محـــاضـــرات

في

النقد الادبي الحديث

إعداد

الدكتور

عزت عبدالعليم محمود أحمد

مـــدرس الأدب العباسي والنقـــد

كلية الآداب بقنا - قسم اللغة العربية

العام الجامعي

٢٠٢١-٢٠٢٢م

رؤية الكلية

كلية التربية بالغردقة مؤسسة رائدة محلياً ودولياً فى مجالات التعليم ،والبحث العلمى ،وخدمة المجتمع ، بما يؤهلها للمنافسة على المستوى : المحلى ، والإقليمى ، والعالمى .

رسالة الكلية

تقديم تعليم مميز في مجالات العلوم الأساسية و إنتاج بحوث علمية تطبيقية للمساهمة فى التنمية المستدامة من خلال إعداد خريجين متميزين طبقا للمعايير الأكاديمية القومية، و تطوير مهارات و قدرات الموارد البشرية، و توفير خدمات مجتمعية وبيئية تلبي طموحات مجتمع جنوب الوادي، و بناء الشراكات المجتمعية الفاعلة.

بيانات الكتاب

الكلية: التربية بالغردقة

الفرقة: الرابعة – عام

التخصص: اللغة العربية

عدد الصفحات: ١٣٠

استاذ المقرر: د.عزت عبد العليم محمود

أهداف المقرر

١- التعرف على أهم مصادر النقد الأدبي العربي في العصر الحديث .

٢- جمع أساليب ومناهج النقد الأدبي في العصر الحديث.

٣- اكتساب الطالب مهارات التفكير النقدي .

٤- تمكين الطالب من مهارات نقد النصوص الشعرية والنثرية .

٥- الوصول إلى المصادر النقدية العربية الحديثة باستخدام شبكة المعلومات العالمية.

المحتوى

مقدمة	٤
تمهيد	٥
الفصل الأول: المناهج الخارجية (السياقية)	١٢-٣٩
١-المنهج التاريخي	١٣
٢- المنهج النفسي	١٧
٣- المنهج الاجتماعي	٣١
الفصل الثاني: المناهج الداخلية (النصية)	٤٠-٧٤
١-المنهج الأسلوبي	٤١
٢-المنهج البنيوي	٥٥
الفصل الثالث: دراسات نقدية تطبيقية	٧٥-١٢٦
١-قصيدة الذئب للبحتري	٧٦
٢-سينية البحتري (صنت نفسي)	٩٢
٣-قصيدة الحمى للمتنبي	١١١
٤-المتنبي يعاتب سيف الدولة	١٢٠

مقدمة

يتناول كتاب (النقد الادبي الحديث) مجموعة من الموضوعات الهامة التي تساعد الطالب في توضيح المقصود بالنقد الأدبي في العصر الحديث من خلال عرض مفهوم النقد الحديث ومناهجه وأهميته ، بالإضافة إلى دراسة تطبيقية تحليلية لمجموعة من النصوص الشعرية يتم خلالها شرح و تفسير النص الأدبي ؛ للعمل على جعل النص واضحًا جليًا، ومن هذا المنطلق يركز الطالب على اللغة والأسلوب والعلاقات المتبادلة بين الأجزاء والكل ؛ لكي يصبح معنى النص ورمزيته واضحَين.

وذلك لتمكين الطلاب من تذوق النصوص الأدبية تذوقاً يقوم على الإحاطة والتعمق والنقد والتأمل لمعرفة مواطن الجمال في النص الأدبي واستنباط الخصائص المميزة وتعليلها ، كما أن التحليل يخدم القراءة عن طريق الحرص في قراءة النص على جودة الأداء والنطق السليم وتمثل المعاني والفهم والتلخيص واستنباط الأحكام .

وقد تم تقسيم الكتاب إلى تمهيد وثلاثة فصول ؛ تناول التمهيد: مفهوم النقد الأدبي وتطوره ، ثم تعرض الفصل الأول للمناهج النقدية السياقية الخارجية في تحليل النص ، كما جاء الفصل الثاني لدراسة المناهج النقدية النصية الداخلية كدراسة تطبيقية لنصين من شعر أبي تمام ، وأخيرا الفصل الثالث : فتناول دراسة تطبيقية لنصوص شعرية .

- تمهيد:

النقد فن التمييز بين الأساليب ، وتبيان مميزات العمل الأدبي وعيوبه ، أو هو الحكم لصالح العمل أو ضده ، وكلمة (نقد) في اللغة العربية ، تعني تمييز الدراهم ، وإخراج الزائف منها ، ثم تطورت اللفظة بعد ذلك إلى الكشف عن محاسن العمل الأدبي ومساوئه ، وقد نشأ النقد مع نشوء الأدب أو بعده بقليل ، فإذا اعتبرناه يسير مع الأدب ، فنعني أن الأديب حين ينتهي من كتابته للنص ، يعيد قراءته ، كاشفا أخطاءه ، مقوما عيوبه ،فيحذف كلمة واضعا مكانها كلمة أخرى يجدها أكثر جمالا ، أو يشطب على جملة مغيرا إياها ، إلى جملة اشد إبهارا وبهاء ، وأكثر وقعا في نفس المتلقي من تأثير الجملة الأولى [1].

وحين نقول إن النقد الأدبي باتي بعد النص ، نعني بكلامنا أن الكاتب حين ينتهي من كتابته نصه ، يطبعه لينشره بين الناس ليمكنهم من الإطلاع عليه ، ويأتي الناقد ويقرا الكتاب المنشور ، فيحلله مبينا مميزاته وعيوبه ، وحين يطلع القارئ على النصوص الأدبية ، وتثير به الإعجاب أو قد لا تتمكن من إثارة ذلك الإعجاب ، فالإعجاب أو عدمه لانطلق عليه لفظة النقد ، بل لابد من المضي إلى أكثر من إظهار الإعجاب ، بخطوات أخرى ، يبين بها القارئ أسباب إعجابه بنص معين .

---

[1] انظر: النقد الحديث : د/ هاني فراج علي أبوبكر ، كلية اللغة العربية – جامعة أم القرى: ص ٣ .

وتبيان مناطق القوة والضعف ، يبدأ (النقد) بانطباع يتركه النص في نفس القارئ المتلقي ، وينتهي بحكم ، وهذا الحكم لابد أن يبنى على أسس متعارف عليها ، من الذوق المرهف المصقول ، والثقافة المتنوعة ، ودراية واسعة بأمور السياسة وعلم الاجتماع ومعرفة بالتاريخ والجغرافية والأديان.

وقد تطور (النقد) في العصر الحديث ، وتعددت مناهجه ، ولكن يبقى المعنى العام له واحدا ، منذ أرسطو وحتى اليوم ، وهو لا يعدو أن يكون أسئلة عقلية يطرحها الشخص الذي يتصدى للعملية النقدية ، عن مضمون النص ، والطريقة التي سلكها الأديب ،، للتعبير عن أفكاره ، وعواطفه ، وليس الأدب مضمونا فقط ، إنما هو شكل جميل أيضا ، كما أن المضمون ليس فكرا خالصا ، بل تصحبه العواطف والمشاعر ، فمهمة الناقد هي الكشف عن مضامين النص الأدبي الفكرية والعاطفية ، والكيفية التي لجأ إليها الكاتب للتعبير عن تلك المضامين ،، تأتي بعد ذلك عملية التقويم ، بمعنى الحكم لصالح العمل الأدبي أو ضده ، وهذا الرأي الذي تراه جمهرة النقاد ، تختلف فيه معهم مجموعة من النقاد ترى أن مهمة النقد تقتصر على الكشف عن مضامين النص الأدبي ، وأسلوبه ، إما مسالة الحكم فتترك للقارئ [٢].

والناقد لا يستطيع الحكم على النص الأدبي بيسر وسهولة ؛ إذ لابد أن تدعمه الثقافة الواسعة بعلم الكلمة ومدلولاتها وجمالها والاستعمال الحقيقي لها و المجازي ،والنقاد يختلفون بالطريقة التي ينظرون بها للنص الأدبي ، فيهتم الواحد منهم بجانب معين ومحدد ، البعض يهتم بالمضمون ، وآخر يعنى

---

[٢] انظر: النقد الحديث : د/ هاني فراج علي أبوبكر ، كلية اللغة العربية – جامعة أم القرى: ص ٥ .

بالشكل ، بعضهم يرى أن العمل الأدبي صورة لمنشئه ونسميه المنهج النفسي في النقد ، وفئة ثانية من النقاد تعتقد أن العمل الأدبي صورة للواقع الاجتماعي وهو ما نطلق عليه المنهج الاجتماعي ،، ومجموعة ثالثة من النقاد ، ترى أن النص الأدبي موجود بصورة مستقلة عن الأديب الذي أنشأه ، وعن المجتمع الذي عاش بين أبنائه ، ويسمى هذا المنهج الفني ، فالعمل الأدبي نوع من الفنون الجميلة ، التي تعتمد على اللغة وتراكيبها ، للتعبير عن المضامين ، والإشكال بأسلوب فني جميل ، قادر على التأثير في المتلقي والسمو بعواطفه ومشاعره.

إذا كانت وظيفة الناقد تهدف إلى إضاءة وتعميق الوعي والتذوّق وتجاوز القصور تجاوزاً إبداعياً ، فلا مناصّ من أن أيّ تحليل أو قراءة نقدية مبدعة لا بدّ وأن تستند إلى منهج، والمنهج في أبسط تعريفاته . بالإضافة إلى رؤاه الفكرية . طريقة موضوعية يسلكها الباحث في تتبع ظاهرة، أو استقصاء خبايا مشكلة ما لوصفها أو لمعرفة حقيقتها وأبعادها، ليسهل التعرف على أسبابها وتفسير العلاقات التي تربط بين أجزائها ومراحلها وصلتها بغيرها من القضايا، والهدف من وراء ذلك هو الوصول إلى نتائج محدّدة يمكن تصنيفها وتعميمها في شكل أحكام أو ضوابط وقوانين للإفادة منها فكرياً وفنياً ، وقد ثبت أنه لا يمكن البحث في أية ظاهرة وتحليلها تحليلاً علمياً دون الأخذ

بمنهج يناسب الظاهرة المدروسة بعد تحديد عناصرها وأبعادها وعلاقتها بالظواهر الأخرى[٣].

والمنهج بوصفه إطارا علميا يساعد على كشف جماليات النصوص وفهم مكوناته وأبعاده الدلالية هو:" طريقة في البحث توصلنا إلى نتائج مضمونة أو شبه مضمونة في أقصر وقت ممكن، كما أنه وسيلة تحصن الباحث من أن يتيه في دروب ملتوية من التفكير النظري" [٤] .

فالمنهج بهذه الوجهة هو المفتاح الإجرائي الذي يساعدنا على كشف بواطن النصوص وحقائقها ، لأنه ليس مجرد أداة منهجية فحسب ، وإنما يختزل رؤية خاصة للعالم شارك في تفعيلها مجموعة الخلفيات السوسيوثقافية وغيرها التي أدت إلى ظهوره ، وبالتالي فهو يساعدنا على رصد أبعاد النص الإبداعية. [٥]

---

(٣)المناهج النقدية المعاصرة من البنوية إلى النظمية : حلام الجيلالي– السعودية ، ٢٠٠٤ ، ص ٢ .

(٤) نفسه .

(٥)تجليات المنهج اللغوي الجمالي: نصيرة مصابحية (http://www.odabasham.net)

ولمّا كان "النّص عالما مهولا من العناصر اللّغوية المتشابكة" ، فقد أضحى التعامل مع هذه المادة أشدّ تعقيدا وتداخلا –لكونها تتميّز عن الظواهر والأنساق الثقافية والمعرفية الأخرى– مما جعل الكثير من النقاد يتساءلون: هل من منهج لفهم النّص ونقده؟

من هنا تبرز هذه الإشكالية في الصراع الممتدّ بين اتجاهين اثنين: يرى الاتجاه الأوّل أن النّص الأدبي علّة لمعلول سابق ينبغي الكشف عن دلالاته بربطه بسياقه الخارجي، ويدخل في هذا المجال المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي والأسطوري. بينما يحاول الاتجاه الثّاني أن يدرس النّص الأدبي انطلاقا من العلاقات الداخلية التي تحكمه كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية ، السيميائية ، الأسلوبية ، التداولية . [٦]

حيث تتمحور المناهج التي تحلّل النّص الأدبي في اتجاهين الأول خارجي يهتم بالنّص انطلاقا من السياق الخارجي والثاني داخلي يهتم بالنّص كبنية مغلقة مكتفية بذاتها. وقد تأثرت هذه المناهج بالفلسفات والتيارات والمعارف التي نتجت في تربتها . فيرى أصحاب التوجّه الخارجي أنّ "النّص متحرك مفتوح يؤثر ويتأثر، وله تفاعلاته الذاتية والموضوعية وهو أداة فنية طبقية،

(٦) مناهج النقد الأدبي الحديث : عبدالله خضر ، دار الفجر ، القاهرة ، ٢٠١٧ ، ص١٢ وانظر : الخطيئة والتكفير: عبد الله محمد الغذامي (الكويت: دار سعاد الصباح، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣)، ص١٤.

والإنسان كائن تاريخي زمني لا تزامني، وهو بهذا المعنى يسهم (من خلال الأدب وغيره) في تشكيل العالم وتفسيره وفق الشرط التاريخي والقوانين الاجتماعية التاريخية. [٧]

فالنص متغيّر وكذا الإنسان والعالم ، ومن واجب المبدع أن يرصد هذا الواقع رصدا آليا، ذلك على أساس أنّ الكتابة الأدبية ليست حقيقتها إلاّ امتداداً للمجتمع الّذي تَكْتُب عنه، وتُكْتَب فيه معا. كما أنها ليست إلاّ انعكاسا أمينا لكلّ الآمال والآلام التي تصطرع لدى النّاس في ذلك المجتمع [٨].

أمّا أصحاب الاتجاه الدّاخلي فيخلصون إلى أنّ النّص الأدبي شكل مستقل، بل هو عالم قائم بذاته، ليست له علاقة مع ما هو خارج عنه ومعنى هذا أنّ الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالاتها من أشكالها في حدّ ذاتها ومن أنظمتها ولهذا فهم ينظرون إلى النصّ الأدبي على أنه ظاهرة لغوية بالدرجة الأولى[٩] .

---

(٧)من إشكاليات النقد العربي المعاصر: شكري عزيز ماضي ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص١٧.

(٨) مقدمة في نظرية الأدب، لبنان: عبد المنعم تليمة، دار العودة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، ص٢١٠ .

(٩) من إشكاليات النقد العربي المعاصر: شكري عزيز ماضي ، ص٢٨.

وهم يرفضون بذلك كل المناهج النقدية السياقية كالمنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي والرأي عندهم أنه لا يمكن تفسير النص الأدبي اعتمادا على نفسية الكاتب وسيرته أو سيرة عصره. فمهمّة الناقد هي ولوج النّص والتركيز على قوانينه [١٠].

(١٠)الألسنية والنقد الأدبي : موريس أبو ناضر، بيروت : دار النهار، ١٩٧٨.

الفصل الاول

مناهج التحليل السياقية الخارجية

١-المنهج التاريخي [١١]:

من المناهج النقدية المتعددة التي انبنت على قواعد متينة، هي في حد ذاتها نتاج لفلسفات، وتيارات فكرية عرفتها الإنسانية عبر مسيرتها الطويلة.ويسعى أقطابه إلى جعله علما له قواعد وأسس ينطلق منها، وتتيح للباحث الأدبي أن يفسر ويحلل ويبحث عن جذور الأفكار وتطورها. حيث يهتم بتحليل الخلفية الفلسفية والتاريخية للنص بالنظر إليه في علاقته مع مؤلفه وعصره، وتجنب إسقاط تصورات الباحث المعاصر.

خواص المنهج التاريخي ومميزاته:

يمكننا أن نتبين مميزات هذا المنهج التي تعتبر متداخلة في حد ذاتها بالعديد من المناهج الأخرى، شأنها في ذلك شأن انفتاح العلوم بعضها على بعض وتداخلها مع حركة الوعي الإنساني الذي صاحب معطيات التفكير في كل العصور:

(١١)المنهج التاريخي: سامر فاضل عبد الكاظم جاسم ، شبكة جامعة بابل .

١- المنهج التاريخي في النقد، شأن أي منهج. حساس، إذا فقد فيه صاحبه توازنه، فقد خصائص نقده، وصار مؤرخا أو جماعة للتاريخ، وصار النص الأدبي لديه مادة للتاريخ. ولم يصر التاريخ مادة للنقد.

ويقتضي إذن – أن يحدد الناقد منذ البداية علاقته بالتاريخ – فصميم عمله هو النص الأدبي بما فيه من العواطف والخيالات، والمشاعر، وهو يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي. وما خبأه الزمن وراء حروفه، وكذلك العلم بما تضمن من إشارات لمواقع وأحداث وأعلام وغير ذلك من آثار واقعية يمكن معرفتها بمساعدة التاريخ .

٢- إن المنهج التاريخي هو منهج يحاول أن يبلور العلائق الموجودة بين الأعمال الأدبية في إطار تاريخي زمني (أي إطار وعي بحركة التاريخ) وهو بذلك يتعامل مع الأدب من الخارج .

٣- تبعا لذلك فإن المنهج التاريخي يحتاج إلى ثقافة واعية، وتتبع دقيق لحركة الزمن. وما فيه من معطيات يمكنها أن تنعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة على النص الأدبي.

ولعل عنايته أحيانا بالطابع التحليلي يبرز مظهر ذلك الوعي، فالناقد التاريخي قد يلتفت إلى النص الأدبي ويحلله في إطار لغوي أو إحصائي أو بياني أو حتى جمالي ليصل في النهاية إلى هدفه، وغايته وهي محاولة الربط

بين استخدام تلك المقاييس اللغوية (التحليلية) وبين العصر الذي وجدت فيه، وبين المؤلف الذي تأثر بذلك العصر، فاستخدم تلك المصطلحات اللغوية. ولهذا نجد المنهج التاريخي منهجا مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمناهج النقدية الأخرى على الأقل من هذا الإطار.

٤- المنهج التاريخي معني بمستويات النقد وأطره، لذا فهي تستخدم كل مراحله المتمثلة في التفسير، والتأويل والتقييم والحكم، نظرا لعنايته الجادة بالنص كرؤية واقعية ترتبط بالزمن والعصر والبيئة، ويلعب المؤلف دوره المحلل في ضوء تلك المراحل التي لا غنى عنها في العملية النقدية .

٥- يظهر منهج التاريخ الأدبي، وكأنه ولاية خاصة في حقل التاريخ: أي إنه يذكر الماضي من أجل الحاضر، ويحيى العلاقة التي غالبا ما تكون عاطفية مع كبار القدماء الذين سبقوه، فهو بالطبع يحصر حقل أبحاثه في ميدان الأدب محددا علاقاته بكافة الأطر الاقتصادية والسياسية، والثقافية، لتبيان ما فيها من عوارض أو إشارات تنم عن عقلية نقدية ما.

٦- المنهج التاريخي: منهج فرعي: يختص بالتوفيق في الأعمال القديمة من حيث ذكرها وحفظها وترتيب ظواهرها في سياق التسلسل التاريخي التي يتكون منها حياة الأدباء وإنتاجهم والجمهور والعلاقات بين الكاتب ومستهلك الكتاب، ويقدم التفسيرات حول هذه الأشياء، وعلى مستوى أعمق يحاول شرحها وحتى

إحياءها من خلال المقتطفات أو يقوم أمام تراكم الوقائع بإطلاق المعايير. والقواعد التي تحكم بيئة الأدباء وسيرتهم الذاتية .

٧- وعلى مستوى ضيق فإن التاريخ الأدبي: يتتبع الأعمال الأدبية من حيث إقرار النصوص والوقائع والأحداث فيها فهو يدرس المخطوطات ويقارن الطبقات ويدقق في التصويب النهائي للنص بالإضافة إلى دراسة تكوينات الوقائع الاجتماعية المتعلقة بسيرة الكاتب الذاتية.

هذه أهم الملامح التي تميز المنهج التاريخي، وتحدد خصائصه ولا شك فإن معطياته قد لا تعطي كل الثمار المرجوة في الحركة النقدية فهو منهج قديم. أهم ما يعيبه دراسة النص من الخارج. والوقوف على المغزى الواقعي، الذي قد لا يكشف لنا أحيانا رؤى النص، المتمثلة في التحليق، والخيال، والبعد المثالي. الذي تفضيه مشاعر المؤلف (المبدع) حينما يغدو كطائر محلق. يرتشف نسمات الهواء.

٢-المنهج النفسي:

هو منهج يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها الطبيب النمساوي سيغموند فرويد ، وفسر على ضوئها السلوك البشري بردّه إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور) [١٢].

ومنطقة اللاشعور هي خزان لمجموعة من الرغبات المكبوتة التي يمكن أن تشبع بكيفيات مختلفة. فقد نحلم بهذه الرغبات في أحلام يقظة أو نوم ، وقد نجسدها من مجموعة من الأعمال الإبداعية (شعر، ورسم وموسيقى،...) ومن أهم المفاهيم التي يهتم بها علم النفس: الشخصية واللاشعور والعقد وفيه الاهتمام بشخصية الأدباء ودوافع الإبداع.

مفهومه وأهميته:

المنهج النفسي النقدي في أبسط تعريفاته هو: «ذلك المنهج الذي يخضع النص الأدبي للبحوث النفسية، ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها الدقيقة، وما لها من أعماق وأبعاد وآثار ممتدة» [١٣] .

---

(١٢)مناهج النقد الأدبي، يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١ ،٢٠٠٧، ص٢٢ .

(١٣) مجلة الحرس الوطني، تصدر عن رئاسة الحرس الوطني السعودي، السنة ١٦، العدد ١٥٥، صفر

وتكمن أهميته بالنسبة للنقد الأدبي في أنه مظلة واسعة تتدرج تحتها عدة مسارات هامة، منها: النمو الإنساني من الطفولة إلى الرشد، وعملية التأويل والتحليل، وكذلك فاعلية الاستشفاء والعلاج، وعلى الرغم من إمكانية فصل هذه المسارات؛ فإنها تعود فتجتمع وتشتبك الشخصية الفردية بالإطار الثقافي والاجتماعي، فلا تقتصر نظرية علم النفس على خصوصية شخصية محددة، بل هي تحاول دائماً ربط الخصوصية بعواملها الإنسانية والمادية والزمانية، ومن ثم ربطها بالإطار الأسري والاجتماعي والثقافي والحضاري [١٤] .

نشأته :

للمنهج النفسي في النقد الأدبي جذور بعيدة، تمثلت في تلك الملاحظات التي ترد في بعض ظواهر الإبداع، فيمكننا أن نجدها في نظريات أفلاطون عن أثر الشعر على العواطف الإنسانية، وما لذلك من ضرر اجتماعي؛ طَرد لأجله الشعراء من مدينته الفاضلة، كذلك نلاحظ أن "نظرية التطهير" عند أرسطو إنما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية من خلال استثارة عاطفتي الخوف والشفقة [١٥] .

١٤١٩هـ، مقال: المنهج النفسي في النقد، دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، لعبد الجواد المحمص: ص٨٠.

[١٤] انظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٥، ٢٠٠٧: ٣٣٢.

[١٥] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، صالح هويدي، منشورات السابع من إبريل، ط١، ١٤٢٦: ٨٠، وانظر: دليل النقد الأدبي: ٣٣٣.

ولم يكن التراث النقدي العربي القديم ليخلو من تلك النظرات الحاذقة التي تدل على عميق خبرة بالنفس الإنسانية ومدى تأثرها بالأدب، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التي يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب، وبين بواعثها وأهدافها ووظائفها النفسية لدى المبدع ولدى المتلقي من جانب آخر [١٦] .

فكان ابن قتيبة [١٧] من أوائل من تلمس البواعث النفسية في الشعر بين النقاد، فنراه يطرح العوامل النفسية التي تختفي وراء العمل الأدبي والمنحصرة في إطار الباعث الشعوري كالغضب والطرب والشوق والحالات الشعورية الأخرى ليس أكثر، يقول: «وللشعر دواعٍ تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب» [١٨] ، ويقول في الأوقات والأماكن التي يسرع فيها أَتِيُّ الشعر، ويسمح فيه أبِيِّه: « منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب » [١٩] .

---

[١٦] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٠.

[١٧] أحمد بن عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، أبو جعفر: قاض، من أهل بغداد، له اشتغال بالادب والكتابة، كانت وفاته بمصر سنة (٣٢٢هـ). الأعلام، الزركلي، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ١/ ١٥٦.

[١٨] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ٦.

[١٩] المصدر السابق: ٦.

فإن في تحديد ابن قتيبة لحالات جيشان النفس بالشعر وتدفقه يكشف عن خبرة بأحوال النفس يصعب على من لم يجربها الوصول إليها.

أما القاضي الجرجاني [٢٠] فقد ذهب إلى أبعد من هذا في تحليله الملكة الشعرية وإرجاعه إياها إلى عواملها المختلفة من طبع ورؤية وذكاء، وأن اختلاف الشعر يرجع إلى اختلاف طبائع الشعراء أنفسهم، فلابد لدمث الخلق من أن يكون سلسَ الكلام، وللجافي الجلف كزُّ الألفاظ ، معقد الخطاب: «وقد كان القومُ يختلفون في ذلك...فيرقّ شعرُ أحدهم، ويصلُب شعرُ الآخر، ويسهل لفظُ أحدهم، ويتوعّر منطقُ غيره؛ وإنما ذلك بحسَبِ اختلاف الطبائع، وتركيب الخلْق؛ فإن سلامةَ اللفظ تتبعُ سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة» [٢١].

ولعبد القاهر الجرجاني [٢٢] وقفات ونظرات في أثر الشعر على النفس، من ذلك ربطه بين مزية النص ولطفه وبين مايتسم به من غموض وبعد عن المباشرة يبعثان في النفس دواعي الحنين إليه والرغبة في نيله، لا لشيء إلا

---

[٢٠] علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني، أبو الحسن، ولد بجرجان وولي قضاءها، ثم قضاء الري، فقضاء القضاة، وتوفي بنيسابور سمة (٣٩٢هـ)، من كتبه: الوساطة بين المتنبي وخصومه ، وتفسير القرآن. الأعلام للزركلي: ٤/ ٣٠٠.

[٢١] الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ٥.

[٢٢] عبدالقاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أبو بكر: واضع أصول البلاغة، كان من أئمة اللغة، من كتبه: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة والجمل، مات سنة (٤٧١هـ). الأعلام للزركلي: ٤/ ٤٨.

لتمنعه عن الانكشاف السهل المباشر، يقول في أسراره: «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأَشْغَف» [٢٣] .

أما ابن طباطبا العلوي [٢٤] فيربط ربطاً نفسياً بين ارتياح القارئ للنص واهتزازه له، وبين عاملي الموافقة والمخالفة أو الألفة والغرابة، وفي ذلك جانب من الكشف عن القوانين المتحكمة بحالة المتلقي والمحددة لمواقفه وردود أفعاله: « والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت وأستوحشت» [٢٥] .

تطوره في الغرب:

بدأ المنهج النفسي بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات (سيغموند فرويد) في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس، استعان في هذا التأسيس

---

[٢٣] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، المكتة الشاملة، الإصدار الثاني: ٥٠.

[٢٤] محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن: شاعر مفلق وعالم بالأدب، مولده ووفاته بأصبهان سنة (٣٢٢هـ)، من كتبه: عيار الشعر، وتهذيب الطبع، والعروض.الأعلام للزركلي: ٥/ ٣٠٨.

[٢٥] عيار الشعر، ابن طباطبا، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ٦.

بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن كتجليات للظواهر النفسية، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل «فرويد» من قبيل الملاحظات العامة التي لا تؤسس لمنهج نفسي بقدر ما تعتبر إرهاصاً وتوطئة له [٢٦] .

فقد رأى فرويد أن العمل الأدبي موقع أثري له دلالة واسعة، ولابد من كشف غوامضه وأسراره، فالإنسان يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه، ويعبر عنها في صورة سلوك أو لغة أو خيال [٢٧] ، ويرى أن "اللاشعور" أو "العقل الباطن"، فهو مستودع للرغبات والدوافع المكبوتة التي تتفاعل في الأعماق بشكل متواصل ولكن لا تطفو إلى مستوى الشعور إلا إذا توفرت لها الظروف المحفزة لظهورها، فالأدب والفن عنده ماهما إلا تعبير عن اللاوعي الفردي [٢٨] .

وقد كان اهتمام هذا العالم ينصب على تفسير الأحلام؛ باعتباره النافذة التي يطل منها اللاشعور، والطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها، فكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغرياً لاعتبار الفن مظهراً آخر من مظاهر تجلي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية، فقد حدد فرويد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف، منها: التكثيف [٢٩] ،

---

[٢٦] انظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ: ٦٤.

[٢٧] انظر: دليل الناقد الأدبي: ٣٣٣.

[٢٨] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٤- ٦٥.

[٢٩] حذف أجزاء من مواد اللاوعي، وخلط عدة عناصر من عناصره في وحدة متكاملة. دليل الناقد الأدبي: ٣٣٤.

والإزاحة [٣٠] ، والرمز [٣١] ، ثم أدرك أنها هي التي تحكم . أيضاً . طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص [٣٢] .

فالعمل الفني والأدبي عند فرويد يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية، ولا تكون الرغبةُ رغبةً ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما: كالتحريم الديني والحظر الاجتماعي أو السياسي، ولهذا تكون الرغبة حبيسةً تستقر في اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب، لكنها تجد لنفسها متنفساً من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية [٣٣] .

ويؤكد فرويد على أن مرحلة الطفولة بكل انفعالاتها واضطراباتها تتفاعل في الداخل، وهي التي تحدد سمات شخصية الإنسان، فإذا عانى الطفل شيئاً من الحرمان في هذه المرحلة؛ كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته في السلوك وفي التصور، فإذا كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعاً وشاعراً؛ أصبح محكوماً بجملة تجاربه الطفولية تلك، والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز يوظفها في عمله الإبداعي، وهذا يدفع فرويد إلى القول بأن اللاشعور هو مصدر العملية الإبداعية، والأعمال الإبداعية هي ترجمة لمحتوى مستودع اللاشعور من الرغبات غير المشبعة (عادةً هي بقايا من الدوافع والغرائز الطفولية)،

---

[٣٠] إبدال موضوع الرغبة اللاوعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعياً وعرفيا. المرجع السابق: ٣٣٤.

[٣١] تمثيل أو عرض المكبوت (غالباً ما يكون موضوعاً جنسياً) من خلال مواضيع غير جنسية تشبه المكبوت وتوحي به. المرجع السابق: ٣٣٤.

[٣٢] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٥.

[٣٣] انظر: دليل الناقد الأدبي: ٣٣٣.

فيعبر عنها بطريقة تتواءم مع أعراف وقوانين المجتمع عن طريق آليات الدفاع من تكثيف وإزاحة ورمز [٣٤] .

وقد عمد فرويد إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيراً من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية – مثلاً – بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة "أوديب"، وعقدة "الكترا" وغيرها، كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية ، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي [٣٥] .

ولعل فرويد بالغ حينما وصف الأديب بأنه مريض نفسياً، وعمله يعكس عقده الجنسية وأمراضه النفسية، وهو هنا يُرجِع العملية الأدبية الإبداعية إلى حالة مرضية، كالعُصاب وانفصام الشخصية وغيرها، وهذا بدوره يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: إذا كانت العملية الإبداعية وليدة حالة مرضية يمر بها الأديب، فإذا شفي منها هل سيكف عن الكتابة؟ وهل سيتوقف التدفق الإبداعي؟ وهل كل الأدباء حقاً يعانون أمراضاً نفسية؟ [٣٦] .

ولذلك ظهر علم "نفس الإبداع" في الدراسات النفسية، إذ يجعل التفوق في الإبداع نظير لنوع من العبقرية، ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون،

---

[٣٤] انظر: المرجع السابق: ٣٣٤، وانظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٧.

[٣٥] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٦.

[٣٦] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٧٩.

فذروة التفوق في الإبداع توازي ذروة الشذوذ عن النسق السوي للحياة النفسية، ولا يعتمد علم الإبداع على الفروض النظرية البحتة، وإنما يحاول إخضاع المبدعين لمجموعة من الاختبارات والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية، كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل [٣٧] .

وفي ثقافتنا العربية نشأت مدرسة علم "نفس الإبداع"، أسسها "مصطفى سويف" ، صاحب كتاب :"الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، وقد كان كتابه هذا بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي تشعبت وتناول تلاميذها باقي الأجناس الأدبية، فكتب "شاكر عبد الحميد" "الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة"، وكتبت "سامية الملة" "الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح" [٣٨] .

ولم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت، ونشأت اتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ في اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلي بالإبداع الأدبي، من أهمها مدرسة "كارل يونغ" الذي نقل بحثه من اللاشعور الفردي إلى اللاشعور الجماعي، فالشخصية الإنسانية –في نظره –لا تقتصر على حدود تجربتها الفردية، بل تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قرارتها بالنماذج والأنماط العليا التي

---

[٣٧] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٨.

[٣٨] انظر: المرجع السابق: ٦٩.

تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة، وتنتقل على شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف، وتدخل هذه النماذج والأنماط في تركيب طريقة التخيل الإنساني، وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم، والفاعلية النفسية الإنسانية [٣٩] .

ثم ظهر تيار نفسي آخر كانت له أهمية خاصة في تحليل الإبداع الأدبي، وهو المتمثل في مدرسة "أدلر" الرمزية، وهي مدرسة تقرن بين الأحلام والرموز بشكل باهر [٤٠] .

وقد رفض "أدلر" تفسير أستاذه "فرويد" للإبداع تعويضاً مقنَّعاً عن كبت جنسي يعاني منه المبدع، وضرباً من ضروب التنفيس في محاولة للتواؤم مع العالم وتفادياً للمرض، مع عدم رفضه لفكرة الدافع الغريزي للإبداع [٤١] .

فقد كان "أدلر" يرى أن التعلق بالحركة لإثبات الذات هي الدافع والينبوع الأصيل في كل نفسٍ بشرية؛ لأن ذات الإنسان ألصق به من جنسه، وقد طبَّق علماء النفس هذه النظرية على "أدلر" نفسه، فباتوا يراجعون فصول حياته فظهر لهم أنه كان يعاني في طفولته المبكرة آلاماً شديدة من مرض "لين

---

[٣٩] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٧٣، وانظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٤.

[٤٠] انظر: المرجع السابق: ٧٤.

[٤١] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٦.

العظام" المعوق للحركة، وكانت آلامه النفسية أشد فأدرك أهمية الجانب الحركي في حياة الإنسان إلى الحد الذي جعله يتخذها مذهباً يدعو إليه [٤٢] .

لقد أتاحت نظرية "أدلر" المجال للدارسين والنقاد الذين تأثروا بها النظر في عاهات المبدعين وعقدهم ونواقصهم، والربط فيما بينها وبين إبداعهم وتفسيرها في ضوء المعرفة المتحصلة عن الأديب أو الفنان [٤٣] .

المنهج النفسي عند العرب .

لم يكن النقاد العرب بمعزل عن هذا التأثر، فقد أدلوا بدلوهم في هذا المجال، وأفادوا منه، أمثال النويهي الذي سعى إلى استنباط الخصائص النفسية ومظاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس، وقد انتهى إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه، نتيجة لإرهاف في حسه وتوتر في أعصابه، ولرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته؛ مما قاده إلى ضروب من الشذوذ، أبرزها تعلقه بالخمرة وإحساسه نحوها إحساس الولد نحو أمه [٤٤] .

---

[٤٢] انظر: مجلة الحرس الوطني، تصدر عن رئاسة الحرس الوطني السعودي، السنة ١٦، العدد ١٥٥، صفر ١٤١٩هـ، مقال: المنهج النفسي في النقد، دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، لعبد الجواد المحمص: ٨٠.

[٤٣] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٦.

[٤٤] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٧.

وسعى العقاد في دراسته شخصية أبي نواس إلى تفسير نفسيته في ضوء العقدة المرضية المعروفة بـ"النرجسية"، وهاتين الدراستين تنطلقان من مقولات مدرسة التحليل النفسي الفرويدي [٤٥] .

وقد تمثل المازني في دراسته لبشار بن برد منهج "أدلر" في النقد، فقد أرجع ولوع الشاعر بهجاء الناس وشتمهم إلى عقدة النقص التي يعاني منها بسبب كونه أحد الشعراء الموالي أولاً، وكفيفاً ثانياً، فإن قوة بدنه وسلاطة لسانه أغرتاه بالتماس القوة الأدبية لتعويض عما يحسه، وإشعار الناس بقدرته على البطش المعني في مقابل عجزه الخلقي [٤٦] .

ومن النقاد العرب الذين قدموا دراسات في هذا المجال: العقاد في كتابه: "ابن الرومي، حياته من شعره"، وطه حسين في كتابه: مع أبي العلاء في سجنه"، وأمين الخولي في كتابه: "البلاغة وعلم النفس"، ومحمد خلف الله في كتابه: "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده"، ومصطفى سويف [٤٧] .

---

[٤٥] انظر: المرجع السابق: ٨٧-٨٨،

[٤٦] انظر: المرجع السابق: ٨٨.

[٤٧] انظر: المرجع السابق: ٨٨، وللاستزادة: انظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٨٦-٨٨.

نقد المنهج النفسي :

للمنهج النفسي في النقد الأدبي عيوب وجوانب تقصير، من أهمها:

١. أن المنهج النفسي ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية؛ مما يؤدي إلى معاملة العمل الأدبي على اختلاف مستوياته معاملة واحدة، فالعمل الأدبي الرديء كالعمل الأدبي الجيد من حيث دلالتهما على مُنشئهما، فلم يعد أساس التفاضل توافرَ قيم جمالية وفنية في هذا العمل، ولا شك أن النتيجة التي تترتب على ذلك هي أن هذا المنهج سيكون تحليلاً نفسياً أكثر منه منهجاً نقدياً [٤٨] .

٢. يعتمد المنهج النفسي على كشوفات علم النفس وقوانينه العامة، وهي قوانين وكشوفات لم تزل في إطار الفروض العلمية، وأن من الخطأ الجسيم اتخاذها نتائج يقينية وتطبيقها على النصوص الأدبية تطبيقاً حرفياً، فليس نبوغ الفنان مظهراً من مظاهر مرضه العصابي [٤٩] .

٣. إذا كان العمل الإبداعي تحويل لطاقات المبدع في صورة من صور التسامي بغية تحقيق التواؤم مع المجتمع، فإن دافع التعبير عن الذات يمكن أن يكون شرطاً من شروط إنتاج الفن، وربما كانت رغبة المبدع

---

[٤٨] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٩٢.

[٤٩] انظر: المرجع السابق: ٩٢.

في كسب التأييد الاجتماعي أو سواها من الرغبات الدفينة الأخرى؛ هي البديل الآخر المقبول غير الدافع الجنسي، فليس من الصواب في شيء النظر إلى الفن والأدب على أنه محصلة لنفوس شاذة أو مجموعة من الأعراض المرضية [٥٠] .

[٥٠] انظر: المرجع السابق: ٩٣.

٣-المنهج الاجتماعي :

يقوم على العلاقة بين الأديب والمجتمع أو الأديب والواقع ، وكانت الواقعية إفرازًا بينًا فيه [٥١]، وينطلق الواقعيون من فكرة جوهرية هي أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي وتسجيل له، ولهذا يهتم الناقد الواقعي بالعلاقة بين النص الأدبي والعوامل الاجتماعية التي تتجلى فيه. حيث يعمد إلى دراسة النصوص من منظور مدى تعبيرها عن الوسط الاجتماعي الذي أنتجها، وبذلك يتعامل مع الظاهرة الأدبية في صلتها بشروط إنتاجها الاجتماعي وليس بوصفها ظاهرة مستقلة. [٥٢]

وتتم هذه الدراسة بالاستفادة من أدوات الدراسات الاجتماعية في معالجتها للظواهر الإنسانية والحالات الاجتماعية المختلفة. وبهذا المعنى فإن علم اجتماع الأدب يبحث أساسا عن العلاقات التي تربط الإبداع الأدبي بالشروط الاجتماعية المؤطرة له عبر تتبع الخلفيات الاجتماعية المتحكمة في إنتاجه واستهلاكه.

---

(٥١)مناهج تحليل النصوص الأدبية بقلم: فتحي خشايمية .

(٥٢)النقد السوسيولوجي قراءة في مناهج النقد المعاصر : أ.د أحمد صقر – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية .

وقد ظهر المنهج الاجتماعي في الأدب كحصيلة تطور عدد من المناهج والدراسات الأدبية والنقدية كالمنهج التاريخي والنفسي ولسانيات النص وسيميولوجيا الأدب وأنثروبولوجيا الأدب.

وكلها اتجاهات اهتمت بالعمل الأدبي وبحثت في خصائصه ووظيفته، وقد صارت بتأثير من المنهج الاجتماعي لا تكتفي بالوقوف عند المستويات الشكلية الداخلية للعمل الأدبي التي تعود إلى الاستعمال الفني للغة، بل تتجاوز ذلك إلى البحث في الأبعاد الاجتماعية لهذا العمل الأدبي. ويمكن القول هنا أن المنهج الاجتماعي يتوسل بالمناهج الأخرى في كشفه لتلك الأبعاد حيث يلح على الصلات والعلاقات بين العناصر الاجتماعية والنفسية والتاريخية والسياسية والثقافية في العمل الأدبي، مع تركيزه على تفسير طبيعة العلاقة الموجودة بين البناء الفني للأدب والبنية العامة للمجتمع[٥٣].

(٥٣)النقد السوسيولوجي قراءة في مناهج النقد المعاصر : أ.د أحمد صقر – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية .

اتجاهات المنهج الاجتماعي.

- **الاتجاه الأول: الكمي.**

يطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبي يستفيد من التقنيات التحليلية في مناهج الدراسات الاجتماعية، مثل الإحصائيات والبيانات وتفسير الظواهر انطلاقاً من قاعدة يبنيها الدارس طبقاً لمناهج دقيقة ثم يستخلص منها المعلومات التي تهمه [٥٤] .

ويرى هذا الاتجاه أن الأدب جزء من الحركة الثقافية، وأن تحليل الأدب يقتضي تجميع أكبر عدد البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعمد إلى دراسة رواية ما؛ فإننا ندرس الإنتاج الروائي في فترة محددة، وبما أن الرواية جزء من الإنتاج السردي من قصة وقصة قصيرة وغيرها، فإننا نأخذ في التوصيف الكمي لهذا الإنتاج عدد القصص والروايات التي ظهرت في تلك البيئة، وعدد الطبعات التي صدرت منها، ودرجة انتشارها، والعوائق التي واجهتها، ولو أمكن أن نصل إلى عدد القراء، واستجاباتهم، وغيرها من الإحصائيات الكمية؛ حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات

---

[٥٤] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٤٨، وانظر: النقد الأدبي الحديث . أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٦٦.

الإنتاج والتسويق والتوزيع، وكل ذلك نستخدمه لاستخلاص نتائج مهمة تكشف لنا عن حركة الأدب في المجتمع [٥٥] .

ومن رواد هذه المدرسة "سكاربيه"، ناقد فرنسي له كتاب في علم اجتماع الأدب، وهو يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية مرتبطة بقوانين السوق، ويمكن عن هذا دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم [٥٦] .

وعلى ما سبق ؛ يغفل هذا الاتجاه الطابع النوعي للأعمال الأدبية، فتتساوى لديه الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة بالرواية الهابطة التي تعتمد على الإثارة ، فتُدرس الأعمال الأدبية على أساس أنها ظواهر اجتماعية تُستخدم فيها لغة الأرقام من حيث عدد النسخ وعدد الطبعات ومجموع القراء ، وهل تحولت هذه الرواية إلى فيلم سينمائي؟ ، فيَحكم هذه الدراسات الأساس الكمي لا الكيفي ؛ فلا تملك هذه المدرسة رؤيةً جمالية في الحكم على العمل الأدبي [٥٧] .

---

[٥٥] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٤٨-٤٩.

[٥٦] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٤٩.

[٥٧] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٤٩-٥٠، وانظر: النقد الأدبي الحديث . أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٦٧.

الاتجاه الثاني: المدرسة الجدلية.

نسبة إلى "هيجل" ثم ماركس من بعده ورأيهما في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية [٥٨] .

وقد برز "جورج لوكاش" كمنظِّر لهذا الاتجاه عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتباره انعكاساً وتمثيلاً للحياة، وقدَّم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما تسمى بـ"سوسيولوجيا الأجناس الأدبية"، تناول فيها طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية [٥٩] .

ثم جاء بعده "لوسيان جولدمان" الذي ارتكز على مبادئ لوكاش وطوّرها حتى تبنى اتجاهاً يطلق عليه "علم اجتماع الإبداع الأدبي"، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفي على عكس اتجاه "سكاربيه" الكمي [٦٠] .

اعتمد "جولدمان" على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التي يمكن أن نوجزها في التالي:

---

[٥٨] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٥٥، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٦٩.

[٥٩] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٥٥.

[٦٠] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٥٦. وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٧٠.

١. يرى "جولدمان" أن الأدب ليس إنتاجاً فردياً، ولا يعامل باعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب عندما يكتب فإنه يعبر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الجماعي، فجودة الأديب وإقبال القرَّاء على أدبه بسبب قوته في تجسيد المنظور الجماعي ووعيه الحقيقي بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، والعكس صحيح لمن يملكون وعياً مزيفاً [٦١] .

٢. أن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية، وهي ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله، وهي تختلف من عملٍ لآخر، فعندما نقرأ عملاً ما فإننا ننمو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي، فإذا انتهينا من القراءة نكون قد كوَّنا بنية دلالية كلية تتكون من المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب [٦٢] .

واعتماداً على ما سبق نجد بين العمل الأدبي ودلالته اتصالاً وتناظراً، ونقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي هي أهم الحلقات عند "جولدمان"

---

[٦١] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٥٦-٥٧.

[٦٢] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٥٨.

والتي يطلق عليها مصطلح "رؤية العالم"، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب لكن الإنتاج الكلي للأديب [٦٣] .

المنهج الاجتماعي في النقد العربي.

نجد في تراثنا النقدي القديم نقداً للمجتمع وسلوكياته ككتاب "البخلاء" للجاحظ، والحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف الذي نجده عند بشر بن المعتمر، وبعض الملاحظات المنتشرة في كتب النقد القديم التي تحث على الربط بين المستوى التعبيري ومستوى المتلقين (٦٤) .

أما في النقد الحديث، فلم يكن لهذا المنهج رواد بارزون مقتنعون به، يربطون بين الإنتاج المادي والإنتاج الأدبي كما يوجد في روسيا، ولكننا نجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي عند شبلي شميل، وسلامة موسى، وعمر الفاخوري، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنبس، ولوبس عوض، حتى كان تجليه في النقد الأيدلوجي عند محمد مندور (٦٥) .

---

[٦٣] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٥٨، وانظر: النقد الأدبي الحديث . أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٧١.

[٦٤] انظر: النقد الأدبي الحديث . أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٧٣.

[٦٥] انظر: النقد الأدبي الحديث . أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٧٣.

نقد المنهج الاجتماعي.

للمنهج الاجتماعي جوانب تقصير عديدة نحاول إيجازها في التالي:

١- إصرار أصحاب المنهج الاجتماعي على رؤية الأدب على أنه انعكاس للظروف الاجتماعية للأديب (٦٦) ، ونجد أن هذا الرأي صحيح إلى حدٍّ ما، فليس الأديب شيئاً منعزلاً عن مجتمعه، لكنه أيضاً يحتاج لأن يعبر عن أشياء أخرى مختلفة غير هموم مجتمعه.

٢- سيطرت التوجهات المادية على كل شيء في هذا المنهج، فالبنية الدنيا المادية . في نظر الاتجاه الماركسي . تتحكم في البنية العليا التي يعتبر الأدب جزء منها، فتزول حرية الأديب لأنها مبنية على سيطرة المادة.

٣- ومن جانب آخر يغفل هذا المنهج جانب الغيبيات وأثرها الفاعل في توجيه الأدباء من خلال الخلوص لله سبحانه واستحضار خشيته في القول والفعل، وهو يتصل بالمرجعية الدينية كجزء من الحكم النقدي (٦٧) .

٤- يهتم هذا المنهج بالأعمال النثرية كالقصص والمسرحيات، ويركز النقاد على شخصية البطل، وإظهار تفوقها على الواقع مما يؤدي إلى التزييف نتيجة

---

(٦٦) النقد الأدبي الحديث . قضاياه ومناهجه: ٩٧.

(٦٧) انظر: النقد الأدبي الحديث . أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٧٤.

الإفراط في التفاؤل، فتصوير البطل يجب أن يكون من خلال الواقع وتمثل الجوهر الحقيقي لواقع الحياة (٦٨) .

يغلب على أصحاب هذا الاتجاه إفراطهم في الاهتمام بمضمون العمل الأدبي على حساب الشكل، فجاء "علم اجتماع النص" كتعويض لهذا النقص حيث يهتم باللغة باعتبارها الوسيط بين الحياة والأدب، وهي أداة فهم المبدع وإبداعه (٦٩) .

---

(٦٨) انظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٧٥.

(٦٩) انظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٧٤.

الفصل الثاني

مناهج التحليل النصية (الداخلية)

١ – المنهج الأسلوبي [٧٠]:

تعد الأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي ، معتمدة على التفسير والتحليل ، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي، فقد استطاعت الأسلوبية أن تتجاوز حالة الضعف والقصور الموجودة في البلاغة العربية لتمثل منهجاً حديثاً في التحليل والنقد ، فهي تتجاوز الدراسة الجزئية أو الشكلية إلى دراسة أعمق وأشمل. والأسلوبية تركز على اللغة أساساً في تحليل النص ودراسته ، عندما تكشف عن جوانب الخصوصية والتميز في اللغة ، فإذا كان اللغوي يدرس ما يقال ، فالأسلوبية تدرس كيفية ما يقال .

ويمتاز منهج النقد الأسلوبي بالموضوعية وغياب ذاتية الناقد ، لأن الناقد يتعامل مع مفردات النص ولغته ، ويصدر حكمه على هذه المكونات التي يتشكل منها النص دون أن يلتفت كثيراً إلى صاحب النص. فالنص هو الذي يوضع تحت المجهر للدراسة والتحليل ، بهدف الوصول إلى المعنى المقصود أو المراد بطريقة صحيحة تسمح لقارئ النص أن ينتقل من المعنى المباشر إلى المعنى الغائب [٧١].

---

(٧٠)مناهج النقد الأدبي الحديث : عبدالله خضر ، دار الفجر ، القاهرة ، ٢٠١٧ ، ص١٥٤.

(٧١)البلاغة والأسلوبية : محمد عبدالمطلب ، ص ٣٦٦ .

وتعتمد الأسلوبية دراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي ، ومحاولة تفسيرها ، فمثلاً اذا أكثر صاحب النص من استخدام ضمير الجماعة (نحن) ، فهذه ظاهرة أسلوبية تستوقف الدارس محاولاً تفسيرها وإيجاد علاقة لها بالمعنى العام في داخل النص ، وكذلك ظواهر لغوية مثل أفعال الأمر ، النهي ، أساليب الاستفهام ، النداء ، التمني ، وهكذا .

وتقوم الدراسة الأسلوبية على إحصاء هذه الظواهر اللغوية بهدف تحليلها ، وليس لمجرد إحصائها.

وإذا كانت الدراسة الأسلوبية تعتمد الإحصاء وسيلة لكشف الظواهر اللغوية في النص ، فان بعض الدارسين يقع في إشكالية الوقوف عند الإحصاء كهدف وليس وسيلة ، الأمر الذي يخرج الدراسة الأسلوبية عن مسارها الصحيح.

علاقة علم الأسلوب بعلمي البلاغة، واللغة

علاقة الأسلوبية بعلم اللغة:

يمكن القول إن علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، ولا يعني هذا عدم استقلال علم الأسلوب، بل الأقرب أن يُعَدّ عِلمًا مساوقًا لعلم اللغة، يهتم بعناصرها وإمكاناتها التعبيرية، وقد طرح بعضهم أن يكون لعلم الأسلوب أقسام علم اللغة نفسها.

وقد أدى الارتباط التاريخي، بين علم اللغة وعلم الأسلوب، ببعض المؤرخين، إلى الوقوع في الخلط بينهما، حين عدُّوا كل دراسة تتناول المظاهر الأسلوبية اللغوية بأنها من الأسلوبية. إذ لا يعني هذا الالتقاء في التاريخ والأدوات، أن يكون هناك التقاء في مجالات العمل بحيث ينتفي معه التفريق بين العلمين. بل إن علم اللغة هو علمٌ له حدوده ومعالمه، كما لعلم الأسلوب حدوده ومعالمه، فلا بد من أن يحافظ كلا العلمين على ذلك التمايز، الذي يسمح لروادهما التنافس كل في مجاله، وإثراء الساحة العلمية بالبحوث المتنوعة.

أهم الفروق بين الأسلوبية وعلم اللغة:

يمكن أن توضع أهم الفروق بين علم اللغة وعلم الأسلوب في اتجاهين:

- الاتجاه الأول:

أن علم اللغة يدرس ما يقال، أي: مكونات الكلام الملفوظ. بينما تدرس الأسلوبية الكلام من حيث كيفية قوله، فتصف وتحلل القول بناءً على ذلك.

- الاتجاه الثاني:

يقدم علم اللغة الأدوات اللازمة للكاتب أو المتكلم، ليفصح عن فكرته، من ألفاظ وتراكيب وطرق بناء هذه الأدوات. أما الأسلوبية فتقدم عنصر الاختيار الذي يحدد ما يصلح وما لا يصلح من التعابير أو التراكيب، ليصل بالمستخدم للغة إلى نوع معين من التأثير في المتلقي، مع ضرورة احترام المتفق عليه بين العلماء من مدلولات لفظية وقواعد صرفية ونحوية وبيانية.

علاقة الأسلوبية بعلم البلاغة:

الكثير من الباحثين يرون أنّ الأسلوبية امتداد للبلاغة على أساس أنّ البلاغة ماتت وحلّ محلّها الأسلوبية، وهذا ليس بصحيح، فالبلاغة موجودة وهي تضع المقياس لمحاكمة الأساليب، وترى أنّ الجانب الجمالي هو موافقة هذه الأساليب، أمّا الأسلوبية فمعيارها التأثير على المتلقّي.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين البلاغة والأسلوب:

هناك أوجه اتفاق كثيرة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة، كما توجد أوجه اختلاف، ولعلّ الوقوف على هذه الفروق يوضح لنا ويجلي مدى العلاقة والاتصال بين علم الأسلوب والبلاغة .

فأما أوجه الاتفاق فهي كما يأتي :

١- أن كلا منهما نشأ منبثقا من علم اللغة وارتبط به .

٢- أن مجالهما واحد، وهو اللغة والأدب.

٣- علم الأسلوب استفاد كثيرا من مباحث البلاغة ، مثل : علم المعاني ، والمجاز، والبديع وما يتصل بالموازنات بين الشعراء وأساليبهم الفردية .

٤- كما أنهما يلتقيان في أهم مبدأين في الأسلوبية، هما: العدول والاختيار.

٥- يرى بعض النقاد أن الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي أصل لها.

٦- تلتقي الأسلوبية مع البلاغة في نظرية النظم ، حيث لا فصل بين الشكل والمضمون كما أن النص لا يتجزأ .

وأما أوجه الاختلاف فهي على النحو الآتي :

١- علم البلاغة علم لغوي قديم، أما علم الأسلوب فحديث.

٢- البلاغة تدرس مسائلها بعيدا عن الزمن والبيئة، أما الأسلوبية فإنها تدرس مسائلها بطريقتين:

- طريقة أفقية: أي علاقات الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد (أي البيئة) .

- طريقة رأسية . أي تطور الظاهرة الواحدة على مر العصور (أي الزّمن).

٣- الأسلوبية تستخدم البلاغة وقواعدها لتبرز الجانب الجمالي.

٤- عندما تدرس البلاغة قيمة النص الفنية فإنها تحاول أن تكشف مدى نجاح النص المدروس في تحقيق القيمة المنشودة ، وترمي إلى إيجاد الإبداع بوصاياها التقييمية. أما الأسلوبية فإنها تعلل الظاهرة الإبداعية بعد إثبات وجودها وإبراز خواص النص المميزة له.

٥- من حيث المادة المدروسة فالبلاغة توقفت عند الجملتين كحد أقصى في دراستها للنصوص ، كما أنها تنتقي الشواهد الجيدة وتجزئها. أما الأسلوبية فتنظر إلى الوحدة الجزئية مرتبطة بالنص الكلي وتحلل النص كاملا.

٦- البلاغة غايتها تعليمية ترتكز على التقويم ، أما الأسلوبية فغايتها التشخيص والوصف للظواهر الفنية .

٧- اتساع آفاق علم الأسلوب، أمّا البلاغة فهي ضيّقة الآفاق لكونها قواعد ثابتة.

وبعد هذه المقارنة بين البلاغة والأسلوبية يتضح لنا أنه لا تعارض بينهما وأن الأسلوبية استفادت من البلاغة كثيرا بل إن الأسلوبية لم تنهض إلا على أصول البلاغة ولكنها تقدمت عليها في مجال علم اللغة الحديث ولو أن هذا التقدم لا يصعب على البلاغة أن تحوزه إذا ما استفادت من مبادئ وإجراءات علم اللغة الحديث وعلم الأسلوب والمناهج الألسنية بعامة .

الأسلوب قديما عند العرب :

لقد عرف مصطلح الأسلوب قديما عند العرب كما عرف عند غيرهم وهو في المعجم العربي يعني: السطر من النخيل وكل طريق ممتد ، والأسلوب هو الطريق والمذهب ، والجمع أساليب [٧٢].

[٧٢] لسان العرب لابن منظور، دار صادر ،بيروت،ط١ ، ٢٠٠٠م ، مادة(سلب) ص٢٢٥.

وقد استخدم علماء العربية هذا اللفظ في دلالات اصطلاحية متعددة ، فقد ذكر ابن قتيبة مصطلح الأسلوب في قوله :"إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب ".

كما ذكره الخطابي في معرض حديثه عن إعجاز القرآن "وهنا نوع من الموازنة وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ويقول الباقلاني في حديثه عن الإعجاز أيضا :"وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ومزيته عليها في النظم والترتيب "[٧٣].

والذي يظهر من سياق كلامهم أنهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب بالمعنى المستخدم الآن وإنما يعنون به الطريقة الخاصة في النظم والسمة المميزة لكلام عن كلام آخر وهذا يفيدنا أن أصل اللفظ وشيء من المعنى كان موجودا عند علمائنا الأوائل قديما .

وقد تطرق عبد القاهر الجرجاني للأسلوب فقال في تعريفه : فقال هو" الضرب من النظم والطريق فيه "[٧٤] كما تعرض له الحازم القرطاجني وابن خلدون وهذا كله مما يؤكد وجود أصل هذا المصطلح قديما .

---

[٧٣] ينظر اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب ، شكري عياد ،ص١٣، الطبعة الأولى ١٩٨٨م.

[٧٤] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني . تحقيق محمود شاكر ،مكتبة الخانجي القاهرة ١٤٠٤هـ ص٤٦٩.

-الأسلوب عند الأوروبيين قديما :

فقد كان من عهد أرسطو ومن بعده وكانت تستخدم أصلا للقلم والريشة ثم استخدمت لفن النحت العمارة ثم دخلت في مجال الدراسات الأدبية ، حيث صارت تعني أي طريق خاص لاستعمال اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو الخطيب[٧٥] .

- الأسلوب في العصر الحديث :

فإنه يعرّف بعدة تعريفات نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي[٧٦] :

١-باعتبار المرسل أو المخاطِب:

هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل

٢-باعتبار المتلقي والمخاطب :

هو سمات النص التي تترك أثرها على المتلقي أيا كان هذا الأثر .

٣-باعتبار الخطاب :

---

[٧٥] ينظر الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والادب الملتزم بالإسلام،د.عدنان النحوي ، دار النحوي ،ط١ ،١٤١٩هـ ،ص ١٤٥.

[٧٦] ينظر النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة روية إسلامية، أ.د.سعد أبو الرضا ،ط٢، ١٤٢٨هـ ص١١٧، وفي الأسلوب والأسلوبية، محمد اللويمي ، ص١٦.

هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا ، وما يتصل به من إيحاءات ودلالات .

الأسلوبية في العصر الحديث :

فهي كما يقول مؤسسها الأول شارل بالي : علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية .[٧٧]

ويقول عبد السلام المسدي عن هذا المصطلح أنه مركب من جذر " أسلوب " ولاحقته "يه" فالاسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي[٧٨] .

وعرفها جاكبسون[٧٩] : بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا [٨٠].

وقد حاول أحد الباحثين أن يجمع هذه التعريفات في تعريف واحد فقال: هي جملة الصيغ اللغوية التي تعمل على إثراء القول وتكثيف الخطاب وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وبيان التأثير على السامع.

---

[٧٧] في الأسلوب والأسلوبية ،محمد اللويمي .مطابع الحميضي ط١ ، ص٤٢.

[٧٨] الأسلوب والأسلوبية ، عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب، تونس ١٣٩٧هـ.

[٧٩] ولد بموسكو سنة ١٨٩٦م واهتم باللهجات الفولكلور واطلع على أعمال سوسير وأسس النادي الألسني بموسكو وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس ، تنقل بين عدد من الدول واستقر أخيرا في أمريكا في جامعة هارفارد وهناك رسخت قدمه في التنظير للألسنية (الأسلوب والأسلوبية ، عبد السلام المسدي، ص٢٤٢)

[٨٠] المرجع السابق ص٣٣.

ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والأسلوبية (علم الأسلوب) وهي كما يلي[٨١]:

- الأسلوب وصف للكلام ، أما الأسلوبية فإنها علم له أسس وقواعد ومجال .
- الأسلوب إنزال للقيمة التأثرية منزلة خاصة في السياق ، أم الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثرية من ناحية جمالية ونفسية وعاطفية .
- الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة التعبير اللساني .

ملحوظة: من العلماء من قال بأن مصطلح "علم الأسلوب" مرادف للأسلوبية ومنهم من فرق فقال بأن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناء على مستويات التحليل وصولا إلى علم بأساليبه .

أم الأسلوبية فهي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد المعروفة [٨٢]، ولكن الذي يظهر أن الفرق بينهما ضئيل جدا وأنهما يلتقيان في كثير من الجوانب .

---

[٨١] ينظر في الأسلوب والأسلوبية ، محمد اللويمي ،ص٤٢،والأسلوب والأسلوبية لعدنان النحوي ص١٥٦.

[٨٢] الأسلوبية الرؤية والتطبيق ،أ.د.يوسف أبو العدوس ، دار المسيرة ط١، ١٤٢٧هـ ، ص٣٧.

اتجاهات الأسلوبية ومناهجها :

١- الأسلوبية التعبيرية : ويقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات كما يسميها البعض ويعد بالي رائدا لهذا الاتجاه[٨٣] .

٢- الأسلوبية البنائية : وهي امتداد لآراء دي سوسير في التفريق بين " اللغة " و" الكلام" كما تعد امتدادا لمذهب بالي في الأسلوبية التعبيرية الوصفية ، وفقد طور البنائيون في بعض الجوانب وتلافوا بعض جوانب النقص عند سابقيهم حيث عايشوا الحركة الأدبية[٨٤] وهنا يكون التحليل الأسلوبي خاضعا لتفسير العمل الفني باعتباره كائنا عضويا شعوريا [٨٥].

٣- الأسلوبية الإحصائية :وهذا الاتجاه يعنى بالكم وإحصاء الظواهر اللغوية في النص ويبني أحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء .

---

[٨٣] ينظر في الأسلوب والأسلوبية ، محمد اللويمي ، ص٤٤.

[٨٤] ينظرالسابق ص٤٥.

[٨٥] الاتجاه الأسلوبي في النقد ، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي ، ص١١٧.

ولكن هذا الاتجاه إذا تفرد فإنه لا يفي الجانب الأدبي حقه فإنه لا يستطيع وصف الطابع الخاص والتفرد في العمل الأدبي ، وإنما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبية الأخرى [٨٦].

ويبقى أن المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد[٨٧]، فيجب أن يستخدم هذا المنهج كوسيلة للإثبات والاستدلال على موضوعية الناقد أي بعد أن نتعامل مع النص بالمناهج الأخرى التي تبرز جوانب التميز في النص .

٤- أسلوبية الانزياح : وهي تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية ويعرف الأسلوب على أنه انزياح عن المعيار المتعارف عليه، فهم يعتقدون أن الأسلوب الجيد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كل قواعد اللغة وهذا ما طبقه أهل الحداثة في أدبهم ، والمعتدل منهم يقول أن الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة حيث يكون

[٨٦] ينظر النقد الأدبي الحديث ... ،أ.د.سعد أبوالرضا ،ص١١٥، وفي الأسلوب والأسلوبية ،محمد اللويمي ،ص٤٦.

[٨٧] ينظر البلاغة والأسلوبية ، محمد عبد المطلب ، مكتبة لبنان ، ط١، ١٩٩٤م، ص ١٩٨.

الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرين لكنها لا تخالف قواعد اللغة أي النحو [٨٨].

٥-الأسلوبية الأدبية :

وهي تعنى بدراسة الأسلوب الأدبي بجانبيه الشكلي والمضموني ، ويسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي وذلك عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الذي يهتم به الناقد ، والجانب الوصفي اللغوي اللساني .

وهذا هو الذي يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى وغنما بالشكل والصياغة [٨٩].

٦-الأسلوبية التأثرية :

وبنصب اهتمام هذا الاتجاه على المتلقي وقياس تأثيرات النص عليه من خلال استجابته وردود فعله ، حيث إن المتلقي له الحق في توسيع دلالات النص من خلال تجربته هو [٩٠].

---

[٨٨] ينظر في الأسلوب والأسلوبية ،محمد اللويمي ،ص٤٦.

[٨٩] ينظر في الأسلوب والأسلوبية ، محمد اللويمي ،ص٤٨.

[٩٠] ينظر السابق ، ص٤٩.

٢- المنهج البنيوي [٩١]:

يعتمد في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناءً متكاملاً بعيدًا عن أية عوامل أخرى أي أن أصحاب هذا المنهج يعكفون من خلال اللغة على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي . فالبنيويون يعدّون النصّ بنيةٌ مغلقةٌ على ذاتِها ولا يسمحون بتغيرٍ يقع خارج علاقاتهِ ونظامه الداخلي . فهو منهج نقدي يعني بدراسة النصوص الأدبية من داخلها، أي نبدأ بالنص وننتهي به، كما يرى نقاد هذا المنهج أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرّد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة، بل إنّ هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكّم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء .

وقد أصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب؛ لأنه يجمع بين الإبداع وخاصيته الأولى وهي اللغة في بوتقةٍ ثقافيةٍ واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات بقصدِ تحديدِ بُنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية فظهرت البنيوية في بداية الأمر في علم اللغة ، وبرزت عند فرديناند دي سوسير الذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية عندما طبق المنهج البنيوي في دراسته للغة .

---

(٩١)مناهج النقد الأدبي الحديث : عبدالله خضر ، دار الفجر ، القاهرة ، ٢٠١٧ ،ص١١٢ – وانظر نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللفوية الحديثة : نبيلة إبراهيم ص ٤٤– ٤٥ .

ظهرت البنيوية كحركة فكرية حديثة لتسود البلاد الغربية والعربية ، ولتتجاوز النزعة التاريخية والفلسفية ، وتأخذ اللغة موضوع دراستها ، رافضة تدخل كل الظروف الخارجية والمرجعيّات الاجتماعية في دراستها بمعنى أنّها قامت بعزل اللّغة لتدرسها في ذاتها ومن أجل ذاتها ، وقد أرسى مبادئ هذه الحركة العالم اللغوي السويسري "فرديناند "دو سوسير "وذلك من خلال المحاضرات التي ألقاها في علم اللغة ، فأصبحت بمثابة مبادئ قامت عليها معظم المناهج النقدية المعاصرة ، ومن بين هذه المناهج "المنهج البنيوي" ، ولكن قبل الشّروع والتعمّق في الحديث عن هذا المنهج يشترط علينا أن نعرّف بمصطلح البنيوية لغة واصطلاحًا.

١- مفهوم البنيوية :

البنيوية لغة :

اشتقّت كلمة "بنيوية " من الفعل الثلاثي (بنى) وتعنى البناء أو الطريقة وكذلك تدّل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء أو الكيفية التي شيّد بها [١] .

ولو عدنا إلى الجذور الغربية لهذه الكلمة لوجدنا أنها مشتقة من الفعل اللاتيني "Struere" الذي يعني البناء والتشييد ، لذلك فكلمة البنية في معناها

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، مج٢ ، د ط ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، د ت ، ص ص١٦١،١٦٠.

تحمل معنى "الكلّ " أي ترابط الأجزاء فيما بينها مما يجعلها متماسكة [٢]، لذلك فأبسط تعريف للبنية هو :" أنها نظام

أمّا بالنسبة إلى المعاجم الأوروبية فهي تنص على أنّ " فنّ المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر، ولا يبعد هذا كثيرا عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدّلالة على التشييد والبناء والتركيب ، وتجدّر الإشارة إلى أنّ القرآن الكريم استخدم هذا الأصل "[٢]، ومن أمثلة ذلك ما ورد في قوله تعالى :" ابنوا عليهم بنيانا " **[الكهف :٢٠]** وقوله أيضا :" الذي جعل لكم الأرض فراشا والسّماء بناءً " **[البقرة :٢٢]** .

جاءت كلمة "بنية" عند العرب كمقابل للإعراب ، ومن هنا جاءت تسميّتهم للمبني للمعلوم والمبني للمجهول ، أمّا في اللغات الأوروبية القديمة كانت تستخدم للدلالة على الشكل الذي يشيّد به المبنى ثم اتسعت لتشمل طريقة وكيفية ترابط الأجزاء داخل نظام معيّن [٣] .

ولذلك فإنّ "البنية" هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكلّ ما والعناصر والعلاقات القائمة بينها ، ووضعها والنظام الذي تتخذه ، ويكشف هذا التحليل عن كل العلاقات الجوهرية والثانوية ، معتبرا أنّ النّوع الأوّل هو الذي يكوّن بنية التي تعدّ هيكل الشيء الأساسي والتصميم الذي أقيم طبقا له ،

---

(٢) ينظر: زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، د ط، مكتبة مصر، ١٩٩٠ ، ص ٢٩.

(٢) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ط١ ، دار الشروق ، القاهرة، ١٩٩٨ ، ص١٢٠.

(٣) ينظر : المرجع نفسه، ص ١٢٠.

والذي يمكن الوصول إليه واكتشافه في أشياء أخرى شبيهة "[1]، بمعنى أنّ البنية هي شبكة علائقية متّحدة الأجزاء ومتماسكة ، بحيث يسمح التحليل الداخلي لهذه الأجزاء بالكشف عن علاقاتها ، أي أنّ البنية هي التي تتيح الفرصّة لمقارنة مختلف الأشياء الموجودة في الواقع .

البنيوية اصطلاحا :

لقد وجد مصطلح البنية مشكلة في تحديد مفهومه مما أدّى إلى تعدّد التّعريفات والمفاهيم لهذه الكلمة ، إذ نجد مجموعة من النقاد اللغويين يختلفون في إعطاء مفهوم قارّ لهذا المصطلح.

تعرّف البنية على أنّها " نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقًا لمبدأ الأولوية المطلقة للكلّ على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يضفي فيه أي تغيّر في العلاقات إلى تغيير النسق نفسه ، وعلى نحو ينطوي معه مجموع الكلّي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالّا على معنى "[2]، أي أنّنا نرى أنّ البنية في مجموعها كل مكوّن من عناصر متماسكة يتوقف كل عنصر منها على ماعداه .

---

(١) ينظر: صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ص ١٢٠، ١٢١ .

(٢) اديث كريزويل ، عصر البنيوية ، تر:جابر عصفور، ط١، دار السّعاد الصّباح ، الكويت ،١٩٩٣ ،ص ٤١٣.

وفي تعريف آخر لها هي :" مجموعة من الأجزاء المترابطة معا "[٢] مثال ذلك محرك السيّارة إذا نزعنا عنصرا من عناصره تعطّل لأنّ كل عنصر مرتبط بعنصر آخر ولكل عنصر وظيفة يقوم بها و بإرتباط هذه العناصر تكوّن محركًا (بنية).

المنهج البنيوي النشأة والتطور :

ارتبط المنهج البنيوي في نشأته بالفكر الفرنسي وامتدّ في جميع أنحاء المعرفة الإنسانية، تخصّص في ميدان البحث اللغوي والنقد الأدبي، وهو نموذج تصوري مستعار من علم اللغة وبذلك تكون اللغة هي الرّحم الأوّل لنشأة هذا المنهج ،"ولكن إذا كانت نقطة البدء في الفكر البنيوي هي كتابات بعض مفكرين القرن التاسع عشر (وما قبله في حقيقة الأمر) فإنّ الظروف العامّة التي مرّت بها فرنسا بعد حركة الفكر ساعدت مساعدة فعّالة في ظهور الثنائية كحركة فكرية متكاملة ومتمايزة ، كما أنّها هي التي أعطت البنائية نكهة فرنسية واضحة لا يمكن أن نخطئها أو نعلقها"[١] .

ومن بين المبشّرين لهذا المنهج "فرويد " "ماركس " " دو سوسير " على وجه الخصوص وليفي شترواس " الذي يعدّ أبا البنائية ومؤسّسها ، ويرى أنّ البنيوية منهج يمكن تطبيقه على أيّ نوع من الدراسات ، ولم "ينبثق المنهج

---

(١) ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية :الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب ، ط٢ ، دار الفرقد ،سوريا ،٢٠٠٨ ، ص ٤٨.

(١) أحمد أبو زيد ، مدخل إلى البنائية ، د ط ، المركز القومي للبحوث الإجتماعية والجنائية ، القاهرة ،١٩٩٥ ، ص٠٣ .

البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي فجأة وإنّما كانت له إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين ، في مجموعة من الثنائيات والمدارس والاتجاهات المتعدّدة والمتباينة مكانًا زمانًا ، ولعلّ من أوّلها ما نشأ في مطلع القرن العشرين في حقل الدراسات اللغوية على وجه التحديد ، لأنّ هذا الحقل يمثّل طليعة الفكر البنيوي وإن لم تستخدم فيه منذ البداية مصطلحات بنيوية"[٢] ، ولم ينهض المنهج البنيوي من العدم بل قام على فرضيتين أو قولين أساسيّين كانتا سببًا في ظهور ما يعرف الآن بالمنهج البنيوي وهما:

-**أولا** : التسليم بأولوية البنية على العناصر المكوّنة لها ، ويترتب عنه أنّ ما يحدّد هوية عنصر هو جملة العلاقات التي يعقدها مع غيره من العناصر المنتمية معه إلى نفس البنية .

-**ثانيا** : القول باستقلالية البنية اللغوية.

يمكن أن نعتبر هذين القولين المؤسّسين للبنيوية "[١] أي أنّ الناقد البنيوي ينظر إلى البنية على أنّها مجموعة من العناصر المتماسكة يكمّل بعضها بعضًا، في حين تكون هذه البنية مستقلّة عن كل المؤثرات الخارجية .

تعتبر الدراسات التي قدّمها العالم اللغوي " فرديناند دو سوسير "سببًا في النهوض بالفكر اللغوي الحديث ، وثورة منهجية حقيقية على الدراسات التاريخية والمقارنة التي رانت على الدّارس اللغوي الأوروبي إلى حدود القرن

---

(٢) صلاح فضل ، في النقد الأدبي ، دط ، إتحاد كتاب العرب ، دمشق ،٢٠٠٧ ، ص ٤٧.

(١) عز الدّين مجدوب ، إطلالات على النظريات اللسانية والدلالية في النصف الثاني من القرن العشرين ، تر : مجموعة من الأساتذة والباحثين ، ج١ ، د ط ، المجمّع التونسي للعلوم والآداب والفنون ، بيت الحكمة ، تونس ،٢٠١٢ ، ص ٠٦.

العشرين ... وقادت إلى ابتداع منهج جديد وصفي استقرائي يتعامل مع اللغة بوصفها نسقا صوتيّا ذا عناصر محدّدة يحكمها نظام من العلاقات، وقد برز في أوروبا انطلاقا من منتصف القرن العشرين اتجاهًا مميّزاً في مقاربة الآثار الأدبية، بحيث يعتمد على معطيات الدّرس اللّساني الحديث الذي اتّخذ لنفسه شعارًا "النص ولاشيء خارج النّص" (بمعنى أنّ البنيوية اهتمت بالنّص أو الأثر الأدبي) " [١].

أي أنّ سوسير أنتج ثنائيات لسانية انتقلت إلى مجال النّقد لتصبح مفاتيح لتحليل النّصوص الأدبية ، وهكذا ولدت "البنيوية" كنشاط فكري خاص تمّ اعتماده في الواقع المعرفي، فهو يرى أنّ اللغة يجب أن تدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها بعيدا عن العوامل الخارجية ، واعتبارها مجموعة من الحقائق ،وقد أصبحت البنيوية منهج بحث اعتمدته جلّ العلوم في تحليلاتها منها " الأنتروبولوجيا في تحليل الأسطورة عند ليفي شتراوس و الإبستمولوجيا في تحليل الفكر الغربي عند " فوكو " و السيكولوجيا في تحليل الطفولة عند "لاكان" و الاقتصاد في التّحليل الماركسي عند "ألتوسير" والنّقد الأدبي في التّحليل النّقدي عند "بارت" و "تودوروف" و "جيرار جنيت"[٢]، بمعنى أنّ البنيوية شغلت جلّ المعارف الإنسانيّة ولم تقتصر على الأدب فحسب.

---

(١) فريد أمعضشو ، "النقد الأدبي عند العرب الميلاد والإمتداد" ، مجلّة البيان ، رابطة الأدباء ، ع ٤٦٥ ، الكويت ، ٢٠٠٩ ، ص ١٦.

(٢) محمد عزّام ، تحليل الخطاب النقدي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، موقع إتحاد العرب على شبكة الانترنت htt.www.awm-dam.org ، ص٧٣.

-رواد البنيوية :

كانت للبنيوية جهود ساهمت في النهوض بهذه النظرية الحديثة في البلاد الغربية، واتسعت لتشمل البلاد العربية ،وقد كان لها أعلام ساهمت أبحاثهم في تطوير هذه النظرية لتصبح فيما بعد منهج نقدي يستعمل في تحليل النصوص الأدبية.

جهود بنيوية غربية :

أ- **فرديناند دوسوسير** [*] : أسهمت أبحاث العالم اللغوي فرديناند دو سوسير في بلورة الفكر البنيوي من خلال أعماله وأبحاثه التي جاء بها ،إذ أنّه " كان أوّل من دعى إلى دراسة اللغة في ذاتها دراسة وصفيّة تبحث في نظامها وقوانينها دون الاهتمام في جوانبها التاريخية التطورية التزامنية .... إنّ الهدف الأساسي للنظرية اللسانية البنيوية هو دراسة اللّغة موضوع اللّسانيات البنيوية هو دراسة اللّغة موضوع اللسانيات في ذاتها ولذاتها" (١) أي أنّه يهتمّ باللغة في ذاتها

---

[*] ولد فرديناند دوسوسير في جنيف عام ١٨٥٧م، في واحدة من أشهر العائلات في المدينة ،عائلة اشتهرت بإنجازاتها العلمية، وبعد أن أمضى سنة غير مرضية في جامعة جنيف في دراسة الفيزياء والكمياء ذهب إلى جامعة لايبزيغ لدراسة اللّغات، كما درس السانسكريتية في برلين ،نشر وهو في سن الحادية والعشرين مذكّرة نالت ثناءً كثيراً كان عنوانها منكرة عن النّظام البدائي لأحرف العلّة في اللغات الهندو أوروبية ،وفي عام ١٨٨١م كان محاضراً في اللّغة القوطية والألمانية القديمة في الكلية التطبيقية للدّراسات العليا . ينظر: جون ليتشه ،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى مابعد الحداثة، تر: فاتن البستاني ، ط١ ، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت ، ٢٠٠٨، ص ص ٣٠٧ ،٣٠٨ .

(١) شفيقة العلوي ، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة ، ط١ ، أبحاث للترجمة والنّشر والتوزيع ،٢٠٠٤ ، ص٠٩ .

وبدرسها في لحظة معينة من الزمن بغضّ النظر عن تطوّرها التاريخي.

مثلت الثنائيات التي جاء بها سوسير المنطلق الأساسي لظهور معرفة جديدة ودراسات حديثة، أحدث من خلالها هزّة في المعايير القديمة فكانت هذه الثنائية تربط بين اللغة وأدمغة البشر جميعا، وقد أدّت إلى تطوّر اللسانيات عمومًا والبنيوية على وجه الخصوص [١].

ميّز سوسير بين مجموعة من الثنائيات منها: "اللغة والكلام" يرى أن اللغة تختلف عن الكلام بأنها شيء يمكن دراسته في صورة مستقلة، فاللغات البائدة (الميتة) مع أنّها لم تعد تستخدم في الكلام نستطيع بسهولة أن نتعلّم أنظمتها اللغوية فنتخلص من بقية عناصر اللسان الأخرى، بل إنّ علم اللغة لا وجود له إلّا إذا أقصيت العناصر الأخرى ،أمّا الكلام فعلى العكس من ذلك فعل فردي وهو عقلي مقصود "[٢]. فالكلام هو التجسيد الفعلي للغة.

ميّز بين زوجين آخرين من الثنائيات هما :"الدال والمدلول" فالدال هو الصورة السّمعية والمدلول هو الصورة الذهنية (الجانب الذهني للدّال)"فالدليل اللغوي إذًا لا يصل بين المدلول عليه ولفظه، ولا بين المدلول عليه والمفهوم ، بل إنّه يربط بين الصورة الصوتية للشيء المادي (المرجع) وما يقابلها من أصوات، فهذه الصورة الصوتية ليست هي الصوت المادي، لأنّه شيء فيزيائي محض بل انطباع هذا الصوت في النفس ، والصورة الصادرة عمّا تشاهده

---

(١) ينظر :شفيق العلوي ، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، ص ص ٤٢ ،٤٣ .

(٢) فرديناند دوسوسير، علم اللغة العام ، تر : يوئيل يوسف عزيز ، دار آفاق عربية ،ع ٠٣ ، ١٩٨٥، ص ص٣١،٣٢.

حواسنا، فالدليل اللغوي إذًا كيان نفسي ذو وجهين هما الدال والمدلول " [٢] لذلك فإنّ إدراك الدليل اللغوي مرتبط بالنفس المدركة فهو عملية نفسية.

أما ثنائية "التركيب و الاختيار" فيرى دوسوسير أنّ المكوّنات التي تربط بين الأدلة يجب أن تأخذ محل اهتمام كبير في الدراسة اللغوية، فالكلمات في صلب الخطاب تتسلسل وتنتظم الواحدة تلوى الأخرى بصفة خطية تنفي إمكانية النطق بكلمتين في نفس الوقت، فالجملة قد تتألف من وحدتين تجيء الثانية بعد الأولى ،فمثلا لنفترض أنّ طفل هو موضوع المرسلة يقوم المتكلم بعملية انتقاء من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتشابهة مثل طفل، صبي، ثم يقوم ليشرح هذا الموضوع باختيار أفعال متقاربة دلاليا مثل: (ينام،يغفو ،يستريح)، فتترتب الكلمات في سلسلة كلامية [١] .

ب –رومان ياكبسون [*]: كان لرومان ياكبسون دور كبير في الربط بين الاتجاهات الغربية المختلفة، وذلك من خلال أبحاثه التي أسهمت في بلورة الفكر النّقدي البنيوي، إذ أكّد أن اللغة ليست ثابتة وهي في حركة تطوّرية

---

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٣ .

(١) ينظر: مجموعة من الكتّاب ، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي ، تر: رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ،ع٢٠٦ ، ١٩٧٨،ص ١٧٦.

[*] ولد رومان ياكبسون في موسكو عام ١٨٩٦م ،ويعتبر واحد من أهم علماء اللغة في القرن العشرين، وهو من المؤيّدين للتوجه البنيوي، تخصّص في القواعد المقارنة، أسّس سنة ١٩١٥ م مع بعض الطلاب نادي موسكو الألسني، وعنه تولّدت مدرسة الشكلانين الروس، توجّه في ١٩٢٠م ‘إلى براغ حيث عمل ملحقا ثقافيا، وشارك تروبتسكواي في وضع أسس الفنولجيا البنيوية، ومن بعض كتبه: البنية الصوتية للغة، قضايا الشّعرية، مقالات في اللسانيات العامة ،نظرية التواصل عند ياكبسون وتحليل الخطاب الأدبي. ينظر: جون ليتشبه خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة ،ص ١٣٨ .

دائمة، فهي خاضعة للتغيرات التي تطرأ على الحضارات والمجتمعات ، وقد أولى اهتمامه بدراسة علم الأصوات والعروض والبنى الصوتية في الشعر إذ ميّز بين النصوص الشعريّة والنّصوص الأدبيّة الأخرى، وقام بدارسة مجموعة من أعمال كل من "داني شكسبير" ، "بريخت" ، وما لبث حتى لمع اسمه في الساحة النّقدية الحديثة و ذلك من خلال تأسيسه لمدرسة الشكلانيين الروس التي اهتمّت بالكتابة وجعلتها غاية في ذاتها، أي أنّها اهتمّت بالبعد الجمالي لها دون المؤثرات الخارجية عنها (١).

ويرى "ياكبسون" أن التواصل اللغوي لا يتم إلاّ بوجود ست عناصر وهي: مخاطب الذي يوجه الرّسالة ، ومخاطَب الذي يستقبل هذه الرّسالة ، ورسالة هي الموضوع المراد توصيله إلى المخاطَب ، وقناة الاتصال وهي خط مرور الرّسالة قد تكون سمعية كالهواء أو مدركة بالعين المجرّدة كالجريدة أو المجلة ، وتقتضي الرّسالة سنن مشتركة كليّا أو جزئيا بين المخاطب والمخاطَب ، وأخيرا السيّاق الذي تقال فيه هذه الرّسالة (٢).

ومن خلال هذه العناصر الستة جعل لكلّ منها وظيفة ، منها الوظيفة التعبيرية التي تتمحور حول المرسل، والوظيفة الانتباهية التي تتمحور حول المرَسل إليه، والوظيفة الندائية التي تتمحور حول قناة الاتصال، والوظيفة

---

(١) ينظر: وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتّحصيل العربي ،"رسالة ماجستير" كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية، غزة ، ٢٠١٠ ، ص ١٢.

(٢) ينظر: مهى محمود إبراهيم العتّوم ، تحليل الخطاب في النّقد العربي الحديث دراسة مقارنة في النّظرية والمنهج ،"رسالة دكتوراه"، تخصّص لغة عربية وآدابها، كليّة الدراسات العليا الأردنية ، ٢٠٠٤، ص ٥٢.

الشّعرية التي تتمحور حول الرسالة وهي الوظيفة المهيمنة والتي اهتمّ "ياكبسون" بها ، وأخيرا الوظيفة المرجعية التي تتمحور حول السياق[١]،

جهود بنيوية عربية

المنهج البنيوي منهج نقدي حداثي، نشأ في رحم الفكر العربي، ويعود تأسيس النقد البنيوي الحداثي عند العرب إلى ما أخذه الحداثيون من أفكار وأسس للنظرية النّقدية عند الغرب، وإرسائها في السّاحة النّقدية العربية من خلال ترجمة الكتب العربية .

أشار "صلاح فضل" إلى بوادر ظهور الفكر البنيوي عند النّقاد العرب من خلال قوله أنّه: " يمكننا أن نرصد ظهور بعض المراكز المهمّة في العالم العربي التي تعنى بالدراسات البنيوية، من أهمها ما يقوم بها الدكتور "كمال أبو ديب" في جامعة اليرموك بالأردن من دراسات تطبيقية، وما يشارك فيه بعض الباحثين الجادين في تونس بكليّة الآداب أمثال الدكتور عبد السّلام المسدي من جهد نظري وآخر تطبيقي، كما أنّ القاهرة قد بدأت تشهد حركة نشيطة في مجال الدراسات الاجتماعية و الأدبية عميقة الصّلة بالمعطيات البنيوية" [١] فـ"صلاح فضل" من خلال هذا القول يصرّح أنّ البدايات الأولى للمنهج البنيوي عند العرب كانت على يد الدكتور "كمال أبو ديب" و"عبد السلام المسدي" .

---

(١) ينظر: مهى محمود إبراهيم العتون ، تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث دراسة مقارنة في النظرية والمنهج ، ص ٥٣.

(١) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ١٤٢.

لعلّ المحاولات الأولى للمنهج البنيوي عند العرب، هي تلك التي شهدناها عند كل من "صلاح فضل" من خلال كتاب "نظرية البنائية" والذي كان تنظيرا خالصا ، و"كمال أبو ديب" الذي جعل كتابه جدلية الخفاء والتجلي تطبيقا خالصا ، أمّا "عبد الله الغذامي" فقد جمع بين التنظير والتطبيق [٢].

أ- صلاح فضل * :

يعتبر كتاب صلاح فضل "نظرية البنائية " أوّل كتاب تنظيري للبنيوية، التي كان لها جذورا مع الروّاد الأوائل في الوطن العربي ، وقد حاول من خلال كتابه هذا تجاوز الأيديولوجية المتغيرة وذلك من خلال تغيير النظام السياسي في مصر من الاشتراكي إلى الرأس مالي ، إذ يرى أنّ الأدب لا

---

(٢) ينظر: وردة عبد العظيم عطا الله قنديل ، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي ،ص ١٩١.

* ولد الدّكتور صلاح فضل محمد صلاح الدين بقرية شباس الشهداء بوسط الدكتا في ٢١ مارس ١٩٣٨ م ، وأوفد في بعثة للدّراسات العليا بإسبانيا ،حصل على دكتوراه دولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام ١٩٧٢ ،عمل مدرسّا للآداب العربي والترجمة بكلية الفلسفة والآداب بجامعة عين شمس عام ١٩٧٩م ،انتدب مستشارا ثقافيا لمصر، ومديرا للمعهد المصري للدّراسات الإسلامية بمدريد عام ١٩٨٠م ، ثم انتدب بعد عودته إلى مصر عميدا للمعهد العالي للنقد الفنّي بأكاديمية الفنون بمصر في عام ١٩٨٥م ،كما عمل أستاذا بجامعة صنعاء باليمن والبحرين حتى عام ١٩٩٤ م ، ومن مؤلفاته علم الأسلوب مادّته وإجراءاته ،إنتاج الدّلالة الأدبية، شفرات النّص ،أساليب الشّعرية المعاصرة، بلاغة الخطاب وعلم النّص. ينظر: وردة عبد العظيم عطا الله قنديل ، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي ،ص ١٩٢

علاقة له بالنّقد الأيديولوجي، بحجّة أنّ الأدب لا يخضع لمتغيرات سياسية،فهو في نظره عالم مغاير ومخالف تكمن حمايته في قوانينه .[١]

خصّص صلاح فضل كتابه " نظرية البنائية" للنّقد وحده ،ولعلّه أفضل كتاب وضع بالعربية عن التنظير للنّقد البنيوي آنذاك ،لأنّه كتاب علمي جدّا ،وضع بلغة نقدية ، وعالج

أصول البنيوية واتجاهاتها ومستوياتها " [٢]، فقد أصّل لهذا المنهج النّقدي الحداثي مستخدمًا في ذلك أسلوب العرض المسهب الذي يساعد الباحث للتّعرف على الرّوافد التاريخية لهذا المنهج وتطوّره ونشأته.

ب- كمال أبوديب* :

يهدف "كمال أبو ديب" من خلال دراسته البنيوية التطبيقية إلى تحليل الصورة الشعرية، من خلال تحليل بينتها الدلالية والفنية ،وقد اعتمد في ذلك على المناهج العربية الحديثة للوصول إلى قمّة التحليل الشعري ،والهدف من هذه الدراسة التخلص من الاتجاهات التقليدية التي يتميّز بها الفكر النقدي العربي ، ويتبين ذلك من خلال كتابه" جدلية الخفاء والتجلي" الذي قدّم فيه "لمنهجه البنيوي في النقد الأدبي أن يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها ،ويطمح إلى تحديد المكوّنات الأساسية

---

(١) ينظر: وردة عبد العظيم عطا الله قنديل ،البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي و التحصيل العربي ، ص ١٩٢ .

(٢) محمد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، ص ٣٩.

للظواهر ، واقتناص شبكة العلاقات التي تشعّ منها وإليها ،والدّلالات التي تتبع من هذه العلاقات ،ثم البحث عن التحوّلات الجوهرية للبنية التي نشأت عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلّا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها ،من خلال وعي حاد لنمطي البنى :السطحية والعميقة" [١] و"كمال أبو ديب" لا يدرس الصور، وإنّما يحلّل عناصر البنيات المكوّنة لهذه الصور والعلاقات التي تجعل هذه المكوّنات مرتبطة داخل بنية القصيدة، ليكشف عن الدلالة العميقة والمعقدة لبنية الصور ،كذلك يبحث "كمال أبو ديب" عن التحولات التي تدخل في تركيب البنية والتي توّلد دلالات جديدة لا يمكن فهمها إلاّ من خلال العودة الي البنية الأساسية .

حاول "كمال أبو ديب" أن يؤسّس لمنهج بنيوي عربي الأصل يفوق ما قدّمه العرب، إلاّ أنّه يصّرح مبكرا أنّ تطبيقه للمنهج البنيوي على الشعر الجاهلي استمدّه من ظاهرتين في الدراسة هما: " دراسة "فلاديمير بروب" بشكل الحكاية، والأسس، والمبادئ ،قوله أنّه يقدّم منهجا بنيويا يفوق به الغربيين [٢] .

تعدّدت الموضوعات التي تطرّق إليهما كمال أبو ديب في كتابه جدلية الخفاء والتجلي، وإن كانت كلّها تصبّ في مصبّ واحد هو الدراسة البنيوية

---

(١) محمد عزام ، تحليل الخطاب الادبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، ص ٧٩ .

(٢) ينظر: عبد العزيز حمّودة ، المرايا المحدّبة : من البنيوية إلى التفكيكية ، ص ٣٨ وينظر: سمير حجازي ، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية ، ط١، دار التوفيق ، سوريا ، ٢٠٠٤ ، ص ص٢٤،٢٥.

للشعر، "ومن الواضح أن الباحث جزّأ العناصر الفنية للشعر، وانفرد بدراسة كل عنصر على حدى (الصورة ،الإيقاع ،المضمون ....الخ) ،والمفروض أن تدرس هذه العناصر كلّها ضمن تطبيق نقدي على قصيدة واحدة ليتكامل المنهج ، وتصبح له صورة تقترب من أن تكون نهائية " [1] وكمال أبو ديب قام بدراسة كل عنصر فني على حدى ولم يجمعها في قصيدة واحدة ،وإنّما اختار مقطوعات شعرية من قصائد مختلفة .

ج- عبد الله الغذامي *:

ظهرت جهود عبد الله الغذامي في الفكر البنيوي من خلال أعماله ومؤلفاته التي غلب عليها التطبيق أكثر من التنظير ، ومن أهم هذه الكتب كتابه : "الخطيئة والتكفير" الذي كان نموذجا للتحليل البنيوي .

قسّمه إلى قسمين : "القسم الأوّل وضع فيه مقدمة نظرية في حوالي ثمانين صفحة من كتابه البالغ ثلاثمائة وثمانين ، عالج فيها نظرية البيان (الشّعرية) ، ومفاتيح النّص (البنيوية) السيميولوجية ، والتشريحية) وفارس النص (رولان بارت) ، ونظرية القراءة ، وفي القسم الثاني درس شعر الشاعر

---

(١) محمد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النّقدية الحديثة ، ص ٧٩.

* عبد الله الغدامي ناقد حداثي من السعودية ، نال الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة اكستيريا بإنجليترا عام ١٩٧٨ ،عمل استاذا في جامعة الملك سعود بالرياض،وفي جامعة الملك عبد العزيز في جدة ، ظهر بالوطن العربي في منتصف الثمانينات بكتابه الأول "الخطيئة والتكفير "في عام ١٩٨٥، فأحدث ضجة كبرى في صفوف نقادنا :لأنه تبنى فيه أحدث منهجين نقديين آنذاك وهما :البنيوية والتشريحية ((التفكيكية))،نشر في عام ٢٠٠٠ أكثر من ١٥ كتاب نقدي كانت كلها في التطبيق . ينظر: محمد عزّام ،تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ،ص١١٨.

السعودي المعاصر حمزة شحاتة في (نظرية البيان) الشعرية يعتمد الباحث المنهج البنيوي ، ويرى أن خير وسيلة تنظر في حركة النص الأدبي هي الانطلاق من مصدره الأصلي اللغوي[1] " فالبنيوية التيار النّقدي الذي أولى الغذامي اهتمامه في هذا الكتاب، كما حاول الجمع فيه بين التنظير والتطبيق للمنهج البنيوي.

حدّد الغذامي الهدف من البنيوية بقوله " أنّها تسعى للكشف عن خصائص البني الداخلية للنصوص من خلال التركيز على العلاقات التي تربط بين الأبنية الموضوعية للنص، لأنّها لا تنظر إليها كأجزاء مستقلة وتركيزها الدائم على النسق "[1]، أي أنّ هدفها الأساسي والجوهري يكمن أساسا في سعيها إلى إعادة بناء الشيء بطريقة تبرز قوانين قيامه بوظائفه داخل البنية ، أي الكشف عن العلاقات التي تربط بين أنظمتها المختلفة، والكشف عن القوانين التي تحكمها .

وبهذا يكون الغذامي من النّقاد العرب الأوائل الذين ساهموا في نقل الفكر البنيوي إلى الساحة النقدية العربية.

مبادئ المنهج البنيوي :

يقوم المنهج البنيوي كغيره من المناهج على مجموعة من الأسس الفلسفية والفكرية والأيديولوجية التي تميّزه عن غيره وهي كالتالي :

---

(١) محمد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ،ص١١٨.

(١) ا وردة مداح ، التيارات النقدية الجديدة عند عبد الله الغذامي ، ص ٥٢.

- النزوع إلى الشكلانية :

لقد تعلقت البنيوية بالمدرسة الشكلانية، وذلك بإعطاء الأهمية للشكل الذي يؤدي بنفسه إلى المعنى المطلوب ،وقد عدّت الكتابة شكلاً من أشكال التعبير قبل كل شيء ،وكذلك اللغة بالنسبة لها لا تحيل على أي معنى وبالتالي فاللغة والكتابة في منظورها تبقى مجرد شكل، فالاهتمام بالشكل والمضمون كانتا أوّل مبادئ المدرسة البنيوية الذي أخذته عن التيّار الشكلاني الذي مثلته كل من "المدرسة الشكلانية الروسية" ، و"حلقه براغ" [١].

- رفض التاريخ :

لقد كانت المناهج السابقة تعتمد في دراستها للظواهر على المحور التاريخي والاجتماعي، وبظهور البنيوية كحركة جديدة جاءت ترفض كلّ القيم الاجتماعية التي يتبنى عليها المجتمع ومنها التاريخ وذلك لانعدام فائدتها ،فنادت بموت التاريخ وكل القيم ،وقامت بدراسة الظاهرة في وقتها الآني دون العودة لتطور هذه الظاهرة عبر مراحلها التاريخية [١].

---

(١) ينظر :عبد المالك مرتاض ، في نظرية النقد :متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، دار هومة ، الجزائر، ٢٠٠٢ ،ص ٢١٠.

(١) عبد المالك مرتاض ، في نظرية النقد :متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ،ص٢١١.

-رفض المؤلف :

جاءت فكرة رفض المؤلف امتدادا لرفض التأثير الاجتماعي بحيث " أنّ كلّ نص لا يخلو من إبداع كاتبه ، وحضوره مهمّا بلغ حجم التّهميش و الإفضاء ، وهكذا اهتمّت المناهج النّقدية الغربية بالنّص وأهملت جوانب خطيرة تتمثّل بالقيّم الفكرية الإنسانية، التي يقف في مقدّمتها المؤلف منشأ النّص وأسدل السّتار عن المناهج القديمة التي ظلّ فيها المؤلف فارس النص بلا منازع " [٢] فالبنيوية تعطي السّلطة للنّص لأنّها تركّز على الأنساق الدّاخلية المكوّنة له بحيث تنفي الذّات المؤلفة وكل القدرات الاجتماعية والتاريخية .

-رفض المرجعيّة الاجتماعية :

إنّ البنيوية في حقيقة الأمر ترفض العودة إلى المجتمع في تحليل أيّ عمل إبداعي ،أي أنّها تنفي وترفض التأثير المباشر للمجتمع في المبدع و إبداعه ، وقد صرّحت "ناتالي صاروط" بأنّ "لاشيىء يوجد خارج الألفاظ" فالبنيوية بذلك ترفض كل القيم الروحية والإنسانية جملة وتفصيلا، ولا تؤمن بمرجعية الكتابة الاجتماعية ويعدّونها من أساطير الأوّلين ،فلا وجود لصلة بين المبدع ومجتمعه [١] .

---

(٢) وردة عبد العظيم عطا الله قنديل ، البنيوية وما بعدها بين التّأصيل الغربي والتحصيل العربي ،ص ٨٩.

(١) ينظر: عبد المالك مرتاض ، في نظرية النقد :متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، ص ٢١٦.

- رفض المعنى من اللّغة :

المبدأ الأخير من مبادئ البنيوية هو إقصائها للمعنى " فهي ترفض معنوية اللغة ،بل ترى كما يذهب إلى ذلك بارت ، أنّه من العسير التسليم بأن نظام الصور والأشياء ، التي المدلولات فيها تستطيع أن توجد خارج اللغة ، وأنّ عالم المدلولات ليس شيئا غير عالم اللغة، وكذلك أنفينا المدرسة البنيوية ترفض أهم القيم التي كان النقد التقليدي ينهض عليها،منها رفض التاريخ وفكرة المؤلف والمناداة بصوته ورفض المرجعية الاجتماعية للإبداع ،ثم رفض معنوية الألفاظ ،وعدّ اللغة مستقلّة بنفسها ،غير مفتقرة إلى سواها "[٢] فاللغة بالنسبة للبنيوية لا تحيل على أي معنى ،فهي تعتبرها مستقلّة ومكتفية بذاتها ،ولا تسعى إلى تفسيرها بالاستعانة بسياقاتها الخارجيّة ،وإنّما تدرسها من خلال العلاقات التي تربط بين الأجزاء التي تدخل في تركيب بنيتها الدّاخلية .

(٢) المرجع نفسه ،ص ص ٢١٦، ٢١٧.

الفصل الثالث

دراسات نقدية تطبيقية

-قصيدة الذئب للبحتري [٩٢] : (طويل)

سَـــلامٌ عَلَـــيْكُمْ، لا وَفَـــاءٌ وَلاَ عَهْـــدُ، أمـــا لَكُـــمُ مـــن هَجـــرِ أحبـــابكُمْ بُـــدُّ

أأحبَابَنـــا قَـــدْ أنجَـــزَ البَـــينُ وَعْـــدَهُ وَشـــيكًا، وَلـــمْ يُنْجَـــزْ لنَـــا مـــنكُمُ وَعْـــدُ

أأطـــــلالَ دارِ العَامرِيّـــــةِ بـــــاللّوَى، سَـقَتْ رَبعَـكِ الأنـوَاءُ، مـا فعلَـتْ هنـدُ؟

أدَارَ اللّـــوَى بَـــينَ الصـــريمَةِ والحمَـــى، أمَـا للهّـوَى، إلاّ رَسـيسُ الجَـوَى قَصْـدُ

بنَفْسِـــيَ مَـــنْ عَـــذّبْتُ نَفسِـــي بحُبّـــهِ، وإنْ لـــمْ يكُـــنْ منـــهُ وِصَـــالٌ، وَلاَ وِدّ

حَبيـبٌ مَـنِ الأحبـابِ شـطّتْ بـهِ النّـوَى، وأيُّ حَبيـبٍ مـا أتَـى دونَـهُ البُعْـدُ

إذا جُـــزْتَ صَـــحْرَاءَ الغُـــوَيْرِ مُغَرِّبًـــا، وَجَازَتْـكَ بَطْحَـاءُ السّـوَاجيرِ يـا سَـعْدُ

فقُـــلْ لبَنـــي الضّـــحّاكِ: مَهْـــلًا، فـــإنّني أنـا الأُفْعُـوَانُ الصِّـلُّ والضّـيغمُ الـوَرْدُ

بَنـــي واصـــلٍ مَهْـــلًا، فـــإنّ ابـــنَ أُخـــتكم لَـــهُ عَزَمـــاتٌ هَـــزْلُ آرَائهَـــا جِـــدّ

متـــى هِجْتُمُـــوهُ لا تَهيجـــوا ســـوَى الـــرّدى، وإنْ كـــانَ خِرْقًـــا مـــا يُحَـــلُّ لَـــهُ عَقْـــدُ

مَهيبًـــا كَنَصْـــلِ السّـــيفِ لـــوْ قـــذفت بـــهِ ذُرَى أجـــإٍ ظَلّـــتْ وأعلامُـــه وَهْـــدُ

يَـــوَدُّ رِجَـــالٌ أنّنـــي كُنـــتُ بَعـــضَ مَـــنْ طَوَتْـــهُ المنايـــا، لا أرُوحُ وَلا أغـــدُو

وَلَـــوْلا احتمَـــالي ثِقْـــلَ كُـــلّ مُلمّـــةٍ، تَسُـوءُ الأعـادي،لم يَـوَدّوا الـذي وَدّوا

ذَرِينـــي وإيّـــاهُمْ، فحَســـبي صَـــرَيمَتي إذا الحَـرْبُ لـمْ يُقـدَحْ لمُخْمِـدِها زَنْـدُ

---

[٩٢]ديوان البحترى : ١ / ٧٤٠ – ٧٤٥

وَلِـي صَـاحِبٌ عَضْـبُ المَضَـارِبِ صَـارِمٌ، طَوِيـلُ النِجَـادِ، مـا يُفَـلُّ لَـهُ حَـدّ

وَبَاكِيَـــةٍ تَشْـــكُو الفـــرَاقَ بـــأدْمُعٍ تُبَادِرُهـا سَـحًّا، كَمَـا انتَثَـرَ العِقْـدُ

رَشَـادَكِ لا يُحْزِنْـكِ بَـينُ ابـنِ همّـةٍ يَتُـوقُ إلـى العَلْيَـاءِ لَـيسَ لَـهُ نِـدّ

فَمَـنْ كَـانَ حُـرًّا فَهْـوَ للعَـزْمِ والسُّـرَى، وَللّيـلِ مـن أفعالِـهِ، والكَـرَى عَبـدُ

وَلَيْـلٍ، كـأنّ الصّـبحَ فـي أُخرَيَاتِـهِ، حُشَاشَـةُ نَصْـلٍ، ضَـمّ إفرِنـدَهُ غِمـدُ

تَسَـرْبَلْتُهُ والـذّئْبُ وَسْـنانُ هـاجِعٌ، بعَينِ ابـنِ لَيلٍ، مـا لـهُ بـالكَرَى عهـدُ

أُثيـرُ القَطـا الكُـدْرِيَّ عَـنْ جَثَماتِـهِ، وَتـألَفُني فيـهِ الثّعَالـبُ، والرُّبْـدُ

وأطْلَـسَ مِـلْءِ العَـينِ يَحمـلُ زَوْرَهُ، وأضْـلاعُهُ مـنْ جَانبَيْـهِ شَـوًى نَهْـدُ

لَـهُ ذَنَـبٌ مثـلُ الرِّشَـاءِ يَجُـرّهُ، وَمَـتنٌ كَمَـتنِ القَـوْسِ أعـوَجُ، مُنْـأدّ

طَـوَاهُ الطّـوَى حَتّـى اسـتَمَرّ مَرِيـرُهُ، فَمـا فيـهِ إلاّ العَظْـمُ والـرّوحُ والجِلْـدُ

يُقَصْـقِضُ عُصْـلًا، فـي أسـرّتها الـرّدى، كَقَصْقَصَـةِ المَقْـرُورِ، أرْعـدَهُ البَـرْدُ

سَمَا لـي، وَبـي مـنْ شدّةِ الجوعِ مـا بـه، ببَيـداءَ لـمْ تحسـسْ بهـا عَيشَـةٌ رَغْـدُ

كلانـا بهـا ذِئْـبٌ يُحَـدّثُ نَفْسَـهُ بصَـاحبِهِ، والجَـدُّ يُتْعِسُـهُ الجَـدّ

عـوَى ثـمّ أقْعَـى، وارتَجَـزْتُ، فهِجْتُـه، فأقْبَـلَ مثْـلَ البَـرْقِ يَتْبَعُـهُ الرّعْـدُ

فأوْجَرْتُـهُ خَرْقَـاءَ، تَحسـبُ رِيشَـها علـى كوْكـبٍ يَـنقَضُّ واللّيـلُ مُسـوَدّ

فَمـا ازْدادَ إلاّ جُـرْأةً وَصَـرَامَةً، وأيْقَنْـتُ أنّ الأمْـرَ منْـهُ هـوَ الجِـدّ

فأتْبَعْتُهَـــا أُخـــرَى، فأضْـــلَلْتُ نَصْـــلَها ... بحَيــثُ يكــونُ اللُّــبُّ والرُّعــبُ والحِقْــدُ

فَخَـــرّ وَقَـــدْ أوْرَدْتُـــهُ مَنهَـــلَ الـــرّدَى ... علـــى ظَمَـــإٍ، لَـــوْ أنّـــهُ عَـــذُبَ الـــوِرْدُ

وَقُمْـــتُ فجَمّعـــتُ الحَصَـــى، فاشـــتَوَيتُه ... عَلَيْـــهِ، وللرّمضَـــاءِ مـــن تحتـــه وَقْـــدُ

وَنلْـــتُ خَسيسًـــا منـــهُ، ثـــمّ تَرَكْتُـــهُ، ... وأقْلَعْـــتُ عَنـــهُ، وَهْـــوَ مُنْعَفِـــرٌ فَـــرْدُ

لَقَـــدْ حَكَمَـــتْ فينـــا اللّيـــالي بجَوْرِهـــا، ... وَحُكـمُ بَنـاتِ الـدّهرِ لَـيسَ لَـهُ قَصْـدُ

أفـــي العَـدلِ أنْ يَشـقَى الكَـرِيمُ بجَوْرِهـا، ... ويأخُـذَ منهـا صَـفوَها القُعـدُدُ الوَغْـدُ

ذَرِينـيَ مـن ضَـرْبِ القِـداحِ علـى السُّـرَى، ... فعَزْمـــيَ لا يَثنيـــهِ نَحـــسٌ، ولا سَـــعدُ

ســـأحملُ نَفْسِـــي عنـــدَ كـــلّ مُلمّـــةٍ ... علـى مثـلِ حـدّ السّـيفِ أخلَصَـهُ الهنـدُ

لـيَعْلَمَ مَـنْ هَـابَ السُّـرى خَشـيةَ الـرّدى ... بـــأنّ قَضَـــاءَ اللهِ لَـــيسَ لَـــهُ رَدّ

فـإنْ عشـتُ مَحمـودًا فمثلـي بغَـى الغنـى ... ليَكسِـــبَ مـــالًا، أو يُنَـــثَّ لَـــهُ حَمْـــدُ

وإنْ مُـتُّ لـمْ أظفَـرْ، فلَـيسَ علـى امـرئ ... غَـــدا طالبًـــا، إلاّ تَقَصّـــيهِ، والجُهْـــدُ

- **البحتري:**

البحتري هو أبو عبادة الوليد بن يحيى بن عبيد بن شملال بن جابر بن سلمه بن مسهر بن الحارث بن جشم بن أبي حارثة بن جدي بن بدول بن بحتر ولد في العام السادس بعد المائتين للهجرة بمنبج ، وهي مدينة تقع بين حلب والفرات وقيل أنه ولد بزردفنة وهي قرية من قرى منبج . [٩٣]

وفي مدينة منبج كان يختلف إلى إعراب طيء من البادية ، فيأخذ منهم الفصيح ، ويرتشف منهم أفاويق البلاغة ، وكان فى أول أمره من الشعر ينشد الشعر فى أى شيء حتى البائعين فى الأسواق ، فيذكر ابن خلكان : " أن صالح بن الأصبغ التنوخي المنبجي قال : رأيت البحتري هاهنا عندنا قبل أن يخرج إلى العراق ، يجتاز بنا الجامع من هذا الباب، وأومأ إلى جنبتي المسجد، يمدح أصحاب البصل والباذنجان، وينشد الشعر في ذهابه ومجيئه، ثم كان منه ما كان " [٩٤].

وقد بدأت نباهته فى الشعر بعد اتصاله بأبي تمام ، ثم قصد بغداد عاصمة الخلافة العباسية فى خلافة الواثق ، وامتدح وزيره ابن الزيات ، كما مدح الحسن بن وهب ، وامتدح غيرهما من القواد والأمراء ، وبعد أن بويع للمتوكل بالخلافة اختص البحترى شعره بخدمته وخدمة وزيره الفتح بن خاقان حتى قتلا معا ، فحزن البحترى عليهما ، وعاد إلى منبج مرة أخرى ، ثم اتصل

---

[٩٣] وفيات الأعيان : لابي العباس بن خلكان (ت ٦٨١ هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مط السعادة مصر ، ط١ ، ١٩٤٩ م : ٥ / ٧٤.

[٩٤] نفسه : ٥ / ٧٥ .

بالمعتز ومدحه فى شعره ، وأخذ يتنقل بين العراق والشام حتى أواخر خلافة المعتمد ، ثم استقر بمنبج فى خلافة المعتضد حتى وفاته .

ومن صفاته أنه كان شديد الغرور بشعره ، كثير الاعتداد بنفسه ، وقد وصفه الأصفهانى بأنه " كان من أوسخ خلق الله ثوبا وآلة وأبخلهم على كل شيء ، وكان له أخ وغلام معه في داره فكان يقتلهما جوعا ، فإذا بلغ منهما الجوع أتياه يبكيان فيرمي إليهما بثمن أقواتهما مضيقا مقترا ، ويقول : كلا أجاع الله أكبادكما وأعرى أجلادكما وأطال إجهادكما" .[٩٥]

على أن رواية الأصفهانى تستحق منا أن نتوقف عندها قليلا بشيء من التحفظ ، فكيف يكون البحتري وسخا قذرا وقد كان نديم الخلفاء والأمراء وجليسهم ؟ وكيف يكون بهذا البخل وقد كون ثروة عظيمة من خلال شعره فامتلك الضياع والقصور ، كما كان صاحب لهو وطرب .

كان البحترى من أكثر شعراء عصره محافظة على الديباجة العربية القديمة ، فقد عمل على إحياء الشعر العربي القديم وإعادة متانته ، وجزالة ألفاظه وصوره ، الأمر الذي دفع كثيراً من النقاد القدامى الذين ينظرون إلى القديم نظرة إكبار وتقديس ، إلى الإشادة بمنزلة البحتري الشعرية ، فوضعوه ضمن طبقة فحول شعراء العربية ، فهذا أبو الفرج الأصفهاني يقول عنه في كتابه الأغاني : " شاعر فاضل فصيح حسن المذهب ، نقي الكلام ، مطبوع ، كان مشايخنا رحمة الله عليهم يختمون به الشعراء " . [٩٦]

---

[٩٥] الأغانى : ٣٥/٢١ .

[٩٦] نفسه : ٢١ / ٣١.

كما وصف الباقلاني إعجابه بالبحتري أيما إعجاب ، فنراه يفضله لديباجة شعره على كل شعراء عصره يقول : " وإن كنا نفضل البحتري على ابن الرومي وغيره من أهل زمانه ، نقدمه بحسن عبارته وسلاسة كلامه ، وعذوبة ألفاظه ، وقلة تعقد قوله "[٩٧] وترتفع مكانة البحتري عند ابن سنان الخفاجي فوق جميع الشعراء السابقين له ، والذين هم في عصره ، يقول : " هذا على أنني لم أعرف قديماً ولا حديثاً أحسن سبكاً من أبي عبادة ، ولا أحذق في اختيار الألفاظ وتهذيب المعاني "[٩٨] .

[٩٧]إعجاز القران : للباقلاني تحقيق السيد محمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، د. ت ، ٣٦٩ – ٣٧٠.

[٩٨]سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ) تصحيح وتعليق عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة محمد علي صبيح ، مصر ، ١٩٥٣ م : ٧٧ .

تحليل القصيدة

هذه القصيدة: " صورةٌ رائعةٌ من صور الصراع النفسيّ من أجل الحياة ، استطاع فيها البحتري –على رغم حداثة سنِّه حين قال هذه القصيدة– أن يوفِّق بين تنسيق أجزائها، واستطاع كذلك أن يعبِّر عن أحاسيسه الباطنيَّة بما يكشف عن نزعته الفنيَّة التي أخذت في النمو بعد ذلك، كما استطاع أن يدلَّ على لمّاحيّته الخاطفة التي تبدو في كثيرٍ من شعره، وذلك في قوله حين أطلق سهمه على الذئب فأصاب قلبه، فكان سريع اللمح حين قال –في صدق تعبير– معناه الذي يصوّر ما في أعماق القلوب من نوازع متضاربةٍ بقوله: "بحيث يكون اللبُّ والرعب والحقد" (٩٩).

فيبلغ التعبير الانفعالي مداه، وذلك من خلال الاتِّحاد الكامل بين الشاعر والذئب ، فيصبح الذئب من ثمّ رمزًا لذات الشاعر، وما مشاعره وخواطره إلاّ مشاعر الشاعر نفسه وخواطره ، يقول الصيرفي: "وثمة صورة أخرى استمدّ الشاعر فيها معانيها من أعماق نفسه، وطابَقَ فيها بين أحاسيسه الظاهرة والباطنة ، وهي قصيدته في وصف الذئب الذي لقيه في طريقه وهو يشقّ البادية سعيًا وراء الرزق، ولعلها هي أول خطوطه في هذا اللون، ففي هذه القصيدة يطابق بينه وبين الذئب، كلاهما يضرب في مجال الصحراء، وكلاهما جائعٌ، عوامل الشر وعوامل الخوف

(٩٩) ديوان البحتري ، مقدمة المحقِّق : ١٩/١.

تنتاب كلّاً منهما، وغريزة حبِّ البقاء تستولي على كلٍّ منهما بالصورة التي تتفق مع لون دفاعه".[١٠٠]

حيث تتمحور هذه القصيدة حول شعورين متناقضين : شعور الانخذال والقهر وشعور التفاؤل والتصميم ، ويقوم بين هذين الشعورين صراعٌ حادٌّ في ذات الشاعر، وما الصراع الدائر بين الشاعر والذئب إلاَّ صورة لهذا الصراع الداخلي ، وبالتالي فالقصيدة تتضمن لوحتين ؛ كالتالى :

اللوحة الأولى : وتتضمن الأبيات (١ : ١٨) :

يبدأ الشاعر قصيدته تحت وطأة الإحساس بفراق الأحبة بالحديث عن همومه وأحزانه، فيمزج النسيب بالفخر والغضب، والألم بالفرح والحب ، حيث تتنازعه حالتان : إحداهما إحساسٌ بالمرارة جسَّده عبر تجريده أحبَّته من (الوفاء والعهد) ، والآخر أملٌ يملؤه بتراجعهم عن ذلك ، ويعبِّر عنه الاستفهام (أما لكم) .

ويتحوَّل الشاعر إلى خطاب المكان ، حيث لم يعد يرمز للحياة (دار) ، وإنَّما تحوَّل إلى أطلالٍ بعد رحيل أهله عنه ، ، والشاعر يستخدم الدعاء بالسقيا للربع ،

---

(١٠٠) ديوان البحتري ١٩/١، مقدمة المحقّق. وانظر أيقونات الذات المتحولة : قراءة جديدة فى نص " صنت نفسي " : قرشى دندراوى ، دار أثيل ، قنا ، ١٩٩٨م ، ص٢، حيث يقول قرشى دندراوى : " يجيئنى البحترى منشدا قصيدته " سلام عليكم لا وفاء ولا عهد " ، فأقول أو يقول بعض الذى يسكننا : ما أروع هذه الدالية التى أنشدتها فى حداثة سنك تصف فيها نفسك والذئب ، وكلاكما يضرب فى مجاهل الصحراء .....إلخ ، فيجيب البحترى : أويظن أن أبناء القرن الثالث الهجرى كانوا يستشرفونها قصيدة وصفية فى ذئب قابلته وقتلته واتخذته طعاما شهيا ، وقد قلت فى صدرها :

فقُلْ لبَني الضّحّاكِ: مَهْلًا، فإنّني أنا الأُقْعُوَانُ الصِّلُّ والضّيغمُ الوَرْدُ .

لكنَّه – فى الوقت ذاته – يؤكد على شدة تمسكه بحبِّه ، ولهذا يأتى الاستفهام بعد ذلك معبِّرًا عن رغبةٍ فى معرفة مصير الأحبة .

والشاعر عندما يتجاوز الأطلال ليخاطب الدار مباشرةً، وكأنَّها عادت إلى ما كانت عليه؛ لكى يبثَّها معاناته التى تمتزج بالعتاب مؤكدًا على إطالة حبِّه ، حيث الاستعداد للتضحية بالذات(بنفسى)،رغم خيبة الأمل (وإن لم يكن منه وصالٌ) .

ثم يختصر الشاعر طبيعة علاقته بأحبته ، عبر تصوير علاقته بأحدهم عندما ينسب الفعل (شطَّت) إلى النوى ، فإن ذلك يعد محاولةً منه لتجاوز الشعور بهجر حبيبه له من خلال الإيحاء بأنَّ النوى كان قهريًّا ، ويأتى الاستفهام بتقريريته ليكشف عن رؤيةٍ تشاؤميةٍ تتملك الشاعر ، إذ يرى أن علاقاته تنتهي بالبعد والانفصال ، وكأنَّ ذلك أمرٌ حتميٌّ ، وهذا انعكاسٌ لتجربته مع الحب .

وتشكِّل مفردة (البعد) التى أنهى بها الشاعر هذا المقطع مدخلًا لقراءة هذه القصيدة ، إذ تلقى بظلالها على أجزاء النص الأخرى فتتحدَّد من خلالها العلاقات التى يقوم الشاعر ببنائها ، فإذا كانت هذه المفردة قد احتوت المقدمة عبر عددٍ من المفردات التى تتلاقى معها فى الحقل الدلالى (الهجر ، البين ، النوى ، شط) فإنَّ أثرها امتد إلى مختلف مقاطع القصيدة ، حيث شكلت مركزا تلتف حوله دلالات المقاطع الأخرى .

وينتقل البحتري إلى ذكر صحراء الغوير التى ينبغى على الرسول أن يقطعها للوصول إلى هدفه .

ثم يبدأ فى الحديث عن وجود خللٍ فى العلاقة بين الشاعر وبين بنى الضحاك ، على الرغم من صلة القرابة التى تستدعى الرعاية ، حيث تمثل الخؤولة مصدرًا للأمان ، لكنَّه يبدى صلابته وقوته من خلال التهديد والتحدى إذ يرسم الشاعر خلالها لذاته صورة طابعها القوة والعنفوان ، يظهر ذلك فى الأبيات من خلال الألفاظ التى أتى بها الشاعر (الأفعوان الصل ، الضيغم الورد ، الردى ، نصل السيف) ، وهذه االصورة بعيدةٌ تمامًا عن تصور الآخرين له حيث يتسم بالاستخفاف والتهميش (وإن كان خرقًا ما يحلُّ له عقد) .

ثم يواصل الشاعر تمجيد ذاته ، وإعلان قدرته على مواجهة أعدائه ، و التأكيد على كثرة أعدائه الذين يتمنون موته إذ يتجاوزون بنى الضحاك ، وهو يؤكد– بعد ذلك– على أنَّ قدرته على الصمود فى مواجهتهم تقف خلف عدائهم له ، ويبدو الحديث عن الحرب– فى هذا السياق – حديثًا رمزيًّا يعلن من خلاله تحديه لخصومه .

وينتقل الشاعر إلى الحديث عن رحلته التى يسعى من خلالها إلى تغيير واقعه ، ويقوم الشاعر باستدعاء صورة المرأة مرةً أخرى ، حيث يبثُّ فى الأبيات مشاعر الخوف والقلق والتوتر والحزن لإثبات خطورة الرحلة التى يقدم عليها ، ثم ينطلق الشاعر من هذا الموقف إلى موقفٍ مضادٍّ لذلك ، عبر الدفاع عن الذات لا بالافتخار بها فحسب ، وإنَّما من خلال التأكيد على تصميمها على الرحيل باعتباره وسيلةً لتغيير الواقع ، حيث " اجتمعت نوائب الزمان على الشاعر، فبات وحيدًا

منفردًا، مثله مثل الذئب في الصحراء الذي سينتهي إلى وصفه فيما بعد، فقد خانه الأحباب وهجروه ونكثوا وعودهم ويقابل هذا الموقفَ من الحبيب موقف مماثِل من الأصدقاء، فهم أيضًا هجروه وعادوه، بل تمنّوا موته " [١٠١].

– اللوحة الثانية : وتتضمن الأبيات (١٩ : نهاية النص) :

ويبدأ الشاعر هذه اللوحة بحديثه عن سراه عبر الصحراء ليلًا وكأنَّه اللص ، " وصورة الليل هنا تأتي لتكمّل الإطار الطبيعي للّوحة الحزينة التي يرسمها الشاعر" [١٠٢] إذ تكشف الأبيات عن علاقة طويلة بين الشاعر وهذا العالم الوحشى ، أصبح خلالها مألوفًا لدى كائناته ، ثم نقف إزاء مشهد يتم عبر مواجهة شرسة طرفاها الشاعر والذئب ، ويستهلها الشاعر من خلال الأبيات السابقة برسم أبعاد شخصية الذئب / العدو ، إذ يسهم التصوير الشعرى فى تحقيق ذلك . فتمعن الصور فى تجسيد حالة الجوع التى تتملك الذئب ، فقد انعكست على جسده تارة ، " وهو ذئب أغبر اللون برزت عِظامه من شدة الهزال والجوع، فلم يبقَ منه إلاّ العظم والروح والجِلد. وقد راح يُصوِّت بأسنان صلبة معوجة من شدة الجوع، كمن أصابه القرّ فارتعدت فرائصه. وله ذنبٌ طويل يسحبه خلفه، أما ظهره فقد انحنى واعوجّ إشارة إلى الهموم والتجارب الكثيرة التي مرّ بها ويعاني منها " [١٠٣]. وعلى فعله تارة

---

(١٠١) الصورة الفنية في شعر الطائيين : ص٦٩ .

(١٠٢) الصورة الفنية في شعر الطائيين : ص٧٠ .

(١٠٣) ديوان البحترى : ٧٤٢/٢ .

أخرى، و" تتعمق الصفات المشتركة بين الشاعر والذئب من خلال الصورة الأيقونية التى رسمها الشاعر للذئب معبرًا بها عن نفسه، فالذئب هزيل الجسم يتضور جوعًا، قليل الزاد على الرغم مما اتسم به جنس الذئب من قوة وضراوة ، لكن هذا الذئب قد أعياه حاله الهزيل عن بلوغ مرامه فى الصيد ، وكذلك الشاعر"[١٠٤].

والبحترى ينفى عن ذاته المبادرة بالعدوان ، " فالذئب هو الذى يتحرك للهجوم عليه ، على الرغم من أن كليهما يعانيان الظروف ذاتها (وبى من شدة الجوع ما به) ، وهو سلوك كان حاضرا فى علاقته بأخواله (متى هجتموه) ، فموقفه ليس إلا ردة فعلٍ يرفض الصمت إزاءها ، ويأتى استدعاء المكان (ببيداء) فى هذا البيت ليؤكد على حتمية المواجهة ، إذ يصبح الخيار الآخر أمام الطرفين الموت جوعًا ، وهذا ما تكشف عنه الجملة المنفية (لم تحسس بها عيشة رغد) ، فإن هذا الواقع المأساوى لطرفى هذه المواجهة أحالهما إلى كائنين متشابهين لا يختلفان " [١٠٥].

إنَّ الشاعر أصبح بعيدًا عن إنسانيَّته ، حيث تقمصه السلوك المتوحش ، فنحن بإزاء ذئبين كاسرين تتملكهما رغبة كل منهما فى القضاء على الآخر ، ويتحول النص الشعرى بعد ذلك إلى سرد تفصيلى لأحداث المواجهة بين الشاعر والذئب ، حيث يتنامى هذا المشهد عبر تتابع الأفعال التى تعطى إيقاعا سريعا له .

---

(١٠٤) أزمة الذات الشعرية : ص٣٥٩ .

[١٠٥] الرحيل عن دائرة البعد : عبدالله محمد العضيبي ، مجلة جامعة أم القرى ، ج١٥ – ع٢٦ ، صفر ١٤٢٤ . ص٩٦٩ .

فالذئب قبل هجومه أراد أن يبث الرعب فى نفس خصمه عبر الصوت ، فأطلق عواءه الذى ينبىء بحضوره ، وأخذ ينتظر ردة فعل الآخر ، وربما كان واثقًا من فزع خصمه ، إذ أنَّ موقع الصراع على ساحته ، وقد جاء الرد مفاجئا للذئب ، ومعبرًا عن استعداد الشاعر ولا مبالاته ، حيث واجه صوت الذئب بصوته ، وهذا الفعل كان كافيا لإثارة الذئب ليبدأ انقضاضًا سريعًا للقضاء على خصمه (فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد) .

ثم كانت ردة فعل الشاعر إذ ليس هناك فرصة للتفكير أو التردد فقد سدد إليه سهمًا سريعًا ، وهذا ما يوحى به تشبيه بالريح (خرقاء) ويدل عليه الفعل(ينقض) ، وقد كان الشاعر يتوقع أن تكون الطعنة باعثًا للذئب على التراجع ، غير أنها كانت على النقيض من ذلك ، إذ منحته المزيد من التصميم على المواجهة (فما ازداد إلا جرأةً وصرامةً) ، وأدرك الشاعر جديَّة رغبته فى القضاء عليه ، وعدم خوفه ، فقد كان الذئب أمام خيارين : إمَّا الموت جوعا ، وهذا أمرٌ حتميٌّ إن لم يجد الذئب بديلًا للشاعر ، أو الموت قتلًا على يد الخصم ، وهذا الموت يمتزج بأمل الانتصار على خصمه وإشباع جوعه ؛ ولهذا انتصر الخيار الثانى .

والبحتري لا يريد الإشادة بقدرته على التسديد ، وإنَّما التأكيد على إصابته الذئب فى مقتله ، وتصوير الموت بالمنهل يأتى متناسبًا مع ذلك الاندفاع من الذئب للنيل من الشاعر رغم إدراكه ما ينتظره من الموت ، إذ يوهم ذلك بشدة ظمأه إليه ، وأن الموت أطفأ هذا الظمأ ، وهذان البيتان يكشفان عن ذروة ما وصل إليه الشاعر

/ الإنسان من التوحش ، حيث عمد إلى الأكل من لحم الذئب ، لكنه اكتفى بالقليل من اللحم . على شدة جوعه . وانصرف عنه مزهوا بانتصاره عليه .

ويظهر التلبس بوضوح حيث استخدام الشاعر ضمير المتكلمين (نا)، وفي هذا " ما لا يخفى على أحد من دلالة على الامتزاج التام بين الطرفين: الشاعر والذئب. كما في هذا أيضًا، حفاظ على ذاتية كلٍّ منهما، فلكلٍّ منهما تفرّده الذاتي. وربما كان في هذا الامتزاج بين الطرفين مع المحافظة على التفرّد، تعبير أبلغ وبيان أعمق. إنهما مشتركان في الحكم الواقع عليهما، ومن خلال هذا الاشتراك يوحي الشاعر بامتزاجه المتقدم بالذئب " [١٠٦]، فالذات تراوغ وتختفى وراء قناع ضمير المتكلم ، ولا سيما حينما ترى فى الذئب الذى أصبح إياها فى كثير من أحوالها ، ولا سيَّما تلك التى تجمع بين الأصل والصورة فى المرآة الشعرية ، " فعواء الذئب يعمق فى ذات الشاعر أسى إنسانية ، وإذا كان الذئب يعوى فإن الشاعر يقابل هذا العواء بالصراخ يشكو وحدته وعزلته فى هذه الحياة ، إذ اختلط الشاعر لنفسه طريق حياة مغايرًا لنمط حياة قبيلته ومجتمعه سواء أكان مجبرًا على ذلك لسوء علاقته مع أبناء مجتمعه، أم راغبًا فى نمط هذا العيش لأنه يلبى رغباته، وهذا النمط حدد له– علم بذلك أم لم يعلم– معالم حاضره ومستقبله ، فها هو يقطع منفردًا واديًا مقفرًا لا يلتقى فيه إلا الذئب فيخلع عليه صفاته الخاصة" [١٠٧].

---

(١٠٦) الصورة الفنية فى شعر الطائيين : ص ٧١ .

(١٠٧)أزمة الذات الشعرية : مرجع سابق ، ص٣٥٩.

إنَّ هذه الأبيات بما تعبر عنه من رؤيةٍ تشاؤميةٍ للعالم تصور مأساوية الواقع الذى يحياه الشاعر ، فهذا التوحش الذى صوره فى مشهد الذئب ليس إلا نتاج جور الليالي ، والجور يمثل تلك اللحظة التى تكون فيها العدالة بعيدة عن مسارها ، وهو ما يثير تعجب الشاعر ؛ إذ إن الكريم . وهو ما يرمز به الشاعر إلى نفسه . يعانى من ذلك الجور ، بينما ينال الجبان اللئيم منه ما يريد ، وفى ظل هذا الواقع يصبح الرحيل . على الرغم من كونه يفصله عن أحبته . أمرا حتميا إذ أنه يشكل محاولة للخروج من هذا الواقع المظلم .

وينهى الشاعر الأبيات بالحديث عن هدف الذات فقد " وصل هنا إلى غاية رحلته وهو الوصول إلى الغنى ، وهو عندما يصف نفسه بالمحمود ، فإنما كان ذلك باعتباره يعكس اختلافًا فى نظرة الآخرين إليه ، ونهاية التوتر فى علاقتهم به ، حيث يصبح موضع مديحهم ، وهو ما يتناقض مع موقفهم السابق منه ، أما إن مات فإن عزاءه أنه حاول تغيير واقعه الذى يرفض الاستمرار فيه " [١٠٨].

فالقصيدة كما يذهب وحيد صبحى تتمحور هذه القصيدة حول شعورين متناقضين: شعور الانخذال والقهر وشعور التفاؤل والتصميم. ويقوم بين هذين الشعورين صراع حاد في ذات الشاعر، وما الصراع الدائر بين الشاعر والذئب إلاّ صورة لهذا الصراع الداخلي[١٠٩] ، وبالتالى تقدم رؤيتين متعارضتين نجح الشاعر

---

(١٠٨) الرحيل عن دائرة البعد : ص ٩٧٣ .

(١٠٩) الصورة الفنية فى شعر الطائيين : ص ٧٢ .

من خلال اعتماده تلبيس الذات بالآخر الحيوان في إبرازهما معا؛ فإن حالة التوحد مع الذئب فى طبيعة العيش تجسد غربة الشاعر ووحدته ،" إذ يمثل الذئب رمزا من رموز القوة والمعاناة فى آن واحد ؛ قوة فى التصدى لمصاعب الحياة والبحث عن القوت والطعام ، ومعاناة الحياة الفردية ، من ضراوة العيش ، ووحشة الصحارى والوديان وما يلاقيه من منغصات سواء من الطبيعة أو من بنى جنسه ، وقد اشتركت هذه الخصائص بين الشاعر والذئب وخاصة التفرد وعدم التواصل مع الآخر (فإذا جرح الذئب فإن الذئاب نفسها تأكله) ، فالذئب تحول بدوره إلى مرآة للذات الشاعرة فى منطقة التقمص " . (١١٠)

إنَّ مثل هذا المذهب الجمالى فى وصف حالة الذئب والشاعر،" يسقط فيه الشاعر نفحات من روحه وفكره فى لحظات التجلى والكشف ، تسفر عنه الظاهرة الكلامية فى حال من الإنسجام مع الذات والأشياء من حوله وسعيه لتحديد نمط علاقته مع هذه الأشياء فى الطبيعة ، أو كما تنعكس هى فى النفس وتتجلبب برداء الفردانية والذاتية ، وعلى خلفية صدق التجربة وفطريتها وعلى ما فيها من بساطة وسذاجة بريئة، ذلك لأن هذه التجربة بهذا المفهوم ، وإن لم تنشأ عن نظرة فلسفية للأمور فهى ثمرة تفاعل داخلى فى رحم النفس العربية بين الذات والأشياء" (١١١) .

---

(١١٠)أزمة الذات الشعرية : ص٣٥٨-٣٥٩

(١١١)السابق : ص٣٦٠ .

٢- سينية البحترى " صنت نفسي "[١١٢] :

صُـنْتُ نَفْسِـي عَمّـا يُـدَنّس نفسـي، وَتَرَفّعـتُ عـن جَـدا كـلّ جِـبْسِ

وَتَماسَـكْتُ حَـينُ زَعزَعنـي الـدّهْ رُ التماسـاً منـهُ لتَعسِـي، وَنُكسـي

بُلَـغٌ مـنْ صُـبابَةِ العَـيشِ عنـدِي، طَفّفَتْهـا الأيّـامُ تَطفيـفَ بَخْـسِ

وَبَعيـدٌ مَـا بَـينَ وَارِدِ رِفْـهٍ، عَلَـلٍ شُـرْبُهُ، وَوَارِدِ خِمْـسِ

وَكَـأنّ الزّمَـانَ أصْـبَحَ مَحْمُـو لاً هَـوَاهُ مـعَ الأخَـسّ الأخَـسّ

وَاشـتَرَائي العـرَاقَ خِطّـةَ غَـبْنٍ، بَعـدَ بَيعـي الشّـآمَ بَيعـةَ وَكْـسِ

لا تَرُزْنـي مُـزَاوِلاً لاخْتِبَـارِي، بعـد هـذي البَلـوَى، فتُنكـرَ مَسّـي

وَقَـديماً عَهـدْتَني ذا هَنَـاتٍ، آبيـاتٍ، علـى الـدّنياتِ، شُـمْسِ

وَلَقَـدْ رَابَنـي نُبُـوُّ ابـنِ عَمّـي، بَعـد لـينٍ مـن جانبَيـهِ، وأُنْـسِ

وإذا مـا جُفيـتُ كنـتُ جـديرّاً أنْ أُرَى غيـرَ مُصْـبحٍ حَيـثُ أُمسِـي

حَضَـرَتْ رَحلـيَ الهُمُـومُ فَوَجّـهْ تُ إلـى أبـيَضِ المَـدائنِ عُنْسِـي

أتَسَـلّى عَـنِ الحُظُـوظِ، وَآسَـى لَمَحَـلٍّ مـن آلِ ساسـانَ، دَرْسِ

أذَكّـرْتَنيهمُ الخُطُـوبُ التّـوَالي، وَلَقَـدْ تُـذكِرُ الخُطـوبُ وَتُنسِـي

وَهُـمُ خافضُـونَ فـي ظـلّ عَـالٍ، مُشـرِفٍ يُحسـرُ العُيـونَ وَيُخسِـي

---

(١١٢) ديوان البحترى : ٢ / ١١٥٢ .

مُغْلَـــقٌ بَابُـــهُ عَلـــى جَبَـــلِ القَـــبْ ... قِ إلـــى دَارَتَـــيْ خِـــلاطٍ وَمَكْـــسِ

حِلَـــلٌ لـــم تكُـــنْ كـــأطْلالِ سُـــعدَى ... فـــي قِفَـــارٍ مـــنَ البَســـابسِ، مُلْـــسِ

وَمَسَـــاعٍ، لَـــوْلا المُحَابَـــاةُ منّـــي، ... لـــم تُطقهـــا مَســـعاةُ عَـــنسٍ وَعـــبسِ

نَقَـــلَ الـــدّهرُ عَهْـــدَهُنّ عَـــنِ الجِـــدّ ... ةِ، حتّـــى رجعـــنَ أنضَـــاءَ لُـــبْسِ

فكَـــأنّ الجِرْمَـــازَ مـــنْ عَـــدَمِ الأُنْ ... سِ وإخْلالـــهِ، بَنيّـــةُ رَمْـــسِ

لَـــوْ تَـــرَاهُ عَلمْـــتَ أن اللّيَـــالي ... جَعَلَـــتْ فيـــهِ مأتَمـــاً، بعـــد عُـــرْسِ

وَهْـــوَ يُنْبيـــكَ عَـــنْ عَجائِـــبِ قَـــوْمٍ، ... لا يُشَـــابُ البَيـــانُ فـــيهم بلَـــبْسِ

وإذا مـــا رَأيْـــتَ صُـــورَةَ أنْطَـــا ... كيَـــةَ ارْتَعْـــتَ بَـــينَ رُومٍ وَفُـــرْسِ

والمَنَايَـــا مَوَاثِـــلٌ، وأنُوشَـــرْ ... وانَ يُزْجـي الصّفوفَ تحتَ الدِّرَفْسِ

فـــي اخضِـــرَارٍ مـــنَ اللّبـــاسِ علـــى أصْ ... فَـــرَ يَختـــالُ فـــي صَـــبيغَةِ وَرْسِ

وَعِـــرَاكُ الرّجَـــالِ بَـــينَ يَدَيْـــهِ، ... فـي خُفـوتٍ مـنهمْ وإغمـاضِ جَـرْسِ

مـــنْ مُشـــيحٍ يُهـــوي بعامـــلِ رُمْـــحٍ، ... وَمُلـــيحٍ، مـــن السّـــنانِ، بتُـــرْسِ

تَصِـــفُ العَـــينُ أنّهُـــمْ جِـــدُّ أحيَـــا ... ءَ لَهُـــمْ بَيـــنَهُمْ إشـــارَةُ خُـــرْسِ

يَغتَلـــي فـــيهمُ ارْتِيـــابيَ، حَتّـــى ... تَتقَـــرّاهُمُ يَـــدايَ بلَمْـــسِ

قَـــد سَـــقَاني، وَلـــمْ يُصَـــرِّدْ أبـــو الغَـــوْ ... ثِ علـــى العَســـكَرَينِ شُـــرْبَةَ خَلـــسِ

مـــنْ مُـــدَامٍ تظنهَـــا هـــيَ نَجْـــمٌ ... أضـــوَأَ اللّيْـــلَ، أوْ مُجَاجَـــةُ شَـــمسِ

وَتَرَاهـــــا، إذا أجَـــدّتْ سُـــرُوراً، وَارْتياحـــاً للشّـــارِبِ المُتَحَسّـــي

أُفْرِغَـتْ فـي الزّجـاجِ مـن كـلّ قلـبٍ، فَهْـيَ مَحبُوبَـةٌ إلـى كـلّ نَفْـسِ

وَتَوَهّمْـــتَ أنْ كســـرَى أبَـــرْوِي زَ مُعَـــاطيَّ، والبَلَهْبَـــذُ أُنْسِـــي

حُلُـــمٌ مُطبِـــقٌ علـــى الشّـــكّ عَينـــي، أمْ أمَـــانٍ غَيّـــرْنَ ظَنّـــي وَحَدْســـي؟

وَكَـــأنّ الإيـــوَانَ مـــنْ عَجَـــبِ الصّـــنْ عَـةِ جَـوْبٌ فـي جنـبِ أرْعَـنَ جِلـسِ

يُتَظَنّـــى مـــنَ الكَآبَـــةِ أنْ يَـــبْ دُو لعَيْنـــي مُصَـــبِّحٌ، أوْ مُمَسّـــي

مُزْعَجـاً بـالفَراقِ عـن أُنْـسِ إلْـفٍ عَـزّ أوْ مُرْهَقـاً بتَطليـقِ عِـرْسِ

عكَسَـــتْ حَظَّـــهُ اللّيـــالي وَبـــاتَ ال مُشـتَرِي فيـهِ، وَهـو كوْكـبُ نَحـسِ

فَهْـــوَ يُبْـــدي تَجَلّـــداً، وَعَلَيْـــهِ كَلكـلٌ مـن كَلاكـلِ الـدّهرِ مُرْسِـي

لـــمْ يَعِبْـــهُ أنْ بُـــزّ مـــنْ بُسُـــطِ الـــدّي بـاجِ وَاسـتُلّ مـن سُـتورِ الـدِّمَقْسِ

مُشْـــمَخِرٌّ تَعْلُـــو لَـــهُ شَـــرَفاتٌ، رُفعـتْ فـي رُؤوسِ رَضْـوَى وَقُـدْسِ

لابسَـــاتٌ مـــن البَيَـــاضِ فَمَـــا تُـــبْ صِـــرُ منهـــا إلاّ غَلائـــلَ بُـــرْسِ

لَـــيسَ يُـــدرَى: أصُـــنْعُ إنْـــسٍ لجـــنٍّ سَـــكَنوهُ أمْ صُـــنعُ جـــنٍّ لإنْـــسِ

غَيـــرَ أنّـــي أرَاهُ يَشْـــهَدُ أنْ لَـــمْ يَـكُ بَانيـهِ فـي المُلُـوكِ بـنِكْسِ

فَكَـــأنّي أرَى المَرَاتـــبَ والقَـــوْ مَ، إذا مـــا بَلَغـتُ آخـرَ حسّـــي

وَكَـــأنّ الوُفُـــودَ ضـــاحينَ حَســـرَى، مـن وقُـوفٍ خَلـفَ الزّحـامِ وَخُـنْسِ

وَكـــــأنّ القِيَـــــانَ، وَسْـــــطَ المَقَـــــا صِـيرِ، يُـرَجّعنَ بـينَ حُـوٍّ وَلُعـسِ

وَكَـــــأنّ اللّقَـــــاءَ أوّلُ مِـــــنْ أمْ سِ، وَوَشْـــكَ الفـــرَاقِ أوّلُ أمْـــسِ

وَكَـــــأنّ الـــــذي يُرِيـــــدُ اتّبَاعـــــاً طـامعٌ فـي لُحـوقهمْ صُـبحَ خمـسِ

عَمَـــرَتْ للسّـــرُورِ دَهْـــراً، فصَـــارَتْ للتّعَـــزّي رِبَـــاعُهُمْ، وَالتّأسّـــي

فَلَهَـــــا أنْ أُعِينَهَـــــا بـــــدُمُوعٍ، مُوقَفَـــاتٍ عَلـــى الصَّـــبَابَةِ، حُـــبْسِ

ذاكَ عنـــدي وَلَيســـتِ الـــدّارُ دارِي، بـاقترَابٍ منهـا، ولا الجـنسُ جنسِـي

غَيـــرَ نُعْمَـــى لأهْلِهَـــا عنْـــدَ أهْلِـــي، غَرَسُـوا مـنْ زَكَائِهـا خيـرَ غَـرْسِ

أيّـــدُو مُلْكَنَـــا، وَشَـــدّوا قُـــوَاهُ بكُمـــاةٍ، تحـــتَ السّـــنَوّرِ، حُمـــسِ

وأعَـــانُوا عَلـــى كتَائِـــبِ أرْيَـــا طَ بطَعـنٍ علـى النّحـورِ، وَدَعْـسِ

وأرَانِـــي، مـــنْ بَعـــدُ، أكْلَـــفُ بـــالأشْ رافِ طُـــرّاً مـــنْ كـــلّ سِـــنْخٍ وَإسّ

لا يستطيع أحد أن ينكر مكانة القصيدة السينية في شعر البحتري أو في الشعر العربي، فقد قيل حولها، الكثير، فهي بالإجماع تُعدُّ من (دُرَر) البحتري وقمم الشعر العربي ، فإنَّ البحتري بعد أن شهد مصرع المتوكل ووزيره الفتْح ، ولم ينلْ حظوة لدى المُسْتعين، ومن بعده المُعتز. " وصارت الأمور أقرب إلى العامة ودارت التهمة أنه (ثنَوي) ، مع الإحساس بُجرح الكرامة وانتفاض النفس على النفس بعد السقوط والابتذال ، ويزيد من هذا كلّهِ. شعورٌ بالغربةِ، والغبنِ في صفقة خاسرة : بيعُهُ الشام واشتراؤهُ العراق! غادر بغداد، مُتوجهاً إلى (المدائن) ، كل هذه العوامل

مجتمعةً من شعور بالغُبْنِ والجفاء وضيق المعاش والغربة وانقلاب أحوال الزمان الذي: (أصبح محمولاً هواهُ مع الأخس الأخس) حملت البحتري على الرحيل، وعدَّةُ الرحيل: كما هي عادة الشعراء: ناقة قوية تحمله بعيداً (غيرَ مُصبحٍ حيث أمسي). وتكون الرحلة إلى (أبيض المدائن) بحثاً عن تعزيةٍ للنفس، واعتبارا بفعل الخطوب والزمان " . (١١٣)

وقد لعبت المفارقة دورا رئيسا فى السينية ، إذ تدور القصيدة حول مقارنة البحترى بين ما كانت حياته عليه قديما ، وما أصبحت حاله عليه الآن وقد هرم وكثرت الهموم عليه فى ضوء فكرة المعادل الموضوعى المتمثل فى إيوان كسرى ، وبالتالى فالقصيدة مفارقة طويلة تمتد من بداية القصيدة إلى نهايتها .

والقصيدة تتكون من سبعة مقاطع ؛ كالتالى :

- المقطع الأول : ويتضمن الأبيات (١ . ٢) :

صُـــنْتُ نَفْسِـــي عَمّـــا يُـــدَنّس نفســـي، وَتَرَفّعـــتُ عـــن جَـــدا كـــلّ جِـــبْسِ

وَتَماسَـــكْتُ حَـــينُ زَعزَعنـــي الـــدّهْ رُ التماســاً منــهُ لتَعسِــي، وَنُكســي

فى البداية يقرر البحترى أنه صان نفسه عن كل ما يمكن ما يشين أو يشوب هذه النفس نقصاً أو ضعفا ، عن أي شيء يمكن أن ينزل هذه النفس من سموها ، غير أن الشاعر، وإن أقر أو توهم أنه صان نفسه عن كل محاولات التدنيس يقر –

(١١٣)الأيقونة اللفظية في القصيدة السينيَّة : طراد الكبيسي ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد ٣٤٤ السنة التاسعة والعشرون ، كانون الأول ١٩٩٩ شعبان– ١٤٢٠، ص٣٢–٣٥ ، وانظر أيقونات الذات المتحولة : قراءة جديدة فى نص " صنت نفسي " : قرشى دندراوى ، دار أثيل ، قنا ، ١٩٩٨م ، ص٦، حيث يقول قرشى دنرراوى : " وماذا عليك أن تقول الآن : قال البحترى يصف إيوان نفسه ؟ "

من حيث يدري أو لا يدري – أن نفسه غدت أرضية ، فهي في مرمى من يصوب إليها الضربات ، ومن ثم يحاول أن يحيطها بسياج يحفظ لها صونها .

ومن ثم فإن الشاعر يبين بمراوغة مفضوحة مفردات هذا الصون : إنه الترفع والكبرياء عن عطاء كل لئيم خبيث ، ويواصل الشاعر حديثه فهو يجاهد ويكابد لوقف ضربات القدر ، إنه صراع الأضداد ، صراع بين من يحب الحياة ومن يلقي بأسباب الموت ، صراع بين " الذات " و " الدهر " .

المقطع الثانى : ويتضمن الأبيات (٣ . ٦) :

بُلَـــغٌ مـــنْ صُـــبابَةِ العَـــيشِ عنـــدِي، طَفّفَتْهـــا الأيّـــامُ تَطفيـــفَ بَخْـــسِ

وَبَعيـــــدٌ مَـــــا بَـــــينَ وَارِدِ رِفْـــــهٍ، عَلَـــلٍ شُـــرْبُهُ، وَوَارِدِ خِمْـــسِ

وَكَـــأنّ الزّمَـــانَ أصْـــبَحَ مَحْمُـــو لاً هَـــوَاهُ مـــعَ الأخَـــسّ الأخَـــسّ

وَاشـــتَرَائي العـــرَاقَ خِطّـــةَ غَـــبْنٍ، بَعـــدَ بَيعـــي الشّـــآمَ بَيعـــةَ وَكْـــسِ

وتبين لنا صورة الذات الإنسانية للشاعر في جانبها المادي ، و" كأننا بالشاعر بعد أن قدم صورة عامة لذاته وتحولاتها يتوقف قليلا ليبين لنا مقاطع تفصيلية لذاته وما حدث لها وما كانت عليه ، وينتقل بكاميراه إلى ما يلح عليه : وهو إظهار الذات في شقها المادي ؛ وكأننا بالشاعر وقد هجم عليه العمر والإعدام وأصيبت ذاته ضعفاً وعجزاً ، صارت الذات لا تملك ما يسد الرمق ولا يفضل عنه شيء ومع هذا فإن ما أبقاه العيش والأيام من بقايا تهاجمه الأيام بكل خمسة ودناءة " [١١٤] .

---

[١١٤] أيقونات الذات المتحولة : قراءة جديدة فى نص " صنت نفسي " : ص١٤ .

ثم يجسد لنا ما صارت إليه هذه الذات وما كانت عليه ، متكئا على البعد الكنائي ، إشفاقا على نفسه أو علوا ؟ ما أبعد البون بين الذي كان يرد المياه عذباً فراتاً سلسبيلاً ، نهلا وعللا ، وبين الذي صار يظمأ خمسة أيام حتى يردها .

إنها الحياة الموت ما أبعد الحال بين الذي كان يملك كل شيء وبين الذي لم يعد يملك شيئاً، إنه الزمن الذي أصبح يصرف الأقدار ، فأعطى مقاديره اللئام ، وأنى للئام أن تعرف حق الفضلاء وما للشاعر نفسه ، يتلبس تخبط الدهر والأيام فيصبح اشتراؤه العراق وهما أن باع الشام بيعة خاسرة .

فالشاعر يقدم المفارقة عن طريق منظومة من الثنائيات المتضادة يمثلها حقلان دلاليان ، حقل يمثل دلالات اكتمال أسباب الحياة رغدا وحقل يمثل دلالات العدم والإعصار لهذه الذات في جانبها المادي ، غدا ضد ما كان عليه ، هذه صورة الذات أو محددات شخصية الشاعر في جانبها المادي بما كانت عليه وما صارت إليه .

- المقطع الثالث : ويتضمن الأبيات (٧ . ١٣) :

لا تَرُزْنـــــي مُـــــزَاوِلاً لاخْتبَـــــارِي، بعـد هـذي البَلـوَى، فتُنكـرَ مَسّـي

وَقَـــــديماً عَهـــــدْتَني ذا هَنَـــــاتٍ، آبيـــاتٍ، علـــى الـــدّنياتِ، شُـــمْسِ

وَلَقَـــدْ رَابَنـــي نُبُـــوٌّ ابـــنِ عَمّـــي، بَعـد لـينٍ مـن جانبَيـهِ، وأُنْـسِ

وإذا مـــا جُفيـــتُ كنـــتُ جـــديرّاً أنْ أُرَى غيـرَ مُصْـبحٍ حَيـثُ أُمسِـي

حَضَـــرَتْ رَحلـــيَ الهُمُـــومُ فَوَجّـــهْ تُ إلـــى أبـــيَضِ المَـــدائنِ عُنْسِـــي

أتَسَـــلّى عَـــنِ الحُظُـــوظِ، وَآسَـــى لَمَحَـــلٍّ مـــن آلِ ساســـانَ، دَرْسِ

أذَكّـــرْتَنيهمُ الخُطُـــوبُ التّـــوَالي، وَلَقَـــدْ تُـــذكِرُ الخُطـــوبُ وَتُنسِـــي

وتمثل أبياتها صورة ذات الشاعر في جانبها المعنوي في حالتها ما كانت عليه وما صارت إليه ، " حيث يدخل الشاعر صوتا جديدا في حركية هذه الرؤية ، يتمثل هذا الصوت في استحضار مخاطب يتحدث إليه الشاعر ، فيبدأ معه حوارية أمرا راجيا ألا يحاول أن يحصي بقية أمره أو يعرف ما صار إليه شأنه محاولة من المخاطب إليه أن يختبر المخاطب ، فبعد هذه المآسي والمصائب التي ألمت به ، وأهبطته من عال إلى خفض إلى عسر ، ومن خفض إلى عسر ، وما الذي يتوقعه المخاطب إليه " [١١٥].

فهو يقدم تصويرا لما كان عليه قديما وما كانت عليه نفسه ، كانت في رشد ، متحققة ، فعالة ، تحتوي ، تؤثر ، يستهدي بها ، وغدت مضطربة ، مأزومة ، منقطعة عن العالم الخارجي ، فيذكِّر المخاطب إليه بما كانت عليه هذه الذات من خصال ومحددات كان يعرفها ويعهدها أو لما يعهدها بعد ، فكأن الناس لم تعهد ذلك .

وها هي ذي صارت لا أبيات ولا شمساً وإنما تلوثت أو ذابت أو أصبحت طللا دارساً ، ويواصل الشاعر إظهار ملمح من ملامح تكوينية هذه الذات وعلاقتها العالم الخارجي والآخرين ، إنها ذات كانت قد جلبت على المؤاخاة والافتقار إليها

---

[١١٥] أيقونات الذات المتحولة : قراءة جديدة فى نص " صنت نفسي " : ص١٦ .

والمؤانسة بها ، إنها ذات مؤثرة تتعامل بحركية مثلى مع العوامل الخارجية التي على شاكلتها ، بيد أن هذه الذات تعرضت لانهيار تلك المؤثرات أصبحت مشككة في أمرها ، أو أصابها التشكك جراء ما حدث من ابن عمه الذي بادله لين بأنس ، وأنساً بأنس .

ويؤكد الشاعر أن ما طرأ على الملمح هو تغيرات ضدية ، ومن ثم يرتد إلى نفسه ، ويستقوي ذاته قبل أن تضيع تماما قائلا ليس هو الجفاء من ابن عمه فحسب ، وإنما من هذه القطعية المتلبسة بكل هذه المؤثرات والمتوقع حدوثها (إذا ما جفيت) .

إن مجاهدة الشاعر لتغيير الزمان يتداعى معها تغيير المكان ، " إنه التغيير الحتمي بعد أن أصبحت الأرض لا الأرض التي يتواصل فيها ويوجد فيها ويتواجد بها ولا الزمان الزمان الذي يسكنه ، فإنه يرتجي بالإصباح ولادة جديدة لهذه الذات ، إنه الخروج من سم الخياط الذي يلح فيه إلى جنة متخلقة بعد أن ترك النار التي تلظي بها ، يواصل الشاعر تصوير انخلاعه من الزمان والمكان الذي هو فيهما إلى الزمان والمكان الذين يعيشان هما فيه ، فيبدأ هذه الوحدة لتصوير تحقيق هذا الانتقال أو هذا التحول الذي يثني بأن الهموم التي هي مجموع كل عوامل الدفع هدت به إلى ذلك التغيب في البديل ، بعد أن استغرقته قلباً وقالباً انتقلت إلى ما يملك "[١١٦] .

---

[١١٦] أيقونات الذات المتحولة : قراءة جديدة فى نص " صنت نفسي " : ص١٧ .

ويتواصل بقوله " فوجهت" : وكأنه يلتقط أو يرى وهو في مكانة القديم ، للبديل المتمثل في " أبيض المدائن " وإنه خروج من الهموم وظلامها من التوحش والصحراء إلى المدائن ونورها وحيويتها وعمارها مستخدما أداته هو فقط القوية القادرة على نقله من صحراء الضياع والاغتراب والانهيار والعدمية إلى التحقيق والفاعلية والديمومة .

يواصل الشاعر بوعي شديد ، يكشف عن التمسك بتلابيب الحياة المتواصلة بقوله " أتسلي " إنه يتسلى بهذه الأقدار التي أصابته هو ، ليوقف من قوتها ، أو ليتأسى لمحل دارس لآل ساسان ، ما أقرب اللفظين محل ، ومحل ، وما أبعدهما دلالة ، لكأن هذه الديار (المحل) غدت مثل طلليات العرب التي كم وقف الشعراء وأوقفوا وبكوا واستبكوا على ما ضاع فيها ومنها من تواصل إنساني حميم يمثل روعة الحياة وبهاءها .

وإنه عليه أن يخرج من سبل الموت حياة ، ويخلق من هذه الخطوب عوناً له ليواصل الحياة ، فخراً بما مضى ، واقتناعا بما سيبقى خالدا أبداً .

المقطع الرابع : ويتضمن الأبيات (١٤ . ١٨) :

وَهُمُ خافضُونَ في ظلّ عَالٍ، مُشرِفٍ يُحسرُ العُيونَ وَيُخسِي

مُغْلَقٌ بَابُهُ عَلى جَبَلِ القَبْ قِ إلى دَارَتَيْ خِلاطٍ وَمَكْسِ

حِلَلٌ لم تكُنْ كأطْلالِ سُعدَى في قِفَارٍ مِنَ البَسابسِ، مُلْسِ

وَمَسَاعٍ، لَوْلا المُحَابَاةُ منّي، لم تُطقها مَسعاةُ عَنسٍ وَعبسِ

نَقَـــلَ الـــدّهرُ عَهْـــدَهُنّ عَـــنِ الجِـــدّ ةِ، حتّـــى رجعـــنَ أنضَـــاءَ لُـــبْسِ

حيث يفرد الشاعر ما كان عليه بنو ساسان ، (إنساناً وحضارة) وهم " خافضون في ظل عال إنه يراهم الآن ناعمي العيش في ظل هذا الجبل العالي ، وأني لمثلهم يحيون على سفوح البسيطة ؟ وإنما يحيون (حياة أولى نعمة وحياة أبدية) في علو وفي أعلى على الأرض ، وكل من أراد أن يمد إليهم عينيه – في حياتهم – سوف يرتد إليه بصره خاسئا وهو حسير ، إنها ديار جابوا عمارها من كل ما هو عظيم طبيعيا (الجبال) وما هو أدق عظمة (بنيان) ومن ثم فهي " حلل " ، ولمن لا يعرف كيف تستمر الحياة وسبل الخلود في مثل هذه " الحلل : فلا تثريب عليه لأنه لا يعرف إلا " الحلل " التي ما أن يفارقها أهلوها حتى تفارقها الحياة ، وتصبح مرتعا للموت والخراب "[١١٧] .

وبين آل ساسان وأياديهم البيضاء التى هى مآثر ومكرمات قدمتها الحلل أو من أقام هذه الحلل ، فالمعنى متلبس بينهما ، ولا تستطيع أمة من الأمم التي عاصرتها أن تقدمها ، وحملها الشاعر وحده ، ثم يخبرنا الشاعر على نحو خاطف ومباغت أن الدهر نقل عهدهن ، سيان كانت الحلل أو المساع ، فالمعنى متلبس بينهما أيضا من حال إلى حال مضادة .

المقطع الخامس : ويتضمن الأبيات (١٩. ٣٤) :

فكَـــأنّ الجِرْمَـــازَ مـــنْ عَـــدَمِ الأُنْـ سِ وإخْلالـــهِ، بَنيّـــةُ رَمْـــسِ

[١١٧]أيقونات الذات المتحولة : قراءة جديدة فى نص " صنت نفسي " : ص١٩ .

لَـــوْ تَـــرَاهُ عَلمْـــتَ أن اللّيَـــالي جَعَلَـتْ فيــهِ مأتَمــاً، بعـد عُـرْسِ

وَهْـــوَ يُنْبيـــكَ عَـــنْ عَجائِـــبِ قَـــوْمٍ، لا يُشَـــابُ البَيـــانُ فـــيهم بلَـــبْسِ

وإذا مـــا رَأيْـــتَ صُـــورَةَ أنْطَـــا كيَـــةَ ارْتَعْـــتَ بَـــينَ رُومٍ وَفُـــرْسِ

والمَنَايَـــا مَوَاثِـــلٌ، وأنُوشَـــرْ وانَ يُزْجـي الصّفوفَ تحتَ الـدِّرَفْسِ

فـــي اخضِـــرَارٍ مـــنَ اللّبـــاسِ علـــى أصْ فَـــرَ يَختـــالُ فـــي صَـــبيغَةِ وَرْسِ

وَعِـــرَاكُ الرّجَـــالِ بَـــينَ يَدَيْـــهِ، فـي خُفـوتٍ مـنهمْ وإغمـاضِ جَـرْسِ

مـــنْ مُشـــيحٍ يُهـــوي بعامـــلِ رُمْـــحٍ، وَمُلـــيحٍ، مـــن السّـــنانِ، بتُـــرْسِ

تَصِـــفُ العَـــينُ أنّهُـــمْ جِـــدُّ أحيَـــا ءَ لَهُـــمْ بَيـــنَهُمْ إشـــارَةُ خُـــرْسِ

يَغتَلـــي فـــيهمُ ارْتِيـــابيَ، حَتّـــى تَتقَـــرّاهُمُ يَـــدايَ بلَمْـــسِ

قَـــد سَـــقَاني، وَلـــمْ يُصَـــرِّدْ أبـــو الغَـــوْ ثِ علـــى العَســـكَرَينِ شُـــرْبَةَ خَلـــسِ

مـــنْ مُـــدَامٍ تظنهَـــا هـــيَ نَجْـــمٌ أضـــوَأَ اللّيْـــلَ، أوْ مُجَاجَـــةُ شَـــمسِ

وَتَرَاهـــا، إذا أجَـــدّتْ سُـــرُوراً، وَارْتياحـــاً للشّـــارِبِ المُتَحَسّـــي

أُفْرِغَـــتْ فـــي الزّجـــاجِ مـــن كـــلّ قلـــبٍ، فَهْـــيَ مَحبُوبَـــةٌ إلـــى كـــلّ نَفْـــسِ

وَتَوَهّمْـــتَ أنْ كســـرَى أبَـــرْوِي زَ مُعَـــاطيَّ، والبَلَهْبَـــذُ أُنْسِـــي

حُلُـــمٌ مُطبِـــقٌ علـــى الشّـــكّ عَينـــي، أمْ أمَـــانٍ غَيّـــرْنَ ظَنّـــي وَحَدْســـي؟

وهي تمثل رؤية الشاعر للمعادل الموضوعى لذاته " الجرماز " بما صار إليه وما كان عليه وعلاقته به في فترة الارتداد الزمني المتعلق بينهما .

ونلحظ أن الشاعر استطرد استطراداً طبيعيا بعد أن بدأ وختم بديار آل ساسان ، بكونها معالم دارسة ، ثم بين البداية والنهاية ما كانت عليه ديار آل ساسان ، وكأنه يبدأ – دائما – بأول لقطة عينية ، ثم يرتد بالزمان إلى ما كان فتهبط به الرؤية إلى ما صارت إليه تلك الديار " إن ما حدث للجرماز كان ضربة غدر من ضربات الدهر ، قلب ليلة عرسه ليلة مأتم ، ما أبشع التحول ، وما أضيق الزمن الذي حدث فيه أو صار متلبساً في حالته ورؤيته لرأي الإيوان / الجرماز بهذا الأمر ، ولرأى انقلاب الأيام عليه ، وتحويل – في لحظة خاطفة – الحياة في أزهر مظاهرها إلى الموت في أبكى مشاهده ، غير أن ما تناسخ فيه الإيوان / الجرماز من خلود ينبئك ، أي نبأ عظيم ينبئ به ؟ إنه ينبئ عن عجائب اختلط على كل الناس من الذي يصنع ذلك الصنع ، وقطع القدامى بأن الجن هو الذي شيّد هذا البنيان أو هذا الإعجاز ، إنهم أهل البيان الساحر ، ثم يبدو الشاعر وهو يتأمل صورة معركة إنطاكية ، فإذا به يتسلى وهو يشاهد عرضها البانورامي وإنما سيقذف إليها قذفاً " [١١٨] ، هذه الصورة التي بدا عليها الإيوان للشاعر ما هي إلاّ تعبيرٌ عن حاله، وتجسيد لصورة ذاته: تعود الذاكرة بالشاعر إلى ماضيه الحافل بالمسرّات، وتتبدى له حاله في لحظته الحاضرة. هاتان اللحظتان تتجليان في نفس الشاعر فتبرزان في مشهد الإيوان، إن لم نقل إن الإيوان هو الذي أثارهما فيها. والصورة بلحظتيها توحي

[١١٨] أيقونات الذات المتحولة : قراءة جديدة فى نص " صنت نفسي " : ص٢٠ .

بمشاعر الحزن والأسى التي سيطرت على الشاعر فأعادت إلى ذاكرته صور الماضي السعيد، فراح يقارن بينها وبين حاضره التعيس [١١٩].

ثم ينتقل البحترى إلى عرض مجموعة من الصور المفارقية ؛ حيث يصف صور معركة أنطاكية ، فها هو ذا أنوشروان الذي يسوق الكتائب تحت علمه الكبير ، وهو يمتطي حصانه بكل ما عليه من ملابس حريرية ، إنه كسري أنوشرون يقود هذه المعركة ويتوجس المقاتلون إزعاجه ، ومن ثم ترى الرجال المتقاتلين فرساً وروماً ، تتعارك بين يديه في طحن أخرس ، إن العين لتصف من دقة الصورة أو الأثر الفني من هذه الجملة ، أنهم أحياء ينبضون ، يتحركون يفعلون كل شيء يتكلمون ، كل ما في الأمر أن اللغة أشارية فقط ، ويحار الشاعر المزداد ذوباناً في هذه اللوحة ، وكاد يختلط الزمن ما ضويا أو واقعياً ، فيلجأ إلى وسيلة إفاقة استخدام يديه ليعرف هل ما يراه حلما أم حقيقة يحياها ؟

ثم يقرر الشاعر أنه شرب خمرا وكأنها نخب ذلك الانتصار ، والذي سقاه هو ابنه (أبو الغوث) من تلك الخمر إلا أنها خمر جعلت من الليل وظلامه وكربه صباحاً وضياء ومعاشاً ، إنها خمر لا تحدث إلا السرور والارتياح ، تكاد لا تكون من كرم وإنما هي عصير الأفئدة ، فهي محببة إلى كل نفس ، ولا يمكن لأية نفس أن تعرض وتنأي عنها ، كيف يمكن لنفس أن تبعد عن أداة تحققها ، حلماً ، أماني ، إن كسري أبرويز الذي يعرف التاريخ من هو ، غدا قائما على منادمة البحتري ، وسقياه الخمر .

---

[١١٩] الصورة الفنية فى شعر الطائيين : ص ٧٣

صار البحتري يمتلك أبرويز نفسه وما يملك ، فهو في أبيض المدائن ، وأبرويز يعاطيه الخمر ، والبلهبذ يؤانسه ، إنه لا يدري في نهاية تلك الوحدة / الصورة إذا ما كان ذلك حلماً أم أماني .

المقطع السادس : ويتضمن الأبيات (٣٥ . ٤٩) :

وَكَـــأنّ الإيـــوَانَ مـــنْ عَجَـــبِ الصّـــنْ ... عَـةِ جَـوْبٌ فـي جنـبِ أرْعَـنَ جِلـسِ

يُتَظَنّـــــى مـــــنَ الكَآبَـــــةِ أنْ يَـــــبْ ... دُو لعَيْنـــي مُصَـــبِّحٌ، أوْ مُمَسّـــي

مُزْعَجـــاً بـــالفَراقِ عـــن أُنْـــسِ إلْـــفٍ ... عَـــزّ أوْ مُرْهَقـــاً بتَطليـــقِ عِـــرْسِ

عكَسَـــتْ حَظَّـــهُ اللّيـــالي وَبـــاتَ ال ... مُشـتَرِي فيـهِ، وَهـو كوْكـبُ نَحـسِ

فَهْـــوَ يُبْـــدي تَجَلّـــداً، وَعَلَيْـــهِ ... كَلكـلٌ مـن كَلاكـلِ الـدّهرِ مُرْسِـي

لـــمْ يَعِبْـــهُ أنْ بُـــزّ مـــنْ بُسُـــطِ الـــدّي ... بـاجِ وَاستُلّ مـن سُـتورِ الـدِّمَقْسِ

مُشْـــمَخِرٌّ تَعْلُـــو لَـــهُ شَـــرَفاتٌ، ... رُفعـتْ فـي رُؤوسِ رَضْـوَى وَقُـدْسِ

لابسَـــاتٌ مـــن البَيَـــاضِ فَمَـــا تُـــبْ ... صِـــرُ منهـــا إلاّ غَلائـــلَ بُـــرْسِ

لَـــيسَ يُـــدرَى: أصُـــنْعُ إنْـــسٍ لجـــنٍّ ... سَـــكَنوهُ أمْ صُـــنعُ جـــنٍّ لإنْـــسِ

غَيـــرَ أنّـــي أرَاهُ يَشْـــهَدُ أنْ لَـــمْ ... يَـــكُ بَانيـــهِ فـــي المُلُـــوكِ بـــنِكْسِ

فَكَـــأنّي أرَى المَرَاتـــبَ والقَـــوْ ... مَ، إذا مـــا بَلَغـــتُ آخـــرَ حسّـــي

وَكَـــأنّ الوُفُـــودَ ضـــاحينَ حَســـرَى، ... مـن وقُـوفٍ خَلـفَ الزِّحـامِ وَخُـنْسِ

وَكـــأنّ القِيَـــانَ، وَسْـــطَ المَقَـــا ... صِـيرِ، يُـرَجّعنَ بـينَ حُـوٍّ وَلُعـسِ

وَكَـــــأنّ اللّقَـــــاءَ أوّلُ مِـــــنْ أمْ سِ، وَوَشْـــكَ الفـــرَاقِ أوّلُ أمْـــسِ

وَكَـــــأنّ الـــــذي يُرِيـــــدُ اتّبَاعـــــاً طـامعٌ فـي لُحـوقهمْ صُـبحَ خمـسِ

تمثل أبيات هذه الوحدة عرضاً آخر للصورة الجرماز / الإيوان ، وقدراته ، وصورة ما آل إليه ، وصورة ما هو فيه في الزمن المتلبس الماضي الحاضر ، وتمثل الوحدة – من جانب تأويلي –عرضا آخر لذات السارد وشخصيته (البحتري) في جانبها المعنوي ، وما آلت إليه ذاته في هذا الجانب .

وتعرض الأبيات فى بداية هذه الوحدة رؤية الشاعر للإيوان ، وإن كان الشاعر لن يرهقنا البتة تأويلاً وتفسيراً ، فالأمر أيسر مما يظنه ظانٌّ ، ماذا علينا لو استبدلنا لفظة الذات بلفظة الإيوان ، ها هو ذا الشاعر يستطرد بعد أن توقف في الوحدة السابقة (الجرماز في الجانب المادي له) واصفا في هذه الوحدة الإيوان (الجرماز في جانبه المعنوي) بإنه من عجب الصنعة كأنه قد تخلق جبلاً من جبل ، كأنه قد قُدَّ من أوتاد الأرض الرواسي التي تحفظ للبسيطة توازنها ، كأنه جبل مما لا يداني علواً وروعة وإعجازاً . " ما الذي حدث لهذا المعجز ؟ ؛ إنه لمن ينظر إليه – صباحاً ومساءً – مفعم بالأسى والحزن والإحباط والكآبة ، إنه غدا – يتنفس الحزن والكآبة والتألم والفقد ليلا ونهاراً ، صبغت الكآبة زمنه الآني تماماً ، إنه – لمن ينظر إليه بعينيه لا بقلبه صباحاً ومساءً – مزعج بالفراق عن أنس ألف عز ، إنه الإيوان يرى يتخبط داخليا ، أتراه غدا مفارقا أليفاً أو أن هذا الأليف الذي كم منحه أعوانه

وروعة التواصل تهرب منه ؟؛ هل هو ذلك المحب العاشق الزوج الذي يجبر على أن يطلق عرسه / روحه جبراً ، فيموت كمدا وحسرة وصبراً " [١٢٠].

إنه لا حول له لا في هذا ولا في ذلك ، إنما هي الليالي وأقدارها التي جعلت منه طالع شر ، كيف تتحول الحياة إلى شرك للموت ، وعلى الرغم من كل هذا وذلك فإن الإيوان صامد لا يبدي إلا تجلداً ، ماذا يعيبه إن اقتطعت منه بعض أسباب الحياة ، حتى وإن كانت هذه الأسباب مما توازي الديباج والدمقس ، إنه لا يزال شامخاً ، تعلو هاماته كل ما يظن أنه عال عليه أو حتى يتوهم أنه يدانية أو يطاوله ، إن الإيوان نفسه – لعظمة ما فيه – اختلط عليه الأمر ، هل هو وضع من قبل عاديين (أناس) ، ليسكنه قوم غير عاديين (جن) أم ضد ذلك ؟

وانظر إلى المفارقة فى تصويره الإيوان ومن بناه ، فإن الإيوان صنع إنس غير عاديين لإنس غير عاديين أيضاً ، وإذا ما واجه من لا يدري حقائق التاريخ والخلود بأنهم عاديون إذ أين هم الآن ؟ ، يجيب الشاعر بأن الإيوان نفسه لا يزال يشهد بأن بانيه ، ومن يسكنه لم يكن في الملوك نكسا أو قاصرا أو عيباً ، فلا يزال المشهد كما هو ، والحياة عامرة في أرجائه كما هي ، فليجهدن الرائي المنكر نفسه حتى يشنف آذانه بموسيقا حركية تلك الحياة ، ويكحل عينية بمظاهر تلك الروعة الحضارية في جوانب الإيوان وأروقته وهكذا جعل الشاعر الوصول إليهم بعد جهد جهيد ، ومزاحمة الذين يستقبلون الإيوان وأهله ويحجون إليه وخاصة في أزهى

---

[١٢٠]أيقونات الذات المتحولة : قراءة جديدة فى نص " صنت نفسي " : ص٢٣.

أيامهم ، احتفالات وأعياد ومواسم ، يرى السارد الناس والأقوام يتزاحمون إلى الإيوان ، وها هم المقبولون إليه ولما يدخلوا بعد (ضاحين حسرى) ، والمتلهفون إلى الدخول ، وها هم المتخلفون عن الصفوف فيما وراءها ، فها هي ذي القيان الحسان اللواتي امتلكن اكتمال الجمال معنى ومبنى ، إنشادا وغناء وطرباً ورقصاً ، وبل اكتمل الغناء بروعة الصوت وبروعة الشفاه التي تخرج هذه الأهازيج حوا ولعسا إنه سكر مزدوج .

إن الأيام والدنيا التي كانت ملئ يديه مراراً غدرت به وجعلت استمرار طالع سعده شؤم ونحس ؛ لكنه يصبر ويتجلد ، فلا يظن أحد معاصريه أنه تهادى أو ضعف أو تساقط ، إن ما قدمه يرتفع فوق كل ما قدمت العرب من شعر وشاعرية ، فلا تزال كما هي .

- المقطع السابع : ويتضمن الأبيات (٥٠ – ٥٦) :

عَمَـــرَتْ للسّـــرُورِ دَهْـــراً، فصَـــارَتْ للتّعَـــزّي رِبَـــاعُهُمْ، وَالتّأسّـــي

فَلَهَـــا أنْ أُعِينَهَـــا بـــدُمُوعٍ، مُوقّفَـــاتٍ عَلـــى الصَّـــبَابَةِ، حُـــبْسِ

ذاكَ عنـــدي وَلَيســـتِ الـــدّارُ دارِي، بـاقترَابٍ منهـا، ولا الجـنسُ جنسِـي

غَيـــرَ نُعْمَـــى لأهْلِهَـــا عنْـــدَ أهْلِـــي، غَرَسُـوا مـنْ زَكَائِهـا خيـرَ غَـرْسِ

أيّـــدُو مُلْكَنَـــا، وَشَـــدّوا قُـــوَاهُ بكُمـــاةٍ، تحـــتَ السّـــنَوّرِ، حُمـــسِ

وأعَـــانُوا عَلـــى كتَائِـــبِ أرْيَـــا طَ بطَعـنٍ علـى النّحـورِ، وَدَعْـسِ

وأرَانِـــي، مـــنْ بَعـــدُ، أكْلَـــفُ بـــالأشْ رافِ طُـــرّاً مـــنْ كـــلّ سِـــنْخٍ وَإسّ

وتمثل هذه الأبيات امتداد الفارقة فى القصيدة حين يجمع الشاعر فى أسلوب مفارقى بين حاله وديار الفرس فقد " عمرت للسرور زمنا مديدا وأعطيت مظاهر الحياة كثيرا في فتوتها وعصرها وشبابها ، وكم أعطت شخصية البحتري أيضا طيلة حياته مثل هذا ، غير أن هذه الديار صارت في هرمها أدعى إلى العظة والتأسي ، ولابد لهذه الديار/الذات أن يعينها ، ويمد لها في عمرها ، يساعدها على البقاء يمنحها التأسي والتعزي بدموع موقفات على الصبابة حبس ، أي توحد صار بينهما ؟

فإن آل ساسان (وديارهم) أعطوا كثيرا أهله وأيدوا ملكهم ، وأعانوهم قديما بما استطاعوا من سبل ، هذه صورة الذات في مرحلة مشاعها في كل آخر عظيم ، إنها غدت عطاء أو رمزا للعطاء والفضل والمكرمات ، مرحلة الإحلال في العطاء والمآثر والخير ، والبيت الأخير يمثل ما بين أول القصيدة " صنت نفسي " وآخرها "وأراني من بعد" من الحلول والشيوع في كل شيء عظيم " [١٢١] ، ومن هنا فالشاعر يوضح فى نهاية الأبيات مغزى القصيدة ويؤكده .

[١٢١] أيقونات الذات المتحولة : قراءة جديدة فى نص " صنت نفسي " : ص٢٥-٢٦ .

٣ – قصيدة (الحمى) للمتنبي :

مَلُومُكُمَـــا يَجِـــلُّ عَـــنِ المَـــلامِ وَوَقْـــعُ فَعَالِـــهِ فَـــوْقَ الكَـــلامِ[١٢٢]

ذَرَانـــي وَالفَـــلاةَ بِـــلا دَليـــلٍ وَوَجْهـــي وَالهَجِيـــرَ بِـــلا لِثَـــامِ[١٢٣]

فـــإنّي أسْـــتَرِيحُ بـــذي وَهَـــذا وَأتْعَـــبُ بالإنَاخَـــةِ وَالمُقَـــامِ[١٢٤]

عُيُـــونُ رَوَاحِلـــي إنْ حِـــرْتُ عَينـــي وَكُـــلُّ بُغَـــامِ رَازِحَـــةٍ بُغَـــامي[١٢٥]

فَقَـــدْ أرِدُ المِيَـــاهَ بِغَيـــرِ هَـــادٍ سِـــوَى عَـــدّي لهَـــا بَـــرْقَ الغَمَـــامِ[١٢٦]

يُـــذِمّ لِمُهْجَتـــي رَبّـــي وَسَـــيْفي إذا احْتَـــاجَ الوَحيـــدُ إلـــى الـــذّمَامِ[١٢٧]

وَلا أُمْسِـــي لأهْـــلِ البُخْـــلِ ضَـــيْفًا وَلَـــيسَ قِـــرًى ســـوَى مُـــخّ النّعـــامِ

وَلمّـــا صَـــارَ وُدّ النّـــاسِ خِبّـــاً جَزَيْـــتُ علـــى ابْتِســـامٍ بابْتِسَـــامِ [١٢٨]

---

(١٢٢) ملومكما : يَعْنِي نَفسه ، وقع الفعل: كونه وتأثيره .

(١٢٣) ذراني : اتركاني ، والفلاة : الأَرْض الْبَعِيدَة عَن المَاء ، والهجير : شدَّة الْحر ، واللثام: مَا يستر بِهِ الْوَجْه .

(١٢٤) بذي وهذا : بالفلاة والهجير ، الإناخة : النُّزُول وَالْمقَام .

(١٢٥) حرت : تحيرت ، والبغام صَوت النَّاقة للتعب : بغمت تبغم بِالْكَسْرِ وَهُوَ صَوت لَا يفصح بِهِ ، والرازح من الْإِبِل الْهَالِك هزالًا : وَقد رزحت النَّاقة ترزح رزوحا ورزاحا سَقَطت من الإعياء.

(١٢٦)عدي لها برق الغمام : قَالَ ابْن الْأَعرَابِي فِي النَّوَادِر الْعَرَب كَانُوا إِذا لَاحَ الْبَرْق عدوا سبعين برقة فَإِذا كملت وثقوا بِأَنَّهُ برق ماطر فرحلوا يطْلبُونَ مَوضِع الْغَيْث .

(١٢٧) الذمام : الْعَهْد.

(١٢٨)الخب : الْمَكْر والخداع ، والود الْحبّ والصداقة.

وَصِـــرْتُ أشُـــكُّ فـــيمَنْ أصْـــطَفيهِ لعِلْمـــي أنّـــهُ بَعْـــضُ الأنَـــامِ[١٢٩]

يُحِـــبّ العَـــاقِلُونَ علـــى التّصَـــافي وَحُـــبّ الجَـــاهِلِينَ علـــى الوَسَـــامِ[١٣٠]

وَآنَـــفُ مِـــنْ أخـــي لأبـــي وَأُمّـــي إذا مَـــا لـــم أجِـــدْهُ مِـــنَ الكِـــرامِ[١٣١]

أرَى الأجْـــدادَ تَغْلِبُهَـــا كَثِيـــراً علـــى الأوْلادِ أخْـــلاقُ اللّئَـــامِ

وَلَسْـــتُ بقـــانعٍ مِـــن كـــلّ فَضْـــلٍ بـــأنْ أُعْـــزَى إلـــى جَـــدٍّ هُمَـــامِ[١٣٢]

عَجِبْـــتُ لمَـــنْ لَـــهُ قَـــدٌّ وَحَـــدٌّ وَيَنْبُـــو نَبْـــوَةَ القَضِـــمِ الكَهَـــامِ[١٣٣]

وَمَـــنْ يَجِـــدُ الطّرِيـــقَ إلـــى المَعَـــالي فَـــلا يَـــذَرُ المَطـــيَّ بِـــلا سَـــنَامِ

وَلـــم أرَ فـــي عُيُـــوبِ النّـــاسِ شَـــيْئاً كَـــنَقصِ القـــادِرِينَ علـــى التّمَـــامِ[١٣٤]

أقَمْـــتُ بـــأرْضِ مِصـــرَ فَـــلا وَرَائـــي تَخُـــبُّ بـــيَ الرّكـــابُ وَلا أمَـــامي

وَمَلّنـــيَ الفِـــرَاشُ وَكـــانَ جَنبـــي يَمَـــلُّ لِقَـــاءَهُ فـــي كُـــلّ عـــامِ

قَليـــلٌ عَائِـــدي سَـــقِمٌ فُـــؤادي كَثِيـــرٌ حَاسِـــدي صَـــعْبٌ مَرَامـــي[١٣٥]

---

(١٢٩) اصطفيه : أختاره صديقًا وأخًا لي ، الأنام : الناس والخلق .

(١٣٠)التصافي : صفاء الود ، الوسام : الوسام والوسامة الْحسن وسم يوسم وسامة ووساما.

(١٣١) آنف : أستنكف وأبْغض

(١٣٢) أُعْزَى إلى جَدٍّ هُمَامِ : أنسب إِلَى جد فَاضل.

(١٣٣) القضم : السَّيْفِ المفلل ، والكهام : الَّذِي لَا يقطع .

(١٣٤) التمام : الكمال .

(١٣٥) سقم : مريض مهموم ، مرامي : مطلبي ومرادي .

عَليـــلُ الجِسْـــمِ مُمْتَنِـــعُ القِيَـــامِ شَـديدُ السُّـكْرِ مِـنْ غَيـرِ المُـدامِ[١٣٦]

وَزَائِرَتـــي كَـــأنّ بهَـــا حَيَـــاءً فَلَـــيسَ تَـــزُورُ إلاّ فـــي الظّـــلامِ

بَـــذَلْتُ لهَـــا المَطَـــارِفَ وَالحَشَـــايَا فَعَافَتْهَـــا وَبَاتَـــتْ فـــي عِظـــامي[١٣٧]

يَضِـــيقُ الجِلْـــدُ عَـــنْ نَفَســـي وَعَنهـــا فَتُوسِـــعُهُ بِـــأنْوَاعِ السّـــقَامِ

كـــأنّ الصّـــبْحَ يَطرُدُهـــا فتَجـــرِي مَـــدامِعُهَا بأرْبَعَـــةٍ سِـــجَامِ[١٣٨]

أُرَاقِـــبُ وَقْتَهَـــا مِـــنْ غَيـــرِ شَـــوْقٍ مُرَاقَبَـــةَ المَشُـــوقِ المُسْـــتَهَامِ

وَيَصْـــدُقُ وَعْـــدُهَا وَالصّـــدْقُ شَـــرٌّ إذا أَلْقَـــاكَ فـــي الكُـــرَبِ العِظـــامِ

أبِنْـــتَ الـــدّهْرِ عِنـــدي كُـــلُّ بِنْـــتٍ فكَيـفَ وَصَـلْتِ أنـتِ مـنَ الزّحـامِ[١٣٩]

جَرَحْـــتِ مُجَرَّحـــاً لـــم يَبـــقَ فيـــهِ مَكـــانٌ للسّـــيُوفِ وَلا السّـــهَامِ

ألا يـــا لَيـــتَ شِـــعرَ يَـــدي أتُمْسِـــي تَصَـــرَّفُ فـــي عِنَـــانٍ أوْ زِمَـــامِ[١٤٠]

وَهَـــلْ أرْمـــي هَـــوَايَ بِرَاقِصَـــاتٍ مُحَـــلاّةِ المَقَـــاوِدِ باللُّغَـــامِ[١٤١]

---

(١٣٦) المدام : الخمر .

(١٣٧)المطارف جمع مطرف وَهُوَ الَّذِي فِي جنبه علمَان والحشايا جمع حشية وَهُوَ مَا حشى من الْفرش مِمَّا يجلس عَلَيْهِ .

(١٣٨) بأَرْبعَة سجام : مجاري الدموع ، سجام : غزيرة سريعة .

(١٣٩) بنت الدَّهْر : الْحمى ، وببنات الدَّهْر : شدائده .

(١٤٠)عِنَانٍ أوْ زِمَامِ : الْعَنَان للْفرس والزمام لِلْإِبِلِ .

(١٤١) رَاقِصَات : الْإِبِل تسير الرقص وَهُوَ ضرب من الخبب يُقَال رقص الْبَعِير رقصا إِذا خب ، واللغام : زبد أَبيض يخرج من فَم الْبَعِير .

فَرُبَّتمَـــا شَـــفَيْتُ غَليـــلَ صَـــدْرِي بسَـــيرٍ أوْ قَنَـــاةٍ أوْ حُسَـــامِ[١٤٢]

وَضَـــاقَت خُطّـــةٌ فَخَلَصْـــتُ مِنهـــا خَـلاصَ الخَمـرِ مـن نَسـجِ الفِـدامِ[١٤٣]

وَفَارقْـــتُ الحَبيـــبَ بِـــلا وَداعٍ وَوَدّعْـــتُ الـــبِلادَ بِـــلا سَـــلامِ

يَقُـــولُ لـــيَ الطّبيـــبُ أكَلْـــتَ شَـــيئاً وَداؤكَ فـــي شَـــرَابِكَ وَالطّعـــامِ

وَمَـــا فـــي طِبّـــهِ أنّـــي جَـــوَادٌ أضَـــرَّ بجِسْـــمِهِ طُـــولُ الجَمَـــامِ[١٤٤]

تَعَـــوّدَ أنْ يُغَبِّـــرَ فـــي السّـــرَايَا وَيَـــدْخُلَ مِـــنْ قَتَـــامٍ فـــي قَتَـــامِ[١٤٥]

فأُمْسِـــكَ لا يُطـــالُ لَـــهُ فيَرْعَـــى وَلا هُـــوَ فـــي العَليـــقِ وَلا اللّجَـــامِ[١٤٦]

فـــإنْ أمـــرَضْ فمـــا مـــرِضَ اصْـــطِباري وَإنْ أُحْمَـــمْ فَمَـــا حُـــمَّ اعتزَامـــي

وَإنْ أسْـــلَمْ فَمَـــا أبْقَـــى وَلَكِـــنْ سَـلِمْتُ مِـنَ الحِمـامِ إلـى الحِمـامِ[١٤٧]

تَمَتّـــعْ مِـــنْ سُـــهَادٍ أوْ رُقَـــادٍ وَلا تَأمُـــلْ كـــرًى تحـــتَ الرِّجَـــامِ[١٤٨]

فـــإنّ لِثَالِـــثِ الحَـــالَينِ مَعْنًـــى سِـــوَى مَعنَـــى انتِباهِـــكَ وَالمَنَـــامِ[١٤٩]

---

(١٤٢) الغليل : حر الصَّدْر يكون من عشق وَغَيره ، والحسام : السَّيْف الْقَاطِع .

(١٤٣) الْفِدَام : النسج الَّذِي يشد على رَأس الإبريق لتصفية الْخمر .

(١٤٤) الجمام : أَن يتْرك الْفرس فَلَا يركب ، والجمام ضد التَّعَب.

(١٤٥) القتام : الْغُبَار ، والسرايا : جمع سَرِيَّة وَهِي الَّتِي تسري إِلَى الْعَدو .

(١٤٦) أي أمسك هَذَا الْجواد لَا يرخى لَهُ.

(١٤٧) سَلِمْتُ مِنَ الحِمامِ إلى الحِمامِ: سلمت من الْمَوْت بِهَذَا الْمَرَض إِلَى الْمَوْت بِمَرَض وَسبب آخر .

(١٤٨) الرجام : القبر ، وَاحِدهَا رجم ، حِجَارَة ضخام تجْعَل على الْقَبْر .

(١٤٩) ثالث الْحَالين : الْمَوْت ، فالْمَوْت غير الْيَقَظَة والرقاد .

تحليل النص :

فارق المتنبي سيف الدولة قاصدًا مصر في ظلِّ حكم كافور الإخشيديّ ، وأمل في بديلٍ آخر عن سيف الدولة ، إلَّا أنَّه سرعان ما يدرك الطامة الكبرى ، إذ شتان ما بين الاثنين " ففي كنف سيف الدولة اتَّحدت الذات الواقعيَّة للمتنبي بالذات المثاليَّة بالشعر المبدع ، فعاش المتنبي واقعه مثالًا عبَّر عنه بشعره، وحين قدم إلى كافور فقدَ الواقع المثال ، وكان المتنبي حين يرضي الممدوح يرضي ذاته وتطلعاته المتجسدة في الممدوح، أمَّا وقد ترك المتنبي سيف الدولة، فهو حين يرضي الممدوح لا يرضي مُثُلَه العليا، بل يرضي كافور فقط لغايته المعروفة ، وهي الحصول على ولاية وحكم " [١٥٠] ، فمدح كافور وأكثر من مديحه له مراتٍ ومراتٍ ، إلَّا أنَّه لم يظفر منه بشيءٍ ، فصبر واستمرَّ في مديحه له ، ثمَّ عاتبه بلطفٍ ، ولمَّا يأس منه هجاه وهجا مصر كلَّها معه .

وكان هجاء المتنبي لكافور والمصريين مقذعًا مؤلمًا، ذلك أنَّ نفسه تألمت في مصر، وكبرياؤه تحطمت أمام مليكها، وكان سخطه الثائر ينتظر ساعة الحريَّة لينفجر تحطيمًا وتجريحًا [١٥١]" .

وقد نالت أبا الطيب بمصر حمى، كانت تغشاه إذا أقبل الليل، وتنصرف عنه إذا أقبل النهار بعرق شديدة ، فأصبح يعاني منها ويشكو آلامها إلى

---

(١٥٠)المتنبي "دراسة نصوص من شعره" : أحمد الطبال ، منشورات المكتبة الحديثة ، طرابلس ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥م ، ص٥٤.

(١٥١) أبو الطيب شاعر الطموح والعنفوان : جوزف الهاشم ، دار المفيد ، بيروت ، ١٩٨٢م ، ص ٦٤ .

جانب معاناته البقاء في مصر حبيس بيته بأمر كافور ، فيبدأ المتنبي قصيدته مخاطبًا صاحبيه اللذين أنكرا عليه مراده في فراق كافور، والخروج عن مصر إنه أجل من أَن يلام لِأَن فعله جَازَ طوق القَوْل فَلَا يدْرك فعله بِالْوَصْفِ وَالْقَوْل وَلِأَنَّهُ لَا مطمع للائم فِيهِ بِأَن يطيعه أَو يخدعه ، ثم يطلب منهما أن يدعاه وركوب الفلاة دون دليل يسترشده، ومواجهة الهجير دون لثام يستعمله، فإنه غني عن الدليل لقوته على اختراق القفر، وعن اللثام لجلده على البرد والحر، ثم يؤكد ما وصف به نفسه من الشدة، وما هو عليه من النفاذ والقوة، فإنه يستريح بالفلاة، والهجير، ويتعب بالسكون والإناخة، ويألم للقرار والإقامة، وقد اعتاد الأسفار، فهو يستريح بها، ولم يعرف الإقامة، فهو يستوحش لها، إنه على مقدرة من الرحلة في القفار النائية، وقوة على التصرف في الصحاري الشاسعة، ونفاذه في الفلوات بمعرفته، فإن حار عند ذلك، فعيون رواحله عينه، وإن أعيي فصوت ركائبه صوته ، كما أنه لا يحتاج إلى ذمام يمتنع به، ولا إلى جوار ينعقد له، وإنما يذم له ربه بفضله، [ويجيره] سيفه بحده، فهو كثير بنفسه، يمتنع بقوته وبأسه .

فهو بما عرف عنه من إباء وشموخ يأبى أن يظلَّ في مصر وهو يحيا ذلَّ كافور الإخشيدي ؛ فيصرَّ على الرحيل مهما كانت وسيلته إلى ذلك ، فهو لا يرضى أن يجد نفسه ضيفا للبخلاء، ولا معولا على الأدنياء ، لقد تبدلت الأمور وساءت أخلاق الناس كثيرًا ، فصار ود الناس خبا لا حقيقة له، وكذبا لا يوثق به حتى صار شاعرنا يشك ويرتاب فيمن يصطفيه ممن وده، ومن سكن إليه ممن أحبه، لخبرته وعلمه أنه واحد من الأنام الذين عم الفساد جملتهم، وملك النفاق عامتهم.

فها هو ذا يرى كرام الأجداد يغلبهم كثيرا على أولادهم، ويسبقهم إلى أعقابهم تخلقهم بأخلاق اللئام؛ لكثرة المتخلقين بها، ورغبتهم في مذاهبهم؛ لما يباشرونه من اعتياد الناس لها، وليس الأعقاب محمولين على الأجداد والسلف، ولا يتوارث ما قدموهمن الشرف، وإنما يشرف الإنسان بنفسه، ويرفعه ما يتبين من فضله.

إن المتنبي لا يقنع من الشرف والفضل، ويقتصر من الكرم والشرف، على أن يعزى إلى جد جليل قدره، وينسب إلى أب رفيع ذكره، حتى يحرز الشرف، بما يحويه من كرم الخلال، وهو يَعجب ممن يؤتى بسطة في جسمه، وجرأة من نفسه، ويعجز عن النفاذ ويَعجب ممن يجد السبيل إلى معالي الأمور فلا يعمل في ذلك نفسه، ويستنفذ فيه جهده. فهو لم يرَ في عيوب الناس عيبا وعجزا أبلغ من نقص من به القدرة على التمام.

وينتقل المتنبي إلى الشكوى من البقاء بمصر لا يهم عنها برحلة، ولازمها وهي نائية به ، وموحشة له ، وقد مله الفراش لطول العلة، وها هو الآن في مرضه، قليل من يعوده ، سقيم فؤاده ، مستوحش النفس لما صار إليه من الوحدة، كثير من يحسده على النبل، وهو أيضًا إضافة إلى ذلك عليل الجسم، لا يستطيع القيام، متصل السكر، دون خمرٍ من شدة ضعفه واستيلاء المرض عليه .

ثم يشكو مرضه وعلته (الحمى) فهو يشير إلى الحمى التي كانت تناله ويصفا في صورة زائرة له كانت تفتقده، واعتادت زيارته ، وكأن بها حياء فليس تزور إلا مستترة بظلام الليل ، وذلك أشد لألمها، وأبلغ في وجعها؛ لأنها توجب حينئذ السهر، ومع أنه قد أعدَّ لها المطارف الأنيقة، والحشايا الأثيرة،

فعافت ذلك كله وكرهته وأرادت عظامه توجعها وتؤلمها، حتى أصبح جلده يضيق عنه وعنها معًا، فتوسعه بأنواع السقم، وضروب الألم،وإذا ما فارقته بعد طول الملازمة كأن الصبح يأتى فيطردها عنه بما تحذره من الرقبة، وهو لا يجد راحة في ذلك لإنه يراقب وقتها عودتها مرة أخرى ، ويصدق ما تعد به من العودة فلا تخلفه ، والصدق في ذلك شر لأنه يقوده إلى ما يكرهه .

ويتأسف على طول المقام بمصر متمنيًا السبيل إلى عدم التضجع في مصر، والتخلص منها بتصريف أزمة الإبل في السير، وأعنة الخيل في العدو، ويتساءل هل تؤول الحال به إلى ما يرغبه ويهواه براقصات من الإبل يحثها في السير، فرب خطة ضيقة، يخلص منها بعزم نافذ، ويخرجت منها خروج الخمر من الفدام، فيفارق البلاد ساعتها دون وداع أوسلام .

لقد ظن الطبيب أن سبب علة المتنبي ربما تكون طعامًا أكله أو شرابًا شربه فكفه الطبيب عن الأكل والشرب، وما في علم الطبيب المعالج أنه كالجواد الذي أضر الجمام بجسمه، وبعث عليه أسباب سقمه ، لقد تعود ذلك الجواد أن يثير الغبار في الغارات، ويستعمل الجد في الغزوات، ويخرج من قتام يقطعه، إلى قتام يرهج به ويبعثه، جاهدا لا يفتر، ومعتزما لا يقصر.

لقد وجد المتنبي بغيته في الخيل ، " فتمسك الشاعر بالشكل اللغوى والإبداعى والعامل البدنى (الشجاعة) تماسا مع قيم (الفروسية) لإثبات ذاته واستعادة هويته المستلبة ليتحول من العبودية إلى الحرية ، فاختلق له طريقًا يواصل فيه عملية بناء الذات واستعادة الهوية ، وتغييرها فى حقيقتها وواقعها للتخلص من الازدواجية ، فنال الحرية بفاعلية الجسد، وقوة الكلمة ، وحد

السيف فحقق ذاته ووجوده وهويته الجديدة بالقيم والأخلاق العربية الأصيلة" [١٥٢] ، كما عبر الحصان عن صورة الذات الحرة للمتنبي .

حيث كان المتنبي دائمًا يسعى بصفته ذاتًا إلى" تجاوز حالة الأنا في الواقع، وإلى تحقيق الذات وتأكيدها من خلال الذات الشاعرة ، وذلك في تعاليها على الآخرين وفي ذلك جوهر حريتها كما يرى سارتر حين يقول: "فإذا كنت أريد تأكيد نفسي علي أن أتعالى، وأن أنفي العبودية التي يقلصني إليها غيري"، وهكذا نجد أن الخاصية المهيمنة في شعر المتنبي هي الحضور الصارخ والمكشوف للأنا، حيث تبرز صورة الأنا في حضورٍ مكثفٍ في فضائه الشعريّ، ويتجلى ذلك في صورٍ متعددةٍ " [١٥٣] ، حيث يمكن وصف ذات المتنبي الشاعرة القائلة غير وضعها ، أو وضعها لكن خارج سياق القول ، بأنَّها "ذاتٌ ماهويَّةٌ أو رؤيويَّةٌ (منسوبةٌ إلى الرؤية بمعنى الإدراك أو الوعى) ، كونها تقول الرؤية، لا الرؤيا، السلطة ، لا العلاقة، الموقف الجاهز من العالم (فى جزئيته) لا الوضع المفتوح على العالم (فى كلِّيته)، تعاليها على عالم القول ، عزلتها عنه، أو مراقبتها إيَّاه (رؤيتها إيَّاه من علوٍّ أى من موقعٍ ثابتٍ) لا تمثيلها إيَّاه" [١٥٤] .

---

(١٥٢)الأنا والآخر فى الشعر العربى (عصر ما قبل الإسلام) : شيماء إدريس محمد ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب ،جامعة الموصل ، ٢٠٠٧م ، ص٢٥.

(١٥٣) الآخر في شعر المتنبي: رولا خالد محمد غانم ، رسالة ماجستير ، كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، فلسطين ، ٢٠١٠ م .ص ٩ .

(١٥٤)الذات الشاعرة فى شعر الحداثة العربية : ص٢١.

٤-المتنبي يعاتب سيف الدولة :

واحَـــرَّ قَلبـــاهُ مِمَّـــن قَلبُـــهُ شَـــبِمُ ... وَمَـــن بِجِســـمي وَحـــالي عِنـــدَهُ سَـــقَمُ

مـــالي أُكَـــتِّمُ حُبًّـــا قَـــد بَـــرى جَسَـــدي ... وَتَـــدَّعي حُـــبَّ سَـــيفِ الدَّولَـــةِ الأُمَـــمُ

إِن كـــانَ يَجمَعُنـــا حُـــبٌّ لِغُرَّتِـــهِ ... فَلَيـــتَ أَنّـــا بِقَـــدرِ الحُـــبِّ نَقتَسِـــمُ

قَـــد زُرتُـــهُ وَسُـــيوفُ الهِنـــدِ مُغمَـــدَةٌ ... وَقَـــد نَظَـــرتُ إِلَيـــهِ وَالسُّـــيوفُ دَمُ

فَكـــانَ أَحسَـــنَ خَلـــقِ اللَّهِ كُلِّهِـــمِ ... وَكـــانَ أَحسَـــنَ مـــا فـــي الأَحسَـــنِ الشِّـــيَمُ

فَـــوتُ العَـــدُوِّ الَّـــذي يَمَّمتَـــهُ ظَفَـــرٌ ... فـــي طَيِّـــهِ أَسَـــفٌ فـــي طَيِّـــهِ نِعَـــمُ

قَد نـابَ عَنكَ شَديدُ الخَوفِ وَاصطَنَعَت ... لَـــكَ المَهابَـــةُ مـــالا تَصـــنَعُ الـــبُهَمُ

أَلزَمـــتَ نَفسَـــكَ شَـــينًا لَـــيسَ يَلزَمُهـــا ... أَن لا يُـــــوارِيَهُم أَرضٌ وَلا عَلَـــــمُ

أَنـــا الَّـــذي نَظَـــرَ الأَعمـــى إِلـــى أَدَبـــي ... وَأَســـمَعَت كَلِمـــاتي مَـــن بِـــهِ صَـــمَمُ

أَنـــامُ مِـــلءَ جُفـــوني عَـــن شَـــوارِدِها ... وَيَســـهَرُ الخَلـــقُ جَرّاهـــا وَيَختَصِـــمُ

وَجاهِـــلٍ مَـــدَّهُ فـــي جَهلِـــهِ ضَـــحِكي ... حَتّـــى أَتَتـــهُ يَـــدٌ فَرّاسَـــةٌ وَفَـــمُ

إِذا نَظَـــرتَ نُيـــوبَ اللَيـــثِ بـــارِزَةً ... فَـــلا تَظُـــنَّنَّ أَنَّ اللَيـــثَ مُبتَسِـــمُ

وَمُهجَـــةٍ مُهجَتـــي مِـــن هَـــمِّ صـــاحِبِها ... أَدرَكتُهـــا بِجَـــوادٍ ظَهـــرُهُ حَـــرَمُ

رِجـلاهُ فـي الـرَّكضِ رِجـلٌ وَاليَـدانِ يَـدٌ ... وَفِعلُـــهُ مـــا تُريـــدُ الكَـــفُّ وَالقَـــدَمُ

وَمُرهَـفٍ سِـرتُ بَـينَ الجَحفَلَـينِ بِـهِ ... حَتّـــى ضَـــرَبتُ وَمَـــوجُ المَـــوتِ يَلـــتَطِمُ

تحليل النص

تبرز الجدلية الحاصلة بين الواقع والمثال في شعر المتنبي بوضوحٍ شديدٍ ؛ حيث تتمثَّل في بعد المسافة بين مرمى طموحه وبين إمكانيَّة تحقيقه ، ويبدو أن المتنبي عندما يأس من تحقيق الأمنيات وبلوغ الآمال بحث عن ذاته التي يتمنى في صورة الآخر ، وقد تمثَّل هذا الآخر في سيف الدولة الحمداني ، الذي أحبه المتنبي ورأى فيه ذاته التي لم تتحقق ، فقد " وجد المتنبي في علي بن حمدان الأمير العربي الذي ينشده، ورأى سيف الدولة في أحمد ابن الحسين فتىً أبيًّا أهلًا للصداقة، وشاعرًا مجيدًا جديرًا بتخليد مآثره، وكان لابدَّ لأخلاق سيف الدولة من شاعرٍ كالمتنبي يشيد بها ويسجل مفاخرها، وقد أراد الله سبحانه لهما هذه الصحبة، إذ ولدا في سنةٍ واحدةٍ، ولم يعش سيف الدولة بعد مقتل المتنبي إلا سنتين . لقد كانا بطلين يتعاونان بل شاعرين يتباريان "[١٥٥] . وكثيرًا ما عبَّر المتنبي عن إعجابه الشديد به [١٥٦] .

فحينما اتَّصل المتنبي بسيف الدولة وحطَّ رحاله عنده، وجد فيه ضالته المنشودة، ووجد فيه مثله الذي يسعى إليه، ورأى فيه طموحه، كما وجد فيه حريَّته وانعتاقه، والتقى عنده مع ذاته لأول مرةٍ ، بعد أن تعرَّض للتَّغرب والسجن، وهكذا

---

(١٥٥)ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام : عبد الوهاب عزام ، ص٨٣ .

(١٥٦) ديوان المتنبي : سابق ، ٣/٣٦٢ –٣٦٥.

كانت علاقة المتنبي بسيف الدولة علاقة تواصلٍ وتوحُّدٍ، تنازل فيها الشاعر عن تقديم نفسه على ممدوحه[١٥٧] ، وبخاصةٍ أنَّ المتنبي قد نشأ في جوٍّ يفتقد جوهر الذات العربية التي يحرص عليها فارسٌ مثله يحمل نفسًا ثائرةً، تتطلع إلى التعالي، وتصبو إلى تحقيق ما يتطلع إليه ، من أجل هذا وضع المتنبي نصب عينيه أن يكون شعره غِناءً بهذه الذات المفتقدة؛ نظرًا لأهميتها، وحثًّا على استنهاضها [١٥٨]،و" ذات" الشاعر هنا تذوب فى ممدوحها فلا تشعر بوجودها إلَّا فى وجوده،ولا ترى نفسها إلَّا من خلال الآخر (الممدوح)، بل إنَّها لاترى الآخ (المجتمع) إلَّا من خلال الممدوح [١٥٩] .

إلَّا أنَّ هذا لا يعني بالضرورة غياب الذات تمامًا ، " فبالرغم من انخراط الذات فى سرد محاسن الممدوح ، والطلب منه ، واعترافها وإقرارها بفضل الممدوح ، وشعورها بالتقصير نحوه فإنَّها لم تنس مكانتها الأدبيَّة ، ولم يغب عن ذهنها لحظةً فضلها على الممدوح ، وسبقها فى مجال الكلمة والإبداع " [١٦٠] ، فحينما تعرَّضت ذاته للانتقاص سرعان ما هبَّ ثائرًا يدافع عنها بكلِّ ما أوتي من قوةٍ ، فهذه القصيدة آخر قصيده نظمها وهو في كنف سيف الدولة

---

(١٥٧) قصيدة المديح وتطورها الفني : أيمن عشماوي ، ص٩٤ .

(١٥٨)السابق:ص٧٣ .

(١٥٩)الذات وأحوالها فى شعر البهاء زهير : ص ٢٢

(١٦٠)السابق: ص٢٧

الحمداني قبل أن يرحل عنه . فقد كان المتنبي بما له من مكانه شعرية وبالتالي مركز الصدارة عند سيف الدولة . كان يثير أحقاد وغيرة الكثيرين لذلك ممن يدسون عليه عند سيف الدولة ويبدو أن المتنبي ما عاد يطيق هذه الوضع الذي لم ينل فيه مبتغاة وهو أن يسلمه منصبا يليق بطموحه، وقد أنشد هذه القصيدة في محفل من العرب والعجم في رجب عام ٣٤١ هـ .

ومطلع القصيدة من المطالع الجيدة التي ابتكرها المتنبي وهو من القوة العاطفية وقوة العبارة والسبك وما يجعلها متفردة ، في البيت الأول يبدو انه يتكلم عن العشق والحب الذي يتألم منه كل الناس ، لكنه في البيتين التاليين يفصح عن هذا الحب بأنه لسيف الدولة.

ويسائل نفسه أو يتساءل لماذا يكتم حبه لسيف الدولة، وهذا الكتمان قد تسبب بهذه الآثار النفسية والجسمية، بينما الآخرون يدّعون انهم يحبون سيف الدولة؟ ربما يريد أن يقول أنه لا يريد أن يظهر حبه له علنا، لكي لا يفسر ذلك بالتملق، بينما الآخرون يتملقون علنا ويتكلفون في إظهار حبهم لهم .

وبعد هذه المقدمة التي يؤكد حبه الصادق لسيف الدولة بدأ يمدحه بما يحبه في سيف الدولة من صفات ، أو بما يحب سيف الدولة أن يمتدح به ، أو أنه يشير إلى معركة حدثت وهزم فيها أعداءه وطاردهم .

ثم يقول المتنبي إنني قد عاشرته طويلا ، في حالة السلم وفي الحالة الأخرى فقد نظرت إليه والسيوف دم أي السيوف عليها دم ، وفي الشطر الأول

قال زرته والزيارة تكون للضيف والضيافة تعني الكرم والرخاء بينما قال في الشطر الثاني نظرت إليه أي كنت معه في الحرب ، ونظرت إليه دون إرادة منه وفي الحالتين السلم والحرب كان أحسن خلق الله كلهم وفي هذه مبالغة ، فهو أحسن إنسان في رأي الشاعر وهذا الحسن له عناصر كثيرة من الخلقة والأصل والشجاعة والثراء والسلطة ولكن أحسن هذه الصفات جميعها هي الشيم وهي الأخلاق الحميدة .

وبعد هذا الكلام الجميل والمديح الراقي والوصف لنتائج معركة انتصر فيها سيف الدولة وانهزام أعداءه شر هزيمة ، يبدأ التلميح بما يكنه في قلبه من أسف ، امتدادا لما قاله في الأبيات الثلاث الأولى ، فبعد أن وصف المعركة وبدأ الأمر أن عدم ملاحقة سيف الدولة لأعدائه وكأنه قد عفا عنهم ، فأنه يمسك بطرف هذا الخيط لكي يقول بما انك عفوت عن أعدائك في المعركة وتركت لهم حرية الفرار وكان ذلك كرما منك فلماذا لا تعفو عني وتتركني أذهب إلى حيث أشاء .

ويتساء بعد هذا لقد اعتدتك حكما عادلا بين الناس فكيف يكون ذلك عندما يكون الخصم هو الحكم ثم ينكر على سيف الدولة صاحب النظرة الصادقة التي لا تخدعه دائما أن لا تفرق بين المتورم وبين السمين الممتلئ صحة وعافية ، فهو يدعوه كي يفرق بين الشعر الحقيقي وبين الشعر المزيف

الـذي يمدحـه بـه غيـره مـن الشـعراء ، فيقـول كيـف ينتفـع الإنسـان بنظـره /أو بصيرته إذا كان لا يفرق بين النور والظلمة .

وكما هو المتنبي في كل قصيده لابد لـه من أن يفتخر بنفسه ويدلك على قدراته ومزاياه فإنه يراها مناسبة بعد أن أوضح بشكل مباشر تميزه الكبير عن غيره فإن الكثير من الجالسين هنا سيعلمون بعدما أقول بأنني خير إنسان على الأرض .

انـه الآن يفصـل فـي ميزاتـه فيقول إن أدبـي وشـعري وفكري واضـح وجلـي حتى من هو أعمى (والأعمى كناية عن شخص لا يميز ، ولا يرى الجيد كما أن كلماتي / وهـي استعاره تعنـي القصـائد / مدويـة حتـى أن من بـه صـم فهو يسمعها ، ومن بـه صمم كناية عن الجاهل أو الأمـي الـذي لا يقرأ ولا يطـالع وليس لديـه قدرة علـى الكتابـة ، إن الشـاعر يريد أن يقول كيف تتكرون أدبـي وشعري وقد عرف بها وتذوقها من لا ذوق عنده ولا بصيرة وسمع من لا يقرأ ولا يطالع ولا يملك ثقافة وعلق أبو العلاء على ذلك بقوله لقد كان يقصدني .

إن الصورة الأولى الذهنية التي رسمها لشخص يبتسم تسامحاَ أو سخرية من عدوه ، شاء أن يعطيها بعداَ ماديـاَ من خلال صورة الأسد الذي يكشر عن أنيابه فيبدو وكأنه يبتسم، لذلك فهو يحذر أولئك الذين تخدعهم المظاهر ولا يفهمون ما خلف الأشياء الظاهرة ، فالليث حينما يكشر عن أنيابه فأنه لا يبتسم إنما يستعد للانقضاض .

انه دليل على شجاعته في المعارك ، إذ ليس في الفروسية وقهره لأعدائه كأفراد فقط ، بل في المعارك أيضا، ولكي يجمل كل صفاته في بيت واحد يقول أن (الخيل) كناية عن الفروسية (والليل) كناية عن الشجاعة (البيداء)كناية عن الرجولة وتحمل الشظف (السيف) القدرة على المواجهة والقتال (القرطاس والقلم) الثقافة والعلم والأدب.

إذن فهو فارس شجاع ومقاتل متمرس وشاعر ومثقف وأديب ، إن قوله كلمة (تعرفني) تدل على الصداقة والألفة الطويلة والمراس ، كما تشبه هذه بالإنسان الذي يعرف صديقه وصاحبه .

وبعد أن أفتخر بنفسه ولشجاعته وأدبه وقدرته على الاحتمال وتحمل السفر منفرداً ، وبذلك يقول انه قادر على حماية نفسه وانه سيكون معتزا بنفسه وبشعره في كل مكان ، فانه يعلن بعد ذلك أنه قرر الرحيل ولكن دونما تفارقه العاطفة نحو سيف الدولة .