وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

منهجية النقد عند إبراهيم عبد الرّحمن محمد
نقد الشّعر أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د
تخصص: أدب عربي ونقده

إعداد الطالب:
عمر بن صغير

إشراف الأستاذ:
أ.د حواس بري

الموسم الجامعي: 2020/2019

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

منهجية النقد عند إبراهيم عبد الرحمن محمد
نقد الشعر أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د
تخصص: أدب عربي ونقده

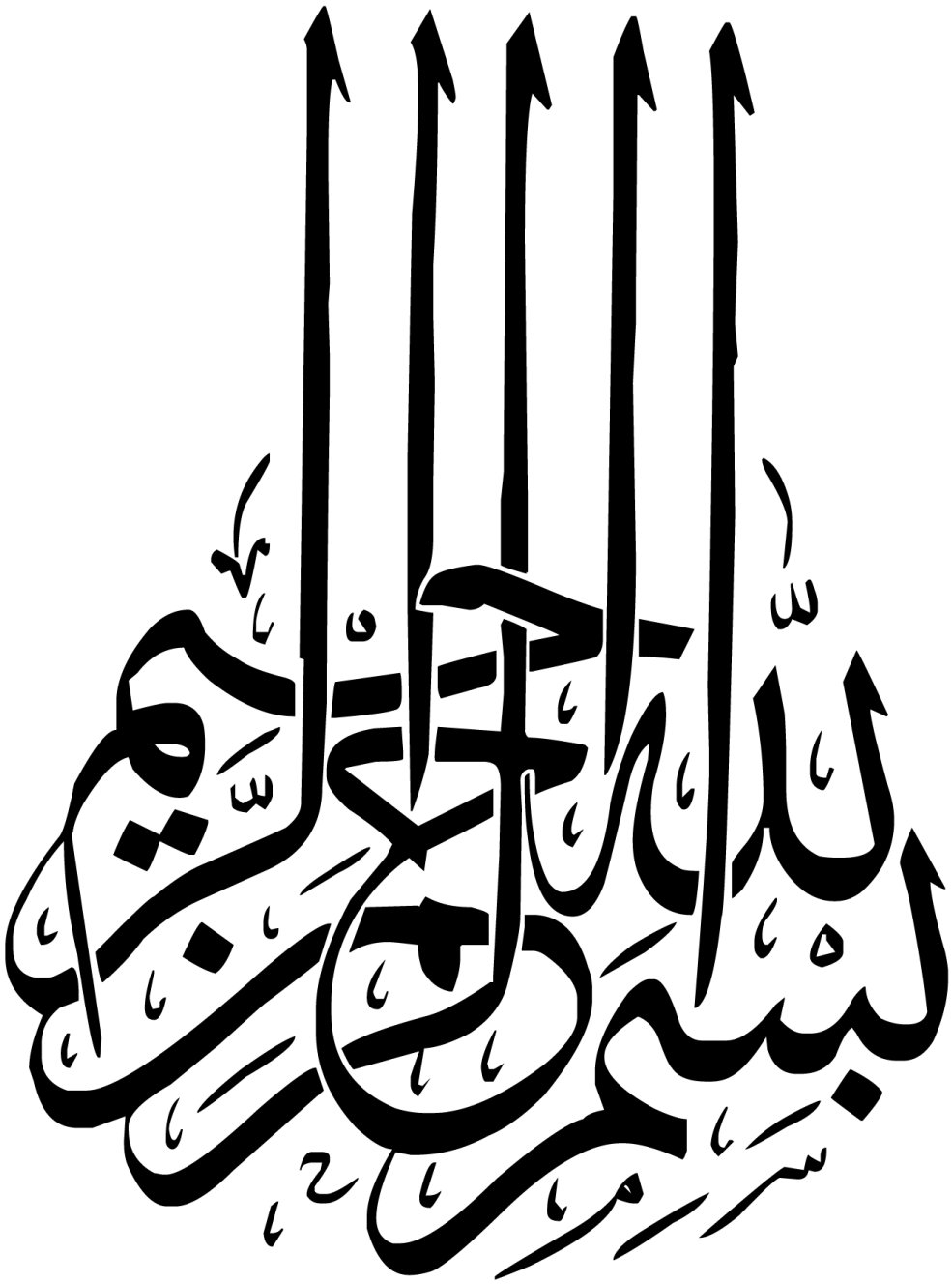
إعداد الطالب:
عمر بن صغير

إشراف الأستاذ:
أ.د حواس بري

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
علي ملاحي	أ.د	جامعة الجزائر2	رئيسا
حواس بري	أ.د	جامعة الجزائر2	مشرفا ومقررا
ليلى جودي	أ.د	جامعة الجزائر2	عضوا مناقشا
محمد بن منوفي	أ.د	جامعة الجزائر2	عضوا مناقشا
حفيظ ملواني	أ.د	جامعة البليدة2	عضوا مناقشا
شريف بوروبة	أ.د	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى ترياق الحياة وسر الخلاص أمي وأبي . . .

إلى جميع إخوتي وكافة أسرتي الغالية. . .

إلى جميع أصدقائي وكل من أعانني . . .

إلى كل طالب علم محترق . . . .

إلى مالك بن نبي ومحمود شاكر.

شكر وعرفان

الشكر لله أولا وآخرا على توفيقه . .

وخالص الشكر والتقدير لأستاذنا الدكتور حواس بري

الذي كان فتحا علينا وذخرا لهذا البحث، فقد فتح به عقولنا ونور به بصائرنا

نهديه بحثا طالما انتظره بعدما أهدانا وسام شرف ينبغي ألا نخلعه أبدا . .

مقدّمة

ساهمت موجةُ الحداثةِ في تعزيز الاهتمام بالإنسان عبرَ مُحاولةِ تفسيرِ كيانه وأبعادِهِ المختلفة، ولعلَّ ظهورَ هذا الاهتمام تجلَّى أكثرَ ما تجلَّى مع ظهور النّظرياتِ الجديدةِ التي صاحبت نهايةَ القرنِ التّاسِعِ عَشَر وبداية القرن العشرين، سواء في العلوم الطبيعية أو الإنسانية أو اللغوية، حيث طُرحت فلسفات جديدة بَاحَثت مَاهِيةَ الإنسانِ وعلاقاتِهِ، كان لها بعدَ ذلك أبلغ الأثرِ على المسار الفكري والمنهجي المعاصر، فَمِن ذلك مثلاً ماطرحَتهُ نظرية دارون وما جاءت به الفلسفة الماركسية ومدرسة التحليل النّفسي، وكذا النّظريات الأنثروبولوجية والتاريخية والدّرس اللساني، وعلى هذا الأساسِ من التّطور الفِكري تَبلورت صياغة المناهجِ النَّقديةِ باعتبارِها مَنَاهِجَ تَدرُسُ الإنسانَ في تجلياتهِ التاريخية والاجتماعية واللغوية.. وغيرها.

لاشك أنّ الإبداعات الأدبية مِن أظهرِ ما يتجَلَّى فيه الإنسان، ومن أخصِّ مميزاتِهِ التي تستَحِقُّ العناية، فما الإبداعُ إلاّ صورةٌ عن دَخيلَتِهِ، ورؤيةٌ في تفسيرِ وجودِهِ وواقِعِهِ، وإذا كانت **اللغةُ بيت الوجُودِ** كما يقال، فإنَّ **الإبداعَ سرٌّ من أسرَارِه**، لذا قامَ جِهازُ النَّقدِ المنهجِيِّ في العملِ على كشفِ حقَائِقِه وإدراكِ رُؤاه، عبرَ طرحِهِ لمنظوماتٍ معرفيةٍ مُعقَّدة ارتبطت فيها الأبعادُ النّظرية بِسُبُلِ الإجراء، هذه الأخيرة هي ما تُنعَتُ **بِمَنَاهِجِ النّقد الأدبي**، وفي خِضَمِّ جَدَليةِ **النَّصِ والمنهج**، تزاحمتِ المناهِجُ النّقدية على الإبداعاتِ الأدبيةِ في المقصِدِيةِ المذكورة، غيرَ أنّها سُرعانَ ما اكتَشَفَت مع أَفُولِ أوَّلِ مناهج السِّياق، أنّ للنَّصِ الإبداعيّ ميزة زِئبقية مُتفلتة، فَبِقَدْرِ ما يُنيرهُ منهجٌ بِقدرِ ما يكشفُ لمنهجٍ آخرَ زاويةً مُظلمةً منهُ، وهكذا تَنَاسَلَتِ المناهجُ وتَبَايَنَت بعدَ هذا التّعدُدِ المقارَباتي، والحوارات المفتوحة في الفهم والقراءة.

وأيًّا ماتعددت تصانيفُ المناهجِ النقدية، فلعلّ التعبير **بالسِّياق والنَّسق**، يُوافِقُ نقاطَ الاشتراكِ بين أغلبِ المناهج التي قد تُجمَع على اصطلاحاتٍ أخرى–ولامشاحة في ذلك–، فيما يُسمّى بالدّراسة الخارجية والدّاخلية للنّص، أو المناهج التقليديةِ والحداثيةِ ومابعد حَدَاثِية، أو النَّقد النّصيّ والنَّقد خارجَ النّص وغيرها.

إنَّ المُعوّلَ عليهِ في تحديدِ مقاصدِ النّص بالنسبة لمناهج السِّياق، على تلك العلاقاتِ الخارجةِ عنهُ والباعثةِ لإبداعِهِ وإنتاجِه، على أساس أنّ الإبداع لابُدَّ وأن يتلبَّسَ بِعِلَلِهِ الثقافيةِ والاجتماعية والنّفسية ونحو ذلك، وهنا تغدو القراءة السِّياقية للنص الأدبي وصفةً لواقِعِهِ وصورةً عن صاحبه، هذه المقاربات المنهجية في النّقد أدّت فيما بعدُ وبشكلٍ واضحٍ إلى غياب الاهتمامِ بالبُعد اللغوي في قراءاتها، فكان أن أدارت المناهجُ النّسقيةُ رحى النّقدِ صوبَ **النّص بِوَصفِهِ بِنيةً لُغويةً** مُكتفيةً بِذَاتِها، فهي تنطلِقُ من **النَّص** عبرَ تَحليلِ أَلفَاظِهِ

وتَراكيبِهِ مع إدراك العلاقات بين أبنيته وتشكيلاته اللغوية، لتعودَ إليهِ مُتلمِّسةً مَقَاصِدَهُ وأبعادَهُ الجمالية بعيدا عن جميعِ الصِّلاتِ والمعارف الخارجَةِ عنه، على اعتبار أنّها حقولٌ معرفية لاعلاقةَ لها بِنَقدِ الأدب.

من المنطقي أن تكون المنظومة المنهجية الثانية في مُجملها ثائرةً على المسارِ المنهجي الأوّل، مع أنّ داخلَ كلِّ مَسَارٍ انتماءاتٍ منهجيةٍ حاملةٍ لمُراجعاتٍ بين لاحِقِ المنهجِ وسَابِقِهِ، وفي كنف هذه الصَّيرُورة بدأت ملامحُ الأزمة المنهجية بالظهور في واقع النّقد الغربي، وبَلَغَت مَدَاهَا مع الرؤى المنهجية المابعد حداثية التي فتحت **النّقد الأدبي** على مايسمّى اليوم **"بالإبداع التّحليلي"** فأضحى مُوازيا للإبداع نفسِه، الأمر الذي سار به نحو الشَّطَطِ والانفلات بمقتضى ماحُمِّل من مُواصفاتِ الإبداع الذي أقلُّ ما يمكنُ أن يُنعتَ به، التَّعدُدُ واتِّساع الأفق، ولعلّ هذا مايفسّر إيمان التفكيكية مثلا بفكرة لانهائية المعنى، ولامحدودية التأويل.

وفي هذا الصَّدد يَنطرحُ سُؤال الواقع النّقدي العربي، خاصةً على مُستوى خِطاب المنهج الذي لاينفَكُّ يَزدادُ طرقًا ومُباحثةً بعدَ أن لم تصلْ مَشاريعُ النُّقادِ فيه إلى استقرار، ولامَندُوحَةَ من هذا؛ لأنَّ جُزءا كبيرا من الأزمَةِ المنهجيةِ تَعودُ إلى صَدمَةِ الحدَاثَةِ واختلافِ النّقادِ حولَ مُقرراتها، فبعد أن تَهيّأ للنّاقد العربي النّظرُ بافتتان إلى مستوى الخطاب النقدي الغربي ورصدِ تطوراته خاصة على صعيد المنهج، تحتم عليه أن يتحمَّل كثيرا من تَبِعاتِ هذا الانطراح الذي أسفر في مرحلة لاحقة على تفاقُمِ حِدّة الأزمة المنهجية وبالخصوص إذا آل الأمرُ نحو سُبُل التّطبيق؛ إذْ غالبا مايقع النّاقد العربي في حَرِيجَةِ القراءة بعد سَبرِ تلك الإجراءات المنهجية على نصوص الإبداع العربي، وفي ظل هذه المفارقة البينية ارتضى كثير من النّقاد البقاء في إطار التنظير بعيدا عن رهان التطبيق، في حين طُرح سؤال المنهج في مشاريع البعض الآخر، كمحاولةٍ منهم للتّصدِّي لهذه الأزمة وتقديمِ بدائلَ منهجية لقراءةِ الإبداعاتِ الأدبية **الشّعريةِ على وجه التّحديد**، كون الثقافة الأدبية العربية تصبُّ غالبا في **الشِّعر**، ومن المعلوم أنّ **النّص الشِّعري الجاهلي** بقي مثيلاً للتّجربة الإبداعية لذلك كانت القصيدة القديمة تَقرُبُ أن تكون من مُستلزمات العناية القرائية عند النّاقد العربي.

ويعدّ **إبراهيم عبد الرحمن** واحدا من أهم النّقاد الذين انبروا للإجابة عن سؤال المنهج في قراءة التراث الشِّعري، فبعدما أدركَ واقعَ الأزمة المنهجية في نقدنا المعاصر، بدأ بتأصيل **مواقفه من التراث الشِّعري والنّقدي**، وبإزاء ذلك **مواقفه من الحداثة المنهجية الطارئة**، وهذا بغرض بناء مُرتكزٍ معرفي يمكن من خلاله أن يؤسِّس لنظرية نقدية تخرج من رحم التراث، ومن واقع الحداثة.

إنّ الكلام عن مواقف إبراهيم عبد الرحمن وقراءاته التأصيلية، كلام عن **مرحلة ماقبل المنهج** في مشروعه النّقدي الذي تمخّض عن إشكالٍ منطقي مَعدُودٍ من أهمِّ العقبات قبل بناء منهجه، وهو معالجةُ السّؤالِ الجَدَلِي المطروح في المنهج النّقدي بين الأصالة وواقع الحداثة، كي يتمكّن بعدها من تجميع الأفكار والربط بين عناصرها المختلفة.

فبالنسبة **لموقفه من الحركة النّقدية الحاصلة في الثقافات الأجنبية**، يرى أنّها حقّقت تطورا يصعُبُ على النّاقد العربي تجاهُلَهُ بالانغلاق على ثقافته الموروثة، لأنّ في هذا السُّلوك العقلي قناعة ثقافية لاتتفق مع المسلك الحضاري، ولكن هذا لايعني الدّخولَ بالنّقد العربي في تبعيّةٍ مُطلقة، لأنّ هذا يحوِّلُ النّاقدَ العربي إلى مُتلقٍ سِلبي لمنجزات الآخر، وذلك بعد أن يُصبح قانعا بمنطق المركز والهامش، الأمر الذي قد يؤدي به إلى هُجنةٍ واغترابٍ معرفيّ جراء محو ذاكرته الثقافية والانمحاء في الواقع الحضاري الغربي بلا شَرطٍ ولاقيد، فهذا النَّوع من التّطلع المعرفي المستنسخ لايراه إبراهيم عبد الرحمن باسمِ حتمية الحداثة، لأنّه من المسالك التي أورثتنا ميلاد الأزمة النّقدية والمنهجية، وعلى هذا يرى أنّ التعرض للمنجز الغربي النّقدي والمنهجي، لابد وأن يكون وفق رؤية مُمنهجةٍ قائمة على الاستثمار بطريقة استنباتية، تقوم على الاستفادة من المفاهيم والأفكار وإخضاعها وفق حدود الإمكان إلى التكييف والتبيئة مع شرطية الحفاظ على الهوية واستقلال الذّات، وبهذا **لا يعلن إبراهيم عبد الرحمن عن القطيعة المعرفية مع الآخر، وإنما يعلن عن معارضة العقلية الاستهلاكية**، التي لم يُجن من ورائها سوى الشطط والتأزم.

ويأتي **موقف إبراهيم عبد الرحمن من التّراث** بنفسِ النّسق مع موقفه من الحداثة النّقدية، فبعدما أدرك طبيعةَ تَطوّرِ الواقع المعرفي الحديث خاصة في حقول العلوم الإنسانية واللغوية، تبيّن له أنّ **التراثَ رغمَ أنّهُ يعيشُ فينا إلا أنّنا لايُمكنُ أن نعيشَهُ بكلِّ جُزئياتِه**، ومن ثمّة فإنّ قِوامَ استراتيجيته المعرفية في النّظر إليه تبدأ من الوعي بِهِ بعد طرق مفاهيمه بِجَراءة علمية تُستقى من داخل نسقِهِ الثقافي، ومن المعارف المنهجية الحديثة–بعد الوعي بها أيضا– فهذه الاستراتيجية تسمح بعد ذلك أن نستلّ من التراث المعالم الثقافية والمفاهيم المعرفية التي تضمنُ بقاءه ككتلة هوياتية فينا، لأنّه الجانبُ الذي يجري عليه التّطوير والبناء بمعالجة مختلف قضاياه وإعادة قراءتها وتفسيرها، وهناك جانب آخر منه لا يمكن أن نمدّ إليه جسور التّواصل لأنّه وليد مرحلةٍ بدأ فيها وانتهى إليها، ولأنّ التراث في نظر إبراهيم عبد الرحمن ليس إرثا جامدا وإنّما هو حياة تتجدّد.

لقد وصل إبراهيم عبد الرحمن إلى قناعةِ أنَّ التراث حَلقٌ لا يمكن قطعُهُ ولا بَترُه، كما أنّ الحداثةَ خُطوة لا يمكن تجاهلها، لذلك دعا إلى نقدٍ مزدوجٍ لهما، حيث يرى أن لا غَنَاءَ عن التراثِ ولا عن نقدِهِ، كما أن لا غَنَاءَ عن الحداثةِ ولا عن نقدِهَا، ووفقَ هذا المنظور تأسَّسَ مشروعُه المنهجي وعليه قامت أنظاره النّقدية هذه النّظرة المتكاملة في النّقد، مكّنت إبراهيم عبد الرحمن من وَضعِ مُرتكزاتٍ إجرائية في منهجه النّقدي كما سمحت بضبطِ عناصره وأُسُسِه، فهي إيذان **بمرحلة ميلاد المنهج النّقدي** وتصوّر عن نموذجه المعرفي بعد الاستقراء والتركيب، لتأليف ما يصِحُّ أن يكون منهجا جديدا لدراسة القصيدة العربية عموما والجاهلية على وجه الخصوص.

وبعد أن ذهب إبراهيم عبد الرحمن إلى أنّ مُعظمَ الدّراسات القديمة والحديثة –على الرغم من اتساع مناهج هذه الأخيرة– لم تَستَنفِد مكاشفَ ومَغَالقَ القصيدة العربية القديمة، بل ظل جزء كبيرا خافيا عليها جرّاء ما اختطَّتهُ من آلياتٍ قرائية ظلت قاصرةً نسبيا عن إدراك كُنهها وتفسير تناقضاتها ومعرفة معانيها ودلالاتِ لغتها، لذلك سعى إلى تفادي الخَلَلِ الواقع في المنظومتين المنهجيتين السّياقية والنّسقية الذي يرى مَكمَنَهُ في غياب البعد الفني في دراسة القصيدة، فمع السّياق أضحى النّص الشّعري وثيقةً منقولة عن الواقع لايتعدى أن يكون مصدرا تاريخيا أو اجتماعيا أو نفسيا، وغدا مع القراءات النّسقية في احتكامٍ إلى مُحايثةٍ مغلقةٍ أَقرَبَ ما تكون إلى الرموز العلمية منها إلى الدّراسة الفنية للغة، وأمّا بالنّسبة لِدِراسات القدامى فإنّ أهمَّ نقطة يراها مسؤولةً عن حَجبِ بعض معاني القصيدة، ذاك **الفهم المعياريّ الصّارم** الذي بات يُمارس رقابةً تقنيةً على الإبداعات الشّعرية، كالذي نراه في الخطاب النّقدي البلاغي عند تتبعه لقواعد اللغة وأساليب الجمال، تلك الأحكام المعيارية التي انعكست على قضايا فنية شتى كاللفظ والمعنى والصّور الفنية والمجاز وغيرها، الأمر الذي جعلها تتأخر عن إدرك القصيدة بشكلٍ أكثرَ دِقّةً وغوصًا في المعاني والدّلالات، كما أدّت هذه النّظرة الأسلوبية إلى تغييب الأبعاد السّياقية التي قد تَكشف عن كثير من المعاني الثقافية المنطوية في لغة الشعر القديم.

إنّ هذه الحملة النّقدية المزدوجة لم تمنع إبراهيم عبد الرحمن من اتخاذ التراث مرجعيةً ونقطةَ انطلاقٍ لتلبيةِ إشكالاته وتساؤلاته المطروحة على القصيدة الجاهلية، فاستمدّ من البلاغة العربية أصول النّقد الفني

مستنيرا بالمعجم وبالكتب التاريخية التي نظّرت لثقافة العرب، كما استمدّ من مناهج النّقد الأدبي أصولها الكلية في التعامل مع النّصوص الإبداعية ضمن سلسلة علاقات الإبداع، مع الواقع ومع المبدع ومع الإبداع نفسه.

بناءً على ماسبق، يُعرب إبراهيم عبد الرحمن عن نَهجِهِ القرائي للقصيدة الجاهلية، وذلك بإبداء ثلاث ملاحظاتٍ تشخيصية عن مقوماتها الفنية، تختصُّ الأولى بالكشف عن طبيعة الوحدة الفنية والموضوعية للقصيدة، ثمّ محاولة حلِّ التناقض الظاهر من اجتماع الأغراض الشِّعرية في القصيدة الواحدة، وبعدها إدراك وظيفة هذه الأغراض المعبّرة عن قضايا الحياة والإنسان، في صورة معبّرة هي الأخرى عن المعنى داخل القصيدة وليس على سبيل استقلال كلِّ غرضٍ بمعناه، فهو منهج-كما يقول- يقوم على أساس التَّحليلِ الفني لِصُورِ الشِّعر وأساليبه، والإدراك الرمزي لأغراضه ومعانيه، وبهذا يمكن تصنيفه ضمن **الدّراسة الفنية للقصيدة العربية**، إلا أنّه أعاد تركيبه في مُقترحٍ منهجي جديد، تكاملت فيه الأصول التراثية مع الأثر الحداثي، فقد اشتمل على ثلاثة عناصر أساسية، يقوم **العنصر الأول** على فكرة أنّ العمل الشّعري ينبُعُ في الحقيقة من ذلك التآلف الذي يقيمه الشاعر بين حقيقتين متقابلتين، الأولى أنّ واقع الفن الشّعري مُتميّز عن واقع الحياة الحقيقي، والثانية أنّ الشِّعر تعبير فني عن هذا الواقع، أو هو رؤية له، إذِ المتأمل للنّص الشعري يلاحظ أنّه يستمد مادته من واقع الحياة حوله، ولكن هذا الواقع على الرغم من ذلك يستحيل في الشّعر إلى واقع آخر متميّز عن الواقع الحقيقي، فللتعبير الشعري مستويين، الأوّل عند إعادة تشكيل الواقع إلى خلق فني جديد يؤدَّى بلغة فنية تصويرية، والثاني هو رموز تلك الصّور الفنية والمواقف الخاصة بالشَّاعر، ووسط اجتماع هذين الأمرين المتناقضين من انفصال الفن الشّعري عن الواقع، واتصاله به في الوقت ذاته للتعبير عن قضاياه تعبيرا رمزيا، **يخرج البناء الفني للقصيدة الشعرية** التي استطاعت جمع هذا التناقض.

ومن خلال هذه النّظرة الفنية إلى بناء القصيدة، يدخل إبراهيم عبد الرحمن إلى **العنصر الثاني** من عناصر هذا المنهج الذي اصطلح عليه **بمصطلح الوِحدة**، فالقصيدة القديمة على الرغم من تعدد موضوعاتها وأغراضها، إلا أنّ تلك الأغراض تفقد في هذا البناء الفني معانيها وخصوصياتها الموضوعية لتصبح أجزاء متكاملة في بناء جديد هو القصيدة، فالأغراض تتضامن داخل القصيدة لإبراز رؤية بعينها لذلك كان مَقصودُ الوِحدة عنده لا يخصُّ الجانبَ الأسلوبي من بناء العبارات وانسجامها وانتظام نَسجِها وحُسنِ خُروجِ الشَّاعر من معنى إلى آخر إلى غير ذلك مما هو معروف في النّقد العربي القديم، وإنّما يقصدُ بالوحدةِ **وِحدةَ الموضوعِ**

و وِحدةَ المَشَاعرِ والمواقف، فهي التي تجعل من الأغراض والصّور المختلفة والمتباينة في القصيدة الواحدة غاية بعينها، هي هذا الموضوع أو ذاك الموقف، وقد اصطلح عليه بمصطلح "**المعنى الرمزي**" للقصيدة.

ومادام أنّ كلَّ غَرضٍ لايستقِلُّ بمعناه إذا كان داخل القصيدة، فإنّ **العنصر الثالثَ** والأخير من منهجه النّقدي يقوم على تحديد وظيفة هذه الأغراض الشِّعرية، لأنّ مفهوم الوِحدةَ يتطلب تقصي الدّلالة الرمزية لكلِّ غرض للوصول إلى خيطٍ جامع بينها هو ما أراده الشّاعر عند كتابة القصيدة، ذلك الذي اصطلح عليه إبراهيم عبد الرحمن بمصطلح "**المقوله**" حيث يرى أنّ لكلِّ قَصيدةٍ مقولةً ينبغي على النّاقد أن يصلَ إليها كي تُكشَفَ له عوالمها، على أنّ المقولة تنكَشِفُ بعد إدراك مباعثها أو ما يسمّيه إبراهيم عبد الرحمن **بـ"توترات القصيدة"** التي تعدّ جوانبَ سَبَبِية في إنتاجها، وهي ماكان يَعتَمِلُ في نُفوسِ الشّعراء من صراعات بين الحياة ومظاهرها المختلقة، وعلى هذا تكون القصيدة بأغراضها المتنوعة وبنائها الشَّكلي الثابت ومقوماتها الفنية، **بناء وجداني متكامل**، يؤدّي إلى موضوعٍ برأسه.

هذه النَّظرة الإجرائية الأخيرة دفعت إبراهيم عبد الرحمن إلى التّساؤل حول طبيعةِ الشكل النمطي في الكتابة عند الشّعراء، وتلك المحطات المتكررة من الأغراض للكشف عن تعابيرها الرمزية والوقوف عند دلالاتها الخادمة لما سمّاه بمقولاتها، لأنّ القصيدة قبل أن تكون بناء وجدانيا متكاملا هي **بناء رمزي متكامل**؛ إذِ الدّلالة الرمزية للأغراض تتوحَّد خادمةً بعضها لتشكيل المعنى الوجداني المتكامل في القصيدة، فبعد أن لاحظ إبراهيم عبد الرحمن تكرار الشُّعراء لنمطٍ واحدٍ في توظيفِ الأغراض ومع ذلك لم تستوي القصائد في الدّلالات بل كلّ قصيدة تستقلُّ بمعنى، كما لاحظ أنّ طبيعة تلك الأغراض تتَّصِفُ في أغلبها بالمبالغة في التَّعابير، ما يوحي بأنّ الشَّاعر بهذه النّماذج الشِّعرية قد قطع شوطا كبيرا بينه وبين واقعه الحقيقي، لهذا كانت التراكيب اللغوية داخل تلك النّماذج **رموزا فنية وموضوعية عن واقع الشَّاعر الحضاري والثقافي** وعن مواقفه وقضايا حياته، كما يُوحي بأنّها أنماطٌ موروثةٌ تُحيلُ على رمزيةِ بداياتِ الشِّعر، وعلاقةِ الإنسانِ القديم بالكلمة.

إنّ انشغال إبراهيم عبد الرحمن بمحاولة تفسيرِ الرُّموز اللغوية في الأساليب الفنية، قاده إلى مَلحَظٍ ثقافي مهم في تاريخ الثقافة العربية، وهو **البعد الأسطوري** المنطوي في تلك الأساليب، لذلك يرى أنّ فهم الشِّعر الجاهلي لايتأتى إلا بفهم طبيعةِ أسلوبه التَّصويري فهمًا لغويا صحيحا، وتحليلِ صُوره المركزة تحليلا يكشف عن أصولها الميثولوجية بعد إبراز مختلف العلاقات التي يقيمها الشَّاعر الجاهلي بين عناصر الصُّور

البيانية وبين مواقفه في الحياة، تلك العلاقات التي تُنبئ على قرائنَ تعودُ إلى طبيعة علاقة الإنسان العربي القديم بتفسير مظاهر الطبيعة والوجود، ونمطِ تفكيره الأوّلي فيها.

ولَمَّا لم يكن ارتباطُ الأسطورةِ بالجانب الطُّقُوسي فقط وإنّما ارتَبطَت أكثرَ **"بالكلمة"**، كانَ اهتمامُ إبراهيم عبد الرحمن ببناءِ لُغَةِ الشِّعر الجاهلي من أولى أوّلياتِهِ في القراءة، لأنّ الفنَّ الشِّعري في المقام الأول بناءٌ لُغويٌّ تُعادُ خلقُ اللغةِ فيه خَلقًا فنيًا جَدِيدا، لذلك كان تحديدُ مدلولاتِ اللغة تحديدا تاريخيا يضعها أمام مفاهيمها المرتبطةِ بواقعها الثقافي مِن أعوصِ تَحدِّياتِ النَّاقِد، ولهذا أعملَ إبراهيم عبد الرحمن المنهج اللغوي المقارن لمعرفة أُصولِ الألفاظِ بين مُختلفِ اللغاتِ المشتركة، كما لجأ للمنهج الأنثروبولوجي والأركيولوجي الذي يبحث في ثقافات الشُّعوب عن طريق النُّقوش والحفرياتِ لمعرفة واقع الثقافة الدّينة للعرب، مع رصدِ مُختلفِ روافدها، **وكل هذا بغرض إدراك المعاني الأسطورية التي نبعت مِن مِشكاةِ اللغة التَّصويرية الرامزة.**

يمكننا القولُ أنّ إبراهيم عبد الرحمن عَالج قضيتينِ كبيرتين أدّت الأولى إلى فتحِ بابِ الثانية، وهما: **القضية المنهجية** و**القضية الثقافية**، هذه الأخيرة التي اشتغل فيها على **موضوع الأسطورة**، والتي حَمَلَتهُ بعد ذلك على مُراجعة ومُساءلة عدّة مباحثَ نقديةٍ ومعرفية، كنِسبَةِ الأسطورةِ إلى ثقافِة العرب والتَّحقِيقِ في قضيةِ الرِّوايةِ والتَّدوين، وموضوع أمِّيَّةِ العرب، والتّأريخ الدّيني لهم، وقضية المعجم وغيرها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى عَمدَ إلى دراسة الكُتُبِ التُّراثية التي أصّلت وأرخت للفِكرِ الدّيني عند العرب للاستناد عليها في تبرير **تفسيره الأسطوري** للشِّعر الجاهلي، وبهذا يكون قد خَطَى في دَربِ التَّأثيل والتّنظير لرؤية جديدة لم تُسلف من قبل.

لاشك أنّ المتأمل للطَّرحِ المنهجي لإبراهيم عبد الرحمن يُدركُ وِجهَتَهُ المركبة والمتكاملة فيه، خاصة بعد أن انطلق من رؤيةٍ مُحددة لمفهوم النّص الشِّعري، حيث يَراه مُعادِلاً فَنِيًا للواقعِ وحاملاً رؤيةً للعالم، لا مُجَرَّدَ تَقريرٍ عن صاحبه أو وثيقةً عن واقعه، وتلك العوالم هي مَاثِلَةٌ في لغةِ النَّص، لذا كان الوصول إلى المعاني لا يكون إلاّ بقراءة لُغَةِ النَّصِ تحليلاً، والكشفِ عن رُمُوزهَا تَأوِيلاً.

وعلى إثر موضوع المنهج كان لإبراهيم عبد الرحمن أنظار نقدية وقراءات في إطار **نقد النّقد**، ذلك الذي نجده في نقدِهِ للعقاد ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور، وقد كانت له استراتيجيةٌ معرفية في نقدِ

النُّصوصِ النّقدية، تقوم على دراسةِ الخلفيات والمرجعيات النّقدية لآراء النُّقاد، ثم مُعاينةِ إضافاتهم فيها إن وجدت، وبعدها عَقدُ مُقارنة بين الجانبِ النّظري والتَّطبيقي في إطار التزاماتهم النّقدية.

بناء على ماسبق يمكننا القول، أنّ أهميةَ دراسةِ المنهجية النّقدية لإبراهيم عبد الرحمن، تنبعُ في الحقيقة مِن أهميةِ البحثِ في قضايا المنهج، لأنّ المنهجَ كان ولايزال مِن معالم قياس المدى الثَّقافي والنّقدي هذا من جهة، ومن جهة أخرى يُصنَّفُ إبراهيم عبد الرحمن في سلكِ النّقادِ التّأصيليين لا النّقادِ التَّطبيقيين –على ماهو معروف في تصنيف النّقاد– فإذا كان النّاقدُ التَّطبيقي يكتفي بدراسة الأعمال الأدبية مُفسِّرا إيّاها ومُناقشا لها وحَاكِما عليها، فإنّ النّاقدَ التَّأصِيليَّ يرتقي إلى أن يُصبحَ مشروعًا بعد أن يختار من الآثار الأدبية ما يمكن أن يرسم منهجا أو يثيرَ قضيةً أو يكشفَ عن فكرٍ نقدي متكامل، وأحسَبُ أنّ إبراهيم عبد الرحمن ممن مثّل الوِجهة التأصيلية بما طرحَهُ من آليةٍ وابتكرَ مِن تفسيراتٍ، فكان مَشروعُه بحقٍ مساهمة في إعادة قراءة التراث الشِّعري وإنارة إجرائية جمعت بين المختَلِفِ والمؤتَلِف، وخاصة إذا عرفنا بعد هذا أنّ كُتُبَهُ لم تُفرَد بدراسةٍ مُستقلةٍ إلا ماجاءَ من قبيلِ التَّصنيف المنهجي العام في دراسات النّقاد، كالذي نجده في دراسة شايف عكاشة "اتجاهات النّقد المعاصر في مصر"، وبعض الإشارات عليه من دراسات النّقاد المعاصرين.

شكلت هذه الأهمية مع عدم استوفاء الدّراسات النّقدية لهذه الشَّخصية، أهمَّ حافزٍ ودافع لاقتناء هذا الموضوع والتَّقرُّبِ منه أكثر، لإضاءته وبيانه والتعريف بمشروعه، خاصة وأنّه يُنير أحد أهمِّ مراتع الإبداع الأدبي في الثقافة العربية وهو النّص الشِّعري القديم بجِدّةٍ وجُرأة، فقد أثبتَ ارتباطَ الشِّعر الجاهلي بالفكر الدّيني القديم عند العرب، هذا الجانب الأسطوري الذي ظل مُبهما وغامضا طِيلةَ عُقودٍ عن الثقافة والنّقد العربي إلى غاية السَّبعينيات من القرن الماضي مع إبراهيم عبد الرحمن الذي يعدّ رائدا فيه، وبعده تزايدت الدّراسات التي أخذت تسير في هذا الاتجاه، هذه الأسباب وأخرى لم تنكشف لي إلا بعد توجيهٍ من أستاذنا الدكتور حواس بريّ الذي كان وراء إنارة هذا الموضوع، وفتحِهِ علينا.

ومن هنا سعينا وراء دراسةِ **منهجيةِ النّقد عند إبراهيم عبد الرحمن محمد**، هذا الموضوع الذي ولاشك قد حامَت حوله إشكالات مختلفة، معرفية ومنهجية ونقدية، يمكننا أن نضعها في محلِّ معرفة مشروع هذا النّاقد أمام أسئلة المناهج النّقدية، وأمام أسئلة التراث النّقدي والثقافي، وكذا مُحاولةِ سَبرِ مقترحاته المنهجية وتفسيراته القرائية، مع مدى استجابة النَّص الشِّعري القديم لها.

وعلى سبيل التفصيل يمكننا أن نطرح مجموعة مِن التَّساؤلات تضبطُ في مجملها إشكاليةَ الموضوع هي كالآتي: إلى أيِّ مدى استطاع إبراهيم عبد الرحمن أن يُزاوج بين الموروثِ والوافِدِ، على تشعب وكثرة اختلاف الآراء النّقدية والمنهجية فيهما؟ وهل كان فِعلاً المسوِّغُ الفنّي بالمعنى الذي طرحَهُ إبراهيم عبد الرحمن غَائبًا عن مناهج النِّقد الأدبي الحديث والمعاصر؟ ماهي المبادئ النّقدية التي استلهمها من التُّراث النّقدي ومن تلك المناهج، والتي سمَحت لمنهجه أن يغدوَ بعيدا عن التَّعَسُّفِ بعد أن سَمَحَ للنّص الشِّعري بالخروج من مَقَاسِ القِراءة الحدّية مع النَّظريات والمناهج، ولكن في إطار ترسيمته المنهجية؟ ما هو بديلُه المنهجي في قراءة القصيدة العربية القديمة؟ وإلى أيِّ مدى حقق التّكامُلَ فيه؟ وهل هو بمثلِ المنهج التَّكاملي المعروف في الوسط النّقدي العربي؟ هل تتمتَّعُ القصيدة العربية فعلا بوحدة دلالية كما قال إبراهيم عبد الرحمن؟ ماذا يقصد بتوتراتِ القصيدة؟ وما هو المدخل الذي يراهُ مُناسِبا لفهم القصيدة فَنِّيًا وموضوعيًا، وبتفكيكه يُتوصَّلُ إلى الدّلالة الميثولوجية التي دعا إليها؟ تُرى هل كان مُصيبا في القرائن التي استند إليها من القصيدة الجاهلية للقول باشتمالها على أبعاد أسطورية؟ ماهي القضايا التي أثارها إبراهيم عبد الرحمن تَبَعًا للدّرس الأسطوري؟ وإلى أيِّ مدى كان مصيبا في آرائه الجديد، خاصة في باب تحقيق الرواية والتدوين، والقضايا الثقافية الأخرى في حياة العرب الجاهلية، من الأمية والكتابة وغيرها؟ هل عرفَ العربُ حقا الأسطورة؟ ماهي المراجع أو المرجعية التي استقى منها إبراهيم عبد الرحمن مادّته في الدّرس الأسطوري، والتي أعطته المسوِّغَ للقول بالأسطورة في ثقافة العرب؟ كيف أدَّى منهج إبراهيم عبد الرحمن المقترح في تحليل الصُّور الشِّعرية إلى إثبات الملمح الأسطوري في الشِّعر الجاهلي ومنه إبطالُ القولِ بعدم بوجود الأثر الدّيني فيه؟ كيف يلتقي الشِّعر بالدّين والأسطورة؟ ماهي الاستفادة التي يمكن أن يجنيها الناقد العربي من الدّراسات الأسطورية؟ وكيف انتُقد من قبل معارضيه؟ ثم ماذا عن طبيعة نقد النّقد في دراساته، وماذا يمكن أن نستفيده منها؟.

وللإجابة عن هذه التّساؤلات وغيرها، خصَّصنا خطةَ عملٍ من مدخل وأربعة فصول، أملا في تلبية مُتطلبات هذه الدّراسة ومن أجل إحاطة أكبر بمناحي الموضوع، حيث جاء **المدخل** موسوما بعنوان "**مفاهيم منهجية وحوار المدونة**"؛ مَدخَلاً نظريًّا مَفَاهِيمًا عَمَّقتُ فيه الإشكاليةَ المطروحَةَ في مقدّمةِ البحث بشكلٍ أكثرَ تحديدا وبيانا لمحاوره ومفاصِلِه، وذلك لتقريب البحث أكثر قبل أن يَّتَغَيَا ويروِمَ عَتَبَةَ أبحاثِهِ النَّظرية

والتَّطبيقية، وقبل ذلك ارتأيتُ ضبطَ المفاهيم الأساسية التي يدور عليها محاور البحث (المنهج، السِّياق والنّسق، نقد النّقد) لما في هذه المفاهيم من إشكالاتٍ لابد وأن تُجلى وتُكشف خاصة مفهوم المنهج ونقد النّقد.

بعدها تطرقنا في **الفصل الأول** الذي وُسِمَ بـ **"النّص الشِّعري القديم وأسئلة القراءة"** لعرضٍ نظريّ في مُختَلَفِ مناهج النّقد الأدبي، مُركزين في ذلك على خلفياتها المعرفية وآلياتها القرائية بدءا بواقع النّقد الغربي ثم التبنِّي العربي، وفي كنفِ هذا استطردت في قراءاتِ أشهرِ النُّقاد العرب للشِّعر القديم وفقا لتلك المناهج، وهي قراءاتٌ في الحقيقةِ مِن نَمَذَجَةِ إبراهيم عبد الرحمن الذي سعى بعدها لنقدها وبيانِ أوجُهُ الضَّعفِ والقوة فيها، ولعلّ طه حسين في هذا يعدُّ من المحطات النّقدية المهمة في التنظير للقراءة المنهجية للشِّعر القديم، من الحقبة الجاهلية وما بعدها، وإليه وقف إبراهيم عبد الرحمن وقفةً مطولةً خاصة مع نظرية الانتحال، لذا حاولنا أن نعرض لها مع تبعاتها ورُدُودِ النُّقاد عليها مع موقف إبراهيم عبد الرحمن فيها، وكيف استثمرها بعد ذلك بفتحهِ بابًا جديدا مِن البحثِ النّقدي والثقافي، كان ممثلا في الدّراسات الأسطورية.

ويأتي **الفصل الثاني** تحت عنوان **"إبراهيم عبد الرحمن المرجعيات النّقدية وخطاب المنهج"** قصدنا من خلاله بيان الخلفية المعرفية والنّقدية التي تأسَّس عليها مشروعُهُ النّقدي والمنهجي، بدايةً بالنَّمُوذج النّقدي البلاغي الذي حاولنا أن نعرضَ له قبل أن نتكلَّم عن آرائه في مختلفِ قضاياه، بعدها وقفنا على نزعتهِ العلمية في نقدِ نُصُوصِ التراث التي تمثلت بالأساس في قضايا الرواية والتّدوين، والنَّظر في موضوع المعجم العربي، ثم تطرقنا للأسُسِ النّظرية والمرجعيات الفكرية للدَّرس الأسطوري عنده، وذلك بمُعاينة الكتب التراثية والكتب التي رجع إليها واستند عليها في بيان هذا الجانب الميثولوجي ونسبته للثقافة العربية، وفي الشِّقِّ الثاني من هذا الفصل عرضنا لمنهجه النّقدي بأسُسِهِ وعناصره ورؤاه النقدية في القصيدة العربية القديمة.

وبالنسبة **للفصل الثالث** فقد حمل عنوان **"إبراهيم عبد الرحمن الأسطورة والمنهج بيان تطبيقي للنّص والواقع"** قَدَّمنَا فيهِ بمقدمةٍ ضَروريةٍ تَطبيقيةٍ عن واقعِ الأسطورةِ في ثقافةِ العرب، وفيها عرضنَا للرأي المخَالِفِ مع الهدف الرئيس الذي أراده إبراهيم عبد الرحمن من إلحاق الجانب الميثولوجي في المخيال العربي، وفي الجانب الثاني من هذا الفصل حاولنا إنزالَ منهجهِ منزلةَ التَّطبيقِ على نصوصِ الشِّعر الجاهلي.

وأما عن **الفصل الأخير** فقد كان موسوما بـ **"الخطاب النّقدي في درس إبراهيم عبد الرحمن مقاربات في نقد النّقد"** حاولنا فيه بيانَ أنظاره النّقدية لمشاريع النّقاد، وكيف صار يَحفِرُ في قواعدهم النّقدية

ذلك الذي كان مع العقاد ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور، كما عملنا على استنباط منهجيته في ذلك وما يمكن أن يُستلّ من فوائد إجرائية منها.

هذا وقد فرضت الدّراسة علينا مقاربة الموضوع بمعيار **المنهج الوصفي التَّحليلي**، و**المنهج المقارن**؛ حيث احتجنا إلى وصف وتحليلِ مشروع إبراهيم عبد الرحمن بخلفياته المعرفية والفكرية، وأُطُرِهِ المنهجية والنّقدية، ثم مُقارنة هذه الرؤى بما صاحبها من دراساتٍ مُعزِّزة أو مخالفة، هذا الذي جعلنا نركن ونستفيد أيضا من **إجراءات نقد النّقد**، لمقارعة الآراء النّقدية لإبراهيم عبد الرحمن أو مراجعةِ الخطابات النّقدية والمنهجية لغيره وفق ما تقرَّر عنده.

ولم تكن دراسة هذا الموضوعِ بمنأى عن بعض الصُّعوبات والعوائق منها مثلا: ندرة الدِّراسات المباشرة على إبراهيم عبد الرحمن، بلّ في حُدُودِ علمي لا أجدُ دراسةً مُستقلة عليه، مما جعلنا نواجِهُ نَوعا من الصُّعوبة في بناء خطةِ عملنا، كما أنّ تعدُّدَ موضوعاتِ المدونة النّقدية بين القديم والجديد، وعلى المستوى النّقدي والمنهجي وكذا المستوى الثقافي، كما أنّ نصوصِ التّطبيقِ لم يلتزم فيها إبراهيم عبد الرحمن بقصيدةٍ مُعينةٍ أو شاعر معين بل يأخذُ من أغلب الشُّعراء، وهذا الجانب إن دلّ على شيء فإنّما يدل على سِعة اطلاع هذا النّاقد، ولكن في المقابل شقّ على الباحث الالتفافُ والإحاطةُ بهذه الجوانبِ كرونُولُوجيًا، وخاصة فيما يتعلق بالدَّرسِ الأسطوري، لأنّ هذا يحتاج إلى قراءةٍ في بعض كُتُبِ التراث التي ليست في إطار النّقد الأدبي كَكُتُبِ الفلك والدّيانات وغيرها ولاشك أنّ هذا مما يصعب استيعابه.

نشير أخيرا إلى أنّ الاعتماد الأساسي في مصادر هذا البحث لم يكن على جميع كُتُبِ إبراهيم عبد الرحمن، وإنما كان على كتابين نحسبهما من أهم ما كتب في مشروعه، وهما: **الشِّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية**، وكتاب **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث**، ولعلنا نذكر بعضًا من أهمِّ المراجع المساعدة التي خدمتنا في البحث منها: -شايف عكاشة: اتجاهات النّقد المعاصر في مصر -أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته. -إنريك أندرسون: مناهج النقد الأدبي. -رينيه وليك: مفاهيم نقدية. -فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث. -ناصر الدّين الأسد: مصادر الشِّعر الجاهلي وقيمتها التاريخية. -وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. -حسين عطوان: مقدّمة القصيدة العربية في الشِّعر الجاهلي. -مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم،

وكتابه دراسة الأدب العربي.–حسن البصير: بناء الصُّورة الفنية في البيان العربي.–علي البطل: الصورة في الشعر العربي.–ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصُّورة الشِّعرية لدى امرئ القيس.–نورثروب فراي: تشريح النقد. –حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري. فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع. –أحمد زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة. –جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام وغيرها.

وبعدُ: كان هذا جهد باحثٍ مُقلٍّ، أتعَبَهُ قولُ عبد القاهر الجرجاني حين قرأهُ، "اعلم أنَّك لا تَشفي الغُلَّةَ ولا تنتهي إلى ثَلَجِ اليقين حتى تَتَجَاوَزَ العلمَ بالشَّيءِ مُجمَلاً إلى العلمِ به مُفَصَّلاً..." فَأضحَى لا يَجِدُ بعدَ ذلك مَفَرا إلا تمثُّل قولَ إليوت "..وإذا لم يكن بِإمكَانِنَا أن نكُونَ على صَوابٍ، فمن الأفضلِ أن نُغيِّرَ من وقتٍ إلى آخرَ طريقتنا في أن نكونَ على خَطأ. ما إذا كانَ للحَقِيقَةِ المطلَقَةِ وجودَ أمرٍ مَشكُوكٍ فيه ولم يُبَرهَن، لكنّ الأمرَ المؤَكَّدَ أنّه ما من شيء أكثر فعَاليةً في إقصاءِ الخَطَأ سِوى خَطَأ جَدِيد". فإن وُفِقنَا إلى بعضِ الصَّوابِ فمن توفيقِ الله عزوجل وما كان من خطأ فمن تقصيرنا وضعفنا، ولا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدّم بخالص الشّكر والتقدير لأستاذنا الدكتور حواس بري، مُرافِقنا العلمي في البحث، فإنّه لم يتوان في تقديمِ التوجيهاتِ والنَّصائح المعرفية الخادمة للبحث، هذا مع حُسنِ مُعاملته لنا التي خفَّفَت ويَسَّرت تقدُّم البحث كما أتوجه بالشُّكر للجنة المناقشة على تجشمها عناء القراءة والتصويب.

والحمد لله رب العالمين

مدخل

مفاهيم منهجية وحوار المدونة

أولا: في تأطير المفاهيم الإجرائية.

ثانيا: إبراهيم عبد الرحمن وحوار المدونة.

أولا: في تأطير المفاهيم الإجرائية

معلوم أنّ أيَّ بحث علمي يرتكز في معالجة إشكالياته على جملة من المفاهيم والمصطلحات، تستقلُّ بتخصُّصِها وتتميّز بحمُولتها المعرفية، لذلك بات من الضَّروري الحرص على استقصاء المفاهيم وتوضيحها، لأنّها المسؤولة بالدّرجة الأولى على تأطير البحث، فهي تمثّل نواتَهُ كما تمثّل تصوراتِهِ النّظرية، فلا يخفى على أيِّ باحثٍ أهمية ضبط المصطلحات لأنّها مفاتيح العلوم كما يقال، وإهمال هذا الجانب الإجرائي قد يؤدِّي إلى نوع من التّشويش والخلط في الفهم ومن ثَمَّ في بناء الأحكام النّقدية، لذا حاولنا تقديمَ إضاءة لأهمِّ المصطلحات المحورية التي جرتِ المُباحثةُ عليها.

1-المنهج؛ بحثٌ في إشكالية المفهوم:

لما كان النّقد الأدبي يقوم في جوهره على البحث في ماهية النّصوص وحقائقها، كان شرط المنهج لازما من هذه الغاية، فلا يصحُّ نَظَرٌ نقدي إلى نصٍ بلا منهجٍ مُؤسَّس، وقبل الكلام في مناهج النّقد الأدبي وما يمكن أن يُلحق بها من تبعاتٍ في الخطاب النّقدي العربي، يحسُنُ بنا أن نحدد مفهوم المنهج في النّقد، مع رسم الفوارق الاصطلاحية بينه وبين المفاهيم القريبة منه والمتاخمة له، تجنبا للخلط بين معانيها حال التوظيف.

جاء المدلول اللغوي لكلمة "مَنهَجْ" عند صاحب اللسان مشتقا من الفعل "نَهَجَ" يقال: «طريقٌ نَهْجٌ: بيّنٌ واضِحٌ[...]والجمع نَهَجَاتٌ ونُهُجٌ ونُهُوجٌ[...]والمِنْهَاج: كالمَنْهَج. وفي التنزيل: "لِكُلٍ جَعَلْنَا مِنكُم شِرعَةً وَمِنْهَاجًا" وأَنْهَجَ الطريق: وَضَحَ واسْتَبَانَ وَصَارَ نَهْجًا وَاضِحًا بَيِّناً[...]والمِنْهَاج: الطَّرِيقُ الواضِحُ[...]والنَّهجُ: الطريق المستقيم»[1]، وفي أساس البلاغة: «نَهَجَ: أخذ النَّهْجَ والمَنْهَجَ والمِنْهاج. وطريق نَهْج، وطُرق نَهْجة. ونَهَجْتُ الطَّرِيقَ: بيّنتُه، وانتَهجتُهُ: استبنتُه، ونَهَجَ الطريقُ وأنهج: وَضُح»[2]، وقال الفيروزآبادي: «النَّهْجُ: الطريقُ الواضِحُ، كالمَنْهَج والمِنْهَاج»[3]، وقال ابن فارس: «النَّهْجُ الطريق. ونَهَجَ لِيَ الأمرَ أوضحه. وهو مستقيم المِنْهَاج. والمَنْهَج: الطريق أيضا، والجمعُ المَنَاهِج»[4].

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، تح: ياسر أبو شادي ومجدي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهر، د.ط، د.ت، ج14، (مادة نهج) ص330،331.

[2]-الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج2، ص311.

[3]-الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005، (مادة نهج) ص208.

[4]-أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط2، 1979، ج5، 361.

نلاحظ أنّ مفهومَ كلمةِ "**منهج**" في المعاجم العربية مُتفقة في أصل فعلها، وعلى دلالتهِ التي تحيل على الطريق المستقيم والسَّبيل البيّن الواضح.

ويذهب فاضل ثامر إلى أنّ مصطلح "المنهج" في المعاجم الأجنبية قريبٌ في مَدلُوله على ماهو في معاجمنا العربية «فمصطلح المنهج في الانكليزية Method وفي الفرنسية Methode وفي اللاتينية Methodus وفي اليونانية Methedos يعني بشكل عام الطريق أو السَّبيل أو التِّقنية المستخدمة لعمل شيء محدد، أو هو العملية الإجرائية المتبعة للحصول على شيء ما أو موضوع ما، كما استُخدمت لتُشِيرَ إلى طريقةِ البحث عن المعرفة والاستقصاء، وقد استُخدمت بدلالاتٍ أخرى في مجالاتِ الفلسفةِ والمنطق والطِّب وما إلى ذلك»[1].

وأمّا المتتبع **لمفهوم المنهج في الاصطلاح** يجد فيه نوعَ تمايزٍ في تحديده، ذلك أنّه قضيةٌ مطروحة في مجالات معرفية متنوعة، الأمر الذي أدّى إلى بُروز **إشكالية مصطلحية** بعد الخلط المفاهيمي في تصنيفه وهو ما سنحاول أن نستجلي كُنهَهُ بعد تحديد الفوارق بينه وبين غيره من المصطلحات.

لعلّ الحقل الفلسفي من أُولى الحقول المعرفية التي تداولت لفظ المنهج كمصطلح محوري في دراسة العلوم، حيث أصبح المنهجُ لا ينفك عن العلم فبِهِ يقوم البحث المعرفي، ولا بد هنا من التنبيه إلى أنّ البحث في "المنهج" بهذا المعنى لم يستقر إلا مع عصر النّهضة الأوروبية وتحديدا في القرن السَّابع عشر مع فرنسيس بيكون ورينيه ديكارت؛ لأنّ هناك فرقا «بين الوعي بإشكالية المنهج وهو وعيٌ حديثٌ نسبيا، وبين ظهور بعض الأشكال الأولية للمنهج على مرّ العصور، وهو أمر يمتدّ بالتأكيد إلى زمن الحضارة الإغريقية على الأقل، وإلى الحضار العربية الإسلامية فيما بعد»[2]، فالوعي في بناء المنهج كان مع ميلاد "المنهج التجريبي" مع فرانسيس بيكون في كتابه المشهور "الأرغانون الجديد"، كما يعزى إلى ديكارت ميلادُ ما يُسمى بالمنهج العلمي بعد أسبقيته للتّأصيل العقلي في بناء قواعد المنهج، خاصة في كتابه المترجم بـ**"مقال عن المنهج"** فأضفى صفةَ العلمية بتقعيده العقلي بعد أن أَطَّرَ المنهجَ في دراسة العلوم على أربعة أُسسٍ: يقوم الأساس الأول على الشّك فلا تؤخذ الظواهر والأشياء على أنّها مُسلَّمات وحقائق، والأساس الثاني يُعنى بتقسيم

[1]-فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص218.

[2]-المرجع نفسه: ص.ن.

الإشكالية إلى أجزاء لتسهيل تحليلها، وبعدها يأتي الأساس الثالث للإحاطة بجميع مجالاتِ الإشكالية بعد تقسيمها، وأخيرا إيجادُ نسقٍ منطقي جامعٍ بين الأفكار انطلاقا من الأشياء الأكثرِ سُهولة.[1]

ويرى عبد الرحمن بدوي أنّ فكرة المنهج بالمعنى الاصطلاحي تكوَّنت في هذه الحقبة من تاريخ الفكر الإنساني، ويعرّفه بـ:«الطريق المؤدِّي إلى الكشفِ عن الحقيقةِ في العلوم بواسطة طائفةٍ من القواعد العامّة تُهيمِنُ على سَيرِ العقل وتُحدِّد عملياته حتى يصلَ إلى نتيجةٍ معلومة»[2]، وفي هذا الصَّدد جعل صلاح فضل المفهوم الاصطلاحي للمنهج مُرتبطا «بأحد تيارين: الأول-ارتباطه بالمنطق، وهذا الارتباط جعله يدلُّ على الوسائلِ والإجراءاتِ العقلية طبقا للحُدُودِ المنطقية التي تؤدِّي إلى نتائج معينة[...] الثاني- ارتباطُهُ في عصر النّهضة بحركةِ التَّيار العلمي[...]وهذا التَّيارُ لايحتكم إلى العقل فحسب وإنّما كذلك إلى الواقع ومُعطياته وقوانينه»[3].

من الحقل الفلسفي عُمِّم المنهج العلمي بعد ذلك على مختلف العلوم بم فيها الأدب، فبدأت تباشير الدّراسة العلمية للنّصوص الأدبية تظهر مع حُلُولِ القرن التَّاسع عشر مع سانت بيف وهيبوليت تين وغوستاف لانسون وغيرهم، لتنتقلَ بعد ذلك إلى رواد النّهضة النّقدية في الوطن العربي مع أوائل القرن العشرين.

فمسألة الوعي المنهجي في النّقد الأدبي كانت بصدد سياقٍ تابعٍ للتّطور الفكري والفلسفي، ولذلك كان أغلب من حاول تحديدَ مفهوم المنهج من النّقاد لا ينفك يُورِدُ المعنى الفكري فيه، وهو ما عبّر عنه عباس الجراري **بالجانب اللامرئي من ماهية المنهج**، فبالإضافة إلى الجانب الإجرائي وهو الجانب المرئي، يبقى «الجانب اللامرئي والخفي، المُمَثَّل في الرؤية المعرفية والخلفية الفكرية المحدِّدة لأهداف المنهج ومراميه[...] (فالمنهج) منظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا، المُشَكِّلين لروح المنهج وكنهه اللامرئي، وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي من خلال الكَشفِ والفَحصِ والدّرس والتّحليل والبرهنة للإثبات أو النّفي»[4]، وبنفس المعنى يرى صلاح فضل مفهوم المنهج النّقدي بعد أن قاربه ضمن نطاقين فكري وأدبي، وهو ما عبّر عنه بالعام والخاص، فالمفهوم العام «يرتبط بطبيعة التفكير النّقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها[...]وأمّا الخاص، فهو الذي يتعلق بالدّراسة الأدبية وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنّظر في مظاهر

[1]- René Descartes : Discours de la méthode, édition électronique, les échos du maquis, 2011, p14,15.

[2]-عبد الرحمن بدوي: مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1977، ص5.

[3]-صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص9،10.

[4]-مصطفى سلوي: سؤال المنهج في الخطاب النّقدي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص265.

الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها..»[1]، ولعلّ سيد البحراوي من أبرز النُّقاد الذين حاولوا اقتراحَ مفهومٍ مُكتَمِل للمنهج بعد أن حدَّه بقوله: «طريقةٌ في التَّعامل مع الظاهرةِ موضوع الدّراسة، تعتمد على أُسُسٍ نظرية ذات أبعاد فلسفية وأيديولوجية بالضَّرورة، وتملك -هذه الطريقة- أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسُسِ النّظرية المذكورة وقادرة على تحقيقِ الهدف من الدّراسة»[2].

إنّ النّاظر لمفاهيم المنهج يجدها تُشير بشكل واضح إلى علاقة وطيدة بينه وبين مُسمّى النّظرية، لهذا لاينفك المنهج النّقدي في دراسة الأدب من تصوّرٍ نظري تكون الرؤيةُ الفكريةُ أسَاسَهُ، ومن نشاطٍ تطبيقي للإبداعاتِ الأدبية التي تكون في مقام التّجربة لتلك التّصورات النّظرية.

بناء على هذا المقتضى لَزِم تعدد المنهج النّقدي بتعدّد الرؤى النّظرية، ومن هنا اشتبكت مناحيه المفهومية على حسب المنطلقات الفكرية للنّقاد، الأمر الذي أسفر عن خَلطٍ مفاهيمي بين المنهج والمصطحات التي تتقاطعُ معه بشكل حاسِمٍ، وقبل تحديد الفارق بين المنهج والنّظرية وبين المنهج والمنهجية، نحاول الفصلَ بين المنهج وبعض المفاهيم المتاخمة له، كالمذهب والاتجاه والتّيار والمدرسة، لأنّ الخلط بين هذه المفاهيم أضحى مُتداولا في الخطاب النّقدي المعاصر سواء في كتابات النّقاد أو في ترجماتهم.[3]

يتقاطع مفهوم المنهج مع المذهب في المعنى اللغوي، كونهما يدلان على معنى الطريقة، ويمتازُ المذهب على المنهج في تضمُّنه معنى "المُعتقد" ومعنى "الأصل"، قال صاحب تاج العروس في مادّة "ذهب": «ومن المجاز: المَذْهَبُ: المُعتَقَدُ الذي يُذهَبُ إليه[...]والمذهب الطَّرِيقَةُ يقال: ذَهَبَ فلان مذهبا حسنا، أي طريقة حسنة، والمذهب الأصْلُ، حكى اللحيانيُّ عن الكسائي: لا يُدرى له مذهبه أي لا يُدرى أين أصله»[4]، هذين المعنيين جعلا معنى "المذهب" يتحلّى بنوعٍ من الرُّسُوخ والثبات، لأنّه متعلّق عادة بجملة من الآراء والأفكار التي تدخل ضمن نسقٍ عَقَدِي في مجالات متنوعة كالدّين والفلسفة والأدب والسياسة، ففي مجال الدّين مثلا

---

[1]-صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ص10،11.

[2]-سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النّقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993، ص9.

[3]-ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص220،221.

[4]-الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، مج1، ج2، ص276.

نجد في الإسلام عديدا من المذاهب، كالمذهب المالكي والشافعي.. وفي المسيحية نجد مثلا البروتوستنت والكاثوليك.. والشأن نفسه مع المجالات الأخرى.

و**المذهب** في اصطلاح النّقد الأدبي ليس «مجرّدَ طريقةٍ في التفكير أو إجراء في التّحليل، ولكنّه منظومة من المبادئ التي تعطي صورة كليّة وإجابة تامّة عن السؤالين الأساسيين، عن ماهية الأدب وعن علاقاته المتعدّدة، يؤمن بها الأديب مبدعًا وناقدا ويمارسُها دون أيّة فرصة للتّساؤل حولها أو التشكيك فيها أو إخضاعها للمراجعة وإعادة النّظر.[لهذا] كان المذهب بهذا المفهوم أقرب أن يكون إيديولوجيا»[1]، ويُضيف صلاح فضل أنّ المذاهب الأدبية القديمة كالكلاسيكية والرومنسية والواقعية والرمزية «كانت تتّسم بهذا الطابع الأيديولوجي لأنّها كانت ترتبط بمبادئ عامّة في الحياة تنتظم مظاهر النّشاط الإنساني السّياسي والاقتصادي والثقافي العام»[2]، ومن هنا يتجلّى الفارق الجوهري بين المصطلحين، فالمذهب أشمل وأرسخ وأكثر تمكّنا في المعنى من المنهج، لأنّ «المذهب له بِطانَةٌ أيديولوجية يصعب تحريكها، بينما المنهج يتكئ في الدّرجة الأولى على مفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها وتغييرها، فيصعب على الأديب الذي يعتنق مذهبا أن يغيّره بسرعة، بينما يَسهُل على المفكر الذي يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ثم يجد فيه جوانبَ واضحة من القصور أن يستكمِلَهُ بقدر أكبر أو يعدِّله بمرونة أوضح»[3].

وأمّا **الاتجاه** في اللغة فيدل على الوِجهة التي تُقصد[4]، وفي الاصطلاح يُقرن المعنى اللغوي بالمبادئ التي يُسارُ عليها في الاتجاه المقصود، غير أنّها تتّسم بالتّنظير وعدم الرسوخ وهو ما يدل عليه المعنى اللغوي لأنّ الطريق الذي يُقصد يبقى محل النّظر والاستبيان، وبهذا يكون الاتجاهُ خطوةً قبل المنهج، فإذا عُلم مسلك الاتجاه واستُثبِت بالإجراءات والقواعد «فإنّ الاتجاه عندئذ يتحول بصورة طبيعية إلى منهج، وفي حال انتشار المنهج بعد مُضِيِّ وقت ليس بقليل على نجاعة سُلوكه وتوافر أساتذة يدعون إليه، وتلاميذ يتبنّون أفكاره

[1]-صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ص15،16.

[2]- المرجع نفسه: ص16.

[3]-المرجع نفسه: ص17،16.

[4]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج15، ص253.

ويطبقونها يتحول المنهج إلى مدرسة»[1]، ولعلَّ في هذا ما يفسّر الفُروع المنهجية التي هي في الحقيقة اتجاهات داخل المنهج الواحد، فنجد اتجاهات داخل البنيوية وداخل الأسلوبية وداخل السيميائية وهكذا.

وأمّا عن "التّيار" فهو في اللغة الموج[2]، وفي الاصطلاح يُعنى به التيار الذي يسيرُ وفقا لمجموعة من المبادئ والأسس، غير أنّ ما يُميّز مبادئه أنّها أقرب إلى «أفكارٍ تنشأ مُخالفةً أو مُغيِّرةً في السّائد والمألوف وتمضي بقوة صِدامية معه؛ لكي تفرض نفسها، وهنا قد لا يمتدُّ بها العمر فتبقى تسميتها تياراً، وقد ترسخ أقدامها وتنجح في الانتشار، عندئذ تتجاوز هذه التّسمية إلى شيء من المسميات السابقة. وعادة ما تُستخدم في سياق الحديث عن التأثير والتأثر في الأدب والنّقد»[3]، وعلى هذا يمكننا الخروج من هذه المفاهيم المقاربة للمنهج وفق هذا الترتيب: التيار أوّلا ثم الاتجاه وبعدها المنهج ثم المذهب ثم المدرسة.

ومن المفاهيم المركزية التي لها علاقة وطيدة مع مصطلح "المنهج" ومن الضّروري رسم الفوارق بينها وبينه، مصطلح "**النّظرية**"، ومصطلح "**المنهجية**"، لأنّ الخلط بين هذه المفاهيم أو الانتقالُ بين مُستوياتها المعرفية دون تفرقة يؤدي كما يقول عبد الله العروي إلى «التشويش الفكري»[4]، لذلك مَايَزَ بينهم، فأمّا المنهج فقد مرّ مفهومه وأمّا **المنهجية** فيعرفها قائلا: «المنهجيةُ هي علمٌ قائمٌ بذاته، يأخذ الطرائق المتّبعة في دراسات الآداب والتاريخ والاقتصاد وعلم النّفس، الخ... لينظر في أُسُسِها العامّة المنهجية دراسة استقرائية تصنيفية مبنية على المقارنة.»[5]، وعلى هذا المفهوم يكون الفارق بين المنهج والمنهجية، أنّ المنهج موضوعُ دراسةِ المنهجية، وأمّا **النّظرية** فهي «تعني الارتكاز الفكري الذي يتحرّك فيه النّاقد. فهي إذن فكر وواقع، وهي إذن أشمل وأعم من المنهج، لأنّها بمثابة بوتقة تنصهر فيها مجموعة من المناهج التي تُكوّن لبنات بنائها»[6].

لا شك أنّ هذا التّحديد المفهومي للمنهج يسمح بتفادي التشويش المعرفي كما قال العروي، ذلك أنّ الدَّارس قد يتعرضُ بالنّقد للبنيوية مثلا دون تفريقٍ بين المستويات الثلاث (المنهج، المنهجية، النّظرية) فيقع في تعميم الحكم عليها ومن ثَم قد يتجاوزها مع وجود إمكانيةِ قَبُولِ مُستوى منها مع ردِّ مستوى آخر، فلا

---

[1]-إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النّص الأدبي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016، ص65.

[2]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج2، ص78.

[3]-إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النّص الأدبي، ص65.

[4]-عبد الله العروي: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2001، ص10.

[5]-المرجع نفسه: ص9.

[6]-هند حسين طه: النّظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنّشر، العراق، د.ط، 1981، ص263.

يُشترط مثلا رفضُ البنيوية كمنهج بناء على اعتراضٍ معرفي؛ لأنّ البنيوية في نطاقها المنهجي يبقى ما يُبنى عليها في التّحليلات النّقدية، إذْ يمكن للناقد أن يتبنى السَّيرَ البنيوي في التركيز على اللغة دون أن يتبنى البنيوية كفلسفة وهكذا مع بقية المناهج، فتحديد المفاهيم يسمح بتفادي الأحكام العامة على المناهج النّقدية.

إنّ النّاظر في بناء مناهج النّقد الأدبي من حيث زوايا قراءة النّصوص الإبداعية يجد زاويتين رائجتين هما: مناهج السّياق ومناهج النّسق، فماذا يعني السّياق، وماذا يعني النّسق في النّقد المنهجي؟.

2-مفهوم السِّياق والنَّسق context/system:

يُشتقُّ السِّياق في اللغة من عدّة تصاريف وتأتي الدّلالة اللغوية على حسب كلِّ تصريف، لكنّ المُلاحظ على المعنى المتوافرِ في المعاجمِ لاشتقاقاتِ كلمةِ "سِياق"، يدل على **التوالي والتَّتابع والانقياد،** وهو المعنى اللغوي المنوط بالكلام المسرود، قال الزمخشري: «هو يَسُوق الحديثَ أحسَنَ سِياق، وإليكَ يُساقُ الحديث، وهذا الكلام مَسَاقُهُ إلى كذا، وجئتك بالحديث على سَوقِهِ أي سَرْدِه»[1]، وقال ابن منظور في مادّة "سَوَقَ" يُقال «سَاقَ الإبل وغيرها يَسُوقُها سَوقًا وسِياقًا[...]وقد انسَاقَت وتَسَاوَقَت الإبلُ تَسَاوقا إذا تَتَابَعت»، وقد يدُلُّ السِّياق على "المَهرِ" يُقال «سَاقَ فُلان من امرأتِهِ أي أعطاها مَهرَهَا. والسِّياق المَهر»[2] وغيرها من المعاني اللغوية الكثيرة التي ترمي إليها كلمة "سِيَاق" في المعجم.

ويمكننا تناول المفهوم الاصطلاحي لكلمة سِياق ضمن إطارين اثنين: الأول يُجسِّد مظاهر تَشَكُّلِ مفهومه ودلالته وهو الإطارُ القديم، والآخر إفرادُه بالقَصدِ المفهومي، وهو الإطار النّقدي الحديث.

يلاحظ أنّ مفهوم السِّياق في القديم لم يُفرد بتحديدٍ اصطلاحي رغم تداوله عند اللغويين والبلاغيين والأصوليين، وقد عُبِّر عنه «باصطلاحات[...]من مثل: الحال (الأحوال)، المشاهدة، المشاهد، والدّليل، والقرينة (القرائن)، والمقام، والموقف»[3]، فنجدُ لفظَ المقام متداولا عند البلاغيين في القاعدة المشهورة التي يُقاس من خلالها مدى بلاغة الكلام، حين قالوا بضرورة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال، أو جعل لكل مقام مقال" فلاشكَّ أنّ هذه القاعدة تُشير بشكلٍ واضح إلى السّياق الملائم الذي يَستَدعي الكلامَ الأنسب له، وبهذا المعنى يُشكِّل السِّياق مُجمَلَ الظروف التي أُحيطت بالنّص وأسهمت في تكوينه، وعليه يكون السِّياق من

[1]-الزمخشري: أساس البلاغة، ص484.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص484.

[3]-ردّة الله الطلحي: دلالة السياق، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة أم القرى، السعودية، مج:1، ص32.

مُقيّدات الخطاب وعاملا في فهمِهِ، والمعنى نفسه تقريبا استخدمه مُنظري أصول الفقه، فقد جعلوا السِّياق الذي يُعبَّر عندهم "بالقرينة" من مقيّداتِ الدّلالة التي يُبنى عليها الحكم الشّرعي، غير أنّ القرينة لا تُختصُّ باللغة فقط وإنّما تتعدّد ميادينها فهناك عدّة أنواع من القرائن، كالقرينةِ الحاليةِ والعقلية والشّرعية وغيرها، أمّا السّياق فإنّه إذا أُطلق يراد به دلالة اللغة أو مجرى الكلام الذي يُعِينُ على فهم المعنى، لذلك غالبا ما يُعبَّر عنه أيضا بالغَرَضِ أو قَصدِ المتكلم من إيراد الكلام، ولعلَّ الإمام الشافعي من أوائل من تكلم عن السِّياق بعد أن عقد له بابا في مصنّفه الرسالة بعنوان «بابُ الصِّنْفِ الذي يُبَيِّنُ سِيَاقُهُ مَعنَاهُ»[1]، وتبعه بعد ذلك علماء الأصول كأبي حامد الغزّالي والشَّاطبي وغيرهم، ولعلَّ الإشارة المفهومية الواضحة للسّياق كانت مع السَّجَلمَاسِي حين عرّفه قائلا: «والسِّياق هو: ربطُ القولِ بغرضٍ مَقصُود على القَصدِ الأوَّل»[2]، وهذا التَّعريف يوافق ما ذهبَ إليه الأصوليون بربط الكلام أو اللغة بغرضٍ مقصودٍ مُسبقا يُحَدَّدُ به المعنى، إلا أنّ مزية السَّجَلمَاسِي تمثلت في إفرادِهِ لفظَ "السِّياق" بوصفه مفهوما مُستقلا.

وأمّا في علم اللغة الحديث فقد تعدَّدت تعاريف السِّياق بين النّقاد، ففي معجم المصطلحات الأدبية عرّفه إبراهيم فتحي قائلا: «السِّياق بيئةُ الكلامِ ومُحيطُهُ وقَرائنه context»[3]، وعرّفه سمير حجازي بأنّه «مفهومٌ يُشيرُ إلى مجموعةِ العوامل التي تؤثر في اتجاه النّص وفي تشكيله وفي ظهوره. فالسِّياق العام للأثر الأدبي أو النّص هو المجتمع والتاريخ»[4]، ولعلَّ المفهومَ الاصطلاحي الأكثر تداولا لمعنى السِّياق ما ورد في "مُعجمِ تحليلِ الخطاب" لباتريك شارودو الذي جعله دالا على معنيين هما: السّياق اللغوي، وهو محلّ الكلمة من الجملة سِباقاً ولِحاقاً؛ أي مايَسبِق الكلمة وما يليها، والسِّياق غير اللغوي؛ أي مُحيطُ الكلمةِ وظروفها الخارجة عن اللغة، جاء في المعجم «إنّ سِياقَ عنصرٍ ما "س" هو مبدئيا كلّ ما يحيط بهذا العنصر. وعندما تكون "س" وِحدَةً لغوية (من طبيعة وكمٍّ متغيّريين: صوتم، صرفم، كلمة، جملة، ملفوظ)، فإنّ محيط "س" يكون في الآن نفسه من طبيعة لغوية (المحيط اللغوي) وغير لغوية السِّياق المقامي والاجتماعي والثقافي»[5].

---

[1]-الإمام الشافعي: الرسالة، تح: أحمد شاكر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاه بمصر، ط1، 1938، ص62.

[2]-السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980، ص188.

[3]-إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، د.ط، د.ت، ص201.

[4]-سمير حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية القاهرة، ط1، 2001، ص41.

[5]-باتريك شارودو ودومنيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس، د.ط، 2008، ص133.

يمكن أن نخلُصَ بعد هذه التعاريف للسّياق بالقول أنّ المعنى الذي دار عليه في علم اللغة الحديث مُتضمَّن في الخطاب التراثي العربي، غير أنّه لم يُفرد بالاصطلاحِ فقط، والدّلالة النّقدية للسِّياق في قراءة النّصوص الأدبية تدور على معنى العامِلِ في تكوين النّص من جهة، والمُسَاهِمِ في فهمه من جهة أخرى ولذلك تكون الدّراسة السِّياقية للنّص كاشفةً عن رؤيا صاحبه من خلال منهج من مناهج السِّياق المعروفة.

أمّا **النَّسَقُ**: ففي اللغة يدل على النّظام الواحد، قال الخليل بن أحمد: «النَّسَقُ من كل شيء: ما كان على نظام واحدٍ عامٍّ في الأشياء»[1]، وفي الاصطلاح لم يخرج النّسق في بنائه المفهومي عن المعنى اللغوي "**النّظام الواحد**"، وهو المفهوم الذي انطلقت منه اللسانيات الحديثة مع سوسير الذي استخدم مصطلح "النّظام system" في دَرسِهِ اللساني، ومعلوم أنّ البنيوية في النّقد الأدبي تأسَّست على مرجعية لسانية، لذلك كانت البنية التي تُشكِّل نَسَقَ النّص أهم مقوِّم له، يعرّف محمد مفتاح النّسق بقوله: «النّسقُ عبارة عن عناصر مترابطة متفاعلة متمايزة، وتبعا لهذا فإنّ كل ظاهرة أو شيء ما يُعتبر نسقا ديناميا»[2]، وتجدر الإشارة إلى أنّ النَّسق كمفهومٍ وممارسةٍ ليس مُقتصرا على الدّراسات اللغوية والنّقدية، بل عُرِفَ أوّل ماعرف في الدراسات الفلسفية، غير أنّ الذي يهمنا منه جانبُهُ المنهجي الذي يُعنى بنقد النّصوص الأدبية، وعليه يمكننا تقريب مفهوم النّسق بأنّه شبكة من الروابط اللغوية يحكمها الاتِّساق والانسجام في علاقاتها ووظائفها لغاية بناء النّص، وبهذا تكون القراءة النّسقية قراءةً محايثةً تنطلق من النّص لتصل إليه.

إنّ التعبير بالسّياق والنّسق في النّقد الأدبي تعبيرٌ عن منظومتين منهجيتين تحت كل منظومة مجموعة من المناهج، ولكلٍّ منهجٍ فلسفته في النّقد بناء على الخلفية النّظرية لكل منظومة، والنّاظر لموجة المناهج الغربية في القرن العشرين –عصرُ النّقد كما يُسمّى– لا يخفى عليه التّضخُّم المنهجي النّاجم من تشعب الاتجاهات فيه، الأمر الذي سمح بميلاد ما يُسمى اليوم بأزمة المنهج في النقد العربي المعاصر وما يُلحق به من تبعات وقضايا، كسؤال الخصوصية الحضارية وصدمة الحداثة، وسؤال الأصالة والمعاصرة وسؤال خطر التّبعات التاريخية والفكرية المصاحبة للمناهج، وسؤال الاستراتيجية المعرفية للاقتباس، وغير ذلك من الإشكالات الوجيهة التي

---

[1]–الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج4، ص218.

[2]–محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2010، ص135.

يصادفها ليس فقط النقد العربي المعاصر بل مجمل الثقافة العربية، لذلك كانت حاجة النّقد اليوم إلى فلسفة نقدية جديدة تعالج سؤال الواقع النّقدي، وتجعل من النّقد موضوعا لها.

لا شك أنّ موضوع نقد النّقد من المواضيع المطروحة كعلمٍ لمعالجة قضايا النّقد، غير أنّه يُطبّق كآلية لمحاولة تقويم العمل النّقدي ورفع إشكالاته وهو بهذا يفتح سيرةً أخرى من مشوار العمل النّقدي–نقدا ومنهجا ومصطلحا–ليصبح العمل النّقدي نفسه على محكِّ النّقد، فماذا يعني نقد النّقد وماهي أهمّ إشكالاته.؟

3–نقد النّقد؛ المفهوم والإشكالات:

من جملة المصطلحات المطروحة اليوم في عالم النّقد والتي بقي الإشكال فيها مفتوحا على صعيد مفهومه، **مفهومُ نقد النّقد** métacritique الذي كان موجودا كممارسة منذ نشأة النّقد الأدبي سواء في الثقافة العربية أو الغربية، على أساس أنّ «أيّ تكييفٍ أو تحويرٍ في التّصورات النّقدية إنّما يقع في حقل نقد النّقد النّظري»[1]، ثم برز وجوده في القرن العشرين موضوعا مطروحا بحياله يُبحث في مفهومه وإشكالاته.

يعدّ كتاب تودوروف T. Todorov "نقد النّقد" من بواكير الكتب في النّقد الغربي التي سعت إلى استعراض بعض الأعمال النّقدية من وجهة نظرٍ تقوم على إعادة فحص الكيفية التي تمّ من خلالها التفكير في الأدب في الفترة الممتدّة بين 1920و 1980، وبمقابل ذلك يعدّ كتاب "النّقد والنّقاد المعاصرون" لمحمد مندور من فواتح الدّراسات النّقدية العربية التي تُصنَّف ضمن نطاق نقد النّقد، مع أنّ المصطلح لم يأخذ بُعده الإشكالي في الدِّراسة إلا بعده في كتابات النُّقاد ومقالاتهم.

يمكن أن نقول إنّ أوّل خُطوةٍ إجرائيةٍ في السَّيرِ نحو الوعي بمصطلح "نقد النّقد" تلك الالتفاتة الأسلوبية التي نبّه عليها عبد الملك مرتاض، حين حدَّدَ العلاقَةَ المفهومية بين المضاف والمضاف إليه في عبارة "نقد النّقد"، حيث يرى أنّ **العلاقة** بين "**النّقد**" (**المضاف إليه**) و"**نقد**" (**المضاف**) ليست علاقةَ تخصيصٍ ولا تعريف كما هي العادة في التركيب الدّلالي بين المضاف والمضاف إليه مُطلقا، "**فالنّقدُ**" لا يُفيدُ تَخصيصَ ولا تعريفَ لَفظِ "**نقد**"كأن نقولَ: (قصرُ الأميرِ) «بل إنَّ لَفظَ "نقد" أي المضاف هو الذي يتحكَّم في لفظ "النّقد" (أي المضاف إليه باللغة النّحوية) وقد يُسمّى هذا الضّرب من الاستعمال في اللغة النّحوية: "الإضافة اللفظية" ويمكن أن تُحلَّل هذه العبارة بلغة غير نحوية فيقال: إنّها تُؤسِّسُ لِعَلاقة بين شيئين كِلاهما ينهض

[1]–باقر جاسم محمد: نقد النّقد أم الميتانقد؟ محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج:37، ع3، مارس 2009، ص107.

بوظيفة دلالية لا تكاد تتوقّف على الوظيفة الدّلالية التي ينهض بها الصِّنْوُ الآخر..**فالعلاقة الدّلالية هي عَلاقة تكافُؤٍ، لا علاقة تبعية ولا خضوع**»[1]، هذا المعنى يُسعفنا أكثر لتحري المفهوم الوظيفي لمصطلح "**نقد النّقد**"، لأنّ في تقييد العلاقة المعرفية للمصطلح حصرا لميدان استعماله وبالتالي القرب من إداك ماهيته أكثر.

لعلّ في جِدَّةِ استعمال مصطلح "نقد النّقد" أثرٌ على التّداول المفهومي له المُرتكزِ على معنى النّقد في الأساس، إذْ لم يخرج المصطلح بعد رواج مفهومه على دلالة النّقد الذي يتولى دراسة الأعمال الأدبية، كما لم يُخصّ بتمييزٍ مفهومي؛ لأنه لم يزد أنّ استُعمِل معنى النّقدِ على النّقد نفسِه، فهل مصطلح نقد النقد كما قال محمد الدّغمومي «ليس سوى مشروعٍ يصعُبُ تحديدُهُ وتعريفُ وظيفتِهِ ومقَاصدِهِ»[2]، أم هل نجدُ من النّقاد من حاولَ بناءَ مفهومٍ له يتسِّمُ بالاستقلالية والتميُّز عن معنى النّقد الأدبي؟.

يعد جابر عصفور من النّقاد الذين حاولوا تحديدَ مفهومٍ واضحٍ **لنقد النّقد** أو ما سمّاه **بالنّقد الشَّارح** حيث يرى أنّ كتاباتِ نقد النّقد هي «الكتاباتُ التي تُراجِعُ النَّشاط النَّقدي في فعلِ الممارسةِ من منظور الوصفِ والتَّفسير والتَّقييم»[3]، من هذا المفهوم يتعيّن سَبَبُ تَسمِيَةِ جابر عصفور نقد النّقد بالنّقد الشّارح، إذْ لسنا نرى فيه تفريقا وظيفيا بينه وبين النّقد الأدبي، لأنّه نَشَر معنى النقد على الأعمال النّقدية، ورغم أنّ هذا من مجال اشتغال "نقد النّقد" إلا أنّ مفهومَ الشيء لا يعني حقلَ اشتِغَاله؛ لأنَّنا إذا قصرنا المفهوم على مجال من مجالاته الوظيفية فإنّ هذا يُضفي به إلى حصر معناه، في حين أنّ المفهوم عادة ما يحملُ أبعادا وظيفية متعددة، وعلى هذا يبقى معنى النّقد زاوية من زاويا مفهوم نقد النّقد وليس هو نقد النّقد.

وهناك من النّقادِ من أبرَزَ الاختلافَ بين المفهومين بإعطاء مصطلح "نقد النّقد" بُعدا معرفيا آخر كحميد لحميداني الذي يرى «أنّ نقد النّقد هو نقد في مستوى آخرَ من البحثِ المعرفي»[4] –لهذا حاول أن يُقنِّن له آلياتٍ خاصة في كتابه سِحرُ الموضوع– والذي يبدو من هذا المفهومِ أنّ لحميداني يعني به أنّه "نقدٌ" لكنَّه مختلفٌ واختلافُه نابعٌ من طبيعة موضوعه، ولذلك حاول في تحديده له تجنُّبَ الخلطِ بينه وبين النّقد

---

[1]–عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية، دار هومه، الجزائر، د.ط، 2012، ص52.

[2]–محمد الدّغمومي: نقد النّقد وتنظير النّقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1999، ص113.

[3]–جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، د.ط، د.ت، ص267.

[4]–حميد لحميداني: سحر الموضوع، مطبعة آنفو، فاس، ط2، 2014، ص9.

الأدبي لأنّ «نقدَ النّقدِ يرتبطُ بنقدِ الإبداعِ لا بالإبداع ذاتِهِ، وعليه فمن الضَّروري أن تُراعى هذه الحقيقة عند كلِّ مُحاولةٍ للحديث عن منهجيته الخاصَّة»[1].

لاشك أنّ هذا التفريق يجعل من نقد النّقد معرفةً مُستقلَّة بنفسها ومكتفية بذاتها، وهو ما نلمَسُه في تعريف الدّغمومي له، حيث يقول: «إنّه بناءٌ معرفي إجرائي وظيفي، يعملُ باستراتيجيةٍ واحدةٍ ويُنتِجُ معرفةً تصبُّ في مجرى المنهجيات، وتَعملُ باستراتيجيةٍ ليست أبدا استراتيجيةَ التَّنظيرِ أو النّظريةِ الأدبية أو النّقد، وإنّما تستهدفُ من خلال معرفةِ طبيعةِ الممارسة النّقدية (آلياتها، مبادئها، غاياتها، معرفتها) [...] وهذا ما يُميّز بين نقد النّقد عن بقية الأنشطةِ المعرفية التي تدور حولَ الأدب والنّقد»[2].

من الواضح أنّ المفهوم الذي طرحه الدّغمومي "لنقد النّقد" مفهوم أوعى من بقية المفاهيم الرائجة عنه، حتى أنّه لم يفصل بينه وبين النّقد الأدبي وحسب كما ذهب إلى ذلك لحميداني، بل دعا إلى التّمييز بينه وبين التّنظير النّقدي والنّظرية الأدبية، حيث جعل منه كيانا معرفيا جديدا ومُؤسَّسًا على نموذجٍ خاص، وبهذا يسعى نقد النّقد «ليتموضعَ في مكانِ العلم، مما يستوجبُ رسمَ الحدودِ والأنظمة، وتعيين نقد النّقد فعلا منهجيا له صِلةٌ بشبكةٍ من الأنظمة هي: النّظام الأدبي، النّظام الثقافي، النظام الاجماعي، النظام السياسي الاقتصادي»[3]، كما يتخذ "نقد النّقد" من النّقد الأدبي والمنهج النّقدي والمصطلح النّقدي موضوعا له، وهنا تبرز الحاجة إليه كعلم يسعى بالأنشطة النّقدية إلى تحري الموضوعية عبر فعل التَّحقيق*، كما يرمي باستراتيجيته الخاصة إلى معرفةٍ أكثر تفسيرية لمضامين النّقد.

---

[1]-حميد لحميداني: سحر الموضوع، ص9.

[2]-محمد الدّغمومي: نقد النّقد وتنظير النّقد العربي المعاصر، ص52.

[3]-المرجع نفسه: ص118.

*-يُروِّج محمد الدّغمومي لمصطلح "التحقيق" ويَعدُّهُ الممثل الفعلي لنقد النّقد، غير أنّ هذا المصطلح لا يعدُّه عبد الحكيم الشَّندُودِي، على أساس أنّه علمٌ مستقلٌ ومعروف "بعلم التحقيق"، ورغمَ ما في عملِ المحقق وعملِ النّاقدِ من أوجهِ تلاقٍ خاصةً إذا تعلّق الأمر بتحقيق المصنفات النّقدية أو المفاهيم النّقدية، إلا أنّ نقاط الافتراق كفيلةٌ بعدم اعتبار فِعلِ التحقيق فعلاً لنقد النّقد، ولعل من أهم هذه النّقاط، الاختلاف في الهدف، فمن الأهداف الرئيسة للتحقيق إثبات النص لقائله، لذلك يتقي المحقق الزيادة والنّقصاد في النّص، وهذا خلافا لما يستدعيه "نقد النّقد" عند تصدّيه للأنشطةِ النّقدية، فغالبا ما نجد الزيادة والنّقصان والاستدراكات خاصةً في منظومة الأحكام النّقدية، بالإضافة إلى أن فعل التحقيق يعمل في العادة على التراث بكل حيثياته فهو أبعد ما يكون عن النقد المعاصر، لذلك فالفارق واسع بين نقد النقد وبين فعل التحقيق. ينظر: عبد الحكيم الشندودي، نقد النّقد حدود المعرفة النّقدية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2016، ص19-22. أظن أنّه لا ينبغي أخذ مصطلح التحقيق بهذه الأبعاد التي تأخذ طابع التَّخَصُص، بل ينبغي التركيز على الهدف الذي يسعى إليه نقد النّقد من وراء التحقيق وهو الذي عناه الدّغمومي، لأنّ نقد النّقد لا ينفك يستدعي خطاب التحرّي والتحقيق خاصة في مراجعاته للأنشطة النّقدية.

ومن الضَّروري إدراكُهُ أيضا أنّ "نقد النّقد" لا ينحو المنحى التقييمي في الكشف عن زلات النّقد الأدبي فقط، بل يشتغلُ أيضا على كشف أصول المذاهب النّقدية؛ كما أنّه لا ينحصر على المدونة النّقدية للنّص الأدبي، بل يتجاوز ذلك إلى تعرية الخطابات قصدكشف خلفياتها الفكرية والفلسفية التي قامت عليها وذلك «بتفكيك مقولات النّقد الأدبي لفحص العناصر الأيديولوجية الثاوية في المزاعم النّظرية. وهو يكشفُ عن طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسِّياسية التي كونت الحاضنة السِّياقية له، وجعلت النّاقد يتبنّى منهجا نقديا من دون سواه. ويضع عمل النّاقد ونصّه النّقدي في سياق أكبر»[1].

وإذا أردنا تحديد أهمِّ الإشكالات التي تدور حول نقد النّقد، فإنّنا نجد **إشكالية ضبط المفهوم**- التي مرّ الكلام عنها آنفا- أُولى الإشكالات المدروسة حوله وبعدها **إشكالية الترجمة** كون المصطلح وليد الثقافة النّقدية الغربية لذا فتأسيسُه كان خاضعا لمشروطيتها، وما حدث أنّ الوسط النّقدي العربي ما زادَ على استرادِ المصطلح، فكان لغياب هذا التأسيس أثر سلبي على مستوى تلقي المصطلح وترجمته، ومعلوم أنّ تعدُّدَ الترجمة في الحقيقة هو تعددٌ في الفهوم ومن ثَمّ يكون المعنى أكثر تشتُّتا واتساعا.

لقد تُرجم مصطلح métacritique في الثقافة العربية إلى أكثر من مقابل لغوي، حيث تعدّدت ترجماته من ناقد إلى آخر كلٌّ على حسب انتماءاته النّظرية وتوجهاته الفكرية، فنجد باقر جاسم مثلا يقترح ترجمة المصطلح إلى "الميتانقد" وذلك على حدِّ رأيه لأسباب علمية وجيهة «فهو ليس مجرد إضافة لغوية لكلمة نقد إلى نفسها، ولكنّه يُعبّر عن مستوى من الاشتغال المنهجي والمعرفي مُختلفٌ عن النّقد الأدبي، كما أنّه ليس بعيدا عن حقل اللسانيات وعن مصطلحات من مثل الميتافيزيقيا métaphysic والميتالغة métalanguage والميتاخطاب métadiscourse ...إلخ»[2]، في حين يطرح عبد الغني بارة مصطلح "النّقد الإبداعي" كمقابل أنسب عن métacritique، و يرى أن هذا النّقد؛ أي النّقد الإبداعي استُقبل بجفاوة من قبل دعاة الحداثة الغربية فقدكان في مقامٍ «يسعى إلى لفت الانتباه أولا وقبل كل شيء إلى نفسه، متجاهلا النّص الإبداعي، إنّه انتقال من موقعه الأصلي كلغة ثانية إلى موقع لغة أوليه (لغة الإبداع)»[3]، وترجم جابر عصفور المصطلح بالنّقد الشارح أو الواصف كما مرّ، ويبقى المشهور والمتداول في ترجمة métacritique هو "نقد النّقد".

[1]-باقر جاسم محمد: نقد النّقد أم الميتانقد؟ محاولة في تأصيل المفهوم، ص122.

[2]- المرجع نفسه: ص121.

[3]-عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 2005، ص169.

لا نشك أنّ محاولات النّقاد كلها قد أصابت شيئا من الحقيقة لأنّها ترجمات قائمة على العِلّية والتبريرية ولكن رغم ذلك فإنّ لتعدّد الترجمة أثر سلبي لا يُنكر في التشويش على كُنهِ المصطلح من ناحية وعلى التّأخر بعجلةِ المعرفة بعد التقوقع والبقاء في الهمّ المصطلحي والدّخول بالأسئلة الإجرائية في دوامة مفهومية، ولعلّ السّبب المباشر لهذا الوضع في الترجمة العربية راجع بالدّرجة الأولى إلى عدم توحيد الترجمات وكذا غياب ما أطلق عليه محمد أمهاوش "بالنّقد المصطلحي" –الذي حاول أن يؤسس أبعاده– هذا النَّوع من النّقد المتخصِّصِ في علم المصطلح والذي يسمحُ بوضعِ قوانين نستطيع من خلالها ضبط المفاهيم أثناء نقل المصطلحات النّقدية، لأنّه المجال الذي «يلتقي فيه الانشغال بأمر المصطلحات والمفاهيم في إطارها النّظري العام، والاحتكام إلى أطر نقدية كلية بالبحث في مصطلحاتٍ ومفاهيم مجال علمي محدد. وهو دراسة يلتقي فيها التنظير والتطبيق في صعيد واحد.»[1]، لذلك فمن المهم جدا التركيز على توحيد الترجمات في ضوء الاحتكام إلى النّقد المصطلحي بعد توطيد أُسُسِه بُغية تخفيف وطأة إشكالية الترجمة في الثقافة العربية خاصة بعد صدمة الحداثة وما بعدها.

من الاشكالات الرئيسة أيضا التي تواجه المشتغل بنقد النّقد، الصُّعوبةُ التي يتَّسم بها خاصة في شِقّه التطبيقي، فليس من السَّهل على أيّ ناقدٍ أن يُمارسه، إذْ لا يمكنُ أن ينهضَ به «إلا ناقدٌ نابغٌ (ومُتَّصِف) بالثقافة الشّاملة والذهنية الواسعة والإحاطة الواعية بالنّقد كرؤيا كلية لعملية الإبداع في الحياة»[2]، بل ويجعل عبد الغني بارة الحفر في الأنظمة المعرفية للمشاريع النّقدية من قبيل المجازفة والمهمة الشَّاقة[3] هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نُفورُ الوسط الإبداعي من سلطة النّقد عموما فلا يبدو الحماس لاحتضانه، لأنّ المبدعين والفنانين في العموم ينفرون من الخطاب النّقدي فهم ينظرون إليه على أنّه سُلطةٌ تُمارَسُ عليهم، هذا عن النّقد فكيف بنقد النّقد! رغم مافيه من قيمة معرفية وأبعاد تطورية بنَّاءة، وهذا مما لابد أن يُحسب بالنّسبة لمن أراد أن ينخرط بالكلام في نقد النّقد.

كانت هذه أهمّ المفاهيم الإجرائية المستوحاة من المدونة النّقدية لموضوعنا والتي جرى عليها العمل والمُباحثة، وتجدر الإشارة على أنّ هناك مصطلحات أخرى لها علاقة محورية مع الموضوع كمفهوم الأسطورة

---

[1]–محمد أمهاوش: النّقد المصطلحي؛ الرؤية المفهومية والمنهجية، مجلة علامات، جدّة، مج16، ع64، 2008، ص7.

[2]–إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1985، ص18،19.

[3]–ينظر: عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والتأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص19.

مثلا، نذكرها في محلّها تجنُّبا للوقوع في الخلل النّسقي لمضامين البحث، هذا الأخير الذي نحاول في العنصر القادم أن نعقِدَ مُلخَّصا عليه يكون على هيئة الحوار والمساءلة بقصد إضاءة إجمالية لإشكالياته.

ثانيا: إبراهيم عبد الرحمن وحوار المدونة

توزعت كتابات إبراهيم عبد الرحمن النّقدية على عدّة عناوين منها: -الشِّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، -مناهج نقد الشِّعر في الأدب العربي الحديث، -قضايا الشِّعر في النّقد العربي، -الأدب المقارن بين النّظرية والتطبيق وغيرها، وما يُلاحظ على أغلب كتبه ودراساته، أنّها تُشير إلى أنَّ اهتمامه كان مُنصبا على قضايا الشِّعر والمنهج، في محاولة منه أن يَبنِيَ تصورا منهجيا في قراءة التّراث الشِّعري، يحمله في ذلك هاجس الأزمة المنهجية في النّقد العربي الحديث والمعاصر، ولعلّ أبرز كتبه التي استوعبت آراءه النّقدية والفكرية كتاب الشِّعر الجاهلي، وكتاب مناهج نقد الشِّعر، حيث توزّعت فيهما المادة العلمية وشَمِلت مباحث الكتابين مُجمل القضايا الكبرى التي يرومها مشروعه بحيثياتها الجزئية ومرجعياتها الكلية.

لاشك أنّ كلَّ تأليف نقدي يكتسي قيمته من قيمة ما يُثير ويتغيَّا من قضايا جديدة، أو يُرَاجِع السَّائِد والمألوف فيكون في محلِّ تقديم فهمٍ جديد له، سواء بإعادة تشكيله أو بالبناء عليه، وهذا معدود من قبيل الإبداع والأصالة الذي نَحسَبُ أنّ إبراهيم عبد الرحمن إن لم يُصب كثيرا فقد أصاب قليلا من هذا المعنى وإذا أردنا أن نجعل مدونته النّقدية في قضايا كبرى فإنّنا نجد قضيتين كليتين هما: **قضية المنهج، وقضية الثّقافة**، وإليهما يمكن أن نُرجع مجمل القضايا الكلية الأخرى والمسائل الجزئية التّابعة لها، ففي تصوّري كان المثير المنهجي الحافز الذي من أجله تصدّى بالتّصنيف في مباحث النّقد الأدبي، وتبعاته الثقافية.

بعد هذا التّحديد المُجمل لمضمون المدونة نتساءل عن كيفية معالجة إبراهيم عبد الرحمن للمنهج النّقدي في ظل الأزمة المنهجية التي يعيشها الخطاب النّقدي العربي، وعن القضايا الثقافية الجديدة التي يمكن أن تُلحق به، وفي إطلالةٍ سريعة نُعرِّج على أهم كتابٍ له لِنَستَجلِيَ منه المراسم التّي بنى عليها أصول منهجه النّقدي وهو كتاب الشِّعر الجاهلي الذي يعدّ من أبرز الكتب في النّقد العربي المعاصر التي حاولت تقديم قراءة جديدة للشِّعر الجاهلي*، كونه من باكورات الكتابات النّقدية في التّفسير الأسطوري له.

*-كما جاء في تصنيف صاحب كتاب (الأدب الجاهلي في آثار الدّارسين) ينظر: عفيف عبد الرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدّارسين قديما وحديثا، دار الفكر، عمّان، د.ط، د.ت، ص116.

لقد كان اشتغال إبرهيم عبد الرحمن في قضية الثقافة على موضوع الأسطورة التي لاشك أنّها من أعوص القضايا الثقافية في العلوم الإنسانية، لأنّ درسها يستوجب مزجا بين عدّة علوم، والأسطورةُ مَنسُوبة إلى الثقافة العربية ثم إلى أدبها ونقدها تحديدا، هذا إشكالٌ آخر ومحوري في الخطاب النّقدي العربي، لأنّ المُستَقِرَّ أنّ الثقافة العربية هي أبعد الثقافات عن الأساطير لفقدان التراث لأثرها ولأنّ العقل العربي أساسا لم يعرف تلك التّساؤلات الوجودية وذلك العالم الافتراضي المشحون بالخوارق، وكذا لاستقرار الحياة الدّينية عندهم، بخلاف الثقافات والشُّعوب الأخرى فقد تأطّرت آدابها وفنونها على أُسُسٍ ميثولوجية كما هو معلوم.

إنّ التّصدي لحلّ هذا الإشكال أوجب على إبراهيم عبد الرحمن أن يُعيد مراجعة عدّة قضايا ومسائل كانت مستقرة في الثقافة النّقدية العربية بما يتناسب مع هذا الاتجاه الجديد في الفهم، وهذا ما أفرده في الفصل الأوّل من كتابه: "الشِّعر الجاهلي" المعنون بـ: "**حضارة وثقافة**" حيث تطرّق فيه إلى بعض الظواهر الدينية من عبادات الجاهليين وكذا الأمثال والأساطير، كما تطرق إلى بيان هذا الجانب من حياة العرب في المبحث الأوّل من الفصل الثالث من كتاب: "مناهج نقد الشِّعر" والمعنون بـ: "**ميثولوجيا الشّعر القديم**".

لقد تمثلت الخطوة الأولى لاكتشاف الأثر الأسطوري في ثقافة العرب في دراسة اللغة الموغلة في القدم أو بعبارة أوضح، محاولة تقصّي لُغةِ العربِ قبلَ المعلقات، وهذا كما هو معلوم عند النّقاد من العسير جدا يصل إلى حدِّ التعذّر، ولكن الذي لا خلاف عليه مبدئيا أنّ لغة «هذا الشّعر قد سارت في رحلة طويلة من التّجريب الفني حتى توصّلت إلى هذا الشّكل الذي أخذ يفرض نفسه على قصائد الشّعر الجاهلي منذ عصر امرئ القيس»[1]، لذلك عُدّ بيانُ الجانبِ الأولي للغة الشّعر بابا من أبواب النّقص في درس اللغة العربية، وهذا ما يحملنا إلى التساؤل حول الاستراتيجية المنهجية والنّقدية المتبعة من قبل إبراهيم عبد الرحمن ومدى نجاعتها في إدراك المضمون الأسطوري في لغة تلك الفترة القديمة من تاريخ الشِّعر العربي؟.

لعلّ هذا الذي ألجأ إبراهيم عبد الرحمن إلى تفعيل المنهج اللغوي المقارن الذي ينظر في أوجه الشَّبَهِ التي بقيت من اللغات الأولى بين ثقافات الشُّعوب، وقد كتب كتابا كاملا في الأدب المقارن بيّن فيه أهميةَ الدّرس المقارن في فهم أُصولِ اللغات، يقول سعيد علوش عن هذا الموضوع وهو بصدد قراءة الكتاب: «ولكي يستدلَّ إبراهيم عبد الرحمن على ذلك فهو يعودُ إلى ذاكرة (الرحلة السّريعة من تاريخ الدّراسات المقارنة)

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب القاهرة، ط2، 1995، ص263. في الهامش.

جاعلا من التّاريخ حقيقةً جاهزةً لاستيعابِ تناقُضَاتٍ مُهمَّة، فَلُغَاتُ بابل كُلُّها تَصُبُّ في اللغة العربية فلا يبقى على المقارِنِ –من هذا المنظور– سوى تحديد طبيعة المصادر ودرجة تأثيرها في عنصر قابل للتوالد في كل لحظة زمنية من تلقيه لشحنة التأثير»[1]، بالإضافة إلى هذا تبني إبراهيم عبد الرحمن المنهج الأركيولوجي الأنثروبولوجي الذي يبحث في ثقافات الشُّعوب عن طريق النّقوش والحفريات، وبعد تتبُّعِهِ لحياة العرب وثقافتهم الدّينية أثبت أنّهم تأثروا بأشكال عدّة من أساطيرِ وثقافات الشُّعوبِ المجاورة، كما وصل إلى أنّ الثّقافة العربية ليست عاجزة عن إبتكار أشكال من الممارسات والاعتقادات الفعلية أو القولية والتي يمكن أن تُدرجَ ضمن نطاق معنى الأسطورة، هذه الآراء وغيرها حاول أنّ يؤسِّس لها انطلاقا من بحث تاريخي في كتب التراث العربي التي عدّها مرجعيةً معرفية لتأصيل نقدٍ أسطوري عربي، ولهذا لم ير الباحث في كتبه أنّه تكلم عن آليات النّقد الأسطوري عند الغرب، كما لم ير أنّه أفرد النّقد الأسطوري بآليات محددة يمكن اتّخاذها معيارا إجرائيا في القراءة الأسطورية للشِّعر العربي، ولعلّ فيما يُستقبل من بحث تفسير لهذه الملاحظ.

من القضايا الثقافية التي حملها إبراهيم عبد الرحمن على فهم جديد، مسألة أُمية العرب التي لا يرى تقييد معناها في جهلهم بالقراءة والكتابة وإنّما في جهلهم بالدّين أيضا، وإن كان الجهلُ بالقراة والكتابة وارِدًا ولكن ليس بإطلاق بدليل وجود بعض مظاهر الكتابة والقراءة في الجاهلية، كما أعادَ دراسة معتقدات العرب فجعل مظهر الشّرك أوّلَ مظاهر التّدين عندهم على الرغم أنّ المشهور في تاريخ ديانةِ العرب أنّهم كانوا على حنيفية إبراهيم عليه السلام والعقيدة الوثنية دخيلة عليهم، هذا الذي يفتح التساؤل عن طبيعة الديانة في الجزيرة العربية قبل إبراهيم عليه السلام؟ بالإضافة إلى هذا فقد أثبتَ التأثير العَقَدِي للثقافات والشُّعوب المحاورة على البيئة العربية الذي أخذ شكل الوثنية في جانبه الطقوسي الحامل في الوقت نفسه للطابع الأسطوري في الأفكار والمعاني[2]، ولعل أبرز هذه الدّيانات الفِرعونية والأَكَدِية والسُّومرية والبابلية وغيرها، وبهذا يصل إبراهيم عبد الرحمن إلى ترسيمة جديدة لتاريخ الفكر الدّيني عند العرب، وذلك بأن جعلها مثل غيرها من الشُّعوب التي مرّت بمراحل تطوريّة بدءا من المرحلة الطوطمية إلى عبادة الكواكب ثم إلى مرحلة التّجسيد الوثني التي هي آخر مرحلة قبل الإسلام.

[1]–سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص268.

[2]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص19.

إنّ المغزى الذين أراد أن يصل إليه إبراهيم عبد الرحمن هو أنّ «عقائد الجاهليين الدّينية كانت مُعقّدة تعقيدا شديدا، وأنّها تأثرت بديانات وثقافات الأمم الأخرى التي كانت على صِلة بها بطريق أو بآخر، وهذا التّعقيد الدّيني الدّقيق لا يمكن أن يكون مظهرا لعقلية بدائية بسيطة على نحو ما يتصوّر بعض الدّارسين»[1].

كان هذا باختصار الجزء المخصص لقضايا الثقافة، **ومعلوم أنّ للثقافة امتداد وقوّة تأثير على الدّين وعلى الفن**، بل إنّهما أهمّ مظهر تُدرس الثقافة من خلاله، وهنا نتساءل عن مدى انعكاس هذا الواقع الميثولوجي على الشِّعر بوصفه أهم مظهر فنّي للعرب، لأنّ تراثنا الأدبي يكاد يخلو من هذا العالم الأسطوري. من هذه النّقطة انطلقَ إبراهيم عبد الرحمن في بناء منهجه النّقدي، حيث كانت قضية "الرواية والتدوين" أوّل قضية منهجية عُني بها وبسط الكلام فيها بشكل يكاد يتغلغل في معظم مباحث كتبه، وقد أفرد لها الفصل الثاني من كتابه: "الشِّعر الجاهلي"، ونحسب أن إثارة هذه القضية تبقى مفروضةً على كلِّ دارسٍ للتراث العربي لأنّ في إهمالِ نسبةِ النّصوص إلى قائليها وإلى أزمانها إفسادٌ للمعاني وخَلطٌ للتّصورات، ومن المعروف أنّ التراث الشِّعري الجاهلي لم يصلنا منه إلا القليل كما أخبر أبو عمرو بن العلاء والذي وصل تعرض كثير منه إلى الانتحال من رواة الشِّعر في العصر الأموي، وقد تكلم عن هذا ابن سلام الجمحي في كتابه الشهير "طبقات فحول الشعراء"، غير أن القضية طُرحت بشكل جديد في العصر الحديث مع طه حسين حين استدل في انتحال الشّعر الجاهلي على غياب الأثر الأسطوري فيه، هذا الأخير الذي أراد إبراهيم عبد الرحمن إثباته رغم أنّه يذهب إلى أنّ الأثر الأسطوري الذي وصل إلى الرُّواة طُوي ولم يرو منه إلا النّزر اليسير جدا كأن يكون من قَبِيلِ الاستشهاد على قواعد اللغة ومعانيها كما نجد ذلك في المعاجم!.

ويقدّم إبراهيم عبد الرحمن مثالا على فساد الرواية بدراسةٍ تحقيقية لديوان ابن قيس الرقيات، وبعض مرويات الشّعر من كتاب الأغاني، ليتقرر عنده أنّ النُّسخة المطبوعة من ديوان الرقيات ليست من رواية أبي سعيد السُّكري و«إنّما هي مختارات من شعر ابن قيس الرقيات جمعها واحد من رواة القرن الخامس الهجري ونسبها للسُّكري ليضمن بذلك ذيوعها ورواجها. وليس فيما نقوله شيء من الغرابة، فقد ذاعت تلك الطريقة —طريقة تزييف المخطوطات— بين القدماء، وحُمل على العلماء كثير من التآليف لم يكتبوها.»[2]، إضافة إلى

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص42.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، دراسات في التراث العربي، د.ط، د.ت، ص128.

هذا يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ الأغراض السياسية في عهد بني أمية لها تأثيرها على مصداقية روايات الشّعر كما كانت مسألة فهمه على عاتق شُروح الرواة وصنيع اللغويين في المعاجم، وكان للعقلية الإسلامية في هذا أبلغ الأثر في فهم وقراءة الشِّعر الجاهلي، وهنا قد نتساءل حول هذه المقررات ومدى تأثيرها على فهم الشِّعر الجاهلي مع أنّ تلك الحقبة هي الأقربُ فَهمًا ودراية للسان العربي القديم؟

وإضاءة لهذا التساؤل ينطلق إبراهيم عبد الرحمن في مراجعة القراءة النّقدية القديمة –ليبنِيَ تصوُّرهُ المنهجي في مابعد– من فهم البلاغيين للصُّورِ الفنية، حيث تأسَّس –كما هو معلوم– على فهمٍ مُعجمي لألفاظ اللغة، وبناء عليه اعتُمِد على القرائنِ المنطقيةِ التي تربط بين المشبه والمشبه به لضَمَانِ عَدَمِ تَشَتُّتِ المعنى، فالمعجمُ وإن كان مُهمًّا بل لا غَنَاءَ لنا مِن دُونه في تحديد المعنى اللغوي والبناء الاصطلاحي، إلا أنّه لا يكفي لإبرازِ دلالاتِ اللغة في سِياقات أوسع، وهذا لا يعني أنّ مُعجمَنا العربي لا يَسِيرُ باللفظ في شَتَّى دلالاته الثقافية، ولكن يبقى فيه نوعَ تَحفُظٍ في بعض حُقُولِ مُصطلحاته وخاصة تلك التي تحيلُ على معانٍ دينية، كأسماء الكواكب، وبعض الحيوانات، والنباتات وغيرها من مظاهر الطبيعة، ولذلك يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ المعجم لم يُعن كثيرا بالتَّوسُّعِ في إدراك كُنهِ كثيرٍ من هذه المفردات، ومعلومٌ أنّ الشِّعر الجاهلي مليئ بألفاظ الطبيعة وأغلبها إن لم نقل كلها وُظفت في الصور الفنية، ومن هنا عُلِم قُصور القراءة البلاغية في فهم بعض الصُّور البيانية، لأنّها مؤسَّسةٌ على المعجم، والمعجمُ كما قلنا لم يستوفِ مكنونات كثيرٍ من هذه الألفاظ للعلة التي سبق ذكرها، وهي أنّ الشِّعر الجاهلي قُرئ بعقلية إسلامية من قبل الرواة واللغويين الذين عمدوا إلى طمس وتجنّب رواية الآثار الوثنية والطقوس الأسطورية فيه، لذلك اعتمد إبرهيم عبد الرحمن على المنهج اللغوي المقارن والمنهج الأركيولوجي الأنثروبولوجي في دراسة اللغة القديمة، وهنا قد يُفتح باب جديد في البحث المعجمي وهو مراجعة بعض الجذور اللغوية وفقا لهذين المنهجين.

ومن أهم العتبات المنهجية التي خصّها بالدّرس النّقدي، دراسات النّقاد العرب للشّعر الجاهلي وفقا للمناهج النّقدية الغربية، ومع أنّ إبراهيم عبد الرحمن لم يستطرد في المفاهيم النّظرية والآليات الإجرائية والمرجعيات الفكرية لهذه المناهج، إلا أنّه رسم الإطار العام لتوجهاتها، مع تركيزه على نقد القراءات التطبيقية لأهم الدّراسات المنهجية على الشِّعر القديم، كدراسة طه حسين ومصطفى ناصف، وريتا عوض وغيرهم.

لقد بات مما يَستوجِب على إبراهيم عبد الرحمن أن يُعربَ عن بديله المنهجي في النّقد، وعن مبادئه وتوجّهِهِ فيه، فأمَّا عن منهجه فقد كان منهجًا فنيًّا مُركبا جمعَ عناصِرَهُ من كتابات النّقاد القدامى والمحدثين فأعاد بناءَ تلك العناصر وفقا لتوجُّهٍ منهجي متكامل، حيث استمدّ من مبادئ البلاغة العربية أصول النّقد الفني، ومن الكتب التاريخية التي نظّرت لثقافة العرب في الجاهلية، طبيعة الحياة الدّينية عندهم للاستناد عليها كشواهد على مضامين الأسطورة في واقع حياتهم، كما استمدّ من مناهج النّقد الأدبي أُصولها الكلية في التعامل مع النّصوص الإبداعية، وبهذا يكون قد بنى من القديم والحديث فلسفة منهجه التي عبّر عنها قائلا: «إنّه منهج إذا صحّ مفهومنا له، تتلخّص فلسفته في التحليل الفنّي لصور الشِّعر وأساليبه، والإدراك الرمزي لأغراضه ومعانيه»[1]، وقد كان من سَلِيلِ القضايا النّقدية التي أفرزها توجهه النّقدي، البُعد الرمزي في اللغة الشّعرية الذي يحيل على المعنى الأسطوري فيها، ومن القضايا الرئيسة أيضا قضية القصيدة وما ينجرُّ تحتها من مسائل، كمسألة الوحدة، ومسألة التّطور في بنائها وأغراضها، ومسألة القول بنمطية القصيدة القديمة وغير ذلك من القضايا التي عالجها على نحو نسقي حيث أصبحت أبعاد اللغة الفنية رهانه في نقد المنهج ومن ثم في نقد الشِّعر.

يبقى باب أخير من أبواب الممارسة النّقدية عنده وهي ما يمكن إدراجه في إطار مايعرف بنقد النّقد حيث تطرّق إبراهيم عبد الرحمن بالدّراسة النّقدية لأهم تيارات ومدارس نقد الشّعر في النّقد العربي الحديث والمعاصر، وهي جماعة الدّيوان، ونازك الملائكة على وجه الخصوص، ولعلّ مما يُحسب له في درسه النّقدي تلك القراءة النّقدية لكتابات صلاح عبد الصّبور في النّقد، حيث التفت فيها إلى ما يمكن أن نستخرج منها نظرية مكتملة في نقد الشِّعر من شأنها أن تكون محترمة بين النّقاد، وعلى هذا ينبّه إبراهيم عبد الرحمن إلى حقيقة أنّ النّقد ليس حكرا فقط على النّقاد، وإنّما قد يكون في كتابات بعض الشعراء مايحلُّ أعوص التساؤلات النّقدية.

لقد حاولنا بهذا العنصر أن نحصِرَ مباحث المدونة النّقدية، وأن نُبيّن ما أثارت من قضايا التي نعلم أن تحتها خطوطا عريضة من التساؤلات والانتقادات، وأنّ كثيرا منها يحتاج إلى استدلال قوي كي نصل إلى قناعة كاملة به، وهذا ما أرجأناه إلى فصول هذا البحث.

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص245.

الفصل الأول

النَّص الشِّعري القديم وأسئلة القراءة

أولا: في منهجية القراءة النّقدية السِّياقية.

ثانيا: في منهجية القراءة النّقدية النَّسقية.

تمهيد:

تضافرت المناهج النّقدية على اختلاف منطلقاتها الأداتية وخلفياتها الفلسفية بالقعود للدّراسة وإمعان النّظر في الظاهرة الأدبية، وذلك لتفعيل مَقصِديةٍ وغاية مُوحَّدة، وهي الكشف عن معاني النَّص الأدبي والاجتهادِ في إبرازِ حقائقه ومحاولة استنطاقه، وقد سارت هذه المناهج سيرا حثيثا لتحقيق هذه الغاية الموضوعية بوسائل وآليات تختلف من منهج إلى آخر، وبرؤى متفاوتة تفاوت الفُهوم والخلفيات المعرفية، تلك المناهج التي يمكن بلورتها في إطارين منهجيين اثنين، نسير وفقهما في هذا الفصل، يُعنى الإطار الأول بما يعرف في عرف النّقاد بالدّراسة السّياقية للنص الأدبي، وأمّا عن الإطار المنهجي الثاني، فهو معلوم في عرف النّقاد بالدِّراسات النّسقية للنص الإبداعي.

نشير إلى أن الفلسفة النّقدية التي يقوم عليها الإطار الأول —في الجملة– تدعو إلى توثيق الصِّلة بين الشِّعر والشاعر من جهة، وبين الشِّعر والشاعر والبيئة من جهة أخرى، فهي تهتم بالقراءة من مركزية مؤلف النّص وعصره وواقعه، كما يؤمن هذا الإطار المنهجي بحقيقة مفادها أنّ «عالم الشِّعر وعالم الواقع شيء واحد»[1]، ويدخل ضمن هذا الإطار عدة اتجاهات منهجية متمايزة بدءا من المنهج الانطباعي، إلى النّقد العلمي بما فيه من منهج تاريخي واجتماعي ونفسي، إلى المنهج الأسطوري الذي عُدَّ وَسِيطَ المناهج النقدية لاستقاء أدواته الإجرائية من معارف مختلفة جعلته يأخذ هذه الصفة.

أولا: في منهجية القراءة النقدية السِّياقية

1–المنهج الانطباعي/الأصول والمفاهيم:

يعود بنا الكلام عن الانطباعية Impressionisme إلى الصُّورة الأولى التي عرفها تاريخ النّقد الأدبي العربي والغربي، فلا شك أن الوِجهة الانطباعية في النّقد وجهة عتيقة جدا يعود امتداد أصولها في النقد الغربي إلى ما قبل أرسطو وأفلاطون، حتى أن محمد مندور يقرّ بأنّ «أقدم منهج للنقد ظهر في التاريخ القديم كان المنهج التأثري الذي صاحب ظهور فنون الأدب المختلفة وبخاصة فنون الشِّعر»[2]، ذلك أن الانطباعية كظاهرة نقدية لا تعدو أن تكون مجرد تأثيراتٍ تلقائية عفوية ناجمة عن الانفعالات الذاتية، تلك الذاتية التي

---

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنقد، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1983، ص06.

[2]–محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 2006، ص128.

وُلدت مع الشّعر الغنائي ومع ما يعرف فيما بعد بأدب الملاحم عند الإغريق، فكانت طبيعة الفنِّ الشّعري الغنائي من أهمِّ العواملِ التي فرضت التأثرية في النّقد بحكم تأثر المتلقيين عند سماعِ الشّعر غناءً، وبهذا يكون ذوق السّامعين هو المعيار في التّقييم[1]، غير أن النّقد توجّه بعد الخروج من الذاتية إلى التأصيل الموضوعي على يد أرسطو الذي يعد رائدا فيه خاصة في كتابه فنُّ الشّعر، ليأذن بميلاد أوّل مدرسة في نظرية الأدب والنّقد وهي المدرسة الكلاسيكية بعد ظهور أهمِّ نظرية عُرف بها في هذا الحقل وهي نظرية المحاكاة، حين ردّ الفنون إلى صورة التّحاكي مع الطبيعة والحياة، لتظل أفكار أرسطو مسيطرة على الفكر النقدي إلى غاية أواخر القرن السابع عشر حين بدأت الثورة على المدرسة الكلاسيكية وبروز المداس النقدية المختلفة.[2]

عادت الحركةُ الانطباعية في النّقد مع ظهور الحركة الرومنسية التي أتاحت للناقد استقلاليةً أكثرَ في قراءةِ نُصوصِ الأدب، على اعتبار أنَّ الانطباعيةَ لونٌ من ألوانِ الإبداعِ الجديد، خاصةً بعد أن أضحى النّاقدُ طرفًا في اختيار مقاييسه ومعاييره النقدية، الأمر الذي سمح باتساع مجال الذاتية عنده في فهم الإبداع الأدبي وقد «بدأت الحركة الانطباعية أو التأثرية في الفنِّ التشكيلي أولا قبل أن تتبلور في اتجاه أدبي ونقدي[...] [فكانت البداية] بالمصوِّر الفرنسي كوربيه الذي قال إنَّ المادة الأولى للفنِّ الصادقِ والأصيل تكمن في الانطباع الذي يُحدِثُهُ موقفٌ معين أو منظر معين في نفس الفنان»[3]، وهذا ما نجده في المعاجم الفرنسية حيث يَقرِنُونَ دائمًا الانطباعية بالفنون التشكيلية، فقد جاء في Larousse أن الانطباعية شكلٌ من أشكال الفن والأدب يهدف إلى جعل الانطباع حِسيًّا، ويتَّخِذُ من الألوان مصدرا أساسيا للألواح التّشكيلية،[4] وهي عند Robert نوع من الفنون التشكيلية اتخذه الكتاب والموسيقيون مقترحين إعطاء صورةٍ حِسِّيةٍ وانطباعية للصُّور والألواح الفنية[5].

ويعد كتاب النّقد الأدبي لكارلوني وفيللو من أبرز الكتب التي أصّلت للانطباعية في النقد الغربي، فقد احتوى على أغلب مفاهيمها وأُسُسِها بعد أن قسَّم مُؤلفَاهُ اشتغالَ النَّقد الانطباعي وفق النَّمط الذي يعتمده الناقد في نقده، فكان أن أسفر عن ثلاث جوانب هي: «جانبُ اللذة وجانب التَّفرقة، وأخيرا جانب

1-ينظر: محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ص ص57،58.

2-ينظر: محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1997، ص183.

3-نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة، ط1، 2003، ص ص60،62.

4 -Pierre Larousse, Le grand Larousse, hachette, Paris, 1960, p588.

5- Paul Robert, Dictionnaire le Robert, planeta, Paris, 2006, p523.

النّرجسية»[1]*. وعلى هذا يمكن القول أنّ النقد الانطباعي لا يزيد على أن جُعل في الإطار الذاتي والنّفسي للناقد بأيِّ وجهٍ كان، ولا يُجاوز نقدُهُ إعادةَ صِياغَةِ ما استقرّ في النّفس من التأثيرات التي تُحدِثُها الإبداعات الأدبية.

إنّ النّقد الانطباعي بتمسُّكه بذاتيةِ الناقد أوقع نفسه في مزالق وانتقادات عدّة، ولعلّ شبنجرن Spingarn من أبرز النقاد الذين تصدّوا لهذا الاتجاه، حيث خاطب النّقاد الانطباعيين قائلا: «لستم أنتم موضع اهتمامنا، وإنَّما القصيدة التي بين أيديكم هي التي تعنينا، وأنتم بوصفكم لحالتكم النّفسية لا تساعدوننا على فهم القصيدة، بل إنّ نقدكم ليحاول دائما أن يعدنا عن الأثر الفني ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم»[2] إضافة إلى هذا فإنّ القراءة الانطباعية للنصوص الشِّعرية تُسفر عن اختلافاتٍ غير مُقنَّنة بين النّقاد وهذا مايبعد النصوص الأدبية عن معانيها أكثر مما يقربه منها.

وإذا تكلمنا عن الانطباعية في النقد العربي فكلامنا سيشير إلى تلك البدايات الأولى لطبيعة النقد في الزمن الجاهلي والزمن القريب منه، حين كان عبارةً عن أحكامٍ ذاتية و آراء غير معللة تتناسب مع الثقافة المحدودة والمعرفة المتواضعة في ذلك الزمان، قبل أن تُؤسَّسَ العلوم اللغوية والقواعد البلاغية والنقدية في عصر التدوين والاستقراء، وأمّا عن الانطباعية في النّقد الحديث فيحيل على نقاد النهضة الأدبية والنقدية أمثال طه حسين ومحمد مندور ويحي حقي وغيرهم، ويعد طه حسين رائدا في النّقد الانطباعي على ما عُرف عنه من تقلبات في المنهج النقدي[3] –كما سيأتي– وانتصر محمد مندور للتأثرية رغم الانتقالات المنهجية المشهودة عليه، وتجدر الإشارة إلى أن تأثرية مندور وغيره ممن تبنّوا التأثرية في النّقد، ليست قائمة على ذوق ساذج وإنّما هو ذوق ذا حمولة معرفية مرتبطٍ بواقع الحياة ومُفعمٍ بمستوى الكتابة الأدبية، ولعلّ هذا ما يفسّر اقتران النّقد التأثري بمختلف أنماط النّقد المنهجي لدى نقاد العصر الحديث، إذ غالبا ما يُخالطه النّقاد بمناهج أخرى وهذا

[1]–كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، تر: كيستي سالم، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط2، 1984، ص69.

*–وقد مثّل جول لوميتر وأنتول فرانس شكل النقد الذي يخصُّ جانب اللذة، وعُدّ ريمي دوغورمون ممثل جانب الانفصام أو التعاطف في النقد التأثري، حيث يرى أن عمل الناقد دائما يكون في تناقض مع ذاته حين يقرأ الإبداع الأدبي، وهذا بقصد الابتعاد من السطحية في القراءة النقدية، في حين كان أندريه جيد متبني التوجه النرجسي المفرط في الاهتمام بالذات، فيركز في القراءة الانطباعية على مُسمّى الاحساس الذاتي الذي يعدّه عصب الفعل النقدي. ينظر: المرجع نفسه، ص69–76.

[2]–محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1979، ص428.

[3]–ينظر: مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص61.

إن دلّ عل شيء فإنّما يدل على إدراكهم بأنّ الانطباعية ليست سوى عتبة أو ملكة يكتسبها الناقد للدخول بعدها في معالجة النصوص وفقا لرؤى ومبادئ منهجية.

من المفارقة ولا شك أن نعدّ الانطباعية منهجا نقديا، لأنّ أصلها غير قائم على قواعدَ علميةٍ ومعاييرَ وأُسُسٍ منهجيةٍ واضحة[1]، ومع ذلك فإننا نجد هذا النقدَ يُعوّلُ أكثرَ ما يعوّل على **الذّوق**، ويَعُدُّهُ آلية من آلياته إضافة إلى بعض المزايا الأخرى كالإحساس والعاطفة وغيرها، لذلك ارتأينا أن نقف عند هذه الملكة النّقدية التي لاينفك كثير من النقاد حتى المنهجيين من الوقوع في مُسمَّى الحكم التذوقي ولايستنكفون من إصداره، هذا ما أثاره مجاهد عبد المنعم في كتابه "جدل النقد وعلم الجمال" حين التفت إلى هذه مسألة المهمة، وهي عَدَمُ الاستقرارِ المنهجي لأكثر النقاد، «فقد يتَّخِذُ الواحدُ منهم موقفا إيديولوجيا بعينه [...] لكن فجأة [...] في نقدهم التطبيقي ينتهون إلى اعتماد الذّوق أساسا لنقدهم»[2]، فما قصة هذا الذوق الذي يأبى إلا أن يكون مُصاحبا لنشاط النّاقد المنهجي؟ لن أتصدَّى لبسطِ هذه المسألةِ بسطا مُوسَّعا ولكن يبدو أنَّ قضية الذوق قضية لا ينبغي أبدا أن تُهمل بعد أن لُوحظت عند النقاد «بدءا من طه حسين مرورا بجيل الوسط محمد مندور وأنور المعداوي وعبد القادر القط..وانتهاء بجيل الشبان من المشتغلين في الحقل النقدي»[3].

إنَّ موضوع الذّوق في الحقيقة موضوع إشكال، مفتوح على قضايا شائكة ذات أبعاد مختلفة، ولعلّ محمود شاكر من أبرز النّقاد المؤصلين للذوق الأدبي بوصفه منهجا في دراسة النّصوص الإبداعية*، ويُعلل

---

[1]-ينظر: علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدارسة والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص417.

[2]-مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1990، ص11.

[3]-المرجع نفسه: ص ن.

*-فرّق محمود شاكر بين عمل الناقد وعمل المتذوق فبعد أن نعت الناقد بالصفة البنائية والمعرفة المتعلقة بالأحوال المختلفة لصفة الشاعر، وهو بخلاف عمل المتذوق للشِّعر يقول "أريد بهذا النعت عمل الناقد الذي يتولى كشف أسرار الشّعر في تركيبه وبنائه، لا عمل المتذوق للشّعر فإن التذوق أمر عام يستوي فيه الشاعر والناقد وقارئ الشعر وسامعه من أيِّ طبقات الناس كان مادام يملك الأداة التي تتيح له أن يفهم وأن يتأثر. وبين عمل الناقد وعمل سواه من متذوقة الشِّعر بَونٌ سحيق لا يستهان به." محمود شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1996، ص134. فهو يجعل عمل الناقد عملا منهجيا يسبقه عامل التذوق الذي هو خطوة أساسية لا انفكاك منها في عمل الناقد، بل هي الأساس الذي يُبنى عليه الحكم العقلي، لذلك لا يمكننا أن نعد "الذوق مسألة وجدانية فحسب، بل هو أمر عقلي أيضا". إبراهيم عوض: التذوق الأدبي، مكتبة الثقافة، 2005، ص42. ويجعله محمود شاكر منهجا قائما بذاته فقد رفع مفهوم الذوق عن المعنى المبتذل بعد أن أصّلهُ على نحو منهجي يقوم على التأمل والتحليل ويتصف بالقراءة المنهجية الدقيقة أو القراءة المتأملة المتفحصة. وقد نبّه على منهجه التذوقي مؤصلا إياه في كتابه رسالة في الطريق إلى ثقافتنا والموضوع يحتاج إلى بسط ليس هذا موضعه، وإنّما أردنا بهذا التنبيه أنّ الذوق في القراءة الشعرية لا ينبغي النّظر إليه بساذجة كما هو رائج، بل هو مسألة لها أهميتها ومكانتها في القراءة حتى عند دعاة المنهج.

أحمد كمال زكي فُشوَّ الذوق الانطباعي عند النقاد المنهجيين بتشبُّعِهم للخطاب البلاغي القديم المتصف بمخاطبة العواطف أكثر من مخاطبة العقول[1]، ما جعل الذوق فاعلا في القراءة النقدية حتى من غير أن يدري الناقد، ذلك أنّ تلك التراكمات المعرفية المختلفة للناقد والتي تشكل في الأخير مُسمّى الذوق، لا يمكن أن تُهمل، بل يبقى فيها الذوق نقطة مركزية مُفعّلة في كل مراحل العمل النّقدي.

من المنطقي أن يكون الذوق على درجة من التعقيد لأنه يتطور بتطور الحصيلة الثقافية التي يكتسبها النّاقد عبر التقدم الحضاري، كما أن مصادره تتعدد من الوجدان والإحساس والفطرة والملكة والعلم، لذلك كان مفهوم الذوق مفهوما مركبا، وهو مانلمسه من الصياغة المفهومية التي أعطاها له كمال زكي حين قال أنه «أداة الإدراكات التي تثير في نفس المتذوق لذة فنية[.,.]فهو بإيجاز القوة التي يُقدَّر بها الأدب من حيث هو فنّ»[2]، ولذلك قيل إنّ «كلَّ فلسفةٍ صحيحةٍ للفنّ، ماهي في الواقع سوى مجرد شرح منطقي للذَّوق السَّليم»[3]، وعلى تنامي مفهوم الذّوق واتساعه إلا أنه لا يمكن الاكتفاء به —على أهميته– كآلية في قراءة نصوص الأدب، بل ينبغي أن يُقرن الذوق بالعلم، وهو ماعناه عبد القاهر الجرجاني حين اشترطَ على الناقِدِ البَاحِثِ عن عِلَّةِ الحُسنِ في النّص أن «يكون من أهل الذوق والمعرفة»[4]، فقرن الذّوق الذي يمثل الملكةَ بِالمعرفةِ التي هي علم النقد كي يستقيم الفعل النقدي والمنهجي.

1-1-قراءة إبراهيم عبد الرحمن للنّقد الانطباعي:

لقد اتخذ كثير من النّقاد الانطباعيين النّصوص الشّعرية الجاهلية سرحا لممارسة نشاطهم النقدي التأثري، بعد أن أطلقوا النفس على سجيتها أمامه، الأمر الذي أدى إلى بروز ثغرات في القراءة النقدية حاول إبراهيم عبد الرحمن أن ينبه عليها، وقد اتخذ من دراسة النويهي لعينية الحادرة مثالا على هذه القراءة التي عقد لها النويهي فصلا كاملا من كتابه "الشّعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه" لقراءة عينية الحادرة* التي يصل

---

[1]-ينظر: أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، د.ت، ص203.

[2]-المرجع نفسه: ص77.

[3]-لاسل آبر كرمبي: قواعد النقد الأدبي، تر: محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط1، 1936، ص143.

[4]-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص291.

*-الحادرة لقب واسمه قُطْبَةُ بن مِحْصَن من بني غطفان، وأصل الحادر الضخم، وهو شاعر جاهلي مقل. المفضل الضبي: المفضليات، تح، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، د.ت، ص43.

بِوَلَعِهِ بأبياتها إلى درجة السُّكْر- كما يقول- ويُقرّ بصعوبة الاحتفاظ «بهدوء الناقد المتزن الذي يبني تقويمه للشِّعر على تحليل دقيق ولا يلجأ إلى صيحات انفعالية تأثرية»[1]، ومطع القصيدة:

بَكَـرَتْ سُمَيَّـــةُ غُدْوَةً فَتَمَتَّـعِ   وغَدَتْ غُدُوَّ مُفَارِقٍ لم يَرْجِعِ
وتَـزَوَّدَتْ عَيْنِي غَـدَاةَ لَقِيتُـهَا   بِلِوَى عُنَيْـزَةَ نَظْـرَةً لم تَنْفَـعِ
وتَصَدَّفَتْ حتى اسْتَبَتْكَ بواضِحٍ   صَلْتٍ كَمُنتَصَبِ الغَزَالِ الأَتْلَعِ
وبِمُقْلَتَيْ حَورَاءَ تَحسِبُ طَرْفَـها   وَسْنَـانَ حُـرَّةِ مُسْتَهَـلِّ الأَدْمُعِ[2]

لا يفتأ النويهي يقدّم قراءة انفعالية للقصيدة في سائر عباراته الشارحة لها، قصد من ورائها الخلوص إلى عاطفته الشجية منفعلا ومستجيبا لها، فيصف «الحادرة وقد كتم لوعته كتما عنيفا وأقبل على محبوبته الفرحة اللاهية باسما [...] يشاركها [...] أحلامها المثيرة [...] في أثناء هذا كله يُطيل النظر إليها ويَنْهَبُها بعينيه نهب المنهوم، ويشرب صوتها الحبيب وحديثها العذب شُربَ الهِيم [...] ويطالعنا على لمحاتٍ من مفاتن تلك الحبيبة...»[3]، لقد استطرد النويهي كثيرا في الوصف، وهو حال الكتابة النقدية الانطباعية التي تستعمل أساليب ذاتية مفعمة بالعواطف والصور الفنية إلى درجة أننا لا نكاد نرى فرقا بينها وبين الأعمال الإبداعية.

إنّ النّقد الانطباعي وإن اختلفت الآراء حول نتائجه إلا أنه يبقى يمثل صورة أولية لا يمكن أن ينكرها أي ناقد، فالقارئ يمرّ حتما بانطباع أولي فيتأثر بالموضوع والأسلوب واللغة، غير أنّ الصورة السلبية هي أن يبقى الناقد في مستواه الأولي عند القراءة النقدية، لأنّ هذا المستوى لا يسمح له بعد ذلك بالكشف عن البنية العميقة للنص الأدبي ولا بفك رموزه والاطلاع على مضمراته، فلا بد إذن بعد هذه المرحلة من قراءةٍ موضوعيةٍ للنص لتقصي حقائقه بعيدا عن العاطفة والانفعالات الذاتية، وهو مانوّه له إبراهيم عبد الرحمن معلقا على قراءة النويهي في أن «مقابلة النّص الشعري بهذا النقد الانطباعي تُفضي بنا إلى هذه الحقيقة، وهي أن الناقد لم يفعل شيئا أكثر من نثر الأبيات نثرا ليست له من غاية سوى رصد معانيها المباشرة، وذلك على

---

[1]-محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص185.
[2]-ديوان شعر الحادرة: تح: ناصر الدين الأسد، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج15، ج2، ص303، 306.
[3]-محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص ص170، 175.

الرغم من انبثاث كثير من الرموز في لغة الأبيات وصورها ومضامينها، وهي رموز حين نتأملها يمكن أن تقودنا إلى عوالم النص الخفية، وتفك لنا مغاليقه»[1]، وسيأتي بيان قراءة إبراهيم عبد الرحمن للقصيدة والتعليق عليها.

رأى إبراهيم عبد الرحمن أن الأسلوب الذي كُتب به النقد التأثري خارجا تقريبا عن لغة النقد، وكأنه من جنس الأدب وليس من قبيل النقد –كما مرّ– وفي الحقيقة ينبغي أن يكون النقد نقدا، بنشاطه العقلي ولغته المنطقية ومُساءلاته الموسومة بالطابع الشّكّي دائما، الفَاتِحَةِ لاحتِمَالاَتِ التّأويل، وبالمقابل يبقى الأدب أدبا بلغته الوجدانية التّصويرية، غير أنّ ما يمكن أن يُحسب لهذا النقد نجاحه «في تثبيت الصورة التراثية للقصيدة العربية»[2] وهذا من بين أبرز مزاياه، إذْ أنّه ساهم في المحافظة على الذّائقة العربية ونمط التفكير المنهجي العتيق الذي يمكن أن يبنيَ الناقدُ عليه بتطويره والاستفادة منه في ابتكار آلياتٍ منهجيةٍ تَنسجِمُ من مُعطى النصوص الشِّعرية، وهو ما أشار إليه إبراهيم عبد الرحمن بجعل الذوق الأدبي في محله الملائم من الاشتغال المنهجي.

2–المنهج التّاريخي الأصول الغربية والتّبني العربي:

تعود عجلة الدّعوة إلى الحركة العلمية للفنون إلى أواخر القرن التاسع عشر في أوربا، بعد أن انفك الفكر الأوروبي من شراك المثاليات في تفسير الظواهر الكونية، وإعادة مُساءلتها خاصة مع طروحات فريدريك نتشه Friedrich Nietzsche * الذي أسهم في السَّير نحو الحقل العلمي في تفسير الظواهر الإنسانية المختلفة، فبعد الاشتغال المعرفي القديم في أوربا حول مباحث الأنطولوجيا، انصرم مع طروحات الحداثة وما بعد الحداثة التي تجعل من الإنسان مركزا لها في البحث، فحاولت تقديم بدائل علمية تفسِّر علاقاته الخارجية «ومُذْ كان الأدب ككلِّ فن، يصدر عن الإنسان، تحول نقد الأدب والفن إلى نقد هذا الإنسان، وتحرِّي المنابع والأصول التي يستقي منها أفكاره وعواطفه وأخيلته»[3]، فأصبح النقد الأدبي وخاصة موضوع المنهج فيه، يُستقي من فلسفاتٍ جديدة استطاعت أن تُغير دورةَ الفكر النقدي بتوجيهه إلى مسارات منهجية جديدة تنأى عن الانطباعية السَّاذجة وعن الموضوعية التي تقول بوحدة الفنون كما هو الحال مع نظرية المحاكاة، فلم

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشِّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص183.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشِّعر في الأدب العربي الحديث، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997، ص2.

*–الذي يمثل منعرجا فكريا في تاريخ الفكر الأوروبي الحديث، فمن خلاله طُرقت مباحث الميتافيزيقا، كما أَذِنَ بنشوء عقلية جديدة في الفكر اتصفت "بعقل نقدي مارس النقد على العقل والنقد كلاهما". علي عبود المحمدَاوي: بقايا اللوغوس دراسة معاصرة في تفكك المركزية العقلية الغربية، منشورات ضفاف، الرباط، ط1، 2015، ص17.

[3]–عبد اللطيف شرارة: حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي، مؤسسة ناصر للثقافة، ط1، 1981، ص26.

تتوقف عند الأثر الفني على أنه نشاط جمالي، بل تعدّت ذلك إلى ما تراه أقدر وأنفع في درس المنهج المقدَّمِ لمعالجات النصوص، ذلك الذي تمثل في تيار النّقد العلمي الذي كان من أهمِّ الدواعي للتّوجه نحو دراسة التاريخ، ومن ثَمَّ العلوم الإنسانية الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع، «وهكذا تحول النقد الأدبي إلى نقدٍ تاريخي –اجتماعي– نفسي– فلسفي، وأصبح على النّاقد أن يُلِمَّ إلماما واسعا وعميقا بهذه الفروع جميعا من المعرفة، ليتمكن من إصدار حكم موضوعي على أدب أديب وقيمته».[1]

عُدّ المنهج التاريخي أُولَى «المناهج النّقدية في العصر الحديث، وذلك لأنّه يرتَبِط بالتّطور الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهذا التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي [...] الذي يمثل السِّمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة»[2]، فكان نتيجة حتمية للتطور العلمي ومن ثم التطور الفكري والفلسفي الذي أرسى مؤثراته على النقد الأدبي، فقد أخذ النقد العلمي شكل النقد التاريخي الذي يقوم في كنهه «على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي إليه الأدب، ويتخذ منها وسيلة أو طريقا لفهم الأدب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغوامضه.»[3]، لذلك فإنّ هذا المنهج يربط الأدب بالتاريخ ويجعل من هذا الأخير فاعلا فيه، بل ويرتفع به إلى مصافّ العِلِّية؛ وذلك حين يكون ميلاد الإبداع الأدبي رهين بالظّرف التاريخي ولا تقف العلاقة بين التاريخ والأدب إلى هذا الحدّ، بل كما يؤثر التاريخ في مضامين الأدب كذلك ينعكس النّص الأدبي على التاريخ فيصبحُ وثيقةً تاريخيةً تُعبِّر عنه، فالعلاقة إذن بين الأدب والتاريخ علاقة متبادلة، ولهذا يؤدّي الجهل بالتاريخ منطقيا إلى تحوير وتشويه معاني النّصوص الأدبية.

ينبغي أن ننبه إلى أنّ هناك فرقا بين علوم دراسة الأدب ومناهج نقد الأدب، فالأولى وصفية والأدب فيها وثيقة مساعدة على المعرفة، ولا يكون مدار البحث مقتصرا عليه بل قد يكون هامشيا في البحث، ذلك ما نراه في علم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس... ولذلك فهي ليست مُخَوّلةً بالحكم الجمالي على النص الأدبي، وفي المقابل تسمح مناهج النقد، التاريخي والاجتماعي والنفسي..–في أحايين كثيرة–لنفسها

[1]–عبد اللطيف شرارة: حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي، ص ص26،27.

[2]–صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص25.

[3]–فائق مصطفى: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتب للطباعة، بغداد، ط1، 1989، ص169.

بإصدار آراء فنية جمالية على النصوص الأدبية[1]، ولعل هذا راجع إلى أن مناهج النقد تُوظِّف التاريخ بمعناه الخاص الذي يسلط الضوء على زمن محدد، وفي إطار معين وتباشر النصوص الأدبية خاصة.

وإذا أردنا أن نُلخِّص سَيرَ عمل النقد التاريخي فإنَّ قِوَامَ اشتغاله «يُشبه سلسلة من المعادلات السَّببية فالنّص ثمرةُ صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته»[2]، وقد تأصَّلت طرائق التحليل النقدي لهذا المنهج على يد أقطاب النقاد الفرنسيين الذين احتفوا بالدّراسة العلمية للأدب، وقد مثلها كل من سانت بيف Sainte Beuve وهيبوليت تين Hippolyte Taine وفرديناند برونتيرFerdinand Brunetière وغوستاف لانسونGustave Lanson وغيرهم، متأثرين بالمذهب الوضعي*، لذلك قامت فلسفة هذا المنهج على استخلاص قوانين حتمية تحكم الظاهرة الأدبية، ويعد سانت بيف من أوائل النقاد الذين حاولوا دراسة الأدب في ظل معرفة السيرة الطبيعية للأديب، وعن مميزاته الأُسرية والأخلاقية والثقافية وكل ما يمكن أن يرتبط بسيرته، وقد قصد بيف بدراسة سيرة الأديب الوصول إلى القاسم المشترك بين الأدب والأديب من جهة، وبين الأديب وبقية الأدباء من جهة أخرى، ليتمكن بعد ذلك من تصنيفه ضمن الفصيلة الملائمة، أو ما عُرِف عنده بنظرية «التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر» فقد «كان يعتقد أن هناك عائلات (فصائل) من النفوس، كما أن هناك أجناسا وأنواعا مختلفة في التاريخ الطبيعي»[3].

إذا كان سانت بيف يؤسس للخصائص الفردية لأدبِ الأديب عبر سِيرته، فإن تلميذه **تين** يُعمّق الرؤية مستدركا عليه في أنّ الخصائص الفردية هي عبارة عن خصائص جماعية ويجعلها قوانين حتمية كقوانين الطبيعة تتحكم في تشكيل الأدب وتكوينه، وقد تأسّست نظرية تين وفقا لثلاثة أطرٍ كبرى هي: **الجنس**

[1]-ينظر: إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ص103.

[2]-عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1994، ص88.

*-روّج له عالم الاجتماع الفرنسي أوجست كونتAuguste Comte الذي يرى بأنّ مصدر المعرفة اليقينية يقوم على أساس الوقائع التجريبية، فهي فلسفة طبيعية حسية قامت ضد المعرفة الميتافيزيقية والفلسفات المثالية، لذلك فهو يرى أنّ دراسة الظواهر الاجتماعية كدراسة الظواهر الطبيعية لابد وأن تُخضع لمبدأ العلمية. ينظر: ول ديورانت، قصة الفلسفة، تر: فتح الله محمد المشعشع، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، ط6، 1988، ص452-454.هذا الفكر الفلسفي المادي أثر فيما بعد على دعاة النقد التاريخي الذين انتهجوا التوجه العلمي في مناهج نقدهم.

[3]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص4.

والبيئة والعصر، حاول تطبيقها في كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي"، على أساس محاولة تجريبية وفقا لمبادئ صارمة لإثبات صحة قانون الحتمية العلمية في دراسة الظواهر الأدبية والفنية، ويمثل الجنسRace أهم هذه الأصول لكونه الفاعل الأصلي في الإبداع، ويقصد به «تلك الخصائص الفطرية التي تميِّز مجموعة من الناس انحدرت من أصل واحد [...]فيرى [مثلا] أن في الجنس السّكسوني قوة في الخيال وحبًّا للطبيعة وقوة في الإرادة وعمقا في الاعتقاد بحياة أخرى، ويرى في الشعوب السامية ضعفا في الخيال، وتعلقا بالعقائد الدينية، وإيمانا بالحياة الأخرى..»[1]، أمّا البيئة Milieu فهي الوسط الفيزيائي، وقد وسّع تين من هذا المفهوم فأدخل عوامل الطبيعة والنظام الاجتماعي والسياسي في تكوين مميزات وخصائص الإبداع الأدبي، ويقصد بالعصرTemps «التراث الثقافي والأصول الفنية التي ورثتها الأجيال الحاضرة عن الأجيال الماضية»[2].

ويفسّر **برونتير** نشأة وتطور الظاهرة الأدبية على أساس نظرية دارون في النّشوء والارتقاء، فقد آمن برونتير بأنّ قوانين التطور في عالم الأحياء والنباتات لها ما يماثلها من قوانين التطور في عالم الفنون والآداب كما رأى أن القوانين التي تجري على النّوع البيولوجي تجري على النوع الأدبي؛ بمعنى أنه ينشأ ويتطور ومُعرَّض للانقراض أيضا، وقد أفرزت لنا هذه النظرية أفكارا غريبة كما قال إبراهيم عبد الرحمن منها مثلا: «أن المسرحية أرقى نوعا من الملحمة، وأن القصة في معناها الحديث أرقى من الحكايات الشعبية...وأن الشّعر الغنائي تولد عن الخطابة الدينية.»[3]، ثم تبلور المنهج التاريخي وأخذ معالمه وقوانينه على يد غوستاف لانسون خاصة في كتابه الشهير (منهج البحث في الأدب) الذي انتقد فيه تين وبرونتير، مستدركا تعنتهم العلمي وصرامتهم التطبيقية التي أفضت بهم إلى مزالق عدّة، ومع أنه لاينكر هذا التوجه العلمي، إلا أنّ ما يميز منهجه أنه يجمع إلى جانب ذلك مراعاة القيمة الفنية والجمالية للأدب، حيث يرى أن «الخصائص الحسّية والفنية التي تميز المؤلفات الأدبية هي وقائعنا الخاصة ونحن لا نستطيع دراستها دون أن نحرك قلبنا وخيالنا وذوقنا»[4].

وللمنهج التاريخي عدّة مزايا، منها أن كثيرا من موضوعات الأدب لا يحصل للناقد الفهم فيها إلا بعد معرفة جوانب من تاريخها السياسي والاجتماعي، فكثير من قصائد الشِّعر ما كانت لتقال لولا مقامها

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشّعر في الأدب العربي الحديث، ص6،7.

[2]-المصدر نفسه: ص8.

[3]-المصدر نفسه: ص ن.

[4]-لانسون: منهج البحث في الأدب واللغة، تر: محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2015، ص22.

السياسي أو الاجتماعي.. وهذا معلوم في تاريخ الأدبي العربي، كما أن النّقد التاريخي مسؤول على حفظ المستندات والآثار الأدبية وتوثيقها وبيان صحة نسبتها، وبالمقابل من ذلك تعرض النّقد التاريخي لانتقادات عدّة بعد أن وقع في مزالق عدّة، منها ما أخذه شكري فيصل على نظرية خصائص الجنس عند تين في بحثٍ مطول مفاده، أنّ مسألة الخصائص العِرقية ليست حقيقةً علمية مقررة، ثم إنّه من الصّعب جدا تطبيقها على أدب العرب الذي كان حصيلة تمازج عظيم بين الشعوب والأجناس حتى صار من المستحيل تمييز السُلالات النقية، بالإضافة إلى أن هذه النظرية وقعت في التعميم فهي «إذْ تظفر ببعض التفسير لبعض خصائص الشعراء، تستغل هذه النتائج على أوسع صورها في رصد التاريخ الأدبي»[1]، كما وقع هذا المنهج في «الاستقراء النّاقص وإصدار الأحكام القاطعة»[2]، مع تغييب النّظر في الأثر الفني واللغوي للنّصوص الشعرية.

لقي هذا التّوجه العلمي في النقد تبنيا ورواجا في الوطن العربي خاصة مع جيل الرواد، كطه حسين ومحمد مندور، ومحمود أمين العالم وغيرهم، ولعلّ هذا صار حتمية حضارية بحكم التطور العلمي الغربي والتخلف العربي عن مختلف ميادين العلم والمعرفة، لذلك أصبح من حتميات التطور على المستوى الفني والنقدي مدّ جسور التواصل الفكري، فقد «أصبح من الضّروري لكل أدباء العربية أن يتسلحوا بكل إمكانات المنهج العلمي، وأن يستوعبوا كل أبعاد العلاقة العضوية بين الأدب والعلم [...] لرأب الصدع أو سدّ الفجوة المصطنعة بين العلم والأدب»[3]، وقد انتشر هذا المنهج في البلاد العربية طيلة النّصف الأول من القرن العشرين ويعد طه حسين حلقة في تاريخ النّقد العربي وأبرز نقاد المنهج التاريخي بما كتب من دراسات نقدية على الشّعر العربي، خاصة كتابه في الشّعر الجاهلي، ومع المتنبي، وحديث الأربعاء، حيث أحدث بهذه الكتابات مسارا نقديا جديدا في الوسط النقدي العربي الحديث، كما أسهم من خلالها في تشكيلٍ وعي منهجي جديد وما يميز طه حسين في دراساته النّقدية أنه مازج بين آراء النقاد في التطبيق فحاول «أن يضم سانت بيف وتين في قِران واحد، فيتقبل من الأول الاهتمام بالفرد، أي بالشخصية التي تُنتِجُ الأدب [...] ويأخذ عن تين الاهتمام بالبيئة، أي بالعلة الاجتماعية»[4].

---

[1]-شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1986، ص93.

[2]-عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ط2، ص291.

[3]-نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة، ط1، 1997، ص ص6،7.

[4]-جابر عصفور: المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1983، ص51.

لا يخفى على دارس النّقد الأدبي كثرة الدراسات الأكاديمية والكتابات الحرّة حول كتب طه حسين كثرة لافتة جدا، حتى صار محطةً نقدية يمرّ عليها كل دارس، ولعلّ هذا راجع لِمَا أثارته تلك النتائج والأبحاث التي توصّل إليها من تفاعلٍ نقدي، تُجُوِّزَ بعد ذلك إلى قضايا فكرية وثقافية وحضارية، ويعد إبراهيم عبد الرحمن من النقاد الذين عُنوا بقراءة طه حسين فكان متأثرا به وناقدا له، وقد تفرّق درسه في كتابي مناهج نقد الشِّعر، وكتاب الشّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية هذا الأخير الذي يعدُّ أهمّ كتبه وأشهرها، لِبَسطِهِ فيه مَسَائِلَ الرواية والتَّدوينِ، والتَّصدي بالدّرس الثقافي لحياه العرب في الجاهلية، كما قرأ قضية الانتحال قراءة واعية وناقدة في آن.

2-1-قراءة إبراهيم عبد الرحمن لمشروع طه حسين النقدي:

بعد أن رفع طه حسين راية التمرد على النقد البلاغي المفتقر إلى المنهج –حسبه- وتَأَثُرِهِ بأستاذه كارلو نالينو ومنهجه العلمي في دراسة الأدب العربي*، سلك هذا المنحى المنهجي الجديد في النّقد متبنيا لطروحات بيف وتين على تحقيقٍ من أستاذه لانسون، ليسير بعدها إلى تحقيق مشروعه المتمثل في «كتابة تاريخ الأدب العربي على أسُسٍ علمية وتراثية دالّة ومتوازنة»[1].

يمكن تصنيف دراسات طه حسين النقدية في إطارين اثنين: **يختص الأول** بالدّراسات المتعلقة بمسائل الرواية والتوثيق، أو ما يعرف في النقد التاريخي بالنقد الدّاخلي والنقد الخارجي؛ بمعنى الدراسات التي تُعنى بتوثيق السّند والمتن، **وتَمثّل النوع الثاني** في قراءاته للنّصوص الشّعرية على أنها وثائق وصور عن الواقع السياسي والاجتماعي والديني..[2]، ويعد كتابه (في الشّعر الجاهلي) الوجه الأول من مشروعه الذي نبّه فيه إلى ضرورة استبيان حقيقة هذا الشّعر قبل دراسته، وهو باب لم يطرق قبل طه حسين في العصر الحديث، وقد أثار فيه أهمّ قضية شهدها النقد العربي وهي قضية الانتحال والشك في رواية الشّعر الجاهلي، ولتزامن كتابه مع كتاب المستشرق البريطاني مرجليوث (أصول الشّعر العربي) الذي أثار فيه القضية نفسها الأمر الذي

*-الذي سمع منه محاضراته عن تاريخ الأدب العربي، ووازن بينها وبين ماتلقاه في الأزهر من الشيخ على المرصفي –مع اعترافه بفضلهما عليه- يقول لأوّل مرة دُرّس لنا الأدب العربي القديم درسا منظما، وأن الشّعر لا يختلف باختلاف فنونه التقليدية وإنما يختلف باختلاف موضوعاته التي قيل فيها وظروفه التي أحاطت به حين قيل. ثم لأوّل مرة تعلمنا أن الأدب مرآة لحياة العصر، ولأوّل مرة ألقي في روعنا ما كان للسياسة من آثار عميقة في نشأة فنونٍ من الشّعر. كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1970، ص7-9.

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشّعر في الأدب العربي الحديث، ص12.

[2]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشِّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص184.

خلّف جدالا ولغطا في الحياة النقدية العربية بشيوع قضية أخذ طه حسين عنه، ولإبراهيم عبد الرحمن تحقيق جديد في هذا.

أ– قضية الانتحال ومُساءلة الرواية بين طه حسين ومرجليوث:

لاشك أن مسألة التأريخ للأدب العربي من أعتى المشاكل التي تصادف الناقد التاريخي، إذْ ليس من السّهل مُطلقا التصدي بتحقيق مرويات تراث أمّة في جانبٍ من جوانبها، وأحبُّ أن أشير إلى نقطة معرفية تخصُّ زاويةَ النَّظرِ إلى التاريخ بين الأديب والمؤرخ، فالأديب يرى فيه فنا من الفنون، فلو أنه كان علما لَمَا أمكن أن ينقل لنا منه سوى جانبه المادي —وهذا عمل المؤرخ– في حين أن الخيال الفني يعطي روح الحياة في التّاريخ[1] وهنا يأتي دور الناقد الأدبي الذي ينتهج سبيل النقد التاريخي في قراءة النصوص الأدبية، وذلك بأن يتخذ من النص معبرا إلى بيئته بإعادة تسييقه والكشف عن تاريخيته.

وممن تصدى بتحقيق رواية الشِّعر الجاهلي في العصر الحديث يشير إبراهيم عبد الرحمن إلى أهمّ ثلاث كُتَّاب، وهم **مرجليوث، وطه حسين،** و**ناصر الدّين الأسد،** ومن اللافت أن إبراهيم عبد الرحمن يُفرِّق في قراءته لكلِّ واحد منهم على حسبِ نتائج كلِّ واحد منهم، **فمرجليوث ينكر الوجود التاريخي للشِّعر الجاهلي** في بحثه المعروف (أصول الشعر العربي)، وقد ارتكز في إثبات وجهة نظره على مفهومين، «أولهما ما يسميه (بالأدلة الخارجية) ويريد بها ما يتصل بمفهوم الفن الشِّعري وروايته ووظيفة الشعراء الجاهليين في هذا المجتمع القديم. وثانيهما ما يسميه (بالأدلة الداخلية) وقد خصصها لملاحظات عامة على لغة الشّعر الجاهلي ومعانيه وموضوعاته وصلة ذلك بصحة روايته»[2].

يخطو مرجليوث خطوة أولية في إنكار الشّعر الجاهلي بالاستدلال بجملة من الآيات القرآنية يرتكز عليها في تحديد مفهوم الشّعر، **ويخلُصُ إلى أنّ مفهوم الشّعر يعتريه الغموض واللبس،** لارتباطه بمعاني الكهانة والجنون والسِّحر، وهذا مبثوث في عدّة آيات من القرآن الكريم، يقول الله تعالى: «إِنَّهُمْ كَانُوٓاْ إِذَا قِيلَ لَهُمْ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا ٱللَّهُ يَسْتَكْبِرُونَ ﴿٣٥﴾ وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوٓاْ ءَالِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ ﴿٣٦﴾»[3].

[1]–ينظر: حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، دار المعارف، القاهرة، ط8، د.ت، ص16.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص95.

[3]–سور الصافات، آية35،36.

وكقوله تعالى: «إِنَّهُۥ لَقَوۡلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ۝٤٠ وَمَا هُوَ بِقَوۡلِ شَاعِرٍۚ قَلِيلًا مَّا تُؤۡمِنُونَ ۝٤١ وَلَا بِقَوۡلِ كَاهِنٍۚ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ ۝٤٢»[1]، إلى غير ذلك من الاستدلالات التي قُرِنَ فيها إمّا الشِّعر أو الشَّاعر بأحد الصِّفات السابقة، ومرجليوث لاينكر وجودَ شعراءَ في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، ولكن يرى أنّ لغتهم كانت غامضة بسبب وظائف الكهانة والسِّحر التي كانوا يمارسونها، ولذلك يتعذّر علينا أن ندرك مفهوم الشّعر كما هو معروف بعد صدر الإسلام.

ثمَّ يعزز مرجليوث شكّه في وجود الشّعر الجاهلي، بفكرة أنه وُجد في عصر التدوين كثير من المجاميع والدواوين التي نَقَلَت لنا الشِّعر الجاهلي من قِبَلِ رواةٍ مسلمين، والملاحظ على هذه الأشعار أنَّ فيها دلالاتٍ على معرفة العرب بالكتابة، على الرغم من أنّ «الكمَّ الهائل من النقوش الجاهلية التي في حوزتنا الآن باللهجات المختلفة لا يوجد أي شيء منظوم شعرا»[2]، وأخذ يستدل بآيات من القرآن الكريم على أن العرب قبل الإسلام لم تعرف الكتابة ولم يكن لهم كتب، منها قوله تعالى: «مَا لَكُمۡ كَيۡفَ تَحۡكُمُونَ ۝٣٦ أَمۡ لَكُمۡ كِتَٰبٞ فِيهِ تَدۡرُسُونَ ۝٣٧ إِنَّ لَكُمۡ فِيهِ لَمَا تَخَيَّرُونَ ۝٣٨» وقوله: «أَمۡ تَسۡـَٔلُهُمۡ أَجۡرٗا فَهُم مِّن مَّغۡرَمٖ مُّثۡقَلُونَ ۝٤٦ أَمۡ عِندَهُمُ ٱلۡغَيۡبُ فَهُمۡ يَكۡتُبُونَ ۝٤٧»[3]، بإضافة إلى هذا يرى أن لغة هذا الشِّعر «قد جاءتنا في رواية الأثريين المسلمين بلغة القرآن نفسها»[4]، فمن دون شك حسب مرجليوث أن هذا الشِّعر سُبِكَ بالطابع القرآني لأنَّ رَاوِيَهُ لاينفك يكون مسلما، وهكذا انتقل من نفي الكتابة على المجتمع الجاهلي إلى تفنيد الرواية عنهم، إذ كيف نأخذ الرواية عن مجتمع لم يعرف الكتابة؟ ثم إنّ الرواية «تستلزم طبقة من الرواة المحترفين لتأكيد هذا الدّور وهي طبقة لم نعرف من أخبارها شيئا موثوقا»[5]، ويضيف أن الرواة أنفسهم كانوا يشكُّون في كثير من أخبار الشِّعر الجاهلي.

ومن الأدلة الداخلية–وهي الأساس الثاني في قوام نظريته– ما يخصّ مضامين هذا الشِّعر، حيث يرى أنها مضامين لاتعكس صورة الثقافة العقائدية، فهو خال سواء بالإشارة أو بالتصريح من ذلك المعتقد الوثني،

---

[1]–سورة الحاقة، الآيات40،41،42.

[2]–ديفيد صمويل مرجليوث: أصول الشعر العربي، تر: إبراهيم عوض، دار الفردوس، 2006، ص14.

[3]– سورة القلم، الآيات36،37،38،46،47.

[4]–ديفيد صمويل مرجليوث: أصول الشعر العربي، ص20.

[5]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشِّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص98.

وطقوس العرب للآلهة التي كانت ولاشك عقيدة العربي قبل الإسلام، وفي المقابل نجد هذا الشعر يحتفي بالألفاظ الإسلامية، فجوّ الحياة الوثنية التي كان يحتفي بها العربي غائبةٌ وغير موجود في هذا الشّعر[1] –حسبه– بل على النقيض من ذلك تجلت روح الإسلام فيه بشكل واضح خاصة مع زهير بن أبي سلمى.*

لا شك أنَّ الأدلة التي ساقها مرجليوث لإنكار الوجود التاريخي للشّعر الجاهلي فيها من النقائص والثغرات الكثير، وقد ساق إبراهيم عبد الرحمن جملة من الأدلة لتفنيد ماذهب إليه، حيث ردّ عليه في كون مسألة ورود لفظ الجلالة "الله" وبعض المعاني الإسلامية في الشّعر الجاهلي، أنّ هذا يؤخذ على القِلة وليس سِمةً فيه، بل هو قليل جدا، لذلك لايمكن أن نعتمد عليه في إصدار حُكمٍ استقرائي عام على انتحال الشّعر الجاهلي كله فضلا على إنكاره، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ إبراهيم عبد الرحمن بسط موضوع عقائد العرب قبل الإسلام وأثبت وجودَ صُورٍ من الحياة الدينية الوثنية والأسطورية جاريةٌ في أشعارهم، وبالتالي يلغي بهذا الطرح ما اعتمد عليه مرجليوث وطه حسين في أن الشعر الجاهلي ليس صورة عن واقعٍ ديني وثني –وسيأتي بيان ذلك– ويضيف إبراهيم عبد الرحمن مُفسِّرا ورود لفظ الجلالة في بعض أبيات الشّعر الجاهلي، من وجهين: الأوّل وهو التغيُّر الثقافي والحضاري للبيئة العربية الحجازية في الفترة القربية من ظهور الإسلام نتيجة انتقال الدّيانات السّماوية (الحنيفية، اليهودية، المسيحية) مما هيّأ بيئة ثقافية قريبة إلى التوحيد، أو فلنقل كان لها "نوع من التوحيد" وهو ما يطلق عليه إبراهيم عبد الرحمن زمنيا في الدّراسات الأسطورية بآخر فترات الوثنية، وهذا ما أثبته القرآن الكريم بوضوح حين وصف عقيدة العرب قبل الإسلام بآيات اشتملت على نوعٍ من التوحيد إن صحَّ التعبير[2]، منها مثلا قوله تعالى: «وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ ٱللَّهُۚ قُلْ أَفَرَءَيْتُم مَّا تَدْعُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ إِنْ أَرَادَنِىَ ٱللَّهُ بِضُرٍّ هَلْ هُنَّ كَٰشِفَٰتُ ضُرِّهِۦٓ أَوْ أَرَادَنِى بِرَحْمَةٍ هَلْ هُنَّ مُمْسِكَٰتُ رَحْمَتِهِۦۚ قُلْ حَسْبِىَ ٱللَّهُۖ عَلَيْهِ يَتَوَكَّلُ ٱلْمُتَوَكِّلُونَ ﴿٣٨﴾» وقوله: «وَٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِهِۦٓ أَوْلِيَآءَ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَآ إِلَى ٱللَّهِ زُلْفَىٰٓ»[3]، وغيرها من الآيات الكثير في هذا المعنى، فلاشك أنّ هذه الآيات تدل دلالة

[1]–ينظر: ديفيد صمويل مرجليوث، أصول الشِّعر العربي، ص ص56،57.

*–يسوق مرجليوت جملة من الاستدلالات من الشِّعر، لعلنا نكتفي بمثال واحد، وهو من شعر طرفة بن العبد قوله:

حَلَفتُ بِاللهِ إنَّ اللهَ ذُو نِعَمٍ لمن شَاءَ وذو عَفوٍ وتَصفَاحُ

[2]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص110–112.

[3]–سورة الزمر الآية3، والآية38.

صريحة على أنّ العرب كانوا يؤمنون بالله، ولكن مع الإشراك به؛ أي يشركون مع الله آلهة أخرى يعدّونها لشؤون حياتهم، ومع هذا فإنّ العرب كانت تؤمن بالإله السَّماوي، وواضح ثبوته عند عرب الجاهلية بالأدلة التي سقناها*، وليس على فرض ماذهب إليه مرجليوث، وأمّا عن الوجه الثاني فهو أنّ لفظ الجلالة "الله" ناهيك عن آيات القرآن أصيل في العربية، فالعرب تقول: (لله درك) و(أيم الله) و(لك الله) و(حاشا لله) إلى غير ذلك من الصيغ التي بقيت حتى بعد الإسلام، وإذا باحثنا اللفظ من النّاحية اللغوية والصرفية فإن «لفظة "الله" مشتقة من الفعل "لاه" بمعنى خلق، ومنه لاه الله الخلق يَلُوهُهُم: خلقهم. ولاه أيضا: علا وارتفع ومنه سُميت الشّمس إلاهة لارتفاعها في السّماء واللاهة: الحية ومنه سمّي الصنم اللات. وقد جوّز سيبويه اشتقاق اسم الجلالة من اللات»[1].

عرفت مسألة الانتحال ذيوعا مع طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) الذي نشره أوائل 1926 أي بعد صدور مقال مرجليوث (أصول الشِّعر العربي) في أواخر 1925، ما أسفر عن كلام كثير في قضية الأخذ عنه، ولإبراهيم عبد الرحمن رأي آخر أثبته بعد أن قدّم قراءة لمنهج طه حسين ومُلخصه أنّ طه حسين

*-يمكن أن نضيف استدلال على هذا المعنى بالحديث النبوي الشريف الذي رواه أبو داود والنّسائي وابن ماجة والترمذي والحاكم، من حديث عمران بن الحصين قال: قال النّبي صلى الله عليه وسلم لأبي: "ياحُصَين كم تعبد اليوم إلها؟" قال أبي: **سبعة، ستة في الأرض وواحد في السّماء**، قال: "فأيّهم تعدّ لرغبتك ورهبتك" قال: **الذي في السّماء** قال: "ياحصين أما إنك لو أسلمت علمتك كلمتين تنفعانك" قال: فلما أسلم حصين قال: يا رسول الله علمني الكلمتين اللتين وعدتني، فقال: قل اللهم ألهمني رشدي، وأعذني من شرّ نفسي". عبد الله التليدي: إتحاف المسلم بزوائد أبي عيسى الترمذي على البخاري ومسلم، دار الكتب العلمية، بيروت، دط،دت، ص151. فالشّاهد من الخبر أنّ حُصَينا كعيّنةٍ من المجتمع الجاهلي كان يؤمن بوجود إله في السماء وأنّ هذا الإله هو الأقدر والأعظم عند الشِّدة، ولكن مع هذا فإنّه يشرك معه آلهة أخرى في التدبير والتصريف، ثم إنّ مايعزز هذا الرأي ويفنّد رأي مرجليوث أن البيئة العربية قبل الإسلام لم تكن الوثنية فيها هي المعتقد الوحيد بل إن أصل الوثنية دخيل على العرب، والذي أدخلها هو عمرو بن لُحَيّ كما نقلت كتب السّير من حديث النبي صلى الله عليه وسلم، ولذلك كانت بقايا من حنيفية إبراهيم عليه السلام، بالإضافة إلى دخول الديانة النصرانية واليهودية للبيئة العربية، ومن هنا يكون ورود لفظ الجلالة في بعض أشعارهم شيئا طبيعيا، وأمّا عن الشواهد القرآنية التي استدل بها مرجليوث فقد أجمع المفسرون على خلاف تأوُّلِه، لأن مرجليوث تأوّل الآيات بم يخدم موضوعه وهذا تعسف في الاستدلال، لأن الآيات التي ساقها -ليجعل معنى الشِّعر غامضا بعد أن ألحقه بالكهانة والسِّحر ومن ثَم ينفي وجوده ومعرفة العرب به- ليست على هذا الفهم، وإنّما الصواب هو أن الله تعالى نفى عن النبي صلى الله عليه وسلم صفة الشّاعر ومعرفته الشِّعر، وهذا لحكمة إثبات معجزة القرآن الكريم، فلو أنه كان شاعرا أو عالما لربما قالت العرب اختلقه من عنده أي القرآن الكريم، ثم إن مسألة أن العرب لم تعرف الكتابة كما مرّ بيان ذلك في رأي مرجليوث، فإن الردّ عليه يكون من كلامه، كونه أثبت وجود الكتابة في هذا الزمن بالنقوش القديمة وفي الوقت نفسه ينفيها عنهم! ليدعم إنكاره لوجود شِعرٍ مكتوب وهذا تناقض جليّ.

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشِّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص113.

لمّا أراد أن يمتحن صِحَّةَ الشِّعر الجاهلي سلك سبيلا إجرائيا تمثل في الشّك الديكارتي*، وقد صرّح بذلك في مقدّمة كتابه مُبَرِّرا ذلك بالاكتساح الثقافي الغربي علميا على الوطن العربي، مما فرض التّبعية في العلوم الإنسانية، لذلك اقتضى البحث النقدي العربي أن ينحو المنحى الغربي «بأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج ديكارت كما فعل أهل الغرب في درس آدابهم وآداب اليونان والرومان»[1]، وقد بلغ به هذا التأثر إلى التأثر بنتائج نقد الآدب الغربية نفسها ذلك ما عرف بالمسألة الهوميرية*، وقد ساق طه حسين جملة من الاستدلالات شكك من خلالها في كثير من الشّعر الجاهلي، مُلخصها أن هذا الشّعر لا يمثل الحياة الجاهلية، أو هو ليس مرآةً عن واقعه السّياسي أو الاقتصادي أو الديني، كما حمَّلَ الرواة في الأخير تهمة وضع هذا الشِّعر ونسبته لزمن ما قبل الإسلام، بحجة أنّ لغة هذا الشّعر شبيهة بلغة القرآن على نحو ما ذكر مرجليوث، يقول طه حسين: «فإذا أردتُ أن أدرس الحياة الجاهلية فلست أسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير، لأنّي لا أثق بما يُنسبُ إليهم، وإنما أسلك إليها طريقا أخرى، وأدرسها في نصٍّ لا

---

*-تشير كثير من المراجع على تأثر طه حسين بآلية الشك المعروفة عن ديكارت، ولكن تجدر الإشارة إلى أن هناك انتقادات حول تطبيق هذه الآلية في عمل طه حسين انطلاقا من الفوارق الواضحة بينهما، فشك "ديكارت شك منهجي، فيما شك طه حسين تاريخي، لأنه لا يستهدف البحث عن ماهياتٍ ثابتةٍ لاتاريخية، مثل الماهيات الرياضية أو الحقائق الميتافيزيقية كما هو الحال عند ديكارت بل يستهدف من وراء شكه الكشف عن دور الزمان في صحة الرواية الأدبية وكذبها.." عبد الله ابراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص48. ثم إن طه أوصله شكه إلى نتائج سلبية فانطلق من الشك عبر إثارة مجموعة من الأسئلة: "أهناك شعر جاهلي؟ فإن كان هناك شعر جاهلي فما السبيل الى معرفته؟ وماهو؟ وما مقداره؟ وبم يمتاز عن غيره؟ ولكنه لم يجب إلا على سؤال واحد أهناك شعر جاهلي؟ وضرب الذكر صفحا عن الأسئلة الباقية". محمد الخضر حسين، نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص176. لذلك لا يمكن تبني الشك الديكارتي في دراسة تاريخ الأدب **لأن الحلقة الأخير في منهجية الشك وهي الوصول الى اليقين غائبة** في عمل طه حسين فلو أنه "عني بالأسباب الإيجابية التي تدعو إلى إثبات صحة الشعر الجاهلي .. بقدر ماعني بالأسباب السلبية التي تدعو الى الحذر والشك، ولو أنه اهتم بدراسة خواص هذا الشعر ومميزاته بقدر ما شُغِل بموضوع صحته وانتحاله لكان أقرب إلى ديكارت .. أمّا وقد استسلم للشك وانتهى إلى نتيجة سلبية إلى حدٍّ بعيد فإن منهجه لا يمكن أن ينسب الى ديكارت". عبد الرشيد الصادق محمود: طه حسين وديكارت، مجلة فصول، مج3، ع4، 1983، ص 106. لذلك قال الجابري أن انتقال فكر ديكارت إلى العالم العربي لم يكن "كتيار، وإذا تساءلنا عن أصدائه فسنجد شيئا منها عند طه حسين في نقد الشعر الجاهلي بشكل غامض".محمد عابد الجابري التراث والحداثة، ص251.

[1]-طه حسين: في الشعر الجاهلي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1926، ص45.

*-التي تتعلق بتشكيك النّقاد الغربيين، وأبرزهم (فولف) والأخوان (كراوزي) لشخصية هوميروس ونسبة الإلياذة والأوديسة إليه، خاصة في كتاب كراوزي تاريخ الأدب اليوناني، الذي تابع طه حسين دروسه في السوربون ولاشك أنه تأثر به حتى أن الممعن في النظر إلى كتاب طه في الشعر الجاهلي يجده يسوق أدلة تشبه إلى حدّ كبير تلك التي ساقها النقاد الغربيون في التشكيك في صحة الإلياذة، لذلك كثيرا ما يذكر طه حسين أوجه التشابه بين الأدب العربي القديم والأدب الإغريقي. عبد القادر بوزيدة: طه حسين ومنهج الشك الديكارتي والمسألة الهوميرية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع5، 1994، ص12،13.

سبيل إلى الشكّ في صحته أدرسها في القرآن، فالقرآن أصدق مرآةٍ للعصر الجاهلي»[1]، واسترسل في دراسة الأساليب والصيغ التركيبية ليوازن بين لغة الشِّعر الجاهلي ولغة شعر ما بعد الإسلام ليستنتج السِّمات الفنية لكل قبيلة جاهلية، وهو ما أطلق عليه بالمنهج المركب، ونشير إلى أن بحثه في لغة الشعر الجاهلي غير مُثبت في كتابه (في الشّعر الجاهلي) وإنما أضافه في طبعته الثانية من كتابه (في الأدب الجاهلي).

إن النّاظر في الشُّبه التي أثارها طه حسين لا يخفى عليه شِبهَ مطابقتها مع الأصول النظرية في بحث مرجليوث، الأمر الذي حَمَل كثيرا من النقاد على القول بأخذ طه حسين عنه، ولعلّ في مقدمتهم محمود شاكر ومحمد أحمد الغمراوي ومحمد الخضر حسين وغيرهم، وفي هذا الصّدد يطرح إبراهيم عبد الرحمن تساؤلا يدخل به إلى تحقيقِ المسألة وهو: «ما صِلة هذه الآراء عن رواية الشّعر الجاهلي بما كتبه مرجليوث في دراسته؟»[2] ويسير للإجابة على هذا السؤال بعقد مقارنة يستجلي فيها الفوارق بين البحثين عبر **أربع ملاحظات** ، فيبدأ بتقرير أن كتاب طه حسين في الشّعر الجاهلي لم يأت فجأة، وإنما كان كأيّ كتاب يولد عن بحثٍ ويمرّ بمراحل، وقد بدأت أفكار الكتاب في المحاضرات التي كان يرددها على طلابه في الجامعة، وهذا يعني أنّ بحثه كان قضية منهجية بالنسبة عنده، فإذن أصلُ أفكار الكتاب كانت قبل صدور بحث مرجليوث، ثم **إنّ تشابه نتائج دراستهما يعود إلى انتهاجهما لمنهج واحد** كما تقدّم تقريره في حقيقةِ النقد التاريخي الذي يفرض على مُنتَهِجِهِ أن يرى في الأديب وما يُنشِئهُ مرآةً تنعكس عليها ظروفه وبيئته، فلا شك أن التطبيق الصّارم للمنهج يعمل على توحيد النتائج، **أضف إلى ذلك ما للقضية –يعني مسألة الشك في رواية الشّعر الجاهلي– من أصول عند نقادنا القدامى**، فالمسألة ليست بدعا في هذا العصر، وإنما كانت معروفة منذ نشأة الرواية وسيأتي بيان ذلك، ولعلّ الشيء المضاف مع طه حسين هو التوسع في المسألة على نحو علمي جديد، و**الملاحظة الأخيرة** هي، أن هناك فرقا كبيرا بين البحثين، فبينما ينكر مرجليوث الوجود التاريخي للشّعر الجاهلي، فإنّ طه حسين يقرّ بوجوده ولكنه يُشكِّك في كثير من أخباره[3]، فقد قال «وأكاد لا أشك في أن ما بقي من الشّعر الجاهلي الصحيح قليل جدا»[4]، ويعزز إبراهيم عبد الرحمن بعد هذه الملاحظات بشهادة

[1]–طه حسين: في الشعر الجاهلي، ص ص15،16.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص122.

[3]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص ص37،38.

[4]– طه حسين: في الشعر الجاهلي، ص7.

وقف عليها في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية لمرجليوث نفسه، وهي شهادة لم تكن معروفةً عند مُعارضي طه حسين، كتبها مرجليوث حين عرض لكتاب طه حسين في الطبعة الثانية (في الأدب الجاهلي) يقول: «وفكرة الكتاب مماثلة إلى حدّ كبير للفكرة التي أدرت حولها بحثي عن (أصول الشّعر الجاهلي) الذي نشرته في هذه المجلة في الوقت نفسه تقريبا الذي ظهرت فيه طبعة الكتاب الأولى، **وبذلك توصّل كل منّا مستقلا عن الآخر** إلى نتائج متشابهة»[1]، فإبراهيم عبد الرحمن ينفي التهمة عن طه حسين، وأن المشابهة بينهما في البحث لا تبرر تلك الأحكام التي قيلت في شأنّه، ونشير أخيرا إلى أنّ الردّ على استدلالات طه حسين في شكه لرواية الشِّعر الجاهلي هي من جنس ردنا على مرجليوث ولعلنا نضيف بعضا منها في معرض حديثنا عن ناصر الدين الأسد وتوثيق رواية الشّعر الجاهلي.

يقف إبراهيم عبد الرحمن عند الأمر الأهم في طرح طه حسين، وهو ماذهب إليه «من القول بنشأة مَدَارِسَ فنية بين شُعراءِ الجاهلية»[2]، وأصلُ هذا قوله يرجع إلى دعوته للاهتمام بالنّقد الدّاخلي*، حيث أدى اشتغاله به إلى دراسة التراكيب اللغوية للشعر الجاهلي والميزات الفنية فيه، ليميزه عن غيره، وقد أخذ زهير بن أبي سلمى كعينة في الدراسة مع بعض الشّعراء الجاهليين.

اشترط طه حسين في دراسة الشّعر الجاهلي عنصرين في التطبيق **الأوّل** وهو ملاءمة الخصائص الفنية للبيئة الجاهلية، و**الثاني** ما تفرّد به الشّاعر من خصائص فنية تميّزه عن غيره[3]، وقد عدَّ شعر أوس بن حجر بعد أن وقف وقفة مطولة عنده -دارسا ألفاظ شعره ومعانيها- رأسَ مدرسةٍ فنية كان لها أثرها على الشّعراء بعده، ولبداوة ألفاظه ومعانيها رأى أن شعره يمثِّل تمثيلا صادقا عن واقعه، يدلّ على هذا غموض ألفاظه وغرابتها وقوة سبكها، كما أن خياله كان خيالا حِسّيا بحتا يتلاءم مع الواقع البيئي العربي، وبعد أوس بن حجر يقف عند زهير فيراه هو الآخر يمتاز بنفس الخصائص إلا أنه يتميّز عن سالفه بِيُسر لغته، وعلى هذا

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص38.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص126.

*-الذي هو أهم من النقد الخارجي الذي يعتمد على السند في توثيق الخبر، أما النقد الداخلي فهو يتجه نحو النص في ذاته أي المتن، لذلك فهو يتميّز بالدّقة في التوثيق ويشتغل وفق نمطين اثنين "تحليل مضمون الوثيقة [...] تحليل الظروف التي أُنتجت فيها الوثيقة"عبد الرحمن بدوي: النقد التاريخي، وكالت المطبوعات، الكويت، ط4، 1981، ص110.

[3]-ينظر: طه حسين: في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، ط3، 1933، ص280.

النحو يمضي طه حسين في رصد لغة الشّعر الجاهلي ومدى مطابقتها للواقع ومدى تَمَيُّز كلِّ شاعر عن شاعر ليتقصّى الفروق بينهم، وعليها ليبنيَ أحكاما فنية تخصّ كل شاعر.

يُراجع إبراهيم عبد الرحمن طه حسين في قضية (المدارسة الفنية)، بفكرة أنّ الخصائص الفنية التي رصدها غير مقتصرة على الشّعراء الذين انتقاهم فهي مبثوثة عند أغلب الشِّعراء إن لم نقل كلهم، ولعلَّ شعر امرئ القيس أصدق مثالا على هذا، ولا يخفى على قارئ له كثرة التشبيهات وماديتها وحسّية الصور الشعرية، ثم إنّ «الخصائص الصحيحة المميزة لهذا الشّعر ليس كما يقول طه حسين في غرابة اللفظ ومادية التشبيهات وحسية الصّور، فغرابة الألفاظ ظاهرة غالبة على الشّعر القديم عامة والجاهلي خاصة، وهي ظاهرة نسبية بالقياس إلى أذواق علماء القرن الأول الهجري، وهي كذلك بالقياس إلى أذواقنا»[1]، ومن هنا أمكننا القول بأنّ ما وصف به طه حسين أوس بن حجر ليس مقصورا عليه، ثم إنّ رؤية طه حسين للتعقيد والغرابة في لغته تبقى مسألة نسبية لا تصل إلى حدّ التميُّز عن لغة الشّعراء الجاهليين، بل بالعكس يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ اللغة الشّعرية لزهير مثلا أعلى من لغة أوس بن حجر، فيبدو بهذا أنّ طه حسين وقع في استقراءٍ ناقص لأنّه لم يكن يركز على الدّراسة الفنية بالمعنى الدقيق وإنّما كانت دراسته وسيلة إلى غاية التشكيك في مرويات الشِّعر الجاهلي.

سبق وأن قلنا بتوافر الدّراسات حول ما كتب طه حسين ومرجليوت، ولعلَّ أهم دراسة يمكننا التنويه بها في هذا المقام ماكتبه ناصر الدين الأسد في كتابه الشّهير (مصادر الشِّعر الجاهلي وقيمتها التاريخية) التي تميّزت بالمتانة العلمية الدّقيقة في الاستقراء والتوثيق والاستدلال، كما قال بهذا غير واحد من النّقاد العرب.

ب– ناصر الدّين الأسد وتوثيق رواية الشِّعر الجاهلي:

لعلنا نلتمس حلاً لتلك المشكلات التاريخية في التوثيق عند ناصر الدّين الأسد من خلال كتابه الذي حاول أن يجيب عن طروحات وتشكيكات طه حسين على نحو علمي، ولكثافة مادّة الكتاب وتشعُّب محاوره نحاول أن نقدّم له قراءة على وفق ما قرره إبراهيم عبد الرحمن، مركزا على الجوانب التي حاول الأسد من خلالها إثبات مصداقية رواية الشِّعر الجاهلي.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص131،132.

يعود بنا ناصر الدّين الأسد إلى منبت النّزاع في المسألة وهي **قضية الرواية** التي تعدّ الحلقة الواصلة للعصر الجاهلي بالإسلامي، فحاول أن يربط بين العصرين بإثبات الرواية الشفوية من جهة، وإثبات قضية الكتابة من جهة أخرى، وينتهي إلى تقرير «استمرار الرواية الشفوية ما بين الجاهلية والإسلام على أيدي رواة الشعراء ورواة القبائل وغيرهم، وازدهار حركة تدوين الشّعر في بيئات المفسرين ورواة الحديث*، وكانت الأساس الذي اعتمد عليه رواة القرن الثاني والثالث الهجريين في تدوين الشّعر ورواية الأخبار»[1]، ثم بعدها شرع في إثبات الكتابة في الجاهلية بتقرير بعض الاستدلالات على وجودها، وهي استدلالات موصولة بمجيء الإسلام ومُستَنَدُها النّقوش والخطوط التي عُثر عليها وتعود إلى تلك الحقب، يقول: «وقد أصبحت معرفة الجاهلية بالكتابة معرفة قديمة أمرا يقينيا، يقرره البحث العلمي القائم على الدليل الماديّ المحسوس؛ وكلّ حديث غير هذا لا يستَنِدُ إلا إلى الحدس والافتراض»[2]، ورغم أنّ أثبت الكتابة للمجتمع الجاهلي إلا أنّه لا يجعلها سِمة عنهم، وإنما هي في حدودٍ ضيقة فيما يخص العهودَ والمواثيق للظروف البدائية، ويستدل على ذلك بالظروف الصّعبة التي كُتب فيها القرآن الكريم كما أنه يعتمد على راويين ثبتت معرفتهما ببعض المدونات المكتوبة التي أُثِرت عن الجاهليين، وهما: حمّاد الرواية وابن الكلبي اللذين اطّلعا على نُسَخٍ مكتوبة من العصر الجاهلي*.

*-لا يفوتنا أن ننبه إلى أن للأبحاث الحديثية المتعلقة بقوانين نقل الأخبار دور بارز في تأسيس خطاب النقد التاريخي، ذلك بما خطت من قواعد خادمة للمنهج التاريخي من مراعاة النقد الداخلي والنقد الخارجي، وخاصة النقد الخارجي بتتبع رجال إسناد الرواية، وتوثيق الرجال أولا لتوثيق أخبارهم، وهو ماعرف في علوم الحديث بعلم الجرح والتعديل الذي لم يُعرف لأمة من الأمم غير الأمة الإسلامية، وأحب أن أشير إلى أن هذه القوانين لها من الصرامة في قبول الخبر العجب من أجل حفظ السنة النبوية الشريفة وتنقيتها من وضع الكذابين، وكتبُ المحدّثين في هذا كثيرة لعلنا نشير إلى بعض منها، ككتاب العلل للدار قطني وكتاب ميزان الاعتدال في نقد الرجال للذّهبي وكتاب الكمال في أسماء الرجال لعبد الغني المقدسي وكتاب تهذيب الكمال في أسماء الرجال المزي وكتاب تهذيب التهذيب لابن حجر العسقلاني، ولنا أن نلاحظ البناء النقدي في تصنيف الكتب؛ إذْ يأتي المصنف على المصنف الذي قبله فيضفي عليه بعد نقده أو الاستدراك عليه صفة من القوة في التوثيق بحيث يكاد ينتفي الخلل في الكتاب وغيرهم كثير، لذلك لا جرم في احتفاء المؤرخ اللبناني أسد رستم لطريقة علماء المسلمين في النقد الخارجي وتقريره على أنها أحسن طريقة في نقد المرويات على الإطلاق.ينظر: أسد رستم، مصطلح التاريخ، دار الكتب المصرية، ط1، 2015، ص19،39.ولذلك فظاهرة الانتحال في الشعر ليست جديدة وإنما عرفها النقد الأدبي -بمعرفة مسائل الرواية- مذ تأسست أصوله على يد ابن سلام الجمحي كما تكلم الجاحظ عنه أيضا، إلا أنّ كلامهم كان كلام محققين وليس كلام منكرين أو متشككين في أغلب ما روي من الشّعر الجاهلي.

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص135.

[2]-ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1978، ص33.

*-منها مثلا ما ينسب عن حماد روايته لخبرٍ عن النعمان بن المنذر أشهر ملوك المناذرة قبل الإسلام أنّه أمر بنسخ أشعار العرب في كراريس ثم دفنها إلى حين أن استخرجها ابن عبيد الثقفي وهو في الكوفة، لذلك يقال إن أهل الكوفة أعلم بالشعر من أهل البصرة. السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط3، ج1، ص249.

يراجع إبراهيم عبد الرحمن ناصر الدّين الأسد في أنه «يؤسِّس على الخبر المفرد قاعدةً عامَّة»[1] فهو يحاول أن يتمسّك بأخبار بعينها ويتعسّف في تأويلها على وفق ما يسعى إليه من إثبات الخبر، من ذلك مثلا ما كان من الأخبار التي وردت عن ابن الكلبي وحمّاد الراوية المتكلم في صدقهما في الرواية، وأحبّ أن أراجع إبراهيم عبد الرحمن في هذه النقطة، لأنّني راجعت مقدمة كتابِ جمهرةِ النَّسبِ لابن الكلبي ورأيت جملة من علماء الرواية يوثقونه منهم: الإمام الذهبي، وابن خلكان، وابن النديم، والجاحظ وغيرهم، ولا شك أن إبراهيم عبد الرحمن قد جانب الصواب في مراجعته لهذه الجزئية رغم ما أثناه على دراسة الأسد التي استطاع من خلالها ردّ الرواية إلى نصابها ووضع حدود علمية لدراسة طه حسين التي يقول عنها: «ثم استقرّ الموضوع بين يدي الدكتور طه حسين،[أي موضوع رواية الشعر الجاهلي] فخلق منه شيئا جديدا لم يعرفه القدماء، ولم يقتحم السَّبيل إليه العرب المحدثون من قبله، ثم أنكره بعدُ كثير من المحدثين إنكارا خصبا [...] وقد استقى طه حسين أكثر مادته من العرب القدماء، وسلك بها سبيل مرجليوث*[...] حتى انتهى إلى ما انتهى إليه»[2].

وقد كثرت الردود على طه حسين كما قال الأسد، ومِن ثَم على مرجليوت أيضا، وكلها تصب لصالح ثبوت الشِّعر الجاهلي وإن دَخَلَهُ بعض الانتحال، ومن ضمن القضايا المرجوحة قضية كثرة اللهجات عند العرب التي أدان بها طه حسين رواة الشّعر الجاهلي على أساس أنّهم رووه وفق أسلوب لغوي واحد مع كون الأساليب اللغوية في الشِّعر تختلف من قبيلة أو من لهجة لأخرى، وهذه المسألة ليست حجة على إدانة الرواة حتى أن كارل بروكلمان قال: «ولاشك أنَّ لغةَ الشِّعرِ القديم هذه لايمكنُ أن يكونَ الرواةُ والأدباءُ اخترعوها على أساسِ كثرةٍ من اللهجات الدَّارجة، ولكنّ هذه اللغة لم تكد تكونُ لُغةً جاريةً في الاستعمال العام بل كانت لُغةً فنيةً قائمةً فوقَ اللهجات وإن غذّتها جميع اللهجات»[3]، وأمّا عن مسألة غياب الأثر الوثني في الشِّعر الجاهلي، فبالإضافة إلى إثباتنا لحقيقة معرفة عرب الجاهلية لعقيدة التوحيد، نجد إبراهيم عبد الرحمن يثبت الجزء الآخر المسكوت عنه في الشّعر وهو الجانب الوثني فيه من خلال استقرائه لعقائد الجاهليين ورؤيةِ

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص136.

*- لذلك لا نجد تبريرا لقول عبد الرحمن بدوي في أنّ بحوث المستشرقين في هذا الشأن ظلت بمعزل عن المشتغليين "بالأدب العربي في العالم العربي والإسلامي" عبد الرحمن بدوي: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1997، ص13.

[2]-ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص379،380.

[3]-كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط5، ج1، ص42.

مدى انعكاسها على الشّعر الجاهلي في تأويلاته الميثولوجية، وسيأتي بيان ذلك، ونضيف آخر نقد لمنكري أو مشككي الشِّعر الجاهلي، وهو بكل بساطة سؤال الشعراء المخضرمين؟ فإذا كنا نُثبت شِعر صدر الإسلام لهم، فكيف لنا أن ننفي شِعر الجاهلية عنهم.؟

رغم كل ما قيل في فكر طه حسين ومشروعه، إلا أنّ بعض الباحثين يذهب إلى أن الغاية وراء ما أثاره طه حسين لا تقتصر على المباحث النقدية بقدر ما تروج لنهضة حضارية غايتها انتشال العقل العربي الحديث من سَطوِ الجمود ومحاولة بعثه لمواكبة السَّير الحضاري.[1]

ج–منهج طه حسين في قراءة الشِّعر –المتنبي أنموذجا–

بعد الحملة المنهجية التي ساقها طه حسين ضد النقد البلاغي، ينادي بضرورة السّير على ما يقتضيه النقد الأدبي من قيامه على أساس منهجي معين، وهو ما بَسَطَهُ قائلا: «إلاَمَ تقصدُ إذا عرضت لشاعرٍ من الشُّعراءِ وأردت أن تقرأ شعره وتفهمه ثم تنقده؟ تقصد فيما أظن إلى أشياء: الأول أن تصل إلى شخصية الشَّاعر، فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه [...] الثاني أن تتَّخِذَ هذه الشَّخصيةَ وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلةً إلى فهم العصر الذي عاش فيه هذا الشّاعر والبيئة التي خضع لها هذا الشّاعر والجنسية التي نجم منها هذا الشّاعر، فأنت لا تقصد إلى فهم الشّاعر لنفسه وإنما الى فهم الشّاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التي يعيش فيها.»[2] ومن أبرز الدّراسات التي جسّدت الوجه الثانية من مشروع طه حسين النقدي، دراسته عن المتنبي التي حرص فيها على أن يرى في شِعره صورة له ولعصره، كما حرص على أن يربط بين الظروف السّياسية والاقتصادية والاجتماعية وبين شخصية المتنبي ربطا وثيقا.

إنّ دراسة طه حسين كما يصفها إبراهيم عبد الرحمن هي «محاولة لكتابة سيرة أبي الطيب المتنبي في إطارها التاريخي والنّفسي على نحو ما كان يفعل سانت بيف في دراساته النقدية»[3]، وقبل أن يتعرض بالدّرس التقويمي لمنهج طه حسين يعرض لقضايا ومحاور دراسته التي ملخصها، أنّه ابتداء **يربط ميلاد المتنبي بواقعه،** ويعدّه ثمرةً لبيئةِ العراق التي عُرف فيها الفساد السِّياسي والاقتصادي الذي أدى إلى الاضطراب الاجتماعي المتمثل في قيام ثورات مختلفة، وبالمقابل عَرَفت البيئة العراقية في هذا العصر أوجّ النّضج العقلي للحضارة

[1]–ينظر: سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ص42.

[2]–طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط14، ج2، ص52.

[3]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنقد، ص397.

الإسلامية، هذا الجانب الذي ساهم في رقيّ الجانب الفني في أدب المتنبي، ويتتبع طه حسين الحالات النّفسية له من خلال التّغير الاجتماعي الطارئ عليه، حيث يرى أنّ هذا الوسط مساهمٌ بشكل كبير في تحديد منعرج حياة المتنبي وخاصة في فترة نشأته، فقد فرض عليه أمورا انعكست نتائجها على سيرة حياته **كضياع نسبه، وفقر أسرته،** الأمر الذي حمله فيما بعد على الالتحاق بثورة القرامطة.

يُثبِتُ طه حسين وَضَاعَةَ نسب المتنبي* وعدم معرفته به، انطلاقا من تأثير واقعه الاجتماعي والسِّياسي عليه، يقول «تَعَوَّدَ الناس أن يؤمنوا بأنّ المتنبي رجل عربي خالص النّسب. ينتهي من قِبَلِ أبيه إلى جعفى ومن قبل أمّه إلى همدان ولكنّ الشيء الذي ليس فيه شك هو أن ديوانه لا يثبت هذا ولا يؤكّده بل لا يُسجّله ولا يذكره»[1] فيأتي المتنبي في محلّ الفخر دون ذكرٍ لنسبه أو أسرته، ومن النّصوص الشّعرية التي يستغرب فيها أنه لم يُفاخر بأسرته ولا نسبه كما هو معهود عند الشُّعراء قولُه:

أنا ابنُ مَن بَعْضُهُ يَفُوقُ أبا الـ باحِثِ والنَّجْلُ بَعضُ مَن نَجَلَهْ
وإنّما يَـذكُرُ الجُـدُودَ لَـهُم مَـن نَفَـرُوهُ وأنْفَـدُوا حِيَـلَهْ
وليَفْخرِ الفَخْرُ إذْ غَـدَوْتُ بِـهِ مُـرتَـدِيًا خَـيرَهُ و مُنْتَـعِلَهْ [2]

والقصيدة طويلة، وإنما احتزأنا منها ما يخدم المعنى.

*-من المعلوم أنّ مسألة نسب المتنبي قد أسالت حبر كثير من نقاد العرب والمستشرقين، ولكننا نستريح لرأي محمود شاكر الذي بسط الموضوع في نسب المتنبي بعد أن افترض أنه علويّ النسب، فاستحال هذا الافتراض بعدها إلى حقيقةٍ بعد بحث مفصل جدا، لايمكننا بسطه في الهامش ولكننا نشير إلى أنه جمع تراجم المتنبي المبثوثة في بطون الكتب المطبوعة والمخطوطة ليصل بالدليل القاطع إلى علوية المتنبي، فنقل عن نسخة مخطوطة من كتاب (الإبانة عن سرقات المتنبي) لأبي سعيد العميدي من تاريخ دمشق لابن عساكر نقلا من رواية أبي الحسن الرّبعي الذي كان آخر من لقي المتنبي وودّعه وهو بشيراز يقول:"وقال لي مولدي بالكوفة ورضعت بلبان علوية من آل عبيد الله بن يحي "وأُثر على ياقوت الحموي البغدادي قال: رأيت ديوان أبي الطيب بخط أبي الحسن الرّبعي قال في أوّله: الذي أعرفه عن أبي الطيب أنه أحمد بن الحسين بن مرّة بن عبد الجبار الجعفي وكان يكتم نسبه، ولقي رجلا مكفوفا ببغداد هو أخو المتنبي –كما أثبته الطبري في تاريخه– فسأله عن انتساب المتنبي فصدّقه وأثبت علويته، وقال ومن هنا انقطع نسبنا. وفي رسالة عبد العزيز الراجكوتي، وهي زيادات ديوان المتنبي المضمّنة في خزانة الأدب للبغدادي، أورد قول الأصفهاني في ترجمته للمتنبي قائلا: إن مولد المتنبي كان بالكوفة واختلف إلى كُتَّابٍ فيه أولاد أشراف الكوفة فكان يتعلم دروس العلوية لغة وشعرا، لذلك قال محمود شاكر أن المتنبي إن لم يكن علويًّا صليبة فهو علويّ رضاعا إلا أنه كتم نسبه، لعلة أن العلويين أرادو قتله، وأمّا عن عدم ذكر نسبه في شِعره، فإنّ أُولى قصائده في صباه كانت في باب الافتخار بالنسب، والغريب أنه كان يفتخر ويُظهر ولاءه للعلويين وخاصة محمد بن عبد الله العلوي، ثم بعدها توقف عن الإدلاء بهم للعلة التي ذكرنا. محمود شاكر، المتنبي، ص50-57 ص186.

[1]-طه حسين: مع المتنبي، دار المعارف، ط13، دت، ص12.

[2]-أبو البقاء العكبري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، دار المعرفة، بيروت، دط، دت، ج3، ص266-268.

لقد تَرَكَ المتنبي في رأي طه حسين باب الشّك فارغا بعد أن لم يُجبْ مُفصحا عن نسبه، بل وأعرض عنه بالتغني بالانتساب إلى الرجولة ومَفَاخِر المروءة، فهذا الفراغ الأسري –إن جاز التّعبير– المعلوم من حياة المتنبي أدّى به في رأي طه حسين إلى مصارعة الفقر وظروفه وكان الجهل بنسبه أحد نتاج هذا، وهذا الذي أدّى به في ما بعد إلى مناصر القرامطة* التي جاءت كتحصيل حاصل لنشأته الشِّيعية، وما يؤكد ذلك التحاقه بأبي الفضل زعيم القرامطة في بادية الكوفة ومَدحِهِ بعدّة قصائد منها قوله:

يا أيُّهَا المَلِكُ المُصَفَّى جوهَرًا ... مِن ذَاتِ ذِي المَلَكُوتِ أَسْمَى مَنْ سَمَا

نُورٌ تَظَاهَرَ فِيكَ لاهُوتيَّةً ... فَتَكَادُ تَعلَمُ عِلمَ مَا لَنْ يُعلَمَا[1]

يرى طه حسين في هذين البيتين إشارة واضحة إلى فساد عقيدة المتنبي وذلك للإشارة الصّريحة فيها بالحُلُولية المعروفة في عقيدة وحدة الوجود، فقد جعل من أبي الفضل مَلِكا عالما بعد أنّ حلَّ فيه نور ذات الملكوت وهو الله عزوجل، وقارئ كتاب (مع المتنبي) لطه لا يخفى عليه تركيزه على فكرة أساسية وهي تأثير فِكرِ القرامطة على المتنبي وانعكاسه في شعره، حتى أنه بعد خروجه من السّجن وتوجهه نحو الشام يجعل منه طه حسين سفير القرامطة وداعيا إليها هناك[2]، ولعل هذا فيه شيء من المبالغة، لأن حياة المتنبي في الشام وفي مصر أو بعد خروجه من العراق عموما تغيّرت جذريا خاصة بعد تقرّبه من الأمراء، حتى أن المستوى الفني في شعره تغيّر بشكل واضح، ولم يورد فيه مُناصرة للقرامطة خلال هذه المراحل من حياته.

يُعد اتصال المتنبي بسيف الدولة الحمداني في أنطاكية أوّل منعرج حاسم في حياته، ويذهب كثير من النقادِ ودارسِي شِعرِ المتنبي إلى أنّ هذه المرحلةَ من سيرته كانت أوفر المراحل شِعرا وأرقاها فنًّا مع التنوع في الأغراض، فقد كان لبيئة سيف الدولة كما ذهب إلى ذلك طه حسين سببا في هذه النقلة الفنية التي حقَّقَهَا شعره بفضل ثقافتها اللغوية والفلسفية والدّينية، ليمضي بعدها إلى كافور الإخشيدي في مصر، وقد مثلت حياته معه آخر مراحل سيرته، وتتميز بنفسية آسفة على فراق سيف الدولة الذي ألفه، ليلتقي مع كافور وقد

*–فرقة شيعية خرجت من الإسماعيلية، وكان زعيمها في العراق حمدان قِرْمِط الذي تنسب إليه الحركة القُرمطية التي بدأت من الكوفة تحديدا ولُقِّب بقرمط لقَرْمَطَةِ خَطْوِه، وقد كان في بادئ أمره أكارا؛ أي راعيا في الكوفة، ومعروفة ثورات القرامطة في التاريخ الإسلامي التي كانت في بغداد ومع الفاطميين في الحجاز انطلاقا من مآرب سياسية وخلافات دينية. أبي منصور البغدادي، الفرق بين الفرق، تح، محمد عثمان الخشت، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ص248.

[1]–أبو العلاء المعري، معجز أحمد شرح ديوان المتنبي، تح، عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط2، ج1، ص50-52.

[2]–ينظر: طه حسين، مع المتنبي، ص ص45،47.

ترك عواطفه في حلب، ولعلّ القصيدة التي فاتحه بها لتترجم هذه النفسية، حتى أنَّ أبا العلاء لـمَّا أورد هذه الأبيات قال إنّه يمدح كافورا ويُعرض بسيف الدولة لأن المتنبي كما يقول مهدي علام «من أقدر الناس على إخفاء هذه الكوامن النفسية»[1]، يقول في مطلع القصيدة:

كَفَى بِكَ دَاءً أن تَرى الموتَ شَافِيا وحَسبُ المَنَايَا أن يَّكُنَّ أَمَانِيا

تَمَنَّيتَـهَا لـمَّا تَمَنّيتَ أن تَـرَى صَدِيقًا فَأَعيَا أو عَدُوا مُدَاجِيا[2]

وهكذا يمرّ طه حسين في قراءة شِعر المتنبي انطلاقا من تشخيص الحالة النفسية له، وتأثير البيئة عليه ورؤية مدى انعكاس ذلك في شِعره، وقد ضاق بنا المقام لإيراد جميع الشّواهد الشّعرية التي تمثلها طه حسين في قراءة المتنبي، لذلك اكتفينا بالإشارة إلى الأهم منها دون ذكر القصائد مطولةً.

يعرض إبراهيم عبد الرحمن تقويما نقديا لدراسة طه حسين عن المتنبي، وقد كانت القراءة النّقدية لمنهج طه حسين عنده بالإضافة إلى نقد المنهج، تصدٍ لمناقشة نتائج هذا المنهج العلمي بأبعاده الاجتماعية والنفسية فيبدأ في نقده المنهجَ باستنكار أن تكون لهذه السِّيرة؛ أي لسيرة المتنبي قيمة تاريخية حقيقية يمكن أن يطمئن المرء إلى صِحة أحداثها، من حيث إنّها صورةٌ للواقع التاريخي والاجتماعي والنّفسي الذي كان يعيشه المتنبي لأنّ طه حسين وقع في القراءة التجزيئية لشِعر المتنبي الوفير، أو وقع في تكييفِ شِعره على واقعٍ معلومٍ أصلا حيث إنّه استدل بالقصائد التي تتناسب مع معطيات الواقع في البيئات المختلفة التي عاش فيها المتنبي، وهذا راجع إلى إيمان طه حسين بحتمية تأثير الظروف على الشّاعر، وراجع أيضا إلى فكرة أساسية يقوم عليها هذا المنهج وعلى أساسها بُنيت تلك النتائج، وهي «النّظر إلى عالم الشّعر وعالم الواقع على أنهما شيء واحد وأن النّص الشِّعري يعكسُ بسبب ذلك صورةَ مُنشِئهِ في أخلاقه وسلوكه وعقائده»[3] فقابل طه حسين مقابلة مسرفة بين العالمين مع أنّهما عالمين مختلفين إلى حدّ التناقض، هذا الذي دفعه إلى «استخلاص صورة حقيقية لحياة الشّاعر وعصره من أشعاره، كما دعاه إلى البحث الدائب عمّا يُسمى بعنصر الصِّدق الواقعي في الشّعر وهو عنصر [...] عوّل عليه كثيرا في كتابه مع المتنبي»[4].

[1]-محمد مهدي علام: المتنبي بين نفسيته وشاعريته، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء التاسع والأربعون، 1982، ص100.

[2]-أبو العلاء المعري: معجز أحمد شرح ديوان المتنبي، ج4، ص17،18.

[3]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشّعر في الأدب العربي الحديث، ص65.

[4]-المصدر نفسه: ص67.

من خلال هذا المنطلق يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ «الأنا التي يصدر عنها الشّاعر في قصائده شيء آخر عن تلك الأنا التي يعيش بها في مجتمعه [...] وصورة المتنبي الشّاعر كما يراها طه حسين ليست صورة المتنبي الإنسان كما كانت في واقعها التاريخي»[1]، فوجه الاعتراض بين طه وإبراهيم صادر عن أصل في المنهج النقدي، لأنّ إبراهيم عبد الرحمن لاير أنّ الشِّعر مرآة صادقة عن الواقع بمفهوم المطابقة، وإنما هو صورة ورؤية له –كما سيأتي–، ولمَّا كان المنهج العلمي ينظر إلى تطابق عالم الإبداع مع عالم الواقع أسعفت طه حسين القراءة النقدية بالعدول عن الشّعر إلى حياة الشّاعر، وهذا من بين الاعتراضات التي أثارها إبراهيم عبد الرحمن وهي مسألة غياب القيمة الفنية واللغوية للشّعر، فمن المنطقي أن يخالف إبراهيم عبد الرحمن طه حسين في نتائج الدّراسة طبقا لمقتضى الاختلاف في أصل المنهج.

فبالنسبة للموقفين اللذين اتخذهما طه حسين انطلاقا من إملاء الواقع في تفسير شِعر المتنبي وهما: **قضية نَسَبِهِ** وما كان لها من تأثير على فنِّه الشِّعري خاصة في باب المدح والهجاء، و**قضية تمذهبه القرمطي** وما خلّفه من تأثير سواء على نفسيته أو على فكره، فيرى إبراهيم عبد الرحمن تأويلا آخر في غياب المفاخرة بأبيه وبنسبه في شِعره ، حيث جعل من تلك الأشعار التي ينتسب فيها إلى الشّجاعة والمروءة من باب مديح الأمراء الذين اتَّصَلَ بهم ومَعلُومَةٌ أَنسَابُهُم، ثم يعدّ هذه الأشعار من قبيل المنحى الفني المبتكر في شعره، يُبَرِرُهُ واقع الفتوحات الإسلامية ودخول الأعاجم في الثقافة العربية الإسلامية، وما شهده ذلك العصر من تقلبات سياسية واجتماعية أخذت المنحى الفني في الفخر منحى المتنبي الذي نادى بما يُحفّز به ما غاب عن المجتمع من مبادئ المروءة والنخوة، ثم إنّ مسألة النّسب قد ضعفت قيمتها لضعف العنصر العربي كما يقول إبراهيم عبد الرحمن، وذلك المديح والفخر يمكن جعله من قبيل الرمز الفني الذي هو صورة الواقع مقلوبة في هذا المديح وفي «تغنيه بهذه القيم الخلقية والنفسية رموزا على ما كانت تفتقر إليه بيئته» ثم يستدل بعدها إبراهيم على صحة ما يذهب إليه **بأمرين**: **الأول** «أن مدائح المتنبي تتّصف بالمبالغة الشديدة»[2] إلى درجة العجز في التفرقة بين ممدوحيه من الأمراء وبين أوساط الناس الذين مدحهم، الأمر **الثاني** أنه في عزّ مديحه لسيف الدولة وعلى كثرة ما قاله فيه « لم يعرض فيه لآبائه وجدوده إلا في أبيات قليلة كانت الإشارة فيها [...] تجئ عرضا

---

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص57.

[2]–المصدر نفسه: ص61.

في الوقت الذي نراه يلح إلحاحا شديدا على مديحه بالشجاعة والقوة والمروءة والكرم»[1]، والشواهد في هذا الباب كثيرة جدا في باب مدح الخليفة منها على سبيل المثال قوله:

-يا مليكَ الورى المفرِّقَ محيًا   ومماتًا فيهم وعِزًّا وذُلا

-أنتَ الجَوَادُ بِلا مَنٍّ وَلا كَدَرٍ   ولا مِطَالٍ ولا وَعدٍ ولا مَذلِ

أنتَ الشُّجَاعُ إذا لم يَطَأْ فَرَسٌ   غَيرَ السَّنَوَّرِ والأشلاءِ والعللِ

فتدلنا هذه الأبيات وغيرها كثير أنَّ المتنبي لم يكن يحفل فيها بالوقوف عند نسب سيف الدولة ولم يحرص على ذكره، وحين يذكره يتخذ منه طريقا إلى تأصيل مديحه بمكارم الأخلاق، ثم إنَّ مدح المتنبي لنفسه ليس بحجة على عدم معرفة نسبه، وينقل إبراهيم عبد الرحمن عن مهدي علام قوله «أن فخر الفتى بنفسه وأفعاله ينبغي أن يكون قبل فخره بأعمامه وأخواله»[2]، وهل من الضروري أصلا لكلِّ شاعر أن يذكر نسبه في شعره؟ وهل لمن لم يذكر نسبه أو لم يفاخر به بالضرورة أنه لا يعرفه؟ لا شك وأن المسألة ليست إلى الحدّ الذي ذهب إليه طه حسين، وعلى كل حال فإن عرض إبراهيم عبد الرحمن وحُجَجُه المنطقية المستندة على أُسُسٍ فنية قوية جدا في الرد عليه، هذا من الناحية الفنية، أما من ناحية التوثيق فإننا نميل في مسألة نسب المتنبي إلى رأي محود شاكر كما تقدّم ذكره في حاشية الصفحة59.

وأمّا بالنِّسبة لتعلقه بالقرامطة وانتهاجِهِ سبيلهم الفكري وانعكاسه على منهجه الفنّي في شِعره، فيراجعه إبراهيم عبد الرحمن من عدّة أوجه، أولا أنّ طه حسين حين فسّر ارتباط المتنبي بالقرامطة من خلال مدح أبي الفضل واعتبار الأبيات دليلا على تغيّر مُعتقد المتنبي، فإّن المبالغة في المدح هي التي أغرت طه حسين بأن قال ما قال، ويردُّ إبراهيم عبد الرحمن هذه المبالغة إلى «حِدّةٍ في الطبع وغلوٍّ في تقدير الأمور وهي صفات لازمت المتنبي في سلوكه طوال حياته، كما أنّها غلبت على أشعاره جميعا على اختلاف موضوعاتها ونغمها الفني»[3]، لذلك عدَّها إبراهيم اتجاها فنيا في الكتابة الشِّعرية للمتنبي كحال الفخر في النسب، وهذه المبالغات في الشّعر معروفة عند الشّعراء، فالأمر لا يصل إلى حدِّ اتهام المتنبي في دينه لأجل مبالغة في المدح، ثم إنّ

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص61.

[2]-المصدر نفسه: ص63.

[3]-المصدر نفسه: ص64.

المتنبي التحق بالقرامطة في سنٍ «لا تؤهله لمثل هذا التفكير المذهبي على نحو ما يقصّ طه حسين»[1] إضافة إلى أنّ الرواة حسب ما يقول إبراهيم عبد الرحمن لم يشيروا إلى قرمطية المتنبي عقيدةً في الوقت الذي يلحون إلحاحا غريبا على ادّعائه النبوة، ثم إنَّ أبا الفضل الذي يعدّه طه حسين من كبار دعاة القرامطة في الكوفة هو مجهول الحال عند الرواة، ويبدوا أنّه لم يكن من زعماء القرامطة في الكوفة، ولو كان ذا بال لأكثر المتنبي من مدحه، ولكن لم يؤثر عنه سوى مقطوعتين لذلك لا يمكن بحال أن نؤسس عليها حكما خطيرا كهذا.

أخذ المنحى المنهجي في النقد الأدبي بعد طه حسين صورا أكثر خصوصية، تمثلت في ثلاثة اتجاهات منهجية قائمة بذاتها هي: النّقد الاجتماعي، والنّقد النفسي، والنّقد الأسطوري وأحبُّ أن أنبّه إلى أنني لن أبسط الكلام عن النّقد الاجتماعي لأنّ مُنطلقه مُؤَسّس عن المنهج التاريخي، فالقراءة التاريخية تحمل بعدا اجتماعيا عبر مفهوم الواقع، لذلك عُدّ المنهج الاجتماعي سليل المنهج التاريخي، علاوة على ذلك فإن النّقد الاجتماعي قليل نسبيا في مقاربة الشّعر الجاهلي وأكثر ما شوهد في السّاحة النقدية التطبيقية على فنّ الرواية على اعتبارها الفن الأدبي الرائج في أوروبا ولعلّ هذا ما جعل القراءة الاجتماعية أنسب إلى فن الكتابة الروائية.

3-الأسس النَّظرية للمنهج النَّفسي:

يعدّ النقد النّفسي من أبرز الاتجاهات التي آل إليها النقد العلمي بعد أن ظهرت ملامحه وبوادره مع سانت بيف، خصوصا مع دراساته التاريخية التي تهتم بالسّيرة النفسية للمبدع، حينها بدأ الترويج لفكرة «مفادها أن فهم العمل الأدبي غير ممكن إلا بفهم الإنسان الذي أنتجه»[2]، لذلك اعتُبرت دراسات سانت بيف إيذانا باقتراب النّقد الأدبي من علم النّفس، وعلى الرغم من ارتباطهما المنطقي إلا أنّ الدّراسات النّقدية وفق المنظور النفسي تأخرت نسبيا، ولعلّ أسباب هذا التأخر يرجع بالأساس إلى علماء النفس، لمّا اعتقدوا بأنّ مواضيع الأدب لا يمكن تناولها تجريبيا، الأمر الذي أدى إلى نشوء نوع من التضاد بين الثقافتين، إضافة إلى صعوبة المادة الأدبية بالمقارنة مع مجالات الفنون الأخرى، كالرسم والموسيقى، هذا مع بعض التعنت من قِبل الباحثين في الأدب وعلم النفس جراء ما اعتقدوا من اكتفاء كل جانب بخصوصيته[3].

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص64.

[2]-أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص11.

[3]-ينظر: شاكر عبد الحميد، الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع4/3، ص ص211،212.

كثير من الدّارسين يُرجِعُون أصول المنهج النّفسي عند الغرب إلى أرسطو في حديثة عن التّطهيرCatharsis الذي تكلم عنه ضمن سياق كلامه عن التراجيديا، ويعني بالتّطهير تنقية مُشاهدي المسرحية من المشاعر الضّارة عن طريق التخوّف مما يحدث للشخصيات لتحل مكانها النّشوة الانفعالية واللذة[1]، فالتّطهير بوجه من الوجود يؤثّر في مُشاهد المسرحية نفسيا أثناء العبث بمشاعره.

لكنّ أسس المنهج النّفسي لم تظهر وتتبلور بشكل علمي منظم إلا في بداية القرن العشرين بعد ظهور مدرسة التحليل النّفسي على يد سجموند فرويد Freud Sigmund، وتطبيقها على الإبداع الأدبي خاصة في كتبه التي أخضع فيها فرويد الأدب والفن للتّحليل النفسي بربطه بفكرة اللاشعورUnconscious التي بها أُسست نظريته السيكولوجية، فبعد أن استفاد من أعمال الشّعراء والفنانين والفلاسفة، عمد إلى تقسيم النّفس إلى جانبين شعوري ولاشعوري، إلا أنّ الجانب اللاشعوري هو الذي يتقصّده فرويد بالتحليل والعناية، وفي هذا يقول: «إنّ التّحليل النفسي لا يمكن أن يقبل الرأي الذي يذهب إلى أنّ الشّعور هو أساس الحياة النّفسية»[2]، ويقوم الجانب اللاشعوري –الذي يُعد مستودع الكبت Répression أو المكبوتات التي تدفع بالنّفس الإنسانية إلى ما يُسمى في نظرية التحليل النفسي بالتّسامي Sublimation– على ثلاث جوانب: (الأنا) Le moi (والهو) Le ca و(الأنا الأعلى)Le sur moi، وتُمثّل الأنا العمليات العقلية التي تشمل شعور الفرد، في حين يشمل الهو ذلك الجزء اللاشعوري من النفس الذي يهتم بإشباع الدّوافع الغريزية وفقا لمقتضيات مبدأ اللذة، ثم الأنا الأعلى التي تخص مجمل العوامل البيولوجية والتاريخية التي تفرض سيطرتها على الضمير أو الإحساس اللاشعوري عبر فترة طويلة تبدأ مع الطفولة[3]، لكنّ فرويد «عدّل من نظريته، إذْ كان يعتقد أن الغرائز الجنسيةLibido هي الطاقة التي توجّه سلوك الإنسان. ولكنه اكتشف أن الليبيدو قد لا يتجه دوما نحو الآخرين بل قد يرتدّ إلى الذات فيغرق الفرد في حبِّ نفسه، وهذا ما يسمّى بالنرجسيةNarcissisme أو يوقع الأذى بنفسه [...] وهذا ما يسمّى بالمازوجيةMasochisme وقد يحصل

[1]-ينظر: فن الشعر، أرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص18.

[2]-سجموند فرويد: الأنا والهو، تر، محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، ط4، 1982، ص25.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص31-58.

على الإشباع بإيذاء الناس وإيلامهم، وهذا ما يسمّى بالسّاديةSadisme»[1]، لذلك استقرّ فرويد بعد البحث «على افتراض وجود غريزتين أساسيتين فقط. هما الإروس وغريزة التّدمير»[2].

لم تبق مقررات النّظرية النّفسية الفرويدية على حالها، وإنّما استُدرك عليها وأضيف مع كارل غوستاف يونغKarl Gustav Young الذي لم يبق عند المعطى الفردي للاشعور، بل احتوى وأضاف التّجارب الإنسانية والثقافية القديمة، فطرح لنا ما يسمى بالنّموذج البدئي أو النّماذج الأصليةArchétypes من خلال نظرية اللاشعور الجمعي، فأخذ ينظر إلى الفن ويفسّره كمظهرا لهذه الأصول الأولى للفكر البشري، وسيأتي بيان ذلك في المبحث النظري للأسطورة، ولعلّ الهدف من هذه الإضافة جعلها نظرية تتصف بالاستمرارية[3].

عرف المنهج النفسي استكمال معالمه مع شارل مورون Charles Mauron، خاصة وأنه أوّل من أطلق مصطلح النّقد النّفساني من خلال إنشاء منهجيّة خاصة به، الغاية منها تطوير وعي الإنسان بالآثار الأدبية وبنشأتها، ويقوم منهجه على تركيب الصور المتكررة في الأثر الأدبي بعضها على بعض، ومن خلال هذا التركيب في الصور يدرك الناقد محلّ التشابه في الصور الأدبية التي تتداعى فتكوّن شبكة من الدَّلالات ولهذه الشبكة أهميتها في النقد النفسي؛ لأنّ العبارات والأفكار اختارها الكاتب اختياراً واعياً، والشبكة الدلالية التي تكونها العناصر المتراكبة إنَّما تتصل باللاوعي وتدل عليه[4].

لا شك وأن لمدرسة التّحليل النفسي مزية على النقد الأدبي، كونها استطاعت أن تكشف عن الكينونة المعقدة للنفس الإنسانية وذلك بعد تفكيكها وإدراك وظائفها التي تشتغل على مستوى الظاهر والمضمر، هذا الجانب الأخير من النّفس الذي لطالما ظل محجوبا عن الفهم، بات الآن مهزوزا من مدرسة التحليل النفسي التي استطاعت أن تكشف عن البلاغة الخفية التي تستتر وراء البلاغة الظاهرة في النص، وذلك عبر تمثلات اللاشعور وتقلباته في الخطاب، فمن ذلك مثلا دراسات فرويد لمسرحية (أوديب ملكا)

[1]-زين الدّين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص10.

[2]-سجموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، تر، عبد السلام القفاش، مهرجان القراءة للجميع، 2000، ص30.

[3]-ينظر: ك. نِلوولف وآخرون: القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، مج9، ص279.

[4]-ينظر: حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، تونس، ط2، 1985، ص14،15.

التي يطرح فيها عقدة أوديب، ودراسته لدوستويفسكي، وغير ذلك من الدّراسات التطبيقية على الإبداعات الأدبي.

إنّ النّقد النفسي رغم ما قدّم من مزايا إلا أنّه لم يَسْلَم من النقائص، فمن ذلك مثلا أنّه حوّل غاية النقد التي هي الأدب على الحقيقة إلى دراسات تركن في صورتها المفرطة «إلى مظهرٍ نفسي يُقدم لنا نظرية عن الشّخصية الإنسانية وليس نقدا أدبيا»[1]، وهذا ما يلاحظه على فرويد عندما اتجه بتحليلِ مسرحية سوفوكليس إلى تحليل إحدى الشخصيات في النص، ولم يتجه إلى النص بوصفه بنية لغوية، كما أن تحليله كان قائما على نظرية مُسبقة تستهدف مريضا نفسيا، لذلك يمكننا القول أن هدف النّاقد النفسي هدف جزئي إن صح التعبير؛ لأنه مقصور على نفسية أديب محدد وصاحب أثر معين، فلو أن النّاقد «عَثر على ديوانٍ مجهولَ الشّاعر لَمَا عُني به، إذ ينعدم الهدف لأنه لا شاعر بعينه هناك نريد أن نعرف طبيعته من شعره»[2]، وفي هذه الحالة سيتم رفض العمل الأدبي دون مُبررٍ موضوعي، ومعنى ذلك أيضا، المجازفة بتراثٍ شعبي كبير، مُؤلفوه غير معلومين «وأقصى ما يمكن فِعله هو أن نستخرج طبيعةً نفسيةً لِشخصٍ مَجهُول»[3]، وهذا يُنافي حدّ العقل كما قال زكي نجيب محمود لأننا ننتقل من مجهولٍ إلى مجهول؛ (نفسية مجهولة لنص مجهول) والعقل يقتضي أن ننتقل من معلوم إلى مجهول وهذه ملاحظة دقيقة في النقد، ولا نذهب بعيدا فإن فرويد نفسه أقرّ «بقصور التحليل النفسي وعجزه أمام الظاهرة الفنية»[4]، وأن فهم كُنهِ الحقيقةِ الأدبية راجع إلى المبدعين أنفسهم، وقدّم يونغ اعترافاً مماثلاً حين رأى أن «المنهج الذي يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفن، لا بد أن يكون منهجاً فنياً»[5]، فنسجل إذن غياب القيمة الفنية عن هذا المنهج كسابقه.

تبلور المنهج النفسي في النقد العربي عبر ثلاثة عوامل هي: «منهج النقد العلمي في فلسفتهِ الدّاعيةِ إلى دراسةِ نَفسِيات الأدباء، ونظرية النقد النفسي في صيغة فرويد، وآراء طه حسين في دراساته الخصبة للشِّعر القديم»[6]، وتُجمع العديد من الدِّراسات على أنّ محمد خلف الله رائد النقد النفسي من خلال كتابه (من

[1]-إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص129.

[2]-زكي نجيب محمود: قصة عقل، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1988، ص152.

[3]-المرجع نفسه: ص ن.

[4]-أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص22.

[5]-مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص88.

[6]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص16.

الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده)، وما يميز هذا الكتاب أنه تتبع فيه اتجاهات الباحثين في الأدب من الوجهة النفسية، مع دراسةٍ نظريةٍ للنقد النفسي في أصوله الغربية، ومحاولة اثبات أصوله في النقد العربي القديم وفي ذلك يقول: «ليست الوجهة النفسية في دراسة الأدب وليدة العصر الحديث إطلاقا، ولا مقصورة على دراسات الغرب، ولكن هناك نماذج منها في الدراسات العربية القديمة»[1]، تجلت عند ابن قتيبة والفارابي ومسكويه وخاصة عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة) الذي وقف عنده محمد خلف الله وقفة مطولة، ومن الشواهد التي يمكن أن نسوقها في هذا المعنى قول الجرجاني وهو يتكلم عن ترتيب الألفاظ التي لا يُوجب لها لازم سوى أنها مرتبة «على المعاني المرتبة في النفس، المنتظِمة فيها على قضية العقل. ولا يُتَصَوَّر في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير وتَخَصُّصٍ في ترتيب وتنزيل»[2] فبعد أن تكلم الجرجاني عن المعاني، وأنها الأصل في الكلام يرى بعدها أن ليس في الألفاظ ذَاتِها ما يوجب تقديمًا أو تأخيرا، وهذه التغيرات في بنية الأسلوب تحتها أحوال نفسية وروحية موجبة لهذه الأحوال اللغوية.

بعد محمد خلف الله انكبت الدراسات النّقدية العربية على تبني هذا التوجه النقدي، فظهر عند أمين الخولي، وعند العقاد في كتابه (أبو النواس الحسن بن هانئ)، والنويهي في (نفسية أبي نواس)، وقد اتصفت هاتين الدراستين تحديدا بتشخيص أمراض الأدباء دون إنتاجاتهم الفنية، على نسق الدراسات السيكولوجية الغربية، ويُثبت إبراهيم عبد الرحمن ما فيهما من تناقض رغم وُحدة المادة والشخصية المدروسة، فالعقاد يُرجع مرض أبي نواس إلى آفة النرجسية، في حين يَرُدُّ النّويهي شُذُوذَ أبي نواس إلى عقدة أوديب[3]، ولعل أبرز الدراسات العربية التي جاءت بعد هذا تلك التي قدّمها مصطفى سويف في كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشِّعر خاصة) التي تميزت بأسلوب جديد يُعنى بتتبُّع مَرَاحِلِ عملية الإبداع عند الشّاعر، وأهمّ الآليات التي يستعملها إلى أن يتمخض عنها العمل الفني.

وبعد رواج المنهج النّفسي في الوطن العربي، أقبل النّقاد على محاولة قراءة الشّعر الجاهلي وفقا لما تتطلبه مبادئ هذه الوجهة، ومن النّماذج على القراءة النّفسية للشّعر الجاهلي، يقف إبراهيم عبد الرحمن عند

[1]-محمد خلف الله: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1947، ص19.

[2]-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر، دار المدني، جدة، ص05.

[3]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص ص20،21.

ثلاث محاولات هي: لفالتر براونه*، وعزّالدين إسماعيل، ومصطفى ناصف، وقد حاول كلٌّ من الثلاثة تفسيرَ مقدمة القصيدة الجاهلية محاولين إخضاعها لما يمكن أن يتحمّله السّياق النّفسي للنص، لأنّ كلَّ نصٍ ومقتضاه النفسي الذي يمكن أن يؤول ضمنه.

3-1-الاتجاهات النّفسية في نقد الشِّعر الجاهلي:

تعد دراسة المستشرق الألماني فالتر براونه Falter Browne من أولى الدّراسات النفسية على القصيدة الجاهلية، وقد فتحت دراسته الموسومة بـ:(الوجودية في الجاهلية) المجال أمام بعض نقاد العرب لبسط فهمهم الوجداني حول القصيدة الجاهلية وفقا لهذا التوجه النقدي الجديد.

إنّ الفكرة الأساسية التي يدور حولها مقال براونه هي: «تفسير النّسيب في مقدّمات القصائد الجاهلية تفسيرا وجوديا»[1]، حيث يبدأ بنقد قول ابن قتيبة في توظيف **النّسيب** على أنّه شكوى لشدّة الوجد وألم الفراق والشوق، وهذا بغرض استمالة قلوب السامعين*، وهو على رأي براونه ليس وسيلة إلى هذه الغاية وإنما هو الغاية نفسها، ويستدل على ذلك بأنّ الشّاعر الجاهلي إنما يستميل المجتمع بكل ما يوظفه من مظاهر البداوة، والغرض الحقيقي الذي يحمل على هذا النسيب إنّما يرجع إلى القضايا الأنطولوجية ومسائل الوجود التي يثيرها الفلاسفة والأدباء الوجوديون[2]، وهي تساؤلات إنسانية يطرحها كل إنسان في كل زمان ومكان*، لذلك فغرض النسيب يندرج ضمن تساؤلات الشَّاعر الجاهلي من «اختبار القضاء والفناء والتناهي»[3]، فبراونه يرى أن الشّاعر الجاهلي يشهدُ حالةً من القلق والاضطراب في علاقاته مع الوجود، هذا الوجود الذي يفرض

*-أدرجنا دراسة براونه لأهميتها في قراءة الشعر الجاهلي هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأنّ دراسة عزالدين إسماعيل كانت مؤسَّسَة تقريبا على ضوء قراءة براونه، لهذا كان من الأهمية بمكان أن نبيِّن خلفيتها قبل عرضها.

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص188.

*-أحب أن أشير إلى أن ابن قتيبة لم يقل ذلك، وإنما نقل هذا الرأي عن أهل الأدب، وعلى فرض قوله ألا يمكن أن يوظّف النسيب بغرض استمالة النفوس؟ بل يبدو فعلا أن هذا هو هدفه وغرضه.

[2]-ينظر: فالتر براونه، الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة، دمشق، السنة الثانية ع4، 1963، ص157.

*-تقوم الفلسفة الوجودية على فكرة رئيسية هي أن الوجود أسبق من الماهية، ويقتضي هذا المقرر إطلاق العنان للتجارب الإنسانية على أساس مادي بحت من غير مبالاة بالأخلاق والقيم والدّين، وهذا بغرض تبرير حقيقة الوجود القائمة على محاولة الإجابة عن الأسئلة المشهورة وهي: كيف؟ ولماذا؟ وإلى أين؟، ومن أشهر روادها مارتن هايدغر وجون بول سارتر الذي يزعم أن الوجودية مذهب إنساني، وقد استفاد علم النفس من الفلسفة الوجودية، وتمظهر في مسمى علم النفس الوجودي. يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، ص434.

[3]-فالتر براونه: الوجودية في الجاهلية ص159.

عليه أسئلة مصيرية تتعلق بوجوده ومآلاته، لذلك عبَّر شعراء العرب على هذا المعنى في مقدّمات قصائدهم الطلالية، ويرى في هذا الاضطراب تعليلا لبعض التناقض في شِعرِ الغزل الذي يكون في سياقات مختلفة كالفرح أوالحزن أو الغضب أو الألم أو اللذة أوالموت وغيرها، فالحالة النّفسية الوجودية هي المسؤولة عن طبيعة النّسيب، ويسُوق براونه مجموعة من الأدلة على اختلاف النّسيب ليصلَ في الأخير إلى نتيجة مفادها أنّ التغيّر العقدي بفعل الإسلام هو الذي حلّ تلك الأسئلة الوجودية، الأمر الذي سمح بعدها بنقصان افتتاح القصائد بالنّسيب.

يُراجع إبراهيم عبد الرحمن براونه من عدّة أوجه، فيبدأ من استنتاجه الأخير حيث بدا له أنّ براونه لم يقرأ شِعرَ الإسلاميين قراءة جيدة؛ لأنه لم يحدث أن توقّف الشّعراء المسلمون عن التقديم لقصائدهم بالغزل حتى أنّ كعب بن زهير يفتتح قصيدته المشهورة بالغزل وهو في حضرة النّبي –صلى الله عليه وسلم– وقد تطور الغزل في الشّعر الأموي ليحمل خصائص فنية جديدة كما نجد ذلك عند ابن قيس الرقيات والمجنون وعمر بن أبي ربيعة وغيرهم[1]، ثمّ إنّ عقلية الشّاعر الجاهلي بعيدة عن هذا الفكر الفلسفي، فكيف يستقيم ذلك مع ما هو معلوم عن العرب في ذلك الزمن من السذاجة والبداوة واستمساكهم بتقاليدهم وقيمهم وعقيدتهم، ويخلُصُ إبراهيم عبد الرحمن إلى أن قراءة براونه* بعيدة «في تفسير ظواهر هذا الشِّعر على نحوٍ يكشف عن قِيَمِه الفنية والموضوعية الحقيقية»[2]، وهذا يدلّ دلالة واسعة على أنّ إبراهيم عبد الرحمن يقرأ بوعيٍ ماكتبه براونه عن الغزل في الشّعر الجاهلي والإسلامي، وتفسير الغرض في الزمنين تفسيرا نفسيا لم يوفق فيه براونه، كونه متسرعا في الحكم ثم في عدم الإحاطة بعقلية العربي في الجاهلية والإسلام.

يثير بعض النّقاد قضيةَ نَقلِ عزّالدين إسماعيل أفكار براونه في دراسته (النّسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية) إلى درجةِ أنّ حسين عطوان يرى بأنه نسخ أفكاره وما زاد إلا أنه بَسَطَ الكلام في الموضوع، وزاد

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص188.

*–لقد كثرت التعقيبات على دراسة براونه، ومنها أنّه وإن علّل بعض الأفكار الوجودية في النسيب، فهو لا يعلل مجيئه في افتتاح القصيدة، وهو أمر يحتاج إلى تعليل؟ ثم ماذا لو جاء النسيب في وسط القصيدة؟ وهو معهود في الشّعر، كما أن أفكار الموت والفناء قد تأتي في أغراض أخرى غير النسيب فما وجه الاختيار؟. ويذهب يوسف اليوسف في صرف مسائل الوجود إلى منحى مادي، وأنها قضايا من إفراز المجتمع والطبيعة والحضارة، فالنزعة الوجودية من إملاءٍ واقعي وليس ميتافيزيقي، هذا مع عدم إنكاره لبعض الملامح الأنطولوجية، وهو أمر بديهي لا ينكر. يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط4، 1985، ص127.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص193.

من شواهده[1]، ويتوسط يوسف اليوسف وعبد القادر فيدوح في المسألة، فيرى يوسف اليوسف أن عزّالدين إسماعيل رغم استفادته من موضوع براونه إلا أنه ليس إلى درجة النّسخ «وجوهر الاختلاف بين إسماعيل وبراونه هو أن تفسير الأوّل نفساني حِينًا، ونفساني وجودي حينا آخر»[2]، كما أن فيدوح يجعل دراسة عزّالدين إسماعيل ثمرة من ثمار دراسة براونه[3]، ولإبراهيم عبد الرحمن قراءة أخرى بعيدة عن هذا المنحى، حيث جعل تفسير عزّالدين إسماعيل للمقدّمة الغزلية «تفسيرا نفسيا فرويديا، فيرى فيها انعكاسا لذلك الصراع الأبدي في نفس الإنسان وفي الحياة من حوله بين (إيروس) و(ثاناتوس)؛ أي بين غريزة حب الحياة وغريزة الموت التي تعمل كما يقول فرويد في صمت، وتأسيسا على هذا التفسير الفرويدي يصبح الحب والحياة متلازمين في نفس الشّاعر: فالحب ضمان للحياة بما يُعرف بغريزة حفظ الذّات وغريزة حفظ النوع، ومن ثم كان الفراق الذي يتعرض له الشّاعر بمثابة التهديد المباشر للحب، فينتهي بروح الشّاعر إلى الجدب والافتقار، كما يحلُّ الخراب في تلك البقاع التي كانت تعج بالحياة. وهو يرى أن لا أحد يعرف لماذا ترحل هذه المرأة [...] ولعلَّه (ثاناتوس) قد ظهر فجأة وإن كان هو في الحقيقة دائم العمل في خفاء»[4]، هذه الفقرة تُبين قراءة إبراهيم عبد الرحمن لمقاربة عزّالدين إسماعيل، حيث كشف عن أفق المرجعية المعرفية الفرويدية فيها من خلال الرمزية النفسية في ثنائية (الحياة والموت) وتأثيرهما في لا وعي الشَّاعر الجاهلي، هذا وإن كانت قراءة إبراهيم عبد الرحمن تتَّصف بكثير من التبرير والمنطقية إلاّ أنّ هذا –في رأيينا– لاينف أنّ في مقال عزّالدين إسماعيل ما يدل فعلا على بعض أفكار براونه، منها مثلا أنه بدأ بنقد ابن قتيبة، كما جعل صورة الحياة النفسية مشتملة على ثلاث عناصر هي: "التناقض" "واللاتناهي" "والفناء"[5] وهي نفسها التي نجدها عند براونه.

مثَّلت **قراءة مصطفى ناصف** الأنموذج الثالث في قراءة الطّلل على ضوء النّظرية النفسية، ويتميّز بتجاوزه آراء فرويد إلى نظرية يونغ حول اللاشعور الجمعي على اعتبار أن الطلل من المعاني المشتركة بين الشُّعراء، وفي هذا يقول: «ليس هذا الفنُّ –إذن–ضربا من الشّعور الفردي الذي يعوّل في شرحه على بعض

[1]-ينظر: حسين عطوان، مقدّمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص219.

[2]-يوسف اليوسف: مقالات في الشّعر الجاهلي، ص129.

[3]-ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1998، ص250.

[4]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشِّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص189،190.

[5]-ينظر: عزالدين إسماعيل، النسيب في مقدّمة القصيدة الجاهلية، مجلة الشعر، القاهرة، ع2، 1964، ص ص6،7.

الظروفِ الخاصةِ بشاعرٍ من الشُّعراء. وإنّما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشّعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي إن صحَّ هذا التَّعبير، لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية. والحق أن الشّعر الجاهلي – كلّه–يوشك أن يكون على هذا النحو، بمعنى أن مراميه فوق ذوات الشُّعراء»[1].

إن اعتبرنا أنّ اللاشعور الجمعي أصل الإبداع الشّعري كما أومأ ناصف، فيبدو أنّ هذا الحكم فيه نوع من المبالغة لأنّ الشِّعر العربي مُعرض للتّجديد والتّطوير وكَسرِ الأنماط، ولكن يبقى لهذا الجانب دوره التكويني في تنشئته والمحافظة على تقاليده ككل، ولعلّ الطلل من المظاهر البارزة في تقاليد القصيدة العربية بشكل يدعو إلى التأمل في رمزيته، لذا يمكن أن يكون تفسيره وفق هذا المنظور تفسيرا مبررا، ومن هنا يرى مصطفى ناصف في الطَّللِ التزاما اجتماعيا وتقليدا استقرّ في وجدان الشّاعر الجاهلي بداية من تلك الأنماط العليا –كما يسمّيها يونغ– القديمة التي تحيل على العقلية الثقافية المثبتة والمتفق عليها في المجتمعات العربية الأولى، تلك التي استقرّت فيما بعد بشكل غير واعي بين الشعراء، ولعل الطلل والنّسيب من مفرزات اللاوعي الجمعي، لذا يلاحظ فيه ملمح التأمّل في الوجود والمعاني المستقرة في المجتمع، هذه الأخيرة التي تحيل عادة على معان أسطورية، ويربط ناصف هذه المعاني بظاهرة التّذكر فيقول: «ويصبح التّذكر فريضة مُهمَّة لا يستطيع أن يفرط فيها إنسان. لا شِعرَ لمن لا ذاكرة له، ولا يستسيغ المجتمع معنى الشِّعر والمعرفة إلا مقرونا بالتذكّر. والتذكّر –بهذه الوسيلة– يصبح شعيرة من الشعائر»[2]، ثم يجعل من أغراض القصيدة وموضوعاتها رموزا عن ذلك الفكر اللاشعوري الجمعي، فالناقة رمز مُعقّد على الانسان الفاني...وفي الوقت نفسه رمز عن الإنسان القوي... والفرس رمز على الشباب كما أنه رمز على الإنسان الكامل[3].

يقدّم إبراهيم عبد الرحمن نقدا في صورة كُلية عن القراءات الثلاث للمقدمة الطللية، حيث يرى أنّها «تسعى إلى تجزئة القصيدة الشِّعرية المتكاملة، وتقف عند تفسير أغراضٍ بعينها تفسيرا مُستقلا لا يربط بين هذه الأغراض بعضها ببعض من جهة، أو بينها وبين موضوع القصيدة الأصلي من جهة أخرى»[4]، كما أنّ مفهوم الذّاتية التي نسب إليها ناصف الدّرس اللاشعوري الجمعي مختلفٌ فيه من حيث الوظيفة، فالذاتية

---

[1]–مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص53.

[2]–مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص55.

[3]–ينظر: مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص ص252،253،288.

[4]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشِّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص194.

ليست بالضرورة «تعبير الشَّاعر عن تجاربه الشخصية وحدها، مع أن الشَّاعر يستطيع أن يكون ذاتيا حين يعبّر عن تجارب الآخرين وعواطفهم، ويصوّر مظاهر الحياة من حوله تصويرا واعيا بمشكلات عصره الإنسانية والاجتماعية [...] فلم يكن النّسيب والوقوف على الأطلال والرحلة إلا تعبيرا من خلال التّجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحية والحيوية للجماعة»[1]، وأحب أن أشير معلقا إلى أنّ إبراهيم عبد الرحمن لم ينظر إلى دراسة مصطفى ناصف على أنّها من قبيل التحليل الأسطوري باعتبار أنّ مُنطلق الدّراسات الأسطورية كانت من مدرسة التحليل النفسي، ومع يونغ تحديدا –كما سيأتي- وبالرغم من أنّ ناصف صرّح بهذا خاصة في قراءته لصورة الفرس في الشّعر، حين اعتبر وصف المطر عقب وصف الفرس من مظاهر الكون والطبيعة، في محاولة منه لتِبيان أن العقل العربي البدائي عقل قادر على تشكيل الأسطورة، ويجعل معظم القصائد الجاهلية متسمة بالطابع الأسطوري[2]، وواضح جدا لقارئ كتابه وجهته الميثولوجية في التأويل، ولعلنا نضع فرضا لجواب هذا التعقيب، فنقول أن دراسة ناصف لم توغل في القراءة الأسطورية، بل بقيت في إطار اللاشعور الجمعي الذي يشير فقط إلى الفكر الطقوسي ولا يستقل بالدّرس التحليلي، لذلك فناصف رغم أنه قدّم أبعادا أسطورية إلا أنّ دراسته ليست من صميم القراءة الأسطورية، وما يقوي هذا الفرض عدمُ وقوفه على الأساطير العربية القديمة حتى يتمكن من تحديد طبيعة النماذج العليا المترسبة في مخيلة الشّاعر الجاهلي، لهذا السبب ربما لم ينظر إبراهيم عبد الرحمن إلى قراءته على أنها من صميم الدّرس الأسطوري.

4–المنهج الأسطوري؛ الأسس الغربية وإشكالية التّلقي العربي:

4–1–الأسطورة؛ بحثٌ في إشكالية المفهوم:

إنّ النّاظر في الدّراسات التي تُعنى بالبحث في حقل الأساطير يُدركُ أنّ أوّل عائقٍ معرفي فيها هو تحديدُ مفهوم الأسطورة، حتى استعصى على كثير من النّقاد الوصول إلى تحديدٍ معرفيّ يضبِطُ مفهومَها ويشمَلُ مناحيها، بل وكثير منهم نبّه على صعوبة هذا الجانب حتى أضحى سِمةً على الدَّرس الميثولوجي، ولعلّ مردّ ذلك حسب كثيرٍ من الباحثينَ يعودُ **أولاً** إلى تداخل الأسطورة مع مفاهيم أخرى، كالخرافة–خاصة–والقصة الشعبية والقصة البطولية وغيرها، تداخلا يجعل التّمييز بينها صعبا و**الثاني** تعدّد العلوم والاختصاصات التي

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص195.

[2]–ينظر: مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص81.

تهتم بالأسطورة حيث تلتقي في مجالها حقول معرفية متنوعة كالأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الأديان والأدب وغيرها، فكلُّ جانبٍ معرفي ينظر إلى الأسطورة على حسب مجاله، لذا كانت الأسطورة كما يقول نورثروب فراي «واقع ثقافي مُعِنٌ في التّعقيد، تختلف حوله وجهات النّظر»[1].

يمكن قبل أن نَعرضَ لمفاهيم الأسطورة والمشهورِ من اختلافاتها أن نُجمل شِبهَ اتفاق بين المنظرين في مقرر الأسطورة، فهي بشكل عام «ثمرة جهود الإنسان في فهمِ طبيعةِ الكون وفي تسميةِ ظواهِرِهِ وتحديد أماكنه»[2]، وهذا المفهوم يرتكز على أساسِ أنَّ الأسطورةَ شكلٌ للمعرفةِ الأولى ومصدرٌ لجميع المعارف الإنسانية، وإذا تكلمنا عن جذور الكلمة في اللغة اليونانية، فإنّ الأسطورة تقابل «في اليونانية MYTHOS (ميثوس).... وهي في الإنجليزية MYTH (ميث)... وعلى ذلك فإن المعنى في اللغتين هو الشيء المنطوق... وهنا نلاحظ القرابة بين هاتين الكلمتين وبين كلمة mouth (ماوث) الإنجليزية التي تعني فم...فمعنى الأسطورة إذن هي الكلام المنطوق، أو القول... ولكن أيّ قول؟»[3]، يبدو أنّ المجتمعات البدائية –كما يذهب معظم الدارسين–عندما كانت تقدِّم القرابين للآلهة كان لابد لها أن تقول شيئا مصاحبا لقُرُباتِهِم، ذاك الشيء المنطوق هو الأسطورة، وربما كانت هذه العلَّة التي جعلت التّفرقةَ بين مفاهيم الأسطورة، على أساس الكلام المنطوق وتصنيفاته المختلفة بين القصص والحكايات هذا من جهة، ثم مضامينه ودلالاته المتنوعة من جهة أخرى.

لاشكّ أنّ **الأنثروبولوجيا** من أهمِّ وأقرب الحقول المعرفية عنايةً بموضوع الأسطورة، لذلك فإنّ مفهومهم يكون الأقرب –نوعا ما– إلى معناها وحقيقتها، فالأسطورة تدل عندهم على «الجزء القولي المصاحب للطقوس»[4]، وهذا مُجمل رأي تيلور وجيمس فريزر الذي يعدّ رائد هذا الاتجاه حيث يقول: «أن الأسطورة قد استُمدَّت من الطقوس. فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين[...] تخلق الحاجة لإعطاء تفسير له وتبرير. وهنا تأتي الأسطورة لإعطاء تبرير لطقس مُبجل قديم»[5]، ويأخذ بهذا الرأي أرنست كاسيرر فيقول: «الأسطورة ليست مجرد قصة خرافية، إن لها أساس في الحقيقة فهي تشير إلى حقيقة معينة وإن كانت

[1]–نورثروب فراي: الأدب والأسطورة، تر: عبد الحميد إبراهيم شيحة، مكتبة القاهرة الكبرى، د.ط، د.ت، ص5.

[2]–أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص12.

[3]–فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص22.

[4]–أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سيناء للنشر، القاهرة، ط1، 1995، ص30.

[5]–فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدّين، دمشق، ط11، ص15.

هذه الحقيقة لست طبيعية ولا تاريخية إنها حقيقة طقوسية فلقد قامت الأسطورة بتصوير ما تؤمن به الديانات الديونيسية»[1]، ويخالف رابرتسن سميثR. Smith هذا المفهوم حيث يرى «أنّ الأسطورة ليست جزءا جوهريا من دين قديم، لأنها ليست في شريعة الدّين ولذلك كانت غير لازمة للمتعبدين [...] [وعلى هذا] فالأسطورة تفسيرٌ أو تأويلٌ لشعائرَ دينية، وهي على العموم لا تُؤلَّفُ إلا بعدما تزول أو تضيع الفكرة البدائية التي دعت إلى اتخاذ تلك الشعائر أو التقاليد»[2]، وهذا مفهوم عكسي -إلى حدّ ما- للذي طرحه فريزر، لأن الأسطورة –حسب سميث- ليست طقسا أو دينا في ذاتها وإنّما قد نَستَنبِطُ من المعتقد إشاراتٍ أسطورية وهذا حسب طبيعة الشعائر، ويرى أيضا أنّ غالب الشَّعائر تتصف عادة بالثبوت، والفكرُ الأسطوري يتَّسِمُ بعدم الاستقرار والتحول تبعا لفهم كل فرد، لذا لايمكن أن تكون الأسطورة دائما مصاحبة لطقوس معينة.

وإذا عرّجنا إلى **علماء النّفس** فإننا نرى أنهم يربطون مفهوم الأسطورة بمجالهم المعرفي، يقول يونغ: «الأساطير في الأساس هي رؤى النّفس ما قبل الواعية، هي تأكيدات لا إرادية بخصوص أمور نفسانية لا واعية»[3]، ويعطيها نورثروب فراي المعنى الأدبي بأنْ جعلها «نوعا معينا من القصّة بعضُ شخصياتها آلهة أومخلوقات أخرى أكثر قدرة من البشر»[4]، ويحاول أحد أهم منظري الدّراسات الأسطورية وهو مرسيا إليادMircea ilade إيجاد معنى يحتوي به هذا التشظي المفاهيمي فيقول: «الأسطورة تروي تريخا مقدّسا تروي حدثا جرى في الزمن البدئي الزمن الخالي. بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكونCosmos مثلا، أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من نبات [...] إذن هي دائما سردٌ لحكايةِ خَلقٍ»[5].

يبدو أنه قد تبيّن بعد هذا العرض الموجز لأهمِّ مفاهيم الأسطورة في النّقد الغربي، تداخل معانيها بحيث يصعبُ رسمَ حُدودٍ دقيقةٍ وشاملةٍ، وما يمكن ملاحظتهُ على هذه التعاريف، اتفاقُها في إثباتِ المعنى الدّيني، وعدمِ فَصلِهَا بين أنماط الحكي، فلا يكاد القارئ يفرّق بين معنى القصّ الأسطوري والخرافي، والحكاية

---

[1]-أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص65،66.

[2]-محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1937، ص9.

[3]-مارسيل ديتيان: اختلاق الميثولوجيا، تر: مصباح الصمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص19.

[4]-نورثروب فراي: الماهية والخرافة، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص49.

[5]-مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص10.

الشعبية، ولعلّ هذا راجع إلى اختلاف أنواع الأساطير، فمنها الطقوسية ومنها التعليلية، ومنها الرمزية ومنها التاريخية، أدى هذا التنوع إلى تنوع مفاهيمها بما يقتضيه كل نمط، لهذا لا يمكن أن نصل إلى مفهوم نقطع به للأسطورة، وهذا الذي أشار إليه القديس أوغستين عندما سؤل عن مفهومها قال: «إنّني أعرف جيدا ماهي الأسطورة، بشرط ألاّ يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سُئلتُ وأردتُ الجواب فَسَوفَ يعتَرِيني التَّلَكُؤ»[1].

الأسطورة في العربية كما في لسان العرب هي الأُحدوثة وجمعها أساطير وهي الأحاديث التي لا سند لها من الحقيقة، وهي من الفعل سَطَرَ بمعنى كتب، تقول سَطَّرَ فلان إذا جاء بالأحاديث المنمّقة والأقاويل المكذوبة والباطلة[2]، وأما عن مفهوم الأسطورة عند الباحثين والنُّقاد العرب، فالظاهر أنّ جُلها إن لم نقل كلها تصب في معاني الدّراسات الأجنبية، فمثلا يرى محمد عبد المعيد خان أن الأسطورة وإن تشتت منابع فكرها فإنّها «عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات، وهذا التفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة؛ فالأسطورة مصدر أفكار الأولين وملهمة الشِّعر والأدب عند الجاهليين»[3]، ويربطها جواد عليّ بالطقوس كالأنثروبولوجيين فيقول: «الأساطير Myth = Myhos، ونعني بها هنا الخرافات والأقاصيص المتعلقة بالآلهة Legend، هي مصدر مُهم لمعرفة تطور الأديان، وتطور فكرة الألوهية عند الشُّعوب»[4]، ويوافقه تماما سليم الحوت في هذا المفهوم حيث يرى أنّ الأسطورة «تطلق على القصة الخرافية نفسها أو على مجموعة أساطير تتعلق بالمعتقدات الخرافية أو الدينية لقُطرٍ من الأقطار أو شَعبٍ من الشُّعوب»[5]، وقد توصّل مصطفى الجوزو بعد تتبُعِهِ لمفاهيم الأسطورة في الدّرس الغربي إلى أنّ «الأسطورةَ أولاً حكايةٌ، وأنَّها ثانيًا تتحدَّثُ عن عالمٍ وهميّ يَرمُزُ إلى أشياء وأحداثٍ حقيقيةٍ لكن مُحرّفة أو ضخمة»[6].

لعلّ هذه المفاهيم من أبرز ما تضمّنتهُ الدّراسات الغربية والعربية بشأن الأسطورة، ولم نَشَأ أن نكثرَ من إيراد التّعاريف فيها عند الباحثين العرب لتفادي تكرار المعاني، غير أننا نُنبّه إلى فكرة لها أثرها في البحث الأسطوري، وهي **الفرق بين الأسطورة والخرافة**، فالظَّاهر أن أغلب الباحثين في الغرب يفرقون بين الأسطورة

[1]-كارم محمود عبد العزيز: أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، ط1، 2007، ص19.

[2]-ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص285.

[3]-محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، ص11.

[4]-جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، ط2، 1993، ج6، ص19.

[5]-محمود سليم الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، دار النهار للنشر، ط1، 1955، ص17.

[6]-مصطفى الجوزو: من الأساطير العربية والخرافات، ص9. نقلا عن الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص36.

والخرافة، في حين أنّ كثيرا من الباحثين العرب لا يفرقون بينها باستثناء البعض منهم، كأحمد كمال زكي وخليل أحمد خليل، ولعلنا نُجمل الفُروق في مسألة مهمّة هي جوهر الفرق بينهما، فالأسطورة تختلف عن الخرافة من حيث كونها «موضوع اعتقاد»[1] كما يقول خليل أحمد خليل، وإلى هذا يذهب أحمد زكي الذي يُعدّ أوّل من تكلم في هذا الشأن في كتابه (الأساطير) الذي عقد فيه فصلا كاملا بعنوان: بين الأسطورة والخرافة، حيثُ يُلِحُّ فيه على وجوب التفرقة بين ما هو ديني وما هو غير ديني في الحكي، فيرى ألاّ ينبغي أن نمنطق الخرافات كما يجب ألاّ نربطها بالقيم الدّينية، وإذا شئنا التصنيف الأدبي للخرافة فزكي يجعلها تنتهي «اليوم في محيط المأثورات الشعبية كمادة لا يعنيها الدّين»، وبالفعل فإن الحكايات الشعبية لا يدور حدثها الرئيس على معنى ديني وإنما يرتبط بالبطل الخرافي، مع إمكانيةِ أن يكونَ هذا البَطَلُ إلهًا أو نِصفَ إلهٍ، ولكن مع هذا يبقى الاختلاف باعتبار الوظائف المسندة إلى البطل، فالبطل الأسطوري يتجلّى في وظائف تعكس شعائر معينة مؤيدة بقوى إلهية، في حين يكون البطل الخرافي بطلا تاريخيا يُحلّى بإمكانيات خارقة مؤيدة بقوى خفية، وهذا ما يفسّر لنا علّة «أن الحكاية الخرافة لا تعتمد الحدث أساسا لها وإنما تعتمد البطل، وهي تختار من الأحداث ما يلقي الضوء على شخصيته ويُؤثِّر في حركته»[2]، ومن هنا مُيّزت الخرافة بالكذب لأنها تأتي بغرض التسلية على خلاف الأسطورة «ففيها بعض الحقائق التاريخية»[3] لأنها تتعلق بالمعتقد والدّين، هذا الفارق بين الأسطورة والخرافة من شأنه أن يحل لنا كثيرا من المشاكل خاصة قضية ورود الأسطورة في الفكر العربي كما سيأتي.

2-4-أصول المنهج الأسطوري في النّقد الغربي:

قبل أن نتكلم عن المرجعيات المعرفية التي ساهمت في تأسيس وبناء المنهج الأسطوري، لا ضير من التعريف به ووضعه في الحقل الذي يخص جانب النّقد الأدبي، وهو الجانب الأهمُّ في الدِّراسة، لأنّ الدراسات الأسطورية كما مرّ تتقاطع مع معارف إنسانية كثير، فنحن لا نتقصّد علاقة الأسطورة بالدّين أو بالسِّحر والكهانة أو بالأنثروبولوجيا، وإنّما نرمي إلى رؤية الأسطورة في الأدب، لذا كان «منهج النّقد الأسطوري La Mythocritique واحدا من أحدث المناهج النقدية المهتمة بذلك، حيث يلامس النّص الأدبي، فيبحث بداخله عن تجليات العناصر الأسطورية، ويبرز أهمَّ مطاوعاتها، ومن ثَمّ يرصد الإشعاع الناتج عن توظيفها في

[1]-خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص8. نقلا عن الأسطورة في الشّعر العربي قبل الإسلام، ص35.

[2]-أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2، 2000، ص ص57،59.

[3]-حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ص19.

النّص الإبداعي»[1]، ولذلك فالمنهج الأسطوري لا يتعامل إلا «مع النّصوص الأدبية التي لها علاقة مباشرة مع الميثولوجيا–علم الأساطير–بكلّ ما تحمله من زخمٍ ثقافي لأنّ النقد الأسطوري يهتم بالأدب في علاقته مع أيّ ميثولوجيا في سياقها الثقافي»[2]، وتجدر الإشارة إلى أن النّقد الأسطوري يتعامل مع النّص ناقدا له عبر بنياته التصويرية الرامزة، ولذلك تختلف الأسطورة التي يتعامل معها النّاقد الأسطوري في الأدب عن تلك الأسطورة التي ابتدعها الرجل البدائي، هذه الأخيرة تختص بمعالجتها الدراسات الأنثروبولوجية، وفي هذا السِّياق يقول أحمد رومية: «إنَّ الأسطورة التي يواجهها النّاقد في الأدب تختلف من جهات شتّى لامن جهة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الأنثروبولوجيا في ميدان عمله، لقد غذّاها التاريخ والفن جميعا فعادت خلقا جديدا أو كالجديد. وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتى، ولكنه لا يحتمل الإضافة على عكس الأسطورة في الحياة، إنّ الأسطورة في العمل الأدبي مغلقة ومنتهية، أمّا في الحياة فمفتوحة وقابلة للإضافة والنّمو»[3] ويُعبِّر حنا عبود عن هذا الاختلاف بالانزياح الذي يحدث في تركيبية الأسطورة بعد ابتداعها ونقلها إلى عالم الأدب، في ظل عامل الظروف المؤثرة، كشخصية الكاتب وثقافته وعصره ف«كل أثر أدبي هو طريقة في التعامل مع الأسطورة الأساسية. الأسطورة هي منبع الأدب ومنهج النّقد، وكما أنّ الأدب هو طريقة في التعامل مع الأسطورة فإنّ النقد راصد يتتبع الانزياحات التي تظهر في الآثار الأدبية. وكل انزياح في الأسطورة يتصوره الأدب، يضطره إلى التعديل ليتلاءم العمل الأدبي في ذاته ومع روح عصره، وفي هذا الانزياح يكمن التجديد في الأدب، لكن الانزياح عن الأسطورة الأولية، مهما بلغ من الشّدة يظل مشدودا إلى الأساس»[4].

رغم أنّ النّقد الأسطوري يُعنى بكشف ما يسمى بالأسطورة الأدبية التي تُبنى بناء فنيا ورمزيا بعد إعادة خلقها وصياغتها، إلا أنّ لهذا النّقد أصولا وإرهاصات ساهمت في تشكيله وبناء مفاهيمه، لذلك فهي تؤثر عليه خاصة وأنّ الناقد الأسطوري يعود إلى مقرراتها ومكتشفاتها لفهم رموز الأسطورة داخل النّسق اللغوي، فالمنهج الأسطوري استمدّ مفاهيمه –كغيره من المناهج النقدية– من تلك العلوم والفلسفات التي

[1]–هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009، ص10.

[2]–هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص20.

[3]–وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص36،37.

[4]–حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص114.

قامت في أروبا أواخر القرن التاسع عشر، والتي اهتمت بالأساطير حتى أضحى موضوعا يدرس في حقول متنوعة، ولعلّ **أولى هذه الأصول مدرسة التحليل النفسي**.

يعد رائد مدرسة التّحليل النفسي سيغموند فرويد أوّل من تكلم عن الأسطورة، وذلك في معرض كلامه عن اللاشعور ومحاولة تفسيره لرموز الأحلام، حيث رأى وجود تَشَابُهٍ بين الأساطير المعروفة والرموز التي تظهر في الأحلام كدوافع غريزية[1]، وهذا ما يفسِّر إطلاق أسماء شخصيات أسطورية في تحليلاته مثل: أوديب إلكترا وغيرها، فهذِهِ عبارةٌ عن رموزٍ أسطورية تُعبّر عن مكبوتاتٍ جنسية بالأساس في عالم اللاشعور والتي تُرى فيما بعد في الأحلام لذلك قال فرويد: «إنّما الحلمُ أُسطورةُ الفرد ولا يمكن تفسيره إلا بِشَبَقِهِ الفردي. أمّا الأسطورة فهي حُلمُ الشعبِ وتُفسَّرُ بالشَّبَقِ الجماعي على أنّ الرموز في كليهما هي هي»[2].

إذا كان فرويد قد أشار إلى الأساطير في نظريته فإنَّ غوستاف يونغ قد أوغل البحث فيها حتى عُدّ مؤسِّسًا للمنهج الأسطوري، فبعد تطويره لفكرة اللاشعور الفردي بنظريته في اللاشعور الجمعي التي أفرزت لنا ما يُسمّى بنظرية النّماذج الأصلية Archetypes، أو البدئية أو الأوّلية أو العليا، وكلها مُسمّيات لمسمّى واحد، هذه الفكرة التي أفاد منها الدّرس الأسطوري خاصة في إدراك الأصول الدينية وتفسير الأنماط الإجتماعية التي جرى الاتفاق عليها بين الشعوب والمجتمعات، ويعرفها يونغ بقوله: «مفهوم النّموذج البدئي مستفاد من الملاحظة المتكررة لِمَا تشتمل عليه الأساطير وقصص الحوارFairy tales المعروفة في الأدب العالمي من موضوعات محددة رئيسية، شائعة في كل مكان. لكنّنا نصادف هذه الموضوعات لدى أفراد يعيشون في أيامنا هذه، في خيالاتهم وأحلامهم، هذه الصُّورةُ النّموذجية وما يتصل بها هي ما أطلق عليه اسم الأفكار البدئية. وكلمّا اشتدّت حيويةُ هذه الأفكار اشتدّت حدّة المشاعر الناجمة عنها[...]وهذه الأفكار تستمد أصولها من النموذج البدئي الذي هو –بحد ذاته–شكلٌ سابقُ الوجود غير شعوري وغير قابل للتمثيل ويبدو جزءا من بنية النّفس الموروثة، ولذلك يتبدّى عفويا في كل زمان ومكان. النّموذج البدئي بسببٍ من طبيعته الفطرية، ينطوي على عُقَدٍ ذات حدّة شعورية، ويُسهِمُ في استقلالية هذه العُقد»[3].

[1]–ينظر: سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1929، ص363.

[2]–محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994، ص51.

[3]–ك.غ. يونغ: علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 1997، ص243،244.

لقد وفّر إذن البحث في اللاشعور الجمعي ما يُسمّى عند يونغ بالنّماذج العُليا التي تجلت في الأساطير والأحلام، ويلاحَظُ بعدها أنّ هذه النّماذج العليا للفِكرِ البِدائي تكون على هيئة رواسبَ نفسية في المجتمعات التي ورثت من تجارب الأسلاف ما ورثت من عادات وتقاليد ومعتقدات وغيرها، وتبقى عبر الأجيال رغم ما يمكن أن يدخل عليها من تطور، وأمّا عن التّوظيف الفني لهذه الرواسب فإنّ يونغ يرى أنّها تأخذُ شكلَ الرموز في اللغة الشعرية ومن هنا نشأ ما يُسمّى بالمنهج الأسطوري ليكشف عن تلك الرموز في ضوء معرفةِ تلك النّماذج العليا، ويذهب إلى أنّ هذا النّمطَ نمطٌ إنساني لذلك «يجعلُ [من] العمل الأدبي الواحدِ عُضوا حيًّا في التراث الحضاري الإنساني، وهذا هو الأساس الذي أقام عليه النّقاد الأسطوريون دراساتهم ليؤكدوا وحدة التراث الإنساني»[1]وقد عبّر يونغ عن هذا المعنى في شرحه للنماذج العليا بقوله: «هي الجذور التي غوّرتها النفس لا في الأرض بالمعنى الضيق بل في العالم عموما»[2].

لقد كانت الأسطورة شاغلا من شواغل علم النّفس لأجلِ تَفَهُّمِ الإنسانِ وتحليلِ أعمَالهِ وكوامِنِ غرائزه والكشفِ عن عقله الباطن، لذلك اعتُبِرت دراسات يونغ الأساس –في نشأة النقد الأسطوري– التي سارت على وِفقِهِ أغلب الدّراسات بعده إلى أن استَقَرَّ كمنهج أدبي مع نورثروب فراي وبيير برونيل.

لا شك أن الأسطورة من ناحية الكمّية المكتشفة قد وجدت ثراء كبيرا مع الدّراسات الأنثروبولوجية أكثرَ مما طرحه يونغ الذي لا يرجعُ بالضرورة إلى أساطير معينة وإنّما يعزو الصِّيغَ الثقافية إلى الفكر الأسطوري، وأمّا الأنثروبولوجيا فهي تبحث في أصولِ الفكرِ البشري وعاداتهم ومعتقداتهم وأعرافهم، وتنطلق الدّراسات الأنثروبولوجية تحت بَندٍ واحد سنّهُ إدوارد تايلرEdward Taylor حين قال: «لا يجب أبدا أن ننسى الأصل»[3]، ويعد كتاب جيمس فريزر James Frazer (الغصن الذهبي) مرجعًا في الدّرس الميثولوجي بعد دراسَتِهِ الموسعة في دياناتِ الثقافاتِ البشرية المختلفة، حيثُ قامَ برصدِ نمطِ الفكرِ البشري الأول الذي يَحكِي علاقةَ الإنسانِ بالكونِ ومظاهِرِ الطبيعة، وهو نمطٌ غلبت عليه الممارسة السّحرية في شعائرهم وطقوسهم، لذلك كان كتابه بمثابةِ تأكيدٍ على شرعيةِ الأسطورة واستباقِها في فِكرِ الشُّعوبِ البِدائية التي يرى أنّها مرّت

[1]–ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1974، ص18.
[2]–يونغ: دور اللاشعور ومعنى علم النفس، تر: نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1992، ص41.
[3]–عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، ط1، 1987، ص38.

بثلاث مراحل هي: «مرحلة السّحر ثم مرحلة الدِّين وأخيرا مرحلة العلم»[1]، وهذا التقسيم لا يخلو من الفكر التطوري الدارويني الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر، وقد تأثر به فريزر في كتابه خاصة في منظوره التطوري المقارن الذي اعتمده في جَمعِ المعلومات والحقائق من جميع أنحاء العالم، وفي كل الأزمان للتّعرف على أوجه الشبه أو الاختلاف بينها[2]، لذلك يمكن عدّ كتابه بمعنى ما ترويجا لفكر دارون، وقد تعرض لانتقادات عدّة من قبل الأنثروبولوجيين ليس هذا محلّه، إلا أن أبرز ما يمكن أن يذكر عن نظرية فريزر كما قال ذلك أحمد أبو زيد «هو مُحاولتُهُ الرَّبطَ والتقريبَ بينَ السِّحر والعلمِ اللذين يقفانِ موقفَ التعارضِ مع الدّين»[3].

ورغم ما في دراسته من مراجعات إلا أنّها شكّلت عُدّة نظرية في الأساطير ساهمت في بلورة المنهج الأسطوري من حيثية أنّها كالمدونةِ التفسيريةِ لمضامين الأسطورة في الأدب على أساس أنّ هذا الأخير مرتبط بالأسطورة وهذا ما أكده مالينوفيسكي حين ذهب إلى «ارتباط الفن بالأساطير[...]وأجاز إمكان استمرار الأسطورة في الفن والأدب»، إلا أنّه يرى أنّ هذا الاستمرارَ يتجلّى بصورةٍ واضحةٍ في الأدب، ولايحتاج إلى عناءٍ تحليلي لإدراكهِ، وهذا الذي انتُقِدَ فيه، أنه «أخذ بحرفية الأسطورة ورفضَ التأويل الرمزي»[4] بحجة تعلُّق الأحداث الأسطورية بفعل الإنسان، ومن هنا قام كلود ليفي شتراوس بمعارضة هذا الاتجاه فيما يعرف عنه باهتمامه البنيوي في تحليل الأسطورة، وتعدّ محاولاته اللغوية من أهمّ الإشارات المنبّهة على القيمة الرمزية في النّص الأدبي، هذه الفكرة التي توطّدت أكثر مع أرنست كاسيرر فيما بعد، وقد دعا شتراوس إلى الرؤية الشمولية المتكاملة بين الشكل والمضمون في عالم الأسطورة، فنبّه إلى المعنى الحضاري في اللغة،كما أولى الاهتمام بالنّغم الموسيقي فيها، لأنّ بنية اللغة في الأسطورة مرتبطة بالتراتيل المصاحبة للطقوس كما هو معلوم وشتراوس يؤكد –بعد ما أثار من قضايا شتى مستفيدا من توجهه البنيوي– على أن الفهم اللغوي لبنية الأسطورة لن يتأتى إلا بعد قراءتها ككلٍّ متكامل مثل المقطوعة الموسيقية يقول: «لا بد لنا أن نتفهم وأن نفهم [...] أنّ علينا ألاّ نقرأ فقط من اليسار إلى اليمين ولكن أيضا وفي نفس الوقت رأسيا من أعلى إلى

[1]–ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص4.

[2]–ينظر: جيمس فريزر، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدّين، ترجم بإشراف: أحمد أبو زيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1989، ج1، (مقدمة المترجم) ص38.

[3]–المرجع نفسه: ص33.

[4]–ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص9.

أسفل، من القمّة إلى القاع، وعلينا أن نفهم أن كل صفحة هي "كل" [...] يجب أن نفهمه كعملٍ كُلّي. هكذا يمكننا أن نستخلص المعنى من الأسطورة»[1].

الرافد الثالث من أصول النّقد الأسطوري كان مع **الفلسفة الرمزية** لمؤسسها أرنست كاسيرر Ernest Cassirer الذي عرف عنه اهتمامه بالأسطورة كمعرفة رمزية، حيث يرى في شكل الحياة الحضارية القديمة رموزا إنسانية وهي وجهُ التَّمايز بين الإنسان والحيوان، فالإنسان عنده حيوان رامز، لذلك كان الفكر الأسطوري عنده فكرا إنسانيا حضاريا من إبداع الإنسان على الأخص، لأجل الخصوصية اللغوية التي يتميز بها، يقول كاسيرر: «لقد كشفَ الإنسانُ نوعًا جديدا من التعبيرِ هو التعبير الرمزي. ويعدّ هذا التعبير الرمزي عاملا مشتركا في كل الأفعال الحضارية، أي في الأسطورة والشُّعور واللغة والفن والدّين والعلم»[2]، يريد كاسيرر أن يبلور الأشكال الرمزية عموما في تكوين المفاهيم والتصورات، وينطلقُ من حقيقةِ أنّ اللغة هي النِّتاجُ الفِطري والنّشاط الأولي للعقلية البشرية التي كانت تصطنع الأخيلة وتقارب الصور والظواهر الطبيعية، لذلك فهي أقرب إلى التشكيل الأسطوري التلقائي منها إلى التفكير العقلي، ولمَّا كانت طبيعة التصورات لا تستقرّ إلا بعد أن تُجسَّد في الرموز عدّ كاسيرر الأشكال الرمزية المدخل لفهم تلك التصورات الإنسانية القديمة، ومن هنا كانت اللغة بمنزلة الأداة التي تصنع الأساطير خاصة وأن اللغة تقوم في عمقها الروحي على «مفهومين أساسيين [...] هما مفهوم "الوجود" ومفهوم "الذات" ومن هنا يتضح أن كاسيرر لا يريد إيلاء اللغة الأولوية على الأسطورة، أو الأسطورة على اللغة [...] وفي رأيه أن الفكر الأسطوري الديني والفكر اللغوي يتماثلان»[3] فالنشاط اللغوي يسير مع طبيعة الفكر وهو أمر منطقي فلا فكر بلا لغة ولا لغة بلا فكر، من هنا خدمت الفلسفة الرمزية المنهج الأسطوري حيث أنه استمدّ منها المعنى الاقتراني بين الأنظمة اللغوية والتصورات الفكرية وهذا ما حاول نورثروب فراي شرحه في نظريته عن الأسطورة كما سيأتي.

4-3-استواء آليات المنهج الأسطوري:

دفعت هذه المرجعيات وتلك الدّراسات-على اختلاف مشاربها التي تضافرت في مقاربة الأسطورة- إلى نشوء ما يُسمّى بالمنهج الأسطوري في النقد الأدبي، ولعلّ نورثروب فرايNorthrop Fray، من أبرز

---

[1]-كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، ص67،68.

[2]-أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ص69.

[3]-أرنست كاسيرر: اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2009، ص13-15.

الشخصيات النقدية الرائدة في حركة النقد الأسطوري، بل ويُعزى إليه إطلاقُ هذا المصطلحِ حين قال إنّ «الأنماط الأولى ما هي إلا أساطير لا بد أن تَتَجلّى في الأدب، ومُهمَّةُ النّقد الأدبي هي الكشف عن هذه الأنماطِ، وإظهارِ مدى الانزياح والتّعديل والانقطاع والتغيير وأساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، فكل نقدٍ أدبي لا بدُ أن يكون **نقدًا أسطوريا** مادام الأدبُ فنا مجازيا، ومادام المجازُ يرجعِ إلى الأنماط الأولى.»[1].

من الواضح أن فراي قد تأثر بنظرية يونغ عن الأنماط الأولى، كما تأثر بالأنثروبولوجيا حين دعا إلى تفسير الأعمال الأدبية على ضوء الطقوس ومظاهر الطبيعة، وسار على نهج كاسيرر في نظريته عن «الأطوار الثلاثة في اللغة: الطور الاستعاري والطور الكنائي، والطور الوصفي»[2]، لأنّ فراي يرى حصول الانزياح في اللغة الفنية بفعل التطور الطارئ على اللغة بدءا من مرحلة النّقاء اللغوي الذي يخص الأساليب الأولى في اللغات القديمة، ثم تطورت هذه اللغات بفعل التطور الفكري والحضاري لذلك استوجب على النّاقد أن يتتبعها في الأساليب الفنية لإدراك مدى الانزياحات فيها، وقد تضمن كتابه (تشريح النقد) بحثا تفصيليا في أساس القراءة الأسطورية للأعمال الأدبية، فَيُوجبُ فيه فراي أولاً على النّاقد الأسطوري أن يدرسَ «القصيدةَ بوصفها جزءا من الشِّعر، ويدرس الشِّعرَ بوصفهِ جزءا من المحاكاة الإنسانية الشاملة للطبيعة»[3]، وبهذا يجعل فراي هذه القاعدة المتسلسلة –حيث تبدأ من الخاص وهو بنية اللغة إلى العام أي ذلك الفكر الأولي الطقوسي– أساسًا يوجب من خلاله على النّاقد الأسطوري أن يقف بعيدا عن القصيدة ويتأملها ليكشف منظومتها الميثولوجية التي كانت قبل الانزياح، لأن فراي يرى أنّ أصل الأدب أسطورة؛ بمعنى أن اللغة كانت تؤدي الوظيفة الطقوسية بكلّ أمانة قبل أن يدخل عليها الانزياح.

ينطلق نورثروب فراي في مُحاولةِ تأصِيلهِ للمنهج الأسطوري من مفهوم الميثةMythso، التي «هي النّواة الأساسية للأسطورة [...] فالانتقال من الطقوس إلى الميثة ودراستها على أنها شعيرة قديمة يلقي ضوءا على ترافق ظهور الأدب مع ظهور الطقوس»، وقد رأى فراي أن هناك أربع ميثات أساسية يعبّر كلٌّ منها عن فصل من الفصول الأربع، «فاختار الطقوس الفصلية في الدرجة الأولى، لأنها الطقوس التي أثرت في نشوء

---

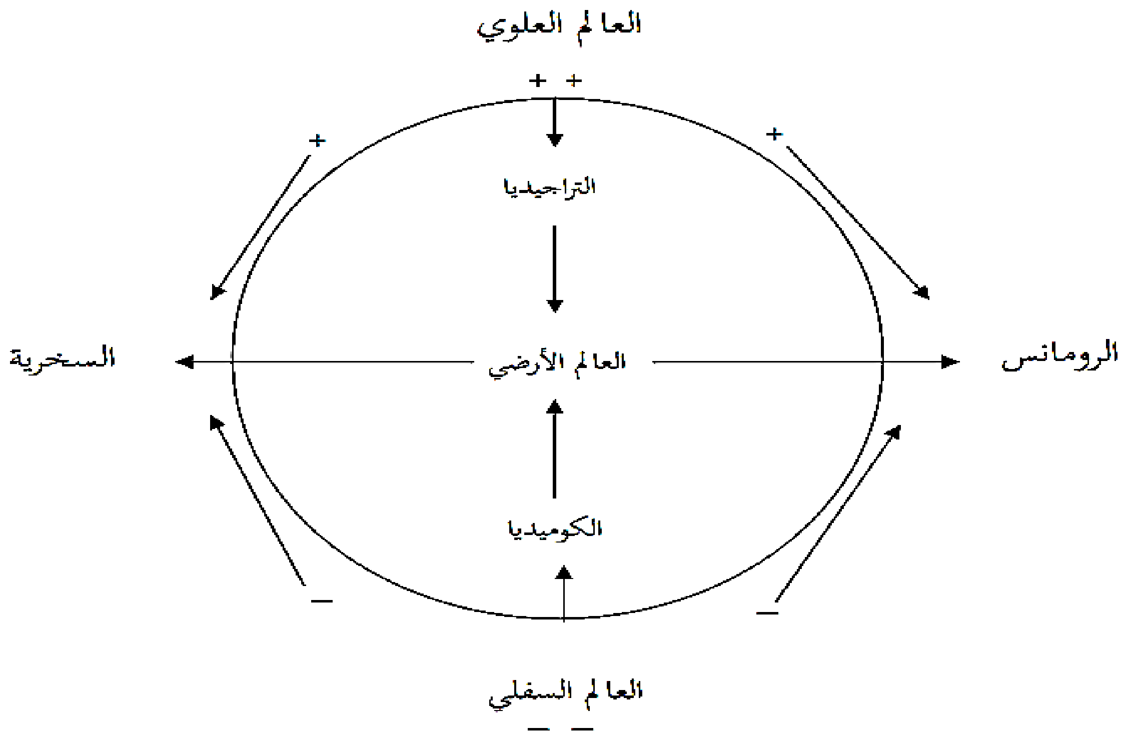
[1]–حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص117.

[2]–أرنست كاسيرر: اللغة والأسطورة، ص16.

[3]–نورثروب فراي: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمّان، 1991، ص133.

الأدب أكثر من غيرها»[1]، وهنا تجلى الربط بين الأدب ومعاني الطقوس البِدائية، فربط فراي كلَّ معنىً تحمله ميثةٌ فصلية بفنٍ من فنونِ الأدب، «فميثة الربيع تنتج الكوميديا/الملهاة، وميثة الصيف تنتج الرومانس/الرواية، وميثة الخريف تنتج التراجيديا/المأساة، وميثة الشتاء تنتج الهجاء»[2].

لا يُرجِع حنّا عبود العِلَّة في هذه الارتباطات الثنائية إلى منطقٍ مُحددٍ، وإنّما هو نمطٌ في التفكير البِدائى جرت عليه الشُّعوب، فنورثروب فراي يرى في الأسطورة قصةً طقوسية، تُعبر عن التصوُّر البشري للكون عبر الفصول الأربع، ويُحلل الأدب في ضوء هذه التّصورات التي أسفرت عن ثلاثة أشكال هي: «1-التصور الرُؤيوي وهو تصورُ عالمٍ فوق مُستوى البشر، ويتألف من الآلهة والأرواح الهيولية، وجُغرافِيتُهُ للسّماء وكل ما هو فوق الأرض. 2-التصور الشيطاني وهو تصورُ عالمٍ ما تحت الأرض من شياطين وأَبَالِسَة وأشرار الجن ومردة وعماليق وغيلان، وجغرافيته الجحيم، وكل ما هو تحت الأرض.3- التصور التمثالي وهو تصور أرضي أي أن هناك من يحاول الارتفاع عن مستوى البشر، وهناك من يحاول التشبه بالعالم الشيطاني إلا أنه يظل مشدودا



[1]-حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص72.

[2]-نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص20.

إلى البشر [ويرى فراي أن هذه التصورات] هي التي دفعت البشر إلى إقامة الطقوس وإنتاج الأدب»[1]، وقد حاول حنا عبود أن يرسم رسما بيانيا يترجم فيه هذه التصورات ويوضح علاقتها بالأدب*:

جدير بالذّكر أنّ فراي قبل تأصيله للمنهج الأسطوري يقرّ بأن النّاقد لا يستطيع أن يمارس تحليله للنّصوص إلا بِعُدَّة ثقافية كافية في مجال التراث الأسطوري الإنساني، ولا يكتفي بالنّص الأدبي أساسا لدراسته وإنّما يستعين ببعض العلوم التي سمّاها جيران الأدب كعلم الأديان والعقائد خصوصا، «فعلى النّاقد أن يقيم الصِّلات معهم بشكل يحفظ استقلاله»[2]، وهنا تبرز الوجهة التكاملية في منهج فراي، فرغم أنه يشتغل في علم الأساطير إلا أنه يُنبّه إلى أهمية القيمة الفنية في دراسة النّصوص.

استكمل المنهج الأسطوري آلياته مع بيير برونيلpierre-Brunel، الذي صاغ له مقولاته وأُسُسِه عبر ثلاثِ آلياتٍ يقترحها في القراءة الأسطورية للنص هي: **التّجلي**Emergence، و**المطاوعة**Flexibilité، و**الإشعاع**irradiation، ونشير إلى أنّ برونيل لا يرى ثبات هذه الآليات؛ أي أنها قابلة للتجديد ومُعَرَّضَةٌ للتغيير، **ويعني بالتّجلي**: ظهور «العنصر الأسطوري في العمل الأدبي [...] ويكون شرعيا أكثر إذا انطلق من الصُّدفَةِ الأسطورية في النص»[3]؛ أي أنّ توظيفَ الأساطير في النَّص الأدبي قد يكون ظاهرا كما قد يأتي مضمرا، وفي هذه الحالة يكشف النّاقد ذلك عبر استدعاء الأنماط العليا القابعة وراء البنية اللغوية العميقة.

ويتأتى عبر **سِبعِ تقنيات،** تختص التقنية الأولى والثانية والثالثة (بالعبارات)، كالعبارة الأولى التي تتصدّر النّص وغالبا ما تكون كالحكمة، هذه العبارة تُساهِمُ في تدليل الناقد الأسطوري إلى التَّوجُهِ العام للنّص، والعبارة الثانية تتمثل في العنوان، فإمّا أن يدُلَ على الأسطورة أو يشير إليها، والتقنية الأخيرة تتمثل في العبارة المكررة في النص حيث تبدو كأنها عَصبُهُ، وهي ما عبّر عنها برونيل **"باللازمة"، والتقنية الرابعة** هي تجلِّي التناص بصورة بَنَّاءَةٍ في الإبداع الأدبي، حيث يعمل على ربطه بالتراث، وأما **التقنية الخامسة** فهي الصور البلاغية وما ينجرُّ عنها من الكنايات والاستعارات الموظفة في صورة رمزية تحيل إلى أساطير بعينها، **والتقنية السادسة** تنظر إلى خلفية توظيف الصور البلاغية، وأما **التقنية السابعة** والأخيرة، فهي تشير إلى

---

[1]-حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص73،74.

*-الشكل البياني مأخوذ من كتاب النّظرية الحديثة والنّقد الأسطوري لحنا عبود، ص74.

[2]-نورثروب فراي: تشريح النقد، ص22.

[3]-هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص34.

تلك النصوص التي بُنيت بناء فنيا ويقصّد فيها المبدع الإشارة إلى أسطورة معينة، وتأتي آلية التّجلي في ثلاث حالات: **صريحة/جزئية/مضمرة**، الصريحة تكون في العنوان، والجزئية تكون بالإشارة إلى العنصر الأسطوري الذي قد يرد في تقنية التكرار أو الصور البيانية، والمضمرة تُخص بها الصور البلاغية المعروفة بالإيحاءات المبهمة والبعيدة[1].

الآلية الثانية وهي المطاوعة ويقصد بها «البعد القائم ما بين الشيء الأصلي والحالة التي أصبح عليها[...]حيث هناك مسافة بين طبيعة الكلمة والبعد الجديد الذي جاء نتيجة اقتران النّص بالأسطورة»[2]، فميزة هذه الآلية هو تعدد الأشكال والصّور في النص، لذلك يصعب جدا كشفها، وتأتي على ثلاث حالات: **حالة التماثل والتشابه،** وتكون بين العنصر الأسطوري والعنصر الأدبي، **حالة التشوهات والتّغيرات،** وتكون نتيجة إحداث المبدع مسافة دلالية بين العنصرين الأسطوري والأدبي، لتصير هناك حالة ثالثة هي **حالة الغموض** وهي المسؤولة بعد ذلك على تعدد الرؤى في النّصوص[3].

وأمّا عن **الآلية الثالثة فهي الإشعاع** ويتعلق «بتلك الظلال أو الهالة أو الإيحاءات الدّلالية التي يمنحها العنصر الأسطوري»[4] في النص.

لا بد أن نشير هنا إلى أن الإشعاع يرتبط بالمطاوعة، فكما أن التّجلي يتناسب عكسيا مع المطاوعة، فكلما كان التجلي صريحا كانت المطاوعة أقل امتدادا، وكلما كان مضمرا كانت المطاوعة أوسع، فكذلك المطاوعة تتناسب طرديا مع الإشعاع فكلما كانت المطاوعة ممتدة كان الإشعاع ساطعا، وكلما كانت متقلصة كان الإشعاع خافتا، فالإشعاع يعمل تقريبا كالحبكة في النص الروائي لذلك فجمالية النّص الأسطوري مرهونة بمدى سطاعة الإشعاع، ولعل المخطط الآتي يوضح هذه الآليات وعلاقتها ببعضها في دراسة النّصوص*.

---

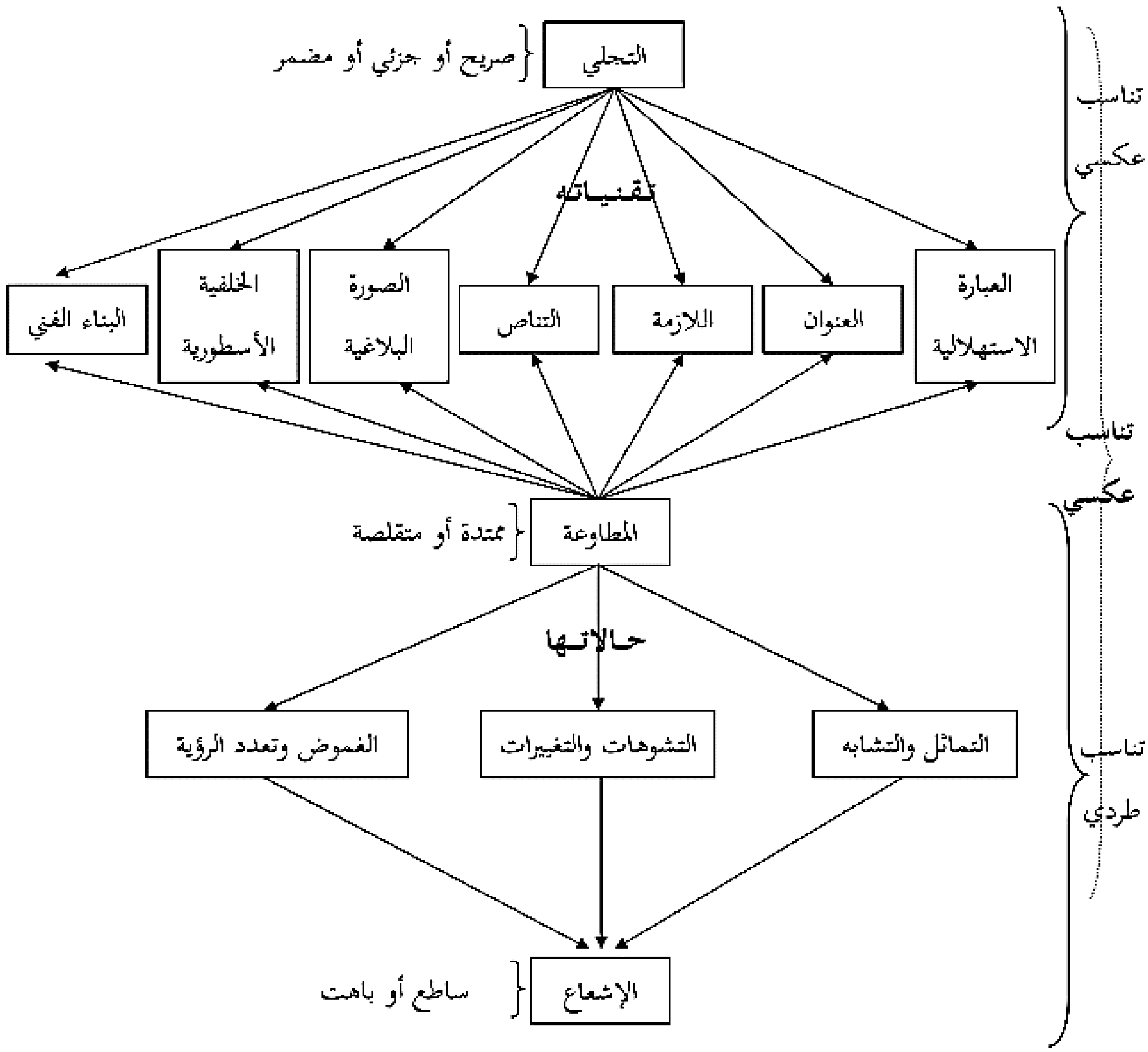
[1]-ينظر: هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص34-36.

[2]-المرجع نفسه: ص36.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص37.

[4]-المرجع نفسه: ص37،38.

*-الشكل البياني مأخوذ من كتاب هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص39.



4-4-الدّرس الأسطوري في النّقد العربي تأصيل وتنظير:

أ- الأساطير دراسة في الدّيانات القديمة:

لم يحتفِ الخطاب النّقدي العربي الحديث بالقراءة الأسطورية إلا في أواخر السبعينيات من القرن الماضي*، ولعلّ أُولى الحوافز التي كان لها أبلغُ الأثرِ في التفاتَةِ النّقادِ إلى الدَّرس الميثولوجي فيما يرى إبراهيم عبد الرحمن، تعود إلى معركة المنهج في دراسَةِ الشعر القديم التي قادها طه حسين بكتابه "في الشِّعر الجاهلي"

*-لعلنا نتعرضُ لِسَببِ ذلك في مُفتتحِ الفصلِ الثالث ضمن مبحث: (هل عرف العرب الأسطورة).

الذي يهدفُ إلى دِراسةِ الآثار الأدبية على نحو ما كان الأوروبيون في دراسة الأدب الإغريقي والروماني[1]، فَشَكَّلَ هذا الحافزُ دعوةً إلى البحثِ في ميثولوجيا نُصوصِ التراث الشِّعري العربي، خاصة بعدما رأى طه حسين أنّ قيام كِلتَا الحضارتين اليونانية والعربية على الشِّعر، يقول: «تستطيع أن تبحث عن فلاسفتهم، (أي اليونان) وحُكمَائِهم وقَادَتِهم وسَاسَتِهم ومُدبِّري أمورهم الاجتماعية أيَّامَ البَداوةِ فلا تجدُ إلا الشّعراء. ثم تستطيعُ أن تبحث عن فلسفتهم (أي العرب) ودِينِهِم ونُظُمِهِم المختلفة وحياةِ عُقلِهم وعواطِفِهم فلا تجدُها إلاّ في الشِّعر»[2]، ثم توالت بعدها الدِّراسات التي تدعوا إلى النّظر في ميثولوجيا الأدب الجاهلي، خاصةً وأن النُّقاد وجدوا في هذا المنهج مقاربةً جديدةً له، من شأنها أن تقود الشِّعر الجاهلي نحو فهم جديد الأمر الذي سَمَحَ بحركةِ تأليفٍ نَشِطَةٍ خاصةً بعد مُنتصفِ القرن الماضي.

وقد صُنِّفت هذه الدِّراسات تصنيفاتٍ متنوعة فمنهم من يُقسِّمُها بِحسَبِ نُضجِ واكتمال الدِّراسة كعبد الفتاح محمد أحمد في كتابه (المنهج الأسطوري في تفسير الشِّعر الجاهلي) حيثُ جَعَلَ مرحلين للدّرس الأسطوري في النّقد العربي، **مرحلة البِدَايات**، و**مرحلة التّوثيق**، ومنهم من يُصنِّف الدّرس الأسطوري بحَسَبِ موضوعه، كعماد علي الخطيب في كتابه (الأسطورة معيارا نقديا) فجعلهُ ضمن اتجاهين هما:

الاتجاهُ الأسطوري ذُو الخلفيةِ الدِّينية، والاتجاه الصُّوري في تشكيلِ الأسطورة.

وإذا أردنَا أن نَجمَعَ الرأيين فَيمكِنُنَا اقتراحُ تصنيفين هما: الصِّنف الأول يمكن أن نصطلِحَ عليه **بالدِّراسات النّظرية لميثولوجيا الشِّعر**، والصنف الثاني يمكننا أن نطلق عليه **الدِّراسات المنهجية لميثولوجيا الشِّعر**، على أساس أنّ الدّراسات النّظرية تَجمعُ بين مرحلةِ البدايات والاتجاه الأسطوري الذي يكتفي بدراسة الخلفية الدّينية، كما أنّ الدّراسات المنهجية تجمع بين مرحلةِ التوثيق والاتجاه الصُّوري في تشكيلِ الأسطورة، وهذا الطّور الأخير من الدّراسات الأسطورية هو الأهم في نقد الشِّعر الجاهلي.

إنّ النّاظرَ تحتَ كلّ صِنفٍ يرى مجموعةً كبيرةً من الدِّراسات يتقدُّمها في المرحلةِ الأولى كتاب محمود سليم الحوت "في طريق الميثولوجيا عند العرب"، ودراسة محمد عبد المعيد خان "الأساطير العربية قبل الإسلام" التي تعدّ «ثمرةً من ثمراتِ دعوةِ الدكتور طه حسين إلى الاهتمام بالأساطيرِ عنصرا ضروريا لبَحث الفكر

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشِّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص118.

[2]-طه حسين: قادة الفكر، إدارة الهلال، القاهرة، ط1، 1925، ص6،7.

الجاهلي»[1]، ويعد كتاب أحمد كمال زكي "الأساطير دراسة حضارية مقارنة" من الدِّراساتِ المؤسِّسةِ والنَّاقلةِ للخطاب الأسطوري عبر مباحث الكتاب الذي اتسم بمحاولة الترويج لهذا الميلاد النقدي الجديد، والنَّاظرُ لكتابِه لا يخفى عليه اتكاؤه على الدَّرسِ الميثولوجي الغربي خاصة مع الأنثروبولوجيين وعلماء النَّفس الذين حدّد من خلالهم المفاهيم، ودَعَا إلى القيمةِ الإنسانيةِ المشتركةِ في الفكرِ الدِّيني القديم، لذلك يمكننا اعتبار دراسته محاولة فعلية لإبراز الاهتمام بالأساطير العربية، كما يعد نصرت عبد الرحمن من مؤسسي المنهج الأسطوري في دراسة الشِّعر العربي في كتابه الصورة الفنية في الشِّعر الجاهلي، وتُصنّف دراسته حسب عماد علي الخطيب ضمن الاتجاه الأسطوري ذو الخلفية الدينية الذي يقصد به الدراسات التي انطلقت «من الدّين لتوضيح الصّورة الأسطورية في الشِّعر»[2]، ورغم أن دراسته عرضت لكثير من عقائد العرب وفكرهم الطقوسي في محاولة منه لرؤية مدى سطاعة هذه المعتقدات في الصورة الفنية إلا أن نصرت عبد الرحمن قد أخضع الشعر العربي قبل الإسلام لمبادئ النظرية الأوروبية، وذلك في استخدامه للصور الفنية متجاهلا جهود العلماء المسلمين باحثا عن جهود علماء الغرب، حتى أنه ينكر أصالة الصورة الفنية في النقد العربي وهذا من الغريب[3].

أحبُّ أن أشير إلى أنّ أغلبَ هذه الدِّراسات وغيرها قد أخذت وجهتين في التّأصيل، الوجهة الأولى هي المقرر النظري الغربي مع الأنثروبولوجيين وعلماء النفس كما مرّ، وهو الغالب على هذه الدراسات والوجهة الثانية هي محاولة التقاط بعض الإشارات من التراث العربي التي يمكن من خلالها أن نؤصّل لقراءة كاشفة للأسطورة العربية، وفعلا فقد عدّ كثير من الدارسين ملمح الجاحظ حين قال: «ومن عادة الشِّعراء إذا كان الشِّعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان مديحا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة»[4]، أولى الإشارات الموحية بنمطية وعادة معينة عند الشِّعراء في كتاباتهم الشِّعرية، ولم يعلل الجاحظ ذلك كما لم يبحث في أصل هذه العادة، ولكن مع الطرح الميثيولوجي الجديد حاول كثير من الدارسين المحدثين أن يجدو تعليلا لهذا بربط المسألة بالعقائد الطقوسية القديمة في الحضارات الآشورية والكنعانية والسومارية والبابلية، ودخول هذا إلى الثقافة العربية القديمة من عبادة الحيوانات

[1]-عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص104.

[2]-عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2006،ص59.

[3]-ينظر: حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ص177-179.

[4]-الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965، ص20.

والثور الوحشي تحديدا لذلك جاء في معرض الرثاء إذا قُتل، وفي معرض المدح إذا انتصر، وسيأتي تفصيل ذلك.

يرى عبد الفتاح محمد أحمد هذا الجزء من الدراسات التي تعتمد على رصد الأساطير في ديانات الثقافة العربية مفتقدة للتوثيق العلمي مما جعل دراساتهم التطبيقية في ربط الرموز الشّعرية بالتراث الأسطوري غالبا ما تكون ظنية في دلالاتها الأمر الذي أضفى على أحكامهم حسًّا انطباعيا[1]، وهذا حال أي منهج نقدي أو أي اتجاه علمي لا يزال في طور التأصيل، وتمثل **التصنيف الثاني** للدّرس الأسطوري العربي، في **الدراسات المنهجية** لميثولوجيا الشِّعر القديم، أو الاتجاه الصُّوري الفني في بناء الأسطورة؛ بمعنى دراسة الصُّورة التي تشكلت الأسطورة خلالها، وهو الاتجاه الذي «تشكّل منه مفهوم المنهج الأسطوري في تفسير الشِّعر القديم»[2] ورائده في النقد العربي هو إبراهيم عبد الرحمن محمد.

ب–الأسطورة بوصفها صورة فنية؛ إبراهيم عبد الرحمن رائدا:

لابد أن نشير أولا إلى أن إبراهيم عبد الرحمن لا يُحسب فقط ضمن هذا الاتجاه الصُّوري، وإنما كانت له مشاركة تنظيرية في التأصيل والتأسيس، كما نجد ذلك في الباب الأول من كتابه (الشِّعر الجاهلي) حين عرض للظواهر الحضارية في البيئة العربية الجاهلية من عباداتٍ وأمثالٍ وأساطير، ولكن لابد أن نشير مرّة أخرى إلى أنّ سبيله في التأصيل على خلاف سُبل النقاد الآخرين الذين حاولوا إعادة صياغة المقرر الغربي، بل وحتى الذين أرادوا التأصيل للنقد الأسطوري من إشاراتٍ في التراث لم تكن طروحاتهم موثقة علميا ولم يوغلوا البحث في كتب التراث كما فعل إبراهيم، وهذا وجه الاختلاف بينه وبين غيره من المؤسسين، ولذلك عدّ عبد الفتاح محمد دراسة إبراهيم عبد الرحمن من أبرز الدِّراسات في طور التوثيق المنهجي للنقد الأسطوري وسيأتي بسط ذلك في دراسة مرجعيته الفكرية للدرس الأسطوري، ومن ثمّ فإن إبراهيم عبد الرحمن يُحسب على التصنيفين.

إنّ دعوى الريادة لها ما يبررها –في تصوري– من عدّة اعتبارات أظهرها، هو أنّ الاتجاه التحليلي الفني في بناء الأسطورة هو المعتبر في النقد الأسطوري[3]، فلا يقال عن ناقدٍ أدبي مارس النقد الأسطوري حتى يَضرِبَ بِسَهمٍ في تحليل النصوص، بالكشف عن رموزها الكامنة وراء البناء الصوري للقصيدة، وهذا منطقي

[1]–ينظر: عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص146.

[2]–عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، ص68.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص67.

جدا، إذْ ماذا تفيد الدِّراسات التي ترصد الأساطير إلا الجمع الوصفي للعقائد والميثولوجيات، وهذا مهم ولكنه ليس من صميم النّقد الأدبي الأسطوري، كما لا يخفى على ناظرٍ لدراسة إبراهيم عبد الرحمن تركيزه على المنحى التحليلي في فهم وتأويل الرموز الصُّورية بردّها إلى أصولها الميثولوجية، فحال إبراهيم في النّقد العربي أمام الدّرس الأسطوري كحال بيل برونيل ونورثروب فراي بجانب الدِّراسات التي سبقتهم إذا أردنا المقارنة بالدّراسات الغربية، والاعتبار الثاني هو اعتبار الأصالة* في دراسته، وإبراهيم عبد الرحمن –في حدود معرفتي– من قلائل النّقاد الذين رجعوا إلى كتب التراث واستنطقوها بهذا العمق المعرفي، فوجدناه يرجع مثلا إلى كتاب (عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات) للقزويني، وكتاب (الأصنام) لابن الكلبي، وكتاب (الآثار الباقية عن القرون الخالية) لأبي ريحان البيروني، وكتاب (مجمع الأمثال) للميداني، وكتاب (البارع في علم النجوم والطوالع) لأبي الحسن الشيباني وهو مخطوط، وكذا كتاب (صور الكواكب الثمانية والأربعين) لأبي الحسين عبد الرحمن بن عمر الرازي، إضافة إلى كتب التفاسير، وخاصة تفسير ابن جرير الطبري، وغيرها التي استند عليها في فهم الثقافة العقائدية للعرب قبل الإسلام، مما سمح بحصولِ نوعٍ من الوَعيٍ عن هذه الفترة وسمح أيضا بتفسير الصُّور الشِّعرية على ضوء هذا الوعي الميثيولوجي للشُّعوب العربية، وأمّا عن الاعتبار الثالث فهو اعتبار زمني، حيث نشر إبراهيم كتابه (الشِّعر الجاهلي) في أوّل طبعة له عام 1975 عن دار الشباب وكل الدِّراسات التي عُنيت بالصُّورة الأسطورية جاءت بعده، كدراسة علي البطل (الصورة في الشِّعر العربي)*1981، ودراسة مصطفى الشوري (الشِّعر الجاهلي تفسير أسطوري) 1986، وإسماعيل النعيمي (الأسطورة في الشعر العربي) 1995، ونستثني نصرت عبد الرحمن الذي طُبع كتابه متزامنا معه ولكن عليه الاعتراض التي تقدّم.

إنّ هذا الاتجاه الذي فتحه إبراهيم عبد الرحمن في التفسير الأسطوري للشِّعر الجاهلي، يُعنى بتشكيل العنصر الأسطوري داخل البنية الصُّورية، حيث يرى أننا إذا ما أحسنا التأمل في التّصوير الفني الحاصل على شكل صور رمزية عند الشعراء الجاهليين، فإننا بوسعنا من خلالها الكشفُ عن أصولها الميثولوجية، لأن

---

*–لعلنا نستدرك على الأستاذ محمد بلوحي حين لم يستثن دراسة إبراهيم عبد الرحمن وعدّها ضمن الدراسات العربية التي لم "تخرج عن الإطار المعرفي للدراسات النفسية الأنثروبولوجيا حيث تُجهِدُ نفسها في تطبيق الآليات الإجرائية ذات المنحى الميثولوجي من أجل تأكيد ميثيودينية الشعر الجاهلي" محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، 2004، ص129.

*–وهي رسالة دكتوراه بإشراف إبراهيم عبد الرحمن، ينظر: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنقد، ص74.

للأسطورة جانبين من حيث الوظيفة، جانب «ديني يتصل بالعقيدة التي تمثلها، والآخر فني، هو رمز هذه الأسطورة ودلالتها الرمزية على الموقف الذي يريد الشَّاعر التعبير عنه»[1].

لقد جعل هذا الاتجاه النقدي من إبراهيم عبد الرحمن مميَّزا عن النّقاد الآخرين كما يقول وهب أحمد رومية، من حيثية أنَّه «يبدأ من اللغة/الشّعر لا من الدّين/المجتمع كما فعل د.البطل، وهو يريد أن يَحُلَّ مغاليقَ الشّعر لا مغاليق الدّين الجاهلي كما أراد د.نصرت عبد الرحمن، وحين يتحدّث د.إبراهيم عن منابع الصُّورة الشِّعرية يجعل الأسطورة واحدة من هذه المنابع، ويضم إليها منبعا أساسيا هو الواقع أو الحياة بمفهومها الشامل الرحب، وهو يرى أن الشُّعراء يحوّرون الأصول الميثولوجية لأغراضٍ فنية»[2]، وقد صرّح في شرحه لوجهة نظره عن المنهج التطبيقي المتبع حين قال: «إنَّ فهم الشِّعر الجاهلي خاصة والقديم عامة، لا يتأتى لِدَارِسِهِ إلا بفهم هذا الأسلوب التصويري، وتحليل صوره المركزة تحليلا يكشف أولا عن أصولها الميثولوجية التي نبعت منها، ويبرز ثانيا تلك العلاقات الخفيّة التي كان يقيمها الشَّاعر الجاهلي بين عناصر الصورة ومكوناتها المختلفة، وبين مواقفه أو قل "فلسفته" في الحياة وظواهرها المتناقضة في بيئته»[3]، ويلاحظ إبراهيم عبد الرحمن أنَّ من أثر شيوع الأسلوب التصويري في التعبير، الاقتصادُ في استخدام مفردات اللغة وإيثار اللغة المجازية على اللغة المباشرة، فأصبحت الصورة الشِّعرية أصلا من أصول الشِّعر الجاهلي، ولم تسلم هذه الصورة ذاتها من التركيز والغموض لأن الشّاعر الجاهلي لم يكن يقصد بناء الصورة لذاتها، وإنما ليعبّر من خلالها عن قضاياه وأحاسيسه، «وقد كان لذلك أثره في أن يغلب التعبير الرمزي على التعبير المباشر، وأن يعلو الفنُّ الشِّعري الجاهلي على الواقع الحقيقي ليصبح الشِّعر من خلال هذه الصور بناء لغويا مجازيا حافلا بالرموز والمعاني»[4].

لا أريد أن أسترسل في بسط مفاهيم الصورة عند إبراهيم عبد الرحمن لأنّ هذا ليس محله، وإنما أردت أن أثير إشكالية الريادة وخُصُوصِيةَ التّصنيف في دراسته، وأما عن تفاصيلها فستكون في الفصل الثالث، لأن دراسة البنية التصويرية في الشِّعر لا بد وأن تسبق بالدّرس الميثولوجي لرؤية مدى الانعكاس والمطابقة فيها، ثم قد يشوب الكلام عن الصورة الفنية بعض الغموض إذا ما أُبتر من نسقه الأساسي.

[1]- إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنقد، ص9.

[2]-وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص69.

[3]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص270.

[4]-المصدر نفسه: ص265.

إن المناهج السياقية في الجملة كما هو معلوم تجعل الأدب يُقارَبُ أن يكون وثائق عن واقع معين، وبالتالي فإنّ تحويل النص إلى هذا المعنى قتلٌ لجمالياته وصرفٌ عن الظاهرة الأدبية في ذاتها، وهو ما قام لأجله الدّرس النَّسقي في الحداثة النقدية الغربية، وسار الخطاب النّقدي العربي المعاصر في سبيل ذلك، وينبغي أن نؤكد أيضا أن هذه الاتجاهات السياقية تبقى وسائل لإنارة النص، ولا ينبغي أن تكون مقاصد في ذاتها.

ثانيا: في منهجية القراء النّقدية النّسقية:

1-تحول الآلية النقدية /المنهج الشكلي والنّقد الجديد:

أدّى إهمال المناهج السّياقية للجوانب اللغوية في النصوص الإبداعية إلى ميلاد حداثة نقدية جديدة حاملة نمطًا آخرَ في التفكير النقدي، فبعد أن كان التركيز على ثنائية المؤلف والسّياق، تغيّرت الآلية النقدية في الدّرس المنهجي مع الحركة الشكلانية في روسيا، والنقد الجديد في أمريكا باعتبارهما أولى الاتجاهات المحايثة في النقد، نحو عالم النّص كوحدة نسقية مكتفية بذاتها لها دلالاتها ومعانيها، لذلك قامت دعاوى علمنة الأدب وتحري المنهج العلمي الذي لا يُشغِلُهُ في النّصِ سِوَى تَتَبُّع بَرَاعَة نسقه وتقويمه على أساس ذلك بعيدا عن الذاتية وكلِّ ماهو خارج النّص، وينبغي أن نشير هنا إلى أن هناك فرقا بين الحركة العلمية التي كانت في العصر الحديث، والدّعوة العلمية في النّقد المعاصر، فالشأن في النّقد المعاصر لم «يقتصر على دراسة الأدب بمنهج علمي، بل يتّجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يُسمّى بعلمِ الأدب [...] الذي يريد أن يعطيَ البحث في الأدب استقلاليته»[1]، لأنّ دعاوى العلمية في العصر الحديث ارتبطت بالعلوم الطبيعية التجريبية التي أثرت على الأدب حيث كانت الدراسة العلمية مقرونة بجوانبَ فلسفية علم النفس، علم الاجتماع، التاريخ.. خلافا للدّعوة العلمية في النقد المعاصر التي تبحث عن النُّظم العامة للأدب من حيث تكونه والتي تَضمَن تفرّد الأدب بها عند التّحليل والوصف، أي الدّراسة العلمية لما يكونُ بِهِ الأدبُ أدبًا.

كان النّشاط الأوّلي لعلمنة الدّراسات الأدبية في العشرينات من القرن الماضي مع الشكلانية Formalisme الروسية التي نشأت «من جهود تجمعين أدبيين هما حلقة موسكو اللغوية، وحلقة بطرسبورغ، وكان العامل الذي وحّد هاتين الحلقتين هو الاهتمام المشترك بدراسة اللغة»[2]، متأثرين بالمنظور

[1]-عزالدين إسماعيل: مناهج النّقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، مجلة فصول، مج1، ع2، 1981، ص21.

[2]-عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996، ص10.

اللساني الجديد الذي جاء به فرديناد دي سوسيرFerdinand De Saussure في بناء ثنائياته المشهورة ودراسة اللغة في وضعها الآني، هذا ما حمل رواد الشكلانية كشكلوفيسكي، إخنباوم، وياكبسون، لنقل هذا المنظور إلى مجال تحليل النصوص الأدبية باحثين عمّا يسمى عندهم بالأدبية، بعد أن انحصر عملهم في مبدأين: المبدأ الأوّل، لخصه ياكبسونR.Jakobson قائلا: «إنّ موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنّما الأدبيةLittérarite وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص. المبدأ الثاني، ويتعلق بمفهوم الشكل. فقد رفضوا فكرة أنَّ لكلِّ أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين: هي الشَّكل والمضمون، وأكدُّوا أنَّ الخطاب الأدبي يختلف ببروز شكله.»[1]

وتَعنِي الأدبية البحث عن والمكونات والخصائص التي تصف النص بأنّه أدبي بصرف النّظر عن النوع الأدبي وخصوصية كل نوع عن غيره، ومن ثَمَّ يكون الشكل هو النّص (لغةً وتقنيةً ووظائف ومكونات)، وقد كانت لعبارة ياكبسون أثرها في بناء مفهوم نقدي جديد عرف بالشِّعرية ومن خلالها بُنيت أعمال الشكلانيين على أساس التَّفرقة بين **اللغة الشّعرية**، وهي لغة الأدب وعليها مناط البحث و**اللغة اليومية** وهي لغة التواصل، و«لقد تحدد عمل الشّكليين في وضع مقابلة بين اللغة الشّعرية واللغة اليومية، وكانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجي لتأسيس نظرية الشِّعر»[2]، وتجدر الإشارة إلى أنّ نظرية ياكبسون في الشعرية غير مقتصرة على الشِّعر وإنما تظهر باعتبارها مظهرا لكل استعمالات اللغة، ويمكن أن نرسم نظريته في التواصل كالتالي[3] :

سياق: Contexte

مرسل: adresser   رسالة: message   مرسل إليه: adressée

اتصال: Contact

سنن: Code

وتترتب لكل وسيلة تواصلية وظيفة لسانية معينة هي:

مرجعية: referantial

انفعالية: émotive   شعرية: poetic   إفهامية: conative

انتباهية: phatic

---

[1]-مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، تر، إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1982، ص10.

[2]-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص81.

[3]-المرجع نفسه: ص90،91.

ميتا لسانية: métalinguistique

(أو وظيفة الشرح)

بهذه الترسيمة يكون ياكبسون قد أجرى تعريفا لوظائف اللغة بصورة علمية مجيبا في ذلك على تقرير مفهوم الأدبية فيما يجعل المُرسَلَةَ اللفظية أثرا أدبيا[1]، وقد حصر نمط التواصل اللساني في الشِّعرية عبر الخصائص السّت، مع إمكانية توسيع نطاق الشِّعرية على غير الفن اللغوي.

يمثل **النّقد الجديد** الصورة الثانية من صور الاتجاه اللغوي، وصدى من أصداء الحركة الشكلانية في أمريكا، لذلك نجد تشابها بين الأهداف التي طرحها النقد الجديد بالأهداف التي نادت إليها الشكلانية الروسية، إذْ دعا كل منهما إلى ضرورة فصل النّص عن واقعه الخارجي لأنه بنية مغلقة لا تحيل إلا على ذاتها، وغالبا ما يتكلم النقاد عن الشكلانية مقرونةً بالنقد الجديد في التنظير لميلاد الحداثة الغربية، غير أن بينهما فروقا جوهرية ترجع إلى نوعٍ من انتقاد النقد الجديد في أنه أقل علمية في درس اللغة، وهو ما أقرّه ريني ويليك على خلاف دراسات الشكلانيين الروس وخاصة مع ياكبسون، لذلك كانت الوجهة القِرائية للنقاد الجدد بإضافة إلى اهتمامهم باللغة كانت وجهة إنسانية، وهي نزعة عُرفوا بها في قراءة الشِّعر، خاصة مع إليوت وريتشاردز خلافا للشكلانيين والبنيويين فيما بعد الذين حاولوا عزل العنصر الإنساني من مجال الإبداع الأدبي[2]، ونشير إلى أن مدرسة النقد الجديد انقسمت إلى اتجاهين انجليزي وأمريكي، ويفترقان في أن الاتجاه الإنجليزي خاصة مع ريتشاردز يهتم بالمؤلف خلافا للاتجاه الأمريكي الذي يركّز تركيزا شديدا على العمل الأدبي في ذاته محاولا تقييم الأعمال الأدبية من وجهة نظر جمالية، منطلقا من اعتبارها وحدات نصية منسجمة ومتكاملة ولكنهما يشتركان في النزعة الإنسانية كما مرّ.

تُعزى تسمية النقد الجديد إلى الناقد الأمريكي ج.ا.سبنجارن في «كتابه (النقد الجديد) 1912 فكان صاحب المصطلح ومبتدعه. وقد أشاعه من بعد، و روّج له جون كرو رانسوم»[3]، بعد أن ساد الساحة النقدية حتى أوائل الخمسينات من القرن الماضي، وأبرز رواده كلينيث بروك وآلن تيت وبلاكمور، غير أنَّ تبلوُرَ

[1]-ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشِّعرية: تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص24.

[2]-ينظر: إلرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996، ص34. و رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص25.

[3]-محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص63.

مقولات وأسس النقد الجديد كان مع جون كرو رانسومJohn Crowe Ransom في كتابه (النقد الجديد) وت.س.إليوتThomas Stearns Eliot (الغابة المقدسة) وإ.أ.ريتشاردزIvor Armstrong Richards (مبادئ النقد الأدبي)، ولعلّ الأساس المعروف عنهم في النقد ما دعا إليه رانسوم وتبعه إليوت، في استغراقه البحث في النّص بالتركيز على الوحدة الجمالية فيه عبر نظريته في (النسيج والتركيب) الذي يميّز بها بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي التقريري، فالمعرفة الأدبية تتميز بشكلها الجمالي والفني، لذلك سعى رانسوم «إلى التوفيق بين النقد الأدبي وعلم الجمال [...] وسلطة النقد تعتمد على تصالحه مع علم الجمال، وسلطة علم الجمال إنما تعتمد على تصالحه مع النقد [...] وبهذا يرفض رانسوم التفكير النفسي للأدب، كما يرفض الأحكام الأخلاقية. ويؤمن بمنهج نقدي واحد، هو المنهج الجمالي الذي يضيء العمل الأدبي من الداخل»[1]، لذلك فهو يبحث عن ماهية الشِّعر اعتمادا على تبيان حقيقة صفة الشَّاعرية فيه.

تَبِعَ ت.س.إليوت رانسوم في أولى مراحله حين انصرف إلى الاهتمام بالأسس الجمالية في الإبداع الأدبي، وعدل بعدها في المرحلة الثانية من فكره النقدي إلى تقرير «أنّه مهما قيل في استقلال الفن، ومهما اجتهد أهله في الاكتفاء به غايةً في ذاته، فإنه لا بد أن يمس مسائل الخلق والدّين والسياسة على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التي يمس بها هذه المسائل»[2]، وفي هذه المرحلة أسفر عن نظرية المعادل الموضوعيObjectif Correlative، «وقصده بها ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيرا مباشرا بل يخلق عملا أدبيا فيه مقوماته الفنية الداخلية التي تكفل–فنيا–تبرير الأحاسيس والأفكار للإقناع بها، بحيث لا يحس المرء أن الكاتب يفضى إليه بذات نفسه بإثارة المشاعر المباشرة دون تبرير لها»[3]، ويُوجب إليوت –بمقتضى نظريته– على الشَّاعر أن يتمثّل في شخصيتين الأولى تُحسُّ وتُجرب وهي بمثابة المادة الأولية للشّعر، والثانية تعيد خلق تلك المادة إلى أنموذج فني شِعري هي القصيدة التي تُعدّ معادلا موضوعيا للعاطفة والإحساس.

لقد كان لحركة النقد الجديد أبلغ الأثر في تنمية المعجم النقدي الحداثي بما قدّموه من مصطلحات ومفاهيم، يتعذّر علينا أن نطوف عليها، فبالإضافة إلى مصطلح المعادل الموضوعي ظهر مصطلح (التوتر) مع آلن تيت، ومصطلحي (التركيب والنسيج) مع رانسوم كما مرّ، و(المفارقة) (التورية الساخرة) (التضاد) (النّمو

[1]–محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص63.

[2]–محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص305.

[3]–المرجع نفسه: ص306،307.

الخيالي) (البنية الداخلية) (وحدة التجربة) (التجانس) (المغالطة الوجدانية)[1] كل هذه المصطلحات عُرفت مع النقد الجديد، ولعلّ أهمَّ مزيه له أنَّ دُعاته نبَّهوا إلى أنّ اللغة الأدبية تختلف عن اللغة العلمية، هذا الذي جعلهم يعدلون عن الحقيقة الواقعية ملتمسين حقيقة أخرى هي الحقيقة الشِّعرية، لذلك كان لعامل الإحساس بالعاطفة النّصية ما يغري بالنظر إلى العمل الأدبي من حيث شكلُهُ وجزالة تركيبه، ولا بد هنا من التنبيه على أنّ الدراسة الداخلية للنص الإبداعي التي عُرفِ بها النّقاد الجدد مختلفة تماما عن الرومنسيين الذين ثار النقد الجديد عليهم، فالرومنسيين دعوا إلى الرجوع إلى العالم الداخلي للذات دون النص، كما أنها ليست كالدراسة الداخلية التي دعت إليه الشكلانية الروسية التي أضحى النص عندها ميدانا فوتوغرافيا للتجربة العلمية، كما أنها ليست الدراسة الداخلية الذي آلت إليه الدراسات البنيوية وما بعدها، فالنقاد الجدد ينظرون إلى القصيدة الشّعرية بمعزل عن المؤشرات الخارجية، باعتبارها عالما له كيانه المستقل عن صاحبه وعن الظروف التي أحاطت به، فالقصيدة نسيج عضوي متكامل، ومنه كان النقد «عملا موضوعيا يجعل هدفه فحص النص الشِّعري والنظر إليه على أنه كيان جديد مختلف عن كل مادة أولية يمكن أن تسهم في تكوينه»[2].

لما أوغلت نظرية النقد الجديد في دراسة الشِّعر على أنّه شِعر وفقط، نُظِرَ إلى النقاد الجدد على أنهم «شارحي نصوص، لا صانعي نظريات»[3]، ويرى عبد الغني بارة أن التركيز على مفاهيم النقد الجديد حالت دون «تأسيسِ نظرية جمالية لكونهم لم ينطلقوا من اللغة النقدية كما هو الحال عند البنيويين بل ركزوا على ما أسموه بالموهبة الفردية، والتقاليد، والمعادل الموضوعي، والقراءة اللصيقة»[4]، وقد لاقي النقد الجديد ترحيبا واسعا في النقد العربي خاصة مع رشاد رشدي وسمير سرحان، وعبد العزيز حمودة وزكي نجيب محمود، ولعل مصطفى ناصف من أكثر النقاد تطبيقيا لمبادئه خاصة في كتابيه قراءة ثانية لشعرنا القديم، ودراسة الأدب العربي.

1-1-التّحليل اللغوي الجمالي؛ مصطفى ناصف أنموذجا:

راج الاتجاه النقدي الجديد بين النقاد العرب بعدما وجد دعاةً متأثيرين به، وتُجمع الدّراسات على أن رشاد رشدي من أولى الشخصيات تأثرا بمبادئه، فقد تبنى وجهات نظرهم النقدية كما حاول نقلها إلى الثقافة

---

[1]-ينظر: صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نَينَوَي للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015، ص120.

[2]-محمود الربيعي: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، م23، ع1،2، 1994، ص314.

[3]-محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص61.

[4]-عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص79.

النقدية العربية، ويتراءى لقارئ كتب رشدي (ما هو الأدب) وكتابه (مقالات في النقد الأدبي) تبنّيه الصريح لمقولات النقد الجديد خاصة مع إليوت ونظرية المعادل الموضوعي.

كان لهذا الاتجاه اللغوي في النقد دورا كبيرا في إحداث نقلة نوعية لمسار المنهج النقدي في الوطن العربي، فقد جاء كرد فعل لاتجاه طه حسين وما تفرّع عنه من مناهج، فبعدما ساد السّياق في القراءة المنهجية انصرم مع الطرح النسقي الذي يرى أن النص الأدبي عالما مكتفي بذاته لا يقبل دخيلا ولا يعترف إلا ببنياته اللغوية، لذلك ركن إلى رؤية الجمال فيها بما تسعفه اللغة من معطيات تسمح له بالحكم الاستاطيقي عليها، ولعل الذي عُرف في نقدنا العربي باسم المنهج الفني يمكن أن يكون صدى مباشرا لمدرسة النقد الجديد، بصرف النّظر عن التسميات المنهجية الفرعية التي يطلقها كل ناقد على مدرسته النقدية الخاصة، كالنّقد الموضوعي مع سمير سرحان، والنقد الجمالي لدى روز غريب وعبد العزيز حمودة، والبحث الاستاطيقي مع لطفي عبد البديع، والتحليل اللغوي الجمالي مع مصطفى ناصف، هذا الأخير الذي يعدّ من أبرز النّقاد دعوة للنّظر في البناء اللغوي الجمالي، عبر نظرة نقدية متكاملة في سياقها النظري والتطبيقي، لذلك وجدنا إبراهيم عبد الرحمن من النّقاد الذين خصّهم بالدّرس، ولعل انتقاءه كان لمقصدية نُرجِّحُ أنها تكمن في أنّ ناصف من أبرز النقاد الذين اهتموا بالتّطبيق على النّص الشِّعري القديم، ومعلوم أن الجانب التطبيقي هو المحك الرئيسي الذي يُرى فيه مدى متانة المنهج، وكذا تفرّده بالمزاوجة بين أصول النّقد الجمالي العربي القديم، والمعطى النقدي الجديد.[1]

تتوزع تجربة مصطفى ناصف النقدية في كتابين أساسين هما (دراسة الأدب العربي) و(قراءة ثانية لشعرنا القديم)، وقد اشتمل الكتاب الأوّل على عرض ينتقد فيه الاتجاهات المنهجية السَّابقة في قراءة الشِّعر القديم، مبيِّنا قصورها الواضح في الكشف عن رموز اللغة ودلالاتها، كما يقدّم فيه وصفا مسهبا لاتجاهه النقدي الجمالي، ويخص الكتاب الثاني بالدّراسة التطبيقية على نصوصٍ من الشِّعر الجاهلي، يحاول فيها إعمال منهجه الاستاطيقي وذلك بعد أن أكّد على فكرة الكيان المستقل للقصيدة، فيرى أنَّ «الفنَّ وفقا لهذه النظرية متميّز بنفسه من سائر الأنظمة الفكرية والاجتماعية، ولذلك ينبغي أن يقاس بمقاييس خاصة توافق طبيعته»[2]،

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص227.

[2]-مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص185.

فليس من الضرورة أن تكون الفروق المحيطة بالعمل الفني عنوانا على فهمه، لذلك فهو لا يتردد في البحث عن العوامل الداخلية في تكوين الظواهر الجمالية، وهذه هي الوجهة التي يدعو إليها ناصف في دراسة نصوص الأدب متأثرا في ذلك بإليوت الذي كثيرا ما يستشهد بأقواله في كتاباته.

ولمَّا كان ناصف يقول بالوحدة في القصيدة الشِّعرية بناء على الدّرس اللغوي المستقل، اصطدم مع فكرة الأغراض المعروفة عند النقاد القدامى، واستعاض بعد رفضه لفكرة الأغراض بما يسمى (بالوحدة الاستاطيقية) التي يرى أنها قابعة مع فكِّ رموز القصيدة يقول: «يجب علينا أن نعتمد على مفهوم الرمز من أجل دحض فكرة الأغراض، أو دحض السَّخافات المتعلقة بوحدة القصيدة، وبدلا من أن يُدرس الشِّعر دراسةَ أغراض علينا أن ندرسه دراسةَ رموز»[1]، ولا شك أنّ الرمز الأدبي يحتوي على صور جمالية، كما هو مثقل بالتكثيف في دلالاته عبر احترافية توظيف اللغة التي هي من شأن المبدع، لذلك لجأ ناصف إلى اختزال الأغراض الشعرية القديمة في معان رمزية، ومن خلالها يمكن أن تُفصِحَ القصيدة عن دلالاتها ومعانيها يقول: «إنّ فكرة النشاط اللغوي الرمزي إذن لا تستبعد شيئا، ولا تنحاز إلى اتجاه، ولا تُنكر أن المعنى يتغذى من مصادر كثيرة، ولكنها بعد ذلك تقول إنَّ المعنى كالكائن العضوي يتميّز من تربته والهواءِ الذي يتنفسه...، فاللغة خلاقة للمعنى وبخاصة في القصيدة»[2]

يرى إبراهيم عبد الرحمن أن مصطفى ناصف بهذا التوجه الجمالي في النقد قد أنتج «ميلا خاصا إلى التأويل، وتعلقا غريبا بالبحث عن الرموز، وهو ما حَمَله على أن يبحث لأغراض القصيدة القديمة عن رموز»[3]، وقد تجلى هذا النشاط التأويلي خاصة في كتابه (قراءة ثانية لشعرنا القديم) الذي سبق وأن أشرنا إليه في جزء التفسير النفسي على وفق مبدأ يونغ، ونشير هنا إلى أن ناصف قد حمل الوحدة الجمالية على تأويلات وتفسيرات أسطورية، حيث جعل لكل حيوان رمزا أسطوريا، وللظواهر الطبيعية كالشمس والقمر والنّجوم.. كذلك، وحمل الوقوف على الأطلال على أنه جدل بين الحياة والموت إلى غير ذلك من التفسيرات الميثولوجية، ولا نعيد الملاحظات على هذا لأننا تطرقنا إليها في مكانها، ولكن الشيء الذي يتراءى للباحث هو تأثر ناصف بكاسيرر في إقراره بحقيقة اللغة على أنها رمز لا تعبير، وهو المستند الثاني الذي حمله –في

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص228.

[2]–مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص193،194.

[3]–إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص229.

رأينا– على التفسير الأسطوري بعد يونغ في نظرية الأنماط العليا التي مرّ شرحها، لذلك يمكن أن نقول بأن منهج ناصف في قراءة الشِّعر الجاهلي هو منهج مبني على أصول غربية، هي في الحقيقة من إرهاصات النقد الأسطوري عندهم، ممثلة في دراسات كل من يونغ في الأنماط العليا وكاسيرر في فلسفته الرمزية للغة، إضافة إلى مرجعية النقد الجديد مع إليوت وخاصة إذا علمنا أن ظهور النقد الأسطوري كان متزامنا مع النقد الجديد، وقد أوجز إبراهيم عبد الرحمن أسس منهجه النقدي في أربعة أصول هي: «**أ**–إنّ العمل الأدبي كيان مستقل بذاته، متميّز من ظُروفِهِ الخارجية ونفسيةِ مُنشئه. **ب**–وأنه بنية اسطاطيقية ثرية ومحملة بالرموز. **ج**–وأنّ موضوعاته على اختلافها وتنوعها مترابطة في وحدة اسطاطيقية. **د**–وأنّ لغة الأدب عامة والشِّعر خاصة محملة بالأساطير التي يستحيل فهم النص الأدبي إلا بالكشف عنها وتعميقها. وفي عبارة مختصرة إنّ الأدب كما تتصوره هذه النظرية، معادل لغوي للحياة»[1].

يراجع إبراهيم عبد الرحمن هذا الاتجاه الجمالي في عدّة مسائل لعلّ أخطرها كما يقول أنّه يحتفل في دراسة العمل الأدبي «بتحليله أو قل بالكشف عن رموزه الاسطاطيقية دون تقويمه»[2]، ومعلوم أنّ عملية التحليل دون التقويم تجعل النّقد يُطبع بطابع الوصف في الغالب، كما أن الهروب من التقويم يلجأ إليه كثير من النقاد لإخفاء عواطفهم، الأمر الذي جعل واحدا مثل مصطفى ناصف «لا يأبه بالمقومات الفنية للنص قدر اهتمامه بأفكاره ومعانيه الفلسفية، وفي عبارة أخرى إنه يسوّي في تقويمه الأعمال الفنية بين النصوص الرديئة والنصوص الجيدة»[3]، كما أن ناصف بإيغاله في التأويلات الجمالية محاولا فيها تفسير رموز اللغة، قد وقع في نوع من تعميم تلك المعاني على جميع الشِّعر الجاهلي هذا من جهة، ومن جهة أخرى حوّل الشاعر الجاهلي بتلك المعاني التي رصدها إلى مستوى فكري وفلسفي لا ترقى إليه تجاربهم أو تحققه ثقافاتهم، ولاحظ إبراهيم وجود «مفارقة حادّة بين الجانبين النظري والتطبيقي في هذا الاتجاه اللغوي الجمالي، ففي الوقت الذي يحشد فيه أصحابه أدلة وفيرة على ضرورة إيثار اللغة الشِّعرية بالتحليل الجمالي[...] فقد استحالت هذه

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشّعر في الأدب العربي الحديث، ص301.

[2]–المصدر نفسه: ص. ن.

[3]–إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص230.

المحاولة الجمالية علي أيدي بعض الدارسين إلى مجرد بحث معجمي في دلالات المفردات اللغوية»[1]، وغاب البعد الجمالي بغياب الاعتناء أكثر باللغة الفنية المشتملة على دلالات حاشدة في الصور الفنية خاصة.

2-النّقد البنيوي وسجن اللغة:

لا نبالغ إذا قلنا أنّ الكلام عن البنيويةStructuralism كلام عن القطائع الإبستيمولوجية، بفرضها لمسار نقدي وفكري جديد صنع منها محطة خرجت من عباءتها كل الاتجاهات النقدية والفكرية بعدها، لذلك اعتُبرت نقطة الحداثة في النّقد الأدبي بطرحها لنظريةٍ نقديةٍ مكتمِلَةِ الآليات والأسس، متجاوزة الشكلانية التي ترى اللغة أداة تواصل، وغير آبهة بالنقد الجديد الذي لم يتوصل رغم اعتنائه باللغة إلى صناعة نظرية متكاملة، لتبرز البنيوية بعدها في رؤية اللغة غاية في ذاتها، فلا تُدرس إلا من معجمها الداخلي كنظام من العلامات تُنتج الدلالة من خلال العلاقات القائمة فيما بينها، وإذا كانت البنيوية قد تجاوزت الشكلانية التي هي أهمّ رافد لها*، فمن باب أولى قيامها على إقصاء كل العوامل الخارجية في النقد من علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ، وقد حملها هذا على إحداث قطيعة معرفية مع الفلسفات العقلية، ووسط هذا بزغت البنيوية مرتدية عباءة العلم التجريبي، ومنادية بفكر فلسفي جديد من أسسه القيام في التعامل «مع اللغة والخطاب، ورفض الإنسان»[2].

يقتضي المقام التمهيدي أن نشير إلى أنّ النقد البنيوي نشأ في كنف الدّرس اللساني الحديث مع دي سوسير الذي فطن إلى الإهمال الذي تعاني منه اللغة بسبب دراستها لخدمة أغراض علوم أخرى، لذلك ثار على الدراسات التاريخية وحثّ على الدّرس اللغوي المحض، فبدأ بالبحث عن حقيقة اللغة التي يرى أنها نظام لغوي ليضمن نسقيتها، وقد أدى به هذا المفهوم إلى الكلام عن البنية أو البناء التركيبي للغة، ومنه وصل إلى نظرية العلامة اللغوية التي تجسدت فيما عُرف عنه بالثنائيات وبها أسس سرح البنيوية، فتكلم عن ثنائية اللغة والكلام والدال والمدلول، ومحور التزامن والتعاقب.. وبدأ سوسير بالتمييز بين اللغة والكلامLangue/parole،

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشّعر في الأدب العربي الحديث، ص73.

*-بات من المعروف أنّ روافد المنهج البنيوي، الشكلانية الروسية والدرس اللساني الحديث، واستقرّ المفهوم المرجعي عليهما في قفزٍ على مرحلة النقد الجديد، والحق أن النقد الجديد يعد رافدا أيضا، ولكنه رافد وسيط، وقد تجسد في أعمال نورثروب فراي الذي انقلب على النقد الجديد ومهّد للبنيوية، حتى أنّ عبد العزيز حمودة يقول: "ولا نجانب الصواب كثيرا إذا قلنا إنّ كتاب تشريح النقد يعتبر دراسة بنيوية مبكرة" عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص174.

[2]-عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومه، الجزائر، 2010، ص192.

حيث يرى أن اللغة نتاج اجتماعي، أما الكلام فهو نشاط فردي، لذلك اهتم باللغة دون الكلام، لاعتبارها قواعد من الوحدات والتراكيب تخضع للاطراد، وهي إنتاج «يسجله الفرد انفعاليا»[1]، وبهذا تكون اللغة هي الجانب الاجتماعي للكلام، والكلام هو تمظهر فردي للغة.

من الضروري أن نشير إلى أن النقد الأدبي البنيوي -كما يذهب إلى ذلك معظم أساطينه وعلى رأسهم رومان سلدان- لا يُفهم إلا من خلال إدراك الخلفية «الألسنية الحديثة، ذلك أنّ الاختلاف بين اللغة والكلام يُعتبر أساسيا من وجهة نظره بالنسبة للنظرية البنيوية، لأنها تفرق بين اللغة كنظام وبينها كخطاب حقيقي»[2]، فهذا رولان بارتRoland Barthe مثلا وهو أبرز من مثل النقد البنيوي في أوّل سيرته يأتي بنفس منظور سوسير في فهم العلاقة بين اللسان والكلام في التحليل النقدي، ويضيف على معنى الأسلوب الطابع المنعزل في الفكر، ويرى في اللغة والأسلوب ضرورةً لإيصال المحتوى إلى القارئ[3]، فكان لتفريق سوسير بين اللغة والكلام تمهيدا لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاما لغويا، كما يرى أنّ للعلامةsigne جانبين: الدالsignifiant وهو الصورة الصوتية أو الكتابية، والمدلول signifie وهو الصورة الذهنية أو المفهوم، في علاقة اعتباطية بينهما وقد بنى سوسير الدلالة في اللغة على معنى الاختلاف في تراكيب الدّوال[4]، وبكلام سوسير على الدال والمدلول يكون قد فتح الباب أمام التفكيكيين للقول بتعدد الدلالات ولانهائية المعنى.

لمّا كان النّقد البنيوي ينظر إلى النص الأدبي على أنه عالم مغلق بكيانه اللغوي، افترض لدرس اللغة مفاهيم وأسس يقوم عليها، ولعلّ أولى هذه الأسس وأهمها مفهوم (البنية/Structure) التي تعددت مفاهيمها، ونشير إلى أنّ سوسير لم يورد مصطلح البنية وإنّما استخدم كلمة نسق أو نظام، وأمّا مصطلح البنية فقد عُرف مع جاكبسون وجان بياجيه وبنفنست وغيرهم على أنها كيان خاص ذات ارتباطات داخلية، ويضيف بياجيه في أنّ البنية نظام التحولات الذي يمس نسقها وجزئياتها[5]، وإلى ذلك أشار عبد الرحمن الحاج صالح قائلا:

---

[1] -Ferdinand De Saussure: cours de linguistique generale, p30.

[2]-يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين القاهرة، ط1، 1994، ص27.

[3]-ينظر: آنيت لافرنس، بارت والنظرية، تر: حسام نايل، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تح، رامان سلدن، مر وإشراف، ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006، مج8، ص239.

[4]-ينظر: تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص219،220.

[5]-ينظر: جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985، ص ص67،81. وزكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، د.ط، د.ت، ص43.

«البنية وسيلة من الوسائل لحصر الجزئيات»[1]، ومن هنا كان توازن نظام النص ككل مرهون بتوازن بنياته، لأن البنية في النص تبدأ من أقل جزء فيه وهو صوت الحرف إلى أعلى فأعلى في شبكةٍ من العلاقات المعقدة التي تفرض قوانين معينة للتحكم في علاقاتها، لذلك افترض ياكبسون مفهوم الملائمةPertinence «لأنه من الصعب التوقف عند جميع التراكيب الممكنة للعناصر التي تتألف منها البنية، والملائمة تعني العلاقة التي يقيمها كل مستوى مع غيره من المستويات داخل نظام واحد»[2].

إنّ الدرس اللساني الذي يُعزى إليه اكتشاف مفهوم البنية سمح لرواد النقد البنيوي الأدبي بتحليل عناصر النظام التي تحكم النص الأدبي، عبر الكشف عن شبكة العلاقات في بنياته، وتلك العلاقات هي التي تجعل من العمل الأدبي أدبيا، لذلك كان «التفكير في الشِّعر كنظام بمصطلحات البنيوية يعني رؤيته كنظام لغوي يعمل على عدّة مستويات المستوى الأول، مستوى اللغة ذاتها: يجب أن يكون النص قابلا للقراءة كبنية تركيبية ونحوية، المستوى الثاني هو مستوى اللغة الشِّعرية يستخدم النحو والتراكيبsyhtax، (وأحيانا الأداء أو المعجم) استخداما متميزا في النصوص الشِّعرية المفردة، المستوى الثالث هو مستوى نحو الشِّعر grammer of poetry، كجنس أدبي يمكن أن توضح فيه هذه النصوص المفردة، وأخيرا يوجد نحو الأعمال الأدبية عموما ويمثل جنس الشِّعر جزءا منها»[3].

بهذا أسفرت مفاهيم البنية على صعود فلسفة في النقد لها ضجتها ووقْعُهَا في النقد الأدبي المعاصر وهي مقولة (**موت المؤلف**) لرولان بارت التي أكّدت على وَصْمِ البنيوية بمحاولة اقتلاع النص الأدبي من جذوره، في قتل فاحش لكل منافذ صلة النص بالمؤلف مُعْلِيةً من سلطته، وقد أُخِذَ هذا المعنى من البنيوية الفلسفية مع ميشال فوكو في إعلان (موت الإنسان)، والحقيقة أنّ موت المؤلف أو موت الإنسان هو موت رمزي قُصِد به في بُعدِهِ المعرفي موت الذّات في الفلسفة المثالية، وقتل النفس الحالمة عند الرومنسيين، ولعل فكرة موت الإنسان هي آخر حلقة من بقايا فلسفة نيتشه عن موت الإله[4]، وجدير بالذكر أنّ النّقد البنيوي عَرَف ذروته مع دراسات رولان بارت وفي الوقت نفسه عرف تراجعا أو تحولا معه لمَّا أذن بميلاد القارئ بعد

[1]-خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2010، ص16.
[2]-موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي، د.ط، د.ت، ص20،21.
[3]-ديفد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، مكتبة الأسرة، 2005، ص66.
[4]-ينظر: روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص8.

موت المؤلف الأمر الذي أسفر فيما بعد على ظهور دراساتٍ عُرفت بمناهج ما بعد البنيوية من استراتيجية التفكيك ونظرية التلقي وغيرها.

لقد آل المشروع البنيوي إلى التّأزم بعدما أحدث من نقلة نوعية في تاريخ النقد والمنهج وكثرت المراجعات في شأنه، ومنها أنّ النقد البنيوي لا يملك وسيلة يمكن بها تفسيرُ معاني النصوص، وهو السبب الذي أدى إلى ظهور مذاهب ما بعد البنيوية، فبحثها المفرط في نسق اللغة انتهى إلى سجنها في بحث رياضي جاف لا يهتم بجودة النصوص فنيا، ويرى شولز أنّ «الانتقاد الموجّه إلى النّقد الأدبي البنيوي يتركز معظمه في أنّ البنيوية تفشل حين يتعلق الأمر بمستوى النص الفردي»[1]، إضافة إلى أنها لم تسلم من تهمة الإيديولوجيا وهو ما يتعارض مع الهدف العلمي الذي سنته[2]، لذلك نجد بارت أَكْثَرَ من الانتقالات المنهجية فقد بدأ سوسيولوجيا في كتابه (درجة الصفر)، ثم أصبح بنيويا شكليا في كتابه (التحليل البنيوي للسرد)، فبنيويا تكوينيا في كتابه (حول راسين)، فسيميولوجيا في كتابه (نظام الموضة)، فتفكيكيا في كتابه (س/ز)، فناقدا حرا في كتابه (لذة النص)[3]، لذلك لم تستقرّ البنيوية على وجهة محددة لمزاوجتها بين الجانب الفكري الفلسفي والجانب اللغوي الأدبي، فانضوت تحتها حقول متعددة، فهناك البنيوية اللسانية المؤسسة مع سوسير، ثم شهدت البنيوية مجالات في النقد فكانت البنيوية الشكلانية مع ياكبسون، والبنيوية الأنثروبولوجية مع لفي شتراوس وبروب، والبنيوية السردية مع بارت وجيرار جينيت، والبنيوية الأسلوبية مع ريفاتير وبيير جيرو والتي طورها بعد ذلك شارل بالي في الأسلوبية كمنهج، والبنيوية السيميولوجية مع جريماس، والبنيوية النفسية مع جاك لاكان وشارل مورون، والبنيوية الفلسفية مع فوكو ودريدا، والبنيوية التكوينية مع لوسيان غولدمان، والملحظ على هذه الاتجاهات كلها أنها تنطلق من اللغة كمركز وتتعدد بعد ذلك مرتمية في آفاق أخرى، وما تعدد الدّرس البنيوي إلا لأهمية اللغة من ناحية، وإدراك قصورها إذا ما اكتُفِيَ بها من ناحية أخرى.

تعالت كثير من أصوات النقاد في الوطن العربي لتعزيز ما جاءت بها البنيوية، عبر حركت نشطة توزعت بين الترجمة للكتب التي نظرت لها، والدراسات التطبيقية على الإبداع الأدبي القديم، وإذْ نتكلم عن البنيوية في النقد العربي فإننا نتكلم عن كوكبة من الدارسين كموريس أبو ناصر، وخالدة سعيد، وعبد السلام

[1]-روبرت شولز: البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984، ص162.

[2]-ينظر: إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط1، 1993، ص8،9.

[3]-ينظر: محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص25.

المسدي، وسعيد يقطين، وكمال أبوديب وريتا عوض وغيرهم، ويتفق كل من المسدي و أبوديب على إضفاء صفة المنهجية على البنيوية فيقول أبوديب «ليست البنيوية فلسفة؛ لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود»[1] ورغم أنّ كتاب المسدي (الأسلوبية والأسلوب) يندرج تحت المنهج الأسلوبي إلا أنّ الإطار العام لهذه الدراسة الرائجة هو إطارٌ بنيوي بحت، فقد صدّر المؤلفُ الكتابَ بمقدّمةٍ عن ماهية البنيوية بوصفها ممارسة نصية تستهدف دلالات البنية من حيث هي شكل يقوم على مجموعة من الروابط والعلاقات الخفية، والمسدي بتوضيحه لهذه الماهية قد أرسى أساسا نظريا صلبا للبنيوية، إذ هي «ليست علما ولا فنا معرفيا وإنما هي فرضية منهجية قصارى ما تصدر عليه أنّ هوية الظواهر تتحدد بعلاقة المكونات وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء»[2]، إلا أنّ البنيوية بمفهومها الواسع هي حركة فكرية ثائرة ولّدتها ظروف معينة.

إنّ ما يهمنا هو رؤية هذا المنهج في قراءة الشّعر الجاهلي، ومدى استيعابه لبنياته اللغوية، وقد بات من المعرف أنّ أبو ديب واحد من أبرز النقاد تطبيقا لآليات البنيوية على الشّعر الجاهلي، ولعلنا نلحق إليه الناقدة ريتا عوض التي عمل عليها إبراهيم عبد الرحمن كعينة تطبيقية للنقد البنيوي على الشّعر الجاهلي وذلك في دراستها الرائجة (بنية القصيدة الجاهلية الصّورة الشّعرية لدى امرئ القيس).

2-1-التّفسير البنيوي للشِّعر الجاهلي؛ ريتا عوض أنموذجا:

تنتصر الباحثة الفلسطينية ريتا عوض في دراستها إلى المنهج البنيوي في قراءة الشِّعر الجاهلي، وتراهن عليه في استجلاء كوامنه وغوامضه، فهي لا «تُعِدُّ الشّاعرَ مَصدَرَ الإبداع الشِّعري لأنّ الشِّعرَ ليسَ تعبيرا عن فكرةٍ مُحدَّدة قَصَدَ المبدع أن ينقلها إلى المتلقي، وإنَّما هو تَشَكُّلٌ لغوي فني يتميّز عن اللغة العادية بكون المعاني المباشرة للغة فيه تتحوّل إلى رموز متعددة الدَّلالات»[3] ولا بد هنا أن نشير إلى أنّ ريتا عوض لا تأخذ المنهج البنيوي كأداة في ذاته وإنَّما تستعين باللغة وما تنطوي عليه من أسرار رمزية لتفسير الصُّور الشِّعرية، لذلك فهي قرنت في نظرةٍ كلية إلى الأدب بين المنهج الأسطوري والبنيوي، ويمكن أن نُصنف دراستها ضمن إطار التحليل البنيوي للأسطورة، الذي يحيلنا بطبيعة الحال إلى رائده لفي شتراوس لذلك كانت دراسة ريتا عوض صورة عربية عن دراسات شتراوس، فبعد أن أكدت على ضرورة عتبة الصُّورة الشِّعرية كمدخل لفهم الشِّعر الجاهلي

[1]-كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص7.
[2]-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص6.
[3]-ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص12.

تشرح عناصر دراستها للصِّورة بقولها: «هذه الدِّراسة للصِّورة في شعر امرئ القيس محاولة لإرساء منهج جديد في دراسة الشّعر الجاهلي يتناول هذا الشّعر بما هو تعبير رمزي ويحلل القصيدة بما هي لحظة في تراث شِعري ليس لها معنى واحد ثابت بل تؤلِّف كونا من الدّلالات المتفجرة، المنبثقة، المتكررة، المستمدّة من التراث...إنَّ دراسةً كهذه تُفتِّق في العمل الشِّعري إمكانات لن تجلوها معالجة ..ذات الشّاعر الفرد أو وثيقة تاريخية.. فهذا المنهج في إعادة قراءة شعرنا الجاهلي يُبرز تنوع الدّلالات الرمزية والأسطورية الثرية في اللغة الشّعرية ويجلو ما ينطوي عليه ذلك الشِّعر من نماذج أصلية إنسانية تُحِلّه موضعه الذي يستحق في تراث شِعري وثقافي عربي متنام فاعل في حياتنا الفكرية»[1].

وبعد شرحِها منظورَهَا تراجع ريتا عوض الدِّراسات السّابقة في الموضوع كدراسة نصرت عبد الرحمن وناصف وعلي البطل وغيرهم، حيث ترى أنها تجارب نقدية مشتملة على جوانب مضيئة إلا أنها تتفق في «خطأ منهجي أساسي هو أنّ مؤلفيها يطرحون فكرةً ويمثلون عليها بأبيات أو مقاطع شِعرية مُتناثرة مُستلّة من سياقها، وكأنهم يُلبسُون للشّعر قسرا»[2]، وأمّا هي فتركز على معلقة امرئ القيس خاصة، وتنتقي من النّصوص الشِّعرية الجاهلية المحقّقة مُعتمدةً في ذلك على رواية الأصمعي التي بقيت من طريق الأعلم الشنتمري، كما أنّها تعطي نوعا من الأريحية للنص في إعطاء سلطة فرض الآلية النّقدية بعدما انتقدت الدّراسات السابقة في مسألة القراءة التجزيئية للنّص وتحميله للمعاني دون تضمنها إياها.

قبل أن نُعطيَ النّكات التي فاتت ريتا عوض في دراستها على حسب ما قرره إبراهيم عبد الرحمن أشير إلى نقطة انتبهت إليها بعد قراءتي لكتابها، وهي التقاطع المنهجي في بعض النقاط بينهما وبينه، خاصة في قضايا الاعتناء بالصّورة الفنية انطلاقا من كشف رموزها اللغوية، ولذلك يثمّن إبراهيم دراستها على ما بينه وبينها من فرق خاصة في تصنيف الصُّورة الشِّعرية، وبنيات اللغة الفنية، إضافة إلى المرجعية الفكرية لكل واحد منهما،وعموما فقد اتفقا في البناء المنهجي على جزئيات في المنهج ولعلّ هذا ما يبرر اختياره لتجربتها النقدية.

يُطلق إبراهيم عبد الرحمن حُكما عامّا على تجربة ريتا عوض ثم يَعْمَد إلى تبريره فيقول: «ولا يخطئ قارئ هذه التجربة البنيوية ملاحظة التباين الواضح بين التنظير والتطبيق، وهو تباين يمكننا تلخيصه في ثلاث

[1]-ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص20.

[2]-المرجع نفسه: ص24.

ظواهر غالبة هي: تخليها عن رواية الأصمعي التي رأيناها تطريها بوصفها أصحّ الروايات، واختيارها قصائد لا يتفق الرواة على تصحيح نسبتها إلى امرئ القيس[...]وعلى الرغم من إلحاح المؤلفة على رفض أيَّةِ صِلة بين الشّعر والشّاعر وبين الشّعر والواقع والتاريخ عند تفسيره ورصد رموزه، فإنّها قد تخلت أو كادت في بعض هذه التطبيقات عن الاتجاه البنيوي مُؤثِرةً على العكس من ذلك المقابلة بين ذات الشّاعر وأحداث بيئته وبين صُوره الشّعرية مقابلة تبلغ حدّ الإسراف والمبالغة في تفسير معانيها ورصد رموزها[...]كما أنها لا تلتفت إلى عناصر الجمال الفني»[1]، ويستشهد إبراهيم عبد الرحمن على دعوى الانتحال بجملة كبيرة من القصائد التي جزم الرواة بانتحالها وعدم صِحَّة نسبتها لمرئ القيس، وتركن ريتا عوض على مُستندٍ نقدي تُبرر به علَّة اختيار هذه القصائد، وهي أنّ سائر قصائد امرئ القيس تحمل نفس الأغراض والصّور والأساليب والمعاني، فعلى أساس الشَّبهِ بين المعلقة وشِعره الآخر باعتبار أنّ المعلقةَ استوعبت سائر شِعره قامت بالاستشهاد به، وهي علّة مرجوحة عند إبراهيم عبد الرحمن، حيث يرى أنّ هذا المستند لا يمكن اتخاذه دليلا على إثبات صحة نسبة هذه القصائد لسبب بسيط، وهو «ليس مألوفا في الشِّعر القديم عامة والجاهلي خاصة أنّ قصيدةً واحدةً تَنبَثُ على هذا النّحو في سائر قصائد الدّيوان الواحد»[2]، والمعروف على الشعراء التنوع في قصائدهم والشّواهد على ذلك كثيرة من شعراء أصحاب المعلقات أنفسهم يضيق المقام لسردها وبسط الكلام فيها، كما أنّ هذا القرار المنهجي من ريتا عوض قد يؤدي بها في التطبيق إلى نتائج بعيدة عن المسلك الفني لشِعر امرئ القيس.

2-2-المنهج البنيوي وسؤال النّقد اللغوي العربي:

لا شك أن الدّرس البنيوي الغربي الحديث قد ساهم في التِفَاتِ بعض النّقاد إلى النقد اللغوي العربي فحاول البعض منهم طرحَ سُؤال إمكانيةِ التأصيل لنظرية لغوية عربية، مع أنّ الغالب الأعم على الاتجاهات اللغوية في النقد العربي انتهاجها المنحى الغربي الصِرف مع البنيوية وما بعدها، فلماذا لم تُسفر الثقافة العربية عن نظرية متكاملة في النّقد اللغوي وأين يمكن الإشكال؟.

الظاهر أنّ هذه الإشكالية لا تستقرُّ على المعنى المنهجي فقط، وإنّما تتجاوز ذلك إلى أبعاد ثقافية وحضارية تفرضها الآن مشروطية العولمة، والإجابة المنهجية القريبة عن هذا السؤال يعود كما أقرّ بذلك جابر

[1]-إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص238-244.

[2]-المصدر نفسه: ص238.

عصفور إلى أنّ النقاد العرب المؤسسين ومن بعدهم وجدوا في البنيوية وما بعدها ملاذا للتخلص من نمط القراءة القديمة بعد أن توقف نقدنا القديم إبداعيا مع حازم القرطاجني[1]، لذلك تمثل نشاط النقاد عند قراءة التراث النقدي والبلاغي كما يقول إبراهيم عبد الرحمن في «مقابلته بهذا النقد الجديد مقابلة غايتها رصد الأصول المتشابهة بين القديم والجديد من ناحية والتمهيد لابتداع صيغة نقدية ملائمة يمتزج فيها القديم الموروث بالجديد الوافد، يمكن إعمالها في دراسة الأدب العربي القديم والحديث، وتفسير قضاياه من ناحية أخرى»[2] ولكن هذا غير كافٍ لسبب قوي وهو أنّ النقاد العرب لم يستووا في استيعاب المشروع البنيوي، وافترقوا بين الرؤية الفلسفية والرؤية العلمية، وحتى في الرؤية العليمة هناك من يراها على أساس منهجي أو مذهبي، وعلى النقيض من ذلك يُرحَبُ بالبنيوية في صورتها الفكرية والعقلية عند كثير من النقاد حتى أنّ فؤاد زكريا لم يتوقف عند البنيوية بوصفها فلسفة، بل يتعدّى ذلك إلى ما يعرف بنظرية المعرفة (الابستمولوجيا)[3]، أليس من حقِّ البحث إذن أن يسأل لماذا اتجه النقاد العرب للبنيوية ولم يلجأوا إلى تطوير نظرية لغوية عربية رغم أنّ لدينا في تراثنا ما يسمح بذلك؟.

ينقل جابر عصفور متكلما عن أبرز كتب التراث على الإطلاق في النقد والبلاغة «..أمّا الآمدي ففي كتابه (الموازنة) صفحات تجعل منه زعيم النقد العربي الذي لا يدافع، فهو أدرك أنّ جمال الشِّعر يرجع إلى الصياغة وهو رأي معظم نقاد أوروبا. وأمّا صاحب (الوساطة) فهو ناقد إنساني وفي كتابه صفحات لا يستطيع العلماء المعاصرون أن يكتبوا خيرا منها وأخيرا يأتي عبد القاهر الذي اهتدى إلى منهج لغوي في النقد، هو أصحُّ وأحدث ما وصل إليه علم اللغة»[4]، فعندما يُقرأ مثل هذا الكلام أَوَلاً يقع في ذهن الباحث أن يطرح مثل هذا الإشكال؟ أليس في مقدور العقل العربي وأمامه هذا التراث الهائل بتراكماته المعرفية وأصوله اللغوية والبلاغية والنقدية ما يكفي لبلورة نظرية لغوية تساهم في إثراء النقد الأدبي وتطوير قراءاته؟.

من المعروف أنّ الأمة العربية أمّة عُرفت حكمتها في لسانها، والنّاظر إلى تراث العرب في جانبه اللغوي لا يملك إلا أن يُسلِّمَ بأسبقيته وإبداعه في نظرية اللغة، ولـمَّا عَرَفَ التفكير اللساني على مرّ العصور فجوةَ

[1]-ينظر: جابر عصفور، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج1، ص132،133.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص233.

[3]-ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص235.

[4]-جابر عصفور: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص128،129.

الغَفْلَةِ عن حظ العرب في إثراء التفكير اللغوي الإنساني كما يقول عبد السلام المسدي جرّاء الأثر الديني الذي رُبِطت نظرية اللغة به، وتوزعها على أصناف العلوم المختلفة، كانت النتيجةُ أن حصلَ بترٌ في سلسة التفكير اللساني عبر الحضارات الإنسانية، ومن المعلوم أنّ النهضة الغربية التي بدأت بعد فتح القسطنطينية تأسست على الحضارة العربية في نقل علومها التجريبية والإنسانية، لذلك يفترض المسدي «أنّ أهل الغرب لو انتبهوا إلى نظرية العرب في اللغويات العامة عند نقلهم لعلومهم في فجر النهضة لكانت اللسانيات المعاصرة على غير ماهي عليه اليوم. بل لعلّها كانت تكون قد أدرَكَت مَا قَدْ لاَ تُدْرِكُهُ إلاَّ بَعدَ أَمَدٍ»[1]، ولا بأس أن نقف وقفةَ مثالٍ لا استطراد على عيّنة لها قدم راسخة في نظرية اللغة عند العرب*، أعني بذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز الذي شرح فيه أهمَّ مبحث في النّظر اللغوي، ذلك الذي عرف عنه بنظرية (النّظم) التي يقال إن دي سوسير أعاد طرحها بشكل أو بآخر تحت اسم البنيوية، ثم أعاد الحديث عنها تشومسكي في الستينيات من القرن العشرين تحت اسم النظرية التحويلية التوليدية، والأمر قريب، فعبد القاهر يقول مثلا في بنية الحروف وعلاقتها بمعنى الكلمة «أنّ نظم الحروف هو تواليها في النّطق، وليس نظمُها بمقتَضىً عن معنى، ولا الناظم لها بِمُقْتَفٍ في ذلك رَسْمًا من العقل اقتضى أن يتحرّى في نظمه لها ما تحرّاه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال (رَبَضَ) مكان (ضَرَبَ) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد..»[2]، والشأن نفسه في النظام اللساني كون الدال «ليس له معنى إلا بفضل اختلافه عن الأدلة الأخرى، ومن ثمّ فإنّ (cat) ليس لها معنى في ذاتها، وإنما لأنها ليست (cap) أو(cad)أو(bat)»[3]، والنّظم هو تتبع معاني النحو فيما بين الكلم على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام، يقول الجرجاني: «اعلم أن ليس النّظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجت فلا تزيغ عنها،

---

[1]-عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1986، ص23.

*-بطبيعة الحال لا يُفهم من النّقد اللغوي أو نظرية اللغة عند العرب صورة الحكم النّحوي أو الصرفي على اللغة الإبداعية فقط، بل يقصد به الصورة الجامعة للدّراسات اللغوية العربية سواء في جانب التقعيد نحوا وصرفا أو مع الدّرس البلاغي، أو في العلوم اللغوية مع ابن جني وابن فارس وأضرابهم، بيبل يتعدّى ذلك مع مباحث العلوم الشرعية التي نشأة العلوم اللغوية أساسا لخدمتها، مع أصول الفقه وأصول الدّين.

[2]-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص49.

[3]-تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ص169.

وتحفظ الرسومَ التي رُسمت لك، فلا تُخِلُّ بشيء منها. وذلك أن لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وُجوه كل باب وفروقه ...فيعرف لكلٍّ من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له.»[1].

ألا نرى أنّ المفاهيم تشابه في النظرية اللسانية الحديثة مع كلام الجرجاني عن النّظم، واللفظ والمعنى، ومعنى المعنى، أليس في كلام ياكبسون عن مفهوم الملائمة كما مرّ تجسيدا لغاية البلاغة العربية التي هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وما قصة كتاب معنى المعنى لريتشاردز؟ لا ننكر أن البحث اللساني في الغربي استمدّ وبنى لكن ليس هذا هو الإشكال، الإشكال لماذا لم يتطور في الثقافة العربية رغم دعوة بعض النقاد إلى تطوير نظرية في النقد اللغوي، ومع هذا لم نظفر بإنتاج نظري يمدّ الأصول بالفروع ويسمح بالاتصال بالتراث مع تجاوزٍ يَسُدُّ الواقع المعاصر، هذا الذي اعترف به كمال أبو ديب حين قال: «أن الناقد الأوّل الذي اكتَنَهَ هذه الطبيعة البنيوية للصورة هو ناقد عربي: عبد القاهر الجرجاني. وأنّ فقرنا أمام الفكر الغربي فقر معاصر. وأنّ نقلنا المباشر عنهم في كثير من الأحيان يصبح مهزلة فكرية إذ أن ما ننقله عنهم جزء أصيل من تراثنا الذي نجهله جهلا مؤسيا»[2]، ويُحمِّل عبد العزيز حمودة أبوديب مسؤولية خلق هذا التيه المنهجي الذي اعتلى الواقع النقدي العربي المعاصر، في دعوته للتراث وخلطه في الوقت نفسه بالمشروع الحداثي، وبالمقابل يدعو حمودة كشأن أبوديب إلى ضرورة تطوير نظرية نقدية لغوية[3]، وهو شأن أغلب منظري النقد العربي المعاصر فجابر عصفور يرى أننا لا يمكن أن «نستنطق منهاج البلغاء لندعم النقد الجديد أو نُسقِطَ البنيوية على دلائل الإعجاز لنبرر البنيوية ونشيعها، أو نعثر على مفاتيح الأسلوبية في المنزع البديع للسِّجِلْمَاسِي أو الروض المريع لابن البناء المراكشي...فذلك من قبيل الإسقاط الذي هو نقيض القراءة»[4] وعلى هذا يقترح لإنتاج نظرية نقدية تفعيل مبدأ التجاوز بآلية تركن إلى التراث وتبدأ منه[5]، وهذا إبراهيم عبد الرحمن يحاول –كما سيأتي– تطوير الدّرس اللغوي والبلاغي من خلال اقتراحه لمنهج في النّقد نحسب أنّه قدّم به إضاءة جديدة في حقل النّقد المنهجي.

---

[1]–عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص81،82.

[2]–كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشّعر، ص22.

[3]–ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003، ص87.

[4]–جابر عصفور، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص168.

[5]–ينظر: المرجع نفسه، ص132.

أعتقد أنّ عبء التراث بات ثقيلا على نقادنا اليوم بعد أن أصبح من الصعوبة الحفر فيه، لأنّ التراث ليس هو الجرجاني فقط، مع أنّ قراءات النقاد على كتابيه لا تزال إلى الآن، هذا عن عالم واحد ناهيك عن الجاحظ وإبداعاته اللغوية والنقدية، و ابن جني في بحوثه الصرفية والصوتية والدّلالية، وابن فارس في فقه اللغة، ولو عددنا النقاد واللغويين العرب لربما جمعناهم في كتاب مستقل، ونضيف إلى أنّ النظرية اللغوية لا تُستقى فقط من اللغويين والبلاغيين، بل قد تستقى من بعض مباحث أصول الفقه والفلسفة الإسلامية* خاصة إذا علمنا أنّ الشّعر تداوله كل هؤلاء.

لقد أراد الباحث من خلال هذا المطلبِ التنبيهَ إلى جانبٍ من الإشكالِ الذين يعيشه واقع المنهج النّقدي في العالم العربي، وهذا بغرض السَّعي أكثر إلى الاعتناء بحلّ مثل هذه الإشكالات التي هي في الحقيقة ديدن كثير من النقاد ومُبتغى أملهم، كما أراد لفت الانتباه إلى أنّ النّص الشِّعري القديم خُصوصا، يحتاج إلى منهج يختلف إلى حدٍّ ما عن آليات القراءة المعاصرة التي نرى أنها تجد نفسها مع النّص المعاصر أكثر من النص القديم تبعا للتطور اللغوي الحاصل في الإبداعات الأدبية.

الظاهر في هذا الفصل أنّ الباحث حاول الإحاطةَ بجميع المسارات النقدية في القراءة مع اعترافه بتعذر هذا المسلك، لأنّ تقديم المداخل النقدية المعاصرة في دراسة النصوص الإبداعية كما قال محمود الربيعي «ليس مهمة سهلة وذلك لما هو واضح من تداخل تلك المداخل وتشعبها ولما هو واضح كذلك من صعوبة رسم الحدِّ الفاصل بين كثير من المصطلحات التي تستخدمها تلك المداخل»[1]، لذلك اقتصر على المسلك العام للتوجهات النقدية خاصة في جزء النقد النسقي لعلتين: الأولى أنّ اتجاهات ما بعد البنيوية ظلت محافظة في عمومها على ما أقرّته البنيوية رغم تعرضها للشرح من قبل أهلها فوكو وبارت ودريدا[2]، ثمّ إن قدرا كبيرا من نقد القرن العشرين يتصف كما قال رينيه ويليك «بقدر كبير من التجانس في الأهداف والمناهج، إذا نظرنا

*-قُدّمت بحوث ودراسات علمية حول موضوع استيقاء المباحث النقدية البلاغية الخادمة لنظرية الشّعر من الفلاسفة الإسلاميين منها بحث الدكتور الأخضر جمعي الذي أثبت فيه تجانسا وتقاربا يمكن من خلاله الاستفادة في دعم نظرية الشّعر عند العرب، منها ما كان عن الكندي والفارابي وابن سينا في تقاطع معنى التخييل بالمحاكاة، وكذلك معاني الوحدة في القصيدة في تصورهم، والصورة الفنية، وغيرها وعلى كل حال تبقى البحوث الفلسفية عند العرب ومدى خدمتها للنظرية اللغوية والنقدية غير مستوفية حقها بحثا ودراسة. الأخضر جمعي نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص227،228.

[1]-محمود الربيعي: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، ص299.

[2]-عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص101.

إليه من منظور واسع»[1]، فهي صادرة عن نسقٍ معرفي واحد، وأمّا عن العلة الثانية فهي أنّ اتجاهات ما بعد البنيوية أخذت منعرجا فلسفيا وسياسيا، أدى بها بعد ذلك إلى الدّخول في مساحة الفوضى القرائية ذلك الذي شهدته التفكيكية مثلا، فقد لعبت بالدّوال عبر تغييب المدلولات، وصار النص مفتوحا على أبعد التصورات في قراءة حرّة غير منتهية، لذلك كانت التفكيكية في مستواها الدّلالي العميق تشير إلى تفكيك الخطابات والنّظم الفكرية، وإعادة قراءتها للوصول إلى المعاني العميقة، يقول دريدا في شرحه لهذه اللفظة: «إنّ المسألة مسألة انتقالات موضعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى، ومن مَعْلَم إلى مَعْلَم، حتى يتصدّع الكل، وهذه العملية هي ما دعوته بالتفكيك»[2]، لذلك لم تكن التفكيكية منهجا تحليليا في النّقد ولا نظرية في الأدب، ولكنها استراتيجية في قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنقدية من خلال تقويضها وطرح الأسئلة عليها من داخلها أيضا[3].

وأخيرا أنبّه على أنني ما أتيت بالجانب الكرونولوجي في عرض مناهج النّقد مركزا على زبدة الآراء النّقدية والنتائج المنهجية على الشّعر القديم، الجاهلي منه خاصة، إلا لغاية رؤية منهج إبراهيم عبد الرحمن وسط هذه الاتجاهات المتشعبة، ومدى موضوعية دعواه المنهجية، ورؤية أين تأثر وأين انتقد وأين وافق وسنحاول في الفصل الثاني تتبع خطوات منهجه ومرجعيته النقدية فيه.

[1]-رينيه وليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص390.

[2]-جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص47.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص60-62.

الفصل الثاني

إبراهيم عبد الرحمن؛ المرجعيات النّقدية وخطاب المنهج

أولا: مرجعيات التّكوين النّقدي.

ثانيا: نحو منهَجٍ نقدِي مُلائم في دِراسَة الشِّعرِ القَدِيم.

تمهيد

يحيل الكلام في المرجعيات عُموما على مسمّى التّراث بكلِّ قضاياه، أو في مباحث أصولِ فِكرٍ مُعيّن ويمكن أن نُقرّ بأنَّ النّقاد العرب على اختلاف توجهاتهم الإيديولوجية رجعوا إلى التراث بمآرب مختلفة، والحقيقة أنّ الموقف من التراث سواء النّقدي أو الفكري، ما تباين إلا من تباين النّقاد واختلافهم حول المقرر الحداثي الغربي الذي لم يكتسح الجانب النّقدي وحسب وإنّما سيطر على الفكر العربي بِرُمَّته، وهذا واضح من مباحث الفصل الأوّل في مناهج النّقد الأدبي، ويلاحظ كذلك أنّ هذه التّوجهات المنهجية في النّقد العربي كانت نتيجة المثاقفة والاحتكاك مع الغرب إمّا عن طريق التلمذة أو الترجمة، هذا الذي أسهم على مستوى الممارسة النّقدية أمام التراث في ظهور إشكاليات عدّة تقع في عُمُومِ جواب النّقاد عن سؤال النّظر إليه ؟ وقد تمايزت أنظارهم ما بين الإقصاء أو الإبقاء أو الإنماء. ونشير إلى أنّ التراث النّقدي والبلاغي ليس من السهل تدارسه بسبب اتِّساعه وارتباطه بعلوم أخرى حتى صار من العوائق المعرفية، الأمر الذي أوقع أغلبية قُرَّاء التراث في النّظرة التجزيئية، لأنّ التصدي للمسائل اللغوية النقدية والبلاغية مثلا يفرض نوعَ إحاطة بحقولها المؤسِّسَة التي ارتبطت ارتباطا قويا مع العلوم الشرعية؛ أقصد علوم القرآن الكريم والحديث الشريف، بل وحتى مباحث في أصول الفقه وعلم الكلام، وهذا ما يعلل سيادة النّقد البلاغي ورسوخ تقاليده ومقاييسه كما أقرّ بذلك إبراهيم عبد الرحمن، ولعله سرُّ بقاء المرجعية البلاغية في الدراسات النّقدية واللغوية.

إنّ الشيء الذي لا نستسيغه هو أن يتجه الخطاب النّقدي المعاصر إلى محو الذّاكرة، وإحداث قطيعة معرفية مع التّراث، لأنّ هذا في تصورنا لا يستقيم حضاريا، ومعلوم أنّ أيّة نهضة نقدية أو فكرية لا يمكن أن تُؤسَّس إلا عن خلفية تاريخية تضمن لها متانة المشرع النّهضوي، كما لا نميل إلى الجمود تحت جبة التراث لأنّه قتل لسيرورة العقل العربي، والفكر النّقدي التراثي إنّما كان وفقا لمشروطية أملاها واقعٌ تأسيسي لا يمكن بحال أن نتوقف عنده، لأنّ مشروطية واقعنا تختلف تماما عنه، ولضمان استمرارية الفكر النّقدي العربي لا نرى ذلك إلا في إنماء علومه وتطويرها من الدّاخل لضمان سلامة التّواصل، ومَا هذا الخَلْطُ في واقع المنهج اليوم إلا لأنّ الخطاب كان من خارج النّسق الثقافي العربي.

أولا: مرجعيات التّكوين النّقدي

1-مرجعية النّقد البلاغي:

بعد أن اتّسم النّقد عند العرب في الجاهلية بالبساطة والنّظرة الجزئية المنبعثة من الانطباع المباشر على معنى من معاني القصيدة أو صورة من صورها...إلخ، عاد ليكونَ نقد الشّعر نقدا لغويا خاصة في العصر الأموي، وهو أمر طبيعي فرضه تعلُّق الأمويين برواية الشّعر، كما كان لحركة جمع اللغة والاهتمام بقضاياها وراء نشاط النقد اللغوي الذي أسهم في بلورة معايير تقويمية للشعراء تردُّهم إلى النقاء اللغوية الذي كان في مرحلة السليقة، فنشأت طبقة من العلماء كان جهدها منصبا في هذا الاتجاه، لذلك فالحديث عن لغة النّقد القديم حديث معياري* مع قواعد اللغة ومع المقاييس البلاغية التي خدمت النّقد الفني فيما بعد، ولمَّا كان النّقد البلاغي يسير وفقا للمعايير النّصية كان خطابه خطابا جماليا كما هو معلوم ولغته لغة وصفية.

لم يلبث النّقد اللغوي أن واجه ثورة عليه جرّاء تعنّت الروّاة واللغويين وتعصبهم بجعل الشّعر الجاهلي المثل الوحيد والوجهة الفنية التي لا تُتَجاوز*، وصار السِّجال بين النحاة في اتهام الشّعراء بالخطأ وهم يَتَّهِمُون

---

*-المعيار هو "القانون أو القاعدة أو السنن أو النمط، والنّقد المعياري المرتبط بهذه المعطيات هو النقد القاعدي أو القياسي، فيكون لدى الناقد مجموعة من القوانين والقواعد أو المعايير التي يعتمدها لدراسة النص الأدبي". عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية، ص18.

*-من ذلك ما يُروى في مسألة التعصب قول أبي عمرو بن العلاء، قال الجاحظ: حدّثني الأصمعي قال: "جلست إلى أبي عمرو بن العلاء عشر حجج، ما سمعته يحتج ببيت إسلامي، قال وقال مرة لقد كثر هذا المحْدَث وحَسُن حتى لقد هممت أن آمر فتياننا بروايته، يعني شعر جرير والفرزدق وأشباههما" الجاحظ: البيان والتبيين، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص321. ويُروى عنه أيضا قوله حين "سُئل عن المولدين فقال: ما كان من حَسَن فقد سُبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم" ابن رشيق: العمدة، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ج1، ص90،91. ويقول القاضي الجرجاني في هذا الصدد: "وما أكثر من ترى وتسمع من حفّاظ اللغة ومن جِلّة الرواة، من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم يُنشَدُ البيت فيستحسنه ويستجيدُه، ويعجب منه ويختاره، فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّب نفسه، ونقض قوله.." القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص53. والأقوال في ذلك كثيرة عن الصراع بين القديم والمحدث، ولكن ينبغي أن نشير إلى تصحيح مفهوم قول أبي عمرو بن العلاء، في أن النّقاد المحققون حملوا قوله على حاجة الرواة واللغويون في الشعر إلى الشّاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون كما ذهب إلى ذلك ابن رشيق، وأن هذا المسلك منهم لا يدخل في نطاق التّعصب على المحدثين وإنما هو مجرد إجراءٍ لضمان سلامة الشواهد اللغوية، وهذا غير متوفر إلا في أشعار الجاهليين الأقحاح، فَتَوقُّفُ الرواة واللغويين في رواية الشّعر المحدث من المولدين، هو من باب عدم صلاحيته في الاحتجاج وليس للازدراء به فنيا، وما أُثيرت مسألة انتحال الشعر في الأصل إلا لحاجة توظيف الشعر في عملية الاحتجاج النّحوي واللغوي لضمان نقاوة اللغة ومنه سلامة القواعد، وفيم عدا ذلك لم يكن هناك وجهٌ لتفضيل شعر على شعر إلا على أساس الجودة الفنية، ثم ليس في قول أبي عمرو بن العلاء ازدراء بالأشعار المحدثين، بل فيه إعجاب وإشادة بأشعار جرير والفرزدق، ونريد بهذه الحاشية إبراز ثمرة الصراع الذي خلّف مصنفات مختصة في نقد الشعر وبيان صناعته، الأمر الذي مهّد السبيل للنقد المنهجي عند العرب.

النُّحاة بِعَدَمِ القُدرة على إدراك ما في الشِّعر من عناصر الجمال، لكونهم «فسّروا الشِّعر تفسيرا لغويا خالصا»[1] من هنا صُنّفت الكتب التي تُعنى بنقد الشّعر ونشأت علوم البلاغة بعدها، ولعلّ ابن سلام الجمحي232هـ أوّل من أكّد على أنّ العمل الشّعري عمل خاص يحتاج لدراية خاصة به، وأنه خلافُ عمل اللغوي حين قال إنّ «للشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان...فكذلك الشِّعر يعلمه أهل العلم به»[2]. لذلك كان كتابه طبقات فحول الشعراء أوّل التصانيف في مباحث نقد الشّعر، ثم ابن قتيبة276هـ مع الشِّعر والشعراء، وبعدها استقل درسُ نقدِ الشعرِ عند العرب مع ابن طباطبا322هـ في عيار الشِّعر، وقدامة بن جعفر337هـ في نقد الشِّعر، والآمدي370هـ في والموازنة بين الطائيين أبو تمام والبحتري، والقاضي عبد العزيز الجرجاني392هـ في الوساطة، الذي يعد «آخر النّقاد والباب الذي يُسلِّمنا إلى كتب البلاغيين»[3].

تعدّ الدّراسات المذكورة آنفا وغيرها ككتاب البديع لابن المعتزّ، وإعجاز القرآن للباقلاني، والصناعتين لأبي هلال العسكري تمهيدا لازدهار الدّرس البلاغي مع عبد القاهر الجرجاني، لذلك كانت البلاغة، قرينة النّقد وصورة تأسيسية جديدة له، وهنا ينبغي أن نضع سؤال العلاقة بين النّقد والبلاغة؟.

كثيرا ما يُطرح سؤال العلاقة بين النّقد والبلاغة خاصة في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر على أساس أنّ البلاغة العربية محصورة في الأفق اللغوي التراثي وأما النقد الأبي فقط قطع أشواطا عليها، والحق أنّ النّقد والبلاغة كانا إلى غاية القرن السابع الهجري مرتبطين في شِبْهِ تماهٍ، وما كانت البلاغة في المصنفات المذكورة آنفا إلا عنصرا من عناصر النّقد، يظهر النّقد في التطبيق حُكمًا والبلاغة تَخُصُّهُ بالجمال، لذلك كان «موضوع البلاغة وموضوع النّقد واحد، وهو فن الأدب»[4]، وشيئا فشيئا اتسعت المباحث البلاغية إلى أن استقلت عن النقد الأدبي، وأصبح كلٌّ منهما علما نظريا له فروعه ومصطلحاته واتجاهاته.

لا شك أنّه من الصعوبة الفصل بين النّقد والبلاغة خاصة والعلاقة بينهما مشتبكة، فإذا كان النقد هو ميزان اعتدال النّص الأدبي فإنّ البلاغة هي الأساس النظري لهذا الميزان، لذلك «فمن المفيد إذن ربط

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص358.

[2]-ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح، محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، السفر الأول، ص5،7.

[3]-محمد مندور: النّقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص320.

[4]-بدوي طَبَانَة: البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب، دار المنارة، جدة، ط7، 1988، ص123.

درس النّقد بدرس البلاغة [...] في التطبيق [...] حتى يتسنى للناقد تناول العمل الأدبي من جميع جوانبه»[1]، والفرق بين النّقد والبلاغة كائن، يجعله أحمد الشايب في وجوه هي: «**الأول** أن البلاغة إيجابية سابقة، فإنها تضع للأديب القوانين التي تساعده على التعبير وتأليف الكلام الواضح، ولكن النقد يفرض أن الكلام قد تم إنشاؤه ثم يتخذ من قوانينه مقاييس يقدر بها هذا الكلام لذلك يأتي متأخر الوظيفة. **الثاني** أنّ البلاغة تعنى بالأسلوب أكثر [...] أما النّقد فيعنى بالأسلوب والمادة جميعا [...] **الثالث** أنّ الأصل في البلاغة أنها مرتبطة بالقراء والسامعين، فالبليغ ملزم بملاحظة حاجتهم الثقافية، ومستواهم في الفهم، وما يحيط بهم من مؤثرات. ثم يؤلف كلامه مطابقا لهذه الأحوال»[2].

إذا عرجنا إلى معايير قراءة الشِّعر عند العرب ومقاييس النّظر إليه منذ أواخر القرن الأوّل الهجري وما بعده، وخاصة الدّراسات التطبيقية من ابن سلام الجمحي إلى عبد القاهر الجرجاني فالملاحظ كما قال إبراهيم عبد الرحمن عن هذه المصادر المختلفة الوجهة الفنية الجمالية الخالصة في نقد الشِّعر، وذلك بإيلاء النّصوص الشّعرية أهمية في ذاتها بنقد بنيتها اللغوية وتحليل أساليبها الجمالية، ونكتفي للتدليل على هذه النّظرة الفنية الخالصة بتلخيص بعض الأصول العامة التي كان يحتكم إليها هؤلاء النقاد في تقويم النّصوص الشعرية، منها مثلا ما ينسب إلى الجاحظ قوله المشهور: المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشّعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التصوير، وهذا ابن طباطبا العلوي الذي يربط عيار الشّعر بميزة الذّوق والفهم، ويشترط للشّعر أدوات فنية لتحكيمه وضبطه، وقد استطرد في وصفها حيث يقول: «التّوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب [...] والوقوف على مذاهب العرب في الشّعر، والتّصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها [...]وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة..»[3]، كما لا يخفى الملمح الفني مع القاضي الجرجاني في قوله الشهير «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى

[1]-عثمان موافي: دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط3، 2000، ص22.

[2]-أحمد الشايب: أصول النّقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994، ص51،52.

[3]-ابن طباطبا: عيار الشِّعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض،1985. ص6.

وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبَدَهَ فأغزر [...] ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض»[1].

فالاتجاه الفني الجمالي في دراسة لغة الشِّعر وأسلوبه غيرُ خافٍ على قارئ التّراث النّقدي، لذلك كان من الطبيعي كما يقول إبراهيم عبد الرحمن أن تقود هذه النّظرة الفنية الخالصة نقاد القرن الثالث إلى إثارة كثير من القضايا الفنية وتفصيل «القول فيها تفصيلا غريبا من مثل: قضية الطبع والصنعة، وقضية اللفظ والمعنى، وقضية السرقات، واللغة الشّعرية، والمجاز، والقديم والحديث، والصورة الشّعرية بين الموروث والمتجدد، وغير ذلك من قضايا الشّعر»[2] التي عليها أُسِّست المقاييس النقدية في النّظر إلى الإبداع الشِّعري الذي تمثّل فيما يعرف بعد ذلك بعمود الشّعر.

يعدّ إبراهيم عبد الرحمن واحدا من النّقاد المعاصرين الذين قدّموا محاولة لقراءة التّراث النّقدي العربي، البلاغي منه خاصة باعتبار البلاغة قاعدة النّقد القديم في صورته المنهجية، لذلك فهو لا يستسيغ إقصاء المقرر البلاغي في قراءة الإبداع الشّعري القديم عامة والجاهلي خاصة، كما هو معهود في المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، لأنّ المقاييس البلاغية مقاييس أصيلة مستنبطة من فهم اللغة ودلالاتها، كما أنّ علوم البلاغة التي انتهت إليها سايرت المستوى الإبداعي في ذلك الوقت، لذلك نرى أنّ الدّرس النقدي الحديث والمعاصر مهما بلغ من تطويرٍ في آلياته إلا أنّه لا يمكن أن يوازَنَ على الأقل من النّاحية اللغوية مع الرعيل الأول، لقرب عهدهم بذلك المستوى اللغوي ولبعدنا في الوقت نفسه منه، لذلك حريّ بنا أن نتساءل عن طبيعة الحركة النقدية التي تعادل في مستواها مستوى الرقي الفني والأسلوبي الذي شهده الشّعر الجاهلي؟.

من المؤسف كما يقول إبراهيم عبد الرحمن «أنّ نصوص هذا النّقد قد ضاعت ولم يبق منها إلا قليل لا يكاد ينهض بتصوير هذه الحركة النّقدية وتفسير مصطلحاتها»[3]، إلا أنّه يحصر ملامح التقويم النّقدي عن ذاك العصر في «ثلاث ظواهر نقدية: **الأولى** تتمثل في عناية بعض الجاهليين بإطلاق ألقاب بعينها على

[1]-القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص38.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص225.

[3]-المصدر نفسه: ص145.

بعض الشّعراء الكبار وبعض القصائد*[...] و**الثانية** هذا التشابه الفني الذي كان يلحظه الجاهليون بين هذا الشّاعر أو ذاك، ممن كانوا يرتبطون مع بعضهم البعض ارتباطا خاصا، وهي ملاحظات فنية حملت بعض الدارسين المحدثين على أن يرى فيها مدرسة شعرية متميزة[...] و**الثالثة** في هذه النصوص النّقدية القليلة المنسوبة إلى هؤلاء الشّعراء النقاد»[1]، بهذه الظواهر النّقدية يكون إبراهيم عبد الرحمن قد لخص درس النّقد الجاهلي بحسب تلك المصطلحات التي أطلقها النّقاد على بعض الشّعراء الأعلام.

لمّا اشتغل النّقاد المحققون على الشّعر الجاهلي كالجاحظ ومن بعده، أسفر درسهم في نشوء اصطلاحات نقدية عُدّت مقاييس فنية قام عليها الدّرس النّقدي البلاغي كما مرّ، ولعلّ أولى اللفتات المعيارية في أصول النّقد الفني ما يعرف (**بالطبع والتكلف**) أو الصنعة، ويعدّ الجاحظ من أوائل النّقاد الذين تكلموا عن هذه المسألة –وتبعه في ذلك جل النّقاد بعده– التي ترجع في أصولها إلى قول الأصمعي: «زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشّعر[...] ولولا أنّ الشّعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمسُ قهر الكلام واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا ورهوا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا»[2]، فالجاحظ يرى أنّ الشّعر يأتي ارتجالا؛ أي في صورة فطرية بحكم الانطباع على السليقة العربية، لذلك فالطبع عند الجاحظ يأخذ معنى الذوق، ويربط الجاحظ علة التّكلف والتصنع في الشّعر بالتّكسب واقتراب الشعراء من السلاطين، والحقيقة أنّ هذه العلة التي قال بها الجاحظ يستغربها إبراهيم عبد الرحمن، ويرى أنّ فيها مجافاة لروح النّقد الفني–رغم ما فيها من عامل–ذلك أنّ الذي وصموه بالتصنع والتكلف لا يُعدّ من هذا الباب، وإنما هو من قبيل التجويد الفني، وبالمقابل يربط إبراهيم عبد الرحمن العناية الفائقة للعرب باللغة الشّعرية إلى تلك الصراعات الشّعوبية

*–وهي ألقاب منتزعة من الخصائص الفنية التي كان يمتاز بها شعر شاعر عن آخر، وقصيدة من غيرها، على نحو ما كان يراها الجاهليون ويُحسونها فيما يلقى إليهم من شعر، حتى صار كثير من الشعراء لا يعرفون إلا بهذه الألقاب كالمهلهل بن ربيعة واسمه عدي، ونعت بالمهلهل لهلهلة شعره أي رقته وخفته، ولقّب طفيل الغنوي بالمرقش لتنميقه وتحسينه في الشعر، واشتهر النابغة الذبياني بلقبه حتى لا يكاد يعرف اسمه، وكان علقمة يلقب بالفحل لجودة شعره، ولقب أيضا سمط الدّهر، وغير ذلك من ألقاب الشعراء. ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص86. والفضل الضبي: المفضليات، ص390. كما كانت العرب تطلق على بعض القصائد المتفق على جودتها ونبوغها ألقابا كاليتيمة، والمنصفة، والسموط، والحوليات، والمنقحات، والمحكمات، والمذهبات...

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص146.

[2]–الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج2، ص13.

بين العرب والفرس منذ أواخر القرن الثاني الهجري، والغريب في الأمر أنّ الجاحظ نفسه كان ممن تصدّى وانتصر للعرب، وقد استعان بالشعر الجاهلي الذي وصف بعض شعر كبارهم بالتّكلف، في نظرة جزئية منه لهؤلاء الشعراء، «فليس صحيحا ما يذهب إليه من أنّ هذا التجويد الفني، أو ما يسميه بـ(التّكلف) كان وقفا على طائفة بعينها من شعراء الجاهليين، أو أنهم قد انساقوا إلى هذا السلوك الفني بسبب حاجتهم إلى التّكسب بأشعارهم! فقد كانت هناك ظروف عديدة حملت هؤلاء الشّعراء على تجويد أشعارهم»[1] بدليل أنّ الجاحظ نفسه تنبّه إلى العناية الفائقة للعرب بالصياغة الشّعرية، وهو طابع عام عُرف عنهم وليس من باب الكُلفة، وهذا الذي ذهب إليه ابن رشيق وجعله من باب التصنع المقبول الذي يكون «على وجه التنقيح والتثقيف: يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب»[2]، وكان هذا صُنع زهير في الحوليات، وأمّا عن وصف الجاحظ لطبيعة صدور المعاني الشّعرية في صورة الاسترسال والانثيال، فإن إبراهيم عبد الرحمن يُشكِلُ عليه بعد إيراد كلام ابن جني في معارضة هذا الرأي إذ يقول: «ليس جميع الشّعر القديم مرتجلا، بل قد كان يعرِض لهم فيه من الصبر عليه، والملاحظة له، والتلوُّم على رياضته، وإحكام صنعته على نحو مما يعرِض لكثير من المولدين..»[3]، ويصل إبراهيم عبد الرحمن إلى تقرير نتيجتين في موضوع (الطبع والتّكلف) الأولى «أنّ الطبع والصنعة مصطلحان يعكسان مستويين فنيين لحركة واحدة [...] هي حركة تجويد الشّعر بتنقيته من عيوب اللغة والمعنى»، والثانية فيما يتعلق بدرس الجاحظ للموضوع، فإنّ نظرته النّقدية «تدل على عدم تحدد مفاهيم هذه المصطلحات في كتاباته، وغيره ممن ذهبوا مذهبه»[4].

يقودنا الكلام عن الطبع والتكلف في الشّعر إلى معيار آخر قام عليه النّقد القديم وهو قضية اللفظ والمعنى، والتي لا شك في أنها من أهمّ القضايا، حتى ليبدو أنها القضية المحورية في الخطاب النّقدي القديم، حيث يظهر في مصنفات النّقاد المتقدّمين والمتأخرين إفرادهم لهذا المبحث النّقدي، الذي أضحى سِمَةً استقطابية يتحمس للكلام فيها أغلب الباحثين، ويُعزى إلى الجاحظ سبقُهُ الصريح إلى القول في المسألة بتفضيله مذهب الصّناعة وانتصاره للفظ وسبقه على المعنى، في قوله المشهور والذي مرّ بنا: المعاني مطوحة في

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص151.

[2]-ابن رشيق: العمدة، ج1، ص129.

[3]-ابن جني: الخصائص، تح: عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، د.ط، د.ت، ج1، ص276.

[4]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص155.

الطريق، وإنما الشِّعر صناعة وضرب من النّسج، وجنس من التصوير، ويحرص الجاحظ على الصناعة لأثرها في خلود الأدب، وقد تبعه على هذا جُملَةٌ من النّقاد وتناقلته مصادر التراث، ومراجع الدّراسات النّقدية الحديثة، حتى أنّ مصطفى ناصف يبالغ في جعله «النّقد العربي كلّه لايعدو أن يكون حاشية موسعة على عبارة الجاحظ»[1]، بالمقابل يقوم عبد القاهر الجرجاني لمذهب المعنى في النّظر، فلا يتعنّى في طلب الألفاظ لأنّ استدعاء اللفظ لا يحصل إلا بعد استيعاب المعاني، وينقد الجاحظ ومن تبعه على مذهبه في تقديم اللفظ عن المعنى، وهذا المذهب أسفر عن تصنيفٍ للشّعر عندهم «فقالوا إنّ منه ما حَسُنَ لفظه ومعناه، ومنه ما حسن لفظه دون معناه، ومنه ما حسن معناه دون لفظه، ورأوهم يصفون اللفظ بأوصاف لا يصفون بها المعنى، ظنّوا أن للفظ من حيث هو لفظ حُسنًا ومزية»[2]، والأمر ليس كذلك عند الجرجاني لأنّك لا «تجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانَها من النّظم، وحُسنَ ملائمةِ معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟[...] الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردة، وأنّ الفضيلة وخلافها، لملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها [لذلك] فالألفاظ لا تستحق من حيث هي ألفاظ، أن تنظم على وجه دون وجه؟»[3] ويصف حال نظم الإبداع في كون الاختصاص في التّأليف لا يكون في اللفظ نفسه، وما ترتيب الألفاظ في النّظم إلا من ترتيب «المعاني المرتبة في النّفس المنتَظِمَةِ فيها على قضية العقل. ولا يُتَصوّر في الألفاظ وُجوبُ تَقديمٍ وتَأخير، وتَخَصُّصٍ في تَرتيبٍ وتَنزِيل»[4]، وقد بسط عبد القاهر في كتابيه لهذه القضية بسطا مع ضرب الأمثلة والشواهد من القرآن الكريم والشعر القديم لا نرى ضرورة لسردها، بعد أن تمايز الاتجاهين في المسألة بين الجاحظ وعبد القاهر.

ولكن الأمر الأهم الذي فطن له النّقاد هو أنّ القضية تحتاج إلى نوع توضيح، من حيث أنّ الجرجاني فيما يذهب إليه لا يعني عدم قِوامه بالألفاظ، أو عدم عناية الجاحظ بالمعاني، فعبد القاهر يرى أنّ البيان لا يقوم بالألفاظ وحدها، بل بتأليف الألفاظ وترتيبها، والألفاظ خدم للمعاني وأوعية لها؛ بمعنى أنّ مسألة اللفظ مع الجرجاني مسألة منتهية، فلا يرقى البيان مع الركاكة في الصياغة، لذلك كثيرا ما يقول أن من المعلوم أن

---

[1]-مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النّقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1981، ص39.

[2]-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص365.

[3]-المرجع نفسه: ص ص44،46،50.

[4]-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ص5.

سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، فلا يُتصوّر أنّ الجرجاني يخالف في مستوى الألفاظ فنيا، لذلك فإنّ هناك غرضا آخر من الكلام في الألفاظ، يُرجح أنه كان يريد «أن يشرح طبيعة الصلة بين النظم والمعنى [...] فلا فرق بين عبد القاهر وغيره إلا أن عبد القاهر يدعو المعنى بليغا؛ ولا ينسب البلاغة إلى اللفظ إلا من حيث قوة دلالته على المعنى»[1]، والشأن نفسه مع الجاحظ، فلا يمكن أن يُقصر الفهم على اللفظ مفردا مبتورا من سياقه، لأنّ المعاني كثيرا ما تكلم عنها الجاحظ أيضا، وربما لكون مجال بحث البلاغيين قديما كان منصرفا إلى العبارة، فكل ما يقال عن اللفظ والمعنى ينصرف إليها.

قد أوردنا الكلام في قضية اللفظ والمعنى، لأنها المسألة التي بُني عليها مشروع إبراهيم عبد الرحمن في تحليله الرمزي للألفاظ، فهي القضية التي تحدد نمط الفهم في دراسة النّصوص عَبرَ ما قد نَستَلُّهُ من مُساءلةٍ في إمكانية فتح الدّلالة في القراءة النّقدية القديمة، لأنّ **رأي النّقاد والبلاغيين** حول هذا الموضوع **يصب في** الجملة عند وضوح النّصوص **وإسعاف اللفظ للمعنى**، مع أصول أخرى عُرفت في النّقد العربي بعمود الشّعر الذي استقرّ مع المرزوقي فنمّط قواعد القراءة في سبعة أبواب*، والشاهد فيها أنه يشترط المشاكلة بين اللفظ والمعنى، وهو بيان واضح عن قرب الدّلالة بينهما ليسهل الفهم، ولذلك كان للنّقاد موقف من الغموض الذي يسير إلى التعقيد في اللفظ والمعنى، وهكذا صار عمود الشعر هو الحدّ الذي يُقاس من خلاله جودة الشعر، ونشير إلى قضية مهمة عن عمود الشّعر وهي أنّ النقاد يعدّونه حوصلة التقاليد المتوارثة والمبادئ التي سبق بها الشعراء، حتى قيل «أنّ جماليات الشّعر القديم المتمثلة في أسس عمود الشّعر إنما كانت تلبي مطالب الذوق العربي في الجاهلية وصدر الإسلام»[2]، وإلى هذا يذهب إبراهيم عبد الرحمن، لذلك فهو يرى ألا ينبغي أن يقاس النّقد القديم بمعايير النّقد الحديث للظروف الخاصة التي أُسِّست من خلالها تلك القواعد، ولاختلاف المقصديات الفنية فيها[3].

---

[1]-أحمد أحمد بدوي: أسس النّقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنّشر، القاهرة، 1996، ص361.

*-ذكرها المرزوقي في مقدّمة ديوان الحماسة وهي: شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ج1، ص9.

[2]-عيسى علي العاكوب: التّفكير النّقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، ط2، 2002، ص277.

[3]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص165.

لا نسرع ونقول إنّ القراءة النّقدية القديمة للشِّعر تقوم على فهمٍ مُوَحَّدٍ للنّص بناء على وحدة المقاييس لا، لأنّ النّقاد أعطوا حدودا للدّلالة في الفهم ضمن محيطها الصريح أو الضمني أو الإيحائي، وكلّ هذا كان وفق قاعدةِ **تحمّل اللغة** لهذه الدّلالات، فالفهم في النّقد القديم ينطلق من اللغة المعبّرة في الألفاظ وينزل بها إلى المعاني أو الدّلالات التي يمكن أن تُؤول ضمن أنساقها، ومن هنا يقع التّعدد في الفهم أثناء التّحليل النقدي، والأمثلة النّظرية من أقوال النّقاد والبلاغيين كثيرة في تعضيد هذا*، ونشير إلى أنّ القراءة لم تخرج من محيط اللغة كما أخبرنا، ولذلك فَفَتْحُ الدّلالة يبقى محدودا ونسبيا، ومن الأمثلة التطبيقية على ذلك، اختلاف النّقاد في فهم بيت امرئ القيس المشهور في المعلقة:

مِكَرٍ مِفَرٍ مُقبلٍ مُدبرٍ مَعًا كَجُلمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِن عَلِ

فقد تباينت أقوالهم فيه انطلاقا لما أقرُّوه واصطلحوا عليه بمفهوم الاتساع، عبر قَبول المعاني المتعددة للنص، وعدم اقتصارهم وتوقفهم على المعنى المباشر للألفاظ، وقد فهم ابن رشيق البيت على نحوٍ، كما أوردَ البغدادي صاحب الخزانة مستطردا بعض المفاهيم الموحية في البيت وسائر أبيات المعلقة، ولا نرى داعيا لسردها[1]، ولكن حاصل تلك القراءات، تصب في الظاهر إلى الدّلالات اللغوية، وعلى القرائن التي يمكن أن تُستنتج من التركيب اللغوي التصويري، والأمثلة كثيرة في الباب، ولعل المثال المشهور الذي وقف عنده أغلب النّقاد والبلاغين، من ابن قتيبة وما بعده وخاصة الجرجاني، ما يؤكد النّظرة اللغوية الجمالية في النّقد، الأبيات التي تنسب إلى كُثيّر عزّة:

وَلَمَّا قَضَينَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ ومَسَّحَ بِالأَرَكَانِ مَن هو مَاسِحُ

---

*-منها مثلا كلام المرزوقي الذي يرى أن على الشاعر أن يحاول تلطيف معناه "والأخذ من حواشيه، حتى يتسع اللفظ له، فيؤديه على غموضه وخفائه -حَدًّا يصير المدرك له والمشرف عليه، كالفائز بذخيرة اغتنمها، والظافر بدفينة استخرجها". المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص18،19. فلا شك أنّ المرزوقي أعطى مساحة أكبر للدّلالة بإيلاء الغموض قيمة فنية تعلو به عن الصريح المبتذل، وبهذا المعنى أيضا تكلم عبد القاهر الجرجاني بجعله" المعنى إذا أتاك ممثَّلا، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه...ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه كان نيله أحلى، وبالمزية أولى..." الجرجاني: أسرار البلاغة، ص139. ويعود فيستدرك أنّ قوله هذا قد يوهم إلى سبيل الغموض، فيصرّح الجرجاني بأنه يقصد بالغموض القدر المستعان به فنيا، والذي من خلاله تتمايز وتتفاضل الفُهوم، فيسعى كل واحد بم يسعفه فهمه وتأويلاته للوصول إلى المعنى، ويصرح القاضي عبد العزيز الجرجاني بتعدد الفهوم عند قراءة الشعر من ناقد لآخر حين قال أنّ "باب التأويل واسع، والمقاصد مغيبة، وإنما يستشهد بالظاهر، ويتبع موقع اللفظ". القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص312. والحقيقة أنّ تعدد سبل الفهم يتفق عليه كل النقاد والبلاغيين.

[1]-ينظر: لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، دار المريخ ، الرياض، ط1، 1989، ص166،168.

وشُدَّت على دُهْم المهَارَى رِحَالُنا ولم يَنظُر الغَادي الذي هو رائِحُ

أخَـذْنَا بِأطْرَافِ الأَحَـادِيثِ بَيْنَنَا وسَـالَتْ بِأَعنَاقِ المطِيِّ الأَبَـاطِحُ

حصل اتفاق بين النّقاد على حسن ألفاظها وعذوبة نسجها وجودة سبكها، هذا فيما يخص التركيب اللغوي للأبيات، غير أن ابن قتيبة لا يرى من خلال جودة ألفاظها ما يقابلها من جودة معانيها، وابن قتيبة ينطلق في حُكمِه هذا على معيار أساسي في قضية اللفظ والمعنى، وهو المساواة في الاعتبار، وهو مذهبه، لذلك فأفضل الشعر عنده ما حسن لفظه وجاد معناه[1]، في حين يختلف عليه عبد القاهر الجرجاني انطلاقا من مذهبه أيضا في اللفظ والمعنى الذي سبق وأن أشرنا إليه، ويبدو أنّ فهم الجرجاني للأبيات كان أوفر في التحليل لأنه أعطى للألفاظ أبعادا تصويرية استعارية، خَلُص من خلالها إلى المعاني التي استطاع أن يستشفها من الأبيات عبر التركيب المحكم، المؤسَّس على المعاني في الابتداء، فقد جعل عبد القاهر لهذه الأبيات من المعاني النفسية ومن الشمائل، ما لم يلتف إليه ابن قتيبة[2].

لقد وقعت القراءة النّقدية البلاغية في مراجعات عديدة بعد استكمال علومها الثلاثة، قديما وحديثا حتى قيل «بأنّ البلاغة علم لم ينضج ولم يحترق»[3]، ذلك أنّ علم البلاغة لم يُشكل آليات يمكن تفعيلها على جميع الفنون الأدبية غير الشّعرية، وحتى الشعرية منها يبقى فيها أبواب فنية لم يُستفض الكلام فيها تَفصِيلاً ودِقَّةً بالدّرس، كمسائل الأصوات والموسيقى ودلالات الصُّورة، وإنما تبقى قضايا النّقد القديم قضايا عامة تناولها الكُتاب بما يخدم قضاياهم الأساسية، وهي نقطة مهمة أشار إليها عبد القادر القط، في أنّ أغلب من كتب في النّقد لم يكن همّه النّقد الأدبي بم هو نقد -كالعلوم العربية الأخرى النّحو مثلا أو علوم الشريعة الفقه والحديث [...] فإنها أُسست تأسيسا علميا محكما لذلك نرى نشوء المذاهب والمدارس في هذه العلوم-

[1]-ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط1، د.ت، ج1، ص ص64،66.

[2]-ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص21-23.

[3]-أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991، ص4.

لأن مصنفي النّقد كان أغلبهم من الفقهاء والقضاة واللغويين، لذلك سيطرت النّظرة الجزئية على النّقد القديم، الذي لم يؤسِس –رغم تراثه الواسع شعرا ونثرا– نظرية مكتملة وشاملة في القراءة[1]*.

توالت مُراجعات النقاد العرب على النّقد البلاغي وكلٌ وبُصلَتُهُ في النّقد ولعلّ أهم تلك المراجعات ما مَسّ التقاليد الفنية الصارمة التي أصّلها نقاد القرن الثالث والرابع الهجري وأخص بالذكر موضوع (**الصّورة الفنية**) التي تشمل مباحث التشبيه والاستعارة والمجاز، هذه المباحث في علم البيان ترسم معنى الصّورة أو التّصوير في الفن الشّعري، وقد عُرفت هذه المباحث في تشكيلها نوعَ تنميطٍ في ربط الصّور وقَرَائِن التشبيه بين المشبه والمشبه به، حتى شكلت مفاهيم قَالَبِية ومعاني قريبة، وهو ما يراه شوقي ضيف في أنّ «أسلافنا لا يهتمون في البلاغة بشيء وراء الكلمة والجملة والصّورة»[2]، وما يؤكد هذا أيضا ضعف التّعليل في بعض وجوه الجمع، بل وهناك أشياء لم تعلل*، لذاك كانت كثير من تأويلات الصورة الشعرية القديمة، قاصرة الأفق، وهو الباب الذي فتحه إبراهيم عبد الرحمن بتوسيع نطاق دلالات الصّور الشّعرية غير المبررة، ويمكن أن تحتمل تأويلات أخرى يُرجعها إبراهيم عبد الرحمن إلى أصولٍ أسطورية بعد تفكيك رموزها كما سيأتي بيان ذلك في الفصل الثالث، لذلك نتساءل كيف يحقق منهج نقدي الغاية من تحليل الصورة الشعرية –وهي مبدأ جوهري مُكوِّنٌ لفنية العمل الشعري– إذا كان يزعم أنّ شعرنا القديم لم يحفل بالصورة الرامزة المشحونة بالتجارب أو أطراف من تجارب الشاعر؟ وهذا لا يعني ولا يمنع الإقرار بوجود الصور الشعرية غير الرامزة؛ أعني الصورة التي ترسم مشهدا أو وصفا مباشرا...وهذا الأمر غفلت عنه الدّراسة البلاغية، كما لم تسعفه المناهج النقدية

---

[1]–ينظر: عبد القادر القط، النّقد العربي القديم والمنهجية، مجلة فصول، مج1، ع3، 1981، ص ص13،14.

*–وبطبيعة الحال ليس غرض عبد القادر القط الانتقاص من قيمة الإرث النقدي العربي، وإنما كان غرضه التنبيه عن مكان الدّرس البلاغي والنّقدي بإزاء العلوم العربية الأخرى في الاكتمال، وإلا فالدّرس النّقدي بما هو درس لا خلاف على قوة تأصيلة ومتانة قواعده، كما أخبر في آخر المقال.

[2]–شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، ص7.

*–كقصة أبي عبيدة معمر بن المثنى المشهورة حين سئل عن معنى قوله تعالى: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين" فأجاب بأنه كقول امرئ القيس: أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال. الملاحظ أنا أبا عبيدة لم يفسّر له الآية ولم يشرح له الصورة التي في الآية، فلم يزد سوى أنه أعطى له مثالا مشابها في التصوير، ومشتركا في تمويل المشبه به، وكثيرا من الصور الشعرية في الشعر الجاهلي لم تفسّر إلا على هذا النمط، دون الغوص في المعاني التي يمكن أن تشملها الصور الشعرية، لذلك من النتائج التي وصل إليها أستاذنا حواس بري في كتابه عن الطاهر بن عاشور في تفسيره، أن الذين اعتنوا بالدّرس البلاغي في تطبيق القاعدة البلاغية قد لا يستقيم مع بعض النماذج، لذا نجد الاحتكام إلى الذوق في استخراج المعاني التي تتمنَّعُ عن القاعدة. حواس بري: المقاييس البلاغية في التحرير والتنوير، ص236،237.

الحديثة والمعاصرة فيما يذهب إليه إبراهيم عبد الرحمن، فأمّا عن النّقد البلاغي فيرى قصوره في عدّة جوانب منها أنه لم يرجِع في فهم الشِّعر الجاهلي إلى سياقه الأدبي ودلالاته الحضارية التي أبرَزَ نماذج منها في الباب الرابع من كتابه مناهج نقد الشّعر تحت عنوان من أصول الشعر العربي القديم، الأمر الذي جعل دراساتهم – على خصوبتها– «لم تكد تُلم بمشكلة المعنى إلا في حدود معينة»[1]، والسّبب يعود حسبه إلى أنّ دراسة اللغويين والبلاغيين للصّورة الشعرية كانت دراسة شكلية قائمة «على حتمية التسليم بوجود صفات أو خصائص حقيقية مشتركة بين أطراف الصّور المجازية المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية ومن ثَمَّ لم يفطن هؤلاء البلاغيون إلى تلك الحقيقة الفنية، وهي أنّ الشّعراء كانوا يخلقون هذه العلاقات خلقا فنيا جديدا»[2].

يفيدنا هذا الإقرار أنّ معاني الصورة لا تقتضي بالضرورة معاني القرائن التشبيهية والاستعارية، لأنّ الصورة الشعرية إذا دُرست من بابها اللغوي، مع الاعتبار الرمزي لها، أمكننا تحليلها تحليلا يكشف عن المعاني التي أُضمرت في سياقات حضارية وثقافية، على غير المقرر المعهود في النّقد البلاغي، والسبب المباشر في رأيه هو أنّ النّقاد القدامى لم يتجاوزوا في نقدهم الصحة اللغوية وسلامة التراكيب، لذلك تأبّى عليهم الخلوص إلى مضامين الصور البيانية، وغير ذلك من الأسباب التي نوردها في محلّها، لذلك طالب إبراهيم عبد الرحمن النّقاد بالالتفات إلى تلك العناصر المتقابلة التي يجمع بينها الشاعر في تراكيب صورية مركزة ومعقدة ومتراكمة أيضا، كعناصر البقاء والفناء، وما يتصل بها من صور الصيد، وصور الغزل [...] مما يقودنا لو أحسنا فهمها إلى الكشف عن عوالم الشعر القديم وتفسيره، بردّه إلى أصله الميثولوجي الذي نبع منه، ليتأتّى لنا بعدها فهم مواقف الشّاعر وفلسفته في الحياة[3]، وأما عن المناهج السياقية فبِعدِّها التعبير الفني انعكاسا للواقع لا يُستغرب أن يَغيبَ عنها استيعاب دلالات الصّور الشعرية لبُعدِها عن اللغة الفنية أصلا، وأمّا عن المناهج اللغوية فبِقتلها للسّياق الحضاري والثقافي وتحويل النص إلى شبه معادلات رياضية، ما يكفي لكبح الصورة الفنية عن معانيها البعيدة التي تُستَاقُ من اللغة نفسها.

لنا الآن أن نسأل سؤالا فرض نفسه على إبراهيم عبد الرحمن مفاده هل بإمكاننا إذا فهما الصورة الشعرية أن نستوعب الواقع الثقافي العربي في الجاهلية، ومن ثَمَّ فهم معاني أشعارهم؟ وما هي القرائن التي

---

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص1.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص273.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص ص264،270.

جعلته يسير في تأويل الصّور الشعرية إلى المنحى الأسطوري؟ نتعرض بالإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها في الفصل الثالث من البحث.

معلوم بعد الإشارة إلى المرجعية النّقدية القديمة مع علم البلاغة عند إبراهيم عبد الرحمن أنّ الدّراسات الأسطورية دراسات علمية قائمة على عدّة علوم ومعارف منها التاريخ، والحفريات وعلم اللغة المقارن، وحتى علم الفلك، كما أنّ المنهج الأسطوري كما مرّ يعدّ من المناهج العلمية التي أخذت الصِّفة الوسطى بين مناهج النّقد الأدبي باعتنائه باللغة، وكذا ارتكازُ بحثِهِ على الثقافات القديمة بالاستناد إلى الانثروبولوجيا وعلم النفس والتاريخ، فإذا كان هذا فما حظ الدّرس النقدي العلمي في فكر إبراهيم عبد الرحمن؟ وكيف استفاد منه؟ وما طبيعة علاقته مع المناهج النقدية؟.

2-مرجعية النّقد العلمي:

إنّ المتأمل في فكر إبراهيم عبد الرحمن النقدي لا يخفى عليه حرصه العلمي في النّقد، وأولى الملامح البارزة في دعواه العلمية تمثلت في إصراره على توثيق النّصوص الأدبية القديمة قبل ممارسة أيِّ إجراء عليها، لأنّ أيَّ حُكم نقدي مرتبطٍ بالنّص إنّما هو منسوب إلى مُبدعٍ بعينه، وإلى حقبةٍ زمنية محددة، بل وإلى نمط مميَّز في أسلوب اللغة، لذلك يجب ابتداء تحقيق نسبة النّصوص ومعرفة حيثياتها.

يُذكرنا هذا الكلام بمنهج طه حسين ودعواه العلمية في دراسة النّصوص تاريخيا واجتماعيا ونفسيا، بإعادة قراءتها قِراءَةَ تَحقِيقٍ ومُسُاءلة، وهو الأمر الذي تأثر به إبراهيم عبد الرحمن وعمل على تحقيق الموضوعية فيه عبر وسائل التحقيق العلمي، ورغم أنه تأثر بالموجة العلمية التي أثارها طه حسين إلا أنّه يختلف معه في كثير من النتائج، ولعلّ الملمح النقدي الذي مرّ بنا في الفصل الأول عند قراءة إبراهيم عبد الرحمن لتجربة ريتا عوض النقدية حين انتقدها على الشّواهد الشعرية المنحولة التي استشهدت بها، ليدل دلالة واضحة على حرصه التحقيقي للنصوص، وهذا لمعرفته بخطورة إهمال هذا الجانب، فلنا أن نتصوّر إذا نسبنا قصيدة مثلا إلى العصر الجاهلي وهي في الحقيقة لا تنتمي إليه، ونُعاملها بالدّراسة على هذا الأساس كَمْ سيكون من فساد المعاني التي سنلحقها بالنصوص، وهنا يتبين أهمية النقد العلمي الذي لطالما ساهم كثيرا في إنصاف النّصوص التراثية حين ربطها بالظروف التي أوجدته، وهي زاوية فتحها لضمان فهمٍ أكثر وتعامل أفضل.

لمّا تصدّى إبراهيم عبد الرحمن لقراءة الشِّعر القديم قَصَر بحثه على مصادر الشِّعر والشعراء ومعالجتها معالجة علمية، وفي هذا يقول: «المصادر الأدبية القديمة من الكثرة والتنوع بحيث تحتاج لدراستها دراسة منهجية على أُسُسٍ علمية حديثة، إلى فريق عمل من المتخصصين، ومن ثَمَّ فسوف أقصر حديثي على نوعٍ بعينه منها، هو مصادر الشِّعر والشُّعراء»[1]، لأنه الحقل الإبداعي الذي أشتغل عليه، وللبُعد الزمني بين تلك الإبداعات الشِّعرية وحاضرنا المعاصر، يقتضي الكلام عنها الكلام عن قضايا التوثيق والتحقيق، لذلك يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ الدّرس العلمي من شأنه أن يكشف بعض الحقائق النقدية والمعرفية التي رغم الهُوة الزمنية بين تلك الإبداعات وبين واقعنا النّقدي والفكري، إلا أنه بقي منها جوانبَ خَفِية، إبداعية ونقدية وفكرية لم تُكتشف، والتي من شأنها أن تحلَّ بعض قضايا العقل العربي الذي هو محلُّ الدّرس الفلسفي والمعرفي اليوم، وربما يكون هذا جَوابَ سُؤالِ من يسأل لماذا العودة إلى قراءة الشِّعر القديم؟.

إنّ مُدارَسَةَ الشِّعر القديم عموما والجاهلي منه تحديدا لن يكون في تصورنا ذا قيمة معرفية مُضافة إذا ما قُصِرَ في اللغة والأسلوب، رغم ما في هذا من جَوانِبَ نقديةٍ مُضيئة وناهضة، إلا أنّ من أهمّ الجوانب الأخرى النّظر الثقافي والاجتماعي إلى هذا الموروث، ولعلّ إبراهيم عبد الرحمن خَلُصَ إلى بعض هذا القصد بعد النّظر العلمي للتراث، وقد صرّح مُشيدا بمرجعيته في هذا بمحاولة طه حسين فيقول: «ولعلّ محاولة الدكتور طه حسين في تقويم رواية الشّعر الجاهلي وتأصيل نصوصه من أخصب هذه المحاولات وأكثرها إثارة، وأبعدها أثرا في الفكر الأدبي المعاصر في العالم العربي، فقد اصطنع فيها صاحبها منهجا علميا قويما هو المنهج الفيلولوجي...»[2]، وهو السّبيل ذاته الذي سلكه إبراهيم عبد الرحمن، فيقول: «وهذه المحاولة التي نقدّمها ليست في الحقيقة سوى خطوة أخرى على هذا الطريق العلمي نحو تقويم المصادر القديمة ودرء أخطارها في الدّراسات الحديثة»[3]، ولكثرة المصادر الأدبية القديمة كما مرّ يأخذ عينتين مهمتين في هذا، الأولى تتمثل في ديوان الشّاعر الأموي عبيد الله بن قيس الرقيات الذي اتخذه مثالا وعينة على معرفة طبيعة الرواية في هذا العصر، الذي كان عصر الذُّروة بالنسبة للرواية ليست الأدبية فقط بل التاريخية والإسلامية، وأما بالنسبة للعينة الثانية فهي الموسوعة الأدبية المشهورة التي لا يَستغني عنها أيّ ناظر في التراث الأدبي، وهو كتاب

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص358.

[2]-المصدر نفسه: ص362.

[3]-المصدر نفسه: ص ن.

الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني الذي أفاد من عمل الرواة في مرحلة التّجميع، ومعلوم أنّ إبراهيم عبد الرحمن حين أراد استقراء تأريخ الرواية عند العرب، قسّمها إلى ثلاثة مراحل هي: **مرحلة (الإنشاد)** مخصوصة بالعصر الجاهلي، و**مرحلة (التجميع)** وهي في صدر الإسلام و العصر الأموي، و**مرحلة (التّدوين)** وهي في العصر العباسي، وقد خصّ العناية بالمرحلتين الثانية والثالثة، وخاصة الثانية لأنها المرحلة الحساسة التي عُنيت بالنّقل، أو فلنقل هي الحَلَقَةُ الوسطى الواصلة للعصر الجاهلي[1]، وقبل أن نُحدِّث عن دراسة إبراهيم عبد الرحمن للعينتين والنتائج التي وصل إليها، لاضير من التلميح عن خصائص هاته المرحل، فبالنسبة لمرحلة الإنشاد فهي المرحلة الغامضة من تاريخ الشّعر العربي بحكم الرواية الشفوية التي كانت وسيلة نقل كل الأخبار بم فيها الشّعر، فهي سبيلنا إلى الشعر الجاهلي، ومن هنا كان سبب الغموض، إذ إنّ معظم الروايات التي نُقلت في بطون الكتب عن رجال الرواية مبتورة أو منقطعة إلا ما ندر، وتذكر المصادر فيما نقله إبراهيم عبد الرحمن أنّ حركة نقل أخبار الشّعر كانت وفق ثلاث أنماط: (الشعراء الرواة) و(رواة الشاعر) و(رواة القبيلة) ولكن الغالب كان مع (الشعراء الرواة) فقد كان امرؤ القيس راوية أبي دؤاد الإيادي، وكان الأعشى، -أعشى قيسٍ- راويةَ خَالِهِ المسَّيب بن عَلَس، وقد روى زهير بن أبي سلمى عن زوج أمه أوس بن حجر وطفيل الغنوي، وخاله بشامة بن الغدير، ولعلّ من بين السلاسل الإسنادية المتبقية في الرواية الموصولة بالجاهلية، ما روى كثير عزة عن جميل بثينة عن هدبة بن خشرم عن الحطيئة عن كعب بن زهير عن أبيه زهير بن أبي سلمى[2].

من الملاحظ على هؤلاء الشّعراء الرواة أنهم من طبقة الفحول، وأنّ بين أَغْلَبِهِم قرابةً إمّا بالولاء أو بالنَّسَب، لهذا ربما شاع رأي نقدي كما يقول إبراهيم عبد الرحمن في «اعتقاد بعض الدارسين بوجود صلة فنية تربط بين أشعارهم؛ وانتبهوا إلى القول بأنّ لأشعارهم من الخصائص الفنية ما يجمع بينهم في (مدرسة شعرية) واحدة ! وكان طه حسين من أكثر الدارسين إلحاحا على هذا الجانب الفني... وقد تابعه في هذا الاتجاه كثير من الدارسين المحدثين»[3].

لا يذهب إبراهيم عبد الرحمن إلى القول بهذا الرأي النّقدي، ويستدل على ضعف هذا الحكم بثلاث ملاحظات تاريخية من شأنها أن تُفنّدَهُ، **الملاحظة الأولى** تقوم على تفسير مسألة القرابة بين الشّعراء، وهي

---

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص54.

[2]-ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص197،198. وينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص ص174،175.

[3]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص56.

أنّ الشّعر الجاهلي لم يكن مستقرا في قبيلة أو مكان دون مكان، وإنّما تميّز بالتنقل بين القبائل كما تقول المصادر، فقد كان في ربيعة ثم تحوّل الشّعر إلى قيس، ثم استقرَّ آخر الأمر في تميم، لذلك يقول إبراهيم عبد الرحمن: «وطبيعي مادام الشّعر قد سار في هذه الدورة القبلية أن تكون بين شعراء كل قبيلة صلة قرابة عميقة ومباشرة أحيانا، ولو صحّ أن هذه الصّلة يمكن أن ترتب للشّعر في هذه القبيلة أو تلك شكلا فنيا خاصا مميزا، لكان معنى ذلك أن شِعر ربيعة متميّز فنيا من شِعر قيس، وأن شعر قيس متميّز فنيا من شعر تميم»[1]، ولكن الحاصل ليس هذا وإنّما بقي الشّعر الجاهلي رغم حركيته ودورانه خاضع لاتجاه فني عام يصل إلى حدّ الشعيرة أو الشعائر الفنية المتعارفة بينهم، ومَكمَنُ التفاوت بين الشعراء الجاهليين هو مدى حسن التوظيف الفني لتلك المبادئ الفنية ومدى الإبداع فيها، الأمر الذي خلق نوع انسجام في البناء الفني للشّعر، وإلى هذه العلة يُرجع إبراهيم عبد الرحمن هذا التشابه الذي أسماه طه حسين ومن تبعه بالمدرسة الشعرية، وأمّا بالنسبة **للملاحظة الثانية** فيرى إبراهيم عبد الرحمن «أنه لم يرد في هذه الأخبار التي يسوقها القدماء عن الشعراء الرواة ذِكرٌ لهذا الاحتذاء الفني الذي يشير إليه المحدثون من الدارسين، والذي يصنّف الشعراء الجاهليين في (مدارس فنية) وعلى العكس فقد صنّف ابن سلام هؤلاء الشعراء الذين يروي بعضهم عن بعض في طبقات مختلفة، ولو كان هناك توافق فني خاص بينهم لوضعهم في طبقات بعينها»[2]، وهذه ملاحظة قوية جدا لأنّ احتمال فوت هذا الملمح عن ابن سلام قليل جدا، «و**الملاحظة الأخيرة** أن هذا الرأي قد تأسّس أصلا على ملاحظة منسوبة للجاحظ يربط فيها ربطا فنيا وثيقا بين طائفة من هؤلاء الشّعراء»[3] مثلما ربط بين زهير والحطيئة كما مرّ في كلامنا عن الطبع والصنعة، والحقيقة أننا لا يمكن أن ننكر قوة هذه المراجعات العلمية من إبراهيم على حكم طه حسين، لقيامها على العلة الموضوعية في النّقد.

يقرّ إبراهيم عبد الرحمن أنّ الرواية الشفوية مع الشعراء الرواة هي الوحيدة التي يمكن بعد التحقيق العلمي أن نقرّها ونرجع إليها، وهذا لا يعني الإقصاء للنمطين الآخرين، "رواة الشاعر ورواة القبيلة"، ولكن يرى إبراهيم أنّ الأخبار الواردة عن هذين النّمطين قليلة جدا وغامضة مع المقارنة بالشعراء الرواة، لذلك فمن المجازفة وحسن الظن أن نعوّل كثيرا على دور هؤلاء الرواة إن وجدوا في نقل الشّعر الجاهلي.

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص56،57.

[2]-المصدر نفسه: ص57.

[3]-المصدر نفسه: ص58.

قبل أن نتكلم عن مرحلة التّجميع لا بأس أن نقفز عليها إلى مرحلة التدوين التي هي مرحلة امتدادية تواصلية وحتمية لمرحلة التجميع، لأنّ من الرواة من تفرّد بالتصنيف كالأصمعي والمفضل الضبي ولم تنقطع الرواية في هذه المرحلة، غير أن ما يميّزها أنّ التصنيف أخذ منحى موضوعيا فيها، فصارت العلوم تُصنّف ويُفصَلُ بينها في موضوعاتها دون الخلط الذي كان في مرحلة التجميع بحكم طبيعة الرواية التي تَخلِطُ بين المعارف العربية والعلوم الدينية، فظهرت بالنسبة للشعر الجاهلي الدواوين والمجامع الشعرية، كما صارت للرواية أصولا وقواعد تُحكَمُ بها؛ بمعنى أن الرواية أصبحت مؤصّلة على قواعد وقوانين، لذلك ظهرت المدارس العلمية في الرواية جرّاء الاختلاف في المقاييس الروائية، وأشهر مدرستين: البصرية والكوفية اللذين نجم عن اختلافهما حركة علمية واسعة في الرواية والاستشهاد وغيرها من القضايا والمسائل التي لا نرى داعية لتفصيل الكلام فيها[1]، نعود إلى مرحلة التّجميع مع المصدرين اللذين درسهما إبراهيم عبد الرحمن كعينتين عن طبيعة الرواية في هذه المرحلة التي كانت في عهد بني أمية.

يسارع إبراهيم عبد الرحمن إلى القول بأنّ أهم عامل مؤثرٍ في تنشيط حركة الرواية هو العامل السياسي في المحل الأوّل، خاصة فيما يتصل بالشعر الجاهلي وأخبار العرب وأيامها*، فكان لِتَعَلُّقِ الأمويين برواية الشعر أكبر الأثر في فشوّ الرواية التي تعود إلى خلفيات سياسية لأمراء بني أمية المعروفين بالعصبية، منها «تلك المنافسة السياسية التي ثارت بين الشام والعراق والحجاز منذ أن انتقل الأمويون بالحكم إلى الشام، متخذين من دمشق بدلا من الكوفة والمدينة حاضرة للدولة الإسلامية، [إضافة إلى] السياسة التي اتبعها خلفاء بني أمية في إحياء العصبية القبلية باستثارة القبائل اليمنية وحملها على نصرتهم في صراعهم مع الثائرين على سلطانهم في الحجاز والعراق»[2]، ولعلّ لمعاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه سَبق الحَظِّ على رواية الأشعار وأخبار العرب، وتناقل هذا النّفس بعده خلفاء بني أمية كيزيد بن معاوية ومعاوية بن يزيد ومروان بن الحكم وعبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك وسليمان بن عبد الملك وغيرهم، ولعل فترة عبد الملك بن مروان أثرى الفترات ثراء في الرواية وجمع أخبار العرب، **والشيء المهم من ازدهار حركة الرواية في البَلاط الأموي** هو **نشوء طبقة من الرواة الفحول** جرّاء المنافسة التي حفّز إليها خلفاء بني أمية بالبذل والعطاء، حتى

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص80-85.

*-لا يهمنا في هذا المقام الأسباب الدينية، ونشير إلى أننا سنورد تأثيرها على رواية الشعر الجاهلي فيما بعد.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص358.

أضحت الرواية صنعةً وحِرفة تَكَسُّبية عند البعض، كعبد الرحمن بن محمد بن الأشعث والأحنف بن قيس وغيرهم، ونشير إلى أن الرواية لم تبق في إطارها الشفهي بل منها بدأت حركة تدوين المرويات وتصنيفها بغرض حفظها، وهنا يَخْلُصُ إبراهيم عبد الرحمن إلى **نتيجتين مهمتين هما أولا**: «أنّ الرواية قد أصبحت سِلعة يُتاجر بها الرواة في قصور الخلفاء والولاء، أكثر منها عَمَلا عِلميا له أصوله وقواعده، و**الثاني** أنّ الرواة حرصوا في جمعها على أن يتخيّروها تخيّرا خاصا بحيث تُحقق أغراض الأمويين السياسية من ناحية، وترضي أذواقهم الفنية من ناحية أخرى، فاختلطت بسبب ذلك الروايات الصحيحة بالروايات الموضوعة والجدُّ بالهزل، والحقيقة بالخيال اختلاطا شديدا»[1]، ومن هنا بدأت دعاوى التحقيق والكلام عن الكذب والانتحال في الرواية في القرن الثاني الهجري وما بعده، ولعلّ لهذه الخَلفِية التي آمن بها إبراهيم عبد الرحمن عن الأمويين المنطلق والمرجع الذي جعله يُصرّ على قضية التّحقيق بالنسبة لقارئ التراث، وعلى هذا عاب على مناهج النّقد الأدبي السياقية خاصة، في مَوازَاتِها لعالم الشّعرِ بعالم الواقع على الرغم من تناقضهما في أحايين كثيرة.

نرجع للعيينتين اللتين درسهما إبراهيم عبد الرحمن وخَلُصَ من خلالهما إلى مجموعة من النتائج التي حدّدت منهجه النّقدي فيما بعد، **العينة الأولى وهي ديوان الشاعر الأموي عبيد الله بن قيس الرقيات** الذي خصّه بدراسة وتحقيق عميق*وصل فيه إلى مُراجعات كثيرة على محقق الدّيوان يوسف نجم فبعد أن رجع إبراهيم إلى الدّيوان في أصله المخطوط لاحظ كثيرا من الزيف والتحريف في رواية شِعره، وفي بيان نسبة من قيل في حقه بعض شعر مديحه، جرّاء ماتقدم ذكره عن العصبية وعن المآرب السياسية لدى الأمويين، خصوصا بعد أن اتصل ابن قيس الرقيات بثلاث طوائف هم أعتى وأشهر من تضاربت حولهم «خلافة المسلمين، وهم: الزبيريون والهاشميون والأمويون»[2]*، ويضرب إبراهيم عبد الرحمن مثالا على زيف بعض قصائد الرقيات في

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص361.

*-كان ذلك في كتابه شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل تحقيق ودراسة، ونضيف إلى أنّ من مشاريع إبراهيم عبد الرحمن التّصدي لتحقيق التراث الشعري خاصة والأدبي بصفة عامة، حيث نوّه كثيرا بهذا، وبدأ بديوان الرقيات الذي أراد أن يُفرده بالطبع بعد أن أعاد تحقيق نصوصه، واستدرك كثيرا منها على محققه الأول يوسف نجم، ولكن الدّيوان لم يخرج بتحقيقه إلى الآن ولا أدري أسباب ذلك.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص363.

*-الزبيريون نسبة إلى عبد الله بن الزبير رضي الله عنه، والهاشميون نسبة لعلي رضي الله عنه وعترته الحسن والحسين، والأمويون نسبة إلى معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه ومن تبعه من أبنائه وأحفاده، يزيد بن معاوية ومن بعده ممن اعتلي الحكم الأموي، ونشير إلى أنّ الصراع كان على أشدّه بين الأمويين والهاشميين خصوصا بعد انتهاء الزبيريين بوفاة عبد الله بن الزبير رضي الله عنه، وتحوّل الهاشميين بشكل ما إلى الشيعة، بعد الفتنة التي كانت بين علي ومعاوية رضي الله عنهما وظهور فرقتي الشيعة والخوارج اللذين احتدم الصراع بينهما ونجم عنه فتن ووقائق إلى أن=

المديح، بإقرار حكمٍ وهو: أن ابن قيس لم يثبت تاريخيا أنّه اتصل بعبد الله بن الزبير المعروف بعزوفه عن شِعر المديح، وعلى تحقيق في أمر الاتصال بالزبيريين فإن إبراهيم يُثبت إتصال الرقيات بأخ عبد الله بن الزبير وهو مصعب بن الزبير، وليس بأخيه عبد الله،[1] وهو الخطأ الذي وقع فيه رواة الدّيوان إمّا عن علم أو جهل، في إضافة بعض قصائد مدح الرقيات للأمويين أو الهاشميين إلى عبد الله بن الزبير! ويستدل من باب التمثيل على هذا التشويش في رواية الشعر، ببعض أبيات ابن قيس كقوله:

أنت ابن مُعْتَلِجِ البِطـــ ـاحِ كُدَيِّها فَكَدائِها[2]

يقول إبراهيم عبد الرحمن عن القصيدة التي ورد فيها هذا البيت: «هي قصيدةٌ يقولها أصلا في مدح عبد الملك بن مروان، ولكنّ راوي الدّيوان نسبها إلى مديح ابن الزبير بقوله: (وقال ابن قيس وخرج إلى عبد الله بن الزبير رحمه الله وافدا)*. وقد وقع محقق الديوان الدكتور يوسف نجم في نفس الخطأ فأثبت القصيدة على أنها في مديح ابن الزبير، ومن يتأمل أبيات المديح يتضح له أنها في مديح الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، فقد نسبه في أحد أبياتها إلى أمّه عائشة بنت معاوية بن المغيرة وهي أموية، ولذلك نراه يمتدحها بنسبتها إلى جدودها المعروفين بالأعياص، (يعني الأصول) فيقول:

وَلَـدَتكَ عَـائِشَة الـتي فَضَلَتْ أَرُومَ نِسَائِهَا

مُتَعَطِّفُ الأعيَاصِ حَو لَ سَرِيـرِهَا وَفِنَائِـــهَا

ومن الغريب أن محقق الديوان لم يلتفت إلى هذا المعنى فقال في التعريف بعائشة هذه بأنها عائشة أم المؤمنين، وكان ابن الزبير ينسب إليها لأنها خالته والخالة أم!»[3]، ومن الأبيات أيضا التي يرى زيف نسبة مدحها، قول ابن قيس في مطلع إحدى القصائد:

زَوَّدَتنَا رُقيةُ الأحزَانَا يومَ جَازَتْ حُمُولُها سَكرانا[4]

تنازل الحسن رضي الله عنه عن الخلافة لمعاوية، وإلى هذا لم يسلم العهد الأموي من الوقائع والفتن ولكن كان ذلك بغرض توطيد ملك الأمويين.

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، ص ص70،71،77.

[2]-عبيد الله بن قيس الرقيات: الديوان، تح، محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، د.ط، ص117.

*-من كلام محمد يوسف نجم، المرجع نفسه، ص ن.

[3]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص363.

[4]-عبيد الله بن قيس الرقيات: الديوان، ص156.

وهي قصيدة نسبها يوسف نجم إلى مدح عبد الله بن الزبير، والواقع أنها تُنسب إلى مدح عبد الله بن جعفر الهاشمي، ويستدل إبراهيم على صحة ما يذهب إليه بشيئين الأوّل ماأقرّه سَلَفًا في أن ابن قيس لم تَثْبُت له الصّلة تاريخيا بعبد الله بن الزبير، والشيء الآخر أنّ غزله برقية في مطالع قصائده «كان قبل اتصاله بمصعب، وقبل رحيله إلى العراق..وقد انقطع عن ذكرها بعد ذلك في المرحلة التي اتصل فيها بـ مصعب بن الزبير، وأخذ يذكر بدلا منها في غزله في مقدّمات القصائد أسماء جديدة أكثرها لنساء الأمويين ليَغِيظهم ويُضايقهم، ومن المعروف أنّ صلة الشّاعر بـ عبد الله بن جعفر أقدم بكثير من صلته بمصعب بن الزبير وعبد الملك بن مروان»[1]، وهو دليل منطقي تاريخي على أساسه نسب القصيدة إلى مدح عبد الله بن جعفر، لا كما قال يوسف نجم.

ويمضي إبراهيم عبد الرحمن في التفاتاته العلمية التّحقيقية في شِعر الرقيات، وإرصاده لمظاهر اضطراب الرواية وفسادها في ديوانه، وقد أبدى ملاحظةً أوّلية على رِواية الديوان، في أنه غيرُ مُتضمِّنٍ في نُسخِهِ المخطوط إشارات صريحة على رَاوِيه أو نَاسِخِهِ، والذي وصلنا من نُسخَةِ أبي الحسن السُّكري عن محمد بن حبيب البصري، فيها «من الغموضِ بحيثُ لا يصلُحُ الاعتماد عليها في استجلاء هذا الأمر، وقد لاحظنا في هذه النسخة كثيرا من الخطأ والنّقص»[2]، ويقدّم إبراهيم عبد الرحمن **ثلاث ملاحظات** عامة مرصودة من الدّيوان يمكن الاستدلال به على هذا المقرر، **الأولى** تتمثل في كثرة المقاطع الغزلية في القصيدة الواحدة، والملاحَظُ على هذه المقاطع الغزلية اتسامها بالاستقلالية في التركيب؛ حيث يمكننا بناء قصيدة مستقلةِ الأغراض بهذه الأبيات الغزلية –والمعهود على القصيدة العربية بناؤها على مطلع النسيب– وكأن هذه الأبيات المبثوثة في القصيدة الواحدة مَطالعُ لقصائدَ أخرى لم تُرو في الدّيوان، مما يوحي ببتر هذه الابيات*، والملاحظة **الثانية** تقابل الأولى في كون مقدمات بعض القصائد في افتتاحاتها المفاجئة والغريبة توحي بأنها ليست هي البداية الأصيلة للقصيدة، وهو ما يعزز كلامه في نقص رواية الديوان التي جاءتنا من طريق السُّكري، والملاحظة **الثالثة** تتمثل في وجود مقطوعات شعرية مَمْزُوجَة الأغراض أغلب الظن أنها أبيات من قصائد مفقودة، لأنّ

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص364.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد، عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، ص83.

*–يستشهد إبراهيم عبد الرحمن مقويا هذا الحكم بقولٍ لابن سلام الجمحي في أنّ ابن قيس كان يُشبب ولا يصرخ، ولم يكن له معقودُ شِعرٍ وغَزَل كغزل عمر بن أبي ربيعة. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج2، ص649،648. وهذا لايعني أن شعر الرقيات خال من قصائد الغزل الخالص، ولكن الأمر هو محمول عن الكثرة إذا ما قُورن بابن ربيعة، وأمرُ الكثرة هو ما انتبه إليه إبراهيم عبد الرحمن، ونبّه عليه.

التآمَ معانيها لا يتمُّ إلا بوصلها ببقايا أجزاء القصيدة، فهي أبياتٌ مبتورة المعنى[1]، هذه بالإضافة إلى بعض الملاحظات الجزئية التي تمسُّ القصيدة والبيت والبيتين، بل وحتى اللفظ، جعلت إبراهيم عبد الرحمن يأخذ منحى مُضَافًا في التّحقيق، وهو التوجّه الأصعب الذي يُعرف بالنّقد الداخلي يقول: «ونحن مضطرون إزاء هذا الخلط في النّسبة والرواية، إلى أن نعتمد على وسائل فنية في تحقيق نسبتها، فالعناية بالسّند لا تسعفنا في تصحيحِ ما يصل إلينا من طريقه، ولا بد لنا من أن نتجاوز هذا النّقد الخارجي إلى نقدٍ داخلي، يتناول النّصَ الشّعري في لفظه ومعناه وعروضه وخصائصه الفنية»[2]، لذلك وجدنا إبراهيم عبد الرحمن يطمئن لما أقرّه أبو سعيدٍ السُّكري (راوي الدّيوان) من الشَّك في نسبة بعض القصائد للرقيات كهذه القصيدة مثلا التي تقول:

لَيتَ شِعرِي أَفَاحَ رَائِحَةُ المِسْـ ... ـكِ وَمَا إنْ إخَالُ بِالخَيْفِ أُنْسِي

يَـومَ غَـابَتْ بَنُو أُميّةَ عَنِّي ... والبَـهَاليلُ من بَنِي عبدِ شَمْسِ

حُلَماءٌ إذا الحُلُومُ اسْتُخِفَّت ... بِوُجوهٍ مِثْلِ الدّنانِـيرِ مُلْسِ

خُطَبَاءٌ على المَنَابِرِ فُرْسَـا ... نٌ عَلَيـهَا، وَقَـالَةٌ غَيرُ خُرْسِ[3]

وينسبها السُّكري إلى أبي العباس الأعمى، وعلى هذا الرأي جرت المصادر القديمة في نسبة هذه الأبيات، فقد نسبها إليه صاحب الأغاني وكذا الجاحظ وغيرهم، وأبو العباس هذا عاش في آخر عهد الدّولة الأموية وبداية الدّولة العباسية، لذلك قُدّرت أنها في مدح مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، لكنّ إبراهيم عبد الرحمن وإن كان يطمئن كما قلنا لهذا الرأي فإنّ الاعتبار الذي يقدِّمُه على هذا اعتبار فنّي بالأساس، فقد لاحظ على هذه القصيدة اختلاف في أسلوب المدح وصياغته من النّاحية الموسيقية عن مديح شِعر الأمويين عموما، وهذا ما يختلف عن مذهب الرقيات في الكتابة الشّعرية، فيما يعرف عند النّقاد بالمذهب الشِّعري للشّاعر، لكن لتعذّر وَفرَةِ شِعر أبي العباس الأعمى لايمكن عقد المقارنة الفنية به مع ابن قيس الرقيات، ومع هذا فإن إبراهيم عبد الرحمن ينتبه في هذه المقطوعة الشّعرية إلى تنغيم موسيقي خاص، قليلٌ هو بل لم نلتق معه فيما وصلنا من شِعر الرقيات، ذلك الجانب الموسيقي الراقي من الموسيقى الداخلية للأبيات في جانبي الملائمة والمشاكلة الصوتية بين الألفاظ والألفاظ، وبين الألفاظ والمعاني، والتآمها في خفة إيقاعية جارية على

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، ص ص83،84، وينظر: ص88، وينظر: ص90.

[2]-المصدر نفسه: ص103.

[3]-عبيد الله بن قيس الرقيات: الدّيوان، ص58.

القصيدة كلها، وهذا النّمط من العناية بالألفاظ في مُحاراتها بالنّغم الموسيقي للقصيدة حتى كأنّ قارئ هذه القصيدة يجد النّغم يفرض عليه التّوقف والرويّة عند القراءة، فتحمله على تحسُّسِ الألفاظ التي تكاد تُعبّر بأنغامها عن معانيها، فهذه الاختيارات الصوتية من الحروف والألفاظ غير مشهودة ومعهودة في الشّعر الأموي بصورة عامة، وإنما نواجه هذه الظاهرة في الشِّعر العباسي مع البحتري وأضرابه، وهذا لا يعني غياب هذه الصياغات عن الشعراء الأمويين أو عن ابن قيس الرقيات تحديدا، وإنّما هذا الرُّقي الموسيقي لم يتم إلا مع الشعراء العباسيين، مع هذه المسوغات، وبعد معرفه أنّ أبا العباس الأعمى استمرّ به العُمر إلى آخر العهد العباسي، جعلت إبراهيم عبد الرحمن يطمئنّ كما يقول إلى نسبة هذه الأبيات له[1]، والأمثلة من هذا النوع في الباب كثيرة جدا لعنا نضيف مثالا آخر عن تحريف النّصوص على حسب المذهب السياسي من قبل الرواة، ذلك الذي كان في قصيدة قالها ابن قيس الرقيات في مدح مصعب بن زهير، وهي همزية من أطول قصائده، وفيها جزء كبير من أبياتها تتكلم في مدح الصحابي سهيل بن عمرو، وتُجسِّد طبيعة الفتنة التي كانت بعد مقتل عثمان، وظهور العصبية التي يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ لها أثرا واسعا في تشويه بعض النصوص، ومن هذه الأبيات قوله:

وَرِجَـالٌ لوشِئـتَ سَمّيتَهُم مِنّا ... وَمِنَّا القُضَـاةُ والعُلمَـاءُ

مِنهُم ذُو النَّدى سُهَيلُ بنُ عمرٍو ... عِصْمَةُ الجَارِ حينَ حُبَّ الوَفَاءُ

حَـاطَ أخْوالَهُ خُـزَاعَةَ لـمَّـا ... كَثَرَتْـــهُمْ بِمَكّةَ الأحيَـــاءُ

حينَ قال الرَّسُولُ زُولُوا فَزَالوا ... شَرَعَ الدّينَ لَيسَ فِيهِ خَفَاءُ[2]

في هذه الأبيات يمتدح ابن قيس سهيل بن عمرو الخزاعي، ومعلومة مسألة صلح الحديبية في التاريخ الإسلامي بين قبيلة خزاعة وبني بكر، ونقضِ بني بكر العهدَ ومُقاتلتهم خزاعة، وكان سهيل بن عمرو بحكم انتمائه القرشي ممن أعانَ على الحرب معهم ضد الخزاعيين كما تذكر كتب التاريخ والسِّير[3]، وهو خِلافُ ما تُقرره الأبيات، وهذا تناقض جليّ، من ناحية، ومن ناحية أخرى فأنّ إبراهيم عبد الرحمن يقترح تصحيحا للفظة (حاط) من البيت الثالث بلفظة (حاز) على أساس أنّ النبي صلى الله عليه وسلم قبل فتح مكة أمر الخزاعيين

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، ص92-97.

[2]-عبيد الله بن قيس الرقيات: الديوان، ص92،93.

[3]-ينظر: علي محمد الصلابي، موسوعة السيرة النبوية، دار ابن كثير، بيروت، ط3، 2015، ج2، ص388.

بعد غدر بني بكر أن يتفرّقوا في الأمصار، لكن القرشيين حازوهم وأبقوهم في مكة قصد تدارك الصلح، لذلك اقترح إبراهيم عبد الرحمن لفظ (حاز) في البيت فيصبح:

حَـازَ أخْوالَهُ خُـزَاعَةَ لـمَّـا كَثَرَتْـــهُمْ بِمَكّةَ الأحيَـــاءُ

التي يبدو أنها أنسب للأحداث التاريخية، وأقرب إلى استقامة المعنى والتآمه من لفظة (حاط).[1]

لمّا استقرّ في ذهن إبراهيم عبد الرحمن بعد الدّراسة العلمية لديوان الرقيات هذا الخلط، وهذا التحريف، بل وتلك القصائد المضافة إليه وهي ليست من شِعره كما مرّ في الأمثلة، جعلته يصل إلى نتيجة لها خطورتها، وهي أنّ الديوان ليس من رواية أبي سعيد السُّكري فيقول: «نسخة الدّيوان التي بين أيدينا ليست —بصورتها تلك– هي النسخة التي جمعها السُّكري، وإنّما هي مختارات من شعر ابن قيس الرقيات جمعها واحد من رواة القرن الخامس الهجري، ونسبها للسّكري، ليضمن بذلك ذيوعها ورواجها. وليس فيما نقوله شيء من الغرابة، فقد ذاعت تلك الطريقة —طريقة تزييف المخطوطات– بين القدماء، وحُمل على العلماء كثير من التآليف لم يكتبوها.»[2]، ويمضي ليستدلّ على هذا الحكم **بأمرين اثنين**، الأمر **الأوّل** أنّ أبا سعيد السُّكري عُرف بثقته وعدالته ورسوخ حفظه ومعرفته بأخبار العرب وأشعارها، فمن غير المعقول أن يسقط واحدٌ مثله في أخطاء روائية خاصة في القصيدة الهمزية التي مرّت في نسبتها إلى ممدوحه الذي نسبه إلى عائشة رضي الله عنها، والأمر **الثاني** أن إبراهيم عبد الرحمن وقف على عدد غير قليل من المقطوعات الشعرية تناهز مائتي بيت هي غير مذكورة في نسخة الدّيوان اليوم، ومثبتة في مصادر الأدب القديم، فمن غير المعقول أيضا غياب هذا الكمّ الكثير عن واحد مثل السُّكري الموصوف بالاستيعاب والكثرة كما قال بذلك ياقوت الحموي في معجمه*.

جدير بالذّكر قبل الخروج من الكلام عن مسألة تحقيق الدّيوان، أن ننبه إلى أنّ إبراهيم عبد الرحمن رغم هذه النتائج التي تبدو جَرِيئَةً وأصيلة، إلا أنه لا يُسلِّم بما انتهى إليه من نتائج مُطلَقًا، بل يُقرُّ بأنّ «هذه النتيجة التي انتهينا إليها، لا تعدو أن تكون فَرَضًا، حاولنا التدليل على صحته بما استقرَّ لدينا من حقائق

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص ص364،365.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد، عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، ص128.

*–يقول ياقوت عن السُّكري: "كان ثقة صادقا يُقرئ القرآن، وانتشر عنه في كتب الأدب ما لم ينتشر عن أحد من نظرائه، وكان إذا جمع جمعا فهو الغاية في الاستيعاب والكثرة" ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ص854.

الأمور، وقد نعثر نحن وقد يعثر غيرنا على معلومات جديدة، تغيّر من رأينا هذا الذي انتهينا إليه.»[1]، هذا بالإضافة إلى أنّه لا يَشُكُّ بأن يكون السُّكري روى ديوان ابن قيس الرقيات، فقد قال بذلك ابن النّديم، وإنما الشأن كما مرّ، من الشك في روايات هذه الأشعار ونِسَبِها، وهذا الإحساس الرهيف والإحاطة والاحتراز التي اجتمعت لإبراهيم عبد الرحمن إن دلت على شيء فإنها تدل على أخلاقه العلمية التي تقرأ النّصوص قراءة فاحصة، ولا تدّعي الإحاطة الفاحصة.

بعد هذه الحَلَقة التي نسميها (حلقَةَ رواية الشِّعر) إن جاز ذلك، يربطها إبراهيم عبد الرحمن بقضية أخرى أو حلقة أخرى لا زمة لها هي (حلقة فهمه)، والتي تخصُّ بشكلٍ مباشر شروح الرواة له، وصنيع اللغويين به في المعاجم، والأمر نفسه يتكرر معهم كحال الرواية، فقد وقعوا فيما يرى إبراهيم عبد الرحمن في أخطاء مسّت بالأساس معاني هذا الشّعر الذي على ضَوئِهِ سارت مُعَايَنَة الشّعر الجاهلي، وعلى مَفروضِيةِ الروايات مشى التّسليم للنُّصوص، ولا شك أنّ الدّرس النقدي العربي المعاصر إذا ما أراد أن يلتفت إلى الشّعر القديم عموما دون مراعاةٍ لما شَابَهَهُ من لَغَطٍ فإنه يقع في تيه أحكامه النّقدية.

يُقَسِّم إبراهيم عبد الرحمن اللفظ اللغوي أو المفردات اللغوية إلى **ثلاثة أصناف**[2] عَمَدَ من خلال كلِّ صنف إلى إبداء ملاحظته عن صنيع الرواة وشرّاح الشّعر الجاهلي في المعجم، **الصنف الأوّل** منها ألفاظٌ مَجَازِيةُ الدّلالات، يرى فيها أنّ المعاني التي أضافها الشرّاح إلى هذه الألفاظ جانبت الحقيقة وباعدت عن أصولها الأولى التي درج عليها اللفظ في استعماله القديم، وذلك حين فسَّروه على أساسِ استعماله الشِّعري فقط دون الرجوع به إلى مَنَابِتِهِ ومُقتَضَى تَوظيفِهِ في واقعه التاريخي، وعلى هذا تحوّلت الدّلالة من الأصل إلى المجاز عبر الصّور البيانية وغيرها، وكأن إبراهيم عبد الرحمن في نظره إلى هذا النّوع من الألفاظ يدعو إلى عدم الاستراحة إلى المعنى المجازي الاستعاري الأوّلي الذي أقرّه الدّرس البلاغي، وإنّما الشّأن كلُّ الشَّأن في العودة بالألفاظ إلى أصولها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، لذلك فهو يدعو إلى المنهج الأنثروبولوجي والمنهج اللغوي المقارن في قراءة اللفظ اللغوي القديم–وسيأتي بيان ذلك في الجزء الثاني من هذا الفصل– لضمان فهمٍ عميق وسليم للغة وهو الأمر الغائب عن اللغويين العرب في معاجهم وشروحهم للشِّعر الجاهلي.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد، عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، ص128.

[2]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص366.

ولا يُفهم من هذا المقرر أن إبراهيم عبد الرحمن ينصب العِداء لهذه الفُهوم، وإنّما هو يحاول إبداء تعقيب من شأنه الإضافة، وتصحيح مسارات القراءة.

وأمّا عن **الصنف الثاني** من الألفاظ فهي ألفاظ مترادفة المعاني، وهو الجزء الأوفر في المعاجم العربية وشروحات الشّعر، وظاهرة الترادف في معاني الألفاظ من بين القضايا التي لا تزال في اضطراب وتحتاج إلى تمحيص وتقويم، لأنّ هناك من يرى باللاترادف بين معاني الألفاظ، وإنّما هناك من المعاني الدّقيقة بين هذا الذي نسمّيه ترادفا لم يُكشف عنه ولم يُتَعَنَّ في طلبه في المعاجم وفي شروحات عبارات وألفاظ الشّعر الجاهلي وهذا رأي لإبراهيم عبد الرحمن فليس في اللغة ترادفٌ بالمعنى الدّقيق لهذا المصطلح، لأنه لا خِلاف في ثراء اللغة العربية ووفرة ألفاظها فنجد ألفاظا كثيرة لمسمّى واحد ومع هذا فإنّ لكل مفردة دلالة إضافية تتميّز بها عن معنى قريبتها، فيقال اللفظ لهذا المعنى، ويقال لفظا آخر يبدو لنا مرادفا له ولكنه في الحقيقة موضوعٌ لمعنى آخر، والأمثلة على ذلك كثيرة جدا، مثل أن يقال: القلب والفؤاد واللّب... فالاشتراك في المعاني جعلنا نقول بالترادف المشهور والمعروف اليوم، والحقّ ألاّ ترادف من جميع المعاني، ولكن الشيء الذي من الممكن أن نُبديَ تحفظا منه هو القول بأنّ المعاجم العربية قصّرت في نقل هذه المعاني وبيانها، لأنّ النّاظر في المعاجم العربية يدرك حقيقةَ أن جمهور النّقاد ربما لم يستغلوا وفرة هذه المعاني ومحاولة نقلها والاستفادة منها في قراءة دلالات ألفاظ الشّعر الجاهلي، والمرمى الذي يريد إثباته إبراهيم عبد الرحمن في هذا الصنف من الألفاظ، هو عدم رواية المعاني الدينية القديمة للألفاظ، وخاصة ألفاظ الطبيعة والحيوان، كما هو عند رواة الشِّعر كذلك.

ويُعنى **الصنف الثالث** بألفاظ الأضداد، وهو أيضا له حظوة وعناية في المعاجم، ولكنَّ طبيعةَ درسه كما يقول إبراهيم عبد الرحمن بقي في حدود رصدها وتسجيلها، لابيانها وسبرها، وجميع هذه الأنماط من الألفاظ تدخل ضمن الاستعمالات الشِّعرية للغة.

إنّ إبراهيم عبد الرحمن بدراسته لطبيعة الرواية في العصر الأموي، واتخاذ ديوان ابن قيس الرقيات أنموذجا على ذلك، يصل إلى نتيجةِ فُشوّ التحريف والتلاعب في نسبة مرويات الشّعر وأخبار العرب، أو على الأقل لا يمكننا الهروب من الإقرار بالاضطراب في الرواية، فهو أمر مُسلم به، وبعرضه لمفاهيم تلك الأشعار الجاهلية في شروح اللغويين والمعاجم يصل إلى بعض النتائج المثيرة، وهي: «أن شروح القدماء للشّعر هي منبع المادة اللغوية التي تؤلف المعاجم التي بين أيدينا، وأنّ دلالات هذه الشّروح دلالات عصرية، بمعنى أنها نابعة

من معاني الشّعر كما قرأه هؤلاء اللغويون وفهموه وشرحوه بلغة عصرهم، لا بلغة الذين قالوه من الشُّعراء وقد جرى المُحدَثُون على نفس الضرب، فاستعانوا على فهم هذا الشّعر بشروح القدماء حينا، ولغة المعاجم حينا آخر، مما كان له أثره في أحكامهم النّقدية والموضوعية على هذا الشِّعر، ومفهومهم لطبيعته الفنية»[1]، ومن هنا وصل إلى الإقرار بنتيجة أخرى مثيرة جدا في تقديرنا، وقد كانت نواة منهجه النقدي، هي أنّ الشِّعر الجاهلي «قد قُرئ وشُرح بعقلية إسلامية هي عقلية رواة القرنين الثاني والثالث الهجريين، قَصَدَت إلى تنقيته من كلِّ آثار الوثنية الجاهلية وبقاياها، وقد اتخذ هذا القصد إلى التنقية أشكالا ووسائل مختلفة، منها حذف أسماء الأصنام وصفاتها، وإسقاط الأبيات التي تصف شعائر الدّيانة الوثنية وغير ذلك [...] هذه المحاولة من التّصفية اصطدمت بنوع من الصعوبة تتمثل في أنّ المادة المجازية التي تتألف منها لغة الشّعر الجاهلي تمتلئ بإشارات ميثولوجية كامنة في التشبيهات والاستعارات[...] لذلك اتجه شراح الشِّعر القديم إلى [...] عزلها عند تفسيرها، عن أصولها الميثولوجية (الوثنية) التي نبعت منها، مما أسهم في تضليل القارئ وتزييف معاني الشِّعر الجاهلي خاصة والقديم عامة.»[2]، هذا وإبراهيم عبد الرحمن يُحمِّل الرواة مسؤولية تعمّد التَّستُّرِ عن الموروث الوثني الجاهلي المنعكس على الفن الشِّعري، وقد أطلت الاقتباس من كلامه لأهمية هذه النتائج في منهجه النّقدي.

العينة الثانية كما سلف وأن أشرنا إليها هي **كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني** الذي يعدّ من أوسع المصادر جمعا للتراث الأدبي، ومن أكثر الكتب تأثيرا في الدّراسات الحديثة على الشّعر القديم، فقلّ أن نجد قارئا للتراث الإبداعي والفني ولم يتكئ على هذا المصدر، لكنّ ضرره لا يقلّ شأنا من ضرر ما أصاب مرويات أخباب الأدب، ولعلّ ذلك يرجع لعلّة الطول والاستطراد في نقل المرويات والأخبار، وهذا من منهجه الذي لخصه إبراهيم عبد الرحمن في عنصرين هما: «حِرصُ المؤلف على الاستطراد في رواية الأخبار والاستقصاء في جمعها. والقصد إلى انتقاء الأخبار الطريفة التي لها [...] قِصةٌ تُستفاد وحديث يُستحسن»[3].

على عادة إبراهيم عبد الرحمن، فإنه ينتقي من الكتاب عينتين للتدليل على أنّ الشأن الذي أصاب الرواية هو نفسه مُصابٌ به كتاب الأغاني، وكان الحطيئة وعمر بن أبي ربيعة من استدلّ بهما على مُقرره، فأمّا

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص367.

[2]-المصدر نفسه: ص ن.

[3]-المصدر نفسه: ص370.

الحطيئة فقد روى له الأصفهاني من الأخبار بحيث صارت تلك المرويات مَدْعَاة للتناقض والزيف، حيث صوّر الأصفهاني عبر ما روى صورتين للحطيئة، الصورة الأولى هي المعروفة في الوسط الأدبي عنه، كهجّاء لاذع قليل المروءة، والصورة الثانية يظهر الحطيئة على النّقيض تماما، عفّ اللسان كريم الخلق يقوم مقام ماهو ممتدح عند العرب، وهذا من الغرابة التي قصدها أبو الفرج للتّنكيت، ولكنها لا تثبت عِلميا، فروى الأصفهاني قصيدة ناسبا إيّاها للحطيئة ومستدلا بها على فساد شأن الحطيئة خاصة في جانبه الدّيني، بعد هجائه في هذه الأبيات لأبي بكر الصديق، يقول فيها:

ألا كلّ أرماحٍ قِصَارٍ أَذِلّةٍ فِداءٌ لأرماحٍ ركزنَ على الغمرِ

إلى أن يقول فيها:

فِدًى لبني ذُبيانَ أمّي وخَـــالتي عَشِيّةَ ذَادُوا بالرّمَاحِ أبَا بَكـرِ
أبَوْا غيرَ ضَربٍ يحطِمُ الهَامَ وَسطَهُ وَطَعنٍ كَأَفواهِ المرقّعةِ الحُمْـرِ
أَطَعنَا رَسول الله إذْ كان صَادِقًا فَيَا عَجَبًا مَابال دِينِ أبي بكرِ
أيُورِّثُهَا بَكرًا إذْ مَـــاتَ بَعدَهُ وتلك لَعَمْرُ الله قَاصِمَةُ الظّهرِ

يحكم إبراهيم عبد الرحمن على هذه الأبيات ببطلان نسبتها إلى الحطيئة، لاعتبارات –أراها قوية جدا– منها أنّ هذه الأبيات لم تَرد في المصادر قبل كتاب الأغاني، ووردت في تاريخ الطبري منسوبة إلى واحد اسمه (الخطيل) الذي يبدو فيما ذهب إليه ابن جرير، أنّه ممن عارضَ في خلافة أبي بكر الصديق وهَجَرَ جماعة المسلمين مرتدا عنهم، كما أنّ هذه الأبيات مخالفة تماما للوقائع التاريخية التي تُثبت عداء ومخالفة القبائل العربية لمنع الزكاة في خلافة أبي بكر الصديق، ثم ما يُثبت جهل صاحب هذه الأبيات أنّه نَسَبَ بكرا لأبي بكر الصديق على أساس أنّه ابنه–في آخر البيت– ولم يكن لأبي بكر ولد اسمه بكر، وإنّما هي كنية كناها إياه رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقطعا كان الحطيئة يعلم هذا لأنه عاصر أبا بكر، وكذلك ما أورده صاحب الأغاني من أبيات للحطيئة يدّعي فيها عدم معرفة نَسَبِهِ وفي الوقت ذاته هنّاك أبيات للحطيئة يهجو فيها أمّه وأبيه واردةٌ في المصادر الموثوق بروايتها كالطبقات والشّعر والشعراء، وعلى هذا يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ

صفة الهجّاء التي ألصِقت بالحطيئة فيها نوع من المبالغة، وبالمقابل يرى أن هجاءه من قبيل العتاب، وربّما لإكثاره منه أخذ صفة الهجّاء[1].

لاشك أنّ إبراهيم قد خالف جمهور رأي النّقاد في الحطيئة، فهو رغم إثبات كثير من القصائد المنحولة في حقّه، إلا أنّ هذا لا ينف كثرة هجائه في أشعاره المتفق عليها والتي رُويت، حتى أنّ عمر بن الخطاب رضي الله عنه شُكي إليه أمر الحطيئة، في أن لسانه لم يسلم منه أحد، فحبسه عمر لهذا كما هو معلوم، لذلك لا نرى مذهب إبراهيم عبد الرحمن في هذا الرأي، مع تسليمنا لرأيه في نقد الروايات في كتب المصادر.

الشَّأن نفسه يتكرر مع الشَّاعر الأموي عمر بن أبي ربيعة الذي اتخذه الأصفهاني أيقونة صوّر من خلالها حياة المسلمين في الحقبتين الأموية والعباسة، وَوَصَمَهَا باللهو والمجون ومعاقرة النّساء، حتى أنّ قارئ الأغاني يتوهم حياة العرب في هذه الصورة، هذه النّظرة الأحادية للمجتمع العربي لا يمكن أن تستقيم، لأنّها تُضلل عن الحضارة العربية الإسلامية، ومعلوم أنّ مجمل المعارف والعلوم العربية أُسِّست في هذه الحِقب، وأنّ قوّة الخلافة الإسلامية ومظاهر التّوسع والفتوحات كانت فيها أيضا، رغم عدم الإنكار لفترات الضعف والتقهقر الذي شهده التاريخ الإسلامي، والذي من أقوى أسبابه جانب اللهو فيه، لكن أبا الفرج يبالغ عبر بث أشعار عمر بن ربيعة في كتابه وجعلها تصويرا لحياته الواقعية التي يمكن أن تختلف عن حياته الفنية من جهة، وللمجتمع العربي الإسلامي من جهة أخرى.

لاشك أنّ النّظر العلمي للتراث أكسب إبراهيم عبد الرحمن صرامة وجُرئة في طرح نتائجه، ولكي لا يتوهم قارئٌ له أنّ نتائجه فيها شيء من ازدراء التراث يقول: «فلم أقصد بما قدّمته من ملاحظات على طبيعة ما وصل إلينا من تراثنا الأدبي وطريقة القُدماء في جمعه وتدوينه وتفسيره، أن أقلل من قيمته، أو أتشكّك في قدرته على الإفادة والبقاء، ولكنّي قصدت أن نُعيد قراءته في ضوء المناهج الحديثة، قراءة تجعل منه تراثا متجددا وخالدا، ولن يتأتى لهذا التراث أن يحقق شيئا من ذلك إلا إذا نقّيناه مما دخله من وضعٍ وتزييف، وأعدنا فهمه وتفسيره وانتقينا منه ما يُلائم عُقولنا وحياتنا ويَقدُر على البقاء ومواجهة التّطورات التي تجدُّ على حياتنا المعاصرة.»[2]، وهذا القول يشير إشارة مباشرة وواضحة إلى انتحائه السّبيل العلمي المتمثّل في توثيق مرويات

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص372-374.

[2]-المصدر نفسه: ص376.

الشّعر القديم الجاهلي منه تحديدا والنّظر إليه بمستلزمات الواقع المعرفي والعلمي اليوم، ومن الأهمية بمكان أن نعود ونشير إلى النتيجة التي وصل إليها وسبق وأن نبّهنا عليها، وهي أنّ الإرث الجاهلي قُرئ بعقلية إسلامية قُصد منها تنقيته من مظاهر الوثنية التي لا خلاف في أنّها العقيدة الجارية في البيئة العربية قبل الإسلام، وقلنا أن هذه النتيجة شكّلت منطلق نظره في البحث الأسطوري الذي مرّ بنا جانبه النّظري في الفصل الأول السؤال الآن ماهي المراجع أو المرجعية التي استقى منها إبراهيم عبد الرحمن مادّته في الدّرس الأسطوري، والتي أعطته المسوّغ للقول بالأسطورة عند العرب، وما طبيعة هذه الكتب، وكيف بَحَثَ وبَاحَثَ فيها أصحابها هذا الموضوع، وهو العنصر الآتي الذي سنحاول أن نلقي الضوء عليه والكشف عنه.

3–المرجعيات الفكرية للدّرس الأسطوري؛ نحو تأسيسِ نقدٍ أسطوري عربي:

رجع إبراهيم عبد الرحمن إلى مجموعة من الكتب التراثية كانت هي مُستَنَدَهُ ومُرتَكَزَهُ التَّبريري في الكلام عن الأسطورة في الثقافة العربية، ولم يعتمد على المصادر العربية في هذا فقط، وإنّما رجع إلى أفرادٍ من كتب المستشرقين التي كان لها أثر فعلي ومُنصِف وموضوعي في الحقل الميثولوجي عند العرب –كما سيأتي– ونشير إلى أنّ تلك المراجع الأجنبية كانت في محلِّ التدعيم والإضافة المعرفية، وإلا فإبراهيم عبد الرحمن أراد أن يَكسِبَ شرعية هذا الدّرس من الكتب العربية موثقا إيّاها، لذلك عدّه عبد الفتاح محمد أحمد من أصحاب الاتجاه التوثيقي في الدّرس الميثولوجي.

وعلى ذكر التوثيق نُنَبّه إلى أنّ معنى الدّراسات الموثَّقَة في هذا الجانب، تلك الدراسات «التي تعتمد في تفسير الشِّعر القديم وردِّهِ إلى أصوله ومنابعه على الوثائق التي ترتد إلى هذه الأصول وتلك المنابع، ولعلّ أبرز هذه الوثائق الملاحم السّامية القديمة والدراسات التي قامت على هذه الملاحم... بالإضافة إلى دراسات الأديان والحضارات القديمة التي استقرّت في المنطقة، وتَتَبُّعِ رصد طقوسها وشعائرها، مع العودة بالضرورة إلى ما تبقى —وهو قليل– من أخبارٍ عن عبادة عرب ماقبل الإسلام وطقوسهم وشعائر عقائدهم.»[1]، وهو ما عمد إليه إبراهيم عبد الرحمن بمحاولة وضع أصولٍ تأسيسة للمنهج الأسطوري عند العرب، وإذا أردنا أن نحصي مجموع الكتب التي رجع إليها في هذا الموضوع فهي كثيرة نوعا ما، لذلك سنقتصر على عرض الأهم منها، وأيضا لتشابه المادة والنتائج بين هذه الكتب، فبالإضافة إلى تفسير ابن جرير الطبري نجد اثنى عشر

[1]–عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص200.

كتابا نذكرها على سبيل الإجمال والمعرفة، فقد رجع إلى: كتاب عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات للقزويني، وكتاب الأصنام لابن الكلبي، وكتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية لأبي ريحان البيروني، وكتاب مجمع الأمثال للميداني، وكتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين لأبي الحسين عبد الرحمن بن عمر الرازي المعروف بالصّوفي، ومن المحْدَثين رجع إلى: كتاب المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام لجواد علي، وكتاب في طريق الميثولوجيا عند العرب لمحمود سليم الحوت، وكتاب مقدّمة في أدب العراق القديم لطه باقر ومن المستشرقين رجع إلى: كتاب العرب في سوريا قبل الإسلام لرنيه ديسُّو، وكتاب الحضارات السّامية القديمة لسبتينو موسكاتي، وكتاب علم الفلك تاريخه عند العرب في القرون الوسطى لكرلو نلّينو، كما أشاد مشيرا إلى بعض دراسات المعاصرين كدراسة أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ودراسة علي البطل، الصورة في الشِّعر العربي، ففي تصوّرنا بَنَت هذه الكتب أرضيةً نظرية لدراسة الأسطورة عنده وعلى أساسه بنى تفسيره للشِّعر الجاهلي، ولعلنا نعرض لفحو أهمِّ تلك الكتب حتى تتّضح المباحث الميثيولوجية فيها.

3-1-ابن السّائب الكلبي* وكتاب الأصنام:

يعدّ ابن السائب الكلبي فيما يرى إبراهيم عبد الرحمن، واحدا من الذين بقيت الرواية معه في صورتها الحقيقية، غيرَ مبتورة، هو وعبيد بن شرية، خاصة بعدما عَمَد رواة القرون الأولى إلى تجاهل الأثر الوثني في الفكر العربي قبل الإسلام، والعزوف عن روايته بل وتعمّد طَمسِ معالمه وأثره[1].

ويُصنَّف ابن الكلبي ضمن من تأسس على يده علم الأديان في تراث الثقافة العربية، هذا العلم الذي لم يكن له وافر عناية من المسلمين، وربّما يعود السّبب إلى استقرار الثقافة الدّينية عند العرب بعد مجيء الإسلام وانتشاره والاطمئنان له وعدِّه الدّين الصحيح، لذلك بخع له العرب واستقاموا على تعاليمه، وانتشر بعد ذلك في بقاع الأرض، ولذلك عَزَفَ العقل العربي بعدها عن فتح باب البحث عن العقائد الأخرى من جهة، وعلى المعتقدات العربية الغابرة في التاريخ من جهة أخرى، مخافة الفتنة العَقَدِية، ولأنّ موضوع البحث في المعتقدات موضوع منتهي ومحسوم بالنّسبة للمسلمين، فمجيء الإسلام قضى على جميع مظاهر العقائد الوثنية والشِّركية، فصار البحث في هذا الموضوع ضرب من مضيعة الوقت، ومن باب أولى الرواية فيه خاصة

---

*-واسمه هشام بن محمد بن السّائب بن بشر الكلبي، وكنيته أبو المنذر، وهو كوفي البلد، واشتُهر بابن الكلبي، هو كلمة إجماع بين أرباب الدّراية في القول بأنّه واسع الرواية، وأنّ المأثور عنه شيء كثير، وقد نَقَلَ عنه من فحول الرواة والعلماء الكثير، فقد أخذ عنه ابن سعد صاحب الطبقات الكبرى، وابن جرير الطبري المفسّر والمؤرخ الشهور حتى أن تاريخ الأمم والملوك في جزء تاريخ العرب قبل الإسلام يكاد يكون مرويا عن ابن الكلبي، وكذلك روى عنه المسعودي وغيرهم، وهو في باب أنساب العرب وأخبارهم لايضارع. ابن الكلبي: كتاب الأصنام (من مقدمة المحقق)، تح، أحمد زكي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط3، 1995، ص12،17. وينظر: ابن الكلبي، جمهرة النّسب (من مقدمة المحقق)، تح، ناجي حسن، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط1، 1986، ص7،8. وأما عن عدالته وضبطه وهذا الذي يهمنا فقد وثقه أكثر المؤرخين والعلماء، فقال ابن النديم: إنه عالمٍ بالنّسب وأخبار العرب وأيامها ووقائعها، وأشار الجاحظ إلى أنه كان علاّمة نسّابة وراوية للمثالب عيّابة، ويذكر ابن خلكان أنّ ابن السائب يعدّ في الحفاظ المشاهير، وأنه أعلم النّاس بعلم الأنساب، وجعله الذّهبي إخباريا علاّمة. ابن الكلبي: كتاب الأصنام (من المقدمة)، ص15،17. وينظر: ابن الكلبي، جمهرة النّسب (من مقدمة المحقق) ص6،7. وقد استغربنا من رأي جمهور المحدّثين الذين يرون ترك الرواية عنه، ولعلّ علّة التّرك ترجع إلى ماقاله محقق الكتاب بأنّ ابن الكلبي كان يروي آثارا من الأساطير والأقاصيص عن العرب، والرواة عمدوا إلى طمسها لذلك أَبَوْ الرواية عنه، وهذا يعزز ماذهب إليه إبراهيم عبد الرحمن. وما يؤكد على أنّ سبب ترك التّحديث عنه من قِبل علماء الحديث ليس لجهلهم به، أو لكذبه وعدم الثقة في روايته، وإنما لكونه كان يروي هذا الجانب المسكوت عنه في الثقافة العربية قبل الإسلام من الأقاصيص والأساطير، قال عنه أحمد بن حنبل حين سئل عنه: كان صاحب سِيرٍ ونَسَب، ما ظننت أنّ أحدا يحدّث عنه. ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج6، ص2779. ففي كلام أحمد اعتراف له برسوخه في باب أخبار العرب، وليس فيه تجريح أو قدح في مصداقية ما يروي كأن يقول كذاب مثلا، ولكنْ تَرَكَ التحديث عنه ولم يروِ عليه علماء الدّين، حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، لكنّ الأمر الذي يهمنا هو هذا التخوّف من الرواية عنه وهذا التّوقف في كلامه، مع ثبوت رسوخه في جانب أخبار العرب وأنسابها، وعدالته أيضا فيما يروي؟ أظن أنّ هذا احدى مبررات قول إبراهيم عبد الرحمن حين قال أن الشّعر الجاهلي قرئ بعقلية إسلامية من قِبل رواة القرون الأولى.

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص112.

في القرون الإسلامية الأولى وإقبال العرب على تَعَلُّمِ تعاليم الإسلام ونشرها والاجتهاد في شرحها، لهذا أُسِّست العلوم العربية والشرعية التي كانت تدور في فلك محاولة فهم وإدراك المراد من القرآن الكريم والسنّة النبوية، كانتت هذه بعض الأسباب التي أخّرت البحث في علم الأديان، أو الدّيانات التي كانت في الثقافة العربية، وعدم العناية بها قديما وحديثا، فإلى حدّ السّاعة ليس في هذا الموضوع كبير عمل من الدّارسين العرب بشهادتهم هم، حتى شكّل الكلام في هذا الموضوع نوعَ فوبيا عند الباحثين، خلافا للغرب الذي يُعدّ علم تاريخ الأديان من أهمّ الحقول الإبستيمولوجية لمراجعة ودراسة قضايا الإنسان لذلك كان هذا الجانب مما أعيد إثارته مع الحداثة وما بعدها.

و ابن السائب بن الكلبي يعدّ –كما قلنا– في الثقافة العربية القديمة، من مؤسسي علم تاريخ الأديان، وممن كانت له جُرءت في رواية عقائد العرب وطقوسهم قبل الإسلام خاصة في كتابه الشهير (الأصنام) الذي نحن بصدد الكلام عليه، ولماذا ابن الكلبي، لأنّه «أوّل من أفرد لهذا الموضوع سفرا خاصا به، أسماه الأصنام»[1]، لذلك حظي كتاب الأصنام بعناية خاصة جدا قديما وحديثا، قديما بروايته*، وحديثا بالتّنقيب عليه تحقيقا ودراسة، كما مرّ في الحاشية عن عمل أحمد زكي، وإذا أردنا أن نتساءل عن مصادر ابن الكلبي التي اعتمد عليها في نقل ما نقل من طبيعة الدّيانة العربية القديمة، فيمكننا إجمالها في ست مصادر هي: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والشّعر الجاهلي ورواة العرب في الإسلام والجاهلية وشِعر المخضرمين[2]، فهذه المصادر ولاشك أصيلة في ثقافتها ولغتها وقوّية في التوثيق والاستدلال.

---

[1]–ابن الكلبي: كتاب الأصنام، ص23.

*–سَنَدُ رواية كتاب الأصنام مُثبت في صدر الكتاب، وهو: أخبرنا الشيخ أبو الحسين المبارك بن عبد الجبار الصيرفي، قُرئ عليه وأنا أسمع، قال: أخبرنا أبو جعفر محمد بن أحمد بن المسلمة، قال: أخبرنا أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزُباني، إجازة، قال: حدّثني أبو بكر أحمد بن محمد بن عبد الله الجوهريّ، قال: حدّثنا أبو علي الحسن بن عُلَيْل العَنَزي، قال: حدّثنا أبو الحسن علي بن الصَّبَّاح بن الفُرات الكاتب، قال: قرأت على هشام بن محمد الكلبي في سنة 201... وساق تحديث ابن الكلبي بكتابه الأصنام، ونُنبه على أنّ راوي هذا السند على تحيقق من أحمد زكي هو الجواليقي وعنه نقل صاحب الخزانة وابن النديم وغيرهم. ابن الكلبي: كتاب الأصنام، ص5. وص32 من مقدمة المحقق، ونُنبه أيضا على أنّ أحمد زكي قد تتبّع رجال السّند ليتضح له مكانتهم العلمية، التي تبيّن أنها على قدر عال من العلم والفهم والإحاطة بأخبار العرب، وأنّ كل واحد منهم لقي مُحدّثه وسمع منه، ومن النتائج أيضا أنّ الجواليقي الذي منه يبدأ السند ليصل إلى ابن الكلبي، وإليه استقرّت رواية الكتاب، قد عمد إلى كتابة نسختين منه، الأولى ضائعة ولا يُعلم تاريخ كتابتها، والثانية كتبها عام 529هـ وهي النسخة هي التي وصلتنا بعد أن عثر عليها الشيخ طاهر الجزائري في المكتبة الظاهرية وأخرجها. مقدمة كتاب الأصنام، ص24،25.

[2]–ينظر: محمد خليفة حسن، التفكير التاريخي والحضاري عند الشعوب العربية السامية القديمة، دار الثقافة العربية، القاهرة، 2000، ص77.

فأُولى هذه المصادر وأعظمِها على الإطلاق القرآن الكريم، لهذا جعله ابن الكلبي في مقام البرهنة والاستشهاد على ثبوت الظواهر الوثنية، وهو يورد في كتابه القصّةَ أو الخبر عن سلوكٍ طقوسي وثني من عبادة معينة ثم يستشهد عليها بآية من القرآن الكريم، منها مثلا وهو يتكلم عن قصةِ كيف زاغ العرب إلى عبادة الأوثان بعدما كانت حنيفية إبراهيم ومن بعده إسماعيل عليهما السلام في بيئة الحجاز هي معتقدهم، يقول بأنّ إسماعيل عليه السلام بعد كَثرَةِ أبنائه نشبت بينهم الحروب فخرجت طوائف منهم من مكة، «وكان الذي سَلَخَ بهم إلى عبادة الأوثان والحجارة، أنّه كان لايَظعَنُ من مكة ظَاعِنٌ إلا احتمل معه حجرا من حجارة الحرم، تعظيما للحرم وصَبَابَةً بمكة. فحيثما حلّوا وضعوه وطافوا به كطوافهم بالكعبة [...] ثم سَلَخَ ذلك بهم إلى أن عبدوا ما استحبوا، ونَسُوا ماكانوا عليه، واستبدلوا بدين إبراهيم وإسماعيل غيره. فعبدوا الأوثان، وصاروا إلى ماكانت عليه الأمم من قبلهم. وانتجثوا ماكان يعبد قوم نوح عليه السلام منها، على إرثِ مابقي فيهم من ذكرها. وفيهم على ذلك بقايا من عهد إبراهيم وإسماعيل يتنسّكون بها»[1]، وهذا القول يدلّ على أنّ بذرة التوحيد كانت فيهم، وإنّما هو الشِّرك الذي زاغ بمعتقدهم، وتفاقم بعد ذلك، ومما أُثر من ذلك عن قبيلة نزار قولها إذا أقبلت إلى الحجّ: (لبيك اللهم لبيك، لبيك لاشريك لك، إلا شريكٌ هو لك، تَمْلِكُهُ وَمَامَلَكْ) لا يخفى في هذه التلبية ملمح توحيد الله تعالى، ولكن مع إدخال عنصر الإشراك في العبادة، وفي هذا يستدلّ بن الكلبي بقوله تعالى: «وَمَا يُؤۡمِنُ أَكۡثَرُهُم بِٱللَّهِ إِلَّا وَهُم مُّشۡرِكُونَ ١٠٦»[2]، كما يستدلُّ بكل الآيات القرآنية في سَيرِ سَردِهِ للأخبار الطقوسية التي فيها أسماء الأوثان والأصنام، والآيات التي تُجسّد مظاهر الشِّرك عند العرب، فيورد مثلا قوله تعالى في قوم نوح واتخاذهم لبعض النّاس آلهة عبدوها من دون الله «وَقَالُواْ لَا تَذَرُنَّ ءَالِهَتَكُمۡ وَلَا تَذَرُنَّ وَدّٗا وَلَا سُوَاعٗا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسۡرٗا ٢٣ وَقَدۡ أَضَلُّواْ كَثِيرٗاۖ وَلَا تَزِدِ ٱلظَّٰلِمِينَ إِلَّا ضَلَٰلٗا ٢٤»[3] فَعَبَدَت هُذيلُ بن مُدرِكَةَ سُواعا، وعبدت قبيلة كلب ودّا، وعبدت مَذْحُج وجُرش يغوث، وعبدت خَيْوَانٌ يعوق، وعبدت حِميَرُ نَسْرا[4]، وعُبد في الحجاز بعدما أدخل عليهم عمرو بن لُحي فكرة الأصنام، مناة واللات والعزى وإيساف ونائلة وهبل وبعل وغيهم، ويستشهد ابن الكلبي على هذا، بآيات من القرآن الكريم

[1]-ابن الكلبي: الأصنام، ص6.

[2]-سورة يوسف: الآية106.

[3]-سورة نوح: الآية23،24.

[4]-ينظر: ابن الكلبي، الأصنام، ص9-11.

منها قوله: « أَفَرَءَيْتُمُ ٱللَّٰتَ وَٱلْعُزَّىٰ ﴿١٩﴾ وَمَنَوٰةَ ٱلثَّالِثَةَ ٱلْأُخْرَىٰٓ ﴿٢٠﴾»[1]، وقوله: «أَتَدْعُونَ بَعْلًا وَتَذَرُونَ أَحْسَنَ ٱلْخَٰلِقِينَ ﴿١٢٥﴾»[2]، وقوله تعالى مبيّنا رسوخ عقيدة الشرك في الفترة الجاهلية «أَجَعَلَ ٱلْءَالِهَةَ إِلَٰهًا وَٰحِدًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَىْءٌ عُجَابٌ ﴿٥﴾»[3]، وقوله: «إِنَّ ٱلَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ عِبَادٌ أَمْثَالُكُمْ ۖ فَٱدْعُوهُمْ فَلْيَسْتَجِيبُوا۟ لَكُمْ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴿١٩٤﴾»[4]، وغيرها من الآيات الكثيرة، التي سنورد تفصيل مَحَالّها وأسبابها في الفصل الثالث.

الشأن نفسه في الاستدلال بالحديث النبوي، فقد رجع ابن الكلبي إليه، وكان ذكيا في الاستنباط من الأحاديث النبوية، حيث أنّه أخذ منها المعلُومَةُ التاريخية المحدِّدة لنهاية الطور الوثني، فهي«المصدر المباشر الذي حدّد نهاية مرحلة دينية في تاريخ الدّين في الجزيرة العربية، وبداية مرحلة جديدة، فكان من الطبيعي أن تكون أقوال رسول الله وأعماله مصدرا غنيا من مصادر الكتابة التاريخية الدّينية للعصر الجاهلي»[5]، والتحديد التاريخي في علم الدّيانات أمر مهم لمؤرخ الأديان لأنها الفواصل بين الحقب في تغيّر المعتقدات، ومن الأحاديث النبوية التي أوردها ابن الكلبي مثلا أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم في العام الثامن للهجرة بعث عليا رضي الله عنه لهدم (مناة) فهدمها وأخذ ماكان لها، كما بعث المغيرة بن شعبة إلى ثقيف بعد إسلامها لهدم (اللات) فهدمها وحرقها بالنّار، وفي عام الفتح بعث النّبي صلى الله عليه وسلم خالد بن الوليد كي يهدم العُزى فقال له: «انطلق إلى شجرة ببطن نخلة فاعضدها"، وفي يوم فتح مكة دخل النّبي صلى الله عليه وسلم إلى المسجد الحرام «والأصنام منصوبة حول الكعبة. فجعل يطعن بِسِيّة قوسه في عيونها ووجوهها ويقول: جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقا ثم أمر فكفِئت على وجوهها. ثم أخرجت من المسجد فحُرّقت»، وبعد أن أسلمت قبيلة دَوْسٍ، بعث إليها الطليل بن عمرو الدّوسي فحرق صنم ذي الكفين الذي كانوا يعبدونه[6]، وغير ذلك من الأحاديث التي استند عليها، وهي ليست وفيرة، غير أنها خدمت الموضوع من الناحية الزمنية بالأساس.

---

[1]-سورة النّجم: الآية19،20.

[2]-سور الصافات: الآية125.

[3]-سورة ص: الآية5.

[4]-سورة الأعراف: الآية194.

[5]-محمد خليفة حسن: التفكير التاريخي والحضاري عند الشعوب العربية السامية القديمة، ص79.

[6]-ينظر: ابن الكلبي، الأصنام، ص15-37.

إذا كان ابن الكلبي أخذ من الأحاديث النبوية الملمَح الزمني، ولم يكن في إيراده وفرة في هذا، فإنّه قد أكثر من إيراد الشّعر الجاهلي وكان حريصا على ذلك، باعتباره المصدر المباشر والناقل لفكر الشّعوب العربية ونشير منبّهين إلى أنّ الشّعر الحامل للفكر الوثني «قريب من فجر الإسلام (لذلك) لم يندثر»[1] مع قلته، منها مثلا مايرويه ابن الكلبي التلبية للحج المأثورة عن قبيلة (عك) التي تقدّم ذكرها، وكذلك قول الشّاعر في (ودّ):

حَيَّاكِ وَدٌّ فإنّا لايحلُّ لَنَا لَهُوَ النّساءِ وإنّ الدّين قد عَزَمَا

وقال آخر:

وَسَارَ بِنَا يغوثُ إلى مُرادٍ فناجَزْنَاهُمُ قَبلَ الصِّبَاحِ

وقال عبد العزّى بن ودِيعَةَ المزني:

إنّي حَلَفتُ يمينَ صِدقٍ بَرَّةً بِمَنَاةَ عند محلّ الخزرج

ويقول عمرو بن الجُعَيد:

فإنّي وتَركي وَصْلَ كَأسٍ لكالّذي تبرّأ من لاتٍ وكان يَدِينُها[2]

وغيرها من الأبيات الكثيرة التي حرص ابن الكلبي على توظيفيها كشواهد عن الوقائع الدّينية، والأحداث التاريخية،

من المعلوم أنّ ابن الكلبي أدرك زمن الرواية، بل كان في وقت الرواية، والملاحظ على روايته دائما الاتصال في سندها فلا يكاد يروي خبرا إلا بإسنادٍ متصلٍ به، فكان يورد الخبر بالرواية مع ذِكرِ إسنادِ من حدّثه في الخبر، ولعلّ الإسناد المتكرر في الكتاب الذي لاحظناه هو قول ابن الكلبي: «حدّثنا العنزيُّ أبو علي، قال حدّثنا علي بن الصّباح قال أخبرنا أبو المنذر قال حدّثني أبي عن أبي صالح عن ابن عباس»، ومن بين الأسانيد أيضا: «حدّثنا الحسن بن عُلَيلٍ قال: حدّثنا على بن الصّباح قال: حدّثنا أبو المنذر هشام بن محمد قال: أخبرني أبو مسكين عن أبيه» ومن الأسانيد: «قال أبو المنذر هشام بن محمد وأنشدني الشَّرقي في ذلك لسُراقة بن مالك بن جُعْشُمٍ المدْلَجِي من بني كنانة» ومن الأسانيد القريبة إلى الحَدَث الطقوسي، «قال أبو المنذر قال الكلبي: فحدّثني مالك بن حارثة الأجداريُّ أنه رآه، يعني وَدّا. قال: وكان أبي يبعثني

[1]-أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشّعر الجاهلي، مطبعة نهضة مصر، ط2، 1952، ص303.

[2]-ينظر: ابن الكلبي، الأصنام، ص10-16.

باللبن إليه فيقول: اسقه إلهَكَ. قال: فأشربُهُ قال ثم رأيت خالد بن الوليد بعدُ كَسَرَهُ فجعله جُذاذا»[1]، وليس من غايتنا في هذا المقام أن نسترسل في إثبات الأخبار الطقوسية عن عرب الجاهلية، لأن ذلك سيأتي لاحقا والذي يهمنا إثبات أسانيد الرواية للقول أن ابن الكلبي كان له مستند فيما أخبر ونقل، ولم يشذّ في الرواية، مع أنّه تفرّد برواية الكثير من أخبار العرب.

آخر مصدر استند عليه ابن الكلبي هو شعر المخضرمين، ممن كان جاهليا وأدركه الإسلام فأسلم وهي التفاتة ذكية منه في أن يأتي بهذا النّمط من أشعار المخضرمين في كلامهم عن معتقداتهم هم، التي كانوا عليها، وقد أُثر عليهم أخبارٌ بِذَمِها بعد أن أسلموا، لأنّ في تلك الأخبار ما «يمكننا استنباط بعض المظاهر الدّينية العربية القديمة، والمفاهيم التي اتصلت بعبادة الأصنام»[2]، وقد يورد ابن الكلبي من أخبار الصحابة مثلا ممن لم يشتهر بالشّعر، كخالد بن الوليد حين بعثه النبي صلى الله عليه وسلم لتهديم (العزى) قال:

أَعُزَّاءُ شُدّي شَدَّةً لا تُكذّبي على خالدٍ أَلقي الخمار وشمري
فإنّك إلا تَقْتُلي اليومَ خَالِدًا تَبُوئِي بذُلّ عاجل وتنصّري
ويقول: ياعُزّ كفرانك لا سبحانك إنّي رأيت الله قد أهانك

وفي هذا البيت الأخير ورد قول خالدٍ له وهو يضرب الصنم بالسّيف*، لهذا استبط محمد خليفة حسن من البيت استدلالا «على التسبيح للإله الصنم كأحد الطقوس الدّينية العربية القديمة»[3]، ومن الأمثلة أيضا قول شدّادُ بن عارِضٍ الجُشَمِيُّ أثناء نَهيهِ لِثَقِيفٍ عن العودة إلى عبادة اللات، بعد أن تمَّ هَدمُها وحَرقُها، يقول:

لا تَنصُروا اللات إنّ الله مُهلِكُها وكيف نَصرُكُم من ليس يَنتَصرُ
إنّ التي حُرِّقت بالنار فاشتعلت ولم تقاتِل لدى أحجارها هَدَرُ
إنّ الرسولَ متى يَنزِلُ بسَاحَتِكُم يَظعَنْ وليس بِهَا من أهلها بَشَرُ[4]

[1]-ابن الكلبي، الأصنام، ص25، وينظر: ص47-55.
[2]-محمد خليفة حسن: التفكير التاريخي والحضاري عند الشعوب العربية السامية القديمة، ص80،81.
*-ينظر الخبر في حاشية الصفحة26 من كتاب الأصنام.
[3]-محمد خليفة حسن: التفكير التاريخي والحضاري عند الشعوب العربية السامية القديمة، ص81.
[4]-ابن الكلبي، الأصنام، ص17.

والأمثلة كثيرة في الباب، لانرى داعية لسردها كلها، وإنّما أوردنا من الشواهد لكي يتضح المفهوم، ولعلنا نرجع إلى بعض مفاهيم تلك الأبيات الخادمة للمنحى الأسطوري في الفصل الثالث.

اعتمد ابن الكلبي في منهجه على نمطٍ مُحددٍ في بيان الأصنام والأوثان العربية، مما أَمكَنَ على استنتاج منهجه على ضوء ذاك النّسق، وهو ما خلُصَ إليه محمد خليفة حسن، حيث ذهب فيما يرى إلى أنّه منهج متميّز عن مناهج مؤرخي الأديان المسلمين، وقد صاغه في عشرة مراحل وجد أن ابن الكلبي يمرّ عليها في الغالب، وهي: «ذكر اسم الصنم، تاريخ بداية عبادة الصنم، موقع الصنم أو المكان الذي وُجد به وعُبد فيه، ذكر القبائل التي تعبد الصّنم، الطقوس المرتبطة بالصّنم والقرابين، وصف الصّنم، وظيفة الصنّم، المصادر التي يستشهد بها على الصّنم وعبادته، سدته الصّنم أو القائمون على الخدمة الدينية الخاصة به، تاريخ نهاية عبادة الصّنم.»[1]، وهذه الخطوات تستقيم على حسب الأخبار الواردة التي وصلته، وإلا قد نجد بعض الخطوات مغيّبة، أو غير متناولة لعلّة فقدان الخبر فيها، ويتضح أنّ ابن الكلبي حاول أن يعطيَ وصفا عبر هذه الخطوات يحيط به على جميع حيثيات الطقوس والعبادات المتعلقة بالأوثان والأصنام.

إنّ كتاب الأصنام يشكل مادة خِصبة لدارس الأساطير العربية، على فرض القول بأنّ العرب عرفت الأسطورة بمعنى ما، كما سيتضح بيان ذلك في الفصل الثالث، ولذلك فكتاب (الأصنام) يعدّ باكورة علم الأديان عند العرب والذي يمكن من خلاله أن نُؤسِّسَ ونبني عليه دراسات تَطَوُّرِية خاصة في حقل الأسطورة، ومنه الدّخول إلى ما يمكن أن نسمّيه بالنّقد الأسطوري العربي، خاصة إذا علمنا أنّ هذا الكتاب مشتمل على مادة إخبارية شعرية ثرية جدا، وعلى أخبار توحي على طبيعة التفكير الدّيني عند العرب، لذلك نرى أنّه إذا ما أُحسن استغلال هذه المواد الشعرية والفكرية يمكن للنّاقد اليوم أن يستضيئ بهما على فهمِ كثيرا من الشعر الجاهلي الذي بقيت فيه بعض الرواسب الميثيولوجية عن الثقافة العربية قبل الإسلام، ولم يعبأ بها أغلب الدارسين، ورغم المادة الميثولوجية التي حفى بها كتاب الأصنام، والتي خدمت الجانب النظري من بحث إبراهيم عبد الرحمن خاصة في الاستدلال بأسماء الأصنام ودورها في المجتمع الجاهلي[2]، إلا أنّه فضل الاستزادة المعرفية

[1]-محمد خليفة حسن: التفكير التاريخي والحضاري عند الشعوب العربية السامية القديمة، ص85.

[2]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ص17،19. 36،40. وينظر: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص112.

وذلك بأن ولّى بحثه شَطرَ النُّقوش القديمة المكتشفة في البيئة العربية، ليلتمس منها التاريخ الدّيني للعرب، ومنهج اللغة المقارن، وكل هذا ليُعطيَ بحثَهُ صِبغَةً أكثر علمية، وأكثر موضوعية.

3-2-البيروني؛ الآثار الباقية عن القرون الخالية:

يعدّ كتاب أبو الريحان البيروني*، الآثار الباقية عن القرون الخالية من أعمدت الكتب التي وَقَفَت لِرصدِ مَوضوعِ تاريخ الأديان ومعتقدات الشّعوب، وهو على خِلافِ كتاب الأصنام الذي عمد فيه صاحبه إلى قصر الجانب العَقَدِي على العرب فقط، فقد تحلّى كتاب البيروني بالدّراسة الشمولية للظواهر العَقَدية في الثقافة العربية وغير العربية، وَسَقَلَهَا بدراسة معارف وعلوم جانبية تُفسّرها، كعلم الفلك، وعلم التّنجيم، وعلم الهندسة الإشارية أو علم التّربيع الذي يُعرف به تحديد الأماكن، كما تنقل بين الشعوب لرصد ثقافاتها، لذلك حصل له من استيعاب المعارف العقلية والفلسفية ما لم يتسنّ لابن الكلبي أن يُدركه، وعلى هذا يمكن القول أنّ كتاب البيروني يعدّ مرحلة متقدّمة في درس الأديان والثقافات عند العرب، لِمَ تميّز به من صبغة علمية بالاستفادته من العلوم المختلفة، وبدراسته إلى جانب الثقافة العربية الثقافات الأجنبية الأخرى.

من المؤسف أنّ البيروني كما قال علي بن مبارك رغم «شُهرته وكثرة مؤلفاته قلّما دُرس من منظور اهتمامه بالأديان ومناهج دراستها، ولئن اهتمّ عدد كبير من الباحثين به، باعتباره عالما متميّزا في عصره في مجالات علمية مختلفة من قبيل الرياضيات والفلك والهندسة، فإنّ منهجه في دراسة الظواهر الدّينية وتدبّرها فَهمًا وتَفكِيكًا لم يلقَ اهتماما من لدنهم»[1] إلا محاولات لا ترقى لأن تكون وافية لفكر البيروني خاصة في حقل تاريخ الأديان، ولا ندّعي نحن في هذه الورقات أنّنا سنأتي بما لم يأت به الدّارسون، فإنّنا لا ندّعي فهم البيروني، بل من الصعوبة بمكان التّعامل مع لغته، وإدراك كنه فِكرِهِ، لأنّ التّفريعات المعرفية التي يبنيها مؤسسة في الحقيقة على علوم متنوعية، وهي مستعصية أصلا عن المختصّين فما بال من كان خارج التّخصص؟

*-هو محمد بن محمد أبو الريحان البيروني الخوارزمي، الفارسي، والبيروني نسبة إلى برّان، وهي بلغة خوارزم تعني الغريب، فَلِطُولِ غُربَتِهِ لُقّب بالبيروني، مكث في الهند وعاش فيها، كما تنوعت أسفاره من مكان إلى آخر، وهو عالم موسوعي كان طبيبا وفلكيا ورياضيا وفيلسوفا ومؤرخا وعالما باللغات القديمة. ومن أشهر كتابه: تحقيق ما للهند من مقولة في العقل أو مرذولة، وكتاب: القانون المسعودي، وكتاب: الآثار الباقية عن القرون الخالية، وكتاب: التفهيم في صناعة التنجيم، وغيرها من الكتب، ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج5، ص2330،2331،2333. وينظر: أشرف صالح محمد السيد، الآثار الباقية عن القرون الخالية، دار النشر الالكتروني، القاهرة، ط1، 2007، ص16.

[1]-علي بن مبارك: إسهامات المسلمين العلمية في دراسة الأديان والحضارات أبو الريحان البيروني نموذجا، مجلة كلية الشريعة والدّراسات الإسلامية، جامعة قطر، مج32، ع2، 2010، ص310،311.

كالطبّ والرياضيات والهندسة، وعلم الفلك وعلم التنجيم، وتاريخ الأديان وغيرها من العلوم التي نحن عَوَامٌّ فيها، ولهذا فإنّنا نحاول أن نلقي بعض الضوء على محاور الكتاب بما يخدم مصالح النّقد الأسطوري، وما يمكن أن ينسجم معه، أخذا بالاستدلالات والفكرية التي تتوافق مع محالّ الآثار الأدبية كما فعل إبراهيم عبد الرحمن.

يذكر البيروني في مقدّمة كتابه قصّة تأليفه، فبعد أن قَدِمَ جُرجَان طلب منه حاكمها وهو شمس المعالي قابوس بن وشمكير أن يكتب في هذا الموضوع، يقول البيروني: «وبَعدُ فقد سألني أحد الأدباء عن التواريخ التي يستعملها الأمم والاختلاف الواقع في الأصول التي هي مبادئها، والفروع التي هي شهورها وسِنوها، والأسباب الدّاعية لأهلها إلى ذلك، وعن الأعياد المشهورة والأيام المذكورة للأوقات والأعمال وغيرها مما يعمل عليه بعض الأمم دون بعض واقترح عليّ الإبانة عن ذلك بأوضح مايمكن السبيل إليه حتى تقرب من فهم النّاظر فيها وتُغنيه عن تدوّخ الكتب المتفرقة وسؤال أهلها عنها»[1]، فهو كتاب يَضُمّ وصفًا لمختلف التَّوقيتات والأعياد، عند أمم كثيرة مختلفة الدّيانات، كما يحتوي على تاريخ نُظم الجماعات والطوائف المختلفة وعاداتهم وتقاليدهم، فهو كتاب أشبه ما يكون بالموسوعة الثقافية في دراسة الشعوب، وهذا ولا شك من الصعوبة بمكان حتى أنّ البيروني نفسه أقرّ بهذا يقول بعد أن ذكر سبب التصنيف: «فَعَلِمتُ أنّ ذلك أمرٌ صَعبُ المرام بعيدُ المأخَذِ غَيرُ مُنقَادٍ لمن رَامَ إجرَاءَه مَجرَى الضَّروريات»[2].

حرص البيروني في مقدّمة كتابه هذا أن يطرح منهجه فيه، وهو منهج علمي صارم لا يكتفي فيه بوصف الظاهرة الثقافية فقط، وإنّما يُعمِل فيها عقله لاستبيانها، وإذا كان البيروني معروفا بهذا الاتجاه العلمي بحكم العلوم التي درسها، كالرياضيات والهندسة والطب والفلك، فإنّ هذا النَّفَسْ بقي في درسه الثقافي والدّيني والحضاري، مما يؤكد التّفاعل العلمي بينهما، فقد استند في وصف الظواهر الدّينية بكل حيثياتها الطقوسية على رؤية علمية صارمة ذكرها في مقدّمة كتابه، والملاحظ أنّ البيروني كان مدركا لخطورة المنهج وأهميته في الدّرس، لذلك دلّل عليه في مقدّمة كتابه، يقول لخليفة جُرجَان أنّه لن يقصّر «بالجُهد في الإبانة عن ذلك على حسب ما بَلَغَهُ عِلمِي إنْ بسَماعٍ، وإن بِعَيانٍ وقياس»[3]، هذا المنهج المؤسس على ثلاث دعائم سمح له

[1]-أبو الريحان البيروني: الآثار الباقية عن القرون الخالية: تح، يرويزاذ كائي، د.ط، د.ت، ص4.

[2]-المرجع نفسه: ص ن.

[3]-المرجع نفسه: ص ن.

بعد ذلك بتفسير وتأويل الظواهر الدّينية، بفك رموزها ومعرفة دلالاتها ومعانيها، وإدراك خلفياتها الفكرية والتاريخية والأسطورية.

يحيل مبدأ السماع عنده، وهو أولى دعائم منهجه إلى الرجوع للمرويات والحكايات، وتحقيق الخبر فيها، لذلك فقد اجتهد في تحري الصّدق فيما نقل وروى، وقد اعتمد على هذا الأصل في المنهج لأنّه كما يقول: «أقرب الأسباب المؤدية إلى ماسُئلت عنه هو معرفة أخبار الأمم السالفة، وأنباء القرون الماضية، لأنّ أكثرها أحوال عنهم ورسوم باقية من رسومهم ونواميسهم، ولا سبيل إلى التّوسُّل إلى ذلك من جهة الاستدلال بالمعقولات، والقياس بما يُشاهَدُ من المحسوسات سوى التّقليد لأهل الكُتب والملل وأصحاب الآراء والنّحل المستعملين لذلك»[1].

الركيزة الثانية من ركائز منهجه هو العَيَان أو مبدأ المُعاينة، فلم يكتفِ البيروني بمعرفة الخبر، وإنّما تقصّد السّير إلى بيئته، لهذا كان كثير السّفر حتى أطلق عليه (البيروني/الغريب) كما مرّ في ترجمته، ومُعاينة الظواهر تصديقٌ للأخبار والمرويات، لذلك يقول في مفتتح كتابه (في تحقيق ماللهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة) «إنّما صَدَقَ قول القائلِ ليس الخبر كالعيان، لأنّ العيانَ هو إدراكُ عين النّاظرِ عينَ المنظورِ إليه في زمانِ وجودِه وفي مكانِ حصولهِ ولولا لواحقُ آفاتٍ بالخبرِ لكانت فضيلتُه تَبِينُ على العيانِ والنَّظرِ لقُصُورهما على الوجودِ الذي لا يتعدّى آناتِ الزّمان»[2]، وفي هذه الخُطوة المنهجية برع البيروني ونبغ وظهر اتجاهه العلمي الصارم، فالمعاينة عنده لا تساوي النّظر وحسب، وإنّما إعادة إخضاع الظاهرة للتجربة إن كانت قد اندثرت، وإلاّ فملاحظة بقايا ورواسب تلك النّشاطات الطقوسية، فيحاول أن يجد تبريرا علميا لها، وإنْ كانت لاتزال موجودة وقائمة، فالمعاية والمشاهدة كفيلة بأن تضمن استيعاب الظواهر الدّينية.

لا شك أنّ إعادة تفسير الطقوس الدّينية تحتاج إلى علوم مساعدة كعلم الفلك والتّنجيم والهندسة والرياضيات، ومعرفة رموز الأزمان والتواريخ والأماكن، وخاصة هذه الأخيرة، فقد عُني البيروني في كتابه الآثار بدراسةٍ مُسهبةٍ فيه كما مرّ كلامه الواصف لدراسته عن المواقيت وما ارتبط بها من أعياد وطقوس عند مختلف الحضارات والشعوب، ولا يخفى ملمح العناية بالمواقيت والأزمان في جميع الدّيانات، وخاصة الإسلام كآخر

[1]–أبو الريحان البيروني: الآثار الباقية عن القرون الخالية: ص4.

[2]–أبو الريحان البيروني: في تحقيق ماللهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، مطبعة مجلس دار المعارف، الهند، 1958، ص1.

الشرائع اليوم، فنجد تشريع العبادة في أوقات دون أوقات، وهناك عبادات مخصوصة في أوقات محددة كالحج مثلا والأعياد وغير ذلك، فمسألة الزمن بالنّسبة لمؤرخ الأديان لا بد أن تُعنى بفهم عميق بحيث يستطيع أن يَقرِنَ الفعل الدّيني الطقوسي بالزّمن الذي يُخصُّ له، مع الوصول إلى علّة الفعل والوقت؛ أي لماذا تلك العبادة في ذلك الوقت بالذّات؟ أوبعبارة أخرى محاولة إدراك الحمكة من المواقيت الدّينية، وقد وصلت العناية بالزّمن حتى لقد كدنا أن نظفر بـ(علوم زمان) كما قال علي بن مبارك، وقد أدرك البيروني أنّ دراسة الأنظمة الزمنية المختلفة يساعد بطرية علمية وعقلانية على فهم معتقدات الآخرين وطقوسهم وتقاليدهم الثقافية والدّينية، وهو الأمر الذي تطرّق إليه بعمق في مصنّفه هذا.

الركيزة الثانية تؤدي بصورة منطقية إلى الرافد الثالث من منهج البيروني، وهو المقارنة في تمثّل الظواهر الدينية، فتنوّع معاينة الحضارات يسمح للدّاس أن يوازن ويقارن بينها في الجانب الدّيني، فيدرك بعد ذلك الوشائج والتقاطعات بينها، ومن ثَمّ يتسنى له معرفة أصولها، ومنابعها الأولى، لذلك قال بالقياس في منهجه بعد تحصيل الخَبَرِ والمعاينة، وكثيرا مانرى ملمح هذا في كتابه خاصة في مقارناته بين الثقافة الهندية والثقافة اليونانية وغيرها من الملل والنّحل كاليهود والنّصارى والعرب، واللافت للنّظر كما أخبر بذلك علي بن مبارك استغلال توجّه الفكر الصوفي عند البيروني، فقد اتخذ منه أرضية تبريرية يمكن من خلالها يبرز هذا التقاطع في الطقوس بين الثقافات حتى ولو كانت بعيدة الأمكنة عن بعضها، وحتى وإن تباينت في الظاهر، فإنّ البيروني فيما لا يستبعده علي مبارك قد «أدرك في عصره أنّ التصوف نمط كوني من الفكر عايش كلّ المنظومات الدينية وأثر فيها أيّما تأثير»[1]، فبعدما دارس البيروني الخطوط العريضة والمفاصل الدّقيقة من الطقوس الدّينية للثقافات المختلفة رأي «أن يكون للصوفية [بالمفهوم الواسع سِكّة اتصال في الفكر الدّيني بين مختلف أنماط الفكر، والصّلة في ذلك] تقارب الأمر بين جميعهم في الحلول والاتّحاد»[2].

إنّ الكلام عن كتاب البيروني كلام يطول ويعسر، خاصة في حسابات الهندسة والفلك التي نخن دخلاء عليها، وأحسب هذه الإضاءة قد عرّفت ولو قليلا بالكتاب وصاحبه الذي أصبح أيقونة منسية في ثقافتنا التراثية، خاصة في باب تاريخ الأديان عند العرب، فيجب الاتفات إليه وإلى غيره في هذا الحقل، لخدمة

[1]–علي بن مبارك: إسهامات المسلمين العلمية في دراسة الأديان والحضارات أبو الريحان البيروني نموذجا، ص329.

[2]–أبو الريحان البيروني: في تحقيق ماللهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، ص5،6.

درس النّقد الأدبي خاصة في جانبه الأسطوري، يبقى جانب الاستشهاد الذي لعلنا نعود إلى كتاب البيروني في باب المقارنات عند محلِّ درس الفكر الميثيولوجي عند العرب.

3-3-القزويني؛ عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات:

من أبرز الكتب التراثية المغيبة التي تكاد أن تكون في حكم المجهول، خاصة فيما نحن بصدد بيانه؛ أعني ميراث الأديان أو الدّراسات الدّينية عند علماء العرب، ومدى تأثيرها على الأدب والفنّ، نحسب أنّ كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني* من أهم ما كُتب وسُطّر في هذا الموضوع، وقيمة الكتاب لا تخفى على الدّارسين المختصين في علم الطبيعة، من العرب والمستشرقين.

استهلّ القزويني بعد المقدمة بفصل يُنبِّه فيه على ضرورة أنّ ماذكره في هذا الكتاب على مافيه من غرابة ومن أعاجيب وبُعدٍ عن الواقع السّائد، مشتمل على الأسباب والعلل؛ أي أنّ الوارد في الكتاب ليس واردا من غير برهنة عقلية أو حتى نقلية، ويضيف أنّ مانقله من أخبار في الكتاب ليس مسؤولا عن صدقها أو كذبها، وإنّما يوردها للاستأناس والإضافة، ثم عقد أربع مقدّمات يشرح فيها عنوان كتابه، يقول: «وسمّيته عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ولابد من ذكر مقدّمات أربع في شرح هذه الألفاظ، ليتبيّن منها مقصود الكتاب، والله الموفق للصواب.»[1]، إذن فقد شرح معاني الألفاظ من الناحية اللغوية، مع إعطاء البعد الفكري والفلسفي في التعريف، فيقول في معنى العَجَب، من المقدّمة الأولى هو «الحَيرَةُ تُعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه»[2]، فبعد أن يدرك الإنسان بعقله بعض التفسيرات ويستقرّ عليها بعد أن كانت محلّ العجب والدّهشة، يعود ليندهش ويَعْجَبَ من شيء آخر لم يجري مجرى العادة، ويضرب القزويني مثالا على ذلك بحياة النّحل المعتادة، مع ما فيها من عنصر الاندهاش والعجب في حياتها، «فإذا رأى بغتةً حيوانا غريبا أو فعلا خارقا للعادات انطلق لسانه بالتّسبيح فقال سبحان الله»[3]، ومن

*-ننبّه إلى أنّ القزويني صاحب (عجائب المخلوقات) ليس هو الخطيب القزويني صاحب (الإيضاح) والمصنّفات البلاغية، فالقزويني الذي نحن بصدده هو أبو عبد الله زكريا بن محمد بن محمود القزويني، الحجازي الأصل من علماء القرن السادس الهجري، برع في التاريخ والهندسة والفلك، وعلم الحيوان والطبيعة، من أشهر كتبه عجائب المخلوقات الذي تُرجم إلى أكثر من لغة، وكتاب آثار البلاد وأخبار العباد، وغيرها. ينظر: مقدّمة كتاب القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط1، 2000، ص5.

[1]-القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص10.

[2]-المرجع نفسه: ص ن.

[3]-المرجع نفسه: ص ن.

قبيل هذه العجائب يمضي القزويني بالتّدبر والتفكر بحثا عن علل منطقية وعقلية لتلك العجائب، ويجعل مظاهر الكون من الأفلاك والكواكب، الشمس القمر، من قبيل السائد المألوف والذي لا يزال فيه من الأعاجيب ما لم يُكتشف بعدُ بإدراك سرّ عجَبِه بالبرهنة العقلية، ولهذا تكلّف القزويني البحث عن تفسير ظواهر الطبيعة، فأخذ يتأمّل ويمعن بالتدبّر في المخلوقات من حوله كالحيوانات والنّباتات، فيرى أنّ من يتأمل في الحيوانات مثلا فإنّه يلحظ فيها «من العجائب مالا يحصى وإنّما سقط التعجب هنا للأنس وكثرة المشاهدة»[1]، فيرى القزويني أنّ عُنصُرَ العَجَبِ قَرِينُ غِيابِ العَادَةِ، والشيء المُعتَادُ في العُموم مَقبُولٌ على العقل حتى ولو لم يُعلل، والعَجَبُ قد يعتَادُهُ الإنكار العقلي لغياب عنصر الأُلفة والعِلة الظاهرة في الشيء.

يورد القزويني في المقدّمة الثانية تقسيما للمخلوقات في احتمالاتٍ رياضية مُتعبَةٍ ومُشتَبِكَةٍ، وغامضة وأحسب هذا لدِّقتها فيقول: «المخلوق كل ماهو غير الله، وهو إمّا أن يكون قائما بالذات أو قائما بالغير، والقائم بالذّات إمّا أن يكون متحيّزا أو لم يكن، فإن كان متحيّزا فهو مجسّم، وإن لم يكن فهو الجوهر الروحاني، وهو إمّا أن يكون متعلقا بالأجسام تعلّق التدبير وهو النفس، أو لا يكون، وهو إما أن يكون سليما عن الشهوة والغضب وهو الملك أو لا يكون، وهو الجنّ. والقائم بالغير إن كان قائما بالمتحيّزات فهو الأعراض الجسمانية، وإن كان قائما بالمفارقات فهو الأعراض الروحانية كالعلم والقدرة...»[2]، وقد أوغل القزويني في تفريعات الوجود حتى لو قيل أنّه أتى بمصناف الوجود كلها بالمعنى الأعم لما أبعد، وهو تفصيل يَنِمُّ عن سعة غوص القزويني على المعاني.

في المقدّمة الثالثة يتناول معنى الغَريب، وهو عنده «كل أمر عجيبٍ قَلِيلِ الوقُوعِ، مُخالفٍ للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إمّا من تأثير نفس قوية وتأثير أمور فلكية، أو أجرام عنصرية»[3]، يفيدنا هذا التعريف أنّ الغريب خطوة بعد العجيب، ويجعل القزويني معجزات الأنبياء وكرامات الأولياء من ذاك القبيل، وكذا أخبار الكَهَنَةِ والكَهَانَةِ، وأمور الفلك ومظاهر الطبيعة وغيرها، وهنا يربط بين مظاهر الطبيعة ومعجزات الأنبياء وكرامات الأولياء، ويحاول أن يجد تأويلا علميا للمعجزات، أما بالنّسبة للمقالة الرابعة

[1]-القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص13.

[2]- المرجع نفسه: ص13،14.

[3]- المرجع نفسه: ص15.

فيذكر فيها تقسيم الموجودات، وأنّه من غير الممكن بل من المستحيل أن يحصي العقل البشري جميع الموجودات، ويعلم حقائقها، ولا عُشرَ مِعشَارِ الوُجُود.

نحسب أنّ القزويني بشرحه لعنوان كتابه، أراد من المتعجّل ألاّ يتعجّل بالحُكم السّلبي على تفسيراته لأنّه مهما يكن لم يعرف جميع الوجود ولا جميع المخلوق، لهذا يلزمه ألاّ يتنكّر لمجرد العَجَبِ أو الاستغراب لأنّ العجب في الحقيقة واقع في عقله وليس في أصل الظواهر، وإن كانت فعلا بعض الظواهر تثير العجب والدّهشة، فإنّ الزاوية التي يَعُدّها القزويني هي زاوية الخلق والقدرة التي أوجدته، لهذا يسارع للتسبيح كما قال.

بعد شرحه لعنوان كتابه الذي يظهر فيه مَقصِدُهُ المُضمَر **قَسَّمَ القزويني كتابه إلى مقالتين**، المقالة **الأولى**: في العُلويات والنّظر فيها في أمور، تتضمن هذه المقالة ثمان وعشرين فَصلاً ونَظَرًا كانت جميعها شرحا لظواهر الطبيعة العُلوية من كلامٍ في الفلك والأجرام والنّجوم، والكواكب ومنازل القمر، والمقالة **الثانية** كانت في السُّفليات وهي بقية مباحث الكتاب، وقد تناول فيها كل مايخص الأرض من مختلف المخلوقات، الإنسان وما يمكن ملاحظته من أمور فيه، والحيوانات والنّبات، وظواهر الطبيعة الأرضية من رياح وبحار ورعود وغير ذلك.

بالنّسبة للمرجعية المعرفية للقزويني في كتابه كما قال العِزّي قد أخذها «نقلا عن أرسطو والجاحظ وابن سينا والبيروني وغيرهم، وبعضها الآخر مشافهة أو رؤية»[1]، فالجانب الإبداعي منه كان استنباطا واجتهادا بالتدبُّر وطول الإمعان والتّمعن في الوجود، يقول القزويني: «كنت مستغرقا بالنّظر في عجائب صنع الله تعالى في مصنوعاته وغرائب إبداعه في مبدعاته...وليس المراد من النّظر تقليب الحدقة ونحوها (وإنّما) المراد من هذا النّظر التفكّر في المعقولات والنّظر في المحسوسات والبحث عن حكمتها وتصاريفها ليظهر له حقائقها... والفكر في المعقولات لايتأتى إلا لمن له خُبر بالعلوم والرياضيات، بعد تحسين الأخلاق وتهذيب النّفس»[2]، نعتقد أنّه بهذا الكلام للقزويني قد اتضح منهجه ومرجعيته في كتابه الذي كان بحقٍ رائدا في كثير ماذهب إليه خاصة فيما يتعلق بأمور الحيوانات وبقية المخلوقات، وقد نوّه بهذا أحمد كمال زكي حين تكلم عن بداية الأسطورة في الأدب الأوروبي ومنحى المزج بين المجتمع الحيواني بالمجتمع البشري التي قد يستغرب القارئ أنّ

[1]-عزيز العلي العزّي: عجائب المخلوقات للقزويني دراسة في تراثنا العلمي، مجلة المورد، مج6، ع4، وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1977، ص32.

[2]-القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص8.

هذا النّمط من الأساطير كانت في الثقافة العربية بل «للعرب فيه يد بيضاء وقفنا عندها من قبل بمثل كتاب عجائب المخلوقات للقزويني»[1]، ومن المؤسف مرّة أخرى أنّ ذاك المنتج لم يُستغل في تطوير وجهات النّظر في الثقافة العربية من ناحية، وفي درس النّقد الأدبي بما هو قابلٌ لتفسير تلك الظواهر الثقافية في منحى الأدب والفن من ناحية أخرى، إلا محاولات قليلة ظهرت مع إبراهيم عبد الرحمن، ومن أخذ منحاه في درس النّقد الأسطوري.

3-4-عبد الرحمن بن عمر الصّوفي؛ صور الكواكب الثمانية والأربعين:

في معرض كلام إبراهيم عبد الرحمن عن منازل القمر وسَيرِ الأجرام السماوية، أو مايُعرف بالأبراج ومنازل الكواكب وتأثيراتها على الفكر والأدب، يعود إلى عبد الرحمن بن عمر الصوفي*، في كتابه (صور الكواكب الثمانية والأربعين)، وقصة تأليف الكتاب كانت على نحو قصص الكتابين اللذين سبقا، فقد كان عبد الرحمن الصوفي صديقا للحاكم عضُد الدولة البويهي الذي قرّبه ليستشيره في علم الفلك بحكم عنايته به، لذلك كتب كتاب الصّور وأهداه إليه، كما كان مراده من التّصنيف أيضا تصحيح أخطاء الفلكيين السابقين لما رآه من أخطاء من المنجمين، وممن سلك طريق العرب في معرفة الأنواء منازل القمر، الأمر الذي دفع بعزيمته إلى استبيان وكشف الموضوع في صورة علمية[2].

إذا كان أبو الريحان البيروني قد تكلم عن الوجوه الطقوسية للحضارات مستعينا بالعلوم المختلفة، وإذا كان القزويني قد تكلّم في المخلوقات والموجودات مستعينا في تفسير حقائقها بالعلوم أيضا، فإنّ عبد الرحمن الصّوفي يُعدّ من أوائل من كتب في التَّخَصُص، حيث يعد كتابه مصدرا في علم الفلك، لذلك استفاد منه إبراهيم عبد الرحمن في بيان منازل الكواكب وحقائقها، من أجل رؤية هذا في الثقافات الغابرة التي عُرف فيها عقيدة عبادة الكواكب، ومنها البيئة العربية، وكيف جُسّدت هذه الكواكب في اعتقاداتهم.

---

[1]-أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص142.

*-هو أبو الحسين عبد الرحمن بن عمر الرازي، المعروف والملقّب بالصوفي، من الرّي في بلاد فارس، ولد في 291هـ وتوفي في 376هـ، أحد أشهر علماء الفلك المسلمين في القرون الوسطى، قال فيه المؤرخ جورج سارطون: هو من أعظم فلكي الإسلام، قيل أنّه استفاد من علم الفلك الإغريقي، وفاقهم في الضبط والاستيعاب، فمادة كتبه في الفلك فاقت دليل النجوم الثابتة لبطليموس المعروف بـ المجسطي أشهر وأعلم فلكي الإغريق، ترجمت كتاباته خاصة الصّور إلى اللاتينية والفرنسية والفارسية والإسبانية. عبد الرحمن بن عمر الرازي: صور الكواكب الثمانية والأربعين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981، ص أ،ب،ج. من مقدّمة تحقيق لجنة إحياء التراث العربي.

[2]-ينظر: عبد الرحمن بن عمر الرازي، صور الكواكب الثمانية والأربعين، ص ب. وينظر: ص ص1،7،18.

نقل إلينا عبد الرحمن الصوفي في كتابه، عِلمَ الفلك بكل حيثياته عبر منهج علمي تحرّى فيه صاحبه الإحصاء والتتبع والتّصوير، وذلك بالجداول والرسومات الموضّحة، اعتمادا على الهندسة والرياضيات، ويضمّ الكتاب ثلاثة أجزاء أساسية هي: الكواكب الشمالية، الكواكب التي في البروج الاثنى عشر، والصّور الجزئية، بعدها يجعل المصنِّف هذه الأقسام على حسب الصورة المرئية في الأرض وفي السماء، لأنّه يتناول الظاهرة الفلكية على زاويتين اثنتين، وعلى هذا يصبح الكتاب مع صور أشكاله مشتمل على ستة أجزاء، الجزء الأوّل وهو الكواكب الشمالية، يعرض فيه أسماء الكواكب وهي واحد وعشرون كوكبا فيبيّن حالها ويُعطي رسما لها مع مقاربات هندسية عن أبعادها، كما أنه يعطي حروفا رامزة على أطراف الرسومات يستعين من خلالها على تصنيفها في الجداول الإحصائية، وننبّه إلى أننا لم نورد الرسومات والجداول عن هذه الكواكب، لأننا لم نفهمها، ولأنّ المقام لا يستدعي ذلك، ولا يفوتنا أنّ نشير إلى أنّ لعبد الرحمن الصوفي منظومة في علم الفلك هي مطبوعة مثبتة في آخر الكتاب، وهي التي استفاد منها إبراهيم عبد الرحمن مستشهدا منها بم خدم مسار توجهه ولعنا نعرّج عليها في حينها.

هذه أهم الكتب التراثية التي رجع إليها إبراهيم عبد الرحمن، ولم يكتف بها فقط، فرجع إلى كتب المُحْدَثِين ممن كَتَبَ في التّراث فيما يخص موضوع الحياة العربية قبل الإسلام في جانبها العقدي، ومن أبرزهم جواد علي، وسليم الحوت، والمستشرق الإيطالي كارلو نالينو.

3-5-جواد علي المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام:

يعدّ كتاب الدكتور جواد علي من أطول كتب المُحْدَثِين في هذا الموضوع ومن أنفَسِهَا أيضا، حتى أننا لا نكاد نرى غياب هذا الكتاب في كتابات النقاد المهتمّين بالأسطورة فقلّ من لا يعتمد عليه، ويقع الكتاب في عشرة أجزاء، لحياة العرب قبل الإسلام، يذكر فيه أهم القضايا التي كانت، والتي تُدرس كالنُّقوش، والخط، والتدوين، وأحوال قبائل العرب وغيرها، ومَزِيّة هذا الكتاب أنّه «هيّأ لدارسي التاريخ القديم فرصة الاطلاع على ماكتبه المستشرقون في تاريخ العرب قبل الإسلام، ولاسيما الألمان منهم، فقد اعتمد المؤلف كثيرا على كتب هؤلاء»[1]، وكتابه هذا من آخر ماكتب، فهو زبدة فكره وآرائه، وقد صرّح في مقدمة كتابه أنّه تهيّأ له من المادة المعرفية ما لم يتهيّأ له من قبل، من كتاباتٍ عن الجاهلية، ومن ترجمات وأبحاثِ المستشرقين،

[1]-علي العميّر: حديث الكتب تاريخ العرب قبل الإسلام، مجلة العرب، ج1، السنة الرابعة، الرياض، 1969، ص77.

والوقوف على النّصوص النادرة والمخطوطات[1]، لذلك كان منهجه في البحث التاريخي منهجا علميا، فقد كان ضدّ من يباحث التاريخ دون تمكّنِ الباحثِ من الآلة العلمية، التي يُلخصها بقوله: «والرأي عندي أن التاريخ تحليلٌ ووصف لما وقع ويقع، وعلى المؤرخ أن يُجهد نفسه كل الإجهاد للإحاطة به، وبالتّفتيش عن كلّ ماورد عنه، ومُناقَشَةِ ذلك مُنَاقَشَةَ تمحيصٍ ونقدٍ عميقينِ، ثم تدوين مايتوصّل إليه بجده واجتهاده تدوينا صادقا على نحو ماظهر له وما شعر به، متجنّبا إبداء الأحكام والآراء الشخصية القاطعة على قدر الاستطاعة»[2] ولا يخفى في كلامه هذا الذي وضّح فيه منهجه، الصرامة العلمية والجرءة الموضوعية في طرح النتائج المتوصّل إليها، لذلك قال فيه أحمد كمال زكي: «يظل لجواد علي فضل التمكين للتّراث الجاهلي، شاجبا الصورة التقليدية عن العربي الأوّل، لأنّه لم يكن همجيا ولا كان عاطلا من التفكير، ولم تكن أيامه حروبا ولا كان الجمل عدّته الأولى والأخيرة، كان إنسانا مثقفا، كما كان إنسانا له تاريخه البعيد»[3].

من أبرز المباحث التي استفاد منها إبراهيم عبد الرحمن من كتاب جواد علي، صِلات وعلاقات العرب بالأمم المجاورة، لإثبات الاتصال العقدي بين الشعوب، وقد تناول جواد علي هذا المبحث في آخر الجزء الأوّل وبداية الجزء الثاني من كتابه، وأَثْبَتَ صِلَةَ العَرَبِ بالأُمَمِ التي جاورتهم، وخصّ منها الآشوريين والكلدانيين والفرس والعبرانيين واليونان وكذا الرومان، والذي يَهُمُّنا من الكتابِ هو الجُزءُ السَّادِسُ منه، الذي أَفْرَدَهُ للحياة الدّينية في المجتمع العربي، فتكلم فيه عن أديان العرب وطقوسهم فيها، كما أخبر بطرف عن أثر اليهودية والنصرانية في الجاهلية، وخَتَمَ هذا الجزء بالكلام عن بعض العادات والأساطير التي كانت في الجاهلية، إضافة إلى هذا حاول جواد علي من خلال كتابه أن يحفظ ذاكرة العرب قبل الإسلام من الطمس والاندثار، وقد كان هذا هَدَفَهُ الأسمى بعد أن رأى التَّخوّف من إثارة هذا الموضوع في بيئة الحجاز تحديدا، وتعمّد كثير من جهات السّلطة منع البحث فيه، وخاصة إذا كان البحث عمليا أعنى التنقيب عن النّقوش واستخراج الأثر التي تقوم بها البرهنة على الحياة الدينية والتي من الممكن أن تخدم جانبا كبير من الحياة الفنية، وكم صادف جواد علي هذا عَمَلِيا، وبالمقابل رأى أنّ هذا الموضوع قد تفنن المشتشرقون في الكتابة فيه والتفتيش عليه وصرنا دخلاء على حياتنا العربية قبل الإسلام، لانعرف منها سوى ماجاء من خبر في القرآن الكريم أو السّنة

[1]-ينظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، ط2، 1993، ج1، ص5.

[2]-المرجع نفسه، ص6.

[3]-أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص29،30.

النبوية، أو مانقرؤه في كتب المستشرقين، فصار من المخجل ألاّ نعلم تاريخنا إلا من كتب غيرنا، لذلك تصدّى بالبحث والكتابة في هذا الموضوع بروح علمية واضحة في كتابه الموسوعي، فكان قيمة معرفية كبيرة يُرجع إليه في مثل هذا الموضوع.

3-6-محمد سليم الحوت في طريق الميثولوجيا عند العرب:

من كُتب المُحْدَثِين التي كان لها قيمتها وأهميتها في الدّرس الميثولوجي كتاب في طريق الميثولوجيا عند العرب، وهو بحث مهسب في المعتقدات والأساطير العربية قبل الإسلام، وإذا كان كتاب جواد علي المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام أخذ قيمته من موسوعية الدّرس وتنوّع المصادر وعِلمية المنهج، فإنّ لِكِتَابِ في طريق الميثولوجيا مِيزَة التَّخَصُّص في الموضوع، مع السّير العلمي في معالجة المضامين، خاصة إذا علمنا أنّ الكتاب هو رسالة علمية أكاديمية تقدّم بها إلى جامعة بيروت الأمريكية لنيل شهادة أستاذ في العلوم عام1955[1]، لذلك يمكننا عدّه أوّل كتاب أكاديمي من نوعه في هذا الموضوع، ومايميّز الكتاب-في نظري- أيضا ميزة الأصالة في معالجة المضامين، حيث أنّنا نلاحظ أنّ معظم مراجع سليم الحوت مراجع عربية أصيلة، فبالإضافة إلى القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة رجع إلى مدونات العرب والمصادر المعرفية الأولى التي نقلت أخبار العرب، كما عاد إلى كتب التاريخ، كتاريخ ابن جرير الطبري، والبداية والنهاية، والكامل في التاريخ لابن الأثير، وكذا رجع إلى كتب السّيرة كسيرة ابن هشام وابن اسحاق، وكذلك عُني بالنّقل عن الكتب التي عرضناها خاصة كتاب الأصنام.

حاول محمود سليم الحوت في مقدّمة كتابه أن يلفت القارئ إلى ملاحظة لها أهميتها في الموضوع، وهي نَقْصُ الكِتَابَةِ في موضوع الأساطير والأديان العربية القديمة، في العصر الحديث، بل لا نبالغ إذا قلنا أنها تكاد تنعدم، مع أنّ مكتبتنا التراثية غنية بهذه الإشارات لمن يُفتّش ويُنقّب، ونوّه في المقدّمة إلى إثبات نقطة في غاية الأهمية في درس الأسطورة وهي سؤال المعرفة؛ هل عرفت البيئة العربية قبل الإسلام الأسطورة أم لا؟ وهذا السؤال من الأسئلة المستعصية جدا في درس التاريخ والنّقد الأدبي، بل من الأسئلة التي ظلت مفتوحة إلى الآن في أقلام الباحثين، وجرى حولها صراع كبير لنا فيه بسط في الفصل الثالث لمحاولة الإجابة عنه.

[1]-ينظر: محمود سليم الحوت، في طريق الميثولوجيا عند العرب، ص14.

عرّج سليم الحوت تقريبا في كتابه عن أهم المباحث التي دَارَ حَولَهَا الجَدَلُ وَكَثُر فيها اللَّغَط، فكِتَابُه مُتضمِّن لثمانية أبواب هي: الباب الأوّل، باب تمهيدي درس فيه الثورة على عبادة الأصنام والأوثان قُبيل الإسلام وفي عصره، وكذا الدّيانات الكِتَابية كالحنيفية واليهودية والنّصرانية، وانتقل إلى الباب الثاني الذي تكلّم فيه عن أشهر آلهة العرب، وعن أوّل من أدخل عبادة الأوثان إلى البيئة العربية، وفي الباب الثالث يتكلّم عن عبادة النّجوم ومعرفة العرب بها وتقسيماتها ومنازلها، ودورها في حياتهم الاجتماعية والدّينية، وعمّق البحث في عقائد العرب في الباب الرابع، فتناول مختلف مقدّسات العرب للإنسان والحيوان والنبات وظواهر الطبيعة، وكذا عبادة الجنّ والملائكة والنار، وفي الباب الخامس تطرّق إلى محلّ ومقامات العبادات والطقوس العربية خاصة في موسم الحجّ والأسواق المشهورة، ليصل في الباب السادس للكلام عن الأساطير العربية وهو بابٌ مُهِمٌ جدًا، ومِيزَت سليم الحوت فِيهِ أنّه من الباحثين القلائل الذين عَمَدوا إلى تِبيَان أنواع الأساطير العربية حَصْرًا بعد أن قسّمها تقسيما تاريخيا يتوزّع على مرحلتين هما: أساطير العرب البائدة وأساطير العرب الباقية، وأمّا في الباب السابع فقد عَقَدَهُ في الكلام عن علاقة الإنسان بالجنّ والملائكة وهو ماسمّاه بماوراء الطبيعة، وينتهي في آخر الكتاب بأهم باب بالنِّسبة لنا وهو الباب الذي استقى منه إبراهيم عبد الرحمن بعض النتائج وبنى عليها ليُعمّق أطروحته، ألا وهو صَدى المُعتَقَدَات والأساطير في الشّعر، ويعدّ هذا الباب الحلقة الوسطى بين التّنظير التاريخي والدّرس الأنثروبولوجي للدّيانات، وبين دُخول هذا التّنظير حيّز الفن والأدب أو الشّعر خاصة، باعتباره ديوان العرب الأوّل.

لقد أسهم إبراهيم عبد الرحمن في إثراء النّقد العربي المعاصر فيما يخص موضوع النقد الأسطوري عبر كشفه لمراجع تراثية هي من صميم الثقافة العربية، سمحت له أن يبني تراكما معرفيا وثقافيا عن صورة المجمع الديني عند العرب قبل الاسلام، كما أنه حاول تطويع هذه المراجع في صورة تحمل الصبغة المنطقية في التعليل وفي الربط بين الفكر والثقافة الميثودينية والابداع الشّعري في ذلك الوقت، وننبه على أنّ إبراهيم عبد الرحمن خصّ هذه المراجع وغيرها بالعناية والنّظر لأنها اعتمدت على النّقوش التي اكتُشفت في الجزير العربية، وهذا ملمح علمي دعا إليه، وقد يسأل سائل ماعلاقة هذه الكتب بالأدب والنقد وهي كتب تتكلم عن العلوم الطبيعية والتجريبية؟ كما أن بعض الكلام غير واضحٍ سبب إيراده خاصة في مجال الطبيعة والحيوان ولكن هذا

الجانب هو ما سنحاول ربطه بالفن الشّعري في الفصل الثالث عند معرفة أنّ هذه الظواهر هي عقائد وطقوس استحالت وانعكست بصورة ما على الفن الشّعري.

ثانيا: نَحو مَنهَجٍ نَقدِي مُلَائِمٍ في دِرَاسَةِ الشِّعرِ القَدِيم

وبعدُ مما لا شك فيه أنّ البحث في مستويات المنهج النّقدي وقضاياه، من أهم الدراسات النقدية التي يمكن أن تُقدِّم إضافة حضارية وثقافية، وذلك بأن تكشف عن آلياتٍ منهجية جديدة، أو تُحاول اقتراح تَرسِيمَةٍ منهجية تُبنَى على أُسُسٍ مَعلُومَة، فتُعاد صياغتها وفق نظام منهجي جديد، وهذه الأخيرة هي التي دار عليها عمل إبراهيم عبد الرحمن المنهجي، ومن اللافت للنّظر أنّه خِلالَ تَشكِيلِهِ لمعالم نَظرَتِهِ المنهَجِية كان يضع نُصب عينيه ثلاث مَعالم ومُنطَلَقَات مُؤسِّسَة لمنهَجِهِ النّقدي، والمتفحص لها سيلاحظ-لا محالة-أنّه أَقَامَ حَقلاً مَنهَجِيًا مُتَكَامِلاً يُمكنُ من خِلاَلِهِ معرفةُ الحدودِ الدّقيقة لرؤيته المنهجية، وفهم المقاصد الجزئية لفكره النقدي، وفي هذا المبحث سنحاول الكشف عن أُسُسِهِ المنهجية في النّقد، والخصائص الجوهرية التي امتاز بها فكره النّقدي مع بيان توجهه فيه.

1-من أجل بِنَاءٍ مَنهَجِي مُتَكَامِلٍ لِقِراءة القَصِيدَةِ القَدِيمَة:

تعرضت مناهج النّقد الأدبي إلى تطورات كبيرة، وإلى محطات متنوعة، توزعت فيها بُؤرُ التّركيز من مَنظُومة نقدية لأخرى، فلا نَخرُج من نظرية في المنهج النّقدي إلا بعد قصور المنظومة المنهجية السابقة عن الإجابة عن بعض الأسئلة، مما تسمح بميلاد آليات منهجية نتيجة البحث عن إجابات لبعض الأسئلة المشروعة، ولا شك أن كل منظومة نقدية استطاعت بآليتها أن تُحرز قِسطًا لا يُنكر من المعرفة المتعلقة بالنُّصوص، إلا أنّ التّغيرات المعرفية تُوجِبُ ميلادَ آلياتٍ أَكثَرَ حداثة من سابقتها وهذا أمر معلوم ومعروف، فلا يمكن القول أن تاريخ النّقد منذ الألسنية والبنيوية إلى الآن عاش مجموع اجتهادات يلغي بعضها البعض، كما لايمكن أن ندعي أن منهجًا بِحِيَالِهِ استطاع أن يُبرهن على كمال أدواته ومُرتكزاته المعرفية، على العكس من ذلك يتضح من تاريخ النقد الحديث، أنّ كلَّ واحدٍ من تلك المناهج المختلفة قد حمل إضاءات وإضافات لا يمكن إلغاؤها أو تجاهلها بالنّسبة لمن يمارس النّقد الأدبي، صحيح أن تطور المناهج قد أفسح المجال أمام تحليلِ شِعرياتِ النُّصوص ومُكونات خِطابها ضمن أفق يراهن على تحقيق العلمية، لكنّ رهانات هذا المجال تظل نسبية مادامت العلمية الحقّة مُتعذّرة فيما يتعلق بالأدب.

إذن ألا يسير بنا هذا الطرح الذي نحسبُه منطيقيا إلى حد كبير، إلى فتح باب في المنهج النّقدي يقوم على فلسفةٍ شمولية وعلى فكر ازدواجي جامع، لأنّ واقع النّقد الذي وَصَلْنَا إليه والذي لايُنكر، أنّ فيه من التّعسف والتّطرف في المعالجة النّقدية بحيث تُلزِمُ وتَقتَصِر على منهج دون منهج، مع أن التّجربة الإبداعية ليت متشابهة حتى عند شاعر واحد، فكيف الحال إذن عند الشعراء، ومن باب أحرى التّغَيُّر الزمني الفاعل في الأدب؛ إذ لايمكن أن يُقاس الشّعر القديم بقضاياه مع الشّعر الحديث والمعاصر بل وحتى الشّعر القديم لا نشك في الاختلاف الظاهر بين الجاهلي والأموي والعباسي، ومن باب أولى أيضا الاختلاف في الأدب على الصعيد القومي.

لايُفهَمُ من هذا الكلام أن يُتَكَرَ لكل شاعر منهج قرائي، ولكن يمكن عبر ما استَقْرَأهُ النُّقاد من المميزات الفنية للحِقَبِ الزمنية أن تُستلّ معالم المنهج النّقدي منه، وقبل أن نتكلم عن هذه الفلسفة يقودنا هذا الكلام إلى سؤال النّص الذي يَشتَغِلُ المنهج عليه، فمن المشروع أن يسأل النّاقد عن طبيعة النّصوص وماهيتها أولا قبل تحديد المنهج، بحكم أنّ النص«هو الذي يُحدّد المنهج الأصلح لمعالجته، وأنّ المناهج تُستمدُّ من دراسة الشّعر واستيعاب خصائصه، ولاتُحاكمه أو تحكم عليه، وأنّه ليس من منهج نقدي صارم حاد تُؤخَذُ مَبَادِؤه بحرفيتها وتطبّق قَسرًا وبدون مناقشة وعلى كل النّصوص كأنها جميعا سواء.»[1]، وللنّص مفاهيم عدّة على حسب التّوجهات المعرفية، وهذا السبب الذي أدى إلى تباين وانقسام مناهج النّقد، من تباين النّظر إلى طبيعة النّص من خلال طرق السؤال الآتي: هل من الممكن «قيامنا بالتّحليل بأدوات نقدية فحسب؟ أو أنّه يقتضي استعمال أدوات أخرى؟ وهذا السؤال يُلخص ثنائية الاختلاف المنهجي حول استقلال النّص وانغلاق بنيته، وهو ما انقسمت بسببه مناهج النّقد»[2]، ولكن بإمكاننا القول أنّ النصّ بمعناه الواسع يأخذ صفة النّسبية وعدم الثَّبات وكذا الموسوعية والمُرونة المطلقة، وهو أمرٌ مُجمع عليه بين النّقاد، يقول محمد مفتاح مُعرِّفًا النّص بقوله: «مُدونَةُ حَدَثٍ كَلاَمِي ذِي وَظَائِف مُتَعَدِّدَة»[3]، ويطرح بارت مفهوم النّص انطاقا من تأثره «بِنِسبِية الأُطر والمُرتكزات المرجعية التي تعود إلى نظرية أينشتين...فالنّص (عنده) لايعرف النّهايات، ولاتحدّه التقسيمات، ولايخضع لسلطة التسلسلات الهرمية، فهو إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المعاني

[1]-ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص19.

[2]-حاتم الصكر: ترويض النص دراسة للتحليل النّصي في النّقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص34.

[3]-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص120.

والدّلالات، لأنّه بناء بلا إطار ولامرتكز، يتميّز بالحركية والفاعلية المستمرة وينطوي على تعددية المعنى الذي لايمكن أن تقتنصه شبكة التفسيرات لأنّ له طبيعة انفجارية كما أنه يتفاعل مع غيره من النصوص...»[1]، ولا يهمنا إذا ماكان النّص مصنَّفا في إطار أو غير مُصنّف، لأنّ الشّاهد من مفهوم النّص تَمَيُّزُهُ بِفِكرَةِ التَّعَدُّد التي تَخُصُّ المعَاني والدّلالات.

يبدو أنّ للنّص الأدبي خصوصية وعُمقًا أكبر، ينأى بأيّ حاول من الأحوال أن يستوعبه منهج واحد –في مقاربته– يحمل مستويات وآليات محددة، لذلك اتسع مجال النقد وتعددت مناحيه مما أسفر على ما يمكن أن نسميه «بالنّقد التكاملي الذي يتناول الأثر الفني من نواحيه المتعددة»[2]، وهنا أجدني مضطرا لأن أقف وقفة إجرائية أنبّه فيها إلى تصحيح المفهوم الرائج عن النّقد التكاملي.

لا شك أن الإصرار على المُنطلق المنهجي الواحد في فهم النّص فيه من المراجعات الكثير، كما أن الإقرار بتعدد القراءات حول النّص الواحد فيه نوعٌ من المخاتلة المنهجية هذا من جهة، ومن جهة أخرى يفقد النّص حدوده بحيث يُعْطَى دَلَالَاتٍ بعدد القراءات النّقدية المسلّطة عليه، وتصبح كلّ القراءات داخلة في باب الممكن، وهو أمر صحيح بحكم تعددية النّص كما ذكرنا، ولكن هذا الفتح الدّلالي المتعدد للنّصوص فيه من التّعسف والإلواء للنّص ما يكفي للانفلات من النّص نفسه، والسّير بعد ذلك إلى مساحة الفوضى في الدلالة، ولذلك لا بد أن يكون البناء المنهجي بناء مركبا يحيلُ كلُّ عنصرٍ منه إلى عنصر آخر في بناءٍ مُتكامل بحيث يتطرق الناقد إلى البنية الدّاخلية والقضايا الخارجية التي تمس النّصوص الإبداعية، فينطلق من النّص في نسقيته ليبحث من خلاله عن مختلف الدّلالات الخارجية والتي من شأنها أن تثري معانيه وأن تكشف عن مضمراته.

إنّ المعنى الذي يتبادر إلى ذهن القارئ بعد هذا الكلام، ثلاث ملاحظاتٍ انتُقِد من خلالها دعوى التّكامل في المنهج، وهو المعنى الرائج عن النّقد التكاملي، **الأوّل** أنّه «يتكون من مجموعة المناهج، فهو لايَشتَقُّ مفاهيمه الأدبية ومعاييره النقدية من الحركة الإبداعية، بل من المزج بين المناهج!، **ثانيا**: إذا كان المنهج تعبيرا عن رؤية تكاملية للأدب، فكيف يمكن التوفيق بين رؤية هذه المناهج المتباينة أصلا؟! **ثالثا**: أنّ عملية الجمع

[1]–صبري حافظ: أفق الخطاب النّقدي، دار شرقيات للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996، ص ص53،51

[2]–عبد اللطيف شرارة: حصاد الفكر العربي في النقد الأدبي، ص380.

أو المزج بين هذه المناهج مع المرونة النّسبية في إيثار أحدهما على الآخر في هذا الموضوع أو ذاك سيفرض في التحليل الأخير الانتقاء والاقتطاف، ولاشك أنّ الانتقاء والاقتطاف يعني تشتت المصادر وتعددها أي يعني فقدان المنهج!!»[1].

ونحن لانقصد هذا الفهم التوليفي والتلفيقي الذي لانُنكِرُ سيره إلى ماقيل من فقدان المنهج، وإنّما نقصد إلى الفهم التكاملي، والبون واسع بين خطاب التلفيق وخطاب التكامل؛ بمعنى أنّ «المنهج التكاملي ليس توليفا بين عدد من المناهج، أو اصطفاء أفضل مافي التراث أو الحداثة عند العرب، أو مافي النّظريات أو المناهج عند الغرب. **إنّه خلية حية تتشكل من ذاتها**: التراث، والمعاصرة، ومن حاجتها الماسة إلى الضوء والهواء حتى تبقى خِصبة ونضرة، فتنفتح الرؤية على الآخر..حيث يجد النّاقد نفسه قادرا على صَهْرِ التَّعدُّد في الأفكار، والاختلاف في الرؤى؛ لبناء الخطاب. ويجد نفسه متحررا من طريقة البناء الفُسيفِسَائية التي تخضع للنِّسب والمقادير المفتعلة، وتحشد التراكيب غير المتوازنة»[2]، وبعبارة أوضح عن معنى التكامل الذي نجده عند إبراهيم عبد الرحمن، كما قال إحسان عباس «أنّ النّقد لايُقاس دائما بمقياس الصّحة أو الملائمة للتطبيق وإنّما يُقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه»[3]، ولايُظن أنّ معنى التكامل ذلك النّقد النهائي، لأنّ هذا لا يمكن أن يدّعيه أحد، وإنّما كما قلنا أن يكون المنهج النقدي متكاملا في ذاته، هذا مانجده في منهج إبراهيم عبد الرحمن فقد أعطى للنص الحرية في طلب المعرفة التي تضيء جوانبه، لأنّ مقتضى مفهوم النص الذي مر بنا آنفا يجعلنا نؤمن بضرورة إعطاء الحرية للنص؛ لأننا حين نسلب حريته يغدو مكبلا بأفكار المناهج على الرغم من تعددها، وتغدو ثقافة النّاقد مكبلة أيضا بسبب الانسياق وراء ما يمكن أن يرفضه النص.

رغم كل ماقيل عن المنهج التكاملي رفضا أو قبولا، الأحرى بنا كي نخرج من الخلاف عن المنهج التكاملي أن نتجنب إضافة كلمة (منهج) للتكامل، ونحسب أنّ كلمة (اتجاه) أنسب فيقال الاتجاه التكاملي لأنها لفظة مرنة وعامّة بخلاف المنهج الذي يحيل إلى إجراءات محددة وقواعد مضبوطة، مع مايشتمل عليه من جانبٍ مُبتَكَرٍ.

---

[1]-إبراهيم أحمد ملحم: النقد التكاملي استراتيجية تشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص14.

[2]-المرجع نفسه: ص25.

[3]-إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص10.

كثيرا ما اتجه النّقاد إلى هذا الاتجاه في النّقد*، بل ووصلوا في قضية المنهج إلى باب مقفل لايمكن فتحه إلا مع تباشير الرؤية التكاملية، أو على الأقل الرؤية التي تؤمن بِتَعَدُّد الجوانب البحثية في المنهج، ولعلّ الشيء الذي يميّز إبراهيم عبد الرحمن في الوجهة التكاملية في النّقد ما أسلفاه عن معنى التكامل، حتى وعدّه حسين جمعة واحدا من أهم رواد المنهج التكاملي بل وممن أسَّسَ له، وأصّل قواعده يقول: «ويعدّ إبراهيم عبد الرحمن واحدا ممن حدّد عناصره، مِثلَ استِنَادِ النّصِ إلى الواقع الذّاتي والاجتماعي والطبيعي، وانفتاحه على أشياء أخرى ومن ثَمَّ إعادة تشكيله فنيا، لأنه قابِلٌ للإجراء الفني والنّقدي، وغير قائم على التناقض مع المناهج النقدية القديمة والحديثة؛ وإنما يتعاون معها بشكل شمولي في إطار الوِحدَةِ في الموضوع والقصيدة والموقف..دون إهمالٍ لتحديد وظيفة الأغراض»[1]، وهذه الوجهة التكاملية التي سنشرحها صرّح إبراهيم عبد الرحمن بها، حين وصف طبيعة دراسته التطبيقية بأنّها محاولة لتحليل «بعض القصائد الجاهلية تحليلا يكشف عن مقوماتها الفنية ورموزها الموضوعية من خلال منهج تكاملي، تتصالح في صيغته أهم عناصر المناهج التي استخدمها القدامى والمحدثون في تحديد قراءة هذا الشّعر وتفسيره»[2]، والذي يزيد في الإيمان بهذا التّوجه الذي قال به إبراهيم عبد الرحمن ما قاله محمود شاكر الذي أشار إلى التفكير المنهجي المتعدد حين قال: «القصيدة نفسها ربما تضمّنت قدرا وافرا من الدّلالات، تهدي الباحث إلى صورةٍ أخرى من المنهج، وتكون لها الغلبة على دراسة الدارس، فإن غفل عما توجبه هذه الدّلالات كان حريا ألا يصل إلى شيء يطمئن إليه، وبذلك تظل القصيدة مقتصرة إلى ما يكشف عن أسرار جمالها وإلى ما يحدّد ضوابطها التي لا يتيسر فهمها إلا بمشقة ومعاناة»[3]، وما قاله

*-ونجد هذا مع طه حسين ومع سيّد قطب وأحمد كمال زكي وشكري فيصل، ومصطفى ناصف، وعبد المنعم خفاجي، وإحسان عباس، وشوقي ضيف، ونعيم اليافي، وعبد العزيز عتيق، وعبد القادر القط وغيرهم كثير، وفي النّقد المعاصر يصل محمد مفتاح في درسه النّقدي إلى مايسمّيه المنهجية المتعددة الاختصاصات، بل في النّقد الغربي تعدّ تجربة لوسيان غولدمان في البنيوية التكوينية شكلا من أشكال النزوع إلى النّقد التكاملي، أو النّقد المركب الذي جاء ردا على أحادية المنهج، فقد أقرّ غولدمان بضرورة إدراج السياق التاريخي والاجتماعي والسيرة الذاتية إلى جانب بنية النّص، وقبله بشّر ستانلي هايمن في خاتمة كتابه النقد الأدبي ومدارسه الحديثة بتساؤل دعا فيه ضمنيا لهذه الوجهة المنهجية وهو: هل يمكن إيجاد مذهب نقدي متكامل؟ وإن كان هذا الأمر الكامل في النقد، من باب المستحيل، لذلك سمّاه بالناقد المثالي، ولكن الذي يهمنا أنّه وصل إلى قصور المنهج الواحد، لذلك فتح باب المنهج المركب. ينظر: ستانلي هايمن، النّقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج2، ص245. وينظر: رمضان حينوني، المنهج التكاملي في النقد الأدبي هل يصلح بديلا عن ضيق المنهج الواحد، مجلة إشكالات، ع4، الجزائر، 2014، ص173. وينظر: جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص9.

[1]-حسين جمعة: المسبار في النّقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص56.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص196.

[3]-محمود شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1996، ص119.

زكي نجيب محمود الذي يرى أن «ليس عند العقل مانع منطقي يأمر بألا يكون عند الناقد إلا نظرة واحدة للعمل الأدبي الذي يعالجه، لكنه الواقع التجريبي هو الذي يفرض علينا قصور الجهد وقصر العمر، فنؤثر أن يكون لكل ناقد وجهة ينحو إليها بحكم ميله ومزاجه»[1].

بعد الإفصاح العام عن منهج إبراهيم عبد الرحمن، وأنه في سلك الاتجاه التكاملي، نسير الآن إلى شرح وتفكيك عناصره التي بنى عليها رؤيته المنهجية، من أجل الكشف عن هذه التركيبة المنهجية التي وصفها بصفة التكامل، ورؤية مدى متانة هذا المنهج، وكيف عارض في منهجه من عارض.

2- المنهج الفني وإعادة البناء:

بعد أن كشف إبراهيم عبد الرحمن النّقص الفني في المنظومتين المنهجيتين السياقية والنّسقية، وأنّ هذا النّقص أدى بشكل من الأشكال إلى انفلات دلالات الشّعر القديم، لهذا كان الهاجس الفني واضحًا في منهجه النّقدي، ويمضي لبلورته في مُقتَرَحٍ منهجي تتكامل فيه الأصول التراثية مع الأثر الحداثي خاصة في دعواه العلمية، والتي يبدو فيها من كُتُبِهِ -كما مرّ- الإلحاح على التحقيق العلمي التاريخي للنّصوص الأدبية قبل أيّ إجراء*، ويَصِفُ إبراهيم عبد الرحمن بَدِيلَهُ المنهجي في القراءة الشّعرية فيقول: نُرِيدُ «**البحث عن منهج آخر يمتاز من المناهج السّابقة بفلسفة ترى في القصيدة بناءً متكاملاً بِلُغَتِهِ وأغراضه وموسيقاه. وفي اختصار إنّه منهج إذا صَحَّ مفهومنا له وتصورنا لوظيفته، تتلخص فلسفته في التّحليل الفني لِصُورِ الشّعر وأساليبه، والإدراك الرمزي لأغراضه ومعانيه.**»[2]، يتضح من خلال هذا الكلام أن إبراهيم عبد الرحمن أدرك أنّ طريقة الدِّراسة المركّبة في المنهج تُعمّق وَعيَنَا وتَضمَنُ إِعطَاءَ القِيمَةِ المنهَجِيةِ في دراسة النّص الأدبي، وبذلك تُحصَدُ الدّلالات الأوفر والأعمق فيه، ولابد هنا من التنبيه على أنّ المنهج الذي بناه إبراهيم عبد الرحمن لم يكن بِدعًا من ابتكاره، وإنّما أعاد إنتاجه بعد قراءة واعية في القديم والجديد ليخرج بتركيبة منهجية مبتكرة، ويقول في هذا «**ومن الحقِّ أن نعترف منذ البداية بأنّ عناصر هذا المنهج معروفة تتردد**

[1]-زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1979، ص115.

*-نعتقد أن إبراهيم عبد الرحمن عمد إلى هذه الوجهة العلمية، وهي تحقيق النّصوص التراثية من أجل إثبات الجانب الأسطوري في الشّعر الجاهلي من جهة، ومن أجل تنقية الأغراض المزيفة التي أُلحقت ببعض الشّعراء في الشعر الأموي، ويتّضح هذا الأمر خاصة في كتابيه الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية وكتابه شعر عبيد الله بن قيس الرقيات تحقيق ودراسة.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص245.

هنا وهناك في كتابات بعض القُدامى والمُحدثين من النّقاد*، **ومن ثَمَّ فإنّ عملنا في بناء فكرته يتلخّصُ في الجمع بين هذه العناصر المتفرقة في صيغة نقدية واحدة، والتأليف بين مقوماتها تأليفا يخلق منها منهجا مركبا، ولكنّه متكامل.**»[1]، وأظن بعد هذين الشّاهدين من كلام إبراهيم عبد الرحمن أنّه اتضح مفهوم التكامل الذي نقصده.

قبل أن نتحدّث عن العناصر التي بنى عليها منهجه لا بأس أن نقدّم مفهوما للمنهج الفني، والمفهوم الذي نرى أنّه الأقرب في الدّلالة إلى مايرمي إليه إبراهيم عبد الرحمن، هو ماقاله شايف عكاشة في أنّ المنهج الفني هو «المنهج الذي يتناول العمل الأدبي بِاعتِبَارِهِ مُعادِلاً فَنِيًا للواقع لا مُجردَ تَعبيرٍ أو تَصويرٍ لَهُ، والذي لا يَعتَمِدُ في تحليلِ النَّصِ الأدبي على ظُرُوفِهِ الخَارجِية فحسب، وإنّما يُحلِّلُهُ في ضوءِ مُكونَاتِهِ الدّاخِلية»[2]، بإمكاننا أن نُبدِيَ على مفهوم هذا المنهج ملحوظتين **الأولى**: أنّه منهج يزاوج بين الرؤية الداخلية والخارجية للنّص، فلايتنكّر للسياق، ولكنّ صورة وُرودِه في النص الأدبي يكون توظيفا ونقلا فنيا، لذلك فهو يستعين به في بيان جوانب من النُّصوص، و**الثانية** أن المنهج الفني منهج مطاط مرن يستوعب المضامين ويدخل في جميع التوجهات المنهجية، كما أنّ له عناية خاصة بالتّركيب الدّاخلي للنص الأدبي، عبر دراسة بنياته اللغوية والتّصورية والموسيقية، لهذا «فهو أخص مناهج النّقد الأدبي وأولاها بمن يريد فهم طبيعة الأدب وبيان عناصره

*-من النّقاد القدامى الذين تأثر بهم إبراهيم عبد الرحمن نذكر ابن قتيبة وابن طابطا والآمدي وعبد القاهر الجرجاني خاصة، وكذا الجاحظ على قَدْرٍ، ومن المُحدثين مصطفى ناصف، وعبد القادر القُط خاصة الذي أفرد له دراسة عن منهجه النقدي في كتاب مناهج نقد الشعر، فيرى أنه من أوائل من حاول فهم التراث الشعري فهما فنيا جديدا، بتفسير قضاياه تفسيرا حضاريا وهذا الذي يميّزه، فعمد القط إلى منهج مركب تكاملي يُلخصه إبراهيم عبد الرحمن في ثلاث عناصر هي: النّظر إلى الشعر بوصفه ظاهرة حضارية فنية، وأنّه وسيلة فنية جمالية يُعبِّر بها الشاعر عن واقعه، وأخيرا التوازن الذي يحرص القط على إقامته بين العناصر المتناقضة. إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر، ص76،77. وملاحظتي في المنهج بينهما، أنّ إبراهيم عبد الرحمن يُبدي توافقا كبيرا عن منهج القط الذي في مُلخّصه يقوم على تفسير الظواهر الأدبية تفسيرا حضاريا وفنيا في آن، ويستدرك إبراهيم عبد الرحمن على عبد القادر القط في فكرة جزئية وهي الإسراف نوعا ما في تعليل الظواهر الفنية في القصيدة بناءا على مبدأ التطور الحضاري، و عبد القادر القط يفسّر الفن انطلاقا من الحضارة، في حين أن إبراهيم عبد الرحمن ينطلق من الفن لرؤية الحضارة، وبهذا يخلص إبراهيم عبد الرحمن إلى أنّ التطور الحضاري على مشروعيته وتأثيره ليس وحده كفيل بأنّ يُساهم في التّطور الفني.

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص7.

[2]-شايف عكاشة: اتجاهات النّقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص181.

وأسباب جودته وقوته»[1]، لذلك كانت التركيبة المنهجية عند إبراهيم عبد الرحمن تركيبة متكاملة بلور فيها مفاهيم وآليات المنهج الفني في صورة نقدية جديدة، بناها في ثلاثة عناصر رئيسة هي:

-العنصر الأوّل: يقوم على أساس «الاعتقاد بأنّ فكرة العمل الشّعري تنبع في الحقيقة من ذلك التآلف الذي يقيمه الشّاعر بين حقيقتين متقابلتين: الأولى أنّ واقع الفن الشّعري متميّز من واقع الحياة الحقيقي والثانية أن الشّعر تعبير فني عن هذا الواقع، أو قل إنّه رؤية له»[2]، بهذا العنصر المنهجي الأوّل يَثبُتُ تسليم إبراهيم عبد الرحمن بأنّ الظاهرة الأدبية في مقامها الأوّل (عمل فني) وأنّ أيّ كلام عن أيّ عنصر من عناصره الخارجية لابد وأن يدخل في اعتبارنا باستمرار، أنّ هذه صور فنية لمثل هذه المضامين الاجتماعية أو الشّخصيات الإنسانية أو الأفكار الحضارية أو غير ذلك، وبهذا العنصر انتقد المنظومة المنهجية السّياقية التي يرى عيبها في أنها تتناول المضامين والأفكار باعتبارها مضامين مستقلّة عن الصّورة الفنية، وكأنها نَقلٌ فوتغرافي عن الواقع، وهذا غير صحيح بدليل أنّ التعبير عن الواقع يختلف من شاعر لآخر، لأنّ كلَّ شاعر وفلسفته الفنية، فرغم أنّ عالم الشّعر يستمدّ مادته من الواقع وهذا أمر مُثبت لايُنكر مَلمَحُهُ في النصوص الأدبية، إلا أنّ العمل الفني في هذا الواقع يحيل إلى خلق آخر مختلف ومتميّز عن الواقع ذاته، كما أنّه رَاجَعَ النّقد القديم بهذا الفهم الصُّوري بين الفن والواقع، فبينما استقرّ مفهوم قراءة القصيدة مع ابن قتيبة خاصة، ومن جاء بعده من النّقاد على عتباتٍ فنية هي مَحَطَّاتُ أغراضِ القصيدةِ التي تُشكِّلُ وحدة القصيدة القديمة، ولا يجوز لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام، التي ينظر إليها النّقد القديم نظرة التعبير عن الواقع، فمحطة النسيب مثلا هي تعبير واقعي بَحت، والأمر نفسه مع الأغراض الأخرى، وهذا لا يتلاءم مع البعد الفني للقصيدة، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذه المحاولات لتفسير بناء القصيدة العربية كما أقامه الجاهليون تنبع من نظرة حضارية إلى الفن الشّعري، وتُربَطُ ربطا وثيقا بينه وبين ظروف البيئة المادية والاجتماعية التي كان يعيشها الشّاعر، وبين أحاسيسه النّفسية المعقدة من الخوف والقلق النابعة من هذه الظروف ذاتها، وقد كان لهذا الرَّبطِ الوثيق بين أغراض القصيدة ومعانيها وصورها الفنية ولغتها من جهة، وظروف الشاعر وبيئته ونفسيته من جهة أخرى أثره في نشوء نظرة نقدية بعينها إلى الشّعر الجاهلي، هي المقابلة المسرفة بين عالم

[1]-عبد العزيز عتيق: في النّقد الأدبي، ص277.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص7.

الشعر وعالم الواقع من جهة، وبين عالم الشّعر القديم والحديث من جهة أخرى، أو هي إذا أردنا وصفها وصفا دقيقا رؤية الشّعر الجاهلي في إطار مايسمى بعنصر الصدّق الواقعي[1]، ويصل إبراهيم عبد الرحمن في شرحه لهذا العنصر إلى **نتيجتين الأولى** أنَّ الواقع ماهو إلا وسيلة فنية، لذلك قال: «أنّ للشّعر مستويين من التعبير الأول هو المعنى المباشر الذي تؤديه الصور والمواقف، وهو معنى كما قلنا ليس مطابقا لواقع هذه المادة التي أخذها الشّاعر من واقع الحياة. والثاني هو رمز هذه الصّورة الفنية والمواقف الخاصة، وهو المعنى الذي احتفل له الشّاعر وحشد لتحقيقه هذه المادة التي اختارها من الحياة من حوله»[2]، و**النتيجة الثانية** هي ظهور ما يسمّى بالخلق الفني عبر «اجتماع هذين الأمرين: انفصال الفنّ الشّعري عن الواقع وتَمَيُّزُ صوره منه، واتصاله به في الوقت ذاته بالتعبير عن قضايا هذا الواقع تعبيرا رمزيا يخرج البناء الفني للقصيدة الشّعرية الذي يجمع بين هذين الأمرين المتقابلين»[3]، بهذا العنصر نحسب أنّ ابراهيم عبد الرحمن عني بجانبين مهمين في المنهج النقدي الجانب الفني اللغوي التصويري والجانب الواقعي الموضوعي في مزج متكامل مع رؤية منطقية فيه، خاصة إذا قلنا أن «الأدب فن لغوي إذا كنا نسنده إلى أداته ونعرفه بها، لكنه (في الوقت نفسه) نشاط إنساني يعكس حركة واقع تاريخي اجتماعي ...فإذا نظرنا إلى الظاهرة الأدبية في ذاتها ...وجدنا أنّ هذا الدّرس عقيم إلا إذا أُسّس على الّسياق التاريخي الاجتماعي الذي تتضمّنه اللغة».[4]

السؤال الآن كيف أمكن للقصيدة أن تجمع بين هذين الأمرين المتقابين؟ وما الآلية التي يمكن أن نستند إليها في الشّعر ونجعلها حلقة وصل جامعة بين الشّعر كفن وبين واقع الحياة كموضوع؟ يقودنا هذه التساؤل نحو العنصر الثاني من منهجه النّقدي، وهو عنصر منطقي مُؤَسَّس على العنصر الأوّل.

–العنصر الثاني: اصطلح عليه إبراهيم عبد الرحمن بـ «(**الوِحدة**) التي تنظم القصائد القديمة جميعا على الرغم من تعدد الموضوعات التي تحتوي عليها»[5]، فيرى إبراهيم «أنّ الأغراض التي تتألف منها القصيدة القديمة، تفقد في هذا البناء الفني خصوصياتها الموضوعية لتصبح أجزاء متكاملة في بناء جديد هو القصيدة؛

---

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص285. وينظر: مناهج نقد الشعر، ص70.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص8.

[3]–المصدر نفسه: ص ن.

[4]–عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط، 1997، ص180.

[5]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص8

ومن ثَمَّ تفقد هذه الأغراض معانيها الخاصة لتكتسب في بناء القصيدة الجديد معنى كُليًّا جديدا»[1]، بمعنى أنّ هناك فكرة واحدة والتي من أجلها كُتبت القصيدة، وليست الأَغرَاضُ فيها سوى جزئيات تروم في فلك وِحدة موضوعها، فالأغراض حسب إبراهيم عبد الرحمن تتضامن داخل القصيدة لإبراز رؤية بعينها، غير أنّ هذه الأغراض لا تؤدي نفس المعاني إذا كان كلُّ غرض موضوعا بحياله لقصيدة منفكا عن غيره من الأغراض؛ بمعنى أنّ وظيفة الغرض تختلف بمكانها إذا كانت رأسا أو إذا كانت جزئا في القصيدة.

يسير بنا هذا المفهوم النّقدي، مفهوم (الوحدة) الذي عبّر عنه إبراهيم عبد الرحمن «بالمعنى الرمزي»[2]، إلى تحديد وظيفة تلك الأغراض المختلفة في القصيدة، ليصل إلى المعنى أو حقيقة موضوع القصيدة، فَتَحتَ أيِّ شيء يمكن أن نجمع ونحدد وظيفة تلك الأغراض؟ جواب هذا السؤال هو العنصر الثالث والأخير من المنهج الفني لإبراهيم عبد الرحمن.

–العنصر الثالث: «في هذا المنهج، هو أنّ لكل قصيدة (**مقولة**) وأنّ هذه المقولة تتحقق من خلال عاملين: الأوّل، التحريفات التي يحدثها الشّعراء في عناصر قصائدهم؛ أي في تلك المواد التي يستعيرونها من الواقع الحقيقي أحداثا وصورا، والآخر، هذا التآلف الذي يخلقه الشّعراء بين الأغراض المتباينة بعضها وبعض من ناحية، وبين هذه الأغراض وغيرها من عناصر القصيدة الأخرى من ناحية ثانية.»[3]، إنّ فكرة تحديد المقولة، من الاجتهادات المنهجية الجديدة في القراءة النّقدية الحديثة للشّعر القديم، بحيث من خلالها يستطيع القارئ أن يُحدِّد وظائف الأغراض بربطها في مسمّى المقولة، ويضرب إبراهيم عبد الرحمن مثالا بالأسطورة التي لها «جانبان: ديني يتصل بالعقيدة التي تُمثّلها، والآخر فني هو رمز هذه الأسطورة ودلالتها الرمزية على الموقف الذي يريد الشّاعر التعبير عنه»[4]، وتَكشِفُ لنا فكرة المقولة عن مسألة خطيرة نسوغها في تساؤل وهو كيف يمكننا أن نُفسّر تكرار الشّعراء للرسوم الفنية في القصيدة القديمة مع الاختلاف البيّن لمأرب كل شاعر؟ لذلك فمن الغريب حين نلاحظ استقرار القصيدة على نمط مُوحد في توظيف الأغراض، مع التعبير عنها بأوفر المعاني والدّلالات؟ فلو كانت هذه الأشكال التعبيرية تصب في معاني محددة لقلنا أنّ كل قصائد الشّعر

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص246.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص9.

[3]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص246.

[4]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص9.

الجاهلي لها معنى واحد، وهذا لايقبله العقل، بل كل قصيدة مستقلّة بمعنى حمّلها الشّاعر إيّاها في صيغة رمزية تجلّت في الأغراض، هذه الصيغة هي التي يعبّر عنها إبراهيم عبد الرحمن (بالمقولة).

3-مفهوم القصيدة وإبطال القول بعدم وحدتها:

يصل ابراهيم عبد الرحمن من خلال العنصرين الأخيرين من عناصر منهجه النقدي إلى نتيجة مفادها، أنّ الزّعم الرائج في النّقد الحديث والمعاصر على أنّ القصيدة القديمة مفتقرة لوحدة الموضوع* زعم باطل بدليل أنّه يمكن التقاط جزئيات ودلالات وأغراض القصيدة في صياغةِ موضوع كُلي تُؤلَّف منه القصيدة، فيمكن من خلالها أن ننفذ إلى الجزء الأصيل فيها، ونميّز مابين النّقاط الفرعية والنّقاط الأساسية، وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم الوحدة الذي طرحه إبراهيم عبد الرحمن مختلف عمّا هو متداول في النّقد القديم، إذ أنّ الوحدة المعهودة عند النّقاد القدامى تعني انتظام القول في الشّعر «انتظاما يتّسقُ به أوّلُهُ مع آخِرِهِ على ما يُنَسِّقُهُ قَائِلُهُ، فإن قُدّم بيت على بيت دَخَلَهُ الخَلل ...ويجب أن تكون القصيدة كلها كَلِمَةً واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نَسجًا وحُسنًا وفَصَاحَةً وجَزَالَةَ ألفاظٍ ودِقَةَ معانٍ وصَوابَ تَأْلِيف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراعا ... لا تَنَاقُضَ في مَعَانِيهَا، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلف في نسجها...»[1]، إنّ هذا المفهوم للوحدة يقتضي تآلف الأغراض والمعاني في القصيدة مع حسن الانتقال من غرض إلى غرض بأحسن لفظ، وإبراهيم عبد الرحمن لا يقصد هذه الوحدة ولا يعارضها لأنها تشكل الجانب الشكلي من الوحدة، وهو يريد إلى هذا الجانب جانبا آخر، هو جانب المضمون من القصيدة، يقول: و «**الوحدة التي نقصدها**، وحدة الموضوع ووحدة المشاعر والمواقف التي يثيرها ويعبّر عنها هذا الموضوع، وهي التي تجعل لهذه الأغراض والصور المختلفة المتباينة في القصيدة الواحدة غاية بعينها هي هذا الموقف أو ذاك الذي يقفه الشّاعر من ظواهر الحياة من حوله، وهو ما عبّرنا

*-هذا الرأي يقول به تقريبا كل دُعاة الشعر الحر وقصيدة النثر، بل هو من الأسس التي بنى نقاد الشعر الحر وقصيدة النثر ركيزتهم في نقد القصيد القديمة، في أنها مفتقدة لعنصر الوحدة، متأثرين بأقوال ودراسات النقاد الغربين، ولعلّ أقوى شبهتين جعلتا أغلب النقاد المحدثين يذهبون إلى غياب الوحدة في القصيدة، أنهم نظروا فوجدوا السّمة الغالبة على الشعر القديم هي سمة التّفكُك وعدم الارتباط، وهو أمر واضح في النّقد الجزئي من كلام النقاد القدماء، كما أنهم رأوا فيهم عدم العناية بدراسة القصيدة كاملة. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994، ص299.

[1]-ابن طباطبا: عيار الشّعر، ص213.

عنه بالمعنى الرمزي للقصيدة جميعا»[1]، لذلك فهو يرى أنَّ كلَّ قصيدة تدور على معنى واحد اصطلح عليه (**بمقولة القصيدة**) الذي هو نفسه **المعنى الرمزي** الواحد لكل قصيدة، ومن ثَمَّ «فالأغراض المختلفة تصبح جزئيات في بنية عضوية متكاملة، تؤدي في تآلفها واتساقها إلى إبراز رؤية بعينها أو قل إلى إدراكٍ فكري بعينه»[2]، ولهذا يقول إبراهيم عبد الرحمن بالوحدة النّفسية للقصيدة التي هي مغزاها العام، ومُلخص ماترمي إليه قراءته كما بيّنها قائلا: «ونخلُص من هذا كلِّه إلى القول بأنّ القصيدة بأغراضها المتنوعة وبنائها الشكلي الثابت ومقوماتها الفنية العالية، بناء (وجداني متكامل) يعبّر الشّاعر فيه عن ذاته من خلال موضوعاته وأغراضه المختلفة»[3].

إنّ الوحدة التي تكلّم عنها إبراهيم عبد الرحمن تزيد فكرة من يقول أنّ تحديد المفهوم الفني للقصيدة، أمر صعب للغاية سواء في النّقد العربي أو الغربي، حتى أنّه من القِلَّةِ النّادرة أن يجد القارئ حدّ القصيدة، ومن بين التعريفات للقصيدة نجد قول لطفي عبد البديع «القصيدة بناء يتركب من العناصر والقوى التي تتظاهر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشّعرية المتبلورة في حقائق لغوية. فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة»[4].

قد نتساءل عند قيامنا بقراءة نصٍّ شِعري، ما الذي نسعى اليه من خلال هذه القراءة؟ هل نسعى لمعرفة ماذا يريد الشّاعر أم ماذا يقول النص؟ وربما كان هذا التساؤل المشروع يبعث تساؤلا آخر وهو هل يعني ذاك أن هناك اختلافا بين ما يريده الشّاعر وبين ما يقوله النص؟ وفي مواجهة هذا السؤال ينبعث سؤال مضاد له وهو هل من الضروري أن يكون مقصد الشّاعر هو ما يقوله النص لنا؟، مما لا شك فيه أن الإجابة على مثل هذه التساؤلات ترتبط بطبيعة العلاقة بين الشاعر ونصه، ولعلّ أهم عناصر هذه العلاقة تتمثل في مستويات القراءة التي يمتلكها الشّاعر في السيطرة على نصه، فإلى أي حد يستطيع أن يتحكم في توجيه نصه الشّعري ليكون وفقا لتصوره؟ ولا شك أن الشّاعر عند كتابة قصيدته كان يسعى إلى إيصال مفهوم معين وغرض كان قد انطوى في نفسه إلى الحدّ الذي جعله يسمح لنفسه بإنتاج هذا الذي يُنعت بالقصيدة الشّعرية،

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص9.

[2]- المصدر نفسه: ص ن.

[3]-المصدر نفسه: ص11.

[4]-يوسف حسين بكّار: بناء القصيدة في النّقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ص23.

فإذا لا بد وأن للقصيدة مفهوما كليا يمكن أن ينضوي تحتها كما يمكننا من خلاله تأويل معانيها الجزئية، هذا بالضبط شرحٌ لما أراد أن يرمي إليه إبراهيم عبد الرحمن في هذا الموضوع المتشعب والذي قيل فيه كلام طويل وشائك، غير أنّ مايهمنا هو ماذهب إليه إبراهيم عبد الرحمن*.

4–اللغة الفنية وتشكلات النّقد الأسطوري:

سبق وأن أشرنا إلى أنّ إبراهيم عبد الرحمن رائد النّقد الأسطوري في جانب اعتبار كون الأسطورة صورة فنية، ينطلق من خلال فهم البناء التصويري إلى إدراك أبعاده الميثولوجية، فيبدأ من بؤرة اللغة الفنية، وكثيرا ما يُورِدُ في وصف منهجه عبارة الإدراك الرمزي للغة، ونقف بوضع خط تحت كلمة **الرمز اللغوي**، لأنّ فهمه يسمح بفتح معاني اللغة الإشارية التي تُحيل إلى عالم ميثولوجي مضمر في هذه اللغة الفنية، مادام الفن الشّعري في المقام الأوّل كما يقول «بناء لغويا تُخلق فيه اللغة خلقًا جديدًا، وتُردُّ إلى منابعها أو قل تَخلُقُ لها هذه المنابع خلقا جديدا، فإنّ دراسة لغة الشّعر الجاهلي بغية حلّ مشكلاتها، ينبغي أن تكون مطلبا أساسيا في أيّة محاولةٍ تُبذل لقراءته قراءة جديدة. ولعلّ أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولاها بالنّظر هو تحديدُ مدلولات الألفاظِ اللغوية بعامة والشّعرية بخاصة، تحديدا تاريخيا دقيقا»[1]، ولهذا يقترح لبلوغ الموضوعية العلمية فتح إشارات التركيبة اللغوية للشّعر الجاهلي من جهة، وإعمال منهجين: المنهج اللغوي المقارن، والمنهج الأسطوري الموضح لطبيعة الحياة الدّينية للعرب قبل الإسلام، ولاشك أنهما من الوجهة الصّعبة في الدّراسة؛ إذ ليس من السّهل ربط الإشارة اللغوية الفنية مع الحياة الثقافية الدّينية الميثولوجية التي كانت عند العرب، وهذا الذي سنحاول تقصّيه في الفصل الثالث.

*–ومن بين النقاد الذين تقاطعوا معه في هذا الرأي، محمود شاكر في دراسته الرائجة عن قصيدة تأبّط شرا في كتابه نمط صعب، حيث يرى أنّ دعوى افتقار القصيدة العربية القديمة إلى الوحدة دعوى لاتقوم على برهان صحيح في دراسة الشعر، بل يتعجّب كيف أصبحت مسألة افتقار الشعر العربي القديم إلى وحدة القصيدة مسألة مسلّم لها؟ مع أنها كما يقول كائنة واضحة كل الوضوح حتى أنّ كثيرا من القصائد المبتورة الرواية لم تستقم إلى بعد تفتيش وجمع لرواياتها، وهذا ينفي عنها افتقارها إلى صحّة البناء أو الوحدة، لأنّ مُدارسة أي قصيدة تحتاج أولا إلى تمثُّلها جملةً، وتمثُّل أجزائها تفصيلاً تمثُّلا صحيحا أو مقاربا. محمود شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، الصفحات45،203،299،318. وعبد القادر القط الذي يرى أنّ القصيدة الجاهلية التي تبدو متعددة الأغراض هي في حقيقتها كيان متكامل في جانبيها النّفسي والفني. عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النّهضة العربية، بيروت، 1987، ص274.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص109.

يصل إبراهيم عبد الرحمن بعد تشخيصه لطبيعة اللغة في الشّعر الجاهلي، وأنها لغة رمزية تصويرية، إلى الإقرار «**بأنّ فهم الشّعر الجاهلي بخاصة والقديم بعامة، لا يتأتى لدارسه إلا بفهم طبيعة هذا الأسلوب التصويري، فهما لغويا صحيحا، وتحليل صوره المركزة تحليلا يكشف أولا عن أصولها الميثولوجية، ويبرز ثانيا تلك العلاقات الخفية التي كان الشّاعر يقيمها بين عناصر الصورة ومكوناتها المختلفة، وبين مواقفه أو فلنقل فلسفته في الحياة..**»[1]، والحقيقة أن دراسة إبراهيم عبد الرحمن التطبيقية كانت لهذا الغرض؛ أي محاولة تفكيك البناء الرمزي للصور الشّعرية، لذلك كثر توظيف هذا المصطلح ومصطلحات عدّة كاللغة الشّعرية، الصورة الكلية، الصورة الجزئية ... خاصة في كتابه الشّعر الجاهلي، ونشير إلى أنه أوّل من أشار إلى **مصطلح الصورة الدينية** في كتابه، ويقترح لفهم هذا الأسلوب اللغوي التصويري ثلاثة مفاتيح لاحظها في الشّعر الجاهلي، وهي: محورية المرأة في القصيدة، ثم اختصاص هذه اللغة الفنية التصويرية بأغراض نمطية تكتسي طابع المبالغة، والمفتاح الثالث وهو أنّ أغلب هذه الصّور الفنية مستقاة من العالم الأسطوري.[2]

لعلّ في هذا الشّرح تبرير لقوله الأوّل المختصر الذي أوردناه في بداية كلامنا عن منهجه حين قال: إنّه منهج إذا صَحَّ مفهومنا له وتصورنا لوظيفته، تتلخص فلسفته في التّحليل الفني لِصُورِ الشعر وأساليبه، والإدراك الرمزي لأغراضه ومعانيه، لأنّ هذه الملاحظات الثلاث تفرض علينا التّحليل الفني للصُور الشعرية والمعرفة الرمزية لمعانيها ودلالاتها.

وبَعدُ أظنُّ أنّه قد اتضح منهج إبراهيم عبد الرحمن النّقدي –بعد هذا العنصر– ورؤيته التكاملية فيه، والتي يمكن أن نُعيد صياغتها فنقول: أنها رؤية منهجية متكاملة تقوم على دِعامتين: الأولى العودة إلى النّص وتأكيد سُلطته كنص أدبي أبرز ميزته البناء الفنّي، ثم النّظر إليه كمنتج ثقافي ثانيا، وننبّه على أننا إنّما كان خلطنا لأقوال النّاقد بأقوال غيره من باب التعضيد والبيان ليس إلا، كما ننبه على أنّه لم يَسلَم مِنَ الرَّدِ، وكان الرَّدُ عليه من قبيل الردّ على المنهج الأسطوري، الذي سيأتي تبريره في الثقافة العربية في الفصل الموالي، كما عِيبَ عليه أيضا بناء منهجه على جزئيات من المنهج الفني، الذي قاده نحو التفسير الأسطوري كما قال إبراهيم أحمد ملحم[3]، والحقّ أن إبراهيم عبد الرحمن، لم تكن جزئية النّقد الأسطوري –إن جاز نعته بأنه

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص123.

[2]–ينظر: المصدر نفسه، ص ص123،124.

[3]–ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النص الأدبي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016، ص135.

جزئي- سوى تبرير على تفسير الصّورة الفنية في الشّعر الجاهلي، وماكان بحثه في الثقافة العربية الدّينية قبل الإسلام إلا من هذا الباب، ثُمَّ إنّنا لاحظنا البناء المتكامل في منهجه الفني عبر عناصره الثلاث التي مرّت، وإن كان إبراهيم عبد الرحمن قد استطرد في بحثه الميثولوجي عبر جزئية فنية هي الصّورة، فاستفاض في فتح دلالاتها، فإنّ فاروق خورشيد لايرى بأسا على الناقد المنهجي التطبيقي أن «يبدأ بالجزء المنقود ليصل إلى حكم عام، فإنّه لابد أن يعتمد أسبابا ليست كلها موجودة في ذلك الجزء»[1].

وعلى كلّ حال نرى أنّ طبيعة أهمية المنهج لا يعود إلى الأحكام والنتائج المتوصل إليها بقدر ما يعود إلى الكيفيات والطرائق الإجرائية المبتكرة، لأن طريقة الوصول إلى الحكم عند دارسي النّقد أهمّ من الحكم نفسه، فقد لا يقتنع القارئ بالحكم النّقدي المسلط على نَصٍ معين، ولكن قد يكون في طريقة التفسير والتحليل وعرض العلل التي جعلت النّاقد يصل إلى الحكم، من شأنه أن يكشف للدارس أشياء قد تكون خفية عليه مما يساعد على اكتساب آفاق معرفية أخرى يمكن الاستفادة منها في الفعل المنهجي، لذلك يرى شايف عكاشة في منهج إبراهيم عبد الرحمن أنّه «على الرغم من أنّ هذا المنهج لم يزد عن مُحاولة الاستعانة بعناصر بقية المناهج فإنّه استطاع أن يتخلّص من طغيان خصائص أيّ منهج عليه، وظلّ متّسما –إلى حد ما- بميزة التّكامل»[2] كما يرى أنّ منهجه المقترح لدراسة الشِّعر القديم، لايمنع من تطبيقه في الأدب الحديث، وسنحاول في الفصل الآتي تبرير منهجه النّقدي من الناحية التطبيقية ورؤية النتائج المتوصّل إليها ومدى تطويع هذه الإجراءات المنهجية على الإبداعات الشّعرية.

[1]-أحمد كمال زكي: النّقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، ص9.

[2]-شايف عكاشة: اتجاهات النّقد المعاصر في مصر، ص287.

الفصل الثالث

إبراهيم عبد الرحمن؛ الأسطورة والمنهج

بيان تطبيقي للنّص والواقع

أولا: الأسطورة في ثقافة العرب.

ثانيا: المنهج الفنّي المُركب في ميزان التَّطبيق.

تمهيد:

من الرؤى التي اعتورت الساحة النّقدية العربية منذ أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي، الدّراسات الأسطورية، وقد بلغت النُّضج المنهجي في الطَّرحِ مع أواخر السبعينيات، فتزايدت الدّراسات التي أخذت تسير في هذا الاتجاه متأثرة بنتائج الدّراسات العلمية الحديثة من ناحية، ومتأثرة بتطبيق هذا المنهج على الفنّ القديم في الغرب من ناحية أخرى، ويعدّ موضوع الأسطورة والبحث فيها، خاصة في إضافة نسبتها للتّراث العربي، من الرؤى الجديدة في المنهج التي تكتسي جُرأة في قراءة التّراث الشّعري القديم، ولعلّ جِدَّتَها وجُرأتها تعود إلى مخالفتها لِمَا استكانت إليه الدّراسات السّابقة، حيث يكشف هذا المنهج عن ارتباط الشّعر الجاهلي الوثيق بالفكر الأسطوري، وهو جانب ظل مجهولاً طيلة القرون السّابقة من حياة هذا التّراث الشّعري.

لم يكن الإقبال على فهم هذا الموضوع الشائك، والشائق والخطير أيضا، بمنأى عن الصِّدامات والصِّراعات النّقدية، فقد لاقى هذا الاتجاه المنهجي في النّقد ثورة عليه من قِبل بعضهم كأحمد رومية، وأحمد ضيف وغيرهم، واستدلوا باستدلالات تصبُّ في كون أنّ العرب لم يعرفوا الأسطورة، وإنّما هي ممّا اختُصّت به الحضارات القديمة غير العربية، كاليونانية والرومانية والفرعونية والبابلية والآشورية وغيرها، ولا يخفى على ناظر التّخوف الواضح من قِبل النّقاد في موضوع الأسطورة حتى ممن قالوا بها في التّراث العربي، وأغلبهم تساءلوا عن علّة تأخر الدّراسات الأسطورية في الثقافة العربية*، فالنّقد الأسطوري لم يظهر بشكل منهجي تطبيقي كما قلنا إلا في أواخر السبعينيات مع إبراهيم عبد الرحمن، لذلك نجد لزاما علينا أن نحاول إعطاء تبرير لهذا السّؤال، والذي سيكون في خضمِّ الإجابة عن سؤال أهم، جعلته عنوان المبحث الأول، وهو هل عرف العرب الأسطورة؟ ومن التساؤلات الأحرى بنا أن نحاول الإجابة عليها في هذا الفصل هي: كيف أدى منهج إبراهيم عبد الرحمن المقترح في تحليل الصُّورة الشعرية إلى إثبات الملمح الأسطوري في الشّعر، ومنه إبطال القول بعدم وجود الأثر الدّيني في الشّعر الجاهلي؟ هل تتمتع القصيدة العربية فعلا بوحدة دلالية كما قال إبراهيم عبد

*- يقول حنا عبود "وحتى الآن لا يوجد تفسير مقنع لسبب تأخر ظهور النّقد الأسطوري"حنا عبود: النّظرية النقدية الحديثة والنقد الأسطوري، ص9.ويتساءل كمال زكي عن أسباب سكوت الدّارسين بالبحث في هذا الموضوع، أحمد كمال زكي: الأساطير، ص35. وقد يكون لتخوّف الدّارسين في مُفاتحة الكلام عن الأسطورة منسوبةً إلى الثقافة العربية، بحكم الاستقرار الثقافي العام عن مفهومها الخرافي الغير الحقيقي بالمرّة، هذا ومع طمس الرواة للتراث الوثني والابتعاد عن الكلام عنه فضلا عن دراسته علميا، أكبر الأثر في تأخر الدّرس الأسطوري.

الرحمن؟ وماذا يَقصِد بتوترات القصيدة؟ وماهو المدخل الذي يراه مناسبا لفهم القصيدة فنيا وموضوعيا، وبتفكيكه يُتَوصَّلُ إلى الدّلالة الميثولوجية؟ وغيرها من الإشكالات التي سنحاول بيانها والكشف عنها.

أولا: الأسطورة في ثقافة العرب

1–هل عَرفَ العربُ الأسطورة؛ مَدخَل سِجَالِي:

من الحقائق المسلَّمِ بها والتي ينبغي أن ننطلق منها كأرضية لها أهميتها في درس الأسطورة، هي الهيمنة الدّينية على الإنسان منذ أقدم العصور بل منذ وجوده، فالدّين كما يقول العقاد: «لازم من لوازم الجماعات البشرية»[1]، لايمكن أن ينفكّ عنه الإنسان بِحَال، عَبرَ جَمِيعِ أَطْوَارِ وُجُودِهِ، وهذه المسألة مُبرهنة وهي محلّ اتفاق بين جميع الباحثين والمفكرين، والمقصود بالدّين ليس على التّعيين، وإنّما كما يُسمّى في عُرف الدّراسات الفلسفية الإيمان بالمفارق مطلقا؛ أو الدّين بالمعنى الأعم، وهو ما نرمي إليه.

إذا تساءلنا عن التّجربة الدّينية الأولى، فلن نجد سوى موضوع الأسطورة التي تشكل مرحلة التّفكير الإنساني في محاولة إدراك العالم المحيط به، لأن «الذّهنية الأسطورية هي سابقة على الذّهنية الفلسفية وهي بدورها تسبق الذّهنية العلمية المعاصرة»[2]، والأسطورة بالنّسبة للذين عاشوها واقعًا فِكريًا تدخل ضمن دائرة الاعتقاد، وقد مرّ بنا في مفهوم الأسطورة أنها شكل قولي من أشكال الممارسة الدّينية التي تعكس ماوصل إليه الخيال الإنساني في تفسير الظواهر، لذلك فهي نظام كوني اجتماعي طَرَقَ المخيلة الإنسانية جمعاء، ولهذا قال فاروق خورشيد: «كل الشّعوب عرفت الأسطورة والتقت عندها، فهي تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان...على بُعدِ المكان، وعلى اختلاف الزمان يلتقي الإنسان بالإنسان على نسيج الأسطورة المتشابه الموحد...»[3]، وعلى هذا أَمَا يَحِقُّ لَنَا أن نَسْأَلَ أو نَتَسَاءَل عَنِ المُكَوِّن الثَّقَافِي الدّيني عند العرب قبل الإسلام*، وعن علاقته بطبيعةِ الوعاء الأول الذي نقل ثقافة العرب، الذي هو الشّعر.

---

[1]–عباس محمود العقاد: الفلسفة القرآنية، دار نهضة مصر، القاهرة، ص3.

[2]–محمد مصطفوي: الدّين والأسطورة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014، ص18.

[3]–فاروق خورشيد: أديب الأسطورة جذور التفكير وأصالة الإبداع، ص19.

*–يحملنا هذا التمهيد إلى الإشارة إلى موضوع (علم تاريخ الأديان) عند العرب، وأحب بإثارته أن أشير إلى تصحيح القول بأنّ الثّقافة الإسلامية شهدت تأخرا أو إعراضا عن الكتابة في هذا الموضوع، وهو قول المستشرقين الذين يرون أن المسلمين لم يدرسوا الدّين كظاهرة، والحق أنه قول غير سليم بدليل ما أنتجه العرب من كتب تتكلم سواء من قريب أو من بعيد عن موضوع تاريخ الأديان وطبيعتها عند العرب، وقد عرجنا على بعضٍ منها في الفصل الثاني، ثم إن هذا العلم من أهم العلوم التي شهدها العرب بدليل قول الشهرستاني: "اعلم أن العرب في الجاهلية=

لامناص لنا في دراسة الأساطير العربية من طلب جذور التفكير الثقافي والدّيني والإمعان فيه بالغوص بحثا عن المبادئ والأصول، ولكن قبل أن ننظر في مُخَلَّفَاتِ هذا السُّؤال، نَطرَحُ إشكَالاً آخر، وهو لماذا العَودَة للكَلاَمِ عَنِ الأَسَاطِير أَصلاً في زمن العلم والعقل، وكيف تسنى للأسطورة أن تعيش فيه، رغم أنها أبعد الأشياء عن العقل والعلم؟ وللإجابة عن هذا السؤال المهم يجب أن نفهم طبيعة العلاقة بين الأسطورة والفكر كما قال عزالدين إسماعيل، وقد خَلُص إلى أنّ الأسئلة الأسطورية هي التي تثير الأبحاث العلمية، فهي الحقل التنظيمي لها، ولذلك «تعيش الأسطورة في عصر العقل، بوصفها النّسيج الأساسي الحيّ لِكُلِّ فكرة أو نظرية أو مذهب»[1]، ولعلنا نجد في علم النّفس تبريرا منطقيا على هذا، أَلَمْ نَشْهَد عودة الأساطير مع فرويد مثلا في عقد أوديب، وإلكترا، والإيروس وغير ذلك، ألا يدفعنا هذا إلى القول بأنّ المناهج الموضوعية كلما اجتهدت في تفسير الإنسان أدركت أنّ معرفتها قد بُلورت قبلُ في الأساطير القديمة هذا الذي جعل هَرْبرْت رِيد يقول: «كُلَّمَا أَوْغَلَ العِلمُ في غُمُوضِ الحَيَاةَ عَادَ لِيَكُونَ عَالَمًا أُسطُورِياً»[2]، فالحقيقة أن الأساطير ليست بتلك البساطة والساذجة، لأنّ الاشتغال الثّقافي يَسِيرُ جَنبًا لجنب مع الفِكرِ الاعتِقَادِي، لذَلِكَ كُلَّمَا فُهم ما هو صادر عن المُعْتَقَدِ أيًّا كانت صُورتُهُ أَمكَنَنَا الاقتِرَابُ من استِيعَابِ ثَقَافَتِهِ، ولا نقول في عَصرٍ مُحدّد وإنَّما في العُصُور المتلاحقة، لأنّ الطابع الذي يكتسي المعتقد ويميّزه، هو الرسوخ والايغال، والاستمرارية.

إنّ قول من قال بمعرفة العرب للأسطورة سواء كشكل طقوسي أو فني، أدى إلى سِجَالٍ وجِدَالٍ نقدي حاد، وهو من مُخَلَّفَاتِ السُّؤال الذي طرحناه آنفا، وقد انشق موقف النّقد الأدبي العربي في القول بالأسطورة إلى اتجاهين: الأول يعارضها، والثاني يؤيدها، وسنحاول أن نعرض للموقفين من أجل الوصول في بناء الآراء النّقدية حول الأسطورة إلى قاعدة مؤسَّسَة تقترب من الموضوعية.

استند من قال بِعَدَمِ وُجُودِ فِكرٍ أُسطُوري في الثَّقَافَةِ العربية الفَنِّية خَاصّة، على مجموعة من الأدلة والآراء –نقوم بعرضها ثمَّ نُنَاقِشها ونطرح بعد ذلك آراء من قال بالأسطورة– منها قولهم أنّ «التّفسير

كانت على ثلاثة أنواع من العلوم: أحدها علم الأنساب والتواريخ والأديان..." ويقول: "واعلم يا أخي أنّ العلم علمان: علم الأبدان وعلم الأديان". الشهرستاني: الملل والنِّحل، تح، عبد القادر القاضي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ج2، ص219. وينظر: محمد خليفة حسن، التفكير التاريخي والحضاري عند الشعوب العربية، ص67،69.

[1]–عزالدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه الفنية والموضوعية، دار الفكر العربي، ط3، ص228.

[2]–هربرت ريد: طبيعة الشعر، تر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص113.

الأسطوري مُناهِض لما تتمتع به اللغة من مجاز، وهو حَربٌ على كُلِّ دلالة يُشير إليها التَّعبير بَعيدًا عن جَوِّ الأسطورة»[1]، مع أنّ لغة الشّعر الجاهلي مجازية، استعارية بِدائية مطبوعة في اللسان العربي، ولا ترقى لأن تكون فيها إشارات أسطورية، لأنّ ميزة الشّعر العربي القديم بقي على أصالته في النّوع واللغة وبِنَائه البياني، ولم يُؤثَّر عن النّقاد القدامى قولهم أنّ الشّعر العربي الذي كان في القديم قد تأثر بشعر الحضارات الأخرى غير عربية، خاصة الإغريق رغم أن الحضارة العربية نقلت عنهم، وترجمت كتبهم، وكانوا يعرفون الإلياذة والأدب الإغريقي، كما ترجموا أهم كتابين لأرسطو في هذا الباب وهما فن الشّعر والخطابة، وإذن كيف نُقلت تلك الطقوس والمعتقدات الأسطورية الغير عربية إلى البيان العربي، مع أنّ حقيقة الشّعر لم تتغيّر؟[2]، ولذلك لم يُعرف في تاريخ الأدب العربي الجاهلي منه خاصة وجود فن الملاحم، فالملحمة غائبة تماما عن الثقافة العربية، لأنّها لم تعرف الأساطير أصلا، بخلاف الإغريق والرومان وغيرهم فقد ظَهَرَ جِنسُ الملحمة في أدبهم، ولأنّ الثقافة العربية أو المخيلة العربية كما ذهب إليه هؤلاء، سطحية وساذجة وبَدَوِيَّة تبعا للبيئة التي أنتجته، والأسئلة الأسطورية أبعد ما تكون منهم، لذلك لم يُنتَج لنا ذلك العالم المعقد من الأساطير الموغلة في الأخيلة، وكانت الملحمة الوعاء الفني الذي استوعب تلك الأساطير، ومن أبرز الأغراض والمضامين التي تميّز الملحمة عن القصيدة الجاهلية، موضوع الحب والغزل خاصة في أساليبها ومضامينها، يقول عنه مفيد الشوباشي: «إنّ الحبّ الذي تُصوِّرُهُ لنا ملاحم الإغريق ومسرحياتهم هو الحبُّ الجسدي العنيف المنتقم، الحب الذي تراق في سبيل ملذاته الدّماء وتُزهق الأرواح وتُشعل الحروب، الحب الذي يتّجه إلى القسر والأسر والاغتصاب، الحبّ الذي تبنّه في الضلوع المتحرّقة إلهة الإخصاب. أمّا الحبّ الإنساني: الحبّ العفيف الوفي، الحبّ الذي يبعث المروءة والنّبل، الحبّ الذي عرفه الإنسان في نجد، فلم تعرفه أوربا إلا بعد اتصالها بالعرب، ولم يُعبِّر عنه الّشعر الأوروبي إلا منذ ذلك الحين، وهذا وجهٌ من أكبر وجوه الاختلاف بين الأساطير والملامح الإغريقة وبين النفس العربية والأدب العربي»[3]، إضافةً إلى وجوهِ الاختلاف الأخرى بين الملاحمة والشِّعر الجاهلي التي تكتسي صيغ التهويل كالمآسي أو التراجيديا والكوميديا، وتقديس الأبطال وغيرها مما لاقِبَلَ للعَقلِيةِ العَرَبِيَةِ بها، والظواهر

[1]-محمود عباس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص82.

[2]-ينظر: عبد اللطيف شرارة، حصاد الفكر العربي الحديث في النّقد الأدبي، ص36.

[3]-أنور الجندي: خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1985، ص351.

الطبيعية التي يوظفها الشاعر الجاهلي في شعره كالشّمس والقمر خاصة، والحيوانات كالناقة والغزالة والثور هي من قبيل الوصف والتشبيه وليس كما قال من قال بالأسطور أنّها رموز تُحيل إلى عبادات وطقوس، وليس الأمر سوى مجرد صور بلاغية.

وإذا جاز للعرب معرفة الخرافات والأساطير، فإنّ دُخُولها كان من الحضارة الفارسية، نُقِلت إلى الثّقافة العربية عبر التّواصل التجاري بعد الإسلام، وليس من إنتاج المخيّلة العربية، وقد كان وراء دخول هذا الفكر الأسطوري غايةٌ مُبَطّنة تعود إلى إفساد الخُلق العربي وتشويه الإسلام، ومن ضمن النُّصوص الأسطورية كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة، وخاصة هذه الأخيرة التي حَوَت من الفُحش والرذيلة، وخوارم المروءة مايُنافي النّفس العربية المعروفة بالمروءة والأخلاق[1].

ولعلَّ أقوى مُبررات الاتجاه القائل بعدم معرفة العرب للأسطورة هو أنّ العقيدة الوثنية دخيلة على العرب أساسا، لأنّهم كانوا على حنيفية إبراهيم عليه السلام قبل أن يُدخِل عليهم عَمرو بن لُحَيّ هذا التّوجه الوثني في العقيدة، فهم في أصل مُعتقدهم لم يعرفوا الطقوس الأسطورية، ويعدّ أحمد رومية من النّقاد الذين تصدَّو تصدّيا مستفيضا للنّقد الأسطوري في كتابٍ برأسه هو "شعرنا القديم والنقد الجديد" الذي أفرده لهذا الموضوع، حيث يرى أنّ النّقد الأسطوري من مظاهر الأزمة النّقدية العربية الحديثة، وهو في تقديره «مَذهَبًا لا تَاريخِيًا، ومَذهَبًا لافَنِيًا، بالإضافة إلى ما اعتَرى تَطبِيقَهُ من اضطراب في فَهمِهِ، وارتِدَادٍ بِهِ إلى مفهوم سَطحِي زاده سُوءًا، ومن غُمُوضِ ماهية المادة التي يعالجها هؤلاء الدّارسون في أذهان بعضهم.»[2]، وقد تصدّى بالنّقد لكتابات النّقاد العرب في هذا الشأن، كنصرت عبد الرحمن وأحمد كمال زكي وإبراهيم عبد الرحمن وعلي البطل، على أساس أنّها أهمّ الدّرسات التي فسّرت الشّعر القديم تفسيرا أسطوريا، وخاصة كتابات إبراهيم عبد الرحمن وعلي البطل، فيقرّ بما فيهما من ملاح إيجابية في الدّراسة التحليلية والمنهجية، وخاصة دراسات إبراهيم عبد الرحمن التي نالت حصّة الأسد في الكتاب، بل ويقول أنّ لشخصية إبراهيم عبد الرحمن التي أشرفت على دراسة علي البطل أكبر الأثر في دراسته «فقد أسهمت إلى حدّ بعيد في تكوين هذا الملمح وتثبيته»[3]، عبر

[1]-ينظر: أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي، ص353،354.

[2]-وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص7.

[3]-المرجع نفسه: ص55.

خصوصية ما أصّله في كتاباته*، ويميّز أحمد رومية دراسة إبراهيم عبد الرحمن عن باقي كتابات غيره في موضوع الأسطورة، بميزة الاعتدال والمعرفة الواسعة بالموضوع، إضافة إلى متانة المنهج، وفيه يقول: «تكاد القضية تعتدل بين يدي د.إبراهيم عبد الرحمن، وهو أبرز أصحاب هذا الاتجاه في تفسير شعرنا القديم، وأكثرهم معرفة دقيقة بالحدود التي ينبغي أن تُميّز الشّعر من الواقع. ولذا نراه يقترح منهجا لقراءة هذا الشّعر»[1].

يراجع أحمد رومية إبراهيم عبد الرحمن في عدة مسائل من تفسيره الأسطوري على الشّعر الجاهلي والغريب أنّه يعترف له بالاجتهاد العلمي، ومحاولة تحرّي الدّقة إلى درجة أنّه يرى أنّ آراءه «تكاد تُخرجه من صنف هؤلاء النّقاد الذين يفسرون شعرنا القديم تفسيرا أسطوريا»[2]، ومن ضمن المسائل التي يُراجعه فيها، الاستفاضة التاريخية في الكلام عن عقيدة عبادة الكواكب الشّمس/القمر/الزهرة، وقصور تطبيق تلك النتائج الميثولوجية على الشّعر، وخاصة في لوحة الصّيد في القصيدة، كما أنّه يبني أحكاما ميثولوجية في التحليل على أمور غامضة مما أدّى إلى غرابة المعاني، فيستغرب «كيف تتفق عبادة المرأة بوصفها رمزا للشمس، وظاهرة وأد البنات المعروفة في الجاهلية؟ [ويعيب عليه أيضا] أنّ أنماطا أخرى كثيرة موجودة في هذا الشّعر لم يُعِرهَا د.إبراهيم أي اهتمام. فماذا نقول في شِعر الفروسية حين ينفك عن صورة المرأة انفكاكا كاملا؟ وماذا نقول في معظم شعر الصعاليك؟ وماذا نقول في كتلة الشّعر السياسي أو القبلي الضخمة؟ [...] ثم ماذا نقول في قصائد الرثاء؟ بل كيف نصل في النموذج الذي يتحدّث عنه بين المرأة وغرض المدح أو بينها وبين (الأغراض الأخرى)»[3]، ولعلّ هذه الآراء التي عرضناها-في حدود بحثنا- من أهم ما أُخِذَ عن النّقد الأسطوري.

قبل أن الخوض في عرض آراء الرأي الثاني أحبّ أن أقدّم بعض الملاحظات على هذه الآراء، وأولى ما نلاحظه من أقوال النّقاد الرافضين لفكرة أنّ العقل العربي لم يعجز عن إنتاج الأساطير، أنهم رغم هذه الأدلة التي ساقوها، إلا أن كلام بعضهم كان مُصَدَّرًا بإشارات تدل على البذرة المفقودة في ممارسة العرب لألوانٍ من الأساطير، هذا الذي لمسناه مثلا في الاستثناء من قول أنور الجندي «أمّا العرب قبل الإسلام فلم

*-أشرنا إلى هذا في موضعين من هذه الدّراسة، ينظر مبحث ريادة إبراهيم عبد الرحمن في الفصل الأوّل ص67. وينظر مبحث مرجعيته الفكرية في درس الأسطورة من الفصل الثاني ص36.

[1]-وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص68.

[2]-المرجع نفسه: ص71.

[3]-المرجع نفسه: ص72،73.

تكن لهم **أساطير إلا بعض مايُروى** من القصص عن سدِّ مأرب وعاد وثمود، أما الغرب والشرق فقد عرفت عشرات الأساطير» ثم يقول معللا كلامه «ويَرجِعُ ضُعف الأسطورة في الأدب العربي إلى طابع الوضوح والصراحة وطبيعة الصحراء المشرقة المفتوحة»[1]، ولايختلفُ قَارِئٌ معي لهذا الكلام على أنّ صَاحِبَهُ لم ينفِ عن العرب المعرفة بالأسطورة، وإنّما كان كلامه تَقرِيرًا لاعتبارين هما: كثرة الأساطير في الأمم والحضارات الغير عربية، وقِلَّتِها عند العرب بسبب البيئة الواضحة كما يقول.

ونجد محمود عباس عبد الواحد يستدل بقول نجيب البهبيتي على أنّ العرب تجاوزت «مرحلة الاعتقاد الأسطوري منذ دهر، وانتهوا إلى واقعية تتنافى مع تجزئة مصدر القوى المسيرة للكون»[2] وهذا إقرار واضح على قبول فكرة أنّ العرب في مرحلة من المراحل عرفت فكرًا أسطوريا ولكن هذا بعيد زمنيا، إذ لابد للعرب منطقيا أن يَشغَلَهُم دِينٌ مُعين بحكم لزومه للطبيعة البشرية، ولابد أيضا أن ينعكس هذا الواقع الثقافي الدّيني على الأدب والفن بصورة أو بأخرى، وإذا قلنا أن العقل العربي قبل الاسلام لم يعرف نشاطا طقوسيا مشتملا على أساطير، فماذا عرف في حياته الدينية إذن؟.

بالنّسة للقول الأوّل عن مُناهضة التّفسير الأسطوري للغة المجازية الاستعارية، ورفضه للدّلالة البعيدة عن الأسطورة، فهذا ليس بإطلاق، صحيح أنّ ما يعاب على التفسير الأسطوري قصور بعض جوانب الدّلالة في تفسير الصور البيانية، ولكن ليس جميع الصّور، وإنما بعضها فقط، والدّليل على ذلك تفريق إبراهيم عبد الرحمن مثلا بين صورة الغزل المثالي والحدثي-كما سيأتي- وهذا له مايُبَرِرُهُ*.

و**أما بالنّسبة** إلى أنّ العرب لم يعرفوا جنس الملحمة، فهو أمر صحيح، ولكن يجب أن ننبّه إلا أنّ الشِّعر الجاهلي لايخلو من «نَفَسٍ مَلحَمِي [...] لاسيما معلقة عنترة وعمرو بن كلثوم»[3]، ومن أسباب غياب الملحمة عند العرب حسب تقدير يوسف اليوسف، مايتميّز به الفرد العربي من الفحولة والبطولية بحيث لايقبل معه أحدا في هذا، خاصة إذا كان توظيفه في الشّعر، فلايُطِيقُ تَعَدُّدَ الأبطال وهو في مَقَامِ وَاحِدٍ مِنهُم، على عكس الملاحم التي نجد فيها أبطالا كُثر، وبالمقابل نجد غياب الفروسية عند الشّاعر الأوروبي؛ أي أنه وإن

---

[1]-أنور الجندي: خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النّقد الأدبي الحديث، ص350.

[2]-محمود عباس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص82.

*-قد عرضنا لهذا الموضوع في الفصل الثاني، ينظر: ص15، ومابعدها.

[3]-يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص23.

كتب عن البطولات فهو لم يمارسها، لذلك لايضيره تعدد أبطال القصة الملحمية،[1] فَخَلْقُ الملاحِم غَيرُ راجِعٍ إلى قُصُورِ الخَيَالِ العَرَبِي، أو أنّه لم يَرقَ إلى إدراك القِوى الأسطورية، بل يرجع إلى طبيعة الفرد العربي التي تختلف تماما عن طبيعة الفرد الأوروبي.

وإذا كان مفهوم البطولة يختلف من الإلياذة إلى الأوديسا فيما يرى إبراهيم عبد الرحمن فإنّه من باب أحرى اختلافها في ثقافة الشّعر العربي عن الملاحم الغربية[2]، ثم إنّ الذين كتبوا في الملاحم معظمهم حاكوا الإلياذة والأوديسا، ولم تكن ملاحمهم أصيلة نابعة من المخيلة الأسطورية للشّاعر، كملحة الفرنسياد لرونسار، والكوميديا الإلهية لدانتي، والفردوس المفقود، والفردوس المستَرَدّ لِمِلْتُون، والهنرياد لقولتير، وأسطورة القرون الوسطى لفيكتور هوجو وغيرها، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنها «منظومات شعرية لا ترقى إلى مستوى الملاحم اليونانية أو الرومانية، لافتقادها إلى الخصائص الأسطورية والفنية والشعبية التي تحفل بها أعمال هوميروس وفيرجيليوس»[3]، ثم لابد من أن نُفرِّق في الخيال بين الخيال الإختراعي والخيال التّصويري، فإذا كان هناك من قصور في الخيال فإنّه يعود إلى الجانب الإختراعي، وأمّا عن الجانب التّصويري فإنّ العربي أبدع غاية الإبداع فيه، «والأسطورة تتولد من الخيال التّصوري كما تتولّد من التخيل الاختراعي؛ (فالشاعر العربي) يتصوّر الأشياء ولا يخترع القصص حولها، ويقيم الأوثان في هيئة يرسمها ويلونها بألوان التصوير لا بألوان التخيل. فإذا أردنا أن نبحث أسطورة عربية فعلينا أن نراها في خيال تصوري أكثر مما نراها في خيال اختراعي..»[4]، إضافة إلى أنّ للبيئة الإغريقة مايسمح بتصوير القلاع والبحار وغير ذلك مما هو معروف في الملاحم، بخلاف العرب الذين لم يعرفوا هذا تماما، بل سيطرت البيئة القبلية –كما هو معلوم– عليهم، ومن هنا لا نرى علاقة وطيدة بين جنس الملحمة كَجِنسٍ فَنِي وبين ممارسة الطقوس الأسطورية؛ بمعنى ليس بالضرورة للحضارة التي عرفت الأساطير أن تنتج ملاحم، ثم قد يكون شيء من هذا ضاع فيما ضاع من أخبار العرب البائدة فنحن لانعرف إلى الآن أخبار عاد وثمود وجُرهم مثلا إلا النَّزر اليسير، ومايؤيد هذا الكلام أنّ الحضارات الغابرة المعروفة بالأساطير كبابل وآشور لا نعرف ملاحمهم إلى الآن.

---

[1]–ينظر: يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص25.

[2]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الأدب المقارن بين النّظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط1، 2000، ص200.

[3]–المصدر نفسه: ص204.

[4]–محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، ص39،40.

وأمّا بالنّسبة لقول الشوباشي عن الاختلاف في توظيفه الغزل بين الملحمة والشّعر العربي فهذا صحيح، ولكن أولا قلنا أنّ غياب جنس الملحمة عن ثقافة العرب لا يمنع معرفتهم للطقوس الأسطورية، وما الاختلاف في طبيعة الغزل إلا من اختلاف العقليات والنّفوس، ثم لانعدم وجود شيء من طبيعة الغزل عند الإغريق المتصف بالفُحش في الثّقافة العربية، ذلك مايعرف بالغزل الماجن في الشّعر الجاهلي، ولكن الذي يهمنا ليس هذا، وإنّما علاقة الغزل وحب المرأة بمقدّسات العرب، وهو ما سنبيّنه في حينه.

وأمّا عن القول بأنّ الصّورة الوحيدة التي عرفها العرب في هذا الباب كانت من طريق الحضارة الفارسية ممثلة في ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، فالتعليق على هذا الاستدلال يكون بقولنا أنّ التّفسير الأسطوري للشعر لا نقصد به هذه الأنواع الأدبية التي ظهرت بعد الإسلام وفي العصر العباسي تحديدا، لأنّها تحمل طابع الخرافة التي تنافي الحقيقة والوجود، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ بناء هذه النّصوص كان بناء خُرافيا في الأساس؛ بمعنى أن الحكاية الشعبية لا تستقيم إذا سُحِبَ منها عنصر الخرافة، لأنّه عنصرٌ أساسٌ فيها ويقوم عليها أيضا، كما أن هذه الأنواع الأدبية لا تقوم على فكر طقوسي ولا تقوم على معتقد راسخ في الثّقافة وإنّما يُشكِّل عنصر القوة الخارقة عنصرا فاعلا فيها لأنّها شكل فني مستقل بهذا الطابع الخرافي، ومن جهة ثالثة فإن الثّقافة العربية بعد الإسلام كانت معلومة المعتقد، فقد أثر الإسلام في الشعوب العربية وانتشر ورُسِّخَ أساسُ التوحيد في النُّفوس، بحيث أن المتصدي بالقراءة والدراسة لهذه الفنون الأدبية يدرك أنّها خرافية غير موجودة من الأساس، وإنّما هي فن جديد على الثقافة العربية، بخلاف العصر الجاهلي فقد كان قبل الإسلام وكان اعتقاد المجتمعات العربية اعتقادا وثنيا كما هو معلوم، الذي تتطور عبر العصور والحضارات القديمة التي تحمل طقوسا ترجع الى عبادة الكواكب والحيوانات والتي عَبَرت ووصلت إلى الثقافة العربية في الصورة الوثنية المعروفة، إذن يمكننا القول بأنّ الفرق بين الأجناس الأدبية الشعبية التي تحمل فكرا خرافيا وبين شعر قبل الإسلام هو الفرق بين ماهية الأسطورة وماهية الخرافة*، لذلك فهذه الحجة لاتتفق زمنيا ولا فنيا فيمن نحن بصده.

وأمّا عن المُبرر القائل أنّ العقيدة الوثنية دخيلة على العرب أساسا لأنّهم كانوا على حنيفية إبراهيم عليه السلام قبل أن يُدخل عليهم عَمرو بن لُحَيّ هذا التّوجه الوثني، فيرد عليه إبراهيم عبد الرحمن بأنّ هذا

*-مرّ بنا التفريق بين الخرافة والأسطورة في الفصل الأوّل راجع مبحث الأسطورة بحث في إشكالية المفهوم ص47.

المبرر «على انتشاره وكثرة دورانه في كتب القدماء لايغيّر من حقيقة أنّ عبادة الشرك كانت أسبق في تاريخ الدّيانة الجاهلية، ذلك أنّ النصوص القليلة التي وصلت إلينا عن هذه العبادة، سواء ماحمله الشعر أو ماحفظته النقوش القليلة المكتشفة، لا يشير إلى أن التوحيد كان معروفا لدى الجاهليين» ويستدل على ذلك بأمرين هما: «الأوّل أنّ عقيدة الإله الواحد قد أخذت تغزو نصوص الشعر الجاهلي في الفترة المتأخرة من حياة الجاهلية المعروفة بالجاهلية القريبة، كما يظهر في شعر زهير والأعشى...الأمر الثاني أنّ النّصوص المكتشفة تزدحم في عدد كبير منها بأسماء الأصنام التي كانوا يتعبّدون لها، وليس فيها مايدل على معرفة عرب الجاهلية بعبادة التوحيد في حياتهم القديمة»[1].

و**أمّا بالنسبة** لماذهب إليه أحمد رومية في كتابه من الاعتراضات على درس الأسطورة، وعلى إبراهيم عبد الرحمن رأسا، فكلامه أوّلاً: إن دلّ على شيء فإنّما يدلُّ عن تمييز دراسة إبراهيم عبد الرحمن عن باقي الدّراسات، وثانيا: لايمكن أن ننفي الجانب الأسطوري في الثّقافة العربية من مجرد الانتقادات أو النقائص أوالثغرات الموجودة في أبحاث النّقاد، ونحسب تلك النقائص من قبيل ندرة المادة الميثولوجية سواء في الشّعر أو في واقع الدّرس النّظري، بخلاف الحضارات الأخرى فالأسطورة فيها واضحة للغاية «أما في تراثنا العربي القديم فهذا غير مُتَيَسّر فقد تكون الأسطورة موجود، وهذا حق، ولكن ماهي؟ وما طبيعتها؟ وهذا الرمز إلى ماذا ينطلق؟ وإلى أين يتّجه؟ وماهي نقطة المفتاح التي ننطلق منها ليقول اجتهادنا إنّ هذا الرمز أو ذاك يعني أو يومئ إلى هذا أو ذاك؟ أسئلة من الصعب الإجابة عنها. إنّ الأساطير العربية القديمة لاتزال أخبارها غامضة وغير واضحة..»[2].

وإذا سلّمنا لأحمد رومية بقصور تحليل إبراهيم عبد الرحمن في جانب لوحة الصّيد كما قال، فإنّه استفاض في تحليل لوحة الغزل، –وهذا باعترافه هو– تحليلا منطقيا وعقليا يوازن فيه بين ماوصل إليه من دراسةٍ تاريخيةٍ في عقائد العرب، وبين طبيعة اللغة الغزلية التي وظّفها الشّاعر في وصفه، ليُسقط هذه على تلك في نقطة الصورة الميثولوجية التي قرّبت الجانب الأسطوري، عبر ماميّزها الشّاعر الجاهلي من فحولة لغوية رامزة، وأحبّ أن أشير إلى أنّه وإن كان هناك تفاوت في العناية بالأغراض من النّاحية التطبيقية في دراسة إبراهيم

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص23.

[2]–سليمان الشطي: المعلقات وعيون العصور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2011، ص331.

عبد الرحمن، فالأمر راجع إلى قلة المادة الميثولوجية المضيئة للصور الفنية، والظاهر أنّ المادة المتوفرة في الجانب الغزلي أكثر منها في جميع الأغراض.

هذه بعض الملاحظات التي رَصَدتُها عن أقوال المعارضين للفكر الأسطوري، وأما بالنّسبة للنُّقاد الذين قالوا بالأسطورة فَكُثُر، واستدلالاتهم كثيرة أيضا ومتنوعة، ولكنّا نكتفي بعرض الأهم منها:

في البداية لابد أن نشير إلى أنّ الحياة الدّينية للعرب قبل الإسلام كانت حياةً وثنية، وهو أمر معلوم مُتفق عليه لانظنُّ أنّا نحتاج للتّدليل عليه، وحسبنا الكتب المرجعية لفكر إبراهيم عبد الرحمن التي عرضناها في الفصل الثاني بدء من كتاب الأصنام لابن الكلبي، غير أنّ مَكمَنَ الخُلفِ في نشأت الوثنية في الجزيرة العربية، هل هي دخيلة عن العرب أم هي أصيلة فيهم؟[1].

ولانريد أن نفصّل في الإجابة عن هذا السؤال، إلا أننا نذهب إلى ماذهب إليه إبراهيم عبد الرحمن في هذا الموضوع، وهو أنّ كِلا الرأيين واردان وثابتان في تاريخ الوثنية عند العرب قبل الإسلام[2]، فاحتمال دخول الوثنية إلى البيئة العربية قويّ، بل مُثبتٌ ذهب إليه أكثر النُّقاد والمؤرخين، ذلك مانُقل في كُتب التاريخ والمرويات أنّ عمرو بن لحي أوّل من أدخل الوثنية إلى الجزيرة العربية، كما أنّ العرب فيما يراه جواد علي لم يكونوا بمعزل عن الأمم المجاورة ودياناتها القديمة، كالاعتقادات التي ظهرت عند اليهود والنّصارى، هذا مع احتكاكهم بوثنية أهل العراق وبلاد الشام، لذلك يجزم جواد علي أنّ العرب تعرفوا على عبادة الكواكب عند تلك الأقوام، وهي في الحقيقة ليست سوى مظهر من الوثنية المنتشرة حينذاك، بل إنّه يرى أنّ عبادة الشمس والقمر والزهرة تحولت عند العرب الشماليين إلى عبادة إله واحد، هو الله، وقد أخذوا يتقرّبون إليه بالتّقرب إلى الأصنام والأوثان[3]، ونشير إلى أنّ الرأي القائل أنّ العرب لم تعرف الوثنية إلا مع عمرو بن لُحَيّ رأي يحتاج إلى ضبط فيما يرى إبراهيم عبد الرحمن؛ فهو وإن كان أوّل من جلب الأوثان وأدخلها إلى الجزيرة العربية، فهذا لايعني أنّ العرب لم تعرف الوثنية قبله، أو لم تمارس طقوسا وثنية، لأنّه أوّلاً أدخلها إلى البيئة الحجازية وليس إلى العرب جملة إذْ أنّه لم يدرك عادا وثمود، ولا خلاف في أنّ عرب اليمن كانوا على الوثنية، لذلك فإن هذا الرأي يُحمل على أنّه مَن نَظَّمَ أُمورَهَا ورتّبها على قبائل العرب، ومن هنا يمكننا القول أنّ مصدر

---

[1]-ينظر: عبد الغني زيتوني، الوثنية في الأدب الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1987، ص13.

[2]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص16-23.

[3]-ينظر: جواد علي، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، ص ص11،176.

الوثنية عند العرب هم العرب أنفسهم بشكل أو بآخر، كما لانستبعد دخول شيء من معتقدات الأمم المجاورة إلى البيئة العربية، وليس المهم أن نتكلم عن الوثنية عند العرب إنّما الأهم أن نُبيّن نمطها لنتمكّن بعدها من عدّها في سلك الأساطير أم لا.

إنّ محاولة الكشف عن التّاريخ الموثّق للدّيانة العربية الأولى شيء صعب جدا للبعد الزمني السّحيق، ولقلة المصادر في هذا الموضوع، ويذهب إبراهيم عبد الرحمن «إلى أنّ وثنية الجاهليين قد مرّت، شأن غيرها من الدّيانات الوثنية القديمة في مراحل تطورية معينة، بدأت بما يعرف بالطوطمية، وهي عبادة الكائنات: الإنسان والحيوان والنّبات، ثم تطورت في العصور التالية حتى وصلت في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام إلى ما يعرف بعبادة الكواكب التي تتخذ من القمر أبًا ومن الشمس أمًّا ومن الزهرة وغيرها من النّجوم الأخرى أبناء وبنات، وقد تطورت هذه العبادة في صورتها الأخيرة بفضل احتكاكها بالدّيانات السماوية في الجزيرة العربية: الحنيفية، واليهودية والمسيحية، تطورا يتمثل في ميلها في بعض أشكالها إلى التوحيد..»[1]، نرى أنّ هذه الفقرة قد لخصّت لنا السيرة الدّينية للعرب، والذي يَهُمُّنا منها المرحلة الطَّوطَمِية، ومَرحَلَةُ عِبادَةِ الكَواكِب، وهما مرحلتان غامضتان في الحياة الدّينية عند العرب، ولاتستقيم الأخبار الوافية عنهما بحيث نطمئنّ إلى نعته بالعالم الأسطوري، إلا أنّه لايمكننا في الوقت نفسه أن ننفي هذا العالم عن «العرب بحجة بداوتهم وضيق أفقهم وبساطة تفكيرهم، كما أنّه لا يخولناَ أيضا، الحكمُ بوجودِ أساطير عندهم من طراز عالٍ، كما نَجِدُهُ عند اليونان مثلا، ويتبيّن من بعض روايات الأخباريين، وهي قليلة، أنّ العرب كانت لهم أساطير، كالذي رووه من أن (العيوق) عاق (الدّبران) لما ساق إلى الثريا مهرا، وهي نجوم صغار نحو عشرين نجما، فهو يتبعها أبدا خَاطِبًا لها، لذلك سموا هذه النجوم القلاص...وكالذي رووه من أنّ (الزُّهرة) كانت امرأة حسناء، فصعدت إلى السماء ومُسخت نجما»[2] وسيأتي بيان بعض الأساطير العربية في المبحث الموالي.

من الحقائق التي ينبغي أن ننبه عليها لخطورتها أوّلا، ولأنّها من المبررات القوية على غياب أو نُدرة المادة الميثولوجية في الثقافة العربية، وهي أنّ الروّاة بعد الإسلام عمدوا إلى طمس كل مايمتُّ إلى العالم الوثني بسبب –وهو أمر مجمع عليه بين النّقاد– سواء في الشعر أو في أخبار العرب، وحتى اللهجات العربية لم تسلم

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص أ.

[2]–جواد علي: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، ص20.

من المحو والطمس لأنّها اللسان الشعبي، فهي الأداة الصادقة والقريبة لحال الثقافة الدينية العربية القديمة، لذلك قد نتساءل لماذا نقلنا الأدب الفصيح ولم ننقل الأدب العامي رغم أنّ الثقافة الشفهية هي البارزة في أدبنا وعلومنا؟، فلاشك إذن أنّ العثور على الأثر الأسطوري في الثقافة العربية من الصعوبة بمكان، لذلك فلا نتصوّر حياة دينية أسطورية واضحة في الفن الشعري، بسبب قضاء الإسلام على جميع مظاهر الوثنية، ولأسباب أخرى تعود إلى طبيعة اللغة الفنية الإشارية للشّعر، كما لايُتصوّر أنّ يتناول الشاعر الجانب الدّيني كغرض من أغراض الشّعر، وإنّما هو جانب مبثوث في جميع أغراضه، فقد يلاحظ مَلمَحُهُ في الغزل أو الفخر أو غيرها من الأغراض، ثم إنّه لايُتصوّر أيضا أن نجد الشعراء الجاهليين قد تناولوا موضوع الحياة الدينية في قصائد مستقلة[1].

رغم هذا الغموض-في هذا الجانب- الذي اعتلى الحياة العربية إلاّ أن هناك من الإشارات مايدل على وجود عالم أسطوري عربي، صحيح أنّه لايرق كما قال جواد علي إلى العالم الذي صنعه الإغريق أو الرومان، إلا أنّ هناك من الإشارات مايكفي بالنّهوض على القول بالأسطورة في الثقافة العربية، فبالإضافة إلى ما أخبر به جواد علي من عقيدة عبادة الكواكب نجد في حياة العرب الطقوسية والشعائرية من الإشارات الأسطورية على قِلتها مايُبلور ثقافة العرب بهذا، ومعلوم أنّ الحياة الأسطورية بوصفها الشكل الأوّلي للفكر، ارتبطت ارتباطا وثيقا "بالكلمة" بل كان الكلام المصاحب للفعل الشعائري هو الأسطورة نفسها، ولانعدم أن نجد هذا الشكل عند العرب ذلك ماهو معروف من أخبار العرب في التلبية عند الحج إلى مكة، «فكانت نِزار تقول إذا أَهَلَّت: لبيلك اللهم لبيك، لبيك لاشريك لك، إلا شريك هو لك تَمِلكُهُ وَمَا مَلَك... وكانت تلبية عَكّ إذا خرجوا حُجَّاجًا، قدّموا أمامهم غُلامين أسودين يقولان: نحن غُرابا عكّ، عكٌّ إليك عانية، عبادُك اليمانية، كيما نَحُجّ الثانية»[2]، فهذه الأناشيد أو التراتيل الموزونة ليست سوى شكل طقوسيٍّ مُخترع في العبادة، ولم تكن تُنشد التلبيات الشعرية في الحج وحده، بل كانت تنشدها أيضا القبائل حين تفزع إلى آلهتها، في الشدّة تستغيث بها، حتى تُنقذها مما ألمّ بها من مصائب، ويمكن أن نستدلّ على أن العرب كانت تسبح الأصنام كأحد الطقوس الدّينية من قول خالد بن الوليد رضي الله عنه حين أقبل على تحطيم العزى:

[1]-ينظر: أحمد محمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1952، ص294،295.

[2]-ابن الكلبي: الأصنام، ص7.

يا عُزَّ كُفرَانَكِ لاسُبحَانَكِ إنّي رأيتُ الله قد أَهَانَك*

وهذا مثال واحد من أمثلة كثيرة لم نوردها مخافة الطول، وأيًّا ما تكون الغاية فإنّ تلبيات العرب لا تخلو من تفسيرات أسطورية، واتجاهات مُغرقة في الغيبية، خاصة إذا علمنا أنّ أصل الشّعر في نشأته كان شعرا غنائيا فالتراتيل الشعرية إنّما كانت في أصلها تراتيل طقوسية عبادية، يلجأ إليها الإنسان حال مباشرته الفعل الشعائري، ومن هنا لا يمكننا أن نستثني الشعر العربي من هذه المنظومة الإنسانية، فقد نشأ «كغيره من الشعر في أحضان الأساطير، والأساطير جزء هام من النشاط الروحي»[1].

ومن المظاهر الأسطورية التي تعود إلى العهد الطوطمي؛ أو عبادة الكائنات والأشياء، ما أُثر عن نخلة نجران التي كانوا «يتعبّدون لها ويعلقون عليها كل ثوب حسن وجدوه، وحلي النساء»[2]، فضلا على أن العرب كانت تزعم أنّ الآلهة كانت تسكن أو تحلّ في تلك الأشجار، فقد «كانت العزى شيطانة تأتي ثلاث سمرات ببطن نخلة»[3] وكانت العرب في الجاهلية تجعل من شدِّ غصني شجر "الرَّتَم" «رقيبا وحارسا على زوجته في مدّة غيابه...فإذا أراد أحدهم أن يسافر عن حليلته عمد إلى هذه الشجرة وشدّ غصنا منها إلى الآخر وتركها، فإذا عاد من سفره ذهب إليها فإن وجدها بحالها مشدودين استدل بها على أنّ حليلته ماخانته في غيبته، وإن وجدها محلولين استدلّ بهما على خيانتها»[4]، وشاهد هذا المعنى في الشعر الجاهلي قول الشّاعر:

هَل يَنفَعَنَّكَ اليوم إن همَّت بهم كثرةُ ما تُوصي وتَعْقادُ الرَّتَمِ[5]

ومن المظاهر أيضا تقديس العرب للمطر، «ولشدّة ارتباطهم (به) سمّوه غيثا وَحَيّا، (ويُنقل) أنهم قدّسوه تقديسا كما فعل أسلافهم الساميون»[6]، ويرى شوقي ضيف أنّ «اسم الدّاجنة والمدجِّنة، وهي القيّنة تُغنِّي في الدَّجَن وحين ظهور الغيم في صفحة السماء، مايدل على أنّهم كانوا إذا عزّهم المطر وغلبهم الجدب توجّهوا بالغناء إلى آلهة الغيث والخصب. ومعنى (ذلك) أن الشّعر الجاهلي كان يُصحب بالغناء والموسيقى،

*-عرضنا شيء من هذا في الفصل الثاني، لذلك لانرى داعية لتكراره.

[1]-أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، د.ط، د.ت، ص53.

[2]-ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج2، ص15.

[3]-ابن الكلبي: الأصنام، ص25.

[4]-محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، ص52.

[5]-ابن منظور: لسان العرب، ج5، ص155.

[6]-حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص46.

فهو شعر غنائي تام، ويظهر أن الغناء لم يكن ساذجا حيذاك فقد عرفوا منه ضروبا مختلفة... (منها غناء النَّصْب الذي كان في المراثي) ولعلّ في اقتران النَّصْب بالمراثي مايدلُّ على أنّه كان غناء دينياً»[1].

إذا تعمقنا في فكرة أنّ الشعر العربي الموغل في القدم نشأ في بذرته الأولى على شكل أناشيد وتراتيل دينية–كما قلنا– ثم فُصل ذلك من ذلك مع بقاء الأثر في الشّعر، فإنّا نجد في ذلك تبريرا قويا على هذا الإقرار، حيث أنّ العرب ربطوا بين الشّعر وبين السّحر وتعاويذ الكهنة الموصُولَةِ هي الأخرى بالجنّ والشياطين وهو شكل من أشكال الحياة العربية القديمة التي من الممكن أن نُبرر من خلالها موضوع الأسطورة، فمعلوم الفصاحة والكلام المسجوع الذي يتمتّع به الساحر والكاهن أو العرّاف، فيأتي كلامه على شكل صيغ وتعاويذ ترتيلية تعدّ المفتاح الذي يتصل به لعالم الجنّ والشياطين، ومعلوم أيضا تأثير كلامهم على السّامع، فالحال نفسه موجود في الشعر، لذلك كان العرب «يعتقدون اعتقادا جازما أنّ الشياطين هي التي تُلهم الشعراء، ما يجري على ألسنتهم من الأشعار، وسمَّوا شياطين بعض شعرائهم مثل "مِسْحل" شيطان الأعشى»[2]، فكان بهذا المقتضى أن اعتقد العرب في الشعراء أنهم يعرفون مالايعرف الآخرون ويرون مالايرون، قال زهير:

أَلاَ لَيتَ شِعرِي هَل يَرَى النَّاسُ مَاأَرى مِن الأَمرِ أو يَبدُوا لَهُم مَابَدَا لِيَا

والأمر نفسه في الثقافات الأخرى، فملحمة جلجامش تبدأ هكذا: «هو الذي رأى كل شيء فغني بذكره يابلادي، وهو الذي خبر جميع الأشياء وأفاد من عبرها؛ وهو الحكيم العارف بكل شيء، لقد أبصر الأسرار، وعرف الخفايا المكتومة، وجاء بأنباء ماقبل الطوفان»[3]، لذلك نجد في القرآن الكريم ما يدلُّ على هذا الاقتران القوي بين الشاعر والساحر والكاهن، في قوله تعالى: « إِنَّهُۥ لَقَوۡلُ رَسُولٖ كَرِيمٖ ﴿٤٠﴾ وَمَا هُوَ بِقَوۡلِ شَاعِرٖۚ قَلِيلٗا مَّا تُؤۡمِنُونَ ﴿٤١﴾ وَلَا بِقَوۡلِ كَاهِنٖۚ قَلِيلٗا مَّا تَذَكَّرُونَ ﴿٤٢﴾»[4]، وقال تعالى: «وَمَا تَنَزَّلَتۡ بِهِ ٱلشَّيَٰطِينُ ﴿٢١٠﴾ وَمَا يَنۢبَغِي لَهُمۡ وَمَا يَسۡتَطِيعُونَ ﴿٢١١﴾»[5]، ويفسّر هذا أيضا قول النبيّ صلى الله عليه وسلم "إنّ من البيان لسحرا"، فلا نبعد إذن إذا قلنا كما قال شوقي ضيف أن أصول الأغراض الشعرية القديمة من مدحٍ وهجاء

[1]–شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط24، ص193.

[2]–شوقي ضيف: البحث الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط7، ص97.

[3]–طه باقر: ملحمة كلكامش، ص35.

[4]–سور الحاقة: الآية 40،41،42.

[5]–سورة الشعراء: الآية 210،211.

وفخر وغزل، يمكن أن تعود إلى تراتيلَ للآلهة، فالمديح كان لغرض النّصر، والرثاء كان لغرض التوسل للآلهة من أجل الميت، وكذا الهجاء كان أدعية للآلهة على الأعداء، وكذا كان الغزل للتقرّب منها ونيل رضاها[1]، ولكن كما قلنا فُصل ذلك من ذلك في سيرورة تطور الشّعر العربي، ولكن بقي من الأثر ما يمكن من خلاله أن نكشف عن هذ العالم الخفي في الثقافة العربية، وسيأتي بيان.

بناء على ماتقرر من تمتّعِ الجنّ والشياطين بالقِوى الخفية التي تؤثر على مجريات حياة العربي تأثيرا لايقلُّ أحيانا عن تأثير الآلهة، فيما هو معروف من إمداد الجنّ عن طريق السّحرة بأسرار الغيب وشؤون حياة العربي، الذي كان هذا الجانب متوغلا في ثقافته، فلا نستبعد بعد ذلك إذن ثبوت عقيدة عبادة الجنّ والشياطين، وقد كانت في نفرٍ من العرب فيما أخبر به ابن الكلبي قال: «وكانت بنو مُليحٍ من خُزاعَةَ يعبدون الجنّ»[2]، وقال ابن مسعود في تفسير قوله تعالى: «أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ يَدۡعُونَ يَبۡتَغُونَ إِلَىٰ رَبِّهِمُ ٱلۡوَسِيلَةَ أَيُّهُمۡ أَقۡرَبُ وَيَرۡجُونَ رَحۡمَتَهُۥ وَيَخَافُونَ عَذَابَهُۥٓۚ إِنَّ عَذَابَ رَبِّكَ كَانَ مَحۡذُورٗا ﴿٥٧﴾ » أنها «نزلت في نفر من العرب كانوا يعبدون نفرا من الجن»[3]، كما تنوعت عبادات العرب فيما نقل الألوسي، فبالإضافة إلى عبادة الجن والشياطين ثبت عنهم عبادة الملائكة والكواكب والنار وغيرها، والأمر يطول جدا لو بسطنا الأدلة في عبادات وطقوس العرب مع الأقوال المصاحبة لها من أشعار ولكنّا نكتفي بما أوردناه من إشارات واضحة عن حياة العرب وأيّامها التي لا تعدّ وثيقة تاريخية وحسب، وإنّما هي عالم ينبض بالأساطير التي تصور حياة الأمة العربية.

لعلّ في كل ماسبق مايحتّم علينا أن نتريث في الحكم على الثقافة العربية بأنها بعيدة عن الجانب الأسطوري، فلا الصحراء كانت بيئتها الوحيدة ولا تُراثُ اللغةِ الفُصحى كان كل تُراثها، ولا حتى هذا القَدْر وَصَلَ كَامِلاً، وما وصل إلينا لم تَعُد لدينا الوسائل الكافية لدراسته دراسة تنفذ إلى أغواره وتقف على حقيقة رموزه وظلال أساطيره، إلا أنّ في الذي وصلنا من تراثٍ شعري جاهلي ما يمكن أن يشتمل على لمحات يمكن أن تنطوي على كثير من الرموز والإشارات الأسطورية، وأظنّ أنّه قد اتضحت العلاقة القوية بين الشّعر والجانب الميثولوجي، وبقى السؤال عن كيفية الكشف عن الأثر الأسطوري في الشّعر وأين يمكن أن نجده خاصة بعد تطور الشّعر الجاهلي في صورته الفنية المعروفة؟ وهذا هو الجانب الأهم في هذا البحث الذي

---

[1]-ينظر: شوقي ضيف: البحث الأدبي، ص97،98.

[2]-ابن الكلبي: الأصنام، ص34.

[3]-الألوسي: بلوغ الأَرَب في معرفة أحوال العرب، تح: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ص233.

سنحاول تقصيه بعد عرض بحث إبراهيم عبد الرحمن في محاولته لربط الحلقة المفقودة في تراث العرب لأجل وصل الامتداد الحضاري الذي طالما بقي مبتورا عن التاريخ العربي.

2–من أجل امتدادٍ حضاري في البنية الثقافية للعقل العربي القديم:

إنّ التّاريخ العربي الأسطوري قبل الإسلام تاريخ مفقود للأسباب التي أوردناها من قبل، ويعدّ إبراهيم عبد الرحمن من النّقاد الذين حاولوا وصل الحلقة المفقودة بالتّاريخ، وقبل أن يعرض آراءه المتفرّقة في كتبه، يعترف بأنّ بحثه في النّقد الأسطوري لفهم الشّعر الجاهلي غالبا ما تفرّقت مادَّتُهُ في دراسات القدامى والمحدثين، لذلك فإنّ عمله «في هذه القراءة الجديدة يتلخّص في تجميع أفكارها، والرّبط بين عناصرها المختلفة، (فهي) إعادة تركيب لهذه العناصر وتأليفها بضمِّ ماتفرّق منها لنُؤلِّف منها ما يَصِحُّ أن يُسمى منهجًا جديدا لدراسة الشّعر الجاهلي، يَفُكُّ مَغَاليقَهُ ويكشفُ عن كُنُوزِه التي ظلت خافية على الدّارسين القدامى والمحدثين»[1].

قبل أن يقف إبراهيم عبد الرحمن عند سِيرَةِ الثَّقَافَةِ الدِّينيةِ الجاهلية، ومُكوِّناتها وأُصولها الأجنبية يتصدّى لتصحيح مفهومٍ رائجٍ عن هذا العصر الذي يُنعت بالأمية «والتَّخلف الحضاري، والجاهليين بالتّخلف الثّقافي»[2]، لذلك كانت العقلية العربية بهذا الزَّعم عاجزة عن صناعة ذلك الخيال الميثولوجي، وقد اتَّضَحَ لنا بعد العرض السابق ضعف هذا الرأي، ونضيف بعض الأدلة المنطقية التي تُفنّد هذا الاتجاه، وهو أنّ النّاظر للعقلية العربية يجدها قد تقبّلت كثيرا من الأساطير التي نُقلت إليها عن الأمم المجاورة، فكثيرا ماحُمّلت كُتب التفاسير القرآنية بأساطير يهودية، وشُحنت كتب التاريخ بأساطير عن نشأة العالم وأخبار الأمم البائدة، ونُسجت أساطير حول أيّام العرب في الجاهلية وحول أحداث المسلمين على مدى تواريخهم، وتقبّلت العقلية العربية للخوارق والمعجزات في قصص الأنبياء، وأُقِيمت حَولَ عَدَدٍ لايحصى من الأولياء والمتصوفة قِصَصًا تَطَرَّفَ فيها الخيال، فقد سُخِّرت لهم الطبيعة فمشوا على الماء، وعَبَرُوا في لمحة المسافات، وعَلِمُوا مغيبات الأمور، ثم تَقَبَّلَت العقلية العربية امتزاج الدّين الإسلامي وتاريخه بكثير من أساطير الفرس وعقائدهم فظلت الشّيعة مثلا متمسّكة بغرائب اعتقاداتها، وتراثها الأدبي يبقى جزءا من التّاريخ الإسلامي والعربي العام، وما

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص109.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص4.

هذا جميعا إلا دليل على أنّ العرب لم يكونوا أقلّ من غيرهم في قُدُراتهم العقلية، وفي نمو خيالهم واتساعه لاستيعاب العالم الأسطوري.

يَحمِلُ إبراهيم عبد الرحمن معنى الأمية العربية في الجاهلية على الجهل بالدّين لا الجهل بالقراءة والكتابة، وإلاّ فقد أَثْبتَ التّاريخ المُحقّق مَعرِفةَ العَربِ بالكتابَةِ والقراءة، ويذهب إبراهيم عبد الرحمن إلى أبعد من ذلك فيُثبت اتصال العرب في هذه الحقبة بغيرهم من الأمم المجاورة كالفرس والروم، ومعرفتهم بلغاتهم كالعبرية والسريانية والفارسية وغيرها، وكان الحامل على ذلك الحاجة السياسية والاقتصادية*، فأدّى هذا الوضع من «اتصال الجاهليين بغيرهم من الأمم المجاورة اتصالا تجاريا وسياسيا، ومعرفتهم بلغات هذه الأمم، ونشأة دياناتٍ سماوية ودخولها إلى الجزيرة العربية في أزمان مختلفة مثل: الحنيفية واليهودية والمسيحية وغيرها، كان لابد أن تؤدّي إلى ما أدّت إليه فعلا من انتقال كثير من المعارف والثقافات من هذه الأمم إلى عرب الجاهلية»[1] فتركت آثارها على عقلية العرب وسلوكهم الدّيني والحضاري، وعلى الرغم من العقبات التي تَحولُ دون التأريخ لهذا العصر الغامض والكشف عنه بمحاولة وصله ثقافيا ودينيا بالنّمط المعروف الآن عن تاريخ العصر الجاهلي، فإنّ إبراهيم عبد الرحمن يقترح «أن نتلمّس هذا التاريخ في ثلاثة أنواع من المصادر العربية: الأوّل، تلك النُّقوش الكثيرة التي اكتُشِفَت في الجزيرة العربية.. وهي نقوش مكتوبة بخطوط مختلفة.. المصدر الثاني القرآن الكريم

*-مرّ بنا الإشارة إلى أنّ العرب عرفت الكتابة، ينظر الفصل الأوّل ص26 ومابعدها، ويسوق إبراهيم عبد الرحمن بعض استدلالات على أنّ معنى الأميّة تنصبّ على الجَهْلِ الدّيني فمن ذلك قوله تعالى: "وقل للذين أوتوا الكتب والأميين أأسلمتم" وقوله تعالى: "ومنهم أميون لا يعلمون الكتب إلا أماني وإن هم إلا يظنون" فالأمية تعني هنا الجهل بالدّيانات السماوية الأخرى وليست الجهل بالكتابة، كما يضيف إبراهيم عبد الرحمن بعض الأخبار من مصادر الأدب والتاريخ، على الاتصال بين العرب والأمم المجاورة الأمر الذي ساهم في تعلُّم لغاتها، فمن ذلك ما نقل ابن الأثير عن النّضر بن الحارث بن كلدة القرشي أنّه "كان ينظر في كتب الفرس ويُخالط اليهود والنّصارى" وقال عنه ابن قتيبة إنّه كان هو والحَكَمُ بن العاص ممن يُعنى بالعهود، كما يروي صاحب كتاب الأغاني أنّ عَدي بن زيد العبادي كان من أفصح النّاس وأكتبهم بالعربية والفارسية، وقد توفّر في المصادر من الأخبار التي تصب في هذا المعنى الكثير، نكتفي بم مرّ، ومن الأدلة العقلية المساندة لهذا القول، أن الظروف الدينية الجديدة في عصر البعثة كانت تدعو إلى المعرفة الواسعة بالكتابة ومعرفة لغات الأمم المجاورة، من ذلك ما أُثر أنّ النبي صلى الله عليه وسلم بعث زيد بن ثابت رضي الله عنه لتعلم اللغة العبرية والسريانية، وكان غيره من الصحابة يقرؤون اللغات الأخرى كعبد الله بن العاص، ومن مظاهر تعلم اللغة العربية في عصر ما بين يدي البعثة أن نشأت طبقة من المتحنفين العرب الذين تنصروا وكفروا بالأوثان، وكان أن نشأت صلة بينهم وبين الرهبان فأقبلوا على محاولة الإصلاح الدّيني بالقضاء على الوثنية الجاهلية، وهنا يقول إبراهيم عبد الرحمن أنّ الرواة لم ينقلوا إلينا شيئا من هذه المصادر المكتوبة التي كان يرجع إليها أبناء هذه الطبقة المتدينة، كما بقي من الإشارات الشعرية على أنّ كثيرا من الشعراء الجاهليين والإسلاميين كانوا على معرفة بالكتابة، والشواهد في ذلك كثيرة ساق بعضا منها إبراهيم عبد الرحمن في كتابه. ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص6-15.

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص16.

والحديث النّبوي الشريف وما كُتب حولهما من الشروح والتفسيرات، فقد حفلت بمادة تاريخية وأدبية ودينية واسعة يمكن إذا دُرست درسا دقيقا أن تعطينا صورة صادقة وكاملة عن حياة الجاهليين وثقافاتهم. والمصدر الثالث نصوص الأدبين الجاهلي والإسلامي»[1]، وقد دَرَسَ هذه المصادر الثلاثة في ظل منهجين: المنهج اللغوي المقارن، والمنهج الأسطوري المراد تَكَشُّفُهُ من خلال معرفة مكونات هذه الثقافة، وتحديد أصولها وهي غايته في البحث، ويقرّ بصعوبة هذه الدّراسة لهذا نجده يركز على جانب التاريخ الدّيني والفني للعرب، مع ملاحظتنا نقص الجانب المقارن في الدّراسة، وهو أمر لا يَضِيرُهُ خاصة إذا علمنا أنّه أثبت جانبا منه على قلّته كما سيأتي.

يَحصِرُ إبراهيم عبد الرحمن بقايا الثقافة المجاورة التي دخلت إلى ثقافة الجاهليين في «اتجاهين متمايزين، الأول ديني انتقل إلى عرب الجاهلية من الأمم القديمة التي كانت تجاورهم، واتخذ أشكالا مختلفة، وثنية وغير وثنية في شَعَائِرِهم، والثاني فكري يغلب الطابع الأسطوري على أفكاره ومعانيه»[2]، وأَحسَبُ أنّ الحامل الذي حمله على هذا التصنيف انتباهه إلى تفاسير القرآن الكريم وخاصة تفسير ابن جرير الطبري، في كونه قد حوى قسطا وافرا من المادة الميثولوجية عن الثقافات الغير العربية كاليهودية، جَمَعَهُ من واقعه الثّقافي العربي، الفكري والشعبي، الأمر الذي جعله يتيقّن مرة بعد مرّة على أنّ الجانب الأسطوري من تاريخ الثقافة العربية يبقى غامضا، بعد أن فُقِدَ منه الكثير، وحُذف منه بَعدَ أن تَعَرَّضَ للتَّنقِيَةِ من قبل الرواة المسلمين، وهذا هو التفسير المنطقي لهذه الظاهرة، إذْ كيف أن القرآن الكريم والحديث النّبوي الشريف لا نعدم أن نرى فيهما تصويرا للحياة العربية الدّينية في الجاهلية، في حين أننا نكاد نعدمها في الشعر الجاهلي إلا القليل النادر؟، ومن هنا يتساءل إبراهيم عبد الرحمن عن طبيعة المصادر الأجنبية التي نجد تلافيفها في ثقافتنا العربية، فَمَايَزَ بين الاتجاهين المذكورين آنفا.

ولما يتحدّث عن ديانات الجاهليين يقول أنّ هناك «أشكالا متناقضة من العبادات، وهي أشكال كانت فيما نعتقد مَرَاحِلَ تَطَوّرٍ مُتَّصِلٍ في تاريخ الفكر الدّيني الجاهلي أدَّى أوّلُهُ إلى آخِرِهِ. ونستطيع أن نَرُدَّ هذا التَّاريخ إن صحّ هذا الوصف إلى شكلين أو مرحلتين مختلفتين، نُطلِقُ على المرحلة الأولى منها مرحلة

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص17،18.

[2]-المصدر نفسه: ص19.

الشِّرك أو عبادة الظواهر والكائنات، والثّانية مرحلة التجريد أو الاتجاه إلى التّوحيد»[1]، ويمكننا أن نحصر المرحلتين في نمط واحد من المُعتقد تمثّل في عبادة الأوثان، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذا النمط العقدي (الوثنية) دخيل على الثقافة الدّينية لعرب الجاهلية، انتقل إليها من الأمم المجاورة، وقد تجسّد في شكلين اثنين كان الأوّل امتدادا للآخر، اختُصَّ الشكل الأوّل بعبادة الظواهر والكائنات، وهو نفس الشكل الذي نجده في ديانات الشعوب الأخرى المجاورة، ذلك ما عرف بعبادة الكواكب (الشمس، القمر، الزهرة) في حين كانت الوثنية الثانية في الجاهلية القريبةِ من الإسلام مظهرا متطورا عن الشكل الأول، وفيها ظهرت صورة من التّوحيد المعروف في الجاهلية، وكان سبب هذا التّطور العَقَدِي من عبادة الكواكب إلى عبادة الأوثان، نابع من عقلية واحدة اشترك فيها عرب الجاهلية مع غيرهم من الشعوب الساميّة الأخرى، وهي أنّهم «لا يتعبّدون إلا لآلهة مُجَسَّمَة، لذلك عمدوا إلى تجسيد هذه الآلهة السماوية التي لم يستطيعوا الاقتراب منها، واتخذ هذا التجسيد مظهرين اثنين: الأوّل: تجسيد هذه الآلهة الثلاث: القمر والشمس والزهرة وغيرها متعبّدين لها في أشخاص وحيوانات وأشجار بعينها. المظهر الآخر: أنّهم اتّخذوا لكل إله عددا من الأصنام التي تشخص صفاته المختلفة على نحو ما كانوا يرونها فيه، وبذلك تعددت الأصنام وكثرت كثرة تُوهم من ليست له معرفة تاريخية دقيقة بالوثنية الجاهلية أنّهم كانوا يعبدون الأصنام لذاتها»[2]، والحقيقة كما قال الألوسي أنّ العرب اتخذوا الأصنام «على شكل معبود غائب فجُعل الصنم على شكله وهيئته وصورته ليكون نائبا منابه وقائما مقامه، وإلاّ فمن المعلوم أنّ عاقلا لا ينحت خشبة أو حجرا بيده ثم يعتقد أنّه إله ومعبود»[3]، وقد ورد من صَرِيحِ القرآن الكريم والأحاديث النبوية وشِعر هذه المرحلة مايؤكد هذا الرأي.*

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص21.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص368.

[3]-محمود شكري الألوسي: بلوغ الأَرَب في معرفة أحوال العرب، ج2، ص216.

*-من ذلك ماجاء في قوله تعالى: "ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض ليقولن الله" وقوله تعالى: "والذين اتخذوا من دونه أولياء ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى"، وغيرها من الآيات الصريحة التي تدلّ على معرفة العرب في المرحلة التي سبقت الإسلام مباشرة بالإله الواحد، وورد في قصة إسلام حُصَين والد عِمران رضي الله عنهما -وكان رجلا كبيرا في السن مُعظَّمًا في قريش- لما قدم إلى النبي صلى الله عليه وسلم في أوّل البعثة وقال له بلغنا عنك أنّك تشتم آلهتنا، فقال النبي صلى الله عليه وسلّم: "ياحصين إنّ أبي وأباك في النار، ياحصين كم تعبد من إله؟" قال: سبعا في الأرض وواحدا في السّماء. فقال: "فإذا أصابك الضرّ من تدعو؟" قال: الذي في السّماء... إلى آخر الحديث. علي محمد الصّلابي: موسوعة السيرة النبوية، ص208. والشاهد أنّ عقيدة حُصين على الفترة التي قبل الإسلام كانت تعرف شكلا من أشكال التوحيد، فقد جعلت الآلهة الوثنية التي على الأرض وسيلة للإله الواحد، لذلك يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّها كانت إرهاصا بظهور الدّعورة الإسلامية=

نعود إلى نوع من البسط عن المرحلة الأولى في عقائد العرب باعتبارها الأساس الذي يرتكز عليه التأويل في فهم صُوَرِ الشعر الجاهلي بعد ذلك، وقد عُرفت هذه المرحلة بعبادة الكواكب-كما قلنا- والتي اتخذت شكلا ثُلاثِيًا عائليا هو: (القمر والشمس والزُّهرة) يأخذ القمر فيه دور الأب، والشمس دور الأم، والزُّهرة دور الابنة، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذه الصورة العَقَدِية في الثقافة العربية غير مُبرهنة، لأنّ الآثار العربية المكتشفة من نُقُوشٍ ونُصُوصٍ لا تكشف عنها، وبالمقابل نراها جلية في لغات الثقافات الأخرى، اليونانية والهندية واللاتينية التي تورد معنى الزواج من التقاء الشمس بالقمر، لذلك يقول: «فإننا عاجزون عن فهم الصلة العائلية بين هذا الثالوث على النّحو الذي كان يتصوره الجاهليون، وقد ورد في اللغة العربية لفظ "اقتران" في كتب النجوم والأنواء، ويطلق عادة على اقتران الشمس بالقمر، واقتران الكواكب بعضها ببعض، مما يوحي بأنّ وراء هذا الثالوث الوثني أسطورة دينية ضاعت فيما ضاع من أخبار العرب»[1]، يمكننا أنّ نحمل ملاحظته هذه على فَرضٍ إيجابي، وأن نعوّل على الإشارات الواردة عن كتب النّجوم والأنواء، ونعوّل أيضا على ما شاب واقع التاريخ العربي القديم مما مرّ الكلام عنه.

ولعلنا نضيف على إبراهيم عبد الرحمن دليلا يؤكد على أنّ العرب عرفت عبادة الأجرام السماوية، وغالبا ماكانت تُقرن حتى في النّصوص الدّينية ذلك الذي نجده في قوله تعالى: «ومن آياته اليل والنّهار والشمس والقمر لاتسجدوا للشمس ولا للقمر واسجدوا لله الذي خلقهن إن كنتم إياه تعبدون» ومن الأدلة القوية على هذا ما هو معلوم من القرآن الكريم على أنّ حضارة سبأ التي كانت باليمن عبدت الشمس، قال تعالى في قصة سليمان عليه السلام: «فمكُث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبإ بنبإ يقين إنّي وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون

وتمهيدا لتقبّلها، وقد انعكس هذا الجانب العقدي على الجانب الفني فقد أخذت ملامح هذه العقيدة تبرز في نصوص الشعر الجاهلي كما يظهر في شعر الأعشى وزهير خاصة، وغيرهم من شعراء هذه المرحلة، وهذا الأمر الذي يفسّر لنا تشكيك الرواة والنّقاد في صحة هذا الشعر وردّه إلى صنيع الرواة المسلمين، وتعود ملامح التوحيد في هذه الفترة على ما يرى جواد علي إلى النصوص العربية الجنوبية المتأخرة من عبادة الإله (ذو سموى) بمعنى إله السماء، وهي عبادة ظهر متأخرة في اليمن بتأثير اليهودية والنّصرانية التين دخلتا اليمن. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، ص36،37. وهو رأي منطقي خاصة إذا علمنا أنّ عمرو بن لحي قد أدخل الوثنية من البيئة النصرانية كما ذهب إليه ابن الكلبي، ومعلوم أنّ معتقد النّصارى يدور في جوهره على تعدّد الآهة والتسليم للإله الأصل الذي هو الأب في معتقدهم ثم الإبن والروح القدس، وعلى هذا يستدل إبراهيم عبد الرحمن على أنّ عرب الجاهلية تأثروا في حياتهم الدّينية بديانات الأمم الأخرى سواء أكانت وثنية أو سماوية.

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص25. في الهامش.

الله» ومن هذا نعتقد أنّ هذا الجانب من حياة العرب الدّينية واقع مُثبت سواء أكان من اختلاقهم أو مما دخل عليهم.

عرفت الأمم الأخرى المجاورة بالمقابل من ذلك شيوع عبادة الكواكب، كالدّيانة الفرعونية التي أخذ عنها اليونان، والدّيانة الأكدية والسّومرية، وديانة بابل وآشور، وعند الكنعانيين وغيرها، ويعدّ القمر أقدم آلهة هذا الثالوث «واسمه "سين" عند السُّومريين والأكديين...ونظائره السّامية هي "وَدّ" لدى عرب الجنوب، و"سَهْر" لدى الآراميين، و"ورخ" أو"يرخ" لدى الآموريين. ولإله القمر اسم آخر لدى السومريين هو "ننا" Nanna رجل السماء، وقد حرّفه الأكديون الساميون إلى ننر أي "المنير" ويرمز إليه في كثير من الأحيان بالهلال، وبجانبه قرص الشمس رمزا لإله الشمس، ونجمة في وسط الدّائرة رمزا لكوكب الزهرة»[1]، وكان القمر مُقدَّمًا عند السَّاميين وعرب الجنوب على الشمس في العبادة، على عكس عرب الشمال، وكان للبيئة العربية الجنوبية أثر في هذا، فقد احتاجوا إليه في الاسترشاد والسكينة، فكان كالأنيس لسير القوافل في الليل بعد حرّ الشمس في النّهار، وتظهر مكانة القمر باعتباره الإله الأكبر والمقدَّم أنّ العرب تجنبوا ذكره في النُّصوص الدّينية، تأدّبا معه، واستعاضوا عليه بذكر الصفات التي يرونها لازمة له*، والملاحظ على هذه الصفات وُرُودُ شَبَهٍ وتقارب مع الثقافات المختلفة التي عبدت القمر كما يقول جواد علي «في الشكل مما يدلّ على أنّ الأسطورة الدّينية التي كانت في مُخَيِّلَةِ عَبَدَةِ القمر عنه كانت متشابهة ومتقاربة ومن أصل واحد»[2]، وبعد استقراء إبراهيم عبد الرحمن –من كتب التاريخ– للسّاميين الذين عبدوا القمر وجد أنّ ألقابها يمكن أن تُحصر في «أربعة أسماء أو صفات شاعت وانتشرت في البيئات المختلفة: ففي سبأ كان يُعرف بالإله "المقه" وهو إلههم، وعند القتبانيين "عم" والمعينيين "ودّ" والحضارمة "سن" و"سين". كما يُعرف بـ"شهر" وهو اسم شائع في الكتابات

[1]–سبتينو موسكاتي: الحضارات السامية القديمة، تر: السيد يعقوب بكر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ص254،255.

*–ومن هذه الصّفات والألقاب المتردّدة في لغة العرب عن الإله القمر: (ودم ابم) أي (وَدُّ أَبٍ) ودعوه أيضا بـ (عَم) تقديرا له لأنّ العرب كانت تجعل العَمَّ في مقام الأب، كما نُعت بـ (كهلن) وتعني القدير والمقتدر والعزيز، وكذلك نعت بالحَكَم أي الحكيم والحاكم، وصَدَقْ، وعَلِمْ وغيرها من النّعوت، وقد عثر علم الأركيولوجيا الحديث فيما يقرُّه جواد علي على أخشاب وأحجار حُفِرَت عليها أسماء "وَدّ" وذلك فوق أبواب المباني، لتكون في حمايته وللتَّبرك باسمه وللتيمن به، كما وُجِدت كلمة "وَدٍّ" محفورة على أشياء ذات ثقوب تعلق على عنق الأطفال لتكون تيمة وتعويذة يتبرك بها. ينظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، ص53،54.

[2]– جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، ص53.

الجاهلية التي عُثر عليها في العربية الجنوبية والحبشة»[1]، ولايخفى على ناظر في هذه الألقاب ما اعتلي عليها من صفات الأبوة الإلهية كما وصفها إبراهيم عبد الرحمن، وسيأتي بيان رموز القمر في الحياة الفنية للجاهليين.

تأتي الشمس في الدّرجة الثانية من عقائد الأمم، ولا شك في أنّها المظهر الواضح في طقوسهم باعتبارها الشكل الأكبر والبارز في الطبيعة، والمؤثر في حياتهم، ومعلوم جانب تأثيرها البيئي، لذلك اعتقدوا فيها القّوةَ الخَارِقَةَ في تَغييرِ الطَّبيعة فألهوها وعبدوها، وهي في عقائد العرب وغير العرب، وتقع عند السُّومريين تحت اسم "أوتوUtu" كما كانوا يطلقون اسم "ببرBabbar" على الشمس وهي تشرق، وتُنعت عند العبرانيين والآراميين بـ"شمش" وأهل أوجاريت "شبش"، أمّا العرب فيسمونها شمس، وننبه على أنّ العرب يعدُّون الشمس إلهة أنثى، وهي عند غيرهم إلها ذكرا، ومن ألقابها عند البابليين والآشوريين "نور العالم" و"نور الأعالي والأعماق" و"نور الآلهة" واعتقدوا في الشمس أنها تهب الحياة، وتقول الأسطورة أنّ حمورابي أخذ دستوره وأحكام قانونه من إملاء الشمس[2].

وتعدّ الشمس من الأجرام السماوية التي عُبدت في الثقافات السَّامية، فَتَعَبَّدَ العرب للشمس في مواضع مختلفة من الجزيرة العربية خاصة في مساقط المطر أين يَبرُزُ دور الشّمس في الإخصاب، ويقول الباحثون أنّه لا يُعلم بالضبط زمن معرفة العرب لعبادة الشمس، «وقد عُرفت الشمس بين عُبّادها في هذه الأماكن باسم الإله "بعل" أي إله الأرض الخِصبة، كما عُرفت باسم "ذو الشَّرى" بمعنى الإله المنير، وهما أي "بعل و ذو الشَّرى" صنمان مشهوران عند الجاهليين»[3]، والآية القرآنية «أتدعون بعلا وتذرون أحسن الخالقين»، وقد تسمّى بعض الأشخاص ناسبين عُبوديتهم للشمس كبني عبد شمس المعروفين من عرب الشمال «وكانت العرب تسمي الشمس (الإلهة) تعظيما لها، كما يظهر ذلك من هذا البيت:

تُرَوِّحُنَا مِنَ اللّعْبَاءِ قَسرًا فَأعْجَلنَا الإلاهَةُ أن تَؤوبَا»[4]

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص26.

[2]-ينظر: سبتينو موسكاتي، الحضارات السامية القديمة، ص ص255،256.

[3]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص115.

[4]-جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، ص56.

وفي تسمية العرب للشمس بالآلهة دليل آخر على عبادتها، ويقول ابن منظور: «وشَمْس صَنَمٌ قَديم. وعبد شمس بطن من قريش، قيل سُمُّوا بذاك الصّنم، وأوّل من تسمّى به سَبَأُ بن يَشْجُب»[1]، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ عبادة الشمس تَرِدُ بِوصفِهَا ولَفظِهَا في النّصوص الدّينية على عكس ما مرّ بنا من عبادة القمر.

وأمّا بالنّسبة لكوكب الزُّهرة فهي أشهر الأجرام عبادة في ثقافات الأمم، وربّما لأنّها كانت إلهة الجمال والحب، ورمزا على العشق والشهوة والإغراء، ومعلوم الميل الإنساني لهذا الجانب العاطفي، وتُعرف الزّهرة بـ"عثتر"، وهي عند الهنود "مايا"، وعند الفرس "ميترا"، والفينيقيين "عشتروت"، والآشوريين "أنايتيس"، وتعرف عند اليونان بـ"أوديت"، وعند الرومان بـ"فينوس"، وهي "نينا" السومريين، و"عشتار" عند الساميين، وعرفت عند العرب بـ"الزُّهرة" التي جُسِّدت في صنم "العزى" المعروف عند العرب، وقد كان فيهم من يلقب بعبد العزّى، ونلاحظ أنّ تعدد المسميات لمسمّى واحد يعود لاختلاف اللغات، كما نرى رواج هذه العقيدة مع اتفاقها بين الأمم، ولعلّها تعود لعلّة تيمة الجمال والحب والجنس-كما قلنا- وغالبا ما تُصَوَّر في المعابد على هيئة صورة امرأة حسناء عارية بارزة المفاتن.[2]

انتشرت عبادة الزُّهرة في الجزيرة العربية، وخاصة عرب الشمال منهم، وقد جُسّدت في صنم العزى كما هو معلوم في أفعال العرب من تجسيم الكواكب بصفتها آلهة بعيدة، ولما كانت الزُّهرة تنعت بصفات الحب والجمال والشهوة، لاجرم أنّ العرب قد أضافوا —كغيرهم من الأمم-إليها «من معاني البياض والحسن والبهجة، فقد دعاها المنجّمون بالسّعد الأصغر، وأضافوا إليها صفات الطَّرَبِ والسُّرور واللَّهو، كما اعتقدوا في أنّ النَّظَرَ إِليهَا يَجلِبُ الفَرَحَ، ويُخَفِّفُ على النَّاظِر تباريح العشق إذا كان محبا، كما اعتقدوا في قدرتها على أن تثير في النّاس غرائز الجنس، ولطغيان أنوثتها تَتَسَبَّبُ في الفُرقَةِ بين المحبين لما تملكه من سحر على الرجال»[3]، وقد وقف إبراهيم عبد الرحمن على أثرٍ أورده الطبري في تفسير قوله تعالى: «وما كفر سليمان ولكن الشيطين كفروا يعلمون الناس السحر وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت»، بما يَدُلُّ على أنّ عقيدة عبادة الزّهرة كانت فاشية في الشعوب، ومعروفة عند عرب الجاهلية، ويَسُوقُ ابن جرير بِسَنَدِهِ في تفسير هذه الآية وبيانها جُملَةً وافِرَةً من الأخبار، نحاول إجمالها بربط رواياتها المختلفة، فالحاصل أنّ الملائكة شَكَتْ ذُنُوبَ بني

[1]-ابن منظور: لسان العرب، تح: ياسر سليمان، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ج7، ص206.

[2]-ينظر: محمود سليم الحوت، في طريق الميثولوجيا عند العرب، 87-89.

[3]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص115،116.

آدم لله تعالى فامتحنهم بإنزال ملكين إلى الأرض بعد أن رَكّب فيهم من صفات الإنسان وكانا هاروت وماروت، وأمرهما ألا يشركا بالله شيئا وألا يزنيا، ولايشربا الخمر، ولا يقتلا النّفس، وكانت الزُّهرة امرأة فائقة الجمال من أهل فارس –والزُّهرة اسمها بالعربية، وبالفارسية أناهيذ وبالنّبطية بِيذُخْت– اختصمت إلى هاروت وماروت فلمّا قضيا لها غُلِبَا على مايجدان من الشهوة اتجاهها، فَرَاوَدَاهَا عن نفسها فأبت عليهما إلا بشرط شرب الخمر أو قتل النّفس أو عبادة الصّنم الذي تعبد، فاختارا أهون الذّنوب وهو شرب الخمر فلمّا ثملا وقعا عليها، ومرّ بهما رجل وهما على ذلك فَخَشِيا أن يُكشَفَا فَقَتَلاه، ولما ذهب السُّكر استعظما الخطيئة و أرادو العودة إلى السماء فلم يستطيعا، وكُشف الغطاء بينهما وبين أهل السماء فَعَجِبَت الملائكة ممّا وَقَعَا فيه وعَلِمَت حِكمَةَ الله في البشر، فأخذوا يستغفرون لهم ولمن في الأرض، وكانت الزّهرة قد عَرَجَت إلى السّماء بعد أن عرفت منهما الكلام الذي يُعرج به، ولم تعرف الكلام الذي تنزل به فَمَسَخَهَا الله كوكبا جميلا، وهو كوكب الزّهرة المعروف، أمّا هاروت وماروت فقد خُيّرا في العذاب بين الدّنيا والآخرة فاختارا الدّنيا فَحَبَسَهُمَا الله في أرض بَابِل يُعذّبان في بئر إلى يوم القيامة.[1]

يضيف إبراهيم عبد الرحمن إلى هذا الثّالوث آلهة أخرى عبدها العرب وتقرّبوا إليها بالنّذور والصّلوات، كالدّبران، والثُّريا، والشِّعرى، وسُهيل، والأسد، وزُحَل وغيرها، ومن فَرطِ تَعَلُّقِهِم بها اعتقدوا فيها التأثير في كل شيء، بدءا بالإنسان مع مختلف نشاطه الزراعي والاقتصادي والحَربِي، فعمدوا إلى تجسيدها كما قلنا، وقد أخذ هذا التّجسيد مظهرين: الأوّل: تجلى في حيواناتٍ وأشجارٍ بِعينها من واقع بيئتهم، وقد خلق الجاهليون بين الآلهة الأرضية وبين آلهة السماء صِلات مادية تتصل بأوصاف النّجوم وخصائصها. والثاني أنهم اتخذوا لهذه الآلهة عديدا من الأصنام يتعبّدون إليها، ولم تكن الأصنام أكثر من رموز على صفات هذه الآلهة[2]، ولعلّ في قصة خِطبة "الثُّريا" أنموذجا يصحّ أن نطلق عليه أسطورة ذلك ماهو معروف عند العرب أنّ القمر والدّبران أرادا أن يتزوجا من الثُّريّا فأبت عن القمر لفقره، وأقبل عليها الدّبران بقلاصه –وهي صغار النّوق كناية عن النجوم جاء بها على أنها مَهرٌ لها–يتبعها من الخلف، إلا أنّ العَيُّوقَ وهو كوكب مضيء يطلع

[1]–ينظر: ابن جرير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: عبد الله التركي، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2001، ج2، ص341-349.

[2]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص29،30.

قبل الجوزاء، حال بين الدّبران وبين الثُّريّا فعاق الدّبران عن لقاء الثُّريّا–لهذا سُمِّي العَيُوق–وإلى هذا المعنى يشير طفيل الغنوي بقوله:

أمّا ابن طَوقٍ فَقد أَوفَى بِذِمَّتِهِ كَمَا وَفَّى بِقِلاَصِ النَّجمِ حَادِيهَا[1]

وقال أبو ذؤيب الهذلي:

فَوَرَدنَ والعَيُوقُ مَقْعَدَ رابِئِ الضُ رَباءِ خَلفَ النَّجمِ لا يَتَتَلَّعُ

وقال الشاعر:

وَعَانَدَت الثُّريا بَعدَ هَدْءٍ مُعَانَدَةً لها العَيُّوقُ جَارَا[2]

لعلّ أبرز التَّشخيصات لهذه الكواكب، بعد التّجسيد الوثني، والتي من شأنها أن تَخلُقَ الصّلة الفنية أو الحلقة الواصلة بين هذا العالم الدّيني وبين العالم الفني، هو مظهر تقديس الحيوانات، ولا شكَّ أن النّاظر في تاريخ العرب وأنسابها وأيّامها يدرك بيان هذا المظهر، ولا نشك في قوة الصلة الدينية التي تربط بين بعض الحيوانات وبين الأجرام السماوية أو الثالوث الكوكبي الإلهي (القمر، الشمس، الزهرة) رغم قلة النّصوص الدّينية إلا أنّ لبعض القرائن والعلل الواضحة مايسمح بالتسليم لهذا الرأي، ومعلوم محورية الحيوان وتقديسه في حياة العرب، فقد تسمّت به العشائر والقبائل، كبني أسد وبني كلب، وكانت العرب تسمّي ثور وتتسمى بأسماء الأسد، كما سمّت ثعلبة وعجل ونسر وغزال وغيرها، ويذكر أنّ (إياد) عظمت الناقة وتبركت بها، وقيل أنّ (طي) تعبّدت لجمل أسود،[3] وقُدّست شجرة النخلة خاصة –كما مرّ– والنّاظر لصفات هذه الحيوانات يمكنه أن يجد قرائن ورموز تربطه بتلك الكواكب، وهذه القرائن هي علل تفسّر اختيار العربي لهذه الحيوانات بالذّات، وإلصاق القوى الخارقة بها سواء في حياتهم الدّينية أو في حياتهم الفنية كما سيأتي.

ويعدّ "الثّور" أبرز الحيوانات وأشهرها وأوضحها في تجسيد هذا الارتباط بالمقدّسات، فقد اتخذته العرب رمزا لإله القمر، ولعلّ السبب يعود إلى شكل قرنيه الذي يشبه القمر عندما يكون هلالا، ويذكر الألوسي أنّ العرب اتخذت للقمر «صنما على شكل عجل، وبِيَدِ الصّنم جوهرة يعبدونه ويسجدون له ويصومون له أيّاما معلومة من كل شهر ثم يأتون إليه بالطعام والشراب والفرح والسرور. فإذا فرغوا من الأكل

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص117.

[2]–ابن منظور: لسان العرب، ج9، ص552.

[3]–ينظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ص ص60،61.

أخذوا في الرقص والغناء»[1]، كما مثّل "وَدّ" -الصنم الذي قلنا أنّه تجسيد لإله القمر- الوصف المباشر للإله (القمر/الأب) فقد وصفوه كما قال إبراهيم عبد الرحمن على أنّه «تمثال رجل كأعظم مايكون من الرجال قد ذبر عليه حلتان، مُتّزر بحلة ومرتدٍ بأخرى عليه سيف قد تقلّده وقد تنكّب قوسا وبين يديه حربة فيها لواءٌ، ووفضة فيها نبل، وهي صورة مثالية تذكرنا بصورة الفارس في الشعر الجاهلي»[2]، فلا يخفى إذن ملمح القوة الأبوية في رمزية الثور التي تعود إلى الإله الأب وهو القمر، ومن هنا نتساءل عن كيفية توظيف الثور في الشعر الجاهلي بعد ما اعتُقِدَ في شأنه من طقوس أسطورية؟.

ولما كانت إلهة الشمس/اللات عند عرب الشمال، رمزا للخصوبة والإنبات جسدها العرب في صورة «المرأة، والفرس والغزالة والمهاة والنّخلة، وهي رموز تختلط فيها الحيوانات بالنّبات وبالإنسان، وتعكس بسبب ذلك صفات بعينها هي الخصوبة والقوّة والجمال، التي كانت تتصف بها هذه الإلهة الأم»[3]، وترى ثناء أنس الوجود أنّ الدّيانات العربية القديمة رمزة للشمس بـ"الأفعى" مع تحفظٍ واحترازٍ منها، لأنّ التاريخ الطوطمي عند العرب ليس ثابتا، وهو غير منقول ولا معلوم إلا من قبيل الإشارات النّادرة كإشارة ابن منظور مثلا حين قال في مادّة لوهة أنّ اللاهة هي الأفعى العظيمة وأنّ اللات اسم المعبودة، وربما أُخِذ اسمه من هذا الربط بين الشمس والأفعى، وكذلك وردت إشارة عن هذا الربط في وصف ذي الرّمة للثعبان متخذا الشمس قِبلة له، وكأنّه راهب يقرأ الأسفار المقدّسة أمام الإله، فيقول:

يَظَلّ مُرتَبِئا للشّمس تُصهِرُهُ إذَا رَأى الشّمس مَالَت جَانِبًا عَدِلا

كَأَنَّهُ حينَ يمتَـدُّ النَّهارُ لَـهُ إذا استَقَـامَ يَمَانٍ يَقـرأ الطُّـولاَ[4]

وأمّا عن العزى التي هي صورة رمزية عن كوكب الزّهرة فقد قرنه الجاهيون مع اللات أو الشمس الإلهة الأم، فهي تتصف بنفس صفات الأم من الخصوبة والجمال، ولهذا فإنّ رمزيتها من جنس رمزية اللات[5]، وقد كانت العرب فيما نقل ابن الكلبي تقرن اللات والعزى في الدّعاء، ويقول عنهما أنّهما كانت أعظم الأصنام

[1]-محمود شكري الألوسي: بلوغ الأرَب في معرفة أحوال العرب، ج2، ص216.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص119.

[3]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص37،38.

[4]-ينظر: ثناء أنس الوجود، رمز الأفعى في التراث العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1999، ص45-47.

[5]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص119.

عند قريش وأن قريشا كانت «تطوف بالكعبة وتقول: واللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى، فإنهنّ الغرانيق العلى وإنّ شفاعتهن لترتجى»[1]. وينقل إبراهيم عبد الرحمن عن المراجع «أن بني الحارث كانوا إذا وجدوا غزالا ميتا حزنوا عليه، وعنوا بتكفينه كما يليق به وواروه بإجلال، وأخذوا ينوحون عليه سبعة أيام».[2]

أظنّ أنّه لا نحتاج للتّدليل على عبادة الحيوانات في الأمم الأخرى لأنّه أمر ثابت في عقائدهم القديمة، بل لايزال من مظاهره إلى اليوم، ذلك ماهو معروف عن الهنود من عبادة "الأفعى" والبقر والفئران وغيرها، إلا أنّ الذي نعود للتّنبيه عليه أنّ النّقاد والباحثين أجمعوا على نُدرة المادة الدّينية التي تحيل إلى العصر الطوطمي، بل تصل إلى حدّ الانعدام، غير أنّ ثبوت عقيدة عبادة الأجرام السماوية وغيرها مما مرّ عن الحياة الدّينية القديمة لعرب الجاهلية تجعل إبراهيم عبد الرحمن يراهن على القرائن والإشارات التي مرّت، على أنّ العرب مروا بهذه الحقبة.

يصل إبراهيم عبد الرحمن بعد عرضه للحياة الدّينية إلى تقرير حقيقة «هي أنّ عَقائدَ الجَاهِليين الدِّينية كانت مُعقّدة تَعقِيدًا شَدِيدًا، وأنَّها تأثرت بِديَانَاتِ وثَقَافَاتِ الأُمَمِ الأخرى التي كانوا على صِلَةٍ بِهَا بِطريقٍ أو بِآخَر، وهذا التَّعقِيد الدِّيني الدَّقيق لايمكن أن يكونَ مَظهرًا لِعَقلية بِدَائية بَسيطَةٍ على نحو ما يَتَصَوَّرُه بعض الدّارسين»[3]، كما أنّه ميّز في أساطير الجاهليين بعد تَحدِيدِهَا ومعرفة نمطها على أربعة أنحاء يدلُّ كل شكل منها على مرحلة حضارية بعينها، النوع الأوّل من الأساطير، طقوسية، تمثلت في أقوال العرب المصاحبة للعبادات، والنّوع الثاني: الأسطورة التعليلية، التي تحاول تفسير الظواهر الغامضة، والنّوع الثالث: الأساطير الرمزية، وهي أعقد الأنواع فهي تمثّل الاتجاه المجازي والفلسفي في فهم أحداث الحياة، وهي متوغلة في البنية اللغوية للصورة الفنية التي نجدها في الشعر الجاهلي، وهذه الأخيرة هي التي يرمي إليها إبراهيم عبد الرحمن بمحاولة بيانها والكشف عنها، والنوع الرابع: الأسطورة التاريخية، وتتمثل في الحكايات المأثورة عن حروب الجاهليين القومية والقبلية، وغيرها من أيام العرب.[4]

---

[1]-ابن الكلبي: الأصنام، ص19.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص351.

[3]-المصدر نفسه: ص42.

[4]-ينظر: المصدر نفسه، ص48،49.

إنّ الملاحِظَ لهذا الجزء من البحث يرى وكأنّه وَصلٌ مُسهَبٌ للمبحث السابق، وبيان آخر للرأي القائل بالأسطور، وربّما يسأل سائل في سبب طول الكلام عن المعتقدات العربية، ومحاولة إعطاء تبرير لها ووظيفتها، حتى أضحى بحثنا كأنه خارج منظومة النّقد الأدبي، وتبرير هذا في ظنّي يكون من جانبين الأول طول الدّراسات في هذا الموضوع، والثاني وهو الأهم «أنّنا لانستطيع تحليل أسطورة وتفكيكها إذا لم نتساءل عن الوظيفة التي تؤديها في المجتمع الذي تظهر فيه»[1]، وفي هذا يقول إبراهيم عبد الرحمن «إنّ التّصور الذي نقدمه لديانة الجاهليين وعبادتهم ليس بحثا في أصول هذه الدِّيانة ومراحل تطورها بالمعنى المفهوم للبحث العلمي الدّقيق، ولكنه مجرد تصوير سريع لهذا الفِكر الدِّيني الذي حظيت فيه بعض الكائنات الإنسانية والحيوانية وبعض الظواهر الطبيعية بقداسة خاصة، جعلت منها آلهة، ولهذا فكل غايتنا في فهم هذه الصُّور التي تَزخم الشعر الجاهلي وتفسيرها»[2].

أعتقد أنّنا لا نحتاج أن نُدلِّلَ على أنّ العقيدة والثقافة هما وجهان لعملة واحدة، وأنّ من أبرز المظاهر الثقافية المظهر الفنّي، لذلك فكثيرا ما تمظهر المعتقد أيًّا كان في أوعية الفن، ولاشك في أنّ الشّعر الجاهلي ماهو إلاَّ صورة فنية عن واقعٍ ثقافي فيه من الخلفيات الميثولوجية مافيه، وهذا المستوى عدّه إبراهيم عبد الرحمن من مستويات التفكير الميثولوجي، حيث يرى أنّ التّصوّر الدّيني في هذا العصر يأخذ ثلاث مستويات «المستوى الأوّل: مادي، وهو عالم النّجوم البعيد، حيث تعيش هذه الآلهة التي تعبّدوا لها في أطوار مختلفة من الحياة الدّينية، والثاني: رمزي، ويتمثّل في الكائنات والنّباتات التي كان الجاهليون يرمزون بها على الأرض إلى آلهة السّماء، ونريد بالمستوى الثالث لهذا العالم الميثولوجي، ذلك الوجود الفنّي الذي نواجهه في شعر الجاهليين، وهو وجود اتخذ شكل نزعة تصويرية غالبة في صُوَرٍ جزئية، تشبيهية واستعارية حينا، ولَوَحَاتٍ مُمتَدَّةٍ حِينًا آخر».[3]

إنّ هذه المستويات فيما يرى إبراهيم عبد الرحمن منفصلة ماديا ومتّصلة روحيا، وهو مَلحَظٌ مُجسَّد في موضوع شائك هو الآخر، وهو "علم الأبراج"، حيث يُرى تطابقا بين هذا العلم الذي يختصُّ بوصف الكواكب وسير الشمس ومنازل القمر، وبين الصور الفنية التي تصف الحيوانات وقصص الصّيد في الشّعر

[1]-إيف شوفرال: الأدب المقارن، تر: عبد القادر بوزيدة، دار التنوير، الجزائر، ط1، د.ت، ص82،81.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص22. في الهامش

[3]-ينظر: المصدر نفسه، ص199،198. وينظر: مناهج نقد الشعر، ص120.

الجاهلي، خاصة إذا علمنا أن من أسماء الأبراج حيوانات، كالثّور، والأسد، والحَمَل...وقد أثبتنا فيما سبق عقيدة عبادة الكواكب عند العرب، ولعل في تسميتهم بعض الكواكب بأسماء الحيوانات مايزيد في التدّليل على تقديس هذه الحيوانات[1]، ولا غرابة في ذلك لأنّ النّاظر في أيّام العرب يُدرك عنايتم بسير الأجرام السماوية مع إعطاء أوصاف لكل كوكب بحسب عقيدتهم فيه، وللتشابه الميثولوجي بين الكواكب وبين هذه الحيوانات في صور الشعر الجاهلي ما حمل إبراهيم عبد الرحمن على إعطاء البعد الأسطوري في تأويل بعض صور الشعر الجاهلي، وقد عاد في فهمه لهذه المعاني إلى كتاب عبد الرحمن بن عمر الرازي "صور الكواكب الثمانية والأربعين" وإلى أرجوزته الطويلة التي أثبتها في آخر الكتاب، وهي أرجوزة مفصّلة عن علم الفلك والأجرام السماوية، مع مطالعها وأسمائها ونعوتها المعروفة عند العرب، فَيَنقِلُ منها مَثَالاً عن شَبَهِ صُورة الظّعن أو موكب الحبيبة الراحلة في الشعر الجاهلي مع مواكب النّجوم، في صورة السفينة العظيمة التي تتهادى على أمواج البحر، وفي هذا يقول الرّازي:

وَبَعدَهُ كَوَاكِبُ السَّفِينَهْ كَوَاكِبٌ زَاهِـــرَةٌ مُبينَـهْ
يَطلُعْنَ بَعدَ مَطلَعِ القُرُودِ وَهُنَّ مِنهَا غَيرَ مَا بَعِيدِ
نُجُومُهَا كَثيرَةٌ مُشتَبِكَه لَهَا على قُطبِ الجَنُوبِ حَرَكَه
فِيهِنَّ نَجمٌ حَسَنٌ آلاؤه يَفوقُ نُورَ المشتَري ضِيَاؤه
لَهُ ضِياء يَستَبِيحُ الليلا تَدعُوهُ أَعرَابُ العُلاَ سُهَيلاَ
وَقد يُسمَّى كَوكَبَ الخَرقَاءِ كَمَا حَكَى مُصَنِّفُو الأَنواءِ[2]

بعد هذا يدخل إبراهيم عبد الرحمن إلى الشّعر القديم بملاحظة صفتين غالبتين على لغته، هما: الاقتصاد في استخدام المفردات اللغوية، وإيثار اللغة المجازية على اللغة المباشرة، وكان من أثر هذا، شيوع الأسلوب التّصويري في التعبير بحيث صارت الصُّورة الشعرية أصلا من أصول الشعر الجاهلي، ولم تسلم هذه الصّورة في ذاتها من التَّركيز والغموض، لأنّ الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد بناء الصورة لذاتها، وإنّما ليعبّر من خلالها عن

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص121،122.
[2]-عبد الرحمن بن عمر الرازي: صور الكواكب الثمانية والأربعين(أرجوزة ابن الصوفي آخر الكتاب)، ص27.

قضاياه وأحاسيسه ومواقفه من النّاس والحياة، ليصبح الشّعر من خلال هذا بناء لغويا مجازيا حافلا بالرموز والمعاني.

يريد إبراهيم عبد الرحمن أن يقول بعد كل هذا الكلام «بأنّ فَهمَ الشِّعرِ الجَاهِلي خاصَّة والقَدِيمِ عامَّة لايَتَأَتَّى لِدَارِسِهِ إلاَّ بِفَهمِ طَبيعَةِ هَذَا الأسلوب التَّصويري فَهمًا لُغَويًا صحيحًا، وتحَليلِ صُورِهِ المرَكَّزَةِ تَحليلاً يَكشِفُ أوّلاً عن أُصُولِهَا الميثولوجية التي نَبَعَت مِنهَا، ويُبرِزُ ثَانِيًا تلك العَلاَقَات الخفيّة التي كان يُقيمها الشَّاعِر الجَاهلي بين عناصر الصّورة ومكوّناتها المختلفة، وبين مَوَاقِفِهِ أو فَلنَقُل فَلسَفَتِهِ في الحياة وظَوَاهِرِهَا المتَنَاقِضَة في بِيئَتِهِ»[1]، من خلال هذه النتيجة، ومن كل المعطيات السابقة عن الحياة الدّينية للجاهليين، يبدأ إبراهيم عبد الرحمن في تحليل وتفكيك البنية اللغوية الرامزة للأساليب التّصويرية في القصيدة العربية الجاهلية، فكان هدفه فَكُّ الرموز اللغوية القابعة في الصّور البيانية (التشبيه، الاستعارة، الكناية)، ونعود فَنُنَبِّه على أنّ الدّراسة النّظرية لديانات العرب ماكانت إلاّ لفهم دلالات الصُّور الأدبية، بل إنّ إبراهيم عبد الرحمن ما اتّجه صوب معتقدات العرب إلاّ بعد دراسة طبيعة الأسلوب اللغوي التّصويري في شعرهم والذي أحاله على هذا الجانب من حياتهم، لأنّ الغرض هو حلُّ مغاليق الشعر لا مغاليق الدّين الجاهلي، وهنا يَكمُن عمل النّاقد الأسطوري، ولابد أن ننبه على أنّ الدّراسة التطبيقية للأساليب التصويرية ستأتي لاحقا في مكانها ضمن التطبيق المنهجي ككل.

وبعدُ، فَبَعدَ أن استقرّ تحليل الصّورة الفنية على نَمَطٍ واحد في النّقد الأدبي، أحسَبُ أنّ دراسة إبراهيم عبد الرحمن للصورة الأدبية، من شأنه أن يُعطي بُعدًا جديدًا في فَهمِهَا، ونَمَطًا آخَرَ في دِرَاسَتِهَا لم يُعهَد دَرسُهُ في النَّقد الأدبي من قبل، وهو رُؤيَةُ انعِكَاسِ الوَاقِعِ الأسطوري أو الأثَر العَقَدِي في الصُّورة الفنية، وهنا تَكمُنُ القِيمة المضافة في مشروعه.

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص270.

ثانيا: المنهج الفنّي المُركب في ميزان التَّطبيق

سبق وأن أشرنا في الفصل الثّاني ببحثٍ مستفيضٍ عن منهجِ إبراهيم عبد الرحمن، بإجراءاته وآلياته، ونحاول تحت هذا المبحث رؤية مدى نجاعة تلك الآليات الموصوفة في منهجه، بالنّصوص الشعرية القديمة، وهل النتائج التي توصّل إليها بعد التَّطبيق استطاعت فعلا أن تحلّ مغاليق الشعر، وتكشف عن الرموز اللغوية في الأساليب التّصويرية كما أخبر؟.

1-القصيدة العربية من سِيرَةِ الخَلقِ إلى صِيغَةِ الفَهمِ:

من الشُّبه المعرفية التي اكتَسَحَت الأوساط النّقدية العربية، القول بأنّ القصيدة العربية شكلٌ فني جامد مُفرغ من القيمة التَّطورية؛ بمعنى أنّ الشعر العربي بقي أسير القصيدة التي لم تَعرف رغم الحِقب الزمنية التي مرّت إلى غاية العصر الحديث والمعاصر إلا صيغة فنية تقليدية شكلاً ومضمونًا، لذلك شهد هذا الشعر أوّل انفلاتَةٍ عن الشكل الكلاسيكي في القرن العشرين مع مايسمّى بالشعر الحرّ*، الذي جاء جرّاء حملة نقدية كان مرجعها الفنّي الأدب الغربي بالأساس، وأصبح فجأة الشكل الكلاسيكي من الأوزان والأغراض والمعاني، وكذا المضامين في حكم عيوب الشعر العربي! الأمر الذي أدّى إلى القول بأنّ القصيدة العربية في نمطها القديم غير قادرة على التعبير عن روح العصر وتعقيدات المجتمع، ومن ثم عزف النّقاد عن تتبع السيرة التاريخية للقصيدة العربية عبر تطوراتها الفنية.

من الخطا الأولى التي خطاها إبراهيم عبد الرحمن لفهم القصيدة العربية، محاولة الكشف عن منابت الشعر العربي وأصوله الأولى، وتَتَبُّعِ سِيرَتِهِ التَّطَوّرية مع محاولة الوقوف على مفاصله الفنية المختلفة «التي أخذ يحقّقها تباعًا بفضل ظهور الإسلام وما أحدثه من رقيٍّ وتحضّر في الحياة العقلية والاجتماعية والسياسية، وهي أصول على نحو ماسوف نرى، ظلت موصولةً بين القديم والحديث في حياة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى الآن، على نحوٍ يؤكد استمرار الصِّلة الفنية الوثيقة بين قديم الشعر وحديثه، ويجعل من الصّيغة الشعرية الجديدة نتاجا حتميا لهذا التّطور الدّائب، وتلك الصّلة المستمرة...»[1].

*-ليس غرضنا نصب العداء للشعر الحرّ، وإنّما محاولة تصحيح هذا المفهوم المغلوط.

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص325.

معلوم أنّ المعلقات هي أرقى النَّماذِج الفَنِية لِلقَصَائِد المطوّلة التي وصلتنا عن الجاهلية، وأوّلهم امرؤ القيس على وجه الخصوص، وكثيرا ماتساءل النّقاد عن طبيعة الشعر العربي قبل زَمَنِ أصحاب المعلقات، لأنّ المعلقات تُجسد تجربة الفنية ناضجة ومكتملة، ممّا يدل دلالة واضحة على أنّها لا يمكن أن تكون هي الحلقة الأولى في تاريخ الشعر العربي، وإنّما هي مرحلة إن لم نقل مَرَاحِلَ طَويلَةٍ مَوصُولَةٍ مَرَّت من التّجريب، حتى استقرَّ الشّعر على الصّيغة الفنية المعروفة "بالقصيدة"، لأنّه لم يُعهد لتَجرِبَةٍ فنية شعرية أو غير شعرية أن تستوي ويَتِمَّ بناؤها فجأة من غير أن تَبِينَ عن محاولاتها الأولى.

وإذا أردنا تطلُّب زمن ماقبل امرئ القيس فإنّ ذلك أمر عسير جدًا بل جزم إبراهيم عبد الرحمن بأنّ «أيَّ محاولة لكتابة تاريخٍ تَطَوُّري للشّعر القديم محكوم عليها بالفشل لافتقارنا إلى مدونات قديمة لنُصُوصِ هذا الشّعر، وكلُّ مانستطيع أنّ نطمئنّ إليه هو أنّ هذا الشعر قد سار في رحلة طويلة من التّجريب الفني حتى توصّل إلى هذا الشكل الذي أخذ يفرض نفسه على قصائد الشعر الجاهلي منذ عصر امرئ القيس»[1].

ويَبقَى من بَابِ الفَرضِ القَوِّي، وبناء على البحث الميثولوجي السَّابق، وعلى المنطق العقلي وكذا على معرفة النّشأة الدّينية الغِنَائية لأشعار الأمم الأخرى، مايسمح بالقول أن الشعر العربي في أوّل أوّلِيَاتِهِ لم ينشأ بعيدا عن التّراتيل الأسطورية، لأنّ السلسلة العقلية المنطقية تقتضي ذلك، فارتباط الشعر بالسّحر والكهانة أمر معلوم كما مرّ، بمقتضى سجع الكهان، لذلك عُدّ السّجع أُولى الصّيغ الفنية المعروفة في كلام العرب شعرا ونثرا، ثمّ تشعّبت الارتباطات بالساحر والكاهن مع الجنّ والشياطين ومع الأفلاك وغيرها من مظاهر ارتباطاتهم العقدية والطقوسية —مما مرّ– التي تحمل الرسالة الفنية المسجوعة، التي هي نَفسُهَا نَمَطٌ ترتيلي ونشيد غنائي، من هنا كانت بؤرة ارتباط نشأة الشعر بالغناء ومنه بالأسطورة خاصة إذا علمنا أنّ «نساء العرب كن يغنين الصلاة لأصنامهن...وليس تشبيه امرئ القيس النّعاج في معلقته بعذارى دَوَارٍ في المُلاءِ المُذَيّل، إلا دليلا على الرقص الدّيني الذي كانت النّساء، وبالأخص العذارى يرقصنه حول الصّنم، وهذا الرقص لايمكن أن يكون بدون غناء»[2]*، ومايزيد هذا الفرض قوّة، ملاحظة الميزان الصّوتي المناسب بين القافية والغناء، من

---

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص263. في الهامش

[2]–سعد إسماعيل شبلي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، ط2، 1982، ص112.

*–البيت من المعلة يقول: فَعَنَّ لنا سِربٌ كأنّ نِعاجَه عَذَارَى دَوَارٍ في مُلاءٍ مُذيّل. وفي شرح هذا البيت يقول الزوزني: السّرب: القطيع من الظباء أو النّساء أو القَطا، أو البقر، أو الخيل، والنّعاج اسم لإناث الضأن وبقر الوحش وشاء الجبل، والمراد به في البيت إناث بقر الوحش=

وقفات القافية مع وقفات المغنين، ونهايات العازفين وسكتات المصفقين والضاربين على الدّف، ونشير إلى أنّ هذا النّمط من ارتباط الشعر بالغناء يختصّ بالعهد القديم، ومع التّقدّم انفصل هذا من ذاك ولكن بقي الشعر محتفظا بالنّغم الموسيقي الكامن في بنائه.[1]

أوّلا يمكن رؤية القصيدة العربية من زاويتين على الرغم من اختلافهما إلا أنّهما يتكاملان في خلق هذا البناء الفني المُسمَّى "بالقصيدة"، الأولى: من حيث الشكل الفني، والذي نريد به الأوزان والقوافي، والأساليب اللغوية التي تعكس الطرائق الفنية للشعراء في التعبير عن المضامين التي نراها في الصّور الفنية أساسا، وفي موسيقى اللغة، والتي تُبرزُ أيضا القدرة الفنية للشعراء في الجمع بين النّقيضين، نقل الواقع والتعبير عنه، لذلك كانت الصّور الأدبية أكثر تعقيدا وغموضا جرّاء هذا الاقتصاد اللغوي لأنّ الشاعر لم يقصد بناء الصورة في ذاتها، وإنّما كانت وسيلةً للتعبير عن الذّات وعن واقع الحياة، لذلك اكتنف لغة الصّورة الأدبية الجاهلية الأسلوب الرمزي، لأنّ الفن الشعري وإن عبّر عن الواقع فهو لايساويه، وهذا هو الملحظ الأوّل في منهج إبراهيم عبد الرحمن، الذي يقودنا بعد معرفته إلى الكشف عمّا سمّاه بالتّوترات التي تحكم القصيدة، ومن ثَمَّ إدراك موضوع القصيدة أو ماعبّر عنه (بمقولة القصيدة) التي تشترك جميع الأغراض لخدمتها وسيأتي بيان هذا، والزاوية الأخرى: من حيث المضمون، ونقصد به احتواء القصيدة على عدد من الأغراض، التي تتكرر من قصيدة إلى أخرى في صورة نمطية كما يقول إبراهيم عبد الرحمن، ويؤلف الشاعر بينها تأليفا فنيا وفكريا متكاملا، وهذه الأغراض في أغلب الأحوال تبدأ بالوقوف على الأطلال إلى الغزل، ثم وصف الرحلة، وقصص الصّيد وغيرها من الأغراض، ثم يَخلُصُ الشّاعر بعدها إلى الغرض الذي بنى قصيدته من أجله[2].

ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ القصيدة وإنْ كانت تُبنى على نمطية* واحدة إلا أنّ دلالاتها تختلف من شاعر إلى آخر، فهي متشابهة المواد مختلفة العناصر والوظائف، وفي هذا ردٌّ على من يقول بخلوّ القصيدة

التي يشبهها الشاعر بالعذارى حين يطوفون بالدَّوار، وهو صنم كان أهل الجاهلية ينصبونه ويطوفون حوله تشبها بالطائفين حول الكعبة.. الزوزني: شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 2004، ص38.

[1]-ينظر: سعد إسماعيل شبلي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ص ص114،119.

[2]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص264.

*-لعل البحث عن علّة النّمطية في القصيدة الجاهلية من المواضيع التي يَعسُرُ تقصي الأسباب المقنعة فيها، لأن محاولة الكشف عنها من قبيل محاولة الكشف عن أصل الشعر قبل المعلقات، وهذا متعذّر، ولكن بقيت فُهوم النّقاد تشتغل في محاولة إيجاد تفسير لهذا الموضوع، فمنهم من يرى أنها نتاج عقلية بطرياكية ترجع إلى فحولة العربي في المسارعة إلى الفصاحة وليست حالة فنية، ومنهم من يرجعها إلى تأويلات ميثولوجية=

الجاهلية من وحدة الموضوع على أساس تعدد أغراضها التقليدية، وهذه الأغراض فيما يرى إبراهيم ماهي إلا وسائل فنية دارجة في عُرف الفنّ الشعري يستخدمها كلُّ شاعر في التعبير عن المعنى الذي انطوى في نفسه، والذي كان السبب في إنتاج القصيدة.

مادام الشكل الموضوعي للقصيدة بأغراضها ومختلف جزئياتها في رأي إبراهيم عبد الرحمن ماهي إلا وسيلة فنية يعبِّر بها الشاعر عن قضاياه، فما هو الحَكَمُ أو المقتضى الذي حمل الشاعر على إخراج القصيدة، أو بعبارة أخرى ماهي النّواة الأولى المسؤولة عن خلق القصيدة في نفس الشاعر؟ هذا الذي اصطلح عليه إبراهيم عبد الرحمن بمصطلح "التّوتر" أو التوترات التي كانت تقوم «في نفوسهم بين الحياة ومظاهرها المختلقة: فكان توترا بين الحياة والموت، أو إرادة البقاء وإرادة الفناء، كما كان توترا بين الذّات والمجتمع، أو بين الذّات والقبيلة، وتوترا بين الماضي والحاضر، على نحو مايتمثّل في الوقوف على الطلل، والغزل والظعن، ووصف الحيوان، والمديح والهجاء والرثاء، وغير ذلك من أغراض القصيدة الجاهلية»[1].

تسمح هذه التّوترات التي هي جَوانِب سَبَبِيَة–إن صحّ التعبير–في إنتاج القصيدة، بتحديد ما اصطلح عليه إبراهيم عبد الرحمن "بالمقولة"، فمقولة كل قصيدة تُعدُّ عنوانا لذلك التوتّر، ويَقصِدُ بالمقولة «الباعث النّفسي أو الاجتماعي أو القبلي أو غير ذلك من المواقف والقضايا الأخرى التي كانت تشغل الشاعر الجاهلي وتؤرّق حياته»[2]، السؤال الآن: ماهو السبيل الذي سلكه في تحديد مقولات القصائد في ظل تعدد أغراضها؟.

نلاحظ أنّ إبراهيم عبد الرحمن سلك جانبين في تحديد مقولات القصائد، الأوّل جانب فنّي، والآخر جانب سياقي، فأمّا عن الجانب الفني فهو المسؤول عن تآلف الأغراض ووحدتها رغم استقلالية كل غرض بدلالته، وأما عن الجانب السياقي فهو العُنصُرُ الحَاسِمُ من حَياةِ الشَّاعِر، أو المنعطف المؤثرة في سِيرتِه والذي من شَأنِهِ أن يَخلُقَ مَوقِفًا مُعَيَّنًا.

لاحظ إبراهيم عبد الرحمن أنّ المدخل الفَنِّي والموضُوعِي الأَنسَب في فهم القصيدة هو الغَزَل أو تِيمَة المرأةِ والحُب، لأنّ الموقع المحوري للمرأة في القصيدة جعل كل أغراضها الأخرى تدور في فلكها لذلك «فَدَورُ

ومنهم من يفهمها على أساس من التوافق الاعتباطي الجاري بين الشعراء على هذه المحطّات، ولكن كل هذه التأويلات تبقى على مَحمَلِ الظَّن لا القطع، وأقرب العلل المنطقية التي أراها هي التوجه الميثولوجي للأسباب التي ذكرناها.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص246.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص328.

الغَزَلِ في بناء القصيدة القديمة من جَانِبها الفنّي والموضوعي، أنّه البذرة التي تُنتِجُ بقية الثَّمرات التي تطرحها قصيدة الشعر الجاهلي، ومن ثَمَّ فإنّ دراسة الغزل على امتداد حركة الشعر العربي قديما وحديثا من شأنها أن تُفسّر لنا هذا الشكل المركب من أغراض مختلفة»[1]، وهذا الملحظ واضح لقارئ الشعر الجاهلي، من تغلغل المرأة في جميع أغراض القصيدة، فالمرأة هي التي استوقفت الشاعر، وكان رحيلها حاملا على وصف تاريخه الغزلي معها، وهي التي رحل من أجلها وحارب من أجلها، فمدح وهجا وتغزّل ووصف الرحلة ومايتّصل بها من حيوانات، ومن صيد وغيرها، لذلك كان الحب في القصيدة منبت أغراضها، ومنه خَلُص إبراهيم عبد الرحمن «إلى القول بأنّ القصيدة بأغراضها المتنوعة وبنائها الشكلي الثابت ومقوماتها الفنية العالية، بناء وجداني متكامل، يعبّر فيه الشاعر عن ذاته من خلال موضوعاته وأغراضه المختلفة»[2] بل ويذهب إلى أبعد من هذا، في اعتبار فَهمِ غرض الغزل من شأنه أن يُقارب المعاني والدّلالات التي مازالت غامضة في البنية اللغوية الرامزة والصُّور الشعرية، كما يسمح هذا الغرض بتتبع التّطور الفني للقصيدة العربية تبعا لتطوّره وتغيّر دلالته.

وتطبيقا لمفاهيم منهجه يختار إبراهيم عبد الرحمن **عيّنتين من الشعر الجاهلي، معلقة امرئ القيس ومعلقة عنترة**، فقصد معلقة امرئ القيس باعتبارها القصيدة الأقدم التي وصلتنا من طِوال قصائد الجاهليين، مُكتَمِلةَ البنية الفنية، وهي كغيرها من القصائد تشتمل على المحطات النّمطية المعروفة، بدءا من الطلل وغيره من الأغراض التي قلنا أنّها وإنْ كانت مستقلّة في المضمون بنفسها، إلا أنّها تنصهر في معنىً واحد مُستَقِّل في حقيقته عن جميع هذه الأغراض، وهذا المعنى يتوغّل في أغراض القصيدة بصورة لغوية رامزة، وهنا يكمن منبت العلاقة بين الأغراض وبين المعنى العام للقصيدة، أو مقولة القصيدة، والتي نراها علاقة تفاعليّة أو سَبَبِية، فمقولة القصيدة التي تمثّل الجانب السِّياقي هي التي نرى ملامحها في الجانب الفني، ولنبدأ بتعيين مقولة معلقة امرئ القيس كي يتّضح هذا التّنظير وتلك العلاقات.

استَلَّ إبراهيم عبد الرحمن مَلمَح مقولة المعلّقة من موقف مشهور عن سيرة امرئ القيس يقول: «**مقولة هذه المعلقة** إذا صحّ ما استخلصناه من قراءتها، تتجلّى في مَشَاعر نَفسِيةٍ غامرة أَخَذَت مُنذُ طَرَدَهُ أبوه، تُلِّحُ عليه في تحقيق "انتصار" على أحداث الحياة والنّاس من حوله، وقد استبدّت به الرغبة في هذا "**الانتصار**"

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص11.

[2]-المصدر نفسه: ص11.

بعد مقتل أبيه وضياع ملكه على أيدي مُعارضيه من بني أسد، استبدادًا شديدًا عبّر عنه امرؤ القيس تعبيرا طريفا في كلام منسوب إليه فقال بعد مقتل أبيه: ضيعني صغيرا، وحمّلني دمه كبيرا»[1]، وعلى أهمية هذا الجانب إلا أنّ إبراهيم عبد الرحمن لايراهن عليه كثيرا، لأنّه يركز على الجانب الفني الموحّد للأغراض كما مرّ بيانه، ومنه يصل إلى مقولة القصيدة.

عند قراءة إبراهيم عبد الرحمن للمعلقة قسّمها إلى ثلاث لوحات فنية مكتملة، وهي: لوحة الطلل، ولوحة الغزل، ولوحة الصّيد ووصفِ الرّحلة، وكل لوحة منها مشتملة على صُوَرٍ جُزئية تتظافر لخدمة الصُّورة الكلية، أو مااصطلح عليها باللوحات الكُلية، وسيأتي بيان مفاهيم هذه المصطلحات في المبحث اللاحق، وفيما يتّصل بلوحة الوقوف على الأطلال فقد استغرقت من البيت الأوّل إلى البيت السادس للمعلقة يقول فيها امرؤ القيس:

قِفَا نَبكِ من ذِكرَى حَبيبٍ وَمنزِلِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ
فَتُوضِحَ فَالمقرَاتِ لم يَعفُ رَسمُهَا ... لِمَا نَسَجَتهَا من جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ
تَرَى بَعَرَ الأَرَامِ في عَرَصَاتِهَا ... وَقِيعَانِهَا، كَأَنَّهُ حَبُّ فُلفُلِ
كَأَنِّي غَدَاةَ البَينِ يَومَ تَحَمَّلُوا ... لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنظَلِ
وُقُوفًا بِهَا صَحبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُم ... يَقُولُونَ لا تَهلِكْ أَسىً وَتَجَمَّلِ
وإنَّ شِفَائي عَبرَةٌ مُهرَاقَةٌ ... فَهَل عِندَ رَسمٍ دَارِسٍ من مُعَوَّلِ[2]*

عَدَّ النّقاد مطلع قصيدة امرئ القيس من أحسن المطالع، لأنّه وقف فيها واستوقف، وبكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل في شطر واحد، وله مزية السَّبق في هذا –فيما وصل إلينا من شعر– وقد قيل في تفسير الطلل من آراء النّقاد القدّامى والمحدثين الكثير، ولتشعبها لانرى داعيا لإرادها لئلا نُثقل البحث بها.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص248.

[2]–ديوان امرئ القيس: ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004، ص110وما بعدها.

*–نبّه على أنّ رواية المعلقة في الدّيوان هي أوسع الروايات فقد أُثبتت فيها أبيات لم تثبت في غيره، وقد قارب أبو زيد القرشي في الجمهرة رواية الدّيوان، ونؤكد على أننا لم نعتمد في الاستشهاد على رواية الدّيوان أو رواية القرشي إلا القليل منها لعدم اتفاق الرُّواة وشارحي المعلقات عليها، فقتصرنا على المشهور منها.

يَقرَأ إبراهيم عبد الرحمن لوحة الطلل على أنّ فيها «انتصارا لإرادة الحياة على إرادة الفناء من خلال صورتين دالتين، تظهر الأطلال في الأولى وقد غطّتها الرِّمال التي حملتها ريح الجنوب، رمزا على الفناء الذي أخذ ينشر ظِلاَلَهُ على هذه الدّيار بعد رحيل المرأة عنها، ولكنّه فناء لايلبث أن ينهزم ويتوارى أمام إرادة الحياة التي تحملها رياح الشّمال، فتزيل عنها ماتراكم عليها من رمال، وتعيد بذلك إليها روح الحياة التي افتقدتها»[1]، فلم يَلبَث امرؤ القيس بعد أن استوقف ذِكرَ الحبيب والمنزل إلا أن يَبُثَّ روح الحياة فيها عبر هذا الصّراع وهذه المقابلة المضطربة بين البقاء والفناء، منتصرا للحياة في قوله (لم يَعفُ رَسْمُهَا) أي (سِقْطِ اللِّوَى) ومعلوم أنّها موضع بين أربعة مواضع هي: (الدَّخُول، حَومَل، تُوضِح، والمقرَات) ثم خصَّ الشّمال برمزية الحياة أو البقاء، والجنوب برمزية الموت أو الفناء، ولعلّ هذا راجع لطبيعة الاتجاه، فالجنوب في أيّ مكان أو بَلَدٍ تقريبا يمثّل الحياة التّقليدية البسيطة القريبة من الاندثار البعيدة عن التّطور، فهي بذلك تسير إلى الفناء، في حين كان الشمال عكس ذلك تماما، ويلاحظ إبراهيم عبد الرحمن تَنَامِي شُعورَ الشَّاعِرِ بانتصار الحياة على الموت في صورة أخرى تمثل نمطا من الحياة العربية وهي«كثرة قُطعَانِ الظِّبَاء وخُصُوبَةِ تَوالُدِهَا، وهي كثرة وخصوبة يُشخصهما في كثرة بقايا هذه الحيوانات التي انتثرت على وجه الرِّمال البيضاء انتثار الفلفل الأسود، فغطتها وحجبت بياضها. وهاتان الصّورتان المتقابلتان تعكسان بما يَبُثُّهُ الشاعر من حركةِ وتَغَيُّرِ هذا الجدل الدّائب في نفس البشر بين الحياة والموت من ناحية، كما تُعبّران عن حُلم امرئ القيس بتحقيق الانتصار من ناحية أخرى»[2]، وأمّا عن الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذه اللوحة فهي وصف لحاله عند رحيل الأحبة، في محاولةٍ منه لِبَثِّ روح التَّصَبُّر والأمل باللقاء جراء ألم الفقد.

بعد لوحة الطلل في المعلقة ندخل مباشرة مع لوحة الغزل التي هي أطول اللوحات الشعرية في القصيدة، بدءا من البيت السَّابع إلى البيت الثَّالث والأربعين، وحتى لوحة الطلل يمكن أن نُدرجهَا ضِمن لوحة الغزل في معنى ذكر الحبيب، وننبه على أنّ الذي يَهُمُّنا من هذه اللوحة، رصد ملمح "الانتصار" الذي دندن حوله إبراهيم عبد الرحمن، وسيأتي فيما يُستقبل من البحث الكلام عن أنواع الغزل وصوره ورموزه ودلالاته، وتطوراته، يبدأ امرؤ القيس في عرض صُورَةِ الحَكي الغَزَلِي بالأبيات التي يقول فيها:

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص248،249.

[2]-المصدر نفسه: ص249.

كَدَأبِكَ مِن أُمِّ الحُويرِثِ قَبلَهَا وَجَارَتِـهَا أُمُّ الرَّبَابِ بِمَأسَـلِ
إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المسكُ مِنهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَت بِرَيَّا القَرنفُلِ
أَلَا رُبَّ يَومٍ لَكَ مِنهُنَّ صَالِحٍ وَلَاسِيَّـمَا يَومَ بِدَارَةِ جُلجُـلِ

يثير الشاعر في الأبيات الثلاثة ذكرياته الغزلية، باسترجاع الزَّمَنِ السَّابق على زمن الرحيل في الطلل، فذكر لفظة "قبلها" مقرونة بالمرأتين المتغزَّل بهما، أمُّ الحويرث وأمّ الرباب، ويَفتَتِحُ شَوقَهُ بِسَردِ الحكاية الغزلية المطولة، بِاستِحضَارِ يَومَ دَارَةِ جُلجُل*، والملاحظ على لوحة الغزل التي احتَلَّت سِتًّا وثلاثين بيتا أنّها ابتُدئت بصيغة (ألا ربَّ) وانتهت بنفس الصيغة في قوله:

أَلَا رُبَّ يَومٍ لَكَ مِنهُنَّ صَالِحٍ وَلَاسِيَّـمَا يَومَ بِدَارَةِ جُلجُلِ (9)
أَلاَ رُبَّ خَصْمٍ فيكِ أَلوَى رَدَدتُهُ نَصِيحٍ عَلَى تَعذالِهِ غيرِ مُؤتَلِ (43)

فهذا التماثل البنيوي فيما ترى ريتا عوض «يُوحِي بِأنَّ الشَّاعر يَعِي وَعيًا حَادًا فَنِّيَةَ البِنَاء الشّعري ويؤكد أنّ عمليةَ التَّأليف التي يقومُ بها الشَّاعر عملية مُتَرَوِّية ودقيقة ومُحكمة، على عكس ماذهبت إليه نظرية التأليف الشَّفهي التي تقول بالارتجال والبداهة الخالصة وسرعة التأليف. وتكرار صيغة (أَلاَ رُبَّ) في مُستَهَلِّ المقطع وخَاتِمَتِهِ يُثبِتُ أنّ المقطع بأسره يمثِّل صُوَرًا احتِمَالية وَخَيَالِية لا تعكس الواقع بل تُبدِعُ عَالما فنيا رمزيا يعيد صياغة ذلك الواقع ويجلو خفاياه»[1]، الرؤية نفسها يراها إبراهيم عبد الرحمن في لوحة الغزل، ولنا وقفة في التّعقيب على هذا الكلام في تأويل الصورة الفنية للغزل فيما سيأتي.

وبين هذين البيتين نقرأ طابع الغزل في المعلقة، وهو غَزَلٌ جريئ مباشر، مُفَصَّل ومُطوّل، تَعَدَّدَت صُورُهُ وتَبَاينَت أمَاكِنُهُ، لكنّ الملحظَ في قِصَصِ الغَزَلِ المختلفة التي سَرَدَهَا الشّاعر، حِرصُهُ دَائِما «على التّغني بانتصاره في كل مغامرة عاطفية يقصّها، حِرصًا حمله على عدم الالتفات في هذا القَصَص العاطفي الخِصب، إلى وصف جمال المرأة التي فَتَنَتهُ وحملته في بعض الأحيان على مُواجهة الموت بتحدّيه لقومها الذين يمنعونه من زيارتها»[2]، كما يلاحظ في قِصَصِهِ الغزلية تعدُّد النّساء المتغزَّل بهن، مما يبعث على التّساؤل عن سبب هذه الكثرة؟ ويحتفل امرؤ القيس لانتصاره على العذاري بعد أن عقر لهنّ مطيته كما قال:

*-الذي هو اسم مكان الغدير.

[1]-ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة لدئ امرئ القيس، ص194.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص329.

وَيَومَ عَقَرتُ للعَذَارَى مَطِيَّتِي فَيَاعَجَبًا من كُورِهَا المُتَحَمَّلِ

وكان هذا بعد أن انتصر عليهن وأخذ منهن ما أراد في غدير (دارة جلجل) وخاصة عنيزة ابنة عمّه التي تمنّعت منه، فصار يتغنّى بانتصاره عليها وفي هذا يقول:

وَيَومَ دَخَلتُ الخِدرِ خِدرِ عُنَيزَةٍ فَقَالَت لَكَ الوَيلاَتُ إِنَّكَ مُرجِلِي

تَقُولُ وَقَد مَال الغَبِيطُ بِنَا مَعًا عَقَرتَ بَعِيري يَا امرأَ القَيسِ فَانزِلِ

فَقُلتُ لَهَا سِيرِي وَأَرخِي زِمَامَهُ وَلاَ تُبعِدِينِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ

وفي قصّة غزلية أخرى، يحكي انتصاره على المرأة التي يصف الوصول إليها، على أنّه من العُسرِ المتعذَّر، لما اختصّت به من الحَرَسِ ومن الحِرص، وكذا الاختباء بحيث شبهها بالبيضة في الخِدر، فهي لاتُرام، حتى جعل هذا الوصف للمرأة يُوهم باستحالة الوصول إليها، ولكنّ الشاعر «يفاجئنا بانتصاره على قومها حين يتخطّى هؤلاء الأحراس متحديا لهم، وانتصاره عليها حين يخرجان من خدرها، وقد أخذت تعفي بثوبها على آثارهما تضليلا لقومها، وكأنها بذلك تُعينه على تأكيد هذا الانتصار عليهم»[1]، يقول امرؤ القيس في هذا:

وَبَيضَةِ خِدرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤهَا تَمَتَّعتُ مِن لَّهوٍ بِهَا غَيرَ مُعجَلِ

تَجَاوَزتُ أَحرَاسًا إِليهَا وَمَعشَرًا عَلَيَّ حِرَاصًا لَو يُسِرُّونَ مَقتَلِي

إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَت تَعَرُّضَ أَثْنَاءِ الوِشَاحِ المفَصَّلِ

فَجِئتُ وَقَد نَضَّت لِنَومٍ ثِيَابَهَا لَدَى السِّترِ إِلاَّ لِبسَةَ المُتَفَضِّلِ

خَرَجتُ بِهَا أَمشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَا عَلَى أَثَرِينَا ذَيلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

بعد هذا البيت من لوحة الغزل نقرأ بِتَصويرٍ وَصفِي لهذه المرأة، وما امتازت به من جمال، يشبهه امرؤ القيس ببعض الحيوانات والنباتات كالغزالة، والنّعامة، والنّخلة وغيرها، وجميع الأبيات إلى أن تنتهي لوحة الغزل تعود في وصف هذه المرأة التي ظفر بها الشاعر، فيقول مثلا:

هَصَرتُ بِفَوْدَي رَأسِهَا فَتَمَايَلَت عَليّ هَضيمَ الكَشحِ رَيَّا المُخَلخَلِ

مُهَفْهَفَةٌ بَيضَاءُ غَيرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنجَلِ

كَبِكْرِ المقَانَاةِ البَيَاضَ بِصُفرَةٍ غَذَاها نَمِيرُ الماءِ غَيرُ المُحَلَّلِ

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص331،332.

تَصُدُّ وتُبدِي عَن أَسيلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِن وَحشِ وَجْرَةَ مُطفِلِ
وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئمِ لَيسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِي نَصَّتــهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ
وَفَرعٍ يَزِينُ المتنَ أَسودَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخلَةِ المُتَعَثْكِلِ
غَدَائِرُهُ مُسْتَشزِرَاتٌ إلى العُلا تُضِلُّ المَدَارَى في مُثَنًّى وَمُرسَلِ

يمكن أن نسجل بعد قراءة لوحة الغزل ثلاث ملاحظات عامّة فيما يخص الطابع العام للُّغة التّصويرية وهي: المبالغة في الصّور الفنية حتي لتبدو وكأنّها غير طبيعية، وتعدُّد النّساء المتغزّل بهن في المعلقة، فقد أحصينا أكثر من خمس نساء منهم: أم الحويرث، وأم الرَّباب، وعنيزة، وفاطمة، وغَيرِهِنّ من العذارى، وكذا التي أومأ إليها في قصة "بيضة الخدر" مما يبعث على الاستفهام، وأخيرا تصويرهنَّ في الشعر على هَيئةٍ من الطبيعة الحيوانية والنَّباتية.

من هذه الملاحظات يمكننا القول بأنّ الحكي الغزلي في المعلقة–والذي هو عِمَادُها–نَابِعٌ من حِرفَةٍ فنية كان الخيال العُمدة في رسمِهِ، ومن هنا لم يكن الغزل سوى تعبيرا عن فكرة واحدة أو مقولة واحدة انطلق منها الشاعر في ظل التّوتر الاجتماعي الذي كان فيه، ولم يكن مَقصِدا بعينه، ومما يُقَوِي هذا الفرض الملاحظات الثلاث التي مرّت، وكذا طبيعة اللغة الشعرية التي لا تقصد إلى نقل الواقع كما هو، ولو كان مقصدها نقل الواقع كما هو لما عَمَدَ امرؤ القيس مثلا إلى الإيغال في التشبيه بحيث يصعب على النّاقد والبلاغي أن يجد القرائن المناسبة التي تجمع المشبه بالمشبه به، كعلاقة المرأة بالنّخلة مثلا، وبالغزال وبالنّاقة وبالماء، وعلاقتها مع الشمس والقمر ومختلف النّجوم وبقية المظاهر الطبيعية، وعلاقة الثور والفرس والحيّة وبعض الطيور مع صور الصيد ومع الأجرام السماوية، فلا نظن أنّ التّوظيف الفني المتمثّل في صور الشعر كان على السطحية التي اطمأنّ إليها النّقد البلاغي، خاصة وبعد معرفتنا لطبيعة الحياة الجاهلية من النّاحية الثقافية والدّينية، صار الرّبط الميثولوجي في تفسير قرائن التّشبيه ممكنا بعدما غاب هذا التّصور عن البلاغيين القدامى فيما ذهب إليه إبراهيم عبد الرحمن، فلا نجد عندهم في تعليل قرائن التّشبيه ومُجمَلِ الصُّور البيانية تأويلا يُفضِي بنا إلى تعليلٍ ديني، فتشبيه المرأة بالغزالة والنّخلة، وتوظيفُ الثّور الوحشي والنّاقة والحية ومختلف الحيوانات، إضافة إلى توظيف مظاهر الطبيعة المختلفة كالكواكب والمطر والماء، والمواقيت كالشروق والغروب، لم يكن كل هذا التّوظيف الذي نجده في الشعر الجاهلي الأوّل على وجه الخصوص، توظيفا بعيدا

عن المعنى الأسطوري الذي يُلمَحُ بشكل واضح في صور الغزل ووصف الرحلة وما فيها من قصص الصّيد، ومن هنا يُقرّ إبراهيم عبد الرحمن أنّ ما يسوقه امرؤ القيس من غزل «في هذه الأبيات، ليس بالضرورة في صورته تلك أحداثا حقيقية عايشها الشاعر ولكنّه صيغة فنية خالصة يستعير لغتها وأحداثها ومعانيها من الغزل الحقيقي، ومن ثَمَّ فإنّ ما ينبغي أن نلتفت إليه فيه، هو رُمُوزُهُ التي يُمكِنُ استِخلاصُهَا منه، والتي تستوعبها فكرة بعينها هي فكرة الانتصار».[1]

وأمّا عن اللوحة الأخيرة وهي لوحة الصّيد ووصف الرحلة، فقد استغرقت من البيت الرابع والأربعين إلى آخر المعلقة التي اختُلِفَ في عددها، ومما يزيد من تأكيد فكرة فنية البناء الشعري، وتماثله البنيوي النّاجم عن قصدية من الشاعر، استهلال هذه اللوحة بواو رُبّ، كبداية لمرحلة شعرية جديدة، تؤكد استقلال اللوحة الفنية لهذا الغرض من جهة، وتُشكِّل امتدادا خادما لفكرة الانتصار التي وجدناها في لوحة الطلل والغزل من جهة أخرى، والغريب في الأمر أنّ الشاعر يعود إلى نوع من الأسى والحزن، بتصويره لليل في الأبيات الأولى بعد أن كان قبل ذلك مباشرة في جوّ الانتصار في مشهد بيضة الخدر؟، ألا يمكننا أن نرى في هذا تجسيدا آخر لنوعٍ من الصّراع الجدلي بين الحياة والموت، بين الفناء والبقاء، وهو توتر مبثوث في روح القصيدة، وكأنّ القصيدة تُولدُ من جديد أو تبدأ من جديد بِبِدايَةِ هذه اللوحة، وننبّه أيضا أنّ في هذا ما يؤكد على نظرية الخلق الفني في منهج إبراهيم عبد الرحمن، فعالم الفن في الشعر ماهو إلا خَلقٌ موازي في بنيته الجدلية الصّراعية لبنية الواقع، يقول امرؤ القيس في مستهل هذه اللوحة:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخَى سُدُولَهَ عليّ بِأنواعِ الهُمُومِ لِيَبتَلِي
فَقُلتُ لَهُ لَمَّا تَمطَّى بِصُلبِـهِ وَأَردَفَ أَعجَازا وَنَاءَ بِكَلكَلِ
أَلا أَيُّهَا الليلُ الطَّويلُ أَلاَ انجَلِي بِصُبحٍ وَمَا الإصبَاحُ مِنكَ بِأمثَلِ
فَيَالَكَ مِن لَيلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِكُلِّ مُغَارِ الفَتلِ شُدَّت بِيَذبُلِ
كَأَنَّ الثُّرَيَا عُلِّقَت في مَصَابِهَا بِأمرَاسِ كَتَّانٍ إلى صُمِّ جَندَلِ

لا نشك في الشَّبه بين فاتحة لوحة الصّيد ووصف الرحلة وبين لوحة الطلل، فعودة امرؤ القيس إلى صورة الليل الحزين يعكس حتمية وجود المتناقضات وديمومة الصّراع، لأنّه في كلا اللوحتين ينطلق من معنى

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص251.

الفناء والموت، ثم يستأنف ليسترجعَ معنى الحياة والبقاء في انتصارٍ أخذ مع وحة الطلل رمزية رياح الشمال، ومع لوحة الغزل رمزية الانتصار على المرأة، ونلاحظه يستأنف انتصاره مع لوحة الصّيد ووصف الرحلة باتخاذه من صفات القوّة الخارقة التي تصل إلى الحدّ الأسطوري الذي يضفيه «على حصانه، والتي تميّزه من غيره من الخيل، (ليجعله بعد ذلك) وسيلة إلى رحلةِ صيدٍ ينتصر فيها هذا الحصان على غيره من الحيوانات التي يطاردها، وينتصر فيها امرؤ القيس نفسُهُ على همومه وأحزانه»[1]، فيقول مباشرة بعد مشهد الليل مُعلنا انتصاره عليه، قبل امبلاج الفجر بل والطير في وكناتها كما يقول:

وَقَد أَغتَدِي والطَّيرُ في وُكُنَاتِهَا بِمنجَرِدٍ قَيـدَ الأَوَابِدِ هَيكَـــلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعًا كَجُلمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِن عَلِ

-لَهُ أَيطَلاَ ظَبيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرخَاءُ سِرحَانٍ وَتَقرِيبُ تَتْفُلِ

لقد استغرق مشهد الفرس تقريبا ثمانية عشر بيتا تميّزت بالقوة والاندفاع والعزيمة على الانتصار، كما قرأنا في الأبيات الماضية، ولنا وقفة مع الاستعارة التي توحي بالبعد الأسطوري في قوله "قيد الأوابد هيكل"، ومع مشهد الصّيد في صورة الفرس والثور خاصة، وكذا مع مظاهر الطبيعة في رمزية الماء خاصة.

كانت هذه الإضاءة في فهم المعلّقة على سبيلٍ من الآليات الإجرائية لمنهج إبراهيم عبد الرحمن والتي كانت أنموذجا في قراءة القصائد، ويرى إبراهيم أنّ امرأ القيس لم يكن «وحده من بين شعراء الجاهلية الذي تأتلف الأغراض النّمطية في قصائده لتعبّر عن مقولات بعينها، فإنّ أكثر القصائد الجاهلية تجري على هذا النّسق، فقد نبعت معلّقة طرفة من إحساسه بالمفارقة الحادّة بين الحياة والموت، والفقر والثّراء، والذّاتية والقبلية، كما نبعت معلقة زهير من إحساسه بحاجة بيئته إلى السلام لأسباب اقتصادية وإنسانية»[2].

وفي **الأنموذج الثاني** يمضي إبراهيم عبد الرحمن ليحدد التّوتر الذي أسهم في خلق **معلقة عنترة،** وبنفس الآليات يستلُّ معنى التّوتر من **أزمة الغربة الذاتية** الذي عاشها عنترة في قبيلته، بعد الإقصاء المادي والمعنوي الذي تعرض له من أبيه ومن قبيلته، بل وحتى لم يُؤبه لشعره، فلم يترك الشعراء قبله مجالا لقول الشّعر إلا بعد حُريّته وبطولته وبعد قول المعلقة، وإلى هذا أشار في رمزية الطلل من معلقته بقوله: "هَل غَادَرَ الشُّعَرَاءُ

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص252.

[2]-المصدر نفسه: ص254.

من مُتَرَدَّمِ"، ولعل عنترة بهذا التساؤل يكون أوّل من ابتكر هذه الفاتحة، باستفهام يتضمن معنى الانكار، وفيه دلالة على هذه الاغتراب الذاتي في قبيلته بعد أن لم يترك له الشعراء شيئا للكلام عنه كشاعر هو الآخر، فقد سبقه الشعراء لكل معنى[1]، ثمّ تتبدّى معه غربة الروح والواقع بعد أن تكلم عن آثار ديار عبلة وكأنّه غريب عنها، وقد أسفر هذا التّوتر إلى تحديد مقولة القصيدة، التي يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّها ترجع «إلى "**تأكيد ذاته**"، وذات كل العبيد في مجتمع السّادة الذي كان يحول بينه وبين حريته»[2] وقد غطّت لوحة الطلل في معلقة عنترة تقريبا ستة أبيات الأولى يقول فيها:

هَل غَادَرَ الشُّعَرَاءُ من مُتَرَدَّمِ أَم هل عَرَفْتَ الدَّارَ بَعدَ تَوهِّمِ
يَادَارَ عَبلَةَ بِالجِوَاءِ تَكَلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عَبلَةَ واسْلَمِي
فَوَقَفْتُ فيها نَاقَتِي وَكَأَنَّها فَدَنٌ لِأَقْضِيَ حَاجَةَ المُتَلَوِّمِ
وَتَحُلُّ عَبلَةُ بِالجِوَاءِ وَأَهْلُنَا بِالحَزْنِ فَالصَّمّانِ فَالمُتَثَلَّمِ
حُيِّيتَ من طَلَلٍ تَقَادَمَ عَهدُهُ أَقوَى وَأَقْفَرَ بَعدَ أُمّ الهَيَثَمِ*

يَعقُبُ بعد هذا الطلل إلى آخر المعلقة غرض الغزل ممزوجا بالحماسة والفخر، الذي تقصّد من خلاله إلى إثبات ذاته لعبلة وللقبيلة، وما يميّز غَزَلَهُ أسلوبيا وفنيا عن الشعراء أصحاب المعلقات الأخرى أنّه يُلحّ على تشبيهٍ واحد في الغزل، ثم يعمد إلى تفصيل القول فيه، فمثلا أخذ صفة الرائحة والفم، ولا يزال يكررهما في المعلقة بشكل لافت للنّظر، عل خلاف غيره، فامرؤ القيس عُني في تشبيهاته الغزلية بصفات عدّة للمرأة[3]، وهذا الملمح يدل على أنّ الشعراء وإن اتفقوا في نمطية بناء القصيدة في الجملة، فإنهم يختلفون في نمط التعابير عن أغراضها، فَكُلٌ وطريقته، يقول عنترة في لوحة الغزل:

إِذْ تَستَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٌ مُقَبَّلُهُ لَذِيذُ المَطعَمِ
وَكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ سَبَقَت عَوَارِضَهَا إِليكَ مِن الفَمِ

---

[1]-ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص75-77.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص254.

*-اختلف أيضا في عدد أبيات معلقة عنترة على حسب الروايات، ففي جمهرة العرب روى أبو زيد القرشي مائة وثمانية بيت، وهي عند الزوزني خمس وسبعون فقط، وقد اعتمدنا عليها في النّقل هنا.

[3]-ينظر: شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1959، ص147.

أو رَوضَةً أُنُفًا تَضَمَّنَ نَبْتَهَا غَيثٌ قَلِيلُ الدِّمْنِ ليسَ بِمَعلَمِ
جَادَتْ عَليهِ كُلُّ بِكرٍ حُرَّةٍ فَتَرَكنَ كُلَّ قَـرَارَةٍ كالدِّرْهَـمِ
سَحًّا وَتَسْكَابًا فَكُلُّ عَشِيَّةٍ يَجرِي عَلَيهَا المَاءُ لَم يَتَصَرَّمِ

ويقول:

وَلَقد ذَكَرتُكِ والرِّمَاحُ نَوَاهِلٌ مِنِّي وبِيضُ الهِندِ تَقطُرُ من دَمِي
فَوَدِدتُ تَقبِيلَ السُّيُوفُ لِأَنَّهَا لَمَعَت كَبَارِقِ ثَغرِكِ المُتَبَسِّمِ

بات عنترة من الشعراء الذين اشتهروا بما يسمى بالغزل العفيف، حتى أنّه إذا ذُكر تُذكر معه عِفَّته، ونُشير إلى أنّ باعث هذه العفة، لس نابعا من مروئته فقط كما يتهم الكثيرين، وإنّما كان يهدف من خلاله أيضا إلى رسم صورة مثالية عنه، وعن عبلة بإضفائه عليها ملامح الخصوبة، خاصة في قوله: (سَحًّا وَتَسكَابًا..) محاولا استرجاع مكانته، وتأكيدِ أحقيةِ ذَاتِهِ في الظفر "بعبلة"، وهي الصورة التي نجدها في حماسته وفخره، ففي الحرب يصوّر نفسه في تماهٍ بين الفَرَسِ والفَارِس، وكأنّه يقول لعبلة هأنذا وتلك صفاتي، أفلا يستحق رجل مثلي أن يكون سيّدا في قومه، فضلا على أن يهان ويُقصى منهم، ويُحرَمُ فوقها من حبه، فيقول مؤكدا ذاته:

هَلاَّ سَأَلتِ الخَيلَ يَابنَتَ مَالِكٍ إنْ كُنتَ جَاهِلَةً بِمَا لم تَعلَـمِ
إذْ لا أَزَالُ على رِحَالَةِ سَابِحٍ نَهدٍ تَعَاوَرُهُ الكُماةُ مُكَلَّـمِ
يُخبِرِكِ مَن شَهِدَ الوَقِيعَةَ أَنَّنِي أَغشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِندَ المَغنَمِ
وَمُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُمَاةُ نِزَالـهُ لا مُمعِنٍ هَرَبًا وَلا مُستَسلَمِ
جَادَت لَهُ كَفِّي بِعَاجِلِ طَعنَةٍ بِمُثَقَّفٍ صَدقِ الكُعُوبِ مُقَوَّمِ
فَتَرَكتُهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنُشنَهُ يَقضِمنَ حُسنَ بَنَانِهِ والمِعصَمِ

إلى آخر الأبيات التي قصد فيها ارسترجاع ذاته وتأكيدها، فيذكر ذاته عند بداية الحرب في صورة إنسانية قائلا:

لَمَّا رَأيتُ القَومَ أَقبَلَ جَمعُهُم يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيرَ مُذَمَّمِ
يَدْعُونَ عَنْتَرَ والرِّمَـاحُ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بِئرٍ في لَبَانِ الأَدهَمِ
مَازِلتُ أَرمِيهِم بِثُغْرَةِ نَحْرِهِ وَلَبَانِهِ حتى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ

وفي صورة أخرى من المعلقة كأنّه يطلب اعترافا من عبلة على مكارمه ومحاسنه بعدما أثبت لها ذلك، ولم يَعدَم أن يَجُود مُفتخرا بذاته إذا ظُلِمَ، وكل هذا نابع من رغبته في تأكيد ذاته المسلوبة منه يقول:

أَثْنِي عَلَيَّ بِمَا عَلِمتِ فَإِنَّنِي سَمْحٌ مُخَالَقَتِي إِذَا لم أُظلَمِ

وَإِذَا ظُلِمتُ فِإنَّ ظُلمِي بَاسِلٌ مُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطَعمِ العَلْقَمِ

فإذن كانت معلقة عنترة مفعمة بحضور ذاته من بدايتها إلى نهايتها، وهو أمر واضح، مما يؤكد على وحدة موضوعها، وتضافر صورها الجزئية ولوحاتها الكلية لخدمة هذا الموضوع.

أعتقد أنّه قد اتضح بعد هذا العرض التّطبيقي، الملاحظات العامة عن تطبيق آليات منهج إبراهيم عبد الرحمن على الشّعر الجاهلي وما أسفرت عليه من نتائج في القراءة، نرى أنّها من مستجدات الفهم في ظل تطور الدّراسة الفنية في النّقد الحديث والمعاصر، فقد سجّلنا نتيجة أساسية في قراءته وهي: أنّ أحداث المعلقات لا تفرض بالضرورة حياة أصحابها، بل كانت في معظمها معادِلات فنية لما أراد كل شاعر أن يقوله، ومن هنا يأتي تبرير وحدة القصيدة القديمة، وإذا كان الشاعر يعبّر عن المعنى المُنطوي في ذاته مُتَّخِذا من مختلف الأغراض وسائل فنية لِبَثِّ فكرته فيها، فإنّ مختلف التّعابير الأسلوبية لم تكن بعيدة عن التَّأمل والإيغال في الخيال وتساؤلات الوجود، ولذلك فإنّ المتأمّل في اللغة التّصويرية يجد فيها توظيفا للطبيعة، من حيوانات ونباتات وغيرها، مما يبعث على وجود ملامح ميثولوجية في الصّور الفنية، كشفها إبراهيم عبد الرحمن من خلال تأويل معاني وُرُودِ الطبيعة في الشعر، وسيأتي في مبحث لاحق استكمال الدّراسة التطبيقية بدراسة الصّورة الفنية في بعدها الأسطوري، وما كان هذا الفهم أن يتنامى في فكر إبراهيم عبد الرحمن لولا النتيجة الأساسية المذكورة آنفا في منهجه.

لكن قبل أن نتكلّم عن الصورة الفنية نجيب عن التساؤل الذي أثرناه في بداية المبحث عن التطور الفني للقصيدة العربية، وقد أخذنا نموذج الغزل باعتباره المدخل الأنسب في فهم القصيدة، وبه نستطيع تفسير الأغراض المركبة في الشّعر، وقد بيّنا معانيه الفنية في الشّعر الجاهلي، فهل بقي الغزل بنفس ملامحه في الشّعر الأموي والعباسي وما بعده؟ أظنّ أنه بالإجابة عن هذا السؤال يمكننا رصد الملمح التّطوري وإثباته في القصيدة العربية.

1-1-شعر الغزل من الأسطورة إلى الواقع:

لاندّعي في أنّ رصد تطوّر الشعر العربي مقصور على موضوع الغزل وحسب، وإنّما قد توجد دراسات أخرى في إدراك الفوارق الجوهرية بين الشعر الجاهلي وما بعده (الإسلامي، الأموي، العباسي..) ولعلَّ الدّراسة اللغوية هي العمدة على الإطلاق في تحرّي التَّطور الفني للشعر، لهذا كان اختيار إبراهيم عبد الرحمن للّغة الغزلية، اللغة بما انطوت عليه من حُمولة رمزية، ومن أساليب تصويرية وبنية معجمية، والغزل لأنّه عصب القصيدة كما قلنا.

إنّ النّاظر لطبيعة الغزل في الشعر الجاهلي يجده على صورتين متمايزتين حدّدهما إبراهيم عبد الرحمن وهما: الغزل الحَدَثي أو القصصي، والغزل المثالي، يتميّز الغزل الحدثي بطابع الحكي، وسّرد أحداث القِصَصِ العاطفية مع المرأة دون وصف خالص لجمالها، وأمّا ميزة الغزل المثالي فإنّه يتّجه للوصف الحِسي والجسدي لجمال المرأة، في صورة مادية بعيدة عن العواطف التي نراها في الغزل الحدثي، وكأنّ الشاعر ينحت لنا تمثالا عن امرأة ميثالية في خياله، ولعلَّ هذا هو السبب في كثرة وُرود المرأة في معلقة امرئ القيس، لأنّه لم يكن يقصد امرأة بعينها يمكن أن نجزم أنّ الشاعر التقى بها، وكانت له معها ذكريات عاطفية، على عكس الغزل الذي نقرأه في الحدثي، لذلك كثيرا ما عترى هذا الوصف بعض الغموض في صوره ومعجمه، لأنّ المرأة الموصوفة كانت امرأة عامّة أو هي بالأحرى مثال يُشخّص الجمال الأنثوي، لذلك بالغ الشاعر مبالغة شديدة في الوصف، الأمر الذي حمل إبراهيم عبد الرحمن على محاولة إعطاء تفسير لهذه الظاهرة الغزلية، وبناء عن الواقع الدّيني للشعوب العربية قبل الإسلام، فإنّ التفسير الأسطوري لمثل هذه الظواهر في الشعر هو الأقرب إلى العقل والمنطق.

ولما كان الشاعر الجاهلي معروفا في علاقاته بالمجون مع المرأة، فإنّه من غير المنطقي أن ننفي تلك الحياة عنهم، لذلك فرّق إبراهيم عبد الرحمن بين الحياة الحقيقية والحياة الفنية قائلا: «ولا يعني ذلك أنّنا ننكر صدور هؤلاء الشعراء في غزلهم عن تجارب حقيقية، ولكنّ الذي نعنيه أنّ هذه التّجارب العاطفية الحقيقية مثل غيرها من التّجارب الأخرى التي يستمدُّها الشاعر من أحداث الحياة، ويتّخذ منها مادّة لأشعاره تستحيل في هذا الشعر إلى واقع آخر، واقع جديد لاصلة له في أكثر الأحيان بالواقع الحقيقي، ذلك أنّ صورة المرأة التي تواجهنا في هذا الغزل والتي يُسقط عليها الشاعر أحاسيسه ويصوّر من خلالها مواقفه، مستعارة من أصول

ميثولوجية وشعبية، لعبت فيها المرأة أدوارا دينية مختلفة، واتّخذت أسماء متنوعة باختلاف الأماكن التي عُبدت فيها: فكانت آلهة للحب والجمال والشهوة، وآلهة للخِصب والنّماء، وربّة للحكمة»[1]، ولا شك أنّ المدخل الفنّي المعبِّر عن هذه المعاني الأسطورية كان الرمز، لأنّ تاريخ الأسطورة في الشعر العربي لم يكن واضحا إلا في النّماذج الأولى لفنون القول قبل معرفة القصيدة، وواضح مما تقدّم الكلام عليه أنّه لم يصلنا شيء من فنون القول قبل زمن امرئ القيس للأسباب المعلومة لذلك كان كلامنا مبنيا على أساسٍ من الإقرار بفاعلية العلاقة بين الفن والدّين والثقافة، وقد مرّ الكلام عن مُلازمة المعتقد للثقافة وارتباط الثقافة بالفن ارتباطا وثيقا، وبناءا على نظرية الامتداد الحضاري للفنون التي قال بها عبد القادر القط، والتي آمن بها إبراهيم عبد الرحمن*، تكون معلقة امرؤ القيس باعتبارها أقدم ما وصل إلينا من شعر، نتيجة حتمية لتطور حضاري لم يكن بريئا من الأثر الأسطوري، وبذلك يغدو الوضوح الميثولوجي الذي كان قبلها مُجسدا في صورة رمزية كنتيجة لتطورٍ فني في الشعر، ولنا وقفة نحاول فيها تفكيك لغة الصّور الفنية ذات المعاني الأسطورية، ولكنّ الأهم في هذا المبحث محاولة تقصّي التّطور الفني للغزل مع التحولات الثقافية التي شهدها العرب.

تتبّع إبراهيم عبد الرحمن غرض تتطوّر الغزل في الشعر الإسلامي والأموي من خلال ثلاث مظاهر فنية هي: الشكل والمضمون والصّور الشعرية، فأمّا عن الشكل، فقد لُوحظ ظهور القصيدة الغزلية مستقلّة بموضوعها خالية من الأغراض الأخرى المشهودة في القصيدة الجاهلية، وأضاف شكري فيصل ملمحا فنيا آخر، وهو «الانصراف عن القصيدة المطولة إلى المقطوعة القصيرة»[2]، وهو منعطف له خطورته في تاريخ الشعر العربي من ناحيتي البناء الفني والمضمون الفني، كما لُوحظ في شعر الغزل غياب المرأة المثال —كما وصفها إبراهيم عبد الرحمن– في الشعر الإسلامي والأموي، وصار الوصف الغزلي أكثر واقعية، مما يُعطي دلالة

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص13.

*–وخلاصة نظرية عبد القادر القط في موقفه من التراث الأدبي، تقوم على النّظر إلى الأدب وتقويمه كتراث له قيمته الباقية كحلقة في سلسلة الحضارة العربية من الدّاخل، والحضارة الإنسانية ككل، ولذلك لا ينبغي تقويم التراث بالمقياس الآني أو بمقياس الحضارات المتقدّمة، لأنّ القط يرى "أنّ الفنّ الجديد في أي عصر من العصور لاينبع من عجز أصيل في الفن الذي سبقه، وإنّما ينبع من مفهوم حضاري جديد للفن، ومن نظرة جديدة من الفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية، تُخالف نظرة الفن السابق المعاصر الذي كان يعبِّر عن روح حضارة مختلفة ثم فقد وظيفته بانتهاء هذه الحضارة." إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر، ص76. وينظر تعقيب إبراهيم عبد الرحمن عليه في الفصل الثاني، هامش صفحة 72.

[2]–شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص364.

أكثر عن حقيقة العاطفة وصدق التجربة الفردية، فلم نعد نرى ارتباط مثلا المرأة بالمعاني التي توحي بالخصوبة، ومظاهر الطبيعة كالمطر والنّجوم ونحوها، والتّحلي بالقدرات الإلهية كما في الشعر الجاهلي، وإنّما هي امرأة عادية واقعية، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ المرأة في الشعر الأموي تأخذ صفتين: إيجابية وسلبية، قَصد بالصورة الإيجابية، تغزّل المرأة بالرجل، وليس كما عُهد في الشعر الجاهلي، فأصبحت المرأة هي من تبادر بث عواطفها للرجل، سواء في صورة مباشرة أو عن طريق قرائنها في شكل حوارٍ قصصي، وقد شُهد أكثر في الغزل الصّريح مع عمر بن أبي ربيعة وأضرابه[1]، وقد ساق إبراهيم عبد عبد الرحمن أمثلة كثيرة في الباب نكتفي بهذا المثال يقول ابن ربيعة:

رَميمُ التي قَالَت لجاراتِ بَيتِهَا ضَمِنْتُ لَكُم أن لا يَزَالُ يَهِيمُ
وقَالَت لِأَتْرَابٍ لَهَا شَبَهِ الدُّمَى تَنَكَّبنَ شَيئًا والدُّموعُ سُجومُ
وَلِلْفِتْيَةِ انحَازُوا قَليلاً فإنَّهُ لَنَا في أُمورٍ قَدْ خَلَونَ ظَلُومُ
وَقالت لَهُنّ ارْبَعْنَ شَيئًا لَعَلَّنِي وإنْ لامَنِي في ما ارْتَأَيْتُ مُلِيمُ
فَقَالت نَرَى مُستَنكَراً أنْ تَزورنا وتَشْرِيفُ ممشَانَا إليكَ عَظِيمُ
وأنت علينا إنْ نَأيتَ وإن دَنَتْ بِكَ الدّارُ فاعْلَم يا ابنَ عَمِّ كَريمُ
فَقُلتُ لها وُدِّي وَتَكْرِمَتِي لَكُمْ على كُلِّ ما أُصْفِيكِ مِنْكِ طُعُومُ[2]

أمّا صورة المرأة السلبية فيعني بها، غموض حال المرأة وموقفها اتجاه المُحب، فالشاعر في هذه الصّورة يكتفي بتصوير وَلَعِهِ، ويُخفي ولع المرأة، وقد عُرف هذا النّمط مع الشعراء العذريين، جميل بثينة، وكثير عزّة، ومجنون ليلي، مع فارقٍ في الغموض بين المرأة المثال في الشعر الجاهلي، والمرأة السلبية في غزل العذريين، فالمرأة المثال عُني الشاعر الجاهلي فيها بتصوير الجمال الحسّي الأنثوي في ذاته، في حين كان غزل العذريين منكبا على وصف ما تركه الهُيام في نفوسهم، فكانوا هم أيضا على قدرٍ من هذا الغموض والاضطراب، ونُنبّه على أنّ الشعر في الطّور الأموي عاد إلى نوعٍ من القوّة في الصّياغة الفنية المعروفة في الشعر الجاهلي، بعد أن شهد تراجعا لافتا في لغته ومضامينه في صدر الإسلام، ولعلّ الشّبه في هذا الغزل من نتائج هذا الرُّقي في العصر

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص13،14.
[2]-ديوان عمر بن أبي ربيعة: تقديم: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص325.

الأموي، وقد أخذ أسبابا أخرى كما أخذ الشعر في صدر الإسلام أسبابا أيضا في التّراجع ليس هذا محلُّ بسطها*، ومن الأمثلة عن صورة هذ الغزل قول كثير عزّة:

خَلِيلَيَّ هذا رَبعُ عَزَّةَ فَاعقِلاَ قَلُوصَيكُمَا ثُمَّ ابكِيَا حَيثُ حَلَّتِ

وَمُسَّا تُرابًا كانَ قَد مَسَّ جِلدَهَا وَبِيتَا وَظَلاًّ حَيثُ بَاتَت وَظَلَّتِ

وَلاَ تَيأَسَا أن يَمحُوَ الله عَنكُمَا ذُنُوبًا إِذَا صَلَّيْتُمَا حَيثُ صَلَّتِ

وَما كُنتُ أَدري قَبلَ عَزَّةَ مَا البُكَا وَلاَ مُوجِعَاتِ القَلبِ حَتَّى تَولَّتِ[1]

ويقول مجنون ليلي في قصيدة مشهورة عنه، فيها وصفٌ لحال ذاته من التدهور العاطفي الذي جمع فيه بين «اليأس والأمل معبّرا من خلالها عن استعذابه للمعاناة بسبب الفشل في الحب»[2]، وفيها:

خَلِيلَيَّ لا والله لا أَملكُ الذي قَضَى الله في لَيلَى أو قَضَى لِيَـا

قَضَاهَا لِغَيرِي وابتَلاَنِي بِحُبِّهَا فَهَلاَّ بِشَيء غَيرَ لَيلَى ابتَلاَنِيَا

أَعُدُّ اللَيَالِي لَيلَةً بَعدَ لَيلَـةٍ وَقَد عِشتُ دَهرًا لاَ أَعُدُّ اللَّيَاليا

أَرَانِي إِذَا صَلَّيتُ يَمَّمتُ نَحوَهَا بِوَجهِي وَإِن كانَ المُصَلَّى وَرَائِيَا

وَمَا بِي إِشراكٌ وَلَكِنَّ حُبَّهَا كَعُودِ الشَّجَا أَعيَا الطَّبِيبَ المُدَاوِيَا

ويقول:

وَإِنِّي لآتِيهَا وفي النَّفسِ هَجرُهَا بَتَاتًا لِأُخرَى الدَّهر أو لَتَئِيبُ

فَمَا هو إِلاَّ أن أَرَاهَا فَجأَةً فَأَبهَتُ حَتَّى مَا أَكَادُ أُجِيبُ[3]

وأمّا عن الشكل الفني الثاني وهو المضمون، فقد عُرف في الغزل الصرح عادة صارت في حكم التّقاليد الفنية، وهي بالإضافة إلى ماتقدّم من بوح المرأة بحبّها، فإنّ مضمون القصّة الغزلية عن المرأة الحجازية أصبح يُصاغ في صورة جَرِيئة على التّقاليد الاجتماعية والدّينية، حيث أصبح موسم الحجّ واقعا وميدانا يصوّر القصّة الغزلية، كما كان لفشل التّجربة العاطفية في الغزل العفيف دور في استنبات معاني فنية جديدة، أصبحت هي

*-عرض شكري فيصل في بحث مطوّل له لهذه الأسباب، ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص181-230.

[1]-ديوان كثير عزّة: جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971، ص95.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص18.

[3]-الديوان ص122.

الأخرى تقاليد فنية لكل متغزّل على هذا المذهب، وقد جمعها إبراهيم عبد الرحمن في ثلاثة عناصر: العنصر «الأوّل رصد تجربة الحب العفيف، وما يتّصل بالعفة من معاناة ويأس من نوال المحبوبة، ورضا بالقليل منها، وإطراء لبخلها في الحب، والثاني الشكوى من الوشاة والرُّقباء الذين يقتحمون عواطف المحبين ويفسدون عليهم حياتهم، والعنصر الثالث الإلحاح على تصوير غربة الشاعر في بيئته وضيقه بالنّاس والتقاليد من حوله، مما يدفعه إلى الهرب إلى عوالم أخرى يخلقها من خلال أمنيات شاذة تتردّد في أشعارهم»[1]، كقول المجنون في أمنية منه على أن يمسخ حيوانا هربا من واقعه:

ألا ليتنا كنا غزالين نرتعي رياضا من الحوزان في بلدٍ قفرِ
ألا ليتنا كنا حمامي مفـازة نطير ونأوي بالعِشيِّ إلى وكـر
ألا ليتنا حوتين في البحر نرتمي إذا نحن أمشينا نُلَجَّجُ في البحر[2]

وبعد كلام إبراهيم عبد الرحمن عن الشكل والمضمون، اتضحت له طبيعة الصّورة الشعرية في شعر الغزل الأموي، وبان اختلافها عن الصّورة الشعرية في الشعر الجاهلي، فبعد أن كانت في هذا الأخير محتفى بها، حيث لا يكاد يخلو شعر امرئ القيس أو عنترة أو طرفة.. في كل بيت غزلي من بناء تصويري كان التّشبيه والاستعارة أصلا في بنائها، أضحت الصّورة لاتحتل هذه المكانة في الغزل الأموي، بل قَلَّ وُرودها بشكل لافت في شعرهم، واستعاضوا عليها بشكلين في التّعبير، الشكل الأوّل: الاحتفال بالألفاظ العاطفية، والشكل الثاني: الوصف القصصي[3]، فعن الشكل الأوّل قول المجنون:

دَعَانِي الهَوى والشَّوقُ لما تَرَنَّمت هَتُوفُ الضُّحَى بين الغُصُون طَروبُ
تَذَكُرُنِي لَيلَى على بُعد دَارِهَا وَلَيلَى قَتُـولٌ للرِّجَـالِ خَلُوبُ
وَقَد رَابَنِي أنّ الصّبا لا يُجِيبُنِي وَقَد كانَ يَدعُونِي الصَّبَا فَأُجِيبُ

وعن الشكل الثاني قول عمر بن أبي ربيعة:

ولما التقينا بالثنية أرمضت مخافة عين الكـاشح المتنمم
أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشـــارة محـزون ولم تتكلـم

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص20،21.
[2]-ديوان قيس بن الملوح: دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص90.
[3]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص21،22.

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلا وسهلا بالحبيب المتيّم

فأبردت طرفي نحوها بتحيّة وقلت لها قول امرئ غير مفحم

إلى آخر المقطوعة التي هي عبارة عن قَصٍ غزلي بمعطيات فنية جديدة لم تُعهد في الشعر العربي قبل ذلك، ونعود فنشير إلى أنّ إبراهيم عبد الرحمن قد أكثر من إيراد الأمثلة عند كل محطة نقدية، وإنّما تفادينا هذا السبيل كي لا نثقل البحث بالشواهد، واكتفينا بالشاهد والشاهدين.

قصد إبراهيم عبد الرحمن بعد هذا العرض النّقدي لشعر الغزل أن يُعطيَ تأويلاً جديدا في فهم غَزَلِ الطَّور الأموي بما يخدم آليته المنهجية التي تقول، بألاَّ وجود لواقع حقيقي في الفن، وإن كان في الحقيقة الواقعية شيء منه فإنّه يستحيل في الشّعر إلى رؤية فنية جديدة، فإبراهيم عبد الرحمن لا يبالي عن وجود الحقيقة الواقعية لأحوال الشعراء العذريين أو الماجنيين بقدر ما يرمي إلى فهم الواقع من خلال هذا المعطى الفني، فيرى بعد تحديد فترة ظهور هذا الغزل –بين خلافة عثمان رضي الله عنه وعبد الملك بن مروان، وهي فترة سياسية حسّاسة فيها مافيها من الاضطرابات والخلافات السياسية والاجتماعية– أنّه معادل فني لواقع الحياة السياسية والحضارية، وقد فسّر إبراهيم عبد الرحمن الثنائية المتناقضة للغزل الصّريح/العفيف، بهذا الواقع المتصارع «بين جيلين أحدهما قديم تربى في قيم دينية واجتماعية معيّنة، والآخر جديد وجد نفسه في بيئة جديدة، أذكت بما حققته من ثراء وتطور في نفوس أبنائه احساسا عميقا بالذّات، وفتحت عواطفهم على عوالم جديدة أخذوا يُقبلون على مُعايشتها، ومن هذه الثنائية التي كانت تحكم طبيعة الحياة الجديدة، والتي تمثّلت في الصّراع بين الآباء والأبناء في التّقاليد، وبين الحقّ والباطل في السياسة، والعفة واللهو في الحب، والنّسك والتحلل في الدّين، والمثالية والواقعية في الحياة الاجتماعية، خرج هذا الفن الغزلي بصيغتيه العفيفة والصّريحة، وتشكّلت صوره ومعانيه ليعبّر الشعراء من خلاله عن مشكلات الحياة الحجازية في شكليها السياسي والحضاري كما قلنا»[1]، هذا ما حمل إبراهيم عبد الرحمن إلى فهم الغزل العفيف في عمق بما يحمله من ألم الفقد والمعاناة، على أنّه رمزية عن فَقدِ الأمل في صلاح الشؤون السياسية أو الثنائيات المذكورة آنفا، وبالمقابل كان الغزل الصّريح بنجاح تجاربه وجُرئته وتمرده، رمزية عن الأمل في وِفَاقِ الثنائيات وانصلاح الأمور، والأمثلة في تجسيد تلك الثنائيات الضّدية كثيرة جدا في شعر هذا الغزل لا داعي لإيرادها.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص26.

يبدو أن إبراهيم عبد الرحمن كان وفيّا وصارما في تطبيق آليات منهجه، ومع أنّنا لانستطيع إنكار نجاعتها وقوّة تأصيها، ولكن تبقى نتائج التحليل في حيّز الفرض، فهي قابلة للمراجعة والإضافة فمع أنّ النتيجة التي قال بها إبراهيم لاتبعُد عن الحقيقة، لأن الواقع السياسي الأموي خاصة، كثيرا ماكان السبب في ميلاد مذاهب ومواقف كان الفن الشعري المسؤول الأوّل عن انعكاسها، ومع هذا لاأظن أننا يمكننا أن ننكر الصّلات العاطفية التي كانت بين هؤلاء لشعراء، على ما فيها من مبالغات أحيانا؛ لأن تراجمهم أثبتت ذلك، وإبراهيم عبد الرحمن نفسه يرى حقيقة ذلك بعد أن فرّق في وجود المرأة بين الشعر الجاهلي والأموي.

وأمّا بالنّسبة للغزل في الشعر العباسي، فيرى إبراهيم عبد الرحمن أنّه لم يشهد تطورا عمّا كان قبله، باستثناء المتنبي الذي طوَّر في وظيفته ولغته خاصّة في مقدّمات قصائده، وقد رصد إبراهيم عبد الرحمن هذا الملمح التّطوري في ثلاث ملاحظات «الأولى: أن أكثر غزل المتنبي إن لم يكن جميعه في الأعرابيات...والثانية أنّ هذه المقدّمات الغزلية لم تُخلِص للحب وحده، وإنّما امتزجت امتزاجا عميقا وغريبا بموضوع القصيدة رثاء أكان أم هجاء أم مديحا، لتُعبّر من خلال رموزها عن مواقف المتنبي.. والظاهرة الثالثة أنّ لغة هذا الغزل وصوره ومعانيه قد اختلطت أو فلنقل قد تسرّبت إلى موضوعات قصائده ومعانيها الأخرى..»[1].

يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ في فرط تغزّل المتنبي بالأعرابيات، رمزية تحيل إلى انتصار وتقديم العنصر العربي على المدِّ الشُعوبي الذي كان في أواخر الدّولة الأموية وبداية العهد العباسي، وقد أحدث آثارا عنيفة في الحياة السياسية والاجتماعية، وبه فسّر عِلّة توافر ذكر الأعرابيات في غزله يقول مثلا:

هَامَ الفُؤادُ بِأعرابيةٍ سَكَنَت بَيتًا مِنَ القَلْبِ لم تَمدُدْ لَهُ طُنُبَا

مَظْلُومَةُ القَدِّ في تَشْبِيهه غُصُنًا مَظْلُومَةُ الرِّيقِ في تَشبِيهِهِ ضَرَبَا

بَيْضَاءَ تُطْمِعُ فيمَا تَحتَ حُلَّتِهَا وعَزَّ ذَلِكَ مَطْلُوبًا إذا طُلِبَا[2]

ويقول في مطلع قصيدة مدح فيها كافور:

مَنِ الجَاذِرُ في زِيِّ الأعَاريب حُمرُ الحُلَي والمطَايَا والجَلَابِيب[3]

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص30،31.

[2]-أبو العلاء المعري: معجز أحمد شرح ديوان المتنبي، ج1، ص342،343.

[3]-المرجع نفسه: ج4، ص41.

ومن أظهر الميزات الفنية في غزل المتنبي، ارتباطه في مقدّمات قصائده بالموضوع العام للقصيدة، ففي أُولى مدائحه وأشهرها لكافور بعد أن ترك سيف الدّولة يقول:

كَفَى بِك دَاءً أن تَرى الموتَ شَافِيا وحَسبُ المَنَايَا أن يَكُنَّ أَمَانِيَا

تَمَنَّيتَهَـــا لمَّا تَمَنَّيتَ أن تَـرَى صَدِيقًا فَأعيا أو عَدُوًّا مُدَاجِيَا

إِذَا كُنتَ تَرضَى أن تَعيشَ بِذِلَّةٍ فَلا تَستَعِدنَّ الحُسَامَ اليَمَانِيَا

ولا تَستَطِيلَنَّ الرِّمَـاحَ لِغَـارَةٍ ولا تَستَجِيدَنَّ العِتَاقَ المَذَاكِيَا

حَبَبتُكَ قَلبِي قَبلَ حُبِّكَ مَن نَأَى وقَدْ كَانَ غَدَّارًا فكُن أنتَ وَفِيَا

وأَعلَمُ أنَّ البَينَ يُشكِيكَ بَعدَهُ فَلَستَ فُؤادِي إنْ رَأيتُكَ شَاكِيَا [1]

إلى آخر القصيدة، ومعلوم من سِيرة المتنبي أنّه ترك سيف الدّولة مُكرها بعد أن تعلّق به، بل كشف محمود شاكر عن سرّ هذا التعلق بنشوء علاقة محبّة بين المتنبّي وخولة أخت سيف الدّولة، لهذا كان يعيش مُفارقة حادّة بينه وبين قلبه الذي تركه مع سيف الدّولة، أو بالأحرى مع أخت سيف الدّولة، وبين واقعه أيضا عند كافور الإخشيدي، لذلك لم ير سوى الموت خلاصا لنفسه، وفي الوقت نفسه كان هذا الموت مجسّدا في رمزية كافور، فبنَغَمٍ حزين «أخذ الشاعر يُنمّي –من خلال المفارقة التي يقيمها في أبيات الغزل بين حبّه لسيف الدّولة وتمرّده عليه– الشعور بالخوف والنّدم، وفي عبارة أخرى أخذ المتنبي يؤكد حبّه لأميره الحمداني وفشله في نسيانه، مُعلِنًا لكافور أنّه قد ترك سيف الدّولة آسفا ووفد عليه مضطرا»[2]، أعتقد أنّه قد اتّضح من هذه القصيدة كيف جعل المتنبي من الغزل أداة عبّر بها عن موقفه من كافور، وفي الوقت نفسه عن المفارقات النّفسية التي كان يعيشها، في صورة فنية لم يعهدها الغزل لغة ولا مضمونا قبل ذلك.

وإذا انتقلنا إلى الشّعر الحديث فإنّ موضوع الحب فيه كما يقول إبراهيم عبد الرحمن «يكاد يصبح الموضوع الوحيد للقصيدة الحديثة، فقد اتّسع مفهوم الشعر لهذه العاطفة، وارتفوا بها إلى مستوى إنساني عام يعبّرون من خلاله عن مشكلات عصرهم في أشكالها السياسية والاجتماعية والإنسانية، وفي عبارة مختصرة إنّ الشعراء المحدثين قد جعلوا من الحب إطارا أو شكلا فنيا عاما يتسع للتعبير عن مواقفهم وآرائهم في الحياة

[1]–أبو العلاء المعري: معجز أحمد شرح ديوان المتنبي، ج4، ص17–20.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص33.

والنّاس من حولهم»[1]، فأصبحت علاقة الشاعر بالمرأة غير معزولة عن الأسئلة التاريخية والثقافية والوجودية، وعن القضايا الواقعية، بعد أن وضعها الشاعر الحديث في سياق أوسع وأبعاد أكبر من أن تبقي كموضوع غزلي، لذلك كانت المرأة مُحمّلة بما حمّلها الشاعر من قضايا بعدما كانت مسجونة في النّسيب كما يُقال، وقد نذكر من الشعراء في هذا الصدد صلاح عبد الصّبور في قصيدته "أحلام الفارس القديم" التي قرأها إبراهيم عبد الرحمن على أساسٍ من البعد الإنساني في الحب، ومن الشعراء أيضا نقرأ لمحمود درويش في قصيدة "القربان" وقصيدة "لم تأت" وغيرها كثير، وكذلك نزار قباني وغيرهم من الشعراء.

إنّ الدّاعي الذي فرضه هذا المبحث هو إثبات الحقيقة التّطورية في القصيدة الشعرية، وأزعم أنّ هذه المحطات التي مرّ عليها إبراهيم عبد الرحمن في دراسة الغزل –وإن كنّا قد عرضناها بشكل مقتضب غير خال من الهفوات والسّقطات– تُثبت بشكل جَلِيّ ولائح مكامن هذا التّطور الفني، إذن ألا يسعنا أن نقول بعد هذه النتيجة أنّ الزعم الرائج عن عجز القصيدة العربية في استيعاب الواقع بتعقيداته زعم يحتاج إلى كثير من المراجعة، ثم ألا يسعنا أيضا أن نقول بأنّ القصائد الأولى التي وصلتنا عن الجاهلية ماهي إلا مرحلة تطورية لهذا الشعر، والشعر الذي كان قبل هذه القصائد بمراحل، لا ينفك في نشأته أن يكون في أحضان الأساطير، وإذا سلّمنا بهذا الكلام فإننا نجد سؤالا يفرض نفسه علينا وهو: إذا اعتبرنا أن شعر المعلقات–بوصفها أقدم نموذج شعري وصل إلينا– ماهي إلا مرحلة من سلسلة تنتهي بنا إلى الشكل الأسطوري، فهل بَقِيَ من الأسطورة شيء في هذا الشعر؟ وإذا قلنا نعم، فأين يمكن أن نرصده، وما هو الملمح الفني الذي احتواه؟ إنّ الإجابة عن هذا الإشكال هو محور المبحث القادم.

2–الصُّورة الأدبية نحو فلسفةٍ جديدة في التّأويل:

استكمالا لفهم القصيدة العربية يُعمق إبراهيم عبد الرحمن البحث في طبيعة الأسلوب التّصويري عبر محاولة الكشف عن الدّلالة الرمزية للغة، فبعد أن مرّ بنا التّنظير للحياة الدّينية عند العرب، وإثبات الملامح الأسطورية فيها سواء أكانت مُبتَدَعَة وهو نادر جدا، ولم تصلنا لأسباب مرّ الحديث عنها، أو أنّها مُنحدرة عن روافد ثقافية وحضارية من الأمم الأخرى، وَجَدَت بصورة أو بأخرى بعد ذلك طريقها إلى الشعر الجاهلي، لذلك دأب إبراهيم عبد الرحمن في التّنقيب على بقايا الأساطير بإمعان النّظر في البنية اللغوية الرامزة، والذّهاب

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص36.

بتأويل الصُّور الشعرية الحاملة في مكنوناتها دلالات يمكن بعد ربطها بالمعتقدات والطقوس أن تقودنا لاكتشاف المنابت الميثولوجية الأولى لها، بمتابعة خط تطورها الدلالي عبر الأساطير والخطابات اللغوية.

وعلى أساسٍ من القول بامتداد الأساطير في سيرورة أي حضارة، تأخذ الأسطورة شكلين في علاقاتها أثناء الدّراسة، الأوّل: الأسطورة وعلاقتها بالواقع، وهو شكل تمثله الدّراسات الأنثروبولوجية والأركيولوجيا وغيرها، والثاني: الأسطورة وعلاقتها بالرّمز، وهذه الأخيرة هي التي يُعنى بها الجانب الفني في النّقد الأسطوري، ومن هنا اتّجه إبراهيم عبد الرحمن إلى دراسة الصّورة الشعرية بما هي تشكيلٌ لأنماطٍ رمزية، لأنّ الأسطورة دائما تأخذ شكل الكتابة الرمزية[1]، وهو أمر منطقي باعتبار الرمز لصيق الشعر والشعر لا ينفك عن الأسطورة، لذلك ظهر ما يسمى في النقد بالرمز الأسطوري، والدّرس الأسطوري لما فَقَدَ العلاقة الواقعية بعد أن ضاع من الأسطورة ما ضاع، أخذ يلتمس دراستها في شكلها الرمزي داخل النّص الفني لأنّها تتميّز فيه بالاستمرارية وإعادة الخلق.

لما كانت الرموز الأسطورية تتصف بالاستمرارية بحكم الامتداد الثقافي والحضاري بين الشعوب، وتتصف بالتّحوير وإعادة الخلق في النّص الأدبي بحكم التّداول والتوظيف الفني، فَقَدِيمُ الشِّعر يختلف تداوليا وفنيا عن حَدِيثِهِ، لهذا لم يكن من السُّهولة التّصدي لتحليل الرموز الأسطورية، والبحث عمّا تُحيل إليه داخل صور الشعر، فمثل «هذا النّوع من التحليل الميثولوجي لصور الشعر القديم من التّعقيد والغموض بحيث تحتاج إلى معرفة واسعة وعميقة بحضارة الجاهليين وثقافتهم، وفلسفتهم في الحياة والموت، وتحديدٍ دقيق لتلك الروافد الثقافية والدّينية والميثولوجية التي انتقلت إليهم من الحضارات المجاور»[2]، خاصة إذا عرفنا أنّ فهم الثقافة الدّينية للعرب، تشتبك مع فهم مظاهر الطبيعة وعلم الحيوان وعلم الفلك، لذلك يقول النّويهي «أفيظن أحدنا أنه يستطيع أن يفهم الشعر الجاهلي فهما صحيحا دون إلمام حسن بعلم الحيوان؟ أو ببسائط علم الفلك؟ أم يظن أنه يستطيع أن يفهم شعر ابن الرومي فهما صحيحا دون إلمام حسن بشتى حقائق علوم الأحياء، والدراسات النفسانية؟ أمّا عن تقريري الأول في فهم الشعر الجاهلي، فما أظن أنّ في الشرق العربي كله من غير المتخصصين في علم الفلك عشرة يفهمون هذا البيت المشهور لامرئ القيس:إِذَا مالثُّريافي السَّمَاءِ تَعَرَّضَت

[1]-ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، دار الحرية، بغداد، 1973، ص5.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص272،273.

تَعرُّضَ أَثنَاءِ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ»[1] وما يزيد من صعوبة تحليل الصُّور الشعرية ذات البعد الأسطوري، عدم وضوحها في الشعر الجاهلي، فلم يُعهد للشاعر أن يتناول الجانب الدّيني كغرض مستقل في الشعر، وإنّما هو جانب مبثوث في جميع أغراضه، فقد يلاحظ مَلمَحُهُ في الغزل أو الفخر أو غيرها من الأغراض.

نعود مرّة أخرى لنتفق على مقدّمات مهمة، من شأنها أن تبرر بعض نقائص التّحليل الأسطوري فيما بعد، وهي: بدايةً، الشعرُ في حياةِ عَرَبِ الجاهلية كان هُويتَهُم، قال ابن سلام: «كان الشعر في الجاهلية ديوان عِلمِهم ومُنتَهى حِكمِهِم، وبه يأخذون وإليه يصيرون، وقال عمر بن الخطاب كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»[2]، وإذا كان الشعر عند العرب بهذه المكانة، فمن غير المنطقي ألاّ نجد فيه تصويرا وافيا للحياة الدّينية عندهم! والعلّة في ذلك تعود إلى حركة الرواة المسلمين في العصر الأموي، فقد عمدوا إلى طمس كل الآثار الوثنية بأبعادها الأسطورية، لذلك كانت رواياتهم انتقائية ومقصودة، فنقلوا من كلام العرب ما كان مساعدا لتفهم القرآن الكريم، وهذا أمر بدهي لأنّ « الإسلام لا يمكن أن يسمح للشعر على حاله التي كان عليها أن يشين وجهه الحر ويملأ خيال الناس أوهاما وضلالات وكهانة وأساطير وأقوالا لا طائل من ورائها»[3]، لذلك قال أبو عمرو بن العلاء «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير»[4]، نستطيع بعد هذا أن نصل إلى نتيجة منطقية وهي: لا يمكن أن نقول أنّ ما وصلنا من شعر الجاهلي كفيل بإعطائنا فكرة واضحة وشاملة عن حياتهم وثقافتهم الدّينية، وهذا سبب آخر في صعوبة التحليل الميثولوجي لصور الشعر الجاهلي.

يرى إبراهيم عبد الرحمن رغم فقدان الأثر الأسطوري الواضح في الشعر الجاهلي، إلا أنّ لرُسُوخِ المعتقدات القديمة، وبُعدِ غورها التاريخي وتأثيرها على عقلية الشاعر الجاهلي، دور بارزٌ في بقاء الأثر الميثولوجي، فقد انعكس بنوع من اللاوعي في تراكيبه البيانية الرامزة، وتصويراته الشعرية، حتى أخذت بعضُ الصِّيغ الأسلوبية صفة النّمطية في قصائد الشعر الجاهلي، مما أَثبَتَ الملمح الأسطوري فيها، وبذلك أُكِّدَ

[1]–محمد النّويهي: ثقافة النّاقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1949، ص70.

[2]–ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص10.

[3]–أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص22.

[4]–ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص15.

ارتباط هوية الشعر بالعقائد السابقة من ناحية، وأعطى المسوّغ لروايتها لأنّها لا تصدم صراحة مع العقيدة الإسلامية.

يدخل إبراهيم عبد الرحمن لفهم هذا الأسلوب التّصويري الرمزي في الشعر الجاهلي بوضع مفاتيح ثلاث، أو ملاحظات ثلاث، من شأننا أن نتخذها كقرائن نستدل بها عن الملمح الأسطوري في الشعر الجاهلي، وهي أوّلا: «يلاحَظُ أنّ الحديث عن المرأة يُشكل العنصر الأصلي الذي تَأتَلِفُ حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى...مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية الذي تولَّد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحا إلى فهم القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزها»[1]، وقد مرّ بنا تفصيلٌ عن هذه الملاحظة، والأبعاد الأسطورية التي يمكن أن تأخذها المرأة في القصيدة، ولأهمية هذا الملحظ كنّا قد أفردنا له بيانا في المبحث السابق.

الملاحظة الثانية عن الشعر الجاهلي وهي: «غلبة الأسلوب التّصويري على مَوضوعاتٍ بعينها تتردد في قصائده على اختلاف أغراضها، وهي: الوقوف على الأطلال، ووصف جمال المرأة التي يتغزّل بها الشاعر، ووصف الحيوان والطّير في قصص الصّيد المعروفة، ووصف السّحاب والمطر وما يُحدثه من خصب ويجدده من حياة في الأرض الموات إلى غير ذلك من الموضوعات النّمطية التي لا تخلو منها قصيدة في الشعر القديم»[2]، ولا يخفى الملمح المثالي في صوره النّمطية بدءا من الطلل الذي يصوّر نموذجا للموت في حياة الإنسان، ونتساءل عن اقتران هذا الطلل دائما بالمرأة، وكأنّها كانت نموذجا هي الآخر، ولكن كانت نموذجا عن الحياة التي يبحث عنها الشاعر بِجِدٍ، وقد انتقل هذا النَّفَسُ المُجِدُّ في صورة الصّيد بوصف الحيوانات أوصافا أسطورية قصد منها إدراك هذه المرأة أو هذه الحياة، وبعدها تصوير مظاهر الطبيعة من السّحاب والمطر والنّبات وغيرها بالخصوبة والنّماء والبعث، وقد كانت هذه الأغراض بصورها المثالية محطّات لدى جميع الشعراء، وكأنّها كما يقول إبراهيم عبد الرحمن بمثابة الشعائر المقدّسة التي وُكِل إليهم تلاوتها.

وأمّا عن الملاحظة الأخيرة فهي «أنّ الشعراء الجاهليين قد حَرَصُوا على أن يستمدّوا هذه الصّور من العالم الميثولوجي عالم الكواكب على النّحو الذي تَصَوَّرُوهُ وَطَبَعُوهُ في أَفهَامِهِم، وما كان يُقَابِلُهُم في عَالَمِهِم

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص123.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص271.

المادّي من حيوان ونبات وطير، مؤلفين من هذه الأطراف المتناقضة في الواقع الحقيقي صُورًا تتداخل عناصرها المتقابلة في الموضوعات المختلفة تداخلا شديدا [...] فهم يجمعون بين المرأة والشمس والغزالة والنّعامة والبقرة الوحشية والمهاة والظبية والرئم والنّخلة [...] كما يجمعون بين الأطلال والوشم والسحاب..وبين الثّور والسيف والثوب المخطط وبين الناقة والمطر والنّعامة والظبي [...] وبين الظعن والسُّفن والنّخيل..»[1]وغيرها.

إنّ اللازم على النّاقد الأدبي بعد هذه الملاحظات أن يمعن النّظر في الصّور الفنية للشعر الجاهلي، بتحليل رموزها وكشف أصولها الميثولوجية، ومعلوم أنّ موضوع الصورة الفنية من المواضيع التي كثُر التّصنيف فيها قديما وحديثا، ويسجّل إبراهيم عبد الرحمن تخوّفه من أن تكون الدّراسات الحديثة للصورة الشعرية وآرائهم المختلفة، فيها خطورة تورّطنا بفرض منهج وذوق حديث على الصّورة الشعرية القديمة من شأنه أن يَحُولَ بيننا وبين فهم أصولها وقرائنها الميثولوجية، كما يؤكد على أنّ الدّرس اللغوي والبلاغي القديم، بِوُجُوبِ فَرضِهِ لِوُجُودِ «صفاتٍ أو خصائص حقيقية مشتركة بين أطراف الصُّور المجازية المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية (وقع في) قطيعة بين الأصل الميثولوجي والشكل الفني، ومن ثَمَّ لم يفطن هؤلاء البلاغيون إلى تلك الحقيقة الفنية، وهي أنّ الشعراء كما قلنا، كانوا يخلقون هذه العلاقات خلقا فنيا جديدا، وأنّ قيمة هذه الأدوات البيانية موكولة في الحقيقة إلى دلالة الصّورة على نحو ما يؤلفها خيال الشاعر، وطبيعة ما يُدخله في تكوينها من عناصر»[2]، الرؤية نفسها رصدها جابر عصفور، ويذهب في تحديد قصور دلالات الصّورة، إلى النّظرة النّقدية القديمة لمفهوم الخيال باعتباره المدخل المنطقي لدراسة الصّورة، فالخيال في التّصور النّقدي القديم لا يُحيل إلى إعادة تشكيل الصُّور المحسوسة، كما لا يذهب به إلى أبعد من المستوى الأخلاقي، لذلك نجده يُلح «على ضرورة التناسب المنطقي الصّارم بين عناصر الصّورة، ونفوره اللافت من الوثبات الخيالية التي تُلغي الفواصل والحدود بين الأشياء، وحرصه الشديد على الوضوح وإدراك التّميز بين العناصر، والانفصال الكامل بين المدركات. مما ترتّب عليه تفضيل التشبيه على الاستعارة، وحصر الاستعارة –لوفضلت– في علاقة واحدة جامدة هي علاقة التشابه المنطقي»[3]، وقد مرّ بنا مجمل المراجعات على القراءة البلاغية القديمة*، ولكن أحب أن أُضيفَ مُنَبِّهًا

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص124.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص273.

[3]–جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص10.

*–يراجع الفصل الثاني الصفحة 15 ومابعدها.

على فكرةٍ لها أهميتها في درس الصورة الفنية، وهو الطَّارِئ الإجرائي على مفهوم الصورة، وبِغِيابِه أدّى إلى هذا القصور في دلالاتها بالنّسبة للقراءة القديمة، فالصّورة الفنية على ما يذهب إليه إبراهيم عبد الرحمن وكافّة منتحلي الوجهة الأسطورية في تحليلها لم تَبقَ على المفهوم القديم؛ أي في حدود ماتدرسه البلاغة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، بل تضمّن مفهوم الصّورة إلى جانب «الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصّورة الذّهنية، والصّورة باعتبارها رمزا»[1]، فأمّا عن الصورة الذهنية فلها علاقة مباشرة بالخيال وما يمكن أن يصنع به الشاعر في الوصف والجمال، فقد لا يلجأ الشاعر إلى أساليب التّصوير المعروفة من تشبيه ومجاز، ومع ذلك يجعل دلالات ألفاظ الشعر تضرب في عمق الخيال، مما يسمح بتكوين صورة فنية ذهنية، وقد كان لعلم النّفس ولعلم الجمال، وكذا المدارس الأدبية الحديثة دور في اصطناع هذا المفهوم الجديد، والذي من أظهر مصطلحاته "تراسل الحواس"*، وأمّا عن الصّورة بوصفها رمزا فلها علاقة وطيدة بتكرار الأنماط الأسلوبية في الفن الشعري، لأنّ استيقاء المعنى الرمزي تولّد من تكرار الصور الفنية حتى أضحت محطات نمطية مُوجِبة خاصة في الشعر الجاهلي، لذلك استحال هذا النمط المكرر في الصور الفنية إلى ما يمكن أن يسمى حسب «نورمان فريدمان بالصّورة الرامزة»[2]، وهي ما عُني إبراهيم عبد الرحمن بتحليله وكشفه، بالعودة إلى الأصول اللغوية التي منها خرجت، ومدى ارتباطها بالدّين والأسطورة، ولذلك كان حديثه عن الصّورة الفنية كما يقول في إطار «تصوّرٍ استخلصناه من هذا التراث الشعري والدّيني الذي ضاع كثيره وبقي قليله، هي إذن دراسة موضوعية وفنية غايتها الكشف عن أصول هذه الصّورة وفهمها فهما صحيحا، وبيان وسائل الشعراء الفنية في ملاحظة العلاقات المختلفة التي تَربِطُ بين أطرافها»[3].

وفي ارتكازه على تَفَهُّم الأصول الميثولوجية في الصّورة الفنية يَعْمَدُ إبراهيم عبد الرحمن إلى تقسيمها لنوعين هما: الصّورة الجزئية والصّورة الكلية، فالصّورة الجزئية هي الصور البيانية عموما، تَرِدُ بكثافة وخاصة

---

[1]-علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص15.

*-الذي يعد من وسائل تشكيل الصورة الشعرية في المدرسة الرمزية، ويقصد به الطريقة الفنية في وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا، والطعوم عطورا، وهذا المعنى يدل على قدرة الشاعر في التشكل الفني للمعاني. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص137.

[2]-علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص29.

[3]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص274.

التشبيه منها، حيث يُحشَدُ ليُعَبِّر عن معنى بعينه يتكرر بِتَرَاكمٍ في كل أغراض القصيدة المعروفة من الطلل والغزل، ووصف الرحلة وغيرها، أو بعبارة أخرى، الصورة الجزئية هي الصُّور البلاغية التي تتكرر داخل كل صورة كلية[1]، والملاحظ على هذه الصّور سواء البلاغية أو الذهنية أو الرمزية، توافرها الكثيف بشكل لافت في الشعر الجاهلي، ولعلّ السبب فيما ذهب إليه أغلب النقاد يعود إلى أنّ اللغة كلما عادت بنا إلى بدايات نشأتها كلما كانت أكثر تصويرية بحكم الخيال البدائي الذي يقوم على مقاربة الأشياء بتشبيهها، لذلك نجد وفرة التشبيه في الشعر الجاهلي الأوّل مع امرئ القيس وطرفة وغيرهم ثم تناقصت حِدّته بعدها، وبما أنّ الارتباط اللغوي البدائي كان قويا مع الأساطير فلاشك أنّ الرمز والصّورة كانتا الوسيلة اللغوية في بيانها، لذلك يرى نورمان فريدمان أنّ «الاستعارة أسطورة مصغّرة...كما أنّ الأسطورة الدينية هي مصدر المجاز الشعري كما يقول ويليك ووارين، فالاستعارة تَنشَطُ لدى البِدائيين، لأنّها تمنح الأسماء الملائمة لما يمكن أن يُسمّى»[2].

وأمّا عن الصّورة الكلية فيرى إبراهيم عبد الرحمن أنّها «لوحات متكاملة تؤدي فيها هذه الصّور التشبيهية الجزئية وظيفة بنائية بعينها، إذ تتحوّل إلى لبنات في هذا البناء التّصويري المتكامل، أو هذه اللوحة الممتدة على مساحة زمنية ومكانية واسعة، وهي لوحات يبنيها الشعراء عادة من خلال قصّ الأحداث وحكاية المواقف»[3].

بعد هذا التّقسيم المفهومي للصورة يحاول إبراهيم عبد الرحمن أن يكشف عن طبيعة العلاقات الخَفِية التي أقامها الشعراء في الصورة بين العناصر الحقيقية ومظاهر الطبيعة، ليصل إلى الأصول الميثولوجية لتلك العلاقات، ومنه تبرير وفرتها في صور الشعر الجاهلي، وقد كان عمله التَّطبيقي منصبا على دراسة صورتين كُلِّيتين في القصيدة الجاهلية، لهما أهمية بالغة، وهما: صورة المرأة المتغزَّل بها، وصورة الصّيد ووصف الحيوان، وقد كان لتوظيف الشاعر للطبيعة في هاتين اللوحتين أثر بالغ في بناء صورها الجزئية، في علاقات أقل مايقال عنها أنّها غريبة، ونحسب أن كشفها يؤدّي إلى إدراك أصولها الميثولوجية، وفهم علّة هذا الرّبط الذي يبدوا للوهلة الأولى أنّه غير منطقي.

---

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص274،275.

[2]-علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص24.

[3]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص275.

2-1-المرأة بوصفها صورة أسطورية:

يأتي هذا المبحث استكمالا لدراسة الصُّورة الثانية التي يأتي عليها شعر الغزل -كما مرّ- وهو الغزل المثالي الذي يتميّز كما قلنا بالحِسّية والمادية في التّشبيه، وكأنّ الشاعر يصف تمثالا عن امرأة مثالية في خياله، مما يوحي -بتشخيصه للجمال الأنثوي ومبالغته في الوصف له- بأنّه لم يكن يقصد إلى امرأة بعينها، واستنادا على الملاحظات المفتاحية الثلاث وهي: محورية المرأة في القصيدة الجاهلية، والكثرة اللافتة للتّصوير الفنّي لها، واستمداد تلك الصّور الفنية من عالم الطبيعة (الكواكب، الحيوان، النبات...) وبناءا أيضا على البحث النّظري لعقائد العرب المُؤلِّهةِ لمختلف مظاهر الطبيعة، يمكننا أن نقول: أنّ هذه المرأة الموظَّفَة في الشعر مع مختلف تلك المظاهر الطبيعية ماهي إلاَّ رموز وصور فنية لبقايا أساطير بقية راسبة في مخيّلة الثقافة العربية قبل الإسلام.

إنّ أوّل مواجهة لنا مع المرأة في القصيدة الجاهلية يبدأ مع الطلل، والطلل لوحة كلية مرّت بنا في قراءة إبراهيم عبد الرحمن لها، في الإطار التّطبيقي لمنهجه، ويحاول أن يتعمّق في فهم رمزية الصُّوَرِ الجزئية للمرأة في الطلل، بناء على دلالة الصورة الكلية، فدلالة الطلل في معلقة امرئ القيس مثلا-وكما مرّ- تُجسِّد انتصار إرادة البقاء على إرادة الفناء، في صُورٍ جزئية تقابلية، بين الحياة والموت، الماضي والحاضر...ولنحاول تفهُّم دلالة الفناء أو الموت في الطلل، وما يمكن أن يحيل إليه من معاني ميثولوجية.

كان فقد الأحبَّة والبكاء عليهم، وذِكر آثار الدّيار والدِّمن من بواعث الحزن في الطلل، والذي يُحيل بصورة مباشرة وواضحة على هاجس الموت الذي اكتف حياة الشاعر الجاهلي، لذلك لو قلنا أنّ آثار الدّيار وخرائب الدِّمن أقرب أن تكون كالقبور بالنّسبة للشاعر الجاهلي لما أَبْعَدنَا؛ لأنّ هذه الأطلال كانت عالمًا ينبض بالحياة ثمَّ أصبحت بعد ذلك رمزًا لعالمٍ إنساني مفقود، وقد كان لهاجس الموت عند الشاعر الجاهلي دور في ترسيخ الطلل في القصيدة كتقليد فنّي مُحتذى، لذلك لم يكن البكاء في الطلل على المرأة فقط، وإنّما كان على الطلل بكل معانيه، فهو بِصُورةٍ ما يُجسِّد وفاء الشاعر بعدم انقطاعه لذكر الدّيار وبكاء الأحبة حتى بعد موتهم، ومن هنا كان «بكاء الأطلال ليس عاطفة خاصّة، ولا تجربة وجدانية ذاتية، بل لحظة حزينة أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي إليها»[1]، ويؤكد هذا الرأي قول امرئ القيس:

[1]-نوري القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1970، ص253.

عُوجَا على الطَّلَلِ المُحيلِ لأنَّنَا نَبكِي الدِّيار كما بكى ابنُ خِذَامِ[1]

وما يؤكد على أنّ الطلل كان في مخيلة الشاعر كقبور الموتى ما لاحظه إبراهيم عبد الرحمن من شيوع ظاهرة اقتران «تشبيه الطلل بالوَشمِ والكِتَابَة وما يتصل بها من أدوات»[2]، وسيأتي بيان دلالاتها بعد أن نأخذ جملة من الشواهد على هذه الرُّسُوم، وما يتعلّق بها في فواتح الطلل، يقول امرؤ القيس:

-فَتُوضحَ فَالمقرَاتِ لم يَعفُ رَسمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِن جَنُوبٍ وَشَمأَلِ

-لِمَنْ طَلَلٌ أَبصرتُه فَشَجَانِي كَخَطِّ الزَبُورٍ في العَسِيبِ اليَمَانِي

-قِفَا نبكِ من ذِكرَى حبيبٍ وَعِرفَانِ وَرَسمٍ عَفَت آيَاتُهُ مُنذُ أَزمَانِ

أَتَت حِجَجٌ بَعدِي فَأَصبَحَت كَخَطِّ زَبُورٍ في مَصَاحِفِ رُهبَانِ[3]

كما نجد عبيد بن الأبرص وهو من نفس طبقة امرئ القيس يشبّه الأطلال بالرسوم والكتاب يقول:

-لِمَنِ الدَّارُ أَقفَرت بالجَنَابِ غَيرَ نُؤيٍ وَدِمنَةً كالكِتَابِ

-أَمِن مَنزِلٍ عَافٍ وَمِن رَسمِ أَطلاَلِ بَكَيتُ وهل يَبْكِي في الشَّوقِ أَمثَالِي

دِيَارُهُمُ إِذْ هُم جَمِيعٌ فَأصبَحَت بَسَابِسَ إلاَّ الوَحْشَ في البَلَدِ الخَالِي[4]

يمكن أنّ نقول أنّ في إيراد مظاهر الرُّسُوم والكِتَابَة، والكُتُب المذكورة في أحجار الطلل إشارات تحيل إلى طابع تقديسي، أملاه المعنى المباشر للغة من جهة، ولننظر مثلا إلى هذا الشطر"كَخَطِّ زَبُورٍ في مَصَاحِفِ رُهبَانِ"، وكذلك دَلَّ على هذا ورود لفظة (المُهَارِق) في الطلل من جهة أخرى، فقد قال عنها الجاحظ «لا يُقال للكُتُبِ مُهَارَق حتى تكون كُتُبَ دِينٍ، أو كُتُب عُهود ومِيثَاق وأَمَان»[5]، وقد وردت هذه اللفظة في الطلل غالبا كما وردت في غيره قال عبيد بن الأبرص:

لِمَنِ الدِّيارُ بِصَاحَةٍ فَحَرُوسِ دَرَسَتْ مِنَ الإِقْفَارِ أَيَّ دُرُوسِ

إلاّ أَوَارِيَّـا كأنّ رُسُومَهَا في مُهْـــرَقٍ خَلَقِ الدَّوَاةِ لَبِيسِ[6]

---

[1]-ديوان امرئ القيس: ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004، ص156.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص294.

[3]-ينظر: ديوان امرئ القيس، ص ص110،163،165.

[4]-ينظر: ديوان عبيد بن الأبرص، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص ص35،105.

[5]-ناصر الدّين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص81.

[6]-ديوان عبيد بن الأبرص: ص68.

وقال سلامة بن جندل:

لِمَن طَلَلٌ مِثلُ الكِتَابِ المُنمَّقِ خَلا عَهدُهُ بَينَ الصُّلَيبِ فمُطرِقِ

أَكَبَّ عَلَيهِ كَـاتِبٌ بِدَوَاتِهِ وحادِثُهُ في العَينِ جِدَّةُ مُهـرَقِ[1]

وقال الحارث بن حلزة:

لِمَنِ الدِّيـَارُ عَفَوْنَ بِـالحُبْسِ آيـَاتُهَا كَمَهَـارِقِ الفُرْسِ[2]

وقال قبلهم امرؤ القيس باكيا الأطلال وملتمسا الشفاء والحياة من هذا البكاء الذي يكون على المهراق وكأنّه يشير هنا إلى تلك التراتيل والأوراد الطقوسية التي كانت تُقرأ كشعائر على الأموات في عصور قديمة لأجل جلب الخير والبركة، يقول:

وإنّ شِفَائي عَبرَةٌ مُهرَاقَةٌ فَهَل عِندَ رَسمٍ دَارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

وقال طرفة في مطلع معلقته مشبها الأطلال بالوشم والكتابة:

لِخَولَةَ أَطلاَلٌ بِبُرقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشمِ في ظَاهِرِ اليَدِ[3]

والمعنى نفسه نجده عند عبد الله بن سلمة الغامدي، إذ يقول:

لمن الدّيار بتولع فيبـوس فبياض ريطة غير ذات أنيس

أمست بمستن الرياح مغيلة كالوشم في اليد منكوس

ويقول زهير في معرض تشبيه الطلل بالوشم في المعصم على غرار طرفة الذي جعل الوشم في اليد:

دِيـــارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَينِ كَأَنَّهَا مَرَاجِيعُ وَشْـمٍ في نَوَاشِيرِ مِعصَمِ[4]

ويشبّه عنترة الطلل بالوشم على ظهر كفِّ الهَدِيِّ؛ أي العروس فيقول:

ألا يـا دارَ عَبلَةَ بِـالطَّوِيِّ كَرَجْعِ الوَشْـمِ في رُسُغِ الهَدِيِّ[5]

---

[1]–ديوان سلامة بن جندل: تح: فخر الدّين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص153،154.

[2]–ديوان الحارث بن حِلّزة: تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991، ص48.

[3]–ديوان طرفة بن العبد: شرح وتقديم، مهدي محمد ناصر الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002، ص19.

[4]–ديوان زهير بن أبي سلمى: شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص102.

[5]–الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1996، ص218.

وقد كَثُر في شعر لبيد «تشبيهات الطلل بالوشم والكتابة والكِتَاب والكَاتِب، في صور يحرص على أن يَفصِلَهَا ويَمتَدَّ بها على ساحة زمنية أطول مما نجد في شعر امرئ القيس، وغيره من الشعراء»[1]*، يقول في معلقته مشبها الطلل في قدرته على مقاومة البِلَى بالكتابة في الحجر الذي لا يبلى:

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُهَا فَمُقَامُهَا بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُهَـــا فَرِجَامُهـا

فَمُدَافِعُ الرَّيَّـانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الوُحَيَّ سِلاَمُهَا

–وَجَلاَ السُّيُولُ عن الطُّلُولِ كَأَنَّهَا زُبُـرٌ تُجِدُّ مُتُونَهَـــا أَقلاَمُها

أَو رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفَّ نؤورُهَـا كِفَفًا تَعَرَّضَ فَوقَهُنَّ وِشَامُهـا[2]

ويقول عدي بن زيد:

–تعرف أمس من لميسة الطلل مثل الكتاب الدّارس الأحول

–ما تبين العين من آياتـها غير نؤي مثل خطٍّ بالقلم

والحقيقة أنّ الاستدلال على هذه الظاهرة كثير جدا سواء في الطلل أو غيره، ولكن أكثرها كان في معرض ذكر الطلل، وقد تبيّن لنا أن بقايا الرسوم والخُطوط على الكتب فيها مايحمل على طابع القداسة، يشهد على ذلك، وما عُثر عليه من الكتابة الجاهلية، التي كانت نُقُوشا على شواهد القبور الصخرية والحجرية، إما بالكتابة أو بالعلامات والصُّور[3]، ألا يمكننا القول بعد هذا بأن الطلل يحاكي القبور أكثر من أيِّ شيء آخر، وأنّ ظاهرة ذكر الكتابة والوشم والرسوم في الطلل دليل على النُّقوش والرسوم المكتوبة على شواهد القبور، لذلك فمن الطبيعي بل من المستلزم أن تتم ممارسة شعائر وطقوس معيّنة لها، يدل على ذلك إنتشار ذكر "الوشم" الذي يُحيل على علاقة مباشرة بالسّحر، ومعلوم علاقة السحر بالتراتيل والأوراد الأسطورية، وهنا لعلنا نقول أنّ تلك النّصوص الشعرية المُبينة عن ظاهرة الكتابة الباقية على حجارة الطلل إحدى تلك الشعائر المقدّسة، التي استقاها الشاعر من موروثه الأسطوري في مرحلة قديمة تعود إلى زمن أن كانت العرب

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص297.

*–وهو الذي رصده مستظهرُ دِيوانِهِ يحي الجبوري، خاصة الأشعار الأولى في حياته التي كثر فيها ذكر الوشوم والرّسُوم. ينظر: يحي الجبوري، لبيد بن ربيعة العامري، دار القلم، الكويت، ط3، 1983، ص193.

[2]–ديوان لبيد بن ربيعة: تح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2004، ص107،108.

[3]–ناصر الدّين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص76.

تقرأ في صلاتها على موتاها شعرا كما نُقل عن الأصمعي[1]، وهي المرحلة التي تمثل اقتران الشعر بالأسطورة، وقد غابت عنّا آثارها في ثقافتنا العربية إلا ما يمكن أن نستدل به عليها كخبر الأصمعي مثلا.

كان هذا بالنِّسبة لصورة الفناء ودلالته في الطلل، فما دلالة توظيف المرأة فيه؟، لاشك بعد هذا الفهم الميثولوجي لطلل أنّ المرأة التي يَرِدُ ذكرها فيه، لا تعدوا أن تكون رمزا ميثولوجيا هي الأخرى، يدل على ذلك موقعها في الطلل، فقد جاءت مُقَابِلَةً لدلالة الموت والفناء، مما يُحيل على أنّ المرأة كانت رمزا يَلجَأ إليها الشاعر ليضمن استمرار الحياة، وهذا ليس ببعيد، فالمرأة من المنظور الأسطوري وحتى الواقعي تعد مصدرا للخصوبة وسَبَبًا في ضمان بقاء الحياة، وإذا عُدنا إلى المرحلة الطوطمية فإنّ المؤرخين أثبتوا عبادة المرأة في الدّيانات الشرقية القديمة، المصرية والبابلية والآشورية والسومرية، ويعود هذا التصوّر إلى العقل الإنساني الموغل في القديم المهجوس بالموت جرّاء أخطار الطبيعة، فالتفت إلى أنّ الإخصاب هو سرّ الحياة، وأنّ المرأة هي سرّ هذا الإخصاب في حياته، وقد أثبتت الحفريات على مانقله إبراهيم عبد الرحمن من نورمان بريل وبراندون «أنّ الأعمال الفنية اللافتة للنّظر في تماثيل ماقبل التاريخ، كانت تماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الجيري، وتمثل امرأة بدينة في كل أعضائها لتمثل الخصوبة أو الأمومة...(كما) تُمدُّنا حفريات العصر الحجري بالتّصور الدِّيني لأهله، ففي عديد من المدن وُجدت تماثيل من الحجر أو العظام، لنساءٍ يُلفِت النّظر إليها شيئان: أنّ الأعضاء الأنثوية قد بُولِغ في تضخيمها، وأنّ الوجه لايحمل أيّ ملامح...ومغزى تضخيم أعضاء الأنوثة مع الوجه الخالي من الملامح أنّهم لم يكونوا يرسمون امرأة بشخصها المعين، ولكنهم كانوا يستحضرون المرأة بوصفها "أُمًّا" أي مصدرا للخصوبة واستمرار الحياة»[2]، ولاشك أنّ هذا النَّفَسَ الميثولوجي قد انتقل إلى عرب الجاهلية كغيره من المعتقدات، وما يزيد من تأكيد هذا البُعد الأسطوري للمرأة في الطلل أنّها كانت عند الشاعر الجاهلي «مصدر الإلهام ومصدر الوحي والشعر...وكأنها تحل منه محلّ الآلهة الذين نراهم في مطلع الإلياذة»[3]، ولذلك يرى صاحب المرشد أنّ المرأة في مطالع القصائد ما هي إلاّ رمزا مؤلها، عند العرب في باب العبادة الوثنية بادئ ذي بدء، أَلَّهُوها من أجل الخصوبة[4]، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ «هذه العبادة قد تطورت في

[1]-ينظر: ابن النّديم، الفهرست، تح: رضا تجدّد، طهران، ط1، 1971، ج3، ص102.

[2]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص345،346.

[3]-حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص46.

[4]-ينظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط2، 1989، ج3، ص139.

المرحلة الأخيرة من ديانات الشرق القديم، لتصبح رمزا على الأم الكبرى إلهة الخصب والنّماء: الشمس»[1]، وهذه النتيجة تكشف لنا بوضوح علة اقتران الشمس بالمرأة، وسبب اقتران المرأة بمظاهر الطبيعة الأخرى في صور الشعر الجاهلي التي تأتي في جوٍّ ميثولوجي وسياق طقوسي.

لايفوتنا أن ننبّه على توارد سؤالٍ مُشكل أمام هذه النتائج، وهو إذا اعتبرنا أن المرأة رمز ميثولوجي في الطلل فما حقيقة أسمائها الواردة في المقدّمات؟ يقول نجيب محمد البهبيتي مجيبا عن هذا الإشكال أنّ «المرأة في ذلك رمز، وأسماء النّساء أسماء تقليدية تجري في الشعر دون وقوع على صاحبتها...ترجع إلى عهود قديمة لانكاد نعرف الآن شيئا عن قصّتها»[2]، وسيأتي تعليقنا على هذا القول في آخر هذا المبحث.

والخلاصة أنّ المرأة في الطلل كانت رمزا للحياة باعتبارها رمزا للخصوبة، وقد وظّفها الشاعر كملجأ ميثولوجي بعد أن تكلم عن مظاهر الموت والفناء، وهذه الرموز كما قلنا تعدّ امتدادا لشعائر جنائزية موغلة في القدم، كانت تُتلَى خلالها الأناشيد والأسجاع الدّينية، لغرض إرضاء الآلهة، والتماس الخير والبركة لهم، وبمرور الزمن آلت تلك الأناشيد الدّينية المقرونة بالشعائر الخاصّة بها إلى قوالب وتقاليد فنية، لتكون حجارة الطلل بديلا عن القبور والمعابد، والأشعار بديلا عن الترانيم الدّينية، ومن هنا لم يكن الوقوف على الطلل، والوشم المتجدد والكتابة ذات الطابع القُدُسي إلا رُمُوزًا مكررة، وصُورا ذات محتوىً أسطوري تعود بنا إلى الجاهلية الغابرة التي لم تصلنا، ونريد أن نقول بعد هذا، أن دلالات الطلل ودلالة المرأة فيه باعتبارها أهم مكوّن له، لاتُعدُّ تمهيدا للقصيدة أو تقليدا فنيا موروثا وحسب، وإنّما هي جزء أصيل في القصيدة، وذو صلة وثيقة بما يليه من لوحات فنية، لأنّ استخدام مثل تلك الصّور ذات الرموز الأسطورية لايُفهم منها كَشفُ الماضي فقط، وإنّما يستلُّ منها أيضا واقع التّجربة التي يحياها كل شاعر على حِدَه، لذلك كانت الاختلافات في الصور الفنية من شاعر لآخر تبعا لاختلاف التجارب التي تؤدّي إلى صياغتها وبعث رموزها، وقد مرّ بنا هذا في منهج إبراهيم عبد الرحمن فيما عُرف عنده بِتَوتُّرات القصائد التي تفرز مقولاتها، فرغم مراعاة الشعراء للمحطات النّمطية في القصيدة إلا أنّ لكل قصيدة توترها ولكل قصيدة مقولتها، وهذا مايزيد في ترسيخ الفكرة التي مرّت بنا في أنّ القصيدة القديمة لا تخلو من وحدة موضوعية.

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص125،126.

[2]-نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950، ص102.

ومن الدّلالات الموحية في الطلل على فكرة ارتباط معاني الحياة والخصوبة والبعث بالمرأة في صورتها الأسطورية، ما يمكن أن نستشفه من معانٍ رمزية موحية في توظيف امرئ القيس في المعلقة لكلمة "سَمُرَاتِ" من البيت الطللي:

كَأَنّي غَداة ً البَينِ يومَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيّ نَاقِفُ حَنْظَلِ

نلاحظ أنّ في اختياره لهذه الكلمة دلالة فنية ترتبط بالجوّ العام الذي يؤطّر صور القصيدة وتنسجم معه، فالسَّمُرُ شجر معروف في الثقافة العربية بـ أم غيلان[1]، «والمِغْيَالُ كل شَجَرةٍ كثُرت أفنانها وتمَّت والتفّت..والغَيْلُ الماء الجاري على وجه الأرض..والغَيْلَةُ بالفتح المرأة السّمينة»[2]، لا يخفى علينا أنّ كل هذه الدّلالات المرتبطة بشجرة السَّمُر توحي بمعاني الحياة والخصوبة، كما يدل وصفها بأم غَيلان في أنّ العرب سَاوَو بينها وبين المرأة أو الأم، ومعلوم العلاقة بين المرأة والشجرة في الثقافة العربية الدّينية قبل الإسلام، فقد كانت الإلهة العزى شجرة بموضع يسمّى النّخلة، وقيل أنها شيطانة تأتي ثلاث سَمُرَاتٍ ببطن نخلة، ولما كان عام فتح مكة، قطعها خالد بن الوليد بأمر من النّبي صلى الله عليه وسلم[3]، والعُزى كما هو معلوم من آلهة الخصب والنّماء التي تحيل إلى كوكب الشمس، كما هي في الوقت نفسه إلهة الشهوة والإغراء التي تحيل على كوكب الزهرة اللذين عُبدا، وقد اتخذ العرب من صنم العزى تجسيدا لهما، كما مرّ بيان ذلك.

من الإحالات التي تصبّ في نفس الصَّدد تصريحه في أول فواتح الطلل من معلقته باسم المرأة، بل لامرأتين، أم الحويث وأم الرباب، ويلاحظ أنّ الشاعر عَمَدَ إلى الكُنية لا إلى الاسم الصريح للمرأة موحيا بذلك على معاني الخصوبة والأمومة، ولا نعدم توافر هذا المعنى في الاسمين: الحويرث التي هي تصغير الحارث الذي يدل على فعل الحرث والزراعة وهو معنى واضح لصورة النّماء والحياة والخصوبة، وكذا الرّباب الذي هو السحاب الأبيض، وبه سُمّيت المرأة الرباب[4]، ونتساءل عن القرينة التي تجمع المرأة بالسّحاب؟ ولانظن أننا نتوقف عند قرينة البياض فقط، كَوَجهِ شَبَهٍ بين المرأة والسّحاب، بل نرى أنّه وجه ضعيف في البلاغة، لأنّ المرأة قد تكون سَمَرَاءَ خاصة في بيئة الجزيرة العربية، لذلك نذهب إلى أنّ وجه الشَّبَهِ يقترن بالوظيفة الوجودية

[1]-ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص180.

[2]-المرجع نفسه: ص178،179.

[3]-ينظر: ابن الكلبي، الأصنام، ص25.

[4]-ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص111.

الجنس أكثر من اقترانه بالصّفة، وهي وظيفة في تصوّرنا مستمدة من أصول ميثولوجية، فالسّحاب كان عند العرب من أخصّ اهتماماتهم، لأنّه محلّ نزول المطر، وكانت العرب ذا عناية بالأنواء التي هي النّجوم فكانت تتعبَّدُها للاستسقاء فتقول: مطرنا بنوء كذا، ومعلوم جفاف جزيرة العرب لذلك كان المطر عندهم مصدرا للحياة، ولشدّة ارتباطهم به سمّوه غيثا وكذلك"الحَيَا" المشتق من الحياة لتضمّنها معنى الخصوبة وما تحيا به الأرض[1]، وينقل جواد علي أنّ العرب كانت تقدّس المطر كالشعوب السامية[2]، ولما كانت المرأة في بعدها الأسطوري مصدرا للحياة قرن الشاعر بين السحاب والمرأة وسمّها به، حتى أنّ فرج المرأة الذي هو محل الإنجاب ومحل الخصوبة يسمّى "الحَيُّ" كما قال الأزهري[3]، والعجيب في الأمر أنّ الشاعر عمد إلى كُنيتين من اسمين لذكر وأنثى (الحارث/الرباب) وكأنّه يؤكد على هذا المعنى، وما يزيد من قوة هذا الافتراض ويقرّب هذا التأويل، أنّ العرب في الجاهلية كما هو معوم عبدت الصنم المشهور "بَعْل" إله الخصب والمطر، وهو تجسيد للشمس التي عُبدت عند العرب كما مرّ شرح هذا في بداية الفصل، والعرب ترمز عن الشمس بالمرأة، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذا ليس مستحدثا في الدّيانات الجاهلية، حيث يقول: «لم يكن الرمز عن "الشمس" الإلهة المعبودة، بالمرأة شيئا جديدا في الدّيانات الجاهلية، فقد فضلت ذلك الدّيانة السومرية في العراق من قبل، على نحو ما تقصه به ملحمة كلكامش في وصف عشتروت إلهة الخصب والحب والجمال»[4]، ألا تؤكّد مثل هذه الأخبار التاريخية المعلومة عن ثقافة العرب وجه الاقتران بين المرأة والمطر في الشعر، على معنى الخصوبة، وفي الوقت نفسه تُبيِّن هذا البعد الأسطوري الذي يمكن أن نكشفه من مثل هذه الأساليب اللغوية المعروفة التي بقيت من الشعر الجاهلي، ولعل من أظهر النُّكت اللغوية التي بقيت تشير إلى هذا البعد الميثولوجي الموغل في الثقافة الدّينية لعرب الجاهلية، والتي امتدّت بعض آثاره في ثقافتنا الشعبية إلى الآن، ما يتعلّق بلفظة "بَعْل" – إله الخطب والمطر عند عرب الشمال– الذي نُفَاجَأ حين نكتشف أنّه مازال في ثقافتنا الشعبية، فعند الفلاحيين والمزارعيين يُطلق على كل شجر أو زرع لايُسقى فيقال: (بَعْلِي) أي سقته السماء أو إن شئنا الدّقة أكثر سقاه إله السماء بعل على زعم الجاهليين، فكل هذه المؤشرات القوية تؤكّد على أنّ اللغة بقيت محتفظة

[1]–ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص501.

[2]–ينظر: جواد علي، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج8، ص421،422.

[3]–ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص505.

[4]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص336.

بهذا البعد الأسطوري، وهو الباعث على أحقية الفهم الميثولوجي للغة القديمة، وهذا ما أراده إبراهيم عبد الرحمن وراء ما جَادَ بِهِ بَحثُهُ في مُحاولَةِ الإدراك الرَّمزي لِصور الشِّعر الجاهلي.

إنّ لانتشار هذه الرموز الطبيعية التي تصبّ في معاني الخصوبة وبعث الحياة، واقترانها بالمرأة تحديدا، ليؤكد على المعنى الميثولوجي لها في القصيدة، وقبل أن نستمرّ في عرض بعض الرموز والصور الميثولوجية في الشعر الجاهلي، نعود ونُذَكِّر بالبند الأوّل من منهج إبراهيم عبد الرحمن لأهمية ترسيخه كآلية في الفهم، ولأنّ نتائج القراءة قائمة على أساسه، فلا يَستَغرِبُ القارئ بعدها ما يمكن أن يصل إليه المحلل بألفاظ اللغة وصورها من دلالات ومعاني، وهو أنّ نقل الواقع الحقيقي إلى الفن لا يعني تصويره كما هو، بحيث يغدو صورة فوتوغرافية لا، وإنّما يُعاد خلقه فنيا، بحيث يصير يعبّر عن رؤية جديدة، تُحَمَّلُ فيه اللغة دلالات رمزية جديدة، شريطة أن تتحمَّلها وتدلّ عليها*، نقول هذا كي لا يُفهم من الطلل على أنّه أحجار وفقط، ولا من ذكر ألفاظ الوشم والرُّسُوم على الكُتب أنّها كِتَابَة وفقط، ولا من السَّمُر على أنّها شَجَرَةٌ وفقط، ولا من المطر على أنّه ماء وفقط، ولا يُفهم من ذكر المرأة على أنّه يتحدّث عن نساء بعينهن، وإلا كان الشعر وثيقة عن صور الواقع، فكل لفظة في القصيدة تكتسب دلالة رمزية جديدة، لأنّها دخلت في سياق فني له منطقه الخاص، بأبعاده التاريخية والثقافية والحضارية، وهو ما يَعمَدُ النَّاقد لكَشفِهِ بِبَيَانِ دَلالاتِ الرُّمُوز اللغوية بما يتفق مع سياقاتها، حتى وإن كان الشاعر نفسه غير مدرك لها، لأنّ اللغة بعد أن تَستَقِلَّ عن مُنتِجِهَا تَفرضُ مَعَانِيها كما هو معلوم في النّظرية النّقدية المعاصرة.

نحاول الآن بعد أن كشفنا عن الدّلالة الميثولوجية للمرأة المنطوية تحت الطلل، أن نرصد بعض ملامحها الأسطورية الممتدّة منها في صور الشعر الجاهلي عموما، ونشير إلى أنّنا نتقصّى في ذلك الشعر الأقدم فما دونه لأجل رؤية التغيرات والتّطورات الميثولوجية في صور الشعر ورموزه.

مرّ بنا أنّ عقيدة عبادة الكواكب (الشمس/القمر/الزهرة، الثريا، الشِّعرى...) قد استحكمت عند العرب، خاصة الثالوث الأُسَرِي–الشمس، القمر، الزهرة– كما مرّ بنا الاستدلال الصّريح في الشعر على تأليه الشمس–ولعلّه الوحيد–حين أطلق الشاعر عليها لفظة الإلهة تعظيما لها في قوله:

تُروِّحُنَا مِنَ اللّعْبَاءِ قَسرًا فَأعْجَلنَا الإلاهَةُ أن تَؤوبَا

*–عرضنا لهذه الفكرة بالتّفصيل في مبحثنا عن منهج إبراهيم عبد الرحمن، يراجع الصفة 73 وما بعدها من الفصل الثاني.

على مِثلِ ابن ميَّة فَانعياهُ تَشقّ نَواعِمُ البشر الجيوبا

وقد لاحظ إبراهيم عبد الرحمن أنّ الشعراء يرمزون عن الشمس في سياقها المقدّس بعدّة رموز، أبرزها المرأة، ومن الحيوانات الغزالة والظبية والمهاة، وبيض النّعام والفرس، ومن النبات النخلة والسَّمُر، وغير ذلك، هذه الرموز الطبيعية (النّباتية والحيوانية) تظهر في الشعر دائما مقرونة بالمرأة، حتى أضحت كما قلنا قوالب وتقاليد فنية تدل دلالة واضحة عن البعد الأسطوري لها، وتظهر بشكل غير واع في حديث الشعراء الجاهليين عن المرأة رمزا للخصوبة والأمومة[1]، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ المرأة في الشعر الجاهلي لا تظهر دائما في صورة الأمومة "الإلهة شمس" وإنّما ذهب الشعراء «في نصوص كثيرة يزاوجون بينها وبين صورة أخرى تفيض بوصف الجانب الأنثوي في المرأة، وما يتصل به من المعاني الحسية التي تعبّر عن الشهوة واللذة... وهما صورتان متناقضتان يعود تفسيرهما إلى حقيقة دينية نابعة من عبادات الجاهليين، فقد جمعوا في وصف المرأة بين صفات إلهتين: الأولى الإلهة الأم وهي "شمس" والأخرى الإلهة البنت وهي الزهرة»[2]، ومن أظهر الشعراء الذين نلمس عندهم هذا الجانب المزدوج في وصف المرأة، امرؤ القيس، خاصة في اللوحة الكلية المطولة للغزل في معلقته، والتي يمكن أن نقسّمها إلى مشهدين أوصورتين كليتين، المشهد الأوّل مشهد دار جلجل، الذي جاء كغزل قصصي كما مرَّ، ونستدرك فنقول أنّ إبراهيم عبد الرحمن لم يعدم أن استل منه مظهرا يدل على الامتداد الميثولوجي بين الثقافات وسيأتي بيانه بعد قليل، ومشهد بيضة الخدر الذي استغرق واحدا وعشرين بيتا، وفيه تبرز الصور المثالية للمرأة يقول في هذا المشهد:

وَبَيضَةِ خِدرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤهَا تَمَتَّعتُ مِن لَّهوٍ بِهَا غَيرَ مُعجَـلِ

تَجَاوَزتُ أَحرَاسًا إِليهَا وَمَعشَرًا عَلَيَّ حِرَاصًا لَو يُسـرُّونَ مَقتَلِي

إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَت تَعَـرُّضَ أَثْنَاءِ الوِشَاحِ المفَصَّلِ

-مُهَفْهَفَةٌ بَيضَـاءُ غَيرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنجَلِ

كَبِكْرِ المقَانَـاةِ البَيَاضَ بِصُفرَةٍ غَذَاها نَمِيرُ الماءِ غَيرُ المُحَلَّلِ

تَصُدُّ وتُبدِي عَن أَسيلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِن وَحشِ وَجْرَةَ مُطفِلِ

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص336.

[2]-المصدر نفسه: ص337،338.

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئمِ لَيسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِي نَصَّتــهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ
وَفَرعٍ يَزِينُ المتنَ أَسودَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخلَةِ المُتَعَثْكِلِ
غَدَائرُهُ مُسْتَشزِراتٌ إلى العُلا تُظِلُ المدَارَى في مُثنًّى ومُرسَلِ

يرى إبراهيم عبد الرحمن في هذه الأبيات وغيرها صورا مثالية مركّزة «لا تعطينا صورة طبيعية لامرأة حقيقية، ولكنّها تنقل إلينا إحساسا عاما مبهما بالجمال الأنثوي، وكأنّ الشاعر يريد أن يبرز ضعفه أمامها وفتنته بها، وجرأته على التقاليد من أجلها، أو في عبارة أخرى إنّها امرأة مثال كان امرؤ القيس يحرص على رسمها في غزله»[1]، ويُلاحَظ أيضا أنّ لغة هذا النّمط من الشعر الجاهلي وأساليبه وأوزانه وصوره الشعرية على درجة عالية من التّعقيد، لذلك فهي تفرض على دارسها كي يدركها أن يتوصّل لاكتشاف تلك العلاقات الجديدة التي خلقها الشاعر بين عناصر الصّور المختلفة، وهو الأمر الذي فات البلاغيين، يقول إبراهيم عبد الرحمن «ولا أظنّ أننا واجدون مهما تأوّلنا وافترضنا على طريقة البلاغيين صلة حقيقة بين "بيضة الأدحى" والمرأة، أو بين شَعرِها و"قنو النّخلة"، وساقها و"أنبوب السّقي"، وجيدها و"جيد الرئم" إلى غير ذلك من عناصر الصّورة التي تتردد في شعر امرئ القيس خاصة وغيره من الشعراء الجاهليين عامة، إلا أن تكون صورا لِعلاقات أخرى غير منظورة، يخلقها الشاعر خلقا، وتحتاج للكشف عنها إلى معرفة عميقة بأشياء كثيرة دينية وغير دينية»[2]، وإذا أمعنا في وجوه القرائن بين هذا التّوظيف للمرأة ومظاهر الطبيعة، وبين الإلهة "الشمس" رمز الخصوبة، وجدنا ارتباطا وثيقا بينهما، "فبيضة الخدر" التي هي رمز للمرأة العذراء المصونة، أولا مجهولة من حيث من هي؟ دَلّ على جهلها واو رُبَّ، التي تُؤكد على أنّ الشاعر لايتَقَصَّدُ إلى امرأة بعينها بقدر ما يتحمّس لإبراز أوصافها، التي تدل على البعد الأسطوري فيها، وقد استوقفت هذه الصّور الشُّراح القدامى في إيجاد أوجه الشبه بين المرأة والبيضة، قال الزوزني: «النّساء يشبَّهْنَ بالبيض من ثلاثة أوجه: أحدهما الصّحة والسّلامة عن الطّمث...والثاني في الصّيانة والسّتر لأنّ الطائر يصون بيضه ويحضنه، والثالث في صفاء اللون ونقائه»[3]، والبيضة هنا بالمعنى العميق، هي رمز من رموز الخصوبة عن محلّ إنجاب المرأة "الرحم"، ولاشك في أنّ هذا التعريض الواضح بالمواضع الجنسية في المرأة يتصل بوظيفة الأمومة ومنه قابلية الخصوبة التناسلية، وهو

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص284.
[2]-المصدر نفسه: ص285.
[3]-الزوزني: شرح المعلقات السّبع، ص20،19.

المعنى الذي من أجله عُبدت المرأة كما مرّ، ومن معنى البُكورية «نمت فكرة العذراء أمّ الإله، وسيطرت على الدّيانات القديمة فترة طويلة من الزمن ثم مالبثت أن تحولت إلى فكرة الأمومة»[1]، لذلك كانت المرأة البِّكر ذات حضوة ورعاية وحب من قومها، وهذا المعنى وارد كثيرا في الشعر الجاهلي، والملاحظ أنّ امرأ القيس يصف هذه المرأة مرّة بالبياض ومرّة بالصُّفرة في قوله: (وبيضة خدر، مهفهفة بيضاء، كبكر المقاناة البياض بصفرة) ولعل اللون الأبيض والأصفر، من الإشارات التي تصل المرأة بالشمس إلهة الخصوبة، يشهد لذلك قول الأعشى:

يَاجَارَتِي ما كُنْتِ جَارَهْ بَانَتْ لِتَحْزُنَنَا عُفَارَهْ

بَيْضَاءُ ضَحْوَتُهَا وَصَفْـ ـرَاءُ العَشِيَّةِ كَالعَرَارَهْ[2]

فهذه إشارة صريحة في ربط صفة البياض والصّفرة بين المرأة والشمس، فالأعشى وصف صاحبته التي هي بيضاء بالضّحى، وصفراء بالعشية لأنّها هي الشمس ذاتها، ومما يزيد في تأكيد معنى الخصوبة تشبيه طرفة بن العبد المرأة في خدرها بالسّحابة التي مرّ بنا تحليل رمزيتها الميثولوجية في الطلل، بقوله:

وفي الخُدُورِ غَمَامَاتٌ بَرَقْنَ لَنَا حتَّي تَصيدْنَنا من كُلِّ مُصطَادِ

قد يكون هذا التحليل مقنعا كما قد لايكون مقنعا، ولكن لا يخفى الجوّ الأسطوري الذي نلمسه بعد أن أقبل امرؤ القيس ليصل إلى هذه المرأة (بيضة الخدر) حين قال:

إِذَا مَا الثُّرَيَّا في السَّمَاءِ تَعَرَّضَت تَعَرُّضَ أَثْنَاءِ الوِشَاحِ المفَصَّلِ*

ألا يُذكّرنا إيراد كوكب الثُّريا بعقيدة عبادة الكواكب عند العرب، فيزيد هذا في ترجيح البعد الأسطوري للمرأة خاصة وأنّها-بيضة الخدر- وردت في البيت الذي قَبلَهُ مباشرة، ومما يقوي هذا الفرض أيضا أنّ الأبيات التي

---

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص345.

[2]-ديوان الأعشى: ص153.

*-تشير "الثريا" إل أسطورة عربية، وهي خطبة القمر للثريا، يراجع ص29 من هذا الفصل، والثريا في اعتقاد العرب من الآلهة المانحة للغيث، وإنّما سميت بالثّريا لغزارة نوئها، وقد التصقت بها معاني الخصوبة فكانت الثريا ماء معروف، وكانت اسم امرأة-ولعل في هذا مايدل على أنّ العرب كانت تشبّه الآلهة (الكواكب)بالمرأة- والثروة ليلة التقاء القمر بالثريا، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص110. أليس في تصريح امرئ القيس بالثريا مايؤشّر على المعنى الذي قلناه قبل هذا البيت، كما يساهم في الوقت نفسه على تأكيد دلالات الأبيات التي تأتي بعده فيما ذهبنا إليه من تأويلات ميثولوجية للمرأة ولمظاهر الطبيعة، التي تصبّ في معاني الخصوبة وبعث الحياة، وإلا فما دلالة التّصريح بهذا النّجم في هذا الموضع، وننبه على أنّ امرأ القيس ذكر الثريا في موضعين من معلقته، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على فشوّ عقيدة عبادة الكواكب في هذه الحقبة، والتي انعكست على الشعر الجاهلي فنيا بما يخدم المعنى المنطوي في وظيفة تلك الآلهة.

جاءت في وصف هذه المرأة إنّما أُلصِقت وأُضِيفَت إمّا إلى حيوانٍ أو نَباتٍ، وكل حيوان أو نبات اقترن بالمرأة في تصوير بياني، نجده يحيل بوجه أو بآخر إلى عقيدة لها معنى أسطوري، والغريب أنّ هذا المعنى يأتي في حالات بعينها هي حالات الأمومة وما يتصل بها من الحمل والإخصاب، ولذلك عدّها إبراهيم عبد الرحمن من رموز الشمس كإلهةٍ للخصب كما مرّ، ويظهر هذا في قوله: (بِنَاظِرَةٍ مِن وَحشِ وَجْرَةَ مُطفِلِ) فيشبّه المرأة كالظبية والمهاة في عينيها وكثرة أطفالها، والغزالة في قوله: (وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئمِ لَيسَ بِفَاحِشٍ) والغزالة هي الرئم والمهاة والظبية على اختلافٍ في الفصائل والأحجام، ولكنّها من جنس الغِزلان، والغزال فيما أفضى به البحث الميثولوجي، حيوان عُبد في المرحلة الطوطمية، لذلك فقد استحال رمزا فنيا عن الشمس في الشعر بعد ذلك، ويستدلّ إبراهيم، على تقديس الغزال بخبر نقله ابن هشام والمسعودي في أنّ عبد المطلب جدّ النبي صلى الله عليه وسلم عثر «على تمثالين لغزالين مصنوعين من ذهب في بئر زمزم يوم حفرها، فأخذ أحدهما فعمل منه صفائح للكعبة، ووضع الآخر فيها، وقد بقي هذا التمثال في الكعبة زمنا إلى أن سرقه دُوَيك مولى مُليح بن خزاعة بتحريض من أبي لهب والحارث بن نوفل»[1] وقد أشار حسّان بن ثابت إلى هذه الواقعة في شعره لما هجا الحارث بن نوفل فقال:

يَاحَارِ قَدْ كُنتَ لَولاَ مَا رُمِيتَ بِهِ لِلَّهِ دَرُّكَ فِي عِزٍّ وفِي حَسَبِ

يَاسَالِبَ البَيتِ ذِي الأَركَان حِلْيَتَهُ أَدِّ الغَزَالَ فَلَنْ يَخْفَى لِمُسْتَلَبِ

سَائِلْ بَنِي الحَارِثِ المُزرِي لِمَعْشَرِهِ أَينَ الغَزَالُ عَلَيهِ الدُّرُّ مِنْ ذَهَبِ؟[2]

إلى آخر الأبيات، ولا نعدم أن نجد تصريحا من امرئ القيس في شعره على إضفاء القُدُسية على الغزال بأن جعله في المحراب مشيرا إلى التّعبد له في قوله:

وَقَد عَلِمَت سَلمَى وإن كَانَ بَعلُهَا بِأنّ الفَتَى يَهذِي وَلَيسَ بِفَعَّالِ

وَمَاذَا عَلَيهِ لَو ذَكَرْتُ أَوَانِسًا كَغِزْلاَنِ رَملٍ فِي مَحَارِيبِ أقوال[3]

وأمّا عن تشبيه محاسن المرأة بالنّخلة فإنّها تأخذ دلالة شجرة السَّمُر التي مرّت بنا على أنها العزى إلهة الحب والشهوة التي هي تجسيد عن كوكب الزُّهرة، ويلاحظ على هذه الصّور الفنية في لوحة الغزل أنّها جاءت متعاقبة

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص351.

[2]-ديوان حسان بن ثابت: تح: عبد الله المهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994، ص37.

[3]-ديوان امرئ القيس: ص126.

ومسترسلة، مما يدل على تصوير لحظة وجدانية مفعمة بالأسطورة –إن جاز التَّكَهُن– وما يزيد في تأكيد أنّ الشاعر في هذه اللوحة لايتكلم عن امرأة بعينها، وإنّما هي صورة عن الشمس إلهة الخصب، وصورة عن الزُّهرة إلهة الشهوة، أنّه ختم أبياته الغزلية –قبل أن ينتقل إلى لوحة الصّيد– بإشارة أسطورية صريحة يمكن أن نعدَّها من أقوى القرائن على هذا المعنى حين قال مشبها هذه المرأة بالشمس في صورة النّور المرتبط بمصباح الرَّاهب المتَبَتِّل، مما أضفى جوا دينيا خاشعا يحيل على طقوس ميثولوجية تعود إلى عبادة الشمس، كما نجد القرينة واضحة ومناسبة في ربط صورة التبتّل بالعذرية يقول:

تُضيءُ الظَّلاَمَ في العِشَاءِ كَأنَّها مَنَارَةُ مُمسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ

إلى مِثلِهَا يَرنُو الحليمُ صَبَابَةً إذا مَااسْبَكَرَّتْ بين دِرْعٍ وَمجوَلِ

وليس امرأ القيس وحده من نجد عنده توافر هذه الصور وتلك المعاني، وإنّما هي منتشرة في الشعر الجاهلي كله خاصة الأقدم منه، يقول طرفة بن العبد في معلقته:

وفي الحي أحوي ينفض المرد شادن مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد

خذول تراعي ربربا بخميلة تناول أطراف البرير وترتدي

وتبسم عن ألمى كأن منورا تخلل حر الرمل دعص له ند

سقته إياة الشمس إلا لثاتة أسف ولم تكدم عليه بإثمد

ووجه كأنّ الشمس ألقت رداءها عليه نقي اللون لم يتخدد[1]

ويقول قيس بن الخطيم من مثل هذا النّمط المثالي للمرأة المثال رامزا لها كمعبودة:

لِعَمْـــرَةَ إذْ قَلْبُـــهُ مُعجَبٌ فَأَنّى بِعَمْرَةَ أنّى بِهـا

ليَـــالٍ لَنَا وُدُّهَـا مُنْصِبٌ إذا الشَّوْلُ لَطّتْ بِأَذْنَابِهَا

وَراحَتْ حَدابيرَ حُدْبَ الظُّهو رِ مُجْتَلَمًا لَحْمُ أَصْلاَبِها

فبعد وصفه في هذه الأبيات وغيرها إعجابه بعمرة يربط بين مُقَامِها والخصوبة وبين رحيلها والجفاف، حتى يجعلها في نهاية المقطوعة معبودة[2] حين قال:

[1]–ديوان طرفة بن العبد: تح: مهدي محمد ناصر الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002، ص20.

[2]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص334.

نَمَتْها اليَهُودُ إلى قُبَّةٍ دُوَيْنَ السّماءِ بِمِحْرَابِهَا[1]

والصلة تتوثق بين الشمس والمرأة والغزالة حين يعمد الشاعر الجاهلي بأن يجعل للشمس قرونا كقرون الغزال حين يقول:

تمنح المرأة وجها ضاحكـــا مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع

صافي اللون وطرفا ساجيـــا أكحل العينين مافيه من قمع

وقرونـا سابغة أطرافهـا غلَّلتها ريح مسك ذي فنع

–حتى إذا ذر قرن الشمس صبحها ذؤال نبهان يبغي صحبه المتعا

وفي تشبيه عنترة المرأة بالصنم ما يدل أيضا على أنّها رمزا مؤلها عن الشمس والزهرة في قوله:

تَجَلَّلَتْنِيَ إذْ أهوى العصا قِبَلي كَأَنَّهَا صَنَـمٌ يُعْتَـادُ مَعْكُوفُ [2]

ولعل هذا ما يفسّر لنا سبب تشبيه المرأة بالغزالة وجعلها في المحاريب والقباب التي تدل دلالة واضحة على العبادات والطقوس، وكذلك انتشار تشبيه المرأة بالدُّمية، التي مازالت تحمل في معناها اللغوي آثارا دينية فهي تعني الصورة المنقوشة في الرخام، وتعني الصّنم، وتعني الصورة المنقوشة التي يظهر فيها اللون الأحمر، فهي إذن وثيقة الصلة بالطقوس القديمة فقد كانت تقدم مع التماثيل قرابين في معابد الشمس[3]، يقول عبيد بن الأبرص جاعلا المرأة صنما كالدّمى في قِباب المعابد:

وَمُرَاحٍ وَمُسْرَحٍ وَحُلُولٍ وَرَعَابِيبَ كَالدُّمَى وَقِبَـابِ[4]

ويقول النابغة:

أو دمية من مرمر مرفوعة بنيت بآجر يشاد وقرمد

ويقول الأعشى:

وقد أراها وسط أترابها في الحي ذي البهجة والسامر

كدمية، صور محرابهـا بمذهب في مرمر مائر

[1]–ديوان قيس بن الخطيم: تح: ناصر الدّين الأسد، دار صادر، بيروت، ص134،135.

[2]–الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، ص99.

[3]–أساس البلاغة 284/1. تاج العروس131/10.

[4]–ديوان عبيد بن الأبرص: ص36.

أو بيضة في الدعص مكنونة أو درة شيفت لدى تاجر

ويقول بشر بن أبي خازم ناسبا الدمى إلى صنعاء باليمن التي عرفت بعبادة الشمس:

كَأَنَّ على الخُدُوجِ مُخَدِّرَاتٍ دُمَى صَنْعَاءَ خُطَّ لَهَا مِثَالُ[1]

ويشبّه عبيد بن الأبرص النّساء في موكب الظعن بالنّخل الموسّقة، والبقر الوحشية في قوله:

كَأَنَّ أَظْعَانَهُم نَخلٌ مُوَسَّقَةٌ سُودٌ ذوائِبُهَا بالحَملِ مَكْمومَهْ

فِيهنَّ هِندُ التي هَامَ الفُؤادُ بِهَا بَيضَاءُ آنِسَةٌ بِالحُسنِ مَوسُومَهْ

وإنّها كَمَهَاةِ الجَوِّ نَاعِمَةٌ تُدْني النَّصِيفَ بِكَفٍّ غَيرِ مَوشومَهْ [2]

كما «يشبّه المرقش إبل الظعن بشجر الدّوم، وهو نوع من النّخيل»[3] في قوله:

تَنَزَّلنَ عَن دَوْمٍ تَهِفُّ مُتُونُه مُزَيَّنَةٍ أَكنَافُهَا بِالزَّخَارِفِ[4]

ومن القصائد المشهورة التي وقف عندها إبراهيم عبد الرحمن "عينية الحادرة" التي رأى فيها وجها آخر من الصورة الفنية، وذلك بأن ربط الحادة المرأة بالماء، فيقول: «وإذا كان امرؤ القيس كما رأينا يربط بين المرأة والنخلة، والأعشى يربط بين الظبية والمرأة، فإنّ الحادرة في اللوحة الثالثة يربط بين المرأة والماء في قصيدة طويلة يجعل فيها من صاحبته سميّة كائنا له قدرة خارقة على سلب الخصب من الدّيار التي ترحل عنها، وإشاعته في الدّيار التي تنزل بها بفضل ما تملكه من قدرة على إدرار الماء ومنعه»[5] يقول:

بَكَرَتْ سُمَيَّةُ غُدوةً فَتَمَتَّعِ وغَدَتْ غُدُوَّ مُفَارِقٍ لم يَرْجِعِ

وتَزَوَّدَتْ عَيْني غَدَاةَ لَقِيتُها بِلِوَى البُنَيَنَةِ نَظْرةً لم تُقْلَعِ

وتصدَّفَتْ حتَّى اسْتَبَتْكَ بواضِحٍ صَلْتٍ كمُنْتَصَبِ الغَزَالِ الأَتْلَعِ

وبِمُقْلَتَيْ حَورَاءَ تَحسِبُ طَرْفَها وَسْنَانَ حُـرَّةِ مُسْتَهَـلِّ الأَدْمُـعِ

وإذا تُنـازِعُكَ الحدِيثَ رأيتَـها حَسَـنًا تَبَسُّمُـها لذيـذَ المكْرَعِ

[1]–ديوان بشر بن أبي خازم: تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط1، 1994، ص118.

[2]–ديوان عبيد بن الأبرص: ص110.

[3]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص199

[4]–ديوان المرقِّشين: تح: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص60.

[5]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص203.

كغَرِيضِ سَارِيةٍ أَدّرتهُ الصَّبَا من مَاءِ أَسجَرَ طَيّبَ المسْتَنقَعِ
ظَلَمَ البِطَاحَ لَهُ انهِلاَلُ حَرِيصةٍ فَصَفَا النِّطَافُ بِهَا بُعيدَ المَقلَعِ
لَعِبَ السُّيُولُ بِهِ فَأصبَحَ مَاؤهُ غَلَلاً تَقَطَّعَ في أُصُولِ الخِرْوَعِ[1]

من نماذج الصُّور الفنية التي تأبّت عن البلاغيين ربط المرأة بالماء في الشعر الجاهلي، وهذا الاقتران غريب، إذ ما وجه الشَّبه الذي يمكن أن نعتمده ويكون مُقنعا بين المرأة والماء؟ لاشك وأنّ المطَّلِعَ عن أخبار الجاهليين في علاقتهم بالماء، فيها ما يساعد على استبيان هذه الصِّلة التي نجدها في الشعر الجاهلي بين المرأة المثال والماء، فلقد نقل جواد علي أنّ معابد العرب كانت تحتوي على خزانات لمياة الأمطار، ذلك الذي اكتُشف في معبد مأرب في اليمن، كما كانت العرب تَتَتَبَّع مساقط الأمطار وتحفر الآبار، وكانت تتقدّم بالنّذور والذّبح للآلهة لأجل نزول المطر، وربّما استعانت بالسحر والأدعية والتوسلات بغرض الاستسقاء، ولما كان الماء عندهم مصدر الحياة والخصوبة قدّسوا الآبار وتقدّموا إليها بالنُّذور والهدايا، واعتقدوا القداسة والشفاء والنّفع في مياهها[2]، ومن مظاهر تقديس الماء أنّ العرب سمّوا بعض الأصنام بأسماء مشتقة من الماء مثل "يم" و"قزح" و"عائم" و"نهر"..وقد نُصبت في البحار وعلى حوافي الآبار، فكان هبل عند "بئر" في جوف مكة، وجُعلت "إيساف" و"نائلة" على حافة زمزم..إلى غير ذلك من الأخبار التي لا يخفى فيها تقديس العربي للماء[3]*، أظنّ أنّ هذه الإشارة المختصرة عن مكانة الماء في حياة عرب الجاهلية كفيلة بأن تُعطي للمرأة بُعدا أسطوريا إذا اقترنت بها، ومعلوم أنّ هذا الحكم ليس بإطلاق، وإنّما إذا جاءت المرأة في سياق وصفٍ مِثَالِيٍّ لها كما هو في عينية الحادرة، كان ربطها بالماء عندئذ من أظهر الدّلائل على أنّها امرأة مثال، وهنا تتحدّد «طبيعة هذه الصلة التي يقيمها الشاعر بين الغزل ومعاني القصيدة أو بين سمية وقومه، في عناصر الخصوبة التي رأيناه يحشدها في وصفه لريق صاحبته من الماء والسّحاب والشجر والسّيل، كما يتمثل في هذه الصِّلة التي يقيمها بين رحيل هذه المرأة وجدب الدّيار وهزال الحيوانات وإضناء القوم..»[4]، وهذه

[1]-ديوان شعر الحادرة: تح، ناصر الدين الأسد، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج15، ج2، ص303،310.
[2]- ينظر: جواد علي، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج8، ص220-222.
[3]-ينظر: ثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص هـ.
*-من تقديم إبراهيم عبد الرحمن على كتاب ثناء أنس الوجود، والحقيقة أنّ هذا الكتاب جمع أخبار كثيرة سواء عن الثقافة العربية أو غيرها في معتقدات الشعوب في الماء ومظاهر انعكاسه على رموز اللغة، وعلى الفن الشعري.
[4]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص129.

الرموز اللغوية من ريق المحبوبة خاصة كثيرة الورود جدا في صور الشعر الجاهلي فقد ربط «عنترة في لوحة مُشَابِهَةٍ بين الماء الذي تدرُّه سحابة بكر فَتُروي الأرض وتُنبت الشجر في روضة أنف، وبين ريق صاحبته، فيجعل منها كائنا له قدرة على بعث الحياة في الأرض الموات»[1] يقول في معلقته:

إذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذبٍ مُقَبَّلُهُ لَذيذِ المطعَمِ

وَكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِليكَ من الفَمِ

أَوْ رَوضَةً أُنُفًا تَضَمَّنَ نَبتَهَا غَيثٌ قَلِيلُ الدِّمنِ لَيسَ بمعْلَمِ

جَادَتْ عَليهِ كُلُّ بِكرٍ حُرَّةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كالدِّرهَمِ

سَحًّا وَتَسْكَابًا فَكُلُّ عَشِيّةٍ يَجرِي عَليهَا الماءُ لم يَتَصَرَّمِ

ويقول زهير:

كأنّ ريقتها بعد الكرى اغتبقت من طيب الراح لما يعد أن عتقا

شبّح السقاة على ناجودها شبمًا من ماء لينة لا طرقًا ولا رنقا[2]

ويقول أوس بن حجر:

كَأَنّ رِيقَتَها بعد الكَرَى اغْتَبَقَتْ من ماءِ أَصْهَبَ في الحانوتِ نَضَّاحِ[3]

والشواهد كثيرة جدا في شعرنا الجاهلي على مثل هذه الصّورة وغيرها من الصور الفنية التي مرّت، وقد رصد إبراهيم عبد الرحمن على هذا الربط بين المرأة الإلهة وبين صفات الخصوبة والأمومة وغيرها من مشاهد الغزل في الشعر الجاهلي ما يوازيها من فنون الثقافات الأجنبية الأخرى، ولعل في هذا الرصد دليل على الامتداد الميثولوجي وتداخله بين الشعوب، ولكن قبل أن نستدل على هذه الفكرة ننبّه على طارئ آخر لَحَظَهُ إبراهيم عبد الرحمن وهو تطور الصورة الميثولوجية مع شعراء أواخر العصر الجاهلي؛ أي الشعر القريب من الإسلام خاصة مع الأعشى وزهير بن أبي سُلمى، ويتمثّل هذا الملحظ فيما «أخذ يصيب عبادة الكواكب من شك ووهن على أيدي هؤلاء الشعراء الذين أخذوا يتصلون في أواخر العصر الجاهلي بطريق أو بآخر بأصحاب الدّيانات السماوية التي كانت معروفة في الجزيرة العربية... كالمسيحية واليهودية.. وقد أثمر هذا

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص204.

[2]-ديوان زهير بن أبي سلمى: ص9.

[3]-ديوان أوس بن حجر: تح: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت، 1980، ص14.

الاتصال نوعا من الشك في حقيقة العبادة الوثنية»[1]، فكان هذا التغيّر الثقافي الدّيني في حياة العرب الذي عُرف بمرحلة التّجريد أو الاتجاه إلى التّوحيد –كما مرّ– إرهاصا بظهور الدّعوة الإسلامية، وعاملا في بداية تحوّل الصور الشعرية، فانتشرت عقيدة الإله الواحد التي ألقت بظلالها على الشعر الجاهلي عند شعراء الطبقة القريبة من الإسلام، وهنا نكتشف سِرّ تشكيك الرواة والدّارسين في صحة نسبة هذا الشعر للعصر الجاهلي، ومن المراصد الفنية التي استنتجها إبراهيم عبد الرحمن من شعر هذه المرحلة، اتساع اللوحات الكلية في شَكلِ نَمَطٍ قَصَصِي يسجّل فيه الشاعر مشاعره ومواقفه من الحياة، لذلك عرفت الصورة الفنية في شعر هذه المرحلة تخفُّفاً وقِلَّةَ حشد نوعا ما عمّا كانت معروفة به في المراحل المبكرة من حياة الشعر الجاهلي.

يضرب إبراهيم عبد الرحمن مثالا عن هذا التّطور بِقَصِيدَةٍ للأعشى تعكس تحكمه بهذه المرأة الإلهة من جهة، وتُبيّن قلة حشد الصّورِ الشعرية من جهة أخرى، ولِطُول القصيدة نوردها متقطعة على حسب ما يقتضيه الشاهد، وقد قسّمها إبراهيم إلى ثلاث لوحات يقول الأعشى في اللوحة الأولى:

أَوَصَلْتَ صُرْمَ الحَبْلِ مِن سَلْمَى لِطُولِ جِنَابِهَا
وَرَجَعْتَ بَعْدَ الشَّيبِ تَنْ عى وُدَّهَا بِطلابها؟
أَقْصِرْ فإنّكَ طالَمَا أُوضِعْتَ في إِعجَابِها
–إنّ القُرى يوماً سَتَهْ لِكُ قبل حَقِّ عَذَابِهَا
وَتَصيرُ بَعدَ عِمَارَةٍ يومًا لِأَمْرِ خَرَابِها
أَولَن تَرَى في الزُّبُر بَيِّنَةً بِحُسنِ كِتَابِهَا

يرى إبراهيم عبد الرحمن أن الأعشى مزجٍ بين ماضي هذه المرأة وحاضرها، وبين صِلَتِه بها قديما، وواقعه الحالي معها، مزجا دينيا معقّدا، فهو يصف حبه لهذه المرأة أيام شبابها، ويلوم نفسه إذا ما أرادت إن ترجع إليها، فيذكرها بالضَّرَرِ الذي ألحقته به في الماضي من جهة، كما يذكرها بوعيد هذه المرأة المكتوب في "الزُّبُر" بعد أن سبَّبَت للقرى خَرابًا من ارتباطها بهم، وهنا تنتهي صورة الماضي معها وتبدأ الصورة الثانية الساخرة من هذه المرأة، والغريب أن الأعشى حين سخر منها جعل لها بابا وقُبَّة ومحرابا وكأنّها في معبد، وجعل الثعالب يلعبن عندها والجنّ تعزف بدلا من التعبّد لها، وحين وصف مغامرته العاطفية معها يرسل جِنِّيا إلى قُبّتها

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص339.

ليخدعها ويتمكّن منها بعد ذلك، وقد حَرَصَ على فضحها لا على الإشادة بمحاسنها كما رأينا من امرئ القيس وقصة (بيضة الخدر)[1]، يقول الأعشى في هذه اللوحة:

إنّ الثَّعَالِبَ بالضُّحى يَلعَبنَ في أبوابِهَـا
والجنُّ تَعزِفُ حولَهَا كالحُبشِ في مِحرَابِهَا
-وَلَقد غَبَنْتُ الكَاعِبَا تِ أَحظُّ من تَحْبَابِهَا
وَأخُونُ غَفْلَةَ قَومِهَا يَمشُونَ حَولَ قِبَابِهَا
-فَبَعَثْتُ جِنِّيًا لَنَـا يَأتِي بِرَجعِ جَوَابِهَا
-في قُبَّةٍ حَمراءَ زَيـ ـنْها ائتِلافُ طِبَابِهَا

وتأتي اللوحة الثالثة في صورة ركوب «نَاقَتِهِ بعد أن فرغ من مَجلِسِه معها، فحملته إلى قومها بني سعد بن قيس الذين وجدهم عبيدا لها يعكفون على أنصابِ صَاحِبَتِهِ ويتعلقون بها على الرغم من تلك الإهانة التي لحقت بها، والتي كشفها الله للناس جميعا يرون بها ذلك»[2]، يقول الأعشى عن هذه الصورة:

وَرَدَتْ عَلَى سَعْدِ بنِ قَيـ سٍ نَاقَتِي وَلما بها
وَجَمِيعُ ثَعلَبَةَ بنِ سَعْـ دٍ بَعْدُ حَولَ قِبَابِها
مِن شُربِها المَزَّاءَ مَا اسـ تَبْطَنَتْ مِن إِشرَابِها
وعَلِمتُ أنّ الله عمـ دًا حسَّها وَأرَى بِهَا[3]

بعد هذا يتساءل إبراهيم عبد الرحمن عن هذه المرأة في قصيدة الأعشى، فمن هي بعد أن جعل «لها فيه أنصابًا وقِبَابًا ومَعَابِد وعُبَّادًا يَطُوفُونَ بِهَا، ويجعل لها ذِكرا في الكُتبِ الدّينية، وعذابا في الآخرة وخَسَارا للذين يحتَفُونَ بها ويُقدّسونها؟ أليست هي الزهرة ربّة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال، تلك الدّيانة التي أخذ إيمان الجاهليين بها يضعف في الفترة القريبة من ظهور الإسلام»[4].

[1]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص343،344.
[2]-المصدر نفسه: ص344.
[3]-ديوان الأعشى: ص251-257.
[4]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص134.

لا شك وأنّ هذه القصيدة للأعشى من أقوى الاستدلالات على البعد الميثولوجي الكامن وراء توظيف المرأة بهذا النّمط، وفي الوقت نفسه تدلّ دلالة صريحة وواضحة على هذا الملمح الفني التَّطوري في توظيف المرأة الذي يعكس انقلاب التّصور الوجودي للإله، وشعر الأعشى، وغيره من طبقته كزهير بن أبي سلمى، لا نعدم أن نجد فيه إشارات واضحة على هذا التوجُّه العقدي الذي كان إرهاصا بظهور الإسلام، بل إنّ الأعشى على مانقله إبراهيم عبد الرحمن كان على اتِّصالٍ بالتّيارات المسيحية واليهودية[1] وهذا ما يزيد في مصداقية الكلام الأخير.

نعود لنورد الجانب المقارن في دراسة إبراهيم عبد الرحمن، الذي ارتكز عليه كآلية أخرى في منهجه المركب، كي يبرر هذا التأثر الثقافي الدّيني من الأمم المجاورة، ومنه يصل إلى القول بأنّ الأسطورة بناء إنساني حتمي، لذلك كثيرا ما يتكلّم عن الأصول التاريخية للظواهر الدّينية، وأوّل وَجْهِ شَبَهٍ فَنِّي مما يصلح–فيما نزعم–أن تُعقد فيه دراسة مقارنة، ذلك الذي لاحظه من شِبْهِ اتفاقٍ بين الأحداث الغزلية في "مشهد دار جلجل" من معلقة امرئ القيس، وبين بعض أحداث الملحمة الهندية "المهابهارتا"*، وهذا الشَّبه المأساوي واللاهي بين شخصية امرئ القيس في المعلقة وشخصية "كرشنا" في الملحمة الهندية، هذا من جهة، وشخصية أوديب مع شخصية كرشنا من جهة أخرى، «ففي الملحمة الهندية أنّ الكُهّان تنبّأوا لـ"كامسا" الملك بأنّ يقتله أحد أبناء أخته، فعمد إلى قتل أبناء أخته فلما ولدت أخته "كرشنا" استطاعت إخفاءه، وبذلك نجا من الموت ليحقق كما في أسطورة أوديب ما تنبّأت الآلهة بحدوثه، ويهمنا من حياة "كرشنا" الجانب اللاهي من سلوكه الذي يتمثّل في مطارة الفتيات في صورة مماثلة لما يرويه القدماء عن حياة امرئ القيس*، فتحكي الأساطير أن الفتيات من راعيات البقر ذهبن يوما إلى بركة ماء وخلعن ملابسهن كي يستحممن، وتعالت ضحكاتهن فسمعها "كرشنا" واقترب منهن وسرق ملابسهن وأخفاها، فأححن عليه في إعادة ملابسهن ووافقن على شروطه في أن يقدمن له الطقوس والعبادات...وحينما شبّ "كرشنا" وكبر عاد إلى بلده وقضى

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص134.

*–نبه على أنّ إبراهيم عبد الرحمن ينقل الخبر من كتاب: الهند القديمة حضارتها وديانتها لمحمد إسماعيل النّدوي.

*–قصة دار جلجل جانب متفق عليه في حياة امرئ القيس وقد أوردها كل من ترجم له أو شرح شعره كالزوزني وغيره

على خاله والذين التفوا حوله واقتفوا آثاره..»[1]، وقد أطلنا الاقتباس كي لايكون الخبر مبتورا، وكي يتضّح الشَّبَه بين الحكايتين.

من المراصد التي يمكن أن يكون للمنهج المقارن دور في قراءته، ما مرّ بنا من تشبيه الحادة لسُميّة بالماء على أساس أنّها رمز ميثولوجي تَمَثَّل في قدرتها على وهب الحياة بما حوته من خصوبة لأنّها إلهة، وكان ريقها أبرز مظاهر ذلك، هذه الصورة الفنية لاحظها إبراهيم عبد الرحمن في «تراتيل السومريين وغيرهم من شعوب هذه المنطقة على نحو ما نجده في هذه الترتيلة التي نُظِمَت في تمجيد الإلهة "عشتار إلهة الخصب والحب»[2] وقد نقلها عن طه باقر في كتابه مقدّمة في أدب العراق القديم، جاء فيها:

«حمدا لك يا أروع الإلهات وأشدّهن رهبة...ليقدّس الكل سيدة الخلق، وأعظم الآلهة... الإلهة التي ترتدي اللذة والحب، المفعمة بالحيوية والسحر والشهوة واللذة، حلوة في شفتيها، ويكمن سِرُّ الحياة في فمها، ذات مجد وسناء تلف رأسها بالعصابة، رشيقة القد، جميلة العينين مشرقتهما... إنّها الإلهة الحامية والروح الحارسة، عشتار! من ذا الذي يضاهيها في العظمة؟»[3]، يمكننا أن نضيف على إبراهيم عبد الرحمن مظهرا ميثولوجيا اشتركت فيه الثقافات الإنسانية، وهو من صميم الدّرس المنهجي المقارن، ذلك ماهو معروف في ثقافة العرب "بالمرأة الآبِدَة" أو التي ترمي البَعرَة، فالمرأة في الجاهلية إذا مات زوجها إعتزلت جماعتها ودخلت الخُص؛ أي البيت الصغير، مرتدية أشرَّ ثيابها ومكثت فيه سنة كاملا، وعند انتهاء السنة تُؤتَى بحيوان معين، حمار أو طائر فتمسح به، وقلَّ أن يعيش، وكأنّها تمسح فيه الموت كي لا يلتصق بها بعد زوجها، ثم تُعطى بَعرَة فترمي بها، وبعدها تستطيع أن تدخل في مجتمعها وتزاول من الزِّينَةِ ماشاءت[4]، وهذا الطقس على ما يذهب إليه فريزر موجود عند معظم الجماعات الإنسانية البدائية، نشأ نتيجة الخوف من الموت، لذلك فهم يَحبِسُونَ الأرملة، لأنّها تُذكرهم بالموت، فإذا مرت سنة صار الموت وكأنّه ابتعد وولّى لذلك يسمحون لها بالعودة إلى جماعتهم، كما كانت المرأة في الهند قديما تبكي زوجها مع النساء وهن مُسدلات شعورهن على وجوههن كي لايعرفهم الميّت، ولم يقتصر هذا الأمر على المرأة فقط بل حتى المحارب إذا قتل خصمه في بعض المجتمعات يُعزل ويُحك

[1]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص330،331.

[2]-المصدر نفسه: ص130.

[3]-طه باقر: مقدمة في أدب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976، ص204.

[4]-ينظر: النُّويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: حسن نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، ص115.

بروث البقر كيما تلتصق به روح التي قتلها، فهذا الطقس التطهيري يتشابه عند معظم الجماعات البشرية[1]، وفي الأخير ألا تزيد هذه الأخبار وغيرها في تأكيد فكرة الإيمان بإنسانية الأسطورة وحتميتها وتعالقها بين الشعوب، ولعل في الشَّبَهِ المُلاحَظ في توظيف المرأة بين مطلع الإلياذة ومطالع الشعر الجاهلي مايؤكد على الانتقال الثقافي الدّيني بين العرب وغيرهم، بل قد نذهب إلى أبعد من ذلك، فقد أثبت المستشرق آدم سميث الاتصال الحضاري فنيا بين الشعوب السامية عموما، حين رأى وجوها للشَّبه في طريقة التناول الشعري بين العرب والإسرائليين خاصة في باب توظيف المرأة والطبيعة في الشعر، ما يجعلنا نراهن على أنّ الشعر العربي كان في وقت ما ممزوج بالاساطير بحكم قرب العرب باليهود وغيرهم[2].

2-2-الصُّور الأسطورية لمشاهد الصّيد:

يُعدُّ مَشهد الصَّيد ووصف الرِّحلة من اللوحات النّمطية الكلية في قصائد الجاهليين، ولعلّ أبرز مَشهَدٍ فيه صورة صيد الثَّور الوحشي الذي عَبّر الجاحظ عن نَمَطِيَّتِهِ في الشعر بقوله: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان مديحا، وقال: كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة»[3]، فالشعراء الجاهليين اتّخذوا من تشبيه الناقة بالثور الوحشي مدخلا لهذا التقليد الفني المكرر عن صورة صيده، وملخّصه أنّ الثور يظهر دائما مُنفردا قلقا في صراع مع الطبيعة، وهو على ذلك، إذْ يطلق عليه الصيّاد كلابه عند بزوغ الشمس فتكون مطادرةً وحرباً ضروسا تنتهي بقتل الكلاب ونجاة الثور مع مغيب الشمس، وبعد المطار ينفرد الثور تحت شجرة الأرطاة يتطهر بماء المطر ويفكّر في مصيره في صورة أقرب ماتكون للطقوس التّعبدية[4]، فالثّور دائما يظهر في الشعر الجاهلي على «صورتين: الأولى دينية، تتبدّى في قدرته الخارقة على مواجهة قوى الشر المتمثلة في الصياد النّهم الفقير، وكلابه الضارية، والأخرى إنسانية تجعل منه كائنا بسيطا حريصا على أداء أعمال يدوية»[5]، وقد جعل هذا التقليد الفني المكرر إبراهيم عبد الرحمن يرى فيه لوحة فنية ذات مدلولات أسطورية قديمة ضاعت من أخبار

---

[1]-ينظر: جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، تر: نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص83-90.

[2]-ينظر: عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص103.

[3]-الجاحظ: الحيوان، ج2، ص20.

[4]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص120.

[5]-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص207.

العرب الدّينية*، والمؤشر الذي يحمل على هذا الكلام هو مشاهد الخصوبة والمطر واقترانهما في صورة الصّيد بالثور الوحشي، والصّورة الأبوية القوية التي يبدوا فيها هذا الثور هذا من جهة، ومن جهة أخرى معلوم أنّ الثور كان إلها للخصب والأمطار والرعود عند العرب الجنوبيين، المجسّد في الصنم "بعل"، ورمزا عن القمر الإله الأب في الثالوث الكوكبي الذي عُبد عند العرب كما مرّ، وإذا أضفنا إلى هذه المؤشرات بعضا من أخبار العرب مما يصِّح أن يُنظر إليه كطقس وجدنا أنّ العرب كانت تزعم «أنّ الجن هي التي تصدُّ الثيران عن الماء حتى تُمسِكَ البَقرُ عن الشرب حتى تهلك (لذلك كانت العرب) إذا أوردوا البقر فلم تشرب، إمّا لِكَدَرِ الماء، أو لِقِلَّةِ العطش ضربوا الثور ليقتحم الماء، لأنّ البقر تَتبَعُهُ كما تتْبع الشَّولُ الفحل، وكما تتبع أتُنُ الوحش الحمار»[1]، لاشك أنّ في هذا الفعل الطقوسي القديم شاهد على أنّ العرب كانت تربط بين الثَّور والماء وما يتّصل بأسبابه ربطا ميثولوجيا، لذلك كان من مخلفات عبادة الثور أنّ العرب كانت تستقي بالبقر، وتجعل منها قربانا لإنزال الغيث، وكأنّ في إِذْنِ البقر إِذْنٌ من الثور (الإله) بإنزال المطر[2]، ولا يخفى أنّ العرب تكلمت عن هذا الطقس في صورة واضحة قال الأعشى:

فإنّي وما كلَّفتُموني وربِّكم لَأعلَمُ مَن أَمْسَى أَعقَّ وَأَحوبا

لَكالثَّورِ والجِنِّيُّ يَضرِبُ ظَهرَهُ وما ذَنْبُه إن عَافَتِ الماءَ مَشرَبا

وقال عَوفُ بن الخَرِع:

هَجَوْني أنْ هَجَوْتُ جِبَال سَلمى كضَرْبِ الثَّورِ للبقرِ الظِّماء

وقال أَنَس بن مُدْرِك في قَتله سُلَيك بنَ السُّلَكَة:

إنّي وَقَتْلي سُلَيْكًا ثمَّ أعْقِلَهُ كالثَّورِ يُضرَب لـمَّا عَافَتِ البَقَرُ*

وما يزيد من تأكيد الشَّك الأسطوري عن هذه الظاهرة النّمطية للثور في الشعر، ماهو متداول من تشبيه الثور بالكواكب والنّجوم، مع إضفاءٍ لصفات التقديس والتأليه لطرفي التشبيه، بحسب ثقافتهم الدّينية

*-وفي هذا السياق يمكن أن نعضّد فكرة تكرار الشيء حتى النّمطية يوحي بطابع القداسة، ما جاء في ملاحظة بروكلمان الذي رصد هذا التكرار النمطي لحيوان البقر في الشعر الهندي القديم، والبقرة في ثقافتهم تمثل الإله، ورمز القداسة. ينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت، ج1، ص56.

[1]-الجاحظ: الحيوان، ج1، ص18،19.

[2]-ينظر: عبد الجبّار المطّلبي، مواقف في الأدب والنّقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص107.

*-الشواهد الثالث من كتاب الحيوان للجاحظ، ج1، ص18،19. وقد أورد عدّة شواهد عن هذه الظاهرة.

عن الثور الوحشي، والأجرام السماوية، وبذلك تأتي الصّور التشبيهية انعكاسا لهذا الفكر، يقول عبيد بين الأبرص مشبها الثور بالكوكب الدّري:

كالكَوكَبِ الدّرِّي يَشرَقُ مَتْنُهُ خَرِصًا خَمِيصًا صُلْبُهُ يَتَأَوَّدُ[1]

ويقول أوس بن حجر:

وانقَضَّ كَالدِّرِّيءِ يَتْبَعُهُ نَقعٌ يَثُورُ تَخَالُهُ طُنُبَّا[2]

وقال بشر بن أبي خازم مشبها الثور بعد انتهاء المطاردة وجلوسه تحت شجرة الأرطاة في مشهد طقوسي:

فَبَاتَ في حِقْفِ أرطـاةٍ يَلُـوذُ بها كَأَنَّهُ في ذُرَاهَا كَـوكبٌ يَقِدُ[3]

ويشبّه أبو ذؤيب الهذلي الثور بالكوكب المعتزل، في قصيدة طويلة له تصف قصة صيد الثور، نكتفي بمحل الشاهد فيها يقول:

مِن وَحشِ حَوضَى يُرَاعَى الصَّيدَ مُبْتَقِلاً كَأَنَّهُ كَوكبٌ في الجَوِّ مُنحَرِدُ[4]

تجعلنا هذه الأخبار وغيرها في درجة نكاد نقطع بأنّ وراء قصة الثور في الشعر الجاهلي انعكاس لفكر ميثولوجي مندثر، وقد بقي عالقا في صور الشعر الجاهلي ورموزه اللغوية بصفة نمطية تتكرر مع الشعراء، مما يدل على أنّه تعبير عن مخزون لاشعوري جمعي عندهم، وقد ضرب إبراهيم عبد الرحمن مثالا عن مشهد صيد الثور في الشعر الجاهلي بقصيدة للنابغة الذّبياني يقول فيها:

كأنّما الرَّحلُ منها فوق ذِي جُددٍ ذَبَّ الرَّيادِ إلى الأشبـاحِ نظّـــارِ
مُطّــرِدٌ أُفردت عنه حلائلُـهُ مِن وَحشِ وَجرَةَ أو من وَحشِ ذِي قَارِ
مُجَرَّسٌ وَحَدٌ جَأبٌ أَطَاعَ لَـهُ نَبَـاتُ غَيـثٍ مِن الوسمي مبكـارِ
-بَاتت له ليلة شهباءُ تسعفه بحاصبٍ ذَات إشعانٍ وأمطـــارِ
وبَاتَ ضَيفًا لأرطـاةٍ وألجأه مـع الظـلام إليها وابـلٌ ســارِ
حتى إذا ما انجَلَت ظَلمَاءُ لَيلَتِهِ وَأَسفَــرَ الصّبح عنه أيَّ إسفــارِ

[1]-ديوان عبيد بن الأبرص: ص51.

[2]-ديوان أوس بن حجر: ص3.

[3]-ديوان بشر بن أبي خازم: ص53.

[4]-أبو الحسن السُّكري: شرح أشعار الهذليين، تح: عبد السّتار أحمد فرّاج، مكتبة دار التراث، القاهرة، د.ط، د.ت، ج1، ص60.

أَهوى له قَانصٌ يسعى بأكلُبِهِ عـاري الأشاجع من قُنّاصِ أنمـارِ
-حتّى إذا الثّورُ بعد النَّفر أَمكَنَهُ أشلى وأرسل غُضفًا كلّها ضـارِ
-حتّى إذا ما قضى منها لُبانَتَهُ وعـــاد فيها بإقبـال وإدبـــــارِ
انقَضَّ كالكوكب الدُّريّ مُنصلتًا يهـوي ويخلط تقريبا بِإحضَـــارِ[1]

والقصيدة طويلة أوردنا منها الأبيات التي يبرز فيها شَاهِد البُعد الأسطوري، وهو واضح جليّ في القصيدة، فالأبيات الأولى تصف الثورة وحالته في الليلة التي تسبق صيده، من قلق ووحدة، ولكن مع ذلك تبقى قوته التي يصفها مقرونة بالأمطار، وما إن تنقضي هذه الليلة التي يقضيها تحت شجرة الأرطاة، إلا أن يُفاجَأ في الصبح بهجوم الصياد بكلابه، فينشب قتال عنيف بينهما يخرج فيه منتصرا، ويشبّه انقضاضه بالكوكب الدّري المتلألئ في السرعة ليختفي بعد ذلك![2]ولعل البيت الأخير من أظهر الصّور الفنية على أنّ هذا الثور ليس إلا رمزا فنيا يحيل على أسطورة عربية تتصل بقُدسية الثور، انتهت إلى الشعراء الجاهليين -بعد رسوخها في أعماق الثقافة الدينة للعرب- على أنّها تقاليد أدبية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ عقيدة عبادة الثّور وما يتصل به من طقوس فيما يخصُّ موضوع الأمطار والرعود وغيرها، كانت عقيدة مشتركة في كثير من الأمم القديمة[3]، فكان الثور في الأدب السومري إلها للقوة والخصوبة، واسمه "أنليل" وعبدوا البقر أيضا، ويعتقدون أن فيضان دجلة والفرات بالخصوبة على أرض السومريين نجم من اتحادهما، وقد تجلت طقوس التأليه في الأدب، فقد كان البطل في ملحمة جلجاش يدعى بالثور الوحشي القدير، و"أنكيدو" يبدوا في الملحمة ثورا أكثر منه إنسانا، ولنا في هذه العبارات وغيرها من الملحمة أقوى الأدلة على هذا فقد جاء في الملحمة: "يهبط ثور من السماء ... فيمسك أنكيدوا بثور السماء.."، كما كانت الثيران تبدوا عند الآشوريين على أبواب قصورهم كحارسة والراعية، لأنّهم كانوا يعبدون الثور، ويلتمسون منه النّصر والحماية، وهو عند الحثيين إله المطر والبرق والعواصف الرعدية، وجاء الفينيقيون فعبدوا الثور أيضا، وكذلك العبريون فقد كان "يهوه" في العصور القديمة يرسم في صورة ثور، وإذا عُدنا إلى مصر القديمة وجدنا أنّ الثور عُبد على نفس الأساس؛ على أنّه إله المطر، وهو عند السّاميين إجمالا وعند عرب الجنوب خصوصا الإله "بعل" المعروف،

[1]-ديوان النابغة الذّبياني: تح:: عبّاس عبد الساتر، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 1996، ص22-24.
[2]-ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص210،211.
[3]-ينظر: المصدر نفسه، ص212.

رمزا عن القمر، وبعد هذه التقارير الموجزة عن أخبار عبادة الثور في ثقافات الأمم وانعكاسها على الفن يمكننا القول أنّ عقيدة تأليه الثور على أنّه إله الخصوبة القوةعقيدة فاشية في الشرق الأدنى القديم[1]، وأنّ ثقافة العرب كانت حلقة في هذا الشكل الطقوسي الذي رأينا انعكاسه في بعض صور الشعر الجاهلي كما هو في فنون الآداب الأخرى.

ومن الصور الأسطورية في مشاهد الصّيد والحيوان، مايتعلق بحصان امرئ القيس الذي وصفه وصفا مثاليا يتناسب مع مقولة توتر القصيدة، فقد جعله قادرا على تحقيق انتصاره في صيده للحيوانات عبر ما حشده له من صور شعرية تحيل إلى قوة أسطورية–إن صح التعبير– يتمتع بها هذا الحصان، وقد غطى مشهد الفرس كما قلنا ثمانية عشر بيتا حرص فيه الشاعر على إضفاء قوة خاصة لا تعادلها قوة لهذا الحصان في صور فنية تبدو متناقضة أحيانا وغريبة أحيانا أخرى خاصة هذين البيتين:

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجـرد قيد الأوابـــد هيكـل

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

ولعلّ الشيء اللافت في البيت الأول، ما تحمله الصورة الشعرية في قوله: "قيد الأوابد هيكل" من دلالات وإيحاءات ميثولوجية، فالمنجرد هو الفرس القصير الشعر، والأوابد الوحوش، والهيكل هو الفرس الضخم في كل شيء، هذا الفرس الذي قيّد الوحوش وانتصر عليها قبل خروج الطيور من أعشاشها، ولنا أن نتمعّن في اختياره للفظة "قيد" التي جعلها كل من الزوزني وأبو هلال العسكري محل بلاغة الصورة الشعرية وقوتها، لأنّ دلالة كلمة "القيد" تفيد أعلى مراتب المنع والحبس وعدم الانفلات، ولكن المعنى الأسطوري الذي يرآه النقاد ليس في كلمة "قيد" وإنّما في كلمة "الأوابد" أي الوحوش، وإنّما سُمّيت أوابد لأنّها تعيش للأبد، فهي رمز الصمود والبقاء، فكيف لفرس امرئ القيس أن يقيّد هذه الأوابد؟ هنا يكمن البعد الفني والجمالي في هذه الصورة الشعرية، وهنا يحيلنا المعجم على البعد الرمزي الأسطوري في التراث العربي لكلمة الأوابد، فقد جاء في لسان العرب أنّ نسر لقمان*، سُمِّي "لُبد" لأنّه لَبِدَ؛ أي بقي لايذهب ولا يموت، وأصبح مثيلا للأبدي، فقالت العرب: طال الأبد على لُبد[2]، لذلك سميت الوحوش بالأوابد لأنها تبقى وتصمد كنسر لقمان، ولكن

[1]–ينظر: عبد الجبّار المطّلبي، مواقف في الأدب والنّقد، ص80–95.

*–ليس هو لقمان عليه السلام المذكور في القرآن الكريم.

[2]–ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1999، ج12، 221،222ص

لا يعنى هذا البقاء المطلق، وإنّما كان هذا من باب أعراف العرب، ولكن ألا يحملنا هذا لتأكيد أنّ حصان امرأ القيس ليس بالحصان العادي إذ كيف أمكنه أن يقيّد هذه الأوابد وينتصر عليها، هذا الذي حمل إبراهيم عبد الرحمن على رؤيته حصانا أسطوريا، ثم تأتي كلمة "هيكل" تعظيما لهذا الفرس، وعلى ما جاء من ابن الأنباري أن الهيكل يطلق للتعظيم سزاء للفرس أو غيره، ومن هنا سمي بيت النصارى هيكلا[1]، ومما يبعث على الجو الميثولوجي في صورة الفرس من المعلقة، أنّ وصفه هذا جاء بين بيتين فيها دلالة جد واضحة على هذا وهما:

-كأنّ الثريا علقت في مصابها بأمراس كتان إلى صم جندل

-فعنّ لنا سرب كأن نعاجه عذارى دوار في ملاءٍ مذيل

ولعل البيت الثاني أظهر في الدّلالة، فقد مرّ بنا أنّ "دوار" صنم كان النسوة يطوفون به، ومع هذه الإشارات والأبعاد الميثولوجية التي يمكن أن نستلها من دلالات اللغة فإننا لم نقف في ثقافة العرب على خبر أو فعل طقوسي معيّن خُصّ به الفرس، ولعل مشهده من معلقة امرئ القيس مايبعث على الحدس في أن وراء معاينة الفرس بمثل تلك الصور الفنية ما يحمل على أسطورة عربية متعلقة به ضاعت مما ضاع من أخبار العرب.

وفقا لما تقدّم يمكننا القول أنّ الشعر الجاهلي كان سجلا زاخرا بملامح الأساطير العربية ومحاورها المختلفة، ووثيقة يمكن الاطمئنان إليها في استنباط الكثير من المعتقدات والشعائر والعادات والتقاليد التي سادت الفكر العربي قبل الإسلام، وهذه المعتقدات التي تسجل في الشعر هي في حقيقتها ثمرة تراكم ثقافة الشاعر التي عملت على تكوينها عناصر عدّة في مقدمتها امتداد عمره الزمني ورحلاته داخل شبه الجزيرة العربية وخارجها، ثم هناك الوافدون عليه من الأمم المجاورة فضلا عما حظي به من ثقافة داخل نطاق بيئته واطلاعه على آثار أسلافه، كما كان للديانات السَّماوية المنتشرة في مواضع متفرقة من بلاد العرب أثر في هذه الثقافة أيضا.

نكون بهذا الفصل قد انتهينا من رؤية منهج إبراهيم عبد الرحمن مفعلا في النصوص الشعرية الجاهلية، وما أسفرت قراءاته من نتائج سيأتي إجمالها في خاتمة البحث، لنستمرّ في الفصل الرابع والأخير من ممارساته النقدية للمدارس النقدية وكيف كان اشتغاله النقدي في إطار نقد النقد على أبرز قواعدها وأسسها.

[1]-ابن الأنباري: القصائد السبع الجاهلية، ص82.

الفصل الرابع

الخطاب النّقدي في درس إبراهيم عبد الرحمن

–مقاربات في نقد النّقد–

أولا: أصنام يجب أن تحطّم –جماعة الدّيوان أنموذجا–

ثانيا: نازك الملائكة في منظاره النّقدي.

ثالثا: نظرية الشّعر عند صلاح عبد الصَّبور –رؤية وتأصيل–

تمهيد:

يمثل هذا الفصل جانبا آخر من جوانب الكتابة النّقدية لإبراهيم عبد الرحمن، فهو ممارسة أخرى في مستوى آخر من النّقد الأدبي يعرف في الثقافة النّقدية المعاصرة "بنقد النّقد"، لذلك فهو مُستقل نسبيا عن الفصل السابق الذي كان عن الخطاب المنهجي في النقد، آلياته الإجرائية، وممارساته التّطبيقية.

توزّع الخطاب النّقدي عند إبراهيم عبد الرحمن بين ثلاثة مشاريع نقدية، كان لها أبلغ الأثر في حركة تطور الشّعر والنّقد في الأدب العربي الحديث والمعاصر، وهي جماعة الدّيوان، وكتابات نازك الملائكة المؤصّلة وخاصة كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، ثم الأطروحة النّقدية للشاعر صلاح عبد الصبور، هذه الأخيرة التي تعدّ من مستجدات القراءة النّقدية، أو بالأحرى من مكتشفات الخطاب النّقدي العربي المعاصر، وإذا أردنا تلخيص الخطوات الإجرائية في عملية القراءة النّقدية لهؤلاء النّقاد، فإننا نجد إبراهيم عبد الرحمن يعرض لنظريتهم في نقد الشعر، ثم يحفر في مرجعياتها مع مُعاينة المدى المضاف من قِبلهم، ثم يعقد مقابلة بين الدّعوى النّظرية والجانب التّطبيقي لها، ليخلص في الأخير إلى مجموع النّتائج والأحكام النّقدية عنهم، وسيأتي بحثنا في هذا الفصل على عرض الخطاب النّقدي لإبراهيم عبد الرحمن، ثم نحاول تقديم ما يستوجب المراجعة أو التّرجيح أو الإضافة بما نراه لازما فيه.

أولا: أصنام يجب أن تحطم –جماعة الدّيوان أنموذجا–

1–نقد الشّعر عند العقّاد*النّظرية والمرجع:

بعد أن وضع إبراهيم عبد الرحمن نشوء حركة التّطور في الشعر والنّقد العربي الحديث في سياق أكبر، يرجع إلى انعكاس الصّراعات السياسية والاستعمارية*عليهما، أخذ في بيان هذا الانعكاس الذي تَمَثَّل في

*–قبل الخوض في تلافيف هذا المبحث نشير إلى أنّه غير مقتصر في درسه على العقاد وحده، وإنّما نقصد من واءه الكلام عن نقد الشعر عند جماعة الدّيوان ككل، إلا أنّ التركيز سيكون على العقاد لأنّه الأكثر تنظيرا من صاحبيه شكري والمازني، وأيضا لعامل الاتفاق بينهم على المبادئ النّظرية في نقد الشعر.

*–وتتمثّل تحديدا في فترة الخلافة العثمانية التي كانت شكلا من أشكال الاستعمار، فقد ساهمت في كبح الشخصية العربية والحيلولة بينها وبين تراثها الثقافي والأدبي بعد ممارسة السلطة عليها واحتكار المرجعية، ولم يلبث العالم العربي بعد أن انشقت الخلافة العثمانية أن تعرض لاستعمار أشد ضراوة، وهي الدّول الاستعمارية الأوروبية، فرنسا وبريطانيا خاصة، فكان لهذا الواقع الاستعماري في العالم العربي بعدين على الحركة الإبداعية والنّقدية، تمثّل البعد الأول في العودة إلى التراث قصد استعادة الشخصية العربية بعد استلابها من المستعمر، ولم يمنع هذا في الوقت نفسه من البعد الثاني الذي كان نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الحضارة الأوروبية، بعد إدراك الشخصية العربية الهوة الحضارية بينها وبين الغرب، الأمر الذي ساهم في اقتباس المبدعين والمثقفين العرب من آدابهم ومذاهبهم الفكرية والنّقدية –بحثا عن اختصار الهوة– وبالخصوص=

نشوء انتجاهين هما: الاتجاه التقليدي المعروف بالمحاكاة الشبه مطلقة للشعر العربي القديم، والاتجاه التّجديدي الذي بدأ يعن على الشعر العربي منذ بدأت الأواصل الحضارية بين العرب والغرب.

لقد اقتصر إبراهيم عبد الرحمن في درسه لجماعة الدّيوان على الاتجاه التّقليدي*، فبعد تتبعٌ دقيق منه لمرحلة التّقليد، اتضح له أنّ جماعة الدّيوان تنتمي إليها بشكل ما، وهذا من النّتائج المستجدة التي وصل إليها، لأنّ الرائج في الوسط النّقدي أنّ الجماعة تُصنّف ضمن إطار التّجديد، لكنّه أثبت أنّها مرحلة في الاتجاه التّقليدي وليست اتجاها تجديدا مستقلا برأسه، رغم ما تحمله من أبعاد تطورية في نظرتها للشعر والنّقد، وهذا جوهر الفكرة التي طرحها في نقده للعقاد وصاحبيه، فإلى أيّ مدى كان إبراهيم عبد الرحمن مصيبا في فكرته؟.

لقد قسّم إبراهيم عبد الرحمن مرحلة التّقليد إلى ثلاث اتجاهات فنية متعاقبة هي: اتجاه الاحتذاء الذي يمثل محاكاة الشعر القديم، مع غياب البعد الذاتي للشاعر الحديث، والاتجاه الثاني الذي يمثل عودة الذاتية إلى الشعر الحديث، مع المحافظة على الإطار التقليدي للقصيدة العربية، وهذا التّطور الموضوعي هو الذي سمح بدخول الشعر العربي إلى العصر الحديث، وأمّا الاتجاه الثالث، فهو اتجاه تطوري استمدّ أصوله من الحركة الرومنسية في أوروبا شعرا ونقدا، وهو الاتجاه الذي تنتمي إليه جماعة الدّيوان التى حاولت نقل الحركة الشعرية نقلة جديدة بناء على مبادئ المدرسة الرومنسية، ورغم هذا الاقتباس إلا أنّ أصحاب هذه الوجهة ظلوا مخلصين للنموذج الشعري القديم! وهذا من ضمن الاستدلالات على أنّ جماعة الدّيوان تبقى مندرجة تحت هذه المرحلة، وسيأتي بيان استدلالات إبراهيم عبد الرحمن على هذا، عند دراسته لمرجعيات جماعة الدّيوان، فإذن لم تكن هذه الاتجاهات الثلاث سوى حركة فنية واحدة ممتدّة تعبّر عن وجهة واحدة هي إحياء القديم، مع اختلافهم في الطرائق والسُّبل[1].

الاتجاه الرومنسي الذي كان رائجا في تلك الفترة، ولهذا قدّم إبراهيم عبد الرحمن بين يدي قراءته للعقاد ولجماعة الدّيوان هذه الملاحظة المهمة عن الواقع الاستعماري، لفهم الحركة الإبداعية والنّقدية في العصر الحديث، خاصة وأن العرب دخلوا إلى هذا العصر من أبواب الأحداث السياسية، فلم تكن هذه النّقلة نتيجة تطورات حضارية طبيعية حققتها المجتمعات العربية، وإنّما كانت نقلة سياسية وضعت هذه المجتمعات في مواجهة العصر الحديث بكل ماحققه من تطور حضاري في الحياة العلمية والفنية، ولهذا كان الأدب العربي الحديث في الجملة، مرآةً تنعكس عليها صورة هذه التّحديات السياسية والاستعمارية.

*–وأرجى الاتجاه التجديدي إلى دراسة أخرى، هي دَرسُهُ للإنتاج النّقدي لنازك الملائكة الذي يأتي معنا في المبحث القادم.

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص147،148.

يُحسب شعر أحمد شوقي ضمن التيار التقليدي، ولكن في صورته المركبة، فهو يتضمّن الاحتذاء والمحاكاة، كما يحتوي على جوانب ذاتية رومنسية*، هذه الميزة التي احتلها شعر شوقي جعلته محل استقطاب الكتابات النّقدية سواء المعادية أو المساندة لشعره، لذا فدراسة تلك الكتابات كفيلة باستبصار ومعاينة طبيعة الصراع الذي دار حوله، والذي أخذ شكل المعارك النّقدية، ولعل أبرز من تعرض لأدب شوقي، العقاد رأسا في جماعة الدّيوان على أساس أنّها حركة تجديدية رومنسية ثائرة ضد كل ماهو كلاسيكي، والجدير بالذّكر أنّ تلك المعارك لم يكن هذا سببها الوحيد، فقد كان من أثر امتزاج السياسة بالأدب في العصر الحديث «انتماء جيل أحمد شوقي من الشعراء والنُّقاد والكُتّاب إلى الأحزاب السياسية المعروفة في ذلك الوقت، والتزامهم بالدّفاع عن آرائها ومواقفها من الأحداث الجارية، وهو ما كانت له آثار عميقة على تشكيل أذواقهم الفنية ومقاييسهم النّقدية»[1] وهذا أمر في غاية الأهمية لأنّ بؤرة التّوتر في المعارك التي نشأة ضد شوقي وأضرابه، إنما كانت في بُعدها الفكري على أساس سياسي*، أكثر مما هو مؤسس على خلفيات لغوية أو نقدية.

بعد أن حدّد إبراهيم عبد الرحمن محلَّ النّظر والاجتهاد في بناء نظرية نقد الشعر عند العقاد، وذلك بكثرة العنصرة والتقسيمات التي هي في الحقيقة ميزة أسلوبية عند استقرائاته النّقدية، جعل ملخص نشاط جماعة الدّيوان في دعامتين: نقدية وإبداعية، ثم قسم الكتابة النّقدية إلى نوعين: نقد نظري، وهو الجانب التّجديدي في المفاهيم، وعليه الأساس في بناء نظرية متكاملة في نقد الشعر، والثاني نقد تطبيقي، يتمثل أكثر

*–وهذا مما قد يُستغرب لانّ الرائج في الوسط النّقدي أن شوقي من أبعد الشعراء عن المعاني الرومنسية، وهذا غير صحيح، لأن شعره لا ينفك عن هذا الجانب بحال، وقد كتب محمد مصطفى بدوي مقالا في مجلة فصول بعنوان: الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي، حاول من خلاله أن يثبت هذا الجانب في شعره من خلال تحليله لقصيدة الهلال، ووصل إلى أنّه من غير الإنصاف أن يُنظر إلى شوقي تلك النّظرة الرائجة التي ترى فيه شاعر الوطنية والعروبة والإسلام فقط، وإنّما شوقي شاعر، وشعره نابع من ذاته الشاعرية ووجدانه قبل كل شيء، ويذهب عبد القادر القط نفس المذهب في كون شعر الشوقي شعرا مركبا في توجهاته الموضوعية. ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988، ص52،53.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص150.

*–خصوصا إذا عرفنا أنه ناشط سياسي، وعضو في مجلس النواب البرلماني، عرف بدفاعه على حقوق الشعب وحريته واستقلاله، الأمر الذي سمح له بالدّخول في معارك مع الملك فؤاد والهيئات الحكومية، ولعل كتابه فلسفة الثورة من أدل الأدلة على انغماس العقاد في السياسة، فالعقاد لم يكن يأنس في نفسه تماما مهادنة الأنظمة، على عكس أحمد شوقي، ولهذا أدى انغماس العقاد في القضايا الوطنية والحزبية إلى تغيير نظرته للأدب، من الأساس الكلاسيكي (فنّي جمالي) إلى وصفه وسيلة إلى بث الروح الوطنية وخدمة القضايا الإنسانية، ولهذا وجد في الوجهة الرومنسية، ملاذا وآلية لخدمة توجهات الفكرية والسياسية، وعلى هذا الأساس فإنّ شوقي بنزعته الكلاسيكية وولائه للسلطة، يكون فتيلا لمعاركه معه. ينظر: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص268.

ما يتمثل في كتابهم "الدّيوان" كما يتجسد في دراسات العقاد للدّواوين وتحليله للقصائد الشعرية، وأمّا عن الكتابة الإبداعية فتمثلت في حرص جماعة الدّيوان على محاكاة شعر الحركة الرومنسية، فكأنّها تطبيق عملي لمفاهيمها في نقد الشعر.

بعد هذا، حصر إبراهيم عبد الرحمن نظرية نقد الشعر عند جماعة الدّيوان في «ثلاثة عناصر أساسية، تنطوي في داخلها على عناصر أخرى هي: ماهية الشعر وما يتصل به من قضايا الإبداع الفني كالطبع والصنعة والذاتية والخيال، والشكل وما يتألف منه من عناصر اللغة والصور والموسيقى والأوزان، والمضمون وما ينطوي عليه من قضايا المعنى الشعري وموضوعات القصائد»[1].

إنّ الفرض المنطقي يقتضي أن تكون هذه المفاهيم الجديدة التي تدور حول هذه العناصر، عبارة عن منطلقات العقاد في نقده للاتجاه التقليدي، فهل كان نقده فعلا مؤسسا على مبادئه النّظرية في نقد الشعر فقط؟ وماذا عن هذه المفاهيم وسياق بناءها؟ وهل يمكننا الحديث عن نظرية مكتملة في نقد الشعر عنده؟ ماهي المرجعية النّقدية لجماعة الدّيوان؟ وفي الأخير هل استوفى إبراهيم عبد الرحمن الإجابة عن هذه الأسئلة؟، نحاول تحت هذا المبحث أن نرفع الغشاء عن هذه التساؤلات التي انتدب إبراهيم عبد الرحمن نفسه للإجابه عنها.

إنّ أوّل مفهوم نقدي محوري في بناء نظرية نقد الشعر عند جماعة الديوان، تمثّل في تلك النّظرة الجديدة لماهية الشعر، التي منها بنوا مفاهيمهم الجديدة لعناصره، وقد تجسدت حقيقة الشعر حسبهم على جملة من المبادئ أهمها: العاطفة، والصدق، والخيال، والذّوق والجمال، بالإضافة إلى عناصر موضوعية وأسلوبية تخضع لهذه المبادئ، ولعل فيما ننقله عن العقاد ما يشخص مزايا هذا الشعر ومقاييسه التي يدعو إليها والتي لخصها في ثلاثة مقاييس يقول: «...أما هذه المقاييس فهي في جملتها ثلاثة فيما يلي: فأولها أنّ الشعر قيمة إنسانية، وليس بقيمة لسانية، لأنّه وُجد عند كل قبيل، وبين النّاطقين بكل لسان، فإذا جادت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة، وإذا تُرجمت القصيدة المطبوعة لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد، وهو أنّ المترجم لا يساوي النّاظم في نفسه وموسيقاه، ولكنّه إذا ساواه في هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة كما نرى في ترجمة "فتزجيرالد" لرباعيات الخيام ... وثانيها: أنّ القصيدة بنية

[1]-إبراهيم عبدالرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص151.

حية، وليست قِطعا متناثرة يجمعها إطار واحد، فليس من الشعر الرفيع شعر تُغيَّر أوضاع الأبيات فيه، ولا تحس منه ثم تغييرا في قصد الشاعر ومعناه، وثالثها: أنّ الشعر تعبير، وأنّ الشاعر الذي لايعبّر عن نفسه صانع، وليس بذي سليقة إنسانية، فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه، فهو إلى التّنسيق أقرب منه إلى التعبير»[1]، لا شك وأنّ هذا الاقتباس المطول–لأهميته– يعد وثيقة عن مفهوم الشعر عند العقاد، ومن المفاهيم الرائجة والمتداولة، والتي تعبّر بشكل مختصر عن ماهية الشعر عنده قوله: «الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام، والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة..»[2]، وكذلك قوله: الشعر «هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق»[3].

يمكن أن نقول أنّ مفهوم الشّعر عند العقاد يرتكز بالأساس على شرطين هما: العاطفة والصدق، ومن خلالهما نظر إلى مختلف القضايا الفنية والموضوعية للشعر، ولابد من الصّلة بينهما كشرط لتحقيق الجودة فيه، على أنّ العاطفة أو الوجدان هي منبع الشعر الأوّل وأساسه، والصدق شرط أساسي فيها.

ومن بين القضايا الموضوعية المفرزة عن مفهوم العاطفة في فكر العقاد، أنّه لا يرى فيها صورة ذاتية عن الشاعر، مع أن حظّ الشعر من التغني بالذاتية حاصل، ولكن المراهن عليه في قصد العاطفة أو الشعور، هو الارتباط الوثيق بالحياة وشؤونها، لأنّ الشاعر إذْ يعبّر بشعوره وعاطفته الصادقة عن آلامه وأحلامه، أو عن مختلف قضايا واقعه المادي فهو في الحقيقة يصور حياة النّاس جميعا لأنّه يعدّ عيّنة من حياتهم، فالعاطفة الحقّة التي تدعوا إليها جماعة الدّيوان هي ما يمكن أن نسميها بالعاطفة الإنسانية، ولهذا كان الشعر في نظرهم ضرورة إنسانية لازمة، أو فيما يسميه العقاد قضية "لزوم الشعر"، وتجدر الإشارة أنّ جماعة الديوان ترى ارتباط الشعر بالإنسان حتى في عصر التّطور وتغوّل المادية، لأنّه لو جاز نفي الشعر عن الإنسان جاز انتفاء الإحساس عن النّفس[4] وهذا أمر مرفوض عقلا ومنطقا.

لقد أدى هذا المفهوم عن العاطفة إلى رفض العقاد لفكرة الأغراض الشعرية، لأنّ موجب الإنسانية في الشعر ينفي الذّاتية المعروفة في الأغراض، لذلك ثار العقاد عليها بعد أن سوّى بينها واعتبراها مجرد وسائل

[1]–عباس محمود العقاد: معراج الشعر، مجلة الكاتب، عدد أكتوبر1948. نقلا عن إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر، ص157.

[2]–عباس محمود العقاد: خلاصة اليومية والشذوذ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص13.

[3]–عباس محمود العقاد: وحي الأربعين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص8.

[4]–ينظر: محمد مصايف، جماعة الدّيوان في النّقد، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، د.ت، ص311-317.

موضوعية مختلِفَة للتعبير عن عواطف الشاعر، يقول العقاد في مقدّمة الجزء الرابع من ديوان شكري: «وليس شعر العاطفة بابا جديدا من أبواب الشعر، كما ظن بعض النّاس، فإنّه يشمل كل أبواب الشعر، وبعض النّاس يقسّم الشعر إلى أبواب منفردة فيقول: باب الحِكم، وباب الغزل، وباب الوصف، الخ، ولكن النّفس إذا فاضت بالشعر، أخرجت ما تكنّه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة. فإن منزلة أقسام الشعر في النّفس كمنزلة المعاني من العقل. فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة، بل تتزاوج وتتوالد فيه. فلا رأي لمن يريد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النّفس في قفص وحدها»[1].

ومما أسفر عن مفهوم العاطفة عند جماعة الدّيوان، ميلاد تيمة جديدة عرفت بها، وهي "شعر الطبيعة"، التي تُعبر عن شكل الحياة المادية في بعدها الفلسفي، فالطبيعة هي صورة المحسوسات –الجبال والأنهار، الحقول والطيور، السماء والأرض والبحار...وما إليها– التي ينفذ الشاعر عبرها ليعبّر عن معانيه السامية التي يشترك فيها الإنسان، وبالتالي تكون الطبيعة بهذا المعنى مصدرا شعريا، ومضمونا لازما له، وليس القصد من الاتجاه نحو الطبيعة الوصف الساذج لها، وإنّما استيعابها للتعبير من خلالها عن العاطفة الإنسانية، يقول العقاد في هذا المعنى: «إنّما الشعر استيعاب للمحسوسات وقدرة على التعبير عنها في القالب الجميل»[2]، وهذه المحسوسات فيما يرى العقاد تكون على عدّة احتمالات، فتكون عامة شاملة، كما تكون خاصة محدودة، فهي بتعبير أشمل تأتي إدراكا لكل مافي الطبيعة والوجود... ولكن الأمر الذي يركز عليه العقاد أن الطبيعة مع جميع المحسوسات على اختلافها «هي الشرط الألزم والشرط الأوحد للشاعرية في لبابها. وما عدا ذلك من الصفات والأدوات إنّما هي نافلة تُضاف فتحسن في صاحبها أو تحتجب فقلما تضير»[3].

يقوم الشرط الثاني لاستقامة الشعر عند العقاد على توفر الصدق فيه، وحقيقةُ الصِّدق عنده، يكون في ملائمة العواطف والأحاسيس الصادقة للتعابير الفنية عنها، وهذا مستنبط مما قاله في تعريف الشعر كما مرّ، أنّه التعبير الجميل عن الشعور الصادق.

سعى العقاد من وراء شرط الصدق، أن يحط من التّصنع في الشعر والتقليد فيه، لأنّ هذا في نظره قتلٌ لشخصية الشاعر، ومن خلالها قتلٌ لصدقِ عواطفِه النّفسية، كما أنّ التصنع والتقليد يجعل من الشاعر سائرا

[1]–عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري، جمعه وحققه: نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص325.

[2]–عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1950، ص23.

[3]–المرجع نفسه: ص.ن.

في أهواء الآخرين، لذلك جعلت جماعة الدّيوان من الصدق فيصلا بين بناء الشخصية في الشعر التي هي المطلوبة، وبين الاتجاه صوب التقليد والتصنع الذي ترفضه الجماعة، ولهذا دعوا إلى ما يسمى بالصدق الفني والصدق الخلقي، وضربوا القاعدة النّقدية الشهيرة في القديم، القائلة بأنّ أعذب الشعر أكذبه.

أسفر مفهوم الصدق على نشوء ما يسمّى عند جماعة الدّيوان "بشعر الشخصية" الذي بواسطته يصل الشاعر إلى العصرية أو الجِدّة في شعره، بعد التخلص من التقليد والتصنع، والمقصود من شعر الشخصية ببساطة، ذلك الطابع وتلك الميزة التي يتّسم بها شاعرٌ عن آخر في النّظر إلى مختلف مظاهر الحياة، فالشاعر مُطالب بأن يصدق في التعبير عنها، وكثيرا ما تكلم العقاد عن الشخصية في الشعر، وهي من بين الأسس التي انتقد شوقي عليها، يقول مُبيّنا قصده من شعر الشخصية: «فَهِم بعض من لايفهمون أننا نعني بشعر الشخصية أن يتحدّث النّاظم عن شخصه ويسرد في كلامه تاريخ حياته، ولم يستطيعوا أن يفهموا أنّه هو كلام الشاعر الذي يعبّر لنا عن الدنيا كما يحسها هو لا كما يحسها غيره»[1] ويقول مشيدا بضرورة توافر هذه السِّمة في الشاعر، ونقصانها نقصان في قيمة شعره، حيث يرى: «أنّ الشاعر الذي لايعبّر عن شخصيته بكلامه وليس بشاعر موفور الحظ من الطبيعة، وإنّنا ليس بالضروري لنا أن نعرف من كلام النّاظم في أي سنة ولد ومن أي أصل نشأ [...] وماشاكل ذلك [...] ولكن الضروري لنا أن نعرف نفسه ما هي، ومزاجه ما هو، والدنيا التي يراها ويعيش فيها كيف كانت تلوح لعينيه وتقع في روعه وتتمثل في خياله..»[2].

يعد الكلام السابق عن الصدق والعاطفة مع المفاهيم الموضوعية التي استُلت منها، شرحا وبيانا لمجمل مفهوم العقاد للشعر حين قال: "الشعور الصادق" وهذا الشِّق من المفهوم يمثل الجانب التجديدي في مضامين الشعر عنده، وأمّا عن الشكل فقد عبّر عنه في الشق الآخر حين قال" "التعبير الجميل"، ويشترط العقاد الجمال في التعبير الشعري خلافا للأدب الذي لا يشترط فيه ذلك، وإنّما يكفي فيه أن يكون تعبيره ملائما للعاطفة[3]، ويبدو أنّ علة التفريق عند العقاد فيما يذهب إليه محمد مصايف ترجع إلى كون الأدب أعمّ من الشعر، ومنه اختلاف المضمون بينهما «فمضمون الأدب الذي هو شعور كذلك، يعني الأفكار قبل العواطف، وهو في الشعر يعني العواطف قبل الأفكار، ومعلوم أنّ الأفكار لا تحتاج إلى أكثر من الوضوح

[1]– عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص157.

[2]–المرجع نفسه: ص157،158.

[3]–ينظر: محمد مصايف، جماعة الدّيوان في النّقد، ص243.

والملائمة وعدم التكلف، في حين أنّ هذه الخصائص لا تكفي لتقريب مضمون الشعر من نفوس القراء، لأنّ الشعر يخاطب النّفوس والقلوب قبل أن يخاطب العقول. لهذا يصعب أن يؤدي رسالته إذا لم يكن تعبيرا جميلا..»[1].

ولعل أهم قضية نقدية عن الشكل الشعري والتي يمكن أن تثار في هذا الصدد، قضية الوحدة العضوية التي كثيرا ما تكلم عنها العقاد، واتخذها من القضايا الأولى في نقده لشوقي، وتعني الوحدة العضوية للقصيدة في فكر جماعة الديوان كما حدد ذلك إبراهيم عبد الرحمن، واصفا إيّاها بأنها «بناء القصيدة الشعرية بناء هندسيا محكما بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوي الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر، وهو بناء تتحقق فيه وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها هذا الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا تتقدّم به القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، لتكون أجزاء القصيدة آخر الأمر كالبنية الحية لكل جزء وظيفته الفنية التي يؤديها عن طريق تسلسل الأفكار والمشاعر والأحاسيس»[2]، ولا ينكر إبراهيم عبد الرحمن هذا المفهوم، ولكنّه يتساءل عن مدى تطبيقه في دراسة العقاد لشعر شوقي ومن شاكله في مذهبه الشعري؟ وهو ما سنجيب عليه في المبحث اللحق.

يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ العقاد يعني بالوحدة العضوية للقصيدة وحدة الموضوع والأغراض أكثر من كونها بناء عضويا محكما، وإن كان هذا الأخير مطلوبا في الوحدة العضوية، ويستدل على ذلك بنصوص يسوقها عن العقاد، فمثلا قوله عن فكرة بناء القصيدة الجاهلية: «لقد كان الرجل في الجاهلية يقضي حياته على سفر لايقيم إلا على نية الرحيل، ولا يزال العمر بين تخييم وتحميل، بين نؤى تهيج ذكراه، ومعاهد صبوة تذكي هواه، هجيراه كما راح أو غدا حبيبة يحن إلى لقائها أو صاحبة يترنم بموقف وداعها. فإذا راح ينظم الشعر في الأغراض التي من أجلها يتابع النّوى، ويحتمل المشقة، ثم تقدّم بين يدي ذلك بالنّسيب والتشبيب، فقد جرى لسانه بعفو السليقة لا خلط فيه ولا بهتان»[3]، الظاهر من كلام العقاد فيما يراه إبراهيم عبد الرحمن، أنّه أجمل موضوع القصيدة الجاهلية في المضمون العاطفي والنّفسي، مقدّما بين يدي هذا المضمون أسباب التّشتت في بناء القصيدة، ويؤكد على هذا المعنى حين يسوق شاهدا آخر عنه، بعد أن التفت إلى وحدة

[1]– محمد مصايف، جماعة الدّيوان في النّقد، ص243.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص226.

[3]–عباس محمود العقاد: الديوان في الأدب والنقد، مطابع مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ط4، 1997، ص40.

الموضوع في شعر ابن الرومي، حين قال أنّه «جعل القصيدة (كلاًّ) واحدا لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النّحو الذي نحاه؛ فقصائده "موضوعات" كاملة تقبل العناوين، وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهي حين ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة»[1]، يبدو لنا من وراء هذين الشاهدين اللذين ساقهما إبراهيم عبد الرحمن، أنّ العقاد فعلا إنّما كان يرمي بالوحدة العضوية وحدة الموضوع أكثر من تركيزه على اللُّحمة العضوية في القصيدة أو كما يروق له تشبيهها بالجسم الحي.

لم نشأ أن نثقل البحث بالشواهد النّظرية الأخرى عن ماهية الشعر سواء عند العقاد أو عند صاحبيه، لاتفاقهم في مفهومه، ونحسب أننا حاولنا إجمال أهم المفاهيم النّظرية في نقد الشعر عند جماعة الدّيوان، فماذا عن أصولها ومرجعياها النّقدية؟

لقد تتبع إبراهيم عبد الرحمن أصول هذه المفاهيم النّقدية –التي تبنتها جماعة الدّيوان– بالحفر في مرجعياتها، والعودة بأفكارها إلى مظانِّها، بعد أن تأمّل في الخصائص المشتركة بين هذه المحاضن النّقدية، وبين صياغتهم لها في قالب نقدي الجديد، لأنّ هناك إشكالية مطروحة في كتابات العقاد، وهي قدرته الخارقة على الاستيعاب وإعادة صياغة مقروئيته* بأسلوب يوهم القارئ وكأنّه يقرأ لِبُنَيَّاتِ فِكره، وقد كان لهذه الميزة في كتابات العقاد أن انعكست سلبا على بعض الدّراسات التي قامت حوله، حيث حُجِبت عنهم مرجعياته في مفاهيمه النّقدية وكتاباته الإبداعية —وسيأتي بيان هذا– ومن هنا كان البحث في المرجعيات المعرفية والنّقدية كخطوة إجرائية في نقد النقد من أعوص المطالب دائما.

قسّم إبراهيم عبد الرحمن الأصول والمصادر التي تمثل المرجع للفكر النّقدي عند العقاد وصاحبيه، إلى قسمين أساسيين، يمثل القسم الأول المصادر القديمة، والثاني المراجع الحديثة، وكل قسم يمكن أن نتحدث فيه عن جانبين: عربي وأجنبي، فالبنسبة للمصادر القديمة الأجنبية فقد تمثلت في جيل الرواد من فلاسفة اليونان والرومان (أفلاطون، أرسطو، هوراس..) والجيل الذي احتضن هذا التراث مُقننا إيّاه ومتبنيا له، خاصة في الشعر والنّقد والمسرح، وهو المعروف بالمدرسة الكلاسيكية، –أو كما يتسنى لبعض النّقاد وصفها بالمذهب

[1]–عباس محمود العقاد: ابن الرومي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2017، ص250.

*–لا نرى في هذه القدرة عيبا، بل نرى فيها ميزة قرائية وقدرة كتابية اتصف بها العقاد، وإنّما المعابة تكون في أن يبخع القارئ لتلك الكتابات من دون عقلنة نقدية تدله على تحري مواضع المساءلة والمراجعة لأيّ فكرةٍ نظرية أو نشاط تطبيقي.

الاتباعي؛ أي أتباع قواعد أرسطو[1]– التي تقوم على جملة من المبادئ والقواعد أجملها «الناقد الفرنسي هنري بير في كتابه "ماهي الكلاسيكية".. في عشرةٍ: خمسة منها تتعلق بالأفكار وخمسة بالأسلوب»[2]، والذي يهمنا من خصائص المذهب الكلاسيكي رصد الجوانب المشتركة بينه وبين جماعة الدّيوان، وقد حصرها إبراهيم عبد الرحمن «في ثلاثة أصول عامّة ينطوي كلٌّ منها على عناصر أخرى فنية وموضوعية، وهي: **النّزعة العقلية، والنّزعة التعليمية** (أو الخلقية) و**الطبيعة البشرية**»[3].

تجسدت **النّزعة العقلية** بشكل لائح في المذهب النّقدي والأدبي الكلاسيكي، حيث نجد أنّ العقلانية تتمظهر في معظم إن لم نقل كل ما يمت إلى الإبداع الأدبي بسبب، كما نجد رقابة العقل من خلال التّجريب، والتّحليل، والتّفسير، والتّقييم، على النّفس الإنسانية بمشاعرها، وعواطفها، وأخيلتها، ومن مظاهر العقل وآثاره على مفهوم الشعر «انفصال الصورة في الأدب الكلاسيكي عن نشاط الخيال، وجنوحها بسبب ذلك إلى المحاكاة الصادقة، واعتبار الطبيعة نموذجا للفن ومعيارا له وإن أكملها الفن بوسائله، فالفن يجمِّل الطبيعة ويزودها ويُهذبها، ومن ثَمَّ فإن سرّ عظمة الشعر وقوته في صدق الشاعر بصدق تمثيله للتّجربة أو معاناتة لها بنفسه، على نحو ما يرى أرسطو وهوراس»[4].

يقول عبد الرحمن بدوي مترجم ومحقق كتاب "فن الشعر" في مقدّمته، عن معنى الشعر وخاصيته عند أرسطو: «ليس التخييل والاختراع خاصية الشعر الوحيدة، بل يقوم الشعر في جوهره على جلب نوع من المتعة العقلية، ليست سلبية بل إيجابية، هي متعةُ تصويرِ ووصفِ ومحاكاةِ جميع الأفعال الإنسانية والانفعالات والأشياء والأحياء، وهذه المحاكاة إذن موضوعية، وبالتالي ذات طابع كلي، تجعل الشعر صورة للحقيقة وتضفي عليه نور الحق [...] والشعر موهبة إلهية* يستعين بها النّاس [...] وقيمته الرئيسية الخيال، والشاعر ليست مهمته أن يروي الوقائع كما حدثت بل يروي الأشياء التي كان يمكن أن تقع أو كان يجب أن تقع، فوظيفة

---

[1]–ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص13.

[2]–شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنّقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص161.

[3]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص160.

[4]–المصدر نفسه، ص161.

*–يذكرنا هذا الكلام بكلام العقاد نفسه حين قال عن الشعر أنّه نفثة من نفثات الروح الإلهية، نفثة تفتح للشاعر مغاليق النّفس الإنسانية كي يحولها إلى أناشيد فياضة بالأحاسيس والمشاعر، أناشيد يتلقاها عنه النّاس وكأنما فصلت من نفوسهم... أو كأنما نطق الشاعر لا عن نفس واحدة، وإنما عن جميع النّفوس.

الشعر إذن مزدوجة: محاكاة الأشياء والأحياء وفقا للطبيعة، أو خارجا عن الطبيعة»[1]، من الواضح أن أرسطو يؤكد على ضرورة الشعر للنفس الإنسانية، وعلى أنّ الدافع الوجداني العاطفي هو المسؤول في بناء الشعر، لذلك ردّ فعل الشعر إلى المحاكاة وإلى اللحن والإيقاع، على اعتبارهما نزعتين فطريتين في الإنسان[2]، ومن هنا كان لعنصر الطبيعة في الشعر دور بارز في تكوينه، سواء الطبيعة المادية الواقعية، أم طبيعة النّفس الإنسانية، هذه الأخيرة التي يبدو أنّ أرسطو هي التي يعوّل عليها، فيما ذهب إليه إبراهيم عبد الرحمن يقول: «أنّ أرسطو لا يقصد بالطبيعة التي يتحتم على الشعراء محاكاتها، العالم المادي الذي يقع خارج النّفس الإنسانية، ولكن الطبيعة التي يقصدها هي طبيعة النّفس الإنسانية بما تنطوي عليه من غرائز ومشاعر وأحاسيس بشرية وإنسانية عامة»[3]، يقودنا هذا الفرض إلى شرط آخر في الشعر وهو عنصر الصدق عند المحاكاة، هذه المحاكاة التي تجعل من الشعر صورة للحقيقة وتضفي عليه نور الحق كما قال بدوي آنفا، كما يقودنا عنصر الصدق في المحاكاة بشكل عقلي ومنطقي إلى النزعة الثانية وهي **النّزعة التعليمية** أو الخلقية في الأدب، والتي تتجسد في مظهرين: المظهر الأوّل يمثل ارتباط الشعر بالفنون الأخرى، الرسم، التمثيل، الغناء..فهي تصور الأخلاق عن طريق المحاكاة حسب أرسطو، لأن الأخلاق يعدّها أرسطو من قبيل الفطرة كالشعر تمام، ولما كانت الفنون الأخرى مرتبطة بالشعر وجب أن تكون الأخلاق من سماتها، والمظهر الثاني يتجسد في الوظيفة الخلقية لفني المأساة والملهاة، التي تبلغ ذروتها عبر فعل بالتّطهير[4].

تعود بنا النزعتين العقلية والخلقية بشكل منطقي إلى **النّزوع الإنساني**، وهي ظاهر بيّنة في الأعمال الأدبية الكلاسيكية «فَهُم يرون أن وراء كل فردي خاص، إنساني عام، ومن ثَمَّ فلا نقع في المسرحيات الكلاسيكية على نماذج بشرية خاصة أو شاذّة ولكن على نماذج إنسانية عامة، فالبخيل الذي رسمه موليير مثلا لا يمثّل ذاته بل كل بخيل آخر في أي بقعة من العالم...»[5]، علينا أن نتساءل بعد هذه الإطلالة المختصرة والمجتزءة عن مفهوم الشعر عند الكلاسيكيين، ألا يجد القارئ بعدها نفس الروح النّقدية في مفاهيمه بين

---

[1]–أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص15.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص12،13.

[3]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص162.

[4]–ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص41. وما بعدها.

[5]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص161.

أرسطو أو الاتجاه الكلاسيكي بصفة عامة، وبين جماعة الدّيوان؟ نحسب أنّه لا يشك في أنّ جماعة الدّيوان قد تأثرت بتلك النّزعات الثلاث التي تكلم عنها إبراهيم عبد الرحمن، خصوصا وأنّ بعض الدّعاوى النّقدية عند الكلاسيكيين هي بنصها ما دعت إليه جماعة الدّيوان، كالنّزعة الإنسانية مثلا، وردّ الشعر إلى الوجدان والعواطف، والإلحاح على القيمة الخلقية وتحري الصدق، بل وحتى في جانب الشكل من القصيدة الشعرية، يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ العقاد تأثر في موضوع الوحدة العضوية «بآراء أرسطو في الملحمة والمسرحية، حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء الخرافة أو الحكاية ترتيبا احتماليا وضروريا»[1]، ولعل في هذا الاستقراء المرجعي لجماعة الدّيوان ما يفسر لنا تلك النزعة الكلاسيكية الغالبة في آرائهم النّقدية، ولا يفوتنا التّنبيه في الوقت نفسه على أنّ هذه النّزعة لا تنف كون الجماعة تنتمي في توجهها النّقدي إلى الرومنسية الإنجليزية كما هو معلوم، ولعل للتّكوين النّقدي وقراءاتهم العامة وخاصة العقاد منهم على ما يبدو قد ترك أثره في آرائهم النّقدية.

هذا باختصار عن المرجعية النّقدية الكلاسيكية لجماعة الدّيوان، وأمّا عن الأصول العربية النقدية التي استقت منها الجماعة مبادئهم* فتتمظهر في مصدرين، إبداعي ونقدي، فالإبداعي يخص الشعر العربي القديم، والنّقدي يُعنى بكتابات النّقاد القدامى المؤسسة، كابن قتيبة، والجرجاني، والآمدي، وابن طباطبا، وابن رشيق، وغيرهم ..

يقول إبراهيم عبد الرحمن عن الشأن الإبداعي «أنّ العقاد والمازني وشكري على عكس ما يشيع في أوساط المثقفين عنهم، قد اتخذوا من الصيغة الشعرية القديمة، لغة وأسلوبا وصورا وأوزانا، إطارا ثابتا لقصائدهم الشعرية، فليس من قبيل المصادفة إذن، أن يتفق هؤلا النّقاد الثلاثة على الإعجاب بشعر طائفة معينة من الشعراء القدماء من أمثال: ابن أبي ربيعة، وجميل بثينة، وكثير عزة، وأبي نواس، وبشار والمتنبي والبحتري وأبي العلاء المعري وغيرهم من الشعراء المشهورين، ويفردوا لدراستهم المقالات الكثيرة والكتب العديدة»[2]،

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص227.

*–كتب بعض النّقاد كعبد الحي دياب وخليفة التونسي وغيرهم بحوثا عن الأصول النّقدية للعقاد، ولكن لم يلمح أحد منهم على أنّ النقد العربي القديم واحد من أهم أصوله في بناء قضايا نقد الشعر عنده، ولعل هذه النّقطة التي أثارها إبراهيم عبد الرحمن واحدة من النقاط الجديدة والحساسة في تصحيح الارتباط الوثيق بين العقاد والنّقد القديم خلافا لما هو شائع.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص163.

وشهاداتهم في الولع بالشعر العربي القديم أكثر من أن نحصرها، فهي متفرقة في دراساتهم وكتبهم المشهورة، وقد ساق إبراهيم عبد الرحمن جملة منها للبرهنة على المفارقة الواضحة بين تهجمهم على المقلدين من أمثال شوقي خاصة، وفي الوقت نفسه، لم يحيدوا على القالب الفني في نظمهم بل وأشادوا بالشعر العربي القديم كما سيأتي.

وأمّا عن الشأن النّقدي فقد تتبع إبراهيم عبد الرحمن مختلف القضايا الفنية التي أثارتها جماعة الدّيوان عن الشعر، والتي أَوجَدَ لها مُستَنَدًا أصوليا في النّقد القديم، فمثلا قضية "العاطفة" ولزومها للشعر التي مرّت بنا في عرض نظرية نقد الشعر عند العقاد، يرى إبراهيم عبد الرحمن أنها «من المبادئ النّقدية التي انشغل بها النّقاد القدامى وإن لم يفردوا لها بحوثا مستقلة. ولعل ابن قتيبة من أوائل هؤلاء النّقاد الذين وثَّقُوا من الصِّلة بين الشعر والعاطفة»[1]، ويسوق شاهدين عنه، يختص الأول بتفسير عملية الإبداع الفني تفسيرا عاطفيا، يقول ابن قتيبة: «وللشعر دواعٍ تحثُّ البطيءَ وتبعث المتكلِّفَ، منها الطمعُ، ومنها الشوقُ، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب. وقيل للحطيئة، أي النّاسِ أشعر؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنّه لسان حيّة، فقال: هذا إذا طمع [...] وهذه عندي قصّة الكُمَيت في مدحه بني أمية وآل أبي طالبٍ[...] وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبيين، ولا أرى علة ذلك إلا قوّة أسباب الطمع وإيثار النّفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة»[2]، وأمّا عن الشاهد الثاني فيظهر فيه كلام ابن قتيبة وهو يفسّر علة تعدد الأغراض في القصيدة القديمة على أساس عاطفي، يقول: «سمعتُ بعض أهل الأدب يذكر أن مُقَصِّدَ القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها [...] ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد ليميل نحوه القلوب [...] فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه عقَّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النّصب والسّهر وسرى الليل وحر الهجير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذِمامة التأميل، وقرَّر عنده مانالاه من المكاره في المسير بدأ في المديح...»[3].

ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ من وراء إلحاح العقاد على العاطفة، إنما يرجع إلى فُشوّ فكرة رائجة عن الشعر العربي القديم، وهي سيطرة الأغراض على القصيدة العربية، وظهور ما يعرف بالشعر التكسبي، الذي

---

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص218.

[2]–ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967، ج1، ص78،79.

[3]–المرجع نفسه: ص74،75.

كان غاية عند كثير من الشعراء، هذان العاملان أدّيا في رأي العقاد إلى حجب العاطفة الصادقة في الشعر العربي، مع أنّ الشاهد الثاني الذي ساقه إبراهيم عبد الرحمن لابن قتيبة يشهد أن من وراء الأغراض دوافع عاطفية، ولكنه يضيف تبريرا آخر عن هذه الفكرة، يراجع فيها ما ذهب إليه العقاد.

الحقيقة على رأي إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذا الفهم للعاطفة فهم ضيق يحتاج إلى مراجعة، ذلك أنّ العاطفة لا تعني بالضرورة فقط، التعبير عن الذاتية والتجارب الشخصية، وإلا فلا محلّ للعواطف في الشعر، بل قد تصدق العاطفة حين يصوّر الشاعر الوجدانات والتّجارب الإنسانية عن عصره، ومجتمعه بشكل واع، ويُدلل عن هذه الفكرة بقراءة سياقية لطبيعة حياة الفرد العربي في الجاهلية، وانعكاس شكل هذه الحياة على وجدان الشاعر، ذلك أنّ غلبة النّظام القبلي سياسيا واجتماعيا فَرَضَ على الشاعر الجاهلي خطابا عاطفيا ذا نطاق أوسع، وأشمل من أن يكون متقوقعا عن ذاته فقط، بل كان هو لسان القبيلة كما يقال، يعبّر عن حياتها سواء في نطاقها الداخلي (الشخصي) أو الخارجي الذي يمثل علاقة القبائل مع بعضها، ولذلك وُجدت فكرة الأغراض للتعبير عن شؤون حياتهم، وهي في الحقيقة مبنية على أصل وجداني صادق يشهد له ولاء الشاعر، وتماهي حياته الشخصية بحياته القبلية*، وهكذا كما قال إبراهيم عبد الرحمن «قامت القصيدة الطويلة في الغالب على المزج بين ما يبدو أنه عواطف ذاتية خالصة، وبعض أمور القبيلة في الحِلّ والترحال، والحرب والسّلم، والقحط والرخاء، والحق أن تلك العواطف الذاتية لم تكن بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها، ونمط حياتها الحضارية، فلم يكن النّسيب والوقوف على الأطلال والرحلة إلا تعبيرا من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحية والحيوية للجماعة [...] فالنّسيب والوقوف على الأطلال ووصف الرحيل والظعائن، صور متكاملة لشعور عام بالفقد، لم يكن خاصًّا بالشاعر وحده، بل كان شيئا من صميم حياة الجماعة نفسها، والبطولات والأيام والوقائع لم تكن مجدا للجماعة وحدها، بل كانت فخرا ذاتيا لكل فرد من أفرادها، لذلك تحدّث الشاعر عن أبطال قبيلته كأنه يتحدث عن نفسه، ووصف انتصارها ومفاخرها سواء شارك فيها أو لم يشارك كأنها من مقومات وجوده الذاتية..»[1]، وهذا الفهم للعاطفة لايقصره إبراهيم عبد

*–وهذا بخلاف الحياة المدنية اليوم التي تتعقد وتختلف فيها العلاقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية.. بحيث يمكن أن نتكلم عن الذاتية في الشعر بشكل مستقل عن الحياة، وإن كان الشاعر اليوم يتصدى بشعره لمعالجة مختلف مظاهر الحياة، ولكن لا يصل هذا إلى حد التماهي في العاطفة بين الذاتي والواقعي كما في الشعر الجاهلي.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص220.

الرحمن على الشعر الجاهلي فقط، وإنّما لا ينفك نجد هذا النّمط في الشعر الأموي، والعباسي خاصة بعد ظهور الإسلام الذي نمّا الشعور القومي العام بين القبائل العربية، يقول: «يجب على الدّارس أن يفطن إلى هذه الحقيقة، وهي أنّ الشعر الأموي والعباسي يمكن فهمه وتفسيره والكشف عن ذاتية الشاعر فيه، عن طريق إحكام الصّلة بين الشاعر وظروف البيئة من حوله، سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية، ومغزى ذلك كله أنّ فهم "العاطفة" هذا الفهم الذاتي الضيق، من شأنه أن يخرج بالشعر من دائرة "التعبير الوجداني" لأن الذي يعول عليه هو امتزاج تجربة الفرد بتجربة الجماعة، بحيث تصبح هذه التجربة ذاتية وجماعية في آن واحد»[1].

لاشك وأنّ الشاهدين اللذين استدل بهما إبراهيم عبد الرحمن عن ابن قتيبة لإثبات مرجعية العقاد عن العاطفة في النّقد العربي القديم، يدلان بشكل واضح عن الارتباط السّبَبي بين الشعر والعواطف، ولكن قد يسنح للقارئ استبعاد رجوع العقاد أصلا حين أراد أن يكتب عن العاطفة إلى المصادر النّقدية العربية القديمة، بدليل أنّه أصّل نظريته في نقد الشعر على تلك المفاهيم التي استقاها بشكل واضح من الرومنسية الانجليزية –كما سيأتي– ثم قد يُسأل هذا السؤال هل كل فكرة نقدية نجد أصولها في القديم هي من قبيل المرجعية مطلقا بالنسبة لمتبنيها؟ قد لا يُسلَّم بأنّ كل فكرة قديمة هي من قبيل المرجع لمن تبنّاها، لأنّ القضايا النّقدية والمعرفية عموما، قد تتفق فيها آراء الباحثين في بعض المفاهيم، وخاصة إذا لم يثبت التصريح بالتأثر، أو الوضوح الذي يوحي بشكل بيّن على الاتفاق في المفاهيم، وهذا أمر منطقي يحصل بين المعارف الإنسانية، فليس بالضرورة إذن عند الاشتباه بين المفاهيم إثبات فكرة المرجعية، في حين أنّنا يمكن أن نفسّر هذا الاشتباه في بعض الأحيان بفكرة الأسبقية، ولكن يرد على مثل هذا بتوفر عاملين، الأول ثبوت فكرة العاطفة في التراث، والثاني ثبوت اطلاع العقاد على التراث النقدي، وبهذا يكون المبدأ الرومنسي في تكريس العاطفة في مقام المعزز لفكرته.

وعطفا على ماسبق نعزز رأي إبراهيم عبد الرحمن فيما ذهب إليه، عن تصنيف الكلاسيكية ضمن مرجعيات العقاد، بحجة أنّ كلا المذهبين الكلاسيكي والرومنسي نشأ في سياق ثقافي واحد، والرومنسية الانجليزية ثابتٌ تأثيرها على العقاد وصاحبيه، لذا فإنّ الاحتكاك المعرفي بسياقِ نشأة الرومنسية أقرب إلى

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص221.

قراءات العقاد النّقدية من أي شيء آخر، والرومنسية إنما قامت على أنقاض الكلاسيكية، ولا شك من بقاء بعض المبادئ الكلاسيكية في الرومنسية، وخاصة الكلاسيكية القديمة المؤَسِّسَة التي دعت عبر مبدأ عقلانيتها إلى النزعة الإنسانية، كما جنحت إلى الطبيعة، ولهذا قد تتشابه المفاهيم بشكل واضح يصل إلى حد التصريح كما رأينا في مفهوم الشعر عند أرسطو.

وأمّا بالنسبة للفهم الذي قدّمه إبراهيم عبد الرحمن للعاطفة في الشعر القديم فجانب نوافقه عليه، وجانب ندّعي أنّه قابل للمناقشة، فالعاطفة في الشعر الجاهلي التي تقبل مزج تجربة الفرد بتجربة الجماعة كما مرّ على رأي إبراهيم عبد الرحمن، نرى فيها منطقية بحكم التحليل السياقي الذي قدّمه، وأمّا عن العاطفة في الشعر الأموي والعباسي لا نرى فيها مزجا بين الفردية والروح الجماعية للواقع الاجتماعي والسياسي..مطلقا، بل كانت مضامين الشعر الأموي والعباسي مستقلة بعض الشيء عن بعضها، بدليل ظهور الشعر التكسبي الذي هو أبعد شيء عن العاطفة الجماعية، كما هو أبعد عن الصدق فيها، وكيف نفسر كافوريات المتنبي مثلا، والتي تمثل شطرا كبيرا من شعره، ألا تجسد قمة تقلب العاطفة الغير الصادقة عنده، ولكننا في الوقت نفسه لاننف كون ورود هذا المزج في العواطف بين فردية الشاعر وواقعه في الشعر الأموي والعباسي، إلا أنّ ذلك على ما يبدو لم يكن سِمة في هذا العصر، أو على الأقل لانتصور بقاء هذه الظاهرة الموضوعية كما كانت عليه في العصر الجاهلي، بحكم تطور المجتمع العربي وخروجه من القبلية.

ومن قضايا النّقد العربي القديم التي يعدّها إبراهيم عبد الرحمن من أصول نقد العقاد، قضية الصدق الفني وشعر الشخصية (أو العصرية)، حيث يرى أنّ آراء العقاد عن هذه القضية لا تختلف عن أقوال بعض النّقاد المؤسسين كالجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق، فابن قتيبة حين بيّن منهج كتابه –الشعر والشعراء– في اختيار الشعر، تجاوز فكرة القديم والحديث وأشاد بضرورة توافر الشخصية في الشعر التي هي برهان الصدق فيه، وعلى العصرية التي هي آية شخصية الشاعر، لذلك فالشخصية والعصرية وجهان لعملة واحدة، هي الصدق، يقول: «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختار له، سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقة. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر

السخيف لتقدم قائلة ويضعه في متخيَّرِه، ويُرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قِيل في زمانه..»[1]، ويقول: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين، فيقف على منزل عامر أو يبكي عن مُشيّد البنيان، لأنّ المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي. أو يرحل على حمار أو بغل ويصفَها، لأنّ المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير..»[2]، وفي نفس السياق يُشيد ابن رشيق بالصدق الفني الذي كان صفة الشعر الجاهلي، هذه الصفة التي فُقدت من شعر المحدثين بفعل غياب العصرية في بعض شعرهم، يقول: «ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون [...] إلا أنّ منهم من خالف هذا كله فوصف أنه قصد الممدوح راجلا: إما إخبارا بالصدق، وإمّا تعاطي صعلكة ورجلة..»[3]، وينقل الجاحظ عن أبي عمرو بن العلاء قوله في قيمة الصدق الخلقي الذي كان سِمة الشعر الأول: «كان الشاعر في الجاهلية يقدّم على الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يُقيِّد عليهم مآثِرهم ويفخِّم شأنهم، ويهوِّلُ على عدوِّهم ومَن غزاهم [...] فلما كثُر الشعر والشعراء، واتخذوا الشعر مَكْسَبَةً ورحلوا إلى السُّوقة، وتسرعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر. ولذلك قال الأول: "الشِّعر أدنى مروءة السرِيّ وأَسْرَى مروءة الدَّانِيّ" قال: ولقد وضع الشعر من قدر النابغة الذبياني، ولو كان في الدّهر الأول مازاده ذلك إلا رفعة»[4].

آخر نقطة أثارها إبراهيم عبد الرحمن في بحثه عن الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد، هي مسألة "الوحدة العضوية" ولعلها من أهم القضايا الفنية التي احتفل بها، وله فيها مستند واضح في نقد القدامى، ومن المعلوم كما مرّ أنّ إبراهيم عبد الرحمن شرح مفهوم الوحدة العضوية على أساس أنّها تعني وحدة الموضوع والأغراض أكثر من كونها تدل على عضوية القصيدة، لأنّ الوحدة في الموضوع هي التي تضمن انسجام أغراض القصيدة لخدمة ذلك الموضوع، ومنه خروج القصيدة في بنية عضوية وعلى انسجام منطقي*، هذه العضوية في القصيدة –التي هي في الحقيقة نتيجة لوحدة الموضوع– تمثل الصّورة الشكلية للنص الشعري والبنية الأسلوبية له، وهذا هو الجانب الذي يتقاطع معه العقاد بشكل واضح مع آراء النقاد القدامى.

---

[1]–ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص62،63.

[2]–المرجع نفسه: ص76.

[3]–ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص ص226،228.

[4]–الجاحظ: البيان والتبيين: تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص241.

*–عرضنا بنوع من البسط لهذا الموضوع في الفصل الثاني في المطلب المعنون بـ: مفهوم القصيدة وإبطال القول بعدم وحدتها.

يسوق إبراهيم عبد الرحمن جملة من الشواهد عن الوحدة في القصيدة، من مصادر النّقد العربي، للمقابلة بينها وبين آراء العقاد، نتخيّر منها مثلا قول أبو علي الحاتمي حين حدّد طبيعة الوحدة في الشعر يقول: «القصيدة مَثَلُهَا مَثَلُ خلق الإنسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو بَايَنَهُ في صِحَّةِ التركيب، غَادَرَ بِالجِسمِ عاهةً تتخوّنُ محاسِنَه، وتُعَفِّي مَعَالم جمالهِ، ووجدت حُذّاقَ الشعراء، وأرباب الصّناعة من المحدثين محترسين من مثل هذه الحالة، احتراسا يُجنِّبهم شوائب النّقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقعَ الاتّصال، ويُؤمَنَ الانفصال، وتأتي القصيدةُ في تَنَاسُب صُدُورها وأَعجَازِهَا، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء (ثم أورد أبياتا للنابغة الذبياني علّق عليها بقوله) فهذا كلام مُتناسجٌ، تَقتَضي أَوائِلُه أَواخِرَهُ، ولا يتميّز منه شيء عن شيء..»[1]، ويقول ابن طباطبا العلوي في السياق نفسه «وأحسنُ الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يَتَّسِقُ به أوّلُهُ مع آخِرِهِ على ما يُنَسِّقُهُ قَائِلُهُ، فإن قُدّم بيت على بيت دَخَلَهُ الخَلل [...] ويجب أن تكون القصيدة كلها كَلِمَةً واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نَسجًا وحُسنًا وفَصَاحَةً وجَزَالَةَ ألفاظٍ ودِقَةَ معانٍ وصَوابَ تَأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا [...] حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراعا [...] لا تَنَاقُضَ في مَعَانِيهَا، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلف في نسجها... »[2]، ولعل في قول عبد القاهر الجرجاني بيان أظهر في وجوب التزام القصيدة بمبدأ الوحدة العضوية حين قال: «...ولكنّ البيت إذا قُطع عن القطعة كان كالكَعاب تُفرَد عن التراب، فيظهر فيه ذُلُّ الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين، وأملأُ بالزين، منها إذا أُفردتْ عن النّظائر، وبَدَت فذّة للنّاظر»[3].

لا شك وأنّ من قابل أقوال النّقاد القدامى في مختلف القضايا النّقدية التي ساقها إبراهيم عبد الرحمن عنهم، بآراء العقاد وصاحبيه التي مرّت بنا، لا يتردد في إدراج التراث النّقدي ضمن المعرفة المرجعية لجماعة الدّيوان، إذ ليس من قبيل المصادفة كما قال إبراهيم عبد الرحمن «أن تتماثل آراء هؤلاء وأولئك إلا إذا كان ذلك التماثل نتيجة نظر عميق في تراث العرب القدماء من النّقد»[4]، ومما يشهد على هذا، دراسات العقاد

[1]–أبو علي الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979، ج1، ص215،216.

[2]–ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د.ط، 1985، ص213.

[3]–عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د.ت، ص206.

[4]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص165.

وصاحبيه للشعراء القدامى وانكبابهم على دراسة التراث عموما وخاصة العقاد منهم، واعترافاتهم أساسا بدور الكتب التراثية في تكوينهم النّقدي*.

هذا عن المصادر القديمة، وأمّا عن قسم المراجع الحديثة التي كان لها أكبر الأثر على الآراء النّقدية لجماعة الدّيوان، فتتمثل في الحركة الرومنسية الإنجليزية في الأدب والنّقد، كما تتمثل في الكتابات الثقافية والنّقدية العربية الحديثة التي كَوَّنَت حركة نقدية إصلاحية –إن صح التعبير– قبل نشوء جماعة الدّيوان.

بالنّسبة لملف تأثر العقاد وصاحبيه بالحركة الرومنسية، فهذا بات من باب المسلم به عند النقاد، ولا نظن أنّنا نحتاج لسرد أقوالهم في هذا المقام كي لا نزيد من ثقل البحث، بل إنّ جماعة الديوان اعترفت بشكل واضح وصريح على اطلاعهم الواسع بالحركة الرومنسية، وخاصة كتابات "هازلت" النقدية، وكذا الكتابات الأدبية والنّقدية لووردزورث، وكارليل، وشيلي، وبايرون، وهاردي، وأمرسون، وجون ستيوارت ميل وغيرهم[1]، ولكنّ الملاحظةَ التي التفت إليها إبراهيم عبد الرحمن عن طبيعة هذا التأثير والاقتباس، هو أنّ جماعة الدّيوان اقتبست من شعر الرومنسيين أكثر من اقتباسها لنقدهم*، ويرى أنّ اقتباسها كان مقصودا، بحيث أنّها تخيّرت قصائد بعينها تدل على خصيصة الشعر الرومنسي، كما تشخص مبادئ حركتهم، وقد أخذ هذا الاقتباس شكل الاحتذاء، أو التأثُّر ببعض الموضوعات والأساليب والمعاني، حتى أنّها قامت معارك معروفة بين المازني وشكري حول موضوع الاقتباس من الشعراء الرومنسيين وصل إلى حدّ الاتهام بالسرقة، وأيّا كان فإن ثبوت التأثر بدليل كلامهم هم، يقول عبد الرحمن شكري: «ومن المُشاهد أنّ الشاعرين الإنكليزيين اللذين تأثرت بهما في أول الأمر كانا بيرون وشيلي، وأعجبت ببيرون لقوة شعره، وبشيلى لطموحه إلى المثل العليا»[2]، كما أنّ المازني نفسه فيما نقله إبراهيم عبد الرحمن عن «مقالة يعترف فيها بفضل شكري عليه، وهو فضل يتمثّل

*–استدل إبراهيم عبد الرحمن بقولين أحدهما للمازني والآخر للشكري، على اعترافهم بدور الكتب التراثية على نتاجهم النّقدي والثقافي والإبداعي. ينظر كتابه مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص165،166.

[1]–ينظر: عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص189،190.

*–على ضوء هذه الملاحظة يمكننا الاستدراك على الناقد محمد مصايف الذي لا يرى أنّ جماعة الدّيوان استفادت من الشعر الرومنسي الإنجليزي أكثر من النّقد، باستثناء عبد الرحمن شكري الذي كانت استفادته من الشعر أكثر. ينظر: محمد مصايف، جماعة الدّيوان في النّقد، ص70.

[2]–عبد الرحمن شكري: الأعمال النثرية الكاملة، تقديم: أحمد إبراهيم الهواري، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1998، مج2، ص478.

في توجيهه إلى قراءة الشعر الإنجليزي وغيره»[1] حتى أنّ شعر العقاد الذي لم يُعرف عليه الاقتباس من الشعر الرومنسي الإنجليزي، ذلك أنّه بقي بعيدا عن تهمة شكري للمازني، فإنّ مراجعةَ أشعاره فيما يبدو لإبراهيم عبد الرحمن «تؤكد لنا أنّه لم يسلم هو الآخر من الإغارة على أشعار الرومنسيين الإنجليز، ففي دواوينه قصائدُ كثيرةٌ احتذى فيها قصائدَ معروفةً وموضوعات شائعة في تراث الحركة الرومنسية في انجلترا، أكثرها منشور في كتاب "الكنز الذهبي"»[2] وقد نَصَبَ إبراهيم عبد الرحمن أوجه المشابهة والاشتراك على قضيتين هما: موضوعات الحياة العامة، وتجارب الرومنسيين.

يعدّ ديوان العقاد "عابر سبيل" من بين أهم الأوعية الفنية التي نَظَمَ فيها بعض شؤون الحياة التي تُعبّر على البعد الإنساني في الشعر، وتَوغُّلِهِ في شتى نواحي الحياة، فنجد فيه قصائد من مثل: "بيت يتكلم" و "وجهات الدّكاكين" و "وعسكري المرور" و "كواء الثياب" "متسول" إلخ، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ العقاد إنّما استوحى تجارب ديوانه من ووردزورث و توماس هاردي، ووردزورث في ديوانه "قصائد غنائية" الذي صدّرهُ بفكرة ضرورة توغل الشعر في تجارب حياة الإنسان، مع شرط وضوح لغته وقربها من العصر، وتوماس هاردى في قصائده من مثل: "فندق" و"غرفة الانتظار" و"منزلان"، ويلاحظ إبراهيم عبد الرحمن في الوقت نفسه أنّ الصياغة الشعرية للعقاد عن هذه المضامين صياغة ذات نمط عربي شبيهة بصياغة ابن الرومي في الوصف، وأبي العتاهية في السهولة، وغيرهما، كما لا حظ أنّ كثيرا من موضوعات الشعر القديم لازالت تتردد بكثرة هي الأخرى في دواوينه، من مثل قصائد: "النشيد القومي" و"الزوجة المهجورة" و"ملك العراق" و"رثاء" و"عزاء" إلخ[3].

ومن تجارب بالرومنسيين يسوق إبراهيم عبد الرحمن بعضا من القصائد الشعرية التي لها أوجه شبَهٍ بينها وبين قصائد للعقاد، وخاصة في جانب الوضوعات والمعاني، نقتبس بعضا منها للتدليل على هذه الفكرة، ولتسهيل أوجه المقانة ارتأينا أن نوضحها في الجدول التالي*:

---

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص178.

[2]–المصدر نفسه: ص179.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص179،180.

*–لقد أثبت عبد الحي دياب في كتابه شاعرية العقاد في ميزان النّقد الحديث، عشرات من قصائد العقاد أرجعها كلها إلى أصولٍ من الشعر الإنجليزي الرومنسي، بل وفي معضمها يقرّ بشبه المطابقة في المضامين، وحتى اقتباس العبارات. ينظر: عبد الحي دياب، شاعرية العقاد في الميزان النّقد الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ص81–98.

قصائد العقاد	قصائد الرمنسيين الإنجليز المُعارض بها	أصحاب القصائد
غزل فلسفي	القصيدة الغزلية Emilia Epipsy Chidion	شيلي
حظ الشعراء	عن الشعراء Ode on the poets	كيتس
بيت يتكلم	حوار بين منزلين The Two Houses	توماس هاردي
مولد الحب/موت الحب	The Education of Nature	ووردزورث
هدية الكروان*	الوقواق Cuckoo	ووردز أو توماس
هدية الكروان	البلبل Nightingale	ووردز أو توماس
الوردة	الوردة	وليام كوبر
أمُنا الأرض	أغنية الخلود	ووردزورث
كأس الموت	فزع الموت The Terror of Death	كيتس

بعد بيان الملاحظة التي أقرها إبراهيم عبد الرحمن نصل إلى قناعة بالنتيجة التي ذهب إليها «وهي أنّ جماعة الدّيوان على عكس ماهو شائع لم تستمدّ آراءها في نقد الشعر ونظمه من النّظرية الرومنسية في شكلها النّقدي مباشرة، وإنّما أقامت هذه الآراء وبنت هذا الذوق على أساس تأثرات عامّة استقرّت في وجدان هذه الجماعة وذوقها من قراءة القصائد المنشورة في الكنز الذهبي من ناحية، وصاغت هذه التأثرات الرومنسية في صيغة الشعر العربي القديم الذي رأينا هذه الجماعة تتخذ منه مثلها الفني الأعلى في آرائها النّظرية في نقد الشعر[...] ومعنى ذلك أنّها تجمع في تجاربها الشعرية بين عنصرين متناقضين: أحدهما جديد هو هذا الروح الرومنسي والآخر قديم هو هذا الشكل الشعري التقليدي»[1].

آخر مرجعيات الفكر النّقدي لجماعة الدّيوان تمثلت في الكتابات الثقافية والنّقدية في العصر الحديث عموما، والتي كَوَّنَت توطئة إصلاحية كان لها أثرها على الحياة الأدبية والنّقدية، قبل نشوء جماعة الدّيوان، فَرُوح التّطلع إلى العصرية والتجديد في الأدب العربي، لم تولد إذن مع جماعة الدّيوان حصرا بل كانت كما

*–هو ديوان من دواوين العقاد، وللعقاد أيضا قصائد بنفس العنوان "الكروان" يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ موضوع الدّيوان ومجمل قصائده مستوحات من وردزورث وتوماس هاردي.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص177.

قال إبراهيم عبد الرحمن «شعورا عاما يخامر نفوس المثقفين في مصر وغيرها من الأقطار العربية الأخرى، التي كانت قد قَطَعَت شوطا في الاتصال بالآداب الغربية الحديثة، كما كان يحدث في سوريا ولبنان، وهو شعور أنتج فيضا من كتابات المصلحين والمجددين من رجال الفكر والأدب والدّين، قبل أن تظهر جماعة الدّيوان إلى الوجود وتنشر شيئا من نقدها وشعرها على القراء»[1].

يعود إبراهيم عبد الرحمن بهذه الحركة إلى عهد محمد علي وبعثاته العلمية، أين ساهم عامل الترجمة ونشوء الصحافة في ربط الجسر الثقافي مع الحضارة الغربية، لذلك كانت الكتابات النّقدية التي نُشرت في المجلات، من بواكير الكتابات التي تطلعت إلى البحث عن صيغة عصرية للشعر العربي، مع تميّزها بالمزاوجة بين المعرفة بالتراث، والاطلاع الواسع على الثقافة الأوروبية، هذه الأخيرة التي تعدّ المثير النّقدي لما أخذوا يُذيعون من آراء ويثيرون من قضايا في الدّعوة إلى تطوير الأدب العربي الحديث، فلا شك إذا أنّ هذه الحركة النّقدية الإصلاحية قد ألقت بِظلالها على الحركات الأدبية والنّقدية بعدها.

ويسوق إبراهيم عبد الرحمن مستدلا على هذه الفكرة بمجموعة من أقوال بعض الكُتّاب التي تجسد طبيعة هذه الروح التجديدية، من ذلك مثلا، مقال منشور في "المقطم" عام 1891، المنسوب ليعقوب صنوع بعنوان "الشعر والشعراء" يؤكد فيه أنّ صفات الشعر العربي القديم لا بد وأن تصقل بالروح الحديثة على ضوء ما يوصف به الشعر الأوروبي من استمرارية في الإبداع، يقول عن مميزات الشعر الأوروبي بعد عرضه لصفات الشعر العربي و«أمّا شعراء الأوربيين فالذي نعلمه من أمرهم أن فحولهم لم يتبعوا خطة التقليد، بل ما زالوا في عهدنا يطلقون العنان لجياد القرائح لتجول في عالم الحقيقة [...] هذا وقد استشرنا بعض النابغين من شعراء عصرنا في طريقة لفك الشعر العربي من ربقة القيود التي تقيّد بها. فأشرنا عليهم بترجمة أشعار هوميروس وملتون وغيرهما*»[2]، وكتب نجيب شاهين في "المقطم" مقالا عام 1902، حول "الشعراء المحافظون والشعراء العصريون" يقول منتقدا الشعراء المحدثين في أنّك «لا تكاد ترى واحدا من المئة يحاول مجاراة العصر ونبذ القديم

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص167.

*–نحن إنما نأتي بالشواهد للدلالة على أنّ حركة الدعوة التجديدية في الشعر والحثّ على اقترانها بالنماذج الشعرية الغربية الحديثة، إنّما كانت قبل جماعة الديوان ليس إلا. وإلا ففي كلام يعقوب صنوع تناقض بيّن إذ كيف يكون في ترجمة الأشعار القديمة للحضارة الغربية بعثا وإصلاحا للشعر العربي الحديث؟ وكيف يكون التجديد من تراثهم الشعري الكلاسيكي الذين هم أوّل من ثار عليه بعد مجيء الحركة الرومنسية؟ لاشك وأن الانبهار بالحضارة الغربية في ذلك الوقت أدى لمثل هذا الاندفاع والإقبال عليهم.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص169،170.

واقتباس الجديد وتقليد العصريين من الأمم الأخرى، والسبب في ذلك اقتصار شعرائنا على درس الشعر العربي وعدم الاحتفال بدرس الشعر الأجنبي..»[1]، وكتب أسعد داغر من نفس المجلة ونفس السنة في مقال طريل عن هذه القضية، نقتبس منه محل الشاهد يقول: «فقد علمنا أنّ شِعرنَا ليس كما ينبغي أن يكون، وقلنا هذا للشعراء، وهم مثلنا يريدون أن يجاروا شعراء الغرب، وحاولوا ذلك مرارا عديدة فما استطاعوا لذلك سبيلا، ولم يجدهم اتقان اللغات الأجنبية فتيلا...ولماذا؟ لأنّ اللغة لاتطاوعهم على ذلك»[2].

يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذا الحركة التجديدية أخذت شكل الظاهرة فيما بعد مع طائفة من الأدباء والشعراء، كخليل مطران، ومحمد حسين هيكل، وجورجي زيدان، واليازجي وغيرهم، بل وانعكست على المفهوم الشعري عند بعضهم، فشكيب أرسلان مع كونه محافظا، إلا أنّه ذو ثقافة فرنسية واسعة، يقدّم مفهوما للفن الشعري لا نرى فيه اختلافا كبيرا عن مفهوم العقاد له، بل إنّ القارئ يرى فيه تكريسا لمبادئ المدرسة الرومنسية، يقول: «إنّ الشعر [...] مظهر المرء في أسمى خواطر فكره، وأقصى عواطف قلبه، وأبعد مرامي إدراكه، والشعر هو رؤية الإنسان الطبيعية بمرآة طبعه، فهو شعور عام وحس مستغرق يأخذ المرء بكليته، ويتناوله بجميع خصائصه [...] إنّ الشعر قوة روحية يفيضها الله على من يشاء من عباده فتحلق بالشاعر تحليق الأجنحة بالطائر، فيرى الطبيعة في أفخم مشاهدها...»[3]، ولانظن أننا نحتاج لبيان ملامح التقارب إن لم نقل المماثلة مع مفهوم العقاد للشعر الذي مرّ بنا.

ومن أهم الشعراء المعدودين عند أغلب النقاد من رواد التّجديد ودعاة العصرية في الشعر، خليل مطران، الذي حقق إنتاجا شعريا تبدوا فيه مبادئ الرومنسية بشكل جليّ فيما ذهب إليه عبد القادر القط في كتابه الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، وقد اعترف ثلّة من الشعراء الرومنسيين الرواد بتأثيره عليهم كأحمد زكي أبو شادي، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وحسن كامل الصيرفي وغيرهم في حين بقي تأثيره على شعر جماعة الديوان محلّ شك بين النّقاد،[4] بعد أن نفى ذلك العقاد، ليس عنه فقط، وإنّما على كل من أتى بعد مطران من الشعراء!، بحجة أنهم يقرون من مصادر المدرسة الرومنسية دون احتياجهم للوسائط، وهذا

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص170.

[2]–المصدر نفسه: ص170.

[3]– المصدر نفسه: ص172.

[4]–ينظر: عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ص95،98،وما بعدها.

مما استغربه إبراهيم عبد الرحمن، لأنّ الدور القيادي الذي لعبه خليل مطران في النهوض بروح العصرية ومبادئ الرومنسية بات من المسلمات الأدبية، فكيف لمن خَلّف أثرا عميقا في جيل الشعراء الرومنسيين أن يعزب عن جماعة الدّيوان التي تجاهلت دوره في الوقت الذي كانت الريادة له، لم يُعرف بعدُ شعراء الديوان بوسمِهم نُقادا وشعراء رومنسيين تجديديين.[1]

لا شك بعد هذا العرض للأصول النّقدية وتلك الآراء التي تبنّاها إبراهيم عبد الرحمن في حق جماعة الدّيوان، أن نصل إلى قناعة وهي: أن جماعة الدّيوان إنّما نشأة في سياق كانت فيه الحَلَقَة المنتهية للحركات التّجديدية التي سبقتها، لذلك فإن تأثرها بالرومنسية الإنجليزية إنّما هو نتيجة أملاها هذا السياق، هذا من جهة ومن جهة ثانية كان لعامل التّكوين النّقدي التراثي سواء العربي أو الغربي من أهم عوامل بناء نظريتهم في نقد الشعر، وما كانت المدرسة الرومنسية سوى عامل مقوّم للشعر العربي الحديث في نظرهم، وبهذا نفسّر اقتباسها البيّن من الشعر الإنجليزي الرومنسي أكثر من نقدهم، كما نعلل اهتمامها بالشعر العربي القديم كنموذجين، يعبّر هذا الأخير عن الروح العربية الصحيحة غير المزيفة، في حين يُدلِّل الآخر عن الإنسانية العالمية التي تضمن التطور والبقاء، ولا ندّعي أنّ كل ماذهب إليه إبراهيم عبد الرحمن مُسلّم به، بل يبقى باب الاستدراك والمراجعة والإضافة مفتوحا، ولكن لا يمكننا أن ننفي في الوقت نفسه العرض المنطقي والاستدلالات القوية على آراءه، هذا الذي دفع بنا إلى القناعة بنتائجه.

يبقى أن نشير باختصار إلى أنّ النّقد التطبيقي للعقاد وصاحبيه قد أخذ اتجاهين متباينين هما: الاتجاه الانطباعي، الذي يتجسد في نقد العقاد لشوقي خصوصا وللتقليديين عموما، وسيأتي بيان هذا، والاتجاه العلمي في النّقد، الذي يُمثل سانت بيف وهيبوليت تين بالأساس، المرجع بالنّسبة لدراساتهم التطبيقية، على نحو ما نجده في دراسة العقاد لسيرة ابن الرومي، والدّراسة النفسية لأبي نواس ولعمر بن أبي ربيعة وغيرها.

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص175،176.

2–جماعة الدّيوان بين النّظرية والتّطبيق:

يقوم هذا المبحث على محاولة رصد النتائج ومعاينة المفارقات النّظرية والتّطبيقية في آراء العقاد النّقدية وفي كتاباته الشعرية، فبناء على المبحث السابق يلاحظ القارئ في المقاييس النّقدية التي اختطها العقاد، في مزاوجة منه بين القديم بالجديد، تفاوتا واضحا فيها، وفي الوقت نفسه يلاحظ –فيما سيأتي– تفاوتا بين شعره، وآرائه في نقد الشّعر.

من المفارقات التي يمكن أن تُستنتج من المبحث السابق، هو هذا الاتفاق إلى حدِّ المطابقة بين نقاد جماعة الدّيوان، وخاصة في كتاباتهم الشعرية حتى أضحت، كما قال إبراهيم عبد الرحمن «نُسخا يُشبه بعضها بعضا، تخلو أو تكاد مما هو جدير بأن يُميِّزَ ناقدًا من آخر*، مهما اتفقت المصادر التي كانوا يأخذون منها، والمدارس النّقدية التي كانوا يدينون لفلسفتها ! وهو ما يناقض الفلسفة النّقدية التي صدرت عنها هذه الجماعة، والتي تتلخص فيما يطلقون عليه "شعر الشخصية"»[1]، إذْ ليس من شعر الشخصية في شيء، إذا لم ينفرد أو يستقل شاعر عن شاعر في تعابيره ورؤاه، ولكن شعر جماعة الدّيوان من حيث يدري أصحابها أو لايدرون، كانت مجرد معارضات لشعر الرومانسيين الإنجليز كما قال إبراهيم عبد الرحمن وبهذا وقعوا في التقليد الذي تهجموا به على شعر شوقي ومن حذا حذوه، ولعل لغياب هذا المبدأ أثره في افتعال موضوع أصالة الكتابة النّقدية، ومصداقية الكتابة الإبداعية عندهم.

وأمّا فيما يخص الجانب التّطبيقي فيمكن أن ندخل إليه بأهم مظهر من مظاهر المفارقة، وهو غلبة النّزعة العدوانية في نقد الجماعة، الذي جرّته الانطباعية عليهم، وقد تطورت هذه النزعة وأصبحت ظاهرة عُرفت في الوسط النّقدي الثقافي بالمعارك الأدبية، ولعل أشرسها وأشهرها تلك التي كانت بين العقاد وشوقي، نحاول من خلال تشخيصها أن نجيب عن هذا السؤال الذي طرحه إبراهيم عبد الرحمن وهو: «هل نجح شعراء

*–تدعيما لهذه الفكرة وإضافة عليها نشير إلى أنّ عبد القادر القط تتبع تجليات المذهب الرومنسي عند شعراء جماعة الدّيوان الثلاث في دواوينهم، ووصل إلى نفس النتيجة التي قال بها إبراهيم عبد الرحمن، حتى قال بشكل صريح "والحق أنّ هؤلاء الشعراء قد أكثروا من الحديث عن البحر والصحراء حتى أصبح كلٌّ منهما يكاد يكون بَدِيلاً لنفس الشاعر والحياة.."ينظر: عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص143 وما بعدها.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص151.

الدّيوان في تحقيق الصيغة الشعرية العصرية التي كانوا يدعون إليها، عن طريق المزاوجة بين النّظرية والتطبيق في قصائدهم؟»[1] أو هل التزم العقاد خاصة في أشعاره بالمبادئ النقدية التي دعا إليها؟.

من المعلوم بداية أنّ الحملة النّقدية التي قادها العقاد ضد شوقي إنّما كانت بغرض نقل الحركة الشعرية نقلة فنية جديدة بناء على مذهبه النّقدي، فالمرجوّ من شعر العقاد إذن أن يكون مُخْلِصًا فيه لآرائه النّقدية التي بنى عليها نقده لشوقي، ولكن الملاحظ على شعره وشعر صاحبيه بالرغم من بعض مظاهر التجديد – التي كانت أغلبها في الموضوعات والمعاني المقتبسة أساسا من الشعر الرومنسي كما مرّ– إلا أنّ شعرهم بَقيَ على النّموذج التقليدي في الشكل والوزن والعبارات والصيغ الشعرية، وإن وُظف فيه بعض الألفاظ المستحدثة فإنّ الجملة الشعرية في كثير من قصائدهم تظهر وكأنها احتذاء بالشعر القديم، وهذا من المفارقات الظاهرة بين آرائهم النّظرية في نقد الشعر وكتاباتهم الإبداعية، ولتأكيد هذه المفارقة لابد من تحديد محلّ الانتقاد على شعر شوقي، ومراجعة أشعار العقاد على ضوء انتقاداته.

أكد العقاد في نقده لقصيدة شوقي عن رثاء مصطفى كامل، على أربع مظاهر تُعدّ إجمالا لجميع المآخذ الجزئية على شعره، وهي: التّفكك والإحالة والتّقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر، وقد شرح التّفكك بقوله: «هو أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية» وشرح الإحالة بقوله: «هي فساد المعنى وهي ضروب، فمنها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه» وشرح التّقليد بقوله: « تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني، وأيسره على المقلد الاقتباس المفيد والسرقة»، وقد جعل الولوع بالأعراض ضمن الإحالة.[2]

إنّ الظاهر على هذه المآخذ أنها لاتبعد في أصولها عن النّقد العربي القديم، فمسألة التّفكك التي يشير العقاد من ورائها إلى قضية الوحدة العضوية، هي استقلالية البيت الشعري في القصيدة التقليدية وقيامه بنفسه بعيدا عن نسقه في القصيدة بحيث يصير جائزا بعثرة أبياتها من غير إخلال بالمعنى، عدّه العقاد من قبيل التفكك الذي هو عيب ينبغي التّخلي عنه، وبالمقابل لابد أن تكون القصيدة وحدة عضوية شكلا، وموضوعية

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص291.

[2]–عباس محمود العقاد: الديوان في الأدب والنّقد، دار الشعب، القاهرة، ط4، 1997، ص ص130،142،148،150.

معنى–كما تقدّم شرح هذا– وقد قام العقاد ببعثرة أبيات قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل مُدلّلا على تفكك القصيدة التي يصفها بأنّها مجرد كومة رمل لاتستقر على هيئة، أليس من المفارقة بعد هذا أن يُثبت العقاد التفكك بدعوى الوحدة العضوية في قصيدة شوقي وفي الشعر التقليدي ككل، في حين يثبت توافرها في شعر ابن الرومي كما مرّ؟ بل وإعجابه بكثير من القصائد الشعرية القديمة في دراساته المستقلة لشعرهم، ليس هو فقط بل حتى المازني وشكري اللذين عارضا كثيرا من القصائد العربية القديمة*، ثم إنّ وحدة البيت ليس مقتصرا على شعر شوقي فقط، بل هو ظاهرة فنية تَميّز بها الشعر العربي القديم والحديث[1]، وكان على العقاد حين خلط الأبيات أن يحاول على الأقل أن ينظر إلى هذه الأبيات في الإطار العام للقصيدة لأنّ إبراهيم عبد الرحمن يراها سِمة فنية لابد أن تُستقل بالدّراسة*، وليس هذا فحسب بل من المفارقة البيّنة أنّ العيوب التي رصدها العقاد في شعر شوقي لا يخلو شعره منها، كما أثبت ذلك إبراهيم عبد الرحمن يقول: «فإذا كان العقاد يرى في رثاء شوقي لمصطفى كامل صورة لهذا التفكك، فإنّ قصيدته في رثاء سعد زغلول لا تقل هي الأخرى عن قصيدة شوقي تفككا»[2] ويعيد ترتيبها على نحو ما فعل العقاد، نقتبس منها:

إن بكت مصر عليه شجوها إنني بالشجو وحدي لقمين
أهو سعد ذلك الثاوي هنا أهو سعد ذك القبر السخين
لم يكـن بالأب إلا أنـــه كان نعم الأب في رفق ولين
رزئته النفس واللب معـا يشتهي الراوى ويبغي الدارسون
يعجب المرء أشخص واحد أنت أم شتى شخوص وفئين
ياهدى الأمة يانعم الهدى ياخدين الصحب يا نعم الخدين
لست أنسى في وصيف سامرا لك الطير أظلتها الوكون

*–ولقد أثبت عبد القادر القط من معاراضات شعراء الدّيوان للشعر العربي القديم، بل ونقل إعجاب بعضهم لقصائد من الشعراء الإحيائيين الذين عاصروهم كالبارودي، شيئا وفيرا يدل بشكل فاقع على هذه المفارقة، وهي نقد الشعراء التقليديين وفي الوقت نفسه التأسي والإعجاب بهم؟ ينظر: الاتجاه الوجداني، ص159 وما بعدها.

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص292.

*–لقد درس إبراهيم عبد الرحمن هذه الظاهر الفنية عند تحديده للعناصر المنهجية التي درس من خلالها القصيدة القديمة. ينظر الفصل الثاني ص72 وما بعدها.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص292.

يرى إبراهيم عبد الرحمن أن هذه الأبيات بمقياس العقاد نفسه لا تعاني من التفكك وحسب بل يعيبها أيضا «بساطة الأفكار وتقريرية معانيها وذهنية عواطفها»[1]، وأما بالنّسبة للإحالة التي يشير بها إلى غياب الشخصية والصدق في الشعر بالأساس، والتصنع في العبارت، والتي كان معظم نقده مبنيا على هذه المبادئ، فإننا لا نعدم أن نجد كثرا من أشعار العقاد تحتوي على مظاهر الإحالة، من اعتسافٍ ومبالغة، ومحسنات..إلخ يقول في مدح الملك فاروق:

يا مؤمنـا بالله مهتـــديا بك مسجد العوام مشتهر
يا نسيج وحدك في مآثره بيديك زيّن القطن والوبر
ياجاعلا الملح الأجاج روي بيديك طاب الملح والصبر
يا شافي المرضى وكافلهم عيسى عن كفيك مستتر
يا شاهد التاريخ في أثر العين أنت وما مضى أثر
ما كان منسيـا فشهرته بك بعد هذا اليوم تنتشر
آلاء فاروق يرددهـا نفر وينصت حولها نفر
يا ملبسا أجسادها حللا شرفت أنفسهم بما ادثروا

ويقول في لغة بديعية مجسما أحزانه جرّاء ألم الفقد:

فإذا الورد غصه وشجى يتراءى بالهجر لي شبحا
وإذا الزهر كاليتيم إذا راق في العين حسنه جرحا

أظنّ أن نبرة المبالغة لا تخفى في مدح العقاد للملك فاروق، بل حتى وصلت إلى حدّ تقديسه، وهذا ما يتنافى مع مبادئه النّقدية، ولو استطردنا في إيراد الشواهد على محاكاة العقاد وصاحبيه للشعر العربي وخاصة الشعر العباسي لطال بنا المقام أكثر، ويكفي أن نضيف مظهرا تقليديا آخر، ولعله المظهر الأبرز في الشعر القديم، ألا وهو الوقوف على الأطلال الذي لا يُتصوّر وروده في شعر العقاد، ولكن مع ذلك عرف طريقه بشكل ما، يقول مستهلا في قصيدة ألقاها في عيد الاستقلال السوري:

ربع الشام أعامر أم خالي اليوم عيدك عيد الاستقلال

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص293.

إنّي لأرجع بالسؤال أطيلـه لو يملك الشهداء رجع سؤالي

سكتوا وأقفرت المنازل منهم ألا منازل من صور ورمـال

لابد أن ننبه على أنّ جماعة الدّيوان رغم كتاباتهم الإبداعية التي حاولت السير فيها حذو النموذج الشعري العربي، وخاصة من النّاحية الشكلية، وكانت متأثرة به ومولعة بالشعراء الجاهليين والأمويين والعباسيين، وهذا من مفارقاتهم، لأنهم نصبوا العداء لكل مقلد، إلا أننا إذا نظرنا من ناحية الإنتاج الشعري لا نجد هذه الخصيصة سِمة على نتاجهم، وخاصة في الجانب الموضوعي، إذْ لو كان كذلك لكان شعرهم شبيها بشعر شوقي والبارودي وحافظ، ولكن شعرهم دون شعرِ هؤلاء في التقليد، ولعل السبب في تقدير الباحث يرجع إلى استحداث الألفاظ على مستوى معجمهم، والتي حاولوا فيها النزوع إلى الطبيعة والمعاني الإنسانية، وكذا لعلة العصرية والدّعوة إلى ما يسمى بشعر الشخصية عندهم الذي يرونه غائبا في شعر المقلدين، وهذا أوقعهم في فخٍ مُفارق آخر، لأن شعرهم لم يتجرد لشخصياتهم من جهة، كما أنّ شعر شوقي لا يخلو من المظهر الرومنسي، كما قلنا آنفا.

يُرجِعُ إبراهيم عبد الرحمن مظاهر التقليد في شعر الجماعة إلى تكوينهم الأدبي والنقدي القديم الذي بقي أثره في شعرهم رغم حركتهم التجديدية المصرة على تطوير الشعر العربي، لذلك كان هذا التفاوت جراء التأثر بمبادئ الحركة الرومنسية وفي الوقت نفسه بقاء الحس النقدي والأدبي التقليدي في نفوسهم، ومن ثَم «لم يفلحوا في أن يحققوا في أعمالهم الأولى ما دعوا إليه بالقَدرِ الذي يناسب حِدّة نقدهم للقديم، وكثرة حديثهم عمّا ينبغي أن يكون عليه الشعر الجديد»[1]، ولعل السبب فيما ذهب إليه عبد القادر القط يعود إلى أنّ الاستجابة الفنية التطبيقية تحتاج إلى وقت طويل من الممارسة والتّجريب كي تخرج «من دائرة التقليد المألوفة، وابتكار أساليب شعرية جديدة تعكس قيم تلك الأفكار والنّظريات»[2].

بعد هذه المشابهة وتلك المفارقات قد نتساءل عن سبب الحملة الشعواء على شخص شوقي من قبل العقاد خاصة في "الدّيوان"، حتى ليظهر في نقده أنّه محاولة لهدم مكانة شوقي، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذه الظاهرة تفشّت في النّقد الحديث بعد أن اقترنت نصوص النّقد بالحملة على أصحابها. إنّ الأمر الذي

[1]–عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص159.

[2]–المرجع نفسه: ص157.

أثار حفيظة إبراهيم عبد الرحمن عن نقد العقاد، أنّه يسط الضوء في نقده متهجما على قصائد بعينها، هي مديح ومراثي شوقي لرجال عصره، في حين يهدأ نفَسُهُ التّهجُمي، ويخلو نقده من التجريح الشخصي عند كلامه على غير شوقي من المحافظين، كالبارودي وحافظ إبراهيم وغيره؟

لقد وصل إبراهيم عبد الرحمن بعد طرحه للفكرة الأخيرة إلى نتيجة مفادها، أنّ للحركات السياسية التي دخل الأدب العربي الحديث منها كما مرّ، وامتزاجها بالأدب، قد تركت أثرها على نقد الشعر، ومن ثم يمكننا القول أن العقاد وجد في الاتجاه الرومنسي سبيلا لخدمة نزعته السياسية من خلال مبادئها الإنسانية، وتفعيل العاطفة الصادقة[1]، لذلك يرى إبراهيم عبد الرحمن أن «آراء الأستاذ العقاد في هذا اللون من النّقد[التّهجمي] قد نبعت من غاية بعينها ظلت تحكم تفكيره وتشكل مقاييسه النّقدية، وتحدد مواقفه من حركة الشعر العربي على أيامه، هي تحطيم مكانة شوقي الشعرية خاصة [...] ومغزى ذلك أن الحملة على الشوقي خاصة لم تنبع من رغبة حقيقية في نقل الحركة الشعرية نقلة فنية جديدة، وإنّما كانت وليدة أغراض سياسية وطموحات شخصية، وآية ذلك أنّ هذا الجماعة قد قدّمت الغاية الفرعية للكتاب [الديوان] على الغاية الأساسية، أي تحطيم الأصنام الباقية على الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنّقد»[2] حتى أنّ العقاد الذي لم يُعرف بنقد الكتابة النّثرية، حين كتب شوقي مسرحية "قمبيز" تصدى لنقدها في فصل كامل من الدّيوان بعنوان "قمبيز في الميزان" مما يشير إشارة واضحة إلى غايته وهي الحطُّ من شهرة شوقي الشعرية ومكانته في البلاط السياسي.

ومن بين النّتائج أيضا، أنّ التّكوين الثقافي والنّقدي والأدبي للرواد في العصر الحديث، إنّما هو تكوين توفيقي في الجملة بين بعثٍ للقديم وتأثرٍ بالقيم الغربية الوافدة، هذا ما دفع إبراهيم عبد الرحمن إلى القول بأنّ العقاد –باعتباره واحدا من عينات هذا التكوين– لم يصدر في بناء مفاهيم نقد الشعر عن وجهة نقدية محددة يمكن أن تشكل نظرية مكتملة، وإن كانت كتاباته النّقدية تعكس شيئا، فإنّها تعكس عرضا عاما للقضايا الفنية في صورة موسوعية تميّز بها، لذلك فمن الخطأ إذن النّظر إلى أدب العقاد ونقده من زاوية واحدة، هي وجهته الغربية كما هو شائع عنه بين الدّارسين، وفي هذا السياق يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ أغلب دارسي

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص174.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص ص201،276.

العقاد من النّقاد المحدثين يغلب عليهم الإسراف والتعميم في إطراءه، ذلك ما نجده في كتابات عبد الحي دياب وخليفة التونسي وشوقي ضيف وغيرهم، مما كان له أبلغ الأثر في الحيلولة دون مراجعة آراء جماعة الدّيوان مراجعة صحيحة[1].

وعلى هذا يمكن أن نخرج من هذا المبحث بتقرير هذا النتيجة، وهي أنّ جماعة الدّيوان كانت حركة تجديدية لم تخرج من التّجريب، هذا وينبغي أخيرا أن ننبه على أنّ إبراهيم عبد الرحمن لم يُرد بِدَرسِهِ النّقدي لجماعة الدّيوان التّهجم أو الحط من قيمتها المعرفية والنّقدية، وإنّما أراد كما قال: «إحياء ذكرى هؤلاء الرواد، بدراسة حركتهم النّقدية دراسة منهجية مقارنة تبرأ من الهوى وتعتصم بالحق، وتضعهم في مكانهم الصحيح من حركة النّقد العربي الحديث»[2]، وإن كان اختيارنا لعنوان هذه الدّراسة –جماعة الدّيوان أصنام يجب أن تحطم–* قد يبدوا خارجا عن النّطاق العلمي إلا أنّ القصد من مفهوم اللفظ ليس تحطيم مكانتهم المعرفية، وإنّما تحطيم الوهم والأخطار الجارية والشائعة منهم وعنهم، لأنّ حاجتنا فيما يبدو إلى تصحيح المسلمات الشائعة، أكثر من حاجتنا إلى رفع شعارات التجديد، وعلى هذا من الممكن أن نعد هذه الاستراتيجية المعرفية في نقد النّقد من السبل النّهضوية للحركة النّقدية العربية.

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنّقد، ص202–210.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص192.

*–نشير إلى أنّ هذا العنوان هو في الحقيقة من كلام إبراهيم عبد الرحمن نفسه، وإن لم يرد صراحة في كتبه إلا أننا نقلناه عنه من أستاذنا الدكتور حواس بري، وربما يقصد بإطلاق لفظ الأصنام للدلالة على رسوخ قدم هذه الجماعة، ومن ثم كان من الصعب جدا تصحيح السائد والشائع عنهم.

ثانيا: نازك الملائكة في منظاره النّقدي:

1–نقد الشّعر عند نازك الملائكة النّظرية والمرجع:

إنّ الكلام عن نازك الملائكة كلامٌ عن كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، وكتابها "الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه"، وكلامٌ عن دواوينها الشعرية التي أهمها "شظايا ورماد"، فهي إذن الشاعرة النّاقدة، وقد نُسبت الرّيادة في الشعر الحرّ إليها، لذلك عُدّ شعرها عَتَبَةً خَطا بِنَقلَةٍ نوعية بالشعر العربي للدخول في مرحلة فنية جديدة من التّجريب، وفي الوقت نفسه كانت من أبرز من تصدّى بالتنظير النّقدي لهذه الحركة الشعرية، في صورة حاولت فيها ربط هذا التجديد في الفن الشعري بسلك الشعر القديم، خاصة في الوزن واللغة.

يعد إبراهيم عبد الرحمن واحدا من النّقاد الذين حاولوا تقويم الكتابة النّقدية لنازك الملائكة عبر دراسة كتابها الرائج والأهم في بابه، "قضايا الشعر المعاصر"، الذي حوى مجمل آرائها النّظرية في نقد الشعر الحرّ، ودراساتها التطبيقية فيه، وسنعرض بصفة إجمالية للأطر العامة لآرائها في نقد الشعر، في حدود عرض إبراهيم عبد الرحمن لها، متجنبا الإطالة ومحاولا عدم الإخلال بالقيم المضافة في الكتاب.

أجملت نازك الملائكة كل قضايا الكتاب في قسمين كبيرين، القسم الأول: "في الشعر الحرّ" والثاني: في الطبيعة الفنية والموضوعية لقضايا الشعر عامّةً، وقد سعت وراء أبواب وفصول القسم الأول إلى وضع حركة الشعر الحرّ ضمن سياق تطوري للشعر العربي، وذلك بإضفاء الشرعية والمنطقية عليه، لإدخاله في الثقافة العربية، فأثبتت قيامه على الأوزان وارتباطه بعلم العروض، كما ضبطت تفاعيله، ويبدو أن لهاجس شبهة افتقار الشعر الحر للوزن الذي يُوقِدُه رسوخ هذا الجانب الموسيقي في الشعر العربي، دور في استطراد النّاقدة في مباحث العروض، بمحاولة تضمينه لشعر التفعيلة، وذلك بتقنين هذا الشعر وضبط قواعده وقوانينه على ضوء العروض العربي، وهو ما عبّرت عنه النّاقدة في مقدمة الطبعة الخامسة بوصف ما قدمته على أنّه قواعد وقوانين اجتهادية في عروض الشعر العربي جرت مجرى الالتزم والقبول بين شعراء العصر[1].

ينطلق إبراهيم عبد الرحمن في قراءة الكتاب من مباحث القسم الثاني، إذ يرى أنّ «المنهج الصحيح أن نبدأ من حيث انتهت المؤلفة، فنرصد أفكارها في الفن الشعري بوصفها أصولا فنية صدرت عنها في بناء

[1]–ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978، ص6،5.

"نظريتها" في الشعر الجديد، وتشكيل ذوقها الفني في تحليل النّصوص»[1]، لأن هذا الجانب التأصيلي من الكتاب يسمح بمعاينة آرائها النّظرية في نقد الشعر، وطبيعة تعاملها مع النّصوص التي افتُقد حسُّها النّقدي في القسم الأول على الرغم من توافرها فيه، كما يكشف في الوقت نفسه عن الأصول النّقدية التي استقت منها مجمل هذه الآراء.

إنّ أول مسألة فنية أثارتها نازك في هذا القسم، قضية هيكلة القصيدة وتركيبيتها البنائية في الشكل، حيث ترى أن كل قصيدة تتألف من: الموضوع والهيكل والتفاصيل والوزن، تَتَّحِدُ لإخراجها، ويعد الهيكل في نظر نازك الملائكة الجانب الأهم والعَصَبَ الرئيس الذي يحتوي بقية العناصر الأخرى، فالموضوع يُعرض في الهيكل، والتفاصيل هي الأساليب التي تملأ الهيكل، والوزن هو موسيقى الهيكل، وأما الهيكل «فهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع»[2] وعلى هذا كان الموضوع في نظرها «أتفه عناصر القصيدة، لأنّه في ذاته قاصر على أن يصنع قصيدة مهما تناول من شؤون الحياة. إنّه مجرد موضوع خام، فليست فيه خصائص تدل الشاعر على طريقة يعالجه بها. وإنّما هو أشبه بطينة في يد نحات يستطيع أن يصنع منها ما شاء. إنّ القصيدة ليست كامنة في الموضوع [...] إنّ الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها»[3]، ومن ثَمَ فإنّ نازك ترى أنّ دعاوى الالتزام في المضامين «دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر، ذلك أنّها تطالب بتحديد ما لا صلة له بالقصيدة، وهو الموضوع، وبذلك تُقحم على الشعر عنصرا غريبا عنه. والواقع أن قيام القصيدة على موضوعٍ اجتماعي شيء لا غبار عليه إطلاقا، بشرط ألاّ نعدّ هذه الاجتماعية فضيلة فنّية مميزة تعطي الموضوع شعرية خاصة غير عادية.»[4]

يقوم الهيكل على أربع صفات عامة هي: التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، نعرض باختصار لمفاهيم هذه العناصر في حدود تعريف نازك الملائكة لها، فالمقصود بالتماسك أن تكون النِّسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، والمقصود بالصلابة أن يكون هيكل القصيدة العام متميّزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتّلون العاطفي والتمثيل الفكري، وأما الكفاءة فهي أن يحتوي الهيكل على كل ما

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص257.

[2]–نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص234.

[3]–المرجع نفسه: ص ن.

[4]–المرجع نفسه: ص234،235.

يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة، وتتجلى في عنصري اللغة والتعابير البيانية ويشترط فيهما الوضوح، وأن تكون في حدود القصيدة لا أن تكون قيمتها ذاتية، وأما التعادل فيعني حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية[1]، وعلى هذا يكون هيكل القصيدة جيدا محكم الصيغة والبناء، وقد حصرت نازك هيكل القصيدة في ثلاثة أنواع مع ضرب أمثلة لكل نوع، وهي: مسطح وهرمي وذهني، وقد كان ضابط الزمن والحركة مستندها في بيان هذا التقسيم، وننبه على أنّه لا يهمنا الإيغال كثيرا في المفاهيم التفصيلية بقدر ما تهمنا الأطر العامة لها، لأنّها محل الإبداع التأسيسي في النّقد.

وبعد كلامها عن البناء الشكلي للقصيدة استرسلت في بيان أساليب التكرار ودلالاته، حيث فرّقت بين التكرار الرديئ، الذي يكون في اللفظ، والمبتكر الذي يتعلق ببناء القصيدة، وحين وقفت على دلالات التكرار الثلاث، البياني والتقسيم واللاشعوري، توصلت إلى أنّ هذا الأخير غير وارد في الشعر القديم، كما توصلت إلى «أنّ التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صُنعًا بمجرد استعماله، وإنّما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات»[2]، ونبّهت في الوقت نفسه على أنّ أسلوب التكرار كما يكون قيمة فنية في القصيدة قد يتحول إلى أسلوب مضلل ومخادع، وهو ما أوقع كثير من الشعراء في مزالق تعبيرية، حيث «بات يُستعمل في السنوات الأخيرة عكازة تارة لملء ثغرات الوزن، وتارة لبدء فقرة جديدة، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف، وسوى ذلك من الأغراض»[3].

وبعد تأصيلها لهيكيل القصيدة وقضية التكرار، تطرقت في الباب الثاني إلى النّاحية الموضوعية، فأثارت مسألة العلاقة بين الشعر والمجتمع والشعر والوت، فبالنسبة للزوم صلة الشعر بالمجتمع ترى أنّ الترويج لها فيه إشكالية على هيكل القصيدة، لأنّ أساس الصلة بين واقع المجتمع والشعر غير مؤطر على أسس فنية خالصة، فالشعر شيء وواقع المجتمع شيء آخر، ولن يكون هذا الأخير إلا إذا تم استدعاءه من قبل الشاعر، ولهذا لا يكون عاملا في تقويم القصيدة إذْ لا دخل له في هيكلها، لذلك عدّت نازك المضمون الاجتماعي من أخطر

[1]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص236–238.

[2]–المرجع نفسه، ص290.

[3]–المرجع نفسه: ص291.

الأشياء على الشعر، إذا صار له اعتبار في تقويم القصائد، بل واعتبرته مهددا بالموت إذا غاب هيكل القصيدة، الذي يعد الضامن لأصالة الشعر وبقائه، وأما المواضيع فهي مطروحة في الطريق كما يقال.

على أساس هذه النتيجة أكدت الناقدة على قيام الصلة بين الشعر والموت، وهي صلة تقوم على ربط الشعر بحياة الشاعر أساسا، الذي يشكل الموت آخر حلقة له، بعد أن جعلت طريق الشعر ضمن عناصر ثلاث هي "الانفعال، والشعر والموت" «فالشاعر يحب الانفعال لأنّه يؤدي إلى الشعر، على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت لأن الأول طريق محتم إلى الثاني... ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد. إنّها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التي ينتهي إليها في وحدة متينة لا انفصام لها.»[1]، بمعنى أنّ الانفعال الذي هو المكون الأساسي للشعر إذا انتهك في المضمون الاجتماعي تكون مواضيع الشعر بعدها في الغالب عن الموت، ومن ثم يؤدي حسبها إلى ضياع هيكل القصيدة، وقد ضربت أمثلة عن بعض الشعراء المعاصريين من العرب والغرب للتّأكيد على هذه الصلة.

آخر باب من الكتاب جعلته نازك الملائكة عن أزمات النّقد التّطبيقي المعاصر، الذي حصرته في مجموعة من المزالق، كما حدّدت في الوقت نفسه مسؤولية النّاقد العربي والإطار التّجديدي الذي ينبغي الانشغال به، فمن بين المزالق الافتقار إلى المذاهب والنّظريات العربية التي توجه الناقد العربي وتضبط أحكامه النقدية، مما سمح بدخول الأعمال النّقدية إلى مساحة الابتذال، وترى في الدّراسات النّقدية السيكولوجية شكل من أشكال الأزمة النّقدية، خاصة بعد أنّ تحولت هذه الدّراسات إلى كتابة سير الشعراء ورصد ظروفهم الاجتماعية الخارجة عن نطاق النّقد، وبذلك ابتعد الناقد عن دراسة هيكل القصيدة ببنائها الفني وجمالياتها الأسلوبية، ومن المزالق أيضا الارتكاز على أفكار القصيدة في نقدها، مما فتح باب التشعب في النقد بتشعب الآراء والأفكار في هذا العصر، ومن هنا باتت مهمة الناقد أكثر صعوبة إذ عليه التّجرد من أفكاره الإيديولوجية كي يتحلى بالموضوعية في نقده، وعلى كلٍّ فإنّ في التركيز على الآراء والأفكار إقصاء لهيكل القصيدة، ومن أبرز المزالق في دراسات النّقاد كما تقول اعتمادهم على ما يسمى بالنّقد التجزيئي في دراسة القصيدة، فيعالج

[1]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص315.

جزء منها ويهمل هيكليتها الفنية المتكاملة، ومن ثم يقع في وهم تعددية المعنى، كما يقع في بناء الحكم العام في القصيدة على الحكم الجزئي فيها،[1] وغير ذلك من المزالق التي رصدتها الناقدة.

ثم طرحت أهم إشكالية معدودة كظاهر في الشعر المعاصر، وهي البنية اللغوية، ذلك أنّ العناية بالمضامين أدى بشكل أو بآخر إلى وقوع كثير من النّصوص الشعرية فيما يسمى بالانحرافات اللغوية التي سمحت بانحطاط المستوى اللغوي والتّجرؤ على القواعد اللغوية الموروثة حتى غدا الشعراء كما قالت نازك الملائكة «كأنهم بذلك يفترضون أن من حق أي إنسان أن يخرق القواعد الراسخة وأن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد، وأن يبتدع أنماطا من التعابير الركيكة التي تخدش السمع المرهف»[2]، وترى أنّ الذي أجرأ الشعراء على ابتداع مثل تلك الأنماط التعبيرية، إهمال النّقاد أنفسهم للجانب اللغوي، لذلك حمّلتهم مسؤولية القيام بالمستوى اللغوي في نقدهم*، وتُرجع هذا الإهمال إلى فكرة رائجة أوقعت النّقد المعاصر في مغالطة، وهي أنّ الناقد اليوم بات متهما بالجمود والتقوقع والتخلف الثقافي عن الحداثة النقدية الغربية إذا ما فعّل المقاييس العربية القديمة لغة ومعجما في نقده، وبدل ذلك يكون تفعيل المضامين المنطلق في نقد الناقد، وتعلل في الوقت نفسه هذه العناية المسرفة بالمضمون، بأنه رد فعل للعناية القديمة باللغة، تقول «إنّ أدبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطوري الطبيعي فانتقل من تطرف أدباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية إلى تطرف عصرنا في إهمال المظاهر الخارجية»[3]، مع أنّ الأصل يكون كما دعت إليه في عدم إفراط هذا ولا تفريط ذاك، وترد استمرار هذه الحركة من ردّ الفعل إلى «أنّ الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النّقد الأوروبي ونظرياته الوافدة، وكأنّ ذلك النّقد نموذج في الإبداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد والاقتباس والنقل»[4]، فهذا المسلك كما هو معلوم يؤدي إلى طمسٍ للهوية العربية وقتل لشخصيتها وخصوصيتها، لأنّ كل ثقافة تستقل بخصوصيها وهويتها، وهذا لا يعني كما تقول نازك «أننا نصدر في عقيدتنا هذه عن تعصب ولا عن ضعف إيمان بغنى الآداب الأوروبية وجمالها ولكننا

[1]–ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص320–322.

[2]–المرجع نفسه: ص325.

*–أشرنا إلى هذه الفكرة بالتفصيل في الفصل الأول ينظر ص87 وما بعدها.

[3]–نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص333.

[4]–المرجع نفسه: ص. ن.

نقول ونصرّ على القول أن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة وأن النقد الذي يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة عن النّقد الأوروبي، ولا بد لنا أن نستقرئ نحن القواعد من شعرنا ومن أدبنا»[1] ولهذا ترى أنّ المنابع الحقيقية لحركة النّقد العربي الحديث يجب أن تلتمس في «المنابع العربية التي لن يغتني الأديب العربي بسواها ولا مصلحة له في سواها»[2].

بحث إبراهيم عبد الرحمن عن مصادر نازك الملائكة ومرجعيات أفكارها النّقدية التي استقت مفاهيمها منه، فرأى أنّها لا تخرج من مصادر عربية وأخرى غربية، تمثلت المصادر الغربية في ثلاث اتجاهات «هي اتجاه النّقد الفني (الجمالي)، والاتجاه الرومنسي، واتجاه النّقد الطبيعي. ومن الملاحظ أنّها لم تصدر عن أي اتجاه منها صدورا منهجيا منظما، وإنّما كانت تلجأ إلى هذا المنهج أو ذاك كلما أحست بحاجتها إلى مبادئه لتفنيد الاتجاه الذي تُعارضه وتأكيد الفكرة التي تدعو إليها»[3].

ولقد تجلى المنهج الفني الجمالي في موضعين من كتاب نازك الملائكة، الموضع الأول حين أصّلت لهيكل القصيدة، واعتبرته المقوم الأساسي في بناء النّص الشعري رافضة فكرة الموضوع كقيمة فنية في ذاته ومتجاوزة الجانب الذاتي للشاعر إذا كان خارج هيكل القصيدة، وبالمقابل سعت إلى تقنين أنموذجٍ في الهيكل من حيث اللغة وتراكيب البيان، التي عليها المعوّل في تقويم القصائد، والموضع الثاني حين رفضت قيام الصّلة بين الشعر والمجتمع كما تقدّم.

يعود إبراهيم عبد الرحمن بهذه الأفكار إلى الأصول الفلسفية للمذهب الجمالي الموروثة عن أفلاطون، والتي تابعها كانط في العصر الحديث بإخضاع الجمال من المستوى المثالي إلى وظيفة نقدية كامنة في العمل الفني «مؤسسا فلسفته تلك على أصليين: أنّ للعمل الفني بنية خاصة به، وأنّ جمال هذا العمل كامن في هذه البنية ذاتها، دون النّظر إلى مضمون العمل أو غاياته»[4]، لذلك انعكس الفكر الكانطي على دعاة "الفن من أجل الفن" من الأدباء والنّقاد الأوروبيين في العصر الحديث، فصارت الدعوة إلى إدراك الجمال في الأدب قائمة على دراسة الأدب نفسه، ومعرفة مواقع الجمل أو الكلمات والصور وتحديد دورها في البناء الفني وطبيعة

[1]–نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص334.

[2]–المرجع نفسه: ص337.

[3]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص265.

[4]–المصدر نفسه، ص267.

علاقاتها، لمعرفة المدى في الانتظام والتناسب والتناسق والملائمة، إلى غير ذلك من التراكيب التي تؤسس هيكل النص الفني وتسمح بإدراك جماله، ومن أبرز هاؤلاء النقاد إدجار ألان بو، وتيوفيل جوتييه، وبودلير، وإليوت*، خاصة في أول عهده بالنّقد، حيث يقول فيما نقله إبراهيم عبد الرحمن عنه مثلا: «إنّ العمل الفني لا يستطيع إلا أن يكون صورة لنفسه، ومن ثم فإنه غير قادر على أن يحمل إلينا شيئا من خارج هذه النّفس» ويقول عن مسرحيات شكسبير «إنه لو بلغت معارفنا عنه ما يملأ مكتبة بأكملها، لما كان في ذلك ما يُعيننا على فهم أشعاره وإدراك قيمتها، على نحو ما يساعدنا على هذا الفهمِ دراستنا لأسلوبه الفني وعبقريته الخلاقة»[1]، بناء على هذا التوافق الظاهر–إجمالا– في المبادئ النّقدية للنّظر إلى الإبداع الفني لا نشك أنّ نازك الملائكة قد انعكست عليها دعاوى الفن لأجل الفن، خصوصا وأنّ نظرتها النّقدية والمنهجية إلى الإبداع الشعري إذا أردنا إجمالها لا نتوانا في وضعها ضمن إطار النّقد الفنّي الجمالي.

المرجعية النّقدية الثانية –لنازك– التي أقرها إبراهيم عبد الرحمن تمثلت في النّقد الرومنسي، الذي تمظهر في مواضع من دراستها، وذكر مناسبتين من الكتاب، الأولى حين روجت للنّزعة الفردية والذاتية، كدليل لضرب دعاوى الالتزام في الشعر، لأنّ المشاعر الشخصية تُنافي الالتزام مع طبيعة النّظر إلى مضمون واحد، لتميّزها واستقلاليتها، فكل شاعر وعواطفه الذاتية اتجاه المضامين، كما أنّ ادّعاء الوجهة الاجتماعية في الشعر قتل للعواطف الإنسانية التي لا بد منها فيه، تقول نازك الملائكة في ردٍ على ما يسمى بالشعر الاجتماعي الواقعي، ومنتصرة للذاتية «وما هذا الواقع الذي تدعو إليه؟ أليس هو حياة النّاس؟ الناس الذين لا يمرّ عليهم يوم دون أن يتألموا ويضحكوا لأسباب تَخصُّهم فرديا، ويعيشون مفكرين في عواطفهم وآمالهم وهمومهم، وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحماسات ومشاكل نفسية وصداقات وأفكار. وأي لون من الشعر يستطيع أن يعبّر عن هذه الحياة الواقعية الإنسانية؟ أهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات أم هو الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة؟»[2]، وأما المناسبة الثانية* فهي حين

*–لقد عرض محمد غنيمي هلال لفلسفة الجمال عند كانظ وكيف تأثر بها نقاد الأدب في أروبا من دعاة الفن للفن، بشكل موسع في كتابه النقد الحديث ص285 وما بعدها.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص267.

[2]–نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص298.

*–نضيف مناسبة أخرى مهمة من الكتاب، فقد رأينا نازك وهي تشرح لمبادئ الهيكل لا تتردد في تقويم القصيدة على أساس من العواطف، فعند شرحها مثلا للهيكل الهرمي في القصيدة تقول عنها أنها "تبدأ عادة هادئة العواطف" وفي نفس السياق تُقوِّم احدى القصائد الهرمية وهي=

ربطت بين الموت والشعر، والذي نَبَعَ أساسا «من إيمانها بدور العواطف الرومنسية في الشعر من ناحية، وتأثرها بورود هذه الظاهرة في غزل العذريين من ناحية أخرى. وقد سلكت في دراسة هذه الظاهرة مسلكا رومنسيا يتمثل في اختيار نماذج من نتاج الشعراء المعروفين باتجاههم الرومنسي من أمثال الشابي والهمشري وجون كيتس وروبرت بروك الذين يشتركون في ظاهرة الاحتفاء بالموت والتغني به»[1].

قد يتوهّم القارئ أن مذهب إبراهيم عبد الرحمن في طرحه الأخير من اعتبار النّقد الرومنسي مرجعا نقديا لنازك الملائكة، على أساس أنّه رصد بعضا من ملامح هذا النّقد، فيه نوع من المغالطة ذلك أنّ المناسبة الأولى التي رصدها إبراهيم عبد الرحمن، وهي النّزعة الذاتية والعاطفة الإنسانية، ليست بنفس التّصور المطروح عند النّقاد الرومنسيين، لأنّ نازك لا تنكر توافر العاطفة في الشعر للزوم الانفعال أثناء الإبداع الشعري، ولكن الشيء الذي تنكره أن يكون له قيمة فنية تُستقل بالعناية القرائية بعيدا عن هيكل القصيدة، وهنا لا توافق الرومنسيين لأن أساس الوجدان عندهم كما هو معلوم، أصلٌ في معاينة النّصوص وقراءتها، وفاعل في إصدار الأحكام عليها بناء على طبيعة هذا الوجدان وتلك العواطف من ناحية الصدق أو الكذب وغيرها من الاعتبارات، وإذا كان أصحاب الديوان ينطلقون في النظر إلى الشعر من العواطف والوجدانات، حتى غدى نقدهم للشعر مؤسسا على نقد هذا الجانب، فإن نازك تنطلق من الشعر نفسه إلى الوجدان، لا كقيمة فاعلة بل كبنية تركيبية لهيكل القصيدة، فذاتية الشاعر وعواطفه وحتى المضامين الاجتماعية لا تُقرأ بالنسبة لنازك إلا من خلال تفاصيل الهيكل، تقول في سياق حديثها عن شرط التراكيب البيانية في الشعر «ينبغي أن تكون واضحة في حدود القصيدة، لا أن تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتي أهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها. وإنّما ينبغي أن يعتمد المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها، لا على شيء في نفس الشاعر. ولعلّ معترضا أن يحتج علينا لأننا نستبعد عن سياق القصيدة كل ما له قيمة ذاتية عند الشاعر. وجوابنا على ذلك أننا لا نمانع في أن يُدخل الشاعر ما شاء من تفاصيله الشخصية الأثيرة لديه، ولكن على

تَتَّبِعُ سَيرَ عاطفتها، تقول: "وفجأة يبدأ الشعور بالتعقد والاندفاع نحو قمة عاطفية يوحي بها جوّ القصيدة"، وتقول مفسرة إحدى مقاطع القصيدة على هذا النّحو: "وتسرع القوى العاطفية بعد ذلك إلى الانحلال والتشتت، وتبدأ النهاية، وقد أتمها الشاعر في سبعة أبيات بديعة الجمال" إلى غير ذلك من المناسبات الكثيرة من الكتاب اقتبسنا بعضها على سبيل المثال. ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ص247،252،255.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص268،269.

أن يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية تنبع من الهيكل نفسه»[1]، ومما يزيد في تأكيد وهم القارئ، أنّها حين درست دلالات التكرار في الشعر انطلقت منه بوصفه قيمة فنية في بناء هيكل القصيدة، ومن خلاله لم تتوانى في تقديم تبريرات نفسية وعاطفية لتقويمه، بل إنّها مزجت بين تقنية التكرار وتوازن العاطفة فيما سمّته بالهندسة العاطفية للعبارة، التي تعني نظم الكلمات والعبارات المكررة في القصيدة بم يسمح بإنشاء سرح عاطفي وفق انتظام معين، يشد من توازن هيكل القصيدة[2]، فنازك فيما هو ظاهر لم تنظر إلى العاطفة كنظرة النّقاد الرومنسيين، بالإضافة إلى أنّ قارئ نازك لا يلمح استغراقا في مفاهيم الحركة الرومنسية كما كان الشأن مع أصحاب الدّيوان، فلم تَبني على موضوع الذاتية أو مضمون الموت في الشعر –كما سيأتي– تأسيسا نظريا وقاعديا على عكس موضوع الهيكل، وإن تقاطعت مع بعض مبادئ النّقد الرومنسي، فقد يتوهم أنّه لا يصل إلى حدِّ عدِّه من جملة مرجعياتها.

وأما بالنسبة لمضمون الموت في الشعر فهو من المضامين الرائجة في الأدب والنّقد الرومنسي، إلا أن نازك تكلمت عن صلة الشعر بالموت في سياق تعليلي، وعلى سبيل التمثيل لظاهرة الموت في الشعر، حين يطغى على هذا الأخير المضمون الاجتماعي يصبح كما تقول نازك «نمطا واحدا مصطنعا لا يملك الشاعر أن يحيد عنه وفي هذا سيَلقى الشعر مصيره»، فلم يكن حديثها عن موضوع الموت في الشعر إلا بغرض كبح الدّعوة الاجتماعية وخطرها على مصير هيكل القصيدة إذا ما فشت هذه الظاهرة وليس للترويج له، كما أنّها تكلمت عن الموت كموضوع حتمي تُمليه الحياة الاجتماعية بعد استنفاد مختلف مضامينها، وقد اتخذت من قصائد بعض الشعراء الرومنسيين كالشابي وغيره أنوذجا على ذلك.

ولكن إبراهيم عبد الرحمن يبين ملاحظة مهمة، فيما يخص مرجعيات نازك الملائكة المختلفة التي بنت منها آراءها في نقد الشعر وفق هذا الاتجاه التوفيقي، حيث يرى في الخطة التوفيقية التي تميّزت بحسن توظيف الاتجاهات المختلفة بم يخدم توجهها، تبرير لعدّ النّقد الرومنسي من جملة مرجعياتها، إلا أنّ ملامح هذا النّقد غير مكشوفة في الكتاب إلا في مواضع منه للغرض الذي قلناه، بخلاف النّقد الفني الجمالي وكذا المبادئ النقدية العربية في العروض والبلاغة فقد كان ملمحهما ظاهرا.

[1]–نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص237.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص277–279.

آخر مرجعية نقدية رصدها إبراهيم عبد الرحمن فيما يخص المصادر الغربية تمثلت في النّقد الطبيعي حيث يرى أنّ كتاب نازك، لا يخفى من هذا الملمح في النّقد، وقد تكلم عنه في «صورتين الأولى: تصنيفها على طريقة سانت بيف لطائفة بعينها من الشعراء في فصيلة تجمع في حياتها وفنها بين الانفعال والشعر والموت المبكر، وهي فصيلة جمعت فيها بين شعراء من شعوب مختلفة، فقد ربطت بين الشابي والهمشري وبروك وكيتس ربطا نفسيا وعاطفيا وفنيا [...] أما الصورة الثانية فيمكن التماسها في هذه النزعة التقنينية الصارمة التي رأيناها تقيم على أساسها آراءها في تصنيف هيكل القصيدة إلى ثلاثة أنواع لكل واحد منها خصائص تجعل منه فصيلة بذاتها، وتميّز بين أنماط التكرار في الشعر وسلوك النّقاد العرب المحدثين في تقويم النتاج الشعري..إلى غير ذلك من القضايا»[1].

وأما عن المرجعية النقّدية العربية فقد أعلنت عن نفسها في كثير من المبادئ النّقدية التي حاولت أن تؤسسها نازك الملائكة في الكتاب، بل أفصحت عن رغبتها في تأصيل نقد عربي حين قالت: «إنّ البحث كله ليس إلا محاولة لاستقراء أساس بلاغي لبعض أساليب الشعر المعاصر نستفيد منها في النّقد والتّدريس»[2]، ولا نرى داعية إلى تكرار كلامها الذي مرّ عن ضرورة أصالة النّاقد العربي في نقده حين حمّلته المسؤولية اللغوية، ورأت أنّ غناء وتجديد النّقد العربي لا يكون إلا من منابع أدبه العتيق، وفي الوقت نفسه تخوفها الصارخ من الحداثة النقدية الغربية التي رأت في تبنيها انتقاصا من القدرة النّقدية للشخصية العربية، وتجدر الإشارة إلى أنّ نازك رغم دعوتها التأصيلية تلك، إلا أنها لا ترى جمود الناقد والمبدع في الشكل العتيق وإنّما انطلاقه التجديدي يكون من منابت الأصالة، وكأنّها بهذه الفكرة تلفت الحركة النّقدية والإبداعية إلى ضرورة التفريق بين القيد والقاعدة، فالقيود للتحطيم وتحطيمها إبداع والقاعدة للمحافظة عليها وتحطيمها فوضى، وهذا ما يتجسد تحديدا في عملها العروضي، إذ دعت إلى المحافظة على العروض العربي وموسيقى الشعر، وفي الوقت نفسه سعت وراء إبداع نمط موسيقي جديد يستوعب تعقيدات الحياة الحديثة، ويساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير، وإطالة العبارة، في قالب موسيقي لا يخرج عن قواعد علم العروض.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص271،272.

[2]–نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص280.

2–آراء نازك الملائكة بين النّظرية والتّطبيق:

إذا أردنا أن نضع تصنيفا منهجيا لأطروحات نازك النّقدية، فإن إبراهيم عبد الرحمن يصنّفها ضمن الاتجاه التوفيقي، وهو أمر واضح من مرجعياتها المتنوعة، وطرحها النّقدي المختَلَط بين القديم والجديد من تيارات نقدية متباينة، ومع هذا فإنّ إبراهيم عبد الرحمن يُقرّ بأنّ هذه الصّيغة النّقدية لنازك «جاءت متوازنة ومناسبة لتقويم نتاج الشعر العربي المعاصر»[1]، وقد كان لملكتها الذوقية دور بارز في إحكام تشعبات هذا الاتجاه، ولعل هذا يرجع بالأساس إلى أنّها –كما أسلفنا– لم تصدر عن أي اتجاه صدورا منهجيا منظما، وإنّما كانت تلجأ إلى هذا المنهج أو ذاك كلما أحست بحاجتها إلى مبادئه لتفنيد الاتجاه الذي تعارضه، وتأكيد الفكرة التي تدعو إليها، ومن أمثلة هذه الخطة أنها عارضت دعاوى الالتزام والمضامين الاجتماعية بموضوع الذاتية والعاطفة الفردية، ثم حاولت تقنين هذه الأخيرة مع الموضوع الاجتماعي، وفق الاتجاه الفني الجمالي الذي يقدّم هيكل القصيدة قبل كل شيء، وهكذا.

من مختلف تلك الآراء النّقدية يراجع إبراهيم عبد الرحمن نازك الملائكة في مسألتين هما: «رفضها لمبدأ الالتزام في الشعر باعتباره عنصرا مدمرا للعناصر الفنية فيه، ودعوتها إلى الانكفاء على تراثنا من الشعر والنّقد دون غيرهما من تراث الأمم الأخرى، باعتباره طريقنا الصحيح إلى بناء نقد محلي»[2].

ويستدل على كون نازك جانبت الصواب في رفضها لفكرة الالتزام، بحقيقة أنّ الشعر العربي نشأ في مزج يكاد يتماهى بين جانبيه الذاتي والاجتماعي، مم جعله أقرب إلى الالتزام من أي شيء آخر*، وإن تطورت المجتمعات العربية بعدها، فإن هذا قد فرض علاقة التزام جديدة للشاعر بواقعه المعاصر، كأن يكون التزاما سياسيا أو قوميا أو مذهبيا إلخ، وبهذ لا يختلف موقف الشاعر العربي المعاصر عن الشاعر العربي القديم كما يقول إبراهيم عبد الرحمن «فظروف الحياة من حوله تفرض عليه التزاما مستمرا بالتّعبير عن قضايا بيئته ووطنه لأنه جزء منها، فالاستعمار المتسلط الذي يتخذ صورا مختلفة عسكرية وسياسية واقتصادية وثقافية، والتخلف الاجتماعي والفني المفروض عليه بحكم ظروف مجتمعه يفرضان عليه أن يلتزم بالتعبير عن معاناته

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص275

[2]–المصدر نفسه، ص275.

*–وقد عرضنا بالتفصيل لهذه الفكرة حين تطرقنا إلى مراجعة إبراهيم عبد الرحمن للعقاد في مسألة احتجاب العاطفة الصادقة وراء الأغراض الشعرية المعروفة في القصيدة القديمة، ينظر: ص15،16 من هذا الفصل.

في أشكالها السياسية والاجتماعية، تعبيرا يجعل من أشعاره وثائق سياسية حينا واجتماعية أو دينية حينا آخر. وخلاصة مانريد أن نصل إليه أنّ الشاعر العربي المعاصر لا يستطيع إلا أن يكون شاعرا ملتزما»[1]، ثم أليس من المجازفة أن نقول أنّ الشعر المقيّد بالمضامين هو على الإطلاق مناف للهيكل القويم للقصيدة، فماذا نقول إذن عن هيكل القصيدة القديمة التي أثبت النّقاد وحدة موضوعها؟ وماذا عن توافر بعض المضامين في القصائد المعاصرة على أفكار موحية ومعان مبتكرة تساهم في تشكيل بناء هيكل القصيدة، كما تسمح بفتح تشكيلٍ هيكلي جديد، لذلك لا يمكن إنكار دور المضمون في خلق الشكل، ولا الشكل في خدمة المضامين، ومن هنا يمكننا أن نفرض القول بتوحد الشكل والمضمون.

لا ينكر إبراهيم عبد الرحمن صعوبة الجمع بين الفن والالتزام، ويرى أنّ من قوة الشاعر وتميّزه، أن يجعل ذَاتَهُ في حُلُولٍ–إن صح التعبير–مع قضايا الواقع، ومع قضايا الإنسان، فتكون «هموم وطنه هموما ذاتية، وهمومه الذاتية هموما إنسانيا وقد نجح [...] كثير من الشعراء المحدثين في خلق صيغة شعرية بديعة مزجوا فيها ذواتهم بذوات أوطانهم، متخذين إلى ذلك طرقا مختلفة على نحو ما نجد عند بعض شعراء المقاومة الفلسطينية، أو في شعر بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم* من الشعراء»[2]

ومن المفارقة أنّ نازك أخذت قصائد الرومنسيين على أنهم نماذج لمضمون الموت في الشعر الذي جرّته الدّعوة إلى النزعة الاجتماعية في الأدب وواقعيته عليه، ومن ثم فقدان ما سمته بهيكل القصيدة في الشعر، فهل كانت قصائد الرونسيين مفتقرة لهيكل القصيدة فعلا؟ وإذا كانت مفتقرة لهذا الجانب فلماذا لم تقدم نقدا لها؟ بل بالعكس ترى أنها من أكمل القصائد في بناء هيكلها.

ورغم أنّ إبراهيم عبد الرحمن يتفق مع نازك في دعوتها إلى الحذر والاقتصاد من تطبيق النّظريات الغربية على الأدب العربي، إلا أنّه لا يسير معها في الاستفادة منهم، لأنّ التطبيق شيء والاستفادة من المنجز النّقدي والثقافي شيء آخر، ذلك أنّ الجانب التّطبيقي يؤثر في خصوصية النّصوص العربية، بعكس الجانب النّظري

---

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص276.

*–من الأمثلة التي استدل بها إبراهيم عبد الرحمن قصيدة "الطفل الذي ضحك لأمه" لسميح القاسم التي مزج فيها بين التركيب الفني والمضمون سياسي، كما نجد للسياب وصلاح عبد الصبور في كثير من قصائدهما هذا الامتزاج حين يعبران عن التزامهما السياسي وعن مختلف القضايا الاجتماعية تعبيرا إنسانيا خاصة، وذلك عند اتخاذهما من الأساطير معادلا موضوعيا لها.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص276.

الذي يُثري ويُنضج الملكة النّقدية والثقافية، فكون اكتفاء النّاقد العربي المعاصر على التراث لبناء ما سمّته نقدا محليا، فيه محلين من المراجعة، الأولى أنّ التراث لا يكفي كما يقول إبراهيم عبد الرحمن «لخلق النّاقد الذي يقدر على هداية حركة الإبداع الشعري وتخليصها من شوائب التقليد [...] فضلا على تلك الحقيقة وهي أنّ الثقافات الأجنبية قد حققت في مجال الأدب والنّقد تطورا يصعب على النّاقد العربي تجاهله بالانغلاق على ثقافته الموروثة، فمثل هذا السلوك نوع من القناعة الثقافية المدمرة»[1].

سبق وأن أشرنا إلى مضمون القسم الأول من كتاب نازك الملائكة، الذي يمثل الجانب الاجتهادي في التّقنين للشعر الحرّ، وفي هذا القسم يراجع إبراهيم عبد الرحمن أهم قضيتين ظاهرتين فيه، فبعد أن رأى تأثر نازك الملائكة بإليوت في نزعته الحضارية التي تدعو إلى امتداد القديم في الجديد –في الأدب والشعر– امتدادا تطوريا وحتميا، رصد انعكاس هذا التأثر في نتيجتين «الأولى حرصها على رصد ظواهر هذا الشعر العروضية، والتقنين لها من خلال عروض الخليل، وقياسها بمقاييسه على اختلافها وتنوعها، والأخرى تثبيتها لهذه المقاييس العروضية التي صححتها على عروض الخليل، واعتبارها قواعد مُلزمة للشعراء الذين يرضون هذا اللون من الشعر الجديد»[2].

ولقد حملها هذا الحرص لعلم العروض على تحديد الميزان الموسيقي في ثمانية بحور أحادية التّفعيلة، وزيادةً في التأكيد على أن موسيقى الشعر الحرّ لا تنافي موسيقى العروض، تزعم نازك أنّ في إمكانية النّاقد أن يستخرج من القصيدة الحرّة، قصيدة عمودية*، وبهذا يكون اختيار القالب الشطري بغرض إطالة العبارة لإعطاء حرية أكثر، وأريحِيّة في أسلوب الشاعر ليس غير، ومن هنا لا يُستغرب أن يكون نقدها للكتابة الشعرية الحرة على نفس النّمط الذي يمكن أن يُنتقد عليه الشعر العمودي، لذلك عُرفت نبرتها الحادة في نقدها للشعر الحرّ الخارج عن نطاق ما أقرته من التزام عروضي فيه، وقد تفرق نقدها في مباحث مختلفة من هذا القسم حملت عناوين من مثل: المزايا المضللة في الشعر الحر، عيوب الوزن الحرّ، المشاكل الفرعية في الشعر الحرّ، أصناف الأخطاء العروضية، إهمال الشعراء إلخ، ولا يكفي المقام لرصدها ولكنّا نشير إلى بعض منها، فمثلا ترى أنّ في الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان ما يمكن أن يتسبب في إهمال الشعراء لكثير من

[1]– إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص278.

[2]–المصدر نفسه، ص281.

*–قدمت نازك مثالا على ذلك بقصيدة محمود درويش، وبعض القصائد الأخرى. ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص7 وما بعدها.

القواعد العروضية والفنية، وبذلك تتحول الحرية إلى فوضى، كما أنّ للموسيقية التي تملكها الأوزان الحرة عامل في إخفاء عيوب الركاكة في الأسلوب، من خلال قالبها الموسيقي الجاهز، تلك الحرية وهذه الموسيقية قد تجعل القصيدة الحرة في حالة سمتها نازك "بالتّدفق" الذي ينجم من تكرار التّفعيلة التي تتسبب في تدفق الوزن بصورة مستمرة تجعل بين الوقفة والوقفة طولا يؤدي إلى امتداد المعنى وتشتته لدى القارئ، فَيُنهِكُهُ، ومن معايب الوزن التي رصدتها نازك، قلة هذا الجانب في الشعر الحر، ففي اقتصاره على ثمانية بحور من ستة عشر بحرا تضييق على إبداعه المألوف، وفي الوقت نفسه ترى أنّ ارتكاز الشعر الحر على تفعيلة واحدة يخلق منه رتابة، خاصة إذا كان التدفق عاليا[1].

لقد أسفر هذا التّقنين الصارم للشعر الحرّ–المُستمَدّ من الأصول القديمة–مع تلك النّزعة المتحررة عند نازك، إلى خلق ازدواجية متعارضة، أوقعها في كثير من المراجعات كما مرّ بنا عن إبراهيم عبد الرحمن، كما أوقع بعض آراءها في مطبّات التناقض، وذلك أنّها أقرّت في بداية القسم الأول من الكتاب، لتبرير نشأة الشعر الحرّ –كما هو معلوم– بفكرة أنّه إنّما هو حلقة تطورية عن الشعر العربي، أملاها واقع المجتمعات العربية، وهنا نتساءل: كيف يكون للعامل الاجتماعي دور في تطور الشعر العربي إلى أن وصل إلى ما وصل إليه، وفي الوقت نفسه تنكر أن يكون للشأن الاجتماعي، أو الواقعي، أو حتى فكرة الضمون دَخلٌ في تكوين الشعر الحرّ، بل وتنفي قيمة هذا الجانب البتة في تقويمه كما هو ظاهر فيما مرّ من كلامها عن هذه المسألة؟[2]، ومما يمكن أنّ نضيفه من مراجعاتٍ عن نازك، أنّها بتقييدها الملزم ونقدها الحاد لمن خالف قوانينها الاجتهادية في عروض الشعر الحر خاصة، قد وقعت في مركزية جديدة بعد محاولة الخروج من مركزية الأشطر الشعرية، فكأنها أطلقت حرية الشاعر في حدود ما رسمت له من حرية في استخدام الأوزان، في حين أن هذه الحرية التي أملتها قد لا تُقنع كثيرا من الشعراء المتحررين، فنجدها تقدم نقدا صارما لكل من يخرج عن أطرها التّجديدية في العروض*، وهذا راجع لعدم اكتمال التّجربة النّقدية عندها، بحكم أنّ حركة التّجريب في كتابة

[1]–ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص40–48.

[2]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص286،287.

*–ومن أمثلة ذلك أنّها لم تتوانى في نقدها لنزار قباني وفدوى طوقان رغم سُموّ شاعريتهما كما تقول، فقد أقرت بوجود مزالق عروضية حين ينظمون الشعر الحرّ خاصة، في حين أنّ نظمهم للشعر العمودي ترى أنّه مُحكم عروضيا، وتُرجع هذا إلى توافر المزالق العروضية في الشعر الحر لذلك يصعب ضبطه. ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص53،54. ولم تحمل نازك تلك التّجاوات العروضية في الشعر الحرّ على أنّها استجابة

الشعر الحر لم تكتمل بعد، لذلك وقعت في كثير من التّعسف عند نقدها لأغلب نصوص الشعر الحر، مع أنّ هذه التجربة لا تزال تقبل فيما يبدو كثيرا من القوانين المستساغة والتي فيها حرية أكبر للشاعر.

ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ في الأبحاث النّظرية المعاصرة عن موسيقى الشعر ما يمكن أن يقدّم إضافة في ميدان الأوزان ويساهم في قراءة موسيقيةٍ جديدة، تعمل على تطوير التّفعيلة، وذلك بأبعاد أصبحت تتجاوز مبدأ (الحركة والسكون) إلى ما سمّاه إبراهيم عبد الرحمن «بالبناء الموسيقي من حيث قيامه على النّظام والتّكرار والتّكامل»[1]، وهذا من الأبواب التّجديدية في موسيقى الشعر التي يمكن أن تَفتح باب تطويرٍ في الشعر العربي، إنّ المغزى من هذا كله هو تقرير حقيقةِ أنّ باب التَّجديد في موسيقى الشعر العربي فُتح مع نازك ولم يقفل معها.

مشروعة منسجمة مع هذا الشكل الشعري الجديد الذي يسمح بمرونة أكبر، خاصة وأنّها أشادت بسموّ شعرهما، وأقرت بغياب الخطأ العروضي عندهم في الشعر العمودي، فالأقرب أن يخطر ببالها احتمال تعمد اتخاذهما هذا المسلك.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص288.

ثالثا: نظرية الشعر عند صلاح عبد الصبور –رؤية وتأصيل–

يُعرف صلاح عبد الصبور في الوسط النّقدي العربي، كشاعر من شعراء الحداثة الشعرية وككاتب مسرحي، ولكن قلّ من يلتفت إليه كنّاقد رغم كتاباته النّقدية المتعددة، خاصة كتابه حياتي في الشعر*، الذي كان العُمدة في قراءة إبراهيم عبد الرحمن التأصيلية له، عبر بيان إمكانية توافره على نظرية متكاملة في نقد الشعر، وهذه الرؤية النّقدية التي سعى إبراهيم عبد الرحمن إلى تقريرها، جاءت كاستدراك على مقال عزالدّين إسماعيل*، الذي يرى أنّ مفهوم الشعر الذي قدّمه الشعراء لا يرقى إلى مستوى النّظرية، وإنّما هو عبارة عن تصورات لمفهوم الشعر، نابعة من أعمالهم الإبداعية، تختلف من شاعر لآخر، فهي لا تصل إلى حدّ تشكيل نظرية عامة، لأنّ «نظرية الشعر عملية تجريدية، تحاول أن تجاوز كل التّجارب الفردية في بناء نظري محكم، له صفة الإطلاق، أو هو يطمحُ على أَقلِّ تقديرٍ إلى تحقيق هذه الصفة، وربما كان هذا أقرب إلى طبيعة عمل النّقاد والمفكرين وأصحاب المذاهب الشمولية منه إلى عمل الشعراء»[1].

وعلى الرغم ممّ يبدو من منطقية على هذا التّقرير، إلا أنّه يبقى كلاما عامّا قابلا للنّقاش، خاصة وأنّ عزالدين إسماعيل تطرق في مقاله إلى عيّنات من الشعراء الذين اشتغلوا بالنّقد، وعمّم بحكمه عليهم من دون إفرادٍ ولا استثناء، في حين أنّ هناك إمكانية أن يكون الشاعر ناقدا كما هو الحال مثلا مع العقاد ونازك الملائكة، وغيرهما، وعلى هذا فإنّ بيان هذه الإمكانية في تصوري، يقوم بالأساس على الإجابة عن سؤال من هو النّاقد؟ ومن هو الشاعر؟، حتى يتسنى ضبط الحكم السابق، وهو سؤال مفتوح، يمكن اختصار الإجابة عنه في بيان حقيقتهما، فالشاعر هو من يتحلى بأمرين: الأول الفطنة، والذكاء، وإدراك المعاني، وهو جانب للموهبة دور فيه، لذلك اشتُق الشاعر من شَعَرَ يَشعُر شعرا، لأنّه يشعر من معاني القول ما لم يشعر به غيره، والأمر الثاني مقدرته على وصف هذه المعاني وتلك المفاطن[2]، وأمّا النّاقد فيمكن الكلام عنه في إطار ما اشتَرَطَ محققوا النّقد فيه، من طبعٍ، وذكاء، حتى يتسنّى له إدراك مواطن الجمال وأسبابه في نصوص الأدب،

*–ومن كتبه النّقدية الأخرى: قراءة جديدة لشعرنا القديم، وتبقى الكلمة، وحتى نقهر الموت، وغيرها.

*–كتب عزالدين إسماعيل في مجلة فصول مج1 ع4، مقالا بعنوان: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، لا يرى أنّ هناك إمكانية رصد نظرية في نقد الشعر من إبداعات الشعراء، وآرائهم النّظرية، فكتب إبراهيم عبد الرحمن من نفس المجلة مج2 ع1، مقاله بعنوان: نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور، رأينا أنّه حاول من خلاله أن يرد على فرضيات عزالدين إسماعيل.

[1]–عزالدين إسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، مج1، ع4، 1981، ص49،50.

[2]–ينظر: أحمد أحمد بدوي، أسس النّقد الأدبي، ص20.

بالإضافة إلى مخالطة النّصوص، وثقافة واسعة تسمح له بتعليل أحكامه النّقدية[1]، وهذه الأخيرة تضمنها المرجعيات النّقدية المؤسسة لفكرِ النّاقد، والتي يبني عليها فيما بعدُ آراءه الاجتهادية.

وإذا كان الشاعر يُبدع المعاني ويَقدِرُ على وصفها فيما يُسمى شِعرا، فإن من أهم عمل النّاقد البحث في مفهوم هذا الشعر، وهذا من أدعى دواعي البناء النّظري في نقد الشعر، إذْ يَصدر النّاقد فيه عن وعي مرجعي لفكره المؤسَّس، ولهذا كانت فاتحة دراسة إبراهيم عبد الرحمن لصلاح عبد الصبور بسؤال يخص هذا الجانب، يقول: «ونستطيع أن ندخل إلى دراسة آراء صلاح عبد الصبور في نقد الشعر بهذا السؤال الذي نتخذ من الإجابة عنه وسيلتنا إلى رصد أفكاره النقدية وتقويمها: هل صدر هذا الشاعر في كتاباته النّقدية عن وعي تنظيري يجعل من آرائه المتناثرة في كتبه التي نشرها "نظرية" متسقة في نقد الشعر؟»[2]، وهو سؤال فرض علينا أن نُبَيِّنَهُ، لذلك عمدنا إلى محاولة وضعه في سياقه من خلال التّقديم له.

1–الميراث النّقدي لصلاح عبد الصّبور:

بالإضافة إلى دراسة الآراء النّقدية التي توزعت في كتابات صلاح عبد الصبور، وبيان مرجعياتها عمل إبراهيم عبد الرحمن على محاولة استجلاء ملامحها في إبداعاته الشعرية، لأنّ صلاح عبد الصبور فيما يرى كان ممن «يصدر فيما ينظمه من شعر ويؤلفه من مسرحيات ويذيعه من أحكام نقدية عن وعي فني، ومحصول ثقافي متنوع، يجعل من كتاباته جميعا أعمالا فكرية»[3]، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذه الآراء النّقدية وتلك الملامح الفكرية تتصف بنوع من "التعقيد النّقدي" بسبب المحصول الثقافي الواسع الذي تميّز به صلاح عبد الصبور، فقد استمدّ «من كتابات أرسطو وأفلاطون ونتشه وجارودي وسارتر وكامي وكيركجارد وبوسيه وغيرهم من الفلاسفة القدامى والمحدثين، وألوان من الفكر الدّيني الميتافيزيقي من تراث المسيحية والإسلام في جانبيه السنّي والصوفي، والفكر الأدبي في مذاهبه المتنوعة»[4]، وقد صرّح عبد الصبور في كثير من كتاباته عن تأثره بهذه القراءات وبتلك الجوانب الفكرية، والدّينية والأدبية، وسيأتي بيان مَجَالِّ هذه الأصول فيما يُستقبل من بحث عن آراءه النّقدية.

---

[1]–ينظر: أحمد أحمد بدوي، أسس النّقد الأدبي، ص ص82،84.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص230.

[3]–المصدر نفسه، ص.ن.

[4]–المصدر نفسه: ص231.

إنّ المغزى الذي أراده إبراهيم عبد الرحمن من وراء تقديم صلاح عبد الصبور في صورة المثقف هو رهانه على هذا الجانب في تشكيل وعيه النّقدي، الذي سمح بعد ذلك بطرح نظرية متكاملة في نقد الشعر، ويعد كتابه حياتي في الشعر كما يقول «من خيرة كتبه وأوثقها تعبيرا عن فكره النّقدي، لما يحتوي عليه من مادة نقدية واسعة تكاد تعرض لنظرية متكاملة في نقد الشعر كما قلنا، وهي نظرية تتألف من عنصرين أساسيين هما: ماهية الشعر و وظيفته الفنية والعمليّة، انحلا في كتاباته إلى عناصر أخرى فرعية عديدة، بسط القول فيها بسطا نقديا عميقا»[1].

فبالنسبة لماهية الشعر فقد تتبع صلاح عبد الصبور مفهومه كرونولوجيا، فوقف عند مفهومه الكلاسيكي المعروف في التراث النقدي العربي، بأنّه الكلام الموزون المقفى الدّال على معنى، وبه يحصل الفرق بينه وبين النثر، ووقف على بعض الإضافات من التراث النّقدي الغربي الذي يمثل بداية ظهور الملمح الوجداني في مفهوم الشعر، كما يرى أنّ التّطور الذي مسّ جانب النّثر الأدبي قد ساهم في «إعادة النّظر في تعريفات القدماء للشعر بأنّه الكلام الموزون المقفى، وظهور مصطلح جديد يحدِّد لونا ثالثا من ألوان التعبير الأدبي وهو النّظم*»[2]، الذي ظهر بعد ظهور المدرسة الرومنسية التي ساهمت في إبراز أبعاد جديدة لمفهوم الشعر، بطرحها لمفاهيم العاطفة والخيال والجمال..إلخ، وعلى هذا يصبح المفهوم القديم للشعر داخلا في معنى النّظم؛ (أي الجانب الشكلي) لأنه لم يراعي في بناء مفهومه لهذه الجوانب، وإنما كان قِوام تأصيل معناه على العقل ومبدأ التّجويد، لذلك كانت صفة مفهومه ظاهرة، وقد حاول صلاح عبد الصبور بناء مفهوم الشعر بالتّفرقة بينه وبين النّظم، فالأول يعني الخيال والصورة الموزونان، والنّظم يعني الصقل والعقل الموزونان[3]، وفي هذا يقول: «أصبح الشعر فنا من الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والرسم، في إبداعه وقصده معًا. غير أنّ أداته الكلمة، وأداة سواه هي النّغم أو الخط واللون»[4]، ويحاول إبراهيم عبد الرحمن أن يقارب مفهوم الشعر عند

---

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص232.

*–نشير إلى أنه لا يُقصد بالنّظم ذلك المفهوم البلاغي المعروف، وإنما هو لفظ استُعير من طرف النقاد للدلالة على الصفة التي أطلقت على مفهوم الشعر في القديم، وبذلك يمكن التفريق بين مفهوم الشعر في شكله الكلاسيكي، ومفهومه الجديد مع الرومنسيين.

[2]– إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص233.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص234.

[4]–عبد العزيز المقالح: الشعراء النقاد تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور أونيس، كمال أبو ديب، مجلة فصول، مج9، ع3و4، 1991، ص97.

صلاح عبد الصبور بعد محاولة جمع آراءه من كتبه النّقدية والنّظر إلى تقويمه لبعض القصائد وفقا لمعنى الشعر الذي استقرّ عنده، فيقول: «ويتلخّص هذا التعريف، إذا صحّ فهمنا لكتاباته، في أنّ الشعر تأمل، وتفسير، وحوار، يقيمه الشاعر بين ذاته وذوات الأشياء من حوله، غايته كشف الحقيقة وإثارة المتعة، ووسائله الموسيقى والصورة واللغة والخيال الجامح»[1].

لقد انطلق صلاح عبد الصبور بعد تحديده لمفهوم الشعر إلى تقعيد أهم المفاهيم التي يمكن أن تطرح في نقد الشعر، فبالإضافة إلى قضية الوظيفة الفنية والعملية للشعر، تكلم عن عملية الإبداع، وتشكيل القصيدة، كأهم أصلين بعد ماهية الشعر، كما تحدث عن أهم القضايا الأساسية التي يمكن أن تطرح في تشكيل القصيدة، كموضوع التّجربة، وموضوع الذاتية والموضوعية، وقضية اللغة، ومسألة الشعر والفكر..إلخ، ولم يكن صلاح عبد الصبور بمعزل عن قضية التعامل مع التراث، فقد حاول أن يُقدّم إجابة لهذه الإشكالية التي طالما تكلم النّقاد والمفكرون عنها.

يرى صلاح عبد الصبور أنّ عملية الإبداع تنشأ من امتزاج عنصرين هما: العنصر الإنساني، والعنصر الروحي، فأما العنصر الإنساني فإنه يعكس تقلبات الذّات الإنسانية في علاقاتها المختلفة بدءا من وعي الذات إلى نقد الذات، وبهذا تكون النّفس ذاتا وموضوعا في آن، فبعد أن يعي الإنسان ذاته لا بد أن تحصل له القدرة على مواجهتها، وهكذا يُدير الإنسان «نوعا من الحوار الثلاثي بين ذاته النّاظرة، وذاته المنظور فيها، وبين الأشياء. ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة»[2]، وأما بالنّسبة للعنصر الروحي في تشكيل الإبداع فإن صلاح عبد الصبور يضفي عليه بعدا صوفيا، فيجعل منه كأنّه تجربة صوفية تمرّ بثلاث مراحل: مرحلة الخاطر أو الوارد، ومرحلة الفعل، ومرحلة العودة، فالوارد يكون على هيئة الفكرة التي تستغرق القلب وتلح عليه، حتى يتم الحمل بالقصيدة، كما يقول، وترغب الذّات في عرض نفسها على مرآتها، بعدها تأتي مرحلة الفعل، التي تحاول الاهتداء إلى منبع هذا الوارد، وبقدر وصول الشاعر إلى محلّ الوارد بقدر ما يُعمّق من الانفصال بينه وبين ذاته، ومن ثَمَّ يتسنى عرضها كموضوع، لذلك فهي مرحلة حساسة تحدد هيئة القصيدة ومدى سيطرة الشاعر عليها بعد إدراكه لواردها، ليتم بعدها إبداع القصيدة، ثم تأتي مرحلة العودة، وهي حالة الشاعر قبل

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص237.

[2]–صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، دار العودة، بيروت، د.ط، 1988، مج3، ص8.

ورود الوارد، أي الحالة العادية له، يستقرّ عليها بعد خروجه من مرحلة الفعل وميلاد النّص الشعري، لذلك فإن مزية هذه المرحلة، أنّها تسمح للشاعر أن يتقمّص دور النّاقد، فيعيد مراجعة القصيدة بلمسته الخاصة، بزيادة أو حذف، أو تقديم وتأخير وغير ذلك[1].

بناء على هذا التأصيل النّقدي لعملية الإبداع، أعاد صلاح عبد الصبور دراسة تشكيل القصيدة، فالقصيدة عنده «ليست مجموعة من الخواطر أو الصّور أو المعلومات، ولكنّها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما، (وتلقائيا في الوقت نفس)»[2]، وعلى هذا يكون صلاح عبد الصبور، قد جمع بين ماهو روحي وما هو عقلي، فالعقلي يخص جانب التنظيم والتناسق بين أجزاء القصيدة، والجانب الروحي هو ما يعنى به عملية الإبداع التي سبق بيانها، ولا يحصل المعنى المتكامل للقصيدة، من حيث بناؤها الشكلي إلا بعد احتوائها على عنصرين هما: **الذّروة الشعرية، والتّوازن بين عناصر القصيدة**، يقول عبد الصبور: «ويبدو لي أن محك الكمال في بناء القصيدة هي احتواؤها على ذروة شعرية، تقود كل أبيات القصيدة إليها، وتسهم في تجليتها وتنويرها. وهي ليست ذروة بالمعنى الذي نجده في الدّراما، وإن كانت تحتوي عنصرا دراميا، ولكنها أقرب ما يكون إلى ما اصطلح العرب على تسميته "بيت القصيد". وما الاختلاف في الأبنية إلا اختلاف في مكان الذروة من القصيدة»[3]، لأنّها قد تأتي في آخرها وهي الأيسر، كما قد تأتي في الوسط، وتكون غامضة إذا اشتبكت في تفاصيل القصيدة، وبهذا يصعب إدراكها، وقد ضرب صلاح عبد الصبور أمثلة لأمكنة الذروة الشعرية في قصائد مختلفة، كقصيدة "في انتظار البرابرة" للشاعر السكندري اليوناني كفافيس، حيث جاءت الذروة الشعرية فيها آخر القصيدة، «وتدور القصيدة حول تصوير المفارقة بين انتظار المدينة لمجيء البرابرة وعدم مجيئهم، فالنّاس قد تجمعوا في الميدان، ومجلس الشيوخ قد توقفت جلساته عن سَنِّ الشرائع، والإمبراطور قد استيقظ مبكرا وجلس على أبواب المدينة في أبهى زينة ينتظرهم، ويصحبه القناصل والنبلاء الذين ارتَدَوا عباءاتهم الحمراء ولبسوا أساورهم واتكأوا على عصيهم ..ولكن البرابرة لم يجيئوا فضاعت بذلك فرصة الخلاص»[4]، ولطول القصيدة نقتبس منها المقطع الأخير مع ذروته الشعرية:

---

[1]–ينظر: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص12–29.

[2]–المرجع نفسه: ص32.

[3]–المرجع نفسه: ص38.

[4]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص240.

«لماذا حلَّ هذا الاضطراب فجأة

واكتست وجوه الناس هذه الجهامة

ولماذا تخلو الشوارع والميادين بهذه السرعة

ويعود كل إنسان إلى بيته مثقلا بالفكر

لقد هبط المساء، والبرابرة ما أتوا

وجاء قوم من الحدود يقولون:

أنه ليس ثمة برابرة

والآن ماذا سنصنع بدون البرابرة

فقد كانوا نوعا من الخلاص.»

يقول صلاح عبد الصبور: «إن ذروة القصيدة هنا هي نهايتها، فهي تشبه لحظة التنوير في أجرومية القصة القصيرة التقليدية، وتذكرنا بنهايات موباسان المفاجئة لأقاصيصه. فالتفاصيل تتزاحم من أول القصيدة حتى قرب نهايتها لتجلو موقفا ما، وتبدو هذه التفاصيل في بعض الأحيان لونا من الثرثرة الحميمة، ثم ما يلبث كل ذلك أن يرتفع بارتفاع الذروة، ويكتسب دلالاته بعمقها، وهنا قد يعود القارئ مرة ثانية على ضوء الذروة الأخيرة لكي يعيد تقدير قيمة التفاصيل الأولى. والذروة النهائية قد تكون مفارقة أو حكمة، بل قد تكون صورة جديدة تُضاف إلى الصورة الأولى، ولكنها أكثر منها نضجا وجمالا، فكأنّ القارئ يعلو مع القصيدة قمة فقمة حتى يصل إلى أعلى القمم»[1]، ومن أمثلة القصائد التي تأتي ذروتها الشعرية في الوسط، بحيث يبدوا كما يقول عبد الصبور أولها وختامها جناحين لهذا القلب، قصيدة "تذكر أيها الجسد" لكفافيس وفيها:

«أيها الجسد تذكر، لا الذين وهبتهم الحب فحسب

ولا المضاجع التي استرخيت فيها، فحسب

بل تذكر أيضا الرغبات التي أرادتك

والتي ومضت لأجلك في العيون

[1]–صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص42.

وارتعشت في نبرات الصوت

ولم تستحل إلى لا شيء إلا حين عاقتها الفرصة

فما دام كل شيء قد أصبح الآن ماضيا

فقد تساوى أن تُعطي أو أن تعوق الفرصة

وكأنّك قد أعطيت نفسك لهذه الرغبات

تذكر الآن كيف كانت هذه الرغبات

تلمح في العيون حين نراك

وكيف كانت ترتعش في نبرات الصوت

تذكر ... تذكر»

فذروة هذه القصيدة «هي في قوله "فما دام كل شيء قد أصبح ماضيا، فقد تساوى أن تعطي أو أن تعوق الفرصة»[1]، هذا وقد استطرد صلاح عبد الصبور في الأمثلة عن الأنماط الثلاث من ذروة القصائد، إلا أننا اكتفينا بشاهدين مخافة الإطالة، ومما يجدر التنبيه عليه هو أن هذه الفكرة من مبتدعات نقد الشعر فلا شك أنّ في تحديد ما سمّاه عبد الصبور **بالذّروة الشعرية** ما يساهم في تقنين القراءة النّقدية لقصائد الشعر، كما يساهم في إدراك المعنى بإدراك هذه الذّروة وما يدور عنها من تفاصيل خادمة لها.

وأما العنصر الثاني الفاعل في تشكيل القصيدة فهو **عنصر التّوازن**، يقول صلاح عبد الصبور: «ولكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب، بل لا بد من التوازن بين عناصرها المختلفة. من صور وتقرير وموسيقى، وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص. فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر»[2]؛ بمعنى أنّ نمط الكتابة الشعرية للشاعر يتحدد بخصوصية كل قصيدة، لا بطابع الكتابة الشعرية عموما، فإذا كان معيار التوازن عند شاعر معين في قصيدة معينة على الصّور، فليس بالضرورة تعميم هذا المعيار على بقية قصائده، فقد يخلو هذا العنصر الفني هنا كما قد يقوم عليه توازن القصيدة هناك، ويختل توازن القصيدة حال الخلط الغير المتسق بين العناصر الفنية، ويحصل بالانسجام بينها،

[1]–صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص47.

[2]–المرجع نفسه: ص50.

مع بروز العمدة في توازن القصيدة، لأنّ به يُتوصّل إلى عنصر الذّروة الشعرية، فإذا كانت الصور الفنية المقوم في توازن نص شعري معيّن، فإنّ تتبع نسيج هذه الصور كفيل برصد الذروة الشعرية في القصيدة، ومن ثمّ يكتمل تجسيد عملية الإبداع ضمن هذا التشكيل، لذلك قال صلاح عبد الصبور: «التوازن إذن هو السِّمة الأخرى في التشكيل، التي تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة، بحيث لا تصبح مجرد إحساس فحسب، بل هي إحساس متجسد. لقد قال جوته "الفن تشكيل قبل أن يكون جمالا" ولا شك أنّه على حق»[1].

وقف صلاح عبد الصبور بعد التّصور الذي قدّمه عن عملية الإبداع وتشكيل القصيدة، عند مفهوم **"التّجربة"**، كونها من أولى القضايا النّقدية التي تصبّ في تشكيل القصيدة، وقد انطلق في تحديده لمفهومها متأثرا بالعلّة التي قدّمها إليوت في مسألة الخوف من الفقد بالنّسبة للفنان، حيث أنّه يعاني بعد مرحلة الخصوبة والقدرة على الإبداع الشعري، الخوف من اضمحلال قواه الإبداعية، وبالتّالي العجزُ عن الاستمرار في الإبداع[2]، ومعزى ذلك كما يقول إبراهيم عبد الرحمن «أنّ الإبداع الفني وليد تجربتين متمايزتين، كل واحد منها رهن بمرحلة بعينها من حياة الفنان، الأولى: تجربة ذاتية نابعة من النّظر الدّاخلي، وهو ما يعرف بلغة النّفس بـ"الاستبطان الذاتي" والثانية، تجربة عقلية تنبع من "النّظر الخارجي" وتنطوي على محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة»[3] لذلك يرى عبد الصبور أنّ "التّجربة" لا يُقصد بها الفهم الضيق الرائج فقط، الذي يعني التجربة العاطفية الشخصية كما قد يتوهم، بِفِعلِ أنّ هذا المصطلح لم يجرِ على ألسنة النّقاد القدامى كمفهوم نقدي، كما في العصر الحديث، ومن هنا تكون التجربة أوسع «بالمعنى الفني والفلسفي، فقد تعني كل فكرة عقلية أثّرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات، فضلا عن الأحداث المعاينة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير. وهي بهذا المعنى أكبر وجودا وأوسع عالما من الذوات، وأن كل مجال عملها هي هذه الذوات»[4].

---

[1]–صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص55،56.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص57،58.

[3]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص243،244.

[4]–صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص59.

وعطفا على ماسبق نصل إلى نتيجة مفادها، أنّ الشاعر الذي واصل الإبداع في مرحلة الخوف من التراجع، لابد وأن يكون «قد استطاع أن يهتدي إلى منابع جديدة لإلهامه الشعري، تتجاوز صورته العاطفية الأولى إلى آفاق جديدة من رؤية الحياة والإنسان بعامة»[1].

إنّ هذا المفهوم النّقدي للتجربة، الذي يمزج بين ماهو وجداني وما هو عقلي، دفع بعبد الصبور إلى الحديث عن علاقة **الشعر بالفكر**، وإلى موضوع **الذّاتية والموضوعية**، فبالنسبة للعلاقة بين الشعر والفكر فإنّ عبد الصبور يرفض موقف النّقاد القدامى كما يرفض موقف المحدثين، فالنّقاد القدماء يفصلون بحماسٍ بين الشعر والفكر، فهم يعارضون ألوان العقل في الشعر إلى درجة توشك أن تُخرج أبو العلاء المعري مثلا من دائرة الشعراء لمجرد ميوله الفكرية، وتتناقل كتب النّقد القديم عبارة تقول: أنّ المتنبي وأبا تمام حكيمان، والشاعر البحتري، وهذا الحكم إنّما شاع على أساس مفهوم الشعر المستقرّ عندهم، خلافا لمفهومه عند عبد الصبور الذي لا ينظر إلى الشعر على أساس أنّه درجة لغوية أو قدرة مخيالية، وانسجام موسيقي فقط، وإنّما هو رؤية للحياة، وإدراك لحقائق الوجود، وبالنّسبة لموقف المحدثين فهو على النّقيض تماما، خاصة بعد شيوع كتابات الفلاسفة كجوته، ونيتشه، وغيرهم عن الأدب، إذْ كان هذا سببا في الاعتقاد بوجوب الارتقاء بالشعر من مستواه الفني إلى المستوى الفكري، تحقيقا لما يسمى بالشاعر الفيلسوف، لذلك كانت صلة الفلسفة بالشعر على أساس أنّه الحامل لأفكارها، والشعر الخالي من الأبعاد الفكرية ليس بشعر إنساني، ومن هنا أصبحت مكانت الشعر مرهونة بمدى حمولته الفكرية[2]

بيد أنّ صلاح عبد الصبور وقف موقفا أكثر اعتدالية بين الشعر والفكر، فتغليب جانب الشعر الذي يمثله القدماء عالجه في قضية عُرفت عنده "بالجسارة اللغوية" كما سيأتي، وتغليب الجانب الفكري صحّح مساره، بضبطه بفكرة خصوصية الموقف والرؤيا، فالشاعر لا يعرض الآراء الفكرية، وإنّما يعرض رؤيته، ولهذا يقول: «والواقع أنّ علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية بل من اتخاذه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي فيما يكتبه»[3]، ويرى عبد الصبور أنّ قضية **الذّاتية والوضوعية** في الفن، من القضايا التي انسلت عن مسألة الشعر والفكر، كما يعدّها من القضايا التي

[1]–صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص60.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص60،61.

[3]– المرجع نفسه: ص61،62.

شابهها الغلط في فهم النّقاد اليوم، عند إصدار أحكامهم النّقدية، حتى أضحت كلمة ذاتية من الألفاظ الشائعة التي تدل على عدم براءة العمل الأدبي، في حين أنّ الموضوعية هي ما ينبغي أن يتطلع إليه الفنان، على أساس أنّ الضابط في الذتية والموضوعية هو أنّ الشاعر إذا ماعبّر عن نفسه كان ذاتيا، بينما يكون موضوعيا إذا عبّر عن الحياة، وهذا الفهم يعارضه عبد الصبور بالشّدة، بل ويعدّه آفة الآفات في المقاييس النّقدية، لأنّ معيار الجودة في الفن حسبه، لا يقبل الفصل بين الجانبين «فكل فن جيد هو ذاتي وموضوعي في ذات الوقت، ولايستطاع فصل جانب منه عن جانب إلا إذا استطيع فصل اللون عن الرائحة في زهرة»[1]، وحتى إذا قلنا بتقسيم الفنون إلى فنون معبّرة وفنون حكائية، كون الأولى تعبّر عن نفس صاحبها كالقصائد الغنائية والقصص الشخصية، والثانية تفتح مضمونها على الحياة كالمسرحية والرواية، فإنّ العناصر الحكائية لا تنعدم في الفنون المعبّرة والعكس، لذلك يركز عبد الصبور على مراعاة الجانبين في الدّراسة الأدبية، وأيّما ناقد في تصوّره يفرّق بين الذّاتية والموضوعية، لابد وأن يقع في الأحكام الشذرية والمفككة، على حسب زاوية نظره.

وإذا قلنا بالتّفرقة بين الذّاتي والموضوعي، فإنّنا نقيم «تضادا بين العقل والحس، بين المادة والروح، بين الإنسان والكون، على أن كل هذه المضادة لا تقوم إلا في الذهن الشكلي. فلا يعلم أحد أين ينتهي العقل أو يبدأ الحس، ولا يستطيع أحد –الآن– أن يفرق بين عوالم المادة وعوالم الروح، والإنسان والكون موجودان متلازمان فليس الكون إلا صورته في ذهن الإنسان متشكلة في اللغة الإنسانية»[2]، ويقول صلاح عبد الصّبور: «إذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن، فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان، وإذا كان الفنان هو القطب الذّاتي فإنّه لا يستطيع أن يكتفي بالصرخات الذّاتية السنتمنتالية*، بل لابد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه.»[3]، ولما كان من اللاممكن قبول الذّاتية أو الموضوعية مفصولين مطلقا في الإبداع، كان من الأجدى أن نتجاوز هذا الجدل النّقدي.

[1]–صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص63.

[2]–المرجع نفسه: ص64،65.

*–مصطلح ظهر مع الرومنسية ويعني النزعة العاطفية المغرقة أو المفرطة.

[3]–صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص66.

لقد حاول صلاح عبد الصبور أن يجدد الشعر العربي الحديث من خلال تجديد لغته، حيث لاحظ أنّ راهن الحضارة اليوم أصبح لا يستجيب للمعجم العتيق، وأنّ اللغة التقليدية صارت أبعد ما يكون عن واقع الحياة، لذلك دعا إلى ضرورة تطوير اللغة وتجديدها بإعادة استثمار معجمها، وإحداث صلة بينه وبين شؤون الحياة العصرية، فمن رحم المعجم العتيق تنبع اللغة العصرية، هذه الأخيرة التي تتجلى في التّجارب الشعرية والرؤى الجديدة، للحياة عند المبدعين، لأنّه من غير المنطقي كما يقول عزالدين إسماعيل «أن تعبّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة. لقد أيقنوا أنّ كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة. ومن هنا تميّزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية..»[1]، فصار مما يحتّم على شاعر اليوم، أن يقتدر على اللغة بحيث يستطيع أن يقودها إلى رؤاه وإلى التعبير عن قضايا حياته، لا أن تقدر عليه اللغة، فتُلزِمُهُ بجبّة التّقليد في كل شيء، ولا شك أنّ هذا المستوى من الاقتدار ليس متناولا لجميع الشعراء.

يلخص إبراهيم عبد الرحمن منطلق صلاح عبد الصبور في درسه للمشكلة اللغوية، في أساسين مهمّين هما: «الأول أنّ اللغات الغنية، هي اللغات التي نجد فيها رموزا لكل المدركات الحسّية والوجدانية التي يواجهها الإنسان، وهي رموز يجب أن تكون حيّة جارية الاستعمال في الحياة اليومية، لا رموزا ميّتة ومدفونه في صفحات المعاجم القديمة، والثاني، أنّ اللغة لا تعرف التّرادف، فليس هناك لفظةٌ مُعَادِلةُ الدّلالةِ للفظةٍ أخرى تَعَادُلاً تَامّا [...] وبهذا المعنى فليس هناك لفظ أجود من لفظ أو أكثر بلاغة، بل هناك لفظ أكثر صدقا وأوضح دلالة من سواه، وبهذا وحده يُصبح جَديرًا بالاستعمال»[2]، ومن هنا وَصَلَ صلاح عبد الصبور إلى القول بأنّ «لغتنا العربية بَالِغَةُ الغِنى، وفقيرة بالغة الفقر في الوقت نفسه، هي غنية بالقوّة فقيرة بالفعل، كما يقول الفلاسفة المسلمون، أي أنّ إمكانيات الغنى تكمن فيها كما تكمن الشجرة في البذرة، لابد أن تسقى بالماء، وتتعهد بالرعاية حتى تنمو وتزدهر»[3]، وإذا أردنا تصنيفا للغة وفق هذا التّصور الأخير، فيمكن أن نقول هنا، أنّ اللغة مادّة واستعمال، ولغتنا العربية قَديمًا، كانت غنية مادّةً واستعمالاً، وأصبحت بعد أن ضرب التخلف الحضاري أطنابه على الشعوب العربية، محتفظة بغناءِ مَادّتِهَا فقط، وتوقف الاستعمال المساير لها،

[1]–عزالدين إسماعيل: قضايا الشعر المعاصر، ص174.

[2]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص246.

[3]–صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص173،174.

الذي يضمن تطورها وزيادة غنائها، وصارت الكتابات الشعرية الحديثة كما يقول عبد الصبور «تقليدا لبعض النماذج القديمة، أو تعبيرا عن الأحاسيس القريبة، فلم يكن بهم عندئذ حاجة إلى كثير من الرموز اللغوية ليعبّروا بها عن قليل أفكارهم [...] (هذا من جهة ومن جهة أخرى) تَعَفُّف اللغة الشعرية عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحياة العادية رغم عربيته الأولى، إيثارا للزينة على الصدق. (واعتمادا على الترادف) وظنا أن اللفظ يفقد جماله حين تتداوله الألسن»[1]، وبهذه الاستراتيجية نكون قد سَعينا إلى جعل غناء المعجم فقرا، لأننا لم نستطع أن نُشغِل ما نمتلك من الغنى، بعد أن اكتفى الاستخدام الشعري على الجزء الضيق من المعجم، والمكرر في الكتابة الشعرية.

يرى صلاح عبد الصبور، أنّ إصلاح عطب اللغة الشعرية لا يتأتى إلا في الدّخول من باب ما سمّاه بـ"**الجسارة اللغوية**"* التي تعني الجرأة الممنهجة –إن صح التّعبير– على اللغة المعجمية، بالتّحرر من قيدها من جهة، ومحاولة تطويرها لاستيعاب واقع الحياة ومواكبة المنجز الفكري والحضاري من جهة أخرى، يقول في هذا الصّدد: «إنّ شعرنا جدير بأن يبلغ آفاقا أسمى لو مُنحنا الجسارة اللغوية، ذلك لأن الفكر الغني لابد له من لغة غنية تستوعبه. وأظن أنّ سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة، ولابد لإتقان اللغة من معاودة النّظر في التراث الأدبي العربي. لا لمحاكاته، ولكن لإدراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله، ثم لابد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدّخول في سياقاتنا الشعرية»[2]. ويمثل عبد الصبور للجسارة اللغوية بمقطوعة "لسان جون بيرس" يقول فيها:

الشاعر معكم، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم

فليواظب على المراقبة حتى المساء، وليثبت نظره على حفظ الإنسان.

يقول: «وحين هممت أن أقرأها للمرة الثانية، أدركت أن نصف جمالها يعود إلى استعمال كلمة "أبراج المراقبة"»[3].

---

[1]–صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص174،175.

*–حاول صلاح عبد الصبور أن يكتب قصائد شعرية فيها جسارة لغوية، من ذلك مثلا: قصيدة شنق زهران، وأبي، والناس في بلادي، وذكريات، وغيرها من القصائد، ولعل قصيدة "الحزين" من أكثر القصائد تشخيصا لمعنى الجسارة اللغوية، حيث أنّها وقعت في معارضات من قبل كثير من النّقاد لما حوته من قاموس متحرر في لغته كما شهد على ذلك صلاح عبد الصبور نفسه. حياتي في الشعر، ص170.

[2]–صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص178.

[3]–المرجع نفسه: ص174.

يتفق إبراهيم عبد الرحمن مع صلاح عبد الصبور في فكرة الجسارة اللغوية، ويراها مما ينبغي أن يَلتَفِت إليه المبدعون، لتطوير لغتهم الشعرية، وخدمة المعجم العربي، خاصة وأنّ هذه الفكرة مدعّمة بفكرة منطقية معلومة، تجري مجرى القانون على جميع اللغات تقريبا، وهي صفة "التطور في اللغة"، الناجم من كونها كائنا حيا ينشأ، ويتطور، ويموت، ومثال ذلك أنّ الشعر العباسي مثلا لايختلف عليه ناقدان أنّه من أرقى ما كُتب من الشعر العربي، ولكنه لايشبه الشعر الجاهلي في ألفاظه وتراكيب بيانه، مع أنّه من جنسه، وهذا يعني أنّ الشعراء العباسيين أحدثوا في اللغة تطورا بما يقتضيه واقعهم الحضاري، ولعل في شعر أبي تمام خير دليل على هذا، ومعلوم الأساليب التي ابتكرها، وتوظيف الألفاظ التي لم تكن شائعة عند الشعراء قبله، ليس هو وحسب بل أبو العلاء المعري والمتنبي، كلٌّ وجسارته الغوية، ومغزى ذلك أنّ تطور اللغة وحياتها، إنّما ينبع من التّجربة الشعرية –التي تبتكر دلالات لغوية جديدة، من خلال توظيفها في سياق جديد، بالإضافة إلى عدم الانقباض من لغة الراهن الحضاري– وليس من ألفاظ المعجم ذاتها، ويمكن أن نصل أيضا، إلى أنّ التّجربة في التراث تفتح باب الجسارة، عموما سواء كانت في اللغة أو في الفكر، أو غير ذلك.

يقودنا الحديث عن الجسارة اللغوية إلى قضية لطالما تكلم عنها النّقاد والمفكرون، وهي سؤال التراث في حياتنا الثقافية والأدبية اليوم، والملاحظ على عبد الصّبور أنّه، رغم مناداته بفكرة الجسارة اللغوية إلا أنّه، لم يكن منادٍ للخروج المطلق عن سنن اللغة، وإنّما حاول أن يقدّم وجهة نظرٍ جديدة في التّعامل معها، ولعلّ في فكرة الجسارة ما يحملنا على طرح السؤال الآتي: كيف نظر صلاح عبد الصبور إلى التّراث عموما، وماهي الضوابط التي وضعها للتّعامل معه؟.

لاحظ إبراهيم عبد الرحمن أنّ سؤال التراث عند عبد الصبور من كبرى القضايا التي انداح فيها، محاولا تقديم إجابة عنها، وذلك بعد تحديد أهم إشكاليتين يمكن أن تعترض هذا السؤال وهما: «موقفنا من تاريخنا وآبائنا من ناحية، وموقفنا من العالم المتقدّم من ناحية أخرى، فإذا نقلنا الأمر إلى صعيد الأدب والفن، كنا مطالبين بأن نحدد بوضوح جريء وجهيز موقفنا من تراثنا الأدبي والفنّي من ناحية، وموقفنا من الثقافة الأوروبية من ناحية أخرى»[1]، وهي معادلة صعبة إذا تمكن العقل العربي من الاهتداء إلى إجابة صحيحة، يمكن أن نتكلم بعدها عن رقي ثقافي وحضاري.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص250.

يفترض صلاح عبد الصبور ابتداء، أسلوبين في النّظر سواء إلى التراث الأدبي، أو إلى الحضارة العربية عموما، **الأسلوب الأول** يأتي في مقام المبجّل والمعظِّم لهذا التراث، تاريخا وحضارة، فهو النّموذج في الاستواء، على أساس أنّه حاضن الرسالة السّماوية، لذا فهو الأقدر على استعادة المجد لحياتنا المعاصرة، والشأن نفسه في مجال الأدب، فهو لغة هذا التاريخ وهذه الحضارة، ومن ثمَّ فكل شيء منقول لنا من أدب ونقد فهو هو، يُغنينا عن كل أدب يختلف عنه، وهؤلاء فيما يرى عبد الصبور قد أغلقوا «عقولهم إزاء كل ما لم يألفوا ويعرفوا مما درج عليه الآباء والأجداد. ويعيشون في ظلال باهتة من ماضٍ قديم، يخبط بعضهم في بعض، ويلعنون الزمان والأيام. وأما **الأسلوب الثاني**، فهو محاكمة هذه الحضارة بمنطق العصر الحديث، وعندئذ يتضح تخلفها واضطرابها، ثم محاكمة أدبها بمنطق الأدب المعاصر، وعندئذ قد لايبقى منه صالحا للحياة إلا القليل الأقل»[1].

إنّ هذين الموقفين من التّفكير في التراث هو الرائج في الوسط الثقافي العربي، وإذا أردنا أن نبحث عن علة هذين الموقفين اللذين يسيران على طرفي نقيض، فلعلنا نجده في الوضع الاستعماري والسياسي المعقد، الذي عاشته الشعوب العربية ولاتزال تعيشه*، إذِ الأسلوبُ الأول يترجم استلاب الشخصية العربية جرّاء الاستعمار، لذا حاولت رفع اغترابها بتشبثها بالتّراث ورفضها ماسواه، والأسلوب الثاني يمثل جانبا آخر من التفكير، وزاوية أخرى من النّظر، يمكن أن نلخّصها في العبارة الشهيرة لابن خلدون وهي: أنّ المغلوب مولع بتقليد الغالب، ويضيف عبد الصبور إلى عامل الاستعمار عاملا آخر، وهو الخلط بين جملة من الأمور، كالخلط بين التاريخ العربي والأدب العربي، وبين الثقافة المعاصرة والسياسة المعاصرة، والحقّ أنّ شأن الأدب، غير شأن التاريخ، وإن صوّر الأدب بعض ملامحه، فإنّه يبقى مستقلا بكيانه عن درس التاريخ، لذلك لما كان النّظر إلى الأدب العربي من زاوية التاريخ العربي، كان النّظر إلى الأدب نَظَرَ الجزء من الكلّ، وعلى المذهب الأول يكون الأدب مُبجلا بتبجيلنا للتاريخ، كما أنّ للخَلط بين السياسة المعاصرة والثقافة المعاصرة دور في تثبيت هذا المذهب، من ناحية اتخاذ المواقف الإيديولوجية على الأدباء أو النّقاد والمفكرين الغرب، على أساس دُولهِم الاستعمارية، في حين قد يكونوا أبعد الناس عن واقع الاستعمار، بل قد نجد في كتاباتهم الأدبية

[1]–صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص194،195.

*–لقد عرضنا لهذا الموضوع في بداية هذا الفصل ينظر حاشية الصفحة الأولى والثانية.

والثقافية ما يقف على نقيض المشاريع الاستعمارية،[1] لذلك فإن عبد الصبور يرى أنّه من الخطأ البيّن الخلط بين السياسة والثقافة.

وأريد أن أنبّه على أن عبد الصبور كان دقيقا حين قييد السياسة والثقافة بضابط الزمن، سواء ماقبل الاستعمار أو مابعده، لأنه لايمكننا نفي الاستغلال الثقافي من قبل السلطة الساسية أو الاستعمارية لخدمة مقاصدها، وأمّا بالنّسبة لزمن ماقبل الاستعمار، فما هي جريرة فولتير أو فيكتوريغو مثلا في احتلال الجزائر، وما ذنب سكسبير في احتلال مصر، وما هي مشكلتنا مع الأدباء المعاصرين في الغرب الذين نشأوا ناقمين أصلا على الأفكار الاستعمارية أو هم على الأقل أبعد مايكونوا عن الحقل السياسي.

يخلص صلاح عبد الصبور بعد تنظيره الأخير إلى «أنّ الثّقافة يجب أن تُعامل ككيان مستقل، وأن تَبرأ من التَّحيزات، وأنّها لا تنتمي إلا إلى نفسها في بادئ الأمر، فمما لاشك فيه أن ابن خلدون أقرب إلى دور كايم وتوينبي منه إلى ملايين العرب ممن لم يسمعوا باسمه. كما أن دانتي أقرب إلى إليوت منه إلى النادل الإيطالي في المقهى. وبهذا الفهم حاولت أن أنظر إلى الموروث الأدبي، وعنيت بالأدب العربي أول الأمر، كأدب اللغة التي أريد التعبير من خلالها، وأدب الأقوام الذين أريد أن أتحدث إليهم»[2].

ويراعي عبد الصّبور في نظره إلى التراث، السياق الحضاري الذي يعيشه العالم اليوم، كما يراعي في الوقت نفسه الخصوصية التي تُميّز هذا التراث العربي، الأدبي والفكري عن غيره، هذا المحلّ من النّظر يضمن له معرفة محدودية التراث وسِماته، فلا نعدّها عُيوبا بعد ذلك بمنطق العصرنة، وفي الوقت نفسه يفتح بمعرفة التراث، الشواغل المعرفية والأدبية التي نحتاج إلى خطابها اليوم، خاصة بعد انقلاب العالم بعد عصر النّهضة، وتطور الفنون الأدبية المختلفة، بحيث تميّزت الكتابة النثرية عن الشعرية، وسايرت فنون النّثر (القصة، الرواية، المسرحية) بلغتها واقع الحياة المعاصرة، لذلك يقبح بلغة الشعر أن تبقى متخلفة عن هذه الفنون، ومن هنا اتُّهِم الشعر بعدم مقدريته على الاستيعاب بعد أن بقي التقليد فيه فاشيا إلى وقت ظهور الشعر الحرّ الذي منه بدأ الكلام عن لغة شعرية جديدة، ومغزى ذلك أنّ «الحضارة الحديثة ملك للإنسان، في أي من مواطنه. يستطيع أن ينهل من نبع هذه الحضارة، فكذلك شأن الأدب والفن»[3]، وعلى هذا الأساس يطرح صلاح عبد الصبور

[1]–ينظر: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص195–197.

[2]–المرجع نفسه: ص197،198.

[3]–المرجع نفسه: ص201.

مفهوما آخر للثقافة حيث يرى أنّها «تراثٌ حيّ متصل بين الماضي والحاضر، متجهة إلى المستقبل، وليست دراسة مواطن نشوئها إلا لونا من القاء الأضواء عليها بغية مزيد من الفهم والاستنارة. وشأن هذه الدّراسة عندئد هو شأن الدّراسات الأخرى المعنية على فهم الأدب والفن، مثل الاقتصاد والاجتماع وعلم النّفس، بل هو شأن دراسة اللغة دراسة تحاول أن تستشف خصائصها وميزاتها في التعبير»[1].

إذا عدنا بعد هذا التّنظير إلى ميدان التجريب نجد أنّ صلاح عبد الصبور كان وفيّا لمبادئه النّظرية، ورؤاه الفكرية التي دعا من خلالها إلى ما يمكن أن نسمّيه "شاعر الإنسان" –إن صح الوصف– عبر سعيه لتحصيل موروث أدبي عن الشعراء العرب والغرب، قديما وحديثا، ثم انقطع كما يقول لقراءة التراث الشعري العربي كله، كي لا يكون موقفه بعد ذلك متحاملا أو مفاخرا من غير معرفة ولا دراية، وبعد هذه المرحلة من التكوين خرج عبد الصبور ليقول بعد ذلك «لقد استرحت في أمر الشعر العربي إلى نوع من اليقين حين قرأته، فأحببت ما أحببت وكرهت ما كرهت، وتخيّرت تراثي الخاص منه، واختلط تراثي الخاص منه بتراثي الخاص من كل شعر قرأته [...] ولم يكن دليلي إلى تخير تراثي الخاص هو قيمة هذا الشعر في لغته، أو تعبيره عن عصره، ولكن قيمته في أي لغة، وتعبيره عن الإنسان. (بعد هذا يصل إلى أن يقول) ليس التراث تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمدّ عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا»[2].

بعد أن استقرأ إبراهيم عبد الرحمن أطروحة صلاح عبد الصبور في إعادة النّظر إلى التراث، كما هو واضح مما مرّ عرضه، يَخلُصُ إلى أنّ دعوته مؤسسة على ثلاثة عناصر وهي: **الانتخاب**، و**إعادة التّفسير**، و**التّجاوز**، فليس كلّ التراث قابلا للإحياء، ولذلك لابد من كل ناقد أن ينتخب منه بوعي، ورقيّ في الذّوق، مايرى فيه صلاحا، وفائدة، ومقدرة على الحياة في عصرنا، ثم يباشر بالخطوة الثانية، وهي إعادة تفسير ما انتُخِب، على أساسٍ يجمع فيه بين وعيٍ بالتراث، ووعيٍ بالمعارف الحديثة، وهذا الذي يسمح بالقراءة الجديدة له، التي تضمن بقاءه واستمراريته، بعد أن جُعل منه تراثا معاصرا، ثم إنّ هناك جانبا آخر من التراث لابد وأن يتجاوز، لأنّ التراث ليس أعمالا مقدّسة ولاتركة جامدة كما قال عبد الصبور، ويبقى مرحلة فنية مسجلة

[1]–صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص202.

[2]–المرجع نفسه: ص207،208.

في أرشيف ثقافتنا ينبغي على الفنان المعاصر تجاوزه، لأنّه ببساطة الجانب الميّت من التراث الذي لا يمكن أن نمدّ إليه جسور التواصل سواء في نصوصه أو معانيه[1]، ولصلاح عبد الصبور كتاب كامل وهو "قراءة جديدة لشعرنا القديم" حاول فيه أن يقدّم قراءة جديدة للشعر العربي القديم، على ضوء تلك الخطوات، فهو بمثابة الجزء التطبيقي لمشروعه النّقدي، غير أننا اكتفينا بعرض الجانب النّظري في نقده، مشيرين إلى هذا الكتاب، ولم نتطرق لبيانه مخافة الطول من جهة، ولأن كشف الجانب النّظري هو المعوّل عليه لغرض إثباته ناقدا.

وبالنسبة للشّق الثاني من نظرية عبد الصبور للشعر، فإنّه يقوم على تحديد وظيفة الشعر، ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّه لم يتكلم عنها بصورة مباشرة، وإنّما هي متضمنّة في تعريفه للشعر، وقد لخّص وظيفته إلى وظيفتين «الأولى وظيفة جمالية فنية، والثانية وظيفة عملية أو نفعية (على أساس أنّ الشعر) لون من التعبير الذي يثير المتعة ويفسّر علاقة الإنسان بالحياة»[2].

يمكن أن نصنّف القراءة النّقدية للتراث عند صلاح عبد الصبور ضمن الرؤية الشاملة، المبنية على فكرة الاستيعاب والتجديد، وأما عن مرجعياته النّقدية فقد أعلن عنها بوضوح في كتاباته، فتأثر بإليوت خاصة في عدّة أفكار، منها موقفه من التراث، فإليوت يرى «أنّ الماضي لايحيا إلا بمقدار حياته فينا»[3]، وفكرة المعادل الموضوعي*، التي تتجلى في قول صلاح عبد الصبور حين رأى أنّ «الشاعر لا يعبّر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة»، وفكرة الجسارة اللغوية حين قال بعد قراءته لإليوت، «لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية»، كما صرّح في كثير من مواطن كتابه "حياتي في الشعر" عن تأثُّره بآراء الفلاسفة قديما وحديثا والمذاهب الأدبية والنّقدية، وخاصة نيتشه الذي استفاد منه فكرة تشكيل الإبداع، حين نظر إلى المأساة اليونانية في أنّها تجمع بين ماهو عقلي وماهو روحي في تشكيلها، وأخذ من التراث الصوفي العربي والغربي، خاصة في شكله الفني الإبداعي أكثر من شكله الفكري النّقدي، وغير ذلك[4].

---

[1]–ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص248،249.

[2]–المصدر نفسه: ص253.

[3]–محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص65،66.

*–مرّ الكلام عليه في الفصل الأول ينظر ص73.

[4]–ينظر: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، مج3، ص33،34، وص66، ومابعدها165.

ومن بين الآراء النّقدية التي يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ صلاح عبد الصبور لم يفردها بالدراسة النظرية، قضية الصورة الأدبية، ويحيل القارئ على أنّ آراءه فيها يمكن أن تستنتج من كتاباته الإبداعية نفسها، لأنّه كما يقول كان يصدر فيما ينظمه من شعر ويؤلفه من مسرحيات ويذيعه من أحكام نقدية عن وعي فني، ومحصول ثقافي متنوع، يجعل من كتاباته جميعا أعمالا فكرية، ولعل هذا مما يحتاج إلى دراسة مستقلة، إلا أنّ إبراهيم عبد الرحمن يضيئ جانب الصورة الفنية عنده، بعد أن وقف على مجموعة من أقوله وقصائده، فيرى أنّ حقيقتها تتلخص«في أنها أولا وسيلة لاغاية، يشخص الشاعر عن طريقها العلاقات الخفية بين الأشياء والفكر، وبين الروحية والمادية، والحقيقة والخيال، وأنّ الصورة ثانيا تتوالد أو قل تتحقق من المقابلة التي يقيمها الشاعر بين أمرين متباعدين يقرب بينهما تقريبا، ويواجهنا في شعر صلاح عبد الصبور نوعان غالبان من الصورة، الأول صورة عادية [...] والنّوع الثاني هي الصورة الذّهنية، التي تربط بين أطراف متناقضة ربطا لا يحدث في واقع الحياة الحقيقي، وهي تشبه من هذه الناحية صورة السرياليين تلك التي تتراسل فيها الحواس والمدركات فتتبادل الأشياء المختلفة صفات بعضها البعض»[1]، وهذا المفهوم الذي يرمي إليه عبد الصبور في شعره، نجد أنّ إبراهيم عبد الرحمن يسير عليه تماما في قراءته للصورة الفنية في الشعر الجاهلي، كما مرّ عن تحليله للصورة الأسطورية.

إنّ قارئ صلاح عبد الصبور في كتاباته النّقدية، يرى مجموعة من القضايا والمسائل التي لها أهميتها في النّقد الأدبي، جمعها عبد الصبور في صورة تتسم بتنوعٍ ونسقية في العرض بجمعٍ بين مختلف هذه المسائل، فكان طرحه النّقدي كالنسيج المكتمل، لذلك قال إبراهيم عبد الرحمن بإمكانية توافر نظرية في نقد الشعر عنده، خلافا لما ذهب إليه عزالدين إسماعيل.

[1]–إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشّعر في الأدب العربي الحديث، ص252.

خاتمة

نصلُ بعد هذه السلسلة من المباحث النّقدية والآراء المعرفية لإبراهيم عبد الرحمن، إلى خِتامِ حَلقتِها، لنَشرعَ فيها بتقريرِ مُختلَفِ الاستنتاجات والتّصورات حول بحثنا عليه، فلاشك بدايةً أنّ النّاظرَ في كتب إبراهيم عبد الرحمن، يلاحظ كثيرا من القضايا والآراء، في كثير من المسائل النّقدية، والمنهجية والثقافية، هي التي سمحت له بعد ذلك في تكوين فكرٍ نقدي مركب، تسنّى لنا في إطار وعينا به، ودراستنا له، إسفارَ جملة من الخلاصات والنتائج، نسردها كالآتي:

إنّ بناء الوعي الثقافي والنّقدي، لا يحصل مع فكرة القطيعة، رغم كل التداعيات والإغراءات الحاصلة في منجزات الآخر، وإنّما يتأتى وينضمن أكثر مع فكرة التواصل، التواصل الذي يصبو إلى الإنماء بعد الإدراك، التواصل الذي يَطرُق في التراث بكل الإمكانات المعرفية، التواصل الذي يعني بقاء الذّات، فهذا النوع من الاستراتيجية المعرفية، تمكننا من استدعاء القديم وفهمه، والتطلع إلى رفع ممكنات البحث في راهنية الإجراء والمنهج، وتهيئة عتبة تواصلية للمستقل.

إنّ الفلسفة النّقدية التي سار عليها العمل الإجرائي في منهج إبراهيم عبد الرحمن، تقوم على ضرورة التفرقة بين الوعي النّظري، والتقليد في التطبيق من واقع النّقد الغربي، بالنّسبة لما يقتضيه النّص وما يفرضه المنهج، وهذه من اللفتات الإجرائية التي انتبه إليها إبراهيم عبد الرحمن، ودعا إلى تنبيه الوسط النّقدي العربي عليها، فرغم أنّ العمل التطبيقي على النّصوص الشعرية؛ لامناص يكون مؤسَّسًا على فرضيات وآليات منهجية، إلا أنّ هناك فرقا بينهما، يكمن في أنّ جانب التنظير يساهم في فتح الوعي النّقدي والعمل المنهجي، بالإضافة إلى إثراء الملكة النقدية والثقافية للناقد، في حين يتحول الجانب التطبيقي إلى مؤثر سلبي على خصوصية النّصوص الشعرية العربية، وخاصة القديمة منها.

تتمتع النّصوص الشعرية القديمة بمميزات وخصوصيات لغوية وفنية بالأساس، تفرض على النّاقد أن يراعي ذلك حين قراءته وفهمه لها، كما أنّ الشعر العربي القديم-في ذاته-يتمايز فنيا ولغويا على حسب حقبه الزمنية المختلفة، الجاهلي على وجه الخصوص، والأموي، والعباسي..، ووفق هذا المنظور تبلور منهج إبراهيم عبد الرحمن على فكرة -**سيادة اللغة وبنائها فنيا في القصيدة العربية**، على اعتبار أنّها بؤرة النّص ونواته، والمحك الذي من خلاله تتمايز النّصوص الشعرية، لذلك سعى إلى تفجير دلالاتها عبر طرحها أمام

ثقافة الواقع بكل إشكالاته، لأنّ اللغة كمادة خام تستحيل في الشّعر إلى عالم فني مُثقلٍ بالرموز، لذا تناول إبراهيم عبد الرحمن لغة النّص الشعري على أنّها شكل فني مؤثر وبناء رمزي موحي.

إنّ قارئ القصيدة العربية القديمة لابد وأن يدخل إليها بنظر منهجي مركب ومتكامل، وإلا فإنّه سيقع في نقائص تمس دلالات الشّعر ومعانيه بالأساس، كما يعزب عنه إدراك الجانب البنائي والتركيبي للقصيدة ككل.

سمح منهج إبراهيم عبد الرحمن بمراجعة عدّة قضايا فنية، ووضع مفاهيم جديدة لقضايا أخرى لعل من أهمها، القول بوحدة النّص الشعري الجاهلي، وتلازم عناصره وأغراضه، والإقرار بأنّ القصيدة الشعرية العربية ليست شكلا ومضمونا فنيا ثابتا، وإنما تخضع للتطور عبر تطور الحياة العربية، دينيا واجتماعيا وسياسيا، هذا الذي أدى به إلى البحث في تاريخ القصيدة العربية، ومحاولة استحضار الأزمان الأولى في الكتابة الشعرية، وربطها بما بعدها، على نحوٍ يؤكد استمرار الصِّلة الفنية الوثيقة بين قديم الشعر وحديثه، ويجعل من الصّيغة الشعرية الجديدة نتاجا حتميا لهذا التّطور الدّائب وتلك الصّلة المستمرة، وبالرغم من النّمطيتة التي تبنى عليها القصيدة والتي بقيت مجهولةَ العِلّة، فإنّ ربطها بالبعد الأسطوري يبقى من أقوى العلل التي تُفَسّر بها، وعلى هذا يظل الاعتماد على تصور طبيعة الشّعر العربي قبل زمن امرئ القيس مبنيا على أقدم الشعر الجاهلي الواصل إلينا.

تعدّ الصورة الفنية من أهم كواشف الشّعر الجاهلي إذا ما أُحسن تحليلها، لأنّها تنطوي على رمزيةٍ مثقلة في لغتها بالمعاني الأسطورية في عمق دلالاتها المستشفة من قرائن الصور البيانية بين المشبه والمشبه به، وبذلك تغدو الصورة الفنية من المفاتيح الأدبية لفهم الواقع الدّيني في ثقافة العرب، هذا المعنى الذي ظل محتجبا عن الثقافة العربية إلى حين تقديم إبراهيم عبد الرحمن بحثَهُ الذي أسهم به في قراءة جديد للشّعر الجاهلي، كما قدّم إضافة نظرية وتطبيقة واسعة أفاد بها البلاغة العربية.

إنّ موضوعَ الأسطورةِ –منسوبةً للثقافة العربية– من أصعب الإشكالات المطروحة على البحث النّقدي والمعرفي، سواء من منطلق دراسة الشّعر الجاهلي، أو من باب البحث في التاريخ الدّيني للعرب، ولعل هذه الأخيرة أقل صعوبة من دراسة الشعر الجاهلي أسطوريا لاعتباراتٍ مختلفة، لعل أهمها إشكالية الرواية، والعقلية الإسلامية التي قُرئ بها الشعر الجاهلي في العصر الأموي.

يفرض موضوع الأسطورة إعادة مناقشة عدّة قضايا ثقافية ودينية بالأساس، وهو ما أطال إبراهيم عبد الرحمن النّفس فيه، وبمقتضى ذلك أثبت أنّ العرب ليسوا بمنآى عن الشعوب والثقافات الإنسانية الأخرى المجاورة لبيئتهم، والتي عُرف في تاريخهم نشاطات أسطورية من طقوس فعلية أو قولية، والمخيال العربي رغم دخول بعضٍ من الأساطير إليه عبر احتكاكه بالشعوب المجاورة، إلا أنّ هذا لا يعني عَجزَه عن ابتكار أشكالٍ من الممارسات والاعتقادات الفعلية أو القولية التي تُدرجُ ضِمنَ نِطاقِ المعاني الأسطورية.

لعلّ أهم موضوع تثيره الدّراسات الأسطورية على النّاقد، قضية الرواية، لأنّ الانعكاس الثقافي والدّيني لابد أن يُسْبَكَ على الجانب الفني، والنّاظر في الشعر الجاهلي يرى غُموضَ ونُدرة مادّة الحياة الدّينية فيه بمختلف أبعادها الميثولوجية، الأمر الذي حمل إبراهيم عبد الرحمن على التحقيق في رواية الشعر الجاهلي، وقد أسفر ذلك عن النتائج الآتية:

إنّ الشّعر الجاهلي الموغل في القدم والضارب في عمق التاريخ مفقود، وبالتالي فُقدت معه الحلَقَة الأسطورية من تاريخه، والذي بقي في محفوظ الرواة –من الشعر الحامِلِ للحياة الدّينية للعرب على مافيه من ملامح أسطورية واضحة–وتناقلوه إلى عصر امرئ القيس ومابعده، إلى حين استقرار الحياة الدّينية بعد مجيء الإسلام، مابقي منه إلى زمن الرواية، وعلم به الرواة في صدر الإسلام والعصر الأموي، طُويَ وطُمس من قِبَلِهم، ولم يروى منه إلا النّزر اليسير جدا، مما جاء على صورة البيت أو البيتين في القصائد الطوال، أو على سبيل الاستشهاد على قواعد اللغة ومعانيها كالذي نراه في المعاجم.

وعلى هذا فإنّ الشعر الجاهلي رُوي وشُرح بذهنية إسلامية قُصِدَ من ورائها إلى تنقيته من آثار الوثنية وبقاياها، ولعل من صور هذا القصد حذف أسماء الأصنام وصفاتها ووظائها في المجتمع الجاهلي، وإسقاط الأبيات التي تَصِفُ شَعَائِرَ الدِّيانةِ الوثنية وغير ذلك، ورغم كل هذا فإنّ المادة المجازية التي تتألف منها لغة الشعر الجاهلي بقي فيها من الإشارات الموحية بشكل واضع على المعاني الميثولوجية.

ومما سَاعدَ على إبعادِ هذا الجانبِ، الشروح والمعاجم التي لم تستوفِ إبرازَ دلالاتِ الألفاظِ على نطاقٍ أوسع، تُجلى فيها معاني اللغة في سياقاتها الثقافية، وهو ما تَحَفَّظَ فيه الرواة فلم يتوسعوا في حقول بعض الألفاظ الواردة في الشعر الجاهلي، وخاصة تلك التي تحيل على معاني دينية أسطورية، كأسماء

الكواكب، وبعض الحيونات، والأشجار، وغيرها من مظاهر الطبيعة المتوافرة فيه، والتي لاشك في وجود علاقةٍ قُدُسِيةٍ بينها وبين العرب في الجاهلية.

إنّ إثبات جانب الأسطورة في الشعر الجاهلي من أهم ما يمكن أن يُردّ به على دعوى طه حسين القائلة بانتحاله، على أساس أنّ الأثر الدّيني الوثني، والبعد الأسطوري غائب عنه، وهذا رغم صحته نسبيا إلا أنّه لا يُبَرّرُ بالانتحال، وإنّما يُفسَّر بفكرة التطور الثقافي في الفكر الدّيني الذي طرأ على البيئة العربية الحجازية في الفترة القريبة من ظهور الإسلام، نتيجةَ انتقال الدّيانات السماوية إليها "اليهودية، المسيحية" مما هيّأ بيئة ثقافية قريبة إلى التوحيد، أو كان لها نوع توحيد، وهو ما أثبته القرآن الكريم، هذا التغيّر العقدي وجدنا انعكاساته على نصوص الشعر الجاهلي في الفترة المتأخرة منه، كما هو ظاهر في شعر الأعشى وزهير فالأثر الوثني والأسطوري خُفّف بفعل التطور الفكري للعرب قبيل الإسلام، مما كان له أثر على تشكيك الدارسين في صحته، ويُردّ على فكرة الانتحال أيضا بتلك التفسيرات الأسطورية لبعض صور الشعر الجاهلي التي عني بها إبراهيم عبد الرحمن، وكذا ثبوت بعض الأبيات الحاملة بوضوحٍ للدلالة المثولوجية.

لاشك أنّ الرواية في العصر الأموي دخلها كثير من الزيف والفساد، ويعد العامل السياسي من أهم عوامل فسادها، ولا أدل على ذلك من العينتين اللتين قدّمهما إبراهيم عبد الرحمن، وهما ديوان ابن قيس الرقيات، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني.

الملاحظ على مفهوم الأسطورة صعوبة تحديد مفهومها إلى درجة الإشكال، وتشعُّب نطاق درسها بين العلوم الإنسانية.

يختلف مفهوم الأسطورة بين الثقافة العربية والغربية، لأنّ الأسطورة في سياق النّقد الغربي تختلف عن الخرافة من أوجه عدّة لعل أهمها ارتباط الأسطورة بالدّين والمعتقد، لذا فهي تنطوي على جانب من الحقيقة، خلافا للخرافة، أما الأسطورة في الثقافة العربية فهي مُخالِفةٌ تماما لهذا المفهوم، فهي تعني الأكاذيب والأباطيل.

إنّ الدّراساتِ الأسطورية دِراسَاتٌ خَطِرَة وحسّاسة بحكم التّداخل في مفهوم الأسطورة في الثقافة العربية على اعتبار أنها شيء خُرافي لا وجود له، والمشكلة أنّها شيء يدخل ضمن المعتقد، وهو المعنى المتفق عليه اصطلاحا، لذلك نجد أنفسنا على هامش هذا البحث نصطدم مع سؤال الدّين الإسلامي، هل

بإمكاننا اعتبار المناسك التّعبدية الإسلامية مع أذكارها صورة من صور الأساطير على أساس مفهومها الاصطلاحي؟!. أظنُّ أنّ إدراج الدّين الإسلامي ضمن المنظومة الأسطورية خطر للغاية، لأننا كمسلمين لابد أن نتعامل مع هذا الموضوع في حدود ما أقرّه القرآن الكريم عن الأساطير، وهذا لايمنع من إقرارنا بأن العرب عرفت أشكالا من الأساطير بدليل القرآن الكريم نفسه، ولكن الذي أعنيه أنّ هذا الإقرار لاينبغي أن يُتجاوز إلى حدِّ اعتبار القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف ضربا من الأساطير على أساس أنّ مفهوم الأسطورة استقرّ على أنّها الأوراد المصاحبة للطقوس والعبادات.

يترجح لنا انطلاقا من آراء إبراهيم عبد الرحمن أنّ الملمح الأسطوري لا يمكن أن يكون غائبا عن مشهد الشعر الجاهلي رغم كل ماقيل عن عدم معرفة العرب لتلك الحياة الأسطورية، ولكن الأسطورة كممارسة، وبمعنى الإيمان بالخوارق، وسرد الأقاصيص والأعاجيب، والاعتقاد بالقوة الغيبية في مظاهر الوجود والطبيعة، كل هذه المعاني وغيرها لاتنفك عن المخيال العربي قبل الإسلام، كما أنّ الحاضن الفني للأساطير كان الشعر بلاريب، فالشعر هي كلمة الأسطورة الأولى التي خرجت على شكل تراتيل لأداءٍ طقوسي معين، وكثيرا ما اقترن الشّعر بالكهانة والسّحر في حياة العرب، كما أنه لم يخل من ذاك النّفس الملحمي في مطولاته، كل هذه القرائن وغيرها تؤكد أنّ الشّعر الجاهلي لاينعدم من مضامين تدل دلالة واضحة على واقع ميثولوجي مشهود.

ينبغي على قارئ الشعر الجاهلي أن يكون ذا خُبرٍ بالثقافة الدينية العربية في ذاك العصر، كما ينبغي أن يُلم بجوانب من تاريخ الدّيانات المجاورة للبيئة العربية.

لقد اتضح أنّ للعرب والمسلمين إسهامات علمية لا تنكر في مجال دراسة الأديان والحضارات، بما صنّفوه من كتب كانت لكثير من الباحثين الغرب مرتكزا في تفسير سلوكيات الإنسان القديم، ونحسب أنّ أغلبها غير مدروس بعمق، خاصة إذا نُظر إليها كمعرفة مساهمة في نقد الشعر القديم وفهمه.

يبدو أنّ المرأة في الشعر الجاهلي تعدّ فعلا من المفاتيح لإدراك معانيه، ويسمح تتبع تطورها في الشعر العربي على فهم رمزياتها المختلفة، ونُرجّح أنّ المرأة التي تحمل الصّفة الأسطورية في القصيدة الجاهلية هي تلك التي تظهر وتَبِين إذا مُيِّزت في القصيدة بوصفٍ مُحايد؛ بمعنى أنّ المرأة إذا وصفها الشاعر بأوصاف تجري على نطاق واحد فإننا نتوقف حينئذ من ترجيح المعنى الأسطوري، أمّا إذا كان وصفها يتباين في

القصيدة الواحدة، وخاصة إذا كان هذا الوصف الثاني مقرونا بمظاهر الطبيعة كما نجد ذلك في معلقة امرئ القيس مثلا، فإنّ التأويل الميثولوجي هو الأنسب لفهم دلالتها، والشأن نفسه بالنسبة لبعض الحيوانات والمظاهر الطبيعية التي لها تاريخ ديني معلوم في تصور العرب، وعلى هذا فإننا لا نرى أيّ تفسير أسطوري للشعر الجاهلي هو تفسير معتبر، إلا ما كان في سياق يسمح بتأويله أسطوريا.

إنّ الانتقادات الموجهة للتفسير الأسطوري ليست من قبيل النّقد الموجه لإبراهيم عبد الرحمن، فهو وإن كان يتفق مع هذه الرؤية إلا أنّ النّقاد يتفاوتون في الاستيعاب أثناء التطبيق.

من الضرورة أن نفرق بين الأسطورة والأسطوري في التوظيف الشعري، فنحن لا ننتظر توظيفا واستخداما مباشرا للأساطير كمسميات وكإشارات في الشعر الجاهلي، كما نجد ذلك في الشّعر العربي المعاصر، وإنّما نرصد البناء الأسطوري للقصيدة، والبعد الأسطوري فيها، وذلك أثناء توترات الشاعر في الحياة، وتساؤلاته المختلفة في البقاء والفناء، وتفسيراته لمظاهر الوجود التي تحمل أبعادا وخلفيات ميثولوجية، تلك التوترات التي تستحيل في الشعر إلى واقع فني بعد ذلك.

علينا الاعتراف بإنّنا لانملك منهجا نقديا أسطوريا، لأنّ المنهج مبني على خلفية نظرية وآليات وقواعد إجرائية، وإنّما نتكلم عن تفسير أسطوري.

إنّ دراسات إبراهيم عبد الرحمن في النّقد الأسطوري سمحت لكثير من الدّارسين بعده، أن يعمقوا البحث في قضايا جزئية سواء في الدّراسة الفنية للشعر الجاهلي كما رأينا في دراسة علي البطل على الصورة الفنية، أو في قضايا موضوعية، كدراسات ثناء أنس الوجود.

بالرغم من استيعاب إبراهيم عبد الرحمن للتيارات النّقدية الحديثة والمعاصرة، إلا أنّ منهجه النّقدي كان مبنيا على أصول من نقدنا القديم، وعلى خلفية معرفية عن التاريخ الثقافي للعرب، مع إضاءة علمية نظرية من تلك المناهج النّقدية.

لا تعدو الحركة التطورية في نقد الشعر في العصر الحديث التي قادها العقاد، أنّ تكون حركة اقتاتت على مجمل دعاوى التجديد في الأدب والنّقد العربي الحديث، كما تأسست على مبادئ من النّقد القديم الذي دعوا إلى تجاوزه.

رغم أن جماعة الديوان دعت إلى التجديد في الكتابة الشعرية إلا أن أساطينها لم يخرجوا من جبة الكتابة الشعرية الكلاسيكية وخاصة في الشكل، وبقي التجديد عندهم تقريبا منحصرا في المضامين، وتجدر الإشارة إلى أنّ معظم تلك المضامين كانت مستوحاة من الشعراء الرومنسيين الإنجليز.

كان للنّعرات السياسية خلفيتها في نقد الشعر عند جماعة الدّيوان وخاصة العقاد، وهذا مما لاينبغي أن يدخل إلى نقد الأدب.

لم تتمثل جماعة الدّيوان في تطبيق وجهتهم النّظرية في نقد الشعر على كتاباتهم الإبداعية بنفس الحدّة التي عُرفت في تنظيرهم.

أثبت إبراهيم عبد الرحمن أنّ الخلفية النّظرية لنازك الملائكة التي على أساسها حاولت بناء مبادئ نقد الشعر، خلفية توفيقية تستقي من مناهج وتيارات النقد الغربي ومن مبادئ النّقد القديم بشكل غير مُنظم، فكانت تلجأ إلى هذا المنهج أو ذاك كلما أحست بحاجتها إلى مبادئه لتفنيد الاتجاه الذي تُعارضه، وتأكيد الفكرة التي تدعو إليها، الأمر الذي أوقعها في تناقضات عدّة.

رغم ريادة نازك الملائكة في التنظير لنقد الشعر الحر، إلا أنّ التعسف قد مسّ بعضا من آراءها، وخاصة فيما يتعلق بسنّ قواعد موسيقى الشعر الصارمة، مع أنّ حركة التجريب مازالت قائمة فيه.

تعدّ تجربة صلاح عبد الصبور النّقدية من التجارب التي أصابت كثيرا من الحقائق المعرفية، والتي يمكن أن تقدّم خدمة نافعة للمشتغلين بالنّقد الأدبي، ولذا ينبغي الانتباه إلى كتابات وآراء الأدباء والشعراء المبدعين في النّقد.

يمكن أن نعدّ الاستراتيجية النقدية لإبراهيم عبد الرحمن في نقد النّقد من الآليات النّاجعة في طَرْقِ المفاهيم النّقدية، وذلك بالكشف عن الخلفيات المعرفية لنصوص النّقد، ومعاينة المدى المضاف إليها من قِبل متبنّيها، ثم عقد نوع من المقابلة بين الجانب النّظري والتطبيقي قصد قياس نسبة صلاحية النّظرية النّقدية.

يبدو أنّ الواقع النّقدي المتشظي الذي يعيشه النقد العربي، يدعو إلى محاولة التقنين أكثر لما يسمّى بنقد النّقد.

ملاحق

ترجمة علمية مختصر لإبراهيم عبد الرحمن:

هو إبراهيم عبد الرحمن محمد ولد بالقليوبية في 30أبريل1929.

المؤهلات العلمية:

ليسانس في الآداب جامعة عين شمس عام1954، وشهادة الماجستير عام1959، وعلى شهادة الدكتوراه في فلسفة الأدب العربي من جامعة لندن عام1964.

التدرج الوظيفي:

مدرس بوزارة التربية والتعليم في الفترة بين عامي 1954- 1957.

معارا بكلية الآداب، جامعة عين شمس في الفترة بين عامي1957 – 1965.

عضو بعثة جامعة عين شمس إلى لندن في الفترة بين عامي 1960- 1964.

مدرس بكلية الآداب، جامعة عين شمس في الفترة بين عامي 1965- 1971.

أستاذ مساعد بكلية الآداب، جامعة عين شمس في الفترة بين عامي 1971- 1976.

أستاذ الأدب والنقد والأدب المقارن بكلية الآداب، جامعة عين شمس 1976.

رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة عين شمس في الفترة بين عامي 1976 – 1979.

أستاذ الأدب والنقد بجامعة الكويت (معارًا) في الفترة بين عامي 1979 –1983.

مدير مركز الخدمة العامة بجامعة عين شمس في الفترة بين عامي 1984 – 1989.

عميد كلية الدراسات العربية (دار العلوم)، جامعة المنيا في الفترة بين عامي1992 –1994.

الهيئات التي كان عضوا فيها إليها:

اتحاد الكتاب المصريين.

الجمعية المصرية للنقد الأدبي.

جمعية الأدب المقارن.

لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للفنون والآدب، والمجلس الأعلى للثقافة.

لجنة جوائز الدولة التشجيعية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب.

لجنة ترقيات الأساتذة بالمجلس الأعلى للجامعات.

لجنة الأدب بالمجالس القومية المتخصصة.

لجنة تحكيم الإبداع الشعري لجائزة مؤسسة يماني 2001

المؤلفات العلمية:

قام بنشر العديد من الكتب والبحوث والمقالات منها:

دراسات عربية (بالاشتراك).

بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنقد.

شعر عبيد الله بن قيس الرقيات بين السياسة والغزل تحقيق ودراسة.

مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث والمعاصر.

الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق.

الشعر الجاهلي : قضاياه الفنية والموضوعية.

قضايا الشعر في النقد العربي.

الجوائز والأوسمة:

حاز على جائزة البحوث الممتازة من جامعة عين شمس، عام 1972، وتم وضع اسمه ضمن الشخصيات المصرية التي ساهمت بدور بارز في شتى مجالات الحياة المصرية في (موسوعة الشخصيات المصرية) عام 1994، كما منحته مؤسسة يماني الثقافية جائزة الشاعر محمد حسن فقي في نقد الشعر عن كتابه (مناهج نقد الشعر) عام 1998.

توفي إلى رحمة الله عام: 2004/8/21.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1-المصادر:

- إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشِّعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط2، 1995.

ـــــــــ مناهج نقد الشِّعر في الأدب العربي الحديث، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997.

ـــــــــ بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنقد، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1983.

ـــــــــ الأدب المقارن بين النّظرية والتطبيق، لونجمان، القاهرة، ط1، 2000

ـــــــــ عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، دراسات في التراث العربي، دط، دت.

2-المراجع:

2-1 المراجع باللغة العربية:

– إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1985.

– أبو علي الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشِّعر، تح: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.

– أبي منصور البغدادي: الفرق بين الفرق، تح، محمد عثمان الخشت، مكتبة ابن سينا، القاهرة.

– إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العربب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983.

– أحمد أحمد بدوي: أسس النّقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنّشر، القاهرة، 1996.

– أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سيناء للنشر، القاهرة، ط1، 1995.

– أحمد الشايب: أصول النّقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994.

– ـــــــــ الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991.

– أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

– أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2، 2000.

– ـــــــــ الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

– ـــــــــ النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، دت.

– أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1952.

– الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

– أسد رستم: مصطلح التاريخ، مركز تراث للبحوث والدّراسات، القاهرة، ط1، 2015.

– أشرف صالح محمد سيد: الآثار الباقية عن القرون الخالية، دار النشر الالكتروني، القاهرة، ط1، 2007.

– الألوسي: بلوغ الأَرَب في معرفة أحوال العرب، تح: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت.ط4.

– الإمام الشافعي: الرسالة، تح: أحمد محمد شاكر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاه بمصر، ط1، 1938.

– أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، دط، دت.

– أنور الجندي: خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2.

– بدوي طَبَانَة: البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب، دار المنارة، جدة، ط7، 1988.

– أبو البقاء العكبري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، دار المعرفة، بيروت، دط، دت.

– ثناء أنس الوجود: رمز الأفعى في التراث العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1999.

– ـــــــــ رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت.

– جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

– ـــــــــ المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1983.

– ـــــــــ نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، دط، دت.

– ـــــــــ قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

– الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

– ـــــــــ الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965.

– ابن جرير الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: عبد الله التركي، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2001.

– جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، ط2، 1993.

– حاتم الصكر: ترويض النص دراسة للتحليل النّصي في النّقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

– أبو الحسن السُّكري: شرح أشعار الهذليين، تح: عبد السّتار أحمد فرّاج، مكتبة دار التراث، القاهرة.

– حسن عثمان: منهج البحث التاريخي، دار المعارف، القاهرة، ط8، دت.

– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

– حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت1998.

– حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، تونس، ط2، 1985.

– حسين جمعة: المسبار في النّقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

– حسين عطوان: مقدّمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1970.

– حميد لحميداني: سحر الموضوع، مطبعة آنفو، فاس، ط2، 2014.

– حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
– الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1996.
– خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2010.
– ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
– ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1974.
– ـــــــــ بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.
– أبو الريحان البيروني: الآثار الباقية عن القرون الخالية: تح، يرويزاذ كائي، دط، دت.
– ـــــــــ في تحقيق ماللهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، مطبعة مجلس دار المعارف، الهند، 1958.
– زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، دط، دت.
– زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1979.
– ـــــــــ قصة عقل، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1988.
– الزوزني: شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 2004.
– زين الدّين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
– السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1.
– سعد إسماعيل شبلي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، ط2، 1982.
– سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987.
– ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح، محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
– سليمان الشطي: المعلقات وعيون العصور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2011.
– سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النّقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993.
– السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط3.
– شايف عكاشة: اتجاهات النّقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.
– شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1959.
– ـــــــــ مناهج الدراسة الأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1986.
– شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنّقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت، 1993.
– الشهرستاني: الملل والنِّحل، تح: عبد القادر القاضي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003.
– شوقي ضيف: البحث الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط7.
– ـــــــــ البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة.

– ـــــــــــ تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط24.
– صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نَينَوَي للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015.
– صبري حافظ: أفق الخطاب النّقدي، دار شرقيات للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.
– صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر (ضمن ديوانه)، دار العودة، بيروت، دط، 1988.
– صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002.
– ابن طباطبا: عيار الشّعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض،1985.
– طه باقر: مقدمة في أدب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.
– طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، ط14.
– ـــــــــــ في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، ط3، 1933.
– ـــــــــــ في الشعر الجاهلي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1926.
– ـــــــــــ قادة الفكر، إدارة الهلال، القاهرة، ط1، 1925.
– ـــــــــــ مع المتنبي، دار المعارف، ط13، دت.
– عباس محمود العقاد: ابن الرومي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2017.
– ـــــــــــ الديوان في الأدب والنقد، مطابع مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ط4، 1997.
– ـــــــــــ الفلسفة القرآنية، دار نهضة مصر، القاهرة.
– ـــــــــــ خلاصة اليومية والشذوذ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2012.
– ـــــــــــ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1950.
– ـــــــــــ وحي الأربعين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2012.
– عبد الله التّليدي: إتحاف المسلم بزوائد أبي عيسى الترمذي على البخاري ومسلم، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.
– عبد الجبّار المطّلبي: مواقف في الأدب والنّقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
– عبد الحكيم الشندودي، نقد النّقد حدود المعرفة النّقدية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2016.
– عبد الحي دياب، شاعرية العقاد في الميزان النّقد الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة.
– عبد الرحمن بدوي: النقد التاريخي، وكالت المطبوعات، الكويت، ط4، 1981.
– ـــــــــــ دراسات المستشرقين حول صحة الشّعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
– ـــــــــــ مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1977.

– عبد الرحمن بن عمر الرازي: صور الكواكب الثمانية والأربعين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981.
– عبد الرحمن شكري: الأعمال النثرية الكاملة، تقديم: أحمد إبراهيم الهواري، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط.
– ـــــــــ ديوان عبد الرحمن شكري، جمعه وحققه: نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب.
– ـــــــــ التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1986.
– ـــــــــ في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1994.
– عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية، ص18.
– عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998.
– ـــــــــ الخروج من التيه، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003.
– عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1972.
– عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية، دط، 2005.
– ـــــــــ الهرمينوطيقا والتأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
– عبد الغني زيتوني: الوثنية في الأدب الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1987.
– عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، ط1، 1987.
– عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النّهضة العربية، بيروت، 1987.
– ـــــــــ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988.
– عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1998.
– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، د.ت.
– ـــــــــ دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004.
– عبد اللطيف شرارة: حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي، مؤسسة ناصر للثقافة، ط1، 1981.
– عبد الله ابراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
– ـــــــــ معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996.
– عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط2، 1989.
– عبد الله العروي: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2001.
– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومه، الجزائر، 2010.
– ـــــــــ مائة قضية وقضية، دار هومه، الجزائر، د.ط، 2012.
– عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط، 1997.

- عثمان موافي: دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط3، 2000.
- عزالدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر قضاياه الفنية والموضوعية، دار الفكر العربي، ط3، دت.
- عفيف عبد الرحمن: الأدب الجاهلي في آثار الدّارسين قديما وحديثا، دار الفكر، عمّان، د.ط، د.ت.
- أبو العلاء المعري: معجز أحمد شرح ديوان المتنبي، تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط2.
- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.
- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدارسة والنشر، بيروت، ط1، 1979.
- علي عبود المحمدَاوي: بقايا اللوغوس دراسة معاصرة في تفكك المركزية العقلية الغربية، منشورات ضفاف، الرباط، ط1، 2015.
- علي محمد الصلابي: موسوعة السيرة النبوية، دار ابن كثير، بيروت، ط3، 2015.
- عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2006.
- عيسى علي العاكوب: التّفكير النّقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، ط2، 2002.
- فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
- فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
- فائق مصطفى: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتب للطباعة، بغداد، ط1.
- فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدّين، دمشق، ط11.
- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء ، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967.
- القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط1، 2000.
- كارم محمود عبد العزيز: أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، ط1، 2007.
- ابن الكلبي: جمهرة النّسب، تح: ناجي حسن، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط1، 1986.
- ـــــــــ كتاب الأصنام، تح: أحمد زكي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط3، 1995.
- كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، دار المريخ للنشر، دط 1989.
- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1990.
- محمد الخضر حسين: نقض كتاب في الشعر الجاهلي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة.

– محمد الدّغمومي: نقد النّقد وتنظير النّقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1999.
– محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.
– ـــــــــ ثقافة النّاقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1949.
– محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب.
– محمد خلف الله: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1947.
– محمد خليفة حسن: التفكير التاريخي والحضاري عند الشعوب العربية السامية القديمة، دار الثقافة العربية، القاهرة، 2000.
– محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار الشروق، القاهرة، ط1.
– ـــــــــ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1979.
– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.
– محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1937.
– محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994.
– محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
– ـــــــــ تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
– ـــــــــ قضايا معاصرة في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط.
– محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر، دار المعارف، القاهرة، 1977.
– محمد مصايف: جماعة الدّيوان في النّقد، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، دت.
– محمد مصطفوي: الدّين والأسطورة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014.
– محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2010.
– ـــــــــ تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.
– محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 2006.
– ـــــــــ النّقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.
– ـــــــــ النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1997.
– محمود سليم الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، دار النهار للنشر، ط1، 1955.

– محمود عباس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.
– محمود محمد شاكر: كتاب المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، شركة القدس، بيروت، ط1.
– ـــــــــ نمط صعب ونمط مخيف، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1996.
– المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
– مصطفى سلوي: سؤال المنهج في الخطاب النّقدي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.
– مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4.
– مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.
– ـــــــــ نظرية المعنى في النّقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.
– ـــــــــ دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.
– المفضل الضبي: المفضليات، تح، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، دت.
– موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي، دط، دت.
– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978.
– ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1978.
– نالينو: تاريخ الآداب العربية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1970.
– نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، القاهرة، ط1، 1997.
– ـــــــــ موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، القاهرة، ط1، 2003.
– نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الكتب المصرية، القاهرة.
– ابن النّديم: الفهرست، تح: رضا تجدّد، طهران، ط1، 1971.
– نوري القيسي: الطبيعة في الشّعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1970.
– النُّويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: حسن نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.
– هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009.
– هند حسين طه: النّظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنّشر، العراق، د.ط، 1981.
– وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
– ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي.
– يحي الجبوري: لبيد بن ربيعة العامري، دار القلم، الكويت، ط3، 1983.
– حسين بكّار: بناء القصيدة في النّقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث، دار الأندلس، دط، دت.

– يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط4، 1985.
– يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، القاهرة. دط، دت.

2-2-المراجع المترجمة:

– إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط1، 1993.
– أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
– ـــــــــ اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2009.
– إلرود إبش وآخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، دط، 1996.
– إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.
– آنيت لافرنس: بارت والنظرية، تر: حسام نايل، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تح، رامان سلدن، إشراف: ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006.
– إيف شوفرال: الأدب المقارن، تر: عبد القادر بوزيدة، دار التنوير، الجزائر، ط1، دت.
– تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
– جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2000.
– جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985.
– جبرا إبراهيم جبرا: الأسطورة والرمز، دار الحرية، بغداد، 1973.
– جيمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم، تر: نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
– ـــــــــ الغصن الذهبي دراسة في السحر والدّين، ترجم بإشراف: أحمد أبو زيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1989.
– ديفد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشّعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، مكتبة الأسرة، 2005.
– ديفيد صمويل مرجليوث: أصول الشعر العربي، تر: إبراهيم عوض، دار الفردوس، 2006.
– رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998.
– روبرت شولز: البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984.
– روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.
– رومان ياكبسون: قضايا الشعرية: تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.
– سبتينو موسكاتي: الحضارات السامية القديمة، تر: السيد يعقوب، دار الكتاب العربي القاهرة، دط، دت.
– ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، دت.
– سجموند فرويد: الأنا والهو، تر، محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، ط4، 1982.

– ـــــــــ الموجز في التحليل النفسي، تر، عبد السلام القفاش، مهرجان القراءة للجميع، 2000.
– ـــــــــ تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1929.
– فن الشِّعر: أرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1953.
– ك. نِلوولف وآخرون: القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.
– ك.غ. يونغ: علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 1997.
– كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط5.
– كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، تر: كيستي سالم، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط2، 1984.
– كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986.
– لاسل آبر كرمبي: قواعد النقد الأدبي، تر: محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، ط1، 1936.
– لانسون: منهج البحث في الأدب واللغة، تر: محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2015.
– مارسيل ديتيان: اختلاق الميثولوجيا، تر: مصباح الصمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.
– مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، تر، إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1.
– مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991.
– مفاهيم نقدية: رينيه وليك، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987.
– نورثروب فراي: الأدب والأسطورة، تر: عبد الحميد إبراهيم شيحة، مكتبة القاهرة الكبرى، دط، دت.
– ـــــــــ الماهية والخرافة، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
– ـــــــــ تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمّان، دط، 1991.
– هربرت ريد: طبيعة الشعر، تر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1997.
– ول ديورانت: قصة الفلسفة، تر: فتح الله محمد المشعشع، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، ط6، 1988.
– يونغ: دور اللاشعور ومعنى علم النفس، تر: نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1992.

2–3– المراجع باللغة الأجنبية:

– Cours de linguistique generale, p30. : -Ferdinand De Saussure
– Paul Robert , Dictionnaire le Robert, planeta, Paris, 2006.
– pierre Larousse, Le grand Larousse, hachette, Paris, 1960.

– René Descartes : Discours de la méthode, édition électronique, les échos du maquis, 2011.

3–الدواوين الشعرية:

– ديوان الحارث بن حِلّزة: تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991.
– ديوان المرقِّشين: تح: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1998.
– ديوان النابغة الذّبياني: تح: عبّاس عبد الساتر، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 1996.
– ديوان امرئ القيس: ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004.
– ديوان أوس بن حجر: تح: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت، 1980.
– ديوان بشر بن أبي خازم: تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط1، 1994.
– ديوان حسان بن ثابت: تح: عبد الله المهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994.
– ديوان زهير بن أبي سلمى: شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.
– ديوان سلامة بن جندل: تح: فخر الدّين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.
– ديوان شعر الحادرة: تح، ناصر الدين الأسد، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج15، ج2.
– ديوان طرفة بن العبد: شرح وتقديم، مهدي محمد ناصر الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002.
– ديوان عبيد بن الأبرص: شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994،
– ديوان عمر بن أبي ربيعة: تقديم: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.
– ديوان قيس بن الخطيم: تح: ناصر الدّين الأسد، دار صادر، بيروت.
– ديوان قيس بن الملوح: دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.
– ديوان كثير عزّة: جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971.
– ديوان لبيد بن ربيعة: تح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2004.

4–المعاجم والقواميس:

– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، دط، دت.
– ابن منظور: لسان العرب، تح: ياسر أبو شادي ومجدي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهر، دط، دت.
– ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1999.
– أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط2، 1979.
– الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، 2003.
– الزبيدي: تاج العروس، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية.

– الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
– الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005.
– باتريك شارودو ودومنيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس، دط، 2008.
– سمير حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية القاهرة، ط1، 2001.

5–المجلات والدوريات:

– باقر جاسم محمد: نقد النّقد أم الميتانقد؟ محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج:37، ع3، مارس 2009.
– شاكر عبد الحميد: الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع4/3.
– عبد الرشيد الصادق محمود: طه حسين وديكارت، مجلة فصول، مج3، ع4، 1983.
– عبد العزيز المقالح: الشعراء النقاد تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور أودنيس، كمال أبو ديب، مجلة فصول، مج9، ع3و4، 1991.
– عبد القادر القط: النّقد العربي القديم والمنهجية، مجلة فصول، مج1، ع3، 1981.
– عبد القادر بوزيدة: طه حسين ومنهج الشك الديكارتي والمسألة الهوميرية، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع5، 1994.
– عزالدين إسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، مج1، ع4، 1981.
– ـــــــــ مناهج النّقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، مجلة فصول، مج1، ع2، 1981.
– ـــــــــ النسيب في مقدّمة القصيدة الجاهلية، مجلة الشعر، القاهرة، ع2، 1964.
– عزيز العلي العزّي: عجائب المخلوقات للقزويني دراسة في تراثنا العلمي، مجلة المورد، مج6، ع4، وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1977.
– علي العميّر: حديث الكتب تاريخ العرب قبل الإسلام، مجلة العرب، ج1، السنة الرابعة، الرياض، 1969.
– علي بن مبارك: إسهامات المسلمين العلمية في دراسة الأديان والحضارات أبو الريحان البيروني نموذجا، مجلة كلية الشريعة والدّراسات الإسلامية، جامعة قطر، مج32، ع2، 2010.
– فالتر براونه: الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة، دمشق، السنة الثانية ع4، 1963.
– محمد أمهاوش: النّقد المصطلحي؛ الرؤية المفهومية والمنهجية، مجلة علامات، مج16، ع64، 2008.
– محمد مهدي علام: المتنبي بين نفسيته وشاعريته، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء التاسع والأربعون، 1982.
– محمود الربيعي: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، م23، ع1،2، 1994.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان ....

إهداء..... ...

مقدمة 13-1

مدخل:

مفاهيم منهجية وحوار المدونة 34-14

أولا: في تأطير المفاهيم الإجرائية 15

1- المنهج؛ بحث في إشكالية المفهوم..... 15

2- مفهوم السياق والنّسق**context/system** 21

3- نقد النّقد؛ المفهوم والإشكالات 24

ثانيا: إبراهيم عبد الرحمن وحوار المدونة..... 29

الفصل الأول:

النص الشّعري القديم وأسئلة القراءة 112-35

تمهيد..... 36

أولا: في منهجية القراءة النّقدية السّياقية..... 36

1- المنهج الانطباعي/الأصول والمفاهيم..... 36

1-1-قراءة إبراهيم عبد الرحمن للنّقد الانطباعي..... 40

2- المنهج التاريخي الأصول الغربية والتبني العربي 42

2-1- قراءة إبراهيم عبد الرحمن لمشروع طه حسين النّقدي 47

أ- قضية الانتحال ومساءلة الرواية بين طه حسين ومرجليوث..... 48

ب- ناصر الدّين الأسد وتوثيق رواية الشعر الجاهلي..... 55

ج- منهج طه حسين في قراة الشّعر –المتنبي أنموذجا-..... 58

3- الأسس النّظرية للمنهج النّفسي 64

3-1- الاتجاهات النّفسية في نقد الشّعر الجاهلي..... 69

4- المنهج الأسطوري؛ الأسس الغربية وإشكالية التلقي العربي..... 73

4-1- الأسطورة؛ بحث في إشكالية المفهوم..... 73

4-2- أصول المنهج الأسطوري في النّقد الغربي..... 77

4-3- استواء آليات المنهج الأسطوري..... 82

4-4- الدّرس الأسطوري في النّقد العربي تأصيل وتنظير..... 87
أ- الأساطير دراسة في الدّيانات القديمة..... 87
ب- الأسطورة بوصفها صورة فنية؛ إبراهيم عبد الرحمن رائدا..... 90
ثانيا: في منهجية القراء النّقدية النّسقية..... 93
1- تحول الآلية النقدية /المنهج الشكلي والنّقد الجديد..... 93
1-1- التحليل اللغوي الجمالي؛ مصطفى ناصف أنموذجا..... 97
2- النقد البنيوي وسجن اللغة..... 101
2-1- التفسير البنيوي للشِّعر الجاهلي؛ ريتا عوض أنموذجا..... 105
2-2- المنهج البنيوي وسؤال النّقد اللغوي العربي..... 107

الفصل الثاني:

إبراهيم عبد الرحمن؛ المرجعيات النّقدية وخطاب المنهج 113-178

تمهيد..... 114
أولا: مرجعيات التكوين النّقدي..... 115
1- مرجعية النّقد البلاغي..... 115
2- مرجعية النّقد العلمي..... 127
3- المرجعيات الفكرية للدّرس الأسطوري؛ نحو تأسيسِ نقدٍ أسطوري عربي..... 143
3-1- ابن السائب الكلبي وكتاب الأصنام..... 145
3-2- البيروني؛ الآثار الباقية عن القرون الخالية..... 152
3-3- القزويني؛ عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات..... 156
3-4- عبد الرحمن بن عمر الصّوفي؛ صور الكواكب الثمانية والأربعين..... 159
3-5- جواد علي؛ المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام..... 160
3-6- محمد سليم الحوت؛ في طريق الميثولوجيا عند العرب..... 162
ثانيا: نحو منهجٍ نقدِي مُلَائم في دِراسَةِ الشِّعرِ القَدِيم..... 164
1- من أجل بِنَاءٍ منهجي مُتَكَامِلٍ لقراءة القصيدَةِ القَدِيمَة..... 164
2- المنهج الفني وإعادة البناء 169
3- مفهوم القصيدة وإبطال القول بعدم وحدتها..... 174

4- اللغة الفنية وتشكلات النّقد الأسطوري..... 176

الفصل الثالث:

إبراهيم عبد الرحمن؛ الأسطورة والمنهج بيان تطبيقي للنّص والواقع 179-268

تمهيد..... 180

أولا: الأسطورة في ثقافة العرب..... 181

1- هل عرف العرب الأسطورة؛ مدخل سجالي..... 181

2- من أجل امتداد حضاري في البنية الثقافية للعقل العربي القديم..... 196

ثانيا: المنهج الفني المركب في ميزان التطبيق..... 211

1- القصيدة العربية من سيرة الخلق إلى صيغة الفهم..... 211

1-1- شعر الغزل من الأسطورة إلى الواقع..... 226

2- الصورة الأدبية نحو فلسفة جديدة في التأويل..... 234

2-1- المرأة بوصفها صورة أسطورية..... 241

2-2- الصُّور الأسطورية لمشاهد الصّيد..... 263

الفصل الرابع:

الخطاب النّقدي في درس إبراهيم عبد الرحمن –مقاربات في نقد النّقد– 269-333

تمهيد..... 270

أولا: أصنام يجب أن تحطم –جماعة الدّيوان أنموذجا–..... 270

1- نقد الشِّعر عند العقاد النّظرية والمرجع..... 270

2- جماعة الدّيوان بين النّظرية والتطبيق 294

ثانيا: نازك الملائكة في منظاره النّقدي..... 301

1- نقد الشِّعر عند نازك الملائكة النّظرية والمرجع..... 301

2- آراء نازك الملائكة بين النّظرية والتطبيق..... 311

ثالثا: نظرية الشعر عند صلاح عبد الصبور–رؤية وتأصيل–..... 316

1- الميراث النقدي لصلاح عبد الصبور..... 317

خاتمة..... 334

الملاحق..... 342
قائمة المصادر والمراجع..... 345
الفهرس..... ...
ملخص البحث باللغة الأجنبية..... ...

ملخّص الدّراسة

ملخّص الدّراسة:

يأتي عمل الباحث من خلال هذه الدّراسة الموسومة بـ "منهجية النّقد عند إبراهيم عبد الرحمن محمد نقد الشِّعر أنموذجا" في صورة العارضِ لخطابه النّقدي والمنهجي، والكاشِفِ لمجمل آرائه المعرفية بعد فرز مرجعياته وخلفياته المكونة لمشروعه، وهذا بُغية إبرازِ درسِهِ لِمَا انطوى عليه من قيمة مضافة على صعيد النّقد والمنهج.

فبعدما بات يشكل سؤال المنهج في قراءة التراث الشعري إشكالا في الوسط النّقدي العربي الحديث والمعاصر، وخاصة بعد الالتحام الفكري والمنهجي بمنجزات النّقد الغربي، سعى النّقاد العرب إلى مقاربته وفقا لتلك المنظومات المعرفية والآليات المنهجية، ورغم تعددها وابتكار مفاهيمها، ومساهمتها في إضاءة جوانب من الإبداع إلا أنّها لم تفك مغاليق النّص الشعري القديم، وظل مستحكما بمفاتيحه، بل وفي أحايين كثيرة يصبح المنهج عبئا على الإبداع الشعري، ومع توافر المناهج وتعدد مقارباتها، وبمقابل ذلك بتر العلاقة مع التراث النقدي العربي، أو النّظر السلبي له، الأمر الذي سمح بدخول الواقع النّقدي المعاصر في أزمة منهجية ونقدية وثقافية.

لا شك وأن البحث في قضايا المنهج من صور التقدّم الحضاري والثقافي، وقد أسفرت أبحاث ودراسات إبراهيم عبد الرحمن على هذا المستوى نتاجا معرفيا متميّزا لاينكر، وذلك بابتكار منهج نقدي لقراءة وفهم الشعر الجاهلي خاصة، والقصيدة العربية القديمة عامة، وقد استند فيه إلى استراتيجية معرفية تصبو إلى إنماء التراث النّقدي وفقا لما يتيحه الراهن المعرفي، فكان أن خلص إلى فكر منهجي ونقدي مركب أعمل فيه أصول النّقد الفني عند العرب، وفَتَحَ أفقه على واقعهم الثقافي بكل إشكالاته المتاحة، فكان موضوع الأسطورة أثير كتاباته النقدية، وكانت جديد الدّراسات النّقدية بعده، وأحسب أنها بداية فتحت أبحاثا ثقافية ونقدية مهمة جدا في الواقع المعرفي العربي، إضافة إلى هذا فقد كان لإبراهيم عبد الرحمن دراسات نقدية في إطار نقد النقد، لما تصدّى بمناقشة أشهر كتابات النّقاد، كعباس محمود العقاد ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور، وخرج بآراء نقدية لها قيمتها المعرفية في أبحاث النّقاد المعاصرين.

Abstract :

The reseacher's work comes through this¨critical methodology study of Ibrahim Abderahmene Mohamed as a critical model*. In the form of viewr's critical and systematic speech for his overall knowledge views. After sorting his structured references and backgrounds for his project , in order to highlight his lesson as a result of the added value of his project at the level of criticism and methodology.

After it became thr question of the method in reading the poetic heritage become forms in the modern and contomporary arab monetary center, especially after intellectual and methodological intgration with the achievements of the western monetary fund. The arab critics have sought to approach it in a way that is consistent with these knowledge systems and methodological mechanisme despite their multiplicité, their conceptualization and their contribution to the lighting of aspects of innovation.

However, it could not remove all the shutter of the poetry text and remained in control of its concepts, and often the curriculum becomes a burden on poetic creativity. And with the availability of curricula and multiplicity of approaches, the relationship with the arab monetary heritage has been amputated or negatively considered, which has led to the entry of the critical contomporary reality, in a systematic, monetary and culural crisis.

The research on the issus of the curriculum from the images of cultural progress and studies have produced an undeniable and distinctive cognitive product, through the creation of critical approach to reading and understanding the ignorant poetry, especially the ancient arabic poem in general. It was based on an cognitive strategy that aspires yages to develpp the monetary heritage as the cognitive current makes it available and he reached a systematic critical thought, a compouned in which the artistic cash assets of the arabs were merged and he opened his doors to their cultural reality in all its available forms, and the subject of legend was raised by his critical writings, the monetary studies were new after it, and its an introduction to important researches in the arab critical cognitive reality, Ibrahim Abderahmene had a critical studies in the context of criticism, what he had discussed the most famous critics ; Abbes Mahmoud El akkad, Nazek EL malaika, Salah Abdesabeur, and he produced critical opinions of cognitive value between contemporary critic research.

تم بحمد الله