الشعر العربي

في أعمال ياروسلاف ستيتكيفيتش

سيرة استشراقية معاصرة

الشعر العربي

في أعمال يارو سلاف ستيتكيفيتش

سيرة إستشراقية معاصرة

تأليف

أ.د. حسن البنا عز الدين

من إصدارات كرسي الدكتور عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربية و آدابها ١٢

كرسي الدكتور عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها

ح

جامعة الملك سعود، كرسي الدكتور عبدالعزيز المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها، ١٤٣٣هـ.

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية

عز الدين، حسن البنا

الشعر العربي في أعمال ياروسلاف ستيتكيفيتش: سيرة استشراقية معاصرة./ حسن البنا عز الدين.- الرياض، ١٤٣٣هـ .

... ص؛ ... سم

ردمك: ٥-٠٢٢-٥٠٧-٦٠٣-٩٧٨

١- الشعر العربي.

أ-العنوان

ديوي ٨١١ ١٤٣٣/٤٧٠٧

رقم الإيداع: ١٤٣٣/٤٧٠٧

ردمك: ٥-٠٢٢-٥٠٧-٦٠٣-٩٧٨

جامعة الملك سعود

كرسي الدكتور عبدالعزيز المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها

هاتف: ٤٦٧٣٣١٦ فاكس ٤٦٩٦٤٢٠

ص.ب ٢٤٥٦ الرياض ١١٤٥١

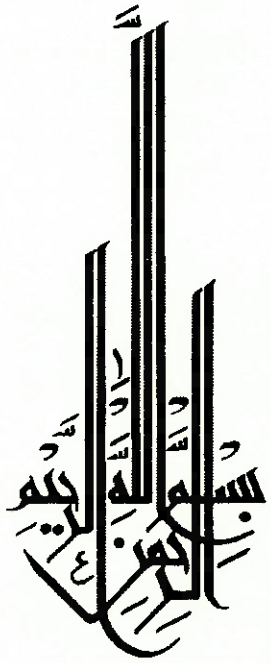
الموقع: http://almanichair.ksu.edu.sa

البريد الإلكتروني: almanichair@ksu.edu.sa

جميع الحقوق محفوظة للجامعة

الطبعة الأولى ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م

جميع الكتب المنشورة عن طريق الكرسي محكّمة


بسم الله الرحمن الرحيم

إلى سلوى وسلمى ويوسف

تصدير

منذ بدء العمل في هذا الكرسي البحثي المعنيّ بدراسات اللغة العربية وآدابها استقرت هيئته العلمية على أن يكون من محاور فاعلياته نشر الدراسات والبحوث العلمية ذات الجودة المعرفية الرفيعة.

ومن ثم فإن المأمول من نشر الكرسيّ لسلسلة متتابعة من هذه الدراسات أن يكون كلٌّ منها محققاً إضافة معرفية ملموسة في مسار خدمة اللغة العربية التي هي مكوّن رئيس في تشكيل الهوية الثقافية للأمة، وفي مجال تعميق الوعي بالأدب العربي الذي هو حامل رئيس لآفاق الطاقة الوجدانية وأبعاد رؤية العالم لدى هذه الأمة نفسها.

وبالنظر إلى اتساع الفضاءين -الحضاري والعلمي- اللذين تتحرك فيهما اللغة العربية، واللذين يجسدهما تنوع اتجاهات الآداب العربية والدراسات النقدية والبلاغية والأسلوبية التي قامت حولها، وبالنظر إلى امتدادات مجالات هذين الفضاءين في الأزمنة التاريخية المتعاقبة، والبيئات الحضارية المتنوعة، أقول: بالنظر إلى كل ذلك فإننا نريد أن تكون هذه السلسلة من الدراسات محاولات جادة لتحقيق أكبر قدر ممكن من تجسيد هذه الأبعاد.

كذلك فإن من التوجهات المهمة التي عنيت الهيئة العلمية للكرسي بأن ينهض تجسيدها في سلسلة هذه الإصدارات التوجهَ إلى نشر جملة من المخطوطات العربية المهمة وفق أصول التحقيق العلمي ومعاييره.

وعلى ضوء ذلك كله فإننا نأمل ونسعى لأن يكون هذا الإصدار، وما سيتبعه -بإذن الله- من إصدارات، مما يعزز من المكانة العلمية

لجامعة الملك سعود وهي تبادر إلى تحقيق إنجاز مرموق في تجسيد معايير الجودة الجامعية.

وفي المحصلة فإننا نتطلع إلى أن يكون كل عمل يقوم به الكرسي إسهاماً في القيام بأعباء المسؤولية تجاه اللغة العربية العريقة المتجددة، وتجاه الآداب العربية المتنوعة المبدعة، وتجاه أعمال مرموقة يكتنز بها تراث المخطوطات العربية وما تزال تستشرف أن ترى نور التحقيق والنشر.

وفق الله جميع العاملين على هذه اللغة وعلى آدابها وعلى تراثنا الأصيل بكل مجالاته.

المشرف على الكرسي

أ.د. عبد العزيز المانع

شكر وتقدير

عَمِلْتُ في هذا الكتاب على مدى يزيدُ على عشر سنوات، مع فترات متقطعة، وانتظار للجديد من عمل ياروسلاف ستيتكيفيتش في كل مرة أراه يفكرُ في شيء جديد، أو أراه ماضياً في إنجاز مشروعه عن الصيد والطرد في الشعر العربي القديم والمعاصر على السواء. وقد أفردتُ هذا المشروع بكتاب آخر ترجمتُ فيه ثماني مقالات وكتبتُ دراسةً مطولةً عن الموضوع في الدرس الأدبي المعاصر، وآملُ أن يَخْرُجَ الكتابانِ معاً إلى النور.

أَسهَمَ في هذا الكتاب كثيرون، أخصُّ منهم بالذكر صاحب السيرة نفسه، ياروسلاف ستيتكيفيتش، الذي لم يَبْخَلْ عَلَيَّ عَبْرَ السنين بأي رأي أو مشورة علمية، وكان دوماً متواضعاً كما العلماء الذين يَعملونَ ما يُحِبُّونَ ويَتركُونَ للآخرين الحُكْمَ على عملهم. كذلك كانت سوزان ستيتكيفيتش خَيْرَ عَوْنٍ في لَحظاتٍ حَرِجَةٍ من الحاجة إلى مرجع ما، أو الحاجة الملحة لَحَثِّ زوجها الكريم على المضي في إنهاء بحثٍ ما وإرساله إليَّ حتى أَضُمَّهُ في كتابي. أما الأسماء الأخرى فتشمل محمد نجيب التلاوي وناصر الحجيلان وعبد الحق الهواس ونهى فؤاد.

أما أن ينشر هذا الكتاب بمبادرة كريمة من أستاذنا الكريم الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، وتوصية كريمة من الصديق العزيز الدكتور ناصر الحجيلان، ليكون ضمن إصدارات كرسي الدكتور عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها، فهذا شرف عظيم ومفاجأة سارة أثلجت صدري. وليس هذا بغريب على أساتذة وزملاء سعدت

بصحبتهم سبع سنوات بقسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، وكانت من أخصب سنوات حياتي العلمية. ولن أستطيع أن أعبر عن مدى امتناني وتقديري لحسن ظنهم الكريم بي مهما قلت. كذلك لا بُدَّ أن أشكر القارئين الكريمين اللذين قرآ كتابي وأوصيا بنشره في هذا الكرسي مع إدخال بعض التعديلات. لقد غمراني بقراءتهما المتعاطفة ورغبتهما في أن يأخذ عملي أفضل شكل له، ودون أن أعرف اسميهما أدين لهما بالشكر الجزيل والتقدير العميق.

كذلك لا أنسى عائلتي الصغيرة التي تَحَمَّلَت ما تَحَمَّلَتْ من عناء انصرافي عنهم في أثناء إعداد هذا الكتاب ورفيقه الآخر، وقد أهديتُ إليهم الكتابَ فهذا أقلُّ ما يستحقونه.

حسن البنا عز الدين

مارس ٢٠١٢

مقدمة

يتناولُ هذا الكتابُ سيرةً استشراقيةً معاصرةً وناصعةً للبروفسير ياروسلاف ستيتكيفيتش Jaroslav Stetkevych، المستعرب الأمريكي الجنسية، الأوكراني الأصل. يَحُلُّ فيها الشعرُ العَربيُّ، سواء الكلاسيكي أو المعاصر، مَحَلَّ القَلبِ واللُّبِّ، وتُرَفْرِفُ حولَها أطيافٌ للمسرح العربي المعاصر وللغة العربية في تطوراتها المعجمية والأسلوبية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الميلادي. وهي سيرةٌ لأن البُعدَ الشخصي فيها يحملُ بصماتِه منذ اللحظة الأولى التي اكتشف فيها الشاب الأوكراني الصغير إعجابه ببعض أشعار حماسة أبي تمام مترجمةً إلى الأوكرانية على يد شاعر أوكراني وصَلَتْهُ بعبقرية أبي تمام الشعرية شغفاً بالإبداع الأدبي الإنساني وخصوصاً عندما يأتي من ثقافة أخرى بعيدة الجغرافيا والتاريخ.

تتوالى فصول السيرة الذاتية وتمتزج منذ البداية بالسيرة "الاستشراقية" الاستشرافية في الوقت نفسه، ليشق الشاب نفسه طريقه إلى القاهرة وقد حصل على منحة من وزارة المعارف المصرية في أوائل الخمسينات من القرن العشرين، آملاً أن يكتب أطروحة للدكتوراه مع طه حسين، ولكن القدر يهيأ له منحة أخرى ليذهب إلى أسبانيا، ويدرس فقه اللغات السامية على يد مستعرب رائد اسمه إميليو جارسيا جومز Emilio García Gómez (١٩٠٥- ١٩٩٥)، ومِن هناك يذهب في منحة دكتوراه إلى جامعة هارفارد إذ قيض له أن يدرس على يد أستاذ عظيم آخر هو سير هاملتون جب Sir H. Gibb، عميد المستشرقين الإنجليز في زمنه، ويزامل إدوارد سعيد ويصادقه في الجامعة نفسها.

يَكتُبُ طالبُ الدكتوراه مقالاتٍ بالأسبانية في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات عن المسرح العربي وعن النثر العربي الحديث، وينشرها في مجلة معهد الدراسات الإسلامية الذي كان طه حسين قد أسسه في مدريد. وسرعان ما تتوالى المقالات بعد أطروحة الدكتوراه، وكذلك الكتب ليصل عددها حتى تاريخه إلى ثلاثة كتب، ترجمت جميعاً إلى العربية، وما يربو على الثلاثين مقالة، تصلح كل واحدة منها أن تكون موضوع كتاب، سواء من حيث الفكرة أو الحجم الفعلي للمقالة. وقد جمعنا ما كتبه عن الصيد والطرد في الشعر العربي الكلاسيكي والمعاصر في كتاب مستقل يصدر قريباً إن شاء الله، مع دراسة تمهيدية مطولة لنا عن الموضوع. ومن ثم لا نعرض هنا لموضوع الصيد والطرد.

بدأ ياروسلاف ستيتكيفيتش سيرته "الاستشراقية" بثورة على الاستشراق، إذا جاز التعبير، تمثلت في محاضرة ألقاها على زملاء "مستشرقين" إنجليز في جامعة أكسفورد (١٩٦٧)، وقد كان نقده لحركة الاستشراق التي يمثلونها لاذعاً حقًّا، ولعله وضع لهم برنامجاً جديداً ينبغي لهم أن يتبعوه إذا أرادوا أن يكون لعملهم شأن حقيقي في عالم الدرس الأدبي، سواء بالنسبة إلى الأدب العربي أو بالنسبة إلى أدبهم الغربي. وقد نشرت هذه المحاضرة بعد سنتين من إلقائها، ثم ترجمت مع أخرى إلى العربية ونشرت في جامعة أكسفورد نفسها (٢٠٠٤)، اعترافاً من ناشريها بأن ما ذهب إليه ستيتكيفيتش قبل سبعة وثلاثين سنة لَمَّا يزل مخاطباً من لم يستوعب الدرس أول مرة.

لم يَتَوَقَّفْ نَقدُ ستيتكيفيتش للاستشراق عِندَ حَدِّ الواقع الاستشراقي المعاصر له، وإنما تَجَاوَزَهُ إلى حركة الاستشراق منذ بداياتها الأولى، وله في كتبه ومقالاته صفحات ناصعة يقرأ فيها أعمال المستشرقين السابقين ويحللها ويُقَوِّمُها، على نحو ما يعرض الكتاب الراهن في بعض فصوله. ولكن هل توقف ستيتكيفيتش عند هذا؟ بالطبع لم يفعل. وإنما راح يؤسس عبر الزمن مدرسة جديدة في استشراق الأدب العربي عبر عمله في جامعة شيكاغو لخمس وثلاثين سنة متواصلة، يُطلَقُ عليها "مدرسة شيكاغو" أصبح طلابها أساتذة للأدب العربي في أمريكا وأوروبا والبلاد العربية، ودول أخرى مثل اليابان. وقد زار، ورفيقة دَرْبِهِ الأستاذة سوزان ستيتكيفيتش، معظم البلاد العربية، وقضيا فيها فتراتٍ تتراوح بين أسبوع لحضور مؤتمر ما في مصر أو الأردن، وشهور تسمح لهما بالبحث في محيط الأدب العربي نفسه.

كَتَبَ ياروسلاف ستيتكيفيتش عن الأدب العربي، وخصوصاً الشعر، بالعربية والإنجليزية والأوكرانية، وهي اللغات التي يجيدها إلى جانب الألمانية والأسبانية واليونانية واللاتينية والعبرية. وقد نشر أعماله في أمريكا وأوربا والعالم العربي، كما دَرَّسَ بعض الوقت في جامعة اليرموك (إربد، الأردن)، والجامعة الأمريكية بالقاهرة.

لاستكمال بعض فصول هذه السيرة الاستشراقية الناصعة سعيتُ في هذا الكتاب، الذي بدأته منذ أكثر من عشر سنين، إلى قراءة أعمال ستيتكيفيتش، قراءة ما بعد القراءة الأولى، على حد تعبيره في عنوان مقالته عن أحمد عبد المعطي حجازي، وحرصت على وضع هذه الأعمال، التي يتركز معظمها على الشعر العربي، في سياقها الخاص، وفي سياق الدرس

الأدبي المعاصر لدى الدارسين العرب وغير العرب قدر ما استطعت، حتى تأخذ مكانها اللائق في الدرس المنهجي للشعر العربي، الذي يتردى يوماً بعد يوم على الرغم من انفتاحه على عالم التكنولوجيا الحديثة، أو ربما بسبب هذا الانفتاح ذاته إذ أصبح الاستسهال والسطحية علامتين بارزتين في كثير من الدراسات المعاصرة التي تتناول هذا الشعر.

للسيرة فصول أخرى، "يحكيها" هذا الكتاب. هكذا كان الفصل الأول، "**ياروسلاف ستيتكيفيتش: قراءة تمهيدية في أعماله عن الأدب العربي**،" خلفية ضرورية عن الرجل ومؤلفاته المختلفة، وموضوعاته التي تتصل باللغة العربية والمسرح العربي المعاصر وبعض الملاحظات الأولى عن الشعر العربي، والتي تطورت وتعمقت في مقالاته اللاحقة، ورصد للبعد المقارن والبعد التأويلي في عمله، مع عرض بعض المقالات التي تتناول هذين البعدين، بالإضافة إلى عرض لبعض المفاهيم الأساسية في عمله، "الرعوي" و"البلاطي" و"الغنائي" والتي استخدمها على مدى عمله كله عن الشعر العربي حتى اليوم، مع عرض بعض المقالات التي تتعلق ببعض هذه المفاهيم بشكل مباشر. وقد ختمت هذا الفصل بمقالة مهمة له عن علاقة الشعر العربي المعاصر بالوعي بالذات والحداثة، وهي مقالة "حجازي" المشار إليها أعلاه. وفي هذه القراءة التمهيدية تطرقت إلى بعض آراء مَنَ عَرَضَ لأعمال ستيتكيفيتش بالمراجعة والتقويم.

أما الفصل الثاني، "**الأسس النظرية في دراسة الأدب العربي (١) محاضرة أكسفورد**،" فقد ركزتُ فيه على الأعمال "النظرية"، وخصوصاً "محاضرة أكسفورد" "الاستعراب والأدب العربي: نظرة ذاتية إلى المهنة." وقد

اقتضى عرض هذه المحاضرة تعليقاً مستطرداً، كما اقتضى عرض بعض المقارنات بينه وبين طه حسين، وبينه وبين إدوارد سعيد وفيكو وهارولد بلوم.

في الفصل الثالث، "**الأسس النظرية في دراسة الأدب العربي (٢) الشعر العربي وشعريات شَتَّى**،" أعرضُ لمقالة تأسيسية أخرى، وفيها حديث عن جوته ومكانته في الاستشراق العربي، ووليم جونز وشعرية المعلقات وألفرت ونولدكه، وسؤال الترجمة وتعقيدات البحث الاستشراقي، بالإضافة إلى مستشرقين آخرين ونقاد معاصرين حتى نصل إلى جوته مرة أخرى.

أما الفصل الرابع، "**الأسس النظرية لدراسة الأدب العربي (٣) التناقض الظاهري وإنتاج المعنى**،" فيتناول المقالة التأسيسية الثالثة في عمل ستيتكيفيتش، ولعلها أصعبها إذ يتناول فيها التأويل في السياق العربي والغربي، والتناقض الظاهري في سياق النقد الجديد وما بعده، ليصل في نهاية المقالة إلى توصيات نظرية، ينطلق منها إلى أعماله الأخرى التي تتميز بالتطبيق والتحليل للنصوص في المقام الأول.

من هنا أُكَرِّسُ الفصل الخامس، "**صبا نجد وإعادة الاعتبار للنسيب العربي (شعرية المكان في النسيب)**،" لتناول كتابه، **صبا نجد، شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**، الذي شرفت بترجمته إلى العربية (٢٠٠٤). يمثل "النسيب" وغنائيته في القصيدة العربية الكلاسيكية موضوعاً أثيراً لدى ستيتكيفيتش وهو ما نلمحه في معظم أعماله عن الشعر العربي. وقدمتُ لعرض هذا الكتاب بدراسة للموضوع نفسه بعناصره المختلفة في الدرس

الأدبي المعاصر. وقد حرصتُ، في عرض الكتاب، أن أبقي على لغة المؤلف (مترجمة بالطبع) قدر الإمكان حتى يستطيع القارئ أن "يحيا" لغة المؤلف وطريقته في تناول موضوعه الحميم. أنهيتُ الفصل بعرض مقالة مطولة أخرى لستيتكيفيتش عن "الكلمات السبع في النسيب" وهي تُعَدُّ استكمالاً لكتابه **صبا نجد**، مع التركيز على علاقة النسيب بالرثاء في الشعر العربي من حيث الفكرة والمعجم الشعري. وقد نُشِرَتْ المقالةُ متزامنةً مع الكتاب كذلك.

أخيراً أتناولُ في الفصل السادس، "**الغصن الذهبي وإعادة تكوين الأسطورة العربية**،" كتاب ستيتكيفيتش عن **العرب والغصن الذهبي**، إذ يعيد ستيتكيفيتش اكتشاف ذلك الخبر "النحيل" عن "غصن من ذهب" عربي، أشار إليه الرسول الكريم في الطريق إلى غزوة تبوك. لم يكن جيمس فريزر على وعي بهذا "الخبر" العربي، على الرغم من أن كتابه الضخم حمل عنوان "الغصن الذهبي" وقام على جمع كل "الأساطير" التي تتصل بفكرة الغصن الذهبي في العالم القديم. من هنا كانت فرصة نادرة لستيتكيفيتش من أجل الإمساك بالخيط من نهايته رجوعاً إلى بدايته، إذا جاز التعبير. كتب ستيتكيفيتش كتابه هذا بأسلوب ساحر حقًّا، لكنه، في الوقت نفسه، أسلوب أكاديمي صرف، وحصل على جائزة أفضل كتاب أكاديمي في الولايات المتحدة في السنة التي نشر فيها. وفي الكتاب تقوم موازاة بين الرسول الكريم وأصحابه إبان غزوة تبوك والظروف التي أحاطت بها، من ناحية، وبين النبي صالح وقومه ثمود إبان حادثة عقر الناقة. هنا يسطع على السطح "غصن من ذهب" كما يخرج علينا رجل اسمه أبو رغال، لتتجمع في النهاية الخيوط كلها في حفرية ثقافية مقارنة، تعد تجربة علمية وأدبية فريدة

من نوعها. من هنا أيضاً كان الحرص على شيء من التطويل في العرض، الذي لم يخلُ من مقدمات مهمة حول عمل فريزر وتأثيره في الأدب الغربي (ومن ثم) العربي المعاصر، كما لم يخلُ من اختلافات مع مترجم الكتاب إلى العربية.

ياروسلاف ستيتكيفيتش أستاذ، مستشرق، مستعرب، نادر عاشق للأدب العربي، كَرَّسَ جُلَّ حياته لهذا الأدب، وأنتج لنا أفكاراً وطريقة للتفكير في هذا الأدب، وللاستمتاع به في الوقت نفسه، ولعل هذين البيتين المتفردين لابن المعتز اللذين يعجب بهما ستيتكيفيتش أيما إعجاب، يلخصان لنا عشقه لهذا الشعر:

كَـــأَنّي حـــينَ تَرتَحِـــلُ المَطايـــا عَلـــى فَيحـــاءَ ناشِـــرَةٍ جَناحَـــا

لِبَحـــرٍ تَقـــصُرُ الأَلحـــاظُ عَنـــهُ بَعيـــدِ المـــاءِ يَبتَلِـــعُ الرَّوَاحَـــا

فأيُّ عَبقَرِيَّةٍ جَعَلَت ابن المعتز يَكتَشِفُ هذا البحرَ الذي يَبتَلِعُ الرَّواحَ، (وفي رواية أخرى يبتلع "الرِّياحا")؟! وأيُّ عَبقَرِيَّةٍ جَعَلَتْ شَابًّا يافِعاً من أوكرانيا يَقَعُ في حُبِّ الشعر العربي مُتَرْجَماً إلى لغته الأوكرانية وأخرى ألمانية، مما اقترب به إلى لغة هذا الشعر الأصلية في النهاية؟![*]

(*) ثمة ملحق يحتوي على مسرد للمصطلحات (التي عرفت ببعضها ذي الطبيعة الإشكالية في العربية بعد) وآخر للأعلام (وقد عرفت فيه كذلك بأسماء الأعلام غير الشائعة في العربية أيضاً) مرتبة جميعاً ترتيباً أبجديًّا في نهاية الكتاب. وقد جاء التعريف بهذه المصطلحات والأعلام عند ذكرها أول مرة في الكتاب بدءاً من الفصل الأول دون المقدمة.

الفصل الأول

ياروسلاف ستيتكيفيتش

قراءة تمهيدية في أعماله عن الأدب العربي

ياروسلاف ستيتكيفيتش

قراءة تمهيدية في أعماله عن الأدب العربي

١ - تمهيد

يَهدِفُ هذا الفصلُ إلى التعريف بالمستعرب المعاصر ياروسلاف ستيتكيفيتش، المولود في أوكرانيا (١٩٢٩)، وموقعه النقدي من حركة الاستشراق، وخصوصاً في مجال دراسة الأدب العربي، وإعطاء فكرة شاملة عن أعماله، بغية الكشف عن منهجه في دراسة ذلك الأدب على مدى خمسين عاماً منذ أن نشر أول مقالة له بالأسبانية عن المسرح العربي المعاصر في مجلة معهد الدراسات الإسلامية بمدريد (١٩٥٨- ١٩٦٠) حتى اليوم. وعلى الرغم من أن المبادئ النظرية التي انطلق منها ستيتكيفيتش تأصَّلت في كتاباته منذ المقالة الأولى تلك، فإننا سوف نركِّز، هنا وفي ثلاثة فصول تالية للفصل الراهن، على الأعمال التي تصطبغ بصبغة نظرية واضحة، وتشمل ستة أعمال، كتابه الأول وخمس مقالات، بالإضافة إلى إفراد كتابين آخرين، **صبا نجد** (١٩٩٣)، **والغصن الذهبي** (١٩٩٦)، وهما في الأساس عملان تطبيقيان، في فصلين ختاميين.

أما الأعمال "النظرية" التي سنتناولها في هذا الفصل وفي الفصول الثلاثة بعده فهي:

١. **اللغة العربية الأدبية الحديثة: التطورات المعجمية والأسلوبية** (١٩٧٠).
The Modern Arabic Literary Language: Lexical and Stylistic Developments.

٢. "الاستعراب والأدب العربي: وجهة نظر ذاتية إلى المهنة،" (محاضرة ألقيت في جامعة أكسفورد ١٩٦٧ ونشرت في ١٩٦٩).

"Arabism and Arabic Literature: Self-View of a Profession.''

٣. "بعض الملاحظات عن الشعر العربي،" (١٩٦٧).

''Some observations on Arabic Poetry.''

٤. "الظاهرة الغنائية العربية في سياقها،" (١٩٧٥).

''The Arabic Lyrical Phenomenon in Context.''

٥. "الشعر العربي والشعريات المتنوعة،" (١٩٨٠).

"Arabic Poetry and Assorted Poetics.''

٦. "المصطلح الهرمينوطيقي العربي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى،" (١٩٨٩).

"Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Production of Meaning."

كذلك سوف نعرض في نهاية الفصل الراهن لمصطلحات ثلاثة: رعوي، بلاطي، غنائي بوصفها مصطلحات أساسية ترد في عمل ستيتكيفيتش، ثم نعرض لثلاث مقالات من أعمال ستيتكيفيتش، تتصل ببنية القصيدة العربية الكلاسيكية، وموقع "النسيب" منها، وكذلك مفهوم "غنائي" بصفة خاصة.

سوف يكون منهجنا هنا، مع ذلك، استخلاص تلك الأسس النظرية من خلال النظر في أعمال ستيتكيفيتش كلها، التي يتداخل فيها النظري والتطبيقي تاريخيًّا ونقديًّا، وعرضها عرضاً أوليًّا، والنظر إليها في ضوء بعض ما كتب عنها وعن صاحبها، واستكشاف الخلفية النقدية التي انطلق منها وأرسى فيها الأسس النقدية النظرية، التي تبدو جلية في عمله، ووضعها في مكانها سواء أكان ذلك من منظور الاستشراق بصفة عامة

والدرس الاستشراقي في مجال الأدب العربي بصفة خاصة، أم من خلال مبادئ النقد الأدبي الغربي الحديث والمعاصر. وسوف نعلّق على كل هذا من داخل هذا الدرس بشروطه التاريخية، ومن خلال وعي ستيتكيفيتش بالإنتاج الأدبي والنقدي العربي المعاصر له في الوقت نفسه.

١ - ١ ياروسلاف ستيتكيفيتش

وُلِدَ ياروسلاف ستيتكيفيتش في بوركانيو Burkaniw، وهي بلدة صغيرة في أوكرانيا، وتلقّى تعليمه الثانوي في مدينة بريزاني Berezany في أوكرانيا كذلك، ثم في جوتنجن، وبرختسجادن Berchtesgaden، وميونيخ بألمانيا. وقد التحقَ بجامعة مدريد ١٩٥٢- ١٩٥٧ ليبدأَ فيها دراساتٍ عامةً لسنتين، ثم دراساتٍ متخصصةً في فِقهِ اللغة السامية. وقد حَصَلَ حِينئذٍ على مِنحَةٍ من وزارة التعليم المصرية لبرنامج الدكتوراه بجامعة القاهرة (١٩٥٧- ١٩٥٨)، آملاً أن يكُتَبَ أطروحتَهُ تَحتَ إشراف طه حسين، ولكنه عادَ إلى أسبانيا حيث درس على يد جارسيا جومز[1] ليحصُلَ في عام ١٩٥٩ على درجة الليسانس بمرتبة الشرف الأولى. ومن ثم حَصَلَ على مِنحَةِ روكفلر (١٩٥٩- ١٩٦٢) لدراسة الدكتوراه في جامعة هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية، إذ حَصَلَ على هذه الدرجة تحت إشراف المستشرق المعروف السير هاملتون جب (١٨٩٣- ١٩٧١) والذي أَصبَحَ

---

[1] كان إميليو جارسيا جومز Emilio García Gómez (١٩٠٥-١٩٩٥) مستعرباً أسبانيًّا، ومؤرخاً أدبيًّا وناقداً، أغنت موهبته الشعرية ترجماته العديدة من العربية إلى الأسبانية. كما أن له تأثيراً عميقاً على جيل ٢٧ من الشعراء الأسبان، مثل لوركا، بفضل هذه الترجمات لكتب مثل **رايات المبرزين وغايات المميزين** لابن سعيد المغربي الأندلسي.

بمثابة الأبِ الروحيِّ له. وقد قَدَّمَ جب لكتاب ستيتكيفيتش الأول، كما أهدى ستيتكيفيتش كتابه الثاني إلى أستاذه جب[٢] مع بيت من الشعر للشاعر

---

[٢] وُلِدَ سير هاملتون ألكسندر روسكين جب Sir Hamilton Alexander Rosskeen Gibb. في الإسكندرية، مصر، في ٢ يناير ١٨٩٥م. في الخامسة من عمره، وبعد وفاة والده، انتقل إلى اسكتلندا (مسقط رأس أسلافه) للدراسة هناك. التحق بجامعة أدنبره لدراسة اللغات السامية، ثم تعطلت الدراسة بسبب الحرب العالمية الأولى، والتي خدم في أثنائها في إيطاليا وفرنسا. ونظراً لتميزه في أثناء الحرب منح "نوط الواجب". بعد الحرب درس العربية في مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن وحصل منها على درجة الماجستير عام ١٩٢٢، وقد نشرت الجمعية الملكية الأسيوية (١٩٣٣) أطروحته عن الفتوحات الإسلامية في آسيا الوسطى. وتدرج في المناصب الأكاديمية في مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية منذ ١٩٢١ حتى ١٩٣٧، وقد أصبح أستاذاً للغة العربية عام ١٩٣٠. وانتخب لشغل منصب كرسي اللغة العربية، خلفاً لِمرجليوث، بجامعة أكسفورد، وظل هناك لمدة ١٨ عاماً. انتقل في ١٩٥٥ إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليعمل مديراً لمركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد بعد أن عمل أستاذاً للغة العربية في الجامعة. بالإضافة إلى اهتمامه اللغوي كان اهتمامه بتاريخ الإسلام وانتشاره وقد تأثر بمستشرقين كبار من أمثال توماس أرنولد وغيره. وقد عمل محرراً لـــ**دائرة المعارف الإسلامية**. من أعماله: **الأدب العربي: مقدمة** (١٩٢٦، و١٩٦٣)، **وابن بطوطة ١٣٠٤–١٣٧٧** (١٩٢٩)، وهو ترجمة لكتاب ابن بطوطة **تحفة الأنظار في غرائب الأمصار، ودراسات في الأدب العربي المعاصر والاتجاهات الحديثة في الإسلام** (١٩٤٧). وشارك في تأليف كتاب بعنوان **إلى أين يتجه الإسلام؟** وقد انتقل جب من دراسة اللغة والآداب والتاريخ إلى دراسة العالم الإسلامي المعاصر وهو ما التفت إليه الاستشراق الأمريكي حينما أنشأ الدراسات الإقليمية أو دراسات المناطق، وله كتاب بعنوان **المحمدية** (١٩٤٩)، كان مرجعاً للطلاب الغربيين عن الإسلام لمدة جيل كامل. وقد أعيد نشره بعنوان **الإسلام: نظرة تاريخية** (١٩٨٠)، **والمجتمع الإسلامي والغرب**، بالاشتراك مع هارولد بوين (مج ١، ١٩٥٠، ومج ٢، ١٩٥٧)، **ودائرة المعارف الإسلامية الموجزة** (١٩٥٣)، بالاشتراك مع ج. هـــ. كرامرز، وشارك في تحرير الطبعة الجديدة من **دائرة المعارف الإسلامية** (١٩٥٤–)، وله "أدب التراجم الإسلامي" (١٩٦٢) ضمن **مؤرخون من الشرق الأوسط**، بتحرير برنارد لويس وب. م. هولت، مطبعة جامعة أكسفورد. وله أخيراً **دراسات عن حضارة الإسلام** (١٩٨٢)، مطبعة جامعة برنستون. توفي جب في ٢٢ أكتوبر ١٩٧١.

الأمريكي والت ويتمان في رثاء أبراهام لنكولن، يكشف عن تلك العلاقة العميقة التي قامت بين الأستاذ والتلميذ. وكان ستيتكيفيتش قد حصل على الجنسية الأمريكية في عام ١٩٦٦.

عَمِلَ ستيتكيفيتش في جامعة شيكاغو لمدة أربع وثلاثين سنة (١٩٦٢- ١٩٩٦)، مدرساً للأدب العربي الحديث وأستاذاً مساعداً فأستاذاً مشاركاً فأستاذاً للأدب العربي حتى تَقَاعَدَ باختياره، وهو الآن أستاذٌ فَخرِيٌّ تَحتَ اسم الجامعة نفسها. وفي هذه الأثناء كان للبروفسير ستيتكيفيتش تأثير بالغ في البيئة العلمية الاستشراقية في أوربا والولايات المتحدة، وقد امتدَّ بعض هذا التأثير إلى الباحثين العرب من خلال كتاباته وتلاميذه وأصدقائه المنتشرين في كل هذه البيئات، والذين التفوا حوله مُكَوِّنين ما يُسَمَّى مدرسة شيكاغو في دراسة الأدب العربي.[٣] ولسنا في حاجة إلى القول بأن ستيتكيفيتش يجيد عدة لغات على نحو ما تكشف عنه أبحاثه؛ منها الألمانية والأسبانية والعبرية واللاتينية، إلى جانب العربية والإنجليزية والأوكرانية. كذلك تَكْشِفُ سِيرَتُهُ الذاتيةُ عن نشاطات أدبية وثقافية، من مؤتمرات ومحاضرات في أوربا وأمريكا والبلاد العربية، شارَكَ فيها بصورة فاعِلَةٍ منذ ١٩٨٠ حتى اليوم.

---

[٣] كتبنا عن هذه المدرسة فقرة في بحث سابق لنا؛ انظر حسن البنا عز الدين، "الشعر الجاهلي والبحث الأدبي المعاصر: تمهيد لرؤية الدور النقدي لمدرسة شيكاغو مع إشارة خاصة إلى سوزان ستيتكيفيتش والقصيدة العربية الكلاسيكية،" في مقدمة كتاب سوزان بينكني ستيتكيفيتش، **أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم**، ترجمة، بالاشتراك مع المؤلفة، وتقديم حسن البنا عز الدين (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص٤٥-٥٠.

بَدَأَ شَغَفُ ياروسلاف ستيتكيفيتش بالأدب العربي بصورة عفوية وهو لَمَّا يَزَلْ صغيراً في بلدته بأوكرانيا، وذلك عَبرَ اطِّلاعِهِ على كتابات وتنويعات شعرية ممتعة على بعض التيمات الأدبية العربية للشاعر الأوكراني إيفان فرانكو (١٨٥٦- ١٩١٦)[٤] بالإضافة إلى تأثره بترجمة المستشرق الألماني روكيرت Rückert (١٧٨٨- ١٨٦٦)[٥] لـ**حماسة أبي تمام**. وكان طموحه الأول، نصف المراهق، أن يصبح مترجماً للأدب العربي إلى اللغة الأوكرانية. ونستطيع أن نخرج هنا، في ضوء قراءتنا الفاحصة لأعماله اللاحقة، بانطباعَيْن أوَّلَيْنِ: الأول هو أن ستيتكيفيتش وجد في الشاعر الألماني جوته نموذجاً لتحقيق ذلك الحلم على نحو من الأنحاء، ومن هنا تفسير تكرار اسم جوته بشكل لافت في أعمال ستيتكيفيتش عن الأدب العربي منذ ١٩٧٥ فصاعداً. والآخر هو أن مسقط رأس ستيتكيفيتش ومرتع صباه في بلده أوكرانيا، وهي ليست بلداً استعماريًّا تقليديًّا بالنسبة إلى الأقطار العربية، وخلفيته الحميمة في العلاقة بالأدب العربي، مما ساعده دون شك على انتهاجه نهجاً نقديًّا متميزاً في مواجهة مناهج نقدية في دراسة

---

[٤] إيفان فرانكو Ivan Franko كاتب وشاعر أوكراني صوَّر في روايتَيْهِ **ضَحِكاتُ بوريسلاف** (١٨٨١-١٨٨٢) و**الأَصَلَةُ** [نوع من الثعابين] **العاصِرَةُ** (١٨٧٨) الحياة القاسية للعمال والفلاحين الأوكرانيين. وتشتمل أعماله الشعرية على قصائد ذات تيمات اجتماعية وأيضاً على أشعار غنائية خالصة.

[٥] فريدريخ روكيرت Friedrich Rückert: شاعر ألماني غزير الإنتاج، اشتهر ببراعته في الأشكال الشعرية المتنوعة. تعلم اللغات الشرقية تعلماً ذاتيًّا، وقدم للقارئ الألماني، عبر الترجمات والتقليد، الشعر والميثولوجيا العربية والفارسية والهندية والصينية. نشر قصائد ملحمية ومسرحيات تاريخية عديدة ولكنه أحرز نجاحاً وشهرةً أكبر من خلال شعره الغنائي، وخصوصاً ديوانه **فَجْرُ الحُبِّ** *Liebesfrühling*.

الأدب بشكل عام، ومناهج استشراقية تقليدية سائدة في عصره، وقبل عصره، في دراسة الأدب العربي بشكل خاص. ومما يقوِّي هذا الانطباع حالة مشابهة معروفة تمثلت في عدد مهم من النقاد الأوربيين "الشرقيين" الذين ذهبوا إلى الغرب، ومثلوا علامات فارقة في النظرية النقدية "الغربية" مثل بعض الشكلانيين الروس، وأعضاء حلقة براغ اللغوية من قبيل ياكبسون وياروفسكي وشكلوفسكي وتودوروف. الشيء نفسه يمكن أن يقال عن نقاد من أصل عربي مثل المصري إيهاب حسن والفلسطيني إدوارد سعيد (زميل وصديق لستيتكيفيتش في هارفارد) وغيرهما، مع ملاحظة تَخصُّصِ حَسَن في النظرية النقدية المعاصرة وسعيد في الأدب المقارن ونقد الاستشراق وما بعد الاستعمار. وقد نضيف انطباعاً ثالثاً هنا هو أن ياروسلاف ستيتكيفيتش يقف، في البيئة الغربية، نظيراً لطه حسين في البيئة العربية؛ إذ سَعَى الرجلانِ إلى المناداة بإعادة درس الأدب العربي على أسس صحيحة، بعيداً عن التعصب للعرب أو عليهم، وفي ضوء مقارن بالآداب العالمية الأخرى.

١ - ٢ مؤلفات ستيتكيفيتش

تَشمَلُ أَعمالُ ياروسلاف ستيتكيفيتش ثلاثةَ كُتُبٍ بالإنجليزية، وحوالي ثلاثين مقالة وبحثاً حتى الآن،[٦] كتبت بأربع لغات: الأسبانية والأوكرانية والإنجليزية والعربية، وتُرْجِمَتْ بعض أعماله إلى العربية، وقد تَناوَلَ فيها، اللغة العربية الأدبية الحديثة وما يتصل بها من تطورات معجمية وأسلوبية

---

[٦] انظر الببليوجرافيا الكاملة التي تشمل أعمال المؤلف باللغة الإنجليزية والعربية في نهاية الكتاب.

عبر ما يكتب بها من نثر وشعر ومسرح ومقالات، وهو موضوع الكتاب الأول، **اللغة العربية الأدبية**. كما تناول الأدب العربي القديم على نحو تطبيقي وتحليلي للنصوص، في حين خصَّصَ بعض مقالاته لبعض القضايا النقدية حول الأدب العربي الكلاسيكي وخصوصاً الشعر، على نحو ما يكشف عنه كتابه الثاني، **صبا نجد**. كما يمكن ملاحظة تداخل البعد المقارن والنقدي والأنثروبولوجي في كتابه الثالث، **محمد والغصن الذهبي**. ونَحَتْ بعضُ المقالات مَنْحًى مقارناً واضحاً. بطبيعة الحال تَتَدَاخَلُ أفكارُ المؤلف وتَتَطَوَّرُ من عمل إلى آخر، وتدخل بعض مقالاته في بعض كتبه، ويستند التطبيقي منها إلى النظري والنظري إلى التطبيقي، ولكننا نعرض لها هنا حسب توجهاتها الأساسية وهي في النهاية نتاج لمؤلف واحد.

أما الكتب الثلاثة فَصَدَرَتْ أساساً بالإنجليزية ولكنها ترجمت جميعها إلى العربية:

١- **اللغة العربية الأدبية الحديثة: التطورات المعجمية والأسلوبية.**
The Modern Arabic Literary Language: Lexical and Stylistic Developments.
(ط١، ١٩٧٠، وط٢، ٢٠٠٧) وقد تَرَجَمَ إلى العربية جزئيًّا في الأردن (١٩٨٥) وكاملاً في مصر (١٩٨٦).

٢- **صَبَا نَجْد: شِعرِيَّةُ الحَنينِ في النسيب العربي الكلاسيكي.**
The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb.
(١٩٩٣) وقد تَرجَمْتُهُ إلى العربية (٢٠٠٤).

٣- **مُحَمَّدٌ والغُصْنُ الذَّهَبي: إعادَةُ بناءِ الأسطُورَةِ العَرَبيَّةِ.**

Muḥammad and the Golden Bough: Reconstructing Arabian Myth.

(١٩٩٦)، ترجمه سعيد الغانمي تحت عنوان **العَرَبُ والغُصْنُ الذَّهَبي: إعادَةُ بناءِ الأسطُورَةِ العَرَبِيَّة** (٢٠٠٥).

أما المقالات والأبحاث فقد كُتِبَتْ بـ**الأسبانية** (مقالتان: عن المسرح العربي الحديث ١٩٥٨- ١٩٦٠، والنثر العربي الحديث ١٩٦٣-١٩٦٤):

- "Reflexiones sobre el teatro árabe moderno," *Revista del Instituto de Estudios Islámicos en Madrid*, ٦ (١٩٥٨/١٩٦٠), pp. ١٠٩-١٢٠.

-"Problemas y aspectos de la moderna prosa árabe," *Revista del Instituto de Estudios Islámicos en Madrid*, ١١-١٢ (١٩٦٣/١٩٦٤), pp. ١٨١-٢٠٨.

و**الأوكرانية** (مقالة واحدة عن "أسطورة ثمود في الشعر العربي" ١٩٩٥)، و**العربية** (ست مقالات، أربع منها كتبها المؤلف بالعربية:

١-"ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي" (١٩٨٤).

٢-"سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي" (١٩٨٧).

٣-"قصيدتانِ طرديتانِ لعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي: عندما يكون العنوان عبئاً ومسؤوليةً" (١٩٩٩).

٤-"تراسل الشعر والرسم في الأدب العربي المعاصر." (قدمت بحثاً في ٢٠٠٣ ونشرت في ٢٠٠٦).

بالإضافة إلى مقالتين مترجمتين إلى العربية:

١- "ابن قتيبة وما بعد القصيدة العربية الكلاسيكية" (١٩٨٦)، دون نشر سابق بالإنجليزية ولكنها دخلت في كتابه **صبا نجد** فيما بعد.

٢- "الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم" (١٩٩٥) وقد نشرت بالإنجليزية في ١٩٨٦.

باقي المقالات والأبحاث بالإنجليزية، كانت أولاها في ١٩٦٧، وهي أول مقالة كتبها بالإنجليزية، وآخرها بحث عن الصيد في شعر ابن المعتز (٢٠١٠) وأخرى بالعربية والإنجليزية عن طرديات محمد عفيفي مطر (قدمت بالعربية في مؤتمر دولي للنقد العربي في القاهرة (٢٠١٠)، ولما تنشر بعد.

يمكن النظر إلى هذه الأعمال مرة أخرى من منظور توزُّعها على الأدب العربي الحديث ثم القديم، كما يمكن الاقتراب منها، في الوقت نفسه، إذ ينحو بعضها منحًى نظرياً صرفاً، أو ينحو بعضها الآخر مَنحًى مقارناً خالصاً.

خَصَّ المؤلفُ **اللغةَ العربيةَ الأدبيةَ الحديثةَ** والأدب العربي الحديث بكتابه الأول وثماني مقالات، أشرنا إلى اثنتين منها بالأسبانية، تليها مقالة بالإنجليزية ثم خمس مقالات بالعربية. ومن الواضح أن المقالتين الأسبانيتين تندرجان ضمن الكتاب الأول ولذلك نستبعدهما هنا ونثبت الباقي:

١. "العربية الفصحى على خشبة المسرح" (١٩٧٥).

- "Classical Arabic on Stage," *Studies in Modern Arabic Literature*, ed. R. C. Ostle (London, ١٩٧٥), pp. ١٥٢- ٦٦.

٢. "ما بَعدَ القِراءَةِ الأولى: الحَداثَةُ في شِعرِ أحمد عبد المعطي حجازي،" (١٩٨٤).

٣. "سِينِيَّةُ أَحمَد شوقي وعِيارُ الشعرِ العربي الكلاسيكي،" (١٩٨٦-١٩٨٧).

٤. "قصيدَتانِ طَرَدِيَّتَانِ لعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي: عندما يكونُ العُنوانُ عِبئاً وَمَسؤُولِيَّةً،" (قدمت بحثاً في ١٩٩٧، ونشرت في ١٩٩٩).

٥. "تَراسُلُ الشِّعْرِ والرَّسْمِ في الأدب العربي المعاصر،" (قدمت بحثاً في ٢٠٠٣، ونشرت في ٢٠٠٦).

٦. "الحَداثَةُ وما وَراءَ الشعرِ في طَرَدِيَّةِ محمد عفيفي مطر،" (قدمت بحثاً ٢٠١٠ ولم تنشر بعدُ)

والمقالتان الرابعة والسادسة أعلاه تَدخُلان ضِمنَ مَوضُوعِ الصيد في الشعر العربي الذي خَصَّصَ له ستيتكيفيتش ما يَقرُبُ مِن عَشرِ مَقالاتٍ حتى الآن.

أما **الأدبُ العرَبِيُّ الكلاسيكيُّ** فَكرَّسَ المؤلفُ له كتابَيْهِ الأخيرَينِ، بالإضافةِ إلى خَمْس عَشرَة مَقالَةً:

١. "بَعضُ الملاحَظاتِ عَن الشِّعْرِ العربي" (١٩٦٧).

- "Some observations on Arabic Poetry," *Journal of Near Eastern Studies*, ٢٦ (١٩٦٧). pp. ١-١٢.

٢. "القَصيدَةُ العَربيَّةُ مِن الشكلِ والمحتوى إلى الحالَة النفسية والمعنى" (١٩٧٩- ١٩٨٠).

- "The Arabic Qaṣīda: From Form and Content to Mood and Meaning," *Omeljan Pritsak Festschrift*, ed. Ihor Sevcenko (Harvard Ukrainian Studies), ١٩٧٩/٨٠, Vol. ٢, pp. ٧٧٤-٨٥.

٣. "الاسمُ والنَّعْتُ: لُغَةُ الاصطلاح في تَسمِيَّاتِ الحَيَوانِ ورُمُوزُهُ في الشعر العربي" (١٩٨٦، وترجمة عربية ١٩٩٥).

- "Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry," *Journal of Near Eastern Studies*, ٤٥, Nr. ٢ (١٩٨٦), pp. ٨٩-١٢٤.

٤. "ابنُ قُتَيْبَةَ وما بَعدَ القصيدة العربية الكلاسيكية" (ترجمة عربية ١٩٨٦، دون نشر منفصل بالإنجليزية).

٥. "فَضاءَاتُ الْمُتْعَةِ: طُوبُوغرافِيَّةُ النسيبِ العَربي الكلاسيكي" (١٩٨٩).

- "Spaces of Delight: A Symbolic Topoanalysis of the Classical Arabic *Nasīb*," in *Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition*, ed. Fedwa Malti-Douglas (*Literature East and West*, ٢٥ [١٩٨٩]), pp. ٥-٢٨.

٦. "نَحوَ مُعجَمٍ رِثائِيٍّ عَرَبِيٍّ: كَلِماتُ النسيبِ السَبْعُ" (١٩٩٤).

- "Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the *Nasīb*," pp. ٥٨-١٢٩, in Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Reorientation/Arabic and Persian Poetry*. Indiana University Press, ١٩٩٤.

٧. "أُسْطُورَةُ ثَمودَ في الشعر" (١٩٩٥).

- "The Thamūd Myth in Poetry," (in Ukrainian) *Journal of the Ukrainian Academy*, Kiev ١٩٩٥.

٨. "الصَّيْدُ في القَصيدَةِ العَربيَّةِ: إرهاصاتُ الطَّرَدِيَّةِ" (١٩٩٦).

- "The Hunt in the Arabic *Qaṣīdah*: The Antecedents of the Ṭardiyyah. In J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*. Surrey: Curzon Press, ١٩٩٦. pp. ١٠٢-١١٨.

٩. "الصَّيْدُ في القَصيدَةِ العَربيَّةِ الكلاسيكيةِ: مِنَ القَصيدَةِ الْمُخَضْرَمَةِ إلى الطَّرَدِيَّةِ الأمَوِيَّةِ" (١٩٩٩).

- "The Hunt in Classical Arabic Poetry: From Mukhadram *Qasīdah* to Umayyad *Tardiyyah*," Journal of Arabic Literature, ٣٠, No. ٢ (١٩٩٩), pp. ١٠٨-١٢٧.

١٠. "التَّضْحِيَّةُ والفِداءُ في شِعرِ صَدرِ الإسلام: قَصيدَةُ الحُطَيئَةِ عَن الصَّيَّادِ البائِسِ" (٢٠٠٠).

- "Sacrifice and Redemption in Early Islamic Poetry: Al-Ḥuṭay'ah's `Wretched Hunter'," *Journal of Arabic Literature*, ٣١, No. ٢ (٢٠٠٠), pp. ٨٩-١٢٠.

١١. "في البَحثِ عَن وَحيدِ القَرْنِ: الحِمارُ الوَحشِيُّ والثَّورُ الوَحشِيُّ في القصيدة العربية،" (٢٠٠٢).

- "In Search of the Unicorn: The Onager and the Oryx in the Arabic Ode," *Journal of Arabic Literature*, ٣٣, No. ٢ (٢٠٠٢), pp. ٧٩-١٣٠.

١٢. "قَصيدَةٌ لابن مُقْبِل، الطَّبَقاتُ العَميقَةُ للغِنائِيَّةِ والتَّجْرِبَةُ في قصيدةٍ مُخَضْرَمَةٍ: مَقالَةٌ في ثلاثِ خُطُواتٍ" (٢٠٠٦).

"A QAṢĪDAH BY IBN MUQBIL: The Deeper Reaches of Lyricism and Experience in a *Mukhaḍram* Poem: An Essay in Three Steps," *Journal of Arabic Literature*, ٣٧, No. ٣ (٢٠٠٦), pp. ٣٠٣-٣٥٤.

١٣. "اللَّذّاتُ الحَذِرَةُ في الصيد البلاطي: أبو نواس والطَّرَدِيَّةُ العَباسِيَّةُ" (٢٠٠٨).

- "The Discreet Pleasures of the Courtly Hunt: Abū Nuwās and the "Abbasid *Ṭardiyyah*," *Journal of Arabic Literature* ٣٩ (٢٠٠٨) ١٤١-١٧٩.

١٤. "طَرَدِيَّاتُ ابن المعتز: اِخْتِراقُ الغِنائِيَّةِ،" (٢٠١٠)

- ''The Ṭardiyyahs of Ibn al-Mu'tazz: Breakthrough into Lyricism,'' *Journal of Arabic Literature* ٤١ (٢٠١٠) ١-٤٤.

١٥. "الصُّوَرِيَّة في الطَّرَدِيَّةِ العَباسِيَّةِ: قَصيدَةُ علي بن الجَهْمِ "وَطِئْنا رِياضَ الزَّعْفَرانِ،" (ورقة بحث ٢٠٠٧، لم تنشر بعد، وآخر مراجعة لها من قبل المؤلف في ٢٠١٠).

- ''Imagism in the ʿAbbāsid Ṭardiyyah (Hunt Poem) ʿAlī Ibn al-Jahm"s 'We Walked Over Saffron Meadows'.'' Forthcoming.

يمكننا أن نُلاحِظَ أنَّ أربعَ مَقالاتٍ منها (أرقام ١، ٢، ٤، ٥)، وهي تَجمَعُ بين البُعدِ النظري والتطبيقي، دَخَلَتْ بصورة أو بأخرى في كتاب **صَبَا نَجْد**. كما أن ثماني مقالات منها تَتَّصِلُ بموضوع الصيد في الشعر العربي (أرقام ٣، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٣، ١٤، ١٥)، ويُضافُ إليها بالطبع مَقالَةُ حجازي المشار إليها في المجموعة الأولى. وتدخل المقالة ٧ ضمن كتابه الثالث، **الغَصْنُ الذهبي**. أما مقالة ابن مقبل (رقم ١٢) فتتصل بمقالة "الظاهرة الغنائية العربية في سياقها" (١٩٧٥) والتي تتصل بالمقالات ذات الطابع النظري ولكنها تنطلق كذلك من الأدب العربي الكلاسيكي.

أما ما يتخذ من هذه المقالات طابعاً نظريًّا صرفاً فتشمل أربع مقالات، وقد أشرنا إليها أعلاه، وذكرنا أنها موضوع الفصل الراهن:

١. "الاستَعرابُ والأدبُ العَرَبي: نَظرَةٌ ذاتِيَّةٌ إلى الْمِهْنَةِ" (قدمت محاضرة في ١٩٦٧ ونشرت في ١٩٦٩).

٢. "الظاهِرَةُ الغِنائِيَّةُ العَربيَّةُ في سِياقِها" (١٩٧٥).

٣. "الشِّعرُ العَربي والشِّعْرِيَّاتُ الْمُتَنَوِّعَةُ" (١٩٨٠).

٤. "الاصطلاحُ العَربيُّ الهرمينوطيقي: التَّناقُضُ الظاهِرِيُّ وإنتاجُ المعنى" (١٩٨٩).

وقد نُشِرَتْ المقالَةُ الأولى والثالثةُ من هذه الأربع مَرَّةً أخرى مع ترجمة إلى العربية.(٧) وتبقى ثلاث مقالات ذات طابع مقارن صرف:

١. "مَجْمَعُ الأدَبَيْنِ العَربي والعِبري" (١٩٧٣).

- "The confluence of Arabic and Hebrew Literature," *Journal of Near Eastern Studies*, ٣٢, Nrs. ١ and ٢ (January-April, ١٩٧٣), pp. ٢١٦-٢٢.

٢. "لِقاءٌ مَعَ الشَّرْقِ: الشِّعرُ الاستشراقي أهَتَنهِل كريمسكي Ahatanhel Krymskyj" (١٩٨٥، وقد نشرت صورة أخرى لهذه المقالة مرة أخرى في ١٩٨٦).

- "Encounter with the East: The Orientalist Poetry of Ahatanhel Krymskyj," *Harvard Journal of Ukrainian Studies*, ٨: ٣/٤ (١٩٨٥), pp. ٣٢١-٣٥٠. A separate edition of the essay was published by Harvard Ukrainian Research Institute, ١٩٨٦.

---

(٧) انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **الشعر العربي والاستشراق**، ترجمة وليد الهليس، مراجعة وتحرير وليد خازندار، أكسفورد: مركز البحوث في كلية سانت جونز، ٢٠٠٤. وثمة تقديم جديد للمؤلف في صدر هذه الترجمة، وسوف نفيد منه إلى جانب الإفادة من ترجمة المقالتين وخصوصاً أننا انتهينا من الكتابة الأولى للكتاب الراهن قبل ظهور هذه الترجمة بسنتين على الأقل.

٣. "الخُطبَةُ الجَنائِزِيَّةُ اليُونانِيَّةُ الكِلاسِيكِيَّةُ والْمَرْثِيَّةُ العَرَبِيَّةُ: بَينَ المدينةِ/الدولة والخَطيبِ/الشاعر" (٢٠٠٦).

- "The Classical Greek Funeral Oration and the Arabic Dirge/Elegy: Between City/Polity and the Orator/Poet," *The ٤th Intenational Literary Criticism Conference, Rhetoric and Rhetorical Studies*, Cairo, ٢٠٠٦.

إنَّ ستيتكيفيتش أستاذٌ نادِرٌ للأدب العربي، شَديدُ الإخلاصِ لهذا الأدب، وقد تَوافَرَتْ له أَدَواتٌ مَنهَجِيَّةٌ بالإضافة إلى طبيعتِهِ الخاصةِ فَأَنتَجَ لنا أعمالاً تُقاسُ بعُمقِ ما فيها مِن بَصيرَةٍ وتَبَصُّرٍ، وقُدرَةٍ على الإلهام لقُرَّاءِ الأدَب العربي وباحثيه. وقد يَجِدُ البَعضُ صُعُوبَةً في متابعة أسلوب الرجل ولكنها صُعُوبَةٌ غَيرُ مَقصُودَةٍ لذاتها وإنما تَنبُعُ مِن تَعَدُّدِ المصادر المعرفية المتاحة له ورَغْبَتِهِ الأصيلةِ في أن يَمْتَحَ مِن كُلِّ هذهِ المصادرِ لصالح موضوعه.

٢ - ٠ ستيتكيفيتش في أعماله الأولى (النظرية)

كيف يمكن النظر إلى عمل ياروسلاف ستيتكيفيتش منذ بداية عمله حتى الآن؟ بالطبع ثمة إشارات هنا وهناك، ومراجعات نقدية لبعض أعماله، ومقدمتان لكتابه الأول. كذلك ثمة تأثيرات لعمله في أعمال تلاميذه وأصدقائه في أمريكا وأوربا وبعض البلاد العربية. وسوف نَتَوَقَّفُ هنا عند شيء من هذا كله قبل أن نتوقَّف بأنفسنا، (في الفقرة ٣- ٠)، عند ملاحظات ذات طبيعة عامة وموجزة عن منهج ستيتكيفيتش، نتبعها بوقفات أكثر خصوصيةً وتفصيلاً عند بعض المحطات الأساسية على نحو ما خططنا آنفاً.

٢ - ١ الأستاذ جب والصديق بولك يُقَدِّمانِ كتاب ستيتكيفيتش الأول

قدَّم السيرُ هاملتون جِبْ، عَميدُ المستشرقين الإنجليز، وأُستاذُ ستيتكيفيتش في هارفارد، للكتاب الأول (١٩٧٠)[٨] بتقديم قصير لكنه عَميقُ الإشارةِ إلى الأهمية التاريخية لأطروحة ستيتكيفيتش الْمُحْكَمَةِ والأصيلةِ في هذا الكتاب. ومن الواضح أنَّ هذا الكتابَ الذي استمرَّ ستيتكيفيتش في العمل فيه، كما يقول جِبْ، عَشرَ سَنَواتٍ، كانَ جُزءاً من رسالة الدكتوراه التي حَصَلَ عليها ستيتكيفيتش في ١٩٦٢ تَحتَ إشرافِ جِبْ نَفسِهِ. يَلتَفِتُ جِبْ (ص ix-x) إلى أزمة استخدام المصطلحات الغربية في التعامل مع الموضوعات الحديثة لدى العرب منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى انتهاءِ هذه الأزمة فيما بَعدُ (حتى منتصف القرن العشرين). هُنا قامَ ستيتكيفيتش، نيابةً عن كل المستعربين، بتحديد ما بُذِلَ من جُهُودٍ، وما يُبْذلُ منها في السياق العربي، لتطوير الأسلوب العربي الحديث. ويَخلُصُ جِبْ إلى أن ستيتكيفيتش أَوضَحَ كَيفَ أن اللغة العربية في معظم جوانبها اليوم؛ أي منذ أوائل القرن العشرين حتى أوائل السبعينات من القرن العشرين، أَقرَبُ إلى لغة الجاحظ أكثرَ مِمَّا كانَت عَليهِ مُنذُ مائةِ سنة.

إنَّ ملحوظةَ جِبْ عَميقَةٌ مِن حَيثُ رَصْدُ التطور النوعي للغة العربية في تلك الحقبة عندما أصبحتْ قادِرةً على التعبير عن أفكارٍ ومَوضُوعاتٍ

---

(٨) ياروسلاف ستيتكيفيتش، **اللغة العربية الأدبية الحديثة: التطورات المعجمية والأسلوبية**،
Jaroslav Stetkevych, *The Modern Arabic Literary Language: Lexical and Stylistic Developments*, (Chicago: The University of Chicago Press, ١٩٧٠).

وقد صدرت طبعة ثانية منه في ٢٠٠٧ عن دار النشر نفسها.

مُتَّسِعَةٍ وذات طابعٍ علمي وأدبي راقٍ مقارنةً بركاكة الأسلوب المعروفة في أسلوب أواسط القرن ١٩. وبطبيعة الحالِ فإنَّ ستيتكيفيتش نَجَحَ في بيان الكيفيات التي تمَّ بها هذا التطورُ عَبْرَ قراءةٍ رأسيةٍ وأفقيةٍ لأعمالٍ أدبيةٍ ونقديةٍ وفكريةٍ لِلكُتَّابِ العَرَب، أدَّتْ به إلى مناقشة كثيرٍ من قضايا العربية التقليدية، مثل الاشتقاق والقياس، ولكن من خلال نُصُوصٍ حَيَّةٍ، إذا صَحَّ التعبير، ومتنوِّعَةٍ، وليس مُجَرَّدِ شَواهِدَ تَقليديةٍ، وهو الأمر الذي اقترَبَ به مِن الغَوصِ في الأبعاد الاجتماعية والفكرية والإبداعية للعربية.

أما وليم ر. بولك W. R. Polk، المؤرِّخُ المهتمُ بتاريخ الشرق الأوسط الحديث، فَيَنظُرُ إلى أُطرُوحَةِ ستيتكيفيتش نفسها (ص xi-xix)، بوصفها أداةً مصقولةً لتحليل مُدَوَّنةٍ ضَخمَةٍ من المواد لِفَهمِ التاريخ الثقافي للشرق الأوسط الحديث. ومن ثمَّ يُرَكِّزُ بولك على ما يعتقد أنه أكثرُ أهميةً في الكتاب عَبْرَ ملحوظاتٍ عن التاريخ العربي الإسلامي، وأخرى تَتَّصِلُ بمشكلة الهوية في نهاية القرن ١٩، والفَرقِ بين التطور الحضاري الغربي والشرقي؛ إذ يُمَيِّزُ الدمُ واللغةُ والدينُ الحالةَ العربيةَ، وعَبْرَ سؤالٍ عن الماضي وهل يَعُوقُ الإبداعُ، وعن اللغة العربية قبل الإسلام وبعده، مما شُغِلَ به بعضُ الباحثين العرب فيما بَعدُ من المنطلق نفسه.[٩] فنظرة قريبة على

---

(٩) انظر على سبيل المثال، عبد المجيد بوقربة، **الحداثة والتراث: الحداثة بوصفها إعادة تأسيس جديد للتراث** (بيروت: دار الطليعة الأدبية، ١٩٩٣)، وانظر بحثاً لنا بعنوان "البعد الثقافي في نقد الأدب العربي (١٩٧٥-٢٠٠٠)،" بحث قدِّم إلى المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، **الجمعية المصرية للنقد الأدبي**، وجامعة عين شمس، ٢٠-٢٤ نوفمبر ٢٠٠٠، وقد نشر ضمن **النقد الأدبي على مشارف القرن (٢): النقد الثقافي والنقد النسوي، أعمال المؤتمر**

ما كانَ يَحدُثُ في الشرق الأوسط في القرن ١٩ تُساعِدُ على توضيح التحديات السياسية والثقافية التي كانت تَبحَثُ عَن إجاباتٍ دِينيَّةٍ ولُغَوِيَّةٍ.

ولعلنا نلاحظ هنا أن ستيتكيفيتش أَهدَى كِتابَهُ هذا إلى بولك، بوصفه "إنساناً نادراً، وصديقاً،" مع بيتٍ من الشعر للشاعر الأوكراني إيفان فرانكو؛

فَلْيكُنْ هدفُنا سَعادةَ الإنسانِ والحريةَ معاً -
سيطرةُ العقلِ دُونَ أُسٍّ العقيدةِ
والأخوَّةُ الكبيرةُ وهي للعالَمِ شاملةٌ ...

ومن الواضح دلالة بيت الشعر "الأوكراني" على إلحاح ستيتكيفيتش على هدفَيْ "السعادة" و"الحرية" عَبرَ "سَيطَرَةِ العَقل" و"الأخُوَّةِ الكَبيرة" مع تَنحِيَةِ أَيَّةِ أُصُولِيَّةٍ من التدخل في تحقيق هَذَيْنِ الهَدفَيْنِ لأنها، كما يبدو، غالباً ما تكون مجالاً للتعصب والاختلاف لدى كل الأطراف. تتضح هذه النقطة من خلال منظور بولك إلى كتاب ستيتكيفيتش، ومن خلال منظور ستيتكيفيتش في عمله في الوقت نفسه.

يَطرَحُ بولك، عِلاوَةً على هذا، تساؤلاتٍ مُهِمَّةً عمَّا كانَ يَنقُصُ عَمليةَ التطورِ في العربية من قَبيلِ رُوحِ الثقافة، وأسلوبِ الحَياةِ، ورُهابِ الأجانب، والاحتفاظ بالمحور الثقافي معبَّراً عنه باللغة العربية الفصحى أكثر

=**الدولي الثاني للنقد الأدبي** (القاهرة-نوفمبر ٢٠٠٠)، إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة: مطابع المنار العربي، ٢٠٠٣)، ص١٢٩-٢١٦. وقد نشر كذلك في **فصول، مجلة النقد الأدبي**، ع٦٣/شتاء وربيع ٢٠٠٤، ص١٣٢-١٨٧. وقد أشرنا إلى بوقربة وعلقنا عليه، انظر ص١٤٥-١٤٨، من **فصول**.

منه في العامية اليومية. ويرى بولك أن الدين فُهِمَ فهماً خاطئاً؛ بمعنى أنه تَوَقَّفَ عن أن يُقَدِّمَ حافزاً فكريًّا ثقافيًّا. كما أن العربيةَ، فَنَّ العَرَب وعلامةَ العبقرية القومية، تَوَزَّعَتْ بين اتجاهَيْنِ، يَنْحُو الأولُ نَحْوَ تأكيد وحدتها وفرادتها وكمالها وهو ما بدا اختياراً شديدَ الجاذبية، وَانشَعَبَ الاتجاهُ الآخرُ نفسُهُ إلى تخصيص الموضوعات الكلاسيكية والمتعلمين المثقفين بالفصحى من ناحية، وتطويع اللغة حسب الاحتياج لدى المتغربين وأنصاف المتعلمين والأميين من ناحية أخرى. وكان التوفيقُ بين هَذَيْنِ الاتجاهَيْنِ المنشعبَيْنِ، لغويًّا وفلسفيًّا، مَشْغَلَةَ عِلمِ اللغة العربية الحديث. هكذا يَخلُصُ بولك مِن عَرضِهِ للجوانب العريضة التاريخية والسياسية والثقافية لدراسة ستيتكيفيتش، التي يَعُدُّهَا عَملاً بَحثيًّا مُثيراً للإعجاب، إلى أنها تُمَكِّنُنَا من أن نَرَى بعُمقٍ على نَحوٍ فائِقٍ للعادة أكثرَ الأنماطِ المعقَّدةِ للصراع الثقافي، والانبعاث الروحي، والتكافُلِ القومي في الشرق الأوسط.

٢ – ٢ لغة المسرح العربي الحديث بين الفصحى والعامية

يُمكِنُ أن نَلحَقَ بالكتاب الأول مقالة ستيتكيفيتش، "العربية الفصحى على خشبة المسرح،"[١٠] مِنَ الواضح أن المقالةَ تَسيرُ في الاتجاه المنهجي نفسه الذي سَارَ فيه عَمَلُهُ الأولُ عن اللغة العربية في أواخر القرن التاسع عشر

---

(١٠) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "العربية الفصحى على خشبة المسرح،"
Jaroslav Stetkevych, ''Classical Arabic on Stage,'' in *Studies in Modern Arabic Literature*, ed. R. C. Ostle (Warminster: Aris and Phillips, ١٩٧٥), pp. ١٥٢-٦٦.

والنصف الأول من القرن العشرين، ولكنه يُطَبِّقُ المنظورَ نفسَه هنا على لغة المسرح العربي بين الفصحى والعامية التي ظَلَّتْ مَسأَلَةً في مَهَبِّ الريح بالنسبة إلى الثقافة العربية حتى عام ١٨٤٨. وهو يُرَكِّزُ في هذه المقالة على اللغة العربية بوصفها أكثرَ المسائلِ المثيرةِ للحَيرَةِ والإرباكِ وسُوءِ الفَهم في سياق المسرح العربي. يَرَى ستيتكيفيتش أن اللغةَ التي ظَهَرَتْ على المسرح العربي بدايةً يُمكِنُ أن تُسمَّى الشكلَ المكتوبَ من العربية في منتصف القرن التاسع عشر، مما يُعَدُّ نِتاجاً أخيراً لثقافة أدبية مُنحَسِرَةٍ، إذ فَشَلَتْ كُلُّ المحاولات التي سَعَتْ إلى إعطاء الدراما كُلِّيَّتَهَا المستقلَّةَ عَن التلفيقات الفوضوية للمسرح الموسيقي في ذلك الوقت. وكانَ على الناقد الشاب محمود تيمور أن يَرفَعَ صَوتَهُ (١٩١٨)، مُطالِباً بأن يَتَخَلَّصَ المسرحُ مِن هذا الزواجِ غَيرِ الشَّرْعي مَعَ الموسيقى. وهكذا بدأتْ محاولاتٌ جادَّةٌ على يَدَ جورج أبيض ويوسف وهبي وفَرَح أنطون وإبراهيم رمزي وميخائيل نعيمة في إعادة تشكيلِ جُمهور مَسرَحيٍّ جديد (ص١٥٢-١٥٤).

هكذا يمضي ستيتكيفيتش في تناول علاقة الكوميديا بالعامية وسكوت النقد الدرامي عن الإسهام في الكشف عن جوانب الأزمة مِمَّا يُشَكِّلُ، حَسبَ ستيتكيفيتش، مُفارَقَةً أو تَناقُضاً ظاهريًّا (ص١٥٧)، مُتَّجِهاً نَحوَ تَصَوُّرِ الفصحى، مثلها مثل الموسيقى [الكلاسيكية]، من حَيثُ استقبالُ الجُمهُورِ لها على المسرح، ومن حَيثُ اعتمادُ الاثنَيْنِ على الفنان المؤدِّي الذي يُعَدُّ جُزءاً جوهريًّا من الإنجاز الفني (ص١٦١). وهو ينتهي إلى طَرحِ السؤالِ عَن كَيفِيَّةِ إبعادِ الحوار المسرحي عن التيار العتيق للصوت اللغوي، وجعلهِ في حَوزَةِ الشخصية المتحدثة وتَطويعِهِ للتعبير عن ذاتيته الخاصة. يَعودُ

ستيتكيفيتش هنا في نهاية مقاله الشائق، إلى الفيلسوف والشاعر والناقد الإنجليزي أوين بارفيلد في كتابه عن **المعجم الشعري** (ط٣، ١٩٧٣، والطبعة الأولى ١٩٢٨). يرى بارفيلد أن اللغةَ التي تَستَجيبُ لِلقِيَمِ الإيقاعيةِ الكَمِّيَّةِ لُغَةٌ عَتيقَةٌ وشعريةٌ بالمعنى العَتيقِ، أي أنها مَوضُوعِيَّةٌ، وكامِنةٌ في اللغة نفسها. وإذا كانَ اضمحلالُ القِيَمِ الكَمِّيَّةِ يَترُكُنا مَعَ النثر، فإننا نَخلُصُ إلى أنها تَقُودُنا في النهاية إلى البُعْدِ الدرامي للحوار المسرحي، إلى اللغة المسرحية البارزة دِينامِيًّا. وهكذا فإنَّ الممثلَ العربيَّ الذي يُؤَدِّي باللغة الفصحى على المسرح سيكون عليه أن يُعادَ تَدريبُهُ جَيِّداً قَبلَ أن يَكُونَ قادِراً على تفسير الكثيرِ من الأدَبِ الدرامي العربي سواء أكانَ جَرَّبَهُ بَعدُ أو فَشَلَ في تَجريبِهِ، بمعنى أنه عليه أن يأتي إلى المسرح بلُغَةٍ أدبيةٍ ذاتِ أصواتٍ جديدة – ليست لُغَةَ الشعر القديم، الأمرُ الذي سَيَقْتَرِبُ باللغة الفصحى مِن الإحساسِ الصوتي الحَيِّ لدى الجمهور (ص١٦٥-١٦٦).

٢ – ٣ بَعضُ الملاحظات عن الشعر العربي

تُعَدُّ مَقالَةُ ستيتكيفيتش، "بَعضُ المُلاحَظَاتِ عَنِ الشعرِ العَرَبي" (١٩٦٧)،[١١] أَوَّلَ مَقالَةٍ بالإنجليزية له، بعد مَقالَتَيْنِ بالإسبانية (١٩٥٨-١٩٦٠، و١٩٦٤) عن المسرح العربي وعن النثر العربي الحديث، كما أنها نُشِرَتْ في بداية السنة نفسِها (١٩٦٧) التي أَلقَى فيها ستيتكيفيتش مُحاضَرَتَهُ

---

(١١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "بعض الملاحظات عن الشعر العربي،"
Jaroslav Stetkevych, "Some observations on Arabic Poetry," *Journal of Near Eastern Studies*, vol. ٢٦, no. ١ [Eighty-fourth year] (١٩٦٧), pp. ١-١٢.

الشهيرةَ في أكسفورد، ونشَرَها بعد ذلك في ١٩٦٩. في هذا السياق تَكتَسِبُ هذه المقالةُ أهميتَها. كما أنها تَكتَسِبُ أهميةً إضافيةً كذلك كَونُهَا مُراجَعَةً نقديةً لكتاب المستشرق الإنجليزي أرثر جون أربري Arthur John Arberry، **الشعر العربي: دليل تمهيدي للطلاب** (مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٦٥).

يَنطَلِقُ ستيتكيفيتش في مقالته هذه من التأملِ في وَضْعِ الاستشراق والاستعراب في سياق الأدب العربي القديم بصفة خاصة، وهو ما سوف يتناوله بالتفصيل في محاضرة أكسفورد بعد وقت قصير. فهو يَرَى (ص٢) أن مقدمةَ أربري القصيرة لكتابه (٢٧ صفحة) لا تَتَمَتَّعُ بالأصالة بصورةٍ مُخَيِّبَةٍ للآمال، إذ جَمَعَ صاحِبُها بَينَ أقوالٍ لمستشرقين معاصرين، جِبْ ونيكلسون[١٢] ولايل،[١٣] وتعليقه (أربري) عليها بأنه ليسَ مِن الأرجَحِ ظُهورُ ما يَتَجاوَزُ هذه الآراءَ المعروفةَ، باستثناء ما يُمكنُ أن تُكشِفَ عَنهُ لَفائِفُ البَحرِ الميِّت (المكتشَفَة في الأربعينات من القرن العشرين) مِن مُعجَزات. ولكن ستيتكيفيتش يَرَى هنا أن الْمُهِمَّ هو الدَّرْسُ النقديُّ

---

(١٢) رينولد أ. نيكلسون Reynold Alleyne Nicholson, or R. A. Nicholson (١٨٦٨-١٩٤٥) مستشرق إنجليزي بارز، وباحث في الأدب الإسلامي والتصوف، ويعد في نظر الكثيرين واحداً من أكبر المتخصصين في جلال الدين رومي وترجميه إلى الإنجليزية.

(١٣) سير تشارلز جيمس لايل SIR CHARLES JAMES LYALL (١٨٤٥-١٩٢٠)، مستشرق إنجليزي، خدم في الهند حتى تقاعده في ١٩١٠. ولكنه يعرف أساساً بتميزه في دراساته في الأدب العربي، فقد ترجم مختارات من الشعر العربي القديم في مجلدين (١٨٨٥ و١٨٩٤)، وترجم ديوانين آخرين (١٩١٣)، كما ترجم المفضليات وحققها في ١٩١٩، وانتخب عضواً في الأكاديمية البريطانية، ومنح درجات فخرية من جامعات أكسفورد، وأدنبره وشتراسبورج.

واللغويُّ للمادة المتاحَة مِن الأدب العربي القديم والحصول منها على معلومات داخلية أَبعدَ أَهميةً. وهو يَنعَى على أربري حُكمَهُ السريعَ بأن مشكلة الانتحال في الشعر الجاهلي لم تَعُدْ مَحَلَّ اهتمامٍ نَقدِيٍّ يُؤْبَهُ لَهُ.

يَذهَبُ ستيتكيفيتش، بَعيداً عَن كِتابِ أربري، إلى القولِ بأهميَّةِ إعادَةِ طَرْحِ هذه المشكلة مِن زوايا جديدة باستخدام كُلِّ أَدَواتِنا التاريخية، واللغوية، والنقدية، الأمرُ الذي يُمكِنُ أن يُضِيءَ ويُقَوِّي، أو يُعَدِّلَ في النهاية من وِجهاتِ نَظَرِنا عَن أصول الشعر العربي، وخُصُوصاً فيما يَتَّصِلُ بالتركيز على دَرْسِ القَصائِدِ مِن داخلها. كما يُشيرُ ستيتكيفيتش (ص٣) إلى النقل الشفوي للقصائد وأَثَرِ ذلك على فَهْمِ الشكلِ الفني للقصيدة الطويلة أو القصيرة، أو ما يدعوه أربري "القطعة" دُونَ وَعْيٍ كافٍ بالأنواع الشعرية للقصيدة العربية. ومن المعروف أن نظرية التقاليد الشفوية لدى باري-لورد، في سياق الشعر اليوناني (الملحمي) القديم، قد أَلْقَتْ أَضواءً جَديدَةً على مشكلة الانتحال في الشعر الجاهلي على يَدِ باحثين في تلك الحِقبَةِ نفسِها بدايةً من جيمس مونرو ومايكل زويتلر في بداية السبعينات من القرن العشرين. وقد أشارَ ستيتكيفيتش هنا إلى مَلحَمِيَّةِ الشعر البطولي اليوناني والأوروبي الوسيط في مقابل ذاتية القصيدة العربية، مِمَّا أَدَّى إلى مَحدُودِيَّةِ الشعر العربي بالنظر إلى التطور الكامل للأنواع، وبصرف النظر عن طُولِ القصيدة العربية أو عَرُوضِها. وهو هنا يُفَضِّلُ التقسيمَ النوعِيَّ والموضوعاتيَّ للشعر العربي عَبرَ تَطَوُّرِهِ دُونَ أن يَعني ذلكَ أنواعاً شعريةً منفصلةً، وإنما أنواعاً مُتَعَدِّدَةً مِن الوَصفِيِّ، والبطولي، والغَزَلِيِّ، والهجائي، والرثائي، مُفَضِّلاً وَحدَةَ الموضوعة (التيمة) أكثر من وَحدَةِ النوع، مَعَ ملاحظَتِهِ تَداخُلَ

هذه الأنواع المتعددة معاً بطريقة فنية صِرْفٍ ضِمنَ الحالةِ النفسية المهيمِنَةِ على القصيدة، وهو يَرَى أن لهذا التداخُلِ، أو الاتحادِ بينَ البلاغة والغنائية، صِفَةً عَالَمِيَّةً، ومن ثمَّ يُمكِنُ أن يَتَّحِدَ كُلٌّ مِن فرانسوا فيلون[١٤] وابن الرومي، ومعهما كذلك سير والتر سكوت Sir W. Scott[١٥] في نغمة مألوفة. (ص٤-٥) ويعطي ستيتكيفيتش هنا أمثلةً عَمَلِيَّةً مِن سكوت ووليام بليك W. Blake[١٦] وجوته وشكسبير، مما يُعَمِّقُ البُعدَ المقارن في عمل ستيتكيفيتش منذ كتاباته الأولى عن الشعر العربي. وسيعود ستيتكيفيتش لاحقاً في المقالة الراهنة نفسها (ص٨-٩) إلى مناقشة مشكلة الأصالة في الشعر العربي من مَدخَلٍ غير عاطفي بوجه خاص، على حَدِّ تَعبيرِه.

هنا يَعرِضُ ستيتكيفيتش للمفاهيم العربية عن الحديث والمحدث أو الجديد، أو حتى الطريف، وكذلك الانتحال أو السرقات الأدبية، ويرى أنها لا تفيد شيئاً في هذا السياق، ويرى أن البديع أولى بالمناقشة لولا أنه سرعان ما اكتسبَ مَعنًى مُختَلِفاً، أكثرَ خُصوصِيَّةً داخلَ المدوَّنَة الاصطلاحية

---

(١٤) شاعر فرنسي François Villon (حوالي ١٤٣١-بعد ١٤٦٣). تَدَرَّبَ ليكون باحثاً، لكنه عاش حياة تتسم بنشاط إجرامي ولصوصي، وحكم عليه بالإعدام ولكن الحكم خفف إلى النفي ولم يسمع عنه بعد ذلك. وقد نشر عمله الشعري بعد وفاته وهو يتميز بالعمق الشعري والقافية.

(١٥) سير والتر سكوت Sir Walter Scott (١٧٧١-١٨٣٢) روائي تاريخي اسكتلندي، وكاتب مسرحي، وشاعر، وقد كان شخصية مشهورة في أنحاء العالم في أثناء حياته.

(١٦) وليام بليك William Blake (١٧٥٧-١٨٢٧) شاعر إنجليزي، رسام، ومصمم فني printmaker. لم يعترف به بشكل واسع في أثناء حياته، ولكنه الآن يعد شخصية ذات تأثير كبير في تاريخ كل من الشعر والفنون البصرية في الحقبة الرومانتيكية.

للنقد الأدبي العربي. وهو يرى أن فَشَلَ النقد العربي في صياغَةِ جَمَالِيَّةٍ للأصيل من الشعر تَحَوَّلَ إلى تَحديدٍ وضَبطٍ للنقيضِ منه (أي المنحول أو المسروق) مما كان له أثر سلبي على الشعراء أنفسهم، وهذه سِمَةٌ غالِبَةٌ على النقد العربي. ويَقصِدُ ستيتكيفيتش هنا أن فِكرَةَ جَمالِيَّةَ الأصالة فِكرَةٌ حَديثةٌ، يُمكنُ أن تُوجَدُ وحسب في زمنٍ وثقافَةٍ لا يَرتَبطانِ مِعياريًّا بنموذج مثالي كامِنٍ في الماضي على النقيض مما حَدَثَ في الغرب التي تتابعت فيها المدارسُ النقدية (والأدبية) والمقولاتُ الجماليةُ بدايةً من الرومانتيكية الأوروبية لأنها لم تَتَطَوَّرْ بشكل جوهري على أساس معيار كامن في الماضي، وإنْ قامت على إعادةِ اكتشافٍ للنماذج الجمالية الكلاسيكية ومواهبَ فَردِيَّةٍ عَبقَرِيَّةٍ، وليس على أساسِ استمرارٍ طُولِيٍّ غَيرِ مُنقَطِعٍ لها.

يَقِفُ ستيتكيفيتش (ص٤) كذلك على البديع وأثره في تطور الصورة الشعرية من المادية إلى المفهومية والمجرد، وإلى الشعر الرمزي للصوفية العربية، مع استمرار شكل القصيدة التقليدي في الوقت نفسه. كما يلاحظ (ص٦) تطور المرثية العربية إلى رثاء الأمم (البحتري وقصيدته عن إيوان كسري) وتدمير المدن (قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة، وقصيدة الخزيمي في رثاء بغداد)، وهو ما تطور في الأندلس إلى نوع شعري واضح على يد أبي البقاء الرندي في رثاء الأندلس.

يعرض ستيتكيفيتش (ص٦) للموقف الاستشراقي الذي سيهاجمه بضراوة في محاضرة/مقالة أكسفورد، وبخاصة فيما يتصل بتدريس العربية والشعر العربي. وهو هنا ينعى على أربري تقليله من شأن العروض وأهميته في فهم الأدب العربي وترجمته، إذ يتحول العروض هنا إلى علم رياضي

مجرد. يذهب ستيتكيفيتش إلى أن العروض العربي يمكن أن يصبح أكثر عضوية وفي النهاية يصبح طريقة أكثر فعالية لجذب طلاب العربية (من الغربيين) إلى الإحساس بالإيقاع والموسيقى، والتي بدونهما تظل كل دقة نظرية بلا معنى وميتة. فالبيت الشعري يحتاج إلى أن يُقْرَأَ كما أن الشعر يحتاج فحسب إلى أن يُقْرَأَ، كذلك فإن وحداته وأرقامه الرياضية مصنوعة من مادة مختلفة عن التجريدات العقلية للرياضيات بوصفها علماً.

يُعَمِّقُ ستيتكيفيتش بعد ذلك (ص٧-٨) مناقشة طبيعة الشعر العربي بين الصنعة والطبع، إذا جاز التعبير، في ضوء ملاحظات أربري عن هذه الطبيعة وتطور الشعر العربي في سياقها. وهو يرى أننا ينبغي أن ننأى بأنفسنا عن التوسط في هذه المسألة بوصف هذا التوسط شيئاً علاقته بالشعر أكثر اجتماعية منها جمالية، وأن نحاول أن نضع الإبداع الشعري العربي في الإطار المرجعي الصحيح المكون من جو ثقافي محدد تاريخيًّا بما يلزمه من اهتمامات عقلية وجمالية الذوق. وضمن هذا الإطار يمكن أن نتصور الشاعر العربي حريصاً وفخوراً بالموهبة الفطرية والصنعة الشعرية معاً، ونرى أن النقاد ينظرون إليه على هذا الأساس. كذلك فإن مسألة الخيال في الشعر العربي ينبغي أن تفهم في إطارها التاريخي وسياقها الفلسفي، كما حدث في الأدب الغربي والفكر النقدي الغربي حيث لم يظهر الوعي بمسألة الخيال حتى بعد كانط، مع شيلينج وكولردج، وبمقارنة أي شيء سابق على هذه الحقبة في الغرب، فإن نقاداً عرباً مثل الآمدي، وعبد القاهر الجرجاني أو ابن الأثير يلوحون في الأفق بوصفهم رواداً حقيقيين نحو فهمنا الراهن لطبيعة التعبير الأدبي وآليته.

يلاحظ ستيتكيفيتش (ص١٠) مفارقة بين مقدمة أربري ومختاراته إذ كانت المختارات لا تجيب عن الأسئلة النقدية المطروحة في المقدمة. ولكن من حيث ترجمة الشعر العربي إلى الإنجليزية فيرى أن أربري من أفضل المترجمين للشعر العربي إلى الإنجليزية في ذلك الوقت، وإن كان له بعض الملاحظات الطفيفة والاقتراحات يمكن تقديمها. وهو يطرح (ص١٠-١٢) هنا ملاحظات دقيقة حول فهم أربري للقصائد العربية وعدم صواب فهم بعض المفردات، كما يلاحظ، على سبيل المثال، أن ترجمة أربري لقصيدة للشريف الرضي غير متسقة كليًّا، ويعطي تفصيلات توضح ذلك (ص١٢).

٢ - ٤ مقالة الكرونيكل لبيتر موناغان

بعد ربع قرن من هذا التقريظ لعمل ستيتكيفيتش الأول كتب بيتر موناغان P. Monaghan مقالة بعنوان أساسي، "فهم الإسلام من خلال الشعر،" وآخر فرعي، "باحثان يُزَوِّدانِ دراسة الشعر العربي القديم بروح جديدة،" في **الكرونيكل** *The Chronicle*،[١٧] المعروفة بتخصصها الأكاديمي في الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا. تشتمل المقالة على حوار مع ياروسلاف ستيتكيفيتش وزوجته سوزان بينكني ستيتكيفيتش التي تُعَدُّ من أوائل من تأثروا به تأثراً جوهريًّا، انعكس في أعمالها الخاصة. يشير موناغان

---

(١٧) بيتر موناغان، "فهم الإسلام من خلال الشعر: باحثانِ يُزَوِّدانِ دراسةَ الشعر العربي القديم بروح جديدة،" **الكرونيكل، [مجلة] التعليم العالي،**

Peter Monaghan, "Understanding Islam through Verse: Two scholars bring new energy to the study of ancient of Arabic poetry,'' *The Chronicle of Higher Education,* no. ٤١, vol. xlii, June ٢١, ١٩٩٦, pp. A٦-A٧, and A١٢.

إلى أن ياروسلاف ستيتكيفيتش، لمدة ٣٠ عاماً، ما فتئ يُحَفِّزُ زملاءه في أقسام دراسات الشرق الأدنى بالجامعات الغربية على تحسين أدائهم العلمي وذلك بأن يُقِرُّوا بوجود الشعر العربي بوصفه تقليداً أدبيًّا نابضاً بالحياة، يُشَكِّلُ دُعامةً أساسية للثقافة العربية الإسلامية منذ زمن النبي محمد. وعندئذٍ فحسب يمكن للقراء الغربيين، من خلال عَدَدٍ مُتَنامٍ من الباحثين المتأثرين بالبروفسير ستيتكيفيتش، أن يفهموا تلك الثقافة فَهْماً حَسَناً، كما يمكن للغرب نفسه أن يُفِيدُ من هذه الثقافة وتفريعاتها المختلفة.

هكذا زوَّدتنا جهودُ ستيتكيفيتش، كما يلاحظ كثيرٌ من المتخصصين، بحافزٍ كان المستشرقون شديدي الاحتياج إليه في حَقْلٍ طالما رَكَّزَ أصحابُه على الجوانب الفيلولوجية للنصوص الأدبية على حساب معناها وشعريتها. بل إنَّ الأشكالَ الشعريةَ التي تَأَصَّلَتْ في حقبة ما قبل الإسلام، وظَلَّتْ ذاتَ قيمةٍ جوهرية بالنسبة إلى الشعرية العربية منذئذٍ، نُبِذَتْ بصورة عامة بوصفها أشكالاً ذات رَتابَةٍ مُمِلَّةٍ وسطحية. وإذا كان موناغان يشير في الجملة السابقة إلى المستشرقين بصفة عامة، ففي الحقيقة يَلْحَقُ بهم كثيرٌ من الباحثين العرب المعاصرين في هذا الفهم التقليدي للشعر العربي، وغالباً ما تمَّ ذلك بتأثير متبادل من الطرفين. ولكن تنبغي الإشارة، ولو مؤقتاً، إلى أن ستيتكيفيتش نفسه ينطلق من المدخل الفيلولوجي نفسه الذي هاجمه لدى المستشرقين السابقين عليه وبعض المعاصرين له. ومع ذلك، يتضح الأمر عندما نعرف أنه يستعمل هذا المدخل فحسب سبيلاً إلى مناقشة أوسع؛ إذ يستغرق، في هذه الأثناء، في أركولوجيا سيميوطيقية، تَتَبُّعُ الكلماتِ حتى تصل إلى عناصرها الرمزية الأساسية. وبعبارة أخرى،

يبحث ستيتكيفيتش عن "الأسطورة خلف الكلمة" وهي عبارة اقتبسها ستيتكيفيتش من مصطفى ناصف، في كتابه **صبا نجد**.

من هنا تأتي أهمية كون ستيتكيفيتش، كما يذكر موناغان، على رأس حركة تنقيحية مُتَحَلِّقَةٍ حوله، تمتازُ بحرصها على بيان الأسباب التي تكشف حقيقة أن الشعرَ العربي القديم شِعْرٌ يَتَمَيَّزُ بالثراء والثقافة. ويعتمدُ عَمَلُ هؤلاء التنقيحيين على الدراسات الأدبية المقارنة، وما بعد البنيوية، والإناسة الثقافية في مقابل تلك التحليلات المجهدة للنصوص، بتفصيلاتها، وتحقيق نسبتها إلى أصحابها، وأصولها. وهنا يشير الكاتب إلى محاضرة أكسفورد التي فَاجَأَ فيها ستيتكيفيتش مجموعةً من زملائه المستعربين بمبادرةِ شابٍّ وحماسةِ باحثٍ بأن طَرَحَ عليهم سؤالاً مُهِمًّا عَمَّا إذا كانوا حَقًّا مهتمين بالأدب اهتماماً حقيقيًّا، وعَمَّا إذا كانوا يُخْفُونَ فَشَلَهُم شِبْهَ الكُلِّي في أن يَتَعَلَّمُوا القراءةَ والكتابةَ بطلاقةٍ في العربية "مُتَلَفِّعِينَ بعَبَاءَةٍ مِنَ التَّكَلُّفِ والتَّظَاهُرِ العلمي".

إن عمل ستيتكيفيتش وزوجته وزميلته سوزان ستيتكيفيتش، وعمل باقي تلاميذهما في الغرب والعالم العربي وبلاد أخرى مثل اليابان، يمكن أن يُساعِدَ على شَرْحِ الإسلام والتغَلُّبِ على ما يدعوه ستيتكيفيتش نفسه "أُمِّيَّةً ثَقافِيَّةً خَطِيرَة." يَكْمُنُ مِفْتاحُ هذا الشرح في الشعر العربي الذي لم يكن طُلابُ الدراسات العربية في الغرب تاريخيًّا آخذينَ إيَّاهُ في الحسبان على الرغم من أن الثقافة العربية تَنْضَحُ حَرْفِيًّا بالنصوص الشعرية. كما أن النصوص الدينية والتاريخية، ناهيكَ عن الأدبية الصِّرْفِ، يُمَثِّلُ الشعرُ أَحَدَ مُكَوِّناتِها الطبيعية أكثرَ مما هو الأمر عليه في الثقافات الناطقة بالإنجليزية.

إن القصيدة، يقول ستيتكيفيتش،

أحد ثوابت الثقافة العربية. إنها تمثل حِسَّ الثقافة بالشكل. ونحنُ نَعْرِفُ أنفسَنا من خلالِ هذا الحِسِّ. ومع ذلك، لم يَطْرَح الدارسونَ حتى وَقتٍ قَريبٍ عَلَى أنفسِهِم كَيفَ يَعْمَلُ شَكْلُ القصيدة، أو الأشكالُ المتصلةُ بها. (التأكيد من صنعي. ح. ع.)

تتضح قيمة هذه الملاحظات في السياق الغربي، عندما يلاحظ، بشيء من الإحباط، البروفسير مايكل سِلْس، أحد تلاميذ ستيتكيفيتش، **أن دائرة المعارف الإسلامية**، التي كانت بمثابة جِسْرٍ بَينَ البحثِ المتخصص وجمهورٍ عريضٍ من القراء، تَذكُرُ في أَحَدِ مَداخِلها عن "القصيدة" أنها "الرَّتَابَةُ تُصْبحُ مُضْجِرَةً." ويَصِفُ مَدْخَلٌ آخرُ فيها الشعرَ العَربيَّ بأنهُ "غَيْرُ قابلٍ للترجَمَةِ وَكَئِيبٌ،" و"غالباً ما يَكُونُ مُتَنافِراً بل وَمُنَفِّراً." ولا شكَ أن هذه الملاحظات كانت إلى وقتٍ قريبٍ تَنْطَبقُ على السياق العربي نفسه؛ إذ نستطيعُ أنْ نَتَذَكَّرَ بشكل عام كيفَ كانَ الدفاعُ عن الشعر "الجديد" في النصف الثاني من القرن العشرين، في مصر وغيرها من البلاد العربية، يقومُ في معظمه على الهجوم على "القصيدة" الكلاسيكية والشعر العمودي. من هنا نستطيعُ أن نلمَسَ تأثيراً إيجابيًّا مزدوجاً لأعمال ستيتكيفيتش ومدرسته في العالم العربي نفسه عَبْرَ تلاميذه وتلاميذهم في العالم العربي، وعَبْرَ تَرْجَمَةِ أعمالِ تلك المدرسة إلى العربية، وتلك التي تُنْشَرُ بالعربية أساساً.

يورد موناغان، في ختام مقالته، آراء باحثين آخرين عن ستيتكيفيتش وكتابه عن **الغصن الذهبي** (١٩٩٦) ومنهم ريتشارد بولييت R. Bulliet، أستاذ التاريخ الوسيط في جامعة كولومبيا، والذي راجع الكتاب لدار النشر التي أصدرته. يقول بولييت إن هذا الكتاب:

> **يفتح آفاقاً جديدة حول كيفية تفكيرنا في العلاقات المتداخلة في عالم الجزيرة العربية القديم، وكيفية دراستنا لهذه العلاقات، وكيفية رؤيتها، ورؤية علاقاتها بعالم البحر المتوسط على وجه العموم.** (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

أما روس براون R. Brann، أستاذ دراسات الشرق الأدنى في جامعة كورنيل، الذي كتب عن العبرية الوسيطة والعربية الأسبانية، فيقول إن الباحثين في حقول متصلة بالدراسات العربية لم يتحققوا بعدُ من أن ثمة شيئاً الآن في هذه الدراسات ينبغي الالتفات إليه. فقد ساعد عمل ستيتكيفيتش ومدرسته على تغيير حقيقي في المتطلبات، والمفردات التي يجب أن نستخدمها. وينهي موناغان مقالته بنقله عن البروفسيرة سوزان ستيتكيفيتش قولها:

> **إنَّ نَوْعِيَّةَ الأدبِ العَرَبي وَحْدَها هي التي تُبَرِّرُ جُهودَها وَجُهُودَ زُملائها. إنَّهُ مُدَوَّنَةٌ أَدَبِيَّةٌ مُذْهِلَةٌ عَلَى وَجْهِ الإطلاق. إنه أَحَدُ كُنُوزُ العَالَم التي يَنبَغي أَنْ يُكْشَفَ عنها ليراها الناس.** (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

٣ – ٠ أبعاد منهجية متواترة في أعمال ستيتكيفيتش

تَكشِفُ القراءَةُ الفاحِصةُ لأعمال ياروسلاف ستيتكيفيتش عن ملامح منهجية متواترة. فعلاوةً على اعتماده المصادر اللازمة لموضوعه نَجِدُ سَعَةً في المراجع الثانوية وعَدَمَ إهمالٍ للدارسين السابقين أو المعاصرين في البلاد العربية، الذين يعرضون للموضوع الذي يَنْهَضُ ببحثه، وذلك على النقيض مما نجد لدى مستعربين آخرين. باختصار، لا نشعر بإهمال أو بتعالٍ بحثي لديه تجاهَ غيره من الباحثين الغربيين أو العرب على السواء، مِمَّا يُعَزِّزُ صِدْقَه وَأصالَتَه العلمية كما يُعَزِّزُ التفاعلَ والحوارَ بين عمله وعمل غيره. وبطبيعة الحال، لم يَحُلْ هذا دونَ صراحةٍ وقوةٍ في مواجهة الآراء الضعيفة أو الرجعية في درس موضوع بعينه أو غيره، بما في ذلك الاتجاه الاستشراقي التقليدي في درس الأدب العربي وانعكاساته في الدرس العربي للأدب ذاته.

نستطيعُ أيضاً أن نشيرَ إلى أبعادٍ منهجيَّةٍ بعينها في عمل ستيتكيفيتش عن الأدب العربي، إضافةً إلى أساسيات البحث ومتطلباته الأولية. ومن هذه الأبعاد **البعد المقارن**، و**البعد التأويلي**، و**الإطار المنهجي الكلي** الذي يتحرك فيه الناقد مشيراً إلى نقاد معينين واتجاهات نقدية بعينها في النقد الأدبي. سنعرض لهذه الأبعاد فيما يلي لِنُلِمَّ أوليًّا بطبيعتها وامتدادها على مساحة نصف قرن.

٣ - ١ البعد المقارن والبعد التأويلي

أما **البعد المقارن** فيتمثل، علاوة على مقالات "مقارنة" بصورة مباشرة، في عودة ستيتكيفيتش، في دراسته للشعر العربي، إلى شعراء غربيين وشرقيين، قدماء ومحدثين، وإلى تقاليد شعرية؛ رعوية وبلاطية،

وذلك كي يضع الشعر العربي في مكانه الطبيعي من الشعر الإنساني، ويكشف عن قيمته التاريخية والفنية ومدى تأثيره في شعراء بعينهم من أمم أخرى، أو مدى تأثر أصحابه بغيرهم. وهنا نجد ذكراً لشعراء وأدباء يونان ورومان قدماء مثل ثيوكريتس وفيرجيل، وشعراء إنجليز مثل شكسبير وت. س. إليوت، وشعراء ألمان مثل جوته، وأدباء فرنسيين مثل مارسل بروست، وأسبان مثل لوركا، وفرس مثل عمر الخيام، وأمريكان مثل ويتمان والشاعرة دايان أكرمان D. Ackerman وهمنجواي، وغيرهم مثل يسنين ومایاكوفسكي والشاعر الأوكراني من القرن ١٨ إيفان كُتْلِرِيفسكي Ivan Kotlarevs'kiy. كذلك يتمثَّل البعد المقارن في ربط المؤلف بين القصيدة العربية الكلاسيكية والموسيقى الكلاسيكية؛ إذ قارن بين **القصيدة** و**السوناتا** و**النسيب** و"**شكل السوناتا**" وذلك في مقالة "القصيدة العربية: من الشكل والمحتوى إلى الحالة النفسية والمعنى،" (١٩٧٩-١٩٨٠) وقد ظهرت المقارنة نفسها فيما بعد في كتابه **صبا نجد** (١٩٩٣). كذلك يمكن أن نشير إلى استدعائه، في مقالة "الكلمات السبع للنسيب،" عند مناقشته كلمة "الأثافي" (ص٩٦- ٩٨)، قصة الماريات الثلاث في المسيحية، والحكم المميت للآلهة باريس بأن تتنافس هيرا وأثينا وأفروديت للحصول على التفاحة، والساحرات الثلاث في مسرحية **ماكبث** لشكسبير، وكذلك البقرات الثلاث وناقة صالح.

وقد نذكر هنا أن هذا **البعد المقارن** يتصل بـ**البعد التأويلي** في عمل ستيتكيفيتش، وذلك عندما يشرح لنا مثلاً قصيدة جاهلية من خلال الشعر الأموي أو الشعر العباسي؛ أي من خلال الكيفية التي فَهِمَ بها شعراءُ عَرَبٌ

متأخرون الشعراءَ المتقدمين عليهم. كما يفعلُ الشيءَ نفسه عندما يشرحُ شعرَ أحمد شوقي وأحمد عبد المعطي حجازي وعبد الوهاب البياتي ومحمد عفيفي مطر من خلال الشعر العربي القديم وهمنجواي وإليوت ولوركا وعمر الخيام وأسطورة مطاردة الملك الإيراني بهرام للحمار الوحشي على السواء. إن هذا البعد المقارن، والتأويلي، لا يعني لدى ستيتكيفيتش سوى الكشف عن قدرة الشاعر العربي، أو الغربي، على إنتاج عمل فني ناجح في ضوء قدرته على التفاعل مع النموذج الشعري السابق عليه.

سنعرض هنا بشكل مباشر، وبصورة موجزة، للمقالات الثلاث التي تحمل سمة مقارنة مباشرة في أعمال ستيتكيفيتش، وهي، كما ذكرنا أعلاه:

١. "مَجْمَعُ الأدَبَيْنِ العَربي والعِبري،" (١٩٧٣).

٢. "لقاء مع الشرق: الشعر الاستشراقي أهَتَنهِل كريمسكي Ahatanhel Krymskyj،" (١٩٨٥، وقد نشرت صورة أخرى لهذه المقالة مرة أخرى في ١٩٨٦).

٣. "الخطبة الجنائزية اليونانية الكلاسيكية والمرثية العربية: بين المدينة/الدولة والخطيب/الشاعر،" (٢٠٠٦).

٣ – ١ – ١ الأدب العربي والأدب العبري بين اكتشاف الهوية والنفي في الوطن

يرى ستيتكيفيتش في المقالة الأولى[١٨] أن العلاقة بين الأدبين العربي والعبري تعود إلى أحقاب بعيدة تتصل بأبي الأنبياء إبراهيم وبناء الكعبة، وهكذا فإن قام أول مجمع أساسي بين الأدبين، والثقافتين، النبوتين – ولتكن في الطبقات العميقة الثقافية للجزيرة العربية، أو في عقل النبي محمد، أو في عالم شَعَرَ بالحاجة إلى دِينٍ جديد. وخلال معظم العصور الوسطى، ظل الأدب العربي دون شك الإنجاز الثقافي المهيمن على الأرض. وقد غطى بصورة أثرية على الآداب المسيحية الأوربية حتى ظهور دانتي. وبتأثير هذا الأدب العربي، أيضاً، حدث بعث جديد لأدب عبري قروسطي، وخصوصاً في الأندلس العربية. هكذا لم تكن الخطوة التالية، انطلاقاً من التقليد والمشاركة بين الأدبين في الثقافة الحاكمة، الانغمار والاستيعاب وإنما الاستبطان وتأكيد الذات، وشجعت هالة التألق والتقديس التي أحاطب باللغة العربية في عيون العرب، على حب مشابه للغة العبرية بين اليهود، وعمل على إحياء للغة العبرية نفسها، وحدث تأثير متبادل بين العروض العربي والعبري، ونشأ شعر عبري جديد. وتحت تأثير فخر العرب في الأندلس بأنفسهم، نما وسط المجتمعات اليهودية إحساس بالتماسك والهوية اتخذ رمزيًّا اسم السفارديم الذين يمثلون أحفاد اليهود الذين طردهم النصارى من أسبانيا والبرتغال في أواخر القرن الرابع عشر بعد أفول الدولة

---

(١٨) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "مَجْمَعُ الأَدَبَيْنِ العَرَبي والعِبري،"
Jaroslav Stetkevych, ''The confluence of Arabic and Hebrew Literature,'' *Journal of Near Eastern Studies*, ٣٢, No. ١/٢ (Jan. – Apr., ١٩٧٣), pp. ٢١٦–٢٢٢.

الإسلامية أو اليهود الذين عاشوا في مناطق البحر المتوسط.. وهكذا يمكن أن نقرأ، كذلك، رثاء أبي البقاء الرندي لطرد الأندلس من أيدي العرب ومرثية *qiná* إبراهيم بن عزرا لطرد السفارديم من الأندلس نفسها.

بعد الحقبة الأندلسية لم يَعُد الأدبُ العربي كما هو مرة ثانية، كما أن الأدب العبري لم ينتعش مرة أخرى حتى جاء التنوير، وحتى رفعت الثورة الفرنسية شعارات الأخوة على كل أوربا وعلى محيط البحر المتوسط كذلك. وقد نهض الأدب العربي كذلك تحت تأثير نابليون بونابرت وحملته على مصر وسوريا، وهكذا يقارن ستيتكيفيتش بين "النهضة" العربية و"الهسكلاه" اليهودية. (والهسكلاه لغةً، كلمةٌ عبرية تعني "معرفة" و"ثقافة" و"ذكاء" و"دراية" و"علم" و"مدنية" ويمكن كذلك أن تعني "تنوير". فـ"الهسكلاه" *Haskalah* ليست سوى انعكاس لحركة التنوير الأوروبية وتقليد لها ونتيجة من أهم نتائج تأثُّر المثقفين اليهود الأوروبيين بمبادئ تلك الحركة ومنطلقاتها وأطروحاتها وأهدافها، وخصوصاً في مجال الأدب حتى ليمكن الافتراض بأن الهسكلاه الأدبية تعدُّ، ولأكثر من سبب، النسخة اليهودية للكلاسيكية الجديدة، في الأدب الأوروبي. ويرى ستيتكيفيتش أن كلاً من "النهضة" و"الهسكلاه" يستحق إعجابنا وتعاطفنا في الوقت نفسه (ص٢١٦-٢١٨).

في هذا السياق، مع أخذ خصوصية لموقع مصر من حركة النهضة تاريخيًّا، تظهر الإيديولوجية الصهيونية على المسرح الشرق الأوسطي. وهي تنتج، من ثم، بما لها من تأثير لا ينكر على الأدب العبري، دائرة التقاء عبرية- عربية على مستويات متعددة، وإن كانت التيارات التي تجمع بين "النهضة" و"الهسكلاه" تلتقي هذه المرة في دوامة متعارضة الأهداف، كم

أنهما لم يلتقيا بشكل مادي في الوقت نفسه. ويقارن ستيتكيفيتش هنا بين اكتشاف الأدب العربي ذاته مع مطلع القرن العشرين واكتشاف أرضه الخاصة من جهة وبين الشعراء اليهود الذين وفدوا إلى فلسطين وتعبيرهم عن رؤية محكومة بأرض أخرى وروح شعرية مختلفة (ص٢١٦-٢١٩). وعلى خلفية ارتباط الشعر المصري بالأرض والتاريخ، يختلف اختلافاً عظيماً عن نظيره العبري فيما يتصل بالمعجم الشعري والمرجعية المجازية والرمزية للصورة الشعرية. أما الشعر العبري الحديث فعلاقته راسخة بالمعجم الشعري التوراتي، وكذلك بالنسبة إلى الصور الشعرية والرمزية على العكس من علاقة الشاعر العربي الحديث بالقرآن الكريم وذلك لأن الشعر العربي الحديث احتاج بصورة أكبر إلى شيء يتجاوز اللغة، بمعنى أنه احتاج إلى وجهة نظر رمزية للتاريخ، وللأسطورة، كان من الصعب على الشاعر العربي أن يجده في القرآن. وهو يلاحظ في الوقت نفسه تأثيراً للقرآن على بعض الشعراء الرواد، مثل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، المعروفين بإسلامياتهما ومدائحهما للرسول. كما يلاحظ مفارقة في التأثر بالقرآن لدى جبران خليل جبران المسيحي، وإن كان تأثره هذا لا يتعدى الأسلوب والعواطف الدينية (ص٢١٩-٢٢١). وهو يرى أنه مع تأسيس دولة إسرائيل بعد الحرب العالمية الثانية كان بطيء التأثير على الوعي العربي، ومع ذلك فقد كان موضع استنكار بشكل شرس أكثر مما ينبئ به ظاهر الأشياء. وقد رافق هذا روح التشاؤم واليأس القادمة من الخارج، ومن ثم كانت لحظة جد ملائمة لأن يعمل شعر إليوت تأثيره على الساحة الأدبية العربية، وبالمثل أيضاً الوجودية الفرنسية أو الماركسية الشيوعية. وفي هذا السياق كان كل

مصدر للتأثير ممكناً ومتكافئاً في قيمته الأدبية: وثنية الشرق الأدنى، العهد القديم، المسيحية، والإسلام. وهنا كان الشعر "الكنعاني" لشاؤول تشرنيكوفسكي[١٩] يردد أصداءً مشابهة لمزاعم الشعر التموزي لخليل حاوي، والسياب، وجبرا إبراهيم جبرا (ص٢٢١-٢٢٢).

إن ما تلي ذلك كان مؤلماً. فها هي الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان تتعلم بآخرة أن تُحِبَّ تُرابَ وَطَنِها:

كفاني أموتُ عَلَى أَرْضِها

وأُدْفَنُ فيها

وتَحْتَ ثراها أَذُوبُ وَأَفْنَى

وأُبْعَثُ عُشْباً على أرضها

وأُبْعَثُ زَهْرَة

تَعيثُ بها كَفُّ طفلٍ نَمَتْهُ بلادي

كفاني أظلُّ بحضن بلادي

تُراباً

وَعُشْباً

وَزَهْرَة

---

(١٩)كان شاؤول تشرنيكوفسكي Shaul Tchernichovsky (١٨٧٥-١٩٤٣) شاعراً عبرانيًّا روسيَّ المولد. وهو يُعَدُّ واحداً من أعظم الشعراء العبريين، شديد التأثر بشعر الطبيعة، وقد تأثر بثقافة اليونان القدماء بشكل كبير.

كما يتحقق جندي إسرائيلي، البطل في قصة س. إزهار[٢٠] **أطلال قرية هزأه** *Hirbet Hiz'ah*، وهو يرى هروب قرويين عرب، أنه يشاهد **جالوت** *Galut* (منفى) (ص٢٢٢).

٣-١-٢ بين الخطبة اليونانية الجنائزية/المدينة/الدولة والمرثية العربية /الخطيب/الشاعر

ينطلق ستيتكيفيتش في هذه المقالة[٢١] من كتاب نيكول لوروا Nicole Loraux، **اختراع أثينا: الخطبة الجنائزية في المدينة الكلاسيكية** (١٩٨١). وتتلخص فكرة لوروا في الربط بين الخطبة الجنائزية و"اختراع" المدينة/الدولة في اليونان، واختفاء البطل في هذه الخطبة، أو موته، في سبيل إثبات فكرة المدينة/الدولة هذه من الناحية المادية والأخلاقية. ويعرض ستيتكيفيتش للمدينة اليونانية بوصفها نتاجاً مجرداً للخطبة الجنائزية التي تتميز نفسها بالتجريد بصورة أساسية، وندرة البعد الذاتي فيها وغلبة السمة الدنيوية عليها.

يلاحظ ستيتكيفيتش، حسب لوروا، كذلك أن الخطبة الجنائزية اليونانية تنبني على شكل ثابت إذ تتشابه كل خطبة مع الأخرى بصورة عرفية وفقاً للنوع الأدبي الذي تنتمي إليه، فهي "محاكاة لذاتها،" وهي من ثم

---

(٢٠) سميلانسكي إزهار Smilansky Yizhar (١٩١٦-٢٠٠٦)، معروف باسمه المستعار س. إزهار، كاتب إسرائيلي ومجدد كبير في الأدب العبري الحديث.

(٢١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "الخطبة اليونانية الجنائزية في المدينة الكلاسيكية،"
Jaroslav Stetkevych, "The Classical Greek Funeral Oration and the Arabic Dirge/Elegy: Between City/Polity and the Orator/Poet," *The 5th International Literary Criticism Conference, Rhetoric and Rhetorical Studies*, Cairo, ٢٠٠٦.

تنتج التأثير نفسه على المستمع. وهنا يستدعي ستيتكيفيتش النقد الأدبي العربي حيث "المعنى-و- التطبيق العملي" والميل العربي إلى "المعارضة"، وفوق كل شيء، مشكلة "الأصالة" في عصر "الشفوية"؛ وفي النهاية، الطرق المضللة إلى الاقتراب من تعقيدات "السرقات" الأدبية. وهو ما يذكرنا أيضاً بالربط بين مشكلة الانتحال في الشعر العربي/الجاهلي، ومشكلة الشك في الشعر اليوناني (الإلياذة والأوديسة) عند طه حسين ومن تلاه من الباحثين حتى وصلنا إلى "حلول" ناجعة للمشكلة في سياق نظرية التقاليد الشفوية لدى ميلمان باري Milman Barry وألبرت لورد Albert Lord.

يصل ستيتكيفيتش بعد ذلك إلى ملاحظة ارتباط ازدهار أثينا وأفولها بالخطبة الجنائزية، ويعطي أمثلة على ذلك، كما يلاحظ الأمر نفسه في سياق "ختام" الخطبة الطقوسية الدرامية للمأدبة التي تقام في الكنيسة اللاتينية، إذ تعاد حكاية قصة "الإنجيل" التي تنتهي بمشاركة جماعية في الوجبة المقدسة ما قبل الجنازة، والتي يطلب من المشاركين فيها والمشاهدين "أن يذهبوا إلى المنزل، لقد انتهى الأمر".

من هنا يذهب ستيتكيفيتش إلى المقارنة بين الخطبة الجنائزية اليونانية والتجربة الرثائية العربية والخطبة (البلاغة) العربية. وهو يرى هنا أن الصلة البعيدة في التجربة بين "الخطبتين" لا تتطلب منا سوى مجرد الدليل والوعي بهما بوصفنا مؤرخين ونقاد أدب. ومن ثم نسعى، على الرغم من التباين بين الأمرين، إلى تأسيس صلات نقدية أخرى من حيث التوجه والانسجام فيهما. وهكذا يرى نوعاً من التجاور بين الخطبة اليونانية والمرثية العربية من

حيث المحتوى المحفز في كل منهما، والشكل العام، والبنية الخاصة. وفيما عدا ذلك، يقف النوع الجنائزي الأثيني معتمداً على فرضيات وحتميات اجتماعية وسياسية وإيديولوجية، وهو كذلك يثبت حباله بشكل راسخ في المفهوم الاجتماعي والسياسي للـ"المدينة" أو "المدينة- الدولة." وبالنسبة إلى هذه النقطة الأخيرة تختلف المرثية العربية عن اليونانية، إذ تتمحور المرثية العربية بصورة فردية، بمعنى أنها مبنية على حدث موت شخصي، يقوم على تأبينه شاعر- راثٍ، كما يمكن أن يحدث، أو لا يحدث ضمن مرونة بدوية متأرجحة من الوحدة الاجتماعية، متدثراً بمحيطه الواقعي من الانتماء القبلي وصلة الدم، وليس بجدران المدينة. وهكذا يدخل الرثاء العربي إلى مملكة الشعرية، كما ينحصر في الشاعر/الخطيب والمرثي في التقليد الشعري العربي الجاهلي والمخضرم في رثاء الأخ للأخ؛ والأخت للأخ؛ والأب للابن؛ والابنة للأب.

يعطي ستيتكيفيتش هنا مثالاً أساسيًّا من رثاء مهلهل بن ربيعة لأخيه كليب، ويعده ليس فقط أكثر تعبير شخصي، وشعري في الاستجابة العربية البطولية لحدث "فردي" للموت، وإنما يجد فيه كذلك وفي الاستجابة الشعرية له، شيئاً يخترق روابط فرديته- شيئاً يجعله يدخل، أو يغزو، ممالك محددة للجماعية: جماعية لا تحوطها جدران أثينية، وإنما تجعله قائماً بعاداته الخاصة المتحكمة فيه، تبني نفسها في تكافلات اجتماعية داخلية حتى تصل إلى هرمية اجتماعية ماثلة. ويحلل ستيتكيفيتش هنا هذه الهرمية بين بني تغلب وبني بكر في سياق حرب البسوس التي انطلقت من رثاء مهلهل لأخيه كليب، كما يورد شعر مهلهل في هذا السياق. وهو هنا يرى أن من المهم أن

نرصد الجاذبية "الأسطورية النوعية" للتطور إلى أسطورة موت كليب بما فيها من خيوط شعرية للبلاغة الرثائية في شعر مهلهل، الذي يراه ستيتكيفيتش، بطريقة شبه أثينية، إذا جاز التعبير، مقدراً له، أكثر من كونه مختاراً، كي يلقي رثاءه على قبر كليب أو في ذكرى موته. كذلك فإن هذا الرثاء، مثله مثل الخطبة الجنائزية اليونانية، مبني ضمن تقاليد شعرية صارمة. وهكذا فإن مهلهل، وليس كليب، هو الذي يتحول بطريقة أخيل وامرئ القيس إلى شخصية أسطورية.

ومع ذلك، فلو كان مهلهل، بوصفه ممثلاً للأخلاق القبلية في الجزيرة العربية، يفتقر إلى المغزى الحضري في خطبة بيرسيلس[٢٢] الجنائزية الرائعة- أو، في الحقيقة، لو كان يتصادم- من أوجه كثيرة، ولكن ليس من كل الأوجه- مع مغزى المؤسسة الكلية للخطبة الجنائزية الأثينية، فهو لما يزل تاريخيًّا المتحدث باسم نظام اجتماعي شديد الخصوصية كان له أن يُقَوَّضَ على يد قوى أخرى، هي في نفسها، وفي سياقه الخاص، كانت تشكل عالماً من القيم الجمعية والمكانة الأخلاقية. بهذه الطريقة، يرصد ستيتكيفيتش "التجاور الأول" بين الأسطورة الأثينية والعربية، جنباً إلى جنب مع "اختراع أثينا،" وفقاً لنيكول لوروا، إذ يضع هنا شيئاً مثل حدوث "اختراع" لأساطير عن البداوة العربية، خارج أثينا بيرسيلس المسورة والمشتملة بمعابد كثيرة،

---

(٢٢) في نهاية السنة الأولى من الحرب، قام الأثينيون، كما كانت عادتهم، بجنازات مطولة لكل الذين قتلوا في الحرب. وكان يلقي الخطبة الجنائزية في تأبين هؤلاء الموتى السياسي والجنرال الرائع وصاحب الشخصية الجاذبة للجموع، بيرسيلس Pericles ، والذي لقي حَتفَهُ بَعدَ ذلك بقليل في طاعون مخيف أَهلَكَ أثينا في السنة التالية.

ومن ثم يحقق مشروعية لبلاغة الرثاء في المدونة الشعرية لمهلهل بن ربيعة بوصفه "خالقاً- للأسطورة" في البداوة العربية البطولية، معطياً، علاوة على هذا، هذا الشاعر نفسه حضوراً مشروعاً مكافئاً في التحول الأسطوري الأصيل لحرب البسوس إلى "رومانس" تحت اسم سيرة الزير سالم.

هكذا تتشابه الحالتان اليونانية والعربية من حيث التيمات والبنية واستخدام الصيغ الشعرية والمعجم الشعري بصفة أساسية، ومن ثم تحول كل منهما إلى تعبير طقوسي. وهو يعطي هنا مثالاً على السمة الصياغية للمرثية العربية من خلال رثاء البنات الستة لعبد المطلب جد الرسول الذي طلب منهن وهو على فراش الموت أن يرثينَهُ ليعرفَ ماذا ستقول كُلٌّ مِنهُنَّ. لكن ستيتكيفيتش يريدنا، في نهاية مقالة، أن نسأل أنفسنا سؤالاً بنيويًّا إلى حد ما: هل نمتلك تقليداً مُؤَسَّساً بشكل كافٍ، لا يزال مبكراً بَعدَ الجاهلية، شعريًّا أو بلاغيًّا للخطبة/الشعر العربي الرثائي؟ هذا إذا كنا حريصين على تضمين البعد الشخصي/الفردي، ينسحب على بقايا دينية، وتقوى "ضمنية" اجتماعيًّا، في الرثاء العربي البدوي. ففي لحظة جذرية من الاختبار العظيم لفجيعة الجماعة العربية ما بعد الجاهلية، في اللحظة التي كان الصحابة، والأنصار، وربما القوى الجمعية الأخرى بالمثل، للدولة المؤسسة لتوها والهشة بعد، لا يزالون يتجادلون بين أنفسهم (وفي مواجهة بعضهم البعض إمكاناً) عما يفعلون مع السلطة الجديدة والبنيات الحضرية والدينية التي أصبحوا هم ورثتها. لقد كان، مع ذلك، شعراء ذوو حماسة ناشئة، وخصوصاً حسان بن ثابت، هم الذين عرفوا كيف يعبرون شكليًّا، وإن كان في تقليد شعري شديد الخضرمة للشعرية الجاهلية، عن أعمق أسفهم لموت

"الأمة" المؤسسة الآن "المخترعة" (على حد تعبير نيكول لوروا، إذا جاز التعبير). وهكذا، فإن حسان بن ثابت، وفقاً لابن هشام، وقف، في رثاء شعري قديم، على قبر الرسول:

بَطَيبَةَ رَسمٌ لِلرَسولِ وَمَعهَدُ مُنيرٌ وَقَد تَعفو الرُسومُ وَتَهمَدُ
وَلا تَمتَحي الآياتُ مِن دارِ حُرمَةٍ بِها مِنبَرُ الهادي الَذي كانَ يَصعَدُ
وَواضِحُ آثارٍ وَباقي مَعالِمٍ وَرَبعٌ لَهُ فيهِ مُصَلّى وَمَسجِدُ
مَعارِفُ لَم تُطمَس عَلى العَهدِ آيُها أَتاها البِلى فَالآيُ مِنها تُجَدَّدُ

٣ – ١ – ٣ لقاء بين الشعر العربي والشعر الأوكراني

كَرَّسَ ياروسلاف ستيتكيفيتش مقالة مطولة (١٩٨٥)[٢٣] عن الشاعر الأوكراني أهتنهل كريمسكي (١٨٧١- ١٩٤٢) وتأثره بالشرق والغرب معاً، وهو يصدر المقالة ببيت من الشعر لكريمسكي،

لأنَّ في صَمتِ اللَّيْلِ الْمَختُومِ بالتَّكتُّمِ
مُغامَرَةً زائِفَةً.

---

(٢٣) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "لقاء مع الشرق: الشعر الاستشراقي أهَتَنهِل كريمسكي Krymskyj Ahatanhel"،

Jaroslav Stetkevych, "Encounter with the East: The Orientalist Poetry of Ahatanhel Krymskyj," *Harvard Journal of Ukrainian Studies*, ٨: ٣/٤ (١٩٨٥), pp. ٣٢١-٣٥٠. A separate edition of the essay was published by Harvard Ukrainian Research Institute, ١٩٨٦.

كان كريمسكي ذا ذاكرة استثنائية وموهوباً في اللغات الأجنبية، وخصوصاً العربية والفارسية والتركية، وبمستوى عالٍ بدرجة مدهشة، كما كان شغوفاً بفقه اللغة (الفيلولوجيا) بدرجة شديدة الخصوصية، وبمعنى "عالمي" لهذا المصطلح، مما يستدعي تعريف فيكو له، "كل ما يعتمد على الإرادة الإنسانية،" وهي إشارة إلى القوة الإبداعية للكلمة [العقل] *logos* عندما يُكْشَفُ عنها بالمثل. وفي هذا الخطاب الشامل، وجد كريمسكي، أيضاً، فضاءً من الإبداع الأدبي- وخصوصاً الإبداع الشعري، لفترة تنيف على ثلاثين سنة تقريباً. إلى كل هذا كان كريمسكي متواضعاً شديد التواضع. وهو من أصل تتاري من جهة الأب، في حين كانت أمه من عائلة بولندية مستقرة في ليتوانيا. تعلم كريمسكي في كييف ودرس في معهد لازاريف للغات الشرقية في موسكو وفي كلية الفلسفة والتاريخ بجامعة موسكو. وقد ظل على علاقة بكرسي الفيلولوجيا العربية في معهد اللغات الشرقية ليصبح أستاذاً فيما بعد للشعر العربي. وعمل كذلك أستاذاً للتاريخ بجامعة موسكو، وهناك سعى مع آخرين إلى تأسيس الأكاديمية الأوكرانية، وكان مستغرقاً في ترجمات من الروسية إلى العربية والعكس، كما اهتم بتاريخ الأدب العربي وخصوصاً الشعر. وقد سافر إلى سوريا (لبنان) بين ١٨٩٦ - ١٨٩٨.

يذكر ستيتكيفيتش أن كريمسكي ظل شخصية بارزة حتى ١٩٣٠ دخل بعدها دائرة النسيان والإغفال بسبب الاحتلال الروسي لأوكرانيا، كما حدث الأمر نفسه بعد الحرب في أثناء الحقبة الستالينية، وبعد وفاة ستالين وبسبب السياسية الإصلاحية لخروتشوف عاد كريمسكي إلى الأضواء

من خلال إبداعه النقدي والشعري (في ديوان بعنوان **سعافين النخل**) الذي تجاوز الألف عنوان.

يرصد ستيتكيفيتش تناصًّا واضحاً (ص٣٢٧) بين أبيات لكريمسكي وأخرى منسوبة إلى ابن المعتز أو الوأواء الدمشقي. كما يرصد تأثره بتقليد "عروس الشعر" لدى الشعراء العذريين العرب (ص٣٢٧- ٣٢٨)، بمعنى أن الشعراء العذريين لم يعودوا يستلهمون شعرهم من "شيطان" شعري كما تذهب النظرية العربية التقليدية في هذا السياق، وإنما من محبوبة ملهمة. وقد عَبَّرَ كريمسكي، في مقدمة ديوانه الشعري، عن تأثره بالعربية والعذريين بخاصة، بالإضافة إلى تأثره بالأسلوب الساخر للنثر العربي وكتب الحب العربية، مثل **طوق الحمامة** لابن حزم (ص٣٣١- ٣٣٢). كذلك يشير إلى تأثر كريمسكي بنشيد الإنشاد والغنائية العربية في لبنان وسوريا، وإلى واقعية غنائية للخيال آتية من شعر النسيب. كما يلاحظ شعر "الحديقة" عند كريمسكي المتطور عن النسيب الرثائي العربي (ص٣٣٤- ٣٣٥). ويمتد ستيتكيفيتش بهذا التأثير إلى شعراء عرب معينين مثل عبد الرحمن الأول، مؤسس البيت الأموي في الأندلس والمتنبي والشعر الصوفي الإسلامي. ويعطي مثالاً (ص٣٣٨-٣٤٠) من قصيدة لكريمسكي بعنوان "عن موضوعة (=تيمة theme) عربية"، ويحللها بوصفها درساً واضحاً في الحساسية الشعرية، وبوصفها أحد الأمثلة النموذجية للوحدة الغنائية الأساسية، النسيب. ويعطي مثالاً آخر (٣٤١- ٣٤٢) من قصيدة ذات طبيعة رعوية، تتراوح علاقتها بالمادة الشعرية العربية بين الترجمات الفعلية للشعر العربي والأصداء الشعرية الحرة التداعي. وهو هنا يعطي بعض ترجمات كريمسكي

لبعض شعر أبي تمام وبعض شعر الحماسة المنسوب إلى مجنون ليلى وإلى جعفر بن علبة الحارثي والشنفرى وتأبط شرًّا (ص٣٤٢- ٣٤٨)، وهو ما يذكر بإعجاب ستيتكيفيتش نفسه بترجمات للشعر العربي من الحماسة على يد شاعر أوكراني آخر، إيفان فرانكو، أشرنا إليه أعلاه، بالإضافة إلى ترجمة روكيرت للحماسة بالألمانية. وستيتكيفيتش يورد ذكر فرانكو في المقالة الراهنة (ص٣٤١، وص٣٤٨) وكذلك روكيرت (ص٣٤٧، هـ٤٦) مقارناً بين ترجمات لفرانكو وكريمسكي وجوته وروكيرت لإحدى قطع صديق الشنفرى تأبط شرًّا في الحماسة. هكذا تفاعل الشعر الأوكراني مع الشعر العربي بغنائيته الخاصة ورعويته وموتيفاته،[٢٤] حتى ليلاحظ ستيتكيفيتش (ص٣٤٦) كيف يتحول الأصل العربي لقصيدة ما إلى قصيدة أوكرانية.

---

(٢٤) يعنى مصطلح موتيف motif موقفاً، حادثة، فكرة، صورة، أو شخصية نمطية ترد في كثير من الأعمال الأدبية المختلفة، والحكايات الخرافية، أو الأساطير؛ وقد يعني أي عنصر في عمل ما يتم تطويره ليصبح موضوعة (=تيمة theme) أكثر عمومية. فالتيمة مجردة والموتيف مجسد. وسوف نستعمل هذين المصطلحين كثيراً في الكتاب الراهن على أساس هذا التفريق الأساسي بينهما هنا. وجدير بالذكر أن النقاد العرب القدامى استعملوا كلمة "معنى، معانٍ" في الإشارة إلى "موتيف، موتيفات"، فقالوا مثلاً، "معاني النسيب" يقصدون بها موتيفات الأطلال، الطيف والخيال، الظعائن، رعي النجوم، ووصف المرأة والخمر، والتي ترد في النسيب دائماً. لكن المشكلة أن كلمة "معنى" في العربية، ومثلها كلمة "موضوع" تثير إشكالات كثيرة في الاستعمال النقدي لتعدد معانيها وعدم وضوح الفروق الاصطلاحية بين هذه المعاني دائماً. لهذا نستطيع أن نقول إن "معاني" النسيب هي "موتيفاته"، كما أن "موضوعات" النسيب (مثل الحنين والبكاء) هي "تيماته"، وإن كنا نفضل هنا مفردة "موضوعة" بمعنى "تيمة"، كما نفضل النسبة إلى الجمع، "موضوعاتي" في السياق نفسه. من هنا نجمع أحياناً بين الاستعمالات القديمة والحديثة لهذين المصطلحين في الكتاب الراهن.

ينهي ستيتكيفيتش مقالته هذه (ص٣٤٩-٣٥٠) بقوله إن كريمسكي، الشاعر- الباحث الأوكراني، قد أنجز، بمعنى شامل، مع ذلك، شيئاً غير عادي بوصفه باحثاً وبوصفه مستشرقاً. لقد أضافَ إلى أدبِ لغته القومية رؤًى جديدةً وحساسياتٍ جديدةً بطريقة عضوية بحيث يَصُدُّ كلَّ مقاومةٍ سواءً من جهة المعطي أو المتلقي. وإذا كان إيفان فرانكو قد ترجمَ بشكل واسع، وبشكل جميل كذلك، من تشكيلة مذهلة من المجالات اللغوية والثقافية، فإن هذه الترجمات كانت غالباً اختراقات مبرمجة واستكشافية واعية بذاتها إلى عالميَّةِ الحساسية- لكنها لم تكن بالضرورة حياة إيفان فرانكو أو مذهبه الشعري. إنها ليست مستوعبة في الحساسية الأوكرانية بمعنى مُبْتَكَرٍ ومُثْرٍ، لكنها، بالأحرى، تدخل إلى تلك الحساسية انتقائيًّا، بسبب قدرتها السهلة، والتلقائيّة على الاستيعاب.

إن انفتاح الحساسية الشعرية الأوكرانية ليس فقط على المعاني الجديدة للشعر العربي، والفارسي بالمثل، ولكن كذلك على المعنى الهرمسي (المحكم) للشكل الذي يفترضه هذا الشعر، هو إنجاز أهنتهل كريمسكي، وفي هذا يقف في مكان جِدٍّ قريب من **الديوان الشرقي للشعر الغربي** لجوته.

٣ - ٢ الإطار المنهجي الكلي

أما **الإطار المنهجي الكلي** الذي كان ستيتكيفيتش يتحرَّك فيه منذ البداية فيمكن رَصْدُهُ على نحو تخطيطي منذ العمل الأول حتى الأخير في الملاحظات التالية. فنجد أولاً أن الكتاب الأول يَتَمَيَّزُ بأن المؤلف أخضع المادة الإبداعية للغة العربية الأدبية الحديثة والمادة النقدية حولها، في ضوء اللغويين

والبلاغيين والنقاد القدماء، للفحص والاستنتاج. وهكذا نجد الجاحظ وسيبويه وابن المعتز والجرجاني وابن عربي وابن الفارض إلى جانب أحمد لطفي السيد وطه حسين ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وإحسان عباس ومحمد مندور والعقاد والحكيم والمازني والشابي ونازك الملائكة ومحمد عبد الحليم عبد الله وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وعباس حسن وأحمد أمين وأمين الخولي وغيرهم.

اعتمد المؤلف، لأنه كان في مقام رصد التطورات المعجمية والأسلوبية للغة الأدبية العربية الحديثة، في المقام الأول على ملاحظاته الخاصة في موضوعات القياس والنحت وتعريب الألفاظ وتعريب الأساليب، والتطورات الدلالية ومحاولات تيسير النحو، بحثاً عن المناهج التي كانت اللغة العربية تتطوَّر من خلالها. ولا شك أن انطلاقه من الوعي بالسياق التاريخي لعلم اللغة العربية، وبالإطار الثقافي والحضاري والتحديات التي كان على المجتمع العربي أن يواجهها في العصر الحديث، كان كفيلاً بأن يضمن له ولعمله أصالة بحثية ونقطة انطلاق إلى ما بعده من أعمال. ينهي ستيتكيفيتش كتابه هذا بقوله:

> **إنَّ اللغةَ العَربيةَ الحَديثةَ التي نُحاولُ أنْ نُحَدِّدَها ونُسَلِّطَ عليها الضوءَ هنا سَتُصْبحُ لُغَةً لِفِكْرٍ حَديثٍ، مُتَطَوِّرٍ على نَحْوٍ كَاملٍ؛ وبهذا المعنى سَيَكُونُ لديها المشروعيةُ في أنْ تَحُلَّ مَحَلَّ اللهجاتِ المنطوقةِ دُونَ أنْ تَطْمِسَهَا بصُورَةٍ مُصْطَنَعَة.** (ص١٢٣) (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

من هنا نفهم كذلك كيف ربط السير هاملتون جب، في تقديمه لكتاب ستيتكيفيتش، بين هذه اللغة ولغة الجاحظ أكثر من ربطها بالعربية التي كان العرب يتكلمون ويكتبون بها في أواسط القرن التاسع عشر. وهذه ملاحظة عميقة تدل على مدى ارتباط الوعي الفكري والثقافي بالوعي اللغوي في عصر النهضة العربية قديماً وحديثاً.

أما **محاضرة أكسفورد** (١٩٦٧/١٩٦٩) فقد أثارتْ ضَجَّةً حَولَ الاستشراق/الاستعراب والاستغراب قبل أن يطلق إدوارد سعيد كتابه **الاستشراق** بما يقرب من عشر سنوات. وقد انطلق ستيتكيفيتش فيها من الوضع النقدي المعاصر في الغرب، وثمة حَديثٌ مُهمٌّ عن تاريخ الأدب مما يذكّر بطه حسين على نحو من الأنحاء، كما أننا سوف نجد امتدادات واضحة لهذه المحاضرة، بعد حوالي ربع قرن، في **صبا نجد** (١٩٩٣) في فقرة نهائية عن "الحنين" وردت في المحاضرة، كما سنجد بعض أصدائها في مقالات ستيتكيفيتش عن أحمد شوقي وحجازي والبياتي. أخيراً يمكن أن نذكر أن الاقتباس الأساسي الذي ورد في تلك المحاضرة كان عن ت. س. إليوت وهو يتكلّم عن ترجمة عزرا باوند لبعض الشعر الصيني.

سوف يظهر إليوت كذلك، على سبيل المثال، في مقالات أخرى للمؤلف، مثل مقالة "حجازي" (١٩٨٤)، ومقالة "أحمد شوقي" (١٩٨٧)، ومقالته "الاصطلاح الهرمينوطيقي" (١٩٨٩)، ومقالة "الكلمات السبع" (١٩٩٤). وظهور إليوت هنا بوصفه ناقداً وشاعراً على السواء. ومن الأسماء الأخرى المهمة التي تكرَّرت في كتابات ستيتكيفيتش، إلى جانب إليوت، وجوته الذي ألمحنا إليه آنفاً، رولان بارت، وقد ظهر بداية من مقالة

"الشعريات المتنوعة" (١٩٨٠) في سياق الإشارة إلى كتابه **لذة النص**، وفي مقالة "الاصطلاح الهرمينوطيقي،" وفي مقالة "الصيد في قصيدة الحطيئة" (٢٠٠٠) في سياق كتابه **الدرجة الصفر للكتابة** وتطبيق مفهوم بارت على المدخل النقدي العربي. وناقد ثالث مهم ورد اسمه لدى ستيتكيفيتش أكثر من مرة هو هارولد بلوم ومفهوم "إساءة الفهم" misprision عنده. وقد ورد لديه منذ مقالة "الشعريات المتنوعة،" و"الاصطلاح الهرمينوطيقي،" و"الكلمات السبع،" و**صبا نجد**، ومقالة الحطيئة إذ استخدم مفهوم بارت، "الدرجة الصفر للكتابة"، بوصفه "إساءة الفهم" أو إساءة قراءة ذات مغزى. أما كولردج فقد ذكره المؤلف في مقالته عن حجازي ومقالة الناقة (١٩٨٦). وظهر نورثروب فراي في مقالة "الكلمات السبع" و**صبا نجد**. وظهر أيضاً فيكو مرتين: الأولى في "الشعريات المتنوعة" والأخرى في **صبا نجد**. وثمة أسماء ظهرت لمرة واحدة أو مرتين ولكنها لا تقل أهمية عن تلك المذكورة آنفاً. ومن هذه الأسماء إميل شتايجر في مقالة "الغنائية العربية" (١٩٧٥) و**صبا نجد**، وميشيل فوكو وقد ذكره في مقالة ابن قتيبة (١٩٨٦)، وهيرش في "الاصطلاح الهرمينوطيقي" وفيها ذكر ديريدا كذلك، وفي مقالة "الكلمات السبع" ذكر باختين ومفهومه عن الكرونوتوب chronotope (المرادف للنوع الأدبي) في كتابه **الخيال الحواري**، كما ذكر في المقالة نفسها ماكس موللر ومفهومه عن **مرض اللغة**. أما جاستون باشلار فقد ذكره في **صبا نجد** بطبيعة الحال إلى جانب مارسل بروست، بالإضافة إلى إرك هافلوك صاحب **عروس الشعر تتعلم الكتابة** (١٩٨٦)، وذكر صمويل جونسون في "الشعريات المتنوعة."

أخيراً يمكن أن نشير إلى ذكر ستيتكيفيتش بعض الاتجاهات النقدية السائدة في الغرب في الخمسين سنة الماضية، ومنها **نقد النماذج العليا** (مقالة حجازي، **وصبا نجد**)، **والبنيوية والسيميوطيقية** (مقالة الناقة)، وكذلك في مقالة الصيد (١٩٩٦) التي ذكر فيها **الاتجاه الأليجوري/الأمثولي**[٢٥] بوصفه فكرة تأويلية في الأساس، والأمر نفسه في مقالة "حجازي والبياتي" (١٩٩٧) إذ تعرَّض للإيضاح الهرمينوطيقي والخصوصيات البنيوية للقصيدة العربية. وقد ورد في مقالة الصيد السابقة كذلك ذكر **الشكلانيين الروس** و**حلقة براغ اللغوية** في سياق كاثرين جوتزويلر المتأثرة بهاتين المدرستين والتي اعتمد عليها ستيتكيفيتش في هذه المقالة بصورة واضحة. أما **التفكيكية** فقد وردت

---

(٢٥) أليجوري تعريب لمصطلح allegory ويترجم بالأمثولة (وأحياناً الراموزة)، وتعني الأليجورة (الأمثولة): ١. قصيدة، مسرحية، صورة، إلخ، يستعمل المعنى الظاهر لشخصياتها أو أحداثها لترمز إلى معنى أخلاقي أو روحي أعمق. ٢. التكنيك أو النوع الأدبي الذي تمثله هذه الأشكال الأدبية أو الفنية. ٣. استعمال رمزية من هذا القبيل لتوضيح حقيقة أو معنى أخلاقي ما. ٤. أي شيء يستعمل بوصفه رمزاً أو شعاراً. إن أهم سمة في الأمثولة هي التشخيص للأفكار المجردة في شكل إنساني، على نحو ما يمثل تمثال ما الحرية أو العدالة، ويمكن فهم الأمثولة بوصفها استعارة ممتدة في نظام بنيوي. وقد التفكير الأليجوري في الأدب المسيحي في القرون الوسطى، من قبيل المسرحيات الأخلاقية ورؤى الأحلام لدى دانتي، كما انتشر فيما بعد في أعمال الأدب الساخر سياسيًّا لدى كتاب مثل جورج أورويل. كما أصبح التفكير الأليجوري أساساً في التفسيرات الدينية في القرون الوسطى، ويمكن الزعم باستمرار هذا التقليد في التأويل النقدي الحديث. [وتعود كلمة allegory إلى كلمة فرنسية قديمة *allegorie*، من اللاتينية *allēgoria*، من اليونانية *allēgorein* بمعنى التحدث بشكل مجازي، من *allos* أي آخر + *agoreuein* بمعنى يخطب في العامة، من *agora* تَجَمُّعٌ عام]. وسوف نستعمل في الكتاب الراهن هذا المصطلح معرَّباً لأن العربية تقبله ويستعمله كثيرون من الباحثين المعاصرين، وقد نستعمل كلمة "أمثولة" من حين إلى آخر إلى جانبها حتى يستقر المصطلح العربي أو يغلب عليه المصطلح الآخر المعرب.

بقوة متبلورة في مقالة وحيد القرن (٢٠٠٢). أما المدرسة الشعرية/النقدية التي ظهر اسمها في تحليلات ستيتكيفيتش للشعر العربي بصورة قوية فهي المدرسة الصُّوَرِيَّة Imagism.[٢٦] وقد بدأ ظهور هذه المدرسة في هذه التحليلات منذ **صبا نجد** (١٩٩٣) ومقالة "الكلمات السبع" (١٩٩٤)، كما ظهرت في مقالة "وحيد القرن" (٢٠٠٢) ومقالة "تراسل الشعر والرسم" (٢٠٠٣) ومقالة "اللذات الحذرة" (٢٠٠٨)، ومقالة "ابن المعتز" ومقالة "علي بن الجهم" (٢٠١٠). وهناك أيضاً يوهان هوزينجه المؤرخ الهولندي (١٨٧٢-١٩٤٥)، أحد مؤسسي التاريخ الثقافي الحديث، ذكره ستيتكيفيتش في مقالة "ابن المعتز" وفي مواضع أخرى من عمله مثل مقالة الغنائية في الشعر العربي (١٩٧٥) التي نعرض لها أدناه.

في الصفحات القليلة الماضية، (الفقرة ٣-٠)، حاولنا أن نعطي فكرة عامة، من خلال أمثلة مختارة من كتب ياروسلاف ستيتكيفيتش وأبحاثه، عن الإطار المنهجي "الغربي" والمقارن الذي عمل من خلاله في

---

(٢٦) الصُوَرِيّة imagism: نسبة إلى الصُوَريين، وهم مجموعة من الشعراء البارزين في إنجلترا وأمريكا قبيل الحرب العالمية الأولى، وقد أسسوا هذا المذهب الحديث في الشعر، ومن أشهرهم عزرا باوند وإيمي لويل وت. إي. هيوم، وهلدا دوليتل. اعتقد هؤلاء الشعراء في وجوب التخلص من الغموض والرمزية في الشعر، مع عرض صور تتميز بالوضوح وبقدرتها على الإيحاء بصورة مرئية، وتفيض بالحياة. وقد حرر باوند أول ديوان لهذه المجموعة من الشعراء بعنوان **الصُوَرِيُّون** (١٩١٤). وكان للشعر الياباني والصيني أثرٌ كبير في هؤلاء الشعراء، ولكن سرعان ما انشق بعضهم على بعض، ونادَى البعضُ منهم بضرورة استعمال العامية في الشعر، وابتداع إيقاعات جديدة، وعدم التمييز بين موضوعات شعرية وغير شعرية، وأن الصورة الشعرية يجب أن تتصف بأقصى درجة من التحديد والوضوح والإحكام.

دراسة الأدب العربي القديم والمعاصر على السواء وذلك حتى يلمَّ القارئ بهذا الإطار من حيث المبدأ، ويكون مستعدًّا لأن يتابع الوقفات الأكثر تفصيلاً عند بعض المحطات النقدية (النظرية) لدى ستيتكيفيتش في الفصول الثلاثة التالية. إن أي قارئ لديه فكرة واضحة عن النقد الأدبي في القرن العشرين يعرف الدلالات الأساسية لهذه الأسماء في عالم الأدب. ولكن المهم أن ستيتكيفيتش ينطلق في درس الأدب العربي من تصور جوهري لطبيعة هذا الأدب ومن ثم فإن النظريات والاتجاهات النقدية التي تَبَنَّاهَا في عمله كانت ملائمةً للغاية للكشف عن هذه الطبيعة بل وعن الوظيفة التي أُنِيطَ بها هذا الأدبُ عَبْرَ عُصُورِه المختلفة. ويبقى أن السبيل إلى ذلك كان بتحليل اللغة والبنية والصورة الشعرية وتفكيكها وإعادة تركيبها وذلك كله من خلال الكشف عن جماليات الأدب العربي في خصوصيته وعلى خلفية آداب إنسانية أخرى، قديمة وحديثة.

٣ – ٢ - ١ "رعوي" pastoral

تنتمي كلمة "رعوي،" في العربية، كما في اللاتينية pastoral، إلى "الرعاة" shepherds الذين يسكنون الصحراء ويعيشون على الرعي. وهي بهذا المعنى تشير إلى نمط أدبي مهم، ومتصل، عرفيًّا، بحياة الرعاة. ينتمي هذا النمط إلى العصر القديم العظيم ويخترق كثيراً من الأعمال في الأدب الكلاسيكي والأوروبي الحديث. ومن المشكوك فيه، كما يقول كَدُنْ،[٢٧] ما

(٢٧) انظر ج. أ. كَدُنْ، **معجم المصطلحات الأدبية والنظرية الأدبية،**
J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, (Penguin Reference, Penguin Books, rrd ed., ١٩٩١), pp. ٦٨٦–٩١.

إذا كان للنمط الرعوي كبير صلة بالحياة العملية اليومية للرعاة، على الرغم من أنه ليس من الصعب أيضاً أن نجد رُعاةً في بعض مناطق أوربا ينشئون شعراً، ويغنون أغاني ويعزفون على الناي. وفي معظم الأحوال يميل النمط الرعوي لأن يكون تَصَوُّراً مثاليًّا لحياة الراعي، وبكونه هكذا، يُبْدِعُ صُورةً لِوُجُودٍ مُسالِمٍ وغيرِ مُفْسَدٍ؛ أي نوعاً من عالم ما قبل الهبوط من الجنة.

يذكر كَدُنْ أننا يمكن أن نجد أصول النمط الرعوي مع كثير من أعرافه في أعمال ثيوكريتس Theocritus (حوالي ٣١٦- حوالي ٢٦٠ ق.م)، وقد كتب رعويات لليونانيين المرهفين في الإسكندرية، كان يطلق عليها Idylls أو Epyllia، في هيئة قصص سردية ذات أصل ميثولوجي، وقصائد رعوية: حوارات أو مونولوجات تتناول حياة الرعاة باختلاف أنواعهم، والمزارعين والصيادين. وهم لديه يدخلون في مسابقات العزف على الناي وارتجال الأغاني، واجتذاب الفتيات بغنائهم. كان دافني، الراعي الذي تزوج من الحورية كلوي، وهي شخصية مهمة في قصائده، وقد قُتِلَ على يد أفروديت لكونه مخلصاً إخلاصاً متناهياً لزوجته. وقد حزنت الطبيعة على موت دافني، وأصبح هذا نمطاً أوليًّا للمرثية الرعوية، التي تقف قصيدة ملتون J. Milton (١٦٠٨-١٦٧٤) **ليسدياس** مثالاً ممتازاً لها. وقد سبق فيرجيل Virgil في القرن الأول قبل الميلاد إلى صياغة قصائده الرعوية Eclogues

على نمط ثيوكريتس وفيها يستحضر ذلك "العصر الذهبي" الذي عاش فيه الرعاة الأبرياء في نعمة بدائية. وبين فيرجيل وملتون يمكن أن نرى تاريخاً طويلاً للنمط الرعوي مروراً بالعصور الوسطى، عند شعراء مثل

لونجوس وبترارك وبوكاشيو وسدني وسبنسر ومارلو ودرايتون وخصوصاً سنازارو الذي فتح أبواب موضوع "الأركاديا" (١٤٨٩)، وهي المقابل لـ"نجد" في الشعر العربي، كما سوف نرى في **صبا نجد**.

ازدهر النمط الرعوي والدراما الرعوية في فرنسا في الجزء الأخير من القرن ١٦ وخلال القرن ١٧. أما في إنجلترا القرن ١٧ فقد مَرَّ النمط الرعوي عَبْرَ تعديلات في الشكل والمحتوى. فمثلاً كتب درايدن بعض الشعر الرعوي الجيد للحبكة الثانوية في مسرحيته **زواج على الموضة**. وفي هذه المسرحية صُوِّرَ ليونيداس وباليرا بوصفهما رعاة على الرغم من أنهما من أصل نبيل. وهما في هذه الأشعار يعودان بنظرهما إلى الأيام الخوالي. وعلى نحو جوهري، فإن ما يدور حوله النمط الرعوي هو كشفه عن الحنين إلى الماضي، عن حالة حب وسلام افتراضية فُقِدَت على نحو من الأنحاء، بعيداً عن الفساد، والحرب، والجشع. وبطريقة ما يكشف هذا النمط عن تَوْقٍ إلى بَراءَةٍ مفقودة، إلى حياةٍ ما قبل السقوط التي عاش فيها الإنسان في تناغم مع الطبيعة. ومن ثم فهي شكل من أشكال البدائية وحنين قوي إلى الأشياء الماضية. ومن هنا أسطورة العصر الذهبي التي انتشرت في الأدب الكلاسيكي عند هيسود، وفيرجيل وأوفيد. وقد استخدم هذه الأسطورة كذلك آخرون بوصفها صورة أو استعارة لجنة عدن. وخلال عصر النهضة كان التعبير عن الاشتياق إلى هذا العالم الأركادي سائداً في تفصيلات كبيرة. وفي القرن ١٨ كانت القصائد في التقليد الرعوي أوصافاً لأماكن بعينها. وقد ظل الراعي عند بليك (١٧٥٧ – ١٨٢٧) رمزاً لطريقة بريئة وغير مُفْسَدَةٍ من طرق الحياة.

وسرعان ما ارتبط تلاشي الانجذاب الأسطوري الشعري إلى السعادة الرعوية باهتمام خاص بـ**المدينة الفاضلة**.

سنرى في الفصل الثالث الخاص بعرض المبادئ النقدية النظرية في مقالة "الشعريات المتنوعة" (١٩٨٠) وفي الفصل الخامس الخاص بكتاب **صبا نجد** كيف استخدم ستيتكيفيتش مصطلح "رعوي" في السياق الشعري العربي، وخصوصاً أن ثمة التباساً نقديًّا وشعريًّا من حيث المبدأ في استخدام هذا المصطلح في هذا السياق. فالمصطلح، كما رأينا، لا يرتبط بالضرورة، أو هو لا ينبغي له بالضرورة أن يرتبط، بالرعاة الحقيقيين. ولكن الشعر العربي في الحقبة الجاهلية والأموية يرتبط بصورة أساسية بشعراء من البادية العربية، والصور الشعرية الأساسية في شعرهم ترتبط كذلك بالبادية. من سنرى كيف واجه ستيتكيفيتش هذا الالتباس وكيف تَجَنَّبَ الوقوع فيه. ولكن ربما كان من الأفضل أن نستبق هنا بأن نقتبس وجهة نظر ستيتكيفيتش الأولية في هذه النقطة والتي طرحها في مقالته عن "الشعريات المتنوعة." يرى ستيتكيفيتش هنا أننا لسنا في حاجة إلى البحث عن نوع أدبي رعوي قائم بذاته في الشعر العربي، مع ذلك. فالشعر العربي ببساطة ليس من هذا القبيل. ولكننا يمكن أن نسأل أسئلة أخرى: هل يتناول الشعر العربي أشياء رعوية؟ هل يشكّل المزاج الرعوي هذا الشعر إلى مدًى يمكن تقديره؟ وهل العنصر الرعوي في ذلك الشعر ذو معنى أو وظيفة رمزية؟ وإذا حدث أن وجدنا أي إجابات كاشفة نقديًّا عن هذه الأسئلة ـ وأنها لا غنى عنها لأي قراءة مثقفة للشعر العربي الكلاسيكي ـ عندئذٍ يمكن أن ننسى تلك الأحكام الأدبية غير

الناضجة نقديًّا والسطحية عن حساسية القرن الثامن عشر المنسوبة إلى وليم جونز ونلتمس سبيلنا إلى التفكير في الأدب على نحو متكامل.

٣ – ٢ – ٢ "بلاطي" "courtly"

تُضافُ صِفةُ "بلاطي،" في سياق الدراسات الأدبية، إلى الحب فيقال "الحب البلاطي" "courtly love" وهو مصطلح صاغه جاستون باريس G. Paris في ١٨٨٣ ليصف ذلك الحب البلاطي الذي يصل جذوره إلى جنوبي فرنسا، وكان يُحْتَفَى به في شعر التروبادور. وكان من حيث المبدأ ظاهرة أدبية وأرستقراطية، تَتَلَخَّصُ في مجموعة من القواعد التي تَوَاضَعَ الناسُ عليها في أواخر العصور الوسطى، خاصةً بما ينبغي أن يُتَّبَعَ من سلوك في مغازلة الفرسان أو الشعراء لكرائم السيدات. وقريب من هذا "الهوى العذري" عند العرب. وقد كانت في أوروبا بلاطات فعلية للحب، تناقش فيها المشكلات الغزلية. وقبل القرن ١٢ ق.م، كان ينظر إلى النساء، في غالب الأحوال، بوصفهن أقلَّ مَنْزِلَةً من الرجال، لكن الحبَّ البلاطي جَعَلَ للمرأة صورةً مثالية؛ وقام الرجل المحب، وقد أخذه جَمَالُ محبوبته، بوضعها على قاعدة تمثال وأصبح طائعاً لكل رغباتها. وكانت الفكرة هنا أن مشاعر المحب تجعله نبيلاً وجديراً بمعشوقته الحاكمة المطلقة (التي عادة ما كانت امرأة غير زوجته). ويرجع الأصل الأدبي لهذا التطور الملحوظ في العلاقة بين الرجل والمرأة إلى **فن الهوى** لأوفيد المنشور في بداية الحقبة المسيحية. وقد صاغ معظم القواعد في هذه العلاقة أندرياس كابيلانوس أحد رهبان القرن ١٢ في كتاب له بعنوان **الحب**. ومن الملاحظ أن القصائد الغنائية المتأخرة في العصور

الوسطى أصبحت شيئاً فشيئاً أكثر دنيوية في منطلقها ولغتها فيما تَحُلُّ المحبوبة الأرضية مَحَلَّ الإلاهة السماوية و**ملكة السماء**.[٢٨]

يستعمل ستيتكيفيتش مصطلح "بلاطي" وصفاً للقصيدة الغنائية، ووصفاً لقصيدة الصيد بوصفها نوعاً جديداً للقصيدة العربية الكلاسيكية، مما سنأتي عليه في الفصل الخامس والسابع من الكتاب الراهن. ولكننا في الفقرة التالية سوف نتعرض للمصطلح الثالث، "غنائي" بصورة مطولة نسبيًّا، وذلك لأن لستيتكيفيتش مقالة مهمة عن الظاهرة الغنائية العربية سنعرض لها بشيء من التطويل. وسوف نرى أنه في هذه المقالة يستدعي المصطلحين الآخرين، "رعوي" و"بلاطي" ويناقش بإفاضة الإشكالية الخاصة بالغنائية العربية وعلاقتها بالرعوية والبلاطية، مما يعد مسألة منهجية على قدر كبير من الأهمية لمتابعة عمل ستيتكيفيتش نفسه ناهيك عن متابعة إشكالات رئيسة في الشعر العربي ونقده.

---

(٢٨) انظر كَدُن، **معجم المصطلحات الأدبية**، ص٢٠٢-٢٠٤. ويستطرد كدن إلى القول بأنه سرعان ما انتشر التقليد التروبادوري في إيطاليا وشمالي فرنسا، وخصوصاً في أعمال كريتين دي تروا، وفي ألمانيا، وفي إنجلترا وإن كانت مثاليات هذا الحب لم تظهر فيها حتى القرن ١٦ (عبر بترارك) في السوناتا العظيمة، ومتواليات سدني وسبنسر وشكسبير. وقد أصبح الحب البلاطي مثالاً لفكرة عن العلاقة الجنسية المتعددة التي أصبحت منتشرة على نحو واسع (تماماً على نحو ما يمكن لنظرية سياسية أن تكون) في ثقافات وبيئات متعددة وكانت مَحَطَّ مجموعة متنوعة من التأويلات والتعبيرات المختلفة. انظر كذلك عبد الهادي زاهر، **صِلَةُ الموشَّحاتِ والأزجال بشعر التروبادور** (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٧)، ص٨٦. وانظر مقالة شائقة لمحمد إسماعيل موافي، "الطروبادور والحب الرفيع "مشكلة في التعريب"، **عالم الفكر**، (الأدب المقارن)، مج١١، ع٣، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، ١٩٨٠، ص١٠١-١٤٠.

مهما يكن من أمر، ينبغي أن نشير هنا إلى أن قد يبدو من المفيد أن نستعمل عبارة "شاعر المدح" أو "قصيدة المدح" بدلاً من "الشاعر البلاطي" أو "القصيدة البلاطية" بوصفها نوعاً للقصيدة العربية الكلاسيكية، ولكن كما رأينا في الفقرة المخصصة لمصطلح "بلاطي" هنا، يستوعب هذا المصطلح مفهوم "المدح" ويتجاوزه إلى الشعر الغنائي وشعر الصيد. فالمسألة مسألة مصطلح في النقد الأدبي وليست إشارة إلى دائرة جد ضيقة توحي بها فكرة قصيدة المدح أو شاعرها.

٣-٢- ٣ "غنائي" "Lyrical"

يُطلَقُ حديثاً مُصطَلَحُ "القصيدة الغنائية" "lyric" على أي قصيدة قصيرة نوعاً ما تعبر عن حالة شعورية أو مشاعر أو تأملات شخصية لمتحدث فرد، يمكن أن يكون أحياناً شخصية وهمية وليس الشاعر نفسه. وفي اليونان القديمة كانت القصيدة الغنائية تُغَنَّى بمصاحبة القيثارة، ويمكن أن تكون قصيدة غنائية كورالية تغنيها مجموعة من الكورس، من قبيل المرثية (الترنيمية الجنائزية dirge) أو الترنيمة hymn: وبالمعنى الحديث، الساري منذ عصر النهضة، غالباً ما تشير القصيدة الغنائية إلى قصيدة أقرب إلى الأغنية. إن الشعر الغنائي هو أكثر أنماط الشعر انتشاراً، وخصوصاً منذ أفول الأنواع الشعرية الأساسية الأخرى — منذ القرن ١٩ في الغرب -: الشعر القصصي والشعر الدرامي. والقصائد الغنائية يمكن أن تُنْظَم تقريباً في أي وزن وفي أي موضوع، على الرغم من أن أكثر العواطف التي تعالجها هي عواطف الحب والحزن. ومن بين أشكال القصيدة الغنائية الشائعة السوناتا والقصيدة (مثل

القصيدة العربية الكلاسيكية) والمرثية والهايكو الياباني، والأنواع الأكثر شخصية من الترانيم. والغنائية هي السمة العاطفية أو الشبيهة بالأغنية، السمة الغنائية، للشعر الغنائي. وقد تنظم قصائد شعبية غنائية ولا تكون دائماً غنائية بالمعنى الشعري، كما في حالة الأغنية القصصية مثل البالاد.[٢٩]

ربما كان أقدم شعر غنائي، كما يذكر كدن في معجمه، شعراً مِصْرِيًّا (حوالي ٢٦٠٠ ق.م). فتكشف نصوص الأهرام لهذه الحقبة عن أمثلة من الأغنية الجنائزية (نوع من المرثية)، وأغنية المديح إلى الملك (نمط من القصيدة)، وتضرع إلى الآلهة (شكل من الترانيم). وتتضمن نقوشاً على القبور في الحقبة نفسها أغاني للرعاة والصيادين. وتشمل أعمالٌ لاحقةٌ (حوالي ١٥٥٠ ق.م) أغنيةَ حُبٍّ ونَقْشاً على ضريح.

بصرف النظر عن بعض الشعر الغنائي العبري، فإن أكثر النماذج المعروفة إسهاماً في الشعر الغنائي أَتَتْ من اليونان. وكما كان الحال مع القصيدة الغنائية المصرية والعبرية، فإن القصيدة الغنائية اليونانية تأصلت كذلك في الاحتفالات الدينية. وكانت تُغَنَّى ويُصاحِبُها رَقْصٌ أحياناً. وقد تطورت القصيدة الغنائية بدايةً من القرن السابع قبل الميلاد من خلال أشكال مختلفة لدى اليونان والرومان واللاتين القروسطيين.

بين حوالي ٣٠٠ بعد الميلاد و١٢٠٠ كان ثمة تقليدان في الشكل الغنائي يمكن تمييزهما في الإنجليزية القديمة وفي الصين واليابان. وبين القرنين

---

(٢٩) انظر كريس بالديك، **معجم أكسفورد الموجز للمصطلحات الأدبية**،
See Chris Baldick, *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, (Oxford and New York: Oxford University Press, ١٩٩٦), pp. ١٢٥-٦.

الثاني عشر والخامس عشر تطور النمط الشرقي بدرجة عالية في فارس. ولم يلاحظ تأثير القصيدة الغنائية الفارسية في إنجلترا حتى القرن التاسع عشر. ولدينا وفرة من الشعر الغنائي من العصور الوسطى المتأخرة. وقد أنشأ معظمها شعراء التروبادور. وكثير من قصائد هذا الشعر اتخذ أسماء بعينها، مثل شانسو *chanso* وباستوريلا *pastorela* وكانت العادة أن تُغْنَى هذه القصائد ويُصاحِبُها رَقْصٌ في غالب الأحيان. وقد بقي من القرن ١٣ و١٤ عَدَدٌ كبيرٌ من القصائد الغنائية الدينية في اللغة الإنجليزية. أما الشعراء الأوروبيون الرئيسيون في تلك الحقبة والذين ألفوا قصائد غنائية للقراءة فمن أشهرهم برتراند دي بورن وتشوسر وكريتيان دي تروي وفيدال وسوردللو.

كان عصر النهضة الأوروبية عصر القصيدة الغنائية. فكان بترارك في إيطاليا ورونسارد في فرنسا، وخصوصاً في استخدام السوناتا. وفي إنجلترا كان سير توماس وايت وإيرل سوراي أشهر مَثَلَيْنِ في الأغاني والقصائد والسوناتا الغنائية. كذلك كان سدني وسبنسر وشكسبير ودرايتون ودُنّ وبن جونسون ومارفيل وميلتون من أبرز شعراء القصيدة الغنائية في القرن ١٦. يضاف إليهم قصائد الشعراء الميتافيزيقيين والقصائد الغنائية الصوفية والدينية عند دُنّ وهربرت وفوجهان. ولم يُنافَس هذا الشعر حتى القرن ١٩.

من المهم لنا أن نلاحظ، لما سنذكره أدناه، أنه نحو نهاية القرن ١٨ وخلال الحقبة الرومانسية كان ثمة انبعاث للشعر الغنائي في أوروبا. ففي الجزر البريطانية كان أشهر شعراء القصيدة الغنائية وردزورث وبليك وكولردج وبايرون وشلي وكيتس وتوماس مور؛ وفي ألمانيا جوته وشيلر وهلدرن وهاينى؛ وفي فرنسا لامارتين وفيكتور هوجو وألفرد دي موسيه؛ وفي

إيطاليا، جياكومو ليوباردي؛ وفي أسبانيا إسبرونسيدا؛ وفي روسيا، بوشكين.

خلال القرن ١٩ استخدم كثير من الشعراء شكل القصيدة الغنائية. في إنجلترا كان تنيسون وبروانج وسوينبرن وماثيو أرنولد وجيرارد مانلي هوبكنز. أما الشاعر الأمريكي إدجار ألان بو فكان له أثرٌ كَبيرٌ على بودلير الذي أَرْهَصَ بحركة الرمزيين، وكتب عدة قصائد غنائية في اللغة الفرنسية تعد من أجمل ما كتب. ويلحق به مالارميه وفيرلين ورامبو. ومنذ نهاية القرن ١٩ حاولَ تقريباً كُلُّ شاعرٍ أمريكي وأوروبي كتابةَ القصيدة الغنائية. وينبغي هنا أن نذكر بصفة خاصة ييتس وعزرا باوند وت. س. إليوت وديلان توماس وأودن وتيت وجون كرو رانسوم، ومن فرنسا فاليري ولافورج، ومن ألمانيا ستيفن جيورج وريلكه. ومن أسبانيا الأخوان مانويل وأنطونيو ماشادو. ومن إيطاليا كامبانا وأونجاريتي.

ثمة مصطلح آخر يتصل بمصطلح "غنائي" هو "الرومانتيكية الغنائية" "lyrisme romantique" وهو يستعمل للإشارة إلى تلك السمات في الشعر الغنائي الفرنسي والتي تعتمد على التجارب والمشاعر الشخصية للشاعر. وهكذا فهو شعر ذاتي بشكل عميق. والشعراء الأربعة الأساسيون من الحركة الرومانسية الفرنسية —هوجو، لامارتين، موسيه وفيجني– "كتبوا من القلب."[٣٠]

---

(٣٠) انظر كدن، **معجم المصطلحات الأدبية**، ص٥١٤-٥١٨.

٣ – ٢ – ٤ الظاهرة الغنائية العربية في سياقها

في ضوء هذا الاستعراض التاريخي الموجز للقصيدة الغنائية يمكننا أن ننظر في مقالة ستيتكيفيتش، "الظاهرة الغنائية العربية في سياقها" (١٩٧٥).[٣١] وهي مقالة مبكرة نوعاً ما، ويمكن النظر إليها بوصفها تمهيداً "نظريًّا" لكتاب **صبا نجد** (١٩٩٣) فيما بعد. في هذه المقالة يعالج ستيتكيفيتش (ص٧١- ٧٢) ظاهرة الغنائية العربية في سياق بحث الكلاسيكيين الجدد والرومانسيين الأوروبيين عن صوتهم الشعري، إذ تأكدوا من أنهم وجدوا نموذجاً أصليًّا لهذه الكينونة المراوغة في الكنز المكتشف حينئذٍ من الاستشراق الشعري.

يَطرَحُ ستيتكيفيتش في البداية (ص٥٧- ٥٨) ويُؤَكِّدُ فِكرَةُ الشكل form الأدبي بوصفه نوعاً genre أدبيًّا مقارنةً بالموضوع subject matter، ومن حيث ارتباط الشكل بأسلوب ورؤية يُحَدِّدَانِ طبيعته: غنائيًّا كان أو ملحميًّا أو دراميًّا. ويرى أن النوع الأدبي يُزَوِّدُ الفنانَ بأداةٍ ليست للخلق الفني فحسب بل للفهم كذلك، أي للتأويل، وهذه نقطة يُشَدِّدُ عليها بقوة. فالشكل الأدبي نَمَطٌ للمعرفة قبل أن يكون نَمَطاً لـ"الصنعة."

---

(٣١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "الظاهرة الغنائية العربية في سياقها،"

Jaroslav Stetkevych, "The Arabic Lyrical Phenomenon in Context," *Journal of Arabic Literature*, ٦ (١٩٧٥), pp.٥٧–٧٧.

وثمة شبه ترجمة عربية لهذه المقالة، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، "الظاهرة الغنائية العربية،" ترجمة صبحي حديدي بتصرف، **الكرمل**، صيف ٢٠٠١، ص٩٤-١٠٢.

في الأدب العربي، كما يذكر ستيتكيفيتش (ص٥٨- ٥٩)، نَجِدُ سيطرةً سطحيةً مُسْتَبِدَّةً لنوع أدبي واحد فقط- القصيدة الغنائية the lyric. وعلى الرغم من أننا لا نجد التقسيم الثلاثي المألوف في الآداب الأوروبية للأنواع الأدبية فإن هذا لا يعني، مع ذلك، أن جَدَلَ الخِبرَة الجمالية بأبعادها الثلاثة لا يوجد في الشعر العربي كليًّا. فكل قطعة من الشعر يَتِمُّ إدراكُها في مكان ما بين تلك الأطراف الثلاثة، مع عنصر توتر حاضر في العمل الشعري الفردي. وإذا كان هذا كذلك فإن الخصائص المميزة للشعر العربي غنائية دون شك، كاشفة عن "المرحلة المبكرة من الروح" في تنوع حالاتها الشعورية وعن فهم عاطفي للعالم وللنفس. وهنا يلاحظ أن الشاعر العربي يبدأ قصيدته من اللحظة الحاضرة، من لحظة الاستجابة العاطفية، مما يستدعي الأنصار المبكرين للنوع الأدبي الثلاثي، من مثل شيلينج وجين بول.

يَرَى ستيتكيفيتش (ص٥٩-٦٠) أنه ضمن هذه البنية المكثفة والشكلية أسلوبيًّا، فإن أشكالاً نمطيةً أخرى لا غنائية يمكنُ أن تَجِدَ إمكاناتٍ للتطور محدودةٍ للغاية فحسب. وهو ما سوف يكشف عنه فيما بعد في أبحاثه الأخيرة عن الصيد والطردية في الشعر العربي. ولكن هذا لا يعني أن المدى الموضوعاتي للقصيدة العربية كان يَسْتَبْعِدُ كُلَّ ما ليس غنائيًّا. فقد طَبَّقَ بعضُ المستشرقين المعاصرين (ريناتا ياكوبي) تصنيف إميل شتايجر للأنواع الأدبية على القصيدة العربية، ورأى أن الأبعاد الغنائية والملحمية والدرامية موجودة فيها. ويرى ستيتكيفيتش هنا أن البعد الغنائي يمكن أن يكون قد انْحَصَرَ أكثر من غيره داخل الإمكانات المحدودة للتطور في القصيدة. ومن ثم احتفظ

الشعر العربي بكثير من التوترات الداخلية. ولكن هذه التوترات بسبب ما مَرَّتْ به مكوناتُ القصيدة الشكلية من صقل و "أسلبة" لا تُدْرَكُ بسهولة أو حتى تُشْرَحُ شرحاً ما- بوصفها أعرافاً مقبولة لا تدعو بطبيعتها إلى التبرير. ولهذا على النقد التقليدي في الشعر العربي أن يواجه الحقائق الواقعة، والتي أهمها جميعاً الغَلَبَةُ الشكليةُ للنمط أو النوع الأدبي الغنائي، ومن داخله اللغز الواضح، القصيدة.

أما بخصوص التاريخ النقدي لتناول إشكالية "الغنائية" في الشعر العربي فيرى ستيتكيفيتش (ص٦٠-٦١) أن النظر في التاريخ نفسه في التقليد النقدي الأوروبي ربما يحمل لنا بعض العزاء. فقد مرَّ هذا التقليد بمصاعب أكثر، على الرغم من الاستعراض التاريخي الذي قدمنا به لهذه المناقشة أعلاه. وهكذا يستدعي أرسطو وهوراس ولونجينوس وميلتون ودرايدن، إذ ينتهي إلى ملاحظة رينيه ويليك من أن القصيدة الغنائية، تعليقاً على كلام درايدن في مقدمته لكتاب **مقالة في الشعر الدرامي** (١٦٦٨)، وذكره "الشعراء الإنجليز الذين كتبوا إما في هذا النوع، الملحمة، أو بالطريقة الغنائية، ليست مستخدمة، كما كان هو الغالب في الأزمنة السابقة، بوصفها نوعاً أدبيًّا فرعيًّا بل بوصفها بديلاً للملحمة والدراما مستنفدة كل الإمكانات." ولكن هذا البديل المطروح لم يكن مقبولاً تماماً، وخصوصاً في الترتيب الكلاسيكي الجديد للأنواع الأدبية، مما كشف عن تطرف النقد الأوروبي في التعامل مع "الغنائي."

مما له دلالة كبيرة في هذا السياق أن واحداً من أوائل الذين راجعوا أسس النظرية الكلاسيكية الجديدة في الشعر، وبالتحديد فيما ينظر إليه على

أنه إعادة تقييم للغنائية، كان المستشرق البارز السير وليم جونز في ١٧٧٢ ، والذي أثرَ بحماسته الاستشراقية على الشاعر الألماني جوته تأثيراً كبيراً. يمزج جونز أفكاراً من لونجينوس مع أخرى مستمدة من لوكريتوس حول بدائية الشعر وتلقائيته بين أناس (مثل الشرقيين) احتفظوا باستجاباتهم العاطفية الأصلية وبثوها في شعرهم. وعلاوة على ذلك، فإن القصيدة الغنائية ليست فحسب الشكل الشعري الأصيل بل النموذج الأصلي للشعر بوصفه كُلاً. وهكذا (ص٦٤) فإن اكتشاف الكلاسيكية الجديدة الأوروبية المتأخرة لعنصر "الرغبة/العاطفة" "passion" بوصفه جوهر الشعر، كل الشعر، وليس الشعر الغنائي فحسب، أدَّى بالاستشراق الشعري مباشرة إلى القصيدة العربية بالمثل. وقد ظهر هذا العنصر في الرسم كذلك على يد الحركة النقدية في القرن ١٧ ، وامتد إلى القرن ١٨ إذ اهتم الرومانسيون في أوروبا بجماليات الشرق الإسلامي.

ومهما يكن من أمر، فقد امتدت التماثلات الشعرية العربية مع أوروبا إلى مدى أبعد وأعمق. ذلك أن الطبيعة "العاطفية" للشعر العربي المبكر، كما يقول ستيتكيفيتش (ص٦٥)، والتي انجذبت إليها الروح الرومانسية الخارجة من سباتها في أوروبا، تميزت بسمة عتيقة من حولها ، سمة حددها استشراق القرن ١٨ بأنها سمة رعوية، مما يُعَدُّ أمراً جديراً بالتأمل. ويرى ستيتكيفيتش أن ثمة توتراً مفهوميًّا في فكرة الرعوي والتي يمكن أن تتناسب بشكل غير مرغوب فيه مع سوسيولوجيا المشهد الشعري العربي الأقدم، وذلك من خلال التقابل أو التضاد بين "البدائي" و"النبيل" والتحولات التي أحاطت بهذين المفهومين، وأدَّتْ إلى الخلط بينهما بطريقة

عكسية. وليس هذا فحسب بل إن ستيتكيفيتش يرى (ص٦٦) أن في الشعر اليوناني المبكر أيضاً ثمة قصائد غنائية قصيرة تتكلم عن عالم الشاعر المحارب، وفيها يتكلم الشاعر بضمير المتكلم "أنا"، مما يجعله جدَّ قريب من الشعر الغنائي العربي، كما أن عالم الشاعر اليوناني هذا الارستقراطي ومساعيه الفروسية توحي أيضاً بموازيات مع الشعر الارستقراطي والفروسي والبلاطي من زمن ما قبل الإسلام حتى المتنبي.

هكذا يستمر ستيتكيفيتش في مقالته الشائقة في عقد التوازي بين الشعر اليوناني القديم والشعر العربي من منظور هذا البعد الارستقراطي الفروسي البلاطي، بل إنه ليلاحظه حتى في شعر شاعر صعلوك مثل تأبط شرًّا وقصيدته المنسوبة إليه في رثاء خاله (ص٦٧) والتي انبهر بها جوته. وهنا يكشف ستيتكيفيتش في تعليق سريع على هذا النوع من الشعر، أي الشعر العربي القديم في عمومه، عن أنه ثمة شيئاً جوهريًّا وثقافيًّا لا شك فيه حول هذا الشعر. بل إنه يمكن أن يؤدي بنا إلى حدود ثقافية يمكن أن تتضمن الفكرة الفروسية عن العصور الوسطى بوصفها نمطاً typology أنثروبولوجيًّا. وهنا نرى لمحة إلى سوابق لها في أعمال ستيتكيفيتش تكشف عن البعد الثقافي في نقده منذ البداية.

في هذا السياق يقع ستيتكيفيتش (ص٦٨) على العلاقة بين فكرة "اللعب" وفكرة "العاطفة" في إطار فروسية العصور الوسطى من خلال مقالة جد متميزة، كما يقول، ليوهان هوزينجه عن "الأفكار الفروسية في العصور الوسطى،" وفيها يلاحظ غموضاً حيويًّا بعينه بين اللعب والعاطفة في تكوين الشيفرة الفروسية للطموح الشخصي وللفعل السياسي على السواء. إن قبول

أي شيفرة في حد ذاته هو شكل من أشكال "اللعب" على الرغم من وقاره الممكن.

هكذا فإن هذا القبول الوقور لفكرة الشرف بوصفها شيفرة غير قابلة للانكسار هو الذي يخلق الشرط السيكولوجي فوق العقلي للـ"العاطفة." إن هذه العاطفة القروسطية أو الجدية حول شيفرة الأخلاق السلوكية جعلت حتى أكثر القواسم المشتركة للشرف خشونة، المجد والانتقام تكتسب أبهة الفضيلة والواجب. ومن هذه الناحية، ثمة فرق ضئيل بين حرب البسوس والثارات التي لا نهاية لها في أوروبا العصور الوسطى، وفي كلتا الحالتين كانت درجة الجدية هي فحسب التي تتأرجح. إن شيفرة الشرف والانتقام الرهيبة هذه والتي تُنْصَبُ لها مصايد من النبالة وحتى من الروحانية كانت إلى حد كبير مستوعبة ضمن الطبقة الاجتماعية القروسطية للوعي. لقد كان الشرف هو المعيار للأرستقراطية التي كانت تحيا به، كما كان يتخلل الطبقات الدنيا بالمثل وإن كان بمعنى أكثر سلبية وبصورة غير مباشرة.

في هذا السياق القروسطي، كان الشاعر العربي، كما يقول ستيتكيفيتش (ص٦٩) دائماً في المركز الصميم من الفكرة القبلية أو فيما بعد الفكرة الأرستقراطية البلاطية. وفي تطوره من الكاهن الممسوس إلى الفارس المغني، لم يكن من السهل تصنيفه سوى ضمن الخاصة. ولهذا، فليس من قبيل المفاجأة أن الطبيعة الكلية للتراث الشعري العربي كانت موضع تقدير من قبل ابن عبد ربه (ت ٣٢٨/٩٤٠) ليس بوصفه **ديوان العرب** بمعنى غير متبلور اجتماعيًّا بل بوصفه **ديوان خاصَّة العرب**، أي مستودع ثقافي واعٍ بالمكانة والنوعية. وهكذا كان البلاط في الإمبراطورية الإسلامية مركز جاذبية

للانتماء والهوية للمحارب الفارس والشاعر على السواء. وكذلك الأمر في بلاطات جنوبي فرنسا منازل حقيقية للشعر الغنائي المزدهر في تلك الحقبة بالتحديد. لقد ركزت هذه الغنائية البلاطية، بإخلاصها الصادق لفكرة نوعها الأدبي، على تثقيف الشعور، على الملكة (الحس) العاطفية؛ وكما يمكننا الحكم بشكل أفضل من منظور تاريخي لاحق، كانت هذه الغنائية البلاطية هي أكثر ما احتاجت إليه العصور الوسطى.

ويمكن تلخيص هذا المنظور التاريخي المتأخر فيما يلخصه ستيتكيفيتش (ص٧٠) عن الفلسفة واللاهوت في تلك المرحلة من العصور الوسطى إذ كانتا تتجهان إلى مآلهما الأخير في شكل "خلاصات" يضعها الفلاسفة أو رجال الكنيسة. هنا اكتسبت النظرة الدينية إلى الحياة، وقد أصبحت نظرة لاهوتية، عدم ثقة في الحياة نفسها، عدم ثقة كان لها أن تتنامى حتى لتصبح أَنْصِبَةً من العدائية. لقد كان بَعْثُ الفلسفة من جديد في العصور الوسطى تقريباً بَعْثاً تحت الراية الوحيدة الممكنة- ولكنها مع ذلك راية هلاك- وهي البحث عن الاتساق مع العقيدة الدينية، مما أفقدَ الفلسفةَ قُدْرَتَها على الإدراك الحسي للعالم المباشر. وفي غياب الدراما، والمسرح كما نعرفه اليوم وكما عرفه العالم القديم، كان على الشعر الغنائي وحده، مع ذلك، أن يقبض على الصلة الحسية بالحياة، أن يستعيد الإيمان المطلق بالقدرة على معرفة العالم من خلال الشعور، أن يحقق ذلك التكافل العاطفي للإحساس الذي يجعل رؤية "الحاضر" ممكنة. وفي تلك الحقبة كانت الفنون التشكيلية في أوروبا المسيحية والدولة الإسلامية (الأرابسك) غارقة في عالم آخر، الماضي أو المستقبل: البحث والخسارة، من غير أن يكون ثمة مكان للحاضر.

ثمة محاولة أبعد في تحديد نمط الغنائية العربية تؤدي بنا بالضرورة إلى طبيعة صوت الشاعر في القصيدة، إلى "الشخصية" "persona" الشعرية، كما يذهب ستيتكيفيتش (ص٧١- ٧٤). وهو هنا يبدأ من مسألة الصدق في الشعر التي نوقشت منذ العصور القديمة لدى بداية من اليونان وحتى النقد العربي وإن كان هنا دون نظام واضح. وكما ذكرنا أعلاه فإن الكلاسيكيين الجدد والرومانسيين الأوروبيين في بحثهم عن صوتهم الشعري، تأكدوا من أنهم وجدوا نموذجاً أصليًّا لهذه الكينونة المراوغة في الكنز المكتشف حينئذٍ من الاستشراق الشعري. وكان الأوربيون، بعد الموضوعية الكلاسيكية الجديدة المتمثلة فلسفيًّا في الضمير الغائب المنتظم، وبعد النمط الآخر من الحضور الشعري في الحوار الدارمي، يتوقون في شغف لصوت الشاعر وقد تَحَوَّلَ إلى ذاته مرةً أخرى. كانوا يتطلعون إلى "الأنا" الشعرية عارية. وفي انبهارهم الأولي بالطبقات المبكرة من الغنائية العربية، ربما كان لديهم مُبرِّرٌ للتفكير بأنهم قد كشفوا الغطاء عن ظاهرة بدائية محتفظة بنقائها. وحقيقة فإن "الشخصية" الشعرية، "الأنا" الجازمة عند الشاعر الغنائي العربي تُكَوِّنُ جانباً جوهريًّا من النوع الأدبي بكليته. ولكن ستيتكيفيتش يحذر هنا من أن هذه "الأنا" قد أصبحت جزءاً أساسيًّا من متطلبات الشكل الفني، القصيدة، مثله مثل باقي المعاني فيها، كما أصبحت عبئاً في هذا السياق ومسئولة عن ما يوجه إلى القصيدة من عيوب الرتابة والتوقع، وهي "الأنا" الزائفة التي تنتشر في الغنائية العربية، مما ينفي التجربة الغنائية الذاتية عن الشاعر العربي. وقد أفلتت من هذا المصير "الأنا" الشعرية في قصيدة الهجاء العربي بشكل نسبي، وكذلك الأمر في قصيدة الرثاء من خلال نسيب غير مُنْتَمٍ شكليًّا.

إن "الأنا" لدى الشاعر الجاهلي، أو حتى لدى سلفه الشاعر العباسي الأكثر قرباً من الحياة المدنية البلاطية المثقفة، "أنا" غير استبطانية بالدرجة التي لا تكون فيها ذاتَ أهمية متواصلة وذات صلة بالمفهوم الإنساني والثقافي الواسع، أو أن تكون ذات فائدة ملحة من الناحية الفنية. إن "أنا" الشعراء المبكرين يمكن أن تَظَلَّ حامِلَةً لعاطفةٍ خَام، غيرِ زائفة، وهو نوع العاطفة الذي يمكن أن يتأثر بطاقاتٍ غير مستنفدَة مما هو جوهري وفطري (ساذج) في الإنسان. إن الفطري والجوهري هما اللذان يُؤدِّيانِ إلى تجلياتِ السامي sublime. إنها كذلك الرؤية الفطرية للحياة هي التي تُحَوِّلُ الحياةَ إلى تعبير فني، والذي، كما كانت كثير من الأرواح تَشُكُّ، يخلقُ عُصوراً ذهبية في التاريخ والعصور الكلاسيكية في الفن. وربما من هذه الجهة في تأمين رؤية فطرية، أصلية للحياة، أن الشعر العربي الجاهلي يستحق أن يُدْعَى شعراً كلاسيكيًّا حتى ضمن إطار مفهومي عالمي من التصنيف الجمالي والثقافي. وفي مثل هذا التجلي لـ"أنا" فإن التعبير الشعري عن الواقع والتجربة الشعرية يصبحان شيئاً واحداً. إن مغالطة تصوُّر الغنائي تختفي. وعلاوة على هذا، فإن المفهوم الفطري عن الواقع وعين جمهور الشاعر الجاهلي البسيطة والمتبصرة على نحو مطلق، تزيل الحدود بين الإدراك الذاتي للشاعر والإطار الموضوعي "المصاحب" "collateral" لجمهوره. إن جمهوراً للشاعر مثل هذا، كما يمكن للمرء أن يكرر حقيقة بدهية، كان يشعر دائماً بالطريقة نفسها. ولم يكن على الشاعر سوى أن يضع مشاعرهم في كلمات. وهكذا، حتى "أنا" الشاعر، الكينونة المجرِّبة، تفقد ذاتيتها في إمكانية الموضوعية لدى الجماعة، القبيلة، الثقافة. وإنها كذلك تلك الموضوعية الكامنة في "أنا"

الشاعر الفطري هي التي تجعل من فنه رَحِماً لخصوصيات ثقافية تالية وتجليات للذات كما لو كانت ضمن تقليد كلاسيكي. وهنا يشير ستيتكيفيتش في هامش مهم (هامش٣١، ص٧٤) إلى رينيه ويليك الذي يذكّرنا بأن "شيلر اعتبر جوته الشاعر الفطري (الساذج) الحي في العصر العاطفي الحديث." وهذه السذاجة متعلقة بموضوعية جوته بوصفها "موقفاً" يعلو على التمييز بين الأنواع الأدبية الذي هو موقف الكلاسيكية.

يبدو لنا الآن، كما يقول ستيتكيفيتش، في نهاية هذا التناول للـ"أنا" الغنائية، بعيداً عن هذا التجلي الساذج الذاتي- الموضوعي للـ"أنا" الغنائية في الشعر العربي، أن الشعر كان يمكن أن يصنع خيراً لو كان تكلم بصورة أقلَّ مباشرةً، لو كان تَخَلَّى عن توهم التعبير المباشر عن التجربة. ولكن مهما كان كثير من الشعراء الأفراد قد حاولوا الهروب من مغالطة التعبير الذاتي الزائف، فإن النظرية الأدبية العربية والنقد الأدبي العربي لم يفشلا أبداً في تذكير الشعراء بحدود مجالهم، وفوق كل شيء، بخضوع الشعر لوهمه "الغنائي."

إن النتيجة التي يصل بنا ستيتكيفيتش إليها هنا هي أن ما بقي هو النوع الأدبي، الشكل والرواسم (الكليشيهات) الخاصة بالتصورات الغنائية، وكلها مُتَوَّجَةٌ بمغالطة صوت الشاعر المباشر، بـ"أنا" التجربة المتلاشية. وأصبح من النادر أن نجد شاعراً، مثل أبي العلاء المعري، والذي يستطيع أن يسمع ويميز بين أصوات الشعر الأخرى، وإن يكن بسخرية نابعة من السخط على الذات:

إذا قلتُ المحالَ رَفَعتُ صَوتي وإنْ قُلتُ اليَقينَ أَطَلتُ هَمْسي

لكن ستيتكيفيتش يستدرك (ص٧٥) فيذكر أن الشاعر العربي قد يحافظ، مع ذلك، داخل النوع الأدبي، وخصوصاً ضمن **النسيب**، على ما سوف ندعوه صِدقاً رمزيًّا. بل إن الشغف الذي قوبلَ به هذا الصدق يشهدُ عليه موتُ الشاعر الأموي وَضَّاح اليمن الذي قتله الخليفة الوليد بن عبد الملك لتشبيبه بأم البنين زوجته وإن كان بناءً على طلب الزوجة نفسها في حين نجا كُثيِّر عَزَّة في المناسبة نفسها بأن نَسَبَ بجارية لها. ومهما يكن من خداع ودراما في هذه الحادثة، فإنها تلقي ضوءاً مهمًّا على كل من مكانة شاعر البلاط بوصفه فناناً، وعلى شعره بوصفه صنعة محددة النوع للغاية. إنها تؤكد الطبيعة البلاطية المتكلفة لشعر **النسيب** العشقي في حقبة مبكرة كالحقبة الأموية. و**النسيب** بوصفه شكلاً شعريًّا عمل من أعمال الجمال الفني موجه إلى زوجة الخليفة وهو عمل للشاعر أن يفخر به بوصفه شاعراً. ومن الواضح أن مثل هذا الشعر الغزلي لم يكن له مكان رحب في التجربة الشعرية بوصفها عنصراً شخصيًّا لا يمكن نقله إلى الغير. فليست ثمة معادلة غير قابلة للتبديل بين الإلهام الشعري والشيء الملموس. وليس صحيحاً، مع ذلك، أن شعراً مثل هذا ينقصه شكل بعينه من الشعور الشعري نحو الموضوع الذي يتناوله. ففي ممارسة محددة شكلاً من حيث النوع الشعري مثل **القصيدة** أو **النسيب**، يقدم التقليد الشعري للشاعر إطاراً واسعاً من التجربة أو الرؤية للموضوع. فهذا التقليدُ نوعِيٌّ من حيث الشكل، جَمْعِيٌّ من حيث الموضوع ومثالِيٌّ من حيث اختيار الخصوصيات. وهكذا فإن الشاعر في النسيب البلاطي يستطيع أن يخاطب، بأسماء عديدة، "المرأة"- ربما ليس

تماماً "الأنثى الخالدة،" المثال الرمزي، لكنها مع ذلك كينونة جمعية: إلا تَكُنْ المثال، فعلى الأقل "النمط" أو "الشخصية،" وسوف يصبح شعور الشاعر نفسه حينئذٍ شعوراً أصيلاً على نحو رمزي. سوف تكون "التجربة" هناك.(٣٢)

ينتقل ستيتكيفيتش في نهاية مقالته المهمة هذه (ص٧٥- ٧٧) إلى تناول النوع/الشكل/التقليد الفني من منظور فن الرسم أو الأيقونية وعلاقتها بفن القول، الشعر. يرى ستيتكيفيتش أن المرء لو فكر في أيقونية أية ثقافة، فسوف يتحقق من إلى أي مدى يتخلل "النمطيُّ" أيَّ تقليدٍ أيقوني.

---

(٣٢) تتصل هذه المسألة بمكانة الرومانسية العربية في بدايات القرن العشرين الميلادي وعلاقتها بحركة الإحياء الشعري قبلها، بل بعلاقتها بالشعر الكلاسيكي (القديم بصفة عامة) وذلك من منظور التجديد الشعري ونظرة الإحيائيين إلى الكلاسيكيين ونظرة الرومانسيين إلى الاثنين. ومن المهم أن نتأمل هذه المسألة كي نكون على وعي بدور الحركة الرومانسية في النهضة الأدبية في أوروبا من ناحية وفي البلاد العربية من ناحية أخرى، وخصوصاً أن الأخيرة تأثرت بالأولى على المستوى النظري أساساً. انظر هنا محمد لطفي اليوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد**، (تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٢)، حيث يرصد النظرة السلبية إلى الشعر القديم والحديث حتى في حالة الدفاع عنه (ص٢٦)، كما أن حركة التحديث الرومانسي لم تكن، في دعوتها إلى التمرد على الشعر القديم، على وعي بالفجوة الخطيرة التي تفصل بين النص الإحيائي والنص الشعري القديم، وقد جَرَّدَتْ النصَّيْنِ من الخيال (ص٣١ وما بعدها). كذلك يشير اليوسفي (ص٤٢) إلى أن حركة التحديث الرومانسي العربية في تأثرها بالرومانسية الغربية كانت استنساخاً يتم فيه خلع المقولات والأفكار من منابتها دون أن تحضر في الثقافة التي استنسختها حضوراً فاعلاً. وهذا ما يفسر في رأيه التعارض بين تنظيرات الرومانسية العربية ونصوصها الشعرية. ومن هنا (ص٨١ و١١٤) فشلت الرومانسية العربية في التجديد الشعري وانقلبت على نفسها. ويمكننا أن نرى أن المفارقة في هذا كله يمكن أن تتراءى لنا عندما نتأمل في الحوار الفعال بين الرومانسية الغربية والشعر العربي القديم من ناحية (على سبيل المثال، على يد شاعر مثل جوته الذي يمثل أفضل ما في الكلاسيكية الجديدة والرومانسية الغربية) والحوار السلبي بين الرومانسية العربية والكلاسيكية العربية والكلاسيكية العربية الجديدة في الوقت نفسه.

فما كان في لحظة ما عملاً فنيًّا، فعلاً جماليًّا، يصبحُ فكرةَ هذا العمل، ويتحوَّلُ الفعلُ، إذا دامَ طويلاً، إلى سيرورة process. ويصبح التقليدُ الناتجُ عن الفعل الجمالي والتفكير الجمالي تقليداً للمعنى من خلال التعرف المنظم. كما أن التكرارية في تدفق مثل هذا هو دوامه الخاص. فصورة العذراء الرومية نموذجية أصلية في التعبير والوضعية. وهذا النموذج الأصلي يدوم طويلاً بتنويعات طفيفة من مصر القبطية المبكرة إلى روسيا القرن التاسع عشر. وعيون صور العذراء لدى ليوناردو دافنشي، سيدات دنيوية وملائكة، أيضاً، أكثر من ماركة مسجلة لريشة هذا الفنان. إنها فكرته وحدوده الشكلية في الوقت نفسه. ويأتي المنظرون ليجعلوا مما صنعه الفنان "مثالاً" على علم الجمال المسيطر في "كلاسيكية" متخيلة. وهذا هو الوقت نفسه الذي برزت فيه الشعرية الأرسطية بوصفها حجر الزاوية في علم الجمال الكلاسيكي الجديد بأشكاله الثابتة والمغلقة. والنتيجة هي تعريف متحذلق للنوع الشعري، ومحتوى مقرر بصورة جامدة للنوع الشعري.

في الأدب، بطبيعة الحال، وخصوصاً في الأنواع والأشكال الشعرية الصغيرة في حجمها، يمكن للرتابة الأيقونية أن تتطور بالسهولة نفسها التي تحدث في الفنون التشكيلية. ومع ذلك، فطالما يمكن لخصوصية بعينها، منتشرة بصورة مقررة، أن تكون مصدراً لمتعة التعرف في تحديد فنان متميز في الفنون التشكيلية، فإن الموتيفات والسمات المتكررة في الشعر سوف تُؤَدِّي بالمثل إلى الملل، أو لدى شاعر استثنائي (مثل شكسبير) إلى الوعي الذاتي بالعملية الإبداعية نفسها. يعطي ستيتكيفيتش هنا مثالاً من شعر شكسبير يذكرنا بقول كعب بن زُهير، وهو في الرَّعيل الأول والصدر المتقدم، قد قال في شعره:

مـــا أرانـــا نقـــول إلا مُعـــاراً أو مُعـــاداً مـــن قولنـــا مَكْـــرورا

والفنون التشكيلية أكثر "زخرفة" من الشعر والتكرار جزء من التأثير الزخرفي، في حين أن الشعر، على الأقل في خبرتنا الجمالية الحديثة، حتى وهو يتسامح مع الزخرفة، يهدف إلى التعبير، والذي هو، أيضاً، البعد الرمزي الأولي للكلمة بوصفها وسيلة.

من داخل سياق مشابه رأى إميليو جارثيا جومز استنفاد الشعر العربي وموته في النهاية في الأندلس في صورة رمزية من خلال ابن زمرك، شاعر القرن ١٤، والذي ظلت أشعاره منقوشة على جدران قصر الحمراء بوصفه جزءاً من تصميم زخرفي باهر. ومع ذلك فكل سياق، كل إطار عمل، يخلِّفُ وراءه بطريقة ما شعوراً بأن ليس ثمة أكثر من فهم للهوامش قد حُصِّلَ وأن لا بد ثمة طُرَقاً لَمَّا تَزَلْ تؤدِّي بنا إلى الداخل.

إن الإشارة الأخيرة من جومز والتعليق الأخير لستيتكيفيتش يتيحانِ لنا مساحةً كافية في هذا الكتاب لمزيد من التأمل والمتابعة لعمل ياروسلاف ستيتكيفيتش النقدي على مدى نصف قرن أو يزيد. وقد يكفي هنا أن نذكر الباحثة اليابانية أكيكو موتويوشي سومي، وقد درست الدكتوراه تحت إشراف سوزان ستيتكيفيتش، وهي الآن أستاذة للأدب العربي في إحدى الجامعات اليابانية، وكتبت أطروحتها، **الوصف في الشعر العربي**،[٣٣]

---

(٣٣) انظر أكيكو موتويوشي سومي، **الوصف في الشعر العربي: الوصف، الإكفراسيس، ونظرية الفنون المتداخلة.**

Akiko Motoyoshi Sumi, *Description in Classical Arabic Poetry: Waṣf, Ekphrasis, and Interarts Theory*, (Leiden-Boston, Brill, ٢٠٠٤).

تناولت في أحد فصولها "النقوش" الشعرية لابن زمرك على جدران قصر الحمراء. والعمل كله يقوم على العلاقة بين أشكال عدة للوصف بين الشعر والرسم والموسيقي والعمارة، وهو الموضوع الذي أشار إليه هنا ياروسلاف ستيتكيفيتش إشارات واضحة، ثم أشار إليه كذلك في **صبا نجد** (١٩٩٣)، ثم كتب عنه مقالة أخيرة (٢٠٠٦) سوف نعرض لها فيما بعد. أما موضوع كتابة/موت الشعر على الجدران فموضوع قائم بذاته في التقليد الأدبي العربي، التفتنا إليه في مقام سابق[٣٤] ويستحق العودة إليه مجدداً.

٣ - ٢ - ٥ عيار الشعر العربي الكلاسيكي بين التقليد والإحياء

تُعَدُّ مقالة ستيتكيفيتش، "سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي،" (١٩٨٦- ١٩٨٧)[٣٥] امتداداً وتطويراً لأفكاره حول القصيدة العربية وبنيتها والبعد الغنائي فيها بصفة خاصة. هنا يبدأ ستيتكيفيتش من سينية أحمد شوقي "المعارضة" لسينية البحتري في "وصف" إيوان كسرى. فالمهم نقديًّا ومنهجيًّا، على حد تعبيره، "إثبات الحضور لقصيدة أحمد

= والفصل المشار إليه عن ابن زمرك يقع في الصفحات ١٥٥-١٩٣، وثمة لوحتان في نهاية الكتاب للأعمدة في قصر الحمراء بقرطبة وعليها شعر ابن زمرك، وكان ياروسلاف ستيتكيفيتش قارئاً أساسيًّا لهذه الأطروحة قبل تحولها إلى كتاب.

(٣٤) انظر حسن البنا عز الدين، "تراسل الشعر والرسم (الكتابة) في الأدب العربي،" بحث منشور في كتاب الأبحاث المقدمة إلى **مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر،جامعة اليرموك، إربد**، (٢٢-٢٤ تموز ٢٠٠٨).

(٣٥) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي،" **فصول**، ٧، رقم ٢/١ (أكتوبر ١٩٨٦/مارس ١٩٨٧)، ص١٢-٢٩.

شوقي كبنية لفظية معينة ضمن المفهوم الأوسع الراسخ تاريخيًّا لهذا الشكل المعقد التكوين والبناء المسمى نوعيًّا، بالمعنى الاصطلاحي بالقصيدة العربية." (ص١٢) ويؤكد ستيتكيفيتش (ص١٣) أن الذي نوقش وطبق منهجيًّا في النقد العربي ليس إلا ذلك المنظور اللا بنائي القائم على وحدات القصيدة الصغرى والمعتمد أساساً على وحدة المعنى عبارةً أو جملةً، ولا معنى إن لم يكن "مفيداً" في حدود يفرضها بيت من الشعر، وتكون في النهاية "غرضاً" ما لوحدة ما من المعاني. وهذا تقريباً كل ما يهم الناقد التقليدي المنهج كما أنه أيضاً خلاصة مشكلة ربط "سينية" شوقي بـ"سينية" البحتري، لأننا إن ملنا إلى المنهج التقليدي المومأ إليه وجدنا فعلاً بعض تشابهات بين القصيدتين كلها محصورة في المفهومين التقليديين لوحدَتَيْ المعنى المذكورتين أعلاه: المعنى المفيد والغرض.

أما وحدة المعنى التي هي في الوقت نفسه الوحدة الشاملة للمعنى الكلي في هذا الهيكل المجيز للمعاني "المفيدة" وللأغراض – موضوعية كانت أم "على نية" – فلا يكاد يقع لها ذكر في المناهج النقدية التقليدية، بل حتى إننا لا نجد لها دوراً فعالاً في ذلك النقد إلى حد كبير. وهنا يعرض ستيتكيفيتش للآمدي والباقلاني مثالين على الفشل في إدراك هذه الوحدة الكلية للمعنى. وفي مقابل ذلك، يؤكد سبق الجمحي إلى إدراك القصيدة بوصفها وحدة شكلية، وبنية تاريخية، ويوشك الجمحي أن يزعم بأن مع تكوين هذا الشكل الكلي يقع انطلاق حقيقي في الشعر العربي نحو مرحلة النضج.

في المسار نفسه يلاحظ ستيتكيفيتش تفريق الجاحظ (في ج٣ من **الحيوان**) بين القصائد الطوال والقصار وإجادة بعض الشعراء في نوع منهما دون الآخر، مع وجود شعراء نادرين (مثل الفرزدق) يجمع بين التجويد في القصار والطوال. والجاحظ بهذا يثبت وجوداً اصطلاحيًّا لكل منهما ويلوح بأن لهما ميزات شكلية خاصة تتطلب وعياً شكليًّا من جانب الشعراء، وموهبة من نوع معين. ويعلق ستيتكيفيتش على تشبيه الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) بناء القصيدة المتماسك الأجزاء بجسم الإنسان بأن تشبيهه هذا كان له بعض انعكاس في النقد العربي، ولكن المسألة لم تتجاوز إثبات فضل حسن التخلص.

أما على مستوى الشعراء أنفسهم فقد كان هذا الشكل الكلي للمقول الشعري، مع غرابته التي كانت قد أصبحت ألفة ومع تعقده الذي كان قد تحول إلى بداهة، ما زال يمتد زمنيًّا جيلاً بعد جيل يُتَوارَثُ ويُتَواصَى به. وهكذا يمكن أن نحصل على الرؤية التاريخية لتكوين القصيدة العربية أو حتى لتشخيصها وتطورها الأفقي من خلال قصائد الشعراء أنفسهم دون وساطة أو شفاعة: أولاً في الإطار الجماعي للقصيدة الجاهلية كي نثبت ما إذا كانت نادرة النوع في تكوينها أم نموذجية وما درجة تماسكها وتكاملها الشكلي. أما الخطوة الثانية فتتلخص في النظر إلى القصيدة الجاهلية في إطار زمني مختلف، أموي مثلاً، فنسأل شاعراً مثل ذي الرمة بعض الأسئلة عن القصيدة الجاهلية: عن تقنية بنائها وعن معنى تلك التقنية وذلك البناء. وبهذه الطريقة سنجد أنفسنا بين لغة الشعر الجاهلي التي كانت توجد في حالة أشبه بحالة ما وراء الوعي، في مقابل يقظة الوعي في رؤية الشاعر

الأموي الذي كشف لنا عن الكيفيات التي يعيش بها الماضي في ذكرياتنا من خلال طاقات خاصة تجرده وتحوله إلى حنين مطلق لا يموت لأن جذوره قد تأصلت في تلك الرياض والخمائل السرمدية المعروفة بأسماء كثيرة. (ص١٤)

لقد حَدَثَ في القصيدة العربية مع مِضِيِّ الزمن، بدءاً من بعض مراثي حسان بن ثابت المخضرم، أن العنصر الغنائي الذي كان مرتبطاً بقسم النسيب ارتباطاً لا يَنحَلُّ بأي سبب من الأسباب جَعَلَ يَنفَصِلُ عن الأصل ويتحرر مبرماً له أسباباً وروابط أخرى من بينها الربط مع شعر الرثاء ذي الأبعاد الغنائية المستقلة الأصالة. (ص١٥)

يلاحظ ستيتكيفيتش، أيضاً، أن النسيبَ من ناحية الشكل وبوصفه عنصراً غنائيًّا أوليًّا في الشعر العربي لم يستسلم لدوره الاتباعي الوظيفي استسلاماً تامًّا بل أثبت نفسه مبكراً بعد أن انفصل في العصر الأموي عن هيكل القصيدة المركبة واستتب كذات شكلية مستقلة، وإن كان ثمة بعض غموض اصطلاحي حول نوع الشعر الذي قد تكون بهذه الطريقة. يقصد ستيتكيفيتش هنا ما أطلق عليه "الغزل العذري" بوصفه تطوراً للنسيب. وهو يرى أن هذه التسمية قد تكون مخطئة أو على الأقل تنقصها الدقة الكافية. وهنا يفرق بين "الغزل العذري" و"الغزل الصريح" الذي نجده عند عمر بن أبي ربيعة ووضاح اليمن. فثمة فرق بين الغزلين. أما القصيدة العذرية فلم تستغنِ عن قالب النسيب بمعانيه الأساسية ومعجمه الشعري الذي يربط تجربة الشاعر بالماضي، ولكن شكل القصيدة العذرية صار كائناً كافياً في ذاته بغض النظر عن كون حدوده عين حدود الشكل الأم، أي النسيب المجرد؛ دون رحيل أو فخر أو لغيرهما من الأجزاء البنائية ذات الملامح التقليدية التي

تصلح مخرجاً من دائرة هموم الشاعر إلى مرامي همته. فتنتهي القصيدة العذرية كما ابتدأت: كلها فقدان وحرمان وحنين ولا مخرج أمام الشاعر العذري ولا مفرج لأنه طريد وجدانه مثلما هو طريد تراث شكلي قديم.

أما الغَزَلُ الصِرْفُ فقد كان حَظُّهُ من التطور النوعي ضئيلاً نسبيًّا وكان قد استنزف معظم طاقاته الشعرية في مرحلة تكوينه أو في ما بعدهما بقليل، أي في جيل بشار بن بُرْد، وسرعان ما جعل هذا الغزل يميل إلى التفاهة على الرغم مما فيه من خِفَّةٍ وظُرْفٍ أصليَيْنِ. فلا نرى الغزل يسترد بعض مزاياه البواكر إلا عندما ولد مولداً جديداً كموشحة أندلسية — هذا إذا قبلنا أن عالم الأشكال والأنواع الشعرية فيه مجال لمسخ أو لولادات جديدة — خصوصاً إن كان الغزل الأصلي ينقصه الإحساس بالقالب الشكلي إلى حد بعيد، وكانت الموشحة قالباً وشكلاً قبل أي شيء آخر. وينتهي ستيتكيفيتش من كل هذا النقاش والاستعراض لتاريخ الشكل في القصيدة العربية إلى أن المعيار الحقيقي للشعر العربي لا يستوعبه مصطلح عمود الشعر، سواء كما يفهمه النقاد اليوم ولا وفق ما فهمه النقاد القدماء، وإنما كما أشار سابقاً كانت القصيدة بمفهومها البنائي المفتاح الحقيقي للتراث الشعري العربي في كل مراحله وفي كل تنوعاته، إلا أن هذا المفتاح كان دائماً في أيدي الشعراء أنفسهم، دون متناول النقاد النظريين. (ص١٦ – ١٧)

يَتَناوَلُ ستيتكيفيتش سينيةَ البحتري على ثلاثة مستويات من القراءة في ضوء المناقشة السابقة (ص١٧ – ٢٦)، يطبق فيه منهجه الذي أشرنا إلى جوانب متعددة له في هذا الفصل وسنشير إلى مزيد من جوانبه في الفصول التالية أدناه. والجدير بالذكر أن ثمة فقرة في هذا التحليل لسينية البحتري

سوف يعيد ستيتكيفيتش استخدامها مرة أخرى في مقالته عن "الكلمات السبع للنسيب" (١٩٩٤)، أي بعد ما يقرب من سبع سنوات أو ثماني. وسوف نشير إليها عندما نتناول هذه المقالة في الفصل الخامس. وتعد هذه الملاحظة دليلاً على امتداد منهج ستيتكيفيتش وتماسكه عبر أعماله المختلفة ونمو هذا المنهج عبر السنين.

٣- ٢- ٦ الطبقات العميقة للغنائية والتجربة في قصيدة مخضرمة: ابن مُقْبل نموذجاً

قال ابن سلام الجمحي في **طبقات فحول الشعراء**، "وكان ابن مُقْبل جافياً في الدين، وكان في الإسلام يبكي أهل الجاهلية ويذكرها، فقيل له: تبكي أهل الجاهلية وأنت مسلم؟ فقال:

ومَا لِيَ لاَ أَبْكِي الدِّيَارَ وأَهْلَهَا، وقَدْ زارَهَا زُوَّارُ عَكٌّ وحِمْيَرَا

وَجاءَ قَطَا الأَجْبَابِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ فَوَقَّعَ في أَعْطَانِهِ ثُمَّ طَيَّرَا[٣٦]

---

(٣٦) في **الديوان**، جاءت رواية البيت الأول، "حلها رواد"، وفي البيت الثاني، "أَتاهُ" بدلاً من "وَجَاءَ" و"فنقر" بدلاً من "فوقع". والضمير في "أتاه" و"أعطانه" يعود إلى "منهل قدم بادٍ أهله" ذكره قبل. والأجباب جمع جب وهي البئر الكثيرة الماء. انظر محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شاكر، ج١ (جدة: دار المدني، والقاهرة: مطبعة المدني، المؤسسة السعودية، د. ت)، ص١٥٠. والبيت الأول يأتي من نهاية القصيدة، رقم ٤٩، والتي تنتهي في البيت بعده. أما البيت الثاني فهو من بداية القصيدة، رقم ١٣.

ينطلق ستيتكيفيتش في هذه المقالة المطولة[٣٧] من هذا الخبر، ومن خلال تحليل قصيدة ابن مقبل التي ورد فيها هذان البيتان، وبناءً على ملاحظة الجمحي الواردة مع الخبر. وهو بهذا يسعى إلى بيان كيف أن القصيدة بكليتها وبتيماتها وموتيفاتها ينبغي تأويلها بوصفها تعبيراً عن الحنين إلى زمن الجاهلية المفقود. وفوق كل شيء، فإن بنية القصيدة تؤسس نقضاً دراميًّا لبنية القصيدة التقليدية. إن تأثير هذا النقض (أو القلب) هو إعادة وضع المسار الزمني والعاطفي للقصيدة من الماضي إلى الحاضر، مع مسار معكوس من الحاضر إلى الماضي. وفي حين يعبر الجمحي عن حيرته تجاه شاعر مسلم يشعر بالحنين إلى الماضي الوثني، فإن مقالة ستيتكيفيتش تتحول إلى النص الكامل للقصيدة لتكشف عن التيار الحنيني المقابل الذي صاحب التحول الثقافي الضخم من الجاهلية إلى الإسلام. كما تكشف المقالة عن كيف يتناول ابن مقبل التيمات (المعاني الشعرية) التقليدية، ويبني القصيدة الجاهلية ليعبر عن استيائه نحو تدمير أسلوبه في الحياة.

تَنتَظِمُ المقالةُ في ثلاثِ خُطُوَاتٍ، حَسبَ العنوان. ويعطي المؤلف الخطوة الأولى عنواناً، **الخضرمة**، وهي تَتَفَرَّعُ إلى نقطتين: (أ) **داخل– و– خارج– و– حول في تناقض ظاهري ثقافي– تاريخي: ميلاد ثقافة أدبية**

---

(٣٧) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "قصيدة لابن مقبل، الطبقات العميقة للغنائية والتجربة في قصيدة مخضرمة: مقالة في ثلاث خطوات،"

Jaroslav Stetkevych, "*A QAṢĪDAH* BY IBN MUQBIL: The Deeper Reaches of Lyricism and Experience in a *Mukhaḍram* Poem: An Essay in Three Steps," *Journal of Arabic Literature*, ٣٧, No. ٣ (٢٠٠٦), pp. ٣٠٣–٣٥٤.

عربية في إنكارها للذات. والنقطة الثانية، (ب) **سياسة Politics الحنين في الشعر العربي**. يرى ستيتكيفيتش أن "الخضرمة"، مملكة الوجود على "العتبة،" مملكة الشاعر المخضرم، تؤكد، بوصفها شرطاً وجوديًّا، محتوى الزمن الأدبي- التاريخي لهذا الشاعر ومعناها "على العتبة." (ص٣٠٣)

هكذا يشرع ستيتكيفيتش في النقطة الأولى (ص٣٠٤- ٣١٣) في تحليل مفهوم "الخضرمة" من حيث الاشتقاق والدلالة ليجده منطوياً على تناقض ظاهري لقطبية الانفصال عن مرحلة تالية والاختلاط بها في الوقت نفسه. وهو يعطي في أثناء ذلك أمثلة من حسان بن ثابت ودريد بن الصمة وضرار بن الخطاب وعبد الله بن الزبعرى.

وفي النقطة الثانية (ص٣١٣- ٣١٧)، وقبل الاقتراب من "حالة الخضرمة" الخاصة ابن مقبل، فإنه يرى أهمية اتخاذ وجهة نظر أكثر عمومية عن السمة المميزة للغنائية العربية- بداية من الحقبة الجاهلية المبكرة، ولكن التي لا تنتهي- بما فيها من حس عميق وحي بالحنين. وهنا يعطي أمثلة من زهير بن أبي سلمى وامرئ القيس ولبيد.

أما الخطوة الثانية وعنوانها، **ابن مقبل، القصيدة رقم ١٧ : قصيدة اختبار لموقف الخضرمة**، فهي ذات الخمسين بيتاً، ومطلعها:

تَأَمَّلْ خَلِيلِيَ هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارِقٍ يَمَانٍ مَرَتْهُ رِيحُ نَجْدٍ فَفَتَّرَا

فيقترح فيها أن تكون مسحاً أفقيًّا للقصيدة، وتعليقاً مباشراً عليها بالمعنى "الفيلولوجي" التقليدي- ولهذا فهي تكون بشكل جوهري إعادة صياغة، وإعادة حكاية، سواء لصور القصيدة (الوصف فيها) أو لما فيها من "قصص" أولية. وهنا يقسم القصيدة إلى تسع "وحدات" متفاوتة الطول

والتفاصيل. (ص٣١٨- ٣٣٢) ويرى ستيتكيفيتش (ص٣١٨) أن قصيدة ابن مقبل لا تتبع الشكل الثنائي أو الثلاثي للقصيدة التقليدية. فهي مكونة من عناصر نسيبية قوية، وبالمثل من عناصر للفخر، في مواءمة، قد تكون من بقايا الرحيل الشائع في القصيدة الثلاثية. كما يلاحظ كذلك (هامش ٢٩، ص٣١٨) أن التصريع لا يحدث كثيراً في قصائد ابن مقبل. وثمة ملاحظات مهمة هنا وهناك في هذا العرض للقصيدة ولكننا نقتصر هنا على ملاحظات كلية نظراً لضيق المقام.

في الخطوة الثالثة (ص٣٣٣- ٣٥٢) وعنوانها، **القراءة الثانية الضرورية**، يَسعَى ستيتكيفيتش، مُعَوِّلاً على دلالة كلمة *Eröterung* (مناقشة) عند هيدجر (هامش ٦٠، ص٣٣٣)، إلى قراءة "رأسية" لقصيدة ابن مقبل التي هي من أطول قصائد الشاعر وأكثرها تشابكاً بنيويًّا. وهذه القراءة "رأسية"، بمعنى أنها قراءة ذات عمق وعلو داخلي- خارجي، أشبه بتوجه سن الرمح إلى هدفه. ولكنه يبدأ هذه القراءة بطرح سلسلة متصلة من الأسئلة المهمة والواجبة حول القصيدة عنها وعن قدرتنا النقدية على التمييز: لماذا هذا الترتيب البنيوي الغريب؟ لماذا هذه المعايير والأعراف البنيوية "المغيظة"؟ لماذا، في الوقت نفسه، قبولها الضمني لهذه المعايير والأعراف التي، تظهر، في إصرارها العنيد، "موجِّهة" بشكل قصدي وبنيوي؟ لماذا هذا الفرض عليها، بوصفها قصيدة، أي، بوصفها شكلاً غير راغب بشكل كامن (أو غير قادر) على تجريد نفسها من العبء البنيوي، من "لا لوازم" متتابعة لرسائل مختلطة مشحونة سيموطيقيًّا، أشياء تعكس إمكاناً، أو تخرب، معنى القصيدة المعياري بنيويًّا؟ ومن ثم، لماذا الإحاطة

القطبية، من طرف شكلي للقصيدة إلى آخر، لهذا المعنى المتفشي للخسارة والأسى؟ وهل قصيدة الشاعر، في الحقيقة، وليس بشكل مطلق، أو ليست تماماً، قصيدة شكلية (تقليدية) وإنما مرثية، (بمعنى أنها) إبداع مخضرم على نحو متميز، على سبيل المثال، مثل المرثية/المخضرمة الأصل، المثيرة للقلق، عينية أبي ذؤيب الهذلي؟ وأخيراً، لماذا هذا التوتر "الثنائي"- الضدي، المثبت والمستمر بين اليقين والشك حول الدليل بقدر ما هو حول تلاشي مشروعية الفخر- بوصفه- وجهة نظر ذاتية لهذا الشاعر المخضرم؟ لماذا هذه الهشاشة، هذه القابلية للانكسار ذات قوة؟

لا يمضي ستيتكيفيتش مباشرة إلى قراءته "الرأسية" لقصيدة ابن مقبل قبل أن يتوقف عند محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٠ هـ) وابن رشيق (ت ٤٥٦ أو ٤٦٣ هـ)، إذ يرى أنهما بادرا إلى نوع من القراءة "الرأسية" للقصيدة. وهو يلاحظ أن الجمحي اقتبس بيتين من القصيدة (البيتان ٤٩، ١٣)، يفصل بينهما ٣٥ بيتاً. ومثل هذا الإجراء الاختياري يشير بوضوح إلى أن الجمحي لا بد كان على ألفة بالنص الكامل للقصيدة. أما ابن رشيق فقد ذكر، بعد مائتي سنة، البيتين اللذين ذكرهما الجمحي، وعلق عليهما بقوله، "فَكَنَّى عَمَّا أَحْدَثَهُ الإسلامُ وَمَثّلَ كَمَا تَرَى." هكذا يلخص ابن رشيق مدخله إلى ابن مقبل، في باب أنواع الإشارات، الكناية والتمثيل، من كتابه. وهو يكتفي، على النقيض مما يفعله في الأبواب الأخرى، بهذا المثال من ابن مقبل. وستيتكيفيتش يرى أن من الواجب أن يجعل مدخله إلى القصيدة نفسها، البيتين نفسهما اللذين اقتبسهما كل من الجمحي وابن رشيق. ولكن ما يبقى أمامه هو أن نحصل على مشروعية نقدية لبنية القصيدة هذه، ومن

خلالها، مشروعية للاستعارة، والتي تعني، أن نعطي معنى للبنية، مما سوف يعني في النهاية: أن نفهم القصيدة رقم ١٧ لابن مقبل.

من أجل أن يفعل ستيتكيفيتش هذا يَرَى أن نقرأ الأبيات (١١- ١٣):

١١.أَجِدِّي أَرَى هذَا الزَّمَانَ تَغَيَّرا وبَطنَ الرِّكَاءِ مِنْ مَوَالِيَّ أَقْفَرَا

١٢.وكَائِنْ تَرَى مِنْ مَنْهَلٍ بَادَ أَهْلُهُ وعِيدَ عَلَى مَعْرُوفِهِ فَتَنَكَّرَا

١٣.أَتَاهُ قَطَا الأَجْبَابِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ فَنَقَّرَ في أَعْطَانِهِ ثُمَّ طَيَّرَا[٣٨]

ثم نقرأ الأبيات (١٦- ١٧، ٤٨-٥٠):

١٦.وقَدَّمْتُ قُدَّامِي العَصَا أَهْتَدِي بِهَا وأَصْبَحَ كَرِّي لِلصَّبَابَةِ أَعْسَرَا

١٧. فَقَدْ كُنْتُ أُحْذِي النَّابَ بِالسَّيْفِ ضَرْبَةً فأُبْقِي ثَلاثاً والوَظِيفَ المُكَعْبَرَا

٤٨.يُذَكِّرُنِي حَيَّيْ حُنَيفٍ كِلَيْهِمَا حَمَامٌ تَرَادَفْنَ الرَّكِيَّ المُعَوَّرَا

٤٩.ومَا لِيَ لاَ أَبْكِي الدِّيَارَ وأَهْلَهَا وقَدْ حَلَّهَا رُوَّادُ عَكٍّ وحِمْيَرَا

٥٠.فَإِنَّ بَنِي قَنْيَانَ أَصْبَحَ سَرْبُهُمْ بِجَرْعَاءِ عَبْسٍ آمِناً أَنْ يُنَفَّرَا![٣٩]

---

(٣٨) (١١) أجدي: بمعنى أمن الجِدّ هذا؟ والركاء: واد بسُرَّة نجد. والموالي: جمع مولى، وهو بمعنى الصديق هاهنا. (١٢) كائن: بمعنى كم في الخبر، وتفيد تكثير العدد. وتنكر: أي درس وامَّحى فلم يعد يعرف. وهو يذكر أهل الجاهلية، ويكنى عنهم في البيتين. (١٣) أتاه: أي أتى المنهل المذكور في البيت السابق. الأجباب: جمع جب، وهي البئر الكثيرة الماء. وأعطانه: أي أعطان المنهل، وهي مبارك الإبل حول المنهل، واحدها عَطَن. وهو يذكر الإسلام، ويكني عما أحدثه في هذا البيت.

(٣٩) (١٦) الصبابة: اللهو والغزل هاهنا. وكرّي: أي رجوعي وذهابي له. وأعسر: بمعنى عسير. (١٧) فقد كنت ...: جواب قوله: "فإما تريني" في البيت ١٤. أحذي: أي أضرب وأطعن. والناب: الناقة المسنة، سموها بذلك حين طال نابها وعظم. ووظيف البعير: ما فوق الرسغ إلى مفصل السابق، أو هو خف البعير. والمكعبر: المقطوع، من كعبره بالسيف إذا قطعه. يقول: كنت أضرب وظيف الناب بالسيف فأقطعه، وأبقي بذلك ثلاثاً من قوائمها. (٤٨) ترادفن: أي أتين يتبع بعضهن بعضاً.=

يرى ستيتكيفيتش أننا بقراءة أبيات القصيدة بهذا التتابع، فإننا لن نستطيع أن نتجنب الاعتراف بأن هذه الأبيات تقدم لنا خيطاً من الموتيفات التي يمكن تحديدها، داخل قصيدة "كلاسيكية"، على أنها تكون بنيويًّا الموتيف "الرثائي" المعقد، أو موضوعة الفقدان والشوق، المنتمية إلى قسم النسيب، أو مقدمة القصيدة. فأين إذن "غرض" القصيدة؟ إن هذه القصيدة تنتهي من حيث تبدأ: من موضوعة "أحزان" شبه النسيب، وليس ثمة غرض آخر يمكن أن يأتي بعد. النسيب إذن هو غرض القصيدة الحقيقي، وإن كانت الأبيات ١٤- ٤٥ تفصل بين أبيات نسيبية وأبيات نسيبية أخرى، ويلتفت ستيتكيفيتش إلى هذه الأبيات الفاصلة (ص٣٤٤- ٣٤٩).

يربط ستيتكيفيتش (ص٣٤١، وهامش ٧١ من الصفحة نفسها) بين ملاحظة كل الجمحي وابن رشيق حول قصيدة ابن مقبل والإحساس بالحنين إلى "المعيار البدوي المتجاهَل" المخضرم، ذاكراً في الهامش المذكور أنه يمارس نوعاً من المزج الاصطلاحي بين فكرة سي.س. لويس في كتابه الشهير **الصورة المتجاهلة: مقدمة إلى أدب العصور الوسطى وعصر النهضة** (١٩٦٤) وما عرضه نورثروب فراي في كتابه **الشيفرة العظيمة: الكتاب المقدس والأدب** (١٩٨٢). إن هذا المزج، إذا انطبق على وجهة نظر

=والركي: جمع الرَّكِيَّة، وهي البئر. والمعور: من عَوَّرَ الركية، إذا طمَّها ودفنها وسدَّ عيونها التي ينبع منها الماء. (٤٩) الرواد: جمع الرائد، وهو الذي يُرْسَل يتقدم القوم في طلب الكلأ ومساقط الغيث. وابن مقبل يبكي أهل الجاهلية ويذكرها في هذه الأبيات. وعك وحمير: من قبائل العرب اليمنية. (٥٠) السرب: المال الراعي، أي الإبل. والجرعاء: الأرض ذات الحزونة والخشونة تشاكل الرمل؛ وجرعاء عبس: موضع.

ستيتكيفيتش عن الخضرمة وابن مقبل فإنه يمكن أن ينظر إليه بوصفه تدريباً في "إساءة القراءة" الواعية لدي هارولد بلوم.

يُنهِي ستيتكيفيتش مقالته (ص٣٥١- ٣٥٢) بقوله إنه في السياق المخضرم للاضطراب البنيوي للقصيدة، فإن قصيدة ابن مقبل رقم ١٧ تبرز من ثم بوصفها تقريراً شكليًّا يقدم نفسه بقوة إلى التأويل "الإيديولوجي" للحظة الخضرمة العربية. وفي النقد الأدبي العربي، تعد القصيدة كذلك تقريراً عن النظرية الأدبية لمشروعية تاريخية ضخمة في كل ما يحمل على الفهم، بنيويًّا وموضوعاتيًّا على السواء، لمعنى القصيدة: عن كيف أنه ليس ممكناً فحسب، وإنما بالأحرى، ملزماً بشكل صريح، أن نبدأ بفهم القصيدة العربية الكلاسيكية، وخصوصاً في كل حقب وجودها، بداية من لحظة مشروعة تأويليًّا، بل لحظة **محورية**. وهذه اللحظة، حسب تجربة ستيتكيفيتش مع القصيدة "التاريخية"، على حد تعبيره، هي القصيدة العربية بوصفها بنية أولاً وأخيراً مصنفة على أساس شرط العتبية: لحظتها الوجودية- بوصفها- حالة- اختبار للخضرمة. إن الإمساك بهذه اللحظة "المأسورة" وخصوصاً في المثال- بوصفه- حالة- اختبار للقصيدة رقم ١٧ لابن مقبل، الشاعر الجافي في بدويته، فرصةً لا ينبغي أن تفوتنا بوصفنا نقاداً.

٣ — ٢ — ٧ الشعر العربي المعاصر بين الوعي بالذات والحداثة

بَدَأَ ياروسلاف ستيتكيفيتش حياته العلمية والنقدية بالشغف بالشعر العربي الكلاسيكي، ثم سرعان ما اهتم بالأدب العربي الحديث، الذي كتب عنه،

شعراً ونثراً، أول ما كتب بالإسبانية، ثم كانت أطروحته للدكتوراه عن التطورات المعجمية والأسلوبية التي لحقت باللغة العربية في أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين الميلادي على خلفية علاقتها باللغة العربية الكلاسيكية. وقد ظل ستيتكيفيتش حتى اليوم مهتمًّا بالأدب العربي القديم والحديث في الوقت، وقد شارك مؤخراً (٢٠١٠) بورقة بحث عن طرديات محمد عفيفي مطر (١٩٣٥-٢٠١٠). كَتَبَ ستيتكيفيتش مقالات أخرى عن الشعر العربي المعاصر، تدخل، مثل تلك الأخيرة، في سياق الصيد والطرد في الشعر العربي القديم والمعاصر، وتدخل هذه المقالات الأخيرة جميعاً ضمن كتابنا عن هذا الموضوع الذي نترجم فيه تسع مقالات لستيتكيفيتش مع دراسة تمهيدية مطولة ويصدر متزامناً مع الكتاب الراهن.

لعلنا قد تَبَيَّنَّا حتى الآن أن ياروسلاف ستيتكيفيتش يَقرَأُ الأدب العربي المعاصر من خلال جذوره الممتدة في الشعر والنثر القديم، كما يقرأ هذا الأدب القديم في ضوء ما آل إليه في الحقبة المعاصرة، علاوة على تأويله للشعر الجاهلي، مثلاً، من خلال الشعر الأموي والعباسي. هذه نقطة أساسية في منهج ستيتكيفيتش في قراءة الأدب العربي، زادت نصاعة بثقافته الشخصية والعلمية التي تلم بتاريخ الآداب القديمة والحديثة كما تلم بنظريات النقد الأدبي القديمة والمعاصرة على السواء، وحرصه على إدخال الأدب العربي ضمن سياق عالمي مقارن، حتى يتخذ موقعه الجدير به.

أما المقالة الأولى هنا فهي عن الشعر العربي المعاصر وعلاقته بالفنون الأخرى (الرسم) (٢٠٠٣، ومنشورة في ٢٠٠٦)، [٤٠] والثانية عن الحداثة في هذا الشعر تطبيقاً على شعر أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٨٤).[٤١]

أما الدراسة الأولى فهي ورقة جدُّ مكثفة، وفيها يعرض بإيجاز شديد لتاريخ العلاقة بين الشعر والرسم في النظرية الغربية، ويفضل، مثل بعض النقاد المعاصرين، أن يرصد العلاقة بينهما من جهة الاختلاف والتناقض الظاهري (الباردوكسي)، وليس من جهة التشابه، كما هو الحال عند معظم النقاد القدماء والمحدثين. وهو يرى أن إثارة القضية في الشعر الحديث مرتبطة بوعي هذا الشعر بذاته بداية من منتصف القرن ١٩، حيث البحث عن الشعر الصافي والمطلق، بالنظر إلى الموسيقى. وقد فشل هذا المشروع فاتجه النقد الحديث إلى "شيئية" الشعر، وصُوَرِيَّته، على خلفية المحاكاة التقليدية لدى أفلاطون وأرسطو.

ويلاحظ ستيتكيفيتش (ص٢٩٦) أن مقولة هوارس الشهيرة "كما هو الرسم (التصوير)، كذلك هو الشعر،" قَرَّبَتْ نظريًّا وجماليًّا من حيث التلقي والتذوق نماذجَ الوصف في الشعر القديم، ومنه الشعر العربي، إلى ممارسة الوصف في مدارس شعرية حديثة. وهو يشير هنا إلى الاهتمام النقدي

---

(٤٠) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "تراسل الشعر والرسم في الشعر العربي الحديث،" ضمن **أعمال المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي (القاهرة–ديسمبر ٢٠٠٣)، الثقافة والنقد الثقافي (٣): القراءة والتأويل**، إشراف عز الدين إسماعيل (الجيزة: مطابع المنار العربي، ٢٠٠٦)، ص٢٩٣–٣٠٧.

(٤١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي،" **فصول**، ٤، رقم ٤ (يوليو – سبتمبر، ١٩٨٤)، ص ص٧٨–٩٦.

الحديث بظاهرة الإكفراسس ekphrasis، أي الوصف لنماذج حياتية شبه مستقلة لها أصواتها وحركاتها ودوافعها. ويعطي ستيتكيفيتش هنا نماذج من وصف المتنبي لخيمة يجلس فيها سيف الدولة عليها أشكال وصور رومية، ومن قصيدة ابن زمرك المعروفة على جدران قصر الحمراء. ومن ثم ينطلق إلى معالجة الموضوع في قصائد لأحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور، تنطق بتفاعل الشاعر العربي الحديث مع فكرة "الرسم" من داخل القصيدة نفسه، من حيث المعجم الشعري والوعي بعلاقة الرسم بالشعر، لكنه في ثنايا مقالته (ص٢٩٨)، يرى إلى أن البون شاسع بين الوصف في الشعر العربي القديم وبين الشعر والرسم (كتصوير لفظي) في الشعر العربي الحديث، وهو يسحب الحكم ذاته على حالة الشعر العربي الحديث نفسه في نهاية مقالته (ص٣٠٥).

تبدو مَقالَةُ ستيتكيفيتش مهتمة بالموضوع وإن كانت متحفظة في نظرتها إلى الشعر العربي القديم والحديث وعلاقته بالرسم (التصوير اللفظي)، ومع ذلك سوف تقوم باحثة يابانية تنتمي إلى "جماعة شيكاغو" التي تضم تلاميذ ستيتكيفيتش وأصدقاءه من دارسي الأدب العربي، بدراسة مُطَوَّلَة للموضوع، أشرنا إليها أعلاه.(٤٢)

وقد نَردُّ تحفظ ستيتكيفيتش هنا إلى مسألة الوعي في الشعر الحديث بالموضوع نظريًّا وعمليًّا في مقابل كونه وَعياً عفويًّا غير واعٍ بأبعاده النظرية في معظم الأحوال في شعر القدماء، "أي أننا لا نجد لدى الشعراء العرب القدماء (بمفهوم زمني واسع) ما يبرهن لنا عن الوعي الجذري هذا برهاناً لا يكون

---

(٤٢) انظر هامش رقم ٣٣ أعلاه.

عارضاً أو تصادفيًّا." (ص٢٩٧) وقد نختلف مع ستيتكيفيتش، إذ يمكن أن ننظر إلى الموضوع بناء على مقولة "الوعي الكتابي" في الشعر القديم، وعلى تَجَذُّرِ هذا الوعي في الشعر الجاهلي نفسه، بدايةً من تشبيه الأطلال بالكتابة والخط المنمَّق والمرقَّش، حتى كتابة الشعر على الجدران، كما يمكن أن نرى بشكل مفصَّل من خلال كتاب **أدب الغرباء** للأصبهاني،[٤٣] وانتهاءً بكتابة قصائد شعرية على جدران قصور الحمراء، أو مسجد البوصيري بالإسكندرية.[٤٤] وقد ابتعد النقاد العرب، في تناولهم للموضوع، عن الشعر نفسه، واهتموا بالتأثر بأرسطو ورأيه في المحاكاة، ومن ثم ضاعت فرصة التأصيل للظاهرة من واقع الشعر نفسه، وانحصرت في نطاق نقدي نظري صرف.

أما المقالة الأخرى، فيتناول فيها ستيتكيفيتش بعض قصائد أحمد عبد المعطي حجازي في مرحلته الشعرية المبكرة. وقد أشار في نهاية المقالة الراهنة إلى قصائد حجازي التي تناولها في المقالة السابقة، والمتأخرة زمنيًّا عن الراهنة. يثير ستيتكيفيتش مسائل مختلفة مهمة للنظر في الشعر العربي المعاصر، ومرتبطة بالبعد الحداثي فيه. من هذه المسائل، معاصرة الناقد

---

(٤٣) انظر حسن البنا عز الدين، "قراءة في كتاب **أدب الغرباء** (كتابة الشعر على الجدران)،" **في قراءات ناقدة** (عرعر: نادب الحدود الشمالية، ٢٠١١)، ص٨-٢٧.

(٤٤) انظر خالد عزب ومحمد الجمل، **روائع الخط العربي بجامع البوصيري [١٢٧١-١٢٧٤ هـ]**، تقديم إسماعيل سراج الدين (القاهرة: مطبعة أخبار اليوم بالتعاون مع مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٥). وقد نُفِّذَتْ نصوص البردة كذلك بمنزل السحيمي (١٠٥٨-١٢١١ هـ) بالقاهرة، كما نُفِّذَتْ بأماكن أخرى مثل جامع الأمير هَمَّام (١١٧١ هـ)، وجامع عقبة بن عامر (١٠٦٦ هـ)، وجامع الإمام الليث (١١٣٨ هـ)، وجامع محمد علي بالقلعة (١٢٤٦ هـ)، انظر ص٢٨.

للعمل الفني وكتابته عنه (ص٧٩)، وأهمية محاولة الناقد ألا يجعل "المعاصرة" تحجب قراءته لقصيدة ما، وأن يستعيد "التجربة" إلى القصيدة مرة أخرى، إلا أنها تصبح أكثر عمقاً وخصباً. وهو هنا يذكر أنه لا يمكن لمدرسة "النقاد الجدد" ولا لمنهج ستانلي بورنشو، مع تركيزه على "القصيدة عينها" من خلال شرح بدائي يدعي أنه ترجمة للقصيدة – لا يمكن لهما أن يقنعانا إقناعاً كافياً بأن القصيدة حقًّا "هي القصيدة" ليس إلا – أي أنها مثل الوردة؛ فلها شكلها ولونها وعبقها، لا أكثر ولا أقل. يرى ستيتكيفيتش أن الأمر ليس بهذه البساطة، إلا عند القراءة الأولى، وهي قراءة قلقة مضطربة، لا تطمئن إلى تجربتها، بل تستبصر وتتطلع إلى أنواع من التجربة لم تجدها كاملة بعد، أو ربما فيما عدا القراءة الأخيرة، ولكن هل ثمة قراءة أخيرة للقصيدة؟، على حد تعبير ستيتكيفيتش.

إن الذي لا بد أن يحدث لحظة القراءة، كما يقول ستيتكيفيتش (ص٨٠)، إنما هو استيعاب من نوع مزدوج: للقصيدة ولأنفسنا في آن واحد، وأن يتكون من خلال وعينا بحضور القصيدة المعرفي نوع آخر من الحضور، هو حضور تجريبي، نعرف من خلاله أنفسنا بقدر معرفتنا بالقصيدة. ولا شك أن نوعاً من أنواع هذه المعرفة التجريبية يمكن أن يتواجد لحظة قراءة قصيدة من أية فترة زمنية غير فترة المعاصرة (وليس من الضروري أن نفهم المعاصرة مفهوماً ضيِّقاً؛ لأن كل شاعر قوي يُكَوِّنُ لنفسه نطاقاً نستطيع أن نعده نطاق معاصرته، مع أن اتساع ذلك النطاق لا يناسب زمن الشاعر الحياتي بقدر ما يناسب "قوة الشاعر المعيَّن التي لها مقاييسها الزمنية الخاصة")، إلا أن ذلك النوع من المعرف لا يتكامل بكل أبعاده إلا في حالة

تطابق زمن القصيدة التجريبي وزمن متلقيها. وفي مثل هذا التطابق يكون لكل العناصر المكونة للقصيدة دور عضوي لا يستغنى عنه. بذلك نعني كل المفاهيم، حقيقية كانت أم افتراضية، مثل اللغة والشكل والمضمون والموضوع والإيقاع والنبرة، وما نسميه بالأسلوب، مع ظلاله وأضوائه وأعماقه ومساحاته. وهذه العناصر كلها لا بد أن تتواجد، لا بصفاتها المجردة المبعثرة، بل بوصفها تركيبة عضوية متماسكة، يعيشها القارئ من خلال تجربة القصيدة. فإن عَرَّفنا الحداثة بهذه الطريقة وجدناها عالماً واسعاً ذا باب ضيق جدًّا، لا يدخله من الشعراء إلا عدد قليل؛ حتى الذين دخلوه مرة قد لا يدخلونه كل مرة.

يلتفت ستيتكيفيتش بعد ذلك إلى شعر حجازي بين ١٩٥٤-١٩٥٨. وهو يقول (ص٨٠) أن الأمر المهم هنا هو أن الحداثة — ليست كنظرية من نظريات علم الاجتماع أو علم الجمال بل بوصفها موقفاً — كانت قد أصبحت جزءاً ضمنيًّا من المناخ النفسي في الحياة الاجتماعية والثقافية في بعض أقطار الوطن العربي وبخاصة في مصر. وذلك على عكس ما كان قائماً قبل ذلك بسنوات قليلة، عندما كانت الحداثة شيئاً غير عضوي تماماً — أي أنها لم تكن قد صارت حالة نفسية راسخة؛ لأنها كانت تعد جزءاً من الكيان النفسي الأوروبي أو الغربي، وخصوصية من خصوصياته. وهو يرى أن أول ما نشعر به ونحن نقرأ شعر حجازي أنه انعكاس لهذا الموقف الجديد، بل لتلك الحالة النفسية. وتحقيق ذلك له أهمية كبرى في إثبات موقف ذلك الشاعر من الحداثة بمفهومها الصحيح.

لكن ستيتكيفيتش ينبهنا هنا (ص٨٢) إلى أن من الملامح الخاصة بأسلوب أحمد عبد المعطي حجازي هو أن الشاعر يجمع بطريقة قد تكون

تلقائية خصوصيات أسلوبية ذات جدة عصرية بخصوصيات أسلوبية في منتهى التقليدية، وأن نتيجة ذلك الجمع تتمثل في نوع من الوحدة نكاد لا نرى لها مثيلاً في أساليب أنداد ذلك الشاعر. ومع ذلك فهو يلاحظ (ص٨٣) عدم تمكن حجازي من أن تجري قصائده على درجة ثابتة مما يسميه "الكثافة الغنائية" على الرغم من أن ما يجعلنا نرجع إلى قراءة شعره، هو تحقق لمحات من تلك الكثافة الغنائية، التي هي لمحات الرؤية الشعرية الحقيقية، والتي لا يمكن أن يعوِّض عنها أي عنصر آخر في بنية القصيدة، كلما كانت تلك القصيدة غنائية بالمفهوم الاصطلاحي. فلهذا السبب نطالب دائماً الشاعر القادر على الكثافة الغنائية بأن يجعل منها كُنْهَ القصيدة ونسيجها، بل يجعل منها العنصر المكوِّن للإطار البنائي للقصيدة: أن تبدأ القصيدة وأن تتفتح من خلال الإحساس بهذه الكثافة، وأن تنتهي بنفادها. فالإحساس بطاقات الشكل المحرِّكة في القصيدة لا بد أن ينبثق من الداخل. وحجازي يقع أحياناً في "تطويل" قصائده في اللحظة التي يلزمه الصمت فيها. وهذه المشكلة عامة الانتشار في الشعر العربي الحديث. ومرجعها حرص الشاعر على أن يكون وقوراً وصاحب فكر اجتماعي أو إيديولوجي، وألا يكون متشائماً بل متفائلاً انبعاثيًّا، وخصوصاً في المراثي.

مهما يكن من أمر، فإن ستيتكيفيتش يلاحظ (ص٨٤) أن حجازي في ثلاث قصائد من مجموعة "مرثية للعمر الجميل"، وهي مجموعة تتميز بكثافة غنائية عالية، يثبت لنا أمراً نكاد لا نتوقع حدوثه في الشعر الحديث بعامة وليس في الشعر العربي الحديث، وهو أن يكون الشاعر الحديث ما زال قادراً على التعبير من خلال وسائل أسلوبية غنائية عن مواقف مثل الشعور

بالوطن من حيث المصير الجماعي المنعكس في مصير الذات. وهو هنا لا يقصد الحماسة الوطنية لدى الأجيال الأخيرة من شعراء النهضة الذين فقدت لغتهم وبلاغتهم الصلة الحيوية بحساسية الجيل الراهن (جيل حجازي)، بالمفاهيم الحديثة للذات والجماعة.

تعليقاً على قصيدة حجازي، "نوبة رجوع"، يرى ستيتكيفيتش (ص٨٦- ٨٧) أن اللغة الشعرية، كما رأينا في هذه القصيدة، يمكنها أن تكون "بسيطة"، مع أن التجربة فيها، حتى على مستوى اللفظ الواحد، قد تكون لها أعماق وأبعاد تناقض أي انطباع بالبساطة. وهكذا يقف مفهوم البساطة أو الشفافية إزاء مفهوم التعقيد أو الغموض في لغة الشعر بعامة، وفي لغة الشعر الحديث بخاصة؛ ونادراً ما نتوقف لكي نتأملهما؛ لأننا تعودنا أن نرى فيهما إما إيجابيات أو سلبيات تكاد تكون مجردة عن أي اعتبار للنص الشعري المعين، بل تكاد تكون قِيَماً نظرية مطلقة. ولذلك كثيراً ما نفضل البساطة على التعقيد، والشفافية على الغموض؛ لأن مثل هذا التفضيل يمثل مواقفنا النفسية والجمالية المسبقة، غير المرتبطة بالعمل الشعري الذي نتناوله نقديًّا. وقد يقع عكس ذلك، فننحاز إلى التعقيد والغموض مبدئيًّا، ونغض النظر عن خصوصيات العمل الشعري ذاته. والخطر في كلا الحالين قائم. فعند انحياز الناقد إلى عمل شعري غامض ومعقد يميل إلى الدخول في العالم المتشابك للنص، واقتحام صعوبات فهمه فَهْماً ما، مهما كان ذلك الفهم. وهو يقتنع في النهاية بمجرد حَلِّ الشعر الحرفي لذلك النص، ويظن أن كل جهده ولهاثه في سبيل حل الشعر الحرفي يعوِّضه عن التجربة الشعرية. والناقد هنا يترك النص الغامض مكشوفاً ويزعم أن المهمة النقدية الحقيقية

كان لا بد أن تبتدئ من ذلك المنطلق – أي من منطلق الوضوح المكتسب للنص؛ لأنه من هنا فصاعداً لا بد أن تكون تساؤلاتنا النقدية حول النص الشعري تساؤلات تقويمية بصفة مميزة. إن البساطة، شأنها شأن الغموض والتعقيد، لا بد أن نبررها من داخل النص الشعري. من ناحية أخرى، فلغة الشعر الحقيقية دائماً ما تكون "مباشرة" – وإن لم يَعْنِ ذلك بالضرورة أنها "بسيطة" – مثلما رآها الناقد والشاعر الإنجليزي ذو التأثير الملحوظ على الحداثة، ت.إي. هولم Th.E. Hulme (١٨٨٣- ١٩١٧)، "إن اللغة المباشرة هي الشعر؛ وهي مباشرة لأنها تتعامل مع الصور. اللغة غير المباشرة إنما هي نثر؛ لأنها تستخدم الصور التي قد ماتت وصارت تراكيب لفظية."

وفي تناول قصيدة أخرى، "البحر والبركان"، يقف ستيتكيفيتش (ص٨٩-٩٠) على ميزة أخرى لشاعرية حجازي، وهي أنه لم يقع في هذه القصيدة بذاتها، في فخ المغالطة العاطفية، مع أن الفخ كان مرصوداً له وكامناً. فالشاعر هنا يضعنا في نطاق دلالي يتجنب المغالطة العاطفية، ويرسخ الأبعاد الدلالية التي تملكها الصورة ذاته، أو التي يملكها "الشيء" ذاته – والذي يملكه الشيء ذاته هو بُعْدُ ذلك الشيء الرمزي. وبقدر تباعد الشاعر عن فخاخ الشاعرية المطروقة، تتكون لغته الشعرية، ويتكون عبر تلك اللغة معنى جديد للأشياء ولمواقف الإنسان. والجدير بالذكر هنا أن ستيتكيفيتش يهتم بدلالة "عناوين" القصائد عند تحليله وتأويله إياها.

يُكَرِّسُ ستيتكيفيتش الجزء الأخير من مقالته (ص٩١- ٩٥) لفحص قصيدة حجازي في رثاء جمال عبد الناصر في ضوء عالم النسيب في

القصيدة العربية وعلاقته بالرثاء لدى شعراء مثل حسان بن ثابت والخنساء، ولدى والت ويتمان، الشاعر الأمريكي المعاصر في رثائه لإبراهام لنكولن. وهو يلاحظ هنا اعتماد كل من ويتمان وحجازي على الإصحاح الثالث من "نشيد الإنشاد"، ومن ثم فهو يقف في زمالة مع موقف ويتمان، كما في طرقهما موضوع الفقدان والوحشة والشوق بأسلوبين يشيران إلى مقصود رمزي واحد. وثمة توافق آخر يربط بين الحساسيتين الرثائيتين أسلوبيًّا وبنيويًّا، يتمثل في إقحام صوت في مجرى خطاب القصيدة العام، ذي نبرة مختلفة، تعبر – أو تعوض –عن مباشرة عاطفة الشاعر؛ أي تحل محل صوته أو صوت بديله. وهذا الصوت في الحالتين، مقيد بقيود شكلية خاصة، تحوله إلى "أغنية" ذات رنين مميز، أو تجعله قصيدة ضمن قصيدة. فالفرق بين هذين النوعين من الصوت مثل الفرق بين القصيدتين إجمالاً؛ ففي حين تميل قصيدة والت ويتمان إلى أن تكون أنشودة لكيان الموت الكبير – وهذا مع استمرار صوت الشاعر مسموعاً ضمن هذا الكيان، أي مع الوجود المتزامن لهذه الثنائية المتضادة الخاصة بمواقف لا تزال راسخة في تكوين الشاعر شبه الرومانتيكي – تلتزم قصيدة حجازي موضوعها "المحدود" بطريقة تكاد تستبعد صوت الشاعر المباشر، إلا إذا كان هذا الصوت صوت "مشاهد"، مثله مثل المتلقي للقصيدة، ويبقى قسط وجدان الشاعر في هذه المعادلة عنصراً من عناصر تلك "الموضوعية". وهذه أيضاً درجة استقلال قصيدة حجازي عن التيار الرومانتيكي الوجداني؛ كما أنها أيضاً درجة إثبات نبرة جديدة، بل حديثة، لصوت الشاعر.

الفصل الثاني

الأسس النظرية في دراسة الأدب العربي

(١) محاضرة أكسفورد

الأسس النظرية في دراسة الأدب العربي
(١) محاضرة أكسفورد

١- ٠ الأعمال "النظرية"

نتناول هنا بشيء من التفصيل الجوانب "النظرية" التي أقام عليها ياروسلاف ستيتكيفيتش مشروعه النقدي في دراسة الأدب العربي، بوصفه مستعرباً، ودارساً للشعر العربي وشغوفاً به، وباحثاً في الأدب المقارن. وفي هذا السياق تقف محاضرة أكسفورد (١٩٦٧/١٩٦٩) بوصفها عملاً تأسيسيًّا خطيراً، يستحق العرض المطوَّل، والتعليق كذلك، تليها مقالة "الشعر العربي والشعريات المتنوعة" (١٩٨٠) ومقالة "المصطلح الهرمينوطيقي العربي" (١٩٨٩). وسوف نتناول هذه الأعمال الثلاثة كي نقف على أهميتها وتطور أفكار المؤلف "النظرية،" تمهيداً لتناول بعض الأعمال "التطبيقية."

١-١ محاضرة أكسفورد: "الاستعراب والأدب العربي: نظرة ذاتية إلى المهنة"(٤٥)

تبدأ محاضرة/مقالة أكسفورد باعتراف ذاتي جماعي ولكن على لسان مفرد كان لديه الشجاعة الكافية كي يتكلم باسم الجماعة دون استئذان:

---

(٤٥) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "الاستعراب والأدب العربي: نظرة ذاتية إلى المهنة،"
Jaroslav Stetkevych, "Arabism and Arabic Literature: Self-View of a Profession," *Journal* of *Near Eastern Studies*, ٢٧ (١٩٦٩), pp. ١٤٥-٥٦.

وتقع الترجمة العربية لهذه المقالة بين صفحات ١٣-٢٨ من ترجمة وليد الهليس، **الشعر العربي والاستشراق**. وكما ذكرنا أعلاه (هامش ٧) سوف نفيد منها في إعادة النظر إلى النصوص المقتبسة في ترجمتنا السابقة على ظهور تلك الترجمة، دون تحديد الصفحات في كل مرة.

نَحنُ المستشرقينَ مُعتادُونَ على التَّصَرُّفِ كَما لَو كُنَّا عَشيرَةً غَريبَةً، مُنكَفِئَةً على ذاتِها، مُعتَقِدِينَ أنَّ العالَمَ الخارجيَّ لا يَفهَمُنا وغَيرُ مُؤَهَّلٍ لأن يَفْهَمُ. إنَّ نَشاطَنا مَحصُورٌ داخِلَ الجُدرانِ المَخرُوطِيَّةِ الصَّقيلَةِ لِبُرجِنا العاجِيِّ المُبَطَّنِ بقُماشٍ كَهَنُوتِيٍّ.

(ص١٤٥) (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

وبعد أن يشير الكاتب إلى الجيل الرومانسي من المستعربين، مثل روكيرت وجونز، وكارليل، ولايل، الذين يعجب بهم لأن حُمَّى الاكتشاف، والحدس العظيم الغامر للروح، والتوق الممتع المحرَّر، كانت تتملَّكهم. لقد كانوا باحثين ممتازين لكن معظمهم كان مترجماً في حقل الأدب، وقد أنتجوا ترجمات للشعر العربي لا تُبارَى حتى الآن. وكان هدفهم غير المعلن من عملهم هو إثراء آدابهم القومية: وهو هدف صائب، ومشروع، تمثل مَردُودُهُ على نحو واسع في الصدى الذي وَجَدَهُ عَمَلُهُم بين معاصريهم من جوته إلى بودلير. بعد المستشرقين الرومانتيكيين الأبرياء جاء المستشرقون بوصفهم مؤرخين ثقافيين، تدفعهم بقوة متواصلة آخر أمواج المثالية الألمانية المنحسرة. وقد قاموا بعمل جدٍّ عظيم وامتلكوا يقيناً يُحْسَدُون عليه بخصوص هدفهم ومهمتهم الفكرية: فكانوا يستوعبون الشرق Orient من منظور ثقافة كونية universal– وإن كان فحسب بمساعدة المحفِّز catalyst الغربي وحده.

ومن ثم يعود ستيتكيفيتش إلى جملة الاعتراف الأولى والموقف الراهن لجماعة المستشرقين:

الآنَ يأتي دَورُنا وَلَسنا واثِقِينَ مِن أنفُسِنا إلى ذلِكَ الحَدِّ. لقد فَقَدنا البَراءَةَ الرومانسيَّةَ، وآدابنا القوميةُ لم تَعُدْ فيما يبدو بحاجةٍ إلينا. كما أننا لَسنا مِثالِيِّينَ أيضاً لأننا أَصبَحنا فِي شَكٍّ مِن

الثقافةِ الكَونيَّةِ. فَما يَبدو أَنَّهُ تَبَقَّى لَنا هُوَ المَعرِفَةُ مِن أَجلِ المَعرِفَة. (ص١٤٦) (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

وهو مَوقِفٌ لا مَعنَى له ويَبعَثُ عَلى الحَيرَة. وفي ضوء هذه الحَيرَة يَنبَغي أن نَسأَلَ أَنفُسَنا مَرَّةً أخرى: هل ما نزال نعتقد أنه بنقل خبراتنا في الأدب العربي إلى قرائنا فإننا نسهم بإضافةٍ ما إلى العمليات الإبداعية الأدبية التي تجري في آدابنا القومية؟ وإذا كان هذا ممكناً فأي مدخل نتبنَّى؟ وهل ستكون الترجمات، مرة أخرى، كافية؟ ومَنْ يريد ترجمات ذات طابع أكاديمي سوى أصحابها مِنَ الأساتذة وتلاميذهم؟ بل ربما لم يكونوا هم أنفسهم بحاجة إليها. ذلك أن الترجمات الأدبية ينبغي أن تُصنَعُ بهدف أكثر طموحاً أو لا تستحق أن تُذْكَرَ في أي نقاش للمشكلات الأدبية. هنا ينقل ستيتكيفيتش اقتباساً طويلاً من مقدمة إليوت لمجموعة قصائد، اختارها عزرا باوند من الشعر الصيني. وتُلَخِّصُ جُملَةٌ واحدة من الاقتباس المسألة؛ "**على كلِّ جيلٍ أن يُتَرْجِمَ لنفسه.**" وهذا يعني أن الشعر الصيني، كما ترجمه باوند هو من اختراع باوند. فترجمته تكتسب طرافتها من أنها تمثِّل مرحلةً في تطور شعر باوند، كما أن باوند أثر على الصينيين تأثيراً أكيداً على نحو ما تأثر بهم، "**ليس في المسألة بحد ذاتها *an sich*، وهو أَمرٌ غَيرُ قابلٍ للمعرِفَةِ، ولكن فِي المسألةِ كَما نَعرِفُها.**"

ومع ذلك، يستطرد المؤلف (ص١٤٧)، فإذا كانت الإجابة التي نستطيع أن نعطيها عن السؤال حول مشاركتنا الممكنة في العمليات الإبداعية، وفي تشكيل وجهات النظر والأذواق في آدابنا الخاصة، تنقصها الشجاعة أو أنها إجابة سلبية، فهل نتابع إذن أهداف التاريخ الثقافي العالمي إذ يحتل الأدب

موضعه المتواضع اللائق به في صورة تركيبة مبهمة مما يسمَّى "أفكاراً واهتمامات مهيمنة،" أم أن هذا ليس سوى سوء إدراك لما ينبغي على المرء أن يفعله بالأدب؟ وهل سيكون الأدب المقارن هو الاستجابة لدعواتنا؟ ولكن ماذا نقارن بماذا؟ فمصطلح "مقارن"ينبغي أن يفترض مسبقاً سلسلة من المقارنات محددة سلفاً ومفهومة نقديًّا. فهل وصلنا إلى توفير هذا الشرط، مع ذلك؟ إن ما لدينا من معرفة ببليوجرافية ونصية بالأدب العربي لا يكفي للمقارنة كما أنه لا يُعَدُّ حقًّا معرفة بالأدب نفسه. كذلك ثمة أسئلة تصعب الإجابة عنها في حقل الآداب الأوربية تتصل بما ينبغي للأدب المقارن أن يكون عليه في أهدافه ومناهجه. وهكذا فإننا لسنا مستعدين تماماً لمقاربة حقل الأدب المقارن على أي مستوى وخصوصاً المستوى الأكثر جوهرية.

في هذه النقطة يرى ستيتكيفيتش (ص١٤٨) أنه ربما ينبغي أن نسأل أنفسنا عمَّا إذا كان مصدر الصعوبة لا يكمن في حقيقة أننا لسنا أساساً مهتمين بالأدب، لأننا فيلولوجيون، ومؤرخون، أو علماء اجتماع متخفُّون، وبكلمة واحدة لأننا "مستشرقون"؟ وهنا يرى ستيتكيفيتش أن أفضل تواريخ الأدب العربي التي أنتجها الاستشراق تكشف عن أننا لم نضع أيدينا على المفهوم الذي يجعل من الأدب أدباً والذي يجعل من التاريخ الأدبي تاريخاً أدبيًّا. فتلك التواريخ الاستشراقية للأدب العربي تتعامل مع هذا الأدب وكأنه مجرد آثار بعيدة وعاديات ميتة. لَقَدْ فَقَدَ "المستشرقونَ" اهتمامَهم بالأدب العربي لفشلهم في إجادة اللغة العربية وخيبة أملهم في أنفسهم وعدم قدرتهم على الاعتراف بالفشل وخيبة الأمل معاً، متخفِّين وراء ستارة دخان من التكلف، ومن الكفاءة البحثية الخارجية. بل ربما شعرنا بعداء بعينه تجاه ذلك الأدب الذي رفض أن يُسْلِمَ أسراره النهائية إلينا. وكأن ستيتكيفيتش يقول لزملائه،

وهو قول يجب علينا نحن الباحثين العرب أن نَعِيَهُ كذلكَ: **"لَقَدْ عَجَزْنا أَنْ نَعيشَ هذا الأدَبَ فَرَفَضَ أَنْ يَعيشَ فِينا،"** إذا جاز التعبير.

إنَّ إجابةً نزيهةً عن هذه الأسئلة تَتَوَقَّفَ على قُدرَتِنا على توصيل خبرتنا بالأدب العربي وسبل هذا التوصيل إلى بيئتنا الثقافية واللغوية، على افتراض أننا سوف نختار محاولة مثل هذا التوصيل. وثمة إمكانية أخرى سوف يشير إليها في نهاية المحاضرة ولكنه يفترض هنا أننا يجب أن نؤسِّس نوعاً من الألفة مع التيارات الموجودة في حياتنا الأدبية، وهو ما يمكن أن يكون مفيداً، وعلى الأقل مفهوماً، بحكم أننا، المستشرقين، نكتب عن الأدب العربي بلغة غير العربية، ولجمهور غير عربي. وهذا يعني أننا في حاجة إلى أدوات ضرورية، وإلى الاقتناع بأن لدينا شيئاً نضيفه، إلى جانب المعرفة الطريفة بالغريب exotic - كون الغرابة مفرَّغة من هذه القيمة هذه الأيام على أي حال.

هنا يَضَعُ ستيتكيفيتش (ص١٤٩) تَصَوُّراً لِما يَجبُ أن يكونَ المستشرقون قادرينَ عليه في المجال التقني الصِرف، كي يُقَدِّمُوا قَضيةَ الأدب العربي بلغة تَعِيهَا الدراساتُ الأدبيةُ الغربية. ذلك أن المناهج والمداخل النقدية الغربية كانت دوماً في تغير، ولكن هذا التغير كان من ثم ودوماً تغيراً "بَعْدِيًّا" أي بعد أن يكون فَهْمٌ جديدٌ للنتاج الفني وللعملية الفنية قد تطلَّب هذا التغير. وهذا النوع من التغير يسمَّى بالطبع تطوراً. ولا يَتَحَدَّدُ تَطَوُّرُ الفهم النقدي للأدب بالضرورة بالأعمال أو الاتجاهات الأدبية الحديثة أو المعاصرة. بل على العكس، يستطيع الأدب الحديث أن يستغني عن هذا التطور في أسوأ الأحوال. إن الأعمال الكلاسيكية هي التي تحتاج إلى التطور — وإن يكن في فهمنا إياها فحسب — كي تظلَ أعمالاً حَيَّة. وهكذا ينبغي أن تظل هذه الأعمال في حاجة مستمرة إلى رؤية جديدة للأشياء التي تَكْمُنُ فيها دائماً، وهي أشياء

كانت غالباً تُرَى بصور مختلفة من خلال عيون مختلفة وعبر أجيال مختلفة. فنحن، بوصفنا مستشرقين، مسئولون إذاً عن ذلك الهدوء الذي يَرِينُ على دراسات الأدب العربي، ولا ينبغي أن يُلامَ الأدبُ العربي على تعويذة الهدوء تلك. وعلينا أن نواجهَ تَحَدِّيًا، يتمثل في إقامة حوار بين هذا الأدب وآدابنا نحن وفكرها النقدي.

"لماذا لا نتكلّم اللغة نفسها مع "مُسْتَغْرِبينا" "our occidentalists"[٤٦] عندما يكون "الاستشراق" هو موضع السؤال. ولماذا ينبغي على مناهجنا، وجهازنا المفهومي النقدي، والذخيرة نفسها من الأسئلة التي يبدو أننا نسألها عن الأدب، أن تكون جدَّ منفصلة عما يفعله آخرون ويطرحون من أسئلة عن الأدب؟ وما يحاول أن يقوله ستيتكيفيتش هنا هو أن المنهجية تلك المفهومة بصورة واسعة يمكن كذلك أن ينظر إليها بوصفها تواصلاً ثقافيًّا، وهو هنا يستأنف منهجه الذي نستطيع أن نزعم أن البعد الثقافي فيه جوهري، وأن مبادئ النقد الثقافي تنطبق عليه قبل أن يصبح هذا النقد 'موضة' الدرس الأدبي في العقدين الماضيين:

---

(٤٦) يستعمل مصطلح الاستغراب Occidentalism بإحدى طريقتين أساسيتين: أ) آراء نمطية وأحياناً مجردة من الصفات الإنسانية عن العالم الغربي؛ وب) إيديولوجيات أو رؤى عن الغرب نشأت وتطورت إما في الغرب أو بعيداً عنه. ويؤكد التعريف الأول المعاني السلبية للغرب وغالباً ما يركّزُ على العالم الإسلامي. أما المدخل الأخير فله مدى أوسع ويحتوي على تمثيلات إيجابية وسلبية. وقد استعمل المصطلح بالمعنى الأخير جيمس ج. كاريير في كتابه **الاستغراب: صور الغرب** (١٩٩٥)، وفيما بعد استعمله إيان بروما وأفيشهاي مارجاليت في كتابهما **الاستغراب: الغرب في عيون أعدائه** (٢٠٠٤). ويعد هذا المصطلح مقابلاً لمصطلح الاستشراق، والذي عني به إدوارد سعيد وجعله علامة على الآراء الغربية النمطية عن الشرق.

فَمَا أُحاوِلُ قَوْلُهُ هو أن علمَ المنهج بالمعنى الواسع للكلمة تُمْكِنُ رُؤيتُه كذلك بوصفه اتصالاً ثقافيًّا وأن هذا هو تحديداً ما يبدو أننا نفتقر إليه عندما ننظر إلى أنفسنا بوصفنا جزءاً لا يتجزأ من عالمنا الثقافي. نحن في الواقع على هامش ذلك العالم، لا صلةَ لنا بمساعيه وإذا اختفينا من مشهدهِ فلن يَنْتَبهَ أَحَدٌ إلى أننا كنا موجودين في المقام الأول. ... **إننا نكتب لأنفسنا ونَتَحَدَّثُ إلى أنفسنا في حَلَقَةٍ جِدِّ مَحْدُودةٍ وَمُحَدَّدَةِ النسل على نحو صارم.** (ص١٤٩) (التأكيد من صنعي ح.ع.)

لا يُنكِرُ ستيتكيفيتش (ص١٥٠) أنه وجماعته وطلابهم يعملونَ في حقل الأدب العربي بوصفهم أكاديميين وينبغي أن يظلوا هكذا. ولكنه يَتَساءَلُ عن جدوى العمل الأكاديمي بالصورة التي يجري عليها. ومن ثم يسألُ: كيفَ يُمكنُ الاقترابُ من موضوع أدبي ما؟ هل لأنه غير معروف بصورة كافية، أم لأن الباحث المقبل على الموضوع لا يعرفه معرفة كافية، أم يجب أن يكون على معرفة به ولذلك يقبل على دراسته؟ أليسَ كَوْنُ المرءِ مُبتدئاً يُقَرِّرُ حَتْماً مُستواهُ النوعي؟

وهنا يفرِّق ستيتكيفيتش بين البحث في الأدب ودوره من جهة والدراسة الأدبية من جهة أخرى. فالبحث ينحصر في مجال تحقيق النصوص، والترجمة الخارجية للأعلام، وكذلك الببليوجرافيا الخاصة بمراجع الموضوع، وبمعنى آخر: البحث في الأساس هو تراكم لمادة خارج الأدبي extra literary. وفيما عدا ذلك، يكون البحث في الأدب عقيماً. أما في الدراسات الأدبية فينبغي أن يَحُلَّ مَحَلَّ البحث قراءةٌ ممتدةٌ، مُدْرِكَةٌ، يحفزها اهتمام حميم، وقادرة على توليد تلك المتعة والإثارة المشروعة، التي يقوم بها قارئ قادر

عليها. فلا يُغْني جمعُ المادةِ العلميةِ الباحثَ عن أن يكون مُزَوَّداً بـ"معرفة" متنامية تدريجيًّا، ومتراكمة، ومتناغمة، ومفهومة بوصفها بصيرة أو بوصفها شبكة ذات ألف طبقة من الترابطات والتناظرات والصور والرموز المتداخلة، وقد انعكسَ بعضُها على بعض. فالواقعةُ الأدبيةُ هي أولاً وقبل كُلِّ شيء كَيْنُونَةٌ جَمَالِيَّةٌ، وبهذا المعنى لا يمكن أن تقف وحدها، دون مرجعية جوهرية إلى حقائق ومعطيات أدبية أخرى. فالعُزْلَة تساوي، جماليًّا، اللا معنى، وما يؤخذ في الحسبان، جماليًّا، ليسَ الصوتَ فحسب بل الصدى والمعاني الإضافية كذلك. وعلى الرغم من بَداهَة هذا الأمر، وقَبُولِ طلاب الأدب إيَّاهُ فغالباً ما تَتَكَفَّلُ مَقْبَرَةُ الأفكار، والهوامش، بكل من الصدى والمعاني الإضافية، مُخَلِّفَةً الواقعةَ الأدبيةَ وراءَها عاريةً وغيرَ مؤثرة، بوصفها مجرد معلومة بَحْثِيَّة.

إن ما يهدف إليه ستيتكيفيتش هنا هو أن يوضح أن المعلومات أو الوقائعَ facts في الدراسة الأدبية لا تعكس الحقيقةَ truth الأدبية، تماماً كما أنها لا تُثبتُ الصدق/المشروعية الأدبية بعينها ومن ثم لا تُثبتُ الصدق/المشروعية الجمالية. إن السعي وراء حقائق كهذه وحسب هو سعي خارج إطار الأدب. وينبغي أن يُؤْخَذَ بوصفه سَعْياً تَمْهِيدِيًّا ومُعِيناً على غَوْصٍ أَعْمَقَ في المشكلات الأدبية على نَحْوٍ لائق، لكنه لا يمكن أن يكون، كما هو الحال معنا، سلسلةً لا نهائية من العمل النصي الفيلولوجي، والتراجم، والتاريخ الأدبي الوقائعي السطحي والملاحظات الهامشية المتعلقة به.

لعل هذا التوصيف من ستيتكيفيتش لحالة الدراسات الأدبية وعلاقتها بالبحث في الأدب في البيئة الاستشراقية يستحضر بين أيدينا الوضع نفسه الذي يكاد يكون منطبقاً على البيئة العربية في تلك الحقبة؛ منتصف الستينات والسنوات التي سبقتها والتي تلتها حتى منتصف السبعينات عندما انتقلت

دراسة النصوص الأدبية من "حياة الشاعر وشعره" إلى "الصورة الفنية" في الشعر. وسوف نعطي أمثلة لهذا عندما نعرضُ لبعض أبحاث ستيتكيفيتش مقارنةً بما سبقها في البيئة العربية من أبحاث في الموضوع نفسه. ويكاد ستيتكيفيتش هنا أن يثورَ على نفسه بوصفه منتمياً للمؤسسة الأكاديمية التي يُصنَعُ البشرُ فيها من خلال ذلك النوع من "البحث" في الأدب بإمكاناته المتواضعة. وهو ينتهي إلى رفض التعريف السقراطي للمعرفة بوصفها يقيناً، ويُفَضِّلُ المفارقة/التناقض الظاهري paradox الديكارتي لليقين بوصفه شَكًّا. وسوف يعتمد ستيتكيفيتش هذا التناقض الظاهري عنصراً جوهرياً في إنتاج المعنى، على نحو ما يبدو في عنوان مقالته التي سوف نعرض لها بعدُ.

ولكن كيف يمكن الوصول إلى هذا الشيء المسمَّى القيمة الأدبية أو الجوهر الأدبي على أفضل صورة؟ يجيب ستيتكيفيتش (ص١٥١) بأن ثمة مدرستين أو منهجين أساسيين وهما على طَرَفَيْ نَقيضٍ في الدراسة الأدبية: المنهج التاريخي والمنهج النقدي. في الأول تُصبحُ أحكامُ القيمة مُقَيَّدَةً بالزمن، ومُقَيَّدَةً بالثقافة، ... إلخ. أما في الثاني فالزمنُ يُصبحُ مُجَرَّدَ ظَرْف. وهو مَنْهَجٌ مُهْتَمٌّ بتحليل الأعمال الأدبية بما هي كينونات جمالية. ويمكن لعملية المنهج النقدي أن تكون ذات شِقَّيْنِ: تَحليلٌ يُؤَدِّي إلى تأويل، وتأويلٌ يُؤَدِّي إلى تقييم وانطباع؛ أو العكس؛ بدءاً بالانطباع، وُصُولاً إلى التقييم الجمالي، وانتهاءً بالتفصيل وبنوع من التحليل تكون وظيفته الإجابة عن سؤال "ماذا" وليس "متى." إن السِّمَتَيْنِ الأساسيَتَيْنِ المميزتَيْنِ للمنهج النقدي هما الاهتمام بالتقييم الجمالي والتعريف اللا تأريخي للتفصيل التحليلي.

في حين أن التفصيل هو غاية التاريخانية، وأن التاريخانية تُشَرِّحُ العملَ الأدبي إلى أطوار تأريخية، إلى تناظرات واقتباسات وتأثيرات حين حدوثها بين

الأفراد أو الحقب الزمنية، ومن ثم في النهاية تسلم هذا النتاج للتجزئة، المبعثرة في الزمان والمكان الأدبيين؛ فإنَّ النقدَ، حتى وهو قادر على تشريح العمل الأدبي بعنف أعظم، يمتلكُ العنصرَ الملغِزَ لحكم القيمة الجمالي الذي يتطلَّب على نحو لا يمكن تجنبه تركيباً ــ وهو ليس تركيباً من نمط الخلاصة الاستطرادية بل هو إعادة بناء للصورة الجوهرية، حيث الصورة تعني المضمون زائد انطباع.

وفي عبارة أخرى: يهتم المنهج التاريخي تحليليًّا بالعمل الأدبي من أجل عناصره – مكوناته القابلة للتحديد والاستخدام تاريخيًّا؛ بينما يرى المنهج النقدي التحليلَ والتفصيلَ فقط في علاقتهما بالعمل الفني بوصفه وحدة مكتفية بذاتها. إن التاريخانية تُشَيِّدُ هياكل *pantheons* للعظماء، للكلاسيكيين، ومن ثم تَصيرُ مُهِمَّةَ النقد أن يُحَوِّلَ هذه الهياكل إلى خَمَائِلَ حَمِيمَةٍ في حَديقَةٍ ما. لذا فالنقد ضمن التاريخ الأدبي يعني استعادة متواصلة للماضي من أجل الحاضر، وإعادة تقييم للماضي وإحضاره في مصالحة مع القيم والمواقف الجمالية والثقافية لكل جيل. وهكذا تصنع التاريخانيةُ الكلاسيكيات أما النقدُ فيمنحُها الحياةَ. والمبدأ هنا هو: فَلْتُهِنْهُ [الشاعرَ الكلاسيكي] إذا لَزِمَ الأمرُ ولكنْ اجْعَلْهُ حَيًّا.

ومهما يكن من أمر، فإن ستيتكيفيتش يرى أنه بالنظر إلى المباحث الأدبية الأوسع، والتي عليها بالضرورة أن تخضعَ إلى تصنيف تاريخي، فإنَّ تَوازناً بعينه أو تَناغُماً بين المدخلَيْنِ لا يُصبِحُ مَرغوباً فيه فحسب بل يكون ضروريًّا. ولكنه يجب أن يكون توازناً مَرِناً، والتاريخانية يَجِبُ، حتى فيما يمكن أن يُدْعَى شَكْلِيًّا تاريخاً للأدب، أن تَلْعَبَ دَوْراً تابعاً، إذا كان ما نسعى إليه هو مَسْحٌ تاريخي للقيم الأدبية وليس للوقائع الأدبية. وعندما يحدث هذا يكون

من وجهة نظرية زواجاً غير مقصود بين التاريخانية والنقد، ويمكن أن يمثل تاريخاً ثقافيًّا لحالة الأدب الذي يَحْدُثُ فيه هذا الزواج. وقد تحققَ هذا الزواج بصورة استثنائية في **تاريخ الأدب الإيطالي** لفرانشيسكو دي سانكتيس F. de Sanctis (المكتوب منذ أكثر من ١٠٠ سنة [حينئذٍ])؛ إذْ تَجاوزَ جماليات المفهومية الفلسفية التي تجعل الفن يعمل بوصفه نتاجاً شاحباً بلا روح للفلسفة. ذلك أن جماليات **الشكل** عنده تعود إلى الأسس الأولية للمفهوم والتعبير الأدبيين، وهما الكلمة والصورة الشعرية، ومن خلالهما يحاول أن يصل إلى قيم العاطفة والفكر تلك التي يميل معظم مؤرخي الأدب إلى معاملتها، وقد دُعِيت محتوًى خالصاً، كما لو كانت تجريدات لا معنى لها وخارجة عن إطار الفن.

أما بالنسبة إلى تواريخ الأدب العربي في الغرب فلا يجد ستيتكيفيتش (ص١٥٢) سوى كتاب نيكلسون ومقدمة جب إلى الأدب العربي، وما عدا ذلك فأصحاب التواريخ الموجودة هم مؤرخون بصورة عامة، وفيلولوجيون، اهتمامهم بالأدب إما أن يكون مكبوتاً أو هامشيًّا تماماً.

ويوضح ستيتكيفيتش (ص١٥٢-١٥٣) أنه لا يقصد بهذه الأسئلة العريضة الخاصة بالمبدأ والمنهج إلى حصر أي أحد في أي مدرسة أو تقنية ضيقة أو محدودة. بل على العكس، فإن هذه الأسئلة، إذا ووجهت على نحو ملائم، فسوف تصبح نقطة بداية لبلوغ مستوى ثري من مناهج البحث الأدبي وهي مناهج لَمَّا تَكَدْ تُمَسُّ لَحَدِّ الآن، وخصوصاً داخل الاستشراق، من قبل التيارات التي تفرعت عن الاتجاهات المعاصرة الأكثر تعقيداً في الأدب وفي الفن عموماً، وهي الاتجاهات التي أنتجت مبرراتها وأدوات رؤيتها الجمالية الخاصة والتي تطالب بتطبيق تلك المبررات وتلك الأدوات. حينئذٍ فحسب نصبح

قادرين على أن نكتشف في الأدب العربي معنًى يتوافق مع حساسيتنا. وهـذا يعني أننا سوف نجد في أنفسنا حاجة إلى ذلك الأدب، وسوف يصبح ذلـك الأدب بالنسبة إلينا "الشيء كما نعرفه،" وسوف تكون معرفتنا به من نـوع كان متعذراً تحصيله عن طريق مناهجنا التقليدية في البحث.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا كله، كمـا يـستوقفنا سـتيتكيفيتش (ص١٥٣)، يَتِمُّ داخل السياق الأكـاديمي الغـربي، الـذي يـصبح فيـه "المستشرقون" "مستغربين" أوفياء، ومراقبين فحسب للحياة الأدبية العربية، غير معنيين بالمشاركة في تشكيل وجهة النظر النقدية الأدبية العربية، بل قـانعين بالحصول على مكان داخل الحياة الأدبية في الغرب. وهو أمر يمثل خيبة أمـل في حد ذاته. وليس ثمة إنقاذ من خيبة الأمل هذه إلا بالوعي بإمكانية وجـود موضع لائق يمكن للمستشرقين أن يشغلوه في الحياة الثقافية والأدبية العربيـة والغربية معاً. وهو ما سوف ينقذ المستشرقين من الإحباط الذي ينتابهم لعدم قدرتهم على الاندماج في حياتهم الثقافية الغربية. ومن ثم فإن عبارة "صلة بين ثقافتين" لا تبدو فارغة المعنى إذا كانت تعني الوقوف بثبات متعادل بقـدمين: إحداهما في الشرق والأخرى في الغرب، بدلاً من الشعور بالغربة تجاه الشرق والغرب معاً.

ومع ذلك، فقد شارك المستشرقون في بعث الحياة الثقافيـة والأدبيـة العربية منذ بداية عصر النهضة عبر تحقيق النصوص ونشرها والبعثات العلمية للطلاب العرب إلى الغرب. ولكن لغة الاستعراب لم تكن أبداً العربيـة بـل اللاتينية، أو الألمانية أو الفرنسية، ثم أصبحت الآن الإنجليزية. ولم يكن أمـراً مستغرباً بالنسبة إلى مستعرب غربي ألا يكون قادراً على كتابة جملة واحـدة باللغة التي تعتبر المحك لكفاءته المهنية. وهكذا ضُرِبَ عـالَمٌ مـن "العزلـة

الساطعة" "splendid isolation" على الاستعراب الغربي، كمنت وراء بريقه الظاهري وبهرجه عوائق ومواطن ضعف، تَمَّ تجاهلها بنقص غير قابل للتوضيح من الوعي الذاتي، أو بصمت مطبق تجاهها بوصفها غير ذات صلة بالموضوع مهنيًّا، وسيكولوجيا معاً. وإذا كنا لا نكتب بالعربية، فنحن لا نفكر بها أيضاً. ويؤكد ستيتكيفيتش هنا (ص١٥٤) عدم الارتباط العاطفي لدى المستشرقين بالعربية، ومن ثم تصبحُ المعرفةُ القرائيةُ، مَوضِعُ الفخرِ لديهم، فاسدةً إلى حَدٍّ متجاوزٍ للرغبة في الاعتراف به، وذلك عندما يصل الأمر إلى إدراك واستجابة مباشرة لخصوصيات وتفاصيل أسلوبية لهذه اللغة، وخصوصاً لغة الشعر مقارنة بفروع معرفية أخرى في **الاستعراب**. وعليه يجب أن نَتَعَلَّمَ كيفَ نُفَكِّرُ ونشعر بالعربية، وأول خطوة في هذا الشأن هي أن نكتسب عادة الكتابة بالعربية. ذلك أنه في مجال الأدب لا تنفصل الأهداف الموضوعية عن الذاتية. فبقدر ما تكون المستوياتُ اللغوية التي نضعها لأنفسنا مِهَنِيًّا عاليةً تكون استجابتنا للأدب العربي أفضل بوصفنا قُرَّاءً مستهلكين، وتكون المكافأة الكبرى في الإحساس الحميم، والشخصي متمثلة فيما نحن عليه: مستعربون.

من ناحية أخرى يرى ستيتكيفيتش هنا أن عمل المستشرقين في الأدب العربي يجب أن تحفزه وتبِّرر وجود أصحابه رغبتُهم في إثراء الحياة الأدبية لمجالهم الثقافي "الغربي" الخاص. وهذا يعني أن يضعوا في حسبانهم قُرَّاءَهُم المتوقعين وإمكان ازديادهم، ومن ثم الخروج من "العزلة الساطعة" المحتومة تاريخيًّا عليهم. والكتابة بالعربية هي أهم شرط في هذا السياق لأنه من الصعب، إن لم يكن مستحيلاً في الواقع، مناقشة المشكلات الأدبية العربية المعقدة في أي لغة سوى العربية نفسها، وخصوصاً في تحليل القصائد. والنتيجة المتوقّعة بالطبع هنا (ص١٥٥) هي توسيع دائرة القراء المهتمين بالأدب العربي

في البلاد العربية لعمل المستشرقين، مما يمكن أن يعود بإشباع رغبة مهنية وتبرير ذاتي غير معروفين من قبل لدى هؤلاء الدارسين، تبعدهم عن الشعور بأنهم غارقون في عالم أدبي ميت وأثري، أو أنهم مضطرون إلى التقليل من مستوى عملهم لإرضاء القراء العرب ومشاركتهم الاهتمام بأدبهم. فالخروج إلى "زحمة نقدية" أفضل من الشعور بالبقاء في "عزلة ساطعة."

نستطيع أن نتذكّر مثالاً لما يقوله ستيتكيفيتش هنا، وإن سبق توقيت محاضرته بقليل، وذلك عندما جاء المستشرق الألماني فالتر براونه إلى دمشق والقاهرة في أوائل الستينات من القرن العشرين، وألقى محاضرته عن الشعر الجاهلي ونشرت بالعربية،(٤٧) وأثارت ضجة بين الدارسين العرب وقتها، وتأثيراً إيجابيًّا في معظم الأحوال؛ إذ لفتت النظر إلى أهمية "تأويل" الشعر العربي الكلاسيكي من أكثر من مدخل بدلاً من أن يكون "مرآة"تاريخية مباشرة للواقع وحسب.

يصل ستيتكيفيتش في نهاية محاضرته (ص١٥٥-١٥٦) إلى شرح ما يعنيه بالحتمية التاريخية التي أشار إليها سالفاً. وهو يعني بها أن مستقبل الدراسات الأدبية العربية يقع على نحو خاص في أيدٍ عربية، بمعنى أنه سوف يُسْتَقْصَى ويقرَّر من خلال الزملاء العرب، وأن ذلك الذي سوف يكون مكتوباً في هذا الحقل بالعربية فقط هو الذي سوف يحتل المكانة الحقيقية للإسهام البناء والدائم. وهذا هو الاستعراب الحقيقي، الاستعراب الذي يمكن أن يبقى. إن الاستشراق التقليدي سرعان ما يبقى غير قادر على إضافة أي شيء بالكاد إلى تشكيل ذلك الاستعراب المستقبلي. وكلما تحققنا من ذلك كان أفضل. وهنا يعود ستيتكيفيتش إلى ما بدأ به محاضرته، رابطاً بين تلك

---

(٤٧) انظر فالتر براونه، "الوجودية في الشعر الجاهلي،" مجلة المعرفة (دمشق)، ع٤/١٩٦٣.

الحتمية التاريخية والتطور التاريخي للاستشراق نفسه. وهو هنا يقول إنه ينبغي ألا يكون ثمة مكان للإحباط، والارتياب أو حتى الحنين بين جماعة المستشرقين وهم يشهدون تناميه أمامهم. فالإحباط سوف يكون اعترافاً بالضعف وقلة الثقة في كفاءتهم؛ والارتياب سوف يجعل منهم أناساً غير متكيِّفين مهنيًّا وسيكولوجيًّا؛ أما الحنين: الحنين سوف يصبح مغالطة، وتعثراً عاطفيًّا، لا منطقيًّا لإنسان يغمض عينيه أمام التطور التاريخي الذي مرَّت به مهنته. وسوف نرى أن هذا الحنين "السلبي" المستسلم للماضي الاستشراقي يتحوَّل، في **صبا نجد**، إلى حنين "إيجابي"، يعيد تشكيل الماضي "الشعري" من خلال الحاضر "النقدي"، إذا جاز التعبير، وذلك عندما يصبح موضوعاً أساسيًّا للكتاب.

يقول ستيتكيفيتش:

> إننا لا نستطيعُ أن نتجنَّبَ مواجهةَ الحقائق إلى ما لا نهاية؛ فأيُّ شيء ذي قيمة يمكن أن نقوم به في حقل الدراسات الأدبية العربية من الآن فصاعداً سوفَ يَتَطَلَّبُ منا أن نَتَّخِذَ موقفاً ونستوفي التزاماً. **فإمَّا أن نُحاوِلَ أنْ نَجِدَ لأنفُسنا مَكاناً ودَوراً داخِلَ حَياتِنا الثقافيةِ التزاماً كاملاً بقضية الأدب العربي في حَدِّ ذاتِها، مُمتَزِجَةً امتزاجاً كاملاً، عَبرَ الاستخدامِ الكاملِ للغة العربية، بالتيارِ الأساسي للبحث الأدبي والنقدي العربي، بل ربما أعطيناهُ بَعضَ التوجيهِ، أو أن نُؤَسِّسَ فيه ببساطة على الأرجح تَنويعاً واختلافاً للمداخل.** (ص١٥٦) (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

ولا يعني كلام ستيتكيفيتش هنا أن يَتَخَلَّى المستعربون عن حقيقة كونهم منتمين لثقافات وآداب أخرى غير الثقافة والأدب العربي في هذا المفهوم

الجديد للاستعراب، على حد تعبيره. فليس ثمة ما يمنع التخلي عن الأمل في أن تتقابل تلك الثقافات والآداب والأذواق، والتأثيرات جميعاً، لأن ذلك أمر يرجوه كل إنسان. ولكنه يريح بال زملائه بأن يخبرهم بألا يقلقوا لأن الثقافات تتقابل على أفضل نحو طبقاً لشروطها الخاصة، من داخل مواقع منفصلة، وقوية، وأن الآداب المختلفة يخصِّب كلٌّ منها الآخر على نحو أكثر فعالية عندما تكون محدَّدة بوصفها كينونات منفردة. وهو ما يستطيع المستعربون أن يساعدوا على حدوثه بعملهم على تحقيق هذه الكينونة المنفردة في مجال الأدب العربي، بدلاً من أن يبنوا برج بابل جديداً من تركيبة نهائية من الثقافة والأدب. بل إن ستيتكيفيتش يُحَذر زملاءه أن يصبحوا مبشرين ثقافيين، ممزَّقين بين التضحية الجسورة بالذات والإشفاق على النفس المتسم بالندم، واعظين عن العطاء، ومع ذلك منطلقين إلى أخذ كل شيء وإعادة صياغته طبقاً لصورتهم الخاصة؛

وفَوقَ كُلِّ شَيءٍ، دَعُونا ألاَّ نَحْرِمَ أنفسَنا مِن المتعة، تِلكَ المتعةُ التي لا بُدَّ أنَّ الآدابَ جَميعَها تَدَّخِرُها على نَحْوٍ ما، في مَكانٍ ما، لأولئكَ الأَوفياءِ لَها! (ص١٥٦) (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

وهذه العبارة الأخيرة ذكرها مصطفى ناصف في نهاية تحليله لعينية الحادرة في كتابه **قراءة ثانية لشعرنا القديم**،[٤٨] والذي صَدَرَ بعدَ محاضرة ستيتكيفيتش بسنوات قليلة. وهي على أي حال عبارة تعود إلى طه حسين.

---

(٤٨) انظر مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم** (بيروت: مطابع دار لبنان، ومنشورات الجامعة الليبية، د. ت). والمعروف أن هذا الكتاب صدر في أوائل السبعينات. وهو في مجمله يحمل دعوة نظرية وتطبيقية جدُّ قريبة من دعوة ستيتكيفيتش، وإن كانت موجهة إلى "زملائه" من الباحثين العرب في مجال الأدب العربي. والكتاب يتميز بمقدماته الملحة على إعادة النظر في طريقة فهمنا للأدب العربي،=

١ – ٢ تعليق مستطرد على محاضرة أكسفورد

يتطلّبُ التعليق على محاضرة أكسفورد الاستطراد إلى تاريخ الأدب العربي، وخصوصاً عند طه حسين الذي لاحظنا علاقة ما بينه وبين ستيتكيفيتش على أكثر من مستوى، كذلك يجب أن نتطرَّق إلى علاقة المحاضرة بالوضع النقدي الأدبي المعاصر لها، ومن ثم علاقتها بموضوع الاستشراق (الاستعراب) والاستغراب وإدوارد سعيد. وبعد ذلك يمكن أن نرى هذه المحاضرة في علاقتها بعمل ستيتكيفيتش التالي لها.

١ – ٢ – ١ ستيتكيفيتش وطه حسين

يمكننا أن نشير مرة أخرى إلى أن ستيتكيفيتش كان يرغب في دراسة الدكتوراه تحت إشراف طه حسين في القاهرة، وقد حصل على منحة من وزارة التعليم المصرية في ١٩٥٧–١٩٥٨ وحضر إلى القاهرة أملاً في تحقيق تلك الرغبة ولكن يبدو أن الظروف لم تسمح بتحقيقها فعاد إلى أسبانيا لينهي دراسته هناك، ومن ثم إلى هارفارد بناء على منحة روكفلر. ولكننا نشعر أن علاقته بطه حسين تمتد إلى بعض الأعماق اللافتة للانتباه، دون قصد بالضرورة من جانب ستيتكيفيتش. ولا شك أن طه حسين هو أشهر شخصية أدبية عربية في القرن العشرين، وقد بدأ ظهوره قبل ولادة ستيتكيفيتش، وكان في

=وصاحبه يعود أساساً إلى طه حسين في هذه الدعوة، مما يُعَدُّ صلة أخرى بينه وبين ستيتكيفيتش. والعبارة المقصودة هنا هي: "إنَّ الفَنَّ العظيمَ كُلَّهُ يَتَمَيَّزُ بميزَةٍ خاصة. فهو يَنقُلُ إلى كثيرينَ مَعْنًى سَطحيًّا واضِحاً، ويَحتَفِظُ للقليلين بمجموعةٍ أكملَ مِن الأعماق. هذه الثنائيةُ كانت وستَظَلُّ سِمَةَ الفَنِّ العَميق. وما يَنبَغي أنْ نُنكِرَ الدلالاتِ غَيرَ المشتركةِ بَينَ جُمهُورِ القُرَّاء." (ص١٥٣).

أَوْجِ شُهرَتِهِ عند ولادته. ومن الطبيعي أن يسمع ستيتكيفيتش بطه حسين منذ بداية التفاته إلى الأدب العربي. ومن الشائق هنا أن نلاحظ أن كلاًّ من الرجلين بدأ حياته في الأدب العربي، إذا جاز التعبير، بالتعلُّق **بديوان الحماسة** لأبي تمام، الأول عَبرَ ترجمة روكيرت. ولَمَّا يتجاوز عمره ١٢ سنة، والثاني عَبرَ دُرُوسِ الشيخ سيد المرصفي.

كَما لاحظنا آنفاً كان الشاعر الألماني جوته مفضَّلاً لدى ستيتكيفيتش وقد كتب طه حسين مقالة بعنوان "جوته والشرق"[٤٩] في كتاب أصدرته اليونسكو في سنة ١٩٤٩، بمناسبة مرور مائتي سنة على وفاة جوته. كذلك يمكن ملاحظة أن طه حسين تعلّق بمنهج ديكارت في دراسة الأدب العربية، وقد حقّق جوستاف لانسون الرسائل الفلسفية لديكارت، وكان لانسون أستاذاً لطه حسين، وخصوصاً فيما يتصل بالمنهج التاريخي في دراسة الأدب. أما ستيتكيفيتش فقد انتهى، في محاضرته الأولى كما ذكرنا آنفاً، إلى رفض التعريف السقراطي للمعرفة بأنها يقين، وتفضيل التناقض الظاهري paradox الديكارتي لليقين بوصفه شَكًّا. وسوف نلاحظ لاحقاً امتداداً لدى ستيتكيفيتش لهذا التناقض الظاهري بوصفه عنصراً جوهرياً في إنتاج المعنى في

---

(٤٩) انظر عبد الرشيد الصادق محمودي، **من الشاطئ الآخر: طه حسين في جَديدِهِ الذي لم يُنشَر سابقاً، كتاباتُ طه حسين بالفرنسية**، جمَعها وترجَمها وعَلّق عليها عبد الرشيد الصادق محمودي (بيروت: ادفرا باريس، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ١٩٩٠)، ص٦٩-٧٨، ولاحظ أن طه حسين يذكر في مقالته هذه (ص٧٥) أن **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي** لم يكن حدثاً مهماً في التاريخ الأدبي لجوته العظيم فحسب، "ولكنه كان أيضاً حدثاً في تاريخ الأدب الأوروبي." وهي أهمية تناظر تلك التي يعطيها ستيتكيفيتش لجوته الذي أعجب بالمعلقات في ترجمة وليم جونز، وسرعان ما حاول ترجمتها بنفسه إلى الألمانية، وهو ما يذكرنا بعلاقة ستيتكيفيتش بشعر **الحماسة**، ومعه طه حسين أيضاً على نحو ما أشرنا أعلاه.

الشعر العربي. لقد قام طه حسين وياروسلاف ستيتكيفيتش كلٌّ في حقله، عن وعي، بتوجيه صدمة للمجتمع الأدبي، وذلك عبر كتابه **في الشعر الجاهلي** (١٩٢٦) **وفي الأدب الجاهلي** (١٩٢٧)، من ناحية وفي محاضرة أكسفورد (١٩٦٧)، من ناحية أخرى. وقد جاءت هذه الصدمة، إذا صحَّ التعبير، في وقتها لصالح دراسة الأدب العربي في الشرق والغرب على السواء. أما فيما يتصل بتاريخ الأدب،[٥٠] فقد رأينا كيفَ ثارَ ستيتكيفيتش في محاضرته

---

(٥٠) راجعنا في هذه النقطة عدة مراجع مهمة، انظر طه حسين، **في الأدب الجاهلي** (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٢)، وخصوصاً ص٧-٧٥، وانظر فؤاد سزكين، **تاريخ التراث العربي، المجلد الثاني، الشعر إلى حوالي سنة ٤٣٠ هـ، الجزء الأول، مقدمة ودراسات**، نقله إلى العربية محمود فهمي حجازي، مراجعة عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحيم، (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص٣-١٢، وهو يشير (ص١١) إلى المناهج الحديثة في الدراسات العربية التي أدخلها طه حسين بصفة خاصة، و"أعطت البحث في مصر أساساً عريضاً وفكراً جديداً." وانظر كتاباً صدر مؤخراً لعبد الرحيم العطاوي، **الاستشراق الروسي: مدخل إلى تاريخ الدراسات العربية والإسلامية في روسيا** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢)، وفيه (ص١١٩-١٢٨) إشارات مهمة إلى المستشرق الأوكراني أ. كريمسكي A. Krymskiy (١٨٧١-١٩٤١) وكتابه **تاريخ الأدب العربي الحديث** الذي صدر بالروسية في ١٩٧١. وانظر كذلك جابر عصفور، **المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣)، وخصوصاً ص١٧-٦٣، وهو يشير (ص٦٣، هامش٧٩) إلى أهمية أن يقوم باحث عارف بالفرنسية بدراسة تطور الرافد اللانسوني في النقد العربي الحديث، بين الأصول النظرية والتطبيقية عند لانسون وتجلياتها العربية، حتى يفيد مما وجه إلى هذا المنهج من نقد في الستينات على يدي البنيويين. وقد لبَّى هذه الدعوة الباحث الجزائري عبد المجيد حنون في كتابه **اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، والغريب أنه لا يذكر كتاب عصفور ولا يشير داخله إلى طه إبراهيم الذي أشار إليه عصفور في الهامش المذكور بوصفه من رواد اللانسونية في العربية. بل إنه ينهي كتابه (ص٢٥٤) بجملة تشبه تلك التي نقلناه لتونا عن هامش عصفور. وانظر=

على تواريخ الأدب العربي التي كتبها المستشرقون حتى زمن محاضرته. كذلك عرضنا لكلامه عن المنهج التاريخي والمنهج النقدي، وضرورة التوازن أو التناغم المرن بين المدخلين، والزواج غير المقصود بين التاريخية والنقد ليصنع تاريخاً ثقافياً في النهاية، ويكون المسح التاريخي مسحاً للقيم الأدبية وليس للأحداث الأدبية. وهذا الكلام يذكّرنا بقوة بكلام طه حسين في "الكتاب الأول" من كتابه **في الأدب الجاهلي** (١٩٢٦)، على الرغم من وَصْم طه حسين بالتاريخية (المتمثلة في منهج المرآة) والتأثرية (المتمثلة في منهج الذوق). وليس من المستبعد أن يكون ستيتكيفيتش، الذي كان يتطلع إلى أن يدرس على يد طه حسين في الخمسينات، قد قرأه في تلك المرحلة، كما يمكن أن يكون قد قرأ كتاب بيير كاكيا بالإنجليزية عن **طه حسين ومكانته في النهضة الأدبية المصرية** (١٩٥٦)، وتأثرُّهُ مثالاً يُقْتَدَى من حيث المبدأ في درس الأدب العربي، ولا شك أن أستاذه الآخر جب قد أكمل صورة الأستاذ المثالي في نفسه.

=كذلك كلام حنون (٢١٤ وما حولها) عن اختلاط مفهوم تاريخ الأدب ومفهوم النقد عند محمد مندور تأثراً بلانسون وقارن بكلام عصفور (ص٢٩٥) عن المزج بين "تاريخ الأدب" و"النقد الأدبي" عند طه حسين، ولكنه (أي طه حسين) يدرك أن "التاريخ الأدبي" لا يمكن أن ينهض إلا على أساس النقد الأدبي. وهذا ما ذهبنا إلى تأكيده بوصفه وجهة نظر قريبة بين ستيتكيفيتش وطه حسين. ومن الطريف أن حنون يتناول بحث أحمد ضيف عن الغنائية والنقد الأدبي عند العرب الذي نشره في فرنسا ١٩١٦، وقد كتب ستيتكيفيتش مقالة بعنوان "الظاهرة الغنائية العربية في سياقها" (١٩٧٥). وأخيراً انظر حسين الواد، **في تأريخ الأدب: مفاهيم ومناهج**، ط٢، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣)، وانظر كذلك، ضمن مؤلفات ومقالات بدأت تكثر في الربع الأخير من القرن العشرين، حميد لحمداني، **النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩). وانظر أيضاً حسن البنا عز الدين، "البعد الثقافي في نقد الأدب العربي (١٩٧٥-٢٠٠٠)،" المشار إليه في هامش ٩ أعلاه، حيث فقرة مطولة عن طه حسين والبعد الثقافي في نقده.

وصحيح أن طه حسين لم يذكر تواريخ المستشرقين السابقين له وتواريخهم للأدب العربي، مثل جوزيف فون هامر بورجشتال (ت ١٨٥٦) والفريد فون كريمر (ت ١٨٨٩)، ولكنه ذكر جويدي ونلينو وفييت الذين درَّسوا الأدب العربي وتاريخه في الجامعة المصرية، وخصوصاً نلينو الذي دَرَسَ على يديه في العام الدراسي ١٩١٠-١٩١١، أي في الوقت نفسه الذي نشر فيه لانسون مقالته المشهورة عن منهج البحث في الأدب، والذي تأثر به كل من أحمد ضيف وطه حسين ومحمد مندور وتلاميذهم حتى منتصف القرن العشرين في البيئة العربية. إن العودة إلى كتاب طه حسين، وخصوصاً الكتاب الأول منه،[٥١] تُنْبِئُنَا بمدى وعي طه حسين العلمي والثقافي والنقدي وهو يتكلم عن تاريخ آداب العربية ورغبته في أن يكون على مثال التاريخ المكتوب للأدب في فرنسا. ولكن وعيه بعدة أمور وتصريحه بها بقوة يجعلنا نرى تَمَيُّزَهُ وبُعْدَ نَظَرِهِ النقدي في المسألة، على نحو أتاح لباحثين مثل ستيتكيفيتش، إلى جانب طلاب آخرين نابهين لطه حسين في مصر والعالم العربي، بالتقدم إلى دراسة الأدب العربي خطوات، كانت من قبيل الأحلام لدى طه حسين نفسه.

يمكننا إجمال هذه الأمور في أهمية جعل الطلاب والتلاميذ يحبون قراءة النصوص العربية ويقبلون على فهمها وإحسان قراءتها عن طريق تقريبها وحسن اختيارها، وإعداد المعلمين، وفي أهمية الدرس المقارن بين العربية وأدبها من جهة واللغات السامية واليونانية واللاتينية والفارسية والأوربية الحديثة

---

(٥١) قَسَّمَ طه حسين كتابَه، **في الأدب الجاهلي**، إلى سبعة "كتب" بمثابة سبعة فصول، أطلق على كل واحد منها عنواناً. وعنوان الكتاب الأول هو "الأدب وتاريخه" ويتكَوَّنُ من تسع فقرات تحمل كل منها عنواناً كذلك. وآخر ثلاثة عناوين في هذا "الكتاب" الأول هي: "مقاييس التاريخ الأدبي" و"متى يوجد تاريخ للآداب العربية" و"الحرية والأدب." انظر طه حسين، **في الأدب الجاهلي**، ط٣ (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة فاروق، ١٩٣٣)، ص١-٥٧.

وآدابها من جهة أخرى، بالإضافة إلى أهمية الثقافة العامة المتينة الواسعة لـــدى قارئ الأدب والأديب، وأهمية التفريق بين الأدب وتـــاريخ الأدب، وكـــون كلمة "تاريخ" في الفرنسية تعني "الوصف،" وأن الجيل الذي يعيش فيـــه لـــن يستطيع أن ينتج تاريخ الآداب العربية على هذا النحو المأمول. كل هـــذا إلى جانب عنصر غاية في الأهمية هو ما وضعه طه حسين في نهاية الكتاب المذكور تحت عنوان "الحرية والأدب." قال هنا إن حرية الرأي هي الشرط الأساســـي لنشأة التاريخ الأدبي في اللغة العربية وهي حق للعلم، وهي التي تمكـــن الأدب من أن يُدْرَس لنفسه؛ أي بوصفه تذوقاً للجمال الفني فيما يؤثر من الكـــلام، وأن يكون غاية لا وسيلة، وألا تكون اللغة والآداب مقدسة (لأنها لغة القرآن والدين) وألا تكون مبتذلة (لأنها لا تُدْرَس لنفسها) في وقت واحد، ومن ثم لا يخضعان للبحث العلمي الصحيح.

قد نلاحظ هنا أن ستيتكيفيتش أشار قبيل نهاية محاضرته إلى "الصلة بين الثقافتين" الشرقية والغربية وأهمية الوقوف فيهما بتعادل، وهو ما حاوله طـــه حسين بإخلاص في كتابه **مستقبل الثقافة في مصر** (١٩٣٧)، الذي نـــشره عقب رحلة إلى فرنسا ليفي بوعده لطلاب الجامعة المصرية أن يتحدث إليهم عن معنى استقلال مصر عن الإنجليز، ومعنى أن تكون الثقافة والعلم أســـاس الحضارة والاستقلال، دون أن يعني هذا عدم التواصل مع الغرب والشرق على السواء. وهو الكلام نفسه الذي أنهى به مقدمته الطويلة لكتـــاب **في الأدب الجاهلي**. يضاف إلى ذلك حرص طه حسين على الاجتهاد في دراسة الأدب العربي، وأن يكون ذلك، على حَدِّ تعبيره (ص٨٦ من الكتاب السابق)، ونحن "غير حافلين بتمجيد العرب أو الغضّ منهم." وهو المبدأ نفسه الذي لاحظناه آنفاً على مجمل دراسات ستيتكيفيتش للأدب العربي، ومدخله الأساســـي إلى

هذه الدراسات. كذلك فإن تحقيق الشروط التي رسمها طه حسين في كتابه (١٩٢٦) لكي تقوم دراسة حقيقية لتاريخ الأدب العربي كان كفيلاً حقًّا بنقلة جوهرية في هذا المجال البحثي. وإذا تأملنا في تلاميذ طه حسين من العرب وغير العرب، وبالمثل في دوائر الاستشراق الغربي، وجدنا قليلاً ممن تنطبق عليهم تلك الشروط، ومن ثم عدم حدوث تقدم نوعي في دراسة هذا الأدب (تاريخه ونقده). إن المتأمل في أعمال ياروسلاف ستيتكيفيتش وأعمال مدرسة شيكاغو حول الأدب العربي يستطيع أن يجد مثالاً نموذجياً لتحقيق تلك الشروط. ومن ثم ينبغي الاهتمام بتلك الأعمال والتنويه بها ونقل ما لم ينقل منها إلى العربية.

١ – ٢ – ٢ السياق النقدي لمحاضرة أكسفورد

أما بالنسبة إلى السياق النقدي الأدبي الذي خرجت في ظلاله محاضرة أكسفورد (١٩٦٧، ١٩٦٩) فمن المهم الإشارة إلى أن منتصف الستينات كان يمثل "لحظة حرجة" في تاريخ النظرية الأدبية في العالم الأنجلو ساكسوني والأوروبي والأمريكي معاً، على نحو شعر به كثير من النقاد في تلك المرحلة. وتلك "اللحظة" هي التي كان ستيتكيفيتش يعيها وينطلق منها في محاضرته، وفي بقية عمله النقدي فيما بعد. ويمكن التوقف هنا عند مثلين واضحين. الأول عبر مقدمة لكتاب يحمل عنوان **النظرية النقدية منذ ١٩٦٥**، من تحرير هازارد آدمز H. Adams وليوري سيرل L. Searle.[٥٢] والآخر من خلال مجموعة مقالات لطائفة من أساتذة الجامعات والباحثين، نشرت في الملحق

---

(٥٢) انظر هازارد آدمز وليوري سيرل، **النظرية النقدية منذ ١٩٦٥**؛

Hazard Adams & Leroy Searle (eds.), *Critical Theory since ١٩٦٥*, (Tallahassee: University Presses of Florida, Florida State University Press, ١٩٨٦).

الأدبي لجريدة **التايمز** اللندنية في عَدَدَيْ ٢٦ يوليو، و٢٧ سبتمبر سنة ١٩٦٣، ثم نشرت بعد ذلك بقليل في كتاب بعنوان **اللحظة النقدية: مقالات في طبيعة الأدب**. وقد ترجم محمود الربيعي الكتاب إلى العربية في سنة ١٩٧٥ بعنوان **حاضر النقد الأدبي**،(٥٣) مع مقدمة وافية.

في المقدمة التي كتبها آدمز للكتاب المذكور، والتي يكفي أن نقف على الصفحة الأولى منها، يرى أن سنة ١٩٦٥ تقف علامة على نقطة وسطى في عقد من الزمن ينطوي على تغير عميق وقلق، وخصوصاً في نصفه الآخر، وهي نقطة لم تترك عالم النظرية والنقد فوق النقد. ولعل هذا التغير كان يُرَى في أكثر صوره دراميةً في الولايات المتحدة، إذ حدث على نحو مفاجئ أكثر مما حدث في أماكن أخرى، وذلك بسبب التأخير في وصول كل من الفينومينولوجيا (الظاهراتية) الأوربية والنقد البنيوي إلى هذا البلد وانتقال هذا النقد، أو تحوُّله، إلى ما بعد البنيوية أو التفكيكية. هذا وإن كان للغويات والأنثروبولوجيا (الإناسة) الأمريكية مرحلة بنيوية، ولكنها اسْتُنْفِدَتْ قبل ١٩٦٥. ونتيجة لهذا فإن النقد في أمريكا الشمالية لم يكد يكون له مرحلة بنيوية على الإطلاق ــ وهي مرحلة كانت قد تطوَّرت عبر عقود من الزمن في أوربا.

كذلك فإن مصطلح "النظرية النقدية" في العنوان يكشف، كما يقول آدمز، عن المنظور الأمريكي الشمالي في ميله إلى أن يعني النقد criticism **الأدبي**، في حين أنه في أوربا كان يرتبط بالفكر **الاجتماعي** وخصوصاً في

---

(٥٣) انظر محمود الربيعي، **حاضر النقد الأدبي** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٥، وط٢، ١٩٧٧). وعنوان الكتاب بالإنجليزية:

The Critical Moment. Essays on the Nature of Literature...[London: The Times Publishing Company ١٩٦٤].

تحدُّده بـــ**مدرسة فرانكفورت** في التحليل السوسيولوجي ونقـــد critique الإيديولوجيا. وهو يشير إلى أنه سوف يستخدم مع زميله المصطلح بـــالمعنى الأول، على الرغم من وعيهما بمغزى المصطلح الآخر ووصـــوله إلى أمريكـــا الشمالية منذ وقت طويل. ويشير كذلك إلى أن مصطلح "أدب" في بعـــض النظريات السائدة قد وُضِعَ موضع السؤال على الرغم من عدم وجود تاريخ طويل له كما يمكن أن يظن المرء. ومن ثم يظل معـــنى "الأدبي" المتـــضمن في عنوان كتابهما موضعاً إشكاليًّا، حتى وهما يحتفظان به لأسباب عملية، أحدها هو أن مختارات مثل هذه يجب أن تؤسِّس حدوداً، ولو كانت حـــدوداً غـــير حاسمة. وهكذا فإن مصطلح "الأدبي" المتضمن هنا يعني أن كتابهما يحتوى على أعمال ذات صلة بالاهتمامات النظرية للنقد، المتصَوَّر بوصفه دراسة لنصوص، يُنْظَرُ إليها تقليديًّا بوصفها نصوصاً أدبية. كذلك فإن آدمز وزميله يعترفانِ في الوقت نفسه بالمدى الواسع للنظرية الأدبية التي تعتبر الآن مهمة كما يعترفان حتى بوجهة النظر التي تذهب إلى أنه لا يمكن أن يكون ثمة حـــدود حاسمـــة مؤسَّسة من أجل اهتمامات مثل تلك المذكورة أو من أجل الأدب ذاته. وهذا هو ما جعلهما يشعران بالحاجة إلى مختارات جديدة، يمكن أن تفعل شيئاً تجاه توضيح العلاقات أو الاختلافات بين المواضع الكثيرة المتـــصارعة والمـــستقلة المحتفَظ بها اليوم أو المطوَّرة. و لم يحدث أبداً في تاريخ النقد أن كانت هنـــاك وفرة من اللغات الاصطلاحية jargons والنظم، ناهيك عن النظم المـــضادة antisystems.

أما كتاب **اللحظة النقدية** المشار إليه بوصفه المثل الثاني للوضع النقدي الأدبي في منتصف الستينات فيلفـــت النظـــر فيـــه أولاً كلمـــة "النقديـــة" "critical" في العنوان مرة أخرى؛ إذ تعني كذلك في الإنجليزية "الحرجـــة"

ولا شك أن ناشر الكتاب يعني المعنيين معاً. وقراءة مقدمة المترجم والناشر وقسمَيْ الكتاب الذي يضم مقالات لنقاد معروفين مثل رينيه ويليك، وليفيز، وريمون بيكار، ورولان بارت، وإميل شتايجر، وإمبرتو إيكو، وداماسو ألونسو، تنبئ عن الأزمة التي كان يمر بها النقد الأدبي في تلك الآونة وكيفية الخروج منها.

ويكفي أن نشير إلى ما واجَهَهُ الناشر "الإنجليزي" ولاحظه من انغلاق النقد الإنجليزي في ذلك الوقت، من حيث مسلماته عن قيمة الأدب ومن حيث فهمه للقالب الأدبي، وبعده عن المغامرة أكثر مما ينبغي أن يكون عليه. وهو يستطرد إلى نفي هذه التهمة؛ إذ يقول:

> وبرغم ذلك ربما أحسسنا نحن الإنجليز في الوقت الحاضر أننا نتجه إلى معارضة تهمة المبالغة في "التعليمية،" ونشعر أن النقد، في أوربا تقع عليه تهمة "الأكاديمية" ولو لم يكن تعليميًّا. كما أنه في اهتمامه بقيم الأدب الخفية، أو بالدراسة المنطقية الخاصة للبناء الشعري، لم يحرز تقدماً كبيراً في الإجابة عن المطالب التي يطلبها القراء عمليًّا من النقاد والمعلمين: تلك المطالب التي تتجلّى في أن هؤلاء يرشدونهم — مع الاهتمام الحقيقي بحاجاتهم — إلى قراءة ما هو أكثر فائدة بالنسبة لهم. ويبدو أن إحداث توازن بين الثقة فيما أنجز بالفعل والاستعداد لأخذ ما لم ينجز بعين الاعتبار هو الشيء الذي يطلب الآن بشدة في النقد الإنجليزي. (ص٢٦)

ويمكن أن نضم إلى هذا الكلام مقالة ليفيز بعنوان "البحث العلمي في الإنجليزية،" (ص٩٧-١٠٣) ومقالة ويليك بعنوان "من مبادئ النقد،" (ص٥٠-٥٧)، ومقالة "الاتجاهات النقدية في فرنسا،" لريمون بيكار (١٠٧-

١٣٣)، ومقالة "النقاد واستقلال القدرات،" لهانز مايير (١١٤-١٢١)، ومقالة "النقد الأدبي بصفته لغة،" لرولان بارت (ص١٢٩-١٣٤)، وكذلك مقالة "الزمن والخيال الشعري،"(ص١٣٥-١٤١) لإميل شتايجر، الذي يشير في أولها إلى كتابه **الزمن بصفته قوة إبداعية للشاعر** (١٩٣٩)، وإلى فكرة أننا "ينبغي أن ندرك ما يجذبنا،" وهي فكرة تقترب كثيراً من بعض الأفكار التي أشار إليها ستيتكيفيتش في محاضرة أكسفورد (**ذات الأمر كما نعرفه**). وقد عاد ستيتكيفيتش، كما ذكرنا أعلاه، إلى شتايجر مرتين، وهو يصدر، في هاتين الإشارتين، عن وعي جوهري باتجاه شتايجر. ومن الجدير بالذكر أن جوته يمثل أساساً مهماً في مقالة شتايجر الذي كتب عنه كتاباً في أجزاء (١٩٥٢-١٩٥٩)، وقد اقتبس شتايجر، في كتابه **المفاهيم الأساسية للشعرية** (١٩٤٦، والترجمة الإنجليزية ١٩٩١، ص٧٨-٧٩، وص١٣٥-١٣٦) مقطوعتين شعريتين لجوته، اقتبسهما ستيتكيفيتش وزاد عليها ثالثةً في مقالة "الشعريات المتنوعة" والحقيقة أن كل هذه المقالات مهمة للغاية وتطرح أفكاراً كثيرة، كان ستيتكيفيتش معاصراً لها وواعياً بها سواء في تلك المحاضرة أم في أعماله التالية. ولعلنا نتذكّر أن كتاب **اللحظة النقدية** قد استُقبلَ في ترجمته العربية (**حاضر النقد الأدبي**) في مصر بحماس وإقبال من قبل دارسي الأدب العربي في منتصف السبعينات من القرن الماضي.

يهمنا كذلك أن نلاحظ شيئاً في هذه الكتابات مجتمعة، يتجلّى كذلك في عمل ستيتكيفيتش النقدي، وهو أن الأسماء الأكثر تكراراً فيها هي **ت. س. إليوت، وجوته، وشكسبير، وكولردج** (انظر كشاف الأعلام في كتاب **حاضر النقد الأدبي**، ص١٦٥، و١٦٨، و١٧٠، و١٧٢)، وهي أسماء أثيرة لدى ستيتكيفيتش على نحو ما أشرنا آنفاً. وثمة اسم آخر مهم، أشار إليه

وأعجب به ستيتكيفيتش في محاضرة أكسفورد، وهو فرانشيسكو دي سانكتيس، صاحب **تاريخ الأدب الإيطالي**، والذي اعتبره ستيتكيفيتش أفضل تاريخ للأدب في أوربا على قدمه. وقد أشار إليه إميليو كاكي على طول مقالته "هل المنهج العملي ضيق المجال؟" (ص١٢٢-١٢٨). وعرض كاكي (ص١٢٥) لمكانة دي سانكتيس من صورة النقد اليوم بالنسبة لنوعين مختلفين من التقاليد الفرنسية والأنجلو-سكسونية، وأن أقرب جارين له هما سانت بيف ووالتر باتر Walter Pater [Horatio], (١٨٣٩-١٨٨٤) وإن كان ويليك، كما يقول كاكي، فَضَّلَ أن يضع إلى جوار دي سانكتيس هيبوليت تين وليسَ سانت بيف. ونحن نعرف أن طه حسين قد تعرَّض لبيف وتين في كتابه عن الأدب الجاهلي، وحاول، من خلال نلينو وجويدي وفييت ولانسون ودروس ألفرد كروازيه وكتابه الذي ألفه مع أخيه عن تاريخ الأدب، أن يُعَدِّلَ من "المقياس العلمي" للتاريخ الأدبي لديهما، بالإضافة إلى برونتيير، لأنهم يُنَحُّونَ "الذوق" من مقياسهم الذي لا يصلح، من ثم، مقياساً لدرس الأدب.

لا نقصد من كل هذا أن نشير إلى أن ياروسلاف ستيتكيفيتش كان يَعي الموقف النقدي الأدبي الغربي في أواسط الستينات من جهة، بقدر ما كان يعي الموقف النقدي الاستشراقي من جهة أخرى، ويرى أن ثمة علاقة، تنطوي على لحظة "حرجة" في الموقفين. وبقدر ما كان الوقت قد حان لرفع "الحرج" عن اللحظة الأولى، فإنه كان قد حان لرفعه عن الأخرى، مع الوعي بالانفصال بين الموقفين والصلة بينهما في الوقت نفسه. وينهض الكتاب الراهن بالكشف عن جهود ستيتكيفيتش في هذا الشأن بالنظر في أعماله نفسها. كذلك يمكننا أن نلقي نظرة مقارنة على موقف آخر لاحق عن الاستشراق، صدر عن أستاذ عربي الأصل أمريكي الجنسية، ويدِّرس اللغة الإنجليزية والأدب

المقارن في جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية، ونعني به إدوارد سعيد.

١ – ٢ – ٣ إدوارد سعيد وستيتكيفيتش

يُعَدُّ إدوارد سعيد (١٩٣٥-٢٠٠٣)[٥٤] معاصراً ليار وسلاف ستيتكيفيتش،

---

(٥٤) رجعنا في هذه الفقرة عن **الاستشراق والاستغراب** وإدوارد سعيد ومكانته النقدية إلى ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقديًّا معاصراً**، ط٣ (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢)، ص٣٣-٣٨، و٣٨-٤٤، وانظر كذلك ص١٥٨-١٦١ عن الخطاب الاستعماري والنظرية ما بعد الاستعمارية، والطاهر لبيب (محرِّر)، **صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩)، وفيه مقالة منذر الكيلاني، "الاستشراق والاستغراب: اختراع الآخر في الخطاب الأنثروبولوجي،" ص ٧٥-٨٢، المشار إليها في المتن، ومحمد نور الدين أفايه، **الغرب المتخيَّل: صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط** (بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، والكتابان الأخيران من مراجع الرويلي والبازعي في الموضوع نفسه. وانظر كذلك مقالة مهمة لفؤاد زكريا، "نقد الاستشراق وأزمة الثقافة العربية المعاصرة: دراسة في المنهج،" **عالم الفكر**، ع١٠، ١٩٨٦، ص٣٣-٧٥. وانظر **فصول، مجلة النقد الأدبي**، ع٦٤، صيف ٢٠٠٤ حيث "ملف العدد" عن إدوارد سعيد، وانظر كذلك مجلة **ألف، مجلة البلاغة المقارنة**، ع٢٥، ٢٠٠٥، حيث العدد كله عن "إدوارد سعيد والتقويض النقدي للاستعمار." وانظر إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبريالية**، نقله إلى العربية وقدَّم له كمال أبو ديب (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧)، وكذلك، هازارد آدمز، **النظرية النقدية منذ أفلاطون**، Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*, Revised Edition, (Florida: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, ١٩٩٢), pp. ١٢١٠-٢٢,

وآدمز وسيرل (محرران)، **النظرية النقدية منذ ١٩٦٥**، ص٦٠٤-٦٢٢. وتيري جولدي، "سعيد، إدوارد و.،" في إيرينا مكاريك (مشرفة عامة)، **موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: مداخل، نقاد، مفاهيم** [التي انتهينا من ترجمتها إلى العربية وتصدر قريباً في ثلاثة مجلدات عن المركز القومي للترجمة بمصر]،

Terry Goldie, "Said, Edward W.," in Irena R. Makaryk (General Compiler), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, ١٩٩٣), pp. ٤٦١-٦٣.

وقد تزاملا في هارفارد؛ إذ حصل سعيد على الماجستير والدكتوراه من الجامعة نفسها في ١٩٦٠ و١٩٦٤ على التوالي. ويشترك الرجلان أيضاً في اهتمامهما بالنقد الأدبي الأوربي، ويُنْظَرُ إلى سعيد على أنه أبرز من قدَّم النظرية النقدية الأوربية المعاصرة في أمريكا. كما يشتركان، بصورة ما، في اهتمامهما بالأدب المقارن، أو لعلنا نقول، بنظرية الأدب المقارن. ولكن في حين بدأ أحدهما من الأدب العربي بدأ الآخر من الأدب الإنجليزي. وقد جاء كل منهما من "شرق" العالم، إذا جاز التعبير؛ فجاء ستيتكيفيتش من أوكرانيا، وجاء سعيد من فلسطين وكتب أطروحته للدكتوراه عن جوزيف كونراد الأديب الإنجليزي (١٨٥٧-١٩٢٤) البولندي الأصل، الذي ولد في كورزينوسكي Korzeniowski بالقرب من كييف الأوكرانية (نذكر أن ستيتكيفيتش من أوكرانيا) التي كانت ضمن بولندا منذ القرن الرابع عشر حتى حرَّرها الجنود الأوكرانيون (الكوساك Cossacks) من الحكم البولندي في ١٦٤٨. وفي هذا ما يجعل كونراد نفسه حالة من الحالات المعقدة التي يمكن أن تدخل تحت معنى الاستشراق والاستغراب. فهو قد وصل إلى إنجلترا في سن العشرين غير قادر على التحدث بالإنجليزية ليصبح فيما بعد من أشهر الكاتبين بها.

سوف نلاحظ بعض نقاط "مقارنة" أخرى بين ستيتكيفيتش وسعيد بعد أن نعرض للاستشراق والمبادئ النقدية التي ينطلق منها إدوارد سعيد. وليس الهدف هنا تمحل التشابهات أو الصلات بين الرجلين، ولكننا نود أن نلتمس كل ما يمكن أن يجمع بينهما لنقف على ما يميز كلاً منهما عن الآخر، بحكم تكوينهما العلمي، ومكانة كل منهما في مجال الاستشراق، والتي لا يمكن إنكارها.

يمكن القول ابتداءً، بناءً على الاستعراض السابق لمحاضرة أكسفورد (١٩٦٧)، أن ستيتكيفيتش سبق سعيداً في التنبه إلى خطورة الموقف الاستشراقي بالنسبة إلى الغرب نفسه، وليس إلى الشرق فحسب، وفي مجال النقد الأدبي على وجه العموم، ودراسة الأدب العربي على وجه الخصوص. وفي هذا السياق يُعَدُّ ستيتكيفيتش كذلك سابقاً لنقاد الاستشراق المعروفين، من مثل أنور عبد الملك الذي نبَّه، في أواسط الستينيات من القرن الماضي في فرنسا، إلى احتمال انتهاء الاستشراق وقيام علم الاستغراب المقابل له، وحسن حنفي الذي دعا إلى قيام الاستغراب بالمعنى نفسه في الحقبة نفسها. ونحن لا ننظر إلى ستيتكيفيتش بوصفه "سابقاً" هنا من الجهة الزمنية فحسب بل من جهة نوعية كذلك.

ازدهر الاستشراق في القرنين ١٨ و١٩ بوصفه خطاباً أدبيًّا، بالمعنى الذي لمصطلح "الخطاب" لدى ميشيل فوكو ولدى إدوارد سعيد من بعده؛ أي خطاباً ذا جانب معرفي علمي وجانب خيالي في الوقت نفسه. وفي هذا السياق اكتسب الاستشراق سمته بوصفه نظاماً من القول له قواعده وقدرته على إنتاج المعرفة التي كثيراً ما تستمد مصداقيتها من القواعد التي تحكمها وليس من مطابقة تلك المعرفة لما هو حاصل في الواقع. وهذا هو النسق المعرفي الذي يحكم الاستشراق بوصفه أسلوباً معيناً في الثقافة الغربية عند التحدث عن الشرق والبحث فيه وتوظيفه، وهو أسلوب يعكس الثقافة المنتجة أكثر مما يعكس موضوع التأمل أو التخيل أو البحث، أي الشرق.

هكذا توزَّع الاستشراق لدى أنور عبد الملك بين كونه "الجدلية الأصيلة للحضارات" وكونه رصيداً فكريًّا لمرحلة هيمنة الغرب على الشرق. ومن ثم قام الاستغراب، في مقابل الاستشراق، بوصفه حقلاً لتشكل الصور أو تمثيلات

الغرب بوصف هذا الغرب آخر للثقافة العربية الإسلامية، وهو تشكُّل يمارسه الناس وتحمله الثقافة بوعي ودون وعي. وقد أصبح الاستغراب نقيضاً للاستشراق، عند حسن حنفي، لأنه يقوم عنده على الحياد والموضوعية وعدم الرغبة في السيطرة. ولكن هذا، كما يذهب الرويلي والبازعي (ص٤٠)، يمكن أن يُعَدَّ "تَحَيُّزاً" غير واعٍ بذاته من جهة، وعلماً دقيقاً يدرس ثقافة الغرب وشئونه المختلفة من جهة أخرى. وبهذا المعنى يُعَدُّ الاستشراق لدى إدوارد سعيد بحثاً استغرابيًّا من النوع الذي يدعو إليه حسن حنفي.

وقد امتدَّت المناقشة حول الاستشراق والاستغراب إلى دراسات مطوَّلة عن العلاقة بين الأنا والآخر في الثقافة العربية، وعن التصورات العربية للغرب إذ تفيد في معرفة العقلية العربية. وهنا يرى منذر الكيلاني الاستشراق والاستغراب عمليتين جدليتين بالمفهوم الهيغلي. ومن ثم يختلف مع سعيد في طرحه حول الاستشراق، والذي يراه الكيلاني نوعاً من الاستشراق المعكوس أو الاستغراب، أي قراءة الغرب قراءة تشبه في تحيزها قراءة المستشرقين للشرق، ومن ثم يصبح الأوربي والشرقي متواطئين في نشأة هذا الدرب من اغتراب الهوية.

يُعَدُّ كتاب **الاستشراق** (١٩٧٨) لإدوارد سعيد مثالاً على ما يسميه بعض النقاد "النقد الاستعماري،" ويدعوه البعض الآخر "نقد ما بعد الاستعمار،" وإن كان في الإمكان أن يقف أحدهما مقابل الآخر. فالنقد الاستعماري ينظر إلى مجموعة المشكلات التي تمثلت في وجهات نظر الاستعماريين عن المستعمرات. أما نقد ما بعد الاستعمار فيفحص نتاجات مجتمعات ما بعد الاستعمار. ومهما يكن من أمر، فيمكننا، في ضوء الإشارات السالفة، أن نتصوَّر النقد الأول "استشراقاً" بالمعنى التقليدي (السلبي عادة)،

والآخر "استعراباً" بالمعنى الجديد (الإيجابي عادة). ولكن هذا لا يمنع، في رأينا، أن يمتد "الاستعراب" ليعيد النظر في نتاجات مجتمعات ما قبل الاستعمار وما بعده على السواء، وفي هذه الحالة يمكن أن يقف مقابلاً لـ"الاستغراب" الذي يقوم فيه أصحاب تلك المجتمعات بدراسة المجتمعات التي استعمرتهم يوماً ما، أو دراسة مجتمعاتهم أنفسهم في ضوء تلك المجتمعات الأخرى.

قد نلاحظ أن ستيتكيفيتش لم يُعْنَ، في مقالته، باهتمام دارسي الأدب من العرب بمثل هذا التواطؤ، وإن كنا نستطيع أن نلاحظ أن هيمنة النَّزعة التاريخية في دراسة الأدب العربي في مصر وغيرها من البلاد العربية في النصف الأول من القرن العشرين، والتي كان يهاجمها ستيتكيفيتش بوصفها غير كافية بالمرة لفهم الأدب العربي في دائرة الاستشراق وفي التفاعل الثقافي بين الشرق والغرب، كانت نتيجة لتأثيرات غربية عرضنا لها آنفاً. ومن المنطلق نفسه يرى ستيتكيفيتش أن للاستشراق (أو الاستعراب، وهي تسمية أفضل وتوازي الاستغراب وتناظره، وتقابله بمعنى ما) وظيفة فاعلة سواء في الثقافة الغربية أو الشرقية، أو في عقد "صلة بين الثقافتين." فكأنه يسعى لتوظيف تلك "القوة" التي تنتجها "المعرفة" توظيفاً إيجابيًّا لصالح الثقافة المنتجة للاستعراب (الغرب) وموضوع البحث (الشرق).

إن نظرة إلى التوجه النقدي الأدبي لدى إدوارد سعيد يمكن أن تلقي الضوء على مدى نجاح ذلك الاستشراق المعكوس أو الاستغراب ضمن نظريته الكلية. وسوف نلاحظ هنا بعض الاختلافات الجوهرية بين سعيد وستيتكيفيتش، وهي اختلافات يمكن أن تشرح لنا جدوى المشروع النقدي لدى كل منهما بالنسبة إلى المداخل النقدية المطروحة في النظرية النقدية المعاصرة، وإلى دراسة الأدب العربي بوجه خاص.

يعلّق هازارد آدامز (ص١٢١٠) على نص مختار من عمل سعيد بعنوان **العالم، النص، والناقد** (١٩٨٣)، بأن كل النصوص، بالنسبة إلى سعيد "دنيوية" ''worldly'' بمعنى أنها منغمسة في مواقف تاريخية بعينها. وردًّا على الحركات النقدية التي أنتجت الجمالية، و**النقد الجديد**، والبنيوية، والتفكيكية، مع ميل بعينه في كلٍّ منها إلى فصل النص عن عالم الأحداث، يسأل سعيد،

> أليست ثمة طريقة للتعامل مع نصٍّ ما وظروفه الدنيوية تعاملاً عادلاً؟ هل من سبيل إلى تناول مشكلات اللغة الأدبية من غير قطع أوشاجها مع تلك المشكلات التي للغة اليومية، الدنيوية الأكثر إلحاحاً على نحو واضح؟

بالنسبة إليه لا بد أن ثمة طريقة، بشكل أساسي لأن النصوص تصبح مستنفدَة إذا قطعت أوشاجها وبشكل جزئي لأن اهتمامات سعيد وتعليقاته سياسية على نحو قوي. ويجادل سعيد، في عمله عن **العالم، النص، والناقد**، ضد التفكيكية الديريدية، وأن النصوص ينبغي أن ينظر إليها بوصفها "كلاماً،" لأن هذا "الكلام" يحدِّدها بالكائنات الحية في ظروف تاريخية بعينها. لكن تثبيت قيمة الكلام لا تؤمِّن نوعية كل صوت في النص أو حتى قوة كل صوت يمكن سماعه. إن النص، لدى سعيد، ليس هو التعددية اللسانية heteroglossia التي يراها ميخائيل باختين في الرواية. بل إن المواقف الاستطرادية أقرب إلى العلاقة غير المتساوية للمستعمِر (بكسر الميم) مع المستعمَر (بفتح الميم)، لأن كثيراً من النصوص تتميز بـ"إرادة للقوة مؤكَّدة ذاتيًّا." وهذا يعني أن صوت النص يمكن أن يهيمن على أصوات أخرى أو يكبحها. ومواقف مثل هذه تشبه العالم. ولا يمكن لأي قدر من التنظير حول

"النصية" الخالصة، والمغالطات المقصودة أو العاطفية، أو لمبدأ الشعر من أجل الشعر أن يمحو العلاقات المتداخلة للنصوص والكلام الملتزم الحقيقي: "إن وفرة من الاستثناءات، والظروف التاريخية، والإيديولوجية، والشكلية تضمِّن النصَ في الواقع، حتى لو نُظِرَ إلى النص بوصفه شيئاً مطبوعاً صامتاً مع ألحانه غير المسموعة."

من الواضح أن سعيداً، كما يقول آدمز، لا يعطي فرصة للنقد الذي ينظر إلى النص بوصفه "شيئاً مطبوعاً صامتاً" فحسب (هذا إذا كان ثمة في الحقيقة نقد مثل هذا). إن نقد سعيد نقد سياسي، منغمس في مواقف تاريخية بعينها، ومهتم بها. وهو نقد يهدف إلى الكشف عن إرادة القوة النصية، وإرادة الكبت، والتشويه. وإحدى نتائج هذا النقد تتمثَّل في كتابه **الاستشراق** (١٩٧٨)، ونتيجة أخرى يمثِّلها رفضه النظر إلى النقد بوصفه نشاطاً ثانويًّا بالنسبة إلى النصوص التي يقوم عليها. فالنقد عنده ينبغي دائماً أن يتقَدَّمَ من موقع الهامشية التي يصفها بأنها "دنيوية" و"شكية" كما يجب أن يتجنَّب التواطؤ مع الصوت السائد للثقافة. إن النقد لا يمكن أن يتجرَّد. إنه دائماً موضوع في موقف ما.

يتابع آدمز مع زميله ليروي سيرل في **النظرية النقدية منذ ١٩٦٥** التطورات التي لحقت بعمل إدوارد سعيد فيريان، عبر كتابه نفسه، **العالم، النص، والناقد**، أنه أصبح أكثر اهتماماً بعلاقة النقد بالمسائل السياسية، والتي هي في حالته دائماً مسائل كبرى، ودائماً مسائل أخلاقية. ويذهب هذان الناقدان إلى أن آراء سعيد مقصود بها عمداً أن تكون مستحيلة التصنيف — لأسباب تتصل بإحساسه بالدور الاجتماعي للنقد نفسه. ومن هنا ينظر بانتقاد شديد إلى استئناس الفكر ما بعد البنيوي الذي يميل إلى عزل النصوص في

"النصية" أو في بعض النظم المغلقة التي لا تتصل بالسياسة politics الإنسانية. فكأن التفكيكية، من وجهة نظر سعيد، ما إن أصبحت حرفة، قد أنسيت أن اللغة نفسها "دنيوية." إنه يصمِّم على أن النقد يجب أن يدرس حقائق القـــوة والسلطة التي تشكِّلَ النصوص وتوجد فيها. وهذا يتطلب من الناقد مـــسافة بعينها وفي الوقت نفسه تورطاً بعينه. ويمكن أن تتميز هذه المسافة بأنها "معرفة بالتاريخ، واعتراف بأهمية الظرف الاجتماعي، وقدرة تحليلية على التمييـــز." ومن الواضح أن سعيداً قد أحلَّ الحكم الجمالي الكانطي مرة أخرى في العالم الذي يبدو أنه انفصل عنه. لكن سعيداً لا يريد مجرد نفي الفائدة الجماليـــة أو نفي الفائدة بالمعنى الذي كان ماثيو أرنولد يذهب إليه. إنه بالتأكيـــد يعيـــب فكرة الحكم الجمالي لأنه بدون مركز أو بداية في العالم.

هكذا لا يبقى أمام الناقد سوى اختيارين: التواطؤ مع الثقافة الـــسائدة والرغبة في استثناء كل شيء ليس "طبيعيًّا" بالنسبة إليها، بما في ذلك ممارساتها السياسية المهيمنة؛ ومحاولة دراسة ما يدعوه سعيد الفرق بين "النسب الفطري" filiation (الطبيعة) و"الانتساب الاجتماعي" affiliation (الثقافة) في العالم الواقعي. ويطرح هذا الفرق أسئلة جوهرية يعيها إدوارد سعيد: هل "النسب" أصلي، أم أنه ليس سوى نمط من "الانتساب"؟ هل كانت ثمة بداية يمكن أن ندعوها نسباً طبيعيًّا أم أنها على أي حال كانت دائماً مفقودةً في الماضي؟ أيًّا كانت الإجابة، فإن الدور الصحيح للناقد هو داخل "الانتساب" وخارجـــه: "فهذا الدور، كونه دائماً في وضع ما، شكيٌّ، دنيويٌّ، مفتوحٌ منعكساً علـــى نقاط ضعفه الخاصة." وهو لا يمكن أن يكون أبداً خالياً من القيمة، مما يعني أن نقول إنه لا يمكن أن يكون بدون "بداية" أخلاقية.

يلاحظ تيري جولدي T. Goldie، في مقالته عن إدوارد سعيد (١٩٩٣)، تلك الثنائية (البنيوية) الضدية بين "النسب" و"الانتساب" في فكر إدوارد سعيد النقدي منذ البداية، وقد أشار إليها سعيد نفسه في مقدمته لكتابه **بدايات: النية والمنهج** (١٩٧٥، ومقدمة جديدة ١٩٨٥). وهكذا إذا كان الأدب، كما يزعم كثير من النقاد المعاصرين، نسباً، يتحكّم فيه دائماً ذلك الأدب الذي سبقه، فليست ثمة بداية، بل سلسلة من الأصول الزائفة. ولكن هل من الممكن أن نأخذ في حسباننا أيَّ نصٍّ، أيَّ شيءٍ، دون أن نفترض أن له على الأقل "بداية" ما؟ أما سعيد فيجيب، مع إقراره بمشروعية جدل النقاد المعاصرين في المسألة، بأن ثمة شيئاً ما يمكن دائماً أن يقال عنه إنه الأصل. ويلتمس سعيد ذلك الأصل في نِيَّة المؤلف، ولكنها ليست نِيَّة بسيطة، بل تتشكّل من كل القوى الاجتماعية، وهي نِيَّة لا تجعل أبداً من المؤلف قوة فردية مستقلة عن القوى المتعددة لعالم المؤلف. وفي هذا السياق يقرِّر سعيد أن اهتمامه يركّز على النص بوصفه كتابة، أكثر منه قراءة، ومن ثم يؤكد ما يدعوه "فعل البداية المقصود" الذي "يجيز" "authorize" النص، على نحو شبيه بما يراه سعيد في منهج فرويد النصي الذي يمثِل منطق البنية السردية المؤسَّسة على بدايةٍ ما في نِيَّة الفاعل/الكاتب. فكتاب **تفسير الأحلام** لفرويد يخلق سرداً في ثنائية (ضدية) مع ما هو مقدَّم بوصفه أحداثاً مادية سابقة الوجود على الكتابة. ومشكلة فرويد، فيما يقول سعيد، في خلق محاكاة قولية لحلم ما تكشف عما يبدو أنه الفشل الذي لا يمكن تجنبه في العلاقة بين نية المؤلف والنص الناتج.

وإذا طبقنا هذا "التفسير" على مفهوم الاستشراق لدى سعيد، مِمَّا قد يبدو خطوة بعيدة عن الاهتمام الأدبي، وإن كان السياق الاجتماعي يمثل له

همًّا دائماً، فإنه يكشف، كما أشرنا من قبل، عن الكيفية التي تشكل بها مفاهيم للاستشراق ملاحظات موضوعية علمية مزعومة. ويجادل سعيد في أن هذه الملاحظات لا تمثل الحقيقة الواقعية reality (الثابتة، مرة أخرى إذا كان ثمة شيء مثل هذا) لكنها بالأحرى كانت تمثيلات تعكس ظروفاً واقعية real (مؤقتة القيمة). فعلى سبيل المثال، كان تأكيد الجنسانية (أو الجنسوية، أي التفريق على أساس الذكورة والأنوثة) sexuality في الثقافات "الشرقية" على نحو مبالغ فيه يعني أن على النصوص أن تعرض مثل هذه الجنسانية لكي تقيَّم بوصفها شرقية. لكن سعيداً يوضِّح أن الهجوم على الجنسانية والتوق إليها لم يكونا سوى طَرَفَيْنِ لبندولٍ واحد.

ينظر النقاد، فيما يقول تيري جولدي، إلى سعيد بوصفه معلِّقاً على الحاجة إلى نقد يستجيب إلى المجتمع، ومن ثم فهو واحد من أكثر الأمثلة المعاصرة المهمة على النقد الاجتماعي الأنجلو-أمريكي. ويتمثل الجانب الآخر من مشروع سعيد النقدي في اشتغاله السياسي بـ "مسألة فلسطين،" وله كتاب بهذا العنوان (١٩٧٩)، يُعَدُّ رفيقاً لكتابه **الاستشراق** (١٩٧٨) على نحو من الأنحاء. وهو يعد تقريراً عن "حقيقة" "truth" الشرق الأوسط من وجهة نظر المؤلف. وكلمة "حقيقة" يمكن أن تبدو لا مكان لها في عصر ما بعد البنيوية ولكنها تناسب سعيداً، دون أن تورِّطه بالضرورة في الانعكاس الذاتي المكثف أو التحيز الذي كان يحرص على إنكاره.

هنا يرفض سعيد وجهة نظر فوكو، على الرغم من أنه يمدحه في **الاستشراق**، عن المؤلف بوصفه وظيفة استطرادية. فالمؤلف يجب، من وجهة نظر سعيد، أن يكون دائماً فعَّالاً وفاعلاً مسئولاً في النص. وهكذا يجب على الناقد ألا يقدِّم فحسب انتثاراً dissemination، كما في تصوُّر سعيد لدريدا، بل تقييماً assessment لما يكونه — النص بما هو مظهر للعالم.

لعلنا نستطيع الآن أن نعطي بعض مقارنات أخرى بين ستيتكيفيتش وسعيد في ضوء ما ذكرناه آنفاً عن كل منهما، وأولى هذه المقارنات، مرة أخرى، موقف كل من ستيتكيفيتش وسعيد من الاستشراق وتأثير محصلة هذا الموقف على المسيرة النقدية لهما. ويمكننا هنا ملاحظة أن كتاب **الاستشراق** (١٩٧٨)، على الرغم من الضجة والاهتمام اللذين أثارهما، كان له تأثير أقل مما كان متوقّعاً. فنقد ما بعد الاستعمار سرعان ما تجاوز النقد الاستعماري، أي تحول من نقد وجهة نظر الذات الاستعمارية عن الآخر إلى استكشاف الآخر بوصفه صورة للأنا. وفي هذا السياق كانت ملاحظات سعيد على كُتّاب ما بعد الاستعمار مختصرة، وتقريباً ودائماً محدودة بالشخصيات الأساسية، ولكنها كذلك محدودة بنيّة سعيد نفسه. وهو يقدِّم عدة اقتراحات عملية عن الكيفية التي يمكن بها للناقد المعارض أن يمارس عمله تأييداً لنص ما بدلاً من الوقوف في تعارض معه. ومهما يكن من أمر، فإن دور إدوارد سعيد في نقد الاستعمار وما بعد الاستعمار لا يمكن إنكاره وإن كان موضع جدل ونقاش في الوقت نفسه.[٥٥]

---

(٥٥) انظر هنا الفصل الثالث، "سعيد: المعرفة والقوة،"من كتاب تشايلدز Childs وويليامز Williams، **مقدمة إلى نظرية ما بعد الاستعمار**،

Peter Childs and Patrick Williams, *An Introduction to Post-Colonial Theory*, (London: Prentice Hall & Harvester Wheatsheaf, ١٩٩٧), pp. ٩٧-١٢١,

وفقرة مهمة عن "الخطاب الاستعماري،" في كتاب لومبا، **الاستعمارية–ما بعد الاستعمارية، المصطلح النقدي**،

Ania Loomba, *Colonialsml-Postcolonialism, The New Critical Idiom*, (London & New York: Routledge, ١٩٩٨), pp. ٤٣-٥١.

وانظر كذلك مقالة دعاء نبيل إمبابي، "قراءة لبعض مفاهيم إدوارد سعيد النقدية،" **ألف، مجلة البلاغة المقارنة** ٢٥ (٢٠٠٥)، ص٥٩، إذ تشير إلى بعض النقد الذي تناول كتاب الاستشراق، كما تشير إلى مصطلح "الوعي الناقد" لدى سعيد، والذي يمثل قوتين متعلقتين إحداهما بالأخرى: الأولى قوة النسب والأخرى قوة الانتساب لدى الناقد، والمشار إليهما أعلاه.

وقد أشار سعيد نفسه، في مقدمته للطبعة العربية (ص٩-١٠) من كتابه **الثقافة والإمبريالية** (١٩٩٧)، إلى ما أثاره كتابه **الاستشراق** في طبعته الإنجليزية (١٩٧٨) من الاهتمام في العالمين العربي والإسلامي، والمتخصصين بالشرق الأوسط. أما الطبعة العربية من **الاستشراق** (١٩٨١) فقد عزَّزت مقام الكتاب "بوصفه إمَّا دفاعاً عن الإسلام أو هجوماً مقذعاً عنيفاً ضد الغرب؛ **وكلا الأمرين لا يمتُّ بصلة إلى ما كنتُ قد انْتَوَيْتُهُ** [التأكيد من صنعي] أصلاً من تأليف الكتاب."[٥٦] وهو مما يذكرنا بجملة طه حسين المقتبسة أعلاه حول عدم اهتمام بتمجيد العرب أو الغض منهم. وفي السياق نفسه يذكر سعيد أنه هوجم (في فلسطين نفسها في ١٩٩٦) بتهمة أنه "مستشرق"،

> وذهبت أدراج الرياح التحدياتُ المعرفية والمنهجية الأساسية التي جسَّدها الكتاب ... [فـ] لِماذا ساعد الاستشراق في باكستان، والهند، وأفريقيا، واليابان، وأمريكا اللاتينية، وأوروبا، والولايات المتحدة، على إطلاق العديد من أنهاج الإنشاء الجديدة، وأساليب التحليل الجديدة، وإعادات تأويلٍ للتاريخ والثقافة، فيما ظل تأثيره في العالم العربي محدوداً؟

---

(٥٦) عبَّر سعيد عن هذه الفكرة نفسها في محاضرة ألقاها في الجامعة الأمريكية بالقاهرة؛ قال: "ولكن أحياناً نقصد أن نقول شيئاً فتتسلل فكرة أخرى على النقيض من الأولى إلى داخل خطابنا تعمل على نقده وتوصل فكرة مختلفة وأقل حدة [أو أكثر!] من تلك البادية على السطح والتي قصدناها،" انظر "عن الجامعة: إدوارد سعيد،" ترجمة لميس النقاش، **ألف** ٢٥ (٢٠٠٥)، ص١١. ويلاحظ أن سعيداً يعلي في المحاضرة نفسها (ص١٥) من قيمة الحرية الأكاديمية بالنسبة إلى الجامعة، مما يذكرنا بطه حسين المشار إليه في الفقرة نفسها هنا.

من هنا يأمل سعيد في أن يقوم كتابه الجديد بما لم ينجح فيه كتابه الأول وخصوصاً في المنطقة العربية، وذلك لأن **الثقافة والإمبريالية** يموضع المشكلات التي عالجها **الاستشراق** في سياق أوسع، ويحاول أن يقدِّم أجوبة عن أسئلة أثارها **الاستشراق**، وأن يستكمل تلك الأسئلة. ومن الجدير بالذكر هنا أن إدوارد سعيد يبدأ مداخلته عن الإمبريالية بالإشارة إلى إليوت ومقالته عن التراث والموهبة الفردية، مما يذكرنا باقتباس ستيتكيفيتش المطول من إليوت في مقدمته لمختارات باوند الشعرية.

في السياق نفسه عاد سعيد في تمهيده لطبعة أغسطس ٢٠٠٣ لكتاب الاستشراق إلى "المستشرقين"،[٥٧] وكلامه هنا يستدعي بقوة محاضرة أكسفورد لستيتكيفيتش وحمله على زملائه في مجال الاستشراق/الاستعراب. يرى سعيد هنا أن اللحظة الحاضرة من تاريخ العلاقة مع الشرق تعد كارثة من كوارث التاريخ الفكرية إذ تختلف الرغبة في دراسة الشعوب والبحث المتأني المقصود لذاته اختلافاً جوهريًّا عن السعي لامتلاك المعرفة في إطار حملة شاملة لتأكيد الذات وطلباً للذة الهيمنة. أما من عملوا على إخفاء أسباب تلك الحرب [على العراق وأفغانستان والفلسطينيين] وساقوا التبريرات لها بل وسعوا للتعجيل بها، "فهم، للأسف، مستشرقون معاصرون خانوا رسالتهم كطلاب معرفة." ويعطي سعيد أسماء مثل برنارد لويس وفؤاد عجمي ومن على

---

(٥٧) إدوارد سعيد، "الاستشراق الآن: تمهيد لطبعة أغسطس ٢٠٠٣ احتفالاً بمرور ربع قرن على صدور الكتاب،" ترجمة حازم عزمي، **فصول، مجلة النقد الأدبي**، ع٦٤، ٢٠٠٤، ص١٧٩-١٨٦، وقد نشر هذا المقال في الأهرام ويكلي القاهرية في عدد ٧ أغسطس ٢٠٠٣، ويمثل نسخة مختصرة للتمهيد الذي كتبه سعيد للطبعة التذكارية لـ**الاستشراق** الصادرة عن دار بينجوين في أغسطس ٢٠٠٣، احتفالاً بمرور ربع قرن على صدور الكتاب.

شاكلتهم من المتخصصين في العالم العربي والإسلامي. ومزاعمهم تشكل لب العقيدة الاستشراقية. ومن ثم يرى أن الإمبريالية الحديثة ما زالت قائمة منذ أن دخل نابليون مصر حتى اليوم. ويعلق سعيد على كل هذا بقوله:

> من أجل كل هذا، توسلت في كتابي الاستشراق بأدوات النقد الإنساني، أملاً مني في توسيع رقعة النضال المتاحة لنا، ولكي يحل فكر متأنٍ وتحليل مسهب محل نوبات العداء الهوجاء التي طالما تأسرنا وتشل تفكيرنا. وقد أطلقت على ما أحاول أن أقوم به هنا اسم "النزعة الإنسانية" وهو مفهوم ما زلت مصرًّا على استخدامه برغم كل ما يتعرض له اليوم من رفض وازدراء من قبل نقادنا الأجلاء دعاة ما بعد الحداثة.(٥٨)

وسعيد يشير هنا إلى تأثره بفيكو الذي مهدت أفكاره لظهور مفكرين ألمان من أمثال هردر وولف، كما استعان بها جوته وهومبولت وديلتاي ونيتشه وجادامر، وأورباخ وليو سبيتزر وكورتيوس، مؤكداً مرة أخرى قيمة الفيلولوجيا بوصفه العلم الأكثر حيوية والأقدر على إنتاج طرائق تفكير جد مختلفة. ومن أروع تجليات ذلك العلم ما أبداه جوته من اهتمام بالإسلام،

---

(٥٨) سعيد، "الاستشراق الآن،" ص١٨٢. ويحدِّد سعيد هنا النزعة الإنسانية، بالرغبة في تحطيم كافة "الأغلال التي يصنعها العقل،" على حد تعبير وليام بليك، وأن نوظف ذلك العقل على نحو تاريخي وعقلاني بغية التأمل والفهم. ذلك أن النزعة الإنسانية الحقة تقوم على الإحساس بالانتماء إلى جماعة كبرى تضم باحثين آخرين ومجتمعات وعصوراً أخرى: فما من باحث إنساني بمعزل عما حوله، وما من مجال إلا ويرتبط بما عداه من مجالات، وما من أمر في هذا العالم يمكن أن يقع بمفرده ودون أن تطاله المؤثرات الخارجية. لذا فواجبنا يتمثل في توسيع دائرة النقاش: أي أن نجابه أشكال الظلم والمعاناة بأن نضعها جميعاً داخل سياق أرحب ينهل بغزارة من التاريخ والثقافة والواقع الاجتماعي والثقافي. (ص١٨٢).

وبالشاعر حافظ على وجه الخصوص، وكان من أثر هذا الاهتمام أن وضع جوته **الديوان الشرقي**، وما كتبه فيما بعد عن الأدب العالمي، أي دراسة كل آداب العالم بوصفها سيمفونية متكاملة، يمكن مقاربتها نظرياً على نحو يحتفظ لكل عمل على حدة بتفرده واستقلاليته ودون أن يغيب عن أعيننا الكل المتناغم الذي تشكله الأعمال في مجموعها.

كذلك يمكننا أن نشير إلى اهتمام كل من ستيتكيفيتش وسعيد بالموسيقى. وقد ذكرنا آنفاً أن ستيتكيفيتش نظر إلى القصيدة العربية الكلاسيكية **والنسيب** فيها مقارنةً مع **السوناتا وشكل السوناتا** في الموسيقى الكلاسيكية. أما سعيد فقد قرأنا أعلاه جملته عن "الألحان الصامتة" غير المسموعة للنص. بل إن لسعيد كتاباً بعنوان **تفصيلات موسيقية** *Musical Elaborations* (١٩٩١)، وفيه يسمح سعيد، كما يقول تيري جولدي في نهاية مقالته (ص٤٦٣) لإنجازاته الموسيقية في العزف على البيانو أن تقوده إلى حقل فكري ليس حقله. ويبين سعيد في هذا الكتاب أن الموسيقيَّ في أدائه يتحرَّك فيما وراء المجتمع وينحبس داخله في الوقت نفسه؛ ومن ثم تبرز الحاجة إلى الناقد الاجتماعي الجدلي. وقد استعار سعيد من الموسيقى مصطلح "القراءة الطباقية" ''contrapuntal reading'' وقد استخدمه استخداماً مجازيًّا ليطبقه على تحليل النصوص الأدبية من جهتين: تعدد الأصوات، والتركيب والثراء اللذين تمنحهما التعددية في الأصوات. كما أضفى هذا المصطلح بعداً إضافيًّا إلى أفكار سعيد حول ارتباط النقد بالعالم إذ يهدف النقد الطباقي إلى الكشف عن الأصوات المختلفة التي تعمل في الساحة الثقافية مع إعطاء كل

من هذه الأصوات فرصة الظهور والتحليل، بما أنها أهملت في أشكال النقد التقليدي السابق.[٥٩]

يمكن أن نشير إلى ملمح عميق أخير بين الرجلين، وذلك عندما نتأمل في كلام ستيتكيفيتش، في محاضرة أكسفورد، عن الشيء بحد ذاته والشيء كما نعرفه، وعن "حقائق"/"وقائع" realities الأدب التاريخية والحقيقة truth الأدبية. وقد عرضنا لموقع هذه "الحقائق" و"الحقيقة" في كلام سعيد كذلك. ولكننا نستطيع هنا أن نلاحظ أنه في حين يركز ستيتكيفيتش على "الشيء كما نعرفه"في نطاق التحليل الأدبي والنقدي فإن سعيداً يعطي أولوية لـ "الشيء بحد ذاته" في سياق "حقيقة" الشرق، وفي ضوء الحقائق التاريخية، وفي ضوء "الحقائق" الظرفية. ومن الواضح أن ابتعاد ستيتكيفيتش عن المنهج التاريخي و"الظرفي" وتركيزه على قراءة "الحقيقة" كما نعرفها، ونعيها، أدخله في قلب النظرية النقدية المعاصرة، والتي انتهت، في بعض مناحيها، إلى نظرية ما بعد الاستعمار نفسها، التي تنطوي من ثم على استكشاف الآخر بوصفه صورة للأنا. ولعل إنجاز سعيد في هذه النظرية، أو على الأقل "الأسئلة" التي طرحها داخل النظرية، وداخل النقد الاستعماري، والخطاب الاستشراقي، قد ساعد من طرق مختلفة على الوصول إلى الموضع الذي يقف فيه ستيتكيفيتش وهو يدرس الأدب العربي القديم والمعاصر على السواء.

١ – ٢ – ٤ فيكو بين سعيد وستيتكيفيتش

ثمة نقطة أخيرة يمكن أن تكشف عن علاقة ما بين ستيتكيفيتش وسعيد، نستطيع أن نستكشفها عبر جيامبتيستا فيكو الذي أشار إليه ستيتكيفيتش في

---

(٥٩) إمبابي، "قراءة لبعض مفاهيم إدوارد سعيد النقدية،" ص٦٢.

صبا نجد، واعتمد عليه سعيد في جوانب من عمله النقدي. وسوف نرى، في نقطة تالية، أدناه أن هارولد بلوم، الذي أشار إليه ستيتكيفيتش أكثر من مرة في أعماله المختلفة، سوف يشير إلى سعيد وفيكو في بعض عمله في موضع مشترك.

يمكن القول ابتداءً إن فيكو (١٦٦٨-١٧٤٤) باحث وفيلسوف إيطاليّ. أهم أعماله **العلم الجديد** (١٧٢٥)، ويعده كثير من الباحثين الرائد الطلعة للدراسات التاريخية الحديثة. آمن فيكو، في مقابل تأكيد معظم الباحثين في زمنه العلمَ والرياضيات، بأن التاريخ أكثر الدراسات قابلية للمعرفة. فنحن نستطيع حقًّا أن نعرف فقط ما قد صنعناه، والتاريخ هو شيء قد صنعناه بأنفسنا. وقد سعى فيكو إلى أن يجد تشابهات بين الحقب المختلفة، وقوانين التطور التاريخي المشتركة بين كل الحضارات. وفي **العلم الجديد** طرح فيكو، كما يقول آدمز (ص٢٨٩) في تقديم نص من **العلم الجديد**، عودة مفاجئة إلى نظريات التطور الإنساني العقلانية المعروفة، بما فيها تطور اللغة. وكان فيكو يرى أن ثمة عصر بطولة، قام فيه البشر بنسج الأساطير، والرموز، والشعائر، التي كانت أساساً لنموٍّ بطيءٍ للوعي الإنساني بالتاريخ والواقع، وكان أن قادت هذه "الحكمة الشعرية" إلى الفكر المجرد، ولكن ليس بدون خسارة نهائية للروح والحياة الخيالية. وهكذا كان منهج فيكو في دراسة أي شيء هو أن يتأمل أصوله ويستبطنها.

والمشكلة الأولى التي يمكن أن نقابلها هنا هي من ناحية كيفية فهم أن "التاريخ شيء صنعناه بأنفسنا" وأننا "نعرف فقط ما قد صنعناه،" وهو ما يتوافق مع فكرة البحث عن "الأصول." ومن ناحية أخرى هناك ذلك البعد "الشعري" في عمل فيكو الذي ينطوي في رأينا على جانبين أقرب إلى أن

يكونا متقابلين: التاريخ والفن. وقد أفاد بعض النقاد المحدثين من كلا الجانبين، مثل إدوارد سعيد، على نحو جعله ينغمس في نقد تاريخي، اجتماعي، سياسي، أو "ثقافي" على حساب البعد الجمالي للأدب، في حين رأى البعض الآخر، مثل ياروسلاف ستيتكيفيتش ومدرسة شيكاغو، وخصوصاً عمل سوزان ستيتكيفيتش، في مذهب فيكو، تصريحاً وضمنيًّا وتطبيقيًّا، بعداً جماليًّا وثقافيًّا في الوقت نفسه. بل إن ستيتكيفيتش لم يرفض البعد التاريخي في دراسة الأدب، كما رأينا آنفاً، ولكنه وضعه في مكانه الطبيعي من المسألة.

في تعريف الشعر يتناول فيكو أصوله في الخيال البدائي: فالبشر الأولون "أعطوا الأشياء التي تعجبوا منها وجوداً ملموساً بناءً على أفكارهم." وفيكو يقدِّم مفهوماً عن "الطبيعة المتعاطفة" ''sympathetic nature'' التي أرهصت بالنقد الرومانتيكي، وعمل الأنثروبولوجيين المحدثين، وعدد من النقاد الذي وظَّفوا مصطلح **الأسطورة والطقوس**. وهو هنا يعطي انعطافة جديدة للمفهوم العقلاني الأرسطي "الاستحالة المقبولة" ''credible impossibility''؛ إذ يراه على نحو نمطيّ في أصوله التاريخية نتيجةَ قوة التعجب وقوة الخيال البدائيين. وهو ينظر إلى هومر والشعراء القدماء بتقدير عظيم بوصفهم مبدعي الثقافة. أما الفلاسفة، الذين اتبعوا الشعراء، فيعتقد أنهم بنوا نظماً من الفكر المجرد من الإبداعات الخيالية للشعراء. وهكذا فإن فيكو يُعَدُّ واحداً من المنظِّرين الأولين الذين أسسوا أهمية الفن على مبدأ أن الفكر المجرد يزغ من التعبير الأيقوني أو التفكير الأسطوري. ونتيجة لهذا يحتفظ فيكو بالتعريفات العقلانية العادية للمجازات الشعرية بوصفها أنواعاً خاصة من الانحراف عن الإجراءات اللغوية المنطقية. وهو يرى أنها سابقة زمنيًّا ومنطقيًّا على الفكر المجرد: فهي "أنماط ضرورية للتعبير." وفي هذا يسبق فيكو

ملاحظات لوليام بليك في **زواج الجنة والنار** وأجزاء من تحليل إرنست كاسيرر للتفكير الأسطوري بوصفه "شكلاً رمزيًّا." وهكذا اقترح فيكو في مقدمة كتابه (ص٤)، كما يقول آدمز، طريقة جذرية جديدة في النظر إلى اللغة التي ربطت أصلها وطبيعتها الجوهرية لما كان يسميه "المنطق الشعري." لكن أصل اللغة أصبح موضوعاً شائعاً، كتب عنه كثيرون، بما فيهم روسُّو، ولكن سرعان ما اختفى هذا المدخل بعد أن أصبح واضحاً أن أصل اللغة غامضٌ غموض أصل الإنسانية نفسها. وفي الحقيقة، سار الاعتقاد في أن الاثنين ولدا معاً، كون الإنسان عُرِفَ بوصفه كائناً لغويًّا. وقد نادى بأفكار مثل هذه فيلهلم فون هومبولت في مطلع القرن التاسع عشر، ووجدت صداها لدى فلاسفة وكتاب من سياقات إيديولوجية متنوعة في القرن العشرين مثل والتر بنيامين، وكاسيرر، وهيدجر، وكينيث بيرك.

ذكر تيري جولدي في مقالته عن سعيد (ص٤٦٢)، أنه قدَّم فيكو في خاتمة كتابه **بدايات** (١٩٧٥) بوصفه ذا صلة واضحة بالنقد الأدبي في السبعينات من القرن العشرين، وهو رأي سار في النقد منذئذٍ. ومن خلال فيكو يستكشف سعيد إمكانية "الصلة" "relevance" في النقد المعاصر، منتهياً بتشومسكي. ومن الواضح أن هذه "الصلة" تنعقد هنا بين فيكو وسعيد من خلال "النقد الثقافي/الدراسات الثقافية،" و"التاريخانية الجديدة،" المعتمدة على نظريات ما بعد البنيوية عن الخطاب، والنظريات الماركسية للإيديولوجية، وعمل مؤرخي الأدب البريطانيين. وقد تطور النقد الثقافي بداية من فيكو إلى ماركس، وأصبح أكثر صعوبة وأكثر تعقيداً، على حد تعبير إدموند ويلسون في مقالته عن "التفسير التاريخي للأدب" (١٩٤٠) ذاهباً حينئذٍ إلى أن النقاد الأمريكيين يصنعون خيراً إذا لم يعتمدوا على هذا الجانب من

النقد التاريخي للأدب، ومؤكداً أهمية التحليل الجمالي وضرورته حتى أن الدراسة الاجتماعية، والاقتصادية، والنفسية التحليلية لا يمكن أن تغني عنه.[٦٠]

يشير فنسنت ليتش (ص١١٦) إلى رؤية فيكو وتنبؤه، في وقت مبكر من القرن الثامن عشر، بأن الإنسان بدون أسطورة قد أصبح مجرداً ــ بلا وطن، وبلا إله، ومشوَّشاً. فقد مرَّت الثقافة بعناصرها المختلفة من الفن إلى القانون إلى الحكومة إلى التعليم عبر عملية تحطيم مرعبة على يد العلم. إن الوضع القاسي للثقافة الحديثة ــ مرضها ــ بدا أنه يتطلع إلى ميلاد جديد للأسطورة: "كلُّ ثقافةٍ فقدت الأسطورةَ فقدت، للسبب نفسه، إبداعها الطبيعي، والصحي." وهذا يعود بنا إلى ستيتكيفيتش الذي يبحث عن الأسطورة وراء الكلمة في الشعر.

وهذا يأخذنا، مرة أخرى، إلى "الواقع" ''reality'' و"الحقيقة" ''Truth'' في "الخطاب""discourse"الذي ساعد فيكو على انتشاره في الفكر النقدي الحديث والمعاصر لدى نقاد مثل فوكو وسعيد. وقد أشرنا أعلاه إلى مركزية هذه النقطة بين ستيتكيفيتش وسعيد. يشير بول أ. بوفيه Paul A. Bové،[٦١] في دراسته عن مفهوم "الخطاب" في النقد الأدبي الحديث (ومن

---

(٦٠) انظر هنا فينست ب. ليتش، **النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات**،

Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism from ٣٠s to the ٨٠s*, (New York: Columbia University Press, ١٩٨٨), p. ٩٠.

وانظر ص٣٩٩، إذ يشير ليتش إلى سعيد بوصفه من النقاد الذين يصلون النصوص بالمؤلفين، والثقافات، والمجتمعات. وانظر الترجمة العربية لمحمد يحيى (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠)، ص١٠٧-١٠٨.

(٦١) انظر بول أ. بوفيه، "الخطاب" في فرانك لينتريشيا وتوماس ماكلوجلين (محرران)، **المفاهيم النقدية للدراسة الأدبية**.

مصادره الأساسية بالطبع فوكو وإدوارد سعيد)، إلى كيف أن هذا المصطلح يعطينا مدخلاً متميزاً إلى نمط التحليل ما بعد البنيوي تحديداً؛ لأن ما يدرسه هو الوظائف المنظِّمة والمنتظمة للغة، والمنظِّمة والمكوِّنة لها على السواء: فغايته أن يصف الصلات السطحية بين القوة، والمعرفة، والمؤسسات، والمثقفين، والتحكم في المواليد، والدولة الحديثة فيما تتقاطع هذه جميعاً في وظائف نظم الفكر.

ويرى بوفيه أن ثمة غاية سياسية عريضة لهذا المشروع، تتطوَّر عن شَكِّيَّة skepticism جذرية حول "الحقيقة" ''Truth'' وتوافق الحقيقة fact والمفهوم concept. ومن الجدير بالإشارة، مع ذلك، أن هذه الشكية ليست ذات عاطفة حنينية؛ بمعنى أنها لا تندم على الفلسفات المثالية الماضية أو غيرها من أنواع اليقين العلمي الإمبريقي. بل إنّها، على العكس، تَحتفي، إذا شئنا، بالاستحالة المتزايدة في الدفاع عن "الحقيقة" ''Truth'' بأي طريقة ميتافيزيقية وترحِّب بالإمكانات السياسية لحرية الإرادة الكامنة في الاعتراف بأن "الحقيقة" ''Truth'' يصنعها البشر نتيجة لممارسات مادية بعينها. ويتمثل مصدر عام لهذا النوع من التفكير في كتابات فيكو، الذي أصرَّ على رؤية التاريخ والمجتمع بوصفهما نتاجات إنسانية. أما بالنسبة إلى ما بعد البنيويين، مع ذلك، الذين ليسوا بتاريخانيين historicists، فإن مصدراً مهمًّا وفوريًّا لتطور هذا المشروع هو الفلسفة وتاريخ العلم الذي تطوَّر في فرنسا، وخصوصاً على يد جاستون باشلار وجورج كنجيوليهم G. Canguilhem

---

=Paul A. Bové, "Discourse,'' in Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, ٢nd ed., (Chicago and London: The University of Chicago Press, ١٩٩٥), pp. ٥٠-٦٥.

وانظر ديان مكدونيل، **مقدمة في نظريات الخطاب**، ترجمة وتقديم عز الدين إسماعيل (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠١)، وبخاصة مقدمة المترجم، ص٧-٦٦، وقد رجع (ص٢٧-٢٩) إلى مقالة بوفيه. والمؤلفة تشير إلى فوكو دون سعيد.

— وهما مؤثران مهمان على فوكو (ومصدر آخر هو دراسة جورج دوموزيل G. Dumézil عن الشعائر، في حين يتمثل مصدر رابع في انتقادات موجهة إلى هيجل على يد كوجيف Kojéve، وكويار Koyré، وجان هيبوليت).

أما علاقة فيكو بسعيد فيمكن تلخيصها في جانبين جذبا سعيداً في فكر فيكو لتراسلهما مع بنيته الفكرية: أولهما قوله إن البشر يصنعون تاريخهم، ومن ثم فهم يحركون مسيرهم بإرادتهم،وثانيهما الاستخدام الخلاق للفيلولوجيا والبحث عن أصول الكلمات للوصول إلى المعاني المستترة وسياق تَشَكُّلِها.(٦٢) وهذه النقطة الأخيرة، الفيلولوجيا، قاسم مشترك أعظم بين ستيتكيفيتش وسعيد وفيكو.

كانت إشارة ستيتكيفيتش الأولى إلى فيكو، كما ذكرنا أعلاه، في مقالة "الشعر العربي والشعريات المتنوعة،" (ص١٢١)، تعليقاً على موقع جولدتسيهر في النظر إلى الأصول قبل الأدبية لبعض جوانب الشعر العربي مما قاد جولدتسيهر إلى إنكار مسطّح للسمات الأدبية-الفنية في ذلك الشعر. ويلاحظ ستيتكيفيتش هنا، بمعنى واسع، أن موقف جولدتسيهر هو نقض لوجهة النظر ما قبل الرومانتيكية في القرن ١٨ والتي وصلت إلينا عن طريق لوكرتيس ولونجينوس وفيكو فيما يتصل بأصل الكلام الشعري. أما الإشارة الثانية إلى فيكو؛ في **صبا نجد** (الفصل الأول، قبل هامش ١٢ في المتن)، فتتعلق ببحث الإنسان العالم/الشاعر، عند فيكو، عن ذاته، ليس في الكذب (الشعري) بقدر ما يبحث عنها في التناقض الظاهري للشعر، "الاستحالة المقبولة." وتعود هذه العبارة إلى أرسطو (وهو يقارن بين الشعر الملحمي والتراجيدي، ليصل إلى أن

---

(٦٢) انظر هنا المقالة الشائقة لفريال جبوري غزول، "أثر فيكو على إدوارد سعيد،" **ألف، مجلة البلاغة المقارنة** ٢٥ (٢٠٠٥)، ص٢٠٩-٢٢٥، وص٢٥٠-٢٥١.

الشاعر، طبقاً لهذه المقارنة، ينبغي أن يفضل الاستحالات المحتملة/المقبولة على الإمكانات غير المحتملة/غير المقبولة)، وقد انعطف بها فيكو انعطافة جديدة، كما أشرنا أعلاه، بمعنى أنه أخرجها من نطاقها العقلاني الأرسطي الخالص إلى أن تكون ذات جذور "أسطورية" في بداية التاريخ "الشعري" للبشرية، إذا جاز التعبير.

١ – ٢ – ٥ بلوم وستيتكيفيتش

رأينا أن ستيتكيفيتش ينتهي في عمله إلى بلوم، كما رأينا أن سعيد ينتهي إلى فيكو. أما بلوم فيقيم نظريته في الشعر على أصل فيكوي وإمرسوني،(٦٣) إذا جاز الوصف، أولاً في **قلق التأثير: نظرية في الشعر** (١٩٧٣) و**خريطة**

---

(٦٣) نسبة إلى رالف والدو إمرسون، (١٨٠٣-١٨٨٢)، شاعر وكاتب مقالة ومحاضر أمريكي لعب دوراً مهمًّا في تطور الثقافة الأمريكية في القرن التاسع عشر لاسيما من خلال الفلسفة التي آمن بها وهي الفلسفة المتعالية. تخرج في كلية هارفارد عام ١٨٢١ ونُصِّبَ قسًّا في الكنيسة الجامعة (يونيتيريان) عام ١٨٢٩، لكنه استقال من عمله الكنسي بعد ذلك بثلاثة أعوام، وانضم إلى "النادي المتعالي" عام ١٨٣٦ الذي ضم آخرين في ذلك الوقت مثل مرجريت فاولر وهنري ديفيد ثورو وكان بمثابة توجه حداثي في مواجهة التيار المحافظ. وقد أشعل إمرسون معركة هذا التوجه بمحاضراته وكتبه ومقالاته التي أسهمت أيضا في إرساء دعائم توجه محلي في الثقافة الأمريكية يدعو، كما ذكر إمرسون في مقالتيه "الاعتماد على الذات،" و"الدارس الأمريكي،" إلى تكريس الاهتمام بطبيعة الولايات المتحدة وخصائصها الجغرافية الاجتماعية والثقافية بعيدا عن معطيات الثقافة الأوروبية، أو ما نظر إليه الأمريكيون على أنه العالم القديم إجمالا. من أبرز الكتب التي نشرها إمرسون كتاب **الطبيعة** (١٨٣٦) الذي أوضح فيه فلسفته المتعالية، والتي وجد فيها البديل للمعتقدات النصرانية التقليدية. وقد عبر هذا الكتاب عن مرحلة مهمة في تاريخ الأدب الأمريكي على وجه الخصوص على النحو الذي نجده عند الشاعرين والت ويتمان وإميلي ديكنسون. غير أن فكر إمرسون تغير كثيرا في أواخر حياته فصار أكثر وعياً بمحدودية الإنسان وأكثر اهتماما بالنزعة الإنسانية، كما نلمس من كتابه **سلوك الحياة** (١٨٦٠).

لإساءة القراءة (١٩٧٥)، ثم في **الشعر والكبت: التنقيحية من بليك إلى ستيفنز** (١٩٧٦). ونظراً لضيق المقام نشير هنا إلى نص من **الشعر والكبت**، يتناول فيه بلوم فيكو، ويشير في الوقت نفسه إلى سعيد الذي راجع هو نفسه عملاً من أعمال بلوم، وبالطبع عرضنا لإشارتَيْ ستيتكيفيتش إلى فيكو آنفاً. ومن الجدير بالذكر أن جوته يظهر في الفصل الثاني من **قلق التأثير** على نحو مهم، سرعان ما يلحق به ذكر فيكو نفسه.

نبدأ بملاحظات مجملة، تجمع بين ستيتكيفيتش وبلوم. فالاثنان "مُنَقِّحانِ،" ''revisionists'' يراجعان القراءات العرفية للتاريخ الأدبي، ويكنّان تقديراً خاصًّا للحركة الرومانتيكية؛ وخصوصاً الرومانتيكية الإنجليزية والتقليد الرومانتيكي الأمريكي عند بلوم، والاستشراقية الألمانية والإنجليزية عند ستيتكيفيتش، ويعطيان اهتماماً واضحاً لمبدأ "صنع الأساطير" سواء بالنسبة إلى الشعر العربي القديم/الحديث عند ستيتكيفيتش أو إلى الشعراء الرومانتيكيين والسمات الرؤيوية، مثل شلي وبليك، عند بلوم. وكلاهما ينطلق من خلفية "مقارنة" في عمله. ولكن يمكننا أن نلاحظ كذلك تقديراً أوليًّا للنقد الجديد، وخصوصاً ت. س. إليوت، لدى ستيتكيفيتش، في حين نرى أن بلوم يتخذ موقفاً أوليًّا ضد النقد الجديد الذي كان يغض من قيمة الرومانتيكيين. وعلى الرغم من أن بلوم يصنَّف ضمن مدرسة ييل التفكيكية (مع بول دي مان، وجيوفري هارتمان، وهيليس ميلر ودريدا) فإنه بدأ "منقِّحاً" للتفكيكية على نحو من الأنحاء حتى إنه ليستعصي على التصنيف من وجهة نظر بعض النقاد الذين كتبوا عنه. ولعل تركيز بلوم على بُعْدُ "الشخصية/المؤلف،" وهو عنده مخلوق ذو إرادة وحشية للقوة، يأتي إلى المشهد دائماً متأخراً، وتحفزه حقيقة أن ثمة سلفاً قويًّا له سبقه إلى المشهد.

ويجعل هذا البعد بلوم قريباً إلى حدٍّ ما من إدوارد سعيد، وهو بُعْدٌ يقرِّب بين الاثنين عن طريق الالتفات إلى فيكو، وإن فرَّق بينهما تركيز سعيد على البحث عن مفاهيم الحقيقة والحضور والأصل، وهي مفاهيم تسعى التفكيكية إلى كشف الطبيعة الإشكالية التي تنطوي عليها الخطابات "المركزية" المعتمدة على مفاهيم مثل هذه.

لقد أَدمَجَ بلوم نموذجَه النقدي وأَثْرَاهُ، كما يذكر بول إندو P. Endo في مقالته عن بلوم،[٦٤] عبر رباعيته، **قلق التأثير، وخريطة لإساءة القراءة، والقبالاه والنقد** (١٩٧٥)، **والشعر والكبت** (١٩٧٦)، بإشارات إلى الغنوصية، وفيكو، ونيتشه، وبليك، وإمرسون. وهو يجمع نقد النماذج العليا عند نورثروب فراي إلى مدخل تحليلي نفسي للتأثير الشعري؛ إذ تغزو العالَمَ الأدبيَّ المغلق على ذاته عند فراي، وهو مملكة متعاضدة مفضَّلة، يشير فيها الأدب إلى ذاته، تيماتٌ تنافسية. وقد نُظِرَ إلى عمل بلوم بوصفه محاولة لإنقاذ التاريخ الأدبي من وضعه في مستويات جامدة ومن الشكلانيات اللا تاريخية لكل من النقد الجديد والتفكيكية. وقد أنكر بلوم انتسابه إلى التفكيكية والنقد

---

(٦٤) بول إندو، "بلوم، هارولد،" في ماكاريك، **موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة:**
Paul Endo, ``Bloom, Harold,`` in. Makaryk, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, pp. ٢٥٧-٢٥٨.

وانظر في الموسوعة نفسها مقالة لجوزيف أدمسون J. Adamson، عن "التفكيكية،" ص٢٥-٣٠.
وانظر كتابَيْ بلوم: **قلق التأثير:نظرية للشعر**، (ترجمة عربية لعابد إسماعيل. [بيروت]: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨) **وخارطة للقراءة الخاطئة**. (ترجمة عربية لعابد إسماعيل. [بيروت]: دار الكنوز الأدبية ٢٠٠٠)،
- Harold Bloom. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, ٢nd ed., (New York & Oxford: Oxford University Press, ١٩٩٧), pp. ٤٩-٧٣.
- Harold Bloom. *A Map of Misreading*, (Oxford, New York, Toronto, and Melbourne: Oxford University Press, ١٩٧٥), pp. ٩, ٦٧-٧٣.

التحليلي النفسي، أو إلى أي مدرسة نقدية بعينها؛ ذلك أن فعل القراءة دائماً بالنسبة إلى بلوم فعل شخصي بدرجة عالية ومشروع مفرد.

يذكر آدمز وسيرل[٦٥] (ص٣٣٠) في تقديمهما لنص لبلوم من **الشعر والكبت**، بعنوان "الشعر، التنقيحية، الكبت،" أن كلمة "مسافة،" ''stance''، وتعني كذلك "موقف عاطفي" أو "موقف عقلي،" وقد لاحظنا تكرارها في عمل ستيتكيفيتش، تتكرَّر في عمل بلوم منذ بدايته، وهي كلمة تحدِّد قيمة دور الأنا في عالم من الحرب النفسية مع الشاعر-الأب. وهذه حرب يشنها الشاعر من خلال ما يدعوه بلوم "النِّسَب التنقيحية" ''reversionary ratios'' أو المناورات البلاغية المستخدمة بوصفها أفعالاً دفاعية- عدوانية لكي يسيء قراءة سلفه:

> فالقصائد ليست نفسيات، ليست أشياء، كما أنها ليست النماذج الأصلية المجدَّدة في عالم قولي [وهنا يخضع بلوم سلفه فراي لإساءة فهم misprision]، وليست وحدات معمارية لضغوطات متوازنة. إنها إجراءات دفاعية في تغير مستمر، مما يعني أن نقول إنَّ القصائدَ نفسَها **أفعالٌ للقِراءَة**.

هنا يلاحظ آدمز وسيرل أن المرء يشعر بقوة أن بلوم يجعل فعل القراءة النقدية فعلاً قويًّا، وأن الفرق بين القصيدة والمقالة النقدية مقدَّر له أن يختفي على يد ناقد قوي. ويستدعي نقد بلوم نفسه السطر الشعري الشهير لشخصية بليك ب. لوس B. Los: "يجب أن أخلق نظاماً أو أُصبحَ عَبداً لنظامِ إنسانٍ آخر."

هكذا يَبدَأُ بلوم نَصَّهُ (ص٣٣١) بالإشارة إلى سؤال جوهري يسأله جاك ديريدا في مقالته عن فرويد ومشهد الكتابة: "ما النص، وماذا يجب أن

---

(٦٥) انظر آدمز وسيرل، "هارولد بلوم،" في **النظرية النقدية منذ ١٩٦٥**، ص٣٣٠-٣٤٣.

تكون النفسية إذا أمكن تمثيلها من خلال نص ما؟" ويدفع بلوم اهتمامه الأكثر تحدداً بالشعر إلى سؤال عكسي: "ما النفسية، وماذا يجب أن يكون النص إذا أمكن تمثيله من خلال النفسية؟" ويدعو سؤال ديريدا وبلوم الأخير إلى استكشاف المصطلحات الثلاثة: "النفسية،" و"النص،" و"ممثَّل." وينتهي بلوم هنا إلى أن "النص" الشعري، كما يفسره، ليس تجمعاً لعلامات على صفحة ما، لكنه نفسية تتصارع عليها قوى أصلية من أجل النصر الوحيد الجدير بالتحقيق، أي النصر النبوئي على النسيان. وأي قصيدة هي قصيدة متداخلة [مع قصائد أخرى سابقة عليها]، وأي قراءة لقصيدة ليست سوى قراءة متداخلة [مع قراءات أخرى سابقة عليها]. فالقصيدة ليست كتابة، ولكنها **إعادة كتابة**، وعلى الرغم من أن القصيدة القوية هي بداية طازجة، فإن بداية مثل هذه هي بداية من جديد.

هنا يبدأ بلوم (ص٣٣٢) بالإيحاء لنا بـ"التداخل" مع إدوارد سعيد وفيكو. فبمعنًى ما، كما يقول، كان النقد الأدبي يعرف دائماً هذا الاعتماد للنصوص على النصوص، ولكن هذه المعرفة تغيَّرت (أو ينبغي أن تكون تغيَّرت) بعد فيكو، الذي كشف الفضيحة الحقيقية للأصول الشعرية، في المجاز الحجاجي المعقد أو الحجاج المجازي الذي كان يدعوه "النبوءة،" والتي كان يمارسها الشعراء "النبوئيون" قبل الفيضان. وبالنسبة إلى فيكو فإن ثمة صورة جوهرية ذات نمطين من الانتهاك يهدِّدان دوماً العقل الإنساني، طوفان مقدَّس وغمر طبيعي. وهنا يقتبس بلوم من سعيد الذي يفسر بطلاقة، في رأيه، ما لدى فيكو من قلق تأثير، وفي ضوء مفردات نظريته: "البداية" و"السيرة الذاتية" و"أعمال المؤلف."

ويعود بلوم إلى فيكو واللغة عنده، وخصوصاً اللغة الشعرية، دوماً وبالضرورة تنقيح للغة سابقة. لقد استهل فيكو، على حد علم بلوم، بصيرة جوهرية لا يزال معظم النقاد يرفضون أن يستوعبوها، ومفادها أن كل شاعر جاء متأخراً، وأن كل قصيدة هي مثال لما كان فرويد يدعوه *Nachträglichkeit* أو "دلالة ذات أثر رجعي." وفنه بالضرورة هو **بَعْدِيّ** *aftering*، وهو على الأقل يناضل من أجل اختيار، عبر الكبت، من بين آثار لغة الشعر؛ أي أنه يكبت بعض الآثار، ويتذكر البعض الآخر.(٦٦) وهذا التذكر هو إساءة فهم، أو إساءة قراءة إبداعية، ولكن بصرف النظر عن مدى قوة إساءة الفهم هذه، فهي لا تستطيع أن تنجز استقلالية للمعنى، أو معنًى حاضراً حضوراً **كاملاً**، متحرراً من كل السياقات الأدبية. وحتى أقوى شاعر يجب أن يتخذ مسافته **داخل** اللغة الأدبية. وإذا وقف **خارج** هذه اللغة، فهو لا يستطيع حينئذٍ أن يكتب شعراً. ذلك أن الشعر يعيش دوماً تحت ظلال الشعر. وإنسان الكهف الذي تتبع الآثار الخارجية المرسومة لحيوان ما على الصخر كان دوماً يتتبع من جديد آثاراً رسمها إنسان سابق له. كذلك فإن الشعر القوي تناقض ظاهري، وهو قوي فحسب بفضل نوع من الاغتصاب النصي

---

(٦٦) بناء على ملاحظة لأحد قراء الكتاب الراهن، وملاحظته أن هذا السياق يستدعي أبا تمام وما أشيع عنه أنه أخفى النتاج الجيد لشعراء عصره، ثم أنتج شعره من خلال الجيد منه، أشير على القارئ الكريم بمراجعة كتاب سوزان ستيتكيفيتش، **الشعر والشعرية في العصر العباسي: أبو تمام، البديع، قصيدة المدح، الحماسة**، ترجمة حسن البنا عز الدين (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨). ففي هذا الكتاب تناقش المؤلفة مكانة أبي تمام في شعر البديع، ومسألة استيعابه لشعراء عصره والعصور التي قبله سواء في شعره أو في مختارات **الحماسة** التي تَدَخَّلَ فيها أحياناً بالتنقيح وربما الإضافة والحذف.

الموازي لما تعنيه الماركسية باغتصابها الاجتماعي أو الفرويدية باغتصابها النفسي. إن القصيدة القوية لا **تصوغ** الحقائق الشعرية على نحو أكثر مما تصوغها القراءة القوية أو النقد القوي، لأن قراءة قوية ليست **هي** الحقيقة الشعرية الوحيدة، الانتقام الوحيد ضد الزمن الذي يستمر، بمعنى الانتقام الناجح في وضع نص ما في معايير بعينها في مقابل نص منافس.

من الواضح هنا أن بلوم يستمد (ص٣٣٣-٣٣٤) مفهوم إساءة الفهم نفسه من فيكو، فيشير إلى أن فيكو يقول إن "الإله الحق" أسس الدين اليهودي "على تحريم النبوءة التي قامت عليها كل الأمم الوثنية."والشاعر القوي، عند فيكو، أو عند بلوم، هو تحديداً مثل الأمة الوثنية؛ عليه أن يتنبأ أو يخترع نفسه، وهكذا يحاول المستحيل من **تأصيل نفسه**. إن للشعر أصلاً في أفكار الجسد عن نفسه، وهي فكرة لدى فيكو صعبة على نحو أصيل، على الأقل بالنسبة إلى بلوم. وبما أن الشعر، على غير ما في العقيدة اليهودية، لا يعود إلى أصل مقدس على نحو حقيقي، فالشعر دوماً يعمل على **تخيُّل أصله**، أو يخبر كذبةً مقنعةً عن نفسهِ، لنفسهِ. والقوة الشعرية تنتج عندما يقنع كذب مثل هذا القارئ بأن أصله قد أعيد تخيُّله من خلال القصيدة. إن الإقناع، في قصيدة ما، هو عمل البلاغة، ومرة أخرى هو مرشدنا الأمثل، لأنه على نحو مقنع يربط أصول البلاغة بأصول ما يدعوه المنطق الشعري، أو ما يدعوه بلوم إساءة الفهم الشعري.

يشير بلوم (ص٣٣٤) إلى أن ما لاحظه أنجوس فليتشر Angus Fletcher، في كتابه **الناي السحري**، من عدم يقينية البداية؛ "فالبداية لَمَّا تزل نهاية،" يتبع فيه فكرة فيكو عن عدم تحدُّد كل الأصول الدنيوية. لكن

عدم التحدد هذا، لأنه من صنع الإنسان، يمكن تفسيره من قبل الإنسان. يقول فيكو إن "الجهلَ، أُمُّ العَجَب، جعل كل شيء عجيباً للبشر الذين كانوا جاهلين بكل شيء." ومن هنا جاء منطق شعري أو لغة شعرية "ليست ... متناغمة مع طبيعة الأشياء التي تتعامل معها ... لكنها ... كلام رائع يستثمر مواد فيزيقية مفعمة بالحياة ومعظمها متخيَّل أنه مقدس." يأتي المجاز إذاً، بالنسبة إلى فيكو، من الجهل. ويفوق عمقُ تفكير فيكو بوصفه فيلسوفاً للبلاغة، كلَّ الآخرين قدماء ومحدثين فيما عدا ابنه الحقيقي (أو فيكو القرن العشرين، على حد تعبير بلوم)، كينيث بيرك، في أنه يرى المجازات بوصفها دفاعات. لكن دفاعات ضد ماذا؟ مبدئيًّا، ضد أصولها الخاصة في الجهل، ومن ثم ضد قلة حيلة الإنسان في علاقته بالعالم.

وهنا يسأل فيكو أسئلة جوهرية، يمكن تفسيرها اختزاليًّا من قبيل، ما هي الصورة الشعرية، أو ما هو المجاز البلاغي، أو ما هو الدفاع النفسي؟ ويمكن قراءة إجابة فيكو في شكل صيغة بعينها: فالصورة الشعرية، والمجاز، والدفاع كلها أشكال نسبية بين الجهل الإنساني الذي يصنع أشياءً من نفسه، وتحديد الهوية الإنسانية الذي يتحرك لتحويلنا إلى أشياء قد صنعناها. وعندما يكون الجهل الإنساني هو انتهاك الكبت الشعري لداخلةٍ ما، وتكون الحركة المتحوِّلة قصيدةً جديدة، حينئذٍ تقيس النسبة إعادة كتابة أو فعلاً من أفعال التنقيح. والنسبة، بوصفها صورة شعرية، هي تغطية ظواهرية للعقل المستقبِل عالَمَ الأشياء، وهذه التغطية هي إساءة فهم فيكو للعلاقة الديكارتية بين العقل والأمر الممتد *res extensa*. والصورة بالضرورة محاكاة، وأغطيتها أو أقنعتها في اللغة الشعرية تدخل بالضرورة في مناطق ثابتة بعينها: الحضور والغياب، الجزئية والكلية، الامتلاء والفراغ، الارتفاع والعمق، الداخل والخارج، الإبكار

والتأخير. لماذا هذه؟ لأنها الفئات التي لا يمكن تجنبها من صنائعنا وتحولاتنا، أو لا يمكن تجنبها بقدر ما يمكن لفئات مثل هذه أن تكون، داخل ثوابت المكان والزمان وحدودهما.

"في البداية كان المجاز،" هذه في الحقيقة صياغة فيكو للشعر الوثني (ص٣٣٤). وينتهي بلوم (ص٣٤٢) إلى أن الخيال، كما فهمه فيكو ولم يفهمه فرويد، ملكة حفظ الذات، ومن ثم فإن الاستخدام الصحيح لفرويد، وللناقد الأدبي، ليس هو أن نطبِّق فرويد (أو حتى نراجع فرويد) وذلك كي نصل إلى تفسير أوديبي للتاريخ الشعري. ويذكر بلوم هنا أنه يجد في هذا سوء الفهم العادي الذي يستفزه عمله. ففي دراستنا للشعر لا ندرس العقل، ولا ندرس اللا وعي، حتى إذا كان ثمة لا وعي. إننا ندرس نوعاً من العمل له مبادئه الكامنة، المبادئ التي يمكن الكشف عنها ومن ثم تعلّم على نحو منتظم. إن حياة فرويد العملية أشبه بقصيدة صعبة، ومبادئها الكامنة أكثر فائدة بالنسبة إلينا، بوصفنا نقاداً، من مبادئها الظاهرة، التي تدعو على نحو متكرر إلى التفسير بوصفها إساءات للفهم من قبل شوبنهور ونيتشه كيفما هي، على الرغم من نواياها.

يختم بلوم فصله هذا (ص٣٤٢-٣٤٣) بالعودة إلى المكافئ الشعري للكبت، إلى الذروة Sublime أو الذروة المقابلة Counter-Sublime لعملية تحويل شيطاني مُرجَأ belated daemonization، لأن لغز السلطة الشعرية يمكن أن يُحَلَّ فقط في سياق الكبت. ويدعو جيوفري هارتمان، في **مصير القراءة ومقالات أخرى** *The Fate of Reading and Other Essays* (١٩٧٥) الإرادةَ الشعرية "القسرَ المتسامي،" في حين يدعوها بلوم "حرية مكبوتة." أما فرويد، مفسِّراً الكبت، فكان مضطرًّا إلى افتراض "كبت أولي،"

عبارة عن مرحلة افتراضية أولى خالصة للكبت، والتي يُنْكَرُ فيها على الفكرة نفسها التي تمثل غريزة مكبوتة أن تجد طريقها بحال من الأحوال إلى الـــوعي. ويستدعي بلوم هنا كتابه **خريطة لإساءة القراءة** الذي حاول فيه أن ينظر إلى تثبيت أو كبت أولي، لا يعود بنا إلى **المـــشهد الفرويـــدي الأولي للعقـــدة الأوديبية**، ولا إلى **منظر الطوطم والتابو الفرويدي الأولي التاريخي**، ولا إلى **مشهد الكتابة عند دريدا**، بل إلى أكثر المشاهد الأولية شعريًّا، **مشهد التعليم** the Scene of Instruction، وهو مشهد ذو ست مراحل ينبغـــي علـــى القصائد القوية أن ترغب في التغلب عليه، بكبت حريتها الخاصة في أنماط من سوء تفسير تنقيحي.(٦٧)

يضيف بلوم أخيراً صيغة أن قصيدة ما تأخذ أصلها في **مشهد للـــتعلُّم** وتجد هدفها أو غرضها الضروري هناك بالمثل. إنه فقط عن طريـــق كبـــت "الحرية" الإبداعية من خلال التثبت الأولي للتأثير، يمكن لشخص أن يولد من جديد بوصفه شاعراً. وأنه فقط عن طريق تنقيح ذلك الكبت يمكن لشاعر ما أن يصبح قويًّا ويظل قويًّا. إن الشعر، والتنقيحية، والكبت تلتقي على حدود هوية سوداوية، هوية تنكسر من جديد على يد كل قصيدة قويـــة جديـــدة، وتنصلح من جديد على يد القصيدة نفسها.

---

(٦٧) يستعير بلوم هنا من توماس فروش Th. Frosch تلخيصه الموجز لمشهده: "**مشهد أولي للتعليم** [هو] نموذج لفرض تأثير لا مفر منه. **المشهد** ـــ فعل كامل حقًّا، أو عملية ـــ ذات ست مراحل، يبزغ من خلالها الشاب ephebe: الانتخاب (استيلاء على يد قوة السابق precursor)؛ عهد (توافق أساسي للرؤية الشعرية بين السابق والشاب)؛ اختيار إلهام منافس (على سبيل المثال، **طبيعة** وردزورث في مقابل **عروس شعر** ملتون)؛ التمثيل الذاتي للشاب بوصفه حلولاً جديداً للـــ"الشخصية الشعرية؛" تفسير الشاب للسابق؛ وتنقيح الشاب للسابق. ومن ثم تصبح كُلٌّ مِن هذه المراحل مستوى للتفسير في قراءة قصيدة الشاب".

الفصل الثالث

الأسس النظرية في دراسة الأدب العربي

(٢) الشعر العربي وشعريات شَتَّى

الأسس النظرية في دراسة الأدب العربي
(٢) الشعر العربي وشعريات شتَّى

١-٠ الشعريات المتنوعة ومحاضرة أكسفورد

ينطلق ياروسلاف ستيتكيفيتش في مقالته "الشعر العربي والشعريات المتنوعة،"[٦٨] التي تعد بمثابة جزء ثانٍ لمقالة أكسفورد، من مناقشة مفهوم الشكل في النظرية الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانسية، وذلك في ضوء البحث الاستشراقي حول الشعر العربي القديم وعلاقته بالتاريخ الأدبي والاجتماعي والثقافي، ملاحظاً تنوع ذلك البحث ومأزقه وتعقيداته وتأثره بالنظرية العربية التقليدية في حقبة دون أخرى. يطرح ستيتكيفيتش في مقالته هذه أسئلة مهمة حول النوع الأدبي للشعر العربي، كما يتناول شخصيات مهمة أثرت سلباً وإيجاباً على الحركة الاستشراقية في الشعر العربي، مثل ألفرت

---

(٦٨)ياروسلاف ستيتكيفيتش، "الشعر العربي والشعريات المتنوعة،"

Jaroslav Stetkevych, "Arabic Poetry and Assorted Poetics," in *Islamic Studies: A Tradition and its Problems, Seventh Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference*, ١٩٧٩. ed. M. H. Kerr (Los Angeles: Undena, ١٩٨٠), pp. ١٠٣-١٢٣.

ويشمل الكتاب دراسات عن التاريخ الإسلامي القديم والحديث والمستقبل، وعلاقته بالتاريخ الثقافي والثقافة الفرنسية. ومن المشاركين في الكتاب ألبرت حوراني وإدوارد سعيد. وتقف مقالة ستيتكيفيتش بوصفها الوحيدة التي تتناول الشعر العربي. وقد نشرت هذه المقالة مرة أخرى بالإنجليزية ومترجمة إلى العربية في ياروسلاف ستيتكيفيتش، **الشعر العربي والاستشراق**، وتقع الترجمة في الصفحات ٢٩-٥٥ وسوف نرجع إلى هذه الترجمة ونفيد منها ومن هوامشها في ترجمتنا للاقتباسات من المقالة، والتي تمت كما ذكرنا أعلاه قبل سنتين من ظهور هذه الترجمة.

ونولدكه ووليم جونز وجوته وجرونيباوم وجولدتسيهر وصمويل جونسون وفلهاوزن وفي عمق المقالة يجد فيكو مكانه مؤثراً على توجهات أساسية في فهم الشعر العربي القديم وشعرياته المتنوعة. وفي هذه المقالة يتعرض التقليد الفيلولوجي لدى المستشرقين التقليديين لنقد لاذع بوصفه أداة بحث ممتازة استخدمتها عقول غير واعية بمسئولياتها العلمية. وقد نتجت عن كل هذا مراجعة أكثر تفصيلاً وعمقاً لبعض ما أشار إليه ستيتكيفيتش في محاضرة أكسفورد قبل ثلاثة عشر عاما.

١ – ١ جوته ومكانته في استشراق الشعر العربي

نستطيع أن نلمح مكانة متميزة لجوته (١٧٤٩-١٨٣٢) وجونز (١٧٤٦-١٧٩٤) في هذه المقالة وهما متعاصران وقد أثر جونز في جوته من طريق المعلقات التي قرأها الأخير في الترجمة الإنجليزية للأول، وقد بدأ جوته بجونز وانتهى به كذلك، كما سنذكر أدناه. وأما جونز فيكاد ينافس جوته في أهميته هنا وسوف نعرض له بعد جوته لأن أسئلة مهمة في المقالة الراهنة سوف يطرحها ستيتكيفيتش من خلاله بصورة أو بأخرى ولتأثيره المعروف على جوته.

تبدأ المقالة باقتباس من ثلاثة مقاطع، تُكوِّن قصيدة لجوته بعنوان "الأغنية والشكل" من **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**. ونظراً لأهمية نص القصيدة في المناقشة الراهنة سوف نورده، كما ترجمه إلى العربية ستيتكيفيتش نفسه وقد

أعاد لنا صياغة ترجمة عبد الرحمن بدوي للقصيدة نفسها وذلك عندما نظر في مخطوطة الكتاب الراهن تلبية لرغبة المؤلف. تقول القصيدة:[٦٩]

---

[٦٩] انظر جوته، **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**، ترجمة عبد الرحمن بدوي (الروائع المائة -٣)، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٧، ص٨٤. وقد وضع المترجم العنوان هكذا "أغنية وصور" وذكر معلومات عن ترجيح تاريخ إنشائها بين ١٨١٥ و١٨١٦. أما ترجمة بدوي فنصها هو:

لليوناني أن يُعبِّر عن أنغامه في صُوَر،
وله أن ينتشي بما صنعته يداه؛
أما نحن فيَلذُّ لنا أن نَغوصَ في الفرات،
سابحين في العنصر السائل هاهنا وهناك.
فلو أني أطفأتُ هكذا لهيبَ الروح،
إذن لَرَنَتْ ألحانُ النشيد؛
وإذا امتاحت يَدُ الشاعرِ الطاهرة
تواثبتْ فُقاعاتُ الماء.

والمقصود في البيتين الأخيرين في ترجمة الهليس (انظر **الشعر العربي والاستشراق**، ص٢٩):

متى تأخذ يد الشاعر النقيةُ شكلَ الكوب،
الماءُ يتكوَّر.

وثمة تعليق في ذيل القصيدة يرى أهميتها من ناحية الصياغة الفنية للشعر؛ إذ تتناول المقارنة بين طبيعة الصياغة في الشعر اليوناني وطبيعتها في الشعر الشرقي. فالشعر اليوناني عياني تجسيمي، يميل إلى تصوير الشعور الشعري في قوالب مجسَّمة أو صور عيانية حِسِّيَّة، كما يفعل المصور أو المثال. أما الشعر الشرقي فسيَّال غير ثابت القوالب. ويورد الكاتب المعلق المعنى نفسه من خلال خطاب لجوته كتبه في يناير ١٨١٥. وختم التعليق بعبارة: "وجوته يشير هنا إلى محاولته في هذا الديوان الجمع بين التجسيم في الشعر اليوناني والانمياع في الشعر الشرقي." (ص٨٥) وفي التعليقات التي ذيَّل بها جوته الديوان لتعين على فهم الديوان فقرة صغيرة مهمة في السياق الراهن، يقول فيها: "إن التأمل الواعي للشاعر ينطبق خصوصاً على الشكل، أما المادة فيزوده بها العالم عن سعة هائلة، والمضمون ينبثق تلقائيًّا من=

دَعِ اليونانيَّ يَجْبُلُ طينَهُ صُوَراً،

فَلَهُ أنْ يَنْتَشِيَ بِصُنْعِ يَدَيْهِ.

أمَّا نَحْنُ فَيَلَذُّ لَنَا أنْ نُغَمِّسَ أيدِيَنا في الفراتِ

لكي تَمُورَ سراحَها في العُنْصُرِ السائل

هنا وهناك.

فَلَوْ أنِّي أَطْفَأْتُ هكذا لَهيبَ الروحِ،

إذنْ لَدَوَّتْ أَلْحانُ النشيدِ؛

وإذا اغْتَرَفَتْ كَفُّ الشاعرِ الطاهرةُ

لَتَكَوَّرَ الْماءُ.

يذهب ستيتكيفيتش في بداية مقاله (ص١٠٣-١٠٤) إلى ملاحظة نـــدرة وجود عنوان مكثف مثل هذا العنوان الذي تحمله بخفة ملحوظة قصيدة جوته. كما يلاحظ ندرة ظهور عبارة نقدية لمصداقية متلبِّثة مثل هذه في صورة غنائية وعلى نحو غير إبيجرامي،[٧٠] أي بصورة لا تحفل بالتأنق والبراعـــة إلى هـــذا

=فيض قلبه؛ لأن عنصرين يلتقيان بغير شعور، وفي نهاية الحساب، لا ندري على وجه الصواب إلى من ينتسب الثراء حقًّا. لكن الشكل، وإن كان يقوم جوهريًّا في العبقرية، يريد أن يُعْرَف ويُتَأمل، ومـــن أجل هذا لا بد من التأمل، حتى ينسجم الشكل والمضمون والأساس، ويتكيَّف بعضه مع بعض، وينفذ فيه." (ص٤٣٢)

(٧٠) تعني كلمة الإبيجرام epigram ملاحظة تنبئ عن سرعة البديهة، وغالباً ما تكون منطوية على تناقض ظاهري، ومعبر عنها بإيجاز. وفي الأدب/الشعر تعني قصيدة قصيرة لاذعة، وغالباً ما تكون =

الحد. فجوته أعطانا أغنية عن **الأغنية والشكل**، وعن أنفسنا. فهي تبدأ بأصداء من بجماليون لكنها مسكونة بذكورية يهوية Yahvist (نسبة إلى يهوه رب العبرانيين): وهو ما يمثل تعاضداً غريبًّا عظيماً للغاية الذكورية. تردد القصيدة أصداء مناقشة لسنج في **لاوكون**،[٧١] وهي، بهذا المعنى، حتى مع مقصدها النهائي إلى رؤية شرقية جديدة، ليست سوى إعادة صياغة، وتحيز لجدل أوربي كلاسيكي جديد كان يدور حول تعريف الشعر بالنظر إلى الفنون الأخرى. هنا لم تعد مقولة **كما الشعرُ يكونُ التصويرُ** *ut pictura poesis* أمراً مسلماً به؛ بل لم تعد سؤالاً، لقد جرى دحضها تماماً. فجوته يختار الأغنية، من أجل مصداقية الغنائي، ولصالح التعبيري في مواجهة المحاكاتي. وبعبارة أخرى، يصنع جوته قصيدة عن النظرية الرومانتيكية.

بطبيعة الحال يبدو ستيتكيفيتش (ص١٠٥) حريصاً ضمنيًّا على تأكيد السياق الغربي النقدي للنظرية الرومانتيكية لقصيدة جوته دفعاً لتصور موقفه (أي جوته) بوصفه افتتاناً بجماليات شرقية غريبة عن سياقه الغربي، على الرغم

=ساخرة، وخصوصاً عندما تنتهي بنهاية سريعة الخاطر وحاذقة. وتعود الكلمة إلى أصل لاتيني *epigramma*، من اليونانية: بمعنى كتابة، نقش، من *epigraphein* أي يكتب على، من *graphein* أي يكتب.

(٧١) **لاوكون** *Laokoon*: رسالة أنجزها الكاتب المسرحي والناقد الألماني لسنج Lessing Gotthold Ephraim (١٧٢٩-١٧٨١)، ونشرها في ١٧٦٦، وهي خلاصة دراسته في الفلسفة وعلم الجمال عنوانها **لاوكون: مقالة في حدود الرسم والشعر**. واللاوكون في الأساطير الإغريقية كاهن من طروادة قضت عليه وولدين له أفاعي البحر الضخمة الشيطانية بعد أن حذر الطرواديين من الحصان الخشبي.

من أنه كان يَمُرُّ حينئذٍ بمرحلة قراءة ثانية للمعلقات عبر ترجمة ألمانية في ١٨١٥. كان جوته هنا ناقداً للبصائر وليس للتحليلات. ولم يكن، مثله مثل شتايجر،[٧٢] يرى في القصيدة العربية الشرقية تتابعاً إردافيًّا، تَطَوَّرَ داخلَ البحث الاستشراقي فيما بعد إلى "نظرية ذرية" "atomistic"، (نسبة إلى المذهب الفلسفي الذي يقول إن الكون مؤلَّف من ذرات) بل كان جوته يرى القصيدة العربية بما هي نسيج سائل وانفتاح للشكل مثل جدول. إن شعريته، إذا كنا بصدد إعادة تكوينها، سوف توجد غالباً في دقة التعبير الشعري ولباقته في الديوان الشرقي، وهي شعرية تستحق اسم "شعرية الحماسة" عن جدارة.

---

(٧٢) انظر هنا إميل شتايجر، **المفاهيم الأساسية للشعرية**،

Emil Staiger, *Basic Concepts of Poetics (Grundbegriffe der Poetik)*, trans. Janette C. Hudson and Luanne T. Frank, with an Introduction by Luanne T. Frank, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, ١٩٩١), p.٧٨-٧٩.

وقد ذكر شتايجر المقطعين الأولين من قصيدة جوته وعلَّق عليهما في سياق الحاجة إلى التحقق من أن عدم ملائمة مصطلح "شكل" بمعنى التتابع الإردافي للأجزاء دون تمييز حاد بينها، والحاجة إلى إنجاز وحدة لا يمكن الحصول عليها في ظروف أخرى من خلال استخدام اللازمة الشعرية وأنماط أخرى من التكرار — من أن كل هذه يمكن أن تُشْرَح من خلال نقص المسافة التي تميز الظواهر الغنائية برمتها. أما المقطع الثالث فيذكر شتايجر أنه بتضمنه كلاماً عن الماء المتجمع في اليد الطاهرة للفنان، تبدو الاستطيقا الكلاسيكية مؤكدة نفسها في مواجهة الشعر الغنائي. أو ربما كان السطر الأول من المقطع يدل ببساطة على معجزة الجانب السائل من الشعر الغنائي وهو يأخذ شكلاً بوصفه لغة، مما يعد لغزاً سوف يحاول شتايجر أن يحله فيما بعد، على حد تعبيره.

١ – ٢ وليم جونز وشعرية المعلقات

يكتسب هنا وليم جونز،[٧٣] صاحب الترجمة الإنجليزية الأولى للمعلقات التي قرأها جوته، أهمية خاصة وذلك بكلامه، كما يشير ستيتكيفيتش (ص١٠٦)، عن الشعر الغنائي ومعارضته لأرسطو بناءً على معرفته بالشعر العربي والفارسي القديم، مما يضع جونز في طليعة تلك القوى والعقول والأرواح التي كانت مفيدة في ميلاد الرومانتيكية، وإن كان كلاسيكيًّا جديداً في كل شيء حتى في ترجماته للشعر الجاهلي، ومع ذلك يرى بعض المستشرقين المحدثين (ص١٠٨، هـ١٠) في كلامه عن معلقة لبيد والبعد الرعوي فيها إفراطاً. ويرى ستيتكيفيتش هنا أننا نستطيع أن نجد في ترجمات جونز وصياغاته النقدية حقيقة أساسية (ضمنية) نحو إدراك النوع الأدبي. ذلك أن التعرف على أسلوب "رعوي" في الشعر العربي سواء قبل الإسلام أو بعده هو بمثابة اكتشاف نقدي مشروع على نحو جوهري. وهنا يذهب ستيتكيفيتش إلى إمكانية المقارنة بين زعمنا بوصفنا باحثين ونقاداً للأدب العربي بوجوب

---

(٧٣) وليم جونز فَقيهٌ لُغَوِيٌّ وقانوني إنجليزي اشتُهِرَ بمعرفته لفلسفة التشريع واللغات الشرقية. ويقال إنه كان يجيد ثلاث عشرة لغة إجادة تامة وثمانية وعشرين لغة بصورة جيدة. وقد بقي في منصب قاضي المحكمة العليا في كلكتا لمدة ١١ عاماً، وهناك أَسَّسَ الجمعيةَ الآسيوية في البنغال. من خلال تلك الجمعية كما من خلال منشوراته تَرَكَ أثراً عظيماً على الأدب والدراسات الآسيوية وفقه اللغة في أوروبا الغربية. كان أول من قال إن اللغة السنسكريتية قد نشأت من الأصول ذاتها التي نشأت منها اللغتان اللاتينية واليونانية، مُرْسِياً بذلك أساسَ فقه اللغة المقارن الحديث. أعماله في الشعر العربي هي: **قصائد أغلبها ترجمات من اللغات الآسيوية ومقالتان حول شعر الشعوب الشرقية وحول ما سمي بفن المحاكاة** (١٧٧٢)، وكذلك ترجمته للمعلقات السبع (١٧٨٣).

استخدام لغتنا النقدية ومناهجنا الجديدة، مثل البنيوية، والرمزية النموذجية الأصلية، بوصفها أدوات مشروعة للاقتراب من الشعر العربي وبين زعم جونز بأن مفهوم الأدب في القرن ١٨ الكلاسيكي الجديد كان أيضاً مشروعاً للاقتراب من الشعر العربي.

هنا أيضاً يرى ستيتكيفيتش أننا لسنا في حاجة إلى البحث عن نوع أدبي رعوي قائم بذاته في الشعر العربي، مع ذلك. فالشعر العربي ببساطة ليس من هذا القبيل. ولكننا يمكن أن نسأل أسئلة أخرى: هل يتناول الشعر العربي أشياء رعوية؟ هل يشكّل المزاج الرعوي هذا الشعر إلى مدًى يمكن تقديره؟ وهل العنصر الرعوي في ذلك الشعر ذو معنى أو وظيفة رمزية؟ وإذا حدث أن وجدنا أي إجابات كاشفة نقديًّا عن هذه الأسئلة ــ وأنها لا غنى عنها لأي قراءة مثقفة للشعر العربي الكلاسيكي ــ عندئذٍ يمكن أن ننسى تلك الأحكام الأدبية غير الناضجة نقديًّا والسطحية عن حساسية القرن الثامن عشر المنسوبة إلى وليم جونز ونلتمس سبيلنا إلى التفكير في الأدب على نحو متكامل. وقد اقتبسنا هذه الحديث الأخير في الفصل الأول عندما عرضنا لمفهوم "الرعوي" في سياق الشعر العربي من منظور ستيتكيفيتش، وسيرد حديث آخر عن المسألة نفسها في الفصل الخامس.

يقترح ستيتكيفيتش (ص١٠٩)، لكي ينهي مناقشته عن شعرية جونز في سياق الشعر العربي على نحو خاص، أن نقابل بين شعرية الحماس الاستشراقي الجديد ما قبل الرومانتيكي للقرن الثامن عشر في إنجلترا وبين شكل آخر من الاستشراق، وخصوصاً **الاستشراق المستعرب** Arabist

Orientalism، الذي يشكل جزءاً لا يمكن إهماله، من التيار الأساسي في النظرية الأدبية الكلاسيكية الجديدة في أوربا، وهو لا يمثله أحدٌ أفضل من صمويل جونسون. يرى ستيتكيفيتش أن الفروق الأساسية بين المدرستين، ناهيك عن أهدافهما النقدية المتباعدة، تكمن في حقيقة أن الأولى، ما قبل الرومانتيكية، كانت تقوم أساساً، إن لم يكن كليًّا، على أقدم النصوص الشعرية الشرقية العربية، في حين أن الأخرى كانت تتقدم على نحو مطرد بطرق غامضة إلى حد ما نحو التقليد النقدي العربي. ولكن ثمة شيئاً جدَّ غامض عن المسألة، مع ذلك، هو ذلك النقص الراهن في توثيق علاقة صمويل جونسون الخاصة بالنظرية الأدبية العربية الكلاسيكية في حين أن تماثل النص وفحوى المناقشة لا تنقصهما الشفافية.[٧٤] ومن ثم، كما يقول ستيتكيفيتش

---

(٧٤) وهو ما يراه ستيتكيفيتش (ص١١٠) من خلال مقارنة نص من جونسون (١٧٠٩-١٧٨٤) وآخر من **العمدة** لابن رشيق، انطلاقاً من أفكار هوراسية وبقايا من الحماس الاستشراقي والجدل الأدبي العربي والنظرية العربية التي كانت كلاسيكية جديدة بالمثل، وليس من خلال الشعر العربي بعاطفيته غير المعهودة التي قد تقود إلى مسارات غير مرغوبة. وقد التفت فيما بعد محسن جاسم الموسوي إلى العلاقة الممكنة بين نظرية الشعر الكلاسيكية الجديدة في إنجلترا القرن الثامن عشر وعند العرب في العصور الوسطى الغربية، في مقالته المهمة؛ "المصادر العربية الممكنة لشعرية إملاك في ***راسيلاس*** لجونسون،" [راسيلاس اسم أمير الحبشة الذي أعطاه جونسون عنواناً لقصته الفلسفية]
Muhsin Jassim al-Musawi, "Possible Arabic Sources for Imlac's Poetics in Johnson's *Rasselas*," *Orientalism, Comparative Culture Book Series*, ١, Jan., ١٩٨٧, pp.٥-٤٣.

ويحاول الموسوي أن يكشف عن تلك العلاقة الممكنة في قصة جونسون الفلسفية تلك. انظر المقالة، ومعها هامش ٥٤ (ص٣٠-٣١) إذ يشير إلى مناقشة إملاك ووقوفه ضد تقليد القدماء لأنه "لم يكن أبداً قادراً على وصف ما لم يره." وفي الوقت نفسه لا يتبع اهتمام إملاك بالطبيعة والحياة =

(ص١١٠)، سوف تظهر الكلاسيكية الجديدة حينئذٍ، على العكس من الرومانتيكية، بوصفها مفهوماً ثقافيًّا شاملاً.

١ – ٣ ألفرت (١٨٢٢–١٩٠٩)[٧٥] ونولدكه (١٨٣٦–١٩٣٠): [٧٦] سؤال الترجمة وتعقيدات البحث الاستشراقي

=المفهوم الكلاسيكي الجديد عن "محاكاة الطبيعة." ويعرض كذلك لنظرة إملاك وجونسون إلى الشعر من حيث الموهبة والصنعة. وانظر كذلك هامش ٥٨، و٦٠ (ص٣١) إذ يشير إلى جرونيباوم، وهامش ٦٣ (ص٣١–٣٢) الذي ينهيه بقوله إن التطورات الاجتماعية والاقتصادية في إنجلترا القرن ١٨ والحقبة العباسية كان تعطي مبرراً لوجود فكرة العالمي، وهي حقيقة تشرح انتعاش الأرسطية في كل من إنجلترا والإمبراطورية الإسلامية. وانظر أخيراً هامشَيْ ٧١، و٧٣ (ص٣٢) إذ يشير في الأول إلى جوته عبر رينيه ويليك، وفي الآخر إلى سير وليم جونز وترجمة **المعلقات** في ١٧٨٣. ويمكن في الوقت نفسه النظر إلى مقالة في المجلة نفسها بالعربية ليحيى الجبوري، "المستشرقون والشعر الجاهلي،" ص٧٦–٩٨. وقد أهدى الموسوي كتابه الأخير **الرواية العربية ما بعد الاستعمار: تكافؤ الضدين المثير للجدل** الذي صدر عن دار نشر بريل (هولندا، ٢٠٠٣) إلى صديقه ستيتكيفيتش. وقد اقتبس المؤلف من صديقه قبل أن يهديه العمل بوصفه إنساناً، وناقداً، وباحثاً، وصديقاً، عبارة من **محاضرة أكسفورد**، يوجه فيها حديثه إلى زملائه المستعربين، كما ذكرنا آنفاً، بألا يكونوا مبشرين ثقافيين، "ممزقين بين تضحية جسورة بالنفس وإشفاق على الذات مشحون بالندم، واعظين عن العطاء، ومع ذلك منطلقين إلى الأخذ ومنمذجين كل شيء على صورتنا."

(٧٥) وليم ألفرت، أو وليم ألورد كما سمَّى نفسه على أغلفة الدواوين التي حققها، [ويكتب أحياناً بالعربية أهلوارد] Wilhelm Ahlwardt، مستشرق ألماني. حصل في عام ١٨٦٣ على وظيفة مفهرس لمخطوطات برلين ووضع نتائج عمله في عشرة مجلدات من القطع الكبير، وقدم فيها وصفاً دقيقاً لمحتوى هذه المخطوطات في تاريخ الأدب العربي. وقد قام بتحقيق دواوين كل من امرئ القيس=

أما سؤال الترجمة السيئة للشعر العربي القديم وعلاقتها بالبحث الأدبي، بعد روكيرت والنَّزعة الرومانتيكية الاستشراقية-الاستعرابية، فيراه ستيتكيفيتش (ص١١١) مأزق الاستشراق الأدبي بكليته. وفي الوقت نفسه أنتج الوعي المتنامي بتعقيدات البحث الاستشراقي، وخصوصاً بتعقيدات البحث الأدبي، صدعاً متزايداً دوماً بين المفاهيم القابلة للتبادل فيما بينها سابقاً عن الثقافة، والأدب، وفقه اللغة.

أمام هذا القصور الفيلولوجي يضطر المرء إلى النظر بعين الاعتبار إلى ملاحظة جرونيباوم الصحيحة عن أن الحماسة المبكرة وخيبة الأمل المتأخرة في الدراسات العربية وفي الأدب العربي نفسه يطبعانِ حياتَيْ ألفرت ونولدكه (١٨٣٦-١٩٣٠)، وهما من أعظم المستشرقين-المستعربين في هذا التقليد الفيلولوجي. وعلى الرغم من أن ستيتكيفيتش يعد هذا (ص١١٢-١١٣)، مع ذلك، من بقايا الحماس الرومانتيكي في ألمانيا جوته، لكنه يرى أن من الخطأ أن نضع ألفرت، حتى في هذه المرحلة، بصورة قاطعة ضمن المتحمسين الرومانتيكيين لأن نظريته الشعرية شكلية وتقليدية تماماً وتسير على النهج العربي الكلاسيكي الجديد، ممثلةً خليطاً من النظريات النابعة من كتيبات

=والنابغة وعنترة وطرفة وزهير وعلقمة والعجاج ورؤبة وأبي نواس. ومن أعماله **ملاحظات في أصالة الشعر العربي القديم** بالألمانية (١٨٩٢).

(٧٦) يعد تيودور نولدكه Theodor Nöldeke، شيخ المستشرقين الألمان، كان مطلعاً اطلاعاً واسعاً على الآداب اليونانية، ومتقناً للعربية والسريانية والعبرية. كتب عن تاريخ القرآن أطروحته الأولى للدكتوراه في ١٨٥٦ وكان في العشرين من عمره. من أعماله أبحاث في معرفة شعر العرب القدماء (١٨٦١). شغل منصب أستاذ في جامعة شتراسبورج بين ١٨٧٢-١٩٠٦.

البلاغة، وإن كان يعبر عن نفسه بوصفه رومانتيكيًّا في بياناته المبكرة. أما أفكاره النقدية التي لا تنبثق من دراساته الفيلولوجية المعتادة إلا في أحوال نادرة، فيبدو فيها مرتبكاً إلى حد ما. إنه يرى في النظرية العربية الكلاسيكية تطوراً متدرجاً نحو "التقييم النقدي للقصيدة بوصفها كلاً شاملاً،" لكنه يصحح نفسه بعد ذلك، محذراً من أن التقييم العربي للقصيدة الكاملة بعيد عن فهمنا لما ينبغي أن تكون عليه هذه القصيدة "نظراً إلى أن العرب لديهم إدراك للجزء المفرد [*das Einzelne*] فحسب، وهو السبب الذي لا يمكن معه لشعرهم أن يكون، طبقاً لمفهومنا، كُلاً مُتَماسِكا."(٧٧)

يُقارِبُ ألفرت هنا بُقْعَةً حَسَّاسَةً spot sore في النظرة الغربية إلى الشعر العربي لأكثر من قرن.(٧٨) وما كان ذات يوم جَرَياناً مثل جَرَيانِ الفرات

---

(٧٧) يعود ستيتكيفيتش هنا إلى عمل لألفرت بعنوان **عن الشعر والشعرية عند العرب** (١٨٥٦)، وسوف يعود فيما بعد لكتاب ألفرت بعنوان **ملاحظات على صحة القصائد العربية الجاهلية** (١٨٧٢). وقد ترجم عبد الرحمن بدوي الفصل الأول منه، انظر هنا **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي**، ترجمها عن الألمانية والإنكليزية والفرنسية عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩، ص٤١-٨٦.

(٧٨) يورد بدوي تاريخ كتاب نولدكه ١٨٦١ في حين يورده ستيتكيفيتش ١٨٦٤. انظر بدوي، **دراسات المستشرقين**، ص١٧، ولاحظ أن ما يقوله نولدكه هنا وحدة البيت ووحدة الصورة في مفهوم الشرقي (العربي) للشعر في حين ينظر الغربي دائماً إلى الكل (انظر هامش ٢٢، ص٥٣) من ترجمة الهليس، **الشعر العربي والاستشراق**، وانظر مقالة نولدكه في ترجمة بدوي، ص٢١، ومقالة ألفرت، ص٤٨، هو ما يقوله جرونيباوم، على نحو أو آخر، انظر مثلاً مقالتيه عن "نشأة الشعر العربي وتطوره (٥٠٠-١٠٠٠م)،" وعن "الاستجابة إلى الطبيعة في الشعر العربي،" في غوستاف فون غرنباوم، **دراسات في الأدب العربي**، ترجمة إحسان عباس وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال=

وانفتاحاً للشكل "مثل لحن جَذْلٍ مُتَعَدِّدِ الأنغام" لدى جوته يُنْظَرُ إليه الآن كي يُسَخَّرَ للدخول في نظرية عن طبيعة الشعر العربي، سوف ينتج عنها، مُجتمعةً إلى نظرية أنثروبولوجية أكثر شمولاً عن العقل العربي، صياغةً علميةً بصورة مريحة ومغرية لمبدأ "الذرية،" على الرغم من أن العربية، كما يقول المؤلف (هامش ٢٣، ص١١٣)، قد لا تزعم حقوقاً حصرية في السمة النقدية-الأدبية

= يازجي، بإشراف محمد يوسف نجم، (بيروت: دار مكتبة الحياة، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين (بيروت-نيويورك) المساهمة للطباعة والنشر، ١٩٥٩، ص١٣٣-٢٠٠. وقد نقل ستيتكيفيتش رأي جرونيباوم في ألفرت ونولدكه ووافق عليه، بل وسخر من نولدكه. و لم يجد ستيتكيفيتش بدًّا في النهاية من وضع جرونيباوم في المنطقة نفسها. وانظر كذلك موسى ربابعة، **الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي**، (إربد: مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، ١٩٩٩). وقد عرض المؤلف للاتجاهات الجديدة لدى المستشرقين الألمان في دراسة الشعر الجاهلي فيما وراء نظرية الانتحال والقول بالبناء المفكك للقصيدة الجاهلية. وقد أشار ربابعة إلى الكاتب الحالي [هامش ١٤، ص٥٨] وكتابه عن الشعر الجاهلي [**الكلمات والأشياء**، ١٩٨٨] وأنه "استطاع أن يصنف أشكال القصيدة من حيث بناؤها وموضوعها، وقد أفاد من دراسة [ريناتا] يعقوبي وطور منهجها ليطبعه على القصيدة الطللية الجاهلية بشكل عام." ولا شك أننا قرأنا عمل يعقوبي وتواصلنا معها في أثناء إعدادنا للكتاب/الأطروحة، ولكننا قرأنا ورجعنا كذلك إلى عمل بلوخ عن "القصيدة،" (١٩٤٨)، وقبله عمل ليختنشتادر عن **النسيب** في القصيدة العربية القديمة (١٩٣٢)، بالإضافة إلى عمل جوتفريد عن لبيد (١٩٨١)، وكلهم ألمان. كذلك أفدنا من النظرية الشفوية (عند باري ولورد ومنرو وزويتلر، وآخرين لاحقين مثل أونج وهافلوك) في دراسة الشعر الجاهلي، كما أفدنا من عمل عز الدين إسماعيل (الذي كتب عن **النسيب** مبكراً، (١٩٦٤) من وجهة التحليل النفسي، وعمل ياروسلاف ستيتكيفيتش وسوزان ستيتكيفيتش بصورة أساسية. ولا يعني هذا التقليل من قيمة عمل يعقوبي، وخصوصاً في كتابها عن الشعر الجاهلي (١٩٧١) ومقالتها عن "الزمن والواقع في النسيب والغزل" (١٩٨٥).

بما هي "ذرية." وثمة خصائص مشابهة في أسلوب اللغة العبرية التوراتية تطورت على نحو موازٍ للأسلوب في اللغة العربية.

هكذا يكون الفرق الجوهري بين هذين المدخلين إلى الشعر العربي هو أن هذا الشعر كان في المدخل الأول (جوته والمتحمسين الأوائل) ينظر إليه بطريقة تسمح له بالدخول إلى الحساسية الأدبية الأوربية سواء على نحو عملي-تجريبي ونظري بوصفه رديفاً لشعرية موجودة سلفاً أو متطورة على نحو جديد، في حين أنه في المدخل الآخر (زمن الفيلولوجيين شبه الرومانتيكيين) انساقَ تَيارُ الشعر العربي ودراسته إلى حيث يتم تجاوز الفكرة الأدبية، حتى جاء الوقت المناسب الذي كان فيه السبب المنطقي الوحيد يتمثل في أن معرفة كاملة بذلك الشعر بوصفه واقعة إثنوجرافية يمكن أن تزودنا بمادة وثائقية جدٍّ قديمة عن التاريخ الاجتماعي والثقافي. وبهذا تكون أولى الخطوات، كما يقول ستيتكيفيتش قبل ذلك بقليل، قد اتخذت في عملية تغريب الدراسة الأدبية، بوصفه استشراقاً فيلولوجيًّا، عن معايير وقيم الثقافة التي تنتمي إليها. وأما مَطِيَّةُ تَمَلُّصِ هذا الباحث الاستشراقي من عِبءِ حكم القيمة فيما يتصل بموضوع دراسته، فسوف يكون في ادعائه التاريخانية.

نلاحظ أن المدرستين المشار إليهما تتركزان في ألمانيا، وأن أهم شخصية في الأولى هي جوته المتأثر بترجمة وليم جونز للمعلقات في المرحلة الأولى، وهو تأثر شبيه بتأثر صمويل جونسون بالمعلقات في إنجلترا في الحقبة نفسها (القرن ١٨)، بالإضافة إلى سيادة فكرة الكلاسيكية الجديدة بوصفها معياراً عالميًّا لرؤية الشعر، أي الشعر في أي أمة. أما المرحلة الأخرى فيمكن

رَدُّها إلى تطور البحث الأدبي من خلال العلوم الأخرى من ناحيـــة، والميـــل الواضح لدى النقد الألماني إلى الفيلولوجيا في ميـــدان الأدب والنقـــد مـــع استثناءات معروفة في القرن العشرين، متمثلة في نقاد مهمين مثل إميل شتايجر، ونظريات القراءة في صيغتها الألمانية عند إيزر ومدرسة كونستانس، من ناحية أخرى.

على الرغم من أن نولدكه يبدو في تعبيره عن حماسته المبكرة للـــشعر العربي القديم أكثر ذاتية من ألفرت الذي أثبت حماسة العرب لشعرهم أكثـــر من حماسته هو، فإن الرجلين ينسلكان في فريق واحد في النهاية. فحتى حماسة نولدكه الذاتية تنطوي على سوء مدح بما يشبه الذم، في رأينا. يقول نولدكه في الفصل الأول من كتابه **إسهامات في معرفـــة شـــعر العـــرب القـــدماء** (١٨٦٤):

> ومهما يكن من شدة التغييرات والتحريفات التي أصابت نـــصوص القصائد القديمة (الجاهلية)، ومهما تعرضـــت لـــه روايتـــها مـــن اضطراب، فإنه تفوح من هذه الشذرات روح منعشة تدل علـــى أن قوة الشعر العربي البدوي وجماله لم يـــضيعا. وكمـــا أن أناشـــيد هوميروس بالرغم من كل ما أصابها من تغـــييرات، وبـــرغم كـــل غموض في معانيها، "لا يزالُ يَرِفُّ منها رَبيعُ الإنـــسانية الوَضَّـــاءِ، وسَماءُ هلاّس الزاهرة" وكمـــا أن قـــصائد بيوولـــف Beowulf والنيبلنجن Nibelungen الغامضة المحرَّفة تمكننا من النفوذ ببـــصرنا العميق إلى روح الوثنية الألمانية القديم، – فإننا نتلقى من القـــصائد العربية القديمة صورة حية للعرب القـــدماء بفـــضائلهم وعيـــوبهم،

بعظمتهم ومحدوديتهم. إنها ليست شعراً يسعى لتقديم صورة فوق حسية، ويؤدي إلينا أساطير متفوقة أو دائرة غنية من الأفكار المعبر عنها بالشعر: وإنما هو شعر جعل مهمته الرئيسة هي وصف الحياة والطبيعة كما هما في الواقع، مع قليل من التخيلات، بيد أنه في نطاق حدوده عظيم وجميل، وتسري فيه روح الرجولة والقوة، روح تهزنا هزًّا مزدوجاً إذا ما قارناه بروح العبودية والاستخذاء التي نجدها في آداب كثير من الشعوب الآسيوية الأخرى.(٧٩)

يقف ستيتكيفيتش، في تعليقه على نص نولدكه السابق، على المفارقة التي ينطوي عليها هذا النص. فقد ربط نولدكه بين مديحه الحقيقي هذا للشعر العربي وتمنيه أن ينهض الشعب الألماني كي يغسل عنه العار القديم بدمه. وقد انتصر البروسيون حقًّا في تلك الحرب، وحصل نولدكه في عام ١٨٧٢ على كرسي الأستاذية الشرقي في جامعة شتراسبورج، كما ذكرنا في تعريفه أعلاه. "عندها،" كما يقول ستيتكيفيتش (ص١١٤)، "وعلى نحو مثير للسخرية، أعلن أن الشعر العربي عديم التأثير."

هنا يصل ستيتكيفيتش إلى بعض التقييم العام لفهم جيل فقهاء اللغة الأوروبيين المهتمين بالأدب العربي والذين كانت لهم على الأقل صلات مبكرة

---

(٧٩) أورد ستيتكيفيتش معظم هذا النص مترجماً من الألمانية إلى الإنجليزية، ولكننا اعتمدنا ترجمة بدوي (انظر **دراسات المستشرقين**، ص٣٩-٤٠). وعنوان كتاب نولدكه:

Beiträge zur Kenntnis der Poesie der alten Araber (١٨٦٤).

وقد ذكر بدوي أن تاريخ نشر الكتاب هو ١٨٦١، ولكن الصحيح ما أثبتناه. وانظر النص نفسه في ترجمة الهليس، ص٣٩-٤٠

بالرومانسية، وخصوصاً فيما يتصل بسؤالهم حول النوع الشعري الذي ينتمي إليه الشعر العربي القديم. لقد كانت لديهم حاجة ماسة لتعريف طبيعة الشعر العربي — إذ كان هذا هو هدف دراساتهم. وقد نجحوا من خلال تعريفاتهم في وضع معيار ثابت تقريباً وجامد لما سوف يصبح الأسلوب التقليدي للتنظير حول قضية الشعر العربي. وبالكاد لم يتغير شيء، أو شيء قليل غير جوهري، في افتراضاتنا وإجاباتنا عن هذه الأسئلة إلى يومنا هذا. بالطبع كتب ستيتكيفيتش هذا الكلام في ١٩٨٠، وكان يُرَجِّعُ أصداء محاضرة أكسفورد في ١٩٦٧. ولقد تَغَيَّرَ الوضعُ بصورة أو بأخرى في أثناء الأربعين سنة الماضية، بفضل ستيتكيفيتش وتلاميذه على الأقل، ولكننا ما نزال نواجه من حين إلى آخر برجعية واضحة في فهم الشعر العربي سواء لدى المستشرقين أو لدى الباحثين العرب أنفسهم.

وإذا كان وليم جونز اعتبر أن الشعر العربي شعر غنائي بالدرجة الأولى، وانطلاقاً من ذلك الفهم قام بعملية إعادة تقييم للنوع الغنائي امتدت على نحو جذري إلى الشعر الأوروبي، فإن ألفرت لم يكن مستعداً لأن يعتمد جونز مقياساً له بسبب طبيعة المرحلة التاريخية التي نشأ فيها، وتأثره بالنظرية العربية التقليدية القديمة أكثر من تأثره بمستشرق مثل وليم جونز.

بالنسبة إلى ألفرت لم يكن الشعر العربي القديم، متمثلاً في القصيدة بوصفها مرحلة شكلية تاريخية متأخرة مكتملة التطور، "غنائيًّا بل وصفيًّا؛" يقول في كتابه **ملاحظات حول أصالة الشعر العربي القديم** (١٨٧٢):

والشعر القديم ليس من النوع الغنائي، بل الوصفي؛ أما كيف تتسلسل الأوصاف ــ فهذا أمر لا يعلمه أحد مقدَّماً؛ وينبغي ألا تتكرَّر بالطريقة نفسها، وألا تتناقض بين بعضها وبعض؛ لكن لا ينبغي السير في دائرة محددة تماماً ... **ومن الطبيعي مع هذا أن يقوم بوثبات فيصف في موضع متأخر ما كنا نتوقع أن يصفه في موضع متقدم**؛ ... فالصنعة كانت لا تزال في أوائلها. (ص٦٧-٦٨ من ترجمة بدوي) (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

فالوصف محدد وغير قابل للتنبؤ في الوقت نفسه، لأن الامتداد المادي للقصيدة هو وحده الثابت بكل معنى الكلمة: بين ستين ومائة بيت، والشاعر العربي قد يتقدم، بصورة طبيعية تماماً، رأساً على عقب، فيصف في النهاية ما كنا نتوقع أن يصف في البداية، بحكم أن "الصنعة كانت لا تزال في أوائلها." إن ألفرت لا يُعِدُّ أيَّ محاولات شعرية سابقة على التطور الكامل للقصيدة نتاجاً للفن. وسوف يُنَحِّي فقهاءُ اللغة اللاحقون الأمرَ كلَّه جانباً ويُجَرِّدُون الشعرَ العربي من صفة الفن. وعلى الأقل فإن ألفرت يبدو كأنه يلمح إلى أن الشعر العربي مَرَّ بفترة بدائية لم تكن فكرةُ الشكل واضحةً فيه و لم يكن قد ارتقى إلى مستوى الفن بعد. ويعلق ستيتكيفيتش (ص١١٥) على هذا بأن من المحرج عدم حدوث تقدم نقدي في مجال الاستشراق الأدبي على مدار قرن كامل، وأن العكس هو الصحيح فيما يتصل بالنضج الفني للشعر العربي.

مَرَّةً أخرى، يلاحظ ستيتكيفيتش (ص١١٦)، مع ذلك، تأثر المستشرقين الفيلولوجيين (الألمان في معظمهم)، مثل نولدكه وألفرت: فالمعنى المفرد الجزئي

الذري das Einzelne عنده يقابل "المعنى المفيد" عند النقاد العرب، كذلك الأمر بالنسبة إلى أن الشعر العربي وصفي وغنائي معاً. وتنضم إلى السلسلة نفسها النظرة إلى القصيدة الثلاثية التركيب بوصفها النمط الوحيد الموجود للشعر الكامل من حيث الشكل في العصر الكلاسيكي العربي، وتخبط ألفرت في توهم "تخبط" الشاعر العربي القديم في الربط بين الأجزاء المفردة. ومن هذه النقطة فرضت نظرية "القصيدة في مقابل القطعة" نفسها بوصفها إجابة سهلة عن سؤال معقد، مما أدى إلى عرقلة أي تطور نحو نقد آخر للنوع أو للتيمة. كذلك الأمر في مسألة "مناسبة" القصيدة العربية؛ أي أنها دائماً نتاج لمناسبة بعينها، وإذا لم تكن، مثل معلقة امرئ القيس، فأجدر بها أن تُنْبَذَ. وبالطبع موضوع المناسبة قد يساعدنا على فهم الجزء الأخير من القصيدة، ولكن ماذا نفعل مع الجزئيين الباقيين.

أما أكثر ما يلاحظه ستيتكيفيتش فيما يتعلق باكتشاف فقهاء اللغة في القرن التاسع عشر لـ"طبيعة" الشعر العربي أنه مع ازدياد فعاليات النظرية النقدية الفردية قوة فإن ما تم تأكيده دائماً هو "غيرية" ''otherness'' الشعر العربي الشكلية والتجريبية، مما أدى إلى تعميمات مفيدة ثقافيًّا. ويرى ستيتكيفيتش أن منظري فقه اللغة المستشرقين لم يبتكروا شيئاً من كل هذا إلا قليلاً، لأن هذه النقاط كانت موجودة في الأفكار النظرية لفقهاء اللغة العربية المتراكمة في الخلاصات الموسوعية والمختارات النقدية والكتيبات البلاغية والشروح الفقهية.

يعطي ستيتكيفيتش (ص١١٧-١١٨)، تقييماً نقديًّا شاملاً لكل من ألفرت ونولدكه:

إن ألفرت لم يتوقف أبداً، بمزاجه العقلي الفيلولوجي المتسم بالتفاؤل، عن التطلع إلى نظرية أدبية عربية كلاسيكية يمكن الاعتماد عليها أكثر من الناحية الموضوعية لكي تقوده بحكمة لكي يعرف، بعض الشيء، معرفة جوهرية وغنية ما هو حقّاً الشعر العربي. ولا يبدو أن نولدكه قد امتلك هذا الطموح البالغ فيما يتعلق بالنظرية. بل إنه لأمر محير تماماً أن نلاحظ أنه في تقديمه لكتاب ابن قتيبة **الشعر والشعراء** من خلال "مساهمته" في العام ١٨٦٤، فشل كلية في أن يلاحظ المساهمة الاستثنائية لذلك المنظر العربي، وأعني وصفه لبناء القصيدة العربية. إن المرء ليتساءل ببساطة عن هدف الاهتمام بالنظرية الأدبية لدى هذا الجيل على الإجمال، وما إذا كان ممكناً لأية إضافة كمية لأدوات النقد العربي أن تساعدهم على افتراض أسئلة أفضل والعثور على إجابات قاطعة أكثر. (ترجمة الهليس، ص٤٤ بتصرف ضئيل، وانظر هامش٢٢، ص٥٣ من الترجمة نفسها، حيث يرصد ستيتكيفيتش تكرار نولدكه لرأي ألفرت بحرفيته تقريباً).

وإن نتأمل نظرة النقاد العرب المعاصرين إلى المناهج النقدية الغربية نجد موقفاً مشابهاً لدى كثير منهم لذلك الذي وقع فيه ألفرت ونولدكه وأضرابهما؛ أي الوقوع في الاعتقاد بأن في هذه المناهج الحل السحري للمعضلات المنهجية التي تنشأ من محاولة تطبيق النظريات الغربية على الشعر العربي دون فهم حقيقي للشعر العربي نفسه وبالطبع دون فهم للشعر "الغربي" الذي نشأت تلك المناهج في ظلاله.

١ – ٤ جرونيباوم يُرَدِّدُ النغمةَ نفسَها!

بالطبع يبدو جرونيباوم، الذي أشار إليه ستيتكيفيتش قبل العبارة التقييمية السابقة عن ألفرت ونيلدكه، مُتَقَدِّماً قليلاً في ملاحظة بعض الأمور وتقويم بعض الخلل الذي نراه لدى ألفرت، ولكنه لا يتجاوز إعادة صياغة بعض وجهات النظر الميكانيكية حول القصيدة العربية المبكرة، إذ يلاحظ أن القصيدة تتماسك من خلال القافية فحسب. ومن هنا لا يكفي أن نقول، كما فعل جرونيباوم مُشَذِّباً بالكاد حَماقات ألفرت، إن "الشعر العربي القديم الذي لم يتخذ أداة للسياسة، كان فنًّا غنائيًّا ذا طابع وصفي، عَالَجَ عَدداً محدوداً من الموضوعات التقليدية،" وأن تبريرَ غنائية هذا الشعر يَقَعُ في حقيقة أن ما جرى وصفه هو توضيح أيضاً للوضع الاجتماعي للشاعر ولمهارته وشجاعته. وهكذا، فَرَضِياً، يكون موضوعُ القصيدة هو فحواها الذاتي، وترجع غنائية الشعر العربي إلى وضعها السابق.(٨٠)

---

(٨٠) انظر جرونيباوم، **دراسات في الأدب العربي**، ص١٣٣ من مقالته "نشأة الشعر") وباقي كلام جرونيباوم يمضي على النحو التالي: "ولما كان الشعر وسيلة البدوي الوحيدة للتعبير عن النفس، فقد تمثلت فيه حياته الروحية في أتمّ أوضاعها. ... ... ومع أن هذه القصائد قلما لامست العواطف الصميمة والأحاسيس الطارئة في نفس الفرد، فلا مفر من اعتبار الشعر القديم شعراً 'وجدانيًّا' إلى مدى بعيد." وفي مقالته الأخرى عن "الاستجابة إلى الطبيعة في الشعر العربي،" (ص١٦٣) يقول جرونيباوم إنه مهما كان موضوع الشاعر "فإنه يعرضه كما هو، أو كما عوَّده العرف والتقليد أن يراه، ممتنعاً عمداً عن إظهار أيَّةِ بادرة شخصية، وأيَّةِ خلجة من خلجاته الخاصة التي قد تطغى على المشهد من غير مبرر. وإذا نحن صرفنا النظر عن أناقة التعبير ورونق اللغة، فإن جمال العرض إنما ينبثق=

إما إذا اقتصر فهم الشعر العربي الكلاسيكي على هذا المستوى وحده، فليس مفاجأة أن يُنْظَر إلى البنى الشكلية فيه (القصائد وأقسامها الفرعية) بوصفها متبلورة في مجموعة من الوحدات الموضوعية المتماسكة من خلال قافية موحدة ومن خلال سلسلة محددة من استجابات الشاعر تجاه أشياء يكون الشاعر مفتوناً بها ثقافيًّا. فما معنى كل هذا؟ إن سؤالاً كهذا لم يُطرح طرحاً نقديًّا، أو لعله قد تم نسيان أن جوته حاول في **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي** أن يجيب عنه من قصيدة إلى أخرى.(٨١)

لعلنا نلاحظ أن هذا المذهب قد انتقل إلى كثير من الدراسات العربية منذ بداية القرن العشرين وحتى وقتنا هذا؛ إذ لا يزال نفر من باحثينا يصرُّ على

=من الأمانة في نقل المشاهد، لا من انفعال الشاعر بالمؤثرات التي أوحت إليه فعلاً بأنشودته الملهمة." وهكذا أدَّى كل ذلك إلى اتهام الشعر العربي القديم بعدم تمتعه بالنوعية الفنية على يد الفيلولوجيين المتأخرين. ففي كل من ألفرت ونولدكه وجرونيباوم نلاحظ الارتباك والتخبط في تقييم القصيدة العربية. ولنلاحظ عند ألفرت، على سبيل المثال، كلامه في مقالته (١٨٧٢) عن "وحدة القصيدة " (الجاهلية) والبحث عنها شاغل ملح ويائس في الوقت نفسه (انظر ص٦٩، ٧٤-٧٥ من مقالته في بدوي). أما فيما يتصل بتخبط نولدكه فانظر نفسه (ص٢٨-٣٠ من مقالته في بدوي) إذ يدور حول نفسه بحثاً عن "النص الأصلي" للقصيدة القديمة (الجاهلية). ويجمل ستيتكيفيتش تعليقه على كل هذا التخبط بقوله (ص٤٣ من ترجمة الهليس): "ما من نقطة رئيسية في شعرية فقهاء اللغة ما بعد الرومانسيين، أو في الأصح في تنظيراتهم المشتتة، تبدو أصيلة أو مُتَرَوًّى فيها إذ كانت قائمة على النظريات الشعرية العربية التقليدية وكانت أهدافها قاصرة على التقنيات الوظيفية للإنتاج الشعري."

(٨١) يشير ستيتكيفيتش هنا إلى قصيدة جوته "أنَّى لَكَ هذا؟" (ص١١٥) بوصفها مثالاً على ما يقول، (انظر ترجمة بدوي **للديوان الشرقي**، ص١٦٢، وهي قصيدة أُلِّفَتْ قبل ٣٠ مايو سنة ١٨١٥، وقصد بها جوته، كما جاء في التعليق على القصيدة [ص١٦٣] أن يرد على الأسئلة السخيفة التي وجهها إليه البعض متسائلين كيف نشأ الشعر الشرقي في هذا **الديوان**.)

"واقعية" الشعر العربي القديم، و"جغرافيته" وانطباق "محتواه" على تاريخيته وبيئاته انطباقاً لا يسمح، عند تبنيه، باستكشاف آفاقه الفنية في ضوء الفكر النقدي المعاصر الذي يهتم بـ"القوانين" الشعرية، و"البنية" الفنية، والأسطورية/الطقوسية، وفي ضوء نظريات القراءة والتأويل المختلفة. وواضح أن هذا المنهج في فهم الشعر العربي يمكن أن يكون ذا رافدين: الأول التراث النقدي العربي نفسه والآخر المنهج التاريخي و"العلمي" الذي ساد في أوربا (وخصوصاً فرنسا) في القرن التاسع عشر وتأثر به طه حسين (مع بعض التعديلات) عبر كارلو نلينو في الربع الأول من القرن العشرين، على نحو ما أشرنا أعلاه.

في مقابل كل هذا كان موقف المستشرقين في الحقبة الرومانتيكية بشعرائها ومترجميها ومرحلة الرواد قبلها، من قبيل وليم جونز. فهؤلاء لم يكونوا بحاجة إلى مفتاح عربي ما ليساعدهم على فك شفرة الكتابة الجمالية العربية، بل كانوا يقرأون الشعر العربي من داخل مجال الطاقة النابضة بالحياة لأشعارهم القومية. ومن هنا كانت التناظرات المعقودة بين شعر وشعر تناظرات تَلَقٍّ خَلاّق مُتَفَتِّح. لقد كانوا قادرين على سماع ترددات وأصداء الشعر العربي داخل معدن شعرهم الخاص لأن ذلك هو ما كان، عن قصد، أكثر ما يصغون إليه. وكانت نظرياتهم ومبادئهم حول الشعرية العربية معنية بصورة أوثق بإمكانات أشعارهم.

قد نتساءل هنا حول مدى "رومانتيكية" الشعر العربي القديم من جهة، ومن جهة أخرى قد يتهم بعض المعاصرين (من مدرسة ستيتكيفيتش نفسها)

النقاد العرب المحدثين وبعض المستشرقين المعاصرين كذلك بتسلط بعض الأفكار الرومانتيكية على أذهانهم وهم يفكرون في الشعر العربي القديم والحديث على السواء. إن ثمة جدلاً حول هذين الأمرين لم ينته بعد بين الباحثين والمترجمين للشعر العربي إلى لغات أخرى.

١ – ٥ هل يأتي الحَلُّ من عند بلوم وبارت؟

من المؤكد أن ستيتكيفيتش الذي التفت إلى الملمح السابق الخاص بالرومانتيكية وتأثيرها الاستشراقي الإيجابي في مقالة أكسفورد (١٩٦٧)، وفي المقالة الراهنة (١٩٨٠) وجد المفتاح الذي يفسر له وعيه النقدي المبكر بالمسألة من خلال هارولد بلوم الذي نشر عمله عن **قلق التأثير** في ١٩٧٣. يذكر ستيتكيفيتش بلوم في سياق المناقشة هنا ويقول:

> إذا كانت ثمة "إساءة فهم" وافرة في تلقٍّ جمالي مفتوح النهاية مثل هذا- فلا بأس، وقد تعلّمنا من هارولد بلوم أن إساءة الفهم يمكن شرحُها من قبل عَين البحث [الأدبي] المحايدة (الباردة) من جهة درجة التأثير الإبداعي الذي تثيره أكثر من جهة مقاربتها الموضوعية المبنية على حقائق بعينها. (ص١١٨)

إن امتداد نظرية بلوم من العمل الإبداعي بوصفه رؤية واعية، منذ بدايته في عصر الأساطير، إلى العمل النقدي نفسه بوصفه عملاً إبداعيًّا، هو الذي يصل بين وعي ستيتكيفيتش النقدي المبكر بقيمة عمل الاستشراق-الاستعرابي في القرن الثامن عشر، إذ يمتزج الوعي النقدي بالوعي الأدبي، ونظرية بلوم

نفسها التي رأينا أعلاه أنها تمتد إلى فيكو في القرن الثامن عشر نفسه. وقد انتهينا في مقام آخر،[٨٢] في تأمل المسألة نفسها، إلى ما سميناه "الوعي الكتابي،" لنشير به إلى ذلك الوعي بالفن في الفن، إذا جاز التعبير، و"الوعي النصي،" لنشير به إلى الوعي النقدي الذي لا يخلو من تواصل عميق مع العمل الإبداعي وقوانينه ومفاتيحه الداخلية التي تجعل الناقد في موقف الشاعر كما تجعل الشاعر في موقف الناقد منذ اللحظة الأولى وإن كان على نحو تعبيري مختلف.

وفي السياق نفسه، وبالمعنى نفسه، ينتقل ستيتكيفيتش (ص١١٨-١١٩) من "إساءة القراءة" عند بلوم إلى "لذة النص" عند بارت، عبر تصور لكيفية استيعاب ثقافة ما لثقافة أخرى استيعاباً جماليًّا وفكريًّا، بأنها لا تكمن في المقارنة بل تنطوي على شيء من "أكل لحم الآخر،" أو "الافتراس" ''cannibalism'' في انحلال خيميائي إلى مادة أدبية أولية متعددة التكافؤ. دون هذا الدافع الافتراسي لمعرفة الآخر أو دون سحر ونار الاختبار تصبح المعرفة الأدبية غير منتجة، إن لم تصبح باطلة لأنها حتى في ما يُسَمَّى استخداماتها التطبيقية التاريخية والاجتماعية سوف تُشَوِّهُ، أكثر أو أقل، كُلَّ ما تَمَسُّهُ بمقتضى خَلَلِها الداخلي. ويبدو لستيتكيفيتش أن كل محاولة لإدراك طبيعة الأدب الأجنبي — ليس إدراك التوابع أو الأعراض بل الطبيعة ذاتها —

---

(٨٢) انظر حسن البنا عز الدين، **مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي: دراسات ومراجعات نقدية**، (القاهرة: الحضارة للنشر، ٢٠٠٣)، **والشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم**، (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣).

تعني استحضار الخيميائي والافتراس. إنه الالتهام الشَّرِهُ لحساسيةٍ ما مِن قِبَـــل حَساسية أخرى.(٨٣)

ولا بد أن رولان بارت سوف يمتد بهذه الشهوة من قبل حساسية مـــا تجاه أخرى ليستوعبها في فكرته عن "متعـــة الـــنص" "the bliss of the text". إن هذه المتعة، حالَ الشعور بها، سوف تخلقُ المساحةَ الـــضرورية في الحساسية المستقبِلة (بكسر الباء)، سامحةً لها بأن تفتح نفسها لـــ"لذة النص،" التي هي في الوقت نفسه حالةٌ من التحليل والنقد والنظرية بطيئةٌ، قَويَّةُ الذاكرة وانعكاسيةٌ.(٨٤) وفي هذه المرحلة يكون النص مستعدًّا لأن يُسَجَّلَ، لأن يُفَرِّغَ

---

(٨٣) سوف تعود فكرة "الافتراس" إلى الظهور في بعض أعمال ستيتكيفيتش بعد عشرين سنة في نهاية مقالة "الخطيئة" وبعدها من مقالات "الصيد" المختلفة.

(٨٤) أشار ستيتكيفيتش هنا إلى كتاب بارت، **لذة النص** (١٩٧٥)، دون تحديد صـــفحة بعينـــها. ولكننا يمكن أن نعود إلى فقرة في كتاب بارت نفسه، نعتقد أن ستيتكيفيتش يعنيها هنا. يقول بارت: "يبتدئ مع كاتب المتعة (وقارئهـــ [ـــا؟]) النص الممتنع، النص المستحيل. هذا النص يقع خارج اللذة وخارج النقد، إلا إن استحوذ عليه نص متعة آخر: لن تستطيعوا أن تتحدثوا "عـــن" نـــص كهـــذا، تستطيعون فقط أن تتحدثوا "داخله" على طريقته، وأن تنتحلوه بسرقة ممدوحة، وأن تؤكدوا بـــشكل هستيري خواء المتعة (وليس الأمر أن تواصلوا استحواذيًّا ترديد حرفية اللذة)." انظر رولان بارت، **لذة النص**، قدَّم له عبد الله محمد الغذامي، ترجمه وقدَّم له وعلق عليه محمد خير البقاعي، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨)، ص٣١ المقابلة لصفحة ٣٨ في الأصل الفرنسي. ويشير بارت نفسه في بداية كتابه (ص١٧ من الترجمة و١١ من الأصل) إلى التعثر المصطلحي لمفهـــومي اللـــذة plaisir والمتعـــة jouissance والأخير يمكن ترجمته في الإنجليزية إلى bliss أو enjoyment أو حـــتى use أو الحـــق في الربح التجاري. ويورد البقاعي في مقدمته نصًّا مهمًّا (ص١١)، نقلاً عن أحد شُرَّاح بارت: "وتحيـــل لذة النص في رأي بارت إلى شيء تجهله الجمالية كل الجهل، وخصوصاً الجمالية الأدبية ونعني به المتعة La jouissance: وهي ضرب من الإغماء وإلغاء للفاعل. ورب سائل يعترض هنا بالقول: لماذا نقول

ذاته بعد تجارب أكثرَ صَخَباً في المستودع الثابت للتاريخ الأدبي، أي ذخيرة النصوص المعروفة بالتجربة، والقابلة للمعرفة. إن غض النظر عن هذا النظام أو إنكار ضرورة أي شيء سوى المرحلة الأخيرة من المعرفة الأدبية فهو خصيصة الفيلولوجيا في أقصى حالاتها التقنية. ولَم يحدث أن دخلت هذه الفيلولوجيا مجال النقد الأدبي والنظرية الأدبية، إلا وكانت فوق كل شيء آخر تبحث عن المصطلحات والمفاهيم القابلة للتحقيق والتي كانت قد تعاملت مع تلك المطالب الذهنية. وهكذا لم تَشُكّ الفيلولوجيا الاستشراقية للقرن التاسع عشر إلا قليلاً في أنها سوف تحقق أبعد فهم مباشر لـ"طبيعة" الشعر العربي من خلال تحقيق النصوص، جرياً على طريقة أسلافهم في المنهج نفسه. أما الفشل الأساسي لأصحاب هذا المنهج في القبض على "طبيعة" الشعر العربي أو حتى في فهم النقاط النقدية-النظرية الجوهرية الملتصقة بهذه الطبيعة فيرجع إلى تشويه أو تفكك بعينه في مستويات الحساسية المستقبِلة (بكسر الباء) أو مستويات الثقافة الأدبية المستقبِلة، بالإضافة إلى مفهوم غير صحيح بالدرجة نفسها للمستويات التي كان يفترض أن يظهر الموضوع الشعري المستقبَل (بفتح الباء) نفسَه فيها.

="لذة النص" 'Le Plaisir du texte' ولا نقول "متعة النص" 'La joissance du texte' ما دامت المتعة مرحلة متقدمة عن اللذة؟ وجواب ذلك أن الممارسة النصية تحتوي أنوعاً متفرقة من الفواعل يستطيع كل منها أن ينتقل من التماسك (حيث الفرح والامتلاء والرضى؛ أي اللذة بمعناها الحقيقي) إلى الضياع (حيث الإلغاء والتلاشي والمتعة)، ومما يؤسف له أن اللغة الفرنسية لا تملك كلمة تشتمل في الوقت نفسه على اللذة والمتعة، وعليه، ينبغي القبول بغموض عبارة "لذة النص" التي تحمل تارة معنًى خاصًّا "لذة مقابل متعة،" وتحمل معنى عامًّا تارة أخرى "لذة ومتعة".

١ – ٦ فلهاوزن وجولدتسيهر والتكلف النقدي الغربي

لقد كان الأساس المنطقي لمنفعة الشعر العربي من الناحية التاريخية الوثائقية أقوى أشكال تلك النفعية وإن كانت ثمة أشكال أخرى. هذا هو ما يعالجه ستيتكيفيتش في الجزء النهائي من "الشعريات المتنوعة،" (ص١١٩-١٢٣). ينظر ستيتكيفيتش هنا إلى استخدامات الشعر العربي، وشعريته، إذا جاز القول، في المرحلة الممتدة بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين، بأنها كانت تصطبغ على نحو واضح بالنفعية؛ إذ كان يتم التعامل مع الشعر على يد الفيلولوجيا، حتى الخالصة منها، لاستخدام تاريخي توثيقي وغيره، خارج الاستخدام الشعري.

يستشهد المؤلف هنا بجوليوس فلهاوزن Juluis Wellhausen (١٨٤٤-١٩١٨) الذي يتمثّل هذا الموقف الفيلولوجي التاريخي تجاه الشعر العربي تمثُّلاً سلبيًّا من خلاله على نحو أفضل من أي أحد آخر. ذلك أنه يصرُّ على تعميم آرائه، بالرغم من كونه مؤرخاً، حتى على حكم القيمة الأدبي، بصورة ضمنية، أو بصورة تصريحية على السواء وذلك في صدد إشارته إلى معلقة عمرو بن كلثوم. فلهاوزن بهذا يعكس زمنه، ومكانه والحساسية الثقافية — وفوق كل شيء الفيلولوجيا الاستشراقية. ويتقاطع فلهاوزن مع جولدتسيهر (١٨٥٠-١٩٢١) في بعض أعمالهما ولكن بعد ذلك يذهب كل منهما في طريقه: الأول من إعادة بناء تاريخية إلى إعادة بناء نصية مناظرة، والآخر من التاريخانية الزائفة والشكلانية المتحجرة في تفسيراتها اللاهوتية إلى الأسطورة والرمز.

الحقيقة أن ستيتكيفيتش، مثله مثل بونيبكر Bonebakker وأستاذه جب، يقدِّر جولدتسيهر ويراه (ص١٢١، وانظر هامش٣٩، ص١٢٢) نظيراً لجونز والحقبة الرومانتيكية، بعد أن عدَّه (ص١٢٠) سابقاً لعصره، وهو يدافع عنه وعن أبحاثه ويقول إن خطأه (الفيلولوجي التاريخي) يغتفر لأنه كان يقوم بعمل ثقافي أنثروبولوجي يعد مجرد خطوة تمهيدية لعمل نقدي عن الشعر العربي بما فيه من خصائص مميزة تتمثل في أنواع أدبية أو استخدامات شعرية. وبمعنى أشمل، فإن موقف جولدتسيهر هو نقض لوجهة النظر ما قبل الرومانتيكية كما أشرنا أعلاه. يرى ستيتكيفيتش أن دراسة جولدتسيهر اللغوية الواعية وعياً أصيلاً بمداخل النقاد العرب نحو التقليد والتجديد في الشعر تكشف عن صلابة في البحث والمنهج الأدبي ومرونته مما يجعلها تحتفظ بمصداقيتها حتى اليوم. أما عيوب تلك الدراسة نفسها فتكمن في اعتماد صاحبها على جوانب تقليدية بعينها في النقد والشروح الشعرية العربية القائمة على التفسير اللغوي. وهنا يصرُّ ستيتكيفيتش على أن جولدتسيهر يتراجعُ ويعرضُ بتسرعٍ مشغوفٍ إلى حدٍّ ما التكلفَ النقديَّ الغربيَّ الأخرقَ الذي يمكن أن نسميه المغالطة الساخرة ironic fallacy بحكم أنه قادر، مثله مثل مستشرقين أوروبيين آخرين كثيرين في أيامه وأيامنا، على إفساد ملاحظات فيلولوجية صائبة موضوعيًّا بتحويلها إلى ملاحظات نقدية حافلة بهذه المغالطة الساخرة. والحقيقة أن جولدتسيهر يقع حقًّا ضحية للنظرية النقدية البلاغية العربية القديمة كما هي عند ابن قتيبة وابن رشيق، بالإضافة إلى تأثره بالمدرسة الاستشراقية الواقعة تحت التأثير العربي نفسه. إن الطريقة التهكمية التي يعبر بها عن نفسه فيما يخص الأسئلة الرئيسة للحساسية الشعرية العربية تظهره، قبل

أي شيء آخر، واهناً على نحو خطير بسبب من قيود التقاليد الفيلولوجية الاستشراقية والعربية القديمة كذلك. إن هذا الضعف، علاوةً على كل شيء، ينتج من خواء في الحساسية ونقص في الفهم النقدي الحقيقي والشامل، بل والتجريبي، للشعر موضوع الدراسة.

١ – ٧ جوته مرة أخرى

يعود ستيتكيفيتش في الفقرة الأخيرة، كما فعل في الفقرة الأولى، من مقالته إلى جوته. وهنا يشير إلى اعتراض جوته على نَغَمَةٍ بعينها كانت تُمَيِّزُ حينئذٍ بعض النقاد المستشرقين، مثل رايسكه (١٧١٦-١٧٧٤). وهي نَغَمَةُ الحماسة السهلة والاستعداد للتنازل والتعطف تِجاهَ الشعراء العرب الذين كانوا يُرْفَعونَ إلى السماء على يَدِ هؤلاء النقاد ثم يعاملونهم كأنهم تلاميذ سذج. هنا نجد أن جوته يمزج مرة أخرى في حسِّه الإبداعي بين الشعر والنقد. فـ"شعرية" جوته، مثلها مثل "شعرية" الشعر العربي، شعرية شتّى أو "متنوعة" ''assorted''؛ إذ تجمع بين التنوع والتناغم في الوقت نفسه. ويمكننا أن نستدعي هنا تصدير جوته تعليقاته على **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي** بهذه العبارة:

مَنْ يُرِدْ فَهْمَ الشعرِ
فَلْيَذْهَبْ إلى وَطَنِ الشِّعْرِ؛
وَمَنْ يُرِدْ فَهْمَ الشاعرِ
فَعَلَيْهِ أنْ يذهبَ إلى وَطَنِ الشَّاعِرِ.

الفصل الرابع

الأسس النظرية لدراسة الأدب العربي

(٣) التناقض الظاهري وإنتاج المعنى

الأسس النظرية لدراسة الأدب العربي

(٣) التناقض الظاهري وإنتاج المعنى

١- ٠ التأويل في السياق العربي والغربي

تُعَدُّ مقالة "المصطلح الهرمينوطيقي العربي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى،"[٨٥] (١٩٨٩) محوراً مركزيًّا في عمل ياروسلاف ستيتكيفيتش؛ إذ كتبها بعد أكثر من عشرين سنة من محاضرة أكسفورد (١٩٦٧-١٩٦٩)، وأقامها على معالجة قضية التأويل في السياق العربي والغربي على السواء، وهي، في النهاية، آخر مقالة له ذات طبيعة نظرية صرف، كتب قبلها حوالي تسع مقالات وبعدها كتابين وإحدى عشر مقالة ذات طبيعة تطبيقية أساسية. من هنا يمكننا أن نختم بها تناولنا للأسس النظرية التي انطلق منها ستيتكيفيتش في دراسة الأدب العربي، في سياق النقد الاستشراقي والنقد الغربي والعربي على السواء.

---

(٨٥) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "المصطلح الهرمينوطيقي العربي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى،"
Jaroslav Stetkevych, "Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Production of Meaning," *Journal of Near Eastern Studies*, ٤٨, Nr. ٢ (April ١٩٨٩), pp. ٨١-٩٦.

أرسل إليَّ البروفسير ستيتكيفيتش هذه الإضافة التي تشمل اقتراحاً لإدوارد سعيد بعنونة المقالة أنه غَيَّرَ عنوان المقالة عندما قدمت في صورة ورقة بحث في مؤتمر علمي بجامعة بنسلفانيا، ١٩٨٦، على النحو التالي، "محاكاة غير القابل للمحاكاة: إعجاز القرآن والهرمينوطيقا العربية الأدبية."
[Presented at the request of Edward Said, as "Imitating the Inimitable: I'jāz al-Qur'ān and Arabic Literary Hermeneutics," University of Pennsylvania Symposium on Hermeneutics in non-Western Literatures, February, ١٩٨٦.]

نستطيع أن نلاحظ في هذه المقالة ذكر كل من إليوت وبارت (ص٨٣)، مما يستدعي مقالة أكسفورد و"الشعريات المتنوعة،" بقوة، كما نلاحظ ذكر بلوم في عمق المقالة (ص٨٦-٨٧)، التي تنتهي بذكر دريدا والتفكيكية (ص٩٥-٩٦). وقد لاحظنا آنفاً موقع هذه الأسماء وما يتصل بها من أسماء أخرى في أعمال ستيتكيفيتش، علاوة على مصطلحَيْ "الهرمينوطيقا" و"التناقض الظاهري،" في عنوان المقالة الحالية. وقد لاحظنا أن ستيتكيفيتش انتهى في نهاية مقالة أكسفورد إلى رفض التعريف السقراطي للمعرفة بأنها يقين، وتفضيل التناقض الظاهري paradox الديكارتي لليقين بوصفه شكًّا. وسوف نعرض، بكل اختصار ممكن، لهذا المصطلح؛ "التناقض الظاهري،" في النظرية النقدية المعاصرة لِنُمَهِّدَ للإلمام بالأفكار الأساسية في المقالة.

١- ١ أصل البارادوكس

تعود كلمة paradox إلى أصل يوناني،[٨٦] يعني "بجانب/فيما وراء الرأي." وفي الأصل كان كل "تناقض ظاهري" يعني وجهة نظر تتعارض مع الرأي المقبول (السائد). وفي حوالي منتصف القرن ١٦ الميلادي اكتسبت الكلمة معنًى مقبولاً بشكل عام حتى الآن: عبارة ذات تناقض ذاتي (وحتى لا معقول) على نحو واضح، يُكْتَشَف، عند فحصها فحصاً دقيقاً، أنها تحتوي على حقيقة تتكيَّف فيها الأضداد المتصارعة. ويمكن تمييز نوعين من التناقض

---

(٨٦) انظر هنا كدُن، **معجم المصطلحات الأدبية**، ص٦٧٧-٦٧٩.

الظاهري: الأول خاص أو "محلي؛" والآخر عام أو "بنيوي." ومثال على الأول عبارات قصيرة، بليغة تقع على حافة الإبيجرامي مثل قول هاملت: "لا بُدَّ أن أكون قاسياً فقط كي أكون رحيماً." أما النوع الثاني فأكثر تعقيداً، ومثاله أن ثمة تناقضاً ظاهريًّا في قلب العقيدة المسيحية: بمعنى أن العالم سوف يُنْقَذ على يد الفشل. ويمكن أن يكون التناقض الظاهري البنيوي جوهريًّا بالنسبة إلى قصيدة ما على سبيل المثال، على نحو ما نجد لدى الشعراء الميتافيزيقيين، وخصوصاً مارفل، ودُنْ الذي يعد أول شاعر رئيسي يطوِّر إمكانات التناقض الظاهري بوصفه وسيلة بنيوية جوهرية تعزِّز ما في قصيدةٍ ما مِن جدل وأساس منطقي. ويمكن أن نجد سلسلة من الأمثلة اللافتة للتناقض الظاهري في بداية قصيدة ت. س. إليوت المستهتر الصغير Little Gidding.

تذهب بعض المدارس النقدية، وخصوصاً **النقد الجديد**، إلى حَدِّ اقتراح أن لغة الشعر هي لغة التناقض الظاهري. وقد عُنِيَ كلينث بروكس، بين آخرين، بهذه الفكرة في كتابه المعروف **القارورة الْمُحْكَمَةُ الصنع** *The Well-Wrought Urn* (١٩٤٧). ويتضمَّن المنطق النهائي للنقد التفكيكي حالةً تناقضية ظاهرية للأشياء، ذلك أن هذا النقد يقترح أن معنَى أيِّ نَصٍّ مَحَطُّ شَكٍّ بلا حدود ويتبع هذا، لهذا، أنه باستخدام اللغة في نَصٍّ **آخر** لكي نُفَسِّرَ معنَى النصِّ **الأوَّل** ولغتَهُ فإنَّ مَعْنَى النصِّ الثاني هو، بحد ذاته ipso facto، مَحَطُّ شَكٍّ بلا حدود ــ وهكذا.

١ – ٢ التناقض الظاهري في سياق النقد الجديد وما بعده

يمكننا أن نشير هنا، على سبيل المثال، إلى كتاب صدر في ١٩٨٨؛ أي قبل عام من مقالة ستيتكيفيتش بقصد الإشارة إلى مُعاصَرَة المؤلف للحركة النقدية الغربية ووعيه بالمبادئ الأساسية التي كانت تشغل هذا النقد في تلك الحقبة، على نحو ما رأينا أعلاه في الوضع نفسه قبل حوالي عشرين سنة. أما الكتاب فيحمل عنواناً دالاً، بحد ذاته، هو **من النقد الجديد إلى التفكيكية: تلقي البنيوية وما بعد البنيوية**، من تأليف آرت برمان Art Berman (١٩٨٨).[٨٧]

تفحص دراسة برمان، كما يذكر المؤلف نفسه (ص١)، كيفية تلقي البنيوية وما بعد البنيوية داخل بيئة النقد الأدبي الأمريكي. وغرضُ الدراسة الأساسي هو بيان كيفية أن هاتين الحركتين، وهما تبدوان، من منظور أمريكي، وقد انطبقت عليهما المقاييس الأساسية الضرورية لنظرية نقدية مشروعة، يثبتان في النهاية أنهما مبنيتان على فرضيات معرفية داعمة لهما، وخصوصاً تلك المعنية بالنفس، وهي فرضيات غير متوافقة مع مؤثرات أساسية

---

(٨٧) انظر آرت برمان، **من النقد الجديد إلى البنيوية**،

Art Berman, *From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, ١٩٨٨).

ويمكن أن نعود إلى كتاب كريستوفر نوريس بعنوان **دريدا**،

Christopher Norris, *Derrida,* Fontana Modern Masters, (London: Fontana Press, *An Imprint of* HarperCollins *Publishers*, ١٩٨٧).

وخصوصاً، فقرة بعنوان "فوكو، ديكارت، و"أزمة العقل"،" ص٢١٣-٢٢٣.

وجوهرية معينة على حساسيات نقاد الأدب الأمريكيين وميولهم. ومن ثم فإن الفرضية الرئيسة في هذه الدراسة هي أن بيئة النظرية النقدية الأدبية الأمريكية الحديثة، مثلها مثل بيئات فروع أخرى للدراسة، كانت تاريخيًّا متأثرة غالباً بمعطيات تجريبية فلسفية، تُحَدِّدُ داخل المحيط الأنجلو-أمريكي بصورة متزامنة أُسُسَ المعرفة الموضوعية وحدودَ مثل هذه المعرفة. ولتحقيق هذا تقف الدراسة في أقسامها الأولى على مقولات التجريبية،[٨٨] وتأثير هذه المقولات على تطور **النقد الجديد**؛ وتفحص، في أقسامها الأخرى، وفي السياق نفسه، البنيوية وما بعد البنيوية.

نستطيع أن نقف على بعض الإشارات المهمة في كتاب برمان، وخصوصاً تلك التي تتصل بالتناقض الظاهري. فنجد، على سبيل المثال، إشارة المؤلف في الفصل الثاني؛ "**النقد الجديد**،" (ص٣٦) إلى بروكس واستخدامه للتناقض الظاهري الذي يبدو من قبيل نسبة حالات عقلية إلى القصيدة نفسها، مما يعد استراتيجية بارعة تُضَفِّرُ الذاتيةَ مع موضوع مستقل بذاته. فالقصيدة، في نظر بروكس، لا تُوَصِّلُ فكرةً ما كانت لدى الشاعر من قبل أن يكتب القصيدة ثم يترجمها إلى شعر (**القارورة المحكمة الصنع**، ص٧٤). إن ما تُوَصِّلُهُ

---

(٨٨) التجريبية Empiricism مدخل فلسفي يرى التجربة بوصفها أهم مصدر للمعرفة وهي المنطلق الفلسفي لمعظم العلماء. وقد انتعشت التجريبية في عصر العقل والتنوير (١٦٠٠-١٧٠٠) الذي تميز بنشاط فكري عظيم. وشدَّد فلاسفة التنوير على استخدام العقل reason في مقابل الاعتماد على السلطة والوحي الكتابي. وهكذا كان العقل بالنسبة إليهم مصدر الوسائل التي يمكن الحصول بها على حقيقة العالم ونظام المجتمع الإنساني، وذلك كي يثبتوا رفاهية الوجود الإنساني. ومن الفلاسفة الرواد للتجريبية ديكارت، ولوك، وبركلي، وهيوم، وكذلك روسُّو، وفولتير، وديدرو.

القصيدةُ هو نفسها: العلاقات والتأكيدات القابلة للتأييد داخل القصيدة، والتي لعباراتها خاصية "درامية،" وليس دقة تقريرية. "فالقصيدة (حسب بـــروكس، ص٢٥٦) يجب أن يُحْكَمَ عليها، ليس بالحقيقة أو الزيف في حَدِّ ذاتهما، [أو] بالفكرة التي تَتَّحِدُ بها، لكن من خلال شخصيتها بمـــا هـــي دراما، [أي] بتماسكها، وحساسيتها، وعمقها، وغناها، وقناعتها." وفي الفصل نفسه يشير برمان (ص٥٢-٥٣) إلى أن عنوان الفصل الأول من كتاب بروكس هو "لغة التناقض الظاهري،" وأن التناقض الظاهري يُؤْخَذُ هناك بوصفه "لغة الـــشعر الملائمة التي لا يمكن تجنبها." (ص٣) فالتناقض الظاهري، إذن، يعكس طبيعة بصيرة الشاعر طالما يقف على التعددية المعقدة لوجهة النظر والظرف اللـــذين أكّدهما برمان في الجزء الأول من فصله. والتناقض الشعري ليس هو تنـــاقض المبادئ عند كانط، أو راسل. بل هو التكنيك الذي تُعَطَى به التعددية تنظيماً، وثباتاً يعد توازناً أو تناغماً أكثر منه حَلاً أو قنوطاً من حَلٍّ.

في الفصل التاسع؛ "التفكيكية في أمريكا،" يعرض برمـــان (ص٢٧٢-٢٧٣) لنظرية هارولد بلوم، ويذكر أن الشعر، عند بلوم، هو فعـــل للـــنفس الإنسانية: "القصيدة هي ... فعل،" كما يقول بلوم في كتابه **كَسْرُ الأَوعِيَـــة** The Breaking of Vessels، (١٩٨٢) "وإلا لَما احتجنا أن نقرأها مرة أخرى."(ص٤٠) ويذكر برمان هنا أن نظرية إساءة القراءة عند بلوم تشجعه (أي بلوم) على أن يزعم أن المعنى الشعري "ليس ثابتاً indeterminate على نحو جذري." وبالنسبة إلى بلوم كذلك ليس مؤكداً ما إذا كان عدم الثبـــات هو داخل لغة القصيدة، أو كل القصائد معاً، أو في نفسية أولئك الذين يجب

أن يفسروا القصيدة من موقع مُنْحازٍ ذي مصلحة ذاتية. إن "عدم الثبات،" هذا عند بلوم، يبدو، مثل "التناقض الظاهري" عند **النقاد الجدد**، وهو مصطلح آخر نفسي-لغوي ("الغموض القديم والمفارقة المضخَّمة،" كما يقول الناقد جراف Graff في كتابه **الأدب ضد نفسه**، ص١٤٥). ومع ذلك فإن بلوم لا يبدو راغباً في أن يقوم بالتزام نهائي؛ إذ يكتب في الجزء الذي شارك به في كتاب بعنوان **التفكيكية والنقد**، "عندما ألاحظ أنه **ليس** ثمة نصوص، لكن تفسيرات فحسب، فإنني لا أستسلم لذاتية متطرفة، ولستُ بالضرورة مقرراً أي نظرية للنصية بعينها" ("كسر الشكل" ص٧). وعلى الرغم من مراوغة بلوم، والتي يمكن فهمها بما أنه لا يزعم أي انتساب إلى شعرية صارمة فلسفيًّا، فإن نظريته تظهر بالتأكيد بكونها أقرب إلى علم النفس منها إلى دراسة اللغة نفسها. إن "عدم الثبات" لدى بلوم، على أي حال، ليس بالتأكيد من قبيل النمط التفكيكي المشتق من دريدا.

في الفصل العاشر؛ "التفكيكية: الوضع النقدي،" يذهب برمان، تحت عنوان "التفكيكية، النقد الجديد، والرومانتيكية،" (ص٢٧٩) إلى أن كتابات دريدا نفسها يمكن، في الحقيقة، أن تُشْرَحَ من خلال منهجية **النقد الجديد**. فالعناصر المتخالفة التي يعارضها ويتوافق معها أيضاً هي فلسفة مركزية منطقية (بمعنى النطق) logocentric ورفضه إياها، وهو رفض يقرُّ بإمكان إنجازه فقط داخل لغة المركزية المنطقية logocentrism.[٨٩] وهذا مدخل في حد

---

(٨٩) نَحَتَ دريدا هذا المصطلح logocentrism، ويعني حرفيًّا، "مركزية الكلمة"، لكن استخدام دريدا له يتضمن كل أشكال الفكر المؤسس على رغبة في الحقيقة. ووجهة نظره أن المركزية المنطقية=

ذاته يقع على أبعد حدود المفارقة والتناقض الظاهري، بمثل ما يقع على حدود مذهب الشك. إن دريدا لا ينوي، على نحو واضح، أن يكتب قصيدة مناسبة للتحليل حسب منهج **النقد الجديد**؛ لكن من منظور أمريكي فإن هذه الإمكانية هي بالتحديد التي تجعله ذا جاذبية واضحة.

يصل برمان في سياق "الذات، علم النفس، والدين،" (ص٢٩٣-٢٩٤) إلى أن تشومسكي دافع عن الذات الديكارتية بمثل ما دافع عن الحرية التي تطلبها فراي وكانت متضمنة في **النقد الجديد**. ولذلك فإن الظاهراتية، المؤسسة على الاستبطان ولهذا فهي على أبعد مسافة من السلوكية، سوف تبدو في البداية مؤيدة للذات الديكارتية، كما تفعل في الوجودية. ومع ذلك، فمما له أبلغ دلالة أنه في تطرف الظاهراتية تنشأ نظرية، ما بعد بنيوية، تكون فيها دراسة اللغة أقوى نقاطها؛ ومع ذلك فإن هذه النظرية ترفض كذلك مفهوم الذات نفسه الذي كانت تهاجمه السلوكية. وعلى كلا الطرفين النقيضين، فإن كينونة الذات المستقلة، الحرة يتمُّ التخلي عنها؛ وعلى كلا الطرفين المتناقضين، كذلك، تتلبث السببية.

=كانت سمة للفكر الغربي والفلسفة الغربية منذ أفلاطون؛ بمعنى حضور الكلام وأوليته على الكتابة. وهو يجادل في أن هذه "الطبقية العنيفة" "violent hierarchy"، على حد تعبيره، **ليست** قابلة للعكس لكن من الممكن أن يحل محلها فكرة **الاختلاف** *différance*، التي هي جزء حيوي من نظرياته عن التفكيكية. **والاختلاف** لا يصحح أو يعكس لا توازناً (بمعنى أن يكون مقابلاً لوجهة نظره عن التفكيكية)؛ فهو يمكن فقط أن يحل محل [شيء آخر] (بمعنى أن يجعل من سؤال الطبقية سؤالاً **مهجوراً**).

من هذا المنظور يُحاصَرُ النقدُ الأدبي الأمريكي في الوسط. لكن كلاً من **النقد الجديد** والتفكيكية يفضلان الذات في الرومانتيكية وفي ظاهراتية محافظة، متضمنة وجودية مشتقة منها. ولقد كانت نتيجةُ هذا الدفاع غير الواعي دائماً عن الذاتية selfhood إبداعَ مصطلحات يسميها برمان شبه سيكلوجية، وهي مصطلحات مقدَّمة كما لو كانت خصائص للنص لكنها في الحقيقة غير قابلة للشرح بدون بعض السيكولوجية الداعمة لها، مصطلحات مثل "المفارقة،" و"الغموض،" و"التناقض الظاهري،" و"عدم الثبات،" و"الخواء،" و"العمى." إن بعض النظريات (على سبيل المثال تلك الخاصة ببلوم وهارتمان) معتمدة في النهاية على فرضيات سيكولوجية.

٢ – ٠ هدف مقالة ستيتكيفيتش

لعلنا الآن نستطيع أن نعرض لمقالة "التناقض الظاهري،" لستيتكيفيتش وقد رصدنا الخلفية النقدية لهذا المصطلح في الفكر النقدي الغربي المعاصر بما في ذلك العلاقة المشتبكة بين **النقد الجديد** والبنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية، مع نظرة خاصة إلى الرومانتيكية، وهي العلاقة التي نرى أن ستيتكيفيتش كان واعياً بها على نحو من الأنحاء (خذ تحديداً الأسماء التي تتكرَّر في عمله؛ إليوت وبارت وبلوم)، وأنتج تصوراته النقدية من خلالها، ساعياً إلى اكتشاف النظرية التأويلية العربية عبرها، واكتشافها (أي تصوراته) عبر هذه النظرية على السواء.

٢ – ١ الأدب بين الشك واليقين

يعود ستيتكيفيتش في بداية "المصطلح الهرمينوطيقي العربي،" إلى اقتباس تلك الجملة التي بدأ بها تقريباً محاضرة/مقالة أكسفورد قبل حوالي عشرين سنة؛ ونعني بها تعريف إليوت للأدب بوصفه "ليس الشيء **في ذاته** *an sich*، وهو غير القابل للمعرفة، ولكن الشيء كما نعرفه." وهو ينتهي، في منتصف المقالة، كما ذكرنا أعلاه، إلى رفض التعريف السقراطي للمعرفة بأنها يقين، ويفضِّل التناقض الظاهري paradox الديكارتي لليقين بوصفه شَكًّا. وها هو يعود إلى التساؤل نفسه من جديد، في سياق "التناقض الظاهري،" وقد أصبح لديه مفتاحاً أساسياً في الاقتراب من النقد والأدب على السواء. يقول ستيتكيفيتش هنا: إذا كان الأدب، كما عرَّفه ت. س. إليوت، "ليس الشيء **في ذاته** *an sich*، وهو غير القابل للمعرفة، ولكن الشيء كما نعرفه،" فإن هذا يضعنا في البداية أمام موقف متناقض ظاهريًّا، إن لم يكن غير مشجِّع كليًّا: فثمة شيء في الأدب، يجب، كما قيل لنا، أن يظل خارج معرفتنا، الفهمُ، والامتلاكُ، ... نعم، في النهاية الامتلاك. ومن ناحية أخرى، إذا قفزنا من إليوت المتحوِّل إلى الأنطولوجيا على نحو أفلاطوني معتدل إلى رولان بارت المتهور على نحو غير موقَّر بإبستمولوجيته التي لا تزال مدينةً للوجودية (والإشارة هنا إلى **لذة النص**)، فمن ثم لا يكون مطلوباً منا أن نهدف إلى الاعتماد في تبادلنا الفكري مع الأدب إلا على معرفة دنيوية فحسب — كون البديل لا شيء أو لا شيء تقريباً. فكيف نُعَرِّفُ الأدب إذاً، مع تكيُّف إليوت أو مع شهوة بارت إلى الامتلاك النهائي؟ أو ربما مع قبولنا المتكيِّف بأن نضالنا

مع ملاك المعرفة الأدبية ليس سوى سلسلة من التناقضات الظاهرية، ومن أسئلة تطرح بوصفها استجابة فحسب لأسئلة مقابلة، ومن **قَوْلٍ نَقْدي فَصْل** *dicta* يحمل في طياته أكثر من إنكار، وحتى من تعريفات مع زعم بدقة اصطلاحية غير غامضة، تحتوي مع ذلك على تعارضات ذاتية دلالية واشتقاقية متجذرة بعمق ـــ "التناقض الظاهري الذي يعتمدُ إفشاءُ الحقيقةِ فيه على إخفائها."

بالطبع فإن ما يهمنا هنا مباشرة، كما يقول ستيتكيفيتش، هو فهم الأدب بوصفه سيرورة process، هي في النهاية دائرية من خلال كونها واعية بذاتها أكثر منها واعية بموضوعها، وهي السيرورة التي، بوصفها "منهجاً،" إذا جاز التعبير ، تَعُضُّ ذَيْلَها وتُسَمَّى الهرمينوطيقا. ومن ثم إذا كانت الهرمينوطيقا كذلك تأويلاً interpretation غير مُثْقَل، فهي، مع ذلك، تُفَضِّل ألا نعترف لها بهذا القدر حتى يُضْغَط عليها أكثر، ولن يكون أمراً حكيماً حكمةً كاملة أو أمراً منتجاً من جهتنا أن نَحْكُمَ على المسألة سَلَفاً ونُؤْثِرُ البساطة الدلالية للمصطلح الأخير؛ التأويل.

من المدهش حقًّا أن الهرمينوطيقا الفلسفية هي التي تُبَسِّطُ الأمورَ برحابة قصوى وذلك بالتركيز على "الهرمينوطيقا" بوصفها منهجاً أو إجراءً معرفيًّا وهي التي لديها الثقة الكاملة في الكفاءة السطحية للمصطلح نفسه بوصفه ببساطة بديلاً أكثر تقنيةً وَحِدَّةً لـ"تأويل" مُتَعَرٍّ دلاليًّا. إن الهرمينوطيقا الأدبية تشعر، إلى درجة بعينها، بجاذبية ومشروعية مدخل اشتقاقي أولي في اتجاه المصطلح نفسه الذي تحمله، كما ينقل ستيتكيفيتش عن هيرش من عمله

أهداف التأويل (١٩٨٤، ص١٨)، لكنها، أيضاً، تفشل في أن تخرج بـبعض الاستنتاجات التي يمكن أن تتجاوز التحقق المفحم بصورة لا يمكن إنكارهـا لدى أوجست بوكخ Augest Boeckh من أن هرمس بوصفه رسول الآلهة الأوليمبية كان "الوسيط بين الآلهة والبشر" ومن ثم كان كـذلك وسـيط الفهم، وأن "التأويل،" أيضاً، يعني ضمنيًّا التوسط.

يرى ستيتكيفيتش (ص٨٢) أن ما ليس مقنعاً هنا تماماً في هذا القبـول المقتضب لهرمس الأوليمبي بوصفه وسيطاً كافياً لتبصرات اشتقاقية هو السهولة التي تنجز بها الهرمينوطيقا الأدبية انتقالها من هـرمس[٩٠] العتيـق، الهامـشي liminal على نحو مبهم والذي لا يزال إلى حد كبير "الهرما"[٩١] "herm"

---

(٩٠) هَرْمِس اسم يطلق على شخصيتين أسطوريتين، إحداهما رسول الآلهة كمـا تـزعم الأسـاطير الإغريقية، والأخرى الإله الأسطوري المصري القديم تحوت الذي سماه الإغريـق القـدماء: هـرمس ترسمجستوس (أي هرمس المعظم ثلاثًا). لهرمس ترسمجستوس أهمية خاصة لارتباطه بتراث من المعرفـة الباطنية التي تعود إلى القرن الثالث الميلادي والتي انتجت الكثير من المؤلفات والأفكـار عـبر قـرون عديدة وثقافات مختلفة تحمل أحيانًا تحت اسم الهرمسية. تطورت الهرمسية لدى الرومان القدماء، وامتد تأثيرها إلى الفلسفة الإسلامية إذ تنامت في كتابات الكثير من المفكرين كابن سينا والرازي وغيرهمـا. وتتضمن الهرمسية رؤية حلولية للعالم وهي متصلة بالغنوصية وبعلوم قديمة كالخيمياء. ويمكن التمييـز بين نوعين من المعرفة الهرمسية: معرفة شعبية، تتصل بعلوم العوام، وأخرى علمية، يهتم بهـا العلمـاء والمفكرون.

(٩١) الهرما: قطعة أثرية تمثل رأس هرمس على قمة عمود مربع، كان يـستخدم كـذلك لتحديـد المسافات على الطريق.

الملغزة إلى عطارد[٩٢] عصر النهضة على نحو جد مدرسي، والمنغمس في المشروع الذي لا يهدف إلى الربح من تعليم فن الكتابة لتلميذه كيوبيد — الذي رفض في النهاية تلك الفنون على أي حال لصالح نمطه الخاص من التواصل، **رسالة السهم**. وهنا يعتمد ستيتيكيفيتش على تفسيره العيني، إذا جاز التعبير، من خلال لوحة رسام عهد النهضة الإيطالي كوريجو Correggio (١٤٨٩؟-١٥٣٤) لهرمس/عطارد في المتحف الوطني بلندن، بمظهره الخادع المحبَّب كأنه يقبض على النقطة الحقيقية للانتقال من العتيق إلى الحديث الذي هو كذلك وفوق كل شيء انتقال من المقدس إلى الدنيوي، أو بالأحرى، يميل ستيتكيفيتش إلى التقليل من شأن إيحاء سهم كيوبيد، "النص الفرعي" القوي أيقونيًّا على نحو مساوٍ، أو بالأحرى، الإيحاء الطرسي palimpsestic للسهم، مركِّزاً بدلاً من ذلك على نحو مكثَّف على أدواته

---

(٩٢) عُطارد رسول الآلهة وإله الطرق والسفر في الأساطير الرومانية. عَبَدَ الرومان القدماءُ عُطارِد إلهاً للتجارة والملكية والثروة. وقد اعتبره الرومان ماكراً ومُضلِّلاً وربما محتالاً أو لِصًّا، كما عَدَّهُ المجرمون حامياً لهم. ويشبه عُطارِد الإله هرمس في الأساطير الإغريقية. كان عُطارِد ينقل رسائله بسرعة مذهلة لأنه كان يلبس صندلا مجنحًا يدعى تالاريا .كما كان يلبس قبعة ذات حاشية عريضة مجنحة تدعى بتاسوس، ويحمل عصا مجنحة. كان اليونانيون يسمون العصا كريكيون. وقد تحورت الكلمة في اللاتينية، لغة الرومانيين، كادوسيوس بمعنى الصولجان. وكانت لصولجان عُطارِد ثعابين ملتوية حوله لحماية عُطارِد في رحلاته. وكان معظم المراسلين والرحالة في الأزمنة القديمة يلبسون قبعة تشبه بتاسوس عُطارِد. كما كان المراسلون يحملون عصا ليعرفهم الناس لكي يستطيعوا السفر بحرية. وأصبح عُطارِد فيما بعد مقترنا بالسحر والعلم، وأصبح صولجانه يرمز إلى الطب. كان عُطارِد ابن جوبيتر، ملك الآلهة، ومايا، وهي إلهة ثانوية. وقد رسمه الفنانون كشاب أنيق ومتيقظ وذكي. وسمي أحد الكواكب باسم عُطارِد.

للكتابة. وعلاوة على هذا، فإن هذا التلميذ غير المخلص سوف يقوم حينئذٍ بعصب عينيه قبل أن يسلّم رسالته ضد العطاردية، لكن الهرمسية على نحو كامل.

يعود ستيتكيفيتش هنا إلى اهتمامه الأساسي بالهرمينوطيقا الأدبية خصوصاً، ويلاحظ قلقاً عظيماً بالنسبة إلى المعنى الذي يقع في عمق فحصه. وفي هذا السياق يؤكد أن الهرمينوطيقا تتأصّل حقًّا في البحث عن طريق موصل إلى الكلمة المقدسة، أو إلى الرسالة المقدسة. ولكن هذه الهرمينوطيقا كانت كذلك تعبيراً عن خوف العقل الفاحص من عجزه المحتمل عن فهم الكلمة/الرسالة المقدسة وعن فهم الكلمة/الرسالة نفسها. وبسبب هذا الخوف المزدوج من أن يصل العقل الراغب أسطوريًّا، والمتحير، تحديداً إلى مصطلحات مثل الهرمينوطيقا، لأن في تلك الكلمة إمكانية التعبير أكثر من أي شيء آخر عن هذا العجز عن الفهم والخوف منه. ولذلك يفضل المؤلف أن يعود إلى هرمس الهامشي ويتابع من هناك الخط الأكثر استقامة للعملية الاشتقاقية ذات البنية العميقة، والتي يمكن أن تضعنا على أعتاب السيد الحقيقي للتناقض الظاهري للفهم المقدس، المتمثل في "التوفيق" بين هرمس والإله المصري تحوت،[٩٣] مخترع الهيروغليفية، والذي يزن الوزن الحقيقي، والزائف، للقلب

---

(٩٣) تحوت Thoth إله الحكمة عند الفراعنة. أحد أرباب ثامون الأشمونيين الكوني. يعد من أهم الآلهة المصرية القديمة، ويُصور برأس أبو منجل. نظيره الأنثوي الإلهة ماعت وقد كان ضريحه الأساسي في أشمون حيث كان المعبود الأساسي هناك. في وقت لاحق أعاد اليونانيون تسميته بهرمس الذي رأى فيه اليونانيون مبعوثاً للآلهة تماماً مثل هرمز كما أن العرب أعادوا تسميته بـ"أشمونين". وله=

الإنساني. وخلال هذا التوفيق أمكن الاقتراب من المعرفة المقدسة، بوصفها معرفة **الرسالة** المقدسة في البداية، ومن ثم بوصفها معرفة ذات جوهر مقدس. وهكذا حمل هرمس/تحوت المعظم ثلاثاً Thrice-Great، وليس هرمس/عطارد، مفتاح الدخول إلى دلالة الرسالة المقدسة بوصفها، على نحو إقراري، نصًّا مكتوباً، لكنه مكتوب أولاً في الهيروغليفية. وهكذا أصبح الوصول إلى نتيجة توفيقية أبعد أمراً لا يمكن تجنبه: الهيروغليفي/ التحوتي أصبح المعظم ثلاثاً الهرمسي. وكل شيء مقدس بحق بوصفه مظهراً نصيًّا أصبح هرمسيًّا: ليس المعظم ثلاثاً بل المزحزح ثلاثاً عن مكانه thrice-removed أي عن ثلاثة أبعاد.

وفي فئة المعظَّم ثلاثاً والمزحزَح ثلاثاً عن مكانه هذه تقع بالضرورة الكتابة المقدسة بوصفها نصًّا. إنه نصٌّ غير متاح الوصول إليه من خلال قنوات الفهم

=أضرحة في عدة أماكن أخرى منها على سبيل المثال أبيدوس. يعرض كتاب **آلهة المصريين** *The Gods of the Egyptians* أقوالًا بأن تحوت ولد من جمجمة ست، كما يعرض أقوالًا أخرى بأنه ولد من قلب رع ولقد كان يُعدُّ قلب رع ولسانه، بالإضافة لنقله إرادة رع إلى البشر. في علم الأساطير المصري لعب تحوت العديد من الأدوار الحيوية والبارزة، فبالإضافة لكونه أحد الإلهين - الأخرى كانت ماعت- اللذين وقفا على جانبي مركب رع. فلقد كان إلهاً للسحر والكتابة والأدب والعلم كما أنه اشترك في حساب الموتى. وكان يمتلك قدرات سحرية فائقة، حتى أن المصريين قد اعتقدوا في "كتاب تحوت" والذي يحول قارئه إلى أعظم ساحر متمكن في العالم. ارتبطت معرفة المصريين للتقويم وأيام السنة والشهور بالإله تحوت حتى أن البعض يطلق على التقويم المصري اسم التقويم التوتي كما أن أول شهور السنة المصرية هو شهر "توت". كما أن جحوتي، تحوت، توت، أسماء لرب الحكمة والحسابات والفلك عند قدماء المصريين.

المتوسطة، وإذا كانت القنوات المميزة يمكن أن تقودنا إلى لُبِّهِ السِّري، فإنها تحول دوننا والدخول إليه.

وحتى عندما نتحرك بعيداً في الحدود الاصطلاحية التي تظهر بوصفها "غربية،" فإن هذه "الغربية،" "western-ness"،كما يقول ستيتكيفيتش (ص٨٣) كان هدفها الأساسي هو تأسيس أرض مشتركة للخطاب، ذلك أن الهرمينوطيقا في النهاية ليست ظاهرة ثقافية- تاريخية محدودة، كما أن التاريخ الثقافي للكتابات الدينية، أو بالأحرى، الأنثروبولوجيا الخاصة بها، ليس لها أن توصل بـ"كتاب مقدس واحد" واستثناء كتاب آخر. ولهذا يمكن التقدم إلى افتراض وجود موازاة بين استخدامات الهرمينوطيقا. وخصوصاً الهرمينوطيقا الأدبية- العربية بالإشارة إلى القرآن وبين استخداماتها داخل تقليد العهدين القديم والجديد. ولكن على سطح الأشياء، قد نقابل مع ذلك بعض الصعوبة في تأسيس تناظر بدهي بين الاصطلاح التأويلي للتقليدين الكتابيين المقدسين.

٢ - ٢ التناقض الظاهري مُعَرَّباً

أما مصطلح "الهرمينوطيقا" في صورته المعرَّبة فلم يُعْنَ به بصورة جيدة، ومن ثم تمَّ حصره، أولاً وأخيراً، في الغرب المعاصر، أي في جوانب أدبية- منهجية دنيوية على نحو واضح، وفي وظيفته المعرفية في الفلسفة المعاصرة. ولا يعزِّز هذا التعامل العربي مع المصطلح تبصُّراً اشتقاقيًّا في سياقه الفعَّال بكفاءته الجديدة. ومن أجل ألا يسلب المؤلفُ النيةَ التأويلية في العربية على نحو متسرِّع من أصدائها الكتابية المقدسة المعقدة، يترك مصطلحات بعينها (تفسير. تأويل.

شرح. تبيين)، وهي تعكس بلا شك مصداقية الإجراءات التفسيرية العربيـــة، ليتحوَّل إلى المصطلح الوحيد، والمنهج، الذي يعترف بوضوح كبير بأنه وريث التناقض الظاهري الأصل؛ أي مصطلح "إعجاز القرآن" الذي يمثل، على الرغم من تحدده الدوغمائي المتأخر، موقفاً تأويليًّا (هرمينوطيقيًّـــا) بـــالمعنى الأدبي الكتابي المقدس. ومن هذا الجانب الأخير، يأتي مصطلح "إعجاز القرآن" قريباً من أن يكون موازياً للهرمينوطيقا الدينية بما هي مسئولة عن صياغة الخطـــاب الهرمينوطيقي بمعنى أدبي بصورة أولية، وهو ماسمح كذلك لـــــ"الإعجـــاز" بوصفه هرمينوطيقا أن يصل نفسه، على نحو متنامٍ بمناهج ومشاكل التأويـــل الأدبي بمعنى أوسع.

يعرض ستيتكيفيتش بعد ذلك (ص٨٤) للمواجهة بين أصحاب كل من النص المقدس وغير المقدس، والتي تنتهي إلى مواجهة بين النبي محمد والشعراء في سورة الشعراء. وهو يرى أنه إذا كانت الوسائل المختلفة التي تصنع الجانب السحري للجدال المقنع في كلتا الحالتين تسمح فحسب بموازاة استعارية فإن الاستعارة التي تبرز من هذا مع ذلك تتركز على نقطة الطبيعة الخاصة للفعـــل الشعري-السحري وعلى المواجهة بين النص وضد النص، وهو ما يهمنا هنا. ويؤدي تناول المؤلف (ص٨٤-٨٥) للإعجاز اشتقاقيًّا إلى قوله إن الإعجـــاز يشير إلى ضد النص أو إلى عدم الوصول إلى تصور نصٍّ ما. أو يشير، بمعـــنى نهائي، إلى ضد المعنى أو عدم القدرة على الوصول إلى معنى ما. ويرى كذلك أنه لو تناول الإعجاز من وجهة نظر اشتقاقية، كما فعل مـــع الهرمينوطيقـــا، فسوف نتحقق من أن الإعجاز في محاولته أن يكون- بمعنى أن يعني- "التأويل"

فهو لا يستطيع أيضاً أن يجرِّد نفسه تجريداً من عبء دلاليته واشتقاقيته الواسعة والتي تختار، وهي تفترضُ من جانب ما وجودَ معنى مثالي، أن تتعامل منهجيًّا مع منطقة ضد المعنى أو على الأقل مع منطقة المعنى الناقص. وفي هذا ما يصحِّح الفكرة الشائعة عن أن الإعجاز ليس لديه شيء كثير أو قليل يصله بـ"المعنى،" وإنما يشير فحسب إلى جوانب من الأسلوب، والمعجم، والإنجاز البلاغي وحده.

يعطي ستيتكيفيتش (ص٨٥-٨٧) مثالاً مطوَّلاً عن مفهوم الإعجاز في القرآن والتراث العربي، ويخلص، مستخدماً مفهوم "إساءة الفهم" لدى هارولد بلوم، إلى أن التقارب الدلالي والهرمينوطيقي أو التبادل الضمني للهدف في المصطلحات الثلاثة المرتبطة بالموضوع (الإعجاز ـــ التحدي ـــ الصرفة) هو الذي أنتج كثيراً من الخلاف في الجدل المذهبي الإسلامي. ولكنه يرى أن مصطلح "الإعجاز" هو الصلةُ الأكثر تعقيداً وتناقضاً ذاتيًّا في الحلقة الاصطلاحية التي تربط بين الخطاب الهرمينوطيقي العربي والخطاب الأدبي النقدي، دون المصطلحين الآخرين، وخصوصاً بسبب بُعدِهِ الحجاجي العقائدي، وصلته بالهرمينوطيقا، بل لتجاوزه الهرمينوطيقا الدينية الخصامية.

هنا يتناول المؤلف (ص٨٨) مصطلح "تفسير" ببعده الديني، ويحلله اشتقاقيًّا ودلاليًّا في اتجاهين: الأول، من خلال قلب السين إلى صاد والراء إلى لام؛ (تفصيل، بمعنى التمييز والتميز بوصفه مضمون المقولة الأساسية للفكر intellection)، كما نحصل على الفعل الأساسي الثاني للخلق creation الكتابي المقدس. ومن "فصل" ينتقل إلى "وصل"، ومن ثم نُتْرَكُ مع النتيجة

المتلكئة للتناقض الظاهري الذي توقف عن أن يكون تناقضاً ظاهريًّا، ومن ثم يعود بنا، على نحو استطرادي فيما يبدو فحسب، إلى الفعل "الكتابي المقدس" الثاني للخلق والأول للفكر. ويقوم المؤلف هنا بعقد مقارنات مع كلمات عبرية عند مناقشة مصطلح "تبيين." ويصل إلى أنه على الرغم من أن المصطلح العبري (هبديل) يشير إلى بداية الزمن، في حين يشير المصطلح العربي إلى النهاية الأخروية للزمن، فكلاهما يتحد مع الآخر في غرضه المعرفي.

أما الاتجاه الثاني (ص٩٠) فيتفرع إليه اشتقاق "التفسير" التفسيري فهو القلب المكاني بين "فسر" و"سفَر" دون تغيير يذكر في المعنى: صَفِرَ/سفور/صِفْر وشفرة وسِفْر (قانون موسى) ولوح للكتابة، وكتاب قانون روماني، و"الشفرة" العربية التي يجب أن "تُفَكَّ،" والتي تعني في تخطيط المؤلف الهرمسي/الهرمينوطيقي للموضوعات أمراً كتابيًّا مقدَّساً أو حتى نصيًّا بشكل عام.

بعد ذلك يشير المؤلف إلى مرادف أقل طموحاً اصطلاحيًّا لمصطلح "تفسير" وهو مصطلح "الشرح" الفعال في الشعر العربي الكلاسيكي وليس في الكتابة الدينية. ويتجه بعد ذلك (ص٩١-٩٢) إلى تناول مصطلح "بيان/تبيين" وعلاقته بالبينية بمعنى الانفصال، والتفسير (الفصل والصرف)، وأن التوسط في "التبيين" يؤدي إلى "التأويل" الذي يعني عودة إلى "الأول،" بمعنى الخلق، ويرتد كذلك إلى "الآل" (السراب)، وافتراض "المقصد النهائي" في "التأويل" إذ يقف في توتر جدلي بين الأول-بما هو-أخير والأخير-بما هو- أول، مما يصل بنا إلى أساس التناقض الظاهري المعرفي.

يتلبَّث المؤلف هنا عند "التأويل" بوصفه منهجاً هرمنيوطيقيًّا للكتابة الدينية، وتحدًّيا طبيعيًّا للتقليدية الدينية التي أسست نفسها على نصية حرفية. ويناقش دور التأويل عند المعتزلة و"التجسيم" عندهم في مقابل أهل السنة، وامتداد التأويل إلى إخوان الصفا بوصفه فصلاً من فصول الهروب الثقافي التاريخي فحسب، ويناقش كذلك التأويل على يد الشيعة بوصفه أداة متخيلة وأداة بحث عن "المعنى الخفي والفعلي،" ولكن هذا كان يحدث فحسب عندما لم تكن الشيعة سجينة لحسها الخاص بالنصية الدوغمائية. أما في الهرمينوطيقا الصوفية، فقد طوَّر التأويلُ إمكانيته المنهجية على نحو أكثر كمالاً وغير قابل للمساومة؛ إذ ترك وراءه المعنى الحرفي ونفخ طاقة جديدة في المعنى الأليجوري (الأمثولي)، وهو المعنى الذي أعطاه التأويل الشيعي اهتماماً محدوداً. وقد تجاوزَ هذا المعنى الأمثولي للتأويل التأويلَ الأخلاقي بالسهولة نفسها التي تجاوزَ بها تقريباً التأويلَ الحرفي، مضيفاً البعدَ الهرمينوطيقي الرابع للمعنى التأويلي الباطني، ليس فقط إلى المناهج الكتابية المقدسة في القراءة، ولكن إلى المناهج الشعرية كذلك.

قد لا يكون من الضروري، كما يقول ستيتكيفيتش (ص٩٣)، في هذه النقطة أن يسأل المرء نفسه ماذا يعني كل هذا الاشتقاق للاصطلاح العربي الهرمينوطيقي والتفسيري، وذلك لأنه يجب أن يكون واضحاً أن هناك قاسماً مشتركاً في منهجنا ما وراء الهرمينوطيقي عن اللغة الشارحة التي تتكلم على ذاتها (الذاتي subjective) حتى وهي تحاول أن تتكلم عن الآخر (الموضوعي): وليس هذا هو الإجراء الفيلولوجي المستفز أحياناً بقدر ما هو

الافتتان بالمعنى المنتشر انتشاراً كليًّا للتناقض الظاهري الذي ينشط من خـــلال القطبية البنيوية المستوعَبة داخل كل مصطلح ومن خلال التحقق من أن تلك القطبية البنيوية لا تزال في كل حالة فعالة دلاليًّا. وهكذا نصبح مـــن خـــلال وعينا المتنامي بالتوترات الاشتقاقية العربية، والتي تتضح اتضاحاً لا غبارَ عليه من خلال شفافيات البنيات المورفولوجية العربية، أكثر حدةً في وعينا بإمكانية توترات مشابهة ومتساوية في الخطاب الهرمينوطيقي الذي نمارسه بحكم العادة، وذلك بصرف النظر عن إلى أي حد تكون هذه الإمكانيـــة مثقلـــة بكثافـــة بالاستخدام اللغوي الفعال.

٢ – ٣ اقتراحات نظرية

بناء على هذا كله، ألا ينبغي أن نوسِّع من مجال الأسئلة الـــتي يطرحهـــا مصطلحنا الهرمينوطيقي، في حين نظل منتبهين إلى التناقض الظاهري المعـــرفي الذي يولِّده هذا المصطلح، ومن ثم نصنع خيراً بأن نذكِّر أنفسنا بالتوافقـــات بين منطقنا اللغوي والمبدأ الأساسي الذي افترضه نيوتن وليبنتز، والذي طبقاً له يكون الدمج integration (أو الاستيعاب) والمفاضلة عمليتين معكوســـتين يمكن أن تصنعا معاً حساب تفاضل وتكامل. إن حساب التفاضل والتكامـــل لدينا، في منطقه الخاص، لم يشرد بعيداً عن نظيره الاصطلاحي الهرمينوطيقي، حتى لو كنا، إلى الآن، قد حددنا أنفسنا فقط، من أجل أسبابنا الاصطلاحية الهرمينوطيقية التي تهدف إلى إنتاج "يقين" ما، بالنهج الإجرائي الذي يبدأ من المفاضلة في اتجاه التكيف (أو الاستيعاب). وقد تركنا خارجاً العملية المعرفية التي تجعل من الاستيعاب نقطة انطلاق والتي تفضي إلى نقص في اليقين وذلك

بسبب قابليتها للتطبيق الهرمينوطيقي الاصطلاحي الأقل فوريـــة، أو الأقـــل وضوحاً. ومع ذلك يجب أن نعترف بأهمية هذه العملية بوصفها الوجه الآخر للعملة المعرفية وبوصفها اكتمال دائرة التناقض الظاهري المعرفي.

إننا مضطرون، كما يقول ستيتكيفيتش (ص٩٥)، بالنظر إلى الطبيعـــة التناقضية الظاهرية لإنتاج المعنى الذي يكشف عنـــه مـــصطلحنا المـــضفور هرمينوطيقيًّا، إلى أن نجد من الصعب إلى حد بعيد أن نُضْمِرَ أي اعتقـــاد في نوع من كلام خالص، غير مخفّف، كان يحلم به سلسلة من حالمين لغويين من مثل لوكريتوس، وفيكو، وروسُّو؛ وحتى مصطلح ليفي شتراوس "فجر الوعي القبلي،" سوف يكون حالة اجتماعية لغوية، لا يعتمد عليها كـــي تـــسمح بوجود مثال مبحوث عنه لنقص التخفيف، إذ سوف تقف اللغة غير مثقلـــة بتناقضاتها الظاهرية المعرفية. وستيتكيفيتش يشير هنا إلى جاك دريدا الذي يقرُّ هذا التصور بحماسة، ويرى أنه عند نقطة ليفي شتراوس هذه سوف يكـــون (انفصال)، أو أخذ مسافة من الذات غير المخففة، قد حدث، منتجاً "الغربـــة الذاتية عن كل الوجود الاجتماعي،" على حد تعبير كريستوفر نوريس. وهذه الغربة هي المأزق الأول للدعوى المسلَّم بها عن البنية الثنائية للمعرفة التي تنتقد مع ذلك تلك الفكرة البنيوية باختزالها إلى تناقض ظاهري.

هكذا يقترح ستيتكيفيتش (ص٩٦)، بدلاً مـــن النظـــر إلى مناقـــشته لاشتقاقات المصطلحات العربية الهرمينوطيقية بوصفها انغماساً ذاتيًّا فيلولوجيًّا تَأَسُّليًّا، نظرةً تفكيكيةً جسورةً إلى المسألة برمتها، إذا لم يكن بسبب آخر أكثر من ختام المناقشة باعتراف منهجي، يندفع هذا المقال نحوه بوصفه كلاًّ. ولعلنا

الآن قد اعتدنا على هذا الأسلوب "الاعترافي" الذي بدأ به محاضرة أكسفورد وينهي به الآن هذا المقال النظري الأخير. يقول ستيتكيفيتش هنا، أو يعترف، بأنه يفترض أن التفكيكية بمعيار عادل كانت تدين بدايةً بجاذبيتها الكبرى تحت أعتاب الوعي، وبجو الفضول والإثارة الفكرية التي ولّدتها، إلى الصدمة التي أعطتها للدمج (الاستيعاب) والسكون (السبات) المعرفي؛ وفي هذه اللحظة أيضاً، يود أن ينظر إلى الجهاز الفيلولوجي الجدالي للاشتقاقات المحتشدة في مقالته على نحو جوهري بوصفه خطاباً تفكيكيًّا، على النحو الذي وصفه هوج ج. سيلفرمان Hugh J. Silverman (في كتابه الذي حرَّره مع دون إده Don Ihde بعنوان **الهرمينوطيقا والتفكيكية**) أي بوصفه الجهاز الذي "يتتبع أماكن اللا تقريرية، والهامشية، والإلحاقية في النصوص (اقرأ: **المصطلحات**)،" وذلك لأنه بالنسبة إلى سيلفرمان، عن طريق دريدا، "تنشط التفكيكية في المنطقة **الاختلافية** للنصية وذلك كي **تشرح** نسيج النص وشروطه المحدودة" (التأكيد من صنع المؤلف)، أو إذا وضعنا المسألة من منظور فكري فرنسي قابل للتعرف عليه بصورة واسعة، فإن التفكيكيةَ بوصفها الضرورة إلى توليد تناقض ظاهري هي في أفضل حالات التقليد الديكارتي في النهاية تراجعٌ غيرُ محدود في الظاهر إلى التأمل cogitation (أو الشك dubitation) الذي ليس بتفكير شكيٍّ بقدر ما هو وصول دائم من بُعْد إلى المتخيلات المعرفية للقشَّات الأخيرة دائماً لخلاص المعنى.

الفصل الخامس

صبا نجد وإعادة الاعتبار للنسيب العربي
(شعرية المكان في النسيب)

صبا نجد وإعادة الاعتبار للنسيب العربي
(شعرية المكان في النسيب)

١ – ٠ هذا الفصل[٩٤]

أثبتتْ دراساتُ الباحثينَ عن الأصولِ الأسطوريةِ والشعريةِ والدينيةِ للإنسانِ مَدَى تَغَلْغُلِ هذهِ الأصول وتشعُّبها في التراث العربي القديم، مما أنتجَ علاقاتٍ عميقةً بين الثقافة العربية وغيرها من الثقافات القديمة كالمصرية واليونانية.[٩٥] ويمكن أن نرى في كتابَيْ ياروسلاف ستيتكيفيتش **صبا نجد**:

---

(٩٤) نُشِرَتْ صُورَةٌ أولى من هذا الفصل مقدمةً تمهيديةً لترجمتنا كتاب **صبا نجد**، انظر، ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**، ترجمة حسن البنا عز الدين مع مقدمة مُطَوَّلَة وتعليقات، مع مُقدِّمَةٍ خَصَّ بها المؤلفُ الطبعةَ العربية، (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤)، ص١١–٥١ (مقدمة المترجم: "شعر المكان ومكان الشعر"). وقد زار ستيتكيفيتش وزوجه الأستاذة سوزان ستيتكيفيتش المملكة العربية السعودية (الرياض) للاحتفال بصدور الترجمة العربية لكتابه، وألقى وزوجه بعض المحاضرات في مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية وجامعة الملك سعود، انظر تغطية صحفية لهذه الزيارة في أحمد زين، "المستشرق الأميركي ياروسلاف ستيتكيفيتش: إلى متى تعيش مصر على "نوبل" محفوظ؟"، **الوسط**، ع٦٤٦، ١٤ حزيران (يونيو) ٢٠٠٤.

(٩٥) انظر مقالة لسليمان الحكيم بعنوان "الجذور "العروبية" لمفردات أساطير الخلق والخليقة في مصر الفرعونية،" **الحياة**،٢٦ من نوفمبر ١٩٩٦، وعمل نذير العظمة، **سفر العنقاء** (دمشق: دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦)، وانظر مراجعة له في **الحياة**، أغسطس ١٩٩٧ بقلم كاتب هذه السطور.

شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي (١٩٩٣)،[٩٦] **والعرب والغصن الذهبي** (١٩٩٦) مثالَيْنِ جَيِّدَيْنِ في هذا السياق وذلك من حيث النظرة إلى حفريات المعرفة الإنسانية الكلية الشاملة، ومن حيث النظرة الفاحصة إلى التراث الأدبي العربي وتأثيره في التراث الأدبي الغربي في القرون القليلة الماضية. وسوف نعرض للكتاب الأول في هذا الفصل، وللكتاب الثاني في الفصل التالي.

٢ – ٠ كتاب صبا نجد

يثير كتاب **صبا نجد** لياروسلاف ستيتكيفيتش عدة قضايا مهمة، تستحق البحث جميعها، ويتصل بعضها بالبعض الآخر. من هذه القضايا: "الشعرية"[٩٧] و"المكان" في الأدب، و"الحنين" بوصفه موضوعاً أدبيًّا، و"صبا نجد" في الشعر العربي، بوصفها عبارة شعرية تشير إلى نسيم بعينه ومكان بعينه، وقد اكتسبت، في الوقت نفسه، دلالة شعرية رمزية جوهرية في الشعر

---

(٩٦) ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**،
Jaroslav Stetkevych, *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb*, (Chicago: The University of Chicago Press, ١٩٩٣).

وانظر ترجمة حسن البنا عز الدين للكتاب في هامش سابق. وسوف تكون الإحالات هنا إلى الطبعة المترجمة.

(٩٧) انظر حسن البنا عز الدين، **الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم**، (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣)، وخصوصاً الفصل حول "تمهيد في الشعرية والثقافة،" ص٢٥-٦٦.

العربي لقرون عدة. وفوق كل ذلك، هناك "النسيب" الذي يعطي إطاراً شعريًّا لكل هذه القضايا، وبدونه لم تكن ثمة حاجة لتناولها هنا.

٢ – ١ مفهوم النسيب في النقد القديم والمعاصر

يَتَّفِقُ الباحثون في الأدب العربي على تحديد **النسيب** في القصيدة العربية الكلاسيكية بأنه الجزء الأول من القصيدة، ويشمل عادة واحداً أو أكثر من بين "المعاني" السبعة: **الأطلال، والظعائن، وطيف الخيال، ورعي النجوم، ووصف المرأة، والشيب والشباب ووصف الخمر**. ويليه الجزء الثاني؛ **الرحيل** (وصف الناقة)، ثم الجزء الثالث؛ **الفخر** بمناحيه المختلفة من مدح وهجاء وفخر وغيره. وقد يطلق "**النسيب**" على وصف المرأة أو التشبيب بها، وهذا الوصف هو نسيب "أصغر،" إذا جاز التعبير، لأنه أحد العناصر السبعة المذكورة في النسيب بمعناها الأشمل. وقد دارت مناقشة قديمة وحديثة حول النسيب من حيث انفصاله عن "المعنى،" أي الجزء الثاني/الثالث من القصيدة،[٩٨] ومن حيث علاقته بالتشبيب والغزل (الأموي في جوهره). ونحن

---

(٩٨) ذكر محمد بن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣١هـ) في كتابه **طبقات فحول الشعراء** الأسباب التي جعلت الناس والعلماء يفضلون امرأ القيس على غيره ومنه فصله بين "النسيب" و"المعنى"، "فاحتج لامرئ القيس من يُقَدِّمُهُ قالَ: ما قالَ ما لم يقولوا، ولكنه سَبَقَ العربَ إلى أشياءٍ ابتدَعَها واستَحْسَنَتْها العَرَبُ، وَاتَّبَعَتْهُ فيها الشعراءُ: استيقافُ صَحْبِهِ والتَّبْكَاءُ في الديارِ، وَرِقَّةُ النسيبِ، وقُرْبُ المأخَذِ، وَشَبَّهَ النسَاءَ بالظِّبَاءِ والبَيْضِ، وَشَبَّهَ الخَيْلَ بالعِقْبَانِ والعِصِيِّ، وقَيَّدَ الأوابدَ، وَأجادَ في التشْبيهِ، **وَفَصَلَ بَيْنَ النسيبِ وَبَيْنَ الْمَعْنَى**." انظر محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شاكر، ٢ مج. (جدة: دار المدني، د. ت) السفر الأول، ص٥٥.

نتذكر جميعاً اعتبار ابن قتيبة النسيب "تمهيداً" للمدح في نهاية القصيدة الكلاسيكية.

بشكل عام يمكن القول بأن النقاد العرب قديماً أدركوا الأهمية الشكلية **للنسيب** وكونه جزءاً أساسيًّا للقصيدة الكلاسيكية، وقد لَخَّصَ ابن خلدون مُجْمَلَ الفهم القديم **للنسيب** عندما قال إنه "**فَنٌّ مِن الكلامِ (لَه) أساليبُ تَخْتَصُّ به وتُوجَدُ فيه عَلَى أَنْحاءٍ مُخْتَلَفَة**." فهذا التعريف أوجزُ ما يكون وأكثرُ وَعْياً بشعرية **النسيب** في القصيدة العربية. وقد نجد لدى القدماء بعض التفسيرات التي تخرج عن هذه "الشعرية" للنسيب، كما هو الأمر عند ابن قتيبة نفسه وابن رشد. وهكذا نجد ياروسلاف ستيتكيفيتش، في مقالة تعود إلى ١٩٧٩-١٩٨٠، يلاحظ اهتمام النقاد بالنسيب، مقارنةً بالأجزاء الأخرى من القصيدة، ولكنه يستطرد قائلاً إن ذلك الجزء من القصيدة (أي النسيب) كان وما يزال، عُرْضَةً للتشويه والاستغلال خارج نطاق الفن الشعري، من ناحية وجوده في القصيدة، ومن ناحية السبب في هذا الوجود.[٩٩]

هكذا نستطيع أن ننظر في اهتمام المحدثين **بالنسيب** إذ سَعَى بعضُهم إلى تفسير لهذه الظاهرة في مقدمة القصيدة، ومن حيث تداول التأويلات فيما بينهم حول الظاهرة نفسها. وقد نرى أن من أهم النقاط التي التقطها بعض

---

(٩٩) دخلت المقالة المشار إليها هنا في النهاية في الفصل الأول من كتاب **صبا نجد**، ويمكن كذلك الاطلاع على صورة مترجمة من المقالة في ياروسلاف ستيتكيفيتش، "ابن قتيبة وما بعده: القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة،" ترجمة مصطفى رياض، **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج٦، ع٢، ١٩٨٦، ص٧١-٧٨.

النقاد، مثل هاملتون جب، من القدماء وركزوا عليها تَمَيُّزُ **النسيب** من **الغزل**. **فالنسيبُ** هو المقدمة المعروفة للقصيدة الثلاثية أو الثنائية أحياناً، وقد وُجِدَ في الحقبة الجاهلية واستمرَّ بأشكال مختلفة حتى الثلث الأول من القرن العشرين، أي مع وفاة أحمد شوقي. أما **الغزل** فهو نوع شعري جديد نَشَأَ من خيوط واهنة في الشعر الجاهلي ولكنه ازدهر واتخذ شكلاً فنيًّا خاصًّا به في العصر الأموي فيما نُسَمِّيه قصيدةَ الغزل، عُذْرِيًّا كان أو صريحاً، أو حتى سياسيًّا. وثمة تفسيرات حديثة **للنسيب** من منظور التفسير النفسي (الفردي)، أو البعد الكوني المطلق، أو التعبير الفلسفي (الجمعي)، أو حتى التوفيق بين البعدين.[١٠٠]

من ثم نرى أن **النسيبَ** اكتسبَ إشكاليةً نقديةً في القديم والحديث، وقد نوقش لدى بعض المعاصرين من منظور فكرة الحنين، كما سنشير أدناه، ولكن يمكن القول إن ياروسلاف ستيتكيفيتش، في كتابه **صبا نجد** ومقالة "الكلمات السبع" وقد وضع النقط على الحروف، إذا جاز التعبير، إذ استوعب كُلَّ ما قيلَ عن النسيب قديماً وحديثاً وأفردَ له كتاباً ضخماً، رَدَّ به الاعتبارَ لظاهرة شعرية من أهم الظواهر في القصيدة العربية الكلاسيكية على الإطلاق، فكشف لنا عن شعرية الحنين في **النسيب**، أو عن غنائية الشعر العربي في ضوء قراءة عميقة للتراث الشعري العربي والغربي على السواء،

---

(١٠٠) انظر حول معظم هذه المسائل: حسن البنا عز الدين، **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية** (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، "مشكلة "النسيب" في النقد العربي القديم والمعاصر،" ص٩٥-١٠٤.

فأخرجَ لنا بحَقٍّ كِتاباً نادِراً ليس في موضوعه بل في معالجته للموضوع بصفة خاصة.

٢ – ٢ أهمية المكان في الأدب

التفتَ القدماءُ إلى أهمية **المكان** في الأدب، وما يرتبط به من حنين وصَبا فكتبوا كُتَباً مُهِمَّةً عن الموضوع؛ مثل **المنازل والديار** لأسامة بن منقذ، و**الحنين إلى الأوطان** للجاحظ ولمحمد بن سهل المرزباني، و**نسيم الصبا** لابن حبيب الحلبي، و**عطر نسيم الصبا** للقاضي أحمد بن محمد الحكيمي الكوكباني. أما المحدثون فقد شُغِفُوا كذلك بالموضوع فَكَتَبُوا كُتَباً وأبحاثاً، امتدَّت من الشعر إلى الرواية وغيرهما من الأنواع الأدبية. وتحمل بعض هذه الكتب طابعاً "جغرافيًّا" مثل كتاب عبد الله بن محمد الشايع، **مع امرئ القيس بين الدخول وحومل** (١٤١٨هـ)، وكتاب محمد بن عبد الله بن بليهد، **صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار**، في ٥ أجزاء (١٤١٨هـ). وعلى الرغم من الأهمية الذاتية لمثل هذا النوع من كتب المكان واتصالها بالأدب فإن خطرها يكمن في أنها تنتظم، في النهاية، في منهج بعينه في دراسة الأدب، يعود إلى منهج "المرآة" الذي تَبَنَّاهُ طه حسين بين ١٩١٤ و١٩٣٧ في دراساته عن الشعر العربي، ولا يزال ملموساً، بتاريخيته وجغرافيته ومعجميته، في دراسات بعض تلاميذه، ودراسات بعض المعاصرين، وذلك في مقابل منهج "الشعرية" الذي ينظر إلى المكان في الأدب بوصفه مكاناً أدبيًّا، نفسيًّا، خياليًّا؛ أي بوصفه فضاءً شعريًّا وليس "جغرافيًّا."

أما نجد وصباها فلدينا عنها، غير الكتاب الذي بين أيدينا، كتابان

آخران بالعنوان الأساسي نفسه؛ **صبا نجد**. الأول لمحمد بن عبد الله الحمدان بعنوان **صبا نجد (نجد .. في الشعر والنثر العربي)**، صدر في طبعتين (١٤٠٤هـ، و١٤١٧/١٩٩٧)،[١٠١] ويشمل ما قاله ٢٦ ناثراً و٣١٣ شاعراً عن نجد، و٨٦ صورةً ومنظراً للربيع والأشجار والرمال والإبل في نجد، وجميعها من تصوير المؤلف. والآخر من جمع وإعداد وتعليق خالد بن محمد الْخُنَيْن، وتقديم عبد الكريم اليافي بعنوان **نجد ومفاتنه الشعرية**، (١٤١٢/١٩٩٣).[١٠٢] وقد أشار الحمدان في مقدمة الطبعة الأولى من كتابه إلى أن ثمة كتاباً بين مؤلفات ابن الجوزي بعنوان **صبا نجد**، وهو مخطوط في مكتبة الاسكورويال، وقد اكتشف أنه لا يمت إلى عنوانه بصلة؛ إذ إنه في الوعظ والنصائح.[١٠٣] ولا يخلو هذا من دلالة في حَدِّ ذاته. فقد انتقلت هذه العبارة "العنوان" عند ابن الجوزي من مجال الشعر والأدب التخييلي غير المباشر إلى مجال "الأدب" الأخلاقي المباشر. ويدل هذا الانتقال على هذا "الاختلاط" الذي سوف نلاحظه لدى القدماء والمحدثين في فهم الشعر بين الواقع والخيال.

---

(١٠١) محمد بن عبد الله الحمدان، **صبا نجد (نجد .. في الشعر والنثر العربي)**، ط٢، (الرياض: مؤسسة الجريسي للتوزيع، ومكتبة قيس، ١٤١٧).

(١٠٢) خالد بن محمد الخنين (جامع ومُعِدّ ومُعَلِّق)، **نجد ومفاتنه الشعرية**، تقديم عبد الكريم اليافي، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣).

(١٠٣) علّق الزميل والصديق الدكتور عبد الله الفيفي على هذه العبارة في مخطوطة مقدمة الكتاب المترجم بقوله: "الصبا كانت رمز تفاؤل ذي صبغة دينية إسلامية، وصوفية أيضاً، وفي حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: "نُصِرْتُ بالصَّبَا وأُهْلِكَتْ عادٌ بالدَّبور." ومن ثم فلا غرابة أن تُتَّخَذَ في سياق ديني أو وعظي أو أخلاقي."

وبالطبع لا يخلو هذا "الاختلاط" نفسه من "شعرية" ما، وخصوصاً إذا قرأنا، على سبيل المثال، عبارة "صبا نجد" اسماً لأحد المحلات التجارية في مدينة الرياض، يبيع صاحبه الرخام بأنواعه. المشكلة، كما سوف نرى، تكمن في "نزع" الشعرية عن الشعر، وليس في إكساب الأشياء، ولو كانت رخاماً يباع، شيئاً من الشعرية القارة في عقل المستهلك سلفاً ويحتاج البائع إلى استثارتها فحسب.

إذا بدأنا من النقطة الأخيرة، المتصلة بما كتبه القدماء عن "المكان" و"الحنين" و"صبا نجد" فسوف نرى أنهم، مثلهم مثل المحدثين، توزَّعوا في الاهتمام بالموضوع بين البعد "الجغرافي" عند أصحاب معاجم البلدان وكتب التراجم والتاريخ وحتى التفسير، وبعض النقاد وشراح الشعر من ناحية، وبين الوعي بالبعد الشعري في دلالة "المكان" وشعرية "الحنين" ورمزية الأسماء، من ناحية أخرى. وقد انتقل هذان البعدان من القدماء إلى المحدثين بأنحاء مختلفة، وقد أضافوا إليهما ما حصلوه من معرفة جاءت إليهم عبر المناهج النقدية الأدبية الحديثة، سواء فيما يتصل بالجانب "الجغرافي" و"البيئي" و"التاريخي" أو فيما يتصل بالجانب الفني الرمزي.

قد تبدو المسألة طبيعية لو كان أصحاب كل منهج يحصر منهجه في "تخصص" بعينه، كأن يَعِي أصحاب المنهج "التاريخي، الجغرافي، البيئي" بأنهم إنما يعملون في دائرة التاريخ والجغرافيا والبيئة وليس في دائرة الشعر، ويعي أصحاب المنهج "الشعري،" إذا جاز التعبير، بأنهم إنما يتعاملون مع فن من الفنون، يقوم على الخيال والرمز والتعبير الذاتي ليرسم حقائق "الفن" الخاصة

أكثر مما يرسم حقائق "الواقع" الذي يوجدون فيه، وأن المعرفة التي تنتج عن "الشعر" غير تلك التي تنتج عن سواه، بحكم الوسائل والغايات. لكن المشكلة أن كل فريق يظن نفسه، في معظم الوقت أو بعضه، في مكان الفريق الآخر، أو لنقل إن كل فريق يريد أن يحتل "مكان" الفريق الآخر. وقد تصبح المشكلة أكثر حدة عندما يكون أحد أصحاب الفريقين في "المكانين" في الوقت نفسه، محاولاً، بوعي أو بغير وعي، أن يجمع بين الحُسْنَيَيْنِ.

لا يعني فَضُّ الاشتباك بين الفريقين هنا، إذا حاولنا ذلك، أن نُلْزِمَ كُلَّ فريقٍ "مَكانَهُ". فالشاعر نفسه يستخدم التاريخ والجغرافيا والبيئة والمعجم، وفوق كل شيء، الكلمات والنحو والصرف والعروض، كما يستخدمُ كلَّ الشعر الذي سبقه والذي يحيط به، وذلك كي يخرج لنا قصيدة جديدة، تماماً كما تفعل النحلة في رحلتها قبل إنتاج العسل؛ إذ تمتص رحيقاً متنوعاً وتنقل لقاحات متنوعة، فتعمل على استمرار حياتها وحياة غيرها من نبات وأعشاب وأزهار. إن الشاعر في كل هذا لا يعمل مَسَّاحاً في دائرة مسح الأراضي أو قسم المسح الجوي والاستشعار عن بُعْد، كما أنه لا يعمل مؤرخاً لأي شيء في أي مصلحة، ولا حتى ينادي بالمحافظة على "البيئة." إنه، ببساطة، يعمل شاعراً في فضاء الشعر الذي يتجاوز المكان والزمان ويجعل مركزه الإنسان فحسب. ولا يعني هذا أنه لم يستوعب التاريخ والجغرافيا وغيرهما، وإنما يعني أنه لا يعمل في خدمتها بل تعمل جميعاً في خدمته.

إذا نظرنا إلى أعمال القدماء من هذا البعد الأخير نستطيع أن نجد بعض الإشارات الواعية إلى كون الشعر مصدراً للمعرفة مثله مثل النظم المعرفية

الأخرى، يمتاز، مثله مثلها كذلك، بميزات خاصة، لا تتوفر في غيره من النظم. ومن ثم يمكن أن نتصوَّر معنى "تكامل" المعرفة الإنسانية وسعي نظمها المختلفة إلى اكتشاف العالم واكتشاف الإنسان، ومعنى الوجود ومعنى الموت. وقد أدرك كثير من النقاد المعاصرين هذه الحقيقة حتى أصبحت مسألة بديهية في معظم النقد الأدبي الحديث والمعاصر. ويمكن هنا أن نقتبس عبارة ختم بها أرشيبالد مكليش كتابه **الشعر والتجربة**:

> **فَأنْ نُوَاجِهَ حقيقةَ فناءِ العالمِ ونصوغُ منها الأغانِيَ، ونصنعُ منها الجمالَ، لا يعني أننا نَحُلُّ لغزَ حياتِنا الفانيةِ، ولكن قد يساعدُنا ذلك على أن نُحَقِّقَ شيئاً أكثرَ.**[١٠٤] (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

إن هذا "الشيء الأكثر" هو ما يسعى الشعر إلى إنجازه، وهو أقرب إلى أن يكون محاولة "جمالية" لتصور ذلك اللغز وإعطائه معنًى قابلاً للتداول دون ابتذال.

٢ – ٣ الحنين في التراث الأدبي

كُتُبُ "المكان" و"الحنين" في التراث الأدبي كثيرة، وقد جَمَعَت بين حنين "الإبل" وحنين "البشر" إلى أوطانهم. والمعروف أن كلمة "حنين" نفسها تشكِّلُ كوناً لغويًّا شعريًّا في العربية، يمتد بأصوله، حسب **لسان العرب**

---

(١٠٤) أرشيبالد مكليش، **الشعر والتجربة**، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ومراجعة توفيق صايغ (بيروت ونيويورك: مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ودار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣)، ص٢٢٧.

(حنن)، إلى معاني الرحمة والتعطف والرزق والبركة، وصوت الطرب من حزن أو فرح، وشوق وتوقان النفس. وأصلُ الحنين ترَجيعُ الناقة صوتَها إثرَ وَلَدِها، وكذلك صوت الحمامة والرجل، والرياح، والسحاب، والمـــرأةُ تَحِـــنُّ إلى زوجها الأول وتَعطِفُ عليه، وقيل على وَلَدِها مِن زَوجِها المفـــارِق. ونُقِـــلَ صوتُ الحنين كذلك إلى القوس والسهام والعُود، وشُبِّهَ حنينُ الناقة لدى بعض شعراء **اللسان** بترجيع الزامر. وقبل أي شيء، فـــ**الحنَّان** من أسماء الله بمعـــنى الرحيم بعباده. وأخيراً قيل إن الجِنَّ حيٌّ أو ضربٌ من الجِنِّ. واضح من هذين الاشتقاقين الأخيرين لمادة الحنين أنها تنفرج إلى أفقين: الإلهي (الحِن المشتق منه "الحنَّان") والشيطاني (الجن). وفي حين أن البعد الإلهي يلقي بظلاله على معظم معاني المادة، ويلحق به البعد الإنساني الذي يحاكي فيه الإنسانُ رحمةَ خالقه به بأن يرحم مخلوقه الآخر بروح الفطرة والتأمل في النفس والخلق، فإن الجاحظ، أو مَن كَتَبَ مثله في الحنين إلى الأوطان، يرى أن الإنسان، سواء من العرب أو العجم أو الهند، مهما علا شأنه في الدنيا،

> **إذا ذَكَرَ التربةَ والوَطنَ حَنَّ إليه حَنينَ الإبل إلى أعطانها ... ...**
> **و... إذا كانَ الطائرُ يَحِنُّ إلى أوكارِهِ فالإنسانُ أحقُّ بالحنينِ إلى أوْطانه ... ... وأكرمُ الإبل أشدُّها حنينـــاً إلى أوْطانِهـــا.**[١٠٥]
> (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

---

(١٠٥) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحنين إلى الأوطان**، رجع في تصحيحها إلى الأستاذ الشيخ طاهر الجزائري، الطبعة الأولى على نفقة عبد الفتاح قتلان، (القاهرة: مطبعة المنار بمـــصر، ١٣٣٣)، ص٧-٩.

فملاحظةُ الفطرة في الحنين عبر الناقة من ناحية، وملاحظة الطبع في الحنين عبر الإنسان من ناحية أخرى، وعودةُ الحنين إلى معنى الرحمة الإلهية أساساً، واستعارتُه لبعض الطيور والمظاهر الطبيعية والأدوات الثقافية فرعاً، يؤهله جميعاً لأن يضعه موضع الشعرية التي تتمثل في قُطْبَيْنِ: الأول هو الشاعر الذي "يَحِنُّ" إلى وطنه أو الديار التي كانت تجمعه بأحبابه، والثاني هو الناقة التي "تَحِنُّ" إلى أوطانها حنيناً شعريًّا (في قسم **الرحيل** من القصيدة) موازياً لحنين الشاعر في **نسيب** قصيدته. ولكن السؤال الذي يمكن أن نطرحه هنا هو مدى العلاقة الضمنية بين "حنين" البشر/الكائنات هذا وذلك الحنين الذي يمكن أن يشتق من "الحِنِّ" الذي هو حَيٌّ أو ضربٌ من "الجِنِّ." أو بعبارة أخرى، هل يمكن أن نتصوَّر "حنين" الشعراء دون أن يكون الأفقان: الإلهي والشيطاني، هما الممسكَيْنِ بتلابيب القصيدة كي تخرج بأفق الفطرة/الطبيعة إلى أفق الشعر/الثقافة؟ إن التغني الجميل بذكرى "المكان" الماضي، إذا جاز القول، في الشعر يساعد على صنع شيء أكثر من حَلٍّ لغز الفناء. وقد يكون هذا الشيء محاولة العودة إلى المكان/الماضي بالحنين إليه، وهو، في النهاية، فردوس مفقود، عمل الشيطان على إخراج الإنسان منه، ولكي يعود إليه الإنسان/الشاعر لا بد أن يستعين برحمة الله الحنَّان وتعطُّفه كما يستعين بشيطانه الشعري على نحو من الأنحاء، كأن يكون من قبيل قولهم "الدواء من الداء."

بالطبع لا يزال لدى القدماء، كما هو الأمر لدى المحدثين، مَنْ يأخذ من الحنين "حرفيته"؛ فيظن مثلاً أن المعتلّ ببلاد غريبة واشتهى شَمَّةً من تربة بلده

وشربة من ماء واديه أو نهره وحصَّل ذلك أفاقَ من مرضه. كذلك رُوِيَتْ في كتب الحنين إلى الأوطان قصص تاريخية عن الحنين.

> [فهناك] الملوك الجبابرة الذين لم يفقدوا في اغترابهم نعمةً ولا غادروا في أسفارهم شهوةً، حنُّوا إلى أوطانهم ولم يؤثروا على ترابهم ومساقط رؤوسهم شيئاً من الأقاليم المستفادة بالتغازي والمدن المغتصبة من ملوك الأمم.(١٠٦)

ثمة إشارات في هذه الكتب إلى حب الوطن وتأكيد ذلك بآيات من القرآن الكريم، بل هناك إشارات إلى رغبة شخصيات تاريخية ودينية عظيمة في أن يدفنوا في مسقط رأسهم بعد وفاتهم. وهذا يختلف عمَّا نجده في حالة الشعر أو لعله يقابله. فالشعر، مُذْ كَانَ، يرى في الحنين موضوعاً شعريًّا يتجاوز اللحظة الحاضرة إلى لحظة ماضية، بعيدة الغور في نفس الإنسان، تمثل أمامه بوصفها لحظة في أفق المستقبل. ولكن المؤلفين يجمعون بين هذا المعنى "التاريخي" والمعنى "الشعري" للحنين. وهكذا يوردون كل تلك الأخبار والملاحظات "الواقعية" إلى جانب الأشعار؛ يقول صاحب **الحنين إلى الأوطان**: "ولو جمعنا أخبار العرب وأشعارَها في هذا المعنى لَطَالَ اقتِصَاصُهُ ــ ولكن تَوَخَّينا تدوينَ أحسنَ ما سَنَحَ من أخبارهم وأشعارهم."(١٠٧) فالإشكال هنا يتمثل في الجمع بين "الأخبار" و"الأشعار" على نحو يفتقر إلى الرؤية الشعرية للحنين بقدر ما يُقَرِّرُ "واقعية" هذا الحنين في تاريخ الأشخاص و"طبوغرافية" أوطانهم.

---

(١٠٦) الجاحظ، **الحنين إلى الأوطان**، ص٣٥.

(١٠٧) الجاحظ، **الحنين إلى الأوطان**، ص٩.

قد يحدث، مع ذلك، أن تجتمع الأخبار والأشعار في وعي شاعر وناقد وأمير مثل أسامة بن منقذ في كتابه **المنازل والديار**،[١٠٨] فتصبح الأخبار أخباراً "فنية" إذا جاز التعبير، إذ يمكن تأويلها تأويلاً رمزيًّا إلى جانب المادة الشعرية نفسها. كتب ابن منقذ كتابه في وقت لاحق لحادثة الزلزال الذي وقع في سنة ٥٥٢هـ (= أغسطس سنة ١١٥٧م)، واجتاح شمالي سورية، ودَمَّرَ ثلاثين مدينةً من بينها قلعة "شيزر" موطن أسامة وأسرته بني منقذ الأمراء، وكان أسامة حينذاك بعيداً عن "شيزر" فَسَلِمَ من الموت. وكتب أسامة بن منقذ **المنازل والديار** سنة ٥٦٨ هـ حينما كان في السابعة والسبعين من العمر، مما يعني أنه أخذ مسافة زمنية كافية بعد الكارثة حتى كتب عمله، مُتَذَكِّراً ما حَدَثَ تَذَكُّراً أقربَ إلى الشعرية النقدية، إذا جاز القول. وتدور فصول هذا الكتاب الضخم حول مفردات "شعرية" بعينها، يمكن حصرها في **المنازل، والمغاني، والربع، والرسم، والمساكن والمحل والمعاهد والأعلام**

---

(١٠٨) أسامة بن منقذ، **المنازل والديار**، تحقيق مصطفى حجازي، (القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٦٨). ويمكن هنا كذلك استحضار كتاب نادر في التراث الأدبي لأبي الفرج الأصفهاني بعنوان **أدب الغرباء**، وهو يشتمل على حوالي ٧٥ "حكاية" وخبراً عن مَن ابتعد لسبب أو لآخر عن "وطنه" فتذكَّرَهُ وشَعَرَ بالحنين إليه فَكَتَبَ شِعراً في هذا الحنين، وغالباً ما يكون تعليقاً على شعر آخر سبقه إليه آخرون في المعنى نفسه وفي المكان نفسه. انظر عرضاً وتحليلاً لهذا الكتاب في حسن البنا عز الدين، "تراسل الشعر والرسم (الكتابة) في الأدب العربي،" بحث منشور في كتاب الأبحاث المقدمة إلى **مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر**، جامعة اليرموك، إربد، (٢٢-٢٤ تموز ٢٠٠٨)، وانظر عز الدين، "قراءة في كتاب **أدب الغرباء** (كتابة الشعر على الجدران)،" المشار إليه في هامش ٤٣ من الكتاب الراهن.

والمعالم والعرصات، والأوطان، والبلاد، والبيت، والديار، والأطلال، والدمن، والآثار، والأرض، والمدن، والدار، وبكاء الأهل والإخوان. ويشمل الكتاب نحو خمسة آلاف بيت من جيد الشعر العربي الكلاسيكي، و"يُعَدُّ الكتاب،" كما يقول مصطفى حجازي محقق الكتاب في مقدمته، "واحداً من كتب المختارات الشعرية الموضوعية، فهو يمثل حلقةً في سلسلة الكتب التي تشبهه في هذا النهج مثل الحماسات، وكتب الأمالي، والمعاني الكبير ... ونحوها." فهذا الكتاب مثال فائق، يكشف عن وعي شعري فائق بموضوع الحنين في الشعر العربي الكلاسيكي على يد شاعر وناقد وأمير في مرحلة متأخرة إلى حد ما من "تاريخ" الشعر العربي نفسه. وقد أشار ستيتكيفيتش إلى كتاب أسامة بن منقذ بتقدير مشابه في بعض فصول **صبا نجد.**

لعلَّ كتابَ **المنازل والديار** يكونُ خلاصةً نادرةً لكل تلك الإشارات الواعية بشعرية الحنين ورمزية المكان في الفضاء الشعري العربي، وخصوصاً تلك التي تتصل بنجد وصباها. وقد أشرنا في بعض تعليقاتنا على بعض ملاحظات ستيتكيفيتش في هذا السياق إلى أن بعض كتب التفسير تستدعي "نجداً" في تفسير بعض الآيات الكريمة، كما أشرنا في السياق نفسه إلى تفشي ظاهرة التغني بـ"نجد" في الأندلس نفسها، وانتشار القصور النجدية فيها. وهذا يعني أن المسألة لا تتوقف عند حد البكاء على المكان/الماضي فحسب بل تمتد إلى "غناء جميل" بـ"فناء العالم" وإنجاز شيء أكثر من هذا، على حد تعبير مكليش أعلاه، يكشف عنه الشعر تأويلاً.

٢ – ٤ نجد في دراسات المحدثين

يبقى أن نعرض لبعض دراسات المحدثين عن "المكان" في الأدب وما يتصل به من "حنين" و"شعرية" ونبدأ بالكتابين اللذين يحملان عنوان "صبا نجد" وذلك لاقترابهما من كتب القدماء على وجه العموم، ثم نذكر بعض الأمثلة على شيوع الدراسات النقدية عن "المكان" و"الحنين" في الأدب القديم والحديث على السواء. وسوف نمهد هنا، وإن كان على نحو مطوَّل نسبيًّا، بهذا الحديث لقراءة كتاب **صبا نجد** نفسه والذي سوف نعرض له في نهاية الفصل. فمنهجنا هنا يقوم على وضع عمل ياروسلاف ستيتكيفيتش في ضوء مقارن مع أعمال الآخرين عن الموضوع نفسه سواء أكانوا من العرب أم من غير العرب.

يجمع بين كتابَيْ الحمدان والْخُنَيْنِ عن **صبا نجد** أنهما تجميع لما قيل عن نجد من شعر قديم، وزاد الحمدان ما قيل عن نجد من شعر حديث ونثر قديم وحديث. وقد وعد الخنين بجزء آخر، يجمع فيه ما قيل في نجد من شعر حديث. ولكن قد تكون الطبعة الثانية من كتاب الحمدان صرفته عن ذلك. وقد أشار الأخير في طبعة كتابه الثانية إلى كتاب الْخُنَيْنِ. وبالطبع يجمع بينهما أن المؤلفين ينتميان إلى نجد. وتقديم كتاب الْخُنَيْنِ لعبد الكريم اليافي عبارة عن مقالة مطولة ذاتية في معنى الحنين، يستشهد فيها بكثير من النماذج الشعرية عن نجد وصبا نجد. أما كتاب الحمدان فقد أورد أقوالاً كثيرة عن نجد لقدماء ومعاصرين، منهم على جواد الطاهر الأديب والباحث العراقي المعروف. قال الطاهر، في رسالة خاصة إلى الحمدان:

والذي لديَّ أن (نجداً) نجدان .. نجد الحقيقي – وهو الموضع الجغرافي – ونجد المجازي الذي صار رمزاً لأرض طيبة كريمة حبيبة إلى النفس متصلة بالقلب ... وقد بقي نجد المجازي موضوعاً على التاريخ الأدبي، وإن الشاعر ليذكره دون أن يعرفه أو يعيش فيه وكأنه وطنه بل وطن أوطاره. وتجد هذا عند شعراء كثيرين. والحقيقة أن نجداً في كل مكان من الشعر العربي في العصور الأخيرة خاصة.(١٠٩)

هذه العبارة الأخيرة في غاية الأهمية لأنها تفرِّق، ببساطة بين نوعين من نجد: واقعي/جغرافي ومجازي/شعري. وهذا هو ما نريد أن نؤكده في هذا الفصل وما يؤكده كتاب ستيتكيفيتش. وبالطبع لا يعني هذا "الفصلُ" بين النجدين التقليلَ من شأن أحدهما لحساب الآخر. بل يعني أن النظر إلى أحدهما ينبغي أن يختلف عن النظر إلى الآخر. فنجد التاريخية/الجغرافية ملك لأصحابها ونجد المجازية/الشعرية ملك لكل شعراء العرب منذ ١٥٠٠ سنة حتى الآن. ولا شك أن دوافع الحمدان والخنين إلى جمع المادة الشعرية والنثرية عن نجد نابعة من شعور قوي لديهما بقيمة نجد الشعرية وارتباط هذه القيمة، على نحو من الأنحاء، بنجد التي نشأ كلٌّ منهما في ربوعها وعرفها جغرافيًّا وتاريخيًّا وشعريًّا فانتمى إليها إنساناً ومواطناً وأديباً، وليس ناقداً بالضرورة. ومن هنا خلا الكتابان من أي بُعْدٍ نقدي، واكتفى صاحباهما بجمع المادة الشعرية والنثرية وتقديمها للباحثين والمتذوقين من مواطنيهما وغير مواطنيهما.

---

(١٠٩) الحمدان، **صبا نجد**، ص٣٢.

٢ – ٥ شعرية المكان في النقد الحديث

أصبح المكان وشعريته في الأدب القديم والحديث بشعره ونثره موضوعاً رائجاً في النقد الأدبي المعاصر الغربي والعربي على السواء، ناهيك عن دراسات الحنين المعروفة منذ زمن في النقد العربي الحديث. وتنبغي الإشارة بادئ بدء إلى نقطة نقدية بعينها، تتلخص في أننا بطبيعة الحال لا نستطيع أن ندرس المكان بعيداً عن فكرة الزمن في الأدب. فالزمن لا يظهر سوى في المكان والمكان لا يكتسب معناه إلا من خلال الزمن. وقد أصبحت هذه الفكرة من بديهيات النقد الأدبي المعاصر، وهي، من جهة أخرى، تستدعي العلاقة بين فن الرسم (المكاني) وفن الشعر (الزماني)، فكل منهما لا يمكن إدراكه من خلال بعده الظاهري، مكاناً كان أو زماناً، بل يدرك من خلال البعدين معاً، وسوف يتناول ستيتكيفيتش هذا الموضوع في مقالة بعينها، وتكتب عنه باحثة يابانية تنتمي إلى مدرسته أطروحة كاملة، بالإضافة إلى إشارات سبقت عن الموضوع في الفصول السابقة. ومهما يكن من أمر، فسوف نركز هنا على دراسات بعينها حول المكان في الأدب. ويكفي أن نلاحظ أن موضوعة الحنين تمثل البعد "الزمني" للمكان الذي يحن الشاعر إليه. فالحنين "شعور" بالزمن نحو مكان معين، ومن هنا يكتسب هذا المكان شعريته، إذا جاز التعبير. نستطيع أن نعطي هنا أمثلة دالة كافية على أعمال حول المكان مثل **جماليات المكان** لباشلار الذي ترجمه غالب هلسا (١٩٨٤)،[١١٠] **وجَماليات المكان في**

---

(١١٠) غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط٣ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧).

الرواية العربية لشاكر النابلسي (١٩٩٤)،[١١١] **وشعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً** لخالد حسين حسين (٢٠٠٠)،[١١٢] **وشعرية دوستويفسكي** لميخائيل باختين (١٩٢٩، ترجمة عربية ١٩٨٦)،[١١٣] و"مشكلة المكان الفني" للوتمان (١٩٨٦)،[١١٤] **والمكان**

---

(١١١) شاكر النابلسي، **جماليات المكان في الرواية العربية** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤).

(١١٢) خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً** (الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، ٢٠٠٠).

(١١٣) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦).

(١١٤) يوري لوتمان، "مشكلة المكان الفني،" تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، في **ألف، مجلة البلاغة المقارنة**، ع٦، ربيع ١٩٨٦، ص٧٩-١٠٦، وخصوصاً ص٨٢ من تقديم دراز إذ تتكلم عن "المكان اللا متناهي،" مثل الصحراء التي تصبح أسطورة نائية، واستعارة ديناميكية في الحضارة البشرية: فكانت المغامرة، والحرية والانطلاق والاكتشاف والإفلات من سطوة السلطة وابتكار القيم الجديدة وامتحان قدرات الذات، إلى آخر هذه المعاني التي ارتبطت بمثل هذه الأماكن. وبالطبع تشير المترجمة هنا إلى "أماكن" بعينها في جغرافيا العالم، ولكن المهم من وجهة نظرنا هو تحول هذه الأماكن إلى رموز لكل المعاني التي أشارت إليها، وقبل ذلك إلى "أماكن" شعرية. وانظر العدد كله لأنه عن جماليات المكان. وانظر كذلك **ألف، مجلة البلاغة المقارنة**، ع٩، ١٩٨٩، (إشكاليات الزمان)؛ انظر فيه بمن طريف الخولي، "إشكاليات الزمان في الفلسفة والعلم،" (ص٩-٧٠) وفيه تتعرض لعلاقة الزمان بالمكان. وانظر في العدد نفسه حسن البنا عز الدين، "جماليات الزمن في الشعر: نموذج النسيب في القصيدة الجاهلية (مدخل مقارن)،" ص١٠٣-١٣٦، وفيه يعرض كذلك لإشكالية الزمن في الشعر مشتبكاً مع المكان، قد أشار في المقالة نفسها إلى عملين مهمين عن المكان في الأدب: الأول لليونارد لوتواك، **دور المكان في الأدب**:

في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه لعبد الوهاب زغـــدان (١٩٨٥)،[١١٥] **وقضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر** لـــصلاح صـــالح (١٩٩٧)،[١١٦] **والريف في الرواية** لمحمد حسن عبد الله (١٩٨٩)،[١١٧] **والمكان في الروايـــة العربية** لغالب هلسا (١٩٨٩)،[١١٨] **وشاعرية المكان** لجريدي سليم المنصوري الثبيتي (١٩٩٢).[١١٩] كذلك الأمر بالنسبة إلى الحنين كتاب مـــاهر حـــسن

=Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, (Syracuse: Syracuse University Press, ١٩٨٤),

والآخر مقالة ريناتا ياكوبي، "الزمن والواقع في النسيب والغزل،"

Renata Jacobi, "Time and Reality in Nasīb and Ghazal,'' *Journal of Arabic Literature*, vol. Xvi, (١٩٨٥), pp. ١-١٧.

ولهذه المقالة ترجمة منشورة لعبد القادر الرباعي في عبد القادر الرباعي، **جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم: ريناتا ياكوبي نموذجاً** (عمان: دار جرير للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨)، وثمة ترجمة أخرى غير منشورة لصاحب هذه السطور. والمقصود بـــ"الواقع" في هذه المقالة الأخيرة "المكان" والكاتبة تكشف بحق عن الرؤية المطلقة للمكان لدى الشاعر الجاهلي في النسيب في مقابل الرؤية النسبية للمكان لدى شاعر الغزل الأموي.

(١١٥) عبد الوهاب زغدان، **المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه**، ط٢ (صفاقص: دار صامد للنشر، ١٩٨٥).

(١١٦) صلاح صالح، **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧).

(١١٧) محمد حسن عبد الله، **الريف في الرواية العربية** (الكويت: عـــالم المعرفـــة (٢٤٣)، ١٩٨٩). وانظر في السلسلة نفسها لمختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر** (الكويت: عـــالم المعرفـــة (١٩٦)، ١٩٩٥).

(١١٨) غالب هلسا، **المكان في الرواية العربية** (دمشق: دار ابن هانئ، ١٩٨٩).

(١١٩) جريدي سليم المنصوري الثبيتي، **شاعرية المكان** (جدة: دار العلم للطباعة والنشر، ١٩٩٢).

فهمي **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث** (١٩٧٠)،[١٢٠] ولمحمد إبراهيم حوَّر كتابه عن **الحنين إلى الأوطان في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي** (د. ت).[١٢١]

بطبيعة الحال هناك أعمال أخرى تناولت المكان في الشعر العربي القديم والحديث دون أن تضع في عناوينها مفردات مثل "المكان" و"شعرية" و"الحنين" ولكنها تضع عناوين أخرى مثل **الطَّلَلُ في النَّصِّ العَرَبي** لسعد حسن كمُّوني (١٩٩٩)،[١٢٢] **وشخصيةُ الطائفِ الشعرية** لعالي سرحان القرشي (٢٠٠٠)،[١٢٣] وله كذلك **رِحلَةُ الذات في فضاء النص الشعري القديم** (٢٠٠٠)،[١٢٤] **والفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي** لرشيد نظيف

---

(١٢٠) ماهر حسن فهمي، **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث** (القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٠).

(١٢١) محمد إبراهيم حوَّر، **الحنين إلى الأوطان في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي** (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت). وتجدر الإشارة هنا إلى وجود بعض الأبحاث الأخرى في الموضوع: انظر عبد المنعم حافظ أحمد الرجي، **الحنين إلى الديار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي** (أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٠ [أو ١٩٧٩]). وثمة أربع رسائل للماجستير والدكتوراه عن الحنين والغربة في شعر المهجر والجزائر وفلسطين، انظر محمد أبو المجد علي البسيوني، **ببليوجرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها حتى نهاية القرن العشرين (الأدب العربي والبلاغة والنقد الأدبي)** (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠١)، ص١٩٥، وص٢٦٧.

(١٢٢)سعد حسن كمُّوني، **الطلل في النص العربي: دراسة في الظاهرة الطللية مظهراً للرؤية العربية** (بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩).

(١٢٣) عالي سرحان القرشي، **شخصية الطائف الشعرية** (الطائف: اللجنة العليا لتنشيط السياحة، ٢٠٠٠).

(١٢٤) عالي سرحان القرشي، **رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم** (المدينة المنورة: نادي المدينة المنورة الأدبي، (١٤٧)، ٢٠٠٠).

(٢٠٠٠).[١٢٥] ويمكن أن نضيف أخيراً كتاب عبد الله الفيفي بعنوان **مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)** (٢٠٠١).[١٢٦]

وربما نحسن صنعاً إذا عرضنا لبعض هذه الأعمال في ضوء الفكرة الأساسية المتناولة أعلاه؛ أي كيف ينبغي أن ننظر إلى الشعرِ الذي يتكلَّمُ عن المكانِ وننظر إلى المكانِ الذي يتكلَّمُ عنه الشعرُ، وما موقع الحنين وشعريته في مثل هذا الشعر؟

نبدأ بكتاب حوَّر عن **الحنين إلى الأوطان في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي** وكان في الأصل أطروحة ماجستير، وهي معروفة لنا منذ أكثر من ربع قرن، وقد صدرت في كتاب بعد عمل فهمي المشار إليه أعلاه؛ أي بعد ١٩٧٠. ويشير حوَّر (ص ٨) إلى المصطلح النفسي والعضوي Homesickness بمعنى الكآبة الذهنية والبدنية التي يسببها الحنين إلى الوطن أثناء الغياب عنه، والتي تسمَّى في المصطلح الطبي Nostalgia وهي كلمة يونانية، مؤلفة من كلمتين Nostos وتعني العودة إلى الوطن، وAlgos وتعني الألَم أو حالة مرضية. ويعني هذا ابتداءً وعي المؤلف بالحالة السوداوية التي تنتاب الإنسان وهو بعيد عن قومه وبلده، وبحالة الحنين النوستالجي؛ أي العودة الأليمة، وهي عودة لا يمكن إلا أن تكون في الخيال. ذلك لأنها إن كانت

---

(١٢٥)رشيد نظيف، **الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي** (الدار البيضاء: دار النشر المدارس، ٢٠٠٠).

(١٢٦) عبد الله الفيفي، **مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)** (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١١٧، ٢٠٠١).

عودة واقعية لانتفى الشعور بالسوداوية أو الألم، كذلك لا يمكن التعبير عنها داخل الوطن إلا أن تكون نابعة من شعور واعٍ بالغربة، معبَّر عنه بكلام خيالي أو في صورة فنية ما.

يشير حوَّر (ص٤٤) إلى شعر الأطلال وأهميته البالغة واتصاله بموضوعه، وينقل (ص٤٦) عن نوري القيسي قوله:

> فالحنين إلى الطلل يمثل الحنين للوطن. لأن الطلل وما يحيط به، وما يتناثر حوله من دمن يمثل مجموعة الذكريات التي عاشت في ذهنه، فحمل لها أجمل الأوقات وأسعد الأيام.

ولكنه سرعان ما يربط (ص٤٧) بين دراسة شعر الأطلال في البادية لواقعيته في مقابل عدم التطرق إلى قصائد الأطلال عند شعراء الحاضرة لفقدانها عنصر الواقعية، بمعنى أنهم لم يتنقلوا في البادية ويرحلوا فيها ويمروا بأطلال لهم فيها. وهو يلاحظ هنا كذلك ارتباط الدار والوطن بالمرأة/المحبوبة، ولكنه مع ذلك يرى (ص٤٩) أن هذه الظاهرة أصبحت في شعر بشر بن أبي خازم تقليداً؛ "فتختلط المشاعر الصادقة، بالمشاعر التي أضحت تقليداً لبناء هيكل القصيدة." ويلاحظ في الوقت نفسه (ص٦٤) أن المعاني تتكرَّر حتى عند شعراء البادية أنفسهم، وإن كان يرى فيها روحاً حزينة تنضح على قارئها وتشجيه. وبالطبع يحدث هذا بناء على "صدق" شعراء البادية "التاريخي" و"الجغرافي" في نظره.

في السياق نفسه يمكن أن نسلك فصل حوَّر عن الحنين إلى الوطن في شعر الحضر (ص١٤٦-١٦٦) متمثلاً في شعر المسلمين المهاجرين إلى المدينة

ومصر واليمن، وفي حنين الشاعر السجين (ابن مفـــرّغ الحمـــيري، ت ٦٩ تقريباً)، وغيرهم. ويعلل فكرة الحنين عند شعراء الحضر بقوله (ص١٦٦) إن معظم الشعراء في العصر الإسلامي كانت تغلب عليهم سمة البداوة على الرغم من عيشهم في الحاضرة أو اتصالهم بها. وهذه ملاحظة جيدة، ولكنها سرعان ما تصطدم بشيء من التناقض لدى المؤلف في الموضع نفسه عندما يلاحظ قِلّةَ شعر الحضر في الحنين إلى الوطن قياساً بشعر البدو في الحقبة ذاتها وسبب ذلك أن الحضري أقل ابتعاداً عن وطنه من البدوي. فالشعور "البدوي،" إذا جـــاز القول، هو الذي، من وجهة نظر حوَّر، يبرِّر فكرة الحنين لدى الشاعر سواء أكان مقيماً في الحاضرة أم متصلاً بها في حين أن الشاعر الحضري لا يبدو عليه القدرة على الشعور بالحنين "الحقيقي" لأنه مقلِّد للشاعر البـــدوي في هـــذا الشعر، ومن ثم لم يتطرَّق المؤلف إلى شعر الأطلال عند شعراء الحاضرة.

لعل المفارقة الأخيرة في دراسة حوَّر تكون نابعةً من "صدق" صـــاحبها في تناول الموضوع، مدفوعاً بحنينه إلى وطنه فلسطين الذي شُرِّدَ عنـــه منـــذ طفولته المبكرة (انظر ص٣ وص٢٠٠). ونحن نـــستطيع أن نـــرى في شـــعر "الأطلال" عند كثير من شعراء الحضر "القدماء" ممن خلّفوا "مدنَهم" وراءهم، مثل أسامة بن منقذ المشار إليه أعلاه، وشعراء مدينة القيروان: ابن شرف وابن رشيق والحصري الضرير، وابن حمديس الصقلي، ناهيك عن هذا الشعر لدى الشعراء العرب المعاصرين الذين كتبوا قصائد تحمل عناوين وفكرة "الأطلال" من قبيل إبراهيم ناجي وصلاح عبد الصبور وغيرهما، شعراً يضارع أشـــعار "البدو" الطللية في معنى الحنين وشعريته. وهكذا فإن التناقض في الجمـــع، أو

الخلط، بين التقليد الشعري "البدوي" من ناحية والمشاعر الإنسانية العمومية (بما فيها من تاريخ وجغرافيا) من ناحية أخرى، يجعلنا نضحي بالشعر في سبيل الاحتفاظ بالمكان، والتضحية بالفن في سبيل الشعور الفطري بالحنين دون محاولة لفهم المكان الشعري والحنين الشعري، أو شعرية المكان وشعرية الحنين على السواء.

أما ماهر حسن فهمي فقد جمع بين "الحنين" و"الغربة" في عنوان كتابه المذكور أعلاه، وقد بدأه بفصل عن جذور الاغتراب في الشعر العربي عند عبيد وذي الرمة وامرئ القيس وعنترة والشنفرى والعرجي والمتنبي وابن زيدون والبهاء زهير. ولكنه، مع ذلك، ينهي هذا الفصل (ص٢٤) بقوله:

> ولكننا، مع ذلك، نجد خطًّا واحداً يكاد يخترق كل شعر الاغتراب الذي تناولناه، وهو الاستسلام للقدر دون صراع، أو قل إننا نجد حسًّا مأسَوِيًّا، ولكننا لا نجد تجسيداً دراميًّا.

وقد كادت فكرة الاستسلام للقدر تختفي لدى الشاعر الحديث (ص٧١-٧٢)؛ إذ أصبح الاغتراب يخضع لإرادة المغترب قبل كل شيء، ومن ثم أصبح الاغتراب يشكِّل صراعاً نفسيًّا داخليًّا بين الأمل واليأس وبين الحركة والقعود وهو إحساس درامي من لون جديد، وإن كان يبدو في صورة فورات عاطفية انفعالية لا تمنحه عنصر التكامل. ويلاحظ فهمي هنا أن شعر المهجر يتميز بشدة الإحساس بالغربة وكونه حواراً منطقيًّا بين الشاعر والإله الذي أسكنه جناته، يفضل فيه الشاعر في النهاية العودة إلى وطنه مبرراً رغبته بأنه جزء من البيئة التي اقتطع منها. وقد نرى أن فهمي يقترب هنا من إدراك بصير

بشعرية الحنين. وقد نرى أن فكرة "الاستسلام للقدر دون صراع" تبدو طبيعية حتى في حالة الشاعر المهجري، الذي يستبدل، على سبيل التناقض الظاهري، بالجنات "البيئة التي اقتطع منها." فهذه البيئة في الحقيقة هي من قبيل "الجنّات" في نهاية الأمر.

نستطيع أن نتابع رصد الأعمال النقدية التي ينطلق أصحابها من فهم المكان في الشعر بوصفه فضاءً شعريًّا، ينأى بنفسه عن التاريخ والجغرافيا والواقع بقدر ما يشتغل عليها جميعاً حتى يصبح من الصعب قيام الشعر بوصفه وثيقة تاريخية أو جغرافية أو حتى واقعية. إن الشعر، كما قال أرسطو قديماً، أكثر فلسفةً من التاريخ. و"التاريخ" هنا يشمل كل شيء ما عدا الشعر، والشعر يشمل هنا كل شيء ما عدا التاريخ، وخصوصاً بمفهومه الشائع. ولكننا نظن أن الإشارة أعلاه إلى تلك الأعمال والملاحظات النقدية التي أخذناها عليها كافية.[١٢٧]

أما العمل الأخير الذي نعلق عليه هنا فهو عمل رشيد نظيف عن **الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي** (٢٠٠٠)، المشار إليه أعلاه. وقد تناوله حسن مسكين في مقالة بعنوان "الفضاء في الشعر الجاهلي" (٢٠٠٢).[١٢٨] ويسير نظيف في الاتجاه نفسه الذي سار فيه كموني، وغيره من الباحثين

---

(١٢٧) ومع ذلك، يمكن هنا الإشارة الموجزة إلى فصل سعد كموني في كتابه عن الطلل المشار إليه أعلاه. والفصل بعنوان "القرآن الكريم والأطلال" (ص٨٥-١١٨). والفصل محاولة لافتة للانتباه، بما فيها من فهم للمعنى الشعري للظاهرة الطللية في الواقع الموضوعي من خلال سورة الحاقة.

(١٢٨) حسن مسكين، "الفضاء في الشعر الجاهلي،" **فكر ونقد**، السنة الخامسة، ع٤٧، مارس ٢٠٠٢، ص١٠٠-١٠٨.

المعاصرين، من الالتفات إلى حوار القرآن الكريم الضمني مع النص الشعري الجاهلي في مستوى الظاهرة الموضوعية أو الاستخدام اللغوي، أو تفكيك الفكرة الجاهلية في بعض الأحيان. وقد خلص حسن مسكين (ص١٠٧-١٠٨) إلى بعض النتائج في عمل نظيف، منها أن فضاءات الشعر الجاهلي مقومات فنية تتضمن أبعاداً دلالية، ورمزية خصبة، جعلت منها بنيات نسقية، لا يستقيم فهم الخطاب الجاهلي إلا باستحضارها وتمثيلها في كافة تجلياتها: وحدة وتنوعاً وامتداداً في أشكالها النسقية، وليس بوصفها زخارف أو مكملات. وهكذا ينسج الشاعر الجاهلي فضاءاته الخاصة، بينها عوالم متخيلة يكرِّس فيها فصلها النموذجي حتى وهو يواجه الموت المحقق لكن دائماً في الفضاءات الغريبة غير المألوفة. ومن الواضح أن المؤلف استخدم في بعض عمله "خرائط" تسمح بنوع من المقاربة الوظيفية بين واقع حددته أدوات وتقنيات حديثة، وبين واقع أنجزه شاعر جاهلي، مما يعد اختزالاً لأطروحة ذلك التماهي بين عالمين: عالم الوقائع وعالم المتخيل.

٢ – ٦ استخدامات الحنين في الشعر الرعوي

قبل إعطاء قراءتنا لكتاب **صبا نجد** نشير إلى كتاب بالإنجليزية قبل كتاب ستيتكيفيتش بعشرين عاماً، وهو بعنوان **استخدامات الحنين: دراسات في الشعر الرعوي**، من تأليف لورينس ليرنر L. Lerner (١٩٧٢).[١٢٩]

---

(١٢٩) انظر لورينس ليرنر، **استخدامات الحنين: دراسات في الشعر الرعوي**،=

الكتاب شيق في حد ذاته وينتظم في قسمين: الأول (ص١١-١٤٨) يرسم "خريطة لأركاديا،" والآخر (ص١٥١-٢٤٤) يتناول بعض الشعراء "الأركاديين" مثل فيرجيل وسبنسر وملتون، حتى بودلير وبروست وسالينجر وديلان توماس. وهو يرى "الأثر الرعوي" بوصفه تعبيراً عن الحنين، وتوقاً إلى أركاديا بوصفها صورة من شوق الإنسان الراشد إلى الطفولة. وهو يفرّق بين القصائد الرعوية وقصائد وصف الطبيعة ليناقش الحنين بوصفه قوة إبداعية؛ والحلم الرعوي بعصر ذهبي؛ وسياسة politics التقاليد الرعوية؛ والجنس في أركاديا؛ والعلاقة بين الرعوي والسخرية. ومن فصوله الشائقة كذلك فصل عن "أركاديا والمدينة الفاضلة" (ص٦٣-٨٠).

إن مزية هذا الكتاب، في النهاية، يمكن أن تتمثل لنا في مقارنته بكتاب **صبا نجد**؛ ليس من حيث أنهما عن موضوع واحد فحسب بل من حيث ينصرف كلٌّ منهما إلى تقليد شعري بعينه، مع ملاحظة التوجه نحو "الرعوي" بصورة أساسية في كتاب ليرنر ونحو "الغنائي" في كتاب ستيتكيفيتش بالرغم من طرح السؤال، لدى الأخير، عن وجود "الرعوي" في النسيب العربي الكلاسيكي. كذلك فإن المؤلفين يدخلان "البلاطي" في مناقشتهما للرعوي

=Laurence Lerner, *The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry*, (New York: Schocken Books, ١٩٧٢).

لَم يذكر ستيتكيفيتش هذا الكتاب في مراجعه ولكنه ذكر لي أنه لا شك قد قرأه منذ زمن بعيد وإن لم يكن تحت يده في أثناء كتابة **صبا نجد**. وستيتكيفيتش، بطبيعة الحال، ينطلق، كما أشرنا أعلاه، من كل التراث الغربي عن الموضوع. وقد حصلت على كتاب ليرنر بمساعدة الصديق العزيز الدكتور ناصر الحجيلان الذي أرسله إلي مُتَكَرِّماً من الولايات المتحدة عندما كان في بعثة علمية هناك.

والغنائي على التوالي بصورة أساسية. تبقى ثمة مزية لكتاب **صبا نجد**؛ كون صاحبه ينظر إلى الشعر العربي الكلاسيكي وفي ذهنه تقاليد مشابهة، صالحة للمقارنة مع ذلك الشعر والوقوف على قيمته الذاتية، والممتدة إلى التقاليد الأخرى في الوقت نفسه.

٣ – ٠ – ٠ صبا نجد وإعادة الاعتبار للنسيب العربي

تكمن أهمية كتاب **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي** لياروسلاف ستيتكيفيتش، بالنظر إلى ما كتب عن الموضوع في العربية وبعض اللغات الأخرى، في عمق البعد المنهجي المقارن من خلال حديث المؤلف عن نجد والعقيق والصبا في الشعر العربي القديم، والامتداد بها إلى التراث الإغريقي الروماني عن أركاديا وصباها كذلك.

راجع بعض النقاد والدارسين كتاب ستيتكيفيتش بالإنجليزية، مثل روجر آلان Roger Allen، في **دورية الشرق الأوسط** *Middle East Journal* (ربيع ١٩٩٥)، ومايكل سلس Michael Sells، في **المساق، دراسات عربية إسلامية وسيطة** *Al-Masaq: Studia Arabo-Islamica Mediterranea*، مج٧ (١٩٩٤)، ص٣٠٥-٣٠٩، وراجعه سلس كذلك ضمن كتب أخرى في **الدورية الأكاديمية الأمريكية للدين** *Journal of the American Academy of Religion*، مج lxiv، رقم ١(ربيع ١٩٩٦)، ص١٤٥-١٦٦.

بالطبع تنحو هذه المراجعات إلى تعريف القارئ الغربي بالكتاب، ولفت انتباه الدارسين المتخصصين إليه. وقد مدح روجر أَلَنْ الكتاب من جهة مستوى البحث والبصيرة الأدبية وتقديم المادة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المتن والهوامش اللذين ذكر أن المؤلف فيهما يمتاز بوضوح مثير للإعجاب. كذلك يرى أَلَنْ أن هذا الكتاب في تحليله لأسماء الأماكن العربية في الشعر يُدخِلُ التقليدَ الشعري العربي المبكر بقوةٍ في مجال الدرس الأدبي المقارن؛ إذ يمكن أن يُستَعمَلَ لتوسيع الآفاق النقدية للباحثين في تقاليد أدبية عالمية أخرى. ويختم آلان مراجعته بقوله إن عمل ستيتكيفيتش، بالنظر إلى الأهمية المركزية للشعر داخل المحيط الثقافي العربي-الإسلامي، ينبغي أن يجد ما يستحقه من عناية على يد المهتمين بالدراسات الإنسانية عن الشرق الأوسط.

أما سلس، الذي يُعَدُّ أحدَ تلاميذ ستيتكيفيتش، فيشيرُ، في مراجعته الأولى للكتاب (ص٣٠٦) إلى التقاء موضوعَتَيْنِ (= تيمتين themes) رئيسيتَيْنِ في الكتاب: الديناميتُ الداخليةُ للتقليد الشعري العربي واستكشافٌ ثقافِيٌّ واسعُ المدى للجوانب الرمزية لهذا التقليد. وهو يذكر (ص٣٠٨) أن ثمة مواضع يَختَلِفُ فيها مع ستيتكيفيتش، مثل موقفه من شعر ابن عربي، وتفضيله عليه بعض شعر ابن الفارض الذي يَرَى سلس أن ثمة أمثلةً في شعره مشابهةً لتلك التي رفضها ستيتكيفيتش. ويرى سلس كذلك أن مَزِيَّةَ عَمل ستيتكيفيتش تَكمُنُ في أنه، في بُعْدِهِ المقارن الذي يَقتَرِبُ من نقد النماذج العليا عند يونج، يُقَدِّمُ تماثلاتٍ جديدةً ومُعَبِّرَةً بين التقليدَيْنِ العربي والغربي، ويَكسِرُ حَبلَ التركيزِ المبالَغِ فيه على "آخرية" أو "غيرية" "otherness" الشعر العربي،

ذلك التركيز الذي كان مستمرًّا عَبرَ الأجيال السابقة من المستعربين الفيكتوريين الجدد. وهو ينهي كلامه (ص٣٠٩) بقوله إن القيمةَ الأساسيةَ لهذا الكتاب تَكمُنُ في تَتَبُّعِ عَمليةِ التَّحَوُّلِ الرمزي من خلالِ لحظاتٍ مِحوَرِيَّةٍ للتقليد الشعري العربي. ومن ثم يُصبحُ الكتابُ رائداً في جانبٍ من أكثر جوانب الثقافة العربية قُوَّةً وإيحاءً.

٣ - ١ - ٠ عندما تصبح الجغرافيا شعراً !

ماذا يحدث "عندما تصبح الطوبونيما شعراً؟" (والطوبونيما toponymyهي دراسة أسماء المواقع الجغرافية وأصلها). هذا هو ما يحاول المؤلف الإجابة عنه في كتابه بشكل عام وفي الفصل الثالث، مركز الكتاب، بشكل خاص. وهو يقرِّر أن افتراض وظيفة موضوعية ملموسة للإشارات الوافرة إلى المكان في القصيدة العربية القديمة، وبخاصة في **النسيب** سوف يكون، في أحسن الأحوال، من قبيل التسرع في الحكم. فعلى الرغم من أن الشعراء، وبخاصة ذوو الحساسية العالية، يعملون على الإفادة من الحالة النفسية في النسيب في تغذية مشاعرهم الشخصية واللحظية، مشيرين إلى أماكن بعينها من حولهم. ومع ذلك لا تكون هذه الإشارات واقعية، تاريخية، أو جغرافية، بل ترتبط باستعارة قديمة ساكنة في **النسيب**، ولها أبعاد شعرية تتجاوز هذه الطبيعة الشخصية إلى آفاق الفن الإنساني الذي يشارك في تشييده أفراد ينتمون إلى ثقافات تبدو جدَّ مختلفة. كذلك يتميَّز الكتاب بأنه يغطي مساحة شاسعة من الشعر العربي الكلاسيكي تمتد من الشعر الجاهلي حتى أحمد

شوقي في العصر الحديث، بالإضافة إلى تخصيصه فصلاً مهمًّا عن رعي النجوم في هذه المساحة من الشعر العربي الكلاسيكي، وهو موضوع لم ينـــل حظًّـــا كافياً من الدرس الأدبي المعاصر بعد.

قد يبدو للوهلة الأولى أن الكتاب ينحصر في **النسيب** ولكنه في الحقيقة ينطلق أساساً من فهم القصيدة العربية وبنيتها، وهو ما يتناوله بالتفـــصيل في الفصل الأول من الفصول الخمسة التي يتفرع إليها الكتاب، بل إنه، حـــتى في الفصول التي تحمل مصطلح **النسيب** في عناوينها، يتناول غالباً قصائد كاملـــة في التحليل.

٣ – ١ – ١ القصيدة بوصفها استراتيجية بلاغية وخطابية

يتناول المؤلف، في الفصل الأول من كتابه، "الغنائية العربيـــة وبنيتـــها: **النسيب** داخل القصيدة،" (ص٥٥–١٥٠) في ثلاث نقاط أساسية يمهِّد لهـــا بتأسيس البنية الشكلية للقصيدة العربية الكلاسيكية بأقسامها الثلاثة (**النسيب**، **الرحيل**، **الفخر**)، في ضوء ثنائية الفصل بين الشكل والمـــضمون في التـــراث النقدي العربي وفي النقد الأدبي الوسيط المتأثر بالمذهب العملـــي الأرســـطي للمحاكاة، ومحاولة المنظرين القدماء وتابعيهم من العرب والأوربيين البحث في تماسك الشكل والانسجام الداخلي للبنية. ومن ثم تبدأ النقطة الأولى في الفصل (ص٦٢–٧٤)؛ "القصيدة بوصفها استراتيجية بلاغيـــة وخطابيـــة،" حيـــث الحماس المتصاعد لاكتشاف الوحدة في القصيدة العربية الكلاسيكية عند ابن قتيبة وابن طباطبا وابن سينا وعلاقة القصيدة العربيـــة بالخطبـــة والرســـالة،

مستكشفاً هذه العلاقة من خلال بعض الأمثلة الشعرية المهمة. ويصل المؤلف هنا إلى أن النموذج البنيوي المستندُ إلى الخطبة والرسالة قد لا يخبرنا بصورة كافية عن طبيعة البنية الشعرية نفسها، ومن ثم يتركنا أمام ألغاز شكلية أبعدَ، لا يُعيرُها النقدُ البلاغي أُذُناً، ولا يُقتَرِحُ لها إجابةً.

٣ – ١ – ٢ القصيدة بوصفها سوناتا. النسيب بوصفه "شكل السوناتا"

هكذا يذهب المؤلف إلى النقطة الثانية في الفصل، "عن الشعر والموسيقا: القصيدة بوصفها سوناتا. **النسيب** بوصفه "شكل السوناتا"،" (ص٧٤-٨٦) إذ يهتم بالوصول إلى تعادل بين الشعر والموسيقى من أجل فهم خصوصية الحالة النفسية الشعرية التي تتحكم في موضوعات القصيدة وتيماتها وتستوعبها في بنية القصيدة. والموازاة التي يحاول أن يؤسسها هنا هي بين الوظيفة البنيوية التي تقرِّرها الحالة النفسية للتيمات في كل من الموسيقى والشعر. وهو هنا يقارن بين السوناتا الكلاسيكية من حيث الحالة النفسية ومن حيث البنية مع مقابلهما في القصيدة العربية، من خلال وجهة نظر أحد الباحثين الغربيين مقارناً بوجهة نظر "نقلها" ابن قتيبة في نصه الشهير عن بنية القصيدة العربية، وخصوصاً قصيدة المدح.

يصل المؤلف هنا (ص٧٧-٧٨) إلى أنه إذا كانت السوناتا في القرن الثامن عشر قبل بيتهوفن تقدم موازاة بعينها في الشكل والروح للفن المتقن للقصيدة البلاطية العربية، فإنها تتوافق مع الخصائص الجوهرية للقصيدة، بل إنها تؤكدها بصفتها شكلاً نوعيًّا حتى في الصورة التي تبلور بها هذا الشكل في

حقب الجاهلية. وفي الجزء الباقي من هذه النقطة يقارب ستيتكيفيتش الـــزمن الشعري في النسيب مقارناً بـــ"شكل السوناتا."

توضيحاً للخلفية المعرفية لهذه النقطة نستطيع أن نقـــول إن الموســـيقى الكلاسيكية الغربية تعود إلى العصور القديمة. وقام انتشار الديانـــة المـــسيحية بدور مهم في النمو المبكر لهذه الموسيقى. فأشكال كثيرة منها نشأت لتنـــشد خلال إقامة الشعائر الكنسية. وفيما بعد عملت الملكية والنبلاء الأغنياء علـــى تقدم الموسيقى الكلاسيكية بتشجيع المؤلفين على إنتاج أنمـــاط بعينـــها مـــن الموسيقى. وتشمل أنماط الموسيقى الكلاسيكية المختلفـــة مبـــادئ التكـــرار، والتنوع، والتضاد. وأشهر شكل من الإنشاد المطوَّل، والذي يتكوَّن من عدد من الأقسام (الحركات)، هو السوناتا. وتتنوع حركات السوناتا في الـــسرعة والأسلوب. فكثير منها لديها حركة أولى سريعة، وحركة ثانية بطيئة، وحركة ثالثة شبه راقصة، وحركة رابعة قوية. وقد تطور شـــكل الـــسوناتا sonata form، والمعروف كذلك بـــبنية الـــسوناتا sonata structure، في أوربـــا الغربية خلال منتصف القرن السابع عشر وأصبحت شائعة حتى منتصف القرن التاسع عشر. وقد جاء اسم شكل السوناتا من استخدام مـــؤلفي الموســـيقى حركات السوناتا فيها. ولَم يستخدموها فقط في السوناتا بل في الحركـــات الأولى من الرباعيات الوترية، والسيمفونيات، وقطع موسيقية آليـــة أخـــرى. والمؤلف يربط بين القصيدة والسوناتا والنسيب وشكل السوناتا.

ينتهي المؤلف هنا (ص٨٦) إلى أن الفهم الصحيح للزمن الـــشعري في النسيب مسألة جوهرية من أجل توضيح الاضطراب النقدي الفظ الذي يحيط

بما يسمى الوصف الغزلي داخل النسيب واستخدام مصطلح "المقدمة الغزلية" بوصفه قابلاً للتطبيق على النسيب كله. والإخفاق في هذا الفهم يؤدي بنا إلى الخلط بين **النسيب** في حدوده الشكلية الدقيقة (القصيدة) والظاهرة النوعية المستقلة فيما يسمى **الغزل** الأموي الحضري الذي يتميز زمنه بأنه زمن حاضر متحقق سرديًّا، وحواري، ومتصوَّر على نحو شبه درامي، في مقابل زمن ماضٍ رثائي في النسيب.

٣ – ١ – ٣ نحو النموذج الأصلي الثلاثي

أما النقطة الثالثة في الفصل، "نحو النموذج الأصلي الثلاثي،" (ص٨٦–١١٨) فينظر فيها إلى البنية الثلاثية للقصيدة من خلال نموذج إنساني مغرق في القدم، يكشف عن "دراما" القصيدة العربية الكلاسيكية في فصلها الأول؛ **النسيب**، وفصلها الثاني الأساطيري (أي المنتمي إلى عملية صنع الأسطورة من قبل الشاعر)، **الرحيل**، وفصلها الثالث، "**الفخر**،" الذي يعود فيه الشاعر إلى المنْزل المفقود في **النسيب** من خلال المنْزِلِ المستَعاد في الفخر/المديح. وهو هنا (ص٩٣) يرى في هذه الكليات المشكلة للقصيدة العربية الكلاسيكية الشروط البنيوية الأساسية لتشكيل الأسطورة عند ليفي شتراوس، مما يجعل هذا التشكيل البنيوي للقصيدة يؤوي أيضاً في سيميائيةِ شَكْلِها أسطورةَ الشعر العربي، مشيراً إلى أن "لا سيمترية" القصيدة العربية الحديثة يعد مفصلاً تاريخيًّا في تفكيكيتها. ويعطي ستيتكيفيتش في نهاية هذا الفصل مثالاً على متعة الإحساس بالشكل هذه التي نفتقدها في الشعر الغربي والشعر العربي الأكثر

معاصرة (كونهما أصبحا ظاهريين بصورة مغرقة). يقول إن الدورة البنيوية الثلاثية، داخل المدى الرمزي لقصيدة المدح العربية الكلاسيكية، تميل إلى أن تكتمل، بصورة صريحة أو ضمنية، بصدى لبداية القصيدة يتردد في المعادلة أو المقارنة بين منزلين مهجورين: الأول هو المنزل المفقود في النسيب والآخر هو المنزل "المستعاد" في المديح.

٣ – ٢ – ١ تسامح الرؤية العتيقة

في الفصل الثاني، "**النسيب**: من الدموع العتيقة إلى الحج الروحي،" (ص١٥١-٢٣٢) يُعَمِّقُ المؤلف البعد المقارن في التحليل، ويبدأ في النقطة الأولى، من بين خمس نقاط، من الفصل؛ "تسامح الرؤية العتيقة،" (ص١٥١-١٦٢) في طرح إشكالية النسيب بوصفه قوة الحياة المركزية والسائرة والباقية للغنائية العربية، وللطبيعة الشكلية الكلية للنوع الغنائي في تعبيره من خلال القصيدة. ومن هنا كان النسيب المفتاح الأساسي للقصيدة ومحلاً للمدح والذم في الوقت نفسه بين أيدي النقاد. ويعطي ستيتكيفيتش هنا مثالاً دالاً من أسامة بن منقذ وكتابه **المنازل والديار** مما أشرنا إليه أعلاه، عائداً في الوقت نفسه إلى بعض شعر مهلهل بن ربيعة، وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وغيرهم، إذ يرصد وقوف الشاعر العربي في النسيب على أسئلة أبدية، ليست خالدة بصورة مقدسة ولكنها إنسانية على نحو أبدي، كما يرصد وقوف الشاعر على قدر لا عقل له، وعلى حياة قلقة، وعلى أمل لا يريد له أن ينساب في فراغ، لكنه يتلبث في عذابات لا نهاية لها من الحنين، هي باختصار عذابات عن جوهر الوجود الإنساني.

يقف ستيتكيفيتش (ص١٥٦-١٥٧) على الموضوعة الشعرية للأطلال وقدم الوعي بوجودها في النسيب من منظورين: من داخل قصيدة الرثاء، أي من داخل الشعور بالحرمان وتذكر الماضي الشخصي، ومن داخل الوعي بالشكل الشعري الذي ثبتت فيه. أما المنظور الأول فيأتي من مهلهل بن ربيعة الذي يُذْكَرُ الآن بمرثياته الفاتنة الساحرة بلاغيًّا، وقد سبق مهلهل،

> إلى تصوير وعي كامل بتقليدية تلك الموضوعة. وفي الحقيقة، نراه يناضل ضد القوة المستبدة لموضوعة الأطلال، كما سوف نشير إليها من الآن فصاعداً، وثائراً ضد ما يُعَدُّ بصورة جِدٍّ واضحة عبئاً يفرضه التقليد الشعري. إن موضوعة الأطلال تريد أن تفرض على الشاعر جَوَّ حلم اليقظة الكئيب الذي تثيره، وهو رفاهية نمط آخر من الرثاء، يمكن فيه أن تمنح الشاعرَ هدنةً، أو تطهيراً رقيقاً، وذلك لمجرد ذكريات عن الفقد، ومجرد شعور بالحرمان عبر أفكار غامضة عن سعادة وهمية، وعن أماكن ذاوية، أو عن لقاءات ووداعات. لكن مرثية مهلهل يجب أن تكون مختلفة. لقد قُتِلَ أخوه المحبوب كليب، ولَمَّا يَجِفَّ دمُهُ. وهو لذلك يتطلَّبُ الحركة الفورية، أي الاستجابة العاطفية:

أُزْجُرِ الْعَيْنَ أن تُبَكِّيَ الطُّلُولا ... إنَّ في الصَّدْرِ مِنْ كُلَيْبٍ غَلِيلا

إنَّ في الصَّدْرِ حَاجَةً لَنْ تُقَضَّى ... مَا دَامَ في الغُصُونِ داعٍ هَدِيلا

كَيْفَ يَبْكي الطُّلُولَ مَنْ هُوَ رَهْنٌ ... بِطِعَانِ الأَنَامِ جِيلاً فَجِيلا

> نلاحظ في هذه الأبيات لمهلهل مسافةً موضوعيةً من موضوعة الأطلال. فقد يترنَّم الشاعر بهذه الموضوعة، ولكن هذا يحدث فقط

برؤية منقسمة لانعكاس فرعي، يتطفَّل عُنْوَةً على الصورة الأوليَّة. وهو يحاول أن يفصل بين الأمرين. ففي قصيدة مثل هذه نصطدم بحقيقة أن هذا الشاعر المبكر يمتلك المسافة والمنظور اللذين يمكن أن يرى نفسه من خلالهما. فهو يعلم بأنه على وشك أن يتبع عادة الترنُّم بأغنية ما، بقصيدة ما، بالطريقة التي تحدث بها هذه الأشياء دائماً، وهو يشعر، إذا جاز التعبير، بالدموع التي هي على وشك أن تُذْرَفَ في غير مكانها، وبالأغنية التي هي على وشك أن تُنْشَدَ في غير مجالها. وهو لا يملك من الأمر شيئاً: فالأغنية هي أغنية، والقصيدة هي قصيدة. ولكنه يستطيع أن يرى نفسه، وهو يستطيع أن يشعر بالأغنية الأخرى تَهْتَاجُ داخله، أغنية الحرب والدم، وليس أغنية الدموع. إن أغنيته الحقيقية مختلفة، لأنها أغنية حَفْز وإلْحاح، أغنية مسألة الدم التي لَمْ تُحْسَمْ وليست أغنية تُذَكِّرُ بالماضي. وهكذا فإن التقريرَ الشعريَّ النهائيَّ هو صدامٌ بين العاطفة الثأرِيَّة والكآبة الرثائِيَّة. أما الرؤية التي تعادل بين الأمرين فَيَتِمُّ الحصول عليها من خلال الخروج الموضوعي من منظور إلى آخر. وهكذا فهي رؤية متصلة عن قرب بالطبيعة الموضوعية للمفارقة الشعرية poetic irony.

أما المنظور الثاني فيلمحه ستيتكيفيتش (ص١٥٧-١٥٨) في لحظة إحساس الشاعر الأموي بتغير الشكل التقليدي للنسيب إلى شكل جديد هو قصيدة الغزل الأموي، فعندما

نسمع الشاعر الفرزدق من الحقبة الأموية وهو يقاطع بصورة مفاجئة إنشاد قصيدة لزميله الشاعر عمر بن أبي ربيعة، متعجباً، قائلاً "هذا وَاللهِ الذي أَرَادَتْهُ الشُّعَراءُ فَأَخْطَأَتْهُ وَبَكَتْ عَلَى الدِّيارِ،" نكون قد وقفنا على اعتراف بأن ثمة حساسية شعرية غير اعتيادية تكشف عن نفسها ـــ وأن ثمة إحساساً جديداً بالشكل ممكناً آخذاً في الظهور بصورة واضحة. أما قصيدة عمر بن أبي ربيعة، التي أثارت اهتمام الفرزدق إلى هذا الحدِّ، فتبدأ بقوله:

جَرَى ناصِحٌ بالوُدِّ بَيْني وبَيْنَها ... فَقَرَّبَني يَومَ الْحِصابِ إلى قَتْلي

فَطارَتْ بِحَدٍّ مِنْ فُؤَادي وَنازَعَتْ ... قريبَتُها حَبْلَ الصَّفاءِ إلى حَبْلي

فَما أَنْسَ مِلْأَشْياءِ لا أَنْسَ مَوقِفي ... وَمَوْقِفَها وَهْناً بِقارِعةِ النَّخْلِ

فَلَمَّا تَواقَفْنا عَرَفْتُ الذي بِها ... كَمِثْلِ الذي بي حَذْوَكَ النَّعْلَ

لقد كانت قصيدة جديدة، غير مُثْقَلَةٍ بالمرَّة بوظيفية **النسيب** البنيوية داخل قصيدة معقدة، وكان عمر بن أبي ربيعة يكتب الشعر في وقت كانت مدرسة كاملة من شعراء الصحراء المحرومين من الحب، تُعِينُهم على ذلك بصورة حاسمة المدرسةُ المدنيَّةُ الْمُفْعَمَةُ بالحيوية والتي كان على رأسها عمر نفسه، تُطْلِقُ أَوَّلَ تَحَدٍّ رَئيسٍ أمام شكل القصيدة. وكان الْمُتَحَدِّي هو النوع الجديد من القصيدة الْمسَّمَى **غزلاً**، وخصوصاً **الغزل** "الحقيقي" لدى مدرسة عمر بن أبي ربيعة.

يصل ستيتكيفيتش هنا إلى أن التوتر الذي حدث بين النسيب والغزل في الحقبة الأموية لم يطمح إلى أن يكون بديلاً ناجزاً تماماً لشكل تقليدي "عظيم." ومن الناحية الشكلية على الأقل، كان عليه أن يظل تطوُّراً غير مكتمل، وإن كان فاتِناً، مثل كل تطور شكلي آخر في الشعر العربي غير القصيدة. ويشير ستيتكيفيتش هنا إلى أنه يناقش هذه المسألة بصورة أكثر اكتمالاً في مقالته عن سينية أحمد شوقي. ولكنه ينهي المناقشة هنا بقوله إن **الغزل** بكل ما ترتَّب عليه من نتائج أقرب إلى أن يكون تكملةً عَرَضِيَّةً **للنسيب**، أكثر منه بديلاً له. كذلك أسهم **الغزل**، غيرَ مُثقَلٍ بالنظرة الرثائية **للنسيب**، في تطور العنصر العشقي تطوراً كبيراً. لقد كان هذا كافياً لأن يجعل إدراك الشكل في النظرية العربية للقصيدة الكلاسيكية الجديدة عُرْضَةً لضبابية الرؤية. ومن الواضح أن ستيتكيفيتش يقصد بهذا أن تداخل النسيب والغزل في هذه القصيدة الكلاسيكية أدَّى إلى غموض في تحديد شكل القصيدة نفسها على النقاد.

٣ – ٢ – ٢ تحرير الاستعارة: حسان بن ثابت

في النقطة الثانية، "تحرير الاستعارة: حسان بن ثابت،" (ص١٦٢–١٦٨) يتحوَّل المؤلف إلى هذا الشاعر من أجل فهم التغيرات الدالة بحق في النغمة الكلية للنسيب وفي الشعر العربي بوصفه كلاًّ. وهو هنا يرصد الصراع في نفس حسان بن ثابت بين اتباع التقليد الشعري من الوقوف على الأطلال/الماضي والتحول إلى الحماسة الدينية التي كان يحياها، منتهياً إلى

تأصيل الشعر الصوفي بداية من حسان نفسه. لكن في الخطوة الأولى التي صارع فيها حسان، بوعي شعري/كتابي الشكل الشعري وتحقق من أن هذا الشكل قوة لا تنكر ولا يمكن أن يكون ثمة منتصر في نهاية هذا الصراع. إن حسان بن ثابت يحقّق التناغم بين الأمرين. والنتيجة عبارة عن نَمَطٍ من التساوق الوسيط على نحو مُمَيَّز، يُحْتَفَظُ فيه بالأنماط القدِيْمة من خلال عملية تَحويل استعاري لِمَا يُعْتَقَدُ أنه الْمُحْتَوَى القدِيْم أو من خلال عملية غرس لِمَعنًى أليجوري[١٣٠] فيها. وفي السياق نفسه يذكر ستيتكيفيتش أننا لكي نقدِّر على نحو صحيح قدرةَ **النسيب** الْمُتَمِيِّزة على مَنْحِ المعنى، فمن المهم للغاية أن نلاحظ أن موتيفاً[١٣١] ما يكتسب قيمةً رمزيةً من خلال استخدامه في **النسيب**. وهي قيمة ثابتة مثلها، مثل بُعْدٍ رمزي إضافي. فـ**النسيب** مثل عامل مساعد أو فِلْتَر (مُرَشِّح) تتحقق من خلاله جوانب جديدة، أو ترشُّحات أنقى. ونحن يمكن أن نبدأ، من خلال هذا التحقق، أو خلال هذا الاكتشاف، في فهم أصل اللغة الرمزية في الشعر العربي.

إن كل شيء يدخل إلى مجال الشعر العربي، كما يقول ستيتكيفيتش، (ص١٦٥-١٦٦)،

> لا بُدَّ أن يَمُرَّ عبر عملية تكثيف مشابهة لكي يصبح رمزاً شعريًّا. ويُبيِّن حسان بن ثابت للشعراء الذين يتتبعون خطاه كيفية عمل ذلك. ومعه فحسب سوف نرى كيف يمكن أن نطوِّر نظاماً رمزيًّا

---

(١٣٠) انظر هامش ٢٥ في الكتاب الراهن، حول هذا المصطلح.

(١٣١) انظر هامش ٢٤ في الكتاب الراهن حول مصطلح موتيف.

كاملاً من الإشارات المرجعية إلى الشعر العربي الصوفي. وسوف نقوم بوصل هذه الإشارات بإحكام وعلى نحو ثابت بما نعده قالب **النسيب** التقليدي. وعلى المرء أن يقول إنه بدون هذه المرجعية تصبح قراءة الشعر العربي الصوفي غير ذات قيمة تجريبية شعرية حقًّا. ولا يفعل شاعر صوفي أصيل مثل ابن الفارض أكثر من أن يعمِّق التجريد الرمزي وتسامي الشعور اللذين وضع خطوطهما العريضة الجوهرية حسان بن ثابت الواعي بالشكل. وهكذا فإن الشعر العربي الصوفي بوصفه شعراً، وبوصفه جزءاً من تقليد شعري غير منقطع، يبدأُ مع حسان بن ثابت بصورة جِدٍّ عرضِيَّةٍ. وقد تكون فروع هذا الشعر في فردوس، ولكن جذوره في فردوس آخر.

ينهي ستيتكيفيتش هذه النقطة بالوقوف على التطور "البلاطي" للنسيب في الحقبة العباسية لدى شاعر مثل أبي نواس إذ لا يتوقف النسيب أبداً عن الظهور في القصيدة على الرغم من تحوله من السوداوية إلى الخمر والقصف. إن حَلاًّ مثل هذا هو جزء من نمط جديد **للنسيب** البلاطي وللسوداوية البلاطية وهما اللذان يمارسان تطورهما الكامل في أَوْجِ الحقبة العباسية والتي يعد أبو نواس ممثلا أساسيًّا لها. وتسمح البداية الاستعارية لموضوعة الأطلال القديمة الآن للشعراء البلاطيين المحنكين أن ينغمسوا في مشاعر ملتبسة كثيراً أو قليلاً من السوداوية الرشيقة الناتجة عن تذكر الأماكن القديمة والأصدقاء القدماء، ومن مزيج مرٍّ حلو من المأساة والأنشودة الرعوية. ولكن التحولَ البلاطِيَّ **للنسيب** في ذلك الوقت عمليةٌ ناجزةٌ تقريباً، كما أن أبا نواس ليس بالتأكيد الْمُمَثِّلَ الوحيدَ لِهذا التحول.

٣ – ٢ – ٣ نحو القصيدة التصويرية القصيرة البلاطية مع أبي العتاهية

في النقطة الثالثة؛ "نحو القصيدة التصويرية القصيرة البلاطية مع أبي العتاهية،" (ص١٦٨–١٨٠) يرصد ستيتكيفيتش بعض التعديلات الأولية التي كان لا بد أن تحدث قبل أن يكتسب هذا التحول مظهره الجديد. وكان أحد موتيفات التحوُّل، أو بالأحرى موتيفات الانتقال، التي ساعدت على إعطاء **النسيب** البلاطي سَمْتَهُ هو الموتيف البدوي التقليدي الخاص بأصحاب الشاعر في السفر وما لحق به من تغير. لقد كان أولئك الأصحاب معتادين على مساعدة الشاعر في لحظات أساه ونهيه عن إهلاك نفسه في الوقوف والبكاء على الأطلال. لقد تحوَّلوا ليكونوا ندماءَ مرحين يشاركون الشاعر شربه الخمر وصخبه. وهكذا لَمْ يعد الشاعر يخاطب هؤلاء الأصحاب أو يخاطبونه بل أصبح يتذكرهم بوصفهم جزءاً من المشهد المثير لكآبة روحه. لقد أصبح **النسيب** بكليته تذكُّراً، وراح الشاعر يوجِّه نفسه، في شكل مناجاة، إلى ماضيه.

وبعد أن يقف المؤلف على بدايات ذات رهافة أصيلة، إذا جاز التعبير، للنسيب البلاطي متجذرة في مشاهد نادرة ليست منتمية إلى جزء النسيب لدى طرفة بن العبد ولدى حسان بن ثابت نفسه، يوقفنا (ص١٧٠–١٧١)،

> على أن التطور الذي حدث لنسيب بلاطي على نحو كامل في قصيدة بلاطية بمعنى الكلمة قد تحقق بأقصى درجة من الوضوح — في مرحلة لا تزال مبكرة — في شعر أبي العتاهية (ت ٨٢٥/٢١٠)، معاصر أبي نواس. لقد خَبُرَ، أيضاً، كل الأبهة التي

كانت تمثلها بغداد وبلاط الخليفة في أوجهما. وإذا كان اسمه اليوم غالباً ما يرتبط بشعر الحكمة الإيبجرامي، والزهد، والنوبات المتقطعة من التقوى، فقد كان كذلك رجلاً قريباً من البلاط، وقادراً على إحداث تغييرات رهيفة في الصنعة الشعرية القديمة للقصيدة. وعلى عكس أبي نواس، الذي يرجع إليه جَعْلُ مَوْضُوعَةِ الْخَمْرِ والْمُجُونِ الوَجْهَ الآخرَ من عُمْلَةِ كَوْنِ الشاعرِ مهجوراً في النسيب، فإن تغييرات أبي العتاهية للحالة النفسية داخل القصيدة ليست انتكاسات متقلبة مفاجئة أو محاكاة تَهكميـة parody. فذكرى سعيدة ما هي، بصرف النظر عن حسن وضعها في النسيب، ذكرى فحسب، ولم تكن الأنشودة الرعوية أبداً منفصلة انفصالاً كليًّا عن الْمَرْثِيَّة. وعلى الأقل في قصيدة لها هذه السمة العامة، يطوِّر أبو العتاهية استعارة ممتدة عن هذا التوتر الرعوي-الرثائي، وهي استعارة ينبغي أن ترى بوصفها أُمْثولَة وأن تشتمل على القصيدة كلها وتمثِّلها.

٣ – ٢ – ٤ الخيال المؤسلب: صمت الصحراء وأصواتها من ذي الرمة إلى ابن خفاجة

في النقطة الرابعة؛ "الخيال المؤسلب: صمت الصحراء وأصواتها من ذي الرمة إلى ابن خفاجة،" (ص١٨٠-١٨٧) يكشف المؤلف كيف اكتسب التراث الشعري العربي في كليته، وبوصفه كينونة ثقافية، شحناً للمعنى، شحناً لمعنى مختلف تقريباً؛ معنًى من الشوق إلى مناظر قديمة، وأماكن قديمة، وإلى

أناس قدماء، وأسماء قديمة، و"كلمات" قديمة – وخصوصاً كلمات قديمة. وكيف أن هذه الأشياء القديمة، بوصفها أصداءً، تبدو الآن مختلفة المعنى، وهي تبدو فقط كأنها أصداء، تأخذ طريقها، شعريًّا، إلى البنية المواتية للنسيب.

وقد مهد المؤلف لهذه الفقرة بما سوف يفعله في الفقرة التي بعدها فقال (ص١٨٠):

> قبل أن نشق طريقنا إلى مرحلة أخرى أساسية من تحول الموضوعة والمطلع الشكلي والرمزي بصورة تقدمية لما كان ذات مرة **النسيب** البدوي، وهي مرحلة ربما كان ابن الفارض هو أفضل مَنْ يُمَثِّلُها، يمكننا أن نحصل على وضوح نقدي أبعد بالنظر في بعض الأمثلة المميزة لثراء **نسيبي** من خلال استيعاب داخلي مضاعف للمشهد الرثائي، ملاحظين كذلك كيف تنتج عودة جديدة إلى مظاهر وصفية للشعر الجاهلي استيعاباً لإشارات "موضوعية" للموتيف في إطار رثائي "ذاتي."

لكن بداية الفقرة تأتي على النحو التالي:

> لقد بدا جليًّا للعيان في زمن الأمويين ظهور استجابة شعرية جديدة للمنظر الطبيعي، هي عبارة عن نظرة غنائية داخلية للمحيط الخارجي. ذلك أن شعراء الصحراء العذريين "الأفلاطونيين" كانوا يشرعون في الغناء بانسجام مع عالم الأشياء الساكنة من حولهم. ولكن الشعراء العذريين كانوا يتحركون أيضاً متباعدين عن النسيب الخاص بأشياء الصحراء في اتجاه نسيب، كانت "المحبوبة" مركز مرجعيته الشعرية، وكان تطوره الشكلي يسير في اتجاه

الغزل. ولهذا قد يكون أمراً أكثر أهميةً أن نجد شاعراً تقليديًّا للصحراء، مثل ذي الرمة، متميزاً بِحِسٍّ داخلي، ذاتي غنائيًّا بالتفاعل مع الطبيعة من خلال التناقض الظاهري الرومانتيكي للـ"الخلوة الشعرية." وهكذا، يشعر هذا الشاعر فجأةً، في غضون نسيب ممتد، يبدأ بالاستحضار العرفي للأماكن المهجورة ("ألا أَيُّهَذا الْمَنْزِلُ الدارِسُ اسْلَمِ!")، بأنه مضطر إلى الاعتراف:

أُحِبُّ الْمَكانَ الْقَفْرَ مِنْ أَجْلِ أَنَّني بِهِ أَتَغَنَّى بِاسْمِهَا غَيْرَ مُعْجِمِ

فهل هذه الوحدة هي نفسها التي سعى من خلالها شعراء آخرون إلى إنجاز تركيز أو عزلة في العالم السحري للفن؟

وفيما بين الفقرتين يتناول ستيتكيفيتش برهافة ناقد ومتذوق للشعر "الصمت المتعدد" للصحراء الذي كان في سبيل اكتشافه على يد فئة جديدة نصف بلاطية من الشعراء الأمويين الذين كانوا يسعون عن قصد بحثاً عن صحراء أقلَّ بوصفها منظراً طبيعيًّا وأكثرَ بوصفها محيط شاعر. ولسوء الحظ كان على هذه الرؤية الداخلية للصحراء أن تستلزم كذلك كثيراً من التصنُّع، لأن الشاعر في الصحراء، كما سوف نرى، هو دائماً المحب في **النسيب**.

أخيراً يصل المؤلف إلى النقطة الأخيرة في الفصل؛ "التوازن الرقيق لبنية عنيدة: ابن الفارض،" (ص١٨٧-٢١٧) وفيها يكشف، مرة أخرى، عن بعد أفقي جديد للخبرة، مثبت بعمق في أغوار التقليد في حين يحلِّق بحرية إلى مجالات النشوة الخالصة للروح. يصل المؤلف هنا إلى أن **النسيب**، داخل المنطق التاريخي لعملية تطوره الكلية بوصفه ذخيرة من الرموز، وفي شفافيته

الحاضرة قد تطور إلى أعلى شكل من أشكال الحياة، أو من مقاييس الكفـــاءة الشعرية. وفي الوقت نفسه، مع ذلك، وصل النسيب إلى الحـــدود الخارجيـــة لتطورٍ كان قد وصل إلى مداه الكامل.

يبدأ المؤلف هذه الفقرة ببعض الخلاصات عما عرض لـــه في النقـــاط السابقة من هذا الفصل:

> في زمن ابن خفاجة، كانَ **النسيبُ** قد استَوْعَبَ كُلَّ شَيءٍ يُمْكِنُهُ استيعابُهُ. وقد برهن **النسيب** على كفاءته الرمزية مع كل موتيف وموضوع تقليدي، وصل إلى حوزته. وعلى الرغم من ذلك ثَمَّـــةَ نتيجة نِهائية علينا أن نصل إليها ــ إنها الحـــصول علـــى تكـــافؤ شكلي كامل بين **النسيب** بوصفه موضوعةً و**النـــسيب** بوصـــفه قصيدة. ومثل هذا التكافؤ، كما نعلم الآن، قد تَمَّ إنجازه من قبـــل في حالة تفرُّع **الغزل** عن **النسيب**. وفي كثير من قـــصائد شـــبه-**النسيب** عند أبي نواس ما يمكن أن يقوم، أيضاً، بل هـــو يقـــوم بالفعل، مقام قصيدة مستقلة. وعلاوة على هذا، ينتجُ مع ذلـــك شعرُ شعراء أندلسيين مثل ابن خفاجة، شيئاً يقترب اقتراباً شكليًّا شديداً من انقطاع الحبل السُّرِّيِّ للقصيدة الغنائية الجديدة إيـــذاناً بوجودها. ومهما يكن من أمر، فإن من الممكن، حتى في حالات واضحة للغاية لهذا النوع من الناحية الشكلية، أن نفكِّر بقصيدة ما مبنية وكأنها كامنة في مكانٍ ما من برزخ نظري شكلي بـــصرف النظر عن اكتمالها. فالتوتر الذي تطرحه القصيدة لَمْ يختفِ اختفاءً كليًّا. ويبدو أن إحساساً باقياً بالشكل لدينا يعيد إلى الذهن ما قد

تَمَّ إهماله عن قصد. ولهذا فنحن أحرار في أن نتحدَّث عن قسم **نسيب** ضمني من الناحية الشكلية حتى ونحن نتحدَّث عن قصيدة كانت قد أصبحت في بنيتها الكليَّة **نسيباً**.

وإنه لفي شعر الشاعر الصوفي المصري ابن الفارض (ت ١٢٣٥/٦٣٢) تبزغ حلول شكلية إضافية للنسيب الجديد وتوضع موضع الاختبار بطريقة بارزة. ... ... فموضوعة الفقد والرغبة في شعر ابن الفارض أقرب إلى النموذج الأصلي للأطلال منها إلى الاستعارة السطحية للمحبوبة. وخسارته دائماً هي خسارة لمعنى فردوس، كان يملكه في يوم من الأيام، بل إن رغبته هي أيضاً سهم مصوَّب بوضوح أكثر [نحو الأطلال؟].

يدير المؤلف هنا نقاشاً معمقًّا حول الشعر الصوفي عند ابن الفارض وإمكانية بل وضرورة قراءته قراءة صوفية مع تأكيد قابليته للتأويل الشعري الخالص، ويقارنه بابن عربي في شعره وشروحه ذاهباً إلى تفضيل شعرية ابن الفارض على شعرية ابن عربي، وهو في كل هذا يقيم نقاشه من منظور مقارن مع فكر العصر الوسيط الديني والصوفي والنقدي الأدبي في أوروبا والدولة الإسلامية.

٣ – ٣ – ١ عندما تصبح أسماء الأماكن شعراً

في الفصل الثالث، "الأسماء، الأماكن المفضَّلة، القصائد الرعوية،" (ص٢٣٣-٢٨١) والذي يحتل مركز الكتاب، يصل المؤلف إلى شعرية أسماء الأماكن. في النقطة الأولى من الفصل، وهي تلك الخاصة بالأسماء المتكررة في

القصيدة العربية، وخصوصاً في **النسيب**، والتي أصبحت لكثرة تكرارها عناصر أساسية للمعجم الشعري العربي، وهي أسماء جبال وكثبان وأنهار وآبار، وغيرها، بادئاً ببيتين وقصيدة للقاضي الفاضل من القرن السادس الهجري، ومثنياً بمنصور النمري من القرن الثاني الهجري. وهكذا يفعل المؤلف؛ أي يتنقل من شاعر إلى آخر دون أن يأخذ البعد التاريخي في حسبانه. فالمهم هو القبض على الفكرة وتوصيلها إلى القارئ وليس التزام التاريخية المدرسية في النظر إلى الشعراء. لكن هذا لا يمنع من أننا نستطيع أن نلاحظ الحسَّ التاريخي لدى المؤلف والوعي بالتطورات الدقيقة التي مرَّ بها الشعر العربي في مراحله المختلفة، على نحو ما نرى في تتبعه، في النقطة نفسها، لمفردة "العقيق" في الشعر العربي منذ الشعر الجاهلي حتى ابن خفاجة الأندلسي في القرن السادس، ولكن هذا التتبع ليس تاريخياً بقدر ما هو دلالي، يرصد فيه التبلور الرمزي للعقيق في الشعر العربي الكلاسيكي على خلفيته كلامه على الفرات، (ص٢٤٢-٢٤٦):

> لا تبدو الإشارة إلى العقيق في أول ظهوره في القصيدة الجاهلية إلا واحدة من تلك الإشارات الطوبوغرافية الكثيرة إلى المنظر الرثائي في **النسيب**. وحتى حينئذٍ، مع ذلك، فمكانه في الأبيات الرئيسة الحاملة للحالة النفسية **النسيبية** الرثائية يلفت النظر من حيث المبدأ. وهكذا نجد في قصيدة منسوبة إلى امرئ القيس إشارةً إلى

العقيق، تختم **النسيب** وتقوّي الإحساس بالبعد الذي يطرحه البيت السابق عليه:[١٣٢]

فأَتْبَعْتُهُمْ طَرْفِي وَقَدْ حالَ دُونَهُمْ غَوَارِبُ رَمْلٍ ذي أَلاءٍ وَشِبْرِقِ

عَلَى إِثْرِ حَيٍّ عامدينَ لِنِيَّةٍ فَحَلُّوا العَقيقَ أَوْ ثَنِيَّةَ مُطْرِقِ

وفي معلقة الحارث بن حلزة يرد العقيق في موضع موازٍ لشعور متصاعد في

---

(١٣٢) امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٦٩. [العقيق: العرب تقول لكل مسيل شقّه السيل في الأرض فَأَنْهَرَهُ وَوَسَّعَهُ عقيق. وقيل: في بلاد العرب أربعة أعقّة، وهي أودية عادية شقتها السيول، فمنها: عقيق اليمامة، ومنها عقيق المدينة، ومنها ماء لبني جعدة وجرم، ومنها عقيق قرب سواحل البحر في بلاد البحاة. انظر **معجم البلدان** ٤: ١٣٨-١٣٩، نقلاً عن أبي بكر عاصم بن أيوب البطليوسي، **شرح الأشعار الستة الجاهلية**، تحقيق ناصيف سليمان عواد (بغداد: وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٩)، ج١، ٤٧٦، هامش المحقق رقم ٢٢، تعليقاً على شرح لبيت النابغة الذبياني "**سقط النصيف** ...،" ورد فيه أن النابغة كان مُخنَّثاً لقوله هذا البيت الذي لا يحسن قوله "إلا مُخَنَّث من مُخَنَّثي العقيق." وقال المحقق في هامشه نفسه: "وأعتقد أن المقصود هنا هو عقيق المدينة." وقد أورد محمد بن عبد الله بن بليهد في كتابه القيم **صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار**، ط٣ [الرياض: دار عبد العزيز بن محمد بن سعد آل حسين للنشر والتوزيع، ١٤١٨، ج١، ص٨٣] هذا البيت وقبله ثلاثة ليس منها ما أورده المؤلف. ولكنه علّق على بيت العقيق بقوله: "والعقيق: في هذا البيت يقصد به عقيق اليمامة [لبني عقيل]، وهو وادٍ يَنْصَبُّ من الغرب إلى جهة الشرق بطرف عارض اليمامة جنوبي الأفلاج." وقد أورد في الصفحة بعدها تعريفاً لعقيق اليمامة، وذكر بيتاً من الشعر لأحد شعراء بني عقيل، وثلاثة أبيات للفرزدق، ينهي آخرها بـ"العقيق اليمانيا" لأن الركب متجهون من عارض اليمامة إلى اليمن، وهو موجود اليوم بهذا الاسم بين الأفلاج ووادي الدواسر، أقرب إلى الأفلاج من الوادي، وفيه نخل، وسكانه من الدواسر ومواليهم.

النسيب، تماماً قبل بيت الانتقال إلى موتيف آخر[١٣٣]

بِعَيْنَيْكَ أَوْقَدَتْ هِنْدٌ النَّا رَ أخيراً تُلْوِي بِها الْعَلْيَاءُ

أَوْقَدَتْها بَيْنَ العَقيقِ فَشَخْصَيْـ ـنِ بِعُودٍ كَما يَلوحُ الضِّياءُ

وفي قصيدة لدريد بن الصمة يكون العقيق جزءاً من المشهد في بيت المطلع بوصفه البقية الباقية من هذه الحالة **النسيبية** الرثائية في **نسيب** منقطع بطريقة ما، عليه أن يتواءَم مع النغمة الساخرة التي تردفه:

لِمَنْ طَلَلٌ بِذاتِ الْخَمْسِ أَمْسِ عَفا بَيْنَ العَقيقِ فَبَطْنِ ضَرْسِ[١٣٤]

ولَمْ ينجزِ العقيقُ تبلورَهُ الرمزيَّ الكاملَ سوى في الحقب المدنية المتأخرة والتجويد الشعري البلاطي، مارًّا عَبْرَ تَحَوُّلٍ من المرثية البدوية إلى المرثية البلاطية وأخيراً إلى قصيدة حنين رعوية. وهكذا نقرأ للبحتري (ت ٨٩٧/٢٨٤):[١٣٥]

---

(١٣٣) الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٣٧ (معلقة الحارث بن حلزة، البيتان ٦-٧.) وقد عاد ابن بليهد إلى "العقيق" كذلك في شرحه لهذا البيت للحارث (**صحيح الأخبار**، ج١، ص٢٣٦)، قال "العقيق: معروف عند عامة أهل نجد، يصُبُّ من جبال الحجاز الشرقية، ويتجه شمالاً جاعلاً جبال الحجاز وحِرَاره على شماله حتى يختلط بعقيق المدينة." ويذكر عدة مواضع باسم "ماءة ..." وكلها في بطن وادي العقيق في أعلاه، والذي في بطنه "شمالاً عيون وآبار كثيرة عذبة، وهي بالقرب من المدينة، وسيل ذلك الوادي يصب في وادي الحمض، ويصبان معاً في البحر، هذا هو الذي بلغني عن الثقات." ويورد في النهاية بيتين لشاعر مدني في عقيق المدينة.

(١٣٤) شيخو، **شعراء النصرانية**، مج١، ص٦٧٦.

(١٣٥) البحتري، **ديوانه**، مج٤، ص٢٤٢٢.

أُناشِدُ الغَيْثَ كي تَهْمِي غواديهِ على العَقيقِ وَإِنْ أَقْوَتْ مَغانيهِ

عَلَى مَحَلٍّ أَرَى الأَيَّامَ تَضْحَكُ أَيَّامِهِ وَالليالي عَنْ لَياليهِ

وكذلك، أيضاً، في غنائية مُدَوْزَنَةٍ على نحو مرهف لمعاصر البحتري علي بن الجهم:[١٣٦]

هذا العقيقُ فَعَدِّ أَيْدِي العِيسِ عَنْ غُلُوَائِهَا

أو لدى شاعر أصغر:[١٣٧]

مَرَرْنا بأَكْنافِ العقيقِ فأعْشَبَتْ أباطِحُ مِنْ أَجْفانِنا وَمَسايِلُ

وحتى في الأندلس، بكل مباهجها، يكتسب العقيق هالته الشعرية الكاملة، وهكذا يحرز شكلاً من أشكال الانسلاخ عن السياق البدوي القديم. فيظهر نهر العقيق، لدى الشاعر القرطبي ابن زيدون (ت ٤٦٣/١٠٧١)، مع جسر. ومن المؤكد أن هذا النهر ليس مجرى النهر البعيد في الجزيرة العربية. إنه الآن النهر في صورة مصغرَّة، يُسَرُّ بها الشعراء في كل مكان. وربما كان المقصود من

---

(١٣٦) ابن الجهم، **ديوانه**، ص٣٧.

(١٣٧) أورده أسامة بن منقذ (**المنازل والديار**، ص٦٥) منسوباً إلى سيدوك الواسطي [ت ٣٦٣/٩٧٤]، ومنسوباً كذلك إلى الرستمي [من شعراء الصاحب بن عباد ت ٣٨٥/٩٩٥]، كما يبدو، في عبارة مضافة بخط مغاير. انظر **المنازل والديار**، هامش المحقق رقم ٢، ص٦٥. ويتناص بيت للسري الرفاء (ت بعد ٣٦٠/٩٧٠) مع بيت سيدوك أو الرستمي، يقول فيه:

مَرَرْنا بالعقيقِ فَكَمْ عقيقٍ ترَقْرَقَ في مَحاجِرِنا فذابا

الناحية المادية نَهر الوادي الكبير Guadalquivir [الذي ينبع من جنوبي ميستيا Meseta إلى المحيط الأطلنطي لمسافة ٦٤٠ كيلومترا، ويمر بإشبيلية وقرطبة وغرناطة]، أو أي نهر آخر من الأنهار المعروفة في المناطق العربية الواسعة. ومع ذلك، فبوصفه رمزاً سوف يظل دائماً العقيق:[١٣٨]

وَكَمْ مَشْهَدٍ عِنْدَ العقيقِ وَجِسْرِهِ

قَعَدْنا على حُمْرِ النَّباتِ وَصُفْرِهِ

وَظَبْيٍ يُسَقِّينا سُلافَةَ خَمْرِهِ

ويتمنَّى شاعر غنائي خالص في غنائيته من الأندلس، هو ابن خفاجة (ت ١١٣٧/٥٣٣) من ألسِّيرة، قريباً من بلنسية، على "**أنفاس الرياح النواسم**" أن يحيين عنه "**الواضحات المباسم**،" وأن يلقين نظرة متريثة على "**أكناف العقيق**،" وأن يطفن لبرهة في "**تلك الرُّبَى والمعالم**،" ثم يودعن "**ما بين الكثيب والْحِمَى**" قُبلاً على آثار أولئك الذين رحلوا.[١٣٩] وهنا، أيضاً، كان قد مضى وقت طويل على "**الكثيب**" و"**الحمى**" منذ أن توقفًا عن أن يكونا أي شيء سوى اسمَيْ مكانَيْنِ. وهكذا لم تعد مثل هذه الإشاراتِ إشاراتٍ إلى أنهار

---

(١٣٨) ابن زيدون، **ديوان ابن زيدون ورسائله**، تحقيق على عبد العظيم (القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٧)، ص١٣١.

(١٣٩) ابن خفاجة، **ديوانه**، ص٢٥٨-٢٦١. والأبيات المعاد صياغتها هي ١-٤، من ص٢٥٨. انظر الأبيات نفسها في **ديوانه**، شرح يوسف شكري فرحات (بيروت: دار الجيل، د. ت، ص٢٨٣-٢٨٤).

مبهمة، وأماكن إقامة قديمة، وكثبان لا تُنْسَى، ومناطق تابعة لحماية القبيلة، حتى وإن أصرَّ الشراح ذوو الميول الفيلولوجية على وصفها على هذا النحو. إنها، وقد أصبحت معلَّقة في توتر شعري بين المعاني الأولية باشتقاقاتها المتذبذبة وأسماء الأماكن فيها، مواضعُ خياليةٌ على نحو كامل لا معنى ولا وجود لها ـــ إذا سئل الشاعر توضيحها ـــ ولكنها كلُّ شيء وأماكنها يُشْعَرُ بها على نحو واضح بما هي "**في القلوب مَنازِلُ**" على حَدِّ تعبير المتنبي، أي لَمْ تقع عينا الشاعر عليها أبداً، كونُها لا تُخُومَ لَهَا، بل حُضُورٌ فحسب.

٣ – ٣ – ٢ نجد وأركاديا: طوبولوجيا الحنين

في النقطة الثانية من الفصل؛ "نجد وأركاديا:[١٤٠] طوبولوجيا الحنين،" (ص٢٤٦-٢٦٩) نصل إلى ذروة معالجة الموضوع، الذي اكتسب منه الكتاب عنوانه. وهنا يصبح تتبع التطور الدلالي الشعري لـ"نجد" أولاً ثم "نجد"

---

(١٤٠) أركاديا المذكورة في عنوان هذا القسم تعني جغرافيًّا ناحية جبلية في بيلوبونيسُسْ Peloponnesus شبه الجزيرة الجنوبية لليونان. وكانت أركاديا بالنسبة إلى الشعراء الكلاسيكين رمزاً للهدوء الريفي، وتناغم العصر الذهبي الأسطوري. ويلخص عمل فرجيل **أناشيد الرعاة** أسلوباً مثالياً للحياة الرعوية في أركاديا إذ يفرغ الرعاة رجالاً ونساءً لقطعانهم، وأغانيهم، بعيداً عن "الحياة الواقعية." وخلال عصر النهضة انتعشت الفكرة على نحو شعبي من خلال بعض الكتاب، وخصوصاً سنازارو الذي نشر سلسلة من الأشعار مشمولة بنثر أطلق عليها "أركاديا" (١٥٠٩)، وسير فيليب سيدني الذي نشر قصة نثرية (رومانس)، أسماها كذلك **أركاديا** (١٥٩٠)، وتصور قصائد سبنسر الرعوية كذلك هذا الوجود المثالي.

و"صباها" ثانياً في ضوء مقارن عميق مع "أركاديا" و"زفيرها" كذلك عند اليونان، إذ يثبت المؤلف في النهاية كيف أن "الزفير" و"الصبا" سالمان شعريًّا وغير منفصلين رمزيًّا.

يلاحظ المؤلف (ص٢٤٦-٢٤٧) هنا ظاهرة جديدة تتمثل في تسمية الشعراء بعد الإسلام للأماكن التي يشعرون بالحنين إليها بعد أن كانت صعبة التحديد أو مقصوداً عدم تحديدها قبل الإسلام. وتبدو هذه الظاهرة واضحة في شعر العذريين بصفة خاصة حتى لقد أصبح شعرهم من هذه الجهة مساعداً على تحديد نقطة مركزية مبكرة لنمط من الحنين البدوي سرعان ما انتشر، وقد شقَّ لنفسه تربةً عاطفيةً خصبةً على نحو خاص في أقاليم نائية للإمبراطورية الجديدة الممتدة في غير نظام للمملكة الإسلامية العارية. وهناك سوف يعيش هذا النمط على رغبة في الإمساك برمز أصلي يعودُ إليه.

ويلاحظ ستيتكيفيتش (ص٢٤٨) أن تغيير المنظور في الدراسة، والسماح له بأن يشمل القرون المتأخرة بما فيها من مواقف ثقافية عربية، يجعلنا نرى حضور

> حركة منشعبة عن الْمَرْكَز في الحياة السياسية والاجتماعية في شبه الجزيرة العربية، وهي حركة بدت كذلك مهدِّدةً للأسس الثقافية القديمة للشاعر البدوي. لَم يكن البدويُّ بمحدوديته المخلصة، وعلى الرغم من عدم استقراره الموسمي، واعياً كلَّ الوعي بالعالم خارج محيط إقليم حركته الرعوية البندولية. وداخل هذا الإقليم

كان يعرف كلَّ شِقٍّ فيه، وكل موضع مهجور ويصلح للإقامة المؤقتة. أما الإقليم بوصفه كُلاًّ فكان يراه، مع ذلك، من الداخل فحسب. فالفضاء الداخلي المنفرد وحده كان له حدود موضوعية قوية ومصداقية خيالية. أما الكل فلم يكن مرئيًّا بعدُ، على الأقل من الخارج، ليتمكَّنَ من أن يوفر مساحة للخيال، ويستحضر كل السحر الرمزي للعاطفة بوصفه وجوداً شعريًّا دائراً مع اسمه الخاص. وهكذا بدأ الشاعر البدوي في امتلاك تهامة، والحجاز، وعلى الأخص، نَجد عندما غادرها جميعا؛ وعندما كان قد فَقَدَ هذه الأقاليم جَرَّاءَ ترامي أطراف الإمبراطورية،[١٤١] فإن هذه الأماكن، وهذه الأسماء، كانت حينئذٍ قد امتلكته. وكان مثل هذا الامتلاك يتضمن الوعي بالفقد عبر التناقض الظاهري العظيم لقوة الزمن الحنينية — ذلك الزمن الذي كان يملكه المرء ذات يوم، وذلك الزمن الأكثر مساحة الذي تنجذب إليه روح المرء انجذاباً لا حيلة معه، والذي يجب أن تعود إليه لأنها هي نفسها مسكونة به. فنهايةُ العملية الحنينية دائماً ما تكونُ عودةَ كلِّ المياهِ إلى البحرِ.

---

(١٤١) وهكذا نرى الشاعر المحارب النجدي قائد بن حكيم الربعي، وهو يواجه الموت في مصر البعيدة، يرجو "صاحبيه" أن يحملا سلامه إلى نجد:

خَليلَيَّ إنْ حانَتْ بَمِصْرَ مَنِيَّتي وَأزْمَعْتُما أَنْ تَحْفِرا لي بِها قَبْرا
فلا تَنْسَيَا أَنْ تَقْرآ لِي على الغَضَى وَنَجْدٍ سَلاماً لا قليلاً ولا نَزْرا

انظر محمود شكري الألوسي، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب** (بيروت: دار الكتب الأميرية، د. ت)، مج١، ص٢٠١.

يعطي المؤلف هنا أمثلة من شعر مجنون ليلى وغيره في الحنين إلى نجد والحجاز لكنه يقف (ص٢٤٩-٢٥٠) عند "أغنية" أخرى إلى نجد تخطو بالنوع الشعري خطوة إلى الأمام، وهي للصمة القشيري:

أَقولُ لِصَاحِبي وَالعيسُ تَهْوِي ... بِنَا بَيْنَ الْمُنيفَةِ فَالضِّمارِ

تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيمِ عَرارِ نَجْدٍ ... فَما بَعْدَ العَشِيَّةِ مِنْ عَرارِ

ألا يا حَبَّذا نَفَحاتُ نَجْدٍ ... وَرَيَّا رَوْضِهِ غِبَّ القِطارِ

وَأَهْلُكَ إذْ يَحُلُّ الْحَيُّ نَجْداً ... وَأنتَ على زَمانِكَ غَيْرُ زارِ

شُهُورٌ يَنْقَضِينَ وَما شَعَرْنا ... بِأَنْصافٍ لَهُنَّ ولا سَرارِ

وهذه القصيدة رعوية خالصة. لقد تَحَوَّلت "نَجْدٌ" بوصفها منظراً طبيعيًّا إلى رؤية شعرية مقبوضاً عليها. فهي الصحراء تُزْهِرُ في ذاكرة الشاعر بعد وقت طويل من افتقاد مطر الربيع في قِطَعٍ وَهْمِيَّةٍ من السراب وبعد زمن طويل من عودة الصحراء إلى قسوتِها التي تستغرق ما يقرب من العام. وهذا هو كل ما يختار الشاعر أن يتذكره ويحيا عليه. وأن نقول إن "نَجْدَ" هذا الشاعر بخاصة لَم تُوجَد أبداً فهذا لا يلغي مصداقية الرؤية. ذلك أن "نَجْدَ" هذا الشاعر و"نَجْدَ" أي شاعر حقيقي آخر وُجِدَتْ عندما احْتُفِظَ بِها شعريًّا بوصفها لَحظةً مختارةً. وقد تكمن قيمة قصيدة الصمة الرعوية في أننا، أيضاً، نَخْبُرُ "نَجْداً" بوصفها لَحظةً، لن تكون قابلة للنسيان لأنَّها بِمثابة "أنا أيضاً فِي أركاديا et in Arcadia ego" لنا.

وقد نلاحظ أن ستيتكيفيتش ذكر في هامش تقديمه لهذه القصيدة أن فريدرك ريكرت، مترجم الحماسة إلى اللغة الألمانية، أدرك بصورة دالة خصوصية هذه القصيدة عندما أعطاها عنواناً وَصْفِيًّا هو "وداعاً إلى المرابع العالية." وقد نتذكر هنا كذلك أن ستيتكيفيتش نفسه تأثر بهذه الترجمة للحماسة تأثراً عميقاً في مقتبل شبابه.

ويجمل المؤلف نقطته هنا بالإشارة إلى أن شعراء آخرين متأخرين سوف يقومون باختزال موتيف "نجد" إلى قيمته المجرَّدة والرمزية الخالصة. وسوف يصبح هذا الْمُوتيف الغاية والوسيلة لكل حنين. ومن هؤلاء الشعراء أبو العلاء المعري وابن خفاجة الأندلسي وابن الفارض الشاعر الصوفي. ويعلق المؤلف هنا (ص٢٥٢) على هذه الأمثلة بقوله:

> وبعد أن لاحظنا تدفقات الحنين الشعري العربي حول "نَجْدٍ"، لا نستطيع أن نغفل عن التلميح إلى أننا في "نَجْدٍ" الشعرية العربية الخالصة تلك نكون بدرجة مساوية على اتصال بنموذج أصلي ثقافي-تاريخي، يذهب إلى ما وراء الاحتواء الذاتي للانتماء الإقليمي الأصلي. إن الشعراء العرب الذين يكرسون شعرهم على حنين-نجد يصبحون بالنسبة إلينا أشبه كثيراً بشعراء العصر القديم الإغريقي-اليوناني، والذين **تندمجُ الأسطورةُ والواقعُ في مكانهم الرمزي الخاص للحنين، ويؤثّرُ كلٌّ منهما في الآخر**، وحيث **ما هو مُسَمًّى ليس موجوداً ودالاً، لكنه دالٌّ فحسب. فالفن يصبح أليجوريًّا، أي مجالاً للرموز. وبجانب العادي يقف عالم للفن.**
> (التأكيد من صنعي. ح.ع.)

وهنا كذلك (ص٢٥٣) يوحِّد المؤلف بين نجد وأركاديا بوصفهما مكانين شعريين للحنين أو بوصفهما منظرين طبيعيين للروح. وهو يذكر هنا أيضاً جوته واتخاذه شعار "أنا أيضاً في أركاديا" في تقديمه للرحلة الإيطالية وشعار "أنا أيضاً في نجد" في تقديمه للديوان الغربي-الشرقي. ويذكر ستيتكيفيتش (ص٢٥٣-٢٥٤) أن زعمه بأن الحس الرثائي الأصلي بـ"نجد" في حالة جوته هو شكل من أشكال "الوجود في أركاديا" يدفعه إلى افتراض أن ظروفاً موضوعية بعينها تتقاسمها كلٌّ من أركاديا ونَجْدٍ يمكن أن تكون قد مَهَّدَت الطريق لحدوث هذه "المصادفة" الرمزية.

يستطرد المؤلف هنا (ص٢٥٥-٢٥٧) في تأسيس التشابه بين نجد وصباها وأركاديا وزفيرها من خلال عرض مشابه لتاريخ إقليم أركاديا واقتصاده الرعوي ومكانته لدى الأثينيين حتى أصبح يضرب به المثل على طلب المستحيل عندهم. وهنا أيضاً يركز على رصد "صبا" نجد في الشعر العربي حتى قبل أن ترتبط "الصبا" بنجد وبعد ذلك حتى وصلت إلى أحمد شوقي في منفاه الأسباني إذ لا تَزالُ الصَّبا قادرةً على مَلْءِ فَراغاتٍ في الروح.

٣ — ٤ — ١ عن الرعاة وأحلامهم: تعريج إلى أرض مشتركة

في الفصل الرابع، "مروج في السماء،" (ص٢٨٣-٣٤٠) يستطرد المؤلف في النقطة الأولى من الفصل إلى الأسس المشتركة بين الرعاة وأحلامهم، منطلقاً من ملاحظة بعض الترجمات التي قام بها وليم جونز وجوزيف ديكر كارليل للشعر العربي الكلاسيكي بوصفها ترجمات دالة على أمور لافتة في

الدرس الأدبي المقارن للأثر الأدبي الرعوي pastoral الذي يتمثل في قصيدة ما رعوية. إن مادة هذا الأثر هي مادة الحلم الأصلي عن السعادة التامة، ودراسة التاريخ النمطي له كان بمثابة تاريخ للعثور على زمان ومكان له، والعثـــور في النهاية على جُنَيْنَتِهِ الْمَصُونة hortus conclsus التي يجب أن تظـــل مكانـــاً رثائيًّا موصوماً بأسئلة لا إجابة لها عن الإبعاد الاضطراري واستحالة الراحـــة المفعمة بالغبطة.

يصل ستيتكيفيتش في نهاية النقطة الأولى من الفصل هذه (ص٢٩٣) إلى أن

> **الفردوس، والعصر الذهبي، والحديقة**، تستمر في الحياة بوصـــفها أعمالاً للفن، وهو أمر يبدو وحده قادراً على تخليد الرمز. بـــل إن الحديقة "المادية" نفسها، أي المنتزه/الفردوس الملكـــي القـــديم، في شكله المختزل إلى وظيفة تزيينية أكثر منها بيئية، يحـــتفظ بمعنـــاه الرمزي على نحو دقيق بوصفه عملاً من أعمال الفـــن. وهـــو لا يصبحُ، من خلال تطوُّره إلى مستويات مسطَّحة لحاجته أن يكون مملوءاً بصورة تزيينية، مُرتَّباً بأسلوب ما فحسب، ولكن على معناه الرمزي بوصفه حديقةً أن يظل داخلَ مفهوم تمثيلي بصورة مرئية. ومن ثَمَّ يأتي تصميمُ **الرَّوْضَة** *parterre* التي تتشكَّلُ في صورة حديقة تفصلُ بين أحواض الزروع فيها مَمَرَّاتٌ ومَماشٍ، لِيُمَثِّـــلَ حِمًى. ومع ذلك، فإن حِمَى كل مناطق الْحِمَى في شكلِ تصميمٍ مُجَرَّدٍ هو رَمْزُ الْمَتاهَة. ويَتَزامَنُ هذا الموتيـــف، كمـــا يظهـــرُ في حديقةِ عصرِ النهضةِ الإيطالي ويتطوَّر قُدُماً إلى **الرَّوْضَة** من الطراز الأول في القرن الثامن عشر في فرنسا، مع التطوُّر الكامل لرمزيَّـــةِ

الحديقة الأدبية الأوروبية. إن الْمَتاهةَ، بوصفها واحدةً من أكثر التجريدات الرمزية-التزيينية قِدَماً، حاضرةٌ على نَحْوٍ مُتَساوٍ في البُعْدِ الصوفي للأرابسك [؛ أي فن الزخرفة العربية]. وفي الحقيقة، يستطيعُ الْمَرْءُ أن يدعوَ قطعةَ أرابسك **جُنَيْنَة مصونةً** *hortus conclusus* منقولاً إلى حائِطٍ.(١٤٢)

وإثر تأسيس تلك الأسس المشتركة لهذه الجنينة المصونة ينطلق المؤلف، في النقطة الثانية من الفصل، نحو "فضاء كوني رعوي،" (ص٢٩٤-٣٢٢) بحثاً عن شكل للغنائية العربية، يتمثل في نوع أدبي فرعي رعوي بحالتها النفسية المعروفة عند شاعر مثل مجنون ليلى. وسرعان ما ينتقل المؤلف إلى موتيف "رعي النجوم" بوصفه، مثل الأطلال وغيرها، تصفية لخبرات كثيرة، ورمزاً ونموذجاً أصليًّا، بادئاً من النابغة الذبياني ومهلهل وعدي ابن زيد وحسان بن ثابت وبشر بن أبي خازم منتقلاً إلى عمر بن أبي ربيعة وذي الرمة، واصلاً إلى ابن شهيد وأبي تمام والوأواء الدمشقي وابن حزم ليختم مناقشته بالعودة إلى مجنون ليلى، وإلى مثال مختلف في النغمة، وفي المعجم الشعري، ولكنه قريب بصورة مفروضة من كل من العواطف والرقة التي لرعي النجوم الرثائي العربي. والمثال المقصود هنا يأتي من قصيدة للشاعر الأمريكي والت ويتمان في رثاء الرئيس الأمريكي إبراهام لنكولن. وهي القصيدة التي اقتبس المؤلف أحد أبياتها في إهداء كتابه إلى أستاذه هاملتون جب.

---

(١٤٢) تتمثل الْمتاهة labyrinth في هومر بوصفها أرضية للرقص. ويمكن أن يكون هذا أول تمثيل أدبي موثّق لِمتاهة رمزية. ويعطي المؤلف هنا أمثلة أخرى للمتاهة.

٣ – ٤ – ٢ نحو فضاء رعوي كوني

تبدو مقدمة المؤلف للنقطة الثانية (ص٢٩٤-٢٩٥) مهمة وهي تلخص لنا بعض ما مضى من كتابه وتطرح أسئلة مهمة حول "غنائية" الشعر العربي و"رعويته" في الوقت نفسه:

إذا كانت "نَجْدٌ" قَدْ قادَتْنا إلى "أركاديا" وَنَسيمُ "الصَّبَا" العربيُّ إلى "الزَّفيرِ" اليونانيِّ، مِمَّا سَمَحَ لِهَذهِ الأشياءِ المخترَعَةِ غَيْرِ المترابطةِ لِلغنائيةِ أنْ تَمْتَزِجَ وَتُشَكِّلَ جَداولَ مشترَكَةً لِلْجَوِّ الحَزينِ والْحِسِّ الرَّعَويِّ، فإنَّ هناكَ استنتاجاً أبْعَدَ، يَفْرِضُ نَفْسَهُ عَلَى وَعْينا الذاتِيِّ، أي الإحساسَ بالبحثِ عَنْ شَكْلٍ لِلغِنائيةِ العَرَبِيَّةِ. إنه استنتاجُ وجودِ تيماتٍ وحالاتٍ نفسيةٍ، وبالمثل، في النهاية، وجودِ شَكْلٍ للحِسِّ الرَّعَويِّ في الشعر العربي. ولهذا، أيضاً، يَتَطَوَّرُ بُعْدٌ لِحُضُورٍ إنسانيٍّ، ذو أسلوبٍ استثنائيٍّ، ونَقِيٌّ للغاية ــ مِمَّا يُمْكِنُ أن ندعوهُ رَعَوِيًّا فِي جَوٍّ حزينٍ وَحِسٍّ رَعَوِيٍّ. وأنْ نقولَ إنَّ أولئكَ الذين يسكنونَ في مَمَالِكَ مُتَمَيِّزَةٍ مثل "نَجْدٍ" يجبُ أن يكونوا شعراءَ فهو قولٌ مباشِرٌ وفي صَميمِ الموضوع. وأنْ نقولَ إنَّهُمْ يَجبُ أن يكونوا رُعاةً فهذا يعني أنْ نعودَ إلى الوراءِ بعيداً، وَأنْ نَتَكَلَّمَ عَنْ أشياءَ عتيقةٍ، وَعَنِ الإنسانِ معتمِداً على نفسهِ، مُحاوِلاً، وَقَدْ أَعْوَزَتْهُ أشياؤهُ الضروريةُ الخاصةُ، أن يُنَظِّمَ عَالَمَهُ؛ بل يعني كذلك، ودائماً، أن نتحدَّثَ عَنْ حَياةِ العزلة والتَوْقِ إلى خلق صلات بحالات للتقمُّصِ العاطفي والانسجام.

وإذا ظهرَ للوهلةِ الأولى أنَّ الشعرَ العربيَّ يَفْتَقِرُ إلى نَوْعٍ [أدبي فرعي] رعوي، فهذا يؤكد فقط فكرة نقدية أولية بخصوص الشعر العربي ككُلٍّ. وآية ذلك أنه ينبغي ألا ننظر بإخلاصٍ إلى مثل هذه الأفكارِ الخاصةِ بالنوعِ الأدبي على أنها مُنْفَصِلَةٌ ومألوفَةٌ بصورةٍ تتجاوزُ القرائنَ في الشعر العربي. فالشعرُ العربيُّ ببساطةٍ ليسَ هكذا. ولهذا يَجبُ أن نَسألَ أسئلةً نقديةً أخرى: هَلْ يَتَكَلَّمُ الشعرُ العربيُّ عنْ أشياءَ رَعَوِيَّةٍ؟ هَلْ تَكْشِفُ الحالةُ النفسيةُ الرعويةُ إلى أيِّ مَدًى يُمْكِنُ إدْراكُ ذلكَ الشِّعْرِ؟ هَلْ للعنصرِ الرَّعَوِيِّ في ذلكَ الشعرِ أيُّ مَعنًى رَمْزِيٌّ أوْ وَظيفةٍ رَمْزِيَّةٍ؟

وبقدر ما يتعلّقُ الأمرُ بالمنظر الطبيعي الشعري الجاهلي في القصائد المبكرة، فإنه يمتلك بلا شك قوى جاذبية رعوية عريضة بعينها. علينا فحسب أن نتذكَّرَ تَعَدِّيَ الطبيعة غير المستأنسة الرثائية، و"الرعوية" على نحو أصلي، مع ذلك، على المكان الإنساني المهجور في قصائد مثل معلقة لبيد. إن إطار ذلك المنظر الطبيعي تصنعه الحالة النفسية المثيرة للأسى في **النسيب**، وهي حالة تتلبَّثُ وتستمرُّ حتى في كل وصفٍ إضافي للطبيعة في البقايا الشكلية الأخرى للقصيدة، من مثل مرثيات الحنين النجدية والقصائد الرعوية. وقد علَّمَتْنا خِبْرَتُنا بالقصيدة العربية، مع ذلك، ألا نتوقَّعَ رهافةً كاملةً للتيمات، أو حتى وضوحاً في بَسْطِها. وفيما وراء المناظر الطبيعية الرثائية-الرعوية الجاهلية، فإن اهتمامنا بذلك الحِسِّ الرعوي بصورة يمكن التعرُّف عليها في الشعر العربي ينبغي

أن يقودنا مرة أخرى إلى حقبة الازدهار الغنائي الأمـــوي عنـــدما كانت "نَجْدٌ" قد تَمَّ اكتشافها بوصفها أقرب شيء إلى **مكانٍ ذي نَعْمَاء** *locus amoenus* وكانت "الصَّبا" قد أُعْطِيَتْ مكانتـــها الرمزية الكاملة.

ينتقل المؤلف هنا (ص٢٩٧-٣٢٢) إلى موتيف "رعي النجوم" وهو من الموتيفات الرئيسة في نسيب القصيدة الجاهلية وفي امتداداتها بعد الإسلام. وهو ينظر إلى هذا الموتيف بوصفه نمطاً محدداً للبعد الرعوي في الغنائية العربية، مقارناً بينه وبين النمط الرعوي الأوروبي. ولعل هذا الجزء من هذا الفـــصل يكون من أهم ما كتب عن "رعي النجوم" في الشعر العـــربي الكلاســـيكي، وخصوصاً إذا استعرضنا نتفاً عن الموضوع وردت لدى جولدتسيهر (١٩٠٢) حتى عمل يحيى شامي عن الموضوع (١٩٨٢)، ووجدناها مخيبة للآمال مقارنة بأهمية الموضوع وجاذبيته التأويلية في درس الشعر العربي، يقـــول المؤلـــف في تقديمه للموضوع (ص٢٩٧-٣٠٠):

ونَجِدُ إلى جانب عناصر الموتيف الرعوية التي نُمَيِّزُهـــا بـــديهيًّا في الشعر العربي، موتيفاً خاصًّا للغاية، أو بالأحرى نمطاً للرؤية، وهو نَمَطٌ يُحَدِّدُ البعدَ الرعويَّ للغنائية العربية في المقام الأول، يـــستحق اهتمامنا. ولكن بسبب السمة النوعية لهذا الموتيف تحديداً يبـــزغ هناك كذلك الحذر النقدي لتأكيد الفرق العميق الذي يوجـــد - بالدرجة التي تكون عليها خصوصية الرؤية الرعوية- بـــين الأثـــر الرعوي اليوناني واللاتيني (بالتزامه-النوعي الأوروبي الذي أثبـــت أنه ليس أقل من أن يكون كافياً بنفسه بصورة نموذجية أصـــلية)

وبين ذلك المظهر العربي للأثر الرعوي، بطريقته الخاصة الواضحة للغاية على نحو مدهش، والذي لا يتخذ من الأرض مسرحاً له بل السماء. ومهما يكن من أمر، فبسبب عكس للمنظور بين الشاعر ومنظره الرعوي الطبيعي، وهو عكسٌ يفترضه التعرف الطبيعي على هذا الموتيف، فإن النقد العربي، بما فيه النقد الاستشراقي، وجد نفسه غير قادر، أو بطريقة أخرى غير مستعد، لاستكشافه بصورة دالّة.

وبصورةٍ حَرْفِيَّةٍ، يتكلّمُ هذا الموتيف عن الشاعر البدوي بوصفه **راعي النجوم**، وعن كليَّة وجوده في **النسيب** الرثائي الجاهلي وفي الْمَرْثِيَة الشكلية الْمُبَكِّرة ومن ثم، فإن اضطراره، على نحو متزايد، في المداخل العاطفية الغنائية العربية الأموية وما تلاها، إلى أن يُنبِّهَ النقدَ والبحثَ الأدبي إلى وجود نمطٍ رعويٍّ عربيٍّ مُخْتَلِفٍ على نَحْوٍ، يَطْرَحُ أمامه تَحَدِّياً نَقْدِيًّا. ومن الْمُؤَكَّدِ أنّ هذا الموتيف ليس نوعاً قابلاً للتحديد تحديداً شكلياً (ولَم يكن وضوح "النوع" هو ما بدا أن البحث والنقد الأدبي في حاجة إليه كي نُولِيَهُ انتباهاً)، لكن من المؤكد مع ذلك أنه بصورة متساوية رؤيةٌ ما، تُمْسِكُ خُصُوصِيتُها الْمُطْلَقَةُ بِالْمِفْتاحِ إلى مغزاها الأدبي.

... ...

يعطي المؤلف هنا أمثلة من شعراء أشرنا إليهم أعلاه، ولكننا نلتقط هذا البيت لعدي بن زيد الذي يسقط قطعان نوقه أو قوافله على القبة السماوية الليلية (ص٣٠٢):

وَكَأَنَّ النُّجومَ لَمَّا اسْتَقَلَّتْ فَوْقَ رَأْسي نُوقٌ حَداهُنَّ حادي[١٤٣]

ويمكن رصد مسار هذه الاستعارة الرعوية من خلال المؤلف (ص٣٠٤-٣٠٦):

ففي شعر الحقبة الأموية تظهر الاستعارة الرعوية السماوية أكثر تحدُّداً أو عدمَ مباشرةٍ في تناغمها الغنائي. فنادراً ما تمتد فيما وراء مجرد مصداقيتها المؤثرة في النوع **الغزلي** المتدفق بصورة جديدة. وفوق كل شيء، تظهر الغنائية والحساسية الأموية ذواتَيْ نَفْعٍ قليل للعنصر العتيق المثير للشفقة في التصوير الأدبي الجاهلي وللدراما التي

---

(١٤٣) أبو تمام، **ديوانه**، مج٣، ص١٦٠-١٦١. وقد ورد البيت في **شرح الصولي لديوان أبي تمام**، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، ج٢ (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨)، ص٣٩١، هامش ٤، تعليقاً على بيت لأبي تمام، سوف يرد ضمن غيره في هامش تالٍ أدناه. وقد ذكر في شرح الصولي قوله: "وهذا مثل قول عدي." ولم أجده في **ديوان عدي بن زيد العبادي**، حققه وجَمعه مَحمد جبار المُعيبد (بغداد: شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، ١٩٦٥). وثمة بيت آخر لأم الهيثم بنت الأسود النخعية (وهي التي أحرقت جيفة قاتل علي بن أبي طالب في بعض الأقوال). وقد قيل لها: ما حالك؟ فقالت:

تَجَافَى مَضْجَعي وَنَبا رُقادي وَلَيْلِي مَا يَقِرُّ مِنَ السُّهادِ
أُراقِبُ فِي السَّماءِ بَناتِ نَعْشٍ وَلَوْ أَسْطِيعُ كُنْتُ لَهُنَّ حادي

ذكره الأصبهاني في **محاضرات الأدباء**، وكنا قد اقتبسنا البيت الأخير نقلاً عن شامي، **النجوم في الشعر العربي القديم**، ص٢٢٥، في **شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الظعائن نموذجاً**، ط٢ (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ١٩٩٨)، ص٧٧. ومن الطريف هنا أن نلاحظ أن القائل امرأة، تتمنّى أن تنضم لموكب بنات نعش بله أن تكون "حادياً" لهن، وقد عرفنا مشاركتها المحتملة في حرق جيفة قاتل علي. وقد أورد لها الأصفهاني في **مقاتل الطالبيين** (ص٢٢) قصيدة نونية، ترثي فيها أمير المؤمنين علي بن أبي طالب.

يمكن أن تغيِّر المرثية إلى ترنيمة جنائزية أو إلى قصيدة أخذ بالثـــأر. وهكذا سرعان ما تسودُ غنائيةٌ أقلُّ تعبيراً.

... ... وكان ابن شهيد (ت ٤٢٦/١٠٣٥) شاعراً لا يزال راعياً للنجوم على النهج الرثائي العتيق **للنـــسيب**، ولكـــن حـــساسيته الجمالية تعكس كذلك رهافةً بلاطيةً، وهي رهافة كانت تستعرض مظاهرها بألْمَعِيَّة ووفرة في القرن الحادي عشر في الأندلس. يطوِّر هذا الشاعر تطويراً واعياً كلَّ الوعي استعارته الرعوية النجمية من داخل المعطيات الشكلية **للنسيب**؛ ومن ثم يسمح لها أن تنمو إلى شكلها الخاص، الذي هو عبارة عن قصيدة -داخل- قـــصيدة، إذ يكون أولاً، بوصفه الشخصية persona الْمُراقبـــةَ والْمُتَكَلِّمَـــةَ، الْمُحِبَّ- الراعي الْمُكْتَئِب التقليدي، ثم الْمُراقِـــب الْمُبْـــتَهِج إلى أقصى حَدٍّ من الناحية الجمالية. إنه يسمح للسماء الليلية الساحرة بأن تتحوَّل إلى أَسِرَّةٍ من الزهور لكي يرى فحسب أَلَقَ الزهـــور يَتَحَوَّلُ إلى لَمعان السيوف ـــ ولكنها لا تزال مَرِحَةً، بلاطيَّـــا - ويرى جلال الظلام الكوني الْمُنْتَشِر يَتَحَوَّلُ إلى أن يكون مكلَّـــلاً بفُقَّاعات، ويرى النجوم تتحوَّل مرة أخرى إلى زهور: عبارة عن نرجس ينمو حتى يغطي ضفاف درب اللبانة. ولكنه يفعِّلُ نجومـــاً ومجموعات كواكب أخرى خارج سيميوطيقا أسمائها الخاصـــة، وأليجوريتها الخاصة وأســـاطيريَّتِها mythopoesis: الجـــوزاء، العرش، الدبران، الثريا. وهذه من ثم تتحوَّل إلى حَمائم تَتَجَمَّـــعُ لتشرب من مياه القمر البدر، والذي يتحوَّلُ هو نفسه إلى بركـــة. وفي النهاية، تعود هذه الاستعارة "الاستطرادية" الرعوية إلى حيث

بدأت: حلم اليقظة يعاد استيعابه في الكل الرثائي **للنسيب**، وتتحوَّل النجوم إلى دموع الشاعر، وينتهي الليل، ولكن على نحو بطئ.

وفي السياق نفسه يورد قصيدة أخرى لابن شهيد، وأبياتاً لأبي تمام والوأواء الدمشقي وابن خفاجة وابن حزم وابن خفاجة، ومن تعليقه على هذا كله يقول (ص٣١٣-٣١٤):

إن ما يحدث للصورة الرعوية للسماء عندما تدخل في مخطَّطات **النسيب** هو ما يقرِّر حقًّا هذه الصورة بوصفها شعراً؛ ومرةً أخرى خلال موشور **النسيب** ندرك التحولات الحاسمة التي تحدث في التيمات والموتيفات. إننا نَتَحَقَّقُ من أن الشاعر البدوي الرعوي نادراً ما يَتَحَدَّثُ عن مَراعٍ حقيقية ورَوْضاتٍ عندما يكون بصدد بناء استعارات واستخلاص تجريدات نابعة من الحالة النفسية للوحشة والفقد. فعلى مناظره الطبيعية الرعوية وكل ما يحيط بها من صور نابضة بالحياة تقوم الْهَالة البالغة النقاء للأثر الرعوي، ولكن هذه الْهَالة لا تكاد تأخذ شكلاً ماديًّا. ففي نَجْدٍ الشعرية لدينا تلميحات جِدُّ قوية إلى حيث نكون، ولكن الشاعر يضنُّ علينا براحة الوضوح النهائي. وبدلاً من ذلك، ينقل إلى السماء الليلية ما كان يمكن أن يكون المنظر الطبيعي الرعوي الحقيقي ومن ثم يقسم أحزانه وأشواقه بصورة نهائية على ما يبدو: فتبقى كلُّ **الديارِ**، الحجازُ ونَجْدٌ، بوصفها إشاراتٍ رمزيةً مشدودةً إلى الأرض، في حين تُرْفَع في الوقت نفسه مراعيها وقطعانُ الرعي فيها

إلى القبة الزرقاء الليلية الداكنة، إذ تستطيع، أيضاً، أن تبقى فحسب بوصفها صوراً لشيء آخر، وبوصفها رموزاً مجرَّدة. وهكذا يبقيه حنينه إلى الأشياء المفتقدة في الأسفل، في حين أن حِسَّهُ بالوحدة يحمله إلى الأعلى. ومع ذلك فبهذا النهج من فك الارتباط بين الصور بالمعنى المادي -إذا كان لنا أن نفترض أن المنطق الضيق للاعتماد المادي المتبادل للأشياء يظل حيًّا في الاستعارات والرموز- فإن **النسيب** بوصفه الوعاء الأسمى للحالة النفسية يجمع فحسب ما كان من قبل متقابلات في وحدة إدراك، يصبح الشيء داخلها انعكاساً للآخر. ويبدو الشاعر البدوي أكثر استعداداً لأن يطوِّر اختزاليته الصُوَرِيَّة imagist الناتجة من الموضوعة الرعوية في المنظر الطبيعي المجرَّد للإسقاط الكوني. وهكذا يختار الشاعر العربي، بوصفه شاعراً رمزيًّا symbolist مخلصاً لتقليده الشكلي، الطريقَ الأكثر مباشرة إلى الرمز النهائي للحالة الرعوية. وإذا رفض حينئذٍ أن يطوِّر الرمز إلى مدى أبعد، متجاوزاً تكثيفه النموذجي الأصلي، فهذا يكون، مرة أخرى، حقيقيًّا بصورة كلية بالنسبة إلى طبيعة الشعر العربي وإلى التجريد الموضوعاتي النموذجي الأصلي والذي يحدث في **النسيب** على نحو مخصوص للغاية.

في المرحلة الأخيرة من هذا الفصل يدخل المؤلف في مقارنة شاملة بين هذا الإسقاط الكوني للرؤية الرعوية عربيًّا وتقاليد أخرى رومانية وإغريقية ويهودية ومسيحية، ولكنه في وسط هذه المقارنة يصل إلى نتيجة مهمة (ص٣١٧):

ومهما يكن من أمر، يظلُّ الخيالُ الرعويُّ الْمُحَـوَّلُ إلى الـسماءِ الليليةِ نزعةً نادرةَ الظهور بصورة ملحوظـة في شـعر الغـربيين، وعندما تظهر فإن عليها أن تكون مبنيةً بصورة شكلية ومتطوِّرة في كل مثال، حتى لو كانت لا تتجاوزُ حدودَ مجرَّدِ "صورةٍ" في اتجاه الوظيفية الأوسع لموتيف ما أو موضوعة ما. وهذا، بالطبع، يكون له الْمَزِيَّة الْمُمْكِنَة للطراوة الخيالية والتعبيرية. وعلى الـرغم مـن التباين في درجة ظهور تلك النَّزْعة، فثمة خصيصةٌ نوعيـةٌ قويـةٌ تربطُ الأثرَ الرعويَّ الكونيَّ الغربيَّ "النادر" بالأثر الرعوي الكونِي "المتكرِّر" في الشعر العربي. وإنما بلا شك لحقيقةٌ صـغرى أنَّ في كلا مجالَيْ النوع الأدبي للغنائية ترتبطُ رؤيةٌ رعويةٌ كهذه بالحالـة النفسية، وبالنوع الأدبي، الذي يكون منه في الشعر إمـا مرثيـة شكلية وإما يكون بصورة أخرى في طريقة تقريـر النـوع الأدبي مُغلَّفاً في الحالة النفسية الرثائية، كما هي الحالة في **النسيب** العربي الكلاسيكي.

٣ – ٥ – ١ على حدود التأصل

ينتهي المؤلف، في الفصل الخامس، إلى "البحث عن الجنـة،" (ص٣٤١–٣٩٦) الشعرية العربية الكلاسيكية في نقطتين: الأولى، "على حدود التأصُّل،" والثانية، "فضاءات المتعة: مُدْرَكَة، مفقودة، مستعادة." في الأولى (ص٣٤١–٣٥٧) يستحضر المؤلف واحداً من أطول المشاهد القرآنية لموضوع الفردوس، في سورة الإنسان (الآيات ٢١–٢١)، ليفهم في ضوئه أشـعاراً لأبي نـواس

وصالح بن عبد القدوس وابن الرومي، بعض القصص النثرية العجائبية العربية في موضوعة الفردوس/الحديقة، ملاحظاً، بناءً على ملاحظة لجرونباوم، عدم وجود موضوعة الفردوس والجحيم في الشعر العربي بعد الإسلام على نحو أصيل، بالرغم من تأصلها في القرآن الكريم. وهو يعلل المسألة (ص٣٤٢-٣٤٤):

> وهكذا نُواجَهُ بالمقولةِ الافتراضيةِ عن أن ما يتعرَّفُ فون جرونباوم عليه بوصفه موضوعَ الفردوسِ الشعريَّ البارزَ في القرآن قد لا يكونُ امتلكَ "القوَّةَ" اللازمةَ كي يُحْدِثَ تطوراتٍ شعريةً مركزيةَ-الموضوعةِ بصورة حقيقية، وذلك لأنَّ الموضوعةَ في الاصطلاح الأدبي-النصي لَم تكن هناكَ بوصفها نَموذجاً في المقام الأول. وهكذا سوفَ يكونُ خطأً مَنْهَجيًّا أنْ نَتَّهِمَ الشعرَ العربيَّ بعدَ الإسلام بهذا الْخَلَل الخاص. فَعَلَى مُستَوى جَدَلٍ نَقْدِيٍّ شَكْلِيٍّ لَيْسَ ثَمَّةَ خَلَلٌ بِأَثَرٍ رَجْعِيٍّ. ... ... من الناحية الأخرى، إذا كان موضوع الفردوس بوصفه "موضوعة" ليس واضحاً بسهولة في الشعر العربي، فهذا يرجع إلى أسباب شكلية كمية أكثر منها أسباباً نوعية، وذلك لأن موضوع الفردوس، ...، موضوع شامل. ومشهد المأدبة بهذا المعنى هو مشهد قد لا ينفصل رمزيًّا وأيقونيًّا عن موضوع الفردوس بوصفه "موضوعة." وبصرف النظر عن الحجم، فإن كل مشاهد المأدبة في الشعر العربي البدوي العتيق، والشعر الكلاسيكي المتأخر هي أيقونات موضوعاتية للفردوس بصورة متشابهة، سواء أكانت متأثرة بالقرآن أم لا. وفي الحقيقة، ينبغي أن يكون إدراك العمق الرمزي هنا معكوساً.

يصل المؤلف هنا إلى قناعة بأن شعر العرب العظيم هو، تحت الرواسم، والوضوح المادي والحسية، أغنية الفردوس المفقود- وليس حيث يبدو أننا نبحث عن أوهام رقيقة مثل هذه. وغالباً ما يشفر الشعر العربي نفسه في لغته على السطح فيبدو جدَّ قريب من هذا العالم، وهو لا يصف سوى مناظر طبيعية مألوفة، ولا يحكي إلا عن سعادة، تظل في متناول التجربة، ويلمع إلى موضوعات دينية بإيجاز كبير ومجازية شعرية كاشفة عن نفسها.

يلتمس ستيتكيفيتش مكاناً أكثر تحديداً من أجل الموضوع الرمزي **للفردوس/الجنة** مع إيحائه بالاهتمامات النموذجية الأصلية، عبر الحدود الشكلية إلى النثر العربي، وذلك من خلال أليجوريات السعادة العديدة التي يستطيع المرء أن يميزها خلف السطح السردي الرقيق في **الليالي العربية** وحدها، وهي كلها تنويعات للأسطورة نفسها. ويعطي أمثلة من:

> رحلة السندباد الخامسة، على سبيل المثال، بلمحة خاطفة إلى حديقة مسرَّات، تصبح، مع ذلك، على الفور وقد غيَّم عليها ظهورُ هادمِ مَلَذَّاتٍ شائهٍ، وطفيليٍّ، مُتمثِّلاً في عجوز البحر. وتأخذ الرحلة السادسة للسندباد إلى جزيرة سرنديب (سيلان)، التي تَشْخَصُ بصورة جَلِيَّة في الأسطورة والأدب العربي الوسيط بوصفها أحد أمكنة النُّعْمَى loci amoeni الفردوسية.

يقارن المؤلف في نهاية هذه النقطة (ص٣٥١-٣٥٧) بين التصوير القرآني للفردوس والتصوير العربي النثري له من خلال رسالتي المعري وابن شهيد: **رسالة الغفران ورسالة الزوابع والتوابع** من القرن الخامس الهجري:

يظهر **الفردوس**، في التصوير البصري القرآني "العادي،" مثل صحراءَ في لحظةِ إزهارها الْمؤَقّتة، واحةٍ من المياه العذبة، مقاصيرَ للسرور، خَمرٍ مُمْتِعةٍ إلى الأبد، صُحْبةٍ أنثويةٍ مثاليةٍ، ومُمْتِعَةٍ إلى ما لانهاية. ... ... وفي الحقيقة، يُثْبِتُ كلا العملين العربيين الأساسيين في العصر الوسيط، واللذانِ يُصِرَّانِ مع ذلك على رفع الستارة السماوية عن خشبة المسرح المكشوفة تماماً عن عالم ما بعد الحياة الموصوف بدقة قرآنيًّا، أنهما فكرتان ساخرتان في البنية والمحتوى. وهما **رسالة الغفران** للسوري أبي العلاء المعري (ت ١٠٥٧/٤٤٩)[١٤٤] **ورسالة التوابع والزوابع** للقرطبي أبي عامر بن شهيد (ت ١٠٣٥/٤٤٦).[١٤٥]

ينهي المؤلف هذه النقطة بتقييم عام لما آلت إليه محاولة النثر العربي في سياق البحث عن الفردوس (ص٣٥٦-٣٥٧):

إن السمة الأدبية المصقولة بدرجة عالية، والمبهمة بطريقة مقصودة، لعمل مثل رسالة الغفران، من ناحية أخرى، ذات مجال خيالي

---

(١٤٤) أُلِّفَتْ في ١٠٣٢، ولـ**رسالة الغفران** المعري طبعة حديثة جيدة بتحقيق بنت الشاطئ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٩٥).

(١٤٥) رسالة ابن شهيد، في شكلها الحاضر، أقصر بكثير من طولها الأصلي المفترض. ولها طبعة عربية بتحرير بطرس البستاني (بيروت: مكتبة صادر، ١٩٥١) ودراسة إنجليزية وترجمة معلّق عليها بقلم جيمس ت. منرو (**رسالة التوابع والزوابع: رسالة الأرواح المألوفة والشياطين لأبي عامر بن شهيد الأشجعي، الأندلسي** [بركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٧١). وطبقاً لمنرو (ص١٦-١٧)، أَلَّفَ ابن شهيد **الرسالة** بين ١٠٢٥ و١٠٢٧.

متحكَّم فيه غاية التحكُّم. فمؤلفها، في عمل دال على براعة حقيقية، وذي تَمرين ساخر مستمر، مقيَّدٍ دائماً بطراز بدئي موضوعاتي "مستقيم" ينسج حوله الشبكة الدقيقة لبديهته الساخرة. وصحيح أن النموذج "المستقيم" مركَّب بدرجة كافية، ولكنه ليس في النهاية بالصورة التي يكون عليها في السرد الخيالي الشعبي. وهكذا فإن ما تستطيع رسالة الغفران أن تعطيه لنا من الرموز والصور هو محرَّف بالبداهة وحسب، وإن يكن صورة مرآوية، مشرقة على نحو مستغرق للنموذج الأصلي القرآني عن مكان النعيم ونوعه. وفي نهاية العملية الساخرة تتركنا مفرغين من كل الحنين النموذجي الأصلي ومن كل حلم رمزي.(١٤٦) هنا، إذاً، تُنْتِجُ الألفةُ الساخرةُ بالرمز تأثيراً نازعاً للأسطرة [المعنى الأسطوري] demythologizing. إن الضحكَ الباردَ للعقل متعةٌ جديدةٌ للإنسانِ الوسيط. وقد يكونُ فاجأَ الأدبَ العربيَّ على غيرِ استعدادٍ بِالْمَرَّةِ.

٣ — ٥ — ٢ فضاءات المتعة: مُدْرَكَة، مفقودة، مستعادة

في النقطة الثانية من هذا الفصل (ص٣٥٧-٣٨٠)، التي يختم بها الكتاب، يبدأ باقتباس من باشلار صاحب كتاب **جماليات المكان**، في قوله:

---

(١٤٦) يهتم نورثروب فراي اهتماماً مركزيًّا بالاختلاف بين التدفق غير المشوَّه للخيال الرمزي في الـ"رومانس" وفي الأدب الشعبي بوصفه مقابلاً للرؤية الـ"مصحَّحة" للأدب النازع للأسطرة. وهو يدعوه عملية "إزاحة". انظر عمله **الكتاب الدنيوي: دراسة لبنية الرومانس** (كمبردج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨٢)، ص٣٦ وما بعدها.

إنَّ الْمَكانَ، فِي مَقْصُوراتِهِ الْمُغْلَقَةِ التي لا حَصْرَ لَها، يَحْتَوِي عَلَى الزَّمَنِ مُكَثَّفاً. هَذهِ هِيَ وَظِيفَةُ الْمَكَانِ.

ومن ثم يستحضر بيت المتنبي الشهير عن المنازل التي لها في القلوب منازل. ويذهب إلى أبي الحسن التهامي وحازم القرطاجني (شاعراً هذه المرة) ليلاحظ أن في شعر الحديقة العربية توتراً لا يمكن تجنبه بين الرؤية الموضوعية والذاتية وبالقدر نفسه بين الرؤية الرمزية والواقعية. وهو ينظر في الشعر الناتج من هذا التوتر الذي لا يجني على الكثافة الغنائية للقصيدة، التي تقترب في هذه الحالة من التعريفات الحديثة للصورية أو الشعر الخالص، وهو شعر وليد الإعجاب بالعالم الوحيد الدائم، عالم الأشياء:

لكن رمز الحديقة (الجنة) الأبدية ليس بحاجةٍ إلى أن يُنْفَى من الحدائق التي تُظْهِرُ نفسَها فعليًّا للعين، وحيث تبدو الْمُتْعَةُ لحظةً شعريةً فحسب. إنَّ شعرَ الحديقة العربي يردِّدُ في الحقيقة أصداءه النموذجية الخاصة، حتى وهو منفصل عن الرمزية الآسرة المحتفظ بها في النسيب. إن الحديقة وساكنيها، الزهور، كينونات شعرية مميزة، قادرة على أن تشع هالتها الرمزية الخاصة. ... ...

تَلْتَذُّ الحديقةُ الْمُسَوَّرَةُ في الشعر العربي، بوصفها موتيفاً، فوقَ كلِّ شيءٍ، بقناعِ الاستعارة. فهي تستطيع أن تكون فرعيَّةً بصورة واضحة ومركزيةً بصورة ضمنية ــ مرةً بوصفها استعارةً وأخرى بوصفها رمزاً، صانعةً اتصالاً ماديًّا بموضوعها فقط كي تبعده عن المركز إلى مملكة مُفَرَّغَةٍ من ماديتها. إنها خاطفة وحارسة أبدية للواقع.

في هذا السياق يكشف المؤلف عن "متعة الحديقة (الجنة) التي لا تدوم؛" إذ تتحوَّل الديار المهجورة، ومناطق الحمى القبلية، والأطياف الليلية أمام أعيننا إلى حديقة انقباضية، مستيقظة في الصباح كما لو كان استيقاظها من حلم قديم:

لكن متعة الحديقة لا تدوم. فجمالُها المعمَّقُ يستثيرُ في الشاعر مشاعرَ مُقْلِقَةً. والْجَمالُ يَغارُ مِنْ طِفْلِهِ الخاص، مِنَ الْمُتْعَةِ التي يُنْتِجُها، وهكذا يُبْذَرُ الْحُزْنُ فِي القَلْبِ. وتُصبحُ الزهورُ الْمَرايا الْمُتَعَدِّدَةَ لِهَذا الْحُزْنِ:

نَرْجِسَةٌ لَم تَزَلْ مُحَدِّقَةً ... لَمْ تَكْتَحِلْ قَطُّ لَذَّةَ الغُمْضِ

أَمالَها القَطْرُ فَهْيَ باهِتَةٌ ... تَنْظُرُ فِعْلَ السَّماءِ بالأَرْضِ

والأبيات للوَأْواء الدمشقي (ت ٣٩٠/٩٩٩)، وهو شاعر آخر ذو صقل شبيه- بالزركشة، يجتمع مع غيره في بلاط سيف الدولة. وفي أبيات مثل هذه، تستحوذ على الخيال على الرغم من النغمات العالية للحالة النفسية المحيطة بالاحتفال البلاطي، تبدو حالةُ الانقباضِ الدقيقة، الموحيةُ مثلَ خَيْطٍ مُقَصَّبٍ بِفَضَّةٍ شاحِبَةٍ شحوباً خاصًّا على الفولاذ الدمشقي النفيس للحديقة العربية وشِعْرِ الزهور. ومع ذلك، فإن موضوعة الأسى في حديقة مُزْهِرَةٍ هي دائماً أكثرُ من أن تكون مجرَّدَ عنصر في إنشاء طباقي antithetic. فالأسى في حديقةٍ ما يُرَجِّعُ أصداءَ خسارةِ شيءٍ ما في طبيعة الحديقة نفسها، وحالةُ الانقباضِ الشعريِّ هي التي تَتَوَسَّطُ بين عدم الاعتقاد في خسارة كهذه والقبول بها.

حينئذٍ فقط تبدأ معادلة بين الدار العتيقة والحديقة وتمتزج استعارة اللحظة الشعرية شيئاً فشيئاً مع رمز النموذج الأصلي:

ومهما يكن من أمر، فإنَّ رُوحَ الشاعرِ العربيِّ احْتَفَظَتْ بِمَسافَتِها مَعَ رَمْزِها بِأَنْ كانَتْ تَتَعَطَّشُ إليهِ دائماً وَلا تَتَجَرَّأُ عَلَى مَعْرِفَتِهِ تَجَرُّءاً كامِلاً. وَخِلالَ تِلكَ الكَلِماتِ، شِبْهِ فائتةِ الأوانِ، الْمُوهِمَةِ، وَالأَسْماءِ، وَأماكِنِ النسيب، وَخِلالَ مَرَّاتِ وَداعِها التي لا تَنْتَهي أَبَداً، وَمَرَّاتِ رَحِيلِها، وَتَحيَّاتِها السَّوْداوِيَّةِ، اسْتَطاعَتْ تِلكَ الروحُ الشعريةُ الفطريةُ الشَّمُوسُ، التي كَانَتْ تَنُوءُ عَلَى السَّطْحِ بِحِيَلِها الكثيرة، أَنْ تَسْتَمِرَّ في التَّذَكُّرِ وَالْحُلُمِ بالأشياءِ كَما كانَتْ، وَكَما هِيَ دائماً، فِي البِدايَةِ.

٤ — ٠ ختام

رأينا في هذا الفصل كيف استطاع ياروسلاف ستيتكيفيتش، في كتابه **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**، أن يخترقَ مادة شعرية طالما اهمها باحثون آخرون سواء أكانوا عرباً أم مستشرقين بالرتابة وقلة القيمة، أو بالبساطة والسطحية، فوهب لها حياة جديدة اتصالاً بإشارات ضئيلة سابقة هنا وهناك لنقاد آخرين، عرباً ومستشرقين كذلك، وقد أنجز هذا الاختراق ببصيرة نقدية نافذة، وتقدير شخصي وموضوعي وأكاديمي لموضوع بحثه. نستطيع الآن أن نرى النسيب العربي في ضوء جديد، مستمد من تلك البصيرة وصاحبها، كما هو مستمد من عبقرية الشعراء العرب الذين واجهوا،

في مفصل تاريخي للثقافة العربية، النص القرآني بلغته وبلاغته المعجزة الخاصة ولكنهم أثبتوا جدارتهم بالانتساب إلى العربية التي جمعتهم والنص المعجز.

٥ – . نحو معجم رثائي عربي: الكلمات السبع للنسيب

نشرت هذه المقالة المطولة[١٤٧] متزامنة مع كتاب **صبا نجد**، وهي تعد بمثابة تعميق لأحد معاني النسيب، الأطلال والكلمات المفاتيح التي تعبر عنها: **الطلل، الدار، الربع، النؤي، الدمنة، الأثافي، السؤال**. وقد يبدو أن موضوع المقالة الشعر الجاهلي بخاصة، ولكن المؤلف يعتمد في عمله على استقصاء الاستخدامات الشعرية لهذه الكلمات السبع في الشعر العربي القديم وعقد مقارنات بين هذه الاستخدامات (انظر مثلاً ص٧٨–٨٢ في استخدام كلمة "دمنة")، وهو هنا يبدأ من عبيد بن الأبرص الجاهلي حتى يصل إلى عروة بن حزام الأموي والبحتري والشريف المرتضى ومهيار الديلمي. بل قد يصل، في أحيان أخرى (ص٧٢)، إلى أحمد شوقي في الثلث الأول من القرن العشرين الميلادي. وستيتكيفيتش يتبع هذا النهج حتى عندما كتب مقالته عن أحمد شوقي وسينيته (١٩٨٦–١٩٨٧) نراه يعود إلى الشعر الجاهلي ليعمق تناوله للموضوع.

---

(١٤٧) ياروسلاف ستيتكيفيتش، "نحو معجم رثائي عربي: الكلمات السبع للنسيب،"
Jaroslav Stetkevych, ''Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the Nasīb,'' in Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Reorientation/Arabic and Persian Poetry*, Indiana University Press, ١٩٩٤, pp. ٥٨–١٢٩

تأتي الكلمات السبع ضمن معنى الأطلال في الشعر العربي الكلاسيكي في سياقات منفردة كما يأتي بعضها في سياقات مشتركة، وقد تناولها ستيتكيفيتش على أساس هذين المظهرين. وقد ذكر في مطلع المقالة (ص٥٨) أن هذه الموتيفات الرثائية المتكررة وصفت بأنها وصفية صرف لواقع الحياة البدوية. ولكنه يطرح، في مقابل هذا، ومن خلال تحليل هذه العناصر السبعة المفاتيح لمعجم النسيب، أن المقصد الشعري والقيمة الشعرية للنسيب لا يكمنان في الواقعية الوصفية ولكن في الرمزية النمطية الأصلية الأكثر عمقاً. وعلاوة على هذا، فإن هذا المستوى الأكثر عمقاً يمكن الوصول إليه وحسب من خلال الكشف عن "الكلمة وراء الأسطورة،" على حد تعبير مصطفى ناصف. إن تحليل الكلمات المختارة - وهي كلمات تتكرر بطريقة تبدو إلزامية في قصائد عربية كلاسيكية لا حصر لها - تتقدم على أساس الاشتقاق (العربي، العبري، الآرامي، وحتى القبطي)، والمدى الدلالي، والترابط الأسطوري والاستعاري كي تكشف عن صلات ثقافية، وفي الوقت نفسه أدبية عن كثب، بطقوس الشرق الأدنى القديم، وأساطيره، وشعره. ويقرر ستيتكيفيتش أن المنهج المطور والمستخدم هنا يذهب إلى ما وراء الفيلولوجيا التي طرحها ليو سبيتزر[١٤٨] إلى مملكة الأسطورة والنماذج العليا. ويشير

---

(١٤٨) ليو سبيتزر Leo Spitzer (١٨٨٧-١٩٦٠)، نمساوي روماني ومتخصص في الدراسات اللاتينية (الأسبانية)، وهو ناقد مؤثر وغزير الإنتاج. عرف بتركيزه على الأسلوبية. وقد ذكر أوستن وارن ورينيه ويليك في **نظرية الأدب** أن ليو سبيتزر طبّقَ في مرحلة مبكرة مبدأ التوازي بين السمات اللغوية وعناصر المحتوى من طريق فحص تكرار موتيفات من قبيل الدم والجراح في كتابات هنري=

ستيتكيفيتش إلى مدخله النقدي هذا بصورة عرضية في مقالته الراهنة (ص١٠٣)، فبصرف النظر عن بساطته غير المغرية، فإن هذا المدخل إلى الصورة الشعرية يعد، مع ذلك، وبشكل مثير للدهشة مشروعاً على الأقل بالنسبة إلى المستوى الفيلولوجي، وذلك لأنه بهذا المعنى يسمح بالكشف عن الصورة على مستويات أخرى.

لعل الكلمة السابعة، **السؤال**، التي عرض لها ستيتكيفيتش في هذه المقالة، تستحق وقفة أخيرة، وذلك لأنها ليست كغيرها من الكلمات الست الأخرى التي تشير إلى "أشياء" مادية، وإنما تتمثل في "السؤال" الذي يطرحه الشاعر تعليقاً على وقوفه على الأطلال أو الربع أو الديار، أو ملاحظته للنؤي والأثافي والدمن. ومن المعروف أن "السؤال" نفسه يطرحه الشاعر وهو يستخدم معاني أساسية أخرى للنسيب، الطيف والخيال، الظعائن، الشيب والشباب، رعي النجوم، وصف المرأة، وصف الخمر. ومن ثم أصبح "السؤال" عنصراً مشتركاً بين كل هذه المعاني (الموتيفات).

=باربوس. وفيما بعد حاول سبيتزر أن يؤسس صلة بين السمات اللغوية المتكررة وسيكلوجية المؤلف، مثل ربطه بين الأسلوب المتكرر لدى الشاعر الفرنسي تشارل بيجوي Péguy (١٨٧٣-١٩١٤) ونزعته البرجسونية، وأسلوب جولز رومان ومبدأ اللا روحانية unanimism (المتصل باللا شعور الجمعي)، وذلك في مقابل المدرسة السوسيرية التي لا تربط بين الحدث اللساني والأنا المبدعة. إلا أن منهج سبيتزر في محاولته ربط الأسلوب بصاحبه كان، رغم إقبال بعض المدارس الفلسفية والأدبية والجمالية عليه، عرضة للنقد والتجريح من قِبل بعض الأسلوبيين: البنيويين منهم وغير البنيويين أحياناً وذلك "لإغراقه في الذاتية والانطباعية" ولفتحه هوة سحيقة بين الاستنتاج والوصف.

في سياق مناقشة هذا "السؤال" يصل ستيتكيفيتش (ص١٠٦) إلى أن معرفة ما للإجابة عنه بدت ممكنة فحسب في الحقبة الأموية، وخلال ذروة حقبة البديع في العصر العباسي المبكر يصبح للتظاهر بمعرفة الإجابة عن السؤال معنى آخر. ولكن هل كان الشاعر البدوي المبكر يعرف الإجابة فيما كان يستمع إلى لغة الصمت؟ إنه لم يملّ أبداً من تكرار سؤاله. وإذا وصلنا (ص١١١-١١٢) إلى مهيار الديلمي (ت ٤٢٨ هـ) فإننا نراه يسلك الطريق ذاته، على الرغم من أنه يختار فحسب أن يستنتج أن سؤاله يصل إلى هدفه وأن ثمة إجابة قابلة للفهم:

نَعَمْ وَقَفْتُ على الأطلالِ أَسْأَلُهَا ما كلُّ مُسْتَخْبَرٍ تُصْغِي مَسامعُهُ

وقد يُجيبُكَ وَحْياً مَنْ تُخاطِبُهُ وَتَفْهَمُ القَوْلَ مِمَّنْ لا تُراجِعُهُ

و"الإجابة" التي يحصل عليها مهيار تستدعي لبيد بن ربيعة من جهة الحجارة "السِّلام" التي ضمنت الوُحِيّ (الكتابة). فكأن مهيار "يفك" شيفرة لبيد، إذا جاز التعبير، من خلال "الوَحْي" الذي يعني الصوت الخفي، ويعني الكتابة كذلك في العربية. وهكذا نجد أن المعنى (الموتيف) نفسه يتحول لدى مهيار في قصيدة أخرى إلى تفكير غنائي خالص، تصبح فيه محاورة الشاعر مع الأطلال في المقام الأول مونولوجاً داخليًّا ذاتي التساؤل:

كم وقفَةٍ لي على شَرَافٍ وفي الـ ـتُرْبِ عِطارٌ وفي الصَّبا سُقْمُ

جَرَتْ مع الرَّسْمِ لي مُحاوَرَةٌ فَهِمْتُ منها ما قالَهُ الرَّسْمُ

كأنّ شِعري أعدَى مَعَاهِدَهُ فَأَعْرَبَتْ لي عِراصُها العُجْمُ

ومع ذلك، فلعل التناول الهرمينوطيقي الأقوى لهذا الإصرار العنيد على "السؤال" في الغنائية العربية للأطلال/الديار والذي يقود إلى فهمه، كما يقول ستيتكيفيتش (ص١١٣-١١٤)، لا يكمن من حيث المبدأ في قيمة التعليق الذاتي للتطور التاريخي لهذا الموتيف كما تتبعناه حتى الآن. فعلى الأحرى يكمن في حقيقة أبعد مؤادها أنه، بدون تغيير كبير في صياغته وسميوطيقيته، من الممكن أن ننظر إلى هذا الموتيف بطريقة تبدد أية بقايا لإبهامه التأويلي- شرط أن نخطو خارج السياق النوعي الشكلي للنسيب العربي الكلاسيكي إلى سياق المرثاة العربية الكلاسيكية، والتي تتمتع بحقها الخاص في أن يكون لها نوعها الشعري المحدد. يتخذ ستيتكيفيتش مهلهل بن ربيعة ورثائه لأخيه كليب مثالاً أساسيًّا لأقوى وأعمق المراثي المحددة نوعيًّا في المدونة الشعرية العربية الكلاسيكية. ينجز مهلهل تعميقاً لرمز "السؤال" الذي يحمل تناقضه الظاهري المعرفي فيما وراء الحاجة إلى إجابة.(١٤٩) فأن نعرف وألا نعرف يصبح أمراً مهمًّا على السواء. وهكذا فإن مهلهل، في مرثاة يبكي فيها موت أخيه كليب، يصرخ في فراغ "البلد القفار" صرخته التي يصر فيها على أن تظل سؤالاً؛ لكن "البلد القفار،" فيما تظل محاطة بأصداء رثائية للنسيب على نحو واسع، قد أصبحت الآن مكافئة لأخ الشاعر، البطل الميت-أو أنه بسببه تحولت الأرض إلى قفر:

---

(١٤٩) نستدعي هنا الفقرة التي أشرنا إليها في نهاية الفصل الأول، أي تلك الفقرة التي تتصل بالمهلهل ابن ربيعة وفكرة "السؤال" في النسيب الجاهلي واستمراريتها في الشعر العربي وفي ثقافات أخرى، وقد وردت في مقالة "سينية أحمد شوقي".

دَعَوتُكَ يا كُلَيبُ فَلَم تُجِبني وَكَيفَ يُجيبُني البَلَدُ القِفارُ

لكن النوعين، نوع القصيدة البطولية في بنيتها ونوع المرثاة، يجمع بينهما هنا أكثر من نقطة اتصال من حيث المعجم الشعري والموتيفات؛ وهكذا نعرف أن البطل الميت، بعد أن أصبح "الأرض القفار،" يكون كذلك، بشفافية تناصية كاملة، المكان المهجور (الدار) للقصيدة و"طللها. والشاعر يوجه دعوته/سؤاله إلى كل هذا. وفيما وراء الاثنين-كما نعلم كذلك من مرثاة مهلهل، يرقد القبر، الأرض القفار النهائية ودار الفناء. يصبح هذا واضحاً في البيت ٢٠ من المرثاة:

سَأَلتُ الحَيَّ أَينَ دَفَنتُموهُ؟ فَقالوا لي: "بِسَفحِ الحَيِّ دارُ"

وهنا قد نكون حصلنا على "إجابة" جد متوقعة؛ لكن هذه الإجابة لا تتظاهر بأنها تشرح لنا اللغز النهائي. إنها دليل وحسب. إنها تعيد السائل إلى حيث سيكون لقاؤه المتكرر مع الغياب الجذري، أو مع "الأرض القفار" (البيت ٧). إن "الفعل" في المرثاة يمكن، لهذا، أن يعاد قوله بشكل مختلف-أي في تتابع مستقيم-وهو ما لم يختر الشاعر فعله. فالسؤال يظل بلا إجابة، أو مجاباً عليه فقط من خلال التناقض الظاهري المعرفي للرمز.

يُعَمِّقُ ستيتكيفيتش (ص١١٤-١١٩)، بآخرة، "السؤال" خارج هذه المرثاة وغيرها لمهلهل، فيذهب إلى تقصيه في سيرة الزير سالم التي تحكي قصة المهلهل وأخيه بطريقة أخرى، ولكن "السؤال" يطرحه كذلك الزير (وهو لقب مهلهل) على أخيه كليب وهو واقف على قبره، إذ يعطى إجابة خاطئة،

والتي لا تخلو، مع ذلك، من دلالتها التأويلية الخاصة. كما يعاود "سؤال" مهلهل لقبر أخيه ظهوره مرة بعد أخرى في قصيدة الرثاء العربية الكلاسيكية، وكثيراً ما تظهر في شكل "شبح" أو "طيف" لدى شعراء مثل الشاعر الصوفي أحمد بن المهدي الغزال وغيره. كذلك يذهب ستيتكيفيتش في اتجاه آخر، بعيداً عن الشعر العربي والسيرة الشعبية العربية، وإن كان في الإطار المرجعي الدلالي والسميوطيقي المشترك الذي يمكننا من فهم السؤال الرثائي العربي.

هنا يتناول مفردة "سؤال" في العبرية وسياقها في التوراه، كما يتطرق إلى الكلمة نفسها في سياق من الاشتقاق اليوناني الممتد من بعيد إلى أصل مصري. ولكي يختم مناقشة هذه التكرارية العنيدة لـ"سؤال" الشاعر العربي الأطلال، يذهب إلى ملاحظة المركزية الغامضة التي يمتلكها "السؤال" في سرديات أسطورة الكأس المقدسة، ودلالة "السؤال"، أو عدم السؤال، في هذه السرديات. وينهي ستيتكيفيتش مقاله المطول الشائق باستدعاء فكرة "السؤال" في شعر ت. س. إليوت. لكنه يرى أن السؤال العربي العتيق أمام الأطلال هو الذي يستحق أن نرى من خلاله ذلك الرمز (السؤال المرتبط بالعودة من الموت) إذ يرتبط بالألغاز الهرمينوطيقية للكأس المقدسة والأرض القفار للملك الصائد- والسبب الذي من أجله تنشدان الفداء من خلال "السؤال".

ينهي ستيتكيفيتش مقالته بأن الشاعر العربي الكلاسيكي يقف في مقدمة القصيدة على الأطلال ويطرح سؤاله، ومن ثم نشعر خلال السؤال عبر كل الكلمات الرثائية المفاتيح للنسيب برجع صدى رمزي لوقوف عربي

أورفيوسي[١٥٠] على بوابات العالم السفلي لذاكرته، ولاستعادته النعيم المغمور في أبعد الأعماق. ومع ذلك، فإنه يكون على باقي القصيدة أن تثبت أن للشاعر-المغني مقدرة على أن يسحر بشعره، وأن يصنع رقية لها القدرة على فتح بوابات العالم السفلي-على تأسيس كمال الفعل الأورفيوسي وتحقيق صحته. ولهذا، فإن "السؤال" أمام الدار-بما هي-طلل يمكن أن يكون الخطوة الوحيدة في عرض الحالة الأورفيوسية في القصيدة العربية. أما رقية الشاعر الحقيقية فهي بقية القصيدة. ففي المشهد الافتتاحي لقصيدة مثل معلقة لبيد، إذ نجد عناصر الثقافة تسقط وتحل محلها عناصر للطبيعة، من الممكن أن نرى الأطر المكثفة لتقدم الزمن الشعري: محتكر، إذا جاز التعبير، في حركة حالمة من التجديد، والتجدد الذاتي، أو البعث الأورفيوسي بديلاً للخراب. وهكذا تصبح الطبيعة بطرقها الخاصة، في الحياة والإثمار، تعبيراً عن الأغنية الأورفيوسية. وهكذا أيضاً تحيا كل الأشياء، كل الأشياء الحية، أصدق حياة لها داخل ثبات الإطار الأروفيوسي المغلق المشجي لأغنية الشاعر، واحتفاله المتناقض ظاهريًّا بحالته النفسية المشبعة بالحزن والأسى والكآبة.

---

(١٥٠) كان أورفيوس موسيقيًّا أسطوريًّا، وشاعراً، ونبيًّا في الديانة والأساطير اليونانية القديمة. وتركز الحكايات على قدرته على أن يسحر الكائنات الحية وحتى الأحجار بموسيقاه؛ وبمحاولته استعادة زوجته من العالم السفلي؛ وبموته على أيدي أولئك الذي لم يتمكنوا من سماع موسيقاه المقدسة. ويعد أورفيوس، بوصفه نمطاً أصليًّا للمغني الملهم، واحداً من أكثر الشخصيات ذات الدلالة في تلقي الميثولوجيا الكلاسيكية في الثقافة الغربية، وقد صُوِّرَ أو أشير إليه في الأشكال الفنية والثقافة الشعبية بصور لا حصر لها ومن بينها الشعر، والأوبرا، والرسم.

الفصل السادس

الغصن الذهبي
وإعادة تكوين الأسطورة العربية

الغصن الذهبي
وإعادة تكوين الأسطورة العربية

١ - . العرب والغصن الذهبي

من المؤكد أن كتاب **محمد والغصن الذهبي**[١٥١] لياروسلاف ستيتكيفيتش يندرج ضمن السياق الذي عرضنا له في الفصل السابق، ويعد إضافة حقيقية إلى الدراسات المقارنة في مجال تاريخ الثقافة والدين والأدب وعلم الإنسان. ومن عنوان الكتاب تلوح إثارة ما وتتحفز حساسية ما، ولكن ينبغي أن نوجه هذه الحساسية وتلك الإثارة إلى "قراءة" الكتاب نفسه، وإعطائه القيمة التي يستحقها من الناحية العلمية الموضوعية. وقد اختير الكتاب في الولايات المتحدة بوصفه من أفضل الكتب الأكاديمية في العام الذي ظهر فيه.

---

(١٥١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، **محمد والغصن الذهبي: إعادة بناء الأسطورة العربية**،
Jaroslav Stetkevych, *Muḥammad and the Golden Bough: Reconstructing Arabian Myth*, (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, ١٩٩٦).

وقد ترجم سعيد الغانمي الكتاب إلى العربية بعنوان **العرب والغصن الذهبي: إعادة بناء الأسطورة العربية**، (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥). وسوف نعتمد الترجمة العربية ونفيد منها ومن مقدمتها وملحقها بقلم المترجم هنا بشكل عام ونحيل اقتباساتنا على صفحاتها على أساس أن الترجمة متاحة أمام القارئ العربي، وإن كنا قرأنا الكتاب وكتبنا هذا الفصل قبل صدور الترجمة العربية له.

قد يَحسُنُ بنا، بما أن الكتاب يدور حول اكتشاف النبي محمد قبر قدار/أبي رغال، أحد عاقري ناقة ثمود قوم النبي صالح، أن نقدِّمَ هذا الفصل بإيجاز شديد لتعريف موسوعي بالنبي صالح وقومه ثمود.

صالح عليه السلام نبي أرسل لقوم ثمود. طلب من قومه أن يستمعوا إليه، وأن يعبدوا الله الذي لا إله غيره، ولكنهم أعرضوا عنه في جفاء، ورموه بأنه من المسحَّرين. وقد بنيت مساكن قوم صالح، ثمود، بالحِجْر، وتقع بين الحجاز والشام، شمالي وادي القرى. ولا تزال أطلالها قائمة، وهي قبور نحتت من صخور العلا، وتضم بقايا عظام آدمية. ويجمع المؤرخون المسلمون على أن الثموديين عرب، بل ويكادون يتفقون على أنهم من العرب العاربة. ثم يذهبون بعد ذلك مذاهب شتى: إذ يرى فريق منهم أنهم بقية من قوم عاد، ويرى آخرون أنهم بقية من العماليق، ويرى فريق ثالث أنهم عرب جنوبيون هاجروا إلى شمال غربي الجزيرة العربية.(١٥٢)

لا يوجد دليل مؤكد على الوقت الذي عاش فيه الثموديون، لكن بعض المؤرخين يقولون: إنهم ربما وجدوا بين أوائل الألف الأولى قبل الميلاد، إلى القرن الخامس الميلادي. وتدل الكتابات الثمودية على أن قوم ثمود كانوا

---

(١٥٢) ومع ذلك لا نعدم مثلاً بعض الروايات في **الأغاني** التي تنسب إلى الرسول الكريم نفيه لأصالة ثمود في العرب؛ جاء في **الأغاني** في أخبار الدلال من الجزء الرابع، وذلك بعد أن أورد رواية للرسول عن من هو أبو رغال: "قال عمرو بن عبيد وقال الحسن: ذكرت القبائل عند النبي صلى الله عليه وسلم، فقال: قبائل تنتمي إلى العرب وليسوا من العرب حمير من تبع وجرهمٌ من عاد وثقيفٌ من ثمود."

أقرب إلى أهل الحضر منهم إلى أهل الوبر. فلهم مواطن استقرار ومعابد. وكانوا يعملون بالزراعة، والصيد الذي مارسه سكان مَدْيَن بصفة خاصة. وبعضهم كانوا من البدو الرحل، ومنهم من اشتغل بالتجارة، وبعضهم عمل بتجارة القوافل. ومعظم قوم ثمود كانوا يعرفون القراءة. أما دينهم فكان عبادة الأصنام .

يذكر ابن الأثير أن الله أطالَ أعمارهم، حتى إن أحدهم كان يبني بيته من المدر (الطين المتماسك) فينهدم وهو حي. فلما رأوا ذلك اتخذوا من الجبال بيوتاً فارهين، فنحتوها، وكانوا في سَعَةٍ من العيش. وروى البخاري في صحيحه أن النبي لما مرّ بالحجر قال: لا تدخلوا مساكن الذين ظلموا أنفسهم، إلا أن تكونوا باكين أن يصيبَكم ما أصابهم (ثم تقنَّع بردائه وهو على الرَّحل).

لقد سألَ قَومُ صالح نَبيَّهُم أن يأتيَهُم بآيةٍ، واقترحوا عليه أن يخرج لهم من صخرة صماء، عينوها ناقةً عشراء تَمْخَضُ، (أي الناقة الحامل التي يصيبها الطلق). فأخذ عليهم العهود والمواثيق لئن أجابهم الله إلى سؤالهم ليؤمنن به وليتبعنّه. ثم قام إلى صلاته ودعا الله عز وجل، فتحركت تلك الصخرة ثم انصدعت عن الناقة، يتحرك جنينها بين جنبيها، كما سألوا. وأقامت الناقة وفصيلها، بعدما وضعته بين أظهرهم مدة تشرب من بئرهم يوماً، ويشربون لبنها يوماً، كما قال تعالى: "هذه ناقة لها شِرب، ولكم شِرب يوم معلوم." (الشعراء: ١٥٥).

فلمَّا طالَ عليهم الأمرُ، واشتدَّ تكذيبهم لنبي الله صالح عليه السلام عزموا على قتلها ليستأثروا بالماء كل يوم. وقد روي أن الذي قتلها طاف على

قومه ليعلم رضاهم، فوافقوه، لذلك أسند القتل إلى قوم صالح كما في قوله تعالى: "فعقروا الناقة" (الأعراف: ٧٧). وقد عاقبهم الله بالرجفة والصيحة والصاعقة، ونجا المؤمنون، وبقيت بيوت الظالمين خاوية لتكون آية وعبرة للمعتبرين.

قد جاء ذكر الناقة في المواضع التالية من القرآن الكريم: الأعراف: ٧٣-٧٧، هود: ٦١-٦٨، الشعراء: ١٤١-١٥٩، القمر: ٢٣-٣١، الشمس: ١١-١٥. ويخرج المتأمل في قصة صالح عليه السلام كما وردت في المواضع المختلفة من القرآن الكريم بالنتائج التالية:

١. دعوة صالح ـــ عليه السلام ـــ لقومه إلى التوحيد، ونبذ ما يعبدون من دون الله، ونهيهم عن الإفساد، وبين لهم أنّه لا يطلب على دعوته لهم إلى الخير أجرًا.
٢. بينة الناقة، وتحذيرهم من إيذائها، وتهديدهم بالعذاب إن فعلوا.
٣. التذكير بنعم الله وآلائه، ومنها: أنه جعلهم خلفاء قوم عاد، وبوأهم الأرض يبنون فيها البيوت والقصور، وجعل لهم الجنات والعيون والنخيل.
٤. موقف الملأ من الدعوة: استكبار على المؤمنين المستضعفين، وكُفْر برسالة صالح عليه السلام، واستهزاء به، واتهامه أنه مسحور، وأنه كذاب أشِر، وأنه بشر مثلهم فلا يستحق النبوة.
٥. عقر الناقة، وتحديهم نبيهم.
٦. وقوع العذاب بالكافرين (بالرجفة والصيحة والصاعقة).
٧. نجاة المؤمنين.
٨. بقاء بيوت الظالمين خاوية، لتكون آية وعبرة للمعتبرين.

١ – ١ فريزر والغصن الذهبي: مدخل أول

تتصدَّر عبارة "الغصن الذهبي" التي ترد في عنوان ستيتكيفيتش اسم كتاب آخر مشهور ضخم لسير جيمس فريزر (١٨٥٤–١٩٤١) وقد صدرت طبعته الأولى في ١٨٩٠ في جزئين، وأعيد طبعه للمرة الثالثة في ١٢ مجلداً بين ١٩٠٧–١٩١٥، واختصره في مجلدين في ١٩٢٢. وكان لهذا الكتاب في طبعتَيْهِ الموسعة والموجزة أثر هائل على الأدب الغربي (والشرقي كذلك) في القرن العشرين، بل كان ينظر إليه بوصفه كتاباً أدبيًّا وليس مجرد "دراسة في السحر والدين"، على نحو ما يوحي العنوان الفرعي له. وقد ترجم أحمد أبو زيد وآخرون الجزء الأول من الطبعة المختصرة في ١٩٧١.[١٥٣] ولا شك في أن ستيتكيفيتش يضمِّن كتابه فكرة فريزر عن الغصن الذهبي، ولكنه يتجاوز التضمين إلى نقد واستدراك جوهريين على فريزر الذي لم يلتفت إلى الغصن الذهبي "العربي" لسبب بسيط هو أنه لم يعرفه. ومع ذلك فإن أهمية كتاب فريزر هي التي تعطي لاحقاً قيمة تاريخية لكتاب ستيتكيفيتش الذي يعيد تكوين الأسطورة العربية. ولأهمية هذا الارتباط بين الكتابين وبينهما وبين اتجاه القرن التاسع عشر الفكري الاستشراقي، ثم اتصال الكتاب بالنقد

---

(١٥٣) انظر سير جيمس فريزر، **الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين**، ترجم بإشراف أحمد أبو زيد، ج١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١). وقد ترجم جبرا إبراهيم جبرا جزءاً منه بعنوان **أدونيس**، (بيروت: منشورات الصراع الفكري، ١٩٥٧). وثمة طبعة ثانية لهذا الجزء بعنوان: **أدونيس أو تموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة**، ط٣، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢).

الأسطوري الغربي والعربي نعرض لملاحظات أساسية حول فريـــزر وكتابـــه. والجدير بالذكر أننا عرضنا لموقف مدرسة شيكاغو في سياق العرب والـــشعر العربي قبل الإسلام، التي يعد ستيتكيفيتش الأب الروحي لها، من ذلك الاتجاه الفكري الذي يعد كتاب فريزر مثالاً له.[١٥٤]

يذكر أبو زيد في مقدمته للترجمة العربية المشار إليها أعلاه أن مـــوت فريزر[١٥٥] (١٩٤١) يمثل نهاية مرحلة من أهم المراحل التي مرَّ بهـــا الـــتفكير الميثولوجي النظري وأخصبها، على الرغم من كل ما يوجَّه إليهـــا الآن مـــن انتقادات، ونعني مرحلة التفسير التطوري الذي صبغ كل التفكير العلمي وتأثر تأثراً واضحاً بكتابات داروين (١٨٠٩-١٨٨٢) واهتمَّ بالبحث عن أصـــل الأنواع.[١٥٦] وفريزر هنا يعدُّ امتداداً لتفكير مورجان (١٨١٨-١٨٨١)[١٥٧]

---

(١٥٤) انظر عز الدين (مترجم بالاشتراك مع المؤلفة ستيتكيفيتش، ومقدم)، **أدب السياسة وسياسة الأدب**، ص١٧-٢٩.

(١٥٥) فريزر، **الغصن الذهبي**، [ترجمة بإشراف أحمد أبو زيد] ص٩ من مقدمة المشرف على الترجمة. وانظر المقدمة كلها (ص٩-٦٠) وقد أفدنا منها بصورة أساسية في كلامنا عن فريزر، مع إضـــافات خاصة هنا وهناك بطبيعة الحال.

(١٥٦) انظر تشارلس داروين، **أصل الأنواع**، ترجمة مجدي محمود المليجي، تقديم سمير حنا صادق (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ٦٢٨، ٢٠٠٤)، والمعروف أن إسماعيل أدهم ترجم الكتاب نفسه في ثلاثينات القرن الماضي.

(١٥٧) لويس هنري مورجان (١٨١٨-١٨٨١)، أنثروبولوجي أمريكي، مؤسس الدراســـة العلميـــة المقارنة لنظم القرابة. درس العلاقات العائلية للهنود الحمر وشعوب أخرى بحثاً عما بينها من تشابهات واختلافات. وعلى العكس من معظم الأنثروبولوجيين في زمنه، تعلم مورجان كثيراً من الحقائق مـــن خلال تلقيها مباشرة في أثناء رحلاته وملاحظاته بين الهنود الأحياء. أصبح مورجان مشهوراً كذلك=

وتايلور (١٨٣٢-١٩١٧)[١٥٨] وهو ذلك التفكير الذي يقوم على الإيمان بوحدة المعرفة الإنسانية وتطورها في مراحل ثابتة واضحة المعالم. ومن هنا كان جمعهم بين مختلف فروع العلم والمعرفة والتوفيق بينها، كما كانت محاولاتهم فهم الحضارات القديمة عن طريق مقارنتها بالثقافات السائدة في القرن التاسع عشر وخصوصاً لدى "الشعوب البدائية" أو "الهمجية" حسب تعبير فريزر، على زعم أن تلك الشعوب تمثل المراحل الأولى والمبكرة للحضارة الإنسانية.

اعتقد فريزر أن الأساطير هي التي بدأت دورة الطبيعة العظمى — الميلاد، النمو، الفساد، الموت، والبعث. وقد تطورت نظرية فريزر من محاولته أن يشرح الطقس الإيطالي الاحتفالي القديم الذي كان يمارس في نيمي، بالقرب من روما. فهناك كانت غيضة مقدسة من الأشجار. وفي وسط

=بنظريته عن التطور الاجتماعي. وطبقاً لهذه النظرية، كان تاريخ الثقافة الإنسانية عملية من التطور المتدرج من الأشكال الأدنى إلى الأشكال الأعلى. كان مورجان يعتقد في أن الناس يمرون بثلاث مراحل من التطور: (١) العبودية، (٢) الهمجية، و(٣) الحضارة. ومن المفترض أن الشعوب التي يطلق عليها "بدائية" والتي كانت تقنيتها أقل من تلك التي لدى الشعوب الغربية المتقدمة، كانت تمثل المراحل المبكرة من التطور. تشمل كتبه **نظم القرابة والتشابه في العائلة الإنسانية** (١٨٧١) **والمجتمع القديم** (١٨٧٧).

(١٥٨) السير إدوارد بيرنت تايلور (١٨٣٢-١٩١٧): عالم أجناس بشرية (أنثروبولوجيا) كثيرًا ما يشار إليه في البلدان الناطقة بالإنجليزية على أنه أبو علم الأجناس البشرية. وقد نشطت مؤلفاته نمو هذا الفرع من العلوم. كان أستاذ علم الأجناس في جامعة أكسفورد بين ١٨٩٦-١٩٠٩. ألّف العديد من الكتب منها **أبحاث في تاريخ البشرية القديم** (١٨٦٥)، **والثقافة البدائية** (١٨٧١).

الغيضة نمت هناك شجرة بلوط (سنديان) ضخمة ذات صلة بالإله جـــوبيتر. وكان هناك كاهن يشرف على الغيضة وشجرة السنديان. وكان شغف فريزر واهتمامه نابعاً من الطريقة التي كان الكهنة يحل أحدهم محل الآخر. فلكـــي يصبح رجل ما كاهناً، كان عليه أن يقتل الكاهن الحالي بغصن مـــن نبـــات الهدال (الدبق) مقتطع من قمة شجرة السنديان. وإذا نجح الرجل، فإن ذلـــك كان يعني أن لديه قوة أكبر من الكاهن المشرف على الغيضة ومن ثم يستحق أن يحل محله ويشغل وظيفته.

انتهى فريزر إلى أن الكهنة في نيمي كانوا يُقْتَلُون بوصفهم قرباناً. وقد اعتقد الإيطاليون القدماء أنه ما أن يفقد كاهن ما قوته فإن جـــوبيتر (ملـــك الآلهة وحاكم الكون في الأساطير الرومانية)[١٥٩] يبدأ كذلك في أن يفقد قوته. وما أن يصبح جوبيتر أقلَّ قوة فإن العالم يصبح كذلك أقلَّ قوة. وعلى سبيل المثال، كانت فصول الشتاء تصبح أطولَ والأرض أقلَّ خصباً. ولكي يبقـــى

---

(١٥٩) من الطريف أن نتأمل فيما يذكر عن جوبيتر مقارنة بما نعرف عن قصة نمود موضوع الكتاب الراهن. فجوبيتر كانت له قوى الإله زيوس كما كان في الأساس إله السماء وإله الظواهر الطبيعية من قبيل الرعد والبرق. وقد استخدم الصاعقة كسلاح، وكانت لديه قوة أن يرسل إلى الأرض الطقـــس الصافي والمطر أو العواصف المدمرة. وقد أوضح جوبيتر أن البشر كانوا يعيشون حسب قدرهم المقدور عليهم. وكان جوبيتر ابناً لساتورن (زحل) – ابن الأرض والسماء وحاكم العالم وإله الزراعـــة عنـــد الرومان. وقد انقلب جوبيتر وأولاد آخرون لساتورن عليه، وحلَّ جوبيتر محل ساتورن. وكان جوبيتر أباً لربات الفنون التسع اللواتي كن يلهمن الفن والشعر والعلم. وكانـــت رمـــوز جـــوبيتر شـــجرة السنديان، والنسر والصاعقة. وقد سمي أكبر كوكب باسمه، المشتري.

يبقى العالم مزدهراً، كان لزاماً على الكاهن، الذي يمثل جوبيتر، أن يقتل ومن ثم يُبْعَث في شكل ذابحٍ أكثرَ قوة.

ذهب فريزر إلى أن المجتمعات في مختلف أنحاء العالم كانت تضحي برموز لآلهتها من أجل أن تحتفظ بهذه الآلهة - ومن ثم تحتفظ بالعالم - دون الفساد والموت. وطبقاً لفريزر، فإن موضوعة الإله الميت والمعاد بعثه هذه تظهر تقريباً في كل الميثولوجيا القديمة، إما بشكل مباشر أو بشكل رمزي. ولهذا فإن فريزر انتهى إلى أن الأساطير نبعت من الدورة الطبيعية: الميلاد، النمو، الفساد، الموت، وما هو أكثر أهمية، البعث.

الموضوع المركزي البسيط الذي يدور حوله الكتاب يتصل إذن، كما رأينا، بشكل من أشكال التنظيم الاجتماعي في المجتمعات البدائية، هو نظام الملك المقدس أو المؤلّه. ويبدأ الكتاب بمعالجة أسطورة قديمة مؤداها أن كاهن الإلهة ديانا (إلهة القمر والصيد في الأساطير الرومانية، وهي ابنة جوبيتر)، في نيمي، وهو في الوقت نفسه ملك الغابة التي تسكنها الآلهة، لا يصل إلى مكانته السامية إلا إذا تمكن من قتل الكاهن الملك الذي يحتل تلك المكانة بالفعل وقد استولى منه عنوة على السلطة بنوعيها: سلطة الملك وسلطة الكهنوت، وأنه قبل أن يفعل كاهن ديانا ذلك لا بد له من أن يقطع غصناً معيناً من شجرة معينة بالذات، يعتقد بعض الكتاب أنه هو الغصن الذهبي الذي ورد ذكره في شعر فرجيل. فإذا تَمَّ له النصر كان عليه المحافظة على حياته ومنصبه مدركاً أنه كما قتل سلفه سوف يقتله خلفه، فهذا مصير كل ملك كاهن وقدره.

يتتبع فريزر هذا الخيط للأسطورة في تجلياتها المختلفة عبر الشعوب وعبر العصور حتى يجد أن بعض القبائل لا تزال تقوم بتمثيل الأسطورة حين تتقدم السن برؤسائها ويُطْلَبُ منهم اعتزال مناصبهم. وقد اهتم فريزر بالبحث عن إجابة لسؤالين: لماذا كان يتعيَّن على كاهن ديانا في نيمي أن يقتل سلفه الذي سوف يحل محله؟ ولماذا كان يتحتَّم عليه قبل أن يفعل ذلك أن يقطع ذلك الغصن "الذهبي"؟ وبرغم أن الكتاب عبارة عن محاولة للإجابة عن هذين السؤالين فقد طال حتى لم يعد هذان السؤالان سوى ذريعة لاستعراض تطور الفكر الإنساني والمجتمع البشري للسيطرة على العالم والكون من وجهة نظر القرن التاسع عشر، أي من خلال ثلاثة مراحل هي هنا: السحر، الدين، وأخيراً العلم.

تُعَدُّ نظرية السحر والدين أهم ما أسهم به فريزر في الدراسات الأنثروبولوجية التطورية. وربما كان أطرف ما في هذه النظرية محاولته الربط والتقريب بين السحر والعلم اللذين يقفان موقف التعارض مع الدين، ولكنهما يقومان على أسس ومبادئ منطقية واحدة تعتمد على تداعي المعاني أو ترابط الأفكار وإن كانت عملية التداعي في السحر تتم بطريقة خاطئة؛ إذ تجعله "علماً زائفاً"، أو "علماً كاذباً." ولكن هذا لا ينفي قدرة البدائي على التفكير المنطقي. إن مَنطِقَهُ مُختَلِفٌ فحسب عن منطق المتحضر في المجتمعات الغربية. فالسحر هو علم الإنسان البدائي، أما الدين فينشأ من أصول أو مبادئ مختلفة كل الاختلاف عن مبادئ السحر. فالدين عند فريزر يشترط فيه الاعتقاد في الكائنات الروحية أو الإلهية والأرباب في حين يتألف السحر من الأعمال

والممارسات والشعائر التي تتصل بالكائنات الأخرى. والسحر أسبق في الزمن من الدين الذي يرتبط بالأشكال الأكثر تقدماً من الحضارة.

وثمة اتجاه مقابل يرى أن الإنسان البدائي في كل المجتمعات المتأخرة المعروفة لنا كان على وعي بفكرة الدين. ومع ذلك فكثير ما يفشل العلماء في التمييز بين ما هو سحر وما هو دين، وكثير من الأمثلة التي يوردها فريزر للسحر في **الغصن الذهبي** يمكن بسهولة أن تؤخذ على أنها شعائر دينية. وقد أحسَّ بأن بعض العناصر الدينية تجد طريقها إلى الممارسات السحرية، ولكن ذلك لا يحدث في رأيه إلا في المراحل الأكثر تقدماً في تاريخ الحضارة. كذلك تدل أمثلته على وجود الحالات الذهنية الثلاث (السحر والعلم مروراً بالدين) في المجتمع وتكشف عن التأثير المتبادل بينها جميعاً.

لفريزر كتب أخرى مهمة مثل **الفولكلور في العهد القديم** وقد ترجمته نبيلة إبراهيم إلى العربية في جزئين (١٩٧٢ و١٩٧٤). ومن الواضح أن نشأة فريزر الدينية الخالصة، ميَّزته عن كثير من معاصريه من أمثال إدوارد ب. تايلور E.B. Tylor (١٨٣٢-١٩١٧) صاحب كتاب **الثقافة البدائية** وهربرت سبنسر (١٨٢٠-١٩٠٣)،[١٦٠] في معالجته لموضوعه وللنصوص

---

(١٦٠) هربرت سبنسر Herbert Spencer (١٨٢٠-١٩٠٣) فيلسوف بريطاني، حاول تكوين فلسفة شاملة على أساس الاكتشافات العلمية في عصره. تأثر سبنسر كثيرًا بعالم الطبيعة الإنجليزي تشارلز داروين. طبق قانونه وقانون داروين الأساسي فكرة النشوء والارتقاء (التطور التدريجي) على علم الأحياء وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلوم أخرى. كان رأيه أن قانون الطبيعة العظيم يكمن في التحرك المستمر للقوى التي تميل إلى تغيير كل الأشكال من البسيط إلى المركب. وكان يرى أن العقل=

الدينية التي كان ينظر إليها على أساس أنها نوع من الأدب الراقي الذي يسهم في التسامي بالجنس البشري إسهاماً كبيراً. وقد تعلم هذه الفيزياء/الفلسفة الطبيعية على يد أستاذه لورد كلفن[١٦١] الذي استمد منه فريزر قوة الإيمان بوجود نظام عقلي ومعقول يحكم الطبيعة المطلقة الثابتة التي لا تتغير والتي يمكن التعبير عنها في صيغ رياضية دقيقة ومضبوطة. وقد لازمته هذه الفكرة في كل كتاباته وكانت هي الأساس الذي بنى عليه نظريته المشهورة عن السحر والدين والعلم والقوانين التي تحكم عمليات السحر والعلم على السواء. وكثيراً ما يستخدم فريزر في كتابه مصطلح "القانون الطبيعي" ليعني به هذه المبادئ الثابتة التي تسيطر على الكون بكل ظواهره وأحداثه.

أما اتصال فريزر في كمبردج بوليم روبرتسون سميث W.R. Smith (١٨٤٦-١٨٩٤) أستاذ الأنثروبولوجيا الدينية في بريطانيا وصاحب كتاب **محاضرات في ديانة الساميين**[١٦٢] وغيره، فكان عاملاً فاصلاً في توجيه فريزر نحو الأنثروبولوجيا و"الشعوب الهمجية". ومن هذين الرجلين: تايلور وسميث

=البشري تطور بهذه الطريقة، متقدمًا من ردود الفعل الآلية البسيطة للحيوانات الدنيا إلى العمليات العقلية للمخلوقات البشرية. حقق شهرة واسعة كفيلسوف ولكن العلماء أثبتوا فيما بعد أن الكثير من نظرياته كان خاطئًا.

(١٦١) اللورد كلفن Lord Kelvin (١٨٢٤-١٩٠٧) من أشهر الفيزيائيين البريطانيين في القرن التاسع عشر. نشر كلفن ٦٦١ بحثًا في مختلف الموضوعات العلمية، ومُنح براءة ٧٠ اختراعًا. ومنحته الملكة فكتوريا لقب فارس على عمله كمهندس إلكتروني. أصبح كلفن أستاذًا للفلسفة الطبيعية بجامعة جلاسجو عام ١٨٤٦ وظل بالجامعة حتى تقاعد عام ١٨٩٩.

(١٦٢) ترجمه إلى العربية عبد الوهاب علوب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧).

تبلور اتجاه فريزر نحو دراسة ثقافة الإنسان "الهمجي" ودراسة الدين في عمومه والدين البدائي والسحر بوجه خاص. وتعد نظرية فريزر عن الدين والسحر أهم نظرية في تفكيره كله على الرغم من الاعتراضات والانتقادات التي أثارتها. ولعل أهم ما يوجه له من انتقادات كذلك أنه على ضخامة مؤلفاته لم يترك مكتبه أبداً و لم تطأ قدماه تلك البلاد والثقافات التي كان يكتب عنها. وهذا شيء لا يمكن تصوره في البحث الأنثروبولوجي الحديث. كذلك لم تتح له طريقته في التأليف، والتي كانت تعتمد على المعلومات المكتوبة في الكتب، ومراسلة من لهم اتصال بالشعوب البدائية من الرحالة والمبشرين، التركيز على التفكير النظري فقلّ هذا النوع من التفكير في هذه الكتب كلها.

وليس كتاب داروين وحده المسئول عن الاتجاه التطوري الذي سيطر على الدراسات الإنسانية المختلفة في القرن التاسع عشر. فالظروف والأوضاع العامة السائدة في أوروبا حينئذٍ عملت على السير في هذا الاتجاه. كان هذا القرن هو عصر الثورة الصناعية، وعصر الكشوف الجغرافية وعصر الاستعمار والاحتكاك القوي بالشعوب الأخرى المتخلفة أو "البدائية". وبهذا تصور علماء الغرب أنهم وجدوا الصورة البدائية البسيطة للحضارة المعقدة التي وصلت الإنسانية إليها على يديهم. ومن هنا كان الاهتمام بدراسة كل ما هو بدائي بوصف هذه الدراسة مدخلاً طبيعياً لفهم الحضارة الإنسانية في عمومها من ناحية وفهم الحضارة الحديثة المعقدة من ناحية أخرى، وخصوصاً لدى أولئك العلماء المتأثرين بفلسفة عصر التنوير الذي يؤمن بتشابه الجنس البشري في الأساسيات. ومن هنا ظهرت نظريات عدة لتعالج مظاهر التفاوت في

المجتمعات الإنسانية المعروفة في ذلك الوقت والمقارنة بينها على أساس ما حققته من تقدم خلال تطورها النسبي، والذي بلغ مداه من التقدم في صورة المجتمع الأوربي الصناعي.

يعكس لنا كتاب **الغصن الذهبي** لفريزر أهم ملامح التفكير التطوري بكل محاسنه وعيوبه، بل لعله أكثر كتب هذا الاتجاه استهدافاً للنقد والانتقاص. ومع ذلك فإن التأثير الهائل الذي مارسه هذا الكتاب على أدب القرن العشرين في لغات مختلفة لا يمكن إنكاره بحال. وما تزال تؤلف كتب ومقالات عن هذا الكتاب وتشتبك معه حتى اليوم. ولن يكون كتاب ستيتكيفيتش الأخير في هذا السياق.

من أهم الكتب التي صدرت عن كتاب فريزر كتاب بعنوان **التأثير الأدبي للغصن الذهبي** لجون فيكيري (١٩٧٣)؛[١٦٣] إذ يعرض بالتفصيل للأسباب التاريخية والفكرية والأدبية التي أعطت **الغصن الذهبي** هذه المكانة العالية، ثم يتفرغ لهذه الاستخدامات الأدبية التي نبعت من قراءة الأدباء المعاصرين هذا الكتاب، مركزاً على إليوت، ولورانس، وجويس، الذين استلهموا أعمالهم المهمة من هذه القراءة. ومن الممتع حقاً أن تقرأ هذا الكتاب، لترى مثلاً ممتازاً على خصوبة كتاب فريزر في إنتاج كتب أخرى ومؤلفين آخرين.

---

(١٦٣) انظر جون فيكيري، **التأثير الأدبي للغصن الذهبي**.

John B. Vickery, *The Literary Impact of the Golden Bough* (New Jersey and Princeton: Princeton University Press, ١٩٧٣).

١ - ٢ ستيتكيفيتش والغصن الذهبي: مدخل ثانٍ

على الرغم من التأثير الأدبي والنقدي الهائل للقرن التاسع عشر على القرن العشرين، وهو ما أشرنا إليه في الفقرة السابقة عبر عرضنا كتاب فريزر، فإن بعض الأطروحات الأساسية لذلك القرن كان لا بد أن تخضع لنقد ومراجعة جوهريين، وخصوصاً في مجال الاستشراق الخاص بالعرب وشعرهم قبل الإسلام وبعده. وقد ندبت مدرسة شيكاغو نفسها للقيام بهذه المهمة وهي تطرح أفكارها الخاصة حول العرب والشعر والإسلام، على نحو ما أشرنا في هامش أعلاه. وهكذا فإن العرض النقدي لكتاب العرب والغصن الذهبي يوفر لنا مثالاً تطبيقيًّا لهذا الفكر الاستشراقي الجديد والإيجابي. وسوف نبدأ بالمقدمات التي سبقت فصول الكتاب سواء أكانت للمؤلف أم للمترجم كي تكتمل الصورة مع تقديمنا في الفقرة (١-١) في الفصل الراهن.

ينتظم كتاب ياروسلاف ستيتكيفيتش **العرب والغصن الذهبي** في صورته العربية المترجمة من "كلمة من المؤلف إلى القارئ العربي" (ص٧-٨)، ومقدمة للمترجم (ص٩-٢٤)، ثم تقديم المؤلف (ص٢٧-٣٠)، ومقدمة المؤلف بعنوان **ترميم الأسطورة العربية** (٣١-٤٩)، ثم ثمانية فصول: **١. اللغز النصي** (ص٥١-٥٧)، **٢. الخلفية الثمودية للغز** (ص٥٩-٨٥)، **٣. جواب اللغز الأول: غزوة تبوك** (ص٨٧-٩٨)، **٤. الطوطم والمحرم: هوية أبي رغال المتعددة**، (ص٩٩-١٠٩)، **غوامض الرجم** (ص١٠٩-١٢٢)، **٥. ثمود في الشعر** (ص١٢٣-١٣٥)، **٦. نزع الأسطورة عن ثمود** (ص١٣٧-١٧٨)، **٧. الصيحة** (ص١٧٩-١٨٦)، **٨. غصن العرب الذهبي وأشقاؤه**

من الغصون: فريزر وفرجيل وهوميروس وجلجامش (ص١٨٧-٢٣٦)، **وخاتمة** (ص٢٣٧-٢٤٦)، وقد ألحق المترجم بترجمته كذلك "ضميمة" تحت عنوان **من الغصن الذهبي إلى المحجن الذهبي** (ص٢٤٧-٢٥٣).

١- ٣ بين المؤلف والمترجم: وجهات نظر

في "كلمة المؤلف إلى القارئ العربي" يلفت المؤلف نظر القارئ إلى أن المترجم أضاف إلى ملاحظاته المفيدة والمختلفة تأويلات لبعض النقاط في الكتاب تختلف كليةً مع تأويلات المؤلف، وعلى القارئ أن يميِّز بين طريقة كل منهما في التفكير. كذلك يحذِّر المؤلف من محاولة فهم كتابه داخل منطقة المجادلات الدينية والسياسية التي لم تكن أبداً في نيته، والتي تتلخَّص في إثراء الدراسات الأدبية المقارنة، وليس تأييد أية برامج دينية أو سياسية. فالغرض الأساسي هو إغراء الباحثين العرب والغربيين المهتمين بالأدب باكتشاف الشبكة الغنية للأسطورة العربية الأصيلة وأن يضعوا هذا التقليد العربي داخل التقاليد الأوسع والمدروسة على نحو أكثر تكثيفاً الخاصة بالأسطورة في الشرق الأوسط القديم وبالأسطورة الكلاسيكية اليونانية واللاتينية، ومن ثم يقيم الكتاب أساساً لاستيعاب الأسطورة العربية في عالم أوسع من الفروع الأدبية والثقافية في الدراسات الإنسانية والاجتماعية.

١ - ٤ وضع الغصن الذهبي في آفاق جديدة

يرى المترجم، في مقدمته للترجمة، أن هذا الكتاب يفتح أمام القارئ العربي آفاقاً لم يعهدها في قراءة تراثه الأدبي. فالمؤلف يقوم فيه بخطوتين

متعاكستين: الأولى ترميم تاريخ ثمود وتخليصه من الأسطورة، والأخرى ترميم أسطورة ثمود وتخليصها من التاريخ. وما يريده الكتاب هو أن يضع أسطورة ثمود أو قصتها، بوصفها أحد الرموز التأسيسية الكبرى للثقافة العربية منذ أقدم عصورها حتى اليوم، في سياق الفهم النقدي الأدبي الحديث للأسطورة.

يستعرض المترجم كلمة "أسطورة" ومشتقاتها في القرآن الكريم من آيات مكية ومدنية وفي تفسير الطبري. ويرى أن الآيات المكية كانت، كما يبدو، تركز على معنى تدوين الأساطير وكتابتها، في حين صارت الآيات المدنية تركز على القراءة والتلاوة، مما جعل الكلمة تكتسب في عصر التدوين معنى الأباطيل والأكاذيب والأحاديث التي لا نظام لها.

من الواضح أن الغانمي يريد أن يؤكد في مقدمته أن البعد السلبي للأسطورة ظل ملتصقاً بالعرب قبل الإسلام محتفظاً بلفظة "الأسطورة"، في حين اتخذ البعد الإيجابي مساره في المجتمع الإسلامي من خلال مصطلح "القصص" أو "قصص الأنبياء" الداعية إلى أخذ العبرة من خلال التأمل والوعي بالآخر. وهذا ما حدث بالنسبة إلى قصة ثمود التي يعيد الكتاب الراهن ترميمها بوصفها أحد الرموز التأسيسية للوعي العربي في المخيال الجاهلي، والتي أراد الإسلام أن يعيد صياغتها ليضعها في إطار "العبرة" الجديدة للمجتمع المنبثق مع الإسلام رمزاً تأسيسيًّا جديداً.

يرى الغانمي في نهاية مقدمته للترجمة أن أخطر ما في الكتاب بالنسبة إلى القارئ العربي أنه يقلب الإجراء الاستشراقي المعهود في قراءة كل نص شرقي في ضوء مثال غربي بمركزية غربية لا يعود فيها الشرق سوى صورة وهمية

ينتجها الخطاب الغربي لذاته. فالمؤلف يقرأ كلا الخطابين في ضوء النمـــوذج الأصلي، الذي تحتل فيه النصوص الشرقية موقع الصدارة الصريحة.

١ – ٥ ستيتكيفيتش وكتابه

في تقديم ستيتكيفيتش كتابه يرى أنه لوقت طويل تمّ تجاهـــل النظـــر إلى الأسطورة myth بل إنكارها بوصفها جزءاً مكوِّناً للثقافة العربية الإسلامية. وقد حثه هذا الموقف العقلي المضجر من الباحثين من ناحية والإيديولوجيـــة الدوغمائية من ناحية أخرى، على أن يحاول في كتابه أولاً أن يوضح وجـــود أسطورة عربية جاهلية متماسكة ومتميزة ثقافياً وذات أصالة، وثانياً أن يدخل تلك الأسطورة العربية في دينامية بناء الأسطورة الإسلامية وصنعها فيما بعـــد (أو يقرن هذه الأسطورة العربية بفاعلية القصص الإسلامية اللاحقة ذات المبنى الأسطوري، على حد تعبير المترجم، ص٢٧). وينطلق المؤلف في كتابه مـــن تأكيد أصالة الأسطورة العربية الإسلامية التي تتلخص في اكتشاف النبي محمد، في طريقه إلى غزوة تبوك، غصناً ذهبياً في قبر آخر الناجين من الكارثة الإلهية التي أودت بثمود قوم النبي صالح. ومن ثم يمهِّد المؤلف للمقارنة بـــين هـــذه الأسطورة والتقاليد الأدبية والدينية الأخرى. وبهذه الطريقة يلملـــم المؤلـــف أجزاء أسطورة عربية غير معروفة على نحو واسع، ويفكِّكهـــا (في الفـــصل السادس)، ليستوعبها في نطاق أكبر بكثير حتى لتصبح أساساً لدراسة مقارنة عن الأسطورة والرمز، بدءاً من اكتشاف الغصن الذهبي لثمود نفسها (مـــع أخذ عمل فريزر في الحسبان)، لكنه سرعان ما يتوجَّه إلى مناقشة أدبية أكثـــر

تركيزاً حول الملحمة القديمة الكلاسيكية الأولية والثانوية (جلجامش وهوميروس وفرجيل).

يمكن تتبع تاريخ ثمود -بعيداً عن هذه الأسطورة- إلى الوراء من القرن الثامن قبل الميلاد إلى عتبة الحقبة البيزنطية (القرن الرابع/الخامس بعد الميلاد). ومع ذلك، فإن الأسطورة وإشارات قرآنية متكررة تخبرنا أنه في زمن غير محدد تاريخياً حلّت اللعنة الإلهية على ثمود لإثمهم وتحديهم نبيهم صالح، وعُجِّلَ بعذابهم لإقدامهم على عقر الناقة التي كانت آية لهم. وتجعل الأسطورة العربية قدار، بطل ثمود "المشبوه"، مرتكب هذا العمل الشائن. وقد وُصِفَ قدار، الموسوم بكنية "أبو رِغال"، بأنه هو الذي دُفِنَ مع الغصن الذهبي لثمود. وقد اعتمد المؤلف في محاولته إعادة تكوين هذه الأسطورة الثمودية على تراث الجزيرة العربية الجاهلي التقليدي، والقرآن الكريم، وسيرة النبي، وقصص الأنبياء، وبقية الأعمال الإسلامية الرئيسة المكتوبة في شكل السيرة الدينية.

يذكر المؤلف هنا أنه يدافع في "المقدمة" عن وجود ميثولوجيا عربية؛ إذ يتقصَّى آثار مورفولوجيا [بنية] الأسطورة في الثقافة العربية عبر القصيدة الجاهلية والقرآن الكريم، مشيراً إلى الحوار المستمر والمتأرجح بين الثقافة الأدبية النقدية الغربية وهذه الثقافة العربية منذ القرن ١٨. وهو يؤكد هنا الضعف النسبي للوعي الغربي بهذا الجانب الأسطوري في الثقافة العربية، ذلك الضعف الذي ساعد على وجوده نفسه النقد العربي التقليدي والتاريخ الأدبي الغربي التقليدي اللذان أهملا الاهتمام بالأسطورة والرمز. و لم يتغير هذا الموقف،[١٦٤]

---

(١٦٤) تناولنا في الفصل الثالث من الكتاب الراهن الجانب المتقلب في ذلك التلقي النقدي من خلال مقالته التأسيسية عن "الشعريات المتنوعة"، وهو يشير إليها هنا في الهامش.

في الشرق والغرب على السواء، إلا بعد أن تمّ الاعتراف بالأدب الشعبي، والشفوي العربي واكتشاف تعدُّد أبعاده وثرائه، وخصوصاً تلك المواد التي تشترك في أساسها مع التوراة (قصص الأنبياء)، مما يعد تعبيراً عن "جمع أسطوري جديد" غير معترف به صراحة، وأهم مثل هنا هو قصة قوم ثمود ومدينتهم المنحوتة من الجبال، الحِجْر، ونبيهم صالح، واللعنة التي حَلَّتْ بهم عندما عقروا "ناقة الله"، مما يمثل أساساً جوهرياً لموضوع الكتاب عن الغصن الذهبي العربي.

يقدِّم الفصل الأول المصادر النصية الأصلية لاكتشاف الغصن الذهبي، وعلى أساس هذه المواد، يحاول المؤلف إعادة تكوين أسطورة ثمود التي اتخذ لغز الغصن الذهبي مكانه داخلها. أما الفصل الثاني فيزوِّدنا بخلفية أبعد للأسطورة تتصل بإبادة قوم ثمود بحيث تسمح بنشأة قصة سردية حول عقر ناقة صالح وذبحها. ويلاحظ المؤلف هنا هذا "الإصرار" على "أسطورية" القصة في النصوص القرآنية وغيرها من النصوص، من حيث وقوفها خارج الزمن كما نعرفه، ولكنها بهذه الصفة تعد "مبدأً" أو مصدراً للزمن والنظام الدنيويين، كما تعد مثالية (أي ذات وظيفة طقسية) بالنسبة للمجتمع الذي تمارس فيه فعاليتها. ويقدِّم الفصل الثالث تفسيراً لغزوة تبوك بوصفها إعادة تمثيل للمحن التي مرَّ بها النبي الثمودي صالح. وهنا يسعى المؤلف إلى الكشف عن الأسطورة بمغزاها السيميوطيقي الخاص حتى تشرح لنا معنى الحادثة العرضية للغصن الذهبي في سياق الأحداث، المركزية والعرضية على السواء، المصاحبة لأكثر غزوات الرسول طموحاً، غزوة تبوك. في الفصل الرابع تُستَكْشَفُ الهوية ثنائية

التكافؤ لأبي رغال، الذي تم الكشف عن الغصن الذهبي الثمودي في قبره، من زاوية غموض "الطوطم والتابو" اللذين يحتلان العنوان الرئيس للفصل. وينتظم هذا الفصل تحت عنوانين فرعيين: "الهوية المتعدِّدة لأبي رغال"، و"غـــوامض الرجم". يوضح الفصل الخامس كيف يبرز البعد المأسوي للأسطورة الثمودية في الشعر العربي الكلاسيكي في مقابل البعد التفسيري الأخلاقي في القـــرآن ونصوصه الشارحة. ويلاحظ المؤلف أن الإشارات الشعرية هنا موجزة للغاية، أو مستخدمة استخداماً مجازيًّا لتحقيق تأثيرات شعرية بعينها أكثر شخـــصية. وبهذه الصفة، مع ذلك، لا تبين الأسطورة الثمودية عن تنوع إشاري عظـــيم أكثر مما تفعل المصادر السردية فحسب، بل إنها تركِّز كذلك علـــى جـــوهر بعدها الرمزي تركيزاً أكبر. يقدم الفصل السادس **تاريخ** سقوط الحِجْر، مدينة ثمود، في مقابل **أسطورة** هذا السقوط. وهنا يشير المؤلف إلى انطلاق روايَتَيْ الطبري والثعلبي لمعجزة الناقة من التأثير الذي مارسته هذه الناقة على ظروف الرعي الموسمية في ثمود الذين لم يكونوا بدواً بل مقيمين في مدينتـــهم الحجـــر وحولها، ويملكون قطعان مواشٍ ودواجن، بالإضافة إلى كونهم ملتزمين بتزويد عدد كبير من قوافل الجمال الخاصة بتجارتهم وبتجارة أسيادهم النبطيين. وقد تحكمت الدورة الموسمية في عادات رعي هذه القطعان. وفي هـــذه الـــدورة دخلت الناقة المعجزة –وهنا تقوم تعارضات بين قصة ثمود في روايتها القرآنية الصارمة المختصرة والروايات الأكثر إسهاباً للقصة في التفسير والسنة. يناقش الفصل السابع الجانب الأسطوري والكارثي في "الصيحة" الثمودية النهائية التي كانت علامة على لحظة تدميرهم. وهنا يرى المؤلف أن الأحداث التاريخيـــة

الخاصة بحقيقة إعادة الرومان البناء السياسي والاقتصادي لـشمالي الجزيـرة العربية لم تُفْهَم تاريخيًّا بين العرب ورثة ثمود، بل تحولت بدلاً من ذلك بطريقة غير معروفة إلى أسطورة ورمز ذاتي المرجع. فإذا وصلنا إلى الفـصل الثـامن والأخير وقفنا على هذا الغصن الذهبي "العربي" بفروعه النوعية لدى فريـزر وفرجيل وهوميروس وجلجامش. وفي هذا الفصل يمثل "الغصن الذهبي" لفريزر بوصفه نقطة بداية لحاشية شارحة عبر المجـال المقـارن للملحمـة القديمـة والكلاسيكية تنطلق لتحقيق وتفسير أبعد لرمز الغصن الـذهبي في ثقافـات متعددة. وأخيراً تضع الخاتمة الغصن الذهبي العربي في قلب أسطورة عربية تنتج تطابقاً رمزيًّا لقدار، ذابح ناقة صالح، وصالح نبي ثمود نفسه، والـنبي محمـد مكتشف الغصن الذهبي.

١ – ٦ ترميم الأسطورة العربية

ينطلق المؤلف في مقدمته الأساسية للكتاب (ص٣١–٤٩) من الاتفاق مع نورثروب فراي، في دراسته للتوراة، أو ما يُدْعَى في الاصطلاح التاريخي الثقافي الغربي "المدوَّنة العظيمة" The Great Code، على الاعتقاد بـأن إحـدى وظائف النقد العملية، التي يقصد بها التنظيم الواعي لتراث ثقافي ما، هـي أن يجعلنا أكثر وعياً بشرطنا الميثولوجي، مع تسليم المؤلف بصعوبة القيـام بهـذا العمل، أي مهمة "تأسيس نقدي" للتراث الثقافي العربي، ومكانة الأسـطورة فيه، وذلك لإنكار أصحاب هذا التراث مثل هذا العمل من أساسه، وهو مـا أطلق عليه هنا "الكتابة الجديدة للأسطورة غير المعترف بها". ويرى المؤلف أنه

قد يكون من المرهق أن نفحص عمليات الاختيار وإعادة التعريف المتعددة للكلمات المفاتيح الثقافية العربية التي انهزمت على يديها المدونة القديمة، وسمحت للمدونة الجديدة أن تنبثق.

يعطي المؤلف أمثلة شائقة من هذه الكلمات مثل "الرغبة/الرهبة" و"الغيب" و"العشيرة" و"خمر" و"الجاهلية".[١٦٥] وبالنسبة إلى هذه الأخيرة يرى المؤلف أنها في الوقت الذي أنكرت فيه لم يعد يستغنى عنها في الوقت نفسه، كما هو واضح في القرآن الكريم. فقد صارت وصفاً للعصر الذي يسبق مجيء الإسلام، لكنها ترد كذلك في سياقات متعددة مضافاً إليها مفردات ذات دلالات تحيل إلى الحقبة السابقة على الإسلام. ويركز المؤلف على لفظة

---

(١٦٥) من الممتع حقًّا هنا متابعة التحويل القرآني للكلمات المفاتيح الثقافية الجاهلية إلى دلالات تتناسب والنظرة الإسلامية إلى الحياة التي ينبغي أن يتحول إليها العرب. ولعل النظر إلى الشعر الجاهلي من ناحية والقرآن الكريم من ناحية أخرى يكون كافياً لاستكشاف المسألة ونقطة بدء حقيقية للمعجم التاريخي الثقافي العربي الذي نفتقده حتى اليوم سوى في بعض الأبحاث الجادة من قبيل التي نعرض لها في الكتاب الراهن. إن القرآن الكريم، بعبارة أخرى، "يفكّك" العقلية الجاهلية "الأسطورية" ويعيد تركيبها من منظوره الخاص الجديد. وهكذا نستطيع أن ننظر في بعض الكلمات/المفاهيم الشعرية الجاهلية التي وردت في القرآن الكريم بصورة نادرة (مرة واحدة بدلالة سياقية مختلفة، أو مرات عدة بمعنى مختلف عن ذلك الذي نفهمه من السياق الشعري الجاهلي). إن السياق القرآني يكشف عن وعي تأويلي عميق لتلك المفردات، يرمي إلى تحويل المفهوم الجاهلي إلى مفهوم إسلامي عبر عملية التفكيك وإعادة التكوين هذه. انظر مثلاً موضوعة (=تيمة) الظعائن في الشعر الجاهلي من ناحية، وورود مفردة الظعن (مرة واحدة في القرآن الكريم (الآية ٨٠ من سورة النحل). انظر هنا حسن البنا عز الدين، **شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام. قصيدة الظعائن نموذجاً**، ط٢. (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ١٩٩٨)، ص٥٠-٥٢.

"الجاهلية" في سورة الفتح (الآية ٢٦) التي ترد فيها مسبوقة بكلمة "حمية" المرادفة للجهل، الذي هو أصل اشتقاق "الجاهلية".

وواضح تماماً أن "الجهل" يعني أيضاً نقيض المعرفة، لا بمعنى نفي المعرفة، بل بمعنى المعرفة بكيفية واحدة ورفض ما عداها. وكان الجهل في سياقاته الجاهلية القبلية والحربية يعني إسراف الأعرابي المحارب وشدة اندفاعه، بل فتوته وبطولته، القائمة على التضحية بالذات، وهي بطولة لا تصدر عن أخلاق إيديولوجية أو تفانٍ عقائدي، بل بطولة نفسية متهورة رعناء. هكذا كان هذا المعنى هو أساس التجريد والصياغة المفهومية الإسلامية الجديدة لمصطلح الجاهلية، وقد أُريدَ له كمصطلح أن يكون وصفاً دالاً على مفهوم التحقيب والتقسيم الزمني. وقد وقع اختيار الأخلاق الإسلامية على مفردة أخرى هي "الحلم" لتشكل نقيضاً حقيقيًّا للجهل. وأنتج هذا تناقضاً اصطلاحيًّا بين الإسلام العقيدة، والجاهلية اللا عقيدة.

من هنا كانت الأهمية الاستثنائية في البداوة القديمة لمصطلح الجهل/الجاهلية، ومن هنا يجب أن نمعن النظر في الفكرة القوية بأن رفض الإسلام الجديد هذا المصطلح كان يعني في الوقت نفسه رفضه للأسطورة بوصفها مقوِّماً من مقومات خصوصيتها الثقافية. ذلك أن الأسطورة، أيًّا كانت، يصعب التفكير بها دون أن يكون الجهل حاضراً في صلبها. كان الجهل في مفهوم العربي القديم هو قبل كل شيء ذلك النوع من الفتوة البطولية التي تنطوي أيضاً على خَلَلِها المأساوي.

يقارن المؤلف (ص٤٤-٤٥) هذا "الجهل" العربي القديم بالبعد البطولي والأسطوري للـ"الجهل" في حرب طروادة في **الإلياذة**، إذ كانت حرب طروادة بأسرها تجلياً رائعاً للجهل. وكذلك الأمر في الملاحم الأوروبية في القرون الوسطى مثل ملحمة "آل نيبلونج" ومعركة رونسفال في "أغنية رولان". أما في الوقت الحاضر فلا نكاد نرى الجهل إلا لمحاً عابراً كحالة لا يمكن الإمساك بها أو السيطرة عليها لدى الجماعات والأفراد الذين يعيشون ظروفاً خاصة من القلق والتوتر.

هكذا تطور المفهوم نفسه في الإسلام، ويعطي المؤلف (ص٤٦-٤٩) أمثلة من طريقة القص في سور الكهف وطه ويوسف، ويرى المؤلف أن المشكلة مع عدد من هذه النويات الأسطورية، أنها ببقائها في المدونة الجديدة وفي التراث العقائدي اللاحق، كانت توضع، برغم ما يشير إليه القرآن من أنها مروية بأحسن الطرق السردية، في خدمة بلاغة كانت في الغالب مناهضة للسرد نفسه، يسميها المؤلف (ص٤٨) بلاغة المقاطعة أسلوبيًّا، ويعلق عليها المترجم، في هامش بالصفحة نفسها، بأن بلاغة المقاطعة هذه تخدم وظيفة التوليد اللانهائي للمعاني القصصية والتاريخية دون الاقتصار عليها فقط. وينتهي المؤلف إلى أنه برغم أسلوب انقطاع السرد في القرآن فينبغي أن نعترف بقدرته (القرآن) غير الواهنة، والتعويضية تقريباً على توليد سرد "أسطوري" من الناحية النصية الثانوية. ومن بين هذا المتن الواسع من "الكتابة الأسطورية الجديدة" عند العرب، تتمثل واحدة من أكثر الحكايات مكراً في القصة العربية عن "الغصن الذهبي" العربي وعثور النبي محمد عليه في طريقه إلى غزوة تبوك

التي أثار المسير إليها بعض النِّزاع والجدل. وأحد مصادر هذه الحادثة هو الحديث الشريف وشروحه، وغيره مما يظهر في اكتشاف الأسطورة التي تضمن سيرة النبي في سياق أسطورة عربية أصلية، كما يظهر أخيراً في الإمكانات الأسطورية المقارنة التي تفرضها هذه الأسطورة.

٢ - ١ اللغز النصي

يقدم الفصل الأول، **اللغز النصي** (ص٥١-٥٧)، المصادر النصية الأصلية لاكتشاف الغصن الذهبي العربي، بما فيها القرآن، والحديث الشريف، وسيرة النبي، وقصص الأنبياء والخلاصات التفسيرية والموسوعية، مثل تفسير الطبري، وابن كثير، وقصص الأنبياء للثعلبي.[١٦٦] وعلى أساس هذه المواد، يحاول المؤلف إعادة تكوين أسطورة ثمود التي اتخذ لغز الغصن الذهبي مكانه داخلها. ويعترف المؤلف بأن هذه الإشارات إلى الغصن الذهبي في هذه المصادر ضئيلة ومعزولة نصيًّا وسرديًّا عزلاً كاملاً بحيث توحي بالإلغاز والإبهام. ومع ذلك كله فإن ما يتبلور من هاتيك النصوص هو الفرز الأخاذ والمثير للحيرة وغير

---

(١٦٦) القصة محكية بشكل كامل أو جزئي في **تفسير الطبري**، تحقيق شاكر وشاكر، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٧، ١٢: ٥٣٨-٥٣٩؛ و**البداية والنهاية** لابن كثير، (القاهرة: مطبعة كردستان العلمية لنشر الكتب العالية الإسلامية، ١٣٨٤ هـ)، ١: ١٣٧، و**قصص الأنبياء** للكسائي، (القاهرة: دار نهر النيل، ١٩٨١)، ص١٢٢-١٢٣؛ و**كتاب قصص الأنبياء المسمَّى بالعرائس** للثعلبي، (القاهرة: المطبعة الكاستلية، ١٢٩٨ هـ)، ص٦١-٦٢ وهنا في سياق قصة صالح وثمود، ويلاحظ المؤلف أن بونيبكر كاتب مادة "أبو رغال" في **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الجديدة، (ليدن، ١٩٦٠)، لا يلاحظ وجود شيء غريب مثل غصن ذهبي في قبر أبي رغال.

الواعي لذاته سرديًّا للكيفية التي تطلق بها كلمة الغصن الذهبي أو "غصن من ذهب": ففي أثناء توجه النبي محمد وأصحابه المسلمين إلى تبوك، التي كانت في ذلك الوقت نقطة حدودية جنوبية بيزنطية متقدمة في الجزيرة العربية، مرَّ بالحِجْر، مدينة ثمود القديمة، إذ رويت على الأسماع سلسلة من القصص (الأحاديث والأخبار) المتصلة بالمصير المأسوي لثمود ومدينتهم. وقد تطوَّع النبي برواية إحداها بأسلوب سردي مشوق و"شعبي" إلى حد كبير. تقول الرواية: "إن النبي مرَّ بقبر أبي رغال فقال: "أتدرون ما هذا؟" قالوا: "الله ورسوله أعلم". قال: "هذا قبر أبي رِغال [رُغال]." قالوا: "فمن أبو رِغال؟" أجاب: "رجل من ثمود كان في حرم الله، فمنعه حرم الله عذاب الله، فلما خرج أصابه ما أصاب قومه. فدفن ههنا، ودفن معه غصن من ذهب. وعندئذٍ نزل القوم فابتدروه بأسيافهم فجثوا عليه فاستخرجوا الغصن.

لكن، في حين تنتهي في هذه النقطة نصوص "الغصن الذهبي" في الطبري وابن كثير، فإن نص الثعلبي الأكثر سردية يستمر: "ثم تقنَّع رسول الله بثوبه، وأسرع السير حتى جاوز الوادي." ورواية القصة المختصرة على هذا النحو تترك في نفس القارئ إحساساً بالرهبة وبالوعي بأن القصة تتصل ببعض الأحداث العجيبة، وأن الغصن الذهبي على نحو ما علامة على قصة غريبة تحيط بهذه الأحداث. ويعاود هذا المشهد الظهور أيضاً في حادثة الخاتم الذي وجده أحد غزاة تبوك بين أطلال الحِجْر. فيأمره النبي بأن يلقي الخاتم إذ وجده، فيعرض عنه ويستتر بيده أن ينظر إليه، ويتحول بعيداً في رهبة يلفها الغموض.

يضع المؤلف هذه القصة للغصن الذهبي في سياقين مهمين: الأول مباشر وهو الظروف التي عثر فيها على الغصن الذهبي، أي الأحداث التي صاحبت آخر غزوة قادها الرسول بنفسه، غزوة تبوك (٩ هـ/٦٣٠م). ومن تلك الأحداث مرور الرسول وأصحابه بالمدافن النبطية-الثمودية في مدينة الحجر/مدائن صالح. أما السياق الآخر فأقل مباشرة ولا تفهم القصة بدونه فهو العودة إلى الماضي الجاهلي وما قبل العربي - برغم عدم تجاوزه ماضي الجزيرة العربية - لقوم ثمود ومدينتهم الحجر، وتدمير المدينة وأصحابها، وبعث المدينة بوصفها مدائن صالح في الأسطورة وفي التقليد الكتابي الشبيه بالتوراتي.

يرد الإنقاذ الأصلي لنص الأسطورة عن سقوط ثمود في القرآن الكريم فيما لا يقل عن ٢١ سورة (كلها من السور المكية التي تنحو إلى الوحي المولّد للقصص بقوة أكبر، ماعدا موضعين في سورتَيْن مدنيتين: التوبة والحج) إذ ذكر ثمود بوصفهم شعباً وقوماً، مما يعد إنقاذاً نصياً أصيلاً لأسطورة سقوط ثمود بداية من إرسال صالح إلى قومه حتى أخذتهم الصيحة. ومع ذلك، فإن كل هذه الإشارات مبنية داخل استراتيجية القرآن البلاغية الشاملة التي تضرب المثل وتعطي العبرة بذكر الأمم البائدة الظالمة المتمردة وقصص الأنبياء في الشفاعة لهم وتحذيرهم، أو إنزال العقاب الصارم والدمار المطلق. وتأتي هذه الإشارات في إطار التعاقب الخاضع للناموس الدوري الإلهي وليس للناموس الزمني، إذ يصعب تتبعها حتى مقدم الإسلام.[١٦٧] كما يفترض أنها خضعت

(١٦٧) يحيل المؤلف هنا إلى مقالته عن المصطلح الهرمينوطيقي العربي (١٩٨٩) التي عرضنا لها في الفصل الرابع من الكتاب الراهن، وذلك لمناقشة المضامين البعيدة في المخطط الدوري القرآني.

عبر هذه الحقبة الممتدة لتطورها الخاص ليس فقط من حيث هي خالقة لأسطورة ولكن بوصفها كذلك أداة تأويلية في خدمة النص القرآني. وبهذه الصفة، لذلك، نعثر على القصة مخبأة داخل أسطورة، محكية في الكتب على نحو تحتاج فيه إلى إعادة تجميعها.

أما اللغز النصي الذي ينتج من السياقين السابقين للغصن الذهبي: خارجياً، في أثناء مسير الرسول إلى تبوك، وداخلياً وضمنياً، في إبادة ثمود، فيصبح أكثر إلحاحاً وتحدّيًا أمام حقيقة، هي بحد ذاتها ملغزة، وهي فشل البحث الحديث فشلاً كاملاً حتى في أن يذكر "الغصن الذهبي" العربي.[١٦٨]

٢ – ٢ الخلفية الثمودية لِلُّغز

في الفصل الثاني، **الخلفية الثمودية للغز** (ص٥٩–٨٥)، يزوِّدنا المؤلف بخلفية أبعد للأسطورة تتصل بإبادة قوم ثمود بحيث تسمح بنشأة قصة سردية حول عقر ناقة صالح وذبحها. ويلاحظ المؤلف هنا هذا "الإصرار" على "أسطورية" القصة في النصوص القرآنية وغيرها من النصوص، من حيث وقوفها خارج الزمن كما نعرفه، ولكنها بهذه الصفة تعد "مبدأً" أو مصدراً

---

(١٦٨) يلخص المؤلف قصة ثمود هنا من خلال أربعة نصوص قرآنية رئيسة في سور الأعراف (الآيات ٧٣–٧٩) وهود (الآيات ٦١–٦٨) والشعراء (الآيات ١٤١–١٥٨) والقمر (الآيات ٢٣–٣٢). وقد أورد القصة الطبري وابن كثير، والنويري والثعلبي والكسائي. انظر مثلاً النويري في **نهاية الأرب**، (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٤–١٩٥٥، والهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، مج١٣، ص٧١–٨٦.

للزمن والنظام الدنيويين، كما تعد مثالية (أي ذات وظيفة طقسية) بالنسبة إلى المجتمع الذي تمارس فيه فعاليتها.

تمتلك قصة ثمود في القرآن بالفعل إطارها الزمني المثالي الأسطوري، فنحن نعرف من آيات القرآن عن الأنبياء وتسلسلهم أن ثمود ازدهرت وأفلتت في ذلك الوقت من الدورة الشِرْكِيَّة من التمرد والعقاب والتي لحقت بقوم عاد ومدين، وهم أكثر إلغازاً وأسطورية، وبشكل ثانوي يقف قوم نوح على رأس قصة أسطورية منفصلة، وفي أعقابهم قوم لوط. وهنا فقط تبدأ القصة الإبراهيمية، في القرآن كما في السرد العربي والتفسير ذي الطابع الأسطوري، ولكن ليس بدون تأسيس صلة تربط بين الدورات السابقة مع النسيج الأسطوري لقصة ثمود. وهكذا نقرأ في حقبة مبكرة في **تاريخ الطبري** (١: ٣١٤)، الذي كان ما يزال يحمل طبقات من أسطرة التاريخ على نحو قوي، القول بأن إسماعيل بن إبراهيم، دفن بجانب أمه هاجر في مكان ليس سوى الحِجْر مدينة ثمود. ويرى المؤلف في الفصل الثالث أن هذا المكان هو الذي يعطي المعنى العربي الأصيل للحجر.

يتابع المؤلف قصة ثمود وفتنتهم في الكسائي (**قصص الأنبياء**) والنويري (**نهاية الأرب**)، إذ يخلطان بحرية خيطاً من السرد المترابط على نحو عالٍ مع اقتباسات قرآنية منْزوعة من سياقها كليةً، بدءاً من كانوه Kānūh كاهن ثمود الكبير وظهور علامات مولد ابنه النبي صالح في هيئة نور على عينيه. وفي القصة تفاصيل مهمة تربط بين كانوه وأهل الكهف (إذ نام لمدة مائة سنة)، وتحذير الأشجار، والدواب، والوحوش لقوم ثمود أن يعبدوا غير الله دون

جدوى، وظهور غراب الجنة الذي قاد زوجة كانوه إليه، إذ حملت في صالح، وعادت إلى قومها ووضعت حملها. وقد بدأ صالح يخاطب قومه في السابعة وبدا منافساً للملك الذي، بدلاً من قتله، تركه يمشي بين الناس مكرماً ومعظماً.

لكن صالحاً لم يبدأ رسالته إلا في الأربعين من عمره. ويلاحظ المؤلف هنا بعض تشابهات بين النبي صالح والرسول محمد في ظروف مولدهما وبدئهما الرسالة. ولعل رقم "الأربعين" هنا هو من هذه التشابهات. ويرى ستيتكيفيتش أن هذا التوازي في السيرة النبوية مع كانوه وزوجته وطريقة حمل صالح نبي ثمود ذو أهمية كبيرة لأنه سيجسِّد لنا المماثلات البارزة بين صالح ومحمد ويوضحها.

يسرد المؤلف القصة حتى يصل إلى إنذار صالح لقومه بأن أحد أولادهم الذكور، الذي سوف يولد في شهر معيَّن بعلامة معينة سوف يتسبَّب في دمارهم. وكان أن قتل القوم تسعة من مواليدهم في ذلك الشهر، ونجا العاشر الذي أخفاه والده، وكان اسمه قُدار، وربَّاه حتى بلغ مبلغ الرجال. ولكن كان على صالح أن يواجه كراهية امرأتين من قومه: صدوف الثرية والأجمل في قومها، وعنيزة الثرية ولكن الأكبر سنًّا من صدوف، وكان لها بنات فائقات الجمال. وكانت هاتان المرأتان هما المحرضتين على قتل الناقة لأنها تسبَّبت في خسارتهما الاقتصادية. وهكذا وهبت صدوف نفسها لأحد محاربي ثمود، واسمه مِصْدَع (أي الفصيح)، وقدمت عنيزة إحدى بناتها لقدار، الشاب الذي كان معروفاً كذلك بالأحمر ذي العيون الزرقاء، واللون الأزرق يرتبط بالشر

واللعنة، بالإضافة إلى الجذر المشتق منه اسمه، وهو ما سوف يحلله المؤلف في الفصل السادس من خلال مقارنته بمفردات شبيهة باسمه في التوراة. وقد تواطأ قدار ومصدع مع سبعة آخرين ليصبحوا التسعة الذين عاثوا في الأرض فساداً، بأن "عقروا" الناقة، ذلك "العقر" الذي يرتبط بمغزى طقسي، نهى عنه الإسلام. وكان قدار هو الذي رمى الناقة برمحه أولاً ثم هجم عليها ومصدع بالسيف لقتلها، ولحق بهما الآخرون ليجهزوا عليها. وتذكر إحدى روايات القصة أن سقب الناقة، بتحذير من أمه، هرب إلى قمة جبل واستنْزل لعنة على ثمود. ومع ذلك فقد طارده المتواطئون وذبحوه وقسموه فيما بينهم. وفي رواية أخرى، يهرب السقب، بعد أن رأى موت أمه، إلى جبل منيع يسمى "ضوء"، أو "قارَه" (أي حجارة سوداء؛ قار). أما صالح فقد حاول أن ينقذ السقب مع آخرين تائبين، ولكن السقب ارتفع إلى السماء مع الجبل بقدرة الله. وإذ رأى السقبُ صالحاً صاعداً إليه سالت منه العيون، وأطلق ثلاث شهقات، تصدع الصخر على إثرها ودخل السقب في الجبل. وهنا فقط أعلن صالح نبوءة القدر المشئوم على قومه، الذين أعطاهم ثلاثة أيام لـ"التمتع"، ذلك التمتع الذي يجد المؤلف صعوبة في تفسيره سواء من خلال تواتره في السور المكية أو المدنية في سياق قوم نوح وعاد وثمود، إلا أن يرده إلى مبدأ الحكمة الذي يخدم أغراضاً عدة. ومن ثم يصل، بعد تحليل لغوي دلالي مقارن، إلى أن مهلة التمتع الغريبة لثلاثة أيام والتي منحها النبي صالح لقومه كانت مهلة "تاريخية" وذات أبعاد كتابية نصية مستقرأة على أنحاء مختلفة. ونحن نعرف أن التمتع لم يكن تمتعاً خالصاً لقوم ثمود إذ حذرهم صالح بتحول لون وجوههم خلال الأيام

الثلاثة من الأصفر إلى الأحمر ثم أخيراً إلى الأسود وعندها سوف تأخذهم الصيحة، ويُمْطَرون ناراً من السماء لسبعة أيام حتى يصبحوا رماداً، وفي اليوم الثامن تنقشع الغمامة وتشرق الشمس. بعدها ينهض صالح ومن معه من المخلصين حاملين ما يستطيعون من متاعهم متجهين ناحية أرض الشام، إذ استقروا في فلسطين. وهناك عاش صالح حتى نهاية أيامه.

٢ – ٣ الجواب الأول للغز: غزوة تبوك

يقدم الفصل الثالث، **جواب اللغز الأول: غزوة تبوك** (ص٨٧–٩٨)، تفسيراً لغزوة تبوك بوصفها إعادة تمثيل للمحن التي مرَّ بها النبي الثمودي صالح. هنا يسعى المؤلف إلى الكشف عن الأسطورة بمغزاها السيميوطيقي الخاص حتى تشرح لنا معنى الحادثة العرضية للغصن الذهبي في سياق الأحداث، المركزية والعرضية على السواء، المصاحبة لأكثر غزوات الرسول طموحاً، غزوة تبوك. ولا يخبرنا المرور بالحِجْر كثيراً لأنها تقع تقريباً في نقطة متوسطة بين المدينة المنورة، نقطة انطلاق الغزوة، وتبوك. وما يعطينا صلة خصوصية بين تبوك والحِجْر هو الجو المشحون بقلق خاص مستشعر في معسكر المسلمين خلال مراحل الغزوة، وهو ما يجعلها تختلف عن كل الغزوات السابقة التي قادها محمد بنفسه أو بتوجيهه وسجلت في السيرة والمغازي. وفي هذا الجو الضبابي والمزاج المتمرد وصلت قوات الرسول إلى الحِجْر وعسكرت في ضواحي المدينة الطللية. وكانت ثمة حاجة ملحة لماء الشرب في المعسكر، ومع ذلك منع الرسول رجاله من الشرب من بئر الحجر

أو من استخدام مائه للوضوء. بل إن الرسول حذَّر مَنْ يدخل إلى أطلال المدينة أن يبكوا على ساكنيها السابقين وإلا لحق بهم مصيرهم.[١٦٩] وفي تلك اللحظة، في رواية الطبري، ينحِّي الرسول وجهه عن المكان في رهبة ويسرع بالابتعاد حتى يعبر وادي النَّفَر، الذي يشير بقوة، كما يقول المؤلف (هامش٨، ص٩٠)، إلى أحداث الحِجْر.

وقد مُنِعَ رِجالُ محمد من مغامرة دخول ذلك المكان فرادى، ووُجِدَ أحد المخالفين مُشْرفاً على الموت. وعُثِرَ على آخر وقد أطاحت به ريح عاتية. ومع ذلك، فقد دعا له الرسول وردَّ له حياته بمعجزة. وقد استجاب الله لدعاء القوم بأن يرسل لهم ماء عندما أمطرت عليهم سحابة. ومع كل هذه الآيات

---

(١٦٩) نقل ابن هشام: بلغني عن الزهري أنه قال: لما مرَّ رسول الله صلى الله عليه وسلم بالحجر سجَّى ثوبه على وجهه واستحثَّ راحلته ثم قال: لا تدخلوا بيوت الذين ظلموا إلا وأنتم باكون خوفاً أن يصيبكم مثل ما أصابهم. والمؤلف هنا (ص٩٠) يستدعي مطلع معلقة امرئ القيس في الوقوف على الأطلال وطلب البكاء من ذكرى الراحلين عن المكان. ولكننا نورد هنا كذلك ما ذكره العمري في **مسالك الأبصار في ممالك الأمصار** عن هذه الواقعة التي ذكرها العمري ضمن بابه عن **البيوت المعظمة** عند الأمم "فصل عن الآثار المشهورة"؛ قال: "ومن ذلك منازل ثمود بين الحجاز والشام. وبيوتهم المنحوتة في الجبال باقية إلى الآن. وهي المعنيَّة بقوله تعالى (وَتَنْحِتُونَ مِنَ الجِبَالِ بُيُوتاً فَرِهِينَ). وبها البئران: بئر الناقة، وبئر ثمود، المقسوم بينهما الشِّرب. ولما مرّ رسول الله صلى الله عليه وسلم بأرض ثمود في غزوة تَبُوكَ، وجد بعض من سَبَق من أصحابه قد ملأ من بئر الحِجر. فأمر بأن يُراق الماء. فقالوا: يا رسول الله قد عجنّا منه العجين. فأمر بأن يُطعموه الإبل، وأن يشربوا من بئر الناقة. وهما معروفان هناك. وهذه فائدة أردنا التنبيه عليها." ولنلاحظ كيف التقت الناقة الثمودية وإبل المسلمين في هذا الخبر، مما له دلالة عميقة في الربط بين أحداث غزوة تبوك وأحداث عقر الناقة الثمودية.

فإن المنافقين المتمردين ظلوا على حالهم. وهو ما يذكّر بقوم صالح المنكرين لقدرة الله. ولكن لعل أهم حادثة تدخل في سياق الأسطورة وتتناص معها هي ضياع ناقة الرسول وسخرية بعض المنافقين من عدم قدرة الرسول على حماية ناقته من الضياع، فكان أن حدَّد الرسول مكانها بالضبط حيث وجدوها. وهي حادثة "مشتركة" بين القصتين، مهما كانت صغيرة، إذ كانت الناقة موضع اختبار لقدرة الله عبر نَبِيَّيْهِ: صالح ومحمد.

لكن عبر كل هذه الحوادث يجري سلك من النصائح والتحذيرات ضد الاقتراب من تخوم مدينة ثمود الملعونة ودخولها، وهي مدينة يحمل اسمها نفسه؛ الحِجْر، أو يولِّد، الإحساس بالتابو (المحرم). وقد وعى أبو عبيدة في **مجاز القرآن** هذا البعد الاستعاري الأسطوري والمقدس لمدينة "الحجر" الحرام. وقد وردت الكلمة في سورة الأنعام (آية ١٣٨) لتشير إلى الطعام المحرم. وفي قصة غزوة تبوك، يعيد محمد، إذا جاز التعبير، القيام بتحول عكسي مفاجئ لـ"مجازه" "figura"، صالح، ويصبح السيناريو مطابقاً على نحو مميز للأسطورة المأسوية "المجازية" لثمود. وقد انتبه ابن قتيبة في كتابه **المعارف** (ص٢٩-٣٠) إلى هذا الربط بين صالح ومحمد عندما ذكر رحيل صالح عن المدينة التي أغضبت الله إلى مكة، وموت أصحابه المخلصين ودفنهم في الجانب الغربي من الكعبة، مشيراً إلى أن صالحاً كان تاجراً؛ أي يشبه محمداً.

على الرغم من أن مثل هذه التفسيرات للنسيج الرمزي لقصة غزوة تبوك ينبغي أن تكون كافية في حد ذاتها، فإن المؤلف يرى أنه يجب ألا نهمل استيعاب العنصر الجديد في خلق الأسطورة [القديمة] في عملية تأويل

الأسطورة الحالية، وهو في الحقيقة أكثر العناصر أصالة وبعثاً للحيرة في تلك القصة المزدوجة. ذلك أنه من داخل هذا السياق "المختلط" يصبح لزاماً على عملية فتح قبر آخر الثموديين، أبو رِغال/ أبو رُغال، والكشف عن "الغصن الذهبي" أن يُسْلِما إلينا معنيهما. وفي نصوص "الغصن الذهبي" لا أحد يذكر لنا ماذا حدث لذلك الغصن ولا مَنْ مالكه الجديد. نحن نعرف فقط أن هذا الشيء الملغز قد كُشِفَ عنه داخل القبر الثمودي في حضور الرسول وأنه كان الوحيد الذي يعرف سرَّ ذلك القبر. وليس ثمة ذكر مباشر له في الروايات المتعددة لقصة تدمير ثمود. وهو موصول سردياً بتلك الحادثة العرضية أثناء غزوة الرسول إلى تبوك. ولا يأتي إلينا هذا الغصن، على العكس من ناقة صالح، مشروحاً في الأسطورة العربية. ومع هذا، وبهذه الطريقة التوسطية، لا بدَّ أن يجد لنفسه معنى داخل الأسطورة الثمودية الأصلية وأن يعطي معنى لصنع الأسطورة mythopoeia الجديدة بالمثل. أو ربما كان هذا السياق الجديد للأسطورة أثناء غزوة تبوك هو نفسه تعبيراً عن موقف تأويلي لها.

بإمعان النظر في ذلك الموقف سوف يفترض المؤلف أولاً أن الغصن الذهبي المكتشف لا بدَّ وقع في حوزة الرسول نفسه -مجازياً أكثر منه واقعياً، بما أنه لا بدَّ من معالجة "الحادثة" بوصفها حالة واضحة لعملية صنع الأسطورة. فكما نعلم وجد الرسول نفسه، في سياق تلك الحادثة التي تشمل مقارنات واضحة بين موقف قومه منه وبين ثمود وموقفهم من صالح وما حدث في الحالتين، في تحدٍ مع المنافقين وبروز جدارته بالنبوة والقيادة على نحو تعويضي تدريجي.

يرى المؤلف إمكان إضافة صلة مجازية أخرى بين ذلك الغصن الـــذهبي "المستعاد" وعصا محمد الخاصة، العَنَزَة التي تعود إلى النجاشي ملك الحبـــشة، وكان أهداها إلى الزبير بن العوام الذي أهداها من ثم إلى الـــنبي، وكانـــت تستخدم، حسب الجاحظ في **البيان والتبيين** (٣: ٩٥) قبلة للـــصلاة، وقـــد أهداها النبي فيما بعد إلى عبد الله بن أُنَيْس داعياً له بعد قتله العدو "الشيطاني" ابن سفيان بن نُبَيْه، وأمره أن يحتفظ بها. وقد احتار أصحاب الرسول في دلالة هذه العصا فلما سأل الرسول أجابه بأنها سوف تكون "آية" بينـــهما يـــوم القيامة، حيث قليل هم الذين سوف يتكئون على عصى يومها. وقد حملـــها عبد الله بن أنيس مع سيفه حتى مات ودفنت بجانبه.(١٧٠)

هكذا تنبعث في العقل العملية الكاملة لأسطورة تدمير ثمود من خـــلال استحضار "غصن من ذهب"، قيل إنه كان في حوزة آخر الناجين من ثمـــود. ومما يجعل هذا الغصن -بوصفه شيئاً ورمزاً- نوعاً من "الآيـــة" و"البرهـــان": كونه دفن مع أبي رغال مما يشهد على أصالته الثمودية، وأصالة أبي رغـــال،

---

(١٧٠) يتوسع المؤلف في مسألة العصا هذه من منظور مقارن في الفصل الثامن. والغريـــب أن هـــذه العنزة/الحربة عادت وظهرت، كما يتضح من كتاب النويري **نهاية الأرب**، في كلامه عن أحداث سنة أربع وأربعين ومائتين: "في هذه السنة وَجَّهَ المتوكلُ بغا الكبير لغزو الروم، وكان مسيرُه من دمشق لما كان المتوكل بها، فسارَ وفَتحَ صملة، **وفيها أتى المتوكل بحربة كانت للنبي صلى الله عليـــه وســـلم تسمى العنزة، وكانت للنجاشي فأهداها للزبير بن العوام فأهداها للنبي صلى الله عليه وسلم، وهي التي كانت تركز بين يديه صلى الله عليه وسلم في صلاة العيدين، فكان يحملها بين يدي المتوكـــل صاحب الشرطة.**" (التأكيد من صنعي. ح.ع.) ونلاحظ أن الغزوة كانـــت موجهـــة إلى "الـــروم" كذلك.

وللظرف المأسوي الذي أحاط بهما جميعاً على نحو ما. وتتضح هنا الأهمية المعطاة للغصن الذهبي؛ قال ابن كثير في سياق روايته عن ثمود وأبي رغال (**البداية والنهاية** ١: ١٣٧): "وآية ذلك [على أن نفهم "الآية" في السياق الدلالي القرآني] أنه دفن معه غصن من ذهب." ولو أُعْطِينا ذلك المغزى المستقل للغصن الذهبي المكتشف لأصبح الجدل حول الموضوع تحصيل حاصل.

يرى المؤلف أن ذلك كله لا بدَّ أن يخبرنا شيئاً عن عمق الحيرة، والقلق الذي لا بدَّ أنه وجد طريقه ليس فقط إلى جنود النبي محمد المتأهبين للمسير إلى تبوك، بل إلى نفس محمد وعقله. وبهذا الخصوص، يمكن القول إن إدراك راوي المغازي لحالة محمد العقلية في أثناء غزوة تبوك من ناحية والحافز إلى تأسيس موازاة مع قصة صالح وثمود من ناحية أخرى يقعان في السلسلة الأوسع للموازاة بين النبي محمد والسلسلة القرآنية للأنبياء الذين جوبهوا بتحدي أقوامهم الملعونة-وفي الأخير بتحدي الشعراء الملعونين لـ"النبي"- على نحو ما يمكن تأويله من سورة الشعراء، وهو ما تناوله المؤلف في مقالته عن "المصطلح العربي الهرمينوطيقي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى" (١٩٨٩) والتي تناولناها في الفصل الرابع.

٢ – ٤ الطوطم والتابو

في الفصل الرابع، **الطوطم والتابو** (ص٩٩-١٢٢)، تُسْتَكْشَفُ الهوية الثنائية لأبي رغال من زاوية غموض "الطوطم والتابو" تحت عنوانين فرعيين:

"الهوية المتعددة لأبي رغال" (ص٩٩-١٠٩)، و"غوامض الرجم" (ص١٠٩-١٢٢). تحت العنوان الأول يواجه المؤلف حقيقة أن المصادر المتاحة لا تعطينا سبباً واضحاً لإفراد أبي رغال دون بقية الآثمين، أو سبباً أسطورياً مناسباً لمثل هذا الإفراد. وهناك حقيقة أخرى تتمثل في أن الرجل لجأ إلى مكان مقدس لا بدَّ أن يكون معبداً ثمودياً في الحِجْر نفسها. ولكن في مصادر أخرى نجد غموضاً آخر يتمثل في أن محمداً وجد الغصن الذهبي ليس في الحِجْر على الإطلاق بل في مكان قريب من الطائف البعيدة من مكة في اتجاه معاكس للطريق إلى تلك المدينة الثمودية. ولا شك في أن هذا التحول المكاني نفسه ذو قيمة تأويلية لأنه يزودنا بقاعدة لتوسيع السيميوطيقا المتصلة بأبي رغال وقبره.

فالقصة التي يرويها الواقدي في شكل الحديث بين النبي محمد ورجاله حول صالح وأبي رغال الذي أُنقِذَ من الموت للسبب المذكور أعلاه تنتهي بذكر إرسال صالح أبا رغال إلى مكة ليجبي الصدقات فيخطئ في مهمته إذ يَجُورُ على أحد الفقراء فيقتله الفقير ويعترف لصالح بفعلته فيلعن صالح أبا رغال. وفي هامش هنا يرى المؤلف إسقاطات إسلامية من زمن تبوك على زمن ثمود من خلال مسألة الصدقات التي كانت تثير بعض القلق في ذلك الوقت لدى المسلمين.[١٧١]

---

(١٧١) وفي الحقيقة نستطيع أن نتأمل في كنية "أبو رغال" ونحللها من منظور ماكس مولر (مرض اللغة)، كما سوف يفعل المؤلف في تحليل اسم "قدار" في الفصل السادس، فنجد أن مادة "رغل" تتسع لمعاني الرضاعة السريعة المختلسة، كما تتصل بمن لم يختن من الرجال، أو حتى بالناقة التي قطعت أذنها وتركت تنوس مثلما نعرف عن الناقة المخضرمة (بطريقتين مختلفتين) في الجاهلية والإسلام، وفي =

وفي **لسان العرب** (رغل) نجد على الأقل ثلاثة محدِّدات لهوية أبي رغال وقبره. فهو في أولاها "وأَبو رِغال: كنية، وقيل: كان رَجُلاً عَشَّاراً [أي يفرض دفع العشر ضريبة] في الزمن الأَول جائراً فقَبْره يُرجم إِلى اليوم، وقبره بين مكة والطائف، وكان عبداً لشُعَيب ([نبي مدين وليس ثمود]، على نبينا وعليه الصلاة والسلام." وفي رواية أخرى نقلها أو لخصها صاحب **اللسان** عن سيرة ابن هشام، "وقيل: كان أَبو رِغال دليلاً للحبشة حين توجهوا إِلى مكة فمات في الطريق." فهنا يقدَّم لنا أبو رغال على نحو أكثر تناقضاً بوصفه اسماً لرجل كان يعمل مترجماً للغازي الحبشي أبرهة في مسيره إلى مكة. ولكن أبا رغال يموت في الطريق قبل الوصول إلى مكة ويدفن في المُغَمَّس، أرض بني ثقيف، أي بين مكة والطائف [وقد ذكر الرسول في الحادثة المذكورة أعلاه عن الواقدي اسم أبي رغال متبوعاً باسم أبي ثقيف]. "فقَبْره يُرجم إِلى اليوم." وهكذا تأخذنا هذه الحكاية الأسطورية الأخيرة خارج "العصر القديم الأسطوري" إلى "تاريخية" النصف الثاني للقرن السادس الميلادي، أو على نحو أكثر تحديداً، إلى عام الفيل الذي ولد فيه الرسول (حوالي ٥٧٠م). أما الرواية الثالثة لابن منظور فتشبه رواية الواقدي السابقة، وإن كانت قد زادت طريقة أخرى لموت أبي رغال بصاعقة من السماء، فتنتهي بلعن صالح إياه ورجم قبره بين مكة والطائف.[١٧٢]

=معاني الرضاعة المختلسة للمادة نقف عند بعض ما يروي من قسوة أبي رغال نفسه في بعض المصادر العربية القديمة، كما في **لسان العرب**، كما سوف نذكر في الهامش التالي.

(١٧٢) قال ابن منظور في الرواية الثالثة: "رأيت حاشية هنا صورتها: أَبو رِغال اسمه زيد بن مخلف عَبْدٌ كان لصالح النبي، على نبينا وعليه الصلاة والسلام، بعثه مُصَدِّقاً، وإِنه أَتى قوماً ليس لهم لِبْنٌ إِلا شاةٌ واحدة، ولهم صَبِيٌّ قد ماتت أُمُّه فهم يُعاجُونه بلبن تلك الشاة، يعني يُغَذُّونه، والعَجِيُّ الذي يُغَذَّى=

يرى المؤلف أن أقدم مصدر ورد فيه اسم أبي رغال كان في مطلع قصيدة لشاعر الرسول حسان ابن ثابت، يعكس التحيز ضد بني ثقيف (من الطائف)، ذلك التحيز الذي برز في الحقبة الأموية:

إذا الثقفيُّ فاخَرَكُمْ فَقُولُوا هَلُمَّ فَعُدَّ شَأنَ أبي رغالِ

وإصرار قصيدة حسان القصيرة على إثبات ثقفية أبي رغال تبدو جامعةً بين شخصيتَيْنِ له، مترجمُ أبرهة والناجي الأخير من ثمود، في بنيةٍ واحدةٍ لم تَعُدْ في حاجة إلى إثبات أصل أسطوري متميز بالضرورة. يكفي أن شارح الديوان على يقين من أن المقصود بأبي رغال جامع الضرائب في حكاية صالح. وكذلك يفعل أمية بن أبي الصلت في إحدى قصائده إذ يذكر الْمُغَمِّس، بالقرب من الطائف (وهو وادٍ لثقيف)، بوصفه مكاناً للرجم دُفِنَ فيه جامعُ الضرائب الثمودي القاسي. ولكن موضوعةَ ابن أبي الصلت ليست التراث الثمودي القديم بل حملة أبرهة الحبشي الذي هُزِمَ في الْمُغَمِّس، ذلك المكان المرتبط بأبي رغال على نحو مزدوج. ولكن الأكثر أهمية من ذلك هو موت "الفيل" في قصة أبرهة في مقابل موت الناقة في قصة ثمود، فكلاهما جلب الدمار لأصحابه، وكلاهما مات "معقوراً": أحدهما يُتِمُّ مصيرَ الآخر في مكان، يَتَشَارَكُ فيه اثنانِ (باسم أبي رغال) قَبْراً مَرْجُوماً إلى الأبد. ولكن صفتَيْ

=بغير لبن أُمه، فأَبَى أن يأخذَ غيرها، فقالوا: دَعْها تُحابي بها هذا الصَّبيَّ، فأَبَى، فيقال إنه نَزَلَتْ به قارعة من السماء، ويقال: بل قَتَله رَبُّ الشاة، فلما فَقَدَهُ صالح، على نبينا وعليه الصلاة والسلام، قام في الموسم ينشد الناس فأُخْبِرَ بصنيعه فَلَعَنَهُ، فَقَبْرُهُ بَينَ مَكَّةَ والطائف يَرْجُمُهُ الناس."

"معقور" و"الْمُغَمَّس" لا ينبغي أن يقفا وحدهما -إلا بقصد الإشارة الفرعية المتوافقة معهما:

حُبِسَ الفيلُ بالمُغَمَّس حتى ظلَّ يَحْبُو كأنه مَعْقُورُ

ويخلص المؤلف من تأمل هذه الأخبار المتناقضة حول حقيقة أبي رغال ولجوئه إلى المعبد الثمودي أثناء الصيحة وحقيقة تسميته بأبي ثقيف إلى الربط بين غزوة تبوك وسورة الفيل وبني ثقيف. ولكنه يرى أن هذا الربط يعطينا على الأرجح مشروعية عارية من الأسطورة "النوعية" الرمزية للمكان المقدس أو التابو. فلم يكن الغصن الذهبي هو الذي أعطى أبا رغال الأمان في الحرم. وكذلك لم يكن، أيضاً، الحرم ولا الغصن الذهبي هما اللذين أنقذاه من أن يلقى نفس المصير مثل بقية الثموديين الملعونين -أي، لم يكن ذلك ليكون ما لم يكن الغصن الذهبي ذا صلة ما بهوية بعينها لأبي رغال وبالنسيج الرمزي لأسطورة ثمود، ومن ثم يُسْهِمُ أكثرَ في دلالة اكتشافِ الرسول القَبْرَ والكشف عن الغصن الذهبي نفسه.

في هذا السياق يمكن النظر إلى ربط القلقشندي في **صبح الأعشى**، دون ذكر الغصن الذهبي، بين قبر أبي رغال وعاقر الناقة، أي قدار. وهو يذكر أن استخدام الكنية هنا ضروري كون الحالة حالة "فتنة"، وهو ما يؤكده الحديث النبوي، وكذلك القرآن الكريم في سورة القمر (الآية ٢٧) إذ تذكر "الفتنة". إذن، فالتهديد بالشر والوعيد حاضرٌ ضِمناً في كنية أبي رغال، تماماً كحضوره صراحة في التهديد بالفتنة، التي تنص عليها الآية القرآنية: "إنا مرسلو الناقة فِتنةً

لهم فارتقبهم واصطبر"،[١٧٣] كما يذكر قدار بكنية أو لقب "صاحبهم" في (الآية ٢٩): "فنادوا صاحبهم فَتَعاطَى فَعَقَر".

في القسم الآخر من هذا الفصل يعالج المؤلف "غوامض الرجم" فيبدأ من خارج هذه الدائرة الثمودية إذ تكتسب كنية أبي رغال سمتها المأسوي، أي في سياق حملة أبرهة على بلاد العرب، تلك الحملة التي أخذت أبعاداً أسطورية جاهلية. ويذكر ابن هشام والمسعودي أن أبرهة كان في حاجة إلى مرشدين. وبعد استسلام الطائف التي لم يُخَرِّبْ أبرهة معبدَ اللات فيها عَرَضَتْ بنو ثقيف (من الطائف) تعيينَ أبي رغال مُرشداً له إلى أسهل طريق إلى مكة. وقد أوصل أبو رغال أبرهة إلى الْمُغَمَّس بين الطائف ومكة ولكنه ماتَ ودُفِنَ هناك. ولكونه ساعدَ أبرهة فإن قبره كان يَرْجُمُه العرب إذا مروا به حتى وقت ابن هشام. وهنا يمكن أن نفهم، أو نشك، في أصل كنية أبي ثقيف التي أعطيت لأبي رغال في أخبار تبوك/ثمود. ويمكن أن نجد لعادة رجم قبر أبي رغال أصلاً في الفلكلور العربي، كما ورد ذكره في أبيات لجرير وغيره، الأمر الذي يجعل هذا القبر عند العرب مشابهاً لرأس هرمس[١٧٤] الملغز في منىً الذي

---

(١٧٣) أورد المؤلف (ص٤١ من الأصل الإنجليزي) ترجمة الآية بوضع "لكم" بدلاً من "لهم" وقد تابعه المترجم في ذلك (ص١٠٩) وهو سهو واضح غير مقصود.

(١٧٤) انظر: هامش ٩٠ ص ٢٢٠ أعلاه .

يُلْعَنُ برَجْمِهِ ضِمنَ شعائر الحج الإسلامي. ويرى المؤلف أننا لا نعرف إلا القليل عن أصل هذه العادة وهذه الأعمدة مربعة القمة الشبيهة برؤوس هرمس في منىً التي تطورت حتى سميت بالرُجَم (مفردها رُجْمة)، مما يدعو إلى محاولة تفسيرها. ويخبرنا الفلكلور الإسلامي أن هذه الأعمدة تمثل الشيطان، ومن ثم فهي، ضمنياً، وفي النهاية، شعائرياً، تَسْتَحِقُّ الرَّجْمَ.

من ناحية أخرى، مع ذلك، نعرف أنه في الحقب الجاهلية وُجِدَتْ شَعِيرَةُ رَجْمِ تلك الأماكن في منىً، إذ كانت تعرف بـ"الرُجَم". وعلاوة على هذا، نعرف من ابن إسحاق أن هذه الشعيرة الجاهلية كانت تُمارَسُ فقط وقتَ غروب يوم الرحيل، بعد أداء الحج. وهكذا ثمة قليل شك في أن للرجم الإجباري صِلَةً وثيقةً بفعل الانفصال، أو الرحيل، من محيط أماكن الحج، وهكذا يصبح عبورُ هذا المحيط، ورَجْمُ الحجارة -والتكوين الناتج من رأس هرمس وسطَ أكوام من الحصى- جُزءاً من شَعيرةِ عُبورِ الحدود التي تفصل بين مملكتَيْنِ متمايزتَيْنِ شعائرياً. وبهذه الطريقة، يمكن أن نفهمَ على نحو صحيح وجودَ مثل هذه الرؤوس لهرمس في منىً والجذور الشعائرية لِرَجْمِها (الإسلامي) الراهن. ذلك أن لرأس هرمس في معناه القديم معنى الحجر الفاصل بين الحدود، أو الحجر الذي له تمييز ذو مغزى بين خارج الحرم وداخله، على نحو ما تدل ازدواجية وسيميوطيقية الحَرَم/الحرام، ويُصِرُّ المؤلف على هذا الاشتقاق القديم لذلك الجذر.

يلجأ المؤلف إلى **سفر التكوين** (٣١: ٤٤-٥٢)، **وسفر يشوع** (٧: ٢٥-٢٦)، إذ يتتبع في الأول واحدة من أقدم الأشكال وأوضحها للحجارة "العتبية" في ذلك الميثاق الذي عقده لَابَان الآرامي وصهره يعقوب أمام حجارة منصوبة يحيط بها كومة من الصخور، إذ تقف هذه الحجارة شاهداً على الفصل بينهما وعدم اعتداء أحدهما على الآخر.[١٧٥]

يشير المؤلف هنا إلى الجمرات، وبخاصة جمرة العقبة التي قيل إن سبعين رجلاً وامرأة واحدة بايعوا رسول الله عندها، مما يوحي بأن هؤلاء المبايعين كانوا على وعي شعائري كامل بعملية الدخول في منطقة حِمَى مكة. وهكذا تقف جمرة العقبة شاهداً على الوظيفة الشعائرية المزدوجة: بوصفها حرماً عتبياً ومذبحاً يعقد عنده العهد، على نحو ما يذكر ابن هشام حول التقاء المهتدين الجدد في السر إلى الإسلام خارج المكان المأهول. فهم كانوا يلتقون في مكان

---

(١٧٥) جاء في **الأغاني** لأبي الفرج في بداية ذكر الشاعر طريح وأخباره ونسبه الذي ينتهي إلى عوف بن قيس، وهو ثقيف، ... إلخ. ثم بدأ في الكلام على "ثقيف" والخلاف على نسبه وقد ذكر في هذا الموضع كثيراً من قصة ثمود وأبي رغال ولكن يهمنا هنا العبارة التالية التي ورد فيها ذكر "عمود من ذهب": قال: "وبلغنا عن عبد الله بن عباس أن رسول الله صلى الله عليه وسلم حين انصرف من الطائف مرَّ بقبر أبي رغال فقال: "هذا قبر أبي رغال وهو أبو ثقيف كان في الحرم فمنعه الله عز وجل، فلما خرج منه رماه الله وفيه عمود من ذهب؛ فابتدره المسلمون فأخرجوه." ففي هذه الرواية يظهر قبر أبي رغال في منصرف النبي من الطائف حيث قتل أبو رغال بوصفه مترجماً لأبرهة في طريقة إلى الكعبة، وليس بوصفه عاقر الناقة في قوم صالح. ولكن المهم في الحالتين أن ثقيفاً تعد بقية ثمود كما لا تعد من القبائل العربية، حسبما ذكر أبو الفرج في الموضع نفسه.

"عتبي" محدد شعائرياً على نحو بارز، وهو مكان كان في الجاهليـــة "يرجمـــه" الحجاج بوصفه علامة على رحيلهم الوشيك من منىً. ومن تلك الحقبة، مـــع ذلك، لا نعرف شيئاً عن "شيطان مرجوم." وهكذا فالصلة الموجودة ســـابقاً بين جمرة العقبة و"عهود الإيمان" تجعل الصلة الإسلامية التالية بين تلك الوظيفة وشعيرة رجم الشيطان غيرَ واضحة.

يرى المؤلف أن هذه الصلة مهمة لأن ثمة أكثر من إشارة إلى العلاقة بين الحجارة المرجومة (الحرم) والشيطان المرجوم تأتي من الكلمة العربية "وثـــن" (الصنم المنصوب) التي يعطي معناها السبئي القديم معنى العلامة الفاصـــلة، أو الجبهة إذ تشمل معنى الحجارة المرجومة (الحرم)، أي رُجْمَة. وبهذه الطريقـــة يقترب الوثن القديم من أن يكون مرادفاً للجمرة الجاهلية والإســـلامية علـــى السواء: شيء مثل الشيطان يرجم لمنع الشر. وعلاوة على ذلك، فإن كلمـــة الحرم نفسها، برغم أن اشتقاقها يأتي من معنى الشيطان الـــذي يتلـــبس، أو يسكن، كومة من حجارة مصفوفة على جانب الطريق، سوف يساعدنا على فهم أن الاختلاف بين الشيطان المرجوم في الحرم القديم والشيطان المرجوم في الجمرات الإسلامية هو أحد الاختلافات في فهم مفهوم الشيطان، وأن كـــلاً منهما تغير معناه. فقد احتفظ الحرم والجمرة بشكلهما ومكانهما على جانب الطريق، أو في مكان آخر، حيثما حظَّ بهما المعنى التحريمي القديم في البداية أو صادفهما فيما بعد. وعندما لا يعود حد الحمى مذكوراً شعائرياً بوصفه محل استقبال عهود الإيمان فحسب فإن معنى الخطر القديم الذي كان هاجعـــاً في

الأماكن المحرمة في مِنًى يؤكد نفسه -وفي هـذه المـرة في القنـاع الجديـد للشيطان.

في سبيل تأكيد شعائرية الجمرات في العربية يحلل المؤلف جمرات مِنًـى الثلاث من خلال دلالة الجمرة اللغوية الأصلية وترادفها مع الكلمة نفسها في العبرية، وفي اليونانية (هرمس Hermes) وإن اختلف المثال اليوناني عن العربي بشكل ما، ومن خلال دخولها بعدُ في العالم الهليني والإمبراطوري الروماني عبر المقابلة بين "الحرم" العربي والإله "هرمس" اليوناني إذ يرقد في مكان داخل هذه المقابلة الظاهرية "شيطان" جمرات مِنًى، بل وقبر أبي رغال/قدار بالمثل.

يرى المؤلف أن هذا المدى الواسع من التفسير للمعاني التي تحيط بقـبر قدار/أبي رغال وتعقد الأسئلة التي يمكن أن يطرحها البحث الأنثروبولوجي عن علامات العتبية العربية، الأماكن الأثرية التي تؤخذ عندها العهود، وفيلولوجيا القلب المكاني التي توحي بالتحولات الرمزية لأحجار اللعنة إلى جمرات حيـة هي مجازات كونية بمثل ما هي نذر بمصير مأسوي -ومع كل هـذا بوصـفه خلفية، (تدخل فيها المسلات المصرية القديمة التي وقعت أحياناً ضحية لارتباك القيم الرمزية المعاصر وسوء توظيف النماذج الأصلية الحالي)، ينبغي أن نكون قادرين على العودة إلى النص الثمودي شديد الشح عن "الغـصن الـذهبي" بدرجة من الاعتقاد والثقة في الرمز. فليس ممكناً ببساطة أن تكون لـدينا في حادثة "الغصن الذهبي" العربي فحسب مجرد حادثة نصية مَنْزوعة السياق؛ أي "هامشية".

٢ – ٥ ثمود في الشعر

يوضح الفصل الخامس، **ثمود في الشعر** (ص١٢٣-١٣٥)، كيف يبرز البعد المأسوي للأسطورة الثمودية في الشعر العربي الكلاسيكي في مقابل البعد التفسيري الأخلاقي في القرآن والتفسير.[١٧٦] يلاحظ المؤلف هنا أن الإشارات الشعرية هنا موجزة للغاية، أو مستخدمة استعارياً لتحقيق تأثيرات شعرية بعينها أكثر شخصية. وبهذه الصفة، مع ذلك، لا تبين الأسطورة الثمودية عن تنوع إشاري عظيم أكثر مما تفعل المصادر السردية فحسب، بل إنها تركز كذلك على جوهر بعدها الرمزي تركيزاً أكبر.

يرصد المؤلف هنا اختلاف المعنى الاستعاري للأسطورة في الشعر الجاهلي عن المغزى التفسيري القرآني إما لأن الشعراء الجاهليين لم يكونوا على وعي بهذا البعد القرآني تاريخياً، أو لاتخاذهم منحًى آخر في استيحاء الأسطورة، وهو أمر وجد طريقه على نحو واضح في الشعر بعد الإسلام.

نجد مثلاً أن أبا تمام يذكر ناقة صالح بوصفها "**بعير الظلم**":

كُلوا الصَّبْرَ غَضًّا وَأَشرَبوهُ فَإِنَّكُم أَثِرتُم بَعيرَ الظُلمِ وَالظُلمُ بارِكُ

ينبغي أن تترك في سلام لأن في إزعاجها هلاكاً روحيًّا، مما يوحي بغموض مقصوده رمزياً وأسطورياً-تأويلياً تجاه ناقة صالح: فإذا كانت ناقة صالح هي

---

(١٧٦) يستدعي هذا الفصل مقالة ستيتكيفيتش عن "الاسم والنعت" في تسمية الحيوان في الشعر القديم (١٩٨٦) حيث أفاضَ في تحليل اسم الناقة لغويًّا ودلاليًّا ومن منظور مقارن في العبرية والثمودية القديمة والصفوية وغيرها من اللغات القديمة، كما يستدعي الفصل انظر الفصل الشائق بعنوان "الناقة" في لطفي عبد البديع، **عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب**، ط٢. (جدة: النادي الأدبي الثقافي، مطابع دار البلاد، ١٩٨٦)، ص٢١١-٣٠٠.

"**بعير الظلم**" من وجهة نظر أبي تمام فأين يمكن أن نؤول الصورة القرآنية عنها بوصفها أداة في يد النبي صالح؟ ويمكن أن يدخل في هذا السياق أشعار معروفة في ذم الإبل عند ذي الرمة وغيره حتى نصل إلى أسامة بن منقذ الذي يرى ناقته أصل كل شر إذ تفرق الأحباب، ويقع عليها الأخذ بالثأر؛ ورمزياً، ليست هي إلا ناقة صالح. فناقة الشاعر وناقة صالح تتماهيان بوصفهما أدوات مأسوية:

ليتَ المطايَا ما خُلِقن فكم دمٍ ... سفَكَتْه يُثقِلُ غيرَها أوزَارُهُ

ما مَاتَ صبٌّ إثرَ إلفٍ نازحٍ ... وجْداً به إلاّ لَديْهَا ثَارُهُ

فلو استطعتُ أبَحْتُ سيفِي سُوقَها ... حَتى يَعافَ دماءَهُن غِرارُهُ

لو أنّ كلَّ العِيس ناقةُ صالحٍ ... ما سَاءنِي أنّي الغَداةَ قُدارُهُ

ما حَتْفُ أنفُسِنَا سواها إنّها ... لَهِيَ الحمامُ أُتيحَ أو إنذارُهُ

ينهي المؤلف هذا الفصل بالتساؤل حول حقيقة إمكانية أن تكون ناقة صالح قوة شر. ويستشهد هنا ببيت لعدي بن زيد العبادي في قصيدة "الخلق" المثيرة، إذ يشبه الحية البدائية بالناقة:

فكانت الحية الرقشاء إذ خُلِقَتْ ... كَمَا تَرَى ناقةً في الخَلقِ أو جَمَلا

ويجد المؤلف الإجابة عن تساؤله من خلال الكسائي في كتابه **قصص الأنبياء** إذ يذكر أن حية الفردوس كان لها في الأصل هيئة ناقة، وفي هذه الهيئة صحبت آدم وحواء في تجوالهم في الجنة، تعرِّفهما على الأشجار -مما يعني ضمنياً أن إحدى هذه الأشجار كانت الشجرة المحرمة. وفي هذه القصة ينفرد

النويري، في **نهاية الأرب**، بالامتداد بتراث هذه الحية-الناقة، الذي نعرف من خلاله أن حية الجنة التي تتخذ أرجل ناقة، وكانت "أحسن خلق الله"، قد خلقها الله لتخدم آدم. لكن الجمل أيضاً هو الذي حمل إبليس إلى الجنة. أما الجاحظ في كتابه **الحيوان** فيتوقف، برغم اختصاره في كلامه عن الموضوع، عند بعض "الأقاويل العجيبة" عن الناقة التي يوجد فيها، طبقاً لزعم بعض البدو، عرق شيطاني فطري أتاها من التزواج مع الجن. بل إن هؤلاء البدو يمتنعون عن الصلاة بالقرب من جداول المياه التي شربت منها النوق، لأنها ظلت مسكونة بسمات ورثتها من الشياطين.[١٧٧] ويذكر المؤلف في هامش أخير هنا ذم القرآن للبحيرة والسائبة المحرمتين قبلياً (المائدة ١٠٣)، في مقابل التساؤل حول الأصل "المقدس" لناقة الله. وهو ما سوف يتناوله في بداية الفصل التالي.

٢ – ٦ نزع الأسطورة عن ثمود

يقدم الفصل السادس، **نزع الأسطورة عن ثمود** (ص١٣٧-١٧٨)، تاريخ سقوط الحِجْر، مدينة ثمود، في مقابل أسطورة هذا السقوط. وهنا يشير المؤلف إلى انطلاق روايَتَيْ الطبري والثعلبي لمعجزة الناقة من التأثير الذي مارسته هذه الناقة على ظروف الرعي الموسمية في ثمود. وثمود هنا ليسوا بدواً

---

(١٧٧) انظر هنا ثناء أنس الوجود، **رمز الأفعى في التراث العربي**، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة (ذاكرة الكتابة-١١)، ١٩٩٩)، ص٨٤-٩٨، حيث تورد روايات متعددة عن التباس الأفعى بالشيطان (إبليس) وشبهها بالبعير عندما كانت في الجنة.

بل مقيمين في مدينتهم الحجر وحولها. كذلك كانوا يملكون قطعان مـــواشٍ ودواجن، بالإضافة إلى كونهم ملتزمين بتزويد عدد كبير من قوافل الجمـــال الخاصة بتجارتهم وبتجارة أسيادهم النبطيين. وقد تحكمت الدورة الموسمية في عادات رعي هذه القطعان. وفي هذه الدورة دخلت الناقة المعجزة -وهنا تقوم تعارضات بين أسطورة ثمود في روايتها القرآنية الصارمة المختصرة والروايات الأكثر إسهاباً للأسطورة في التفسير والسنة. وقد نشأت هذه التعارضات من محاولة التفسير نفسها التي يبدو أنها فقدت اتجاهها، ومن ثم سمحت للقصة أن تمضي في منطقها الخاص، وفي بروزها الفعلي من جديد، افتراضاً. وعـــلاوة على هذا، يبدو أن قصة سقوط ثمود، في شكلها الموسَّع، قد اكتسبت درجـــة من التاريخية التفسيرية، بعيداً عن غائيتها الأسطورية اللازمنية وسمتها "المجازية".

يرى المؤلف أنه يمكننا أن نتناول القصة من زاويتَيْنِ متقابلتَيْنِ: زاويـــة الناقة الداخلة في القصة عنوةً ومَنْ تمثله، وزاوية أصحاب القطعان من ثمـــود، أو، بعبارة أوسع، من زاوية النظام المدني لثمود. ومن ثم يجب أن نحدد الراوي النهائي، أو المنقِّح، للأسطورة/الخرافة/القصة/التقليد: أي، لمن تكون وجهـــة النظر الممثلة في النهاية. وبالطبع ليس لدينا ابتداءً إلا رواية القرآن التي تـــروي القصة بعد انتهائها. فهي مروية هنا من وجهة نظر "المنتصر". ولكن، مقارنة بالقصة الهومرية عن تدمير طروادة، ثمة ما بعد القصة. وهنا تقوم الأســـطورة المقابلة بمنظورها المعكوس إيديولوجياً، إذ لا يوجد في حكاية المأســـاة حـــتى "منتصر"، بل نقع على مأساة تتصل بلب الأعراق العربية. وهنا نجد صـــراعاً

للمصالح الاقتصادية بين الناقة التي تشرب ماء القوم وحاجتهم إلى الماء لرعي قطعانهم أكثر من حاجتهم إلى اللبن، ومن ثم يكون هناك مبرر لعقر الناقة، كما تفيد روايتا الطبري والمسعودي. أما النويري فيشير إلى اعتماد الثموديين على بئر واحدة، ووجود أناس غير مؤمنين، يشربون من لبن الناقة، وقد أصيبوا بجرب لا شفاء منه، مما جعلهم يجمعون على التشاؤم من الناقة ويقسمون على قتلها. ذلك في حين يرى ابن كثير أن الشيطان زرع في عقول الثموديين عدم الرضا عن وجود الناقة بينهم، بالإضافة إلى تفضيلهم الماء على اللبن. فقصة ثمود كما ترد خارج القرآن الكريم وتفسيراته أكثر تعقيداً، على نحو ما نجد في الشعر الجاهلي والإسلامي الذي أشرنا إليه أعلاه، كما أن القرآن نفسه يعقد المسألة بإشاراته، بالنظر إلى ناقة الله وقوم صالح، إلى نوق أخرى محرَّمة في الجاهلية، أي البحيرة والسائبة والواصلة والفحل الحامي، ولكنها جميعاً ليست مقدسة من وجهة نظر الإسلام.

لكن الأسس غير المعتمدة (قرآنياً) لـ"ذكرى" المأساة الثمودية تتطلب تأملاً أبعد مدى، وهذا التأمل يمكن، جزئياً على الأقل، أن يكون أوهيميرياً euhemerustic [أي يُرْجِعُ مقدسات الآلهة إلى أصولها الملكية البشرية] تماماً في الحد الأدنى وينزع عن الأسطورة غطاءها، وهذا شيء لا مفر منه، متى ما تمّ تفكيك الأسطورة إلى تاريخ، أي متى كان على معنى جذري للزمن أن يتخلى عن مكانه لمعنى آخر. ويربط المؤلف هذا التفكيك بأفول الإقامة الدائمة ونمو الترحال البدوي في الجزيرة العربية، ولكن هذا لا يفسر الرمزية، والأصل الأسطوري للقصة، بله الأسئلة الأدبية ذات القيمة التأويلية، إذ كانت الناقة

حيواناً طوطمياً للحجر الثمودية، وبهذا فقط يمكن أن نفهم ناقة صالح بوصفها حضوراً طوطمياً مشروعاً وموحِّداً لدى الثموديين والبدو المتعددين على ممتلكات الغير على السواء. فهل كان ثمة مجرد اختلاف في الكثافة في معنى الطوطم والتابو الذي وقف من هذه الجهة بين المقيمين "المستغلين" لاقتصاد الناقة في ثمود المستقرة، أي ثمود الحجر، والاقتصاد "العضوي" المعتمد كلياً على الناقة لدى البدو الرحَّل مُرَبِّي الإبل؟

لكي يزيد المؤلف من فهمنا لأسطورة ناقة صالح بوصفها حيواناً طوطمياً ثمودياً، يرى أنه لا بدَّ من الأخذ في الحسبان إمكانية، وجود علاقة نموذجية أصلية بين هذه الأسطورة وتلك التي لحصان طروادة، أو بالأحرى الدليل الصريح على هذه العلاقة. فكلتا الأسطورتين تتحدث جوهرياً عن مدينة. وقد كانت الناقة الثمودية والحصان الطروادي، كل بطريقته، "هِبَتَيْنِ"، برغم انطوائهما على النذر. وكان كلاهما مقصود به الوعد بالخلاص والسلام، والازدهار التام والوفرة؛ ولكن داخل أحدهما أتى سقب الناقة بالقدر المشئوم لثمود، في حين أن الآخر حمل داخله الإغريق الذين كان عليهم إحراق طروادة. وكلاهما، أيضاً، كان ذا حجم هائل، وفوق كل شيء كلاهما كان، على التوالي، تابو مدنساً وطوطماً مستخدماً باحتيال. وكلاهما اختاره أصحابه ليكون "فتنة" لهم، ومن ثم يكمن عنصر الخطر في كليهما.

أما السؤال التالي فهو: ما مكانة الرجل / النبي صالح ودوره وهو يدلف – مع "ناقته"– إلى تعقيدات اقتصاد الناقة الثمودية؟ وهنا يتناول المؤلف خصوصية اسم النبي "صالح" بين الأسماء الأخرى للأنبياء المذكورين في القرآن

والتوراة، وذوي الأصل العربي. فهذا الاسم يكاد يكون الوحيد الذي يحمل صفة نوعية بين كل الأنبياء قبل محمد. ولكن خارج السياق القرآني، مع ذلك، هل لا يزال صالح ثمودياً، أو بالأحرى، ممثلاً للمحيط البدوي (العدائي؟) طبقاً لبعض الباحثين في الموضوع؟. أما صفته "الأخرى" بوصفه نبياً داخل ثمود فهي نتاج تأويلي قرآني على نحو خالص. ويقرر المؤلف أنه لا يستطيع أن يتناول هذا الجانب لصالح. ومن ثم يصبح صالح وناقته مجرد قوة "اقتصادية" أخرى داخل ثمود: المنافس الأقوى والأكثر تهديداً لـ"المؤسسة" الاقتصادية التي تقف وراءها عنيزة وصدوف، ومعهما، قدار. فكل هؤلاء قوى ممثلة. ومع ذلك يقال إن صالحاً وناقته كانا ممثلين للفقراء بخاصة، ولكن الآخرين عقروا الناقة. ويجب أن يطبق هذا التفسير الجدلي الأيديولوجي الاجتماعي على الناحيتين. وهنا تبرز مشكلة الماء بين ثمود (التي كانت تزرع، بالإضافة إلى امتلاكهم لقطعان بعير) وصالح الذي يبرز بوصفه المالك الوحيد لأراض رعي موسمية متميزة في أرض ثمود، بالإضافة إلى الحجم الهائل لناقته التي كانت تستهلك ماءً كثيراً، مما جعل من بئر ثمود الوحيدة "بئراً معطلة" على حَدِّ تعبير القرآن. ومن ناحية أخرى، يعزز اشتقاق "ثمود" لغوياً "مائية" المشكلة: حيث من معاني مادة (ثمد): ثمد البئر: إذا استقى ماءها حتى نفد، وثمد الناقة: اشتفها بالحلب، والثمد: الماء القليل الذي ليس له مدد. وثمد المكانَ: هيأه كالحوض ليجتمع فيه الماء. والثماد: الماء الذي يظهر في الشتاء ويتبدَّد في الصيف. كذلك فقد كان لدخول الجزيرة تحت حكم الرومان أثر سلبي على مركز ثمود التجاري، خارج النص القرآني.

يتتبع المؤلف ما ورد تاريخياً، طبقاً لعرفان شهيد، عن "بني صالح" في القرن العاشر، و"الصوالحة" في سيناء الذين كانوا يقومون بحماية دير سانت كاترين حتى القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى وجود مكان يسمى بـ"النبي صالح" شمال غرب جبل سيناء، وبني صالح "حراس الجبل المقدس"، على حد تعبير جواد علي. ولكن المؤلف يتحفظ على اتصال هذه المعلومات الأخيرة ببقايا قوم ثمود. فذكراهم المأسوية لم تكن لتأخذ، في رأيه، هذا المنحى، بل الأحرى أنها تمحو صحة الأحداث التاريخية وتحل الأسطورة محلها. **فالحقيقة تظل ممثلة في أن لدينا في الحالة الثمودية ومن ثم ، حسب التراث، في الرؤية العربية الإسلامية لثمود، تاريخًا لوضع معقد غير قابل للتحول إلى أسطورة؛ وأسطورةً لا تصلح للتحول إلى تاريخ** (التأكيد من صنعي. ح.ع.).

هنا ينشأ وضع معقد يتصل بتقسيم الأدوار بين ضحية للكارثة، أي، الناقة التي كان عقرها تدنيساً للتابو، ومرتكب العقر: أي ثمود جمعياً وقدار فردياً. ومن هذه النقطة يشرع المؤلف في تحليل اشتقاق اسم قدار بن سالف، ومن خلال التوراة، مطبقاً فكرة ماكس مولر حول "مرض اللغة" في تفسير الأساطير، ومتتبعاً جذور قدار في العرب العاربة والمستعربة، إذ يظهر اسم "قِدَر، وقَيْدَر، وقِيدار، وقَيْذر" في التوراة في إطار مكانين باسمي "ديدان وتيماء" وآخر باسم "حظريم" وممالك "حاصور"، واتصالاً بولدين لاسماعيل يحملان الاسمين الأولين. وتوحي مناقشة جواد على لهذين الاسمين بعد مناقشة "قدار" الثمودي حسب قصته القرآنية الأسطورية بالربط بين الأمرين.

وهكذا فإن صورة قدار التي تنتج من كل هذا هي صورة لقوم أغنياء، وربما مستقرين، برغم أنهم بنفس القدر يقطنون في خيام بدوية سوداء، ومن المؤكد أنهم ملاك مهمون لقطعان من الجمال والأغنام. وهم كذلك متحالفون مع، أو قريبون من، مثل هؤلاء القوم المستقرين، أو شبه المستقرين، قوم **حاصور** الأغنياء بقطعانهم، الذين تشاركوا مع قدار مصيرهم الملعون وكارثتهم، من خلال تاريخهم التوراتي، واشتقاق اسمهم كذلك. ولكن سواء ارتبط قوم قدار بحاصور أو لم يرتبطوا، فإن "قِدَر" في نصوصها التوراتية موصومة بمعنى يجب أن يُفْهَمَ بوصفه "شؤماً توراتياً". وبمجرد استثارته يستحضر صوراً للعدم. ولكن "قِدَراً" كانوا، بلا شك، قوماً بعينهم، ممتدين عبر عصور من الزمن التاريخي الفعلي. وهم يظهرون منذ ٧٣٨ ق. م. في نقوش بالخط المسماري بصفتهم "قِدْري"، وكذلك "قَدْري"، "قِدَّاري"، "قِدَري"، و"قُدَري" (البابليونية الجديدة). وعلاوة على ذلك، يتحدث بليني الأكبر (٢٣/٢٤-٧٩م) عنهم بصفتهم "القدراي" بوضوح جغرافي كامل: "قبيلة قنطوراء العربية أولئك المذكورين من جهة الشرق، وتجاور قبيلة قدراي من جهة الشمال، وكلتاهما من ثم تجاور النبطيين." وتأخذنا هذه الإشارة الأخيرة من بليني إلى نهاية الدائرة إذ تعود بنا إلى النسب الأسطوري لانحدار الأعراق العربية (أو مجرد فرع منها) من صلب الابنين الأكبرين لإسماعيل، نابت وقِدَر (قدار، قَيْدار)، في حين أنها من الناحية الأخرى تؤكد أصالة وجود أولئك القدريين القدماء في الوقت نفسه من تاريخ سيطرة النبطيين على شمالي الحجاز، كما أن الوقت هو زمن ازدهار مدينة الحجر الثمودية في إطار

"إمبراطورية القوافل" النبطية: حرفياً عشية الأحداث والعمليات التي أدت إلى ميلاد الأسطورة الثمودية لعاقر الناقة المحرمة. وتبدو الدائرة وقد أغلقت؛ ومن هنا فحسب فصاعداً لا نملك أي معلومات أخرى تتصل بـ"قِدَر"، وبسبب هذا، لا تتصل أيضاً بحاصور. وفي الحقيقة ، بعد احتلال الرومان للبتراء (١٠٦م) وإعادة البناء السياسي والاقتصادي الناتج عن ذلك في شمالي الحجاز، استسلمت حتى تاريخية ثمود أنفسهم، ومعهم الحجر، التي لدينا عليها دليل ثابت في تلك الحقبة على وجه التحديد، للأسطورة والخرافة -على الأقل من وجهة النظر العربية، وبقي الاسم قُدار في الأسطورة الثمودية بوصفه الأثر الضئيل الوحيد من الاسم "قِدَر" في هذا الجو الغائم المصاحب لحمل أسطورة الأصل العربي، أو الأسطورة العربية الأصل.

يؤكد المؤلف في نهاية الفصل إحساسه المشار إليه سابقاً تجاه تفكير جواد علي بالموضوع، الذي لا يبعد عن نظرية ماكس مولر عن "مرض اللغة"، من حيث أن هناك عملية مسخ أو تحولاً لبقايا هذا الشعب العربي القديم، الذي أحسن التجمع وحظي بسلطة قوية فحولت اسم أبي رغال من قيدار إلى قدار، وجعلته عاقر الناقة الملعون والمأسوي مما جلب التدمير لمدينة الحِجْر والإبادة لقوم ثمود. ومع قدار والحِجْر، التي يمكن ألا تكون بعيدة جداً عن حاصور الملعونة مثلها، نقف من ثم على الجذور الإسماعيلية للأمة. أما مكان صالح ودوره فهما هنا ينطويان على إشكالية - وبالضرورة على جزء من الصدع المأسوي للأسطورة الثمودية.

٢ – ٧ الصيحة

يناقش الفصل السابع، **الصيحة** (ص١٧٩-١٨٦)، الجانب الأسطوري والكارثي في "الصيحة" الثمودية النهائية التي كانت علامة على لحظة تدميرهم. وهنا يرى المؤلف أن الأحداث التاريخية الخاصة بحقيقة إعادة الرومان البناء السياسي والاقتصادي لشمالي الجزيرة العربية لم تفهم تاريخيًّا بين العرب ورثة ثمود، بل تحولت بدلاً من ذلك بطريقة غير معروفة إلى أسطورة ورمز ذاتي المرجع. ولهذا، يجب أن ننصت للغة المشفرة التي تتحدث عن ذلك التحول، كما يجب أن نتأمل في أسطورة التدمير الكلي لثمود كي نفكَّ دلالات العلامات والرموز الفاعلة فيها. كما سوف يكون من الحكمة أيضاً أن نضمِّن مفهومنا للتأريخية تأثير حادثة "مسجلة" لكارثة طبيعية على الزمن "التاريخي"، وما يتلو ذلك من تأثير لاحق. وهكذا يمكننا كذلك أن نسمح بخطوة أويهيميرية أبعد [تَرُدُّ الأسطورةَ إلى التاريخ] تقضي بأن هذه الكارثة، حتى لو كانت تأثيراتها لم تنطمس كليةً، كان لها مع ذلك أن تكون [أو تمثل] النوع الصحيح لـ"لحظة أصل الأسطورة" التي انتظمت حولها كل الكوارث والانقلابات التاريخية "صناعة الإنسان" السابقة، واللاحقة بالمثل، لثمود بتبَعية خالقة للأساطير.

هكذا يبدأ المؤلف في تأمل احتمال وقوع زلزال أو قيام عاصفة مدمرة وهما احتمالان يشير إليهما القرآن الكريم والمادة التفسيرية من حوله، وذلك من خلال تحليله للفظة "صيحة" بمعنى "عقاب من السماء"، في شكل "زلزال" افتراضاً، ومن خلال تاريخ هذه الكلمة الذي يمثل تاريخ فهمها. وإلى جانب

هذه الكلمة هناك "الصاعقة"، و"الطاغية"، و"الرجفة"، وتفسيراتها، وتفسيرات القصة لدى الطبري الذي يستسلم لمنطق الأسطورة برغم موقفه العقلي الملتزم بالتفسير "المأثور"، والنويري الذي يرى أن جبريل هو الذي قام بالصيحة، والثعلبي الذي يشبه الطبري وإن لم يغفل المسحة الأدبية للقصة.

يرى المؤلف أن لهذه الأسطرة الثمودية للصيحة محتواها الأويهيميري الممكن من الحقيقة بوصفها زلزالاً، يؤيده، على الأقل افتراضاً، القليل الذي نعرفه من التوثيق التاريخي الأركيولوجي الذي أحاط به. وهنا لا يشير المؤلف إلى ثمود أنفسهم أكثر مما يشير إلى جيرانهم وأقربائهم، والأكثر توثيقا فوق ذلك، من اللحيانيين وثقافتهم في شمالي غرب الحجاز، في وادي العلا، حول الخُرَيْبَة التي كانت موقع دِيدَان الأقدم على نحو معتبر. فلحيان/دِيدَن معاً كانتا تمثلان تاريخياً نظاماً مدنياً موازياً تماماً لذلك الذي مثلته مدينة الحِجْر الثمودية، وفي الحقيقة، في الحقبة النبطية لازدهار الحِجْر، مما يجعل هذه المدن الثلاثة متداخلة ثقافياً وسياسياً على نحو لا يمكن تجنبه.

يستند المؤلف هنا إلى فيرنر كاسكل الذي يؤرخ للنقوش اللحيانية وتاريخ لحيان أفضل من غيره. يذكر كاسكل أن الحقبة اللحيانية المتأخرة تبدأ بكارثة، إذ دمر زلزال ديدان المدينة. وانهار المعبد (الذي كان يعبد فيه ذو غابَت)، ودفن حشد كبير تحت الركام، وأنقذ القليل الذين لجأوا إلى سرداب. وقد استمرت إعادة بناء المعبد فوق الثلاثين عاماً، و لم يكتمل ويمارس وظيفته إلا في سنة ١٣٤/٢٩ بعد الميلاد.

يلاحظ المؤلف، كما فعل كاسكل، أن الله نفسه هو الذي أرسل هذه الكارثة العظيمة التي ساقت مجتمع ديدان إلى طلب الملجأ تحت الأرض -مما يذكرنا كذلك بـ"الذي" أباد ثمود. فهنا يقدم تاريخ ديدان اللحياني -وضمنه حقبة إعادة بناء المعبد- عاملاً للتأريخية بوصفها قابلةً للتفسير التأويلي. وتتوافق مادة كاسكل توافقاً تاماً، وعلى نحو موفق، مع المبدأ الذي يعتنقه المؤلف في دراسته هذه من أن توليد الأسطورة والتذكر الرمزي للحوادث التاريخية تكون ذاتية المرجعية من الناحية العرقية. وفي الحالة اللحيانية، وضمنياً كذلك الكارثة الثمودية، الزلزالية التي، تاريخياً، لا بد أن تتزامن عملياً مع الاحتلال الروماني للبتراء ومن ثم مع سقوط "إمبراطورية القوافل" النبطية، تكون هذه الكارثة بطريقة "فعَّالة" على نحو خاص مناسبة كي تصنف [أو تستوعب] في الذاكرة العامة الخالقة للأساطير كلَّ الأسباب الأخرى الأكثر حسماً تاريخياً في زوال النظام المدني لثمود. ونحن نعرف تاريخياً أن ثموداً لم تتبخر في الهواء -لا بعد الزلزال ولا بعد سقوط المدن النبطية- بل إنها مرَّت عبر عملية مطوَّلة من الاستيعاب في أعراق عربية أوسع؛ ونحن نعلم كذلك أنه بعد الزلزال لم تُعِدْ لحيان بناء المعبد بالقرب من ديدان لكنها ازدهرت حقاً على نحو هامشي بوصفها نظاماً مدنياً، بعد أن حرَّرت نفسها، من سلطان النبطيين بعد احتلال الرومان لهم. وكوننا نعرف ذلك، يؤهلنا بعدُ، مع ذلك، لنكيِّف تأويلياً تعقُّدَ أصل الأسطورة والأحادية الرمزية ل"الصيحة" الكونية. وبالمثل، على نفس المستوى من الواقع، نقبل القصة التي تقول بأنه في موقع ديدان، اللحيانية حينئذٍ، كان ثمة أسطوانة مصنوعة من الصخر، ضخمة

ومجوَّفة فوق ما يزيد على ١٢ قدماً في قطرها وسبعة أقدام في عمقها، كانت، طبقاً للتقاليد المحلية، الدلو الذي كان النبي صالح يحلب فيه ناقته.

٢ – ٨ الغصن الذهبي العربي وأشقاؤه من الغصون شرقاً وغرباً

يعد الفصل الثامن، **غصن العرب الذهبي وأشقاؤه من الغصون: فريزر وفرجيل وهوميروس وجلجامش** (ص١٨٥-٢٣٧) وهو يعرض للغصن الذهبي وعلاقته، مرة أخرى، بفريزر، ثم يعرض لعلاقته بفرجيل وهوميروس وجلجامش من منظور مقارن حتى يمكن وضع الغصن الذهبي العربي في موقعه الصحيح منها جميعاً.

٢ – ٨ – ١ الغصن الذهبي وفريزر مرة أخرى

سبق أن قدمنا في فقرة سابقة بعنوان "فريزر والغصن الذهبي" معلومات وأفكاراً مهمة للدخول في الكتاب. أما هنا فيعمِّق المؤلف (ص١٨٧-٢٠٥) البعد المقارن للموضوع. يرى المؤلف أن "الغصن الذهبي" لفريزر يمثل نقطة بداية لحاشية شارحة عبر المجال المقارن للملحمة القديمة والكلاسيكية تنطلق لتحقيق وتفسير أبعد لرمز الغصن الذهبي. فمن الصعب أن نناقش الغصن الذهبي العربي دون أن نشير إلى فضل كتاب فريزر في لفت اهتمامنا إلى الإمكانية الموضوعية، برغم أنه أفاد من إشارات سابقة إليه منذ ١٧٤٣. ولكن ما أن نتوقف عند فريزر حتى يقودنا بخفاء إلى غابة فرجيل السوداء على "جانبي بحيرة أفرينوس"، البركانية، التي ينظر إليها بوصفها مدخلاً إلى الجحيم،

إذ لا يمكن لطائر أن يطير أو يعيش، وإذ كان على إنياس أن يقطع الغصن الذهبي، "ذلك الصولجان المشئوم، الذي لم يُرَ لدهر طويل"، ذلك الصولجان الذي كان يسمح له بالمرور إلى العالم الآخر.

قبل أن يمضي المؤلف إلى اكتشاف قرائن نصية بنيوية مثالية أكثر بين الأسطورة العربية الثمودية للغصن الذهبي، من مثل الإنيادة والأوديسة، وحتى الملحمة الأكثر مثاليةً، ملحمة جلجامش، بما فيها من خصوصية الغصن السحري أو "نبتة الخلود"، يرى أن ينظر في مزيد من دلائل تاريخية و"مادية" تُمَيِّز دلالياً بعض العِصِيّ، والعيدان والصولجانات غير العربية سواء أكانت "ذهبية" أو مجرد عصى مشحونة بطاقة احتفالية ورمزية تقرِّبها من الغصن الذهبي العربي في معناها.

يبدأ المؤلف بالنظر في أيقونية عطارد[١٧٨] حاملاً غصناً ذهبياً وهو يقود الموتى

---

(١٧٨) عُطارد، طبقاً **للموسوعة العربية العالمية**، رسول الآلهة وإله الطرق والسفر في الأساطير الرومانية. عبد الرومان القدماء عُطارِد كإله للتجارة والملكية والثروة. وقد اعتبره الرومان ماكرًا ومُضِلّاً وربما مُحتالاً أو لِصًّا، كما اعتبره المجرمون حاميًا لهم. ويشبه عُطارِد الإله هرمس في الأساطير الإغريقية. كان عُطارِد ينقل رسائله بسرعة مذهلة لأنه كان يلبس صندلا مجنحًا يدعى **تالاريا** .كما كان يلبس قبعة ذات حاشية عريضة مجنحة تدعى **بتاسوس**، ويحمل عصا مُجَنَّحَة. كان اليونانيون يسمون العصا **كريكيون** .وقد تَحَوَّرَت الكلمة في اللاتينية، لغة الرومانيين، **كادوسيوس** بمعنى **الصولجان**. وكانت لصولجان عُطارِد ثعابين ملتوية حوله لحماية عُطارِد في رحلاته. وكان معظم المراسلين والرحالة في الأزمنة القديمة يلبسون قبعة تشبه بتاسوس عُطارِد. كما كان المراسلون يحملون عصا ليعرفهم الناس لكي يستطيعوا السفر بحرية. وأصبح عُطارِد فيما بعد مقترنا بالسحر والعلم، وأصبح صولجانه يرمز إلى الطب. كذلك كان عُطارِد ابن جوبيتر، ملك الآلهة، ومايا، وهي إلهة ثانوية. وقد رسمه الفنانون كشاب أنيق ومتيقظ وذكي. وسمي أحد الكواكب باسم عُطارِد. وقد سبق أن ترجمنا لعطارد في فصل سابق.

إلى هاديس،[١٧٩] ويمضي من هنا في استكمال صورة العصا الذهبية "الكلاسيكية" أحادية الجانب لتعميق وعينا بالمصداقية الوظيفية، الشعائرية، والرمزية للعصا حتى عندما لا تكون بالضرورة "ذهبية" من الناحية المادية. ويخلص المؤلف من النظر في السياق اليوناني-الروماني بتصديق على ملاحظة بعض الباحثين أن "الأدلة الأدبية، وكذا بعض بقايا العادات والآثار، تبرهن على نحو كامل على أنه خلال العصر الكلاسيكي برُمَّتِهِ كان الموتى يَحْمُونَ أنفسَهم بحَمْلِ غُصْنٍ ذَهَبي"؛ حتى لقد "وُجِدَ غصن من الذهب في ضريح كولونوس Kolonos." كما يربط بين هرمس Hermes الذي أصبح

---

(١٧٩) هادِيس، حسب **الموسوعة العربية العالمية**، إله الموت كما تزعم الأساطير الإغريقية وكان يحكم مملكة الأموات التي تحمل الاسم نفسه. وقد أبقى الرومان على كل الأساطير المتعلقة بهاديس، ومملكته، ولكنهم سموه بلوتو. تزعم الأسطورة أن هذا الإله ابن لكرونوس وريًّا، وأنه الأخ الأكبر لزيوس، ملك الآلهة. ورغم أهمية هاديس عندهم، فلم تكن هناك أية طقوس خاصة به، ولا تُوجد إلا أساطير قليلة عنه. ومملكة هاديس منطقة محايدة مخصصة لأرواح الأشخاص الذين لا تنتظرهم عقوبة، أو ثواب عند موتهم. وكان الإغريق يعتقدون أنه رغم غياب العذاب عن هذه المملكة، إلا أنها مكان مُمِلٌّ. وتذهب أرواح الأشخاص الذين عاشوا حياة فاضلة، لتعيش حياة سعيدة في الجنة الأسطورية. أمَّا أرواح ذوي الأخطاء الفاحشة، فتذهب إلى تارتاروس، وهو مكان بعيد تحت الأرض (العالم السفلي). وهناك تُعذّبُ هذه الأرواح عذابًا أبديًّا . وكان الإغريق يعتقدون أن مملكة هاديس تقع تحت الأرض، وأن فيها خمسة أنهار :أكيرون، وكوكيتوس، وليثي، وفليجيثون، وستيكس. وكل من هذه الأنهار يشكل جزءًا من حدود المملكة مع أراضي الأحياء. وكان ستيكس أشهر أنهار مملكة هاديس. فلعبور هذا النهر، كان على الروح أن تَعْبُر على مركب شارون الذي كان يطلب أجرًا على عمله. ولهذا كان الإغريق يضعون قطعًا نقدية في أفواه أمواتهم قبل دفنهم. ويقع منزل هاديس على شاطئ ستيكس، ويحرس هذا البيت كلب بشع، ذو رؤوس ثلاثة، اسمه سيربيروس. وبعد عبور النهر، يخبر كل روح عن مكانها الأبدي ثلاثة حكام: أيكوس، ومينوس، ورادامنث. وتعذب أرواح مرتكبي الجرائم الفادحة ثلاثة آلهة تسمى فيوريز أو إيرنيز.

متماهياً في هويته من كل الجوانب الرئيسة مع الإله المصري تحـــوت، الـــذي يحمل عِصيًّا ذات دلالة خاصة.[١٨٠] هكذا نجد في نطاق أوسع مـــن رمزيـــة العصا في العصر القديم رمزيةً تَبينُ عن نفسها بشكل يظهر على أقـــوى مـــا يكون في عقائد وشعائر تتصل بالحياة بعد الموت. ويرى المؤلف نظائر للعصا المصرية، في مصر القديمة ذلك "الزمكان" التاريخي الثقافي المترَع بعصي الموت الجنائزية والصولجانات، في العصا البدوية العربية (العكاز، المخصرة، والمنسأة، أو العصا) التي تطورت لتأخذ أبعاداً احتفالية وأيقونيـــة، جنائزيـــة (خاصـــة بالدفن) أساساً.

في هذا السياق العربي نعرف أن المنفذ المخلص لأوامر النبي محمد، عبد الله بن أُنَيْس، قد أهداه الرسولُ عصَاهُ الخاصة، مع وَعْدِ الرسول بأنه، عـــن طريق هذه العصا، سوف يلقى بها الرسول في الجنة. وهكذا أصبحت صـــفة الرجل "ذو المخصرة في الجنة" جزاءً له على إخلاصه ومكانته. وقد "سُـــجِّيَ الاثنان في القبر معاً"، كما ورد في السيرة.[١٨١] وينظر المؤلف في مكانة العصا

---

(١٨٠) انظر الهامش ٩٠ أعلاه. وانظر تيموثي فريك وبيتر غاندي، **متون هِرْمِس: حكمة الفراعنـــة المفقودة**، ترجمة عمر الفاروق عمر، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة-المـــشروع القـــومي للترجمـــة، ٣٥٧)، ٢٠٠٢).

(١٨١) ذكر ستيتكيفيتش عَنْزَة الرسول في هامش ٢٧ (انظر ص٦٥ و١٢٦-١٢٩) من الفصل الأول من **صبا نجد**، وذلك في سياق المقارنة الجدلية بين القصيدة العربية والخطبة والرسالة من جهـــة إلقـــاء الشاعر البلاطي قصيدته واقفاً منتصباً، وهو يمسك بقوسه مغروساً في الأرض أمامه. وهـــو يمتـــد، في الهامش، بالصورة ويصل قوس الشاعر في مقام الإلقاء إلى عنـــزة النبي محمد، وهي اسم لحربة قصيرة، كان النبي يطلب من بلال المؤذن، بدايةً من السنة الثانية للهجرة، أن يحملها أمامه، ويغرسها في الأرض أثناء الصلوات. وهي تلك المشار إليها في المتن أعلاه. إن تقليد حمل العنـــزة بوصفها رمح إنـــشاد=

=Vortragslanze كان قد أصبح طقساً وارتبط بمناسبات أخرى ذات سلطة "دينية،" ومن بينها صعود الخطيب إلى المنبر لخطبة الجمعة وفي يده العنزة-العصا. وتؤكد هذه التطورات فحسب، والتي كانت بمثابة عودة إلى الرمز نفسه، قِدَمَ العنزة بصفتها الطقسية، من حيث تقود السلطة الأبوية الرعوية إلى السلطة الدينية الروحية وفي النهاية إلى السلطة الشرعية، والتي ترمز العصا فيها إلى الحق في تشريع العدالة وإلى الحق في الدفاع عنها. وفي العالم الأخيني العتيق للإلياذة كان المقابل للعنزة بوصفها رمح إنشاد Vortragslanze هو العصا التي كان يمسك بها أخيل في يده أثناء مواجهته المتقدة، والمهيبة، والطقسية على نحو شرعي لأجاممنون عندما كان الأخير ينتهك حرمات الأخلاق البطولية المنظِّمة لاقتسام الغنائم بأن يأخذ الجميلة بريسياس، التي أسرها أخيل وكانت سبباً غير مباشر لخصومته مع أجاممنون، بعيداً عنه. وعلى نحو مشابه للغاية للتنوع الموضوعي الاستطرادي المميز للأساليب الشعرية في الجزيرة العربية قبل الإسلام، يُنَفِّثُ أخيل عن غضبه — ولكن في الوقت نفسه بصورة موزعة وَصْفِيًّا — ضد أجاممنون:

لَكَ مِنِّي نُبُوءَةٌ ويَمِينٌ ... أُثْقِلَتْ في ذا الصَّوْلَجانِ الْمُبَجَّلْ
مِحْجَنٌ لَن يَزهُو لَهُ وَرَقٌ مُذْ ... راحَ عنْ جِذْعِهِ على الشُّمِّ يُفْصَلْ
كيفَ يَزهُو وقاطِعُ الْحَدِّ عَرَّا ... هُ وَهيهاتِ بعدَ ذلكَ يَخْضَلْ
إيْ وذا الصَّوْلجانِ وَهْوَ وَلِيٌّ ... لِجُمُوعِ الإغريقِ في العَقْدِ والْحَلْ
بَيْنَ أَيْديْهِمْ يُناطُ وَهُمْ حُفَّـ ... ـاظُ شَرْعٍ لزَفْسَ فيهِمْ تَنَزَّلْ
قَسَمي وهو أَلْوَةٌ لكَ كبرى ... سوف يبكي أخيلَ جَيْشٌ مُنَكَّلْ

... ...

وإذِ انتهى أَلْقَى أخيلُ إلى الثَرَى ... بالْمحْجَنِ الْمُزْدانِ في قُتُرِ الذَّهَبْ
واحتلّ مجلسَهُ ... ...

=ورمح الشاعر بوصفه عصاه). هنا ينتهي هامش ستيتكيفيتش في أصل كتابه، **صبا نجد**. وقد أضفنا في ترجمتنا ما يلي إلى الهامش: "وقد نقلنا الأبيات من ثم من ترجمة سليمان البستاني الشعرية للإلياذة، ج١، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت)، ص٢٢٢-٢٢٣. والطريف هنا أن البستاني أثار في هوامشه على الأبيات السابقة اعتراض "بعض الشراح على هوميروس بجعل أخيل يقسم بالصولجان ولا يقسم بزفس [أي زيوس] أو غيره من الآلهة محتجين عليه بأن الصولجان قطعة من خشب لا تملك نفعاً ولا ضرًّا. وهو اعتراض في غير محله. ولا أرى له قَسَماً أوفى بالمرام من هذا القَسَم في هذا الموضع. فقد تَقَدَّمَ أن إلاهة الحكمة غادرته فلم يكن له أن يوجه نظره إلى الآلهة ... فأقسم به [أي الصولجان] وهو شعار الملك والقوة عند اليونان كما كان عند كثير من الأمم. ... فقد كان حلف العرب بالبيت والركن والحطيم وزمزم أكثر منه بمعبوداتهم وأصنامهم." انظر هامش ٣، ص٢٢٢-٢٢٣، وفي الهامش التالي (هامش ١، ص٢٢٣-٢٢٤) يوضح البستاني أن "القتر" في البيت قبل الأخير هي جمع قتير وهي المسامير. ثم يثير نقطة مهمة أخرى هي أن الشاعر لم يذكر هل كان صولجان أخيل بيده أم صولجان أجاممنون "ولا أخاله إلا صولجان أغاممنون وإن كان بيد أخيل لأن قوله "وهو وَلِيٌّ لِجُموع الإغريق" يدل على أنه كان صولجان صاحب السيطرة الكبرى. فلما كان أخيل هو المنتدب لحشد المجلس كان له أن يتناول صولجان السيادة من صاحبه. فإن أوذيس تناوله منه في النشيد الثاني عندما أخذ يطوف على زعماء الجيش." انظر كذلك ترجمة نثرية للإلياذة بقلم عنبرة سلام الخالدي، وتقديم طه حسين، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩١، ط١، ١٩٧٤)، والنص المترجم هنا يقع في صفحة ٣٣، ومن الواضح أن المترجمة أفادت أساساً من ترجمة البستاني. وانظر لحسان بن ثابت بيتاً، في سياق هجاء؛ يقول فيه:

إذا ما كسرنا رُمْحَ رايةِ شاعرٍ ... يجيشُ بنا ما عندنا فنعاودُ

(**ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق سيد حنفي حسنين، مراجعة حسن كامل الصيرفي، (القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٧٤)، ص١٩٧. ولعلنا نلاحظ البعد الأسطوري-الطقسي لفكرة "رمح الإنشاد" هذه من خلال تأمل سياق بيت حسان النادر؛ إذ يصوِّر حسان الشاعر شاعراً مقابلاً، "يُبْثُّ الهجاءَ لقومه،" من خلال تعرضه لقوم حسان، بأنه:

كأشْقَى ثمودٍ إذ تعاطى بسيفهِ ... خصيلةَ أمِّ السَّقْبِ وَالسَّقْبُ وارِدُ

في بعض الأمثال العربية عن (عصا الترحال) وبعض الأشعار الجاهلية عن "عصا البين" و"عصي الحاضر المتخيم"، وارتباط ذلك بالإقامة بعد السفر المتعب في الصحراء. كذلك يمكن أن تشير في بعض أبعادها في العربية إلى السحر (عصا موسى) مما يذكر بمرجعيتها المصرية (من حيث ارتباطها بالحية كذلك) في مقابل ذكرها في القرآن الكريم. وقد استلهم أبو نواس هذا الارتباط السحري التاريخي للعصا في بعض مدحه للخصيب الذي تمثله العصا كما يمثله عبر الخصوبة التي في اسمه. وهكذا انتقل التراث المصري للعصا إلى التراث العربي (القرآن، من حيث ذكر دابة الأرض التي تتكلم في سورة النمل، والحديث الذي يربط بين هذه الدابة وخاتم سليمان الذي سوف يختم به على أنف الكافر وعصا موسى التي سوف يمسح بها على وجه المؤمن، وفي قصة

=وقد انتهى الهامش الذي أضفناه هنا في **صبا نجد**، ولكننا نستطيع الآن أن نضيف بقية أبيات حسان التي تأتي على قصة ثمود في امتداد ذي مغزى من قصة ثمود:

فَوَلّى فَأَوفى عاقِلاً رَأسَ صَخرَةٍ ... نَمى فَرعُها وَاشتَدَّ مِنها القَواعِدُ

فَقالَ أَلا فَاستَمتِعوا في دِيارِكُم ... فَقَد جاءَكُم ذِكرٌ لَكُم وَمَواعِدُ

ثَلاثَةَ أَيّامٍ مِنَ الدَهرِ لَم يَكُن ... لَهُنَّ بِتَصديقِ الَّذي قالَ رائِدُ

وبالطبع فإننا نستطيع أن نربط بسهولة بين السيف في البيت السابق ورمح راية الشاعر في البيت قبله، وبالغصن الذهبي كذلك، وإن بشكل ضمني. ولكننا لا نغفل الإشارة أيضاً إلى نهاية المشهد في أبيات الإلياذة السابقة:

وإذِ انتهى أَلْقَى أخيلُ إلى الثرَى ... بالْمحْجَنِ الْمُزْدانِ في قُتُرِ الذَّهَبْ

واحتلَّ مجلسَهُ ... ...

منسأة سليمان، من حيث الدلالة على موت سليمان بعد أن كانت رمزاً لقوته في الحياة): أي جنائزياً وواهباً للحياة على السواء.

عندما يعود المؤلف إلى موضوعه الأصلي حول مادية العصا ورمزيتها، وفقهها اللغوي يعترف بأن القرائن النصية للبعد الرمـــزي للغـــصن الـــذهبي الثمودي، أي الاتجاه إلى فرجيل، إنما وصلت إلينا بفضل فريزر الذي ذكـــر الغصن (كما ورد في فرجيل) في بداية كتابه العتيق. ولكنه يـــرى أن فريـــزر مخيب للآمال في بحثه عن هذا الغصن، وبخاصة لأولئك الذين يُعْنَوْن بغـــصن فرجيل وليس ببديله الفريزري. فبالنسبة إلى فريزر، كما سرعان ما نتحقق، لا تعدو قصة الشاعر اللاتيني عن غصن من ذهب سوى اسم منجز في إطار ضيق بشكل مناسب، وهو اسم ذو طاقة هائلة عظيمة -بوصفه "استهلالاً" لكتابه كما هو بالنسبة إلينا بوصفه مفهوماً. ومع ذلك، فإن فريزر لم يكن في نيته أن يرسو على شاطئ مملكة تلك الطاقة. إنه يتبنَّى الاسم فحـــسب ويمـــضي في طريقه إلى موضوعه الحقيقي، أو موضوعاته، خلال أضيق طرق الهروب -أي فرجة تفسيرية-فيلولوجية، لا تتعامل كثيراً مع الغصن الذهبي نفسه بقدر مـــا تتعامل مع بعض الفلكلور الخاص ببعض العشب الطفيلي (الدَّبق-الهـــدال)، كما أنه يسئ تفسير لوحة تيرنر (١٨٣٤) عن "الغصن الذهبي" التي لا تعكس مشهداً من نيمي بل من إنياس وسيبيل على بحيرة أفيرنوس، وهو مشهد أكثر مصداقية. ولذلك يظل الغصن الذهبي كما يظهر في فرجيل غير مستكشف في أدنى إشاراته (ثلاثة مشاهد من الإنيادة في صفحة واحدة) وغـــير أساســـي بالنسبة إلى اهتماماته. ومن ثمَّ ينظر إليه كأنه نوع من "افتح يا سمسم" لفـــتح

أبواب الجحيم، دون أن يتجاوز ذلك. إنه لم يسعَ إلى الإجابة عن السؤال الذي سأله على مسافة مجلدين من التعرض للمشاهد السابقة: "ما هو الغصن الذهبي؟"

لعل المشكلة لا تكمن في معالجة فريزر المبتسرة للغصن الذهبي في صيغته الفيرجلية بقدر ما تكمن في تحققنا من أن قراءتنا للتشكل الأسطوري العربي حول "غصن من ذهب" هي تقريباً أقرب إلى رد فعل منعكس من الغصن الذهبي/الدبق. ذلك على الرغم من أننا نعلم أنه في الحالة العربية نمتلك شيئاً لم يكن أبداً في حوزة فريزر مع أنه جعله عنواناً (يبحث عن مؤلف) لكتاب ضخم عن أشياء أخرى كثيرة. بل إن ذكر الغصن الذهبي في فرجيل لا يشير بوضوح كافٍ إلى أي دليل على وجود هذا الغصن. وهكذا فإن الغصن الذهبي العربي، بإيجازه الشديد ودقته، وظهوره المجرد الواضح، يسمح لنا بأن نعطي له، بالنظر إلى تشبيهات فرجيل وموازاته البلاغية، أولية "تقنية" من حيث التأثير السيميوطيقي حتى على سلفه الممتد نصياً وزمنياً في إنيادة فرجيل. ومع ذلك يستطيع المرء، كما يقول المؤلف (ص٢٠٥) في نهاية حديثه عن فريزر، أن يمضي في تخيل أن فريزر لو ظفر بدليل حرفي على وجود غصن من ذهب عند العرب، لاختار أن يتصوره انعكاساً عَرَضيًّا للهدال الشمالي الجوال وقد جنح إلى صحراء العرب.

٢ – ٨ – ٢ الغصن الذهبي وفرجيل

أما قصة هذا الغصن الذهبي في فرجيل[١٨٢] (ص٢٠٦-٢٠٧) ففيها خصائص مركزية وعرضية ذات دلالة في النظر إلى الغصن الذهبي العربي. فأولاً يرتبط غصن فرجيل رمزياً بالعالم الآخر على نحو كامل من المباشرة غير المعتادة بالنسبة لرمز. وعلاوة على ذلك يمكن القول بأنه ينتمي إلى عالم القبور، أو بعبارة أخرى، بعالم أولئك الذين يفترض فيهم أن يدفنوا على نحو مادي وشعائري. ويعد الغصن الذهبي المفتاح المطلق لهذا العالم. فإنياس يحتاج إليه ليمكنه من المرور عبر تلك الممالك الخاصة بالعالم الآخر، الجحيم بخاصة. وكانت بروسربينا، الملكة-الإلهة في العالم السفلي تصحبه إلى هذا العالم وهي تحمل الغصن الذهبي حتى يمكنه الوصول إلى تلك المواطن التي أعدت للملعونين والآثمين. وحين يصل إلى "الباب" الذي يفصل عالم المدانين عن عالم المباركين، يؤدي ما يجب أن يفهم بوصفه "اغتسالاً" شعائريًّا، ثم "يثبت الغصن قائماً على العتبة". وهكذا يؤدي طقوسه.

لا يُذْكَرُ الغصن الذهبي مرة أخرى فيما بقي من رحلة إنياس في ذلك العالم، إذ سوف يقابل، طبقاً للتلميح السيميوطيقي لنبوءة سيبيل، في روضات

---

(١٨٢) يلاحظ المؤلف في هامش ٤ من صفحة ١٨٨-١٨٩ أن "الغريب أن فرجيل نفسه، الذي ينطوي اسمه على اشتقاق دلالي من Virga (الغصن) قد تطابق تماماً مع القيام بدور "تنبؤي" ذي شقين: أحدهما رؤية إيديولوجية للإمبراطورية في الإنيادة والثاني في نشيده الرابع الذي تم تأويله على اعتبار أنه تنبؤ بالمسيحية، لما ورد فيه من تعبيرات صوفية ذات دلالات بالغة الغموض والإيحاء." وهذا ما يذكرنا بما أشار إليه المترجم في فقرة "مقدمة المترجم" من فهم الأسطورة من خلال تأويلية الشك وتأويلية الإثبات.

المباركين وأبهاء البركة، والده، أنخيسيس، الذي سوف يتنبأ له بمستقبل ذريته. ونحن نتحقق من أن هذه النبوءة هي الخلفية التي تسند الرسالة السيميوطيقية للغصن الذهبي -بقدر ما تكون إشارة الغصن الذهبي الإجرائيةُ المفتاحَ الذي يفتح بوابات العالم الآخر. ومعنى هذا أنه بمجرد ذكر الغصن الذهبي في الإنيادة نعرف أو نتوقع أن نعرف شيئين متشاركين: النزول إلى العالم الآخر والوحي بنبوءة تجاوزية (ترانسندنتالية).

٢ – ٨ – ٣ الغصن الذهبي وهوميروس

يتناول المؤلف (ص٢٠٧-٢١٦) علاقة الغصن الذهبي بأوديسة هوميروس. ويرى أن فرجيل في الإنيادة لم يكن مَعْنِيًّا بمساحة من الأفكار الفريدة الأدبية أو الرمزية العميقة. وقد كان سلفه ومثاله في كلا هذين الجانبين الأوديسةُ الهومرية. هنا يقترب السياق العربي للغصن الذهبي من السياق الهومري إذ يشهر أوديسيوس على مدخل العالم الآخر سيفه الصارم "ويحفر حفرة طولها ذراع، وعرضها ذراع، يسكب فيها سوائل قربانية لجميع الموتى". ويذكرنا هذا، في السياق العربي، بالنبي محمد الذي حفر بسيفه حفرة/ قبراً، كشف له عن الغصن الذهبي واستعاد به ذكرى آخر الثموديين.

يلخص المؤلف هنا الأحداث التي تلت حفر أوديسيوس الحفرة، إذ ضحى بخراف، جعل دمها يجري على تلك الحفرة، وهكذا وقف عند عتبة هاديس يدعو إليه "أرواح" الموتى، وهدفه الرئيس في هذا التوجه بالسؤال إلى روح تيريزياس، يطلب منه "النبوءة". وحين يظهر الرائي الأعمى أخيراً عند الحفرة، يحمل "عصاً من ذهب"، ويعيد شربه من دم القربان في الحفرة، "يتنبأ"

لأوديسيوس بعودته إلى إيثاكا، حيث سيعيش حتى آخر أيامه حياته مَحُوطاً بشعبه المترف.

يمضي المؤلف في صفحات قليلة وهوامش مكثفة للغاية في تحليل إشارات عن العصا الذهبية ومجداف مسينوس (الذي يُعَدُّ جزءاً من الغصن الذهبي حيث يدفن مع صاحبه في قبره بعد انتهاء رحلته في الحياة-البحر) في **الأوديسة** (التي لا تعرف غصناً ذهبياً) في إطار القبر والدخول إلى العالم الآخر حيث يكتسب أوديسيوس معرفة بالمستقبل والماضي نبوئياً من خلال تريزياس الأعمى وعصاه الذهبية وأم الأول الساكنة في العالم الآخر. ويستكشف المؤلف ما بين الإنيادة والأدويسة داخل الموتيف المشترك الخاص بالسمة الشعائرية والرمزية في الملحمتين بخصوص الدخول إلى العالم الآخر، ليبين أن فرجيل يتناص عكسياً مع هوميروس في بعض تفاصيل الدفن الشعائري. ولكنه يلمح بعض التشابهات بين الأدويسة والشعر الجاهلي حول "السؤال" على القبر والأطلال، وكذلك تقاليد الدفن الجاهلية الخاصة بالأخذ بالثأر، وكذلك الربط بين معنى القبر في الأوديسة واللغة العربية إذ يأخذ الاثنان معنى الـ "العلامة" أو "السمة" في اليونانية و"الصُّوَّة" في العربية.

٢ – ٨ – ٤ الغصن الذهبي وجلجامش

من هنا يأخذ المؤلف (ص٢١٧-٢٣٦) في تأسيس التشابه القوي المثالي والبنيوي بين ملحمة جلجامش والمصادر اليونانية-الرومانية لـ"الغصن الذهبي"، وهو تشابه لم يسبق إلى ملاحظته أحد سوى على نحو تقريري مبالغ

فيه. ولكنه قبل أن يشرع في تأسيس هذا التشابه يرصد الاختلافات الإجرائية بين الملحمتين من جهة الخلق الأسطوري. ذلك أن جلجامش يحصل على غصنه السحري (أو "نبتة") في نهاية رحلته وليس في بدايتها إلى أرض دلمون، أو العالم البعيد على حافة الأشياء التي ترقد فيما وراء "مياه الموت"، حيث يعيش أوتنابشتيم، السلف الأسطوري والمثال النصي للنبي نوح التوراتي، حياة خالدة، ومن ثم يكون شبيهاً بالإله، لكنه كذلك في عزلة تامة، مدخرة لحضور زوجته الخالدة على نحو مساوٍ. أما العالم الذي يرحل إليه جلجامش، أو الذي عليه اقتحامه، فجد متشابه مع "هاديس"، العالم الآخر في **الأوديسة**، كما أن غايته من الرحلة هي بوضوح الحصول على الخلود. وعلى الرغم من عدم انتهاء **ملحمة جلجامش** بـ"نبوءة"، فهي تنتهي أيضاً بتحقيق مصير مؤسس نظام مدني (مدينة).

يبدأ المؤلف بوضع هدف جلجامش[١٨٣] داخل المثال البنيوي للإنيادة والأوديسة للكشف عن الروابط المثالية والبنيوية بينهما، ويصل إلى أن بنيات الملاحم الثلاث تلتقي معاً، ومن ثم ، تخبرنا، عبر اشتراكها في تحديد موقع ترتيبات موتيفية بعينها مشتركة، بقوة فوق-نصية مُعَمَّقة عن سيميوطيقا النوع الأدبي. شكل [أدبي، أو جنس أدبي]. وما يمكن أن يدعى العناصر الأسطورية الرئيسة الخاصة بالملحمة السومرية وكذلك تركيزها الأعمق في كثافتها الرمزية

---

(١٨٣) أفدنا في ترجمة بعض النصوص المقتبسة من **ملحمة جلجامش** من الترجمة التي أنجزها عبد الغفار مكاوي عن الألمانية وراجعها على الأكدية عوني عبد الرؤوف (الكويت: منشورات جامعة الكويت، ١٩٩٤)، وخصوصاً ص ٢٠٩-٢١١.

تصبح من ثم قابلةً للدخول في أرض معدة إعـــداداً كـــاملاً. والآن يواجـــه جلجامش أخيراً أوتنابشتيم "البعيد" ويوجِّه له السؤال الذي عبر مياه المـــوت كي يسأله إياه (عن كيف تَسَنَّتْ له صحبة الآلهة والحياة الخالـــدة)، فيجيبـــه أوتنابشتيم بطريقة تبقى ملغزة (حول الكشف عن ذلك الشيء الخفي، ســـر الآلهة)، وفي هذه اللحظة تبدو قصة الطوفان وهي تتطور إلى قصة طوفان نوح دون أدنى إشارة إلى القصة في التوراة أو بخلفية قبلية. ويهتم المؤلف بهذا الملمح السومري ما قبل نوح حول اكتساب أوتنابشتيم صفة الآلهة وإعادة جلجامش للغاية نفسها؛ وأنه فقط مع جلجامش نستعيد هنا شخصية "بطل الثقافـــة". وهكذا نرى أن أوتنابشتيم قد أري رؤية، ومن ثم عرف سرَّ الآلهة، وإن كنا لم نخبر بأي تحديد "ما هو سرُّ الآلهة". وهل كان عقاب الطوفـــان بـــسبب حصول أوتنابشتيم على "السر"؟ وهل قبول الإله إنليـــل النـــهائي لخـــلاص أوتنابشتيم من الفيضان يعني القبول بأن يكون "سر الآلهة" في أيدي أوتنابشتيم بإعلان إنليل نفسه هذا لأوتنابشتيم وزوجته؟ إن إنليل، مع ذلك، يحـــدد، في معنى سيميوطيقي، مكان، وفي النهاية، طبيعة وجود أوتنابـــشتيم الخالـــد (في البعد، على شفا الأنهار، سوف يسكن أوتنابشتيم)، أي بعيداً عن "الأحياء"، إذ ينبغي أن يصل إليه جلجامش ليحصل على سر الخلود، فتحكـــى قـــصة الطوفان، ويخضع أوتنابشتيم جلجامش لشروط الوعـــد الأول، أو الاختبـــار الأول: فيفرض عليه عدم النوم لمدة ستة أيام وسبع ليالٍ. يفشل جلجامش في هذا الاختبار ويستعد للعودة إلى أرض الفانين من حيث جاء، لولا أن تداركته شفقة زوجة أوتنابشتيم، فيستدعي جلجامش ويسر إليه بالكلمات التي تفـــوَّه

بها في بداية قصة الطوفان الملغزة. ولكن الآن سوف يكشف السر عبر العمق الأخروي للبحر على لسان أوتنابشتيم:

"... فثمة نبتة تشبه الشوك ... وهي كالوردة (؟)

يخز شوكها يدك.

وإذا وقعت يداك على تلك النبتة

وجدت الحياة (الخالدة)!"

وعند سماع هذا يربط جلجامش حجارة ثقيلة بقدميه ويندفع إلى الهاوية (الجحيم)، حيث يرى النبتة التي وخزت يده ويجزها، ويفكُّ قدميه من الحجارة، ويلقيه **اليَمُّ** على الشاطئ. وهناك يرى أورشانبي هذه النبتة العجيبة، التي تعيد للإنسان قوته السابقة (؟)، منتوياً أن يأخذها معه إلى أوروك، ولكنه يتوقف في طريقه على بحيرة، ويضع النبتة على حافة الماء ويستحم؛ ولكن الحية تبرز من الماء، منجذبة إلى النبتة ورائحتها، فتخطفها، وتختفي مرة أخرى في عمق الماء. وعندما تظهر مرة أخرى تكون قد انسلخت من جلدها. وهنا تفقد النبتة/الغصن العجيبة إلى الأبد بالنسبة إلى جلجامش، وتصبح الحية وارثته:

– هنالك جلس جلجامش وأخذ يبكي

لكن عودة جلجامش إلى أوروك، مع ذلك، ذات مغزى رمزي، لأنه، خلافاً لأوتنابشتيم الذي يحيا في حقول إيلسيان التي لا عمل فيها ولا هدف ضمنياً، يعود بوصفه إنساناً عليه أن يبني بقاءه الخاص في مدينته الآمنة، المؤسسة تأسيساً جيداً. ولهذا، في ختام الملحمة كما في كل نقاطها وموتيفاتها

الرئيسة الرمزية والبنيوية التي تتصل عبرها بالأوديسة والإنيادة تتحدث عن أشياء تتصل بصور متعددة وخفية بمناقشة المؤلف للغصن الذهبي. وفوق كل شيء، يساعد الذكر الثاني لـ "سر الآلهة" في جلجامش على تحرير المفتاح الرمزي للملحمة السومرية، النبتة/الغصن (الذي هو يمثل الغصن الذهبي والذي يمكن أن يؤمن المرور عبر بوابات الفناء)، من إبهامه السيميوطيقي بوصفه مجرد تعلق متناقض داخلياً بقصة نوح في صورتها "التوراتية". وبدلاً من ذلك يعطيه انسجاماً ومصداقية سيميوطيقية وذلك بالضبط لأنه يجد صحبته الصحيحة في موتيف الغصن الذهبي في الإنيادة والعصا الذهبية لتيريزياس. وفي النهاية، يخرج كل الأبطال الثلاثة، جلجامش، أوديسيوس، وإنياس، من مواجهتهم الموت/الخلود، الزمن الذي انقضى والزمن الذي سيأتي، بناةً، ومجددين، ومؤسسين.

في نهاية الفصل الثامن هذا، هامش مطول (رقم ٨٤، ص٢٣٦) نرى أن نلخصه هنا لأهميته في تصور المؤلف لفهم الأساطير في العصور الزمانية التاريخية. يقول إن الأساطير تتحدث معنا بطرق مختلفة بطبيعة الحال. فكما تنوء بالتأويل والتفسير، وتختزن كذلك القدرة على توليد نسيجها القصصي، تمتلك قدرة نادرة تتخطى الزمن في أن تواءم نفسها مع أية توقعات تاريخية-ثقافية متغيرة، أو راهنة، أو أية حالة ذهنية فردية. ويرى المؤلف أن بمواجهة هذا التحول في "مادة الأسطورة"، الذي يتعدى ذلك إلى وضعها نفسها خارج إطار كل ما هو زماني تاريخيًّا، فإن كثيراً من المزايا المزعجة في التأويل المؤقت تبدو، كما يظهر للمؤلف، نزوعاً مقصوداً، ولعله متحرر، نحو ابتذال، أو قل

نحو "أنسنة" زمانية مفروضة نفسيًّا لمادة بطولية قديمة. ويقبل المؤلف هذه الطريقة في التأويل "الزماني" من حيث المبدأ للأسطورة، ولكنه يشير إلى أن هذه الطريقة تنطوي على حالات مقلوبة بوصفها ابتذالاً للأسطورة، وابتذالاً في الأسطورة. ويمكننا هنا أن نرى أن المؤلف "استمع" إلى قصة صالح من خلال "تاريخه" الذي لم يصل إلينا سوى من خلال القرآن الكريم وكتب التفسير وقصص الأنبياء كما "استمع" إلى تاريخ غزوة تبوك وأخبارها من خلال المصادر نفسها، وسعى إلى إعادة تكوين الأسطورة من خلال التاريخ وإعادة تكوين التاريخ من خلال الأسطورة، دون أن يثقلها بالتأويل والتفسير. لقد جعل الأسطورة تتحدث إلى التاريخ كما جعل التاريخ يتحدث إلى الأسطورة وأعطانا الفرصة لنستمع جميعاً إلى الحوار من كلا الطرفين.

٣ – ١ خاتمة المؤلف

أخيراً، تضع **الخاتمة** (ص٢٣٧-٢٤٦) الغصن الذهبي العربي على محور أسطورة عربية تنتج هوية رمزية لقدار، عاقر ناقة صالح، ولصالح، النبي الثمودي نفسه، ولمحمد، مكتشف الغصن الذهبي. ويلاحظ المؤلف في بداية الخاتمة أن الغصن الذهبي العربي، على خلاف الغصن الذهبي الفرجيلي/الفريزري، وعلى خلاف "النبتة التي تعيد الشباب" في جلجامش، لا يأتي إلينا مصحوباً بأي نية نصية بوصفه فرعاً لطبيعة عشبية أو حتى بوصفه صورة ناتجة من حياة عشبية سحرية، على النحو الذي يرى به فريزر شيئاً

كهذا -حتى لو كان على هذا الشيء، أيضاً، كونه مسمًّى "غصناً"، أن يزرع في عقولنا فكرة الحياة العشبية. وفيما وراء ذلك، لا يسمح لنا "نصه" أن نعرف الكثير عن خصائصه. إنه مجرد غصن من الذهب يرقد في قبر مدفوناً مع صاحبه المأسوي القديم. ويمكن، أيضاً، أن يكون غصيناً ميتاً، إذا كان يمكن القول بأن غصيناً من الذهب ميت، أو يمكن أن يموت، كونه أرضيًّا وشمسيًّا معاً. وعلاوة على ذلك، على خلاف سَمِيِّه الفرجيلي، لم يمكن البحث عنه قصداً والحصول عليه بوصفه شرطاً سابقاً للدخول إلى "الحفرة". إنه جزء من تلك "الحفرة". وهذا يعني، أنه ليس مفتاحاً، يفتحها من الخارج، كما يفعل الغصن الذهبي لدى فرجيل، الذي يشرِّع فحسب "تقهقر" البطل الأبعد، الذي تكمن في نهايته النبوءة العظيمة لروما -المستقبل. وفي إيماءة نذرية، يتمُّ التخلي عن غصن فرجيل الذهبي على عتبة ذلك المستقبل، ذلك لأنه، مثل كل المفاتيح، يفتح ولكنه بنفسه لا يعبر العتبة، إذ لا تصبح ثمة حاجة إليه بعد تخطيه هذه العتبة. أما الغصن الذهبي الثمودي، من ناحية أخرى، فيفتح أسطورة مأسوية، أي أسطورة ثمود، من داخل بُعد الماضي وحده. إنه لا يسمح بشكل مباشر بالنبوءة التي يجب أن تكون المستقبل. بل هو يقدِّم فقط معرفة بماضيه الخاص. وما سيحدث بعد ذلك يتوقف على الإنسان الذي يحفر القبر ويعثر على الغصن الذهبي —أي على الشخص الذي يعرف الغصن، أو "يتعرَّف" عليه.

إن الغصن الذهبي العربي ليس شيئاً منْزوعاً من إطار زمنه "الخاص"، بالرغم من مجيئه إلينا من داخل زمن أسطوري. وهكذا ينطوي على تناقضه

الظاهري، أو مفارقته الخاصة. ومن ثم ، فهو، كونه آتياً من ماضي أسطورة، يحمل رسالة كذلك، ويذكّر بالعصف المأسوي الذي أطاح بحاضرة ثمود. كذلك فإن المقصود منه، كونه آتياً من القبر دون "مصادفة"، أن يتكلم عن أشياء من الماضي. ولذلك فبمجرد الكشف عنه وفي اللحظة نفسها التي يتمُّ التعرُّف فيها عليه يرتبط بأشياء سوف تحدث في المستقبل، حتى لو بدا ذلك الربط، على السطح، إسقاطاً لا يكاد يَبين.

يقترح الغصن الذهبي العربي، ولو كان ذلك فحسب بسبب ماهيته "اللا حيَّة" خلال عملية دفنه في قبره، موازاة خاصة مع العصا الذهبية لتيريزياس من حيث الرمزية الأيقونية لكل منهما. فقد عُثِرَ عليه في العالم الآخر، أو عالم القبور ومدن الموتى، وهو لا يقترح أية فعالية مباشرة، بل يخفي، أو يضمر، المعنى الرمزي أكثر مما ينجزه. فهو، ليس "أداة" على نحو بارز، على العكس من غصين الذهب الذي اقتلعه إنياس من شجرة بلوط على شاطئ أفيرنوس وكان قادراً على فتح بوابات العالم السفلي، وإعطاء معرفة بالمصير، أو "نبتة" جلجامش العجيبة، بل إنه ليس هدفاً أو وسيلة لتحقيق "مطلب" ذي معنى محدَّد كافٍ لإرضاء التوقعات السردية التي يبرز من خلالها.

إن الغصن الذهبي العربي كان يجب أن "يحفر" عنه، ليس بمسحاة أو مجرفة، بل بسيف، ويعاد اكتشافه ويُرَدُّ له سياقه النصي، بمعنى إعادة تضمينه في نص أكبر. ومن ثم يتطور الرمز إلى أسطورة وتكشف الأسطورة عن عمقها النموذج الأصلي. وفي عبارة أخرى، فإن اكتشاف الغصن الذهبي على يد

النبي محمد يظل مفرَّغاً من قصته الخاصة، بعيداً عن حادثة "العثور" عليه التي عرَّته أو جرَّدته، والتي سوف تظل مدينةً بمعناها ما قبل التأويلي لشخص "المكتشف" فحسب.

لهذا علينا أن نسأل مزيداً من الأسئلة كما يجب أن نتذكر طرق الفهم التي ارتدناها من قبل. فمن لجة التصدع المأساوي لحاضرة الثموديين يصمد صالح صاحب الناقة وقدار عاقرها. ومن المفارقة أن المنتصر، صالحاً، لا يخسر أرضه وقومه فحسب، بل يختفي في حلٍّ كئيب للعقدة، يوشك أن يكون رعويًّا، فيهاجر، متبعاً سنة إبراهيم تماماً، إلى فلسطين. أما قدار، المهزوم، فيبقى في أرض ثمود، مدفوناً مع غصن ذهبي، بوصفه المذكر الحقيقي بالتراث المأساوي.

هكذا كان على الأسطورة أن ترقد حتى يوقظها محمد، النبي المرسل إلى وارثيها. أما إلى أي مدى يكون محمد المتحدث الرسمي باسم هذا التراث فأمر يصبح أكثر وضوحاً عندما نقارن بين طرفي القصة العربية (في القرآن وفي قصص الأنبياء)، أي، الطرف العربي الثمودي وذلك الآخر الذي يلتف حول مزيج من روايات العهد القديم والإنجيل. وهكذا، في حين يؤسس محمد، بكشفه عن الغصن الذهبي، صلة بـ"آخر ثمود"، يروي الثعلبي أن يسوع من بيت داود، ابن مريم، هو الذي بلغ بلوغاً مشابهاً حدود تلك المنطقة الموازية: فيتعرَّف عيسى أمام حواريه على كثيب رملي كان في يوم ما كعب سام بن نوح، فيبعثه من قبره حتى يمكنه أن يروي للحواريين قصة الفيضان. ومن ثم يعيده عيسى إلى القبر.

كذلك يقوم على عاتق هذا التراث -اكتشافه والتعرُّف عليه- عبء تذكيرنا مرة أخرى باللحظة التاريخية الفعلية لغزوة تبوك؛ وتحت عبء هذا التراث الثمودي، أيضاً، نشهد تلك اللحظة التاريخية وهي تتحوَّل إلى إعادة تمثيل للأسطورة الرئيسة. فنحن نعرف أن محمداً، هنا في نهاية الحقبة المدنية من حياته، في حين كانت جميع مفاصل القصة تروى وتستعاد في نطاق الحقبة المكية، باستثناء الجزء الخاص بالعثور على قبر قدار/أبي رغال، والكشف عن الغصن الذهبي في ذلك القبر. لذلك صارت مواجهةُ النبي محمد الشخصية مع الأسطورة العربية بمثابة مواجهة مع قصته الخاصة، إذ يعيد النبي تمثيل أحزان صالح وشكوكه في مهمته النبوية؛[١٨٤] وفي إعادة التمثيل هذه لم يكن الأمر مصادفةً على الإطلاق، بل ضرورياً، بالنسبة له أن تَنْتُجَ عنه مواجهةٌ مع قدار بشخصيته المعقدة كونه خارقاً للتابو في الأسطورة الثمودية حيث عقر الناقة ولكونه أبا رغال، صاحب الغصن الذهبي الغامض. وهذان البعدان للأسطورة لحظة اكتشافها هما اللذان يضفيان معنًى لـ"مفاجأة" محمد باكتشافه الغصن الذهبي واستحضاره أسطورة أو ذكرى قدار/أبي رغال.

---

(١٨٤) ثمة هامش هنا في الأصل (رقم ٢ ص١٥٢) حذفه المترجم أو سقط سهواً من طبعته. وفيه يذكر المؤلف "أن موقف النبي محمد هنا، في بعده النفسي والرمزي، قابل للمقارنة بالضرورة بدرجة شديدة مع تحول الملك شاوول التوراتي وهو في حالة كرب إلى سيبيلا عند أطلال عين دور En Dor. وهكذا فإن النصوص تتغير لكن الأدوار تظل كما هي." ويحيل المؤلف هنا إلى مقالته "الكلمات السبع" في موضع حديثه (ص١٢٧-١٢٨، هامش١٦٩) عن الكلمة السابعة في مقالته، "سؤال" بوصفها ممثلة لمعنى السؤال/الحيرة الذي يلقيه الشاعر أمام الأطلال في النسيب العربي الكلاسيكي، وغالباً لا يجد له جواباً.

من وجهة نظر الرمز، يجب ألا يخالجنا شك في أن امتلاك الغصن الذهبي يصبح علامة على المصير الخاص لقدار/أبي رغال -بقدر ما هو علامة لنا لنتذكر أنه في مجاله الماضي الأسطوري كان منفّذاً لمصير خاص ومأسوي. ولا يمكن لجهدنا الهيرمينوطيقي بحال أن يتوقّف عند الابتذال النصي المثير تقريباً لقبر "خاص" لأبي رغال وغصن ذهبي وجده محمد في ظروف يمكن بسهولة، إذا انتزعت من سياقها، أن ينظر إليها بوصفها قائمة بذاتها أو مجرد ظروف وَعْظية وروتينية. إننا نعلم أن قداراً بوصفه الشخصية الشريرة في الأسطورة كان مع ذلك يحكى عنه دائماً بنغمة لا تخلو من حِسٍّ بطولي: البطل الشرير، اليد المأسوية لمصير أسطوري -وفي عبارة أخرى، بوصفه شخصية لم يكن صالح بدونها ليستطيع أن يكمل مصيره الأسطوري الخاص بوصفه نبيًّا للفناء/الخلاص الدوري، أي مَحْقُ شعبٍ ما على سبيل العبرة، على أن يتمَّ في هذا الْمَحْق، استئناف، ولو رمزي، للتجلي النبوي في كل دورة جديدة، بما ينطوي عليه ذلك من تناقض ظاهري.

تكشف لنا "معادلة" قدار المزدوجة كذلك عن "وجودين" له: في الأسطورة، وفي اكتشاف محمد له في أثناء غزوة تبوك. في الوجود الأول يجب البحث عن قدار، مع ذلك، في القرآن والحديث الذي ولّد تفسيرات حوله. وينبغي أن نرى قداراً في هذا الوجود من حيث تأهله ليكون حاملاً للغصن الذهبي إلى قبره. وليس غريباً على مثل هذه السيميوطيقا، صالح الشبيه بإبراهيم في دوره "الرعوي"، الأبوي -الذي ينضم كذلك، مع ذلك، إلى دوره كنبي لقدر (مشئوم)- ويمكن إذن تخيله بوصفه حامل الرمز الآخر للأسطورة، رمز

التأهل والمصير: ليس الغصن الذهبي مُودَعاً في القبر الثمودي لكن، على نحو ما ينبغي للمرء أن يتخيل (ويكمل) رمزياً، العصا الرعوية للجوَّال، الرحال الدوري، النبي/الخادم لأرض مختلفة لم يكن قدار نفسه ليعرف عنها شيئاً وإن كان مع ذلك قد دُعِيَ ليقوم فيها بدور مصيري.

وهكذا ففي حين بقي قدار جزءاً لا يتجزأ من تربة مأساة ثمود حتى اكتمال زمنه الأسطوري، فإن صالحاً من ناحية أخرى، تحوَّل، بعد إنجاز عمله، متغرِّباً أو على الأقل، مرتحلاً بكآبة، لكن "عودة" صالح الدورية الأخيرة من خلال النبي محمد بذاتية صورته المثالية ضمن مخطط نبوي دوري مقدَّر، هي التي أدَّت إلى اكتشاف آخر الثموديين أو إعادة اكتشافه، ومعه الغصن الذهبي. هكذا يقع نوع من التحقق والمصادقة الرمزية، إذ لا يصبح قبر قدار في التربة الثمودية — وفي ذلك القبر غصنه الذهبي — إيذاناً فقط بانتهاء الدور السابق للتراث الثمودي، بل إنه يشير، في فعل إخراج محمد للغصن، إلى تواشج ذلك الدور القديم البائد بتراث الوريث المنبثق حديثاً، ومن ثم بدور جديد. ولذلك يجب ألا نتغافل عن عثور محمد على الغصن الذهبي لثمود بوصفه حادثاً عابراً في سيرة مقدمة لنا، وقد صيغ الحادث بأسلوب حكائي ينزع الأسطورة عنها. كما لا يجب النظر إلى هذا "العثور" بوصفه حيلة ساذجة لخدمة الذات، تبخس قيمة الرمز "القوي"، أو تفقد الوعي بوجوده، ذلك الرمز الذي لا بد أن الحادث يوحي به إيحاءً شديداً.

أما بخصوص قدار، ومن ثم الغصن الذهبي العربي نفسه، فلا بد لنا أخيراً أن نضع بعض الأسئلة والافتراضات: فإذا كان قدار/أبو رغال "مُعْلَماً"

هكذا، بعيداً عن خصائصه المادية من الحمرة و"شبه العفريت" في زرقة عينيه، بامتلاك الغصن الذهبي الثمودي، أفلا يتضمن ذلك أنه كذلك حامل ما يجب أن ينظر إليه بوصفه المصير الخاص للمواجهة الأسطورية-التاريخية مع ذلك الذي سوف يعود إلى قبره ويستخرج منه الرمز المدفون؟ ذلك أننا نلاحظ هنا مرة أخرى أن النبي محمداً، في وقوفه على أطلال الحجر، لا يجد مصداقيته الخاصة في "مواجهة" مع ذاته الدورية الأخرى؛ صالح — باستثناء أحزان صالح النمطية والمتعرف عليها والتي يعانيها أثناء مسيره إلى تبوك. وبدلاً من ذلك، مع هذا، يتقابل محمد رمزياً مع قدار ويتعرَّف على غصنه الذهبي، ويتعرَّف عليه من خلاله (الغصن).

أما السؤال/الفرضية الذي يفرض نفسه بعد ذلك فهو: إذا كان على محمد أن يختار ليمثل دوراً تحت ظروف منفصلة كليةً ورمزية-مثالية مموضعة وأسطورية، فلا بد أنه يصلح على نحو لا يمكن إنكاره للدخول في القالب المثالي للبطل الثقافي، ما دام مؤسساً وبانياً ومشرِّعاً - وكلها تقع بامتياز على مقياس "أسطوري". وبقدر ما يكون قدار من ثم مخلِّصاً، يكون محمد مصدَّقاً. وفي مواجهة حواجز كثيرة موضوعة في طريقنا من قبل فريزر نفسه، لا بدَّ أن نتذكّر هنا أن الغصن الذهبي، وليس بالضرورة العشب الطفيلي (الدبق)، قد يكون كذلك الصولجان الذي يؤمِّن رمزياً استمرار الملكية الكهنوتية. وبعد كل شيء، فمحمد، وريث الجزيرة العربية الثمودية، هو كذلك أبرز مثل في التاريخ على "الملكية" النبوية الكهنوتية.[١٨٥]

---

(١٨٥) يضع المترجم هنا (ص٢٤٦، هامش بنجمة) تعليقاً على علاقة الإسلام بالكهانة التي نفاها القرآن عن النبي محمد، وذمه للملوك المتعسفين. ولكنه يفسر قصد المؤلف بأنه ربما يكون أن=

٣ – ٢ ملحق المترجم

أما الملحق/الضميمة التي ألحقها الغانمي بترجمته للكتاب، بعنوان **ملحق: من الغصن الذهبي إلى المحجن الذهبي (ضميمة)** (ص٢٤٧-٢٥٣)، فترتبط، مثلها مثل الغصن الذهبي، بقبر رجل، هو حسان القيل، تنبأ بحصول كارثة وأفلت منها محتمياً بحرم مقدس، يسمى "شعبان ذو الشعبين" في اليمن، وبمحجن من ذهب، والمحجن هو الغصن الملتوي النهاية. لكن الناقة مفتقدة في الأسطورة اليمنية لأن اقتصاد الشعبين لم يكن اقتصاداً يعتمد على الإبل. ويستنتج الغانمي من هذا، ومن قرائن تاريخية وأدبية لغوية أخرى في قراءة النقش اليمني، أن أسطورة عاد اليمنية تسبق أسطورة ثمود الحجر. ومع ذلك يرفض المترجم (ص٢٥٣) النقش ويقبل الخبر الذي يحمله، وذلك بناء على تحليله للأخبار وبعض النقوش، وملاحظته استخدام ضمير المتكلم في النقش المذكور في حين أن دارسي النقوش اليمنية على أنها جميعاً مكتوبة بضمير الغائب، حتى في حالة تحدث صاحب النقش عن نفسه. وهو يقبل الخبر ليؤكد، في النهاية، مقولة المؤلف التي استشهد عليها من عبارة مقتبسة في الفصل الثامن تذهب إلى أن "الدلائل الأدبية، وبعض العادات والأنصاب، تثبت تماماً، أن الموتى على طول العهود الكلاسيكية البائدة كانوا يَحْمُونَ أنفسَهم بحمل غصن من ذهب".

=المسئوليات التي كان يقوم بها الكاهن والملك والنبي في الجاهلية كلٌّ على انفراد قد انصهرت في شخصية الرسول الكريم، بعد أن أُفْرِغَتْ من محتواها الجاهلي الوثني، وصَبَّتْ في قالب إسلامي توحيدي، لذلك جعله أبرز مثال في التاريخ على هذا الاندماج. ولا شك أن هذا فهم صحيح لعبارة المؤلف من قبل المترجم.

٣ – ٣ العرب والغصن الذهبي: وجهة نظر بعض النقاد

أشاد سكوت ألكسندر (جامعة إنديانا)، في مراجعة لكتاب ستيتكيفيتش نشرت في دورية **تاريخ الأديان**، بعمل الأخير قائلاً : "باختصار، سوف تكون أي مناقشة جديدة سواء لمنهج فريزر العام، أو محاولاته للتحليل الأدبي الثقافي المقارن للإشارات اليونانية–الرومانية إلى الغصن الذهبي، مناقشةً ناقصةً دون الوعي بالضوء المهم الذي ألقاه ستيتكيفيتش على هذه المسائل في كتابه عن **العرب والغصن الذهبي**".(١٨٦) كذلك أشار سكوت إلى أنه، في أعقاب حماسة ما بعد الحداثة التي ارتابت في إمكانية الاستعانة بالبحوث الأدبية في تحقيق أهداف البحث التاريخي، يُعَدُّ ستيتكيفيتش، مع آخرين، من أنصار **الشعرية الثقافية أو التاريخانية الجديدة** من خلال ضرب مَثَلٍ مذهل على الحاجة إلى إعادة استيعاب مواهب المؤرخ الأدبي ومهماته في مشاريع تاريخية أوسع من حيث تطرح هذه المشاريع، في الحالة الراهنة، تقويماً أعمق وأرحب للثقافة العربية قبل الإسلام وفي صدر الإسلام.

---

(١٨٦) يشير سكوت ألكسندر في ثنايا مراجعته إلى مقالة معروفة لجوناثان ز. سميث بعنوان "عندما ينكسر الغصن" وقد نشرت أساساً في ١٩٧٣، وأعيد نشرها في ١٩٧٨. ويذكر ألكسندر أن ستيتكيفيتش لا يشير بالمرة إلى هذه المقالة المعروفة بتأويلها التفكيكي لعمل فريزر، ومع ذلك يرى أن ستيتكيفيتش يتفق مع سميث، وإلى مدى بعينه مع فريزر نفسه، في أن محور البحث الذي طرحه فريزر بخصوص الملكية الكهنوتية، والتي في سبيل تقصيها امتد فريزر ببحثه وطاقته في الغصن الذهبي إلى أقصى مدى، هي على أفضل الأحوال عرضية بالنسبة إلى المغزى الرمزي وإلى كفاءة الغصن الذهبي في **إنيادة** فرجيل.

وقد ذكر بعض من قرأ الكتاب ممن يؤخذ رأيهم في العمل قبل نشره، مثل ريتشارد و. بولييت R. W. Bulliet (جامعة كولومبيا)، أن الكتاب يكسر العزلة المألوفة للتقليد الشعري-الديني العربي التي تحيط به في دائرة التيارات الفكرية والأدبية في العالم القديم، بالإضافة إلى أسلوب نثري متألق، ورشيق وقابل للفهم بسهولة.

أما جريجوري ناجي الباحث المعروف في علم الأساطير (جامعة هارفارد) فقد ذكر أن ياروسلاف ستيتكيفيتش قام في كتابه بتطوير مناقشات قوية جديدة من أجل فهم الأسطورة بوصفها تشفيراً للقيم الحقيقية لثقافة بعينها. كما أن مدخله، المتكيِّف بحرص مع الوقائع التاريخية واللغوية للثقافة العربية القديمة، يؤدي إلى إعادة تقويم مدهشة لمثال جيمس فريزر المحتفى به عن الغصن الذهبي.(١٨٧)

---

(١٨٧) أخذنا رأي بولييت وناجي في الفقرتين الراهنتين من على الغلاف الورقي الذي يحيط بالتجليد المقوَّى Hard cover للكتاب.

الملحق (١)

مسرد

للمصطلحات

(مرتبة أبجديًّا)

المصطلح	التهجئة الإنجليزية	الصفحة
الأليجوري	Allegory	٦٣-٦٤.
إبيجرام	Epigram	١٨٠-١٨١، ٢١١.
إساءة الفهم (إساءة القراءة)	Misprision (Misreading)	٦٢، ١٠١، ٢٠٠، ٢٠١، ٢١٤، ٢٢٦.
الاستحالة المقبولة	Credible impossibility	١٦٠، ١٦٤.
الاستغراب	Occidentalism	٦١، ١٣١، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧.
الأنا الغنائية	The lyrical 'I'	٨٣-٨٤.
الانتساب الاجتماعي	Affiliation	١٥٠-١٥١.
الانتشار	Dissemination	١٥٢.
الإنشاء الطباقي	Antithetic composition	٣١٠.
بلاطي	Courtly	١٢، ٢٣، ٤٣، ٦٩-٧١، ٧٩-٨٥، ٢٦٢، ٢٦٧، ٢٧٦.

البنيوية	Structuralism	٦٣، ٩٧، ١٤٨، ١٥١، ١٨٤، ٢١٢-٢١٧، ٢٢٩-٢٣٠، ٢٦٧-٢٧٣، ٣٩٥-٣٩٨.
التاريخانية الجديدة	New Historicism	١٩٠، ٢٠٤، ٤٠٨.
التجريبية	Empiricism	٢١٣.
التعددية اللسانية	Heteroglossia	٧٨.
التفكيكية	Deconstruction	٦٣، ١٣٨، ١٤٨، ١٥٠، ١٦٦-١٦٨، ٢١٠-٢١٧، ٢٣١.
الجنسانية (الجنسوية)	Sexuality	١٥٢.
الخطاب	Discourse	١٤٥، ١٥٨، ١٦١-١٦٢، ١٦٧، ٢٢٥، ٢٢٩، ٢٥٣، ٢٦١، ٣٤٠.
رعوي	Pastoral	١٢، ٤٣، ٥٨، ٦٥-٦٨، ٧٠، ٧٨، ١٨٣-١٨٤، ٢٦١-٢٦٢، ٢٧٦-٣٠٤، ٤٠٢-٤٠٤.
الرومانتيكية الغنائية	Lyrisme romantique	٧٤.
السوناتا وشكل السوناتا	Sonata & Sonata form	٥٧، ٢٦٧-٢٦٨.

الصورية	Imagism	٦٤، ٣٠٣.
الطبيعة المتعاطفة	Sympathetic nature	١٦٠.
عمود الشعر		٩٣.
الغصن الذهبي	The golden bough	٦، ١١، ١٨-١٩، ٢٤، ٤٢، ٢٣٦، ٣٢٣-٤٠٩.
غنائي	Lyrical	١٢، ٢٤، ٥٣، ٥٧-٥٨، ٦٢-٦٤، ٧٠-٨٤، ٩٤-١٠١، ١٣٤، ١٨٠-١٨٣، ١٩٣-١٩٧، ٢٣٩، ٢٦٢-٢٦٦، ٢٧٠-٢٨٧، ٢٩٥-٣١٥.
القراءة الطباقية	Contrapuntal reading	١٥٧.
لذة النص	The pleasure of the text	٦٢، ٢٠٢-٢٠٣، ٢١٨.
ما بعد البنيوية	Post structuralism	٤٠، ١٣٨، ١٥٢، ١٦١، ٢١٢-٢١٣، ٢١٧.
المتاهة	Labyrinth	٢٩٤-٢٩٥.
مركزية الكلمة	Logocentrism	٢١٥-٢١٦.
المفارقة/التناقض الظاهري	Paradox	٥، ٢٥، ١٠٣، ١٢٣، ١٣٢، ١٦٤، ٢٠٧-٢٣١، ٢٦٠،

		٢٨٠، ٢٩٠، ٣١٧، ٣٦٠.
موتيف	Motif	٥٨، ٨٧، ٩٥، ١٠٠، ٢٧٥، ٢٧٩-٢٨٥، ٢٩٠-٣١٧، ٣٩٤-٣٩٨.
الموضوعة (=التيمة)	Theme	٣٤، ٥٧، ٥٨، ١٠٠، ٢٥٢، ٢٧١-٣١٠، ٣٣١، ٣٤٥، ٣٦٣، ٤٠٦.
النسب الفطري	Filiation	١٥٠-١٥١.
النسيب		٥، ٦، ١٢، ١٨، ٢٢، ٤٤، ٥٧، ٨٥، ٩٢، ١٠٠، ١١٠، ١٥٧، ١٨٩، ٢٣٣-٣٩١، ٤٠٣.
النقد الثقافي/الدراسات الثقافية	Cultural criticism/cultural studies	٩، ١٠٣، ١٢٠، ١٦١.
النقد الجديد	New Criticism	٥، ١٤٨، ١٦٦، ١٦٨، ٢١١-٢١٧.
الهسكلاه	Haskalah	٤٧.

الملحق (٢)

مسرد لأسماء الأعلام الواردة في الكتاب

(مرتبة أبجديًّا)

الاسم التهجئة الإنجليزية	الصفة (حسب السياق)	الصفحة
ابن المعتز	شاعر	٧، ٢٠، ٢٤، ٥٧، ٦٠، ٦٤.
ابن خفاجة	شاعر	٢٧١، ٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٧، ٢٩٢، ٣٠٢.
ابن خلدون	مؤرخ	٢٣٨.
ابن رشد	فيلسوف	٢٣٨.
ابن رشيق	ناقد	٩٨، ١٠٠، ١٨٥، ٢٠٥، ٢٥٨.
ابن زيدون	شاعر	٢٥٩، ٢٨٦.

ابن سلام الجمحي	ناقد	٩٤، ٩٨، ٢٣٧.
ابن شهيد	شاعر	٢٩٥، ٣٠١.
ابن قتيبة	ناقد	٢٠، ٦٢، ١٩٦، ٢٠٥، ٢٣٨، ٢٦٧، ٣٥٧.
ابن مقبل	شاعر	٢٣-٢٤، ٩٤-١٠١.
أبو العتاهية	شاعر	٢٧٧-٢٧٨.
أبو تمام	شاعر	١، ١٦، ٥٨، ١٧٠، ٢٩٥، ٣٠٠، ٣٠٢، ٣٧٠-٣٧١.
أبو رغال (قدار)	شخصية	٣٢٤، ٣٣٧، ٣٤١، ٣٤٨، ٣٥٩-٣٦٩، ٣٧٩، ٤٠٣-٤٠٥.
أحمد شوقي	شاعر	١٩، ٢١، ٤٥، ٤٨، ٦١، ٨٩-٩٠، ٢٣٩، ٢٦٦، ٢٧٤، ٢٩٣، ٣١٢-٣١٦.
أحمد عبد المعطي حجازي	شاعر	٣، ٤، ١٩-٢٤، ٤٥، ٦٢-٦٣، ١٠٣-١١١.
إدموند سبنسر E. Spenser	شاعر	٦٧، ٧٠، ٧٣، ٢٦٢، ٢٨٨.

إدموند ويلسون	E. Wilson	ناقد	١٦١.
إدوارد ب. تايلور	E.B. Tylor	أنثروبولوجي	٣٢٩.
إدوارد سعيد	E. Said	ناقد	٢، ٥، ١٧، ٦١، ١٣١، ١٤٣-١٦٩، ١٧٧، ٢٠٩.
آرت برمان	Art Berman	مؤلف	٢١٢-٢١٧.
أرثر جون أربري	A. Arberry	مستشرق	٣٣-٣٨.
أرشيبالد مكليش	A. MacLeish	مؤلف	٢٤٤.
إرك هافلوك	E. Havelock	مؤلف	٦٢، ١٨٩..
إرنست كاسيرر	E. Cassirer	فيلسوف	١٦٦.
أسامة بن منقذ		شاعر ومؤلف	٢٤٠، ٢٤٨-٢٤٩، ٢٥٨، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٨٦-٢٨٧.
أفلاطون	Plato	فيلسوف	١٤٣.
أكيكو م. سومي	A.M. Sumi	مستعربة	٨٨.
ألبرت لورد	Albert Lord	باحث	٣٤، ٥١، ١٨٩.
ألفرت	W. Ahlwardt	مستشرق	١٧٧، ١٨٦-١٩٧.

ألفرد كروازيه	A. Crozet	مستشرق	١٤٢.
إمبرتو إيكو	E. Eco	ناقد	١٤٠.
الآمدي		مؤلف	٣٧، ٩٠.
إميل شتايجر	E. Staiger	مؤلف	٦٢، ٧٦، ١٨٢، ١٩١.
إميليو جارسيا جومز	E.G. Gomez	شاعر ومؤلف ومترجم	١٣، ٨٨.
أهنتهل كريمسكي	A. Krymskyj	شاعر	٢٥، ٥٥، ١٣٣.
أورفيوس	Orpheus	شخصية	٣١٩.
أوين بارفيلد	O. Barfield	فيلسوف	٣٢.
إيفان فرانكو	I. Franko	أديب	١٦، ٢٩، ٥٨.
برنارد لويس	B. Lewis	مستشرق	١٥٥.
برونتيير	Brunetière	مؤرخ أدبي	١٤٢.
بول دي مان	Paul de Man	ناقد	١٦٦.
بول فاليري	Paul valéry	شاعر	٧٤.
بونيبكر	Bonebaker	مستشرق	٢٠٥.

بيتر موناغان	P. Monaghan	باحث	٣٨-٤٢.
بيير كاكيا	Pierre Cachia	مستشرق	١٣٤.
ت.إي. هولم	Th.E. Hulme	ناقد	١١٠.
ت.س. إليوت	T.S. Eliot	شاعر وناقد	٤٤-٤٥، ٤٨، ٦١، ٧٤، ٢١٠-٢١١، ٢١٧-٢١٨، ٣١٨، ٣٣٦.
تحوت	Thoth	شخصية	٢٢٢-٢٢٣، ٣٨٦.
تزفيتان تودوروف	T. Todorov	ناقد	١٧.
تشارلس داروين	Ch. Darwin	عالم طبيعة	٣٢٨.
جاستون باشلار	G. Bachelard	مؤلف	٦٢، ١٦٣، ٢٥٢، ٣٠٨.
جاك دريدا	J. Derrida	ناقد	١٥٢، ١٦٦-١٦٧، ١٧٤، ٢١٠، ٢١٥-٢١٦، ٢٣٠-٢٣١.
جرونيباوم	Grunebaum	مستشرق	١٧٨-١٨٧، ١٩٧-١٩٩.
جوبيتر	Jupiter	شخصية	٣٣٠.
جوته	Goethe	شاعر	٥، ١٦، ٣٥، ٤٤، ٥٨-٥٩، ٦١، ٧٣، ٧٨-٧٩،

			٨٤، ١١٦، ١٣٢، ١٤١، ١٥٦، ١٦٦، ١٧٨-١٨٥، ١٨٩-١٩٠، ١٩٨، ٢٠٦، ٢٩٣.
جوزيف ديكر كارليل	J. Decker	مستعرب	٢٩٣.
جوزيف فون هامر بورجشتال	J. von Hammer-Purgstall	مستشرق	١٣٥.
جوزيف كونراد	J. Conrad	أديب	١٤٤.
جولدتسيهر	Goldziher	مستشرق	١٦٤، ١٧٨، ٢٠٤-٢٠٥، ٢٩٨.
جوليوس فلهاوزن	Wellhausen	مستشرق	١٧٨، ٢٠٤.
جويدي	Guidi	مستشرق	١٣٥، ١٤٢.
جيامبتسيا فيكو	G. Vico	باحث وفيلسوف إيطالي	٥، ٥٦، ٦٢، ١٥٦-١٦٤، ١٦٦-١٦٧، ١٧٠، ١٧٤، ١٧٨، ٢٠١، ٢٣٠.
جيمس فريزر	J. Frazer	مؤلف	٦، ٧، ٣٢٧-٣٣٨، ٣٤٠، ٣٤٤، ٣٨٣-٣٩١.

جيمس منرو	J. Monroe	مستعرب معاصر	٣٠٧.
جيوفري هارتمان	G. Hartman	ناقد	١٦٦-١٦٧.
حسان بن ثابت			٥٥، ٩٢، ٩٦، ١١١، ٢٧٤-٢٧٦، ٢٩٥، ٣٦٣، ٣٨٨.
دايان أكرمان	D. Ackerman	شاعرة	٤٤.
ذو الرمة		شاعر	٩١، ٢٥٩، ٢٧٨-٢٨٢، ٣٧١.
رايسكه	Reiske	مستشرق	٢٠٦.
رولان بارت	R. Barthes	ناقد	٦٢، ١٤١، ٢٠٠-٢٠٣، ٢١٧، ٢١٨.
ريمون بيكار	R.Picard	ناقد	١٤٠.
رينولد نيكلسون	R. Nicholson	مستشرق	٣٣، ١٢٥.
سي.س. لويس	C.S. Lewis	مؤلف	١٠٠.
سير تشارلز ج. لايل	Sir C. Lyall	مستشرق	٣٣، ١١٦.

سير هاملتون جب	Sir H. Gibb	مستشرق	١، ١٤، ٢٧، ٣٣، ٦١، ١٢٥، ١٣٤، ٢٠٥، ٢٣٩، ٢٩٤-٢٩٥.
سير وليم جونز	Sir W. Jones	مستشرق	٦٩، ٧٨، ١١٦، ١٣٢، ١٧٨، ١٨٣-١٨٥، ١٩٠، ١٩٣، ١٩٩، ٢٠٥، ٢٩٣.
سير وليم سكوت	Sir W. Scott	شاعر	٣٥.
شاوؤل تشرنيكوفسكي	Shaul Techernichovsky	شاعر	٤٩.
طه حسين		مؤلف	١، ٢، ٥، ١٣، ١٧، ٥١، ٦٠-٦١، ١٣٠-١٣٧، ١٤٢، ١٥٤، ١٩٩، ٢٤٠، ٣٨٨.
عبد الوهاب البياتي		شاعر	٢١، ٦١، ٦٣.
عدي بن زيد		شاعر	٢٩٥، ٢٩٩، ٣٧١.
عزرا باوند	Ezra Pound	شاعر	٦١، ٦٤، ٧٤.
عطارد	Mercury	شخصية	٢٢١-٢٢٢، ٣٨٤.

فالتر بروانه	W. Browne?	مستشرق	١٢٨.
فرانشيسكو دي سانكيتس	F. de Sanctis	مؤرخ أدبي	١٤٢.
الفريد فون كريمر	von kremer	مستشرق	١٣٥.
فريدرخ روكيرت	F. Ruckert	شاعر ومترجم	١٦، ٥٨، ١١٦، ١٣٢، ١٨٧.
فنسنت ليتش	V. B. Leitch	ناقد	١٦٢.
فيلهلم فون همبولت	von Humboldt	فيلسوف	١٦١.
فييت	G. Wiet	مستشرق	١٣٥، ١٤٢.
قدار		شخصية	انظر: أبو رغال.
كارلو نلينو	Carl Nalino	مستشرق	١٣٥-١٣٦، ١٤٢.
كارليل	Th. Carlyle	مستعرب	١١٦.
كريتيان دي تروي	Chrétien de Troyes	شاعر	٧٣.
كليب (أخو		شاعر	٥٢-٥٣، ٢٧١، ٣١٦.

مهلهل)

كلينث بروكس	C. Brooks	ناقد	٢١١، ٢١٣، ٢١٤.
كوريجو	Correggio	رسام إيطالي	٢٢١.
كولردج	S. Coleridge	شاعر وناقد	٣٧، ٦٢، ٧٣، ١٤١.
كينيث بيرك	K. Burke	ناقد	١٦١، ١٧٢.
لانسون	G. Lanson	مؤرخ أدبي وناقد	١٣٢-١٣٣، ١٣٥، ١٤٢.
لورد كلفن	Lord Kelvin	فيزيائي	٣٣٤.
لورينس ليرنر	L. Lerner	مؤلف	٢٦١-٢٦٢.
لويس هنري مورجان	L.H. Morgan	أنثروبولوجي	٣٢٨-٣٢٩.
ماثيو أرنولد	M. Arnold	ناقد	٧٤، ١٥٠.
مارتن هيدجر	M. Heidegger	فيلسوف	٩٧، ١٦١.
مارسل بروست	M. Proust	روائي معاصر	٤٤، ٦٢، ٢٦٢.
ماكس موللر	M. Muller	مؤلف	٦٢.
مايكل زويتلر	M. Zwettler	مستعرب	٣٤، ١٨٩.

مايكل سلس	M. Sells	مستعرب	٤١.
مجنون ليلى		شاعر	٥٨، ٢٩١، ٢٩٥.
محمد عفيفي مطر		شاعر	٢٠-٢١، ٤٥، ١٠٢.
مصطفى ناصف		ناقد	٤٠، ١٣٠، ٣١٣.
مهلهل بن ربيعة		شاعر	٥٢-٥٤، ٢٧١، ٢٩٥، ٣١٦-٣١٨.
مهيار الديلمي		شاعر	٣١٢، ٣١٥.
ميخائيل باختين		ناقد	٦٢، ٤٨، ٢٥٣.
ميشيل فوكو	M. Foucault	مفكر	٦٢، ١٤٥، ١٥٢، ١٦٢-١٦٤، ٢١٢.
ميلمان باري	M. Barry	باحث	٣٤، ٥١، ١٨٩.
نولدكه	T. Noldeke	مستشرق	٥، ١٧٨، ١٨٦-١٨٧، ١٩١-١٩٨.
نيكول لوروا	Nicole Laraux	مؤلفة	٥٠، ٥٣، ٥٥.
هاديس	Hades	شخصية	٣٨٥، ٣٩٣، ٣٩٥.
هارولد بلوم	Harold Bloom	ناقد معاصر	٦٢، ١٦٦، ١٦٧، ٢١٠، ٢١٧.

هربرت سبنسر	H. Spencer	فيلسوف	٣٣٣-٣٣٤.
هرمس	Hermes	شخصية	٥٩، ٢٢٠-٢٢٣، ٢٢٧، ٣٦٥، ٣٨٥.
هيبوليت تين	H. Taine	مؤرخ أدبي	١٤٢.
هيرش	E.D. Hirsch	ناقد معاصر	٦٢، ٢١٩.
هيليس ميلر	H. J. Miller	ناقد معاصر	١٦٧.
والت ويتمان	W. Whitman	شاعر	١٥، ٤٤، ١١١، ١٦٥، ٢٩٥.
الوأواء الدمشقي		شاعر	٥٧، ٢٩٥، ٣٠٢، ٣١٠.
وليام بليك	W. Blake	شاعر	٣٥، ٦٧، ٧٣، ١٥٦، ١٦١، ١٦٦، ١٦٨.
وليام روبرتسون سميث	W. R. Smith	أنثروبولوجي	٣٣٤.
ياكبسون	Jacobson	شكلاني	١٧.
يوهان هوزينجه	Johan Huizinga	مؤرخ معاصر	٦٤، ٧٩.

المراجع

ا- العربية والمترجمة

- ابن بليهد، محمد بن عبد الله. صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار. ط٣. (الرياض: دار عبد العزيز بن محمد بن سعد آل حسين للنشر والتوزيع، ١٤١٨).
- ابن ثابت، حسان. ديوانه. تحقيق سيد حنفي حسنين، مراجعة حسن كامل الصيرفي. (القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٧٤).
- ابن خفاجة، إبراهيم بن أبي الفتح. ديوانه. شرح يوسف شكري فرحات. (بيروت: دار الجيل، د. ت).
- ابن زيدون، أحمد بن عبد الله. ديوان ابن زيدون ورسائله. تحقيق علي عبد العظيم. (القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٧).
- ابن كثير. البداية والنهاية. (القاهرة: مطبعة كردستان العلمية لنشر الكتب العالية الإسلامية، ١٣٨٤ هـ).
- ابن منقذ، أسامة. المنازل والديار. تحقيق مصطفى حجازي. (القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٦٨).
- ـــــــــ. كتاب العصا. (تحقيق حسن عباس [الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨]).

- أبو تمام، حبيب بن أوس. ديوانه بشرح الصولي. دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان. (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨).
- أبو غالي، مختار. المدينة في الشعر العربي المعاصر. (الكويت: عالم المعرفة (١٩٦)، ١٩٩٥).
- الأصبهاني، أبو الفرج. أدب الغرباء. نشره عن مخطوطة فريدة في العالم صلاح الدين المنجد. (بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٧٢).
- أفايه، محمد نور الدين. الغرب المتخيَّل: صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط (بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠).
- الألوسي، محمود شكري. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. (بيروت: دار الكتب الأميرية، د. ت).
- إمبابي، دعاء نبيل. "قراءة لبعض مفاهيم إدوارد سعيد النقدية." ألف، مجلة البلاغة المقارنة ٢٥ (٢٠٠٥).
- أنس الوجود، ثناء. رمز الأفعى في التراث العربي. (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة (ذاكرة الكتابة-١١)، ١٩٩٩).
- باختين، ميخائيل. شعرية دوستويفسكي. ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة. (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦).
- بارت، رولان. لذة النص، قدَّمَ له عبد الله محمد الغذامي، ترجمه وقدَّم له وعلَّقَ عليه محمد خير البقاعي، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨).

- باشلار، غاستون. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، ط٣. (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧).
- بدوي، عبد الرحمن (مترجم). دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي. ترجمها عن الألمانية والإنكليزية والفرنسية عبد الرحمن بدوي. (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩).
- البستاني، سليمان. الإلياذة مترجمة شعراً. (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت).
- البسيوني، محمد أبو المجد علي. ببليوجرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها حتى نهاية القرن العشرين (الأدب العربي والبلاغة والنقد الأدبي). (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠١).
- البطليوسي، أبو بكر عاصم بن أيوب. شرح الأشعار الستة الجاهلية. تحقيق ناصيف سليمان عواد. (بغداد: وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٩).
- بوقربة، عبد المجيد. الحداثة والتراث: الحداثة بوصفها إعادة تأسيس جديد للتراث. (بيروت: دار الطليعة الأدبية، ١٩٩٣).
- الثبيتي، جريدي سليم المنصوري. شاعرية المكان. (جدة: دار العلم للطباعة والنشر، ١٩٩٢).
- الثعلبي. كتاب قصص الأنبياء المسمَّى بالعرائس. (القاهرة: المطبعة الكاستلية، ١٢٩٨ هـ).

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحنين إلى الأوطان. رُجِعَ في تصحيحها إلى الأستاذ الشيخ طاهر الجزائري. (القاهرة: مطبعة المنار بمصر، ١٣٣٣).
- جبرا، إبراهيم جبرا. أدونيس أو تموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ط٣. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢).
- ـــــ. أدونيس. (بيروت: منشورات الصراع الفكري، ١٩٥٧).
- الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شاكر، ٢ مج. (جدة: دار المدني، د. ت).
- جوته. الديوان الشرقي للمؤلف الغربي. ترجمة عبد الرحمن بدوي (الروائع المائة -٣-). (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٧).
- حسين، خالد حسين. شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً. (الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، ٢٠٠٠).
- حسين، طه. في الأدب الجاهلي. (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٢).
- الحكيم، سليمان. "الجذور "العروبية" لمفردات أساطير الخلق والخليقة في مصر الفرعونية." الحياة، ٢٦ من نوفمبر ١٩٩٦.
- الحمدان، محمد بن عبد الله. صبا نجد (نجد .. في الشعر والنثر العربي). ط٢. (الرياض: مؤسسة الجريسي للتوزيع، ومكتبة قيس، ١٤١٧).

- حنون، عبد المجيد. اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦).
- حور، محمد إبراهيم. الحنين إلى الأوطان في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي. (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت).
- الخالدي، عنبرة سلام. ترجمة نثرية للإلياذة. تقديم طه حسين. (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩١، ط١، ١٩٧٤).
- الخنين، خالد بن محمد (جامع ومُعِدّ ومُعَلِّق). نجد ومفاتنه الشعرية. تقديم عبد الكريم اليافي. (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣).
- الخولي، يمنى طريف. "إشكاليات الزمان في الفلسفة والعلم." ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع٩، ١٩٨٩، ص٩-٧٠.
- ربابعة، موسى. الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي. (إربد: مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، ١٩٩٩).
- الربيعي، محمود. حاضر النقد الأدبي. (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٥).
- الرجي، عبد المنعم حافظ أحمد. الحنين إلى الديار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي. (أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٠ [أو ١٩٧٩]).
- الرويلي، ميجان وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقديًّا معاصراً، ط٣. (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢).

- زاهر، عبد الهادي. صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور. (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٧).
- زغدان، عبد الوهاب. المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه. ط٢. (صفاقص: دار صامد للنشر، ١٩٨٥).
- زكريا، فؤاد. "نقد الاستشراق وأزمة الثقافة العربية المعاصرة: دراسة في المنهج،" عالم الفكر، ع١٠، ١٩٨٦، ص٣٣-٧٥.
- ستيتكيفيتش، سوزان. أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم. ترجمة حسن البنا عز الدين بالاشتراك مع المؤلفة. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).
- ستيتكيفيتش، ياروسلاف. "ابن قتيبة وما بعده: القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة،" ترجمة مصطفى رياض، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج٦، ع٢، ١٩٨٦، ص٧١-٧٨.
- ـــــ. "الظاهرة الغنائية العربية،" ترجمة صبحي حديدي بتصرف، الكرمل، صيف ٢٠٠١، ص٩٤- ١٠٢.
- ـــــ. "تراسل الشعر والرسم في الشعر العربي الحديث." ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي (القاهرة-ديسمبر ٢٠٠٣)، الثقافة والنقد الثقافي (٣): القراءة والتأويل، إشراف عز الدين إسماعيل (الجيزة: مطابع المنار العربي، ٢٠٠٦)، ص٢٩٣-٣٠٧.
- ـــــ. "سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي." فصول، ٧، رقم ١/٢ (أكتوبر ١٩٨٦/مارس ١٩٨٧)، ص١٢-٢٩.

- ـــــ. "ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي." فصول، مج٤، ع٤ (يوليو – سبتمبر، ١٩٨٤)، ص ص٧٨-٩٦.
- ـــــ. الشعر العربي والاستشراق. ترجمة وليد الهليس، مراجعة وتحرير وليد خازندار. (أكسفورد: مركز البحوث في كلية سانت جونز، ٢٠٠٤).
- ـــــ. صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي. ترجمة حسن البنا عز الدين مع مقدمة مطولة وتعليقات، مع مقدمة خصَّ بها المؤلف الطبعة العربية، (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤).
- ـــــ. العرب والغصن الذهبي: إعادة بناء الأسطورة العربية. ترجمة سعيد الغانمي. (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥).
- سزكين، فؤاد. تاريخ التراث العربي، المجلد الثاني، الشعر إلى حوالي سنة ٤٣٠ هـ، الجزء الأول، مقدمة ودراسات، نقله إلى العربية محمود فهمي حجازي، مراجعة عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحيم. (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م).
- سعيد، إدوارد. "الاستشراق الآن: تمهيد لطبعة أغسطس ٢٠٠٣ احتفالاً بمرور ربع قرن على صدور الكتاب." ترجمة حازم عزمي، فصول، مجلة النقد الأدبي، ع٦٤، ٢٠٠٤، ص١٧٩-١٨٦.
- سعيد، إدوارد. الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية وقدَّم له كمال أبو ديب. (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧).

- صالح، صلاح. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر. (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧).
- الطبري. تفسير الطبري. تحقيق شاكر وشاكر. (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٧).
- العبادي، عدي بن زيد. ديوانه. حققه وجَمعه مَحمد جبار الْمعيبد. (بغداد: شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، ١٩٦٥).
- عبد الله، محمد حسن. الريف في الرواية العربية. (الكويت: عالم المعرفة (٢٤٣)، ١٩٨٩).
- عبد البديع، لطفي. عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب، ط٢. (جدة: النادي الأدبي الثقافي، مطابع دار البلاد، ١٩٨٦).
- عز الدين، حسن البنا. "البعد الثقافي في نقد الأدب العربي (١٩٧٥-٢٠٠٠)،" بحث قدِّم إلى المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ٢٠-٢٤ نوفمبر ٢٠٠٠، وقد نشر ضمن النقد الأدبي على مشارف القرن (٢): النقد الثقافي والنقد النسوي، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي (القاهرة-نوفمبر ٢٠٠٠)، إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة: مطابع المنار العربي، ٢٠٠٣)، ص١٢٩-٢١٦. وقد نشر كذلك في فصول، مجلة النقد الأدبي، ع٦٣/شتاء وربيع ٢٠٠٤، ص١٣٢-١٨٧.

- ـــــ. "الشعر الجاهلي والبحث الأدبي المعاصر: تمهيد لرؤية الدور النقدي لمدرسة شيكاغو مع إشارة خاصة إلى سوزان ستيتكيفيتش والقصيدة العربية الكلاسيكية." مقدمة لكتاب س. ستيتكيفيتش، أدب السياسة وسياسة الأدب (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص٤٥-٥٠.
- ـــــ. "تراسل الشعر والرسم (الكتابة) في الأدب العربي." بحث منشور في كتاب الأبحاث المقدمة إلى مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، جامعة اليرموك، إربد، (٢٢-٢٤ تموز ٢٠٠٨).
- ـــــ. "جماليات الزمن في الشعر: نموذج النسيب في القصيدة الجاهلية (مدخل مقارن)." ألف، مجلة البلاغة المقارنة، مج٩، ص١٠٣-١٣٦.
- ـــــ. الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم. (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣).
- ـــــ. الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية، ط٢. (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩).
- ـــــ. شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الظعائن نُموذجاً، ط٢. (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ١٩٩٨).
- ـــــ. مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي: دراسات ومراجعات نقدية. (القاهرة: الحضارة للنشر، ٢٠٠٣).

- --. "قراءة في كتاب أدب الغرباء (كتابة الشعر على الجدران)،" في قراءات ناقدة (عرعر: نادب الحدود الشمالية، ٢٠١١)، ص٨-٢٧.
- عزب، خالد والجمل، محمد. روائع الخط العربي بجامع البوصيري [١٢٧١-١٢٧٤ هـ]، تقديم إسماعيل سراج الدين. (القاهرة: مطبعة أخبار اليوم بالتعاون مع مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٥).
- عصفور. جابر. المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣).
- العطاوي، عبد الرحيم. الاستشراق الروسي: مدخل إلى تاريخ الدراسات العربية والإسلامية في روسيا (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ٢٠٠٢).
- العظمة، نذير. سفر العنقاء. (دمشق: دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦).
- غزول، فريال جبوري. "أثر فيكو على إدوارد سعيد،" ألف، مجلة البلاغة المقارنة ٢٥ (٢٠٠٥)، ص٢٠٩-٢٢٥.
- فريزر، سير جيمس. الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين. ترجم بإشراف أحمد أبو زيد، ج١. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١).
- فريك، تيموثي وغاندي، بيتر. متون هِرْمِس: حكمة الفراعنة المفقودة. ترجمة عمر الفاروق عمر. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة-المشروع القومي للترجمة، ٣٥٧).

- فهمي، ماهر حسن. الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث. (القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٠).
- فون غرونباوم، غوستاف. دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال يازجي، بإشراف محمد يوسف نجم. (بيروت: دار مكتبة الحياة، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين (بيروت-نيويورك) المساهمة للطباعة والنشر، ١٩٥٩).
- الفيفي، عبد الله. مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا). (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١١٧، ٢٠٠١).
- القرشي، عالي سرحان. رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم. (المدينة المنورة: نادي المدينة المنورة الأدبي، (١٤٧)، ٢٠٠٠).
- القرشي، عالي سرحان. شخصية الطائف الشعرية. (الطائف: اللجنة العليا لتنشيط السياحة، ٢٠٠٠).
- الكسائي. قصص الأنبياء. (القاهرة: دار نهر النيل، ١٩٨١).
- كمُّوني، سعد حسن. الطلل في النص العربي: دراسة في الظاهرة الطللية مظهراً للرؤية العربية. (بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩).
- لبيب، الطاهر (محرِّر). صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩).

- لحمداني، حميد. النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩).
- لوتمان. يوري. "مشكلة المكان الفني." تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز. ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع٦، ربيع ١٩٨٦، ص٧٩-١٠٦.
- ليتش، فينست ب. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ترجمة محمد يحي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠).
- محمودي، عبد الرشيد الصادق. من الشاطئ الآخر: طه حسين في جديده الذي لم ينشر سابقاً، كتابات طه حسين بالفرنسية، جمعها وترجمها وعلّق عليها عبد الرشيد الصادق محمودي. (بيروت: ادفرا باريس، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ١٩٩٠).
- مسكين، حسن. "الفضاء في الشعر الجاهلي." فكر ونقد، السنة الخامسة، ع٤٧، مارس ٢٠٠٢، ص١٠٠-١٠٨.
- مكاوي، عبد الغفار (مترجم). ملحمة جلجامش. ترجمة عبد الغفار مكاوي عن الألمانية وراجعها على الأكدية عوني عبد الرؤوف. (الكويت: منشورات جامعة الكويت، ١٩٩٤).
- مكدونيل، ديان. مقدمة في نظريات الخطاب. ترجمة وتقديم عز الدين إسماعيل. (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠١).
- مكليش، أرشيبالد. الشعر والتجربة. ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ومراجعة توفيق صايغ. (بيروت ونيويورك: مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ودار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣).

- موافي، محمد إسماعيل. "الطروبادور والحب الرفيع "مشكلة في التعريب"." عالم الفكر، (الأدب المقارن)، مج١١، ع٣، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، ١٩٨٠، ص١٠١-١٤٠.
- النابلسي، شاكر. جماليات المكان في الرواية العربية. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤).
- ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعرنا القديم. (بيروت: مطابع دار لبنان، ومنشورات الجامعة الليبية، د. ت).
- نظيف، رشيد. الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي. (الدار البيضاء: دار النشر المدارس، ٢٠٠٠).
- النويري. نهاية الأرب. (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٤-١٩٥٥، والهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢).
- هلسا، غالب. المكان في الرواية العربية. (دمشق: دار ابن هانئ، ١٩٨٩).
- الواد، حسين. في تأريخ الأدب: مفاهيم ومناهج، ط٢. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣).
- اليوسفي، محمد لطفي. كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد. (تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٢).

ب- الأجنبية

- Adams, Hazard & Searle, Leroy (eds.), *Critical Theory since ١٩٦٥*. (Tallahassee: University Presses of Florida, Florida State University Press, ١٩٨٦).
- Adams, Hazard (ed.). *Critical Theory since Plato*, Revised Edition, (Florida: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, ١٩٩٢).
- al-Musawi, Muhsin Jassim. "Possible Arabic Sources for Imlac's Poetics in Johnson's Rasselas," *Orientalism*, Comparative Culture Book Series, ١, Jan., ١٩٨٧, pp.٥-٤٣.
- Baldick, Chris. *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*. (Oxford and New York: Oxford University Press, ١٩٩٦).
- Berman, Art. *From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*. (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, ١٩٨٨).
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. (Oxford, New York, Toronto, and Melbourne: Oxford University Press, ١٩٧٥).
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. ٢nd ed., (New York & Oxford: Oxford University Press, ١٩٩٧).
- Bové, Paul A. "Discourse," in Lentricchia, Frank and McLaughlin, Thomas (eds.), *Critical Terms for Literary Study*. ٢nd ed., (Chicago and London: The University of Chicago Press, ١٩٩٥), pp. ٥٠-٦٥.

- Childs, Peter and Williams, Patrick. *An Introduction to Post-Colonial Theory.* (London: Prentice Hall & Harvester Wheatsheaf, ١٩٩٧).
- Christopher Norris, *Derrida*, Fontana Modern Masters. (London: Fontana Press, An Imprint of HarperCollins Publishers, ١٩٨٧).
- Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* (Penguin Reference, Penguin Books, ٣rd ed., ١٩٩١), pp. ٦٨٦-٩١.
- Endo, Paul. "Bloom, Harold," in. Makaryk's (General Compiler). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, ١٩٩٣), pp. ٢٥٧-٢٥٨.
- Goldie, Terry. "Said, Edward W.," in Irena R. Makaryk (General Compiler), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms.* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, ١٩٩٣), pp. ٤٦١-٦٣.
- Jacobi, Renata. "Time and Reality in *Nasīb* and *Ghazal*," *Journal of Arabic Literature*, vol. Xvi, (١٩٨٥), pp. ١-١٧.
- Leitch, Vincent B. *American Literary Criticism from ٣٠s to the ٨٠s.* (New York: Columbia University Press, ١٩٨٨).
- Lerner, Laurence. *The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry.* (New York: Schocken Books, ١٩٧٢).
- Loomba, Ania. *Colonialsim-Postcolonialism, The New Critical Idiom*. (London & New York: Routledge, ١٩٩٨).

- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature.* (Syracuse: Syracuse University Press, ١٩٨٤),
- Monaghan, Peter. "Understanding Islam through Verse: Two scholars bring new energy to the study of ancient of Arabic poetry." *The Chronicle of Higher Education,* no. ٤١, vol. xlii, June ٢١, ١٩٩٦, pp. A٦-A٧, and A١٢.
- Staiger, Emil. *Basic Concepts of Poetics.* (Grundbegriffe der Poetik). Trans. Janette C. Hudson and Luanne T. Frank, with an Introduction by Luanne T. Frank, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, ١٩٩١).
- Stetkevych, Jaroslav. "A QAṢĪDAH BY IBN MUQBIL: The Deeper Reaches of Lyricism and Experience in a Mukhaḍram Poem: An Essay in Three Steps." *Journal of Arabic Literature*, ٣٧, No. ٣ (٢٠٠٦), pp. ٣٠٣-٣٥٤.
- ___. "Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Production of Meaning," *Journal of Near Eastern Studies*, ٤٨, Nr. ٢ (April ١٩٨٩), pp. ٨١-٩٦.
- ___. "Arabic Poetry and Assorted Poetics." in *Islamic Studies: A Tradition and its Problems, Seventh Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference*, ١٩٧٩. ed. M. H. Kerr (Los Angeles: Undena, ١٩٨٠), pp. ١٠٣-١٢٣.
- ___. "Arabism and Arabic Literature: Self-View of a Profession." *Journal of Near Eastern Studies*, ٢٧ (١٩٦٩), pp. ١٤٥-٥٦.
- ___. "The Arabic Lyrical Phenomenon in Context." *Journal of Arabic Literature*, ٦ (١٩٧٥), pp. ٥٧-٧٧.
- ___. "The Classical Greek Funeral Oration and the Arabic Dirge/Elegy: Between City/Polity and the

Orator/Poet." *The ٤th International Literary Criticism Conference, Rhetoric and Rhetorical Studies*, Cairo, ٢٠٠٦.

- ___. "Classical Arabic on Stage." in *Studies in Modern Arabic Literature*. ed. R. C. Ostle (Warminster: Aris and Phillips, ١٩٧٥).
- ___. "Encounter with the East: The Orientalist Poetry of Ahatanhel Krymskyj.' *Harvard Journal of Ukrainian Studies*, ٨: ٣/٤ (١٩٨٥), pp. ٣٢١-٣٥٠. A separate edition of the essay was published by Harvard Ukrainian Research Institute, ١٩٨٦.
- ___. *Muḥammad and the Golden Bough: Reconstructing Arabian Myth*. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, ١٩٩٦).
- ___. "Some observations on Arabic Poetry." *Journal of Near Eastern Studies*, vol. ٢٦, no. ١ [Eighty-fourth year] (١٩٦٧), pp. ١-١٢.
- ___. "The confluence of Arabic and Hebrew Literature." *Journal of Near Eastern Studies*, ٣٢, No. ١/٢ (Jan. – Apr., ١٩٧٣), pp. ٢١٦-٢٢٢.
- ___. *The Modern Arabic Literary Language: Lexical and Stylistic Developments*. (Chicago: The University of Chicago Press, ١٩٧٠).
- ___. *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb*. (Chicago: The University of Chicago Press, ١٩٩٣).
- ___. "Modernity and Metapoetry in Muḥammad ʿAfīfī Maṭar's Hunt Poem (Ṭardiyyah)," a paper presented to

the ٥th international conference for Literary Criticism, Cairo, ١٤-١٨ December, ٢٠١٠.

- ___. "Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the Nasīb," in Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Reorientation/Arabic and Persian Poetry*. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, ١٩٩٤).
- Sumi, Akiko Motoyoshi. *Description in Classical Arabic Poetry: Waṣf, Ekprasis, and Interarts Theory*. (Brill: Leiden-Boston, ٢٠٠٤).
- Vickery, John B. *The Literary Impact of the Golden Bough*. (New Jersey and Princeton: Princeton University Press, ١٩٧٣).

المحتويات

مقدمة: ١

الفصل الأول: ياروسلاف ستيتكيفيتش
قراءة تمهيدية في أعماله عن الأدب العربي

تمهيد: ١١

ياروسلاف ستيتكيفيتش ١٣

مؤلفات ستيتكيفيتش ١٧

ستيتكيفيتش في أعماله الأولى (النظرية) ٢٦

الأستاذ جب والصديق بولك يقدمان كتاب ستيتكيفيتش الأول .. ٢٧

لغة المسرح العربي الحديث بين الفصحى والعامية ٣٠

بعض الملاحظات عن الشعر العربي ٣٢

مقالة الكرونيكل لبيتر موناغان ٣٨

أبعاد منهجية متواترة في أعمال ستيتكيفيتش ٤٢

البعد المقارن والبعد التأويلي ٤٣

الأدب العربي والأدب العبري بين اكتشاف الهوية والنفي في الوطن ٤٥

بين الخطبة اليونانية الجنائزية / المدينة / الدولة والمرثية العربية /

الخطيب / الشاعر ٥٠

لقاء بين الشعر العربي والشعر الأوكراني..... ٥٥
الإطار المنهجي الكلي ٥٩
"رعوي" ``pastoral`` ٦٥
"بلاطي" ``courtly`` ٦٩
"غنائي" ``lyrical`` ٧١
الظاهرة الغنائية العربية في سياقها ٧٥
عيار الشعر العربي الكلاسيكي بين التقليد والإحياء ٨٩
الطبقات العميقة للغنائية والتجربة في قصيدة مخضرمة: ابن مُقْبل
نموذجاً ٩٤
الشعر العربي المعاصر بين الوعي بالذات والحداثة ١٠١

الفصل الثاني: الأسس النظرية في دراسة الأدب العربي

(١) محاضرة أكسفورد

الأعمال النظرية ١١٥
محاضرة أكسفورد: "الاستعراب والأدب العربي: نظرة ذاتية إلى
المهنة" ١١٥
ستيتكيفيتش وطه حسين ١٣١
السياق النقدي لمحاضرة أكسفورد ١٣٧
إدوارد سعيد وستيتكيفيتش ١٤٣
فيكو بين سعيد وستيتكيفيتش ١٥٨
بلوم وستيتكيفيتش ١٦٥

الفصل الثالث: الأسس النظرية في دراسة الأدب العربي

(٢) الشعر العربي وشعريات شَتَّى

الشعريات المتنوعة ومحاضرة أكسفورد ١٧٧

جوته ومكانته في استشراق الشعر العربي ١٧٨

وليم جونز وشعرية المعلقات ١٨٣

ألفرت ونولدكه: سؤال الترجمة وتعقيدات البحث الاستشراقي .. ١٨٦

جرونيباوم يُرَدِّدُ النغمةَ نفسَها! ١٩٧

هل يأتي الحَلُّ من عند بلوم وبارت؟ ٢٠٠

فلهاوزن وجولدتسيهر والتكلف النقدي الغربي ٢٠٤

جوته مرةً أخرى ٢٠٦

الفصل الرابع: الأسس النظرية لدراسة الأدب العربي

(٣) التناقض الظاهري وإنتاج المعنى

التناقض الظاهري في سياق النقد العربي والغربي ٢٠٩

أصل البارادوكس ٢١٠

التناقض الظاهري في سياق النقد الجديد وما بعده ٢١٢

هدف مقالة ستيتكيفيتش ٢١٧

الأدب بين الشك واليقين ٢١٨

التناقض الظاهري مُعَرَّباً ٢٢٤

اقتراحات نظرية ٢٢٩

الفصل الخامس: صبا نجد وإعادة الاعتبار للنسيب العربي

(شعرية المكان في النسيب)

هذا الفصل ٢٣٥

كتاب صبا نجد ٢٣٦

مفهوم النسيب في النقد القديم والمعاصر ٢٣٧

أهمية المكان في الأدب ٢٤٠

الحنين في التراث الأدبي ٢٤٤

نجد في دراسات المحدثين ٢٥٠

شعرية المكان في النقد الحديث ٢٥٢

استخدامات الحنين في الشعر الرعوي ٢٦١

صبا نجد وإعادة الاعتبار للنسيب العربي ٢٦٣

عندما تصبح الجغرافيا شعراً ! ٢٦٥

القصيدة بوصفها استراتيجية بلاغية وخطابية ٢٦٦

القصيدة بوصفها سوناتا. النسيب بوصفها 'شكل السوناتا' ٢٦٧

نحو النموذج الأصلي الثلاثي ٢٦٩

تسامح الرؤية العتيقة ٢٧٠

تحرير الاستعارة: حسان بن ثابت ٢٧٤

نحو القصيدة القصيرة البلاطية مع أبي العتاهية ٢٧٧

الخيال المؤسلب: صمت الصحراء وأصواتها من ذي الرمة إلى ابن خفاجة ٢٧٨

عندما تصبح أسماء الأماكن شعراً ٢٨٢
نجد وأركاديا: طوبولوجيا الحنين ٢٨٨
عن الرعاة وأسلافهم: تعريج إلى أرض مشتركة ٢٩٣
نحو فضاء رعوي كوني ٢٩٦
على حدود التأصل ٣٠٤
فضاءات المتعة: مدركة. مفقودة. مستعادة. ٣٠٨
نحو معجم رثائي عربي: الكلمات السبع للنسيب ٣١٢

الفصل السادس: الغصن الذهبي وإعادة تكوين الأسطورة العربية

العرب والغصن الذهبي ٣٢٣
فريزر والغصن الذهبي: مدخل أول ٣٢٧
ستيتكيفيتش والغصن الذهبي: مدخل ثانٍ ٣٣٧
بين المؤلف والمترجم: وجهات نظر ٣٣٨
وضع الغصن الذهبي في آفاق جديدة ٣٣٨
ستيتكيفيتش وكتابه ٣٤٠
ترميم الأسطورة العربية ٣٤٤
اللغز النصي ٣٤٨
الخلفية الثمودية للغز ٣٥١
الجواب الأول للغز: غزوة تبوك ٣٥٥
الطوطم والتابو ٣٦٠

ثمود في الشعر ٣٧٠
نزع الأسطورة عن ثمود ٣٧٢
الصيحة ٣٨٠
الغصن الذهبي العربي وأشقاؤه من الغصون شرقاً وغرباً ٣٨٣
الغصن الذهبي العربي وفريزر مرة أخرى ٣٨٣
الغصن الذهبي وفرجيل ٣٩٢
الغصن الذهبي وهوميروس ٣٩٣
الغصن الذهبي وجلجامش ٣٩٤
خاتمة المؤلف ٣٩٩
ملحق المترجم ٤٠٧
العرب والغصن الذهبي: وجهة نظر بعض النقاد ٤٠٨
الملحق (١): مسرد للمصطلحات ٤١١
الملحق (٢): مسرد لأسماء الأعلام الواردة في الكتاب ٤١٥
المراجع ٤٢٧
المحتويات ٤٤٥