



جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

عبدالقادر الرباعي ناقداً
الصورة الفنية نموذجاً

إعداد الطالبة

أحلام عبدالوهاب الجعافرة

إشراف

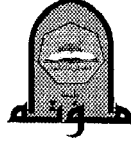
الأستاذ الدكتور إبراهيم البعول

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في الأدب قسم اللغة العربية

جامعة مؤتة، 2008

الآراء الواردة في الرسالة لا تُعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالبة احلام عبدالوهاب الجعافرة الموسومة بـ:

عبدالقادر الرباعي ناقداً، الصورة الفنية أنموذجاً

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

| التوقيع | التاريخ | |
|---------|------------|---|
| | 2008/05/19 | د. إبراهيم عبدالله البعول مشرفاً ورئيساً |
| | 2008/05/19 | أ.د. زهير أحمد المنصور عضواً |
| | 2008/05/19 | أ.د. موسى سامح الربابعة عضواً |
| | 2008/05/19 | د. ماهر أحمد المبييضين عضواً |

عميد الدراسات العليا
أ.د. حسام الدين المبييضين



MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail:
<http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm>

dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo

ت - الكرك - الأردن
بز البريدي: 61710
هاتف: 03/2372380-99
فاكس: 5328-5330
03/2 375694
الالكتروني
نصفحة الانترنت

الإهداء

إلى والديّ... ثمرة غرسهما.
وإلى كلّ الذين قدموا لي يد العون والمساعدة.

أحلام جعافرة

الشكر والتقدير

امثالاً لقوله تعالى : {لَنْ شَكَرْتُمْ لِأَزِيدَنَّكُمْ} ، وانطلاقاً من قوله صلى الله عليه وسلم " لا يشكر الناس لا يشكر الله " . فإنني وبعد شكري لله عز وجل الذي من علي بإتمام هذه الرسالة أتقدم بعظيم الشكر ووافر التقدير والامتنان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور إبراهيم البعول الذي تكرم بقبول الإشراف على هذه الرسالة ومتابعتي فيها وإسداء الملاحظات التي كان لها أبلغ الأثر في خروج هذا الرسالة على النحو المطلوب، فجزاه الله عني خير الجزاء وبارك فيه وفي علمه وفي جهوده.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء هيئة المناقشة، على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة وعلى ما سيقدمونه من ملاحظات تثري هذا العمل. والشكر لعاملي مكتبة جامعة مؤتة مديرها وموظفيها على تعاونهم في توفير المصادر والمراجع وتسهيل استخراجها. وأتوجه بالشكر الجزيل إلى المهندس محمد الذنبيات على جهوده في إخراج هذا البحث بالشكل الفني المطلوب.

أحلام جعافرة

فهرس المحتويات

| الصفحة | المحتوى |
|--------|--|
| أ | الإهداء |
| ب | الشكر والتقدير |
| ج | فهرس المحتويات |
| هـ | الملخص باللغة العربية |
| و | الملخص باللغة الإنجليزية |
| 1 | المقدمة |
| 4 | التمهيد: حياته ونشأته |
| 10 | الفصل الأول: إسهاماته النقدية |
| 12 | 1.1 الصورة الفنية |
| 34 | 2.1 نقد النقد |
| 65 | 3.1 الترجمة |
| 78 | 4.1 التحقيق |
| 80 | 5.1 التحرير |
| 82 | 6.1 الكتب التعليمية |
| 84 | الفصل الثاني: الصورة الفنية بين الأصالة والمعاصرة |
| 84 | 1.2 الأصول والجزور |
| 101 | 2.2 الصورة في النقد الحديث |
| 111 | الفصل الثالث: الصورة الفنية والمعنى الشعري |
| 111 | 1.3 معنى المعنى |
| 119 | 2.3 طاقة اللغة وتشكل المعنى |
| 120 | 3.3 المستوى التركيبي |
| 120 | 1.3.3 الجانب النحوي |
| 122 | 2.3.3 الجانب اللغوي |
| 128 | 4.3 المستوى الصوتي |
| 128 | 1.4.3 الإيقاع الداخلي |
| 131 | 2.4.3 الإيقاع الخارجي |
| 133 | 5.3 المستوى الدلالي |

| | |
|-----|--|
| 137 | الفصل الرابع: قراءة النص الشعري في ضوء الصورة الفنية |
| 155 | الفصل الخامس: نحو رؤية خاصة في دراسة الصورة الفنية |
| 156 | 1.5 صورة المرأة |
| 160 | 2.5 صورة الثور |
| 163 | 3.5 صورة الطير |
| 166 | 4.5 التشكيل السوري |
| 167 | 5.5 المصطلحات السورية |
| 170 | 6.5 المعجم السوري |
| 171 | 7.5 الصورة والموسيقى |
| 176 | الخاتمة |
| 179 | المصادر والمراجع |

المخلص

عبد القادر الرباعي ناقدًا

الصورة الفنية نموذجاً

أحلام عبد الوهاب الجعافرة

جامعة مؤتة، 2008

تهدف هذه الدراسة إلى التعريف بجهد عبدالقادر الرباعي النقدي بشكل عام، وفي الصورة الفنية بشكل خاص، ولتحقيق ذلك قسمت الدراسة إلى خمسة فصول وتمهيد وخاتمة، اشتمل التمهيد على التعريف بحياة الناقد ونشأته وأسرته ومصادر ثقافية، وخصص الفصل الأول للحديث حول إنجاز الرباعي النقدي ، ووجدته ينتمي إلى عدة مجالات هي : الصورة الفنية، ونقد النقد، والترجمة والتحقيق والتحرير والكتب التعليمية.

أما الفصول الأربعة المتبقية فخصصتها للموضوع الرئيسي وهو "الصورة الفنية" خصصت الفصل الثاني للجانب النظري، ولمفهوم الصورة الفنية في النقد القديم والحديث، وموقف الناقد منها.

وجعلت الفصل الثالث لدراسة مدى التفاعل الحاصل ما بين استغلال الصورة الفنية وتكوين المعنى الشعري تحت عنوان "الصورة الفنية والمعنى الشعري". وخصصت الرابع لمعرفة المناهج والطرق التي أفاد منها الناقد في دراسته للنصوص التراثية والحديثة.

وجاء الفصل الخامس والأخير لرصد أبرز المستجدات التي أدخلها الناقد إلى عالم الصورة الفنية.

Abstract

Abdulqader Al-Rabbai'i as a Literary Critic Al-Rabba'i's Contributions to the Field of Figurative Language as a Model

Ahlam Abdulwahaab Al-Jaafreh

Mu'tah University, 2008

This study aims at introducing the contributions of Abdelqader Alrabaai as a critic, mainly his contributions to the field of figurative language.

The study consists of five chapters. The first chapter gives an account of Al-Rabba'i's biography that touches on his birth, his family, his education. It also gives an account of his most prominent works as a literary critic, which are classified into different fields that include figurative language, the criticism of criticism, translation, and documentation, editing, and teaching curricula.

All other chapters tackle the main theme of this study which is the contributions of Al-Rabba'i as a critic to the field of figurative language. The first of these chapters introduces the theoretical background and the concept of figurative language as it is defined by classical and contemporary critics. The next chapter sheds light on the employment of figurative language for the purposes of meaning. The third chapter uncovers the methodology of Al-Rabba'i as a critic. The last chapter identifies the contributions of Al-Rabba'i to the field of figurative language.

المقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وبعد:

تعد الصورة الفنية من أهم القضايا النقدية الحديثة، التي نجدها قد أصبحت مثارا للدراسة والنقد، إذ استحوذت على اهتمام كثير من النقاد والدارسين، مما ساعد على انتشارها واتساع أفقها ، على مدى ساحة النقد الأدبي، ولم تكن ساحة النقد في الأردن بخالية من هذا ، بل جاءت دراسات عبد القادر الرباعي تزخر به وتعج، وعلى الرغم من بلوغ هذه الدراسات المستوى المتميز في العرض والنتائج، إلا أننا لم نجد لها قد حظيت بالدراسة العلمية الشاملة ، وفي هذه الدراسة المتواضعة، نرى أن نولي اهتمامنا للتعريف بجهد الرباعي النقدي بشكل عام ، وفي مجال الصورة الفنية بشكل خاص، ودراسة أهم أعماله في هذا المجال ، خاصة وأنها جمعت ما بين التنظير والتطبيق التي كثيرا ما نفتقد جانبا منهما في الكثير من الدراسات.

ويتميز الرباعي بتنوع اهتماماته النقدية فكتب في الصورة الفنية ، وساهم في الترجمة، والتحقيق، والتحرير وفي إخراج الكتب التعليمية ، وسجل منهجاً متميزاً في مجال نقد النقد، ولتجنب الدراسة الأفقية الوصفية، خصصنا هذه الدراسة وحددناها بدراسة الصورة الفنية لدى الناقد، خاصة وإنها تميزت عن غيرها بكثرة حضورها ، لذلك جاء عنوان أطروحتنا "عبدالقادر الرباعي ناقدا الصورة الفنية نموذجاً".

ولعل من أهم الأسباب التي دفعت بنا إلى دراسة هذا الموضوع أنه لم يسبق أن خصص لجهد الرباعي النقدي، وللصورة الفنية تحديداً، أي جهد ظهر في كتاب مستقل، وليست بعض المقالات العابرة، والدراسات القليلة التي نجدها تتسم بالسطحية والجزئية في المجالات، والإشارات السريعة في الدراسات النقدية، كافية لسد النقص، لذلك وددت تقديم الجهد الممكن على تواضعه للإسهام في هذا الجانب وسد بعض ثغراته، وكان لتشجيع أستاذي المشرف على هذه الدراسة الأستاذ الدكتور : إبراهيم البعول، الأثر الواضح، والكبير في إصراري، وتمسكي بدراسة هذا الموضوع.

وواجهت هذه الدراسة كغيرها من الدراسات مجموعة من الصعوبات، لعل أهمها كثرة الدراسات التي أقيمت حول مصطلح "الصورة الفنية"، مما يشكل عائقاً يحول دون إمام الباحث بها، كما صادفني صعوبة الحصول على بعض مصادر ومراجع دراسات الناقد خاصة الغربية منها، للإفادة منها أولاً، ولبيان حجم التلاقي ما بين دراسات الناقد

وتلك الدراسات تؤكد من مصداقية الحديث الذي أقيم حولها لا سيما و أن بعضها مترجم، ولكنه يتوافر خارج الأردن، ويصعب الحصول عليها ، والبعض الآخر لم يحظ بالترجمة بعد، ولم أجد من يسعفني في ترجمتها أو حتى الحصول عليها.

أما الدراسات السابقة التي تعرضت لجهد الرباعي النقدي، فتكاد تنحصر في المقالات الموجودة في بعض الكتب والمجلات، وتركز معظمها حول دراسته "الصورة الفنية في شعر أبي تمام"، ولعل مرد ذلك إلى منهجية الناقد التي أقامها على غرار دراسات غربية أقيمت حول شعر شكسبير، ومن أهم الدراسات التي تعرضت لجهد الرباعي النقدي "بناء الصورة الفنية في البيان العربي" لكامل حسن البصير، و "الصورة الفنية بين القدماء والمعاصرين" لمحمد شادي، و "شعرنا القديم والنقد الجديد" لوهب رومية، و "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" لبشرى موسى صالح، ويوجد ملف خاص حول "الرباعي" في مجلة أفكار الأردنية، في العدد (191) لعام 2004، ومقالات متنوعة تدور حول إنتاجه النقدي ومسيرته النقدية: مثل مقالة أحمد مطلوب التي جاءت تحت عنوان "الصورة الفنية في شعر أبي تمام" وغيرها، وقد كانت هذه الدراسات وغيرها مثل دراسة نصرت عبد الرحمن "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي" و "الصورة في الشعر العربي" لعلي البطل، و"الصورة في التراث النقدي والبلاغي" لجابر عصفور، و "الصورة الأدبية" لمصطفى ناصف ودراسة محمد غنيمي هلال "النقد الأدبي الحديث" عوناً لي في هذه الدراسة.

أما بالنسبة لمنهج الذي اتبعناه في هذه الدراسة، فهو منهج وصفي تحليلي يقوم على البحث بشكل دقيق لإنتاج الرباعي النقدي، لكنني ملت إلى الإحصائي في بعض الأحيان، وخاصة في الدراسة الموسيقية، وقد استعنت ببعض النظريات والمناهج النقدية الحديثة مثل المنهج النفسي ، والتاريخي وغيرها، وما ذلك إلا من أجل الكشف عن مميزات الناقد، ورؤاه النقدية التي أفردته من بين النقاد العرب المعاصرين. ولتحقيق أهداف الدراسة قسمت إلى خمسة فصول وتمهيد وخاتمة ، ففي التمهيد تناولت حياة الناقد من حيث نشأته وأسرته ومصادر ثقافته. أما الفصل الأول، فقد خصصته لا حديث عن مشروع الرباعي النقدي، ووجدته ينتمي إلى مجالات عدة.

وجاءت الفصول المتبقية للحديث حول الموضوع الرئيس وهو "الصورة الفنية"، خصصت الفصل الثاني للجانب النظري، ولموقف الناقد والنقد القديم ، والحديث من مفهوم الصورة.

وأما الثالث، فكان يدور حول الصورة والمعنى الشعري، وحاولنا أن نتعرف من خلاله عن مدى التفاعل الحادث ما بين استغلال الصورة الفنية، وتكوين الرؤية النصية، في القراءات النصية، ومدى التوافق الحاصل في الموقف النقدي الرباعي للتنظير والتطبيق، أما الجزئية الأخرى من هذا الفصل فتبحث في كيفية استغلال الناقد لطاقت اللغة في قراءاته النصية، وقسمناه إلى عدة مستويات هي : المستوى التركيبي بفرعيه النحوي والصرفي، والمستوى الصوتي بفرعية أيضا الإيقاع الداخلي والخارجي، وكذلك المستوى الدلالي.

واشتمل الفصل الثالث المعنون بـ"قراءة النص الشعري" بفرعيه التراثي والحديث على المناهج والطرق التي حاول الناقد إتباعها في قراءاته النصية.

ويرصد الفصل الخامس والأخير، الذي جاء تحت عنوان "نحو رؤية خاصة في دراسة الصورة" أبرز المستجدات التي أدخلها الناقد إلى عالم الصورة الفنية، وقد دار الحديث فيه من خلال ست آليات رئيسة هي:

صورة المرأة، و صورة الثور، والتشكيل الصوري، والمعجم الصوري، والمصطلحات الصورية، والصورة والموسيقى.

وبعد فإنني أتقدم من أستاذي الفاضل الدكتور: إبراهيم البعول بجزيل الشكر وعظيم الامتنان على ما له علي من فضل عظيم، فلم يشح علينا بعلمه وسعته الثقافية، وحتى وقت راحته كان به سد خيا علينا، وشكري المتواصل أيضا للأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي نفسه، على ما أبداه من اهتمام وتقديم يد العون لنا بتزويدنا بأهم مصادر هذه الدراسة، وبالإجابة عن الأسئلة التي طرحناها عليه فكان واسع الصدر وشديد التواضع، فبارك الله فيه وفي علمه.

التمهيد: حياته ونشأته

حياته:

في قرية "كفر راكب" إحدى قرى مدينة إربد، وفي عام واحد وأربعين وتسعمائة وألف، وُلد عبدالقادر أحمد عبدالقادر الرباعي، وفي هذه القرية البسيطة في كل شيء، بدأ الرباعي دراسته الابتدائية ، وكانت الدراسة في مدرسة تلك القرية أقرب إلى دراسة الكتاتيب.

ونتيجة لطبيعة الحياة في تلك الفترة التي تمتاز بالفقر، فقد وجدت المدارس في أماكن متفرقة بين لقرى، ولذلك تنقل الصبي الرباعي بين هذه القرية وتلك ، تبعاً لأماكن وجود المدارس، وبقي هكذا حتى أكمل تعليمه الابتدائي والثانوي، ولعل لهذا التنقل والتحمل لمشاقه، الدور الأكبر في صقل شخصية الرباعي بجانبها الشكلي والمعرفي، فهو الأنيق العالم.

كان والد الرباعي يطمح بانضمام ولده -أي عبدالقادر- إلى صفوف الجيش العربي، وهو طموح كل والد في ذلك العصر ، وفي تلك الظروف، لكن حب الرباعي الصغير للعلم حال دون ذلك، فلقد أثر ذلك الصبي الانضمام إلى صفوف الجيش، وأصرَّ على إكمال تعليمه ، فاستجاب الوالد لطموح ولده، ولرغبته في إكمال تعليمه، فتمَّ إرساله إلى تركيا لدراسة الطب، ولكن إقامة الرباعي في تركيا لم تدم طويلاً، بل لم تزد على شهر واحد، فالخوف من مغبة الانزلاق إلى ما انزلق إليه الشبان العرب الذين ذهبوا للدراسة في تركيا من لهو وخمر ونساء - حال دون بقاءه.

إنها وقفة بسيطة مع النفس، واستشارة عقلية منطقية دفعنا بالرباعي للانتقال من تركيا إلى سوريا، وبالأخص إلى جامعة دمشق، والانضمام هناك إلى قسم اللغة العربية، واستطاع الحصول على درجة البكالوريوس في اللغة العربية من تلك الجامعة، وبتقدير جيد.

ومن هنا ابتدأت الحياة العملية لدى الرباعي حيث عمل معلماً ، وموجهاً للغة العربية، منذ عام 1966 وحتى عام 1973، وفي أثناء هذه الفترة تزوج الرباعي من

الآنسة "بشرى عبدالفتاح غريز" ورُزق منها بثلاث بنات وولدين، وهم على الترتيب:
ربي، ورامي، ورزان، وأحمد، ورلى.

وانطلاقاً من قول القائل : إنَّ وراء كل رجل عظيم امرأة، فعلى ما يبدو أنَّ لبشرى غريز دوراً وفضلاً كبيراً في مسيرة الرباعي العلمية والعملية ، ولعل هذا السبب كان وراء إهداء الرباعي بعضاً من أعماله لبشرى غريز .

كان وراء إكمال الرباعي لدراساته العليا قصة طريفة، فلقد ذهب مع الرباعي إلى تركيا لدراسة الطب شخص آخر يدعى "عبدالكريم الخشاشنة" وعاد الخشاشنة من تركيا يحمل شهادة الطب ، ويقال له "دكتور" فما كان من الرباعي إلا أن قطع على نفسه عهداً بأن يحرز اللقب نفسه -الذي لم يستطع تحقيقه في المجال الطبي- في المجال الأكاديمي، ومن هنا انضمَّ إلى جامعة القاهرة، وحصل من هناك على درجة الماجستير في الأدب والنقد وبتقدير ممتاز .

أُتيحت للرباعي فرصة عمل في جامعة الملك سعود في الرياض واستمر تدريسه فيها لمدة عامين (1973-1975)، ثم قدّم استقالته، وأقام في القاهرة لمدة سنة كاملة للحصول على درجة الدكتوراه، وتم الحصول عليها في عام 1976م وبتقدير امتياز مع مرتبة الشرف الأولى، وهكذا أنجز الرباعي عهده.

ثم عاد إلى الأردن، وعمل بالتدريس في جامعة اليرموك، حيث كان له دور كبير مع غيره من الأساتذة في إنشاء قسم اللغة العربية وتطويره فيها . واستمر الرباعي بالتدريس في جامعة اليرموك منذ عام 1976 -وحتى عام 2005- وخلال هذه الفترة تقلّد العديد من المناصب داخل الجامعة ذاتها، ومنها:

مديراً لدائرة اللغة العربية وآدابها لمدة عامين (1984-1986)، ومديراً لمركز الدراسات الإسلامية في اليرموك لمدة ثلاث سنوات (1986-1989)، وعضواً في مجلس الدراسات العليا في الجامعة عام 1994، وكذلك عضواً في مجلس مركز اللغات لعامي (1999-2000)، وعميداً لكلية الآداب عام 2005/2006.

وشغل الرباعي العديد من المناصب خارج جامعة اليرموك ، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

رئيساً للجنة الاعتماد الخاص لجامعة جرش الأهلية عام 1996م، ورئيساً للجنة الاعتماد الخاص لجامعة الزرقاء الأهلية عام 1996م، وعضواً لهيئة تحرير مجلة جامعة إربد الأهلية عام 1998م، وعضواً لمجلس العمداء في جامعة جرش الأهلية عام 2000-2001م، وعضواً لمجلس أمناء جامعة إربد الأهلية عام 2002 ولمدة أربع سنوات قادمة، وعضواً للجنة الملكية لوضع برامج الدراسات العليا لمعهد الدراسات الإسلامية في جامعة آل البيت عام 2005 وعضواً لمجلس أمناء جامعة جدارا للدراسات العليا، ثم رئيساً لجامعة جدارا للدراسات العليا عام 2006، وما زال يشغل هذا المنصب.

وشغل الرباعي مناصب ذات طابع يختلف قليلاً عن الطابع الأكاديمي، فلقد عُيِّن عضواً ومقرراً للجنة التحكيم في جائزة الملك عبدالله الثاني للإبداع عام 2004م، وكذلك عضواً للجنة العليا لاختيار الفائز بجائزة الملك فيصل العالمية ولمدة عامين، في عام 1998 وكانت في الأدب المقارن، وفي عام 2004 وكانت في الأدب الأندلسي، وعضواً للجنة جائزة عرار عام 1984م، ورئيساً لتحرير المجلة العربية للآداب، وهي المجلة التي تصدرها الجمعية كليات الآداب في الجامعات التي تنتمي إلى اتحاد جامعات الدول العربية. والناظر في هذا الحقل المتنوع من المناصب التي لم أذكر منها إلا القليل، يرى أنه أمام شخصية متميزة، وأنه لا بد أن يكون لهذا التنوع والتنقل بين هذا المنصب وذاك، دور كبير في تفعيل دور الرباعي في مسيرته الأدبية، وفي تميز إسهاماته النقدية، وفي نضج تكوينه الثقافي.

بقي أن أشير إلى أن الرباعي ومن خلال هذا العمر العلمي الكبير -إن جاز التعبير- قد أشرف على ثلاث وأربعين رسالة في الماجستير والدكتوراه، واشترك في مناقشة كم هائل من الرسائل الجامعية لمرحلتى الماجستير والدكتوراه في الكثير من الجامعات منها جامعة مؤتة، وجامعة حلب، والجامعة الأردنية وغيرها.

ومن الجدير بالذكر أن حقول الرسائل التي أشرف عليها الرباعي كانت متنوعة وممتدة ما بين القديم والحديث، وما بين الأدب والنقد، أذكر منها:

الزمن في الشعر الجاهلي، والاتجاه الصوفي في الشعر الحديث، والمفارقة في شعر أبي العلاء، والزمن في شعر خليل حاوي، والنقد الثقافي : قراءة أخرى، وموت

النقد الأدبي وغيرها الكثير وإن دلت حقول هذه الرسائل على شيء ، فإنما تدل على اتساع إطلاع ناقدنا، وعلى مدى إلمامه بجوانب أدبية وعلمية كثيرة ، ومتنوعة إلماماً متقناً.

وإن كان من كلمة أختم بها حديثي حول حياة الرباعي، فإنني سأختتمها بوصف لشخصية ناقدنا جاء على لسان أحد طلبته وهو عمر الفجاوي إذ يقول "هو طود شامخ، وعلم قد ضرب في طول البلاد وعرضها، وأغرق ذكره وأنجد، ومخض العلم قلمه وفكره، فلا تلقى طالب علم إلا وقد علّ منه ونهل، فالتلميذ يأنس له وبه ؛ لأنه ذو وجه وضّاح، وثغر بسّام، لا يعرف التقطيب إلى سحنته سبيلاً ، سمح السجية، كريم الطوية، رفيق بطلبته، لا يعنتهم، ولا يسفههم، ولا يزدري آراءهم، يحسن الاستماع إليهم، مترفع عن الدنيا، سليم الصدر لا يذكر أحداً بسوء، ومجلسه مجلس حلم وحياء، لا ترتفع فيه الأصوات، ولا يؤبّن فيه الحرم"⁽¹⁾:

على أنني لا أجد الفجاوي مبالغاً فيما وصف، فشخصية شغلت العديد من المناصب، وأشرفت على هذا الكم من الأطروحات العلمية، وصاحبه مشروع نقدي متميز، لا بد وأن تكون تلك الصفات مجتمعة فيها.

وهكذا نجد الرباعي الذي بدأ حياته الثقافية في مدرسة أشبه ما تكون بأحد الكتاتيب، ظلّ يرتقي الدرجات إلى أن أصبح أحد أعلام النقد، ورائداً من رواده.

ثقافته:

أعياني البحث عن مصدر يسفغي في الكشف عن مصادر ثقافة عبد القادر الرباعي، فلم أجد سوى مصادر الرباعي النقدية الإبداعية ذاتها ، فرحت استقي منها مصادر ثقافة ناقدنا، ووجدت أن هناك مجموعة من العوامل قد تفاعلت وساهمت في تشكيل الإطار العام لثقافة الرباعي الواسعة، ويمكن أن أجملها بما يلي:

يتمثل المحور الأول لثقافة الرباعي في انصرافه إلى التراث، ووسيلته إلى ذلك الكتاب، إذ كان قارئاً جيداً للشعر القديم . فالمطلع على أعمال الرباعي النقدية يلحظ مدى إعجابه بالشعراء العرب الفحول أمثال : أبي تمام، زهير بن أبي

(1) الفجاوي، عمويد القادر الرباعي ومحبوه، مقالة من ملف بعنوان : "عبد القادر الرباعي الناقد المجدد"، مجلة أفكار، مجلد9، العدد191، 2004، ص80.

سُلّمى، وامرئ القيس، كما ويلحظ حرصه على قراءة نصوص هؤلاء الفحول قراءة معاصرة في ضوء نظريات التلقي والتأويل، وذلك من أجل إثبات وتأكيد قابلية النص العربي للانفتاح على مذ تلف المناهج والنظريات الحديثة، التي يراها ناقدنا خلاصة للتفاعل ما بين الشرق والغرب.

ولمّا كانت دراسات ناقدنا تجمع ما بين التنظير والتطبيق فلقد وجدناه ومن خلال تلك الدراسات، مطلعاً جيداً على المصادر التراثية القديمة، ومستيقياً للكثير من المعلومات الواردة في دراساته التنظيرية من هذه المصادر، مبدياً احترامه وإجلاله للكثير من آرائهم القديمة، وخاصة ما جاءت من فكر ناقدنا الفذ عبد القاهر الجرجاني، فلا تكاد تخلو قائمة الم صادر والمراجع في دراسات الرباعي من الكتب التراثية القديمة أمثال: أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، ونقد الشعر والبيان والتبيين، فهذه جميعها وغيرها كثير كانت معيناً معيناً لثقافة الرباعي.

2. إيمان ناقدنا بأن الثقافة ملك للجميع، وأنها تفاعل فكري خلاق لا يجوز لأحد من الشرق أو الغرب ادعاء خصوصيته فيها، هذه الأفكار كانت وراء المحور الثاني لمصادر ثقافة الرباعي وهو سعة إطلاعه على الثقافة الغربية، ومتابعته لأبرز المستجدات على الساحة الأدبية العالمية وخاصة في مجال الصورة الفنية.

3. كان لخصوصية البيئة القروية التي نشأ فيها ناقدنا أثر في تكوينه الثقافي، فالطابع القروي بشكل عام، وما ينطوي تحته من حياة صعبة، وقساوة في المعيشة يكتسب أهل وساكن تلك القرى صلابة وطاقمة كبرى في التحدي والفتح، كما ويرسخ أهمية العلم في ذ فوس أبناء تلك القرى، والرباعي كان واحداً من هؤلاء الذين أيقنوا بضرورة التحدي والتحمل، وبأهمية العلم وضرورة تحصين النفس بالثقافة الواسعة، مما جعلت منه ناقداً له من الإنتاج النقدي ما يسجل تفرداً وتميزاً أعلى غيره من التجارب النقدية الأخرى، وأنموذجاً يحتذى من قبل الآخرين.

4. كالتجارب التي قام بها الرباعي دور كبير في رفة ثقافته، فلقد زار الرباعي عدداً كبيراً من الأقطار العربية منها مصر، والسعودية، وسوريا، وليبيا،

والأجنبية منها أميركا، وفرنسا، وألمانيا، وبريطانيا، مما أتيح له الإطلاع على علومهم المتنوعة والإفادة منها.

ومن المحاور التي أسهمت في رقد ثقافة الرباعي عمله في تقويم الأعمال المتقدمة لجوائز عربية وعالمية منها على سبيل المثال ، جائزة الملك فيصل، وكذلك تقويمه للإنتاج المقدم للترقيات في عدد من الجامعات العربية، وتقويم الكتب والأبحاث العلمية التابعة لمؤسسات جامعية وحكومية محلية وعربية، وإشرافه على الرسائل الجامعية، فمثل ذلك يتطلب الإطلاع الدائم والمتابعة الحثيثة، مما يعزز ويرقد ثقافة الرباعي.

6ومما أسهم في رقد ثقافته الرباعي مشاركته الفعالة في المؤتمرات العلمية والأدبية، وفي الندوات التلفزيونية المحلية والعربية ، فمثل تلك المشاركات تتطلب المراجعة والتحليل الدائم للأدب العربي قديمه وحديثه.

7. ويعد إتقان الرباعي للغة الإنجليزية أحد أهم الروافد لثقافته فمن خلاله استطاع الإطلاع على كل ما تنتجه أقلام الآخرين، سواء فيما يخص أدبهم، أو فيما يخص أدبنا نحن، وما جهد الرباعي الترجمي إلا ثمرة لهذا الرافد.

ولا شك في أن هذه العوامل باجتماعها مع بعضها هي التي شكلت هذا الجدار الثقافي الرصين -إن جاز التعبير- لدى ناقدنا.

الفصل الأول إسهاماته النقدية

تشكل شخصية الرباعي التي إن قُدِّرَ لي أن أخصها بسمتين أساسيتين أقول فيها الثقافة الواسعة، والفكر الفذ الخلاق، ظاهرة لافتة للنظر، تركت تلك الشخصية بصمات واضحة في عالم النقد الأدبي وبخاصة في حقل الصورة الفنية ، يقول الرباعي: "كانت الصورة الفنية في الشعر، وما زالت القاعدة الأساسية التي أعود إليها، وأستند إليها في البحوث والدراسات التي أشتغل بها، لأنني وجدت فيها حلاً للإشكالات، والأسئلة التي يطرحها النقد والشعر على السواء"⁽¹⁾.

فالرباعي من خلال إسهاماته النقدية، رقد المكتبة العربية بعدد من المصادر النقدية الرائدة، وكان بحق ناقداً من النقاد القلة الذين أسهموا في توطيد دعائم الصورة الفنية، والتميز في عرضها من خلال ذلك التناغم الواضح ما بين التطبيق والتنظير، وبلورته لتيارٍ توفيقٍ في التعامل مع الصورة الفنية ما بين القديم والحديث، وهو بهذا يتخطى الحواجز التي تكرست منذ القديم في دراسة الصورة الفنية.

ويتميز بتنوع إنتاجه الأدبي وكثرته، فقد بلغ ما يقارب الستة عشر كتاباً، إضافة إلى بعض المواد العلمية التي أسهم بها لتنتشر في بعض الموسوعات ، كموسوعة الحضارة العربية والإسلامية ، وكذلك الكثير من الأبحاث التي ساهم بها في عالم الندوات والمؤتمرات في الأردن وخارجه، فلقد شارك الرباعي في اثنين وثلاثين مؤتمراً علمياً وثقافياً، وبالعدد من الندوات المحلية والعربية؛ ولعل لهذه المشاركات دوراً كبيراً في إثراء فكر ناقدنا وتكوينه ناقدنا الثقافي.

وتدل إسهامات الرباعي ومؤلفاته على تعدد مناحي اهتمامه ، ويمكن أن نوجزها في المحاور التالية:

(1) الرباعي، عبدالقادي تشكّل الخطاب النقدي، الأهلية للنشر والتوزيع عمان، 1998، ط1،

تطوير اللغة العربية، وتجديد النقد العربي، ودراسة الشعر العربي القديم من وجهة نقدية معاصرة، وكذلك الصورة الفنية في النقد والشعر "نظرياً وتطبيقياً". فلا نعجب عندئذ من جراء هذا التعدد والتنوع في إسهامات الرباعي النقدية أن تتوج تلك الأعمال، وأن يجني ناقدنا ثمار ما زرع من خلال نبيله العديد من الجوائز والمنح. فلقد حصل الرباعي على جائزة التفوق في التدريس من جامعة اليرموك عام (1983-1984)، وعلى جائزة التميز العلمي من جامعة اليرموك أيضاً عام 2006م، وفاز كتابه الذي تناول من خلاله شاعراً أردنياً ألا وهو عرار، والموسوم بـ: "عرار الرؤيا والفن، قراءة من الداخل" بجائزة التأليف في النقد، وهي الجائزة التي تمنحها اللجنة العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية عام (2000م) برئاسة الملكة رانيا العبدالله.

وحصل على العديد من المنح تقديراً لجهوده ، منها منحة جامعة (StJohns Collge) للتعليم الجامعي الحر لمدة ثلاثة أشهر في (Annapolis) بأمريكا. ومنحة (DAAD) للبحث العلمي في مركز دراسات الشرق الأوسط، لدراسة اللغات السامية لمدة شهرين في برلين بألمانيا ، وكذلك حصل على منحة جامعة ليون2 في فرنسا، لإلقاء محاضرات في مجال التخصص على طلبة قسم اللغة العربية في الجامعة نفسها، وكذلك حصل على منحة جامعة اليرموك للبحث العلمي في الجامعات البريطانية لمدة شهرين في صيف عام 1980م، كما توج إنتاجه النقدي عالمياً أيضاً، فلقد نشر اسم الرباعي ضمن كتاب (Whoswho)، وهو كتاب تصدره المؤسسة المسماة بالاسم نفسه في الولايات المتحدة الأمريكية عام 2000م، وهذه المؤسسة تنشر عادة من لهم إسهامات ملحوظة في مجالات الحياة الفكرية والعلمية والاقتصادية والحضارية بشكل عام.

وفي ظني أن هذه الجوائز والمنح لم تكن من نصيب ناقدنا لو لم يكن ناقداً متميزاً في علمه وتكوينه الثقافي، وفي جهوده النقدية، وصاحب شخصية معطاءة تمتاز بالجد والمثابرة في عملها وحياتها.

وهكذا بعد تناولنا لسيوسول وجية الناقد حريّ بنا الآن أن نعود للحديث حول المشروع النقدي الرباعي، لننظر من خلاله على محتوى ذلك المشروع ومضامينه، وبعد القراءة

المعمقة لذلك المشروع ومجده يتوزع على مجالات معينة . سأبدأ بالحديث حول هذه المجالات بدءاً بالأكثر حضوراً:

1.1 الصورة الفنية:

تحتل الصورة الفنية مكاناً بارزاً في بناء القصيدة ، إذ تشكل في نظري العمود الفقري لها، والاهتمام بالصورة الفنية قديم قدم الشعر وذلك لأنه؛ "قائم على الصورة منذ أن وجد"⁽¹⁾ بل لقد جعلها أحدهم "أساس الشعر إن لم تكن الشعر نفسه"⁽²⁾ وتعد الصورة الفنية وسيلة الناقتي يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معايير العامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه"⁽³⁾.

ومن هنا جاء اهتمام ناقتنا بالصورة الفنية التي وجد فيها "حلاً للإشكالات والأسئلة التي يطرحها النقد والشعر على السواء"⁽⁴⁾ وزاد اهتمامه بهذا المجال زيادة ملحوظة، إذ أصدر له العديد من الدراسات التي تحمل العنوان ذاته، إضافة إلى أن جميع مؤلفات الرباعي تكاد لا تخلو من مصطلح الصورة الفنية، ولعل هذا السبب كان وراء اختيارنا للصورة الفنية في دراسات الرباعي عنواناً لأطروحتنا هذه.

ويعد كتاب صريع الغواني مسلم بن الوليد حياته وشعره " بمثابة الشمعة الأولى التي أضاءت للرباعي طريقه إلى عالم الصورة الفنية ، وجاءت هذه الدراسة مقسمة إلى قسمين:

فرد القسم الأول لدراسة عصر الشاعر وبيئته وحياته وجوانب شخصيته ، وجعل الآخر للحديث حول شعر صريع الغواني، وفي ظني أن الرباعي كان مصيباً

(1) عباس، إحسان: فن الشعر، دار الشروق، عمان، 1987، ط4، ص193.

(2) دهمان، أحمد: الصورة البلاغية عند الجرجاني، دار طلاس للنشر، دمشق، 1986، ط1، ص9.

(3) عصفور، جالبونورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي، بيروت ، 1992، ط3، ص7.

(4) الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي، السابق، ص164.

في هذا التقسيم؛ وذلك لأنه وظّف كثيراً من المعلومات الواردة عن حياة الشاعر ، في تحليله لشعره. وقد جاءت دراسة الرباعي لشعر صريع الغواني في قسمين أيضاً:

1. دراسة موضوعية تتناول من خلالها أبرز موضوعات شعر صريع الغواني ، فدرس المديح، والغزل، والخمر، والوصف، والهجاء، ودرس الثلاثة الأولى بشكل مفصل أكثر من غيرها.

2. دراسة فنية: خصص القسم الأول منها للحديث عن البديع وألوانه، وأطال في حديثه، حيث قام بدراسة البديع دراسة تطورية ، فعرض للبديع في الشعر الجاهلي، ثم الإسلامي والأموي، والعباسي ، وكان للأخير الوقفة الأطول نسبياً، حيث تعرض للبديع في شعر مسلم بن الوليد ، وكذلك البديع في شعر أبي تمام راصداً اختلافات منهج التلميذ عن أستاذه فيقول في منهج مسلم بن الوليد : "إنه ذو اتجاه إتباعي متطور يرتبط عنده بجمال سهل في إدراكه وفي إخراجها، وهو يوفق فيه بين ذوقه ومطلب النقاد في عصره"⁽¹⁾.

ويصف منهج أبي تمام بقوله إنه: "ذو اتجاه ابتداعي يتكئ فيه على نفسه ويرتبط عنده بجمال صعب في إدراكه وإخراجها، ويصدر فيه عن ذوق خاص، ومفهوم شعري خاص"⁽²⁾، ويضيف: "والحقيقة أن أبا تمام غالى في هذا الباب غلواً لا نقبله منه، على أنه شعر لا يثيرنا بما فيه من تغليب للعقل على كل شعور، فنحن لا ننفعل للفكرة الغامضة، والمعنى البعيد، كما هو الحال في شعر أبي تمام"⁽³⁾.

نني الأجد نعمة الرباعي اختلفت وهو يعالج شعر أبي تمام في موضع آخر ، ولعل ذلك يعود إلى نضج التجربة لدى ناقدنا إذ يقول بعد أن يبشر بسيطرة أبي تمام على اللغة وتصريفه لها بالاتجاه السليم . يقول: "هكذا يجب أن نفهم شعر أبي تمام :

(1) الرباعي، عبد القادر: صريع الغواني: مسلم بن الوليد حياته وشعره، عالم الكتب الحديثة، إربد، 2006، ط1، ص512.

(2) المرجع نفسه، ص512.

(3) المرجع نفسه، ص507.

فهو حكيم يفهم الإنسان ويدرك عمق الشعور فيه، وإذا عبّر جاء تعبيره ذا قيمة لأنه يعكس روح الإنسان والقيم⁽¹⁾.

لكنني أود أن أؤكد علني فكرة دراسة البديع بهذه الطريقة فكرة رائدة ، استطاع من خلالها الرباعي رصد ما تميز به مسلم على من قبله، وبـ هذا نسجل للرباعي هذه النقطة المتميزة.

وجاء القسم الثاني لدراسة الأسلوب واللغة والأوزان في شعر صريع الغواني ، وحاول الرباعي من خلالها إبراز ما جاء به مسلم بن الوليد من جديد في تلك العناصر الفنية.

وفي النهاية أقول قد تكون هذه الدراسة ذات طابع تقليدي ، أي تجمع ما بين حياة الشاعر وشعره، لكنّ الرباعي أحدث خلخلة في النظام التقليدي لهذه الدراسة من خلال دراسته للبديع دراسة تطويرية وشاملة لفتت نظر ناقدنا لبديع أبي تمام، مما جعله يفرد أطروحته التالية لدراسة الصورة الفنية في شعر أبي تمام . يقول الرباعي: "قدر التخصصية لمسلم لم تكن تتيح لي التعمق الكافي في شعر غير ه، ومن هنا جاء اهتمامي بأبي تمام ليكون موضوع دراستي هذه"⁽²⁾.

تعد دراسة الرباعي المعنونة بـ"الصورة الفنية في شعر أبي تمام " دراسة متميزة وجديدة، تقدم لبهيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة، والشيء الذي لاقفت للنظر في هذه الأطروحة، أنها جمعت ما بين التنظير والتطبيق، ووجهت لدراسة شعر شاعر واحد بعينه يقول الرباعي : "دراساتهم إما نظرية تبحث في الصورة والخيال وعلاقتها المختلفة، وإما تطبيقية علمية تدرس الصورة في شعر مدرسة معينة أو عصر بأكمله، أما دراستي ف تخصصت في الصورة عند شاعر بعينه ، وتطل على غيره إطلاقات خفيفة"⁽³⁾ وأجد أن لهذا الكتاب أهمية خاصة، ويكتسب تلك الأهمية من خلال عاملين:

(4) الرباعي، عبدالقادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1980، ط1، ص317.

(2) المرجع نفسه، ص12-13.

(3) المرجع نفسه، ص23.

الأول: يتعلق بالناقد، حيث شكل هذا الكتاب نقطة مفصلية في مسيرته النقدية وجهته نحو الاهتمام بعالم الصورة الفنية.

والثاني: يتعلق بالحركة النقدية بعامة، إذ شكل صدور هذا الكتاب أحد الخطوط الرئيسية في دراسة الصورة الفنية دراسة نقدية متطورة، وذلك بما لجأ إليه الناقد من استغلال ناجح للانفتاح على الفكر الغربي ومحاولته لإقامة خيط للتواصل ما بين القديم والحديث.

ونال الكتاب شهرة واسعة، و الدليل على ذلك أن أغلب الدراسات التي أُقيمت حول جهد الرباعي كانت موجهة صوب هذه الدراسة، ومن أبرز النقاد الذين تناولوا هذه الدراسة بالنقد أحمد مطلوب، وذلك من خلال مقالة نشرها في مجلة البيان الكويتية، وقام الرباعي بجمع تلك المقالات إضافة إلى رده المسهب على ما كتبه مطلوب في كتابه "مقالات في الشعر ونقده"، وذلك إيماناً من ناقدنا بالدور الذي يضطلع به الحوار، وبأهميته وجدواه في إغناء وإثراء العملية النقدية.

ولعل الذي أثار حفيظة هؤلاء النقاد حول هذه الدراسة منهجيته الناقد التي لجأ إليها في هذه الدراسة، فلقد عمد الرباعي إلى دراسة الصورة في شعر أبي تمام بناءً على منهج متكامل انتزعه ناقدنا من دراستين غريبتين ، أقيمتا حول الصورة في شعر شكسبير، وهما دراسة الباحثة (كارولاين سبيرجن Caroline Spurgeon) التي جاءت بعنوان الصورة الفنية عند شكسبير وما تتبئنا به (Shakespeas Imagery and what it tell us) ودراسة و.كلمن (wolfgang clement) وهي بعنوان تطور الصور عند شكسبير (The Shakespeare's Imagery).

ولعل إدراك ناقدنا لتمييز النص العربي عن غيره ، هو ما دفعه إلى انتزاع منهج متكامل من تلك الدراستين، متتلياً الفرق الجوهرية ما بين شعر شكسبير ، وشعر أبي تمام، فشعر الأول مسرحي موضوعي، وشعر أبي تمام غنائي ذاتي⁽¹⁾.

(1) البصير، كامل حسن: بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق)، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ط1، ص251.

وقد يستنتج المتلقي أن الولوع بالدراسات الغربية وبكل ما جاء بها، ومحاولة تطبيقها على أدبنا العربي، ما هو إلا نوع من التعبير كما يبدو لي - عن الهزيمة التي يعاني منها العقل العربي، بل إنني أخشى من خلال هذا الولوع أن تتحقق مقولة أحد المستشرقين الذي يحث على الأخذ من الدراسات الغربية وهي أن "تصبح العقلية العربية فرعاً من العقلية الغربية" (1) وهذا ما لا نريده، فنحن نريد أن يكون التجديد والابتكار دائماً ينبع من شخصيتنا نحن، ومن عقلياتنا، لا أن يكون مبنياً على تجارب الآخرين - وفي ظني - أن في هذا ما يقتل روح التجديد والابتكار لدينا، ولا يعني هذا أن نقطع صلة الرحم بين التراث الإنساني، ولا أن نغلق الأبواب أمام التواصل الحضاري بين الشعوب.

وجاءت دراسة الرباعي هذه مقسمة إلى با بين: جعل الباب الأول لدراسة مواد الصورة في شعر أبي تمام، وحصر مجالات تلك الصورة وموضوعاتها في خمسة مجالات:

الحياة الإنسانية، والحياة اليومية، والطبيعة، والحيوان، والثقافة. وأفرد الفصل الثاني من هذا الباب للموقف الفكري لدى الشاعر، متوصلاً إليه من خلال جملة من الثنائيات الضدية بين حب وفراق، وأمل وعمل، وخير وشر، وزمان ومكان، وحياة وموت، ويتوقف في الفصل الثالث متعمقاً في دراسة اللاوعي عند أبي تمام مستوحياً المعاني الخلفية التي يود توزيع صور أبي تمام عليها: نور وظلام، وربيع وجفاف، و امرأة وظلل...، أما الباب الثاني فمخصصة للبناء الفني وجعله في ثلاثة فصول:

دار الفصل الأول حول "البنية العينية" حيث درس فيه الصورة المفردة من ثلاث زوايا:

1. زاوية نفسية: يصنف الصورة فيها إلى حسية وعقلية.

(1) استتقيفتش، ياروسلاف: العربية الفصحى الحديثة (بحوث في تطور الألفاظ والأساليب)، ترجمة وتعليق محمد حسن عبدالعزيز، دار الفكر العربي، القاهرة، 1985، ط1، ص280 نقلاً عن الرباعي جَماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999، ط1، ص287.

2. **زواوية بلاغية:** يدرس فيها الأشكال البلاغية للصورة.

3. **زواوية فنية** يمزج فيها الناقد ما بين النوعين السابقين، أي ينظر إلى

الصورة من حيث التحام النفس بالشكل البلاغي.

وحبذا لو أنه اقتصر في دراسته هذه على النمط الفني كونه يجمع ما بين النمط النفسي والبلاغي، عوضاً عن إسرافه في التقسيم والتبويب الذي يربك القارئ ويشتته -فيما أعتقد-.

وجاء الفصل الثاني للبناء الكلي للقصيدة، تناول في البداية : وحدة هذا البناء من حيث نوعها وأقسامها بحث في الأشكال التي تزوج فيها الصور داخل القصيدة ، وجعلها في ثلاثة أشكال بنائية: الشكل الموافق، والشكل المخالف، والشكل الدرامي.

ويتابع في الفصل الثالث دراسة البناء الكلي من جهة الموسيقى الشعرية ، ويقوم بدراستها ضمن ثلاثة مصطلحات هي: الوزن والقافية والإيقاع الداخلي، ومما يميز

هذا الفصل الرسوم البيانية التي عبّر من خلالها عن مدى التفاعل الحادث ما بين

الإيقاع والوضع النفسي للشاعر وهي في نظري خطوة جريئة تبرز لنا جماليات الشعر أكثر فأكثر، لا خطوة باتجاه "الدراسات الحسابية التي تزدان بالخطوط البيانية والأرقام"⁽¹⁾ كما يرى بعض الدارسين.

ونخلص إلى أن الرباعي استطاع تحقيق دراسة شاملة وكاملة للصورة الفنية في شعر أبي تمام، خرجت بنتائج متميزة.

هذا وقد قام بتقسيم أطروحته التي تقمّدهم بها لنيل درجة الدكتوراه في دراستين كان ما سبق وتطرقت إليه الجانب التطبيقي منها، أما الجانب النظري إضافة إلى أبحاث أخرى، أخرجها في دراسة مستقلة، وجعلها تحت عنوان "الصورة الفنية في النقد الشعري" وجعل الرباعي دراسته هذه في بابين:

(1) الرباعي، عبدالقاهق: إشارات في الشعر ونقده، مؤسسة الشرق للعلاقات والنشر، عمان،

أفرد الباب الأول للنظر حيث عالج من خلاله مفهوم الصورة في النقد القديم ،
متمركزاً حول رؤية المشابهة الشكلية أو المقاربة في الصورة⁽¹⁾ ومفهوم الصورة في
النقد الحديث، التي أصبحت مولوداً نضراً للقوة خلاقة هي الخيال⁽²⁾ وأغدق الناقد
هنا من تبني آراء النقاد الغربيين دون مناقشة ، أو تعليل أحياناً، ومنها على سبيل
المثال رأي (سانتايانا) الذي ابتدأ به في أثناء مناقشته لمفهوم الصورة.

أما القسم الثاني فخصصه للمسائل التطبيقية وجعله في ثلاثة محاور:

1. محور خاص وذلك لدراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي (التفسير
الأسطوري).

2. محور عام: ودرس في الصورة وتشكل المعنى للشعر العربي القديم (التشكيل
المكاني والزمني).

3. محور تكاملي: درس فيه الصورة والبناء الاجتماعي من خلال معلقة زهير بن
أبي سلمى).

إن الرباعي -وبغض النظر عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع الآراء الواردة في
دراسته هذه- استطاع تقديم رؤية شمولية لمفهوم الصورة عاد فيها إلى الأصول
والجذور في عصرها القديم والحديث، وهنا تكمن أهمية هذه الدراسة.
تابع الرباعي إنجازاته في عالم الصورة الفنية، وذلك من خلال دراسته
الموسومة بـ(شاعر السمو، زهير بن أبي سلمى، الصورة الفنية في شعره)
ويحاول في هذه الدراسة أن يعود إلى جذور الصورة في العصر الجاهلي، وذلك من
خلال اختياره لزهير بن أبي سلمى نموذجاً ليطبق عليه منهجه في دراسة الصورة،
واعتقد أن في دراسة الشعر الجاهلي بالمنهجية الرباعية الجديدة فيها ما يحقق له
الكثير من الإحياء في الشعور والوجدان⁽³⁾ وما يؤكد أن شعرنا القديم يمتلك كثيراً
من القيم العظيمة التي ما زالت بحاجة إلى الكشف عنها.

(1) الرباعي، عبدالقادر: الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، إربد، 1995، ط2،
ص61.

(2) المرجع نفسه، ص69.

(3) عياد، شكري: الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1978، ط1، ص51.

وتأتي هذه الدراسة في أربعة فصول وملحق، أفرد الفصل الأول لدراسة شخصية زهير الإنسان والشاعر، وتعرض من خلال الشخصية الأولى إلى أصول زهير وفروعه وإلى صفاته الخلقية والمسلكية . أما الشخصية الثانية -الشاعر- فيهدف من خلالها إلى الوقوف على قدرات زهير الفنية، التي جعلت منه شاعراً متميزاً في خصائصه ومذاهبه، ووجد أن الشخصيتين تجتمعان معاً في صفة واحدة هي "السمو" فأطلق عليه لقب "شاعر السمو". وهذا اللقب لم يسبق وإن وصف به زهير بن أبي سلمى في حدود معرفتي، وما جعله الفرع الأول من العنوان الرئيس لهذه الدراسة إلا تأكيداً لأهميته.

والناظر في المصادر التي استقى منها الرباعي معلوماته يجد أغلبها تراثية، والسبب يعود في ذلك كما يصرح الرباعي ذاته - إلى أن المصادر الحديثة لم تتعد في فهمها لشخصية زهير عن فهم الأسلاف له، وإن دلّ تصريح ناقدنا السابق على شيء، فإنما يدل على دقته وحرصه في استقصائه لجميع المعلومات المتعلقة بالموضوع المطروح للدراسة.

أما الفصل الثاني فخصه لدراسة مصدر الصور عند زهير، وقد تمثل المصدر كما يقول الرباعي في مجالات الحياة الجاهلية، وحصرها في خمسة مجالات:

الإنسان، والحياة اليومية، والطبيعة، والحيوان، والثقافة.

ومن الجدير بالذكر أن مجالات الصورة لدى زهير هي ذاتها مجالات الصور لدى أبي تمام في دراسته السابقة الذكر.

لقد جعل مصادر الصورة في شعر زهير هي ذاتها مجالات الصورة أو موضوعاتها في هذا خلط ما بين المصطلحين ، فالمصادر هي المنطلقات الأساسية لمجالات الصور الفنية، والربط ذاته في دراسته لشعر أبي تمام فصل ما بين المصطلحين، حين ردد مجالات الصور إلى ثلاثة مصادر هي:

حياة الشاعر الخاصة، وحياة مجتمعه، والطبيعة الحية والميتة.

فكيف جعل مصادر الصور في شعر زهير هي مجالات الصور وموضوعاتها

هنا؟!!

وعالج في الفصل الثالث رؤيا الشاعر، وذلك في خمسة محاور هي : المرأة
والقبيلة للتوحد والاعتراب، والتحول والثبات، والحياة والموت، والمكان والزمان .
ويكاد يكون أسلوب الثنائيات الضدية هو أحد الأساليب الثابتة والمتكررة في قراءة
الرباعي لنصوصه.

وجاء الفصل الرابع لمعالجة التشكيل الصوري في شعر زهير، وجعله في ثلاثة
أشكال: المظهر الحسي، والوسيلة البلاغية، والصورة المفردة والعضوية، ومما يميز
عمله في هذا الفصل الجداول البيانية أو العددية التي ضمنها الناقد في نهاية كل لون
من ألوان التشكيل التي تدل دلالة علمية على ما يذهب إليه في تحليله ومناقشاته.
وختم هذا الكتاب برؤية جديدة ومبتكرة، تستحق الإشادة بها، وبجهد من توصل
إليها، وهي وضع معجم للاستخدام اللغوي للصورة ، وجعله للاستخدام اللغوي
للصورة وليس للألفاظ وذلك لتقته كما يقول "بأن دلالة الكلمة الشعرية تتحدد عادة
بسياقها"⁽¹⁾. ويقول الرباعي "قد يتبع وضع معجم الاستخدام اللغوي للإنسان مجال
التفكير في إمكانية وضع تاريخ لدلالات الألفاظ - وهو ما نحتاج إليه في العربية- إذا
ما حاولنا تعميم الفكرة على شعراء مختلفي العصور"⁽²⁾.

والحق أن هذه اللمسة الرباعية لمسة جديدة ومدى ميزة، ولم يسبق إليها وجديرة
بالاقتداء بها، ولعل زهير بن أبي سلمى سيخلد إلى شيء من الرضا والراحة وهو
يرى شعره موضوعاً لمثل هذه الدراسة بعد هذه القرون الطويلة من وفاته.

ويتصل بعالم الصورة الفنية دراسات أذرى لا تحمل مصطلح الصورة الفنية في
عنوانها الرئيسيين أن جلها يصب في الإطار نفسه، ومنها كتاب "جماليات المعنى
الشعري" وجاء الفصل الأول منه تنظيراً، يعالج من خلاله الأبعاد النظرية للتشكل
الشعري، وللکیفیه التي تتم بها القراءة وإنتاج المعاني العميقة ، مبيناً أن كل ذلك ينبع
من قوتين متكاملتين : القوة الشاعرة التي تمنح الشعر قيمة إنسانية جوهرية، والقوة
الناقدة التي تقف على الجمال المكون داخل النص المنتج.

(1) الرباعي، عبدالقادر: شاعر السمو زهير بن أبي سلمى الصورة الفنية في شعره، عالم الكتب

الحديثة، إربد، 2006، ط1، ص4.

(2) المرجع نفسه، ص270.

ومما يذكر هنا أن الرباعي وفي أثناء معالجته للكيفية التي تتم بها قراءة النصوص، تطرق إلى مصطلح بارت (R. Barthes) موت المؤلف متبنياً مصطلحاً مرادفاً لهذا المصطلح ألا وهو (نوم المؤلف) لا مبتكراً له كما يتوهم عليّات في مقالته⁽¹⁾ فالغذامي يقول:

"... واللغة عندئذٍ تحل في وجودها الشعري محل المؤلف، فتلغيه وتؤسس على أنقاضه وجودها الخاص الذي يتحرك ككيان حيوي جديد في أفق العطاء الإنساني الصافي، ومن هنا يزول المؤلف ويصبح أمراً تاريخياً، ويحل في أذهاننا إشعاعه الأدبي الذي يظل هو النور الوحيد على الساحة مثل أنوار النجوم التي احترقت في الماضي، وظل نورها يعبر الآفاق متجهاً إلينا من عليائه وينام المؤلف حين نسهر نحن من بعده يقول المتنبّي:

أَنَامَ مِلاءَ جفوني عن شوارِدِهَا وَيَسْهَرُ الخلقُ جِراها وَيَخْتَصِمُ"⁽²⁾

وللرباعي كل الحق في تبنيه هذا المصطلح فإذا كان لموت قد أطلق مصطلح "موت المؤلف"، ليضع حداً للمناهج النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده، وليركز على النص ذاته، ويعلمن شأن القارئ أو المتلقي فإن هذا القول "لا يكاد يستقيم في كليته على واقع النص الأدبي العربي"، فالنص المبتدع في ثقافة المتلقي العربي يتضمن في بنيته مرجعيات فكرية وأنساقاً ثقافية وأحداثاً مناسبة تحتم في أغلب الأحيان إعادة الحياة إلى المؤلف من أجل إضاءة ما قد يعتم ويستشكل"⁽³⁾.

لذلك فمصطلح "نوم المؤلف" يفي بالغرض الدلالي المتعلق بثقافة المتلقي العربي، إذ إن النوم يمثل في الخيال الثقافي العربي "موتة صغيرة مؤقتة يمكن للروح أن تعانق الجسد مثلما يمكن للمؤلف أن يعانق نصه من جديد"⁽⁴⁾.

(1) عليّات، يوسفقراءة في المشروع النقدي الرباعي مقالة من ملف بعنوان "د.عبدالقادر الرباعي الناقد المجدد"، مجلة أفكار، ع191، 2004، مجلد9، ص87.

(2) الغدّامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، جدة، 1985، ط1، ص111، وانظر أيضاً ص26.

(3) عليّات: قراءة النص الشعري النقدي الرباعي، ص88.

(4) المرجع نفسه، ص88.

وأفرد الرباعي الفصول : الثاني، والثالث، والرابع من هذه الدراسة للقراءات النصية، فجعل الفصلين الثاني والثالث لتعمق في طاقة اللغة وقدرتها على تشكل المعنى، فتوقف عند المفردات، والصيغ اللغوية، والصور الشعرية، والبلاغية، وكذلك الموسيقى في قصيدة الربيع لكل من البحتري وأبي تمام، ليكشف -من خلال هذه العناصر الجمالية مجتمع ه- عن التجربة الإنسانية التي ينقلها كل نص من النصوص.

إن الرباعي وفي تناوله لهاتين القصيدتين المتعلقتين في العنوان والموضوع، تعتمد تأخير قراءة قصيدة أبي تمام على الرغم من أنها سابقة على قصيدة البحتري يقول: لقد تعمدت أن أؤخر قراءتي لقصيدة أبي تمام، على الرغم من أنها سابقة على قصيدة البحتري، كي أتخلص من تأثير الفرضية التاريخية التي كان من الممكن أن تسوقني لو أخذت بهالـج الاستغراق في مسألة تأثير السابق في اللاحق، وأن تبعدني عن النظرة الفاحصة لخصوصية تكامل الشعرية في النص -القصيدة- وتعمق العلاقات والترابطات بتوافقاتها وتعارضاتها بين الجزء والكل أو وحدات البناء التي تؤلف إيقاع الصوت ونغمات النفس⁽¹⁾ وفي هذا ما يدل على أننا أمام ناقد واع ومدرك للكيفية التي تتم بواسطتها القراءة النصية المنتجة، إذ استبعد كل ما يمكن أن يكون مؤثراً وموجهاً للمتلقي، ومصادراً لحريته فضلاً عن تحفظات المهتمين في هذا المجال.

وأما الفصل الرابع فخصصه ناقدنا للشعر الحديث، ولمعنى المعنى فيه، واختار ظاهرة الليل لتكون نموذجاً لقراءته هذه، وتتبعها في ثلاثة نصوص لثلاثة من أبرز أعلام الشعر الحديث وهم:

محمود درويش، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وتوقف عند العناصر الفنية المتوافرة في هذه النصوص (الصورة، واللغة، والموسيقى) كاشفاً من خلال هذه العناصر عن الدلالات التي يحملها "الليل" في كل نص من النصوص.

(1) الرباعي، عبدالقادر: جماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1999،

إن كتاب جماليات المعنى الشعري -فيما أعتقد- نقلة نوعية وجديدة سواء من حيث عنوانه أو آليات الدراسة وموضوعاتها. فشخصية الرباعي سجلت حضوراً بارزاً في كتابه، وأبرز نقدي اتساع ثقافته من خلال تأويلا ته للنصوص الشعرية التي يظهر من خلالها التوظيف الناجح لـ مناهج السياقية منها والحديثة (النفسي، الاجتماعي، البنيوي)، إضافة إلى ذلك أجد أنه يقدم دائماً في بداية كل قضية يود دراستها موجزاً نظرياً، وأجد حديثه النظري متناسباً وغير مطول بالمقارنة مع حجم الدراسة التحليلية، وأقول إنني كلما تعمقت في قراءة هذا الكتاب اكتشفت جماليات التأويل المطروحة من ناقدنا أكثر فأكثر.

إن كتاب "في تشكّل الخطاب النقدي" حلقة جديدة تنضم إلى مجال الصورة الفنية، هذا الكتاب الذي يحوي بين دفتيه خمسة أبحاث، وتعد دراسة الرباعي الموسومة بدراسات حديثة في الصورة الشعرية " من أشد هذه البحوث اتصالاً بهذا المجال ومن خلاله سلط الضوء على جملة من الدراسات النقدية في مجال الصورة الفنية ومناهجها وغايتها.

فعرض لجملة من الدراسات الغربية هي ذاتها مصادر الرباعي في دراسته الصورة الفنية في شعر أبي تمام " فعرض لدراسة "كارولان سبيرجن" التي تحمل عنوان الصورة الفنية عند شكسبير وما تتبنا به " وتألّفت دراسة سد بيرجن هذه من جزأين:

جاء الجزء الأول لدراسة الشاعر إنساناً، ووازن بين صورة شكسبير واثنين من معاصريه هما (مارلو وبيكون)، أما الجزء الثاني فصرفته لدراسة وظيفة الصورة، وذيلت الكتاب بسبع لوحات على شكل رسوم بيانية تحمل أعداداً لمجالات الصور وموضوعاتها.

وتوقف لدى دراسة إدو ارد. أ. آرمسترونج (Edward A. Armstrong) المعنونة بـ (خيال شكسبير) (Shakespeare's Imagination) "ويشرح آرمسترونج طريقته قائلاً: "يتضمن الكتاب دراسة حلقات الصور وتجمعاتها المترادفة التي تتجمع أحياناً وبالصدفة في صورة أو قول؛ لأنه من الصعب -إن لم يكن من المستحيل- أن تدرس كل أشكال المعنى في كلمات شكسبير المستقلة

ويرى أنه من الأفضل استخدام مصطلح "عناقيد الصور" بدلاً من الكلمات المترابطة⁽¹⁾.

وعرض الرباعي لدراسة (و. كلمن) وعنوانه تطور الصور عند شكسبير " واهتم (كلمن) خلال دراسته هذه، بدراسة أبنية الصور حية داخل سياقها معتمداً في ذلك كما يقول منهجاً مخالفاً لمنهج سبيرجن وجاءت دراسته في أربعة أقسام: الأول: لدراسة تطور الصور في روايات شكسبير في الفترة الأولى والوسطى من حياته.

الثاني: لدراسة تطور الصورة في تراجيديات شكسبير الكبرى كهملت، وعطيل، والملك لير وغيرها.

والثالث: لدراسة الصورة في الكوميديات.

والرابع: الملخص والنتيجة.

وانتقل الرباعي إلى عرض أهم الدراسات العربية، مشيراً إلى دور وفضل مجلة المجلة المصرية التي نُشر من خلالها العديد من الأبحاث والمقالات التي تهتم بحقل الصورة الفنية، ومنها بحوث محمد غنم يمي هلال في الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية: الكلاسيكية، والرومانتيكية، والبرناسية، وكذلك بحوث عز الدين إسماعيل حول تشكيل الصورة الشعرية، ثم تطرق لكتاب "مصطفى ناصيف" الصورة الأدبية، كونه أول كتاب في العربية يخصص لدراسة الصورة.

ثم يقسم الدراسات العربية حسب مجال اهتمامها في الصورة إلى ثلاثة أقسام:

أولاً: دراسات اهتمت بالكشف عن الأصول العربية لمصطلح الصورة.

وتضم كتاب جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي " وكتاب

كمال أبو ديب "نظرية عبدالقاهر الجرجاني في الصورة الفنية".

ثانياً: كتب تطبيقية ذات توجيهات جماعية و يمثلها: كتاب نعيم اليافي (تطور

الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث)، وكتاب نصرت عبدالرحمن (الصورة

(1) الرباعي: في تشكّل الخطاب النقدي، ص 148.

الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث)، وكتاب علي البطل (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري).

ثالثاً: الدراسة المفردة المتخصصة ويمثلها كتاب عبد القادر الرباعي "الصورة الفنية في شعر أبي تمام".

واكتفى الرباعي بالعرض المجرد للدراسات السابقة، دون تقييم لمناهجها أو خططها، والسبب في ذلك أنه ينوي طرح منهج خاص لدراسة الصورة، يضع فيه تصورمه يمكن أن يكون معتداً في الكشف عن الجوانب الأساسية في المادة الشعرية المدروسة⁽¹⁾ وما المنهج الذي يقترحه الرباعي إلا خلاصة للمنهج الذي سار عليه في دراستيه، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، والصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، واعتقد أن علينا أن نتجاوز فكرة منهج موحد أو أنموذج يحتذى في دراسة الصورة لأنها "ما عادت تتسجم وروح الحداثة والتطور في الفكر والنقد والتحليل"⁽²⁾.

وتطرق الرباعي إلى ردود الفعل التي تباينت حول مناهج الدراسات السابقة فمنهم من عارض التوجه الجديد لدراسة الصورة في الشعر، وبخاصة في الشعر القديم ويمثلها أحمد مطلوب في مقالته التي وجهها باتجاه دراسة الرباعي الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ومنهم من سار على النهج الجديد، وأفاد من الدراسات السابقة، ويمثلها كتاب الولي محمد (الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي) ومنهم من استعار المصطلح وجعله عنواناً للدراساته، لكنه ظل يتعامل معه من خلال الفهم البلاغي القديم ويمثله كتاب أحمد مطلوب (الصورة في شعر الأخطل الصغير).

ونحن هنا نؤكد أنه من الضروري إقامة جسر للتواصل ما بين القديم والحديث، فلا ينبغي أن نتعصب للقديم، ولا أن نفر من الحديث. وإنما نأخذ منه بما يناسبنا،

(1) الرباعي: في تشكّل الخطاب النقدي، ص164.

(2) صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،

بيروت، 1994، ط1، ص15.

ويلائم ظروفنا وجاهدنا، رأيي أن أية محاولة لتجاهل هذا التفاعل ما هي إلا "إطالة في طريق الضياع، وتجديد لسنوات التيه"⁽¹⁾.

واستطاع الرباعي من خلال هذه الجولة العالمية والعربية، أن يعرض لنا أبرز الدراسات الحديثة في الصورة الفنية، بأسلوب مكثف وديناميكي، وذلك ليسهل على القراء الإطلاع على مضمون تلك الدراسات، التي قد لا يمكن لأحدنا الإطلاع عليها لصعوبة ما، وبخاصة الغربية منها.

وأثار قضية البديع الشعري في هذه الدراسة من خلال بحثه ا لموسوم بـ(البديع الشعري بين الصنعة والخيال) وناقش قضية البديع من جهتي نظر:

الأولى: الصنعة الشكلية، التي نظرت إلى البديع على أنه مؤلف من وسائل معينة، يقبل منها ما قبله عمود الشعر، ويرفض ما رفضه . وهذه الوسائل -حسب مفهوم الصنعة هذه- وسائل لتزيين الشعر وزخرفته، لذلك تبقى هامشية لا تشكل أسس العمل الفني أو الشعري وبناء على هذا تغدو العلاقات التي تحكمها علاقات منطقية خارجية مادية تدرك بالعقل، والذكاء، وحسن التمييز.

والثانية هي وجهة النظر التي تبناها الرباعي ؛ والتي تربط الوسيلة البديعية بدلالات تجريبية وهي الخيال الفني ، إذ عن طريقه يصبح البديع طريقة طريفة في تجديد الشعر، أو تأليفه بخيال خصب يجمع بين القديم والجديد، وبين الشيء وضده، لكنه يوحد الجميع في عمل متكامل منسجم، وبناءً على هذا تغدو الوسائل التي يدخلها البديع وسائل أساسية لتعديل السلوك والمعنى، لا وسائل هامشية جيء بها للتزيين المادي، كما أن العلاقات التي تحكمها تغدو أيضاً علاقات روحية خفية تربط الداخل بالخارج، والصورة بالإيقاع لتعميق أسباب التجربة، والمعنى الكوني العام.

ومن أبرز النتائج المثيرة التي توصل إليها الرباعي في دراسته السابقة تعليقه لتطور البديع يرى أن تطور البديع من امرئ القيس إلى عبيد الشعر، وحتى

(1) فيصل، شكري: التراث البلاغي والنقدي بحث منشور في مجلة المعرفة، م14، ع126،

العصر العباسي (لم بن الوليد وأبي تمام) هو إلا مظهر لتطور الخيال والوعي الفني في الشعر العربي القديم، وليس اتجاهًا مدرسياً مقصوراً على فئة دون أخرى. إن من حق الرباعي علينا أن نقدر جهده ورأيه في هذه القضية، وذلك أنه كان دقيقاً في مناقشته، وعلى وعي عميق بها، بحيث توصل إلى هذا التعليل الجيد لتطور البديع، وهذا الالتفات إلى الدلالات النفسية والفكرية التي قد توحى بها العلاقات بين وسائل البديع في النصوص الأدبية.

تناول الرباعي في ثنايا كتابه هذا "مصطلح الأدب" وخصه في دراسة مستقلة أطلق عليها عنوان الأدب بين مجال الفن ومنطق العلم "وإذا تجاوزنا الدلالة اللغوية لكلمة أدب التي أطال الرباعي حديثه فيها، كما سبقه بذلك أحمد الشايب في كتابه أصول النقد الأدبي نصل إلى الحقائق التالية:

1. حافظت كلمة "أدب" منذ بداية ظهورها في العصر الجاهلي وما بعده على اكتساب السلوك الاجتماعي القويم، من خلال تعلم جملة من العادات والتقاليد والقيم والمعارف التي تؤديها نماذج شعرية ونثرية، وما يلزم هذه النماذج من نحو ولغة وأخبار وأحوال.

2. يوزع الرباعي الأدب على معنيين : عام واسع يحتوي إلى جانب الشعر والنثر - علوماً أخرى كالجغرافيا والهندسة والكيمياء والسحر والكهانة، وخاص يربط الأدب بالأسلوب المبدع كالشعر والنثر . وكان أحمد الشايب قد أطال الحديث حول معاني الأدب ووزعها على معنيين أيضاً حيث قال "إن الأدب بمعناه الخاص وهو الشعر والنثر الجميل : الذي يقصد إلى تصوير العاطفة، لا يمكن أن يستغني مطلقاً عن الحقائق العقلية، والمسائل العلمية.... وإن الأدب بمعناه العام يتناول جميع الآثار التي تتركها أقلام الكاتبين في أي باب فمنه العلوم والفلسفات والفنون..."⁽¹⁾ على أنني لا أجد إشارة من الرباعي إلى هذا المصدر في هذا الموقع مؤكداً أن دراسة الشايب تعد إحدى مراجع دراسته.

(1) الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1973، ط8، ص67-

أطلقت كلمة الأدب على مجموعة من المعارف الخاصة بمنهج سلوكي عملي محدد لتحقيق مهارات لازمة له، أو ما يمكن أن يسمى "أدب المهنة".

4. شهدت كلمة "أدب" تراجعاً في القيمة الفنية الجمالية لمعناها، إثر الانهيار السياسي والاجتماعي للدولة الإسلامية بعد القرن السادس.

إن الجديد في دراسة الرباعي هذه، رصده لتطورات مصطلح "الأدب" في العصر الحديث، عصر الانفتاح على الفكر الأوروبي، وعصر اتساع حركة الترجمة، وتأثر العرب بأفكار الأوروبيين حول الأدب بمعنييه العام والخاص.

أما استعمالهم إياه بالمعنى العام ، فتمثله رسالة طه حسين إلى لجنة سياسة التعليم العامة بشأن افتتاح كلية الآداب بالجامعة المصرية . أما استعمالهم الأدب بمعناه الخاص، فتمثله أكثر الكتب النقدية التي نظرت إلى الأدب من زوايا ثلاث:

1. البحث عن الخصوصية الجمالية للأدب، وركزوا فيها على عناصر الأدب الإبداعية كالخيال، والعواطف، والصور، والتجربة ومنها كتاب محمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث).

2. التطبيق المتعدد للأدب، كدراسة الأدب حسب العصور ، ويمثلها شوقي ضيف من خلال سلسلة مؤلفاته (تاريخ الأدب العربي) من الجاهلي حتى المعاصر.

3. التأثير بالمدارس الأوروبية في تحليل النصوص وقراءتها ، ومنها كتاب الخطيئة والتفكير لعبدالله الغدامي.

ويدلف الرباعي في حديثه إلى غاية الأدب، وعلاقة الأدب بالحياة والمجتمع، مبيناً أن الغاية من الأدب هي تحقيق المتعة والفائدة معاً، أما حول ارتباط الأدب بالحياة والمجتمع، فقد أكد أن الأدب لا يعكس الواقع والمجتمع، وإنما ينعكسان فيه، أو يؤلفان مادته الأولى التي يجتهد في إعادة تركيبها أو تشكيلها.

واشتمل على دراسة أخرى جعلها تحت عنوان "التفكير النقدي في كتاب المقابسات للتوحيدي" ويخلص بعد قراءته للنصوص النظرية التوحيدية إلى أن التفكير النقدي في كتاب المقابسات - هذا الكتاب الذي يحتوي على أهم آراء التوحيدي في الإنسان والحياة والعلم والمعرفة - محكوماً بفلسفة التوحيدي المؤسسة على أهمية الفرق بين العقل والحس، قريباً، أو بعداً، أو توحداً.

وعلى أساس هذه الفلسفة تأسست أفكار أبي حيان التوحيدي حول مسائل الأدب والشعر مثل حاجة الإلهام إلى الفكر، أو البديهة وإلى الروية، و حاجة الطبيعة إلى الصناعة، وعلاقة الاستعارة بالحقيقة ذلك أن الحقيقة الوحيدة الموجودة الثابتة هي الباري تعالى، وكل حقيقة أخرى فإنما هي استعارة.

وناقش التوحيدي الصورة والهيولى مثلاً من زاوية اقتراب كل منهما من العقل وابتعاده عنه، وقد قدّم الصورة لأنها ناتج الـ عقل بالاختيار، مستقلاً شأن الهيولى لأنها ناتج الحس بالاضطرار، ولأنها تشكل إعاقة للحركة نحو التسامي وبلوغ المطلوب. أما البحث الخامس فكان تحت عنوان "حماسة أبي تمام : قراءة في شاعرية الاختيار" وسأعود إليه لاحقاً، وذلك لقيام الرباعي بالمشاركة فيه قبل ضمه إلى هذا الكتاب في دراسة أخرى من تحرير الرباعي وهي تحت عنوان "قطوف دانية مهداة إلى ناصر الدين الأسد".

إن النتائج التي توصل إليها الرباعي في بحوثه السابقة فيها ما يثير حقاً، ففي إعادة قراءته للبديع الشعري، توصل بما ينقض كونه زينة شكلية، وفي التفكير النقدي لأبي حيان التوحيدي بما يربط بينه وبين فلسفته الجمالية العامة، وفي الدراسات الحديثة التي ألفت في الصورة الفنية بما يكشف عن القيم العظيمة التي يمتلكها شعرنا القديم، ونحن عند هذا الحد لا يمكن إلا أن نعترف للرباعي بمنهجه العلمي الرصين الذي يعتمده في قراءته لـ لنصوص الشعرية والنثرية ليتوصل من خلاله إلى الحقيقة الممكنة ، والكامنة خلف تلك النصوص وأن نقدر له جهده المضني والمخلص من أجل خدمة رأيه دون مغالاة أو شطط.

يتصل بهللحقل أيضاً دراسته الموسومة بـ (عرار: الرؤيا والفن -قراءة من الداخل) وتقع هذه الدراسة في تمهيد وأربعة فصول.

جاء التمهيد بعنوان (عرار في الخطاب النقدي) وهو بمثابة إطلالة على عرار في دراسات الآخرين، وقد جاءت لتتشرّف على خمس قضايا جوهرية، أثّرت في تلك الدراسات، وهي شخصية عرار وثقافته وشاعريته، وموقفه السياسي والاجتماعي، القصيدة العرارية في لغتها وشكلها، والمكان ودلالاته، وترجمة عرار لرباعيات الخيام، وكان من أهم تلك الدراسات كتاب (اللغة والأسلوب في شعر

عرار) لمحمود السمرة، و (جوانب من شخصية الشاعر مصطفى وهبي التل) لهاشم ياغي، و (إنجرف الرؤية في شعر عرار) (يحيى عبابنة، و (الأرض في شعر عرار) لقاسم المومني وغيرها.

ويخلص الرباعي بعد أن فتح باب الحوار على مصراعيه مع تلك الآراء الواردة في الدراسات السابقة، إلى أن صورة عرار في الخطاب النقدي "صورة ما زالت وستبقى موضع حوار وخصام دائمين، لأنها صورة شاعر قلق، حاد، ومثير، يستفز كل من يقدم على قراءته أو دراسته ليكون معه أو عليه"⁽¹⁾.

وجاء الفصل الأول تحت عنوان "الصورة والرؤيا في شعره" وهو بمثابة قراءة داخلية في أبعاد الكلمات، والأشياء التي ركبت صورياً في شعر عرار، على نحو يطرح مسائل الوجود والحياة، كما صاغها خيال الشاعر مشفوعة بأجوبة نبعت من الواقع والمكان والزمان والمجد مع، ومغذاة بأمني الشاعر وانفعالاته وأفكاره الجوهرية التي تشكل رؤياه.

واعتمد في ذلك على طريقة جوهرية في قراءته لأبعاد الكلمات، ألا وهي الصورة الفنية، فعمد الرباعي إلى تحليل صور عرار الشعرية، ليتبين من خلالها رؤيا عرار المتمثلة بمجموعة من الثنائيات الضدية وهي الأنا والآخر، والمكان والزمان، والثبات والتحول، والجد والهزل، والنموذج الإنساني سـ البأ وموجباً، وعكست صورة عرار -كما يؤكد الرباعي- رحلة الشاعر مع الذات والحياة التي عبرت وكشفت عن رؤاه العميقة، ومواقفه المؤثرة والمتأثرة تجاه الحياة وسلوك الناس.

ولمّا كان أسلوب عرار يمتاز بالسخرية والتهكم، فلقد شكّل ذلك دافعاً قوياً لإفراد الفصل الثاني "ظاهرة المفارقة" في شعر عرار، حيث درس الناقد -بعد أن قدّم موجزاً نظرياً وأفياً لمفهوم المفارقة - ظاهرة المفارقة في شعر عرار من خلال أربعة مواضيع: الوطن، والمجتمع، والذات العرارية المتمردة، والقيم الدينية

(1) الرباعي عبدالقادر: عرار: الرؤية والفن (قراءة من الداخل)، دار أزمنة للنشر، عمان،

والأخلاقية، وبيّن أن مفارقات عرار لعبة لغوية ذكية، أبرزت التوتر المعتل داخل عرار بين الواقع والمثال وعبرت عن الإحساس بالمرارة والخذلان والألم. وجاء الفصل الثالث لدراسة بناء اللغة في شعر عرار ، وتوقف لدى الجوانب البنائية للغة العرارية وهي : التضاد، والتناص، والسخرية، والتهمك، واللغة الشعبية، والصورة، والإيقاع.

وخطا في الفصل الأخير خطوةً جديرة بالإشادة بها، فلقد خص الرباعي أحد النصوص العرارية وهو بقايا أحيان وأشجان " بقراءة عمل من خلالها على إعادة ترتيب أبيات القصيدة بما يتناسب مع موضوعاتها التي جعلها خمسة: الإحباط، والمواجهة، والصمود، والخذلان، والانهيان، مخالفاً في ذلك الترتيب الأصلي لها في الديوان، الذي يسبب إشكالاً منهجياً يصعب حله -على حد قول الرباعي.

إن هذه الدراسة استطاعت حقيقة أن تنقل الاهتمام بعرار من حيز القر اءات الاسقاطية إلى حيز القراءات النصية ، التي تعين موضوعها بوعي يستند فيه إلى رؤية منهجية صارمة، وأدوات معرفية فعّالة، وثقافة علمية عميقة وتجربة نقدية طويلة⁽¹⁾.

ويتسع حقل الصورة الفنية في دراسات الرباعي، ليشمل دراسته المعنونة بالظير في الشعر الجاهلي حيث حوت هذه الدراسة ثلاثة بحوث، يعد بحث للتشبيه الدائري في الشعر الجاهلي دراسة في الصورة " أهم هذه البحوث وأشدها اتصالاً مباشراً بعالم الصورة الفنية.

وبدأ الرباعي معالجته هذه، بتناول مفهوم التشبيه الدائري، ثم أفرد مساحة للحديث حول التطور التاريخي لدلالة "التشبيه الدائري" بدءاً من القدماء وانتهاء بالمحدثين، إذ تعددت وتفرعت التسميات عند القدماء والمحدثين للتشبيه الدائري " الذي يعرف بأنه المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف "ما" خاصة، وخاتمته إثبات بحرف الباء واسم التفضيل الذي على وزن "أفعلو" غالباً ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفي وهو المشبه به

(1) الرباعي: عرار الرؤية والفن، ص5.

عقدة يطول، وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك⁽¹⁾. بحيث يكشف ذلك التعدد عن الخلخلة والاضطراب التي تسود هذا المصطلح، فالقدماء لا يقربوه من التشبيه. فأسامة بمنقذ جعله تحت مسمى "النفى"، وابن أبي الأصبع جعله تحت مسمى "التفريع الاستداري" وهم بذلك يجعلوه فرعاً من فروع البديع.

أما النقاد المحدثون فقد زادت تسمياتهم لهذا التشكيل زيادة مفرطة فمنهم من يطلق عليه "التشبيه الاستطراذي" ومنهم من جعله تحت مسمى "التشبيه الطويل"، ومنهم من أطلق عليه "الاستدارة التشبيهية" وهو مصطلح قريب جداً من مصطلح الرباعي بهذا التشكيل الذي أطلق عليه "التشبيه الدائري".

وجاء خليلي ذياب ليضيف إلى هذا الكم مصطلح "الصورة الاستدارية" لكنني أروان-علل أبو ذياب تسميته تلك بقوله أن هذا التشبيه "يقدم لوحة متكاملة العناصر، متنوعة الأبعاد، غنية الملامح والقسمات ... تنقل لك المشهد بكل دقائقه وتفصيله، لتأمل خطوطه وظلاله وألوانه، وتتحسس مظاهر الجمال فيه، وكأنك تقلب النظر في لوحة تشكيلية فائقة الجمال"⁽²⁾ - إنه بهذا يحصر مصطلح الصورة بالتشبيه فقط، و كما نعلم فإن مصطلح الصورة بالمفهوم الحديث له، اتسع ليشمل جميع الأشكال البلاغية إضافة إلى أنه -أحياناً- يطلق على عبارات حقيقية تخلو من المجاز لذلك أعتقد أن مصطلح "التشبيه الدائري" جاء أكثر دقة وإصابة من مفهوم "أبو ذياب"، ولا سيما أن ناقدنا قد رقد عنوانه الرئيس بعنوان فرعي "دراسة في الصورة" فجاء المصطلح بهذا شاملاً وكاملاً ووافياً.

ونجده يدرس هذا التشبيه من خلال النصوص الجاهلية، محدداً مجالاته وموضوعاته بثلاثة مجالات: الحيوان، والطبيعة، والإنسان، ثم يربط ما بين هذه الموضوعات والعقلية الوثنية، مستنتقاً دلالات عميقة تكمن وراء صور هذا التشبيه.

(1) الرباعي، عبدالقادر الطير في الشعر الجاهلي : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ط1، ص142.

(2) أبو ذياب، خليل: الصورة الاستدارية في الشعر العربي، دار عمّار، عمان، 1999، ط1، ص48.

ولمّا كانت "ظاهرة الطير" ظاهرة لها تميزها وحضورها في الشعر الجاهلي، فقد استحقت بأن تُدرس وتستقصى، وتكتشف الرؤى التي تكمن خلفها، لذلك جاءت دراسته الأولى تحت عنوان الطير وعالمه الحيواني في الشعر الجاهلي " التي يبين فيها أن الشاعر الجاهلي كان مهتماً وهو يلاحق صورته، برصد فعل الطير أكثر من صفاته وأشكاله، ثم إنه كان وهو يرسم حدود أفعال الطير ، مشغولاً بتوجيه تلك الأفعال نحو حاجات الإنسان الجاهلي في بيئته، وأحواله، وكذلك الأمر في خصوصية الطير وقصصه، فصراع القط والصقر الذي ينتهي بـ نجاة القط دائماً يوحي من خلال المنظور الرباعي بجملة من الحقائق الفكرية التي كان الناس يدركونها منها:

1. إن الصراع حتمي من أجل البقاء.

2. إن الصراع الحقيقي ليس بين قوتين جسديتين، ولكنه بين قوتين داخليتين هما الثقة والثبات.

أما في علاقة الطير بالحيوان وخاصة الإبل والخيل، فيؤكد أن الشعر يوجه برغبة الإنسان الجاهلي في امتلاك القوة ، للوصول إلى غايته في التفوق على أقرانه، والنصر على أعدائه، أو الوصول إلى ما كان يؤمل من رحلته القاسية.

ومجمل القول "إن الإنسان بحاجاته ودوافعه ومواقفه، كان وراء تشكيل الجانب الحيواني في شعر الطير في العصر الجاهلي"⁽¹⁾.

أما دراسته الموسومة بـ(الطير والمعتقد الجاهلي) فهي محاولة لكشف أبعاد العلاقة ما بين الطير والمعتقد في العصر الجاهلي، من خلال شعر ذلك العصر، الذي تشكل بتأثير تلك العلاقة، ودلّ على معانيها وعلى عمق هذه المعاني وتعقيداتها ونشأ ابكاتها. ويستعين الرباعي من أجل ذلك، ببعض المعتقدات الأخرى، كشعب ما بين الرافدين ليفيد من أسلوب تفكيرها، خصوصاً ما له ارتباط بمصير الإنسان في حياته ومماته . والمهام التي يؤديها الطير في ذلك.

ويخلص بعد استعراضه لكثير من النماذج الشعرية، التي تبرز الصلة ما بين الطير والمعتقد الجاهلي بأنّ للطير مهمة أساسية في تفكير ذلك الإنسان بمصيره في الحياة،

(1) الرباعي: الطير في الشعر الجاهلي، ص60.

وبعد الممات، ومن هنا جاء ربطهم إياه بكثير من القضايا بالبعث والحشر، وبطلب الخلود وبالخوف من المجهول، وبالحراب.

لكنني أجد أن دراسة الشعر بهذه الطريقة، تحوله إلى وثيقة يسرد من خلالها مجموعة من العقائد التي تكونت في العقليات الجاهلية، وفي هذا ما يقتل جمالية الشعر، ويقصر وظيفته على تحقيق الفائدة دون المتعة - كما يبدو لي -.

إننا لا نكون مبالغين إذا قلنا إن مشروع الصورة الفنية - الذي اتسع ليشمل جلّ دراسات الرباعي - مشروع يكشف عن عقلية فذة وعن "ناقد حصيف تمكن من أن يؤسس لنفسه طريقة في التدليل النصي، والتنظير النقدي، لم يتعصب لمنهج بعينه، وإنما اتخذ من النص هدفاً وحجاً جاعلاً منه بنية افتراضية، وصيرورة قرائية نامية"⁽¹⁾ استحق الرباعي من جراء هذا وذاك لقب "سادن الصورة الفنية"⁽²⁾.

2.1 نقد النقد:

وغلقنا التام بأن خدمة النقد الأدبي لا يمكن أن تتم إلا في ضوء تفاعل وحوار مثمر، ونقاش بناء، فتلك دوافع تجعلنا نعتزف بأخطائنا ونحاول الإفادة منها، ونتنازل عن مكابرتنا⁽³⁾.

ولهذا فنحن كما أكد يوسف بكّار في "مسيب الحاجة إلى نقد بناء نزيه بعيد عن الهوى وعن الصراعات والاتجاهات والمدارس والمذاهب والمناهج كافة، وإلى نقد النقد دون إدعاء أو تزيف"⁽⁴⁾.

(1) عليّات: قراءة في المشروع النقدي للرباعي، ص 83.

(2) ذكر هذا اللقب مقابلة، جمال في مقالة له بعنوان "سحر الصورة وتكامل المفهوم"، مجلة أفكار، ع 191، 2004، ص 104.

(3) الرباعي، عبد القاهود استشرافية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم - ريناتا ياكوبي نموذجاً، دار جرير للنشر، عمان، 2008، ط 1، ص 49.

(4) بكّار، يوسف: العين البصيرة (قراءات نقدية)، مؤسسة اليمامة الصحفية، ع 86، 2001، ص 6.

وإيماناً من كل ما سبق عمد الرباعي إلى جملة من الأعمال الأدبية والنقدية،
وقام بتصويب سهامه النقدية إليها دون مغالاة أو انحياز إلى فئة دون أخرى في
الأغلب الأعم من أعماله.

واتخذ في معالجته لهذا المجال منهجاً محدداً، فنجده يبتدئ بعرض لمحتوى
الدراسة التي يود نقدها، ثم يفند الآراء الواردة في تلك الدراسة، عارضاً لإيجابيات
تلك الدراسة، أو لنقل الآراء التي يعتقد بصوابها، ثم يذلل إلى سلبياتها فيفندها بهدف
تقويمها وفي رأبي أن هذا المنهج جدير بالا اتباع أو الأخذ به من قبل كل من
يضطلع بهذه المهمة، فالاعتراف للآخرين بالصالح قبل الطالح في أعمالهم خطوة
تبشر بالارتقاء بالنقد نحو الأفضل، وتبعده عن تسخير تلك المهمة للخدمة الشخصية.
وتعد دراسته المتسلحة بعنوان المجال ذاته، من أجدر الدراسات التي ينبغي أن
نبدأ بالحديث حولها وهي نقد النقد قراءة في فكر استتكيفتش حول القصيدة العربية " "
وقد جاءت هذه الدراسة، لمناقشة آراء ذلك المستشرق حول علاقة شعراء الأحياء
بالشعر القديم، التي نشرها في دراسته الموسومة بـ "سينية أحمد شوقي وعيار الشعر
العربي الكلاسيكي"، لقد أبدى إعجابه بتلك الدراسة، واصفاً إياها بالبحث الرصين، ثم
تطرق لعرض محتوى تلك الدراسة، فارزاً الآراء الواردة من خلالها في مجالين:

1. ما توافق مع ذلك المستشرق، بل ودعمه بآراء أخرى تسانده وهي ثلاث

قضايا:

أ.أنتى على موقف استتكيفتش في قضية فهم كل من الشعراء والنقاد للشعر
بصفته فناً إبداعياً قبل كل شيء، مبيناً أن الاعتماد على رأي النقاد، وتجاهل
رأي الشعراء في تلك القضية يحدث نقصاً كبيراً، ومن هنا جاءت نصيحة
استتكيفتش بألا نسأل النقاد القدماء أسئلة لا أجوبة لديهم عليها، حول تكوين
القصيدة العربية وتشخيصها، وتطورها، بل علينا أن نتوجه بتلك الأسئلة إلى
الشعراء الذين سنجد لديهم أجوبة شافية من خلال قصائدهم التي استوعبوا فيها
هذا الشعر، وأنجزوه شكلاً كاملاً متكاملًا.

لقد ساند هذا الرأي وأكد أن العلة في قصور النقاد عن الإدراك الكامل لعمل
الشعر، هي في وقوفهم عند جزئيات ذلك العمل، وعدم أخذهم بشمولية النظرة،

وتكامل الموضوعات المشكّلة للقصيدَة كلها، وأيدّ رأيه السابق بقرائن وبراهين من تراثنا القديم، ترفع راية الشكوى من قدرة النقاد على فهم طبيعة عملهم ومنها على سبيل المثال قول أبي نواس، لَمَّا فَضَّلَ جَرِيرًا عَلَى الْفَرَزْدَقِ، وَقِيلَ لَهُ إِنَّ أَبَا عُبَيْدَةَ يَخَالِفُكَ الرَّأْيُ "قال ليس هذا من ع لم أبي عبيدة، فإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر" (1).

ونحن بدورنا ننثي على هذا الموقف، مؤكدين أن ما جاء به (استتكيفتش) وما ساند به الرباعي من آراء حول قصور النقاد في فهمهم للشعر، ولبناء القصيدة الكلاسيكية، أيده وأكده جملة من النقاد القدماء أنفسهم، فما قول ابن رشيق: "أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء...، (2) وما قول أبي عمر بن العلاء "العلماء بالشعر أعز من الكبريت الأحمر" (3) إلا تأكيداً لذلك.

ب. ووقف إلى جانب (استتكيفتش) في نقده للسرققات الشعرية الذي وصفه بقوله: "قد ساء الطالع"، ويؤكد هذا الوصف ويضيف أن نقد السرققات الشعرية بعيد عن "قدرة الحكم على أصالة الشعراء، وذلك لأن أي نص شعري هو حصيلة تجربة إنسانية، كما يرتد بعضها الآخر إلى المخزون الثقافي، لكنه حين يستوي نصاً كاملاً ناضجاً، يصب ح ملك منشئة حتى لو حوى لمسة من هنا، ونسمة من هناك، فالشاعر كالنحلة التي تجمع الرحيق من زهرات مختلفة، لكنها حين تصنعه صناعة ذاتية خاصة، تسويه رحيقاً ذا مذاق خاص، مختلف عن أي مذاق، في أية زهرة كانت قد حطت عليها، ورشفت منها بعض رحيقها" (4)، ويضيف أن إخلاصنا

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 260.

(2) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبدالحميد، مطبعة

السعادة، القاهرة، 1963، ط3، ج1، ص117.

(3) الباقلاني، أبو بكر: إعجاز القرآن: تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1963، ط1، ص203.

(4) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 263-264.

لترائنا الشعري يتطلب منا أن نقفل باب السرقات ونحوه إلى قيمة إيجابية من خلال مصطلح "التناص".

لكنني أود أن أشير قبل أن ننضم إلى قائمة النقاد الحداثيين - كما انضم الرباعي - الداعين إلى إغلاق باب السرقات الشعرية وتحويله إلى قيمة إيجابية تحت مفهوم التناص⁽¹⁾. وهو طرح يتسم بالكثير من الصواب حقيقة، وذلك لأننا وإن كنا أمام نصوص تحوي بين دفتيها شيئاً من نصوص أخرى، إلا أننا بالتأكيد أمام نصوص إبداعية جديدة لها ما يميزها عن تلك النصوص التي حوت شيئاً منها، بل إنني أعتقد أهذه النصوص الجديدة فيها ما يبرز "القراءة النافعة، والفكر النشط، والرقي العقلي"⁽²⁾.

فإذا قيّدت وكتبّت هذه النصوص الإبداعية الجديدة بقيود السرقة كما فعل نقادنا القدماء فإن فيه من الإساءة الشيء الكثير لكننا في الوقت ذاته، لا نحمل نقادنا القديم ما لا يحتمله ولا نعيب على نقادنا شغفهم واهتمامهم بالسرقات الشعرية؛ وذلك لأن ظروف نقادنا القدماء واهتماماتهم، سواء أكان من حيث اهتمامهم بوحدة البيت، أو بالجوانب الأخلاقية، تفرض عليهم ظهور مصطلح السرقات لا التناص.

ووقف إلى جانب استتكيفتش في قضية "البديع الشعري" وفي تعثر نقادنا في معالجة هذه القضية، وعدم التفاتهم إلى خـ طورة الدلالات النفسية والفكرية البعيدة التي قد توحي بها العلاقات بين وسائل البديع في النصوص الأدبية، ولا غرابة في أن يوافق الرباعي استتكيفتش في آرائه هذه، وذلك لأن جُلَّ الآراء الواردة في تحليل هذا المستشرق تتطابق مع آراء الرباعي المنشورة في دراسته المـ وسومة بـ(البديع الشعري بين الصنعة والخيال).

(1) كبيرة هي المؤلفات التي تبنت هذه الدعوة فانظر مثلاً : الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص56، وتودروف، بارتن؛ انجو، انجينوفي أصول الخطاب النقدي : ترجمة وتقديم: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ط1، ص109.

(2) الشايب: أصول النقد الأدبي، ص278.

2. أما المجال الآخر فهو ما اختلف الرباعي فيه مع ذلك المستشرق، فلم يكن اتفاق الرباعي مع ذلك المستشرق في الآراء السابقة ليشكل عائقاً أمامه، يمنعه من الالتفات إلى ما في البذار من اختلاط واختلاف، إلى ما في آراء ذلك المستشرق من مرام وأهداف تكمن خلف تلك الآراء، المصاغة بصياغة ملؤها الخبث والدهاء كلفت ناقدنا الكشف عنها الكثير من المرجعيات النقدية.

وكانت البؤرة المركزية التي انطلق منها الرباعي في معارضته لذلك المستشرق والاختلاف معه، إيداع ذلك المستشرق وحصره لمنابع شـ وقي بالمنابع الجاهلية وارتداده في سنيته إلى القصيدة الجاهلية، نافية الصلة ما بين شوقي والبحري، التي صرّح بها شوقي ذاته في سنيته حين قال:

وعظّ البحريُّ إيوانَ كسرى وشفّتي القصورُ من عبدِ شمس

يقول استكيفتش:

فيحاول شاعر النهضة أن يجتاز ذلك الفراغ، وأن يجتاز كل ما يتعرض له على طول الخطوط... حتى يبلغ الحقيقي الذي هو نقطة الصفر والكل في آن، أي نقطة بداية شعره وكلاسيكيته معاً، وأن ينهض من تلك النقطة نهضته المحيية⁽¹⁾.

ويضيف: "وعد كل شيء واضحاً سهلاً، كما لو كان شاعر النهضة قد انتقل إلى ذلك الزمن البعيد الذي كان الشعر العربي فيه في حالته الفطرية الأولى من الشفافية"⁽²⁾.

تصدى الرباعي لهذه المخاطرة العلمية التي جاءت من ذلك المستشرق، مناقشاً آراء ذلك المستشرق مناقشة عميقة جادة، كشفت اللثام عن لغة (استكيفتش) الموشاة بالغموض، التي تحاول إثبات ضحالة الفكر والحضارة الإسلامية يقول الرباعي.

وإذا أردنا أن نفترّب أكثر من هذا قلنا : إن الكاتب ليتحدث عن العصر الجاهلي ذي الزمن البعيد، والمنبع الحقيقي، الذي هو نقطة الصفر والكل في آن واحد، وعن العصور الإسلامية التي تلتها، فهي -في رأيه فراغ سديمي لا يمنح الشاء شفافية

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 267.

(2) المرجع نفسه، ص 268.

الروح وفطريتها أي حريتها وانطلاقها وانفتاحها - لذلك لم يعد إليه شعراء النهضة، كما لم يعد إليه شوقي أيضاً⁽¹⁾.

في البداية يثير الرباعي إغفال ذلك المستشرق للعصور الإسلامية التي وصفها بالفراغ السديمي - هذا الفراغ الذي يمتد إلى خمسة عشر قرناً، والمؤهل للتأثير أكثر من غيره، وذلك بما يحويه من تفاعل خلاق بين حضارات شتى، ووحده فريدة بين أجناس مختلفين.

يقول الرباعي إننا "نعجز عن فهم معنى الفراغ، الذي قال الباحث أن شوقي وشعراء النهضة الحديثة تخطوه إلى القصيدة الجاهلية ... أي فراغ هذا الذي يتحدث عنه استتكيفتش؟ هل شعر جرير والفرزدق وبشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد، والعباس بن الأحنف وأبي العتاهية وأبي تمام والبحري وما يحمله من قيم فكرية وريوية فراغ لم يستوقف شاعر النهضة ف تجاوزه؟ إن الشعر الجاهلي نموذج أخذ، ولا أظن أن باحثاً ينكر تأثيره الجارف في كل شئ عبر تلامه، ابتداء بالشعر الإسلامي الأموي وانتهاء بالشعر الإحيائي، بل بالشعر الحديث المعاصر أيضاً . ولكن لا أعلم أن أحداً -مثل استتكيفتش- جعل تأثيره ذاك يلغي تأثير غيره"⁽²⁾.

وأثبت الرباعي في مناقشته تلك ما حاول ذلك المستشرق قطعه -وهو الصلة ما بين الفكر الإسلامي ولفو الذي شكل قصيدة الإحياء- وذلك من خلال عودته إلى التاريخ في حوادثه وأشعاره التي وجد من خلالها أن الروح الدينية هي التي كانت تحرك الناس في عصر النهضة بل إنها قد سمت على القومية والإقليمية ، وعندما حصر كلامه في شوقي وجده يرتد في كثير من شعره إلى تلك الأجواء الروحانية التي يستمد منها الإيمان بجلاء الغمة عن الأمة، مدعماً رأيه هذا برأي لمحمد حسين هيكل إذ يقول هيكل في مقدمته للشوقيات "لم يكن شوقي يشيد بذكر المسلمين وبخلافهم لغاية سياسية، بل إنه ليؤمن بهذه المعاني إيماناً يتجلى في الكثير من قصائده... وبحسبك أن تقرأ الهمزية النبوية، ونهج البرده، وقصيدته في ذكر المولد

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 269.

(2) المرجع نفسه، ص 272.

النبوي في غير إيهام إنما أملت هذه القصائد قوة غلبت طبع الشاعر هي قوة الإيمان" (1).

ولم يكتف بهذا بل قدّم قراءة على قراءة " حيث أعاد قراءة سينية شوقي، وسينية البحرى، ليثبت هامشية قراءة ذلك المستشرق، وهامشية آرائه الجزئية، التي اعتمد فيها على الجانب الشكلي لإثبات أن سينية شوقي كانت تقليداً لنظام القصيدة الجاهلية، ذلك النموذج أو النظام الذي لم يلتزم به أولئك الشعراء الذين وجدوا في العصر الجاهلي نفسه، فقائد الشعراء الصعاليك، ومعلقة عمر وبن كلثوم وغيرها تشكل بعض النماذج المخالفة لذلك النظام فكيف لشوقي أن يلتزم به؟! إن ذلك المستشرق اعتمد لإثبات العلاقة ما بين سينية شوقي والقصيدة الجاهلية على الأبيات الثمانية الأولى، علماً بأن المعاني الدينية أو الإسلامية تبدأ من البيت التاسع وهو ما أغفله ذلك المستشرق ليتطرق إليه، بل جاء بدلاً من ذلك باستيراد غير لازم لكلمة "شؤول" العبرية، وراح يوضح ما تحمله من أفكار توراتية.

واهتدى يفضل قراءات لفاحة لسينية شوقي والبحري إلى أن (استتقيفتش) اعتمد في نفيه للالتقاء ما بين السينيتين على ثلاثة أبيات فقط، متجاوزاً ومتجاهلاً وحده القصيدة الكاملة، التي جعلها (استتقيفتش) شرطاً في الموازنات، وعاب على الأمدي نقده فيها؛ لأنه لم يستند إلى هذه الوحدة ولم يأخذ بها. وتوقف مع مجازفات ذلك المستشرق الخطيرة، وهذه المرة في كتابه "العربية الفصحى الحديثة" بحث في تطور الألفاظ والأساليب، وبالأخص في الملاحظات التي ذيل بها ذلك المستشرق كتابه هذا وسماها: "تعريفات وتوقفات" التي تبلغ تسع صفحات فقط وفيها ذلك المستشرق رأيه حول مستقبل اللغة العربية والفكر العربي، الذي يدب فيه بحدوث هزة في العربية الحديثة يقول "استتقيفتش": "إن العربية الحديثة تبتدئ الآن عن اللغتين كلتيهما: الفصحى والعامية فبينما تحتفظ بالبناء الصرفي للعربية الفصحى تقترب من حيث التركيب النحوي والأسلوب في الشكل والروح من عائلة اللغات التي تعبر عن الثقافة الغربية.. وسوف يخضع النحو

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 274.

- عندئذٍ لتغيرات بعيدة الأثر فرضت لها عليه ديناميكية الفكر الغربي، إن الجملة العربية سوف يصبح نظامها، وترتيب عناصرها مرنة كالعادات الفكرية الحديثة⁽¹⁾.
ثم يضيف ذلك المستشرق بعد أن بين أن الإغراق في الاعتراف من الفكر الغربي، هو الطريق لتغير الايجابي في اللغة الحديثة "إن محاكاة الأساليب المعربة سوف تتبعه سلسلة من المشتقات الأسلوبية الفعّالة والتي سوف تبدو أصلية في إطار الروح الجديدة للغة ... عندئذٍ فحسب، سيكون العرب بامتلاكهم لغة يفكرون بها - قادرين على التغلب على مشكلة الصراع بين الفصحى والعامية"⁽²⁾.

تثير الرباعي عبارة استكيفتش "لغة يفكرون بها" في قوله السابق، هذه العبارة التي تحتوي الكثير من التجاوز العلمي، والالتهام، والإحباط مؤكداً بأن العرب يمتلكون منذ القديم لغة يفكرون بها وباعتراف (استكيفتش) نفسه حين قال "فمن المؤكد بطريقة أو بأخرى - أن اللغة العربية لغة متميزة، لقد عاشت خمسة عشر قرناً، لم تتغير في أثنائها تغيراً جوهرياً، إنها غالباً ما تكسب، ولم تخسر البتة، إنها كفينوس، ولدت كاملة الجمال، واحتفظت بهذا الجمال على الرغم مما أصابها بمرور الزمن من عوامل التعرية والتآكل"⁽³⁾.

يقول الرباعي "يمكننا بهذا القول، أن نجعل (استكيفتش) في بداية كتابه يسقط كل فرضياته في نهاية كتابه إياه، فاللغة العربية التي ولدت كاملة الجمال، واحتفظت بجمالها على الرغم مما أصابها بمرور الأيام من عوامل التعرية والتآكل، طيلة خمسة عشر قرناً، لا يمكن لها أن تتغير لمجرد أنها استعارت مصطلحاً علمياً، أو اسماً لآلة، أو سقط في بحرها تعبير من هنا أو جملة من هناك، لأن اللغة العربية قوية بنظامها، وأسباب نموها وتطورها التي تبقىها متواصلة الفروع والجزور"⁽⁴⁾.
ويرى الرباعي أيضاً أنه:

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 287.

(2) المرجع نفسه، ص 288.

(3) المرجع نفسه، ص 292.

(4) المرجع نفسه، ص 289.

إضافة إلى ما سبق فإن للقرآن الكريم الدور الأهم والأكبر، في الحفاظ والإبقاء على نظام اللغة العربية مهما تباعدت الأزمان، كما أن خلود الفكر الإسلامي ومجد الحضارة الإسلامية اللذين حفظا للعربية هويتها طوال تلك القرون، سيظلان يحميانها من أي عُرِيٍّ أو تآكل.

ويقودنا الحديث عن ياروسلاف استتكيفتش إلى الحديث عن زوجته سوزان استتكيفتش، التي انبرى الرباعي أيضاً ، لنقدها وذلك من خلال دراستها الموسومة بـ (أبو تمام جماليات الشعر في العصر العباسي)، فبعد أن قدّم عرضاً لمحتوى دراسة تلك المستشرقّة التي تقع في ثلاثة أقسام:

أولها: أبو تمام ونقاده العرب التقليديون، مع دراسة خاصة للبديع الشعري وموقفه من الشعر.

وثانيها: قراءة لأشهر خمس قصائد مدحية لأبي تمام.

وثالثها: -حماسة أبي تمام وتحليلها- مقارنة بغيرها من المختارات الشعرية⁽¹⁾.

وأبدى الرباعي إعجابه بكثير من الآراء الواردة في دراسة استتكيفتش، وخاصة ما جاء منها بحق ديوان الحماسة، وذلك لأن آراءها تلك جاءت مطابقة لآراء الرباعي في دراسته "حماسة أبي تمام قراءة في شاعرية الاختيار " مؤكداً ناقداً بأن دراسته نُشرت قبل دراسة استتكيفتش بسنتين، مما قد يثير في أذهاننا، أنه ربما تكون (استتكيفتش) قد اطلّعت على آراء الرباعي في دراسته تلك، وتبنتها دون أية إشارة.

ثم تطرق ناقداً لإبراز المآخذ العلمية على دراسة (استتكيفتش) وهي:

1. تلك المستشرقّة اعتمدت خبراً واحداً، كان طه حسين وجماعة من

المستشرقين قد اعتمده، هو أن أبا تمام ابن رجل نصراني اسمه تدوس

وكان حارساً لمتجر خمر في دمشق، وأن أبا تمام غيرّه بعد أن أسلم إلى

أوس وجعل ولاءه في قبيلته طيء، مؤكداً ناقداً بأنها ألفت ذلك الخبر بطريقة

يدرك معها القارئ أنه حقيقة مؤكدة، على الرغم من أنها لم توثق هذه

المعلومة الخطيرة، التي يمكن أن تعيد كل عبقرية أبي تمام إلى أنه غير

(1) الرباعي: جهود استشرافية معاصرة، ص31.

عربي، متجاهلة (استتكيفتش)كثير من الأخبار التي تؤكد د أن أبا تمام عربي من طيء صليبه.

2. أنها في تحليلها لبعض القصائد التي اختارتها بعناية، اهتمت أن تؤكد أن حرب المسلمين مع غيرهم، كانت تكراراً لأسطورة حروب الثأر الدموية في القديم، متجاهلة أيضاً الهدف الديني السامي الذي كان الدافع الحقيقي لتلك الفتوحات. أنها ادعت أن المسلمين كانوا قد رأوا في قتل البيزنطيين، واغتصاب نسائهم، إعلاءً لشأن الأمة. وهنا يؤكد الرباعي أن هذا الحديث لا يدخل حتى لو تجاوزنا الحساسية الوجدانية، في باب النظرة العلمية؛ لأن المسلمين سعوا إلى إعلان شأن الأمة بالمبادئ الإلهية العليا، كما أن الإسلام حرمّ الاغتصاب ولكنه حلل الزواج وأباح تعدده.

ومما لا شك فيه أن ما قام به الرباعي سابقاً عمل قيّم، يحمد له ويحمد عليه؛ وذلك لأنه سعى من خلاله إلى دحض كل الوسائل والأساليب التي تهدف إلى العبث بتراثنا العربي والإسلامي منه خاصة، وعليه فنحن لا نملك في هذا المقام إلا أن نقدر عالياً هذا الجهد الذي يبذله ناقدنا في سبيل أمته وتراثها العريق.

ومما لفت نظري في نقد الرباعي الموجه صوب عائلة (استتكيفتش) لغة النقد الرباعية، التي تتسم بالرصانة والهدوء، وعدم الإساءة، على الرغم من أن لهم من الآراء ما تثير مشاعرنا كمسلمين، مما يدل على أننا أمم ناقد حصيف، يعتمد الطريقة العلمية الرصينة في نقده، ويؤمن بالحوار البناء القائم على مواجهة العلم بالعلم، فهذا هو الحوار الناجح الذي يحقق المنفعة والمصادقية والإقناع، وفي هذا يقول الرباعي: "دفع العلم بالعلم طريقة مثلى لتقليل الخسائر المادية والمعنوية للاستشراق المشوّه والمشوّه، ووسيلة فضلى للحد من انتشار الأفكار الجائرة وتأثيرها السلبي على خصوصية شخصيتنا في تراثنا وهويتنا وثقافتنا وعقيدتنا"⁽¹⁾.

وتقع دراسة الرباعي الموسومة بـ "قراءة في لغة الخلاف النقدي المعاصر حول الحداثة وما بعدها، عبدالعزيز حمودة نموذجاً" ضمن هذا المجال، ويأتي اختيار الرباعي لحمودة نموذجاً في هذه الدراسة، وذلك لأنه من أكبر النقاد الواقفين من

(1) الرباعي: جهود استشراقية معاصرة، ص50.

مسألة الحداثة وما بعدها موقفاً عدائياً ، ظهر ذلك جلياً في كتابيه (المرايا المحدبة -
والمرايا المقعرة) يمكن لنا أن نجمل موقف حمودة من الحداثة والحداثيين العرب
-ومن خلال النصوص التي عرضها الرباعي- بما يلي:

أن النقاد العرب لم يمتلكوا الحداثة لعجزهم عن مجازاة أهلها، كما أنهم لم
يحافظوا على تواصلهم المفيد بتراتهم، فخرجوا بذلك صفر اليدين، لم يحملوا سوى
وزر التبعية للأجنبي (1).

وجاءت دراسة الرباعي هذه لتحليل لغة حمودة في دراساته لا في تبني الآراء
وبيان صوابها من خطئها يقول الرباعي:

"إنني لا أفتش في لغة المتخصصين عن خطأ في الموقف الفكري أو عن
أصاب ولكنني أفكك أسلوب الخطاب لمن اتخذ موقفاً من مسألة خلافية ، وأدل على
ما يمكن أن يكون قد أصاب هذه اللغة من خلل قابل للإصلاح أو استواء قابل
للاقتداء" (2).

ويضيف أيضاً:

"سأحاول -في مراجعة لغة الخلاف النقدي المعاصر - أن أزيل ما قد أجده في
هذه اللغة من ألفاظ غير ملائمة لموضوعية الخطاب وصولاً إلى لغة ثانية تلائم نبيل
الخطاب، وسأحاول رد التلاعب بالنصوص إلى الأمانة العلمية في النقل، وكذلك
سوء فهم الآخرين إلى سويته" (3).

يترصد الرباعي في بداية معالجته للغة حمودة، لمواطن التناقض الواردة في
آرائه وخاصة في كتابه (المرايا المحدبة) ومن ذلك مطالبته بإنشاء حداثة عربية
تختلف عن الغربية، وإنكاره في الوقت ذاته على كمال أ. بو ديب عمله حين أعلن أنه
يؤسس لبنوية تختلف عن الفرنسية ؛ وذلك بتركيزه على التجربة الإنسانية والرؤية
الإنسانية التي تسكنه، الأمر الذي يكشف علاقة النص المدروس والتجربة مع العلم

(1) الرباعي، عبدالقادر: تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر، عمان، 2006، ط1،
ص124.

(2) المرجع نفسه، ص122.

(3) المرجع نفسه، ص121.

الخارجي، دفع هذا الموقف وأمثاله الرباعي إلى التأكيد على أن حمودة في مثل تلك المواقف إنما جاء يحمل فكرة مسبقة عن الحداثة العربية، وجاء قاصداً حشد كل محاولة للتطوير في هذه السلبية الطاغية.

وعلى الرغم من تصريح الرباعي بقوله "إنني لا أفتش في لغة المتخاصمين عنم أخطأ أو عنم أصاب" إلا أنني أجده يثني على موقف كمال أبو ديب، وخاصة فيما عرضه لحمودة، بل ويحث الآخرين على الأخذ به وتطويره، ويرى أيضاً أن في مدح عبد العزيز المقال ح لتوجه أبي ديب الذي لم يعجب حمودة - كثير من الإنصاف، يقول المقال حنل أبا ديب يحاول "الخروج بأسس نظرية نقدية عربية نابغة من شروط الكتابات الإبداعية العربية، ومن حاجة الشعر العربي والأدب العربي إلى فكر نقدي يتعامل معهما في ضوء خصوصية المجتمع العربي وتناقضاته" (1) وفي كل ذلك تبين لموقف أبي ديب، وإشادة بصواب رأيه ومنهجه وتوجهه، وانحياز إلى جانبه كما يبدو لي.

ورصد الرباعي من خلال كتاب حمودة -المرايا المحدبة- هجومه على أكبر رموز الحداثة أمثلاً جابر عصفور، وعز الدين إسماعيل . ففي هجومه على عصفور اتهمه باستعمال ألفاظ مراوغة في تعريفه للحداثة، لكن هذا الاستخدام المراوغ لا يضيف أي جديد ألبتة وذلك عند فحصه، ويتوقف الرباعي عند هذا الاتهام ويرى أن في ملاحقة حمودة لتعريفات عصفور للحداثة وإسقاطها، وعدم طرح بديل لها، محاولة للتقليل من شأن جابر عصفور نفسه، باعتباره أحد أكبر الداعين للحداثة، وباختصار فإن لغة حمودة في نقده لجابر عصفور، لغة تصدر عن موقف شخصي سلبي مسبق، لا عن نظرة موضوعية أو غاية إصلاحية على حد قول الرباعي. أما عز الدين إسماعيل فيؤكد أن حمودة تصرف في نصوصه بطريقة تبعده عن الموضوعية والعلمية الصارمة، فتارة يحمل نصوص إسماعيل ما لا تحتمل، وتارة أخرى يبعدها عن معناها الأصلي ببنائها عن سياقها، ومعالجتها بطريقة تخدم آراء حمودة نفسه.

(1) الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص 129.

لم يكتف حمودة بهجومه على رموز الحداثة، بل وضع من المقولات الشيء الكثير، التي يسعى من خلالها إلى سلب الحداثيين العرب إنجازاتهم، ومنها على سبيل المثال:

إدعوا وتأخر الحداثيين العرب عن اللحاق بالمدارس النقدية الحديثة، و البنيوية والتفكيكية خاصة، يقول حمودة إن "الحديث عن تغلغل المشروع ال بنيوي في واقعنا الثقافي في منتصف الثمانينات أمر مؤلم حقاً، فقد كانت ال بنيوية في بلاد النشأة قد دفنت ووريت التراب منذ عام 1966"⁽¹⁾.

يقول الرباعي في رده حول هذا الادعاء:

لا ضرر في أن يجرب النقد العربي طروحات البنيوية أو أية مدرسة نقدية لها تاريخ في بلد النشأة ما دام بعض أعلامه يحاول تعديل هذه الطروحات أو تطويرها كي تلائم الثقافة العربية"⁽²⁾.

على أنني لا أجد في قضية الفارق الزمني التي أثارها حمودة أي أثر مؤلم، فمنهج نقدي غربي كالبنيوية، أثار ردود فعل متباينة في البيئة الغربية ذاتها، من الطبيعي أن يثير ردود فعل متباينة أيضاً في البيئة العربية، وأن يترث الحداثيون العرب إزاء طروحات البنيوية، التي جاءت بالكثير من التحديات للمعتقدات الراسخة عند القارئ العادي، الذي يؤمن أن النص تعبير عن ذات صاحبه، وأنه يخبرنا بالحقيقة عن الحياة الإنسانية، حتى وإن وصل ذلك التريث إلى منتصف الثمانينات كما يؤكد حمودة، لذلك اعتقد أن علينا أن نتجاوز مسألة المجازاة الزمنية للمناهج النقدية الحديثة، وأن نركز على ضرورة تحويل وتحويل طروحات تلك المناهج بما يتناسب مع ثقافتنا العربية فهذا هو الأجدر والأهم، وبناءً على هذا فقد كان رد الرباعي على قول حمودة السابق مقبولاً وكافياً كما يبدو لي.

وتوقف ناقدنا لدى الأساليب التي تتحرف بلغة حمودة إلى مجالات تبعتها عن حدود الكياسة في محاولة الاختلاف في الرأي، ومن ذلك وصف الحداثيين العرب

(1) الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص 135.

(2) المرجع نفسه، ص 135.

بأوصاف نابية مثل "الادعاء والصلف" والطنين وغيرها؛ وكذلك تهكمه على من اختلف معهم، وذلك للحط من قيمة الآخر والإعلاء من قيمة الذات. كما واصطبغت لغة حمودة وخاصة في كتابه المرايا المقعرة، بالكثير من الاتهامات، فاتهمهم -أي الحدائين- بالانبهار بمنجزات العقل الغربي، وبتحقير العقل العربي، وبالذعوة إلى القطيعة مع التراث وأثبت الرباعي بطلان اتهامات حمودة من خلال القرائن النصية التي تثبت خلو نصوص الحدائين من مصطلح تحقير العقل العربي، وعرض للكثير من مؤلفات الحدائين العرب التي تبرز وتعلي من قيمة التراث مثل جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، وبعد أن عرض الرباعي للهفوات والهفات التي أصابت لغة حمودة في كتابه -المرايا المحدبة- التي اصطبغت بالطابع الهجومي يعرض لنصوص من دراسات حمودة الأخرى يرصد من خلالها تطور اللغة فيها ويخلص إلى أن "لغة حمودة الهجومية في "المرايا المحدبة أصبحت لغة دفاعية في المرايا المقعرة" لتنتهي بالمنطقية الهادئة في "الخروج من التيه"⁽¹⁾.

وكنت أتمنى من ناقدنا ولا سيما أن العنوان الرئيس للكتاب الذي يحمل هذه الدراسة بين دفتيه يحمل عنوان "تحولات النقد الثقافي" -الذي لم يتصدر بمقدمة يبرز من خلالها سبب الجمع بين الأبحاث ثقافة النقد ونقد الثقافة، التأويل دراسة في آفاق المصطلح، وقراءة في لغة الخلاف النقدي، والقارئ الضمني، تحت عنوان رئيس "تحولات النقد الثقافي" -أقول كنت أتمنى أن يقف عند مفهوم حمودة للنقد الثقافي، وخاصة في كتابه صاحب اللغة المنطقية على حد قول الرباعي (الخروج من التيه)، ليشهد معالم التيه التي تصطبغ بها لغة حمودة في ذلك، فلقد ربط حمودة النقد الثقافي والدراسات الثقافية بالسياسة، وجعل مصطلح الدراسات الثقافية مصطلحاً سياسياً يقول حمودة: "المؤشر الأساسي في الدراسات الثقافية أن المصطلح هنا سياسي بالدرجة الأولى والأخيرة، والسياسة التي يرتبط بها تعبر عن موقف ليسار العالمي في رفضه للتحولات الثقافية التي واكبت سيطرة اقتصاد السوق، وقيم الاستهلاك في

(1) الرباعي، تحولات النقد الثقافي، ص 137.

مجتمع صناعي رأسمالي على الثقافة الشعبية⁽¹⁾ والحقيقة أن النقد الثقافي أشمل وأعم فهو يمكن أن نقول فيه إنه تطبيق عملي لكل النظريات المعرفية النقدية. ولم يكتف حمودة بما سبق، بل ويرى من خلال دراسته تلك، أن النقد الثقافي مجرد افتتاح فئة من البحاثة العرب بمنهج نقدي غربي، لم يثبت فعاليته حتى داخل الثقافات الغربية التي أفرزته، بل ويعتبره أيضاً مظهراً من مظاهر العولمة، وفي النهاية لم يستطع حمودة أن يخرجنا من التيه الذي أوقعنا فيه في كتابه "الخروج من التيه".

ويعلن الرباعي تبرمه وضجره من الناقد "وهب رومية" في هذه الدراسة أيضاً، الذي وقف من الحداثة موقفاً عدائياً ولكنه غير شرعي على حد قول الرباعي، وذلك لأنه لا يستقي أفكاره حول الحداثة من مصادرها الأصلية، ويتجلى ذلك في كتابه "شعنا القديم والنقد الجديد"، حيث يقف روميه في كتابه م وقف الرفض من أحد مناهج الحداثة وهو النقد الأسطوري، ويراه يشكل خطراً في فهم الشعر وتفسيره. ويقف الرباعي لدى لغة وهب رومية ليبرز معالم تلك اللغة، فيجدها تتجاوز لغة حمودة في كتابه المرايا المحدبة سخطاً وتجراً يهاً، وتجهيلاً للآخرين، وتضخيماً للذات، وادعاءً لاحتكار العلم والحقيقة، وخاصة فيما يخص الشعر الجاهلي ، يقول روميه في حق من توجهوا لدراسة الشعر الجاهلي بالمنهج الأسطوري "إن هذا التصور... في فهم لغة الشعر الجاهلي يثير القلق والاستغراب معاً، وأراه مذهباً خطراً في فهم الشعر وتفسيره"⁽²⁾.

وفي النهاية يخلص الرباعي إلى نتيجة عامة يقول فيها "إن لغة الخطاب في الاختلاف الأدبي تتخذ في قدنا العربي أسلوباً هو إلى الايغال والتجريح والخصام والعداء أميل منه إلى الكياسة في الحوار والمبادأة بالتسامح والاحترام ؛ لذا فإن تأثيره الفعلي في التقاء المختلفين على كلمة سواء تأثير سلبي تماماً ؛ ذلك أن لغة العنف والاستفزاز لا تجلب إلا لغة من جنسها، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى تعميق

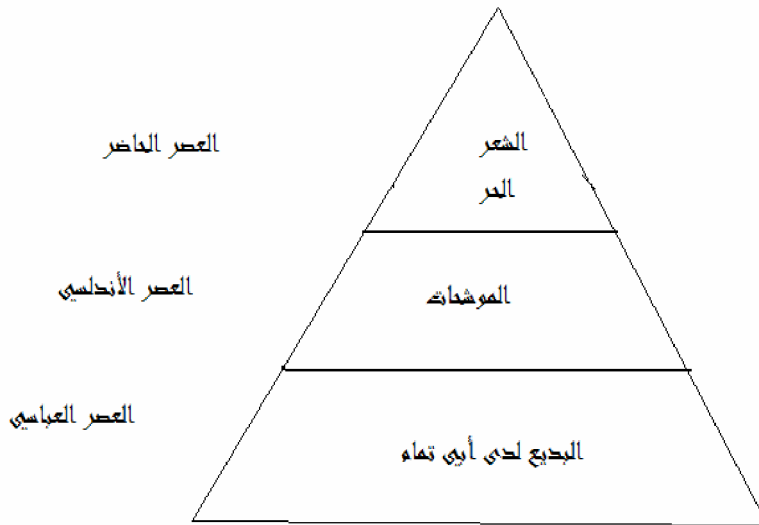
(1) حمودة، عبدالعزيز: الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص عالم المعرفة، الكويت، 2003، ط1، ص258.

(2) رومية، وهب: شعنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ط1، ص27.

والخلاف، وضياع الفائدة واستحالة الإصلاح وهذا ما لا يريده مخلص لأدبه وتراثه⁽¹⁾.

والحقن إفي طليعة ما يبعث على الإعجاب بدراسة الرباعي هذه، عنايته بهذا الموضوع الذي قلما نجد دراسة متخصصة فيه، كدراسته هذه التي تهدف إلى السمو والارتقاء بلغة النقد العربي، وتركز على ضرورة توفر العلمية والموضوعية فيها، عوضاً عن التجريح والعداء والخدمة الشخصية التي تؤكد قراءة سريعة في كتب النقد اصطباغ لغة النقد العربي بتلك الصفات.

ومن الجدير بالذكر ونحن في معرض تناول الرباعي لمواقف النقاد تجاه الحداثة والحداثيين، أن الرباعي أفرد دراسة رصد من خلالها أبرز حركات الحداثة في الشعر ماضياً وحاضراً - تلك الحركات الكاسرة للرقابة الشعرية - وجعلها تحت عنوان "حول الحداثة في الشعر ماضياً وحاضراً" وحصر تلك الحركات في ثلاث حركات يمثلها الشكل التالي:



(1) الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص 149.

يقول الرباعي:

وهكذا تبدو الأحداث الشعرية العربية متناصلة بعضها من بعض ماضياً وحاضراً، فإذا نظرنا إلى الحركة الشعرية الحديثة في عصرنا الحاضر وإلى نماذجها العليا بعين الإنصاف وجدنا أننا مدفوعون لإعطائها فضيلة تطوير الشعر العربي تطويراً تكاملياً يشمل التركيب اللغوي، والوزن العروضي، وهو تطوير كنا ننتظر تكامله منذ أبي تمام والبيديين في العصر العباسي الذين جعلوا تجديدهم في الأول دون الثاني، ومنذ أصحاب الموشحات الذين حصروا تجديدهم في الثاني دون الأول⁽¹⁾.

كنت قد أشرت مسبقاً إلى أن دراسة الرباعي الموسومة بـ (الصورة الفنية في شعر أبي تمام) قد تعرضت إلى نقد من قبل أحمد مطلوب، في مقالة تحمل عنوان دراسة الرباعي ذاتها الصورة الفنية في شعر أبي تمام - وقد قام الرباعي بالرد على هذه المقالة وجمعها في كتابه "مقالات في الشعر ونقده".

وكان (مطلوب) في بداية مقالته تلك قد أشاد بدراسة الرباعي التي وُجّهت صوب شعر أبي تمام هذا الشاعر الذي "ما يزال الرأي فيه مختلفاً كما كان في القديم، وما تزال دراسته صعبة تقود إلى مفاوز وشعاب يضيع فيها الباحث إن لم يوطن نفسه عليها ويتزود بالثقافة الواسعة والذوق الرفيع، لقد أحسن الدكتور الرباعي صنعا حين اختار هذا الشاعر"⁽²⁾ ونحن بدورنا نؤكد أن ما أشاد به مطلوب يمثل عين الصواب بل إنني أرى أن في اختيار الرباعي لأبي تمام ولأسباب ذاتها التي ذكرها مطلوب سابقاً - دلالة واضحة على نباهته، ورؤيته الثاقبة، ونظرته العميقة، لكل ما يتصل بهذه الدراسة، كما سجل مطلوب إعجابه بتعليق ناقدنا لتطور البديع، باعتباره تطوراً في الخيال، وليس اتجاهاً مدرسياً مقصوراً على فئة دون أخرى، أشاد بالتناول الحسن للوزن والقافية في دراسة الرباعي.

لكن إشادة مطلوب بتلك النتائج الطيبة لم تمنعه من إبداء ملاحظات تحوي مخالفات لتلك الدراسة، وأول تلك المخالفات أن الرباعي في دراسته هذه، نقل القدماء إلى عصرنا وسلط عليهم مقاييس الغربيين، مسقطاً من مخيلته أن نقد القدماء

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص 40.

(2) المرجع نفسه، ص 157-158.

ينبغي أن يتم في ضوء قيمهم الفنية، لا في ظل قيم جديدة لم يعرفوها، فالخوض في الأدب القديم بمعزل عن قيمه القديمة في نظر مطلوب عبثٌ ما بعده عبثٌ.

ومن خلال ما سبق يمكن أن نقول أن الأسس التي يبني عليها مطلوب أولى مخالافات تلك الدراسة أساسان الأول يرى من خلاله أنه لا يجوز أن نطبق مقاييس جديدة على أدب قديم، لأننا بذلك نبعده عن المقاييس التي انطلق منها، وهنا يرى الرباعي أن في تصور مطلوب السابق، ما يوحي بأن المقاييس النقدية هي التي تحكم الشعراء في عصورهم، وتظل تربطهم بها لأنهم يطبقونها وهم يؤلفون أشعارهم، وفي هذا جحافة لحقيقة الشعر وإبداع الشعراء ؛ ذلك لأنه ينقل الشعر من كونه إبداعاً ذاتياً إلى كونه نظماً آلياً، وفي هذه الحال يصبح النقد سيدياً والشعر تابعاً، والتصور الفني للشعر والنقد يرى، أن الشعر فن يرسم ملامح التجربة العامة من خلال مواد العصر أي عصر، ومعارف المجتمع - أي مجتمع، ولكن بعد أن يعيد ترتيبها ويحولها إلى لغة شعورية خيالية إيحائية، أما النقد فهو التبصر العميق في تلك اللغة الخاصة بغية الكشف عن أبعاد التجربة فيها، ثم بسطها بلغة عقلية واضحة⁽¹⁾.

وما دامت لغة الشعر شعورية خيالية فهي محكومة بالعواطف البشرية الأساسية كالحب والكره، وهذه العواطف موجودة في كل إنسان بقطع النظر عن العصر الذي وجد فيه، وما دامت لغة النقد عقلية فهي تتأثر بالتقدم الذي يطرأ على العقل ويمده بوسائل علمية جديدة تعمق إدراكه للعلاقات ، التي تقوم بين أشياء الفن أو تعينه على اكتشاف علاقات فنية جديدة، أو تمنحه قدرة أكبر على تفسير حركة الروح الكامنة خلف كل علاقة في كل نص شعري، لهذا كله يمكن للمقاييس النقدية أن تتطور عبر العصور، وتطور هبطني تعزيز الموجود منها أو الإتيان بما يخالفه أو يتناقض معه، فليس هناك بناء على هذا - مقاييس نقدية ثابتة، وليس هناك كلمة نهائية في دراسة أي نص⁽²⁾.

أما الأساس الثاني فهو لا يجوز دراسة شاعر عربي من خلال مقاييس غربية أجنبية - كما يوحي رأي مطلوب - وفي هذا يقول الرباعي:

(1) عبدالقادر الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، السابق، ص 173-175.

(2) نفسه، ص 171-172.

إن المقاييس التي نرتدّ إليها مقاييس حديثة، وليست غربية ولا شرقية، ذلك لأن النقد الحديث ليس ملكاً للغرب أو الشرق، وإنما هو نتاج الثقافة الإنسانية العامة، لكونه انبثق من تفاعلات فكرية كبرى بدأت مع وجود الإنسان وامتدت عبر أجياله. وتداخلت وتغلقت بين أفرادها على اختلاف أجناسهم وأمكنتهم، وإلا فهل يملك الغرب حق الادعاء بأنهم أوجدوا نظرياتهم بمعزل عن أفكار اليونان القديمة وما ناهج الفلاسفة المسلمين من بعدهم؟؟(1).

ويرى أيضاً أن "حساسيتنا الكبرى تجاه الحضارة الغربية بشكل عام قد انعكست على حساسيتنا تجاه النقد الحديث وأعلامه، وبهذا الإحساس السلبي منحت الغرب حقوقاً ليست لهم، وننكر على أنفسنا حقاً يعترف به المنصفون من الغرب أنفسهم، فنحن وغيرنا من أمم الأرض شركاء بطرق مختلفة في تكوين النهضة الغربية بكل ما فيها من ثقافة وأفكار"(2).

وإذا كنا نأخذ منهم اليوم فقد أخذوا منا أمس، بل إن إقبالهم على الأخذ منا ومن غيرنا، دونما تحفظ، كان السبب في نمو عقولهم وازدهارها، هذه حقائق لا تحتاج إلى نقاش طويل، وإذا أردنا أن نواجه تلك الحقائق وأن نفيد منها فإن علينا ألا نضع حجباً تحول بيننا وبين ما ينقصنا أينما وجد، وأن ننطلق دائماً من أن الثقافة النقدية الحديثة ليست ملكاً لأحد لأن الجميع شركاء في صنعها، لقد كان أجدادنا أكثر جرأة، وأوثق نفساً، وأنضج تجربة منا، حيث أقبلوا في العصور الإسلامية الزاهرة على ترجمة ما تطاله أيديهم من الكتب النافعة ولم يمنعهم تفوقهم آنذاك من أن يأخذوا من الأمم التي غلبوها، ولهذا نجحوا وبهروا العلم بإنجازاتهم العظيمة(3).

ويخلص إلى أن علينا أن نعزز الأصالة في إطارنا الثقافي فهو الذي يمحس ويدرس، ويرفض أو ينتخب ويختار، فبهذه الخصوصية الثقافية وحدها تختلف الطوابع التي تتطبع بها كل أمة، على الرغم من أن الجميع ياكلون من قصعة واحدة، ومن هنا ستبقهر استنساخ التجديدية مطبوعة بإطارنا الخاص، مهما كانت طبيعة أخذنا

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص172.

(2) المرجع نفسه، ص177.

(3) المرجع نفسه، ص177.

من غيرناو عليه يرى أن المقاييس الغربية التي طبقت على أبي تمام، أبرزته شاعراً فذاً يمتلك فناً أصيلاً لكنه يتحول من البساطة إلى التعقيد، لكن المقاييس التي طبقت عليه قديماً لم تستطع أن تدرك تماماً أصالته من خلال تعقيده، فذلك لأنها كانت مقاييس محكومة بقواعد ثلثة استوحتها من الشعر الجاهلي ذي الطبيعة العفوية البسيطة، ولم تستطع أن تسير حركة العقل البشري الذي كان يتطور باستمرار⁽¹⁾. ومن المواقف التي أثارت استغراب الرباعي، تأييد مطلوب لرأيه في قضية تطور البديع باعتباره تطوراً في الخيال العربي، وعدم ربطه ذلك الرأي، برأي آخر حول المقاييس التي طبقت على أبي تمام والذي يقول فيها الرباعي أنها "لم تع خطر التطور العقلي الذي أصبح عليه الناس بعد أن رقى الإسلام عقولهم، وبعد أن هذبت الحضارات المختلفة أذواقهم، وأن مثل هذا التطور يتطلب تطوراً موازياً في الأشكال البلاغية والوسائل الفنية التي كانت عليها في الشعر الجاهلي"⁽²⁾. ويضيف:

"لو كانت نظرة الدكتور مطلوب النقدية شمولية لأدرك أن هذا من ذاك وأن من يؤيد الرأي الأول يؤيد الرأي الثاني ضرورة، كما أن من لا يدرك هذه العلاقة التلاحمية بينهما يقع في محذور التناقض كما حدث لأستاذنا نفسه"⁽³⁾. والحق أن القارئ لرد الرباعي السابق حول ملاحظات مطلوب -التي يعتقد بأنها تمثل مخالافات لتلك الدراسة - يجده رداً جاداً ومحكماً، وموشاً بالأدلة المقنعة واللغة المنطقية، ومتوسداً على التحليل العميق لآراء مطلوب، وعلى الربط المحكم بين هذا الرأي وذاك، لاستبصار نقاط التناقض والمفارقة في آراء مطلوب، موحياً كل ذلك بوعي ناقدنا العميق لمنهجه الذي ارتضاه لدراساته، وبصواب ما ذهب إليه. أما باقي ملاحظات مطلوب فتقع في ثلاثة أصناف:

1 قسم يتعلق بالمصطلح النقدي ويدخل ضمن هذا القسم ملاحظات مطلوب التالية :
"مواد الصورة هي منابعها وليست موضوعاتها لذلك جاء الباب الأول بفصوله

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص178.

(2) المرجع نفسه، ص178.

(3) المرجع نفسه، ص179.

الثلاثة بعيداً عن هذا الاتجاه، وأرى أن هذا الباب فصل يبحث في المنابع التي استقى منها أبو تمام صورته، ولكن إقحام الباحث لمنهج دراسات شكسبير دفع إلى ذلك دفعاً⁽¹⁾.

"جاء تحديد مصادر الصور في شعر أبي تمام دقيقاً، وهذا ما كان على الباحث أن يقف عنده، ويفصل القول فيه، لا أن يمر سريعاً به"⁽²⁾.

"اهتم الباحث في الفصل الثاني بالشرح لإظهار الصور والوقوف عليها ولو اكتفى بدراسة مذابح الصور، لحذف هذا الفصل، والفصل الذي يليه، ونقل منها ما ينفعه في تقويم صور أبي تمام"⁽³⁾.

وأما فيما يتعلق بالملاحظة الأولى فقد جاءت لغة الرد الرباعية حولها لغة ملؤها التهكم والسخرية - على غير عادة ناقدنا - يقول الرباعي:

"من الواضح أن الدكتور مطلوب الذي وجه طلابه إلى دراسة الصورة في شعر بشار والبحتري والمنتبي لا يملك منهجاً أو تصوراً لمنهج يخدم هذا الـ توجه، فهو يخلط كثيراً بين مواد الصور ومنابعها، ومصادرها أو موضوعاتها حتى أننا لا نقع على تحديد معين لمقصده فيها"⁽⁴⁾.

وعلى ما يبدو أن هذه المصطلحات التي استقيت أغلبها من المصادر الغربية، لم تستقر بعد بشكل جيد في عقول ناقدنا للحدثيين، فالرباعي أيضاً نجده يجعل في دراسة له حول (الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى) مصادر صور زهير وموضوعاتها أو مجالاتها شيئاً واحداً يقول الرباعي (...ومجالات الحياة التي أعنيها هنا هي مجموع العلاقات القائمة أو المحتملة بين الإنسان والمظاهر الوجدية كلها وهي تتنوع عادة على أنواع خمسة تؤلف مجتمعة المصدر الأساسي للصورة عند زهير وهذه المجالات هي : الإنسان، الحيوان، الحياة اليومية، الطبيعة، الثقافة)⁽⁵⁾.

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص 160.

(2) المرجع نفسه، ص 161.

(3) المرجع نفسه، ص 162.

(4) المرجع نفسه، ص 181.

(5) الرباعي: شاعر السمو، ص 42 و 225.

فمن المعلوم أن مصادر الصورة هي الـ منطلقات أساسية لموضوعات الصورة ، فكيف جعل الرباعي موضوعات صور زهير ومصادرهما شيئاً واحداً على الرغم من أنه -أي الرباعي- رَدَّ مجالات صور أبي تمام التي تتوافق وتتطابق مع مجالات زهير السابقة إلى ثلاثة مصادر:

1. حياة الشاعر الخاصة.

2. حياة مجتمعه.

3. الطبيعة الحية والميتة⁽¹⁾.

ويرى المطلوب أن تحديد الرباعي السابق لمصادر صور أبي تمام جاء تحديداً دقيقاً، وهو ما وجب عليه أن يتوسع في الحديث حوله لا أن يمر به سريعاً ولو فعل ذلك لحذف الفصلين الثاني والثالث من الباب الأول ونقل منهما ما ينفعه في تقويم صورته.

وعليه يرى الرباعي أن في التوقف عند مصادر صور أبي تمام وإغلاق الفصلين الثاني والثالث، تحويل للدراسة من الفن إلى كتب التاريخ والاجتماع والجغرافيا، ومن الشعر إلى المعرفة، ومن أبي تمام إلى ابن خلدون كما ويرى أنه لو ربط دعوة مطلوب تلك بما فرضمن مفهوم للصورة الشعرية لوجد أنه يجعل الشاعر فيها مجرد عارض للتاريخ وللطبيعة وللحياة التي عرفها وهو مالا يريدته ناقدنا.

لما مرور الرباعي الـ سريع بمصادر الصور عند أبي تمام لم يكن يحسن به أن يترتب لديها، وذلك لأن الإشياء الفعل إلى تلك المصادر جاءت إشارة إحد صائبة سريعة ومقتضبة لم تتجاوز بضعة أسطر - فيعلله بقوله: "...حين مررت سريعاً بالمصادر الثلاثة السابقة للصورة كنت في الواقع، أمر سريعاً بهذا المفهوم لأتوقف عند مفهوم شعري آخر يرى أن الشاعر في الصورة ليس مجرد عارض لما يرى ويسمع، وإنما هو مشارك فعّال يحول الأحداث بإطاره الذاتي إلى عالم خاص يمتزج فيه الداخل بالخارج، فينعكس في شعره مشكلاً تشكياً جديداً وجليلاً بوقت معاً . ولهذا اتبعت قولي السابق عن المصادر الثلاثة للصورة بقول آخر يحقق هذا المفهوم

(1) الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص30.

هو أن هذه المصادر الثلاثة إلى جانب أنها أمدته بموضوعات صورته شكلت عنده مع مزاجه الشخصي واستعداده الفطري لإطار الخص الذي يتدكم في صورته كلها بشكل عام⁽¹⁾.

ويضيف: "وحيث درست صور الشاعر في هذا الباب درستها بهذا المفهوم، لذلك جاء موزعاً على ثلاثة فصول لكل منها قدر من الاختصاص، وقد من الاشتراك مع غيره، ففي فصل موضوعات الصور ومجالاته، عالجت العالم الخارجي... وفي الصورة والموقف الفكري عالجت الجانب الداخلي، وفي فصل الصورة والمعاني الخلفية درست الأعمق التي نبع منها الرمز والاتحام الأعلى للذات مع الموضوع"⁽²⁾.

ونحن بدورنا نجد أن للرباعي كل الحق في رد قول مطلوب بتحويل الباب الأول إلى فصل واحد يتحدث فيه عن حياة أبي تمام، وحياة مجتمعه، وجغرافية بلاده، فالقارئ لذلك الباب، الذي يتكون من ثلاثة فصول يجد أن كل فصل من الفصول قد أدى مهمة تختلف عن تلك بالفعل كما أكد الرباعي.

ويقع ضمن هذا القسم أيضاً نفور الدكتور مطلوب من التقسيمات التي جاءت عليها الصورة في الكتاب يقول: "إن لقارئ ليحار من إقحام الصيغ الأجنبية ويعجب من كثرة التقسيمات التي يتيه فيها ولا يرى لها فائدة إلا كما يرى في تقسيم القدماء المنطقي لعلوم اللغة مما أبعدنا عن هدفها وجعلها قواعد صارمة لا تخدم الأدب ولا تنفع المتذوقين، وكان الفصل الأول من الباب الثاني من أكثر الفصول احتشاداً بتلك التقسيمات...."⁽³⁾.

ويعلل الرباعي كثرة التقسيمات والتفريعات التي أشار إليها مطلوب بقوله إنه يسعى إلى دراسة استقصائية تطويرية، تكاملية لا جزئية تهدف إلى تحديد نمط عقلية أبي تمام⁽⁴⁾.

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص 182.

(2) المرجع نفسه، ص 182-183.

(3) المرجع نفسه، ص 160.

(4) المرجع نفسه، ص 184.

أرى أنه قد تكون إفادة الرباعي من جهود الغربيين في دراسة أنماط الصورة وتصنيفاتها المختلفة، ومحاولته الإمام بكل ما جاء في دراستهم في ذلك، هو ما دفعه إلى كل تلك التقسيمات والتفريعات التي تترك القارئ حقيقة كما أكد مطلوب - وأعتقد في أن عدم تكرار ه لتلك التقسيمات والتفريعات في دراسته لأنماط الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى⁽¹⁾، على الرغم من أن طبيعة صور زهير بن أبي سلمى تسمح بذلك التفريع، إدراكاً لحجم الإرباك الذي يقع فيه القارئ من جراء تلك التقسيمات والتفريعات وتفادياً له، لكن ما يسجل للرباعي في دراسته لأنماط الصورة في شعر أبي تمام - على الرغم من موقفنا السابق - هو إقرانه أمثاله بالتحليل والتفسير، والتركيز على جوهر الصورة، وعدم الاكتفاء بالاستشهاد المجرد بالصورة⁽²⁾.

ويقع ضمن هذا القسم ملاحظة مطلوب حول الاستعارة إذ يقول "إن وقوع الباحث في شرك المصطلحات الغربية، دفعه إلى أن يضع تسميات غريبة للاستعارة وكان القدماء قد سموها: استعارة محسوس بمحسوس، أو معقول محسوس، وكان بعض الباحثين قد حاول مثل ذلك من قبل، ولكنه رجع إلى سلاخارة ومصطلحاتها القديمة بعد أن وجد كلام العرب أكثر دقة وأقرب إلى الواقع والإدراك⁽³⁾.

ويكمن رد الرباعي على مطلوب في هذه النقطة برصده لمواطن التناقض في آرائه في الوقت الذي يطالب فيه مط لوبالتقيد بتقسيمات القدامى للاستعارة نجده ينفى تقسيمات القدامى لعلوم اللغة "مما أبعدنا عن هدفها وجعلها قواعد صارمة، لا تخدم الأدب، ولا تنفع المتذوقين" ويتساءل بقوله "لا تقع تقسيمات القدامى للاستعارة في رأيه - ضمن تلك التقسيمات؟" وما الغريب الذي جاء به الكتاب في مجال سلاخارة؟ إن ما فعله هو توحيد الأزواج بلفظة واحدة حيث أطلق الاستعارة المثلية على المحسوس للمحسوس، والتشخيص على المحسوس للمعقول فهل يقع هذا الفعل

(1) الرباعي: شاعر السمو، ص 200-256.

(2) صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 117.

(3) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص 162.

خارج اللغة العربية أم يدخل في اتساعها كي تساير التقدم الفكري الزاحف على عقولنا؟(1).

أعتقد أن الرباعي ومن خلال رده السابق على مطلوب، يكون قد حمل نص مطلوب ما لم يحتل من التأويل، فالناظر في نص مطلوب : "إن وقوع الباحث في شرك المصطلحات البيغ، دفعه إلى أن يضع تسميات غريبة للاستعارة، وكان القدماء قد سموها استعارة محسوس بمحسوس..." لا يجد فيه أية إشارة تصريحية تلزم الرباعي بالمصطلحات القديمة للاستعارة - كما يقول الرباعي - فكل ما في النص هو إشارة إلى استبدال الرباعي للمصطلحات القديمة للاستعارة بمصطلحات حديثة، وعليه فلا تناقض في موقف مطلوب في نفيه السابق لتقسيمات القدامى لعلم اللغة كما أشار الرباعي.

لكن السؤال الذي يطرح الآن نفسه هو إذا كانت هذه التسميات الحديثة كما يقول الرباعي نفسه - ما هي إلا توحيد للأزواج القديمة بلفظة واحدة كتوحيد المحسوس للمحسوس بالمثلثة فما الدافع لهذا التغيير؟ سوى الإغراق في شرك المصطلحات الغربية.

وأما القسم الثاني المتعلق بلغة النقد، فيأخذ على مطلوب فيه ما يلي:
1 أن لغته تعميمية، تقذف بأحكام جاهزة على مادة باعدت قلة الاستشهاد بينها وبين الحضور الدائم ومنها قول مطلوب "ليس الصخر ارتباطاً نفسياً خاصاً بأبي تمام وإنما هو معنى تداوله الشعراء منذ القديم"، يقول الرباعي إن الموضوع الذي يشير إليه مطلوب في الكتاب لا يستدعي مثل هذه الملاحظة، وإذا عدنا إلى قولنا أثار مطلوب حول تلك الملاحظة وجدناه يقول "ومن مقارنة الصورتين اللتين اتخذتا الصخر موضوعاً لهما (المجد صخر، العرض صخر) ندرك أن للصخر ارتباطاً نفسياً خاصاً في خيال الشاعر وقلبه. إنه المتعلق كل ما يشعر بالقوة والحفاظ"(2)، وأعتقد أن عبارة

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص 186.

(2) المرجع نفسه، ص 31.

الرباعي (ارتباطاً نفسياً خاصاً) هو ما سبب الإيهام لدى مطلوب، بأن الرباعي يقصر ارتباط الصخر بالقوة على أبي تمام.

2. تتسم لغة مطلوب بما يسمى بـ"الاستطراد القلق" ومن الأمثلة على ذلك قول مطلوب بعلمت حسنانه لتعليل الرباعي للبديع ولم يكن بتأثير الشعر الفارسي الذي اهتم بالبديع متأخراً، أي بعد اتصاله بالشعر العباسي. وتكمن خطورة هذا الاستطراد -كما يقول الرباعي- في أن قارئه ربما ظن بأن صاحبه يدفع به رأياً ذهب إليه الكتاب، وفي الواقع أن دراسة الرباعي لم تتحدث عن الشعر الفارسي لا في البديع ولا في غيره.

أما القسم الأخير والمتعلق بالمصادر والمراجع، فيقع ضمنه ملاحظة مطلوب التالية "ذكر الباحث ستة وسبعين مصدراً ومرجعاً عربياً، واثنين وعشرين أجنبياً مترجماً، وخمسة وعشرين غير مترجمة، ولو عاد القارئ إلى الكتاب لوجد أن الباحث لم يستفد من المصادر والمراجع العربية ولم يذكرها كلها في الهوامش وكأنه اكتفى بالإشارة في المقدمة إلى أن آراءه خلاصة قراءته في مصادر النقد القديم والحديث مما أثبتته في نهاية الكتاب. وليس للأمر كذلك فالرسالة الجامعية ينبغي أن تكون دقيقة في مصادرها ومراجعها"⁽¹⁾.

يلتمس الرباعي العذر لمطلوب في ملاحظته السابقة وذلك لأنه لا يعلم بأن الكتاب المطبوع الذي أصدر مطلوب ملاحظاته حوله هو الجانب التطبيقي من الرسالة، وأن المصادر المذكورة في خاتمته مصادر في الجانبين النظري والعملي. مضيفاً: "إنني أعتقد وما زلت أعتقد أن تلك الإشارات كانت كافية لتبريري ذكري المصادر والمراجع العربية في نهاية الكتاب، وعلى كل حال فإن إثباتها هناك كان بدافع الحرص العلمي فالمقدمة مليئة بالأراء الشخصية والآراء المضادة، فلو أقيمتها هكذا دونما إشارة إلى مصادرها لكان الإتهام أشد وأكثر واقعية ومنهجية"⁽²⁾.
والعائد إلى كتاب الرباعي سيجد أن هناك مجموعة من المصادر العربية اكتفى بالإشارة إلى الإفادة منها بمقولته السابقة ومنها كتاب النعمان القاضي (حول أبي تمام

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص191.

(2) المرجع نفسه، ص192.

في الشعر) وكتاب محمود الريدائي (الفن والصنعة في مذهب أبي تمام) وغيرها بالفعل كما أكد مطلوب.

وأعتقد أن هذا المنهج وارد في الدراسات الأكاديمية، وذلك إذا كانت الفائدة عامة وغير مخصصة، كأن يكون قد أفاد من المنهجية بشكل عام، أو من الأفكار بشكل عام، وإنه من الأمانة العلمية أن يرصد الباحث هذه المصادر والمراجع ضمن قائمة مطلّاد والمراجع، وأعتقد أن مطلوب كان يشكك في قدرة ناقدنا في عودته إلى هذا الكم من المراجع الأجنبية خاصة، لذلك أورد مثل هذه الملاحظة، وأكاد أجزم أن ناقدنا قد أفاد منها، ولعلّ تنوع دراساته ومصادرها يؤكد ذلك.

ويقع ضمن هذا المجال وقفة الرباعي مع كتاب نصرت عبدا لرحمن والموسوم بالصورة الفنية في الشعر الجاهلي"، حيث أشاد في بداية وقفته تلك بمنهج دراسة عبدالرحمن التي حققت نجاحاً باهراً، هذا المنهج الذي أصبح محط أنظار كثير من الدارلت الأخرى، وبشخصية عبد الرحمن الذي استطاع بثباته وقوة شكيمته أن يتصدى إلى كل التحديات التي واجهت دراسته.

وبعد أن قدم كعادته عرضاً لمحتوى دراسة عبد الرحمن دلف إلى مناقشة إيجابيات تلك الدراسة، ومن أبرزها⁽¹⁾:

1. منهج الكتاب الساعي إلى التكامل: حيث أرهق عبد الرحمن نفسه في تحليل الشعر الجاهلي إلى جزئيات صورية، ثم عمد إلى تنسيق تلك الجزئيات وتصنيفها على منهج ذي شعب ثلاث: الموضوعية والرمزية والشكلية ليضع النتائج والآراء كل في مكانه المناسب، مشيراً إلى حتمية النتائج وضرورة الظمئان إلى صحتها، وذلك لأنها قائمة على أسس علمية غير قابلة للتأويل أو الاحتمال.

2. إن في تجريد الباحث لذاته من الآراء السابقة التي قيلت في حق الشعر الجاهلي، واعتماده على مفهومه الخاص الذي كوّنه معتمداً فيه على أحدث الآراء النقدية، بادرة تمنح الباحث حرية في التمييز والاختيار والحكم.

أما أبرز مخالفات تلك الدراسة كما يراها الرباعي فهي:

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص202.

1. التعميم وعدم الاهتمام بالاختلافات الفردية للشعراء، حيث أخضع الباحث كل الشعر الجاهلي لمقياس فني واحد.
2. إهمال الباحث التطور الصوري في الشعر الجاهلي.
3. تحميله الشعر الجاهلي في باب الرمز حملاً لا ينهض به.
4. عدم تعرضه في باب الشكل إلى موسيقى الشعر الجاهلي.
5. تغليب المضمون على الشكل.
6. ضغطه المادة وتقليله من الأمثلة الشعرية في بعض الأبواب. وخاصة الباب الأول من الدراسة⁽¹⁾.

وإن كان لنا من كلمة هنا فإنني أرى: إن ملاحظات الرباعي السابقة حول دراسة نصرت عبد الرحمن جاءت متوسدة على المناقشة والتحليل، ومؤيد بالدلائل والقرائن، مما يمنح تلك الملاحظات المصدقية والقبول - هذه الملاحظات التي جاءت في قلب المضامين الرئيسية للدراسة لا في النواحي الشكلية الخارجية منها - وبالعودة إلى كتاب عبد الرحمن نجد أن ناقدنا لا يجانب الصواب فيما ذهب إليه حول تلك الدراسة، وعليه فنحن نتفق معه فيما ذهب إليه أنني أختلف معه في ملاحظتي الأخيرة حول دراسة عبد الرحمن التي تدور حول تقليل عبد الرحمن للأمثلة الشعرية في الباب الأول من دراسته، و الناظر في هذا الباب يجده مقسماً إلى ثلاثة فصول، احتوى الفصل الأول على تسعة وخمسين شاهداً شعرياً واحتوى الفصل الثاني - الذي يبلغ ست عشرة صفحة - على ثلاثة عشرة شاهداً شعرياً، وجاء في الفصل الثالث الذي بلغ أربع عشرة صفحة - ثمانية عشرة شاهداً شعرياً، هذا إضافة إلى بعض الحواشي التي عُبئت بالأمثلة الشعرية أيضاً⁽²⁾. وبناءً على ما سبق أعتقد أن الأمثلة الشعرية التي جاء بها عبد الرحمن في ذلك الباب كافية ووافية، وليست بالقليلة كما يرى الرباعي.

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص 204.

(2) عبد الرحمن، نصرت الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، 1982، ط2، ص 26-106.

كثيرة هي اعتراضات ناقدنا لطرق الآخرين، فنجده يقف هذه المرة مع دراسة روكس بن زه للعريزي، التي شارك من خلالها في مؤتمر الحادي عشر للأدباء المنعقد في طرابلس، ليمثل ويعبر من خلالها عن وجه الثقافة الأردنية والموسومة في مفاهيم عصرية في شعرنا المؤتم.

يبدأ الرباعي نقده للعريزي بالإشادة باللفتات البارعة التي احتوت عليها تلك الدراسة، فيشيد بتعريفه للشعر، وتفسيره لجوهر المديح في الشعر العربي، ولعمل الشاعر، فأروفي تلك القضايا جاءت متوافقة مع مفاهيم معظم النظريات الحديثة، لكنه بالرغم من إشاداته السابقة، يرى أن دراسة العريزي ولكترة مزالقتها يصبح إطلاق كلمة (بحث) عليها ضرباً من المجاز، يقول الرباعي: "إنني -بالرغم من تلمسي للعناصر الإيجابية السابقة - صُدمت صدمة قوية للبساطة الفكرية وللاضطراب المنهجي اللذين أخرج البحث فيهما" (1)، ثم يتساءل "أليس في الأردن باحثٌ روكس يستطيع أن يقدم الموضوع بأحسن مما قدمه روكس : إذا كان الجواب بلى: فالسؤال الذي يطرح نفسه حينئذ هو: إذن لما لا نبعثه ونترك للأستاذ روكس الخوض في مجالاته الأدبية التي يتجلى فيها" (2).

وكان من أبرز المآخذ التي سجلها الرباعي على دراسة العريزي هي:

1. عدم تثبت من صلاحية المصطلحات الجديدة التي يأتي بها صاحبه، فاستبدال روكس للشعر القديم بمصطلح المؤتم لم يظفر برضا الرباعي؛ وذلك لأن هذه التسمية الجديدة -عوضاً عنها أنها غير مسوغة من قبل صاحبه - لا تضيف شيئاً جيداً، بل إنها تحول المسألة إلى تفسير خاطئ، وذلك إذا رُبط مصطلح (مؤتم) بالإمام، ففي ذلك ما يوحي بأن الشعر العربي قائم على الإتياع، وعدم السماح للنفس والخيال بأية محاولة للخروج عن المألوف، وليس هكذا الشعر الموروث.

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص 212-213.

(2) المرجع نفسه، ص 213.

2. إنعدام الترابط بين الأفكار والأجزاء، ثم بعثرة المادة الواحدة على مساحات واسعة حتى تبدو مكررة تبعث على السأم والبلبلة الفكرية، كما توحى بالتناقضات الواضحة.

البساطة والقصور والخطأ في فهم بعض القضايا ومعالجتها، ومنها على سبيل المثال قضية الالتزام في الأدب، يقول الرباعي: "إن فهم الأستاذ العزيزي للالتزام في الأدب، غير فني نوعاً ما فهو يفهمه فهماً لغوياً أكثر من فهمه إياه فهماً أدبياً، إنه يعتقد أن الالتزام مشاركة الناس همومهم الاجتماعية والسياسية والوقوف بحزم لمواجهة ما يتطلب ذلك إلى حد إنكار الذات...، ويرى أن الالتزام في شعر كل من الحزب الأموي، والعلوي، والخوارج..."⁽¹⁾ ويضيف الرباعي بعد عرضه لمفهومي العزيمي للالتزام الأدبي:

"وليسمح لي الأستاذ الجليل أن أصف تفسيره للالتزام بالبساطة أو عدم الإدراك الواعي لما كتب.. فليس في الشعر ما يسمى بـ إنكار الذات فالشعر -قبل كل شيء ذات، لكن الذات تتحول بوسائل الشاعر الفنية إلى أن تصبح موضوعاً، وبكلمة أخرى يصدر الشعر عن ذات الشاعر الداخلية بما فيها من آلام المتألمين أو آمال المتألمين.... وعلى هذا فالشاعر لا يشارك الناس مشكلاتهم وآلامهم وإنما تصبح هذه جميعاً جزءاً من ذاته، يصدر شعره عنها، كلما اقتضى الموقف ذلك... وإذا أخذنا بهذا التفسير فإن الالتزام في الشعر يتعدى لأحوال الظاهرة كالالتزام العلوي بين أو الخوارج.. بمبادئ أحزابهم إلى الأمور الخفية"⁽²⁾.

4. يمتاز أسلوب البحث بالتسطيح وبالبعيد عن التحليل العميق والإدراك الواعي للأبعاد التي تنيرها الكلمات والمصطلحات لهذا ظهر فيه عيوب منها:

أ. كثرة الشواهد الشعرية والإيجاز في التعليق عليها.

ب. التناقض الفكري في بعض مسائل البحث.

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص 216.

(2) المرجع نفسه، ص 216.

ويختتم الرباعي نقده بقوله وبعده فإنه لا يزال عندي كلام كثير إلا أن الذي قيل كفيلاً بأن يعطي صورة واضحة عنه، وعمّا فيه من مسائل هامة⁽¹⁾.

لقد حاولت العثور على دراسة روكس العزيزي، لكنني لم استطع العثور عليها، لنرى إن كنا نتفق أو نختلف مع ناقدنا فيما ذهب إليه، على الرغم من أنه يقرن دائماً كل ملاحظاته له على تلك الدراسة بالنص العزيزي.

لكن ما أود التوقف عنده لغة النقد الرباعية، والأساليب التي تشكّلت من خلالها تلك اللغة، فالناظر للغة النقدية الموجهة صوب دراسة العزيزي يجدها قد تجاوزت على غير عاداتها اللغة الهادئة والبعيدة عن التجريح، إذ يصفه بعدم الإدراك الواعي الكامل، وكذلك وصفه بالعجز عن الفهم لبعض القضايا، ومن الأساليب أيضاً غير المقبولة تهكمه وسخرته من دراسة العزيزي ومنها قول الرباعي: "أليس في ردى الباحث غير روكس يستطيع أن يقدم الموضوع بأحسن مما قدمه روكس: إذا كان الجواب بلى فالسؤال الذي يطرح نفسه حينئذ هو لِمَ لا نبعثه ونتركه للآستاذ روكس الخوض في مجالاته الأدبية التي تجلّى فيها؟"، وقوله: "إلا أن ما قيل كفيلاً بأن يعطي صورة واضحة عنه وعن ما فيه من مسائل هامة"، وأعتقد أنه ليس وراء مثل هذه اللغة -التي تمتاز بالسخرية- إلا الحط من قيمة الآخر، والإعلاء من قيمة الذات.

وهكذا يتضح لنا صواب تقييمنا توصل إليه في دراسة سابقة. حول أسلوب ولغة الخطاب في الاختلاف الأدبي في النقد الرباعي بأنها لغة أقرب إلى الإيغال والتجريح والخصام من الكياسة في الحوار والاحترام⁽²⁾.

وأعتقد أن الرباعي في هذا النقد يؤكد أن العزيزي باحث غير أكاديمي، وهو أقرب في بحثه إلى البحث التاريخي منه إلى البحث الأدبي، الذي يتعالق مع النقد الأدبي قديمه وحديثه، وكان يأمل الرباعي في أن يمثل الأردن باحثاً متخصصاً ليقدم صورة واضحة للباحث الأردني الأكاديمي المتخصص، إذ في مثل هذا الاختيار يكون الإنصاف لقطر عربي له حضوره على الساحتين الأدبية والنقدية.

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص 219.

(2) الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص 149.

وكان للرباعي متابعة نقدية لشعراء أردنيين من خلال دراسته (عندما يتحول الألم إلى حب تتغير سمات الكون) وهم محمد الظاهر، ومحمد القيسي، ويوسف عبدالعزيز، وعبدالله رضوان، و إبراهيم نصر الله، وأحمد المصلح، وجاءت معالجته لنصوص هؤلاء الشعراء سطحية شكلية غير معمقة، وكأنها وقفات سريعة للمقارنة بين هذا الشاعر وذاك.

وتناول الرباعي كتاب (العقاد: دراسة أدبية) لمحمولسمره في مقالة له بعنوان (محمود السمره وتجليات القراءة: كتاب العقاد نموذجاً) وبدأ مقالته بالإشادة بشخصية السمره وبقدرته وثقافته وولاسعة التي أهلتها للإحاطة بكل الجوانب العلمية والشخصية للعقاد. ثم أخذ يعرض لكتاب السمره الواقع في مقدمة وخاتمة وستة فصول، جاء الفصل الأول للحديث حول العقاد الشاعر والإنسان، والثاني للنظرية الجمالية عند العقاد، والثالث للنظرية الشعرية، والرابع للشخصية، والخامس للمنهج، أما السادس فخصه بالحديث عن مجموعة من أعلام الشعر كما قد رأهم العقاد⁽¹⁾.

واكتفى الرباعي بالعرض المجرّد لكتاب السمره، دون أن نجد له أدنى ملاحظة حول أية قضية من قضايا الكتاب سوى الإشادة الدائمة بالسمره وبأسلوبه المكثف والمحكم.

وهكذا نجد أن الناقد لم يتوقف عند مجال الصورة الفنية، وإنما انتقل إلى مجالات أخرى، وأثار من خلا لها القضايا المتنوعة المجتمعة تحت عنوانها الرئيس (نقد النقد).

3.1 الترجمة:

تعد الترجمة إحدى أهم وسائل الانفتاح على محتوى الثقافات الأخرى ومضامينها، وهي "عملية تحويل إنتاج كلامي في لغة ما إلى إنتاج كلامي في لغة أخرى مع وجوب المحافظة على المضمون أو المعنى"⁽²⁾، ولكي يتم نقل ما يكتبه

(1) الرباعي، عبد القادر: مقالة بعنوان (محمود السمره وتجليات لقراءة كتاب العقاد نموذجاً)، منشورة في جريدة الرأي الأردنية العدد 12345، الجمعة 9 تموز 2004، ص28.

(2) الرباعي: جهود استشرافية معاصرة، ص207.

الآخرون حول أدبنا ، ها يرسمون له من جوانب عظمة أو مواطن انحطاط لا بد أن يتوافر في المترجم العديد من الشروط ، أهمها: إتقان اللغتين "المترجم منها والمترجم إليها" على التحليل الدلالي للغة الأصل، وعلى التركيب الدلالي بوسائل لغة الترجمة، وامتلاك خبرة الانتقال من هذا التحليل إلى ذاك التركيب، ومعرفة عميقة بالموضوع المترجم"⁽¹⁾.

ولعل توافر تلك الصفات في شخص ناقدنا دفعت به إلى ترجمة العديد من الأبحاث منها: إخلاص الناقد "لهربرت ريد" والوظيفة الاجتماعية للشعر "ت. س. إيليوت" وأصول شكل القصيدة والناقة مقطعاً من قصيدة المديح، وشعر الغزل الأموي "لرييناتا ياكوبي". وسنحاول إعطاء موجز قصير لمحتوى كل بحث من الأبحاث:

ففي مقالة إخلاص الناقد نجد أن (ريد) يفتتحها بنقطة جوهرية تتضمن خلاصة ذلك المقال، يقول فيها يكون النقد جيداً ومعقولاً عندما يجتمع معنى الشاعر وتقدير الناقد، فمن اجتماعهما يتولد فعل التميز، وكل نقد رفيع لا بد أن يبدأ من ذلك التفاعل القائم بينهما"⁽²⁾.

أما دراسة إيليوت للوظيفة الاجتماعية للشعر - فاحتوت على العديد من الأفكار الهامة، فمن خلالها يرى أن وظيفة الشعر لا تقتصر على فئة دون أخرى، بل هي تشمل كل المجتمع بالمفهوم الواسع لكلمة مجتمع يقول إيليوت: "ولا يخص هذا القول الذين يتذوقون الشعر من هذا الشعب فقط.... ولكنه يشمل الذين لا يتذوقون الشعر أيضاً. يضم الجميع حتى أولئك الذين لا يعرفون أسماء شعرائهم الوطنيين وفي حديثه عن وظيفة الشاعر ، يرى أن وظيفة الشعر أهم من وظيفة الاجتماعية، فوظيفة الشاعر تجاه مجتمعه وشعبه وظيفة "غير مباشرة" لكنها تجاه لغته "مباشرة" يقول إيليوت "إن وظيفة الشاعر بوصفه شاعراً تجاه شعبه وظيفة غير

(1) الرباعي: جهود استشرافية معاصرة، ص 207.

(2) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص 125.

مباشرة لكنها مباشرة تجاه لغته ويتمثل هذا أولاً بحفظها، وثانياً بتوسيعها وتحسينها⁽¹⁾.

وينبذ في نهاية مقالته فكرة "اللغة المشتركة" وذلك لأنها - أي اللغة المشتركة - تزيل الفوارق المتميزة للأشخاص والشعوب . يقول إيليوث "هناك كثير من الأمور بحاجة لأن تقال حول الأغراض المحددة والمحدودة للغة المشتركة... سيكون النقص كبيراً لو افترض أن لغة واحدة مصطنعة انتظمت العلاقات بين الأمم، أو بالأحرى فإن مثل هذه اللغة ستحقق ارتباطات كافية في جانب، لكنها ستمنى بنقص كامل للارتباطات في جوانب أخرى، أما الشعر فيعد عامل تذكير ثابت لكل الأشياء التي تستطيع لغة واحدة فقط أن تحكيها تلك الأشياء ، التي تكون قابلة لأن تترجم إلى لغة أخرى"⁽²⁾.

ومن الجدير بالذكر أن مقالة إيليوث السابقة كانت إحدى مراجع الرباعي في دراسة له بعنوان الشعر والواقع الاجتماعي في النقد الحديث "، ويؤكد من خلال هذه الدراسة مدى التفاعل لقائم ما بين الشعر والمجتمع، حيث يرى أن الأغراض الشعرية ما هي إلا تحسين لتلك العلاقة، فالهجاء مثلاً فن يتعمق مساوئ الحياة في محيط الشاعر، والشاعر لا يكتفي برصد تلك المساوئ ولا يمل من تكرارها حتى يوقظ في المجتمع إحساساً مرأً فيعمل على التخلص منها.

ويثير الرباعي في منتصف مقالته السابقة سؤالاً جوهرياً يقول فيه: "هل تخرج الظروف الاجتماعية الطيبة فناً أو شعراً طيباً وبالعكس؟؟"، وتأتي إجابة ناقدنا على ذلك السؤال -متجاوزاً بإجابته إجابة الناقد الاجتماعي التي ستكون بالإيجاب والقبول -قائلاً: "إن الظروف الاجتماعية وحدها لا تصنع فناً، ولكن الفن صفة الذات والمجتمع معاً، وعلى هذا يطبع الفن سمة خاصة تتحقق عن العلاقة المتميزة التي تقوم بين الأفراد ومجتمعاتهم عادة، وأعتقد أن المعايير الفنية ترتد إلى ما يتناسب

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص88.

(2) المرجع نفسه، ص89.

وهذه السمة الخاصة التي يتميز بها الفن والشعر ، ولا ترتد إلى الأثر الاجتماعي ، وحده أو الأثر الفردي وحده⁽¹⁾.

وبناءً على ما سبق يرى الناقد أنه يجب أن ينظر إلى مسألة الإنسان والحياة في الشعر على أساس أنها الروح والجوهر معاً " وإلى كل نقد على أنه لا يعد نقداً سليماً ما لم يضع في معايير موازين تنتظر إليها بهذه المكانة العالية. ومن هنا جاء الهجوم على البنيوية وعلى دعاة الفن للفن من قبل ، فهؤلاء جميعاً يستندون إلى ضرورة قطع الصلة المنتجة والفاعلة بين الشاعر ومجتمعه. ويخلص الرباعي في نهاية مقالته ، إلى أن الحاجة إلى الشعر حاجة اجتماعية وإنسانية في آن واحد، ولهذا يغدو من العبث التفكير في إمكانية إيجاد لغة مشتركة تحيا بين الناس؛ لأن العالـم-قدر لهذه اللغة أن تعيش فيه - سيعيش بماديات الحياة فقط.

وترجم الرباعي العديد من الدراسات للمستشركة الألمانية (ريناتا ياكوبي) ففي دراستها المعنونة بشعر الغزل الأموي وتغيراته (تحاول ياكوبي أن ترصد أبرز التحولات التي طرأت على أحد المواضيع التقليدية في القصيدة العربية، وهو موتيف الأطلال، وأبرز التقنيات الواضحة التي تقاسمها الشعراء لتغير وظيفة الأطلال في العصر الأموي تقول ياكوبي:

"...فإننا نجد أحياناً تغييرات في موضوع تقليدي أكثر إضاءة وإبداعاً مما نجد في تناول موضوع جديد فلك أن التناقض بين الموضوعات وتحولاتها يدفعنا لأن ندرك التغير الأساسي في المستوى الشكلي والمستوى المفهوم ي كذلك"⁽²⁾، فاتخذت من الأبيات الأولى في معلقة امرئ القيس نموذجاً، تستشرف من خلالها التطورات والتحولات التي حدثت حول موتيف الأطلال في النصوص الأموية ، والمتمثلة بنص لعمر بن أبي ربيعة، ونص للوليد بن يزيد ، وهما ممن اشتهروا في تجديد أشعارهم الغزلية تقول: ياكوبي: "فيكفي أن يبقى الخلل المنظور الخاص لشعر الحب ، وأن يعد أي موتيف الأطلال طريقة للتحوّل من النسب إلى الغزل ، وذلك من أجل،

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص90.

(2) الرباعي: جهود استشراقية معاصرة، ص138.

العثور على شاهد غني للتحول في الفترة الأموية بشكل خاص" وتعيد ياكوبي سبب ذلك التحول إلى كونه تحولاً من الحياة البدوية القبلية إلى حياة المجتمع المدني الإسلامي الذي كان قد بدأ يأخذ سبيله تدريجياً.

وتركز ياكوبي في دراستها "أصول شكل القصيدة (The originals of the Qasida form) والناقة مقطعاً من قصيدة المديح (The Camel section of the panegyric ode) - هذا وقد تعرضت ترجمة الناقد للدراسة الأخيرة للنقد من قبل ليلخ أبو رحمة مسجلاً من خلال نقد بعض المآخذ على تلك الترجمة ، وكان من أبرزها أنها ترجمة متقيدة بحرفية الكلمات، و قام الرباعي بجمع مخالفات أبو رحمة ورده عليها، مثبتاً بطلان بعضها معترفا بصواب ما ذهب إليه أبو رحمة في بعض المواطن، ملقياً في ذلك بالأمانة العلمية - على قضية تطور بناء القصيدة العربية القديمة"، حيث تؤكد ياكوبي في بداية مناقشتها لموقع الناقة في قصيدة المديح على أن هناك تعارضاً بين المقاطع الأساسية في قصيدة المديح هذه، أي بين النسب والناقة وغرض المديح نفسه، فالنسب والمديح -كما ترى- ظلاً وحدتي بناء للقصيدة بينما كان تغير موضوع الناقة أو الرحيل منذ عصر ما قبل الإسلام حتى العصر العباسي تغيراً جوهرياً، وقد جعلت مهمتها في تتبع أحوال هذا التغيير.

فموضوع الناقة بدأ ينضب بالتدريج حتى اختفى أخيراً ، مع أنه أهم جزء في القصيد، وهي تربط هذا التحول بتحول وظيفة القصيدة نفسها، فبعد أن كانت في العصر الجاهلي قصيدة "القبيلت" تحولت في العصر الأموي إلى قصيدة "البلاط"، وحتى تجلي هذا التحول ، تقف عند نص ابن قتيبة الشهير في بناء هذه القصيدة قائلة: نال استطاع أن يسيطر على البحث في الغرب منذ أن ترجمه نولدكه عام 1864 م حتى الآن، فقد اتفق الجميع على أنه قد شكل القاعدة المرجعية الموثوقة في تأليف عناصر الشكل الأساسي لأسلوب القصيدة النوعي، ومع ذلك فهي ترى أن فهمنا للنص ما زال قاصراً عن الوصول إلى غايته ؛ فهو يتطلب منا إعادة تقييم في ضوء مزيد من الاستقصاء للنصوص الشعرية؛ ذلك أن وصف ابن قتيبة للقصيدة لا يناسب أية قصيدة قيلت في زمن ما قبل الإسلام، إذ يمكن لهذا الوصف أن يناسب نماذج مختلفة من القصائد التي طورها الشعراء الأمويون ، أما في عصر ابن قتيبة نفسه

فإن هذا الموضوع الموصوف من قصائد المديح قد أبطل مفعوله عملياً⁽¹⁾، ولتأكيد ذلك تناقش الأمر من خلال تقسيمها القصيدة إلى أربعة عصور" هي:

أولاً: عصر ما قبل الإسلام.

ثانياً: عصر صدر الإسلام.

ثالثاً: العصر الأموي.

رابعاً: العصر العباسي.

وفي عصر ما قبل الإسلام و العصور التالية له تعتمد على التفريق بين القصيدة ذات الموضوعات المتعددة (القصيدة البولوثيمية)⁽²⁾ والقصيدة ذات الموضوع الواحد (القصيدة المونوثيمية)⁽³⁾، ثم تقرر أنها لا تستطيع أن تحدد متى ابتكرت القصيدة متعددة الموضوعات، لكنها تفرض مبدئياً أن أنواعاً أسلوبية مستقلة توحدت معاً في الوزن والقافية، ثم بدأت القصيدة بالتدرج تقرباً أكثر فأكثر بين أبنية هذه الأنواع المستقلة حتى تشكل في النهاية نوعاً أسلوبياً جديداً للقصيدة ذو سمات محددة وخاصة، وهنا تصل إلى موقع الناقاة مرقصيدة المديح لتؤكد أن وظيفتها الأولى كانت في أصولها تنتمي إلى فخر الشاعر نفسه، حيث يأخذ وصفه ناقته ورحلته المهلكة في الصحراء مكاناً بارزاً في هذا الفخر⁽⁴⁾.

أما في الميخ فإن الناقاة، كما تؤكد، تتألف من عنصرين مهمين هما: الوصف والرحيل، ففي الوصف يصف الشاعر جسد ناقته بتفاصيل موسعة مادياً سرعتها وقوتها وصبرها على المشاق، أما الوحدات الحكائية أو الحلقات السردية التي يقارن الشاعر ناقته فيها بالثور، أو الحمار الوحشي أو الظبي أو النسر فهي تقدم الحيوان البري تماماً مثلما يحيا ويتحرك داخل البيئة المحيطة به، وفي الرحيل يؤكد الشاعر

(1) الرباعي: جهود استشراقية معاصرة، ص 89.

(2) القصيدة البولوثيمية: التي تشمل على موضوعات مختلفة انضمت إلى بعضها بعضاً دونما إشارة إلى تخلص أحدهما من الآخر أحياناً، ودونما سبب واضح لتتابع هذه الموضوعات فيها.

(3) القصيدة المونوثيمية: التي تحتوي على موضوع واحد هو غالباً رسالة موجهة لإنسان ما.

(4) الرباعي: جهود استشراقية معاصرة، ص 55.

شجاعته حيث يكون وحيداً وسط مواقع الخوف، كما أن الانتقال من النسب إلى الوصف في قصيدة المديح يتأثر بعنصرين يرتبطان بموضوع الغزل ، ويؤلفان صتيق فنيّتين على أساس أنهما خطوتاً تخلص: الأولى تتألف من الإشارة إلى حزن الشاعر وشوقه، كما يجسد ذلك عنصر الأطلال كقول النابغة:

فعدّ عمّا ترى إذ لا ارتجاع له وأنم القنود على عيرانة أجد

أما الخطوة الثانية فتشير إلى مقطع الفراق، وهو في هذا المقطع يعبر عن رغبته في أن تحمله إلى محبوبته الطاعنة ناقته القوية، كقول المتقّب العبدى:

هل أبلغنّها بمثل الفحل ناجية عني عذافرة بالرحل مدعان

والشاعر يصحّ في نهاية مقطع الناقة عادة بالجهة المقصودة لرحلته، وذلك بإعطائه اسم ممدوحة أو رتبته وهو بهذا يحقق الخطوة الثالثة في قصيدته كقول النابغة "فتلك تبلغني النعمان....." (1).

والمعامل مع موضوع الناقة في قصيدة المديح هنا يرى أن هذه القصيدة ذات تتابع سردي: وبناء على هذه السمة السردية ترى ياكوبي أن قصيدة القبيلة في العصر الجاهلي تدل بجلاء على أنها لا تتناسب مع وصف ابن قتيبة، كما تضيف سببين يمنعان انطباق وصف ابن قتيبة على قصيدة "القبيلة" هما: غياب الرحيل إلى الممدوح فيها، وحقيقة أن لكل مقطع منهما استقلاليته الذاتية الخاصة به يستحيل مع هذين السببين - أن تكون قصيدة القبيلة هذه بأجزائها الثلاثة المذكورة - النسب والوصف والمديح - هي القصيدة نفسها التي صورّ ابن قتيبة وحدتها الوظيفية، إن وحدة القصيدة في عصر ما قبل الإسلام - حسبما ترى - قد تحققت بوسائل أخرى غير التي ذكرها ابن قتيبة (2).

أما في عصر صدر الإسلام فإنها ترى أن بعض التغيرات على الشعر كانت تتطور جنباً إلى جنب مع مجيء الإسلام، فلقد استمر الشعراء المحترفون - كما تسميهم - يستخدمون غالباً قصيدة القبيلة خلال العقود الأولى من القرن السابع الميلادي - الهجري، ولكن كان هناك ميل واضح لحذف موضوع الناقة ،

(1) الرباعي: جهود استشراقية معاصرة، ص 94.

(2) المرجع نفسه، ص 95.

فحسان بن ثابت مثلاً ألف قصائده المدحية دون أن يضمنها مقطع الناقاة . ويضاف إلى هذا أن النوع الجديد للقصيدة كان مستمر الظهور ، ولكن ببطء، كما هو واضح في شعر الأعشى والد طيبة، وهي تؤكد أن الحطيئة الذي وضعه تاريخ الأدب في صف كعب بن زهير، وزهير نفسه مدين للأعشى، واتخذت من ديوان الأعشى والحطيئة قاعدة لدراستها المسحية ، وتوصلت أيضا إلى أن كلاً من الشعارين، قد ألف عدداً من الأنواع الشعرية البارزة الاختلاف، وقد تجمعت هذه الأنواع في نموذجين متباينين:

أولاً: قصائد قبلية تتألف من الوصف بالإضافة إلى الرحيل والمديح.

ثانياً: قصائد جديدة تتألف من الرحيل بدلاً من الوصف.

فالقصيدة الثلاثية التي تتضمن الرحيل بدلاً من الوصف -حسب النصوص التي تثبت الأبيات قد تطور بدرجات فقط، فإذا عدنا إلى النوعين اللذين ظهرا في ديوان كل من الأعشى والحطيئة وجدنا أن النوع الأول الذي أضيف فيه الرحيل إلى الوصف لم يرق للشعراء المتأخرين، فالإنجاز الأخير الذي تحقق في هذه الفترة هو النوع الثاني، أي القصيدة الجديدة على الرغم من أنه ما زالت تنقصه الحاجة إلى بلوغ الكمال. لقد ألغي في هذا الشكل البناء السردى لقصيدة القبيلة ذات الارتباط القوي بين النسب وموضوع الناقاة، ثم إن طريقة مختلفة بدأت تنهياً أولى مراحلها ، وتعني بها الوحدة الوظيفية مثلما تصورّها ابن قتيبة، وكان على الشعراء الأمويين جميعاً أن يساهموا في وضع اللمسات الأخيرة على تلك الوحدة ، عن طريق تأكيدهم سمات معينة فيها، وتعليقهم من العناصر الخاصة بالوصف القبلي الذي لا يخدم هدفهم وهو الثناء على الممدوح حسب رأيها⁽¹⁾.

وفي العصر الأموي كان الشعراء المحترفون قد قبلوا التقليد وتمسكوا به إلى حد ما، لكنهم شعروا أنهم أحرار في التجربة، ونلهم كذلك قادر ون على أن يتعاملوا مع العناصر والأنواع الشعرية بتجرد تام لم يعرفه شعراء القبيلة في العصر الجاهلي ،

(1) الرباعي: جهود استشرافية معاصرة، ص 96-103.

والنتيجة تظهر أنواع كثيرة من الأشكال حيث رفض بعضها في الحال بينما استمر لبعضها الآخر، وأصبح جزءاً من التقليد الأدبي الجديد (1).

إن هذا التعدد في اتجاهات التأليف وأساليبه للمحافظة منها والمجددة - قد انعكس كله في قصيدة المديح، فالنسيب و المديح قدما عدداً من العناصر الممزوجة مزجاً غير عادي، ولم تستعد في العصر الأموي - كل عناصر قصيدة القبيلة بعد، ولكن تناقص طلب الشعراء لها، فالأخطل الذي يعد أكثر شعراء البلاط الثلاثة محافظة، هو وحده من ظل يستخدم الوصف القبلي، بمشاهد موسعة للحياة الصحراوية بينما فضل جرير والفرزدق استخدام القصيدة الجديدة مع بعض الاختلافات، فالتطور الذي ابتكره الأعشى والحطيئة استمر في شعريهما، لذلك يمكن القول: كانت وظيفة المديح تعزز وجودها أكثر فأكثر في بناء القصيدة (2).

وفي عملية إحصائية للأنواع الرئيسية لقصيدة المديح يبرز تناقض جوهري بين القصيدة ذات المقطعين: النسيب والمديح، والقصيدة الثلاثية المقاطع سواء احتوت على الرحيل أم الوصف، ففي القصيدة الأمويّة يقطع من الرحيل كل ما بقي من الوصف القبلي، كما أن الرحيل فيها صمم ليخدم بالكامل وظيفة المديح، وبهذه اللمسة الأخيرة التي أضافها شعراء البلاط الأموي إلى القصيدة يغدو الانتقال من قصيدة "القبيلة" إلى قصيدة "البلاط" كاملاً، ولم يعد هناك من شك أيضاً في أن هذا الشكل هو الذي كان قد وصفه ابن قتيبة (3).

ومن الممكن كما تقول، إلا تيان بحجة أخرى تؤيد ما تذهب إليه، وذلك من خلال فحص وصف ابن قتيبة نفسه للنسيب، فالشاعر -حسب رأيه- يتناول بالتفصيل حزنه وشوقه (مرط الصباية والشوق) كي يرفق قلوب مستمعيه، وكي يحمل الممدوح على جميل مساعدته، إن هذا يتناسب وتكرار النسيب الأموي الذي تأثر بالشعر الغزلي المعاصر له، لكنه من الصعب أن يناسب الاستهلال العشقي للعصر الجاهلي، ذلك أن الشاعر في عصر ما قبل الإسلام لم يكن قادراً على أن يتولى

(1) الرباعي: جهود استشراقية معاصرة، ص 103.

(2) المرجع نفسه، ص 103.

(3) المرجع نفسه، ص 104.

مشاعره ليصفها وصفاً مطولاً، فعقله متجه إلى العالم الخارجي لا الداخلي، ففي حديثه عن برصوحزنه يتعامل أساساً مع ما يتعلق بهما ظاهرياً، مثل : الدموع وعدم النوم ليلاً ، وبعد الإفصاح عن مشاعره يعود حالاً إلى حاجاته المادية المحيطة به، أما استيطان المشاعر والتعامل معها بما يلائمها في الشعر فذلك من إنجازات العصور المتخثرة، لهذا السبب كان الاستهلال العشقي للعصر الأموي أكثر ملاءمة لرؤية ابن قتيبة في القصيدة من النسيب في عصر ما قبل الإسلام⁽¹⁾.

أما قصيدة المديح في العصر العباسي فهي بلا شك واحدة من أكثر القصائد إشعاعاً فليشعر العربي الوسيط، وأما مقطع الناقاة فيها فإنه لم يعد أكثر من خاتمة للمطاف، فهناك أدلة كافية في شعر أبي تمام والبحثري تشير إلى أن تطور القصيدة في هذا العصر كان استمراراً للسير على الخطوط التي كانت قد ظهرت في الفترة الماضية، فالقصيدة العباسية في سماتها العامة أكثر تنظيماً لبنائها من القصيدة الأموية، كما أنها أيضاً أكثر شكلية وأعظم هالة في الأسلوب، إنها في الغالب طويلة جداً، وقد يعزى هذا الطول إلى نية الشعراء في توسيع المديح، فالنسيب عادة يشكل ربع القصيدة أو ثلثها ، لكنه نادراً ما تجاوز خمسة عشر بيتاً حتى لو بلغت القصيدة أكثر من ستين بيتاً . وإذا ما قارنا نسبة الأنواع المختلفة من القصائد في هذا العصر بتلك التي في العصر الأموي ، لاحظنا أن تغيرات مهمة قد طرأت عليها هنا، وبناءً على هذا يمكن القول بالرحيل قد تراجع بمرور الزمن، فلو عدنا في خط هذا التطور إلى الماضي ، لنرى الانحدار أكثر وضوحاً، فأبو تمام الأقرب زماناً إلى زملائه الأمويين لم يكن استخدامهم للرحيل أقل منهم فحسب، ولكنه كان أيضاً أكثر من استخدام البحثري له، وذلك استناداً إلى النسبة المئوية لوروده عند كل منهما، وإذا ما اعتمدنا على المقارنة في طول أبيات الرحلة ، وجدنا أيضاً أنه استمر في التناقض بشكل مؤثر، وبالأحرى فبينما استمر الرحيل المؤلف من خمسة أبيات إلى عشرة بالورود في العصر الأموي، فإن أبياته في العصر العباسي لم تتجاوز في حالات قليلة أكثر من خمسة أبيات في حدها الأعلى، فمتوسط طول أبياته في شعر

(1) الرباعي: جهود استشرافية معاصرة، ص 107.

أبي تمام بيتان إلى ثلاثة، وفي شعر البحري والمنتبي بيت واحد إلى بيتين، بل ربما لا يزيد في بعض الأحيان عن شطر واحد.
وبهذا تكون يا كوبي قد أكدت أن الشكل الثنائي للقصيدة كان نموذج العصر العباسي، وأن ابن قتيبة قد وصف الشكل الثنائي للقصد يدة الذي كان قد ألغاه شعراء عصره⁽¹⁾.

ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها ياكوبي في دراستها والجديرة بالذكر تفسيرها تركيز الشاعر الجاهلي القديم على أوصاف ناقته المثالية، وعدّها ذلك من باب التعويض عن المرأة الحبيبة التي فقدتها بسبب الظروف الحياتية القاسية التي عاشها الإنسان الجاهلي، فالارتحال الدائم كان السبب في تغييب الحب الذي ما أن ينشأ حتى يفاجئه الرحيل فيرحل مع المرتحلين ، ولم يبق منه لدى صاحبه سوى الذكريات التي تبحث لها عن موضوع تتعلق به، فكانت الناقه وسيلة الشاعر اليومية خير موضوع مبتغى.

وكذلك عدّها نهج القصيدة الذي سجله ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" بعيداً عن أن يكون وصفاً لنهج القصيدة الجاهلية، وإنما هو وصف للنهج الذي طوره الشعراء الأمويون فحسب، وأعتقد أن رأيها هذا جاء امتداداً وتجسيدا لرأي المستشرق الألماني (فالتر براونه)، الذي يرى أن رأي ابن قتيبة بعيد عن الشعراء القدامى، وذلك لأنه "رجل حضري يعيش في مجتمع بعيد عن البداوة غاية البعد"⁽²⁾. ويجدر بنا هنا أن نتوقف ونحن في طور الحديث حول الجهد الترجمي للرباعي مع النقد ألما بعد الحداثي وخاصة النقد الثقافي " وذلك من خلال دراسته المعنونة بثقافة النقد ونقد الثقافة "، التي تعتبر "أول دراسة عربية مترجمة تقرأ النقد الثقافي انطلاقاً من البيئة التي أفرزته"⁽³⁾.

والحق أنه قدم عرضاً تفصيلاً لأصول النقد الثقافي في هذه الدراسة، ولمواقف النقاد الغربيين من هذا المنهج الجديد فمنهم من أبدى اهتمامه بهذا المنهج أمثال

(1) الرباعي: جهود استشراقية معاصرة، ص 115.

(2) بكار، يوسف: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1979، ص 288.

(3) علمات، قراءة في المشروع النقدي الرباعي، ص 89.

تيري ايلغتون) (Terry Eagleton) والذي أطلق عليه اسم "النقد السياسي" ولم يعترض على تسميته بالنقد الثقافي، فالمهم عنده هو الموضوع والغاية، التي يحددها بتدوين الأدب والإلحاح على موته، وموت نقده، وإحلال النقد السياسي في محله؛ لأنه يهتم بكل ما يهم الناس، وما يؤثر فيهم، ويشكل ثقافتهم ورؤاهم للحياة، يقول ايلغتون في كتابه نظرية الأدب: "لقد بدأت هذا الكتاب (نظرية الأدب) بمحاولة لتبيان أن الأدب ليس موجوداً، فكيف للنظرية الأدبية أن توجد إذا؟"⁽¹⁾.

وكان من الطبيعي أن تظهر فئة أخرى تناقض أفكار السابقين، وهؤلاء هم من كانوا يرون في الأدب ونقده إنقاذاً للغة من التفكك والضعف والانهييار، وإنقاذاً للتراث العظيم وما فيه من قيم وذوق وفن، ومن أبرزهم (ف. و. ليفيس ووندل هريس) (صاحب كتاب المعنى الأدبي) والفن كرونون (Alvin Kernon) صاحب كتاب "موت الأدب" الذي يرى فيه أن إعلان موت الأدب كذبة تشبه كذبة موت الإله، كما أن فيه أيضاً حافزاً للعمل ضد هذه الفكرة المتطرفة فإذا كان الأدب قد مات - كما يقولون - الأنشطة الأدبية لم تلغ فهي إن لم تزد، فإنها قد أضحت، وقد دبَّ فيها النشاط من جديد، على الرغم من أن زيادتها في الجامعات والكليات محدودة نتيجة الصراع بين الفئتين السابقتين، ظهرت فئة تحاول التوفيق بينهما، ومن أبرز هؤلاء "انتوني ايستهبوب" الذي يؤمن بقيمة الدراسات الأدبية والثقافية معاً، وجعل كتابه تحت عنوان الأدب في الدراسات الثقافية "ليشير إلى نوع من نظرية توحد النصوص الأدبية، والنصوص الثقافية الشعبية في حقل واحد، فهذا عنده موضع ترحيب دائم كي يأخذ مكانه في الصراع المحتدم، أما الأمر الذي يلاح عليه ايستهبوب هو أن الدراسات الأدبية نخبية، وهي لا تشكل إلا أقلية اجتماعية، أما نموذج "الممارسات الدالقي" يمثل فيه كل الأنشطة الاجتماعية المؤثرة. وهي لا تستبعد الأدب أو تميته، ولكنها تقترب منه ليكون ضمن السياقات المتعددة لتلك الممارسات الدالقي"⁽²⁾.

(1) الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص 19.

(2) المرجع نفسه، ص 32.

وآخر التحولات كانت لدى الناقد جيليس جن (Giles Gunn) الذي يقف في كتابه ثقافة النقد ونقد الثقافة من النقد الثقافي موقفين متعارضين : أحدهما إيجابي يعود فيه إلى نقد ثقافي قديم يراه مفيداً ، والآخر نقد ثقافي معاصر ينظر إليه بريية وشك، وعليه يرى (جن) أن للنقد الثقافي قراءة خاصة به، وأن للنقد الأدبي قراءة أخرى خاصة به، ومن غير المعقول ولا المقبول أن يجور الأول على الثاني وهو المستقل والمتكامل⁽¹⁾.

وعليه يرى الرباعي أنه ليس من الحكمة في ظل هذا الصراع المحتدم في المجتمع الغربي الذي ما يزال ضبابي الرؤية ، أن تتسرع فنيل مع الجديد حيث مال كما فعل عبد الله ال ذلمي في كتابه النقد الثقافي: دراسة في الأنساق الثقافية العربية، فالنقد الثقافي ما زال مولوداً لم يشند ساعده بعد.

وجاءت إشارة ناقدنا إلى جهد ال غزالي إشارة سريعة ومقتضبة وكان يحسن بالرباعي أن يتوقف لدى جهده، وأن يفتح معه ومن خلال دراساته المتنوعة محاورة علمية جادة ورصينة ؛ ليكشف حجم التعميم الذي مارسه ال غزالي عند حديثه عن الأنساق التي عالجها فقد جعلها كلها سلبية، فالشعراء كلهم منافقون⁽²⁾ متناسياً أن لدينا نماذج مشرفة في تاريخ الشعر، لم تخضع لسلطة الثقافة في رؤيته لها للإبداع والأدب، ومن ذلك الشعراء الصعاليك والأدب الصوفي، إضافة إلى حصر أمثله في دراساته بالشعر فقط، وهذا نقص وقع به الغزالي فالنقد الثقافي أشمل وأعم، فهو يكاد يشمل جميع مرافق الحياة.

وهكذا نجد أن إتقان الرباعي للغة الإنجليزية، كان وراء ترجمته للعديد من الدراسات الغربية، التي لا تخفى أهميتها بالنسبة إلينا، فهي تشكل مثاقفة ممتازة مع أدبنا العربي، كم أنها تطلعنا على أبرز المخالفات التي قد يرتكبها الآخرون بحقنا وبحق أدبنا وتراثنا، فنتصدى لتلك المخالفات ونحاورها محاورة تتسم بالموضوعية والعلمية الصارمة، وفي النهاية التمس العذر لإسهابي في بعض المواطن، خاصة

(1) الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص57.

(2) الغزالي، عبدالله: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي،

الدار البيضاء، 2005، ط1، ص99.

لدى حديثي حول دراسات (ياكوبي) من قبل الناقد، وما ذلك إلا لأجل الإمام بالموضوع وإعطاء الفكرة المتقنة الوافية.

4.1 التحقيق:

يعرف التحقيق بأنه "بذل عناية خاصة بالمخطوطات حتى يمكن التثبت من استيفائها لشرائط معينة، فالكتاب المحقق هو الذي صح عنوانه، واسم مؤلفه، ونسبة الكتاب إليه، وكان متنه أقرب ما يكون إلى الصورة التي تركها مؤلفه"⁽¹⁾.

وتقتصر جهود الرباعي في هذا المجال على دراستين وهما : شعر أبي أمية (جمع وتحقيق ودراسة)، وشعر آل أبي عيينة (جمع وتحقيق ودراسة)، والعائلتان من العصر العباسي، مما يعني أن الدراستين المحققتين تقعان في دائرة تخصص صاحبهما الرئيس، وهو الأدب العباسي، وجاءت الدراستان مقسمتين إلى قسمين:

1. جاء القسم الأول منهما لدراسة العائلة الشعرية في أحوالها، من حيث نسبها، والتعريف بكل واحد من أبنائها، وتتبع أخباره، وخاصة ما يتصل بعلاقاته، وثقافته، وشخصيته، ودراسة أشعار العائلة من حيث الموضوع والفن، وركز في دراسته للقضايا الفنية على الصورة الفنية حيث يقول في شعر أبي عيينة : "إن علينا أن نتنبه هنا إلى أن هذه الكثرة في العلاقات لم تسق صورهم إلى التعقيد، وإنما ظلت مع غنى اللغة، تخضع لقاعدة البساطة في التركيب والوضوح المعنى، وهي القاعدة الأساس الذي يستند إليها شعر هذه الأسرة كله"⁽²⁾.

(1) هارون، عبدالسلام تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي ، القاهرة، 1977، ط4، ص42.

(2) الرباعي، عبدالقادر: شعر آل أبي عيينة (جمع وتحقيق ودراسة)، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2003، ط1، ص86.

ويقول في شعر آل أبي أمية "من الملاحظ على الصورة عندهم أنها تستحضر من مصادر مختلفة كالإنسان والطبيعة والحيوان ووسائل الحياة اليوميّة، لكن الموضوع الغالب على هذه المصادر هو الإنسان"⁽¹⁾.

2. وأفرد القسم الثاني لتحقيق الشعر، والتزم في تحقيقه بمنهج موحد يقوم على:

1. جمع الشعر من مصادره الأساسية وضبطه ضبطاً تاماً.
2. إثبات تخريج الأبيات واختلاف الروايات، وترجيح رواية على أخرى في هوامش خاصة في أسفل الصفحة.
3. توثيق الأخبار المصاحبة للشعر توثيقاً علمياً محكماً.
4. توضيح بعض الألفاظ وتفسيرها.

وسأجمل موقفي من تحقيقه للنصوص ببيان ما له وما عليه من خلال النقاط التالية:

1. ظهرت دقة قلنا وإتقانه وشدة جلده في ملاحقته لشعر هاتين العائلتين في المصادر المتعددة، وخاصة شعر آل أبي عيينة، فالناظر في قائمة المصادر التي عاد إليها في تلك الدراسة يجدها تزيد على السبعين مصدراً.
2. اتخذ الرباعي طريقة موحدة في عرض المعلومات في الهوامش، مبتدئاً دائماً بتخريج الأبيات واختلاف الروايات، ثم يعود إلى تفسير بعض الألفاظ والتعريف بالأعلام والأماكن.

أما ما يسجل على الرباعي في تحقيقه فهو ما يلي:

1. الاكتفاء في كثير من الأحيان ببيان اختلاف الروايات وبتخريج الأبيات فقط وفي هذا نقص كبير وقع به الرباعي. وكان الأجدد عمل تحقيق متكامل للبيت الواحد والمقطوعة الواحدة، يقوم في البداية بتخريج الأبيات من جميع مصادرها وبيان اختلاف الروايات ثم التعريف الشامل والكامل للألفاظ والأماكن الواردة في تلك الأبيات.

2. ثمة شيء من التساهل والإغفال في تفسير المفردات، فأحياناً نجده يقوم بشرح ألفاظ قد لا تحتاج إلى تفسير أو توضيح، ويغفل بعض الألفاظ التي هي في

(1) الرباعي، عبدالقادر: شعر آل أبي أمية (جمع وتحقيق ودراسة)، عمادة البحث العلمي،

نظري- أولى بالتفسير من غيرها أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الدلاء، المجاجر، طوباي وغيرها، ولعل مرد ذلك إلى الدراسة الموضوعية التي صدرها الرباعي دراستيه، وإلى طبيعة الرباعي نفسه فهو صاحب ثقافة واسعة فقد لا يثقل عليه أي لفظ من الألفاظ التي أغفلها من شرحه.

3. يصيرالرجاعي بالتزامه في منهجه، بترجيح الروايات، وبالعودة إلى تحقيقه نجد أن كل ما قام به من ترجيح للروايات في كلتا الدراستين هو خمسة مواضع، إثنافي شعر آل أبي عيينة ، ولم يوضح الرباعي خلالها سبب ترجيحه لهذه الرواية على تلك، وثلاثة في شعر آل أبي أمية وسبب ترجيحه فيها هي مناسبتها للموضوع والوزن. وهذه هي أبرز المآخذ علىتحقيق الرباعي في دراسته . ولا تؤثر مثل هذه الملاحظات في مقدار الجهد المبذول في هذين التحقيقين، الذي من الممكن أن يصبح بمثابة شمعة بارزة تضيء الطريق لدراسات أخرى جادة وعميقة قد تقوم حول شعر هاتين العائلتين.

5.1 التحرير:

عمل الرباعي على تحرير دراستين قيمتين، جاءت الأولى تحت عنوان "قطوف نيرة مهداة إلى ناصر الدين الأسد"، ويقع هذا الكتاب في جزأين شارك فيه ثلثة من الباحثين بدراسات متنوعة تقديراً لشخصية الأسد، والرباعي كان أحد هؤلاء ، فلقد شواك من خلاله بدراسة تحت عنوان "حماسة أبي تمام قراءة في شاعرية الاختيار" وقيام الرباعي بضم هذه الدراسة إضافة إلى دراسات أخرى كنت قد أشرت إليها مسبقاً في كتاب تحت عنوان "في تشكل الخطاب النقدي". استطاع الرباعي تحقيق نتائج مثيرة في دراسة تلك منها أق عمل أبي تمام في حماسته جاء بمثابة رسالة صامته لكنها بليغة، لجأ إليها أبو تمام لإظهار تفوقه على خصومه، وليؤصل للغة وجديده الشعري من جهة أخرى.

ويقول الرباعي بعد أن قام بتحليل نماذج من شعر الحماسة، هذا الشعر الذي أثار كوامن النفس لدى أبي تمام، لا من جهة فنه وحسب، ولكن من جهة القيم المعنوية والإنسانية التي فيها أيضاً، إنها ترفع من شأن الإنسان، كرامته وإبائه وعدله

وشجاعته وهو ما كان يفنقه أبي تمام . يقول: "هذه النماذج وأمثالها الكثيرة من حماسة أبي تمام تحرضنا على أن نراها بعين أخرى غير العين التي نظر منها النقاد المناوئون لأبي تمامي نحكم حكما مغايرا لحكمهم، إنها مبنية على الاستعارات البعيدة لا القريبة أو الا قترانات المخالفة لا المتوائمة أو المزوجة، المتنافرة لا المتناسبة، مع الاهتمام في بعضها على ألوان من الإيقاعات كالترديد والتقسيم والتجنيس وغيرها، فهي إذن تخدم أبا تمام في طريقته التجديدية"⁽¹⁾.

إن في النتائج المتميزة التي حققتها تلك الدراسة، تجلٍ واضح لقدرة الرباعي على استنطاق النصوص ولقدرته على توظيف المناهج النقدية ، وبخاصة النفسية والاجتماعية في حماسة أبي تمام للوصول إلى تلك النتائج، التي تؤكد أن "النص الأدبي صورة لشخصية صاحبه"⁽²⁾.

ومن الجدير بالذكر ونحن في خوض الحديث حول الأسد أن للرباعي دراسة بعنوان ناصر الدين الأسد والتراجم "، ركّز من خلالها على جهود الأسد في الترجمة سواء أكانت لأعلام الأدب القديم أمثال العجير السلولي ، والحادرة، وحذامة بن غانم وغيرهم، أو أعلام الأدب الحديث أمثال إبراهيم العجلوني، و خليل بيدس، وعرار، ومحمد روي الخالدي، مشيداً في كل ذلك بموضوعية الأسد وبحياديته في ترجمته وبتعامله الموثوق مع المصادر والمراجع، وفي هذا وذاك دليل على التزام الأسد في تراجمه بالأخلاق العلمية السامية"⁽³⁾.

(1) الرباعي عبدالقادر: حماسة أبي تمام قراءة في شاعرية الاختيار) بحث ضمن كتاب قطوف دانية مهداة إلى ناصر الدين الأسد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ط1، ص789.

(2) الشايب: أصول النقد الأدبي، ص19.

(3) الرباعي، عبدالقادر ناصر الدين الأسد والتراجم، فصل من كتاب بعنوان "ناصر الدين الأسد بين التراث والمعاصرة"، تحرير غسان عبدالخالق، ومراجعة عبدالله العجلوني، المؤسسة العربية للنشر بيروت، 2004، ط1، ص85.

وأما الدراسة الأخرى جاءت من تحرير ناقدنا فهي تحت عنوان "دراسات إسلامية، هذه الدراسة الصادرة عن المركز الإسلامي في جامعة اليرموك، وكان الرباعي يديره آنذاك".

واحتوى هذا الكتاب على جملة من المحاضرات في موضوعات إسلامية متنوعة، منها ما يخص التربية، ومنها ما يخص العقيدة، ومنها ما يخص الاقتصاد. ومن جملة المشاركين في تلك المحاضرات : أمينة أحمد حسن حيث تحدثت حول الفكر التربوي الإسلامي، ويوسف القرضاوي وتناول قضية الإسلام والعلمانية (1) وغيرهم كثير.

وتكمن قيمة هذا الكتاب من خلال اختياره لمجموعة من القضايا التي تشكل محاور هامة في حياتنا اليومية، ونقطة حوار دائم بين المتخصصين في قضية الإسلام والعلمانية: وفي استيحائه للحلول المناسبة لتلك القضايا.

6.1 الكتب التعليمية:

يشارك ناقدنا مع مجموعة طيبة من الباحثين في إخراج مؤلفات ذات طابع تعليمي، ومنها كتاب "الأدب العربي من العصر الجاهلي وحتى نهاية العصر العباسي" وأخرجه الرباعي بالاشتراك مع محمد و السمره، ويوسف بكّار وغيرهم، وهو كتاب يرصد أهم المسائل والظواهر الأدبية من العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي وشارك ناقدنا بما يخص الأدب العباسي، ولم يأت هذا الكتاب بجديد على ما هو موجود في سلسلة مؤلفات شوقي ضيف، سوى أنه استطاع جمع أهم القضايا والظواهر الأدبية من مختلف العصور في كتاب واحد ، مما يسهل على الطالب العودة إليه والإفادة منه.

وأما دراسته الأخرى فأطلق عليها "لغة الحياة"، وأخرجها بالإشراف مع موسى ربابعة، ونبيل حداد وغيرهم، والهدف منه أن يبني كتاب لغة الحياة على أساس تكون الحصيلة اللغوية المعطاة ، والطاقة التعبيرية المستوحاة خلاصة لمبدأ تعليمي

(1) لمزيد من الإطلاع انظر: الرباعي، عبدالقادر: دراسات إسلامية ، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1989، ط1، ص12.

منهجي يعتمد النظرة الشاملة للغة، وللحياة في نصوص حيّة يتكامل فيها الحسي والمعنى.

وعالج لفؤ هذا الكتاب جملة من القضايا منها استخدام المعاجم وكتابة التقارير والملخصات، والتعبير الشفوي والكتابي، والترقيم، كما وطرح من خلال هذا الكتاب مجموعة من النصوص، لتفوية مهارة قراءة النصوص، وطرح الآراء، لدى الطلبة، وإخراج المهارات الفردية.

وبعد هذا العرض الموجز للمشروع النقدي الرباعي، أرى أن غنى شخصية الرباعي في جانبيه معرفي والعلمي، هو ما أعطى لتجربته النقدية كل هذا الغنى والعمق والشمول، كما إن المتتبع لما كتب في دراساته المتوزعة على تلك المجالات يرى أنه أمام ناقد يتابع وبشكل كبير كل ما يستجد من تطورات على الساحة النقدية العربية والعالمية، أن له الكثير من المواقف والآراء النقدية التي تستحق الدراسة والمتابعة؛ كما أن القارئ لهذا المشروع ليجد أنه أمام شخصية مكافحة لها كل هذا الإنجاز على الرغم من انشغالها بالعمل الأكاديمي.

الفصل الثاني

الصورة الفنية بين الأصالة والمعاصرة

1.2 الأصول والجذور:

إن البحث في الجذور التراثية لمصطلح الصورة الفنية عمل مجهد وشاق، وذلك لأنه يتطلب الاستقصاء الجيد، والفهم الحقيقي، والإدراك الواعي لقضايا هذا المصطلح ولدلالاته، كما أنه لا يعد محاولة ناجحة ما لم يتصف بالمرونة العلمية، هذا المصطلح الذي يعرف بأنه الابتعاد عن تقصي الدلالة الحرفية للمصطلح بح مفهومه المعاصر في نقدنا القديم " وذلك لأن الاختلاف ما بين العصرين شيء منطقي تحتمه طبيعة الظروف ودرجة الاهتمام⁽¹⁾.

ومصطلح الصورة، مصطلح قديم قدم الشعر، ومن هنا جاء الرباعي يبحث وينقب ليتعرف على البذور الأولى لهذا المصطلح ، وبدأ عملية تنقيبه التي تمت عبر المصادر القديمة والمراجع الحديثة، من خلال قضيتي البناء الداخلي والخارجي للقصيدة، أو منهج القصيدة وعمود الشعر العربي القديم، وجاء الأول على لسان ابن قتيبة في نصه المشهور والذي قسم فيه القصيدة إلى أربعة أقسام:

1. الوقوف على ديار المحبوبة.

2. النسيب.

3. الرحلة.

4. المديح أو الغرض الأساسي.

يقول ابن قتيبة "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما يبدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع ، ... ثم وصل ذلك بالنسب فشكواجد وألم الفراق وفرط الصباية والشوق ليميل نحوه القلوب... فإذا علم أنه إذا أوجب على صاحبه حق الرجاء ودمامة التأمل، وقرر عنده ما ناله من المكارة

(1) صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص20.

في المسير، بدأ المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل⁽¹⁾.

وتتمثل خطورة النص السابق -كما يرى الرباعي- في التعليقات والتبريرات التي ألحقها ابن قتيبة بالأجزاء الكبرى وبخاصة الغزل والمديح "فالقارئ يحس أن الغزل إنما جاء ليفرض ذاته على القصيدة ومنشئها حتى لو لم تكن الوظيفة فنية ما ؛ لأن الغرض المحبب للسامع، إنه يتخطى ذات الشاعر إلى المجال الذي تؤلفه سواء أرضيت به أم لم ترض؛ لأنه أهم من يرد أو يحتوي في هذا المجال"⁽²⁾.

ويضيف أن مثل تلك التعليقات تخرج الشعر من حيز الشعر الجيد و تدخله إلى حيز النظم القائم على الحذقة والقدرة الذهنية، كما أنها تباعد بين الشاعر ورؤاه الحياتية الخاصة، وتجعله بكلمة أخرى يخطط عقلياً لتأثير الكلمة المؤلفة في الناس، وبهذا يكون اهتمامه بذوات الآخريين أكثر من اهتمامه بنفسه، والرباعي يرفض مثل هذا؛ وذلك لأن الشعر لا يؤلف على هذه الشاكلة، وإنما يؤلف في غفلة من إرادة صاحبه ووعيه، ولا يتم تدخلهما -أي الإرادة والوعي- إلا في أثناء عملية التنقيح⁽³⁾.
والحق أن ابن قتيبة لم يحسن فهم ظاهرة النسيب ووجهها بالفعول كما أكد الرباعي ومن قبله كثير توجيهاً خارجياً، أي إلتهوات الآخرين، على الرغم من أن المدقق جيداً في ظاهرة النسيب التي تتضمن الوقوف على الأطلال، وذكر المحبوبة يجدها في الحقيقة، تعبيراً يجسد لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه إليها. وفيها يوضح الشاعر موقفه من الحياة والكون من حوله، فصورة الحياة بالنسبة للشاعر الجاهلي كانت تنطوي في نفسه على عناصر خفية أحسها الشاعر وقدر موقفه منها، ومن أبرزها التناقض والفناء، ومن أجل هذا لم يشعر الشاعر بأي اطمئنان إزاء الحياة، فجاءت قطعة النسيب لتصور حالة القلق (السيكولوجية) التي يشعر بها الشاعر، والتي تبدو شيئاً طبيعياً في عصر كالعصر الجاهلي، وبناءً على ما سبق

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، بيروت، 1967، د.ط، ج1، ص74-75.

(2) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص16-17.

(3) المرجع نفسه، ص17.

تصبح قطعة النسيب هي الجزء الذاتي وليس الخارجي الذي يجذب به الشاعر قلوب الناس وأسماعهم كما يرى ابن قتيبة⁽¹⁾.

أما الشعراء وحسب مفهوم ابن قتيبة للمديح فإنهم يصبحون وضيعي الغايات؛ لأنهم يستهينون بالفن من أجل المادة، وإنزال الشعراء القدامى إلى هذه المنزلة السافلة كما يرى الرباعي - إنما جاءت في الأساس نتيجة فهم خاطئ لطبيعة الشعر ووظائفه "فالشعر وإن خرج هذا المخرج البائن الانفصال في الأجزاء الشعرية لعمل فني واحد يضل متحداً في دائرة من الوحدة في التنوع"⁽²⁾.

والحق أن الرباعي لا يجانب الصواب فيما ذهب إليه، فمفهوم ابن قتيبة للمديح فيه حقاً مهانة للشعراء، وتدهور لقيمة الشعر الذي يصبح عندئذ ، مجرد وسيلة يقنع بها الشاعر جماهيره ، التي تستمع إليه، ليدفعها إلى فعل أو انفعال، لا وسيله هورية يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة التي تكون نابعة من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته⁽³⁾.

وبناءً على ما سبق يخلص الرباعي إلى أن الممكن أن نستبدل نظرية ابن قتيبة، وطرايه من التقليديين في التركيب الشعري للقصيد القديمة، بنظرية أخرى تفسر الشعر القديم والقصيد القديمة ، على أساس أنها نتاج تجارب إنسانية خاصة صادقة التعبير، وبارزة الفن⁽⁴⁾، دون أن نجد لديه مخططاً للكيفية التي من الممكن أن تكون عليها تلك النظرية.

أما قضية عمود الشعر التي تبلورت في شكلها النهائي على يد المرزوقي ، حيث حلها في سبعة أبواب لكل باب معياره الخاص ، فقد أدرجها وحولها الرباعي تحت أربعة مصطلحات نقدية حديثة هي:

1. المادة: وتضم كلاً من اللفظ والمعنى في حالتها التفرد والانعزال.

(1) إسماعيل، عز الدين : القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، بحث منشور في مجلة الشعر، العدد2، 1964، ص3-14.

(2) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص17.

(3) عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص330.

(4) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص18.

2. البنية: وتضم اللفظ والمعنى متحدين منظومين معاً⁽¹⁾.

3. الإيقاع بأنواعه: الوزن والقافية وغيرها.

4. الصورة: التي تحتوي التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية.

وأعتقد أنه في حصر مصطلح الصورة في رؤية الرباعي السابقة بالصورة البلاغية فقط، إساءة للمفهوم الحديث للصورة، وانحرافاً عن مساره الذي يتسع ليشمل الصور التي تخلو من المجاز أيضاً، وليس فقط الصورة البلاغية. ثم يمضي الرباعي ليتفحص أفكار القدماء حول البناء الداخلي للقصيدة من خلال المصطلحات الحديثة:

المؤاتفت هذا المصطلح عرض الناقد لجملة من مواقف النقاد القدماء ، التي تتعلق بقضيتي اللفظ والمعنى كتفضيل بعضهم اللفظ على المعنى ، أو المعنى على اللفظ، أو حرصهم على اللفظ الفصيح تارة، وتساؤلهم في استخدام الألفاظ الأعجمية تارة أخرى، إلى غيرها من المواقف ، ليخلص إلى نتيجة عامة مؤداها : "وعلى العموم تبقى نظرتهم جزئية لا تعرف الشمول ، ولهذا فصلوا بين اللفظ والمعنى من جهة وكزوا في اهتمامهم على الجملة الواحدة من جهة أخرى " ⁽²⁾، والسبب يعود في ذلك كله إلى احترامهم الطريقة السلفية التي تحرص على طلب الحقيقة الواقعة. ولا أعتقد أن جميع آراء النقاد القدامى ورؤاهم، تقع تحت التعميم الرباعي السابق، وخاصة آراء عبد القاهر الجرجاني، فالجرجاني ليس من أصحاب الصنعة، ولا هو ممن يقيدون حرية الشاعر باسم الحقيقة الواقعة. إن في التعميم السابق نوعاً من المجازفة، واعتقائهم في عدول الرباعي في موطن آخر إلى قوله "وعلينا أن

(1) تكن إعادة تسمية قضيتي اللفظ والمعنى تحت مصطلحي المادة والبنية بجديد فالناظر في كتاب نظرية الأدب سيجد مثل ذلك ، لتشمل "المواد" عناصر كانت تعتبر سابقاً جزءاً من المضمون وأجزاء اعتبرت في السابق شكلية أما "البنية" مفهوم يشكل كلا المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية رينه ويليك وأوستن وارن : نظرية الأدب، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1985، ط3، ص147.

(2) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص26.

نكون معتدلين فلا نقسو كثيراً، ولا نجعل العصبية تأخذنا... ففي نقدنا العربي لفتات صائبة جداً... لكنها لم تستغل"⁽¹⁾ فيه ما يؤكد ما أشرنا إليه سابقاً.

البنية: وأثار تحت هذا المصطلح، اهتمامهم الموجه إلى البيت الواحد واقتطاعهم إياه من جسد القصيدة، والحكم عليه بالجودة أو الرداءة ولهذا كثرت الآراء المتضاربة حول القصيدة الواحدة، ولم لا تكثر وتتضارب ما دام كل بيت منها يشكل وحدة منفصلة ويأخذ حكماً منفرداً"⁽²⁾.

انعكس اهتمامهم بالبيت الواحد والجملة الواحدة، على تخيلهم لعملية الخلق الفني أو النظم الشعري، فهو في نظرهم عملية ملائمة تتم عقلياً خارج التجربة الذاتية الشاملة، كما ارتبط اهتمامهم بالبيت الواحد بتفسير بعض القضايا الشعرية كقضية الوضوح والغموض، والسهل المتألف، والمعقد المتنافر، فهم يكرهون الغموض والتعمق في الشعر، ولهذا فجمالهم المطلوب ما كان سهلاً قريباً، وما كان منصرفاً إلى إمتاع النفس لما تحب وتهوى، أما ما يكلفها عناء ومشقة وتعمقاً فلا تعتد به"⁽³⁾.

ويبدو من خلال حديث الرباعي السابق أنه يعب على القدماء اهتمامهم بالبيت الواحد، وينفي عنهم اهتمامهم بالوحدة الكلية أو العضوية، وفي هذا تجاوز لحد ود الحق والصواب، فالوحدة العضوية إرهاباتها لدى النقاد القدامى فهذا الحاتمي مثلاً تحدث عن الوحدة العضوية، لكنه لم يصرح بذلك، بل كان يتحدث عن ضرورة وصل أجزاء القصيدة وصلاً يجعلها متناسبة"⁽⁴⁾، ونظرة بسيطة في إعجاز القرآن للباقلاني تثبت مدى حرصه في قراءاته للنصوص على الوحدة العضوية للقصيدة،

فلقد درس الباقلاني قصيدتين كاملتين إحداهما لامرئ القيس والأخرى للبحثري في كتابة السابق"⁽⁵⁾ وليس هذا فحسب بل إن الجرجاني ومن خلال نظرية النظم

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 27.

(2) المرجع نفسه، ص 28.

(3) المرجع نفسه، ص 32-33.

(4) بكار: بناء القصيدة العربية، ص 298.

(5) المومني، قاسم: في قراءة النص، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1999، ط 1، ص 42.

والقرطاجني من كثر النقاد تصوراً لمفهوم الوحدة⁽¹⁾، وإذا تجاوزنا هذا وجدنا أن الناقد في الوقت الذي يعيب فيه على القدماء اهتمامهم بالبيت الواحد وإغفالهم للوحدة العضوية يضطلع هو بالمهمة ذاتها⁽²⁾ حين يقوم بتتبع موقف الشاعر الجاهلي من قضية الموت، من خلال مجموعة من الأبيات المفردة، والمقتطعة عن أجساد أمهاتها:

يقول قيس بن الخطيم:

| | |
|-------------------------------------|--|
| فَقُلْ لِلنَّقِي غَرَضَ الْمَنَايَا | تَوَقَّ وَلَيْسَ يَنْفَعُكَ إِقْنَاءٌ ⁽³⁾ |
|-------------------------------------|--|

قول طرفة بن العبد:

| | |
|--|--|
| لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى | لِكَالطُّولِ الْمُرْخَى وَثِيَاهُ بِالْيَدِ ⁽⁴⁾ |
|--|--|

ويقول زهير بن أبي سلمى:

| | |
|--|---|
| وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَلِيَا يَنْزَلُهُ | وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلْمٍ ⁽⁵⁾ |
|--|---|

وفي هذا تناقض واتساع للفجوة ما بين التنظير والتطبيق إن سُمح لي بهذا. أما قضية حبهم للجمال السهل الواضح، وكرههم للغموض والعمق في الشعر على الرغم من أنه لا ينطبق على جميع النقاد القدماء، فهذا الجرجاني مثلاً يستحسن المعنى الغامض على الواضح، والصورة البعيدة على القريبة فهو يقول: "إعلم أن من شأن الاستعاراتك كلما أزدت التشبيه خفاءً ازدادت الاستعارة حسناً، حتى إنك

(1) بدوي، أحمد: أسس النقد الأدبي، مطبعة لجان البيان العربي، القاهرة، 1964، ط2، ص320.

(2) الرباعي للطير في الشعر الجاهلي، ص96. وانظر أيضاً: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص129.

(3) الخطيم، قيس، ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، مكتبة العروبة، القاهرة، 1962م، ص157.

(4) العبد، طرفة، ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: فوزي العطوي، دار صعب، بيروت، 1980م، ص37.

(5) أبي سلمى، زهير، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، الدار القومية للطباعة، القاهرة، 1964م، ص30.

تراها أغرب ما تكون ، إنكأن الكلام قد ألف تأليفاً، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع"⁽¹⁾ فإننا نلتمس لهم العذر في استحسانهم له ففيه حقيقة ما يتناسب مع ظروفهم الحضارية والتاريخية، ومع طبيعة تفكيرهم المأخوذ من ظروفهم البدائية البسيطة، ولذلك فإنني أقول: إن علينا نحن أن نكون موضوعين، فلا ننظر إلى أحكامهم النقدية خارج إطار ظروفهم، ولا نحاسبهم قياساً على ظروفنا نحن . وزيادة على ذلك فإنني أرى أن كل ما قام به الناقد حتى هذه اللحظة، لا يتجاوز تكرار القضايا النقدية، التي أثرت الكتب النقدية القديمة منها والحديثة، كما أن الأجدر به أن يبحث تحت مظلة هذه الثنائيات عن مفهوم للصورة الذي تجلى لدى عبد القاهر الجرجاني وتتمثل خلاصته بأنه : "طريقة خاصة لأداء المعنى اعتماداً على ترتيب الألفاظ وتنسيقها وتنظيمها ليبدو المعنى في معرض حسن جميل وإن لم تغير هذه الطريقة من جوهر المعنى"⁽²⁾.

الإيقاع: يحرص القدماء على طلب السهولة والسيولة في الوزن والقافية، ولم يلتفتوا فيه كثيراً إلى الإيقاع الداخلي في الشعر، ولم يهتموا بما يعطيه من رنين وترديد، وعدوا ما يحقق ذلك الإيقاع كالتقسيم والموازنة مجرد عناصر تزينية ابتعد عنها الشعر القديم، والسبب يعود في هذا أيضاً إلى احترامهم للنظرة السلفية⁽³⁾. ثم يمضي الرباعي لمناقشة مصطلح الصورة لكنه يعرّج قبل ذلك على نظرية الخيال في التراث النقدي ويخرج منها ما وهو مؤمن بأن القدماء لم يعرف عنهم حتى القرن الثالث، إشارات جزئية عن الخيال والتصوير، فالجاحظ وعبارته المشهورانتما "الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"⁽⁴⁾ والرماني

(1) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: تحقيق أحمد المراغي، مصطفى البابي الحلبي (د.ن)، القاهرة، 1950، (د.ط)، ص292.

(2) زعرور، أشرف: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، (د.ت)، ط1، ص28.

(3) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري الحديث، ص34.

(4) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، المجمع العلمي الإسلامي، بيروت، 1968، د.ط، ج3، ص131-132.

الباقلاني اللذين وجد لديهم الكثير من اللفقات الصائبة عن الخيال ووظيفته، وقعا على حد قول الرباعي في دائرة العناية بالشكل والصنعة في التحليل والشرح ، وهذا لو قرن للرباعي رأيه السابق بشيء من التحليل و الشرح الرماني أو الباقلاني، ليخرج رأيه السابق من الدائرة الانطباعية إلى الدائرة المنهجية الموضوعية.

ثم يعرض لمواقف الفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بكتابي أرسطو (الخطابة والشعر)، الذين أطلقوا على محاكاته اسم "التخييل"، وعندما فسروا هذا المصطلح، جاء تفسيرهم مقارباً للتشبيه بالشكل البلاغي المفضل لديهم، وبهذا يكون قانون الصنعة الشكلية قد قيّد فهم هؤلاء الفلاسفة للتخييل ، وساقهم إلى فهم خاطئ لنظرية المحاكاة الأرسطوية.

وأصداء هذا تتردد لدى عبد القاهر الجرجاني أيضاً، فقد عده الرباعي تابعاً للجاحظ في اهتمامه في الشكل فيقول "فكلاهما [أي الجاحظ والجرجاني] يُعنى بالشكل ويرى أنه هو الذي يميز فضل الشعر"⁽¹⁾.

وأعتقد أن نقده في هذا الموقف يحتاج إلى إعادة نظر ، فالقارئ لكتابي دلائل الإعجاز وأسرار البلاغ يجدهما ينطقان بغير ما يري الرباعي، كما أننا قد لا نحتاج إلى جهد كبير لتفنيد ما ذهب إليه، فنظرة بسيطة في الدراسات الحديثة مثلاً تحسم الجدل في هذا الموقف ، وتثبت أن نظرية النظم الجرجانية دعوة إلى الوحدة، للإغناء لثنائية الشكل والمضمون يقول إحسان عباس : "لذلك كانت نظرية النظم أو التأليف عند عبد القاهر إنكاراً لتلك الثنائية المضللة ودعوة إلى الوحدة"⁽²⁾.

ويقول شكري عياد: **القلم** إذاً بعد أن قرر أن الألفاظ لا تنفك عن المعاني، وأنه من الخطأ تصور بلاغة أو فصاحة في اللفظ من حيث هو صوت مسموع - قد ربط بين اللفظ والمعنى في الشعر ربطاً أحكم ، حيث جعلهما بمنزلة المادة والصورة

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص38.

(2) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، 2001، ط1، ص434.

وبمنزلة الجسد والروح "(1) "إن النظم متميز عن المعنى في ذاته مجرداً، وعن اللفظ في ذاته متفرداً لأنه صياغة الكلام في جمل متآزرة على جلاء الصورة المرادة"(2). ونحن بدورنا لا نملك إزاء هذه الدراسات الكثيرة والجادة، إلا أن نؤكد صواب ما ذهبت إليه. والربلي ذاته ذهب في موضِع آخر مصححاً موقفه السابق ومستشهداً بمقولة الجرجاني التي تعيد النظر في مقولة الجاحظ المشهورة : "ولما توهم كثير من الناس كما قال عبد القاهر - أن الجاحظ إنما جعل من اللفظ غاية انبرى هو يصحح مفهومهم قائلاً أن إكلاً من اللفظ وال معنى غاية ووسيلة، وهما معاً يهدفان إلى إيجاد الصورة"(3).

ويضيف الرباعي: "ولكن الصورة الناتجة من تأليف اللفظ والمعنى لم تأت عنده بدلالة واحديش بعدة دلالات أهمهما دالتان : "أولاهما الشكل العام (form).... وأخرهما صورة بمعنى (image) بالإنجليزية"(4).

وأن مثل هذه النتيجة التي توصل إليها الناقد ما هي إلا ترديد لما يؤكد الناقد جابر عصفوري كتابه الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ومن خلال النص التي يتضح هذا الشبه ، أو ربما المصدر الذي استقى واستفاد منه الرباعي يقول عصفور:

إن "مصطلح الصورة لم يستخدم عند عبد القاهر استخداماً موحداً ودلالاته تنصب في بعض المواضع على التقدير الحسي للمعنى، ممثلاً في الاستعارة والتمثيل، وفي مواضع أخرى تنصب دلالة المصطلح على الشكل العام لكلام البليغ، وطريقته في الصياغة، أي المصطلح يحمل في طياته الدلالة على الصورة "image" والشكل "form" في نفس الوقت"(5).

(1) عياد، شكري، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ط1، ص252.

(2) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ط1، ص280.

(3) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص38.

(4) المرجع نفسه، ص38-39.

(5) عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص281.

وما أود التذكير به هو أن الرباعي ما يزال في دائرة التأصيل لنظرية الخيال في التراث القديم، وتوقف لدى الجرجاني ، الذي يعد من أبرز النقاد الذين أظهروا روعة التخيل، تجاوزاً عن ذكر الكثير من الأمور ذات المساس المباشر بهذه القضية، مثل مفهوم التخيل لدى الجرجاني الذي يعدّ "توعاً من المضي باتجاه المجهول عن طريق اختراق المعلوم، نه نوع من الكشف، يترجم بالإنفاذ إلى ما وراء المعطى المنكشف وإخراجه من خفي إلى جلي"⁽¹⁾ وكذلك تفرقة ما بين المعاني العقلية والتخيلية، وإرجاع الحذق والبراعة في التصوير إلى اللون الثاني⁽²⁾ وغيرها من الأمور الجديرة بالالتفات إليها.

أما القرطاجني ففي الوقت الذي أخرجه عصفور من دائرة الصنعة الشكلية ؛ ذلك لأنه هو وحده من بين نقاد العرب الذي أفاد من علم النفس الأرسطي، يدخله الرباعي إلى تلك الدائرة، والسبب في ذلك يعود إلى ربطة الشعر بالمحاكاة، وإلحاحه على الجانب الحسي فيها مفترضاً التوافق التام ما بين الصورة الذهنية ومادتها الحسية التي كونتها⁽³⁾.

وما جاء به الرباعي بحق القرطاجني سابقاً، ما هو إلا إعادة صياغة لما توصل إليه عصفور في موضع ما من كتابه الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مغفلاً عصفور حجم التناقض الذي وقع به، فبعد أن أخذ رج عصفور القرطاجني من دائرة الصنعة الشكلية، نجده يصرح في موضع آخر بإلحاحه على البصرية، وضرورة الرؤية الواضحة، والتشابه والتماثل ما بين التصوير الشعري وأصله الخارجي يقول عصفور : "الإلحاح على الحسية مرتب ط -عنده- بالإلحاح على نظرية المحاكاة، مما أدى به إلى افتراض التوافق الكامل بين الصورة الذهنية وطلها الحسي الذي نبعت منه، ولهذا تحدثت حازم في مواضع متعددة -عن ضرورة الاستقصاء لصفات الموضوع المحكي أو المخيل، بل تركيزه على ربط العناصر الحسية في الشعر بالمحاكاة، أدى به إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الشعر

(1) اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، دم، د.ت، ط1، ص344.

(2) عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص26.

(3) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص41.

والرسم، وهذه نتائج أدت للإلحاح على البصرية وضرورة الرؤية الواضحة، وطلب التشابه التماثل بين التصوير الشعري وأصله الخارجي⁽¹⁾ وهكذا نجد الرباعي ينفي عن النقاد عموماً اهتمامهم بالجانب النفسي كثيراً في الصورة، وإخضاعهم ملكة الخيال لقوة العقل المنطقية ، بإلحاحهم على الصنعة الشكلية في الشعر.

ونحن بدورنا نذهب إلى ما ذهب إليه ناقدنا، فاهتمام القدماء بالجانب النفسي للصورة لم يرق بالفعل إلى المستوى المطلوب، ولهم العذر في ذلك، فانشغالهم بالقضايا والثنائيات النقدية (اللفظ والمعنى، الشكل والمضمون، السرقات) وتركيزهم على الجوانب الأخلاقية للنقد حال دون ذلك، وجعل من الخيال في نظرهم (مجافاة للحقائق، وتكذب للتجارب واقتناص شوارد الأوهام والمحاولات، وكأنهم يحسبون إن المرء على قدر بعده من مألوف الناس وتجرأ ربهم، يكون نصيبه من الخيال وقدرته عليه⁽²⁾).

وجملة القول إن الرباعي لم يعالج نظرية الخيال في التراث القديم معالجة كافية، بل غفل في تأصيله الكثير من الرؤى النقدية الجديرة بالانتفات إليها، وأخص منها المجالس الصوفية، ونظرة ابن عربي تحديداً التي قيل فيها: "إن مثل هذه النظرة المتصوفة عطي للخيال مكانة رفيعة ... وتحدث شيئاً شبيهاً بما أحدثه الرومانسيون عندما تساموا بالخيال في مواجهة العقل"⁽³⁾ وعلى الرغم من اعتقادي الجازم بأن نظرة ابن عربي للخيال ما كان لها أن ترقى إلى مستوى نظرة الرومانسيين، وذلك لاختلاف الظروف وبعد المسافة ما بينهما ، إلا أنه استطاع حقيقة أن يقدم تصوراً متقدماً للخيال، فقد جعله أعظم قوة خلقها الله "فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم

(1) عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص306.

(2) المازني، إبراهيم: حصاد الهشيم، دار الشعب، القاهرة، د.ت، ط1، ص197.

(3) عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي ، ص50 وقرانه بـ(البطل، علي): الصورة الفنية

في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، 1980م، ط1، ص20-21 ومطلوب، وأحمد: في

المصطلح النقدي، المجمع العلمي، بغداد، 2002، ط1، ص222.

وجوداً من الخيال ففيه ظهرت القدرة الإلهية والافتقار الإلهي ⁽¹⁾ وحدد وظيفته من خلال قوله: "لأنه ما تولد ولا ظهر عينه من الحس، فكل تصرف يتصرفه في المعدومات والموجودات، ومما له عين في الوجود أو لا عين له فإنه يصوره في صورة محسوس له عين في الوجود، أو يصوره بصورة ما لها عين في الوجود، ولكن أجزاء هذه الصورة كلها أجزاء وجودية محسوسة، لا يتمكن له أن يصورها إلا على هذا الحد" ⁽²⁾ وكذلك آراء الكندي وابن سينا وغيرها كثير.

ثم ينتقل إلى مناقشة مصطلح الصورة: وفيه يجد أن القدماء يرفعون من شأن التشبيه، ويجعلونه الوسيلة الصورية المفضلة وذلك لأنه مرتبط "بنظرتهم الشكلية التي تنظر إلى جزئية من حيث التقارب أو التباعد الشكلي بينهما" ⁽³⁾.

أما الاستعارة المرتبطة لديهم بالتشبيه ارتباطاً وثيقاً فهي - كما يرى الرباعي - أقل درجة منه عندهم دائماً، وداخل هذا الإطار توقف ناقدنا لدى تصنيف ابن المعتز وجعله التشبيه من محاسن الكلام والاستعارة من البديع، مخالفاً إبراهيم سلامة الذي يرى أن ابن المعتز من خلال التصنيف السابق يقلل من التشبيه، ويجعله مجرد محسن ثانوي لا ينزل منزلة الاستعارة قائلاً: "لو كان الأمر كذلك لأدار ابن المعتز شعره عليها، ولم يتنبه إلى التشبيه بشكل واضح، حتى اتخذ مذهباً يكاد يكون فيه فركماً أن وضعه الاستعارة في البديع مقرونة بالمذهب الكلامي والجناس والطباق يلد على عده إياها من وسائل التكلّف والزينة، التي لم يعول عليها في أشعار القدامى، فورودها وعدم ورودها في الشعر سواء، أما التشبيه فهو من محاسن الشعر التي لا يستغنى عنه فيه" ⁽⁴⁾.

والواقع أنني أميل إلى رأي سلامة، فمقولة ابن المعتز لم يدر شعره على الاستعارة، بل اتخذ من التشبيه منهجاً يكاد يكون فيه فرداً، مقولة رددت وكررت

(1) قاسم، محمود: الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث للدراسات العربية،

القاهرة، 1969، ط1، ص1.

(2) المرجع نفسه، ص6.

(3) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص46.

(4) المرجع نفسه، ص50.

كثيراً في المصادر القديمة قبل الحديثة، وسبب ربط اسم ابن المعتز بالتشبيه قوله "إذ قلت كأن ولم آت بعدها بالتشبيه ففض الله فمي" (1) وأعتقد أن التوصل إلى النتائج العامة لمثل هذه الأسباب، تجعل أصحابها يدورون حول سياق النقد الانطباعي، الذي لا يتكلف فيه أصحابه عناء التحري والتحليل، ولا يلتمس فيه أصحابه المنهج الصالح لاستخلاص الحقائق العلمية من خلال الاستقراء الواعي للموجود الشعري، فنظرة مقارنة بسيطة في حجم الصورة التشبيه الذي بلغ ما يقارب "1700" صورة تشبيهية (2) إلى حجم الديوان الكلي لشعر ابن المعتز الذي يبلغ "10.503" بيت تلغي مقولة أن ابن المعتز اتخذ من التشبيه منهجاً بديعاً عليه شعره، وزيادة على هذا فقد أثبتت إحدى الدراسات الحديثة التي أقيمت حول شعر ابن المعتز، أن الاستعارة في شعر ابن المعتز تجاوزت نسبتها المئوية قياساً إلى التشبيه نحو (60%) (3)، وهذا يعني أن ابن المعتز قد أدار شعره على الاستعارة، لا على التشبيه كما يعتقد الرباعي، وبهذا أيضاً ينتفي الشق الأول من الحجج الرباعية.

أما السبب الآخر الذي يرى فيه الرباعي أن وضع ابن المعتز للاستعارة ضمن البديع، لدليل على عده إياها من وسائل التكلف التي يصبح ورودها وعدم ورودها في الشعر سواء، أما جعله التشبيه ضمن محاسن الكلام، فيجعله من الأمور التي لا غنى عنها. ففي هذا أقول إذا كان الأمر كذلك فلماذا يفتح ابن المعتز الباب لمن جاء بعده أن يضم تلك المحاسن أو غيرها إلى البديع "اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختياريًا من غير جهلٍ بمحاسن الكلام، ولا ضيق في المعرفة، فمن أحب أن

(1) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1967، ص 15-16.

(2) غصوب، محمد خميس عبد الله بن المعتز شاعراً. دار الثقافة، الدوحة، 1986م، ط1، ص 26.

(3) الحسين، أحمد: الشعرية (قوة في تجربة ابن المعتز)، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2000، ط1، ص 53.

يقندي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل ، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره" (1).

وخاصة رأيه في الشكلين البلاغيين -التشبيه والاستعارة- أن النقاد القدامى عموماً مفتونون بالتشبيه يفضلونه على الاستعارة ، لدرجة أنها لم تتفوق عليه في كل عصور النقد الحي ، فعبداً القاهر الجرجاني مثلاً صاحب اللفظات الصائبة "جعل الاستعارة أقل رتبة من التشبيه لأنه هو الأصل وهي الفرع له ، أو صورة مقتضبة من صورته" (2).

وفي هذا أقول : إن المستقصي الجيد لك ما هو موجود في كتابي الجرجاني ؛ لا يمكن أن يخرج بنتيجة يرى فيها أن الاستعارة لم تتقدم على التشبيه في كل عصور النقد الحي ، فالحنّ الجرجاني تحديداً أعلى من الأسد تعارة ، وجعلها أكبر مقاماً من التشبيه وفي مواضع متعددة من كتابيه الشهيرين ، وذلك لأنها من ناحية "أكثر تحقيقاً لعملية الادعاء وأكثر قدرة على إثبات المعنى المطلوب ، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها لا ناصر لها أعز منهولاً رونق لها ما لم تزنها ، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها " والاستعارة من ناحية أخرى أكثر اختصاراً وإيجازاً من التشبيه إذ إنها صورة مقتضبة من صورة ، ومن هنا تأتي خاصيتها الأساسية التي يسميها المعاصرون بالتكثيف ، والتي يعدها عبد القاهر عنوان مناقب الاستعارة" (3).

وفيها يقول الجرجاني أيضاً:

(1) ابن المعتز: البديع، تحقيق كراتشوفسكي، دار الحكمة، دمشق، (د.ت)، (د.ط)، ص58.

(2) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص51.

(3) عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي ، ص232 وانظر أيضاً، عوض ، ريتا، بنية

القصيد الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرؤ القيس، دار الآداب، بيروت، 1992م، ط1، ص80.

إنها تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجنني من الغصن الواحدة أنواعاً من الثمر"⁽¹⁾.

لا أستطيع أن امضي في حشد كل ما قاله الجرجاني بحق الاستعارة في هذا المقام، لكنني أعتقد أن ما عرضته سابقاً كافٍ لكي نقول: أبعد هذا تصبح مقولة إن الاستعارة لم تحصل على منزلة أعلى من التشبيه في كل عصور النقد الحي مقولة صائبة؟؟!

إنني شخصياً لا أعتقد ذلك، ومن ينادي بعكس هذا فأعتقد أن صاحبه لم يقف على بدايات التأليف حول "التوجه اللغوي والبلاغي لأساليب القرآن الكريم ومنها الاستعارة في "مجاز القرآن" لابن عبيدة، و"معاني القرآن للفراء، وتأويل مشكل القرآن" لابن قتيبة، و"النكت" للرماني، و"عجاز القرآن" للباقلاني، فضلاً عن الدراسات البلاغية الأولى التي قامت حول الشعر مثل "قواعد الشعر" لثعلب، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر"⁽²⁾.

أما المجاز والكناية فقد جاءت إشارته إليهما إشارة سريعة و مقتضبة لم تتجاوز بضعة أسطر، عاد يكرر فيهما أن هاتين الوسيطتين ، قد خضعتا لنظريتهم الجمالية السريعة لذلك اشترطوا فيهما الإيجاز.

وهكذا نجد أن حديث الرباعي حول وسائل الصورة في النقد القديم جاء منصّباً حول مصطلحي التشبيه والاستعارة، حيث جعل الأول منهما عموداً للصورة في النظرية الشعرية القديمة المصطبغة بصيغة "الاعتدال" انطلاقاً من منهج سلوكي اتبعه مؤسسوها وحاولوا تطبيق ذلك المنهج على فنهم، فجاء اهتمامهم بالجمال السهل، والخيال السيل، والصورة السهلة الهادئة ثمرة لذلك. وعندما جاء أبو تمام وجعل شعره معارضاً لكل ما سبق جاءت ثورتهم عليه يقول الرباعي : "ألست ترى معي أنهم نفوا شعره لأنه لا يتماشي والجمال السهل السـيال الذي طلبوا أن يأتيهم

(1) الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق أحمد المراغي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1932، ص41.

(2) شادي، محمد إبراهيم الصورة بين القدماء والمعاصرين ، مطبعة السعادة، الدوحة، 1991، ط1، ص54.

سريعاً؟⁽¹⁾. وموقفه من خلال هذا النص يجعله يقع في تناقض حاد مع موقف آخر له، وقف فيه مؤيداً لنظرة القدامى من شعر أبي تمام فهو يقول:
والحقيفة أن أبا تمام قد غالى في هذا الباب غلواً لا نقبله منه، على أن شعره لا يثيرنا بما فيه من تغليب للعقل على كل شعور، فنحن لا ننفعل للفكرة الغامضة والمعنى البعيد وإنما يعجبنا المعنى القريب، والفكرة الواضحة الزاهية بالصنعة اللطيفة⁽²⁾.

والضجة التي أثيرت حول أبي تمام إنما جاءت في الأساس نتيجة للخرق والكسر، الذي أحدثه أبو تمام في خط الرتابة الشعرية الثابتة في عصره، التي تولدت من جراء تغير الحياة ودخول الإسلام، واستبدال العقول القديمة بعقول جديدة والأمواج الرائع للحضارات والثقافات والشعوب، وقد أثبت الرباعي بمحاولة إحصائية مقدار التطور التدريجي الذي أحدثته تلك الدوافع في الأشكال البلاغية التي لم يلتفت النقاد القدامى إليها والجدول التمثيلي الآتي يوضح ذلك⁽³⁾:

| الشاعر | عدد الأبيات | نسبة التشبيه إلى الاستعارة |
|----------------|-------------|----------------------------|
| امرؤ القيس | 152 | 1:2.5 |
| الفرزدق | 189 | 1:1 |
| مسلم بن الوليد | 152 | 3:1 |
| أبو تمام | 159 | 6:1 |

وعلى الرغم من أن محاولة الرباعي السابقة تعتبر خطوة رائدة، تتجه نحو النقد المنهجي المؤيد بالأدلة والقرائن المادية، إلا أنني أجد أن العينة المقترحة للدراسة عينه غير ممثله، وغير جديرة بإطلاق الأحكام من خلالها، فعدد الأبيات عند كل شاعر من الشعراء -يعد في نظري - غير ممثل لشعر الشاعر، مقارنة بحجم ديوان كل واحد منهم.

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 60.

(2) الرباعي: صريع الغواني، السابق، ص 507.

(3) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 107.

ومن المواقف المستغربة لدى الدكتور الرباعي تأييده إغراق ابن المعتز العباسي من التشبيه في شعره، وقلة اهتمامه بالاستعارة، وعدم ربطه هذا الرأي بنتائج الدراسة التحليلية السابقة، التي تؤكد تطور الأشكال البلاغية عند الشعراء نتيجة للنضج العقلي، والامتزاج الحضاري بين الثقافات والشعوب، فلو كانت نظرتة النقدية شمولية لأدرك أن الذي يتوصل إليه تلك النتائج لا بد وأن يؤيد توجه ابن المعتز للاستعارة لا إلى التشبيه، ومن لا يدرك مثل هذه العلاقة يقع في محذور التناقض.

وفي النهاية نقول: أنه لا أحد يستطيع أن ينكر ما أحدثه ذلك الشاعر الحداثي (أبو تمام) عصره من تطور، ولعل مقولته الشهيرة عندما سأله أحد ما أن يسقط القبيح من شعره أتراكم أعلم مني بهذا أن مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة كلهم أديب جميل متقدم فيهم واحد قبيح....⁽¹⁾ فيها ما يدل على بعد نظر ذلك الشاعر. يقول الرباعي: "ولعمري أن في هذا بعد نظر، فالبيت المضطرب في جسم قصيدة كاملة سوية قادر على أن يحيا بها من جهة، وأن ينبه على جمال غيره فيها من جهة أخرى"⁽²⁾.

ونحن نقف إلى جانب الرباعي في رأيه السابق ونتفق معه، فالبيت المخالف في جسد القصيدة المتألف والمتناسق خرق لهلنظامها، وإيقاف لمسيرة التتابع فيها، وهنتبلور ظاهرة الانزياح أو الانحراف، هذه الظاهرة التي تعد تأكيداً لكلام الرباعي عامل مهم للخطاب الأدبي، ومساهم فعال في لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه⁽³⁾ كما أنها تعد أداة تفرد وتميز وإبداع في الوقت ذاته لا يجيدها إلا القلة القليل. ولعل أبا تمام كان على وعي تام بما شئنا إليه سابقاً، لذلك جاء رده مستهزئاً وساخراً ممن خاطبه بإسقاط البيت المخالف من قصيدته.

وجملة القول إن الرباعي لم يستقص كل ما يدور حول الصورة في التراث القديم، بل إن النتائج التي توصل إليها في دراسته تتطابق في جملتها مع ما توصلت

(المسولي، أبو بكر، أخبار أبو تمام، تحقيق خليل عسكر وزملائه، المك تبة التجارية، بيروت، د.ت، ص 114.

(²) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 60.

(³) الحسين: الشعرية، ص 16.

إليه الدراسات السابقة عليه، وجاءت بعض آرائه تعميمية حيث لم تلتفت إلى النظرة التراثية في كيفية تشكل و تحليل الصورة وخاصة النظرة الجرجانية ، التي أثارها العديد من الأسئلة المثيرة حول طبيعة الصورة الشعرية ، ودلالاتها النفسية ، وعلاقتها بذات الفنان وفعالها في ذات المتلقي، لهذا علاقة الصورة بسياقها المباشر ، وسياق التجربة الشعرية الكلية، ونظرة بسيطة في دراسات كمال أبو ديب تثبت ذلك⁽¹⁾.

2.2 الصورة في النقد الحديث:

مصطلح الصورة مصطلح نقدي أدبي قديم وحديث في الوقت ذاته . قديم؛ لأنه يضرب بجذوره إلى أرسطو وإلى كتابه فن الشعر. وحديث؛ لأنه أصبح الموضوع الأثير لدى أقلام النقاد المعاصرين الذين أخذوا تلفوا في طريقة تناول وعرض هذا الموضوع.

والصورة في النقد الحديث، شديدة الارتباط بالخيال فهي "مولد نضر لقوة خلاقة هي الخيال"⁽²⁾ ولهذا ابتداءً الرباعي حديثه حول التصور الحديث للصورة بنظرية الخيال يعود إلى الجذور وإلى الأصول اليونانية ، وأشهر فلاسفتها أفلاطون وأرسطو، اللذان انشغلا في الكشف عن ما هيبة الشعر، وتأثيره في النفوس أكثر من انشغالهما في تعميق البحث عن الملكات النوعية التي ابتدعتها.

لكن ما يسجل لهما هو وعيهما بخطر الصور في الشعر ، وبمدى ما توقعه تلك الصور من مشط نفسي عميقة في متلقيها . وإلى أرسطو تحديداً يعود الفضل - كما صرحت بذلك سهير القلماوي ووافقها الرباعي - في إيجاد الأسس الأولى للتفكير في ملكة الخيال، وعلى الرغم من أنه لم يذكرها أو يتحدث عنها بوضوح⁽³⁾.

وجاء (لونجينوس) ليكمل الطريق، وليكون أول من يصرح بمصطلح الخيال

ويقسمه إلى قسمين:

(1) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، بيروت 17979م، ط1، ص40-41.

(2) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص69.

(3) المرجع نفسه، ص72-73.

1. خيال الإلياذة: الذي يستمد عناصره من الواقع.

2. خيال الأوديسيا: الذي يستمد عناصره من الخرافات غير الواقعية⁽¹⁾.

ويلتفت الرباعي في تأصيله إلى (هوراس) الذي يعلي بشكل كبير من الصنعة الشعرية ويؤمن بأن الخيال هـ و إحدى نفحات الموهبة الفطرية التي منحت للشعراء على وجه خاص، كما وتوقف لدى آراء المذاهب النقدية مقتصرًا على الكلاسيكية والرومانسية منها، وكانت الوقفة الأطول عند الرومانسيين وخاصة لدى كوليردج، صاحب النظرية الأشهر على سلم نظرية الخيال، الذي قسم الخيال إلى نوعين: خيال أولي وخيال ثانوي، وفرقهما بين الخيال والوهم، وعرف الأول حسب مفهوم الرباعي - بأنه "نشاط عقلي روحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة أو المنافرة، لكنها تنتظم بتأثير قوته، وقوة الانفعال داخل نسق متحد ومنسجم"⁽²⁾ أما الثاني فهو "قوة ذهنية تستدعي صوراً كثيرة بينها نوع من الترابط ولكن على غير نسق أو نظام"⁽³⁾ ومن خلال ما سبق يتضح لنا مكانة الخيال التي تفوق كل القوى العقلية الأخرى.

ويقول نقلاً عن مصادر غربية حديثة:

"إن أفكار (كوليردج) الواعية لطبيعة الشعر والخيال مرت دون أن تفهم جيداً في عصره، لكنها أصبحت أفكاراً تقود أكثر القوانين النقدية للأجيال اللاحقة إن لم تكن قائدة لها كلها"⁽⁴⁾.

وما أفكار (كوليردج) التي أصبحت تقود أكثر القوانين النقدية الحديثة إلا صدى متطور لآراء من سبقوه، فالخيال الأولي والثانوي لدى (كوليردج)، هما الخيال الإنتاجي والجمالي لدى (كانت)، ومفهوم الخيال السابق ما هو إلا تكثيف وإعادة صياغة لآراء (وردز ورث) التي يتضح من خلالها الخيال في الصورة الفنية، وحين يسوق الخيال مقارنة فهي نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة،

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص80.

(3) المرجع نفسه، ص80.

(4) المرجع نفسه، ص82.

ثم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها ، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية، ثم إن الصور يؤثر بعضها في بعض على نسق واحد، والخيال وعي ذو سلطان ثابت الدائم، لا يهتدي المرء إليه؛ لأنه يعجز عن الوقوف على عظمتة إلا إذا عرفه عن طريق الشعور، يفئذ لا تستطيع قوى أخرى من قوى العقل إن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه"⁽¹⁾.

ثم يعرض الرباعي لجملة من آراء النقاد حول نظرية كوليردج مثل : "ريتشاردز"، و"جون ديوي"، وأصحاب المدرسة الحديثة"، (new criticism) الذين ينكرون تفسير الرومانتيكين للخيال ، ويصفونه بالفرد القاصر الذي يعمد اتجاهاً سيكولوجياً موشاب بعض الغموض الميتافيزيقي ، ثم ينتقل إلى الساحة العربية الحديثة التي تأثرت بالنظرات الأوروبية للخيال، ويتوصل من خلال المفاهيم المتعددة للخيال في تلك الدراسات إلى مفهوم عام وشامل للخيال يقول فيه: "قوة ذات نشاط ذهني توجين القلب والعقل بين الوعي واللاوعي، تثار بحافز عميق ، ويصحبها انفعال منظمتهج صوراً وأشكالاً تعبر عن تجارب متجاذبه متنافرة ، لكنها منظمة منسجمة، وتؤلف كلا موحداً"⁽²⁾ والحق أن النقاد المعاصرين قد توسعوا في تحديد وتفسير مفهوم الخيال ، حتى أن المطلع على ما كتب حول مفهومه في الدراسات الحديثة، ليحار في حجم تساع هذا المفهوم، وربما نجد في مفهوم الرباعي السابق حلاً لهذه الإشكالية فالمفهوم السابق للخيال مفهوم ملم لعناصره ولنتائجه، وإن جاز لنلتكئف مفهومنا للخيال في ظل هذا الاتساع في المفهوم الخيالي فإننا نقول فيه نه منبع ومصدر الصورة ، التي من خلالها تتكون وتتشكل العلاقات الحياتية الجديدة، التي يسعى إليها المبدع في نصه.

وهكذا نجده قد توقف عند أبرز المحطات الهامة في رصده للرؤية الحديثة للخيال، فبدأ بالأصول اليونانية ، ثم عاد إلى لونغينوس، وهوراس، وناقش آراء

(1) هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 412-413.

(2) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 85.

الرومانسية والكلاسيكية، ثم عرج في النهاية على الساحة النقدية العربية الحديثة متوصلاً من خلال دراساتها إلى مفهوم شامل للخيال جمع فيه ما بين المفهوم والدور فحده خطوة تخفي ما بين جوانبها نباهة الناقد وسعة إطلاعه، وعلى كل فقد جتأصيله للخيال في التصور الحديث مر ضياً ومعتدلاً، ولكنه أغرق من النقولات الغربية وعرض لجملة من الآراء التي أرى أنها جلت مفهوم الخيال وعمقته مثل آراء هوراس وريتشاردز وغيرهم.

ثم ينتقل إلى مصطلح الصورة ويقدم لنا منذ البداية مفهوماً شاملاً للصورة، يكاد يكون موضع إجماع من قبل الدراسات الحديثة، فالصورة لديه وبالمفهوم العام لها هي: "أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن" (1).

أما مفهوم الصورة الخاص الذي اتكفأه على الدراسات السابقة، وعمد بعد ذكره، إلى توضيح المفاهيم الواردة فيه، وشرحها، على وفق ما يراه ملائماً من آراء النقد فهو "تركيبية عقلية تحدث بالتناسب أو المقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر باطني، وآخر ظاهري وأن جمال ذلك ا لتناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما: الحافز والقيمة، لأن كل صورة فنية تنشأ بدافع تؤدي إلى قيمة" (2).

والعنصر الظاهري يكون غالباً من المحسوسات، وعليه فقد تنوعت الصورة إلى بصرية وسمعية وذوقية ونحوها.

وأما الباطني: فيغلب أن تكون مادته من أفكار الشاعر ونفسيته. وأما الحافز فهو الانفعال الذي يهز كيان الشاعر، ويوقظ أحاسيسه لتبحث عن وسيلة تحملها تلك الوسيلة هي الصور. وأما القيمة: فالمقصود بها ثمرة الصورة وهي الكشف العميق لمعنى الحياة وبعث الجمال والخير فيها بواسطة الإيحاء (3).

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 86.

(2) المرجع نفسه، ص 85-86.

(3) المرجع نفسه، ص 86-90.

ويتسع مفهوم الصورة لدى الرباعي ليشمل في التصور الحديث لها بالإضافة إلى الأشكال البلاغية، الوصف المباشر للأشياء والمناظر، كما إنه لا يفصلها عن عوامل أخرى تساندها كالموسيقى، والشعور العام، وهو بهذا يسطر لنا تصوراً متميزاً ومقبولاً للصورة، لا مغالياً كما هو الحال عند من يحصرها بمصطلح بلاغي واحد هو "الاستعارة" حيث يقول: "للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"⁽¹⁾.

ونحن أيضاً زيادة على أننا لا نتوافق مع ناصف فيما ذهب إليه نجد موقفه السابق لا يقوم على دليل مقنع ومقبول سوى أنه سعى جاهداً من وراء ذلك إلى ترديدها قاله ونادى به النقاد الغربيون، أمثال لويس، وسبيرجن، وريتشاردز،⁽²⁾ متناسياً ناصف أنه إنصاح حصر مصطلح الصورة في الاستعارة في النقد الأوربي، وذلك بسبب توسيعهم دائرة الاستعارة، تلك الدائرة التي لا يخرج منها سوى التشبه بأداة، والمجاز العقلي، فإن هذا لا يمكن أن يتأتى لنقدنا العربي⁽³⁾.

ويضيف الرباعي قائلاً ومجئياً أن ندرك أننا لا نستبدل مصطلحاً بآخر، وإنما نبدي مفهومًا بمفهوم وتصوراً بتصور، فالصورة لا تلغي التشبيه ولا تمحو الاستعارة، وإنما تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئي الذي ارتبط بكل منهما في السابق⁽⁴⁾ وبهذا القول يتجلى لنا مدى وعيه لمفهوم الصورة.

ثم ينتقل الرباعي لمناقشة الرؤية الحديثة للوسائل البلاغية المكونة للصور والتشبيه والاستعارة يصبحان -وبعد استعراضه لجملة من آراء النقاد الغربيين أمثال "إليزابيث درو"، و"ريتشاردز" و"ستنفورد"، و"مكلش" ارشيبالد- وسيلتين صورييتين يقدمان لنا نمطين من الصور يختلف كل منهما عن الآخر في

(1) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958، ط1، ص5.

(2) صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص37.

(3) الرباعي الصورة الفنية في النقد الشعري، ص94. وقارنه ب محمد، الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي، بيروت، 1990، ط1، ص232-233.

(4) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص95.

القيم الفنية التي يبث دعها....، إن علينا أن نستبدل بالفهم التقليدي لهما فهماً جديداً، وأن نقيم تمييزاً بينهما على أساس إدراكنا للارتباط الخاص بين الفنون بعضها ببعض من جهة أخرى، والارتباط العام الذي يقرب الفنون من ألوان المعرفة من جهة أخرى، وهذا الإدراك يُعطي شك من الاستعارة؛ لأن فيها إلى جانب لذة الحواس التي يعطيها التشبيه لذة الفكر العميق الذي يتحصل بالانتباه والتركيز الوديين للأشياء"⁽¹⁾.
أما المجاز المرسل والكناية، فلم يحفل بهما كثيراً، وذلك لاعتقاده بأنهما أقل قدرة من التشبيه والاستعارة في تلميح الحسية المتفاعلة، ويرد ذلك إلى أن العلاقات التي تتحكم بالمجاز بعلاقات خارجية مقررة، لا تأخذ حياتها من السياق غالباً⁽²⁾.

ولا أعتقد أن قدرة المجاز والكناية نقل عن قدرة التشبيه والاستعارة، هذا إن لم تتفوق عليها في بعض الأحيان، وخير دليل على ذلك صور القرآن الكريم التي أسقطها الرباعي من مقاييسه وحساباته المقتبسة في أغلبها من النقد الغربي⁽³⁾.
ويتصل بالصورة حسب التصور الحديث لها شكلان صوريان آخران هما :
الرمز والأسطورة، وأغرق في مناقشته (للمرمز) من عرض آراء النقاد الغربيين الذين لم يتفقوا على مفهوم محدد له، فعرض لآراء نورثروب فراي (Northop Frye) وكوليردج، وتندال (Tindall)، وأثار في مناقشته العلاقة ما بين العلامة والرمز فالعلامة في رأي الرباعي إشارة خارجية اتفافية، أما الرمز فهو عملية تفاعل داخلية بين طرفين أحدهما ظاهر، والآخر مستتر تقرنهما ارتباطات نفسية واجتماعية ومثالية روحية كاللهال عند المسلمين⁽⁴⁾. وكذلك ما بين الصورة والرمز متبنيًا في الأخيرة مثلاً رأي صاحب نظرية الأدب الذي ينص على

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 97.

(2) المرجع نفسه، ص 97.

(3) شادي: الصورة بين القدماء والمعاصرين، ص 65.

(4) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 100.

الظهور" يمكن استنارتها مرة على سبيل المجاز لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح
فإنها تغدو رمزاً⁽¹⁾.

ويبدو لي أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعي كل منهما بقدر ما هو
في درجته من التركيب والتجريد فإن "كلاً من الرمز والصورة يعتمد على التشابه
ما بين الصورة وما تمثله، والرمز وما يوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر
من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد، يصبح معها ذو
طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا
النتائج"⁽²⁾.

وهكذا تغدو الرموز صوراً "حسية ارتفعت من حالتها المادية إلى إشعاع إيحائي،
فأصبح يثير في نفس الشاعر القارئ شيئاً غير محسوس"⁽³⁾ وعليه يمكن القول إن
الرمز صورة تجردت عن ذاتها، وتمت عملية التجريد تلك، من خلال تكرار الشاعر
للصورة مرات عديدة، وبأساليب ومعان متعددة ومتنوعة.

ولكن معاووظهور الصورة الرمزية أو تكرارها، يجعلها في نظر "لويس" ذات
دلالة وحيدة باردة، ولهذا نجده يفضل الصورة على الرمز على أساس أن الصورة
ذات دلالات لا تنتهي عند حد.

يعارض الرباعي رأي لويس السابق ونحن نؤيده في ذلك - وذلك لأن الرمز
يبقى حياً في سياقه يأخذ منه ويعطيه، وبالتالي يصبح ذا دلالات متميزة عن دلالاته
في سياق آخر، فالسياق هو الذي يحدد دلالة الرمز وقيمتة الفنية، وهو الذي يعطيه
غالباً كثيفاً أكبر من أي مصطلح مجازي آخر؛ لأنه ينطلق في آفاق أرحب⁽⁴⁾.

(1) ويليك ووارن: نظرية الأدب، ص 244.

(2) أحمد، محمد فتوح للرمز والرمزية في الشعر المعاصر : دار المعارف، القاهرة، 1978،
ط 2، ص 140.

(3) رسلان، إسماعيل للرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، (د.ت)، ط 1،
ص 106.

(4) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، 101.

والاستعارة في التصور الحديث أقرب إلى الرمز من التشبيه والتدرج الطبيعي للعناصر البلاغية الثلاثة (التشبيه والاستعارة والرمز) يصبح:

التشبيه ----- الاستعارة ----- الرمز

فالتشبيه يعلي فيه الشاعر من عنصر الإحساس على الفكر ا لداخلي، بينما نجده يشغلها على مستوى متكافئ غالباً في الاستعارة، أما في الرمز فإنه يعطي فرصه أكبر لعمل الفكر، ويقلل من فعالية الحس ولا يلغ يهاولهذا يقترن الرمز غالباً بظاهرة الغموض⁽¹⁾.

وجاء الفلطي عرضه السابق مستقصياً لكل ما يتصل بالرمز لكن الأهم من ذلك أنه عندما حاول تطبيق الرمزية على الأدب العربي القديم ، تجاوز مفهوم الرمزية المقتبسة من عالمها الغربي بما ظنه متناسباً مع طبيعة الأدب العربي ، وبحث عن رموز بعيدة وراء الصور الشعرية، فوقف على معان بعيدة عن روح النصوص ومعطياتها في كثير من الأحيان ففي بيت بشر بن أبي خازم:

| | |
|--|---|
| تُبَيِّتُ النِّسَاءَ الْمَرْضَعَاتِ بِرَهْوَةٍ | تَفَرَّغُ مِنْ خَوْفِ الْجِنَانِ قُلُوبَهَا |
|--|---|

يذهب الرباعي إلى أن البيت يرمز إلى الثالوث الذي شكل عبادة الجاهلين وهو القمر الذكر، والشمس الأنثى وعثر الولد، فهذا الثالوث حاضر في بيت بشر، يشكل واجهة المقارنة لـ لثالوث الأرضي، الذي تجد فيه الذكور مفصولين عن الآخرين الممثلين بعبارة "النساء المرضعات"، فهل كن كمن يمارسن طقساً شعائرياً من أجل منع الكارثة المتخيلة؟ أم كمن يتوصلن بأطفالهن إلى عثر إله الطفولة؟ وهل في وقوفهن على الرهوة اقتراب من آلهة السماء؟ إن هذا الجو الديني صالح لأن يكون واجهة المقارنة في هذا البيت، ووعيه جيداً يحول الكلام من وصف مباشر إلى صورة موحية بمعنى كبير⁽²⁾.

يعلق شادي على تأويل الرباعي السابق للبيت قائلاً: ".... لقد صبرت على نقل هذا النص لأنه يعطي صورة دقيقة بما لحق بأدبنا ونقدنا من ضيم وجور وتف سيرات غريبة تهوي به في أوديه سحيقة، والمسألة أخطر من مجرد تفسير الرمز البعيد،

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، 102.

(2) المرجع نفسه، ص 132-133.

ولكنها تتحول هنا إلى جري على طريقة الغربيين في رد الشعر إلى الرموز الدينية المشابهة عند النقاد الغربيين كالثالوث وغيره⁽¹⁾.

ويضيف شادي مؤولاً البيت السابق الذكر:

"إن بشرالم يقصد غير تصوير ما فعل قومه بأعدائهم من هوزان، حيث فرقوا جمعهم، وشتتوا شملهم .. فهذا البيت يصور النصر والهزيمة في وقت واحد ، وفيه إشارة إلى ما آل إليه مصير الأعداء من خلال الحديث عن النساء خاصة للأشعار بفقد أزواجهن، وتحديد المكان بالرهوة إشارة إلى أنهن قد سبين وحوصرن حصاراً روعي فيه حرمتهن، خصوصاً وأنهن مرضعات، لكن هذا لا يمنع تلك النساء من أن تفرع من المصير المجهول الذي ينتظره، والتعبير بالجنان في هذا السياق ينصرف إلى ذلك المصير المجهول، وتصوير النساء على هذا النحو يعكس الإحساس بالزهد والشفقة والعطف أو هملاً معاً، فيكون شعوراً متناقضاً يسيطر على ذلك المنتصر الذي امتزج في نفسه ارتياح مع عطف وقوة مع رحمه، إن هذا ونحوه يمكن أن تحتلمه الصورة إفراداً وتركيباً"⁽²⁾.

وعلى الرغم من أنني أميل إلى مقولة كامل حسن البصير التي مؤداها: "ليس من حق أحد أن يفرض على النص الأدبي قراءة واحدة زاعماً أنها جمعت كل ما في النص، وكل ما يمكن أن يقال فيه ؛ لأن مثل هذا الاتجاه النقدي لا يعني سوى شيء واحد هو "موت النص"⁽³⁾ إلا أنني اتفق مع شادي في أن كثيراً من النقاد يحملون الرمز في تأويلهما لا يحتمل ، ويتوصلون من خلال توظيفهم للرمز إلى استنتاجات بعيدة، فمصطلح الثالوث الذي جاء به الرباعي في تأويله السابق، لا يوجد لا من قريب ولا من بعيد إلى ما يشير إليه داخل البيت المجتزأ من القصيدة، بل إنه أورد معلومات جاهزة منذ بداية تأويله حول الثالوث ثم حاول أن يضغط أجزاء البيت

(1) شادي: الصورة بين القدماء والمعاصرين، ص71.

(2) المرجع نفسه، ص72.

(3) البصير، كامل حسن : بناء الضوالفنية في البيان الغربي، المجمع العلمي الإ سلامي،

بغداد، 1987، ط1، ص3.

ليتطابق مع ما أورده من معلومات جاهزة، ويتجلى ذلك من خلال تفسيره السابق الذكر.

أما الأسطورة فجاءت الإشارة إليها عابرة وسريعة، وهي لديه "لون من ألوان الرمز الذي يرتبط بمبدأ يونج في "اللاواعي الجمعي" ويعيش في أجواء غيبية"⁽¹⁾. والمتأمل في المفهوم السابق يلحظ مدى تأثر صاحبه بالمدرسة النفسية الأسطورية التي تحتكم في كل شيء إلى عالم الوجدان وتتجاوز عالم الواقع، وفي هذا نقص كبير يعترى مفهومه السابق، الذي أجده يقترب من مفهوم الرمز الأسطوري بشكل أكثر من إطلاقه كمفهوم عام للأسطورة.

كما ولا يخفى علينا تأثر الرباعي في مفهومه السابق بمفهوم ستراوس حيث جعلها "نوع من الحلم الجماعي في المجتمعات البدائية وهو حلم له لغته الرمزية الخاصة القابلة للتفسير"⁽²⁾.

وجملة القول إن الرباعي في هذا العرض المتأرجح ما بين القديم والحديث حاول أن يكون مستقصياً لجميع أطراف القضية، وقد كان كذلك في الرؤية الحديثة للمصطلح، أما الرؤية القديمة فقد اعترأها شيء من النقص.

واستطاع الإجابة في عرضه السابق عن العديد من الأسئلة التي تتضارب حولها الآراء من مثل ما هي الصورة؟ ومما تتركب؟ وما وظيفتها؟، وهل يعد مصطلح الصورة من المصطلحات الوافدة أم من المصطلحات المتجذرة في نقدنا القديم؟ ومما يخالف الباحث الرباعي فيه هو جعله مصطلح الصورة بمفهومه الحديث من المصطلحات الوافدة، والحق أن هذا المصطلح بدلالاته الحديثة مصطلح موجود في تراثنا القديم، بل إنه عميق الجذور بناءً على ما أثبتته العديد من الدراسات، وما توصلت إليه من استنتاجات وأدلة مادية مقنعة، لكن السمة المميزة التي يمكن أن تسجل للنقد الحديث أنه تناول هذا المصطلح بالدراسة والنقد بمنهجية أكثر تطوراً، وأكثر اتساعاً وشمولاً من النقد القديم هذا شيء طبيعي تفرضه طبيعة الاختلاف في الظروف والأحوال.

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 103.

(2) أحمد، عبدالفتاح: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت 1987م، ط1، ص 86.

الفصل الثالث

الصورة الفنية والمعنى الشعري

1.3 معنى المعنى:

يعد استغلال الصورة الفنية من أكفأ السبل للوصول إلى معنى المعنى، هذا المصطلح الذي أصدّ له الرباعي في دراسته الموسومة بـ "معنى المعنى تجليات في الشعر المعاصر، الليل نموذجاً".

وبداً في تأصيله لهذا المصطلح بالمرور السريع على جذوره التراثية العربية المتجذرة لدى عبد القاهر الجرجاني، الذي يعد أول من فجر هذا المصطلح بقوله: "وإذ عرفت هذه الجملة فهانها عبارة مختصرة هي أن تقول المعنى معنى المعنى، ونعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك" (1).

حيث اكتفى بذكره النص الجرجاني السابق، دون أن نجد له أدنى مناقشة أو تعليق حول الآراء العظيمة الواردة فيه، التي تعد: "بالإضافة إلى كونها قانوناً كلياً يفسر دلالة المجاز، تساعد على فهم جانب مهم من المقاييس البلاغية لسابقة وتخرجها على وجه صحيح معقول، ففي ضوء هذا القانون تفهم الإيجار والإيحاء فقولهم في البلاغة أنها كثرة المعنى مع قلة اللفظ لا معنى له، إن لم نقر بتولد المعنى عن المعنى، لأنه لا سبيل أن ندخل تغييراً في المواضع، بتكثير معنى اللفظ أو تقليده غير أنه يتوصل بدلالة المعنى على المعنى، إلى فوائد لو أنه أراد الدلالة عليها باللفظ لاحتاج إلى لفظ كثير" (2).

ثم عمد إلى عرض آراء النقاد الغربيين في المصطلح ذاته أمثال "جون كوين" و"ريتشاردز وأوجدن" و"غراهام" صلاً من خلال مقارنته لهذه الآراء إلى قوله:

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 171.

(2) صمود، حماد، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، د. م. 1981،

ط 1، ص 414-415.

"والنتيجة التي ندرکہا من مقارنة هذه الآراء ... هي أن النظرة الشكلية التكنيكية والنظرة الخلقية المعنوية تتعاونان معا كي تكونا قطبين متحاورين لا متفاصلين داخل النص الشعري - القصيدة - حتى يتحقق بتجاورهما المعنى، ومعنى المعنى في تصور القارئ... ووجدان المؤلف"⁽¹⁾.

ويؤكد أن التكامل ما بين الشاعر والقارئ لا يشترط فيه المطابقة أو المماثلة، لذلك تتعدد القراءة النصية، التي يخالف فيها الرباعي مفهوم "وليم راي" لها "إيجاد المعاني"، ويجد في مصطلح "إنتاج المعاني" مصطلحا بديلا، وأقرب إلى الفهم من المفهوم السابق، والسبب يعود في ذلك إلى أن "كلمة إيجاد قد تعني لبعضهم التفتيش عن معان محددة وإيجادها. أما كلمة "إنتاج" فتعني انفتاح القارئ على النص واستنباط المعاني التي توحى بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء في ذلك النص"⁽²⁾.

وأرى أن ما اصطلحه الرباعي دقيق جداً، ذلك أن (إنتاج) تعني المشاركة والتفاعل مع النص بما يوحيه هذا النص من خلال المقاربات النقدية، على وفق رؤية نقدية قارة في الدرس النقدي، وإنه منفتح على تأويلات عدة بهذا الاصطلاح، تتحقق من زوايا رؤيا مختلفة للنقاد، في حين أن الإيحاء ينحصر بضرورة الوقوف عند الدلالات المعجمية للألفاظ، وضرورة تطابقها تطابقاً سطحياً ناعماً مع ما في النص، التي تتصف بالانكشافية، المؤهلة لذوي الثقافة السطحية الوقوف عليها، بيد أن الإنتاج تجعل المتلقي مشاركاً فاعلاً في خلق النص وتحقيق صيرورته.

ومن ضمن ما أشار إليه الناقد م شكلة معنى المعنى التي أثارها "ريتشارد وأوجدن" في كتابهما الشهير "معنى المعنى" والمتمثلة بـ "استخدام الكلمة في النص"⁽³⁾ مبيناً أن هذه الكلمة لا بد وأن تكون واحدة من كلمتين هما:

الكلمة الإشارة، والكلمة الانفعالية لللتان تبرزان لدى المتكلم والمستمع، حيث تتعمق الوظيفة الإشارية، الإشارة إلى الأمور ذات المرجعية المعينة، أما الانفعالية

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 193.

(2) المرجع نفسه، ص 195.

(3) المرجع نفسه، ص 195.

فتضمن التعبير عن المشاعر والفعالات بما لها من كثافة عالية لدى المتكلم ، وما يستدعيه من إثارات وترابطات لدى المستمع⁽¹⁾.

متوصلاً في نهاية حديثه إلى مفهوم شامل ومعاصر لمعنى المعنى يقول فيه "هو ما تفضي به القراءة الواعية التي تجتهد في حل إشكالية ترابط العلاقات المنشأة بين الكلمات الموحية بالأحوال النفسية والفكرية أو القوى الداخلية الكثيفة من خلال تجاورها وتباعدها وتناظرها زمانياً وموقفاً في النص الشعري على أن يشكل السياق الموضوعي (حدود العلاقة بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات) والسياق الكلي "النص أو شبكة علاقاته المعقدة والمترابطة (إطار ذلك الحل ومرجعياته الأساسية في الاستحياء والتوجيه"⁽²⁾.

ويضيف قائلاً "ولما كان "معنى المعنى" في نص شعري ما مرتبطاً بقراءة هذا النص، ثم لما كان هذا النص قابلاً لأن تتعدد قراءاته وتتنوع بتعدد قارئيه ، وتنوع موابهم وثقافتهم وتجاربهم وعصورهم عوماً إلى ذلك، فإن "معنى المعنى" قابل لأن يتعدد ويتنوع بحسب تعدد هذه القراءات وتنوعها"⁽³⁾.

لقد قدم لنا في هذه الدراسة توضيحاً شاملاً لمصطلح معنى المعنى، مستعيناً بالدراسات الغربية المتعلقة بهذا الجانب، مؤكداً أن هذا المصطلح يعبر عن بيئة القراءة النصية من حيث المفهوم والنوع، موضحاً أن تعدد القراءات بتعدد زوايا النظر هو ما يؤكد القراءة النصية، ويعمق فهم مصطلح معنى المعنى ومفهومه في النقد الأدبي.

أما إشارته للجرجاني - كما أسلفنا - فقد جاءت إشارة عابرة وسريعة، لم يعطها حقها من الدراسة والتمحيص، وقد أحسن عز الدين إسماعيل عندما أفرد للنصوص الجرجانية التي تخص "معنى المعنى" دراسة خاصة، استقصى من خلالها العديد من النتائج الهامة، ومنها على سبيل المثال "مفهوم عناصر معنى المعنى" التي استخرجها إسماعيل من النص الجرجاني وهي "هناك أولاً المتكلم الذي يقصد بكلامه

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 195-196.

(2) المرجع نفسه، ص 196.

(3) المرجع نفسه، ص 196.

معنى، والمخاطبني يستقبل هذا الكلام ليستخلص لنفسه منه هذا المعنى وهنا ثانيا معنيان للكلام، أحدهما تحمله الصيغة الكلامية المباشرة وثانيهما يتعلق بهذه الصيغة من جهة ويقع خارجها من جهة أخرى ، وهناك ثالثا واقع خارجي يتعلق به معنى الكلام في مستواه الأول، وإطار اجتماعي وأحضاري، بصفة عامة يتعلق به معناه في مستواه الثاني وهناك أخيرا سياق لنص الكلام تتجاور فيه العناصر الدالة (الدوال=الألفاظ)، وسياق آخر خارج هذا النص، هو سياق الموقف الذي ورد فيه هذا الكلام⁽¹⁾ وبدون هذه العناصر لا يمكن أن يتشكل معنى المعنى، ولا يمكن أن نعطي رؤية كافية لمفهوم معنى المعنى ما لم نتعرض لها.

وكنا نتمنى لو أن الناقد ربط النصوص الجرجانية، بأراء النقاد الغربيين، التي حرص على الإفادة منها خاصة وأن جل تلك الآراء نجد لها ما يوافقها من النص الجرجاني السابق عليها، ففي حصر (ريتشارد وأوجدن) مشكلة معنى المعنى باستخدام الكلمة في السياق مثلاً، نجد الجرجاني يسبقهما بقوله: (... وذلك أن ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو "قعد" و"جلس" ولكن فيما يفهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر⁽²⁾ ولكن هذه الأمنية قد تحققت بشكل تطبيقي عند ما درس ظاهرة الليل كما سيأتي.

بيد أنه سطر لنا في نهاية حديثه مفهوما شاملا لمعنى المعنى ، يمكن أن تتكئ عليه الدراسات الحديثة التي تتخذ من مصطلح "معنى المعنى" عنوانا لها، هذا المصطلح الذي يعني خلاصة نفاذ نصي واع لاستغلال ، ودمج العناصر اللغوية والوسائل الفنية (المادية) بالوسائل المعنوية للنص.

وشرع الناقد ومن خلال فهمه "لمعنى المعنى" الذي يتجاوز المباشرة، ويفتح على حقل من المعاني إلى الجانب الإجرائي، محاولا تجلية الأبعاد المحتملة لظاهرة واحدة وهي "الليل" في نصوص الشعراء، ولا يخفى أهمية حصر ودراسة تجليات "معنى المعنى" من خلال ظاهرة واحدة ، ففيها من الاستقصاء والإحاطة الشيء الكثير

(1) إسماعيل عز الدين قزاة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، العدد

4/3، 1987، ص41، وللمزيد من الإطلاع انظر ص37-45.

(2) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص86.

ومن خلالها "تبان الفروق الفردية في التعامل معها استغراقا لانعكاساتها في النفس، وامتداداتها في التجربة وترباطاتها في شبكة علاقات النص" (1).

وعرج الناقد على انعكاس ظاهر الليل في فكر الشعر اء القدامى وأخيلتهم قبل المعاصرين، وهي خطوة تبشر بالاتجاه السليم لدراسة وتقصي أبعاد معنى المعنى، ورصد أبرز المستجدات على الظاهرة المدروسة، ومدى تطورها وانتقا لها من رؤية إلى أخرى، يقول الناقد: "... حتى تستند مناقشاتي إلى أساس مكين ترتد فيه الفروع إلى بعض أطها، ولكي تستغرق الظاهرة، ويعرف تطورها وتعدد أبعادها ت بعا لتعدد التجارب الصادرة عنها" (2).

وتوصل بعد دراسته لظاهرة الليل ورمزيتها عند عد د من الشعراء القدامى أمثال: امرئ القيس، وعوف بن الأحوص، وعمر بن كلثوم، والفرزدق والمتنبي، وأبو فراس الحمداني، وأبو العلاء المعري، وغيرهم إلى نتيجة عامة يقول فيها إن: "الليل في خيال الشاعر العربي قديما تحول من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زمانا لتجارب حياتية تجسدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم لقد تعددت معاني الليل هنا لكن المعنى الذي ظل غالبا على الليل ، هو أنه جالب للهم وباعث لقتامة النفس" (3).

ولعل الناقد قد توصل إلى رؤيته السابقة من خلال استقراءه للبنية الكايمة للنصوص، ولكنه عندما أراد التمثيل كان يأتي بالبيت والبيتين مجردة عن النص، ولو جاء بالأبيات مجتمعة لتجاوز حدود دراسته التي خصصها للشعر الحديث، ولتورم حجم البحث الذي سيقدمه.

ثم ينتقل إلى تجليات "الليل" لدى الشعراء المعاصرين، فنجد الليل بابا لمتعة الحياة لدى كل من غازي القصيبي وعمر أبو ريشة ، لكنه يأخذ وقعا مختلفا في مخيلة محمود درويش، وكذلك الأمر في قراءة الرباعي له، حيث يجعله مجسدا لرؤيتين مفتارة يجعله رمزا للعدو الخارجي، وأخرى رمزا للعدو الداخلي، ولا نجد

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 197.

(2) المرجع نفسه، ص 197.

(3) المرجع نفسه، ص 202.

ترجيحا لقراءة على أخرى أو، رؤية على رؤية من المنظور الرباعي . لكنها على كل حال تخطوة تكشف لنا قدرة الناقد على تأمل الأشياء الج زئية أو العناصر الجزئية في النص.

في حين أننا نرى أن في اعتبار "الليل" رمزا للعدو الخارجي أقرب إلى النص الدرويشي، والدليل على ذلك أن كلمة "الليل" وردت في المقطوعة المنتقاة معرفة لا كرنة، وهذا يؤكد لنا على أنه العدو الخارجي المعروف معرفة عامة من قبل البشرية لكالهلو الداخلي الذي ربما لا يعرفه إلا القلة القليلة من أهل الوطن ذاته، كما أن تكرار الشاعر لمصطلح "الليل" ثمان مرات تلميحاً ، وتصريحاً جاء على الأغلب ملتصقا في نهاية الأسطر الشعرية، ليثر في ذاكرتنا إصاق العدو الخارجي "اليهود" أنفسهم على أطراف الوطن المحتل أو في بقعة صغيرة منه في البداية يقول درويش⁽¹⁾:

وأنا أنظر خلفي في هذا الليل

لا أبصر في هذا الليل

إلا آخر هذا الليل

وقال الساعة تقضم عمري ثانية ثانية

وتقصر أيضا عمر الليل.

وإذا استكملنا النص السابق نجده ينتقل "أي الليل" إلى المنطقة الوسطى فالأولى من الأسطر الشعرية يقول درويش⁽²⁾:

لم يبق من الليل ومن وقت لنتصار فيه... وعليه

لكن الليل يعود إلى ليلة

وفي هذا تجسيد لطمع العدو في السيطرة والاحتلال الكلي لأرض الوطن المحتل.

(1) درويش محمود: ما أريد، دار توبقال للنشر، المغرب - الدار البيضاء، 1990، ط1، ص5.

(2) المرجع نفسه، ص5.

أما "الليل" ظل البياتي فيحمل الدلالة الزمنية -ولكنها الدلالة التي تنأى عن كونها صورة لزمان وقتي طبيعي محدد يأتي بعد وقت محدد ود آخر هو النهار - التي تمثل ثلاثة أزمان: "ليل الماضي" الذي لم يعد منه سوى الصدى "ليل الحاضر" الذي لم يجلب إلا الشقاء وتبلد الإحساس "وليل المستقبل" الذي كان ورديا زاهيا⁽¹⁾.

أما صلاح عبد الصبور فيرسم لنا من خلال ظاهرة الليل "صورة فلسفية للحياة، فيرى أن الحياة الحاضرة دائرة من القلق، الظلام يلفها ليلا، والضجيج الأرعن الصاخب يمتلكها نهائياً ، ولا يمتلك هو في ظل هذا وذاك سوى الأمل بالنور والهدوء⁽²⁾.

وليزيد الأمر جلاء نجده لا يكتفي بالتحليل المعمق للنصوص الرئيسية (درويش، والبياتي، وعبد الصبور) بل يفرد في نهاية دراسته وقفة مقارنة، يبلور من خلالها حدود التقاء والاختلاف ما بين تلك الدراسات ، ويحصر معالجته هذه من خلال استغلاله لأربعة من البنى الشعرية وهي:

أولاً:بناء التجربة الذاتية التي جاءت لدى درويش نضالية وفكرية . رؤيوية لدى البياتي همه فيها التوافق مع المجموعة ، وفلسفية لدى عبد الصبور يبرز فيها راصدا للأحداث أكثر منه فاعلا.

وثانياً: الصورة، وقد اعتمد فيها درويش على الرمز أسلوباً وطريقاً لتكثيف المعاني، بينما اعتمد البياتي على الصورة الاستعارية حتى غدت أسلوبه المفضل ، إذ لم يأت سواها في كل القصيدة إلا نادراً، وجاء عبد الصبور مركزاً على رمزية اللون الأحمر، واللون الرمادي، على أساس أنهما لوانان لنور النهار، وسواد الليل.

وثالثاً: اللغة، التي يقف من خلالها لدى زمن الأفعال واختلاف الأساليب، فالأفعال عند درويش أفعال للحاضر ، وعند البياتي تتأرجح بين الماضي والحاضر، أما عبد الصبور فيحافظ على الماضي حتى المقطع الأخير الذي تتو الى فيه أفعال الحاضر.

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 225.

(2) المرجع نفسه، ص 237.

أما بالنسبة لأساليب الخطاب، فيبرز لدى درويش تنوعا في الأساليب ما بين الخبر، والنفي، والتوكيد، وأما البياتي فيستخدم أساليب الخبر، والاستفهام الإنكاري، والنداء ليأتي في النهاية أسلوب الخبر فقط مسيطرا على شعر "عبد الصبور".

ورابعا: الإيقاع، الذي يقف فيه على البحر المعتمد والقافية والتفعيلة المستخدمة، فنجد درويش يقيم قصيدته على البحر البسيط، والبياتي على البحر الكامل، وعبد الصبور على الرجز.

وكأني بالرباعي فهتل هذا العمل يقف في تحليله لإيجاد معنى المعنى على جانبيين يتمركز الأول في البحث عن الجوانب الدلالية للنصوص، ولمدلول "الليل" تحديدا، ويقف الثاني لدراسة النصوص دراسة لغوية يكشف من خلالها أساليب الخطاب، والبنية الفعلية، والإيقاع وغيرها، ليؤكد بذلك أهمية هذه الآليات جنبا إلى جنب مع الجوانب الدلالية، فبذلك يتحقق انسجام هذه النصوص وتماسكها. ولعله أراد من وراء هذا الفصل عرض الجوانب اللغوية والأسلوبية والإمام بها، تلك التي كانت وراء تغيرات الرؤية للدال الواحد.

وجملة القول الرباعي جاء في دراسته هذه مستقصيا لكل ما من شأنه تسهيل مهمة الإحاطة الكاملة "بالمعنى المعنى في الجانب الإجرائي، الذي يقوم على استغلال ركيزتين أساسيتين" تتصل أحدهما بالصياغة اللفظية والأخرى بحركة العقل وقدرته الاستنباطية⁽¹⁾ أو على اختراق فجوات النص، وتفكيكه، لكي يتم إعادة كتابته بطريقة نثرية تكشف عن توقعات المتلقي صاحب الحساسية الأصلية، والذوق المرهف في القراءة النصية.

ولعل منهج الرباعي في هذه الدراسة يعد من المناهج القليلة التي لا تكتفي بالتحليل المعمق، والدراسة الفاحصة للتشكيل النصي، وللمصادر الفكرية والنفسية الكامنة وراء هذا التشكيل فقط، بل تحاول إضافة إضاءات أخرى تؤكد ما جاء في تحليلها السابق، وتضيف إليه جوانب أخرى عديدة في الوقت ذاته، وهو بهذا يسيطر لنا المنهج النموذج في استقراء طروحات معنى المعنى.

(1) عبدالمطلب، محققايات الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة الدرية الحديثة القاهرة،

ومن الجدير بالذكر أن الرباعي لم يقتصر في بحثه عن معنى المعنى في النصوص الشعرية فقط، إنه قام بالمهمة ذاتها في النصوص النثرية، ويتجلى ذلك من خلال مراجعتهم لجهود بعض المستشرقين، ومنهم على وجه التحديد "ياروسلاف استكيفتشي" دراسته لنماذج من الشعر العربي، حيث حرص ناقدنا على مناقشة آراء ذلك المستشرق، فما توافق معه دعمه بآراء تسانده، وما اختلف معه أضاف إليه محاولاً تقديم رؤية تبرز الوجه الآخر للرؤية، وخاصة في دحضه لفكرة (الفراغ السديمي) التي أطلقها استكيفتش على فترات من مسيرة الشعر العربي.

2.3 طاقة اللغة وتشكل المعنى

إن من أبرز مسؤوليات الناقد إن لم تكن أهمها على الإطلاق - الكشف عن الرؤيا (معنى المعنى) الكامنة في النصوص، ولا يمكن أن تتحقق هذه المهمة إن لم يكن هناك قارئ على دراية كافية بكيفية تمحيص النصوص، واستغلال طاقات اللغة المتعددة لتوليد ذلك المغزى.

ولا يفهم من الكلام السابق أن الاعتماد والإلمام بالبنية التركيبية والإيقاعية، شيء كاف للوصول إلى المغزى النصي، بل لا بد من تدعيم هذه الأدوات بمعالم وبيانات أخرى "ومع الإقرار بأن البنية التركيبية والبنية الإيقاعية... قابلة كلها للإسهام في تحديد وحدات المعلومات في الكلام إلا أنها لا تحدد بشكل نهائي في كل الأحوال حدود تلك الأحداث"⁽¹⁾.

ومن هنا سعى الرباعي إلى استثمار ودمج طروحات البنية السطحية المتجسدة عبر المستويات "التركيبية والصوتية" مع البنية العميقة "المستوى الدلالي" في قراءاته النصية لنص "الربيع" لدى كل من البحتري وأبي تمام وقد جعلها تحت عنوان رئيس "طاقة اللغة وتشكل المعنى"، وسنحاول أن نستأصل أبرز المعطيات النصية المستعملة في قراءته تلك.

(1) بول وبراون: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997، ط1، ص199.

3.3 المستوى التركيبي: ويقسم إلى ضربين هما:

1.3.3 المستوى النحوي:

لا يخفى أهمية علم النحو في تحديد الدلالة، فهو الركيزة الأساسية لها إذ إن النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة⁽¹⁾. لذلك اتجه ناقدنا في قراءاته النصية إلى دراسة تأليف الجمل وتركيبها، وطرق تكوينها، وخصائصها الدلالية داخل النصوص⁽²⁾ ومن ذلك قوله:

"لما كانت العبارة السابقة تحمل غاية هجرة الشاعر، ومقصد الفريق المستقل، فقد صاغها بعناية فائقة كي يرسم بها أوفى صورة يمكن أن يوضع فيها صفاء تلك الغاية، ونيل ذلك المقصد، فلو أخذنا الفعل المكرر "تيمم" لوجدنا أنه يعني -إضافة إلى ما يحويه من ظلال دينية- التوجه للغاية بالقلب والجوارح، وقد ورد في صيغة الماضي ليدل على أن هذا التوجه القلبي هو ما عرف عن الفريق ماضيا، وهو ما زال المعروف عنه حاضرا، كما جاء هذا الفعل الماضي مسبقا بـ "قد" لإفادة التحقق والتأكيد، أما "ملاصدرية المقترنة بالفعل فجاءت مطلقة من التحديد كي تعني استغراق ذلك التيمم القاصر بكل أشكاله ومعاييره، أما "الواو" في بداية العبارة فجاءت خالية كما يربط تأكيد الشاعر من ذلك التيمم القاصد باتخاذ موقفه الصعب بالانفصال عن مجتمع أهله وقومه، والانحياز إلى الفريق المستقل"⁽³⁾.

كما والتفت إلى بيان ما يطرأ على بنية الجملة، من تقديم وتأخير، وحذف، وإضمار، ومن ذلك قوله في حذف أداة النداء "يا" في تأويله لبيت البحتري القائل في مطلعته: "أبا القاسم استفرزت درّ خلائق:

(1) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ط1، ص178.

(2) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الشؤون الثقافية للنشر، بغداد، 1987، ط1، ص321.

(3) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص60.

"فحوى النداء الذي استهلها به يا أبا القاسم" يثير في ذهن كل مسلم كنية الرسول الكريم بكل ما تتضمنه من أخلاق وقيم⁽¹⁾.

ونجده يعالج في تحليله ما يعرض للجملة من معان، تؤديها أدوات التعبير التي تستخدم لهذا الغرض كالاستفهام والنفي والتوكيد⁽²⁾ ومنها قول الناقد:
"فاستخدامه فعلي الحبس، والمنع مقرونين بالاستفهام الإنكاري (فما يحبس؟.... وما يمنع؟) يوحى بأن هذين الفعلين من عمل الماضي الذي أدبر وولى مع من كان يقوده، أما الحاضر الذي أقبل بقيادة مختلفة فبحاجة إلى أفعال مختلفة كالطلاقة والسماحة"⁽³⁾.

وهو في ضوء دراسته الخاصة للتراكيب النحوية يلتفت إلى عدة قضايا:
1. ما يسمى "بالزمن النحوي" الذي يعرف بأنه زمن تقدمه التراكيب الإسنادية التي تضم الأفعال وهي في السياق النحوي، والأدوات وكل مباني القرائن السياقية وهو زمن لا يوصف إلا داخل السياق⁽⁴⁾. ويتجلى ذلك في تعليقه على بيت أبي تمام الذي مطلع "رقت حواشي الدهر فهي تمرمر" يقول:
الفعل "رق" زمنه النحوي ماضٍ لكن موضعه في سياقه يدل على الحاضر المعيش، الذي تحولت إليه الحال بعد لحظة الانقلاب المشار إليها، لقد أوحى لنا أن هذا الفعل في موضعه بأن الزمن كان عند الشاعر قبل التحول زمناً خشناً قاسياً حتى أن الرقة غدت في ظاهره حلماً مأمولاً⁽⁵⁾.
2. التكرار الأفقي والرأسي، ومدلول كل منهما، يقول الرباعي:

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص77.

(2) الحسيني، رائلبني الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، 2004، ط1، ص215.

(3) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص91.

(4) قدور، أحمد: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، 1999، ط1، ص202.

(5) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص126.

"وأسلوب التكرار أو الاستمرار المتمثل بصياغة الفعل آسى على وزن "فاعل" لقد أوحى بأن تكرار الفعل مرات كثيرة، إنما كان بدافع خفي متجذر في طبع الفاعل (الشتاء/المعتصم) الذي لا يستطيع أن يفلت من قوة دفعه حتى لو حال ذلك"⁽¹⁾.

وربط الناقد التكرار بما أسماه "بتبادل المواقع" ويتجلى ذلك في تحليل الرباعي للبيتين الثاني والثالث من قصيدة أبي تمام:

نَزَلَتْ مُقَدِّمَةُ الْمَصِيفِ حَمِيْدَةً وَيَدُ الشَّتَاءِ جَدِيْدَةٌ لَا تَكْفُرُ
لَوْلَا الَّذِي غَرَسَ الشَّتَاءَ بِكَفِّهِ لِأَقَى الْمَصِيفُ هَشَائِمًا لَا تُثْمَرُ

إذ يقول: "وإذا شئنا الوقوف على حذق الشاعر، وبراعته في تشكيل صورة الشتاء، وصورة المصيف في البيتين الثاني شكلت صورة المصيف شطره الأول، وصورة الشتاء شطره الثاني، والثالث فإن علينا الإمعان فيما يمكن أن نسميه "بتبادل الموقفي" البيت الثاني، أما في البيت الثالث فانعكس الوضع إذ احتلت صورة الشتاء الشطر الأول بينما احتلت المصيف الشطر الثاني"⁽²⁾ وهذه المعاكسة في المواقع يربطها الناقد بمعاكسة المعاني.

2.3.3 المستوى اللغوي والصرفي:

ويتضح تحت هذه القبة العديد من القضايا منها:

(1) حرص الناقد على دراسة خصائص المفردات اللغوية، وبيان مدى الاختيار الواعي لهذه المفردات"⁽³⁾ ومن ذلك ثناء الناقد على اختيار أبي تمام لكلمة "متعجبر" التي وردت في وصف "الوبل" يقول:

"وأما كلمة "متعجبر" التي وردت وصفا للوبل فاعتقد أن غاية كبرى وراء اختيار أبي تمام لها، فهي من الناحية اللغوية، جاءت متناسبة مع موصوفه، فقد جاء في وصف الوبل بأنه "المطر الشديد الضخم القطر" وهي من الناحية الإيحائية

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص135.

(2) المرجع نفسه، ص132.

(3) عزام، محمد: التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994، ط1،

تتناسب والتضحية التي رأينا عظمتها، كأن تلك التضحية كانت بحاجة إلى كلمة مناسبة تصف حجم عطائها وغرابتها، ولما لم تقنع الشاعر أي كلمة من الكلمات المألوفة هداه تفكيره إلى هذه الكلمة الغريبة التي توحى، في جانب منها، بغزارة الويل وتشابك حباله وسرعة اندفاعه، كما توحى في جانب آخر - باكتساب هذا الويل صفة الإنسان المزدهي بما يفعل، وخصوصا حين يرى ابتهاج "البلاد" وحسن استقبالها له، لقد اجتمعت في الكلمة أوصاف الشتاء السابقة بكل ما حوته من نفحات الخير المهداة إلى المكان المتشوق لها، لكأن كلمة "مثنجر" هذه تتضمن تجسيدا للبطولة والرضا النفسي المصاحب لها وبخاصة حين يرى البطل (الويل-المعتصم) قيمة عمله في وجوه الآخرين وحياتهم"⁽¹⁾.

وكذلك الأمر في صورة "أوائل الورد" حيث يقول الناقد "...ومن هنا كان الشاعر نبياً حين حصر الصورة في "أوائل الورد لا في الورد كله، فكلمة أوائل هذه تتناسب مع بداية التنبية في اليوم الأول الجديد، الذي هلت بركاته على الأمة، كما أنها توحى بأن وظيفة "النوروز" ليست تنبيه لكل مفردات الأشياء، وإنما يكفي أن يبدأ بمجموعة منها حتى يتواصل الفعل منها إلى غيرها فتغدو الحركة جماعية بعد أن بدأت فردية"⁽²⁾.

(2) لجوء الناقد إلى ضبط بعض الألفاظ، وبيان وجوه الاختلاف فيها، ومن ذلك قوله "اختلف في كلمة "معذر" فقالوا هي اسم فاعل "معذر" بكسر الذال المشددة".... وقالوا هي "مغدر" وبالغين وفتح الدال المشددة أو بكسرها على أساس أنها وصف للسحاب أي لجعلت له غدائر (أو وصف للثرى، بمعنى أنه قد غدر لهما " وسبب كل هذا توقفهم عند الوضع المحدد للكلمة وتقيدهم بظاهرها ورأيي أنها "معذر" بفتح الذال المشددة، وهي اسم مفعول من "عذر الرجل: تكلف العذر" كأن الشاعر ألوعذر لنفسه حيث لم يستطع مقاومة ذلك الجمال الذي سلب لبه . وهذا

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص135.

(2) المرجع نفسه، ص82، وانظر أيضا من ص116-177.

ملائم للسحاب إذا ما تخيلناه فارسا جبارا عالي الهمة والمقام عصيا على كل فتنة... (1).

(3) عمد الناقد في بعض الأحيان - إلى ذكر مشتقات المعنى الواحد، واختيار الأنسب إلى مضمون النص، ومن الأمثلة على ذلك قوله: "قد ينصرف إلى الذهن أولا المعنى اللغوي لكلمة "الصبا" وهو ربيع العمر، أبهج ما فيه حيث تجتمع صفتا القوة والجمال، لكن "الصبا" قد تعني مجازا- القوة والجمال أينما وجداء، أو أينما يمكن أن يوجد فصبا الأيام بداياتها أو ساعات النشاط والعمل فيها، وصبا الـ ليالي وقت اكتمال البدر فيها حيث السمر ويطيب السهر وصبا الأمة فترات قوتها وازدهارها التي تجلت معها مظاهر البهجة والأمان" (2).

(4) الالتفات، استغل الرباعي في قراءاته النصية الفاعلية والدينامية التي يدخلها أسلوب الالتفات إليها وذلك في أكثر من موضع من دراساته، ويتجلى هذا بشكل كبير من خلال تحليله التالي يقول:

"فقد كان الشاعر في البيت السابق يتحدث بضمير المتكلم "شهدته" ثم تحول في هذا البيت إلى ضمير المتكلمين "لحقنا". لا أريد أن أتحدث عن أن المؤلف أحيانا، أن يعطي الإنسان نفسه قيمة كبرى باستخدامه وهو يتحدث عن نفسه - ضمير الجماعة بدلا من ضمير الأفراد، وهذا هو الحل الأقرب والأبسط، لكنني أظن أن الباحثي لم يستخدم ضمير المتكلمين هنا لهذه الغاية، ولكنه قد يكون فعل ذلك لغاية أخرى هي أن هجرته لم تكن هجرة فرد ولكنها كانت أيضا هجرة جماعة، وذلك لأن الذين خاضوا تجربته في التغلب على الذات وهجروا المجتمع الأم إلى الفريق المستقل كانوا جماعات، وما حديث الباحثي عن تجربته إلا تصوير للرحلة النفسية الشاقة التي عاشها حتى تم له ذلك التحول" (3). ومن الجدير بالذكر أنني لم أعتز على موطن آخر، لاستغلال الناقد لظاهرة الالتفات في قراءاته النصية لك لتنا القصيدتين، سوى على هذا الموطن فقط.

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص41.

(2) المرجع نفسه، ص51.

(3) المرجع نفسه، ص61/60.

(5) الترادف: لجأ الناقد في كثير من الأحيان إلى إيراد الألفاظ المترادفة للفعل وللإسم، والتفريق بين هذه الألفاظ أحيانا، وتجليه ذلك نستعير جانبا من تحليله يقول :
 "أنت كلمة "أحمد" بديله لكلمة أقرب منها إلى الذهن هي كلمة "أجمل" كما أنت كلمة "مذمم" بديلة لكلمة "أقبح" وقد عدل الشاعر عن الأقرب إلى الأبعد لغاية مهمة هي إدخال العنصر البشري المتلقي للحدث المتأثر به جمالا أو قبحا"⁽¹⁾.
 ومنها أيضا قوله ".....وكلمة عقب التي وضعت بديلا لكلمة "بعد" الأقرب منها إلى الذهن توحى بأن اندفاعه إلى العمل تلا النوى مباشرة، وتأكيدا على وفائه لمن أحب ومثل هذا الإيحاء لا تقي به كلمة "بعد" لأنها تدل على تراخي زمن النوى أكثر من قربه، وفي ذلك إخلال بشروطه للوفاء"⁽²⁾. ويتضح لنا ومن خلال تحليل الناقد مدى وعي المبدع في اختياره للألفاظ والتراكيب وانحيازه إلى هذه وتلك، وهنا يتجلى الاستخدام المثير لطاقات اللغة.

(6) التضاد: وهو أن يكون للدال الواحد معنيان مضادان، ويأتي التضاد إما من تطور في المعنى أو تطور في اللفظ⁽³⁾ ويتجلى هذا في تأويل الرباعي التالي يقول: "....ومن هنا نفسر ورود كلمة "التصابي" في البيت الثالث . ولا يخفى أن المعنى اللغوي المباشر لهذه الكلمة ينصرف إلى محاولة استرجاع القدرة على صنع بهجة الحياة بتخطي سلوك المرحلة المتقدمة من العمر إلى سلوك من هم في مقتبله، لقد استفاد البحثري من هذا المعنى اللغوي، ولكنه حوله إلى مجال الأمة ... فأصبحت كلمة التصابي.... تعني تخطي الإحساس بمرحلة الانهيار، التي تعيشها الأمة في زمنه إلى الإحساس بمراحل سابقة كانت الأمة فيها عزيزة شامخة، وإذا كان التصابي في معناه اللغوي المباشر يعد عيبا، فإنه في معناه المجازي يصبح موقفا إيجابيا يفتخر به صاحبه، من هنا تغير منطلق الأشياء ومن هذه الكلمات كلمة "غي" المصاحبة "للتصابي" النص، إذ لم يعد معناها : الميل نحو فعل ذميم، وإنما

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص55.

(2) المرجع نفسه، ص64، وانظر أيضا ص122، 129، 137.

(3) قدور: مبادئ اللسانيات، ص318.

أكسبها السياق معنى مضادا فأصبحت تعني في موضعها : الميل جهة فعل حميد هو عهد الأمة المجيد"(1).

(7) التفت الناقد وفي ضوء دراساته النصية إلى الأساليب المميزة لتراكيب

الشاعر، ومنها:

1. المراوحة ما بين التعميم والتخصيص، وذلك من خلال شعر أبي تمام يقول الرباعي "ومن اللافت للنظر أن أبا تمام جعل "حواشي" الدهر هي التي رقت وليس الدهر نفسه، وفي هذا الاستعمال مجال للتفكير، وإجالة النظر في مسائل مترابطة، إذا عدنا إلى الدلالة اللغوية لكلمة "حواشي" وجدناها تعني من الشيء "جوانبه وأطرافه" ومن الإنسان "أهله وخاصته".... وعلى هذا تغدو استعادتها للدهر ذات أهداف خاصة بالشاعر فلو قال : "رق الدهر" لاكتسب صفة العموم، لكنه بنسبته الرقة إلى حواشي الدهر لا إلى الدهر نفسه "انتقل إلى التخصيص والحصص"(2).

2التصوير والحوار وذلك في قوله : "ولكي يصل إلى أبعد غايات هذا المعنى استغل طاقة اللغة وصاغ عباراته بدقة مستغلا أسلوب التصوير والحوار " لقد تخيل الغمام رجلا يحاول بلوغ أفضل السبل إلى نفع الناس فأنزل نفسه منه منزلة الناصح له فكانت نصيحته هي أن مقياس الكمال في ذلك النفع المرغوب هو عمل هيثم، فحين تماثل "تضارعُ قَعالك في الخير أفعاله . تكون قد بلغت غاية تشتهر "تبين" بها عند الناس"(3).

3. الأفراد والجمع: وذلك في قوله "و حين احتاج إلى أن يعبر عن تعدد تجارب هيثم هذه بتفصيل أكثر قال في بيت آخر، وأنه "معاني حروب" فالمعاناة تعني استمرار حمل المسؤولية بثبات واقترار، وهي بالنسبة لهيثم لم تكن معاناة واحدة- وإنما معاناة متكررة مع كل حرب من الحروب الكثيرة التي خاضها

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، السابق، ص56.

(2) عبدالقادر الرباعي جماليات المعنى الشعري، السابق، ص 119 وانظر أيضا ص 132، 153، 157، 168.

(3) نفسه، ص70.

لذلك أتى الشاعر بالحرب مجموعة لا مفردة، فالموقف النفسي يستدعي مثل هذه التجربة القاسية الأمنية المتكررة⁽¹⁾.

لم يغفل الناقد المستوى الصرفي والإفادة منه، وإن كان حجم إفادته منه بسيط فتجده يقوم بدراسة الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي، والأدبي خاصة⁽²⁾ ومن أبرز القضايا الصرفية، التي اتكأ عليها الناقد في دراسته "الميزان الصرفي" هو يسخر هذه الأوزان في خدمة معطيات القصيدة العامة، وهذه الأوزان هي:

1. صيغة "تفعل" في قوله: "..... ربما كان الأقرب أن يستخدم الشاعر كلمة "انصرم" التي على وزن المطاوعة "انفعل" لكنه فضل كلمة "تصرم" التي على وزن "تفعل" وهو وزن يوحي بالنتابع والشدة التي قد يتطلب إتمام حدوث الفعل معها فترة من الوقت لاحتواء المشاعر المتأججة حين أفسدت روعة وصالهما حتمية الفراق"⁽³⁾.
2. صيغة "فعل" وذلك في قوله: "..... لعل الشاعر أراد أن يوحي بهذا القرب القريب من خلال كلمة "جنيباً" فقد أوردها بوزن "فعل"، كي تعني المبالغة في القرب"⁽⁴⁾.
3. صيغة "استفعل" وذلك في تأويله لـ لصورة الاستعارية استفزت در خلائق " يقول ".... وذلك باستعماله وزن "استفعل" الذي صيغت عليه كلمة "استفزت" وهو وزن يعني -كما نعلم- طلب الفعل من الآخرين، ولعل استعارته كلمة "در" الحليب صفة للأخلاق تحديداً لنوعية هذه الأخلاق فهي من الخير جاءت وإلى الخير تسير وتمتد"⁽⁵⁾.

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص70، وكذلك 120.

(2) فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص321.

(3) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص53.

(4) المرجع نفسه، ص65.

(5) المرجع نفسه، ص77.

4. صيغة "مفعّل"، وذلك في قوله "إن كلمة "مكتّمًا" التي جاءت على وزن مفعّل بتضعيف حرف العين للمبالغة في فعل التكتّم، لتشعرنا بهذه المنازعة الطويلة القاسية كما عاشها إنسان ذلك العهد مع صوته المكبوت"⁽¹⁾.

5. صيغة فاعل ويتجلى ذلك في قوله ".... فاستخدم كلمة "لاقي" بدلا من "لقي" إذ لا يخفى أن وزن "فاعل" الذي عليه كلمة "لاقي" يوحي بتكرار الفعل "لعتي" أو استمراره"⁽²⁾.

6. مصطلح "اسم الفاعل" وذلك في قوله: "اختار كلمة زاهرة بدلا من زهرة، وهو اختيار موفق لأن زهرة اسم فاعل مؤنث يحوي الزهرة، وينقل أيضا تأثيرها في قلوب الناس"⁽³⁾.

7 اسم مفعول وذلك في قوله: "ورأيي أنها "معذّر" بفتح الذال المشددة وهي اسم مفعول من عذر الرجل: تكلف العذر...."⁽⁴⁾. بيد أن الإفادة في هذا الجانب كما يبدو لي - غالبا ما تكون مقتصرة على تعرف بنى المبدع، وأساليبه، وميله، إلى هذا التركيب وذلك.

4.3 المستوى الصوتي.

يتناول المستوى الصوتي تحليل الملامح الصوتية كتكرار الحروف، والتنغيم، والوزن والقافية وهو بهذا يتخذ مسارين:

1.4.3 الإيقاع الداخلي:

يعرف الإيقاع الداخلي بأنه "المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا، التي تحدث من خلال اتّـلاف بعض المفردات واختلافها، وتكرار بعض الحروف، والجناس بمختلف أنواعه والتقسيم وما يتفرع منه من ترجيح

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 84.

(2) المرجع نفسه، ص 131، 135.

(3) المرجع نفسه، ص 154، 141.

(4) المرجع نفسه، ص 141.

وتوازن في الجمل وتواز لأن هذه الأشكال الإيقاعية تخلق بنية إيقاعية داخلية تشحن لغة النص وتجعلها أكثر عمقا وتأثيراً⁽¹⁾.

وإيمان ناقدنا بأهمية هذا الجانب الإيقاعي، وبالقيمة التي يصبغها على القراءات النصية، جعله يستثمرها، ويربطها بالمدلول الداخلي للنص، ومن أبرز تلك الطروحات:

أ)الجناس بنوعيه التام والناقص : يتمثل في "ظهور مفردتين مختلفتين، لكن الدال في كل منهما واحد أو شديد التشابه، والاختلاف البسيط في الدال عادة ما يقابله اختلاف كبير في المدلول"⁽²⁾ويجلى ذلك في تأويل الناقد الذي يقول فيه : "... إن هذا يعيدنا إلى استحضار مقدمة المصيف التي وصفت بأنها "حميدة" فهذه المقدمة هي في الواقع بشائر النعمة الحميدة، التي أحدثتها يد الشتاء الجديدة، وهكذا تصبح كلمتا "حميدة" و"جديدة" في موضعها كلمتين يتناوبان الدلالة المعنوية وهما في الوقت نفسه تتوازن إيقاعيا ولربما هيأ هذا التوازن الإيقاعي السبيل إلى ذلك التناوب الدلالي"⁽³⁾.

وأحيانا يستوحي الناقد الجناس من الكلمة المفردة الواحدة لوصل الدلالة واستكمال أبعادها وذلك في قوله:

"إن كلمة "قصد" في العبارة هي تشكيل آخر لأحرف "صدق" وهذا يوحي بأن وجهة هذا الفريق هي الخير والصدق"⁽⁴⁾.

ب) التكرار الصوتي: لا شك أن تكرار صوت من الأصوات في الكلمة بشكل خاص، وفي القصيدة بشكل عام "يثير الإيقاع الداخلي لها بلون موسيقي

(1) الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص68.

(2) إيفانكوس، خوسيه: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1987، ط1، ص196.

(3) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص130، وانظر أيضا ص 133، 134، 137، 139، 170.

(4) المرجع نفسه، ص59.

خاص⁽¹⁾ "ويفعل التأثير الرمزي لـ لمضمون، ولقد استغل ناقدنا هذه الظاهرة في تأويله للنصوص ومن ذلك قوله:

"..... هناك ترديد الحروف في كلمة "تهنئتها" إن هذه الكلمة تثير في الذهن صورة سمعية عندما نوجه انتباهنا إلى حالة البكاء المصحوب بالانشيج المخنوق وبخاصة بكاء الرجال الذين تفرض عليهم، عزتهم كبـ ت بكائهم، وتغويره داخل صدورهم، كأني بالشاعر أراد أن تكون النهنهة هذه بترديد حرف الهاء - ثلاث مرات مقطوعة بحرف النون ترجيعاً لأصوات البكاء المكبوت المتقطع"⁽²⁾.

ومنها قوله أيضاً : "...فاللسان الذي يتردد بين "التاء" و"الميم" و"الراء" في كلمة "تمرر-ت-مر، مر" إنما يتموج تموج الجسم الراقص المتمايل جهة اليمين وجهة الشمال، ثم إن الصوت المصاحب لتموج اللسان داخل الفم يشكل نغمة موسيقية تحاكي حركة الرقص أو تصاحبها إن شئت"⁽³⁾. ونلاحظ أن تحليل البنية الصوتية غالباً ما يأتي تطبيقاً على التحليل الدلالي والأصل أن تستقرئ الدلالة من شكل المادة.

جـ) الطباق وبنوعيه طباق التجاور، والتباعد "ومن ذلك قول الناقد ".... كان مثل هذا الموقف العنيد بحاجة لأن يتحول إلى حركة وفعل، وهذا ما توحى به الكلمتان المتضادتان: "تلاق/فراق" في البيت الرابع، وإذا ما ضمنا كلاً منهما إلى ما يلازمها من كلمات، فإننا نصبح أمام صورتين تشكل كل منهما عالماً مثيراً..."⁽⁴⁾.

(1) الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص103.

(2) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص58.

(3) المرجع نفسه، ص121، وانظر أيضاً ص67، 121، 126، 127، 155.

(4) المرجع نفسه، ص57.

2.4.3 الإيقاع الخارجي:

يعرف الإيقاع الخارجي بأنه : "الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي التي يخضع إطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت، ويحكمه العروض وحده متمثلاً في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان والقوافي"⁽¹⁾.

ويتجلى اهتمام ناقدنا بهذا الجانب من خلال دراساته الإحصائية لكل قصيدة، ليتعرف من خلالها على البحر المنسوج عليها النص، وعلى دوائره الوزنية ففي قصيدة البحري يقول الرباعي "... نظم الشاعر قصيدته على البحر الطويل، وقد استعمل فيه أربع دوائر وزنية جاء ترتيبها حسب تتابع ورودها في القصيدة على النحو التالي"⁽²⁾:

| الدوائر | التفعيلات | عدد التكرارات |
|---------|----------------------------|---------------|
| الأولى | فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن | 18 مرة |
| الثانية | فعول مفاعيلن فعول مفاعلن | 14 مرة |
| الثالثة | فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن | 13 مرة |
| الرابعة | فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن | 21 مرة |

وانطلاقاً من مقولة رينيه ووارن "أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني، وليس بمعزل عن المعنى"⁽³⁾ شرع ناقدنا إلى توزيع الدوائر الوزنية التي تعني لديه "الشكل الإيقاعي الذي تتخذه تفعيلات البحر الواحد في شطر البيت الواحد من القصيدة على أساس أن الشطر هو محور البناء الموسيقي للقصيدة"⁽⁴⁾ على مقاطع القصيدة الثلاثة، وخرج منها بالنموذج التالي، وربط نتائج هذا النموذج الإحصائي بالرؤية الكلية للنص.

(1) الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص29.

(2) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص94.

(3) ويليك، ووارن: نظرية الأدب، ص22.

(4) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص177.

| الدوائر | مقطع الهجرة | مقطع التكوين | مقطع التوحد | مجموع التكرارات |
|---------|-------------|--------------|-------------|-----------------|
| الأولى | 6 | 8 | 4 | 18 مرة |
| الثانية | 2 | 7 | 5 | 14 مرة |
| الثالثة | 5 | 3 | 5 | 13 مرة |
| الرابعة | 5 | 12 | 4 | 21 مرة |

يقول الناقد "نلاحظ أن الدائرة الأولى كانت لها الغلبة في مقطع الهجرة، وتقترب منها الثالثة والرابعة خلافاً للثانية . أما في مقطع التكوين فقد تفوقت الرابعة على غيرها بشكل بارز، وأما في مقطع التوحد، فقد تقاربت الدوائر، إذ اشتركت الدائرتان: الثانية والثالثة في الغلبة، لكن الدائرتين الأولى والرابعة لم تبعد عنهما كثيراً، وهذا يعني أن التقارب الوحيد بين الدوائر في المقاطع الثلاثة لم يحدث إلا في مقطع التوحد، إن هذا قد يفسر على أنه انعكاس لتوافق المشاعر التي غلبت على نفسية الشاعر في هذا المقطع"⁽¹⁾.

ويستمر الناقد في متابعة حركة تنقل الدائرة الوزنية، والربط ما بينها وبين معنى المعنى، ليخرج بنتيجة عامة يقول فيها "تستنتج مما سبق أن مسار الدوائر الوزنية داخل القصيدة شكلت قاعدة إيقاعية خاصة، وأن المعنى بمسار توياته المتعددة والمختلفة كان وراء تشكيل تلك القاعدة"⁽²⁾.

ولم يغفل الناقد القافية والروي، وإنما بحث عن دلالتها داخل البنية الكلية للنص، ومن ذلك قوله في قصيدة الربيع للبحثري "بناء روي القصيدة على حرف الميم الذي ينتهي به اسم "هيثم" دليل على إعجابه بهذا القائد"⁽³⁾. وكذلك الأمر في قصيدة أبي تمام إذ يربط حرف الروي "الراء" بالربيع وهو المعادل الموضوعي للممدوح يقول : "لكنه لم يكتب بذلك، وإنما أضاف إليه احتفاءً زائداً بحرف الروي "الراء" إذ جعل له الغلبة على غيره من أحرف الكلمات

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 96.

(2) المرجع نفسه، ص 184.

(3) المرجع نفسه، ص 70.

المصاحبة، بدأ البيت به ثم وزعه على جسد البيت توزيعاً شاملاً (أربع مرات في الشطر الأول ومرتين في الثاني) لقد كان أول حرف ينطق به وآخر حرف ينتهي عنده كلامه، بل اتخذه رويًا ثابتًا لكل أبيات القصيدة، ولعل احتفاء الشاعر بهذا الحرف أتى من أنه أول حرف تبدأ به كلمة "رقت" والرقعة كما نعلم - مبعث سروره، والباب الذي عبرت منه كل تلك المعاني الغنية، ثم لا ننسى أن الراء هي أول حرف من "الربيع" العنصر الأساسي في محور الدلالة من هذه القصيدة"⁽¹⁾.

وهو كما نرى لا يكتفي في عنايته بالجانب الصوتي بالبيت والبيتين وإنما يستمر في عنايته به من خلال السياق الكلي للقصيدة، ويحرص على ربط نتائجه الإحصائية بالروح العامة للقصيدة، ولا نملك في هذا إلا أن ننثي على جهده البناء، ووعيه النقدي في كيفية الغوص بعمق في القراءة النصية.

5.3 المستوى الدلالي:

يتولد المستوى الدلالي من اجتماع العناصر السابقة (الصوتية والتركيبية) ويهتم بتحليل "المعاني المباشرة وغير المباشرة، والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع، وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر"⁽²⁾.

وداخل هذا الإطار حرص ناقدنا على الاهتمام بالصورة الفنية التي تعد أقوى طاقات اللغة، وأمكنها في الكشف عن الإيماءات النصية، وعن الأبعاد النفسية والظروف الداخلية، والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية⁽³⁾ ويدور الجانب الدلالي كما أوضحه الناقد في قصيدة البحترى حول ثلاثة محاور هي:

الهجرة والتكوين والتوحد، أما الهجرة فيجسد الشاعر من خلالها موقف الإنسان الحالم الذي هاجر فيه الشاعر هجرة نفسية إلى "صبا الأمة" وموقف الذات الراضة للواقع المهيمن، وهو موقف الهجرة الفعلية التي ألحقت بالفريق المستقل،

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 126.

(2) فضل: نظرية البنائية في النقد القديم، ص 322.

(3) الحسيني: البنى الأسلوبية، ص 315.

وما يصحب ذلك من مراجعة للنفس، وتقويم لمواقفها السابقة واللاحقة، والتعبير عن الشعور بالرضا عن الموقف الجديد الذي يكون فيه الشاعر ثائراً مع الثائرين. أما التكوين فيحرص الشاعر من خلاله على إبراز الصفات الذاتية المميزة التي أهلت هيئتها للقيادة، وبنجاح تلك الذات القيادية عملياً في التكوين، وإحلال السلام على الأرض والبلاد.

أما التوحد فيتجلى في موقفين : أولهما استغراق مظاهر التوحد من خلال وصف مظاهر الربيع، وثانيهما العودة إلى هيثم قطب التغيير والتوحد. وبشكل عام بسطت قصيدة البحترى - كما يرى الرباعي - أبعاد معضلة أصبحت مجتمعة بعد "مقتل الخليفة المتوكل وهي ما يمكن أن تسمى بالقهر الإنساني" الذي غابت فيه القيم العظيمة فلم يعد لكلمات الرحمة ، والعدل، والمساواة، والتضحية أي وجود في عالم قادته، وإنما أصبحت مفردات الجشع والبغي، والغل والغدر، والدمار والهلاك هي الرائجة في سوق أنانيتهم ونفعيتهم وجبروتهم، ولما كان مثل هذا القهر الإنساني سلوكاً شهدته أمة الشاعر، واستطاعت التغلب عليه والخروج من محنته في الماضي، فقد تمثل الشاعر المبادئ والوسائل التي اتبعت هناك لتكون الأسلوب الأنجع في حل مأساة مجتمعه في الحاضر، وبذلك انتقل بخياله إلى هجرة الرسول الكريم وما اعتمده من أسلوب في التحدي وتكوين القوة المتآلفة على الحق والعدل والمساواة حتى تحقق الفتح المبين غير كل شيء إلى الضد الحسن فانقلب الشر خيراً والحرب أمناً وسلاماً"⁽¹⁾.

أما قصيدة أبي تمام فقد رسمت - لدى الرباعي - موقفاً دلاليًا مخالفًا لقصيدة البحترى، وإن كانت المادة المنتجة لهما واحدة وهي "الربيع" في كلا النصين، فالمحور العام لقصيدة أبي تمام يدور حول "بطولة القيادة" لا "القهر الإنساني" كما هو الحال لدى البحترى، لذلك جاء بطل الممدوح وهو "المعتصم" وراء مقاطع القصيدة الثلاثة، وكان له في كل منها موقف خاص من البطولة . فهو في المقطع الأول (الشتاء) يشخص بطولة الشتاء في العمل المنتج والفداء النموذج، وبطولة المطر في العزم والحزم والشدة والقسوة والقوة وبطولة الصيف في الناتج والخير الحميد، وبطولة الصحو في

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص103.

هدوئه و غضارة العيش فيه . وهو في المقطع الثاني يماثل الربيع فيغدو بطل التآلف والانسجام بين الناس أفرادا وجماعات . وهو في مقطع الخلافة البطل الأسمى والأهدى والأقدر والأعدل والأكمل⁽¹⁾.

وهكذا نجد أن الناقد حرص في دراسته على الكشف عن القدرات التعبيرية المتمثلة لدى أبي تمام والبحتري، من حيث الكلمة والجملة والصورة، ودور ذلك في تأدية الرؤية النصية أو البعد الدلالي له، ومن باب النظرة التكاملية أضاف الناقد الموسيقي الداخلية والخارجية للنص أيضا، وعليه فيمكن القول إن استغلال الناقد لطاقت اللغة بشكل عام جاء استغلالا ناجحاً وشموليا لم يغفل فيها الناقد أي عنصر مهما كان ضئيلا.

لكنه يذهب في بعض الأحيان إلى الإسراف في التوقف لدى عناصر تركيب الجملة وربطها بالدلالة في البيت الواحد، ويتجلى ذلك في البيت الأول من قصيدة أبي تمام، حيث بلغ تأويل الناقد له ثماني عشرة صفحة، ولا يذكرنا هذا إلا بصنيع بارت في كتابه (S/Z) الذي بلغ تأويله لرواية قصيرة مكونة من ثلاثين صفحة، مئتي صفحة نقدية.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن ناقدنا يستغل طاقت اللغة بمستوياتها الثلاث، المستوى الدلالي والمستوى الصوتي والمستوى التركيبي، في الكشف عن الطاقات الإيجابية للنص، مؤكداً دور الحرف والكلمة والجملة والبنية الصرفية، وترتيبها وطاقاتها الموسيقية الداخلية والخارجية، ولعل هذا يؤكد أنه يؤمن بفكرة الاختيار للمفردة والتوزيع، أي التركيب لهذه المفردة ضمن السياقين الأصغر، والأكبر. ودورهما في الكشف عن شعرية النص . إنه يعيد فحص الإمكانيات الأسلوبية داخل النص الأدبي، ويكشف علاقاتها وتفاعلاتها، على الرغم من اختلاف بيئاتها، أي على الرغم من أن بعضها يعود إلى أصول لغوية، أو صرفية، أو نحوية، أو موسيقية، وذلك من أجل استجلاء خفايا المعنى المخبوء خلف هذه الإمكانيات، التي تترجم تجربة الشاعر الخلاقة بكل أبعادها، وامتداداتها الأفقية والعمودية، على أساس من أن هذه

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 185.

التجربة هي التي شكلت طاقات اللغة الإيجابية، عند المبدع واستخرجت أنواعاً من التشكيلات، وصولاً إلى الجمال النصي الذي يحمل رؤية المبدع، ويكشف عن شعريته.

الفصل الرابع

قراءة النص الشعري في ضوء الصورة الفنية

قراءة النص الشعري في ضوء الصورة الفنية:

تحتل قراءة النصوص الأدبية مكانة بارزة على الساحة النقدية، ولا نكاد نجد ناقداً لا يحفل بهذه المهمة ا لشاقة التي تعد من وجهة نظر الرباعي "توعاً من الكشف عن عوالم عصية على الإدراك، أو تخبطاً لشق طريق في أرض مجهولة التضاريس والامتدادات"⁽¹⁾.

وهذه العملية المعقدة لا تعد محاولة ناجحة ما لم يتوافر فيها شرطان:
الأول: معرفة التقاليد الجنسية للنصوص (أي سياقها الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي له النص).
والثاني: توافر المهارات الثقافية لدى الناقد التي تمكنه من جلب العناصر الغائبة عن النصوص⁽²⁾.

يقول الرباعي: "إن لغة أي لغة الشعر [بهذا التعقيد والشمول لتحتاج قارئاً قادراً على أن يتبصر مرتكزات نظامها وخفايا أسرارها، قارئاً ينفذ إلى الدوافع وراء تشكل كلماتها، وصورها وإيقاعاتها في نصوصها، ويستبطن أيضاً أبعاد مراميها وأهدافها فيها، ثم يربط ذلك كله بفاعليات إنسانية وانسجام كوني عام"⁽³⁾.

حقاً هذه هي مهمة الناقد الحقيقي، فهو لا يقف عند القشرة الخارجية للنصوص، وإنما ينفذ إلى لبّ النصوص وجوهرها، ويفيد من كل ما من شأنه تسهيل الوصول إلى الرؤية الكامنة في تلك النصوص.

ويدلف الناقد في التمهيد النظري الذي قدّم به دراسته لقصيدة البحثري مصرحاً من خلاله بمنهجه العام في قراءاته النصية التي يعول فيها على النص أولاً، يقول: "والدراسة النصية -كما أراها- لا تقتضي عزل النص عن منشئه وجوه

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص189.

(2) الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص49.

(3) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص110.

وواقعه، ثم محاورته لذاته لمجرد استكشاف قضاياها اللغوية، وتقنياته البلاغية، ولكنها تعني تمثل التجربة الخلاقة للشاعر بكل أبعادها وامتداداتها الأفقية والعمودية، على أساس أن هذه التجربة البعيدة الغور في النص، هي التي فجرت طاقات اللغة، واستخرجت أنواعاً من التشكيلات، وصولاً للتكامل الجمالي الذي أمكنه من حمل الأبعاد الفكرية والشعورية المختزنة، إننا في الدراسة النصية نعيد فحص التشكيلات وعلاقتها، وتفاعلاتها داخل النص كاملاً من أجل استجلاء خفايا المعنى المخبوء خلف الظواهر الخادعة أو المخاتلة في النص أو البعيدة⁽¹⁾.

ونحن إزاء هذا التصور الشامل والفهم العميق للقراءة النصية لا يمكن إلا أن نقدر جهد الناقد، ونثمنه، بغض النظر عن التزامه بهذا المنهج في أثناء قراءاته النصية أو الانحراف عنه.

ويتوزع المحصول القرائي لدى الناقد ما بين القديم والحديث، وإن كان ميله للقديم أكبر، وسنحاول في هذا المقام أن نقف على المنهجية العامة التي ارتضاها الناقد للنصوص، التي اختارها بعناية لتكون المنبع الأول والأخير لدراسته النصية. والمتأمل في نشاطه النصي سيجد مقاماً على مزيج من المناهج والتيارات غير المحددة، فهو يفيد من كل ما من شأنه أن يسعفه في إثراء هذه النصوص، وإضاءة ضبايبتها، أولاً : يتجلى لنا مدى إفادته من الطروحات البنيوية الشكلية، وهذه ظاهرة لا تكاد تخلو منها دراسة من دراساته ومن أهمها:

اهتمامه بالبنية الذاتية للنص، ومحاولته تقنياتها وضبط الوحدات الكبرى المكونة لها⁽²⁾، ففي دراسته لقصيدة "الربيع" لدى كل من البحري، وأبي تمام جعل كل منهما في ثلاث وحدات، فقسم قصيدة البحري إلى : الهجرة، والتكوين، والتوحد، أما قصيدة أبي تمام فأطلق على وحداتها تسميات مختلفة هي : الشتاء، والربيع والخلافة، وكذلك فعل في قصيدة عرار بقايا أحزان وأشجان " حيث جعلها في خمس وحدات هي: الإحباط، والمواجهة، والصمود، والخذلان، والانهيار.

(1) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص47.

(2) شولز، روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العربي، (د.م)، 1984،

ولعل النظرة العجلى والسطحية لعناوين تلك الوحدات لتوحي بالتوافق الكلي فيما بينها، باستثناء تقسيماته لقصيدة أبي تمام، إذ ما العلاقة ما بين الشتاء وا لخلافة؟ والربيع والخلافة؟ ولماذا لم يوظف مثل تلك المسميات في قصيدة البحثري، كما وظفها في قصيدة أبي تمام ما دام مصطلح الربيع تحديداً اسماً جامعاً لكلا القصيدتين، وهناك مقاطع تزخر بمظاهر الربيع، وتباشيره الخيرة في كلتا القصيدتين أيضاً.

وعلى كل فإن مثل هذه ا لتقسيمات والتسميات تعود إلى طبيعة القراءة المتأنية والدقيقة، وطبيعة الرؤية الكامنة في تلك النصوص والمسيطرة على عقلية الناقد التي يود إيصالها إلى الآخرين.

ب. يتمظهر توظيفه للمنهج النبوي من خلال انتكائه على أهم مصطلحاته، وهي "العلاقات السياقية" بفرعها التركيبية والاستبدالية، حيث تقدم الأولى كلمات قائمة بالفعل ضمن سلسلة من العناصر القائمة بالفعل، أما علاقات الغياب أو الاستبدال فإنها تقدم كلمات كان من الممكن لها أن تحل بصورة أو بأخرى محل هذه الكلمات المترابطة معها بعلاقات خاصة⁽¹⁾ ولتجليه ذلك نستعير جانباً من تحليل الناقد:

"أنت كلمة "أحمد" بديلة لكلمة أقرب منها إلى الذهن هي كلمة "أجمل" كما أنت كلمة "مزم" بديلة لكلمة "أقبح" وقد عدل الشاعر عن الأقرب إلى الأبعد لغاية مهمة هي إدخال العنصر البشري المتلقي للحدث المتأثر به جمالاً أو قبحاً"⁽²⁾.

ومن الجدير بالذكر أن من أبرز العلاقات النبوية التي شغف الناقد بتوظيفها أيضاً في قراءاته النصية العلاقات المخالفة، وعلى رأسها الثنائيات الضدية " أو "التقابلات الثنائية" مثل الحضور والغياب، التحول والثبات، المكان والزمان، والحياة

(1) العشري، محمود: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ط1، ص75 وانظر أيضاً: فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مطبعة الأمانة، مصر، 1978، ط1، ص238-240.

(2) الرباعي:جماليات المعنى الشعري، ص55 وانظر أيضاً، ص 64، 129، 133، 137، 154، 155، 165.

والموت وهي الثنائيات التي أصل لها "سوسير" في علم اللغة⁽¹⁾، والرباعي حريص على استجلاء تلك الثنائيات من فضاء البيت الواحد، بل من الشطر الواحد يقول: "إن اجتماع كلمتي (غلس وأمس) يثير في موضعه من الأبيات صورة أخرى تتضاد معها في الهيئة (الصباح/الدجى) وفي الزمن (اليوم/ الأمس) وفي الفعل (الصحو/النوم)⁽²⁾."

ولا يخفى أن التحليل الذي يفضي إلى سحب تلك الثنائيات من جميع فروع القصيدة أو-كما هو في المثال السابق - يؤدي إلى نوع من الفوضى والتلاعب بالألفاظ غير المشروع الذي يفسد فيه المعنى ويبطل⁽³⁾. وذلك إذا كان التحليل عبثياً، أما إذا أحكم الناقد صنيعة على نحو ما صنع الرباعي، فإنه يأتي مقنعاً مؤكداً عمق رؤية المبدع.

ج. تعج دراسات الناقد بالجدول والأشكال الهندسية كالدوائر والمثلثات وغيرها التي تدعم نتائجها الإجرائية، وهو بهذا يحاكي صنيع النقاد البنائين أمثال "بروب" و"شراوس" وغيرهم كثير⁽⁴⁾ ولعلي أشم رائحة العلمية والموضوعية في النقد الأدبي، وهي رائحة نطمح بها ونأمل تحققها.

ثانياً: المتأمل في قراءات الناقد النصية يتبين له إفادته من معطيات "الأسلوبية البنيوية" ومن ذلك:

(1) فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 227-229.

(2) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 83، 88، 136 وانظر أيضاً: الرباعي، عرار الرؤيا والفن، ص 287-289، 293-295.

(3) العجيمي، محمد الناصر: المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري (البنيوية نموذجاً) بحث منشور في مجلة فصول، مجلد 9، عدد 4/3، 1991، ص 112.

(4) تتلجى هذه الرسوم والأشكال الهندسية في جميع دراساته فانظر مثلاً: الرباعي، شاعر السمو زهير بن أبي سلمى الصورة الفنية في شعره، ص 127، 167، والرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 168، والرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 191، 206، 210.

أ. تفعيله لمنهج "الكلمات المفاتيح" وهي الكلمات الأكثر تكراراً أو "الكلمات التي تستأثر بانتباه خاص منا" (1) ولا يخفى فاعلية هذه الكلمات وثرائها الخصب والمثمر في القراءات النصية، يقول الرباعي : "كلمة الصبا في المقطع كانت للشاعر كلمة سحرية كررها في البيتين الأوليين، واستخدمهما حدثاً تعلق به في الثالث "التصابي" كما أوصى بمعناها في الثامن "شرح الشباب" ولكي يفيد أبعاد هذه الكلمة في مجرى تفكير الشاعر الباطني علينا أن ننظر إليها في سياقاتها المختلفة، ونغاير بين استعمالها هنا وهناك حتى نكون قادرين بالتالي على الاستبطان والاستنباط" (2).

ويقول في موضع آخر : "تشكل الأبيات الأولى مقطوعاً أولاً احتل الشتاء منه موقع اللب، فكان مر كزاً للأفعال والأهوال، ولما كان الشتاء في خاطر الشاعر مؤلف القصيدة- لحظة الزمن الحاضر، فإنه كان الباعث على حركة الارتداد إلى مواطن الذكرى في الماضي، وتهويمات الأحلام في المستقبل" (3).

ب. اهتم الناقد بمنهج تحليل الانحراف (الانزياح)، ويتجلى ذلك في جميع دراساته من خلال اهتمامه بتحليل "الصورة الفنية أو الشعرية".

ج. اجتذب الناقد المنهج الإحصائي إلى دراساته، وذلك ليحصل على "مؤشرات عديدة تفيد في التوصل إلى نتائج موضوعية دقيقة" (4). ويتضح هذا في دراسته لموضوعات الصورة ومجالاتها، وفي دراسته للموسيقى، وعند استعنا نته بهذا المنهج وتطبيقه على الأبنية الموسيقية لشعر أبي تمام، فقد توصل إلى أن البحر الكامل يمتلك السيادة في غرض المديح، وأن الخفيف سلبه السيادة في الغزل، ليعاود الكامل نشاطه في الهجاء وهكذا، وتوصل كذلك بعد دراسته للقافية وتحويلها إلى موازين صرفية إلى أن قصيدة أبي تمام التي مطلعها:

(1) جبرا، إبراهيم جبرا : الأسطورة والرمز (دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً)، المؤسسة

العربية للدراسات، بيروت، 1980 ط2، ص33.

(2) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص51.

(3) المرجع نفسه، ص115؛ وانظر أيضاً: الرباعي، عرار الرؤيا والفن، ص266-275.

(4) عزام، محمد: التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ط1،

ص115.

| | |
|-----------------------------|------------------------|
| آلت أمورُ الشركِ شرّاً مآلٍ | وأقرّ بعد تخمطٍ وصيالٍ |
|-----------------------------|------------------------|

ترتد إلى عشرة موازين صرفية هي : (فعال، وأفعال، ومفعال، وتففعال، وفعلال، وفاع، ومفاع، وفعل، ومفعل، وفعلّ). أما الروي فوجد بعد إحصائه أن أبا تمام نظم على كل الحروف ما عدا ثلاثة هي: (الذال، والطاء، والغين) ولكنه غلب حروفاً معينة حيث جعل السيادة (للباء) 67 قصيدة ومقطوعة، ثم (الميم) 63 قصيدة، (فالدال) 6 قصيدة (فالراء) 58 قصيدة (فاللام) 47 قصيدة.

وحاول الناقد تفعيل نتائجه الإحصائية بشكل موازٍ لنتائجه الإجرائية، وخاصة في دراسته لدوائر الوزن التي يقصد بها الشكل الإيقاعي الذي تتخذه تفعيلات البحر الواحد في شطر البيت الواحد من القصيدة، على أساس أن الشطر هو محور البناء الموسيقي للقصيدة، وربطها بالرؤية العامة للنص، وبالحالة النفسية للشاعر، مجسداً هذه العلاقة عبر رسوم بيانية تشبه مبدأ عمل جهاز ضربات القلب⁽¹⁾.
د. اعتاد الناقد في أحيان كثيرة على الاستعانة في قراءاته النصية ببعض الشواهد، والتجارب الشعرية، المشتركة مع تجربة المبدع، من أجل إثراء قراءاته النصية، وهذا يعني تفعيله لظاهرة "التناص" ومن ذلك قوله: "وتذكرنا تجربته هذه بتجربة أبي نواس الذي قال قولاً مشابهاً، قال مجاهراً بالشراب:

| | |
|----------------------------------|--|
| ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر | ولا تسقني سراً إذا أمكن الجهر |
| فما الغبن إلا أن تراني صاحباً | وما الغنم إلا أن يتعتني السكر ⁽²⁾ |

هو من الظواهر الأسلوبية قيامه بطرح الأسئلة والاستفسارات والغوص من خلالها إلى الرؤى الخارجية والداخلية للنصوص، ومن ذلك قوله: "لقد تركنا عرار بهذا الطلب حيارى: هل كأسه الثانية كأس عز يزيل بها آثار الصاب المر؟ أم هي كأس صاب أخرى تزيد آلامه نتيجة إحساسه بهول الغدر الذي تلقاه من نديمه فسبب

(1) الناقد المنهج الإحصائي وخاصة في دراسته للموسيقى في العديد من دراساته منها :
الرباعي الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 81، 278، 222-291، وشاعر السمو،
رزق أبو سلمى الصورة الفنية في شعره، ص 43، 220، 235، 247، وجماليات
المعنى الشعري، ص 95-102 ومن ص 178-184.
(2) الرباعي: عرار الرؤيا والفن، ص 108، 267، 281.

له صدمة نفسية كبرى؟ لربما يأتينا الـ جواب الشافي فيما يتوالى من صور ترسم لنا واقعاً جديداً لبلاده...." (1).

ثالثاً: ومما يتجلى في أغلب دراساته النصية إفادته من المناهج السياقية، وذلك من أجل وصوله إلى القراءة التكاملية، وخاصة التاريخي والنفسي.
أ. الاتجاه التاريخي:

لم يؤمن الرباعي بمقولة "موت المؤلف" لذلك نجده يحرص على الربط ما بين مبدع النص وظروفه وأحداث عصره وبيئته، وأثر ذلك في كتابه النص ومضمونه، وفي هذا تجلٍ للمنهج التاريخي الحديث، الذي تناول بالتفصيل أهم وأبرز المكونات الشخصية والاجتماعية التي أسهمت في تكوين شخصية الأديب، وانعكاسها على نتاجه الأدبي، ومن ذلك ربط الناقد هجرة البحري الخيالية بهجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة "هجرة البحري الخيالية هذه تعيد إلى أذهاننا الهجرة الفعلية التي أتمها الرسول صلى الله عليه وسلم - إذ هاجر - كما نعلم - بدينه وبالجماعة الذين اتبعوه من مكة بلده وموطن أهله وعشيرته، إلى المدينة موطن الذين عاهدوا على نصرته الدين الجديد ونبيه، وليس غريباً أن يتذكر البحري تلك الهجرة التي عاد بها الإسلام عزيزاً فدخل المسلمون مكة فاتحين منتصرين فهو يعيش ظرفاً تاريخياً شبيهاً بما فيه من فساد وجحود بذلك الظرف التاريخي الذي استوجبها(2).

ولا يخفى أهمية العودة إلى سيرة الأديب وظروفه التاريخية، فهي فعلاً عناصر مكملة للعناصر الحاضرة في النص، وهي إضاءة مسلطة لكشف مناطق

(1) الرباعي: عرار الرؤيا والفن، ص 229، وانظر جماليات المعنى الشعري، ص 129.

(2) الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 61 وانظر أيضاً ص 165، الرباعي، عرار الرؤيا والفن، انظر ص 277-282 للرباعي، شاعر السمو انظر ص 144-145، الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 259.

العمى⁽¹⁾ التي تتخلل النصوص، وقد وفق الناقد في استغلاله لمناهج التحليل الاجتماعي، إذ جاء اعتماده عليها اعتماداً طارئاً وليس كلياً. ب. المنهج النفسي:

يتخذ الناقد من نفسية المبدع، ومركبات نقصه، وعقده الشخصية، ومظاهر سلوكه الشاذة مفتاحاً يضيء له جوانب بعض نصوصه، ويتجلى ذلك أيضاً في أغلب دراساته، وإن كان تجليه في دراسته لشعر عرار أكثر بروزاً من غيره، فقد جعل شعر عرار أولاً وأخيراً تعبيراً عن الرغبات المكبوتة داخله، وهو في هذا يتوافق مع "فرويدي" جعل من الأدب تعبيراً مقنعاً عن رغبات مكبوتة⁽²⁾. يقول الرباعي حول توجه عرار لشرب الخمر ومخالطته للنور: "و حين يعيش الإنسان هذه الحالة العابثة تصبح أفكاره ارتدادية، ولغته م عكوسة؛ لأنه في داخل ذاته يعيش حالة من النكوص التي تحدث "متى ارتطمت النزعة الذاتية بعقبات خارجية كبيرة تحول بينها وبين تأدية وظيفتها، أو تحول بينها وبين الوصول إلى هدفها، وهو الارتواء والإشباع" وهذه حالة تنطبق على عرار لأن العقبات الخارجية التي عانى منها يرلكتولأن لديه شعوراً بالرفض والعداء نتيجة إحساسه بالقلق لذلك كانت ردة فعله سلوكاً مغايراً"⁽³⁾. كانت تلك الإشارات عبارة عن نقاط عامة تكاد تجتمع في كل دراسة من دراسات الناقد، لكننا إذا شئنا أن ندخل إلى دائرة الترجيح والتخصيص. أولاً قلنا إن الناقد اتخذ من المنهج (السيمولوجي) منهجاً له في كتابه الصورة الفنية في شعر أبي تمام "وجماليات المعنى الشعري"، ويقوم المنهج السيميائي على دراسة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية⁽⁴⁾. ولا تقتصر السيميائية على معالجة نفسية الأدب، واكتشاف بنيته كما هو الحال في البنيوية، بل تحلل المعاني

(1) انظر في هذا المصطلح مان ،بول دي : العمى والبصيرتملالات في بلاغة النقد المعاصر (

ترجمة سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995، ط1، ص5.

(2) ظلام، سعد: مناهج البحث الأدبي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1996، ط1، ص73-74.

(3) الرباعي: عرار الرؤيا والفن، ص128، 73-131، 272، 299، وانظر الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص60، 63، 139، 144.

(4) عزام، محمد: التحليل الألسني للأدب، ص172.

الكامنة وراء هذه البنية أيضاً وهذا هو منهج "غريماس" و"كريستفا" تحديداً في التحليل السيميائي فهو يقوم على مستويين:

1- البحث عن البناء الظاهري (كالشكل والأسلوب) 2- البحث عن المدلول الضمني⁽¹⁾.

ففي دراسته لشعر أبي تمام حرص الناقد على دراسة الرمز موز وربط كل رمز بالأخر، فدرس رمزية "النور" وربطها برمزية السيف والربيع والمرأة والناقة، وكذلك رمزية "الظلام" وربطها بالجفاف والطلل والفرس، وقد أكثر الناقد من الحديث حول دلالة هذه الرموز، بحيث تختلط المفاهيم على القارئ عند الإطلاع عليها، ولكنه أحسن عندما وضع ملخصاً لدلالات تلك الرموز في صفحة منفردة جسدها عبر طريقة "الوصف التشجيري"، وجمعها مرة أخرى داخل بنية قصيدة أبي تمام، التي مطلعها:

| | |
|--------------------------------------|---|
| دَمِنَ أَلَمٌ بِهَا فَقَالَ: سَلَامٌ | كَمْ حَلَّ عَقْدَةَ صَبْرِهِ الْإِمَامُ |
|--------------------------------------|---|

كاشفاً من خلال ذلك عن تأثير الفكر الإسلامي في عقلية أبي تمام وشعره. أما في كتابه "جماليات المعنى الشعري" فاتخذ من المنهج السيميائي منهجاً عاماً له درس من خلاله قصيدة "الربيع" لكل من البحتري، وأبي تمام، مستغلاً في قراءة تلك المستويات الصوتية الإيقاع الداخلي والخارجي (والتركيبيبة (النحوي والبلاغي والصرفي) والدلالية، وهو تحليل للمعنى الكامن وراء المعاني الأولية المباشرة⁽²⁾ ويتضح في دراسته لنص أبي تمام مدى إفادة الناقد من قراءة كمال أبو ديب للنص ذاته⁽³⁾.

(1) عزام، محمد: التحليل الألسني للأدب، ص174.

(2) الذي دفعني للتصريح بأن منهج الرباعي في دراسته "جماليات المعنى الشعري" منهج سيميائي هو أن محمد مفتاح اتبع الطريقة ذاتها التي اتبعها الرباعي في دراسته لقصيدة الربيع في كتابه "في سيماء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982، ط1، مصرحاً بتبنيه للمنهج السيميائي.

(3) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ط1، ص232، 235، 238، 243، 245-252 وقارنه بكتاب الرباعي "جماليات المعنى الشعري"، ص116، 12، 132، 136.

ثانياً: أما في دراستي الرباعي "الصورة الفنية في النقد الشعري، وشاعر السمو زهير بن أبي سلمى، الصورة الفنية في شعره " فيخرج فيهما الناقد من دائرة السيمائية ليدخل إلى دائرة البنيوية التكوينية، هذا المنهج الذي يقوم على التوفيق ما بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية وأسس الفكر الجدلي⁽¹⁾.

ففي دراسته للصورة الفنية في شعر زهير، عمد الناقد بعد جولته في صور الشاعر، إلى ربط رؤياه فيها بفلسفة (العمل)، التي كانت وراء مواقف التحدي في كل المسائل الحياتية، التي عرض لها الناقد في مناقشته للصور، فلقد كانت قائمة في العلاقة التي صورها ما بين الفرد والقبيلة، والموت والحياة، والزمان والمكان وغيرها وهي فلسفة فجرها عند الشاعر -كما يقول الناقد- عشق روعي "للأبعد" ومن هنا رفض الشاعر الثبات، وعاش التحول على قسوته، وقاوم الاغتراب، ودعا إلى توحيد كامل قوي . كما واجه قدره فانترزع الحياة من الموت وتمرد على المكان المقيد فانطلق يروود أماكن التحرر والانعقاد، وأبى أن يعيش أسيراً للماضي فجذ في أن يصوغ منه، ومن الحاضر قاعدة للسياحة في الآتي اللانهائي⁽²⁾.

فالعامل عند الشاعر هو عمل للقيمة والوجود؛ لأنه عمل يؤدي خدمة جليلة للروح النزاعة إلى استشراف الحرية والامتلاء بالفرح العظيم.

أما في دراسته "الصورة الفنية في النقد الشعري" فقد صرح الناقد بتبنيه للمنهج التكويني في قراءته النصية لمعلقة زهير التي مطلعها:

| | |
|--|--|
| أَمِنْ أُمَّ أَوْقَى دِمْنَةَ لَمْ تُكَلِّمْ | بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُنْتَلَمِّ |
|--|--|

وتوصل الناقد من خلال ذلك إلى وضع تصور عام للبناء الاجتماعي الذي كان يتجذر في عقلية الشاعر، هذا التصور الذي يقوم على موقف الشاعر المعروف خلال رحلته مع الزمن، ففي الماضي "الأطلال" رسم من خلالها صورة لضياح الإنسان فوق أرضه، ووصله إلى تهدم ذاته بسبب انحراف في سلوكه الحياتي، وعلاقاته الاجتماعية.

(1) غولدمان، لوسيان: البنيوية التكوينية والنقد الجديد، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ط1، ص46.

(2) الرباعي: شاعر السمو، زهير بن أبي سلمى، الصورة الفنية في شعره، ص188.

وفي الحاضر (الحرب) حيث تتصارع المصالح، ويتحول هذا الصراع إلى مظاهر من الحراب البشري الضال، يغدو تحت ظروف التعصب عرضة لاستغلال أفراد نفعيين.

وفي المستقبل (الضعائن) يسعى من خلال فكرة (التغير بالنموذج) والنموذج ممثلاً بممدوحى الشاعر - إلى الوصول للمجتمع المثالي المتسامي في قيمه، والساعي في السلام للأرض والإنسان.

وتوصل الناقد إلى وضع ذلك التصور مصطنعاً في دراسته للعلاقات منهجاً تكاملياً، يقوم على التوفيق ما بين مفهومي (رادكليف براون) و(شترأوس) للعلاقات التي يصفها الأول (بالشبكة)، ويجعلها كل علاقة قائمة أو محتملة في المجتمع، أما الثاني فيصفها (بالرزمة) ⁽¹⁾ وهو أن يتشكل من العلاقات نماذج، وأن تكون هذه النماذج العلائقية هي التي تؤلف قاعدة للدراسة.

فنجده يأخذ مثلاً مقطع الأطلال من معلقة زهير السابقة كنموذج، ويقوم جدولاً -كعادة شترأوس- للعلاقات المحتملة، ويستعين في سبيل تحقيق ذلك بمقطع الأطلال من معلقة امرئ القيس، فيتشكل من تلك العلاقات ثلة من الثنائيات الضدية، فالحبيبية مثلاً في معلقة زهير اسم صريح (أم أوفى) بينما في معلقة امرئ القيس مجهول، لكن ذكراها قائمة في ذهن الشاعر ⁽²⁾ وهكذا.

والحق أن الناقد توصل من خلال استغلاله الناجح لتلك العلاقات إلى نتائج عظيمة، لكن ما يؤخذ عليه في دراسته هذه، أنه باختياره للثنائية الاجتماعية يقتصر في قراءته النصية على الجانب الأيديولوجي، ولا يمس الجوانب الجمالية والفنية التي يحتاج الشعر إليها لتجسيد شعريته إلا نادراً.

ولنبقى في حقل (شترأوس) ومدى إفادة الناقد منه، وهذه المرة في المدخل الذي جعله تحت عنوان مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي " ونص على أنه دراسة في "التفسير الأسطوري"، وأفرد الناقد -كعادته- لهذه الدراسة

(1) شترأوس، كلود ليفي : الأنثروبولوجيا البنوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977، ط1، ص339.

(2) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص217-264.

بمادة نظرية كافية عرض فيها إلى مفهوم الصورة الحديث الذي تأثر بالدراسات
السيكولوجية، ثم انعطف بالحديث إلى الديانة الوثنية التي رسخت في تفكير الإنسان
الجاهلي ليصل إلى نتيجة عامة مؤداها "....ومن خلال هذا السلوك تجاه ظواهر
الكون الأرضية والسماوية والغيبية أو الماورائية، ندرك أن عقلية القوم كانت تجسد
العقلية البدائية نوعاً وإن ابتعدت عنها زماناً" (1)، وهو بهذا يساوي تقريباً ما بين
العقليتين، وفي هذا إغفال للفروق ما بين المراحل التاريخية الكبرى في حياة الإنسان
والخلط بينها خطأ شنيعاً (2).

وزيادة على ذلك فلو عدنا إلى مفهومه للأسطورة، الذي يقول فيه : "إنها لون
من ألوان الرمز، ولكنه الرمز الذي يرتبط بمبدأ يونج في اللاوعي الجمعي ويعيش
في أجواء غيبية" (3) وربطناه بتحليله الأسطوري للنصوص الذي يعتمد فيه -كما
يقول- على الدين الوثني فقط، لتجلى لنا مدى التناقض الحاصل في مفهومه
للأسطورة، وخاصة في تنبيهه مبدأ (اللاوعي الجمعي) فمثل هذا المفهوم لا يقف عند
المرحلة الوثنية فحسب، بل يرتد بما يحويه من حقائق كونية ومعرفة قبلية إلى
مراحل أكثر إيغالاً وأقدم وجوداً (4).

ثم إن دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الطقوس الوثنية فحسب التي لم يعشها
بكل تفاصيلها الشاعر الجاهلي، وإنما توارثها نتيجة للتراكمات الثقافية التي استقرت
في عالم اللاوعي لديه، لا يمكن أن يستغلها الشاعر هذا الاستغلال العظيم كما يتضح
في القراءات الأسطورية للشعر الجاهلي، التي جعلت من الشعر الجاهلي طقوساً
بدائية بالدرجة الأولى والأخيرة، إن في هذا انتقاص من حق الشعر والشاعر
الجاهلي -كما يبدو لي- الذي تميز بظروفه وأحواله الخاصة به أيضاً.

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص126.

(2) رومية، وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ط1، ص92.

(3) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص103.

(4) أحمد، عبدالفتاح: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت،

1987، ط1، ص155.

وفي قراءة الناقد الأسطورية هذه توقف لدى العديد من الصور المشتركة، التي تكررت عند أكثر شعراء الجاهلية، وكانت صورة الطلل أولى هذه الصور، حيث جعلها رمزاً لـ "لحظة تنويرية في الزمن الوجودي للإنسان، وفي وقوف الإنسان عليه يتوزع بين تاريخ كان هذه آثاره، وتاريخ يمكن أن يكون من جديد" (1) وقد تكررت مثل هذه النتيجة في العديد من الدراسات، وإن لم تكن مصاغة باللفظ ذاته (2).

أما صورة المرأة فيربط رمزيتها بالقبيلة حيث يقول "وهكذا تغدو "سلمى" صورة للقبيلة المفصولة عن أصلها أو مكان وجودها وليس غريباً في العقلية الأسطورية أن تكون "سلمى" صورة ترمز إلى القبيلة ككل" (3) وهو يتوصل إلى هذه النتائج من خلال الأبيات المفردة والمجزأة عن أمهاتها، وأعتقد أنه لو أعيد تأويل الناقد لصورة المرأة داخل البنية الكلية للقصيدة، التي أخرج منها ذلك البيت، أو الأبيات لانحرفت رؤية الناقد عما قدر لها.

ثم لماذا لا تكن سلمى في قول الشاعر:

| | |
|--|--|
| عَفَّتْ مِنْ سَلِيمِي رَامَةً فَكَثِّبَتْهَا | وَأَشْطَتْ بِهَا عَنكَ النَّوَى وَشُعُوبِهَا |
| وغيرها ما غير الناس قبلها | فبانت وحاجات الفؤاد تصيبها (4) |

رمزاً "لآلهة الحرب" فقربها يعني النصر والأمل، والبعد عنها، وعن مناجاتها يعني الهزيمة والدمار، وعندئذ يصبح من السهل الإجابة على سؤال الربّاء ي المطروح حول هذين البيتين، "وما معنى أن يذكر حبيبته التي بعدت عنه في قصيدة حربية يسجل فيها نشوته بالنصر؟؟" (5).

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 131.

(2) ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، 1987، ط 1، ص 62

وانظر أيضاً: أبو سويلم، أنور: الإبل في الشعر العربي الجاهلي "دراسة في ضوء علم

الميثولوجيا والنقد الحديث"، دار العلوم، الرياض، 1982، ط 1، ج 1، ص 241.

(3) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 135.

(4) ابن أبي سلمى، زهير: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 45.

(5) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 134.

فذكرها في ساحة القتال استحضاراً لسيدة الحرب ومؤازرة لهم.

ثم إن ربط رمزية المرأة بالقبيلة، لم تكن بالرؤية الجديدة، بل إن الدراسات الأدبية للشوطلعصر الجاهلي السابقة للناقد، تعج بذلك يقول النويهي : "يشد الشاعر حزنه وألمه على فراق حبيبته، فلا يرى منجاة منهما إلا أن يعلو ظهر ناقته فيسرع عليها إما إلى اللحاق بتلك القبيلة المهاجرة وإما إلى...." (1).

ومثل هذه النتائج الدراسية في التفسير الأسطوري تثير في خاطري سؤالاً هل يفعل الناقد في تأويله لصورة المرأة علاقة الشاعر بالجوانب الاجتماعية أم علاقته بالأطر الميثولوجية كما ينبغي أن يكون؟ ! أعتقد أنه في هذا الموطن أقرب إلى الأولى منه إلى الثانية، ويؤيد ذلك حرص الناقد على تكرار هذه النتيجة في دراسته لمعلقة زهير التي يتبنى فيها منهج البنائية الاجتماعية، يقول بعد ذكره لصورة المرأة الحبيبية: "قصيدة امرئ القيس تمثل -كما أعتقد- تفرد الذات وانفصالها عن القبيلة وشعورها بالعزلة إلا عن صحب همها من همهم، وهي تختلف عن قصيدة زهير الذي يندمج فيها صاحبها مع قضايا القبيلة و يسعى إلى إيجاد حل أمثل لهذه القضية" (2).

ويقول الرباعي أيضاً "....إنه الانهزام أمام الحب من الحبيبية (فاطمة) وقد يكون في الواقع انهزاماً أمام التآلف مع القبيلة وفي القصيدة ما يشعر بذلك" (3).

أما صورة الفرس التي يؤولها الناقد مفيداً من ثنائيات "شترأوس" وخاصة العلاقة الجدلية ما بين الطبيعة والثقافة، فهو يرى أن المهر في الأساس يمثل الطبيعة لكن إعداد الإنسان له بالتجويد وانتزاع الطعام غير النافع، وإعطائه طعاماً خاصاً مناسباً غيره من الطبيعة إلى الثقافة، فالفرس حصيلة فعل الإنسان الثقافي ووسيلة

(1) النويهي، محمد: الشعر الجاهلي دراسة في منهجه وتقويمه، الدار القومية للطباعة، القاهرة، د.ت، ط1، 323/1 وانظر رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص96، والمراجع التي يحيل عليها.

(2) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص233.

(3) الرباعي: شاعر السمو، زهير بن أبي سلمى، الصورة الفنية في شعره، ص124-127.

إلى التغيير⁽¹⁾ إنه بهذا يجسد وظيفة الطوطم كما حددها "شتراس" وهي الانتقال من سياق الطبيعة إلى الثقافة ومن الأصناف الحيوانية إلى التصنيفات الاجتماعية⁽²⁾. وعلى الرغم مما تتسم به محاولة الناقد في تأويله لصورة الفرس من عمق، ورفع لمستوى النص الذي قد يبدو بسيطاً منذ الوهلة الأولى، إلا أنها تبقى مجرد اجتهادات ذات صبغة انطباعية، تثير الاطمئنان إليها في نفوس أصحابها فقط، وتحضر -في اعتقادي- مثل تلك التأويلات تفسيرها الأسطوري، حتى لا يبقى أي أثر أسطوري.

أما صورة الثور وهي آخر الصور التي أثرت في دراسة الناقد فجعله رمزاً لـ "رجل مبدأ يضع عقيدته بين جنبيه ويمضي لا يلوي على شيء، ورجل المبدأ الذي قد يكون نبياً أو مصلحاً أو صلوكاً أخلاقياً.... وهو بحاجة إلى أمكنة لتتطلق منها مبادئه وربما كانت الارطاة التي اعتاد عليها رمزاً لتلك القاعدة"⁽³⁾.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو أين الأسطورة التي تمثل الذئب نموذج الأعلى للفرس، وأين الأصول المقدسة لقصة عدوان الكلاب على الثور؟؟ إن تأويل الناقد السابق لصورة الثور لا يقدم تفسيراً ميثولوجياً، بقدر ما يقدم معيناً يفيد في تأكيد حقائق المجتمع وأنظمتها الاجتماعية.

إضافة إلى ذلك نجد أن روح الفردية تبدو واضحة في تأويله لصورة الثور، وفي هذا تناقض مع مبدأ "اللاشعور الجمعي" الذي تبناه الناقد في تنظيره. ويتضح لنا ونحن في هذا الموطن مدى التناقض الحاصل أيضاً في موقف رومية، عندما يتساءل عن التفسير الأسطوري في تأويله الرباعي السابق ومطالبته للبطل بنفي فكرة الألوهية عن الحمار الوحش "ي قائلًا" أليس من الأجدى ولعله من الأصوب أيضاً- إن نحول الحمار إلى قناع فني يوظفه الشاعر للتعبير عن أمور

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 145.

(2) جعفر، عبد الوهاب: البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، القاهرة، 1980، ط 1، ص 67.

(3) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 148.

أخرى غير فكرة الألوهية⁽¹⁾ ومضمون القول إنه يريد كما اعتقد - أن يتحول البطل في تأويله لصورة الحمار الوحشي إلى ما يشبه تأويل الرباعي لصورة الثور!؟!

وجملة القول: إن الناقد خرج في بعض نتائج دراسته الأسطورية هذه عن المنحى الأسطوري، واتجه إلى المنحى الاجتماعي - إن جاز التعبير - ولذلك أدخلنا هذه الدراسة ضمن المنهج التكويني دون أن نفردها عنواناً خاصاً تحت مسمى النقد الأسطوري وإن كان يجب فعل ذلك.

ومن الجدير بالذكر أن استغلال الناقد للمعتقدات الوثنية والبابلية في تأويله لصورة الطير من خلال دراسته للطير في المعتقد الجاهلي " جاءت أكثر عمقاً، وأوفر حظاً من تأويله السابق، حيث توصل إلى أن "لطير مهمة أساسية في تفكير ذلك الإنسان بمصيره في الحياة وبعد الممات، ومن هنا جاء ربطهم إياه بالبعث والحشر وبطلب الخلود والخوف من المجهول أو الجرأة على اقتحامه"⁽²⁾.

فإلحاح الشاعر على الحرب وتمثله للنسر فيها مثلاً تحقيق لغاية أساسية لدى الإنسان الجاهلي، وهي نشدان الخلود في الدنيا وما بعد الموت، ثم يربط النتائج التي توصل إليها بالملاحم البابلية، وبموقف جلجامش وصديقه أنكيكو، ومثل هذه النتائج التي توصل إليها الرباعي، كانت قد أثبتت في دراسة مصطفى الشوري "شعر الرثاء في العصر الجاهلي" إن لم تأخذ صدىً واسعاً من حجم الدراسة⁽³⁾. كما هو الحال في دراسة الرباعي.

(1) رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 67.

(2) الرباعي: الطير في الشعر الجاهلي، ص 126.

(3) الشوري، مصطفى: شعر الرثاء في العصر الجاهلي (دراسة فنية)، الدار الجامعية للطباعة

والنشر، بيروت، 1995، ط1، ص 31، 32، 78، 79 وقارنه بالرباعي: الطير في

الشعر الجاهلي، ص 88-92.

ثالثاً: أما دراسة الناقد "عرار الرؤيا والفن" فأغلب الظن أنه تحول بها إلى طريقة "لاكان" في البنائية النفسية، التي تقوم على صوغ نظريات "فرويد" بلغة "سوسير" بحيث تجمع اللاشعور مع الدال الثابت⁽¹⁾.

فأقام الناقد قراءته النصية لشعر عرار حول ثلة من ثنائيات سوسير : النموذج الإنساني: سالباً وموجباً، الأنا والآخر، المكان والزمان، الثبات والتحول، الجد والهزل، مفيداً في إقامته للعلاقات ما بين تلك الثنائيات من طروحات "فرويد" في علم النفس كمصطلح الارتواء والإشباع، والتكيف أو زوال التوتر الناشئ عن الإحباط أو الصراع إلى غيرها من الطروحات⁽²⁾.

رابعاً: ويميل الناقد في آخر دراساته تقريباً لتحويلات النقد الثقافي " إلى "جماليات التلقي" التي يجد فيها بديلاً ممتازاً للبنىوية والنظريات الشكلية، التي أسقطت القارئ تقريباً من حساباتها، ويتبنى الناقد مصطلح إيزر (w. Iser) القارئ الضمني (the implied reader) ويحاول تطبيق طروحات هذا المصطلح على نص "المسافر" لعبد المنعم الرفاعي لكنه قبل ذلك يؤطر لقراءته بتتظير يسطر فيه أهم الأفكار التي تدور حول مفهوم "القارئ الضمني" في النظريات الحديثة، متوصلاً من خلال ذلك إلى مفهوم خاص للقارئ الضمني يقول فيه "هو تهيئة الوسائل لعملية القراءة التي تتحول بها أبنية النص، عبر الأنشطة المتصورة إلى تجارب ذاتية"⁽³⁾.

وعند انتقاله إلى الناحية الإجرائية يقوم بتقسيم النص إلى تسعة مقاطع، مجتهداً في إيجاد عنوان لكل مقطع، ينسجم مع فرديته جزءاً، ويتواءم مع القصيدة كلاً، وهي الطموح، والصبا والشباب، وجرح الوطن، والحب، والإيثار، والصدمة، والمواجهة، والانهيان، والوحدة، ويتوصل بعد استغلاله للفجوات النصية إلى أن قصيدة "المسافر" سفر حياة غنية بالتجارب والأفكار المتباعدة حيناً، والمتقاربة حيناً

(1) سلدن، رامن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1996، ط1، ص124-126. وانظر أيضاً فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص202-206.

(2) الرباعي: عرار الرؤيا والفن، ص76-131.

(3) الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص160.

آخر، بدايتها نشوى مع الطموح، ونهايتها حرى مع الوحدة والعجز، أما ما بينهما فهو الأخطر والأوجع لأنه كان اختياراً صعباً بين الولاء للوطن الجريح، أو الولاء للمرأة الأبق، ولما كان الولاء للوطن هو الاختيار الواجب والأهم، فقد انتهى الحال إلى فقدان المرأة واستقبال الانهيارات المتوالية، وكذلك الوحدة والانزواء في زوايا الإهمال وظلمات العجز⁽¹⁾.

وعلى الرغم من محاولة الرباعي الالتزام بقضية ردم الفجوات وملء الفراغات النصية التي تستلم قارئاً متمرساً كشخص ناقدنا، إلا أنه مال أحياناً إلى استبعاد بعض العناصر النصية، وحاول أن يوهننا بأن الأبيات تترابط فيما بينها وأن الرؤية موصولة بأختها فاستقام له ذلك أحياناً، ولم يستقم له حيناً، وعندئذ عمد إلى الوسائل المختلفة لوصل المعنى، فإن استعصى عليه، أهمل البيت أو الأبيات وانتقل إلى غيرها دون حرج أو ضمّن تأويله تفسيراً مختصراً لها.

وجملة القول إن الناقد طور منهجه في دراساته -إن جاز لنا تغليب منهج على آخر- فنجد "سيمولوجيا" في كتابه (الصورة الفنية في شعر أبي تمام، وجماليات المعنى الشعري) فبنيوياً تكوينياً في كتابه (الصورة الفنية في النقد الشعري وشاعر السمو) فبنيوياً نفسياً في كتابه (حرار الرؤيا والفن) لينتهي مؤمناً بجماليات التلقي أو نظريات استجابة القارئ في كتابه (تحولات النقد الثقافي).

(1) الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص 162-180.

الفصل الخامس

نحو رؤية خاصة في دراسة الصورة الفنية

يحمل هذا الفصل عنوان نحو رؤية خاصة في دراسة الصورة " ويحسن بنا التوقف عند حدوده الخارجية قبل الخوض في مضامينه الداخلية فما المقصود بالرؤية؟ وما علاقتها بالصورة الفنية؟ وما مفهوم الناقد تحديداً لمصطلح الرؤية؟. لم يتخذ مصطلح الرؤية - وهذا هو العرف السائد في المصطلحات النقدية الحديثة - مفهوماً محدداً فهو عند أدونيس "قفزة خارج المفاهيم القائمة"⁽¹⁾. ونجد لدى الرباعي تعريفاً للرؤية أكثر تفصيلاً من المفهوم السابق يقول فيه "إنه الموقف أو النص غير المكتوب الذي تطرحه كلمات النص وصوره، وغالباً ما يكون متجاوزاً للواقع، محاكياً لما هو مختزن في خيال الشاعر، من آمال وطموحات وحلول لمعضلات حياتية مقلقة"⁽²⁾.

ومن خلال ما اطلعنا عليه من دراسات يمكن أن نقول : إن الرؤية نظرة خاصة يخطط لها المبدع مسبقاً، ويترجمها المتلقي المتسلح بالتبصر، والوعي في النفاذ إلى أعماق النصوص.

والصورة الفنية بنظارتها وتكثيفها، وقوة الاستدعاء فيها لتشكل الفن الأدبي كاملاً، وعليه تغدو عملية الكشف عنها، وتحليلها كشفاً عن الرؤيا واستكناه لها، ومن هنا جاء الرباعي مستغلاً هذه التقنية المتطورة - بالعديد من الرؤى التي تستحق أن تسجل له ساعده على ذلك امتلاكه للعديد من الأدوات النقدية، كالقدررة المتميزة في تحليل النصوص، والبصيرة الفذة في اختيار تلك النصوص.

ومن أبرز الرؤى المنهجية المتميزة في دراسات الناقد، دراسته للصورة من خلال نتاج شاعر واحد بعينه، ويتجلى ذلك في دراسته "الصورة الفنية في شعر أبي تمام، والصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى " التي ربما تكون الأولى من نوعها في العالم العربي التي تتخذ من هذا المنحى منهجاً، لا يخفى ما له من

(1) أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، 2005، ط1، ص15.

(2) الرباعي: عرار الرؤيا والفن، ص73.

إيجابيات ومزايا جمة، تفوق من يخضع الشعر الجاهلي أو الشعر العربي بشكل عام لمقياس فني واحد، متناسياً أو متجاوزاً للفروق الفردية ما بين الشعراء، وإن كانوا ضمن عصر معين، كما هو الحال في دراستي نصرت عبدالرحمن وعلي البطل.

وعلى الرغم من التشابه الكبير في المنهجية المتبعة الداخلية في دراستي الرباعي، إلا أن الناقد حاول ومن حرصه على الوصول إلى التركيبة الأكثر ملائمة في دراسة الصورة، التعديل في تلك المنهجية التي اتسمت بالتشعب، والتفرع في دراسته لشعر أبي تمام، إلى التحديد والتنظيم في دراسته لشعر زهير بن أبي سلمى ويتضح ذلك من العناوين الرئيسية للفصول، التي جعلها تحت ثلاث مسميات: المصدر، والرؤيا، والتشكيل عوضاً عن موضوعات الصورة ومجالاتها، الصورة والموقف الفكري للشاعر الصورة والمعاني الخلفية، والبناء الفني للصورة المفردة، والبناء الكلي 1 والبناء الكلي 2 الذي يختص بالموسيقى واللغة الإيحائية كما هو الحال في دراسته لشعر أبي تمام، وفي ظل هاتين الدراستين وغيرهما، وقف الناقد على العديد من الرؤى الجديدة التي تستحق الإشادة بها والتي سنحاول إجمالها بما يلي:

1.5 صورة المرأة:

تعد صورة المرأة من أكثر الصور تناولاً من قبل أقلام النقاد المعاصرين، وكان الرباعي من ضمن هؤلاء، وإذا تجاوزنا الإطار الأسطوري التي وردت به رؤية الناقد في ربطه رمزية المرأة بالقبيلة، وورود مثل هذه الملاحظة بشكل عارض في الدراسات، التي أقيمت حول الشعر القديم، أقول إذا تجاوزنا ذلك فإننا نقف على موقف أثير ودليل هذه الأثرة تكرار الناقد لهذه الرؤية، في أكثر من موطن في دراساته المختلفة.

ومن ذلك قوله وزع الشاعر أبيات المقدمة على امرأتين هما فاطمة / وليلى، وأعطى كل واحدة صفات خاصة جديرة بالملاحظة والمقارنة . وقبل أن نبدأ نثبت الأبيات هنا وهناك:

أبيات فاطمة هي:

| | |
|------------------------------|--|
| عفا من آل فاطمة الجواء | فَيُؤْمَنُ فَالْقَوَادِمُ فَالحِساءُ |
| فدو هاشم فميث عريبتات | عفتها الريح بعدك والسّماء |
| فذروة فالجناب كأنّ خنس النّـ | عاج الطاويات بها الملاء |
| يشمن برقة ويرش أري الجـ | نوب على حواجبها العماء |
| تحمل أهلها عنها فبان | على آثار من ذهب العفاء |
| كان أوابد الثيران فيها | هجانن في مغابنها الطلاء ⁽¹⁾ |

وأبيات ليلي هي:

| | |
|------------------------------|--|
| فلما أن تحمّل أهل ليلي | جرت بيني وبينهم الظباء |
| جرت سناً فقلت لها أجيزي | نوى مشمولة فمتى اللقاء |
| لقد طالبتّها ولكلّ شيء | طالت لجاجته انتهلاء |
| تنازعها المها شبةا ودرّ البـ | حور وشاكهت فيها الظباء |
| فأما ما فويق العقد منها | فمن أدماء مرتعها الخلاء |
| وأما المقاتان فمن مهاة | وللدّرّ الملاحاة والنّقاء ⁽²⁾ |

"عندما قال المؤرخ البريطاني جيبون (Gibbon) ذات مرة: إن الإنسانية تحكّمها الأسماء كان دقيقاً جداً . وعلى الرغم من أن معناه قديكون أبعد من فحوى حديثنا هنا إلا أننا نستطيع الإفادة منه جيداً، فنقلة زهير من فاطمة إلى ليلي ليست نقلة سطحية أو آلية تمت خارج الذات، ولكنها - كما توحى الأبيات - حركة فرضها الموفق الوجداني المثار في القصيدة كلها، إن المحلل ليشعر أن القصيدة موزعة في معانيها وصورها على دائرتين متضادتين هما: دائرة فاطمة/ ودائرة ليلي.

في دائرة فاطمة تحول نحو السلب فالحياة تتهدم في المكان (عفا)، والطبيعة (الريح والسماوات) غلب غضبا يدمر كل شيء، وعالم الحيوان (خنس النعاج وأوابد

(1) زهير بن أبي سلمى، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 55-58.

(2) المصدر نفسه، ص 59-62.

الثيران) تتحول إلى ركود . واللون قتامة، حتى البياض يرى وهو ملتف ببقع من السواد. والإنسان الذي كان السبب في هذا المصاب لم يعد يأسى على رحيله أحد. أما دائرة ليلي فالموقف يختلف تماما فكل ما فيها يسير نحو الإيجاب : الحياذ تتدفق بانديفاع (جرت)، والمكان أفق مفتوح (مرتعا خلاء)، وعالم الحيوان (الطبأ) يتحول إلى النفع والجمال، والطبيعة (البحر) معطاء، أما اللون فتقاء وصفاء طبيعي (در البحور)، وأما الإنسان الذي فجر ذلك كله فالجمال كامن في كل علاقة ينشئها سواء أكانت مع غيره من الناس، أم مع الحيوان، أم مع الأشياء . وغيابه عن المكان لا ينهي العلاقة بينهما فالتواصل الروحي قائم بينه وبين من هم على أرضه (البيت الأول هنا).

فاطمة وليلى إذن دائرتان متساويتان بعدد أبياتهما لكنهما متضادتان في كل ما يرتبط بهما من معان . وأعتقد أن لهذا ارتباطا بمسألة الجوار التي يعالجها داخل القصيدة فهو يتناول لونين من هذا الجوار: أحدهما جوار واه مثله آل حصن يسار:

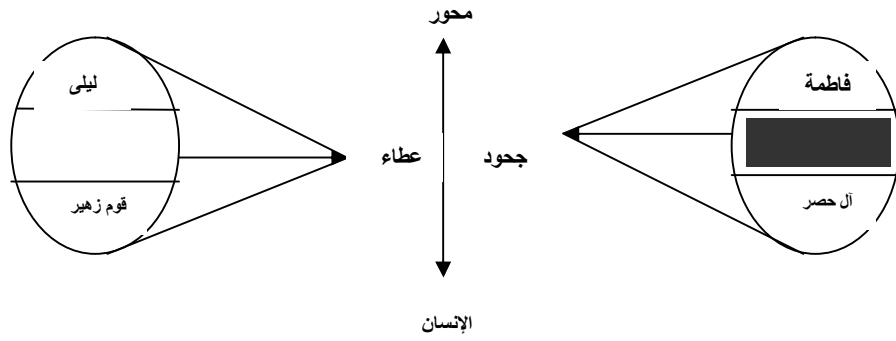
| | |
|------------------------|--------------------------|
| بأيّ الجيرتين أجرتّموه | فلم يصلح لكم إلاّ الأداء |
| فإنكم وقوما أخفروكم | لكالديياج مال به العباء |

وثانيهما، جوار مكين أمين، وجعل جوار قومه نموذجاً له:

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| وجارٍ سارٍ معتمداً إلينا | أجاءته المحافة والرجاء |
| فجاورٍ مكرماً حتى إذا ما | دعاه الصيفُ وانصرم الشتاء |
| ضمناً ما له فغداً سليماً | عليا نقصه وله النماء |

وشيء من الإمعان في صورة (الديياج) الذي مال له (العباء) من أبيات الجوار الأول، وصورة (النماء) الذي فتح أبواب (الرجاء) من أبيات الجوار الثاني، يعطينا فكرة عن التحول الثاني امتدادي حياتي . وإذا قرنا هذا التوجه بما قلناه سابقاً في دائرتي فاطمة وليلى وجدنا أن التشابه هنا وهناك دقيق جداً . وهذا يوحي - بشكل مطمئن - أن تولد بين المرأة والقبيلة قائم في خيال زهير ورموزه . وقد يكون مفيداً لجميع ملاحظاتنا عن هذا التوحد بهذا الشكل التوضيحي⁽¹⁾.

(1) الرباعي، شاعر السمو، زهير بن أبي سلمى، الصورة الفنية في شعره، ص 125-127.



ومن وجهة نظرنا فإن ربط رمزية المرأة بالقبيلة تعد رؤية معقولة وذات جدوى، وفائدة بشكل أكبر ممن يربطها بالألوهية، والذي يؤكد صحة رؤية الناقد أن المرأة كانت في القديم أكثر دلالة من الرجل على حجم المعاناة التي تعانيها القبائل، وأنها قادرة في الوقت ذاته وبما تمتلك من صفات متميزة على إعطاء رؤية واضحة لمثل قبياتها وتقاليدها . وعليه لا غرابة في أن يربط الشاعر ما بين المرأة والقبيلة في قصائده كما أكد الناقد.

ولعل تبني العديد من النقاد لهذه الرؤية في دراساتهم فيه ما يؤكد صوابها فالنعيمي مثلاً جعل صورة المرأة في المقدمات الطللية رمزاً "لأولئك الأهل جميعاً من حيث استخدام صيغة التعبير عن العام بالخاص"⁽¹⁾. ولكن تبقى الإشارة إلى أن ربط رمزية المرأة بالقبيلة أينما وجدت، أو بشكل مطلق، منهج يعتريه الكثير من الانحراف والتعميم، فكثيرة هي القصائد التي لا يمكن من خلالها، ربط رمزية المرأة بالقبيلة، بقدر ما يمكن ربطها بالمرأة المثال مثلاً ومرد ذلك كما أكد الرباعي إلى "حال الشعر وواقع الطبيعة الإنسانية"⁽²⁾.

(1) النعيمي، أحمد إسماعيل : الأسطورة في الشعر العربي القديم، سينا للنشر، القاهرة، 1995، ط1، ص272.

(2) الرباعي: شاعر السمو، زهير بن أبي سلمى، الصورة الفنية في شعره، ص133.

2.5 صورة الثور:

لم تكن صورة المرأة الصورة الوحيدة التي أصبحت موطن خلاف بين النقاد، بل إن صورة الثور تفوقت عليها، فلقد تعددت الدراسات التي تناولت تلك الصورة وتعددت تبعاً لذلك رمزياتها، وجاء الرباعي مقتصرًا في تناوله لهذه الصورة على نصين اثنين: أحدهما لضابئ بن الحارث البرجمي إذ يقول:

| | |
|------------------------------------|---------------------------------|
| كأني كسوتُ الرَّحْلَ أَخْسَ ناشطاً | أحمَّ الشوى فرداً بأجماد حوملاً |
|------------------------------------|---------------------------------|

والآخر لامرئ القيس إذ يقول:

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| كأني ورحلي فوق أحقب قارح | بشربة، أوطأوا بعرنان موحس |
|--------------------------|---------------------------|

ويخلص الرباعي إلى أن الثور - كما رسمت صورته أبيات الشعراء السابقة - يوحى بأنه "رجل مبدأ يضع عقيدته بين جنبيه ويمضي لا يلوي على شيء، ورجل المبدأ الذي قد يكون نبياً أو صلحاً أو صلوكاً أخلاقياً يظل يرتبط في السماء بسبب لأنه في حاجة إلى عون إلهي" وربما كانت الشمس في قصة الثور رمزاً لهذا الرابط لذلك يظل يؤسس له في الأرض قاعدة، أو قواعد لأنه بحاجة إلى مكان، أو أمكنة تنطلق منها، وفيها مبادئه، وربما كانت الأرطاة التي اعتاد أن يحفر له بيتاً بجانبها رمزاً لهذه القاعدة، وقد يعاني لكنه يظل صابراً أبيضاً منيراً بالخير في المكان الذي يحل فيه"⁽¹⁾.

وليس بعيداً تأويل ناصيف لصورة الثور حين يقرن رمزية الثور بالإنسان المثال الذي يحمل شعلة غريبة وتستحق الحياة، إذا هو حارب، على الرغم من أنه يسعى إلى استقبال السلام لكن الكلاب أعداء الحياة تحول دون ذلك⁽²⁾ عن تأويل الرباعي السابق.

وتأويلهما السابق هو في نظري - تأويل مقبول ومعقول لأنه أقرب إلى الحياة والواقعية منه إلى الوهم حين يربط بعالم الألوهية، الذي يتجسد في تأويل نصرت عبدالرحمن، وعلي البطل الذي لا يكتفي بهذا، بل يؤكد على اتفاق الشعراء

(1) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 148-149.

(2) ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، 1981، ط1، ص 94.

في رسم صورة الثور، ويرجع الاختلاف في رسم هذه الصورة إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص، وهو موقف غير مبرر، ولا يقوم على أدلة مقنعة أو استقرار واعٍ للموجود الشعري الذي يحوي هذه الصورة يقول: "وتطالعنا صورة الثور الوحشي عادة عند حديث الشاعر حتى أنه يرسم أولاً صورة كاملة مفصلة لهيكله الجسدي من لون وحجم وحركة، ثم يبدأ في توسيع الصورة طولياً بحكاية أحداث تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمزا لإله القمر، وإذا رحنا نتتبع هذه الصورة في الشعر لوجدنا عناصرها مكررة تكراراً يكاد يكون تاماً عند الشعراء، بل هو تكرر تام بالفعل في العناصر الأساسية للصورة، أما ما نراه من اختلاف أحياناً فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناول الشاعر الصورة بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص"⁽¹⁾.

ودليل معقولة تأويل الرباعي أننا لو عدنا إلى شريحة الثور التي ربط من خلالها نصرت عبدالرحمن مثلاً رمزية الثور بالقمر الإله، لوجدناه يتوقف لدى مفردتي (الشمس والجوزاء)⁽²⁾ وهو ما يدعم رؤيته مهماً البنية الكلية للشريحة - وهذا يدل على نفور النص من تأويل صاحبه أو متلقيه، ولو حاولنا تطبيق تأويل أو رؤية الرباعي على نص عبدالرحمن لوجدناه ينسجم معه انسجاماً كلياً يقول زهير بن أبي سلمى⁽³⁾:

| | |
|--|--|
| فَأَدْرَكَتْهُ سَمَاءٌ بَيْنَهُمَا خَلٌّ | تُرْوَى الثَّرَى وَتُسِيلُ الصَّقْفَ الْقَرَقَا |
| فَبَاتَ مُعْتَصِماً مِنْ قُرِّهَا لَتَقَا | رَسَّ السَّحَابُ عَلَيْهِ الْمَاءَ فَاطَّرَقَا |
| يَمْرِي بِأُظْلَافِهِ حَتَّى إِذَا بَلَّغَتْ | يُبَيِّنُ الْكُثِيبَ تَدَاعَى التُّرْبُ فَاخْرَقَا |
| مَوْلَى الرِّيحِ رَوْقَيْهِ وَجِبَّهْتَهُ | حَتَلْنَا مِرْزَمَ الْجَوَازِ أَوْ خَفَقَا |
| لَيْلَتَهُ كُلَّهَا حَتَّى إِذَا حَسَرَتْ | عَنْهُ النُّجُومُ أَضَاءَ الصَّبْحُ فَانْطَلَقَا |

(1) البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي، ص 125.

(2) عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 143-144.

(3) زهير بن أبي سلمى: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 46-48.

| | |
|---|--|
| فصَّبَحْتَهُ كِلَابٌ شَدُّهَا خَطِفٌ | وقَانِصٌ لا تَرى فِي فَعْلِهِ خُرْقَا |
| حَتى إِذَا ظَنَّ قَرْنَ الشَّمْسِ غَالِبَةً | وَخَافَ مِنْ جَانِبِيهِ النَّهْزَ وَالرَّهَقَا |
| كِرٌّ فَفَرَجَ أَوْلَاهَا بِنَافِذَةٍ | نَجَلَاءَ تُتْبِعُ رَوْقِيَهُ دَمَا دَفَقَا |

فالمطلع على الشريحة يجدها تدور حول مشهدين رئيسيين:

يصور المشهد الأول حال الثور الذي يمثل معالم التآمر والتهيه والضياع والعيش على الفتات، بينما يصور المشهد الثاني مرحلة الصراع الذي يرسم لنا معالم الأمل والحلم في تحقيق الذات.

وبالعودة إلى الشريحة نجده يبدأ بتصوير معالم حياة الإنسان الجاهلي، وما يعانیه من تيه وضياع، وتجد الدقة في تأكيد هذه المعالم من خلال إجراء الشاعر لإحداث هذا المشهد في جو ماطر "الشتاء" بكل ما يحمله من ظلام وخوف "فأدركته سماءً بينهما خلل" لكن واقعية الإنسان الجاهلي المجاهد، وإيمانه بالحياة المفروضة عليه، جعله يحاول تكييف نفسه مع وضعه العام، ليستشعر الأمان والاطمئنان "يمري بأظلافه حتى إذا بلغت".

فالثور وهو رمز للإنسان الجاهلي كما قلنا يحاول أن يصنع بأظلافه مكاناً يأويه من الظلم والجور، ومن ممثليه (الشتاء)، لكن الأمر لا يقتصر على تلك القوى الظلامية فقط (الشتاء) بل تتسع هذه الدائرة وتزيد هذه الأحوال لتشمل عناصر جديدة يمثلها "الصيدان" قانص لا ترى في فعله خرقاً " رمز السلطة، والكلاب "فصبحته كلاب شدها خطف" رمز التآمر وظلم الأخ لأخيه.

لكن هذا الثور رمز الإنسان الجاهلي " على ما يبدو يمتلك من الجرأة والشجاعة الشيء الكثير بحيث تحول الخوف والتهيه إلى قوة وعزم وثقة بالنفس وثورة حارقة كثر ففرج أولادها بنافذة " وإيمان الشاعر بشرعية موقف الثور جعله يربطه بالشمس (النور وبزوغ الفجر وقيام الحياة المأمولة والأمانة) وينتهي النص بتحقيقه لهدفه ومقتل الكلاب "نجلاء تتبع روقيه دماً دفقاً".

وهكذا جاء الثور في الشريحة السابقة رمزاً للرجل الثائر والغيور، لا رمزاً للقمر الإله، وجاءت الكلاب رمزاً للفئة المتأخية مع الظلم والسلطة لا رمزاً لمجموعتي الكلب الأكبر والأصغر النجمتين كما يرى عبدالرحمن، مجسداً من خلال

ذلك حجم المعاناة التي يعانيتها الرجل النائر والرافض للقيود الحياتية المحاطة بدائرة من الانعكاسية والذل والمهانة "فالرمز يضمّر أكثر مما يصرح ويوحى ويأبى أن يفصح عن ظاهره أو حقيقة للوهلة الأولى بل تراه يمعن في التذخي والتحكم والخداع وراء شعيرية الكلمات"⁽¹⁾.

3.5 صورة الطير:

بعد استقراء الرباعي للعديد من نماذج الطير وعلاقاته، توصل إلى نتيجة عامة يرى من خلالها: "إن الشاعر الجاهلي كان يهتم وهو يلاحق صورة الطير بإبراز أفعاله أكثر من إهتمامه برصد صفاته وأشكاله، ثم إنه كان وهو يرسم حدود أفعال الطير مشغولاً بتوجيه هذه الأفعال نحو حاجات الإنسان الجاهلي في بيئته وأحواله"⁽²⁾.

ويتجلى هذا من خلال تأويله لمشهد الصراع القائم ما بين الصقر والقطا - على سبيل المثال - والذي انتهى بنجاة القطا وفشل الصقر، يقول زهير بن أبي سلمى:

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| وقد أراني أمام الحي تحملني | جرداء لا فحج فيها ولا صكك |
| كأنها من قطا الأجان حان لها | وردٌ وأفرد عنها أختها الشبك |
| جونية كحصاة القسّم مرتعها | بالسي ما تنبت الفقعاء والحسك |
| أهوى لها أسفح الخدين مطرق | ريش القوادم لم تنصب له الشرك |
| لا شيء أجود منها وهي طيبة | نفساً بما سوف ينجيها وتترك |
| دون السماء وفوق الأرض قدرهما | عند الذنابي فلا فوت ولا درك |
| عند الذنابي لها صوت وأزملة | يكاد يخطفها طورا وتهتك |
| حتى إذا ما هوت كف الغلام لها | طارت وفي كف من ريشها بتك |
| ثم استمرت بماء لا رشاء له | من الأباطح في حافات البرك |

(1) ابن حميد، رضا: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، بحث منشور في مجلة فصول، مجلد 15، عدد 2، 1996، ص 96.

(2) الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص 59.

مكّال بأصول النجم تتسجّه
ريح خريف لضاحي مائه حبكُ
كما استغاث بسيء فزّ غَيْطَلَة
خاف العيون فلم ينظر به الحشكُ
فزّل عنها ووافى رأس مرقبة
كمنصب العتر دمى رأسه النسكُ⁽¹⁾

"أثارت قصة مطاردة الصقر للقطاة رغبة الشاعر في تشبيهه سرعة ناقتيه بسرعة القطاة التي شاء أن يضعها في هذا الموضع ليكون ذلك أجلب لسرعتها. وملخص القصة هو أن رغبة القطاة بالحياة لم تمل عليها بذل أقصى سرعتها للنجاة من الصقر فحسب، ولكنها أيضا حركت فيها كوامن من الذكاء حتى تكيد الصقر فتقوده إلى حتفه . لقد ظلت به تشاغله فتعطيه فرصة اللحاق بها حيناً، ثم تسابقه فتقلت من بين مخالبه حيناً آخر قاصدة أن توصله إلى م كان تريده؛ وهو صخرة عظيمة يتجهان في طيرانهما إليها . ولما اقتربا منها زادت القطاة من سرعتها فزاد هو من سرعته طمعا في اللحاق بها، وفجأة هوت إلى الأرض تاركة إياه مندفعاً نحو الصخرة حتى يرتطم بها، ويسقط متخبطاً بدمائه كالثور المذبوح تقرباً إلى المعبود.

لقد اعتمد الشاعر وهو ينسج هذه القصة على عدد من الحقائق الأساسية المهمة:

أولاًها:القطاة أسرع من الصقر، ولذلك كانت مطمئنة إلى نتيجة المطاردة . لقد كانت -كما قال طيِّبة نفساً بما سوف ينجبها "، ولذلك كانت هي التي توجه المطاردة إلى حيث تريد، رغم ضعفها الجسدي أمام الصقر. وثانيها: أنها كانت مجربة، فقد استفادت من وقوع أختها في الشرك "وأفرد عنها أختها الشبك". إن هذا جعلها تواجه قدرها بذكاء حتى لا يكون مصيرها مصير أختها.

وثالثها: أن الصقر - على عكس منها - كان غراً لم تُنصب له الشرك ". لقد أعماه غروره وقلة خبرته عن أن يفكر بما يخطط له.

ورابعها: أن طمع الصقر بها "وقد طمع الأظفار والحناك" جعلها تمنحه فرصة اللحاق بها حيناً، ثم التفتت منه والاندفاع بعيداً عنه حيناً آخر:

(1) زهير بن أبي سلمى، شرح ديوان زهير، ص 171-180.

حتى إذا ما هوت كفّ الغلام لها طارت وفي كفّه من ريشها بتك

إن هذا جعلها تضمن مطارده لها، واندفاعه وراءها، لـ ذلك أوصلته بخطتها إلى حيث هلكه. وهكذا استطاعت القطة أن تتغلب على الصقر.

مغزى القصة هو أن القوي - على قوته - يمكن للضعيف - على ضعفه - أن يقهره ويورده هلكه، فينقلب الصائد - في هذا - مصيداً، ويصير الطالب مطلوباً. وهذا ما يتناسب مع واقع الشاعر الذي يحاول فيه إبراز قوته - على الضعف البادي عليه - أمام قوة خصمه . ذلك أن مناسبة قول القصيدة التي اقتطعت منها الأبيات هي أن رجلاً اسمه الحارث بن ورقاء الصيداوي أغار برجاله على أخوال زهير، وكان زهير فيهم، فنهب إبله وأخذ راعيه يساراً . وجد زهير نفسه في مواجهة رجل قوي، فكان لا بد له من إبراز قوته، وقد لا يجد الشاعر أقوى من الشعر سلاحاً يبرزه أمام خصمه⁽¹⁾.

وعلى هذا خطط لتصوير صراع يظهر قوة الضعيف الكامنة، وانهيار قوة القوي أمامها، فكانت قصة القطة والصقر على نحو ما حلل الرباعي. ويتجلى للباحث في هذا الموطن القدرة العالية للناقد على إثراء عملية القراءة النصية، وذلك من خلال استغلاله الناجح لعلاقات الحضور والغياب النصية، التي يحرص من خلالها على تجاوز القراءة القشرية للوصول إلى القراءة الإستبطنية، التي يبرز فيها مهارة الناقد وقدرته.

4.5 التشكيل الصوري

توقف الرباعي ومن خلال دراسته العديدة عند آلية التشكيل الصوري، وخاصة الوسائل البلاغية، راسماً لنا من خلال ذلك رؤية جديدة ومتطورة يكتنفها العمق في التأمل، والتكامل في الرؤية، وقد جعل للوسائل البلاغية الصورية عدة أطوار، تنطلق من التشبيه وتنتهي بالرمز، والشكل الآتي يرسم أو يوضح المسار التطوري لها:

(1) الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص 36-38.

تشبيه ← استعارة ← استعارة مثلية ← التجسيد ← التشخيص ← التجسيم ← الرمز
ففي التشبيه يبقى الحدان ماثلين في الذهن مهما كانت درجة التحامهما معاً
فصورة "مربعها غور" لا تلغي المربع بالرغم مع أنها جعلته غوراً، إنها بإصرارها
على ذكره مصاحباً للغور، تظل تعترف بأن المربع مربع، والغور غور، وأن
اتحادهما إنما هو في حالة معينة أو وضع خاص فقط.

وتأتي الاستعارة بشكل أكثر تطوراً من التشبيه، فهي المرحلة الراقية التي
انتقل إليها، وأول تلك الحالات الاستعارة المثلية التي تتم عبر مرحلتين:

الأولى: قيام هي الصورة في الذهن، والثانية: دمج الأول في الثاني، بحيث
يرى أحدهما وكأنه قد تنحى تماماً، إلا أن الصورتين مع هذا مختلفتان اختلافاً نوعياً،
وكذلك الحال في التجسيدية "والتي تعني تقديم المعنى في جسد شئني".

وتنتقل التجسيدية إلى التشخيصية التي تتم عبر ثلاث مراحل:

الأولى: قيام حدي الصورة في الذهن.

والثانية: تنحى أحدهما وحلول الآخر مكانه.

والثالثة: الارتفاع بشيئية الحد الثاني إلى مرتبة الإنسان.

ففي الصورة تبرز الأرض في أثوابها القشب "يبرز الحدان "العروس،
الأرض) ثم يتلاشى الحد الأول ويقوم الثاني مكانه (x، الأرض) ثم يكون الارتفاع
بالحد الشئني الجامد إلى قدرة الإنسان (x، x، الأرض تبرز).

وتمر التجسيمية بنفس المراحل الثلاثة، لكن الارتفاع بالحد الشئني يتم في
ظروف أكثر عمقاً وخفاءً، وهذا بدوره يوصلنا إلى المرحلة الأكثر تطوراً وهي
الرمز المرحلة التي تمثل تكثيفاً لعناصر عريقة أو ارتباطات وجدانية معقدة دون
ذكر لهذه العناصر لكنها تكون قادرة على التعبير عنها بطريقة الإيحاء.

ويتابع الناقد رصده للتطورات الصورية وتحديداً من خلال التشبيهية، فالتشبيه
بالكاف يقام فيه الحدان، وتكون الأداة فاصل يمنع اقترابهما أما في التشبيه بكأن فإن
الأداة تنتحى ويندمجان معاً، وفي البليغ يتم الاستغناء عن الأداة نهائياً مما يعطي
جمالاً للتفاعل، بين العناصر بشكل أكبر من النمطين السابقين . ويمكن أن نجمل
التطور الحاصل بالشكل التالي (أ + ب)، (+أ ب)، (أ ب).

وقد نجد لصنيع الناقد جذوراً في كتب أهل البلاغة والنقد قد السابقين له (1)، لكننا لا نجد لديهم هذا التناسق والتكامل في الربط، وهذا العمق في الغوص والتدقيق والتأمل في هذا وذاك، وفي كل هذا تتجسد لنا أصالة الناقد ونضجه النقدي.

5.5 المصطلحات الصورية

وتحت قبة هذا العنوان سنناقش بعض المصطلحات التي نالت اهتماماً معيناً من الناقد ومنها:

1- التشبيه الدائري الذي أدخله الناقد أو أطلقه على النمط الشعري الذي يقوم على المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف "ما" خاصة وخاتمة إثبات بحرف الباء واسم التفضيل الذي على وزن أفعل وغالباً ما يكون بين ا لفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفي - وهو المشبه به عادة- قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك.

وقد حظيت عنوانة هذا النمط من التشبيه بجو لا يخلو من الاضطراب والضبابية، فتارة يطلقون عليه التشبيه الطويل، وأخرى التشبيه الاستطرادي، وغيرها الاستدارة، والاستدارة التشبيهية، وجاء الرباعي لينهي هذا الجدل ويجعله تحت عنوان "التشبيه الدائري". ويرفده بعنوان ثانوي "دراسة في الصورة" ليكون مصطلحه النقدي كاملاً ووافياً، وليحقق شمولية الإحاطة بهذا النمط من التشبيه درسه الناقد من خلال النصوص الجاهلية محدداً مجالاته بـ ثلاثة هي: الحيوان، والطبيعة، والإنسان.

ونحن إزاء هذه الخطوة الرائدة التي قام الناقد من خلالها باستجلاء هذا التركيب، والبحث في جذوره، والتوصل إلى مصطلح خاص به، ومناسباً له، ودراسته دراسة وافية عبر دواوين الشعر الجاهلي، لا نملك إلا أن نشيد ونثني على الجهد المتميز الذي بذله الناقد في دراسته تلك.

2. الصورة الفنية:

(1) خليف، يوسف: دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ط1، ص87.

يحرص الناقد على مصطلح نقدي واحد في عناوين دراساته وهو الصورة الفنية، فنجد لديه الصورة الفنية في شعر أبي تمام"، "الصورة الفنية في النقد الشعري" السمو زهير بن أبي سلمى، الصورة الفنية في شعره". مما يجعل تلك العناوين محاطة بخطر الرتابة والنمطية التي باتت تهددها، ولو استخدم مصطلحات أخرى مماثلة لها (الصورة الشعرية أو الأدبية) لمنح تلك العناوين مزيداً من الفاعلية والدينامية والتنوع، ولعل التخلص من إشكالية المصطلح النقدي هو ما كان وراء ذلك.

3. البديع الشعري:

حظيت ظاهرة البديع باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين، فمنهم من توجه لدراسة المؤثرات والعوامل التي ساعدت على وجوده، ومنهم من ذهب إلى تعداد وسائله، وإجراء المفاضلة بين هذه الوسيلة وتلك، وجاء الرباعي ليضيف جديداً جيداً إلى هذه الدراسات مزج فيه ما بين القديم والحديث، ليخرج برؤية معاصرة للبديع - ليتجاوز بعد الإحاطة الشاملة بالمصادر القديمة، تفسير ظاهر البديع القديمة القائمة على الصنعة الشكلية في مجملها - يسعى من خلالها إلى تفسير ظاهرة البديع من خلال مفهوم الخيال الشعري الحديث، الذي تجلى بشكل نهائي لدى (كوليردج)، يقول الرباعي: "وإذا انعطفنا إلى رؤية البديع الشعري من مفهوم الخيال كما عرضناه نقول: إن الخيال هو القوة التي كانت وراء إيجاد الشعر عند أصحاب البديع وغيرهم، ولما كان الجهد الناتج من المعالجة الداخلية للعناصر مصاحباً للخيال في عملية الإبداع فإن لكل شاعر نصيباً منه سواء أكان من أصحاب البديع أم لم يكن، وسواء أكان في العصر الجاهلي أم في العصر العباسي"⁽¹⁾.

ويضيف معللاً ظاهرة تطور البديع تعليلاً حسناً ومعقولاً يخرج من الدائرة النمطية وذلك بأنه "تطور عام في الخيال العربي وليس اتجاهها مدرسياً مقصوراً على فئة دون أخرى، وهو تطور كان متمشياً مع الظروف والأحداث التي أثرت في العقل العربي ونموه"⁽²⁾.

(1) الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي، ص 43.

(2) الرباعي، مقالات في الشعر ونقده، ص 161.

وبهذا يخطو الرباعي في تفسيره لظاهرة تكون البديع وتطوره شوطاً بعيداً يكشف من خلاله عن نباهته، ودقته في الربط ما بين هذا الموضوع وذاك.
4. شاعر السمو:

في أثناء وضع صورة متكاملة من قبل الناقد زهير بن أبي سلمى الإنسان والشاعر، توصل إلى أن هذه الصورة تحوي مضموناً واحداً هو السمو، وأفكار الشاعر ومواقفه الاجتماعية تصدر عنه وتهدف إلى إنجازها على مستوى العصر كله، ولهذه الصفة حضور بارز في خلقه كما لم تكن مناهجه في الإبداع الفني خالية من هذه السمة، ومن كل هذا جاء إطلاق لقب "شاعر السمو" على زهير بن أبي سلمى يقول الرباعي "إن إحساسي بصفة السمو في شخصه روحاً وخلقاً، وفي شعره فكراً وفتناً هو الذي دفعني لإطلاق لقب "شاعر السمو" عليه"⁽¹⁾ ولا شك أن هذه المحاولة، محاولة جريئة، وغير مسبقة، كشفت عن وعي الناقد، وقدرته على الموازنة والإنجاز.

6.5 المعجم الصوري:

يقوم منهج الرباعي في دراسته للصورة الفنية على الاهتمام بالمادة والبنية معاً، وغالباً ما يلجأ إلى تفريغ مواد الصورة في جداول بيانية كما سبق وأن أشرنا أو في معجم للاستخدام الصوري للغة " كما أطلق عليه الناقد، وهو للاستخدام اللغوي، لا للألفاظ وهو في هذا ينبهنا إلى أهمية النظر للكلمة داخل سياقها التركيبي الخاص أولاً، ثم النظر بعد ذلك إليها، وإلى تركيبها معاً داخل النص الكلي الذي حواهها.

ومثل هذه الرؤية تتيح المجال للتفكير في إمكانية وضع تاريخ لدلالات الألفاظ، وهو ما تحتاج إليه العربية، إذا ما حاولنا تعميم الفكرة على شعراء مختلفي العصور.

(1) الرباعي: شاعر السمو، ص35.

وتقوم فكرة المعجم كما وضحتها صاحبها - على "إبراز الجانب المسترجع أو المستثار من الصورة الشعرية لأنه الأقدر على حمل المشاعر والأفكار الخاصة من الجانب الحاضر المرئي"⁽¹⁾.

أما خطوات تأليف المعجم فتتلخص بما يلي:

أولاً: تحديد الجانب المستثار على أساس أنه التركيب الأساس للعودة.

ثانياً: تحديد الكلمة المحورية في التركيب الصوري، والمقصود بالمحورية "الكلمة التي تخدمها الكلمات الأخرى فتصبح هي الأساس والأخرى ثانويات بالنسبة إليها" وتجليه ذلك نستعير جانباً من عمله في الصورة التالية:

| | |
|-----------------------|----------------------------|
| فرمى فأخطأه وجال كأنه | ألم على برز الأماعز يلحِبُ |
|-----------------------|----------------------------|

الجانب المستثار هو "ألم على برز الأماعز يلحِب" وتعد كلمة "ألم" هي الكلمة المحورية في التركيب الصوري السابق أما "برز الأماعز" و"يلحِب" فهما كلمات ثانوية تصف حال الكلمة المحورية: الأماعز: انظر "ألم".

وثانياً: استخدام تعبيرات تشعر بالوصف، أو المجاز، أو الكناية أو التشبيه وذلك لإظهار الاختلاف النوعي بين الصور من جهة البلاغة.

وتحقيقاً لاكتمال الفائدة اللغوية حرص الناقد على توثيق معاني أهم مفردات المعجم، وإدراجها في فهرس أخير مرتبة على الأحرف الهجائية: الأوابد: انظر قيد.

إبر: 313. الأبر، شبه بها لوم فتاته الشديد.

ونحن في هذا الموطن لا بدّ أن نشيد بجهد الرباعي الذي يبذله في دراسة وتمحيص الشعر القديم خاصة للخروج بمثل هذه الرؤية الجديرة بأن تكون موطن قدوة من قبل دارسي الأدب والشعر بشكل عام، التي تحمل بين دفتيها حصافة الناقد ووعيه في كيفية التعامل مع الصورة الفنية خاصة بمنبع الإبداع- تعاملًا متطوراً ومتجدداً.

(1) الرباعي، شاعر السمو، ص270.

7.5 الصورة والموسيقى:

تعد الموسيقى أو الإيقاع عنصراً أساسياً من عناصر الشعر ووسيلة هامة من وسائل الإيحاء وهي "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعاً لعوامل معقدة"⁽¹⁾.

وتتحد الصورة مع الإيقاع، ويشاركان في إقامة البناء الكلي للشعر "فالصورة الفنية والإيقاع الصوتي معاً يوحيان بالقيمة الجمالية في كل شعر".

انطلاقاً من ذلك جاء استغلال الناقد للحافز الإيقاعي أو التشكيل الزمني للإيقاعات الموسيقية، وربطه بالتشكيل المكاني للصورة، وذلك من خلال تتبعه لحركة ترجيح الدوائر الوزنية للبحر داخل القصيدة على أنه مؤلف من دوائر وزنية تتحرك متقاربة أو متباعدة لتؤلف وحدة إيقاعية، تتسجم مع وحدة المعاني والمواقف في إطار وحدة القصيدة التي تحوي ذلك كله وتستوعبه.

والدوائر الوزنية لديه كما أشرنا سابقاً - هي مجموع تفعيلات شطر واحد بنمط تركيبى واحد، تتحرك داخل جسم القصيدة مع مجموعة أخرى من الدوائر على وفق نظام خاص بالقصيدة، لا يشترك فيه معها نظام قصيدة أخرى فالدوائر الوزنية الأولى في القصيدة هي الشطر الأول من البيت، وتسمى الدائرة التي تخالف الدائرة الأولى في شكل التفعيلات بعد م ا قد يطرأ على بعضها من زحافات، وعلل الدائرة الثانية، وهكذا وليس شرطاً أن تكون الدائرة الثانية هي الشطر الثاني من البيت الأول بل قد يكون الشطر الأول أو الثاني من البيت الثالث أو الرابع مثلاً.

ويربط التحولات التي تطرأ على الدوائر الوزنية داخل القصيدة بالموافق النفسية، والفكرية العميقة لدى الشاعر من خلال رسوم بيانية تحتوي على توزيع الدوائر الوزنية، وخطوط مساراتها داخل القصيدة بين هبوط، وصعود في عمل يشبه عمل مخطط نبضات القلب . حيث تشير الرؤوس المدببة (M) إلى شدة الانفعال وموجان الداخل، بينما توحى الأشكال المنبسطة (⌊) الناتجة من توالي الدائرة

(1) أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ط2،

الواحدة في مجموعة أشرطة متعاقبة بهدوء الانفعال، وسكينة النفس، وبذلك يتم الكشف عن السلوك الروحي التلقائي الخاص بالشعراء أثناء نظمهم. وقد تكون عملية ربط الإيقاع بالحالة النفسية لدى الشاعر ليست بالجديدة، لكن إضفاء الرسوم البيانية، والخطوط الكاشفة على تلك العملية هو ما كان مميزاً، هذه الخطوط والأرقام التي قد لا تناسب من وجهة نظر بعض النقاد الدراسة الفنية والأدبية⁽¹⁾.

ونقول في هذا إننا نوافق الرباعي في موقفه - الذي يؤكد أن وظيفة النقد الأساسية النفاذ إلى بواطن الشعر ونشرها بلغة عقلية تحقق الفائدة والمتعة معاً، وبهذا لا مانع من إفادته من المجالات الأخرى (كعلم الحساب، والفلك) وغيرها في سبيل تحقيق الفائدتين المرجوتين، فمثل هذه العلوم ما هي إلا وسائل لا غايات في سبيل الوصول إلى فهم ذات الشاعر وموقفه من محيطه، وقدرته على تجسيد ذلك من خلال مواد شعره⁽²⁾، كما أن مثل هذه الرسوم البيانية التي التفت إليها الناقد تعتبر أدوات تدعيمية للآراء والرؤى المنبعثة من التحليل الإجرائي، قد تحولها إلى حقائق واضحة لا تعميمات متسرعة.

يجدر بنا التنبيه إلى أن استعمال الأرقام والجداول والرسوم البيانية في الدراسات الأدبية، ينبغي أن يكون استعمالاً معتدلاً، لا مسرفاً، ولا تعسفياً يلجأ إليه الناقد لدعم بعض آرائه التي تعجز البنية الكلية للقصيدة عن تحقيقها.

إن الرباعي وبالتفاته إلى الإيقاع الموسيقي في دراساته للصورة وجعله مفتاحاً من مفاتيح معاينة النص ودراسة فهم سر التحولات التي تطرأ على رؤى النص ولغته⁽³⁾، يتميز على غيره من النقاد أمثال نصرت عبدالرحمن، الذين التفتوا إلى قضية الشكل في دراساتهم للصورة، ولم يحفل بالجانب الموسيقي فيها نهائياً،

(1) الرباعي: مقالات في الشعر ونقده، ص187.

(2) المرجع نفسه، ص188.

(3) الرواشدة، سامح: إشكالية التلقي والتأويل، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2001،

ط1، ص163.

ومما يؤخذ على الرباعي في دراسته للجانب الموسيقي الخلل، والاضطراب الذي يطغى على بعض المواطن، ففي مقطوعة لجميل بثينة يقول فيها⁽¹⁾:

| | |
|------------------------------|----------------------------|
| وإني لأستحيي من الناس أن أرى | رديفاً لوصلٍ أو عليّ رديفٌ |
| وأشربُ رنقاً منك بعد مودةٍ | وأرضى بوصلٍ منك وهو ضعيفٌ |
| وإني للماء المخالط للقدى | إذا كثرت وراؤه لعَيُوفٌ |

نجده يوزع المقطوعة السابقة إلى ثلاث دوائر وزنية فقط - أقوم بالنقل الحرفي كما هو في دراسة الناقد -:

فالمقطوعة مؤلفة من ثلاث دوائر وزنية لبحر الطويل وهي : الدائرة الأولى /
 فعولن مفاعلين فعولن مفاعلهزلبت في الشطر الأول من البيت الأول فقط،
 والدائرة الثانية فعولن مفاعلين فعولن مفاعلهزلبت في الأشطر الثلاثة الأخيرة
 من الأبيات، والدائرة الثالثة فعولن مفاعلين فعولن مفاعلهزلبت في الشطر الأول
 من البيتين الثاني والثالث⁽²⁾ ثم يتكلف رسماً لمسار تلك الدوائر.
 وبالعودة إلى ديوان الشاعر، وإلى كيفية ضبط الكلمات كما ورد سابقاً - فيه
 تجدها تتوزع على أربع دوائر وزنية لا ثلاث هي:

الدائرة الأولى: فعولن مفاعيلن فعول مفاعلهزلبت في الشطر الأول من
 البيت الأول.

الدائرة الثانية: فعولن مفاعيلن فعول مفاعل، ووردت في الشطر الثاني من
 البيت الأول والثاني.

الدائرة الثالثة: فعول مفاعيلن فعول مفاعلهزلبت في الشطر الأول من
 البيت الثاني والثالث.

الدائرة الرابعة: فعول مفاعيلن فعولن مفاعل، ووردت في الشطر الثاني من
 البيت الثالث. وعليه يغدو مسار هذه الدوائر البياني كما يلي:

(¹) بثينة، جميل: ديوان جميل بثينة، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر، بيروت 1966م، ط1، ص84.

(²) الرباعي: في تشكّل الخطاب النقدي، ص170/169.

| | | | | | | | |
|---------|---|---|---|---|---|---|-----------------|
| 6 | | | | | | | الدوائر |
| 1 | | | | | | | الدائرة الرابعة |
| 2 | | | | | | | الدائرة الثالثة |
| 2 | | | | | | | الدائرة الثانية |
| 1 | | | | | | | الدائرة الأولى |
| المجموع | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | الأشطار |

(1) ومثل هذه المسحة الوزنية الناعمة لا المتعقّرة في مواطن أخرى ولو استعاض الناقد بالدائرة الوزنية الكاملة التي تقوم على شطري البيت، لما حدث مثل هذا الابس الذي جاء نتيجة لكثرة الفروع، والتقسيمات المرهقة للنفس لكن مثل هذه الملاحظات لا تؤثر بأي حال من الأحوال في مقدار رؤية الناقد الجديدة وقيمتها.

فإفادته من الجانب الإيقاعي حقيقة كانت إفادة متميزة أتت من وعيه بأهمية هذا الجانب "فالموسيقى توحى بما لا يستطيع القول أن يشرحه"⁽²⁾.
رصدنا في عرضنا السابق أبرز المستجدات التي أدخلها الناقد إلى عالم الصورة الفنية، والتي تتم عن أننا أمام ناقد حريص على رفق دراساته للصورة الفنية خاصة، بكل ما من شأنه أن يرفع مستوى تلك الدراسات، وهو في كل ذلك يتكئ على القدرة العالية في التأمّل والاستنباط، ومتابعة أبرز المستجدات على الساحة النقدية ومحاولة تجاوزها والتفوق عليها.

(¹) الرباعي الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص 281-283، حيث يعيد القصيدة التي يرثي بها الشاعر محمد بن حميد الطوسي إلى سبع دوائر وزنية والحقيقة أنها خمس دوائر فقط.

(²) هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 491.

الخاتمة:

سعت هذه الدراسة إلى قراءة إنتاج "عبدالقادر الرباعي" النقدي وخاصة في مجال الصورة الفنية، وإلى إعطاء صورة واضحة ومفصلة حول هذا الجانب تحديداً وقد خلصت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج نجملها بما يلي:

يعد الرباعي مثلاً ناقل المتقف، المؤمن بحتمية العلم ، وضرورته لتحقيق الطموحات.

يمثل المشروع النقدي للرباعي إضافة حقيقية للأدب العربي بشكل عام، والنقدي بشكل خاص، فأعماله المتعددة تتسم باتساع رقعتها، وبتعدد أطرها التي يمكن أن نجملها بما يلي:

1. إطار إجرائي تمثل في اشتغاله على نصوص الشعر العربي من خلال مفهومه الخاص للصورة الفنية.

2. إطار تنظيري، يشكل مدخلاً مهماً للكيفية التي تقرأ بها النصوص، وفي هذا الإطار يتجلى للمتلقي لذة خاصة اسمها "لذة التحليل النصي" حيث يجد المتلقي سيفاً أمام ناقد خبير بخفايا النصوص، ومضمرااتها النسقية، وقادر على تفتيت كمائن النصوص الجمالية.

كما وتلاحظ هنا الانسجام ما بين توجه الناقد النظري، وإجرائه التطبيقي، خاصة إذا رافق ذلك اتساق في اختيار النصوص بما يلائم زاوية النظر، والاتساق في الأسلوب الذي اعتمد على الغوص في الجزئيات : الحرف، والكلمة، والجملة، والعبارة، لإقامة نظرة ثاقبة في الكل.

3. إطار ترجمي ظهر فيللمتلقي بأن الفهم الصحيح للنظرية ، والامتلاك الحقيقي لأدوات المنهج عند التطبيق والترجمة تقتضيان قراءة عميقة في اللغة المنتجة للنظرية النقدية ،وقد أدى هذا الإطار في مشروع د . الرباعي دوراً وظيفياً مهماً أضاء من خلاله عدداً من الدراسات والمفاهيم.

4.إطار تحقيقي نقدي أثبت د . الرباعي من خلاله أن في تراثنا الأدبي شعراً جميلاً لم تطله كشوفات الدارسين بعد، و هو بحاجة لجهود مختلفة تتابعه جمعاً ودراسة.

كما وتبين لنا جرأته للذمة في طرح أرائه حول أعقد القضايا ، وأعندها إشكالية ، ومناقشته لآراء الآخرين بعقلانية، وبطريقة علمية تقوم على محاوره العلم بالعلم.

واتضح لنا أيضا مدى حرص الناقد على استقصائه لمفهوم الصورة عبر الدراسات التراثية القديمة والحديثة أيضا.

وجاء الناقد مستقصيا لكل ما من شأنه تسهيل مهمة الإحاطة الكاملة لمعنى المعنى في الجانب الإجرائي، الذي يقوم على اختراق فجوات النص وتفكيكه، لذلك يمكن أن نعد منهج الرباعي في دراسته لمعنى المعنى من المناهج التي لا تكتفي بالتحليل المعمق، والدراسة الفاحصة للتشكيل النصي، بل تحاول إضافة إضاءات أخرى تؤكد ما جاء في تحليلها السابق، وتضيف إليه جوانب أخرى جديدة.

وجاء استغلال الناقد لطاقت اللغة استغلالاً ناجحاً، حيث نجده يعيد فحص الإمكانيات الأسلوبية داخل النص الأدبي، ويكشف علاقاتها وتفاعلاتها، على الرغم من اختلاف بيناتها، أي على الرغم من أن بعضها يعود إلى أصول لغوية، أو صرفية، أو نحوية، أو موسيقية، وذلك من أجل استجلاء خفايا المعنى المخبوء خلف هذه الإمكانيات التي تترجم تجربة الشاعر الخلاقة بكل أبعادها وامتداداتها الأفقية والعمودية على أساس من أن هذه التجربة هي التي شكلت طاقت اللغة الإيجابية عند المبدع واستخرجت أنواعاً من التشكيلات، وصولاً إلى الجمال النصي الذي يحمل رؤية المبدع، ويكشف عن شعرية.

كما امتازت دراسات الرباعي كلها تقريبا بحرصها على الإفادة بشكل كبير من النقد الغربي ودراساته.

ويتضح لنا خلال توصلنا إلى المنهج المعتمد في قراءات الناقد لنصية متابعته لأهم المستجدات على الساحة النقدية، وحرصه على الإفادة منها ، حيث بدأ بنيوياً متطوراً من الشكلية إلى التكوينية ثم إلى السيمولوجية، وانتهى مؤمناً بنظريات التلقي.

كما وصل الناقد في متابعاته النقدية إلى العديد من الرؤى المتطورة التي تدل على نباهة الناقد ومنها:

1. تفسيره لمصطلح البديع، وربطه تطوره بتطور الخيال العربي المواكب لتطور الظروف والأحداث التي أثرت في العقل العربي ونموه.

2. معجم الاستخدام الصوري للغة، ومثل هذه الرؤية تدل على أهمية النظر إلى الكلمة في سياقها التركيبي أولاً، ويتيح المجال للتفكير في إمكانات وضع تاريخي لدلالات الألفاظ، وهو ما تحتاج إليه العربية، إذا ما حاولنا تعميم الفكرة على شعراء مختلفي العصور.

3. الصورة الموسيقي: حيث أبان الناقد التفاعل الحادث ما بينهما ومثله بالرسوم البيانية الكاشفة عن الحالة النفسية للمبدع.

ومثل هذه الرؤى وتكشف عن قدرته الـ خلاقية على إثراء المكتبة العربية عامة، والنقدية خاصة بالرؤى الحداثية التي تحوّلها أساتته، وباعتباره من أهم النقاد الأـ ردين الذين تركوا بصمات لا تمحى على مسيرة النقد الأـ ردي.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة المتواضعة وتود في النهاية أن نشير إلى مجموعة من الاقتراحات حول مواضيع قد تصلح لأن تكون مدار دراسة أو بحث يدور حول إنتاج الرباعي النقدي ومن هذه المواضيع: معنى المعنى في دراسات الرباعي ونقد النقد في إنتاج الرباعي النقدي وعبدالقادر الرباعي وتحقيق الشعر وغيرها.

المصادر والمراجع

- ابن الخطيم، قيس. (1962) ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق ناصر الدين الأسد ، مكتبة العروبة، القاهرة، ص 157. د.ط.
- ابن العبد، طرفة . (1980م) ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق: فوزي العطوي، دار صعب، بيروت.
- ابن المعتز. البديع، تحقيق كراتشوفسكي، دار الحكمة، مشق، د.ط، د.ت.
- ابن جعفر، قدامه. (1967م). نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخا نجي، القاهرة. د.ط.
- ابن حميد، رضا. (1996م). الخطاب الشعري الحديث، بحث منشور في مجلة فصول، عدد2، مجلد 15، ص 96-105.
- ابن قتيبة. (1967م). الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، بيروت، د.ط.
- أبو ديب، كمال. (1979م). جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1.
- أبو ديب، كمال. (1981) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين . بيروت، ط2.
- أبو ذياب، خليل. (1999) للصورة الاستدارية في الشعر العربي، دار عمار، عمان، ط1.
- أبو سويلم، أنور. (1982). الإبل في الشعر الجاهلي (دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث)، دار العلوم، الرياض، ط1.
- أحمد، عبدالفتاح. (1987) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، ط1.
- أحمد، محمد فتوح. (1978م). الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط2.
- أدونيس. (2005). زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط1، 2005.

- استتكيفتش، ياروسلاف. (1985م). العربية الفصحى الحديثة (بحوث في تطور الألفاظ والأساليب)جمة وتعليق محمد حسن عبدالعزيز، دار الفكر العربي . القاهرة، ط1، 1985.
- إسماعيل، عز الدين . (1964م). القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، مجلة الشعر، العدد2، مجلد5، ص ص: 3-14.
- إسماعيل، عز الدين . (1987)قراءة في معنى المعنى، عند عبدالقاهر الجرجاني مجلة فصول، ع4/3، مجلد 15، ص ص: 37-45.
- إيفانكوس، خوسيه. (1987). نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط1.
- الباقلاني، أبو بكر . (1963م). إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط1.
- بثينة، جميل. (1966). ديوان جميل بثينة تحقيق بطرس البسـ ثاني، دار صادر، بيروت، ط1.
- بدوي، أحمد. (196م). أسس النقد الأدبي مطبعة لجان البيان العربي ، القاهرة، ط2.
- براون وبول. (1997م). تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومخير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1.
- البصير، كامل حسن . (1987). بناء الصورة الفنية في البيان العربي، (موازنة وتطبيق)، المجمع العلمي العراقي. بغداد، ط1.
- البطل، علي. (1980م). الصولفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط1.
- بكار، يوسف. (1979م). بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، ط1.
- بكار، يوسف. (2001). العين البصيرة (قراءات نقدية)، المؤسسة اليمامة الصحفية، ع86.

بن أبي سلمى ، زهير. (1964) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه أبي
العباس أحمد بن يحيى الشيباني ثعلب، الدار القومية للطباعة، القاهرة، ط1.
تدروف، بارتن؛ انجو، انجينو. (1987م). في أصول الخطاب النقدي، ترجمة وتقديم
أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1.
الجاحظ عمر بن بحر . (1986م). الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، المجمع
العلمي الإسلامي، بيروت، ط1.
جبرا، جبرا إبراهيم . (1980). الأسطورة والرمز (دراسات نقدية لخمسة عشر
ناقدا)، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2.
الجرجاني، عبدالقاهر. (1932م). أسرار البلاغة، تحقيق أحمد المراغي، المكتبة
التجارية الكبرى، القاهرة، ط1.
الجرجاني، عبدالقاهر. (1950). دلائل الإعجاز، تحقيق أحمد المراغي ومصطفى
البابي الحلبي، المكتبة التجارية، القاهرة، ط1.
جعفر، عبدالوهاب. (1980م) اللبنيوية في الأنثربولوجيا وموقف سارتر منها ، دار
المعارف، القاهرة، ط1.
الحسين، أحمد. (2000). الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز)، الأوائل للنشر
والتوزيع، دمشق، ط1.
الحسيني، راشد. (2004) البنى الأسلوبية في النص الشعري ، دار الحكمة ، لندن،
ط1.
حمودة، عبدالعزيز. (2003). الخروج من التية (دراسة في سلطة النص)، عالم
المعرفة، الكويت، ط1.
خليف، يوسف. (د.ت). دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، ط1.
درويش، محمود. (1990م). أرى ما أريد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1.
دهمان، أحمد. (1986) الصورة البلاغية عند الجرجاني ، دار جلاس للنشر،
دمشق، ط1.
دي مان، بول. (1995م). العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)
ترجمة سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1.

- الرباعي، عبدالقادر. (1980م) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (1986م) مقالات في الشعر ونقده، مؤسسة الشرق لعلاقات والنشر، عمان، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (1995م) للصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، إربد، ط2.
- الرباعي، عبدالقادر. (1997م). قطوف دانية مهداة إلى ناصر الدين الأسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (1998م). الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (1998م) في تشكل الخطاب النقدي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (1999م). جماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (2002م). شعر آل بني أمية (جمع وتحقيق ودراسة)، عمادة البحث العلمي، جامعة اليرموك، إربد، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (2002م). عرار، الرؤيا والفن، قراءة من الداخل)، دار أزمنة للنشر، عمان، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (2003م). شعر آل أبي عينية، جمع وتحقيق ودراسة)، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (2004م) جمود السمرة وتجليات القراءة، كتاب العقاد نموذجاً، مقالة منشورة في جريدة الرأي الأردنية، العدد 12345، الجمعية، 9 تموز، ص28.
- الرباعي، عبدالقادر. (2006م). تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر، عمان، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (2006م). شاعر السمو، زهير بن أبي سلمى، الصورة الفنية في شعره، عالم الكتب الحديثة، إربد، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. (2006م). صريع الغواني، مسلم بن الوليد -حياته وشعره-، عالم الكتب الحديثة، إربد، ط1.

- الرباعي، عبدالقادر. (2008م). جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم، "ريناتا كوبي نموذجاً"، دار جرير للنشر، عمان، ط1.
- الرباعي، عبدالقادر. دراسات إسلامية، منشورات جامعة اليرموك، إربد، ط1، 1989م.
- رسلان، إسماعيل. (د.ت). الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، ط1.
- الرواشدة، سامح. (2001). إشكالية التلقي والتأويل : أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1.
- رومية، وهب. (1996م). شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، ط1.
- رينية ويليك، وأوستن وارن . (1985م). نظرية الأدب، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط3.
- زعرور، أشرف. (د.ت). الصور تقنلية في شعر ابن دراج القسطلبي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ط1.
- سلدن، رامن. (1996). النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1.
- شادي، محمد إبراهيم. (1991م). الصورة بين القدماء والمعاصرين، مطبعة السعادة الدوحة، ط1.
- الشايب، أحمد. (1973م). أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة العربي، القاهرة، ط8.
- شترانس، كلود ليفي . (1977م). الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق. ط1.
- شولز، روبرت. (1984). البنيوية في الأدب ترجمة حنا عبود، الات حاد للكتاب العرب، دم، ط1.
- صالح، بشرى موسى . (1994م) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.
- صمود، حمادي. (1981) التفكير البلاغي عند العرب ، منشورات الجامعة التونسية دم، ط1.

الصولي، أبو بكر . (د.ت). أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عسكر وزم لائه، المكتبة التجارية، بيروت. د.ط.

ظلام، سعد. (1996). **مناهج البحث الأدبي**، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ط1.

عباس، إحسان. (1987م). **فن الشعر**، دار الشروق، عمان، ط4.

عباس، إحسان. (2001). **تاريخ النقد الأدبي**، دار الشروق، عمان، ط1.

عبدالخالق، غسان. (2004). **ناصر الدين الأسد بين التراث والمعاصرة**، مراجعة

عبد الله العجلوني، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1.

عبدالرحمن، نصرت. (1982م) **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد**

الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط2.

عبدالمطلب، محمد. (1990م) **مضايحا الحداثة عن عبد القاهر الحرجاني** : مكتبة

الحرية الحديثة القاهرة، ط1.

العجمي، محمد الناصر . (1991م). **المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري**

(البنوية نموذجاً) بحث منشور في **مجلة فصول** ، عدد 4/3 مجلد 9،

ص112-122.

عزام، محمد. (1994م). **التحليل الأسني للأدب**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،

ط1.

العشيري، محمود. (2003) **الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة**، ميريت للنشر

والتوزيع، القاهرة، ط1.

عصفور، جابر. (1992م) **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** ، المركز

الثقافي، بيروت، ط3.

عليما، يوسف. (2004م). **قراءة في المشروع النقدي الرباعي**، مقالة من ملف

بعنوان **عبدالقادر الرباعي الناقد المجدد** (**مجلة أفكار**، مجلد9، العدد (191)،

ص ص: 83-95.

عوض، ريتا. (1992). **بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ**

القيس، دار الآداب، بيروت، ط1.

عياد، شكري. (1967م). كتابارسطو طاليس في الشعر ، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1.

عياد، شكري. (1978م). الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1.
الغزامي عبدالله. (2005). النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1.

الغزامي، عبدالله. (1985م). الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي، جدة، ط1.
غصوب، محمد خميس . (1986م) عبدالله بن المعتز شاعراً، دار الثقافة، الدوحة، ط1.

غولدمان، لوسيان. (1986م). البنيوية التكوينية والنقد الجديد، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربي، بيروت، ط1.

الفجاوي، عمر. (2004). عبدالقادر الرباعي ومحبوه "مقالة من ملف بعن وان "عبد القادر الرباعي الناقد المجدد" العدد 91، مجلد 191، ص ص: 80-94.
فضل، صلاح. (1987م) نظرية البنائية في النقد الأدبي، الشؤون الثقافية للنشر بغداد، ط1.

فيصل، شكري. (1972م). التراث البلاغي والنقدي، بحث منشور في مجلة المعرفة، ع126، مجلد 14، 1972، ص ص: 27-45.

قاسم، محمود. (1969م) الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث للدراسات العربية، القاهرة، ط1.

قدور، أحمد. (1999). مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط1.
القيرواني، ابن رشيق. (1936م) للعمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط3.

كوهن، جان. (1986) بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي محمد ال عمري دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.

المازني، إبراهيم. (2001). حصاد الهشيم، دار الشعب، القاهرة، ط1.
محمد، الولي. (1990م) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1.

- مطلوب، أحمد. (2002). **في المصطلح النقدي**، المجمع العلمي، بغداد، ط1.
- مفتاح، محمد. (1982م). **في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1.
- مقابلة، جمال. (2004). **سحر الصورة وتكامل المفهوم**، مقالة منشورة في **مجلة أفكار**، ع191، م9، ص ص: 104-122.
- المومني، قاسم. (1999م). **في قراءة النص**، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1.
- ناصر، مصطفى. (1987م). **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس، (د.م)، ط1.
- ناصر، مصطفى. (د.ت). **الصورة الأدبية**، مكتبة مصر، القاهرة، ط1.
- النعيمي، أحمد إسماعيل. (1995م) **لأسطورة في الشعر العربي القديم**، سينا للنشر، القاهرة، ط1.
- النويهي، محمد. (د.ت). **الشعر الجاهلي**، الدار القومية للطباعة، القاهرة، ط1.
- هارون، عبدالسلام. (1977م). **تحقيق النصوص ونشرها**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4.
- هلال، محمد غنيمي. (1982م). **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، ط1.
- اليوسفي، محمد لطفي. (د.ت). **الشعر والشعرية**، الدار العربية للكتاب، د.م. ط1، د.ت.

السيرة الذاتية

- الاسم: أحلام عبدالوهاب الجعافرة.
- الكلية: الآداب.
- التخصص: اللغة العربية.
- السنة: 2008م.
- العنوان البريدي: الكرك - ذات راس.
- العنوان الإلكتروني: -
- الهاتف الأرضي: -
- الهاتف الخليوي: -