان الأدب العربي الحديث فقط هو الذي أثار قضية مسؤولية الفن عن الواقع.

إن انعدام التزام الشاعر تجاه الموتيفات، أو واجبه في إثبات نفسه فقط في ما يخص التمكن من الأشكال الفنية، إنما يُشرح في الجزء التالي من مناقشة قدامة. إذ يقول: «إذا وصف شاعر شيئًا بأنه جميل في قصيدة واحدة، ثم يصفه بأنه قبيح في أخرى، فإن التناقض لا يمكن أن يسجل ضده، بشرط أن يكون قد نجح في تحقيق شكل جميل في الحالتين. علاوة على ذلك، إنه يظهره أستاذًا حقيقيًّا».

ثمة بالكاد طريقة أفضل للتعبير عن الأهمية المنسبة للموتيفات، لأن الشاعر ليس فقط ملزمًا باختيار موتيف وإدراك تفرده، وهو ما أشرت إليه، بل ينصح – في تأمل لاحق – بأن يبرهن أنه قادر على أن يكسي حتى الموتيفات «القبيحة» إلى درجة قصوى بشكل جميل، أو أن يكون هذا الذواقة في مجال الشكل بحيث يمكنه أن يقدم الموتيف نفسه بطريقتين مختلفتين وحتى متعاكستين. بالطبع، يظهر الاقتباس بوضوح أن الإحالة هنا ليست إلى إدراك خصوصية الموتيف التي لم يدركها أشخاص آخرون، بل إلى إلباس الموتيف بشكل مختلف. من هذا الموقع. يمكن لقدامة أن يتكلم حول الشروط من أجل قصيدة جيدة: يجب أن تتألف من ثلاثة أجزاء، أجزاؤها يجب أن تكون متناسبة بشكل متبادل ومرتبطة برغبة المستمع// القارئ، الخ. لا يمكن للمرء سوى أن يتذكر موقف القرآن من صفة الشعراء «**في كل وادٍ يهيمون**»، ما يشير إلى «نفاقهم» بالنسبة إلى الحقيقة.

ثمة مع ذلك مظهر آخر بعيد المدى لمثل هذا التكوين الشعري ينبغي التأكيد عليه هنا. أي، إن النسبنة الكاملة للموتيفات، المشروحة إلى درجة قصوى في موقف قدامة المستشهد به أعلاه، أدت إلى حقيقة أن الشعر لم يتعامل مع الثيمات التي تتطلب من الشاعر أن يكون له موقف أخلاقي ثابت ورفيع – يعبر عنه شعريًّا، بالطبع – لأن الشعرية المحددة المعالم من نمط قدامة ما كانت لتسمح بذلك. فليست نسبنة الموتيفات فقط، بل التحفيز المذكور أعلاه على إثبات القدرات «النفاقية» للشاعر أيضًا هو الذي يحول دون إمكانية المعالجة الشعرية للثيمات الهامة والمستقرة – كالشعر الديني ذي الطيف الواسع من «الثيمات الفرعية»، الشعر الأخلاقي، الخ. لقد قلت للتو إن الشعر القديم أو الكلاسيكي العربي لم يكن له بعد ديني كالشعر في أوروبة المسيحية، وأحد الأسباب الرئيسية وراء ذلك يصبح جليًّا هنا. فالشعر الصوفي ليس سمة من سمات هذا التراث، نظرًا إلى أنه يؤشر إلى مصادر أخرى.

– لا يذكر الشعر العربي القديم بوصفه شعرًا تعليميًّا didactic أيضًا، للسبب نفسه. لقد كانت اللذة القصوى، المنبسطة كليًّا، المقترفة إلى «مفاتنها الخارجية»، المزخرفة للغاية بقافية ووزن مجلجلين؛ بالمصطلحات الكانطية، عديمة الهدف أو منزهة.

– بهذا الخصوص، من المثير أن نذكر أن تكوين التاريخ الأدبي لمصطلح أدب، هو الذي يدل على الفن الأدبي اليوم. إن مناقشة موجزة لهذا الموضوع قد تبدو استطرادية، لكنها في الجوهر ليست كذلك: إذ يمكن أن تدل على أصل أبكر لانعدام الهدفية الشعرية ما بعد القرآنية، تخففه من الحمل الأخلاقي والتعليمي، وتفلته الثيمي أيضًا.

– في حقبة طويلة وهامة تاريخيًّا، لم يكن مصطلح أدب (بالعربية) يدل على Literature. ففي زمن النبي كان يدل على التنشئة الأخلاقية. في الفترة الانتقالية وأثناء حكم السلالة الأموية (٦٦١–٧٥٠)، كان الأدب يدل أيضًا على التعليم tutoring؛ بالإضافة إلى التربية الأخلاقية هكذا، كان الناس المنخرطون في الأدب هم أولئك

الذين يربُّون أولاد الخلفاء ويعلمونهم الشعر والتأريخ والخطابة وما شابه أما في عصر الخلافة الذهبي – أثناء حكم السلالة العباسية (٧٥٠–١٢٥٨) – فكان الأدب يدل على كافة فروع العلم، الإنسانية والطبيعية، التي تهذب الإنسان باتجاه الاجتماعي والثقافي.

لذلك، في حقبة طويلة، حاسمة من تطور التراث، لم يكن الأدب يشمل الشعر ولم يكن حتى يدل على الأدب بمعناه المعاصر. فقد كان الشعر مستقلًا وسيدًا – من حيث اصطلاحاته، ومفهومه وجنسه الأدبي. لقد بينت للتو أن الشعر لم يكن ملزمًا بالاختيار الثيمي، وأنه لم يكن لديه أي طموح إلى أن يعلم ويربي أخلاقيًّا، بحيث إن طبيعته كانت غير متوافقة مع طبيعة الأدب، وبقي خارجه. في عصر الخلافة الذهبي، كان الأدب يضم بضعة أشكال نثرية نشأت بشكل رئيسي من خارج التراث العربي (فارس، الهند، اليونان)، من بينها، على سبيل المثال، أعمال ابن المقفع (توفي عام ٧٥٩م)، والجاحظ (٧٧٥–٨٦٨) وغيرهما. كان الهدف الأولي لهذه الأعمال النثرية هو تعليم الخلفاء وعامة الناس وتربيتهم أخلاقيًّا، وهذا هو السبب في أنها أدرجت تحت اسم الأدب (التربية، التنشئة الأخلاقية). كان الأدب يشمل الشعر فقط بقدر ما كان يتعامل معه كشكل من الإبداع الفني. كان على كل شخص يدعي أنه متعلم ومثقف أن يعرف عنه. كان الشعر جزءًا من منظومة تربية عامة، في حين أنه نفسه لم يتعامل مع التعليم، التربية، الخ.

إنني أجد هذه الحقيقة هامة إلى أقصى درجة بلغة التاريخ الأدبي والشعرية. إنها تشهد، وقائعيًّا، وليس تأمليًّا، على ثلاثة أشياء.

الأول: إن الشعر في التراث العربي الأصلي لم يكن ينتمي إلى حقل الأدب (Literature بالمعنى المكرس في العصر العباسي). حتى حقبة متأخرة، عندما تم تضمينه تحت أدب بسبب نشوء أشكال أدبية أخرى وافدة من تراثات أخرى. ينبغي أن يوضع في الذهن أنه بقي على الدوام خارج المؤثرات الأجنبية – العربية أصلًا، وحتى المؤثرات من شبه الجزيرة العربية.

الثاني: إن الشعر لم يكن ينتمي إلى حقل الأدب، سواءً من الناحية المفاهمية أو الناحية الاصطلاحية، لأنه لم يقدم التربية في الميادين الدينية وخارج الدينية. كان التعبير الفردي والجماعي المطلق عن المتعة واللعب باللغة والشكل مع التزامات جمالية فقط. لذلك بسبب قرار القرآن بحرمانه من الامتيازات الإيديولوجية، أمكن للشعر أن يصبح خياليًّا تمامًا.

الثالث: إن الشعر كان يعبر عن وعي انفلاته من خلال نسبنة كاملة للموتيفات أو الثيمات الشعرية. بعد القرآن، لم يقبل الشعر بتقديم التربية أو التعليم، بل وجه الاهتمام الكامل إلى «جسديته» Corporality، إلى الشكل في سبيل الاستمتاع الجمالي الخالص، وليس في سبيل النهوض المعرفي أو الإنجازات التربوية. لقد أصبح بالفعل «شعرًا نقيًّا» وهيمن، هكذا، على الإمبراطورية العربية – الإسلامية لمئات السنوات، إمبراطورية كانت تضم، في أوجها، قسمًا كبيرًا من العالم المتحضر. لقد كانت، بدون شك، وهي إمبراطورية شعرية حقًّا، امبراطورية شعرية دامت طويلًا.

هذا المنظور يعيد تسليط الضوء على تجذر المصطلح المستعمل لأجل الشعرية – فن الشعر. بتأمل كل هذا، فإن الشعرية ما كان من الممكن ربما أن تكون قد وجدت مرادفًا عربيًّا في المصطلح (غير الموجود) فن الأدب. بالاحتفاظ بمصطلح فن الشعر لأجل الشعرية، فإن التراث قد حافظ على ذكرى المنزلة الموصوفة للشعر بالنسبة إلى التاريخ الأدبي والشعرية، ما يوحي بشكل غير مباشر أنه كان متضمنًا في مفهوم الأدب من خلال قوة الظرف، ويقتضي ضمنًا أنه كان سائدًا في التراث الذي لا يزال يحدده بمصطلحات حاسمة.

باختزال علم الجمال إلى علاقة الشكل – المضمون، أكد النقاد الفيلولوجيون القروسطيون، أكدوا أن المضامين/الموتيفات كانت في طبيعة كل البشر ، الأميين والأخرقين بالإضافة إلى المتعلمين والمهرة. النقطة برمتها كانت، كما كانوا يعتقدون، هي تقديم هذه الموتيفات الكونية من خلال شكل مطوّر بشكل متقن وكلمات لائقة

مختارة بشكل أمثل. وحدهم الأشخاص البارزون – الشعراء، يمكنهم أن يفعلوا ذلك[١]. يعلن ابن رشيق في كتابه الشهير (العمدة) أن التمكن الشعري لا يبرهن من خلال تفرد المضامين أو الموتيفات، نظرًا إلى أنه لا توجد في الواقع مضامين أو موتيفات كهذه، بل من خلال الأشكال الناتجة عن المضمون[٢]. إن السياق المعطى يكشف عن أهمية فرع من علم البيان الكلاسيكي العربي هو (علم) المعاني، الذي ذكرته بوصفه حقلًا أسلوبيًّا/ بيانيًّا يُعنى بـ «القواعد التي يضبط وفقًا لها الكلام على مقاس كلام معين». ولقد عبر فيلولوجيون متميزون أيضًا عن آراء مشابهة حول الموتيفات. بعرض ملخص أمثل لمواقفهم من هذه القضية أخاطر بزيادة حجم نصي، لكنني سأفعل ذلك بأي حال لكي أثبت كم كان وفيرًا هذا الإنتاج الفيلولوجي الهائل فعلًا. كان استمراره جديرًا بالملاحظة تمامًا ومن المثير للاهتمام أن تكرار نفس المواقف تقريبًا كان ذا ضرر ضئيل أو معدوم بالنسبة إلى مرجعية مؤلفيها.

يعلن أبو الهلال العسكري (توفي ١٠٠٥) أيضًا أن المضمون هو مشترك بين كل الناس الراشدين: فالعامي Plebian والإنسان المدعو عواميًّا والأسود، يمكن أن يكون لديهم مضمون جيد، لكن الناس يتميزون أحدهم عن الآخر بترتيبهم للكلام، وإنشائهم، ونظمهم للشعر[٣].

إن ابن طباطبا هو أحد أولئك الذين آمنوا بأن كل الموتيفات (المعاني) قد استهلكت في وقت مبكر وأن الشعراء الجدد يمكنهم أن يستعيروها بشرط أن يزينوها ويهذبوها بلا كلل. يستنتج ابن طباطبا، إذ يقبل مقارنة استعملت في كثير من الأحيان بين الشاعر والصائغ (الجواهري)، أن كثيرًا من الموتيفات الجميلة قد أفسدت عن طريق الشكل، وعلى العكس من ذلك فإن كثيرًا من الموتيفات القبيحة قد رقيت بلباس جميل[٤].

---

(١) مرجع سبق ذكره. د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية للنقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ط (٢) القاهرة، ١٩٧٤، ص. ٢١٦.

(٢) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، مقتبس: د. عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص ٢١٦.

(٣) أبو الهلال العسكري، كتاب صناعتي النظم والنثر، تحرير الآستانة ١٣١٩ للهجرة (١٩٠١)، ص. ١٤٩.

(٤) مقتبس من: د. عز الدين إسماعيل، op. cit. ص. ٢١٨.

توصل الفيلولوجيون القروسطيون، وهم يتابعون متطلبات حقلهم، إلى استنتاج أن كل الموتيفات قد استهلكت قبل القرن التاسع، لذلك فإن الشعراء الذين يؤلفون الشعر بعده لم يكن لديهم اختيار لموتيفات جديدة بل كان عليهم أن يؤلفوا تنويعات على موتيفات «قديمة». قبل هؤلاء الفيلولوجيين بقرون، في فجر الشعرية العربية القديمة، تفجع عنترة بن شداد بالتحديد على تشبع التراث بالموتيفات: فقد بدا له أن الشاعر لا يملك شيئًا للإنشاد حوله بعد.

إذا نُظر إلى أهمية وطبيعة الموتيفات من منظور الفيلولوجيين القروسطيين، فمن الطبيعي فقط أن ذلك سيقود إلى أنماطهم البدئية في العصر القديم، تمامًا مثلما أنه من الطبيعي أن يزعم أن هذه الموتيفات (البدئية) هي نماذج (بدئية)[1].

أصل الموتيفات الشعرية في العصور القديمة العربية

إن الفيلولوجيين القروسطيين، غير الفاهمين للمنزلة الشعرية للموتيفات بشكل صحيح، بحثوا عن أصل الموتيفات، أو عن أول ظهور لموتيف مفترض في التراث. بما أن المهمة الرئيسية للفيلولوجيين كانت تمييز الشعر الموثوق عن الشعر المزيف أو المنتحل فقد طبقوا أيضًا مبدأ الموثوقية على «التقييم» الفيلولوجي للموتيفات. إذ كان يتعين إثبات موثوقيتها «أو أسبقيتها، ما يعني في الوقت نفسه، أن علاقة كل الشعراء الآخرين بالموتيف نفسه كانت أيضًا شيئًا يتعين تعريفه. إن موثوقية موتيف في الشعرية الاستدلالية ليست ذات أهمية لأن الموتيف هو موثوق دومًا، لكن الأسبقية كانت تهم في الشعرية الفيلولوجية. نظرًا إلى أن الشعرية الكلاسيكية كانت موجهة بشكل ثابت نحو الماضي – دائمًا نحو الموثوقية – عندئذٍ يكون تعريف الحقبة الموثوقية من التراث بوصفها نموذجية، بواسطة الاتجاه المعاكس من الاستقراء. فالمعيارية هي حتمية على مثل هذا المسار.

---

(١) من المثير للاهتمام أن نرى كيف أن بورخس Borges، في قصته الفنية، يسجل الموقف الشعري العربي التالي: «قال ابن رشد، وقد صدم (وليس بدون سبب) بالأشعار المنظومة الفارغة لابن شرف إنه في (الكتب) القديمة وفي القرآن كان من الممكن قراءة كل الشعر وأن يُحكم على كل رغبة في التجديد بأنها جهل وعبث.
(Borges, Short stories, ed. And Translat krinka Vidakovic petrov, Rad, Beagrad, 1979, P. 62).

من الموقع الزمني و«القيمي» لهؤلاء الفيلولوجيين، كان الماضي برمته يمثل مخزونًا من الموتيفات، ما يجعل من المستحيل عليهم العثور على موتيفات جديدة، أو المشاركة في أصالة عمل شعري. فالأصالة كانت، في الواقع، شيئًا غير مألوف. كانت الموتيفات تستقى من نماذج العصور القديمة وبشكل ممكن، من العصور الإسلامية المبكرة. بما أن المحك الكرونولوجي (التسلسل الزمني) كان هامًّا جدًّا لهذه الفيلولوجيا، فقد كان نموذج هذه الموثوقية بالضبط هو ما يقيم بوصفه الأرقى. لا عجب إذًا أن الفيلولوجيين المميزين قد حكموا على الشعر الجاهلي بأنه أفضل نمط من الشعر وأن الأصمعي، مثلًا، قال إن الثلاثي الأموي الشهير – جرير والفرزدق والأخطل – لو كانوا شعراء جاهليين لكانوا جيدين. هذا «الحكم» ليس مجازًا بلاغيًّا أو هراء شعريًّا، بل نتيجة حتمية لتكوين الشعرية الفيلولوجية الاستقرائية.

لقد تمت مقارنة أنموذج – مثال من هذه الفترات المبكرة بنموذج مختلف من نفس الموتيف، مع بعض الانحراف عن النموذج الأصلي المسموح، لكن بدون تسامح تجاه «تشكيل» شعري للنمط نفسه بالشكل نفسه كما قدمه شاعر أقدم؛ كان يتعين أن يمنح أثوابًا جديدة من اللغة، القافية، الوزن. لذلك، كان التمكن من الشكل حاسمًا. إن موتيفًا قد عولج سابقًا في التراث كان يشار إليه بالجذر سبق/ (سابق)، الذي يؤكد بموجبه النقد أن شخصًا آخر كان قد «وجد» الموتيف، وأن هذا الشخص امتلك الأسبقية المطلقة في هرمية قيمه. كان المصطلح إبداعي (مشتق من الجذر بدع) يدل على موتيف يحتوي على فكرة ذات جدة، أو أصالة نادرة متضمنة في قدرة المؤلف على التمكن من الموتيفات «التي خلقها الله». فالشاعر لا يخلق أبدًا: إنه يكتشف فقط، سواء الموتيفات التي خلقها الله أو موتيفات أسلافه. إننا مرة أخرى أمام جدار الغزالي المصقول. في الحقيقة، شهد التراث العربي تحولًا للموتيفات فقط.

كان أحد الأشكال الرئيسية لتحول الموتيفات هو الإسهاب amplift cation – أي تفريع، أو توسيع الموتيف الرئيسي المحدد الهوية في الإرث الشعري[1]. على سبيل المثال، تم تعريف موتيف الإحسان Charity في القصيدة القديمة في أحد أجزائها

(1) Ibid. pp. 20-21.

الثيمية الرئيسية. Namely، كان أحد الأهداف الكبرى للقصيدة غالبًا هو مديح إحسان شخص بارز (وجيه) إلى الشاعر لكي يعطي هذا الشخص البارز هبة تفضل. هذه هي إحدى الموتيفات السائدة للشعر الجاهلي القديم. كانت الموتيفة تدخل في بناء البنية المتعددة الثيمات للقصيدة بطريقة بحيث إنها ظلت متطورة بشكل غير كافٍ، غير مستقلة بلغة الجنس الأدبي. إن شعراء آخرين من العصر القديم أيضًا قد ضمنوا هذا الموتيف في قصائدهم. كان الموتيف قد أصبح موتيفًا جمعيًا. بالطبع، عبر الشعراء عنه بكلمات مختلفة في قصائد كان لها تنظيم وزني (بحوري) مختلف. علاوة على ذلك، فإن المجموعة نفسها من الموتيفات قد تمت معالجتها بضمير حي وبشكل تنافسي في القصيدة نفسها، لذلك لا عجب، حتى بعد بضعة قرون، أن تكرارية الموتيفات قد احتفظت بمثل هذا الموقع الهام في الشعرية. فالشعراء غالبًا ما كانوا يستعملون حتى صور الكلام نفسها لمديح إحسان سيد محسن: سيد مثل أمواج البحر، مثل المطر المدرار، مثل نور الشمس، الخ[1]. وفي عصور لاحقة، في الواقع في وقت مبكر كالعصر الأموي، يتفرع موتيف الإحسان إلى شكل شعري مستقل – إلى المديح، جنس اهتم به كل شاعر ضمن مجموعته، وخصوصًا شعراء البلاط، أو القريبون من الأشخاص الأقوياء ذوي السلطة، وهذا كان له سببان: فقد كان الشعر مجزيًا إلى حد ما بحيث إن شعر المديح كان مصدرًا ممتازًا للدخل وفي الوقت نفسه، كان برهانًا

---

(١) إن أشهر شعراء العصر العباسي، أبو نواس، على سبيل المثال، ينشد لسيد (اسم محمد المذكور في هذه الأبيات لا يشير إلى النبي):

تتيهُ الشَمسُ والقمرُ المنيرُ ... إذا قلنا كأنكما الأميرُ

فإن يكُ أشبهًا منه قليلًا ... فقد أخطاهُما شَبَهٌ كثير

لأنَّ الشمسَ تَغرُبُ حين تمسي ... وأنَّ البدرَ يُنقصُهُ المسير

ونورُ محمدٍ أبدًا تمامٌ ... على وضحِ الطريقةِ لايَحُور

(ديوان أبي نواس – دار مكتبة الثقافة العربية بغداد ص ١٠١)

أما المداح الأموي الرسمي، الأخطل فينشد:

وما الفراتُ إذا جاشتْ حوالبه ... في حافَتيه وفي أوساطه العُشَرُ

وذعذعتهُ رياحُ الصيف واضطربت ... فوق الجآجئ من آذيه غُدُر

مُسحَنفرًا من جبال الروم تَستُرُهُ ... منها أكافيفُ فيها دونه زُوَرُ

يومًا، بأجودَ منه، حين تسألُهُ ... ولا بأجهرَ منه، حين يُجتَهرُ

(شعر الأخطل، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٢، صص ١٩٧-٨)

على التزام هام بالتراث. فلو لم يحول الشاعر موتيف الإحسان في ضوء تفرعه، لكان ملزمًا على الأقل بإكسائه شكلًا مختلفًا.

دعونا نأخذ مثالًا مميزًا آخر. كان موتيف الحب إلزاميًا في القصيدة الجاهلية، في موقع استهلالها – كمقدمة حب غنائية. كان الموتيف يتجسد بشكل نمطي ليس فقط من حيث الموقع ضمن القصيدة، بل أيضًا من حيث عدد من التفاصيل الأخرى. أي، كقاعدة، كان الشعراء في رحلة شعرية خيالية – يتوقفون (عادة مع صديقين) قرب موقع تخييم مهجور (الوقوف على الأطلال) حيث كانت تقيم محبوبة الشاعر قبل الرحيل مع قبيلتها إلى الاتساع الذي تلفحه الشمس. إن الشاعر، وهو يقف على الأطلال، ينشد أشعار الحب، يظل يجعل موتيفه نمطيًّا: الأوضاع التي نشأ فيها حبه هي أيضًا نمطية بشكل أكثر أو أقل – اختلاس الحب بين كثبان الرمل الناعم ذات الانحناءات الأنثوية، الذي يسبقه اختراق الشاعر إلى محبوبته من خلال قبيلتها[1].

لم يكن الشاعر يجرؤ على تأليف قصيدة بدون هذه المقدمة الغنائية، لأنه، بدونها، لما كانت قصيدته مقبولة. من الصعب تخيل استمرارًا أكبر لموتيفة. علاوة على ذلك، عندما أصبح موتيف السخاء (الكرم) على سبيل المثال، شكلًا مستقلًا في شعر المديح، كان الشعراء يبدأون حتى مدائهم للخلفاء باستهلال غنائي غزلي. في العصر الأموي تم تحويل موتيف الحب إلى الغزل كشكل شعري – وبالتالي، إلى شعر حب تطور أكثر إلى نويعين: إلى شعر حب عمري وشعر حب عذري. بقي الموتيف يتحول،

---

(١) يقول امرؤ القيس:

وبَيْضَةِ خدرٍ لا يُرامُ خِباؤهـا ... تمتَّعتُ من لهوٍ بها غيرَ مُعْجَلِ
تجاوزتُ أحراسًا إليها ومعْشَرًا ... عليَّ حراصًا لو يُسِرُّونَ مقتلي
إذا ما الثريا في السماء تعرضتْ ... تَعرُّضَ أثناءِ الوشاحِ المفصَّـل
فجئتُ وقد نضدَّتْ لنوم ثيابها ... لدى السِّترِ إلا لبْسةَ المتفضِّـل
فقالت يمينَ الله مالكَ حيلـةٌ ... وما إن أرى عنك الغَوايةَ تنجلي
فقمتُ بها أمشي تجرُّ وراءنا ... على إثْرنا أذْيالَ مرطٍ مُـرَحَّل
فلما أجزنا ساحةَ الحيِّ وانتحى ... بنا بطنُ خبتٍ ذي قِفافٍ عقنقل
هصَرتُ بفودي رأسها فتمايلتْ ... عليَّ هضمَ الكَشْحِ ريَّا المخلخل
مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضـةٍ ... ترائبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَـل

(المعلقة، الأبيات ٢٣-٣١)

لكن حتى كشكل شعري مستقل احتفظ بذاكرة أصله – ليس فقط من حيث البيئة (الصحراء، الكثبان، القوافل الطويلة وحيوانات الركوب، وشتى العوائق والمشاق)، بل أيضًا من حيث الشكل والأسلوب، لأنه لم يكن من النادر أن يستعمل الشعراء نفس صور الكلام لتقديم موتيف الحب. مع ذلك، كان ثمةَ دائمًا شرطٌ للقيام بذلك بوزن (بحر) مختلف وقافية مختلفة. هكذا تفرع الموتيف إلى عدد من «متواليات الموتيفات» التي تم إغناؤها بشكل معتدل وتدريجي جدًّا، عندما أصبحت التراثانية أقوى من أن تواجه بالأصالة.

من المهم أن نقدم عرضًا واضحًا لعلاقة الشعراء بالموتيف، نظرًا إلى أنه أحد أسس الشعرية القديمة، ولكل من الأدب العربي القديم ومجمل الأدب العربي القروسطي. لذلك سوف أشرح الالتزام بالموتيفات الكلاسيكية من خلال علاقة بشار بن برد بها. إن اختياري للشاعر ليس عشوائيًّا، بل يقوم على سببين. الأول، أنه ظهر بعد وقت طويل من توطيد بنية القصيدة القديمة وموتيف الحب. الثاني، أن التراث أعلن بشار بن برد شاعر التجديد، ما يكشف الكثير حول مفهوم التجديد في ذاك الوقت. قبل أن ينتبه القارئ إلى الصور المجازية من بشار التي سأعرضها، ينبغي عليه أن يعرف أن الشاعر كان كفيفًا: الصور المجازية التي يستعملها وهو ينشد حول الموتيف التقليدي هي أيضًا تقليدية – فالشعراء الآخرون استعملوا نفس الصور المجازية أيضًا، لكنهم استعملوا أوزانًا وقوافي مختلفة.

إن بطلة بشار الغنائية هي في مكان ما بين المرأة البدوية البهية وحسناء الحريم (الشيء الجديد بالمقارنة بالعصر الجاهلي يتمثل في «حسناء الحريم»، نظرًا إلى أن الحرائم كانت تركة العصر الجديد)؛ إن خصرها مثل غصن نخيل؛ فخذاها مستديران وثقيلان مثل تلة رمل (كثيب)؛ عندما ترفع حجابها، فإنها تشع مثل الشمس أو القمر (المثال العربي للجمال الأنثوي منذ امرئ القيس هو البشرة الشقراء التي توحي بعدم التعرض للشمس، والحماية، الخ.)؛ إنها مثل سراب الصحراء (النمطية القصوى)[1]. بشرتها بيضاء؛ بشرتها شقراء دومًا؛ أسنانها عقد من اللؤلؤ؛ عندما تمشي، تشبه أفعى تخفيها الأغصان؛ شعرها، عندما يحل، يسقط ثقيلًا مثل عناقيد الكرمة[2].

(١) ديوان بشار بن برد، القاهرة، ١٩٥٠-١٩٥٧، ص ٣٣٢.

(٢) مرجع سابق، ص ص. ١١٥-١١٩.

عامل الشعراء الموتيفات الأخرى بطريقة مشابهة أيضًا: الجمل، حر الصحراء، الخمرة، الخ. من الواضح، وبالإحالة إلى المناقشة السابقة، أن المعرفة الشاملة بالتراث كانت حاسمة. كان التنويع الشعري للموتيفات التقليدية محبذًا ولم يتوانَ الشعراء حتى عن استعمال نفس صور الكلام. فالصدق والأمانة، من حيث إدراك الشاعر الصادق للواقع، قد أصبحا عديمي الأهمية تمامًا وحتى أنهما تحولا إلى نقيضهما، وهو ما يشهد عليه تنويع بشار للموتيفات، وحتى أكثر من ذلك فقد نودي به أحد أفضل ممثلي ما يدعى العصر العباسي. أي إن معاصري بشار لم تزعجهم الحقيقة التي كانوا جميعًا واعين لها – كان الشاعر كفيفًا والصور والموتيفات لم تكن من عالمه، نظرًا إلى أنه لم يكن بمقدوره أن يدركها حسيًّا بشكل مادي: الموتيفات والصور في عالمه كانت بالأحرى صدى للتراثانية. في «شروط شعرية» مختلفة، يمكن أن يتوقع من الشاعر الأعمى أن ينشد حول تصوره للمرأة، غير مستند على حاسة بصره، ومثل هذه القصيدة ربما ستكون مختلفة عن كل قصائد الحب الأخرى، نظرًا إلى أنها سوف «تنتج» عن نوع مختلف من الإدراك (الحسي). لكن الفكرة الأساسية هي أن القصيدة لم تكن مختلفة كليًّا، نظرًا إلى أن التراث والشعرية التراثية الحاكمة لم يكونا يسمحان بذلك. لقد وجد الجمهور هذه الشعرية وتمظهرها في الإنتاج الفني أهم من الأصالة، أهم من الصدق والأمانة. إن شعر بشار، كونه ممثلًا (لعصره)، يشهد على مرجعية موتيف تراثي أكثر مما يشهد على أية أصالة. لأنه لو أن بشار كتب الشعر متبعًا حواسه وإحساساتها الخاصة – كخبرة بالمرأة والحب في العالم لشاعر أعمى له مثل هذه الحساسية العظيمة و«الخصوصية» بحيث كان قادرًا على وسم أهم عصر في تاريخ الأدب العربي – لكان قد طرح إمكانية، في الواقع خطورة، أن يتم تحويل الموتيف إلى شيء لا يمكن تمييزه شعريًّا، أو حتى (إمكانية) أن يكتشف موتيف جديد، على سبيل المثال، موتيف الحسرة لكونه غير قادر على الاستمتاع بالمفاتن الجسدية للمرأة من خلال «البصر». لكن الوفاء المطلق لتراث الموتيفات سوف يُخان بذلك، وهو ما يتم تمييزه بالشكل الأوضح والأكثر ثقة بالتحديد في الموتيفات. فقد كان الجمهور أكثر اهتمامًا به من اهتمامه بأي شيء آخر، في حين أن الأصالة بالمعنى العصري الجديد

للمصطلح أو بالمعنى الرومانتيكي له كانت خائنة وكانت، بحد ذاتها، غير مرغوبة. إن شعرية بشار و«شجاعته» الشعرية أمكنهما – بشكل ينطوي على مفارقة – أن يكتسبا الزخم تحديدًا من هذه المفارقة: فالشاعر، رغم كونه أعمى، قد تمكن بشكل بارع من التراث الذي أعلى من شأن عناصره السائدة الشعرية والأسلوبية (البيانية) بالشكل الأمثل، والذي من أجله، ربما أولًا وقبل كل شيء، استحق المديح.

توحي منزلة بشار الشعرية الرفيعة في زمنه بهذه الاستنتاجات. قد تبدو (هذه الاستنتاجات) صارمة أكثر مما ينبغي، وربما حتى تأملية، كما يمكن لشخص ما أن يقول إن إعادة تصوري غير موثوقة، أو أن المرء يمكنه بالكاد أن يصدق أن الجمهور كانت له مثل هذه الطريقة في التفكير. مع ذلك، فإن هذه الشكوك لا أساس لها. إذ إن لدينا ما يكفي من المصادر المعول عليها التي تشهد على حقيقة أن بشار كان يقدر تقديرًا عاليًا من قبل معاصريه. هذه الحقيقة وغنائيته العشقية تقودان إلى هذه الاستنتاجات. بالنظر من مسافة الشفافية البانورامية ليومنا هذا، لا شك في أن شعرية (ذاك) الزمن كانت هكذا بالفعل وأن بشار ارتقى بها بشكل مستمر من خلال شعر الحب. لقد ألف الشاعر بأشكال شعرية أخرى أيضًا، لكن ما يهمني هنا هو موقع الموتيف السائد (موتيف الحب) في شعره.

ثمة مع ذلك مظهر هام آخر لهذا الموتيف يجب تسليط الضوء عليه، مقتبس من مخزون التراث، أو بشكل أدق – من منبعه في الحقبة البطولية من الأدب العربي.

أثناء مناقشة التشبيه في الأدب العربي القديم، قدمت تفسيرًا مفصلًا لما تدعى مادية هذا الشعر، المعبر عنها في صور الإدراك الحسي والممثلة بيانيًّا بالصورة السائدة للتشبيه، بالإضافة إلى الغياب الملحوظ للتحويل المجازي. إنها تنعكس الآن بشكل بارع، وبشكل ارتجاعي في صور بشار بن برد. إن شعر الحب عنده لا ينقل فقط موتيف الحب من مقدمة القصيدة القديمة، مع عدد وفير من «الموتيفات الفرعية» sub-motives القديمة؛ بل يحتوي أيضًا على معالجاتها البيانية/ الأسلوبية من النوع نفسه. يُذم الشعراء القدماء اليوم غالبًا لكونهم ركزوا فقط على الإدراك الحسي

للمرأة، لكن ما يتم تجاهله هو أن تجربتهم الشعرية ووسائلهم البيانية تم اقتباسها حتى في أكثر فترات حقب الأدب العربي تألقًا، كما في شعر بشار بن برد. إذ يثبت شعره أن العصور ما بعد القرآنية شهدت ليس تفرع الموتيفات فقط، بل أيضًا الوسائل البيانية نفسها المستعملة لتمثيلها. إن «مادية» غزل ابن برد جلية، لكنها متطرفة أيضًا إذا أخذنا في الحسبان حقيقة أنها ليست نتيجة لإدراك الشاعر الحسي، بل نتيجة لإملاء شعري. بالإضافة إلى ذلك، فإن التشبيه، كوسيلة بيانية. هو سائد أو حتى حصري؛ إن تلاوينه، أو تفرعاته، هي تمامًا مثل تفرع الموتيفات، لا يمكن معاملتها كتجديد إلا بشكل مشروط، رغم أنها غير تجديدية بالمصطلحات الشعرية؛ علاوة على ذلك تبرهن الشعرية القديمة على القوة الهائلة لمعايرتها هنا. لأن الموتيف مقتبس كنمط قديم، فإن معالجته «المادية» malerialist هي مقتبسة والصور السائدة من التشبيه هي مقتبسة.

مثل معظم الفيلولوجيين الآخرين، يزعم الأصمعي أن كل من يدعي أنه شاعر جيد يجب أن يمتلك معرفة شاملة بثيمات (موضوعات) أو موتيفات (معاني) الشعراء الأقدمين. إنه يفهم الموتيف (المعنى) ليس فقط كعنصر ثيمي يمكن، عمليًّا، أن يقابل عددًا من الحالات الفردية النوعية، أو تحققات المؤلف أو التنويعات[1]. يستتبع من ذلك أن الشعر يقوم على منظومة محددة من الموتيفات الممجدة شعريًّا في التراث. إن تحول وتجدد الموتيفات يبدو أنهما محدودان تمامًا.

موتيفات تقليدية أو مشتركات

من بين التبعات البعيدة المدى للنقد الفيلولوجي والشعرية التي رعاها هي وفرة المألوفات في الأدب العربي. بهذا الخصوص، إنها مشابهة للأدب ذي النزعة القروسطية اللاتينية في أوروبة. يبدو أن تشجيعًا ميثودولوجيًا (منهجيًّا) يمكن إيجاده في العمل الذي يحمل عنوان الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية European literature and The Latin middle ages من تأليف إ. ر كورتيوس E.R.Curtius، الذي عرّف عددًا من الموضوعات في الأدب الأوروبي لهذه الحقبة. بشكل مشابه،

(1) Cf.: Kudelin op. cit, P. 8.

يمكن أيضًا تقديم الأدب العربي بشكل ناجح من خلال دراسة وتعريف مشتركاته التي تمثل بشكل أساسي قسمًا كبيرًا من هذا التاريخ الأدبي. إن موتيفي الحب والإحسان، اللذين حللتهما كمثالين على موقع الموتيفات في التراث، هما في الواقع مألوفين في الأدب العربي القديم، مع تنويعات أكثر أو أقل تطورًا في أعمال شعراء منفردين. بعبارة أخرى، إن الشعرية، بتعريف «الحصيلة التراثية» من الموتيفات، قد حولتها إلى موضوعات جعلت، بسبب وفرتها المفرطة، مفهوم الأصالة الفنية نسبيًّا تمامًا. إنني مقتنع بأن هذا المنهج في البحث في تاريخ الأدب العربي سيقدم «صورة طوبوغرافية» مثيرة للاهتمام وموثوقة إلى أقصى درجة للأدب العربي القديم. إن المشتركات ليست فقط موتيفي الحب والإحسان (مع فروعهما)، بل أيضًا موتيفات أخرى أعطيت المنزلة نفسها في التراث – منزلة النماذج أو الأنماط. إن التجديد المتردد وغير الكافي لهذه الموتيفات في أعمال شعراء لاحقين لا يؤثر أدنى تأثير على طبيعتها كمشتركات لأن التراث يجعلها خالدة. علاوة على ذلك، فإن التكرار الثابت لنفس النماذج الموتيفية، وإن يكن فقط لكي يبرهن شاعر على تمكنه من التراث والتقنية الشعرية، يؤكد وظيفتها الشعرية كمألوفات مرة تلو الأخرى. لهذا يعرف التراث كمخزون من الموتيفات، في الواقع، كصرح نوعي من المشتركات.

في تاريخ الأدب العربي ثمة حقيقة تعزز مكانة الموتيفات بوصفها مشتركات، بالإضافة إلى الحقيقة التي قدمتها، وهي أن مهمة الشاعر أن يلتزم بالموتيفات التراثية أو بشكل أفضل، الموتيفات القديمة التي جربتها أقلام شعرية. احتل موتيف الحب دومًا موقع المقدمة في بنية القصيدة القديمة؛ فقد جاء موتيف المديح في نهاية القصيدة، يقوم بوظيفة خاتمة معينة: أما الموتيفات الأخرى فكانت مرتبة بين هذين الموتيفين. لقد ذكرت للتو أنه، حتى في زمن موغل في العصر الإسلامي، كانت قصيدة المديح، على سبيل المثال، تفتتح بمقدمة حب غنائية. هذا يعني أن موقعيهما المستقرين نسبيًّا في بنية القصيدة ظهر كعامل مألوف: كانا على تخم التخطيط البنيوي. الأهم من ذلك، في هذه الحالات يمكن للمرء حتى أن يتكلم حول تراكم معين للمشتركات. أي، بما أن موتيف الإحسان وموتيف المديح اللذين «يشرطانه» هما قبلئذٍ مشتركان في

الأدب القديم، فمن غير المتوقع تمامًا أن يوضع موتيف// مشترك آخر في دورهما الافتتاحي – مقدمة الحب الغنائية تثبت بتموقعها ليس فقط طبيعة مشتركها، بل بمبدأ التراكم، الترابط مع مشتركات أخرى، مؤكدة وظيفية المشتركات في هذا الأدب عمومًا.

أخيرًا، بالإضافة إلى ذلك، ثمة أيضًا حقيقة أن النقد الفيلولوجي قد علق أسمى قيمة بالتحديد على مثل هذه البنية للثيمات// الموتيفات، آخذًا في الاعتبار لذلك نموذج الشعر العربي القديم. إن الفيلولوجيا ونقدها وجدا بشكل واضح مثالهما في المشتركات الأدبية. لأن بتمييز الموثوق في ضوء موثوقية المؤلفية (التي هي مختلفة عن أصالة المؤلفية) من غير الموثوق كانت الفيلولوجيا ونقدها يطمحان إلى تحقيق هدفيهما الرئيسيين من خلال نفس الإجراء البحثي. كان أحد الهدفين هو تحديد الموثوقية الكرنولوجية لبعض الموتيفات، في حين كان الهدف المتزامن الآخر هو إثبات تكرارية الموتيفات في التراث وتنويعاتها المختلفة الممكنة. بذلك، فإن بتسجيل تكرارية الموتيفات وتزكية استغلال شعري لا نهاية له لنفس الموتيفات، فإن الفيلولوجيا عرفت هذه الموتيفات بوصفها مشتركات. لقد رأينا للتو أن المسار الفيلولوجي إلى مصدر الموتيفات قاد إلى تكريس الأدب العربي القديم، الذي ولد غالبية هذه الموتيفات.

– من المثير للاهتمام أن نرى كيف يصنف الفقيه المتميز القاضي الجرجاني (توفي ١٠٠٣م) الموتيفات (المعاني) في الشعر العربي. إذ تتضمن الفئة الأولى الموتيفات المشتركة. هذه الموتيفات ناقشناها، وهي سائدة في الشعر العربي. فالموتيفات المشتركة هي الأكثر تواترًا، كـ «عنصر خير مشترك» يقوم عليه التراث الشعري. الفئة الثانية تتألف من الموتيفات المبتذلة أو المتفهة، الناتجة عن تتفيه الموتيفات المشتركة (ما قبل الموتيفات Premotifs) من خلال إعادة إدخالها الشعري. إن المصطلح العربي لأجل الموتيفات المتفهة، أي مبتذل، يوحي فعلًا بأن الموتيفات قد أصبحت مبتذلة من خلال الاستعمال المتكرر نظرًا إلى أن المعنى الأساسي لكلمة مبتذل هو مهترئ worn out، بالٍ hackneyed. مع ذلك، إذا أخذنا في الحسبان الموقف السائد العام للفيلولوجيا وهو أن الموتيف في حد ذاته لا يمكن أن يكون غير جدير بقصيدة، أو أن

استعمال ما قبل الموتيفات يكون مرغوبًا بشرط أن توضع في شكل مختلف، عندئذٍ فإن المنزلة المبتذلة للموتيف تنتج عن الشكل غير اللائق الذي يُغلف فيه، أكثر مما تنتج عن تكرارها. إن موتيف الإحسان أو موتيف مطر (الصحراء)، بالإضافة إلى عدد من الموتيفات الأخرى، هي ما قبل موتيفات، موتيفات - نماذج تستعمل في الشعر كمشتركات لمئات السنوات، لكن لا يحكم عليها بأنها مبتذلة إذا أعيد إلباسها بلغة مناسبة وشكل مناسب. أخيرًا، يعرض الجرجاني الفئة الثالثة من الموتيفات المستقلة (المختصة) التي هي موتيفات فردية وخاصة ومحددة للمؤلف. بعض الموتيفات تكون نادرة نسبيًا وهي، في حينها، تتحول إلى موتيفات مشتركة، فتصبح بذلك جزءًا من مخزون الموتيفات[1].

- حتى الشكل التقليدي للقصيدة من العصر القديم العربي يمثل مشتركًا، إذا كان بالإمكان أن ندعو هذه البنية المعقدة مشتركًا على الإطلاق. لقد قلت للتو إن القصيدة القديمة كانت مؤلفة من عدد من الموتيفات الإلزامية، التي استقلت بشكل أوضح وتفرعت والتي ترجمها التراث، في ذاك الوقت، إلى مشتركات. مع ذلك، كانت مواقع بعض الثيمات ضمن بنية القصيدة ثابتة في معظمها، مع استثناءات نادرة حكم عليها التراث بأنها زوائد، بحيث بدت البنية (الثيمية) الكاملة للقصيدة كمشترك بعينه، أو كمألوف في التراث. الذي شهد، فقط في العصر الأموي، الموتيفات تستقل وتتطور إلى أشكال شعرية مستقلة. عندما كان شاعر، على سبيل المثال، يؤلف قصيدة بدون استهلالية حب غنائية، فقد كانت تعتبر زائدًا شعريًا.

- في العصر الأموي تطورت شعرية موتيف الحب إلى الغزل كشكل شعري مستقل ومكتف بذاته كان يمثل السائد الأدبي للعصر بكامله. مع ذلك، فإن موتيفات أخرى للقصيدة القديمة المعقدة تطورت أيضًا إلى أشكال شعرية مستقلة: كان المدح والهجاء الجنسين الشعريين الرئيسيين المتمتعين بالرعاية الرسمية، والشعبيين والمجزيين في كل العصور الإسلامية - حتى آخر المداحين العظام، الشاعر المصري أحمد شوقي

(١) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، ص. ١٥٠.

(١٨٦٨-١٩٣٢) الذي أصبح ثريًّا من خلال قصائده المدحية الدالة على البراعة[1]. شهد عصر الكلاسيكية (الذي يوازي العهد العباسي وعهد الانحطاط، وفقًا للتصنيف المعتاد) ظهور بضعة أشكال شعرية مستقلة - قصائد الخمر (الخمريات)، القصائد الزهدية (الزهديات)، قصائد الصيد (الطرديات)، القصائد الوصفية (الوصف)، الخ. رغم أن التواريخ الأدبية غالبًا تعرف هذه الأشكال الشعرية بأنها تجديدات جذرية في التراث، كأشكال شعرية جديدة كليًّا، مع ذلك فإنها ليست كذلك. أي، إن كل شكل من هذه الأشكال الثيمية - الأجناسية كان قد وجد في القصيدة القديمة، لكن الموتيفات، في حينه، تفرعت من خلال التكبير إلى أشكال ثيمية - أجناسية مستقلة. إن فجائية هذه الأشكال في التاريخ الأدبي وأصالتها المطلقة المزعومة يمكن أن تبدوا كذلك لمفسري التاريخ الأدبي العربي الذين يفشلون في تمييز المبادئ الأساسية لشعريته أو الطبيعة الفيلولوجية للشعرية وشعره.

مع ذلك، بالأخذ في الاعتبار أن الفيلولوجيا اللامساومة قد عرفت التراث بوصفه مخزنًا من الموتيفات التي يُحدد أصلها في القصيدة القديمة، وشجعت تفرع هذه الموتيفات كطريقة مثالية - من منظورها - لتهذيب التراث، يستتبع ذلك إذًا أن هذه الأشكال الشعرية لم تُخلق خارج الخزان المعرف من الموتيفات بل بوصفها أعلى إنجاز لتهذيبها. الأكثر من ذلك، إن هذه الأشكال يمكن تعريفها - من خلال التأمل اللاحق الذي تتطلبه الشعرية - بوصفها الانتصار الحقيقي للتأثير المتزامن للفيلولوجيا والشعرية الفيلولوجية والنقد الفيلولوجي.

انتصار الشعرية الفيلولوجية: الانتشار عبر المجتمع الثقافي الإسلامي برمته

تقود المناقشة السابقة إلى استنتاج هام مفاده أن وفرة المشتركات تحول دون أصالة الموهبة الفردية. فتكون كل جهودها الشعرية خاضعة لاستغلالات التراث. التبعة النهائية لذلك، التي ليست مفاجئة في سياق المناقشة السابقة، هي أن التراث

(١) من المثير للاهتمام أن الأعمال المدحية لأحمد شوقي وشهرته، بوصفه آخر المداحين العظام، تتقاطع مع عهد آخر الملوك المصريين: بعد عهد الشعر المدحي الرسمي، دخلت الجمهورية المصرية خشبة المسرح التاريخية.

هو «البطل» الحقيقي الوحيد للشعرية والتاريخ الأدبي؛ فالتراث وحده هو شجاع بشكل متأصل وإبداعي، رغم أن إبداعيته يجب أن تفهم بشكل شرطي نوعًا ما بوصفها قائمة على الشعرية الاستقرائية المعيارية. تتحقق إبداعية التراث في منظومة مغلقة من القيم المحددة كمعايير. لهذا النوع من الإبداعية مدى محدود من الإنجازات منذ أدخلت الشعرية ثنائية المضمون – الشكل، مانحة الأفضلية إلى الشكل ومختزلة المضمون إلى مجموع الموتيفات المعروفة قبلئذٍ من التنويعات الشعرية. بعبارة أخرى، لا يمكن أن يتحقق الإبداع الفردي إلا ضمن إطار المعايير التي، بحد ذاتها، لا تفرض أي التزام فحسب بل حتى تمنع الاختراقات الإبداعية الثورية على هوامش التجربة التراثية. هكذا يتحكم التراث حصرًا بشكل ضيق بقدرة الموهبة الفردية، موجهًا إياها إلى أكبر حد ممكن باتجاه الجانب التقني (الفني) من الشعر الذي يعكس – في هذه التقنية – الموتيفات التراثية مرة تلو الأخرى. في الوقت نفسه، إنه يتحكم بالموهبة الفردية بأن يطالبها، بلا أي استثناء، بأن تتمكن كليًّا من التراث أو حتى أن تستظهر الشعر التراثي إلى درجة قصوى – لكي يصبح شاعر «جديد» واعيًا كليًّا لعدم قابلية الشعر التراثي للجدال. لقد خلق هذا جوًّا عامًّا من التراثانية الشعرية، كانت معروفة دومًا لأجل بناء الحدود التي لا يمكن اختراقها كشرط لبقائها، بالإضافة إلى إيجاد المعنى الصحيح في عزلة ذاتية تؤدي بدورها بالضرورة إلى الانحطاط. إن تحطيم هذه الحدود الخانقة وشفاء التراث من الداء المسمى الانحطاط لا يمكن القيام بهما إلا عن طريق أعاصير هائلة في التاريخ الثقافي تبدو نادرة للغاية والتي نسميها نهضة الثقافة. إن الاختراقات الصغرى غير مفيدة هنا لأن التراثانية تخضعها لقوانينها الخاصة – حتى لو كانت اختراقات كتلك الأشكال الشعرية العباسية التي عرفتها بأنها ليست حتى قريبة من التجديد الشعري ناهيك عن النهضة، حتى رغم أن بعض المؤرخين الأدبيين يعتبرونها أشكالًا شعرية ذات أهمية إصلاحية.

كان للشعرية الفيلولوجية إنجازات هائلة. فالناس الذين دخلوا دائرة الثقافة العربية الإسلامية والحضارة العربية – الإسلامية عمومًا، لم يكن بمقدورهم أن يؤثروا بشكل كبير على الإبداعية الشعرية العربية. يبدو أن الشعر الفارسي (والثقافة

الفارسية عمومًا) كان الأقوى بين تلك (الأشعار) التي دخلت مجال التراث العربي والتي سعت بشكل واثق جدًّا إلى مكانتها في الثقافة، أو الأدب. لا شك في أن بعض العمالقة، مثل حافظ (القرن ١٤)، قد أعطوا نبضًا جديدًا إلى ما يدعى التراث الإسلامي لا تزال ملحوظة بعمق عن طريق أعمالهم. مع ذلك، ثمة شيئان يجب أخذهما في الحسبان في ما يخص ذلك.

الأول: إن التراث الفارسي أدخل تجديدات هامة إلى الثقافة العربية – الإسلامية وذلك بجلب الأشكال الأدبية غير المعروفة للعرب. ثمة أشكال أدبية نثرية منوعة بينها. لقد قلت قبلئذٍ إن الشعر كان عربيًّا بشكل تقليدي وبشكل واضح وإن المناقشة حول شعرية الأدب العربي القديم هي في الحقيقة مناقشة لشعرية الإبداع الفني الشعري. إن حقيقة التاريخ الأدبي هذه ينبغي دومًا وضعها في الذهن.

الثاني: إن التأثير المفيد للشعراء الفارسيين كان برغم ذلك من لغة مختلفة، من الفارسية، التي كتب بها حافظ أيضًا، وهذا فقط يؤكد الحقيقة حول الانعزال والاستقلال، حتى التمركز الذاتي للتراث الشعري العربي. لذلك، فإن حافظ والشعراء العظام الآخرين للغة الفارسية لا ينتمون إلى الأدب العربي بل إلى منظومة أوسع تضم الأدب العربي أيضًا؛ سأقدم بعض التفاصيل حول هذه المنظومة بشكل أكثر تفصيلًا في مناقشتي. وأنا هنا أحيل إلى شعرية كانت تطمح إلى نقل مسلّماتها – في الواقع منظومتها الشعرية – إلى مؤلفين آخرين من الدائرة الجمالية الإسلامية أيضًا، بغض النظر عن حقيقة أنهم كتبوا بلغات مختلفة.

حدث وضع مشابه عندما دخلت الثقافة التركية هذه الدائرة الإسلامية الكبيرة، وإن يكن ذلك مع اختلافات هامة، نظرًا لأن الثقافة العثمانية قبل التأسلم Islamisation لم تكن متطورة مثلما كانت الثقافة الفارسية. إن تطور ثقافة سوف يؤثر تأثيرًا كبيرًا على قدرتها على تهذيب ثقافة أخرى من خلال «التطعيم» grafting. لم تكن الثقافتان التركية والفارسية متكافئتين في هذه الشروط قبل دخول دائرة الثقافة الإسلامية. مع ذلك، فإن الأتراك قدموا عددًا من الشعراء الهامين في ما بعد، وإن يكن باللغة التركية.

على كلٍّ، لم يكن التراث الشعري العربي راغبًا أكثر مما ينبغي في تقبل المؤثرات الشعرية للشعوب المتأسلمة. إذ صارع بالأحرى لفرض مبادئه الشعرية الخاصة عليها وقد فعل ذلك بشكل ناجح إلى حد ما. لقد حصل على الدعم الاستراتيجي، inter alia من عاملين هامين.

العامل الأول: هو اللغة مع بضع «مساعداتها» (assistants). فمن المعروف جيدًا أن العربية هي لغة الإسلام، ما جعلها تتمتع بالامتياز لأن الفرس والأتراك كان عليهم أن يكونوا ملمين جيدًا بها، كما بلغة القرآن والعبادة. من المهم أيضًا أن نضع في الذهن أن اللغة العربية نفسها هي التي ألف بها الشعر العربي. بعبارة أخرى، إن القرآن لم يفرض اللغة وحدها على الفرس والأتراك – رغم أن ذلك كان كافيًا لممارسة النفوذ؛ بل استعمل أيضًا نموذجه المثالي من هذه اللغة ليحافظ بشكل ثابت على عدد من الوسائل البيانية (الأسلوبية) كأنماط بيانية خارقة حية في أذهان الفرس والأتراك المتعلمين. عندما أتكلم حول فرض اللغة العربية على الفرس والأتراك، فإنما أشير إلى درجة المعرفة التي كان عليهم أن يمتلكوها بها بوصفها لغة القرآن والعبادة. مع ذلك، حتى رغم أن اللغتين الفارسية والتركية بقيتا، فإنهما قد اقتبستا أشياء كثيرة من اللغة العربية وذلك يعزى إلى الإسلام تحديدًا أو إلى القرآن. يزخر كل كتاب عن علم البيان العربي بأمثلة بيانية من القرآن، بالإضافة إلى أمثلة من الإنتاج الشعري العربي. يُستنتج من ذلك أن التراث الشعري العربي قد «تسلل» بشكل خلاق وغير متوقع عن طريق القرآن إلى التجربة الأدبية حتى لتلك الشعوب المنتمية إلى لغات كبرى أخرى. ومن المعروف بشكل عام أيضًا أن كلًا من الفرس والأتراك تبنوا الخط العربي، الذي هو هام أيضًا في سياق النفوذ المذكور آنفًا.

العامل الآخر، هو الفيلولوجيا التي لا يمكن تجنبها. بما أن الفيلولوجيا العربية كانت بطريقة ما أيضًا حقلًا معرفيًّا لاهوتيًّا، تفسيريًّا، تم إحداثه لتشجيع القرآن، فمن المحتم أنها قد نقلت تجارب الأدب (وحوله) إلى الشعوب المتأسلمة أيضًا، لأن تفسير القرآن لا يمكن فهمه بدون شرح طبقته اللغوية، والأدبية عمومًا. بالتالي، فإن هذا قد غرس الشعرية الفيلولوجية في آداب الشعوب المتأسلمة، مدعومة بمرجعية

القيم الأدبية للقرآن. بسبب القرآن ولغته، مع كل المؤثرات الأخرى التي ولدها القرآن بلغة الثقافة والحضارة، فقد خُلقت دائرة هائلة تخطت بشكل ملحوظ حدود الوطن العربي بما في ذلك الشعوب الكبرى الأخرى وتراثاتها. هذه الدائرة وسمها الإسلام بشكل هام، وهذا هو السبب في أنها لا يمكن أن تسمى إلا دائرة إسلامية، وثقافتها وحضارتها هما ثقافة وحضارة إسلاميتان.

الإسلام هو أكثر من دين بالمعنى الذي يطبق به المصطلح على الأديان الأخرى. إذا تركنا جانبًا تنظيمه للجوانب الاقتصادية القانونية وكل الجوانب الأخرى من الحياة الفردية والجماعية، فينبغي أن نلاحظ أنه يمتلك جمالياته الخاصة، التي كتب حولها كم هائل من الأدب. مع ذلك، فإن قليلًا من الاهتمام يولى للحقيقة الهامة التي ليست واضحة جدًّا بل هي معقدة تمامًا وفاعلة في الواقع. أي، تظهر المناقشة السابقة بكاملها أن الإسلام كان له تأثير قوي على الأدب أيضًا. كان هذا التأثير، أولًا وقبل كل شيء، ظاهرًا في موقف القرآن من الشعر، ثم في القيم الأدبية والجمالية الراقية جدًّا ولغة هذا النص المقدس، وكذلك في تطور الفلسفة الذي دشنه ووجهه. وهذا قاد بشكل واضح إلى منظومة معقدة جدًّا لأجل التأثير على الأدب أيضًا.

إن اتساع الدائرة الإسلامية من حيث ثقافتها وحضارتها قد استتبع اتساع تأثير محدد للإسلام على الشعرية التي كان لها عناصر هامة مشتركة بين الإنتاج الفني لكل الشعوب المتأسلمة بغض النظر عن حقيقة أن الأدب قد أنتج أيضًا بلغات أخرى، وليس فقط بالعربية. هذا ولّد الأدب الذي تم تشجيعه بوصفه منظومة فوق طبيعية. مع ذلك، لم تكن هذه صفة نوعية للأدب الذي أنتجه غير العرب باللغة العربية أيضًا. فاللغة اللاتينية في أوروبة القروسطية، على سبيل المثال، كان لها نفس الموقع. إن اللغة التركية – حالما تم توطيد الإمبراطورية العثمانية – كانت لغة الإنتاج الناجح جدًّا من قبل الأمم غير التركية، بمن فيها البوسنيون. مما يميز الأدب العربي هو أنه قد أثر على آداب الشعوب الإسلامية الناطقة بغير العربية أيضًا. بعبارة أخرى ثمة أسباب كثيرة للكلام حول الأدب الإسلامي بوصفه منظومة شاسعة، حتى رغم أن أعماله تم إنتاجها بعدة لغات، وليس بالعربية فقط.

إن مصطلح الأدب الإسلامي هو أقل من حل مثالي لأنه يوحي بشكل غير صحيح تمامًا، ببعد ديني للأدب، مقترحًا أدبًا يشجع القيم اللاهوتية للإسلام، يقترح بعض الأدب الديني، الخ. على العكس تمامًا – إن مصطلح الأدب الإسلامي لا يعني ضمنًا أدبًا لاهوتيًّا، بل عددًا هائلًا من الأعمال الأدبية التي أصبحت، من خلال واسطة التأثير الموصوف للإسلام، من الناحية الشعرية جزءًا من دائرة ثقافية خاصة – على نحو مفارق، منظومة لا أحادية اللغة ترث وتولد مسلمات شعرية مشتركة في أنحاء العالم الإسلامي. في المناقشة التالية سأشرح هذا الاجتماع للمسلّمات على مثال الموتيفات والمشتركات المشتركة.

بالمصطلحات الكرونولوجية: إن الشعر العربي القديم – القرآن – الفيلولوجيا – الشعرية الفيلولوجية هي عوامل نقلها الإسلام إلى التراثات الأخرى، مؤثرًا ليس فقط بـ «دينية» الأدب بل أيضًا بكونية الشعرية.

من الناحية الأخرى، إن مصطلح الأدب الإسلامي – خصوصًا اليوم، في العصر الذي تتواجه فيه الثقافتان والحضارتان الإسلامية – واليهودية المسيحية – يدل على فكرة الإسلاموية الجامعة (Pan) Islamism السياسية التي يُعرفها الغرب فورًا بأنها معادية إيديولوجيًا. بالطبع، إن هذا الأدب، أو المصطلح الذي أستعمله لعدم وجود حل أفضل، لا علاقة له به. أما المصطلح الممكن الآخر أدب// آداب الشعوب الإسلامية. فهو كما أعتقد غير كافٍ أيضًا لأن العبارة تفشل في التعبير عن وحدة آداب الشعوب المختلفة: إنها تفشل في الإشارة إلى ما هو هام بالفعل – بدلًا من المنظومة التي أبدعت فيها، تشدد بدلًا من ذلك على الترابط الآلي.

كان العنصر المكون الأساسي للشعرية الذي خلق منظومة فوق طبيعية أو حتى فوق لغوية يقوم على الموتيفات التي سبق لي أن ناقشتها. إن الفيولوجيا، إذ تقدم التراث بوصفه مخزونًا من الموتيفات التي كان يتعين وتهذيبها فقط، إنما استعملت مرجعيتها الكبيرة لفرض نفس العقيدة Credo الشعرية على الأمم الأخرى الداخلة إلى الدائرة الإسلامية كما في أقوى «إطار» انصهرت فيه كل التجارب الثقافية والحضارية

الأخرى. بقيت الموتيفات تُقتبس بحيث تفرعت إلى اللغات الأخرى أيضًا. إن إيراد مثال واحد سوف يفيد كإيضاح كافٍ.

تطورت استهلالية الحب الغنائية، كموتيف، من القصيدة العربية القديمة إلى شكل شعري مستقل، إلى الغزل، الذي كان له فرعان رئيسيان - الغزل العُمَري[1] والغزل العذري. من خلال طريقة التكبير، شهد الغزل العذري بزوغ الملحمة الخالدة، ملحمة مجنون ليلى، التي أصبحت مألوفة في شعر الحب واستمرت تتضاعف. مع ذلك، فإن موتيف مجنون ليلى قد نقل من الأدب العربي إلى الأدب (المكتوب) باللغة التركية، حيث حظي بمنزلة المألوف. ثمة عدد كبير من الموتيفات كهذا. كانت شعرية الدائرة الثقافية هكذا بحيث إنها شجعت استقرار وتكرار الموتيفات في التراث. علاوة على ذلك، شعرت الشعوب المنضمة إلى الدائرة الإسلامية، من خلال فتنة الجدة، بفضول خلاق تجاه الموتيفات التي رسخت قبلئذٍ في تراث طافح بالثقة بالنفس، بحيث إنها أحيت هذه الموتيفات بتفسيراتها البيانية الخاصة بها ومثلتها في تجاربها الأدبية. إن مجنون وليلى التركيين ليس تمامًا هما نفس مجنون ليلى العربيين بل إنهما مختلفان للغاية إلى درجة أننا لا نلحظ وراءهما نفس الموتيف.

إن الموتيفات المكرَّسة كمألوفات، إذ كانت تتسع بشكل تعاقبي وتزامني، قد عززت خصيصتها كمشتركات. أي، إن الموتيفات، وهي تتفرع في التاريخ والفضاء، أصبحت معززة كمألوفات، وبما أنها نقلت إلى الآداب بلغات أخرى موسومة بأوسع رموز الإسلام، فقد أصبحت مشتركات topoi من المرتبة العليا. من الناحية الأخرى، أثبتت المشتركات بشكل متزامن أنها أقوى عنصر رابط يضمن وحدة شعرية معينة للأدب كمنظومة هائلة.

ثمة شيء ما أجده مثيرًا جدًّا للاهتمام، وحتى أنه فريد في ما يتعلق بهذه المنظومة. أي، الأدب الإسلامي، بالمعنى الموصوف، كمنظومة، وليس المؤلف من لغة واحدة، نظرًا إلى أنه قد أنتج بعدة لغات؛ ما يجعله منظومة هي بالضبط منظومة

(١) نسبة إلى الشاعر عمر بن أبي ربيعة (المترجم).

الموتيفات – المشتركات. لذلك أعتقد أن دراسة الآداب الثلاثة الكبرى (العربي – الفارسي– التركي)، مصنفة في عصورها الكلاسيكية، من شأنها أن تعطي نتائج رائعة لو تم البحث في منظومات المشتركات التي تزخر بها (الآداب الثلاثة) كلها. لأظهر أن لها أرضيات شعرية مشتركة وأن هذه المقاربة مثمرة جدًّا بلغة البحث العلمي. لا أدرك أن الإنتاج الأدبي للعصر الكلاسيكي للدائرة الثقافية والإسلامية قد بحث بهذه الطريقة بعد. فهذه الآداب تُدرس كأجسام ثلاثة منفصلة. إن الأساس لمثل هذه المقاربة إنما يوجد في حقيقة أنها قد أنتجت بثلاث لغات مختلفة حتى رغم أن عامل الإسلام كما ذكرت سابقًا ولّد عناصر تشابه وتأثير كثيرة بين اللغات قيد البحث. من أبجدياتها، ومفرداتها، وصور كلامها إلى مركبات المشتركات، الخ. هذا النمط من التشابه والتأثير قد درس عن كثب على مستوى لغوي لكن، بما أن تأثيراته لم تتوقف عند المستوى اللغوي، سيكون من المثير للاهتمام – وأعتقد أن ذلك سيتم – أن تتفحص الجانب اللغوي على المستوى الشعري.

إن دراسة هذه الآداب الثلاثة بشكل منفصل – بالطبع أنا أحيل هنا إلى عصورها الكلاسيكية، وفي ما بعد سوف أبين لماذا أشدد على العصور الكلاسيكية – ليست بدون مبرر، لكنها ليست كافية أيضًا، لأنها تفشل في التوصل إلى نتائج هامة لسببين.

الأول: إن ما اصطلحت على تسميته الأدب الإسلامي، كمنظومة فوق قومية Supranational وفوق لغوية، يشهد على حقيقة أن المحك اللغوي ليس كافيًا بذاته، بحيث لا يمكن أن يكون المكون الوحيد للأدب والشعرية كمنظومة، لأنه يفشل في الإحاطة بمكونات هامة أخرى كثيرة، تظهر المشتركات بينها قوية بشكل خاص. إن غياب أصالة المؤلفية بمعناها الحديث، أو تشريع شعري ونقدي كامل للمشتركات – الذي هو نمطي للعصر الكلاسيكي– قد جعل أهمية اللغة نسبية إلى درجة أعلى بكثير مما هي الحال اليوم. أعتقد أن الأدب الإسلامي فريد من هذه الناحية.

الثاني: إن بحثها المنفصل كليًّا هو تعبير عن «موقف الحاضر» من ماضٍ مختلف. لأنه إذا درست هذه الآداب الثلاثة بشكل منفصل اليوم، وهو شيء منطقي، فإنه من

الخطأ منهجيًّا ألا نلاحظ أنها، في عصورها الكلاسيكية. لم تجعل محددة بالطريقة نفسها وبالصفة نفسها. إن حصرية exclusveness «موقف الحاضر» لم تكن ملائمة من الناحية المنهجية في علاقته بالماضي. ثمة ثلاثة أقسام للدراسات الشرقية في يوغسلافيا (السابقة) تدرس الآداب العربية والتركية والفارسية بشكل منفصل. بما أنها تُدرس ضمن القسم نفسه، فإنها يتم إقحامها بالفعل في علاقة تواز (آلي)، بدلًا من علاقة تفاعلية. لا علم لي بأي مكان آخر في العالم تُدرس فيه وفقًّا لمنهج مختلف جوهريًّا. بالتأكيد، هذا يعني كمًّا هائلًا من المادة التي يجب تقطيعها لأغراض عملية، لكنني أعتقد أن دراسة الفيلولوجيا الشرقية ينبغي أن تتضمن مقاربة/ نهجًا تطبق منهجًا مقارنًا على هذه الآداب الثلاثة – لكي تشرح مألوفاتها المشتركة وشعريتها البدئية المشتركة.

إن المصطلحات المقابلة للأشكال الشعرية في الأدب الإسلامي[1] هي مترابطة بشكل وثيق، فهذه المصطلحات تنشأ، في معظم الحالات، عن الأدب العربي القديم وهي محلية في كل «المكونات» الثلاثة للأدب الإسلامي. هذه المصطلحات، كالغزل، والهجاء والرثاء، هي مقتبسة من قبل الأدبين الفارسي والتركي[2]. هذا ليس تشابهًا اصطلاحيًّا صرفًا، أو مصادفة، بل حقيقة تاريخية أدبية توحي بالمصدر المشترك للأجناس، الذي يعود مباشرة إلى القصيدة العربية القديمة. وفي الوقت نفسه، بالأخذ في الحسبان أن الأجناس نشأت من ما قبل الموتيفات في القصيدة. وتمت تسميتها باسم موتيف/ ثيمة، يستتبع ذلك أن المصطلحات أيضًا تشهد على مستوى وعمق وحدة الأدب الإسلامي.

إن الأوضاع الراهنة لهذه الآداب الحديثة الثلاثة مختلفة عن عصورها الكلاسيكية. اليوم، لا يمكن دراستها ضمن نفس المنظومة التي ينبغي أن يدرس فيها ماضيها. تكمن الأسباب وراء هذا التمايز في انقلاباتها النهضوية. إن شرح التمايز يمكن أن يفيد كشرح لأهمية الموتيفات في الشعرية الفيلولوجية القديمة،

(١) تحت تسمية الأدب الإسلامي أشير دائمًا إلى الأدب العربي الفارسي التركي في عصره الكلاسيكي.
(٢) بالفارسية: مدح، هجو، مرسيي، بالتركية: مدحيي، هجويي، ورسيي.

وشرح نضوجها متحولة إلى مشتركات ضمن منظومة تراثية هائلة. انقسم الأدب الحديث في اللغات الثلاث إلى ثلاث منظومات متميزة بالتخلي عن التراثانية ومن خلال التداخل الكثيف إلى الحد الأعظمي مع تراثات أدبية مختلفة كليًّا. لقد كان لتمردات العصر الجديد المضادة للتراثانية أهمية نهضوية ومجال نهضوي. دعونا نتذكر، على سبيل المثال، انفتاح الأدب العربي الحديث باتجاه الشعرية والإنتاج الفني للمجتمع الأدبي الأنغلو – أميركي، أو انفتاح الأدب التركي باتجاه الأدب الفرنسي. إن تأثير الفيلولوجيا قد تم تهميشه في الشعرية والنظرية الأدبية، فاتجهت الفيلولوجيا نحو الموضوع الذي ينتمي إليها منهجيًّا، بحيث إنها لم «تقتل قتلًا رحيمًا» euthanized فعلًا بل أعيد توجيهها بشكل صحيح فقط. كان هذا شرطًا مسبقًا لأجل تكوين شعرية مختلفة تكون مادتها في علاقة مختلفة كيفيًّا مع التراث. إن الأدب، الذي تم تخليصه من الفيلولوجيا بالمعنى الشعري، يمكنه الآن أن يتوصل إلى القيم وراء أفق التراثانية والإمكانيات الجديدة غير المحلوم بها للتداخل المثمر مع تراثات أخرى؛ بدلًا من كونه مسحورًا بالماضي، ومبهورًا به، يسارع الأدب بلا كلل وملل وبشكل مجد نحو المستقبل، مستندًا دومًا، بثقة بالنفس مكتسبة من جديد، على مبدأ الطليعية.

حدثت «اللحظة» الحاسمة ضمن فعل التخلي عن منظومة المشتركات الكلاسيكية. ولم يتم التخلي عن المألوفات فقط في الأعمال الجديدة، بل إن فكرة المشتركات نفسها قد تم التقليل من قيمتها – كون الفكرة قد هيمنت لمدة أربعمائة سنة – كمقولة شعرية. وهذا فتح الآفاق على أصالة المؤلف وعلى الطليعة التراثية أيضًا. كان الانقلاب كاملًا. لقد أدى إلى تفكيك منظومة، لكنه أدخل الأدب إلى مجال منظومة أخرى. أي، بالتخلي عن مبدأ الموتيفات المحددة، قرر الأدب أن يخرج عن منظومة «محددة» أو خارج تراث أصبح متصلبًا sclerotized في زمنه بالضبط بسبب التزامه بموتيفات معرّفة مسبقًا. هذا هو مبدأ الاستقرائية والمعيارية الشعريتين. وفي الوقت نفسه، بالتخلي عن التعريف المسبق للموتيفات الذي ولّد فائضًا من المشتركات الأدبية، فإن الأدب قد أزاح العامل الأساسي الذي وسمه كمنظومة حتى عندما تم إنتاجه بلغات مختلفة، لأنه لو أنتج الأدب العربي الفارسي التركي، بشكل افتراضي تمامًا، بلغة واحدة، لكان

قد امتلك حجة قوية لصالح تكوين منظومة واحدة. مع ذلك، لكونه منتجًا بلغات مختلفة، فإنه بخسارة المشتركات topoi تقدم بشكل لا يمكن الرجوع عنه في اتجاه التمايز المتبادل[1]. من الناحية الأخرى، إن التخلي عن منظومة المشتركات الكلاسيكية قد مكن هذه الآداب الثلاثة من دخول منظومة مختلفة تمامًا عن المنظومة المكونة من الأدب العربي القديم والحديث بالإضافة إلى الأدب الإسلامي. هذه المنظومة هي خارج الشعرية والمعيارية الاستقرائيتين. ضمن هذه المنظومة يكون الأدب قائمًا على قاعدة عريضة للغاية بحيث لا يُفهم وحده وقبل كل شيء كتجربة ماضية في الأدب، مع التجربة السائدة للموتيفات بداخله، بل أيضًا كتجربته بالمستقبل (وحوله). على هذا الأساس فقط أصبح ممكنًا التواصل مع التراثات الأخرى والشعرية الأخرى. فالتراثانية قد شيعت بجنازة لائقة. إن بروز المشتركات التي عمرها قرون قد تم تجاوزه نهائيًّا والتغلب عليه. لم يعد التراث يكيف وفقًا للقيم في حد ذاته بل يصبح مفتوحًا ومتكيفًا مع تراثات العالم.

الشعر كتقنية أو الشعر الفيلوتقني

إن مناقشة التراث بوصفه مخزونًا من الموتيفات، وظهور هذه الموتيفات كمشتركات topoi في إطار الأدب الإسلامي، يفتح عددًا من القضايا الأخرى في الأدب العربي القديم، أولًا وقبل كل شيء، وفي الأدب الإسلامي عمومًا. ما يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالموتيف// الثيمة// المضمون في أية مناقشة لعمل شعري بوصفه منتجًا فنيًّا هي قضية الشكل. مع ذلك، فإن هذا يفتح قضية الأصالة الفنية، قضية الاستعارات أو السرقات الأدبية وفي الأدب العربي، قضية ما تدعى الأمانة الفنية

(١) إن أهمية اللغة إنما يشهد عليها بطريقتها الخاصة وضع الأدب الحديث، والعربي منه على وجه الخصوص. أي أنها، في ظروف معينة وفي أدب معين، تصنف إلى (لغة) مصرية، سورية، الخ. من موقع نظرية الأدب ومنهجها، فإن هذا التصنيف غير متماسك، وحتى أنه أكثر افتقارًا إلى التماسك من تصنيف العصر الكلاسيكي كما جرى تقطيعه إلى أموي، عباسي، الخ. فالآداب المصرية والسورية والآداب المشابهة هي إشارات سياسية لامتأصلة تقطع بشكل قسري منظومة شاسعة ومتماسكة، كالأدب العربي الحديث إلى حدود الجماعات السياسية. مع ذلك، بما أن ذلك يعنى بإنتاج ضخم، يجب في بعض الأحيان تقطيعه لتقديم رؤية أفضل، فإن هذا الأدب لايمكن التحدث حوله إلا بوصفه أدبًا عربيًّا في مصر، في سوريا، الخ، لأن الأدب العربي يمكن بذلك أن يعبر عن تكامل المنظومة، في حين أن إضفاء الصفة القطرية عليه يعبر عن شرطيته، أو قسريته لهدف جعل الرؤية أكثر وضوحًا.

الحساسة بشكل خاص، أو قضية الأدب و«الأكاذيب» الخ. هذا يشكل دوامة كاملة من القضايا وتفاعلاتها. لا يمكن تحليلها بشكل منفصل، نظرًا إلى أن كل قضية على حدة تمثل جزءًا تكوينيًّا وحيويًّا من المنظومة التي نسميها الشعرية. مع ذلك، تنبغي الإشارة، بسبب عدم إمكانية فصل هذه القضايا، إلى أن كل باحث يرغب في شرح الوظيفة التكوينية لأحد هذه العناصر يجب عليه في كثير من الأحيان أن يعود إلى مكون آخر أو مكونات أخرى، بغض النظر عن كونها قد شرحت قبلئذٍ: إنها تشرح بعضها بعضًا، تتمم بعضها بعضًا، الخ. وبذلك تبني منظومة. لذلك، فإن العودات من حين إلى آخر إلى قضايا أو مكونات معينة في سياق جديد ينبغي ألا تفهم كانعدام لبؤرة بحثية بل كإلزام تفرضه المنظومة الخاضعة للبحث.

تقدم المناقشة السابقة شرحًا – آمل أن يكون مفصلًا – لقضية المضمون الشعري، ضمن تحليل الموقع الشعري للموتيفات والمشتركات في هذا الأدب. في ثنائية الشكل – المضمون الواضحة، المدعومة بالشعرية التي أناقشها هنا، يُهمش المضمون كعامل جمالي من (عوامل) المنتج الفني، في حين يمتلك الشكل منزلة عامله الجمالي الوحيد. لقد حان الوقت الآن لنحلل بشكل دقيق هذه الغلبة للشكل، التي ألح عليها النقد الفيلولوجي والتي امتثل لها المؤلفون أيضًا.

ليس من المؤكد ما إذا كانت غلبة الشكل قد وجدت دومًا في الأدب العربي. فعدم اليقين ينجم عن حقيقة أن الشعر العربي القديم هو ذو موثوقية مشكوك فيها. أي ، إن متنه الأدبي، الذي نمتلك سجلًا له اليوم، قد تم توطيده وشحنه إلى التاريخ عن طريق الفيلولوجيا التي كانت، كما قلت، لها أسباب قوية للتدخل في مضمون الشعر الجاهلي في أثناء تدوينه – بسبب موقف القرآن منه. كانت تبعة هذا التدخل الافتراضي – كما أنه تدخل ممكن أيضًا – هي أن الشكل قد دُفع إلى الواجهة وأُعلن المضمون الشعري عديم الصلة، أو هامشيًّا. بسبب نقص الحقائق المادية، تبقى قضية موثوقية هذا الشعر في دائرة التخمين، لكن ثمة حقائق أدبية – تاريخية لا يمكن إنكارها حول المؤثرات البعيدة المدى، وحتى الحاسمة، للشعر القديم المدون على الشعرية التي عمرها قرون والإنتاج الأدبي الذي نشأ لاحقًا. إذا كانت هذه الفرضية صحيحة، ومن

المرجح جدًّا أنها كذلك، عندئذٍ تبرهن أن القرآن قد أثر على التراث الأدبي بطريقة ربما لا يضاهيها تأثير أي نصٍ في التاريخ. فالقرآن صحح لاحقًا وبشكل ارتجاعي التراث الشعري الذي وجد قبله، ثم أثر، مدشنًا وموجهًا الفيلولوجيا، بشكل مصيري على مجمل التاريخ الأدبي اللاحق. وهذا يعكس القدرة المدهشة للنص (ق) على التأثير في الاتجاهين من موقع واحد في التاريخ – في اتجاه الماضي والمستقبل.

إن قضية التدخلية الممكنة للنص (ق) في ما يخص «نزع الوثنية» عن الشعر القديم هي ذات أهمية قصوى لأجل مناقشة علاقة المضمون – الشكل. لأن الشعر القديم كما نعرفه كان مخططًا حسب الثيمات، ومتنوع (الثيمات) وغير مشبع (بالثيمات)، لكنه كان على النقيض تمامًا من الناحية الشكلية: فالوزن (البحر) الواحد والقافية الواحدة للقصيدة كانا مناقضين تمامًا للتنوع الثيمي؛ كان تقييم اللغة (كجزء من الشكل) أيضًا موضع رعاية قصوى. لذلك، كان شكل القصيدة القديمة شبه كامل، بحيث إن أولئك الذين يبحثون هذا الأدب قد تساءلوا دومًا كيف أن العرب (ج)، عند مستوى متدنٍ نسبيًّا من التطور الاجتماعي، كان بمقدورهم أن يمتلكوا شعرًا بمثل هذا الشكل المكتمل، رغم أن نشوءه الأبكر، في تاريخ أكثر إيغالًا في القدم، هو مجهول ولا بد أنه قد سبق هذه التجربة الشعرية المؤثرة. هذا القطاع من التاريخ، رغم أهميته، هو مضبب تمامًا. مع ذلك، تبقى حقيقة أن الشعر العربي القديم المعروف لنا قد فضل الشكل من بين أشياء أخرى، بأن لم يفرض أي مطلب بسيط على الشاعر أن يؤلف قصيدة من حوالي مئة بيت تضم بضع ثيمات (اللا انضباط الثيمي)، وتكون لها قافية واحدة ووزن واحد (العروض الكمية: أي يشترط أن يكون لكل سطر (شطر) عدد محدد من المقاطع المفتوحة والمغلقة التي تؤلف وحدات وزنية (عروضية) تؤلف، بدورها البحر). هذا انضباط فوق عادي للشكل.

من المرجح إلى درجة عالية أن القرآن تعارض مع الشعر في إطار الإيديولوجيا في ذاك العصر، وهو ما نوقش بشكل شامل في النص السابق. مع ذلك فإن إمكانية تحقيق هذه الفرضية الخطيرة ليست حاسمة لأجل دراسة شعرية الأدب العربي القديم: هذه الشعرية ربما كانت مختلفة لكنها وصلت إلينا في الحالة التي وصلت

عليها، ونحن نعرفها الآن كحقيقة أدبية – تاريخية. إن التاريخ الكامل لهذا الأدب يمكن تقسيمه بشكل فعلي إلى عصر الموقف ماقبل القرآني للشعر تجاه الشكل والعصر مابعد القرآني لغلبة الشكل. مع ذلك، يبدو هذا أنه ليس سمة نوعية للأدب العربي، لأن التاريخ الأدبي عمومًا يعرف نوعين من الشعر. الأول، كما يلاحظ ويليك ووارن بشكل صائب، يضم الشاعر «نصف المخبول» half – crazed، الذي أطلق عليه التراث الجاهلي اسم المجنون (الشاعر الممسوس)، وهو الكاهن الذي أبطل القرآن وظيفته الكهانية. أما النوع الآخر فهو الشاعر «المبدع» أو الشاعر المتمرس جيدًا، معلم حرفته، المجتهد إلى درجة قصوى نظرًا إلى أنه يظل يصقل مهارته، يتعلم من أسلافه ويكمل (مايتعلمه)[1]. كان القرآن «خطًّا فاصلًا» لأجل المفهومين للشعراء. ليس للعصر الحديث مثل هذا التقسيم الحاد، نظرًا إلى أنه يُعتقد بأنه لا يوجد شاعر بدون إلهام ومخيلة استثنائيين، وبدون فن تقديم رؤيته الخاصة تمامًا للحياة وللعالم في شكل أو بطريقة جديرين بهذه الخصوصية. على كلٍّ، دعونا نعود إلى المفهوم القديم للشكل الفني قي التراث العربي.

اعتقد معظم النقاد الفيلولوجيين القدماء أن موتيف أو ثيمة العمل الأدبي هي ذات أهمية عابرة، وأن قيمة العمل ينبغي ألا تقدر في ضوء اختياره الثيمي بل في ضوء المهارة التي تقدم بها الثيمة في العمل الأدبي. سأعرض أراء بضعة من أبرز الفيلولوجيين والنقاد العرب القدماء. لابد أن أشير إلى أن معظمهم قد استعمل التشبيه أو المجاز/ الكناية عن عمل الفن الأدبي بوصفه نتاج صائغ، أو إسكافي أو حائك.

إن عبد القاهر الجرجاني، إذ يتجاهل أهمية الثيمة الشعرية ويشدد على أهمية تقييم العمل عن طريق الشكل الذي توضع فيه الثيمة، يلجأ إلى صورة كهذه، وهي الصورة التي يستعملها أيضًا نقاد آخرون:// كما لو أنا لو فضلنا خاتمًا على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصه أنفس لم يكن ذلك تفضيلًا له من حيث هو خاتم كذلك ينبغي أذا فضلنا بيتًا على بيت من أجل معناه أن لايكون ذلك تفضيلًا له من حيث هو

(1) CF. Rene Wellek and Austin Warren, OP. cit, P. 103.

شعر//[1] في الحقيقة، يقول إن الخاتم لا يقيم بجودة ذهبه بل بحرفية صياغته[2]. وهذا المؤلف، إذ يحيل إلى اللغة في هذا السياق يقول إن الكلمات تمتلك مضمونها (الدلالي) لكنها، رغم معناها، لا قيمة لها في ذاتها، إنها ليست كافية لتكوين قيمة العمل الأدبي: قيمتها تتحقق بالأحرى من خلال الطريقة التي تنظم بها في الشكل[3]. إن تقييم الخاتم بجودة فضته أو ذهبه لن يمثل تقييم الخاتم كما هو بحد ذاته، كما يختم الجرجاني[4].

ورأى ابن قتيبة أيضًا الإبداع الشعري بوصفه ضربًا من عمل الصائغ مع أنه لم ينكر قيمة موهبة الشاعر[5].

إن المصطلح المقابل للشكل، أو العمل الشعري للصائغ، المستعمل من قبل الجرجاني والنقاد الفيلولوجيين الآخرين، يستحق مناقشة موجزة نظرًا إلى أنه ينتمي حقًّا إلى دائرة الحِرف، أو دائرة الفن خارج عالم الأدب الذي أصبح فيه مكرَّسًا في ما بعد. إن أساس هذا المصطلح هو الجذر - صوغ - صياغة التي تعني حرفة صائغ الذهب، السكب في قالب// شكل محدد: اسم الفاعل من الجذر نفسه هو الصائغ. تعترف المعاجم العربية المعاصرة للمصطلحات الأدبية بلا شك بأصل المصطلح صياغة، الذي يشكل عبارات متفرعة عنه بشكل اصطلاحي. بما أن المصطلح صياغة هو متكرر الحدوث وهام في النقد العربي القديم وشعرية الأدب العربي القديم، فإنه يخبرنا بشكل بليغ عن غلبة الشكل في الأدب وهذه الشعرية. أي، وفقًا لهذه المقارنة، فإن الموتيف هو «الذهب»؛ إذ يمكن أن يكون متاحًا لأي شخص، لكن معظم الناس لا يعرفون ماذا يفعلون به. سيبقى لا قيمة له، يستعمل بشكل غير مناسب، الخ ما لم يقع بين يدي أستاذ صانع (المعلم). علاوة على ذلك، بحسب عبارة ابن طباطبة فإن كثيرًا من المضمون الجيد يفسده الشكل الرديء - والمعلم غير الماهر يمكن أن يخرب

(١) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، الطبعة (ج)، المنار ٢١٩١.

(٢) عز الدين اسماعيل، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠٤.

(٣) مرجع سابق.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، ١٦٩. ١٩٦ op- cit، p.

(٥) الدكتور أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، طبعة (٢) ١٩٨٠، ص ١١٩.

تمامًا الموتيف// الذهب من خلال المعالجة غير المناسبة أو «بسكبه» (قولبته) في شكل غير ملائم. هذا يجعل قضية الموتيف// الذهب نسبية تمامًا. مع ذلك، يمكن لشخص ما أن يدحض عبارتي، قائلًا إنها لاتزال تحيل إلى الذهب، وليس فقط إلى أي معدن (سيكون عليّ أن أستمر في استعمال هذه المصطلحات المجازية). بعبارة أخرى، إن دلالات كلمة ذهب قد توحي بأن الفيلولوجيين يفضلون مع ذلك موتيفات معينة، أو أن من المهم (معرفة) أي موتيف يتم إدخاله إلى الشعر. أعتقد، مع ذلك، أن هذه الدلالة خادعة لأنها لا تمتلك هذا المعنى في السياق المعطى بعد كل شيء؛ إن المضمون بالأحرى هو الذي صنع نقلة هائلة في دلالة الذهب، جاعلًا بذلك المجاز بكامله غير معتاد تمامًا.

ينبغي أن ننكب قليلًا على تحليل علاقة الموتيف/ الذهب – الشكل وعمل الصائغ في السياق (العلمشعري) المعطى. من اللافت للاهتمام أن عمل الشاعر كان يقارن بعمل الصائغ، لكن مع مرور الزمن – باكتسابه منزلة المصطلح الأدبي – تحول في الواقع إلى مجاز. إن الخاصية المجازية لمصطلح صياغة (قولبة الصائغ، صب الذهب في قالب)، هي واضحة وأهميتها هائلة إذا أخذنا في الاعتبار أن الصياغة هي أحد المصطلحات الشعرية الأساسية وفي الوقت نفسه، أحد العناصر الأساسية لحكم القيمة النقدي. لست مدركًا لوجود مصلح مشابه في ثقافات أخرى – أي، كمصطلح يسلط الضوء على مفهوم الحرفة والصنعة. إن العلم الأدبي يستعير المصطلحات مباشرة من العلوم الأخرى – خصوصًا مما تدعى العلوم التطبيقية التي كان دومًا يطمح إلى بلوغ دقتها بشكل غير ناجح. لكن هذا يبدو لي حالة فردية تعبر فيها الفيلولوجيا العربية عن طموحها نحو الدقة من خلال مصطلح هو فني/ تقني بشكل واضح ويعنى أساسًا بالحرفة[1].

لذلك، فإن الذهب كمجاز/ ككناية عن موتيف شعري لا يهدف إلى التعبير عن خصوصية الموتيف، بل يمثل استعدادًا دلاليًّا لأجل تسليط الضوء على المكون الآخر

(١) استعمل ابن خلدون (المقدمة ص ٥٧٨) والجاحظ مصطلح صياغة (الصياغة الفنية) بطريقة مشابهة (انظر: عدنان حسين قاسم، مرجع سابق ص ١١٦).

للمجاز: الذهب هو «شرط مسبق» لأجل الكلام حول فن الصائغ، حول حرفة الصائغ. الأثر النهائي للمصطلح// المجاز هو – وهو في الواقع هدف المؤلف من المصطلح – في حرفة الصائغ، في تقنية العمل، وليس في «المادة» نفسها. بعبارة أخرى، يكشف هذا المصطلح المجازي عن قلب بارع للقيم تؤيده الفيلولوجيا العربية الكلاسيكية، يكون للذهب غرض إذا تمت صياغته بشكل متقن، إذا سُكب في شكل فريد – كلما كان غير مألوف، كانت قيمته أكبر. المبدأ نفسه ينطبق على قطع الماس اليوم: الماس لا قيمة خاصة له من حيث تركيبه، لكن قيمته تزداد بشكل هائل بالتناسب مع لا اعتيادية قطعه. بالتأكيد، لن يكون المجاز ناجحًا إذا كان مكونه الآخر معدنًا مختلفًا بدلًا من الذهب: المعادن الأخرى يعالجها على سبيل المثال، الحدادون، لكن الذهب يعالجه الصائغون.

إن هذا المجاز، مبسط تمامًا، لكنه لا يخلو من الدقة وهذا يقتضي ضمنًا أن الذهب يستحق ترقية القولبة المتقنة، أكثر مما يقتضي «توجيهًا» معكوسًا للفرضية. هذا يؤكد موتيف القولبة الهام بوصفه متأصلًا في حرفة الصائغ كما الشكل في الشعر العربي القديم. لم يتوانَ النقاد الفيلولوجيين عن الكلام بشكل مفتوح وبإيجابية حول موتيف القالب، وحول وظيفته القيمية في الشعر العربي القديم. إن القالب يعني ضمنًا عناصر الشكل الشعري، أولها وفي صدارتها النظام الوزني (البحوري) الذي لم يكن فقط من غير الممكن تجنبه في تقييم المنتج الفني، بل كان أيضًا عنصرًا أساسيًّا للتقييم نفسه. مما لا يمكن فهمه أن اللغة كانت أيضًا عنصرًا هامًّا وبسبب الفيلولوجيا، كما قلت سابقًا، فضلت الألفاظ القديمة. مع ذلك، بما أن الأوزان ليست منظومة غير محددة بل بالأحرى محددة، لذلك كان مطلوبًا من الشعراء أن يقدموا موتيفًا معينًا، عالجه من قبل شاعر آخر، بوزن/ بحر مختلف لئلا يعتبر انتحالًا خالصًا. بالطبع، كان يتعين تقديم الموتيف بقافية مختلفة، التي هي أيضًا أداة هامة للشكل. في ظل هذه الشروط كان من الممكن إجراء مقارنة نقدية للأشكال، حيث كان الموتيف عديم الصلة بطريقة ما – كونه عموميًّا ومتاحًا بشكل عام – والجانب الحاسم كان هو البراعة في إيجاد وزن وقافية ملائمين، أو مختلفين. بتطوير مجاز

هذا الفيلولوجي، يمكنني أن أقول إن قيمة المنتج الفني تتناسب مع فذاذة الصائغ[1]. في الشعرية الحديثة، ما بعد الكلاسيكية، من غير الممكن تصور هذه المرجعية للقالب. فهو، في الحقيقة، غير مناسب تمامًا للفن في إنتاج المقولات الشعرية أو الجمالية، لكن هذا لم يكن كذلك في الأدب العربي القديم الآخر. إن أي تاريخ أدبي كفؤ يجب أن يأخذ هذه الحقائق في الحسبان.

غلبة الشكل الفني وخنوع النقد

إن النتائج المترتبة على مطالب الفيلولوجيا هذه التي نوقشت أعلاه – بأن يؤخذ الجانب الصياغي من الشعر، أو شكله كمحك للتقييم – قد تجلّت في طبيعة نقد من المستحيل مناقشته بالمعنى الحديث لهذا المصطلح. فالنقد لم يكن مستقلًا ولا متطورًا. إذ كان يقع ضمن «اختصاص» نفس الفيلولوجيين الذين أرسوا المبادئ الفيلولوجية والشعرية. في الحقيقة، إذا أردنا التكلم بدقة، فإن هذين الحقلين المعرفيين لم يكن بالإمكان تمييزهما كليًّا نظرًا إلى أنه كان من الصعب تبيان أين ينتهي أحدهما وأين يبدأ الآخر. كان للنقد مخزونه من الأوزان والقوافي الشعرية، التي كان يقيم على خلفيتها ويقيم «سلوك» الموتيفات الشعرية. بطريقة أو بأخرى – كان على كل موتيف أن يخضع لـلأوزان في حين كان النقد، وفقًا لطبيعته الفيلولوجية، يقارنه بعلاقة نفس أدوات الشكل مع نفس الموتيفات في التاريخ. كان يصل دائمًا إلى عمق الماضي كقيمة أساسية. بذلك كاد النقد أن يحقق مثال الدقة، التي افتخرت بها الفيلولوجيا، لأن القواعد الوزنية العربية كانت دقيقة بالفعل للتعريف، وكان تحديد هوية موتيف القصيدة «ومـآثرهـا» الوزنية واضحًـا وبسيطًا. بالإضافة إلى خروقاتها للقواعد الوزنية. من الناحية الأخرى، كان واضحًا أيضًا أن هذا النقد كان خانعًا وغير متجدد. فقد كشف خنوعه عن نفسه بالنسبة إلى العلم الفيلولوجي، ولا تجدده، ولا موثوقيته مبرهنان بالنسبة إلى الفن. كان النقد الفيلولوجي عاجزًا عن فهم مبدأ الأصالة الفنية.

---

(١) في ما بعد سوف أستخدم مثالي النظيرة/ التخميسة كشكلين شعريين خاصين تمامًا، لأشرح كيف تم التخلي عن شرط التوازن والقافية المختلفين، أو كيف أن الروح التنافسية للنزعة التقنية (الفنية) بلغت أوجها في هذين الشكلين اللذين يحتفظان بنفس وزن وقافية القصيدة البدئية. لقد كانت أيضًا ذروة تراث أدبي يواجه بدائل الخلاص النهضوي أو الانهيار القاتل.

بما أنه نفسه كان غير أصيل وغير خلاق، فإنه لم يستطع فهم معنى وفضيلة الموثوقية الأدبية الفنية. بالطبع، إن شعرية لها «طبيعة الصائغ» ليست قادرة على ذلك: بغض النظر عن كم يمكن أن تكون غير اعتيادية أو فريدة أو مضللة في عدم اعتياديتها، فإن القوالب لا تليق بروحانية لا نهائية وفي الجوهر، غير ملائمة في الواقع. إن الصعوبة مع المقارنات، خصوصًا تلك المقارنات التي تطمح إلى تفسير «معنى عظيم» – هي أنها تؤكد على الاختلافات أكثر بكثير مما تؤكد على التشابهات. فالمقارنة بين حرفة الصائغ والشعر لم يكن بالإمكان أن ينقذها حتى طموحها المجازي.

إن مفهوم الشكل في الشعرية العربية قد اختزل إلى ثلاثة عناصر: الوزن، القافية واللغة. فعدد الأوزان (البحور) كان محدودًا (ستة عشر) ولم يكن بالإمكان أن توجد أية تجديدات جوهرية في هذا الجانب من الشعر. كانت إمكانية إغناء الشكل من خلال القافية محدودة أيضًا، نظرًا إلى أن العنصر الأساسي للقافية في الشعر العربي هو دائمًا حرف ساكن واحد (ذو روي واحد)؛ إنه لا يعرف أية قافية «مذكرة» أو «مؤنثة» الخ. بعبارة أخرى، إن عدد القوافي محصور بعدد الحروف الساكنة في الأبجدية. مع ذلك، فإن اللغة قدمت أكبر الإمكانيات لأجل إبداعية المؤلف، رغم أن الفيلولوجيا ، كما رأينا، قد وجهتها بقوة نحو الألفاظ القديمة. بأي حال، إن إعطاء الأفضلية للمضمون على الشكل الشعري والطمس الحاسم المزامن لأهمية المضمون الشعري قد أصبحا المصدر الرئيسي للمعيارية في الشعرية العربية القديمة. إن الحرية والفضول الإبداعيين للشاعر تم تقييدهما بطريقة مثلى ومضاعفة. فمن ناحية أولى، منحت الشعرية تفضيلًا قويًّا للمعالجة الشعرية للموتيفات المكرسة قبلئذٍ في الشعر، الأمر الذي كان بالتأكيد عاملًا مقيدًا. من الناحية الأخرى، إن الإلحاح على الشكل بوصفه العامل الجمالي الأساسي، حيث اختزل الشكل إلى شيء ينطبق على مفهوم القالب، كان عاملًا مقيدًا مهمًّا آخر في الإنتاج الشعري. بذلك وصلت المعيارية إلى أعلى درجة. فقد هيمنت على الشعر العربي لمئات السنوات: أصبحت القصائد الأحادية القافية والمعصومة وزنيًّا (بحوريًّا) هي الشرط المطلق لأجل المعرفة الشعرية والترقي ضمن هذا التراث. قد يبدو من غير المعقول، لكنه حقيقي، أن الأدب العربي لم يشهد

إلا في عام ١٩٤٨ قصائد مكتوبة بما يسمى الشعر الحر. ففي ذاك الوقت أحدث شاعران عراقيان هما نازك الملائكة (١٩٢٣-٢٠٠٩) وعبد الوهاب البياتي- تشويهًا مستديمًا حقيقيًّا في الأدب العربي بقصائدهما المكتوبة بالشعر الحر، التي تلقاها التراثانيون بوصفها تجديفًا حقيقيًّا. واجه بزوغ الشعرية الجديدة مشكلة إعادة تعريف مفهوم الشكل الشعري – ومشكلة التغلب على ثنائية المضمون – الشكل ضمنًا – نظرًا إلى أن الشعر الجديد كان متحررًا من الوزن والقافية، اللذين كانا يشكلان القصيدة في المذهب الكلاسيكي. كان من المهم تحديد ما هي الأسس التي يمكن عليها اعتبار القصائد «المحررة» الجديدة أعمالًا فنية. مع ذلك، فإن هذا ينتمي إلى دائرة تفسير الشعرية ما بعد الكلاسيكية.، الذي ليس موضوع هذه المناقشة[١].

بحسب الفيلولوجيين الكلاسيكيين، يجب على الناقد أن يحلل كل عنصر على حدة من عناصر الشكل بالتفصيل لكي يصل إلى حكم حول العمل. فالأحكام المعممة لا تعتبر صالحة ومعللة بشكل كافٍ. ثمة مع ذلك صورة تشبيه لافتة أخرى هنا: القصيدة مثل نسيج حريري. بهذا الخصوص يطالب عبد القاهر الجرجاني بما يلي: (**لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسًا وأن تصفها وصفًا مجملًا وتقول فيها قولًا مرسلًا بل لا تكون معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام وتعدها واحدة واحدة وتسميها شيئًا شيئًا وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذي يعلم على كل خيط من الإبر يسم الذي في الديباج وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع**)[٢].

إن إلحاح الجرجاني على الشكل وعلى مقارنته بالنسيج الحريري أو الديباج وهو المبدأ الذي يؤكده الفيلولوجيون الكبار الآخرون أيضًا – ينتمي إلى النوع من النقد الذي يحلل عملًا أدبيًّا حتى أدق عناصر شكله. مع ذلك فإن مشكلته هي أنه

---

(١) يمكن إيجاد المزيد حول ذلك في كتابي بعنوان:
Poetics of Arabic Literature in the USA, ZID, Sarajevo, 1997.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص ص ٣٠-٣١.

لا يستطيع العودة عن هذا الاتجاه نحو التركيب. حتى لو نجح في إعادة بناء تشكيل «الديباج» فإن هذا النقد يرى النسيج كشكل خالص : يمكن حتى أن يكون جميلًا لكنه ليس حيًّا بالطريقة التي يحيا بها العمل الفني. في الحقيقة، إن المقارنات الفيلولوجية لأعمال الفن بالمنسوجات والخواتم الذهبية يشير بشكل بارع إلى التقييدات القاتلة لهذا النقد، بالإضافة إلى لا أصالة عمل مصنوع وفقًا لـ«وصفته». إن تحليل الشكل بغض النظر عن مدى دقة تفاصيل الشكل وعن مدى جماله – يظل يراوح عند الشكل وحده، في حين أن «الروح» المكسوة بالشكل (باستعمال مجازهم) هي خارج الاهتمام النقدي. من الحماقة تمامًا أن نشطر «كائنًا» إلى هذين القطاعين. علاوة على ذلك، فإن «الـروح» (التي هي مضمون العمل في هـذه الحالة) ينبغي أن تعطى أفضلية شعرية ونقدية، لأنها تبحث عن شكل أو أشكال تكتسي به (أو بها). إن فصلها يشبه القتل الرحيم للعمل الفني. أخيرًا، فإن نفس المقارنات الفيلولوجية تسلط الضوء على موقفها الميكانيكي (الآلي) تجاه أعمال الفن. مع ذلك، على أثر الشعرية نفسها، أحب فيلولوجيون آخرون أن «ينشروا» «النسيج الشعري» نفسه أيضًا. هكذا يصرح الأصمعي أن شعر لبيد هو مثل نسيج (.....) ما يعني أنه متقن الصنع لكنه ليس جميلا[1].

عرض ابن الأثير (١١٦٢–١٢٣٩) حدثًا منورًا من التاريخ الأدبي. فعندما انتقد سيف الدولة، راعي أحد أعظم الشعراء العرب عمومًا، المتنبي (٩١٥–٩٦٥). بيتين من الشعر للمتنبي بسبب شبههما بشعر امرئ القيس زاعمًا أن امرئ القيس كان مخطئًا أيضًا في ما يتعلق بالبيتين، رد المتنبي بقوله: «**إن صح أن الذي استدرك على امرئ القيس هذا هو أعلم بالشعر منه فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا ومولانا يعلم أن الثوب لايعلمه البزاز كما يعلمه الحائك لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف تفاصيله**»[2].

وأطلق ابن رشيق زعمًا مشابهًا إذ قال: «**وقد يميز الشعر من لايقوله، كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه**»[3]. بالتأكيد، إن رأي ابن رشيق هو إشكالي في المطلق،

---

(١) عز الدين إسماعيل، مرجع سبق الاستشهاد به، ص ٣٢٤. Cf. dr:

(٢) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مطبعة بولاق، ١٨٦٥، ص ٤٤١.

(٣) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٩٠٧ ص ٧٥.

نظرًا إلى أنه يتضمن خطأ مشهورًا وهو أن النقد الصحيح لا يمكن أن يكتبه سوى الشعراء والعكس بالعكس – الشعراء فقط هم من بإمكانهم أن يكونوا نقادًا جيدين. مع ذلك، ربما عبر ابن رشيق عن هذا التفكير في سياق الشعبية غير المألوفة للشعر في الوطن العربي، حيث كان كل شخص، من الحاكم إلى الخفير، يحب الشعر ويلقيه ويقيمه وفقًا لمستوى تعليمه.

بالإضافة إلى مصطلح **صياغة**، في الأدب العربي القديم، وفي نقده الأدبي والفيلولوجيا أيضًا، كان ثمة مصطلح آخر يتكرر كثيرًا هو صنعة، ما يوحي أيضًا بالغلبة الشعرية للشكل. إن لكلمة **صنعة** عدة معانٍ، مع كون المعاني التالية هي الأكثر أساسية والأكثر ترابطًا؛ إنتاج؛ تمكن؛ عمل احترافي. تتجلى الصلات الدلالية بين هذه المعاني في حقيقة أن كل معنى على حدة يفيد بأن شخصًا ما ينتج شيئًا ما بإتقان ضمن مهنته. إن الاسم صناعة (حرفة) مشتق من نفس الجذر. زعم الفيلولوجيون والنقاد أن الشعر هو **صنعة**. فهي تؤكد بالدرجة الأولى أن الشعر هو الشغل الخاص لمعلم/ أستاذ ما يشمل مظهر حرفته بلغة أعلى الإنجازات. لذلك، فإن مصطلح **صنعة** هو قريب شعريًّا من **صياغة**، مع كون الأول ذا معنى متنوع إلى حد ما.

في كل تفسيرات الفيلولوجيين القدماء، تقوم الصنعة على الإنتاج البارع الأستاذي للشعر، رغم ظلال المعنى المحددة التي يتضمنها المصطلح. دعونا نرى كيف يعرِّفها ابن طباطبا، في كتابه بعنوان عيار الشعر. فكتابة الشعر وفقًا لابن طباطبا، هي فعل إرادي عقلاني يحدث في مراحل عدة (هذا يظهر مرة أخرى عدم قدرة الشعراء القدماء على الإتيان بفعل الإبداع أو بعمل فني، بوصفه «تماهيًا للحدس والتعبير»، المتحقيق بالتزامن). أولًا، كما يعتقد ابن طباطبا، تظهر الأفكار ومعانيها في ذهن الشاعر. ثم يُعبر عن المعاني بكلمات يختار الشاعر من خلالها وزنًا شعريًّا بعينه، حيث إن التعبيرات الشعرية ما زالت لا تشكل بنية القصيدة، وليست مرتبة بالتسلسل الموجود في الطبعة النهائية للقصيدة، أي، إن الأبيات ليست مترابطة، بعد. في المرحلة الثالثة، تصبح الأبيات متصلة للغاية بحيث تكون قادرة على أن يأخذ أحدها موقع الآخر. تقتضي المرحلة الثالثة أيضًا القراءة من خلال الكلمات وتدقيقها وفقًا للموتيفات//

المعاني التي ظهرت في ذهن الشاعر، مع الأخذ في الحسبان الحفاظ على التناغم بين هذه المعاني والقوافي. يسمي ابن طباطبا المرحلة الأخيرة من تأليف القصيدة باسم **الصنعة والتثقيف**، أي العمل المتقن الأستاذي والتهذيب[1].

هذا النموذج لتوليد القصيدة كان يؤيده ليس فقط ابن طباطبا بل أيضًا معظم الفيلولوجيين والنقاد. في هذه السيرورة المتغايرة، ينبغي التأكيد على الجوانب التالية. أولاً،إن كتابة الشعر هي فعل معقلن. ثانيًا، التشديد بشكل أمثل على الجانب التقني/ الفني من الشعر. ثالثًا، الأبيات وحدات دلالية مستقلة وهو ما ناقشته بالتفصيل، بحيث إن تموقعها لا يكون ممكنًا إلا في الطبعة النهائية للقصيدة، لكن، وفقًا لنفس المبدأ- بسبب الاستقلال الدلالي للأبيات، بالإضافة إلى التنظيم الأحادي القافية والأحادي الوزن (البحر) للقصيدة – يمكن إعادة تموقع الأبيات حتى بعد أن يكون المؤلف قد قرر حسم موقعها «النهائي»، أو يمكن حتى أن تحذف. في قصيدة تضع المضمون في المقدمة وتتطلب إشباعًا ثيميًّا، فإن شيئًا كهذا غير ممكن. باختصار، بالنسبة إلى ابن طباطبا، فإن الصنعة هي المرحلة الأخيرة والتقنية/ الفنية بشكل بارع من تشكيل القصيدة. يضع هذا المؤلف أيضًا الشروط لأجل قدرة الشاعر على التأليف: الانضباط الأعظمي، الثقافة الممتازة، وحفظ الشعر عن ظهر قلب في التراث الحماسي الشفهي[2].

يرى القاضي الجرجاني أن مصطلح صنعة يؤكد ضرورة أن يكون الشاعر على اطلاع جيد على الشعر في التراث القديم والحديث، بالإضافة إلى كونه منضبطًا بشكل مثالي، نظرًا إلى أن امتلاك الموهبة بحد ذاته ليس كافيًا لأجل كتابة الشعر. لكن، يضيف هذا المؤلف، مجرد التمكن من التقنية (الصنعة) أو الخبرة الإبداعية، ليس كافيًا بدون موهبة أيضًا، نظرًا إلى أن هذين العاملين يعززان أحدهما الآخر[3].

---

(١) مقتبس عن: د. عدنان حسين قاسم، مرجع سبق الاستشهاد به، ص ٣١٧.

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٩.

(٣) القاضي الجرجاني، مرجع سابق، ص ٢١.

كتب ابن سلام الجمحي أحد أكثر الأعمال تأثيرًا في تاريخ الأدب العربي والفيلولوجيا العربية، بعنوان **طبقات فحول الشعراء** في القرن التاسع عندما كان شائعًا **تصنيف** الشعراء وفقًا للعصور وقوة الموهبة. في هذا العمل كتب الجمحي أن الشعر **صنعة وثقافة**، ولا يقدر عليه سوى الأشخاص المثقفين ككل الأنواع الأخرى من المعرفة والمهارة[١].

علّق قدامة ابن جعفر أهمية كبيرة على عامل **العقل** في التأليف، ملحًّا على أعمدة الشعر (**عمود الشعر** – «فن النظم») المكونة تقليديًّا من الوزن الشعري والقافية والأسلوب (البيان). بالتالي، فقد شجع أيضًا مبدأ موهبة الشاعر (**المتبوع**) واجتهاده (المتكلف) الذي أرساه ابن قتيبة في مؤلفه بعنوان الشعر والشعراء[٢].

اعتمادًا على مواقف الفيلولوجيين العديدين رأى الآمدي (توفي سنة ٩٨٧) أنه ليس من الصعب، لكن من الضروري، أن نؤسس ما يدعى بالنقد الموضوعي، بالإضافة إلى ما يجب على الناقد أن يمتلك الجرأة على تطبيقه[٣]. بالطبع إن هذا النوع من النقد كان بالإمكان تأسيسه بما أنه كان يتعامل مع التحقق الدقيق للشكل المدرك في الأعمال الفردية. وكما يبدو عديم الجدوى اليوم أن نحاجج دفاعًا عن النقد الموضوعي بمعنى التحقق المعول عليه، فإن الفيلولوجيا قد حققت هذا المثال في وقت مبكر نوعًا ما بدفع الشكل إلى صدارة منظومة قيمها – الشكل مختزل بشكل كبير مقارنة بمفهوم العصر الجديد لشكل الفن الأدبي: استطاع الشعر القديم المذكور في القرآن أن يتطور إلى شعر فلسفي (شعر الحكمة) philo–sophic لكنه، من خلال الرعاية الحريصة للشكل، والتي دامت قرونًا، للشكل، تطور إلى شعر فيلو – تقني (شعر الصنعة) لقد ذهب الشعر الفيلولوجي بعيدًا في هذا الاتجاه إلى حد أن مصطلح القصائد السنوية (الحوليات) أصبح هامًّا جدًّا: فهذه قصائد كانت تؤلف وتهذب، تبعًا لنموذج ابن طباطبا، على مدى سنة (الحول = السنة)[٤]. يشير النقاد

(١) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحرير بريل، لايدن ١٩١٣، ص ٣.

(٢) الدكتور أحمد كمال زكي، مرجع سابق، ص ١١٠.

(٣) كتب عمل هام في هذا الإطار من تأليف الآمدي (توفي سنة ٩٨٧) تحت عنوان: الموازنة بين أبي تمام والبحتري.

(٤) تسمى القصائد الحولية/ السنوية لأن زهير (٥٣٠-٦٢٧) كان يستغرق سنة كاملة لصقل قصيدته.

إلى شاعر قديم يوصون بتجربته في تهذيب القصيدة الذي لا يملّ، الأمر الذي كانوا يقدرونه تقديرًا عاليًا.

في كتابه **الشعر والشعراء** يكتب ابن قتيبة حول التكلف الشعري، مستنتجًا أن أفضل شاعر هو من يظل يهذب شعره، مثل زهير والأعشى[1]. بالنظر إلى أن طبيعة الشعرية قد أرست استقرارًا نسبيًّا للموتيفات في التراث وضرورة أن يعاد إلباسها دومًا بأشكال خاصة ناتجة عن التمكن بشكل كامل من تجربة التراث، نشأت علاقة تنافسية بشكل خاص بين الشعراء كانت ظاهرة في إطار الشكل أيضًا. هذا هو السبب في أن نقاد ذاك العصر قد قيموا عاليًا طريقة ذات نوع خاص من المقارنة – بالعربية: الموازنة. هذا المصطلح يعني أصلًا مساواة، توازن.. الخ. مع التشديد إلى حد ما على الصفة// الصفات المادية لما تتم موازنته. إن السبب لأجل الإشارة إلى ذلك هو نيتي في التأكيد مرة أخرى على أن طريقة نقد ذاك العصر، والمصطلح المنسوب إليه، يدلان على غلبة الشكل وروح التنافس بين الشعراء. فالمقارنة بين الشعراء كانت تنجز عن طريق «موازنة» عناصر الشكل التي كانت هي الأساس لأجل إطلاق حكم قيمة[2] من المثير للاهتمام أن هذا الصنف من المقارنة يضع «ميزان» قيمة بين شاعرين ألفا نفس الشكل الشعري بالوزن نفسه. كمثال على ذلك يمكننا أن نستعمل مقارنات بين جرير والفرزدق، حيث يعارض كل واحد منهما الآخر **بالنقائض** (rebutlals). إن الفقه الأدبي العربي الحديث لم يكن من الممكن أن يتبنى هذا المصطلح بسبب عدم شموليته، نظرًا إلى أنه كان يركز على شكل شعري واحد أو على شاعرين. من الناحية الأخرى، إن تركيز المقارنة على الجانب التقني من الشعر قد جعل المصطلح غير ملائم لأجل الأدب المقارن بمعناه الحديث، بمعنى المصطلح الذي عرفناه لأول مرة باسم **الأدب العالمي**، الذي استبدل لاحقًا بمصطلح الأدب المقارن. فالأدب العربي اليوم يستعمل مصطلح **الأدب المقارن** للدلالة على Comparative Literature.

---

(١) د. عدنان حسين قاسم، مرجع سابق ص. ٣١٧.

(٢) ثمة عمل لافت في هذا المجال كتبه الآمدي (توفي عام ٩٨٧) تحت عنوان الموازنة بين أبي تمام والبحتري.

الإلهام الشعري والتكنيك

يفتح صقل الشكل الذي لا يكل ولا يمل قضية الإلهام. لقد استشهدت للتو بآراء بعض الفيلولوجيين حول أهمية الموهبة. وهم، إذ يعرّفون دور الموهبة في التأليف، قد أدلوا ببيانات ضمنية حول أهمية الإلهام أيضًا.

أعتقد أن الوصف الآنف الذكر «لعملية» توليد القصيدة الذي كتبه ابن طباطبا يشهد على أولوية العقلنة في العملية كلها. فابن طباطبا، مثل الفيلولوجيين والنقاد الآخرين، لا ينكر قيمة الموهبة، لكنه يعطي أفضلية محددة للتمكن المعقلن في الصياغة التقنية للقصيدة. إن ما كان من الممكن أن يسمى إلهامًا إنما يوجد في البيان غير الدقيق حول «ظهور» الأفكار والموتيفات في ذهن الشاعر. بالكلام حصرًا. إنه ليس الإلهام الشعري، الذي تمتلك اللغة العربية مصطلحات ملائمة لأجله. لقد قلل ابن طباطبا بشكل صريح من أهمية الإلهام[1]. قلت إن ابن قتيبة قد فضل القصائد الحولية النموذجية في حين رأى ابن رشيق (١٠٦٣) أيضًا أن الشعر هو عملية إرادية وعقلية، وقيّم عاليًا الأشعار التي تشهد على الصقل الطويل الأمد والمتأني؛ فالأشعار التي تعتمد على العفوية لم يكن بمقدورها أن تصمد أمام المقارنة[2].

إن قيمة الإلهام وموقعه الشعري في الشعر القديم الذي واجهه القرآن كانا مختلفين تمامًا. بما أن الفكرة كانت لها الأولوية والأسبقية في هذه الشعرية، فإنها تعلق أهمية قصوى على الإلهام: الإلهام حاسم لأن القصيدة برمتها يتم تأليفها بسببه وتكون مكرسة له. كان الشاعر يثبت منزلته الاستثنائية تحديدًا من خلال الإلهام الذي يمثل شهادة على موقعه الممتاز وخصوصيته **كصفة خارقة للطبيعة**. وعلى نحو يمكن فهمه، كان على الشاعر أن يتمكن من المفردات، وأن يكون متابعًا للشكل الذي كان هامًّا في التلقي «الشعري والسحري»، لكن الشكل لم يكن بأي حال من الأحوال أولوية وظهر دومًا بوصفه ثانويًّا، مشتقًّا، هذا الشاعر كان «مخبولًا» أكثر من كونه مبدعًا بكثير.

---

(١) مقتطف من د. عدنان حسين قاسم، مصدر سبق ذكره، ص ٣١٧ ابن رشيق (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، (١٩٠٧).

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٦.

كان الوضع هو العكس تمامًا في شعر العصر الإسلامي، أو شعر العصور الإسلامية. بما أن الموتيفة// الفكرة// الثيمة كانت تقع في الشعرية بمثل هذه الطريقة بحيث إنها، بغض النظر عن النوع الذي تنتمي إليه، ليست استثنائية بأي شكل من الأشكال، ما يعني أيضًا أن الإلهام عديم الأهمية كاجتهاد عقلي وخيالي فوق عادي «تبرز» فيه الفكرة، وهي تبحث بقوة عن تعبير، عن شكلها. إن التقنية التي يتم الإلحاح عليها ليست منسجمة مع عدم الاستقرار الإلهامي لكنها تتطلب شيئين هامين آخرين. فمن ناحية أولى، تتطلب التقنية ثباتًا وانضباطًا مطلقين. مثل الثبات والانضباط اللذين تتطلبهما مآثر الحرفة. من الناحية الأخرى – كما رأينا حتى الآن، تتطلب الكفاءة التقنية معرفة شاملة بالتراث الشعري، الذي كان الشاعر ملمًّا بتجربته. مثل هذا الشاعر ينتمي إلى «المبدعين»، لكن «إبداعه» يتم اختزاله بشكل قاسٍ إلى التمكن، وإن يكن تمكنًا فوقيًّا. بالطبع، سيكون من الخطأ أن نستنتج من المناقشة السابقة أن الشعراء كانوا يكتبون بدون أن يكونوا مدركين للإلهام. كان البعض أكثر إدراكًا، والبعض الآخر أقل، لكنهم ظلوا يعولون على الاحتكاكات الإلهامية مع الجن أو الشياطين، انسجامًا مع المسلّمات الجاهلية في ما يتعلق بالإلهام. كان جرير على سبيل المثال، واحدًا من هؤلاء. أو على سبيل المثال، تقول المصادر الأدبية – التاريخية إن أبا نواس كتب وألقى قصائده المجونية (الخمريات) في لحظات الإلهام المباشر من احتفالات البلاط، جلسات العربدة الخ. مع ذلك، حتى هؤلاء الشعراء أولوا اهتمامًا دقيقًا لتقنية القصيدة، التي لطالما فتنت المستمعين أكثر من الخروج على المألوف الإلهامي أو من فكرتها. كان على القصيدة أن تكون فيلوتقنية (مهووسة بالشكل)، في حين أن لا حاجة بها لأن تكون أصلية. أخيرًا، فإن هذه مناقشة حول وضع شعرية واحدة – صريحة وضمنية – في حين أن الزيارات الحينية للشعراء الاستثنائيين إلى حوافها تؤكد طبيعة و«سطوة» هذه الشعرية بدلًا أكثر مما تصف انتهاكاتها الخطيرة.

كونية الشعرية الفيلولوجية: التراث بوصفه إلهامًا

بالنظر إلى الدرجة العالية جدًا من المعيارية الشعرية في الشعر العربي القديم، فإن شكلًا غير مألوف تمامًا من الإلهام قد هيمن على هذا التراث. أي، إن الشعراء

– عمومًا وتقليديًّا – لم يكونوا ملهمين كثيرًا بالأفكار بقدر ما كانوا ملهمين بالتراث نفسه. الأكثر من ذلك، بما أن الشكل كان مبالغًا فيه، يمكننا الكلام عن استمداد الإلهام من الشكل. دعونا نتذكر التوصية «بمعالجة» موتيفات الاسلاف شعريًّا، لكن بشكل مختلف (وزن وقافية مختلفين)، ما يقتضي ضمنًا أن الشاعر «الجديد» كان يستمد الإلهام من إنجازات شعرية موجودة قبلئذٍ، كان يتنافس معها على مستوى الشكل، أي، معالجة تقنية/ فنية لنفس الموتيف. من الواضح أن الإلهام هو تراث، وليس موتيفًا بذاته. إن العنصر الإرادي والعقلنة، بالإضافة إلى التربية الشعرية في مثل هذا الفهم للفعل الشعري هي عوامل حاسمة، وليس الإلهام بوصفه فعلًا لا عقليًّا، تخيليًّا. بما أنني قد برهنت للتو أن هذه الشعرية قد لقيت تشجيعًا ضمن منظومة كونية (أسميتها شعرية إسلامية) لا يمكن أن تقوضها حتى حقيقة أن أدبها قد أنتج بلغات مختلفة، فإن ذلك يعني أن التراث تم تشجيعه إلى أعلى مستوى بهذا المعنى أيضًا في إطار الأدب الإسلامي. لأن الشعري مكون بمثل هذه الطريقة فإن تراثًا كهذا ظل يتضخم منتشرًا بشكل تعاقبي وتزامني، كونه مهذبًا إلى درجة لم يُحلم بها. إن طموحه نحو الانتشار وصرامته المعيارية جعلاه صنفًا من الشعرية الإمبراطورية وهيمن على إنتاج ثقافة وحضارة هذه الحلقة بكاملها – الأدب باللغات العربية والفارسية والتركية.

إن تهذيب التراث من خلال شعرية الشعر الفيلوتقني قاد التراث إلى حالة كونه مهتمًّا بذاته، مع نرجسية لا علم لي بوجودها في تراثات أخرى. هكذا أنتج «قصائد حول قصائد»، شكلًا خاصًّا من «ما وراء القصائد» meta–poems (المعارَضات) كانت موضع رعاية ومتواترة للغاية بحيث إنها سبَّبت نشوء أشكال شعرية كاملة تتواصل فيها القصائد بشكل بارز مع بعضها البعض بلغة شعرية متميزة. كان من الناحية التقنية تراثًا ثقيلًا تمامًا، مفرط النضج. يكفي أن نتذكر شاعرين من العصر الأموي – جرير والفرزدق، أبدعا ما تدعى **النقائض** rebuttals – قصائد تحيل إحداها «إلى» الأخرى، أو «مشاجرات شعرية» حيث يكون على الشاعر المقابل أن يؤلف في الحال قصيدة ردًّا على قصيدة خصمه، لكن باستعمال وزن وقافية القصيدة «التي تحيل إليه». مع ذلك، باللغة الشعرية، فإن هذا ليس ابتكارًا، نظرًا إلى أن التكنيك/ الشكل له وظيفة العامل الجمالي الأساسي في هذه الحالة أيضًا.

ظهر جرير والفرزدق في وقت مبكر نسبيًّا في هذا التراث الأدبي - نسبيًّا لأن الأمثلة التالية سوف تبين أن التراث تم تهذيبه لمئات السنوات في هذا الاتجاه حتى في فضاءات بعيدة جدًّا عن موطن الشاعرين. سوف أحيل إلى شكلين شعريين أبدعا باللغة التركية، في زمن بعيد في التاريخ بعد جرير والفرزدق، حتى في البوسنة، في مؤلفات شعراء بوسنيين يكتبون باللغة التركية. هذان الشكلان هما **التخميس** Tahmis **والنظيرة** nazira. وسأعطي أيضًا مثالًا على نظيرة شاعرين بوسنيين شهيرين يكتبان بالتركية. بدلًا من عرض أمثلة من الأدب العربي، وهي كثيرة، فقد اخترت الأمثلة التالية لأبرهن على القوة الامبراطورية للشعرية التي لم تعقها قرون أو أقاليم، ولا حتى اللغات المختلفة. لأنه من الواضح أن هذه القصائد بالتركية، أي الشكلين الشعريين، تشهد على نفس المصدر الشعري، ونفس المبادئ الشعرية، بعبارة أخرى - على عدم صلة الموتيفات بأحكام القيمة، أو بالحكم حول أصالة المؤلفية، وحول أهمية التراث، وحول أولوية الذائقة الفنية للشاعر بلغة حكم القيمة.

الشكل الأول، هو **التخميس** Tahmis. إنه شكل شعري ذو مقاطع تتألف من خمسة أبيات[1]. لدى تأليفه أدخل الشاعر إلى المقطع بيتين لشاعر آخر تواصل معه شعريًّا، ثم أضاف ثلاثة أبيات من عنده. بالتأكيد، كان على الأبيات الخمسة أن تؤلف بنية مقطع متقنة. هذا هو السبب في أن كل الأبيات يتعين أن يكون لها نفس الوزن ونفس القافية. كانت الشعرية الفيلوتقنية الفيلولوجية منتصرة هنا. فاللعب بالشكل كان بارعًا حقًّا ووصل إلى مستوى مطلق من التقنوية technicism (الولع بالتقنية). من هذا الموقع للاستعراضية الشعرية exhibitionism فقط ومن مسافة زمنية تمتد من **التخميس** إلى الفيلولوجيين الذين ناقشتهم سابقًا يمكننا أن نرى الأهمية الكلية لمسلّمتي **الصياغة والصنعة** الشعريتين المشروحتين سابقًا. لأنه في التخميس كان لما بعد القصيدة metapoem (الميتاقصيدة) قالبه المعرّف في القصيدة الأولية - proto poem (بروتو قصيدة)[2]: إنه يقتضي وجود ثيمة/ موتيفة مؤطرة وشكلًا مؤطّرًا. هذا

(١) حتى اسم الشكل الشعري هو عربي: من خمس؛ تخميس: مصدر مشتق من الفعل يعني صنع شكل خماسي.

(٢) تحت مصطلح بروتو قصيدة Proto poem. أعني ضمنًا الأبيات الأصلية التي يتأسس بها الحوار الشعري، في حين أن الميتا القصيدة يعني الأبيات الثلاثة الإضافية التي تؤلف مع البيتين الأوليين مقطعًا.

يقلل إمكانات الميتاقصيدة بمعنى معين، لأنه لا يخلق الموتيف أو الشكل[1]. مع ذلك، فإنه هدفها هو إظهار تثمينها للتراث ومعرفتها الشاملة به وبشعريته، كما تهدف إلى التنافس مع مرجعية التراث التي تهذبه فعلًا. تمتلك ما بعد القصيدة إمكانية الإبداع في إطار اللغة والأسلوب. فهي تستطيع، وفي الحقيقة ينبغي كذلك، أن تظهر أنها قادرة على التغني بنفس الموتيف في نفس الشكل لكن باستعمال لغة أغنى وصور كلام مختلفة. بدونها – لما كانت الميتاقصيدة تمتلك أي هدف مهما يكن. لذلك فإن «الميتاشاعر» يكون ملهمًا من قبل البروتوشاعر، أو بالتراث بحد ذاته. بالتالي وبشكل صحيح تمامًا يكون ملهمًا بالتقنية ذاتها، ومثل هذا الإلهام يمكن بالكاد أن يدعى إلهامًا بالمعنى المعتاد للكلمة. في هذه الحالة يمتلك الشاعر معايير محددة بصرامة يجب عليه أن يحققها على أساس معرفته الواسعة وتذوقه الشعريين، بشكل أستاذي أو بشكل حرفي، عقليًّا وبشكل تنافسي وليس في حالة من الإلهام الخيالي والقلق الإبداعي الذي تكون فيه تجربة التراث متضمنة فقط. تكون المعيارية مثلى في حالة **التخميس**، والتراث لا يمثل بشكل أساسي سوى مساحة هائلة ذات حدود ثابتة. يقدم **التخميس** أيضًا تأكيدًا جيدًا لصور أخرى من الشعرية القديمة، صور هي أكثر بكثير من مجرد تشبيه. أي إن، **التخميس** هو تبيان رائع لما تكلم عنه الفيلولوجيون كالقماش المقصب، ونسيج الحرير ومهارة الصائغ، الخ. تتكشف شعرية **التخميس** الشعرية، بوصفها الجوهر الحقيقي، وقد تم تأكيدها في مقدماتها الأساسية عبر التراث. في الوقت نفسه، يمكن دراسة **التخميس** كمثال على **المألوفات** في الأدب الإسلامي التي تم تعديلها أيضًا – وهو ينطوي على مفارقة كما يبدو بالنظر إلى طبيعة **المألوفات**. بحيث إن التراث أثمر صنفًا من المعجزة الشعرية التي كانت تبدو هكذا فقط للوهلة الأولى، في حين كانت نتيجة منطقية وعقلانية لمثل هذه الشعرية. أي، يكمن المألوف في حقيقة أن التقنية الشعرية، في ذاك الوقت، أصبحت موتيفًا شعريًّا؛ كان الشكل الشعري تحديدًا هو الذي أصبح موتيفًا. في المراحل المبكرة والناضجة من هذه الشعرية، كانت الموتيفات ثيمات شعرية، أو مضمونًا شعريًّا – لذلك، فإن مظهر

(١) كان التخميس شكلًا شعبيًّا جدًا في أدب الديوان التركي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

الشعر انفصل عن شكل المنتج الفني. لقد أشرت إلى ذلك كموتيف الإحسان والمديح واستهلالية الحب الغنائية، وكان ثمة، بالطبع ، عدد من الموتيفات الأخرى أيضًا. إن الشعرية قد فصلت ذلك عن الشكل الذي كان، كما رأينا، عاملًا حاسمًا وحجر الزاوية لحكم القيمة. تم تحفيز الشكل على نحو هائل. من عطالة هذا التحفيز، شهد عصر الكلاسيكية المفرطة النضج للأدب الإسلامي صيرورة الشكل نفسه موتيفًا؛ أصبح التكنيك/ التقنية هدفًا على نحو معترف به، ظل **التخميس** يمتلك موتيفات// ثيمات كما كان من قبل، لكن الشكل أصبح ما وراء الثيمة، فالمعنى الأصلي للموتيف تم تهميشه بشكل كامل وكان ظاهرًا فقط لأن طمس الثيمة تم القيام به من خلال اللعب البارع بالتقنوية، التي ذهبت إلى حدها الأقصى. هذا الشعر هو فيلوتقني بشكل مطلق.

هذا «الإنجاز» للشعرية قيد البحث ليس مفاجئًا ولا مفارقًا، مع أنه قد يبدو هكذا (فالشكل نفسه أصبح موتيفًا وميتا ثيمة!)، لأن سمتيه الرئيستين قد حفزتا تطوره في هذا الاتجاه. تكمن إحدى السمتين في معيارية الشعرية التي لا يمكن تجاوزها، والأخرى – مرتبطة بها – تكمن في توجهها الفيلوتقني مع ذلك ثمة موقع شعري مشابه يحتفظ به شكل شعري آخر من عصر الكلاسيكية المفرطة النضج. فالشكل. النظيرة Nazira قد حظي بالرعاية أيضًا في أدب الديوان التركي، وتم تدوينه كشكل شعري مميز حتى لدى المؤلفين البوسنيين الذين يكتبون بالتركية في موستار[1]. ثمة شاعران بوسنيان شهيران في موستار، ألف كل واحد منهما قصيدة حول نفس الثيمة، مستعملًا نفس الوزن ونفس القافية. سأقدم النص الكامل للقصيدتين نظرًا إلى أنني أعتقد أنهما تعبران بشكل بليغ عن الإنجاز الشعري الذي نوقش هنا. وسأقدم أيضًا نصيهما الأصليين اللذين يظهران بوضوح التنظيم الوزني (البحوري) للقصيدتين، وحتى قافيتهما، بالإضافة إلى بعض الوسائل الأسلوبية (البيانية) النمطية، رغم أن ترجمتهما الشعرية يمكن أيضًا أن تخدم الهدف: إنها تبين كيف أن القصيدتين تتصلان شعريًّا، وكيف أنهما تغريان جنبًا إلى جنب بمقارنة بنيتهما الشعرية و«أثوابهما

(١) يمكن إيجاد المزيد حول ذلك في ورقتي بعنوان «نظيرة موستار كوعي للتراث الشعري المصاغ»
Hercegowina, no „Archiv Hercegovine Mostar, 1997, pp. 187-192.

الحريرية» الناتجة. إنني أجد هذا مؤثرًا، لكنني – إذ أنكر أية نزعة وطنية محلية مرضية غير لائقة لأجل البحث العلمي – أود أن أشير مع ذلك إلى جانب آخر من هذا التأثر. لقد تم تأليف القصيدتين في موستار في منعطف القرن السابع عشر. وهو ما يشهد على الكفاءة الأدبية والشعرية أو حتى على حصرية الشعراء البوسنيين من العصر العظيم في «إمبراطورية أدبية» مرئية بصعوبة. مع ذلك ما هو هام لأجل هذه المناقشة هو أن القصيدتين تشهدان على حدود الشعرية المنجزة – حدود لم يُحلم بها في التاريخ والفضاء، بالإضافة إلى جهودها الشعرية الكبيرة الخاصة بها. إن أساسها – أساسها الشعري الخالص – يمكن تتبعه بشكل يعول عليه (بدءًا) من الشعر العربي القديم إلى نظيرات موستار، وهو مفاجئ – كما يبدو. لقد بدأ كله بالفعل في «الانفجار» bang الثقافي للنص المقدس الذي نشأ في هذا التراث الأدبي المذهل في مداره الشعري والأدبي الإسلامي. لكن دعونا نسمع صوت قائدي الجوقتين البوسنيين: هذه هي الكيفية التي ينشد بها درويش باشا باييزيداجيتش (توفي عام ١٩٠٣) لموستار[1]:

(لا وصف لجمال موستار الذي لا يضاهيه جمال فهل يمكنك أن تلومني، يا قلبي، لأجل حب موستار؟

– إلا ربما في علياء الفردوس، لا يعرف العالم هواءً عليلًا وماء رقراقًا يضاهيان هواء وماء موستار

---

(١) إن قصيدة درويش باشا باييزيداجيتش، باستثناء بيتها السادس، ترجمها إلى البوسنية باساجيتش في كتابه (البوسنيون والهرسكيون في الأدب الإسلامي: مساهمة في التاريخ الثقافي للبوسنة والهرسك)، سراييفو ١٩١٢. هذه الترجمة نشرت أيضًا في:

Biserje Izbor iz masli manske knize vnosti, ed Alija Isakovic, Zagreb, 1972)

نفس القصيدة ترجمت أيضًا إلى البوسنية من قبل عمر موسيتش في كتاب موستار في القصيدة التركية في القرن السابع عشر

Prilozi za orjen talmu ,filoloyiju, brxiv – xv/ 1964-65 serajevo 1969

في نفس الدورية نشر موسيتش أيضًا ترجمته لقصيدة درويش افندي موستاراك (زاغريتش).

ترجم باشاغيتش القصيدة في شكل رباعية، ذات قافية في البيتين الثاني والرابع فقط، رغم أن الأصل ليس له شكل المقطع، في حين أن ترجمة موسيتش للقصائد ليس لها وزن ولا قافية، بحيث إن الجوانب الأكثر أهمية لا يمكن رؤيتها منها، أي السبب في أن القصائد متوازية وما الذي يميز شكلها. لذلك فقد قدمت ترجمتي الخاصة للقصائد الأحادية القافية، مستعملًا ترجمة موسيتش الموثوقة فيلولوجيًا.

- فمن يراها مرة ستشعر روحه أن حياة جديدة (قد دبت فيها)، وما من قوة ستثني نظره عن موستار.

- دمشق أخرى، تزخر بالمياه والفواكه. كأن السماء قد أعارت جنائنها إلى موستار.

- يحرسها برجان، وجسرها ينتصب فخورًا كما لو أن حزام البروج قد مر من هناك عبر موستار.

- وحتى قوس قزح السماوي ليس ندًّا لها. فهو ليس سوى نسخة باهتة عن الجسر الجبار الموستار.

- حتى لو سافرت تفتش الدنيا كلها. لن تجد في أي مكان أناسًا بهذه القدرة كما في موستار

- كلا السيف والقلم في أيديهم يليقان، فهم شرفاء ومتعلمون بالقدر نفسه أولئك في موستار

- حتى الطيور الهندية لا يمكنها أن تنصفها أيها الدرويش، فكن العندليب لتغني لموستار[1].

بإلهام من قصيدة باييزيداجيتش، ألف درويش أفندي نظيرة - قصيدة موازية أو نظيرة لقصيدة باييزيداجيتش. موستار هي الثيمة للقصيدتين، وتتضمن الثيمة سلسلة من الموتيفات المقطعة. تشمل الميتا قصيدة نفس موتيفات االقصيدة الأولية تقريبًا، لكن الموتيفات نفسها تتحقق شعريًّا عن طريق استعمال لغة مختلفة وصور كلام مختلفة.. من المسلم به، أن الشاعر الثاني يدخل موتيفًا جديدًا هنا وهناك، لكن ذلك لا يغير الجو الشعري العام. من المعروف عمومًا أن لا تكرار في البنية الأدبية - ولا حتى في القصيدة نفسها - يمتلك معنى مماثلًا، لأنه يتغير دومًا في سياق جديد. لا يمكن بالتأكيد أن يقال إن القصيدتين برمتهما لهما معاني متماثلة بمفهوم ضيق، فهدفهما ليس التعبير عن التماثل مطلقًا، إنهما تطمحان إلى التعبير عن تنوع (المعنى) نفسه. لكن - هذه اللعبة الشعرية فخمة، كما لو أن لا هدف لها: تنوع الشيء (المعنى)

(١) النص الأصلي للقصيدة باللغة البوسنية.

نفسه يتحقق بتماثل الشعرية، وحتى أنه يتحقق لكي يعزز تماثل الشعرية – لإظهار أن تنوع الفردية يمكن تحقيقه في إطار عام من التماثل. هذا هو السبب في أن النظيرة، مثل التخميس، هي تعبير عن تقيد الشعرية بذاتها وتقيد الشعر بماديته في الشكل.

– دعونا أخيرًا نسمح لدرويش أفندي موستاراك بأن يشهد على ذلك شعريًّا:

(كل ركن يخفي فتيات جميلات في موستار/ فلا عجب أن كثيرًا من الشبان يجدون حبيباتهم في موستار

– الهواء حلو، المياه تتدفق من السماء مباشرة/ الجبال والمروج تمنح حياة جديدة في موستار

– لا شيء مشابه يوجد في أي مكان آخر في العالم/ تجربة جديدة تنتظر في كل مكان في موستار

– من يأتي إلى هنا مرة لن يغادر أبدًا/ فجنات عدن تمتع نفسها في موستار

– نهرها الجبار الجميل يجري قرب صفا/ منعمًا السلام على كل نفس في موستار

فلا قطرة ماء أقل عظمة مما في دمشق/ حتى النفوس يمكن أن تتغذى من الثمار الناضجة في موستار

– امتداد برجين ينتصبان أنيقين مثل طاقي – كسرى/ وحده القوس السماوي يضاهي جسر موستار

– لو كان ثمة نبع من الصدق والمعرفة/ لسكب كثيرًا من الرجال المثقفين والشرفاء في موستار

– آه يا سيدي، عزيزي حجي درويش، أنت لست وحدك/ فأولئك المعروفون والمجهولون ينشدون المدائح لموستار[1]

هذه القصائد كاشفة بأكثر من طريقة واحدة. فهي تحمل شهادة على الإنجازات الأخيرة لتراث ولشعرية – شهادة على إنجازاته القصوى في مفهوم الفضاء والزمن، على مدى الشعرية الفيلوتقنية. بالتأكيد، إنها شهادة على تلقي الشعر في ذاك

(١) النص الكامل للقصيدة باللغة الأصلية.

الوقت. كانت شعبية النظيرة كبيرة للغاية بحيث أنها دونت كظاهرة أدبية هامة. إن تقييمها الرفيع لم يعد في أيدي الفيلولوجيين، بل إن الشعرية التي أسسها وشجعها الفيلولوجيون لمئات السنوات قد هذبت ذائقة الجمهور وفقًا لمعاييرها. هذه القصائد الفضية تشهد على مصدر آخر ذي أهمية. أي، إنها ثمرة شعرية مفرطة النضج لم تتمكن من الاستمرار في الاتجاه نفسه بل كان عليها أن تستسلم، أن تنقذ نفسها من خلال خميرة النهضة. بما أن هذه القصائد – الموضوعة جنبًا إلى جنب كما هي – تمتلك ثوبًا جميلًا (وصوتًا) بالفعل، فهي تشبه نور السماء الأرجواني: بالكاد يوجد أي شيء يمكن مقارنته بهذا النضوج المفرط للنهار، وهو بالضبط السبب في أنها تقرب بشكل حتمي من نهايته ولابد أن يفسح الطريق لفجر يوم جديد.

مخزون الموتيفات وشرعنة السرقة الأدبية

إن حصر الموتيفات الشعرية في تجربة التراث بمخزون محدد قد طرح قضية الاستعارات الأدبية، التي درست بعمق من قبل الفيلولوجيين والنقاد وبالتأكيد، المؤلفين العرب القروسطيين. وقد نوقش هذا سابقًا – إلى حد ضروري لإظهار كيف أن تحديد الموتيفات أثر على درجة أصالة المؤلفية. مع ذلك، فإنني سأخص هنا قضية الاستعارات الأدبية من منظور الفيلولوجيين والنقاد الأدبيين القروسطيين. وهذا يتطلب، أولًا بعض التوصيات الاصطلاحية.

استعمل الفيلولوجيون القدماء مصطلح السرقة للدلالة على نوع خاص من السرقة الأدبية سوف أناقشه هنا. إذ يقدم معجم المصطلحات الأدبية واللغوية العربية من تأليف مجدي وهبة شرحًا مختصرًا إلى حد ما لمصطلح السرقة الأدبية: إنه صحيح جزئيًّا لكنه ليس موضوعًا في سياق صحيح باللغة (العلمشعرية) – في السياق العريض للشعرية العربية القديمة والفيلولوجيا الكلاسيكية[1]. إذ يستعمل المعجم مصطلحين يشرحان أحدهما الآخر، ويساوي بين الاثنين: السرقة والاحتيال. مع ذلك، توجد اختلافات بينهما.

(١) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، ١٩٨٤.

استعمل النقد الفيلولوجي القديم مصطلح السرقة الذي يعني theft. الذي كان في بعض الأحيان يلطف بكلمة أخذ، التي تعني أخذ، اقتباس. كانت كلمة الاحتيال (الانتحال plagiarism) تستعمل بشكل نادر نسبيًّا كمصطلح أدبي في الأدب العربي القديم: فقد كان المصطلح السائد هو السرقة. لا يستعمل الأدب العربي الحديث السرقة كمصطلح مقابل للانتحال. يكمن السبب في ذلك في حقيقة أن الشعرية وعلم الشعر العربيين الحديثين هما مكونان بطريقة مختلفة، ما يجعل من الطبيعي فقط بالنسبة لهما أن يعبِّرا عن ذلك بمصطلحات مختلفة. فالسرقة اليوم هي وحدة معجمية (مفردة) «عادية»، وليست مصطلحًا أدبيًّا. مع ذلك، فإن الأدب العربي الحديث يستعمل مصطلح احتيال كمقابل لـ plagiarism (انتحال). وبشكل أكثر تواترًا، يستعمل مصطلح الانتحال للإشارة إلى Plagiarism. فهذه الكلمة (احتيال) تعني استعمال الحيلة ضد شخص ما، أي الخداع؛ لذلك فالكلمة ملائمة تمامًا لأجل التعبير عن جوهر الانتحال. لذلك، فإن المنتحل بمفهوم كلمة الاحتيال العربية هو شخص يستخدم حيلة أو خدعة ليقدم جزءًا من عمل أو عملًا كاملًا يعود لشخص آخر على أنه خاص به. إن المركز السطحي الدلالي للمصطلح/ المفردة الاحتيال هو الخداع، التضليل. إن للشعرية الحديثة تصورًا للقيمة الفنية مختلفًا تمامًا عن تصور الأدب العربي القديم، ما يعني أن الشعرية الحديثة، خلافًا للشعرية القديمة، لا تقبل السرقات أو الاستعارات الأدبية بالمعنى التراثي للكلمة. لذلك فإن أي شيء يشبه هذا الإجراء يوصف بأنه خداع وتضليل يهدفان إلى تقديم شيء ما مسروق على أنه أصلي. رغم أننا قد أصبحنا متآلفين مسبقًا مع مفهوم الأصالة في الأدب العربي القديم، سيكون عليّ أن أواصل شرحه كمصطلح مؤثر بشكل كبير على فهم الانتحال، أو الاستعارات الأدبية. أو الاستفادة من تسخير الموتيفات والأشكال القديمة..الخ. لقد برهنت بمثال النظيرة (مع أنه ثمة أمثلة أخرى) أن مفهوم الأصالة في الأدب العربي القديم والكلاسيكية الإسلامية الناضجة قد جُعل نسبيًّا، مختلفًا عما نعرفه اليوم. لذلك، فإن الشاعر في الحقبة الكلاسيكية لم يكن عليه أن يمارس الخداع لكي يستعمل نفس الوسائل الشعرية المستخدمة من قبل أسلافه أو معاصريه. زد على

ذلك أن الشاعر لكي يكمل الفرق بين الكلاسيكي والحديث، كان يأخذ عناصره علنًا وبتفاخر من أعمال أشخاص آخرين (موتيفات أولًا وقبل كل شيء، لكن كما رأينا في مثال النظيرة أو النقائض، عناصر معينة من الشكل أيضًا). لا يوجد أي أثر للحيلة كعمل غير نزيه أو نية غير شريفة هنا. أحد الأهداف الرئيسية لمثل هذا الشاعر هو أن يقتبس عناصر الشخص الآخر لكي يغنيها بعناصره الخاصة به، وليس سرقتها وتقديمها على أنه خاصة به. بذلك فهو يرقي كلًا من عمل الشخص الآخر وعمله في توليفة مذهلة من التوحد كما كان التراث يُعتبر في ذاك الوقت[1].

بشروط شعرية الأدب العربي القديم وشروط الأدب العربي الحديث، يتم إدراك الاختلاف بين الاستعارات الأدبية والانتحال بوصفه اختلافًا جذريًّا، ذا تبعات بعيدة المدى. بالنظر إلى التمييز الذي أشرت إليه يستتبع ذلك أن ما يبدو حيلة في الانتحال (بمفهوم الشعرية الحديثة) يبدو أنه يمثل التجربة في الاستعارات الأدبية. هذان البعدان القيمي والأخلاقي، المتناقضان تمامًا، يتم نسبهما إلى شعريتين مختلفتين. أي، إن العصر الحديث لا يسمح بأن تقتبس أجزاء من أعمال مؤلف آخر لأن ذلك يمنع الهدف الرئيسي للأصالة. إن المؤلف الذي يقتبس مع ذلك شيئًا ما من الآخرين يجب لذلك أن يموهه بطرق مختلفة. وهذا ما يجعل فعله غير أخلاقي بشكل مزدوج، ويجعله، بشكل هام، غير إبداعي: لذلك فإن تأثيراته الضارة تكون مضاعفة، بوصفه غير أخلاقي تجاه الآخرين، وتجاه الجمهور وتجاه التراث الذي يتوقع الأصالة الإبداعية من المؤلف، إنه أيضًا غير أمين للشعرية التي يقوض مسلماتها، الخ. لا يمكن تعداد كل الآثار والتبعات المحتملة السلبية لفعل (جرم) المؤلف إلا بصعوبة، وهذا هو السبب في أنه حتى مصطلح الانتحال Plagiarism يمكن أن يمثل تهمة غير لائقة بشكل ما.

إن ما تعرفه هذه الشعرية بوصفه انتحالًا، أو حيلة خادعة وغير شريفة، يعاد تقييمه بوصفه تجربة experience في الشعرية القديمة. أي، كان على الشاعر الكلاسيكي أن يكون على اطلاع جيد على التراث. فبدون معرفة واسعة بالتراث،

(١) عند هذه النقطة، سيكون على القارئ المعاصر بالتأكيد أن يكون لديه ربط للصلة ما بعد الحداثوية بالتراث ونظرية الاقتباس فيه.

وبدون تجربة كبيرة مكتسبة ضمن هذا التراث، ما كان بمقدوره حتى أن يدعي كونه شاعرًا متميزًا. كانت إحدى المهام الرئيسة المحددة من قبل الفيلولوجيين والنقاد هي أن يكون الشاعر ملمًّا بما تدعى الروايات، أو يكون مطلعًا على الموروث الشعري، بحيث كان يتوقع من قصيدته أن تكون متناسبة نسبيًّا مع تمكنه من الشعر التراثي: كان عليه أن يعرف الموتيفات الشعرية في التراث، الأجناس الشعرية، وكان عليه أن يمتلك تمكنًا كاملًا من الأوزان، وكان عليه بشكل عام أن يعرف الكثير تمامًا حول الشكل التراثي بوصفه مقولة شعرية، وحول تحققاته الفردية أيضًا – كل ذلك كان عليه أن يتمكن منه بشكل شامل. كان مطلوبًا من الشاعر أن يمتلك تربية أدبية ملائمة، أكثر بكثير من الموهبة ذاتها. هذه القضايا نوقشت للتو بإسهاب هنا. قد يكون من المفيد أيضًا أن نذكر جانبًا هامًّا من التراث الشفهي في السياق المعطى. أي، كان التراث الشفهي وحفظ الكم الهائل من الشعر عن ظهر قلب يمتدحان على نطاق واسع، ليس فقط لأغراض عملية نظرًا لأن الكتب كانت تكتب باليد فقط ومن الصعب نسخها. إن حفظ كميات هائلة من الأشعار عن ظهر قلب يقيم علاقة بها مختلفة عن العلاقة التي تقيمها القراءة: من خلال الاستظهار، «تتغلغل» الأشعار بشكل أكثر عمقًا وديمومة في وعي المتلقي، وتبقى بشكل أطول وأكثر تأثيرًا في خبرته، وترعى ذائقته بشكل أكثر استمرارًا وتحديدًا، وتربطه بشكل أكثر صلابة بالتراث الذي يستظهره الخ. بالإضافة إلى ذلك، فإن حقيقة أن الشعراء (والمتلقين الآخرين) كانوا يحفظون آلاف الأبيات كانت تعزز فحسب كل هذه التأثيرات. إن قصة أبي نواس والفقيه الذي يخبر الشاعر، الذي كان قد حفظ آلاف الأبيات، أن عليه أن ينساها كلها، ينبغي ألا تفهم بشكل سطحي أو حرفي. فقد كانت قبلئذٍ صفقة منجزة: أبو نواس، حتى لو كان قد نسي، لم يكن بمقدوره أن ينسى «فجأة» الكم الهائل من الأشعار – فقد كانت قبلئذٍ مقولبة داخلة في تشكيل خبرته الأدبية بحيث لن يكون قادرًا على أن يشطبها بالكامل، ولا هو سيحاول فعل ذلك، نظرًا إلى أن ذلك لم يكن مطلوبًا من قبل شعرية أو نقد عصره.

خلافًا لحالة المنتحلين في الشعرية الحديثة، لم تبق هذه الخبرة الهائلة والضرورية من طرف الشاعر القديم فقط «خيطًا لا مرئيًّا» لإنتاجه. على العكس – وهذا هو بيت القصيد بلغة التمييز بين الانتحالات الجديدة والاستعارات الأدبية القديمة – فقد تبين أن الشاعر، في الحقبة الكلاسيكية، كان ملزمًا بأن يثبت خبرته علنًا وبفخر عن طريق الاقتباس الواعي لعناصر من نتاجات فنية أخرى. أو من التراث ككل لكي يبدع «لعبة شعرية» بشكل بارع، ولكي يتنافس مع التراث أيضًا. إن الطبيعة العلنية لفعله هي طبيعة عامة وترتقي، من ناحية أولى، من خلال الشعرية التي يبدع ضمن منظومتها ومن الناحية الأخرى، عن طريق الاعتراف العام للجمهور. من المتفق عليه أن ثمة قواعد معينة لأجل الاقتباس عن التراث، بالإضافة إلى حد معين يتحول بعده العمل الجديد إلى بديل. لقد أشرت إلى هذه القواعد في ما كنت أناقش الموتيفات الشعرية، لكنني سأعود إليها الآن، فأقدمها في علاقتها بعنصر جديد من المنظومة الشعرية.

إن لكلمة السرقة معنى سلبيًّا، لكنها تختلف عن كلمة انتحال// احتيال بقدر ما يكون هدفها النهائي ليس تقديم شيء مسروق علنًا على أنه غير مسروق، أو استعمال هذا التقديم لأجل تشجيع الفاعل و«عمله»، مكتسبًا بذلك تقديرًا علنيًّا. في المبدأ، لا تطمح السرقة إلى التشجيع العلني كهدف رئيسي لها، مع أنها تنجز لتحقيق مصلحة محددة. علاوة على ذلك، فإن الغرض الجوهري للسرقة يكون متضمنًا في سريتها. من اللافت للاهتمام أن الحقل الدلالي لهذه الكلمة العربية – القريب جدًّا من مركزها – يتضمن أيضًا المعنى الدال على صوت أجش (الذي هو موحٍ تمامًا، وحتى مجازي في ما يتعلق بالسرقات الأدبية، أو حالة كون المرء قد سرقه النوم). مع ذلك فإن التاريخ الأدبي قد نَسَبَنَ حتى هذا المعنى، «مُزيحًا» إياه إلى دائرة الإيجابية. سأعرض الآراء حول السرقات الأدبية التي تحملها شخصيات مرجعيات فيلولوجية قليلة. دبجوا آراءهم غالبًا بخصوص الموتيفات الشعرية.

يرى أبو هلال العسكري أن كل شاعر مخول باستعمال موتيفات (معاني) استعملها أسلافه، لكن يجب عليه أن يمنحها شكلًا جديدًا، يجب أن يلبسها بكلمات جديدة[1]. تبعًا لهذا الرأي، يشرح الآمدي أن اختيار الموتيفات (المعاني) يكون مقيدًا بالوسط الذي يعيش فيه الشعراء، بحيث إنهم، بالضرورة، يستعملون الموتيفات نفسها. هذا ينتج بالضرورة، من ناحية أولى، عن الشروط المتشابهة نسبيًّا التي يعيش فيها الشعراء ومن الناحية الأخرى عما هو مألوف في الفيلولوجيا الكلاسيكية – الموتيفات تستهلك مع مرور الزمن ومن الصعب أن نجد دائمًا موتيفات جديدة. لذلك، يعتقد الآمدي، من الضروري استعمال نفس الموتيفات، مع إظهار التفردية في شكل «فردي»، أي شكل مختلف عن الشكل الذي ظهر به الموتيف أصلًا. تحدث السرقة، يتابع الآمدي قوله، فقط في حقل التعبير البياني/ الأسلوبي والشكل أصلًا: واجب الشاعر هو أن يكشف هذه الأصالة في هذا الإطار، وليس في مجال الموتيفات، نظرًا لأنها كانت مشتركة بين كل الناس وكان ينظر إليها على أنها مألوفة تمامًا في المجتمع الأوسع. فالموتيفات تُجعل غير مألوفة من خلال الشكل والأسلوب واللغة، التي هي اختصاص الشاعر وليست من اختصاص الناس العاديين[2]. إن مفهوم السرقة يصبح نسبيًّا في هذه الحالات، وحتى أنه يتحول إلى قيمة إيجابية ويتم استبداله بمصطلح مرادف هو الأخذ. يؤكد ابن قتيبة هذا الرأي، معلنًا أن شيئًا يكون المتعلم والموهوب قادرًا عليه يمكن إضافته إلى الموتيف المقتبس. هذه الإضافة تحديدًا، يستنتج ابن قتيبة، هي التي تجعل العمل «الجديد» ذا قيمة. يعطي أيضًا مثال أبي نواس والأعشى[3]. فالتوازي بين هذين الشاعرين ليس مصادفة. إنهما بعيدان جدًّا عن بعضهما البعض من الناحية الزمنية[4]، لكن تواصلهما الشعري الفعلي، حتى «الاقتباس»، يشهد على استمرارية التراث المنيعة. من الناحية الأخرى، إن الهدف من المثال، الضمني إذا جاز القول، هو إثبات أنه حتى الشاعر الذي يعتبر الأكثر تجددًا في الأدب العربي الكلاسيكي، أبا نواس، لم يتردد في استعمال الاستعارات.

---

(١) أبو هلال العسكري op. cit، ص ١٦٩.

(٢) مقتبس عن: عدنان حسين قاسم، op. cit، ص. ٣٦٠.

(٣) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مقتبس عن: د. عدنان حسين قاسم ص٣٦١ ap. Cit. p.

(٤) عاش الأعشى في العصر الجاهلي، في حين عاش أبو نواس في العصر العباسي.

ينتمي ابن طباطبا إلى زمرة من الفقهاء الذين أدركوا الضرورة المزعومة لاقتباس الموتيفات ليعرفوه في النهاية بوصفه فضيلة. كما نوهنا سابقًا، اعتقد ابن طباطبا أن كل الموتيفات قد استُهلكت حتى القرن التاسع وكان على الشعراء الجدد أن يستعيروها، بشرط أن «يزينوها». في هذا السياق يلجأ المؤلف إلى الصورة الشهيرة «لصائغ يصهر قطع الذهب والفضة المسبوكة سابقًا ليعيد سبكها في شكل أفضل من ذي قبل». الشكل الجديد هو برهان على تمكن الشاعر، وهو شيء يضفي قيمة على عمله الإبداعي[١]. باتباع هذا الاتجاه، أسس ابن الأثير نظريًّا أحد عشر نمطًا من السرقات الأدبية الموصى بها[٢].

وناقش عبدالقاهر الجرجاني أيضًا القضية الموضوعاتية للسرقات الأدبية. مميزًا نوعين من المعاني في هذا السياق. الفئة الأولى تتضمن المعاني العامة أو «العقلية» (المعنى العقلي) التي هي واقع مشترك بين كل أهل منطقة واحدة وثقافة واحدة. النوع الآخر هو المعاني «الخيالية» (المعنى التخيلي). فالأخيرة هي معاني أصلية تجددية لا يمكن اقتباسها، خلافًا للمعاني من النمط الأول التي يكون اقتباسها مسموحًا[٣]. من الطبيعي، أن النوع الثاني من المعاني يبدل منزلته مع الزمن: فهو يصبح «خيرًا مشتركًا»، في التراث بحيث تتغير العلاقة بها أيضًا، ما يسمح باستعارته. في التاريخ الأدبي العربي ثمة مع ذلك صورة أخرى لعلاقة المضمون – الشكل، هي في جوهرها مثل صورة عمل الصائغ، كما وصفه ابن طباطبا. إنها تعنى بمقارنة شهيرة خطها قدامة بن جعفر، استعملها النقاد لاحقًا لمئات السنوات. أي، يقارن قدامة العمل الأدبي الفني بالخشب بوصفه مادته ومهارة النجار. فالخشب بحد ذاته، يقول قدامة لا قيمة له بل بالأحرى، القيمة هي في النجارة، في المعالجة الماهرة للخشب (وتحويله) إلى شكل معين[٤].

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، القاهرة، ١٩٥٦، ص ص ٧٧-٧٨.

(٢) cf، د. عدنان حسين قاسم، op. cit ٣٦٤.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة.

(٤) مقتبس عن د. عدنان حسين قاسم، مرجع سبق ذكره، ص ٣١٣.

بتطوير هذه النظريات بخصوص الموتيفات والسرقات الأدبية، يمكن ملاحظة أن غالبية الفيلولوجيين كانت تعتقد أن السماح باقتباس الموتيفات لتقديمها في شكل جديد و«إضافة شيء ما» إليها (كما قال ابن قتيبة) كان يمثل تحولًا نوعيًّا للموتيفات وتهذيبها المضطرد وتشعبها، كما ناقشنا من قبل. بهذا المعنى يقول ابن المعتز (٨٦١-٩٠٨) إن «الاستعارة» تقتضي ضمنًا تفسير المعاني التقليدية ، وليس الاقتباس الحرفي لها[١]. فالسرقة الحقيقية، بالصفة التامة لمعناها السلبي، تقوم على اقتباس كلٍّ من المضمون الشعري والشكل الشعري: كان هذا يعتبر إجراء لا يمكن غفرانه ويجرد من الأهلية نظرًا إلى أنه يتعارض مع المبادئ الأساسية للشعرية المفترضة.

تمت شرعنة «السرقات الأدبية» من خلال إدخال بعض القواعد التي جعلتها ممكنة. أقيمت القواعد على نطاق واسع في مستوى العلاقة الشعرية بمضمون وشكل العمل الذي يتواصل معه المؤلفون الجدد؛ ثم جرى توضيح القواعد على مستوى أدنى، بعرض أمثلة على انتهاكها وعلى التقيد بها. قد تكون بعض هذه الأمثلة مشكوكًا فيها. لكن مبدأ شرعنة السرقات الأدبية بوضع قواعد محددة ليس كذلك. بيت القصيد هو أن حقيقة وضع القواعد تعني ضمنًا الطبيعة العلنية لتطبيقها، سواء كانت تطبق إيجابيًّا أم سلبيًّا؛ فالتطبيق العلني لهذه القواعد يقتضي مسؤولية معينة عنها، وهو ما يشكل فعل الشرعنة. ثمة قضايا تتعلق بمفارقة ظاهرة لتعبير شرعنة السرقة. أي، كيف يمكن شرعنة السرقة؟ علاوة على ذلك، كيف يمكن ألا تشرعن السرقة فحسب بل تشجع أيضًا، ويتم الكلام عنها بوصفها سرقات جديرة بالثناء في إطار الأدب؟ أخيرًا، لجعل المفارقة كاملة: كيف يمكن تشجيع السرقة (الأدبية) على هذا النحو لجعلها (عنصرًا) سائدًا من التراث، محميًّا ومشرعنًا من قبل النظام؟ هذا يفتح قضاياها الهامة الأخرى أيضًا، مثل قضية كون السرقة متعارضة أخلاقيًّا مع الموقف العام للإسلام تجاه السرقة، الذي وفقًا له تبتر اليدان بسبب السرقة.

بحثًا عن إجابات لهذه القضايا المعقدة، ينبغي أولًا ملاحظة أن المناقشة السابقة تظهر بوضوح أن معنى كلمة السرقة هو هنا محوّل دلاليًّا بشكل كبير بحيث إنها

(١) مقتبس عن المزرباني، الموشح، القاهرة، (١٩٥٦) ص ٤٧٨.

ليست سرقة بمفهومها المعتاد. فالشعرية ونقدها عرفا الموقف الموصوف تجاه أعمال الشعراء الأوائل بطريقة بحيث لم يكن ممكنًا أكثر الكلام حول السرقات الأدبية، بل فقط حول تحول الموتيفات (المعاني) الذي كان هدفه الرئيسي هو تهذيب التراث. لذلك فإن هذا الإجراء يكون جديرًا بالثناء ويكون معنى السرقة قد «انزاح» دلاليًّا بشكل كامل. بذلك يقترب مضمونها الدلالي مما ذكرته بعبارة سرقه النوم (المرء «يسرقه» النوم لوهلة قصيرة، يُخدع للحظة). الذي لا يدل بأي شكل من الأشكال على المعاني السلبية. فالسرقة بهذا المعنى هي ضرب من تحويل الواقع القائم (النتاج الفني القائم) لاستعماله كأساس لأجل واقع آخر (نتاج فني آخر) كصفة أخرى، أو خبرة أخرى تقوم على الخبرة السابقة. أخيرًا، إن كلمة السرقة في هذا السياق هي أقرب إلى كلمة borrowing (استعارة/ أخذ)، التي تستعمل غالبًا كمرادف. إن معنى واستعمال مفهوم السرقة في الشعرية التي أقدمها هنا مشروحان بشكل كافٍ في ما يتعلق بالموتيفات الشعرية القائمة، والشكل الشعري، ومفهوم الأصالة، الخ.. لكن ثمة جانب آخر لاستعماله ستتم مناقشته هنا. أي، لقد بدأت شرح شعرية الأدب العربي القديم بتفسير العلاقة بين الشعر والقرآن نظرًا إلى أن النص المقدس العظيم يؤثر تأثيرًا مصيريًّا على تكوين الشعرية والإنتاج الأدبي الفني. هذه العلاقة الكلية الوجود لم تفشل بالتأكيد في التأثير على تكوين وتفسير مفهوم السرقة. من أجل تفسيره (العلمشعري) الصحيح يجب أن نتذكر المواجهة الخطيرة للقرآن والشعر.

حدثت مواجهة القرآن مع الشعر على مستوى مبارزة كبيرة وإن تكن غير متكافئة من أجل ترسيخ وتعريف علاقتهما على خطوط الحقيقة – الزيف، الموثوقية – السرقة، الخ. لقد كسب القرآن بسهولة وبشكل دائم الحق في الحقيقة. في حين ترك الشعر مع ما كان على الطرف الآخر من الحقيقة. وهذا لا يُعرف بالضرورة بأنه زيف، أو حتى كذب؛ يكفي أن نقول إن الشعر لا يمثل ولا يقدم الحقيقة بالمعنى وبالطريقة التي يفعل بها النص المقدس. هذا يعني، ضمنًا inter alia، أن الشعر ينتمي إلى عالم التحولات والمناقلات؛ لقد ناقشنا ذلك قبل الآن بوصفه ضربًا من اللعب العبثي بالمخيلة والكلمات؛ إنه فن وصنعة، وليس الحقيقة ذاتها. إن المفهوم الإيديولوجي

(العقيدي) للحقيقة قد تم إبعاده عن الشعر بالمعنى الذي زعم فيه الشعر الحق في الحقيقة قبل نزول النص (ق). هذه النتيجة غيرت بشكل أساسي العلاقة بالحقيقة عمومًا، بحيث إنه كان من الممكن في الشعرية المكونة من جديد، كما رأينا، الجزم بأنها لايمكن أن تكون متضمنة في تقييم عمله. كان الشاعر في حلٍّ من المسؤولية عن الحقيقة. هذا فتح إمكانات جديدة تمامًا للشعر بوصفه فنًّا: أصبح كما يسمى فنًّا خالصًا، متحررًا من عبء العلاقة بالقرآن واختصاصاته، لكنه متأثر بقيمه البيانية/ الأسلوبية النموذجية. مع ذلك، كان ثمة فخ هنا فشل الأدب العربي القديم في تفاديه. أي، من خلال قوة العطالة التي دفعت الشعر بعيدًا عن الحقيقة أصبح مخلصًا أكثر مما ينبغي للتقنوية (الفنية)، متجاهلًا المضمون كليًّا وليس فقط الحقيقة، التي دفعها بالكامل إلى الخلفية لكي يهذب الشكل. علاوة على ذلك، كف الشعر عن أن يكون مهتمًّا بأي انخراط اجتماعي: كان غير مبالٍ تمامًا بما يدعى الشعر الديني أو الأخلاقي وبالتطورات الاجتماعية عمومًا.

في الحقيقة، تجنبًا لسوء الفهم، تنبغي ملاحظة أنه كان للشعر ضرب خاص من الانخراط. فبسبب شعبيته الواسعة الانتشار، استخدم كثير من الحماة المتنفذين (البترونات) الشعر لتحقيق أهدافهم (السياسية عادة)، بحيث كان الشعر ألعوبيًّا بهذا المعنى. ثمة جنسان (شعريان) لعبا دورين رئيسيين: المديح والهجاء. مع ذلك، لم ينخرط الشعر أبعد من ذلك – كان مستقلًا، منفصلًا، بلغة انخراط الشعر الحديث، انسجامًا مع «معتقداته» الخاصة به، وليس مع تكليفات البترونات. بعبارة أخرى، لم يكن شعر ذاك العصر موجهًا من الناحية الشعرية نحو انخراط ينطوي على مسؤولية عن الحقيقة أو حتى عن الصدق. هذا هو السبب في أنه في النصف الأول من القرن العشرين فقط كان أن رسخت المدارس الأدبية العربية الصدق الفني كمصطلح شعري أساسي، ما يعني ضمنًا حاجة الشعر إلى تخليص نفسه نهائيًّا من التقنوية وادعاء تحمل المسؤولية تجاه واقعه الخاص به. لذلك، فإن النص المقدس لم يعلن بصراحة أن كل نوع من الشعر هو كذب (افتراء) (باستثناء الشعر الموجود في ذاك الوقت)، لكنه وجه الشعر نحو مختلف التعبيرات عن اللاحقيقة، نحو اللعب، التنزه عن الأغراض،

الشكل والتقنوية، التناقل وحتى، كما رأينا، نحو «سرقات» محددة نموذجية للفن بالمعنى المعرف. إن السرقات الأدبية هي التي تمثل تمايزًا قويًّا للشعر عن النص المقدس، ولذلك أعتقد أن كلمة سرقة لم يتم إدخالها بلا مبرر إلى شعرية ذاك الزمن.

على المستوى الإيديولوجي (العقيدي)، السرقة هي من أفدح الخطايا. من هنا أدانها النص المقدس بشكل صارم إلى درجة قصوى، بلا مساومة. السرقة هي مضادة للنص المقدس من كل الجوانب: فهي، من بين أشياء أخرى، النقيض لموثوقيته المطلقة؛ في الوقت نفسه، فإن الموثوقية هي الحقيقة المطلقة، في حين أن السرقة معاكسة للحقيقة، الخ. لذلك، فإن النص (ق) قد جرد الشعر بشكل قوي من أهليته من منظور موقعه الممتاز إيديولوجيًّا بحيث إنه عرّف الشعر، من عدة جوانب بوصفه دائرة قاصرة ليس فقط في مجال الحقيقة، بل تقع أيضًا بشكل واعٍ على الطرف الآخر: كعدم مسؤولية تجاه الحقيقة، كصنف من اللعب الذي يجد هدفه فقط في السرقات. كان من الصعب تخيل طريقة أكثر فعالية من طريقة النص (ق) لتعيين الموقع الإيديولوجي المحدد للشعر.

إن الشعرية، إذ تتبنى مصطلح السرقة، قد نأت بنفسها بالشكل الأمثل عن الامتيازات الدينية، والأخلاقية عمومًا، للنص (ق). هذا التعريف يبدو مثل صنف من الموقف التائب بشكل مفرط من طرف الشعر في ما يتعلق بما كان يمثله قبل الإسلام، بالإضافة إلى الخنوع الملحوظ في الشعر لاحقًا تجاه القيم الإيديولوجية للنص (ق). لأنه، بما أن السرقة كانت قد أصبحت مثل هذه المسلّمة الهامة للشعرية وبما أنها كانت تمارس على نطاق واسع، فقد بات الشعر يعرف كنوع من النشاط الروحي غير الأخلاقي بشكل مشهود، بمعنى أن الأخلاق كانت خارج دائرة اهتماماته وليس بمعنى الموثوقية. من هنا، ينبغي الإشارة إلى الاختلاف بين اللامبالاة بالأكاذيب والقيم الأخلاقية من ناحية أولى وبين تشجيع الأكاذيب والسرقة والقيم اللاأخلاقية عمومًا، من الناحية الأخرى. فالشعر في زمن الإسلام لم يكن يكترث بها. في الأدب العربي القديم كان للسرقة مثل هذه المكانة الشعرية الهامة – كما رأينا، بحيث إن السرقة بالمعنى الموصوف، أمكن في نهاية المطاف القول إنها تعرف بكونها الهدف

الوجودي لهذا الأدب، الذي ميَّزه بشكل لا يمكن إلغاؤه عن النص المقدس، رغم أنه بقي في الكون الذي خلقه النص (ق). إن تهذيب التراث بطريقة السرقات/ الاستعارات الأدبية المستدامة والميل القوي نحو التكنيك الإبداعي قد زادا بشكل ثابت من الموثوقية المطلقة للنص (ق) – متبعًا مبدأ التضاد المشحوذ إلى أقصى درجة. فالنص (ق) يشعر أنه متفوق بشكل منيع في هذا المضمار. والسرقة أيضًا تمايز النص (ق) بالطريقة التالية. إن فذاذته المكرسة قد نوقشت بشكل كافٍ. مع ذلك، ينبغي أن نضيف في السياق المعطى أن مسلمة السرقة الأدبية وفذاذة النص (ق) هما قطبان متعاكسان تمامًا في ما يتعلق بالموثوقية بوصفها القيمة العليا. فالتراث شرعن السرقات الأدبية ووفقًا لذلك، تمت ترقية المبدأ المحاكاتي (مبدأ التقليد) بوصفه مبدأً أساسيًّا للشعرية والإنتاج الأدبي، بغض النظر عن كون المحاكاتية محكومة بقواعد معينة وتقييدات تكاد تكون عديمة الأهمية. بيت القصيد، بأي حال، هو في إعلاء المبدأ: المحاكاة ممكنة، وحتى مرغوبة كطريقة لتهذيب التراث كعمل إنساني. الوضع هو النقيض تمامًا مع النص المقدس: إنه لا يُحاكى وفذ: جوهره هو في الموثوقية المطلقة، في الاتجاهين: فهو لا يحاكي أي شيء من الماضي وهو غير قابل للمحاكاة في الحاضر والمستقبل. إن أية سرقة هي غير لائقة به. إن علاقة التراث والنص (ق) هذه هي مقياس للتمييز بين عمل الله وعمل الإنسان. لم يدون التاريخ الثقافي سرقة للقرآن، من حيث كونه منتحلًا أو مقلدًا أو محاكى، باستثناء محاولتين أو ثلاث محاولات غير ناجحة أعادت تأكيد فذاذة النص (ق)، تحديدًا بقوة ومنطق فشلها. ينبغي التأكيد على أن التمايز بين النص (ق) والتراث قد تم ليس فقط من خلال شرعنة السرقات الأدبية بل أيضًا من خلال اختيار المصطلحات التي تدل عليها. لقد شرحت أن كلمة سرقة قد أزاحت معناها نحو الإيجابية بسبب الشرعنة وبقاء المنظومة الشعرية، مع أنه تم اختيار هذه الكلمة، متميزة بشكل حاد بخصوص موثوقية النص. يُعبر عن معنى تأثيرها في مفهوم الأصالة أيضًا.

جُعلت الأصالة نسبية تمامًا في الشعرية القديمة. وقد جُمعنت collectised أيضًا إلى حد كبير. فكانت «الموهبة الفردية» (للشاعر) مطلوبة لتهذيب أعمال أسلافه

ومعاصريه. باستعارة الموتيفات الشائعة واستعمال الوزن والقافية، (بوصفها) إرثًا مشتركًا، فإن الشاعر قد أمسك بشكل واعٍ بجناحي إبداعيته، أو أصالته. بالاعتراف أو حتى بالتثمين العالي للسرقات الأدبية – بغض النظر عن مداها التاريخي العريض جدًّا – تم مُنعت الأصالة، أو قلصت جدًّا في أحسن الأحوال، ليس فقط من خلال تضييق الفضاء الإبداعي بل أيضًا من خلال القيمة المتدنية نسبيًّا المنسوبة إلى الأصالة. في الحقيقة جُمعنت الأصالة تحديدًا من خلال السرقات الأدبية: لم تكن الأصالة فضيلة «الموهبة الفردية»، بل تتحقق في التراث من خلال اجتهادات الشعراء الخاضعين. فما الذي يمكن غير ذلك للمألوفات أو المشتركات أن تمثله إن لم يكن خنوع الأفراد تجاه المعايير – مرة أخرى، يتخذ النص المقدس الموقف المضاد. فمن خلال التباين مع التراث، أكد أصالته وفرديته إلى أعلى درجة. لا حاجة تقريبًا لشرح أن النص (ق) هو أصلي، ليس فقط بلغة شروحاته (مزاعم التفرد وكونه من الله، الخ)، بل أيضًا في ما يتعلق بحقيقة أن لا نص كهذا قد أُنزل من قبل، ولا نص مثل هذا، حتى جزئيًّا، قد كتب بعده. علاوة على ذلك، فقد أخذ على عاتقه تسوية الحساب مع شعر عصره أساسًا ليبرهن على الأصالة وليثبت أعلى درجة من الموثوقية. من الواضح، أنه كان معارضًا تمامًا لمفهوم ذاك العصر عن الأصالة في الأدب. وفي الوقت نفسه، يؤكد القرآن على الفردية من خلال مبدأ التناقض أيضًا: إنه لا يتحقق بأية طريقة من الطرق في الجمعوية إلا في التلقي. في السياق// التباين المعطى، يعني هذا أنه لا يعير نفسه (ناهيك عن السماح بالاختلاس) إلى أعمال أدبية أخرى، ولا حتى إلى نصوص مقدسة أخرى يعترف بالنسبة إليها بشكل ثابت بموثوقيته. بشكل مشابه، فإنه لا يستعير من أعمال أدبية أو نصوص مقدسة أخرى.

من بين تبعات هذا الموقف للنص المقدس وتكوين الشعرية في التراث، ثمة تبعة يبدو أنها ثابت من ثوابت النص (ق). أي، بالتمييز بين النص (ق) والإنتاج الأدبي والشعر، يؤكد القرآن مرة أخرى أنه ليس عملًا فنيًّا حتى رغم أنه يستعمل عددًا كبيرًا من الوسائل الأدبية. هذا هو جوهر القرآن، الذي شرحه نصيًّا عددًا من المرات وأكده من خلال هذا الموقف من الفن الأدبي. باختصار يستتبع ذلك أن التراث الفني

الأدبي برمته يقوم على نسبنة الأصالة والموثوقية، الأمر الذي لا ينطبق على النص (ق)، نظرًا إلى أن أصالته وموثوقيته مطلقتان، إنهما مع الله. الأهم من ذلك، إن ذلك يظهر السرقة بوصفها نموذجًا للأدب الفني، أو حتى بوصفها قيمته، وهو غير ملائم بشكل مطلق لأجل النص (ق) بما أنه ليس فنًّا. إنه بمثابة تمايزه، الذي يبقى بموجبه مؤكدًا مكانته ويؤثر على كل النصوص في كونه، فيمتد إلى ما لا نهاية. سأذكر مع ذلك تبعة أخرى لهذا التماسف. ينشأ الجميل في الشعر العربي القديم من شكله، مع اللغة والأسلوب والوزن بوصفها عناصره الرئيسية. بما أن الشعر كان غير مبال بالديني والأخلاقي (فقد كان النثر منخرطًا فيه بهذا المعنى!)، فقد كان بعيدًا تمامًا عن المفهوم الأفلاطوني للجميل – بوصفه تجليًا للمثال في شكل لائق. من المتفق عليه، كما هو معروف جيدًا، أن أفلاطون لم يقيم الفن تقييمًا عاليًا جدًّا بالضبط بناءً على موقفه تجاه المثال/ الفكرة Idea، بحيث إن المرء بهذا المعنى، كان بمقدوره أن يتكلم بشكل شرطي عن التقاطع بين موقف أفلاطون من الفن وموقف الشعر العربي من الحقيقة، نظرًا إلى أنه قد قلل بشكل واعٍ من أهمية المثال/ الفكرة في الشعر. في الحقيقة، إن الشعر العربي قد مضى أبعد من ذلك بكثير، لكنني لن أبرز هذا التباين هنا نظرًا إلى أن الاحتكاك بين علم جمال أفلاطون والشعر العربي لم يثبت وجوده: ما سأبينه. بالأحرى، هي علاقة الشعر بالقرآن، التي تنطوي على علائق ديناميكية جدًّا.

الجميل فنيًّا والسرقة الأدبية: تباين النص المقدس والشعر

برفع مقولة ما تدعى السرقات الأدبية إلى المستوى العالي جدًّا للمقوم (الأقنوم) Constituent، شكلت الشعرية العربية القديمة صلة وثيقة بين الجميل والسرقة. تثبت المناقشة السابقة، القائمة على حقائق تخص التاريخ الأدبي، أن الشعر العربي القديم هو فن برهن على أنه جميل باقتباس موتيفات شعرية وإلباسها في شكل جديد، لكن ينبغي أن يوضع في الذهن أيضًا أن عناصر الشكل محدودة، كالإرث أو الخبرة الأدبية العامة. لذلك، كانت هذه العناصر نفسها مقتبسة أساسًا. بعبارة أخرى، إن الجميل الشعري في علم الجمال هذا الذي لم يتم الإفصاح عنه نظريًّا قد تم تحقيقه على مبدأ تماثل النتاج الفني وحتى على مبدأ التطابق الجزئي الواعي القائم على السرقات

الأدبية المشرعنة (بالتأكيد تبدو، كلمة سرقة قاسية جدًّا في هذا السياق؛ إنها غير دقيقة في السياق وهي أقرب بكثير إلى مصطلح الاستعارات الأدبية). إن علم الأخلاق والدين يُستبعدان من خلال السرقة كموضوعين ممكنين للشعر. فالسرقة في مثل هذا الفن هي نزيهة (عديمة الهدف) أساسًا، وعلنية ومفسرة شعريًّا وفي ما يخص ذلك فقط يمكن أن تكون جميلة – لأنها ليست سوى لعب استثنائي. في ظروف مختلفة لا يمكن جمع الجميل والسرقة في علاقة تآزر. في الشعرية العربية القديمة تكون السرقة الأدبية خارج الواقع، أي إنها تحدث في إطار الخيالي/ التخييلي، في حين يقيم الشعر ولا يمكن أن يكون آثمًا بهذا الشكل. في هذه الشعرية، تقترف السرقة لأجل الجميل الذي يبررها ويحدد غرضها. إن جوهر «اللعب» برمته هو في الفن بوصفه لعبًا وفي نقل الواقع.

يتميز القرآن هنا أيضًا. فهو ليس لعبًا فنيًّا، ولا تخييلًا fiction؛ إنه ليس نقلًا فنيًّا. بل على العكس تمامًا: القرآن يعرّف نفسه بأنه) الحقيقة، بوصفه الواقع الجليل، وبوصفه أعلى مستوى ممكن من الصدق/ الصدقية). بتأمل هذا التقرير للمصير (المقبول أيضًا من قبل قسم كبير من البشرية)، لا يليق به أي شكل من السرقة مطلقًا، حتى بالمعنى المحوّر للكلمة الناتج عن التراث الأدبي. إن التمايز بينهما يمكن أن تكون له البؤرة التالية أيضًا.

إن الهدف النهائي للشعر هو الجميل فنيًّا. هذا هو الإطار الذي ينتهي فيه. لتحقيق هذا الهدف، يُخول الشعر بتقنية الاستيلاء على الأولوية من المثال، يخول بالسرقة بوصفها لعبًا فنيًّا محددًا، أو حتى يخول بنمط خاص من «الكذب»، بمعنى النقل وإعادة التشكيل الفنيين. بالتأكيد، إن كلمة «كذب» تستعمل بشكل شرطي جدًّا هنا – بالنسبة إلى الحقيقة القرآنية وشروحاتها المتصلة. هذه المنزلة من «الكذب» يجب مناقشتها هنا. دعونا نتذكر أن القرآن أدان الشعراء لأنهم «يقولون ما لا يفعلون»، و«أنهم في كل واد يهيمون» الخ، في سياق هذه الإدانة الشديدة، يتكلم القرآن عن كذب وإثم أولئك الذين «تهبط» عليهم الشياطين»، وهو ما يحيل إلى الشعر[1]. مع

(١) القرآن، سورة الشعراء، الآيات ٢٢٠-٢٢٢.

ذلك، فإن حجته الرئيسة لأجل إدانة الشعراء في ما يتعلق بالحقيقة – من هنا، لأجل الكذب أيضًا – هي في الحقيقة أنهم عالجوا الحقائق الدينية بشكل غير كفؤ. هذا هو الغرض من إدانة الشعراء لأجل الأكاذيب. بعبارة أخرى إن القرآن بطريقة ما لقن التراث ليأخذ موقفًا، شعريًّا، حول «الكذب» في الشعر. ومثل مفهوم السرقة، فإن الكذب أيضًا قد حُوّر معناه الأساسي في الشعر. إن تخلي الشعراء عن نفس الحقيقة التي يُخول القرآن بها لم يكن يعني ضمنًا موافقتهم التلقائية على الكذب: فالمفاهيم لا تستهلك معانيها بالضرورة في التضادات. أخيرًا، يستند القرآن على أسس أخلاقية بطريقة بحيث لا يليق به مطلقًا أن يشجع السرقة أو الأكاذيب بمعانيها الأساسية. هذا مؤشر كافٍ على أن المعاني الخاصة لهذه الكلمات ينبغي البحث عنها.

إن الشعر، (الذي كان) متقهقرًا أمام القرآن ومجبرًا على تكوين شعرية جديدة، لم يعالج قضية الصدق أو الكذب، نظرًا إلى أن الشعرية الجديدة كانت تقتضي ضمنًا أن العمل الشعري هو واقع منفصل يمكن تقييمه بشكل مناسب عن طريق القرائن والوقائع الكامنة وراءه. كان ثمة شعراء ونقاد ناقشوا الكذب في الشعر، لكنهم كانوا دومًا يحددون معنى خاص لهذا المفهوم. بما أن القصيدة هي لعب بالمخيلة واللغة فإن محك الصدقية أو الأمانة غير ملائم لها. لقد لاحظ القرطاجني[1] على حق أن الرأي الصحيح بالشعر لا ينطلق من حقيقة أو زيف ما يتم تمثيله. فهذا لا يجعله شعرًا. الموقف الملائم يأخذ في الحسبان ما إذا كانت القصيدة تخيلية ومتماسكة بشكل كافٍ. إن فهم القرطاجني للتخيل هو فهم أساسي ونموذجي بين النقاد القروسطيين. فبسبب هذا المفهوم، أصبح إثبات أمانته أو كذبيته عديم الصلة بالشعر. علاوة على ذلك، فإن مفهوم التخيل ينطوي على نقل ونوع بعينه من الابتعاد عن الأمانة، أو الصدق بوصفه تمثيلًا وافيًا للحقيقة بالمعنى الذي يقدمها به القرآن. قال المرزوقي إن أحسن الشعر هو أكذبه[2]. مع ذلك، فإن هذا ليس بيانًا يؤخذ حرفيًّا بل ينبغي فهمه على أنه يعني أن أفضل شعر هو «الأكثر تخيلية»، الذي يمتلك أفضل تمكن من المخيلة

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء، مقتبس عن الدكتور أحمد كمال زكي.

(٢) عز الدين إسماعيل، مرجع سابق ص ٤٠٣ مرجع سبق ذكره، ص ١١١.

وجمال التعبير (حُسن الكلام). وهو أيضًا عنصر عام من تقييم الشعر. لذلك فإن كلًا من السرقة والكذب تبررهما حقيقة أن الشعر ينتهي في إطار الجمالي، جاعلًا المقولتين (السرقة والكذب) عديمتي الصلة بالموضوع أخلاقيًّا، بشرط أن تخضعا إلى منظومة الشعرية القديمة.

مع ذلك، فإن القرآن يستعمل الجمالي كواحدة فقط من «الوسائل» لتحقيق هدفه الكامن في كل شيء مناقض للوسائل التي يصوبها الفن إلى أغراضه. إن غايته الجليلة هي الفكرة idea، وليس التقنية، ليس الكذب بل الحقيقة، الموثوقية وليس الحكم judgement؛ هدفه النهائي هو أعلى الجدية، وليس اللعب. هذه الأسس تؤدي إلى استنتاج يبرز في تفسيرات كل مظاهر الشعرية القديمة وعلاقتها بالنص المقدس؛ النص المقدس يتخذ دومًا موقفًا معارضًا تجاه كل أشكال الفن، وبالدرجة الأولى تجاه الشعر السائد في السياق الثقافي المعطى. بالنظر إلى قوة وحكمة النص (ق)، يبدو أن الشعرية لم يكن من الممكن تكوينها بعيدًا عنه وعن زعمه الأساسي بعدم كونه عملًا فنيًّا. إن تأثير النص (ق) على الشعرية القديمة – وإنتاجها الأدبي، بالطبع – اتخذ اتجاهين متعارضين ظاهريًّا. فمن ناحية أولى، عرّف الشعرية الأدبية، بشكل مباشر أو غير مباشر، بناء على مبدأ التباين الإلهي لكل العناصر التي ناقشتها حتى الآن. ومن الناحية الأخرى، حصر النص (ق) كل النصوص الأخرى ضمن مطال تأثيره بعدم تركها تعوم خارج كونه. فقد أقصاها عن المنظومة، واضعًا إياها خارج أفقنا النظري المشحوذ وراء التجربة الأدبية. فهي ما كانت تستحق الذكر.

كان الجميل في الأدب القديم يقوم على التشابهات، على الاستعارات والتوازيات – كما كان ثمة دومًا، إلى درجة أقل أو أكثر، دافع التنافس بين الفنانين – بحيث إن علم الجمال هذا يمكن، من حيث المبدأ، اعتباره **علم جمال التماهي**[1] aesthetics of identity. إن للتماثل القدرة على الإبهاج، نظرًا إلى أنه يضاهي العادات البشرية والقدرات البشرية على الملاحظة. بذلك يفتننا التماثل// (التماثلات) في حقول

(1) J. M. Lotman. Struktura umetnickog teksta (The structure of the Artistic Text), Nolit Beograd, 1976, Prev. Novica Petkovi ć, P. 178.

مختلفة جدًّا، خصوصًا عندما تكون غير متوقعة. فكم مرة تعجبنا من تشابه مفاجئ! هذا ما يشهد عليه بشكل رائع مجمل الشعر العربي القديم والكلاسيكي – لقد فعل ذلك حتى الكلل التاريخي، عندما كان عليه أن يلجأ إلى نوع مختلف من الدهشة والبهجة. وإن للتشبيه مهمة جمالية أيضًا – أن يؤكد الجميل من خلال مبدأ التماثل. مما يثير العجب قليلًا أن التشبيه سائد إلى هذه الدرجة في التراث الأدبي العربي، بالتوازي مع مسلّمة التماثل الشعرية المستمدة من مبدأ استعارة الموتيفات أو من السرقات الأدبية المشرعنة.

على كلٍّ، إن الاختلاف ساحر أيضًا، أو حتى أكثر من ذلك نظرًا إلى أنه يراوغ التشابهات إلى أن يبدأ بتأكيد الفرادة. هذا هو علم جمال التضاد الذي يؤكد الجميل بطريقة فريدة. إن التشبيه ينطوي على الاختلاف أكثر مما ينطوي على التشابه، لكن هذا التمايز هو محو للذات، إنه ينسحب لصالح التشابه. مع ذلك، فإن التضاد يجلب الاختلاف إلى الواجهة، في حين أن التشابهات تصبح ماحية للذات، لأن التباين يستبعدها أيضًا: يجب أن يوجد أساس مشترك تستند عليه سيرورة التباين برمتها. إن المشترك بين النص المقدس والأدب الفني هي الوسائل الأدبية التي يستخدمانها؛ لقد قلت عدة مرات إن النص (ق) يستخدم الوسائل الأدبية بشكل كفؤ جدًّا، وهي أيضًا بيت القصيد من تمايزهما الكبير في عدد من الجوانب. تمثل الوسائل الأدبية التي يستعملها القرآن تمثل، في سياق هذا المعنى، تحضيرًا لأجل التباين. فيكون تسخيره للوسائل البيانية (الشائعة) متفوقًا، ومعظم الباحثين يستكينون إلى مثل هذا التفسير. مع ذلك، إن هذا ليس سوى جزء صغير من التمايز المرئي «للعين المجردة» في إطار شيء ما يشترك به. من هذه المواقع فقط يتعزز تباينهما بقوة – ليس فقط في دائرة البيان (الأسلوبيات)، بل أيضًا في دائرة الشعرية كمنظومة تصنع المعنى من كل طبقاتها وإجراءاتها. إن الهدف والمعنى المطلق للنص المقدس يتم تعريفه في تمايزه عن كل شيء – حتى التباين القوي الذي يقدمه بوصفه وحي الله، الفريد بشكل مطلق، المختلف عن كل شيء آخر. في حين أن التراث الذي عمره قرون قد بنى جمالية التماثل، مشجعًا مبدأ الاقتباس أو حتى «الاختلاس»، فإن النص المقدس رفع

مبدأ التباين إلى أعلى مستوى. مع أن التباين ليس غاية بحد ذاته أو «نكاية شعرية» ما، لكنه يبرز كنتيجة لحقيقة أن النص (ق)، الذي هو نص أدبي أيضًا، ليس فنيًّا. بعبارة أخرى – أحيل مرة أخرى إلى موقف النص (ق) – إن الفن يتم إبداعه بإقامة علاقة خاصة مع الواقع. إنه، ونحن نتكلم بشكل شرطي، صنف من «اللعب» تكون فيه كل الوسائل الشعرية مباحة، من بينها حتى السرقة، التماسًا للفكرة// المثال، كونها غير مقيدة بالحقيقة والواقع، الخ. مع ذلك، فإن الله لا يلعب بل يخلق بشكل أصيل، بحيث يكون نصه ليس فنًّا أو «لعبًا جماليًّا» عديم الهدف، بل واقعًا خالصًا: كلمة الله، تمامًا مثل الحقيقة والوحي، فريدة بشكل مطلق. لذلك، فإن النص (ق) يحتاج بطريقة ما إلى التراث الأدبي كخلفية لأجل التباين الإضافي والقوي. لذلك فإن البحث في هذا الأدب بوصفه منظومة – في أي اتجاه – يرتبط دومًا بالبحث في تفرد النص القرآني. إن تجاهل هذه الحقيقة الهامة إلى أقصى درجة ربما لا يمكن أن يشهد إلا على قصور الباحثين، على عجزهم عن تحديد وتعريف العلائق بين النص العظيم والنصوص الأخرى المبدعة ضمن ثقافته وسياق حضارته. إن المعلومات التي قدمتها للتو بخصوصه ليست نتيجة لمقاربة تأملية، بل نتيجة لتحليل مقارن ومباين لمنظومتين شعريتين هائلتين تجري مباينتهما «على خلفية» أو على أساس ما ندعوه الأدب. من الناحية الأخرى، فإن الأدب يحتاج إلى النص (ق) لأنه، كما رأينا، كان مقدرًا له شعريًّا أن يكون في تباين مع النص (ق). إن تفوق النص (ق) لم يقف في طريق الأدب، ولا حقيقة أن النص (ق) عرّف نفسه بوصفه عملًا لا فنيًّا. على العكس تمامًا. بإثبات أن الحقيقة بوصفها جميلًا هي الهدف، من خلال مبدأ التناقض احتفظ النص (ق) بالجميل كوسيلة للوصول ليس إلى الحقيقة الفنية، بل إلى الحقيقة ذاتها، موثوقة غير منقولة. من خلال المبدأ نفسه، سلّم الجميل فنيًّا إلى الشعر؛ ومن خلال هذا المبدأ فإن النص، في الحقيقة، قد مكّن الشعر// الأدب من أن يخلق مملكة فنه الخاصة به وذات السيادة. دافع الشعر عن سيادته وكفايته الذاتية، بشكل مخلص للغاية بحيث إنه استبعد **كتاب فن الشعر** لأرسطو وتجربة الأدب اليوناني القديم.

عزلة التراث: انعدام تأثير فن الشعر لأرسطو

مما يثير الاهتمام بشكل كافٍ، أن فن الشعر لأرسطو لم يترك أي أثر على الأدب العربي عمومًا – على تشكله الشعري، أو إنتاجه الفني الأدبي. هذه الحقيقة هامة لسببين على الأقل. الأول، أن مؤلفات أرسطو كانت معروفة جيدًا للثقافة العربية – الإسلامية، التي حمل فيها أرسطو اللقب الفخري: المعلم الأول، ما يوحي بأنه كان مرجعًا كبيرًا يقوم بدور المعلم: فقد حظيت مؤلفاته بالتلقي الجيد في الثقافة العربية الإسلامية، تاركة أثرًا لا يمحى، كما يترك المعلم الأول. مع ذلك، فإن هذا يحيل إلى الفلسفة. في الأدب، لم يكن لعمل أرسطو أي تأثير. فكتابه **فن الشعر** كان مألوفًا في الثقافة العربية – الإسلامية، مع أنه ثمة إشارات على أنه تم إدخاله في وقت متأخر نسبيًّا، في محاولات شبه متفرقة. ثمة مسألة لماذا كان لفلسفة أرسطو مثل هذا التأثير القوي، في حين أن فن الشعر لم يكن له تأثير. لقد كانت هناك محاولات للإجابة على هذا السؤال؟، وسوف أدرس تبريرها في المناقشة التالية.

الثاني: أن فن الشعر لأرسطو هو الأساس الأدبي – التاريخي والشعري لتصور الثقافة الغربية للأدب. ربما ما من عمل في تاريخ هذه الثقافة كان له تأثير مديد وقوي مثلما كان لفن الشعر لأرسطو، بالإضافة إلى استنتاج يتعلق بالثقافة الغربية يفتح قضية هامة: لماذا فشل فن الشعر لأرسطو، مع أنه كان معروفًا للعرب، في التأثير على الأدب العربي على الإطلاق – سواء باستنهاض الوعي بالحاجة إلى تطوير الأدب عند هذا المستوى النظري (لقد قلت للتو إن غياب النظرية هو صفة نمطية للتراث العربي – الإسلامي)، أو بـ (إعادة) توجيه الإنتاج الفني الأدبي. ولكان الأمر أبسط بكثير لو أمكن الزعم بأن فن الشعر لأرسطو لم يكن معروفًا للعرب. مع ذلك، نظرًا إلى الأدلة على أنه كان معروفًا، يجب أن نواجه قضية لماذا بقي كليًّا خارج تراثهم ومنظومتهم الشعرية. هذا ليس سؤالًا بلاغيًّا أو معضلة زائفة، بل يرتبط بجوهر الشعرية العربية ومنظومة قيمها. بعبارة أخرى، لا أرغب في فتح القضية على حساب أرسطو نفسه بل بسبب التراث الأدبي العربي، الذي تجاهله بمثل هذه القوة. لا شك في أنه كانت له أسبابه الخاصة به، التي نفتش عنها الآن من مسافة هائلة. تبقى كل

الأجوبة تأملية، بدون حقائق، نظرًا إلى أن التراث العربي لم يجرب بشكل صحيح حتى أن يشرح الأسباب لتجاهله. من المتفق عليه أن ثمة محاولات متفرقة إلى حد ما لشرح هذه الحقيقة الأدبية – التاريخية المدهشة، لكنها تبدو لي أنها لا تنجم عن منظومة متماسكة واستدلال لاحق. بغض النظر عن حقيقة أن لا جواب يمكن أن ينجو من التأمل، فينبغي أن تشكله حقائق أدبية تاريخية يجب إدخالها في منظومة متماسكة.

لماذا أعلق مثل هذه الأهمية على غياب فن الشعر لأرسطو ضمن مناقشة الأدب العربي القديم؟ يبدو أن أسهل حل هو القول بأنه لم يكن ثمة أي تأثير ودعوا المسألة تهدأ. مع ذلك، لقد قلت، وأنا أختم الفقرة السابقة، إن طبيعة المسألة أو المشكلة كان من الممكن تقديمها غالبًا في تباين مشحوذ بشكل أوضح من تقديمها في موازاة التماثل. باتباع ذلك، أعتقد أن المرء، بتفسير غياب تأثير هذا العمل الخطير، العمل الذي وسم ثقافة بأكملها، فإنني أيضًا أفسر طبيعة التراث العربي، أو شعريته لكونه قد تجاهل هذا العمل الخطير. قبل أن أفعل ذلك، سوف أعرض مخططًا عامًّا للحقب والمؤلفين ذوي الصلة بتقديم فن الشعر لأرسطو إلى الوطن العربي.

ظهر فن الشعر لأرسطو لأول مرة في شكل مختصر (والاختصار هو ذو دلالة) من قبل يعقوب الكندي (توفي في حوالي ٨٧٠)[١] وقد ترجم فن الشعر بشكل فعلي لأول مرة اسحق بن حنين (توفي في ٩١٠)، ثم ترجمه متى بن يونس (توفي عام ٩٣٩)[٢]. لقد ذكر ابن النديم (توفي ٩٩٥) أن يحيى بن عدي (توفي ٩٣٩) نقله من السريانية إلى العربية[٣]. مما يثير الاهتمام أنه بالإضافة إلى الفيلسوف الكندي فقد ترجمه أيضًا أحد أعظم الفلاسفة العرب المسلمين – ابن رشد.

عبَّر كثير من المؤلفين العرب عن أسفهم وتعجبهم وحيرتهم من حقيقة أن فن الشعر لم يقابل باستجابة إيجابية في الأدب العربي. أحد هؤلاء كان عبدالرحمن بدوي الذي قال: «لايخرج المرء من قراءته لهذه التلخيصات التي وضعها الفارابي وابن

(١) د. عز الدين إسماعيل. مرجع سبق ذكره، ص ٢٨٧

(٢) مرجع سابق، ص ٢٩٩.

(٣) ابن النديم، الفهرست، لايبزيغ. ١٨٧٢، ص ٣٥.

سينا وابن رشد إلا بشعور أليم يخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوروبة في عصر النهضة، وكما أفادوا هم أنفسهم من سائر مؤلفات أرسطو في إخصاب الفكر العربي»[1]. إن أقصى جهد لتشجبع فن الشعر إنما بذله القرطاجني. ففي كتابه منهاج البلغاء، الذي يناقش عددًا من القضايا الشعرية، يظل متأثرًا بشكل واضح بأرسطو. على سبيل المثال، يعتقد أن التخييل هو الأداة الأساسية للإبداع الشعري. وللإنصاف، لم تكن المخيلة مجهولة للشعرية العربية التقليدية، لكنها لم تكن سائدًا شعريًّا حتى على شرح القرطاجني لأهميتها. لا شك أن الشعرية العربية التقليدية علقت أهمية أكثر بكثير على ثقافة الشاعر حول التراث، ومعرفته بالمنظومة الوزنية (البحورية)؛ على العموم كانت تفضل التكنيك (التقنية). كنتيجة لذلك، كما قلنا، كان العنصر الإرادي والعقلي أهم من الإلهام وإطار التخيلي، في حين أن فكرة «القالب» و«سبك الذهب» كانت سائدة حقًّا. مع ذلك، بالرغم من معظم الفيلولوجيين. ورغم مرجعيتهم، فقد تجاهل القرطاجني مسلمات الشعرية التقليدية، زاعمًا أن الشعرية كانت تقوم على التخيل (المصطلح له، وهو يعني الإنجاز من خلال المخيلة، الخ) وأن الشعر هو «كلام مخيل، كلام تهذبه المخيلة»، في حين أن الخطابة تقوم على الإقناع. من المثير للاهتمام أن القرطاجني، في هذا السياق، يعلن أن كلًا من الشعر والخطابة يميلان إلى ضرب من الكذب، لكنهما بالضبط من خلال تضليلهما يلفتان اهتمام المستمع. إن نظرية المحاكاة، بوصفها إحدى المقدمات الأساسية لفن الشعر لأرسطو، هي أيضًا مجهولة في الشعرية العربية، في حين يصرح القرطاجني، بطريقة أرسطوية، أن الشعر هو محاكاة، يجمل، بالفعل، الطبيعة، أو الواقع[2]. إن أفضل الشعر هو الشعر الأكثر نجاحًا في المحاكاة، كما يؤكد القرطاجني، والشعر الذي يبدو صادقًا في حين يخفى كذبه. أما أسوأ الشعر فهو الشعر الذي يحاكي بشكل ضعيف فاضحًا كذبه بشكل واضح[3]. بما أن الشعر يقوم على محاكاة وتجميل الطبيعي، فإن التشبيه هو أهم صور الكلام؛ فالتشبيه يجمل وهو يرتبط ارتباطًا قويًّا بالتخيل[4].

(١) عبد الرحمن بدوي، فن الشعر لأرسطوطاليس، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣، ص ٥٦.

(٢) مقتبس عن الدكتور أحمد كمال زكي، مرجع سابق، ص ١١١.

(٣) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ١١٨، مقتبس عن داوود سلوم، التأثير اليوناني في النقد العربي القديم، بغداد، ص ٣٨١.

(٤) مقتبس عن الدكتور أحمد كمال زكي، مرجع سابق، ص ١١١.

إن هذا التفسير للتخيل، أو حجتي لنظرية المحاكاة هو غير ملائم لتجربة الأدب العربية، التي تقيم علاقة مختلفة بالواقع، قائمة، على العكس تمامًا، على ما يدعى عامل الواقعية، وليس التخيل. حتى القرطاجني سوف يقر بذلك بشكل غير مباشر، وهو ما سأشرحه لاحقًا في النص.

من بين المسلّمات الأرسطوية الأخرى للقرطاجني ينبغي تمييز ما تدعى الوحدة العضوية للقصيدة كصفة استثنائية لها، أو شرط لا يمكن بدونه أن تكون القصيدة عملًا فنيًّا قيمًا. هذا هو جوهر فن الشعر لأرسطو. مع ذلك، في الشعر العربي القديم، كما في العصر الكلاسيكي، لم تطرح الوحدة العضوية للقصيدة مشكلة على الإطلاق. فقد كانت غير موحدة بشكل واضح – بهذا الخصوص، نظرًا إلى أنها، كما رأينا، كانت تضم بضع ثيمات ليست مترابطة إلا من خلال عنصر الشكل: القصيدة العربية القديمة المتعددة الثيمات (الموضوعات) لم يكن «يربطها» سوى الوزن (البحر) الواحد والقافية الأحادية. علاوة على ذلك، كان البيت يمثل في معظم الأحيان وحدة دلالية مستقلة. إن الوحدة العضوية للمنتج الفني بالمصطلحات الأرسطوية لا يمكن حتى ذكرها في هذا الشعر: إن ما يميزه هو عدم وحدة المضمون في وحدة الشكل. وقد نوقش ذلك في مكان سابق من هذا الكتاب. فقط في القرن العشرين، بسبب الانفتاح الحقيقي على التراثات الأخرى، رفع الكتاب العرب قضية (اللا) وحدة «العضوية» للقصيدة إلى أعلى مستوى، بوصفها المطلب الأساسي لأجل التغلب على النزعة الكلاسيكية[1]. أخيرًا، فإن شعرية الأرابسك، كونها الأساس لكل الفنون العربية، لا تعترف بالمبدأ الأرسطوي القائل بأن العمل الأدبي يجب أن تكون له بداية ومنتصف ونهاية. لقد قيّم أرسطو الدراما أكثر بكثير من الأشكال الأخرى لأنه، inter alia. لا يوجد شكل أو جنس أدبي يؤكد على الربط «العضوي» بقدر الدراما، مؤكدة بذلك على البداية والمنتصف والنهاية. من الناحية الأخرى، لم يكن في الأدب العربي دراما على الإطلاق. ر بما لا يوجد شيء آخر يفصح بمثل هذا الشكل المقنع عن الفرق بين هاتين الشعريتين كما يفصح هذا الاختلاف. رغم كل ذلك، دعوني أذكّر القارئ

(١) من أجل المزيد حول ذلك، انظر: أسعد دوراكوفيتش، شعرية الأدب العربي في الولايات المتحدة، ZID، سراييفو ١٩٩٧.

بحقيقة هامة: المعاجم العربية الحديثة للمصطلحات الأدبية لاتزال تترجم بشكل خاطئ مصطلح Poetics (تمامًا مثل عنوان كتاب Poetics لأرسطو) بفن الشعر.

لقد كرس القرطاجني بلا شك قدرًا كبيرًا من الجهد لتشجيع كتاب فن الشعر لأرسطو. فقد عبر القرطاجني عن تفكير يوحي بعقم السعي لنقله إلى التراث العربي، حيث كان يتعين إعادة ترتيب الشعرية والإنتاج، لكن تفكير القرطاجني هذا يشير أيضًا إلى أن هذا المؤلف، على الأرجح، قد فشل في فهم لب المسألة.

عبّر القرطاجني عن الأسف الكبير – تفسيرًا لرأيه – لأن أرسطو لم يكن قد عرف تراثات أدبية أخرى، مشيرًا بالدرجة الأولى إلى التراث العربي. وهذا ما يترتب عليه استنتاجه الجريء حقًّا والهام جدًّا: لو كان أرسطو على اطلاع على التراثات الأدبية الأخرى – بما فيها التراث العربي كتراث أدبي ضخم – لكان بالتأكيد قادرًا على إغناء كل قواعده، أو حتى تعديلها إلى درجة معينة[1]. هذا الرأي يستحق اهتمامًا خاصًّا.

يستند فن الشعر لأرسطو على خبرته بالأدب. هاتان الحقيقتان ترتبطان بعلاقة لا يمكن تغييرها. فالشعرية العربية القديمة مختلفة تمامًا عن شعرية أرسطو. هذا يعني أنه من السذاجة – ومن عدم الاتساق المنهجي – أن نعتقد أن أرسطو كان سيعدل كتابه فن الشعر Poetics لو عرف التراث الأدبي العربي. فكتاب فن الشعر هو منظومة قائمة على التماسك وبدون تماسك تنهار المنظومة. لذلك، ففي منظومة متماسكة تحتاج إلى تأمل لاحق وخاتمة لكي تبقى حية، من المستحيل بشكل مطلق استبعاد بعض عناصرها وتضمين عناصر أخرى من منظومة مختلفة تمامًا. أيًّا يكن من يعتقد أن ذلك ممكن فهو غير ملم بطبيعة الشعرية ذاتها أو أنه لا يدرك مبادئ التأمل النظري الصحيح التي لا يمكنها أن تحيا بدون تماسك. إن الشعرية العربية والإنتاج الأدبي العربي من جهة أولى، وشعرية أرسطو والأدب اليوناني القديم، من جهة أخرى، يمثلان منظومتين تقرران مصيرهما بذاتيهما وتعتمدان على ذاتيهما، لم يكن

(١) القرطاجني، مصدر سبق الاستشهاد به، مقتبس عن: داوود سلوم، التأثير اليوناني في النقد العربي القديم، بغداد، ص ٣٨١.

بالإمكان أن تدخلا في تركيبة واحدة نظرًا إلى أن أيًّا منهما لن تبقى حية. هذا يعني أن الشعرية العربية القديمة كانت أكثر حكمة من أولئك، الذين تأسفوا، وقد جرفهم اكتشاف فن الشعر لأرسطو، أو فشلوا في فهم السبب في أن كتاب فن الشعر لم يؤثر على الأدب العربي أو لماذا لم يصبح أرسطو مطلعًا على الأدب العربي بحيث «يغني» فن الشعر الخاص به. لكي نجعل هذا الاستنتاج أوضح، سوف أقدم بعض النقاط المحورية لكن المتباعدة حول هاتين الشعريتين. في صميم فن الشعر لأرسطو توجد الدراما والملحمة. بدون هذين الشكلين الأدبيين لا يمكن تصور فن الشعر لديه مثلما لا يمكن تصور الأدب اليوناني القديم. في الوقت نفسه، فإن الأدب العربي لا يعرف الدراما ولا الملحمة. كما لو كانت شيئًا تافهًا تتجاهله شعرية تضم الأدب الغني عمومًا ويمكن تأليفه بوصفه كـ «شعرية مختلطة» ما. أو – إن البيت/ الشطر في الأدب العربي يرفع، تراثيًّا، إلى مستوى وحدة دلالية مستقلة لا ترتبط بوحدات كهذه في القصيدة إلا عن طريق الوزن (البحر) نفسه والقافية نفسها. لا يمكن أن يكون هناك أي ذكر «للوحة العضوية» في قصيدة كهذه، التي هي عمود من أعمدة فن الشعر لأرسطو. ماذا عن غياب المبدأ الشعري الأرسطوي، مبدأ البداية – المنتصف – النهاية، الذي لا يوجد في الشعر العربي على الإطلاق، والذي لم يكن تراثه، كما قلت، يعرف الدراما ولا الملحمة؟! تمتلك القصيدة العربية بنية أرابسكية: معظم الثيمات التي تتضمنها يمكن إعادة خلطها وترتيبها بدون أية تبعات على البنية، وحتى الأبيات/ الشطور في القصيدة لا يمكن أن تبدل مكانها. هذا شيء غير مناسب تمامًا لأجل شعرية// عمل تلح// يلح على «الوحدة العضوية» ومبدأ البداية – المنتصف – النهاية. كل هذه هي قضايا جوهرية منعت التراثين والشعريتين من الاختلاط وتأثير كل منهما على الآخر. هذا هو السبب في آن تأسف القرطجني على انعدام تأثير فن الشعر لأرسطو هو تأسف أحمق؛ إنه عديم الأساس تمامًا، بقدر ما هو من غير الممكن التكلم حتى حول وجود تأثير افتراضي؛ نظرًا إلى أن سعيه لإدخال فن الشعر لأرسطو قد أثبت أنه غير ذي جدوى. الشيء نفسه ينطبق على حكمه حول الخسارة العظيمة لأن العرب – كما نقل عنه عبد الرحمن بدوي، لم يستفيدوا من هذا الكتاب...»

ثمة باحثون عرب آخرون أعرفهم أيضًا يتجولون باحثين عن السبب وراء غياب فن الشعر لأرسطو، وغياب الأدب اليوناني القديم عمومًا. سأقدم مثالين أكثر صلة بالموضوع. – يتساءل داود سلوم لماذا بقي العرب صامتين حول التأثير الممكن للأدب اليوناني وأرسطو. ثم يعرض ثلاثة أسباب ممكنة، الثالث من بينها فقط موجود وأكيد، وسوف أتوسع فيه لاحقًا. ربما كان السبب، يتردد سلوم، هو رغبة العرب في الحفاظ على موثوقيتهم وشهرتهم في الأدب، أو ربما نتيجة للصراع بين العرب والشعوبية[1]. تطرح المعضلة هكذا بحيث إن طرفيها لا أساس لهما. إذ لا حاجة لتحليل مثل هذا التفكير بالتفصيل نظرًا إلى أنه لا يرى المشكلة من الداخل، باتباع قوانين التأصل immanence، بل يستحق جملة أو جملتين لكونه تمثيليًّا: فكثير من المؤلفين العرب يفكرون بهذه الطريقة.

ليست مسألة ما إذا كانت شعرية «أمة أخرى» أو تراثها الأدبي ستؤثران على شعرية أخرى – هي مسألة إجماع أو إرادة طيبة لأمة أو ثقافتها. إذ لا قول لهم في ذلك، وليس لرغبتهم في صون موثوقيتهم وشعريتهم أي تأثير. إن الشعرية والتراث يعتمدان على ذاتيهما ولهما قوانينهما الخاصة بهما، المستقلة عن الحكم العقلاني للأمة، أمة العرب في هذه الحالة. إن الصراع بين الشعوبية والقوميين العرب لم يكن من الممكن أن يكون له مثل هذا التأثير الحاسم على غياب فن الشعر لأرسطو أيضًا. البرهان على ذلك يمكن إيجاده في حقيقة أن الفرس (أنصار الشعوبية) أدخلوا أشياء جديدة كثيرة إلى التراث؛ فإليهم يُعزى إدخال النثر الفني إلى التراث. علاوة على ذلك، فإن الفرس، متبعين منطق خصومة الشعوبية كان من الممكن أن نتوقع منهم أن يؤيدوا فن الشعر لأرسطو لإضعاف الهيمنة العربية. لا شيء من هذا – السبب يكمن في تنافر المنظومات الشعرية.

الإمكانية الثالثة التي يعرضها سلوم هي حقيقة أن الدراسات اللغوية والنقدية والبلاغية قد أفادت في تفسير كمال القرآن، الذي لم ينتهك قدسيته سوى الاعتراف

---

(١) في الفقرة التي تحمل عنوان «مرجعية الفيلولوجيا الشعوبية» ناقشت النزاع على الأسبقية في الثقافة العربية الإسلامية وفي دائرة السياسة أيضًا.

بالتأثيرات الأجنبية[1]. إن فرضية سلوم ذات أساس إلا في جزئها الأخير، غير المنسجم مع الأول. أي، إن تلقي المؤثرات الأجنبية بوصفه انتهاكًا للقدسية يعكس موقف جزء من النخبة أو الأمة يقضي بذلك. هذا مرة أخرى منطق لا متأصل. فلو كانت هناك تأثيرات، لكشفت عن نفسها ولما كان العرب قادرين على إخفائها، ولما استطاع العرب أن يصنعوا قرارًا بمقاومة التأثيرات لأي سبب كان. الأسباب تكمن في الشعرية نفسها وبما أن الشعرية العربية القديمة قد تم تشكيلها عن طريق الفيلولوجيا (التي تتضمن علوم اللغة والأسلوبيات (البيان)، فإنها توفر موطئ قدم قويًّا لأجل فرضية سلوم.

يعلن طه حسين أن السبب الرئيسي لركود الأدب العربي القديم هو حقيقة أن العرب لم يعرفوا آداب الشعوب الأخرى، بما في ذلك الأدب اليوناني، ولا اهتموا بها. هذه هي القوة الاستثنائية للتراثات[2]. فبيان طه حسين صحيح بالفعل لكنه لا يجيب على السؤال أو يحل المشكلة. لأن التراثانية في الأدب العربي القديم بارزة جدًّا وينبغي بالتأكيد ربطها بغياب تأثير أرسطو وغياب تجارب الأدب الأخرى. السؤال الحقيقي هو: من أين التراثانية القوية ولماذا كانت متحفظة على هذا النحو، مغلقة على التجربة المختلفة؟ إن الأجوبة على أسئلة أخرى كثيرة تعتمد على الجواب على هذا السؤال. قبل أن أقدم إجابة، سأقدم بضع حجج هامة تتعلق بانعدام الفهم الصحيح لفن الشعر لأرسطو في الوطن العربي، حتى في أعمال أولئك الذين ترجموه أو نقلوه إلى العربية، على أمل أن يكون له بعض التأثيرات. إن القرطاجني ليس وحيدًا في ذلك. في الحقيقة، بالإضافة إلى كون فن الشعر غير مفهوم، يظهر موقف المؤلفين العرب أن أية شعرية أخرى كانت ستلاقي نفس التلقي – الشعرية هكذا. حتى العقول الكبيرة التي تترجم// تنقل فن الشعر، من بينهم ابن رشد المشهور، لم تتمكن من التغلب على قوة التراث العربي (شعريته وإنتاجه الشعري أيضًا) التي تكاد لا تصدق، وأن تفرض عليه منظومة أخرى تمثلها شعرية أرسطو، أي أن تفتحه لتأثيرات أدب مختلف كأدب اليونان القديمة. ما سأقوله حاليًّا يظهر كم كان هذا التراث قويًّا ومعتمدًا على ذاته حتى في عقول أولئك الذين كانوا منفتحين على التأثيرات المثمرة للفلسفة اليونانية.

---

(١) داود سلوم، مرجع سابق، ص ٣٥٩

(٢) طه حسين، حديث الأربعاء، (II) ، القاهرة، الطبعة العاشرة، ص١٢.

قبل كل شيء، من الواضح أن فن الشعر لأرسطو ترجم إلى الثقافة العربية بشكلين غير ملائمين. هكذا نقله الكندي في طبعة مختصرة. كان تقليد الخلاصات الوافية compendia متطورًا بشكل جيد في الثقافة العربية – الإسلامية وخدمت الخلاصات في معظمها لأجل التعليم، مثل كتب النصوص. مع ذلك، فإن تطوير الخلاصات يتطلب معرفة مسبقة بالنص الكامل. إن تقديم فن الشعر لأرسطو بشكل مختصر، في خلاصة، يدل على الموقف منه: ربما لم يؤخذ على محمل الجد بحيث يتم تقديمه فورًا وفي ترجمات كاملة عدة. كان من المعقول أن نتوقع العكس. بالنظر إلى الأهمية التاريخية لفن الشعر، وإن يكن في ثقافة مختلفة، فإن ترجمة النص الكامل كان من المتوقع أن يرافقها عدد من التعليقات كتلك التي ترافق أعمالًا أخرى حكم عليها بأنها ذات أهمية قصوى. رغم ذلك، حتى عندما ظهرت ترجمات فن الشعر، فقد كانت كلها محوَّرة أكثر مما ينبغي، متبعة التقليد العربي. يتفق المؤلفون العرب على أن ترجمات فن الشعر لأرسطو هي بالفعل إعادات كتابة وتكييفات (ترجمات بتصرف) وفقًا للأدب العربي القديم. على سبيل المثال، إن عَلَمًا كبيرًا في الفلسفة، هو ابن رشد، ترجم المصطلحين الشعريين الأرسطويين الأساسيين ومميزي الأجناس، التراجيديا والكوميديا «كمرادفين» عربيين هما مدح وهجاء[1]. إن مصطلحات أخرى كثيرة هي أيضًا موضع تساؤل، لكن سيكفي أن نبقى مع هذين المصطلحين الأساسيين لنشرح الفشل الكامل في نقل فن الشعر لأرسطو إلى الثقافة العربية. لقد مُنع تأثيره على هذه الثقافة بسبب «مترجميه» أيضًا، (هذا المنع) الذي نجم عن الكفاية الذاتية المطلقة للشعرية العربية القديمة. إن القرطجني، الذي شجع فن الشعر لأرسطو بصدق، نقل هذين المصطلحين أيضًا إلى نفس «المرادفين» العربيين[2]. ما هي

---

(١) Cf. د. عز الدين اسماعيل، مرجع سبق ذكره، ص ٢٨٧. يروي بورخس كيف أن ابن رشد فتش بشكل غير ناجح عن مصطلحات ملائمين للتراجيديا والكوميديا، ناسجًا هذه الحقائق التراثية من خلال اقتباس ما بعد حداثوي رائع في قصته تفتيش ابن رشد: «فجأه أدرك معنى الكلمتين الغامضتين، بخط ثابت ومتأنٍ أضاف هذه الأسطر إلى المخطوطة أرسطو يعطي اسم تراجيديا إلى المدائح واسم الكوميديا إلى الهجائيات واللعنيات» (بورخس، قصص قصيرة

Borges, short stories, ed. And transl. Krinka Vidakovic Petrov, Red. Beograd, 1979, P. 62)>

(٢) خليل الموسى، «وحدة القصيدة في نقد القرطجني». في «التراث العربي» العدد ٣٠، دمشق، يناير ١٩٨٨، ص ٦٧.

الاستنتاجات التي يمكن استخلاصها من هذا الاستبدال غير الكفؤ وغير الملائم للمصطلحات الأساسية؟

من الصعب أن نقول من هذه المسافة ما هي الشروط الثقافية وما هي العوامل التي أدت إلى مثل هذا التصرف الأخرق بكتاب فن الشعر، الذي أثار توقعات عالية. بالفعل، ربما يمكن القول إن التوقعات من فن الشعر كانت عالية فقط لو نظر إليها من زاويتنا، من منظور زمننا وتجربتنا، في حين أن نفس التوقعات ربما لم توجد في ذاك الوقت، وإلا لكان فن الشعر قد ترك أثرًا واضحًا. هذا نوع من الإسقاط الذي لا يمكن أن يعطي نتائج صالحة. لذلك، فإن الشروط التي تم فيها التصرف بفن الشعر على هذا النحو يمكن إعادة تصورها كتقريب أو تأمل، لكن ما هو هام لأجل التراث العربي هو أن فن الشعر فشل في التأثير عليه، وهي حقيقة يجب شرحها.

لقد فُهمت الترجمة في الأدب العربي القديم بشكل مختلف تمامًا عن فهمها اليوم. وهذا ينبغي إبقاؤه في الذهن. كان الشكل الأكثر تواترًا هو نقل rendering العمل، باستخدام التدخل التكييفي (التصرفي) الخطير في النص الأصلي. كانت الثقافة المتلقية دومًا في الواجهة، بحيث إن النص الأصلي كان يتعين تعديله وفقًا لذوق وعادات المتلقين الجدد، بالإضافة إلى تكييفه وفقًا لبيئتهم الإيديولوجية. على سبيل المثال، إن عملًا كلاسيكيًّا – كليلة ودمنة لعبدالله بن المقفع (توفي سنة ٧٥٩) – وهو كتاب معرَّب ومؤسلَم في ترجمته إلى العربية على نحو يبدو غير معقول من منظور معايير الترجمة اليوم. فقد أضاف المترجم فصلًا كاملًا من تأليفه الخاص، وأدخل اسم الله وعناصر الأسلمة الأخرى حتى رغم أن العمل قد أبدع في الهند، باللغة السنسكريتية التي ترجم منها إلى اللغة البهلوية ما قبل الإسلامية، الخ. لذلك، أقام المترجمون علاقة حرة أكثر مما ينبغي بالأصل، وهذا النزوع العام من الممكن أن يكون قد أثر على ترجمة فن الشعر. مع ذلك، ينبغي الإشارة إلى الاختلاف بين عمل فن أدبي – مثل كليلة ودمنة – وعمل ذي طبيعة نظرية، نظرًا إلى أن الأخير هو أقل تقبلًا بكثير للتفسيرات وإعادات الكتابة. من الناحية الأخرى، فإن كتاب فن الشعر من الممكن أن يكون قد ترجم ببساطة لأن أعمال أرسطو الأخرى – المتعلقة

بالفلسفة، وخصوصًا المنطق – قد نالت تلقيًا جيدًا بشكل ملحوظ في الثقافة العربية – الإسلامية. أي، بسبب مرجعيته، كان من الممكن أن يترجم هذا العمل الخطير لأرسطو بدافع «المجاملة» الثقافية. من المحتمل أنه ليس صدفة أن فن الشعر قد ترجمه الفيلسوفان الكندي وابن رشد.

على كلٍّ، لنعد إلى تفسير التبعات الشعرية السلبية الناجمة عن «المرادفين» العربيين المغلوطين لأجل التراجيديا والكوميديا اليونانيتين.

إن هذا لا يُعنى حصرًا بالمصطلحين بل بالجوهر الذي يعبران عنه، كما تفعل عادة المصطلحات المختارة بدقة في الأعمال الهامة لكي تحمل معنى معينًا. أخيرًا، إن تراجيديا وكوميديا ليس مصطلحين فقط بل أيضًا اسمين لشكلين دراميين بنى عليهما أرسطو كتابه فن الشعر. لا حاجة لشرح التراجيديا والكوميديا هنا، نظرًا إلى أنهما معروفتين عمومًا، لكن لغرض تأكيد تباينهما مع الأدب العربي، ينبغي التنويه إلى أنهما يقعان في فئة الدراما، التي لم يكن الأدب العربي يمتلكها على الإطلاق. فالمدح العربي هو المديح الكلاسيكي. من هنا، فهو جنس شعري لا يحتوي أي شيء درامي: إنه لا يمتلك بنية الحوار الثنائي dialogue مثل الدراما، وحبكتها، الخ. الشيء نفسه ينطبق على ما تدعى مترادفتي كوميديا – هجاء.

وأن أحاول اكتشاف لماذا أقام العرب هذا الترادف غير الصحيح، استنتج أنهم ربما فعلوا ذلك على قاعدة تعريف أرسطو للتراجيديا بوصفها عملًا يرتكز على المشاعر الجليلة وعلى أساس الشخصيات الدرامية باعتبارها تأتي من أعلى الطبقات الاجتماعية، أو تعريفه للكوميديا بوصفها تركز على شخصيات وشخوص من طبقات اجتماعية دنيا وعلى المشاعر الوضيعة. يتميز المديح العربي أيضًا بمشاعر الشفقة Pathos العالية وبكونه موجهًا إلى أشخاص كانوا، بحسب الشاعر، جليلين وجديرين بمشاعر جليلة. يكون الهجاء مشبعًا بمشاعر مختلفة لكنها ليست موجهة بالضرورة إلى شخصيات – شخوص من الطبقات الاجتماعية الدنيا أو المحتقرة؛ كان موجهًا بالضرورة إلى ذوي مقامات رفيعة يريد الشاعر أن يعرضهم للسخرية لأسباب شتى –

السبب الأغلب هو لكي يُسر سيده/ راعيه ويكسب المنفعة المادية. بأي حال، إن التشابه الموجود في الجلال والسخرية ليس كافيًا من أجل هذا النقل الأخرق للمرادفات الاصطلاحية. ينبغي ملاحظة ما يلي.

إن الفيلولوجيين (والفلاسفة) العرب المتعاملين مع (فن الشعر) لأرسطو – الذي يبقى على هوامش اهتمامهم والتراث كما كان – قد تصرفوا أساسًا عكس ما كان متوقعًا. فبدلًا من تأثرهم بفن الشعر وبدلًا من نقله بشكله الأصلي ومع وفرة من التعليقات، فقد نقلوه كخلاصة أو ترجمات مختلفة بتصرف. هذه الحقيقة وحدها هي إشارة كافية على أن العرب لم يتأثروا بكتاب (فن الشعر)، نظرًا إلى أن هذا كان سيتطلب منهم أعلى تقدير لموثوقية النص؛ إن التصرف به يوحي باحترام غير كافٍ لموثوقيته ومرجعيته. في الوقت نفسه، فإن التصرفات على مستوى عالٍ كهذا، أو في جوانب هامة كهذه، تمنع تأثير الأصل أو تفتح اتجاهات خاطئة لأجل تأثيراته. هذا هو بالضبط ما حدث للتصرفات بفن الشعر لأرسطو في التراث العربي. مع ذلك، فإن الأهم هنا هو حقيقة (بحد ذاتها) أن العرب حاولوا أن يكيفوا فن الشعر وفقًا لتراثهم. لقد رأينا أن هذه المساعي أمكن أن تكون فجة للغاية، على سبيل المثال، استبدلت التراجيديا اليونانية بالمديح العربي. لذلك، ربما نُقل فن الشعر لأن أرسطو كان قد اكتسب سمعة نمطية، منزلة المعلم الأول. بأعماله الفلسفية لكن (فن الشعر)، خلافًا لأعماله الفلسفية، كان عرضة لتنقيح محدد وفقًا للتراث العربي؛ كان يتعين تكييفه، لا التكيف معه. بالإضافة إلى التشوشات في المصطلحات، كانت تشهد على ذلك بيانات الفيلولوجيين والفلاسفة العرب، وخصوصًا القرطاجني، الذي يعرف بأنه النصير المتحمس الأكثر محبة لفن الشعر. هذا يحيل إلى الاعتقاد القوي بأن أرسطو كان سيثري قواعده ويصحح (فن الشعر) جزئيًّا لو أنه كان يعرف، من بين أشياء أخرى، الأدب العربي أيضًا. بالإضافة إلى عدم قابلية هذا البيان للحياة المنهجية – إنه لذو دلالة أن البيان يعبر عن فكرة الحاجة إلى مطابقة فن الشعر للتراث الأدبي العربي. بعبارة أخرى – إنها شهادة رائعة على الثقة بالنفس لدى التراث الأدبي العربي وعلى عزلته شبه الكاملة. يجب أن أؤكد مرة أخرى أن موضوح تحليلي هو التراث الشعري

العربي وشعريته: فالأشكال النثرية هي غير عربية أساسًا – لقد جاءت من تراثات مختلفة وكانت لها شعرية مختلفة يمكن تحليلها بشكل مستقل.

توحي الحقائق حول الموقف تجاه فن الشعر لأرسطو بوجود كفاية ذاتية شبه متطرفة في التراث العربي: فليس فن الشعر لأرسطو فقط الذي تم تكييفه مع الشعرية العربية القديمة، بل يعتقد غالبًا أن أرسطو نفسه كان سيغير أشياء كثيرة في كتابه (فن الشعر) لو أنه عرف الأدب العربي. إن الضغط «المزدوج» على أرسطو يشير إلى خصوصية الشعرية العربية، المعبر عنها من خلال درجة عالية من وعي الذات، وعزلتها من حيث منعها للتأثيرات على ذاتها لكن مع تطلعها بالتأكيد نحو التأثير على التراثات الأخرى. فلم تعبر الروح العربية عن مثل هذا النمط والدرجة من المركزية الأنوية egocentricity في أي حقل آخر من حقول الإبداع. ففي كل الحقول الأخرى أظهرت فضولًا وانفتاحًا على التواصل المثمر، وهذا هو السبب في أنها أحرزت تقدمًا عظيمًا، لكنها في حقل الأدب، وبشكل أدق في الشعر، بقيت مقفلة بشكل يثير الفضول على التغيرات من الداخل وشبه عدوانية في الانتشار نحو الخارج. بسبب ذلك أصبح ممكنًا – وحتى مرغوبًا بلغة النظرية الأدبية والتاريخ الأدبي، الكلام حول الشعرية الإسلامية والأدب الإسلامي، الذي كانت روحه عربية، ومن ثم عن الشعر العربي. من الصعب أن نقرر ما إذا كانت هذه الحقيقة التاريخية قد «أضرّت»، «حرمت» (فن الشعر) لأرسطو أم التراث الأدبي العربي. المعضلة افتراضية أكثر مما ينبغي، أو حتى زائفة. لأن عدم امتزاج الشعريتين قد تأكد تكرارًا، بالتوازي مع استحالة تداخلهما. هذا الوضع يمكن التحقق منه لاحقًا، حتى في يومنا هذا، من خلال النقاط الواضحة التالية.

إن أي تأسف على غياب تأثير أرسطو لا مبرر له، مثلما هو الاعتقاد بأن التراث الأدبي العربي كان من الممكن أن يؤثر عليه لو كان مطلعًا عليه. سأقدم الأدلة التالية التي تدعم طروحاتي. الأول، إن العرب من غير الممكن أنهم كانوا غير مطلعين على الأدب الفني اليوناني القديم، إضافة إلى فن الشعر لأرسطو، لأنهم كانوا مطلعين على كل أعماله الأخرى، إضافة إلى اطلاعهم على الثقافة القديمة عمومًا فلماذا تم

استبعاد الملحمة والدراما؟ ! إذ لا يوجد أي أثر لتأثير الأدب الفني القديم على العرب. هذا يعني – وهذا ليس تأملًا – أن التراث الأدبي العربي قد رفض بشكل متعمد الأدب اليوناني بوصفه جسمًا أجنبيًّا، دون أن يعتبره حتى جديرًا بالذكر المدون. الثاني، عندما ظهرت أخيرًا ترجمات// منقولات فن الشعر، لم يكن ثمة أي تأثير – سواء في إطار التطور النظري للأدب أو في إطار الإبداع الفني الأدبي. كان عدم إمكانية التواصل كاملًا. لذلك، لا توجد تأملات بل حقائق أدبية – تاريخية لا يمكن إنكارها. كان ابن المعتز أول من قام في الوطن العربي بتصنيف لصور الكلام والمجازات، يقوم على تجربة الأدب العربي. لقد أثبت المستعرب الروسي كراتشكوفسكي، لدى قيامه بتحقيق ترجمة روسية لكتاب ابن المعتز الرائع بعنوان كتاب البدائع في عام ١٩٥٣، أن ابن المعتز لم يكن بأي شكل من الأشكال واقعًا تحت تأثير أرسطو[١].

فجر عصر جديد

إن الفهم الأرسطوي للفن لا يمكن نسبه إلى العرب إلا في العصر الحديث بالإضافة إلى الاحتكاكات الكثيفة للتراثين الأدبيين وقد أصبح هذا ممكنًا بعد حقبة تاريخية طويلة جدًّا، أو بعد التغلب على التراثانية التي تحولت إليها الشعرية العربية القديمة المعيارية والاستقرائية. لذلك لا يوجد أي خلط في الأدب العربي اليوم على سبيل المثال، يتعلق بالمصطلحات الخاصة بالدراما والتراجيديا والكوميديا: فقد اكتسب الأدب العربي مصطلحات أكثر ملاءمة بكثير. مع ذلك، ثمة قضية هامة، قضية كيف تم التغلب بشكل فعلي على التراثانية والمعيارية؛ إذ ليس كافيًا أن نعلن أنه كان ثمة تراثانية قوية وأنها خدمت كحاجز أمام التغيرات الأدبية الراديكالية.

إن التراثانية قد ولّدتها الشعرية المعيارية والاستقرائية. هذا يعني أن التراثانية أمكن التغلب عليها فقط عن طريق الصنف من الانقلاب الذي صُوِّرت فيه الشعرية بوصفها استدلالية، تحدد الإنتاج الأدبي، انسجامًا مع هذه الشعرية بوصفه إبداعيًّا، وليس معياريًّا. تم تكوين الشعرية العربية الحديثة بهذه الطريقة تحديدًا – بوصفها

(١) د. عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص ٢٩٣.

استدلالية – وهو ما حرر الفن الأدبي من قيود التراثانية. فالكتاب ما عادوا يلتزمون بالتراث المكرس بالإبداع حصرًا ضمن معاييره الثيمية والتقنية، بل كانوا، على العكس، مطالبين بأن يبدعوا تمايزًا تجديديًّا كبيرًا نسبيًّا بالنسبة إلى الأعمال التي يتم إبداعها في التراث. دعونا نتذكر – الشعرية الاستدلالية هي فهم عريض للأدب، ترفض الاندراج تحت المعايير ولا تساوي نفسها بالنماذج الأدبية. في اللحظة التي يتم فيها تكوين الشعرية بوصفها أوسع تجربة للأدب والتجربة الأدبية ذاتها، وليس مثل التراث القدوي (النموذجي) الذي لا يمكن مخالفته «المنسوج» أو «المصاغ» في نماذج أدبية – كما عرّفها الفيلولوجيون – عندها يمكن للانقلاب الشامل أن يحدث. من ناحية أولى، يبرهن أنه من الضروري التغلب على التراثانية، رغم أن التراث يُحترم أيضًا بكيفية مختلفة. لأن التراثانية لا تمثل أوسع فهم للأدب: بل على العكس، إنها تظل تمنع الاختراقات الإبداعية حقًّا، مختزلة بذلك الفن إلى مرجعية النماذج. من الناحية الأخرى وفي الوقت نفسه يتم اكتشاف تجارب «أحد ما آخر» بوصفها تجربة نفيسة، تصبح متطابقة مع تجربة التراث أيضًا – (وهو) ما يعزى إلى الاستدلال الشعري بوصفه أوسع فهم للتجربة الأدبية. إن مقاومة التراثانية يتم التغلب عليها نهائيًّا.

لذلك فإن الشعرية الاستدلالية الحديثة جعلت المعجزات الحقيقية ممكنة في الأدب العربي – تلك المعجزات التي لا يمكن تصورها في العصور القديمة والكلاسيكية، بحيث إن كل مساعي الدفاع بقيت عقيمة، كتلك التي كتبها القرطاجني. عندئذٍ فقط دخلت الأشكال الأدبية الجديدة إلى الأدب العربي بما فيها جنس أدبي جديد – الدراما، المجهولة سابقًا بالنسبة له. فازدهر الشعر الحر (بدون وزن وقافية) والشعر في النثر (المنثور) أيضًا، والقصة القصيرة العربية تمت رعايتها بشكل ناجح جدًّا. والرواية؟! تم تطويرها في القرن العشرين وأثناء فترة حياة كاتب واحد – نجيب محفوظ – ارتفعت إلى قمة النثر الروائي العالمي: توجت تجربة الشعرية الاستدلالية في أعمال محفوظ الروائية بجائزة نوبل. إنها أكثر من جائزة نوبل: إنها اعتراف بالتغلب على التراثانية واعتراف بالشعرية الاستدلالية التي جعلته ممكنًا. لو كانت جائزة نوبل أقل تسييسًا، لكانت قد منحت مرة أخرى على الأقل إلى هذا التراث العملاق – لنقل، إلى شعر محمود درويش (المولود سنة ١٩٤١).

لقد قاوم التراث الأدبي العربي التغييرات لزمن أطول مما ينبغي: إذ تخندق في التراثانية، لم يكن من الممكن حتى الحلم بجمال المنجزات الممكّنة من خلال الاحتكاك المثمر مع التجارب المختلفة. بإعادة تصور الخطوات التي قادت التراث إلى حالة التراثانية المتحجرة، فإن الخطوة الأولى بدون شك هي الزخم والمرجعية اللذان استمدتهما الفيلولوجيا من الحاجة إلى تفسير وتشجيع النص القرآني. بما أن القرآن أثبت خارقيته للطبيعة، أو الحجج التي تؤيد منشأه الإلهي، في حقل اللغة – موسعًا حدود تجربتها بشكل إعجازي، وفي الأسلوبيات (علم البيان) أيضًا، فإن الفيلولوجيا تحولت بشكل حاسم، من خلال عطالة أسئلتها الخاصة بها، إلى الشعر، وبالأخص إلى منابعه. بذلك سرعان ما أصبحت العصور القديمة مرجعية. فتم ترسيخ الأهمية العليا للمثال النموذج. هذه الحقيقة اللغوية هي مصدر كل شيء. أي، ينبغي ألا ينسى أبدًا أن القرآن هو التنزيل الأخير والموثوق بشكل كامل الذي يقدم، إلى درجة عالية جدًّا، حججًا لصالح مصدره الإلهي تحديدًا في اللغة، نفس اللغة التي خلق منها الشعر. إن الأمر مختلف مع التنزيلات (الرسالات السماوية) الأخرى، من حيث موثوقيتها ومن حيث خارقية ودوام لغاتها الخاصة بها. في الشروط المعطاة، لم يكن من الممكن أن تخفق الفيلولوجيا في التطور. لقد كافحت لتشجيع التحالف العجيب بين اللغة في النص المقدس واللغات في نصوص أخرى: لقد زادت كل واحدة منها أهمية الأخرى بشكل مضطرد لأن التراث الشعري، الذي شجعته الفيلولوجيا، يساعد على فهم النص (ق) وفي الوقت نفسه، يفسر تفوقه في حين أن النص (ق) بدوره، يقول بشكل غير مباشر إن التراث هام لكي نكون قادرين على إقامة تباين معه. في سياق هذا التعاون – الذي هو غير مألوف بقدر ما هو نسبي وتباييني – فإن قصة المعلقات الجاهلية النموذجية المعروضة على جدران الكعبة، بوصفها حرمًا مقدسًا (الحرم الشريف)، لا تبدو من النوادر أي، إن التراث يقول إن أفضل هذه القصائد كانت تكتب بأحرف من ذهب على أقمشة من حرير وتعلق على جدان الكعبة. لو حدث ذلك فعلًا، عندئذٍ لكان ذلك إعجازًا على نحو ملحمي؛ لو كان ذلك تقليدًا فقط – إنه لا يزال هامًّا، من المثير للعجب قليلًا أنه سائد. إنه أعظم حرم وأفضل شعر عليه! من المتفق عليه، أن

القصائد كانت على الكعبة قبل الوحي، قبل القرآن، لكن ما بقي هي أهميتها القصوى، إن كان شيء يثبت وجودها: فالتراث تذكرها إلى الأبد. أما بعدئذٍ فإن النص القرآني جعل الكعبة حبلى بالمعنى، لكن بطريقته الخاصة به، بالتبيانات الدائمة. لم يفعل ذلك على جانبها الخارجي، بواسطة أثواب الحرير المعلقة، لقد جعلها حبلى بالمعنى من الداخل، ليس بالدرجة الأولى طريق النقوش بل طريق الصوت البشري الذي يردد به النفس والقلب البشريان بالشكل الأكثر إقناعًا.

أيًّا يكن الحال، فإن هذا التعاون هو رائع بقدر ما هو غير اعتيادي. صحيح، أنه بسبب الفيلولوجيا، تطورت شعرية معيارية استقرائية أصبحت هي المولد الرئيسي للتراثانية. مع ذلك، قد يكون مطمئنًا أن الشعر العربي، متَّخِذًا هذا المنحى، بلغ الحدود القصوى للتجربة حقًّا – تجربة التقنوية technicism، تقنية الشعر الفيلوتقني الذي لا يُضاهى مطلقًا في أي تراث آخر. إن تعلقه القوي جدًّا بشروط اللغة العربية وبتهذيب التراث من خلال الشكل قد أثر على حقيقة أن الشعر العربي القديم قد بقي بشكل جوهري حبيسًا في عصر واحد من تراث واحد: لم يترجم أبدًا ولن يترجم بشكل ناجح أو ينقل إلى أية لغة، لأن الألوان الأكثر خفقانًا لزينته تضيع دومًا في الترجمة. بالتعبير عن ذلك بلغة التشبيه – هذا الشعر وشعريته هما مرضان مستوطنان. ثمة شيء واحد مثير للاهتمام ينبغي ملاحظته يتعلق بخصيصة الشعر العربي القديم والشعرية. أي، هذا التراث تحقق إلى حد كبير على مبادئ المعيارية، ما يقتضي ضمنًا أنه في حد ذاته حقق مثال المحاكاتية بما يتناسب معه، جعل مفهوم الأصالة نسبيًّا. كل ذلك حدث على مبدأ التباين مع القرآن القائم على الفذاذة والموثوقية المطلقة. ومع ذلك، فإن الاعتيادية يعبر عنها بحقيقة أن التراث العربي، بالنسبة إلى كل التراثات الأخرى، كان فذًّا تمامًا، أصليًّا بشكل ملحوظ، مقاومًا حتى «للشحنات» القوية مثل فن الشعرلأرسطو والأدب اليوناني القديم. لذلك فإن التراث الأدبي، منظورًا إليه بالأبعاد والسياقات البين ثقافية (بين الثقافات)، التي تشجع فذاذة النص المقدس من خلال محاكاتيته الداخلية، قد أثبت بشكل مذهل فذاذته الخاصة به بالنسبة إلى المنظومات التراثية الأخرى، وتكيفه مع تأثيراتها. بذلك كان في الوقت نفسه محاكيًا على مستوى واحد، وأصليًّا تمامًا على المستوى الآخر.

أصبحت الفيلولوجيا مستهلكة على مر القرون. في الحقيقة، كانت قد نفذت مهمتها ولم تتمكن من أن تبقى الحقل المعرفي السائد بعد ذلك. فأصبح عصر النظريات ذات المعنى ضرورة، كفاحًا نحو أعلى درجات الكونية. بهذا الخصوص، من المثير للاهتمام أن التراث العربي – بشكل أدق ربما، الوطن العربي – يزخر بالانقلابات التاريخية – أي، يجب القول إنه، في سياق هذه التقلبات التاريخية ثمة تناقض يفعل فعله حتى في يومنا هذا. ففي العصر القديم، وفي عصر الكلاسيكية، كان الوطن العربي مفتوحًا بشكل واسع جدًّا وبشكل خلاق نحو الثقافات الأخرى، وهذا هو السبب في أنه تقدم بالسرعة القصوى. في ذاك الوقت – كما رأينا للتو – كان أدبه، بشكل غير متناسب تمامًا مع الانفتاح العام، مغلقًا بشكل ملحوظ، وأنويًّا (متضخم الأنا) ومرتابًا بأي شيء جديد. اليوم، مع ذلك، ثمة تحول غير اعتيادي وقاتم يفعل فعله في هذا العالم. لقد أصبح الأدب العربي أخيرًا مفتوحًا بشكل واسع ومثمر على التجربة البين تراثية (بين التراثات)، ناشرًا جناحيه بقوة، لكن الوطن العربي بقي راكدًا بشكل مقلق تقريبًا في كل المجالات الأخرى للروح الإبداعية.

في العمق التاريخي للعصور القديمة وعلى المستوى التاريخي للكلاسيكية، تحدد الأدب بمادة النص (ق) – سواء بمراجعة العصور القديمة أو الابتعاد بنفسه، في الكلاسيكية، عن النص (ق) من خلال التباين، كونه قد تخلى عن الثيمات الدينية. مع ذلك، كما رأينا في المناقشة السابقة، من خلال تهذيب هذا المبدأ، نشأت منظومة واسعة أمكن تسميتها الشعرية الإسلامية أو الأدب الإسلامي. بسبب هذا الانقلاب الشعري الحديث العهد، مع ذلك، فإن هذه الشمولية غيرت طبيعتها – إذ تحولت إلى منظومة أدب عالمي عام، أو غوتي (نسبة إلى غوته). اليوم، من غير المعتاد أن نسمع مصطلحًا مثل أدب إسلامي، لكن ذلك لم يعد له أي مبرر. فالأدب الإسلامي لا يمكن الحديث عنه إلا من حيث التضمين الأدبي لدائرة معينة من الموتيفات أو الثيمات (ضرب من الأدب الديني)، لكن هذا يمثل بالفعل تخصيصًا له، وليس تشميلًا، لأنه لا يوجد أدب إسلامي اليوم بنفس المعنى الذي وجد فيه في عصر الكلاسيكية: كانت تربطه نفس الشعرية الاستقرائية، العاملة في كون النص المقدس. هذا نمط مختلف

من الشمولية. إن مصطلح أدب الشعوب الإسلامية يستعمل أيضًا اليوم. المصطلح غير متجانس بلغة التاريخ الأدبي والميثودلوجيا (المنهج)، نظرًا إلى أنه غير متأصل كليًا. فأولئك الذين يستعملون هذا المصطلح «الإدماجي» integristic ينبغي أن يشرحوا، على سبيل المثال، ما الذي يجعل الأدبين الماليزي والمغربي «مشتركًا» communty أدبيًّا، مع كون هذا المشترك الافتراضي يميزهما، في الوقت نفسه، عن آداب أخرى.

إن الكون الذي يخلقه النص (ق) آخذ في الاتساع باستمرار وإن معنى الشمولية الذي استهله يتم إغناؤه بشكل مستمر. أي، إن «اللحظة» (التاريخية) الهامة التي حرم فيها النص (ق) الشعر من الحق في التبشير النبوي كانت حكمًا بالموت على الشعر بالمصطلحات الهيغلية: فهو لم يكن قادرًا على حمل وتقديم الحقيقة (ق). مع ذلك، فقد كان هذا أيضًا إعلان تحرره، تطور بعده بشكل مضطرد. قد يبدو غريبًا، أنه تنبغي ملاحظة أن هذا التحرر قد قدم المبررات للشعر لكي ينضج أخيرًا (متحولًا) إلى أدب – من حيث تعددية الأجناس، وتفرع الأشكال، والانجازات الإبداعية العظيمة. هذا الأدب كف عن الحلم بالشمولية totality كما تخيلها الشعر الجاهلي واكتسب، بدوره، الحرية في أن يبدع فنيًّا وراء الأفق بطريقة لم يكن بمقدور الشعر الفيلوتقني حتى أن يحلم بها في عصر الكلاسيكية المفرطة النضج. إن الحرية – التي منحها النص المقدس من المرجح أنها كانت بلا حدود، لأنها – الحرية وليس الإيديولوجيا – هي شرط مسبق للإبداع الفني الأصيل. مع ذلك، فإن هذا عصر جديد تمامًا، على هامش التأثير الذي أحدثه النص المقدس، والهويات الهامشية هي دائمًا ذات أهمية نوعية. هذا العصر لا يزال ينضج. إن معناه – كما يقول هيغل – لن يفهم بشكل كامل إلا في نهاية تحققه – تمامًا مثلما أن التحققات التاريخية للأدب العربي القديم وشعريته ليست شفافة لنا سوى الآن.

٢٠١٠/٥/١٩

****

مراجع الكتاب[1]

- عباس، الدكتور إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، ١٩٧١.

- Ahlwardt, Bemerkugen über die Aeshtheit der alten Arabishen Gedischte, Greifswald, 1872.

- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري I–II، القاهرة، ١٩٦١–١٩٦٢.

- أمين، أحمد، النقد الأدبي، القاهرة، ١٩٥٢.

- أمين، مصطفى وعلي الجارم، البلاغة الواضحة. البيان والمعاني والبديع، القاهرة، ١٩٦٥.

- Arapske Poezija, izabrao Darko, Beo grad, 1977.

- Arrbery, Artur J. The Koran Interpreted, 2-vol London, 1955.

- Aristotel, O Pesničkoj umetnosti, Preveo Miloś Durić, Beograd, 1969.

- العسكري، أبو هلال، كتاب صناعتي النظم والنثر، مطبعة الآستانة ١٣١٩هـ (١٩٠١).

- Asunto, Rozario, Teorija o lepom u srednjem veku, Preveo Gligorije Ernjaković, Beograd, 1975.

- بدوي، عبدالرحمن، فن الشعر لأرسطوطاليس، القاهرة، ١٩٥٣.

- بدوي، أحمد، البحتري، القاهرة، ١٩٥٦.

- بدوي، الدكتور أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، القاهرة، ١٩٦٠.

- Bajraktarević, Fehim,, Pejzaž ustaroj arapskoj poezji'' Zbornik u ćast B. Popovića Beograd, 1929.

- Bart, Rolan, Književnost. Mitologija, Semiologija, Beograd, 1979.

- Barthes, Roland, Le Bruisse ment de la langue. Essais critiques IV, Paris, 1984.

- Barthes, Roland, s/z, Paris, 1970.

- البرقوقي، عبدالرحمن، شرح ديوان حسان بن ثابت، بيروت، ١٩٧٨.

- Basahič, Dr Safvet-beg, Znameniti Hrvati, Bośnjaci I Hercegovci u Turaskoj Carevini, Zagreb, 1931.

---

(١) لقد قدمت الترجمة الإنكليزية للعناوين بالعربية لتنوير القراء غير الملمين باللغة العربية حول الثيمات التي تعاملت معها هذه الأعمال (المؤلف).

- Baśagic, Sfvet-bey, Bośnjac i Hercegovci u islamskoj knjizevnosti, Prilog kuttunoj histoiji Bosne I Hercegovine, Sarajevo 1912.

(البوسنيون والهرتسكيون في الأدب الإسلامي. مساهمة في التاريخ الثقافي للبوسنة والهرسك، سراييفو، ١٩١٢.

- Beker, Miroslav, Suvremene Knjizevne teorije Zagreb, 1999.

- Beker, Miroslav, «Tekst/ intertekst», u: Intertekstualnost - intermedijalnost, Zagreb, 1988.

- Biserie, Izbor iz muslimanske knjizevnosti, Odabrao I priredio Alija Isaković, zagreb, 1972.

- Biti, Vladimir, Pojmovnik suvremene Knjizevne teorije,Zagreb, 1979.

- Barthes, G. L. , Kratke Price, izbor I prevod: krinka vidakovic Petrov, Beograd, 1979.

- Bośkov, Vančo «Neka razmislianja O Knizevnosti na turskom jeziku u Bosni I Gecegovini», u: knjizevnost Bosne I Hercegovine u svjetlu dosadasnjih istrazivanja sarajevo, 1977.

- Boullata, Issa, J,. «Retoriicka interpretacija Qur'ana: I'jaz I srodne teme «, u: Semantika kurana, Priredio Enes karic, Sarajevo, 1998.

- Brooks, Peter, Reading for the plot. Design and Intention in Narrative,London, 1996.

– بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار، القاهرة ١٩٧٧.

- Bucaille, Maurice, Biblija Kuran, Nauka. Precela Azra Begeic, Starjesinstvo Islamske Zajednice u SR Bosni i Hercegovini, ed. Z, sarajevo 1979.

– ديوان البحتري، ١٩٦٦.

- Byatt, A. S., A whistling woman, London, 2002.

- Choouraqui, Andre, Deset Zapovijedi danas.preveli Jadranka Brnčič i kruno pranjic, Zagreb, 2005.

- Curtius, Ernst Robert, Evropska knjizevnost I Latinsko srednjovjekovlje,Preveo. Stjepan Markus, Zagreb, 1998.

– داوود، الدكتور أنيس، دراسات نقدية في الأدب الحديث والتراث العربي.

– ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، القاهرة، ١٩٧٢.

– ضيف، شوقي، العصر الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣.

– ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، بيروت ١٩٥٦.

– ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة ١٩٦٠.
– ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، القاهرة ١٩٦٢.
– ضيف، شوقي، فصول في الشعر والنقد، الطبعة (٢)، القاهرة ١٩٧٧.
- Duha, Dean. «Figure u opisu prostora», u : Tropi i figure, Priredile Ziva Benčič i Dunja Falisevac, Zagreb, 1995.
- Durakovic, Esad, Arapska stilistka u Bosni Ahmed Sin Hasanov Bosnjak o metafori, Sarajevo, 2000.
- «Mostarska nazira kao svijest o uoblicenoj poetskoj tradicijo, in: Hercegevina no 9, Mostar, 1997. (نظيرة الموستار بوصفها وعيًا للتراث الشعري المقولب).
- Mullaqa. Sedom zlatnih arabijanskih oda, sarajevo, 2004.
- «Ogled O metafori dzennet,» Novi Izraz, br, 6 Sarajevo, Zima 99.
- Poetika arapske knjievnosti u SAD, Sarajevo, 1997.
- Prolegomena za historiju Knjizevnosti Ooijentalno – islamskoga kraga, sarajevo, 2005.
- «Semiotika Prostora u kuranskome tekstu» Ostrovo, br. 5, Tuzla, 2006.
- «StilskeVrednote Poglavlja al- Rahman» Takvium za 2001, godimu, Sarajevo, 2000.
- «Stylistic Potentials of the Elative in the Quran, Islamic Studies, vol 44, No. 3. Islamabad, 2006.
– دوراكوفيتش، أسعد، «نظرية الإبداع المهجرية»، دمشق، ١٩٨٩.
- Ejhenbum, Boris, Knijizevnost, Prevela Marina Bohic, Beograd, 1972.
- Eliot. T. S. Izabrani tekstovi, Prevela Milica Mihailovic, Beograd, 1963.
– فاروق، عمر، أبو نواس، بيروت ١٩٦٠.
– فاروق، عمر، تاريخ الأدب العربي، I–III، بيروت ١٩٧٨.
– فيصل، الدكتور شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام» الطبعة (٥) بيروت،
- Filstinskij, I. M. rabskaja Literatura y srednie veka. Arabskaja Literatura VIII- IX vekov Moskva, 1978.
- Filstinskij, I. M. Voprosy Periodizacii Srednevekovoj arabskoj Literatury. Problemi Periodizacii istorii Literatur nordov vostoka, Moskva, 1968.
- Gabrijeli, Francesko, Arapska Knjizevnost, Preveli Milana Piletic I srdan Music, Sarajevo, 1985.

- الجاحظ، كتاب البيان والتبيين، بغداد، ١٩٦٠-١٩٦١.
- غريب، روز، النقد الجمالي وآثاره في النقد العربي، بيروت، ١٩٥٢.
- Gibb, H. A. R. Arabskaja Literatura, Moskva, 1960.
- الجهاد، د. هلال، فلسفة الشعر الجاهلي، دمشق، ٢٠٠١.
- Gonzalez, Dr Valerie, Shvaconja islamske estetike, vizualne kulture I historije,Preveo Nevad kahteran, Sarajevo, 2006.
- Grasi, Ernesto, Teorija o lepom u antici,Preveo Ivan Klajn, Beograd, 1974.
- Grozdanic, Sulejman, Na horizontima arapske Knjievnosti,
- stara arapska Poezija, Sarajevo, 1971.
- Grunebaum, Gustav E. Von, Kritik und Dichtkunst. Studien zur arabischen Literaturgeschtem, Wiesbaden, 1955.
- الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، لايدن، ١٩١٣.
- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ط (٢)، ١٣٣١ هـ (١٩١٢م).
- الجرجاني، القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، s. a.
- خفاجي، محمد عبد المنعم، البناء الفني للقصيدة العربية، القاهرة، ١٩٦٤.
- Hartman, Micolai, «Estetika» , u: Nova filosofija umjetnosti, Priredio Danilo Pejovic, Zagreb, 1972.
- حسن، الدكتور زكي محمد، فنون الإسلام، ١٩٤٨ s. I.
- حسن، جاد حسن، الأدب المقارن، القاهرة، ١٩٦٢.
- Hiti Filip, Istorija Arap, Preveo petar Pejeinovic, Sarajevo, 1967.
- حسين، طه، حديث الأربعاء، I-III، ط. ٧، القاهرة، بدون تاريخ.
- حسين، طه، في الأدب الجاهلي، ط. ١١، القاهرة، ١٩٧٥.
- حسين، طه، في الشعر الجاهلي، القاهرة، ١٩٢٦.
- حسين قاسم، الدكتور عدنان، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر، طرابلس، ١٩٨١.
- ابن أبي ربيعة، عمر، ديوان، بيروت، ١٩٦١.
- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة ١٢٨٢ هـ. (١٨٦٥م)
- ابن برد، بشار، ديوان، القاهرة، ١٩٥٠-١٩٥٧.

- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، القسطنطينية، ١٨٨٤.
- ابن خلدون، المقدمة، القاهرة، بدون تاريخ.
- ابن النديم، الفهرست، القاهرة، ١٩٥٠.
- ابن المعتز، ديوان، بيروت، ١٩٦١.
- ابن المعتز، طبقات الشعراء، القاهرة، ١٩٦٨.
- ابن قتيبة، Liber Poesis et poetarum, ed. M. J. Goeje, Lagduni. Batavorum, 1904
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، لايدن، ١٩٥٢.
- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، I–II، الطبعة (٤)، بيروت، ١٩٧٢.
- ابن طباطبا، العلوي، عيار الشعر، القاهرة، ١٩٥٦.
- ابراهيم، طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، ١٩٣٧.
- Ingarden, Roman, Daživljaj, umetničKo delo I Vrednost, Beograd, 1975.
- Ingarden, Roman, O Saznavanju Književnog dela, Preveo Branimir živojinovič Beograd, 1971.
- الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، I– XXI، بيروت، ١٩٧٦– ١٩٥٧.
- إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة، ١٩٧٤.
- Jakobson, Roman, Lingvistikika, prevedi, Draginja pervazidr, Beograd, 1966.
- Kajzer, Volfgang, Jezicko umetnicko delo, Preveo Zoran Konstanti novič, Beograd, 1973.
- Kaler, Džonatan, Strukturalisička Poetika prevela Milica Mint, Beograd, 1990.
- Katnic-Bakarsic, Marina, Figure kao Konektori u tekstu» u: Radovi, XII, Fillozofski fakultet u Sarajevo 2000.
- Khalifa, Rashad, Quran: Visual presentation of the Miracle, Tucson, 1982.
- Krackovskij, I, Ju, Izbranye socinenija, I-III, Moskva- Lenjingrad, 1956.
- Kriger, Mari, Teorija Kritike, Preveo, Svetozar M. Ignacevic, Beograd, 1982.
- Kryms KijA.E. , Historija novoj arabskoj Literatury, XIX- nacalo XX veska, Moskva, 1970.
- Kudelin A. B. Klassiceskaja arabo-ispanskaja Poezija, Moska, 1973.
- Kudelin, A. B. ,»Motiv v tradicionnoj arabskoj Poetike VIII- IX vv» u: vostocnaja poetika. Specifika hudozestvennogo obraza, Moskva, 1983.

- Leaman, Oliver, Islamska estetika , Preveo Nevad kahteran, Sarajevo, 2005.
- Lesic, Zdenko, Teorija knjizevnosti, Sarajevo 2005.
- Lotman, J. M., Kultura I eksplozija/ cutture and Explosion/, Prevela Sanja Versic, zagreb, 1981.
- Strukura umetnickog teksta/ The Structure of the Artistie Text/ Preveo Novica Petkovic, Beograd, 1976.
- al- Ma arri, Obvezivanje neobveznim/Un- necessary Necessity/ , izbor, Prevod I predgovor Daniel Bucan, Banja Luka, 1984.

– (أبو العلاء المعري، لزوم ما لا يلزم)

- al- Maarri, Poslanica o oprôstenju/ the episle of Forgiveness/, Priredio I preveo Sulejman Grozdanič, Ssarajevo, 1979.

– (أبو العلاي المعري، رسالة الغفران).

– مجنون ليلى، ديوان، القاهرة ١٩٦٠.

– مندور، الدكتور محمد، النقد المنهجي عند العرب، القاهرة، ١٩٣٣.

– المقدسي، أنيس، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، بيروت، ١٩٣٦.

– أمراء الشعر العربي، بيروت، ١٩٣٦.

- Margoliouth, the Origin of Arabic Poetry Journal of the royal Asiatic Society, london, 1925.

– المرزباني، الموشح، القاهرة ١٩٦٥.

- Metafora, figure I Znacenje, izabrao I priredis Leob kojen, Beograd, 1986.
- Moranjak – Bamburac, Nirman, Retorikatekstualnosti, sarajevo, 2003.
- Moravski, stefan, Predmet I metoda estetike, preveo dr stojan subotin, Beograd, 1974.
- Muftic, dr. Teufik, Kasicna arapska stilistika/ classical Arabic stylistics/, sarajevo 1995.

– الموسى، خليل، وحدة القصيدة في نقد القرطاجني، التراث الثقافي العربي، العدد ٣٠، دمشق ١٩٨٨.

– Music, Omer, «Mostar a turskoj Pjesmi iz XVIII vijeka «موستار في القصيدة التركية في القرن السابع عشر» in: Prilozi za orijentalnu filologiju, no. XIV-XV/ 1964- 65, Sarajevo, 1969.

– Naddaf, Sandra, Arabesque, Narrative structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights, Evanston, Illinois, 1991.

– نجم، الدكتور خريستو، جميل بثينة والحب العذري، بيروت، ١٩٨٢.

– Nametak, Dr Fehim, Pregled Književnog Stavranja bosnskoher cegovačkih muslimana na turskom Jezika/Literary Production of BiH Muslims in the Turkish Language, Sarajivo, 1989.

- Divanska Poezija XVI i XVII. stolječa/Divan Poetry of the16 th and 17 th Centuries,/, Sarajevo, 1991.

– ناصيف، الدكتور مصطفى، دراسات في الأدب العربي، الطبعة ٣ بيروت ١٩٨٣.

- Nicholson, R.A., A Literary History of the Arabs, Cambridge University Press, 1979.

- Oraič – Tolič, Dubravka, Teorija Citatnosti, Zagreb, 1990.

- Petrovič, Svetozar, Priroda Kritike, Zagreb, 1972.

– القرطاجني. حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخواجة، تونس، ١٩٦٦.

– القزويني، عبد الرحمن الخطيب، الإيضاح في البلاغة، القاهرة ١٨٩٩.

– مختصر المعاني، القاهرة، ١٩٦٥.

– رفيدة، إبراهيم ومحمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي وتاريخه في العصر الأموي والعصر العباسي الأول، القاهرة، ١٩٦٦.

– الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ الأدب العربي، I– III، بيروت، ١٩٧٤.

- Said, Edward W., Oriehtalism, London, 1978.

– السكاكي، محمد بن علي، كتاب مفتاح العلوم، الطبعة (١) القاهرة بدون تاريخ.

– سلوم، داود، النقد المنهجي عند الجاحظ، بغداد، بدون تاريخ.

- Simič, Vojislav, Klasična arapska Poezija, VI- XVII, Kruś1979.

- , Kulturno- istorijska uslovlienost nastanka arapske Gradske liubavane lirike – gazela, Anali Filološkog Fakulteta, SV. 10, Beograd, 1970.

- , «Viseznačnost ljubavi u Poeziji Omer Ibn Abi Rubie- Pokuŝaj tematskog Odredivanja», Filoloŝki pregled, I- II, Beograd 1972.

- Solar, Milivoj, Pitanja Poetike, Zagreb, 1978.

- , Uvod U Filozofiju Knjizevnosti Zagreb, 1978.

- Surio, Etjen, Odnos Meotu Umjetnostima, Sarajivo, 1958.

- الشابي، أبو القاسم، الخيال الشعري عند العرب، بدون مكان نشر، ١٩٧٥.
- شرح المعلقات السبع، شرح ابن الحسين الزوزني، القاهرة، ١٩٦٧.
- شرح القصائد العشر وذكر رواياتها، شرح يحي بن علي التبريزي، القاهرة ١٩٣٣.
- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، شرح ابن القاسم الأنباري، القاهرة، ١٩٦٣.
- شعر ابن المعتز، III، تحقيق ابن يحيى الصولي، بغداد، ١٩٧٨.
- الثعالبي، أبو الطيب المتنبي ماله وما عليه، بدون مكان نشر، ١٩١٥.
- طرفة بن العبد، ديوان، بيروت ١٩٦٠.

– Todorov, Cvetan, Poetika Beograd , 1986.

- Tomasevski, B. V., Teitika knjizevnosti, Poetika Prevela Nana Bagdanovic, Beograd, 1972.

- Trako Salih and Lejla Gazic, «Dvije mostarske medzmue»/ Two Mostar Collections/. Prilozi za orijentalnu filofogiju, no 38/ 1988, Sarajevo, 1989.

- Uspenski, B. A. Poetika komozicije, semiotika Ikone Preveo Novica Petkovic, Beagrad, 1979.

- Velek, Rene I Ostin voren, Teorija knjizevnosti Preveli Aleksandar Spasic I sloboden Bordevic, Beograd, 1965.

- Vinogradov, V. V., Stilistika I Poetila, Preveli Predrag Lazarevic, Tatjana Seremet؛ Milovan Milinkovic، Sarajevo، 1971.

– Vitray – Meyerovitch, Eva de, «Poetics of Islam», in: Julija Kristeva, Prelazenje znakova// Traversing of signs/, sarajevo, 1979.

- وهبة، مجدي وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، ١٩٨١.

- Wales, katie, A Dictionary of stylics,ed. Z. London 2001.

- اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دمشق، ١٩٧٥.
- زكي، أحمد كمال، ابن المعتز العباسي، القاهرة، ١٩٦٤.
- زكي، الدكتور أحمد كمال، دراسات في النقد العربي، طبعة (٢) بدون مكان نشر، ١٩٨٠.

- Zirmunskij V. M., Teorija Literatury, Potikaq Stilistika, Lenjingrad, 1977.

✱✱✱✱

فهرس المصطلحات

SMRET FO XEDNI

ابتكار	Ibtikā creativity
إبداع	creativity
إبداع	Ibdā' creativity
اتساق	coherence
اتصال شاقولي	Vertical communication
إحالة، إشارة، دلالة	refernce
أحد طرفي التشبيه	simile correlate
أدب	Literature
أدب إسلامي	Muslim literature
أدب الرحلات	travelogue genre
أدب الشعوب الإسلامية	literature of Islamic peoples
أدب المشترك الشرقي الإسلامي	literature of Oriental-Islamic community
أدب عربي قديم	old Arabic literature
أدب ما بعد حديث	post-modern literature
أدب وثني	pagan literature
أدوات	tools
أرابسك سردي	narrative Arabesque
أرابسك مكاني	spatial Arabesque
أساليب النثر	prose styles

استحضار، استدعاء	invocation
استدلال- استنتاج	deduction
استدلال شاقولي (مقدس)	vertical sacred deduction
استشراق	Orientalisation
استطرادية الوصف	digressiveness of description
استطرادية تراكمية	cumulative digressiveness
استعارة أدبية	Literary borrowing see: al-akr
استقراء	Induction
أسلبة	stylization
أسلبة أرابسكية	Arabesque stylization
أسلوب	style
أسلوب وظيفي	functional style
أسلوبيات سيمائية	semiotics sign
اسم ذو إيحاء جنسي	erotonym
اسم مكان	toponvm
إسهاب/ إطناب	redundancy
أشكال التراث	forms of tradition
أصالة	originality
أصلي	Original
اعتيادية	unusualness
إعجاز	ijaz
إعجاز اللغة	ijaz of language
إعجاز النص (القرآني)	Texts ijaz

إعجاز علمي	scientific ijaz›
إعجاز وراثي	genetic ijaz
أعمدة الشعر	pillars of poetry
اقتباسية	citationality
اقتباسية ذاتية	autocitationality
الأدب الإسلامي	Islamic Literature
الأدب العربي القديم	old Arabic literature
الأدوات الشعرية	‹poetic instruments
الأرابسك	arabesque
الأسلوبيات (البيان)	stylistic
الأسلوبيات (البيان) اللغوية	linguistic stylistics
الإضافة	addition
الإمكانية المعرفية للمجاز	epistemological potential metaphor
التاريخ الأدبي	Literary history
التحام/ ارتباط	cohesion
التحقق الدرامي للذات الداخلية في العالم الخارجي	Drama tic realization of the inner self on the outer world
التحليل النصي الفيلولوجي	philological textual analysis
التدرج	Gradation
التراث العربي الإسلامي	Arabic-Islamic tradition
التركيب السيميائي للفضاء	semiotics syntax of space
التشظي	Fragmentation
التشظي المولّد للأسلوب	style-generating fragmentation

التفاعل بين طرفي التشبيه	Interaction between simile correlates
التقييم الجمالي	weighing, aesthetic
التماسك الشعري	poetic coherence
التنظيم الوزني	metric organization
التنوع الثيمي للقصيدة	thematic diversity poem
التوازي	parallelism
التوترات بين المكونين المجازيين	tensions between metaphoric constituents
الجانب اللغوي والتاريخي	linguistic and historic aspect
الحدود الخارجية للنص	Outer borders of the text
الحديث	Hadith
الحركة التقدمية للحبكة	forward movement of the plot
الخارقية	supernaturalism
الخارقية الأسلوبية (البيانية)	stylistic supernaturalism
الخارقية اللغوية	linguistic supernaturalism
الخمريات (قصائد الخمر)	Kamriyyāt see: wine poems
السجع	sa
السرد/السردي	narration/narrative
السرقة	al-sariqa
الشاعر البدئي	‹proto-poet›
الشاعر الممسوس بقوى خارجية	poet possessed by supernatural forces
الشعر العُمَري	Umarite poetry
الشعر الفيلوتقني	Philotechnic poetry
الشكل	Form

الشكل – المضمون	Form-content
الشكل الشعري	poetic form
الشكل المركزي	epicentral form
الشكل المطلق	Absolute Form-
الصدى الدلالي للمجاز	semantic echo› of the metaphor›
الصفات الإيقاعية واللحنية	rhythmic and melodious qualities
الصفة الاستقرائية للشعر	inductive character of poetry
الصفة الإعلامية للشاعر	medial character of poet
الصلة السيميائية الأسلوبية للفضاء	semiotic stylistic relevance of space
الطبيعة الاستدلالية للوحي	deductive nature of the Revelation
الطبيعة التضمينية للغة الشعرية	connotative nature of poetic language
العامل/ الرابط	cohesive factor
العصور القديمة	antiquity
العصور القديمة العربية – الإسلامية	Arabic – Islamic antiquity
العلم الجميل (المعرفة الإيجابية)	lm positive cognizance ›
العناصر الشعرية	poetic elements
العناصر المكونة للشعرية	constituent elements of poetics
العنصر الأساسي للقافية	rhyme, key element of
الفخر (مديح الذات)	Fakr self-praise
الفيلولوجيا الشرقية	Oriental philology
القصيدة	qasida
القصيدة البدئية	‹proto-poem›
القوى الخارقة	supernatural forces

incommunicability	اللاتناسب، اللاتكافؤ
walk-on roles of theme	الأدوار الثانوية للثيمة
poetic principles	المبادئ الشعرية
constructive principle	المبدأ البنائي
aesthetical principle	المبدأ الجمالي
Classicism	المذهب الكلاسيكي
distance in the simile	المسافة (في التشبيه)
poetic postulates	المسلّمات الشعرية
Muallaqat, the	المعلقة
polyvalence	المكافِئات
Islamic miniature	المنمنمات الإسلامية
Literary émigerés see: Mahjar	المهاجرون الأدبيون
al-muwāzana comparison	الموازنة
motif-gold	الموتيف الذهبي
dominant motif	الموتيف السائد
rational motif see: motif rational	الموتيف العقلاني
banalised al-mubtaral	الموتيف المبتذل
motif-topos	الموتيف المشترك
motif-model	الموتيف النموذجي
imaginative› motifs ma› nā takyīlī›	الموتيفات الخيالية (المعاني التخيلية)
al-nabiyy prophet	النبي
Prophet faithful	النبي الأمين
prose	النثر

protoext	النص البدئي
Hypertext	النص الفائق
nazm	النظم
philological criticism	النقد الفيلولوجي (الفقهي)
Renaissance	النهضة
divine	إلهية
thematic unity of poem	الوحدة الثيمية للقصيدة
al-wahda al-›udwiyya see: organic unity of poem	الوحدة العضوية
organic unity of poem	الوحدة العضوية للقصيدة
poetic function of language	الوظيفة الشعرية للغة
artistic sincerity	أمانة فنية
parable	أمثولة
Extroversion	انبساط، انفلاج
plagiarism	انتحال
Ihtiyāl plagiarism	انتحال/ احتيال
humanism	إنسانوية
introvertion	انطواء
explosiveness of the Text	انفجارية النص (ق)
poetic inversion	انقلاب شعري
positivity	إيجابية
positivity of the simile	إيجابية التشبيه
Ellipsis/elliptical	إيجاز/ إيجازي
suggestiveness	إيحائية

أيقونات	icons
بنية	structure
بنية أرابسكية	Arabesque structure
بنية سردية	narrative structure
بيئة نصية	textual environment
بيت (من الشعر)	line/verse
بيت من الشعر	Bayt couplet
بيتان من الشعر	couplet
تآصل	immanence
تأكيد/ تشديد	Emphasis
تباين	contrast
تثقيف	talqīf cultivation of poetry
تثقيف الرغبة	cultivation of desire
تثوير شعري	poetic revolution
تجربة الأدب	experience of literature
تجربة الأدب	Experience of Literature
تجربة الإعجاز	experience of ijaz
تجربة الشكل	experience of form
تجربة جمالية	Aesthetic experience
تجويد	tajwid singingly delivery of the Qur' an
تحقيب	periodisation
تحقيب الأدب العربي	periodisation of Arabic literature
تحقيب تاريخي وسياسي	historical and political periodisation

تحقيب متآصل	immanent periodisation
تحقيب وضعي	positivist periodisation
تحليل تباييني مقارن	comparativecontrastive analysis
تحليل فقهي	philological analysis
تحول	transfiguration
تحول الموتيفات	transformation of motifs
تحول/ تحويل	transformation
تحويل مجازي	metaphoric transfer
تخطيط ثيمي (حسب موضوعات)	thematic schematization
تخميس	tahmīs poetic form
تخيل	takayyul see: imaginativeness
تخييلية	Fictionality
تدرج الزمن النصي	gradation of textual time
ترابطية أرابسكية	Arabesque assoiativeness
تراث أدبي	literary tradition
تراث شاقولي	tradition of Vertical
تراث شعري	poetic tradition
تراث شعري شفهي	oral poetic tradition see: riwāja
تراث/ تقليد	T/tradition
تراكم التشبيه	accumulation of the simile
تراكمية الوصف	cumulativeness of description
ترجمة	translation
ترجمة أدبية وافية	literary adequate translation

ترجمة المعنى	‹translation of meaning›
ترجمة الموتيفات	‹translation of motifs›
ترجمة حرفية	literal translation
ترجمة شعرية	poetic translation
ترجمة فيلولوجية	philological translation
تركيب شعري	poetic syntax
تسطح	flatness
تسلسل زمني	temporal sequence
تسلسل مكاني	spatial sequence
تشيؤ/تمدي	reification
تصور الفضاء	visualization of space
تصوير الشخصيات	prosopography
تضمين، معنى ضمني	connotation
تعبير، عبارة	Expression
تعدد مكافئات العمل الأدبي	of literary work
تعدد مكافئات النص	multivalence of text
تعليقات فقهية	philological commentaries
تفرع الموتيفات	branching out of motifs
تفسير	interpretation
تفسير	tafsir exegesis of the Qur’ an
تفسير النص المقدس	Exegesis of the sacred Text
تفسير متآصل	immanent interpretation
تقطيع	segmentation

تقطيع أرابسكي	arabesque segmentation
تقطيع الزمن	segmentation of time
تقطيع العناصر	segmentation of elements
تقطيع الفضاء النصي	segmentation of textual space
تقنية	téchnē
تكبير، تضخم، إسهاب	amplification see: motif – branching out
تكرارية	repetitiveness
تكرارية العناصر	repetitiveness of elements
تكنيك الإنشاء	technique of composition
تلقي	reception
تلقي الإعجاز	reception of ijaz
تلقي الشكل	reception of form
تلقي شعري وسحري	poetic and magic reception
تماهي الحدس والتعبير	Identity of intuition and expression
تناص	intertextuality
تناصية	textuality
تناظر	symmetry
تناوب إيقاعي	rhythmical alternation
تنميط الفضاء	typification of space
توازٍ	parallelism
توازي نحوي	grammatical parallelism
توازي نحوي ثنائي	binary grammatical parallelism
توسط مجازي	metaphoric mediation

توسعات المعنى	expansions of meaning
ثنائية الشكل – المضمون	Content-form dichotomy
ثورة مجازية	metaphoric revolution
ثيمة	theme
ثيمة متكررة	recurrent theme
ثيمة موضوعية	phonetic theme
ثيمة/ موتيف	theme/motif
جدال إعجازي	ijaz argumentation
جدالي	argumentative
جمالوية، جمالية	Aestheticism
جماليات التضاد	Aesthetics of opposition
جماليات التماهي/ التماثل	Aesthetics of identity/resemblance
جناس استهلالي	alliteration
جنس أدبي	genre
جنس وصف الرحلات	lyric travelogue genre
حسن الكلام	beauty of expression husn alkalām
حكم قيمة	value judgment
حل	resolution
حلقي أو دائري	cyclic or circular
حورية (حسناء الجنة)	Houri a Jannah beauty
خارقية النص (القرآني)	supernaturalism of the Text
خطاب	discourse
خطاب سردي	narrative discourse

poetic discourse	خطاب شعري
rhetoric/rhetorical	خطابي/ بلاغي
linear	خطي
linearity	خطية
compendium	خلاصة
Oriental studies/ Orientalist	دراسات شرقية/ استشراقية
drama; dramatic literature	دراما، أدب درامي
semantics	دلالات
denotation	دلالة، معنى
resourcefulness of tradition	دهاء التراث
Self-referential	ذاتي المرجعية
subjectivity	ذاتية
atomistic	ذريوي
panoramic view of the world	رؤية بانورامية للعالم
connective	رابط
rāwī see: rhapsodist	راوي
rhapsodist	راوي
textual journey	رحلة نصية
messenger/apostle/prophet	رسول
rasul see: prophet	رسول
desire	رغبة
narrative desire	رغبة سردية
novel	رواية

riwāya	رواية
Romanticism	رومانتيكية
zajal poetic form	زجل
ornamentation	زخرفة
floral ornamentation	زخرفة زهرية
oriental – Islamic ornamentation	زخرفة شرقية – إسلامية
time	زمن
arabesque time	زمن أرابسكي
historical time	زمن تاريخي
textual time	زمن نصي
temporality/non-temporality	زمنية/ لازمنية
zohdiyyāt see: ascetic poems	زهديات
stylistic dominant	سائد أسلوبي (بياني)
cognitive dominant	سائد معرفي
consequentiality	سببية، ترتبية
chronography	سرد الأحداث حسب تسلسل وقوعها
narrativity	سردية
Literary theft see: al-sariqa	سرقة أدبية
sura a chapter in the Qur' an	سورة
C/ context	سياق
metaphoric context	سياق مجازي
contextuality	سياقية
historical contextuality	سياقية تاريخية

سيرورية المجاز	processuality of metaphor
سيقنة الشكل	contextualization of form
سيمياء	semiotics
سيمياء الفضاء	semiotics of space
شاعر – كاهن	poet-soothsayer see: kāhin
شاعر – مجنون	poet-possessed
شاعر – عقائدي	poet-ideologist
شاعر – وسيط	poet-medium
شاعر ذو تجربة	experienced poet
شاقولي	vertical
شاقولي (الترتيب الإلهي للعالم)	Vertical divine word order
شرعنة السرقة الأدبية	legalization of Literary theft
شَعَرَ	ša’ ara know through feelings
شعر	ši’ r poetry
شعر «ملموس»	concrete› poetry
شعر أخلاقي	ethic poetry
شعر الحب	love poetry
شعر الحب المديني – المجوني	urban-hedonist love poetry
شعر الصحراء العذري	desert-Udhri poetry
شعر المسافة	poetry of distance
شعر تأملي	reflexive poetry
شعر تخيلي	imagination poetry
شعر تشاؤمي	pessimist poetry

شعر تعليمي	didactic poetry
شعر جاهلي	Pre-Islamic poetry
شعر صوفي	Sufi poetry
شعر فولكلوري	folklore poetry
شعر كهاني وديني	soothsaying and religious poetry
شعر ما بعد قرآني	post-Qur› anic poetry
شعر وثني	pagan poetry
شعر وصفي	descriptive poetry
شعر/ المديح	panegyric poetry
شعرية	poetics
شعرية – استقرائية	inductive poetics
شعرية – حديثة	modern poetics
شعرية – عربية	Arabian poetics
شعرية – عربية إسلامية	Arabic-Islamic poetics
شعرية – فيلوتقنية	philotechnical poetics
شعرية – كلاسيكية	classical poetics
شعرية – متشظية	fragmented poetics
شعرية – معيارية	normative poetics
شعرية – استدلالية	deductive poetics
شعرية أرابسكية	arabesque poetics
شعرية الأرابسك	poetic of the arabesque
شعرية الإسلام	poetic› of Islam
شعرية التأليف	poetic of composition

Renaissance poetic	شعرية النهضة
structuralism poetic	شعرية بنيوية
western poetic	شعرية غربية
poetics of film space	شعرية فضاء الفيلم
ancient poetics	شعرية قديمة
Shu› ubiyyah	شعوبية
transparency	شفافية
form of ijaz	شكل الإعجاز
‹form of emptiness›	شكل الفراغ
form of cognition	شكل المعرفة
epic	شمولية/ ملحمة
sāig poet-jeweler	صائغ
T/truth	صدق
Discontinuous rifts	صدوع متقطعة
san› a poetic mastery	صنعة
Figures of description	صور الوصف
siyāga technique of poetic creation	صياغة
communication	ضجيج الاتصال
tardiyyāt see: hunt poems	طرديات (قصائد الصيد)
topography	طوبوغرافية، تضاريس
clause of state	عبارة الحال
Exposition	عرض، كشف
poetic epoch	عصر شعري

علاقات مقارنة	comparative relations
علاقة سيميائية	semiotics stylistics
علم الجمال	Aesthetics
علم الجمال الإسلامي	Aesthetics, Islamic
علم الشرق	Orientology
علم الشعر	poetology
عمل فني	work of art
غزل	ghazal
غموض (تشابهات)	obscurity see: al-mutašābihāt
غنائية	lyricism
فذاذة	inimitability
فردية	individuality
فردية الأدب	individuality of literature
فضاء	space
فضاء سردي	narrative space
فضاء نصي	textual space
فقه اللغة	philology
فكرة الإعجاز	idea of ijaz
فكرة الجميل بوصفه خيراً	Idea-Of-Beautiful-As-Good
فلسفة الزمن	Philosophy of time
فن	art
فن الخط	Calligraphy
فن الشعر	art of poetry-

فن منزّه	purposeless art
فنية	artistic
قافية	rhyme
قافية مؤنثة	female rhyme
قافية مذكرة	male rhyme
قدسية التراث	sacredness of tradition
قراءة اختزالية للنص	reductionist reading of the Text
قصائد الخمر (الخمريات)	wine poems see: kamriyyāt
قصائد الزهد (الزهديات)	Ascetic Poems see: zuhdiyyāt
قصائد الصيد (الطرديات)	hunt poems see: tardiyyāt
قصائد عربيدة (شعر الخمر)	Bacchius Poems see: Wine Poetry
قصة قصيرة	short story
قصيدة	ode
قصيدة ثلاثية الأجزاء	‹three-part›
قصيدة حولية (الحوليات)	Annual ode see: hawliyyāt
قصيدة نموذجية	exemplary poem
قوس المخيلة	arch of imagination
قوس مجازي	metaphoric arch
قوى جاذبة	Centripetal forces
قوى نابذة	Centrifugal forces
قيمة	value
قيمة أدبية وجمالية	literary and aesthetic value
قيمة أسلوبية	stylistic value

traditional value	قيمة تراثية
formal value	قيمة شكلية/ صورية
transhistorical value	قيمة عابرة للتاريخ
linguistic value	قيمة لغوية
authentic value	قيمة موثوقة
Kāhin poet-soothsayer	كاهن
soothsayer	كاهن
Kalām God’s Oration	كلام
Epic totality	كلية ملحمية
Universe of form	كون الأشكال
universalism of deduction	كونية/ شمولية الاستدلال
heart of ijaz	لب الإعجاز
artistic play	لعب فني
poetic language	لغة شعرية
Archaic language	لغة قديمة
Figurative language	لغة مجازية
tautology	لغو
lawh Mahfouz	لوح محفوظ
Tablet-Well-Preserved see: Lawh Mahfouz	لوح محفوظ
pre-motif	ما قبل الموتيف
materialism› of poetry see: realism›	مادية الشعر
commonplaces	مألوفات
principle	مبدأ

مبدأ الانحطاط	derogation principle
مبدأ الأفقية	principle of horizontality
مبدأ البداية – المنتصف – النهاية	beginning-middle end principle
مبدأ التسلسل الزمني أو المنطقي (السبب والنتيجة)	principle of a temporal or logical cause-and-effect sequence
مبدأ التسلسل المكاني	principle of spatial sequence
مبدأ التضاد	opposition principle
مبدأ المحاكاة	mimetic principle
مبدأ تكوين الأرابسك	Principle of Arabesque construction
متشابهات	mutašābihāt blurred places
متكلف	mutakallif diligent poet
متن	corpus
متن مقدس	sacred
متن نموذجي	exemplary corpus
متوالية موتيفات	motif sequence
متوالية، تسلسل، تعاقب	sequence
مثالية	Ideality
مجادلة	Argumentation
مجاز	M/ metaphoric
مجاز مقدس	sacred metaphor
مجاز/ كناية	trope
مجازية مكانية فنية	artistic spatial figurativeness
مجرة الدالات	Galaxy of signifiers

مجموع التفاصيل	Entirety of particularities
مجنون (شاعر ممسوس)	ma\nun/ majnun poet possessed
مجيز، مجاز فرعي	sub-metaphor
محاكاة	imitation
مخزون الموتيفات	reservoir of motifs
مخزون تراثي	traditional reservoir
مخزون شعري	poetic repertoire
مخيلة/ تخيل	Imagination/imaginativeness
مدحي/ مديح	panegyric
مديح الذات (الفخر)	self-praise
مديح تجاري	commercial panegyric
مذهب الخارقية	doctrine of supernaturalism
مرثاة	Elegy/dirge
مرجعي، إحالي	referential
مرموزة، قصة رمزية	allegory
مسافة الإعجاز	distance of ijaz
مسافة مكانية	spatial distance
مشترك	topos
مصحف	mushaf
مضارع سردي	narrative prelude
مضارع مورفولوجي	morphological prelude
مضارع، حاضر	present
مضمون	content

poetic content	مضمون شعري
ijaz	معجزة إعجاز
Miracle	معجزة إعجاز
Miracle of the Word	معجزة الكلمة
inter-subjective knowledge	معرفة بين ذاتية
intuitive cognition	معرفة حدسية
ma› nā’ takyīlī see: motif imaginative	معنى تخيلي
ma› nā’ aqlī see: motif rational	معنى عقلي
concept of desire	مفهوم الرغبة
concept of time	مفهوم الزمن
concept of reading for the plot	مفهوم القراءة لأجل الحبكة
Impressionist approach	مقاربة انطباعية
external approach	مقاربة خارجية
immanent approach	مقاربة متأصلة
metaphoric approach	مقاربة مجازية
transcendental approach	مقاربة/ متعالية
comparison see: al-muwāzana	مقارنة، موازنة
poetic standards	مقاييس شعرية
Prolegomena	مقدمة
prelude	مقدمة – استهلال
love lyric prelude see: nasīb	مقدمة غنائية عشقية (انظر نسيب)
paragraph see: ayah	مقطع (آية)
Epigon/epigonism	مقلد/ تقليد

مكونات التشبيه	constituents of simile
من يشعر عارفاً	noe-who -feels-knowing
من يعرف من خلال المشاعر	noe-whoknows-through-feelings
منتج فني	Artifact
منحولات	Apocrypha
منظرانية	picturesqueness
منظورات الشكل	perspectives of form
منظومة الإبداع الفني	system of artistic creativity
منظومة شعرية	poetic system
منظومة مشتركات كلاسيكية	Classicist topos system
منهج علمشعري	poetologic methodology
منهج فقهي	philological method
منهج متأصل	immanent method
مهجر	Mahjar
موتيف تراثي	traditional motif
موتيف عقلي/ ذهني	rational motif
موتيف مستقل (مختص)	autonomous motif al-muktass
موتيف مشترك	common motif al-mu□arak
موتيف/ معنى	motif
موتيفات مؤطرة	set motifs
موثوقية	A/authenticity
موثوقية المؤلفية	Authorship authenticity
موثوقية شعرية	poetic authenticity

Authenticity, transhistorical	موثوقية عبر تاريخية
muwa□□h poetic form	موشح
attitude of the pres ent	موقف الحاضر
attitude of the past	موقف الماضي
matbu talented	موهوب
artistic prose	نثر فني
Depaganisation of ancient poetry	نزع التوثين، إزالة الرموزالوثنية (عن الشعر القديم)
descent of the Revelation	نزول الوحي
nazala descent of the Revelation	نزول الوحي
nasīb see: love lyric prelude	نسيب
T/text	نص
poetic text	نص شعري
Text/intertext	نص/ تناص
semi-couplet single line	نصف بيت – شطر
narrative texts	نصوص سردية
metaphoric vertical world order	نظام عالمي شاقولي مجازي
literary theory	نظرية أدبية
nazariyya al-ibdā' see: poetics	نظرية الإبداع
theory of creativity	نظرية الإبداع
theory of citationality	نظرية الاقتباسية
nazīra parallel	نظرية/ (موازية)
naqāid see: rebuttal	نقائض

rebuttal see: naqāid	نقائض، نقض
criticism	نقد
naqd see: criticism	نقد
Authentic criticism	نقد موثوق
objective	نقد موضوعي
rendering naql	نقل
transposition	نقل، انتقال
pattern	نمط، نسق
typicality/typifying	نمطية، تنميط
exemplar	نموذج، مثال
foot	هامش
lampoon	هجاء
realism	واقعية
documentary	وثائقي
ecstatic	وجدي، انتشائي
semantic unit	وحدة دلالية
Phonostylistic unit	وحدة صوتية أسلوبية
comparative unit	وحدة مقارنة
Wahy Revelation	وحي
rhythm	وزن، إيقاع
metre	وزن، بحر
intermediality	وسطية

وسيلة أسلوبية	stylistic means
وصف	description
وصف الرحلات	travelogue
وصف دلالي	denotative description
وضوح الوحي	Revelation, the obviousness of
وظيفة إعلامية	medial function
وقفية	waqfiyah

لقد أضفت تواريخ ولادة ووفاة بعض المؤلفين العرب الذين يمتلك الجمهور العام معرفة بهم. أعتقد أن ذلك مهم لأجل المؤلفين الذين عاشوا في الماضي لكنهم تركوا أثرًا دائمًا في التراث، سواءً من خلال شعرهم أم من خلال أوراقهم حول الأدب.

✶✶✶✶

المحتوى

- تصدير، أ. عبدالعزيز سعود البابطين ٣
- مدخل ٥
- **الفصل الأول: شعرية الأرابسك** ٩
- **الفصل الثاني: الشعرية الاستدلالية للقرآن** ٣٣
- التناص والسيقنة ٣٣
- **الفصل الثالث: تقدم النص القرآني على التراث** ٤٥
- القرآن يواجه الشعر على مستوى الإيديولوجيا ٤٧
  - الشاعر الممسوس والنبي الأمين ٤٧
  - نبي الله ليس مثل الشاعر - إنه حامل الحقيقة في ضوء العقل ٥٤
  - الشاعر ليس مثل نبي الله: الشاعر يحرك العواطف في موقد السحر ٥٩
  - حكمة القرآن ودهاء التراث ٧٠
  - القرآن يواجه الشعر على مستوى الشكل ٨٢
  - الخارقية الأسلوبية (البيانية) للنص (ق) والتراث ٨٢
  - ضرورة اللغة والشكل الشعريين ٩١
  - تنوع الأشكال ٩٦
  - المظاهر المختلفة للإعجاز ١٠٠
  - القوى الجابذة للغة ١٠٨
  - المظاهر المختلفة للإعجاز ومنظورات الأشكال ١١٥

الفصل الرابع: التشبيه في الشعر العربي القديم/ عالم على مسافة ١٢٩
- واقعية أو «مادية» الشعر العربي القديم ١٢٩
- صور الوصف ووفرة الثيمات في القصائد ١٣٠
- تقطيع الفضاء النصي ١٤٢
- تدرج الزمن النصي ١٤٧
- التركيز على تسطح الجسدي ١٥٤
- النمطية قبل الوصف ١٦٠
- من أين ينبع هذا التنميط الدائم للمخزون الثيمي للقصيدة ١٦١
- مكونا التشبيه بوصفهما معماري الإيجابية ١٦٦
الفصل الخامس: المجاز القرآني: العالم من الداخل ١٧٣
- نزول المجاز إلى العالم والثورة المجازية ١٧٣
- النص (ق) مكشوفًا في اللغة والبيان ١٨١
- واقعية التشبيه وتحول المجاز ١٨٩
- الزمن الماضي للتشبيه وسيرورية المجاز ٢٠١
- شفافية العالم في التشبيه وترتيب العالم الشاقولي المجازي ٢٠٩
- التشبيه يتولى التقطيع والقوى الجابذة للمجاز ٢١٣
الفصل السادس: نضوج الشعرية ما بعد القرآنية والتراث الأدبي ٢١٧
- الشعرية المعيارية وصعوبة تحقيب الأدب ٢١٩
- النص القرآني كمولّد للتغيرات في التراث ٢٢٥
- الفيلولوجيا بوصفها زخمًا وفخًّا ٢٣١
- الفيلولوجيا: موثوقية النص وأصالة المؤلف ٢٤١

- مرجعية الفيلولوجيا والشعوبية ٢٤٨
- التراث كمخزون من الموتيفات والتكنيك الشعري ٢٥١
- الشيمة الشعرية ليست جليلة بالضرورة ٢٥٦
- أصل الموتيفات الشعرية في العصور القديمة العربية ٢٦٤
- موتيفات تقليدية أو مشتركات ٢٧١
- انتصار الشعرية الفيلولوجية: الانتشار عبر المجتمع الثقافي الإسلامي برمته ٢٧٥
- الشعر كتقنية أو الشعر الفيلوتقني ٢٨٥
- غلبة الشكل الفني وخنوع النقد ٢٩٢
- الإلهام الشعري والتكنيك ٣٠٠
- كونية الشعرية الفيلولوجية: التراث بوصفه إلهامًا ٣٠١
- مخزون الموتيفات وشرعنة السرقة الأدبية ٣٠٩
- الجميل فنيًّا والسرقة الأدبية: تباين النص المقدس والشعر ٣٢٢
- عزلة التراث: انعدام تأثير فن الشعر لأرسطو ٣٢٨
- فجر عصر جديد ٣٤١
- مراجع الكتاب ٣٤٧
- فهرس المصطلحات ٣٥٥
- المحتوى ٣٨٢

****