



قوائم المحتويات متاحة على ASJP المنصة الجزائرية للمجلات العلمية
الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية
الصفحة الرئيسية للمجلة: www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/552



منهج النقد الحيوي من النشأة إلى حيوية التطبيق دراسة في جمالية الشكل الحيوي

Bio-criticism Approach from its Origin to How it is Being Used Today A Study about Aesthetics of Biological Form

د.مهنا بلال الرشيدي^{1,*}

¹ أستاذ مساعد في علم الدلالة والدراسات السيميائية، كلية الآداب، جامعة ماردن، تركيا.

Key words:

Biological Criticism
Biological Form
The Heart of Language
The Linguistic Hour
Symbolic
Transformation
Tamim Al-Barghouti.

Abstract

The Bio-critical approach is focused on studying arts and literature according to the laws of their formation and interrelation between their components. The tools of this approach come from the field of biology and medicine, whereas it depends on morphological and functional methodology to identify the similarities and differences between these components. The same primary organic materials can form different body parts and living organisms with different aesthetic and practical functions. In the same manner, all texts stem from words in dictionaries; however, they have distinctive characters depending on the special forming way. This study will provide textual models of Arabic poetry to illustrate the most common textual concepts such as repetition, plagiarism, and intertextuality.

ملخص

معلومات المقال

تاريخ المقال:

الإرسال: 2023-09-11

القبول: 2023-11-21

الكلمات المفتاحية:

النقد الحيوي

الشكل الحيوي

قلب اللغة

الساعة اللغوية

التحول الرمزي

تميم البرغوثي.

يدرس منهج النقد الحيوي نصوص الأدب ومدونات الفنون وفقاً لقوانين تشكّلها والعلاقات الناعمة بين مكونات النص، وقد أخذت العلوم الإنسانية أدوات هذا المنهج من العلوم الحيوية، التي تشرح الجسد العضوي؛ لتدرس وظائف أعضائه والعلاقات القائمة بينها، ثمّ تحدد خصائصه وفقاً لقوانين تشكّله، وهناك تشابه ملحوظ بين الخطوات الإجرائية لتشرح الجسد والخطوات الإجرائية لتفكيك النص الفني أو تشرّحه؛ وقد كتب نورثروب فراي في تشرح النص وتشرح النقد منذ زمن. وإن تشابه جسدان عضويان في مادتهما الأولية فإنهما سيختلفان في طريقة تشكّل هذه المادة، وهذا يؤدي إلى اختلاف جمال الجسدين وأدائهما، إلا إذا كان النص الثاني نسخة عن النص الأول؛ وهنا يُعرض النص المستنسخ على مشرحة النقد الحيوي ليُعرف مدى كل من التكرار أو السرقة الأدبية أو التناس في هذا النص. وإن تشكّلت نصوص الفنون والآداب كلها من لغة المعجم؛ فإن بعضها الأول سيتميّز حكماً من بعضها الآخر بسبب الاختلاف في طريقة تشكّلها؛ ونظراً لسلاسة منهج النقد الحيوي وانضباط أدواته ومنهجية السلسلة ونتائج الدقّة تسلمت تطبيقاته من العلوم الحيوية إلى العلوم الإنسانية، وسوف يُعرف هذا البحث بمنهج النقد الحيوي، وسيُعرض في نهايته نموذجاً تطبيقياً على بعض من نصوص الشعر العربي.

1. مقدمة

على الحياة في صيغتها البيولوجية فقط؛ ولذلك فمنهج النقد الحيوي كالمناطق الحيوي قياسي متعدد القيم، يُعنى بتحويل المصالح المعروضة إلى مقادير؛ أي إلى كم قابل للقياس، وذلك باستخدام خوارزمية رياضية تسمى بتقنية وحدة مربع المصالح (رستناوي، في البحث عن منطق الحياة، 2018، صفحة 15).

مفاتيح منهج النقد الحيوي وأدواته المنهجية تساعد على مقايسة أي نص لغوي أو فني أو فلسفي ومقارنته بنصوص أخرى؛ لمعرفة مدى حيويته أو جماليته ضمن جنسه الأدبي أو نسقه الفني؛ حيث يزودنا المنطق الحيوي بعدد من الأدوات المنهجية التي سنتعرف إليها من خلال هذا البحث، ويتبعها نموذج تطبيقي على نص شعري لمقايسة درجة حيويته ومصالحه الفنية والجمالية والفكرية التي يعرضها للقارئ، أو يقدمها له.

قد يتميز منهج النقد الحيوي من غيره من المناهج النقدية الأخرى باستفادته الواضحة من منهجية العلوم البحتة، في دقتها العلمية، كالجبر والهندسة والرياضيات من جانب، ومن منهجها التجريبي، الذي يعتمد بشكل كبير على الملاحظة والتجريب في علوم الحياة؛ كالعلوم الطبيعية والكيمياء والأنثروبولوجيا والآثار، ولعل استفادته هذه تفتح الأفق أمامه لتقديم تطبيقات منهجية ودراسات نقدية على كثير من نصوص اللغة والفلسفة والفنون والآداب والعلوم الإنسانية، التي يقترب منها كثيراً في انحيازها للحياة والإنسان ودفاعه عن إنسانيته بوصفه صانع اللغة ومبدع الفنون ومدون الفلسفة دون غيره من التيارات النقدية والمدارس الأدبية الأخرى؛ كالبراغماتية والنفعية والتداولية والذرائعية، التي تمنح النص قيمة فنية بمقدار ما يحققه من فائدة لمبدعه أو مرسله أو تياره الفني، أما أدوات منهج النقد الحيوي فترفع من قيمة منهجها لأنها تتيح للباحث أو المشتغل في مجال النقد الحيوي أن ينظر إلى أي نص من النصوص بوصفه تجسيدا ينبض بالحياة من جانب، ويخدمها، ويسعى إليها، ويدافع عنها من جانب آخر، بخلاف كثير من المناهج الأخرى، التي تعني بحياتها الخاصة أو بحياة الفئة التي تتبنى وجهة نظرها دون سواها.

سوف نتعرف إلى أهم المصطلحات في نظرية المنطق الحيوي وأدوات منهج النقد الحيوي، مثل: (الشكل الحيوي، المصلحة، مبادئ القانون الحيوي، معايير الشكل الحيوي، تقنية مربع المصالح، التحول الرمزي، الساعية اللغوية، الساعية البيولوجية، قلب اللغة، النسغ...)، وهذه المصطلحات من أهم مفاتيح النقد الحيوي، التي تعين الناقد على تفكيك النص، وتمنحه ما يحتاجه من أدوات لمقايسة النص حيويًا، والمقايسة -بحد ذاتها- هي مصطلح نقدي من مصطلحات النقد الحيوي، وتتميز مقايسات النقد الحيوي من المقايسة أو المقايسات الأخرى بمفهومها العام في المقاربات النقدية الكلاسيكية والحداثيّة وما بعد الحداثيّة في كون المقايسة الحيويّة مقارنة نقدية تعطي أحكام وجود وأحكام وجوب معاً ربطاً بمرجعية منطقية بديهية

في البدء كانت الكلمة، وجاءت بعدها المناهج النقدية، التي قدمت لنا أدواتها المنهجية لدراسة الكلمة بمستوياتها المتعددة؛ بدءاً من أصواتها وبنائها الصرفية، مروراً بمعاني تلك الكلمات مفردة أو منسجمة في عبارات أو جمل، وصولاً إلى تأويل دلالاتها في نصوص اللغة والفن والفلسفة. وقد ارتبطت المراحل التاريخية المتلاحقة بمناهج نقدية متعددة؛ حيث أعلن هذا المنهج النقدي سيادته في هذه المرحلة التاريخية، وأعلن ذلك المنهج سيادته في مرحلة تاريخية أخرى، ولعل المنهج الواقعي في النقد من أقدم تلك المناهج، التي تربط النص بواقعه، ثم علا شأن المنهج النفسي مدة من الزمن، حين ربط بين النص ومبدعه، ولربما يدين هذا المنهج النقدي في نشأته إلى كل من الفلسفة وعلم النفس معاً. وفي مرحلة لاحقة علا شأن المنهج السيميائي، الذي استفاد من علم الدلالة كثيراً، ولم يفتّر التراسل وتبادل المعطيات والمعارف بين العلوم والفنون الإنسانية على مر العصور؛ فقد ظل بعضها الأول يقتصر من بعضها الآخر، مثلما استفاد هذا العلم من معطيات ذاك الفن، أو هذا الفن من تلك العلوم؛ مما أسهم في توالد العلوم وتكامل الفنون والمعارف الإنسانية على الدوام.

2. نشأة منهج النقد الحيوي

سنقدم في هذه البحث إضاءة تشمل التعريف بنظرية المنطق الحيوي، التي وُلد من رحمها منهج النقد الحيوي الجديد نسبياً، والذي شرعنا في تأويل النصوص (الأدبية والفنية واللغوية...) أو مقاربتها على ضوء من أدوات هذا المنهج النقدي أو مفاتيحه. يستند منهج النقد الحيوي إلى نظرية المنطق الحيوي، وهي نظرية متكاملة متعددة الأبعاد، وتساعد أدوات هذا المنهج النقدي على مقارنة النصوص من منظور معاصر في نقد النصوص المتنوعة (اللغوية والفنية والفلسفية...) أو تأويلها أو تقديم مقاربات حيوية حولها، ولعل منهج النقد الحيوي أحدث التيارات النقدية المعاصرة، ولعله -أيضاً- من أبرز تلك التيارات التي يراهن على تفوقها وجدتها وعلو شأنها في القرن الحادي والعشرين، ويدين هذا المنهج في نشأته إلى كل من المنطق والعلوم الحيوية أو علوم (البيولوجيا) معاً، ويستقي كثيراً من أدوات المنهجية من المنطق بصفته نظرية في الأبيستولوجيا عموماً ومن نظرية المنطق الحيوي بصفته منهجاً محدداً في نظرية المعرفة.

يحدد الباحث حمزة رستناوي ماهية هذا المنهج النقدي بكلمتي: المنطق والحيوي؛ حيث ستعدوان مصطلحاً علمياً يحمل اسم هذا المنهج النقدي الجديد، وقد جاءت كلمة (المنطق)؛ لأن هذا المنهج يسعى -من وجهة نظر الباحث- إلى معرفة استدلالية شاملة تبحث عن درجة انتظام الكون والمجتمع وفقاً لصيغ قانونية. في حين جاءت كلمة (الحيوي) من النسبة إلى الحياة، كدلالة على الفعل الحي المبدع الخلاق، الذي تتميز به الكائنات والحوادث من غيرها، ولا تقتصر إشارة هذه الكلمة أو دلالتها

وقد انصبَّ اهتمام الشّكلانيّين الرُّوس على وظائف اللّغة وأدوات الكتابة وتقنيّاتها أكثر من اهتمامهم بالمضمون والتأثيرات من خارج النّص. وكذلك مثّلت كتب الدُّكتور حمزة رستناوي وأبحاثه الانطلاقة الحقيقيّة لنظريّة المنطق الحيويّ وتطبيقات النّقد الحيويّ المستقبليّة على نصوص الأدب والفنّ والفلسفة؛ وذلك لجمعها بين التّنظير لهذا المنهج من جانب والتّطبيق العمليّ على كثير من المصالح الفلسفيّة والسّياسيّة ومصالح الخطاب الدّينيّ المعاصر من جانب آخر، وفي ذلك نشر إلى كتب ثلاثة شهيرة من مؤلّفاته، هي: أضاحي منطق الجواهر 2009م، الغريب النّجس في الخطاب السّياسيّ 2017م، في البحث عن منطق الحياة 2018م، بالإضافة إلى عدد كبير من الحوارات والمقالات المنشورة في الصّحف والمجلاّت ومواقع النّشر الإلكترونيّ.

2. 1. مؤلّفات في منهج النّقد الحيويّ

الأصوات والإشارات (أ. كندراتوف)

يناقش أ. كندراتوف في كتابه (الأصوات والإشارات) كثيرًا من المصطلحات العلميّة والنّظريّات الأدبيّة والمفاهيم الفلسفيّة بمنهجية شموليّة علميّة، بمعنى أنّه يدرس فوائدها واستعمالاتها، ويجمع في كتابه هذا بين التّنظير والتّطبيق، ويقدم فيه تعريفات جديدة ومقاربات نقدية لكثير من أدوات منهج النّقد الحيويّ كمصطلحات: (الفونيم والصّوت والعلامة والإشارة والشّيفرة والسّيمياء والنّسق والسّياق والإتيكيت والنّص والفنّ والاتّصال والنّبر والتّنغيم والارتكاز والمكتوب والمنطوق...، قبل أن ينتقل إلى محور كتابه الأساسيّ، الذي يقارن فيه لغة الفنون بلغة العلوم، ثمّ يؤسّس من خلاله لعلم السّبيرناطيقا، الذي يعرفه بأنّه علم يُعنى "بدراسة كلّ أنواع النّظم والأجهزة القادرة على استقبال المعلومات واختزانها والاستفادة منها في أغراض التّحكم والتّوجيه. وعبارة (كلّ أنواع النّظم والأجهزة) يندرج تحتها الإنسان والحيوان والإنسان الآليّ؛ فهذه كلّها يمكن وصفها وتفسيرها بنفس المصطلحات التي تستخدمها نظريّة المعلومات" (أ. كندراتوف، 1972، صفحة 52). ثمّ ينتقل في كتابه إلى شرح مصطلحاته الحيويّة الجديدة مثل: السّاعة اللّغويّة، التي يقارنها بالسّاعة الكربونيّة، (هاولز، 2011، صفحة 187)³ ويؤسّس عليها نظريّة قلب اللّغة، التي يدرس في ضوئها التّطور الدّلاليّ في الكلام والتّحوّل الرّمزيّ في اللّغة، ويقرن ذلك بجهود تطبيقيّة حيويّة على أسباب التّطور الدّلاليّ وحيويّة التّحوّل الرّمزيّ في بعض من اللّغات: كالإنكليزيّة والفرنسيّة ولغتي الأسكيمو والإليوتس. ويمكن توصيف جهود أ. كندراتوف في كتابه (الأصوات والإشارات) بأنّها تمثّل الانطلاقة الحقيقيّة من التّنظير في مجال المنطق الحيويّ إلى تطبيقاته العمليّة بوصفه منهجًا نقديًا، يمكن الاستفادة من أدواته في دراسة نصوص

جبريّة، بما يتيح للنّاقّد بعدد تفكيك النّص وإعمال ثقافته أو إعادة إبداعه من جديد، وإذا ما كان قول النّص مغامرة إبداعيّة أولى، فإنّ نقده هو مغامرة إبداعيّة ثانية. فالمقايسة الحيويّة: "هي فهم الوجود الكونيّ والاجتماعيّ كطريقة تشكّل ديناميكيّة، وليس كوجود جوهريّ ثابت، بغض النّظر عن تسمية هذا الجواهر الثّابت، فالمقايسة الحيويّة إذن نقيض المفهوم الكلاسيكيّ للمقايسة في حديثها عن الجواهر الثّابت؛ حيث تنفي وجود الجواهر الثّابت أو السّحريّ المُفارق للكون أو المغاير للمجتمع؛ والحيويّة نقيض الموت والقصور والجمود، وهي ليست مُشتقّة من مفهوم الحياة بصيغتها البيولوجيّة؛ فهي أيّ الحيويّة-صيغة تشكّل الكينونة باتجاه وعي طرائق تشكّلها الأكثر صلاحية وحيويّة" (النّقريّ، 1987، صفحة 57).

ويمكن تلخيص مبادئ القانون الحيويّ في خمسة بنود هي: 1- الشّكل 2- الحركيّة 3- الاحتماليّة 4- الاحتماليّة 5- النّسبيّة (الحق، 2020، صفحة 157). كما يمكن تلخيص معايير الشّكل الحيويّ؛ بثلاثة براهين على حدوث هذا الشّكل وماهيته (هوكينغ، 1998، الصفحات 49.41.24.22)، وهذه البراهين هي: 1- برهان الحدوث 2- برهان وحدة معايير الشّكل الحيويّ 3- برهان أولويّة معايير الحياة والعدل والحرية والزّامها، وقد طبّقها رستناوي في كتابه: نظريّة الغريب النّجس في الخطاب السّياسيّ السّوريّ على بعض من نصوص الخطاب السّوريّ المعاصر بوصفها أشكالًا حيويّة يمكن أن نطرح عليها أسئلة البدايات، ونطبّق عليها قوانين المنطق الأرسطيّ الصّوريّ وقوانين التّشكّل الحيويّ (رستناوي، نظريّة الغريب النّجس في الخطاب السّياسيّ السّوريّ، 2017، الصفحات 259.288.338)².

ظهرت إرغاصات نظريّة النّقد الحيويّ في نصوص الفنّ والأدب كشذرات متفرقة في النّصف الثّاني من القرن العشرين، مع انتشار مصطلحات السّاعة اللّغويّة والسّاعة البيولوجيّة وقلب اللّغة والتّحوّل الرّمزيّ والنّسغ أو نسغ النّص الفنّي، وما يزال الجانب التطبيقيّ لهذا المنهج النقديّ على نصوص اللّغة والفلسفة والفنّ والأدب حقلاً خصباً لاشتغال الباحثين في مجاله، وقد أدت في تجميع أدوات هذا المنهج النقديّ ومفاتيحه من كتاب (الأصوات والإشارات) للباحث الرّوسيّ أ. كندراتوف ومعظم تجارب مدرسة الشّكلانيّين الرُّوس عمومًا في بحثهم عن منهج موضوعيّ (علميّ) لدراسة الأدب بوصفه مُنتجًا يتمتّع باستقلاليّته وكينونته الخاصّة بعيداً عن المؤثرات الأخرى من خارج حدود النّص الأدبيّ.

² - طبّق رستناوي مقايسات منهج النّقد الحيويّ وأسئلة بدايته، وقارن ذلك بتطبيق المنطق الصّوريّ أو منطق الجواهر الأرسطيّ بالمنطق الجدليّ عند هيجل على عينات من الخطاب السّياسيّ السّوريّ المعاصر عند بشار الأسد ومحمّد سعيد رمضان البوطي وبرهان غليون وغيرهم، وقدم تشريحاً حيويّاً لخطاب الحرب أو الثّورة في سوريا في مواقع متعدّدة من كتابه: نظريّة الغريب النّجس في الخطاب السّياسيّ السّوريّ، دار كتابوك، ط 1، باريس 2017م، ص 259، 288، 338.

³ - تحظى السّاعة الكربونيّة بأهميّة كبيرة في تحديد أعمار المستحاثات والآثار والنّقوش اللّغويّة، مثلما تساعد السّاعة اللّغويّة في تحديد أعمار النّصوص والنّقوش والآثار.

يمثل هذا الكتاب للباحث حمزة رستناوي ثالثة الأثافي في مجال النقد الحيوي، ومعه يصح القول: إن النقد الحيوي أعلن عن نفسه منهجاً نقدياً عربياً حديثاً، له مكانته بين التيارات النقدية العربية المعاصرة، مثلما له تطبيقاته الإجرائية على نصوص متعددة ومتنوعة من نصوص الفنون والآداب والعلوم الإنسانية عامة، ويشتمل هذا الكتاب على أربعة عشر فصلاً، يناقش فيها الباحث مجمل أدوات النقد الحيوي ومفاتيحه المنهجية، ويغنيها تفصيلاً وتطبيقاً وتمثيلاً؛ حيث يفرّد فصولاً من كتابه لمفاهيم: الشكل الحيوي ومحددات الشكل الحيوي وخصائصه ومفهوم المصلحة الحيوية، والمقاييس الحيوية، والقياس الحيوي، والبرهان الحيوي بعد أن نقد منطق الجوهر وفكرته القائمة على مبدأ الثنائيات الضدية أو الثنائيات المتألفة (رستناوي، في البحث عن منطق الحياة، 2018، صفحة 115)، واستخدم في هذا الكتاب حواراً حيويًا، يقوم على الأصوات المتعددة لمقاييس النصوص والحوارات من جوانبها المتعددة، بوصفها مصالح حيوية، أو بوصفها نصوصاً تحمل مقولات متنوعة، يمكن دراسة درجة الحيوية فيها بالاستفادة من أدوات منهج النقد الحيوي الإجرائية. وكان الفصل الرابع عشر من هذا البحث بمثابة ملحق تطبيقي إجرائي آخر، كتبه الدكتور مازن أكثم سليمان، ولعل هذا الفصل الملحق واحد من أوائل البحوث التطبيقية أو الإجرائية، التي سعت ليس إلى تأصيل منهج النقد الحيوي في الدراسات العربية وحسب، بل نزع مؤلف هذا الفصل إلى التأصيل للمنطق الحيوي بمجمله في الدراسات العربية، متخذاً من مدرسة دمشق للمنطق الحيوي مادة بحثية، يسعى إلى تأصيلها وشرح جوانب الاستفادة من جهودها التي استمرت عقوداً من الزمن ضمن هذا المجال، ويمكن القول: إن العنوان الفرعي لهذا الكتاب والذي يتمثل بعبارته: (منطق الأم التي تحب أولادها وتكره الفلاسفة) - يمثل شرارة الانطلاقة لدراسة النصوص الفنية (لغوية وأدبية وفلسفية...) في ضوء هذا المنهج، ولربما يصح أن تقارن نشأة هذا المنهج النقدي وانطلاقة تطبيقاته بنشأة مدارس أدبية وتيارات نقدية كان لها تأثيرها في مجال النقد الأدبي: كحلقة براغ النقدية ومدرسة الشكلايين الروس وغيرها.

3.1. مصطلحات النقد الحيوي وأدواته المنهجية

تعددت المصطلحات التي تزودنا بها المناهج النقدية لدراسة الأعمال الفنية؛ ولعل مصطلح الانعكاس الفني من أهم مصطلحات النقد الواقعي، في حين يتميز منهج التحليل النفسي في نقد الأعمال الفنية بمجموعة من المصطلحات النفسية، مثل: الأنا والهو والأنا الأعلى والتجسية والعقدة النفسية، وفي منهج النقد البنيوي نجد مصطلحات: النص والبناء والبنية، وفي منهج النقد اللساني تبرز مصطلحات: العلامة اللسانية والدال والمدلول، ويقدم لنا منهج النقد السيميائي مصطلحات: الأيقونة والرمز والعلامة والرسالة والمرسل والمتلقي والمعنى والدلالة.

تعرّف نظرية المنطق الحيوي نفسها بكونها نظرية في هندسة

اللغة والأدب والفن والفلسفة؛ وقد فتحت مجهودات أ. كندراتوف الباب واسعاً لتقديم مفاهيم وأدوات ومقاربات؛ ليستفيد منها النقد الحيوي، ويبني عليها في تطوير أدواته والانتقال من التنظير إلى التطبيق.

بإضاحي منطق الجوهر (تطبيق مقاييس المنطق الحيوي على عينات من الخطاب الإسلامي المعاصر)

يقدم الدكتور حمزة رستناوي في كتابه إضاحي منطق الجوهر عرضاً لنظرية المنطق الحيوي مشفوعة بمقاييس حيوية مطبقة على عينات من الخطاب الإسلامي المعاصر، وشملت تطبيقاته نماذج من خطب وكلمات لأسامة بن لادن والخميني والقرضاوي والبوطي والتيجاني السماوي وابن باز وجودت سعيد ومحمد شحرور وفرج فوده وكريم شاه (الأغا خان)؛ حيث سعى المؤلف في كتابه إلى تفنيد الخطابات ومقاييس حججها على المنطق الحيوي؛ لتمكين المتلقي من كشف ما يحول بينه وبين مصالحة المشتركة بالاستناد إلى مرجعية البدايات الحيوية الكونية؛ حيث يسعى إلى تحطيم أصنام منطق الجوهر العنصري، وكل من يدعي بوجود تمايزات جوهرية بين البشر، ومن يقدمون مصالح منافية للبرهان أو مصالح تبرر العنصرية وازدواجية المعايير، ولعل مفتاح (محددات الشكل) في النقد الحيوي، من أهم المفاتيح التي يستفيد منها الباحث في النقد الحيوي وتطبيقاته العملية، تلك المحددات التي تفيد في تفكيك الخطاب ودراسة النصوص، مثلما تؤثر في الشكل المدروس ذاته، وتوضح طرائق تشكل المصالح التي يعرضها النص، وتبين محددات النص وسياقاته، وتساعد على مقاييس النص بنصوص أخرى.

ج. الغريب النجس في الخطاب السياسي (خطاب الثورة/الحرب السورية ما بين العنصرية والحيوية)

يقدم رستناوي في هذا الكتاب دراسة عن العنصرية وتعبيراتها المختلفة في الخطابين الثقلي والسياسي السوري المتصلين بالثورة أو الحرب السورية 2011م على وجه الخصوص؛ لذلك يعد هذا الكتاب من أوائل المقاربات الحيوية للخطابات الثقافية أو النصوص اللغوية على تعدد موضوعاتها أو مضامينها، وفيه يقدم المؤلف مقاربتي خطاب واحد؛ مقارنةً بطريقة المنطق الصوري-الأرسطي وأخرى بطريقة المنطق الحيوي أو المقاييس الحيوية في مستويين؛ المستوى الأول من حيث إنهما نظريتان في العلم والمعرفة، والثاني بوصفهما تقنيات معرفية تمكن مستخدميها من اكتشاف المغالطات المنطقية وانتهاك المصالح المعروضة لوحدة معايير الحياة والعدل والحرية، وكذلك قدم المؤلف مقاربات حيوية ومقاييس لمصالح الشعارات التي رفعت في الثورة السورية إضافة إلى نظرة حيوية في نصوص مختارة لكل من بشار الأسد وميشيل كيلو وبرهان غليون وغيرهم.

دفي البحث عن منطق الحياة لحمزة رستناوي (منطق الأم التي تحب أولادها وتكره الفلاسفة!)

أربعة مربعات فرعية هي: مربع العزلة، مربع الصراع، مربع التعاون، مربع الوحدة. ومربع المصالح هو بدوره وحدة مربعات متعددة، هو مربع يولد مربعات متعددة في أي مصلحة محددة، وإن بدت وحيدة فقط، ومنطق مربع المصالح منطق رباعي توليدي صعوداً وهبوطاً، يولد مربعات متعددة بتعدد مصالح التواصل البشري وغير البشري، وبه يمكن مقياس أهداف العمل الفني ومقولاته وجمالياته وعناصره من أصغر فونيم أو شيفرة فيه إلى وحدته العضوية، كما يمكن مقارنة بعض النصوص ببعضها الآخر، وإعطاء قيم حيوية أو جمالية حول هذا العنصر أو ذاك من عناصر العمل الفني؛ وبالتالي يمكن الخروج بقيم جمالية أو حيوية حول العمل الفني بمجمله (رستناوي، في البحث عن منطق الحياة، 2018، صفحة 176).

يمكن من خلال تقنية وحدة مربع المصالح مقياس أي نص أو فقرة منه النص بوصفها (وحدة أو مصلحة)، ولا تقتصر فوائد هذه التقنية على مقياس مقولة النص الفني أو مقياس دلالاته أو مغزاه، بل من خلالها يمكن مقياس أسلوب الفنان المرسل وشكل النص المرسل ومضمونه، وكذلك نستطيع بهذه التقنية مقارنة النص بمقارباته أو مشابهاه من النصوص الأخرى في ظل ما يُعرف بنظرية التناص؛ بالإضافة إلى إمكانية قلب النص المدروس على وجوه متعددة بوصفه متوالية لغوية؛ وبهذه التقليلات تتبدى نقاط الضعف أو القوة في النص من خلال النظر في وحداته الصغرى وتموضعها في أحد مربعاته، أو اتجاهها نحو التعاون أو العزلة أو السلبية أو الإيجابية، ويمكن معرفة مدى خدمتها لفكرة المرسل الأساسية وتناسبها مع وحدة النص العضوية، مثلما تمكّننا هذه التقنية من البحث في احتمالات استبدال بعض الوحدات الصغرى من النص بوحدة أخرى أو إمكانية الاستغناء عن بعض الوحدات، التي لم تخدم رسالة النص أو مغزاه أو دمج وحدات بأخرى أو اختزال بعض الوحدات؛ ليصبح المجال مفتوحاً أمام الربط بين وحدات النص والقيم الجمالية الناتجة عن تلقيه أو التفاعل معه.

في نظرية القياس الحيوي تنتج المربعات الفرعية -كما ذكرنا سابقاً- من تقاطع محورين وهميين، هما: محور السينات ومحور العينات، في استفادة واضحة من علم الرياضيات والقيم الجبرية؛ وعليه يُقسم فضاء النص الأدبي إلى أربعة أجزاء أو أربعة مربعات افتراضية؛ اثنان منها سالبان؛ أي يشيران إلى قيم جمالية أو جبرية سالبة، واثنان منها موجبان؛ تتجاوز هذه المربعات الأربعة لتشكّل فضاء النص الفني المدروس. يمكن أن يتفرّع عن هذه المربعات الأربعة مربعات كثيرة؛ بمعنى آخر يمكن تقسيمها إلى إحداثيات ومربعات فرعية للاشتغال عليها إبداعياً ونقدياً، فكلما كثر اشتغال المبدع على جزئيات نصه الصغيرة ارتقى النص على سلم الإبداع، واقترب من مرتبة النصوص العالمية الخالدة؛ لكثرة ما يحفل به هذا النص من إشارات ورسائل وقيم جمالية (رستناوي، في البحث عن منطق الحياة، 2018، الصفحات 14-16).

المعرفة وإدارتها وتسويق مفاتيحها (رستناوي، أضاحي منطق الجواهر، 2009، الصفحات 50-51)؛ فهي نظرية في فلسفة المعرفة، تُعلن استفادتها من الثورة الحديثة في حقول العلوم النظرية والتطبيقية، وتبدو هذه الفائدة جلية في مصطلحات هذا المنهج النقدي وأدواته المنهجية، التي نرى شبيهاً لها في حقول المنطق العام والقانون والرياضيات الحديثة، ولعل مصطلحات: الشكل الحيوي، والمصلحة، ووحدة مربع المصالح من أهم مصطلحات هذا المنهج النقدي.

2. الشكل الحيوي

الكائن هو شكل وطريقة تشكّل، فالكائنات تتماثل في كونها أشكالاً، وتختلف فقط في طريقة تشكّلها، ولا يعود هذا الاختلاف إلى وجود ماهية جوهرانية ثابتة للكائن، ولكنه يعود فقط لاختلاف أبعاد وظروف وشروط تشكّل الكائن (رستناوي، في البحث عن منطق الحياة، 2018، صفحة 15). ومن الممكن للشكل الواحد أن يغدو في شكل آخر إذا اختلف حيّزه الزمكاني أو صار في فلك جديد أو سياق مختلف.

3. المصلحة

الكيونة تعبر عن نفسها كمصلحة، وهي تعرض لمصالح أو أفكار أو مقولات، فالفاسد والأناثية والمبادئ والحقائق والفضائل كلها مصالح حيوية، قد تكون بعضها أكثر صلاحية أو أقل نفعاً أو إقناعاً من بعضها الآخر، وأي تغيير في شكل الكائن سينعكس تغييراً في مصالحه (رستناوي، في البحث عن منطق الحياة، 2018، صفحة 15)، والنص الفني بوحده المختلف -على سبيل المثال- ينقل حمولة دلالية أو فكرية أو جمالية، ليست اعتباطية دونها هدف ما؛ لذلك ينظر النقد الحيوي لأي جزء من النص الفني بوصفه مصلحة قابلة للقياس ضمن تقنية واسعة، أطلق عليها اسم تقنية (وحدة مربع المصالح).

3.3. تقنية وحدة مربع المصالح

هي في أساسها طريقة للنمذجة الرياضية، وذلك عبر استبدال القيم الجبرية بأحكام منطقية معيارية، وتعتمد هذه الطريقة على أبسط تمثيل رياضي لوحدة الشكل الزمكاني، وهو التمثيل الأعم أيضاً؛ حيث (1) هو المحور الأفقي، أو محور المكان، الذي يتجه من الانغلاق والسلبية باتجاه الانفتاح والإيجابية. و(2) هو المحور العمودي، أو محور التوتر، الذي يتجه من التوتر المنخفض إلى التوتر المرتفع (النقري ر، أربع قيم منطقية لنمذجة التواصل البشري، 2000، صفحة 285).

تتألف وحدة مربع المصالح من أربعة مربعات فرعية، ويستخدم المقاييس الحيوي هذه التقنية؛ ليستبدل القيم الجبرية بأحكام منطقية معيارية، تستند لرجعية البدهات الحيوية الكونية للمصالح المشتركة، وتبعاً لطريقة الاستبدال الممكنة والقياس المستخدم ستتولد لدينا نسخ متعددة من هذا المربع؛ أشهرها وأبسطها استخداماً هو مربع حال المصالح، الذي يتألف من

7.3. مربع التوحيد

نحكم بحال مصالح التعاون عند غلبة مصالح إيجابية؛ أي ذات امتداد انفتاحي مع توتر مرتفع؛ أي مصالح تتضمن تواصلاً إيجابياً يقبله عامة الناس. وهو المربع ذو القيمة الجبرية (4)، وفي غالب الأحيان تكشف النصوص الفنية عن كثير من مقولاتها وقيمها الجمالية في هذا الجانب من مستوى النص.

4. الوحدة النصية أو الوحدة الحيوية

في منظور النقد الحيوي للنصوص الفنية يمكن لأي وحدة مدروسة أن تشكل جزءاً من أجزاء النص الفني، أو وحدة دلالية منه، مثلما يُنظر إلى النص بوصفه وحدة كلية، ثم تُدرس الوحدات (كبيرة كانت أم صغيرة) من حيث حيوياتها وفائدتها مقارنة بباقي وحدات النص الأخرى، أو من خلال مقارنة دور هذه الوحدة بوحدة مشابهة لها في نص آخر. ولعلَّ النقد الحيوي يتقارب إلى حد بعيد مع النقد الحديث حين أطلق مصطلحي: الوحدة العضوية والوحدة الفنية لمقايستة جمال النصوص الفنية، ولربما سبق النقد الحديث أنواع النقد الأخرى في التقاف مصطلح الوحدة العضوية من العلوم الأخرى، لا سيما علوم الحياة أو البيولوجيا. لكنَّ النقد الحيوي ينظر إلى أي وحدة من وحدات النص بوصفها عضواً له وظيفته (شكلية، مضمونية، فنية، إيحائية، دلالية، تأثيرية، توجيهية، إيقاعية، تناسيبية...)، ثم يدرس مدى نجاح هذه الوحدة في تحقيق وظيفتها، ثم يربط مدى نجاح تلك الوحدة أو إخفاقها بقيمة جمالية أو أكثر، تنتج عن تفاعل الوحدة المدروسة مع وحدات النص الفني الأخرى.

4.1. سينات النص وعيناته

في منظور النقد الحيوي للنصوص نقترح أن سينات النص وعيناته هي (شيفرات النص)؛ أي كلمات النص اللغوي وألوان النص التشكيلي أو رموز أي نص أو علاماته؛ أي وحدات النص المدروس الصغرى المتفاعلة فيما بينها. ويمكن للنقطة صفر في تقاطع محوري (سينات النص الفني وعيناته) أن ترمز لبداية النص الفني المدروس. ويمكن لمبدع النص أن يبدأ في نصه الإبداعي من حيث يشاء وفقاً لزاوية الرؤية الإبداعية وخبرته الفنية؛ أي ربما يبدأ المبدع نصه بداية تقليدية من النقطة (صفر)، ويعود بالمتلقي إلى الخلف؛ فيرسم ذكرياته شعراً، أو يروي أحداثاً تؤثر على تنامي الحدث الدرامي في عمله السرد (قصة أو رواية أو مسرحية)، ويمكن له أن يجعل نصه توليفة بين مجموعة من الوحدات التي ينتقيها؛ ليقدم لنا فكرته الإبداعية، ومهما تكن طريقة المبدع في إرسال النص أو توليف وحداته تتيح أدوات منهج النقد الحيوي لدارس النص أن يشرحه بالطريقة التي تساعد في الوقوف على النقاط الحيوية فيه؛ ليربطها بالقيم الجمالية المنبعثة من النص المدروس، ومثلما تقر بعض المناهج النقدية باستقلال النص عن مبدعه، وتقول بفكرة موت المؤلف، يقرَّ النقد الحيوي بحرية الناقد واستقلالية شخصيته استقلالية تامة بعيداً عن

مربع القياس الحيوي لمصالح النص الفني وما يحمله من قيم ومقولات ودلالات مثل: الصراع أو الحب أو الفخر أو علاقة الأنا بالآخر:

توحيد	صراع
انفتاح + توتر مرتفع	انغلاق + توتر مرتفع
تعاون	عزلة
انفتاح + توتر منخفض	انغلاق + توتر منخفض

2	4
1	3

كلُّ مربع من المربعات السابقة يمكن أن يتضمن أربعة مربعات فرعية كتعشيش لحالة المصالح:

توحيد + توحيد	توحيد + صراع	صراع + توحيد	صراع + صراع
توحيد + تعاون	توحيد + عزلة	صراع + تعاون	صراع + عزلة
تعاون + توحيد	تعاون + صراع	عزلة + توحيد	عزلة + صراع
تعاون + تعاون	تعاون + عزلة	عزلة + تعاون	عزلة + عزلة

4.3. مربع العزلة

نحكم بحال مصالح العزلة عند غلبة مصالح سلبية؛ أي ذات امتداد انغلاقي مع توتر منخفض. وهو المربع ذو القيمة الجبرية (1) عند الترتيب باتجاه عقارب الساعة، ويقع في دائرته كثير من النصوص الفنية الغامضة، ولربما وقعت في حيزها بعض أجزاء العمل الفني المدروس، تلك الأعمال أو الأجزاء التي تعجز في الكشف عن مقولتها، أو تلك التي لم تخدم فكرة النص الأساسية، ولربما أساءت إلى وحدة العمل الفني العضوية.

3.5. مربع الصراع

نحكم بحال مصالح الصراع عند غلبة المصالح السلبية؛ أي ذات امتداد انغلاقي مع توتر مرتفع. وهو المربع ذو القيمة الجبرية (2)، ويقع في دائرته كثير من حالات الصراع والتوتر التي يقدمها العمل الفني، وهو مجال خصب لتقنيات الخطف إلى وراء والحوارات المشوّقة أو الحبكة الدرامية وتأجيج الصراع الفني بين الماضي والحاضر.

3.6. مربع التعاون

نحكم بحال مصالح التعاون عند غلبة مصالح إيجابية؛ أي ذات امتداد انفتاحي مع توتر منخفض. وهو المربع ذو القيمة الجبرية (3)، ويؤدي هذا المربع دوراً مهماً في السرد الوصفي والانفراجات التالية لتأزم الصراع، والانسجام بين الشخصيات والألوان، ويستطيع كثير من المبدعين أن يشتغلوا جمالياً ضمن هذا المستوى من مستويات النص.

والإيقاعيّ واللّسانيّ والصّريّ والتّركيبيّ) والمستوى المضمونيّ (المعجميّ والدّلاليّ والسّيميائيّ) والجماليّ (الحيويّ والانسيابيّ والتّناسقيّ).

4.3. قلب اللّغة

مصطلح شديد الارتباط بمصطلحي السّاعة اللّغويّة والسّاعة الكربونيّة، ويفترض هذا المصطلح أن أيّ لغة من لغات العالم تشبه الجسد، ولا بدّ لهذا الجسد من قلب، تمتدّ شرايينه وأوردهه في باقي الجسد الكبير؛ لتمنحه الحياة. وإن تمثّل هذا الجسد بنصّ فنيّ ما، أو بلغة ما، فإنّ جزءاً أساسياً مهماً من مفرّدات هذا النصّ أو تلك اللّغة يمثل قلبه أو قلبها، الذي لا يمكن اختزاله أو الاستغناء عنه، ويستشهد أ. كندراتوف على هذه الفكرة بقوله: "برغم التّغيّرات السّريعة في اللّغة فلا زال الآباء جميعهم ودون استثناء يفهمون حديث أبنائهم، ويتحدّث هؤلاء حديثاً طليقاً مع أجدادهم، بل ومع أجداد آبائهم. لماذا؟ لأنّ محيط مفرّدات أيّ لغة يتضمّن مجموعة من الكلمات تكون أشبه بالقلب أو النّواة. فقد لا يعرف امرؤ معنى كلمات مثل: (وحدة القياس الثنائيّ) أو (النّويّة) أو (الإدراك)، ونعدّه برغم ذلك متعلّماً بشكل عامّ. بيد أن كلّ امرئ لا بدّ وأن يعرف بلغة وطنه كلمات مثل: ماء (خبز) و(أرض) و(ثمانية) و(عمل) و(بيت) و(رأس)... إلخ. هذه الكلمات التي نراها كلمات ضروريّة بصورة مطلقة ولازمة لكلّ إنسان هي ما يمكن أن نسمّيها قلب اللّغة. ويفيد هذا القلب أيضاً من حيث أنّه مصدر لتوليد كلمات جديدة كما أنّه يظلّ حياً في اللّغة آماداً طويلة تفوق القرون عدداً. إنّ التّغيّرات تمسّ القلب أيضاً ولكن في بطء شديد للغاية. فقد تمرّ مئات الأعوام دون أن يطرأ تغيّر ذو دلالة على قلب مفرّدات أيّ لغة" (أ. كندراتوف، 1972، الصفحات 103-104).

4.5. التّحوّل الرّمزيّ

يرتبط مصطلح التّحوّل الرّمزيّ بمفاهيم ومصطلحات مثل: (قلب اللّغة، وعقرب الدّقائقي، وعقرب السّاعات، والسّاعة البيولوجيّة، والسّاعة اللّغويّة...)، التي تشير إلى ما يعتري نصوص اللّغة والفنّ والأدب من تحولات شكلية وتطوّرات دلاليّة، ويتقاطع مفهوم التّحوّل الرّمزيّ مع مفهوم التّطور الدّلاليّ في مجموعة من جوانبه، ويشترك معه في جملة من الأسباب والنّتائج، مثلما يتقاطع مع مصطلح الانزياح في بعض الجوانب الأخرى؛ ومن هنا يمكننا وصف كلّ تحوّل رمزيّ بأنّه تطوّر أو انزياح دلاليّ، والعكس ليس صحيحاً بشكل دائم؛ كما يمكن تعريف التّحوّل الرّمزيّ الذي نحن في صددّه بأنّه: (تطوّر أو انزياح دلاليّ محكوم بلحظة تزامنيّة سياقيّة ضمن نسق النصّ الفنّي من جانب، مثلما هو محكوم بشرطي التطوّر والزّمكانيّة من جانب آخر) (الرّشيد، 2021، صفحة 19). وهذا التعريف يكشف عن الآليّة التي تكتسب فيها العلامات اللّسانية في نصوص التّحوّل الرّمزيّ مجموعة من القيم والخصائص الجماليّة والأبعاد الدّلاليّة والإشاريّة التي لم تكن موجودة فيها بمستواها المعجميّ المفرّد). ومثالاً على جماليّة التّحوّل الرّمزيّ

شخصيّة المبدع، وإن كان إنتاج النصّ الأدبيّ إبداعاً أوّل فإنّ نقده الحيويّ إبداعاً ثانٍ، يشبهه إلى حدّ كبير عمليّة جراحيّة ناجحة تصلح خللاً عضويّاً في جسد ما، وتعيده إلى حالته الحيويّة الفاعلة، وفي هذا المجال يميّز الباحث رستناوي بين نوعين من المقاييسات في كتابه (الغريب النّجس في الخطاب السّياسي)، هما: النّوع الأوّل وهو نوع المستويات الوصفية للقياس الحيويّ، والتي يقوم بها المقياس الحيويّ العامّ، وهذا النّوع لا يحتاج لأيّ معلومات تتعلّق بالمؤلّف والسّياقات خارج النّصّيّة. بينما في النّوع الثّاني، وهو نوع المستويات التّفسيرية للقياس الحيويّ، والتي يقوم بها المقياس الحيويّ الاختصاصي، وتدرس السّياقات التاريخيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة خارج النّصّيّة بما يشمل مصالح المؤلّف أيضاً (رستناوي، نظريّة الغريب النّجس في الخطاب السّياسي السّوري، 2017، الصفحات 77-79).

وسنأتي الآن على ذكر مجموعة جديدة من مصطلحات النّقد الحيويّ، التي أسفرت عنها جهود الباحث الرّوسيّ أ. كندراتوف بما يشرحها للاستفادة منها في مجال التّطبيقات الحيويّة على النّصوص؛ حيث استفاد أ. كندراتوف من علوم الأحياء والفيزياء والكيمياء في صياغة مصطلحاته وإجراء تطبيقاته، حين زوّدنا من خلال كتابه: (الأصوات والإشارات) بأدوات منهجيّة مهمّة، لا سيّما في مجال نقد نصوص اللّغة والأدب على حدّ السّواء، ولعلّ مصطلحات السّاعة اللّغويّة وقلب اللّغة والتّحوّل الرّمزيّ من أهمّ ما أسفرت عنه جهوده العلميّة.

4.2. السّاعة اللّغويّة

ظهر مصطلح السّاعة اللّغويّة في أربعينات القرن العشرين بتأثير مباشر من علوم الحياة ومصطلحاتها، وتمثّلت تطبيقات هذا المصطلح في علوم اللّغة والنّقد السّيميائيّ، ولعلّ هذا المصطلح يمثل امتداداً لمصطلح السّاعة الكربونيّة المشعّة في علوم البيولوجيا والكيمياء، وقد استفادت من تطبيقات السّاعة الكربونيّة المشعّة علوم كثيرة كالنّاريخ والآثار والجيولوجيا والأنثروبولوجيا، والشّيء المؤكّد أن السّاعة اللّغويّة كأداة قياس زمنيّ ليست مثل السّاعة المشعّة من حيث الدّقّة والشّمول-فاللّغة نتاج مجتمع وليست نتاج الطّبيعة-فضلاً عن ذلك فإنّ معدّل التّغيّر بطيء للغاية ممّا يضطرّ المرء إلى أن يتخذ في قياسه وحدات زمنيّة بعيدة تقدّر بمئات وآلاف السّنين" (أ. كندراتوف، 1972، صفحة 105). وأسفر مصطلح (السّاعة اللّغويّة) في منهج النّقد الحيويّ عن مصطلحات وتطبيقات حيويّة أخرى، لها أهمّيّتها الإجرائيّة والتّطبيقيّة في مجال دراسة النّصوص الفنّيّة: لنلامس الجوانب الحيويّة فيها، ولعلّه من أهمّ هذه المصطلحات: (قلب اللّغة) و(التّحوّل الرّمزيّ) و(عقارب السّاعات والدّقائقي والثّواني)، التي تمكّنا مقياسيّة النصّ (الفنّي، اللّغويّ، الأدبيّ...) الجديد بسابقاته من النّصوص؛ لنقف على جوانب الأصالة والجدة والابتكار في النصّ الجديد، من حيث التّجديد والتّقليد والتأثّر والتأثير في مستويات النصّ الفنّي المتعدّدة: كالمستوى الشكليّ (الصّوتيّ

مصورًا هذا المشهد، وروى القصّة على لسانه تارة وعلى لسان الزّرقاء تارة أخرى (الذّبياني، 1996، الصفحات 14-15):

أَحْكُمُ حَكْمَ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتُ إِلَى حَمَامٍ شَرَعَ وَارِدِ الثَّمَدِ
يَحْفُهُ جَانِبًا نَيِّقٌ وَتَتَبِعُهُ مِثْلُ الزُّجَاجَةِ لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ
قَالَتْ: أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا إِلَى حَمَامَتِنَا أَوْ نَصْفَهُ فَقَدْ
فَحَسَّبُوهُ فَأَلْفُوهُ كَمَا ذَكَرْتُ تَسْعًا وَتَسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدْ
فَكَمَلْتُ مِثْلَهُ فِيهَا حَمَامَتَهَا وَأَسْرَعْتُ حَسْبَهُ فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ
وَكَذَلِكَ تَرَوِي الْأَخْبَارَ عَنْ زُرْقَاءَ الْيَمَامَةِ أَنَّهَا نَظَرَتْ إِلَى سَرَبٍ
مِنَ الْقَطَا؛ فَقَالَتْ (الغراشي، 2007، صفحة 31):

يَا لَيْتَ ذَا الْقَطَا لَنَا وَمِثْلُ نِصْفِهِ مَعَهُ
إِلَى قِطَاةِ أَهْلِنَا إِذَا لَنَا قِطَاةٌ مِثْلَهُ

وقد جاء هذان البيتان في رواية أخرى، تقول فيهما الزّرقاء (الكرمي، 1987، صفحة 171/5):

لَيْتَ الْحَمَامُ لِيهِ إِلَى حَمَامَتِيهِ
وَنِصْفُهُ قَدِّيهِ تَمَّ الْحَمَامُ مِثْلَهُ

وتطالعنا كتب الإعراب والشواهد النحويّة بغير قليل من الأخبار حول بيت النّابغة:

قالت: أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا إِلَى حَمَامَتِنَا أَوْ نِصْفَهُ فَقَدْ
وذلك لأنّ هذا البيت من أشهر الشواهد النحويّة فيما يتعلّق
بجواز رفع لفظيّة (الحمام) أو نصبها أو جرّها، على أنّ الذي
يعنيها في دراستنا الحيويّة هو لفظيّة (قَدْ) في آخر البيت؛
لإشارتها إلى التّمام أو الكمال أو العدد مئة (100) الذي يعبر
عن التّمام والكمال في كثير من الأحيان.

من النّاحيّة الحيويّة يمكننا التّمييز بين نوعين من الجمال؛
جمال طبيعيّ وآخر صناعيّ، ومن أمثلة الجمال الطّبيعيّ
مناظر فصل الربيع بسهوله الخضراء وأشجاره المزهرة ولوحاته
البديعة، التي لا يتدخّل الإنسان في تشكيلها أو تكوينها إطلاقاً،
ولعل هذا النموّ المتّسق واحد من أبرز صفات الجمال الطّبيعيّ
وخصائصه الحيويّة.

على أنّنا لا نعدم جمالاً صناعيّاً، لا يخلو من الرّوعة والانسياب
والرّونق، وإن اختلف بعض المتلقّين في تفضيل هذا الجمال
على ذاك، فإننا نجد في هذين النوعين من الجمال: (الطّبيعيّ
والصّناعيّ) تلبية لحاجات الإنسان الجماليّة، وإن كانت
الغايّة الطّبيعيّة بأنهارها وأشجارها وظلالها نموذجاً حيّاً
آخر عن الجمال الطّبيعيّ، فإنّ حديقته منشأة بنظام هندسيّ
بديع، تتجاور فيها الأشجار والأزهار وينابيع الماء الصّناعيّة،
وفق خطة أعدّها مهندس مبدع فيها غير قليل من الدّهشة
والمتعة والجمال، الذي يرعاه هذا المهندس بالتّقليل والتّشذيب
والتّقويم على الدّوام؛ فشجيرة العنب جميلة حين تنمو على

من الدّلالات البسيطة إلى دلالات عميقة أوسع وأشمل في
مجموعة من الألفاظ نذكر نصّاً هنا بعنوان (شاخصيّة) من
النّصوص القصيرة لدى محمّد الماغوط في مجموعته (سيّاف
الزّهور) يقول فيه: (الالتزام بقواعد المرور ذوق وأمان وحضارة)،
أخي السّائق: لا تعبر على ممرّ المشاة/ اعبر على المشاة (الماغوط،
2009، صفحة 121). لعلّ التقاط جماليّات التّحوّل الرّمزيّ
في دلالات العلامات اللّسانيّة في هذا النّصّ زهّن تلك المرحلة
الرّمزيّة، التي ازداد فيها انتشار حوادث السيّارات في مدينة
حضاريّة هادئة مثل دمشق، وبعد أن عجزت إشارات المرور
وشاخصات السيّر عن الحدّ من ازدياد تلك الحوادث، فجاءت
ردّة فعل الماغوط أشبه بشاخصيّة مروريّة تخاطب السّائق
بنبرة ساخرة، فيها غير قليل من اللّوم والتّقريع؛ لتذكّره بأنّ
قيادة السيّارة فنّ وذوق وحفاظ على أمن البشر وسلامتهم قبل
كلّ شيء؛ وربّما لا يستطيع متلقّ من العصر الجاهليّ أو من
زمن ما قبل انتشار السيّارات فهم التّحوّل الرّمزيّ السّاخر في
نصّ الماغوط، كذلك قد لا يفهم دقائق الدّلالة متلقّ معاصر
لم يألف هذا الأسلوب الأدبيّ السّاخر لدى شاعر سوريّ مثل
الماغوط، الذي يؤكّد الذّمّ بما يشبه المدح، ويؤكد المدح بما
يشبه الذّمّ في نزوع دراميّ واضح في كثير من نصوص تجربته
الشّعريّة.

4. 6. الجسد العضويّ

يقود الحديث عن مصطلحات (قلب اللّغة والسّاعة اللّغويّة
والسّاعة الكربونيّة، والسّاعة البيولوجيّة، والنّسج، والتّعاون)
إلى الحديث عن مصطلح الجسد العضويّ، الذي يشبه مصطلح
(الوحدة العضويّة) أو (الوحدة الفنيّة) في النّقد الحديث؛ حيث
ينظر هذا المصطلح إلى النّصّ بوصفه جسداً واحداً، تتناغم
أعضاؤه في تفاعل منسجم؛ ليؤدّي كلّ عضو من هذا الجسد
وظيفته الحيويّة المنوطّة به، وتأتي قيمة أيّ مستوى أو أيّ
جزء من أجزاء النّصّ من دوره الذي يؤدّيه، ومثلما ترتفع قيمة
الجزء الذي يؤدّي دوراً مهماً، أو المستوى الذي ينجح في تحقيق
التّفاعل مع المتلقّي، أو يؤثر فيه، كذلك تنخفض القيمة
الفنيّة في الجزء الذي يبدو زائداً أو مترهلاً يمكن الاستغناء عن
دوره في جسد النّصّ.

5. دراسة في حيويّة الجسد العضويّ (المئة/القُد) نموذجاً

يحظى العددان: تسع وتسعون (99) ومئة (100) بأهميّة
بارزة في التّراث العربيّ؛ فلا يخلو العدد تسع وتسعون (99) من
دلالات دينيّة تشير إلى أسماء الله الحسنى، ودلالات أسطوريّة
تشير إلى الاقتراب من الكمال أو التّمام أو بلوغ الغايّة، ولا نعدم
شعراً عربياً قديماً يحكي عن هذين العددين (99) و(100)،
ويوظفهما توظيفاً أسطورياً أو حيويّاً، ولعلّ قصّة زرقاء اليمامة،
التي قدّمها لنا النّابغة الذّبيانيّ في (داليّته) الشهيرة، حين وصف
مشاهدة زرقاء اليمامة سرباً من القطا أو الحمام، وهو يطير في
السّماء؛ فعُدّتته، فوجدته تسعاً وتسعين حمامة؛ فقال النّابغة

ضفاف النّهر في الغابة، والدّالية التي يُقلمها المهندس في حديقته؛ فتتدلّى منها عناقيد الكرمّة كثريات الذهب لا تقل عنها جمالاً وبهاء، وإن كان الجمال الصّناعي يقلد الجمال الطّبيعيّ أو يحاكيه، وإن كان الجمال الطّبيعيّ أصل الجمال الصّناعي ومنشؤه أيضاً فإنّ المحاكاة الفنّيّة النّاجحة ذاتها تحتوي على غير قليل من الجمال والدهشة والإبداع.

تقودنا الأمثلة السّابقة من شعر النّابغة وزرقاء اليمامة عن العدد مئة (100) وأمثلتنا عن الجمالين: الطّبيعيّ والصّناعيّ إلى مقارنة حيويّة بين شعر النّابغة وزرقاء اليمامة من جانب بمثابة من شعر سعيد عقل وتميم البرغوثي من جانب آخر؛ وذلك لأنّ شعر النّابغة وزرقاء اليمامة نموذجان أصيلين عن الحيويّة والحركة والجمال الأصليّ أو الطّبيعيّ، الذي يصوّر حركة سرب من الطّيور في الشعر العربيّ مع توظيف جميل (للقّد) أو العدد مئة، في حين وجدنا أنّ سعيد عقل وتميم البرغوثي قد نزعا إلى تقليد شعرهما العربيّ الحديث وتطعيمه بأغصان أو طعوم من شعرنا العربيّ القديم، حين تعمّد سعيد عقل بناء قصيدته (المجدليّة) من (99) تسعة وتسعين سطرًا شعريًا، وحين بنى تميم البرغوثي قصيدته (في القدس) من (99) تسعة وتسعين سطرًا شعريًا أيضًا.

مجدليّة سعيد عقل قصيدة تستغرق ثلاثة وثلاثين صفحة من المجلد الأوّل من الأعمال الكاملة للشاعر، والذي يضمّ معها مأساتين شعريّتين هما: (بنت يفتاح) و(قدموس).

وتتميّز المجدليّة حيويًا وجماليًا من غيرها من النّصوص الإبداعية، بشكلها ومضمونها؛ حيث يذكر لنا الشاعر سعيد عقل في مقدّمها أنّه نقل لنا تجربته الإبداعية نقلاً أمينًا، ولم ينظمها نظمًا، أو لم يتصنّعها تصنّعًا؛ لأنّ عمليّة إبداعها تمثّل حالة من اللاوعي، وهي أعلى مراحل الإبداع عند (عقل) حيث يقول: "قبل إبداعي الشعر، بل في ذروة إبداعي، لا أكون واعيًا في ذاتي، ولا واحدًا من الأشياء الواضحة، والثابت أن لا أثر فكريًا ذا قيمة، رياضيًا كان أم سياسيًا، موسيقيًا أم شعريًا، تحقّق في الضّوء" (عقل، 1991، الصفحات 1/82-81).

وهذا ما يقودنا للبحث في حيويّة الشّكل الفنّي وجدليّة البنية الهرميّة لقصيدة المجدليّة وتنازعها بين الجمال الطّبيعيّ اللاواعي والجمال الصّناعيّ الواعي أو المصمّم وفق خطّة معروفة وبنية حيويّة مدروسة؛ حيث تتوزّع سطور المجدليّة شكليًا على تسعة وتسعين مقطعًا، منظومًا على تفعيلتي البحر الخفيف (فاعلاتن / مستفعلن) مع جوازاتهما، موزّعة وفق طريقة جديدة، تشي بشيء من التّقليد والتّطعيم، وتختلف عن الطّريقة الكلاسيكيّة المعهودة، التي يُبنى فيها السّطر الشعريّ في نظام الشطرين؛ حيث يكون فيها البيت على ثلاث تفعيلات في كلّ شطر من شطريه. وها هو سعيد عقل يقول في مطلع مجدليّته (عقل، 1991، صفحة 1/97):

نغمّة أذنت وصحوّ أضاء

في محيا

هيهان من نعماء

والبنية الإيقاعية لهذا المقطع تبدو وفق الشّكل الآتي:

فاعلاتن / متفعلن / فاعلاتن

فاعلاتن

مستفعلن / فاعلاتن

إلى أي حدّ تأثر سعيد عقل (بالقّد) الذي نسج على منواله-دون أن يعي ذلك- من حيث التّصميم الشّكليّ أو من حيث توظيف العدد تسع وتسعين (99)؛ فسعيد عقل لا يقول بتطعيم شعره الحديث بشيء من شعرنا العربيّ القديم، ولا يدعي التّحوير والتّجديد والتّغيير في بنية العروض العربيّ (الخليليّ) من خلال تغيير الطّريقة المألوفة لبناء البحر الخفيف، وإنّما ينقل تجربته لنا نقلاً دون تفكير؛ فتخرج إلى النّور على شكل جديد، يتألّف السّطر الأوّل من المقطع السّابق من ثلاث تفعيلات، وهو ما يشكّل كلاسيكيًا مصرعًا من مصراعي البيت الواحد في البحر الخفيف؛ لتكون بنية السّطر الشعريّ الثّاني في القصيدة ذاتها تفعيلًا واحدة، ثمّ ينتقل الشاعر إلى السّطر الثّالث؛ لتكتمل من خلاله البنية الكلاسيكيّة لبيت واحد من أبيات البحر الخفيف؛ لكنّها تختلف توزيعًا وتنوعًا، كما يقول في المقطع الثّالث من المجدليّة:

تترأى فيه الأمانى

زرقاء

وتفنى عبر الرّوى

بيضاء

والبنية الإيقاعية لهذا المقطع هي:

فاعلاتن / متفعلن / فاع

لاتن / ف

علاتن مستفعلن

فاعلاتن

والاختلاف الجديد في هذا المقطع هو تقسيم التّفعيلة الواحدة بين السّطرين الشعريّين تبعًا للدّفقة الشعوريّة المنقولة أو اللّحظة الإبداعية المجسّدة؛ حيث انقسمت فاعلاتن في السّطر الأوّل؛ فجاء قسمٌ منها: (سبب وحركة من بنية التّفعيلة التي تليها في السّطر الأوّل)، وجاء باقي التّفعيلة (باقي الوند والسّبب المتّمين لبنية فاعلاتن) في السّطر الثّاني، وكذلك الأمر مع (فاعلاتن) التي توزّعت بين السّطرين الثّاني والثّالث؛ فجاءت الحركة الأولى منها في السّطر الثّاني، وباقي التّفعيلة في السّطر الثّالث، وتسير القصيدة في مقاطعها التسعة والتسعين وفق تنويعات متباينة البناء، تخرج على المعهود في البنية

أرى ابن سليم يعصمُ الله دينه به، وأثالي الحرب تغلي قدورها
ثمَّ نجد في الديوان ننتفة تتألف من ثلاثة أبيات بعنوان: (لنا
أسلابها وكبيرها)، يقول فيها (الفرزدق، 1987، صفحة 241):

بنو دارم يا بن المراغة أسرتي إذا عدَّ يوماً عزُّها ونفيرا
ونقف بعدها عند قصيدة تتألف من تسعة أبيات بعنوان (إليك
أبا الأشبال) يقول فيها (الفرزدق، 1987، الصفحات 244-245):

إليك أبا الأشبال سارت مطيَّتي تباري حراجيجاً تجول ضفورها
لتأتي بعدها قصيدة (خيل تنادى بالمانيا)، التي تتألف من ثلاثة
عشرة بيتاً، يقول فيها (الفرزدق، 1987، صفحة 273):

وجدنا خزاعيةً أسنَّ مازنٍ ومنها إذا هاب الكماة جُسورها
وفي الديوان ننتفة أخرى تتألف من خمسة أبيات بعنوان (في
غطفان مجد قيس وخيرها)، يقول فيها (الفرزدق، 1987، صفحة
289):

ومن يك من قيس بن عيلان سائلاً فضي غطفان مجد قيس
وخيرها

ثمَّ تأتي في الديوان قصيدة طويلة تتألف من اثنين وتسعين بيتاً
بعنوان (وَقَتَّ جَعْفَرًا حَدَّ السُّيُوفِ ظَهْرُهَا)، يقول فيها (الفرزدق،
1987، صفحة 319):

رمى النَّاسُ عن قوسٍ تميمًا فما أرى معاداةً من عادى تميمًا
تَضِيرُهَا

ولا نعدم هذا الإيقاع عينه في ديوان جرير؛ حيث يهجو الفرزدق
بقصائده هذه، وينقض أقواله على الإيقاع ذاته؛ فيقول في ننتفة
من بيتين بعنوان (ألا ليت شعري) (جرير، 1986، صفحة 180):

ألا ليت شعري ما البحيرةُ فاعلُ بها الدَّهْرُ أو ما يفعلُ أميرُها
ويهجو جريرُ الفرزدق في موضع آخر من ديوانه؛ فيقول في
ننتفة من خمسة أبيات بعنوان (قضاة ركن من معد) (جرير،
1986، صفحة 180):

أَتَنْفِي قروماً من معدٍّ لغيرهم؟ كذبت ولم تصدق معدُّ
مصيْرُها

ثمَّ تأتي في الديوان قصيدة من أربعة وستين بيتاً بعنوان:
(ملوك وأحوال الملوك)، يقول فيها (جرير، 1986، صفحة 204):

لئن زلَّ يوماً بالفرزدق حلُّهُ وكان لقيس حاسداً لا
يَضِيرُهَا

وكذلك نجد في الديوان قصيدة أخرى من ثلاثة وثلاثين بيتاً
بعنوان (عضاريط يشوون الضراسن)، يقول فيها (جرير، 1986،
صفحة 226):

إذا نحن لم نملك لسلامة زيارةً نَفْسُنَا جَدًا سلمى على
من يزورها

لا شك أننا نسيء إلى جماليَّة الشَّكل الإيقاعيَّ وحيويَّته في

الإيقاعيَّة المعهودة للبحر الخفيف، وتشى بأنَّ الشَّاعر يستلهم
الأشكال الإيقاعيَّة العربيَّة القديمة، ويحاول أن يمنحها-بوعي
أو بلا وعي-جمالاً حيويّاً من خلال تطعيمها بتنويعات إيقاعيَّة
جديدة.

وكذلك استطاع تميم البرغوثي قصيدته (في القدس) أن
يكشف لنا عن جانب مهمٍّ من حيويَّة الشَّكل الإيقاعيَّ الكلاسيكيَّ
للبحر الطويل، برغم مئات القصائد أو ألوفها المنظومة على
هذا الإيقاع، ولربَّما استثمر البرغوثي حيويّاً في إيقاعات يمكننا
أن نقول عنها: إنَّ البرغوثي قد انتهج فيها لزوم ما لا يلزم من
النسج على وزن خليلي بقافية ورويٍّ محددين ومكرورين فيما
لا يقل عن اثنتي عشرة قصيدة أو ننتفة وبما لا يقل عن مئتين
وستة وتسعين بيتاً شعريّاً نجدها في ديواني: جرير والفرزدق
فقط، دون سواهما من شعراء العرب الكثيرين، فهل شعرنا
ببلى الإيقاع في أبيات تميم البرغوثي؟ تلك الأبيات التي شكَّلت
مقدمة قصيدته (في القدس)، برغم أنَّه التزم في هذه الأبيات
لزوم ما لا يلزم في اعتماده كلٍّ من القافية والرويِّ والتأسيس
في قصائد جرير والفرزدق، وسأثبت في هذا المقام أشياء من
نصوص جرير والفرزدق على هذا الإيقاع عينه، قبل الانتقال
إلى مناقشة شغل البرغوثي الحيويَّ في هذا المجال. فقد جاء في
ديوان الفرزدق مجموعة كبيرة من القصائد والنُتف على هذا
الوزن والإيقاع والرويِّ والقافية، أولُّها: ننتفة من ثلاثة أبيات
بعنوان (عز السوء)، يقول فيها (الفرزدق، 1987، صفحة 178):

وكان يجير النَّاس من سيف مالك فأصبح يبغي نفسه من
يُجيرها

فكان كعز السوء قامت بظلفها إلى مديَّة وسط التراب
تُشيرها

وفي الديوان نصُّ آخر بعنوان (ورثنا كتاب الله)، يتألف من
ثلاثين بيتاً، يقول فيه (الفرزدق، 1987، الصفحات 197-198):

لنا عددٌ يُربي على عدد الحصى ويضعف أضعافاً كثيراً
عذيرها

وهناك ننتفة أخرى تتألف من ثلاثة أبيات بعنوان (ما أرادت
مجاشع)، يقول فيها (الفرزدق، 1987، الصفحات 208-209):

ألا ليت شعري ما أرادت مجاشع إلى الغيظ أم ماذا يقول
أميرُها

وكذلك نجد في الديوان قصيدة أخرى على الإيقاع ذاته بعنوان
(أحقُّ النَّاس بالعدل والتَّقَى)، تتألف من أربعين بيتاً، يقول فيها
(الفرزدق، 1987، الصفحات 216-217):

إذا هي حلت في خزاعة وانتوت بها نبت زوراء عمَّن يزورها
يردُّ على خيشومها من ضجاجها لها بعد جذب بالخشاش
جريرُها

ثمَّ تأتي قصيدة أخرى بعنوان (فتحت لهم بالسيف)، تتألف من
تسعة عشرة بيتاً (الفرزدق، 1987، الصفحات 228-229):

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي
وسورها

فقلت لنفسي ربما هي نعمت فماذا ترى في القدس حين
تزورها؟

ترى كل ما لا تستطيع احتماله إذا ما بدت من جانب
الدرب دورها

وما كل نفس حين تلقى حبيبها تُسرر ولا كل الغياب
يضيها

فإن سرها قبل الفراق لقاءه فليس بمأمون عليها سرورها
مضى تبصر القدس العتيقة مرة فسوف تراها العين حيث
تديرها

يبدو إيقاع البحر الطويل في الأبيات السابقة إيقاعاً كلاسيكياً
خالصاً؛ لكن التطعيم الإيقاعي يبدأ بعد هذا الاستهلال، وينتقل
فيه الشاعر بسلاسة إلى إيقاع البحر الكامل، ويُنوع في تفعيلات
الإيقاع الذي انتقل إليه تنوعاً حيويّاً بما يتناسب مع الدفقة
الشعورية في كل سطر؛ حيث يأتي سطر بتفعيلات مكتملة،
وآخر بتفعيلات غير مكتملة، وتارة ينهي السطر بجزء من
التفعيلة؛ ليكملها في السطر الذي بعدها، وتارة لا يكملها،
ويفتح سطره الجديد بإيقاع تفعيلة جديدة، وطوراً ينتهي
سطراً بنصف تفعيلة، وطوراً ينهيه بربعها أو ثلثها أو نصفها
أو ثلثين منها؛ ليغدو التجاوب الإيقاعي، والتنقل بين موجات
الإيقاع في البحر الكامل سمة تكشف عن حيوية التطعيم
الإيقاعي وصولاً إلى شكل حيوي جديد إيقاعاً ودلالة، على
نحو قول البرغوثي في المقطع الثاني من قصيدته:

في القدس، بانغ خضرة من جورجيا برم بزوجته

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفا

يفكر في قضاء إجازة أو في طلاء البيت

علن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفا

في القدس، تورا وكهل جاء من منهنات العليا

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفا

يفقه فتية البولون في أحكامها

علن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفا

في القدس شرطي من الأحباش يغلق شارعاً في السوق،

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين،

لن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

قُبعة تحيي حائط المبكى

لن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

قصيدة البرغوثي (في القدس) إن قلنا عن إيقاعها أو إيقاع
الاستهلال فيها؛ إنه إيقاع بال أو مكرور أو متحجر؛ لذلك
يمكننا أن نبذل هذا القول إلى تساؤل عما فعله البرغوثي
ليضفي إلى هذا الإيقاع حيوية جميلة برغم استهلاكه
وتكراره في نصوص كثيرة وبرغم لزوم ما لا يلزم فيه. ولا بد
للإجابة المنصفة عن هذا السؤال من أن نقر بنجاح البرغوثي في
مقدمة هذا النص أو استهلاله، ويعود هذا النجاح في اعتقادي
إلى مجموعة من الأسباب، التي دبت الحيوية في هذا الإيقاع
المكرور، ومن أهمها: أن البرغوثي استطاع أن ينتقل بسلاسة
إيقاعية من الشكل الإيقاعي الكلاسيكي للبحر الطويل إلى
حيوية الدفقة الإيقاعية في تفعيلة البحر الكامل، وحقق
بينهما تناغماً وانسجماً إيقاعيين ملحوظين.

وكذلك شكل استحضار التراث العربي في النص تطعيماً حيويّاً
خدم جمالية النص شكلاً ومضموناً (إيقاعاً ودلالة) من وجوه
عدة؛ أولها: استحضار المقدمة الطللية مع عدم الإسهاب فيها
أو الاستطراد في استعراضها بعد تطويرها وتحويلها من البكاء
على الأطلال إلى الوقوف على الديار برغم ما بينهما من تشابه
كبير؛ لتشكل الأبيات الشعرية الستة بأشطرها المتوازنة في
مقدمة النص، ما يشبه المدخل إلى حديقة أو بستان؛ وبهذا تبرز
حيوية الصنعة الفنية ودورها المتمم لدور الموهبة الشعرية؛
بما ينعكس على حيوية الشكل الإيقاعي في مجمله؛ فتغير
مكان هذا الإيقاع-إيقاع البحر الطويل الكلاسيكي- وزمانه من
ديواني جرير والفرزدق في العصر الأموي؛ أدى إلى تغير الشكل
الحيوي، فبدأ شكلاً جديداً في مجمله حين صار هذا الشكل في
مقدمة نص حديثي من نصوص التفعيلة، يتحدث فيه مبدعه
عن زيارة مكان عريق مثل القدس؛ فصار النص نصاً حديثاً في
كليته، برغم ما فيه من توظيف كبير للتراث العربي (إيقاعاً
ودلالة)، وذلك بالاستفادة من ثلاثية التفاعل الدلالي: (الزمان
والمكان والحدث) (الرَّشِيدُ، 2014)، ومن تأثير هذه الثلاثية
ودورها في صياغة الشكل الحيوي الجديد.

ولعل الوجه الثاني من وجوه استحضار التراث العربي وتوظيفه
يتمثل في بناء هذا النص من تسعة وتسعين سطراً شعرياً، ولا
يخفى على الباحث المدقق أهمية هذا الرقم أو العدد في التراث
العربي، وقد أشرنا إلى ذلك في الحديث عن أبيات النابغة
الذبياني وزرقاء اليمامة ومجدلية سعيد عقل؛ ولعل بناء نص
تميم البرغوثي (في القدس)، وامتداده ليغدو تسعة وتسعين
سطراً شعرياً كان امتداداً واعياً مقصوداً فيما يمكن أن نطلق
عليه التطعيم الحيوي أو الشكل الحيوي الجديد، الذي يكشف
أن البناء على هذا الشكل لم يكن بناء اعتباطياً على الإطلاق؛
والراجح أنه كان بناء مقصوداً، وإن بدا هذا البناء جديداً
في كليته أو في جزء منه؛ فمرد ذلك إلى اختلاف محدّدات
الشكل الحيوي وشروطه الزمكانية في أشعار كل من: النابغة
الذبياني وزرقاء اليمامة وجرير والفرزدق وسعيد عقل وتميم
البرغوثي، الذي قال: (البرغوثي، 2009، الصفحات 117):

تضارب المصالح

يعلن المؤلف أنه ليس لديهم تضارب في المصالح.

المصادر والمراجع

- أ. كندرا توف. (1972). الأصوات والإشارات. (شوقي جلال، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
- الفرزدق. (1987). ديوان الفرزدق. (علي فاعور، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.
- النَّابِغَةُ الذَّبْيَانِي. (1996). ديوان النَّابِغَةِ. (عبَّاس عبد السَّاتر، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.
- تميم البرغوثي. (2009). في القدس. القاهرة: دار الشروق.
- جرير. (1986). ديوان جرير. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.
- حسن سعيد الكرمي. (1987). قول على قول (المجلد 4). بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر.
- حمزة رستناوي. (2009). أضاحي منطق الجوهر. دمشق: دار الفرق.
- حمزة رستناوي. (2017). نظرية الغريب النجس في الخطاب السياسي السوري. باريس: دار كتابوك.
- حمزة رستناوي. (2018). في البحث عن منطق الحياة. عمان: دار فضاءات.
- رائف النُقري. (2000). أربع قيم منطقية لنمذجة التواصل البشري. مكتبة الكونغرس الأمريكي، صفحة 285.
- رائف النُقري. (1987). المنطق الحيوي (عقل العقل). باريس: إصدار خاص.
- ستيفن هوكينغ. (1998). الثقوب السوداء والأكوان الطفلة وموضع أخرى. (عبد الحليم منصور، المحرر، وحاتم النجدي، المترجمون) دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
- سعيد عقل. (1991). سعيد عقل شعره والنثر. بيروت: دار نوبليس للطباعة والنشر.
- سليمان بن صالح الخراشي. (2007). المنتقى من أمثال العرب وقصصهم. الرياض: دار القاسم.
- عبد الله عبد الحق. (2020). كتاب المعارج (أول نظرية كونية إسلامية). استانبول: دار شرفات للنشر والدراسات.
- فايز الداية ومهنا بلال الرشيد. (2014). التفاعل الدلالي والتحول الرمزي في تجربة تميم البرغوثي الشعرية. مجلة بحوث جامعة حلب، صفحة 179.
- محمد الماغوط. (2009). سياف الزهور. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
- مهنا بلال الرشيد. (28 آذار/مارس 2019). لعبة تميم البرغوثي اللغوية في أمير الشعراء. موقع جيون الإلكتروني: <https://www.geiroom.net/84%85-%D8%A7%D9%8A%D9%85%D9%ag/%D8%AA%D9%8A%88%D8%AB%D9%8A%D8%B1%D8%BA%D9>
- مهنا بلال الرشيد. (2021). الدلالة والتحول الرمزي في الشعر العربي المعاصر بين 1980-2010. القاهرة: دار شرفات للنشر والدراسات.
- وليام هاولز. (2011). ما وراء التاريخ. (أحمد أبو زيد، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

- كيفية الاستشهاد بهذا المقال حسب أسلوب APA

مهنا بلال الرشيد، (2024)، منهج النقد الحيوي من النشأة إلى حيوية التطبيق (دراسة في جمالية الشكل الحيوي)، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد 16، العدد 01، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، الجزائر، ص: 50-61

وَسِيَّاحٌ مِنَ الْإِفْرَنْجِ شَفَرٌ لَا يَرَوْنَ الْقُدْسَ إِطْلَاقًا

علن متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين

تَرَاهُمْ يَأْخُذُونَ لِبَعْضِهِمْ صُورًا

علن متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين

مَعَ امْرَأَةٍ تَبِيعَ الْفِجْلَ فِي السَّاحَاتِ طُولَ الْيَوْمِ

علن متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين

فِي الْقُدْسِ دَبَّ الْجَنْدُ مُنْتَعِلِينَ فَوْقَ الْغَيْمِ

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين

فِي الْقُدْسِ صَلَّيْنَا عَلَى الْأَسْفَلِ

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين

فِي الْقُدْسِ مَنْ فِي الْقُدْسِ إِلَّا أَنْتَ

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين

6. الخاتمة

لقد أثبتت تجربة تميم البرغوثي في بعض قصائده الكلاسيكية مرونة الشكل الإيقاعي القديم في الشعر العربي وانفتاحه على مجمل القضايا والموضوعات الفنية القديمة والحديثة من خلال معارضته الشعريتين لنقائض جرير والفرزدق في قصيدته (قضي ساعة) ونونية عمرو بن كلثوم في قصيدته (معين الدمع) (الرشيد م.). لعبة تميم البرغوثي اللغوية في أمير الشعراء، (2019)، مثلما أثبت التطعيم الإيقاعي في قصيدته (في القدس) حيوية الإيقاع في الشعر العربي عمومًا، وانفتاحه على أشكال التجديد والتطعيم؛ ليبدو النص المظم بتجديدات إيقاعية شكلًا حيويًا جديدًا في كليته من خلال سياقه الزمكاني الجديد وموضوعاته المعاصرة التي يعالجها، وفي المجمل كانت تجربة تميم البرغوثي في التجديد الحيوي ردًا إبداعيًا على كثير من الشعراء الذين يتحللون من ضوابط الشعر الإيقاعية بدعوى بلاها وعدم قدرتها على مواكبة تطورات العصر، التي لا بد لها من أن تنعكس في لغة الشعر وإيقاعه وحركة الحداثة الشعرية في مجملها؛ ويبدو لنا أن تميماً البرغوثي استطاع أن يبتش شكلاً جديداً من أشكال الحياة في إيقاعات الخليل بن أحمد الكلاسيكية القديمة، من خلال معالجة القضايا المعاصرة بقوالب الخليل القديمة، وإن بدت نصوصه معارضات كلاسيكية بعض الأحيان، وإن بدا تجديده الإيقاعي محدوداً أحياناً أخرى، ولعل نصه (في القدس) كشف عن غير قليل من حيوية الشكل الإيقاعي القديم إذا تولاه شاعر جديد بالتقليل والتطعيم والتنويع أثناء طرحه موضوعات فكرية جديدة ومضامين دلالية معاصرة.

إعلان عدم تضارب مصالح: أعلن أنا مهنا بلال الرشيد أنني كتبت البحث بمفردي وليس لدي تضارب في المصالح. مع أحد.