المجلة العربية للعلوم الانسانية

نظريتا : الخيال لكولردج Coleridge وطقوس العبور لجنب Gennep وأثرهما في دراسة بنية القصيدة الجاهلية

إبراهيم أحمد ملحم*

* حصل على الدكتوراه في الشعر العربي القديم من جامعة اليرموك ـ الأردن ، عام 1997 . يعمل مدرساً في برنامج اللغة العربية بجامعة الإمارات العربية المتحدة .

1026-9576/2000/18/72/124-146

الملخص

يعرض هذا البحث قضيتين نقديتين مهمتين هما «نظريتا : الخيال لكولردج **Coleridge** وطقوس العبور لجنب **Gennep**» ، ويتتبع تأثيرهما في دراسة بنية القصيدة الجاهلية .

وتتجه التفاصيل الأساسية في عرض النظرية الأولى (الخيال) إلى دراسة معظم المستشرقين للبنية في إطار التوهم **fancy** الذي رأوه منسجماً وعقلية الشاعر الجاهلي البدائية التي تقوم على فقر الخيال ، وضحالة العاطفة ، وعدم القدرة على ربط التفكير بموضوع محدد . وقد حاول البحث رصد تأثير هذه النظرية في الدراسات العربية ، والتفت إلى بعض الدراسات المعاصرة التي أفادت من مفهوم الخيال **Imagination** في دراسة البنية ، متجاوزةً الفهم المحدد للتوهم .

ثم تناول البحث النظرية الأنثربولوجية «طقوس العبور» **rites of passage** لفن جنب **Van Gennep** التي طبقتها سوزان ستيتكيفيتش **S. Stetkevych** على بنية القصيدة العربية ، وقد عرض البحث مواقف الدارسين العرب من هذا التطبيق .

مقدمة

أشار ر .ل . بريت R.L. Brett في تحليله لنظرية كولردج Coleridge في الخيال إلى أن هذه النظرية التي ظهرت في كتابه «طقوس العبور» The Rites of Passage عام 1815م . ونشرت عام 1817م[1] . أما نظرية فن جنب Van Gennep فقد ظهرت في كتابه «طقوس العبور» The Rites of Passage عام 1909م[2] . وعلى الرغم من أن مجال الدراسة الأولى التي تمتزج فيها فلسفة حياة الإنسان بالفكر هو النقد الأدبي ، فإن مجال الدراسة الثانية هو البنية الميثولوجية لحياة الإنسان ، وقد سحبت فيما بعد إلى مجال النقد الأدبي بهدف دراسة بنية القصيدة ، انطلاقاً من فكرة الاتصال بين الحياة والفكر أيضاً .

ولما كانت تأثيرات هاتين النظريتين في تناول الدارسين الأجانب والعرب مختلفة إلى حد ما ، فسيحاول هذا البحث أن يعرض النظريتين ؛ كل نظرية على حدة ، ثم يناقش تصورات هؤلاء الدارسين لبنية القصيدة العربية في ضوئهما .

أولاً : نظرية كولردج Goleridge

على قدر الشهرة الواسعة التي حققتها نظرية كولردج ، وعلى قدر وصفها بالإحاطة التامة في (الخيال) إلى الدرجة التي جعلت ريتشاردز Richard يقول : «من الصعب أن نضيف إلى قول كولردج في الخيال شيئا . . إلا من باب التفسير»[3] ، فإن هذا كله لم يمنع بعض النقاد من وصف النظرية بالغموض والصعوبة والإغراق في الفلسفة[4] .

يقول كولردج : «إنني اعتبر الخيال . . إما أولياً أو ثانوياً ؛ فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا ، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في (الأنا) المطلق . أما الخيال الثانوي ، فهو في عرفي صدى للخيال الأولي ، غير أنه يوجد مع الإدارة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ، ولكنه يختلف عنه في الدرجة الأولى وفي طريقة نشاطه ، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ، وحينما لا يتسنى

له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي . إنه في جوهره حيوي ، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لاحياة فيها . أما التوهم فهو على النقيض من ذلك ؛ لأن ميدانه هو المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة (الاختيار) . ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني»[5] .

ولعل إضاءة خلفيات تشكل فكرة الخيال عند كولردج قادرة على الكشف عن علاقة الخيال بتحقق البنية العضوية في النص الشعري ، هذا من ناحية ، وقادرة على الكشف عن علاقة التفريق بين التوهم والخيال بالسياق الحياتي للشاعر ؛ أي المزج بين رؤية الإنسان وشعره ، هذا المزج الذي دفع كولردج للتحرر من معطيات المذهب الترابطي / الآلي . إن فكرة الخيال كانت قد بدأت تستحوذ على ذهن كولردج وهو يستمع لصديقه أن ثمة شيئا في إنتاجه ، هو قدرة الشاعر على «الخلق» ، خلق الجد والنغم والعالم المثالي . . ولم يكن في مقدور كولردج في تفسير ظاهرة الخلق هذه في حدود المذهب الترابطي الآلي الذي يقتصر مجهود الشاعر فيه على الربط بين موضوع وآخر ، وفق قانون تداعي المعاني وحده ، وإلى إيجاد علاقات بين الظواهر لاتنشأ بطريقة طبيعية حية ، وإنما يفرضها الشاعر عنوة عليها ، أما كون الشاعر يخلق من ذاته ، أو يضفي من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حيا ، مثل الكائن العضوي الحي ، فهذه مسألة لاوجود لها في المذهب الترابطي .

وهكذا وجد كولردج ظاهرة في الشعر الرائع ، تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها سماها كولردج «الخيال» . أما الظاهرة الأخرى التي تستطيع الترابطية تفسيرها ، والتي تظهر في الربط التعسفي بين الموضوعات ، فقد أطلق كولردج عليها اسم «التوهم» ، وهذا هو الذي جعل كولردج يهتم دائماً بالتفريق بين الخيال والتوهم . فالمسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما المسألة أعم

من ذلك بكثير ، إنها مسألة الفرق بين نظرتين مختلفتين في الإنسان : نظرة مادية سلبية ، ونظرة روحية خلاقة .

لقد فرضت هذه الزاوية للخيال في العمل الأدبي على كولردج أن يجعل تحقق الوحدة العضوية organic unity مرهونا بفعالية الخيال . يقول : «الخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور ، أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة بينها بطريقة أشبه بالصهر . . وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة ، منها العاطفي العنيف ، ومنها الهادئ الساكن . ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب ، نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة . بينما تفتقد هذه الوحدة في الرجل الذي لاتتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء إذ نجده يصفها وصفا بطيئا ، الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة»[6] .

فالتوهم إذن ، ينحصر في «الثابت المحدود» ، ويجول في «الذاكرة العادية» وفق حشد الصور وتجميعها بطريقة الاستدعاء ، أو «قانون تداعي المعاني» . أما الخيال ، فهو «يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد» بغية إيجاد «الوحدة» ، وتحويل الواقع إلى «مثالي» . وبالرغم من كثرة التفسيرات التي حظيت بها نظرية كولردج والتي جاءت في معظمها تجلو رؤية مفسريها ، وفقا للمذاهب والاتجاهات التي يعتنقونها[7] ، فإن ما يعنينا في هذا السياق هو الفيصل الدقيق بين التوهم والخيال ؛ ذلك أن الملامح الأساسية لدراسة الخيال في الشعر الجاهلي ، تحددت عند كثير من المستشرقين في ضوء معطيات النظرية .

اتجهت رؤية المستشرقين للخيال في الشعر الجاهلي انطلاقا من فهمهم للتوهم الذي ينسجم وعقلية الشاعر الجاهلي ، تلك العقلية المنطوية على فقر الخيال ، والتطابق الخارجي بين الصورة والشيء المصور من غير التفات إلى الإحساس الذي تثيره الأشياء المصورة ، ولا انتظام في وحدة تجمعها . الشعراء الجاهليون ـ بهذه الصورة ـ يرادفون (البدائيين) في تفكيرهم الشخصي البحت ؛ إذ لا يرتفع تفكيرهم

إلى درجة التجريد أو الصيغ المنطقية ، بل لايتعدى الصور المشاهدة أو المواقف ، فهم غير قادرين على ربط تفكيرهم بموضوع محدد[8] . في حين أن لفظة (الجاهلية) ذات مدلول ديني ، وليست ذات مدلول تاريخي أو حضاري ، يجعلها رديفة للفظة (البدائية) .

صحب هذه النظرية إلى الخيال في الشعر الجاهلي التعامل مع الشعر نفسه تعاملا وثائقيا ، بوصفه مصدرا للمعرفة التاريخية[9] ، لاتجمعه وحدة معينة في تركيب متماسك ، بل إن وحدته تشبه سلسلة من الصور رسمت بريشة واحدة[10] . وقد تتبع موسى الربابعة هذا الأمر في دراسته «قضية الخيال في الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان» ، وهؤلاء المستشرقون هم : رودوكناكيس Rodokanakis ، وفولفهارت هاينريش Heinrchs Wolfhart ، ورينانه يعقوبي Renate Jacobi ، وايفالد فاغنر Ewald Wagner حيث عرض آراءهم ، وحاول تفنيدها[11] . وتتبع محمود الدرابسة الأمر نفسه في دراسته «قضيتان من النقد العربي القديم في دراسات المستشرقين الألمان المعاصرين[12]» .

ولاشك في أن الفكرة التي كونها معظم الدارسين الأجانب حول الخيال في الشعر العربي القديم ، هي التي وجهت دراساتهم إلى اقتطاع شريحة معينة من النص الكلي ، ودراستها ظاهرة فنية منفصلة ، على نحو مانجد عند أندريه ميكال A. Miquel في دراسته «الصحراء في معلقة لبيد»[13] ، ورينانه يعقوبي في دراستها «الجزء الخاص بالناقة في قصيدة المدح»[14] ، بالرغم من تنبيه بعضهم إلى صعوبة بناء القصيدة العربية ، وضرورة التعامل مع الشعر العربي على أساس أنه عمل فني ، ينبغي أن يتبعه بالضرورة تطبيق مبادئ النقد الأدبي عليه[15] .

ولإضاءة تأثير نظرية الخيال عند كولردج في دراسات المستشرقين لشعر ماقبل الإسلام ، سيناقش هذا البحث دراسة غرنباوم Grunebaum» الاستجابة للطبيعة في الشعر العربي» التي نشرها بمجلة JNES عام 1945م نموذجا . يقول غرنباوم : «إن وصف المشاهد الطبيعية ، على اختلافها ، لايرد إلا خلال السياق التقليدي المعروف

في نظام القصيدة ، بمقدار ماتهيئه لك المشاهد من اهتمام موضوعي بها لدى الشاعر . على أن هذه المشاهد إنما تنتقي وترسم من غير التفات إلى الإحساسات التي قدت تثيرها ، أو قد أثارتها بالفعل في فؤاد الشاعر . فليس ثمة صورة من صور التعبير ، أو ضرب من ضروب الوصف ، ينم عن شعور شخصي أو انفعالي وجداني أثاره العالم الخارجي في نفس الشاعر . وإنما يتوجه الشاعر بجميع نفسه إلى موضوعه ليصفه وصفا مطابقاً ، يتناول أدق تفاصيله ، فضلا عن إبراز خصائصه النوعية»[16] .

تبدو ملامح نظرية كولردج فيما يتعلق بالوهم جلية في قول غرنباوم ؛ فهو يجعل الشاعر العربي القديم ينتقي المشاهد ويرسمها في شعره «من غير التفات إلى الإحساسات التي تثيرها» ؛ لأن فعله هذا يمثل مطابقة مع العالم الخارجي . وقد وجدنا ذلك في تحديد كولردج لمفهوم (الوهم) بأنه يمثل «وصفا بطيئا ، الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة» .

ويبدو إلحاح غرنباوم على فكرة المطابقة مع العالم الخارجي في قوله : «مهما كان موضوعه (الشاعر) ، فإنه يعرضه كما هو ، أو كما عوده العرف والتقليد أن يراه ، ممتنعا عمدا عن إظهار أية بادرة شخصية وأية خلجة من خلجاته الخاصة التي قد تطغى على المشهد من غير مبرر . وإذا نحن صرفنا النظر عن أناقة التعبير ورونق اللغة ، فإن جمال العرض إنما ينبثق من الأمانة في نقل المشاهد ، لا من إنفعال الشاعر بالمؤثرات التي أوحت إليه فعلا بأنشودته الملهمة»[17] .

ومادام الأمر كذلك ، فإن «الأمانة في نقل المشاهد» مجردة عن الانفعال ، هي ألصق بالتشبيه ، يقول : «لقد كانت أقوى وسائل الشاعر في الوصف ، وأروع ما أبدع من فنونه هو التشبيه . وقد أكثر الشاعر القديم من استخدام التشبيه لإثبات إبداعه ، وفيه بلغ درجة عجيبة من الرشاقة وتوليد الصور المتنوعة . وكان التشبيه وسيلته المستحبة للانتقال من موضوع إلى آخر . على هذا النحو ، ينتهي به في غير قصد منه إلى حيث يقوده التداعي في مقارناته»[18] .

إن القصيدة العربية القديمة التي يقوم عمادها على «التشبيه» يحكمها «التداعي» ، أو يحكمها «قانون تداعي المعاني» وفقا لكولردج . وفي هذه الحالة ، فإن بنية القصيدة المتعددة الموضوعات ، هي في حقيقتها عند غرنباوم ، حشد وتجميع الصور/ التشبيهات المتنوعة بطريقة الاستدعاء ، بغير وحدة تنظمها في نسق عضوي .

هذه التهمة التي وجهت إلى الشعر العربي القديم ، وجدت صداها في بعض الدراسات العربية ؛ إذ نجد إيليا الحاوي ـ على سبيل المثال ـ يقول : «الجاهلي بطبيعة نفسه البدائية يظل قاصراً عن الوصف الوجداني ؛ لأنه يقتضي تجريدا وتداولا للذهنيات والمعاني ، وتساؤلا عما وراء الأشياء . لهذا تغلب التشابيه على شعره ، ويكاد أحياناً لا يتوسل إلا بها من دون سائر أساليب التعبير . . ولعل انحراف البدائي إلى الخارج ، إلى عالم المحسوس الذي يشخص بشكل دائم لايتغير ، وحدود مقررة لا تتموج ، أثر كثيرا في نزعة الوصف الجاهلي حتى أتت صوره كنتيجة حسية أو مقابلة خارجية»[19] . ويقرر الحاوي ، بناء على هذا ، أن الوحدة العضوية في القصيدة معدومة ، حيث يظهر فيها التفكك واللاتتابع بين أجزاء الواقع الذي يتناوله الوصف ، وهي خاصة من خصائص النفسية البدائية»[20] .

وربما كانت هذه الأفكار ، وغيرها ، هي التي أوحت لعبدالقادر الرباعي أن يختبر فرضية سيادة «التشبيه» في الشعر الجاهلي ، بغية الوقوف على التغير الذي طرأ على كل من التشبيه والاستعارة عبر العصور الأدبية حتى أبي تمام . يقول الرباعي : «إن الطريف حقا ، أن الأشكال البلاغية للصورة كانت تتطور في الشعر مع تطور الحياة والعقول ، دون وعي من أولئك النقاد ، وربما من الشعراء أنفسهم أيضاً . فلو حاولنا دراسة التغير الذي طرأ على كل من التشبيه والاستعارة منذ امرئ القيس حتى أبي تمام ، لوقفنا على آثار التطور»[21] . ومن أجل ذلك ، يحاول الرباعي عن طريق دراسة عينات عشوائية من القصائد التي راعى أن تكون أبياتها متقاربة ؛ فاختار امرأ القيس من العصر الجاهلي ؛ لأنه من الشعراء الأوائل زمنا هناك ، والفرزدق من العصر الإسلامي ؛ لأنه أحد الأعلام المشهورين الذين لهم إمكانية تمثيل

الاتجاه الأسلوبي في عصره ، ومسلم بن الوليد من العصر العباسي الأول ؛ لأن الأسلوب الشعري الذي كان مضطربا عند من سبقوه من الشعراء ، أمثال بشار وأبي نواس ، قد استوى عنده ، وأصبح قادراً على تمثيل اتجاه عصره الأسلوبي ، وأخيراً أبا تمام . وقد خرج الرباعي بالنتيجة الآتية التي قدمها في هذا الجدول الإحصائي :

الشاعر	عدد الأبيات المدروسة	نسبة التشبيه إلى الاستعارة
امرؤ القيس	152	5,2 إلى 1
الفرزدق	189	1 إلى 1
مسلم بن الوليد	152	1 إلى 3
أبو تمام	195	1 إلى 6

يلاحظ الرباعي أن الاستعارة كانت تنمو ، وأن التشبيه كان يتراجع أمامها ، وأن هذا النمو جاء طبيعيا ، مادامت العقول التي تبدعها والأذواق التي تتلقاها في الشعر أصبحت تتدرج في الرقي والتثقيف ؛ فالتشبيه وسيلة البساطة ، بينما الاستعارة وسيلة البلوغ والنضج[22] . لكن ماينبغي الإشارة إليه أن الخلاف الجوهري بين الذي ذهب إليه المستشرقون وبعض الدراسات العربية من جهة ، ودراسة الرباعي من جهة أخرى ، هو أن تلك الدراسات تعاملت مع العقلية العربية (الجاهلية) من زاوية (البدائية) ، فبقي فهمها للشعر محصورا في دلالة «التوهم» عند كولردج ، أما دراسة الرباعي ، فهي تتبع انعكاس التطور الحضاري/ الزمني على التطور الفني للقصيدة العربية[23] . وهو تتبع له مايبرره ؛ ذلك أن تعمق الشاعر في فهم تراثه ، ووعيه العميق للحداثة يمكنانه على الدوام من تطوير ذاته الإبداعية .

ويمكن القول : إن دراسات المستشرقين التي أسست على طرح كولردج للتوهم قد أوجدت قلقا في المنهج لدى الدراسات العربية المعاصرة ، خاصة أن مفهوم وحدة القصيدة العربية في التراث لايعطي تصورا ينسجم إلى حد ما وفاعلية

الخيال ، بل تدور آراء النقاد العرب القدامى في إطار تلاحم الأجزاء ، أو وحدة المبنى في الجملة والعبارة والبيت والبيتين ، وفهمهم للوحدة «لم يكن ليمتد إلى القصيدة كاملة ، على تفاوت بين النقاد أنفسهم . . . وعلى الرغم من إفادة بعضهم من مفهوم أرسطو للوحدة ومعرفته لها ، لم يفهموها حق فهمها ؛ إذ وجدناهم يسيئون تطبيقها على شعرنا حين تصوروها مجرد إجادةٍ وصلٍ بين أجزاء القصيدة ليس غير»[24] .

لقد أخذت ردة فعل الدارسين العرب تجاه الدراسات الاستشراقية بالتوجه لإعادة فهم نظرية الخيال عند كولردج ، مفيدين من المناهج النقدية الأجنبية ، والتي بنت فهمها الخاص للخيال وأثره في تحقيق الوحدة البنائية للنص تأسيساً على رؤية كولردج ، وفي الوقت نفسه ، وفقاً للمبادئ العامة التي تدعو إليها مناهجهم . ومن هنا تعددت الألفاظ التي تستند إلى «الوحدة» في دراسة أجزاء القصيدة العربية القديمة ؛ فطه حسين يطرح «الوحدة المعنوية»[25] ، ومحمد النويهي يطرح «الوحدة الحيوية»[26] ، ونوري حمودي القيسي يطرح «الوحدة الموضوعية»[27] ، وحياة جاسم تطرح «الوحدة العاطفية»[28] ، وعادل سليمان جمال يطرح «الوحدة العضوية»[29] .

وفي مقابل هذه الأطروحات جميعها نجد بعض الدارسين العرب يشيرون إلى انعدام الوحدة في القصيدة العربية التزاما منهم بالفهم الدقيق لنظرية الخيال ، دون تكليف أنفسهم عناء التحليل النصي للشعر القديم ؛ فمحمد مندور يقول : «الناظر في الشعر العربي القديم لا يلبث أن يلاحظ أن وحدة القصيدة لم تكن تتمثل إلا في اتحاد الوزن والقافية ، أما الغرض أو الموضوع فقلما تلقاه موحداً في القصيدة العربية القديمة ، ولعلنا نستطيع تفسير هذه الظاهرة بتاريخ تكون القصيدة . . . ومن الغريب أن التفكك الذي بليت به القصيدة العربية بسبب ظروف نشأتها التاريخية ، قد أصبح تقليداً متحجراً»[30] .

ولا يبتعد قول مندور السابق عن تصور محمد غنيمي هلال للقضية نفسها إلا من حيث انصباب قول الثاني على قصيدة المديح . يقول محمد غنيمي : «ليست

القصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل من الأشكال ؛ لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها ، فالوحدة فيها خارجية ، لا رباط من ناحية خيال الجاهلي ، وحالته النفسية في وصف الرحلة لمدح الممدوح ، وكان لهذا الرباط الواهي مبرر من المبررات في العصر الجاهلي ، ثم صار تقليداً على مر العصور[31] .

ويحتكم مصطفى بدوي في نفي وجود الوحدة في القصيدة العربية إلى وظيفة الخيال في العمل الأدبي ؛ حيث تكون القصيدة الجيدة كائناً حياً ، وليست بناء جامداً ، مهما يكن متقنا محكم الصنع[32] . ويعلل بدوي نفيه هذا بقوله : «إن غياب الوحدة الشعرية . . . في القصيدة العربية القديمة ظاهرة حقيقية جديرة بالملاحظة والتأمل . ولا شك أن عوامل عدة ساعدت على إيجاد هذه الظاهرة ، وربما كان أهمها أن الشعر العربي القديم في جوهره شعر تقريري تستخدم فيه الألفاظ بكل ما فيها من قوى تقريرية ، وتكاد لا تستغل فيه إمكاناتها الإيحائية . . . ومن ثم لا ينبغي أن تطبق على الشعر التقريري عادة طرق التحليل والنقد التي تطبق على الشعر الذي يستخدم التقرير والإيحاء معاً ، وإلا فلن نجد سوى حفنة من المتناقضات العاطفية . وربما يرجع غياب الوحدة الشعرية إلى أن تجارب الشعراء العرب القدامى ـ التي تناولوها في شعرهم ـ كانت تجارب محدودة ، وكلها من النوع البسيط الحسي المباشر ؛ ولذا برعوا في الجزئيات الشعرية دون أن يحققوا الوحدة الكلية»[33] .

إن تعدد وجهات نظر الدارسين العرب لبنية القصيدة العربية ، والذي ينم عن قلق في المنهج ، وصعوبة الخلاص من رواسب الدراسات الاستشراقية للخيال العربي ، جعل الناقد البنيوي كمال أبو ديب ـ على الرغم من الانتقاد الموجه إلى منهجه النقدي ـ يقول : «قام عدد من الباحثين جديثاً بمحاولات لوصف بنية القصيدة الجاهلية إلا أن المحكات النقدية التي تتمحور حولها معظم هذه الدراسات ذات طبيعة منطقية ، ولم تأت هذه الدراسات بنتائج كبيرة الأهمية ، كما أنها لم تحدث أثرا حقيقياً في الآراء السائدة المقبولة حول بنية القصيدة ؛ لأنها ، عموماً ، وقعت في خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولردج ، وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر في القصيدة[34] .

ولهذا يرى أبو ديب أن «التعميمات السائدة حول بنية القصيدة هي في أساسها ذات طبيعة انطباعية ؛ لأنها تصدر عن قراءة لعدد محدود من القصائد . ويصعب على الباحث أن يغالب الشك في أن معظم الدراسات الحديثة مبنية على المعلقات بالذات . إذ إنه ليس ثمة من تحليل شامل منتظم ، حتى لجزء من الشعر الجاهلي يمكن أن يعتبر ممثلا حقيقيا لهذا الشعر»[35] .

ومن اللافت للنظر حديثا ، بروز دراسات أجنبية تتجاوز محدودية فهم الخيال الشعري في إطار (التوهم) ، وتسعى لتحليل بنية النص الداخلية تحليلاً لغوياً للكشف عن المحتويات الصوتية والنحوية والصرفية فيها ، دون إهمال السياقات الثقافية للنص ، وتشكيل المعنى ، وبناء الصورة الفنية فيه . وهذا المنهج في التحليل اللغوي Tagmemics حاولت ماري كاترين بايتسون Mary.C.Bateson في دراستها «الاستمرارية البنيوية في الشعر : دراسة لغوية في خمس قصائد» تطويره لتنسجم التكنيكات المستخدمة فيه ودراسة البنية الداخلية للنصوص الشعرية الجاهلية[36] .

وحاول اندرياش حموري Andras Hamori أن يفيد من التحليل السيميائي للنص في تناوله لبنية القصيدة العربية في دراسته «عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط» ، فرأى أن القصيدة المعقدة (ذات الموضوعات المتباينة ظاهريا) لها عادات معينة ، تصويرية ، قابلة للتنبؤ أكثر من تلك البسيطة (التي تركز على موضوع واحد)[37] ، وأن قائمة المواد قد تطورت بناء على مشاهد بنيوية مرتبة أصلاً ، قبل أن تكون القصيدة[38] ؛ مما يجعل تنظيم المادة داخلها يحمل ملمحاً طقوسياً ، أو شعائرياً ritualclown[39] . وتعتمد فعالية التلقي في هذه الحالة على الأثر الذي تتركه الرموز المنطقية logical typology في العقل[40] .

لقد سلطت الأضواء النقدية في الوقت الحاضر على السيميائية Semiology بعد انحسار البنيوية Stracturalism وهذا بدوره أعطى لريتا عوض في دراستها «بنية القصيدة الجاهلية : الصورة لدى امرئ القيس» الضوء الأخضر كي تطبق بعض معطيات المنهج السيميائي على الشعر الجاهلي ، وتستوعب الدراسات الأجنبية

السابقة التي تجاوزت محدودية فهم الخيال الشعري في نطاقه الضيق ، وفي الوقت نفسه ، كي تهاجم دراسات النقاد العرب البنيويين ، كدراسات كمال أبو ديب ، وعدنان حيدر[41] . تقول ريتا عوض محددة ملامح منهجها في تناول بنية القصيدة : «لا معنى للحديث عن الرمز في إطار الصورة البسيطة المفردة ؛ لأن الرمز لا يكون إلا في الصورة المركبة والمتكررة . إن تلك الصور المتكررة ، المترابطة بما يجمع بينها من علاقات رمزية ، والمولدة بذلك الارتباط علاقات جديدة ، والمكتسبة بتكرارها دلالات متجددة وعميقة تنعكس على ما تأتي فيه من سياقات ، فتتجمع فيما بينها وتغتني بذلك معانيها البعيدة ، تلك الصور تبرز الصراع المحوري الذي يشف عن عمل الشاعر ، وتؤكد وحدته وتكامله . ويبين تفتق الصور العنقودية في نتاجه المتكامل مدى انتماء عمله الفرد إلى التراث الشعري في زمنه ، وتميزه عنه في آن معاً ، وموقعه من التراث الشعري القومي[42] .

وحول اكتساب القصيدة العربية البعد الرمزي ، ترى أن هذه القصيدة «تحولت إلى مجموعة متجاورة من الصور ضمن إطار واحد حددته وحدة الوزن والقافية ، وأصبحت بأكملها صورة واحدة تشاهد أجزاؤها بشكل متزامن في لحظة من الزمان . ولكن هذه الأجزاء كالرقش العربي والزخرفة ، تتداخل وتنطوي وتنشر وتلتف وتنفض ، لتبدع مجالا بصرياً لا نهائياً ، تطور انعكاساته أعماق الفكر وأغوار الذهن . . . وبابتعاد هذا الاتجاه الفني عن تمثيل المظاهر الخارجية ، وعن محاكاة إيقاعها ، وعن التعبير عن ذاتية الشاعر الفرد ، فإنه أكد الإبداع الفني ، ووثق الصلة بالتقاليد الفنية وعزز مفهوم التراث»[43] ، ومن هنا ، فإن «الشاعر يكتفي بالتلميح دون التصريح ، لأنه يبدع من صلب التراث شعراً يستمد دلالاته من ذلك التراث[44] .

الصورة المركبة ، كما تفهمها ريتا عوض ، هي القصيدة ذات الموضوعات المتباينة ظاهريا ؛ أي القصيدة «المعقدة» حسب تعبير حموري السابق ، أما الصورة البسيطة المفردة ، فهي القصيدة «البسيطة» التي تركز على موضوع واحد . إن الصورة المركبة (القصيدة المعقدة) هي محور تطبيق ريتا عوض وحموري ؛ ذلك أنها تنهض

بحمل علاقات رمزية (عادات تصويرية منطقية) قابلة للتنبؤ . وفعالية التنبؤ تتحقق عند ريتا عوض بوعي التراث الشعري ، هذا الوعي الذي يتداخل مفهومه عندها بمفهوم حموري للملمح الشعائري[45] . إضافة إلى ذلك كله ، فإن عملية التلقي الصورية القابلة للتنبؤ تتم وفقاً للأثر الذي تتركه هذه الصور الرمزية في العقل ، تتناغم مع مبدأ تعاقبية (تتابعية) Diachronic اللغة عند السميائيين[46] من منطلق أن اللغة نظام يعمل في وقت واحد من الزمن ؛ إذ تتحول الصورة المركبة (المعقدة) إلى شفرة code ينتظمها قانون أو عرف ligising هو بمعنى آخر التراث أو الملمح الشعائري .

إن فكرة مشاهدة أجزاء الصورة الواحدة بشكل متزامن في لحظة من الزمان (التعاقبية الصورية) التي تترك في ذهن المتلقي تصورا عضوياً لبنية القصيدة (الصورة الكلية) ترتد في طرحها إلى كولرج ، وذلك في قوله : «إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشعر بدقة ، ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة ، أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة ، والتتالي إلى لحظة واحدة ، أو أخيراً حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»[47] .

والغريب في الأمر أن ريتا لاتشير إلى تأثير آراء كولردج في تشكيل رؤيتها لبنية القصيدة العربية ، ولا إلى دراسة حموري السابقة ، ولا للمعطيات السيميائية ، بل نجدها تؤكد أصالة هذا المنهج في تقديمها ، تقول عن نفسها : «غاية أمل هذه الباحثة أن تكون دراستها هذه لبنة في بناء منهج نقدي عربي حديث ، يعمق حس الإنسان العربي بتراثه ، فيدرك أن الأمة العربية لن تحقق نهضة ثقافية حديثة في هذا العصر مالم تصل إلى وعي تراثها الثقافي الأدبي والفني بإعادة إحياء ذلك التراث بما هو الإطار المرجعي لكل إبداع حديث . وقد توصلت هذه الباحثة إلى تحديد أولي لعناصر تكوينية للبنية الصورية للقصيدة العربية»[48] .

وخلاصة القول : إن لنظرية كولردج بصمات واضحة في دراسات المستشرقين لبنية القصيدة العربية ، سواء أسست على الربط بين التوهم والخيال العربي الوصفي ، أو على التعامل مع البنية بوصفها نتاج خيال يبيح تحليلها ، والكشف عن التكنيكات المستخدمة فيها . وفي كلتا الحالتين أثرت دراساتهم في تناول الدارسين العرب للأمر نفسه .

ثانياً : نظرية فن جنب V. Gennep

على الرغم من أن فن جنب طرح هذه النظرية في دراسته «طقوس العبور» عام 1909م ، لكنها تبدو إعادة صياغة لأفكار عامة مثبوتة في الدراسات الأنثروبولوجية التي تناولت على وجه الخصوص حياة الإنسان البدائي . وقد توسع الباحث الأنثروبولوجي مرسيا إلياد M. Eliad عام 1956م بطرح هذه النظرية في دراسته «المقدس والمدنس» دون أن يعزوها إلى أصول معينة[49] . والنظرية كما تلخصها سوزان ستيتكيفيتش Stetkevych تقول : «يتكون كل طقس عبور من ثلاثة أجزاء أو ثلاث مراحل : أولاها الفراق separation ؛ أي انقطاع العابر من مكانته السابقة في المجتمع ، وثانيتها الهامشية marginality أو العتبية liminality أي طور انتقال يقضيه العابر على هامش المجتمع ، وهي حالة وسط بين المرحلتين السابقة واللاحقة . وفي هذه المرحلة لايملك العابر أية مكانة اجتماعية معينة ، بل يعيش خارج المجتمع . . ولذلك نجد أن الرموز المسيطرة على هذا الجزء من الطقس تعبر عن الغموض وعدم الاستقرار ، كما تشير أيضاً إلى سلوك غير اجتماعي أو ضد المجتمع . . أما المرحلة الثالثة فهي إعادة التجميع في المجتمع ، أو إعادة الاندماج في المجتمع reaggregation, reincorporation حيث يحرز العابر في هذه المرحلة مكانة ثابتة معينة جديدة ، فيتمتع بالحقوق المترتبة على هذه المكانة ، ويتحمل المسؤوليات المتعلقة بها»[50] .

هذه النظرية لقيت عند ستيتكيفيتش حماسة كبيرة لتطبيقها على الشعر الجاهلي . ولقد حرصت الباحثة في دراستها «القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي»

على محاولة هدم دراسات البنيويين العرب لبنية القصيدة العربية ، بغية إحلال منهجها بديلا ؛ فرأت أن النتائج التي انتهى إليها كمال أبو ديب في تحليله لمعلقة لبيد مخيبة تماما[51] ، وأن محاولته «ترتيب عناصر القصيدة في شبكة العلاقات ، تبدو غامضة وغيرحاسمة . فلم يكن باستطاعته أن ينجز شبكة متماسكة ومقنعة كتلك التي استخلصها لفي شتراوس من أسطورة أوديب . بخلاف هذا ، نرى شبكاته تفتقد التماسك ، ونقاشه ينقصه الترابط والانسجام»[52] . أما الذي خلص إليه الناقد في القول بأن أجزاء القصيدة تسهم كلها في خلق بنية دالة وموحدة تماما ، فهذا من الصعب أن يكون كشفا جديدا ، بل إنه تكرار للطرح الأساسي في رومانسيات القرن التاسع عشر حول الوحدة العضوية عند كولردج ، غير أن أبو ديب لم يدرك ماهي بالضبط البنية الدالة لهاتين القصيدتين (معلقة لبيد ، ومرثية أبي ذؤيب) ، ولا كيف تسهم الأجزاء فيها بالفعل[53] .

إضافة إلى انتقاد ستيتكيفيتش لمنهج كمال أبوديب في دراسة بنية معلقة لبيد في ضوء خطة لفي شتراوس Levi Strauss في تحليل الأسطورة ، فإنها تنتقد منهج عدنان حيدر في دراسة بنية معلقة امرئ القيس في ضوء خطة فلاديمير بروب Vladimmir propp في تحليل الحكايات الشعبية ، وتحكم عليها بالفشل ؛ لأن القصيدة الجاهلية «تختلف . . اختلافا جذريا عن الحكايات الروسية . ففي القصائد ، مجرد القراءة تجعل من السهل معرفة الموضوعات والصور والاستعارات التي تصفها ونظام ترتيبها . العامل المشترك بين القصائد أعلى كثيرا منه في الحكايات الشعبية ، وهو علاوة على هذا ، قد تقرر وصفه في مكونات القصيدة القديمة من قبل نقاد الأدب القدماء مثل ابن قتيبة وابن رشيق ، كما تقرر حديثا بصورة أوضح من قبل ريناتي يعقوبي»[54] .

إن نظرية طقوس العبور التي تتألف من ثلاثة أطوار : الفراق ، والهامشية (العتبية) ، والاندماج ، تقابل عند ستيتكيفيتش البنية النموذجية للقصيدة الجاهلية المكونة من : الأطلال/ الظعائن ، والناقة/ الرحلة ، والفخر القبلي[55] . وبناء على هذا التوجه ، تحلل الباحثة معلقتي لبيد ، وامرئ القيس[56] .

في تحليلها معلقة لبيد ترى أن «الموت الشعائري . . يتم تحويله مجازيا من الشاعر إلى الدار الداثرة المهجورة ، خلال الفصل الجاف . أما الفراق أو رحيل القبيلة (الظعائن) ، فإنه قد حدث قبل عفاء الدار بمدة طويلة . يمثل الارتحال عبر الصحراء حالة انتباذ الشاعر العابر ، وهي حالة يؤكدها ارتباط الشاعر ـ عبر ناقته الأليفة ـ بالثور الوحشي وأنثاه ، وهما منعزلان عن القطيع يقاسيان المشاق والأخطار في المراحل المتقلبة للدورة الفصلية ، وكذلك ارتباطه بالبقرة الوحشية المسبوعة المعزولة عن القطيع التي افترست الذئاب فريرها ، والتي تصارع كلاب الصيادين هذه الحيوانات استعارات مركبة لحالة العابر المنبوذ ؛ فهي حيوانات وليست بشرا ، متوحشة لا أليفة ، وهي إلى هذا منعزلة عن القطيع ، منبوذة عن مجتمع الحيوان .

بعد ذلك تتحرك القصيدة مباشرا إلى الفخر الشخصي ، وكله يعتمد على علاقات الشاعر الاجتماعية في القبيلة وفي المجتمع الأوسع . . أي اندماجه في المجتمع بصفته رجلا أو ذكرا تام العضوية . يفخر أولا بمناقبه الحميدة في الشراب والصيد والصحبة ، ثم يلتفت إلى وصف الفرس ، رمز الفروسية والذكورة الذي يحمي القبيلة في الحروب . هكذا يكون الفرق واضحاً بين الناقة والفرس : الناقة وسيلة الرحيل والفراق والتنقل عبر الصحراء ، وعليها تكون محنة المنبوذ/ العابر/ الضحية ، في حين أن الفرس هو آلة الحرب والصيد ، يحمي القبيلة ويمدها ، وعليه يحتفل الشاعر بصفته عضوا محارباً/ مظفرا . على هذا النحو تمثل المطيتان على التوالي مرحلتي الهامشية والاندماج في خطاطة طقس العبور . ثم يؤكد الشاعر مرة أخرى حالة اندماج العابر بصورة أكبر من خلال الاحتفال بالقيم المؤسساتية الأكثر جوهرية في مجتمع القبيلة»[57] .

مايؤخذ على الدراسات التي تحاول طرح منهج جديد في دراسة بنية القصيدة العربية هو محاولة إثبات فشل الدراسات السابقة لفرض المنهج المطروح ، دون لفت النظر إلى عيوب الطرح السابق بطريقة موضوعية تهدف إلى تطويره ، أو إلى أخذ مظاهر القوة فيه . وإن القراءة السريعة للنص الشعري الجاهلي تعطي تصورا عاما مبدئيا ، ولكن هذا التصور لاتبنى عليه نتائج حاسمة تجعل من السهل معرفة

الموضوعات والصور والاستعارات التي تصفها ونظام ترتيبها ؛ لأن هذه الأمور التي ذكرتها ستيتكيفيتش تصبح أشد تعقيدا عند الشروع في تحليل بنية النص الداخلية ، أما وصف مكونات القصيدة العربية الذي تراه ستيتكيفيتش مقررا منذ نقاد الأدب القدماء ، فإن محور اهتمام هؤلاء النقاد كان «قصيدة المديح» وليس القصيدة العربية بشكل عام ، وإن القراءة الشاملة للشعر العربي تجعل الادعاء بوجود منهج فني تتبعه القصيدة ، ملزمة به ، أمرا بعيدا عن الواقع إلى حد كبير ، ويصح ذلك حتى في قصيدة المديح[58] .

وتتيح هذه النظرية للمتلقي ـ بفرضها سلامة المنهج في دراسة البنية ـ خمولا في عملية إنتاج المعنى/ تأويله ؛ إذ تتحول القراءة إلى ضرب من الآلية ، تتم فيها مقابلة الأطوار الثلاثة : الفراق ، والهامشية (العتبية) ، والاندماج بالمكونات الثلاثية للقصيدة : الأطلال / الظعائن ، والناقة/ الرحلة ، والفخر القبلي . وهذا الضرب من المقابلة يفضي إلى طمس ذاتية المشاعر ـ التي تميزه من شعراء آخرين ـ وسط انهماك الباحث/ المحلل بإعادة ماقاله في تحليل نصوص أخرى ؛ لأن النظرية في صلبها مفروضة على النص من الخارج قبل أن يشرع بالتحليل . إضافة إلى هذا ، فإن تداخل طقوس العبور في الميدان الأنثروبولوجي لتشكل بنية متكاملة ، لم تنعكس فعاليته على تداخل مكونات النص أو على وحداته البنائية بالمستوى المطلوب لأية دراسة نقدية تتصدى لتناول بنية القصيدة العربية ، مما حال دون تقصي بنية النص الصورية ، وتكنيكات اللغة . وما يقال هنا عن تحليل ستيتكيفيتش لمعلقة لبيد ، يقال أيضاً عن تحليلها لمعلقة امرئ القيس ؛ ذلك أن تحليلها لبنية النصوص قائم على أسس انتقائية ، تنسجم ومعطيات النظرية .

أما موقف الدارسين العرب تجاه هذ النظرية المطبقة على الشعر الجاهلي ، فهي باهتة . ولعل هذا يعود ـ كما يرى سعود بن دخيل الرحيلي ـ إلى عدم اطلاعهم عليها ، أو إلى عدم قراءتها قراءة دقيقة تستوعبها ، وتؤدي إلى محاورتها ووضعها في المكان الذي تستحقه من الدرس الأدبي[59] .

وترى ريتا عوض أن «إدراك الأنماط والنماذج الثقافية ، لايعني أن كل تعبير ثقافي بذاته ملزم بتجسيد ذلك النمط أو النموذج . فلو افترضنا على سبيل المثال أن القصيدة العربية مبنية على شكل ثلاثي ـ كما قالت ستيتكيفيتش ـ فذلك لايعني أن كل قصيدة لابد أن تستجيب بنيتها لتلك الثلاثية ، بل إن الأنماط البنيوية لا يبحث عنها في الأعمال المفردة ، ولئن أمكن ظهورها في النتاج الكامل للشاعر الذي يمكن أن يعد كلا فنيا ، فإن التراث الشعري ، الكل الأكبر ، هو الموضوع الحقيقي للدراسة والمادة التي تستخلص منها النماذج والأنماط . من هنا تظهر أهمية النظرة الشاملة إلى عمل الشاعر الفرد ، وحتمية وضعه في إطار تراث شعري متكامل ؛ لأن الأنماط البنيوية لاتتجلى إلا في الكل المتكامل ، تظهر هنا وتختفي هناك ، وتعبر عن ذاتها بأشكال مختلفة من حيث الظاهر ، ومتطابقة من حيث البنية . ولذلك ، فليست كل قصيدة ملزمة بالتعبير عن عودة اندماج الشاعر في القبيلة ، في نمط بنيوي ينتهي بإعادة الاندماج مثلا ، وقد لاتعبر تلك القصيدة ، وهي جزء من كل فني ، إلا عن مرحلة واحدة من المراحل الثلاث ، وقد تكتمل المراحل الأخرى بدراسة متقصية للأعمال الكاملة للشاعر»[60] .

وبغض النظر عن انطواء نقد ريتا عوض لدراسة ستيتكيفيتش على الهدف الأساسي الذي أشرت إليه مسبقا (هدم الدراسات السابقة لبنية القصيدة العربية بغية إحلال منهجها) فإن ماتطرحه من نقد لهذه الدراسة ، ينم عن وعي كبير بخطورة فرض النظريات المسبقة/ الجاهزة على الشعر الجاهلي ، وعن دراية كافية للأساسيات التي ينبغي أن يعيها الباحث قبل تناوله لبنية القصيدة العربية .

وقد سجل قاسم المومني إعجابه بهذه النظرية ، لكنه لم يغفل الهنات التي تعتور تطبيقها ، يقول : «إنها (دراسة ستيتكيفيتش لمعلقة لبيد) تقدم بالذي تمارسه نصا جديدا ، أو لأقل : إنها تقدم نص المعلقة في مذاق جديد ، لاتملك معه إلا أن نقدره ونعجب به ، برغم كل مايمكن أن نقيده على القراءة من أنها لاتقرأ أبيات النص كلها ، بل تقرأ منها ما يتوافق والغرض الذي تتوخاه . أضف إلى ذلك أن القراءة تدخل إلى النص في ضوء تصور سابق ، وغاية محددة سلفا»[61] .

تفتر هذه الانتقادات التي وجهت إلى تطبيق ستيتكيفتش لنظرية طقوس العبور عن صعوبة الزعم بهيمنة تحليل معين لبنية القصيدة العربية على غيره ؛ لأن البنية ـ كما قبل عنها ـ «لفظ متعدد الدلالات»[62] ، وتتباين رؤية الدارسين للبنية وفقا للزاوية التي يطل كل واحد منهم إليها . هذه الرؤية تبرز أهمية التوسع الرأسي (التطوير) في دراسة البنية ، وأهمية إيلاء المضمون الفكري للنص مكانة كبرى في التحليل ، لاتقل خطورة عن تحليل النية الشكلية ، بصورة تجعل «النص بالنسبة إلى البنية بمثابة تحقيق للبنية ، أو تفسير لها في مستوى محدد»[63] ، وفي الوقت نفسه ، تعزز الاقتناع بضرورة تجاوز المنهج الأحادي النظرة ، ونبذ محاولة هدم الدراسات السابقة لإحلال مانراه جديداً .

الهوامش والمراجع

(1) انظر : **التصور والخيال** ، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة (ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي) ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1982 ، 223/2 . ولاحظ الاعتراضات التي وجهت إلى نظريته بسبب عدم الفصل بين حياة الإنسان وآرائه ، والمزج بين نظرية الشعر والفلسفة . المرجع السابق 224/2 .

(2) صدر باللغة الفرنسية : Les Rites de Passage, Paris, 1909 ثم صدر باللغة الإنجليزية : The Rites of Passage, Chicago, 1960 .

(3) **مبادئ النقد الأدبي** ، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، 1963 ، ص312 .

(4) انظر : مبادئ النقد الأدبي ، ص330 - 331 . وانظر : ت .س .إليوت «الناقد الكامل» : ترجمة خلدون الشمعة ، **مجلة المعرفة** ، دمشق : العدد 144 ، شباط 1974 ، ص50 .

(5) اعتمدت في عرض آراء كولردج على ترجمة محمد زكي العشماوي المقتبسة من كتاب «سيرة أدبية» ذلك أن العشماوي يترجم لفظة Fancy إلى «التوهم» التي تنطوي على التعدد الصوري غير المنسق أو المنظم ، في حين يترجمها عبدالحكيم حسان إلى «قوة الاستدعاء» التي تندرج تحت قانون تداعي المعاني ، هذا من ناحية ، ولدقة ترجماته الأخرى المقتبسة من كولردج . انظر : **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث** ، بيروت : دار النهضة العربية ، 1984 ، ص 69 - 70 ، ثم قارنها بترجمة عبدالحكيم حسان : **سيرة أدبية** (النظرة الرومانتيكية في الشعر) ، القاهرة : دار المعارف ، 1970 ، ص240 .

(6) عن : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، ص99 .

(7) للتفاصيل ، انظر : عبدالقادر الرباعي ، **الصورة الفنية في النقد الشعري** ، الرياض : دار العلوم ، 1984 ، ص 81 - 82 .

(8) راجع وصف ليفي بريل لعقلية الإنسان البدائي : **العقلية البدائية** ، ترجمة محمد القصاص ، مراجعة حسن الساعاتي ، القاهرة : مكتبة مصر ، د .ت ،ص500 وما بعدها .

(9) انظر على سبيل المثال دراسة ليال Lyall : **الشعر العربي مصدرا للمعرفة التاريخية** ، ترجمة عبدالله أحمد المهنا ، مجلة **الشعر** ، القاهرة : العدد13 ، يناير1979 .

(10) انظر : رينولد نيكلس ، **تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الإسلام** ، ترجمة صفاء خلوصي ، بغداد : مطبعة المعارف ، 1970 ، ص136 .

(11) راجع دراسته في **مجلة جامعة الملك سعود** ، الرياض : المجلد 6 ، 1994 ، ص557 - 586 .

(12) راجع دراسته : **مؤتمر النقد الأدبي الرابع** ، الأردن : جامعة اليرموك ، 1992 .

(13) ترجمها إبراهيم النجار ، حوليات الجامعة التونسية ، تونس : العدد 12 ، 1975 ، ص 63 - 88 .

(14) - The Camel Section of The Panegyrical Ode, Journal of Arabic Literature, Vol.13, 1982,P.P. 1-22.

(15) انظر نقد أليس ليختا نستادير لدراسة غوستاف غرنباوم «سعة مجال الواقع في الشعر العربي القديم» في مقالها : **تحليل حديث للشعر العربي** ، ترجمة عبدالله أحمد المهنا ، **مجلة الشعر** ، القاهرة : العدد17 ، أكتوبر 1979 ، ص11- 14 .

(16) **الاستجابة للطبيعة في الشعر العربي** ، ترجمة كمال اليازجي (ضمن كتاب : دراسات في الأدب العربي) ، إشراف محمد يوسف نجم ، بيروت : دار مكتبة الحياة ، نيويورك : مؤسسة فرنكلين 1959 ، ص 162 .

(17) المرجع السابق ، ص163 .

(18) المرجع السابق ، ص163 - 164 .

(19) **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي** ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ط2 ، 1967 ، ص 19 . وانظر قريبا من هذا التوجه : أبو القاسم الشابي : **الخيال الشعري عند العرب** ، تونس : الدارالتونسية ، ط2 ، 1983 ، ص 46 . وبطرس البستاني : الشعراء الفرسان ، بيروت : دار المكشوف ، ط2 ، 1966 ، ص15 . ومحمد عبدالمنعم خفاجي : **البناء الفني للقصيدة العربية** ، القاهرة : دار الطباعة المحمدية ، د .ت ، ص88 - 89 .

(20) انظر : المرجع السابق ، ص57 - 76 .

(21) الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص 107 .

(22) انظر : المرجع السابق ، ص 107 - 110 .

(23) حاول الرباعي إعادة فهم نظرية كولردج في الخيال لتنسجم ورصده التطور الفني في القصيدة العربية ؛ فرأى أن هاتين القوتين (الخيال والتوهم) قد تعملان معاً ، لأنهما غير متضادتين ، بل لابد للخيال من مرحلة التوهم ؛ فإذا كان الخيال هو القوة الموحدة المركبة ، فإن التوهم هو القوة الآلية القادرة على الحشد والجمع . انظر : المرجع السابق ، ص80 .

(24) يوسف حسين بكار : **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث** ، بيروت : دار

الأندلس ، ط2 ، 1983 ، ص316 .

(25) انظر : **حديث الأربعاء** ، القاهرة : دار المعارف ، ط11 ، 1975 ، 32/1 .

(26) انظر : **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه** ، القاهرة : الدار القومية ، د .ت ، 450/2 .

(27) انظر : **وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية** ، الموصل : مؤسسة دار الكتب ، 1974 ، ص6 - 7.

(28) انظر : **وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي** ، بغداد : دار الحرية ، 1972 ، ص15 .

(29) انظر دراسته : **الوحدة العضوية في القصيدة القديمة** (ضمن كتاب : دراسات عربية إسلامية مهداة إلى محمود شاكر) ، القاهرة : 1982 .

(30) **الشعر المصري بعد شوقي** ، القاهرة : معهد الدراسات العربية العالية ، 1955 ، 12/1 - 13 .

(31) **النقد الأدبي الحديث** ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1971 ، ص397 .

(32) انظر : **دراسات في الشعر والمسرح** ، الإسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1979 ، ص6 .

(33) **دراسات في الشعر والمسرح** ، ص12

(34) الرؤى المقنعة : **نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1986 ، ص46 .

(35) المرجع السابق ، ص47 .

(36) راجع دراستها : Structural Continuity in Poetry: Linguistic Study in Five Pre-Islamic Arabic Odes, Paris, 1970 التي عرضها حسن البنا عز الدين عرضاً وافيا في مجلة فصول ، القاهرة : العدد2 ، 1984 ، ص306 - 312 .

(37) انظر : On The Art of Medieval Arabic Literature, Pringction, New Jersy, 1973, P. 6.

(38) انظر : Ibid., P.13 - 14 .

(39) انظر : Ibid.,P.,23 .

(40) طوَّر حموري منهجه هذا في دراسة بنية القصيدة العربية في دراسته : Form and Logic in Some Medieval Arabic Poems, Edebiyat, Vol. II, 1977 .

(41) انظر : **بنية القصيدة الجاهلية** (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) بيروت : دار الآداب ، 1992 ، ص25 - 31 .

(42) المرجع السابق ، ص146 - 147 .

(43) المرجع السابق ، ص110 .

(44) المرجع السابق ، ص 385 .

(45) يقصد بالملمح الشعائري التقاليد الفنية التي درج الشعراء على اتباعها في بناء مشاهد قصائدهم .

(46) راجع هذه المصطلحات في الدراسات المترجمة ضمن كتاب : **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة** (مدخل إلى السيميوطيقا) ، إشراف : سيزا قاسم ، ونصر أبو زيد ، القاهرة : دار إلياس العصرية ، 1986 . وحول الشفرات الثقافية الواسعة والعلاقة بين النص والقارئ ، انظر : ميشال أوتن : **سيميولوجية القراءة** ، ترجمة عبدالرحمن بوعلي ، علامات في النقد : الجزء 21 ، المجلد 5 ،

سبتمبر 1996 ، ص 375 وما بعدها .

(47) عن : قضايا النقد الأدبي ، ص190 ، ومن أجل تفاصيل أخرى ، انظر : ترجمة عبدالحكيم حسان ، سيرة أدبية ، ص254 - 257 .

(48) المرجع السابق ، ص 11 .

(49) راجع دراسته : **المقدس والمدنس** ، ترجمة عبدالهادي عباس ، دمشق : دار دمشق ، 1988 ، ص 135 - 137 .

(50) القصيدة العربية وطقوس العبور : دراسة في البنية النموذجية ، **مجلة مجمع اللغة العربية** ، دمشق : الجزء 1 ، المجلد 60 ، كانون الثاني 1985 ، ص 95 - 60 .

(51) انظر : **القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي : نقد وتوجيهات جديدة** ، ترجمة سعود بن دخيل الرحيلي ، علامات في النقد ، جدة : الجزء 18 ، المجلد 5 ، ديسمبر 1995 ، ص112 .

(52) المرجع السابق ، ص110 .

(53) انظر : المرجع السابق ، ص114 .

(54) المرجع السابق ، ص121 .

(55) انظر : القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي ، ص128 .

(56) يلاحظ أنها تحلل هاتين القصيدتين في دراستيها : القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي ، والقصيدة العربية وطقوس العبور .

(57) القراءات البنيوية في **الشعر** الجاهلي ، ص130 - 131 . والمقصود هنا بخطاطة طقوس العبور النموذج المرسوم سلفا للعابر .

(58) انظر الأدلة النظرية والتطبيقية التي ساقتها حياة جاسم لإثبات ذلك في دراستها وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ، ص135 ومابعدها .

(59) انظر : المرجع السابق ، ص96 - 97 من مقدمة الترجمة .

(60) بنية القصيد ة الجاهلية ، ص34 - 35 .

(61) نص القراءة ، **مجلة علامات في النقد** ، جدة : الجزء 21 ، المجلد 6 ، سبتمبر 1996 ، ص89 .

(62) زكريا إبراهيم : **مشكلة البنية** ، القاهرة : مكتبة مصر ، 1976 ، ص8 .

(63) يوري لوتمان : مبادئ تحليل البنية الشعرية ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، **مجلة الثقافة الأجنبية** ، بغداد : العدد 1 ، 1992 ، ص22 .

* * *