مجلّة الواحات للبحوث والدراسات
ر ت م د: 7163 -1112 ر ت م د إ :1892-2588
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/2

الشعر الجاهلي وفكرة المعادل الموضوعي
النسق وشعرية التجلي في تجربة النابغة الذبياني

Pre-Islamic Poetry And The Idea Of The Objectif Correlatif Format And Transfiguration Of Poetry In The Experiencing « El Nabigha El Dubiani »

مولاي لخضر بشير
جـــامعـــة غـــردايـــة
moulaylakhdarbachir69@gmail.com

تاريخ الاستلام: 09-262019- تاريخ القبول: 10-282019-

ملخص -

حين ننظر إلى الإبداع الأدبي بوصفه نظاما، وإلى اللغة الشعرية باعتبارها انزياحا عن المعيار والمألوف، يلفتنا في هذا السياق مظهر الاشتراك والتلاقي بين اللغات و الآداب العالمية في توظيفها لعدد متماثل من الصور، واعتمادها آليات متقاربة في سبيل الإيحاء بالتجارب، إذا يطّرِدُ فيها استعمال التشبيهات والاستعارات والكنايات ،كما يشيع فيها حضور الترميز بطرائق وتقنيات مختلفة.

ولعل فكرة المعادل الموضوعي التي نادى بها ت. س. إليوت Thomas Stearns Eliot(1888م – 1965 م)، بوصف ذلك المعادل جسما حيا يستوعب التجربة ويشخصها ويوحي بدلالاتها وأبعادها – وعلى حداثته مفهوما – لعله ينعكس في تجارب شعرية سابقة لإليوت وعصره،وفي ضوء هذا الافتراض يحاول هذا البحث الإجابة عن إشكالية رئيسية مؤداها: هل يتحقق أن يكون المعادل الموضوعي بدلالته المفهومية الخاصة قد انعكس في الشعر العربي الجاهلي؟ في تجارب من الشعراء الجاهليين يشخص؟ وبأي الأغراض يرتبط بشكل مميز ولافت؟

الكلمات الدالة -

المعادل الموضوعي , الشعر الجاهلي , النابغة الذبياني , التجلي.

المؤلف المرسل: مولاي لخضر بشير: authorcorespondant@mail.com

Abstract -

When We Look At Literary Creativity As A System, And Poetic Language As A Departure From The Norm And Familiar, It Is In This Context That We Find The Appearance Of Jointness And Convergence Between Languages And World Literature In Employing A Similar Number Of Images, And Adopting Convergent Mechanisms In Order To Inspire Experiences, If The Use Of Analogies And Metaphors. The Syntax Is Also Common In Coding In Different Ways And Techniques.

Perhaps The Idea Of The Objectif Correlatif Advocated By T. S. Thomas Stearns Eliot (1888 - 1965), As The Equivalent Of A Living Body That Absorbs And Diagnoses The Experience And Suggests Its Significance And Dimensions - And Modernity Is A Concept - May Be Reflected In The Poetic Experiences Prior To Eliot And His Era, And In The Light Of This Hypothesis Attempts To Answer The Main Problem: It Is Realized That The Objective Equivalence In Its Own Conceptual Significance Has Been Reflected In The Ignorant Arabic Poetry? In The Experiences Of The Ignorant Poets Diagnosed? And For What Purposes Is It Distinctively And Strikingly Related?

Keywords-

The Objective Equivalent، Pre-Islamic Poetry ،El Nabigua El Doubiani، Transfiguration

1. - مقدمة :

تتعدد الظواهر الأدبية والأسلوبية، والمقولات النقدية التي تحقق لها ذيوع وحضور في أدبنا المعاصر ونقده، وتجلت لها إرهاصات في التراث ، وقامت دراسات وبحوث تحاول استقصاءها تأصيلها، على أن هذا المشهد في طياته يثير عددا من الإشكاليات الجوهرية إلى من شانها أن تشرع لتلك الجهود أو تقوضها بالمقابل. وتتمثل إشكاليات هذه الورقة البحثية النقاط التالية: هل ترتهن التجربة الأدبية والتشكيل الإبداعي بخصوصية البيئة ومزاج الأديب، إم إن الأدب كبنية مجردة يظل رغم كل شيء نظاما متعاليا، بحيث يحتفظ بمقومات جوهرية متجذرة لا تعترف بالحدود والأعراق والأزمنة لأنها ماثلة في اللغة الإبداعية وفي مقومات

الجنس الأدبي؟ بما يفضي إلى واقع أنه لا يستبعد أن تتجلى إرهاصات ومعالم حضور لفكرة أو مقولة حديثة في تراث أمم وثقافات مختلفة. أم إن الظواهر الأدبية، والمفاهيم النقدية التي يبدو أنها تنعكس في تجارب ثقافات مختلفة، إنما هي نتاج التأثر والتأثير؟، وأنه لا عبرة بفرضية الطابع العالمي لبعض الأفكار أو بفكرة أولوية النظام الحاسمة في هذا التجلي كأن تكون سلطة اللغة أو سلطة الأدب كنظام هي ما يقف وراء التماثلات بين صور التشكيل والتمثل النقدي رغم تباعد البيئات والأزمنة؟. كما تستند هذه الورقة البحثية أيضاً على جملة من الفرضيات أهمها:

1/ أن التماثلات القائمة في حقل معين، إنما هي نتاج النظام system كنظام ذي طبيعة شمولية، بحيث لا تكون الظاهرة التي ينعكس حضورها في بيئات مختلفة سوى مكونا من مكونات ذلك النظام المتعالي عن الحدود الزمانية والمكانية والفروق الثقافية والإثنية.

2/ أن أي شكل للتماثل إنما هو إفراز لعلاقة التأثر والتأثير والتبادل والاتصال، وأن النظرية الحديثة تظل مستقلة في جوهرها عن أولياتها وإرهاصاتها في البيئات الأخرى بما تتمتع به نضج تستفيده من راهنها بالدرجة الأولى.

ضمن هذه الحدود يحاول هذا البحث أن يرصد ملامح حضور المعادل الموضوعي وتجلياته في الشعر الجاهلي، باعتبار هذا المعادل قالبا فنيا ترميزيا يحيل سيميولوجيا على الواقع ولكنه يستقل عنه، من حيث أن العمل الأدبي له سلطته ومنطقه الخاص في الإيحاء بالمعنى. وفي محاورة الواقع وتمثل العالم والأشياء.

أما التأثيرات الإيجابية لهذه المقاربة فإنها تطمح إلى التوكيد ،على أن فكرة التأثر والتأثير التي خاض فيها الأدب المقارن طويلا، أو المخزون القرائي وأثره الحاسم على التجربة الإبداعية والهوية الحقيقية للنص في ضوء نظري التناص، إنما يتجاوزان مفهوم الأدب كنظام وبنية تتفاعل في كيانها مكونات، وتغدو القضايا التي يعالجها النقد الأدبي نتاج جدل تلك المكونات فيما بينها ولا علاقة لها بالبيئة أو الأديب أو التاريخ او المجتمع.

كثيرا ما وصف الشعر الجاهلي بأنه شعر احتفالي تسجيلي، يشمل ذلك العالم الداخلي للشاعر، كما ينتظم وقوفه عند أحداث ومشاهد بيئته ،ولعل مدخل هذه المقاربة أن يعضده بعض تعضيد انضواء ذلك الشعر تحت أغراض توحي بهذا المعنى وتعزز الركون إليه على غرار الفخر والمدح والرثاء والغزل والهجاء ،من حيث ارتباطها بالتعبير عن عاطفة نوعية إزاء موضوع محدد تعلق الأمر بفرد من الناس أو حادثة أو مشهد؛ أو قيمة من القيم أحيانا على نحو ما نعاينه في المدح والهجاء مثلا.

ومثل هذا الملمح في شخصية الشعر العربي بطابعه الغنائي الوجداني، ليس محل جدل، ولا سبيل إلى اتخاذه مطعنا في شخصية هذا الشعر؛ غير أنّ هذا التمثل والتوجيه أغرى بحكم أخر يتصل بالصورة الشعرية وأدواتها في ذلك الشعر، خلاصتها أنها صورة جزئية حسية مباشرة محصورة في هذه الأنواع البلاغية المعروفة من تشبيهات واستعارات وكنايات ومجازات، وفي غياب وحدة عضوية قصرت تلك الصور عن تمثيل النمو في المواقف الشعورية التي مرت بها القصيدة، وخلا ذلك الشعر في الوقت نفسه ،من إيحائية المشهد ورمزيته بعيدا عن سلطة الصورة البلاغية وهيمنتها.

في ضوء ذلك يسوغ التساؤل عن مدى أصالة هذا الطرح المتصل بطبيعة الصورة الشعرية وحدودها في الشعر الجاهلي: أهي صورة تسجيلية "احتفالية " مباشرة تفتقر إلى البعد الرمزي؟ أم هي تتأهل أحيانا لتكون معادلا موضوعيا يضطلع بالإيحاء عن موقف خاص ،متناغما مع المسار التطوري للتجربة ؟ وإن تحقق له حضور فما هي أهم تجلياته وبأية دلالات ارتبط؟

2/استهلال منهجي:

في الإطار العام تتجاذب هذا القبيل من الموضوعات المتصلة بتنزيل المفاهيم النقدية المعاصرة من التراث مواقف متباينة تصل إلى درجات عالية من التناقض والتوتر، ما بين رؤى تشرّع للطرح وتسوغه، وأخرى تستبعده وتستنكره ولا ترى فيه سوى ضرب من التلفيق الذي لا يقوم على أساس صحيح؛ ومع أننا لا نروم في هذه المناسبة الخوض في هذا النزاع أو نتطلع إلى الحسم فيه، إلا أننا مع ذلك نرتئي وجاهة تصور وثيق الصلة به، خلاصته أن الأمم التي لها نصيب من

الثقافة والحضارة، وترسخت في حياة أفرادها ألوان للنشاط الفني والأدبي تلتقي في أنماط للتجارب تحاكي بعضها بعضا في الملامح العامة ، وتختلف في الجزئيات والتفاصيل التي تفرضها معطيات البيئة، ومستويات التطور، وخصوصية المزاج ،وفي مثل تلك المناسبات لا تكون العبرة بمحاولة البحث في حدود الأسبقية والريادة، بقدر ما يعتد بالبحث في الفوارق ودرجات النضج والتطوير والتحديث؛ وهذا كله يفضي إلى واقع أن بعض الأفكار والموضوعات لها طابع إنساني عالمي يشمل ذلك حقول الاجتماع والأخلاق والتربية والفن والأدب والنقد على السواء لأننا في نطاقها نحتكم إلى قوانين النظام لا إلى خصوصية المجتمع.

وفي الإطار الخاص متصلا بعلاقتنا بالتجربة الإبداعية العربية التراثية، جدير بنا أيضا أن نعي بعمق روائزنا في تمثلها وتلقيها ، فالتراث من الناحية التاريخية لا يرادف معنى القدم إلا بمعيار عصرنا، بما يعني أن الكثير من مقولاته وتجاربه هي في حكم الحديث بمعيار عصرها مقارنة بما سبقه ،وهو ما كان قد نبه عليه ابن قتيبة في الشعر والشعراء بقوله « ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ،ولاخص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، **وجعل كلّ قديم حديثا في عصره** ....فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون **محدثين**، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا لبعد العهد عنهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا..»[1]

ويترتب عما سبق من تدرج ،في نطاق البيئة الواحدة، وعلى فترات متلاحقة، أنه لا يستبعد من محدث بمقياس عصره أن يهتدي إلى مسلك في التصوير أو طريقة في البناء حديثة ،ثم لا تلبث أن تصنف تقليدا بعد أن صارت نمطا تعاوره الشعراء فيما بينهم.

على أننا في نطاق هذا التمثل ،وكما تطلبنا ضرورة الوعي العميق بمفهوم التراث في تاريخيته، نعود فنشدد على موضوعية التمثل لحوار الحديث مع

[1] ابن قتيبة الشعر والشعراء، تح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دت ، ج1 ، ص:63 [1]

التراث وفق جملة من الشروط تضمن إلى حد بالغ مصداقيته، وتحول دون تطرفه، وهي شروط نلخصها في الآتي:

أولا: أنه يسوغ من الناحية النظرية الانطلاق من فرضية أن عددا من التمظهرات الأدبية تتخذ طابع العموم في النتاج الأدبي العالمي،لأن ضابطها لا يتقيد بخصوصية المنتج، بقدر ما أنه أثر من آثار **النظام الذي هو الأدب،وخيار من خيارات اللغة الأدبية التي تتجسد من خلال عمل أدبي ضمن قوانين الجنس الذي ينتمي إليه. أي إنه يتهيأ الاحتكام فيه إلى الجدل المثمر بين البنية العميقة والبنية السطحية.**

ثانيا - أن نراعي فكرة "**الشرط الحضاري** في تقلباته" فلا نستبعد من تراث أمة ما - تبدو مستهلكة في حاضرها - إمكانية أن تكون قد اهتدت في تاريخ متقدم إلى معالجة تلك الفكرة أو المفهوم،ولو في أضيق الحدود.

ثالثا - أنه يجب مراعاة الخصائص التاريخية واللغوية والثقافية ، فلا نتطلب في تراث أمة أن يعكس المفهوم المعاصر بنسقه ودلالته الحالية بالضرورة، وإلا كنا نمارس بذلك نوعا من التحيز والتجاهل. أي أن معيار المقارنة قوامه **المماثلة لا المطابقة**[1]

رابعا -ألا ينبني عن صور مغايرة المقاربة التراثية للمفهوم المعاصر،أي حكم تفاضلي يصم التجربة التراثية بالقصور، لأن مكمن المغايرة لا يرجع إلى العجز بالضرورة، إذ مع الإقرار المسبق بالدور الحاسم للراهن العلمي وأثره في كل مرحلة؛ فإن مبعث المغايرة يمكن أن يعزى إلى الفوارق الثقافية واللغوية وإلى المزاج الجمعي، وانعكاساته على صور التمثّل و التناول والمعالجة.

ضمن هذه الحدود والمتطلبات، والمنحى في النظر إلى الأشياء وتمثلها، ارتأينا أن نسلط الضوء على تجليات "**المعادل الموضوعي**" - الذي نادى به ت س إليوت - وتمظهراته في الشعر الجاهلي من خلال آثار النابغة الذبياني، بناء على تقدير مسبق مؤسس على طابع التميز في بناء الصور الشعرية وتشكيلها عند

2 ينظر لمزيد تفصيل: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،1992 ،ط3 ،ص7 و بشرى موسى سالم ،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، 1994 ،ط2 ،ص20

هذا الشاعر. ومستحضر البعد المفهومي والوظيفي للمعادل الموضوعي في نسيج النص الشعري.

3/في مفهوم المعادل الموضوعي:(objectif corrélatif):

يرتبط مصطلح المعادل الموضوعي بالناقد والشاعر ت س إليوت(1888 - 1965) "الذي استعمل المصطلح لأول مرة في مقال له عن مسرحية (هاملت) لشكسبير سنة1919. ويرى إليوت في هذا المقال أن مسرحية (هاملت) لم تكن ناجحة فنيا كما هي الحال في بعض مآسي شكسبير الأخرى التي تحققت فيها نظرية (المعادل الموضوعي)،وذلك لأن المسرحية عجزت أن تضع عواطف المؤلف في (معادل موضوعي). والمعادل الموضوعي هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني هو مجموعة من الموضوعات أو المواقف، أو سلسلة من الأحداث لتصبح وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية في تجربة حسية"[1] وتتحدد شخصية المعادل الموضوعي مفهوميا – حسب إليوت - بأنه " قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز"[2].

وينبني على السياق السابق في تمثل المعادل الموضوعي واستحضاره جملة من الخصائص المرافقة له، والمتصلة به اتصالا وثيقا، وأولى هذه الخصائص هي خصيصة التجسيم، بحيث يشخص للتجربة الشعورية او للانفعال جسم أو قالب يحتويه ويعبر عنه فلا يبقى حبيس التجريد، "وهذا يعني أن العمل الفني بدون جسم محدد لا يعتبر عملا فنيا على الإطلاق، إذ لا وجود فعلي له، وهذا الجسم يحيل الإحساس الذي مر به الفنان كمجرد نجربه ذاتية عابرة لا تهم إلا صاحبها ،إلى تجربة موضوعية إنسانية شاملة يشترك فيها كل البشر"[3] ولا تنحصر أهمية(الجسم المحدد) في استيعاب التجربة وتشخيصها فحسب، ولكن جدير به أن يمثلها تمثيلا ناجحا، طالما أن العبرة ليست في التصريح والصدق،

[1] محمد عزّام ،المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 28

[2] المرجع نفسه، ص ن

[3] نبيل راغب: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 ، ص 45

بقدر ما أنها كامنة في الإيحاء ذلك أنّ البلاغة الجديدة حسب إليوت " تعتمد على درجة التعامل بين المخصص والمجرد. فالكاتب البليغ هو الذي يستطع أن يجعل من الجسم المحدد الذي يخلقه لتجسيد المجرد - مساويا للمجرد - أي الإحساس الذي يبغي إثارته، ولاشك فإن المخصص يملك قدرات فائقة في الإيحاء بالإحساس وكل دلالاته المترقبة عليه من خلال عوامل الإثارة النفسية والحسية التي لا حدود لها"[1]

أما الخصيصة الثالثة فهي الملازمة و القدرة على الاستحضار، وذلك بأن ينجح الجسم المحدد أو القالب الفني الذي تصب فيه التجربة في استدعاء الانفعال المراد التعبير عنه واستحضاره ، بصورة يرتقي فيها ذلك القالب أو الجسم ليصبح رمزا لذلك الانفعال يذكر بذكره، "حتى إذا ما أعطيت الوقائع الخارجية التي ينبغي أن تنتهي بتجربة حسية استعيد الانفعال نفسه حالا [إذ] إن الحتمية الفنية تكمن في هذه المقدرة للعنصر الخارجي (الجسم أو الرمز) على التعبير عن الانفعال"[2].

والتناسب خصيصة رابعة ترافق المعادل الموضوعي، إذ يتوجب أن لا يطغى الانفعال المجرد على معادله كما لا يجب أن يطغى المعادل الحسي على الانفعال، وإلا بات الأول موغلا في التجريد بحيث يتعذر إدراكه في الحالة الأولى، وبات الثاني مسرفا في الإحالة على نفسه وحده دون أي وظيفة للإيحاء في الحالة الثانية لذلك " ينبغي أن يكون التعادل بين الشيء المادي أو الرمز وبين الانفعال الذي يثيره تاما. وعلى الفنان ألا يحاول التعبير عن قسط من الانفعال يزيد عما يوفره الموضوع الذي يمتلكه، ولن يتأتى التأثير الفني إذا لم يتوفر التعادل أو التلاؤم الدقيق"[3] .

وفي ضوء ما سبق تتأكد الطبيعة الإيحائية للمعادل الموضوعي بعيدا عن جفاء المباشرة والتقرير والتصريح، وبمنأى أيضا عن شرك الإحالة على شخصية الأديب وتبعاتها الموهمة والمضللة. والواقع أن فكرة المعادل الموضوعي ليست إلا

[1] المرجع نفسه ،ص 45 ، 46 .

[2] المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 28

[3] المرجع نفسه، ص30

ثمرة تمثل لطبيعة التجربة الشعرية في مادتها وهيكلها، وعلاقتها بشخصية الأديب وفي ثمارها وآثارها موضوعيا وفنيا، فهي نتاج النقد الموضوعي الذي يراهن في الحيثيات السابقة على أن الفن ليس تعبيرا عن شخصية الفنان، بل إن العمل الأدبي يزداد اكتمالا ونضجا كلما انفصل عن شخصية صاحبه، ونجح في الخلاص من تأثيرها المباشر وسطوتها، فمادة العمل الأدبي هي الخبرات التي قد يعتمدها ذهن الشاعر كليا أو جزئيا، ولكن الاكتمال لا يتاح للفنان إلا إذا انفصل فيه الشخص الذي يعاني عن العقل الذي يخلق[1]، والخبرات التي يمدنا بها الشعر نوع من المعرفة التجريبية في علاقتنا بالعالم والأشياء، من منطلق القيم الإنسانية لا المحاكمات العقلية، وهذا المنحى هو الذي يعبر عنه الناقدان بروكس و وراين في مقدمة كتابهما "تفهم الشعر" :" ...فنحن نفقد قيمة الشعر إذا ظننا أن نوع المعرفة الخاص به يحتوي، على "رسائل" وبيانات و شذرات العقيدة، فلا يمكن أن نحصل على المعرفة التي يقدمها لنا الشعر، إلا إذا استسلمنا للأثر الكلي الدقيق للقصيدة بوصفها كلا متكاملا"[2].

من أجل ذلك دأب النقد الموضوعي على معاملة القصيدة "بوصفها كلا متكاملا ،جسما حيا مستقلا له مكوناته الخاصة به والتي تجعل له أثر كليا...وهو ينظر إلى القيم والمعاني التي قد تحتوي عليها القصيدة من داخل القصيدة نفسها وليس من خارجها"[3]ومن خيرة ما يعبر عن هذه الوجهة في التمثل والفهم لطبيعة التجربة الشعرية، من حيث هي كيان كلي مستقل تنصهر كل مكوناته وتتضافر للإيحاء بالأثر المنشود ، و في أهمية الهيكل البنائي للنص كوجود حي وفاعل، بوصفه مقياس الشعرية ، التي لا تناط ضرورة بنوع من الموضوعات أو الغايات الموضوعية الخارجية.

من خيرة ما يعبر عن ذلك ما يراه كلينت بروكس من أنّ "القصيدة كل إجمالي لا بديل له، ونثر القصيدة ليس هو القصيدة نفسها، وإنما هو حجتها النثرية أو بنيانها. ولكن النسيج أو الهيكل المادي الذي هو القصيدة نفسها يقاوم

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص25

[2] سمير سرحان، النقد الموضوعي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990 ،ص:14 .

[3] المرجع السابق، ص 13

التعادل العملي. ولا يمكن للقارئ معرفة أي شيء تقوله القصيدة بعيدا عن كلماتها. والقيمة الشعرية لا تكمن فيما تقوله القصيدة ولكن فيما تكونه، أي في الشيء المادي الذي يجعلنا ندرك انفعال الشاعر الأصلي"[1].

ويبقى أن ينوه بعد هذا كله بالأثر البعيد والعميق للنقد الموضوعي في نشأة المناهج النقدية النسقية بما يدعو إليه من محايثة واستقلال للنص عن ظروفه الخارجية ومؤلفه، وضرورة معاملته ككيان وبنية لغوية مغلقة، وهي مبادئ كان قد دعا إليها النقد الموضوعي من خلال القراءة الفاحصة(close Reading) والمعادل الموضوعي(objectif corrélatif) وتعالي النص عن الغايات الاجتماعية والأخلاقية وسواها من المطالب.

4/المعادل الموضوعي في مقاربات النقد العربي الحديث للشعر الجاهلي:

لا بد قبل التصدي للحديث عن معالم مدارسة الشعر الجاهلي في ضوء نظرية المعادل الموضوعي، من التمهيد لذلك بالإلماع إلى أن تلك الجهود لم تكن عشوائية ولا ظرفية، بقدر ما أنها مثلت امتدادا لانتماء مدرسي، وتجسيدا لقناعات نقدية في ضوئه، بما يعني أنها ليست سوى تمثيل صادق لوعي نقدي يرتكز على خلفية نظرية، وليس يستغرب من رواد هذا الاتجاه أن يكونوا من الراسخين في الثقافة الإنجليزية ، والمتأثرين بالنقد الجديد(new criticism) وقد كان رشاد رشدي (1912 – 1983) رائد هذا الاتجاه في الوطن العربي، تشهد بذلك مؤلفاته (ما هو الادب، في النقد الأدبي، النقد والنقد الأدبي، فن القصة القصيرة...) كما يشهد بذلك نضاله ومعاركه النقدية التي خاضها في سبيل التوكيد على أصالة هذا الاتجاه فضلا عن دعوته إلى تكوين جمعية نقدية وفقا لهذه المبادئ الجديدة[2].

ولم يتوان تلامذته في المضي قدما في تلك السبيل، بما نشروه من مؤلفات نظرية وتطبيقية على هدى من مبادئ النقد الجديد، فكتب محمد عناني (النقد التحليلي عام 1962) عن كلينت بروكس، وأصدر سمير سرحان (النقد

[1] المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزام ،مرجع سابق، ص: 29 .

[2] ينظر: يوسف وغليسي،1428 هـ - 2007 م مناهج النقد الأدبي الحديث، جسور للنشر التوزيع، الجزائر، ، ط1 ، ص 54

الموضوعي) ط2 1990 عن ماثيو أرنولد، ونشر عبد العزيز حمودة كتابه (النقد الجمالي) عن كروتشي، كما نشر فايز اسكندر (النقد النفسي) عن ريتشاردز...[1].

وفي التجلي التطبيقي لهذا الحضور وفق مبادئ النقد الجديد، لا يبدو أن هناك موقفا شعريا جاهليا بعينه، استأثر وحده بعناية هؤلاء الدارسين بوصفه نموذجا للمعادل الموضوعي، فقد استحضروه في دراسة المطالع الطللية وفي وصف المحبوبة، و في وصف الناقة والفرس، وفي مشاهد الطراد والعراك ....بشكل يفصح عن منظورهم للعمل الشعري في طبيعته، فـ"مثل الشعر مثل النبات يتغذى بأشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن أن تعزى إلى ظروف الأرض التي يعيش فيها، و هكذا يتميز فهم الشعر من العناية المسرفة وغير المسرفة بالظروف الاجتماعية والحضارية"[2]

،فالشعر ينطلق من الواقع ولكنه لا يحيل عليه بالضرورة، أي إنه بتعبير محمد الربيعي" يتشكل في شكل يجعله صالحا لأن يذكّر بالواقع ،ويستقل عنه في الوقت ذاته"[3].

ولا أقل في هذا الصدد من التمثل لهذا القبيل من المعالجة بوقفة محمد زكي العشماوي عند ذلك الجزء من معلقة لبيد ، الذي انصرف فيه لتصوير ناقته يشبهها بالحمار الوحشي شديد الغيرة، ودفاعه عن أتانه التي حملت منه، واستماته في ذلك على ما يناله من بقية العير من العض والضرب والكدم:[الكامل]:

[1] ينظر المرجع نفسه ، ص 55

[2] مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دت ،ص 188

[3] شايف عكاشة، 1985، اتجاهات النقد المعاصر في مصر،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ، ص: 186 .

أو ملمع وسقتَ لاحقب لاحه ... طرد الفحول وضربها وكدامها
يعلو بها حدَب الاكام مسحَج ... قدرا به عصيانها ووحـــامها
بآحزة التلبوث يربآ فوقها ... قفر المراقب خوفها آرامها
حتى إذا سلخا جمادى ستة ... جزءا فطال صيامه وصيامها
رجعا بأمرهما إلى ذي مرة ... حصد ونجح صريمه إبرامها
ورما دوابرها السفا وتهيجت ... ريح المصايف سومها وسهامها
فتنازعا سبطا يطير ظلاله ... كدخان مشعلة يشبَ ضرامها
مشمولة غلثت بنابت عرفج ... كدخان نار ساطع آسنامها
فمضى وقدَمها وكانت عادة ... منه إذا هي عوَدت إقدامها
فتوسطا عرض السرى وصدعا ... مسجورة متجاوزا أقلامها
محفوفة وسط اليراع بظلها ... منه مصرع غابة وقيامها[1]

وموجز هذه الأبيات في مستواها المباشر ، ان لبيدا يشبه ناقته في سرعتها الفائقة، بأتان حملت تولبا لفحل شديد الغيرة عليها، وقد اشتد هزاله لما ناله من طرد الفحول وضربها ،فهو يسوق أتانه سوقا عنيفا، ويبعدها عن الفحول ،يرتقي بها الأكام مستريبا من عصيانها له، وهو في ذلك حذر لا يأمن كمون الصيادين ،وقد أقاما بالتلبوث ستة أشهر حتى مر عليهما الشتاء، يستغنيان بالرطب عن الماء، وقد اضر الشوك بحوافرهما ، وإذ تهتاج الرياح الحارة تؤذن بالصيف تزداد حاجتهما إلى الماء، فيعدوان يطلبانه و يتطاير الغبار من بينهما، كدخان كثيف مظلم لنار تتقد، وقد مضيا نحو الماء وقدمها لئلا تتأخر فشقا طريقهما إلى عين كثيرة الماء يحفها النبت والقصب ما بين مصرّع وقائم...

ذلك كان موجز ما تفصح عنه الأبيات في هذا المستوى من الفهم والتلقي، على أن هذا لا يتأهل بحال لأن يكون مقنعا ولا سائغا ولا معبرا عن التجربة في جوهرها، وكما تقتضي طبيعة الأشياء حسب محمد زكي العشماوي: «هل

[1] الزوزني، ، 1983 ،شرح المعلقات العشر، دار ومكتبة الحياة ، بيروت، لبنان، ص :170 ، 171 ، 172، 173، 174 .

جاءت قصة هذه الأتان التي عرضها علينا الشاعر مستعينا فيها بهذه العناصر التي جمعها الواحد إلى جوار الآخر لمجرد التصوير الخارجي لصفحة من حياة البادية؟ وهل كان تشبيه الناقة بالأتان الحامل ،وما كان بينها وبين فحلها من علاقة حية، وما كان بين الفحل وغيره من الفحول من صراع، وما تردد في الصورة كلها من معاني الغبطة بالحياة والتمسك بها،هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن سرعة الناقة فقط؟ »[1].

ويجيب على هذا بقوله : « كلا إننا أمام أتان حامل، وفي هذا **رمز للحياة والخصوبة والنماء والميلاد،** ثم إننا أمام علاقة حية بين الأتان وفحلها يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة، ومن أجل بقاء النوع. ويستنفدان طاقتهما وجهدهما في تحقيق وجودهما وتقاوم إرادتهما الحية كل ما يعترض طريقها من صعاب وعقاب. ثم يظفران في النهاية بالحياة بعد أن ينتصرا على كل ما تتحداهما به الطبيعة »[2] .

ولأجل ذلك له فإن للمشهد دلالته العميقة التي تتجاوز كونه مجرد استطراد في التشبيه للكشف عن سرعة الناقة، من خلال وصف خارجي يستدعي صورة من حياة البادية؛ ليتصل بقوة بأجواء القصيدة ومنطقها العام ورؤية الشاعر للكون والحياة من حيث قيامها على الصراع وبحيث يتجلى انتصار الإنسان وإرادته مبدأ وضرورة في الوقت نفسه، وإلا كان فريسة للتلاشي والضياع والفناء.

5/المعادل الموضوعي في شعر النابغة الذبياني:

تشخص اعتذاريات النابغة الذبياني غرضا شعريا رائدا ومميزا في تاريخ الشعر الجاهلي والشعر العربي عامة، ففضلا عن كونها كسرت صورة نمطية سلبية تبرز العربي جافيا تمنعه الأنفة من الضراعة واستجداء الصفح، حتى لو بذل في ذلك حياته، فإنها أي اعتذاريات النابغة، نموذج فذ للعالم الداخلي للشاعر، ومسرح متميز للإيحاء وجمالية التشكيل، وحين نطالع الصورة الشعرية

[1] محمد زكي العشماوي ،1979 ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ، ص:174 .

[2] المرجع السابق، ص ن .

في آثار الذبياني نلحظ أنها تترقى في مستويات مختلفة تتفاوت بين الصورة البلاغية التقليدية، وشعرية المشهد في توتراته وإيحاءاته بالدلالات الكامنة، بوصف هذا الأخير معادلا موضوعيا يتجاوز التصريح والمباشرة وينفتح على الإيحاء والترميز.

والمحوري في هذه المتابعة أن نتساءل: كيف مثلت تجربة النابغة مع النعمان حالة تجاوزت الحيز العاطفي والوجداني وانعكست على الأداء الشعري وأدوات التشكيل بصورة تحقق معها تجل للمعادل الموضوعي في التجربة التصويرية عنده؟

تحقيقا لمنحى التدرج في تناول هذا المبحث، ومناقشة قضاياه، ينوّه ابتداء بمحورية "**العالم الداخلي للشاعر**" في النتاج الشعري الجاهلي، وحين نخص بالذكر شعراء المعلقات، ننتبه إلى أنه وبالرغم من سطوة النمط على صعيد البناء والمعاني والصور، بحيث يتبدى كما لو أن الجميع يغترفون من معين واحد، إلا أن العالم الداخلي للشاعر يصنع التميز كل مرة: فهو عالم اللذة و اللهو والمغامرة عند امرئ القيس، والتحدي والمعاناة والضياع والحيرة عند طرفة، والفروسية والحرب والطعان وإثبات الوجود عند عنترة... وهو قضايا القبيلة وشؤونها وتبرئة الساحة من التهم والوشايات المغرضة في عالم النابغة الذبياني.

وهذه الحيثية الثانية كان لها حضورها المتميز وأثرها العميق على المشهد التصويري في شعر النابغة بوصفها جزءا من عالمه الداخلي، ويلفتنا على صعيد هذا المشهد التصويري ثلاثة ملامح :

- 1/ أن النابغة كثيرا ما يستخدم الصور البلاغية الجزئية من تشبيه واستعارة للتعبير عن هذه الواقعة المؤلمة والإحالة على أثرها في نفسه وموقعها من حياته ومصيره.

- 2/ أن للحيوان حضورا لافتا في بناء تلك الصور وتشكيلها، يوظفه بوصفه نموذجا للقبح والغدر والأذية.

- 3/ أن هذه التجربة لم تبق حبيسة الصورة الجزئية، ولكنها تسربت إلى المشهد، فألقت بظلالها عليه ووجهت إيحاءات الصراع وجهة خاصة وذلك حين

يتوقف عند مشهد الثور الوحشي في مقارعته للكلاب وبطشه بها الواحد تلو الآخر.

فعلي مستوى الصورة البلاغية الجزئية، يوظفها الشاعر للتعبير عن معاناته بسبب غضب النعمان وسخطه عليه، وأثر ذلك في نفسه، يقول النابغة:

وقد حال همّ دون ذلك شاغل ... مكان الشغافِ تبتغيه الاصابعُ

وعيد أبي قابوس في غير كنهه ... أتاني ودوني راكس فالضواجع

فبت كأني ساورتني **ضئيلة** ... **من الرقش في أنيابها السمّ ناقعُ**

يسهد من ليل التمام سليمها ... لحلي النساء في يديه قعاقعُ[1]

فشبه النابغة نفسه بما ناله وآل إليه، باللديغ نهشته حية دقيقة رقشاء ذات نقط، فسرى سمها في أوصاله، فاشتد ألمه وطال سهاده وأرقه. ويشبه شاعرنا الساعين بالوقيعة بينه وبين النعمان بالقرود قبحا وضعة ولؤما فذلك قوله:

لعمري وما عمري علي بهيّن ... لقد نطقت بطلا عليّ الاقارعُ

أقارعُ عوفٍ لا أحاول غيرها ... **وجوه قرودٍ تبتغي من تجاذعُ**[2]

على أن الصورة البلاغية الجزئية، لم تكن أداة النابغة الوحيدة في الإحالة على هذا المشهد من حياته، ولكنه يشخص شخوصا إيحائيا في صورة المعادل الموضوعي للتجربة والانفعال وأصدائه، وتتظافر المعطيات السردية عبر الشخوص والأحداث، بالإضافة إلى موقع المشهد في معمار القصيدة وعلاقاته بما قبله وبعده في تكريس الركون لهذه الوظيفة والدلالة لهذا المقطع الخاص بعراك الثور الوحشي مع الكلاب وانتصاره عليها بعد صراع ضار، من حيث كونه مجرد معادل موضوعي لصراع النابغة مع خصومه وانتصاره عليهم .يقول في قصيدته "يادار مية بالعلياء فالسند" بعد أن مر على الديار وهاله من آلت إليه من عفاء واندراس، ثم ما كان من عزمه على الرحيل وتشبيه ناقته بذلك الثور الوحشي المنفرد في ليلة تضافر عليه فيها البرد والخوف وقد تناهى إلى سمعه نباح كلاب الصيد:

[1] ديوان النابغة الذبياني، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، دت ، ط2 ، ص: 33

[2] ديوان النابغة، مصدرسابق، ص: 34 .

كأنّ رحلي وقد زال النهار بنا ... يوم الجليلِ على مستأنِس وحِد
من وحشِ وجرة موشِي أكارعه ... طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد
أسرت عليه من الجوزاءِ سارية ... تزجي الشمال عليه جامد البردِ
فارتاع من صوت كلابٍ فبات له ... طوع الشوامت من خوف ومن صردِ
فيثهن وعليه واستمر به ... صمع الكعوب بريئات من الحردِ
وكان ضمران من حيث يوزعه ... طعن المعارك عن المحجر النجد
شك الفريصة بالمدرى فأنفذها ... طعن المبيطر إذ يشفي من العضد
كأنه خارج من جنب صفحتِه ... سفود شرب نسوه عند مفتاد
فظل يعجم أعلى الروق منقبضا ... في حالك اللون صدقٍ غير ذي أودِ
لما رأى واشق إقعاص صاحبه ... ولا سبيل إلى عقل ولا قودِ
حدثته النفس بأني لا أرى طمعا ... وأنّ مولاك لم يسلم ولم يصِدِ
فتلك تبلغني النعمان أنّ له فضلا ... على الناسِ في الادنى وفي البعدِ[1]

لقد تكرر مشهد صراع الثور أو البقرة الوحشية مع الكلاب في الشعر الجاهلي، وتوسم له الدارسون دلالات فلسفية، ودينية أحيانا، وإذا كان قيام المطولات الجاهلية على تعدد الأغراض والموضوعات يغري بهذا القبيل من التمثلات، بافتراض انصراف الشاعر من موضوع إلى آخر انصرافا حرا؛ يعفيه من المساءلة و تطلّب الوحدة والترابط فيها.

فإننا بالمقابل نأخذ أنفسنا بأننا مهما أدعينا مظهر التعدد وغياب الوحدة والترابط؛ فإننا لا نلغي مبدأ التجانس نعتد به خيطا معنويا يحفظ للقصيدة كيانها ويربط أجزاءها بالجو العام لها، بحيث تتضاءل احتمالات الطراءة والحشو والتلفيق. فالصراع على ذلك مع تجليه نمطا يظل موصولا كل مرة بالفردي والخاص أي بالعالم الداخلي للشاعر لا بالبيئة العامة له.

ومدخلنا في هذا التمثل هو التساؤل التالي: لم ينزاح الشاعر عن الوصف المباشر للناقة ويعمد إلى تشبيهها بثور وحشي يقاتل كلابا وينتصر عليها؟

[1] ديوان النابغة، ص: 17 ، 18 ، 19 ، 20 .

لقد انبنى الصراع في المشهد، على ثور وحشي منفرد في فلاة تريعه أصوات الكلاب في ليلة باردة شديدة، فيبيت طوع قوائمه من الخوف والبرد، وإذا يبث الصياد عليه كلابه لا يجد مناصا من المواجهة، وقد توهّم أحدها وهو ضمران أن الانقضاض عليه سانح فهاجمه يحدث نفسه بالظفر، فكانت نهايته بأن أنفد الثور قرنه في صفحته ليبدو طرفه الدامي من الجهة الأخرى وكأنه سفود يحمل شواء نسيه أصحابه فظل يتلوى ويئن ولا نصير؛ وقد كان هذا المنظر كافيا لينهار زميله واشق وترتعد فرائصه خوفا وإشفاقا، ويييأس من فكرة المحاولة .

إن الوجهة الأمثل في تلقي هذا المشهد، في تجربة النابغة تتمثل فيما دعا إليه إليوت حين ذهب " إن مهمة النقد شرح الأعمال الأدبية، وتصحيح الذوق، ووسيلته في ذلك أداتان رئيسيتان هما :التحليل والمقارنة، تحليل العمل الفني والعمل على اكتشاف علاقاته الداخلية، ونسيجه، وتركيبه، وما يحتوي عليه من حيل فنية يتوسل بها الفنان لتحويل عاطفته إلى جسم موضوعي له كيانه المستقل، وحياته الخاصة به، ثم مقارنته بالأعمال الفنية السابقة عليه في التراث الأدبي حتى يتحدد مكانه منها وقيمته الموضوعية...."[1] ويضيف فيما يتعلق بحدود هذه المقارنة وأهميتها ودلالتها : " ولا يعني هذا أن العمل الفني الجديد لا بد أن يطابق أعمال التراث من حيث وسائله الفنية ومنهجه الفني... وإنما العمل الفني الحق كما يقول إليوت هو ذلك الذي ينتمي إلى تراث الأمة الفني من ناحية، ولا ينتمي من حيث هو عمل "جديد" يضيف على هذا التراث ويعادل فيه ويجدد نظرتنا إليه"[2]. إن ذلك يعني أن نبحث في العلاقات الداخلية لمشهد الصراع بوصفه جسما مُحددا ومعادلا للانفعال من جهة، ومقارنته – ولو بصورة الإجمال - بنماذج له لاكتشاف خصوصيته وتميزه فنيا او دلاليا.

إذا كان العشماوي كما سبق قد استبعد مطلقا إن وصف لبيد لناقته من خلال ذلك المشهد التصويري الحافل للأتان وفحلها، مجرد استطراد في التشبيه للكشف عن قوة الناقة وسرعتها، فنحن نزعم أنّ الثور ليس سوى النابغة نفسه في

[1] سمير سرحان، النقد الموضوعي، مرجع سابق، ص10

[2] المرجع نفسه، ص ن .

صراعه مع خصومه وأعدائه، وليس وحدته وانفراده سوى رديفين لانفراد النابغة وافتقاره إلى الأنصار والأعوان في قصر النعمان،وهو ما أغرى هؤلاء به، وأوهمهم بالقدرة على الفتك به، على أن هذا الظن سرعان ما سيتكشف خطأه ، فالمصير الذي آل إليه ضمران ليس إلا تهديدا لكل من يفكر في النيل من الشاعر، والحديث الآسي لواشق مع نفسه، هو ما يجب أن يقر في نفس كل حليف ومنخرط في هذه المؤامرة.

ولأن المشهد تخييلي، فالزمن الحقيقي مركب من الماضي و المستقبل معا، لذلك فالسرد يتم بصيغة الماضي(فارتاع ، فبثهّن وعليه واستمر به ، شكّ الفريصة، فأنفذها ،فظل يعجم، لما رأى واشق...) وكانه يحيل إحالة رمزية على الجانب الواقعي من "القصة" وتتعدد الشخوص (الصياد – الكلاب) والإحالة على الحديث النفسي للناجي إيحاء بالطابع العام للتهديد بحيث ينتظم الأعداء "الواقعيين" والمحتملين.

وحين ينتقل الشاعر من هذا المشهد إلى طور لاحق من التجربة، يستهله بقوله:

فتلك تبلغني النعمان أنّ له فضلا على النّاس في الأدنى والبعد[1]

فهل ينصرف الحديث عن طريق(فتلك تبلغي) إلى الناقة " الحقيقية" كما جاء في الشروح؟

الراجح أن الدلالة العميقة تتجاوز هذا المستوى من الفهم، على الرغم من اطراد وصف الناقة والطريق في المطولات الجاهلية ، وما فيها من صور المكابدة والمشاق، ورائدنا في هذا الاستحضار أن جملة (أن له فضلا على الناس في الأدنى وفي البعد) - وإن اعتد بها تعليلية لما سبقها، أي: لأن له فضلا .... – ذلك أن دلالة (فتلك تبلغني) لا تنصرف إلى الناقة في مظهرها الطبيعي، و إنما إلى ملمحها المجازي مرادفة للثور الذي لا يعدو أن يكون معادلا للنابغة في صراعه، وفي جانب آخر لم انجر الكلام إلى النبي سليمان وإلى فتاة الحي ولم طالبه أن يحكم كحكمها؟ يقول بعد البيت السابق:

[1] ديوان النابغة، مصدر سابق، 20 .

ولا أرى فاعلا في الناس يشبهه ... ولا أحاشي من الاقوام من أحد
إلا سليمان إذ قال الإله له ... قم في البرية فاحددها عن الفند
وخيّس الجنّ إني قد أذنت لهم ... يبنون تدمر بالصفاح والعمد
فمن أطاعك فانفعه بطاعته ... كما أطاعك وادلله على الرشد
ومن عصاك فعاقبه معاقبة ... تنهى الظلوم ولا تقعد على ضمدٍ[1]

إن النعمان يضاهي في عرف النابغة سليمان - عليه السلام - قوة واقتدارا وعظمة وسطوة، وقمين به أن يبسط العدل وينصف المظلومين، فيكافئ المطيعين، ويعاقب العصاة ، وليس هذا الصنيع سوى حض مبطن ودعوة ضمنية لإحقاق الحق في واقعة النابغة والاقتصاص العادل ممن رموه بالتهم الباطلة وأساءوا إلى شخصه وعلاقته بالنعمان.

ثم هو يدعوه إلى أن يحكم حكما مؤيدا لا يخطئ، كحكم زقاء اليمامة وما كان من أمرها في حسبة ذلك الحمام الوارد واهتدائها إلى عدده في سرعة ودقة:

أحكم كحكم فتاة الحي إذ نظرت ... إلى حمام شراع وارد الثمد
فحسبوه فألفوه كما حسبت ... تسعا وتسعين لم تنقص ولم تزد
ما قلت من سيءٍ مما أتيت به ... إذا فلا رفعت سوطي إلي يد
إلا مقالة آقوام شقيت بها ... كانت مقالتهم قرعا على الكبدٍ[2]

إن مثل هذه المحطات وبموقعها في النص، وبالإضافة إلى ثقلها التاريخي وصلتها بالوجدان الجمعي، لا تأتي من الناحية الوظيفية إلا لتنهض بالدور التعضيدي الذي يناط به تجسيد الانتصار واقعيا : (انتصار الثور على الكلاب المعادل لانتصار النابغة على الخصوم) وينقله بذلك من دائرة الرجاء إلى حيز الحقيقة الملموسة ، وفي ضوء ذلك نفهم معنى التجانس بين موضوعات القصيدة الجاهلية في تتابعها رغم ما يبدو عليها من التفكك وعدم الترابط، وقد يدعم هذا التمثل أن الشاعر الجاهلي يجنح في القصيدة المدحية إلى هذا القبيل من التصوير الرمزي هروبا من أن يتخذ منها مسرحا للفخر والتهديد، مجافيا بذلك التقاليد والأعراف الشعرية المعهودة.

[1] ديوان النابغة ،مصدر السابق، ص20
[2] المصدر نفسه، ص25 .

خاتمة:

لقد سعى هذا البحث عبر مختلف محطاته إلى المراهنة على واقع أن كثيرا من الخصائص الأدبية والمقولات النقدية، تُعرف لها إرهاصات أولية في النتاجات والآثار التراثية القديمة لا في بيئة واحدة بالضرورة ولكن في بيئات مختلفة مترامية الأطراف.

والبحث يقارب هذا النوع من التجلي والحضور، على أنه امتداد طبيعي، ونتيجة منطقية لا ينعكس فيها أي لون للغرابة أو المفارقة ، بل إنه ليس رديفا للصدفة، وذلك أن امتداد "ظواهر أدبية" في آداب وثقافات مختلفة تنتمي إلى حقب متباعدة مرجعه وحدة المصدر، أي الأدب كبنية بحيث لا تغدو تلك الظواهر سوى مكون من مكونات البنية على غرار خصائص اللغة الشعرية في النص الشعري وطابعها المجازي، وامتياز الشعر بالإيقاع ، فهذه الملامح ليست حكرا على شعر أمة دون أخرى.

أما المقولات النقدية فهي بدورها تعرف هذا القبيل من التجلي، بحيث تنعكس إرهاصات مضامين مقولات نقدية حديثة ومعاصرة، في الوعي النقدي التراثي، باعتبارها إفرازا طبيعيا لجدل الأدب والنقد، عبر مسار تطوري يتجلى فيه الأدب منتجا ومستهلكا في الوقت نفسه: يصنع الظاهرة فيعمل النقد على تأطيرها، ويهدم النقد انماطا تقليدية ويبني على أنقاضها قيما جديدة فيحتضنها الأدب. و هذا المشهد ليس حكرا على بيئة دون أخرى ولكنه مشهد عالمي.

وهذا الأفق كفيل بأن يبعثنا على دراسة تاريخ الأدب، دراسة نوعية تعامل الأدب كنظام قائم بذاته، وتعيد النظر في التقسيمات التقليدية القائمة على أساس تاريخي أوجغرافي، وتتبنى تقسيما يقوم على أساس فني بمراعاة الظواهر الأدبية التي يتميز بها كل طور،لا في بيئة واحدة، بل عبر مختلف البيئات لنكتشف قوانين التطور الأدبي بوصفها قوانين نوعية من جهة وعالمية من جهة أخرى.

ومن هنا يوصي البحث بضرورة الانفتاح والمرونة في دراسة الظواهر الأدبية، من خلال التعامل معها على أنها دوال كبيرة، داخل نص أكبر هو التاريخ الأدبي، وبأنه لا سبيل إلى فهمها حق الفهم إلى من خلال التحليل والمقارنة.

قائمة المراجع :

كتب:

[1] ابن قتيبة الشعر والشعراء، (ج)1، تح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دت ، ص:63

10/الزوزني،(1983)، شرح المعلقات العشر، دار ومكتبة الحياة ، بيروت، لبنان ، ص :170 ، 171 ، 172، 173، 174 .

10/محمد زكي العشماوي،(1979) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ص:174 .[1]

11/ديوان النابغة الذبياني، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، دت ، ط2 ، ص:20،25، 33،، 34.

12/قصي الحسين، أنثروبولوجيا الأدب،

2 جابر عصفور،(1992)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ،ط3 ،ص7

3/بشرى موسى سالم (1994)،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ،ط2 ،ص20

4/محمد عزّام ،المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 25،، 28، 29، 30.

5/نبيل راغب(1993)،رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ، ص 45، 46.

6/سمير سرحان،(1990)، النقد الموضوعي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ،ص:10، 13، 14.

7/يوسف وغليسي، (1428 هـ - 2007 م)، مناهج النقد الأدبي الحديث، جسور للنشر التوزيع، الجزائر، ، ط1 ، ص 54، 55.

8/مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ،ص 188

9/شايف عكاشة، (1985)، اتجاهات النقد المعاصر في مصر،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ، ص: 186 .