

ملخص كتاب: نظر في الشعر القديم.

للدكتور: حسين الواد

المقدمة

في هذه المقالات مجموعة آراء للمؤلف، تجتمع حول قطبين:

الأول: أن عيون الشعر العربي لم تلق إلا حظا ضئيلا من الدراسات الجادة رغم كثرة الكتابات حولها، وذلك بسبب استعمال الشعر القديم مقطعا في سياق التمثل والاستشهاد لموقف نقدي، أو في سياق انفعالي انطباعي، وهذا الاقتطاع محكوم بتصوير لمفهوم الأدب ووظيفته؛ ولذلك كانت الصورة التي انتشرت عن الشعر القديم رتيبة سطحية.

الثاني: أن النظرة التي ترى في الشعر صورة صادقة عن الشاعر والعصر هي التي تحكمت في هذه الصورة التي انتشرت لدينا.

ويرى المؤلف أن مقالاته تسعى إلى تجنب هذين الموقفين، وأنا نتفقد في تعاملنا مع الشعر القديم إلى ممارسة التحليل الذي يكشف موضوعيا عما في ابنيته وصيغته ودلالته من أسرار، وأن الإقلاع عن اعتبار النصوص وثائق يفضي إلى التعامل معها على أنها كائنات مجبولة من كلام لها وجود تدخل به الواقع فتتأثر به، وتؤثر فيه.

تقريظ القريظ

القريظ لفظة مشكلة على ثلاثة وجوه:

١- لأنها ترسم على صورتين بالضاد والظاء دون أن يتبع ذلك تنوع أو اختلاف في المسمى، ناقضة بذلك المبدأ الذي يقول إن اختلاف الرسم مبني على التمايز في الصفات، وفي ذلك تبذير مخالف لمبدأ الاقتصاد في اللغات على افتراض وجود الترادف التام.

٢- أنها تدل على معنيين ضدين هما المدح والذم، فإذا كان هذا التضاد مما يندرج في مبدأ اقتصاديات اللغات الناتج عن تناهي الألفاظ وعدم تناهي المعاني فإنه يتضارب من ناحية أخرى مع مبدأ الإسراف والتبذير الناتج عن وضع صورتين من اللفظ تدلان على مسمى واحد.

٣- تسوية المعاجم القديمة بين "القريظ والقريظ" والشعر، والشعر مصطلح مشكل، وتسوية القريظ بالشعر تزيد في تعقيد الإشكال.

٤- أن اللفظتين تقتزمان بمثل من الأمثال السائرة، هو "حال الجريظ دون القريظ"، وهو اقتران يدخل في ظاهرة منتشرة في المعاجم وكتب اللغة، هي تسوية التسميات بإظهار الواصل بين الواسم الصوتي والشيء الذي يسمه، وللاقتزان بالمثل وجه آخر، هو أن الانتقال بالحادثة من عالم الحصول في الفعل إلى عالم الحصول في القول مفارقة للطبيعة الوقائية، ودخول في الثقافة، وتحول من المنتهي والمنقضي إلى المستمر والدائم، ومن الخاص إلى المشترك، ومن المقيد إلى المطلق.

لهذا المثل صيغتان مختلفتان، وردت الأولى في العين وتاج العروس بين ابن وأبيه، والثانية في لسان العرب منسوبة إلى عبيد بن الأبرص.

وللصيغتين المؤسستين وقائعا وثقافيا للمثل الذي يرتبط به لفظ القريظ مواطن كثيرة للافتراق والالتقاء، فصيغة كتاب العين قريبة من صيغ نشأة الأمثال، فهي متعالية على الارتباط بالزمان والمكان، ومجهولة الأسماء، وتدخلت فيها رواية تاج العروس، فسمت الأشخاص، وذكرت الأسباب، أما صيغة اللسان ففيها

توسع وإفاضة، فهي أقرب إلى صيغ الأخبار، فما ورد في العين يجب عن السؤال: كيف نشأ المثل؟ وما ورد في اللسان يجب عن سؤال: متى يستعمل المثل، وبين النشأة والاستعمال تكامل.

وبين حديث المثل والخبر صلات بلفظ "القريض/القريظ" تلقي الضوء على غموضها:

١- أن الصيغتين تعقدان للفظ القريض صلة بالموت، لكن هذه الصلة في صيغة المثل تختلف عنها في صيغة الخبر، فإذا جاش الصدر بالقريض ومنع من الظهور قتل، فالموت نتيجة، وإذا ظهر الموت منع من إنشاد القريض، فالموت سبب، والسبب والنتيجة متلازمان منطقيًا.

٢- الصلة التي تعقدها الصيغتان بالسلطة، الأب بالنسبة للغلام، وهو سلطة تقتل عن جهل، والملك بالنسبة لعبيد بن الأبرص، وهو سلطة تقتل عن عمد، وفي كلا الحالتين القتل لا يؤتى عن رغبة، وكلا السلطتين تغتال القريض قبل ظهوره.

٣- أن الصيغتين تقيمان علاقة بالجن.

يسلم النظر في لفظي القريض والقريظ وما تتضمنانه من إشكالات وتثيرانه من قضايا في الرسم والدلالة وحديث المثل وخبره المتعلقين بهما إلى:

١- أن القريض مرتبط ارتباطًا وثيقًا بما يجيش في الصدر، ومتى كبر ما يجيش في الصدر ومنع من التصريف والتنفيس في وقته قتل، وتصريف القريض بالقريض أي بالنطق.

٢- لم يحدد ما يجيش في الصدر لا بنوعه ولا بالمجال الذي يقال فيه.

٣- سوي بين لفظ القريض ولفظ مصطلح آخر هو الشعر، وإذا كان الشعر يشمل القريض والنظم يصبح لتدخل العقل في المفهمة تدخلًا سلطويًا، ومثلما كان موقف السلطة مجسمة في الأب والملك مزدوجًا من القريض كان موقف العقل مزدوجًا، فالقريض منبوذ ومطلوب في آن واحد، وهو ما ذكرنا بالموقف المزدوج الذي اتخذته العقل من الشعر في جميع الثقافات.

يعني هذا جميعه أن القريض لغرابه معدنه وشدة أسره كان السبيل إلى تسويده مراوحة بين إحلاله في العقل والحس، وإدراجه في الوجود المعلوم والغيب المجهول، تساعد على إظهاره قوى من غير عالمنا؛ لذلك تعلق بحيز التقاطع بينهما أي الموت.

تحولات الخطاب الأدبي في ضوء علاقته بالخطاب الديني

يتلقى الخطاب الديني والخطاب الأدبي في عدة أمور منها

١- الاعتقاد في ورود كل منهما من الماوراء.

٢- كلاهما يستعملان اللغة للإبلاغ والبلاغة.

٣- كلاهما خطاب فني يعد في منتهى الجودة والإتقان، أو له حظ كبير منهما.

وقد رسمت وشائج القرى بين الخطابين علاقات التقاء وتنافس، ففي الثقافة العربية والإسلامية كان الشعر الجاهلي أقوى تأثيراً من الخطاب الديني، ثم جاء الإسلام فتدنت منزلة الشعر، وأصبح الخطاب الشعري خادماً للخطاب الديني، ولم تفلح المحاولات الفردية التي ركزت على فاعلية القيم في الحياة الاجتماعية في إعادة الخطاب الأدبي إلى منزلته السابقة.

ويرى المؤلف أن أكبر محاولة لرفع منزلة الخطاب الأدبي هي محاولة الحركة الرومنسية، أما النزعات الإبداعية بعد الرومنسية فآلت بالخطاب الأدبي إلى التماس الاستقلال بذاته، ولكنه تردى في الاستقالة التي ساعدت على ترسيخها اتجاهات نقدية حديثة بقوة التنظير من تجريد الخطاب الأدبي من المعنى ومن الفاعلية عدا المراوحة في الفن للفن، فهل أسلمت التحولات الأخيرة إلى موت الخطاب الأدبي، أو إلى موت المتواتر من صيغة المشهورة، أم أن الخطاب الأدبي كالتأثر الأسطوري منبعث لا محالة من جديد بقوة اللهب المجازي الذي صيره رماداً؟.

الانفراط والانتظام في القصيدة العربية

انطلق الجدل في بنية القصيدة العربية في الربع الأول من القرن العشرين في سياق مقارنة الآداب العربية بغيرها من الآداب الأجنبية، واستمر متأثراً بالنظريات والمدارس والاتجاهات والنزعات التقليدية الوافدة من الغرب.

وقد صاحب الاطلاع على الآداب الغربية انبهار بالحركة الرومنسية والحملة التي شنتها الرومنسية على الكلاسيكية، فرمى بعض المبدعين والنقاد المعاصرون الشعر العربي بالفقر في الخيال، واعتبروا القصيدة القديمة مفككة البناء.

من هؤلاء خليل مطران، وأصحاب مدرسة الديوان، وميخائيل نعيمة.

ومنهم محمد مصطفى بدوي الذي يرجع سبب عدم وحدة القصيدة القديمة إلى أن الشعر العربي القديم تقريرى.

ومنهم محمد غنيمي هلال، وقد استمر القول به لدى طائفة واسعة من النقاد المصطنعين لمنهج تاريخ الأدب، ولكن بعضهم حاول أن يتلمس وحدة من نوع ما، كما فعل طه حسين، ومحمد زكي العشماوي حين رأيا في معلقة لبيد وحدة معنوية.

ورأت طائفة أن للقدمى وعيا بوحدة البناء يختلف عن الوعي الحديث بها، فأخذ المتأثرون بالمنحى الأسطوري في تأويل الشعر القديم؛ لأن الخطاب الشعري عندهم يحمل الفحوى، ويوقع الدلالة بمعانيه، وبنياته الفنية، ومجازاته المحيلة على وقائع غابرة بقيت أصدائها تتجاوب في الضمير الجمع، وتشكل صورا استعارية كبرى، لا تبوح إلا بما يستخرجه منها عميق التأويل.

فاكتسبت مقاطع النسيب والمرأة والضعينة والثور الوحشي والبقرة المبسوعة وحمار الوحش دلالات ثرية في مقولات مثل ثنائيات الرحيل والاستقرار والخصب والجذب والموت والحياة.

غير أن هذه الأبحاث والدراسات تراوح في الاعتقاد أن الخطاب الشعري كالخطاب الفني يعبر عن حقيقة ما سابقة عليه، وكائنة خارجه، ويذهب المؤلف إلى أن الشعر القديم في حاجة متأكدة لأن يفهم في حد ذاته بالوقوف على المعايير الذاتية التي أسهمت في تكوينه والخصائص التي تميزه من حيث هو خطاب خاص تحوزه سمات لا تتوفر في سواه بعيدا عن مقارنته بالأشعار المتأخرة زمنيا عنه.

لا يختلف الدارسون في أن القصيدة كانت متعددة الأغراض والمواضيع حتى إنها تبدو مفككة:

- ١- لأنها تحول إيقاع الأحداث المتسلسلة المتنامية إلى إيقاع داخل فضاء القصيدة نفسها وهو فضاء يلزم الشاعر باتباع ترتيب يختاره لانتظام الإيقاعات.
- ٢- ولأنها مبنية على استقلال البيت وحدة وزنية وتركيبية ومعنوية.
- ٣- ولأنها تعبر فنيا عن علاقة غير منسجمة بين الذات الفردية والجماعية والبيئة والوسط.

ويطرح المؤلف سؤالاً فيقول: هل كان بناء القصيدة القديمة التعددي اختياراً فنياً أم عجزاً عن وحدة البناء؟

فيجيب بأن القول بالعجز هو ما جهدت بعض الدراسات في تعليقه وتفسيره، ولكن الاقتناع به عسير، والجواب عن هذا السؤال يُلمس في القصيدة القديمة نفسها، فتعدد المواضيع والأغراض فيها إنما كان إلى الاختيار الفني أقرب؛ لأنه يتيح للشاعر التصرف في الكلام في مقامات متعددة بأساليب متنوعة، تجنب السامع الملل والضجر والرتابة، وتسمح له بتنوع الأساليب، وطرائق التعبير.

ثم إن هذا الاختيار يتجسم فضلاً عن تعدد الموضوعات في الوصف، والوصف بنية منفردة، لا يحكمها منطق.

ويطرح المؤلف سؤالاً آخر هو: هل كانت القصيدة القديمة بحكم انبائها على تعدد المواضيع والأغراض خالية من الأبنية القائمة على الوحدة؟

ويجيب بأن المقاطع التي تتكون منها القصيدة القديمة ينهض كل مقطع منها على نوع من أنواع وحدة البناء، ولا يتمثل هذا فحسب في أن كثيراً من الأبيات جاءت في بعض المقاطع مترابطة ترابطاً يمنع من الاكتفاء

منها بالبيت الواحد، والاقتصار عليه، وكان هذا شديد الانتشار في الشعر القديم قبل أن تعده طائفة من البلاغيين والنقاد من عيوب الشعر، بل يتمثل في البنية المتماسكة التي تنهض عليها المقاطع مقطعا مقطعا.

مثل مقطع مصرع حمر الوحش في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي أسهمت حروف العطف في جعله بناء متماسكا ومقطع النسيب والغزل في قصيدة علقمة بن عبدة "ذهبت من الهجران في غير مذهب"، ومقطع الرحلة في قصيدة لبيد التي ذكر فيها البقرة الوحشية.

تتشرك هذه المقاطع في بنائها على أحداث ووقائع وأوصاف مترابطة متماسكة بين بداية ونهاية، ينتظمها مبدأ التعاقب متى كانت من جنس الحدث، ومنطق التداخي متى كانت من جنس الصفة، لا يستقل فيها البيت بذاته، لا من حيث التركيب، ولا من حيث المعنى، خلافا لبنية الانفراط التي لا تخضع للتعاقب الزمني، ولا التوالد السببي.

وتدل الظاهرتان أن القصيدة القديمة قامت في آن واحد على الانفراط قيامها على الانتظام.

ثم إن المقاطع لا تنتظم في القصيدة انتظام افتقار كل مقطع إلى الآخر، وإنما انتظام المزيد من الاكتمال، وهو اختيار فني ضارب في جميع مجالات الفن القديم.

ولهذا الاختيار مزية أخرى طبعت الشعر القديم بطابعها عندما جعلت منه شعر مواقف أكثر منه شعر تجربة وخبرة، والفرق بين التجربة والموقف أن التجربة من جنس الحدث، محكومة بالزمان والمكان، فلها بداية ونهاية، أما الموقف فهو غير مقيد بالزمان والمكان، فهو معنى التجربة وخلاصتها فهو ثابت دائم.

وفي الحديث عن المواقف يذكر الشاعر ما يفترض أنه جرى على النحو الذي تحب الجماعة أن يكون جرى عليه، ويتنافس الشعراء في أن يدرك القول أرقى المراتب، أو أن يتبين في معناه ما لم يتبينه السابقون.

هكذا نصل إلى أن الانفراط لا يمكن أن يعد قصورا عن إبداع البنية المنتظمة؛ لأنها موجودة في المقاطع المكونة للقصيدة، بل هي مسألة اختيار فني عده القدامى أنهض بوظيفته من سواه.

فللجمع بين البنيتين (الانتظام والانفراط) مقاصد فنية ودلالات ومواقف مختارة، ففيه الجمع بين الدائم والزائل، والثبات والتحول، ونعت الأشياء، والإخبار عنها، ومقارعة بين الزمن، والتسليم بالخضوع لأحكامه. وليس من شاعر قديم إلا وهو يجمع بين البنيتين، وفي التراث قصائد يكثر فيها النعت والمواقف، فهي موعلة في الانفراط، وفيه قصائد يكثر فيها السرد والحدث، فهي موعلة في الانتظام.

إبداع الاحتذاء والابتداع في شعر المتنبي

توسع المؤلف في كتابه "مدخل إلى شعر المتنبي" في ثلاثة مفاهيم هي:

١- مفهوم الموقف، فأكثر الشعر العربي القديم شعر مواقف نموذجية، حظها من الاختبار قليل، وعلى هذا المفهوم بنى مفهوم إبداع الاتباع، أو إبداع الاحتذاء، وكان لهما الفضل في الكف عند النظر إلى تاريخ الإبداع عن تصيد الجديد، فللتقليد حظ فاعل في الثقافات.

٢- مفهوم الابتداع، ويعني به ما تجود به مستجدات الأيام من معان تشتق من تجربة الوجود، وتتحول إلى معان شعرية.

٣- مفهوم الاستدراك، فالشاعر يستدرك على اللغة، وعلى الأداء باللغة، وعلى الموجود بالمنشود.

لماذا اختار المؤلف أول قصيدة قالها المتنبي في سيف الدولة، مع أنها ليست أفضل قصائد الشاعر حسب رأيه؟

في هذه القصيدة اشترط الشاعر على الأمير شروطا قبلها منه، فعمل صاحبها على صياغتها صياغة فنية تجعلها مكافئة لشروطه، بدليل:

١- أن الشاعر جعلها على بحر (الطويل)، وقافية (المتدارك)، وروي (الميم)، وقد مثلت فيه القصائد المدحية مستوى من الجودة راق حتى أصبحت بمثابة المثال.

٢- أتمها جاءت ممثلة للنمط السائر في أبنية المدحيات، ففيها استهلال طللي ونسيب (١-١٧)، ومديح (١٩ إلى آخر القصيدة)، ومقطع رحيل (٣٢-٣٦) متأخر عن موضعه.

بالإضافة إلى الطرائق التي اعتمدها الشاعر في تناول المعاني الشعرية التي طرفها، وهذه المعاني من نوعين:

النوع الأول: وهو الغالب (١-١٧) متداول في الموروث الشعري، فقد استلمه الشاعر من الشعراء السابقين، فهو شديد التواتر في قصائد المديح.

غير أننا نعلم الشاعر والشعراء كلهم إذا اكتفينا بهذا القول؛ لأن المعاني الشعرية التي يتكون منها شعر المواقف تتطلب إبداعا عسير الإنجاز؛ لكثرة الأسوار التي تسيجه، فالشاعر يطالب منه أن يطرق المعاني الشعرية لا كما يطرقها غيره، وإنما على نحو يضارع به كلامهم أو يتميز عليه، فيكون الشاعر المتأخر في منافسة مع الشعراء السابقين في طرق التعبير (ابتكار الصيغ الأجود، وتجويد الصيغ) عن المعاني الشعرية التي تزداد بها رقيا في معارج البيان وتألقا.

وفي هذه القصيدة اقتحم المتنبي صوغ المعاني الشعرية التي تتكون منها المواقف من أبواب التعجيب والإغراب بواسطة تدقيق المعاني والتناهي بها.

فقد أربك السامعين والشرح في الأبيات ١، ٢، ٤، ٦، ٧-٩، ويمكن أن نستعرض أبيات هذا المقطع بيتا بيتا؛ لتبين أن الأسلاف كانوا يدركون أن الشاعر كان ينحو فيها منحى السابقين مع شيء من الجروح يقل ويعظم إلى التعمق والمبالغة، يدل على ذلك إكثارهم من الشواهد متهمين المتنبي بالنظر إليها أو السطو عليها.

والذي نخرج به من هذا المقطع أن مراجع القول فيه الأقوال الشعرية نفسها يمتحن عليها كل شاعر ماله من قدرات ومهارات، وكان المتنبي قد سار في طرفها في هذه القصيدة ومعظم شعره في اتجاهين هما: الإغراب والتعمق، فقد أعطى أبياته الغوامض، أو الأبيات المشككة، وأبيات الحكم، والأبيات المتعددة المعاني، وهي

معروفة في ديوانه، استخرجها الشارحون، وخصوصها بكثير من التصانيف اللطيفة، وهذا كله يسهم في ترسيخ الإبداع، فالشعر يتولد عن الشعر.

والنوع الثاني: وهو محصور في أبيات (١٨-٢٣)، لم يرد له مثل في التراث، ولم يسر فيه الشاعر على نموذج ومنوال، وهي الأبيات التي نعت فيها الشاعر خيمة الديباج التي كان يجلس فيها سيف الدولة.

مراجع الشاعر في هذه الأبيات صنع بشري حاكته ونسجته موهبة فنية ومهارات مكتسبة استلهمت الطبيعة، نظر الشاعر في صلتها بما تحاكيه فألفاها مشاكله للموجود، واقعا غير الواقع الحقيقي فألح على هذا الوجه المخالف للحقيقة بعدة عبارات "لم تغن حمائم"، "لم يثقبه ناظمه"، فكان الشاعر في تناول معاني الموقف يقرأ التمثل الفني للواقع والوجود بما يحمله من دلالات في ذاته، وفيما يمكن أن يتولد عنه؛ لذلك جاءت قراءته لهذا التمثل على غير منوال.

بدليل أنه لم يتوخ التعجيب في هذا المقطع، ولم ينجح إلى التعمق والمبالغة والتعقيد، ولم يورد الشارحون شواهد في شرح هذه الأبيات، وأكثرها من التعبير عن إعجابهم بها.

هذا المشهد الذي نعته الشاعر هو واقع غير حقيقي مشاكل للواقع الحقيقي، نعته بطريقة تتسم بالإيهام بالتجرد والموضوعية.

والمشهد ونعته يطرحان مسألة: ماذا نرى / وفي / الشيء الذي نراه؟

لم يعد ثمة شك في أن الرؤية الموضوعية المجردة غير موجودة، فما يرى يحجب ما لا يرى، وما نراه مكيف بكثير من العوامل، بناء على هذا نجد المعاني الحربية والعنيفة هي التي تحظى باهتمام المنتبي، بل إن للمعنى الحربي سيطرة مطلقة على معظم شعر المنتبي حتى كأن العنف لديه هو القطب الذي تدور عليه الحياة.

ويطرح المؤلف سؤالاً في نهاية المقال عن وظيفة الاحتذاء؟ ويجب:

١- أنه يُمكن من التسامي بالشعر عن الإخبار عن ذوات أصحابه في تقيدها بالتجارب المحدودة، وتعلقها بسطح الوقائع وظواهرها، نزوعاً إلى الدائم المطرد الذي يخترق العصور عند استقامته أمثلة قابلة للاحتذاء. ففي الموقف تندرج التجارب الفردية والمحدودة.

٢- يجعل من صناعة الشعر مشروعاً مفتوحاً على الجماعة ما دام الشاعر ينفذ ما تنتظره هي منه، فتطمئن إلى تفادي الهزات التي يفضي استمرارها إلى قطيعة بينها وبين تراثها المكون لذاتها والحافظ لتراثها.

٣- أن إبداع الاحتذاء في تعلقه بالمواقف يجعل الشعر القديم تغنياً بالقيم التي كانت تعتبر إيجابية وإشادة بها. ويختتم المؤلف بسؤال عن إمكانية انفصام الشعر العربي عن الوجود لتحركه في مجال صارم أحياناً من التقليد، ويجيب بأن الإبداعين يحولان دون ذلك، فإبداع الاحتذاء يجعل المعاني الشعرية دائمة الجدة والطرافة، أما إبداع الابتداء فيضيف للرصيد الموروث جديداً لا يتنافى معه أو يتنافر.

في علاقة الشعر بسياقه

تضوع مسكاً بطن نعمان إذ مشت - به زينب في نسوة عطرات

حلل المؤلف في هذه القصيدة: الأحداث التي أنشأت القصيدة، والأحداث التي أنشأتها القصيدة، واستخلص بعض النتائج المتعلقة بمسألة جوهرية من مسائل دراسة الشعر، هي مسألة صلوات الشعر بالسياق التاريخي الذي ينشأ ويتحرك فيه.

الباعث على نشأة هذه القصيدة حدث من واقع التاريخ، ذكره الأصفهاني في الأغاني، مختصره أن إبراهيم بن عبدالله النميري لقي هنداً أخت الحجاج، وهي خارجة من الطائف إلى مكة للعمرة، فأخبر أخاه الشاعر محمد بن عبدالله النميري، فقال هذه القصيدة، وقد استمد الخبر دلالات تاريخية من الأسماء الفاعلة في وقائعه أو الحافة بها، فالحادثة يسهم في إنشائها فواعل تاريخيون، يلقون من ذواتهم عليها أضواء.

وما إن أصبحت القصيدة كائناً من اللفظ موجوداً في الواقع، واكتسبت كيانها الخاص حتى بدأت تنسج خيوط قصتها فيه وقائع وأحداثاً، فقد كانت القصيدة نتيجة للأحداث، فأصبحت مولدة لها، وقد تسببت في إنشاء أحداث سبقت وجودها نفسه، فالماضي ليس ما حصل وانقضى، وإنما هو ما نعتقد أنه قد حصل بالنظر إلى الأحداث التي أعقبته وترتبت عليه، وإلى الموقع الذي نحن فيه، ونظرنا إلى أنفسنا، وإلى الآخر.

وظلت القصيدة عدة عقود بعد إنشائها تتولد عنها الوقائع التي تتحول أخباراً خارج النطاق الضيق الذي يترك فيه فواعلها، ويسلم النظر في هذه الأخبار التي لعلها نسجت بوحى من هذه القصيدة إلى التساؤل عما جعلها تحدث في الواقع مثل هذه الوقائع المتنوعة؟ وهذا يوصلنا إلى التعرف إليها.

تتراوح الرواية الواردة في كتاب الأغاني (١٤ بيتاً) بين معنيين شعريين هما: (الصلاح والورع والتقوى) من البيت الثاني حتى الشطر الأول من البيت السابع، و(الغزل والشجى) من الشطر الثاني للبيت السابع حتى البيت الأخير، وللإلحاح على الزمن أثر حاسم في بينية القصيدة، فقد أكسبها سردية واضحة، ولكن السيطرة في المقطع الأول للمكان من حيث هو فضاء للأفعال للدلالة على قوة العطرة، وسعة انتشاره، أما المقطع الثاني فقد كانت السيطرة فيه للأفعال، سواء كانت حركية أم شعورية، ظاهرة أم باطنة.

ومما يدل على فرط التدبر لبنية القصيدة وعلى قوتها في إيقاع التصديق بها كثرة القصص التي تولدت عنها بعد استوائها كائناً من كلام، ففي أخبارها أن أي تحوير يدخل على مكوناتها الأساسية يلحق بها تحويراً عميقاً في ذاتها، فقد حذف الشاعر لما أنشد الحجاج القصيدة لفظة "عطرات"، وعوضها بلفظة "خفرات"، وحذف "يقتلن بالأحاط مقتدرات"، وأحل مكانها "يخرجن جنح الليل معتمرات"، وكنا رأينا أن التحوير الثاني يأتي في مفتتح الانتقال من (الورع والتقوى) إلى (الغزل والشجى)، ومعنى ذلك أنه جردها من معنى (الغزل والشجى) ومحضها للمعنى المناقض، وهو (الورع والتقوى).

يوصلنا طرح مسألة علاقة الشعر بالسياق الباعث على إنشائه إلى صميم المبحث الذي نعنى به استناداً إلى ما توفره قصيدة النميري في أخت الحجاج من إجابات، والنتيجة التي نحتفظ بها أن تغير الألفاظ لم يتسبب فيه أو يصحبه تغير في الحقيقة التي تشير إليها، وإنما تسبب فيه تغير الحقيقة التي يرمي إلى إيقاعها. لهذا

كانت الصيغة الأولى قد أثارت سخط الحجاج حتى أهدر دم الشاعر، وأذهبت الثانية ما كان بنفسه من شديد الوجد عليه.

معنى هذا أن الوقائع والمواقف لا تؤسم في الإنشاء الفني بما يشير إلى حقيقة ما كانت عليه في واقع الفعل والتاريخ، وإنما تؤسم من خلال الاختيارات الفنية التي تتحت كيانها، ومن خلال نظرة الشاعر إليها ورغبته في أن تكون قد حصلت على نحو من الأنحاء، ومن خلال مقاصده من ذلك كله؛ فمن خصائص الحادثة الواحدة أنها في الواقع شيء، وفي الفن شيء آخر.

وكانت الأذهان قد خلطت خلطاً طويلاً بين الكائنات الفنية والكائنات الواقعية حتى كان لعلاقة الشعر بسياقه تاريخ طويل من السعي إلى المطابقة بينهما، ومن أبرز ما في هذا التاريخ أن النظريات التي قامت على المحاكاة مفهوماً وصبت في تاريخ الأدب ممارسة ولقيت انتشاراً واسعاً في الدراسات والجامعات ومراكز البحث قد انتهت إلى إلحاق الأذى الكبير بالتعامل مع الشعر والفن عندما أسرفت في قياس ما فيهما على الموجود قياساً حرفياً مسطحاً في معظم الأحيان.

ولم يكن للمادية الجدلية التي ناهضت نظريات تفسير التاريخ أثر يذكر في بلورة نظرية أخرى لعلاقة الشعر بسياق نشأته. وظلت العلاقة بين القصائد وسياقات نشأتها على نمط واحد في جميع الممارسات النقدية التي استلهمت علوم اللسان والاجتماع والتحليل النفساني وعلوم الإناسة والخطاب.

يسلم التذكير بالتاريخ الذي مرت به علاقة الأدب بالسياق الذي تنشأ فيه نصوصه إلى أن الأبواب مشرعة للاجتهاد وإن كانت المكاسب في العناية بهذه المسألة محدودة فإن الأکید أن التقدم فيها لا يكون في النظر إلى الأعمال الأدبية عبر ثنائية الشكل والمحتوى حيث يصبح الإفلات من الشكل الذي يحيل على المحتوى عسيراً، كما يعسر الإفلات من المرجع.

انتحاء الحياة اليومية في شعر القرن الثاني

اهتمت الدراسات الأدبية من شعر أبي نواس وسائر شعراء التجديد في القرن الثاني الهجري بشخصية الشاعر أكثر من غيرها، واتخذتها أفقا أسمى، تسعى إلى إدراكه على اعتبار الأديب جسرا يمكن عبوره إلى الأعمال الأدبية والعصور التي نشأت فيها، وهو ما يفضي إلى إدراك الإنسان.

وقد أخذت هذه الدراسات في الانتشار في النقد العربي من بداية الربع الأول من القرن العشرين متأثرة بمنهجية تاريخ الأدب التي اتخذها النقاد الغربيون في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فهو اهتمام وفد من الغرب.

وكانت بعض الدراسات المهمة أخيرا بنقد النقد قد فطنت إلى ما في تلك الأعمال من إسراف في التعلق بشخصيات الشعراء.

خرج التفكير الحدائثي في النقد على هذا المفهوم داعيا إلى الاستغناء عن الأديب باعتباره جسرا بين الأدب من ناحية، والاجتماع والعصر الذي نشأ فيه من ناحية ثانية، فعندما ننظر إلى الأعمال الأدبية على أنها كائنات لازمة لا تتعدى إلى غير ذاتها لا تبقى حاجة للجسر الذي نعبره إلى خارج الأدب، فنصوص أدبية كثيرة لا نعرف عن منشأها شيئا لم يؤثر جهلنا ذلك بهم لا فيها ولا في الوظائف التي أدتها وما زالت تؤديها.

غير أن الإطاحة بمفهوم الأديب والعصر لم يحظ بقبول المبدعين ونقاد المحتوى لما يفتحه لهم من بوابات على الخطاب الإيديولوجي. وكان من المنتظر أن يفضي الجدل في هذه القضية إلى حلول توفيقية اصطنعت مفهوم الذات بدلا من الأديب، وهي ذات كائنة في النصوص تكتسب معالمها منها، ومن قيامها بفعل القول فيها.

إن الإطاحة بمفهوم الأديب والعصر قد فتحت على فهم للنصوص يعدها من قبيل اللعب المجاني للكلام. وإذا كانت هذه النصوص لا تعلم أو تتقف ولا تمتع فلأي شيء تصلح إذن؟

أدى اعتناق شيطان التنظير أو ملاكه من قمقم المسلمات مع اندفاع موجه الحدائث إلى مواجهة الأعمال الأدبية بكم هائل من الأسئلة، تستنطقها عن مصادرها، وعن ذاتها، وعن منزلتها في الثقافة، وعن وظائفها.

وإذا كان مرحلة الاضطراب والخلط هذه من مكاسب فإن مكاسب الحداثة الأبرز هو ما يتجسم في النزوع إلى غايتين:

الأولى: تنبع من الأعمال الأدبية بصفاتها كائنات تقدر من كلام على نحو بائن ومشاكل له في آن واحد.

والثانية: نابعة من أن لهذه الكائنات الأدبية وجودا قابلا لأن يحدث أثرا وفاعلية في التاريخ.

وعلى الغايتين رأينا أن نبي النظر في قصيدة أبي نواس منتحين الظاهرة المسيطرة على شعر التجديد في القرن الثاني وهي ظاهرة الاقتراب بالشعر من الحياة اليومية، وقد تواترت الإشارة إليها في أغلب الدراسات عن شعر القرن الثاني إلا أن المرور العابر عليها أفقدها قيمتها، ولم يُنتفع بها في مزيد من الفهم لذلك الشعر.

يا خاطب القهوة الصهباء يمهرها - بالرطل يأخذ منها ملاء ذهباً

تتكون القصيدة من ١٣ بيتاً على البسيط وقافيتها الباء، خالية من التصريح. وهي حسب مرجعية الأحداث الزمنية مقطعان غير متناسبين في الطول ونوع الكلام:

الأول: يستغرق البيت الأول والثاني، ففيهما يوجه المتكلم خطابه إلى مجهول، ويقوم الكلام فيه على ذكر الأفعال حيث يشاهد المتكلم أو يسمع عن تقصير، فيه غبن للخمرة عند المقايضة، فلا يملك النفس عن التدخل للتنبيه للخطأ، والتحذير مما قد يترتب عليه من نتائج.

والثاني: يستغرق ١١ بيتاً، يذكر فيه المتكلم قصة كانت له مع الخمرة في مناسبة مشابهة، ويقوم الكلام فيه على ذكر الأقوال حيث يستحضر المتكلم للتمثيل والاعتبار قصة كانت له مع القهوة.

ينتقل الشاعر بالخمرة من الشيئية إلى البشرية ثم إلى الإنسانية، ويقابل بين الشيئية في المقطع الأول والإنسانية في المقطع الثاني، وتتجلى الشيئية في سلوك خاطب القهوة، والإنسانية فيما صدر عن المتكلم والخمرة.

هذه القصيدة بينة الانتماء للسرد، ففيها ذكر للأفعال والأحوال، وترتيب يحدث تطوراً وشخصيات فواعل، وحوار، فهي بهذا تختلف عن شعر الموقف، ومما يختلف به شعر السرد عن شعر الموقف تعلقه بالجزئيات التي تتكون منها المواقف حتى يتيسر الاقتراب من الواقع.

والسؤال الذي يطرح نفسه يتعلق بالدواعي الفنية التي حملت طائفة واسعة من شعراء التجديد في القرن الثاني الهجري على الإكثار من الرجوع إلى الحياة اليومية.

أتمس الجواب فيما طرأ من تحول عميق، فحياة المسلمين انتقلت من القبيلة إلى الأمة ومن البادية إلى المدينة ومن الشفوية إلى الكتابة ومن الطبيعة إلى الثقافة.

لكن هذه الإجابة غير وافية، بدليل أن التاريخ شهد عهوداً ذات تحول ظاهر دون أن ينتج عنه تحول في ظاهر في الشعر، كما حدث العكس. فالإجابة تلتبس في غايات الإقبال على شعر الحياة اليومية.

لم يكن الشعر العربي القديم خالياً من شعر الحياة اليومية، ولم ينصرف الشعراء عن شعر المواقف في القرن الثاني، ومن خصائص شعر الحياة اليومية تطرقه لموضوعات عدها النقاد المعاصرون متهافتة بالشعر العربي من عليائه؛ لاقتراب لغته من لغة الناس، وذكره لساذج الأحداث، ورأوا فيه عدواناً على جلاله القديم، والفرق بين شعر الموقف وشعر الحياة اليومية أن الأول يتجه إلى الكل والمطلق والجوهر في حين يتجه الثاني إلى الجزئي والنسبي والعرض.

وفي الحقيقة فإن العناية بالحياة اليومية تستحق في دراسة شعر التجديد في القرن الثاني مزيداً من الاهتمام أو نظرة أخرى إليها. ذلك أنه ليس من المستبعد إطلاقاً أن تكون هذا الظاهرة هي السمة الأساسية التي يتميز بها ذلك الشعر. وهي سمة حفل بها القرن الثاني دون سواه من القرون، فسرعان ما انصرف عنها الشعراء اللاحقون.

فما الذي في الشعر المهتم بالحياة اليومية يميزه عن شعر الأغراض الراسخة في قول الشعر من مواضيع وطرائق في الأداء؟

قبل الإجابة على هذا السؤال يحسن أن نتبين المقصود بعبارة "الحياة اليومية" فهي من أكثر المفاهيم تضليلاً لما يكتنفها من غموض كثيف، وأغرب ما في هذا المفهوم أن الغموض فيه يشتد من كثرة ما فيه من ظهور وبيان ووضوح. فالحياة اليومية:

من ناحية أولى: شيء معروف ليس ثمة من يجمله، إذ هو يعني جميع ما يتعاود في حياة الناس ويأشرونه يومياً، ولكننا إذا تساءلنا عن مكونات الحياة اليومية لم نظفر بجواب واضح.

ومن ناحية أخرى: مفهوم خطير؛ إذ هو يتكون مما تسعى مختلف النظريات والآيديولوجيات والحركات السياسية إلى التأثير فيه وتغييره، فهو الأفق الذي ترنو إليه جميع القوى المتصارعة عليه.

ومن هنا كانت الحياة اليومية ذات طبيعتين:

إحدهما: تعاود وتكرر الأحداث البسيطة الساذجة التي لا تبحث عن تساؤل أو حيرة، ومن هنا اكتسبت الحياة اليومية قلة الاحتفاء بها، ولكنها اكتسبت قدرتها على المحافظة على وحدة الجماعة وتمتينها.

الثانية: تتأسس على تفتيق الجديد وانتظاره، وهي التي تجنب الحياة اليومية رتابتها القاتلة.

ولكن أعجب ما في الحياة اليومية أن التنافي بين طبيعتيها المحافظة والخلاقة المتجددة لا يتخذ شكل الصراع السافر بينهما.

إن المحادثة التي استمدت منها هذه القصيدة الموضوع والصيغة من أبرز ما تتكون منه الحياة اليومية من ظواهر؛ لوقوعها بين الجدل والحجاج والمناقشة والمحاورة الحرة أو العفوية، فالمحادثة تواصل دائم، ونبذ للمقاطعة بالصمت، وليس بين المتخاطبين في القصيدة سوى الكلام الذي يحقق الألفة ويحمل على الانخراط في الحياة اليومية، ولكن القصيدة وهي تتلطف في الارتقاء بالخمرة من الشيئية إلى الإنسانية تتخذ من مكونات الحياة اليومية موقفاً تفضل فيه بعضها على بعض.

أما القيمة الأخرى التي تنتصر لها القصيدة فتتمثل في الارتقاء بالسلوك في الحياة اليومية من توحش الطبيعة إلى رقة الحضارة. فالأنثى لدى الشعوب القديمة تنتزع وتغتصب وتسبى وتباع أو تقايس، ثم صارت تستشار

عند الزواج إن كانت حرة، ولكن عنف الحياة اليومية غير المحسوس - بسبب الاعتياد على قسوته - قد أبقى عليها سلعة مشيئة تنتزع بقوة المال.

لم تقابل القصيدة هذا العنف الذي تمارسه الحياة اليومية بالرفض الذي يبطله، وإنما اكتفت بالتهوين من شدته باستعمال لفظة البذل والإزاء بالتقصير في قيمة المهر ثم بالطمأننة والإغراء، وللمحادثة في ذلك أبلغ الآثار، فمن خلالها انتقلت الخمرة من الاستيحاش إلى الطرب.

الأدب والتنظير

اختياري لهذا الموضوع دعت إليه دواع:

١- ذاتية، تتمثل في أن الجيل الذي أنتمي إليه انبهر بنظريات الأدب في مطلع السبعينيات من القرن الماضي كما انبهرت الأجيال التي سبقتنا بمنهجية تاريخ الأدب، ولكن ما انبهرنا به لم يعمر طويلا، فما أسرع ما تحول مراس النصوص بعد الجهد المضني في إدخالها للجامعات إلى تمارين متخشبة ودراسات مكررة.

٢- موضوعية، تتمثل في أن المنظرين الكبار لم يخلفهم عالميا تلاميذ أو أتباع كبار، فقد هجر المنظرون الحقل الأدبي إلى حقول أخرى وأصبحت نظرية الأدب تدرس بعيدا عما كانت تبشر به.

العنوان أشير به إلى ظاهرة الإقبال على التنظير إقبالا لعله لم يسبق إليه في القرن العشرين، فما الحاجة إليه؟ أيسر الأجوبة وأقربها للأذهان أننا إذا لم نحدد طبيعة الموضوع الذي ندرسه، ولم ندرك خصائصه الجوهرية لم ندر كيف نتعامل معه، ولم نجد إلى تقييمه سبيلا.

لهذا لا نستغرب أن المهتمين بالأدب قد اعتنوا بوضع النظريات له منذ القدم، ولكن اشتغالهم كان يدور في حيز البحث في الأعمال الأدبية عن الكليات والثوابت والمعايير والقواعد، كتمييز أجناس الكلام بعضها عن بعض، ولم يهتموا بنظرية الأدب نفسها.

برزت ظاهرة التنظير المكثف للأدب من نهايات القرن التاسع عشر، وهي مرحلة شروع علوم الإنسان في التكون معارف علمية، وتفسر هذه الظاهرة ب:

١- أن بعض العلوم الإنسانية حديثة النشأة قالت أثناء ضبط حدودها في الأدب كلاما موسعة مجال نظرها، ومختبرة مكاسبها.

٢- أن التعامل مع الأدب شاهد مباحث تشبهه، أحرزت من التطور والتقدم المنهجي ما جعلها تتحول إلى نماذج للعلوم الإنسانية، فراود المشتغلين بالأدب حلم التحول إلى علم.

٣- نتيجة لإدراج الأدب مادة تدرس في التعليم النظامي، فقد دفع ذلك المدرسين إلى التساؤل عن ماهية ما يدرسونه، والغاية من تدريسه، وكيفيه تدريسه.

٤- لم يعد التنظير للأدب مقتصر على المشتغلين به، بل غدا مبحثا يستقطب معظم النشاطات العلمية والثقافية والإعلامية.

ومجال التنظير للأدب شاسع جدا لذلك رأيت أن أقتصر على مسألة جوهرية هي حد الأدب.

لم تغب مسألة الحد عن القدامى، ولن نستعرض المحاولات التعريفية المعروفة، وإنما يهمننا الإشارة إلى رأي أرسطو عندما قال إن الفن الذي يستعمل الكلام لم تعرف له تسمية، ورأي ابن خلدون عندما قال عن علم الأدب لا موضوع له، ورأي فتنقشايين عندما قال إن الفن يُعرّف ولا يُعرّف، ورأي بارت عندما قال الأدب ما يتم تدريسه.

فأمر التعريف أو الحد أعمق مما يتراءى في ظاهره، فهو يتمثل في تبين السمات الثابتة المطردة فيه وتحديد المقومات المميزة له عما يمكن أن يشته به، وقد اتفقت المدارس والاتجاهات على أن الأدب عصي على التعريف، واعتبرت الصعوبة في المرحلة الأولى راجعة إلى ما في طبيعة الأدب من تعقيد شديد.

دفع استمرار القصور في تعريف الأدب بعض المنظرين إلى الشك في وجود خصائص مميزة وسمات ثابتة وانتهوا إلى أن حد الأدب ليس صعبا فقط، بل مستحيل لأنه يروم الإحاطة بما لا يحاط به.

وأسلم تدبر مسألة تعدي الأدب ولزومه إلى القول بأنه ليس من صالح الأدب أن يوضع له تعريف أصلا؛ لأن التعريف ينهض على الحاصل بعد من نصوصه؛ ليحكم ذلك في الإبداع الجديد، وهذا موقف لا يتجانس مع طبيعة الإبداع عامة؛ إذ الإبداع حرية مندفعة نحو المستقبل.

واكب هذا الجهود التعريفية محالات أخرى لم تتجه إلى التعريف بالماهية، وإنما اتجهت إلى التعريف بالوظيفة، فاستبدل سؤال لماذا الأدب بسؤال ما الأدب؟ وتفرع هذا السؤال إلى أسئلة أخرى عديدة، فلا يعقل أن تختار الشعوب في مختلف الحضارات والعهود كلاما تحفظه دون أن تكون له وظيفة، فما وظيفة الأدب؟ وما الحاجات التي يشبعها في الإنسان؟ وهل هذه الحاجات من الترف أم من الضروريات؟

لا يعني العجز عن وضع حد للأدب الإقلاع عن المحاولة، ويحتج لهذا الموقف بوجود الأدب قبل الاصطلاح عليه والتنظير له، ويحتج عليه بأن الممارسة العملية مع الأدب لم تكن قبل فرط الانشغال بالتنظير له ممارسة نقدية منهجية.

ولا يستطيع التنظير للأدب تجنب مسألة القيمة؛ ذلك أن مجرد اعتبار عمل من الأعمال القولية من الأدب إننا ينهض على حكم قيمي، ولا مفر من التساؤل عن المعايير التي تقاس بها الخصائص التي تتوفر في النصوص الجيدة والأقل جودة والخالية من الجودة، وحتى لو سلمنا بضرورة الفصل بين الأدب والقيمة استنادا إلى أن مقاييس الجودة لا يمكن الاعتداد بها؛ لأنها متغيرة في الزمن والمكان، فإننا نصطدم بالتساؤل عما إذا كان لدينا مقياس آخر غير القيمة يمكن التعويل عليه في ضبط مقومات الكائنات الأدبية.

وأما الاضطراب الكبير الذي صاحب علاج مسألة القيمة فيتمثل في ذهاب بعض الاتجاهات إلى التمييز بين الشكل المضمون، فالشكل يساعد على تبين المقومات وضبطها، وفي هذا خلط بين مقومات التجنيس ومقومات القيمة، والمضمون يسمح بتبين الدلالة والمعنى، ولكن اللسانيين لا يرون إمكانية الفصل بين الشكل والمضمون، ويقابل هذه الاتجاهات اعتبار اتجاهات أخرى أن الأدب لا غاية له ولكن هذا الرأي يقصي أعمالا أدبية ذات غايات معلومة فهو رأي قاصر عن شمول مفهوم الأدب.

ينتج عن ذلك أن مفهوم القيمة يبدو ممتنعا عن التحديد، يدل على ذلك أن النقاد والدارسين في مختلف العصور لم يتوصلوا إلى العوامل التي تكون للعمل الأدبي قيمته، وذهبوا في الحديث عنها بألفاظ غامضة مثل السحر والعبقرية، إن تبني هذه اللطائف يفضي إلى أن ما يجعل العمل الأدبي أدبيا لا يحد بالمتعة ولا الإفادة لأنهما لا يختصان بالأدب.

إن المشكل يكمن أساسا في أن ما يمنح الأعمال الأدبية لا يثبت في وجه من وجهها، فهو في بعض الأعمال يتجسم في الإفادة، و في بعض آخر بالإمتاع، وفي بعض الأحيان تظل القيمة في طور الكمون في العمل الأدبي، وقد تفقد القيمة منزلتها وتسقط في النسيان، وقد تعود للظهور من جديد، فهي ليست كيانا معطى بصفة نهائية، وليست أيضا متحولة، فهل يعني هذا أن الأعمال الأدبية هي التي تتضمن قيما في طور الكمون؟.

كان للأجوبة عن سؤال الوظيفة وسؤال الماهية أثر كبير في رسم معالم التعامل مع الأدب، وتحديد منزلته في التاريخ، ومما يدل على ذلك أن في ثقافتنا العربية مرحلة كان للأدب فيها دور الريادة والتبجيل، ثم مرحلة ثانية انطبعت بطابع الإسراف في التنظير، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الاستقالة أو الإقالة، وهي مشاهدة على جميع المستويات، فالشعر لم تعد له فيها منزلة والرواية لا تستهوي، وانحسرت القراءة وقضت الصورة عليها، والمتعة والمعرفة التي كان الأدب يوفرها يمكن الوصول إليهما بوسائط وقنوات أخرى.

ظهرت كتب ومقالات عديدة آخر القرن الماضي فيها تجريم للتنظير وتفاؤل قليل بمكاسبه وفيها عناية العوامل الأخرى التي تضافرت على إقالة الأدب من الاجتماع.

قد يذهب في الظن أن الإغراق في الشكلنة هو الذي أضر بالتعامل مع الأدب، وهذا غير صحيح؛ لأن التمسك بسواها لم يمنع من حدوث ذلك الذي اعتقد بعض الباحثين أن الشكلنة قد تسببت فيه، فالفاعل أبعد مكانا وأقوى أثرا، إنه فاعل حضاري مكيف للاجتماعي وامتكيف به، فالإعلاء في عصورنا من شأن العلم قد نقل المعرفة من الفلاسفة والمفكرين إلى العلماء، وتطور العلوم الطبيعية والإنسانية قد جرد الأدب من منزلته المعرفية، وتطور التقنية قد جرده من منزلته الفنية، فخرس الأدب موقعه.

معنى ذلك أن خسارة الأدب لموقعه بدأت قبل الشككنة والاستقلال الذاتي بكثير، وكان الإغراق في التنظير حركة دفاعية عن منزلة الأدب في عالم تغيرت فيه الموازين.

إن الأدب لا يسور منه إلا المنجز والحاصل، أما ما سوى ذلك فانفتاح على المستقبل، فالأدب ممارسة للحرية باتجاه المستقبل؛ لذلك لا توجد له تسمية، ولا يحد بموضوع، أو بطريقة ما من طرق صياغته، لأنه لا يمكن معرفيا أن نعلم إلى ما حصل في الماضي وأيدته الوقائع واستقر ثابتا في الإدراك والعلم، فنسحبه على المستقبل.

لخصه: صالح الهزاع

الجمعة ٢٩ / ٨ / ١٤٣٥ هـ