نظرية الشكل فى نقد الشعر العربى المعاصر

الأستاذ الدكتور عدنان حسين قاسم
أستاذ النقد الأدبي الحديث
كلية التربية – غزة

ABSTRACT

THE FORMALISTIC THEORY IN THE CRITICISM OF MODERN ARABIC POETRY

In the ancient Arab critical studies, there are many applications whose disjointed parts cannot be philosophically brought into one whole theory which discloses the visions and views hidden behind it.

As the attention given to the form is one of the major aesthetic factors which command one's interest, I have brought foreword the relationship between the Arab interest in the form and the architectural activity in the bygone ages; and directed my intensive efforts to reveal and focus on the anxiety of the Arab critic to feet and touch upon his old aesthetic talents. Then, I moved to the Modern Arabic poetry which made good and intensive use of the foreign schools of criticism and its theoretical philosophies such as the Idealists and the Positivists and their followers such as the formalists in Russia and the Structural Stylists and their followers such as the seiologists, the Deconostructionists.

I have also disclosed the development of the Formalistic Theory in the Modern Arabic Criticism from the ١٩th century Classicists to the turbulent stage which our present literary criticism is now passing through.

In substantiation of all that I have already mentioned, I have here included three of my applied critical studies through which I arrived at the development of the theory of Form and the aesthetic visions which get full controsl of it.

ملخص البحث

فى الدراسات النقدية عند العرب القدامى تطبيقات كثيرة ، لا يلمها وشاح فلسفى يجمع متفرقاتها فى نظرية موحدة ، تكشف عن الرؤى الكامنة خلفها . ولما كانت العناية بالشكل من أعظم الأمور الجمالية اللافتة للنظر ، فقد ربطت بينها وبين النشاط المعمارى فى العصور العابرة ، وعمدت إلى الكشف عن الناقد العربى إلى تحسس مخزوناته الجمالية القديمة ، وانتقلت إلى النقد العربى الحديث الذى أفاد من مدارس النقد الأجنبى وفلسفاته النظرية كالمثاليين والوضعيين ، وما يتبعهم من مدارس نقدية كالمدرسة الشكلانية فى روسيا والأسلوبيين البنيويين وما يلحق بهم من سيميولوجيين وتشريحيين ومدرسة النقد الجديد فى أمريكا .

وقد كشفت عن تطور نظرية الشكل فى النقد العربى الحديث منذ الكلاسيين فى أواخر القرن التاسع عشر وصولاً إلى الحركة المائجة التى يعيشها نقدنا الأدبى المعاصر . وشفعت ذلك بثلاث دراسات تطبيقية وقفت من خلالها على تطور نظرية الشكل والرؤى الجمالية التى تتحكم فيها .

– ١ –

يطلق نقاد الأدب مصطلح (الشكل) على الهيئات المخصوصة التي تتخذها الألفاظ وتراكيبها ، واكتسبت بمقتضى هذه الهيئات جماليات حولتها من كلام عادي إلى خطاب شعري . وقد افتن الأدباء والشعراء خاصة في ابتداع أشكال متنوعة ومتجددة ، تحكمت في إبداعها قدراتهم على التفرد والخصوصية . وقد أقيمت كل تلك التجديدات في محراب الشكل باعتباره الجسد الفيزيقي الذي تحل فيه الرؤية الإنسانية التي يحملها العمل الشعري. وأدت تلك التجديدات إلى اتساع المسافة الفاصلة بين العالمين الخارجي والفني .

ويظل السؤال الذي يطرح نفسه ، على مر العصور ، بإلحاح قائماً : إلى أي حد يستطيع الفنان أن يبتعد عن الأشكال الطبيعية ، وإلى أي حد يستطيع أن يبتدع من خياله أشكالاً جديدة ليس لها نظير في الواقع الخارجي ؟ وعلى الرغم من تعدد إجابات فلاسفة الفن ونقاده في مقدار الحرية التي تمنح للفنانين في هذا المجال فإن جل عنايتهم تركزت حول بنية الشكل وعناصره الفنية .

وتجدر الإشارة إلى أن الإنسان العربي منذ مراحله الأولى كان محباً للشكل. وقد ورث الشعراء العرب هذه الخاصية فصدروا عن هذا المنزع الجمالي ؛ فهم يختزنون في لاوعيهم موروثاً جمعياً اكتسبوه من حضاراتهم القديمة التي كان لها حضورها القوي مثل الحضارات : البابلية والفرعونية والسبئية والفينيقية ، بل هنالك ما هو أبعد في غور التاريخ مثل حضارة " إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد ". ويكفي ما شهد به القرآن الكريم من معمارية إرم أو عرش بلقيس .

وغابت هذه الحضارة وابتلع الزمن ما أرسته من بناء معماري وسيطرت ظاهرة التصحر لتشكل فارقاً هائلاً بين حياة معقدة ، تتجلى فيها الظواهر الحضارية في أعظم صورها ، وحياة خالية تماماً من كل ألوان التعقيد الحضاري . ولعل انتقال الحضارة إلى الدولتين العظميين : فارس والروم ، قد عزز الإحساس عند الإنسان

العربي بمثول الأشكال المادية القديمة لحضاراتهم البائدة ، وجعلهم يتوقون إلى هذا النمط الذي تتحقق به شخصيتهم القومية .

وتحول هذا الإحساس ، عندهم ، إلى عشق الشكل لافتقارهم إلى النموذج الأروع الذي كان في أيديهم قبل زوال تلك الحضارات واستحضرته النماذج الحضارية المتجددة حولهم . وفي هذا إشباع للمنزع الجمالي المترسب في أعماقهم .

- ٢ -

إن النظر في الفن الأدبي قديم قدم الفن الأدبي ذاته . فمنذ ولد هذا الفن أخذت أنظار الناس تتجه إليه باحثة عن خصائصه ومظاهر الإبداع التي تميزه عن غيره من ألوان الفنون الأخرى. وقد تعددت الأشكال الفنية وتعقدت على نحو أصبح معه الناقد المعاصر يواجه صعوبات كبيرة في ولوج فضاء النص للوقوف على دلالاته ، وخاصة عند الحداثيين .

ومنذ أن كانت هنالك نظرات نقدية ناضجة والنقاد يبحثون وينقبون عن قوانين جمالية جديدة يستنبطونها من النصوص الشعرية المتميزة ويضيفونها إلى الرصيد النقدي . وقد اختلف أولئك النقاد الشكليون فيما بينهم باختلاف ثقافاتهم واختلاف الأعمال الشعرية التي ينقدونها . وقد كان النقد العربي القديم - في معظمه - نقداً شكلياً خالصاً كذلك النقد الذي روجت له البرناسية بحماسة وإصرار .

ومن أبرز الذين تناولوا الشكل وفلسفوا قضيته من الأوربيين هم المثاليون ، وفرسان مدرسة النقد الجديد في أمريكا ، والشكلانيون الروس ، والأسلوبيون البنيويون ومن تبعهم من التشريحيين والسيميولوجيين . وقد تبنوا جميعهم النقد الشكلي Formal Criticism وأرسوا قواعده وعملوا على إنمائه وتطويره. وهو نقد فني يزدري الناقد بمقتضاه مبدأ ارتباط بين الأدب وسيرة الشاعر ، فلا يعتمد على

ما يقدمه له التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس التحليلي وإنما ينكب على النص ذاته يسبر غوره من خلال تحليل لغته ؛ ليقف على أسرار الجمال فيه أو يتعدى ذلك ليقف على أسرار الجمال فيه أو يتعدى ذلك ليقف على أسطورة الشاعر من خلالها . يقول كلينث بروكس Cleanth Brooks في مقالة عنوانها : الناقد الشكلي The Formalist Critic "لم يعوّل النقد الشكلي على مبدأ الارتباط وعلى التوصيل"[١]. وبروكس أحد نقاد مدرسة النقد الجديد التي ينتمي لها رويتشاردز A. Richards الذي يتفق معه في أن الأفكار ليست عاملاً رئيساً من عوامل التجربة الشعورية ، لأن العالم الطبيعي وحده – فيما يقوله ماكس إيستمان Mas Eaxstman من يعتمد عليه في إعطاء أفكار في أي موضوع ، فالأفكار في الأدب غير مهمة أو غير يقينية[٢] .

وقد توجهت مدرسة النقد الجديد في أمريكا The New Criticism نحو نصية النص Discourse Analysis وركزت الانتباه على " الجوهر اللفظي للعمل الأدبي وعلى الصنعة الأدبية ، واستبعاد أغلب التاريخ الأدبي والحكم الأدبي التقليدي قبلهم، باعتبارهما شيئاً مستنفذاً خارجاً عن الموضوع .."[٣] .

وأفادت هذه الجماعة من النقاد من الحركة الأدبية التي تحلقت حول شعر ت. س. إليوت ، كما أفادت من تنظيراته النقدية التي حاولت الاقتراب من النص على نحو أكثر فعالية . ولعل نظرية " المعادل الموضعي " Objective Correlatibe لإليوت T.S Eliot قد جعلت للعمل الأدبي استقلاليته عن الواقع الخارجي فأصبح له وجوده الخاص ، له منطقه وله نظامه ، " أو بعبارة أخرى له بنيته التي تتميز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض الإبداع من حساب الكاتب . وهو ما يعبر عنه أرؤشيبالد ماكليش Archibald Macleish بأن القصيدة لا تعنى بل تكون "[٤] . وقد

تزعم هؤلاء النقاد في أمريكا جون كرو رانسوم John Crowe Ransom وكليانث بروكس وغيرهما .. وقد وضع بروكس دراسة حدد فيها مبادئ النقد الأدبي عندهم. وهي مبادئ تعنى بالشكل وترى أنه يشف عن مضامينه التي لا يعمل الناقد الأدبي من خلالها على استخلاص موعظة أخلاقية [٥]. ولكنه يعمل على التركيز على تكنيكات الأداء ، مثل المفارقة Irony والتناقض Paradox والتوتر Tension وغير ذلك .

وأما المثاليون فإنهم يرون أن الجمال في الفن لا علاقة له بالقيم الأخلاقية والسياسية والدينية والاجتماعية ؛ فالجمال -عندهم- قيمة مجردة منقطعة عن المنفعة المادية لأنهم يدركون الظواهر إدراكاً إستاطيقياً خالصاً . فحذر ديدرو Diderort-على سبيل المثال - من الخلط بين الجمال والمنفعة[٦] .

ومن المثاليين من رأى أن الشكل غاية في ذاته وهو منقطع عن المضمون ، ومنهم من اتخذ موقفاً أكثر مرونة فرأى أن الشكل والمضمون كل لا ينفصل . فكانت Kant ، الفيلسوف الألماني " يهتم - في بحثه - أولاً - بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخلة ، فكل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية ، فيها نفسها تنحصر الغاية منه "[٧] . وقد ذهب كانت إلى أن الجمال المحض لا يتمثل في سوى الشكل المحض ، ويتجلى الجمال المحض - عنده - في الأشكال التي يختفي منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف والزينة في شكل الأوراق ، وهي لا معنى لها في نفسها ، كما يتجلى الجمال المحض ، كذلك، في الموسيقى غير المصحوبة بغناء.."[٨].

وذهب النقاد الرومانسيون ، من أمثال كوليردج Coleridge إلى أن الشكل والمضمون يتفاعلان تفاعلاً عضوياً ، وما الشكل إلا المظهر الخارجي للمضمون ، وأن اعتماد كل جزء من الأجزاء المكونة للعمل اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى

هو معيار جودة الشكل[٩].

ووقف التعبيريون Expressionism إلى جانب الرومانسيين ، فذهب كروتشه Benedetto Croce إلى أن القيمة الجمالية تكمن كلها في الشكل ، ومع انه ينكر قيمة العالم الخارجي إلا أنه يوحد بين الشكل والمضمون[١٠] . وهو ما يؤكده الرسام التعبيري هنري ماتيس Henre Matisse حين قال :" يجب ألا تعد فكرة الرسام منفصلة عن الصنعة Technique لأن الفكرة لا تعمل إلا إذا جسدت بشكل ، وكلما كان الشكل متقدماً كانت الفكرة أعمق ، وأن الروح لتطل من ثنايا الشكل "[١١] .

وعمل الشكلانيون الروس منذ سنة ١٩١٤م على الفصل بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية في العمل الأدبي ، وتقوم هذه العملية على أساس أن النص أدبي بحكم صياغته وأسلوبه وطريقته ووظيفته اللغوية . يقول تنيانوف Tynianov :" إن التساؤل عما تعبر عنه الآثار الأدبية تساؤل عقيم ، فالكيفية التي تعبر بها الآثار هي المظهر الجوهري للإنتاج الأدبي "[١٢] . وقد هاجم الشكلانيون الروس المادية الجدلية التي تصدر عن حتمية العلاقة بين الأثر الأدبي والوسط الاجتماعي الذي ارتبط به ، كما تجعل همها البحث عن الفكر وجدلية الصراع بين المتناقضات في البنية التحتية وانعكاساتها في البنية الفوقية .

وتعد الأسلوبية البنيوية امتداداً للشكلانية حتى أن معظم البنيويين الذين شكلوا مدرسة براغ Praug School كانوا من الشكلانيين الروس الذين هاجروا من موسكو ، وفي مقدمتهم رومان ياكبسون R.Jakobson وتنيانوف وغيرهما . وقد عني هؤلاء بخصوصية اللغة الشعرية باعتبارها مختلفة عن اللغة العادية". فالطريقة الفردية للرؤية والشعور تجبر الشاعر على استخدام اللغة بطريقة فردية"[١٣] . ولذلك كان النقاد الأسلوبيون يجهدون في البحث عن التقانات والأدوات الجمالية التي حولت

الكلام العادي إلى خطاب شعري . هم مشغولون بالإجابة عن اسئلة تتصل بالشكل : لماذا هذا الاختيار ؟ وما الأسباب الفنية التي دفعت الشاعر إلى هذا العدول عن صيغ معينة مطروحة بين يديه ؟ لماذا عبر بهذه الهيئة اللغوية دون غيرها ؟ وما السمات الأسلوبية التي يتميز بها النص ؟ كل ذلك من خلال السياق اللغوي والسياق الموقفي ويؤمن الأسلوبيون بالاتحاد التام بين الأشكال الشعرية ومدلولاتها . وهم لا يلغون الدلالات . يقول عبد السلام المسدي : " فلا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساً لها ، بل أهم قواعدها التأسيسية . كما أنه لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها "[١٤] . وهو ما يؤكده شكري عياد: الذي يذهب إلى أن علم الأسلوب يبدأ " بدراسة الظاهرة الأسلوبية من السمات الأسلوبية المتفرقة فما فوقها ، باحثاً عن الدلالة دائماً ، حتى إذا وصل إلى النسق الأكبر كانت الدلالة اسمها الأسلوب . وتحت الأسلوب تكمن الجوهرة التي يبحث عنها القارئ الناقد : تكمن أسطورة الكاتب ، وهي مفتاح رؤيته الوجودية ، والنافذة التي يطل منها ، ونطل معه من عالم الظواهر إلى عالم القيم"[١٥].

وأثار الأسلوبيون والتشريحيون والسيميولوجيون قضايا عدة تتصل بالشكل ومقوماته ، مثل : مجالات البحث الأسلوبي ، والسياق وفكرة العلاقات ، والسمات الأسلوبية ، والاختيار والتأليف ، وتداخلات النصوص ، ونظرية القراءة وطرائق التحليل الأسلوبي ، وغير ذلك من القضايا الأسلوبية بدءاً من أصغر الوحدات الصوتية التي يتكون منها النص وصولاً إلى البناء الفني المتكامل[١٦] .

ويلتقي حول هذه القضايا فرسان مدرسة النقد الجديد في أمريكا مع الأسلوبيين البنيويين ، ولكنهم يختلفوا في طرائق دراستهم للأعمال الشعرية لأن هؤلاء النقاد يتناولون التراكيب وبنياتها اللفظية على نحو متقطع . وقد أعجب رينيه ويليك **Wellek, R.** "بالبراعة التي أبداها كل من رومان ياكبسون وكلود ليفي

شتراوس C.Levi-Strauss عندما حللا سونيتة بودلير " القطط " . فقد بينا التوازنات والتطابقات والتكريرات والمقابلات بشكل مقنع .." ولكنهما لم يثبتا ولم يكن في إمكانهما أن يثبتا أي شيء عن قيمة القصيدة الإستاطيقية(١٧) .

ويعود موقف ويليك إلى أن البنيوية تعمل على إخضاع النصوص المدروسة لأشعة (إكس) ، وتبحث عن الهيكل العظمي لها وتتجاهل في الوقت ذاته المادة من حيث قوتها أو ضعفها ، وجمالها أو قبحها ، مبتعدة – بذلك–عن الأحكام القيمية(١٨).

– ٣ –

منذ مطلع هذا القرن العشرين أو قبل ذلك بقليل انفتحت الثقافة العربية رأسياً لتنهل من العطاء التراثي ، وأفقياً تسترفد الثقافات الأجنبية المعاصرة ، وتزاحمت – فيما بعد – التيارات الثقافية الوافدة بعد الحرب العالمية الثانية في باحة نقدنا المعاصر.

وكان النقاد التراثيون العرب ، وجلهم شكليون ، أول من أرسى قواعد النقد الحديث . وتباينت درجات نضجهم ؛ فمنهم من قصر باعه عن إدراك السمات المضيئة في نقدنا العربي القديم ، ومنهم من نقل مبادئه نقلاً يكاد يكون حرفياً . ومنهم من جمع بين الحديث والقديم على استحياء .

ويمثل الفريق الأول في مصر الشيخ حمزة فتح الله في كتابه " المواهب الفتحية ". أما الفريق الثاني فيمثلهم الشيخ حسين المرصفي في كتابه " الوسيلة الأدبية ". بل إن هذا الكتاب ضمن فصولاً كاملة من كتب النقد العربي القديم . وقد صدر هذان الكتابان في الربع الأخير من القرن التاسع عشر . وجايل هذان الناقدان الشاعر محمود سامي البارودي الذي أعاد للشعر العربي ديباجة القدماء . أما الرافعي الذي عاصر فرسان مدرسة الديوان فإنه يقف في مقدمة الفريق الثالث . وقد

تأرجح في تنظيراته النقدية بين النقد العربي القديم والنقد الأوروبي الحديث من خلال بعض المترجمات ، ولكنه في تطبيقاته كان قديماً في كل شيء.

وقد غلبت النظرة القديمة إلى اللغة وألفاظها عند هؤلاء النقاد التراثيين ؛ فصبت عناياتهم على اللفظة المفردة من حيث نعوتها الذاتية وصفاتها الخارجية . ولكنهم كانوا – أحياناً– يشيرون إلى موقع اللفظة في التركيب ، إلى جانب عنايتهم بالأخطاء اللغوية والنحوية والصرفية في القصيدة المنقودة . ونظراتهم النقدية مبعثرة متقطعة لا تربط بين العناصر الجزئية والبناء الكلي في النص الشعري . فالرافعي – وهو أكثرهم تحرراً – انصب قدر كبير من نقده على الألفاظ من حيث قبحها وجمالها ، وثقلها وخفتها ، وغرابتها وألفتها . وهاجم من يأخذ بالألفاظ العامية هجوماً عنيفاً . ولكنه في الوقت ذاته لا يقف في وجه حركة الإصلاح اللغوي ، ويرى أنه يحق لنا أن نضيف لمفردات اللغة ما هي بحاجة إليه[١٩] وإن ظل يدور في إسار القدماء .

ويتقدم الدكتور طه حسين ، الذي يعد من أوائل المجددين ، خطوة نوعية فيذهب إلى أن تطور اللغة شيء حتمي ؛ لأن نفسية الأمة وحاجاتها تؤثر تأثيراً كبيراً في تكوين اللغة . ويأخذ على الأدباء المعاصرين له تمسكهم بالأصول التقليدية على الرغم من تأثرهم بالثقافات الأجنبية[٢٠] . وعلى الرغم من هذا التنظير فإني أرى أن الناقد صدر في كثير من نقداته عن عمود الشعر العربي . ويتجلى ذلك في نقده لديوان "وراء الغمام" للشاعر إبراهيم ناجي حين قال : " كان الشاعر موفقاً فيما اتخذ من الأساليب . معانيه جيدة تصل أحياناً إلى الروعة ، وإن كانت تنتهي إلى الابتذال . وألفاظه جيدة قد يعظم حظها من المتانة والرصانة ، وقد تكره أذن السامع على الالتفاف والإعجاب والشعور بهذه اللذة التي يشعر بها الناس أحياناً بآذانهم ، وإن لم تصل إلى عقولهم ..."[٢١] .

وينبه الناقد الشاعر إلى هنات وقع فيها لأنه لم يحفل بمعاني الكلمات في مثل قوله : " فالنظر إلى قول الشاعر : " تخطر والأنظار تحدو الركاب " فكيف تخطر على حين أنها راكبة ! ولنلاحظ أن كل شيء بعد هذا صريح في أنها كانت ماشية ، إنما أراد الشاعر أن يقول إنها تخطر والأنظار تتبعها ، فجاء بكلمة " الركاب " هذه ليقيم بها الوزن والقافية ، حتى إذا بلغ مأربه منها نسيها نسياناً تاماً مشى مع صاحبته الماشية .."[٢٢] .

وفي مقاربته قصيدة "الشاعر" من ديوان " الملاح التائه " للشاعر علي محمود طه نطل علينا ثقافته النقدية التراثية . فالشاعر – عنده – " حلو الأسلوب جزل اللفظ ، جيد اختيار الكلمات ، وأن لألفاظه ومعانيه رونقاً أخاذاً تألفه النفس وتكلف به وتستزيد منه . وأن في شعره موسيقى قلما نظفر بها في شعر كثير من شعرائنا المحدثين . وأنه استطاع أن يلائم إلى حد بعيد ، لا بين جمال اللفظ وجمال المعنى فحسب ، بل بين التجديد والاحتفاظ باللغة في جمالها وروائها وبهجتها وجزالتها "[٢٣] .

وعلى الرغم من أن هذا النقد الشكلي يتسم بالتعميم فإنه يلتقي مع عمود الشعر العربي ، بل إن كثيراً من جمل العمود تتكرر على نحو أو آخر عند ناقدنا الحديث في معالجة الموسيقى التي رأى أنها وزن وقافية ، وهي نظرة قديمة جاوزها المحدثون الذين وسعوا دائرة الموسيقى ؛ فرأوا أن الوزن والقافية لم يعودا كل شيء لأن حيلاً نغمية أخرى تلعب دوراً بارزاً في إذكاء الحركة الموسيقية .

ويذهب الناقد إلى أن القوافي يجب أن تلائم السمع ؛ مستسقطاً الرابطة القوية بين الحركة النغمية والتجربة الشعورية التي عاناها الشاعر . وإن كان الناقد قد تنبه إلى أمور دقيقة حين فرق بين الواو الممدودة والباء الساكنة في هذين البيتين :

روحك في روحي تبث الحياة نزلت دنياي على نورهـــا
فإن جفاها ذات يوم سنـــــاه لانت بليل الموت في قبرها

فالقيمة الصوتية التي تعطيها الواو الممدودة تختلف عنها في الباء الساكنة . ولكن الذي خفف من حدة التباين بينهما – ولم يشر إليه الناقد– أن الوزن في الكلمتين واحد وأن الحرفين الأخيرين موحدان كذلك . وهو ما يقلل من قيمة الفارق الصوتي بين حرفي الباء والواو .

وعنى الدكتور طه حسين – كذلك – بالأخطاء النحوية واللغوية ؛ فأشار إلى قول الشاعر :

إن كنت في شكواي بالمذنب فمنك يارب أخذت الأمان

ورأى أن الباء في خبر "كان" التي لم يسبقها نفي غريبة نابية ثقيلة على الأذن . كما يعرض الناقد لبعض التراكيب من حيث الصحة اللغوية ، فيقول : انظر إلى قول الشاعر : (يعرق حد السيف من لحمه) : فالذي أعرفه أن العظم هو الذي يعرق اذا أخذ ما عليه من اللحم ، فأما اللحم فإنما يشق أو يقطع ويمزق أو ما شئت من هذه الأفعال التي تلائمك ".

و في ظل غياب إدراك العلاقة بين التجربة الشعورية وعناصر البناء الفني للعمل الشعري أهمل الدكتور طه حسين الخيال ورأى ضرورة أن يكون ملجوماً ؛ ووقف منه موقف الآمدي من أبي تمام متقيداً بقاعدة (قرب المشبه للمشبه به) ، ويذهب إلى أن الشاعر يغلو في الخيال أحياناً حتى يجاوز المألوف ويتورط تورطاً فاحشاً فيما عاب الآمدي به أبا تمام . ويتوهم أن الشاعر جسم ما لا سبيل إلى تجسيمه وغلا غلواً فاحشاً في ذلك ، حين جسم الليل حتى جعل له أوصالاً وعروقاً ، وأجرى في هذه العروق دماً . ثم يقول : " ليت شعري كيف يكون دم الليل : أجامد هو أم سائل . أناصع هو أم قاتم . أخفيف هو أم ثقيل ؟! وليت شعري كيف تكون حال الليل إن سفك دمه . أيموت أم يجدد له الدم فتتجدد له الحياة ؟ وليت شعري كيف تكون أوصال الليل . ومن المحقق أن هذه الأوصال والعروق تستتبع لحماً

وعظماً وجلداً وما يتصل بهذا كله ..[٢٤] .

ولكن ظاهرة التجسيم كانت معروفة في الشعر العربي القديم ، ومنها صورة امرئ القيس في الليل ذاته :

فقلت له لما تمطى بصلبـــه وأردف أعجازاً وناء بكلكـل

ألا أيها الليل الطويل ألاانجل بصبح وما الأصباح منك بأمثل

وفي نقده قصيدة (الطين) للشاعر إيليا أبي ماضي من حيث أوزانها وقوافيها ما يكشف عن رؤيته النقدية فيما يتصل بموسيقى الشعر[٢٥] .

وقد تحول النقد الشكلي على يدي الدكتور طه حسين من تناول القصيدة من حيث كونها عناصر متفرقة لا ينظر اليها في إطار بنائها الكلي إلى بحث الظواهر الجمالية التي تشد انتباهه : كالموسيقى والصور والألفاظ وتركيباتها . ومن اللافت للنظر أن أحكامه تتكرر عند كل قصيدة يعرض لها . كأن يدعو إلى عدم الغلو في الخيال ، ويحض على تفادي الصور المألوفة ، كما جاء في نقده قصيدة حافظ إبراهيم التي يمدح فيها الملك[٢٦] .

وتعد الجهود التي بذلها فرسان مدرسة الديوان (العقاد والمازني) والمهجريون (وفي مقدمتهم ميخائيل نعيمة) وبعض نقاد جماعة أبوللو ، وهم جميعاً من النقاد الرومانسيين بكل ما يتمتعون به من خصائص– حدثاً انقلابياً في مجال النقد الشكلي . فلم يعد هؤلاء النقاد يكتفون بنقد الألفاظ وتراكيبها أو الصور الشعرية أو موسيقى الشعر على نحو منقطع عن التجربة الشعورية . وقد شغلتهم قضية الوحدة الفنية ؛ فدعا هؤلاء النقاد إلى أن تكون القصيدة الشعرية حية متماسكة الأجزاء مترابطة الصور ، متسقة الشعور ، بحيث يصبح كل جزء منها بمثابة عضو حي في بنيتها الفنية . ووقف العقاد موقفاً معارضاً لمقياس وحدة البيت في النقد العربي القديم ، ورأى أن أسلوب الأبيات المفرقة قد يفي " بمطالب نفوس

سواذج تخلو من الخوالج المركبة والنظرات المتعددة ، والمعارف التي تتناول الإحساس بالتنويع والتحليل ، ولكنه لا يفي بمطالب النفوس التي تتجاوب فيها المعرفة والإحساس ، وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلي المباح للجميع .."[٢٧] .

ولعل فكرة العقاد حول الوحدة العضوية تبدو أكثر وضوحاً في جانبها التطبيقي ؛ فالناقد يمثل للقصيدة التي فقدت وحدتها واتسمت بالتفكك برثاء شوقي لمصطفى كامل . تلك القصيدة التي يشبهها بكومة الرمل ، فهو يعيد ترتيبها على نحو لا يخل بها ، وإذن هي -في نظره- مكونة من " أبيات مشتتة لا رابطة لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها.."[٢٨]. ويقف إلى جانب العقاد ، في ذلك رفيقاه عبدالرحمن شكري[٢٩] وإبراهيم المازني[٣٠].

وإذا كانت هذه الدعوة إلى الوحدة العضوية قد نجحت نظرياً فإنها لم تستطع – على أيدي هؤلاء النقاد – أن تحقق نجاحاً في مجال التطبيق ؛ لأنهم استخدموا الدلالات المجردة دليلاً على التفكك ، ولم يستخدموا طرائق التحليل اللغوي التي توصلهم إلى أسطورة الشاعر ومعاينه الخفية التي من خلالها يستطيع الناقد الحكم بالوحدة أو التفكك .

ولكن ما يحسب لهذا الفريق الرائد من النقاد أنهم أحدثوا تطوراً هائلاً – من حيث التنظير – في مجال الحكم على الألفاظ وتراكيبها ؛ فرأى العقاد وشكري – أن الكلمة المفردة قبل دخولها في تركيب خاص في إطار سياق خاص وطريقة في الاستعمال لا يحكم عليها بالجودة أو القبح[٣١] . كما يحسب لهم تلك الثورة التي قاموا بها على الصور الشعرية التقليدية وبخاصة التشبيه الحسي . وحمل كتاب " الديوان في الأدب والنقد " بذور هذه الثورة ومبادئها الجمالية في وقت مبكر من هذا القرن العشرين . وكانت معظم التنظيرات النقدية ، فيما يتصل بالشكل وقضاياه ، تنظر إليه

وتتأثر به وتأخذ منه . وقد صدر كتاب " الغربال " لميخائيل نعيمة عن الأصول الجمالية عند الرومانسيين فعزز –بذلك– ما جاء في كتاب الديوان ، وأصبحا مصدرين رئيسين لهذه الثورة الجديدة .

وعلى ذلك فقد أصبح لدينا توجه عريض ، يمثله بعض النقاد الشكليين من الرومانسيين ، الذين يعنون بقراءة الألفاظ وتراكيبها قراءة نفسية ؛ من حيث محمولاتها الإيحائية التي تكتسبها من تاريخها الطويل والتي تجاوز المناطق التعبيرية للدلالة المعجمية . الأمر الذي يجعلهم يقفون موقفاً صارماً من التراكيب الشعرية المحددة للدلالة والمعجم الشعري الذي قتلت إيحاءات الألفاظ فيه . ونمثل لذلك بموقف ميخائيل نعيمة من قصيدة (درة شوقية) للشاعر أحمد شوقي ، التي يقول فيها :

أنادي الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعي لو أثابا

فقد رأى هذا ميخائيل نعيمة أن الشاعر يفتقر إلى الصدق في تجربته الشعورية ، الأمر الذي جعله يفتقد عنصر التفرد والخصوصية . ويلبس مسوح القدامى ويمسخ شخصيته . وكان الناقد مشدوها . وهو يتساءل عما إذا كان يطالع قصيدة عصرية أم جاهلية .. فالمعجم الشعري الذي استخدمه (أطلال – رسوم – دموع) ينقل المتلقى إلى البيئة الجاهلية أدبها القديم . وقد يجد المرء لذكر تلك الأشياء عصرئذ . ولكنه لا يجد ما يتكئ عليه في العصر الحديث . فامرؤ القيس بكى واشتكى ولم يتكلف ولم يتصنع ؟ فهل الأمر كذلك عند أحمد شوقي ؟ ويذهب إلى أن "عينا لم تر تلك الأشباح والرسوم والبقايا لا تسكب عليها دمعاً إلا إذا تجسمت تلك الخيالات أمامها في وصف راو أو رسم رسام أو نحت نحات أو حركات ممثل . وما الشاعر إلا راو يقص في قالب جميل عن انفعالات نفسه . وتموجات عواطفه وآماله وتقلبات أفكاره في كل ما يسمعه ويراه ويشعر به"[٣٢].

ويرى الناقد أن شوقي عبر تعبيراً مباشراً ، ولا تعدو مجازاته أن تكون تلاعباً لغوياً . وقد عجزت عن آداء وظيفتها الجمالية التي تعنى بوصف الإنسان من الداخل ، وفتح أبواب نفسه أمام المتلقين ، وكان الوصف سطحياً ، يمس القشور ولا ينفذ إلى الأعماق ؛ الأمر الذي جعل الحشو طاغياً على الصور الشعرية ؛ ومن هذا الحشو – ما يمثل به الناقد – قول الشاعر:

وقد سبقت ركائبي القوافـــي مقلـــدة أزمتها طرابا
تجوب الدهر نحوك لا الفيافي وتقتحم الليالي لا العبابا
وتهديك الثناء الحر تاجـــاً على تاجيك مؤتلقاً عجابا

ويذهب ميخائيل نعيمة إلى أن هذه الأبيات قد خلت من الرسم الجديد ، والفكر المبتكر ، والعاطفة الصادقة . ويشير – كذلك – إلى افتقاد عنصر التجربة الشعورية وصدور الشاعر في هذه القصيدة عن مناسبة .. " فقد نظمت لاحتفال أقيم في دار الأوبرا السلطانية غرضه إنشاء جمعية تعاون لمساعدة الفقراء"(٣٣) .

وعلى ذلك فإن الناقد يرى أن الشاعر يقف عند سطوح الأشياء ولا ينفذ إلى جواهرها ، وأنه لا رابطة بين أبيات هذه القصيدة غير رنة القافية المتتابعة .. وهو أمر رفضه النقاد الرومانسيون منذ مطلع هذا القرن العشرين .

ولكن .. !

هل نقد نعيمة لهذه " الدرة الشوقية " يكفي لأن يكون نهجاً يتبعة النقاد الآخرون في تقويم الأعمال الشعرية وبسطها للملتقين ، ونحن نعلم أنه وإن صاب الناقد في بعض النقاط الجوهرية ، فقد أغفل كثيراً من الأصول الجمالية والإنسانية ، في مقدمتها تلك القدرة الفائقة على نسج التراكيب اللغوية في هيئات تتولد معها أنساق موسيقية بارزة . كما غمط الشاعر حقه من حيث قدرته على بناء تلك التشكيلات المكانية الرائعة التي حولها من حقولها الدلالية إلى حقول دلالية مغايرة ،

مثل : (تجوب الدهر – تقتحم الليالي) ؛ لأن الجواب حقله مكاني فنقله الشاعر إلى الزمان ، كما أن الاقتحام يكون للمكان فجعله للزمان . فصنع بذلك صوراً قادرة على شد الانتباه وبهر المتلقين . وبقى تحامله على شاعر كشوقي عاملاً على التقليل من شأن هذا النمط من النقد الشكلي ؛ على الرغم من أهميته وخطورته ...! وأخطر ما في هذا النقد هو إصدار أحكام كلية مقنعة في ظاهرها وإن كانت لا تستند إلى ما يؤيدها في القصيدة المنقودة .

وتجدر الإشارة إلى أن بعض الشعراء المعاصرين استعملوا تلك المفردات التراثية استعمالاً رائعاً عصر كل ما بها من إيحاءات فياضة عن طريق توظيفها توظيفاً جديداً ، كما هو الحال عند الشعراء : أحمد دحبور وأمل دنقل وفدوى طوقان وقد استطاع شوقي–من هذا المنظور– أن ينقل إلينا عبق الماضي ، كما نجح في إيهامنا بأنه كان محباً في واقعه الفني على الرغم من أنه لم يكن في واقعه الخارجي كذلك[٣٤] .

* * *

إن عراقة هذا المنهج النقدي التي جعلته يتبوأ مكانة رفيعة بين مناهج النقد الأخرى تعود إلى أنه أكثرها اتصالاً بطبيعة الفن الأدبي ؛ لأنه يبحث عن المقومات الفنية والقيم الجمالية التي يحسب بها التعبير في سلك الأعمال الأدبية الرفيعة . وهذا المنهج الجمالي يفترض للجمال أصولاً وقواعد تجمعت على العصور وأصبح بالإمكان استخلاصها من الأقوال المتباينة والمباحث المتضاربة في الموضوع . ثم استعملها مقاييس للجمال في النصوص الشعرية . ويفترض هذا المنهج أيضاً أن الجمال قوام الفن في وصفة لازمة له ، ولذا وجب أن تتوافر في الفن قواعد الجمال التي تبارى في تعديدها وتصنيفها الباحثون[٣٥] .

ولكن ؛ إذا كان العمل الشعري – من حيث هو كيان مستقل– جوهر العملية

النقدية فإن هذا لا يعني تطابق آراء النقاد الجماليين في مواقفهم ؛ فنظراتهم النقدية تتباين تباين ثقافاتهم وميولهم . فمن هؤلاء النقاد من يرى أن للشعر مقاييسه الموضوعية التي استنبطت من روائع القصائد ، ومنهم من يفصل بين الأدب وفلسفة الجمال ذاتها . وهؤلاء هم التأثيريون ، الذين يذهبون إلى القوانين النقدية المستخلصة من النماذج الأدبية الرفيعة لا تصلح أن تكون مقاييس يحكم بها على نتاج أدبي معاصر . أما القيمة الكبرى التي يعتد بها فهي ذلك التأثير النفاذ الذي يبثه العمل الشعري ليجعل المتلقي مجذوباً إلى مناطق أسره عن طريق اللقاء المباشر بين المتلقي والنص الشعري ، أو يعتبر آخر هي ردة فعل الناقد إزاء النص المنقود .

ويعتمد التأثيريون النقد الذاتي البحت الذي يتخذ أشكاله بعدد النقاد الذين يمارسونه . فالناقد الجيد-كما يرى أناتول فرانس- هو الذي يروي مغامرات النفس وسط روائع المؤلفات[٣٦] . وهم يرون أن التزام الموضوعية التامة في معالجة القيم الجمالية يؤدي إلى إهمال الانطباعات الذاتية للناقد ، ويقتل عنصر اللذة المتولدة عن إحساسه بجمال النص الأدبي .

وعلى ذلك فإن هذا النوع من النقد التأثيري هروب من أنظمة الجمال المتعارف عليها. وهو-كذلك- انزواء في كهوف الذات المظلمة المجهولة الأرجاء، وارتكاز إليها فيما تستحسنه أو تستهجنه . وعلى الجملة فإن الحكم العقلي الذي يعتمد المقاييس الجمالية الثابتة لا يمكن أن يكون - عند النقاد التأثيريين - حكماً جمالياً . " فأنت إذا حللت النص تحليلاً عملياً من ناحية أحداثه ، أو مدى التطابق بين معاينة وبين الحقائق الملموسة ، أو أخذت النظريات العملية في النفس أو في الاجتماع أو غيرها ، وحاولت تطبيق القواعد والنظريات العلمية على ذلك النص كان عملك إدراكاً لحقيقة النص إدراكاً علمياً ، ولكنه ليس من التذوق الجمالي في شيء"[٣٧] .

وفي إدراكي أن التأثريين لهم بعض الحق حين أزروا بالقواعد الجمالية

الثابتة ورأوا أن من الإجحاف تطبيقها على النتاج الشعري ؛ لأن في ذلك إقحاماً لتلك القواعد في بيئات جمالية مغايرة لها في طبيعة نشأتها ، كما أنه يقضي على الروح الإبداعية ويشل قدرتها ويقيد قدرتها ويقيد حريتها .

لكن التحلل التام من تلك القوانين يجعل النتائج التي يتوصل إليها أولئك التأثيريون غير دقيقة وغير مأمونة . أما إذا خطا التأثريون خطوة أخرى في الطريق ذاته فحاولوا أن يضعوا تعليلات جمالية موضوعية للأحكام التأثيرية التي يصدرونها فيتكئون على القوانين السائدة حيناً وعلى ما يمكن استنباطه من النصوص المنقودة في أحيان أخرى ، فإنهم – بذلك – يكونون قد وضعوا أقدامهم على الطريق الصحيح ، وأمنوا مغبة السقوط في شراك الأحكام الغائمة المضللة .

والنقد التأثيري – كما يذهب الدكتور محمد مندور – ضروري لكل نقد سليم؛ لأننا لا يمكن أن ندرك القيم الجمالية في الأدب بأي تحليل موضوعي ولا بتطبيق أي أصول أو قواعد تطبيقاً آلياً وإلا جاز أن يدعي مدع أنه قد أدرك طعم هذا الشراب أو ذاك بتحليله في المعمل إلى عناصره الأولية ، ثم ندرك الطعوم بالتذوق المباشر ، ثم نستعين بعد ذلك بالتحليل والقواعد والأصول في محاولة تفسير هذه الطعوم وتحليل حلاوتها أو مرارتها على نحو يعين الغير على تذوقها والخروج بنتيجة مماثلة للنتيجة التي خرج بها الناقد بفضل ملكته التذوقية المرهفة المدربة السليمة التكوين[٣٨] .

ونخرج من ذلك كله برفض النظرة العقلية الصارمة التي تنظر إلى عناصر الجمال الفني التي رسمتها سلفاً المعايير الجمالية السائدة ، كما نرفض النظرة الذاتية المفرطة التي تدعو إلى الاحتكام للذوق الفني الخاضع للعواطف المتدفقة ، المنصاع للبريق الباهر الصادر عن تلك العواطف ؛ فيأخذ فريق من أولئك النقاد بتأثيراته الأولى غير عابئين بالعلل التي تبرر ذلك التأثير .

ويمثل الدكتور محمد مندور – في نقده للشعر المهجري فيما أسماه بالأدب المهموس – التوجه الذي يجمع بين التأثيرية والمقاييس الموضوعية . ففي مقاربته قصيدة " يا نفس " لنسيب عريضة يبدأ بالتأثيرية كمقدمة طبيعية للعملية النقدية ، ثم يحاول الكشف عن الأصول الفنية التي كانت وراء ذلك الإحساس الأول المتولد عن اللقاء بالنص الشعري .

فهو يعلن منذ البداية أنه يعيش جواً شعرياً . وكأنه يريد أن يبطل فاعلية العقل – في المرحلة الأولى – ويحيي قدرة القلب على التفاعل ؛ حين يذهب إلى أن ثمة " حالة نفسية غامضة لا نستطيع إدراكها بعقولنا ، لأنها أعمق من أن تجتلي وأغنى من أن تنثر ، إنها نفس تشع"[٣٩] .

ولكنه يلجأ إلى التحليل اللغوي لتبرير هذا الإحساس التأثري فينقد القصيدة نقداً شكلياً يتبع فيه منهجاً خاصاً يقوم على تناول أبرز ما يشد انتباه القارئ الخبير . وقد رأى أن أبرز ما يسترعي انتباهه–في هذه القصيدة – قضايا : الغموض والوضوح –اللغة (العبارة) – الموسيقى – الأصول الفلسفية للأفكار التي ترقد تحت الإشارات والصور والتراكيب اللغوية .

وتجدر الإشارة إلى أن الناقد يبدأ من القصيدة ولكنه سرعان ما يوسع الدائرة لينتقل إلى أمور عامة تتصل بما يعالجه من عناصر النص الشعري . فهو – على سبيل المثال – قبل أن يشرع في تقييم عنصر الموسيقى يقول : " وفي الحق إن شعراء المهجر قد جددوا الشعر العربي تجديداً يستحق أن نطيل فيه النظر " . وكأنه يتخذ من هذه القصيدة دليلاً على ما يعتقده من آراء فنية يعتمدها منطلقاً له في نقداته. وهو في نقده للتراكيب الشعرية يدافع عن المهجريين في مواجهة الذين ينتقصونهم فيتهمونهم بضعف أساليبهم فيقول :"وهذه تهمة يجب أن نقلع عنها ، لأنني كلما أمعنت النظر في ألفاظهم وتراكيبهم لم أجد لها مثيلاً في شعرنا الحديث ؛ من حيث

الدقة والقدرة على إثارة الإحساس ". ثم يدافع عن أخطاء المهجريين في النحو والصرف ، ويرى أن لتلك الأخطاء نظائرها عند أكبر الكتاب الفرنسيين من أمثال : فولتير الذي كان يخطئ في الإملاء . كما أن استخدام المهجريين للألفاظ المألوفة ليست موضع ضعف ، بل إنها من أولى خصائص الأسلوب الشعري والأدبي . ثم يضرب لذلك مثالاً من القصيدة بقول عريضة : " أفما دهاهم ما دهاك " فينبه لما تتمتع له لفظة " الداهية " من وقع متميز في نفوسنا[٤٠].

وتجدر الإشارة إلى أن الدكتور مندور يربط بين ألفاظ المهجرين وثقافتهم ، ويذهب إلى أن " الثقافة هي التي تشع في ألفاظ هؤلاء الشعراء ، وإنك لتقرأ الجملة لهم فتحس أن خلفها ثروة من التفكير والإحساس "[٤١] . وهذا يعني أنه يتعرف إلى تفكير المهجرين وأحاسيسهم من خلال تراكيبهم الشعرية ، فهو يبدأ من اللغة ليصل إلى ما وراءها .

ويستهل نقده ، في هذه القصيدة ، برد النص إلى فكرة فلسفية إغريقية ترى أن الجسم سجن للنفس ، ولكنه يظل يدور في فلك النقد الشكلي حين يرى أن الأداء اللغوي هو الذي أكسب هذه الفكرة خفة الشعر . ولا يقف عند حد التنظير بل يتقدم خطوة أخرى فيدلل على ذلك عبر تحليل لغوي أقرب ما يكون إلى النهج الذي سلكه الناقد العربي القديم عبد القاهر الجرجاني . ويبرز ذلك في تحليله فقول الشاعر :

الليل مر على سواك أفما دهاهم ما دهاك ؟

فلم التمرد والعراك ؟ ما سور جسمي بالمتين

يقول : " الليل مر على سواك " تقرير يعقبه " أفمادهاهم ما دهاك ؟ " استفهام لا نستطيع أن ندرك معناه ، وإن كان في السؤال الآخر : " فلم التمرد والعراك " ما يشعر بأنه إنكاري . وأخيراً تأتي القافلة " ما سور جسمي بالمتين " منفية مؤكدة في قمة يقف عندها النفس ، ويطمئن السيل الموسيقي . وهكذا بالمرور من الخبر إلى

الإنشاء ثم العودة إلى الخبر ، قد استطاع الشاعر أن يخلق تلك الحركة التي تحاكي ما بنفسه من اضطراب "[٤٢] ؛ وهنا يتبدى الربط جلياً بين خصوصية التراكيب الشعرية والقيم الشعورية التي تحملها .

ويبدو أن الناقد استخدم تكنيكاً يرتكز إلى المقابلة بين وضعين ، أحدهما عادي والآخر يجاوز الأول . ثم يبرز الجهد الجمالي الذي يبذله الشاعر ليتحول به الكلام من خطاب عادي إلى خطاب شعري . وهو حالة أشبه ما تكون بما أسماه البنيويون (التحويلية) التي جعلوها من أخص خصائص نظريتهم . فعلى الرغم من أن الأساس الفكري الذي قامت على أرضه القصيدة فكرة فلسفية جافة فقد استطاع الأداء اللغوي أن يخلصها من جفافها ، ويضفي عليها حركية وحيوية حاكت بنجاح ما في نفس الشاعر من اضطراب وقلق روحي .

لقد استخلص الناقد فرض التحويلية من قراءاته هذه القصيدة ، وانصاعت للفرض الذي وضعه ؛ ففي حديثة عن الموسيقى -على سبيل المثال- : رأى أن الشاعر استخدم بحراً تقليدياً (هو بحر الكامل) ، ولكنه استطاع أن يستثمر الحركة النغمية فيه على نحو متفرد ، فاستخرج منه نغماً جعله يتفوق على استخدام البحر ذاته عند الشعراء التقليديين الآخرين ، فتحول بين يديه إلى طاقة نغمية كبيرة . ولم يكتف الناقد- كعادته- بإصدار الأحكام العامة ، ولكنه يلاحق القضية ويتغور فيها مشبعاً إياها بتحليل موضوعي وإن ارتكز ، في بدايات نقده ، على حكم ذوقي تأثري.

ويبدأ الناقد - هنا - من البنية وهيكلها المعماري والعناصر التي تتكون منها والروابط التي تصل بينها : فالمقطوعة هي الوحدة لا البيت . فكل مقطوعة تتكون من ثلاثة أشطر لها قافيتها الموحدة ، ، أما الشطر الرابع فإن قافيته هي ذاتها قوافي الشطر الرابع في كل المقطوعات . وتتكون كل وحدة من ثماني تفاعيل تظل تتدفق حتى توقفها القافية النونية الساكنة .

ويحكم للشاعر فيرى أنه كان دقيق الإحساس باختياره البحر الكامل المتساوي التفاعيل ، على الرغم من أن هذا البحر – في نظره – يوحي بالاطراد "وكل اطراد يلائم الإضناء والحيرة اللذين يزيدهما وضوحاً طول المقطوعة ، وهي لا تقف عند سكون القافية إلا لتعود من جديد ، كأمواج البحر التي تتحطم تباعاً مرتدة عند صخر الشاطئ ؛ وهذا يماشي بناء القصيدة المكونة من فروض متتابعة وموجات نفسية متجددة ؛ وهذه وتلك يطول نفسها ويطرد، ثم تفنى ليعود غيرها إلى الظهور"(٤٣) ، وهو ملمح بنيوي كشفته مباضع الناقد .

وعلى الرغم من أني لا أتفق مع الدكتور مندور من حيث فهمه للموسيقى التي قصرها على الوزن والقافية ؛ فإن الربط بين الحركة النغمية وحركة الذات المبدعة على هذا النحو التحليلي الرائع ، الذي يكشف عن حس فني وخبرة جمالية – قد نبهني إلى أن تعدد القراءات والتأمل الذاتي المتأني كانا من سلوكيات الناقد في مقاربته هذا النص الشعري الذي كان منحازاً إليه تماماً ؛ الأمر الذي جعله يقلب القضية على كل وجوهها ، ويلاحق المتذوق فيستدرك على كل ما يجول بخاطره . فهو – على سبيل المثال – يخشى أن يؤدي الاطراد إلى الإملال ؛ الأمر الذي دفعه إلى الإشارة إلى أن الشاعر قد تجنب هذا الإملال بالحركة الشعرية ، " بالإضافة إلى تقسيمه تفاعيله الثماني إلى أربع وحدات . ثلاث منها تفصل وتجمع بينها القوافي ، ثم يأتي سكون القافية فيفصل ويجمع بين وحدات القصيدة كلها "(٤٤) .

وظل هذا التكنيك مسيطراً على إجراءات الناقد الذي تعامل مع الألفاظ تعامله مع الموسيقى ؛ فذهب إلى أن ألفاظ المهجرين ، ومنهم نسيب عريضة – مألوفة إلا أن الشاعر استطاع أن يشحنها عاطفياً فيحولها إلى ألفاظ ذات عطاءات غنية تفوقها قبل دخولها في تراكيبها الشعرية فحملت خصائص الأسلوب الشعري . ويبدو ذلك في قول الشاعر :

يا نفس مالك في اضطراب كفريسة بين الذئاب
أحمامة بين الرياح قد ساقها القدر المتاح

فقد صنعت هذه التراكيب (كفريسة بين الذئاب – أحمامة بين الرياح) صوراً جميلة دالة جسم الشاعر فيها النفس فجعلها فريسة بين الذئاب أو حمامة ترتجف بين الرياح.

ويرجع سر تفوق هذه التراكيب الشعرية إلى أصولها الثقافية في عملية ربط واضحة يتعانق فيها المضمون مع البنيات الشعرية ، في مثل تحليله قول الشاعر :

أصعدت في ركب النزوع حتى وصلت إلى الربوع
فأتاك أمر بالرجوع أعلى هبوطك تأسفين ؟!

فيشير الناقد إلى أن " تلك نغمات أفلاطون الشعرية الجميلة يوم حدثنا عن هبوط النفس من عالم المثل الذي لن تستطيع أن تغالب الحنين إليه . ولكم جرت بذلك أنفاس الشعراء منذ " هبطت إليك من المحل الأرفع " إلى " الإنسان ملك هوى ، فما يزال يذكر السماء ، منذ ابن سينا إلى لامارتين .."[٤٥] .

وإذا كان بعض النقاد الشكليين قد اعتادوا البحث عن أوجه الجمال فإن ناقدنا لم يغفل الجوانب السلبية في غمرة إعجابه الشديد بشاعرية المهجريين ، فيأخذ عليهم الإسراف في الصور ، والمبالغة التي تخرجها من الألفة ، فتجعلها أقوى من الهمس، في مثل قول الشاعر نسيب عريضة :

أطلقت نوحك للظلام إياك يسمعك الأنام
فيظن زفرتك النيام بوق النشور ليوم دين

فلم يعد قادراً على تصور : كيف يصل نوح النفس إلى أن يكون بوق النشور ليوم دين ؛ الأمر الذي جعله يحكم بأن لا ضرورة لهذا العنف في التعبير[٤٦] ويضرب أمثلة على ذلك . ومن الصور التي عدها مسرفة مبتذلة ، قول الشاعر : " فرجعت تكلى تندبين ". كما أنه يرى أن ثمة ألفاظاً نثرية ، مثل لفظة : (طرق الخيال) في

قول الشاعر : " أسلكت في طرق الخيال ". وهو بذلك يفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ، وكأن للشعر ألفاظه الخاصة، على الرغم من إيمانه بأن اللفظة تكتسب قيمتها من موقعها في السياق ، وأن هذه المفردة فقدت قيمتها لأنها ابتذلت لكثرة استعمالها .

كما أنه أحياناً يصدر أحكاماً تأثيرية غير معللة ؛ فيحكم – مثلاً – على قول الشاعر : " يمتص ري الصادرين " بأنها صورة بالغة الجمال والقوة ، ولكنه لم يكشف عن أسرار هذا الجمال .

ومن التكنيكات التي استعملها الناقد المقارنة ، أي أنه في سبيل الكشف عن القيمة الجمالية للصور الشعرية عند عريضة يقارن بينه وبين غيره من الشعراء القدماء ، مثل : هوميروس وذي الرمة وابن الرومي . ويبدو ذلك في إشارته إلى خاصية استقصاء الصورة والاستمرار فيها ، ووصفها بأنها مذهب قديم عند كبار الشعراء ، وقد شكلت أهم خصائص شاعرية بعضهم . ويسوق مثالاً من شعر كل من هوميروس ومن ذي الرمة وابن الرومي(٤٧).

ومن الخصائص التي استكشفها في شعر عريضة : انتزاع الصور من معطيات حواس الشاعر ، وعلى الرغم من ذلك فإن الشاعر يكسوها بأغشية الشعر. وإن كان الناقد يشير –في الوقت ذاته – إلى سمة الإغراب وتلمس المعاني البعيدة والصورة المقتسرة ، وكلها من خصائص الشعر الغريب الذي لا تحبه النفوس ، في مثل قول الشاعر :

لم تدر أنك في كساء قد حيك من ماءٍ وطين

وقد حكم على هذه الصور بالبعد مقرراً أثناء تقييمها بأن " أصدق الصور ما كانت ممكنة في الواقع إن لم تنتزع منه فعلاً .. "(٤٨) .

وتتسم نقداته – أحياناً – بسمة النقد الانطباعي الخالص ، في مثل قوله : "ثم أي بساطة مؤثرة في هذه الصورة الجميلة " . وفي موضع آخر يقول : " صورة

ساذجة ولكن كم فيها من إنسانية ! كم فيها من جمال ! كم فيها من قرب إلى النفوس"[٤٩] .

ويبرز الناقد القيمة الإيحائية للصور ، في مثل قول الشاعر :

فغدا كحفار القبور يئد العواصف في الصدور

فصورة الطفل الذي أصبح حفار قبور : تشبيه يقبض النفس ويهز كيانها . ولفظتا (يئد) و(العواصف) من الألفاظ المو حية ؛ فالعواصف شيء قوي مدو .. ثم يعقب على ذلك قائلاً : "أليس في وأد العواصف قوة الشعر ؟!" ، وهو يئدها في الصدور[٥٠]. وفي مثل قول الشاعر : (.. لا يقاد إلا بعكاز الحنين) فهي تشير إلى البساطة الجميلة في أدائها .؛ الأمر الذي أدى بالناقد إلى الحكم بأن صور الشاعر بعيدة عن الخطابية السقيمة التي عطلت الطاقة الإيحائية عند الشعراء التقليديين ، في مثل قوله: (ويسيل من فمه النشيد سيل الدماء من الطعين) . ويربط بين هذا النمط من السمات الفنية في التصوير الشعري وبين البناء المعماري في القصيدة ؛ حيث زادت هذه الخاصية روحانية الخاتمة الجميلة وقوت من إحساسنا بذلك الصراع العنيف الذي يدور في نفس الشاعر[٥١] .

ويكون الناقد ، بذلك ، قد جمع في هذه العملية النقدية بين الرؤية التأثرية والمقاييس الموضوعية ، والتقط كثيراً من المبادئ التي صدر عنها النقاد العرب القدماء ، وجمع إليها تكنيكات مدرسة النقد الجديد في أمريكا ، ولكن بقي نقده مصبوغاً بلون ثقافة الناقد ذاته . وقد ظهرت فيه شخصيته ، وكانت له أحكامه القيمية ، ولم تختف هذه الشخصية خلف الألواح التي نقشت عليها قوانين القدماء أو المحدثين من النقاد .

وتراجع النقد الشكلي حين علت موجة الواقعيين بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، واستمر ذلك التراجع حتى نكسة سنة ١٩٦٧ . وبعد هذه النكسة مباشرة ،

بكل ما لها من انعكاسات وآثار على نفسية الإنسان العربي الذي أصبح مبهوراً بكل ما يرد إليه من الغرب . استورد النقاد العرب المعاصرون المنهج الأسلوبي البنيوي بكل ما لحق به من روافد تشريحية وسيميولوجية[٥٢] . كما أصبح التيار الحداثي مسيطراً على العملية الإبداعية في مجال الشعر، وغدا له شعراؤه ومؤيدوه[٥٣] . وهو من التيارات التي تجعل من اللغة مادة خاماً تصنع منها عالماً جديداً يتخطى العالم الواقعي بكل ما فيه من أخطاء وتشوهات ، إنه عالم حلمي أثيري له خصائص الرؤيا الصوفية وحالات الجنون والشبق الجنسي وغير ذلك .

وبعد هذا المخاض الصعب الذي نتج عن التصادم بين أنصار التفكير الواقعي والاتجاه الحداثي ظهر عدد من أساتذة الجامعات الذين أفادوا إفادة كبيرة من كل الاتجاهات النقدية وصدروا عن اختياراتهم الخاصة ، ولكن جهودهم كلها كانت مقامة فوق أرض اللغة باعتبارها المنجم الثمين الذي يمكنهم العمل فيه .

ولعله من المفيد حقاً أن نضع بين يدي القارئ نماذج نقدية ناضجة لثلاثة من أساتذة الجامعات الذين تميزوا بقدراتهم في مجال النقد التطبيقي . وعلى الرغم من أن هذه التجارب الثلاث تنهج نهجاً جمالياً يعالج الشكل الفني للنصوص الشعرية المنقودة فإن لكل واحد منهم طرائقة الخاصة في المعالجة . وهؤلاء النقاد هم : الدكتور محمد شفيع الدين السيد في نقده قصيدة " من أنت يا نفسي " للشاعر ميخائيل نعيمة ، والدكتور محمود الربيعي في نقده قصيدة "الأظلال" للشاعر إبراهيم ناجي ، والدكتور علي عشري زايد في نقد قصيدة " جيكور والمدينة " للشاعر بدر شاكر السياب .

في هذا النموذج النقدي من نماذج النقد الشكلي نقدم ناقداً معاصراً ، هو الدكتور شفيع السيد الذي قارب فيه قصيدة مهجرية ، وهي " من أنت يا نفسي " للشاعر الرومانسي المعروف ميخائيل نعيمة[٥٤] .

واستهل الناقد عمليته النقدية بمقدمة منفصلة عن صميم الخطوات الإجرائية لنقده ؛ وإن كانت ضرورية لإضاءة المساحة التي يتحرك فوق أديمها ، وهي لا تعدو – من وجهة نظري – أن تكون شبيهة بتلك الأضواء الكاشفة التي تستخدم في غرفة العمليات الجراحية ؛ وإن لم تكن أداة من الأدوات التي يستخدمها الطبيب الجراح على نحو مباشر في إجراء عمليته . وقد أنار بها الظروف التي اكتنفت نشأة الشعر المهجري عامة وشعر ميخائيل نعيمة على نحو خاص ، كما كشف فيها عن العلاقة التي تربط التوجهات الرومانسية عند شعراء المهجر والشعراء والنقاد الرومانسيين في مصر كفرسان مدرسة الديوان .

وسلك الناقد مسالك النقاد الأسلوبيين البنيويين حين كانت أولى خطوات النقد عنده تناول عنوان القصيدة باعتباره الرابطة الأولى والأخيرة بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ فيما يذهب إليه الدكتور شكري عياد في كتابه " مدخل إلى علم الأسلوب "[٥٥] . وقد رأى الدكتور شفيع أن عنوان القصيدة (من أنت يا نفسي) مدخل حقيقي إلى فهمها وتحليها .

وإذا كان الدكتور شكري عياد حلل عنوان قصيدة " في ظل وادي الموت"[٥٦] للشاعر أبي القاسم الشابي ، معتمداً في ذلك على النحو ، من حيث علاقاته الأفقية القائمة على تجاور الألفاظ – فإن الدكتور شفيع السيد لجأ إلى استثمار العناصر البلاغية ؛ فرأى أن الاستفهام هو الذي يثير الانتباه ، ويدعو إلى انتظار الجواب ، ويقول : " وهذا السؤال نفسه يحمل معنى الحيرة ، حيرة الشاعر إزاء حقيقة نفسه " وحقيقة " النفس الإنسانية " ثم ينتقل للحديث عن هذه الحيرة ، ويذهب إلى أنها قاسم مشترك بين شعراء المهجر ، ويخطو بعدها خطوة جديدة فيقيم مقارنة بين ميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي في قصيدته " الطلاسم " . ويتوصل إلى أن حيرة أبي ماضي يلفها شك قائم أما حيرة نعيمة فقد زالت وانقشعت .

وقد شغلت فكرة النظام أو البناء المعماري حيزاً في هذه العملية النقدية التي رأى الناقد فيها أن القصيدة مثال على منطقية التصميم وإحكام التشكيل . وإذا كانت فكرة العلاقات من أعظم الأصول التي يرتكز إليها النظام فقد توزع موقف الشاعر– من وجهة نظر الناقد– على ستة عناصر من الطبيعة ، وهذه العناصر هي: البحر ، الرعد ، البرق ، الريح ، الفجر ، الشمس ، البلبل . وكل عنصر من هذه العناصر يشغل مقطعاً شعرياً مستقلاً في تكوينة ، لكنه متصل ، في الوقت نفسه ، ببقية المقاطع اتصالاً ينبع من تجانس أجزاء الموقف ، ووحدة التشكيل الشعري . وهكذا تبدو تلك المقاطع أشبه بموجات متوالية على مستوى واحد من القوة ، تتلاحق ولا تتداخل ، ويعزز بعضها بعضاً حتى تنتهي إلى مصب واحد ، هو المقطع السابع والأخير .. ".

وبعد أن يضع الناقد رسماً تخطيطياً للقصيدة ، كاشفاً عناصرها والعلاقات التي تربط بينها ، ينتقل إلى الدراسة الفنية التي تشرح اللغة وتشخص تكنيكاتها وتتخذ من البناء اللغوي مهبطاً لها ؛ فبين أن البناء اللغوي في المقاطع الستة يرتكز على أسلوب الشرط الذي يتكون جزؤه الأول من فعلين متعاطفين هما : (رأيت وسمعت) يترددان معاً ، أو يقتصر على أحدهما ، وهو قليل . وتلك سمة أسلوبية غطت القصيدة كلها . كما أن ثمة خاصية أخرى تشترك فيها المقاطع الستة وهي انتهاؤها جميعاً بأسلوب استفهام ذي أداة واحدة ، هي " هل " . ومن السمات الأسلوبية في هذه القصيدة تقديم الصورة الأساسية في كل مقطع تقديماً حسياً ؛ الأمر الذي جعل الشاعر – وتلك سمة رومانسية – يلجأ إلى تجسيد إحساساته ومشاعره أو تشخيصها . وهو ما يستدعي فكرة وحدة الوجود عند الرومانسيين ، أو يستحضر في أذهاننا النزعة الصوفية عند بعض الشعراء .

ولم يستسقط الناقد أهمية المفردات وإيحاءاتها قبل دخولها في تركيباتها

الشعرية ، ويقرر أن هذا التقديم الحسي لا يحجب الإيحاءات التي تتمتع بها هذه الألفاظ التي تتآزر معاً ، على خلق هالة من الروحانية ، تتسق بها أطراف الصورة، ويشيع بها جو من العبق الديني . وتلك المفردات هي : " الابتهال " و " النبي " و " الوحي " ، و" الخشوع " .

ويجهد الناقد على طريق البحث عن الدلالات العميقة التي تحملها صور القصيدة ، ولكنه يبحث عن هذه الدلالات في كل مقطع على حده ؛ ملتزماً بترتيبها كما وردت في المقاطع الستة ؛ مشيراً إلى بعض الأدوات الفنية الجزئية التي تحققت بها تلك الدلالات ، كإشارته إلى رمز البلبل المغرد بين أغصان الورود ؛ وإن كان هذا الرمز ، في حقيقته ، صوفياً[٥٧] . وبرزت نظرية الأجناس الأدبية على نحو خاطف حين أشار الناقد إلى انفتاح القصيدة على القصة القصيرة ؛ وخاصة في المقطع السابع الذي أدى – في موضعه – " دور لحظة التنوير في القصة القصيرة". وفي إطار بحثه الدائب عن الدلالات الخبيئة في النص الشعري يتوصل إلى توافر بعض السمات الفنية كما حدث معه أثناء تحليله للمقطع السابع ذاته حين أدرك أن ثمة سمة فنية تتصل بالتصميم وإحكام البناء . كما يتوصل أثناء بسطه هذا التفكير النقدي إلى أن الشاعر يؤمن ببعض القيم الفلسفية ، مثل مبدأ وحدة الوجود . وهو مبدأ معروف عند الشعراء المهجريين .

ولا يقف الناقد عند المعطيات الفنيه و الفلسفيه لهذه القصيدة ،و لكنه يجاوزها الى قصائد الشاعر الأخرى ليضيئ بها بعض جوانب القصيدة المنقودة ، أي أنه ينظر إلى النص المنقود في ضوء الانتاج الشعري الكامل ، ليتحقق من توافر هذه السمة الأسلوبية أو تلك فهو – على سبيل المثال – يتخذ من قصيدة نعيمه ، التي يقول في مقدمتها :

كحّل اللّهّم عيني
بشعاع من ضياك
كـي تـــــــراك

إضاءة لكي يثبت ، من خلالها ، إيمان الشاعر بفكرة وحدة الوجود التي آمن بها الصوفية فقالوا بالحلول ، و هو مبدأ تتوجد بمقتضاه الكائنات بخالقها .

و يتفق كل من الدكتور شفيع السيد والدكتور محمد مندور في طريقة تناولهما الشكل الموسيقي ، فيذهب الدكتور شفيع إلى أن القصيدة جاءت على النسق المقطعي وقد جاءت من مجزوء بحر الرمل . تتماثل المقاطع الستة الأولى في عدد الأبيات ، كل منها يتكون من ستة أبيات ، تتساوى الأربعة في عدد تفعيلاتها . يتحد كل بيتين في قافية ، وإن اختلف البيتان الخامس و السادس في طولهما ، وكان البيت السادس موحد القافية في المقاطع الستة . أما المقطع السابع فهو يتكون من خمسة أبيات فحسب .

ونبّه الناقد إلى عدم التزام الشاعر بالعروض الخليلي الموروث ، وإن كان قد أحدث تغيراً في بعض التفعيلات . كما ربط بين حركة التجديد في الشعر العربي وما تتمتع به هذه القصيدة من سمات فنية ، مشيرا – كذلك– إلى الإرتباط القوي بين التنظيرات النقدية و الإبداع الشعري عند ميخائيل نعيمة .

-٢-

وفي هذا النموزج النقدي يقارب الدكتور محمود الربيعي قصيدة (الأطلال) للشاعر إبراهيم ناجي[٥٨] .

من خلال قراءاتي العديدة لهذا العمل النقدي تبين لي أن الناقد قد حدد لنفسه هدفا عمل جاهدا على تحقيقه ، وهو البحث عن أسطورة الشاعر ، عن القوى الخفية في نفسيته ، وعن المحركات التي تدفعه للتعبير على هذا النحوأو ذاك متخذا من

اللغة وتشكيلاتها هاديا له ، معتبرا أن الهيئة المخصوصة في اللغة الشعرية هي ذاتها الحالة الشعورية ، وهو ما جعله يحدد الاتجاه الفني الذي تنتمي إليه هذه القصيدة ، وهو الاتجاه الرومانسي الذي يجسم فيه أصحابه مشاعرهم وأحاسيسهم ، ويخرجونها إلى المتلقين على شكل صور فنية تتخذ من العواطف الإنسانية مادة (هيولي) تعمل اللغة على تصويرها ٠

وقد تناول الناقد – في أولى خطواته النقدية – قضية الوحدة الفنية لا باعتبارها علاقة بين عناصر النص الشعري و لكن باعتبارها الصلة التي تربط بين الحالات الشعورية وربطها بمركز يلمها جميعا في طاقة موحدة ، الأمر الذي جعله يفرق بين الوحدة العضوية التي ينبغي توافرها في العمل القصصي والروائي والمسرحي وبين الوحدة الفنية في النص الشعري الذي لا يخضع لمثل تلك الصرامة المنطقية التي تتمتع بها أجناس الأدب الأخرى وإن كانت وحدة العمل الفني – كما يفهما الشاعر والناقد الرومانسي كوليردج – تنبع من باطن العمل الفني ، الأمر الذي جعل معيار جودة الشكل عندهم ينبع من اعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني اعتمادا كليا على الأجزاء الأخرى ، لكن ليس بالضرورة أن يكون هذا الاعتماد عضويا[٥٩] .

وما ارتآه كوليردج في حديث عن وحدة العمل الفني هو ما صدر عن الدكتور الربيعي حين ذهب إلى أن الشاعر " يعبر عن عناصر هذه القصة العاطفية بالترتيب الذي يجده في نفسه لا بالترتيب الذي ينبغي أن يكون من وجهة نظر توالي الحدث .." ومن هنا حكم بتوافر الوحدة الشعورية في قصيدة الأطلال ، لأن التجربة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر تجربة واحدة كلية ، ولها منطقها الخاص الذي يحكمها ..." وهو ما جوز للشاعر أن يأتي بهذا المطلع : (يا فؤادي رحم الله الهوى) وكان في مكنته أن يأتي به في نهاية القصيدة .

ويشرع الناقد في تحليل مطلع القصيدة – كما يفعل الأسلوبيون البنيويون في تحليلهم عنوان النص – فيتناول النداء في (يا فؤادي) ويرى أنه نداء عادي ، ويقر بأنه نداء مؤثر لأنه يكتسب هذه الطاقة التأثيرية من السياق الذي وضع فيه ٠ ويشير إلى أن الشاعر نفض عن هذه اللفظية غبار الصيغة الجاهزة ، وشحنها بدلالة جديدة.

وينظر إلى الوقفة الطليلة رؤية استبطانية داخلية تجعله يتوصل إلى أن إبراهيم ناجي قام بتحويل الموقف القديم فلم يعد يبكي طللا محسوسا و إنما يبكي حبا ذاهبا . وهو – بهذا – يبرز دور الشاعر في تحويل العادي المألوف إلى موقف فني مؤثر كما يلفت نظر القارىء إلى سمة أسلوبية أساسية يتميز بها الشعر الرومانسي وهي : التجسيد و التشخيص ، مبرزا دور الخيال في تشكيل الصور ، وهو ما اعتد به النقاد الرومانسيون في تنظيرهم . وقد جعلوه "كالروح للجسد ، وكالمادة للظل ". كما اعتبر كوليردج الخيال الأول الطاقة الحية والعامل الرئيس في كل إدراك إنساني واعتبر الخيال الثانوي صدى للأول[١٠] . وهو ما أكده بالطرائق ذاتها ، على نحو أو أخر ، معظم الذين قاربوا أعمالا رومانسية ٠

وتتفاعل خبرات الناقد الجمالية والمعرفية مع بنية القصيدة فيكشف بعض السمات الرئيسية التي تشد الانتباه إليها ، مثل السرعة التي تمثلت في قول الشاعر :

يا رياحاً ليس يهدأ عصفها نضب الزيت و مصباحي انطفا

فهو يرى أن مطلع المقطع الثاني يتألف من قيم لغوية تعطي الإحساس بالسرعة (..رياحاً ..ليس يهدأ .. عصفها..) . وعلى قاعدة معرفة الأشياء بأضدادها يتنبه الناقد إلى المقابلة بين سمة السرعة في الشطر الأول وسمة الهدوء :(نضب الزيت ومصباحي انطفأ) في الشطر الثاني ٠

ويضع يده على سمة ثانية من سمات الشعر الرومانسي وهي سمة التناقض contrast لأنها استغرقت حيزاً متسعاً من القصيدة ، لتحدث أثرها على القاعدة

ذاتها التي تعمل على تمييز الأشياء بأضدادها . ويستشهد بصور شعرية يبدي إعجابه بها على نحو ظاهر في أسلوب إنشائي كقوله : أي صورة إيجابية حية متحركة ، تلك الصورة التي نستحضرها للمتقلب على الخنجر ؟ "، وأي إيحاء يتبع ذلك بالآلام النفسية المبرحة التي تسببها التجربة العاطفية المحرومة ؟ " وهو، في ذلك ، يعقب على قول الشاعر :

كم تقلبت على خنجره لا الهوى مال و لا الجفن غفا

وتسيطر على ذهن الناقد فكرة النظام وتطور عناصره و علاقاتها ، فهو – على سبيل المثال – يشير إلى نمو وتطور أفكار معينة عبر المقاطع المتعاقبة ؛ فيقول :" وإذا كان المقطع الأول قد نشط خيال الشاعر ، ووضعه في حالة عمل ، فإن نتيجة هذا العمل تتضح في المقطع الثاني .." . ويستخدم تكنيكاً نقدياً جديداً – على حد قوله – فينظر إلى هذه القصيدة باعتبارها دوائر فنية ، تتسع أطرافها لتلحق آخر البيت – مثلاً – بالبيت الذي يسبقه .

وتجدر الإشارة إلى أنه حين يتناول بنائية القصيدة ويلاحق تطور الأفكار والخواطر والمشاعر فيها يحصر جهده في جزئية من الجزيئات ثم يرقى منها إلى البناء العام ، أي أنه ينتقل من الدوائر الصغيرة إلى الدوائر الكبرى و لا يقتفي أثر البنيويين الذين يرسمون تخطيطاً كلياً لمعمارية القصيدة ثم يهبطون إلى عناصرها الجزئية . كما أنه لا يكتفي بالكشف عن البنية بل يتقدم خطوة أخرى نحو التقويم . و من أمثلة هذا السلوك النقدي ما يتحدث فيه عن بعض الصور مثل :

ويد تمتد نحوي كيد من خلال الموج مدت لغريق

فيحكم على الصورة – في هذا البيت – بأنها صورة حية تؤثر في النفس أبلغ تأثير. ويعلل لهذا التأثير قائلاً : " وذلك عن طريق ثباتها المجسم أمام العين ، وعن طريق قيمتها الرمزية المتمثلة في إيحائها بالتوقان إلى الخلاص من الضياع الذي يتهدد ذلك

الإنسان .." ويكشف عن الينابيع التي يمتح منها الشاعر ثقافته ويرى أنها رومانسية أصيلة أو عذرية أو صوفية . ويوفر علينا الناقد بعض الجهد حين يقول :" وبوسعنا أن نقرأ القيم التي يعبر عنها ناجي قراءة رمزية". ويرى أن" البحث المستقصى الذي يقوم به ناجي في جوانب عالمه الشعوري هو الذي يمكنه من إقامة صور فنية ديناميكية ". ويذهب إلى أن هذه السمة رومانسية ، جوهرها الميل الحاد إلى تأمل الذات ..

ويشير الناقد إلى أن الألم يلهم الشاعر الصور الفريدة النابعة من عمق الإحساس بفداحة الموقف الشعوري الذي يكنه ، ويربط بين هذه الصور وخصائص الشعر العذري والرّومانسي . كما يربط ، كعادته ، بين الحالة الشعورية والتعبير اللغوي في تحليله للنداءات في قول الشاعر :(يا حياة البائس – يا يباباً – يا قفاراً – يا سكون الأبد) . ويرى أن هذه النداءات السريعة المتوالية الملهوفة توحي بالتمزق العاطفي . ويكشف عن كيفية تحويل الشاعر الصفات الحسية إلى صفات معنوية ، عن طريق تجريد الكلمات من ظلالها الجسدية بإضافتها إلى صفات معنوية ، مثل لفظة : (شهي) حين تضاف إلى الكبرياء أو كما هو الحال في التركيبات الشعرية : "كأنفاس الربى" و" كأحلام المساء". و لكن ما يلفت النظر أن الناقد يرى أن مثل هذه التعبيرات تجعل المتلقي يقع في " أسر التعبير الشعري ويجد له في نفسه راحة ما ، ولكن إحساسه قد يستعصي على التحليل الدلالي ". وهذه نزعة تأثرية عبر عنها ابن اسحق الموصلي حين قال : " هنالك أشياء تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفات"[٦١] ولا يرتضيها أصحاب المنهج الوصفي التحليلي الذي اتبعه ، هنا ، الدكتور الربيعي نفسه .

وإذا كانت بعض المناهج النقدية تقف عند حدّ البحث عن المكونات الأساسية للنص الشعري والعلاقة التي تربط بين هذه المكونات ، ولا تجاوزها إلى الأحكام

القيمية فإن ناقدنا لا يتوانى في الحكم بصراحة للصورة الشعرية إذا ما اقتنع بها ، في مثل تعقيبه على قول الشاعر :

وأنا حب و قلب ودم و فراش حائر منك دنا

حين يقول : " وباستحضار صورة الفراش الذي يقتحم الضوء و يرتد عنه ، ووصلها بصورة المحب ، المندفع بعوامل الانجذاب و المرتد بالمعوقات ، ندرك إلى أي حد نجح ناجي في نسج صورة فنية من موقف شعوري ..".

وفي ظل سيطرة فكرة النظام عليه يعاود الحديث عنها في مواضع مختلفة من القصيدة كلما رأى ضرورة لذلك . فهو – هنا– يشير إلى ثمة صراعاً بين الجسد والروح على امتداد هذه القصيدة مومئاً إلى توافر العنصر الدرامي ، وأن المعجم الشعري والصور الفنية هي التي تجسد ذلك الصراع . فهو في قراءاته النقدية يعمل جاهداً على التوصل للدلالات الخلفية ، وأرى أنه نجح على طريق إبراز شخصيته الناقدة ، فأبدى أحكاماً نقدية حصيفة.

وعلى الرغم من العبقرية الإبداعية عند ناجي فإنه يظل – في نظر الناقد – واحداً من شعراء الرومانسية الذين يجمعهم التأثر بالصوفية والعذرية ، ومن مظاهر ذلك التأثر أن "اسم ليلى نفسه الذي يستخدمه ناجي تحيط به ظلال عذرية وصوفية كثيرة و هو هنا لا يستخدم باعتباره اسماً تقليدياً باعتباره رمزاً تحيط به هذه الظلال.

وفي عوداته المتكررة لتناول بنية النص استطاع أن يقدم تصوراً دقيقاً وفهماً عميقاً لأبعاد النص و دلالاته الخفية ، و أن يرسم تخطيطاً للحركة النفسية للشاعر . ويتبدّى ذلك في إدراكه بأن الأزمات "العاطفية تتوالى على ناجي في شكل موجات تبتدئ بشعور أساسي ، ينشأ عنه شعور مقابل ، وحين يحتكان يتصارعان ، فينشأ عن صراعهما أزمة ، وهذه الأزمة تبلغ ذروة تنفرج بعدها على نحو ما ، وإذ تنفرج الأزمة يبدأ شعور جديد ". وهو ما يمكن إدخاله في إطار البحث عن البنية الدرامية

للنص الشعري .

ولكن ذلك الصراع الذي شكّل عصب البنية الدرامية في القصيدة ، واتخذ هيئة موجات نفسية ، تعبر عنها دورات لغوية . وقد وضع الناقد أيدينا عليه في مثل قوله : " و يعتبر المقطع الخامس عشر يشكل بداية دورة جديدة . ويبدأ التوتر دائماً بصفة تدريجية ، وذلك بعد تأمل هادئ متصل بالذكريات .."

والحقيقة أن الدكتور الربيعي تعاطف مع النص تعاطفاً كبيراً ، وتلك خطوة ضرورية . وإن كنت أتمنى عليه أن يرسم تخطيطاً كلياً ، ثم يهبط – بعد ذلك – إلى العناصر التي يتكون منها الهيكل المعماري المتكامل . وهو – هنا – يتتبع الشاعر خطوة خطوة راصداً حركاته النفسية والفكرية مفسراً ومحللاً تراكيبه الشعرية بادئاً بالجزء منتهياً إلى الكل كما سبق أن أشرنا .

وفي غمرة حديثه عن البنية الدرامية نرى الناقد يسلم قياده للنص الشعري ليكتب ما يمليه عليه ذلك النص ، فقد يلاحظ سيطرة سمة أسلوبية فيلتقطها على نحو سريع : فهو – هنا – يرى أن " الرؤية الرومانسية التي تشيع في القصيدة تتجلى أوضح ما تكون في المقطع الحادي و العشرين .." وفي هذا المقطع يشيع جو من الطفولة بكل إيحاءاتها ، والنفس الرومانسية – التي تتمتع بصفات الطفولة – تتلقى المعطيات بدهشة عالية . و لكنه سرعان ما ينتقل إلى الحديث عن درامية النص مرة أخرى متناسياً هذه الوقفة الجانبية فيشير إلى ثمة حواراً متكرراً بين عنصري التأبي و الانجذاب في نفس العاشق . ثم يذهب إلى أن " ناجي يقيم العنصرين داخل التعبير الشعري باعتبارهما قيمتين متقابلتين ..". وفي المقطع الثالث والعشرين يصل الصراع إلى مداه الفني مستخدماً أسلوب الحوار والأسئلة المثارة وضروب الإغراء، ومحاولات الهروب . وقد شطر نفسه (الشاعر) شطرين وأقام هذا الحوار بينهما ، وتستطيع الموسيقى السريعة اللاهثة – على حد قول الناقد – أن تنقل زخم ذلك

الصراع النابض بالحركة الراكضة .

ويبرز الدور الذي تقوم بعض الأدوات الفنية ، مثل الرموز في إنتاج الدلالة كما هو الحال في رمز (الريح) ، في قول الشاعر :

تحت ريح صفقت لارتقاص المطر

ويتساءل : " لننظر أي وظيفة يمكن أن تؤديها الريح ، وهي ترمز إلى شطر من نفس ناجي ، شخّصه وجعل منه قيمة موضوعية خارجية بالنسبة لتجربة الشاعر العاطفية " . وهو ينظر إلى تلك الأداة في موقعها السياقي فيقول في موضع آخر :" ويعود التقابل فيلعب دوراً رئيساً ، إذ يلح الرمز – الريح – في انتهاز الفرصة قبل فواتها على حين يقف الطرف المقابل عنيداً ، متأبياً ، متمسكاً بحبّ واحد عفّ محروم . ويعمق الرمز حين تنضم إلى الريح عناصر أخرى مساعدة ..".

وإذا كان الناقد معنياً بالكشف عن الصراع ، فإنه يهدف إلى الكشف عن القيمة الفكرية والجمالية التي ينتجها ذلك الصراع ، ويتجلى ذلك في مثل قوله : " نلاحظ أن الصراع قد أنتج تغيراً عجيباً في المذاق الشعري ، وفي المعاني . إننا منذ الآن وحتى آخر القصيدة نستمع إلى نغمة رثائية محضة ". ثم يختم الناقد حديثة عن البناء الدرامي ، الذي شغل حيزاً ليس قليلاً في عمليته النقدية ؛ منبهاً إلى الكيفية التي انتهى لها ذلك الصراع ، فيقول : "وتبدأ هذه الحركة الأساسية الأخيرة من سمفونية ناجي بآثار ضئيلة جداً من المقاومة الناشئة عن وجود بقية من صراع . وهذه المقاومة لا تستغرق سوى جزء من مقطع يتحول الجو كله بعده إلى مرثية يأس كامل ..". لكن بداية النهاية تكمن في البيتين " الأخيرين . لقد بدأت رحلة الانحدار ، وبدأت دون زاد ، والنتيجة معروفة ". ويتوصل من قراءته المتأنية إلى أن المقاطع السابقة كلها تتراوح – كالبندول – بين الأمل واليأس ..". ويفترض أن الانفراج الوحيد الممكن للتأزم ، أو الحل الوحيد الممكن للعقدة ، هو أن يتفرغ الفنان

لفنه ، ويغني لذات الغناء " وهذه هي الخاتمة الطبيعية لهذا النص الشعري الذي يغدو عوضاً عن واقع خارجي .

إن أعظم ما قدمه الناقد في مقاربته هذه القصيدة هو كشفه لحقيقة بنيتها وتطور الحركة النفسية فيها شافعاً لها بتلك الأحكام القيمية التي تبرز شخصيته مقرراً أن قصيدة ناجي " ملحمة شعورية " استطاع من خلال التكنيكات التي استخدمها في بنائها أن يعبر عن تجربته الإنسانية تعبيراً دقيقاً .

كما استطاع هذا الناقد المعاصر عبر تخطيط منهجي محكم أن يتقمص شخصية الشاعر وأن يكشف عن أسطورته على نحو وضعه في مقدمة النقاد العرب المعاصرين من وجهة نظري . وهي تجربة نقدية ينبغي أن تحتذي في خطواتها ووسائل تحقيقها .

-٣-

ويتصدى الدكتور علي عشري زايد لنقد قصيدة (جيكور و المدينة)[٦٢] للشاعر بدر شاكر السياب على مرحلتين ، أولاهما القراءة وأخراهما : إضاءة نقدية. في المرحلة الأولى يحلل النص تحليلاً وافياً ، و يحاول في المرحلة الأخرى أن يستخلص القوانين الكلية التي تحكمت في نسيجه الفني . وإذا كان الدكتور محمود الربيعي مسكوناً بها جس البحث عن البنية الدرامية كاشفاً خطوط الصراع النفسي عند الشاعر فإن الدكتور علي عشري زايد كان مشغولاً في البحث عن الأدوات الفنية التي استخدمها الشاعر لتصوير تجربته الشعورية . ولكنه -كذلك – تتبع الدلالات الخبيئة في النص الشعري المنقود ؛ من خلال كشف الدور الذي قامت به تلك الأدوات الفنية في نقل تلك التجربة .

ويشرع الناقد في تحليل القصيدة مبتدئاً من العنوان ؛ فيرى أنه يشير إلى أن القصيدة " تقوم كلها على مفارقة تصويرية ضخمة طرفاها هذان القطبان :

جيكور ، والمدينة .." فجيكور ، في تراث السياب الشعري – رمز لكل معاني الصفاء والبراءة والحنو والخصب و العطاء .(وهذا يعني أن الناقد ينطلق إلى خارج النص المنقود ليصل إلى الأعمال الشعرية الأخرى للسياب). أما المدينة فإنها تحمل المعاني المقابلة تماماً لمعاني جيكور ، ثم يعود إلى النص ليكشف عن طبيعة هذا التنظير ؛ فيرى أن المدينة (وتلتف حولي دروب المدينة) تحاصر الشاعر وتسجنه .

يصل الناقد إلى دلالات القصيدة من خلال التحليل اللغوي لتراكيبها الشعرية : فهو – على سبيل المثال – يتخذ من لفظة (حبالاً) دليلاً على أن دروب المدينة تغدو مشنقة أو قيداً . والتركيب الشعري(حبالاً من الطين) يعني أن الموت معنوي ؛ تهبط بمقتضاه الروح من آفاق التوهج إلى حضيض الطين .

وقد يتعقب تطور بعض الأدوات الفنية ليقف على عطائها الدلالي المتجدد بتجدد بنيتها اللغوية وتمثل لذلك بما رآه من تطور دلالات الرمز في : (حبالاً من النار) حتى إنه يتخذ دلالة مناقضة للدلالة الأولى بحكم ما أضيف إليه .. ففي البيت الثاني اكتسب الرمز (النار) قيمة إيجابية جليلة توحي بالعمق والتوهج والاضطرام ، ولكنه تحول في البيتين الثالث والرابع إلى قيمة سلبية ضارة ترتبط بالحرق والتدمير. وعلى حين كان (الطين) في البيت الثاني قيمة سلبية هابطة ترمز إلى الجمود والانطفاء ، أصبحت الحقول – التي هي صورة من صور الطين – في البيت الثالث قيمة إيجابية ترمز إلى الخصب الذي دمرته المدينة بنيرانها المخربة ..".

ويبرز الناقد منطق المفارقة الذي قامت علية القصيدة ، ذلك المنطق الذي عبرت عنه الألفاظ فحملت دلالات متنوعة وصلت حد التناقض . كما يكشف عن نمطيه الأفعال التي استخدمها الشاعر ، وتوظيفه للأفعال المضارعة فيها على نحو خاص لتحقيق غرض دلالي يوحي بالشخوص والاستمرار لعملية الحصار ، مثل :

(تلتف .يمضغن. يعطيه.يجلدن . يحرق . يزرعن) . يكشف – كذلك – عن استعارة الشاعر للموروث الشعبي ، مثل : استثماره لجو الحكايات الشعبية و بعض المعطيات الشائعة فيها . واستدعائه ، كذلك ، للتراث الإغريقي : (أبو الهول من أسطورة أوديب) . كما ألقى الضوء على الكيفية التي استلهم بها الشاعر القرآن الكريم ، مثل قوله تعالى : " وإذا استسقى موسى لقومه فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عيناً قد علم كل أناس مشربهم ، كلوا واشربوا من رزق الله"(البقرة٦٠) . ويذهب إلى أنه استلهمها استلهاماً عكسياً ليولد فيها مفارقة تصويرية بارعة .. وهو استدعاء غير مباشر . (القرية والمدينة يحملان مدلولاً رمزياً ،قيم الخصوبة في مواجهة الفقر الروحي). ويستلهم الشاعر الآية (النور٣٥) من القرآن الكريم استلهاماً عكسياً – كذلك – ليولد منها مفارقة تصويرية بارعة .

وفي تحليله المقطع الثاني يشير الناقد إلى أصداء من الموروث الديني متصلة بقصة الخطيئة الأولى : (تفاح نار) وعصيان آدم لربه وأكله من ثمار الشجرة المحرمة هو وحواء ، حتى بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة ، وهو يستدعي الحكايات التي دارت حول نوعية هذه الشجرة المحرمة استدعاء خفياً و يستدعي معها أجواء الخطيئة الإنسانية الأولى .." .

كما يكشف الناقد عن استدعاء الشاعر لأسطورة تموز من التراث البابلي . ولكن إشارته إلى هذا الاستدعاء كانت مصحوبة بحكم قيمي . يقول :" وقد وظف الشاعر هذه الأسطورة توظيفاً ذكياً في اتجاه المعنى الذي يريد تقريره ، فاستغل صور تموز القتيل – الذي امتزجت ملامحه بملامح جيكور الضحية – وجعل شرايينه أغصان كرم عاقر عقيم تمتد عبر المدينة..

وفي كشفه استثمار الشاعر للموروث المسيحي ، يبرز الجهد الفني الذي بذله هذا الشاعر حيث استلهم العبارة التي وردت في الكتاب المقدس على لسان

المسيح عليه السلام في العشاء الأخير ، حين " أخذ يسوع الخبز ، و بارك ، وكسر وأعطى التلاميذ وقال : خذوا كلوا ، هذا هو جسدي ، و أخذ الكأس وشكر وأعطى قائلاً : اشربوا منها كلكم لأن هذا دمي.. " (إنجيل متى – الإصحاح السادس والعشرون) . وقد حور الشاعر في العبارة بما يلائم السياق الشعري ، كما مزج مزجاً بارعاً بين شخصيتي المسيح عليه السلام و تموز ، فالكلمات هي كلمات المسيح – كما أوردها الكتاب المقدس – ولكن الشاعر يضعها على لسان تموز – كما يقتضي السياق الشعري –..". " بل إننا نجد أن هاتين الشخصيتين اللتين إتحدتا ترمزان هنا للشاعر نفسه ..". وقد توصل الناقد من خلال تحليله هذه القصيدة إلى أن القصيدة نهاية حزينة توحد بين الشاعر و جيكور .. يتحد الشاعر بجيكور في كون كل منهما محاصراً معزولاً ، ويكون ما يوحد بينهما هو ذاته ما يفرق بينهما . ثم يختم الناقد قراءته للقصيدة بإضاءة نقدية تكشف عما انتهى إليه من نتائج وقوانين جمالية قوّم من خلالها هذا العمل الشعري .

والحقيقة أن هذين النموذجين التطبيقيين للدكتور محمود الربيعي والدكتور على عشري زايد يجمع بينهما أمور كثيرة ، بل إنهما يسيران على خط واحد ، ولعل التكوين الفني لكلا القصيدتين هو الذي يوهم القارئ لنقدهما بأن ثمة اختلافاً ، ولكن الحقيقة أنهما يتمتعان بالخصائص ذاتها تسعفهما خصوبة الأدوات النقدية والثقافة المعرفية .

وبعـــد ..

فإن جماليات الشكل تختلف من شاعر لشاعر لأن لكل واحد منهم عبقريته الخاصة التي تجعله متفرداً ، وإظهار هذا التفرد يعتمد على ثقافة الناقد وخبرته الجمالية ومرونته وذائقته الفنية . وقد نظر النقاد العرب المعاصرون للشكل نظرات مختلفة اتسمت بالقصور أحياناً وبالنضج في أحايين أخرى. ولكن سيظل هؤلاء النقاد

الشكليون يضيفون إلى رصيد القوانين التي تتصل بالشكل ما يكتشفونه ، وسيظل لعبقريات الشعراء نصيباً وافراً في هذا المجال ، لأنه لولا إبداعاتهم لما استطاع النقاد أن يضيفوا الشيء الكثير إلى ذلك الرصيد .

هوامش البحث

١- عبد الرحمن ، د٠ نصرت : في النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان ، سنة١٩٧٩م ، ص ٥٠.

٢- عبد الرحمن ، ص ٥٦ .

٣- هاف ، جراهم : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية ، بغداد ، سنة ١٩٨٥ ، ص ٢٣.

٤- الشعر والتجربة : ترجمة سلمي الجيوسي ، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين ، بيروت ، سنة ١٩٦٣ ، ص ٩٤.

وانظر : عياد ، د٠ شكري : موقف من البنيوية ، مجلة "فصول" القاهرية ، المجلد الأول ، العدد الثاني سنة ١٩٨١م ، ص ١٨٨ - ١٩١ .

٥- هول ، فيرنون : موجز تاريخ النقد الأدبي ، ترجمة محمد شكري مصطفى وعبد الرحيم جبر، دار النجاح ، بيروت ، سنة ١٩٧١ ، ص ١٨٦ -١٨٧.

٦- هلال ، د. محمد غنيمي : النقد الأدبي ، دار الثقافة / دار العودة ، بيروت سنة ١٩٧٣ ، ص ٢٩٨ .

٧- هلال ، ص ٢٩٩م.

٨- هلال ، ص ٣٠٢ .

٩- عبد الرحمن ، ص ١٣٨ .

١٠- عبد الرحمن ، ص ٣١٦ .

١١- عبد الرحمن ، ص ١٦٩.

١٢- الواد ، حسين : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، مجلة "فصول " القاهرية ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، سنة ١٩٨٤ ، ص ١١٣.

١٣- فضل ، د. صلاح : علم الأسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة سنة ١٩٨٥ ، ص ٧٩.

١٤- المسدى ، د٠ عبد السلام : الأسلوب و الأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا/تونس ، ١٩٧٧ ، ص ١١٨.

١٥- عياد ، د٠ شكرى : اللغة و الإبداع ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ١٢٥.

١٦- انظر : قاسم ، د عدنان حسين : الاتجاه الأسلوبي البنيوي ، مؤسسة علوم القرآن الشارقة سنة ١٩٩٢ ، ص ١٥١-٢٨١ .

١٧- ويليك ، رينيه : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧م.

١٨- انظر : شولز ، روبرت : البنيوية في الأدب ١٨ ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سنة ١٩٨٤ ، ص ٤٤٠ .

١٩- انظر: الرافعى ، مصطفى صادق : تاريخ آداب العرب ، مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٤ ، ٣ : ١٩٨ وما بعدها .

٢٠- انظر: حسين، د٠ طه: حديث الأربعاء ، طبعة دار المعارف ، مصر ، ٣:٣٤

٢١- حسين ، د٠ طه : ألوان ، ط. دار المعارف الطبعة الثالثة د.ت. ١٦- ١٧ .

٢٢- حسين ، ألوان ، ص ١٧.

٢٣- حسين ، حديث الأربعاء ١٤٨:٣.

٢٤- حسين ، حديث الأربعاء ، ٣: ٤٨ .

٢٥- حسين ، حديث الأربعاء ١٩٨:٣-١٩٩.

٢٦- حسين ، د٠ طه : حافظ و شوقي ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ١٩٦٢ ، ص ١١٠.

٢٧- التونسى ، محمد خليفه : فصول من النقد عند العقاد ، ط. مكتبة الخانجى ، مصر ، د.ت ، ص ١٦٤.

٢٨- التونسى ، ص ٨٠.

٢٩- شكرى ، عبد الرحمن : ديوان شكري ، جمع نقولا يوسف ، ط المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٦٠ ، (مقدمة الجزء الخامس) ٣٦٠ و ما بعدها .

٣٠- حصاد الهشيم ، دار الشعب ، ١٩٦٩، ص ٢٨.

٣١- انظر : فصول من النقد عند العقاد ٢٨٠,٢٧٩ و انظر : ديوان شكري (مقدمة الجزء الخامس) ٣٦٩ .

٣٢- نعيمة ، ميخائيل : الغربال ، ط. دار المعارف بمصر سنة ١٩٤٣م.

٣٣- نعيمة ، الصفحة نفسها .

٣٤- كارلوني وفيللو : النقد الأدبي ٧٠ ، ترجمة كيتي سالم ، منشورات عويدات ، بيروت .

وانظر على سبيل المثال : دحبور ، أحمد : ديوان "حكاية الولد الفلسطيني " ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ٩٩ و ما بعدها ؛ للوقوف على استعمال تلك المفردات التراثية.

٣٥- غريب، روز : النقد الجمالي ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٣م ، ص ٥

٣٦- فهمى ، د. ماهر حسن : المذاهب النقدية ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٢ ، ص ٧٤.

٣٧- مندور ، د. محمد : في الميزان الجديد ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة د.ت. ، ص ٧٦ .

٣٨- مندور ، ص ٧٦ .

٣٩- مندور ، ص ٧٨ .

٤٠- مندور ، ص ٧٩ .

٤١- مندور ، ص ٩٧ .

٤٢- مندور ، ص ٨٠ .

٤٣- مندور ، ص ٨٠ .

٤٤- مندور ، ص ٨١.

٤٥- مندور ، ص ٨١ .

٤٦- مندور ، ٨٢ .

٤٧- مندور ، ص ٨٣ .

٤٨- منـدور ، ص ٨٤

٤٩- مندور ، ص ٨٤ .

٥٠- مندور ، ص ٨٣.

٥١- مندور ، ص ٨٥.

٥٢- انظر : قاسم ، ص ١٩ وما بعدها .

٥٣- انظر : الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس ٤١ وما بعدها .

٥٤- السيد ، د٠ شفيع : تجارب في نقد الشعر ، ط٠ ٢ ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ٥٨ – ٦٢ .

٥٥- عياد ، د. شكري : مدخل إلى علم الأسلوب ، مكتبة دار العلـوم ، الريـاض ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣ ، ص ٧٣ وما بعدها .

٥٦- عياد ، ص ١١١.

٥٧- عبد الحى ، محمد : الرؤيا والكلمات ، دار ابن زيدون ، بيروت ، دار الفكر الخرطوم ، سنة ١٩٨٥ ، ص ١٧ وما بعدها .

٥٨- الربيعى ، د٠ محمود : مقالات نقدية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، سنة ١٩٧٦ ص ١٤٧-١٧٠.

٥٩- تيغم ، فـان : الرومانسية ، ترجمـة بهيـج شـعبان ، دار بـيروت للنشـر ، بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ١٢١.

٦٠- بدوى ، د. محمد مصطفـى : كولـيردج ، دار المعـارف ، بمصـر ، ١٩٥٨ ، ص ٩٢-٩٣ .

٦١- القاضي الجرجاني : الوساطة ، مطبعة محمد علي صبيح ، بمصر ، د.ت.

٦٢- زايـد ، د٠ علـى عشـرى : قـراءات فـي شـعرنا المعـاصر ، مكتبـة الشـباب القاهرة ، ص ٢٠٠ -٢٠٦ .