

تطويق النص الإبداعي القديم قراءة وصفية تحليلية

د/ مدني مدور جامعة باتنة

الملخص

تسعى هذه الدراسة لتتبع النص الإبداعي العربي القديم من خلال تلك الظروف التي سترافقه سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو دينية: فتعالج تلك العلاقة التي أثرت في تشكيله. ومن جهة أخرى ستحاول هذه الدراسة أن تقترب أكثر من النص حين ستشتغل على مؤثرات داخلية حيث ستقف لدى "الحكمية" والتعديدية. انتهاء إلى الوقوف على مؤثرات أعمق في تشكل النص وقد اعتبرت أن الدراسة ممثلة في القياس. وقد انتهت هذه الدراسة إلى نتيجة تمحورت حول هيمنة التقليد وانحصار التجديد في النص القديم.

Résumé :

L'objectif de cette étude est, d'une part, d'approcher l'innovation Dans les textes arabes traditionnels en examinant les conditions sociales et politiques qui ont marqué son apparition pour délimiter les rapports qui ont influencé sa formation. D'autre part, l'actuelle étude tentera de s'approcher davantage du texte en scrutant des facteurs internes, les jugements de valeurs et le dogmatisme.

Pour arriver en fin à délimiter les facteurs dont l'influence est plus profonde dans la formation du texte que notre étude résume dans l'analogie suite à cette étude. Le chercheur a conclu que l'ancien texte arabe était sous l'emprise de l'imitation et de l'absence de l'innovation.

إن حركة تطور النص الإبداعي - العربي- القديم، عرفت الكثير من البطء والتلكؤ إن لم نقل أنها ظلت حركة محتشمة، كان ذلك على صعيد مضامين هذا النص، حيث تستمر القصيدة إلى أواخر العصر العباسي بمختلف أغراضها من غزل ومدح وفخر وهجاء ... بل وانفعالاتها وحتى صورها البلاغية بل وأحيانا الكثير من مفاهيمها... لا تكاد إلا أن تكون مجرد صدى لنظيرتها الجاهلية وهي بالنسبة للقصيدة الإسلامية وقيمها أشد قربا . إنما تختلف المناسبات والأحداث، والمسميات، وتتفاوت الاستخدامات اللغوية وتتباين أساليبها اللغوية وتتلون فيها رهافة الحس وخشونته، ودمائة الخلق وطيشه، ضمن تقاليد فنية واحدة. ليضع دارس تاريخ الأدب يده على الفروق الدقيقة محاولا إظهار تلك المميزات المحتشمة بين فن كل عصر مقارنة بالذي سبقه أو يليه.

والشأن ذاته سينطبق على الشكل الخاص للقصيدة حيث إن الإيقاع الخاص ببحور الشعر لا سيما بعد ضبط الخليل للبحور سيظل الصورة الوحيدة للوزن. وكذلك الاستخدامات الفنية للغة من تقديم وتأخير وحذف ... بل وحتى الأدوات البلاغية إلا ما قل من ذلك كله لدى بعض الظواهر الإبداعية الاستثنائية، سيظل النص القديم على حاله رغم الامتداد الزمني الطويل الذي مر به. وإذا حدثت نقلة فنية ما، فإن عوامل بعينها ستعزلها والمعروف عموما أن مادة النص القديم ستظل متماثلة في الشكل والمضمون. من هنا ستحاول هذه الدراسة من خلال قراءة وصفية تحليلية فهم تلك العراقيل التي استمرت في تطويق هذا النص والحيلولة دون تغييره أو تجده، إلا ما ندر. والدراسة تتطرق من فرضية مفادها أن هذه المعوقات أحيانا تكون مجاورة لمركز الظاهرة الإبداعية (النص) أي (الجانب الخارجي) مرتبطة بأجزاء الإبداع الأخرى، وهي لصيقة متعلقة بالنص مركز الإبداع أي من (داخله)

وقد تمتد إلى عمق هذا المركز لإنتاجه، وهذا ما يمكن الوقوف عليه على النحو الآتي:

أ: مؤثرات مجاورة:

تتعلق هذه المؤثرات بمحيط العمل الإبداعي، لتكون أكثر ارتباطا بالمبدع نفسه، حيث سيكون للوسط الذي سيعيش فيه، بقيمه وأخلاقه وعاداته، بمختلف تقلباته؛ الأثر المباشر في توجيه هذا الطرف وجهات مختلفة، وهوما سنحاول تتبعه من خلال:

1: سلطة المؤسسة الاجتماعية:

إن هذه الدراسة المتواضعة لن تعتمد إلى التمثيل بالنصوص نتيجة الحيز المحدود لهذه المادة، ولكنها مقابل ذلك ستوضح الأطر العامة التي مثلت طوقا بطرق مباشرة أو غير مباشرة على الشاعر، وحالت دون انطلاقه. ذلك أن الشاعر العربي دأب مخلصا لعصبيته في الجاهلية رافضا لذاته وفرديته تارة مترفعا عن هذه الفردية تارة أخرى، أما في كنف المفاهيم الإسلامية المؤسسة على الدعوة لمبدأ الجماعة. سيجعل ذلك من المادة الإبداعية تنطلق مجددا من الجماعة وتنتهي إليها: « إن فن الشرق هو النقيض المباشر للنزعة الفردية الغربية، فالفنان الشرقي يخجل من التفكير في أناه، وتعتمد إظهار ذاتيته في عمله »². إنه نوع من التعالي وتقمص روح الجماعة والابتهاج ببهجتها والإبتئاس ببأسها والتفكير في صنع طرق خلاصها، وإذا حدث وانتاب هذا المبدع إحساس يخص ذاته، أوجد له معادلا موضوعيا بدل أن يعبر عنه

² حبروم، ستول نيتز: فلسفة الفن، ت: فؤاد زكريا. ص 238.

مقترنا بذاته³. إن سلطة الجماعة ستقلص من مساحة ذلك الشعور بالروح الفردية وتهذبه كي يتماشى وما تقتضيه جماعته.

وإذا كانت روح المبدع قد طبعت بمصير الجماعة، فإن إبداعه بالضرورة سيتناغم مع هذه الروح، ولن تنتج إلا ضمن أطر المجتمع وتطلعاته. وإذا كانت كل جماعة تتخلل بنيتها الكثير من التعقيدات حيث سنجد تداخلا بين عاداتها وتقاليدها واستحكام هذا وذاك في رسم طبائعها وحدود ذوقها، لتتشبث بتقاليد فنية معينة، هي التي ستسجم وهذه الذائقة، ولا تطلب لها بديلا، لتكون المحصلة هي أن هذه الذائقة متى ارتبطت بالجماعة اتسمت حتما بالبطء الشديد في تغيير حسها الفني إذا قورنت مع حس الأفراد والمشكلة أن تتلاشى الحدود في «تراثنا» بين الأبعاد الفردية والجماعية.

من هنا فإننا سنجد أن الومضات التي استطاعت أن تكسر ذلك الطوق هي نفسها تلك التي استطاعت أن توجد لها أطرا في معزل عن المجتمع حيث ستواجه مصيرها بذاتها : «وكان على الصعيد الاجتماعي الشعور بأن هناك هوة بين الشاعر والآخر، بأنه وحيد والآخر جدار في وجهه . وقد عمل التطور الاجتماعي وتزايد السكان وتكاثرهم وتجمعهم في المدينة على إضعاف الصلات الحميمة بين الشاعر والآخر، وبينه وبين الطبيعة. ساعد كذلك على تنمية العلاقات التي تملئها الحاجة المادية وجملة الضرورات التي تنشأ من تشابك الحياة الاجتماعية وتعقدها. ساعد هذا بدوره على التصدع والضياع. صار المجتمع كتلة كثيفة معتمدة تحول دون الشاعر والضوء، فازداد شعوره بأنه منبوذ محاصر مخنوق لكن ردود فعله كانت قوية تتراوح بين العزلة

³، ممة، أحمد وهب، شعرنا القديم ونقدنا الجديد، د. ط. عالم المعرفة الكويت 1416هـ-1996 م. ص161.

والسخرية والتعالي والرفض»⁴. أما النتيجة فهي كسر هذا الطوق نتيجة تضخم شديد لهذه الفردية وتسجيل لحظات إداعية تتسم بالتجديد رغم أن خدام صنم الجماعة سيعودون من جديد لرفض ما يخالف مألوف الجماعة، وهذا ما سنراه مع تجربة أبي تمام: «كان الشعر قبله قُدرة على التعود والألفة وصار بعده قُدرة على التغرب والمفاجأة»⁵.

إن الخروج عن تلك الأشكال والمضامين التي غدت أعرافا اجتماعية قبل كل شيء، هي التي سيحاول أكثر من مبدع تخطيها، من منطلق هذه الروح الفردية الثائرة: «حرر أبو تمام القصيدة من الشكل الجاهز، أما أبو نواس فحررها من الحياة الجاهزة»⁶، وقد اشتملت كتب التراث على الكثير من الأخبار التي ظلت تصف تجربة أبي نواس، بالانحراف الخلقي والمجون في حين أن تجربة أبي تمام رماها النقاد بالخروج عن عمود الشعر ومألوف العرب، وقد جعلها الأمدي مقارنة بتجربة البحتري التي ظلت تلازم مألوف العرب أقل شأنًا

وإذا تأملنا التجربة الشعرية للمتنبّي، فإن أهم ما يميزها هو هذا الرجوع الصريح إلى الذات، هي هذه الخيبات المتكررة في العثور على ذات تكون بحجم طموحه من داخل جماعته، دون جدوى: «يحتضن المتنبّي ذاته ويناجيها، ويحاورها بنبرة من العبادة، إن شعره كتاب في عظمة الشخص الإنسانية، يسيره الجدل بين اللانهاية والمحدودية، الطموح الذي لا يعرف غاية ينتهي عندها والعالم الهرم الذي لا يقدر أن يتحرك ويساير هذا الطموح»⁷. رغم أن روح المتنبّي وجدت نوعا من الاستقبال في أوساط

⁴ أدّه نس،، مقدمة للشعر العربي، د.ط. ص38.

⁵ المرجع نفسه، ص47.

⁶ -أدّه نس،، ما حه سانة،، ص47.

⁷ المرجع نفسه، ص55.

الجماعة، ولكن السؤال المطروح هل وجدت أتباعا على الصعيد الفني؟ إن هيمنة روح المؤسسة الاجتماعية على أطراف الظاهرة الإبداعية، تنقل حركة تطورها وتحبسها، وتقضي تماما على روح تميزها بين مرحلة وأخرى، هو الذي سيلغي بالفعل في) تراثنا العربي) ذلك التنوع المنشود والتغير المشهود الذي سيمتيز به كل فن يتسم بالحياة.

2: السلطة السياسية:

العلاقة بين السلطة السياسية والفنون الأدبية تبدو للوهلة الأولى قليلة الصلة ولكن وأنت تسجل أكثر من ملاحظة سيتجلى لك الدور الذي ظلت تؤديه هذه المؤسسة، إن لم يكن في توجيه مضامين الشعر فهو على الأقل سيمثل في تكريس تقليد فني محدد. لقد عرف الأمويون دور الشعراء، ففتحوا أبواب قصورهم للمداحين وأجزلوا لهم العطاء فتوافدوا تباعا، وتحزب لهم كبار المبدعين ولم يقتصر الأمر على الشعراء فحسب بل تعداه إلى الخطباء، ودافعوا، عن حكمهم وبالغ البعض في مدحهم ومدح بطانتهم وتسابقوا في القول وفنونه. فنشأت من هنا علاقة مباشرة بين الشعراء والبلاط ستظل وفيه لهذه العادة على مر العصور لتعطي لمؤرخي الأدب إمكانية التمييز -على الأقل- من خلال المضامين الشعرية، بين أولئك الذين تعصبوا للقصر وغيرهم ممن تحمسوا لتيارات سياسية أو فكرية معارضة أو مهادنة.

ومن خلال علاقات أخرى غير مباشرة، سنجد أن الخلفاء قد أدركوا الأهمية الدعائية للشعر والخطبة والرسائل، بعيدا عن أن ترتبط بذواتهم من خلال المدح فعملوا على توجيهها بطرق خاصة تفاوتت بين ردع من حاول التشكيك أو المساس بأيديولوجية الدولة، وقد تتحول إلى نوع من الاستمالة، لمن كانت تتوفر فيهم نوع من الشروط القابلة لمثل هذه الاستمالة وقد توجج

حركات أخرى حيادية كما حدث مع العذريين بالنسبة للدولة الأموية لمجرد حياديتها. إنهم كلما نجحوا في توجيه هذه الحركة الفنية استحكمت سيطرتهم وأداروا مقاليد الأمور والشواهد على ذلك لا يخلو منها كتاب من كتب تاريخ الأدب . أما الطوق الذي فرضته هذه السلطة السياسية فسيكون ممثلاً على وجه الخصوص في تكريس نوع من الطباع والأخلاق لدى المبدعين تتسم بإشباع جشعهم وجعل طموح الأفراد مقروناً بهذه الحاجة التي تقضي بنوع من العادة، وتغدو في غنى تام عن الابتكار، لأن هذا الابتكار في حد ذاته قد يكون سبباً في حرمانها من الفوز بهذه المكافأة وما كان يحدث مع المتنبي وخصومه خير شاهد على هذا الذي نسوقه، حيث تحول فن الشعر لخدمة شخص الخليفة وولي عرشه وتعدد مناقبه وخصاله وصفاته وأعماله والتنقل معه إلى معاركه لرصد بطولاته إن كانت له من بطولات . ومقابل ذلك ستسيء هذه التقاليد للأدب كفن وإن كان ذلك بحسن نية، حيث ستتحصر على مر العصور تلك الأشكال الفنية، التي ظلت مرتبطة بالقصر، وهي غير قليلة، ضمن أنماط من المضامين المحددة والمقيدة بغرض المدح طالما كان الخليفة حياً يرزق، وتصبح الأغراض رثاء إذا مات هذا الخليفة، وأصبحت علاقة الشاعر به يتخللها القليل من الود، لأن الكفة ستميل إلى الذي يليه، لتتغير الأسماء ويظل المضمون .إلا في النادر، هو نفسه.

إن امتداد فن الأدب إلى القصر، لم يكن له من نصيب إلا تكريس شكل من الطموح المحدود، وهو بالنسبة لدراستنا هذه سيمثل أحد الأطواق التي لم تسهم في إنعاش الحركة التطورية للفنون الأدبية إلا ما ندر منها بل زادت السلطة السياسية على ذلك أن ثبتت كذا من الطباع الخلقية على مستوى المبدعين وكذا من التقاليد الخلقية للأعمال الإبداعية، تحت مبررات تحكمها الآنية من هنا سنجد الكثير من المؤلفين المحدثين يطالبون بإعادة النظر في

تقسيمات العصور الأدبية التي تحكمها فترات زمنية رهينة بحكم أسر بعينها وانتهاء آماذ هذا الحكم والأدب إثرها رهين بهذه الفترات.

3/ السلطة الدينية:

القيم التي كانت ترسم حدود أخلاق ومعتقدات الشاعر في الجاهلية، هي غيرها بعد مجيء الإسلام. حيث سجد أدونيس يصف وضعية وعي الشاعر في العصر الجاهلي بغير المستقر على حال من الأحوال، يقول: «لوعي الشاعر الجاهلي طابع فاجع في بحثه عن المخارج، لم تكن تحركه فاعلية دينية نحو تعال إلهي يخلص. فهو عالق بالأرضي يبحث من خلال وثنيته عن تعال من نوع آخر، أسميته - يقول أدونيس - التعالي الأرضي»⁸.

وضمن هذا الجو ستتشكل نفسية الشاعر الجاهلي حيث سيظل معرفيا يفتقر إلى هذا المصدر الإلهي الذي سيعطي معنى لحياته ومماته: «لم تتغير جوهرها، شخصية الفارس في الجاهلية والفترة الإسلامية الأخرى لكن تلونت بطابع إلهي. لم تكن للفارس الجاهلي أية تعزية في ما بعد الحياة. كان يعتقد أن انتصاره أو فشله يتوقفان على إرادته هو وليس على الإرادة الإلهية»⁹. لقد ظلت هذه الآفاق المعرفية للشاعر الجاهلي يكتنفها الاضطراب ويرسمها راهنها وتلونها هذه الحياة المادية: «لم يكن الشاعر الجاهلي يرى في العالم فعل القوى الأبدية لإله خالق حكيم لا يمكن الشك بحكمته ولا تمكن مناقشتها. بل كان يرى فيه قوة تتلاقى طاقات البشر الذين لا يرتبطون بشيء إلا بشياطينهم الخاصة. وكان يعتبر العالم أفقا لعمل حر يزداد حرية يوما بعد يوم. وكانت له حين تصدم إرادته بالواقع عزيمة الإنسان الذي يرفض أن يفرض عليه العالم الخارجي معنى يعترف به أو اتجاها ليسلكه فينفصل ويتراجع

⁸ -أده نسا، ما حة سانة، ص.14.

⁹ المرجع نفسه، ص.18.

ويعلم استقلاله ويمجده حتى في الفشل والسقوط وفي الجنون والجريمة. فالمظهر الحقيقي بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي هو في الحياة لا وراء الحياة»¹⁰. إن حياة الجاهلي فضلت التعلق بكل شيء محسوس وظلت تفسر الأمور من خلال هذا المحسوس، ولا تبتعد كثيرا حتى تعود لتؤسس مختلف تفسيراتها ضمن محور لا يبتعد عن نطاق هذا المحسوس.

لقد استمر الشاعر الجاهلي ينظر إلى الحياة من خلال بعدها الحسي، وكانت صورته الشعرية انعكاسا لهذا المعتقد وخلفيته المعرفية التي لازمتها ظلت كذلك، حيث سيعتبر أن الدهر هو سبب هلاك الإنسان،¹¹ فتكرست لديه هذه التفسيرات المادية. أما بعيد ظهور الإسلام وتغير المعايير القيمية سيواجه الشاعر نص الوحي الذي سيقرب تلك المنظومة المعرفية التي ظل يحتفظ بها، ويحول دون مرجعياته التي دأب على ملازمتها، يقول تعالى: «والشعراء يتبعهم الغاؤون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعدما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون»¹²

في شرح هذه الآية يقول الزمخشري: «أن يحدث الرجل بحديث وفي صدره اهتمام بشيء منه وفصل عناية فتراه يعيد ذكره ولا ينفك عن الرجوع إليه (والشعراء) مبتدأ، و(يتبعهم الغاؤون) خبره، ومعناه: أنه لا يتبعهم على باطلهم وكذبهم وفصول قولهم وما هم عليه من الهجاء وتمزيق الأغراض والقدح في الأنساب والنسيب بالحرم والغزل والابتهار ومدح من لا يستحق المدح، ولا يستحسن ذلك منهم ولا يطرب على قولهم إلا الغاؤون والسفهاء

¹⁰ المراجع نفسه، ص 26.

¹¹ ره مبة، أحمد ه هب: ما حة سانة، ص 210.

¹² قرآن كريم (رواية ورش) سورة الشعراء الآية 224-227

والشطار»¹³ أما عبد القاهر الجرجاني فيرى أن ذم الشعراء، لا ينبغي أن يكون سبيلا لذم الشعر وروايته حيث يقول: «وأما التعلق بأحوال الشعراء: بأنهم قد ذموا في كتاب الله تعالى فما أرى عاقلا يرضى به أن يجعله حجة في ذم الشعر وتهجينه، والمنع من حفظه وروايته، والعلم بما فيه من بلاغة، وما يختص به من أدب وحكمة»¹⁴. بل سنجد الجرجاني يفسر قوله تعالى: «وما علمناه الشعر وما ينبغي له»¹⁵. على النحو الآتي: «ينبغي أن يعلم أن ليس المنع في ذلك منع تنزيه وكراهة، بل سبيل الوزن في منعه عليه السلام إياه سبيل الخط حين جعل عليه السلام لا يقرأ ولا يكتب في أن لم يكن المنع من أجل كراهة كانت في الخط، بل لأن تكون الحجة أبهر وأقهر، والدلالة أقوى وأظهر، ولتكون أكرم للجاحد وأقمع للمعاند، وأرد لطالب الشبهة، وأمنع في ارتفاع الريبة»¹⁶

ليتجلى لنا أن القصد هو إسقاط المماثلة والمقايضة بين الشعر والقرآن كمصدرين للمعرفة شبيه أحدهما بالآخر. من هنا سنجد أن النبي سمع الشعر ولم ينه عن قوله، بل وكان له شعراء، يكبر من شأن قولهم: «فقد كان حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وكعب بن زهير يمدحونه، ويسمع منهم ويصغي إليهم ويأمرهم بالرد على المشركين فيقولون في ذلك ويعرضون عليه، وكان عليه السلام يذكرهم بعض ذلك، كالذي من أنه قال لكعب: "ما نسي ربك، وما كان ربك نسيا، شعرا قلته" قال: وما هوي رسول الله؟ قال: "أنشده يا أبا بكر"، فأنشده أبوبكر رضوان الله عليه: زعمت سخينة أن ستغلب ربها وليغلبن

¹³ الزمخشري، الكشاف المجلد الثالث، د، ط دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص 133.

¹⁴ الحاحان، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، ط 1، دار المعرفة بيروت

لبنان، 1994، ص 37.

¹⁵ القرآن الكريم (آية 69)، سورة قيس، الآية 69.

¹⁶ الجرجاني، عبد القادر: مرجع سابق، ص 37

مغالاب الغلاب.¹⁷ وذكرت عنه أخبار كثيرة، كما كان الشأن مع كعب بن زهير ومكافأة النبي له .

إذن ما تعلق من أمر الصدود عن الشعر والنهي عن روايته، فإنه يرجع إلى نوع من الآراء الدينية ظلت تتردد لدى بعضهم رغم أن السلطة السياسية لم تكن طرفا في ذلك، لكن صلة المجتمع بأصحاب تلك الآراء هي التي احتضنتهم، وبذلك ستمتد هذه الآراء الدينية وتتسع لتحد من حرية فن القول، ومن هنا الشعر على وجه التحديد رواية وبدرجة أساسية إبداعا، وإذا حدث وخالف بعض الشعراء هذه الآراء وعبروا عن هذه الروح الفردية «المطلقة»، واتهمهم البعض بالزندقة، لأجل ذلك فقد تم اتهام العديد بهذه التهمة. إن أبا نواس نفسه طالما طالته هذه التهمة. مع ذلك فقد راح يعبر عن روح متمرده، تحاول أن ترسم تلك الذات التي لا تقف عند قيد ولا يوقفها حد: « يؤكد فصل الشعر عن الأخلاق والدين، رافضا حلول عصره، معلنا أخلاقا جديدة هي أخلاق الفعل الحر والنظر الحر: أخلاق الخطيئة. فالنواسية استقلال يثير ويحرك؛ وقوفا على حدة، يغري ويشجع، مقابل المجتمع وأخلاقه ضمن المجتمع وخارجه في آن. والإنسان النواسي هو الإنسان العائش مع ذاته المتخذ من العالم كله مجالا لتوكيد ذاته، الساخر من القيم العامة النهائية، ومن القائلين لها والقيمين عليها، إنه الإنسان الذي لا يواجه الله بدين الجماعة، وإنما يواجهه بدينه هو ببراءته هو وخطيئته هو»¹⁸. إن توظيف الدين وفق كفايات بعينها، أو الغلو هو الذي سيؤدي إلى شكل من التطويق الذي انتهى إلى رقيب داخلي للذات المبدعة، فكسر الكثير من روح الإبداع الحر، وأحيانا أخرى رقيب خارجي صنع نصوصا ضحلة وفي أحسن الأحوال نصوصا خلوا

¹⁷ المراجع نفسه ص 31.

أدونيس ، مرجع سابق، ص 53 ¹⁸

من روحها الحقيقية. وفي أسوأ الحالات نفوسا ونصوصا متمرده، تخرج عن الديني والعرف الأخلاقي، فتنتقي معها القيم متجاوزة وسطية الطرح أو الحرية المنسجمة المعتدلة مع الغير.

ب: مؤثرات لصيقة:

ترتبط هذه المؤثرات بمركز الإبداع أو النص في حد ذاته، حيث سنجد أنفسنا هنا، في التعامل مع آليات تم إحداثها بقصد لإحداث هذه الآثار أو بغير قصد فأدت بطرق مباشرة إلى الحيلولة دون انتعاش النص وازدهاره تباعا. وهو ما سنقف عليه على النحو الآتي:

1- التقعيدية

إن ظاهرة التقعيد هدفها يشتمل على الكثير من الأغراض النبيلة لأنه ارتبط أساسا بنوايا حفظ هذه العلوم التي تم التقعيد لها، وتسهيل تعليمها للأجيال من أبناء الأمة والوافدين عليها من الأجانب،-خصوصا ممن أراد التعلم- وجمع ما تفرق ليصبح في متناول الدارسين وقد تعددت الحاجات ونفرت.

من هنا سيشهد آخر القرن الثاني، حركة واضحة المعالم، لوضع قواعد للغة، وأوزان الشعر ومعها وضع حدود لبعض الأدوات البلاغية وقد كان ذلك عند اللغويين أنفسهم، حيث يقول جابر عصفور: «الحق أن دراسة الأنواع البلاغية للصورة الفنية وعلاقة هذه الأنواع بالخصائص النوعية للشعر لم تكن هي المشكلة الأولى بالنسبة للغويين. لقد كانت مشكلتهم الأولى هي الحفاظ على اللغة العربية نفسها بكل ما يتفرع من هذه العملية من جمع

ورواية ودراسة واختيار وتعليم. وكان اهتمامهم بالشعر - في أغلب الأحيان - راجعا إلى أنهم عدوه بمثابة «وثيقة»¹⁹

سيحقق هذا الجمع الذي هو بمثابة نوع من التقنين والتعقيد للغة أكثر منه غاية من أن يكون مجرد وسيلة بل أن ذلك سيحول دون تلك التنويعات الفنية، لأن القاعدة هي التي ستغدو معلما لا ينبغي للمبدع أن يحيده. سيضعنا ذلك أمام نوع من الممارسة الدوغمائية، من خلال: «حيلة فكرية مخاتلة قائمة على تأكيد المرء لمعتقداته بأمر وسultan، ودون القبول بأنها قد تحتل شيئا من النقص أو الخطأ»²⁰. هذا النقص قد يتمثل في أول وهلة في العجز عن الإحاطة بالخصائص الانفعالية للشعر، وعدم مواكبة التطور الزمني، وملابسات أخرى لهذه التجربة الإنسانية: «إن اللغويين ظلوا ينظرون إلى الشعر من خلال إيمانهم بنظام لغوي صارم ينطبق على كافة أشكال اللغة وأنشطتها، ابتداء بما نسميه الآن بالنثر العلمي وانتهاء بأرفع درجات الشعر، وقد جعلهم ذلك يتغافلون عن طبيعة الجانب الانفعالي الذي تشكل على أساسه لغة الشعر ويتجاهلون ما في اللغة الشعرية ذاتها من جوانب فردية خاصة، لا تخضع لكل ما فرضوه على اللغة من أطر ثابتة عامة»²¹ أما محمد عابد الجابري فيقول عن عملية التعقيد ما يلي: «لقد نشأت العلوم العربية الإسلامية في تداخل وتشابك مع عملية تعقيد اللغة أي مع عملية استثمار كلام العرب من

¹⁹ عصفور، حاد، الصورة الفنية في التراث النقيدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص 122.

²⁰ اللاند، أند، منهجية لاند الفلسفية المجلد الأول، تر: خليل أحمد خليل، ط2، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 2001، ص 297.

²¹ عصفور، جابر: مرجع سابق، ص 130.

أجل صياغة العلاقات بين عناصره في قواعد. وكان ذلك في نظرنا، أول عمل علمي مارسه العرب»²². أما تلك العملية فتتمثل خصوصا في هذا التقنين إن عملية التععيد التي ستصنع الأطر والقوالب، وترفض الشذوذ وتحاول إسقاط كل ظاهرة على هذه القوالب، وتحول دون كل ما يخالف هذا الذي قعدت له، وقد تفاوتت الصرامة من مدرسة لغوية إلى أخرى: «لقد أدخلت المدرسة البصرية اللغة بكاملها في قوالب عقلية ومنطقية، وحاولت أن تثبت أن الشذوذ والانحراف من قبيل الأعراض الطارئة، وأن لها في ذلك أسبابا عقلية. ومن هنا كان الاهتمام بأن يكون لكل نبرة وكل كلمة وكل جملة أساس ترتكز إليه، من حيث حقيقة أشكالها، والمواقع التي تحتلها داخل هذه القوالب العقلية، أو الأصول التي لا يمكن الخروج عليها»²³. أما مكنم الخطورة أمام هذه القوالب، فلا يقتصر على اللغة فحسب، والحيلولة دون تطورها وارتقائها بل سيحول كذلك دون رقي فنونها، التي ستعد الوسيلة المثلى لتحقيق هذا الارتقاء، وبما أن هذه الفنون ستطوق، من خلال جعل مرجعيات لها لا يمكن الخروج عنها، فمعنى ذلك أن مصير الكلي سيغدو واحدا، ليظل النموذج المتفرد هو ما أنتجه القدماء، الذين تم من خلال نموذجهم ذاك تقنين اللغة، خاصة من خلال أشعارهم وما خرج عن طرقتهم تلك سيعد مرفوضا ومردودا على أصحابه. من هنا سيتجلى هذا التطويق: «مادام هذا النظام اللغوي الذي أقامته المدرسة البصرية قد تحدد في ضوء دراسة أشعار القدماء فلا بد أن يطالب الشاعر المحدث بالسير داخل الأطر اللغوية الجاهزة التي حددت له من قبل، وتصبح العودة الدائمة إلى التقاليد اللغوية

²² الحاد، محمد عابد: التراث والحداثة، ط2، مركز دراسات الوحدة، العربية، بيروت حزيران

يونيه 1999، ص 155-156

²³ عصفور، جابر، مرجع سابق، ص 130-131.

القديمة أو ما يسمى بطريقة العرب هي المعيار أو المبدأ الأساسي الذي يفهم من خلاله اللغوي شعر المحدثين»²⁴. أما النتيجة من وراء هذا كله: «هذا أمر يدعم الإحساس بقداسة اللغة نفسها، ويقلل من الإحساس بما يمكن أن يحدث فيها من تطور وتغير ولن يستشعر اللغوي التغيرات الجذرية في الذوق أو طرائق التعبير الشعري، بل يظل عاكفا على مادته القديمة، محاولاً أن يتأمل كل جديد من خلالها ويحكم على كل محدث بالقياس إليها»²⁵ وإذا كان هذا جو اللغويين وطوقهم، فإن البلاغيين والنقاد كرروا التجربة ذاتها، من خلال وضع قواعد مماثلة حيث يقول في هذا الصدد وهب رومية، عن أغراض الشعر التي اعتبرها النقاد القدماء أساس الشعر: «إن أغراض شعرنا القديم هي رموزه، وإن هذه الأغراض ليست هي الشعر، ولا هي تخلق الشعر، بل الذي يخلقه هو التشكيل الجمالي للكلمات»²⁶ هذه الأغراض أصبحت تقدم بمثابة قوالب جاهزة جامدة، سيعتبرها رومية بهذا التوظيف، تكون قد ألفت الكثير من الأعباء على حقيقة فن الشعر، الذي يعد أكثر حيوية وعمقا، من هذه الجهوزية والجمود لأجل ذلك سينظر إليها باعتبارها رموزاً يمكن لكل ناقد أن يقرأها من زوايته الخاصة.

أما عبد الله الغدامي فقد توقف عند فكرة (عمود الشعر) الذي بلوره النقد، وحكم به، على جميع النصوص الإبداعية الشعرية خصوصا وقد كان الهدف من وراء ذلك طلب هؤلاء النقاد القدماء، أن تستجيب جيع النصوص لمميزات نقدية محددة، متى خالفتها ظاهرة إبداعية ما، تكون قد خرجت عن مألوف العرب، لتتنفي عنها صفة الإبداعية، وذلك حسب غالبية النقاد القدماء،

²⁴ الما حه نفسه، ص 132.

²⁵ الما حه نفسه، ص 132.

²⁶ رومية، أحمد وهب: مرجع سابق، ص 182.

يقول: «مبدأ المشكلة هو مبدأ يفترض وجود عمود شعري عربي واحد، تتمثل فيه صفات البلاغة بحدودها الاصطلاحية التي تقوم على المطابقة والمعنى الواحد والوضوح، وهذه هي صفات (العمودية) التي أسسها الأمدي كمتصور نقدي»²⁷ بل أن الأمر لم يتوقف على الأمدي في هذه التعديدات، لنجد كل من ابن طباطبا، وبعده المرزوقي الذي أصل وأحكم عمود الشعر ثم جاء أبو هلال العسكري وبعده ابن رشيق القيرواني إلى السكاكي والقائمة تطول، لينخرط الجميع في هذا الشكل من التقعيد، والحكم على النصوص من خلاله. أما جهود الجرجاني التي حاولت أن تدعو إلى ما سماه الغزامي (النصوصية)، القائمة على مبدأ الاختلاف، والتي جاءت على أنقاض التقعيدية والقوالب الجاهزة، فقد كانت صوتا ضائعا في الهواء - على الأقل لدى القدماء -، لأنها جاءت بعد استحكام المستغلقات وذيوع القوالب وهيمنة كل نمطي.

2. الحكمة:

لسنا هنا بصدد التعامل مع عصر بوسائل لا تتكيف، بقدر ما نحن مع نوع من التشخيص لأمر طال الظاهرة الإبداعية القديمة. ذلك أن كل نقد ينطلق من التقعيد، سينتهي لا محالة إلى الحكمة، لأنه بالضرورة سيعير كل نص إبداعي عن الثوابت التي حددها، وبمجرد أن تخالف معطيات هذا المبدع ذلك المحدد، يقع التمييز ويصدر الحكم. لأن كل تجربة إبداعية تمر ببدايات يجوز أن تكون غير مكتملة، أو على الأقل قليلة النضج وتكرار التجربة الإبداعية وحده كفيل بصقل هذه التجربة وتطويرها والرقى بها إلى النضج والاكتمال؛ والسؤال المطروح: كيف سيتم الحكم عليها بالفشل في منتصف الطريق؟ إنها ببساطة صرامة القاعدة وصرامة الحكم، الذي لا يعرف

²⁷ الغزام، ع. عبدالله، النادي الثقافي الأدبي، جدة، مقال: العمودية والنصوصية في الأدب العربي. 1990م، ص 651.

المهادنة لأن القاعدة بدورها تظل ثابتة ولا تعرف التبدل. من هنا نجد لالاند يقول عن الحكم: «قرار عقلي نقرر به تقريراً متروياً (...) ونطرحه على أنه حقيقة»²⁸

إن خطورة الحكم، ستتمثل خصوصاً في هذا الاعتبار الأخير (حقيقة) حيث أن القاعدة ستجعل النظرة إلى النص جامدة نمطية بينما (الحكم) سيقفل النص ويخرجه من دائرة الإبداع إن لم نقل أن عملية الحكم، وفق هذه الطرق ستجهض التجارب الإبداعية قبل اكتمالها. من هذه الأشكال (الحكمية)، ما سنجده لدى المدرسة البصرية: «لقد زاد من صرامة النظرة اللغوية إلى الشعر، أن جل اللغويين الذين حاولوا إصدار أحكام نقدية على الشعر كانوا من المدرسة البصرية والمدرسة البصرية لا تحترم فردية المعنى احتراماً كاملاً. وتحاول باستمرار أن تدخل النصوص المختلفة والمتمايزة في إطار واحد وثابت إذ المهم عندها الحرص على نظام شامل للغة»²⁹.

إنه لا يخفى على أحد أن عموم النقد القديم لازمه (الحكم) لأجل ذلك تكون قد حالت هذه الممارسة النقدية دون الخروج عن مألوف النقد، لأن المصير هو الطرد من مملكة الإبداع بغير رجعة من طرف حراس المملكة (النقاد) بمجرد الخروج عن التقاليد.

ج: مؤثرات عميقة:

أخذ هذا المؤثر صفة العمق لأنه سيختص بالملكة الذهنية التي تأسس عليها التفكير الإبداعي، وكانت وراء مختلف علوم العرب، الواقعة تحت (المعارف البيانية) كما ينعته عابد الجابري. هذه الملكة الذهنية هي (القياس)، حيث ستظل جوهرها قابلاً خلف المعرفة النحوية والمعرفة البلاغية،

²⁸ لالاند، أند، به. المجلد الثاني، ما حة سانة، ص 714. ²⁹ عصفور جابر. مرجع سابق. ص 130.

وعلم الكلام، وأصول الفقه، باعتبارها علوم عربية خالصة. حيث يتكئ عابد الجابري على مقولة للجرجاني قائلاً: «(أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس). نعم (التشبيه قياس) بمعنى أن التشبيه وما يتفرغ عنه من تمثيل واستعارة وكناية هو من الناحية المنطقية قياس يقوم على إلحاق شيء بآخر لجامع بينهما، ولكن يبدو أن الأمر من الناحية (التاريخية) في الثقافة العربية هو على العكس من ذلك إذ ربما كان من الأصوب القول: (القياس تشبيه) بمعنى أن القياس الذي كان ولا يزال يشكل الفعل العقلي المنتج للمعرفة في الفكر العربي إنما هو توظيف على صعيد التفكير المنطقي لنفس الآلية التي يعتمد عليها البيان العربي آلية التشبيه».³⁰

وإذا كان القياس هو الآلية التي ظل العقل العربي يعتمد عليها في إنتاج معارفه، فإن اعتمادها كذلك كوسيلة لإعادة الإنتاج وضمان عدم تحريف السير على نهج القدماء، حيث جاء لدى جابر عصفور قول أحد المرجعيات اللغوية القديمة على النحو الآتي: «يقول أبو على الفارسي - بعد أن تمثل أفكار الأجيال الأولى في اللغويين - يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا، وما حضرته عليهم حضرته علينا وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا. وما بين ذلك بين ذلك»³¹، فهذا القول يحول المعرفة لتكون حكراً على القدماء وحدهم، أما المحدثون فليس لهم إلا القياس على ما تم بناؤه لدى أولئك، ولو تعلق الأمر بتلك التجوزات المحدودة إن هذا القول أحياناً يوحي ضمناً بتحول المعرفة لدى القدماء من

³⁰ الحاد، محمد عابد. ما حة سانة. ص 155.

³¹ عصفور جابر. مرجع سابق، ص 129.

الذات الصانعة إلى الموضوع المصنوع من هنا وجدنا أبو علي الفارسي يقول: «فما أجازته الضرورة لهم...».

إن القياس كان آلية عقلية بامتياز في صناعة علوم العرب الخالصة، وعليه سنجد أن علم الكلام والفقه كان جوهرهما (القياس) حيث: «التعامل مع الأصول يتم هنا، في علم الكلام المعتزلي، بنفس الآلية الذهنية التي يتم التعامل بها مع نفس الأصول هناك في الفقه. إنها آلية رد الفرع إلى أصل التي لا تختلف في شيء، بوصفها آلة ذهنية لا غير، عن القياس: قياس الفرع على الأصل أو «الغائب المجهول» على «الحاضر المعلوم»³² والأمر لم يتوقف عند هذا الحد، لأن أولئك الذين اعتمدوا على النقل لدينا وأصلاً للمعرفة عندهم، بدورهم سيعتمدون القياس منطلقاً وآلية لتحقيق المعرفة لديهم، لتتسع دائرة استخدام هذه الآلية الذهنية: «المهم هو أننا هنا، حتى مع من هم أكثر تمسكاً بحرفية النصوص وأشد «تضييقاً» على العقل، أمام الاعتراف الصريح بالقياس كطريقة في الاستدلال، وبالتالي في اكتساب المعرفة في ميدان العقيدة»³³ أما إذا صرفنا النظر عن العلوم الشرعية، سنجد اللغويين أصلوا للنحو بدورهم من خلال هذه الآلية، حيث سنجد: «أن النحو قد قام منذ مولده على القياس، فالنحو بالتعريف: «علم بمقاييس مستتبطة من استقراء كلام العرب»، أو كما قال الكسائي: «إنما النحو قياس يتبع»³⁴. انطلاقاً من هذا الاستخدام في تقنين النحو، وجمع المعاجم اللغوية كما كان الأمر مع الخليل، حيث انصرف علماء اللغة إلى (القياس) وأهملوا (السماع) سينجم عن هذا الأمر

³² الحاد ، محمد عبد نقد العقاد، العربي(1) تكوين العقل العربي ، ط8.2004. حزيران /يونيو. مركز الدراسات الحديثة العدد 120.

³³ المراجع نفسه ، ص ، 121

³⁴ المرجع نفسه ص 124.

كما يرى الجابري-أحد أكبر المعضلات التي ستظل اللغة العربية محكومة بها يقول الجابري: «على الرغم من الجهود الجبارة التي بذلها الخليل وزملاؤه اللغويون من أجل التمييز في هذه المجموعات اللغوية النظرية، بين المستعمل والمهمل فقد كان من الصعب، بل من المستحيل، وضع خط فاصل ونهائي بين ما نطق به العرب، وما لم تنطق به خصوصاً في جو ساد فيه الولع بالغريب، لقد كان من الطبيعي والحالة هذه أن ينتهي الأمر إلى تحكيم (القياس) بدل (السماع)، الشيء الذي جعل اللغة المعجمية لغة الإمكان لا لغة الواقع.. فالكلمات صحيحة لأنها ممكنة وليس لأنها واقعية، وهي ممكنة مادام هناك أصل يمكن أن ترد إليه أو نظير تقاس عليه، وهي ليست واقعية لأن (الفرع) هنا هو في الغالب فرض نظري ليس معطى من معطيات الاستقراء أو التجربة الاجتماعية»³⁵. وإن كنا هنا لسنا بصدد التحامل على هذه الآلية الذهنية، غير أن استخدام هذه الآلية يبدو أنه يشتمل-شئنا أم أبينا- على نوع من السلبيات حتى على صعيد هذه العلوم التي لا تتخللها مسائل ذوقية بالغة التجريد.

أما إذا رجعنا إلى الدرس البلاغي، الذي سيمثل أحد المنطلقات الهامة للنقاد، فإننا سنجد بدوره، كما أسلفنا الإشارة، اعتمد (القياس)، لمجرد كونه قد اعتمد (التشبيه)، ومن هنا سيشهد الدرس البلاغي نوعاً من التقنين الذي يجعل من (القياس) مرجعية لا يكاد يحيد عنها: «إن التشبيه إنما يستهدف الانتقال بالمخاطب من المعقول إلى المحسوس مما يجعل منه قياساً يلحق فيه المجهول الغائب بالمعلوم الشاهد عبر صفة أو شبه بينهما، إن هذه الطبيعة البيانية القياسية للتشبيه قد جعلت الغرب لا يستسيغون تشبيه شيء بما هو غير مألوف

³⁵ الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة، مرجع سابق، ص 145

أو غير حسي.³⁶ وإذا توهم البعض أن ما خرج عن التشبيه من الأدوات البلاغية الأخرى، نأى عن دائرة (القياس)، فإن الحقيقة خلاف ذلك لأن تلك الأدوات هي الأخرى ستخضع لآلية إرجاع الفرع على الأصل: «التشبيه قياس». والمجاز والاستعارة والتشبيه أساليب تعبيرية تقوم كلها على فرع أصل لمناسبة بينهما³⁷.

وإذا كانت هذه المسائل، تصب في خانة الجوانب النظرية للبلاغة، فإن ما يقابلها من أمور ستعلق بالجانب العملي، وكيف أن الشعر ومسائل الذوق المرتبطة بالإبداع عموماً، سيجعلها النقاد هي الأخرى فضاء للممارسة نفسها، حيث ستتحول تلك النماذج الإبداعية التي أنتجها القدماء وفق مقتضيات أملاها راهنهم المكاني والزمني، مرآة يقاس عليها ما تم إبداعه ضمن أطر زمنية ومكانية غير تلك، وإنما سيتم قياس المتأخر على السابق للتحقق من مماثلة هذا لذلك: «لقد فعل علماء البلاغة في ميدانهم، ميدان النقد الأدبي خاصة نفس ما فعله زملاؤهم في الفقه والنحو والكلام فشرعوا لـ: «الذوق الأدبي» الثقافة العربية من خلال ضبطهم وتقنينهم للقول البليغ ووضع المعايير له، وهي معايير تركز القياس بصورة مضاعفة، فمن جهة اشترطوا في الكلام البليغ أن يكون مبنياً على تشبيه أو ما يؤول إلى تشبيه، لأن التشبيه في نظرهم هو: «الذي يتفاضل فيه الشعراء وتظهر فيه بلاغة البلغاء» و«التشبيه قياس» كما يقول الجرجاني³⁸. حين تأتي الأمور على هذا الوجه، سيفهم كيف أن القياس كان أحد الأطواق التي، شكلت عائقاً أمام حركية النص الإبداعي، وإن كان الأمر لم يرتبط في هذا الشق بظاهرة جليلة للعيان، بقدر ما

³⁶ الحاد ، ، محمد عائد: نقد العقل العربي (1) تكوين العقل العربي. مرجع سابق، ص 129

³⁷ المرجع نفسه، ص 130 .

³⁸ المرجع نفسه، ص 130

ظل متنفذاً، ضمن هذه الأطر العميقة للظاهرة الإبداعية، لقد وصف عابد الجابري هذه اللحظة بقوله: «من هنا كان "الإبداع" توليداً: بأن» يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة» لا تخرجه عن حدوده وفحواه، ومن هنا أيضاً كان التجديد إتباعاً: بأن "يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن إتباعه فيه"، أما ما عدا ذلك فهو بدعة»³⁹

الخاتمة

إن الظاهرة الإبداعية، التي ظلت تعرف الكثير من الركود، الذي طالها من جهة غياب نقولات تجديدية، أو قل بعبارة أخرى نوعاً من السيولة والحركية والتدفق إلى حد تميز إحداها عن الأخرى واتصاف هذه بخصائصها عن نظيرتها إلا ما كان محصوراً من بعض المحاولات التجديدية الفردية التي أشارت إليها هذه المقالة، إن غياب هذا الجانب التجديدي بكل معاني الكلمة عن النص الإبداعي بكيفية تحكمها شروط معينة: حيث تكون على رأس هذه الشروط ما يمكن أن نسميه بالمرحلية أي لكل مرحلة أشكالها الإبداعية التي تميزها دون غيرها. أما الشرط الثاني فهو ما سنصطلح عليه الحد الفاصل أي تكون لهذه التجربة أطرها وخصائصها الواضحة التي يمكن تمييزها ببسر وسهولة أما الشرط الثالث فهو الوعي بالفطرة والحد الفاصل لأن غياب هذا الوعي يستلزم عدم تحقق الحدث الإبداعي التجديدي بناءً على حاجة لهذا التجديد إنما تحكمه الصدفة وما مائل ذلك. أما الشرط الرابع فهو إيجاد تيارات فكرية تؤطر لكل نزعة إبداعية تجديدية. انتهاء إلى الشرط الخامس والأخير: الذي سيتمثل في وجود أتباع ينتصرون لكل حركة تجديدية، ويلازمونها بوفائهم وإخلاصهم والترويج نزعتهم...

³⁹ الجابري ، محمد عابد: نقد العقل العربي (1) تكوين العقل العربي، مرجع سابق، ص 130-131 .

إن غياب ملمح جلي للتجديد على هذا الوجه، بات جليا أن الأسباب التي حالت دونه ترجع أساسا لما أسمىه هذه المقالة: (تطويق النص)، حيث تعلق هذا التطويق أحيانا بالذات المبدعة، فكانت تلك العوامل المتعلقة بالإطار الاجتماعي وتبعاته من سياسة ودين، تضيق سبل الحركة نحو الأمام، بمجرد تجاهل كل مبادرة فردية. مقابل تكريس التقاليد والعادات الاجتماعية إلى حد جعلها مرجعية لا ينبغي الفكاك منها، ومن خصائص ذلك البطء في التحول ومناهضة كل ما ينافي عادات الجماعة. أما ما تعلق بموضوع الظاهرة الإبداعية، وهو (النص) في حد ذاته فقد جعلته القوالب، والأحكام، مجرد وسيلة يطفو على سطحها المباشرة، والإخبارية في ظل إملاءات الدرس البلاغي من: (مطابقة، ووحدة معنى، ووضوح) وغاب عن النص أن يكون مشتملا، على الإيحاء والتلميح والتأثيرية... إن النص الإبداعي لولا تلك القرائح التي تقف خلفه، أوشك أن يتحول إلى مجرد نصوص للتواصل. وقد لعب القياس من جهته دورا تحول معه التجديد إلى توليد، ومع القياس ستطول آماذ كل حركة تتطلع إلى التجديد لخصوصية هذه الآلية الذهنية، المعروفة بالاستحكام، والتعارض مع حيوية التجديد .

البيبلوغرافيا:

- 1- ... ط2، مركز دراسات الوحدة ... 1000
- 2- ... ط8، ... 2004
- 3- ... ط. عالم المعرفة، ... 1006
- 4- ... ط. العرب، ... 1993
- 5- ... 227
- 6- ... 224
- 7- ... ط. دار المعرفة، بيروت. لبنان.
- 8- ...
- 9- ... ط. خليل ... 2001
- 10- ... ط. ترجمة: ... 2001
- 11- ... ط. دية والنصوصية في ... 1000
- 12- ... ط. محمد رشيد رضا، ط1. دار المعرفة، بيروت لبنان، 1994.