(2)

طبيعة الموازاة وماهيتها

إذا كان "هدف الفن منح انطباع بالموضوع على أنه رؤيا وليس اعترافاً" على حَدّ قول شكلوفسكي، فإننا نرى أن هذا القول قد ينطبق على الشعر العربي القديم عامة؛ من الجاهلية حتى العهد الأموي، وعلى نحو ما قاله ابن قتيبة "فهذا ذو الرُّمَّة أحسن الناس تشبيهاً، وأجودهم تشبيباً؛ وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماءٍ وقُرَادٍ وحَيَّةٍ فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطَّبْع. وذاك أَخّره عن الفحول، فقالوا: في شعره أبعار غزلان ونُقَطُ عروس!!"[1]...

فشعر ذُو الرمة مستلهم من البيئة؛ صادر عن طبع ما جعله مُقَدَّماً عند بعض النقاد على عدد من الشعراء القدماء، فلما اتجه إلى غيرها فقد جماليته.. ولهذا فإن الشعر يخلق عالمه الفني الخاص به بوصفه تشكيلاً لغوياً وإيقاعياً، ويستجيب للدَّفْق الروحي الذي يعتصر الذات المبدعة. إنه يخلق التجربة الشعرية التي تعبّر عن الجوهر من خلال الشعور والرؤيا، بوصفها موازاة وليست محاكاة؛ لأنها تفتح آفاقاً جديدة تتجاوز البيئة أو الواقع أو الوسط الذي يعبر عنه[2]... ولا شيء أدل على ذلك من قصيدة النابغة الذبياني التي حذَّر فيها قومه (ذبيان) من غارة للنعمان بن الحارث الغساني إذا نزلوا وادي (ذي أُقُر) ولكن قبيلة ذبيان لم تستمع لتحذير النابغة ونهيه فنزلت الوادي معيّرة إياه بالخوف والجبن؛... ثم مات النعمان وتولى أخوه عمرو بن الحارث، وكان النابغة منقطعاً إليه، فوجه الحارث خيلاً أصابت ذبيان بمقتلة

---

[1] الشعر والشعراء 94/1 وانظر فيه 111.

[2] انظر (من نص الأسطورة إلى أسطورة النص) ـ ص 98.

عظيمة، وأَسَر جَماعَةً منهم فيها بعض النساء، فقال النابغة[1]:

لقـــد نَهَيْـــتُ بنـــي ذبيـــانَ عـــن أَقُـــرٍ
وعـــن تـــربّعهم فـــي كُـــلّ أَصـــفارِ

وقلـــت: يـــا قـــومُ إن الليـــث منقـــبضٌ
علـــى براثِنِـــهِ لوثبـــة الضَّـــاري

لا أعـــرفن رَبْرَبـــاً حـــوراً مـــدامعُها
كـــأن أبكارَهـــا نِعـــاجُ دوَّار

يَنْظُـــرْنَ شَـــزْراً إلـــى مَـــنْ جـــاء مـــن عُـــرُض
بأوجـــهٍ منكـــرات الـــرِّقِّ أحـــرار

ويتابع على هذا المنوال في تشبيه النساء بقطيع من البقر الوحشي في موضع دوّار من اليمامة، وهن خائفات يَنْظُرنَ بمؤخر أعينهن وقد سُبِيْن، وغدونَ في عبودية ورق ينكرنه... فإذا ردَّدت النظر في هذا المقطع ونظائره في إطار الحادثة التاريخية فإنه يقدّم لك معلومة لا تعرف تفاصيلها؛ ولكنك إذا نظرت إليه من جهة التعبير عن الحالة البائسة للنابغة قبل السبايا أشفقت عليهم جميعاً؛ وهو الذي أثار النعمان بن الحارث فأعتق القوم كرامة له، كما ذكره النابغة في شعر آخر له؛ أحلنا عليه في الحاشية.

فالشعر نسق جمالي يلبي رغبة الإحساس بالمتعة والفائدة وجدل الذات المبدعة في وجود مُعَقَّد؛ يسيطر عليه نظام قبلي؛ وصراع من أجل البقاء في صحراء بلقع، ويقدم وظيفته في صميم موازاة تتبنى آليات معروفة وغير معروفة، قديمة وحديثة؛ فمن القديمة (الاستعارة والكناية والتشبيه والمبالغة والإشارة والإيحاء)[2]، ومن الحديثة (الشعرية والانزياح والعدول[3]، ومسافة التوتر أو الفَجْوة)[1] والبنائية

---

[1] ديوان النابغة الذبياني 75، وانظر فيه 146 – 148 ق 26؛ ومدحه للنعمان 137 – 140 ق 25..

[2] انظر نقد الشعر – ص 124 – 133 و154 و161.

[3] انظر معجم النقد الأدبي الحديث 44.

وغير ذلك مما يحدث في ذات المتلقي أو القارئ حالة من الالتذاذ النفسي والمتعة العقلية الفياضة التي تبحث عن جوهر العلاقات الدلالية التي يستند إليها النص الإبداعي الشعري لدى القدماء؛ والوصول إلى صورة دقيقة للجوهر (المضمون والشكل) ولكن ليس بمعزل عن مرجعياته التي كونته... فإذا كان النص الشعري مكوناً من شبكة من العلاقات اللغوية؛ وكانت هذه العلامات قادرة على التحول بيد المتلقي عند أصحاب المنهج البنيوي الشكلي إلى نصّ جديد فلا يعني ذلك أن يكون المبدع الحقيقي قد تراجع لحساب المتلقي لأن تلك العلاقات إنما هي تفاعل أدبي بين المبدع والبيئة الثقافية والاجتماعية والطبيعية... ومن ثم فإن نظرية التناص تقر بأن النص الإبداعي إنما هو بؤرة لألف بؤرة سابقة لها؛ وعلى المتلقي أن يستلهم أسرارها[2].

ونرى أن الشعر يبقى على تماسٍ مع الجوهر (البيئة/الواقع والحقيقة والحَدَثِ والموضوع) ولكنه يقومٌ على استلهامه تمثيلاً موازياً متخيلاً لكل أبعاده وما يشتمل عليه من أسرار؛ أي إنه يستشرف الوجود والمصير، ويعمد إلى استكناه ماهيتهما؛ ما يجعله يبرز القلق من النهاية التي يؤول إليها هذا الوجود، ويحاول أن يحيط بفكرة الدهشة في التعبير الموازي له[3]. ولعل قصيدة عدي بن زيد التي أنشدها وهو في سجنه تعبر عن شيء غير قليل من جَدَل الاغتراب النفسي والمكاني؛ وتنهض برسالة يبعث بها إلى النعمان بن المنذر؛ ومنها[4]:

لـــــيْسَ شـــــيءٌ علـــــى المَنُـــــون بخـــــالِ
لا عَـــــــــديمٌ ولا مُثمِّـــــــــرُ مـــــــــالِ

ليْـــــتَ شـــــعري عـــــن الهُمَـــــام ويـــــأ
تيـــــكَ بخُبْـــــر الأَنْبـــــاء عَطْـــــفُ الســـــؤال

---

[1] انظر في الشعرية 45 – 58 ومعجم النقد الأدبي الحديث 119.

[2] انظر تحليل الخطاب الأدبي 11 – 12 و 68، والمسبار في النقد الأدبي 159 – 168.

[3] انظر المسبار في النقد الأدبي 100 – 103.

[4] ديوان عدي بن زيد 56.

أيـــــن عنَّـــــا إخطارُنـــــا المـــــالَ وال
أَنْفُـــــسَ إذ ناهـــــدوا اليـــــوم نَـــــوالِ

ونضـــــالي فـــــي جَنْبـــــكَ النـــــاسَ يَـــــرْ
مـــــونَ وأَرمـــــي وكُلَّنـــــا غَيْـــــرُ آلِ

فأصـــــبْتُ الـــــذي تريـــــد بـــــلا غَبْـــــ
نٍ وأَربـــــي علـــــيهم وأَوالـــــي

يـــــوم لا أتقـــــي بكفّـــــي طـــــوالَ الـــــدَّ
هْـــــرِ أَنصـــــاره بغَيْـــــر احتيـــــال[1]

فعدي بن زيد لم يُغلق أبواب السجن على نفسه؛ وإنما فتح لها فيه فضاء الشعر يحسُّ ويشعر ويفكر، ويصور ذلك كله بكلمة مؤثرة تنفد إلى القلوب لتحقق الوحدة الشعورية التي تعبر عن القصيدة؛ وهي وحدة تنطلق من الألم الذاتي لحادثة تاريخية تتمثل بالسّجن إلى الحديث عن الحياة والمصير؛ وحرية الوجود وعَدْم قدرة الناس على التحكم بذلك مهما احتالوا له أو عليه. وهذا يشي بأن تشكُّل الرؤيا الشعرية يكمن في الحركة الجدلية للذات الشاعرة المحجوزة في حيّز مكاني يوحي بالقتامة والهلاك... فتصرخ هذه الذات في وجه المصير المتوقع ممثلاً بالموت... ومن ثم لمّا كان المبدع (الذات المبدعة) جزءاً لا يتجزأ من (الذات الجمعية) ومن (الموضوع/الوجود) كانت رؤيته ومشاعره تتجلى في تعاطفه معهما والتأثر بما يجري فيهما؛ وهو ما يستوحيه المتلقي من نصه الإبداعي. ويعد عبيد بن الأبرص واحداً من الشعراء الجاهليين الذين انغمسوا في الذات الجمعية وما ورثته من عادات وتقاليد، ومسؤوليات، كما أورده في قصيدته البائية التي دلت بنيتها؛ وسياقاتها على مرجعيات اجتماعية وفكرية عديدة، قال في آخرها[2]:

ســـــائِلْ بنـــــا حُجْـــــرَ بـــــن أُمِّ قَطَـــــام إذْ

---

[1] إخطارنا المال والأنفس: بذلهما. أُربي: من ربا يربو، أي تفوقت عليهم. تخطَّاك: تجاوزك.

[2] ديوان عبيد بن الأبرص 69 – 70 وانظر فيه 76.

ظلّـــــت بـــــه السُّـــــمْرُ النَّوَاهـــــل تَلْعَـــــبُ

صـــــبراً علـــــى مـــــا كـــــانَ مـــــن حُلَفائنـــــا
مِسْـــــكٌ وغِسْـــــلٌ فـــــي الـــــرؤوسِ يُشَـــــيَّبُ

فقومه بنو أسد انقضُّوا على حُجْر الكندي والد امرئ القيس؛ ورووا رماحهم من دمه وكأنها عطشى له، ولم يكن بين قومه وغيرهم إلا أن يتطيبوا بالحنوط، كناية عن الموت. ولعل هذا يذكرنا بالشعر الجاهلي الذي دار حول تصوير بعض مظاهر العادات السائدة في المجتمع الجاهلي، أو تلك التي دارت حول الظواهر الاجتماعية في الفرح والتَرَح لتؤكد لنا أن الشعر الجاهلي لم يكن في يوم من الأيام نقلاً حرفياً لأي عادة أو ظاهرة، على أي مستوى؛ ولكنه يعرض لذلك في إطار ما تتركه في النفس من مشاعر جياشة؛ كما رأيناه في عادات ا لنعي والتكفين والجنازة[1]... ومن ثم فإن صورة العادات والتقاليد في القصيدة الجاهلية إنما هي رؤيا بعيدة الأسرار لفهم العالم الإنساني والتعبير عن وظائفه الوجودية. وهذا نفسه يؤكد أن عبيد بن الأبرص وإن اقترب من مفهوم الفلسفة لم يكن فيلسوفاً؛ لأنه حين يتماهى بالجوهر الاجتماعي، والوجودي إنما يحاول إبراز جماليات شعره المتنوعة المتأثرة بعاطفته من جهة؛ وبناء على تخيّل ذاتي يحتوي الوجود يصوغ الشكل الفني الذي يوازيه؛ أو يماثله إلى حَد ما من جهة أخرى فضلاً عن أن الأجناس الأدبية قد تتداخل في شكل ما بمثل ما تتراسل الفنون فيما بينها لتؤدي هدفاً ما؛ أو وظيفة من الوظائف التي يسعى المبدع إلى تحقيقها، ولذلك قيل: الشاعر يرسم لوحته الشعرية بالكلمات التي تفيض بالحديث عن اللوحة بكل أبعَادها؛ وبشكل لافت للانتباه ـ ولعل قصيدة طفيل الغنوي الطويلة من أبرز الشواهد على ذلك حين رثى فرسان قومه الذين قتلتهم فزارة، ومما قاله[2]:

تـــــأوَّبني هَـــــمٌّ مـــــع اللَّيْـــــلِ مُنْصِـــــبُ
وجـــــاء مـــــن الأخبـــــارِ مـــــا لا أَكُـــــذِّبُ

---

[1] انظر الرثاء في الجاهلية والإسلام 45 – 61.

[2] انظر القصيدة كاملة في ديوان طفيل الغنوي 52 – 71.

تَظَـــاهَرْنَ حتـــى لـــم تكـــن لـــي رِيْبـــةٌ
ولـــم يـــكُ عمَّـــا أَخْبَـــروا مُتَعَقَّـــبُ

وكـــان هُـــرَيْمٌ مـــن سِـــنَانٍ خليفـــةً
وحِصْـــنٍ ومـــن أَســـماءَ لمّـــا تغَيَّبـــوا

ومـــن قـــيسٍ الثـــاوي برَمَّـــانَ بيتُـــهُ
ويـــوم حَقيـــلٍ فـــادَ آخِـــرُ مُعْجِـــبُ

ثم يقول:

مضَـــوا ســـلفاً قَصْـــدُ الســـبيلِ علـــيهم
وصَـــرْفُ المنايـــا بالرِّجَـــالِ تَقَلَّـــبُ

فالحقيقة المؤكدة أن فرسان قومه قد قتلوا في معارك وغزوات؛ وكذلك هو في تسميته لهم؛ ولكن القراءة الفنية توحي بأن هذا التعداد للأسماء يوحي بشدة الحزن الذي قطع نياط قلبه حتى بدأ قصيدته بـ(تأوبني هَمّ...) فالهموم تُعاوده كمعاودة الليل عليه؛ وتذكر صفات كل فارس فيهم؛ فهم أشبه بالكواكب التي تزيل ظلام الليل؛ وهم في الذروة العليا من الكرم والشرف والخلق الرفيع... ولهذا تصبح خسارتهم خسارة عظيمة له ولقبيلته (غنيّ)، فهم ليسوا ممن يجهل أَحْد مكانتهم؛ ولكنْ لا بد من التسليم بمصيرهم لأن المنايا تتقلب بالرجال. ولعل هذا كله يشير إلى أن البنى الفنية تَسْتجيب للذات المبدعة في مشاعرها ورؤاها بمثل ما تستجيب للمرجعيات الاجتماعية والثقافية؛ ما يجعلها تبرز وحدتها الفنية في صميم وحدة المشاعر والوجود الاجتماعي... وتترك للمتلقي كي يستلهم إشاراتها القريبة والبعيدة. وحينما يعاود المرء النظر في البيت الأول لالتقاط صورة الليل الذي تعاظمت فيه الهموم؛ وهي بالتأكيد هموم الشاعر، وليست هموم الليل؛ وهذا المنهج الفني الذي عرفناه في شعر الشعراء الذين وصفوا الليل كأبي دؤاد الإيادي[1]؛ وامرئ القيس[2]، والنابغة الذبياني[1]... ما يؤكد

---

[1] انظر قصيدة الرثاء /جذور وأطوار 199 وانظر فيه 210.

[2] انظر ديوان امرئ القيس 18 – 19.

أن وصف الليل لم يكن مقصوداً لذاته؛ أو أنه أطول زمنياً مما هو في الحقيقة.... وإنما كان لغرض في ذوات الشعراء؛ لكي يُعَبِّر عن همومهم؛ ومحاولة الوصول إلى الراحة النفسية، أي إن الليل الفني ليل موازٍ للواقع والحقيقة وليس مطابقاً له وهو يتضافر مع بقية المقاطع المعبرة عن وحدة المشاعر؛ والمتناغمة مع وحدة الوجود...

وبناء على ما تقدم نرى أن موازاة الجوهر أو الواقع أو الحقيقة لا تشبه فن محاكاة الواقع أو التاريخ؛ ولا تقترب من ماهية (المثالية الوجودية) على تماهيها مع (الواقعية الفنية) من وجوه عدة... فالموازاة تختلف عنهما في محاولة استبطان الأحداث والحقائق والمعارف؛ على اعتبار أن الشاعر لا يقوم بما يقوم به الراوي أو المؤرخ أو غيرهما ممن يصف الجوهر وصفاً مطابقاً للحقيقة... ولهذا يرى عدد من الدارسين أن الشعر لا يعد وثيقة مرجعية مطابقة لأي شأن من الشؤون؛ لأنه لا ينقل أحداث التاريخ أو الجوهر بأسلوب العالم أو المؤرخ[2].

وأياً ما يكن فهمنا للمحاكاة والمثالية الوجودية أو للواقعية الفنية التي تقترب منهما فإننا نرى أن مصطلح (الموازاة) إنما يستند إلى وحدة التناظر والتناغم مع البيئة؛ لتصبح المماثلة في صميم توظيف الجوهر (الواقع ــ البيئة ــ الحقيقة) للمتخيّل الشعري الذي ينبع من الذات الشاعرة التي تستلهم الوجود ذاته في كل مكوناته وتعبر عنه بلغة تصويرية موجزة ومكثفة[3]، ولا يغترب عن الحَذْف والانزياح والعدول؛ وهو أساس الشعرية عند (جان كوهن) وعند كمال أبو ديب وغيرهما...[4]

ومن أمثلة ذلك ما حدثنا به الشنفرى الأزدي عن قوسه التي شبهها بامرأة تَنْدب موتاها عند الصُّبْح[5]:

ونائحـــــةٍ أَوْحَيْـــــتُ فـــــي الصُّـــــبْحِ سَـــــمْعَها

---

[1] انظر ديوان النابغة الذبياني 40 – 41 وانظر ما يأتي 66 و 74.

[2] انظر المسبار في النقد الأدبي 108 – 135.

[3] راجع تعريف الموازاة فيما تقدم (22).

[4] انظر في الشعرية 45 – 58 وفي جمالية الكلمة 103 – 134 وراجع فيه 74.

[5] ديوان الشنفرى 45.

فرِيـــــعَ فُـــــؤَادي واشـــــمأَزَّ وأَنْكـــــرا

فخفَّضْـــــتُ جَأْشـــــي ثـــــم قُلْـــــتُ: حمامـــــةٌ
دَعَـــــتْ ســـــاق حُـــــرٍّ فـــــي حَمَـــــامٍ تَنَفَّـــــرا

ومَقْرونـــــــــةٍ شِـــــــــمَالها بيمينِهـــــــــا
أَجَنِّـــــبُ بـــــزِّي؛ ماؤهـــــا قـــــد تَعَصَّـــــرا

ونَعْـــــلٍ كأَشْـــــلاءِ السُّـــــمَانى تركْتُهـــــا
علـــــى جَنْـــــبِ مَـــــوْرٍ كـــــالنَّحيزَةِ أَغْبَـــــرَا

فـــــإلاَّ تَزُرنـــــي حَتْفَتـــــي أو تلاقنـــــي
أَمشِّـــــي بـــــدَهْوٍ أو عِـــــدافٍ فنـــــوَّرا

فمن ينظر إلى بيته الأول؛ ولم يقرأ لاميته المشهورة؛ ويوازن بين النائحة فيها والنائحة التي أشار إليها هنا فإنه واقع في الخلط لا محالة؛ وسينحرف عن القصد. فالشاعر يستحضر صورة المرأة الجاهلية الثكلى التي تَنْدب من فَقَدتهم؛ وهي صورة اجتماعية معهودة في القبائل كلها، إذ تبرز النسوة خامشات نادبات الفقيد آناء الليل؛ ويخرجن إلى ساحات الحي حاسَرات؛ يلطمن الوجوه في وضح النهار، ، وعلى مرأى من الرجال... ثم يجعل النائحة نائحة تتفرد بالبكاء عند الفجر، وهوَ ما لم يكن شائعاً؛ ما أثار الرُّعْبَ في نفس الشنفرى.... وما كان يتخيل أنها امرأة؛ إذ طفق يخمّن أنها حمامة؛ لِمَا يُعْرف عن الحَمَام من مواكبة الفجر إلى أرزاقها؛ أو أنها حمامة مكلومة فقدت فرخها (ساق حُرّ) فراحت تدعوه عند الفَجْر؛ وقت يهدأ الناس، وهو وقت أصفى للصوت وأنقى للسماع. ومَنْ يتأمل اللاميّة يدرك أن النائحة إنَّما هي قَوْسه التي تُرسل حنيناً عند إطلاق سهامها أشبه بترجيع تلك المرأة أو تلك الحمامة...[1].

ومن لم يربط البيت الأول بالبيت الثالث، لأن الثاني استطراد وتجلية لصفة الصوت لن يستطيع أن يدرك المراد؛ فالبيت الثالث

---

[1] انظر كتابنا (الرثاء في الجاهلية والإسلام – 86 – 91 و115 و146 – 160)؛ وانظر ديوان الشنفرى 56.

يتحدث عن القِرْبة التي وضعها على عاتقه فضمت يمينه وشماله؛ وإلى جانبها قوسه التي يجعلها رفيقته إذا خرج إلى غزواته؛ عند الفجر حتى لا يراه أحد؛ إنها رفيقته الصادقة لاصطياد خصُومه كما يصطاد طرائده...

ثم إن الموازاة الفنية لواقع هذا الصعلوك تحتاج من المتلقي أن يملأ ثغرات النص اعتماداً على طريقة حياته، والأخبار التي رويت عنه... أي إن مضمون هذا النص بأبياته الثمانية يجسد حالة الحُلُم المواكب لمفهوم العاطفة الفيّاضة التي تستثير النفس والفكر على إنتاج التفاعل مع جماليات فنية توحي بدلالتها[1]؛ بعكس ما نراه في المحاكاة أو محاكاة المحاكاة. فالشنفرى يحدثنا عن شجاعته وبأسه في صحراء لا يأمن فيها على نفسه، إلا إذا كانت قربته وقوسه رفيقين له أما نعله فربما تهرّأت فتركها وراءه... ذلك ما كان من الشنفرى؛ أما معلقة طرفة بن العبد فقد رأى فيها بعض النقاد صرخة الوجدان عن الواقع الاجتماعي وعن الوجود؛ ومنها[2]:

وما زالَ تشرابي الخمورَ ولذّتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتْلَدي

إلى أَنْ تحامتني العشيرة كلُّها
وأَفردْتُ إفراد البَعيْرِ المُعَبَّدِ

ولذلك؛ إذا كانت البيئة /الواقع/ الحقيقة (الجوهر) أهم أصول مصادر الأدب والفن فإنها تغدو في معلقة طرفة مادة استلهام واستبطان، واستدعاء وبوح يعتمد طريقة الجمع بين الباطن والظاهر؛ الخفي والجلي؛ البعيد والقريب؛ العام والخاص؛ الذاتي والموضوعي؛ ولمّا عجز قومه عن فهم رغباته؛ وأفكاره؛ اتهموه باللامبالاة؛ وطفقوا يلومونه؛ ثم يقاطعونه، ما جعله يحقق وجوده بالشكل الذي يبرز خطأ تصوراتهم حول الواقع/الوجود والمصير؛ الحضور والغياب[3]... ولهذا استجاب لحِسّه وفطرته التي تمنحه الرؤية الدقيقة حول استحالة

---

[1] انظر مثلاً (ديوان عبيد بن الأبرص 152 – 155).
[2] ديوان طرفة بن العبد 31.
[3] انظر حديث الأربعاء 1/55 – 76.

الخلود لأي مخلوق في هذا الكون.

وإذا كان طرفة بن العبد يصدر عما يجري من حوله فإنه يصرُّ على اقتناص اللذات واللجوء إلى الحانات؛ وكأنه يرغب في تجاوز واقعه الاجتماعي لأنه شعر بحالة الاغتراب من مجتمعه وتقاليده الصارمة... ومن ثم وجد ذاته في شرب الخمر؛ ووصفها؛ ووصف طبيعة حياته الجديدة الملأى بالمشاعر الوجودية القلقة. فالخمر غدت المعادل الوجودي للذات؛ لا سيما حين رفض أي نوع من أنواع اللوم الموجَّه له... إنه بهذا التصرف يحقق انتصاره على عوامل الإحباط واليأس؛ كما يرى أنه يقهر الموت... ومن ثم فإن وحدة العناصر الفنية التي تستند إلى الموازاة الفنية الواقع؛ وهي تشفُّ ولا تصرح؛ توحي ولا تفصّل؛ تكثّف ولا تطنب؛ وتمنح الشاعر حرية التعبير عن مشاعره وأفكاره التي تنهل من الواقع وأحداث الحياة ومجرياتها مادة إبداعه؛ بينما يظل المؤرخ أو الراوي أو الجغرافي أو العالم ملتزماً بهما؛ متقيداً بوظائفهما... ولقد تابعنا قصيدة طرفة لتبيّن لنا ذلك؛ كقوله[1]:

رأَيْـــــتُ بنـــــي غَبْـــــراءَ لا يُنْكرونني
ولا أَهْـــــلُ هَـــــذَاكَ الطِّـــــرافِ المُمَـــــدَّدِ

ألا أيهـــــذا الزاجـــــري أَحضُـــــرَ الـــــوغى
وأَنْ أَشْـــــهدَ اللَّـــــذّات هـــــل أَنْـــــتَ مُخْلـــــدي؟

فـــــإن كنْـــــتَ لا تَسْـــــطيعُ دَفْـــــعَ منيتـــــي
فـــــدَعني أَبادْرهـــــا بمـــــا ملكَـــــتْ يـــــدي

ثم إن الموازاة مفهوم لغوي بلاغي نقدي معرفي يتوغل في أبعاد جمالية توفر للشعر شعرية سامية؛ وأدبية جذابة ولا سيما حين يستند إلى حوار ذاتي طريف بينه وبين نفسه، وقد تخيّل رجلاً يخاطبه؛ فيوصل إليه الرسالة التي يرغب فيها حاذفاً منها ما لا يحتاج إليه في إبداء رأيه" الذي يخلق درجات عليا من الشعرية التي تمنح النص

---

[1] ديوان طرفة بن العبد 31 – 32.

الشعري متعة خاصة فكرية وعاطفية ولو عدنا إلى معلقة طرفة لتأكد لنا ذلك، إذ يتابع قوله[1]:

فـــــذرني أَرَوّي هَـــــامتي فـــــي حياتهـــــا
مخافـــــةَ شِـــــرْبٍ فـــــي الحيـــــاةِ مُصَـــــرَّدِ

كـــــريمٍ يـــــروّي نفســـــه فـــــي حياتـــــه
ســـــتعلم إنْ متنـــــا صَـــــدَى أيُّنـــــا الصـــــدي؟!

أرى قَبْـــــرَ نَحَّـــــامٍ بخيـــــلٍ بمالـــــه
كقبْـــــرِ غـــــويٍّ فـــــي البطالـــــة مُفْسِـــــدِ

تَـــــرى جُثْـــــوتين مـــــن تـــــراب عليهمـــــا
صـــــفائحُ صُـــــمٌّ مـــــن صـــــفيحٍ مُمَـــــدَّد
لعمـــــرُكَ إن المـــــوتَ مـــــا أَخْطـــــأ الفتـــــى
لكـــــالطِّولِ المُرْخـــــى وثِنْيـــــاهُ باليـــــد

فالشاعر حاول خلق استجابته للوجود الاجتماعي بطريقة جدلية مثيرة تؤكد تماسكه النفسي؛ وحضور فكرته في حياته، ودفاعه عنها بلغة تعادل ما يجري من حوله.

ونرى أن الموازاة تحقق ــ في مثل هذا التصور ــ الوظيفة المتوخاة من التقابل بين البنية المعرفية الظاهرة والبنية الغائبة الخفية والبعيدة التي لا تدرك إلا بعد تأمل واع طويل لتحقق الوحدة الفنية للقصيدة؛ وتربط موضوعات مقاطعها في صميم الوحدة النفسية والمعنوية، والغرض الذي تبنى عليه... ولكنها وحدة غير عضوية... إنها وحدة حيوية تقابل البيئة ولا تتطابق وإياها...[2] وهذا يعني أن الموازاة تحقق المماثلة المحركة للعقل والنفس ولا تحقق التطابق والتكامل مع الحقيقة على الرغم من إدراك الباطن والظاهر، أو الحضور الغياب، أو الخفي والجلي، الذي يقدّمه المبدع في تقنيات

---

[1] ديوان طرفة بن العبد 35 – 37.

[2] انظر (في الشعرية ـ ص 38 و 59 و 72).

شتى للوصل بينهما...

إنها تتابع الزمن الواقعي أو الفيزيائي؛ وتجعله زمناً نفسياً متعاقباً ومثيراً؛ يمنح المبدع حرية الإفادة من الزمن الحقيقي أياً كان نمطه (ماضياً أم حاضراً، أم مستقبلاً) ما يوحي بأن الحركة الفنية تتبدل بتبدل حركة الزمن النفسي هبوطاً وصعوداً؛... أو لنقل: إن حالة الاغتراب الذاتي أضحت في تصادم وجودي صادم على المستوى النفسي؛ وهي التي أدت إلى الحديث عن الزمن الذي تعرض للعبث على المستوى الوجودي... وهذا ما نراه كذلك في قصيدة أخرى لعبيد بن الأبرص، ومنها:

إن الحوادثَ قد يجيءُ بها الغَدُ
والصبحُ والإمْسَاءُ منها مَوْعِدُ

والناسُ يلحونَ الأميْرَ إذا غَوى
خَطْبَ الصَّوابِ ولا يُلام المُرْشِدُ

والمَرْءُ من رَيْبِ المَنُونِ بِغِرَّةٍ
وعَدا العَداءُ ولا تُوَدَّعُ مَهْدَدُ

أَدْمَانَةٌ تَرِدُ البَرِيرَ بِغِيْلِها
تقرو مساربَ أَيْكَةٍ وتَرَدَّدُ

وخَلا عليها ما يُفَزِّعُ وِرْدَها
إلاَّ الحمامُ دَعَا بِهِ والهُدْهُدُ

فدعا هديلاً ساقُ حُرٍّ ضَحْوةً
فدنا الهديلُ له يَصُبُّ ويَصْعَدُ

إن مفهوم الموازاة زمنياً يلغي كل شكل مستقيم للزمن الفيزيائي أو الواقعي ويجعله زمناً فنياً يضج بالحيوية الذاتية في حالة الانقطاع والاتصال بين الماضي والحاضر والمستقبل، ولكنه يظل قائماً على وحدة المشاعر بين الذات المبدعة والجوهر الذي يتكئ عليه النص الشعري. ومن ثم يوفر له الشاعر وحدة الزمن النفسية التي تشكل واحدة من أبرز الوحدات الفنية في النص الأدبي البديع؛ وتحقق لنا

التأويل المنطقي للسبب الذي يجعل شاعراً ما يعود إلى التغني بالماضي سواءً ارتبط به أم بالجوهر (الموضوع الجمعي)... فالزمن الفيزيائي في الماضي وبكل ما جرى فيه من أحداث لم يعد ممكناً أن يحصّله الشاعر؛ لكنه حين يجعله زمناً ذاتياً نفسياً؛ فإنه يتحد بالحاضر والمستقبل وفق تحول الشعور الذاتي الذي يلغي الانفصال والضياع لأي حادثة وقعت هنا أو هناك... وهذا كله لا يمكن أن نراه في الأبعاد التأويلية لفن المحاكاة...

ولعل هذا يحدونا إلى القول: إن الفجوة بما تستند إليه من الاندماج في الذات المبدعة والتي تعتمد تقنيات الإيجاز والتكثيف؛ والحذف والانزياح الذي يدخل في ماهية الشعرية تعد مكوّناً شكلياً بنيوياً في صميم فن الموازاة؛ وتصبح في آن معاً "خصيصة بنيوية من خلال بنية كلية "موازية تجسد تجسيداً سامياً نشوء الفجوة: مسافة التوتر على صعيد الرؤيا وعلى صعيد الإيقاع علاقة الذات بالآخر"[1].

وحينما تكون كذلك فإن فليس بالضرورة أن تُحدث صِراعاً ذاتياً بين الذات والجوهر؛ أو بين الداخلي والخارجي، أو أن تقع في تضاد وتنافر؛ أو غرابة واستهجان يتلقاه القارئ بالرضا أو السخط... لأن الموازاة تنبثق على الدوام من صميم جَدَلية ذاتية متخيلة لا تجعلنا نتهم المبدع بأمور أبعد ما تكون عن وجوده أو معارفه، كما انتهى إليه أصحاب المَنْهج الأسطوري أو أنه لا مكانة له في نصّه كما انتهى إليه أرباب البنيوية عامة؛ شكلية أو تكوينية[2]...

فالشاعر القديم ـ كما نرى ـ قَدَّم نصه بين يدي الزمان معبراً عما يدور في داخل المجتمع الذي ينتمي إليه؛ بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية... وهو ما يتبناه المنهج البنيوي التكويني[3]... ومن ثم فهو يقوم بعملية فنية مكافئة لذاته وتجاربه ومعارفه وحاجاته؛ وتعتمد أساليب التأثير الجمالي الجذاب؛ وربما جنح فيها إلى المبالغة لزيادة الإمتاع والتأثير بمثل ما يستعمل التكرار لتأسيس ما يرغب فيه؛ وإيصاله إلى المتلقي لكي يطوف بخياله على الدوام كما نراه في رثاء

---

[1] في الشعرية 57 ـ وانظر فيه 21 و 28 و 35 و 42 – 43 و59 و 69 – 70.

[2] انظر تحليل الخطاب الأدبي 22 – 30 و 227 – 246.

[3] انظر تحليل الخطاب الأدبي 227.

بشر بن أبي خازم لأخيه سُمَيْر ومنه[1]:

أَمْسَـــــى سُـــــمَيْرٌ قـــــد بـــــانَ فانقطعـــــا
يـــــا لهْـــــفَ نفســـــي لبيْنِـــــهِ جَزَعـــــا

قوْمـــــا فنُوحـــــا فـــــي مـــــأتمٍ صَـــــحِلٍ
علـــــى سُـــــمَيْرِ النَّـــــدَى ولا تَـــــدَعا

ثـــــم انـــــدباه لكُـــــلّ مكرُمَـــــةٍ
لا مُسْـــــنداً عـــــاجزاً ولا وَرَعَـــــا

كـــــان لنـــــا باذخـــــاً نلـــــوذُ بـــــهِ
أمســـــى رَمَـــــاهُ الزَّمَـــــانُ فاتَّضَـــــعا

وكُـــــلُّ نَفْـــــسٍ امـــــرئٍ وإن سَـــــلمَتْ
يومـــــاً ستحســـــو لميتَـــــةٍ جُرَعـــــا

لله دَرُّ القُبـــــورِ مـــــا حُشِـــــيَتْ
أَروَع شِـــــبْهاً للبَـــــدْر إذْ سَـــــطعا

فالحقيقة التي لا مراء فيها هي تلك التي تتمثل بظاهرة فقد الأعزاء وغيرهم؛ وما يكتنفها من أحوال الناس وعاداتهم وتقاليدهم... ولكن هذه الظاهرة ليست متماثلة في مفهوم التلقي بين المبدعين والناس جميعاً. فشعور بشر بن أبي خازم يتركز حول المجد العريض الذي كان يتجسد بأخيه، ولذا كان فقده عظيماً، على حين أن أبا ذؤيب الهذلي ـ وكل مَنْ فَقَد ابناً ـ اتجه إلى لوعة بكاء الذات؛ لأن فرعاً منه قد قُطِع؛ وكأنه فقد كل صلة له بالوجود!!

ولهذا فإذا كان حزن بِشْر يثير لواعجَ الأسى فإن حزن أبي ذؤيب يتفجر حارقاً على أولاده الخمسة الذين ماتوا معاً؛ فطفق يستجلب

---

[1] ديوان بشر بن أبي خازم 123 – 124.

القصص الموازية لعله ينسى تجرّع المرارة التي أدت إلى شحوب لونه وهزاله... فبعد حديث مثير مع زوجته أميمة قَصَّ عليها حكاية حُمُر وحشية تدفقت بالحيوية في زمن الربيع؛ فإذا جاء الصيف جفَّ لديها المَوْرِد ونضب العشب فبحثت عنهما فكان الأجل المحتوم؛ بيد صيّاد فقيرَ أشد للطعام منها؛ فحرص على صيدها، وكأنه يرى أن القدر قد نصب شراكه لها في صميم التجربة الفنية الموازية لجوهر الفقد لديه، لذا لم تكن هذه الحكايات تُفَرّج ما به من أحزان، ومما قاله[1]:

والـــــــدَّهْرُ لا يبقـــــــى علـــــــى حَدَثانـــــــهِ
جَـــــوْنُ السَّـــــراةِ لـــــه جدائِـــــدُ أَرْبَـــــعُ

ذكـــــر الـــــورود بهـــــا وشـــــاقَى أَمْـــــرَهُ
شـــــــؤم وأَقْبَـــــــلَ حَيْنُـــــــه يتتبَّـــــــعُ

ثم قَصَّ علينا حكاية ثور وحشي منفرد بذاته يعاني من شتاء قارس؛ ملأ حياته بالتعاسة، فكان يجوب الصحراء، والأخطار تحدق به من كل اتجاه، والأمطار تستمر بالهطول، فيحتمي في ظل شجرة حتى الصباح، ولكن الدهر رماه بالفزع والرعب، حين هيأ له النهاية الأخيرة، ولم يستطع دفعها أو التمكن من وقاية نفسه من الموت حيث ساق له كلاباً مدربة وشرسة حريصة على نيل طريدتها... يهز الثور الوحشي قَرْنَيْه مهدداً إياها ولكن دون جدوى فقد بطشت به الكلاب أو لنقل: إن نوائب الدهر بطشت به كما بطشت بأولاد أبي ذؤيب...

وبذلك فإن البيئة الحية لمشهد الحيوان لم تعرض عرضاً ساذجاً، وإنما وظفت بموازاة فنية لجلب العِبْرَة والتعزي للشاعر. وكان أبو ذؤيب يتمنّى أن ينتصر الثور على الكلاب؛ وهيهات له ذلك!! فهو الأضعف.

والـــــــدَّهْرُ لا يَبْقَـــــــى علـــــــى حَدَثانـــــــهِ
شـــــــبَبٌ أفزَّتـــــــه الكـــــــلاب مُـــــــرَوَّع

---

[1] شرح أشعار الهذليين 11/1. وانظر قصيدة الرثاء جذور وأطوار 210 – 217.

فكبـــــا كمـــــا يكبـــــو فنيـــــقٌ تـــــارِزٌ
بالخُبْـــــــتِ إلاَّ أنـــــــه هـــــــو أَبْـــــــرعُ

فالجنائزية التي ظهرت في قصيدة أبي ذؤيب من خلال المشاهد التي تقدمت لم تُفَرّج همومه ما جعله ينهي قصيدته بصراع فارسين اقتتلا حتى الموت لأن الدهر أراد ذلك، ولم ينتفع أيٌّ منهما بالدروع التي لبسها، ولا بالمهارة القتالية التي اكتسبها، فقال:

والـدهر لا يبقـى علـى حَدَثانـهِ مستشـعِرٌ حَلَـق الحديـدِ مُقَنَّـعُ

ولعل المتأمل في النص من جديد يدرك أن وحدته الفنية من أوله حتى آخره انبثقت من الدلائل التي دار عليها وهي تعانق مشاعر الذات المبدعة، وتوازي ما كان يؤمن به الناس آنذاك من معتقدات حول المصير المحتوم، والعبث من الوجود القائم... وهم يسلمون أن الإنسان محكوم بالموت مهما طال عمره؛ ويأتيه بغتة من دون إنذار مهما حاول الهرب منه، ولو تحصن في بروج مشيدة... ومن ثم فإذا كان أبو ذؤيب يسوق معتقدات زمانه في فكرة العجز البشري فإنه جلب من الطبيعة معادلاً موضوعياً يخفّف عنه جُرْعَة الحزن الفياضة في نفسه؛ والبادية على تصرفاته ومظهره... ولا سيما أن الدهر لم يجلب سعادة له؛ وكانت ثمراته مُرَّة وقاسية؛ وقد أرعبه الفناء؛ والموت... وبات مهموماً قلقاً، بل إن القلق من المصير أرسى رعباً نفسياً يجتاح ذاته وكينونته؛ بمثل ما يرعب الناس من حوله لأنهم أدركوا جميعاً أن الكينونة مؤقتة؛ وليست دائمة؛ ومُضلّلة لعقل المرء إن لم تكن مزيفة أو كاذبة. وأبو ذؤيب يكرر ذلك في غير ما قصيدة له؛ كقوله في رثاء ابن عمه نشيبة[1]:

هـــــل الـــــدَّهْرُ إلا ليلـــــة ونَهَارُهـــــا
وإلا طُلُـــــوعُ الشـــــمسِ ثـــــم غِيارُهـــــا

أبـــــى القلـــــبُ إلا أمَّ عمـــــروٍ وأصـــــبحَتْ
تُحَـــــرَّق نـــــاري بالشَّـــــكاةِ ونارُهـــــا

[1] شرح أشعار الهذليين 70.

وقال في قصيدة أخرى[1]:

يـــــا مـــــيُّ إن تفقـــــدي قَوْمـــــاً وَلَـــــدْتِهمُ
أو تَخْلِســـــيْهم فـــــإن الـــــدَّهْرَ خَـــــلاَّسُ

يـــــا مـــــيُّ إن ســـــباع الأرض هالكـــــة
والعُفْـــــــرُ[2] والأُدْمُ والأرآمُ والنـــــــاسُ

وبناء على ما تقدم فإن الذات المبدعة قد تعبر عن موازاة الوجود الجامد والحي في حالة الاستلاب والضعف بما يستجيب لعواطفها وتصوراتها، وتستنطق التصورات والمعتقدات التي تحيط بها وفق حاجاتها ورغباتها الخاصة الموازية للجوهر وليس اعتماداً على النقل المباشر لصفاته. فالذات المبدعة تحاول إعادة إنتاج الجوهر بالشكل الذي يثير القلق من الوجود؛ ويدعو المتلقي إلى تأمله والإصغاء إلى كل صوت يبوح به همساً أم جَهْراً؛ صمتاً أم جلجلة... وعليه أن يبحث عن أجوبة للأسئلة الكبرى في الكون والحياة والإنسان (الوجود)؛ ثم يتأمل الفناء والغياب ليتبين حقيقة اكتشاف لحظة الحلم بالخلود...

إن صوت الذات المبدعة في لغتها التصويرية الخَلاَّقة المكتنزة لأسرار ممكنة تندمج بالجوهر، وتتشرب آثاره بوعي ولا وعي؛ ما يعني أن اللغة الشعرية لغة جمالية لا تتناول تسمية الأمور والتعريف بها ما يجعل الشعر غير مُنْصَبّ على استنساخ الجوهر وإن كان الشاعر جزءاً منه...

ثم إن وظيفة الموازاة تثير في النفس والعقل ــ في كل زمان ومكان ــ أسئلة شتى حول طبيعة الجوهر وحقيقته؛ ما يعني خلود النص الذي يتمكن من فن الموازاة وتجلياته الجلية والجيلة، بوصفها إشارات غير منتظمة؛ وغير واضحة؛ وإن كانت غير معقدة... وهي إشارات أو علامات تسلك طريق التواصل المؤدية إلى المرجعية الثقافية والاجتماعية والأدبية التي تستلهمها الذات المبدعية؛ وترغب في بيانها... ولعل انتقال الشاعر من مقطع إلى آخر منذ بداية القصيدة

---

[1] شرح أشعار الهذليين 226.

[2] العُفْر: نوع من الغزلان لونه لون التراب.

يثبت أن مقومات الصورة الفنية ولغتها التعبيرية تتوشح بلغة عاطفية جيّاشة تعبر عن ذاتية مرهفة، تعرَّضت لحَدَث مأساوي لم يكن يتوقعه؛ فأذهلته عن وجوده الحيوي... وعلى الرغم من ذلك لم يُدِر الحديث عن رثاء أولاده بلغة مشاكلة لحالات الآباء الذين نُكبوا بأولادهم[1]؛ إذ ارتفقت لغته عن لغة مراثيهم في الوقت الذي ارتفعت عن اللغة العادية؛ فضلاً عن أنها حققت وحدة معنوية متناغمة بين المقاطع؛ بما تقوم عليه من رَصْد نوائب الدهر وما أنزلته بالمخلوقات.

ولو استنطقنا من جديد بعض مكونات نص أبي ذؤيب الهذلي الذي أشرنا إليه، وتوقفنا عند مشهد الحمر الوحشية لاتضح الفرق بين لغته الفنية الجمالية وآثارها النفسية وبين اللغة العادية أو اللغة العلمية التي تتناول الحقائق العلمية والمعرفية ولتبين شيء مما نقول.... لذا نعود إلى مشهد الحمر الوحشية؛ ولازمته (والدهر لا يبقى على حَدَثانه)؛ إذ قال[2]:

والـــــدَّهْرُ لا يبقـــــى علـــــى حَدَثانِـــــهِ
جـــــون السَّـــــرَاةِ لـــــه جدائـــــد أَرْبَـــــعُ

صَـــــخِبُ الشـــــوارِبِ لا يـــــزال كأنـــــه
عَبْـــــدٌ لآل أبـــــي ربيعـــــة مُسْـــــبَعُ

أَكَـــــلَ الجمـــــيم وطاوعتـــــه سَـــــمْحَجٌ
مِثْـــــلُ القَنَـــــاةِ وأَزْعَلَتْـــــهُ الأَمْـــــرُعُ

بقـــــرارِ قيعـــــان ســـــقاها وابـــــل
واهٍ فـــــأَثْجَمَ بُرْهـــــة لا يُقْلِـــــعُ[3]

---

[1] انظر الرثاء في الجاهلية والإسلام 72 – 74.

[2] شرح أشعار الهذليين 11/1 – 25.

[3] الجَوْن: السواد الضارب إلى الحمرة لشدته، وهو لون الحمار الوحشي. السَّراة: الظهر. الجدائد: الأُتُن التي خَفَّ لبنها. صَخِب الشوارب: كثير صوت الحَلْق، أي كثير النهاق. الجَميم: النبت أول ما يخرج. السَّمْحج: طويلة الظهر. أزعلته: نَشَّطته. واهٍ: كثير الانصباب. أثجم: توقف برهة.

يطالعنا هذا المقطع بلغة مجازية مثيرة حول فكرة الدهر الذي يدمر الحياة؛ ويثير الرعب في النفوس؛ ومن ثم كانت الألفاظ في الجملة الاسمية توحي بديمومة التدمير للحياة؛ ثم يأتي الشاعر بصورة حمار وحشي يجعله مكافئاً له في الحياة، ويسوقه مع أُتُنه إلى حيث مورد المياه ليلقى هو وإناثه المصير الحتمي؛ وكأن ورود الماء؛ إنما هو ورود الموت؛ ما يعني إقامة حضور جدلي بين الحياة والموت؛ لأن الماء أساس الحياة؛ ولكنه في الوقت نفسه طريق الموت وكلاهما طريق الموازاة مع حياة النُّجعة. ومن ثَمَّ فالألفاظ الدالة على معانيها في سياق يتوافق مع مفهوم التخييل، ويتناسب مع المقاصد يحقق المتعة، واللذة في النفس[1]. وبناء عليه فإن التفاعل "بين عناصر الحياة لا شك فيه، ومظاهر الحياة الإنسانية بصفة خاصة تكاد لا تختلف في أصلها أو تتغير، وإنما الذي يتغير هو الزاوية التي ننظر منها إلى هذه المظاهر الحيوية"[2]. ثم إن الصورة الجغرافية للروضة توحي بذلك أيضاً حينما أصبحت مصدراً للهلاك لأن الصيادين يقصدونها:

فلبثْنَ حيناً يَعْتلجن برَوْضةٍ
فيجدُّ حيناً في العِلاجِ ويَشْمعُ

حتى إذا جَزَرت مياهُ رُزونِهِ
وبأي حِيْنِ مِلاوةٍ تتقَطَّعُ

ذَكَر الورود بها وشاقى أَمرَهُ
شُؤْم وأقبَلَ حَيْنُهُ يتتبَّعُ

فإذا كانت اللغة الشعرية تستند إلى الاستعارة والتشبيه؛ فقد وَظَّفَها الشاعر لأنسنة مشهد الحيوان الوحشي ولاسيما حين جعل الحمار الوحشي عبداً لآل أبي ربيعة ـ وكأن معاناة العبد ماثلة في ذاكرته؛ إن لم نقل في الذاكرة البشرية ـ بل إن معاناة الوجود عند الحمار الوحشي أشد مرارة؛ وهو دائم الخوف من الموت والحتوف؛ وهي الحتوف

---

(1) انظر كتاب أرسطوطاليس 256 – 257.

(2) التفسير النفسي للأدب 22.

التي مَزَجت بينه وبين أبي ذؤيب حين ابتدأ قصيدته بها[1]:

أمـنَ المَنـون وريبهـا تتوجَّـع والدَّهْرُ ليس بمعتب من يجزع؟!!

إن اللغة الشعرية لغة انزياح؛ وتخييل؛ وهي تقدم مشهد الحياة بأسلوب مأساوي ينهي كل ما فيها من سعادة؛ ويُفْني بشاشتها.... وهذا كله يعبر عن صورة مستمدة من الحقيقة (الجوهر)؛ ولكنه لا يقلده أو يحاكيه؛ لأن التجربة الشعرية لدى أبي ذؤيب تنطبع بانفعالات جياشة تنبثق من جوهر الفَقْد، وسطوة الدَّهْر وسلطانه المطلق في القضاء على الخَلْق... إنها لغة تصويرية تمتح معينها من البيئة الذاتية والموضوعية ولكنها تختلف أيما خلاف عن اللغة العادية أو اللغة العلمية... فرائحة الموت والرعب تفوح في كل بيت من أبيات القصيدة على الرغم من أن عدداً منها قد يتناول عناصر وجودية تؤكد استمرار الحياة... وكان حازم القرطاجني (ت 684هـ) قد فَرَّق تفريقاً واضحاً بين العبارة الشعرية والعبارة العادية من حيث موقع كل منهما في النفس، وحُسْن تلقيه "من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية"[2]. على حين قال ابن رشيق (ت 456هـ): "أحسن الوصف ما نُعِتَ به الشيء حتى يكاد يُمَثّله عَياناً للسامع"[3]. وكان سيبويه (ت 180هـ) قد سبق اللغويين والبلاغيين المعاصرين غرباً وشرقاً إلى التفريق "بين اللغة التي تكون استعداداً للبشر كلهم بينما يكون للكلام وجه فردي واجتماعي متفاعلين"[4]... فاللغة الشعرية لغة التصوير للدفق العاطفي؛ والحركة العقلية التي تتدفق بها الأفكار في شحنات مضمخة بالخيال والمشاعر والإيقاع... وليصبح التشبيه أو الاستعارة أو غيرهما وسيلة فنية ذات تأثير عالٍ في المتلقي؛ وهو ما لا تتصف به اللغة العادية... وقَد جسَّد الشعر الجاهلي ذلك كله؛ وكان حريصاً على مبدأ الموازاة الفنية للبيئة أكثر مما كان محاكياً لها.

ولعل فيما قدمنا يعبر عن الفكرة النقدية والأدبية التي راودتنا؛

---

[1] شرح أشعار الهذليين 4/1.

[2] انظر منهاج البلغاء 44 – 45 وانظر كتاب أرسطوطاليس 244.

[3] انظر العمدة 294/2.

[4] انظر في جمالية الكلمة 23 و45 و87.

وتذهب مذاهب واتجاهات تجعلها تفترق عن اتجاهات الأدباء والنقاد والفلاسفة في تناول الشعر القديم... وليس بالضرورة أن تستجمع شواهد الشعر كلها حتى تصل إلى المراد... فما ذكرناه يعد دليلاً على ما نراه؛ وإن كنا لا ننكر وجود بعض الشعر الذي قام على سَرْدٍ واضح ومباشر لما يجري من أحداث في الواقع[1]؛ كشعر الحروب والغزوات في العصر الجاهلي، وشعر الفتوح في العصر الإسلامي، وكلاهما اتصف بالإقبال على الحَدَث بمباشرة دلالية وتصويرية... ولعل هذه المباشرة جعلته أقرب إلى الشعر الشعبي كما رآه المرحوم شوقي ضيف.

وإذا كان هذا القسم قد تناول غير قليل من التصورات التي تعرضت لوحدة القصيدة في صميم ظاهرة الموازاة فإن القسم الثاني مخصص للحديث عن الوحدة الفنية شكلاً ومضموناً... وإذا وقع فيه في شيء من التكرار فإن مقام الحديث فيه مختلف عما تقدم.

---

[1] انظر المسبار في النقد الأدبي 35 و104 – 107.