جماليات الكتابة النقدية: دراسة في الاستعارات النقدية لدى جماعة الديوان

علاء الدين فتحي الجابري*
elgabry.alaa@yahoo.com

ملخص:

تشكل الاستعارة جزءا كبيرا من طبيعة اللغة وما حولها من مصطلحات في مجالات متعددة، وحضر المجاز بكثافة في تطور اللغة العربية، ونال حضورا كبيرا في تصور "جماعة الديوان" على مستويات متعددة، كما دخلت دراسة الاستعارة إلى حقول بعيدة أو قريبة من اللغة مثل السياسة والتاريخ والاقتصاد، ويكشف البحث عن حضورها في المصطلحات النقدية القديمة.

والاستعارة في فهم البحث نشاط ذهني، وطاقة لغوية، وليست مجرد تشبيه حُذف أحد طرفيه، ولكنها طريقة تفكير وآلية تعبير واضحة. ويركز البحث على مصطلحات استعارية جاءت في لغة جماعة الديوان في العصر الحديث لتختبر حضورها بغرض التزيين البلاغي أحيانا والإقناع أحيانا والاستثناء والتكثيف لكثير من مقولات النقد الأساسية لديهم في أحيان أخرى. يختار البحث عينة من استعارتين كانتا في رأيه أكثر الاستعارات أهمية، وجاءت نتائجه لتؤكد أن هذه الاستعارات كان مخططا لها بعناية، وأن أغلب المقولات النقدية الأساسية لديهم كانت تدور حولها. كما ظهر الأثر الديني والأبعاد المعرفية لتكوين الاستعارات، انعكاسا لخروج النقد لديهم عن حيز اللغة فقط.

كلمات مفتاحية: استعارة، طاقة ذهنية، جماعة الديوان، مرقعة الدراويش

* أستاذ مساعد بكلية الآداب – جامعة السويس

مدخل:

شكلت " جماعة الديوان" منعطفا كبيرا في النقد الحديث، وبخاصة نقد الشعر، ودخلت حروبا لتجديده، فراهنت على مزج العقلي بالعاطفي إلى الحد الذي سميت معه "الاتجاه التجديدي الذهني"، وكذلك فقد كانت لغتها النقدية مختلفة عن ما عاصرته من نهج. ولما كانت اللغة صانعة الفكر وحاملته في آن، فإن هذا البحث يريد استكشاف جانب من جوانب بناء الفكر النقدي عند جماعة الديوان، من خلال تحليل الاستعارة في لغتهم النقدية. نريد أن نتبين اصطناع تلك الاستعارات من عدمه، أو مطابقتها لشرح ورد في المؤلَّف ذاته، أو كتب أخرى داخل مصفوفتهم النقدية. ويحدونا رهان حول البعد التكثيفي في لغتهم النقدية، ودوره مكونا أساسيا فيها، وأن–من جهة أخرى– هاجس الشرح لا يقل لديهم عن هاجس التلخيص والتكثيف، وأن هذا التكثيف لم يؤثر على التماسك المفترض في نظريتهم. فهل أفلحت الاستعارات النقدية أن تُقدِّم مقولات تعرض النقد بوصفه نوعا من التفكير، فتبدو معه تلك الاستعارات النقدية وسيلة معرفية تتيح تكثيف التماسك المبتغى في النص النقدي. إن مثل هذه الاستعارات– وسرعان ما غدت علامات–يسهل استحضارها وقت الحاجة، فأصبحت تمثل مقوما مركزيا لأفكار الجماعة المجددة فتتجمع عندها كثير من مقولاتهم النقدية وتصبح محورا للدائرة وشعارا للأفكار، أو بتعبير أوغدن وريتشاردز:"فكل تعبير أو عبارة، أو دافع حيوي، أو تحليل منطقي خالص... يمكن استعماله بوصفه شعارا أو هراوة أو بوصفه كليهما معا، إذا ما أريد ألا تكون معالجته كارثية فإنه يحتاج إلى فهم راسخ وواع لهاتين الوظيفتين للغة"[١]. تبدو هذه النقطة معجزة اللغة وأزمتها في آن؛ ذلك أن اللغة " أصل الاعتقاد بالأفكار المجردة، وهذا الاعتقاد أصل الغلط الفلسفي الأساسي، ألا هو الاعتقاد بوجود مستقل عن الذهن، وهذا الغلط هو مصدر جميع الجهالات العلمية والخلقية. والغاية من مبادئ المعرفة الإنسانية هي بيان هذه العلاقة المتسلسلة. إنما لدى لوك يجد بركلي مذهب الأفكار المجردة الذي ينتقده. فمعلوم أن الفكرة المجردة هي، بكل

ما في الكلمة من معنى، من اصطناع الفهم في نظر لوك، وهذا الاصطناع صفة قاصرة على العقل البشري؛ فالفهم يُنزل الفكرة المجردة منزلة الماهية الواقعية وإنما المجهولة للأشياء، ليتمكن من أن يعطي ألفاظ اللغة معنى، وبالتالي ليتمكن من أن يجري استدلالاته ويوصل أفكاره، فكأن الفكرة المجردة بديل عن الصورة الجوهرية وقوامها"[٢].

ويحدو البحث طموح مغزاه أن يفهم بعض الآليات التي تُبَنْيِنُ تصوراتِ النقد– وبخاصة نقد الشعر– لدى جماعة الديوان بوصفها واحدة من أهم المنعطفات النقدية في العصر الحديث، مع مراعاة السياق الذي نشأت فيه جماعة الديوان، وما جاورها من النظر إلى النقد بوصفه حكما، وربما اقتصارها عليه تصورا وحيدا، ومن ثم كان التوجه نحو الاستعارة نوعا من التعويل على آلية تبريرية للحكم، أو طريقا للنفاذ إلى الإقناع. كما يأمل البحث أن يكتشف شبكة العلاقات الكامنة وراء اجتراح جماعة الديوان لاستعارات شديدة الجدة والطرافة. وصحيح أنه ليس لدى الدراس إحصاء دقيق بنسبة التعبيرات الاستعارية مقارنة بمنظومة الإنتاج النقدي العريض لديهم. غير أن ثمة حدسا بقلة الاستعارات؛ حتى لا يتورط النقد في الغموض والطنطنة اللفظية، من جهة، والاهتمام البادي–على جانب آخر–بصقلها بما يتيح دورا أكبر لمثل هذه الاستعارات حتى غدت علامات، ومراكزَ ثِقلٍ يهتدي بها النص النقدي من على أقل تقدير.

ثمة سؤال مشروع عن كيفية قيام تعبيرات مختزلة بدور كبير في تقويم سمات بعينها ناهيك عن تحليلها، وهو ما قد يؤهل إجراؤه– على التراكيب الاستعارية– وعدا بقياس مدى تمتعه بقدرة طبيعية على إجراء المقابلة مع المعنى"الأساسي" إذا صح التعبير، فضلا عن إشعاع دلالات يصعب على المعنى"الأصلي" الإفصاح بها مجتمعة في شكل مختزل. وتكتسب بعض التعبيرات مقدارا كبيرا من أهميتها تبعا لغرابتها عن طبيعة لغة أصحابنا.

ولما كان النشاط الاستعاري شرطا ملازما للتفكير، ومقدمة أساسية لفهم المقصود وتقديمه نقديا، ولما كانت الاستعارات مجالا لدراسات شتى في مناح عديدة وفروع معرفية مختلفة فإن إجراء الدراسة الاستعارية على الحقل النقدي يبقى ملحا وضروريا، فيدرس البحثُ الاستعارةَ في الخطاب النقدي وهو موضوع –فيما أعلم– بعيد عن الدرس النقدي حتى الآن، ولكن الأمر –في النهاية– يتسق مع تواضع حظ النثر. ومما يلفت النظر أن مصفوفة المؤلفات النقدية برغم التفاتها إلى حضور الاستعارة، وبيان دورها في مسيرة الشعر ونقده فإن عملا واحدا –فيما يبدو– لم يحاول استكناه دورها وتحليلها في العمل النقدي المكتوب على الرغم من حملها بعض العبء النقدي على مدار تاريخ النقد العربي، كما سيشير البحث لاحقا.

-٢

إن الاستعارة" يُنظر إليها الآن على أنها تقع في أعمق عمليات التفاعل الإنساني مع الحقيقة وأكثرها عمومية. إنها آلية معرفية تساعد في بناء عالم مفهومي بقوانينها الخاصة"[٣]؛ فالاستعارة التي يتغياها البحث نشاطٌ ذهني، وذات مقومات معرفية بالأساس، وليست حلية تزيينية. ويرتكز البحث على النظر إلى فعالية الاستعارة في النص النقدي بوصفها أشد عناصر التمظهر الذهني؛ إذ تتراجع فيه–بسبب من طبيعته الفكرية ابتداء– قيمتُها الجمالية التزيينية، ويغدو النظر إلى براجماتيتها أكثر أهمية، وذلك على مستويات الشرح أو التلخيص أو التكثيف، وربما إضفاء نوع من السخرية على النص أو الفكرة موضع النقد. وعلى الجملة" فالاستعارة ليست زخرفا توهيميا للحقائق، بل إنها السبيل لاختبار هذه الحقائق. إنها وسيلة التفكير والمعيشة وإبراز خيالي للحقيقة"[٤].

وطبقا لهذا التوجه فالبحث لا يعتني بالاستعارة من جهة الاختزال البلاغي المتأخر بوصفها تشبيها حُذِف أحد طرفيه، وإنما ينظر البحث إلى القدرة المعرفية للاستعارة وعدم الاقتصار على كونها مجرد خاصية لغوية، فهي أكبر من مجرد حلية لغوية، ومجال بينيٌّ يقدم المعرفة، أو–بصيغة أكثر تواضعا– يقع على

حدودها، فتمثل جسرا بين النقد والفكر الحامل له من جهة، والموضوعات المتعلقة بهما من جهة أخرى. إن المجازات"تخلق واقعا جديدا قد يشكل بدوره مادة لقيام واقع جديد آخر، وهكذا. وبهذا تصبح المجازات"واقعا عميقا" عندما نأخذ في الممارسة على ضوئها ومن خلالها؛ وهذا يلحق تغيرا بالنسق التصوري وبالإدراكات والأفعال التي يؤطرها[٥].

ليست الاستعارة لغة خالصة، وإنما هي نسق ذهني متكامل، وحَصْرُها في التركيب اللغوي يغض من قيمتها. والبحث يعتقد أن هذا التوجه مكون أساسي لجوهر تصورها في القديم، وإن لم يعتلِ الصدارة، وذلك ما يتجلى في تعبير ابن المعتز، –وهو المعنى ذاته الذي يؤمن به البحث–وبتعبير ابن المعتز ذاته عن البديع–" استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عرف بها مثل أم الكتاب ومثل جناح الذل ومثل قول القائل الفكرة مخ العمل فلو كان قال لُبُّ العمل لم يكن بديعا"[٦]، وهو المعنى ذاته المتواتر في الدراسات الحديثة التي تفهم الاستعارة "على أنها **الظاهرة** التي نتكلم بها، و**قد نفكر بها**(التأكيدان من عندي)، في شيء بمفردات شيء آخر"[٧].

وتعتمد الاستعارات على الربط بين مجالين، المجال/ الهدف الذي يكون دائمًا مفهومًا مجردًا، والمجال/ المصدر الذي يكون عادةً ملموسًا ومدركا حسيا. وعن طريق دمج مدخلات عقلية مفاهيمية مختلفة تم استقطابها من دوائر عقلية متنوعة تكون الاستعارة المفاهيمة صورة غير نمطية، تتبع من العقل وتخاطب العقل وتعمل على فهم الواقع أو الخبرة بطريقة مبتكرة، فهى دائما تربط بين كيانين منفصلين منطقيًا، كما في "الشعر صناعة" أو"للشعر عمود " فيتم–منذ القديم– تجسيد مفهوم مجرد فى شيء ملموس مدرك حسيا.

وفضلا عن كون الاستعارة المعرفية تقوم على مخاطبة عقل المتلقى؛ حيث تستدعى ربطا معرفيا بين دوائر عمل عقلية مختلفة للتعبير عن مفهوم ما، بشكل موجز، كما سبق، بما يورط عقل المتلقى، فإنها تعبر عن طريقة تفكير الكاتب

ونهجه لمخاطبة إدراك المتلقى. ويلح جورج لايكوف ومارك جونسون في كتاب "الاستعارات التي نحيا بها"، وفي مواطن متعددة، على فكرة كون الاستعارات ممارسة أساسية للفكر البشري، وأنها ليست وقفا على التعبير الأدبي فقط؛ إذ يميل البشر إلى استخدام الاستعارات في التواصل اليومي، فهي مكون قارٌّ للنظام المفاهيمي البشري؛ فمعظم الاستعارات المفاهيمية جزء من اللاوعي المعرفي، وتُستخدم تلقائيًا، فكأنها تعيد تعريف الواقع، ومن ذلك إطنابه في كون الاستعارة لا ترتبط باللغة أو بالألفاظ، إلا بشكل شديد الوهاء، " بل على عكس ذلك فسيرورات الفكر البشري هي التي تعد استعارية في جزء كبير منها. وهذا ما نعنيه حين نقول إن النسق التصوري البشري مُبَنين ومحدد استعاريا. فالاستعارات في اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا"[٨].

وإذا اتفقنا على طبيعة اللغة المجازية من جهة، ودخول الاستعارة إلى جهات شتى فإن دخول المجاز في النص النقدي لا يحتاج تبريرا لدرسه، وإنما يحتاج توضيحا لشبكة علاقاته. إنه حقيقة ثابتة، وجزء من وجود الاستعارة داخل اللغة برمتها، فضلا عن اعتماد الاستعارة بشكل كبير على التلاقح العقلي، والنقد نشاط عقلي بامتياز.

-٣

ما يتبناه البحث أن الاستعارة نشاط عقلي بامتياز، وجوهر ذهني، و"إمعانا في الحرص، فلنتذكر هنا أن الاستعارة–في معناها الأصلي–، وكما هو مسلم به لا تشير إلى كلمات أو أسماء، وإنما تشير إلى أشياء(فهي لا تحول الاستعمال الحقيقي للكلمة إلى استعمال مجازي، ولكنها تحول الأشياء الحقيقية إلى أشياء تخيلية" [٩]. إن الاستعارة عملية كاملة، و"عملية الاستعارة لا تحدث حسب خطة تتعلق بالألفاظ، وإنما حسب خطة تتعلق بالمستوى العقلي"[١٠]. فالاستعارة لا تختص بالمقارنة، وإنما تعوّل على إحالة شبيهة بالمحو والاستبدال، وتؤسس إقناعها على التمثُّل أو الإحلال، بوصفها–قبل أي اعتبار–آداة ذهنية، أو بتعبير كتاب الاستعارات التي

نحيا بها:" فالاستعارة، بالنسبة إلينا، آلية جوهرية في حصول الفهم البشري كما شكل آلية جديدة وحقائق جديدة في حياتنا"[١١]

-٤

يؤمن البحث أنه ليس ثمة ما يمنع من دخول الاستعارة في المنظومة النقدية وهي التي تستخدم اللغة ابتداء بمجازيتها المتفق عليها، فضلا عن اعتماد النقد على تصورات ناجمة عن عمليات ذهنية فردية وجماعية. إن حضور الاستعارة في لغة النقد مستمر مهما خفت حدته، بداية من " عيار الشعر" و" الشاعر الفحل" ومرورا بـ" النظم" وغيره، وليس انتهاء بـ" اللعب" و" المقاربة"و"التحليل"، وكلها تعتمد إقامة علاقة مع مجال آخر. الاستعارات محفزة لفهم المراد، وكثير من المفاهيم الفكرية والفنية التي يحملها النص النقدي تقوم على اللغة. هذا الأمر البديهي يجعل تحليل المنظومة النقدية إجراء مقبولا، والتعويل على نتائجه في فهم الخطاب النقدي ذا أثر مستحسن، وبخاصة إذا آمنا أن المجاز جزء من طبيعة الثقافة العربية ولغتها الحاملة لها.

ولا يُبالغ البحث إن اعتبر الاستعارات إرثا قديما كان النقد العربي يكتنز به، ويعتبره آلة إقناعية، بما يجعل دراستها في نقد الديوانيين همزة وصل بينهم وبين لغة النقد القديم، كما أن له بُعْدا آخر إذ يدرأ عن مدرسة الديوان ما اتُّهمَت به من جفاف، ومن ذهنية خالصة ومنطقية محكمة. إن حضور التراكيب الاستعارية في النقد–بصفة عامة–أمر قديم؛ فقد فاض حديثهم عن " الرونق" و"الرواء" و"التشويق" و"كثرة الماء" و" الرصانة" و"الجزالة" والطلاوة، ولدينا –أيضا –حديثهم المستفيض عن" الخيال المجنح"، "الخيال الكسيح"، "الخيال السقيم". والأمثلة كثيرة بما يتيح سؤالا عن إغفال كتب البلاغة إيراد شواهد من كتب النقد على الرغم من جودتها مثل" الشعر نسيج"، والحديث عن السبك، وتصنيف الشعراء في طبقات، والشاعر الجيد بمنزلة الفحل من الحقاق، فظلت كتب البلاغة بعيدة عن مثل ذلك وحافظت على ولائها المقيم للشعر وازدرائها الدائم للنثر في أغلب الأحوال.

ليس ثمة تكلف يُذكر في استخراج الاستعارة من قولهم"عمود الشعر"؛ إذ جاء من مجال الخيمة آنذاك، والوقوف أمام "عيار الشعر" يحيلنا مباشرة إلى الذهب، وهو ما يتجاور مع تعبير النظم عند عبد القاهر، واتصاله بفن تركيب العقد والأسماط، فضلا عن امتداد أثر المجاز إلى بعض العناوين النقدية مثل طبقات فحول الشعراء أو العقد الفريد لابن عبد ربه، سقط الزند، معجز أحمد لأبي العلاء المعري. ولعله من الواضح أن اللغة النقدية القديمة إذ تجنح صوب الاستعارة فإنما تركز على الجانب الإدراكي وخلق انطباعات بعينها؛ إذ " يخبرنا هيوم بأن كل ما يمكننا إدراكه على الإطلاق هو انطباعاتنا الشخصانية وأفكارنا الخاصة، وأن الفرق بينهما، كما يخبرنا، يتعلق بالقوة الحيوية؛ فالانطباعات تكون أشد قوة، أما الأفكار فهي أقل منها في ذلك"[١٢].

تشكل المخططات المجازية الأساسية جزءا أساسيا من الجهاز المفاهيمي(الإدراك) في أذهاننا البشرية عموما، وربما العربية بشكل خاص، وهو ما ينعكس على تعبيرات قد تكون بعيدة عن الجانب الأدبي، حتى ليبدو أن هناك نظاما ضخما من العلاقات المجازية التقليدية الثابتة المحفوظة في العقل، يتم استدعاؤها للتعبير عن فكرة ما، فى شكل استعاري، يختزل الكثير من المفاهيم فى تعبير مجازى مختصر وموجز. في الواقع، يستخدم الكثير من تفكيرنا الاستعارات المفاهيمية، وعمليات التفكير والتصور لدينا يحكمها عدد من الاستعارات الأساسية التى ينبع منها العديد من الاستعارات المبتكرة. ولا تقتصر الاستعارة على المجال الأدبي بل "إن التصورات التي يُفترض أنها عقلية مثل تصورات نظرية علمية ما، ترتكز-غالبا-وربما دائما-على استعارات ذات أساس فيزيائي و/أو ثقافي"[١٣]؛ ففي الكرة"خط الهجوم"و "رأس الحربة" ، و"خط الدفاع" و" هجمة مرتدة" والحديث عن"التصويبة الصاروخية" و"رمية" التماس، و"السيطرة الميدانية" فضلا عن التعبير عن النتائج بألفاظ من عينة" الانتصار" والهزيمة". وهو ما يجعل" التنافس" حربا على سبيل المجاز، وهكذا في "لغة" أغلب المجالات.

وفي الأدب فالمجاز متحكم؛ فالألفاظ سَمْحَةٌ تعكس كرما من نوع خاص، وشريفة أو وضيعة، وأحيانا متناغمة، وفي علم الأصوات تجد المستفل والمستعلي بما يقوم به اللسان بوصفه أفقيا وليس رأسيا كما عند غيرنا الذين يصفون أصواتهم بأنها: أمامي وخلفي، وفي النحو نجد التابع والمتبوع بما يقوم على تصور قيادة مفترضة أو تبعية ناشئة عنها. إننا أمام تصور طبقي بامتياز قادته فكرة " الفضلة"، بينما قاد تصور عقلي من جهة قريبة–أو منفكة–لا يهم– مسألةَ "الصحيح" و"المعتل" في تقسيم الأفعال بما عكس شيئا من البحث عن "سلامة" الفعل، ومعنونا لهذه السلامة بأجزاء منها مهموزا كان أو مضعفا أو سالما. الاشتقاق ذاته يعكس النظر إلى الكلمة بوصفها شجرة ينشأ عنها ما ينشأ، وحتى أكثر العلوم إحكاما–أو مظنة الإحكام– لا تعدم شيئا ومنها علم الحديث[١٤] ومصطلحاته التي تعول على " الجرح "و" التعديل" و"الحديث الموضوع"، و"الحديث المرفوع".

وسواء انصرف الاهتمام إلى تكرار الاستعارة أم انسحب بشكل أساسي إلى تنوعها فإن الاهتمام بالاستعارة داخل النص النقدي قد شكل جزءا من "نحو" النص النقدي في عمومه، منذ طبقات" فحول" الشعراء، وصولا إلى "اللعب" و" مقاربة النص" و" الرسالة" بما لها من" قناة التوصيل"، وانسحب الأمر لعلوم حديثة كالحاسوب فيتحدثون عن "المعالجة" processing ، وفي مجال علم الوراثة يتم التعامل مع العناصر الأساسية التي تشكل الحامض النووي بأنها"حروف". لقد تسللت الاستعارة شيئا فشيئا إلى التعبيرات العلمية وما حولها بداية من غزو الفضاء والاحتباس الحراري والشفرة الجينية والانفجار العظيم والثقوب السوداء[١٥].

يحضر التصور الاستعاري في جُلّ العلوم حتى ما كان منها شديد البون عن اعتبارات الجمال؛ فالأعداد زوجية وفردية وهو أمر طبيعي، ولكن العدد الأولي بحاجة لتفسير فتجده–ربما– في قول د. عزمي إسلام "إن بعض الأعداد كانت ترتبط كذلك بقيم معينة كالجمال؛ فالعدد الأولي... كان يرتبط بمعنى الجمال لقدرته بين الأعداد، شأنه شأن الأشياء الجميلة في ندرتها بين الأشياء"[١٦] .

-٥

والتركيز على الاستعارة واللجوء إليها في نقد الديوانيين لا يبتعد-على سبيل المثال-عن تيمة "مفتاح الشخصية" في دراسات العقاد عن العبقريات، والنقد الديواني إذ يقدم تصورات جديدة فقد رأى أنه من الملائم أن تحملها لغة جديدة، ومجازات جديدة تخلق واقعا جديدا تصبح فيه تلك المجازات"واقعا عميقا" عندما نأخذ في الممارسة على ضوئها. فلم يعد من" اللياقة" الفنية أو الفكرية أن تتكئ الاستعارة على شكل تقليدي، أو تعبيرات موروثة تجمدت عند حدود فترة أو فكرة تقوم مدرسة الديوان على محاولة تجاوزها. وهذه الجماعة التي تدعو إلى شعر جديد، او فهم مختلف للشعر-على وجه أدق- لم يكن مقبولا أن تقيم استعاراتها على أجواء قديمة أو استعارات ميتة، بالتعبير البلاغي القديم، ولكنها نحتت استعاراتها من مفردات حية، وجديدة، وطارئة على المجال اللغوي بعامة والنقدي بخاصة؛ إذ لم يكن من "اللائق" أن تحارب القديم بلغة مستهلكة، واستعارات مكرورة لا تستطيع لفت النظر، والبحث عن مسار لاتساق الاستعارات الجديدة يجب أن يكون بمعزل عن قربها أو بُعد مَأْتَاهَا، والتركيز على ملائمتها أولى. وكذا، لم يكن من اللائق ألا يقوم النص النقدي بتكوين علاقات أخرى، ومكونات أخرى بينما هو يدعو المبدعين إلى فتح أبوابهم للتصورات الجديدة.

ولعل تسلل الجماليات إلى النقد الديواني مردود لتأثيرات النقد الرومانسي الذي كان يقول باحتياج" الناقد كذلك لقدرات بلاغية متميزة ليتمكن من توصيل ما اكتشفه من أشياء جميلة لقرائه. وعليه أن يتحلى بنوع من البلاغة التفسيرية"[١٧]. لقد نرجع- على سبيل المثال- تغير الموقف من البلاغة، والخروج إلى الكتلة الكلية للقصيدة عوض التوقف أمام بعض أجزائها إلى تأثير التيار الرومانسي، أو الالتفات إلى تغير"مسار التلقي في مرحلة النصف الأول من القرن العشرين بثلاث ظواهر لافتة، وهي الانشغال بالتفكير في تحويل البلاغة العربية من تناول الجملة أو العبارة إلى أن تكون بلاغة للنص في كليته"[١٨]. وربما يلتقي هذا الفهم مع ما ذهب إليه المازني

من قوله : " نجدد فلا نقلد ولا نختلق، ونحن مجددون كما ينبغي–وكأحسن ما ينبغي–إذا خرجنا بالشعر العربي من لحن الربابة إلى لحن الفرقة الموسيقية، شعورا منّا بتعدد النغمات النفسية، لا مجرد المباهاة بكثرة المعازف وإيقاع الضجيج"[١٩].

ولا تتخلى الاستعارة عن عامل الإيحاء الذي يحضر في أشد الاستعارات "علمية"، و"دقة" و"انضباطا" من مثل "العملة الصعبة"، واعتبرها الكثيرون "جزءا مهما من الآلة اللغوية للنظرية العلمية" [٢٠]، وذلك إلى حد نظروا فيه لما "يوحي الوصف الاستعاري للكروموسومات بأنها تحتوي على شفرة كاملة لنمو الإنسان وتطوره، بأن نمو الإنسان محدد سلفا منذ لحظة الإخصاب، ومن ثم لا توجد عوامل أخرى تدخل في عملية النمو والتطور"[٢١]

ومن ثم، يدعو البحث–دون قفز مباشر للنتائج– إلى إعادة قراءة التأثير الغربي[٢٢] في نقد جماعة الديوان قراءة أخرى، وأن عوامل انجذاب نقدها صوب التراثي القديم لا يقل عن سطوة الغربي الوافد، وأن تعبير جماعة الديوان عن مفاهيم أدبية منسوبة للغرب من مثل "شعر الشخصية" [٢٣]ووضع التعبير"الشخصي" موضع الصدارة كان يقوده التعبير عن أفكار غربية–ربما– ولكن بلسان تراثي لم يخلع عباءة الصنعة والنسج والصياغة والفحولة والرونق والتطريز والتوشية وغيرها من تعبيرات مركزة، وقادمة من مجال مختلف.

وفي مجال ما يشيع من تأثرهم بالتيار الرومانسي ما نجده من تثمين لدور الاستعارة وإلحاحا على جدوى اللجوء إليها إلى الحد الذي يقول معه ت. إس. إليوت إنها "علم"، ويؤكد ذلك فيقول: "إن الاستعارة ليست شيئا يطبق، خارجيا، من أجل تزيين الأسلوب، وإنما هي حياة الأسلوب، حياة اللغة"[٢٤]. ويستطرد مؤكدا "إننا نعتمد على الاستعارة اعتمادا كاملا، حتى في التفكير المجرد" [٢٥]، وصولا إلى الحسم البادي في قوله:" إن الاستعارة الصحيحة تضيف إلى قوة اللغة، وتتيح بعضا من ذلك المنبع الفيزيقي للطاقة الذي تعتمد عليه حياة اللغة"[٢٦].

-٤

المجاز جزء من طبيعة العقلية العربية في إثبات آراء طرف على حساب آخر، ولقد كان للحوارات -الأدبية والعقدية والبلاغية- حوله نصيب كبير في تطوير اللغة العربية ذاتها. وعلى مستوى جماعة الديوان فقد كان له حضور كثيف، ومن ذلك ما نجده في كتاب" اللغة الشاعرة" للعقاد؛ إذ يبدو التعويل على حضور المجاز في فهم اللغة العربية أساسيا إلى الدرجة الي يربط فيها بين المعاني الحقيقية والمعاني المجازية حد الاقتران بينهما فيقول:" في هذا المبحث المتقدم عرضنا الأمثلة المتكررة التي يقترن فيها المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي في وقت واحد، لأن الصورة المجازية قد استحالت إلى ما يشبه الحروف الأبجدية في تطور الكتابة"[٢٧]. وهو المعنى ذاته الذي ما يبرح يؤكده بإصرار كبير، وقد يتطرف الأمر لديه ليصل حد التصريح الحيي بأسبقية-ربما- المجاز على الحقيقة، وهو ما تلمحه في قوله: " ففي هذه اللغة الشاعرة توجد كلمات كثيرة بقي لها معناها الحقيقي مع شيوع معناها المجازي على الألسنة، حتى ليقع اللبس في أيهما السابق وأيهما اللاحق في الاستعمال"[٢٨].

الأمر ذاته يتكرر لدى المازني بحماس مشابه حين يتساءل:" وهل اللغة إن تدبرتَ إلا شعر جفّ فعاد كالأسماك المتحجرة؟ أو الألفاظ إلا قصائد تاريخية وخواطر شعرية؟ أم تحسب أنه لم يكن قبل"هومر" شاعر؟ لقد كانت هذه الألفاظ الخامدة المبتذلة في أول ابتداعها وبدء تكوينها متلهّبة تحرك النفس وتستفز الجنان، وكان محدثوها شعراء مبتكرين، وهل الشعر إلا خاطر لا يزال يجيش في الصدر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا؟"[٢٩]، ومن ثم فإن هذه التعبيرات المجازية تعكس أنماطا من الوعي الفكري تتوازى مع منظومة الأفكار الأساسية لدى الجماعة، فتم اختزالها في هذه التعبيرات لتكون آلة حجاج وإقناع وشمول عوض أن تتجمد نظرتنا لها عند كونها سبيل تزيين وتأثير عاطفي. هكذا يؤمن البحث ويحاجج بأن

الاستعارة في كتاباتهم النقدية كانت جزءا من نقل وعيهم النقدي، كما كانت متنا في طريق عرضهم لا هامشا طارئا.

وإذا كان الأصل في اللغة هو المجاز، أو كان متنازعا عليه بين المجاز والحقيقة– كما قد نلمح في نص العقاد السابق– فالمجاز يحتل مساحة كبيرة في وعي المازني، وإن كان أقل من سابقه(العقاد)، ومنه قوله:" وليس أصدق من قول موزان ولا أعمق، فإن المجاز أقوى أداة في اللغة. واللغة بدونه خليقة أن تضيق عن كل شيء، ولا تكاد تتسع إلا للأصول البسيطة الأولية....."[٣٠]. وهو ما يؤكده فيقول:" وما من كلمة في اللغة إلا استعملت على المجاز وخرجت عن معناها الأول إلى معاني (كذا!) شتى متصلة بها. ويكفي القارئ أن يتناول ما شاء من ألفاظ...."[٣١]. والاقتباس السابق تؤكده نصوص تترى لدى المازني نصوص تترى منها قوله:" وهكذا يتعاقب المرتجلون ثم ينفض القوم وتذهب القصيدة مع الريح، فإنها على كل حال ليست من نظم فرد بل مما أخرجته الجماعة بعملها المشترك ومجهودها المجتمع. لا يعرف أحد ههنا حقوقا للتأليف؛ لأن الفردية لا وجود لها أو ليس وجودها على الأصح بارزا ومؤكدا. وإذا كان هذا يحدث في القرن العشرين فما ظنك به قبل مئات من القرون"[٣٢].

وليس هم البحث أن يضيف تلاسنا جديدا حول أولية المجاز على الحقيقة أو العكس. وليس" أصل الوضع" الذي يعلو به المعنى الحقيقي، وينسبونه إليه إلا " مواضعة" فيها من المجاز ما فيها، فهل اتسع انتشار هذه الاستعارات لتحمل ذوقا شخصيا خالصا، بينما يعكس تصورهم لمعنى الشعر وتحديده درجة عالية من الدعوة إلى نفي الذوق الشخصي والبحث عن الموضوعية. وإذا لم نقبل بوجود تكامل وتجاور بين الحقيقي والمجازي في اللغة فيمكن–ساعتها– تسميته صراعا خفيا؛ إذ لا سبيل للتأكيد–على وجه اليقين–هل تبدأ اللغة مجازية ثم تكتسب عرفا واصطلاحا فتصبح حقيقية؟ أم أنها مجازية ثم لا تلبث أن يصيبها عطب وضعف آلة فتصبح حقيقية، أو مجازات ميتة بالتعبير القديم؟ أو اعتبارها–بتعبير المازني–

"شعرا جفّ". هكذا يصبح البحث في الاستعارة معتمدا على النظر إليها بوصفها خطابا؛ فالخطاب ممارسة لا تقتصر على تمثيل العالم بل تتجاوز ذلك إلى الدلالة عليه، أي أنه يكون العالم ويبنيه من زاوية ما"[٣٣].

وبعد التأكيدات السابقة على أهمية المجاز، وحضوره، لديهم، وطبقا لما يرده البحث من تحليل الاستعارات الواردة في نقدهم، وبخاصة في مرحلة البدايات فسيعتمد البحث على قراءة الاستعارات في كتابي: " الديوان في الأدب والنقد" للعقاد والمازني، و" الشعر: غاياته وسائطه" للمازني، وأحيانا سيعرج البحث على بعض الإيضاحات من خارجهما لتأكيد أن أفكار الديوان لم تكن وليدة انفعال أو حماسة شباب، ولكن الكل يؤكدها، والجزء قد لا يكتسب أبعاده إلا داخل الكل.

وسوف يقوم البحث بالتركيز على استعاراتين–فقد– شهيرتين لدى جماعة الديوان، مراهنا على تكامل هذه الاستعارات من جهة، وقدرتها على حمل منظومة من التركيب النظري لمفهوم الشعر لديهم من جهة أخرى

١–مرقعة الدراويش ٢– صنم الألاعيب

وتضعنا النظرة الأولى للعينة المنتقاة–وقبل الدخول إلى تحليلها وبيان اشتباكها مع المنظومة النقدية لديهم– أمام ملاحظات عدة :

١–تعمَّدَ الديوانيون استخدامَ " أشياء" غير حية، إمعانا في السخرية من جهة، وتوظيفا للتجسيد من جهة أخرى؛ فاختاروا (قطعة قماش، صنم، قشور وطلاء) لإقامة تشابه للقصيدة معها. حتى إن تعبيرا مثل "الشاعر الندابة" وإن استحضر شخصا من لحم ودم فإنه اختار درجة تحمل من الآلية ما ينفي عنه صفة الأدبية، بله الآدمية، التي تتوارى خلف ستار، فتستحضر صورة الدمية التي توضع فيها النقود فتأتي بألعاب معينة، أو يضغط على بطنها فتصفق. ولعل تعمد جماعة الديوان إضفاء نزعة الشيئية على الاستعارات يعكس كثيرا من رغبتها في الاستخفاف بالشعر القديم، والإغارة على تعظيمه، بما يجعل هدمه نتيجة يسهل الوصول إليها، فاعتمدت إقامة الاستعارة مع مجال شديد التنفير، بما يربط بين

الاستعارة والسخرية لديهم، وهذا موضوع آخر[٣٤]. والأمر لا يبتعد عن "عمود الشعر"–على سبيل المثال–وهو القادم من جهة بعيدة عن اللغة والشعر، واعتمدت التماثل مع البيئة، مع تقديم نموذج لا غناء عنه في إقامة البيت.

٢–لا تعتمد لغة الاستعارات على المجال الأدبي، أو لا تقتصر عليه من جهة أولى، وإنما تقف المعرفة–بالمعنى الشامل–خلف الاستعارات، فيعتمد فتكوينها على مجالات معرفية تتجادل مع المجال المستهدف/الأدب، وهو الأمر الذي لا يبتعد عن تكونهم من جهة، وإبداعهم من جهة أخرى. تعكس الاستعارات فيما تعكس بعضا من اهتمام مدرسة الديوان بالثقافة في وضع تصور للشعر من جهة، ومعالجته من جهة أخرى؛ فيتجاور الأثر التاريخي، والفعل الديني، والمعرفة العامة في ظاهر الاستعارات، ولم يعد الشغل الشاغل هو الانعكاس اللغوي أو مجرد الاقتصار على الأخبار المحيطة بالشاعر ونصه، أو التوقف عند حد الربط شديد الشخصية والذاتية بين القصيدة وسامعها. يبدو الأمر واضحا تماما ومستقرا لدى العقاد–مثلا– منذ يقول:" وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث. فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر"[٣٥].

وفضلا عن التأثر بالقراءات الأجنبية كما أكدت دراسات عديدة فإن ثمة إلحاحا على التأثر بالإمام محمد عبده وهو، لديهم، " صاحب الفضل على أدب العصر كله بمدارسه المختلفة"[٣٦]، وهو الأستاذ ذاته الذي يقول عنه:" فلا عجب أن يكون رأيه في فنه الجميل الذي كان هو إمام المشتغلين به–وهو فن البلاغة– رأي الرائد الذي يتذوق أسراره في أشكاله ومعانيه تذوقا سبق به النقاد من خلفائه"[٣٧] .

٣– تعتمد نسبة كبيرة من الاستعارات على المجال الديني، وهو أمر مقبول من شباب تأسس وعيهم عبر مؤلفات يغلب عليها معارف دينية ولغوية صرفة، امتد تأثيرها–وإن قلّ– حتى وصل إلى "روح العصر" و" الفكرة الدينية"[٣٨]. وإذا كان من

الضروري البحث عن جذور لهذه الاستعارة فقد نردها–كما سبق– إلى تأثر الديوانيين بالإمام محمد عبده، والحديث عنه بإكبار شديد، حتى ورد التأثر به على أصعدة عدة، فقال العقاد :" إلا أن "التأثير الأدبي" الذي يُنْسَبُ إلى الأستاذ الإمام لم يكن مقصورا على الصلة الشخصية أو على حضور الدروس بالجامع الأزهر، ولكنه كان تأثيرا عاما يشمل المدرسة الكبرى التي أنشأها الشيخ محمد عبده بفتاواه وآرائه وردوده على كتاب الغرب وعلى الجامدين من أنصار القديم، ودعوته الوطنية التي تعتبر أساسا لدعوة "مصر للمصريين" ولمبدأ الاستقلال التام"[٣٩].

يوفر الصدور عن المجال الديني نوعا من الانسجام اللغوي الذي يؤشر على محتوى مشترك أو شديد التقارب بصيغة أكثر ثقة في التأويل. هذا التعاضد المفاهيمي بين الاستعارات دليل على مصالحة بينها، وإشارة إلى اتساق مفاهيمي لدى الكتاب، فضلا عن كفاءة لغوية عالية. في استعارتي(مرقعة الدراويش–صنم الألاعيب) وعلى الرغم من انتمائهما للمجال "الديني" فإنهما ترتكزان على "تصورات" مغلوطة لفهم الدين، وإذا كان ربط التدين بالتصوف مقبولا عند البعض فهو منطوٍ على خطل في الفهم عند آخرين، بما يتوازى مع انبهار طائفة بشعر شوقي المهلهل ونقمة آخرين ضده، وهم–من وجهة نظر الناقد– الفئة صاحبة الحق. وهكذا يمثل اشتراك مرقعة الدراويش وصنم الألاعيب في تصور مغلوط لبعض الأمور الدينية يتوازى مع ما تناهضه جماعة الديوان من تصور لمغلوط لبعض المفاهيم الشعرية، بما يضفي تماسكا على الجدل المتضمن في الاستعارة ويؤكد استبعاد هدف الزينة من أهداف تدشين الاستعارات.

ويمكن أن يمتد الأثر الديني أو المجال الديني إلى" شعر القشور والطلاء" ليعكس قلة وعي بفقه الأولويات، أو تمسكا بذهنية تنافق المجتمع وتراءي وعيه السطحي، أو تقدم له تصورا يترك الشعر"صلدا" ، مع أول اختبار بسيط. وهكذا تعكس الاستعارة شيئا من إدراك جماعة الديوان أن نصهم حداثي بمعنى ما، وأن هذا الشعر التقليدي ذو بنيان ضخم ظاهريا، ولكنه لا يثبت أمام التأمل العقلي أو

النقد الحقيقي. ثمة تناقض بين ظاهره السطحي، وحقيقته الداخلية، فضلا عن تجمد المتلقين في النظر إليه من جهة ثالثة. ولما كانت القصيدة كمرقعة الدراويش فإن التعامل معها جاء في أجزاء لا تتسم بالتماسك.

٤-التركيب الإضافي: والعينة المختارة لا تبتعد كثيرا عن غيرها من مثل: شعر القشور والطلاء، شعر الديباجة، شعر العَروضيين، شعر النظّامين، شعر الطّبع، شعر الشّخصية، كما ظهر لديهم الحديث عن العقيدة الشعرية، الروح الشعرية، بما يعني اعتمادهم-في الأغلب-على التركيب الإضافي في تكوين استعاراتهم إن بساطة الصياغة اللغوية (مضاف+ مضاف إليه) والتي لا تشغل حيزا من فضاء النص النقدي، ولكنها برغم بساطتها- وربما بسببه- تحتاج تأويلا ينفي عنها الضعف.

وفي الوقت ذاته فإن التركيب الإضافي في الاستعارة يوفر فهما أفضل وأسرع تمثلا، واستخدام استعارات مشعة أو ليست عصية على الفهم يعتبر نوعا من عقد مصالحة بين الحدس والخيال في فهم النقد الأدبي، وهي خطوة لا تقل-لدى الرومانسيين-عن الاحتفاء بالحكم وتصديره واجهة لمفهوم النقد بعامة؛ إذ تساعدهم الاستعارة تساعدهم على تنظيم الفكرة، وتعكس آلية الحكم بوصفها من واجبات النقد وأسسه، فتقدم ربطا له بأثر سلبي للغاية، وتعتمد طريقة.

يؤكد التركيب الإضافي استحضارهم للجانب الوصفي على غيره وتقديمه على سواه. إن شيئا من الفلسفة الظاهراتية يبدو كامنا خلف مقولاتهم، وبخاصة العقاد، وهذا موضوع آخر يحتاج دراسة مستقلة. ويمكن اعتبار هذه المجازات نقاطا مركزية في تصور جماعة الديوان من جهة اجتذاب عين المتلقي لنقاط بعينها في التيار المنقود، وتوجيه النظر نحوه واعتبارها متنا وما دونها هامشا لا يشفع لها.

أولا: مرقعة الدراويش

" أخذ قطعة من الحرير، وقطعة من المخمل، وقطعة من الكتان، وكلٌّ منها صالح لصنع كساء فاخر من نسجه ولونه؛ ولكنها إذا جُمعت في كساء واحد فتلك "مرقعة الدراويش" "

ترتكز المقولات الأساسية في نقد جماعة الديوان المُوَجَّه إلى التصور التقليدي للشعر وأعلامه من شوقي إلى حافظ على قلة الوعي بمفهوم الشعر ذاته، فضلا عن الترهل والاستسلام للخاطر والتداعي، وكثير من إهمال التخطيط وقلة التناسق، وقد نص على تلك العيوب مُلخصّة في قولهم:" فالعيوب المعنوية التي يكثر وقوع شوقي وأضرابه فيها مختلفة الشيات والمداخل، ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور وأجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة وهي بالإيجاز: التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر"[٤٠] .

وليس من المبالغة الحدسُ بأن أغلب هذه المداخل التي أفاضت دراسات جماعة الديوان–وبخاصة في بداياتها– في التعويل عليها تبدو حاضرة في استعارة أساسية لديهم، وهي الخرقة التي تشير بعض المراجع عن الدراويش إلى أهميتها لديهم؛ " مرقعة الدراويش"[٤١].

أ–مرقعة الدراويش والطعن على اعتباره شعرا من الأساس

ترتكن الاستعارة –هنا–على تصور قديم يرى الشعر" نسيجا"، ونوعا من الصياغة، ممتلئة بـ" التوشية" والـ "تطريز" . وإذا كانت القصيدة –قديما– نوع قماش قشيب، مزين، مطرز بعناية فإن استعارة" مرقعة الدراويش"هنا تقدم قصيدة الخصم على النقيض؛ إذ تقلب الاستعارة– في إيجاز– هذه التصورات القديمة القارّة، على أساس أن مرقعة الدراويش ليست نوع ملابس يمكن اعتباره، وذلك على الرغم من تكونها من مجموعة قطع قماش قد تعلو قيمة بعضها، كما تعلو بعض أبيات من قصائد شوقي، فلا يشفع لها إجادة تحكمها المصادفة، ولا تزيل عنها تصورها الملتبس للشعر، يؤكد ذلك قولُهم: " ولقد فات أصحابنا سماسرة شوقي أن خلافنا معهم لم يكن على درجات الإجادة وخطوات السبق فتتقارب كلما أجاد شاعرهم في

رأيهم أو خيّب آمالهم وأخلف ظنونهم، ولكننا نختلف على نوع الشعر وجوهره ثم على آدائه ووظيفته"[٤٢] .

يقيم النص النقدي تناظرا بين كل قطعة قماش–ارتفعت قيمتها أو انخفضت– تُشكّل مرقعة وتُكوّنها، وبين أحد أبيات القصيدة بما يجعل اعتبارها" قصيدة" ينطوي على كثير من التجوز. كما ينفي تثمين أي اتحاد تجمعه المصادفة، ويؤكد أن تقاطع القطع/ الأبيات ليس دليل اتساق أو تخطيط، وإنما هو–بالأساس–دليل التداعي والبلهنية والتراخي. ثمة توازٍ بين التداعي وقلة التخطيط وتحكم المصادفات إذ أدى لنشأة مرقعة الدراويش–وليست نوع ملابس–، وهو ما يوازي تعامل التصور القديم مع القصيدة المجمعة من أبيات شتى لا يجمعها سوى المصادفات، واعتبارها قصيدة من باب التجوز، حتى إنه يُصدِّره بقوله "أخذ"، ويؤكده بالناء للمجهول في"جُمعت" (ولكنها إذا جمعت في كساء واحد فتلك هي مرقعة الدراويش) ؛ فالبناء للمجهول يدعم فكرة المصادفة والتعبير العشوائي للقصيدة كيفما اتفق، وينظر للقصيدة بوصفها "شيئا". وهو ما يعكس قلة الاعتزاز بما يقدمه ذلك النوع من الشعر من أثر نفسي.

إن " مرقعة الدراويش" تجسد ابتعاد القصيدة (والتسمية مجازية كما سبق) عن القصيدة القديمة، حتى يمكننا فهم المجاز في مرقعة الدراويش بوصفه قلبا لبهاء "التطريز" القديم وجماليات "االتوشية"، وعكسا لهما، على المستوى الفني .

ويتأسس التصور المجازي هنا على كون مرقعة الدراويش بالية بالقوة، ومن ثم فإن تناظرها مع القصيدة تمثيل بمجال ينتمي للجماد، بما يقدم القصيدة بوصفها" شيئا"، فضلا عن بُعْدها البَالي. ويزداد تجسيد القصيدة ازدراءً إذا استعدنا تشابه مرقعة الدراويش–من وجوه عدة–مع الزي الذي يضعه الفلاحون في حقولهم لإرهاب الطيور، وإيهامها بوجود إنسان في الحقل، فتخاف الهبوط، تماما كما يظن أغلب المتلقين في أنفسهم عجزا عن أن يأتوا بمثل الشعر التقليدي، بينما تنحصر فضائل هذه النوعية من الشعر–أحيانا–ومن وجهة نظر جماعة الديوان– في مجرد الوزن

والقافية.. ..." وليسأل نفسه ماذا زاد عليها ملك الشعر المتفرد بدولته وأي ميسم يبدو عليها من مياسم نفسه وماذا من وحي الشاعرية وإلهام البصيرة ونهبة العبقرية وأصالتها؟ أليس كل ما يميز بينها الوزن والقافية" [٤٣]. تؤكد "مرقعة الدراويش" اعتماد للتلفيق، فتروح تغذي الملبس الأساسي بأشتات لا يجمع بينها منطق أو ذوق، ويكون الخاطر الطارئ أصلا، عوضا للتخطيط المفترض، وتصبح السوانح العوارض قافزة على القاعدة الأصيلة. وفيها غمز لكون القانون الوحيد(الأرضية)في القصيدة، هو أمر الوزن[٤٤] دون سواه.

إنها ليست قصيدة من الأساس، وإنما تم "تجميعها"و"أُخذت"، بما يبهت معه قيمة الأبيات الجيدة حين يجاورها أبيات رديئة كما يبدو في مرقعة الدراويش التي يجاور الحريرُ فيها غيره، فتعطل بحدودها العشوائية بين أجزائها حياةَ الأفكار الدافقة، وتجعل الاتصال مشوشا للغاية. وفي مرقعة الدراويش افتقادٌ للنظام والقانون، وهو الأمر الذي يلح العقاد على ضرورة وجوده في الشعر؛ فهي استعارة ترسخ قيمة نفي الذوق واعتماد الضرورة المتوهمة أو الحاجة غير الملحة، وهو الأمر الذي طبقه العقاد على قصائد عدة لشوقي، فراح أمير الشعراء–طبقا لما يراه "الديوان"، في مواطن متناثرة–يجمع تشبيهات سطحية لمقاربات تعتمد اللون أصلا وحيدا، أو تقوده استطرادات لا يُفترض أن تكون أصلا في كتابة الشعر وإبداعه. وهذا التلفيق الواضح في مرقعة الدراويش يعكس ازورار مستخدمها عن اتخاذ موقف بعينه أو التحيز " للون" من الشعر دون آخر، والتحيز الرديء خير من المداهنة.

وهكذا، فالاستعارات المختارة لتجسيد الشعراء التقليديين انصبت بالأساس على نقد العمليات العقلية التي تحكم إنتاج القصيدة عندهم، وبخاصة أن مرقعة الدراويش لا يشفع لها وجود رقعة قشيبة أو دخول قطعة ذات جودة مرتفعة؛ إذ تفقد جمالها بسبب عدم تجانسها من جهة، ونُبّوها عن غيرها من رُقَعٍ تم جمعها كيفما اتفق. تسمح مرقعة الدراويش بتجاور ألوان متنافرة، وهو الأمر الموهم بصراع من نوع ما،

ولكنه لا يحمل أدنى مقومات الصراع، وإذا تجاور الأبيض والأسود فقد صالحتهم مرقعة الدراويش على غير أساس أو اتفاق.

وفي تكوين مرقعة الدراويش توهم بحرية تكوين الثوب وفقا للذوق بينما هي تنفي–في الحقيقة– مراعاته، أو مراعاة أذواق الآخرين من سليمي الفطرة–من جهة، واتباع التقاليد الفنية من جهة أخرى. وفيها توهم إمكانية الجمع بين المتنافرات بينما تؤسس–حقيقة–لمصالحة بين هذه الأضداد، ولكنها مصالحة قائمة على نقاش أو اتفاق مسبق، وإنما هي الضرورة والحاجة وليس البناء والتخطيط. ولا يبتعد عن ذلك ما قد يشيع في تعبيرات الدراويش من ألفاظ تحتمل المعاني المبشرة أو المنفرة، وربما بالدرجة ذاتها، وهو الأمر الذي يعبر عنه كتاب الديوان كثيرا بأن بعض أبيات شوقي قد توضع في الرثاء كما توضع في قصائد المدح، دون أن تنقص من فحواها شيئا. انظر لقول العقاد عن قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل: " وهذا بيت لو جرى المدح والرثاء كله على سننه وانتظم النطق والأداء أجمعه على طريقته ونمطه لما فهم الناس من الكلام شيئا ولما كان على من يؤتى هذه المقدرة من المنطق ضير ولا خسارة من قطع لسانه. والكلام في كل لغة ولأي قصد إنما يُحتاج إليه للدلالة على معنى معين أو وصف يطابق موصوفه فإن لم يكن كذلك فهو وبحران المحموم وهتر المجنون سواء "[٤٥]، أو يقول في موضع آخر " والحقيقة أن القصيدة بجملتها بنت الإحالة والسقط فإذا سلم منها بيت من النقد فإنما أكثر سلامته من الخلو لا من الإتقان"[٤٦].

وتوفر "مرقعة الدراويش" تركيزا لهذه المفاهيم؛ إذ إن ما يسنح من" فتوحات" هؤلاء الدراويش، واستشرافهم غير المعلن أو الظاهر الواضح قد يكون آية وجوده، وعلامة قرب من مفهوم الصلاح، هو ما يتوازى مع بيت جيد قد تجده هنا، أو فكرة رائدة تجدها في القصيدة هناك، لكنه لا يؤسس لشيء ذي بال. الخيال(أو الوهم) عند الدرويش مقدم على الفكر، والفكر عنده استاتيكي لا يقدم تطويرا، ولا يؤسس لنهضة. الدروشة تحمل رائحة فلسفة فاسدة، فالدراويش لا يصدرون عن نظرية أو

تصور متماسك، وإنما تتحكم فيهم الخواطر اللحظية، ويقودهم الانفعال غير المنظم ومن ثم فلا مجال لاتساق التصور العام.

الأمر ذاته ينطبق على نوع الشعر الذي يعتمد البهرجة اللفظية دون الجوهر، والتقاط الغريب لا انتظامه في سلك فني معتبر. وإذا كان النقد في تلك المرحلة ما يزال محتفظا برغبته في التقييم ومؤمنا برسالته في الحكم فإن التشخيص الذي تؤديه " مرقعة الدراويش" كفيل بأداء الحكم، وتقييم انطباع شديد السلبية دون أن يقتصر دورها على التزيين. فيقول "الديوان": وأحمق ممن يحفر البئر على شاطئ النهر من يروح ويغدو ينظم من أشباه البديهيات تلك النصائح الفاشِيَة، التي حفلت بها كتب التمرينات الابتدائية" كالعلم نافع والصدق منج والبركة في البكور واحترام الأستاذ تتقدم وفي العجلة الندامة وفي التأني السلامة" وما إلى هذه النصائح والأمثال والحكم ينظمها ليشتهر بالحكمة وليصيح من فوقها"[٤٧]. وفي مرقعة الدراويش دليل على " عامية الروح وتبذل الملكة"[٤٨].

ب- ***مرقعة الدراويش وتصور الشاعر ووظيفته***

لعل استعارتي(مرقعة الدراويش-صنم الألاعيب) تهدمان التصور القديم للشاعر حين كان البعض يراه نبيا يُوحى إليه فإذا هو-في تصورهم-عن الشعراء المقلدين- مارق على مقتضى الدين، يصنع عقيدة جديدة يلم شعثها من هنا وهناك تارة، أو يصبح نُصُبًا وأزلاما حين يغدو صنما يرتبط بالألاعيب. والاستعارة في " مرقعة الدراويش" تؤكد هذا التوجه، ونستعيد هنا بعض أقوال الديوانيين، من مثل: " صدق الأولون فإن الشاعر جامع أبدا بين هذين في نفسه لأنه لا يقتصر على رؤية الحاضر كما هو، ولا يجتزئ باستطلاع القوانين والأنظمة التي ينبغي أن تنزل على حكمها أموره. بل يستشف المستقبل من وراء الحاضر، فليست خواطره إلا بذرة الزهرة التي يحنيها الزمن الأخير ونوارته، وما الشعر إلا موقظ الأمم وباعث الشعوب ورسول الانقلابات في الآراء والتقاليد.... والشعراء هم قساوسة التنزيل الإلهي ورسل الوحي القدسي وشراح الحكمة الربانية... وهم المرايا التي تتراءى في

صقالها أظلال المستقبل الضخمة الكثيفة الملقاة على الحاضر"[٤٩]. والطعن–هنا– على جماعة الشعراء وتصورهم للشعر، وربما الالتفاتُ لاختيارهم كلمة "الدراويش" جمعا يدعم ذلك ، فدلّ على رفض المجموع، وليس الشخص، والطريقة لا الاسم، بينما يلح الديوانيون على"شعر الشخصية"، ويكثر لديهم الحديث عن" الصدق" و"الأصالة" و"الطبع".

واستعارة"مرقعة الدراويش"فيها"غمز" واضح" للطريقة، وإفراطها التعويل على الاتباع المفترض في " الطريقة"، بما يعد معه الخروج على مقتضياتها وأحوالها، نوعا من النزق، والتجديد في فهمها نوعا من الهرطقة، بينما التجديد هو رأس الأمر عند تصور جماعة الديوان.

يؤسس اللجوء لتعبير"مرقعة الدراويش"[٥٠] مجازيته عبر التركيز على افتقاد التناسق فيها، والأمر ينطوي على مفارقة حادة حين يكون افتقاد التناسق هذا مؤسسا لوجودها من الأصل. وعلى هذا فإن "الهالة" أو" الإبهار" الذي تقوم مرقعة الدراويش به ناتج عن قلة الوعي بما تقدمه أو تشير إليه، ومعتمدة بالكلية–تقريبا– على صورتها–وربما"سمعتها"– لدى المتلقي، وظنه فيها ما ليس منها، لتتآزر هذه الاستعارة مع استعارة "شعر القشور والطلاء" وتتحدان في المجرى ذاته. لم تكن الاستعارات حلية لفظية قدر صدورها عن معين فكري متحد أو متقارب على أقل اعتبار.

وتبعا لذلك فالغمز واضح في أن كثيرا من أهمية شعر شوقي يرجع إلى نسبته إليه، فيحدث استقباله بشكل جيد، بينما حقيقته أنه شعر فارغ، يتوازى هذا مع مرقعة الدراويش التي تبدو علامة على "جذب" البعض دون انطواء مرقعة الدراويش على قيمة حقيقية. إن البعض قد يطلب البركة من هذه الخرقة لمجرد انتسابها إلى شخص بعينه. أو بتعبير العقاد:" فليتأمله القارئ وليتصور اسم شوقي مجردا من هذه الطنطنة بل ليتصوره محلى بها وليستدل منها على الأشياء على ما شاء من مزية تدخر أو شهادة تقدر"[٥١]. والتداعي الذي يتم تفسيره بتكلف بيّن، والدرويش

الذي يعتمد غموض الكلام من أجل الإبهار. وفي مرقعة الدراويش نفي للاتساق بما هو أحد عناصر الجمال، كما أنها تنفي قوانين الضرورة التي تفترض–ابتداء– قدَّ الثياب بنسق مطرد ولون مقبول. ومرقعة الدراويش تجمع البهرج الزائف يجاوره ادعاء ينافس الكذب وطنين يجذب انتباه البسطاء، ولا يرفع وعيهم وبريقا يحسبه المريدون" كرامة"و"منحة"، بينما ينطوي على كثير من البهرج والكذب والطنين والبريق. وفي مرقعة الدراويش بريق الفكرة دون نضجها، ليست الفكرة بل الخاطر. ومرقعة الدراويش عند بعضهم تلويث لطبيعة الدين، والخروج عنه غضا كما نزل، وهو ما يتوازى مع عدم اوعي بجوهر الشعر، وحرفه عن طبيعته وكنهه الأصيل.

وربما لا يبتعد ذلك عن جوهر موقف العقاد من شعر الحكمة عند شوقي، وفراغها من محتوى الحكمة أصلا. وقد يطفر على ألسنة الدراويش بعض الحكمة، تماما كما قد يعرض في الشعر التقليدي بعض أبيات حكيمة، ولكن أغلب ما قد يأتي على ألسنة الدراويش من حكمة فهو مفتقد لمنطقيته، ومستغرق في المصادفة، والحكمة عندهم تحتاج تبريرا كما في قول العقاد عن أبيات حكمة لدى المتنبي :" ... فتأمل هذه الأبيات، ألا ترى أنه قد قرن كل حكم فيها بسببه أو بتفسيره، وبإقامة الدليل الذي ينفي الغرابة عنه؟ أليس العقل هنا مساوقا للطبع لتعزيز حكمه وتسويغ نظره، وتمحيص المساعدة الطيعة السمحة له؟ فمذهب المتنبي في الحياة ثمرة هذا التزاوج بين طبعه وعقله، ونتيجة القدرة على استيعاب مؤثرات الحياة جميعها أو هضمها هضما تغتذي به السليقة والذهن في وقت معا. وهذه هي الصيغة التي تستنبط من أقوال الشعراء، وتحمل في أطوائها حجة الشعر والفلسفة التي تفتح لها منافذ القلوب والعقول"[٥٢].

ومن تمام صورة الشاعر ما يُنسب إليه من دور مجتمعي، وبخاصة في عصر النهضة، وهو ما يتناقض مع "الدراويش" جملة وتفصيلا على العكس مما يبدو من تعويل الديوانيين على فكرة وظيفة الشعر، حتى بدا البحث في دوره واحدا من مؤسسات التصور الديواني للشعر؛ فلا مجال لديهم للتزيد أو الشرح، وإنما هو"

لمح"، وبتعبير المازني" ... وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح، والإحاطة في التبيين، ولكن الأصل فيه أن نترك كل شيء للخيال"[٥٣]. هي الفكرة ذاتها التي يبديها العقاد في نصه الأشهر:" فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها. وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول لك ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط السمع والبصر والسمع وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه"[٥٤] .

والدرويش يجمع عددا كبيرا من المريدين، يقودهم فكر القطيع (القائم على الاتباعية والتقليد)، وآليات السمع والطاعة(القائمة على النقل الحرفي وغض الطرف عن التفكير والتجديد)، بما تبهت معه وربما تنمحي الشخصيةُ، ويضيع واحد من أسس تصور الشعر عند الديوانيين، وهو" شعر الشخصية". وهؤلاء المريدون تحدوهم الرغبة في تصديق الكرامات قبل القدرة على تمييزها، وهو ما يناهضه مقولة أساسية عند الديوانيين تدور حول الفردية، و"شعر الشخصية" و"أدب النفس الممتازة" في الشعر، وكون الإبداع نسقا فرديا أكثر منه مجرد اجترار للقديم.

إن الدرويش معتمد على السكون والتصالح مع الوضع الثابت بدرجة أكبر من اعتماده على الحركة والقوة والصراع، فارتضى الدرويش ثباتا للأفكار، وألقى معظم ثقله على الكلمات البراقة، وغض الطرف عن آليات تكوين عقلية ناقدة للمنتج الشعري، بما لا يتيح تمكن القارئ الواعي من هذا التمييز الذي هو درجة من درجات النقد الفني، فذلك بأن يعلم أن فساد المعنى الشعري يكون بالاعتساف تارة والمبالغة أخرى، أو مخالفة الحقائق وقلة الجدوى والخلو من المغزى، أو بالخروج بالفكر عن دائرة المعقول، وجميعها أمور تنال من حد"الاستقامة" التي ينبغي أن تتوافر لكل"فكر" شعري أصيل، شريطة أن لا نفهم الفكر" هنا بمعناه المجرد.

تعتمد طائفة الدراويش تسكين الوعي وربما تغييبه، ومن ثم فإن الشعر الذي يخرج عن الدرويش منجذب للماضي الذي يفر منه الداعون إلى عصر النهضة . إن الدرويش لا يبغي الإصلاح، وإنما يقف عند الاستمتاع بالوجد، فهو لا يريد تطويرا أو نهضة، ويخلو توجهه–على الحقيقة–من إصلاح ديني، أو توجه اجتماعي على العكس من إيمان جماعة الديوان بالدور الإصلاحي للشعر، وتجاوز مسألة المتعة أو اقتصارها عليها. إن الدهشة التي تحدث–هنا–عبر الاستعارة– تعتمد على اللقطة" السريعة، فليس يُراد إدهاش مستمر أو تركيز على التركيب الاستعاري.

والدرويش لا يعمل، أو هكذا نتعارف عليه. وفي الغمز بالدرويش طعن على جدوى شعر شوقي ودوره في بناء المجتمع برمته. إنه قول بلا جدوى في سياق عصر يتغيا النهضة، ويُعلي شأن القيمة الحقيقية، بينما تشير مرقعة الدراويش إلى تشكيل الشعر على كل لون ليعجب كل الأذواق ويدغدغ الأسماعَ، لا يتجاوزها، ومن ذلك قولهم: "من نقائص الشعر ما لا يمنع أن نلمح له رواء معجب يستهوي البسطاء بل ربما زادته جمالا في الظاهر كالحلى المزيفة فإنها في الغالب أجمل من كريم الحلى والجواهر، ولكنها تمنع أن تكون للشعر قيمة غالية" [٥٥].

ج- مرقعة الدراويش وقانون الإبداع

وفي مرقعة الدراويش تعويل على حشد ألوان مختلفة بما يؤدي إلى توهم وضع صورة جيدة بينما هي صورة منفرة للحواس، تسمح بتركيب القصيدة من أشتات متنافرة، بما يسمح بدخول أنصاف الموهوبين تحت مظلة تيار فني ليس له أسس إلا تفاوت الأذواق، وقد يستحسن أحدهم قصيدة ما لمجرد استحسان بعض أجزائها. واستعارة مرقعة الدراويش تعكس وعيا بما تقوم به من شرح ظواهر معقدة قد تستعصي على فهم الناس، وقد يصدم تفسيرها ما اعتادوا عليه من أحكام عامة جزئية تتصل بـ" أشعر بيت" و" أنسب بيت" و" أهجى بيت"، وما استقر في أذهانهم من ربط الشعر بالحكمة–مثلا–حتى ولو انبتت صلته بما يليه أو يسبقه، وكما يقول

الديوان: "ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه لا عضوا متصلا بسائر أعضائها فيقولون أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت وهذا بيت القصيد وواسطة العقد كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها وهذا أدل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة" [٥٦].

واستعارة الدرويش تحديدا يشير إلى انعدام المنطق في تفسير الأمور، أو ضعف الترابط الذي يسمح بدخول العوارض أكثر من الجوهر، على معنى أننا أمام نسق غير مطرد من التفكير، فينعدم مجال الاتكاء على القواعد؛ فالدرويش قد يفسر الأمر بـ"البركة" تارة معولا على الأمور الغيبية، وبعد سطور تراه يفسره بـ"غيبة" الدرويش في عاطفته، ولا يرى فيها أمرا يفيد الشعر في شيء لتضاف مع غياب " الشخصية" عن توجه يعتمد الفناء في أمور متفاوتة. وكما يقول العقاد في تقديمه ديوان عبد الرحمن شكري:" ليس الشعر لغوا تهذي به القرائح فتتلقاه العقول في ساع كلالها وفتورها؛ فلو أنه كان كذلك لما كان له هذا الشأن في حياة الناس. إن الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحس والعقول. وهو ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها؛ فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداجي بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب، وكل شيء في هذا الوجود كاذب، والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة من الأشياء".

في " مرقعة الدراويش" إحالة إلى عدم اتساق الألوان أو الأحجام المستخدمة فيها، فتأتي عرضا دون"نسق" مطرد؛ إذ ليس في مرقعة الدراويش اهتمام بلون القماش أو نوعه أو طريقة "جمعه" و" تفصيله". لا يهتم صاحب مرقعة الدراويش بجوهر، و"مرقعة الدراويش" بطبيعتها ضد النظام الذي يعده العقاد وصَحْبُه رأسَ الأمر في الإبداع. و"مرقعة الدراويش" يجتاحها ضعف النظام ويقودها الحملة على الدراويش من جهة تكسبهم بانحرافات عن الأصل الديني السامق، تتوازى مع انحرافات شعر شوقي عن العمود القديم الذي يسمح بتعدد الموضوعات داخل

القصيدة، وراح يفسرها لصالح الوحدة العضوية والحملة على مرقعة الدراويش التي توحي بالزينة للناظرين، وربما تبهرهم بتعدد ألوانها بينما هي في حقيقتها أشتات غير مجتمعة، وانحراف عن طبيعة الملبس، وخروج على مقتضاه.

الاحتراز عن تأثير مرقعة الدراويش درء لتأثيرها عن القارئ؛ الذي تعود أن يبحث عن المعنى، ثم لم تلبث التوجهات الجديدة أن تلهيه عنه ببعض ألعابها، دون دربة على تمييز جيد الشعر من رديئه، بينما يتمكن القارئ الواعي من هذا التمييز بما هو درجة من درجات النقد الفني، فيعلم أن فساد المعنى الشعري يكون بالاعتساف، أو المبالغة، أو مخالفة الحقائق، أو قلة الجدوى والخلو من المغزى، أو بالخروج بالفكر عن دائرة المعقول، وجميعها أمور تنال من حد"الاستقامة" التي ينبغي أن تتوافر لكل"فكر" شعري أصيل، شريطة أن لا نفهم الفكر" هنا بمعناه المجرد.

لقد استعاض الشعراء التقليديون عن صحيح الشعر بألعاب لغوية وحيل بيانية شديدة السطحية، تماما كما استعاض الدراويش عن معجزات حقيقية ببعض أقوال – لم تثبت–عن تلك المرقعات[٥٧] التي أرادوها سمة دينية رسمية، حت إنهم كانوا يعتبرونها أصلا من أصول تعاليمهم وطرائقهم، وما كان لهم من قصد في ذلك إلا التودد إلى عامة الناس والتقرب للفقراء.

ربطت جماعة الديوان تصورها للإبداع بمجافاة السطحية وقرب المأتى والاستسلام للخاطر الأول، حتى ارتبطت تسميتها بالاتجاه التجديدي الذهني، فأقامت مناهضتها للشعر القديم على ما يظهر منه من سطحية؛ حيث تقوم قطع مرقعة الدراويش(جديدة أو قديمة) بإعطاء وهم تجديد القطعة الأصلية البالية، وإضفاء نوع من الحيوية عليها والحق أنها تجديدات ظاهرية، وسطحية، وغير حقيقية. يقترب هذا الفهم من حملتهم على من هجروا وصف الناقة فاستبدلوه بوصف القطار، فآثروا تجديدا سطحيا، يفوق التقليد القديم (كما تفعل مرقعة الدراويش) سوءا، بينما يظن القائم به أنه قد تجاوز القديم، والحق أنه أساء للقديم وأساء لفهم الشعر. مرقعة الدراويش علاج سطحي لا ينفذ إلى علل الباطن وأدوائها،

وتجديد غير حيوي لا يقوم على تجديد الدماء، ولكنه يعتمد تجميلا من نوع مظنون فيه تحسين القديم، بينما الحقيقة أنها تزيد مشكلاته ظهورا واتضاحا. تفتقد مرقعة الدراويش تفاعلا بين أجزائها بما يؤكد كونها سطحية للغاية والوقوع في أسر هذه السطحية يحمل مغبة شديدة. أما التقليد فأظهره بتكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني وأيسره على المقلد الاقتباس المفيد والسرقة وأعز أبيات هذه المرثاة على المعجبين بها مسروقة مطروقة" [٥٨].

في الحملة على مرقعة الدراويش موقف معلن من إعلاء الرسوم الظاهرة على الحقائق الباطنة والتعبير السطحي وإن بدا لافتا وفاتنا. في مرقعة الدراويش تنويع زائف، ووحدة منبع لا يروي غلة؛ إذ إنه ليس منظما، أو منتظما في إطار. ثمة ترويع مبدئي يفتن الناظرين وربما يسبب لهم بعض الرعب غير المبرر ولا يفتأ هذا الزيف يمضي دون أثر يُذكر.

التنفير من مرقعة الدرويش يعد تمثيلا جيدا لمفهوم الشعر وعلاقته بعصره، واضطراد ذلك عندهم، والإلحاح على كون الشعر مرآة الخواطر الأبدية الصادقة، وتارة في صورة سؤال للتقرير:" وهل الشعر إلا خاطر لا يزال يجيش في الصدر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا"[٥٩]. الدرويش لا تعنيه الحقيقة، بل تقوده"الحالة و"الوجد" و"السكرة" ويعذر عنده أن نجد نسقا واحدا للرأي، وما يراه"العقاد "الباعث" على العمل. والدرويش لا يرادف المتصوف الذي قد يراه البعض أيقونة لنوع من التمرد على السلفية والاتباع فإذا به يحمل لواء اتباع من نوع جديد، ربما يكون أشد.

٢- صنم الألاعيب

شكري صنم ولا كالأصنام. ألقت به يد القدر ... صنم تتمثل فيه سخرية الله المرة وتهكم " أرستفانيز السماء" مبدع الكائنات المضحكة " الديوان ص٥٧

التعبير الثاني المختار من العينة هو تعبيرهم عن عبد الرحمن شكري بكناية" صنم الألاعيب"، وإذا كانت الواقعية أساس استعارة مرقعة الدراويش فإن المجازية كاملة في استعارة الصنم؛ ذلك أن العصر الحديث قد برئ من الأصنام تماما،

فكأنهم يستعيدون "طلعها كأنه رؤوس الشياطين"، وعلى هذا فالتنفير المبدئي واقع لا محالة، والانطباع المرسوم بدقة ينصرف إلى الصد الكامل عن مناقشة أفكاره ابتداء، ويتآزر ذلك مع كثير من الازدراء والسخرية، بما يؤكد قدرة المجازية على تحقيق سخرية أشد ألما، من جهة. وصعوبة إقامة الحد الفاصل بين التعبير الحرفي والتعبير الاستعاري بوصفه واحدا من أسس الاستعارة في النص الإبداعي في حين يعتبر طمس هذا الحد الفاصل واحدا من استراتيجيات الاستعارة في النص النقدي، ليكون تحفيز إنتاج الدلالة المرادة بالاستعارة قريب المأتى، وشديد الأثر. والاهتمام بالبعد التمثيلي ورسم الصورة بجوار المجاز، وذلك حتى لا يتورط النقد في وقوع نصوصه داخل فجوات تناسب العمل الإبداعي، وتقدح في آهلية العمل النقدي .

إن استعارتي(مرقعة الدراويش–صنم الألاعيب) تهدمان التصور الكلاسيكي للشاعر حين كان البعض يراه نبيا يُوحى إليه فإذا هو مارق على مقتضى الدين، يصنع عقيدة جديدة يلم شعثها من هنا وهناك تارة، أو يصبح نُصبا وأزلاما حن يغدو صنما يرتبط بالألاعيب. إن تقديمه بهذا الوضع مفارق للماضي حين " كان الشعراء في العصور الأولى التي مرت بهذه الدنيا يُسمَّوْنَ تارةً مُشرعين وطَورا أنبياء حسب العصور التي ظهروا فيها والأمم التي نبغوا منها"[٦٠]. والمازني يؤكد في الاقتباس السابق هذا التوجه، ولكن مفهوم النبوة لديه مختلف فيقول:" صدق الأولون فإن الشاعر جامع أبدا بين هذين في نفسه لأنه لا يقتصر على رؤية الحاضر كما هو ولا يجتزئ باستطلاع القوانين والأنظمة التي ينبغي أن تنزل على حكمها أموره. بل يستشف المستقبل من وراء الحاضر، فليست خواطره إلا بذرة الزهرة التي يحنيها الزمن الأخير ونوارته، وما الشعر إلا موقظ الأمم وباعث الشعوب ورسول الانقلابات في الآراء والتقاليد.... والشعراء هم قساوسة التنزيل الإلهي ورسل الوحي القدسي وشراح الحكمة الربانية... وهم المرايا التي تتراءى في صقالها أظلال المستقبل الضخمة الكثيفة الملقاة على الحاضر" [٦١]. إن الصنم تركيز على فكرة، أو تصور بعينه، دون أن يشغل باله بكونه عاريا من الإقناع،" لا ريب أن الشاعر لا

يسوق لك هذه الفكرة" عريانة الهيكل وقد لا يحسها أو يدركها، ذلك سبيل الفيلسوف. وعلى أنّا وإن كنا نستعمل لفظة" الفكرة" بأوسع معانيها العامة، وكنا نعني بها روح العصر جملة، إلا أنه لا تخفى عنا عناصرها المتضادة التي تتألف منها ولا يغيب عنا أنه قد لا تحتوي القصيدة إلا بعض هذه العناصر" [٦٢].

ثمة توافق بين استعارات الديوانيين، لعل مرده إلى تأثر الاستعارة بالثقافة الأصلية أو ما يمكن تسميتها بالكامنة أو فوق الموجودة بحيث ظهر هذا في الاتكاء على الجانب الديني من تكوينها، واستثمار الفاعلية الدينية. فالاستعارة ليست مسألة لغوية فقط ولكنها مسألة ثقافة يُراد الإشارة إليها والإيماء إلى جوهرها. وعموما فإن " هناك فرقا بين الاستعارات التي تكون منسجمة(أي تلك التي "تتوافق") مع بعضها، وتلك الاستعارات التي تكون متلائمة منطقيا. ويبدو لنا أن الصلات بين الاستعارات صلات انسجام وليست صلات تلاؤم منطقي"[٦٣] .

ومن جهة أخرى فإن هذا التعاضد بين الاستعارات دليل على مصالحة بينها، وإشارة إلى اتساق مفاهيمي لدى الكتاب يدفع- جانبا- مظنة ورودها لأسباب تزيينية، فضلا عن كفاءة لغوية عالية. وتتآزر صنم الألاعيب"و"مرقعة الدراويش" مع صدورهما عن البعد الديني، فيمثلان قياسا يؤكد تماسك الخطاب، وصدوره عن بنية عميقة واحدة، فضلا عن ما يعكسه من حالة الجدلية بين الولاء للتراث-مع فهم أعمق- والتطلع للحداثة-مع صدور واع- عن مقدماتها.

وترتبط السخرية السارحة في استعارتي"صنم الألاعيب" و"مرقعة الدرويش" بالنأي عن النزعة التوفيقية بين مداخل شعرية مختلفة أو متباينة، وإنما الشأن لديهم في الهدم والاستئصال والبناء على أرضية جديدة تقترب من التراث شريطة أن يكون صحيحا. التصور الذهني للصنم يجعل التعبير به عن عبد الرحمن شكري دافعا للنفور الشديد منه، وإسباغ النقائص كلها عليه، فضلا عن أن" الأنساق التصورية للثقافات والديانات استعارية من حيث طبيعتها. والكتابات الرمزية تعد روابط حاسمة بين التجربة اليومية والأنساق الاستعارية المنسجمة التي تسم الديانات والثقافات"[٦٤] .

وإذا نظرنا إلى مصفوفة الكتابين والحديث عن استعارة مرقعة الدراويش يتسق مع استعارة القشور والطلاء من جهة الاهتمام بتصدير واجهة براقة لأساس مهلهل من جهة، ومن جهة أخرى يتسق مع استعارة صنم الألاعيب من جهة المنبع الديني أو مهاجمة فهم سطحي للدين لا يقوم على نص منقول أو سند عقلي مقبول قدر قيامه على اتباع سنة الأقدمين. وإذا كان التمثيل الذهني مختلفا عليه مجتمعيا صوب استعارة مرقعة الدراويش لتتوازى مع الاختلاف حول الشعر التقليدي فإن الأثر الذهني المحدد بدقة، والمتفق عليه مسبقا في" الصنم" يوفر ضمانا للأثر المتبقي منه، ويؤكد قرب ازدرائه عبر تمثيل ذهني شديد الازدراء، ويحدث أثرا أكيدا، كما سبق.

-٢

وإطلاق تسمية ما وربط شاعر بلقب هو جزء من آليات التعامل مع شهرة الشعراء منذ القديم، غير أن اللقب الممعن في السخرية تسمية تعتمد الهجوم والاستخفاف. إننا" نحن نسمي الأشياء ونستطيع تبعا لذلك أن نتكلم عنها؛ فنحيل عليها في الخطاب، كأن عملية التسمية ضمنت ما سنفعله فيما بعد، كأنه لا يوجد غير شيء واحد اسمه" الكلام عن الأشياء"، بينما نحقق بجملنا أشياء مختلفة جدا"[٦٥]. وإذ يريد الديوانيون تقديم عبد الرحمن شكري صنما بما يجعل الاقتراب من أفكاره نوعا من المغامرة العقدية التي تستجلب الكثير من الخروج على "صحيح" الدين. الصنم استثارة لمشاعر وأفكار ترفضه ابتداء، ومن ثم يصبح فكره خارجا عن المناقشة. إنه نوع من الضلال الذي يدعو إليه الكهان، وقد قادت الاستعارة هجوم الصنوين على شكري، ولو افتقد حديثهما بعض المنطق. تقوم فكرة الصنم على المسخ؛ حيث تحوله حجرا، ومن المعلوم أن" الأساطير التي تحكي تحول الإنسان إلى حجر لهي من أساطير المسخ مثل أسطورة إساف ونائلة وأسطورة "آلهة قوم نوح"[٦٦]. غير أن المسخ هنا لم يحول شكري إلى إله، ولم يربطه بأصنام عربية وكأنما لينفي عنه أي أصالة محتملة، وإنما ربطه بصنم غربي من النبع الثقافي ذاته

الذي يتيه عبد الرحمن شكري به، وربطه بمبدع الكائنات المضحكة يقزم دوره كما يبدو من تصورهم عنه ، وعن الألاعيب والمساخر. لقد كان هناك إجلال كبير للمعنى، احتل معه قيمة كبيرة في تصور الشعر لديهم بما يجعل لإضافة الصنم إلى الألاعيب بعدا مؤثرا، بحيث يكون اللعب نقيضا للرسالة التي يريدون وسم الشعر بها، والتعويل على تأثيرها.

ولعل ربط االصنم بالألاعيب يزيدها تراجعا في قيمتها، بما يستدعي موقف العقاد المناهض لمسرحيات شوقي، وازدراء المازني للفنون، ومن ذلك" الفنون تنشأ من أميال الإنسان الطبيعية وتملأ فراغ الرجل المستوحش والمتمدين المترف سواء بسواء. إن هذا الرأي لا يخرج إلا من رأس منيطقي جاف يسفل بالشعر إلى منزلة الألاعيب ويا سوءها منزلة، ولكن هذا المنطق مكذوب لحسن الحظ"[٦٧]

لقد كان عبد الرحمن شكري رائد جماعة الديوان تاريخيا، وهو الداعي إلى نظام الشعر الجديد، وهو ما يشبه الدعوة إلى الدين الجديد" وليس جنوح الشعر في عصور المدنية عن وظيفته المقدسة إلا في الظاهر لأن غاية الدين وغاية الشعر كانت ولا تزالان واحدة، وغاية الدين فيما نعلم ليست العقيدة النظرية؛ بل النتيجة العملية أي السمو بالناس إلى منزلة لا تبلغهم إياها غرائزهم الساذجة وعواطفهم الطليقة، وذلك لعمري غاية الشعر أيضا ولكن عن طريق الجمال. فالفرق بينهما ليس في الغاية ولكن في الوسيلة؛ لأن الشعر يطهر الروح عن طريق العواطف والإحساسات لا بالصوم والصلاة وغيرهما من مراسم العبادة. وقد يستعين الدين بالعواطف ولكنه أبدا يستعين العقل ويخاطبه أكثر مما يخاطب العواطف"[٦٨]. والحق أن الصدفة هي ما حكمت بتحقق دعوة الديوانيين التي كان رائدها–باعترافات المازني ذاته– هو عبد الرحمن شكري، وليس قدرة الصنم أو قدسيته. إنها نوع من جواز العطف بين الأنصاب والأزلام التي قد تتحقق–أحيانا–ولكن هذا لا يعني قدرة إله الحجارة، تماما كما يوقل الديوان:" ونحن إنما نُمثِّل لبُكم هذا المسكين ولا نستقصي مخافة أن نحتاج إلى نقل كل شعره على التقريب. ونقول على التقريب

لأن له أبياتا مبعثرة في أجزاء ديوانه السبعة لو كان كل شعره على مثالها منسوجا على منوالها لصار صنما معبودا لا منبوذا كما هو الآن. وما بالعجب أن يكون له بضعة أبيات مفهومة فإنك لو جلست ساعة إلى مجنون أبله لجرى لسانه بجمل تلمح فيها أثرا من العقل"[٦٩]. ويبدو أن وسم شعر عبد الرحمن شكري بالتفاوت كان متواترا لدى الكثيرين، وكذا الإيماء إلى حالة الاعتلال النفسي–ربما– التي رموه بها، وذلك إلى الحد الذي قال معه د. محمد مندور:" هذه بعض الأصول التفصيلية التي دعا إليها شكري في مذهبه الشعري الجديد، ولكننا عندما ننظر في مدى تحقيقه لها في شعره لا نستطيع أن نغفل أن عبد الرحمن شكري كان نفسا قلقة كثيرة الشكوك والهواجس معذبة بملكاتها، ومثل هذه الحالة النفسية لم يكن بد من أن تصيب شعره أحيانا بعدم الاستواء، فتراه يرتفع أحيانا إلى قمة الشعر، بينما يهبط أحيانا أخرى إلى مستوى النثر المسطح"[٧٠]

والأصنام يحيط بها نصوص من سجع الكهان، وتبدو مغرقة في الغموض أو اصطناع العمق الفكري دون انطوائها على معانٍ حقيقية، والأسطورة التي تدعيها الأصنام زيفا وادعاء وتنشئها حول نفسها على غير أساس، فهي أسطورة بما ادعته، وليس بما أسسته.

ولا تبتعد تسمية "صنم الألاعيب" عن الربط المضطرد بين الشعر والشاعر؛ وهو واحد من ملامح الخطاب النقدي لدى جماعة الديوان، على كل حال. والثبات الذي يسم " الصنم" يناقض ما ذهبت إليه الجماعة من البحث عن التنوع، " والتفاوت في الأساليب دليل الاستقلال، والاستقلال دليل الطبع والحياة، وهل يتفق التشابه والتماثل إلا فيما له قوالب وأنماط؟ وأين القوالب والأنماط إلا في صيغ الألفاظ وتراكيبها" [٧١]. ليس ثمة إبداع يُذكر في صفة الثبات تلك بما يدخل بالشعر إلى حيز حيز "الابتداع التقليدي"[٧٢]، طبقا لتعبير العقاد في مقدمة يوان المازني.

واستخدام المجال الديني بمعنى من المعاني أو مصاحباته اللفطية ومجاله الدلالي يحتوي على قدر من الإبداع والابتكار في الحديث عن الشعر من جهة،

ويعقد صلة مع التصور الكلاسيكي الذي يتبناه الطرف موضع الهجوم ليشير إلى أن فهمه للدين كان محرفا أيضا. إن التصور الكلاسيكي كان يربط الشاعر بالنبي فإذا هو يدعو لدين جديد يغير مسار الدين الأصلي. واقتراب الاستعارة من المجال لديني ليس شديد التنافر أو الغرابة؛ فالتمثيلات الإيديولوجية الذهنية بالضرورة تحتاج إلى أو تستند على تمثيلات لغوية. تواتر الاستعارات من المجال الديني دليل على تطبيق التفكير التجديدي بشكل غير تقليدي.

وكان من الطبيعي أن تتسلل استعارات من المجال الديني مع شباب تأسس وعيهم عبر مؤلفات يغلب عليها معارف دينية ولغوية صرفة، امتد تأثيرها–وإن قلّ– حتى وصل إلى "روح العصر" و" الفكرة الدينية" . ولعله ليس أمرا متناقضا إذا لمحنا المجال الديني لاستعارتي مرقعة الدراويش وصنم الألاعيب، وكيف أنها تشكل مراكز الوعي الحضاري وأزماته عموما، وفي عصر النهضة خصوصا. تخرج الاستعارات ذات الطابع الديني والمجال الأساسي مجتمعي أو تحمل نقدا لفهم المجتمع للدين؛ " فالتصورات الاستعارية لا تحدد عن طريق صور ملموسة(كالإسراع، أو الزحف، أو السير على الطريق....إلخ)، ولكن عن طريق مقولات أعم مثل المرور"[٧٣].

كما يبدو تعبير" صنم الألاعيب" عنوانا لاستراتيجية أساسية لدى جماعة الديوان بشكل عام، والعقاد بشكل خاص؛ إذ كانت تقودهم الأفكار بشكل كبير، وذلك إلى الحد يزيد من مساحة الشرح لديهم ويجعله طاغيا على غيره من الاعتبارات، حتى قيل–بحق–" عن العقاد إنه "يشد العمل الأدبي إليه. إنه يعرض فكرته عما يجب أن يكون عليه الشعر أو الكتابة من خلال مناقشته" [٧٤].

النتائج:

١- دخلت الاستعارة إلى مناح عديدة، وصارت جزءا من لغة العلم وأصوله، وأصبحت التعبيرات الاستعارية متنا داخل منظومة علوم المختلفة سياسية واقتصادية وفكرية، وحتى في أكثر العلوم تخصصية وجفافا كالرياضيات والكيمياء والأحياء، وغيرها.

٢- لفتت الدراسة الانتباه إلى حضور الاستعارة داخل المنظومة النقدية قديمها وحديثها، وكيف شرحت كثيرا من أبواب النحو والصرف والصوتيات وعلم الحديث وعلوم الفقه، حتى صارت بعض التعبيرات عَلَمًا على علوم متفاوتة، ومداخل شتى، ويؤكد البحث أن الاستعارة لم تغب عن لغة النقد قديما وحديثا، وإن ظل درسها في المصفوفات النقدية قيد الإهمال، ربما فرعا عن تواضع حظ النثر في تصور البلاغة العربية عموما.

٣- الفهم المعاصر للاستعارة يتجاوز النظر إليها بوصفها مجرد نشاط لغوي، أو تشبيها تم حذف أحد طرفيه ليؤكد على النظر إليها، والتعامل معها نشاط ذهنيا، واستراتيجية تفكير قبل اعتبارات أخرى كثيرة، وعلى هذا فإن حضورها في الخطاب النقدي مقبول بشدة، ودراسة تأثيرها فيه بات ملحا للغاية.

٤- بخصوص جماعة الديوان؛ تؤكد المصفوفة النقدية لديهم اعتبارهم الكبير للمجاز، والتعويل عليه في فهم اللغة العربية بأسرها، حتى بالغوا –أحيانا- بتأكيد أسبقية المجازي على الحقيقي في اللغة.

٥- نَحْت هذه المصطلحات اعتماد على المجاز، وقلة ثقة بالمعنى الحقيقي؛ إذ " المعنى" " الحقيقي" اعتباطي-بوجه ما- أما المعنى المجازي فله نسقية بناء، وهذه النسقية جزء لا يتجزأ من كيفية بناء البشر للمعاني وللتصورات وللحقائق. ولقد قدمت العبارات الاستعارية المنحوتة دليلا على تماسك " النظرية" لديهم، وعلامة على وحدة المصدر، وجودة التصور.

٦- يرصد البحث عينة كبيرة من الاستعارات النقدية لديهم، وهذ الاستعارات هي المركزية في لغة نقد الديوانيين بحيث يمكن أن يتجمع حولها، ويتفرع منها

عدة استعارات أخرى تتآزر في المجرى العام لها. ولعلنا ندرك أن هذه الاستعارات لا يتوقف دورها عند الإقناع وإنما يكشف لنا عما حولها من وظائف تقييمية للنقد الديواني من جهة، وفهم كيفية إنجاز وظائفه من جهة أخرى.

٧- وضع جماعة الديوان الوسط بين النقد الانطباعي والسيار، والنقد العلمي المحكم، وكون الجماعة خطوة نحو التخلص من الانطباعية، والانطلاق من مقولات أساسية، شرقية أو غربية، بمعنى أن التصور العام لديهم كان متسقا من جهة وواضحا في أذهانهم من جهة أخرى.

٨- وعبر أصحاب المذهب الجديد في خطاب متماسك- في مرحلة البدايات على أقل اعتبار-وعبر الاستعارات الأساسية عندهم ، وبخاصة في مؤلفَي"الديوان" و" الشعر: غاياته ووسائطه" يضعنا أمام مكون تراثي لا يقل حضوره عن التأثر بالوافد الغربي، ولا ينفي جدلية عامة في عصر النهضة وإنما يؤكدها.

٩- ثمة قدر كبير من التماسك في مقولاتهم النقدية الأساسية تم التعبير عنها بواسطة استعارات شديدة التكثيف، وإن لم ينف ذلك وجود نوع من الانتقائية في النصوص التي اختاروها لإجراء تطبيقهم على نصوص من شعر شوقي على سبيل المثال، ولهذا يلح"الديوان" على استحالة نفي الجمالية عن شعر شوقي برمته، وغاية الأمر أن افتقاد التماسك فيها جاء انعكاسا لصدورها عن تصور مشوه للشعر.

١٠-يبرز أثر البيئة المتطلعة للانفلات من أثر الماضي، ويمكن ربط الأمر مع طه حسين والشعر الجاهلي، وقضية الخلافة لدى مصطفى عبد الرازق. إن أثر البيئة والتعويل عليه يبدو منذ عناوين بعض مؤلفاتهم الطلائعة من مثل" شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" .

١١-يصعب تحليل الخطاب النقدي دون الانطلاق من السياق التجديدي لجماعة الديوان، ومن ثم يصبح السياق أكبر من النص، وبخاصة أن الدراسة قد اقتصرت على حيز ضيق من المصفوفة النقدية لديهم، والاتكاء على السياق، وإيلائه أهمية كبرى ليس مقصورا على جماعة الديوان، ولكنه-للحق- قد يغيم في

تحليل خطابات نقدية مختلفة. ويبدو أن تأرجحهم بين الشعر والنقد كانعاملا كامنا بدا في لغتهم على نحو واضح.

١٢-تؤكد الاستعارات النقدية وهيمنتها لديهم نوعا من الحضور الكبير لتأثير النقد العربي القديم، حتى شكّل تصريحهم- وربما فخرهم- بالمؤثرات الغربية في تصوراتهم النقدية كان دافعا خفيا لاصطناع لغة النقد القديم في أحيان كثيرة، بما يعكس إصرارهم على دخول معترك النهضة متمسكين بجانبي التراث والحداثة، وتوكيد عدم انسحاق الهوية لديهم.

١٣-وعلى الرغم من هيمنة المجال الديني فثمة تنوع في مداخل معالجة بعض الاستعارات وليس الأمر نتاجا لاضطراب أو تلفيق قدر صدوره عن طبيعة الاستعارة المنفتحة على اعتبارات لغوية وبلاغية فضلا عن خصوصية المجال الذي ينصب البحث عليه بما هو يحمل مدخلا تذوقيا فكريا يفرض المجال أو الدافعية الكامنة خلف النص النقدي إطارا لاستعاراته، وهو ما بدا من نبرة الهجوم التي تؤطر استعارات جماعة الديوان فجاءت ممزوجة بقدر كبير من السخرية، وحرف الاستعارة عن المجال الشعري فاستحدثت مجالات جديدة سيئة الوقع لدى الجمهور

١٤-كانت استعارة "مرقعة الدراويش" مركزية لديهم، فكانت تعبر-بإيجاز شديد- عن أغلب أفكار جماعة الديوان، وبدت مركز الثقل في أفكارهم صوب شعر شوقي ورفاقه من أصحاب المذهب القديم- من وجهة نظرهم- وكانت الاستعارة فيها تعبر عن التداعي والتلفيق والاضطراب، فضلا عن افتقاد الوحدة العضوية، وتقديم صورة مناقضة للوشي والتطريز القديمين.

الهوامش

[١] أوغدن وريتشاردز: معنى المعنى: دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية، ترجمة:د . كيان أحمد حازم يحيى، دار الكتاب الجديد، لبنان ٢٠١٥، ص٢٥٤، ٢٥٥.

[٢] إميل برهييه: تاريخ الفلسفة، الجزء الخامس: القرن الثامن عشر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٣ ص ص ٤٣ – ٤٥.

[٣]جيرارد ستين: فهم الاستعارة في الأدب: مقاربة تجريبية تطبيقية ، ترجمة : محمد أحمد محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥، ص٢٢

[٤] تيرنس هوكس: الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦، ص ٥٢

[٥]عبد المجيد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل: الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩٩، ص ١١

[٦] عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص٢

[٧]إيلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب، ترجمة : عماد عبد اللطيف، خالد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٣، ص٤٠

[٨] جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٣

[٩] فلفهارت هاينركس: يد الشمال: آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح " استعارة" في الكتابات المبكرة في النقد العربي، ترجمة : سعاد المانع، فصول، المجلد العاشر، العددان الثالث والرابع، يناير ١٩٩٢، ص١٩٢

[١٠]السابق: ص١٩٧

[١١]جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، مرجع سابق ، ص١٨٩

[١٢]جون ر. سيرل: رؤية الأشياء كما هي (نظرية الإدراك) ترجمة: إيهاب عبد الرحيم علي، عالم المعرفة، الكويت يناير ٢٠١٨ ص ١٠٢

[١٣]جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، مرجع سابق ، ص٣٨

[١٤]راجع-على سبيل المثال-: خالد بن محمد بن عقيل البيداح: التشبيه في ألفاظ التعديل، مجلة كلية الآداب، جامعة المنوفية، المجلد ٣١، العدد ١٢١، ربيع ٢٠٢٠، ص٤٨١ وما بعدها وكذلك دراسة د. محمد بن علي اليولو الجزولي: بَعض أَلْفَاظ الجَرْح وَالتَّعْدِيل القَلِيلَة التَّدَاوُل، متاحة على الرابط

https://www.arrabita.ma/blog/%D8%A8%D9%8E%D8%B9%D8%B6-%D8%A3%D9%8E%D9%84%D9%92%D9%81%D9%8E%D8%A7%D8%B8-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%8E%D8%B1%D9%92%D8%AD-

%D9%88%D9%8E%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%91%D9%8E%D8%B9%D9%92%D8%AF%D9%90%D9%8A%D9%84/

[١٥]بعض هذه الأمثلة مستقاة من إيلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب، مرجع سابق، ص٢٨٥

[١٦] عزمي إسلام: مقدمة لفلسفة العلوم الفيزيائية والرياضية، جامعة عين شمس، مكتبة سعيد رأفت، ١٩٧٧، ص٢٦٠

[١٧] ألفردو دي بارز: مقال" التجديد والتحديث" ترجمة: لميس النقاش، ضمن" الرومانسية" ، تحرير : مارشال براون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلد الخامس، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٦، ص ٧٩

[١٨] د.سامي سليمان: التمثل الثقافي وتلتقي الأنواع الأدبية الحديثة تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مكتبة الآداب، ٢٠١٦، ص٥١٠.

[١٩] المازني: الشعر: غاياته ووسائطه، مرجع سابق، ص٤٤ . وفي الاقتباس السابق ظاهرة جمالية مضطردة لديهم –أيضا- في كتاباتهم النقدية، يمكن تسميتها بالتشبيه التمثيلي، نأمل أن تكون موضع دراسة لاحقة. وربما يكون مدخلها الأبرز ما يشيع فيها من استراتيجية الشرح، ودوره في تقريب المفهوم موضع الحديث بحيث يتحول المقال النقدي إلى"حصة" في التذوق. الأمر لا يخلو من استعلاء الناقد الرومانسي، وظنه أنه يجمع الحقيقة في يده بامتياز.

وفي التشبيه التمثيلي نوع من إرادة أن تكون صورة واضحة وقوية، فضلا عن قدرته على عقد مقارنة رآها الديوانيون ضرورية لتقريب مفاهيمهم الجديدة.

[٢٠]إيلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب، ترجمة : عماد عبد اللطيف، خالد توفيق، مرجع سابق، ص ٢٨٨

[٢١] السابق: ص ٢٩٨

[٢٢]لعل تصريح-وربما فخر- جماعة الديوان بالمؤثرات الغربية في تصوراتهم النقدية كان دافعا خفيا لاصطناع لغة النقد القديم في أحيان كثيرة، بما يعكس إصرارهم على دخول معترك النهضة متمسكين بجانبي التراث والحداثة، وتوكيد عدم انسحاق الهوية لديهم.

[٢٣] بالغ العقاد في إقامة اعتبار للفرية إلى الحد الذي يجعلنا نذهب مع د. محمد مندور أن " العقاد في تعصبه للفردية لا يريد في أبحاثه الأدبية أن يولي اهتمامه الأول لغير البحث عن الأديب أو الشاعر في إنتاجه.. ويرى أن الأديب الذي لا يمكن العثور على شخصه المفرد الأصيل في أدبه لا يستحق أن يدرسه الدارسون" .راجع د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١، ص٧٢

[٢٤]ت.إس. إليوت: دراسات في النقد المعاصر، ضمن" المختار من نقد ت . إس. إليوت، اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد، الجزء الثالث، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ٢٠٠٠، ص٢١٥

[٢٥]: السابق: نفسه

[٢٦]السابق: نفسه

[٢٧]عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، طبعة دار نهضة مصر، يونيو ١٩٩٥، ص٤٠

[٢٨]السابق: ص ٣٥

[٢٩]عبد القادر المازني: الشعر: غاياته ووسائطه، تحقيق د. فايز ترحيبني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٩٠، ص٥٠

[٣٠]إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، مطبعة الشعب، د.ط، د.ت، ص ١٨٨

[٣١]السابق: ص ١٩٧

[٣٢]السابق: ص ١٩٥ .

[٣٣]نورمان فيركلف: الخطاب والتغير الاجتماعي، ترجمة د. محمد عناني، المركز القومي للترجمة،٢٠١٥، ص ٨٧

[٣٤]تحتاج السخرية في نقد جماعة الديوان لبحث مستقل، وليس موضعه هنا.

[٣٥]عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٩٢-١٩٤

[٣٦]عباس محمود العقاد: اليوميات، الجزء الرابع، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٥، ص ٥٥٧

[٣٧]عباس محمود العقاد: عبقري الإصلاح والتعليم: الأستاذ محمد عبده، ه. م. ع. ك، ٢٠١٥، ص ٢٦٧

[٣٨]يشرحها المازني قائلا: " وليس في الأرض من ينكر فعل الشعر وتأثيره الأخلاقي، ولكن هذا التأثير إذا حللته صار ماذا؟ أليس هو الفكرة" الدينية"؟ ولسنا نعني بالفكرة الدينية هذه الأديان التي جاء بها محمد وعيسى وموسى وغيرهم، وإنما نعني أن كل "فكرة" عليها مسحة من الصبغة الدينية التي هي قاعدة كل حقيقة تدفع إلى تدبر اللانهاية تدبرا جديدا، أو إلى مظاهر جديدة في صلاتنا الاجتماعية". الشعر : غايات ووسائطه ، ص ٣٣

[٣٩] عباس محمود العقاد: اليوميات، الجزء الأول، دار المعارف،ط ٤، ١٩٨١، ص ٢٦٣

[٤٠] الديوان في الأدب والنقد: ص ١٢٩

[٤١]وفي رأيهم أن هذه الخرقة هي زي الفقراء، ويزعمون أن النبي صلوات الله عليه قد لبسها من الجنة ثم ألبسها الخلفاء من بعده، ثم انتقلت إلى أنس بن مالك، ثم إلى الحسن البصري، ثم تنقلت بين مشايخ الصوفية من شيخ إلى شيخ". راجع : محمد فهمي عبد اللطيف: السيد البدوي ودولة الدراويش في مصر، حيث يقول: هـ.ع.ق.ث، سبتمبر ١٩٩٨، ط٢ ص٥٨"

[٤٢]السابق: نفسه

[٤٣]الديوان في الأدب والنقد: ص١٥٨

[٤٤] تحتاج دراسة الوزن ودوره في اعتبارات الشاعرية عند جماعة الديوان مزيدا من الدرس، ربما يسهم في مراجعة جوهر موقف العقاد المعروف من الشعر الحر؛ ذلك أن هناك نصوصا كثيرة لديهم يبدو دور الوزن هامشيا، ومن ذلك قول المازني:" لَصَدَق من قال إن الإنسان حيوان شعري وإن لم يُلقن قواعد النظم وأصوله! فالطفل الذي يستمع إلى أساطير العجائز شاعر، والقروي الذي يرى قوس الغمام فيجعله قيد عيدانه شاعر "(إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر: غاياته ووسائطه ص٣٤)

[٤٥]الديوان في الأدب والنقد: ص١٤٢

[٤٦]الديوان في الأدب والنقد: ص١٤٧

[٤٧]الديوان في الأدب والنقد :ص ١٥٨
[٤٨]الديوان في الأدب والنقد : ص ١٢٠
[٤٩]الشعر: غاياته ووسائطه، ص٣
[٥٠]وامتدادا لمظنة التأثر بالإمام محمد عبده، كما أشار البحث سابقا، فقد كانت ممارسات الدراويش واحدة من هموم الشيخ الإمام، والإغارة عليها، والتفرقة بين التصوف المقبول، وأفعال الدراويش التي تعتمد التغييب واللامنطقية، ومن ذلك موقفه من ممارسة "الدوسة" بما فيها من أخطار على الناس، وقلة جدوى على مسار حياتهم.(راجع الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ج ص).
[٥١]الديوان في الأدب والنقد: ص ١٢٥
[٥٢]عباس محمود العقاد: مطالعات في الكتب والحياة، مرجع سابق، : ص ٢١٥
[٥٣]المازني: الشعر غاياته ووسائطه، مرجع سابق، ص ١٩
[٥٤]الديوان في الأدب والنقد: ص ٢٠
[٥٥] الديوان في الأدب والنقد: ص١٢٩، ١٣٠
[٥٦] الديوان في الأدب والنقد: ص١٣
[٥٧]"وفي رأيهم أن هذه الخرقة هي زي الفقراء، ويزعمون أن النبي صلوات الله عليه قد لبسها من الجنة ثم ألبسها الخلفاء من بعده، ثم انتقلت إلى أنس بن مالك، ثم إلى الحسن البصري، ثم تنقلت بين مشايخ الصوفية من شيخ إلى شيخ". راجع محمد فهمي عبد اللطيف: السيد البدوي ودولة الدراويش في مصر،ه.ع.ق.ث، سبتمبر ١٩٩٨، ط٢ ص٦٠
[٥٨]الديوان في الأدب والنقد: ١٤٨
[٥٩]المازني: الشعر: غاياته ووسائطه، مرجع سابق، ص٥١
[٦٠] السابق: ص ٢٣
[٦١]السابق: نفسه
[٦٢]السابق: ص ٣٤
[٦٣] جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، مرجع سابق ص٦٢
[٦٤]السابق: ص ٥٨
[٦٥]لودفيك فتغنشتاين : تحقيقات فلسفية ، ترجمة وتقديم وتعليق: د. عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط١، إبريل ٢٠٠٧، ص ١٤٠
[٦٦]محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ، ج١، ص ٢٤٦
[٦٧]إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر: غاياته ووسائطه، مرجع سابق، ص٣٢
[٦٨]إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر: غاياته ووسائطه، مرجع سابق، ص٣٣، ٣٤
[٦٩]الديوان في الأدب والنقد: ص٦٣ ٦٤
[٧٠]د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، مرجع سابق، ص٥١

[٧١] عباس محمود العقاد من تقديمه لديوان المازني، طبعة المجلس الأعلى للثقافة، ص١١
[٧٢] السابق: ص٩
[٧٣] جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، مرجع سابق، ص ٦٣
[٧٤] د. شكري عياد: الروية المقيدة(دراسات في التفسير الحضاري)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص٦٢

المراجع العربية :

١- إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، مطبعة الشعب، د.ط، د.ت
٢- إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر: غاياته ووسائطه، تحقيق د. فايز ترحيبني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٩٠
٣- د.سامي سليمان: التمثل الثقافي وتلتقي الأنواع الأدبية الحديثة تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مكتبة الآداب، ٢٠١٦
٤- د. شكري عياد: الروية المقيدة(دراسات في التفسير الحضاري)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨
٥- عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، مطبعة حجازي، ١٩٣٧
٦- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في اللغة والأدب، ط٤، دار الشعب، د. ت
٧- عباس محمود العقاد: اليوميات، الجزء الرابع، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٥
٨- عباس محمود العقاد: عبقري الإصلاح والتعليم: الأستاذ محمد عبده، هـ. م. ع. ك، ٢٠١٥
٩- عباس محمود العقاد: اليوميات، الجزء الأول، دار المعارف،ط ٤، ١٩٨١
١٠- عباس محمود العقاد: مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، ١٩٨٧
١١- عباس محمود العقاد من تقديمه لديوان المازني، طبعة المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠
١٢- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، طبعة دار نهضة مصر، يونيو ١٩٩٥
١٣- عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت، ط٣، ١٩٨٢
١٤- عزمي إسلام: مقدمة لفلسفة العلوم الفيزيائية والرياضية، جامعة عين شمس، مكتبة سعيد رأفت، ١٩٧٧
١٥- عبد المجيد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل: الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩٩
١٦- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ، ج١، ١٩٩٨
١٧- محمد فهمي عبد اللطيف: السيد البدوي ودولة الدراويش في مصر،هـ.ع.ق.ث، ط٢، سبتمبر ١٩٩٨

١٨- د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١،

المراجع المترجمة:

١- ألفردو دي بارز: مقال" التجديد والتحديث" ترجمة: لميس النقاش، ضمن" الرومانسية" ، تحرير : مارشال براون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلد الخامس، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٦
٢- إميل برهييه: تاريخ الفلسفة، الجزء الخامس: القرن الثامن عشر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٣
٣- أوغدن وريتشاردز: معنى المعنى: دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية، ترجمة:د . كيان أحمد حازم يحيى، دار الكتاب الجديد، لبنان ٢٠١٥
٤- إيلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب، ترجمة : عماد عبد اللطيف، خالد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٣
٥- ت.إس. إليوت: دراسات في النقد المعاصر، ضمن" المختار من نقد ت . إس. إليوت، اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد، الجزء الثالث، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ٢٠٠٠
٦- تيرنس هوكس: الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦
٧- جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٦
٨- جون ر. سيرل: رؤية الأشياء كما هي (نظرية الإدراك) ترجمة: إيهاب عبد الرحيم علي، عالم المعرفة، الكويت يناير ٢٠١٨
٩- جيرارد ستين: فهم الاستعارة في الأدب: مقاربة تجريبية تطبيقية ، ترجمة : محمد أحمد محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥
١٠- لودفيك فتغنشتاين : تحقيقات فلسفية ، ترجمة وتقديم وتعليق: د. عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط١، إبريل ٢٠٠٧
١١- نورمان فيركلف: الخطاب والتغير الاجتماعي، ترجمة د. محمد عناني، المركز القومي للترجمة،٢٠١٥

ثالثا: المقالات

١- خالد بن محمد بن عقيل البيداح: التشبيه في ألفاظ التعديل، مجلة كلية الآداب، جامعة المنوفية، المجلد ٣١، العدد ١٢١، ربيع ٢٠٢٠، ص٤٨١ وما بعدها

٢- فلفهارت هاينركس: يد الشمال: آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح " استعارة" في الكتابات المبكرة في النقد العربي، ترجمة : سعاد المانع، فصول، المجلد العاشر، العددان الثالث والرابع، يناير ١٩٩٢

Aesthetics of critical writing: a study of monetary metaphors for the Diwan group

Abstract

Metaphor forms a large part of the nature of language and its surrounding terms in multiple fields, and the study of metaphor has entered fields as far or close to language as politics, history, and economics, and research reveals its presence in ancient critical terms.

The research focuses on metaphorical terms that came in the language of the Diwan group in the modern era to test their presence for the purpose of rhetorical decoration sometimes and persuasion sometimes and exception and intensification of many of the basic statements of criticism have at other times. The research selects a sample of four metaphors that, in his opinion, were the most important, and its results confirm that these metaphors were carefully planned, and that most of their basic critical statements revolved around them.