

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة السادسة - العدد الثاني والعشرون - صيف ١٣٩٥ ش / حزيران ٢٠١٦ م

ص ٥١ - ٣١

دراسة الأفكار الشكلائية لمنظري التراث الإسلامى والفلاسفة الغربيين؛ مقدمة الباب الثالث من بوستان سعدى: فى العشق، والثمالة، والشغف نموذجاً

على كنجيان خنارى (الكاتب المسؤل)*

قاسم عزيزى مراد**

الملخص

القراءة الشكلائية، تيار ظهر بين النقاد المسلمين منذ وقت طويل، وحظى بانعكاس أبرز فى الفترة المعاصرة تحت عنوان "الشكلائية". إن هذه النظرة إلى النص، تقوم بدراسته كتحديث لغوى فقط. يرى الشكلائيون أن النص الأدبى يحتوى على عنصر أساسى يسمى أدبية النص، حيث يمكن للأديب أن يبلغ هذا العنصر باللجوء إلى آليات مختلفة ومتنوعة، مما يجعل النص يتمتع بالعديد من سمات التميز اللغوى والفنى الخاص. ومن هذا المنطلق، سوف نقوم فى هذه المقالة بدراسة الأفكار الشكلائية لمنظري التراث والفلاسفة الغربيين ومن ثم التطرق إلى قراءة شكلائية لمقدمة الباب الثالث من بوستان سعدى (ديوان سعدى)، لكى نثبت فى النهاية أن الأديب عمد فى هذه المقدمة إلى مختلف الآليات الشكلائية لكى يكون لنصه التأثير الأكبر على القارئ، بحيث يدفعه إلى التفكير فى مختلف طبقات النص. إن التباين والتوتر الموجودين فى هذه المقدمة، هو فى الحقيقة العنصر الأصلى للفن الذى قام الشاعر الأديب باستعماله بشكل خفى.

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

*. أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران

** طالب دكتوراه بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران Pajouhesh1392@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٣٩٥/٥/٢٥ ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/١١/٢٧ ش

المقدمة

كل ما أقوله، سبقني إليه من جاؤوا قبلي / والجميع قطف ثمار حدائق العلم
يعتبر هذا البيت من أهم أسس المدرسة الشكلانية حيث يدعن بأن المعنى والمفهوم
في الأدب لا يتمتعان بمنزلة خاصة. إن ما تسعى إليه المدرسة الشكلانية في النص هو
أن يعتبر الشكل غاية التحديث في النص الأدبي. ولأجل الوصول إلى الشكل الخاص
والمميز في الأدب، فإن أنصار هذه المدرسة يهتمون بأدبية النص ويبحثون عن الآليات
التي تتحقق بها هذه الأدبية لكي يتمتع النص بمنتهى التحديث من حيث الشكل، كما
يعترفون في المقابل بأن اهتمامهم بالشكل لا يعنى تجاهل المعنى، لأنهم يعتبرون المعنى
نوعاً آخر من الأشكال. ويجزم هؤلاء بعدم وجود أى انفصال بين المعنى والشكل
وهذا هو الأمر ذاته الذى اهتم به تقادنا القدماء غاية الاهتمام. سوف نتطرق في هذه
المقالة إلى تقديم قراءة جديدة لمقدمة الباب الثالث لبوستان سعدى (في الحب والثمالة
والشغف) تركز إلى وجهات نظر النقاد المعاصرين وتعتمد على آراء وأفكار نقاد مثل
المحافظ وعبد القاهر الجرجاني وقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري، آخذين بعين
الاعتبار وجهات نظر فلاسفة مثل كانت وهيغل وتوماس آكويناس.

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

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

هل للأفكار الشكلية المطروحة فى المدراس الأدبية الحديثة جذور فى أفكار منظري التراث الإسلامى؟

ما هى أهم العناصر والآليات الفنية التى تؤدى إلى إبراز جمالية اللغة الأدبية؟
هل يمكننا اعتبار هذه المقدمة بنية شكلية مميزة للتمهيد بشكل مناسب لأجل الدخول إلى النص بشكل كامل؟

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

التراث والنقد الشكلانى

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

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

عبد القادر الجرجاني ونظرية النظم في الأدب

أنهت نظرية النظم مسيرة الكثير من المفاهيم الخاطئة التي كانت قد ألفت بظلالها على الفكر النقدي والبلاغة قبل الجرجاني، وأضافت مفاهيم أساسية إلى الفكر البلاغي. تعتبر هذه النظرية أهم النظريات في باب نقد النصوص وخاصة في التعبير عن إعجاز النص القرآني وآفاقه. لقد تطرق الجرجاني في التعبير عن هذا البحث إلى قضايا سنشير هنا إلى البعض منها:

١. إزالة الازدواجية بين اللفظ والمعنى.

٢. بيان التمايز بين التعبير العادي والتعبير الأدبي.

٣. التعبير عن نظم المعاني وبالتالي نظم المفردات والعبارات.

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

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

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

المثال الأول: اشتعل شيب الرأس

المثال الثانى: اشتعل الرأس شيباً

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

النموذج الثاني هما عبارة عن هدف سعى الأديب لتحقيقهما. يتحقق هذان العنصران عن طريق كيفية التعبير والشكل الأدبي المحدد، ويكون لهما منتهى التأثير على القارئ وهذا التأثير هو هدف الأديب المبدع وليس الصور البلاغية. نستنتج من نظرية عبد القاهر الجرجاني أن هدف الأدب في المرحلة الأخيرة هو منتهى التأثير عن طريق أسلوب التعبير وتقديم أشكال جديدة وخاصة. سنتطرق هنا إلى ناقد آخر قديم في مجال النقد الشعري:

أبوهلال العسكري، من الشكل إلى المعنى

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

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

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

الفلاسفة الغربيون والأفكار الشكلانية

يلق الفيشاغورثيون أهمية كبيرة على الشكل والهيكل، لأنه وفقاً لما يزعمونه فإن طبيعة كل شيء هي النسبة المعينة لتركيب العناصر الخاصة بالشئ، وما يميز الأشياء عن بعضها البعض ليس نفس المادة التي تتكون منها، (الكلمات في النص)، بل نسبة تركيبها مع بعضها البعض، وهوية الشئ أمر هيكلي، وليس مادياً، واكتشاف القانون والهيكل يمكننا من أن نفهم طبيعة الظواهر بشكل كامل. (علاوي، ٢٠١١م: ٤٦) إذن فوفقاً لهذا الرأي الذي استمر في المدرسة الشكلانية، فلا يمكن اعتبار كلمات النص سر الإبداع فيه؛ لأن الكلمات تظهر ضمن إطار جديد في كل زمن ومن الأفضل أن نتخلى عن هذه النظرية ونبحث عن سر الجمال في الشكل وهيكل النص الأدبي.

ويرجح أرسطو السبب الصوري والمادى على السبب الغائي والفاعلي، وبين المادة

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

١. الأهمية البالغة للشكل والهيكلي في النظام الفني.
 ٢. مستوى التفكير في الكشف عن هذا النوع من الجمال الفني.
- في الحقيقة، إن ما يجعل العمل الأدبي أو الفني لدى كانت جميلاً هو التصميم والشكل. وهكذا، يطرح كانت نوعين من الجمال في الأعمال الفنية: أحدها الجمال الذوقي والآخر جمال التفكير. ويبين في نقد الجمال الذوقي أن الشعور يتعرض للخداع في هذا النوع من الجمال، لكن القوى المختلفة في جمال التفكير تعمل سوية. (جيمنس، ٢٠١١م، ١١٧-١٤٣) إذا تأملنا قليلاً في هذين العنصرين من المناهج الرئيسية للجمال لدى كانت، فيمكننا القول إن مستوى الصعوبة - والذي أشرنا إليه مسبقاً - هو ما يركز كانت عليه ويستعمله بمصطلح ذوق التأمل. ومن هذا المنطلق، يعتقد هيغل أن أعلى درجات الفن تكمن في الاقتراب من الفكر. (علايي، ٢٠١١م: ٢٧)
- ومن جهة أخرى، يعتقد كانت في الحكم على الوجه الجمالي للأعمال الفنية أن قيمة المحتوى أو خروجه عن المألوف لا تقدم للمنتقد أي هيكل. ويدعن في هذا الشأن: يجب أن نقبل جميعنا بأن الحكم في باب جمال شيء ما إذا كان يشوبه نفع أو مصلحة، فهو حكم متعصب وخال من النقاوة وممزوج بالتحامل. (علايي، ٢٠١١م: ١٨) ويعلق كانت على كلامه قائلاً بأن الغائية الخالية من المصلحة مبدأ رئيسي في جهاز الجمالية ويبين أن الفن والأدب يوحدان الأضداد التي لا تقبل الاجتماع إلا في الفن. (نفس المصدر: ١٩-٢٠) ولذلك يرى فلاسفة الغرب أن أسلوب التعبير بشكل عام والذي يمنح العمل

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

ويبين صامويل تيلر كالريخ (١٧٧٢ - ١٨٣٤م) في هذا الشأن: في نص أدبي متكامل، تقوم الأجزاء بحماية بعضها البعض والتعبير عن بعضها البعض، جميعها تتناسق مع بعضها البعض ومع المقصود وتساعد على تقوية الهدف. (غرين، ١٩٩٧م: ٨١) ويرى هيغل كذلك في المجال ذاته أن الهدف من العمل موجود فيه ويبين بشكل واضح أن هدف الأثر ليس المنفعة. (علايى، ٢٠١١م: ٢٨) نلاحظ من خلال نظرية هيغل تأثيره بكانت حيث يعتقد أنه لا يمكن تفسير العمل والنص الأدبي بالآليات والأساليب الخارجية، لأن كلياً منهما يعتقد بأن للنص غاية في نفسه ولا يتبع نظرية المصلحة. ويعتبر هيغل كذلك أن التوازن موجود بين الصورة والمحتوى (نفس المصدر: ٣٠) وهى ذاتها نظرية عدم استقلال اللفظ والمعنى لدى عبد القاهر الجرجاني.

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

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

النقد الشكلى فى المرحلة المعاصرة

١. الشكل

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

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

٢. أسس النقد الشكلى

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

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

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

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

ج. الانسجام: وهو عبارة عن الوحدة التي تجمع بين الأجزاء الموجودة في مجموعة واحدة. إن الانسجام في الحقيقة هو النظم أو التركيب النحوي الذي يؤدي إلى توحيد الأضداد والعناصر المتقابلة في ظل وحدة النص ويعتبر من عوامل تعقيد النص الأدبي ويعتبر هذا من أهم الأسس لدى النقاد الشكليين والتي تؤدي إلى إبراز جمالية النص.

د. الاستلزام (الاستتباع المنطقي أو التضمنين): الاستلزام عبارة عن نظرية تحظى بمنزلة خاصة في أدبية النص. تعتبر هذه النظرية أكثر وسعاً وعمقاً من نظرية الانسجام وهي تبين الحقيقة في النص، أي أن لكل جزء من الكلمات لزومية حقيقية وعدم وجود الاستلزام في النص بمثابة عدم وجود حقيقة للعناصر المرتبطة في النص^١.

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

١. من المقولات الشفهية للدكتور حميدرضا ميرحاجي، عضو الهيئة العلمية في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة العلامة الطباطبائي.

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

و. زيادة الدلالات المحتملة في ظل المفردات والتراكيب: المفردات والتراكيب في النص الأدبي لا تقتصر على المعانى المحددة لها في القاموس بل تخرج منها وتدخل إلى عالم الاحتمالات في ظل المعنى الموجود لها في القاموس. ويعتبر بابك أحمدي أن الهدف النهائى للشعر ورسالته تتمثل في أعلى مستوى يمكن أن تبلغه معانى المفردات. ويعتقد كذلك بأن النص الأدبي يقوم بتخصيب دلالة الكلمات وقدرتها ضمن مجال التعبير ولهذا السبب تعود إليه قدرة اللغة بالكامل. (أحمدي، ٢٠١٣م: ٣٠٨ و ٣٠٧) وكما نلاحظ فإننا إذا توخينا القليل من الدقة فسوف نكتشف أن نظرية زيادة الدلالات المحتملة تعتمد على الشكل لأن هذا الاحتمال وزيادة دائرة المعانى ناجمة عن كيفية النظم والترتيب أو بتعبير آخر أدبية النص.

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

أ. الالتزام والتقييد بمبدأ الاقتصاد اللغوى

ب. الإيجاز والحذف

- ج. التقديم والتأخير
 د. الاهتمام بالبنية النحوية للغة القديمة
 هـ. التعبير عن الوحدة بواسطة التضاد
 و. التعجيب على المستوى المعجمي والنحوي والصورة والمعنى
 ز. الصفة بديلة الموصوف
 ح. تفكيك الترتيب والهيكلة النحوي وفي الوقت ذاته الابتعاد عن الشذوذ فيها
 ط. الاهتمام بالآثار القديمة للغة
 ي. الاهتمام بالإمكان الأدبي وليس بالحقيقة الأدبية
 ... إلخ

التحليل اللغوي لمقدمة الباب الثالث من بوستان سعدى

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

- خوشا وقت شوریدگان غمش اگر زخم بینند وگر مرهمش
 - هنیئاً للعاشقين عندما يحزنون لفراقه، سواءً جرحهم أم كان مرهماً شافياً لهم.
 گدایانی از پادشاهی نفور به امیدش اندر گدایی صبور
 - متسولون يتعدون عن السلطنة ويصبرون على الإملاق أملاً به.
 دمامد شراب الم در کشند وگر تلخ بینند دم در کشند
 - یرشفون من خمرة الألم تباعا وإذا تجرعوا المر كانوا راضين.
 بلای خمار است در عیش مل سلحدار خار است با شاه گل
 - كما أن الخمر لازم للطرب والسكر فإن الشوكة لازمة للوردة كسلاح.

- نه تلخ است صبری که بر یاد اوست که تلخی شکر باشد از دست دوست
- لا مرارة للصبر في سبيله كما أن المرات من يد الحبيب كالسكر في الحلاوة.
- ملامت کشانند مستان یار سبک تر برد اشتر مست بار
- إنهم يتحملون اللوم فهم سكارى في حب الحبيب كما أن أحمال الجمل الثمل خفيفة.
- اسیرش نخواهد رهایی ز بند شکارش نجوید خلاص از کمند
- إن أسيره لن يطلب الخلاص من الأسر كما لن تطلب طريدته النجاة من شباكه.
- سلاطین عزلت گدایان حی منازل شناسان گم کرده پی
- إنهم سلاطين العزلة متسولون يطلبون الخير من عند الحى يدركون أصلهم ويبحثون عن فطرتهم الضائعة.
- به سر وقتشان خلق کی ره برند که چون آب حیوان به ظلمت درند
- أنى للخلق أن يدركوا أسرارهم، وهم في الظلمة مثل ماء الحياة.
- چو بیت المقدس درون پرقباب رها کرده دیوار بیرون خراب
- فمثلهم كمثل بيت المقدس متعدد القباب، ولكن حيطانه الخارجية خربة.
- نه آتش به خود در زنند نه چون کرم پیله به خود برتنند
- فهم لا يلقون بأنفسهم في النار كما أنهم ليسوا كالدودة في الشرائق.
- دلارام در بر دلارام جوی لب از تشنگی خشک بر طرف جوی
- يبحثون عن المونس الحقيقي بينما المونس إلى جانبهم، فهم أصحاب شفاه عطشى إلى جانب الماء العذب في الساقية.
- نگویم که بر آب قادر نیند که بر شاطی نیل مستسقیند
- لا أقول أن الماء ليس في متناول أيديهم، لكنهم على شاطئ النيل ولا تروى مياه النيل عطشهم.

(سعدی، ۲۰۱۴م: ۱۰۰)

إذا أمعنا النظر قليلاً في هذه المقدمة فسوف نلاحظ بشكل جيد أن بنية هذا الشعر تعتمد على التباين والتوتر مما يذكرنا بكلام الفيلسوف كانت والذي أشرنا إليه من قبل

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

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

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

النوع. لأجل الإجابة على هذا النوع من الأسئلة، يجب أن نهتم ببنية الشكل وكيفية حماية الآيات لبعضها البعض بحيث يعتمد الشاعر على آلية التكرار لأجل إقناع القارئ. ومن الأشياء التي تؤدي إلى التعجب وأدبية النص وغموض اللغة في هذه القطعة الاستعانة بالضمائر دون الإشارة السابقة إلى مرجعها.

نعرف جميعاً أن الضمير بديل للاسم، ففي كلمات مثل "حزنه" و"مرهمه" و"أمله" وغيرها، لم يذكر الشاعر الاسم الذي ترتبط الضمائر به، وهذا ما يعتبر من الأساليب التي تدفع المخاطب إلى البحث والتساؤل حيث يدرك في البيت الثامن أن مرجع الضمائر هو الحى القيوم. يستعمل هذا النوع من الأساليب في التعجب النصي حيث يقوم الأديب في البداية باستعمال الضمير بشكل غامض دون الإشارة إلى اسمه من قبل. ويكمن سبب هذا الشذوذ اللغوي في قيام النص بإدخال عنصر الغموض بشكل عمدي في ذهن القارئ لكي يتوصل فيما بعد إلى اكتشاف الاسم الذي يعود الضمير إليه بعد البحث والتساؤل. ولهذا النوع من التفسير منتهى التأثير في أفكار المخاطب. ومن الأساليب الأدبية الأخرى في النص يمكننا أن نذكر الاستعانة بأسلوب الاستفهام والتساؤل لأجل التعبير عن القبول التلقائي للفكرة من قبل المخاطب. يستعين الأديب في البيت التاسع بالاستفهام بشكل لا يرحم المخاطب فيه ويضعه أمام تباينات ممكنة في عالم النص متحدياً إياه كما يعلن عن عجزه وبمجرد قراءة القارئ للنص يعترف بأن هذا التباين ممكن وهذا هو الهدف السامي للفن حيث يمكننا الوصول إليه عن طريق أسلوب التعبير. وفي هذا الباب يعتقد الأديب المعاصر أدونيس أن جوهر الخلق يكمن في التباين والتضاد وليس في التماثل والتشابه، ومن هذا المنطلق يقاس غنى التراث الأدبي لكل شعب بنسبة هذا التباين الموجود فيه. (أدونيس، ٢٠١٣م: ٨١١) ويصدق أسلوب سعدى هذا على صحة هذا الكلام حيث يعتبر الألم في الحياة الواقعية والصبر على الصعاب واللوم أمراً بغيضاً لكن اللغة وأسلوب استعمالها في النص الأدبي يؤثر على القارئ بحيث يتمنى كل منا بعد قراءة هذه القطعة الشعرية لسعدى أن يكون فرداً ينتمي إلى المجموعة التي يتحدث سعدى عنها. لقد تمكن هذا الشاعر الكبير والأديب المرموق من نقل تجربته إلينا في هذه الحالة.

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

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

النتيجة

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

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

بعد ما قمنا به في هذه المقالة من قراءة للنصوص الأدبية نستنتج من نظريته أن عبد القاهر الجرجاني لم يأخذ بعين الاعتبار أية حدود لهذه النظرية. وقد أولى فلاسفة الغرب مثل أفلاطون وأرسطو وكانت وهيغل وتوماى وأغوستين الكثير من الاهتمام لنظرية الشكل والهيكل في تقييم العمل الأدبي. ويشترك نقادنا القدماء وفلاسفة الغرب - وعددهم ليس بالقليل - الذين يتبعون المدرسة الشكلانية في الحالات التالية:

١. الاهتمام بالشكل والنظام الهيكلى للأشكال الأدبية
 ٢. الأدب، وحدة الأضداد
 ٣. التعجيب
 ٤. الفن يمتنع عن البيان الصريح وهذا ما يميز الأدب عن سائر النصوص
 ٥. الغموض وقابلية التفسير من الشروط اللازمة للنص الأدبي
- بعد التحليل الشكلى لمقدمة الباب الثالث من بوستان سعدى، نستنتج أن الشاعر سعدى لجأ إلى أغلب هذه الأساليب بالاستعانة بعناصر التعجيب النصى ليضفى نوعاً من التعجب على القارئ، خاصة وأن سعدى استعان بأفضل شكل بعنصر التباين والتوتر في هذه القطعة الشعرية.

المصادر والمراجع

- أحمدى، بابك. ٢٠١٣م. الحقيقة والجمال. طهران: دار مركز للنشر.
- _____ ٢٠١٢م. هيكل وتأويل النص. طهران: دار مركز للنشر.
- أدونيس. ١٩٩٧م. إطلالة على الشعر العربى. ترجمة: كاظم برك نيسى. طهران: دار فى.
- _____ ١٣٩٠ش. التقليد والتجديد. ترجمه حبيب الله عباسى. طهران: سخن.
- الآمدى، أبو القاسم الحسن بن بشر. ١٩٦١م. الموازنة بين الطائيين. تحقيق: السيد صقر. لبنان: دار الثقافة.
- ابن أثير، ضياء الدين. ١٩٥٩م. المثل السائر. تحقيق: الحوفى و... بيروت: دار إحياء التراث العربى.
- ابن قتيبه، أبو محمد. ١٩٦٩م. الشعر والشعراء. بيروت: دار الثقافة.
- ابن طباطبا العلوى. ١٩٦٥م. عيار الشعر. تحقيق طه الحاجرى و... القاهرة: المكتبة التجارية.
- اسماعيل، عز الدين. لاتا. الشعر العربى المعاصر. القاهرة: دار الفكر العربى.

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