

# الثقافة ودورها في نقد الشعر

د. عدنان حسين قاسم

تناولت بحوث عدة ثقافة الناقد الأدبي في نظرية أدبنا العربي المعاصر، كما عثرنا على آراء مبعثرة في كتب نقدنا القديم تتعلق بتلك الثقافة، وزخرت بينات النقد الأجنبي بشيء من هذا القبيل. وإن اتخذت كل هذه الكتابات طابعاً ينماز في كل مرة، ويتشكل تشكلات تحدها طبيعة الدراسة ذاتها في خصوصية متعلقاتها. ومن زوايا هذا الموضوع المتسع ولجأت ألعلم حصداً تبعثرت أصوله، واتسمت - أحياناً - بالتكويم الفوضوي، وغدت رؤيته محصورة في رقعة ضيقة من الثقافة، تحد من قدرته على الإحاطة المكتملة بأبعاد العمل الشعري المنقود، ويكفي أن أقدم بين يدي

القضية ناقداً من طراز الدكتور محمد النويهي في كتابه «ثقافة الناقد الأدبي» سنة 1949م وكتابه «شخصية بشار» سنة 1951م، وقد انحصر جهده في الدعوة والترويج للاتجاه النفسي المرتكز إلى علم النفس التحليلي.

وأفرد بعض النقاد المبرزين في تطبيق علم النفس التحليلي كتباً خصصوها لدراسة شعراء معينين من أمثال: بشار بن برد وأبي نواس وابن الرومي وأبي العلاء المعري. ومن هؤلاء النقاد: العقاد والمازني وعزالدين إسماعيل ويوسف خليف وغيرهم.

وهناك مذاهب اجتماعية كالتوسولوجية التي تجعل الأدب ظاهرة اقتصادية، ونشاطاً مبنياً على مراقبة الأسواق التي ينفق فيها الكتاب، كما تحكم الواقعية المعاصرة على النتائج الأدبي بالإحراق قبل أن يخرج إلى حيز الوجود إذا لم يكن منحاذاً إلى المبادئ الاجتماعية والسياسية التي تدعو لها، وتجبر الأديب على تبني التعبير عن الخطط الخمسية والعشرية للصناعة والزراعة مثلاً.

ومع هذا اللون من المذاهب الفكرية والثقافية يتحول الناقد إلى موظف في مصلحة الأرصاد أو دائرة الإرشاد، وتغلق ثقافته سبيل الانفتاح الواعي على النص الأدبي.

ولعل ما يسوغ تناولي لدور الثقافة في العملية النقدية مع كثرة ما كُتب فيها هو تجدد الحاجة إلى المعالجة بتجدد الحياة وحركتها التي تظل في ديمومة لا تتوقف. كما أنني اتخذت منهجاً مغايراً يبدأ من تطبيقات النقاد على اختلاف توجهاتهم ومشاربهم، ولم أسلك طرفاً معبّدة تنطلق من النظريات المجردة، منحدرًا نحو الممارسات التطبيقية، كما فعل أصحاب الاتجاهات النفسية والاجتماعية - مثلاً - حين شرعوا يطبقون فكراً وافداً من ثقافات ذات سمات خاصة اطلعوا عليها على نماذج شعرية قائمة في أدب غريب مغاير.

فيما قبل الإسلام كان الشاعر عرّافاً كبيراً، أعنى مصدراً من مصادر المعرفة الغيبية، حاول أن يكشف عن مستودع التجارب الفكرية التي يمتلكها المجتمع العربي آنذاك بما فيه من معارف ميتافيزيقية تعتمد النظرة العقلية المجردة حتى جاء الإسلام فألغى مصادر المعرفة القديمة ووحّدها في الذات العلية ولكن . . . ظلت للشاعر مكانته ودوره في استشفاف حقائق الكون والمجتمع والحياة بعمامة، وقراءة حضارات الأمم والشعوب والوقوف على ماضيها وقد عظمت ثقافته واتسعت على نحو جعلته - بفراسة - يدرك الأبعاد العميقة والخبيئة للظواهر الخارجية، ويتخذ إزاءها موقفاً يتفق ورؤيته الخاصة.

إننا نفترض امتلاك الشاعر بصيرة حادة تمكنه من اختراق حُجُب الحاضر وصولاً إلى المستقبل مزوداً بذخيرة الماضي، يحاول أن يُقنن فوضى الحياة ويعتصر ما بها من كَلَيَات مطلقة تحدد مسيرة الحياة ذاتها. فالقصيدة - في جوهرها - رحلة في ثنايا الحياة، وكل ما فيها رموز هذا تعريف للواقع المُلقع في كلماتها.

وترصد منطقة الوعي الجمالي - عند الشاعر كل الظواهر التي تتعدد في كشف كينونتها إجابات الفلاسفة والفنانين. وهي - كما يذهب ت. س. إليوت - «نوع من نسيج عنكبوتي ضخم، ذي وشائج حريرية دقيقة معلقة في غرفة الوعي، وتلتقط كل هباء يحملها الهواء في شبكتها...»<sup>(1)</sup>.

ومن هنا فإن الشر يستمد محمولاته المضمونية من طبيعة المرحلة الحضارية وخصوصيتها التاريخية. كما أنه يستكمل عناصر تلك المحمولات عن طريق تفاعله أفقياً بالتيارات المعاصرة في كل حضارات الشعوب، ورأسياً بما تقدمه حركة التراث من ثراء اكتسبته من العصور المتعاقبة عبر نقاط مُتعددة في تقاطعات الأمكنة والأزمنة.

وعلى الشاعر أن يعنى بعمق جوهر اللحظة التاريخية، وذلك يتطلب إعادة تنظيم عناصر ثقافته وخبرته الجمالية في وعيه، بحيث يعطي هذا التنظيم مدلولات تجعله قادراً على توجيه فعالياته الشعرية توجيهاً مقصوداً.

وهكذا يمنح الشعر الحياة أبعاداً جديدة، ويضيف إليها أشياء ليست فيها وإنما تنبع من مدركات الشاعر وثقافته ونشاطه الجمالي وقدرته الخيالية، حتى تتغير نسب المسافات التي تفصل بين الإنسان والعالم بعد تفاعله مع صورة العالم المبتدعة في القصيدة.

فها هو نزار قباني يصور مرحلة التمزق العربي على نحو يبرز مأساة الأمة بوعي عميق وخبرة تحيط بأبعاد القضية في رثائه لزوجته «بليقيس» (٢):  
بليقيس .. أيتها الأميرة

ها أنت تحترقين في حرب العشيبة .. والعشيبة  
ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي؟

إن الكلام فضيحتي

ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا ..

عن نجمة سقطت .. وعن جسد تناثر كالمرايا ..

ها نحن نسأل يا حبيبة

إن كان هذا القبر قبرك أنت ..

أم قبر العروبة

وفي ذلك إدراك مكتمل لوضع الأمة في لحظتها التاريخية، وتقويم لواقعها الزاهر.

وبعد

فإذا كان الشاعر على مثل هذه الدرجة المعقدة من الثقافة، وهذا العمق من الوعي؛ فهل يمكن للناقد - الذي يتصدى لتحليل العمل الشعري والكشف عن رواه وجمالياته - أن يقصر بآعنه عن حصائل الشاعر الثقافية؟!

في قديمنا كان للنقاد العرب تصوّرات ناضجة اقترحوا فيها حدوداً لتقافة الناقد؛ هي جماع أدواته التي يستعملها في معالجاته النقدية. ولعل ما قدّمه ابن سلام الجمحي منذ بدايات عهد التدوين قد جعل النقد علماً مستقلاً لا يرتاده إلا من امتلك أدواته، يقول: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تتقفه العين، ومنها ما تتقفه الأذن، ومنها ما تتقفه اليد، ومنها ما يتقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة فمن يبصره. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا يعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة ويعرفها الناقد عند المعاينة، فيعرف بهزجها وزانها وسوقها ومقرعها» (٣).

ولكن يبدو أن اهتمامات الناقد العربي - في توجيهه العام - تتمحور حول النص الشعري من حيث تركيباته اللغوية وصوره وموسيقاه على الرغم من اكتناز الشعر العربي بالرؤى الغنية في قوانين الحياة والأحياء (٤).

ونستطيع - هنا - أن نؤكد أن معرفة الناقد بالتقاليد الفنية للشعر من أعظم أدواته الثقافية لأن معارفه الأخرى تعمل متضافرة لإضاءة النص والكشف عن فضائه، وتحديد العوامل الإبداعية التي أثرت وجعلته قادراً على أداء وظائفه.

فينبغي للناقد أن يعمل - بكل فاعلية وحركية - على رصد وملاحظة خصائص النص المنقود وطرائق بنائه، للربط بينها وبين روح الشاعر التي تصدر عنها، والتي تُعدّ مركزاً تدور حوله كل أدوات المبدع الشعري. وهذا يتطلب اطلاعاً واسعاً وإحاطة دقيقة بكل النتائج الشعري عند العرب منذ ما قبل الإسلام حتى وقتنا الراهن، حتى يتسنى للناقد الوقوف على النماذج الشعرية البارزة في كل العصور وعوامل تفوقها من امرئ القيس مروراً بمدرسة التجديد الذهني وصولاً بمدرسة الشعر الحديث وذلك ما يجعلني - وفي إطار ثقافة الناقد الخاصة - أن أدعو إلى اتصاله بحركة النقد الأدبي عند العرب منذ كانت النقداً عملاً فطرياً موسوماً بالارتجال إلى أن غدت علماً، ثم تعقدت أصوله وتطورت قوانينه فوصلت إلى صورتها التي بين أيدينا في نقدنا الأدبي الحديث.

وهل يستطيع ناقد عربي معاصر أن يضطلع بوظيفته في التصدي لأعمال شعرية دون أن يستوعب ما يمهده به النقد القديم من عناصر؟. فابن قتيبة والجاحظ والقاضي الجرجاني والأمدي وعبدالقاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي وابن الأثير وغيرهم من أساطين التفكير النقدي والبلاغي عند العرب القدماء لا يمكن مجاوزتهم أو تخطيمهم.

وإذا وصلنا إلى العصر الحديث فلننا نقترض أن يتصل الناقد بحركة النقد منذ مدرسة البعث والإحياء - التي مثلها المرصفي والرافعي - حتى أحدث التوجهات النقدية التي يرُودها البنيويون الأسلوبيون ، وأن يطّلع على تجارب هؤلاء النقاد في تناولهم وعرضهم للأعمال الشعرية على نحو تطبيقي وتضم المكتبة العربية بعضاً من الكتب القيمة التي عُنيت بالجانب التطبيقي منها: «عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث» للدكتور إحسان عباس و«في الميزان الجديد» للدكتور محمد مندور ، و«مدخل إلى علم الأسلوب» للدكتور شكري عياد، و«قراءات في شعرنا المعاصر» و«عن بناء القصيدة العربية الحديثة» للدكتور علي عشري زايد، و«الخطبة والتفكير» للدكتور عبدالله الغدّامي.

وينبغي للناقد العربي المعاصر أن يحيط بعلاقات التأثير والتأثر بين الشعر العربي والشعر الأجنبي، فقد كان لشكسبير وورد زورث وكوليردج وبودلير وسان جون بيرس وت. س إليوت وإديث ستيويل على سبيل المثال - تأثير في الشعر العربي الحديث.

ويكشف الدكتور نذير العظمة - على سبيل المثال - عن أوجه التأثير والارتباط بين الأسس الجمالية لشاعرية إديث ستيويل وبدر شاكر السياب من حيث تأثير الشاعرة الإنجليزية على الشاعر العربي الحديث، فقارن بين قصيدة «أنشودة المطر» سنة ١٩٥٤م وبين قصيدتها ما يزال المطر يسقط «Still falls the rain» سنة ١٩٤٠م.

ويقول الباحث أن «نظرة فاحصة على كلتا القصيدتين تكشف لنا عن مشابهاة صارخة في المضمون والشكل، في الرؤيا والرمز، في التركيب والصور والإيقاع حتى ليُخيلُ لينا أن كلتا القصيدتين قد ولدتا من خيال أو رحم واحد إنهما توأمان، ولكنهما يمتلكان شخصيتين متميزتين»<sup>(٥)</sup>.

ومن هذه الزاوية يشير - كذلك - إلى أن مؤثرات إديث سيتويل في شعر بدر شاكر السياب اتخذت مظاهر متعددة: كالاقتطاف، وهو أن يضمن قصيدته أبياتاً بعينها من قصائد الشاعرة الإنجليزية كما هو الحال في قصيدته «رؤيا فوكاي». والتقمص والاستبطان، وهو أن يتقمص الشاعر شخصية أسطورية أو دينية، ويستبطن معناها وأبعادها من خلال تجربته الحاضرة، كما في قصيدته «بويب أو النهر والموت» استوعب فيها التجربة التومزية في بُعدي الحياة والموت، وقصيدته «المسيح بعد الصلب» استبطن فيها تجربة الصلب.

كما أشار إلى ظواهر المصاقبة والتراصف (Juxta Position)، والتضاد والتقابل، والاستدارة الرمزية، والإشارات والرموز، وتنقيط القصيدة، واهتمامه البالغ بالإيقاع والموسيقى البارزة<sup>(٦)</sup>.

وقد حلل النماذج الشعرية تحليلاً دقيقاً أماط اللثام فيه عن مرونة وحركية تتسلحان بثقافة نقدية مكنته من الربط الوثيق بين السياب وسيتويل.

إن وقوف الناقد المعاصر على عملية التأثير والتأثر بين شاعرين أو قصيدتين يمكن أن نحكمه الإحاطة بنتائج الطرفين. ولكن الأمر يبدو أكثر تعقيداً إذا كان التأثير استلهاماً لموروث أدبٍ أجنبي فإن ذلك يتطلب قدرًا أكبر من الثقافة والغوص في بحار الأدب المؤثر.

واستطاع الدكتور علي عشري زايد - بثقافة غزيرة وواقف في خصب - أن يحدّد استلهام الشاعر صلاح عبدالصبور للموروث الأدبي في أوروبا... حين ذهب إلى أن استلهام شاعرنا العربي لذلك التراث كان استلهاماً بارعاً في قصيدة «لحن»

التي وظّف فيها موروث أدبيين كبيرين هما شكسبير وإليوت، فهو يعتمد في الهيكل العام للقصيدة على مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير، وبخاصة مشهد الشرفة<sup>(٧)</sup>:

جارتى مدّت من الشرفة حبلاً من نغم

نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار

نغم كالنار..

واستكمالاً لذلك يبين أن الشاعر استعار بعض عبارات الحوار الذي دار بين روميو وجوليت (في المشهد الثاني من الفصل الثاني من المسرحية):

- «أشرفي يا فتنتي».

- «مولاي».

- «أشواقى رمت بي».

- «آه لا تنقسم على حبي بوجه القمر».

- «ذلك الخداع، في كل مساء».

يكتسي وجهاً جديداً».

ثم يكشف كيف مزج الشاعر تراث شكسبير بتراث إليوت، حين استعار بعض أبيات قصيدتيه المشهورتين: «أغنية العاشق» ج. الفرد بروفروك و«الرجال الجوف»، فدمج هذه الأبيات في حوار مع الحبيبة. واستعار من القصيدة الأولى «جارتى لست أميراً، لا ولست المضحك الممراح في قصر الأمير». وأخذ من الثانية «إنني خاو وممتلىّ بقشّ وغبار». لكنه يُحدّث تحويراً في النصوص المستعارة لتغدو ملائمة للسياق<sup>(٨)</sup>.



وإذا كنا قد ألزمنا ناقدنا المعاصر بالتبحر في حومات نقدنا القديم في مختلف عصوره ومراحلها فإننا - كذلك - نطالبه بأن يفتح على النقود الأجنبية فيعرف تياراتها، وما يدور في فلكها من اتجاهات، منذ اليونانيين القدماء حتى عصرنا الحاضر، بدءاً بأرسطو، بل بأستاذه أفلاطون، وكل نتاجهما النقدي وبخاصة «فن الشعر» لأرسطو.

فهو نستطيع أن نغفل قراءة أمثال رينيه ويليك وأوستن دارين وأرشيبا لدماكليس وإليزابيث دور وريتشاردز وبندتو كروتشيه وأوسكار وايلد وروزنثال وجان بول سارترز، وغيرهم من الذين نقلت مؤلفاتهم إلى العربية أو لم تنقل كما أن معرفة التيارات الفلسفية التي مهدت لنشأة مدارس النقد الحديث في أوروبا أمر ضروري. فقد أسهمت الفلسفة المثالية في تبلور المبادئ الرومانسية والبرناسية والرمزية والسريالية والشكلية الروسية، ومدرسة النقد الحديث في أمريكا، وهي مدرسة تربط بين الجمال والمتعة، وتتفي الصلة بينه وبين المنفعة.

ويجمع أولئك المثاليون بعامة على ما يقرره كانت من أن «الحكم بأن الشيء جميل حكم صادر عن الذوق، وفيه إرضاء للوعي الجمالي»<sup>(٩)</sup>.

وارتكزت مدارس النقد الواقعي: الطبيعية والانتقادية والواقعية المعاصرة والوجودية - في الجانب الآخر - إلى أرض الفسفات الواقعية التي شرع لها أوجست كانت وجون ستيوارت ميل وغيرهما من الذين توجهوا توجهات مادية جدلية<sup>(١٠)</sup>.

وفي إطار معرفة الأسس الفنية التي تقدمها مدارس الفن الحديث فإن من واجب الناقد أن يتوجه لاستيعاب مناهج النقد الحديث، وهي المناهج: الجمالية والنفسية والأسلوبية والأسطورية والتاريخية والاجتماعية. وأن يتعرف إلى نقادها الرواد الذين وطّدوا أركانها في النقد العربي والأجنبي.

لقد غدا فيما يشبه الإجماع - في حركة النقد الحديث - أن ثقافة الناقد وخبرته الجمالية هي عوامل الإخصاب الطبيعي للعملية النقدية، فهو يضيف خبرته إلى خبرة الشاعر، وعن طريق المزج بين هاتين الخبرتين نخرج بخبرة ثالثة تُقدّم للقارئ الواعي ليتفاعل معها من جديد؛ وذلك ما جعل الناقد مبدعاً لا عالة على فئات الأدباء، لأن النص يتحقق من خلال القارئ وعرض تودروف ثلاثة أنواع من القراءة، هي:

١ - القراءة الإسقاطية، تعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية.

٢ - قراءة الشرح: قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط.

٣ - قراءة الشاعرية: قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقة الفن، والنص هنا - خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص، وتسعى إلى كشف ما هو باطن النص»<sup>(١١)</sup>.

واختار الأسلوبيون البنيويون للناقد أن يكون فارساً، وأن يكون الدخول في الأدب عملاً «يشبه حالة الفروسية - على حد قول الدكتور الغزامي - فهو غزو وفتح، يتجه فيه القارئ نحو النص»<sup>(١٢)</sup>.

وعلى ذلك فإننا نشترط تخطيطاً لما تعطيه قراءات الإسقاط والشرح، والتشبيث بقراءة الشاعرية التي تعمل على اختراق البناء السطحي واصله إلى الرؤى والثقافات التي ترقد في الأعماق.

وتتطلب قراءة الشاعرية من الناقد أن يلتفت إلى جماع الأدوات التي يستعملها الشاعر في صناعته فهو في حاجة ماسة لمعرفة عناصر الفن الشعري المنقود. فالشعر - مثلاً - يتكون من عدة عناصر كاللغة ومعاييرها، والخيال وحدوده ودوره في صنع الصور على اختلاف هيئاتها وتشكيلاتها، والموسيقى والحيل

الندمية التي تحقّقها جمالياً، وقوانين تطورها، والبناءات الفنية للقصيدة وأنواعها؛ كالتوقيعية والحلزونية واللولبية والدائرية، والسطحية والعميقة، إلى غير ذلك من أشكال وهياكل القصيدة.

وعلى الناقد - فيما يتعلق باللغة - أن يكون خبيراً بأسرارها، وتاريخ المفردات واستعمالاتها والإيحاءات التي شجنت بها، «واستعمال الكلمات عند الفنان يُمثل مغامرة في سبيل الكشف، والخيال وثأب، وهو يجوس بين الكلمات التي يمارسها»<sup>(١٣)</sup>.

إن معرفة الظواهر اللغوية تتيح للناقد إمكانية ملاحقة الشاعر وتُعبّبه في استعمالاته؛ فدراسة التكرار والاشتقاق والمشاكل والمشاركلة والمشارك والمشتق والترادف والتضاد... إلى غير ذلك تثير طريق الناقد في معالجته للنص الشعري. وهو في حاجة دائمة لقراءة كتب اللغة لإدراك طرائق معالجتها لهذه الظواهر؛ سواء اضطلع بها اللغويون العرب القدماء كابن جني وابن فارس والثعالبي وابن سيده والسيوطي أم قام بها اللغويون الأجانب المحدثون من أمثال: «دي سوسير وشارل بالي وتشومسكي وياكوبسون وفريث وبلومفيلد وجسپرسن وج. ب ثورن ورولان بارت وغيرهم»، ولاغنى للناقد عن المعاجم، فعلى سبيل المثال تتيح له معرفة الفروق بين معاني الكلمات أن يتحرك حركة دقيقة مدروسة في تحليل النصوص، فحين يشير المبرد في تفسير قوله تعالى (لكنّ جعلنا منكم شرعة ومنهاجاً) - إلى الفروق بين الشرعة والمنهاج فإنما يبيّن لنا الخصائص الدقيقة لهاتين المفردتين.

قال: «فَعَطَفَ شِرْعَةً عَلَى مَنَهِاجٍ لِأَنَّ الشَّرْعَةَ لِأَوَّلِ الشَّيْءِ وَالْمَنَهِاجَ لِعَظْمِهِ وَمَتَسَعَهُ وَاسْتَشْهَدَ عَلَى ذَلِكَ بِقَوْلِهِمْ شَرَعَ فُلَانٌ فِي كَذَا إِذَا ابْتَدَأَهُ وَأَنَّهُجَ الْبُلَى فِي الثَّوْبِ إِذَا اتَّسَعَ فِيهِ، قَالَ: «وَيُعَطَفُ الشَّيْءُ عَلَى الشَّيْءِ وَإِنْ كَانَ يَرْجِعَانِ إِلَى شَيْءٍ وَاحِدٍ إِذَا كَانَ فِي أَحَدِهِمَا خِلَافٌ لِلاُخْرَى»<sup>(١٤)</sup>.

ولا يستطيع الناقد أن يغفل القوانين النحوية والصرفية، لأن تحركه في إطار النص المنفرد يكون عبر العلاقات النحوية بين الكلمات، وما تصنعه من قيم تتلقفها التركيبات الشعرية؛ فتتصوّع معانيها كاشفة عن الروى الكامنة في عمق تلك التركيبات، «إن التغيير في المستوى العقلي الباطني يتبعه بالضرورة تغيّر في الشكل الخارجي للصياغة، وعلى هذا فإن المتكلم يستغل أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلاً في خلق أنماطٍ تركيبية ترتبط به وتدل عليه»<sup>(١٥)</sup>.

ويحتاج الناقد إلى ثقافة خاصة يستطيع بها أن يلج عالم الصورة الشعرية، فقد تكون هذه الثقافة أمراً لا يمكن التقدم إلى النصّ بدونه.. فهل يستطيع أن يحلّل نصّاً شعرياً - بما فيه من صور - دون أن يكون مستقصياً لطبيعة الصورة الفنية في الشعر الموروث في أشكالها البلاغية وأنماطها النفسية وطُرُزها الجاهزة والحرفية والزخرفية؛ ماراً بالصور الرومانسية في اتجاهاتها البلاغية والنفسية، وأنواعها المفارقة والمتجاوبة والحركية؛ وصولاً إلى الصورة الفنية في الشعر الحديث، بنائها وأنماطها: اليمية والقطرية والعنقودية والإشارية<sup>(١٦)</sup>.

إن تحديد مفهوم الصورة في النقد الحديث تأثر إلى حدّ كبير بالدراسات السيكلوجية التي أرسى قواعدها سيجموند فرويد عن العقل الباطن (اللاشعور)، وقد ذهب إلى أن «الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور»<sup>(١٧)</sup>.

كما كان لفكرة بونج عن النماذج العليا (Archetypes) أثرها في دراسة الصور الشعرية. وقد توجه «اهتمام الدارسين نحو التشكيل اللغوي للصور ومنابعها الموغلة في أعماق الميراث الحضاري للذهن الإنساني»<sup>(١٨)</sup>.

وذهب بعض النقاد - انطلاقاً من هذا المفهوم - إلى تحليل النصوص الشعرية القديمة على نحو مقبول أحياناً، وفي أحيان أخرى يحسّ القارئ معه بأن ثمة لياً لعنق النص. ومهما يكن من أمر فإنه توجه ينم عن ثقافة وفهم يستأهلان التوقف عندهما. من هؤلاء القناد، الدكتور مصطفى ناصف في كتابيه: «قراءة ثانية

لشعرنا القديم» و«دراسة الأدب العربي»، والدكتور أحمد كمال زكي «شعراء السعودية المعاصرون». كما كان للدكتور نصرت عبدالرحمن والدكتور علي البطل إسهامات في هذا المجال.

وبشيء من التأوّل يمكننا أن نتقبّل تصوّر الدكتور مصطفى ناصف وصف امرئ القيس للفرس والمطر وارتباطهما عنده على نحو متواتر. فقد جعل الشاعر القديم «كلّ ما يتعلق بفرسه جزءاً من هذا السيل». وجعله بحراً أو شبه السابح في الماء، وهو القادر على السباحة إذا عجزت الخيل الأخرى عن ركوب الماء، «وقد اشتهر الشاعر بوصف المطر كما اشتهر بوصف الفرس. وأصبح الفرس والمطر معاً جزأين مترابطين من تفكير واحد». «إن الفرس والمطر يتداخلان أو يسبغ الواحد منهما على الآخر. وامرؤ القيس هو الذي علّم الشعراء أن يترقّبوا فيما يسميه الفرس صورة المطر ونزوله. إن فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يبذل لإنزال المطر، وهذا الجهد يتضح في الصور التي أثارها الشاعر». ويذهب الناقد إلى أن الأصوات التي استخدمت في وصف الفرس تؤيد بطريق غير مباشر فكرة الجهد والقلق والتوتر في مثل قول الشاعر:

«كجَمُودٍ صَخِرَ حَطُّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ».

وقوله: «أثرن الغبار بالكديب المرّ كلّ»

وقوله: «كما زلّت الصفداء بالمتزلّ»

فإنزال المطر - من وجهة نظر الناقد - جهد إنساني مبدول بحيث لا يقف الإنسان مكتوف اليدين أو مسلوب النشاط ينتظر المطر في لحظات مفاجئة لم تخطر له على بال.

ويخلص من تحليله إلى أن المدقّق «يرى في هذا الفرس الغريب صورة أسطورية، فالطابع الأسطوري هو السمة الغالبة على تفكير امرئ القيس فيما

نسميه ببساطة مزرية وصفاً واقعيًا. وليس ثم تناقض بين فكرة الجهد الإنساني وفكرة التمثل الأسطوري لأن الأسطورة صناعة الإنسان الذي يريد ان يتقن العقل والواقع والمحدود»<sup>(١٩)</sup>.

ولكن الدكتور علي البطل يلتوي بالصورة التواء يقترح لها أصولاً أسطورية، فيعمد إلى تحليل وصف المرأة «بالدرة أو البيضة أو القطاة أو الحمامة» علم، انها عناصر مستمدة من أصول دينية قديمة. ويشير إلى أن ارتباط الدرّة بالنموذج الأعلى للجمال الأنثوي قديم، ومنه أصل الصورة الأسطورية لأفروديت اليونانية، التي تحكي أسطورتها أنها وجدت في محارة طافية على الزبد.

ويذهب الدّارس إلى أن محبوبة الشاعر قيس بن الخثيم (الأصمعيات ١٩٧) في صورتها في الأبيات الآتية تدلّ بنفسها على أصلها الأسطوري:

قضى لها الله حين صورها الخا      لى ألا تكنها السدف  
تتام على كبد شأنها فإذا      قامت رويداً تكاد تغرف  
حوراء جيداء يستضاء بها      كأنها خوط بانه، قصف  
كأنها درة .. أحاط بها الغوا      ص، يجلو عن وجهها الصدف

فالمرأة - هنا - «قرينة للشمس في مقابلة للدرّة، فالسدف لا تخفى ضوءها، والصدف لا يمكن أن يظل مطبقاً عليها، فهي (يستضاء بها) إلى جانب الصفات الثانوية لها»<sup>(٢٠)</sup>.

وفي موسيقى الشعر وضعت عشرات المؤلفات والبحوث، سواء أكان ذلك في العروض الخليبي الموروث أم في موسيقى الشعر العربي الحديث وما بها من حركات تجديدية. وعلى الناقد أن يلتفت لكل تلك الآراء؛ القديمة منها والجديدة؛ حتى يتمكن من معالجة الظواهر النغمية في القصيدة الحديثة<sup>(٢١)</sup>.

إن الناقد الحاذق هو الذي يمتلك ناصية التراث فيستوعبه ويصدر عنه، مضيفاً إليه ما يحتاجه، ولو افترضنا أنه يستخدم أحدث المناهج النقدية - كالألوبية البيوية - فإنه يجد نفسه مضطراً لاستخدام وسائل بلاغية تراثية لا يمكنه الاستغناء عنها، ولناخذ - مثلاً على ذلك - الدكتور شكري عياد في تحليله لقصيدة «في ظل وادي الموت» للشاعر التونسي أبي القاسم الشابي، التي يقول في مقدمتها:

نحن نمشي، وحولنا هاته الأكوانُ تمشي.. لأية غاية؟  
نحن نشدو مع العصافير للشمس، وهذا الربيع ينفخ نايه  
نحن نتلو رواية الكون للموت ولكن ماذا ختام الرواية؟  
هكذا قلت للرياح فقالت سأل ضمير الوجود كيف البداية؟

تتاول الناقد المعاصر عنوان هذه القصيدة بالتحليل على طريقة الألوبيين؛ مركزاً على تكرار الإضافة، مشيراً إلى أن البلاغيين القدماء بحثوا تكرار الإضافة وعدّوه من أسباب الثقل، ما لم يقصد البليغ لغرض معين كالتحكم مثلاً، ومثل القدماء لقبح الإضافات المتكررة بقول الشاعر:

### حمامة جرعاً حومة الجندل اسجعي

وبعد ذلك أشار إلى أن الإضافة كررت مرتين، ولكنها لم تبلغ «حد الاستتقال، وهو يكفي لتمييز العنوان». ويحاول أن يضع تفسيراً لدواعي اختيار الشاعر لتكوين غير مألوف جداً في عناوين القصائد. وقد حدث صراع بين «مدلولات الألفاظ التي لا تريد أن تنصاع بسهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة».. فظلّ الوادي عبارة توحى بالراحة، «ولكن الوادي - هنا - ليس وادياً عادياً، بل هو وادٍ من نوع مخصوص: وادي الموت الذي نرهبه مادامنا أحياء. ومن ثم ينفث هذا المضاف إليه الثاني شيئاً من الرهبة في المضاف الأول. فلا يعود الظلّ أمناً ورضى، بل يستحيل توجساً وخوفاً، وتتداعى في أذهاننا معانٍ أخرى لكلمة الظل..» (٢٢).

ويصل من خلال هذا التحليل إلى أن عنوان القصيدة بإضافاته يتضمّن موقفين متعارضين، كلاهما يسكن الآخر؛ جزع من شرّ محيق، واطمئنان إلى قرار آمن. ولكنه لم يقف عند هذا الحد، بل جاوزه إلى إثبات هذا الطرح بتحليله كامل القصيدة على نحو يبرز فيه أنها محاولة لحل هذا التناقض الذي اقترحه العنوان. وما يعنيها - هنا - هو أنه على الرغم من أن المنهج المستخدم في التحليل من أحدث المناهج النقدية فإنه يستعين بحقائق جمالية قُدّمتها التراث.

ولعل المقارنة ماذهب إليه الدكتور شكري عياد في تحليله الأسلوبي لقصيدة الشّابي، وبين ماقدّمه عبدالقاهر الجرجاني لأبيات كثير:  
(ولما قضينا من منى كل حاجة) أكبر دليل على ذلك.

وتكون ثقافة الناقد المعاصر التراثية أكثر أهمية إذا كان الموقف النقدي يتطلب كشفاً للعناصر التي تكوّن منه النص الشعري الحديث. . وهو مايمكن معالجته فيما يُسمّى ظاهرة التصوص المتداخلة (Intertextuality). وهو مصطلح عُنِيَ به السيميولوجيون والتشريحيون من أمثال: بارت وجينيه وكريستيفا وريفاتير. ويمكن البحث عنه في دراسة المعارضات والسراقات الشعرية. «وهو نص يتسرّب إلى داخل نص آخر، ليجنّد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع» (٢٣).

ويكشف الدكتور عبدالله الغدامي عمق التداخلات بين قصيدتي «غادة بولاق» للشاعر حمزة شحاته التي يقول في مطلعها:  
ألهمت والحبّ وحي يوم لقياك رسالة الحسن فاضت من محياك  
وبين قصيدة الشريف الرضي:

ياظبية البان ترعى في خمائله لوسهك اليوم أن القلب مرعاك  
ويذهب إلى أن الشاعر «يقف في مواجهة سافرة مع قصيدة مغروسة في قلب الموروث الشعري للفارسي» ثم يتعقب - في هذا الكشف - جملة النداء مثلاً في قصيدة



«باطنية البان»، مبيّناً كيف تمددت هذه الجملة، وتوسّعت مع القصيدة مُصنّعة الانفعال فيها، مورداً بياناً بجمل النداء عند الشاعر المعاصر.

إن تمكّن الناقد من حركة التراث الشعري هو الذي جعله يستحضر قصيدة الشريف الرضي ليُفكّتها، ويقف على مسارب التسلل التراثي إلى النص الشعري المعاصر. وقد استقصى ذلك بأدوات نقدية استوعبت أبعاد التركيبات اللغوية، وخصائصها، ونقاط التقاطع بين القصيدتين.

ويختتم الدكتور الغدامي كشفه لتلك المداخلات بين هذين النصين فيقول: «وهذا تمدّد تشريحي لجملة الشريف يقترفه الشاعر الجديد مقدّماً بذلك تفسيره لنصّ سابق تداخل مباشرة مع نصّه، واستفاد الشاعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف، ومن قدرتها على الانفتاح والانسراح، مما وأد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة، لأن جمل النداء الست والعشرين الواردة عند شحاته، كانت هي عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق. وهذه قمة التلاقي الشعري والتداخل النصّي»<sup>(٢٤)</sup>.

ويبتدئ لنا مما سبق أن شمولية المعرفة ضرورية للإحاطة بالعناصر المتداخلة، ولتفرز العناصر الموروثة؛ لتعيين درجة تطورها وتمددها في النص الشعري المعاصر.

وفي الطريق ذاته تبدّت لنا ثقافة الدكتور محمد مندور، وهو يعرض لقصيدة «يانفس» للشاعر نسيب عريضة تحت ما أسماه «الشعر المهموس» حين كشف أصول النظرية الفلسفية الإغريقية التي بنيت عليها هذه القصيدة. وهي ترى أن الجسم سجن للنفس. يقول: «وتلك نغمات أفلاطون الشعرية الجميلة يوم حدثنا عن هبوط من عالم المثل الذي لن نستطيع أن تغالب الحنين إليه، ولكم حرّت بذلك أنفاس الشعراء منذ (هبطت إليك من المحل الأرفع) إلى (الإنسان ملك هوى، فما يزال يذكر السماء)، منذ ابن سينا إلى لامرتين»<sup>(٢٥)</sup>.

ثم تحسّس ما رأي في جسم القصيدة من دماء غريبة حين ذهب إلى أن استقصاء [نسبها] للصورة واستمراره فيها مذهب قديم عند كبار الشعراء؛ إذ نراه من أهم خصائص شعر هوميروس». ويصل ذلك بشعر ذي الرمة «الذي يصف إشعال النار فيستقصي المراحل ويتابع الصور، وكابن الرومي الذي يضرب المثل بوصفه لصانع الرقاقة».

ويقارب الناقد المعاصر بين هذه الاستقصاءات، ويقرر أن ثمة مفارقات؛ فوصف ذي الرمة لإشعال النار، ووصف ابن الرومي لدحو الرقاقة فيه حرص على التفاصيل التي تكمل رسم اللوحة، وتجعلها تستغني بعناصر الصورة عن نظريات الواقع الخارجي. «وأما استمرار هوميروس أو استمرار عريضة فهو في خدمة الفكرة والإحساس. وهذا أسلوب في الكتابة له جمال» (٢٦).

وهكذا تبّدت أمامنا نوعية متميزة من الثقافات الجديدة، أثرت خبرتنا الفنية والإنسانية.

وعلى الجملة فإن من واجبات الناقد المعاصر أن يجمع إلى الثقافة الموروثة ثقافة العالم المعاصر.

إن الناقد البصير هو ذلك المثقف الذي لا تقف خبرته عند حد معرفته فن الشعر - مثلاً -، ولكنه يجاوزه إلى الفنون الجمالية الأخرى، في قواعدها ونظمها وعلاقاتها، وتطورها، وأسباب ذلك التطور، وفترات ركودها وأسبابها، والظروف التي أحاطت بذلك اللون من ألوان الفنون. ولا تقتصر معرفة الناقد بفنون أمة بعينها، أو عصر بذاته، بل تتخطاها إلى الفنون الإنسانية بعامه وفي كل العصور. إن الشاعر دائم البحث عن تقانات تتكافأ مع رؤيته الجمالية على نحو يجعلها تحيط بطموحاته في التأثير في المتلقين فيدورون في مناطق جاذبيته.

وقد يكون الشعر ميداناً تزدهم فيه كل الفنون الجميلة، كالرسم والتصوير والنحت والموسيقى المجردة، كما تلقي في حومته تقانات المسرحية والرواية وما تنماز به السينما.

ويضطلع الناقد بتبعية الكثف عن تلك الخطوط الخفية والمسالك المتلوية في عروق القصيدة . وهو القادر على تشريح القصيدة للوقوف على دقائق مكوناتها . وعلى سبيل المثال انبرى الدكتور علي عشري زايد يكشف عن التقانات التي استعارها القصيدة العربية الحديثة من المسرحية والرواية والسينما في فصل ضمته كتابه «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» .

ويعدُّ الناقد صور استعارات القصيدة من المسرحية أن الشاعر الحديث عمل على تعدد الأصوات والأشخاص لإبراز الأبعاد النفسية والشعورية المختلفة لرؤيته الشعرية . . . وتلك «تتصارع وتتجاوز ، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها»<sup>(٢٧)</sup> . وهي خاصة من خصائص البناء المسرحي .

ويتخذ من قصيدة عن «الحسن بن الهيثم»<sup>(٢٨)</sup> للشاعر محمد عفيفي مطر مثلاً يكشف من خلال تشريحه ذلك التصادم بين الأحداث ، والتصارع بين الشخصيات المختلفة وينتهي إلى أن ثمة أصواتاً ثلاثة تحمل رؤية الشاعر وتحيط بأبعادها . وهذه القوى المتصارعة في الحياة يمثلها «الحاكم بأمر الله» رمز الظلم ، «وداعي الدعاة» أداة الجبروت ، والحسن بن الهيثم الباحث عن الحقيقة وهو الشاعر ذاته .

ويبدو تأثير بنية المسرحية حين تتبنى القصيدة الحديثة الحوار والجوقة (الكورس) وتعتمد بعض القصائد الحوار محوراً أساسياً من محاور معماريتها ، وهو جزء من ألفة تعدد الأصوات . وفي هذا الإطار تقوم الجوقة بشرح الأحداث والتعليق عليها؛ لتكون بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة ويعلق على مايجرى . . . «<sup>(٢٩)</sup>» ، من ذلك قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» من ديوان «أحلام الفارس القديم» للشاعر صلاح عبدالصبور .

وفي تحليله لقصيدة «كوابيس النهار والليل»<sup>(٣٠)</sup> للشاعرة فدوى طوقان يرصد الدكتور زايد بعض تقانات المسرحية التي تعتمد على الوثائق التسجيلية .

ولكن أعظم تأثير للمسرحية يبدو في استعارة الشعراء للقالب المسرحي بكل ألوانه ويتجلى ذلك في ديوان «المسرح والمرايا» لأدونيس . كما تعمله قصيدة «حين قال سامر لا في المواجهة الأولى» للشاعر محمد القيسي .

فهل يستطيع الناقد أن يتعامل مع القصيدة الحديثة إذا لم يكن قد أحاط ببنايتها وعلاقة ذلك بالبناء المسرحي بكل خصائصه وأشكاله؟

وإذا انتقلنا من المسرحية إلى الرواية فإننا نلقى تأثيرها قائماً، ففي العصر الحديث أخذت القصيدة تركز على العالم الداخلي للبطل فيما يطلق عليه (تيار الوعي) بدلاً من التركيز على الأحداث الخارجية . ومن أهم استعارته من الرواية الارتداد (back Flash) المونولوج الداخلي<sup>(٣١)</sup>، والذي يتمثل في مثل قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»<sup>(٣٢)</sup> لأمل دنقل وقصيدة «في المدينة الهرمة»<sup>(٣٣)</sup> للشاعرة فدوى طوقان .

وأفادت القصيدة الحديثة - كذلك - من السينما وتقاناتها، كالمونتاج<sup>(٣٤)</sup>، والسيناريو، كما في قصيدة «حلم في أربع لقطات»<sup>(٣٥)</sup> للشاعر بلند الحيدي .

إن الحس النقدي يحتاج دائماً إلى ما يدعّمه من المعرفة، فليس هذا الحس - مهما تكن أهمية الناقد - بقادر على أن يعمل وحده كل شيء<sup>(٣٦)</sup> .

نحن نفترض أن يكون الناقد موسوعة معارف حتى يغدو قادراً على الكشف عن الأفاق الجديدة التي يرئادها الأدباء .

فإذا قرأنا قصيدة «غرناطة»<sup>(٣٧)</sup> لنزار قباني التي يقول فيها:

هل أنتِ إسبانية .. ؟ ساءلْتها      قال: وفي غرناطة ميلادي  
غرناطة .. وصحت قرون سبعة      في تينك العينين .. بعد رقاد  
ما أغرب التاريخ .. كيف أعادني      لحفيدة سمراء .. من أحفادي

قالت: هنا الحمراء . . زهو جدودنا فاقراً على جدرانها أمجادى  
 باليت وارثتى الجميلة أدركت أن الذين عنتهم أجسادى  
 عانقت فيها عندما ودعتها رجلاً يسمى (طارق بن زياد)  
 فهل نستطيع تحليلها ومعالجتها نقدياً للوصول إلى روح الشاعر - مركز ثقافته  
 ورويته - دون قراءة التاريخ الإسلامي في الأندلس!؟

والأ فكيف يمكننا أن نتحرك في رذاهات القصيدة دون أن نتعرف إلى الحقائق  
 الخارجية التي تحيل إليها، كالعقرون السبعة، وغرناطة، والحمراء، وطارق بن  
 زياد، وغير ذلك مما استحضرتة محمولات القصيدة .

وإذا كنا نقرأ بأنه ينبغي للناقد أن يكون على حظّ وافر من الثقافات التي تعينه  
 على تأديه عمله في تقويم النص وتحليله فإن الاستعانة بهذه الثقافات تبقى في  
 حدود العوامل المساعدة التي تضيء النص . أما أن يفسر النص تبعاً للظروف التي  
 أحاطت به أو التي أثرت فيه فذلك أمر لا نرتضيه . لأن الأدب - وإن كان صنواً  
 للحياة - ينفرد بخصائصه .

ولكن أليس مجدياً للناقد الأدبي - كذلك - أن يتعرف إلى الحضارات البشرية  
 الأولى، وموقع الحضارة العربية القديمة منها؟ .

إن الأمة العربية مؤهلة تاريخياً لميلاد أعظم الحضارات فيها . فهي ذات جذور  
 عريقة<sup>(٣٨)</sup>، فإذا كانت القصيدة قد اتخذت من التاريخ القديم أرضاً حطت عليها؛  
 فهل يمكن إغفال ذلك التاريخ في مثل هذه الحالة الفنية؟

وعلى سبيل المثال أقام الشاعر نذير العظمة قصيدته «طائر الفاو» على تاريخ  
 حضارة مملكة كِنْدَةَ التي دُمّرت في القرن الرابع قبل الميلاد في منطقة فاو  
 الدواسر في محيط الحضارة القديمة، وقد استقى من أسطورة طائر الفينيق ما  
 أمده بالزاد الذي غذى رويته الجمالية، يقول فيها:

هل جنت من زمن مغاير؟!  
 من أفق الضمائر  
 وأنت في بطن الحفائر  
 فتخصب اللحن الحناجر  
 عباةتي فوق المعاصر  
 تدمر تحت القناطر  
 أغنياتي من الصخر المكابر  
 فتقسمت جسمي الخناجر  
 لصيحة الطير المبادر  
 مجنح الكتفين ظافر  
 لي جوهراً فوق الجواهر  
 القلب تسطع والمحابر؟  
 أقوم من موت الحواضر؟  
 العصور ولانغامر؟!  
 الجوانح في المحاجر  
 بالريش المجرم والمناقر  
 كي يضيء لنا المعابر

حبيبت يا فاو الدواسر  
 حلمًا له ريش النهيب يرف  
 دهرًا تحذتك المنون  
 نار تخمرها القرون  
 في بعلبك نسيت أمس  
 وتركت قلبي في محافل  
 وبترت في البتراء  
 أعقرت ناقاة صالح  
 لو كنت أرهفت الضمير  
 لخرجت من كفن الرماد  
 ياطائر الذهب ابتكر  
 ماذا تقول لجمرة في  
 أنا معاوية الملوك  
 وأصيح كندة كيف لانتج  
 يا كندة استمعي إلى خفق  
 طير يرود الشمس  
 يستوعب النار الخفية

ففي هذه القصيدة حقائق تاريخية ومعارف لا بد أن يقف عليها الناقد المعاصر  
 فيتخذها إشارات تختزل المراجع الواقعية قبل أن يشرع في ممارسة عمله النقدي ،  
 منها: «فاو الدواسر - مملكة كندة وتاريخها - تدمر - البتراء - ناقاة صالح - طائر  
 الفينيق».

فأسطورة طائر الفينيق - مثلاً تكشف عن رؤية الشاعر وتطلعاته إلى المستقبل؛ فكيف نتعامل مع القصيدة دون أن نكون تلك الأسطورة بكل ما يتصل بها من معارف ما تلة أمامنا؟.

وتدلنا المصادر على أن «طائر الفينيق وحيد في جنسه بعد أن عاش في الصحراء العربية خمسة أو ستة قرون أحرق نفسه في كومة من الحطب، ونهض من رماده بشباب تجدد ليعيش دورة أخرى فيهرم ويحترق من جديد وهكذا» (٣٩).

وإستخدام الشعراء المحدثون كثيراً من الشخصيات التاريخية والأدبية والدينية والشعبية والأسطورية (٤٠) أقتعة رمزية يستحضرون بها المواقف المصاحبة للتجارب التي خاضتها تلك الشخصيات وما يحيط بها من إحياءات وظلال. ومن هؤلاء الشعراء المحدثين أمل دنقل في قصيدته «من مذكرات المتنبي في مصر» (٤١). وإستعمل الشاعر محمود درويش في قصيدته «أغنية إلى يافا» شخصيات أدبية ودينية، كالسيح عليه السلام. كما استخدم الشاعر خليل حاوي شخصيات شعبية كالسندباد ورأينا قبل وإستخدام الشاعر نذير العظمة أسطورة طائر الفينيق.

إن معرفة الناقد بالقصص الدينية والتجارب الصوفية يندرج تحت هذه المظلة الثقافية؛ فقصص المعراج وصوره في السير والمأثورات الصوفية أمر ضروري - كذلك - بعد أن غدت التعبيرات الصوفية دارجة في القصيدة الحديثة «حتى إن بعض الشعراء المحدثين يبحرون في عالم التصوف ويفرقون شططاً في استعمال مصطلحات المتصوفة، ويتحدثون عن تجاربهم التي تتمسرح فوق أرض الغيب في أجواء مُضَيَّبَةٍ» (٤٢).

ونسجل - هنا - قصور حركة النقد العربي القديم عن إستيعاب فلسفة الخيال عند المتصوفة؛ وبخاصة عند محي الدين بن عربي في كتابه «الفتوحات

المكية»<sup>(٤٣)</sup>. ولذا فلإني أدعو إلى قراءة جديدة لابن عربي (ت ١٢٤٠م) والبساطامي (ت ٨٧٥م) والمعري (ت ١٠٥٨م) في «رسالة الغفران» والزاوي (ت ١٩٣٦م) في «ثورة الجحيم».

على أن هذه الثقافة بكل روافدها ينبغي أن تطور نظرات الناقد وتجعله أكثر مرونة واستجابة لمعطيات الحياة المتجددة، وقد اخترت ناقداً بارزاً من النقاد المعاصرين وتتبع نتاجه النقدي لأبين أن الناقد لا يتوقف عند خطأ معين، ولكنه دائم التطور... وهذا الناقد هو الدكتور أحمد كمال زكي.. وأعترف - منذ البداية - أن دراستي له أقرب إلى السيرة النقدية.

كانت بداية الدكتور أحمد كمال زكي الحقيقية بين أحضان ثلاثية هيوليت تين مُعدّلة شيئاً من مفاهيمها فبدلاً من اعتماده - في التحليل والتفسير الذي كان مولعاً به - على الوسط واللحظة والسلاطة، اعتمد على الفنان نفسه، أو سجله الفردي بكل إمكاناته الخاصة، وبقدرته على الاختيار على نحو يحدد ارتباطاته بالوسط واللحظة جميعاً، وبذلك يبرز امتيازها.

وبطبيعة الحال لم يكن خالياً من نزعات جمالية طاغية استرقدتها من إحساسه الخاص بالشعر منذ شرع في معالجته في مراحل الأولى. وتظل هذه النزعات مصاحبة له حتى مرحلته الراهنة. وقد اعتاد أن يقول: التجربة الشعرية موقف جمالي، أو صنعة لغوية يحكمها شكل خاص، وبإحكام هذا الشكل يمكن إثارة المثقفي نحو المضمون.

وقد اصطدم في الستينات بما سماه الدكتور محمد مندور بالنقد الأيديولوجي كمقابل للنقد الفني؛ وإن عدّه في كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» جزءاً من هذا المنهج، لكن الدكتور زكي فهم المنهج الأيديولوجي على أنه يرفض النقد الفني الذي كان سائداً في تلك الأيام، الذي بدأ به مندور نفسه في كتابه الشهير «في الميزان الجديد».



وكان عليه أن يراجع محصلاته في الثقافة الأدبية في ضوء استعدادته الفنية؛ من حيث كونه شاعراً وقاصاً. وقد تبنى - دون أن يتعمد - المنهج التاريخي المادي، انطلاقاً من واقع قراءاته المستمرة في الفلسفات المعاصرة التي توزعت بين مادياتها المتنوعة ومضامينها الإنسانية والذرائعية، مستهدفة الموضوع من حيث هو أداة عرض للسياسة والاقتصاد على قاعدة نقد الحياة.

على أنه أدام النظر في دراساته التراثية في أثناء التحصيل في زمن بحثه للدكتوراه، وهو «الحياة الأدبية في البصرة في القرن الثاني الهجري» وقد وجه بثلاثة أشياء اضطرنه إلى وضع منهج:

(١) اضطراب المادة الأدبية وتوزعها - بفوضوية مرهقة - بين دواوين الشعر وكتب الأخبار والطبقات والفقهاء والبلاغة واللغة والنحو، بل والجغرافيا أيضاً.

(٢) غياب المنهج قديماً لشمولية النظرة إلى الأدب، وحديثاً لتعلق الجميع - تقريباً - باللحظة التاريخية، ولاسيما بعد أن نجح الدكتور طه حسين في بحثه «تجديد ذكرى أبي العلاء»؛ وإن اصطنع قدرأ من التدويقية توسع فيها فيما بعد في كتابه «مع المتبني».

(٣) عدم تحديد الأنواع الأدبية أو الأجناس الأدبية حتى في موضوعات الشعر - أو أغراضه - التي طالما وزعت على المدح والهجاء والرثاء ووصف الطبيعة والحكمة!

فما كان من الدكتور زكي إلا أن ألغى فكرة التنوع، وعلى قاعدة أرسطية جعل المآثور الأدبي في البصرة القديمة تعبيراً عما كان، وتعبيراً عما هو كائن، وتعبيراً عما يمكن أن يكون<sup>(٤٤)</sup>.

ومن هذا المنطلق جعل النصوص الأدبية وثائق اجتماعية وتاريخية، يمكن بتواترها وبمساندة أخبار التاريخ عنها أن نستشف فيها مانريد من «وصف الوقائع

والأهواء والأقوام». وفي مقولة التعبير عما يمكن أن يكون - وهذه أرسطية خالصة - اشترط الهدف أو الرسالة أو المضمون الفكري، وكان يتطور هذا الهدف في إجابة عن سؤال هو: ماذا يريد الأديب أن يقول؟.

وهكذا رسخ - عنده - أن التحليل يجب أن ينهض على دراسة موضوعيه موضوعية، دون أن يحاول فصله عن الحركة التاريخية من ناحية، وعن مذاهب السياسة والاقتصاد والدين وعلم النفس من ناحية أخرى. وعلى هذا النحو لم يستقل النقد عند الدكتور زكي عن غيره من العلوم - الإنسانية خاصة -، كذلك ضاع في الطريق قدر كبير من فنيته!

وفيما يتعلق بشاعريته فهو لم يعد يجد في شعره - خاصة - ذلك الوهج الذي طالما تألفت به عاطفياته، فعدل عنه إلى الشعر القضية، وصار ماشغل به منذ أوائل الستينات معارك المواجهة مع الغاصب الصهيوني! وقد اكتفى في هذه المرحلة بإصدار ديوانه «أناشيد صغيرة» ليتحدث عن شاعر خنفته أصابع النقد الداعي إلى تحقيق الهدف القضية، مع التوجه إلى الدراسات الأدبية التي استهدفت تأكيد الحداثة. وأفسح مجالاً في نقده لمسانده الشاعر صلاح عبدالصبور ليزاحم السياب ونازك والبياتي وخليل حاوي. كما بذل جهداً - ليس قليلاً - لإبراز أهمية عبدالصبور في تأكيد المعنى الإنساني لقصيدة التفعيلة. هذا على الرغم من شعوره بالزراية للتحليل الاجتماعي - في إطار الأيديولوجية والالتزام ونحوهما - كوسيلة من وسائل تقويم الواقع العربي<sup>(١٥)</sup>.

وكانت فكرة «الأدب للمجتمع» تتردد على كثير من الألسنة طوال الستينات على نحو آلي، وبإعياض ذهني أفقده كثيراً من إيمانه بمعرفة الأدب. وبالقدر نفسه قضايا الشكلية التي وقع في برائتها المفكرون العرب بطريقة هيأت لكثير منها طرح قضية الوجودية وقيمة الأدب النقيض ونحو ذلك.

وكانت أولى خطواته - خارج مصر - هي جعله مجلة «الأدب البيرونية» مسرحاً لنشاطه النقدي، ونشر في هذه المرحلة عدة دراسات أدبية من منطلقات المادية الجدلية ثم الوجودية، وما تدعو إليه هذه التوجهات من ثقافات خاصة، لكنه نحى منهما تطرفهما العقدي، مُزكياً في الثانية الفردية الإيجابية.

وكنتيجة عامة فقد تمسك برسالة الأديب التي يفرضها عليه موقفه كمفكر وفنان، يعطي بافتداعاته تفسيراً للحياة مثلما يعطي العالم تفسيره - داخل المعمل -، وكذلك الفيلسوف! كما رفض مبدأ الالتزام الذي تدعو إليه الواقعية المعاصرة لأنه يتيح مجالاً لكثير من العناصر التي قصرَ منها عن بلوغ أدنى درجات الإجابة.

وقرأ جان بول سارتر وروجيه جارودي - صاحب «واقعية بلاضاف» -، وأرنست فيشر وأرجون وستيين سيندر. وأحصن من خلال قراءة هؤلاء أنه يمكن التوفيق بين التقدمية والفردية، وبين التراث والحداثة، وبين الأدب الملتزم بموقف الأديب المعاش والأدب الذي يُقدّر جوهره الجمالي وأداءه اللغوي المتميز وصوره ومواقفه الشعورية.

فالشاعر - مثلاً - الذي يتعامل مع اللغة - لا الأشياء - لا ينسق تلك اللغة من أجل بسط معنى أو إبراز صورة، وإنما يُقدّم خبرة، يقدم معرفة لا يمكن تحصيلها إلا بشعره، لأنه لا يبدل له على الإطلاق.

وتبقى الحياة بكل شمولها وامتداداتها عبر الأزمان هي المعين الثرّ للأديب بعامته. ويخطئ من يتصور أن الشاعر - مثلاً - يخترع أفكاره من لاشيء، ولا يستطيع أحد أن يزعم أن الشاعر قادر - بجني أو شيطان، برئي أو آلهة وثنية - على أن ينثر الدرّ ويسلسل السحر والرؤية أو اللعنة أو الحكمة!

على هذا النحو كان الدكتور زكي يستبطن التجربة النقدية . وبعد عقد تقريباً من كتابته في «الأديب البيروتية» - في باب «قرأت في العدد الماضي» ، أدرك أن القضية الأدبية النقدية لاتزال في حاجة تأصيل لابد منه في عمليات التفسير والتقويم .

إن الحياة قائمة منذ الأزل ، والفن لايفتا يسترفدها أو يستعين بأسبابها حتي وإن أصبح بين يدي الناقد محاولة لمعرفة الفنان وآثاره .

وهنا ، وبفهم يحكمه المنهج العلمي الذي يقدر قيمة «الشكل» ، وبعد دراسات أكاديمية في الأنثروبولوجيا والمثولوجيا استطاع أن يثمر كتابين في الأساطير وهما: «أساطير» و«الأساطير» ، صدر أولهما في الستينات ، أدرك فيهما قيمة استبطان التجربة الأدبية من منطلقات تربط الصورة النهائية التي استوى عليها النص الأدبي بالصورة الأولى أو الحال التي بدأ منها الجنس الذي ينتمي إليه .

وإن بدأ ذلك في أوضح صورة في كتابه «شعراء السعودية المعاصرون» وفي الفصل الرابع منه والذي يحمل عنوان: «التفسير الأسطوري للشعر الحديث» .

ولعل هذا يفسر لنا لماذا شغف الأديب - منذ القدم - بالتضمنين التاريخي والأسطوري والشعبي ، دون أن يخلطوا بين ماهو شعائري ذي بنويات ضاربة عناصرها في الماضي السحيق ، وما هو شكل لكائن فني أقام نفسه على معطيات عصرية .

رأينا ذلك في توظيف الأساطير عند الكلاسيكيين الجدد والرومانسيين - وإن يكن الأخير أكثر إفاضة فيها - . ورأينا عند الواقعيين ولاسيما من انتمى منهم إلى الوجودية ، كما رأينا في شعرنا العربي عند سعيد عقل وعلي محمود طه وشفيق معلوف في مرحلة ، وعند خليل حاوي وأدونيس وعبدالصبور ونحوهم من التفعليين في مرحلة تالية .

وأكبر الظن أن الدراسات التي وضعت في هذا الباب ابتداءً بكتابات أسعد زروق وريثاً عوض وأحمد كمال زكي ثم كتابات نذير العظمة، أخذت تعمل عملها في تحليل النص الأدبي تحليلاً يهيمه التوازي بين التوظيف الأسطوري وتوظيف مستحدثات العصر ووقائع الحيات القائمة<sup>(١٦)</sup>.

وقد كشفت التحليلات التي كان عمادها النصوص الجاهلية، وما صدر عنه الحديثيون عن أن النص الأصيل هو الذي تتفق لغته عن الحقائق التالية:

(١) الفكر الأسطوري ضرورة حيوية لاحتفاظ النص الأدبي المعاصر بنضارته، وتتبع تلك الضرورة من أنه - أي الفكر الأسطوري - تاريخ على نحو ما، وجذوره التي تتداخل في الزمان تمد أوراق الذاكرة الجماعية بفيض لا ينتهي من النماذج والمواقف التي تفسر الحاضر والمستقبل مثلما فسرت الماضي!

إن الدكتور زكي من أولئك الذين حرصوا في مصر على الإبانة عن جمالية الفكر الأسطوري متى وظف التوظيف السليم، وحقق الشاعر هدفه عن طريق ذلك مثلما فعل خليل حاوي على نحو خاص.

ولعل هذا الشاعر هو الذي لفت نظر الناقد إلى أن الفكر الأسطوري ليس في جوهره رمزاً - كما يتصوره كثيرون - ولكنه رؤيا، إذا استشفها الشاعر زاد عمله الفني طراوة وحيوية. فليس كثيراً إذن أن يجعله - أي الفكر الأسطوري - جزءاً من النظرية الجمالية عنده، على قدم المساواة مع الحدس ومع غيره مما يمكن إرجاعه إلى اللاوعي الجماعي. وهنا يبدو تأثير كروتشيه وغيره من النقاد الأوروبيين في ثقافة ناقدنا.

(٢) الأديب الحر - دائماً - صاحب فكر تقدمي، ودل التراث الأدبي على أنه كان يسبق بفكره الفكر السائد. كذلك فيما يتعلق بأديب المرحلة التي نعيشها، فهو بفكره الموعر في المادية يجوس في طبيعة الأسطورة المتخلفة في أعماق البدايات الإنسانية كافة والخالقة له في الوقت نفسه.

فلم يكن كثيراً إذن أن يعجب الدكتور زكي بليفي شتراوس الأنثروبولوجي البيئوي الذي درس مجتمع أوروبا على قاعدة ماركسية، غير أنه اكتفى منه بقواعد عامة تخدم فكرته الجمالية. وأهم تلك القواعد - كما يرى - أن استمرار ظهور الفكر الأسطوري في أعمال الأدباء حتى اليوم يعني أصالته فينا، كما يعني أنه لا بد من تقويم تأثيره جمالياً، وبخاصة أنه «يتلون» محلياً، أو فننقل يكتسب دلالات خاصة تغاير ما يصدر عنه به أدباء آخرون يعيشون في مناطق أخرى ويعيشون بيننا أيضاً.

(٣) تحليل النصوص يتم - دائماً - عن حتمية ارتباطها - أي ارتباط النصوص - بجذور اجتماعية مؤكدة. ولذلك فإن البحث عن الرؤى الأسطورية في النقد يمس دائماً تلك الجذور، وهذا معناه أن النص الشعري المنقود مرتبط بحركة الحضارة وإذا كان صحيحاً أن الحضارة ليست محاكاة للطبيعة على قاعدة ماهي كانه عليه بقدر ما هو تحويل لهذه الطبيعة على قاعدة ما يمكن أن تكون عليه، فإن الشعر هو الذي يحمل هذه النبوءة. وهو من أجل ذلك عند الدكتور زكي وعند غيره - تعبیر عن رؤى الإنسان، وكم يكون طريفاً هنا والأمر كذلك أن نردد قول جيمس فريزر: ماتت الأسطورة في الطقوس، وعاشت في الفن والشعر! (١٧)

لكن الأهم - كما يذهب إلى ذلك - هو أن نفهم العلاقات الفنية التي تحتفظ بها الذاكرة اللغوية، أي ما كانت هذه العلاقات، وليس ما يقوم منها على التعارض الثنائي فقط كما يقول بعض البيئويين. وهذا ما حدا بالناقد أن يدحض بعض آراء أصحاب البيئية الأسلوبية: إن النقد الصحيح يجب أن يُسلم بأن النص عمل مستقل ومغلق.

ولابد أن أثبت - هنا - أنه كان يؤمن - منذ بداياته الأولى - بإشعاعات النص أو بانفتاحه، وأنه لخطأ فادح فصل المدلول المضموني عن النص بقصد تحقيق

انغلاقه واستقلاله، وأن عدّ الأساطير ومالفَ لَهَا، وهماً أو خيالاً إنكاراً للمدلول الموضوعي المتعلق بالواقع المعاش. ولا يمكن لأي ناقد - مهما كانت ثقافته أو توجهه الجمالي - أن يقطع العلاقة بين الشعر والواقع قطعاً تاماً.

وإذا كان كلينث بروكس - الذي قرأه ناقدنا - يرفض هذا الأسلوب في النقد بحجة أنه يجعل للأدب رسالة مقممة عليه منفصلة عن شكله، ومن ثم نال بسخرية من أصحاب الرسائل، فإن رفضه كان يخلق الطرف المقابل الذي انتمى إليه الدكتور زكي، فهو يقول بالشكل العضوي، أي الشكل الدال الذي يجمع في كلِّ متماسك عناصر العمل الأدبي.

والخلاصة أن الدكتور أحمد كمال زكي منذ بدأ النقد - وقد ترك الشعر إلى عودات محدودة إليه - اتخذ التحليل خطة ومبدأ. واستعان على هذا التحليل بموازنات ومقارنات في الآداب العربية والأجنبية بغية تحقيق موضوعية عادلة. وقد اقتضت هذه الموضوعية أن يكون النقد - بشقيه النظري والنقدي - خادماً للنص ولتوفير الحقيقة فيه - وهي نسبية - لا بد من عدّ النص وسيلة معرفية سداها ولحمتها الواقع.

وأختم حديثي فأقول لقد كانت شخصيته الناقدة مصياً لروافد ثقافية غزيرة، وأن تطورها لم يتوقف، ولم تُقفل أبواب معارفه، بل ظلَّت مشرعة على الثقافات الموروثة والأجنبية الوافدة.

وفي الختام أستطيع أن أزعم أن هذه الناقدة الثقافية سواء أكان متصلاً اتصالاً مباشراً أو غير مباشر بالنص الشعري فإنه لم يبق بعيد المنال، بل إن بعض النقاد العرب المعاصرين؛ وفي مقدمتهم أولئك الذين أشرت إليهم في هذا البحث، قد استطاعوا أن يحصلوا قدرًا كبيراً من هذه الثقافة، واحتلوا - بذلك - درجة تستأهل الثناء، مكنتهم من وضع أقدامهم على الطريق الصحيح حين غدا الأمر لاجابة.

## الهوامش والمصادر والمراجع

- (١) ف. ا. مائيس، الشاعر الناقد ١٢٥، ترجمة الدكتور إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت.
- (٢) مجلة المستقبل عدد ٢٥٩ فبراير ١٩٨٢ م.
- (٣) طبقات الشعراء ٧، طبعة دار المعارف ١٩٥٢ م.
- (٤) انظر - على سبيل المثال - ديوان المتنبي في قصيدته التي يعاتب فيها سيف الدولة المتنبي، أدبي العلاء المعري.
- (٥) انظر كتاب «هدر شاكر السياب وإيديث سيتويل، دراسة مقارنة»، دار المعرفة الكويت. وقد أوضح فيه أن «إيديث سيتويل (1887-1964) Edith Sitwell» من أبرز الشعراء الإنجليز في النصف الأول من القرن العشرين، ويقترن اسمها بجدارة بأسماء كبيرة في تاريخ الشعر الإنجليزي مثل ت. س. إليوت وأودن ودولان توماس» ص: ١٢.
- (٦) السابق ٢١.
- (٧) قراءات في شعرنا المعاصر ٦٨٥، دار العروبة بالكويت، دار القصصى بالقاهرة الطبعة الأولى ١٩٨٢ م.
- (٨) السابق، ص: ٦٨، ٦٩.
- (٩) الدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ٣٠٣، دار العودة بيروت.
- (١٠) انظر السابق من: ٣٢٨ - ٣٤٦.
- (١١) الدكتور عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي جدة ١٤٠٥هـ/١٩٨٥ م.
- (١٢) السابق ٦.
- (١٣) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ٢: ١٠.
- (١٤) أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة ١٣، دار الآفاق بيروت ١٩٧٩ م.
- وانظر - في الحديث - كتاب «الشعر واللغة» للدكتور لطفي عبدالديع، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٩ م. وانظر - كذلك - كتاب «الأفعال في القرآن الكريم» ثلاثة أجزاء، للدكتور عبدالحميد مصطفى السيد.
- (١٥) مجلة «فصول» القاهرية، الأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأول سنة ١٩٨٤ م محمد عبدالمنطوب، ص: ٣٢.
- (١٦) انظر الدكتور نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٣ م.



- (١٧) الدكتور عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ١٣٨. ٢٢ - شبيمة، بغداد ١٩٦٩.
- (١٨) الدكتور علي البطل، الصورة في الشعر العربي ٢٨، دار الأندلس بيروت ١٩٨١ م.
- (١٩) قراءة ثانية لشعرنا المعاصر ٧٨ وما بعدها، منشورات الجامعة التيبية. د.ت. ١٩٦٦.
- (٢٠) الصورة في الشعر العربي ٧٧، ٧٨.
- (٢١) انظر حركات التجديد في الكتب التالية: - «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي» من موريه، ترجمة - الدكتور سعد مصلوح، و«قضية الشعر الجديد» للدكتور محمد النويهي، و«قضايا الشعر المعاصر» لتنازك الملائكة، و«الشعر العربي المعاصر» للدكتور عز الدين إسماعيل، و«عن بناء القصيدة العربية الحديثة» للدكتور علي عشري زايد.
- (٢٢) مدخل إلى علم الأسلوب ١١٣، ١١٤، ١١٥.
- (٢٣) الخطيئة والتكفير ٣٢١. نقول جوليا كريستيفا «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى». وجمع المرزوقي في كتابه «باليل الصب ومعارضاتها» الدار العربية للكتاب تونس ١٩٦٧ م - معارضات (باليل الصب)، وقد ريت على مئة معارضة.
- (٢٤) الخطيئة والتكفير ٣٣٢.
- (٢٥) في الميزان الجديد ٨٠.
- (٢٦) السابق ٨١.
- (٢٧) انظر «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» مكتبة دار العلوم، الطبعة الأولى ١٩٧٨ م. واعتمدت على هذا المصدر اعتماداً يكاد يكون كلياً في تبیان تأثير المسرحية والرواية والسينما في القصيدة العربية الحديثة.
- (٢٨) كتاب «الأرض والدم» ٦١ منشورات وزارة الإعلام العراقية بغداد ١٩٧٢ م.
- (٢٩) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ٢١١.
- (٣٠) ديوان «على قمة الدنيا وحيداً» ٢١.
- (٣١) انظر روبرت همفري، نهار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة الدكتور محمود الربيعي، دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٤ م.
- (٣٢) ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ٢٥.
- (٣٣) ديوان «على قمة الدنيا وحيداً» ٧.
- (٣٤) انظر كاريل رايس، فن المنتج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، المؤسسة المصرية ١٩٦٥ م وانظر - كذلك - رودلف أرنهيم، فن السينما، ترجمة عبدالعزيز فهمي وصلاح التهامي، المؤسسة المصرية القاهرة.
- (٣٥) ديوان «أغاني الحارس المتعب» ٣١، دار العودة بيروت ١٩٧٤ م.

(٣٦) النقد الأدبي الحديث ٩٦ .

(٣٧) ديوان نزار قباني، الأعمال الكاملة ٥٦٦ - ٥٦٨ .

(٣٨) للوقوف على ذلك يمكنك الاطلاع على كتاب «تاريخ البشرية» للمؤرخ الإنجليزي أربوند توينبي، ترجمة د. نقولا زياده، الدار الأهلية للنشر والتوزيع .

(٣٩) The Concise Oxford dictionary Sixth Edition P.829 Ox Ford 1981

وانظر محمد صقر خفاجة وأحمد بدوي «هيرودوت يتحدث عن مصر» ٧٣م، القاهرة، ١٩٦٦م .

وانظر توماس بلفنش: عصر الأساطير ٢٤٤، ترجمة رشدي السيسي دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٦م .

(٤٠) انظر كتابي «التصوير الشعري» المنشأة الشعبية طرابلس الغرب ١٩٨١م، وانظر - كذلك - الدكتور علي عشري زايد في كتابه «استدعاء الشخصيات التراثية» المنشأة الشعبية طرابلس الغرب ١٩٧٨م .

(٤١) ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ١٢٥ .

(٤٢) انظر ذلك بالتفصيل عند الدكتور نذير العظمة : المعراج والرمز الصوفي دار الباحث بيروت ١٩٨٢م .

(٤٣) الخيال في مذهب محي الدين بن عربي للدكتور محمود قاسم، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٦٩م . وراجع الدكتور محمد مندور «النقد المنهجي عند العرب»، والدكتور شوقي ضيف «البلاغة تطور وتاريخ» .

(٤٤) انظر «الحياة الأدبية في البصرة في القرن الثاني الهجري»، دار الفكر دمشق .

(٤٥) انظر «نقد، دراسة وتطبيق»، ط . دار الكاتب العربي سنة ١٩٦٧م .

(٤٦) انظر «النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته»، ط . الهيئة المصرية العامة سنة ١٩٧٢م .

(٤٧) انظر «شعراء السعودية المعاصرون»، ط دار العلوم الرياض ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م .

\* \* \* \* \*

