إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الثانی والعشرون ـ صیف ۱۳۹۵ش/حزیران ۲۰۱٦م
صص ۵۱ ـ ۳۱

دراسة الأفكار الشكلانية لمنظری التراث الإسلامی والفلاسفة الغربيين؛ مقدمة الباب الثالث من بوستان سعدی: فی العشق، والثمالة، والشغف نموذجاً

علی کنجیان خناری (الکاتب المسؤول)*
قاسم عزیزی مراد**

الملخص

القراءة الشـكلانية، تيار ظهر بين النقاد المسـلمين منذ وقت طويل، وحظی بانعكاس أبـرز فی الفترة المعاصرة تحت عنوان "الشـكلانية". إن هـذه النظرة إلى النص، تقوم بدارسـته كتحديث لغوی فقط. يری الشكلانيون أن النص الأدبی يحتوی على عنصر أساسـی يسـمى أدبية النص، حيث يمكن للأديب أن يبلغ هـذا العنصر باللجوء إلى آليات مختلفة ومتنوعة، مما يجعل النص يتمتع بالعديد من سمات التميز اللغوی والفنی الخاص. ومن هذا المنطلق، سـوف نقوم فی هذه المقالة بدراسـة الأفكار الشـكلانية لمنظری التراث والفلاسـفة الغربيين ومن ثمّ التطرق إلى قراءة شكلانية لمقدمة الباب الثالث من بوسـتان سـعدی (ديوان سـعدی)، لكی نثبت فی النهاية أن الأديب عمد فی هـذه المقدمـة إلى مختلف الآليات الشـكلانية لكـی يكون لنصـه التأثير الأكبر علـی القـارئ، بحيث يدفعه إلى التفكير فی مختلف طيات النـص. إن التباين والتوتر الموجوديـن فی هذه المقدمة، هو فی الحقيقة العنصر الأصلی للفن والذی قام الشـاعر الأديب باستعماله بشكل خفی.

الكلمات الدليلية: الشكلانية، بوستان، الباب الثالث، الأدبية.

*. أستاذ مشارک بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران
**. طالب دكتوراه بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران Pajouhesh1392@yahoo.com
تاريخ الوصول: ۱۳۹٤/۱۱/۲۷ش تاريخ القبول: ۱۳۹۵/۵/۲۰ش

المقدمة

كل ما أقوله، سبقنى إليه من جاؤوا قبلى/ والجميع قطف ثمار حدائق العلم

يعتبر هذا البيت من أهم أسس المدرسة الشكلانية حيث يذعن بأن المعنى والمفهوم فى الأدب لا يتمتعان بمنزلة خاصة. إن ما تسعى إليه المدرسة الشكلانية فى النص هو أن يعتبر الشكل غاية التحديث فى النص الأدبى. ولأجل الوصول إلى الشكل الخاص والمميز فى الأدب، فإن أنصار هذه المدرسة يهتمون بأدبية النص ويبحثون عن الآليات التى تتحقق بها هذه الأدبية لكى يتمتع النص بمنتهى التحديث من حيث الشكل، كما يعترفون فى المقابل بأن اهتمامهم بالشكل لا يعنى تجاهل المعنى، لأنهم يعتبرون المعنى نوعاً آخر من الأشكال. ويجزم هؤلاء بعدم وجود أى انفصال بين المعنى والشكل وهذا هو الأمر ذاته الذى اهتم به نقادنا القدماء غاية الاهتمام. سوف نتطرق فى هذه المقالة إلى تقديم قراءة جديدة لمقدمة الباب الثالث لبوستان سعدى (فى الحب والثمالة والشغف) ترتكز إلى وجهات نظر النقاد المعاصرين وتعتمد على آراء وأفكار نقاد مثل الجاحظ وعبد القاهر الجرجانى وقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكرى، آخذين بعين الاعتبار وجهات نظر فلاسفة مثل كانت وهيغل وتوماس آكويناس.

يستعين الشاعر سعدى الشيرازى فى هذه المقدمة بآليات فنية خاصة ومميزة تضفى على النص قابلية النقد الشكلى أو القراءة الشكلانية. سوف نقوم فى هذه المقالة بالإشارة إلى الأسس النظرية لهذه المدرسة ضمن أطر محددة ومعينة ثم سنتطرق بعد ذلك إلى تحليل هذه المقدمة بناءً على هذه الأطر، وفى النهاية سنثبت أن هذا النص يتمتع بمنتهى الانسجام والجوانب اللغوية والفنية البارزة، وسوف نتحدث كذلك فى صلب هذه المقالة بالتفصيل عن هذا الانسجام وكذلك عن الجوانب اللغوية والفنية البارزة. ألف العديد من الكتب فى الأدب وفلسفة الفن ضمن إطار الأسس النظرية فيما يتعلق بهذا المنهج والقراءة النصية، ومن بين أهم هذه الكتب يمكننا الإشارة إلى: كتابى "الحقيقة والجمال" و"بنية النص وتأويله" من تأليف بابک أحمدى، كتاب "من علم اللغة إلى الأدب" من تأليف كوروش صفوى، كتاب "قضايا شعرية" من تأليف رومان ياكوبسن، كتاب "الشعرية" من تأليف تزفيتان تودوروف، وكتاب "الشعرية" من تأليف أدونيس.

ومن بين الكتب التى أشارت إلى الأسس النظرية وتطرق فيها كتابها إلى تحليل هذه الأسس فى القصائد، يمكننا أن نشير إلى كتاب "قيامة الكلمات" من تأليف محمدرضا شفيعى كدكنى، "خطاب النقد" من تأليف حسين بايندە، "نظام الصورة" من تأليف سهراب طاووسى وغيرهم. وتكمن أهمية هذا الموضوع فى أن نوع النظرة إلى النص يؤدى إلى عدم فرضنا لأى شيء على النص سوى المقصود منه وبذلك نتمكن من تقديم قراءة لما بين سطوره تطابق النص بشكل أكبر وليس ما يوجد فى ذهن المتلقى وذلك دون تقديم تصور نفسى حول شخصية المؤلف. لقد تمكنا فى نهاية البحث من الإجابة على الأسئلة التالية:

هل للأفكار الشلكية المطروحة فى المدراس الأدبية الحديثة جذور فى أفكار منظرى التراث الإسلامى؟

ما هى أهم العناصر والآليات الفنية التى تؤدى إلى إبراز جمالية اللغة الأدبية؟

هل يمكننا اعتبار هذه المقدمة بنية شكلية مميزة للتمهيد بشكل مناسب لأجل الدخول إلى النص بشكل كامل؟

ما هى الأساليب التى استعان بها سعدى فى هذه المقدمة لأجل أدبية نصه وهل تكمن أدبية هذه المقدمة فى أسلوب التعبير عنها أو فى معانيها الجميلة وهل يكمن جمال المقدمة فى معانيها أم فى كيفية تصوير هذه المعانى؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

التراث والنقد الشكلانى

نحن نعتقد عادة بأن المحتوى بمثابة شيء بنيوى ومستقل وعلى العكس فإن الشكل شيء عرضى وتابع، أما الآن فعلينا أن نلاحظ فى الحقيقة أن كلاً من المحتوى والشكل بنيوى بنفس المقدار. وعلى كل حال، فإن المحتوى الذى يخلو من الصورة، عديم كالمادة التى تخلو من الشكل. ويكمن وجه التمايز بين كل من المحتوى والمادة فى أن المادة ورغم أنها لا تخلو من الشكل، لكنها لا تهتم به، بينما يستمد المحتوى ماهيته من الشكل المتكامل الموجود فيه. ومع ذلك، فإن الشكل يظهر أمامنا كوجود لا يهتم بالمحتوى مستقل عنه. إن هذا التوجه إلى الفن، هو ذاته التوجه السائد بين نقادنا القدماء، حيث

أكدوا عليه كثيراً ورغم أن مصطلح النقد الشكلى لم يكن موجوداً بينهم بشكل كامل لكنهم كانوا يستعملون مصطلحات فى علم البلاغة والنقد والمعنى تبين هذا التوجه فى الأدب. ويبين عبدالقاهر الجرجانى من علماء القرن الخامس نظريته المعروفة بنظرية النظم، فيعتبر بذلک من أبرز الذين تطرقوا إلى التنظير فى هذا المجال، حيث تمكن بهذه النظرية من التعبير عن قضايا يدور حولها الجهاز الأساسى للنقد الشكلى الآن؛ ولذلک يمكننا أن نعتبر هذه النظرية ذات منزلة رفيعة المستوى فى الأدب والنقد. ولقد توصل الجرجانى بشكل أكثر عمقاً قبل الشكليين المعاصرين إلى النتيجة التى تقضى بأن ترتيب الألفاظ فى العبارات ومن ثم ترتيب الجمل فى الكلام يتبع نظماً هو ذاته ترتيب المعانى فى ذهن المؤلف، ويتمكن الأديب عن طريق هذا النظم الظاهرى أن يبين ترتيب المعانى بشكل واضح. لا يعتبر الجرجانى وجود أى انفصال بين الألفاظ والمعانى. ومن الجدير بنا هنا أن نشير إلى نظريته بشكل موجز.

عبد القادر الجرجانى ونظرية النظم فى الأدب

أنهت نظرية النظم مسيرة الكثير من المفاهيم الخاطئة التى كانت قد ألقت بظلالها على الفكر النقدى والبلاغة قبل الجرجانى، وأضافت مفاهيم أساسية إلى الفكر البلاغى. تعتبر هذه النظرية أهم النظريات فى باب نقد النصوص وخاصة فى التعبير عن إعجاز النص القرآنى وآفاقه. لقد تطرق الجرجانى فى التعبير عن هذا البحث إلى قضايا سنشير هنا إلى البعض منها:

١. إزالة الازدواجية بين اللفظ والمعنى.
٢. بيان التمايز بين التعبير العادى والتعبير الأدبى.
٣. التعبير عن نظم المعانى وبالتالى نظم المفردات والعبارات.

ويذعن عبد القاهر فى كتابه "دلائل الإعجاز" أن هناک اختلافاً واسعاً بين أن ننسب الجمال للألفاظ المفردة وأن نعتبر جمال الكلام تابعاً للنظم الحاصل عن الألفاظ. لقد أشار عبد القاهر الجرجانى إلى هذه القضية مرات عديدة فى كتابه وحاول أن يعبر عنها بوضوح، فأشار إلى نماذج من القصائد العربية واستنتج أن الأديب المبدع يصل

إلى نظم محدد عبر توزيع الكلمات، مما يعبر فى الواقع عن المشاعر والحالات الباطنية له تجاه كل شىء خارجى فى إطار الكلمات والمفردات. يعتقد عبد القاهر الجرجانى أن الأديب المبدع لا يسعى إلى التزيين والزخرفة بل يهدف إلى التعبير عن مشاعره الخاصة بالشكل الأدبى ضمن إطار مترابط يشبه النسيج البنيوى. ولذلك لا يهتم عبد القاهر بالبديع فى نصوصه الأدبية، بل إن ما يحظى بأهمية كبيرة لديه هو كيفية معالجة البديع فى النسيج النصى المطلوب. (الجرجانى، ١٤٢٢ق: ٧٧-٨٥) ونظراً للمنهج الذى يلجأ إليه عبد القاهر الجرجانى فى التمييز بين الصور البلاغية وكيفية معالجتها، نلاحظ أنه يميز بين الجديد والظاهر الجديد والحداثة والموضة والإبداع والبدعة.

ويأتى الجرجانى بنماذج وأمثلة عن التمييز بين اللغة العادية واليومية – أو كما يصطلح عليه الشكليون المعاصرون، اللغة الأتوماتيكية – واللغة الأدبية ويشير بشكل واضح وكامل إلى الحدود الموجودة بينها. ومن هذا المنطلق، فقد حاولنا أن نتبع هذا العالم الكبير فى تقديم بعض النماذج والأمثلة التى تساعدنا على فهم هذه النظرية أكثر:

المثال الأول: اشتعل شيب الرأس

المثال الثانى: اشتعل الرأس شيباً

وكما نرى فى المثال الأول فإن الفعل مسند بشكل صريح إلى الشيب وتبين الجملة الأولى معنى أن فلاناً أصبح عجوزاً ولا يحتاج القارئ والمتلقى فى هذه الجملة إلا إلى معرفة اللغة اليومية العادية لأجل معالجة معنى النموذج الأول، أما فى النموذج الثانى فإن الفعل يعود إلى الرأس وبمجرد أن يواجه القارئ هذه الجملة فسوف يشعر بروعتها من قمة رأسه إلى أخمص قدميه ويغوص فى أعماق التفكير حول كيفية حدوث هذا الأمر وكيفية اشتعال الرأس شيباً. وبعد البحث والتمحيص يصل إلى الجزء الثانى من العبارة ويدرک أن سبب هذا الاشتعال هو الشيب الذى غزا شعر الرأس. ومن الجوانب الجميلة للنموذج الثانى يمكننا أن نشير إلى أن الفعل أسند إلى الرأس بأكمله مما يبين أن الشيب غزا أنحاء الرأس واستقر فيه بحيث يبدو أنه لم تعد هناک أية آثار للسواد فيه. لكن فى النموذج الأول، نلاحظ بوضوح أن صاحب الكلام قد أسند الشيب إلى الفعل فحسب. هذان العنصران (التساؤل والتعجب) اللذان يواجههما القارئ فى قراءة

النموذج الثانى هما عبارة عن هدف سعى الأديب لتحقيقهما. يتحقق هذان العنصران عن طريق كيفية التعبير والشكل الأدبى المحدد، ويكون لهما منتهى التأثير على القارئ وهذا التأثير هو هدف الأديب المبدع وليس الصور البلاغية.

نستنتج من نظرية عبد القاهر الجرجانى أن هدف الأدب فى المرحلة الأخيرة هو منتهى التأثير عن طريق أسلوب التعبير وتقديم أشكال جديدة وخاصة. سنتطرق هنا إلى ناقد آخر قديم فى مجال النقد الشعرى:

أبوهلال العسكرى، من الشكل إلى المعنى

أبوهلال العسكرى من النقاد الكبار فى مجال الأدب والشعر فى اللغة العربية. يعتقد أبوهلال العسكرى أن جمال النص وحسنه يكمن فى نظم مفرداته وليس فى معانيها. يعتقد هذا العالم والناقد الكبير فى الواقع أن المدار الرئيسى للجمال فى كل نص يتمحور حول النظم والأسلوب التعبيرى ولا يقيم أى اعتبار لترتيب أو عدم ترتيب المعنى. كما يرى العسكرى فى كتابه المعروف "الصناعتين" أن العديد من الأشكال الأدبية لا تبحث عن خلق علاقة وإدراك سطحى، لأن كيفية عدم انتظام المفردات قد تجعل العامة يتلقون معان قيمة وثمينة ومرتبة. ويبين العسكرى أن الهدف من الأشكال الأدبية التى يمكننا اعتبار صاحبها أديباً، هو تقديم بنية شكلية رائعة. (العسكرى، ١٩٧١م: ٦٤) ولذلك فإن أبا هلال العسكرى لا يقصد من استعماله واستعانته بالأشكال الأدبية فهم المعنى فحسب، بل يهدف كذلك من هذه الأشكال الأدبية إلى تأثير المعنى على القارئ عن طريق كيفية وضع كل كلمة فى المكان المناسب. ويجب علينا هنا أن نأخذ بعين الاعتبار أن كلام العسكرى هذا لا يعنى إفساد المعنى، بل هو عبارة عن عنصر يحدد المعنى ويشير إليه. ومن البحوث الأخرى التى يشير إليها هذا الناقد المعروف أن المستوى الصعب وعدم وضوح المعنى عنصر آخر من عناصر الأنواع الأدبية ويبين فى كتاب الصناعتين أن كل بنية ذات مفردات سهلة ومعان واضحة هى من العبارات السخيفة والوضيعة. (العسكرى، ١٩٧١م: ٧٠) هذه هى القضية ذاتها التى يشير إليها عبدالقاهر بصراحة كما لاحظنا فى النموذج الثانى من التحليل الناجم عن نظرية عبدالقاهر الجرجانى، حيث

وجد عنصرا التعجب والتأثير عن طريق التساؤل والبحث. والتساؤل والبحث موجودان فى النص الذى لا يتوصل القارئ إلى معناه بسهولة. وفى هذه الحالة علينا أن نتجنب شبهة خطيرة يقع فيها عادة قراء الأدبيات، وهى الفرق بين الغموض والالتباس فى النص الأدبى. ونقصد بمستوى الصعوبة فى الأشكال الأدبية ظاهرة الغموض وليس الالتباس؛ فظاهرة الغموض فى الشعر مستحبة ومحمودة والغموض فضلاً عن ذلك مجموعة كاملة من الأوصاف المحمودة، لأن الغموض فى النص الأدبى خاصية من خواص طبيعة الفكر الشعرى وليس خاصية من خواص كيفية التعبير الشعرى؛ ولهذا السبب يرتبط أكثر بجوهر الشعر والينابيع التى يتفجر منها. (اسماعيل، لاتا، ص ١٩٠) إن الغموض فى الواقع لا يعنى أن يكون النص الأدبى غير مفهوم، بل يعنى أنه يتجاوز مستوى العلاقات الطبيعية وغير المألوفة. وهنا كذلك ينبغى علينا أن نتجنب الوقوع فى شبهة خطيرة وهى أن الوضوح فى الشعر الوصفى والقصصى والعاطفى أمر محمود لأن هذه الأشكال تهدف إلى التعبير عن أفكار معينة ومحدودة، لكن هذا الهدف ليس ذات قيمة فى الشعر الحقيقى لأن الأدب الحديث لا يبدأ بفكرة واضحة، بل يسير فى حالة لا يعتبر فيها نفسه تابعاً للموضوع والفكر والأيديولوجيا، وفى هذه الحالة يكون حدس الأديب بمثابة الرؤيا والفعالية والحركية التى ترشده وتهديه. ويمثل الحدس فى تجربة الأديب الحديث اهتمامه بالبحث والاكتشاف وليس بالزخرفة والبديع وهو ما يقود الأديب فى كافة الأنحاء وحتى يبلغ به الضفاف ويغير علاقته باللغة التى لن تكون بعد ذلك وسيلة لإيجاد العلاقة المألوفة بينه وبين الآخرين، بل وسيلة لتوطيد العلاقة بين أعماق الشاعر والآفاق التى يتطلع إليها، وهذه الآفاق الخاصة بالأديب معروفة بالنسبة للقارئ ومجهولة فى الوقت ذاته. (زيادى، ٢٠٠١م: ٢٧٥-٢٧٦) إذن يمكننا القول فى هذه الحالة إن ما ينقله عزيز الله زيادى عن أدونيس، الأديب الكبير، يتفق مع آراء وأفكار أبى هلال العسكرى وعبد القاهر الجرجانى؛ لأن جميع هؤلاء النقاد يأخذون بعين الاعتبار مبدأً أساسياً للنقد الأدبى ألا وهو التمييز بين هدف اللغة الدارجة واللغة الأدبية أو ما يصطلح عليه الشكليون المعاصرون: اللغة الأتوماتيكية واللغة الأدبية. وتحظى اللغة من وجهة هؤلاء فى الحقيقة بأهمية بالغة، ويمكننا أن نقول باختصار إن لغة النص الأدبى لغة تعبر عن

المفاهيم التى تعجز اللغة الدارجة عن التعبير عنها أو لم تعتد على التعبير عنها. وكما لاحظنا فى تحليل النموذج الثانى، نستنتج أن هذا النموذج يساعدنا على فهم معان لا يمكننا فهمها والوصول إليها أبداً فى النموذج الأول. ويمكننا أن ننسب هذه القدرة إلى النماذج اللغوية وكيفية ترتيب ونظم المفردات فيها. أما فيما يتعلق بمعالجة وجهات نظر وأفكار النقاد القدماء، فيمكننا القول بأن جميع وجهات نظرهم تندرج فى باب الشكل والنظام والبنية الخاصة بالجملة وعدم الاهتمام بالمحتوى والمضمون؛ وإذا كان شخص مثل ابن طباطبا فى كتاب "عيار الشعر" يتحدث عن المضمون والمعنى والسياق الطبيعى أو غير الطبيعى له، لكنه لم يكن يعتمد عليه فى مواجهة أفكار الشكليين. ولا يتسع مجال البحث هنا للتعبير عن أفكار كل من الشكليين بشكل كامل، ولأجل مزيد من الآفاق لسائر الباحثين حول هذا الموضوع، سوف نشير إلى أسماء الناقدين وكتبهم: كتاب المثل السائر من تأليف ابن الأثير (٥٥٥-٦٣٠)، كتاب العمدة من تأليف ابن رشيق (٤٥٦م)، الموازنة بين الطائيين من تأليف الآمدى (٣٧٠م)، كتاب البديع من تأليف ابن المعتز (٢٩٦م)، كتاب نقد الشعر من تأليف قدامة بن جعفر (٣٣٧م)، كتاب الشعر والشعراء من تأليف ابن قتيبة (٢٧٦- ٢١٣)، كتاب البيان والتبيين من تأليف الجاحظ (١٦٠- ٢٥٥).

الفلاسفة الغربيون والأفكار الشكلانية

يعلق الفيثاغورثيون أهمية كبيرة على الشكل والهيكل، لأنه وفقاً لما يزعمونه فإن طبيعة كل شىء هى النسبة المعينة لتركيب العناصر الخاصة بالشىء، وما يميز الأشياء عن بعضها البعض ليس نفس المادة التى تتكون منها، (الكلمات فى النص)، بل نسبة تركيبها مع بعضها البعض، وهوية الشىء أمر هيكلى، وليس مادياً، واكتشاف القانون والهيكل يمكننا من أن نفهم طبيعة الظواهر بشكل كامل. (علايى، ٢٠١١م: ٤٦) إذن فوفقاً لهذا الرأى الذى استمر فى المدرسة الشكلانية، فلا يمكن اعتبار كلمات النص سر الإبداع فيه؛ لأن الكلمات تظهر ضمن إطار جديد فى كل زمن ومن الأفضل أن نتخلى عن هذه النظرية ونبحث عن سر الجمال فى الشكل وهيكل النص الأدبى.

ويرجح أرسطو السبب الصورى والمادى على السبب الغائى والفاعلى، وبين المادة

والصورة يرجح الصورة على المادة لأنه يعتبر المادة منفعلة. (نفس المصدر: ٥٩) ولذلك فإن المادة (الكلمات) هى وجه الشبه بين النصوص الأدبية، بينما تعتبر الصورة وجه التمايز بينها. وبتعبير آخر، لأجل معرفة شيء ما يجب أن نغض النظر عن العنصر المكون له ونلتفت إلى الصورة التى يتجلى فيها هذا الشيء. ولذلك فإن نضج المحتوى مرهون بتجلى الصورة، وهذه هى ذاتها وجهة نظر الشكليين. وهنا علينا أن ندرك أن الاهتمام بالصورة لا يضر بالمعنى ولا يفسده، لأن الصورة والهيكل شكل يضمن بقاء التأثير والمحتوى. ومن هذا المنطلق، يطرح "كانت" الفيلسوف الغربى المعروف، مفاهيمه الجمالية التى تتكون من عنصرين رئيسيين:

١. الأهمية البالغة للشكل والهيكل فى النظام الفنى.
٢. مستوى التفكير فى الكشف عن هذا النوع من الجمال الفنى.

فى الحقيقة، إن ما يجعل العمل الأدبى أو الفنى لدى كانت جميلاً هو التصميم والشكل. وهكذا، يطرح كانت نوعين من الجمال فى الأعمال الفنية: أحدهما الجمال الذوقى والآخر جمال التفكير. ويبين فى نقد الجمال الذوقى أن الشعور يتعرض للخداع فى هذا النوع من الجمال، لكن القوى المختلفة فى جمال التفكير تعمل سوية. (جيمنس، ٢٠١١م، ١١٧-١٤٣) إذا تأملنا قليلاً فى هذين العنصرين من المناهج الرئيسية للجمال لدى كانت، فيمكننا القول إن مستوى الصعوبة - والذى أشرنا إليه مسبقاً - هو ما يركز كانت عليه ويستعمله بمصطلح ذوق التأمل. ومن هذا المنطلق، يعتقد هيغل أن أعلى درجات الفن تكمن فى الاقتراب من الفكر. (علايى، ٢٠١١م: ٢٧)

ومن جهة أخرى، يعتقد كانت فى الحكم على الوجه الجمالى للأعمال الفنية أن قيمة المحتوى أو خروجه عن المألوف لا تقدم للمنتقد أى هيكل. ويذعن فى هذا الشأن: يجب أن نقبل جميعنا بأن الحكم فى باب جمال شيء ما إذا كان يشوبه نفع أو مصلحة، فهو حكم متعصب وخال من النقاوة وممزوج بالتحامل. (علايى، ٢٠١١م: ١٨) ويعلق كانت على كلامه قائلاً بأن الغائية الخالية من المصلحة مبدأ رئيسى فى جهاز الجمالية ويبين أن الفن والأدب يوحدان الأضداد التى لا تقبل الاجتماع إلا فى الفن. (نفس المصدر: ١٩-٢٠) ولذلك يرى فلاسفة الغرب أن أسلوب التعبير بشكل عام والذى يمنح العمل

الفـنى هيكله وشـكله، عامل مهم فى بقاء العمل الفنى وتقييمـه وخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار بأن المضامين أو مواضيع الفن معدودة ولا يمكنها أن تعثر لنفسها على مكان فى الذهن إلا عن طريق التحديث المؤثر والفعال.

ويبين صامويل تيلر كالريج (١٧٧٢ – ١٨٣٤م) فى هذا الشأن: فى نص أدبى متكامل، تقـوم الأجزاء بحماية بعضها البعـض والتعبير عن بعضها البعض، جميعها تتناسـق مع بعضها البعض ومع المقصود وتسـاعد على تقوية الهـدف. (غرين، ١٩٩٧م: ٨١) ويرى هيغـل كذلك فى المجـال ذاته أن الهدف مـن العمل موجود فيه ويبين بشـكل واضح أن هـدف الأثر ليـس المنفعة. (علايـى، ٢٠١١م: ٢٨) نلاحظ من خـلال نظرية هيغل تأثره بكانت حيث يعتقد أنه لا يمكن تفسـير العمل والنص الأدبى بالآليات والأساليب الخارجية، لأن كلاً منهما يعتقد بأن للنص غاية فى نفسه ولا يتبع نظرية المصلحة. ويعتبر هيغـل كذلك أن التوازن موجود بـين الصورة والمحتوى (نفس المصدر: ٣٠) وهى ذاتها نظرية عدم استقلال اللفظ والمعنى لدى عبد القاهر الجرجانى.

ولذلك نسـتنتج من هذه الأفكار ووجهات النظر أن جاذبية الأعمال الفنية تنشـأ عن هيكلها ونظرية الشـكل والصورة طالما كانت ذات جاذبية وتعقيد بالنسبة لمفكرين وفلاسـفة مثل أفلاطون وأرسطو وأغوستين وتوماس أكويناس وهيغل وغيرهم. وأخيراً يمكننا أن نسـتنتج من أفكار هؤلاء الفلاسفة أن وجه التمايز بين الأعمال الأدبية يكمن فيما يلى:

١. مستوى التفكير والتأمل وصعوبة النصوص الأدبية
٢. الاهتمام بالشكل والنظام الهيكلى للأشكال الأدبية
٣. الأدب، وحدة الأضداد
٤. الغاية دون مصلحة
٥. الفن يمتنع عن البيان الصريح وهذا ما يميز الأدب عن سائر النصوص
٦. الغموض وقابلية التفسير من الشروط اللازمة للنص الأدبى

النقد الشكلى فى المرحلة المعاصرة

١. الشكل

النقد الشكلى كما هو واضح من اسمه، يهدف بشكل رئيسى إلى الكشف عن الشكل فى العمل الأدبى. فى هذا الأسلوب، يفترض العمل الأدبى قائماً بذاته وبالتالى فإن الجوانب غير الأدبية مثل حياة الأديب والمرحلة التى عاش فيها والمفاهيم الاجتماعية والسياسية لا تحظى بأية أهمية، بينما لا تتمثل الأهمية للناقد الشكلى إلا فى ماهية العمل الأدبى وشكله وتأثيره وكيفية حصول هذا التأثير والشكل وكافة الأجوبة المرتبطة بهذه الأسئلة يجب أن تخرج من النص ذاته. وتعتبر هذه المدرسة فى الحقيقة أن الكشف عن هدفها الذى يتمثل فى أدبية النص مرهون باستقلال النص وتعتقد بأن الشكل والنظم فى الأدب ينجمان عن اختلاف البشر.

فى هذا النوع من القراءة، تبدأ القراءة الدقيقة بالحساسية تجاه الكلمات وكافة القيم والمفاهيم الحقيقية المتعلقة بها. إن معرفة المعانى المتعددة للكلمات وحتى جذورها وتاريخها يساعدنا فى مجال القراءة وعندما يتعرف القارئ على الكلمات واحدة تلو الأخرى، فسوف يبدأ بالبحث عن البنى والمفاهيم والعلاقات المتبادلة والمظهر المتضاد ويقيم بينها علاقة داخلية ومعنوية ومنطقية تطابق النص أكثر. إذا افترضنا أن المضامين والمفاهيم والمعانى تخدم الشكل والأسلوب والصورة، فإن هذا الفرض خاطئ وغير معقول.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

٢. أسس النقد الشكلى

يتبع النقد الشكلى أسساً ومبادئ تؤدى فى نهاية المطاف إلى إبراز النص وتميزه ومنحه إطاراً غير مألوف. سوف نشير فى هذه المقالة إلى الآليات التى تؤدى إلى التعجب فى النص، وأثناء تحليل الشعر سوف نستعين بها بشكل مستمر:

أ. التشكيلات المتناقضة: إن تنوع العناصر المتبادلة وكثرتها فى النص من وجهة نظر المدرسة الشكلانية أمر هام لأن الأديب يتمكن من خلالها من التعبير عن المفاهيم التى لا يمكن التعبير عنها بالاستعانة باللغة اليومية، أو لا يمكن لها أن

تقنع القارئ والمتلقى ضمن إطار اللغة الاتوماتيكية. (شفيعى كدكنى، ٢٠١٠م: ٣٦-٣٨)

ب. يعتبر عنصر الالتفات من العناصر التى تدفع بالقارئ إلى التساؤل والتعجب أثناء قراءة النص وتحرضه بذلك على العثور على إجابة لهذه التساؤلات عن طريق البحث والتحقيق فى ذهنه ويعتبر هذا البحث والتحقيق والتأمل هو الهدف الأسمى للفن. وكان هذا العنصر يتمتع بمنزلة خاصة بين نقادنا القدماء حيث تحدثوا عنه بشكل مفصل فى كافة الكتب البلاغية للمسلمين. فى مجال الأدب الفارسى، يعتبر الدكتور تقى بور نامداريان من الأدباء الذين نلاحظ انعكاس عنصر الالتفات فى أعماله بشكل كبير. يعتبر الدكتور تقى بور نامداريان أن الالتفات من أهم الأساليب فى مجال إبراز جمالية النص. (بورنامداريان، ٢٠٠٣م: ٢٠٥)

ج. الانسجام: وهو عبارة عن الوحدة التى تجمع بين الأجزاء الموجودة فى مجموعة واحدة. إن الانسجام فى الحقيقة هو النظم أو التركيب النحوى الذى يؤدى إلى توحيد الأضداد والعناصر المتقابلة فى ظل وحدة النص ويعتبر من عوامل تعقيد النص الأدبى ويعتبر هذا من أهم الأسس لدى النقاد الشكليين والتى تؤدى إلى إبراز جمالية النص.

د. الاستلزام (الاستتباع المنطقى أو التضمين): الاستلزام عبارة عن نظرية تحظى بمنزلة خاصة فى أدبية النص. تعتبر هذه النظرية أكثر وسعاً وعمقاً من نظرية الانسجام وهى تبين الحقيقة فى النص، أى أن لكل جزء من الكلمات لزومية حقيقية وعدم وجود الاستلزام فى النص بمثابة عدم وجود حقيقة للعناصر المرتبطة فى النص[١].

ه. سيطرة الدور الأدبى للغة: يعتبر ياكوبسن من رواد المدرسة الشكلانية ويعتقد أن هناك ستة أدوار للغة، كما يرى أن كلاً من هذه الأدوار يمكنه له أن يكون فعالاً،

١. من المقولات الشفهية للدكتور حميدرضا ميرحاجى، عضو الهيئة العلمية فى قسم اللغة العربية وآدابها فى جامعة العلامة الطباطبائى.

لكن الدور الذى يسيطر على كافة الأدوار هو الدور الأدبى للغة. (ياكوبسن، ١٩٨٨م: ٢٨) يعتقد ياكوبسن أن سيطرة الدور الأدبى للغة فى هذا النوع من النصوص يعنى أن اللغة فى الأدب ليست وسيلة بل هدفاً نهائياً بحد ذاتها وهذا هو ما يتحدث عنه الدكتور شفيعى كدكنى فى كتاب موسيقا الشعر قائلاً: «الشعر حادثة تحدث فى اللغة، وفى الحقيقة، يقوم الشاعر بالقيام بعمل فى اللغة بالاستعانة بشعره.» (شفيعى كدكنى، ٢٠١٠م: ٣) وفى هذه الحالة يجب علينا أن نتجنب الوقوع فى شبهة خطيرة جداً ألا وهى أن الدكتور شفيعى كدكنى يقصد بالشعر النص الأدبى، لأن «كل كلام موزون ليس بالضرورة شعراً ولا يمكن لأى نثر أن يخلو من الشعر تماماً.» (أدونيس، ١٣٤)

و. زيادة الدلالات المحتملة فى ظل المفردات والتراكيب: المفردات والتراكيب فى النص الأدبى لا تقتصر على المعانى المحددة لها فى القاموس بل تخرج منها وتدخل إلى عالم الاحتمالات فى ظل المعنى الموجود لها فى القاموس. ويعتبر بابک أحمدى أن الهدف النهائى للشعر ورسالته تتمثل فى أعلى مستوى يمكن أن تبلغه معانى المفردات. ويعتقد كذلک بأن النص الأدبى يقوم بتخصيب دلالة الكلمات وقدرتها ضمن مجال التعبير ولهذا السبب تعود إليه قدرة اللغة بالكامل. (أحمدى، ٢٠١٣م: ٣٠٨ و٣٠٧) وكما نلاحظ فإننا إذا توخينا القليل من الدقة فسوف نكتشف أن نظرية زيادة الدلالات المحتملة تعتمد على الشكل لأن هذا الاحتمال وزيادة دائرة المعانى ناجمة عن كيفية النظم والترتيب أو بتعبير آخر أدبية النص.

وتعتبر الحالات المذكور أعلاه من الآليات التى تؤدى إلى التعجيب فى النص الأدبى. هنالک العديد من الحالات التى تحظى بأهمية كبيرة فى أدبية النص، لكننا وحرصاً منا على أن لا يشعر القارئ بالملل من طول الإسهاب، فسوف نقوم بالإشارة إليها إشارة عابرة وموجزة لندخل بعد ذلک إلى تحليل النص:

أ. الالتزام والتقيد بمبدأ الاقتصاد اللغوى

ب. الإيجاز والحذف

ج. التقديم والتأخير
د. الاهتمام بالبنية النحوية للغة القديمة
ه. التعبير عن الوحدة بواسطة التضاد
و. التعجيب على المستوى المعجمى والنحوى والصورة والمعنى
ز. الصفة بديلة الموصوف
ح. تفكيک الترتيب والهيكل النحوى وفى الوقت ذاته الابتعاد عن الشذوذ فيها
ط. الاهتمام بالآثار القديمة للغة
ى. الاهتمام بالإمكان الأدبى وليس بالحقيقة الأدبية
... إلخ

التحليل اللغوى لمقدمة الباب الثالث من بوستان سعدى

تعتبر مقدمة الباب الثالث من بوستان سعدى نموذجاً جيداً للنقد بالمنهج الشكلى. فى هذه القطعة الشعرية، يستعين الشاعر سعدى بأساليب تمنح مقدمته قابلية النقد الشكلى، ومن هذه الأساليب يمكننا الإشارة إلى التباين والتضاد، الغموض فى مرجع الضمائر وغيرها. نسعى فى هذه المقالة إلى التعبير عن هذه الأساليب التى استعان بها الشاعر فى شكل الشعر ودلالة هذه الأساليب على المعانى التى لا يمكننا إدراكها فى اللغة الأتوماتيكية:

خوشا وقت شوريدگان غمش اگر زخم بينند وگر مرهمش

- هنيئاً للعاشقين عندما يحزنون لفراقه، سواءً جرحهم أم كان مرهماً شافياً لهم.

گدايانى از پادشاهى نفور به اميدش اندر گدايى صبور

- متسولون يبتعدون عن السلطنة ويصبرون على الإملاق أملاً به.

دمادم شراب الم در كشند وگر تلخ بينند دم در كشند

- يرشفون من خمرة الألم تباعا وإذا تجرعوا المرّ كانوا راضين.

بلاى خمار است در عيش مل سلحدار خار است با شاه گل

- كما أن الخمر لازم للطرب والسكر فإن الشوكة لازمة للوردة كسلاح.

نه تلخ است صبری که بر یاد اوست که تلخی شکر باشد از دست دوست

- لا مرارة للصبر فی سبیله کما أن المرارات من ید الحبیب کالسکّر فی الحلاوة.

ملامت کشانند مستان یار سبک تر برد اشتر مست بار

- إنهم یتحمّلون اللوم فهم سکاری فی حب الحبیب کما أن أحمال الجمل الثمل خفیفة.

اسیرش نخواهد رهایی ز بند شکارش نجوید خلاص از کمند

- إن أسیره لن یطلب الخلاص من الأسر کما لن تطلب طریدته النجاة من شِباکه.

سلاطین عزلت گدایان حی منازل شناسان گم کرده پی

- إنهم سلاطین العزلة متسولون یطلبون الخیر من عند الحی یدرکون أصلهم ویبحثون عن فطرتهم الضائعة.

به سر وقتشان خلق کی ره برند که چون آب حیوان به ظلمت درند

- أنی للخلق أن یدرکوا أسرارهم، وهم فی الظلمة مثل ماء الحیاة.

چو بیت المقدس درون پرقباب رها کرده دیوار بیرون خراب

- فمثلهم کمثل بیت المقدس متعدد القبب، ولکن حیطانه الخارجیة خربة.

نه آتش به خود در زنند نه چون کرم پیله به خود برتنند

- فهم لا یلقون بأنفسهم فی النار کما أنهم لیسوا کالدودة فی الشرانق.

دلارام در بر دلارام جوی لب از تشنگی خشک بر طرف جوی

- یبحثون عن المؤنس الحقیقی بینما المؤنس إلی جانبهم، فهم أصحاب شفاه عطشی إلی جانب الماء العذب فی الساقیة.

نگوییم که بر آب قادر نیند که بر شاطی نیل مستسقیند

- لا أقول أن الماء لیس فی متناول أیدیهم، لکنهم علی شاطئ النیل ولا تروی میاه النیل عطشهم.

(سعدی، ٢٠١٤م: ١٠٠)

إذا أمعنا النظر قلیلاً فی هذه المقدمة فسوف نلاحظ بشکل جید أن بنیة هذا الشعر تعتمد علی التباین والتوتر مما یذکرنا بکلام الفیلسوف کانت والذی أشرنا إلیه من قبل

وهو أن الفن يعنى جمع الأضداد وتوحيدها. والعناصر الرئيسية للتباين موجودة فى بنية هذا الشعر حيث نلاحظ الحركة الشغوفة للعاشقين للتمسک بأى شيء وفى الوقت ذاته سكونهم فى مقابل الذات الإلهية. ويستمر هذا التباين حتى القطعة الأخيرة حيث يشير الأديب إلى التباين الموجود بالاستعانة بمختلف الأساليب التى تتناقض فى ظاهر الأمر ويقنع القارئ فى النهاية بأن الأضداد فى هذا العالم (عالم العشق) متلازمة وتحفظ بعضها البعض.

فى الحقيقة، إذا كان الخمر من مستلزمات الطرب والسكر فإن ألم الفراق لازم للنشاط والوصال. يستعين الأديب فى هذه القطعة بأساليب التوتر الموجودة بحيث تقوم بنى الشعر وأبيات القصيدة بحماية بعضها البعض كما يستعين الشاعر بنظرية التمثيل المتكرر لأجل التعبير عن مفهوم التباين المذكور والذى لا يمكن التعبير عنه بأى شكل من الأشكال فى اللغة الأتوماتيكية ولا يمكن له أن يقنع القارئ به ضمن إطار اللغة اليومية، وإذا برزت من القارئ مخالفة فى قبول الأفكار المتباينة الموجودة فى البيت الأول أو الثانى، إلا أن التكرار بصور مختلفة فى الأبيات اللاحقة يدفعه إلى قبول هذه الأفكار. وكما يقول صامويل كالريج فإن الأجزاء المتضادة فى النص الأدبى المنتظم والمنسجم، تحمى بعضها البعض. ومن الأساليب التى استعان بها الشاعر فى شكل النص الأدبى عنصر التعجيب حيث نلاحظه من عتبة العنوان وحتى نهاية القطعة الشعرية. إن عنوان "فى العشق والثمالة والشغف" يستعمل فى اللغة اليومية على شكل "فى العشق والشغف والثمالة" لكن الشاعر يبتعد هنا عن اللغة اليومية ويلجأ إلى الترتيب اللغوى رغم أن هذا اللجوء منه ليس نظرية الشذوذ ولا يجب أن يكون. إن هذا الشذوذ فى عتبة الدخول إلى النص الشعرى يمثل حالة الاضطراب ذاتها للعاشقين والتى يحاول الشاعر التعبير عنها فى مختلف أرجاء نصه الشعرى.

إن التعجيب فى أنحاء النص من أبرز سمات هذه القطعة، فعندما يواجه القارئ عبارات مثل «تلخى شكر باشد از دست دوست» و«لب از تشنگى خشک بر طرف جوى» وغيرها، يتساءل القارئ فى ذهنه كيف يمكن لهذه الأشياء أن تكون موجودة؟ كيف يمكننى أن أصدق إمكانية وجود الحلاوة المرة؟ والعشرات من الأسئلة من هذا

النوع. لأجل الإجابة على هذا النوع من الأسـئلة، يجب أن نهتم ببنية الشـكل وكيفية حمايـة الأبيـات لبعضها البعض بحيث يعتمد الشـاعر على آلية التكـرار لأجل إقناع القارئ. ومن الأشـياء الـتى تؤدى إلى التعجيب وأدبية النـص وغموض اللغة فى هذه القطعة الاستعانة بالضمائر دون الإشارة السابقة إلى مرجعها.

نعـرف جميعاً أن الضمير بديل للاسـم، ففى كلمات مثل "حزنـه" و"مرهمه" و"أمله" وغيرها، لم يذكر الشـاعر الاسـم الذى ترتبط الضمائر به، وهذا ما يعتبر من الأساليب الـتى تدفـع المخاطب إلى البحث والتسـاؤل حيث يدرك فى البيـت الثامن أن مرجع الضمائر هو الحى القيوم. يسـتعمل هذا النوع من الأسـاليب فى التعجيب النصى حيث يقوم الأديب فى البداية باسـتعمال الضمير بشـكل غامض دون الإشـارة إلى اسمه من قبل. ويكمن سـبب هذا الشـذوذ اللغوى فى قيام النص بإدخال عنصر الغموض بشكل عمدى فى ذهن القارئ لكى يتوصل فيما بعد إلى اكتشـاف الاسـم الذى يعود الضمير إليه بعد البحث والتسـاؤل. ولهذا النوع من التفسـير منتهى التأثير فى أفكار المخاطب. ومن الأسـاليب الأدبية الأخرى فى النص يمكننا أن نذكر الاستعانة بأسلوب الاستفهام والتسـاؤل لأجل التعبير عن القبول التلقائى للفكرة من قبل المخاطب. يستعين الأديب فى البيت التاسـع بالاستفهام بشـكل لا يرحم المخاطب فيه ويضعه أمام تباينات ممكنة فى عالم النص متحدياً إياه كما يعلن عن عجزه وبمجرد قراءة القارئ للنص يعترف بأن هذا التباين ممكن وهذا هو الهدف السـامى للفـن حيث يمكننا الوصول إليه عن طريق أسـلوب التعبير. وفى هذا الباب يعتقد الأديب المعاصر أدونيس أن جوهر الخلق يكمن فى التبايـن والتضاد وليس فى التماثل والتشـابه، ومن هذا المنطلق يقاس غنى التراث الأدبى لكل شـعب بنسـبة هذا التباين الموجود فيه. (أدونيس، ٢٠١٣م: ٨١١) ويصدق أسـلوب سعدى هذا على صحة هذا الكلام حيث يعتبر الألم فى الحياة الواقعية والصبر على الصعاب واللوم أمراً بغيضاً لكن اللغة وأسـلوب اسـتعمالها فى النص الأدبى يؤثر على القارئ بحيث يتمنى كل منا بعد قراءة هذه القطعة الشـعرية لسعدى أن يكون فرداً ينتمى إلى المجموعة التى يتحدث سـعدى عنها. لقد تمكن هذا الشاعر الكبير والأديب المرموق من نقل تجربته إلينا فى هذه الحالة.

ويستعين الشاعر فى هذه القطعة الشعرية بصور بيانية تسد الدرب أمام القارئ وتمنعه من رفض التباين الموجود فى عالم العشق بحيث يعجز عن رفض هذه الفكرة لأن الأديب يصور هذه التباينات على أنها جوهر الخلق ويبين أنه ليس فى عالم العشق فحسب بل فى العالم المادى يعتبر التباين جوهر الخلق. ومن الأساليب الهامة الأخرى التى استعان بها صاحب الكلام فى البيت الخامس الفصل بين حرف النفى "نه" عن فعل الكون "است" واستعماله بشكل مستقل فى بداية العبارة. ويعتبر هذا العنصر من الجوانب البارزة فى النص ويبين أن تعميم النفى قد ألقى بظلاله على كامل البيت ومن جهة أخرى فقد قدم عبارة "لا مر" على الموصوف مما يبين عناية الأديب بهذا الأمر أى عدم اهتمامه بهذا العنصر. يحظى هذا الأسلوب السلبى بالأهمية نظراً لأن الشاعر يسعى للإجابة على أسئلة القارئ وهذا يعنى أن العذاب الناتج عن فراق الحبيب ليس مراً على الإطلاق. كما أن الصور البيانية التى لجأ إليها الشاعر لمزيد من التأثير على القارئ جميعها تحتوى على التباين والتوتر. ونلاحظ هذا الأمر فى أبيات مختلفة (تحمّل اللوم من خصال العارفين كما أن أحمال الجمل الثمل خفيفة)/ (كما أن الخمر لازم للطرب والسكر، فإن الشوكة لازمة للوردة كسلاح) وغيرها وقد لجأ الشاعر إليها لكى يكون لكلامه تأثير على القارئ وهذه الأبيات تحمى بعضها البعض ومهمتها هى التأكيد على قبول الأفكار المتباينة. يتكون أغلب أشطر هذه القطعة من قسمين، أى أن القارئ يتوقف أثناء القراءة فى وسط الشطر: سلاطين عزلت، گدايان حى/ دلارام در بر، دلارام جوى/ لب از تشنگى خشک، بر طرف جوى/ و....) مما يؤدى إلى ارتفاع وانخفاض الصوت أثناء قراءة الشعر وهذا بدوره يمثل حالة من التباين تدفع القارئ للتفكير بها. وبالتالى فإن هيكل هذه المقدمة يخلق فى القارئ من بداية النص إلى نهايته نوعاً من التعجب والتساؤل لكن هذه الحالة تعتدل فى البيتين الأخيرين لأن الشاعر فى هذا الجزء يسعى إلى حل التناقض الموجود وهو أن أفراد هذه المجموعة فى منتهى الهدوء رغم وجود كل هذه الصعاب ويكمن سبب ذلک فى أنهم ليسوا قادرين فحسب على إزالة هذه الصعاب بل إنهم يلجؤون إلى التباين وهم فى منتهى القدرة على إزالة الصعاب التى هم فيها. أى أنهم يبحثون عن الماء وهم على ضفة النهر وهذا يعنى أن

أفراد هذه المجموعة يكتشفون فى النهاية أنهم يبحثون عما كانوا يمتلكونه هم ذاتهم. وهكذا فإن الانسجام المحورى الموجود فى هذه المقدمة ينبع من قلب التباين والتوتر الموجود داخلها. ومن السمات الأخرى التى تبرز فى هذه المقدمة بشكل واضح وجلى العدد الكبير من الكسرات وهذا يعنى نوعاً من انتقال المعنى المحورى أو بعبارة أكثر دقة إثارة الأفكار التى تتجلى بشكل بارز فى الشطر الأول من البيت الثامن (أنتم الفقراء إلى الله). ولذلك فإن زيادة هذه الكسرات تدل على الحاجة والتواضع أمام ذات الحق، لأن الكسرة من بين الحركات الرئيسية فى اللغة الفارسية تدل على حالة من التواضع والخضوع، ويصور الشاعر عنصر التباين الظاهرى أى العذاب والمعاناة فى خضم القدرة على قمعها منذ بداية القطعة الشعرية وفى النهاية أن هذا التباين ليس ناجماً عن عجزهم بل هو نابع عن ماهيتهم ولأجل بيان هذه القدرة والتعبير عنها يلجأ إلى مفردات مثل الملك والسلاطين والطرب والسلاح وغيرها مما يبين غناهم وعدم حاجتهم إلا له.

النتيجة

تبحث المدرسة الشكلانية عن إجابة لسؤال بنيوى وأساسى وهو "أين تتجلى أدبية النص؟ كيف يمكننا الحصول على هذا العنصر؟". تسعى هذه المدرسة فى تحقيق هدفها الغائى إلى أساليب وآليات تؤدى إلى التعجيب فى النصوص الأدبية مما ينجم عنه التمايز بين اللغة الأتوماتيكية واللغة الأدبية. ومن بين هذه الأساليب يمكننا أن نشير إلى الاهتمام والتباين والتوتر والتعجيب النحوى والمعجمى والصورى والمعنوى والانسجام والاستلزام والتعبير عن وحدة العناصر عن طريق الأضداد وغيرها. وقد ظهر هذا التوجه الأدبى لدى نقادنا منذ القديم ومن بينهم يمكننا الإشارة إلى الجاحظ وقدامة بن جعفر وأبوهلال العسكرى وابن قتيبة وابن الأثير والآمدى وغيرهم.

ومن بين هؤلاء النقاد يتمتع عبد القاهر الجرجانى بمنزلة خاصة حيث قدم نظرية النظم الهامة جداً والتى أزالت الكثير من المفاهيم والأفكار الخاطئة فى التراث البلاغى والنقدى ومن أهمها يمكننا الإشارة إلى مبدأ استقلال اللفظ عن المعنى. ويمكننا اعتبار عبد القاهر الجرجانى من رواد المدرسة الشكلانية فى مجال الأدب والنقد الأدبى. ولكن

بعـد ما قمنا به فی هـذه المقالة من قراءة للنصوص الأدبية نسـتنتج من نظريته أن عبد القاهر الجرجانی لم يأخذ بعين الاعتبار أية حدود لهذه النظرية.

وقد أولی فلاسـفة الغرب مثل أفلاطون وأرسطو وكانت وهيغل وتوماى وآغوستين الكثـير من الاهتمام لنظرية الشـكل والهيكل فی تقييم العمل الأدبی. ويشـترک نقادنا القدماء وفلاسـفة الغرب – وعددهم ليس بالقليل – الذين يتبعون المدرسة الشكلانية فی الحالات التالية:

١. الاهتمام بالشكل والنظام الهيكلی للأشكال الأدبية
٢. الأدب، وحدة الأضداد
٣. التعجيب
٤. الفن يمتنع عن البيان الصريح وهذا ما يميز الأدب عن سائر النصوص
٥. الغموض وقابلية التفسير من الشروط اللازمة للنص الأدبی

بعد التحليل الشـكلی لمقدمة الباب الثالث من بوسـتان سعدى، نستنتج أن الشاعر سـعدى لجأ إلى أغلب هذه الأساليب بالاسـتعانة بعناصر التعجيب النصی ليضفی نوعاً مـن التعجب على القارئ، خاصة وأن سـعدى اسـتعان بأفضل شـكل بعنصر التباين والتوتر فی هذه القطعة الشعرية.

المصادر والمراجع

أحمدى، بابک. ٢٠١٣م. الحقيقة والجمال. طهران: دار مركز للنشر.

ـــــــ ٢٠١٢م. هيكل وتأويل النص. طهران: دار مركز للنشر.

أدونيس. ١٩٩٧م. إطلالة على الشعر العربی. ترجمة: كاظم برک نيسی. طهران: دار نی.

ـــــــ ١٣٩٠ش. التقليد والتجديد. ترجمه حبيب الله عباسی. طهران: سخن.

الآمدى، أبوالقاسـم الحسـن بن بشـر. ١٩٦١م. الموازنة بين الطائيين. تحقيق: السيد صقر. لبنان: دار الثقافة.

ابن أثير، ضياء الدين. ١٩٥٩م. المثل السائر. تحقيق: الحوفی و... . بيروت: دار إحياء التراث العربی.

ابن قتيبه، أبومحمد. ١٩٦٩م. الشعر والشعراء. بيروت: دار الثقافه.

ابن طباطبا العلوى. ١٩٦٥م. عيار الشعر. تحقيق طه الحاجرى و.... . القاهرة: المكتبة التجارية.

اسماعيل، عزالدين. لاتا. الشعر العربی المعاصر. القاهرة: دار الفكر العربی.

بايندە، حسين. ٢٠٠٣م. خطاب النقد. طهران: روزنكار.
ـــــــ . ٢٠٠٩م. النقد الأدبى والديمقراطية. طهران: نيلوفر.
بورنامداريان، تقى. ٢٠٠٣م. تأمل معنى وصورة شعر حافظ. طهران: سخن.
الجرجانى، عبدالقاهر. ١٤٢٢ق. دلائل الإعجاز فى علم المعانى. لبنان: دار المعرفة.
الجاحظ. ١٩٦٨م. البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: الخانجى.
زيادى، عزيزالله. ٢٠٠١م. ما هو الشعر. طهران: وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامى.
جيمنس، مارک.٢٠١١م. ما هو علم الجمال: ترجمه محمد رضا أبوالقاسمى. طهران: دار ماهى.
سعدى. ٢٠١٤م. بوستان تحقيق: غلامحسين يوسفى. طهران: خوارزمى.
شفيعى كدكنى، محمد رضا. ٢٠١٢م. قيامة الكلمات. طهران: سخن.
ـــــــــــ . ٢٠١٠م. موسيقا شعر. طهران: آكاه.
صفوى، كورش. ٢٠١١م. من علم اللغة إلى الأدب. الجزء ٢. طهران: دار سوره مهر.
طوروروف، تزفيتان. ١٩٩٠م. الشعريه: ترجمه شكرى المبخوت. المغرب: المعرفة الأدبية.
طاوسى، سهراب. ٢٠١٢م. نظام الصورة. طهران: ققنوس.
العسكرى، أبوهلال. ١٩٧١م. الصناعتين: تحقيق محمد على البجاوى و.... القاهرة: دار الفكر العربى.
علايى، مشيت.٢٠١١م. الجمال والنقد. طهران: كتاب آمه.
قدامه بن جعفر. ١٩٤٩م. نقد الشعر. القاهرة: لانا.
القيروانى، ابن رشيق. ١٩٠٧م. العمده فى صناعه الشعر ونقده. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الثقافة للنشر.
غرين، ويلفرد و.... . ١٩٩٧م. أسس النقد الأدبى: ترجمه فرزانه طاهرى. طهران: نيلوفر.
ياكبسون، رومان. ١٩٨٨م. قضايا الشعريه: ترجمه محمد الولى و... . المغرب: المعرفة الأدبية.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی