جامعة بنغازي – كلية التّربية
مجلة كلية التربية ... العدد الثالث عشر ... أغسطس 2023

الممارسة النقدية ومصادرها الثقافية عند مصطفى ناصف

أ. صالح عوض أحمد حماد
قسم الإعلام – كلية الآداب – جامعة خليج السدرة
s1234567891949@outlook.com

الملخص:

تعالج هذه الورقة العلمية تجربة علمية فذَّة من التجارب النقدية في البيئة المصرية، وتتناول بالسَّبر والتحليل الممارسة النقدية ومصادرها الثقافية عند الناقد الأكاديمي مصطفى ناصف من خلال مبحثين أساسيين، هما: قراءة الشعر العربي، وتجديد البلاغة العربية وقراءة الدرس الأسلوبي، واتبعت الدراسة المنهج التحليلي الوصفي، وتوصَّلت إلى عِدَّة نتائج نقدية، بدأت من النُّقطة التي انتهى منها أستاذه العظيم طه حسين في التشكيك في الشِّعر الجاهلي قبل قراءته وتأويله؛ فقد قرأ ناصف الشِّعر العربي في ضوء الثقافة العربية ومكتسباتها الحضارية، وحارب المناهج التقليدية في تحليل النَّص على نحو لغوي، واستغل قواعد القراءة وآليات التأويل استغلالًا جيدًا، يضيء الجانب المعتم من النَّص، واستأنس بالمنهج الأسطوري في تفكيك رموز النَّص الأساسية، واستنطاق دلالاته البعيدة الغور، واعترض على أفكار الرثَّة التي اعتدَّ بها النقاد العرب القدماء في السَّبر والتحليل؛ كالتكسُّب في الشعر، والأغراض الشِّعرية، ومعيار الصِّدق، وكلها أفكار مستهلكة، تحاكم النَّص الشِّعري محاكمة خارجية، لا صلة لها بعالم النَّص وإمكاناته وأدواته،

وتعصَّب ناصفٌ على النقد الأدبي القديم والبلاغة العربية في آرائه النقدية، وسار على شاكلة الأصوات النقدية المعاصرة في البيئات الأجنبية بدلًا من السَّير على شاكلة الأصوات العربية، ودرس البلاغة العربية في إطار الثقافة والمجتمع دراسة مرموقة، وتجلَّت في كتابه "اللُّغة بين البلاغة والأسلوبية"، وأنكر علم البديع، واقترح أنْ يدرس من خلال مفاتيح أسلوبية أو رموزٍ أساسية، تؤول إلى استنطاق الدلالة الغامضة.

الكلمات الدالة: البلاغة، الدلالة، الشاعر، القراءة، المعنى، المنهج، النَّص، النقد.

Critical practice and its cultural sources according to Mustafa Nassef

Abstract

This scientific paper deals with a unique scientific experience of critical experiences in the Egyptian environment, and deals with probing and analyzing the critical practice and its cultural sources according to the academic critic Mustafa Nassef through two main topics: reading Arabic poetry, renewing Arabic rhetoric and reading the stylistic lesson, and The study followed the descriptive analytical approach, and reached several critical results, starting from the point from which his great teacher Taha Hussein ended in questioning pre-Islamic poetry before reading and interpreting it. He fought against traditional approaches to linguistic analysis of the text, exploited the rules of reading and the mechanisms of interpretation well, illuminating the dark side of the text, and used the mythical approach in deconstructing the basic symbols of the text, interrogating its far-reaching connotations, and objecting to the shabby ideas that Allen used to Nassef was intolerant of ancient literary criticism and Arabic rhetoric in his critical views, and followed the style of contemporary critical voices in foreign environments instead of Arab voices, and studied Arabic rhetoric within the framework

of culture and society in a prestigious study, and was manifested in his book "Language between the camels".

Keywords: rhetoric, semantics, poet, reading, meaning, method, text, criticism.

توطئة:

اشترط النَّقد الأدبي الحديث في بناء شخصية النَّاقد امتلاك الحساسية المرهفة، والثقافة الواسعة، والنَّظرة العميقة في التذوق والتحليل، واستشفاف الظاهرة النقدية أو الرؤية الداخلية النَّص الأدبي في ضَوء المناهج النَّقدية التي تكشف عن مناطق البكارة والقصور، وتستحدث تقاليد أدبية جديدة مستوحاة من روح العصر، وتمتلك سلطة التأثير في المتلقي، والمجتمع، والثقافة.

وإذا تعاملنا مع النَّقد الأدبي بمعناه الحديث؛ فإنَّه نشاط معرفي باذخ، يعبُّ من الثقافات والمعارف على اختلاف أنماطها وأجناسها، ويسير المناهج والنَّظريات في حداثتها وتطوُّرها، وينحاز إلى الخبرة الجمالية والدُّربة في المكاشفة والنَّفاذ إلى دهاليز النَّص الأدبي، ويصمد أمام تجربة صاحبه ويستنفذ كلَّ احتمالاتها.

والنَّقد الأدبي البنَّاء نشاط معرفي خلَّاق، يجنح إلى الريادة في إيصال رسالته التنويرية، ويقترب من صور الشُّمول والكمال في توجُّهاته وجوانب أصالته. هذا النَّقد الذي قال عنه (ستانلي هايمن) Stanley Hyman: "إنَّه استعمال منظَّم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة –غير الأدبية أيضًا– في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب" (هايمن، 1960: 1/ 9).

ويعوِّل النَّقد الأكاديمي على البصيرة النافذة في إصدار الأحكام والتقويمات، وتجاوز الأشواك والعقبات، والاشتغال على ميادين الثقافة والكشف عن أصدائها في دائرة الإبداع، فلا يسرف في حب الحديث تناظرًا مع جِدَّته وحداثته، ولا يتجرَّد من القديم والانفصال عنه تناظرًا مع تقام عهده، ولكنَّه يعبُّ منهما، ويحرص على إقامة صلات عميقة بينهما.

ولعلَّ الخطوة الأولى في دراسة شخصية الناقد الأكاديمي هي الإبانة عن روافده الثقافية، وتفكيك ممارساته النقدية، ورصد تطلُّعاته في كلِّ حقبة تاريخية؛ فهذه الخطوات بمثابة علامات فارقة في الدرس النَّقدي، وحداثة هذا البحث تأتي من صقل تجربة الناقد الأكاديمي مصطفى ناصف (1922 –2004)، وكيف بَلْوَرَ موقفه النَّقدي من التيارات الأدبية الحديثة وَعَبَّدَ التقاليد الفنية الخاصَّة بكل عصر؟، وكيف تجرَّد من ميوله وانسل من ذاتيَّته في إصدار الأحكام النَّقدية؟، وهل نجح في الانفتاح على المناهج النَّقدية الحديثة؟، وهل محَّص القيم الفنية، والجمالية المتداولة؟

ولد الدكتور مصطفى ناصف في سمنود بمحافظة الغربية من الجمهورية المصرية في الثالث من سبتمبر لعام 1922، وحصل على درجة الماجستير من كلية الآداب بجامعة القاهرة عام (1948)، وكانت أطروحته العلمية عن بلاغة عبد القاهر الجرجاني– عرض ونقد وتوجيه، ثم حصل على درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة عين شمس عام (1952)، وكانت أطروحته

العلمية عن البلاغة في الكشّاف للزمخشري مع تحقيق نصٍ له، وبعدهما اشتغل بالسِّلك الأكاديمي أستاذًا في كلية الآداب بجامعة عين شمس، وأثرى المكتبة العربية بثلاثة وعشرين كتابًا نقديًّا (ناصف، 1991: 15– 16).

وتتألَّف هيكلية الدراسة من مبحثين متلاحمين في التأصيل نقدًا ومثاقفة، وهما: حركة تطور الشعر العربي، وتجديد البلاغة العربية وقراءة الدرس الأسلوبي.

المبحث الأول: حركة تطور الشِّعر العربي.

اتسع مجرى نهر الأدب العربي وتنوَّعت أشكاله بتنوُّع الحيوات الاجتماعية والثقافية والفكرية، والسياسية التي دخلت في تكوين هذا الأدب، وأخضع النُّقاد الأدب العربي إلى تقسيمات تاريخية، لم يكن الغرض منها إلا التيسير على المتلقي، واستقراء سمات الأدب وخصوصيَّته في كلِّ حقبة تاريخية.

ولا مُشاحَّة أنَّ الأدب الجاهلي من أكثر الآداب العربية خصوبة وأصالة، ومن ينبوعه الثري تستقي الآداب اللَّاحقة مادَّتها التعبيرية، وتستمدُّ مقوِّماتها الأساسية، ولم يبلغ أدبٌ عربي ما بلغه الأدبُ الجاهلي من الأهمِّية في الدَّرس النقدي؛ فقد ثار شعراء الحركة الشُّعوبية –من أمثال بشَّار بن بُرد، وأبي نواس وغيرهما– في العصر العباسي الأوَّل على التقاليد الفنِّية التي تواترت بين الشُّعراء جيلًا بعد جيل، إلا أنَّهم لم يستطيعوا الخلاص من سطوة الأدب الجاهلي، وهذا يعني أنَّ الأدب الجاهلي محفوفٌ بالعلو والقداسة، ومعينٌ لا يَنْضُب عن العطاء، وعليه كان يعوِّل جماعة شعراء الديوان في تجاربهم النَّقدية.

ويستغرب الباحث (إبراهيم السَّامرائي) من تنظير النَّاقد الأكاديمي مصطفى ناصف للفصل الأول من كتابه "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، ويدَّعي أنَّه "ليس في هذا الفصل شيء يتَّصل بالجديد الذي سعى إليه مصطفى ناصف، إلا إذا نظرنا إلى مادَّة هذا الفصل الثائرة على القديم المتوجِّهة إلى الجديد الذي لما تتَّضح معالمه، ومن هنا كان يصحُّ أنْ يكون –هنا– الفصل شيئاً كثيرًا في مقدِّمة المؤلف" (السامرائي، 2002: 190).

واحتجَّ مصطفى ناصف قبل تحليل نماذج من الشِّعر الجاهلي على لفظ "الجاهلي" نفسها، ويرى أنَّه "لفظٌ إسلامي الطَّابع، وهو يعني –بعبارة أخرى– الاستعداد للغضب والثورة والتمرد، ويكتنفه فكرة الحمق والتعصُّب والنزوات والخروج على النِّظام، وتخلُّف الشُّعور بالارتباط والانتماء. لفظ الجاهلي ينبغي أنْ تقلَّم أظفاره، ومن العسير حقًّا –من الناحية النفسية– أنْ تبدأ دراسة هذا الأدب تحت هذا العنوان، وسوف يؤدِّي بنا –دون أنْ نشعر– إلى نمط من الأفكار نعرفه جميعًا، وسوف يجعل الشِّعر العربي –في ذلك العصر– أكثر المستويات بساطة، وبُعدًا عن التفكير الخصب، والصِّراع العميق" (ناصف، 1982: 46).

ويكرّس الشِّعر الجاهلي تجارب الشُّعراء في تصوير جماليَّات الانتماء للجماعة ثقافيًّا، وفكريًّا، واجتماعيًّا، وانغرس هذا الإيمان في وجدان على نحو لاشعوري، حتَّى صار الشَّاعر نفسه "لا يتصوَّر الفنَّ عملًا فرديًّا؛ بل يتصوُّره نوعًا من النبوغ في تمثُّل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله، وفي الأطلال والنَّاقة والفرس والرحلة يحاول كلُّ مفكِّر أنْ يصنع جزءًا من تمثال مقدَّس يقرُّه ويباركه ضمير المجتمع" (ناصف، 1982: 53- 54).

وكان الشَّاعر الجاهلي يلحُّ على استعاذة الماضي من خلال الوقوف على الأطلال، ولا يستسيغ تذكير المجتمع الجاهلي بحاضره أو مستقبله؛ لأنَّ صناعة الحاضر تأتي من استعادة الماضي، والشَّاعر حريص تنشيط ذاكرة المتلقي وإحيائها من خلال الاستعادة، وكأنَّه يُقاوم فعل النِّسيان، ولا يستدعي هذا الشَّاعر فضاءً شعريًّا -مكانًا جغرافيًّا- محدَّدًا في عملية الاستعادة، وإنما يستدعي فضاءاتٍ مجازيَّة لها امتدادها المرجعي في الواقع المحدود، والبكاء على آثار الدِّيار هو الشُّعلة الوقَّادة التي توقظ في ضمائرنا عددًا لا يُحصى من الذُّكريات، "والبكاء -هنا- ليس حزنًا سلبيًّا عاجزًا، وليس هزيمة أمام الموت؛ فالحياة يمكن أنْ تظلَّ منتصرة، ووظيفة عقل الشَّاعر في هذه الحالة وظيفة إيجابية؛ فهي دعوةٌ غامضة إلى تغيير النَّظر إلى الماضي، أو دعوةٌ إلى مبدأ استمرار الحياة من حيث هي نشاط وفاعلية" (ناصف، 1982: 59- 60).

وقدَّم ناصف تحليلات رائعة لنماذج من الشِّعر الجاهلي من خلال طائفة من الكلمات المفاتيح؛ كالطَّلل، والنَّاقة، والخيل، والمطر...إلخ، واستثمار هذه الكلمات يميط اللِّثام عن المضمر من الشِّعر الجاهلي، ويبدد مغاليقه؛ لأنَّها تدور حول أفكار مبتكرة وسياقات جديدة تعذِّب النَّاقد، وتلحُّ على ذهنه باستحقاق المكاشفة والارتياد، وإعادة قراءة النَّص الشِّعري ثانية وثالثة.

واستغلَّ إمكانات المنهج الأسطوري في تحليل الأبيات الدالَّة وصف الخيل من معلَّقة امرئ القيس، وما الخليل إلا رمزٌ بدائي وتراكمٌ عجيب لصيغ أسطوريَّة، امتاحها الشَّاعر من تراث أسلافه، وساهم باكتشاف معطياتها في إطار بيئته الاجتماعية، وقد تقترب هذه المعطيات من البيئة أو تبتعد عنها بحسب عمق الفضاء الرؤيوي وكثافته في خلق مقابلات دقيقة بين العالم الواقعي المحدود وعالم الشِّعر، تفضي إلى إنتاج دلالات بعيدة الغور، نلمح من خلالها انعكاس البيئة على شخصية الشَّاعر، "والانثروبولوجيا الأدبية تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب لأنماط التعبير التي نشأت قبل ظهوره، مثل: الطقوس، والأساطير، والحكايات الشَّعبية" (سرحان، 1981: 103).

وأحال امرؤ القيس متعلِّقات الخيل إلى السَّيل، ثمَّ وهب الخيل نفسه قوَّة أسطورية، تجتاز البحار وينابيع الماء، وهذه القوَّة الأسطورية من صنيع الشَّاعر وعبقريَّته الفذَّة في التصوير، وهذا يعني أنَّ "امرأ القيس علَّم الشُّعراء كيف يتحدَّثون عن الخيل؟" (ناصف، 1982: 77)، ويبدعون في قصائدهم الشِّعرية، وحظى هذا الإبداع بقبول الرُّواة والنُّقاد معًا.

وأقام امرؤ القيس صِلة شعورية بين الخيل والمطر، "وقد اشتهر الشَّاعر بوصف المطر كما اشتهر بوصف الفرس، وأصبح الفرس والمطر معًا جزأين مترابطين من تفكير واحد، وهذا الترابط ذاع أثره بين الشُّعراء...، فعالم الفرس أشبه بعالم المطر ليس بينهما فرقٌ كبير، ولا نتصوَّر أنَّ من الممكن أنْ يُشرح موضوع الفرس بمعزل عن فكرة تتردَّد فيه ترددًا واضحًا؛ حتَّى تصبح كالمفتاح الذي يساعد على تناول عالم الفرس" (ناصف، 1982: 79)، وفي موضع ثانٍ يقول: "وصف المطر بعد وصف الفرس ذلك يعني أنَّ الفرس والمطر يتداخلان، أو يسبغ الواحد منهما على الآخر، وامرؤ القيس هو الذي علَّم الشُّعراء أنْ يترقَّبوا فيما يسمِّيه الفرس صورة المطر ونزوله" (ناصف، 1982: 80)، ويعاضد النَّاقد تفسيره الأسطورية بما تواتر في معلَّقة الشَّاعر من أصوات متآلفة، تصوغ معاناته الشَّخصية. انظر إلى عجز البيت الشِّعري (القيس، 1969: 20):

كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِهِ كما زَلَّتِ الصَّفْواءُ بالمتَنَزِّلِ

وكذلك انظر إلى الأصوات المشدودة الممدودة المتوتِّرة في عجز البيت (القيس، 1969: 20):

مِسَحٍّ إذا مَا السَّابِحَاتُ على الوَنَى أَثَرْنَ غُبارًا بالكَدِيدِ المرَكَّلِ

ويخلص النَّاقد في تحليله إلى أنَّ "إنزال المطر جهدٌ إنساني مبذول، بحيث لا يقف الإنسان مكتوف اليدين، أو مسلوب النشاط، ينتظر المطر في لحظات مفاجئة لم تخطر له على بال" (ناصف، 1982: 80)، وتصوير الشَّاعر في استجلاء هذه الفكرة تصويرٌ أسطوري، يتَّصف بالغرابة، ويحظى بالقبول عند النَّقاد، و"الطابع الأسطوري هو السِّمة الغائبة على تفكير امرئ القيس، فيما نسمِّيه ببساطة مزرية وصفًا واقعيًّا، وليس ثمَّ تناقض بين فكرة الجهد الإنساني، وفكرة التمثُّل الأسطوري؛ لأنَّ الأسطورة صناعة الإنسان الذي يريد أن يثقِّف العقل، والواقع، والمحدود" (ناصف، 1982: 81).

وأخضع الشَّاعر الجاهلي نصه الشِّعري إلى قِسمة عجيبة، تبدأ استهلالًا بالبكاء على الأطلال، ثمَّ ينتقل من فكرة إلى أخرى انتقالات غريبة، لا تخضع إلى التتابع والتسلسل المنطقي، بقدر ما تخضع إلى الاستطراد، وهذا يعني أنَّ "الشَّاعر الجاهلي لا يسبك خواطره في نار المنطق العقلي، ولكنَّه يعتمد على حركة عقلية أخرى، رائعة، يسمِّيها الباحثون في قسوة باسم (الاستطراد)، والاستطراد هو التفكُّك غير المشروع، أو المناسبة الواهية التي لا تقنع القارئ الذي يأخذ أمور الشِّعر مأخذًا أعمق من المتعة" (ناصف، د. ت: 240– 241)، ومع ذلك لم يقترح ناصف مصطلحًا نقديًّا بديلًا، واستخدم المصطلح نفسه، كما أحسَّ ناصف إحساسًا بليغًا بأنَّ القراءة الأسطورية يُعوَّل عليها في قراءة الجيِّد من الشِّعر واجتناب الرديء؛ ذلك أنَّ الجِدَّة تهب النَّاقد

مقدارًا فسيحًا من التأويل في سبر المفاتيح أو الرموز وكيفيَّات تلقي جمالياتها في قراءة النَّص الشِّعري واكتناه رؤيته الداخلية.

واستعان النَّاقد بالمنهج النَّفسي عند (كارل يونغ) Carl Jung في تفسير الطَّلل عند الشَّاعرين: زهير ابن أبي سُلمى، ولبيد بن أبي ربيعة، وعمد إلى مناطق (اللَّاوعي الجمعي) أو (اللَّاشعور الجمعي) Collective Unconscious في الإبانة عن استجابة الشَّاعر إلى مطالب الجماعة وحاجاتها في مناحي الحياة، وحاول إثبات ذلك من خلال الامتثال إلى التقاليد التي امتاحها الإنسان عن أسلافه الأوائل والاستقاء من نماذجهم العليا (Archetypes) في إغناء التجربة الشِّعرية الشُّعورية.

وقرَّر يونغ أنَّ اللَّاوعي الجمعي هو جُمَّاع تجارب الإنسانية، وقد انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والآباء، وهي –كذلك– رواسب باقية في النَّفس ترجع إلى آلاف السنين، يطلق عليها اسم (النماذج الرئيسية)، وتنعكس في الأساطير والترهات، وقد جرى عليها بعض التغيير نتيجة لارتفاعها إلى مستوى الشُّعور، والفنان الأصيل يطَّلع عليها بالحَدْس؛ فلا يلبث أنْ يسقطها في رموز (سويف، 1951: 188– 190).

نستمع إلى النَّاقد في تفسير رمز الطَّلل: "ليس هذا الفن ضربًا من الشُّعور الفردي الذي يُعَوَّل في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء، وإنما نحن إزاء ضرب من الطقوس، أو الشعائر التي يؤدِّيها المجتمع، أو تصدر عن عقل جماعي –إنْ صحَّ التعبير– لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية، والحق أنَّ الشِّعر الجاهلي –كلَّه– يوشك أنْ يكون على هذا النَّحو...، والذي يلفت النَّظر أنَّ فن الأطلال كغيره من فنون الشِّعر العربي في العصر الجاهلي ينبع من إلزام اجتماعي؛ فالشَّاعر من حيث هو فنان يوشك أنْ يكون ملتزمًا، ويأتيه هذا الالتزام من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا، وكل نابغة في العصر القديم يشعر أنَّ المجتمع يوجِّه أفكاره إلى حيث يريد، ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أنَّ الأطلال –والشِّعر الجاهلي كلَّه– يثير التأمل في معنى الانتماء وسُلْطان اللَّاشعور الجمعي؛ فالشَّاعر الجاهلي لا يتصوَّر الفن عملًا فرديًّا، بل يتصوره نوعًا من النبوغ في تمثُّل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله" (ناصف، 1982: 53– 54).

وفهم إبراهيم السَّامرائي (السامرائي، 2002: 170) معنى الالتزام بتقاليد المجتمع في تجربة الشَّاعر الجاهلي فهمًا خاطئًا من الناحية المنهجيَّة؛ لأنَّ النَّاقد امتاح من المنهج النَّفسي في التحليل، ولم يمتاح من النَّقد الجمالي، ثم إذا كانت منهجية الناقد في هذا الفصل من كتاب "قراءة ثانية لشعرنا القديم" منهجية نفسية، فلا يعني ذلك أنْ يتقيَّد بالمنهج الجمالي الذي كان عليه سابقًا في كتابه "دراسة الأدب العربي"؟، لأنَّ النصوص هي التي تفرض على النُّقاد اختيار منهج من المناهج النقدية.

ويلفت النَّاقد (إبراهيم عبد الرحمن محمد) إلى أثر نوعيَّة المنهج في تفسير الشِّعر الجاهلي، يقول: إنَّ عز الدين إسماعيل ومصطفى ناصف يصدران عن منهج واحد هو المنهج النفسي، ولكنَّهما يختلفان في نوعية هذا المنهج الواحد؛ فقد صدر كلٌّ منهما عن اتجاه بعينه من اتجاهاته المتباينة؛ فالدُّكتور عز الدين [في كتابه "التفسير النَّفسي للأدب"] يصدر في تفسير (المقدِّمة الغزلية) عن نظرة فرويدية، في حين يصدر الدكتور ناصف، عن منهج يونغ فيما يعرف باللَّاوعي الجمعي، وبينما يرى عز الدين أنَّ هذه المقدمة الغزلية تعبيرٌ ذاتي، أو هي، كما يقول، الجزء الذاتي الوحيد في القصيدة؛ فإنَّ الدكتور مصطفى ناصف، يذهب إلى إنكار الذاتية، ويراها تعبيرًا عن لا شعور غَيْري هو لاشعور الجماعة التي كان يعيش بينها هذا الشَّاعر أو ذاك" (محمد، 1981: 119).

وبعد البكاء على الأطلال واجترار سوالف الأيام الخالية، يشرع الشَّاعر باستغلال تقنية الوصف في التعبير عن فرسه أو ناقته، حتَّى أصبح الوصف في الشِّعر الجاهلي موضوعًا شائعًا، ولعلَّ كثافة التعبير والأبعاد الجمالية والفنية التي اكتسبهما الفرس والنَّاقة سببين مباشرين يعكسان هذا الشُّيوع.

ووضع (ابن سلَّام الجُمحي) (ت 231هـ) وأقرانه من النُّقاد الشُّعراء في طبقات أو منازل سخَّروها في سبيل الموازنة بينهم اجتماعيًّا، وعصريًّا، ونقديًّا، وكان الاهتمام بالموازنات الشِّعرية بديلًا عن التحليلات النقدية؛ لأنَّ رؤية الناقد تنحاز إلى المفاضلة بين الشُّعراء بناء على مقاييس نقدية محدَّدة سابقًا، "ولم يخطر لأحد من النُّقاد أنَّ الشَّاعر إنسان يعيش فيما يشبه التوتر بينه وبين المجتمع، وأنَّ مظاهر الاستجابة إلى تقاليد المدح والرضا والتفاهم ينبغي ألا تذهب بنا بعيدًا" (ناصف، د. ت: 120).

وإذا كان للقدماء ظروفهم الاجتماعية في القول الشِّعري؛ فإنَّنا نرفض إخضاع هذا القول إلى قالبٍ ما في المنهج الاجتماعي، ولا بُدَّ أنْ يَدْرس النَّاقد الجانب الاجتماعي من خلال النَّص وملابساته الواقعية، لا من خلال نظرة المجتمع إليه، ورأى بعض الدراسين أنَّ الشِّعر العربي عجز عن تصوير الحياة الاجتماعية، وهذا ضربٌ من اللَّغط في فهم الشِّعر، وأعدَّ الأستاذ أحمد أمين هذا التقصير جناية على الأدب الجاهلي، ويدحض هذا الرأي بالحُجَّة قائلًا: "وأنت إذا نظرت إلى اللُّغة العربية والأدب العربي في ذلك العهد رأيته نتيجة طبيعية لتلك الحياة، وصورة صادقة لهذه البيئة، فألفاظ اللُّغة مثلًا في منتهى السعة والدقة إذا كان الشيء الموضوع له اللَّفظ من ضروريات الحياة في المعيشة البدوية، وهي قليلة غير دقيقة فيما ليس كذلك، فالإبل هي عماد الحياة البدوية، هي خير مأكلهم ومشربهم وملبسهم ومركبهم؛ فحياة العرب في الصحراء تكاد تكون مستحيلة لولا فضل الجمل، من أجل هذا ملئت اللُّغة العربية بالإبل، فلم يترك العرب صغيرة ولا كبيرة ممَّا يتعلَّق بها إلا وضعوا لها اللَّفظ أو الألفاظ.." (أمين، 1928: 1/ 55) (ناصف، د. ت: 104).

وتناول طه حسين (حسين، د.ت: 34- 37) صلة الشَّاعر العربي -سواء أكان قديمًا أم حديثًا-بالمجتمع العربي الذي يعيش فيه، وتوصَّل إلى أنَّ وجود صلات حميمة بين الشَّاعر والمجتمع، وبين الشَّاعر وحياته الاجتماعية القائمة، ومنطق الدُّكتور سليمٌ في التحليل، ولا يَفرض على الشِّعر مطالب الماركسيين التي تؤمن بأنَّ الشِّعر يتبلور في كلِّ حقبة تاريخية من حاجات اقتصادية واجتماعية، وثقافية، وسياسية تلحُّ على وجدان الشَّاعر، وتحظى بالقبول.

وتوارث شعراء الكلاسيكية الجديد في البيئة بالمصرية -من أمثال محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم- التقاليد الفنِّية للقصيدة العربية عن أسلافهم القدماء، ولم يخرجوا عن طوعها في دائرة الإبداع، وكأنَّ الكلاسيكية الجديدة إعادة تدوير للكلاسيكيَّة القديمة، وتجديد مواريثها وإضافة مكتسبات حضارية إليها.

والمناسبة في الشِّعر الكلاسيكي الجديد هي نواة القصيدة العمودية ومحتواها الفكري الذي تأثَّر بحادثة من الحوادث الواقعية أو التاريخية، وكان أحمد شوقي من الشعراء الكلاسيكيين الذين تناولوا هذه الظاهرة، وليس من اللَّباقة الاجتماعية أنْ يقول محمد حسين هيكل -في مقدِّمة الشوقيات- عن قصائد شوقي في المناسبات: "هي القصائد التي ملك موضوعها شوقي فأنساه نفسه بما في هذا الموضوع من لذَّة ومتاع وما أفاضه على شاعريته من وحي وإلهام" (شوقي، 1953: 1/ 15)، مع أنَّ الشَّطر الأعظم من قصائد شوقي ينمُّ عن عبقريَّة فذَّة في التعبير، تستند إلى خبرات جمالية، وتكشف عن تفاعل خصب وانسجام مع قضايا الحياة الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والفكرية في عصره آنذاك.

والمناسبة سبيل الشَّاعر إلى بثِّ تجاربه الإنسانية ونقل عدواها إلى الملتقي؛ فشوقي إنسان حكيمٌ في استخراج المضمر من أعماق روحه، وما زالت قصائده تحظى بحفاوة وقبول عند المتلقي عندما تتبادر إلى ذهنه مناسبة دينية، أو نغمة موسيقيَّة خلجت بها أنفاس المطربة المصرية أمِّ كلثوم.

وتعامل ناصف مع المناسبة على عتبة نصيَّة من عتبات العنونة، تؤدِّي وظيفة إغرائية، فيقول: "المناسبة لا تعدو أنْ تكون عنوانًا، والعنوان لا يصوِّر نشاط القصيدة، والعنوان أو المناسبة تغري القارئ المتعجِّل بأنْ يقرأ القصيدة؛ فإذا قرأها عدل عن المناسبة، ونسيها نسيانًا يوشك أنْ يكون تامًا، لقد علَّم شوقي الجمهور ألا ينساق وراء الاعتبارات الصُّحفية، والتغيُّرات اليومية، والأحكام العاجلة، علَّمه أنْ يكبر على المناسبة، علَّمه أنَّ تيَّار التغيُّر يجب أنْ يُدفع، علَّمه شيئًا غير قليل من القصد والأناة، والتعمق، ومجاوزة السَّطح البرَّاق، علَّمه ألَّا يضيِّع شخصيته في خبر، علَّمه الفرق بين الخبر والثقافة" (ناصف، 2000: 228).

وعني الاتجاه الرومانسي عند مدرسة الديوان في البيئة المصرية بالمقاييس النَّقدية التي استطاعت أنْ تبلور آراءها وتوجُّهاتها في التمرُّد على الكلاسيكية الجديدة، وتهشيم مصطلحاتها

التي تستقي روافدها من تراثنا العربي، ولعل عباس محمود العقاد كان الفارس الأوَّل الذي تمرَّد على وحدة البيت في النتاج الشعري الكلاسيكي، واستعاض عنه بمصطلح بديل، يعكس حركة الواقع الخارجي المحدود، ويفي بمقومات التجربة الشِّعرية الشُّعورية، وتطلُّعاتها الدائبة إلى التغيير والتطوير ومجاراة الآداب الأخرى في البيئات الأوروبية، وكان العقاد يؤمن بأنَّ الثورة على مصطلح وحدة البيت عند الكلاسيكيين الجدد لا تعني الثورة على الأصول النَّقدية القديمة التي أطَّر لها النُّقاد ردحًا من الزَّمن. إنَّه يؤمن بأنَّ وحدة البيت لا تلامس وترًا من أوتار الشَّاعر الرومانسي، ولا تقوى على استبطان إحساساته الحبيسة التي تمتدُّ أبياتٍ أو تستغرق قصيدة بعينها، واستقى هذا الإيمان من مصادر الاتجاه الرومانسي الانجليزي تحديدًا، واعترف بذلك قائلًا: إنَّ "العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه، وبهذا الاسترسال خرج عن سُنَّة الناظمين الذين جعلوا البيت وحدة النَّظم، وجعلوا القصيدة أبياتًا متفرقة يضمها سمط واحد، قلَّ أنْ يطرَّد فيه المعنى إلى عدة أبيات وقلَّ أنْ يتوالى فيه النَّسق تواليًا يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير؛ فخالف ابن الرومي هذه السُّنَّة وجعل القصيدة كُلًّا واحدًا لا يتمُّ إلا بتمام المعنى الذي أراده على النَّحو الذي نحاه، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض، ولا تنتهي حتى ينتهي مُؤدَّاها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو خسر في ذلك اللَّفظ والفصاحة" (العقاد، د. ت : 272).

ونظر العقاد إلى القصيدة العربية على أنَّها بناء فنِّي متجانس، يوافق بين الموقف الشُّعوري وشبكة العلاقات في السياق، ويخلو من الصُّدوع التي تنتهك جماليات النَّظم والتأليف، وعاب العقاد التفكيك الذي يعتور قصيدة رثاء "مصطفى كامل باشا" للشَّاعر الكلاسيكي الكبير أحمد شوقي، مطلعها (شوقي، 1953: 3/ 157):

المَشْـــــــرقانِ عليـــــــكَ يَنْتحِبـــــــانِ قاصـــــــيهما فـــــــي مـــــــأتَمٍ والـــــــدَّاني

وتعاني قصيدة شوقي من فجوات عضوية، تقتل المعنى، فهي أشبه بما يقول العقاد "كومة الرَّمل التي يسمِّيها شوقي قصيدة في رثاء مصطفى كامل، نسأل مَنْ يشاء أنْ يضعها على أي وضع، فهل يراها تعود إلَّا كومة رمل كما كانت؟، وهل فيها من البناء إلَّا أحقاف خلت من هندسة تختل؟، ومن مزايا تنسلخ، ومن بناء ينقضُّ، ومن روح سارية ينقطع اطرادها أو يختلف مجراها" (العقاد، 1997: 132)، وعكف العقاد على ترتيب القصيدة على نحو عضوي، يتجلى فيه المعنى، لكنَّه لم يخرج عن مفهوم الوحدة العضوية عند أسلافه النُّقاد من أمثال أبي علي الحاتمي (ت 388هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (ت 474 هـ).

وتطوَّرت الرؤية النَّقدية عند عبد الرحمن شكري، وحرص على إيجاد خيوط شعورية بين وحدتي القصيدة: العضوية والموضوعية، ولم يكن هذا التفكير غريبًا على أسلافنا من النُّقاد، ولا

بعيدًا عن الحركة النَّقدية في البيئات العربية؛ فقد فتح بصائر النُّقاد أمام آفاق جديدة من الإبداع، تنتظر السَّبر والاكتناه. وتصدَّر النَّاقد الأكاديمي مصطفى ناصفٌ بآرائه التنويرية السَّاحة النَّقدية، ولم ينظر إلى مدرسة الديوان على أنَّها حركة شعرية جديدة، استطاعت أنْ تغزو البيئة المصرية وتهدم مبادئ الكلاسيكية الجديدة، ولكنَّه نظر إلى هذه المدرسة نظرة عميقة من خلال توجُّهاتها النقدية.

ولم يعبَّ ناصف من أفكار مدرسة الديوان في بلورة رؤيته النَّقدية، بقدر ما كان يعبُّ من ثقافته في سبر الوحدة النَّفسية التي تغلغلت في أروقة الشِّعر العربي، ولا تخضع هذه الوحدة إلى الروابط المنطقية في النَّص الشِّعري، بل تخضع إلى كثافة الشُّعور الذي يُلقي على الفكرة الذِّهنية المجرَّدة هالة من القداسة والجمال.

واعتمد على ظاهرة الرمز في دحض قضيَّة الأغراض الشِّعرية التي تلاشى تأثيرها مع تقادم الزَّمن، وتزاحم المدارس الشِّعرية الحديثة وتنوُّع مذاهبها، وتعدُّد أصولها الثقافية والمعرفية، كما دحض الخرافات التي تعلَّقت بوحدة النَّص، وأخذ يدرس النَّص في ضَوء المنهج الجمالي ويطبِّق خطواته في كتابه النقدي "دراسة الأدب العربي" خطوةً تلو الأخرى:

الخطوة الأولى: إفراغ النَّص من أيَّة قيمة عاطفية (ناصف، د. ت: 19).

الخطوة الثانية: عزل النَّص الشِّعري عن مؤلِّفه المنتج (ناصف، د. ت: 144- 145).

الخطوة الثالثة: عزل النَّص الشِّعري عن ملابساته التاريخية، وبيئته الاجتماعية، وظروف عصره السائدة (ناصف، د. ت: 95- 97).

وانتشر المنهج الجمالي في الستينات والسبعينيات من القرن الماضي انتشارًا واسعًا، ولم يكن ناصفٌ وحده من دعاة هذا المنهج في البيئة المصرية؛ فقد وقف إلى جانبه رشاد رشدي في كتابه "ما هو الأدب" (1971)، وطبَّق الفكرة الأخيرة تطبيقًا ثريًّا، يؤمن بأنَّ العمل الأدبي كيانٌ مستقلٌّ، يستقي رؤيته من مكوِّناته الداخلية، ولا يخضع في الاختبار والتحليل إلى المضامين الاجتماعية، والنَّفسية، والأخلاقية.

وامتاح ناصفٌ المنهج الجمالي من الأصول الانجليزية، وبخاصَّة (ت. س. إليوت) T. S. Eltot (1888 -1965) في كتابه "مقالات مختارة The Sacred Wood"، وكذلك النُّقاد الجدد New Criticism الذين اتفقوا معه في الرأي، وكان الأول يقول: "إنَّ العمل الفني لا يستطيع إلا أنْ يكون صورة لنفسه، ومن ثمَّ فإنَّه غير قادر على أنْ يحمل إلينا شيئًا من خارج هذه النَّفس...، وإنَّه لو بلغت معارفنا عن شكسبير ما يملأ مكتبة بأكملها، لما كان في ذلك ما يعيننا على فهم أشعاره، وإدراك قيمتها، على نحو ما يساعدنا على هذا الفهم دراستنا لأسلوبه الفني وعبقريته الخلَّاقة" (محمد، 1981: 108)، وما لبث أنْ أدرك إخفاقات هذا المنهج، فعدل عن رأيه لاحقًا.

وأفرط الناقد مصطفى ناصف في استعمال النقد الجديد، واقتنع بكلِّ ما يصدر عن ريتشارد من مقولات جمالية تضيء النَّص الشِّعري من الدَّاخل، وآمن بهذه المقولات بدلًا من غربتها واختبار نجاعتها في التحليل والتقويم النقديين، فوقع في مآزق كثيرة أشار إليها النَّاقد محمد النويهي (النويهي، 1966: 7– 9)، وكذلك الناقد إبراهيم عبد الرحمن محمد حينما قال: "ولعل أخطر ما ينبغي أنْ نلتفت إليه في النقد الجمالي هو أنَّه لا يأبه بالمقومات الفنية للنص قَدْر اهتمامه بأفكاره ومعانيه الفلسفية" (محمد، 2000: 130– 131).

وما يهمُّنا في هذا السياق هو اتخاذ الرَّمز مفتاحًا في الولوج إلى أعماق النَّص واكتناه معانيه البعيدة الغور، يقول ناصف: "يجب أنْ نعتمد على مفهوم الرمز من أجل دحض فكرة الأغراض، ودحض السخافات المتعلِّقة بوحدة القصيدة، وبدلًا من أنْ يُدرس الشِّعر العربي دراسة أغراض علينا أنْ ندرسه دراسة رموز؛ فالرموز في الشعر ليست بناتٍ حديثةَ الميلاد، وليست هناك طريقة واحدة أو طريقة مفضَّلة للانتفاع بها" (ناصف، 1981: 131)، ثمَّ استشهد قصيدة للشَّاعر الجاهلي امري القيس، ومطلعها (القيس، 1969: 27):

أَلا عِـمْ صـباحًا أَيُّهـا الطَّلَـلُ البـالي وهـل يَعِمَـنْ مَـنْ كـان فـي العُصُـرِ الخـالِي

ورمز الماء بمثابة مفتاح جوهري أعان النَّاقد على تحليل النَّص وتفكيك مكوناته الداخلية، وهذا المفتاح الأسلوبي استطاع أنْ يبلور رؤيته الشَّاعر ويصقل فكرته الذهنية، يقول ناصف: "إذا نحن أدركنا القصيدة على رمز الماء بدت متماسكة رائعة التماسك، وبدت أعمق وأجمل ممَّا نتصوَّر لأوَّل وهلة ونحن نقرؤها قراءة أغراض ومقدِّمات وما إلى ذلك من السُّخف، هذا الماء هو الذي أهلك الديار، وهو الذي طهَّر بدن المعشوقة، وملأها حياة، من أجل ذلك نستطيع أنْ نقول: إنَّنا أمام رمز الهلاك والحياة، والماء يحيي ويميت، لقد أهلك الديار وأحيا صاحبته" (ناصف، 1981: 133).

ثمَّ شرع في تفكيك النَّص من خلال ثنائية الهلاك والحياة البنائية، وما يصاحبها من تفكير الأسطوري تجلَّى في الربط بين صورتي: الأسحم الهطَّال، وأنياب الأغوال في تعبير الشَّاعر، وبعد هذا التحليل انتقل الناقد إلى موضوعات أخرى تتعلَّق بالرَّمز، بدلًا من أنْ يقدِّم نماذج شعرية من تراثنا العربي، تستحق السَّبر والتطبيق.

وعمد ناصف قراءته للنَّص الشِّعري على إشعاعات المذهب الرمزي في البيئات الأوروبية التي تعتمد على كثافة الإحساسات وطغيان الشُّعور النَّفسي في التعبير بدلًا من الروابط المنطقية، فالنَّص الشِّعري ليس إلا وحدةً نفسية شاملة، ومتكاملة، ثمَّ إنَّ إفادتهم من الروابط المنطقية تخدم مقصدًا أسلوبيًّا من مقاصد النَّص، ينشأ عن "إثارة عنصر المفاجأة، رغبة في تقوية جانب الإيحاء؛

إذْ إنَّ إثارةَ صورةٍ مختلفة، وتقريبها للذهن في وقت معًا، من أسباب خلق حالة نفسية خاصَّة، تتولَّد من تراسل المشاعر المختلفة" (هلال، 2005: 379).

ولم يكن خيال الشَّاعر الجاهلي امرئ القيس خيالًا أسطوريًّا، ولم تكن طرائق تفكيره الشِّعرية موغلةً في الصَّرامة والتعقيد، ولم تكن قوَّة الشُّعور عنده أعلى وأسمى من قوَّة الواقع المحدود الذي يجتهد على مباغته في النَّص من خلال رمز الماء، فهذا الشَّاعر بانسياب أفكاره وبساطة تعبيراته الشِّعرية ظلَّ نقيًّا من شوائب الحركة الرَّمزية، وظلَّ بعيدًا عن المذاهب الأدبية الكبرى التي تشهدها الحركة النَّقدية الحديثة، ورمزٌ الماء في الشِّعر الجاهلي رمزٌ ثريٌّ، لكنَّه بسيط، ولا يصل إلى مستويات التجريد أو التعقيد عند الرَّمزيين المحدثين، ولهذا، لا أظنُّ أنَّ تحليل ناصف يتطابق مع النصوص الجاهلية قاطبة. إنَّ هذا التحليل –كما يقول عدنان حسين قاسم– "لا يعدو أنْ يكون تعليلًا لوضع قائم أكثر منه ارتباطًا وإيمانًا بفكرة الوحدة في الشعر العربي القديم" (قاسم، 2006: 236).

وانتقل ناصف إلى حركة البديع في تراثنا البلاغي نقلة غريبة، وربط البديعيات بالرَّمز، فلا يصحُّ أنْ نتناول الطِّباق أو المقابلة على أنَّهما لونان بديعيَّان قائمان على بنية التضاد الجوهري في النَّص الشِّعري؛ بل على أساس أنَّ الألفاظ المتطابقة أو المتقابلة رموزٌ قارَّة في النَّص تشيع طاقاتها الإيحائية البِكر، واستشهد ببعض النَّماذج الشِّعرية التي تُضارع تفكيره النَّقدي، إلا أنَّ تحليله الاستاطيقي ظل غريبًا، ولا يمدُّ المتلقي بالنتائج النقدية الصادقة.

وكان ناصف مشدودًا إلى فكرة الرمز في أدب الديوانيين، وبخاصَّة إبراهيم المازني، وألَّف كتابًا عن "رمز الطِّفل في أدب المازني" هضم مشكلاته الوجودية والفكرية والثقافية والاجتماعية، وانصهر في كثيرٍ من أحداثه القصصية والروائية، فلم يكن الطفل تعبيرًا عن إشراق الحياة وميلادها على نحو جديد، يستقي إشعاعاته من التجربة الشُّعورية، وإنَّما كان –أيضًا– تعبيرًا عن الموت الذي يتصادم مع ذاكرة الشَّخصية سواء أكانت قصصية أو روائية، ويفترس تطلُّعاتها المستقبلية، وتوصَّل في هذا الكتاب إلى استنتاجات نقدية فذَّة عن نثر المازني، تروق للمتلقي:

أولًا– إنَّ المازني قصد إلى النَّقد الصَّامت للتجربة العامة...، وعبارة النقد الصَّامت عبارة مهمة؛ لأنَّ الكاتب لا يحب أنْ يتورَّط في البلاغة، ولا يحب أنْ يتحدَّث إلى الجمهور، ولا يتشبَّث – على الإجمال– بمعنى المناقشة، وموقف الكاتب هنا حافل بالمفارقة، إنَّه يحقق وحدته إلى جانب صلته، والكاتب هنا ثائر على البلاغة؛ لأنَّها خادم ثانوي للمنطق، وكتاباته في ظاهر أمرها قد تكون متقطِّعة، متوثبة، سطحية، ولكن لها نظامًا أدق من نظام العقل أو الوعي في التماسك والترابط والعمق، ويسيطر على هذا النَّوع التآلف، على حين يسيطر في البلاغة التعليم والتوجيه...، وأعتقد أنَّ المازني أرسى دعائم هذا المعنى الجوهري الحديث" (ناصف، 1965: 293– 294).

ثانيًا– لقد ثار المازني في نثره الفنِّي على الوحدة العضوية التي قصد إليها كُتَّاب جيله آنذاك، واكتفى "بجمال الكل، والنسب المختلفة، والأبعاد المعيَّنة التي ينشأ منها هذا الكل، نثر يقوم على القوة الجمعية لا على قوة عبارات وفقرات خاصَّة، وبذلك استطاع المازني أنْ يحبب إلينا فن التحدث والتعبير عن أشياء لا يستطيع الإنسان التعبير عنها بصوت مرتفع" (ناصف، 1965: 294– 295).

ثالثًا: إنَّ رمز الطفل في أدب المازني معناه مستقلٌّ عن معنى الطفولة التي حُرمها المازني الإنسان، وإذا نظرنا إلى أدب المازني على أنَّه مجرَّد تعويض خيالي عمَّا لم يجده في صغره؛ فقد أخطأنا فيما أتوهَّم قراءة المازني...، إنَّنا لا ننكر أنَّ ثمَّ صلة بين ظروف الأديب وعمله، ولكنَّها ليست صلة مباشرة" (ناصف، 1965: 326).

ويعود ناصف ثانية إلى أدب المازني في الفصل الأول من كتابه "اللُّغة والبلاغة والميلاد الجديد"، ويعيد تكراره أفكاره النَّقدية سلفًا، ويُضيف إليها بعض الأفكار في أطرٍ محدودة، الفكرة الأولى أنَّ النثر الفني عند المازني هو ثمرة الثقافة الانجليزية (ناصف، 1992: 26)، ولا غبار على تلك الفِكرة، وكنت آمل من ناصفٍ أنْ يكشف عن المؤثرات الأجنبية التي لها دورٌ فاعل في تكوين شخصيته الأدبية، لكنَّه لم يفعل، وأدنى هذه المؤثرات امتاح نظرية الشعر الرومانسي الانجليزي عند (صموئيل تايلور كوليردج) Samuel Taylor Coleridge (1772 –1834)، و(وليم وردزورث) William Wordsworth (1770 –1850)، فضلًا عن آراء (وليم هازلت) William Hazlitt (1778 –1830).

وأمَّا الفكرة الثانية؛ فهي أنَّ إبراهيم المازني أديب ساخطٌ على أدوات المنطق وقوالب النَّحو الجامدة التي تسيطر على عقل الأديب، وتغتال بهاء أفكاره، وتحدُّ من نُضج عاطفته الجياشة، وتُضْعِف وتره الشُّعوري إبَّان الهجوم على النَّثر الفنِّي عند الأديب الكلاسيكي: مصطفى المنفلوطي، وكيف استطاعت بعض التراكيب النَّحوية أنْ تعوق سيرورة أفكاره؟، وبخاصَّة مسألة المفعول المطلق.

بَيْدَ أنَّ المازني يؤمن بأنَّ العاطفة سبيل الأديب إلى إبداع الفكرة وتشكيلها تشكيلًا جماليًّا، محاطًا بهالة من المشاعر والإحساسات، ولا بأس أنْ يعبُّ الأديب ألفاظًا عاميَّة، تخلو من السُّوقية والابتذال في تصوير مناطق الخفَّة والرشاقة والحيوية، والتعبير عن دقائق التجربة الشُّعورية التي تخفق مقاييس الفصاحة في نقل عدواها إلى الملتقي، وكان ينظر المازني إلى اللُّغة نظرة بعيدة، في ضَوء ما يسمِّيه (تربية الروح) (ناصف، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، 1992، صفحة 47)، ثم يستشهد على ذلك ناصف بجماليات الإهداء في كتاب المازني الموسوم: "في الطريق" (المازني، 1953: 7– 10)، وأحسب أنَّ هذا الاستشهاد سدَّد موقف ناصف النَّقدي، لكنِّي أجد تقاربًا بين مصطلح تربية الروح عند ناصف، والنِّظام الروحي عند إليوت حينما انتقد موعظ (دُنْ) الشَّائعة في

الأدب الانجليزي بأنَّ دوافع صاحبها غير خالصة، وتفتقر إلى النظام الروحي (هايمن، 1960: 1/ 9).

وللعقاد تجربة خاصَّة مع طرائق اللُّغة والتوصيل، تقترب إلى شيء كبير من تجارب النُّقاد الجدد؛ إذْ "تُطْلَق تسمية (النقد الجديد) New Criticism عادة على النظرية والنقد الأدبيين اللذين بدءَا يعمل آي. إ. رتشاردز، وت. س. إليوت في انجلترا قبل الحرب، والذي تابعه في الولايات المتحدة نقاد مثل جون كور رانسم، وك. ويمساط، وكلينث بروكس، وألن تيت في الأربعينات والخمسينات والستينات (روبي، 1992: 122).

واستضاء ناصف بتجربة العقاد في التحليل ويفيد من أبعادها وتحوُّلاتها في تطوير تكوينه النَّقدي، فيقول: إنَّ العقاد دعا إلى ربط الكلمة بالموقف الإنساني، وَوَصَلَ الاهتمام باللُّغة بثقافة تتطلَّع إلى النَّهضة والثورة على البلاغة القديمة، ونادى بقراءة ثانية للشِّعر العربي (ناصف، 1992: 51- 93)، وعلى شاكلته افتتن ناصفٌ بالنَّشاط اللُّغوين وكان ثائرًا على البلاغة بأثوابها القديمة، واستمدَّ نجاعة استنتاجاته من النُّقاد الجدد، وسنتحدَّث عن ذلك في المبحثين القادمين.

ودعا الشَّاعر المهجري ميخائيل نعيمه إلى استخدام اللُّغة الإيحائية التي تهمس بالمعنى، ولا تبوح عنه جهرًا في نبرات خطابية، تقرع أذن المتلقي ولا ينفعل مع أصدائها، واصطلح الناقد محمد مندور (الأدب المهموس) على الأدب المهجري، وتساعد هذا المصطلح النَّقدي في إعادة صوغ مفهوم الشِّعر وتوجيهه نحو استيعاب الحياة الاجتماعية، والثقافية، والفكرية بعد الحرب العالمية الأولى، فيقول: "نريد أدبًا مهموسًا أليفًا إنسانيًّا...، والهمس في الشعر ليس معناه الضَّعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجًا من أعماق نفسه في نغمات حارَّة، ولكنَّه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذْ تبتعد عنه النَّفس، عن الصدق، عن الدنو من القلوب، والهمس ليس معناه الارتجال فيتغنَّى الطَّبع في غير جهد ولا إحكام صناعة، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللُّغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها ممَّا تجد، وهذا في الغالب لا يكون من الشَّاعر عن وعي بما يفعل، وإنما هو غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد، والهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشِّعر على المشاعر الشَّخصية، فالأديب الإنساني يحدِّثك عن أي شيء يهمس به، فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمتُّ إليك بسبب" (مندور، 1988: 77).

ولقد ثار المهجريون في لغاتهم المهموسة على النبرات الخطابية التي لا تلهب حماسة المتلقي وتبثُّ وجدانه الحميَّة والشَّجاعة، وزعم ناصف أنَّ الخطابية قد توحي بالنِّفاق، والتعويض عن القوة المتماسكة الحقيقية، وقد تقترن بالعواطف المبعثرة المبددة، والجرأة في تناول حقائق الأنفس والأشياء، وضيعة المغزى الروحي للثقافة، فضلًا عن أنَّها لا تلائم حياة أهم صفاتها الاهتمام بصغائر الأشياء وفتات الناس، الاهتمام الذي تتجلَّى مظاهره في التكوين السياسي

والاجتماعي والأخلاقي، وأصبح الهمس تعبيرًا استعاريًّا عن التأمل واكتمال الخبرة، وكانت أداة الحث والتنبيه والجسارة" (ناصف، 1981: 211– 212).

ولقد حملت اللُّغة الإيحائية أعباء التجديد والتحديث في مسيرة الأدب العربي، وعكفت المدارس الشِّعرية المتلاحقة على تطوير هذه اللُّغة ورسم تحوُّلات دلالية هائلة، توافق تطوُّر الآلة النَّاقدة ونضارتها، وخاصم مصطفى ناصف النقد الشكلي عند الروس في اكتناه لغة الشِّعر العربي الحديث؛ لأنَّ هذا النَّقد يسبر سطوح النُّصوص، ويتغاضى عن بطونها، واكتفى بالنَّقد اللُّغوي الاستاطيقي في تأويل النَّص ومساءلته، وكثيرًا ما يلحُّ على الأسئلة في القراءة والبحث عن المضمر أو الغائب من النَّص، وكان يصبو إلى التخفيف من موجة الحِدَّة والصَّرامة في التحليل، وعُني بنقل استجابة المتلقي وتوجيهها من خلال بعض الضَّوابط والمكوِّنات الدَّاخلية للنَّص. استمع إلى الشَّاعر سعدي يوسف:

آهِ، أيَّتها السِّيدةْ
كيف تقضين عمرَكِ، هذا الجميلْ
تحت حبل الغسيلْ؟
آهِ، أيتها السيِّدةْ
كم أرى في الصباح حِبالَكِ
بل كم أرى في المساء حبالكِ
أنتِ الجميلةُ
أنتِ
يداكِ، اليدانْ
صاعدتان
وهابطتان
أبدًا، تحتَ حبلِ الغسيلْ...
آه، أيَّتها السيِّدةْ
أيّ عمرٍ سنقطعُ تحتَ حبلِ الغسيل؟
أم ترانا سنقطعُ حبلَ الغسيل؟
آهِ، أيَّتها السيدةْ... (يوسف، 2014: 3/ 355)

على أنَّ "حبل الغسيل" هو المفتاح الأسلوبي للولوج إلى باطن النَّص، ويمكن أنْ يكون – كما يقول ناصف– "حبل التعاقد بين الفرد والمجتمع، هذا التعاقد المقصول بدليل الإشارة المتكررة إلى حبل الغسيل، يستطيع قارئ مشغول ببعض القضايا أنْ يزعم أنَّ القصيدة لا تخلو من الإثارة، لكنَّ القراءة عمل مرتاب، وحبل الغسيل لا يمكن أنْ يختصر في شيء واحد، ومن الممكن أنْ

يحمل لونًا من المغامرة العقلية، وبعبارة أخرى: حبل الغسيل له ظاهر مناوئ وله باطن، وحبل الغسيل إنْ أثارَ معنى الانتهاك أثارَ مع ذلك شيئًا يشبه الحرية وكسر السُّلطة، وذلك المفهوم الذي حيَّر الشُّعراء المعاصرين" (ناصف، 2000: 151- 152).

ويتكلَّم النَّص لغته الخاصَّة التي تناوئ فكرة السُّلطة، وتئن من سياطها إبَّان التعبير عن معنى الحياة ولذَّاتها، وتظلُّ تقاوم وتناضل في اشتعال وضراوة، والنَّقد الشكلي لا يصقل ازدحام الحاجات وتخاصمها في النَّص، ولا يتجاهل تفكير الشَّاعر الذي استوحاه من فكر الجماعة التي ينتمي إليها.

ويغرينا الشَّاعر استقراء دقائق الأمور من منظور واقعي، والإفادة من المعطيات الحسِّية التي توسِّع دائرة التلقي، وترفد النَّص بالتأويل، ويشرع بالأسئلة الاستفهامية الإنشائية التي تستبطن معنى الحرية الغامض، وهذه القضيَّة الحساسة في النَّص تناولها الشَّاعر في إطار المناوشة الحذرة بدلًا من التصريح المباشرة، وهو ما يعني أنَّ المضمر من النَّص لا ينكشف بسهولة، وربَّما يتعارض مع الظاهر.

والقراءة التأويلية تتطلَّب من المتلقي قسطًا من التأنِّي والتأمُّل في المكاشفة؛ لأنَّ النَّص الشِّعري لا يبثُّ حمولته الدلالية دفعة واحدة، وإنَّما يبثُّ هذه الحمولة على مراحل، ومصطفى ناصف على قدر من الجرأة في التحليل.

المبحث الثاني- تجديد البلاغة العربية والدَّرس الأسلوبي:

واشترط البلاغيون القدماء في تعريف البلاغة أنْ يكون الكلام مطابقًا لمقتضى الحال مع فصاحته، وتقتضي الفصاحة سلامة الكلام الأدبي من الشَّوائب والعيوب، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ إمكانات البلاغة العربية كانت مثار الدَّهشة والغرابة في المجتمع العربي القديم، ويستغلُّ الفنَّان هذا الإمكانات في الدِّعاية والإقناع والسُّلطة، فهو إنسانٌ مراوغٌ، ويعرف كيف يدخل إلى شغاف قلوب المتلقين واستمالتها، والحجاج بن يوسف الثَّقفي (ت 95هـ) شخصيَّة مرموقة في الجانب السياسي من العصر الأموي، لكنَّها تظلُّ مضمرة في الجانب الأدبي، وتحتاج إلى قسط من السَّبر والتحليل.

واستغلَّ الحجاج طاقات البلاغة العربية في تقلُّد زِمام السُّلطة، والتخفيف من رتابة الحياة السياسية والحدِّ من مشكلاتها التي طغت آنذاك، بالإضافة إلى تحقيق وظيفة الإقناع والتأثير، يقول مالك بن دينار: "ربَّما سمعتُ الحجاج يخطب، يذكُر ما صنع به أهلُ العراق وما صنَع بهم، فيقع في نفسي أنَّهم يظلمونه وأنَّه صادقٌ؛ لبيانه وحسن تخلُّصه بالحجج" (الجاحظ، 1998: 1/ 394).

وتدلُّ هذه الرواية على أنَّ الحجاج شخصية مراوغة في كلامها الأدبي، فهو يُوهم المتلقي بأنَّه شخصية مظلومة -وإنْ كانت قاسية وعنيفة آنذاك- في جانبها السياسي، ويوهم المتلقي نفسه

بأنَّ كلامه صادقٌ، وحقيقي، والإيهام أقرب في البلاغة العربية إلى مناطق الإقناع والتأثير، والإيغال في الواقع المعيش.

ويلحُّ على ذهن النَّاقد عددٌ من التساؤلات حول تعريف البلاغة وعلاقتها بمعيار الصِّدق، والاجتذاب نحو الواقع الخارجي، وهل الكلام الأدبي مطابقٌ لما يراه الأديب صادقًا في استبطان تجربته الشُّعورية؟، ويخيَّل إليَّ أنَّ مفهوم البلاغة تجاهل دور المتلقي وأنصف الأديب، مع أنَّ سلطة البلاغة تقوم على ثلاث ركائز: المؤلف، والمتلقي، والنَّص، وتطابق الكلام لا يكون خارج حدود النَّص، ومنْ يُطلِق الأحكام على هذا النَّص وينتج بلاغته هو المتلقي.

وفي كتاب "اللُّغة بين البلاغة والأسلوبية"، رجع ناصف في اكتناه مصطلح البلاغة إلى جذور الصِّدق عند العرب، ويقول: "إنَّ السُّؤال عن الصِّدق كان ردًّا واضحًا على الأزمة بين الفرد والمجتمع، والأزمة بين الفرق والأحزاب، والأزمة بين علماء الكلام وعلماء اللُّغة، فضلًا عن الأزمة بين الفلاسفة من جهة، وهؤلاء وأولئك من جهة ثانية، وقد ظهرت أزمة الثقة مبكرة في العالم الإسلامي، وتبلورت حِدَّة السُّؤال عن الصدق، وأصبح الصديق كالجوهر، قلَّ أنْ يعرف أحدٌ أين مكانه؟، هذه الظاهرة المثيرة للأسى انعكست آثارها في دراسة اللُّغة، ولم يكد مجال البحث في اللُّغة يخلو من الانطباعات الناجمة عن الأزمة المشار إليها، وفي هذا الموضوع تفصيلات كثيرة؛ ففي مجال الخلاف المبكر بين الفلسفة وبحث النشاط اللُّغوي في الشِّعر وغيره ذهب الفلاسفة إلى أنَّ الواقع لا يعرفه إلا الفلاسفة ولا يدركه الشُّعراء، كما ذهبوا إلى أنَّ الشُّعراء قد يلمُّون بمسائل جزئية، وأنَّهم قد يعتمدون على كل شيء من البراهين أو الاستدلال، ولكن معظم الشِّعر في نظرهم لا يكلِّف أصحابه أنفسهم مشقَّة الالتزام بمطالب البراهين" (ناصف، 1989: 152– 153).

واجتهد مصطفى ناصف على رصد تأثير البلاغة في الثقافة العربية، واعتبر أنَّها ظاهرة إسلامية المنشأ، زاعمًا أنَّ تاريخ البلاغة العربية هو تاريخ انطباع الحياة السياسية والاجتماعية والعقائدية على اللُّغة العربية، والحياة السياسية تحفل دائمًا بالصِّراع والخصومة، وما كان أحد ليكتفي في هذ المجال بالحق المجرد البسيط، وكان من الطبيعي أنْ يستعين الخلاف السياسي الذي بدأ منذ وقت مبكِّر باللُّغة والبلاغة" (ناصف، 1989: 12– 13).

واستثمر ناصفٌ في الفصل الأول من الكتاب: "اللُّغة والثقافة والمجتمع" مفاهيم الجدل، والسحر والإقناع، والتأثير، والدعاية في تصوير مثل هذه الصِّراعات، واستقى هذه المفاهيم من الناقد الجديد آيفور رتشاردز Ivor RichardS (1893 –1979) في كتابه "فلسفة البلاغة".

وتنمُّ المصطلحات في البلاغة العربية عن إسهامات جماعية في الممارسة، وأخضعوا لها ضوابط وشروطًا، ولك أنْ تتصوَّر الشُّروط التي وضعها القزويني (القزويني، 1993: 1/ 23) وأقرانه من البلاغيين حول فصاحة اللَّفظ المفرد من أنْ يكون خالصًا من تنافر الحروف، والغرابة،

ومخالفة القياس اللُّغوي، وعاب القزويني (القزويني، 1993: 41/1) في الشَّرط الأول قول امرئ القيس (القيس، 1969: 17):

غَـــدَائِرُه مستشـــزِرَاتٌ إلـــى العُـــلَا تضـــلُّ المَـــدَارَى فـــي مُثَنًّـــى ومُرْسَـــلِ

عاب البلاغيون تنافر الأصوات في صيغة الجمع "مستشزرات"، بغضِّ النَّظر عن سلامة السياق وروعة النَّظم وجمال التأليف، و"هذا عندهم خطأ كخطأ الشَّاعر في النَّحو والصَّرف، وهناك إذن مستوى أول مفروض للأصوات نفسها، وإذا خَرَجْتَ عنه أخطأت، وعبثًا تقول لهم: إنَّ امرأ القيس أعطى من المعنى، عن هذا الطَّريق، ما لا سبيل إليه بكلمة أخرى تعتبر في نظرهم أيسر وأملح، ولكنَّ كل شيء في الثقافة الإسلامية كان يمهِّد لفكرة القوة الجمعية، ويمكن للغة التي تلائمها وتصلح لمواجهتها، وتفي بمطالبها، ولذلك أهملت الفروق الفردية، وأعطي المستوى التعبيري الملائم للأغلبية قوَّة غير طبيعية، وأعطي في ظلِّ ذلك لمعاني النَّحو أهمية خيالية" (ناصف، 1981: 68).

واستعمل البلاغيون القدماء في مقياس جِدَّة اللَّفظ عديدًا من المعايير النقدية الغامضة في تحليل النُّصوص الأدبية؛ كالدِّقة، والأصالة، والحيوية، والقوة التعبيرية، والوضوح، والجمال، والرونق، واللُّيونة، والنُّعومة، والجزالة، والرَّصانة... إلخ. هذه المعايير لا تهدي المتلقي إلى الاستعمال الجيِّد، ولا تمدُّ النَّاقد بالنتائج العلمية الرصينة بإبَّان النَّفاذ إلى ما وراء استعمال الألفاظ من الدلالات، ويحسُنُ بالنَّاقد استثمار هذه المعايير في ضَوء نظرية النَّظم وإلى ذلك يميل رتشاردز، ويقول: "أرجو أنْ تلاحظوا معي أنَّ هذه المعايير هي معايير مضلِّلة وعديمة الجدوى ما لم نستعملها استعمالًا يعي تواقف الكلمات بعضها على بعض، وما لم نحترز من الانسياق وراء ما تعوَّدنا عليه من نسبة معانٍ ثابتة للكلمات المعزولة عن سياقها، وبالطَّبع لا يوجد عزل كامل؛ فالكلمة المعزولة تمامًا هي كلمةٌ غير ذات معنى" (رتشاردز، 2003: 74).

ويرى مصطفى ناصف "أنَّ الكلمات تأخذ عادةً المعنى من خلال تأثير كلمات أخرى ربَّما لا نفكر فيها، ولكنَّها تتعاون في قرارة الذهن على توجيها، وانتهينا إلى أنَّ الكاتب العظيم يحقق مقصده بأنْ يجعل عبارة مفردة تجتذب أو تنفر من مجالات كثيرة في اللُّغة، وهذا إذا صحَّ يعتبر حجَّة إضافية مضادة لخرافة (مذهب الاستعمال الصَّحيح)" (ناصف، 1989: 479- 480).

ويبدو لي أنَّ ناصف يعيد ما ذكره رتشاردز حرفيًّا في إحدى محاضراته من "أنَّ الكلمات تكتسب معانيها بتأثير كلمات أخرى قد لا نكون فكَّرنا بها، لكنَّها تتضافر للسيطرة عليها شعوريًّا، وخلَصْتُ إلى نتيجة مفادها أنَّ الكاتب الكبير يحقق غايته حين يجعل العبارة المفردة تندرج في سلسلة لغوية طويلة أو تنحرف عنها، وبالطَّبع؛ فإنَّ هذا إذا صحَّ، سيكون دليلًا على بطلان (خرافة المعنى الخاصِّ)" (رتشاردز، 2003: 78).

ولقد اعترض البلاغيُّون في مسألة فصاحة اللَّفظ على مبدأي: مخالفة القياس اللُّغوي، وسوقية اللَّفظ أو وحشيَّته، وانحراف الشَّاعر عنهما إبَّان الخلق الفنِّي هو انحرافٌ عن المألوف في أعراف المجتمع وسلوكيَّاته، ويستحق هذا الانحراف العقوبة، ونسى هؤلاء البلاغيُّون أنَّ دائرة الإبداع صِنو الغريب، والنَّادر، والمُدهش، والجديد، وأنَّ أحكام البلاغيين أنفسهم على الشُّعراء أحكامٌ قاسيَّة، ولا بُدَّ أنَّ تتعرَّض إلى المساءلة والنِّقاش في النَّشاط اللُّغوي الاستاطيقي، وما اللَّفظ السُّوقي الذي اختاره الشَّاعر من بيئته المحلِّية إلا لفظ فذٌّ، حاز القبول في التجربة الشِّعرية الشُّعورية، واكتسب دلالة ما في السياق، وعني علماء أسلوبية بمسألة الاختيار عناية فائقة، واقترح رتشاردز أنْ تكون هذه العناية مدخلًا لدراسة نظرية الاختيارات، وفي تقديري أنَّ نتائجها العلمية تخدم البحث النَّقدي، وتغني التفكير الأسلوبي، وسيدرك الباحث أنَّه "كلَّما كان فهمنا أفضل للموقع الذي تحتله الكلمات في حياتنا، ازددنا استعدادًا لقبول فكرة أنَّ اختيارها هو الوسيلة الأكثر إقناعًا في التفكير بمبدأ اختياراتنا كلِّها" (رتشاردز، 2003: 88).

ولقد أهمل التفكير البلاغي حريَّة الخلق الفنِّي وفاعليَّة النَّشاط اللُّغوي في قراءة النَّص الشِّعري وتذوق جمالياته، فقد عاب البلاغيون التعقيد المعنوي الذي يطال النَّص، واستشهدوا على ذلك بقول العبَّاس بن الأحنف (بن الأحنف، 1954: 106):

سَـــأَطْلُبُ بُعْـــدَ الـــدَّارِ عـــنكُمْ لِتَقْرُبـــوا وتَسْـــكُبُ عَيْنَـــايَ الـــدُّموعَ لِتَجْمُـــدا

وانتقد ناصف إجماع البلاغيين الغريب على أنَّ جمود العين يعني العين بالخيلة بالدموع عند الحاجة إليها، ولذلك يقولون: إنَّ الشَّاعر عَدَل عن الخطَّة المرسومة، ويجب أنْ يحاسب حسابًا ثقيلًا، وخروج الشَّاعر على هؤلاء الفصحاء لا يقلُّ نكرًا على الخروج على الإجماع المعترف به إجمالًا، هذا الإجماع له قوة المنطق العقلي، والإجماع لا يمكن أنْ يكون على باطل، والخلق الفردي هنا نصيبه ضئيل جدًّا، ولذلك تجد شعرًا كثيرًا يُسَاء فهمه، ومن الجائز أنْ يعني البيت الموجود أمامنا استنفاذ الآلام الممكنة، وهذا المعنى متميِّز من السُّرور ولا يختلط به" (ناصف، 1981: 53).

وكذلك الحال في التعقيد المعنوي في قول أبي تمام:

دَعَـا شَـوْقُهُ يـا نَاصِـرَ الشَّـوْقِ دَعْـوَةً فَلَبَّـاهُ طَـلُّ الـدَّمْعِ يَجْـرِي ووَابِلُـهُ

واحتجَّ أبو القاسم الآمدي (ت 380هـ) على البيت قائلًا: "أراد أنَّ الشَّوق دعا ناصرًا ينصره فلبَّاه الدمع، بمعنى أنَّه يخفف لاعِجَ الشَّوق، ويطفئ حرارته، وهذا إنما هو نصرة للمشتاق على الشوق، والدمع إنما هو حرب للشوق؛ لأنَّه يثلمه ويتخوَّنُه، ويكسر حَدَّه، ولو كان ناصرًا لكان يقويه، ويزيد فيه، ألا ترى أنَّك تقول: قد ذَبحني الشَّوق إليك؛ فالشوق عدو المشتاق وحَرْبُه، والدَّمع

سِلْمُه؛ لتخفيفه عنه، وهو حرب للشوق، وليس بهذا الخطأ خفاء على أحد" (الآمدي، 2/ 22-23).

وتحامل الآمدي كثيرًا على شاعرية أبي تمام، "ولكن لم يكن في وسع الآمدي أو غيره أنْ يتصوَّر أنَّ المتناقضات في المجال النفسي تعيش متفاعلة، ولذلك كان الشَّاعر في كثير من الأحيان أروع من الناقد، والناقد لا يسلم بحرية الخلق ويعتقد أنَّ هناك نظامًا معترفًا به، وتمثلًا معيَّنًا للأشياء يُقاس عليه تمثُّل الشَّاعر، ولكنَّ الشَّاعر يكشف ببصيرته ما لا حصر له من الخبرات المتنوعة المتضاربة، والناقد لا يستطيع أنْ يُجاري الشَّاعر في حريَّته ودقَّة ملاحظاته التي تَعْبُر المنطق القريب، والشَّاعر يثور على المنطق وطريقة فهمه، ولكن الناقد ضيِّق الأفق يؤمن بأنظمة وتقاليد تأتي من قِبَل الحكماء أو الفصحاء أو جماعة من الناس ليسوا من هؤلاء ولا هؤلاء، وكان أبو تمام مثلًا يستقبح إشارة صديقته حين تودِّعه، وحينئذٍ يقول الآمدي: إنَّ هذا يدلُّ على الجهل بالحب، وللحب قالب أو قوالب، وليست هناك إمكانيات مستمرة، وإذا لاحظ أبو تمام تداخل المتعة والألم، أو تداخل القبح والجمال، وإذا تحدَّث عن متعة قبيحة أو جمال قبيح لم يستطع الناقد أنْ يفهم هذا التزاوج؛ لأنَّ التناقضات لا تجتمع كما تعلَّم في مناسبات مختلفة" (ناصف، 1981: 53-54).

ويدور علم المعاني في البلاغة العربية حول نماء النَّشاط اللُّغوي وتطوُّر آلياته في استقراء العمل الأدبي، وعكف عبد القاهر الجرجاني في القرن الرَّابع على تعبيد أصول هذا العلم، واستقصاء موضوعاته التي تتداخل مع علم النَّحو العربي، فهي تراكيب لغويَّة حيَّة، تتمتَّع بخواصٍ أسلوبية تتميَّز عن الكلام العادي بشاعريَّتها، وتعدُّد مناقبها في إرهاف الحس الفنِّي، وإمتاع النَّفس.

ويعرِّف يوسف السكاكي (ت 626هـ) علم المعاني بأنَّه: "تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتَّصل بها من الاستحسان وغيره؛ ليُحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام ما يقتضي الحال ذكره" (السكاكي، 1987: 161).

ويتناول علم المعاني مسألة حسَّاسة؛ بل معقَّدة من مسائل النَّقد الأدبي، وهي مسألة المعنى، والنُّحاة ينظرون إليها من زاوية نحوية خاصَّة، تركز على صحِّة الإعراب وعدم الوقوع في الخطأ إبَّان استعمال التركيبات اللُّغوية، وينشغلون بمسألة الصَّواب والخطأ على حساب جماليَّات الخطاب الشِّعري، والشَّاعر العظيم لا ينشغل بما انشغل به النُّحاة، وينظر إلى المعنى من زاوية ثانية، تتمثَّل في نضجه وشموله وكماله في إخصاب التجربة الشِّعرية الشُّعورية.

وأحسَّ الجرجاني بقصور تجارب النُّحاة في التعرُّف إلى مستويات المعنى؛ فهم ينظرون إلى العبارة على أساس المسند والمسند إليه، والمبتدأ والخبر، ولا ينظرون إلى العبارة نفسها في ضَوء المعنى، وما تحتمل من فائدة، أو قيمة أسلوبيَّة تجلَّت على يد الشَّاعر. وكان لنظرية النَّظم دورٌ فاعل في إخصاب هذه الفكرة، وراح الجرجاني ينظر إلى خصوصيَّة الشَّاعر وفرادته الأسلوبية

في اختيار الكلمات والتأليف بينها في أسلاك شعورية إبَّان كتابة النَّص الشِّعري، وأخذ يفتِّش عمَّا فيها من قيم فنِّية ومقاصد أسلوبية، تحتكم إلى علاقات نحوية كجواب الأمر –مثلًا–، أو باب الإضافة، أو العطف... إلخ، كما أنَّ العبث في عملية النَّظم من قوة خارجية يعني إفساد مناطق الشَّاعرية، والنُّزوع إلى النَّثر.

وثمَّة تناظر بين معاني النَّحو بالنِّسبة للشَّاعر والأصباغ في الرَّسم بالنِّسبة للرسَّام، يقول الجرجاني: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعْمَل منها الصور والنقوش، فكما أنَّك تَرى الرجل قد تَهَدَّى في الأصباغ التي عمل منها الصُّورة والنقش في ثوبه الذي نَسَج، إلى ضرب من التخيُّر والتدبُّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إيَّاها، إلى ما لَم يَتَهَدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشُه من أجل ذلك أعجبَ، وصورتُه أغربَ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخِّيهما معاني النَّحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم" (الجرجاني، 1992: 86– 87).

وتوازي فكرة الاختيار والتأليف في الدَّرس الأسلوبي فكرة النَّظم عند الجرجاني في البلاغة العربية، ويستخدم الشَّاعر الأساليب النَّحوية التي يستخدمها العامَّة، لكنَّه يتميَّز عنهم باختيار نوعيَّة الأسلوب النَّحوي، ويتميَّز عنهم بتلك القوة الروحية التي تنفث فيه خزينًا من المشاعر الدفينة والإحساسات، ولا غرابة أنْ يقول (برند شبلنر) Bermd Spillner: "ولا نكون مخطئين إذا قلنا: إنَّ تصوُّر الأسلوب على أنَّه نتيجة اختيار محدد لرموز لغوية من إمكانات متعددة في إطار قائمة من التعبيرات اللُّغوية أصبح قائمًا؛ بوصفه نظرية أسلوبية شاملة" (شبلنر، 1991: 85).

وكان لأبي العباس المُبَرِّد (ت 285هـ) بعض اللَّطائف النَّحوية عن مسألة الاختيار؛ كقولك: "جاءَني عبدُ الله الفاسقَ الخبيثَ، فليس يقوله إلَّا وقد عرفه بالفسق والخبث...، وهذا أبلغ في الذَّم، أنْ يُقيم الصفة مقام الاسم" (المبرد، 1997: 3/ 30).

وفي الدَّرس الأسلوبي أنَّ إحلال الصِّفة محلَّ الاسم لا بُدَّ أنْ يؤدِّي مقصدًا من مقاصد الخطاب، وهذا الإحلال أبلغ في الذَّم، وأقوى تأثيرًا من الاسم في مباغتة المتلقي؛ ذلك أنَّ الصِّفة تشرَّبت معنى الاسم.

وثمَّة ملاحظات قريبةٌ من ذلك عند ابن جنِّي (ت 392هـ) أدرجها في فصل موسوم بعنوان: "باب في مشابهة معاني الإعراب معاني الشِّعر" من كتابه "الخصائص"، وما يعنينا في هذا السياق أنَّ تلك الملاحظات جاءت على لسان أبي علي الفارسي في التنقيب عن المعنى، نحو قوله تعالى: ﴿**ولن ينفعكم اليومَ إذْ ظلمتم أنَّكم في العذاب مشتركون**﴾ [الزخرف: 39]، يقول أبو علي: "إنَّه لمَّا كانت الدار الآخرة تلي الدار الدنيا لا فاصل بينهما، إنما هي هذه فهذه، صار ما يقع في الآخرة كأنَّه واقعٌ في الدُّنيا، فلذلك أجرى اليوم وهو الآخرة، مجرى وقت الظلم وهو قوله: ﴿إذْ ظلمتم﴾، ووقت الظلم إنما كان في الدنيا" (بن جني، 1952: 2/ 168– 178).

هذا التحليل الرَّائع يستند إلى حسٍّ مرهف وذائقة فذَّة في تحليل الآية القرآنية، بعيدًا عن الأساليب المنطقية التي اعتدَّ بها النُّحاة، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الجرجاني أفاد في كتابه "دلائل الإعجاز" من روافد أبي علي الفارسي؛ لأنَّ لطائف الإعجاز القرآني ودقائقه لا تنالُ إلا بعد جهد طويل من التأمُّل والمكابدة، وحاول تطبيق شيء من ذلك على نماذج من الشِّعر العربي. انظر إلى قول الشَّاعر:

تَنَـــاسَ طِـــلَاب العامِرِيَّـــةِ إِذْ نَـــأَتْ ... بِأَسْـــجَحَ مِرْقَـــالِ الضُّـــحَى قَلِـــقِ الضَّـــفْرِ
إِذَا مَـــا أَحَسَّـــتْه الأَفْـــاعِي تَحَيَّـــرَتْ ... شَـــوَاةُ الأَفَـــاعِي مِـــنْ مُثَلَّمَـــةٍ سَـــمِرِ
تَجُـــوبُ لَـــهُ الظَّلْمَـــاءَ عَـــيْنٌ كَأَنَّهـــا ... زُجَاجَـــةُ شَـــرْبٍ غَيْـــرُ مَـــلأَى وَلَا صِـــفْرِ

واستغنى الشَّاعر في عجز البيت عن ذكر الجمل واكتفى بأوصافه في إنتاج الدلالة، وإحلال الأوصاف محلَّ الاسم ضربٌ من الغرابة، ولا يأتي بسهولة في الكلام الأدبي، ثم قال الشَّاعر في نهاية البيت الثاني: (مثلمة سمر)، وكأنَّ الأوصاف –وحدها– لا تكفي لإنتاج الدلالة، يقول ناصف: "وهذه الصفات تتعدد فتجعل من هذا الجمل كائنات متنوعة لا كائنًا واحدًا، فانظر كيف يواجه الشَّاعر من خلال ما نسمِّيه النَّحو أشياء يصعب الانتباه إليها من خارج النَّحو؛ إنَّ العامرية فردٌ واحد، ولكنَّ الشَّاعر إذا أراد أنْ يواجهها احتاج إلى وصفٍ بعد وصف بعد ثالث، وهكذا نجد أنْ الجمل يوشك أنْ يكون أكثر من فرد، وأنَّ تعدد الصفات أو المواقف يُراد من أجل مواجهة فردٍ واحد، أو التغلُّب عليه إذا استطاع إلى ذلك سبيلًا" (ناصف، 1989: 272).

والجمل في تجربة الشَّاعر أشبه بنور العين التي يهتدي بها في الظُّلمات، ولولا هذه العين لما تحقق فعل الاهتداء لغة وواقعًا، وعكف الجرجاني على استغلال مبدأ الاختيار الأسلوبي، وتوظيف نظرية النَّظم في الإبانة المعنى، "فأنت الآنَ تعلم أنَّه لولا أنَّه قال" (تَجُوب له)، فعلَّق": (له بتجوب) لما صلحت (العين) لأنْ يُسْنَد تجوب إليها، ولكان لا تَتَبَيَّن جهة التجوُّز في جعل تجوب فعلًا للعين كما ينبغي، وكذلك تعلم أنَّه لو قال مثلًا: تجوب له الظلماء عينه، لم يكن له هذا الموقع، ولاضطرب عليه معناه، وانقطع السِّلك من حيث كان يعيبه حينئذ أنْ يصف العين بما وصفها به الآن" (الجرجاني، 1992: 299).

واستهلَّ الشَّاعر الخطاب الشِّعري بفعل طلبي، والمألوف في الشِّعر العربي القديم يفتتح الشَّاعر الخطاب بالوقوف على الأطلال وذكر الديار، ونداء صاحبيه، وحينما تتحوَّل دلالة الطَّلب من خطاب الصَّاحبين أو الاثنين إلى خطاب الذَّات نجد أنفسنا أمام تحوُّل دلالي هائل في السياق، "وحينما نجد فعلين متقاربين؛ أحدهما: فعل طلبي موجَّه إلى الذَّات، والآخر: فعل مضي ومسند إلى العامرية، يتبيَّن لنا أنَّ هذا الماضي الذي حدث أقوى رسوخًا وأمعن في باب الأسى، وأبعد الأشياء عن التغيُّر" (ناصف، 1989: 271– 272).

وظلَّ ناصف حريصًا على إبراز دور حريَّة الخلق الفنِّي وفاعلية النَّشاط اللُّغوي في الشِّعر؛ فهو لا يفهم الأساليب الإنشائية –على اختلاف أغراضها– على أنَّها دالَّة على الصِّدق، ولا يفهم جماليات أسلوب الأمر في قول العباس بن العباس:

ســـأطلب بعـــد الـــدار عـــنكم لتقربـــوا وتســـكب عينـــاي الـــدموع لتجمـــدا

إنَّ فهم البلاغيين ينحصر في دلالة جملة الأمر: "سأطلب الدَّار عنكم" على الإصرار والحزم في الفعل كما فهم النُّحاة من أمثال ابن يعيش. إنَّه يعطي السياق دوره في الخلق، كما أعطى الجرجاني نظرية النَّظم دورها في تذوق النَّص وتحليله، فيقول: "إنَّنا هنا أمام فعل ذاتي ينطوي على دفع أفكار ومصارعة عواطف" (ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، 1981، صفحة 65)، ولكن ما طبيعة هذه الأفكار أو العواطف؟

إنَّها فكرة السُّرور التي تتناقض مع حِدَّة الألم، وفكرة الفرح التي تتناقض مع نضوب الدَّمع... إنَّها عاطفة الشَّوق التي تصطرع مع رواسب الحزن، والشِّعر يقبل مثل هذه المفارقات الرائعة.

وفي تقديري أنَّ تصارع العواطف امتدَّ في مخيِّلة الناقد، وكان نافذة خصبة إلى دراسة قول أبي العلاء المعري (المعري، 1987: 3/ 971– 972):

غَيْـــرُ مُجْـــدٍ، فـــي مِلَّتِـــي واعْتِقـــادي نَـــــوْحُ بَـــــاكٍ، أمْ تَـــــرَنُّمُ شـــــادِ
وشَـــــبِيْهٌ صَـــــوْتُ النَّعِـــــي، إذا قِيْـــــ ـــــسَ بِصَـــوْتِ البَشِـــيْرِ فِـــي كُـــلِّ نَـــادِ
أَبَكَـــتْ تِلْكُـــمُ الحَمَامَـــةُ، أمْ غَنَّـــ ـــــتْ عَلَـــى فَـــرْعِ غُصْـــنِها المَيَّـــادِ؟

يقول ناصف: "وكان أبو العلاء يريد أنْ يقيم صرحًا فلسفيًّا قوامه التداخل بين العواطف المتناقضة، وكان لا يملُّ من تذكيرنا بأنَّ قوَّة الحياة تسخر من قوة الموت، وكثيرٌ من القُرَّاء ليسوا مستعدِّين للنَّظر إلى هذا الجانب الوضَّاء من شعر المعرِّي...، وخلاصة هذا كلِّه أنَّ العاطفة المركَّبة من تناقضات أجدر ببحث مشكلة العلاقة بين الإنسان والزَّمان في إطار من الاستيعاب الذي يجمع بين عناصر الرَّفض وعناصر القبول" (ناصف، 1989: 386– 387).

وعبد القاهر الجرجاني كان خبيرًا بالأنظمة النَّحوية المتباينة، وكان يؤمن بأنَّ التركيبات اللُّغوية تقبل الضَّبط والتحديد، ولا تستعصي على الفهم في ضَوء المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل والمفعول به، والنَّعت، وعطف البيان، وغير ذلك من الموضوعات النَّحوية التي استجلاها في نظرية النَّظم، وأدرك أنَّه لا مناص من إعادة النَّظر في تراثنا النَّحوي إبَّان الكشف ارتباطات الكلمات، وإقامة فلسفة لغويَّة مستوحاة من البنى الشِّعرية، وكانت تلحُّ على ذهن الناقد تساؤلات حول كيفيَّة استثمار الخبرة في علم النَّحو في البحث عن نشاط الكلمات في الشِّعر، وكيف تكون

هذا الخبرة مدخلًا إلى فقه الشِّعر ودراسة الأدب العربي؟، وكيف تؤثر الاحتمالات النَّحوية في استيلاد المعاني المضمرة؟

والإجابة عن هذه التساؤلات ترتبط باشتغال الجرجاني على منهجيَّة عظيمة في تحليل الشِّعر لا تقلُّ أهمِّية عن المناهج النَّقدية المعاصرة؛ لأنَّها تعالج مسألة خفاء المعنى معالجة علمية، وتفتح آفاق التأويل أمام المتلقي، وسنتحدَّث عن ذلك في المبحث القادم.

وإذا اختصاص علم المعاني تتبُّع خواص التراكيب؛ فإنَّ علم البيان يختص بالاشتغال على آليات أسلوبية متعددة، تجسِّد المعنى الواحد بأشكال مختلفة من التصوير الشِّعري، لا ينضُب معينها عن الخلق والابتكار.

وأفرد مصطفى ناصف كتابًا نقديًّا حول موضوعات علم البيان، وهو "الصُّورة الأدبية"، ويُعَدُّ أول كتاب نقدي، حداثي المنهج والتصوُّر؛ إذْ جمع بين النَّقد العربي ونظيره الأجنبي في دراسة الصُّورة الأدبية وقضاياها ومشكلاتها في العصر الحديث، وصدرت طبعته الأولى سنة (1958).

يتألَّف الكتاب من سبعة فصول متلاحقة، تناول الفصل الأول منها ملكة الخيال وعلاقتها بالتصوير الشِّعري، ومهَّد لهذه الملكة من خلال تتبُّع مواقف البلاغيين والنُّقاد والفلاسفة منها مهادًا نظريًّا مشفوعًا بالتطبيقات كلَّما اقتضت الضرورة، ولا بأس في ذلك، ولكنْ ليس من اللَّباقة والمجاملة أنْ يظلم ناصفٌ النَّقد العربي باستهلال الفصل على نحو غريب، فيقول: "لم يعرف النَّقد العربي الاحتفال بالقوى النَّفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر، حقًّا إنَّ لدينا إشاراتٌ عن الطبع والذكاء وحِدَّة القريحة والفطنة، ولكنَّنا لا نستطيع في يسر أنْ نحلِّل المدلول الدَّقيق لبعض هذه الألفاظ التي تستمدُّ وجودها الأوَّل من الفقه اللُّغوي لكلمة شعر والتقريب بينه وبين الفطنة والعقل" (ناصف، 1981: 10).

ألا ينكر هذا الموقف النَّقدي ما ذكره ابن قتيبة من أنَّه "للشِّعر داوعٍ تحت البطيء وتبعثُ المتكلِّف، منها الطمعُ، ومنها الشَّوق، ومنها الشَّراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب...، وللشِّعر أوقاتٌ يُسْرِعُ فيها أَتِيُّه، ويسمَحُ فيها أَبِيُّه؛ منها أَوَّلُ اللَّيل قبل تَغَشَّى الكَرَى، ومنها صدرُ النَّهار قبلَ الغَذَاء، ومنها يومُ شرب الدَّواء، ومنها الخُلوة في الحبسِ والمسيرِ" (بن قتيبة، 1958: 78– 81).

وأسفرت نتائج الطَّبع والتكلُّف في النَّقد العربي عن موازنات نقدية بين الشُّعراء، منها الموازنة بين أبي تمام والبحتري، والموازنة بين المتنبي وأقرانه، وتوصَّل النُّقاد في موازناتهم إلى أنَّ للخيال قيمةٌ فنِّية في التصوير الشِّعري، ويتفاوت الشُّعراء في استعماله، ويحار النُّقاد من تأثيره في إنتاج الدلالة، ولولا هذه الحيرة ما قال المتنبي (البرقوقي، 1986، صفحة ج4/ 84):

أنـــامُ مِـــلْءَ جُفُـــونِي عَـــنْ شَـــوارِدِهَا وَيَسْـــهَرُ الخَلْـــقُ جَرَّاهَـــا وَيَخْتَصِـــمُ

ولا يغيب عن بصائرنا إشارات الشَّيخ الرئيس ابن سينا عن عظمة التخييل في إخصاب التجربة الشِّعرية الشُّعورية، وما صدر عن حازم القرطاجني (ت 684هـ) من جهد نقدي مرموق عن فاعلية التخييل ولمعانه في الشِّعر العربي، ويجتهد مصطفى ناصف على هدم جهود أسلافنا النُّقاد مشيرًا إلى أنَّ "التخييل في البلاغة العربية يعني ذهاب هيبة المطابقة، وضرورة الاستغناء عن مرجع خارجي، لا مرجع، وإنما هو اضطراب وحركة متعاكسة الاتجاهات، والتخييل يعني غيبة المقاييس الثابتة" (ناصف، 2003: 518).

وسخر ناصف من افتتان أسلافنا البلاغيين بالتشبيه وصِلته بالشَّاعرية آنذاك، ونسي أنَّ التشبيه أقرب إلى العقل أو المنطق، وأنَّ الشَّاعر يحاكي القشرة الخارجية من الأشياء، ويستند إلى خيال بدائي، يخلو من التعقيد في التصوير، وتستمرُّ السُّخرية فيرى أنَّ النَّماذج الشِّعرية التي تعرَّضت للتحليل في الدَّرس البلاغي تفتقر إلى النَّواحي الجمالية، وهذا ضربٌ من التعسُّف.

واستعان ناصف في كتابة الفصل الثالث بجهود (محمد زغلول سلَّام) في كتابه "أثر القرآن في تطوُّر النَّقد العربي"، وتطرَّق إلى عناية البلاغيين بالإعجاز القرآني وأثر المجاز في التفسيرات القرآنية؛ وبخاصَّة الزمخشري، وسبق أنْ وصف مصطلح المجاز بالرداءة (ناصف، 1981: 4)، ولم يجرُؤْ على ابتكار مصطلح نقدي، يغني التعبيرات الأدبية، ويسهم في عملية التجاوز.

وفي كتاب (دنيا من المجاز)، وزعم مصطفى ناصف أنَّ المصلحين في العصر الحديث حاولوا تغيير دراسة الاستعارة والمجاز بأساليب عصريَّة، ولكنَّ الثِّقة باللُّغة المجازية ظلَّت باهتة، والمتأمِّل في التفسيرات البلاغية للقرآن الكريم قديمًا وحديثًا يلاحظ العناية بالنَّواحي التجريدية التي تسمَّى النَّظم أو معاني النَّحو الثانية، ويرى قلَّة ما يُبذل في تأمُّل التشبيه والاستعارة، والغريب أنَّ هذا التوجُّه يلقى استحسانًا مبهمًا أو غير مبهم من عامة القُرَّاء والمتلقِّين حتى الآن، وفي عقولنا وقلوبنا عزوف عن جماليات الاستعارة والمجاز من الصَّعب معالجته" (ناصف، 2008: 279).

ولا يبوح ناصفٌ عن أسماء الفئة المصلحة في النَّقد الأدبي، وأظنُّ أنَّه يقصد الناقد الجديد آيفور رتشاردز الذي وقف موقفًا حازمًا من ضبابية بعض مصطلحات البلاغية وعدم استقرار دلالاتها. يقول رتشاردز: "... ولا أدري لماذا أنَّ كلمتي (مجاز) و(صورة) بشكل خاص مضلِّلتان، فهما تستعملان في بعض الأحيان للدلالة على الطَّرفين، ومرَّة للدلالة على طرف واحد، وهو الحامل مقابل الثاني، ولكنَّهما، علاوة على ذلك، تسبِّبان الإرباك مع المعنى الذي تكون فيه الصُّورة مجرَّد نسخة أو إحياء لإدراك حسي من نوع ما، وهذا ما دفع البلاغيين للتفكير بأنَّ المجاز أو الصورة أو المقارنة الخيالية لها علاقة ما بحضور الصورة بالمعنى الآخر في (عين) العقل أو في (أذن) العقل، وبالطَّبع ليس ذلك ضروريًّا" (رتشاردز، 2003: 98– 99).

وادَّعى ناصف أنْ طغيان المجاز ترسَّب في ضمائر الشُّعراء المعاصرين، ونسي أنَّ لغة الشِّعر لغةٌ مجازيَّةٌ ينزاحُ فيها الدَّال عن المدلول؛ بهدف تأجيل الدِّلالة ومراوغة المتلقي ويستشهد

ناصف على ذلك بتجربته الذَّاتية مع ديوان "لا تعتذر عمَّا فعلت" للشَّاعر الفلسطيني محمود درويش، فيقول: "وجدت في هذا الدِّيوان الشَّكوى من المجاز، هل يأذن لي الشَّاعر الكبير في أنْ أهدي هذه الصُّحف إليه؟ كلانا مهموم بهمٍّ واحد، لكنَّ عقول الشُّعراء أكثر نفاذًا وأقوى إلهامًا من صنيع الكتَّاب، يجب أنْ نُخْرِجَ إلى النُّور عبء المجاز علينا، فقد أكثرنا من التقرُّب إليه والثَّناء عليه، وربَّما نحسن معاقبته وخشيته وبعض الخوف من آثاره" (ناصف، دنيا من المجاز، 2008: 375)، ثم استشهد بقول الشَّاعر (درويش، 2004: 31):

إن عُدْتَ وَحْدَكَ، قُلْ لنفسك:

غيَّر المنفى ملامحه...

ألم يفجعْ أَبو تمَّام قَبْلَكَ

حين قابل نفسَهُ:

«لا أَنتِ أنتِ

ولا الديارُ هِيَ الديارُ»...

وتطرَّق مصطفى ناصف إلى جماليَّات التصوير في الشِّعر العربي حتَّى القرن الثالث الهجري، وزعم أنَّ النَّقد العربي تجاهل التصوير الشِّعري عند ذي الرُّمَّة مقارنة بشعراء النَّقائض في العصر الأموي (ناصف، 1981: 92- 93)، ولست أدري ما الغرض البلاغي من المقارنة؟

لا يروق لنا التحامل الغريب على التفكير النَّقدي عند عبد القاهر الجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة"، ومن المعيب أنْ يُقال: "والمتأمِّل في أسرار البلاغة يجد جراثيم (التخييل)، كما يجد الاحتفاء (بقلب التشبيه)، وتاريخ العناية بهذه المباحث يدلُّنا على تطوُّر النَّظر إلى فن التصوير، وما طرأ عليه من معنى الحيلة والكشف، شبه المتعمِّد، عن الذَّكاء، والمتعة الذهنية دون الخيالية" (ناصف، 1981: 122)، مع أنَّ الجرجاني كان يعوِّل على قوَّة الخيال في اكتناه أسرار النَّظم، واستجلاء المعاني المضمرة.

إنَّ التصوير الاستعاري تصويرٌ خياليٌّ، يشفُّ عن أصالة الشَّاعر وجِدَّة أساليبه الشِّعرية وحداثتها في النُّهوض بالتجربة الشِّعرية الشُّعورية، وهذا التصوير لا ينمُّ عن تجربة علمية في دائرة الإبداع، وإنما ينمُّ عن خبرة جمالية، ومهارة فائقة في النَّفاذ إلى جوهر الأشياء، والاستماع إلى نجواها الدَّاخلية.

واستغلَّ الشُّعراء إمكانات التصوير الشِّعري في تشذيب الثنائيات المتضادة واقعيًّا وإعادة تنظيمها في سلك واحدٍ لغويًّا، يكشف عن أصالتهم، وجِدَّة أساليبهم الشِّعرية إبَّان الخلق اللُّغوي، وكان التصوير الاستعاري أكثر موضوعات علم البيان علاقة بجوانب الأصالة والشَّاعرية في النَّقد العربي القديم، ولهذا فإنَّني أستغرب من القول عَنوةً: "إنَّ الاستعارة موضوعٌ عالجه النقاد القدماء علاجًا مسفًّا، وأسيء فهم موضوعها ووظيفتها وعلاقتها بالشَّاعرية" (ناصف،1981: 3).

يخيَّل إليَّ أنْ ناصف تجاهل جهود عبد القاهر الجرجاني وأقرانه في اكتناه التصوير الاستعاري، وانحصرت جهوده في قضايا شكلية، تفتقر إلى السَّبر والتحليل، وطالما أنَّ الجرجاني – مثلًا– عالج الاستعارة علاجًا شكليًّا؛ فلماذا يقرُّ ناصفٌ بدور هذا النَّاقد وكتاباته تنظيرًا وتطبيقًا؟

ويصبو التصوير الاستعاري إلى استيعاب مشكلات المجتمع، وهضم هموم الحياة وأحزانها، والاندماج في الطبيعة الخلابة والإبانة عن مواطن الجمال في لوحاتها الزاهية، ولا بأس أنْ يبثَّ في ضمائرنا هذا التصوير عاطفة الحنين، أو أيَّة عواطف مشابهة تجترُّ شريط الماضي في ذهن المتلقي. أمَّا أنْ يقول ناصفٌ: إنَّها تجترُّ "العاطفة شبه الدينية التي تربطنا بالعالم" (ناصف، 1981: 7)؛ فهذا اجترارٌ غريب، ويفتقر إلى الصَّواب.

واستغلَّ شعراء الحداثة طاقات الاستعارة في ارتياد مجاهيل الكون، وإعادة تكوين نثريات الواقع الخارجي على نحو جديد، يوافق توجُّهاتهم الحداثية، ويستبطن تأمُّلاتهم الفكرية إزاء الكون والحياة، ويجسِّم مشاعرهم الحبيسة، ويشخِّص العناصر الصَّامتة ويضفي عليها بعض الأوصاف الإنسانية التي تبعث على النَّشاط والحركة، "والتشخيص صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا، في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة" (ناصف، 1981: 136).

ولا يعوِّل النَّاقد على مبدأ المشابهة (ناصف، 1981: 141) الموضوعي في الاستعارة، ويستسيغ مبدأ المباينة أسوة بما صدر عن النُّقاد الجدد، يقول رتشاردز: "لا ينبغي أنْ نحصر التفاعل بين المحمول والحامل، كما هو الحال في القرن الثامن عشر، على مجرَّد التشابهات بينهما، فهناك تباينٌ أيضًا" (رتشاردز، 2003: 122).

ويعوِّل رتشاردز على مبدأ التباين في خلق التوتر السَّيكولوجي، فكلَّما كان طرفا الاستعارة متباعدين اشتدَّ وقع هذا التوتر، واستطاع هذان الطرفان تغذية العمل الشِّعري والإحاطة بأبعاده الفنية والجمالية والنَّفسية؛ بل إنَّ الشَّاعر الحديث يميل إلى التصوير الاستعاري في التوفيق بين عالمه الدَّاخلي والعالم الخارجي من خلال خيوط شعورية متباينة، وتنتظر من النَّاقد المغامرة في اكتناه أبعادها والكشف عن خطوطها العريضة.

واستغلَّت المذاهب الأدبية الحديثة طاقات الاستعارة وتعدد وظائفها في إغناء تجاربهم الشِّعرية، والكشف عن توجُّهاتهم العرفانية، ومرتكزاتهم الجمالية، واحتفى النَّقد الأدبي الحديث بالاستعارة، واجتهد على تطوير إمكاناتها في تحليل الخطاب بناء على تطوُّر مفهوم الشِّعر وتنوّع روافد الثقافة التي يعبُّ منها الشُّعراء، وكان يقول زعيم السريالية الفرنسية أندريه بريتون: "إنَّ غاية ما يطمح إليه الشِّعر هو أنْ يقارن بين شيئين متباعدين في خصائصهما وصفاتهما إلى أبعد حد، أو أنْ يجمع بينهما بأيَّة طريقة كانت على نحو فجائي ومثير للدَّهشة" (رتشاردز، 2003: 119).

وعكف السُّرياليون على تحقيق المماثلة بين العناصر المتباعدة التي لا يرجى التئامها في الواقع الخارجي، ويتفاجأ المتلقي بعبقرية الشَّاعر في التوفيق بينها من خلال خيوط شعوريَّة، تكسر توقُّعاته المألوفة، وتبثُّ في وجدانه إحساسات الزَّهو والانتشاء.

وجعل بعض الشُّعراء الرمزيين العناصر المتباعدة في الكون رموزًا لأحوالهم نفسيَّة غامضة، وهذا التصوير الرَّمزي هو ثمرة تطوُّر مفهوم الشِّعر من ناحية، وثمرة تطوُّر الفكر النَّقدي وتعدد مناهج النُّقاد في السَّبر والتحليل من ناحية أخرى؛ ذلك أنَّ التحليل بواسطة المناهج التقليدية لا يحيل إلى النتائج النقدية المطلوبة، ولا يصقل موهبة الشَّاعر، ولا يشفُّ عن معاناته إبَّان الخلق اللُّغوي، ولقد استغلَّ الشُّعراء طاقات الرَّموز في بناء عوالم شعرية خاصَّة، تستمدُّ عراقتها من باطن النَّص الشِّعري، ولا تحيل إلى الواقع الخارجي، وهذه العوالم الخاصَّة ليست إلا كتلًا شعوريًّا معقَّدة، أو خزينًا من المشاعر النَّفسية الغامضة التي توجد صِلات نفسية غريبة بين الأفكار المتضاربة.

صحيح أنَّ هناك رموزًا علميًّا، ورموزًا دينية، ورموزًا صوفيَّة، ولكن هناك رموزًا فنِّية تنبت على أرضيَّة العمل الأدبي، وتستمدُّ إيحاءاتها من سياقاته، ولا نستطيع عزل هذه الرموز عن سياقاتها أو استقاء إيحاءاتها البِكر من خارج النَّص.

ويرفض ناصف مسألة التناوب الدلالي أو ثنائية الدلالة في الرَّمز، كأنْ يكون هناك مستويان للدلالة:

المستوى الحرفي أو الظاهري الذي لا يقصده الشَّاعر في النَّص، مع ذلك لا يبطل أهمِّيته.

والمستوى الباطني المضمر الذي يصل إليه الناقد في تفكيك النَّص من خلال المستوى الحرفي.

يقول ناصف: "إنَّ الفنَّان لا يقصد إلى معنًى يخفيه، ثمَّ يحاول أنْ يعبِّر عنه بطريقة أخرى تنوب عنه، فإذا وجدنا المعنى المقصود استغنينا به عن العمل نفسه، إنَّ الرموز لا تصنع بهذه الطريقة، إنَّنا لا نريد (أ) من وراء (ب)، وبذلك تفقد (ب) أهميتها، إنَّ القارئ إذن لا يسعه في التعبير الرمزي الناضج أنْ يلتفت إلى (أ) ويتجاهل (ب)، مثل هذا التجاهل ممكن إذا كنَّا بصدد حيلة أو براعة في الإخفاء والتكنية" (ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، 1965، صفحة 91). ثمَّ إنَّ العلاقة بين الرَّمز والرموز إليه شديدة التعقيد في الشِّعر الحديث، وهذا التعقيد ينعكس على المعنى في أسلوب الشَّاعر، ويتراوح بين الظهور والخفاء في النَّص، ويقوى على هضم الأفكار المعقَّدة، وإعادة تشكيل مشاعر متحفِّزة، فضلًا عن خلق شبكة من العلاقات الثريَّة في السِّياق، لا تقوى الإشارة على تكوينها؛ لأنَّ الإشارة تنمُّ عن شيء بسيط، ولا تحتمل التعقيد، ولا ترتضي كثافة المصاحبات الإيحائية، والنَّفسية، والفكرية، والحضارية، واللُّغة الشِّعرية نظامٌ من الرُّموز التي تقوى على البثِّ الإيحائي والتعبير عن المواقف النَّفسية الغامضة، وتستمدُّ هذه الرموز شرعيتها من باطن النَّص، وبالتالي؛ فإنَّ مدلولات هذه الرُّموز مستوحاةٌ من سياقاتها.

ويجد الشَّاعر المعاصر في بنية الرَّمز طاقة إيحائية خصبة على الخلق الفنِّي والتصوير، واستبطان المشاعر الغائرة، وأخضع رواد مدرسة التحليل النَّفسي هذه البنية إلى مفاهيمهم الخاصَّة وتوجُّهاتهم العلمية، فاتَّشح فهم الرَّمز في تحليلاتهم بالغموض والإبهام؛ لأنَّه أدخل المتلقي في متاهات غنيٌّ عنها، وفي هذا الصَّدد رأى ناصف أنَّ "الخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست هي الغموض أو السِّرية، ولكنَّها الالتباس وتنوُّع التفسيرات الممكنة؛ حتى نجد معنى الرَّمز يتغيَّر تغيُّرًا مستمرًّا" (ناصف، د. ت: 133).

وعبَّ الشِّعر الحديث –على اختلاف مشاربه وتعدد مذاهبه– من مصادر اللَّاوعي الجمعي؛ كالهلوسة والحلم والهذيان في بناء رموزهم الشِّعرية وإخفاء معانيها تعمية والتفافًا على الحقيقة أو الكون، وانتفعوا بالنَّماذج البدائية عن كارل يونغ في ابتكار رموزهم الشَّخصية وإسقاطها على الواقع الخارجي، وتعامل يونغ مع بنية الرَّمز تعاملًا نفسيًّا، يبلور رؤيته التحليلية النَّفسية، ومن التعسُّف في هذا الإطار قبول رأي مصطفى ناصف من أنَّه اختلف المعتزلة وأهل السُّنَّة في تفسير قوله تعالى: ﴿مِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ﴾ [الفلق: 3]، وأظهر أهل السُّنة كثيرًا من السَّذاجة، وأظهر المعتزلة كثيرًا من التأويل المتعسِّف، ولعل فكرة يونغ تجعل من السياق تعبيرًا رمزيًّا عن الجانب الأخفى الذي ينبغي أنْ يُتَّقى من نفوسنا، ووجاهة هذا المخرج ترجع إلى ملاءمته الهدف القرآني السَّليم" (ناصف، 1981: 175).

وإذا كانت مساحة التصوير الشِّعري قصيرة أو محدودة عند الشَّاعر العربي القديم؛ فإنَّ هذا لا يعني أنَّ هناك قصورًا في موهبته، أو ضحالة في تجربته الشِّعرية، وإنما تشفُّ هذه المحدودية عن أسلوب الشَّاعر وظروف عصره آنذاك. وإذا انتقلنا إلى ظروف العصر الحديث، وتكاثر المشكلات الواقعية مع الافتقار إلى الحلول النَّاجعة، دفع الشَّاعر إلى استحداث حِيل بلاغيَّة تناسب عقم هذه المشكلات وترسُّب آثارها في وجدانه، فابتكر ما شاء من التصاوير الشعرية التي تهضم أفكاره الذهنية المجرَّدة، وتستوعب انفعالاته النَّفسية الغامضة.

واعترض عباس العقاد في حدَّاثته الشِّعرية المبكِّرة على تواتر الصُّورة الشَّكلية التي تقوم على عنصر المحاكاة في التصوير، بدلًا من التعبير عن وقع العناصر الفيزيقية في وجدان الشَّاعر، ونقل عدوى مشاعره إلى الملتقي، وعزا التصوير الشِّعري الجديد إلى "قدرة الشَّاعر التي تصرفنا عن ظواهر الموصوفات إلى وقع الموصوفات في النَّفس والخاطر؛ لأنَّ شعوره يصدر من داخل نفسه وخاطره، ويمتلئ به وعيه، ولا يصدر عن تلفيقات الظواهر والأشكال" (العقاد، 1950: 74).

ولكي يوضِّح الناقد جماليات التصوير الشِّعري الجديد يضطر إلى الموازنة –على أسس منهجية– بين قصيدة للشَّاعر الكلاسيكي أحمد شوقي في "ذكرى دنشواي" ومطلعها (شوقي، 1953: 1/ 286):

يـــا دِنشـــوايَ علـــى رُبَـــاكِ سَـــلامُ ذهبـــتْ بـــأُنسِ ربوعِـــكِ الأيَّـــامُ

وقصيدة ثانية للشَّاعر الواقعي صلاح عبد الصَّبور بعنوان: "شنق زهران"، وفيها يقول (عبد الصبور، 1986: 15):

... وثوى في جبْهَةِ الأرض الضياء
ومشى الحزنُ إلى الأكواخِ، تِنّينٌ لَهُ ألفُ ذراع
كل دهليزٍ ذرَاع
من أذانِ الظهرِ حتى اللَّيل... يا للهِ
في نصفِ نهارْ
كل هذي المحن الصَّمَّاءِ في نصفِ نهارْ
مذ تدلَّى رأسُ زهران الوديعْ

الشَّاعران كلاهما من البيئة المصرية في هذه الموازنة، وتوصَّل الناقد إلى أنَّ قصيدة شوقي تنمُّ عن عاطفة يسيرة، تخلو من التعقيد والتركيب، وتشفُّ عن نبرة الخطابية يعوِّل عليها الشَّاعر في النَّفاذ إلى وجدان المتلقي، فضلًا عن تناثر الصُّور الشِّعرية تناظرًا مع وحدة البيت الشِّعري. أمَّا الشَّاعر الواقعي صلاح عبد الصَّبور؛ فقد اتكأ على إدراكه الفردي، وجنح التعبير القصصي، واستغلَّ بساطة اللُّغة، ونقد من الخاصّ إلى العام في توسيع دائرة التصوير الشِّعري، واستغلَّ جماليات القص في التفاف على الحادثة التاريخية وإشاعة الحزن الغامض، واستطاع الشَّاعر عن طريق هذا التصوير أنْ يشيع جوًّا أسطوريًّا يعتمد على تخيل المصادفة، وإضافة لون من الحلم الذي تتضح فيه الدلالات المباشرة، وربما لا تتعلق أجزاؤه فيما بينهما تعلقًا سافرًا، واستطاع الشَّاعر أنْ يرسم الصِّراع الدرامي الذي يعتلج وجدان زهران بين قلبه الخالص وحب الحياة، ولا يستطيع المتلقي أنْ يعبث بجماليات القص الشِّعري، ولا يستطيع أنْ ينثر الأسطر الشِّعري (ناصف، 1981: 198- 199).

وبعد هذا التحليل؛ فإنَّ بعض الدَّارسين يلتبس عليه التصوير الشِّعري، ويخلط بين الاستعارة والكناية والرَّمز في التحليل، ولا داعٍ لهذا الخلط في مسيرة التجديد، ولا يصحُّ تسمية مصطلح التدبيج البديعي تلوينًا، ولا يصحُّ -كذلك- تسمية الكناية ترميزًا، ولكن علينا أنْ نتذكَّر أنَّ التوسُّع في الإطلاق يعني مجاوزة الدِّقة في التفكير (ناصف، 1981: 229).

وإذا انتقلنا إلى الفصل الأخير من كتاب "الصُّورة الأدبية"؛ فإنَّ النَّاقد أخفق في الوصول الغاية المتوخَّاة من المقارنة بين الصورة الأدبية في الشِّعر والنَّثر، ولم يجد نموذجًا نثريًّا يحتفي به استعاريًّا إلا مذكَّرات (دوقة وندسور) التي نشرتها صحيفة الأخبار المصرية في نهاية فبراير من

سنة 1956، ولا أدَّعي بعد هذا التحليل تعليقًا على ملحوظات الناقد الأكاديمي محمد مصطفى هدَّارة حول كتاب "الصُّورة الأدبية" (هدارة، 1964: 208– 224).

وامتاح ناصف في كتابه "اللُّغة بين البلاغة والأسلوبية" الشَّطر الأعظم من أفكاره ومصطلحاته من الناقد الجديد رتشاردز، مع بعض الإضاءات النَّقدية التي تخدم البلاغة العربية، وقد تناولنا شيئًا من ذلك، ويؤسفنا أنْ يَنْقُل الناقد عددًا من أفكار رتشاردز ولا يشير إلى مراجعها في عملية التوثيق، وهذا العيب ملحوظٌ.

وتزعم الباحثة (منى طلبه) أنَّ كتابة الدكتور ناصف يتحكَّم فيها معجمه الخاص، معجم يدور حول كلمات بعينها، تردد الهمم الأساسي الذي شغله طيلة مساره العلمي؛ ففي كلِّ مؤلفاته بلا استثناء لا نعدم كلمات مثل: الإرهاق، والقراءة، وقراءة ثانية، والفهم، والمعنى، والتفسير، والمجتمع العربي والثقافة العربية، والنشاط اللُّغوي والنشاط العقلي، والصبر، والنمو، والعناء، وفتنة الكلمات، وسوء الظن، والريبة، والسذاجة، والرداءة، والقسوة، والمحبة، والحرية، والتعاطف" (طلبه، 1999: 129).

وفي تقديري أنَّ هذه الألفاظ التي ساعدت ناصفًا في القراءة والتأويل، وفهم العمل الأدبي فهمًا استاطيقيًّا، تمتدُّ إلى التفكير النَّقدي عند النُّقاد الجديد، وبخاصَّة رتشاردز، ولا بأس أنْ يجد ناصفٌ في مثل هذه الألفاظ مرتكزات جمالية وآليات تطبيقية يلج من خلالها إلى باطن النَّص.

وتجدر الإشارة أخيرًا إلى أنَّ مصطفى ناصف أنكر علم البديع، مع أنَّ مادَّته المعجمية في عُرف اللُّغة تستبطن مدلولات الدَّهشة، والطَّرافة، والإغراب في الدلّالة، وحملت في العصر العباسي مدلولات الزينة، والتحسين، والدِّعاية على يد شعراء الحداثة الأولى من أمثال أبي تمام.

وتلقَّف الشَّاعر العباسي (عبد الله بن المعتز) (ت 296هـ) في كتابه "البديع" أصول علم البديع عن أبي عثمان الجاحظ (ت 255هـ)، ويرى ناصفٌ أنَّ هذا الكتاب "مسؤول –إلى حد كبير– عن الفصل بين اللُّغة والثقافة وما جرَّه ذلك من نتائج وخيمة، بل يعتبر ذلك الكتاب –من ناحية أخرى– دفاعًا عن مظاهر أقرب ما تكون إلى التلطُّف والكياسة، حدَّثنا ابن المعتز عن مظاهر غير قليلة يسمَّى بعضها اعتراض كلام في كلام آخر أو دخولًا في أثنائه، كما حدَّثنا عن الشاعر الذي يقول شيئًا ثم يرجع عنه بطريقة لا تخلو من الظَّرف، كما حدَّثنا عن آثار هذا الظرف الذي تعشقه الذوق العام في الخروج من معنى إلى معنى، ولم يفت ابن المعتز أنْ يبحث عن آثار هذه النَّزعة في الشِّعر القديم، وأنْ يلتقط بعض النماذج وبخاصة ما يختلط فيه المدح بما يشبه الذَّم، فضلًا عن التجاهل والتعبير عن الشكوك في مقام الهجاء" (ناصف، 1989: 49– 50).

الخاتمة:

لا أزعم أنَّني أحطت بتجربة النَّاقد الأكاديمي مصطفى ناصف، ولا أزعم أنَّني تناولت ممارساته النَّقدية على نحو شامل، ولكنَّي حاولت –قدر الإمكان– أنْ أعالج موضوعات حساسَّة عوَّل عليها الناقد في كثير من قضاياه الفنِّية والمعنوية، وقدَّمنا عنها رأيًا سديدًا، يجاري حداثتها وأصالتها.

أمَّا الاستنتاجات النقدية التي توصَّلت إليها الدِّراسة؛ فهي:

أولًا: تعدُّ قراءات ناصف للشِّعر العربي امتدادًا لما انتهى منه أستاذه طه حسين من التشكيك بالشعر الجاهلي؛ فقد سار على نهجه في قراءة الشِّعر العربي في المساءلة والتأويل، وقراءة النَّص قراءة تأويلية ثقافية تجمع بين ثقافة النَّص وسياقه في إطار الثقافة العربية ومكتسباتها الحضارية وإنجازاتها الفكرية. فإذا كان الشِّعر العربي القديم ينمُّ عن رغبات جماعية وآفاق معرفية مصدرها الانتماء إلى الأعراف السَّائدة في المجتمع أو القبيلة؛ فإنَّ الشِّعر العربي الحديث يصدر عن انتماء أصيل للروافد الثقافية التي عبَّ منها الشُّعراء تقنياتهم التعبيرية وحيلهم الأسلوبية، واجتهد ناصف على قراءة هذا الشِّعر في الروافد اجتهادًا عظيمًا.

ثانيًا: حارب مصطفى ناصف المناهج التقليدية في السَّبر والتحليل، واستأنس بمعطيات المناهج النقدية الحديثة في قراءة الشِّعر العربي، وتوصَّل إلى استنتاجات رصينة، تؤكِّد على ثراء النَّص الشِّعري العربي وتعدُّد إمكاناته وأدواته في إنتاج الدلالة.

ثالثًا: قرأ الشِّعر العربي قراءة تأويلية دقيقة، تخترق حجب النَّص الشِّعري، وتبحث عن المضمر في باطن النَّص؛ إذْ إنَّ السَّطح يُضلل الناقد إبَّان القراءة، وكثيرًا ما يؤدِّي إلى نتائج عادية، لا صلة لها بأسس القراءة وقواعدها المنهجيَّة، والمناهج النقدية الحديثة تشتغل على المضمر في إضاءة النَّص وتفكيك شفراته واكتشاف مجاهيله؛ لكي تصل –في النِّهاية– رؤيته الشِّعرية وتنتج دلالاته البعيدة الغور.

رابعًا: اعترض على أفكار أسلافنا القدماء التي تنتمي إلى المناهج النفسية والاجتماعية؛ كالتكسُّب في الشِّعر، والأغراض الشِّعرية، ومعيار الصِّدق... إلخ؛ فهذه الأفكار تحاكم النَّص الشِّعري محاكمة خارجية، لا صلة لها بالولوج إلى أعماق النَّص وإنتاج دلالاته.

خامسًا: لم يسرف مصطفى ناصف في حب الشِّعر العربي الحديث تناظرًا مع جِدَّته وحداثته، ولم ينقطع عن الشِّعر العربي القديم تناظرًا مع تقام عهده، ولكنَّه عبَّ منهما، وحرص على إقامة صلات عميقة بينهما.

سادسًا: تعصَّب ناصف على النَّقد الأدبي القديم والبلاغة العربية في آرائه النَّقدية ومواقفه، وظلَّ مغايرًا للأصوات النَّقدية السائدة في البيئة المصرية آنذاك، وهذا لا يُضْعِف صوته النقدي.

سابعًا: تناول البلاغة العربية من منظور أجنبي يسفِّه قواعدها وأصولها العربية، لا سيما النقد الجديد عند رتشاردز، ولم يخلو نقده الأدبي للجرجاني من الذاتية المفرطة، مع أنَّ رسالته العلمية في مرحلة الماجستير حول تجربة الجرجاني توجيهًا ونقدًا.

ثامنًا: درس البلاغة العربية في إطار الثقافة والمجتمع، وتلك تجربة رائعة، تشفُّ عن عمق الثقافة العربية وأصالتها عند نقادنا التراثيين الأوائل.

تاسعًا: أنكر ناصفٌ علم البديع في البلاغة العربية، واقترح أنْ يدرس هذا العلم في إطار مفاتيح رمزية بدلًا من فكرة التحسين والزينة، لكنَّه لم يتوسَّع في التطبيق والتحليل عن ذلك.

المراجع

1 إبراهيم السامرائي. (2002). إلى أين مع الجديد؟ في فتنة الحداثة والمعاصرة. الرياض: مكتبة ودار ابن حزم للنشر والتوزيع.

2 إبراهيم عبد الرحمن محمد. (1981). قضايا الشعر في النقد العربي. بيروت: دار العودة.

3 إبراهيم عبد الرحمن محمد. (2000). الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية. مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.

4 إبراهيم عبد القادر المازني. (1953). في الطريق. القاهرة: دار الهلال.

5 أبو العلاء المعري. (1987). شروح سِقْط الزَّنْدِ. (مصطفى السقا وآخرون، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

6 أحمد أمين. (1928). فجر الإسلام. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر .

7 أحمد شوقي. (1953). الشوقيات. القاهرة: مطبعة الاستقامة.

8 الحسن بن بشر الآمدي. (بلا تاريخ). الموازنة بين أبي تمام والبحتري.

9 الخطيب القزويني. (1993). الإيضاح في علوم البلاغة. (محمد عبد المنعم خفاجي، المترجمون) القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث.

10 العباس بن الأحنف. (1954). الديوان. (عاتكة الخزرجي، المترجمون) القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية.

11 امرؤ القيس. (1969). الديوان. (محمد أبو الفضل إبراهيم، المترجمون) القاهرة: دار المعارف.

12 آيفور أرمسترونغ رتشاردز. (2003). فلسفة البلاغة. (سعيد الغانمي وآخرون، المترجمون) الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.

13 برند شبلنر شبلنر. (1991). علم اللغة والدراسات الأدبية. (محمود جاد الرب، المترجمون) القاهرة: الدار الفنية.

14 ديفيد روبي. (1992). النظرية الأدبية الحديثة. (سمير مسعود، المترجمون) دمشق: وزارة الثقافة.

15 ستانلي هايمن. (1960). النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. (إحسان عباس، المترجمون) بيروت: دار الثقافة.

16 سعدي يوسف. (2014). الأعمال الشعرية. بيروت: منشورات الجمل.

17 سمير سرحان. (أبريل 1981). التفسير الأسطوري في النقد الأدبي (الإصدار المجلد الأول، العدد الثالث). القاهرة: مجلة فصول.

18 صلاح عبد الصبور. (1986). ديوان الناس في بلادي. القاهرة: دار الشروق.

19 طه حسين. (د.ت). الألوان. مصر: دار المعارف.

20 عباس محمود العقاد. (1950). شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

21 عباس محمود العقاد. (1997). الديوان في الأدب والنقد. القاهرة: دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر.

22 عباس محمود العقاد. (بلا تاريخ). ابن الرومي، حياته من شعره. صيدا، بيروت: المكتبة العصرية.

23 عبد الرحمن البرقوقي. (1986). شرح ديوان المتنبي. بيروت: دار الكتاب العربي.

24 عبد القاهر الجرجاني. (1992). دلائل الإعجاز. (محمود محمد شاكر، المترجمون) القاهرة: مطبعة المدني.

25 عبد الله بن قتيبة. (1958). الشعر والشعراء. (أحمد محمد شاكر، المترجمون) القاهرة: دار المعارف.

26 عثمان بن جني. (1952). الخصائص. (محمد علي النجار، المترجمون) بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر.

27 عدنان حسين قاسم. (2006). الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر. القاهرة: الدار العربية للنشر والتوزيع.

28 عمرو بن بحر الجاحظ. (1998). البيان والتبيين. (عبد السلام هارون، المترجمون) القاهرة: مكتبة الخانجي.

29 محمد النويهي. (يونيو 1966). أيها الجماليون: كفاكم هذا العبث! (الإصدار العدد السادس). بيروت: مجلة الآداب.

30 محمد بن يزيد المبرد. (1997). الكامل في اللغة والأدب. (محمد أبو الفضل إبراهيم، المترجمون) القاهرة: دار الفكر العربي.
31 محمد غنيمي هلال. (2005). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
32 محمد مصطفى هدارة. (1964). مقالات في النقد الأدبي. القاهرة: مكتبة القلم.
33 محمد مندور. (1988). في الميزان الجديد. تونس: مؤسسات ع. بن عبد الله.
34 محمود درويش. (2004). ديوان لا تعتذر عما فعلت. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
35 مصطفى سويف. (1951). الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. مصر: دار المعارف.
36 مصطفى ناصف. (1965). رمز الطفل. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.
37 مصطفى ناصف. (1965). مشكلة المعنى في النقد الحديث. القاهرة: مكتبة الشباب.
38 مصطفى ناصف. (1981). الصورة الأدبية. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
39 مصطفى ناصف. (1981). نظرية المعنى في النقد العربي. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
40 مصطفى ناصف. (1982). قراءة ثانية لشعرنا القديم. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
41 مصطفى ناصف. (1989). اللغة بين البلاغة والأسلوبية. المملكة العربية السعودية: النادي الثقافي الأدبي بجدة.
42 مصطفى ناصف. (1991). مقدمة محاضرة "مفهوم البيان في النقد العربي"، المحاضرات. المملكة العربية السعودية: النادي الثقافي الأدبي بجدة.
43 مصطفى ناصف. (1992). اللغة والبلاغة والميلاد الجديد. الكويت: دار سعاد الصباح.
44 مصطفى ناصف. (2000). ثقافتنا والشعر المعاصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
45 مصطفى ناصف. (2003). بُعد الحداثة؛ صوت وصدى. المملكة العربية السعودية: النادي الثقافي الأدبي بجدة.
46 مصطفى ناصف. (2008). دنيا من المجاز. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
47 مصطفى ناصف. (د. ت). دراسة الأدب العربي. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.
48 منى طلبه. (أكتوبر 1999). مصطفى ناصف حول المنهج والأسلوب (الإصدار العاشر). القاهرة: مجلة إبداع.
49 يوسف السكاكي. (1987). مفتاح العلوم. (نعيم زرزور، المترجمون) بيروت: دار الكتب العلمية.