أولاً : الوحدة الفنية في الشكل

1ــ الشكل الفني لبنية المقطع.
2ــ الشكل الفني لبنية القصيدة

(1)

الشكل الفني لبنية المقطع

أ ـ شكل المقطع:

تقوم أي قصيدة على بنيات فنية ودلالية صغرى وكبرى وقد تكون للبنيات الصغرى وظائف خاصة بها مستقلة بذاتها وتشترك في دائرة كبرى مع وحدة القصيدة أو النص[1]، وهي تنطلق من رؤية الذات المبدعة، وحين تكون مقصودة لذاتها في المقطعات فهي تسخر للوظيفة الشاملة في القصيدة[2].

ولما كانت دراستنا مرتبطة بالقصيدة بسيطة ومركبة كان لزاماً علينا الإشارة إلى أن القصيدة البسيطة قد تضم وحدات فنية صغرى أو بنيات صغرى؛ وإن كانت قليلة على حين يطرد ذلك في القصائد المركبة في بنيات مقطعية تتلاحق بروابط لغوية ودلالية[3].

ومن ثم فنحن نستعمل مصطلح المقطع بوصفه "وحدة نصية تعلن علاماتها للقارئ أن الملفوظ قد اندرج في مقطع يغلب عليه الوصف" [4] وينفرد المقطع الوصفي بذاته؛ ويكون في المقطعات والقصائد البسيطة على حين أن المقطع السردي الذي يطلق عليه (المتوالية) إنما هو "وحدة سردية مركبة... من اثنتين أو أكثر..." ولذا فالنص يضم

---

[1] انظر مقالات في الأسلوبية (مفهوم النص ــ مكونات النص) 128 ــ 138 و 154 ــ 156.

[2] انظر السابق 54 و 138 ــ 141.

[3] انظر منهاج البلغاء 303 و ما بعدها.

[4] معجم النقد الأدبي الحديث 279.

"عدداً من المقاطع التي تبني العلاقة بينها على التتابع أو التوازي أو التكرار" [1]... وحين كان هذا مختصاً بالقصة فقد غدا مطلوباً في أجناس أدبية أخرى. ولذا نرى أن البنية المقطعية المستقلة وحيدة الاتجاه أما البنية الفنية في المقاطع المتعددة فهي ذات اتجاهات متنوعة في إطار الوحدة الفنية للبنية الكبرى، وهي تضم ــ أحياناً ــ مقطعاً سردياً أو أكثر.

ونرى أن النقاد العرب القدامى استخدموا مصطلح (الجزء) استخدام الدلالة على (المقطع) كما يستشف من مقولة حازم: "كمال المعنى في نفسه يكون باعتبار أجزائه البسيطة، أو استيفاء أجزائه المركبة" [2]، ومنهم من استعمل (الاستطراد) الشبيه بمصطلح (الخروج)[3]، الذي ارتبط بمصطلحي (التفريع) و(التقسيم) اللذين استعملا ــ حيناً ــ في صُلْب بنية القصيدة[4]. ومهما كان شأنهما فهما مصطلحان بلاغيان يتضافران مع مصطلح (وحدة القِرَان) الذي سيأتي ذكره لتشكيل وحدة شكلية داخلية تميز قصيدة من أخرى كما نراه في قول امرئ القيس[5]:

جَزِعْتُ ولم أجْزَع من البَيْن مَجْزَعا
وعَزّيْتُ قلباً بالكواعب مُوْلعا

وأصْبَحْتُ وَدَّعْتُ الصِّبا غَيْرَ أنّني
أراقبُ خلّات من العَيْش أرْبَعا

فمنهُنَّ قولي للندامى ترفّعُوا
يُدَاجون نَشّاحاً من الخَمْر مُتْرَعا

---

[1] معجم النقد الأدبي الحديث 259 وانظر دراسات في نقد الشعر 41 ــ 42 و 173 ــ 176.

[2] منهاج البلغاء 131 وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 558 ــ 562.

[3] انظر عيار الشعر 184 ــ 199 وكتاب الصناعتين 513 ــ 525 والعمدة 1/ 234 والبلاغة تطور وتاريخ 144.

[4] انظر الشعر والشعراء 1/66 وكتاب الصناعتين 497 ــ 498 والعمدة 1/ 215 ــ 217 و 236 ــ 239 ــ و 2/39 ــ 44 والبلاغة تطور وتاريخ 142 ومصطلحات نقدية 29 و 41 و 186 و 201.

[5] ديوان امرئ القيس 240 ــ 241.

ومِـــــنهُنَّ رَكْـــــضُ الخيـــــل تَـــــرْجُم بالقنـــــا
يبـــــادِرْنَ سِـــــرْباَ آمنـــــاَ أنْ يُفَزّعَـــــا

ومـــــنهُنَّ نَـــــصُّ العِـــــيْس واللّيْـــــلُ شـــــامِلٌ
تَـــــيَمَّمُ مَجْهـــــولاَ مـــــن الأرض بلْقعَـــــا

خَـــــوَارجَ مـــــن بَرِّيَّـــــةٍ نحـــــو قَرْيَـــــةٍ
يُجَـــــدّدْن وَصْـــــلاَ أو يُقَـــــرّبْنَ مَطمَعَـــــا

ومـــــنهن ســـــوفي الخَـــــوْدَ قـــــد بلهـــــا النـــــدى
تراقـــــبُ منظـــــوم التمـــــائِم مُرْضِـــــعا

وكذلك اختلف في ماهية المقطع إذ قال ابن رشيق: "اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع؛ فقال بعضهم: هي الفصول والوصول بعينها، فالمقاطع أواخر الفصول والمطالع أوائل الوصول... وقال غيرهم: المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي، والمطالع أوائل الأبيات" أو "أن المقاطع أواخر أجزاء البيت" [1] ومنهم من رأى "أن المقطع آخر البيت أو آخر القصيدة" [2].

وهو يخالف ما نذهب إليه من مفهوم المقطع بوصفه وحدة فنية معنوية تتكامل أبياتها أو أنساقها في وحدة صغرى، في إطار وحدات أكبر، أو تكون وحدة بذاتها ويصبح التفريع؛ أو التقسيم وسائل فنية للتوزيع الدلالي لكل وحدة مقطعية... وهو ما يظهر في الأنساق الفنية المتكاملة في إثراء المعنى العام...

ب ـ وحدة الأنساق وتلاحمها:

إن وحدة النسق اللغوية والبلاغية تنبثق من بنيتها التي تؤكد فصاحتها وقوة نَسْجها، وتلاحمها في دلالة صغرى تتضافر مع بنية أكبر لتشكل أنساقاً متوالية في مقطع شعري يؤدي وظيفة من الوظائف، أو غرضاً من الأغراض، ما يشير إلى أن مجموع الأنساق أو الفصول على حد قول بعض القدماء من البيت إلى المقطع تحقق في مواقعها المناسبة اللذة في النفس؛ وتزداد تأثيراتها كلما تكاملت في

---

[1] العمدة 215/1 وانظر منهاج البلغاء 282 ــ 283.
[2] العمدة 1/ 216 وانظر منهاج البلغاء 284.

المقطع وتناغمت مع البنية الأكبر[1]. لذا يلجأ الشاعر إلى تقنيات شتى للوصول إلى هذا الهدف كالحذف والاختصار في بنية النسق "إن كان طويلاً... أو يختار له حُسْن الكلام؛ إن كان سفسافاً، أو رشيق الوزن إن كان جافياً فهو أولى به" [2]، "وليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام" [3]... ولا شيء أدل عليه فيما نذهب إليه في تلاؤم الأجزاء من قصيدة لعروة بن الورد مؤلفة من مقطعين (مقدمة ومَتْن) يدور على موضوع انتماء الصعلوك... فقوم عروة ينفرون منه لأنّه فقير، ولأن أمه من بني نَهْد وليس من عَبْس... لكنه يرفض هذا المقياس الذي يعتمد صلة الدم الأبوية؛ ويخاطبهم مشدداً على أن المقياس في تقدير الناس ليس كذلك وإنما يعتمد على الخصائل والشمائل التي يتصف بها الفرد من كرم ونجدة وشجاعة وإغاثة ملهوف ورعاية جار وحمايته؛ ومما قاله يخاطب زوجته أم حسان: [4]

عفَتْ بَعْدنا من أَمّ حسان غَضْوَرُ
وفي الرَّحْلِ منها آيةٌ لا تَغَيَّرُ

وبالغَرْوِ، والغَرَّاءِ منها منازلٌ
وحولَ الصفا، من أهلها مُتَدَوَّرُ

لَيَالِيَنا، إذْ جَيْبُها لك ناصحٌ
وإذ رِيْحها مسك زكي وعَنْبَرُ

ألم تعلمي يا أَمَّ حَسّان أننا
خليطا زيالٍ، ليس عن ذاك مَقْصَرُ

---

[1] انظر عيار الشعر 22 ــ 23 و 147 ــ 202 ومنهاج البلغاء 116 ــ 118 و 288 وبناء القصيدة في النقد العربي القديم 280 ــ 286.

[2] العمدة 2/ 290 وانظر فيه 257/1 والشعر والشعراء 64/1 ــ 73 والموازنة 380 ــ 383 وكتاب الصناعتين 75.

[3] الموازنة 380 وانظر فيه 126 و 372 ــ 377 وعيار الشعر 24 و 43 و 50 و 75 و82 والوساطة 23 وكتاب الصناعتين 60 ــ 61 و 69.

[4] شعر عروة بن الورد 63 وموسوعة الشعر العربي 1/ 164.

وأن المنايـــــا تَغْـــــرُ كُـــــلِّ ثنيـــــةٍ
فهـــل ذاك عَمَّـــا يبتغـــي القـــومُ مُحْصِـــر؟!

وغَبْـــــراءَ مَخْشـــــيّ رداهـــــا مَخُوفـــــةٍ
أَخوهـــــا بأَسْـــــبابِ المنايـــــا، مُغَـــــرَّرُ

قطعْـــتُ بهـــا شـــكَّ الخـــلاج ولـــم أقـــل
لخيّابـــــةٍ، هيَّابـــــةٍ: كيـــــف تـــــأمُر؟!

تـــــداركَ عَـــــوْذاً بعـــــدما ســـــاءَ ظَنُّهـــــا
بمـــــاوانَ، عِـــــرْقٌ مـــــن أَســـــامةَ أَزْهَـــــرُ

هُـــــمْ عيَّرونـــــي أَنَّ أَمّـــــي غَريبَـــــةٌ
وهَـــلْ فـــي كـــريمٍ ماجـــدٍ مـــا يُعَيَّـــرُ؟!

وقـــد عَيَّرونـــي المـــالَ حـــين جَمَعْتُـــهُ
وقـــد عَيَّرونـــي الفَقْـــرَ إذ أَنـــا مُقْتِـــرُ

وعيَّرنـــي قَـــوْمي شَـــبَابي ولِمَّتـــي
متـــى مـــا يَشَـــا رَهْـــطُ امـــرئٍ يَتَعَيَّـــرُ

لنتأمل النص مطوّلاً في أَنساقه القصيرة التي تستند إلى الجملة الخبرية غالباً بوصف الشاعر يضع نفسه أمام قومه في انفتاح حقيقي على المصارحة فيما يفعلون معه؛ فهم يعيرونه فقيراً وغنياً؛ ويعيرونه شاباً وشيخاً؛ ويعيرونه بأن أمه غريبة... إنهم ينسون حقيقة أمره. لذا اقتضى منه مفارقتهم على الرغم من النصح الذي كانت تخصه به زوجته أم حَسّان في ليالي اجتماعهما، ولكن لابد من المفارقة كما فارقت البهجة أطلال زوجته، لأن الموت يترصد للإنسان من وراء كُلّ ثَنِيَّة في دَرْبه... ولن يكون بمقدوره أن يمنعه إذا أتى، أو أن يمنع أحد ترحاله وراء المعالي إذا طلبها، لأنه هو من يسعى وراء المنية ولا يخشاها... أمّا إذا كان الناس يطمع بعضهم في أموال بعض؛ فإنه لا ينتمي إلى أي منهم كما يقول في البيتين اللذين ختم بهما القصيدة، فهو لا ينتمي إلا لصديق مجاور:

حـــوى حَـــيٌّ أحيـــاءِ شـــتيْرَ بـــنَ خالـــدٍ

وقـــد طمِعْـــتُ فـــي غُـــنْمِ آخـــرَ جَعْفَـــرُ
ولا أنتمـــــــي؛ إلا لجـــــــارِ مُجَـــــــاورِ
فمـــا آخـــرُ العَـــيْشِ الـــذي أتَنَظـــرُ؟!

ولعل الباحث يرى في هذه التجربة الشعرية وحدة الشعور الذي حققته الوحدة الفنية في مقطعين متضافرين في صميم الحَنق الذي صبَّه على قومه؛ وعدم المبالاة بما يقومون به لأنه يستشعر ما يمتلكه من شمائل؛ ويعزو حقيقة المصير الذي يؤول إليه.. ولذلك كان يردف البيت ببيت آخر يكون لائقاً به وحين "وقع التعداد في المعاني كان ضرورياً بالنسبة إلى الغَرَض، واستمر في العبارة على نسق"[1] متكامل يعبر عن ماهية الرؤيا الشاعرية.

ولا أريد أن أستفيض في الحديث عن هذا النص الذي يؤكد "حُسْنَ الوضع اللفظي، أو يؤاخي في الكلام؛ بين كَلِمٍ تتماثل في مَوادّ لفظها أو في صيغها؛ فتحسن بذلك ديباجة الكلام"[2]، وكأن الكلام التالي تفسير للأول أو سبب عنه[3].

ولما كانت الفصول متصلة بسبب الغَرَض جاء مقطع الطَّلَل الشديد الإيجاز بمنزلة العلة الموضِّحة لكل الأماكن التي رحلت منها زوجته؛ وكذا وردت صفات الغزل المادي المعنوي التي شغلته في بؤرة الفقد الذي تقاطع مع فقد العلاقة بينه وبين قومه... أي إن تتابع الأنساق كانت تثبت حيوية الوحدة الفنية لشكل المقطعين اللذين بدوا مقطعاً واحداً... وهذا ما نجده في قصيدة الحارث بن حِلّزة المؤلفة من أحد عشر بيتاً يفتخر فيها بشجاعته وبأسه في الحروب، وبأس قومه؛ فضلاً عن افتخاره بشرب الخمر، وخروجه إلى الصيد. ويقدم لذلك كله بوصف خيال حبيبته، وينهيها بوصف كرم قومه عندما يلوي الجوع الناس في الشتاء... وكان الشاعر يدرك ما يريد قوله؛ وكأن كلام حازم القرطاجني ينطبق عليه: "فأما المتصل العبارة والغرض فهو الذي يكون فيه لآخر الفصل الذي يتلوه عِلْقةً من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة، بأن يكون بعض الألفاظ التي في أحد

---

[1] انظر منهاج البلغاء 132 و290 و(الشعر والشعراء 72/1 ــ 73).
[2] منهاج البلغاء 224.
[3] انظر منهاج البلغاء 290.

الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإسناد والربط"[1] ويمكن أن نضع القصيدة أمام النظر الفاحص لتؤكد وحدة أنساقها في تضافر يثبت أنها تنتمي إلى مقطع واحد وليس إلى مقاطع عدة تجمع موضوعات شتى:[2]

طَرَق الخيالُ، ولا كليلةِ مُدْلجِ
سَدِكاً بأرحُلنا، ولم يَتَعَرَّجِ

أنَّى اهْتَديتِ، وكُنْتِ غَيْر رجيلةٍ
والقومُ قد قَطَعوا مِتَانَ السَّجْسَجِ
والقوم قد آنُوا وكَلَّ مطيُّهُمْ
إلاَّ مُواشِكةَ النَّجَا بالهَوْدَج

ومدامَةٍ قَرَّعْتُها بمدامَةٍ
وظباءِ مَحْنيةٍ ذَعَرْتُ بسَمْحَج

فكأنهن لآلئٌ وكأنَّهُ
صَقْرٌ يلوذُ حمامُهُ بالعَوْسَجِ

صَقْر يَصيدُ بظُفْرهِ وجَنَاحِهِ
فإذا أَصَابَ حمامَةً لم تَدْرُجِ

ولئن سألْتِ إذا الكتيبة أحْجَمت
وتبيّنت رِعَةُ الجبان الأَهْوج

---

[1] منهاج البلغاء 290.

[2] ديوان الحارث بن حلزة 63 ــ 65 والمفضليات 255 ــ 256 وأثبت رواية المفضليات وانظر موسوعة الشعر العربي 1/ 361. الإدلاج: سير الليل كله. السَّدِك: اللازم. الرجيلة: الشديدة القوية. السجسج: المكان الواسع. آنوا: ترفقوا. مواشكة: مسرعة. السمحج: الفرس الطويل الظهر. العوسج: شجر كثير الشوك. رعة: الخوف والرعب. المُشْرج: نُسج بعضه فوق بعض. اللقاح: النوق ذات اللبن. الكنيف: خيمة من عيدان. العرفج: نوع من الشجر. العمارة: أصغر من القبيلة.

وحســـــــبتِ وَقْـــــعَ ســـــيوفنا برؤوسِـــــــهم
وقـــــعَ السَّـــــحاب علـــــى الطّـــــرَافِ المُشْـــــرَج

وإذا اللقـــــــــــاحُ تروّحـــــــــــت بعَشِـــــــــيّةٍ
رَتْـــــكَ النَّعـــــام إلـــــى كنيـــــفِ العَـــــرْفَجِ

أَلْفَيْتنـــــــا للضْـــــــيف خْيـــــــرَ عِمـــــــارةٍ
إن لـــــم يكُـــــنْ لـــــبَنٌ فعَطـــــفُ المُـــــدْمَجِ

لعل هذه القصيدة والقصائد التي تناظرها في افتتاحيات الغزل تدل على أن الغزل أو ما اصطلح عليه بالنسيب أو التشبيب يُعَدُّ في بنيته الفنية المقطعية جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة بوصفه يحقق التناغم النفسي من جهة[1] ويرتبط فيما يدل عليه بالغرض الذي تدور حوله[2] من جهة أخرى، بيد أن هذا لا يعني بأن الغزل لم يكن مقصوداً لذاته؛ ما جعل بعض الشعراء يقدمون له بالحديث عن الخيال أو الطيف[3]... ولذا فإن تتابع أنساق المقطع؛ ثم تكامل المقاطع فيما بينها يشي بأن بنية القصيدة ليست بنية ساذجة، ابتدعتها ذهنية جاهلية عاجزة؛ بل هي بنية تتوهج بالوعي الإدراكي لوحدة الغرض ووسائل الوصول إليه، وفق الطبع الأصيل والمواتي الذي وَفَّر وحدة شعورية ذاتية ارتبطت بوحدة موضوعية تلامس شغاف القلب في كل زمان ومكان، وتتضافر مع وحدة الوزن والقافية؛ ولن يحجبها ما يقع في القصيدة من ألفاظ غريبة؛ لبعد العصر؛ أو انغلاقه على بيئة بدوية ما... ثم إن إحكام الصنعة في القصيدة السابقة كان يبني الشيء على ذاته؛ وإقامة المشابهة المثيرة بين الخيل والصقر في القوة والسرعة وإحراز الغاية المطلوبة. فكان بذلك حريصاً على تناغم موضوعاتها ومتأنياً في نَصّه "فيه حسن العبارة اللائقة المبدأ، ويتلوه الأهم فالأهم إلى أن تتصور

---

[1] انظر العمدة 1/ 225.

[2] انظر قصيدة الرثاء 125 ــ 138 و 199 ــ 208 وحديث الأربعاء 1/91 ــ 100.

[3] انظر ديوان المرقشين 51 ــ 52 و 88 وديوان أوس بن حجر 33 وديوان تأبط شراً 201 ــ 205 (مثلاً)

التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم [المهم] على الأهم"[1].

هكذا نكون قد جلونا وحدة النسق/ النظم في تلاحم أجزائه على تعدد بناه ومكوناته في القصيدة الواحدة، ما يدفعنا إلى الكلام على تلاحمها في بنيات متعددة في المقطع الواحد.

ج ـ أشكال الوحدة الفنية للمقطع:

تأكد لنا أن بنية كل نسق لا تنفصل في بنية القصيدة عمّا توصل إليه عبد القاهر الجرجاني (ت 471ه) في نظرية (النظم) حين قال: "واعلم أنْ ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"[2]. ويعرض لها الشاعر "بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها من بعض"[3].

وبناء على هذا الوعي فإن الشكل الفني لبنية المقطع الشعري ينمو في سياق أساليب لغوية وبلاغية وإيقاعية لتثري بنية كل وحدة صغرى في نظرية النظم ولتحقق الجمالية الشعرية لوحدة أكبر. هكذا يقرأ المرء أسلوب الشرط والقسم والنفي والنداء؛ والعطف والتعطف والتلطف والتضمين والاستدارة الشعرية... والرسالة الشعرية، وتتكامل جميعها في إطار وحدة القران[4].

وإذا كان الشعراء قد أفادوا من هذه الأساليب وغيرها فإنهم ظلوا حريصين على تكامل الأنساق التشكيلية في المقطع بوصفها متلاحقة ونامية في داخل البنية، وهي التي تؤكد الارتقاء بنظرية النظم التي تشدد على تلاحم الأجزاء لتقارب ما يشبه الوحدة العضوية؛ على اعتبار ما رددناه دائماً من أن الشعر جَسَد وروح[5] وعلى اعتبار

---

[1] منهاج البلغاء 289.

[2] دلائل الإعجاز 81 وانظر فيه 93 ــ 99.

[3] دلائل الإعجاز 87.

[4] انظر الشعر والشعراء 90/1 والبلاغة تطور وتاريخ 127 و145 ــ 146.

[5] انظر عيار الشعر 16 ـــ 17 و203 والوساطة 19و 24و 33و 48 و152 والعمدة 124/1 و215 والمسبار في النقد الأدبي 101 ــ 103.

عملية الانتقال في المقطع بطريقة متتابعة. "واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه، والحسنَ كالأجزاء من الصِّبْغ تتلاحق، وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين"[1].

ومن ثم فإننا سنركز الحديث في ذلك بادئين بمبدأ الفصل والوصل في بنية النَّسَق طال أم قصر؛ وهي التي تتصل ببنى أخرى في القصيدة وفق مبدأ عطف الجمل "بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها، والمجيء بها منثورة تُسْتأنف واحدة منها بعد الأخرى"[2]

ومن يرجع إلى قصيدة الحارث بن حلزة المذكورة قبل قليل يلمس مدى عناية الشاعر بأساليب العطف، وأدوات الربط الأخرى التي قوت وحدة القصيدة؛ واتصلت بها العبارة بالغرض من جهة الإسناد والربط لتجعل النفوس تنبسط، وتتجدد حيوتها بما تستشعره من حلاوة البناء الفني... وكذا يجده المرء في قصيدة النابغة الذبياني التي اعتذر بها إلى النعمان بن المنذر...

وقد بدأها بافتتاح يفيض بالشجن والهَمّ والحزن من الوشاة الذين أوقعوا به عنده.. فخشي على نفسه فَفَرَّ إلى بلاط الغَسَاسنة في الشام؛ ولكن مخاوفه ظلت قابضة على وجدانه؛ متحسراً على أيامه التي قضاها في بلاط الحِيْرة عند النعمان بن المنذر؛ وهو ما يظهر من خلال القَسَم الذي يؤكد فيه أنه لم يرتكب بحقه أي إثم، يؤدي إلى غضب النعمان؛ وهو قسم بالذات الإلهية؛ ما يشي بأن النابغة كان يقدّس الشعائر الدينية الإيمانية؛ وليس الشعائر الوثنية كما ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف[3].

وأياً ما يكن شأن دلالة القسم بوصفه رابطاً فنياً في سياق البنية فإنه يعضد حالة الضَّعف التي افتتح بها الشاعر قصيدته؛ ولكنها حالة توحي بالإدهاش الفني الملائم للحالة النفسية والموضوعية؛ ويثبت من هذا الافتتاح المدهش الدال على حالته أنه افتتاح بديع يعتمد الإقناع بوصف معاناته المزرية لينتهي إلى خاتمة لا تقل إبداعاً وحلاوة عن المطلع. وبين ذلك كله نجد أنساقاً أو فُصولاً تقع في النفس موقعاً

---

[1] دلائل الإعجاز 88 وانظر عيار الشعر 8 ــ 11 و202 و 209 و 213.

[2] دلائل الإعجاز 222.

[3] انظر العصر الجاهلي 287.

لطيفاً، وهي تتلقفها على وجه الاستحسان باعتبار ائتلافها، وحسن مواقعها، وطرافة استدلالها ولاسيما حين بدت أشبه بقصة ذاتية سَرْدية متلاحمة الأحداث، في أبياتها الاثني عشر؛ إذ قال الشاعر السارد:[1]

أتـــــاني أبيْـــــتَ اللَّعْـــــنَ أنـــــك لُمْتَنـــــي
وتلـــــك التـــــي أَهْـــــتَمُّ منهـــــا وأَنْصَـــــبُ

فِبـــــتُ كـــــأنَّ العائـــــدات فَرَشْـــــنَني
هَرَاســـــاً بـــــه يُعلـــــى فِراشـــــي ويُقْشـــــبُ

حلَفْـــــتُ فلـــــم أَتْـــــرُكْ لنفسِـــــك ريبـــــةً
ولـــــيْسَ وراءَ الله للمَـــــرْءِ مَـــــذْهَبُ

لـــــئن كنْـــــتَ قـــــد بُلِّغـــــتَ عنـــــي خيانـــــةً
لمُبْلغـــــك الواشـــــي أَغَـــــشُّ وأكـــــذبُ

ولكنَّنـــــي كنْـــــتُ امـــــرأً لـــــي جانـــــبٌ
مـــــن الأَرْضِ فيـــــهِ مُسْـــــتَرَادٌ ومَـــــذْهَبُ

ملـــــوكٌ وإخـــــوانٌ إذا مـــــا أتيـــــتُهُمْ
أُحَكَّـــــمُ فـــــي أَمْـــــوالهم وأُقَـــــرَّبُ

كفعلـــــك فـــــي قَـــــوْم أراك اصـــــطنعتهم
فلـــــم تَـــــرَهم فـــــي شُـــــكْرِ ذلـــــك أَذنبـــــوا

فـــــلا تتركنّـــــي بالوَعِيْـــــدِ كـــــأَنَّني
إلـــــى النَّـــــاسِ مَطْلـــــيٌّ بـــــه القـــــار أَجْـــــرَبُ

---

[1] ديوان النابغة الذبياني 72 ــ 74 أبيت اللعن: أي أبيْتَ أن تأتي ما تلعن به. أَنْصَب: أتعب. الهَرَاس: الشوك. يقشب: يُتَعَّهد بتجديد الشوك. المستراد: الإقبال والإدبار. العتبى: السخط والغضب.

ثم ينهي السارد الذي برز بضمير المتكلم من أول القصيدة حتى آخرها قصته المتكاملة في أحداثها وزمانها ومكانها قائلاً:

ولســـــــت بمُســـــــتبق أَخـــــــاً لا تَلُمُّـــــــهُ
علـــــــى شَـــــــعَثٍ، أَيُّ الرِّجَـــــــال المُهَـــــــذَّبُ

فـــــــإنْ أَكُ مظلومـــــــاً فَعْبـــــــدٌ ظَلَمْتَـــــــهُ
وإنْ تـــــــكُ ذا عُتْبـــــــى فمثلُـــــــكَ يُعْتِـــــــبُ

ومن يرغب في تعقب الشواهد[1] فسيجد ضالته حيثُ يقرأ بوعي التعاون الفني لوحدة البنى اللغوية والبلاغية التي أشرنا إليها في سياق دلالي واحد، ما يحدونا إلى أن نستحضر شاهداً للاستدارة الشعرية وردت لدى النابغة الذبياني في معرض مدحه للنعمان بن المنذر والاعتذار منه، واصفاً إياه بكل قيم السماحة والندى والكرم حتى قَصُر دونه نهر الفرات، وهذه صورته:[2]

فمـــــا الفُـــــراتُ إذا هَـــــبَّ الريـــــاح لـــــه
ترمـــــي غَوارِبُـــــهُ العِبْـــــرَيْنِ بالزَّبَـــــدِ

يَمُـــــدُّهُ كُـــــلُّ وَادٍ مُتْـــــرَعٍ لجـــــبٍ
فيـــــه ركـــــامٌ مـــــن اليَنْبُـــــوتِ والخَضَـــــدِ

يَظَـــــلُّ مـــــن خَوْفِـــــهِ المَـــــلاَّحُ مُعْتصـــــماً
بالخَيْزُرَانـــــةِ بَعْـــــدَ الأَيْـــــنِ والنَّجـــــدِ

يومـــــاً بـــــأجْوَدَ منـــــه سَـــــيْبُ نَافِلـــــةٍ
ولا يَحُـــــولُ عَطـــــاءُ اليَـــــوْمِ دُوْن غَـــــدِ

---

[1] انظر مثلاً (ديوان النابغة الذبياني 73 (النفي) و95 و 130 و 153 (الشرط)) و(ديوان عدي بن زيد 41 و 43 و 52 و55 و63 (الشرط) و51 ــ 52 (التضمين والتعليق) و87 (العطف والتعليق)).

[2] ديوان النابغة الذبياني 26 ــ 27 وانظر قصيدة المدح 175.

هـــــذا الثنـــــاءُ فـــــإنْ تســـــمَعْ بـــــهِ حَسَـــــناً

فلَـــــمْ أُعَـــــرِّضْ أَبَيْـــــتَ اللعـــــن بالصَّـــــفَدِ[1]

تأمَّلْ هذا التلاحم في نظم كل بيت؛ وارتباطه بالآخر في إطار جمل يأخذ بعضها برقاب بعض، ويلتصق الموصوف بالصفة بتعليق قَلّ فيه أسلوب العطف، الذي أغنى عنه أسلوب الوصف الخبري مع أسلوب الشرط ليعلق الشاعر المتلقي بأسراره الشائقة في إبراز صفات نهر الفرات التي تتغلغل في النفس مكنيّاً بها عن صفات ممدوحه... ومن ثم يقدم المعنى المراد وكأنه المعنى الخاص بالممدوح دون غيره... فالنابغة يشي في نسقه الجامع لجمالية فن الاستعارة بطرز بلاغية متماسكة ويلونها بأصباغ لافتة في إطار وحدة النظم والقران معاً، ما يبرز أن جمال الوحدة الفنية في الاستدارة الشعرية بهي النَّسج والمنظر وهو ما ينطبق عليه كلام الجرجاني: ((وإنا لنراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية... وكُلِّ ما هو صَنْعة وعمل يَدٍ بعد أن يَبْلغ مبلغاً يقع التفاضل فيه، ثم يعظم حتى يزيد فيه الصانع على الصانع زيادة يكون لها بها صيت"[2].

أما أسلوب الرسالة الشعرية فلا يقتصر على وَحْدة ألفاظه وجمله التي تشكّل بنية لغوية متناغمة، ووحدة دلالية مستقلة إذا وردت مقصودة لذاتها؛ في نسق خاص قَصُرَ أم طال[3]، وإنما يتعالق في سياقه مع بقية الأساليب التي تمنحه لطافة ورشاقة لإيصال مضمون الرسالة... وللدلالة على ذلك يمكننا إثبات رسالة عدي بن زيد إلى النعمان التي يشكو فيها سوء حاله في سِجْن أحاط به كالسوار؛ وهي مؤلفة من ثلاثة أبيات:[4]

---

[1] الغارب مفرد الغوارب: وهو ما ارتفع من الشيء. وعِبْرا الوادي: جانباه. والزَّبد: ما يطرحه النهر إذا جاش الماء وارتفع. اللجب: المُصَوّت. الينبوت: شجر الخَرُّوب، والخَضَدِ: ما تكسّر من الشجر.. والخيزرانة ــ هنا ــ : سكان السفينة. والأَيْنُ: التعب. والنجد: العَرَق والكَرْب. والسيب: العطاء. والنافلة: الفضْل والزيادة. لم أُعَرّض: أي لم أمدحك تَعَرُّضاً لمعروفك. الصَّفَد: ــ هنا ــ العطاء والجزيل.

[2] دلائل الإعجاز 260 وانظر عيار الشعر 7 و8 و 13.

[3] انظر ديوان عدي بن زيد 68 ــ 72 في رسالة طويلة من اثنين وعشرين بيتاً خاطب فيها (عَبْد هند بن لَخْم).

[4] ديوان عدي بن زيد 120 أَغْرب: ــ هنا ــ أصبحَ بعيداً. أراح: مات. ذُباح: مرض ==

ألا مَـــــنْ مُبْلـــــغُ النّعمـــــانَ عنّـــــي
فبَيْنـــــا المَـــــرْءُ أغْـــــربَ إذ أراحـــــا

أطعْـــــتَ بنـــــي بُقَيْلـــــةَ فـــــي وثـــــاقي
وكَنّـــــا فـــــي حُلَـــــوقهُمُ ذباحـــــا

منحـــــتهم الفُـــــرَات وجانبيـــــه
وتســـــقينا الأواجـــــن والمِلاحـــــا

فعدي بن زيد يطلب من النعمان أن يراجع حقيقة وشاية (بني بُقَيلة) به، فينبهه بلطف بوساطة أداة الاستفتاح (ألا) والسؤال (من) مع تخصيصه بالإبلاغ (من مبلغ عني) بمضمون رسالته وهو بعيد عنه؛ إذ أخذه بشبهة الكلام وتُهمة هو منها براء؛ فرّاح يشرب الماء المتغير الطعم؛ بينما ينعم الواشون بماء الفراتِ وخيراته... فهذه الرسالة القصيرة تركز في بيان الشُّبْهة التي أُخِذَ بها (عَديّ) ورغبته إلى النعمان في تَفَحُّص حقيقتها.... وهي نسق فني مُوَحَّد ومتكامل في أداء المعنى المراد[1]... على حين قد تكون الرسالة جزءاً لا يتجزأ من سياق عام لقصيدة طويلة مركبة من مقاطع متعددة ذات وحدات متضافرة تؤدي الغرض الذي بنيت عليه القصيدة...

لذا فإن توظيف الرسالة الشعرية في التشكيل الفني للشعر الجاهلي، عامة وفي القصيدة خاصة يعبر عن حالة التناغم في المقطع الشعري لأن الرسالة الشعرية تبرز في صميم حكاية ذاتية يرويها الشاعر، ويتوجه بها إلى الآخر؛ إنها حديث بين الذات والآخر في موضوع ما؛ ثم يُضاف إليها شخصيات تكمّل الحَدَث الذي دار في زمان ما ومكان ما... فإذا وقعت منفردة بذاتها كانت أهدافها منسجمة مع طبيعتها ووظيفتها؛ وإذا وقعت في سياق قصيدة مركبة أو بسيطة فهي نسق فني يسخّره الشاعر لغايات ذاتية تتجاوب مع غرض هذه القصيدة، كما نراه في مطلع قصيدة النابغة الذبياني يعاتب فيها بني مُرَّة لأنهم تحالفوا عليه وعلى قومه؛ وتبلغ ثمانية عشر بيتاً[2]. وكل من يتحدث عن وظيفة الرسالة الشعرية؛ وجملة الأساليب المذكورة

في الحلق. الأواجن: جمع آجن، وهو الماء المتغير اللون والطعم.

[1] انظر مثلاً (ديوان النابغة 7 ــ 81 و 104 و 111).

[2] انظر (ديوان النابغة 153 ــ 156، وانظر فيه رسالة أخرى جاءت في ختام القصيدة في أربعة ابيات 71) وانظر ما يأتي في القسم الأخير (ص 197 – 199).

سابقاً وأثرها العظيم في وحدة البنية المقطعية للقصيدة لا يمكنه أن يتغافل عن قصيدة (الأفوه الأَوْدي) التي دعا فيها قومه إلى إصلاح شأنهم السياسي، بالتماسك والتكاتف واختيار المُؤهل لرئاسة القبيلة؛ لأن الجُهَّال إذا سادوا كان الأمر وبالاً عليهم جميعاً.. فعليهم أن يبتعدوا عن مواطن الغي والضلال، واختيار القادة من ذوي المروءة والرأي والصلاح والحكمة... فالبيت الذي لا يكون له أعمدة صلبة، وأوتاد قوية تتقاذفه الرياح... وحين أبلغ قومه هذه الرسالة كان مشحوناً بعاطفة لاهبة "والنظم صناعة آلتها الطبع، والطبع استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحو به نحوها"[1] لذا يقول: [2]

أمـــــارةُ الغـــــيّ أنْ تلقـــــى الجميـــــعَ لـــــدى
الإبـــــــرامِ للأمْـــــــرِ؛ والأذنـــــابُ أقتـــــادُ

حـــــانَ الرحيـــــلُ إلـــــى قَـــــوْم، وإن بَعُـــــدوا
مـــــنْهم صَـــــلاحٌ لمُرْتـــــادٍ وأرْشـــــادُ

فســـــوف أَجْعَـــــلُ بُعْـــــدَ الأَرْضِ دونكـــــمُ
وإن دَنَـــــتْ رَحِـــــمٌ مـــــنكمْ ومـــــيلادُ

إنَّ النَّجـــــاءَ إذا مـــــا كنْـــــتُ مِـــــنْ نَفَـــــرِ
مِـــــنْ أَجَّـــــةِ الغـــــيّ إبْعـــــادٌ فإبعـــــادُ

والخيْـــــرُ تَـــــزْداد منْـــــهُ مـــــا لقِيْـــــتَ بـــــهِ
والشَّـــــرُّ يكفيْـــــكَ منـــــه، قَـــــلَّ مـــــا زَادُ

والبَيْـــــتُ لا يُبْتَنـــــى إلّا لـــــه عَمَـــــدٌ
ولا عمـــــادَ إذا لَـــــمْ تَـــــرْسُ أَوْتـــــادُ

فـــــإن تجمَّـــــعَ أوتـــــادٌ وأعْمـــــدةٌ
وســـــاكِنٌ بلغُـــــوا الأمْـــــرَ الـــــذي كـــــادُوا

لا يُصْـــــلِحُ النَّـــــاسُ فوضَـــــى لا سَـــــرَاةَ لهُـــــمْ

---

[1] منهاج البلغاء 199.

[2] موسوعة الشعر العربي 380/1 ــ 382 والطرائف الأدبية 9 ــ 10 مع اختلاف ترتيب الأبيات.

ولا سَـــــــــرَاةَ إذا جُهَّـــــــــالُهم سَـــــــــادُوا

تُهْـــدى الأَمُـــورُ بأَهْـــلِ الـــرأي مـــا صَـــلُحتْ
فـــــإن تولَّـــــتْ، فبالأَشْـــــرَارِ تنقـــــادُ

إذا تـــــولَّى سَـــــرَاةُ النَّـــــاسِ أمـــــرَهُمُ
نَمـــــا علـــــى ذاكَ أَمْـــــرُ القَـــــوْمِ فـــــازدادوا

فينـــــا معاشِـــــرُ لـــــم يَبْنُـــــوا لقـــــومِهُمُ
وإن بَنَـــــى قَـــــوْمُهمْ مـــــا أَفْســـــدوا عـــــادوا

لا يَرْشُـــــدونَ ولـــــن يرعَـــــوا لمُرْشِـــــدهم
والجَهْـــــل مِـــــنْهم، معـــــاً، والغـــــيُّ مِيْعـــــادُ

أَضْـــحَوا كقَيْـــلِ بـــنِ عَمْـــروٍ فـــي عَشِـــيرتهِ
إِذْ أَهْلِكَـــــتْ بالـــــذي سَـــــدَّى لهـــــا عَـــــادُ

أو بعـــــدَهُ كقُـــــدارٍ حـــــين تابعَـــــهُ
علَـــــى الغَوايـــــةَ، أَقْـــــوامٌ فَقَـــــدْ بـــــادُوْا

ليست القوة المائزة لهذه القصيدة المؤلفة من أربعة عشر بيتاً تتجلى ـ فقط ـ من تلك الموازنة بين الفعل المُدَمر للجهلة والسفلة، وأصحاب الشهوات إذا سيطروا على السلطة، وبين هذا الفعل الضال الفاسد الذي يفني القبيلة كما أفنى قُدار قبيلته، أو قبيلة ابن عمرو التي فشا فيها الفَسَاد... وإنما تكمن القوة ـ أيضاً ـ في هذه الحكمة الأبدية التي أرساها لتدور مع مطلع كل شمس بأن الفساد يدمر الأمم؛ وبأن الأمر إذا وسد إلى غير أهله كان وبالاً عليهم... وقد بنى هذا كله وفق معنى دائري يدور مع بِنية القصيدة من البداية حتى النهاية في طبيعة فنية كأنها صُبَّت صباً؛ فقد بدأ بالتحذير من الغواية والشر وتسليم الأمارة إلى الأذناب وانتهى بالكارثة المحتمة حين لا يستمع القوم لأصحاب الرأي... وإذا عجز صاحب الرأي فلابد له من الرحيل عن هذا الشر... فالبعد أَفْضل له بكثير من أن يشاهد الشَّرَّ؛ أو الفساد ولا يقدر على معالجته... فالبناء الدائري للمقطع زمانياً وفنياً أتاح للشاعر أن يعرض الحقائق التي يعرضها بأساليب متكاملة فيما بينها من الشرط إلى النفي والتضمين، إلى الإيجاب والسلب، والمقابلة، والعطف والتعطف وهو ينتقل وفق أسلوب الالتفات بين الخبر والإنشاء؛ ما أنتج وحدة التصور "اللائقة بتلك الأغراض وتصور

المعاني المنتسبة إلى تلك المقاصد"[1]

وقد ربط ذلك كله بوحدة وزن البحر البسيط الذي يساعد على إطالة التفكير مع قوة التأثير بما يملكه من طول الموسيقى؛ وتدافع الإيقاع الحركي الذي انتهى إلى قافية تعتمد روي الدال... وهو ذو صوت حاد بموجاته المكثفة له ولكنه حين أشبعه بالضمة خفف من وطأة شدته؛ وأتاح له الاستقرار الانفعالي في آخر كل بيت...

وأيُّ مقطع فني في أي قصيدة جاهلية يحمل طابعه الجمالي في ذاته؛ ويرسم ألوان أنساقه من خلال وحدة إيقاعية داخلية دلالية تنتهي إلى علاقة وطيدة مع الوزن والقافية من جهة ومع المعاني وتصوراتها من جهة أخرى. وبهذا فنحن نقيس القُبْح والجمال إلى بنية الكلام ذاته في وحدة فنية مثيرة، وأدواتها ما ذكرناه من اساليب تتجاوب مع وحدة القِرَان التي توقف عندها عَدَد من النقاد العرب القدامى. ولها وجوه عِدَّة تتمثل بجزء من الأساليب السابقة كالقسم[2] والشرط والنداء والطلب؛ (فلكل من هذه الأساليب فعل مقترن بالآخر) وكذا الاقتران في (الاستدارة والإضافة والعطف و... والتشبيه والاستعارة، والتضمين[3] والتدوير...) وكل ذلك يرتقي بوحدة النظم ثم وحدة المقطع، أينما ورد فيه؛ من بدايته حتى النهاية... لأنه يحقق معادلة التناغم والانسجام والتنامي، وقد قيل: إن القرين بالمقارن مُقْتَدٍ[4]... ثم إن الاستعارة التمثيلية ـــ مثلاً تقرن الشيء المستعار له "بالشيء الحقيقي في الكلام؛ ما يجعل مثالاً له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية"[5]، وجعله (حازم القَرْطاجني) من حُسْن

---

[1] منهاج البلغاء 202.

[2] انظر مثلاً (ديوان النابغة الذبياني 34 ــ 35 و76 و117 و167).

[3] سيأتي ذكر التضمين؛ وهو إقامة التناسب بين الأبيات شكلاً ومعنى، فيأتي البيت كأخيه الذي سبقه، وقد يكون تعليق بيت سابق بلاحق مع العطف أو غيره وفق ما ذكره ابن رشيق في العمدة 143/1 وانظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 190 ومصطلحات نقدية 138 – 139.

[4] انظر ديوان طرفة بن العبد 151.

[5] منهاج البلغاء 128 وانظر مصطلحات نقدية 185.

الاقتران..[1]

وكان الجاحظ (ت255هـ) أول من تحدث عن (وحْدة القران) من النقاد العرب القدماء حين قال "عمر بن لَجَأ لبعض الشعر: أنا أشعر منك!! قال: وبمَ ذاك؟! قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمّه"[2].

وأعاد الحديث عنها بعد ذلك ثم قال: "وعابَ رؤية شعر ابنه فقال: ليس لشعره قِرَان)" ثم علق على هذا قائلاً: "وجعل البيت أَخا البيت إذا أشبهه، وكان حقه أن يوضع إلى جنبه"[3]...

وقد توالى النقاد بعده على نقل الخبرين، مع شيء من التصرف والإضافة[4] وحدد حازم القرطاجني ماهيته بقوله: "وقِرَان الشيء بما يزيل الغموض أو الاشتكال الواقع فيه، يكون بأن يتبع الشيء بما يكون شرحاً له؛ أو تفسيراً من جهة ما يكون في معناه، أو تكون دلالته في معنى دلالته، أو من جهة ما يناسبه ويشابهه؛ ويكون بأشياء خارجة عن معنى الشيء إلا أنَّ فيها دلالات على إبانة ما انْبَهَمَ في الأشياء المقترنة بها"[5]

وفي هذا المقام نرى أن بعض أشكال نظرية التناص التي تعد واحدة من نظريات ما بعد الحداثة لا تغترب عن فكرة وَحْدة القران؛ لأن النص عند أربابها بؤرة لألف بؤرة اجتمعت فيه؛ ما يعني أنه يستدعي كل المكونات الفنية التي بُني عليها، شكلاً ومضموناً كالاقتباس والتضمين[6]؛ وإن كانت هذه النظرية أعظم شمولاً من وحدة القران.

وكذلك تعدُّ فكرة التداعي في النقد الحديث في بعض وجوهها مماثلة لوحدة القران... فالتداعي "هو اقتران مفهوم بمفاهيم أخرى في

---

[1] انظر منهاج البلغاء 128 ــ 129 وعيار الشعر 11 و 16.
[2] البيان والتبيين 1/ 206.
[3] البيان والتبين 228/1.
[4] انظر الشعر والشعراء 90/1.
[5] منهاج البلغاء 176.
[6] انظر المسبار في النقد الأدبي 149 – 189.

ذهن المتكلم أو السامع، أو هو إحداث علاقة بين مُدْرَكين لاقترانهما في الذهن بسبب من الأسباب. وقد لا يكون للمنطق، ولا للتسلسل في الحياة اليومية نصيب في هذه العلاقة، واللسانيون يتحدثون عن نوعين من التداعي:

1ـ التداعي النَّظْمي أو التركيبي، وهو يحدث عند تكرار اقتران كلمتين متجاورتين إحداهما بالأخرى في السلسلة الكلامية...

2ـ التداعي الاستبدالي، وهو يحدث عند اقتران كلمتين يمكن استبدال إحداهما بالأخرى في المكان ذاته من السلسلة الكلامية"[1]

ونرى أن النوع الأول من التداعي يتصل بمفهوم وحدة القران؛ بينما يتصل الثاني بالمجاز والاستعارة اللذين يتناغمان مع هذه الوحدة... ومهما قيل في هذا الشأن أو ذاك فهما يتماثلان في الماهية التي تعزز الوحدة الفنية المتكاملة في المقطع، ثم في مقاطع القصيدة... فوحدة القران تبرز أن البناء الكلامي الفني "يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض"[2] وفق ما نراه ـ مثلاً ـ في قول تأبّط شراً: [3]

وذي رَحِمٍ أحَالَ الدّهْرُ عنهُ
فليسَ لهُ لدَى رَحِمٍ حَريمُ

أصابَ الدَّهْرُ آمَنَ مَرْوَتيهِ
فألقاهُ المُصَاحبُ والحَميمُ

مَدَدْتُ لهُ يميناً من جَناحِي
لها وَفْرٌ وحَافيةً رَخُومُ

أوَاسِيْهِ على الأيّامِ إني
إذا قَعَدَتْ بهِ اللّؤمَا ألُوم

---

[1] معجم النقد الأدبي الحديث 78 وانظر دراسات في نقد الشعر 42 – 43 و 99 – 102.
[2] الموازنة 263 وانظر فيه 151 ـ ت 152.
[3] ديوان تأبط شراً 204 ـ 205.

هذا هو المقطع الأخير من قصيدة بلغت ثلاثة عشر بيتاً، وفيه يعطف على قريب له؛ ويفخر بأنه يساعده إذا مال عليه الدهر، وأنزل به البلاء؛ وأصابته الشدائد ولم يجد أحداً يمد له يد العون، ويحوطه بجناحيه، وبدأ اللؤماء ينالون منه... فالقصيدة تسير على هذا النسق المترابط، والمتناغم في السياق الفني الذي يؤكد وَحْدة القران بين كل بيت وأخيه سواء كان في التركيز على عودة الضمائر في الجمل التي وصف فيها قريبه أم الجمل التي يتحدث فيها عن أفعاله معه... ومثله ما نراه في مقطع مشهور لامرئ القيس تداوله النقاد[1]؛ وركزوا على فكرة الاقتران بين الشكل والمضمون؛ وهو قوله:[2]

كَـــــأَنَّي لـــــمْ أَرْكَـــــبْ جَـــــواداً لِلَـــــذَّةٍ
ولـــــم أَتَـــــبطَّنْ كاعبـــــاً ذاتِ خَلْخـــــالِ
ولـــــم أَسْـــــبَأ الـــــزِّقَّ الـــــرَّويَّ، ولـــــم أقُـــــلْ
لخيلـــــي: كُـــــرّي كَـــــرَّةً بَعْـــــدَ إجْفـــــالِ

فظاهر الكلام يوحي بأن اقتران (الشطر الأول) في البيت الأول يلائمه ــ دلالياً ــ الشطر الثاني في البيت الثاني ليكون:[3]

كـــــأني لـــــم أركـــــبْ جـــــواداً ولـــــم أقـــــل
لخيلـــــي: كُـــــرّي كَـــــرَّة بعـــــد إجفـــــال

ولكن المبصر في تجليات وحدة القِرَان وما يقتضيه المعنى أن تقترن لذة ركوب الخيل للصيد والمتعة به؛ باللذات الجسدية الأخرى؛ ليكون الجمع في الشطر الثاني بين الشجاعة والكرم. وهو أليق بالاقتران، فضلاً عن وجود اقتران آخر يعتمد على مفهوم التضمين الذي يُعلق فيه الشاعر بيتين فأكثر بمعان متماثلة[4].

---

[1] انظر مثلاً (عيار الشعر 209 ــ 213 وكتاب الصناعتين 162 ــ 163 والعمدة 1/ 258 ــ 259 ومنهاج البلغاء 159 – 160).
[2] ديوان امرئ القيس 35.
[3] انظر منهاج البلغاء 159 ــ 162.
[4] انظر العمدة 2/ 26 وديوان امرئ القيس 18 (فقلت له لمّا...) وما يأتي (118) ومصطلحات نقدية 138 – 139؟.

ومن ثم فربّما سقط الشاعر؛ ولم يؤبَه لقصيدته، أو لشعره إذا لم يحسن إقامة التناسب في وحدة القران؛ ما يجعله يخرج عن الطَّبع والسليقة؛ والصنعة الماهرة في إجمال التفصيل؛ والاكتفاء باللمحة الشاردة، وإيراد القول على وجهه المتناسق في المقطع الفني ثم في بنية القصيدة؛ وكل شيء راجع لمقدار منظم؛ إما يكون لك وإما عليك... فالحسن لا يكون حسناً من حيث طبيعته ــ عادة ــ وإنما يكون لموقعه من الكلام، وتناغم بعضه مع بعض، وكذا التأليف في الصُّبح. ولعل المقام يفرض علينا الاستشهاد بقصيدة النابغة الذبياني في مدح عمرو بن الحارث، وهي عند بعض القدماء من أحسن القصائد افتتاحاً[1] وتخلصاً؛ ومنها:[2]

كِلِيْنـــــي لهَـــــمّ يـــــا أُمَيْمـــــةَ ناصـــــبِ
ولَيْـــــلٍ أُقاسِـــــيْهِ بطـــــيءِ الكواكـــــبِ

تطـــــاوَلَ حتـــــى قُلْـــــتُ: لـــــيْسَ بمُـــــنْقضٍ
ولـــــيْسَ الـــــذي يَرْعَـــــى النجـــــوم بآيـــــبِ

وصَـــــدْرٍ أَرَاحَ الليـــــلُ عـــــازبَ همّـــــهِ
تضـــــاعفَ فيـــــه الحـــــزن مـــــن كـــــل جانـــــبِ

علـــــيَّ لعَمْـــــروٍ نِعْمـــــةٌ بعْـــــدَ نِعْمـــــةٍ
لوالـــــدهِ ليْسَـــــتْ بـــــذاتِ عقـــــاربِ

حَلَفْـــــتُ يمينـــــاً غيْـــــرَ ذي مَثْنَويـــــةٍ
ولا عِلْـــــمَ إلا حُسْـــــنُ ظَـــــنٍّ بغَائـــــبِ

لـــــئن كـــــان للقَبْـــــرينِ؛ قَبْـــــرٍ بِجِلَّـــــقٍ
وقَبْـــــرٍ بصَـــــيْداءَ الـــــذي عنْـــــدَ حَـــــاربِ

---

[1] انظر العمدة 1/ 218.

[2] ديوان النابغة الذبياني 40 ــ 41 وانظر فيه مثلاً آخر 67 ــ 71.

وللحـــــارث الجَفْنـــــيّ ســـــيّد قَوْمِـــــهِ
لِيَلْتَمِسَـــــنْ بـــــالجَيْشِ دارَ مُحـــــاربِ
وثِقْـــتُ لـــهُ بالنَّصْـــرِ إِذْ قيـــل: قـــد غَـــزَتْ
كَتائِـــبُ مـــن غَسَّـــانَ غَيْـــرُ أَشَـــائبِ

بنـــو عمّـــهِ دِنْيـــا، وعَمْـــرو بـــنِ عـــامرٍ
أُولئـــكَ قَـــوْمٌ بأْسُـــهُمْ غَيْـــرُ كَـــاذبِ

إذا مـــا غـــزوا فـــي الجـــيش حَلَّـــقَ فـــوقهم
عَصـــائِبُ طَيْـــرٍ تَهْتـــدي بعَصَـــائبِ

يصـــاحِبْنَهم حتـــى يُغِـــرْنَ مُغـــارَهُمْ
مـــن الضَّـــارياتِ بالـــدِّمَاءِ الـــدَّوَاربِ

تـــراهُنَّ خَلْـــف القَـــوْم خُـــزْراً عُيونهـــا
جُلُـــوسَ الشـــيوخِ فـــي ثِيـــابِ المَرَانـــبِ

جـــوانحَ قـــد أَيْقـــنَّ أنَّ قَبِيْلَـــهُ
إذا مـــا التقـــى الجَمْعـــانِ أوَّلُ غالـــبِ

لهُـــنَّ علـــيهم عـــادةٌ قَـــدْ عَرَفْنَهـــا
إذا عُـــرِّض الخطـــيُّ فَـــوْقَ الكواثـــبِ

علـــى عارفـــاتٍ للطِّعَـــانِ عَـــوَابسٍ
بِهِـــنَّ كُلُـــومٌ بـــين دامٍ وجَالـــبِ

فالقصيدة مؤلفة من تسعة وعشرين بيتاً، أثبتنا منها خَمسة عشر؛ وهي كافية لتؤكد لنا جمالية وحدة القران في عدد غير قليل من المجازات والاستعارات المثيرة؛ (وليس الذي يرعى النجوم، وصدر أراح الليل... تراهنَّ خلف القوم...) وأمثال ذلك مما ورد في باقي القصيدة... وهي تثير جمالية لا تقل عن جمالية التضمين في البيتين (العاشر والحادي عشر) ثم هذا القران الباهر بين الظاهر والباطن في

صورة النُّسور المصاحبة للجيوش والتي أشبهت الشيوخ بضخامتها وسكونها وأكسيتها السود اتي يقال لها: الثياب المرنبانية... وقد أكّدت صورة الانتصار الذي أحرزه عمرو بن الحارث وجيشه، والذي تعوّده كلما خرج لقتال أعدائه...

بل كل من تأمل النص في البنية المقطعية (لمقدمة الهم) وفي بنية مقطع المدح الطويل الذي حوى القصيدة كلها يدرك أن حجم الهَمّ الذي يعانيه النابغة لا ينقذه منه إلا أمثال عمرو بن الحارث وقومه الذين يستحقون منه كل هذا الثناء. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن النابغة أحسن أيما إحسان في مفهوم التخلص وهو "ما تخلص فيه من معنى إلى معنى" وكلما ابتعد عن معناه المركزي في المدح عاد إليه[1]

فالنابغة يعبر عن حالة الرّعب والخوف من وشاية مُرَّةَ بن ربيعة بن قُرَيع عند النعمان المنذر، لذلك فَرَّ خشية أن توقع به هذه الوشاية؛ فوجد الملجأ الأمين عند عمرو بن الحارث الغساني في الشام؛ فحماه وأمنه فاستحق مدحه؛ ما يعني أن المقدمة منسجمة مع الغرض في وحدة فنية متنامية في أبياتها وأنساقها التي تجسد مقطعاً واحداً في صميم نظرية (النظم) ووحدة القرآن التي جمعت بعض الأساليب البلاغية والنحوية؛ والفنية فمنحت الكمال للشكل والمضمون... ولا ضير أن نجمل دلالة الأبيات لإدراك قيمة وحدة القِرَان؛ فالشاعر يطالعنا بخطاب أميمة طالباً منها أن تدعه لأحزانه؛ التي طالت عليه بدليل طول الليل الذي لا يريد أن ينقضي؛ إذ ظل الصباح يراقب النجوم؛ كناية عن النابغة الذي بات يسامرها كما يفعل راعي الماشية مترقباً طلوع الصباح، ولكن دون أمل. فهناك سلسلة أنساق دقيقة في الدلالة من دون تقديم أو تأخير بُنيت على أسلوب الاستعارة التي تتضمن معاني خفية وجلية... ثم يعرض في البيت الثالث معنى مرتبطاً بالمعنى المتقدم... ويخالف فيه أمثاله من معاني الشعراء[2]؛ وهي مخالفة تعانق الحالة النفسية للشاعر حين ظن أن دخول الليل قد أزاح عن كاهله هَمَّ النهار؛ لأنه سيأخذ حظه من الراحة والهدوء كما هو حال راعي الضأن؛ ولكنه تيقظ من توهمه حين كرَّ عليه الهم بأشد مما كان عليه في النهار... لذا لم يكن ليستريح من هذا الهم إلا بوجود

---

[1] انظر العمدة 1/ 237.

[2] انظر مثلاً ديوان امرئ القيس 18 ــ 19 وديوان عدي بن زيد 59 و 63.

عمرو بن الحارث، الذي أنقذه مما هو فيه فسعد ونعم بالراحة (علي لعَمْرو نِعمة بعد نعمة...)...

ونكتفي بهذه الإشارات المركزة لوحدة القران في الشكل الفني للمقطع؛ وهي وحدة توازي (نظرية النظم) التي تقوم عناصرها الفنية على اتحاد أجزاء الكلام في نسق لغوي بلاغي بنيوي يتكامل فيه المعنى بالبنية الصغرى؛ ثم يتنامى التلاحم في النسق الذي يليه، ويتنوع ليأتي الشاعر على المراد من الوحدة الفنية الكاملة لبنية القصيدة سواء بنيت على مقطع واحد أم أكثر، ما يجعل وقعه حسناً في النفس، وأجلى للمقاصد المرجوة، ولا يضيرها من افتقار قصيدة هنا وقصيدة هناك لتلك الوحدة لأن صاحبها لم يحسن توظيف وحدة القران للغرض المراد[1].

وأياً ما تكن قيمة وحدة القِرَان النقدية والفنية فإنها لم تلق عناية كافية بوصفها تقنية لدراسة وحدة العمل الأدبي، على الرغم من أنها تعتمد أساليب تشكيلية متنوعة وثرية يجسد الشاعر من خلالها تجربته الشعرية؛ سواء كانت مرسلة على الطبع أم هَذَّبتها الصنعة؛ وأكملها الحذق الماهر للتثقيف... وهي من دون شك توازي ما تستلهمه الذات من المظان المتنوعة التي تحرص على تلقفها ونسجها في ثوبٍ مُطَرَّز بالنقوش ومُوَشى بالألوان... وتؤكد وجودها في وحدة دلالية تعبر عن معانقتها لجوهر القصيدة وظائف وأهدافاً لتحقق بتكامل وحدة الشكل مع المضمون شعريتها المجلية[2]

وإذا كان بعض الدارسين قد أشاروا إلى وحدة القصيدة في إطار بنيتها وحللوا ذلك في دراساتهم[3]،فإننا نستكمل هنا ما يتعلق بالوحدة الفنية لبنية القصيدة المركبة من مقطعين فأكثر وهي تبدأ عادة بواحدة من المقدمات الفنية أو أكثر... وفيها بعض الخصائص المميزة لها؛ وهو ما سيأتي ذكره.

---

[1] انظر الشعر والشعراء 1/ 76 و90.

[2] انظر في الشعرية 21 و 57 ـــ 59 و 64 و 72 و143 ومعجم النقد الأدبي الحديث 188.

[3] انظر مثلاً: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)

(2)

الشكل الفني لبنية القصيدة الكبرى

قد يقول قائل: لِمَ هذه العناية بوحدة القصيدة الصغرى والكبرى؟ أليس ذلك يعود إلى عدم وجودها؛ وأنت تذهب إلى إثباتها؟!

وإذا كانت الإجابة قد وردت من قبل على نحو ما فإنني أبتغي فتح الباب الذي أغلق على بعض الآراء بأن القصيدة الجاهلية لا تعنى إلا بوحدة البيت ولا سيما أن عدداً من الباحثين يؤمن إيماناً مطلقاً بفقدها للوحدة العضوية..

ونرى أن أي نص مهما بلغ حجمه له بنية فنية يتجسد فيها الشكل والمضمون؛ ولو كانت غير متدرجة أو غير متماسكة وفق خصائص الوحدة العضوية ولكنها الوحدة التي لا تقتصر على الشكل الفني للعمل الأدبي واستقلاله عن العناصر الخارجية التي ترتبط بنفسية مبدعة؛ وتفسيراته الاجتماعية... إذ عزز المنهج البنيوي الشكلي دراسة العمل الأدبي بوصفه ظاهرة لغوية سيمولوجية[1].. ولهذا فنحن نبحث عن الوحدة الفنية لبنية متلاحقة، متضامنة تجمعها تقنيات محددة؛ تقنيات تبرز في الشكل الخارجي الذي يدل على المضمون وتؤكد ذاتها بأنها متكاملة فيما بينها على صعد شتى...

وليس بالضرورة أن تكون مشابهة للوحدة الفنية في بنية أي جنس آخر يبنى على (بداية ووسط ونهاية).. على الرغم من أن الأشعار القصصية التي دخلت القصيدة الجاهلية تملك مثل هذه التقنية الفنية.

ثم إن بنية القصيدة الكبرى تتصف بسمات وتحمل وظائف شاملة قد لا تظهر بوضوح في البنى الصُّغرى؛ ولكن من يجمع هذه البنيات ويتأملها يدرك الروابط الفنية التي قامت عليها، بوصفها خصائص

---

[1] انظر تحليل الخطاب الأدبي 40.

جاذبة تتكامل مع غيرها لتحقق الوظيفة التي وجدت من أجلها على صعيد الشكل الداخلي والخارجي... ما يعني أنها مكونات بنائية غير محايدة... ولا يفوتنا هنا أن نقول: إن طبيعة كل قصيدة جاهلية مركبة لا تعني أنها تماثل أختها؛ ومثلما تتباين بنيتها الخارجية، تتباين الرؤية النقدية إليها... ولعل هذا ما انطلق منه عدد من أرباب المنهج البنيوي من العرب المحدثين الذين ذكرنا قسماً منهم في المدخل وبخاصة أصحاب البنيوية الشكلية[1] الذين حاولوا الكشف عن الرؤى التي توحيها كل بنية فنية سواء كانت متصلة أم منفصلة؛ وساكنة أم نامية؛ فضلاً عن أن لكل بنية مستوى يحدد طبيعة ماهية الوحدة للبنى الفنية الصغرى، ثم الكبرى.

ويرى بعض الدارسين أن هناك شعراً قديماً تميز بلغة خاصة غلبت عليها، كما غلبت مصطلحات خاصة به، ورموز شاعت لدى شعرائه كالشعر الصوفي الذي عرفه العرب في أواخر العهد الأموي[2]... وذهب آخرون إلى أن لكل غرضٍ شعري لغته؛ ورموزه الخاصة به[3].

وأياً كانت وجاهة هذا الرأي فأي لفظ قد ينقل من موضوع إلى موضوع أو من غرض إلى غرض وفق الوظيفة الدلالية التي يستخدمها الشاعر في صوره الشعرية التي تكون على وجه الحقيقة أو المجاز... فاللغة الأدبية تقوم على جماليات وخصائص في أي من الأجناس الأدبية؛ وهي بخلاف اللغة العادية التي تؤدي وظيفة الاتصال؛ أو بخلاف اللغة العلمية التي تؤدي الحقائق المباشرة بوضوح ودقة... لذلك يكفي أن تكون لغة الشعر لغة أدبية وهذه سمة عامة للأدب الرفيع بكل أجناسه؛ وهي الوحدة العامة، ولامزية لها في تشكيل وحدة فنية لأي نص... ثم إن اللغة الشعرية ينبغي أن تكون سمة لكل قصيدة؛ بأساليبها البلاغية المتنوعة[4] وبطبيعة البوح الذي

---

(1) انظر تحليل الخطاب الأدبي 11 – 14 و 62 و 67 – 68 و 75 – 148.

(2) انظر تجليات التصوف وجمالياته 16 — 17 و 90 و 102 و 107 و 112 — 116 و 130 — 137 و 148 — 159.

(3) انظر دينامية النص 56 — 57.

(4) انظر دينامية النص 56 — 57.

يعتمد الالتباس والانزياح؛ والتعمية والخداع و...[1] ولما كان ذلك كذلك كان علينا أن نتحدث عن بعض القضايا المهمة في الوحدة الفنية الكبرى للشكل كالمطالع والخواتيم؛ والخروج والجسور بين مقاطع القصيدة، والوزن والقافية.

[1] انظر السابق 206 وانظر تحليل الخطاب الأدبي 263 – 271.

أـ مطالع القصائد وخواتيمها:

ما من باحث يتناول وحدة النص الأدبية يمكنه أن يتجاوز النظر إلى بداية كل قصيدة وخاتمتها؛ بوصفها جزءاً من البنية الأصلية فيها؛ وكل بنية مفتاحية جاذبة، وكل نهاية مستقرة في الأذهان؛ ولكل شعر مفتاح وقفل[1]، مثلما كان له فصل ووصل وتضافر بين أجزاء المقطع وتكامل[2]؛ وحسن تخلص من معنى من معنى، أدى إلى الوحدة الفنية فيه...

وقد سبق أن أشرنا إلى إجادة النابغة الذبياني إلى افتتاح قصيدته بالهم في مدح عمرو بن الحارث؛ وبديع ما قام به الأفوه الأودي في رد الخاتمة على المقدمة في حركة دلالية دائرية تتجاوب مع شعور المتلقي في كل زمان ومكان؛ إذ لم تختلف هذه البنية على اختلاف روايات القصيدة[3].

وكان بعض النقاد العرب القدامى كابن رشيق قد سبق أصحاب المنهج البنيوي التكويني في الحديث عن البنى الفنية وربطها بالسياق ومرجعياتها الاجتماعية والثقافية والذاتية[4]... ومن ثم أحسن الحديث عن المطالع والخواتيم باعتبار وظائفها النفسية والاجتماعية، وباعتبار المتلقي في وقت واحد ونوعه وجنسه...

1ـــ فعلى صعيد الوظيفة النفسية فإن الافتتاح أول ما يقرع الأسماع، ويؤدي إلى ارتياح أو نفور عند المخاطب/ المتلقي[5]؛ ويستدل به على ما بعده فقال: "للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج

---

(1) انظر الوساطة 48 والعمدة 231/1 ــ 241 وبناء القصيدة في النقد العربي القديم 203 ــ 211 و 221 ــ 227 و229 ــ 232.

(2) انظر عيار الشعر 213 ومنهاج البلغاء 282 ــ 314.

(3) انظر القصيدة في (الطرائف الأدبية 9 ــ 10) برواية أخرى للأبيات في الترتيب؛ وكنا أشرنا إليها من قبل.

(4) انظر تحليل الخطاب الأدبي 227 – 264.

(5) انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 237 ــ 240.

إلى ما بعده"[1]. ولذا استجاد بعض مطالع قصائد امرئ القيس ولا سيما مطلع معلقته:[2]

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرى حبيبٍ ومَنْزِلِ
بسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخُولِ وحَوْمَلِ

ونقل عن سابقيه "وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر؛ لأنه وقف واستوقف وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل"[3].

وإذا كان قد أفاد في هذا الاتجاه من ابن قتيبة[4] فإن رؤيته للخاتمة لا تخرج عن طبيعة الوظيفة النفسية إذ قال: "الانتهاء قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وَجَب أن يكون الآخر قفلاً عليه"[5]

وكذا رأيناه ــ من بَعْدُ ــ عند حازم القرطاجني، ويبقى الفرق بينهما أن حازماً يشترط أن يكون المندرج الكلامي بين المطالع والخواتيم متلاحماً وبعيداً عن الحشو؛ وسفساف الكلام؛ فضلاً عن أن كلامه يشي بعنايته الخاصة بالمبدع والمتلقي معاً حين قال: "فأما ما يجب في المقاطع وهي أواخر القصائد فأن يتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة"[6].

2ــ أما على صعيد الوظيفة الاجتماعية فقد ربط ابن رشيق مطالع القصيدة الجاهلية بطبيعة البيئة والحياة العربية؛ وكذلك هو موقفه من بنيتها كقوله: "وكانوا قديماً أصحاب خيام؛ ينتقلون من موضع إلى

---

[1] العمدة 225/1 وانظر منهاج البلغاء 284 ــ 286 و 309.
[2] ديوان امرئ القيس 8.
[3] العمدة 218/1.
[4] انظر الشعر والشعراء 74/1 ــ 75 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 107 و 111 ــ 113 و 115.
[5] العمدة 217/1 وانظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 229 ــ 232.
[6] منهاج البلغاء 285 وانظر عيار الشعر 24.

آخر؛ فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم"[1]. وكأني به يرد على ما أورده القاضي الجرجاني بشأن اضطراب القصيدة نتيجة البيئة[2].

ويستشف المدقق من هذه العبارة أن تشكيل بنية موضوعات القصيدة كانت نتيجة لتلك البيئة، ومن ثم فهي ليست متشابهة بين الشعراء لاختلاف أماكن سكناهم، وأحداث حياتهم فضلاً عن تباين مشاعرهم وهو ما نراه في قصيدة عنترة التي افتتحها متغزلاً بامرأة اسمها (رَقَاش) على سبيل التقليد وليس الغزل لذاته؛ وهو يريد منه الانتقال إلى موضوعه الأساسي (الافتخار بفروسيته). فرَقَاش رمز لنساء القبيلة اللواتي حماهن عندما خرجت قبيلته (عبس) للغزو بدليل ذكره لامرأة أخرى في القصيدة وهي (قَطَام)، فقال:[3]

نَأتكَ رقاشِ إلا عن لِمَامِ
وأَمْسى حَبْلُها خَلَقَ الرِّمام
وما ذكرى رَقَاشِ إذا اسْتَقَرَّتْ
لدى الطَّرْفَاءِ عند ابنَي شِمَام
وَمسْكِنُ أَهْلها من بطن جَزْعٍ
تبيضُ به مَصَائيفُ الحَمامِ
وقفت وصُحْبَتي بأُرَيْنِبَاتٍ
على أَقتادِ عُوْجٍ كالسَّمَامِ
فقُلْتُ: تبيَّنُوا ظُعُناً أَراها
تَحُلُّ شواحطاً جُنْحَ الظَّلام
وقد كَذَبَتْكَ نَفْساً فاكْذبَنْها

---

[1] العمدة 1/ 226 وانظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 212 ــ 221.
[2] انظر الوساطة 30 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 329.
[3] ديوان عنترة 240 ــ 245.

لِمَـــــــا مَنَّتْـــــــك تَغْرِيـــــــراً قَطَـــــــامِ
ومُرْقصـــــــةٍ رَدَدْتُ الخَيـــــــلَ عنهـــــــا
وقَـــــــدْ همَّـــــــتْ بإلقـــــــاءِ الزِّمـــــــامِ
فقلْـــــــتُ لهـــــــا: اقْصِـــــــري منـــــــه وسِـــــــيْري
وقـــــــد قُـــــــرِعَ الجزائِـــــــزُ بالخِـــــــدَامِ
أكُـــــــرُّ علـــــــيهم مُهْـــــــري كَليمـــــــاً
قلائِـــــــدُهُ سَـــــــبائِبُ كـــــــالقِرَامِ
كـــــــأنَّ دُفُـــــــوفَ مَرْجـــــــعِ مِرْفقيْـــــــهِ
تَوارَثَهـــــــا مَنـــــــازيعُ السِّـــــــهَامِ
تَقَعَّـــــــسَ؛ وهـــــــو مُضْـــــــطمر مُصِـــــــرٌّ
بقَارحـــــــةٍ علـــــــى فَـــــــأْسِ اللِّجَـــــــامِ
يُقَدِّمـــــــه فَتـــــــىً مـــــــن خَيْـــــــرِ عَـــــــبْسٍ
أَبُـــــــوْهُ؛ وأُمُـــــــهُ مـــــــن آلِ حَـــــــامِ

هذه قصيدة من اثني عشر بيتاً، وهي خمسة وعشرون بيتاً في (منتهى الطلب)[1]؛ ولكن المطلع والخاتمة لم يتغيرا؛ وإنما زيدت أبيات في وصف الخيل وبطولة عنترة، وعلى أهميتها لن ننظر إليها في هذا المقام ولكننا ننظر إلى البنية العميقة للمطلع والخاتمة وفق ما أشرنا إليه. فعنترة يضع مقدمة غزلية تقليدية يذكر فيها على سبيل التخيل (رقاشِ) التي فارقته كما فارقت قبيلته مضارب الحي للنزول في حَرَّة بني سُلَيم؛ فاعترضتها قبيلة (فزَارة من ذبيان) وقاتلتها فانهزمت... أمَّا عنترة فله شأن آخر إذ وقف يحمي نساءَ عَبْس، وصبر في ساحة الوغى؛ ونجح على حين هُزم فُرسان قومه... ثم تجمعت عبس من جديد ولحقت بحذيفة بن بدر الفزاري وأخيه (حَمَل) فعثرت عليهما عند ماء يغتسلان فيه، فقتلتهما بقيادة عنترة، الذي وقف من قبل

[1] انظر منتهى الطلب 2/ 84 ــ 89.

في (أُرَيْنبات) وحمى النساء... ما يعني أن المرأة والقبيلة وجهان لقضية واحدة عنده... فهو من رَد خيل أعدائه عنها (ومرقصة رددت الخيل عنها...) وقد أمنت على حياتها، فسارت بطمأنينة وراحة بعد أن همت بإلقاء زمام بعيرها خائفة على نفسها؛ لأنها غدت عرضة للسبي... أي راحت تحث الإبل على السير وطفقت أصوات الخلاخيل تسمع من بعيد. لذلك تأتي الخاتمة متناغمة مع البداية ومتن القصيدة؛ إذ يستحق هذا الفتى أن يفتخر بنفسه، وإن كانت أمه حبشية سوداء من آل حام.

لذلك أجاد ابتداء القصيدة وخاتمتها وكان القفل متناغماً مع المفتاح، بعكس بعض الشعراء الذين يتكلفون في أحدهما، وإن أجادوا في بنية القصيدة[1]. ولكن ليس بالضرورة أن تكون هناك مطالع لكل قصائد الجاهليين، فمن "الشعراء من لا يجعل لكلامه بَسْطاً من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة؛ وذلك عندهم هو الوثب والبَتْر، والقطع والكَسْعُ؛ والاقتضاب؛ كل ذلك يقال... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء"[2].

وكذلك يفعل بعض الشعراء بالخاتمة "فيقطعها والنَّفْسُ بها متعلقة، وفيها راغبة مُشْتهية، ويبقى الكلام مبتوراً، كأنه لم يتعمد خاتمة. كل ذلك رغبة في أَخذ العفو؛ وإسقاط الكلفة"[3] كمعلقة امرئ القيس التي أنهاها بمشهد المطر وما أحدثه من سيول جارفة أزهَقت حياة الخَلْق؛ وهو ينظر إلى ذلك متألماً.

وكذا وجدنا الأمر عند حازم القرطاجني، فمن الشعراء مَنْ لا "يعتني بالمبدأ ولا بالمقطع فيختم كيفما اتفق؛ ويبدأ كيفما يتيسر له. ويعتمد هذا من يريد إعفاء خاطره، أو من يريد أن يظهر أنه لم يعتمد الروية والتنقيح في كلامه"[4].

وحين يكون المتلقي حاضراً في ذهن المبدع؛ تكون الوظيفة متجلية على الصعيدين النفسي والاجتماعي؛ ويظل حريصاً على الوحدة الفنية المتفاعلة في ذاته مع العناصر الفنية المشكلة لها وتتناغم مع الوسط الذي يحيط.. وهذا يجعلني أكمل الحديث عن المطالع

---

[1] العمدة 1/ 232.

[2] العمدة 1/ 231.

[3] العمدة 1/231.

[4] منهاج البلغاء 285 ــ 286.

والخواتيم في صميم الروابط الفنية لبنية القصيدة.

ب ـ الروابط الفنية لبنية القصيدة:

تأكد لنا ـــ بما لا يقبل الشك ـــ أن المطالع والخواتيم جزء لا يتجزأ من الوحدة الفنية الكبرى للقصيدة؛ سواء كانت بسيطة أم مركبة؛ وقد حرص الشعراء على العناية بهما؛ ومنهم من جعل المطلع مُصرعاً[1] ومنهم من ترك التصريع[2] ومنهم من عدد التصريع في النسيب وكل ذلك ربطوه بالغرض والمخاطب[3]... وحرصوا على المطالع القوية الجزلة التي تؤكد ذاتية متفردة؛ ولم ينكروا وجود مطالع توحي بالضعف إذا كانت الحالة الشعورية، والموقف يستدعيان ذلك كما هو عليه قصائد النسيب والاعتذار والمراثي، مثل استعمال (النداء) و(ألا) وما ماثل ذلك في الدلالة[4].

وظلت عين الشعراء والنقاد على السواء مركزة على الوحدة الفنية الكبرى للقصيدة المركبة والبسيطة؛ فهم ينفرون من النسج المهلهل؛ ومن تنافر الألفاظ والتراكيب وعدم ائتلاف بعضها مع بعض؛ "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سَبْكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[5]

فالجاحظ يرى هذه البنية المتماسكة للوحدة الفنية في البيت، وفي وحدة القران عندما يذكر توضيحه لها، وبيان صفاتها في الحروف والألفاظ الفصيحة التي تبعدها عن العُجْمة والتكلف، والغرابة والتعقيد، والضعف والنشاز في الإيقاع ثم تحدث عن نظرية النظم وقيمتها إذ قال: "اعلم ـــ حفظك الله ـــ أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية؛ وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء

---

(1) انظر ـــ مثلاً ـــ ديوان طرفة بن العبد 6 و 74 و 81 و 86 و 90 و 119 و 137 وديوان النابغة الذبياني 14 و 30 و 61 و 67.

(2) انظر ـــ مثلاً ـــ ديوان طرفة بن العبد 95و 109 و 116 و 125 و 130 وشعر زهير بن أبي سُلْمى 90 و94 و97 و153 و159 و205 و212 وشعر عروة بن الورد 32 و 55.

(3) انظر العمدة 221/1 ومنهاج البلغاء 284 وانظر مثلاً ديوان عنترة 182 ـــ 183.

(4) انظر العمدة 221/1 و151/2 ـــ 152.

(5) البيان والتبين 67/1 ونقله ابن رشيق في العمدة 257/1.

المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة"[1]. ثم قال بعد استفاضة تعليله: "وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه... فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[2].

ولذلك فالنفوس ترتاح لحسن موقع الألفاظ، واصطياد المعاني الشاردة، وما غمض منها، واختيار الكلام على مقدار دقيق، معتدل القامة؛ لطيف الصورة، ولكل مقام مقال... وهذا كله يجعل الكلام بمقتضى المعاني التي تستجيب لها المشاعر وتنقاد للرؤى الكلية والجزئية؛ ما يجعل الشاعر يقسم قصيدته إلى وحدات فنية دلالية صغرى وكبرى لأن "النفوس تسأم التمادي على حالٍ واحدة، وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، واستجداد الشيء بعد الشيء؛ لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به في شتى مذاهب [الكلام] المعنوية وضروب مبانيه النظمية"[3]

وقد "قيل لبعض الحُذَّاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر؛ فقال: لأنني أقللت الحَزَّ، وطبقت المَفْصِل، وأَصَبْتُ مقاتل الكلام، وقَرْطَسْتُ نُكَتَ الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المَدْح والهجاء.."[4].

وبناء على ما تقدم ندرك أن القصيدة الكبرى (المركبة) تقوم على بنيات مقطعية تتكامل وحداتها الفنية بأساليب تُشَكل بنيتها على صعيد الأنساق والفصول ثم تنمو نمواً تكاملياً لا عضوياً بين موضوع وآخر؛ أو بين مقطع ومقطع يليه وفق روابط فنية لغوية وبلاغية؛ وفي صميم ما أطلق عليه القدماء (الخروج) لتشكل وحدتها الكلية. و"الخروج أن تخرج من نسيب إلى مَدْح أو غيره بلطف تحيل"[5]، "ومن الناس من

---

[1] البيان والتبين 76/1.

[2] البيان والتبين 83/1 وانظر فيه 86 وما بعدها.

[3] منهاج البلغاء 296.

[4] العمدة 1/ 217 وانظر الرسالة الموضحة 67 ــ 69.

[5] العمدة 234/1 وانظر فيه 215 ــ 217 و 236 ــ 239 و39/2 ــ 44 وانظر الشعر والشعراء 66/1 وكتاب الصناعتين 497.

يسمي الخروج تخلصاً وتوسلاً"[1] وهو ليس كذلك لأن التخلص بين المعاني كما سبقت الإشارة إليه؛ وقد يقع ضمن أي موضوع من موضوعات القصيدة التي تدخل في المعاني الكلية[2].

وهذا يعني أن الشعراء يبنون وحدة قصيدتهم المركبة في صميم المشاعر للذات المبدعة ورؤاها؛ من دون أن تهمل المخاطب (المتلقي) الذي يظل حاضراً في ذاكرتها البعيدة، ومن دون أن تنقطع عن وجودها الحيوي؛ لأنها جزء منه؛ تندمج فيه بشكل فطري[3]. أو لنقل: إن الوحدة الفنية الصغرى في المقطع الشعري تنتقل في إطار عملية الموازة للذات والموضوع والوجود في إطار تراتبي تارة وغير منتظم تارة أخرى، ومن الخاص إلى العام، أو العكس كما وجدناه في قصيدة عنترة التي تقدمت قبل قليل، أو تعتمد مبدأ الاستدلال والتعليل لبيان مقاصدها وأغراضها كما أوضحناه في قصيدة النابغة الذبياني التي ذكرناها، وكما هو في اعتذارياته المركبة؛ ما يؤكد أن للقصيدة وحدة فنية تعبر عن الذات والجوهر (الوجود /البيئة/ الحقيقة/ الأشياء)؛ أي إن القصيدة تجمع بين الداخل والخارج في وحدة شكلية قد تكون جلية أو خفية[4].

وكل مَنْ يتحدث عن مبدأ (الخروج) لا يمكنه إغفال ما يتعلق به من طرائق فنية مثل (التفريع والتقسيم) و(الجسور اللفظية) في الانتقال من موضوع إلى آخر... ولما جهل بعض الدارسين ذلك، أو تغاضوا عنه؛ أو لم يدركوا طبيعته حكموا على بنية القصيدة المركبة بالخلل أو الاضطراب... وهتكوا وحدتها الفنية التي عبرت عن وحدة الشعور والغرض... ما يعني أن إحراز الفضيلة في استيعابها لا يقتصر على البنيات الصغرى في المقاطع، وإنما تمتد إلى شبكة العلاقات اللغوية والبلاغية[5] والأسلوبية والتصويرية في سياق كل مقطع ثم في تتابع

---

[1] العمدة 236/1 وانظر عيار الشعر 184 و187.

[2] العمدة 238/1.

[3] انظر الرؤى المقنعة 458 ــ 466.

[4] انظر في الشعرية 21 ــ 28 و 36 – 37 ومقالات في الأسلوبية 201 ــ 235.

[5] انظر في الشعرية 13 – 16 و 41 و 60 – 61 و 80 – 81 ومقالات في الأسلوبية 201 ــ 235.

هذا السياق في وحدة أكبر... فالشاعر أشبه بنساج ماهر؛ يستند أولاً إلى اختيار خيوط ثوبه، وألوانها وأصباغها؛ ويقوم بحياكته على الشكل الذي يرضيه[1]. "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء النظم، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان بأول"[2].

وكان الشاعر أبو تمام (ت 231هـ) قد أوصى الشاعر (البحتري) بالحرص على تلاؤم مقاطع قصيدته، وأن يجعل ألفاظه على مقدار معانيه التي تليق بالسامع، وكأنه "خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام... ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول، ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به؛ ويستمر هكذا على الفصول فصلاً فصلاً"[3]

وهذا يضعنا وجهاً لوجه أمام الروابط الفنية والجسور اللفظية التي استخدمها الشعراء الجاهليون في الخروج من موضوع إلى موضوع؛ ومن مقطع إلى مقطع، ومن أبرزها (دَعْ ذا) و(عَدّ عن ذا) وقد والنداء والكاف وكأن وألا، وتلك (وواو رُبَّ) والاستدارة ونحوها[4] مما يربط أجزاء القصيدة ومقاطعها في شكل فني أبعد ما يكون عن السذاجة والتكلف والتمحل؛ والانقطاع؛ لأنها أدوات تخلّص من معنىً إلى معنىً آخر متعلق به[5] وبخاصة أنه يقوم على المشابهة والمماثلة في الدلالة، بين السابق واللاحق.

لهذا استجاد الناس والنقاد[6] طريقة الخروج في قصائد امرئ القيس من مقطع إلى آخر[7]، وكذا رأوه في قصائد أوس بن حجر[1]،

---

(1) انظر عيار الشعر 8 ودلائل الإعجاز 87 ــ 88.

(2) دلائل الإعجاز 93 وانظر فيه 81 و 85 و95 وعيار الشعر 11 و14 و50 و72 و82 و209 ومنهاج البلغاء 287.

(3) منهاج البلغاء 203 و 204.

(4) انظر العمدة 239/1 وكتاب الصناعتين 513 ــ 525 وقواعد الشعر 56 ــ 58.

(5) انظر الشعر الجاهلي (مراحله واتجاهاته) 28.

(6) انظر العمدة 118/1 ــ 119.

(7) انظر ديوان امرئ القيس 8 و 9 و10 و11 و13 و18 و19 و24 و27 و35 و38 و43 و45 و49 و57و 58 و63 و75 و79.

والنابغة الذبياني[2].

وإذا كانت هذه الأدوات وغيرها جزءاً لا يتجزأ من وحدات فنية في بنية القصيدة المفصلية فإنه لا يعني أن ننظر إليها بوصفها أداة للربط فحسب وإنما ننظر إليها بوصفها تنشئ علاقة فنية بديعة تثير الذهن على الوظيفة المعنوية التي تقدمها للوحدة الفنية الصغرى والكبرى، ما يؤكد أنها بنية علائقية لغوية ودلالية. ثم إن المستوى الشكلي لها يتركز بين المقاطع أو الموضوعات ليصبح المقطع السابق بمنزلة المقدمة للنتيجة أو منزلة القرار للجواب في المقطع اللاحق... ولعل هذا يضعنا وجهاً لوجه مع قصيدة حاجب بن حبيب الأسدي الذي فارق قبيلته وجاور قوماً مدحهم بعزهم ومروءتهم... وقد بدأ القصيدة بنسيب مكثف اقتصر على بيتين أكد فيهما حبه لامرأة يقال لها (جُمْلٌ) سعى بينهما الوشاة بالفراق كما كان فراقه لقبيلته؛ لكنه ــ وإن جاور غيرها ــ ما زال قلبه متعلقاً بها. وهذا يشي بطرافة المطلع والخاتمة التي يمدح بها رجلين تسميا باسم الحارث سبقا إلى المجد والكرم، بيد أن المتمعن في القصيدة التي تبلغ ثلاثة عشر بيتاً؛ جمعت بين النسيب ووصف الناقة والحمر الوحشية والمدح؛ لا يجد أي ذَمٍّ لقبيلته... وهذا المعنى يلابس المعنى في الافتتاح... هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن أدوات الربط (هل أبلغنها) في البيت الثالث، (وكأنها) في البيت الرابع ثم الرابط الدلالي بين البيتين التاسع والعاشر تثبت مقدار تلاحم بنية الشكل الفني للقصيدة حيث قال: [3]

أعْلَنْتُ في حُبّ جُمْلٍ أي إعلانِ
وقد بدا شأنَها من بعْدِ كِتْمانِ

وقد سَعَى بيننا الواشون واختلفوا
حَتّى تجنّبها من غيرِ هِجْرانِ

هل أبْلَغَنّها بمِثْلِ الفَحْلِ ناجيةٍ
عَنْسٍ عُذافرةٍ بالرَّحْلِ مِذعانِ

---

[1] انظر ديوان أوس بن حجر 1و 2 و 5 و 6 و 10 و 12 و 14.

[2] انظر ديوان النابغة 14 و 16 و17و 20 و31 و62 و64 و68 و115 و116 و131.

[3] المفضليات 370 ــ 371.

كأنّهـــــا واضـــــحُ الأقـــــرابِ حـــــلّأهُ
عـــــن مـــــاءِ مَـــــاوَانَ رامٍ بعْـــــدَ إمكـــــانِ

فجـــــال هـــــافٍ كسَـــــقّود الحديـــــد لـــــه
وســـــط الأمَـــــاعِز مـــــن نَقّـــــعٍ جنابـــــان

تهـــــوي ســـــنابك رجليـــــه مُحَنّبـــــة
فـــــي مُكْـــــرَهْ مـــــن صـــــفيح القُـــــفّ كَـــــذَان ن[1]

ينتـــــابُ مـــــاءَ قَطيّـــــاتٍ فأخْلَفَـــــهُ
وكـــــان مَـــــوْرِدُهُ مـــــاءً بحَـــــوْرانِ

تظـــــلُّ فيـــــه بَنـــــاتُ المـــــاءِ أنّجيـــــةَ
كـــــأنَّ أعْيُنَهـــــا أشـــــباهُ خِـــــيْلانِ

فلـــــمْ يَهُلْـــــهُ ولكِـــــنْ خـــــاضَ غَمْرَتَـــــهُ
يُشّـــــفي الغَليـــــلَ بعَـــــذبٍ غَيْـــــر مِـــــدَّان

ويـــــلُ أمِّ قَـــــوْمٍ رأينـــــا أمـــــسِ سَـــــادَتهمْ
فـــــي حادثـــــاتٍ ألمَّـــــتْ خَيْـــــرَ جيـــــرانِ

يَـــــرْعَيْنَ غِبّـــــاً وإنْ يَقْصُـــــرنَ ظـــــاهرةً
يَعْطِـــــفْ كـــــرَامٌ علـــــى مـــــا أحْـــــدَثَ الجـــــاني

والحارثِـــــانِ إلـــــى غَايـــــاتِهم سَـــــبَقاً
عَفّـــــواَ كمـــــا أحْـــــرَزَ السَّـــــبْقَ الجَـــــوادانِ

والمُعْطيـــــانِ ابْتَغـــــاءَ الحَمْـــــدِ مالَهُمـــــا

---

[1] عَنْس: صلبة قوية. عُذَافرة: ضخمة. الواضح: الأبيض الأقراب: الخواصر. حلأه: منعه. ماوان: موضع. الرامي: الصائد. الهافي: السريع؛ شبهه بالسفود لسرعته ونفاذه.
الأماعز: الأرض ذات الحجارة والحصى. النَّقْع: الغبار. المُحَنَّبة: المحنية. القُفُّ الصلب من الأرض، وصفيح القن ما استوى منها. الكَذّان: الحجارة الرخوة.

والحَمْـــــــدُ لا يُشْـــــــترى إلا بأثْمَـــــــانِ[1]

ومن يتأمل تقنية (الخروج) من موضوع إلى موضوع، أو من بنية فنية إلى أخرى يدرك هذا التعالق التعبيري في الأبعاد البنيوية للنصوص الشعرية القديمة.

وحين تحدد هذه التقنية في القصيدة المركبة بنية كل مقطع على صعيد الشكل فإنها تقوم بعملية الاندماج على مستويات عدة؛ مستوى الوحدة الدلالية الشاملة التي تستشف من البنية المضمرة في النص، ومستوى الوحدة الشعورية التي تؤطر الدلالات والمفاهيم في رؤية مشتركة تؤدي وظيفة من الوظائف[2]... وكلا المستويين يتحدان في بنية وجودية ذات معنى طريف[3]. ولا ضير أن نستحضر قصيدة المثقب العَبدي الذي افتخر بها بنفسه وقومه وجَدّه الذي أقام الصلح بين بكر وتغلب؛ وأحل الوئام بينهما: [4]

ألا حييـــــا الـــــدارَ المُحِيْـــــلَ رُسُـــــوْمُها
تَهـــــيْجُ علينـــــا مـــــا يَهِـــــيْجُ قَـــــدِيْمُها
ســـــقى تلـــــك مـــــن دار ومَـــــنْ حَـــــلَّ رَبْعَهـــــا
ذهـــــابُ الغـــــوادي: وَبْلُهـــــا ومُـــــدِيْمُها

ظلِلْـــــتُ أردَّ العـــــين عـــــن عَبَراتِهـــــا
إذا نَزِفَـــــتْ كانـــــت ســـــراعاً جُمومُهـــــا

كـــــأني أقاســـــي مـــــن ســـــوابقِ عَبْـــــرةٍ
ومـــــن ليلـــــةٍ قـــــد ضَـــــافَ صَـــــدْري همُومُهـــــا

تَـــــردَّ بأثنـــــاءٍ كـــــأنَّ نُجومَهـــــا

---

[1] قُطَيّات وحوران: موضعان. أخلفه: وجده بغير ماء. بنات الماء: السمك والضفادع وما يألف الماء.. خِيْلان: جمع خَال، الشامة السوداء في البدن. لم يَهُلْهُ: لم يُفْزعه. الغليل: العطش. المدان: ما سال من الدلاء فاستنقع قُدام الغدير، أو يبقى في الحوض.

[2] انظر ــ مثلاً ــ ديوان المثقب العبدي (10 و 28 و 35) و83 و 86 و 95 و 101 ــ 102 و (117 و 121) و(139 و 143 و 165 و 194 و 208).

[3] سينهض كتابنا القادم (جدلية الذات والوجود في القصيدة الجاهلية) بذلك.

[4] ديوان شعر المثقب العبدي 234 ــ 258.

حَيَـــارى إذا مـــا قُلْـــت: غـــابَ نُجومُهـــا
فِبـــتّ أضُـــمُّ الـــرُّكَبتين إلـــى الحَشَـــا
كـــأني راقـــي حيَّـــةٍ أو سَـــليْمُها

ســـيكفيك أمْـــرَ الهَـــمّ عَزْمُـــكَ صُـــرْمَهُ
ويكفيـــك مَخْلـــوْجَ الأمـــور صَـــرِيْمُها

ويَعْمُلَـــةٍ أرْمـــي بهـــا البِيْـــدَ فـــي السُّـــرى
يُقَطـــعُ أجـــوازَ الفَـــلاةِ رَسِـــيْمُهَا

رَجُـــومٍ بأثقـــالٍ شِـــدادٍ رَجيلـــةٍ
إذا الآلُ فـــي التيـــه اسْـــتَقَلّتْ حُزومُهـــا

كـــأني وأقتـــادي علـــى حَمْشَـــةِ الشّـــوى
يجـــورُ صَـــرَاريٌّ بهـــا ويُقِيْمُهـــا

أمَضّـــي بهـــا الأهـــوال فـــي كـــل قَفْـــرةٍ
يُنـــادي صَـــدَاها آخِـــرَ الليـــل بُوْمُهـــا

أنَـــصُّ السُّـــرَى فيهـــا بكَـــلّ هَجِيْـــرةٍ
تَغَيِّـــرُ ألـــوانَ الرِّجَـــالِ سَـــمُومُها

أرى بِـــدَعاَ مُسْـــتَحْدَثاتٍ تَريبنـــي
يَجـــوزَ بهـــا مستضـــعفٌ وحَلِيمهـــا

فـــإن تـــكُ أمـــوالٌ أصـــيب وحُوِّلـــت
ديـــارٌ، فقـــد كَنّـــا بـــدارٍ نَقِيْمُهـــا

ونحمـــي عـــن الثغْـــرِ المَخَـــوفِ ويُتّقـــى
بغارتنـــا كَيْـــدُ العِـــدَى وضُـــيومُها

صَـــبرَنا لهـــا حتـــى تَفَـــرّج بأسُـــنا
وفِتْنـــا لنـــا أسْـــلابُها وعظيْمُهـــا

نَعُـــدَّ لأيَّـــام الحِفَـــاظِ مكارمـــاَ
فَعَـــالاَ وأعْرَاضـــاَ صـــحيحاَ أدِيْمُهـــا

أبـــــي أصْـــــلَحَ الحَيَّـــــيْن بَكّـــــراً وتَغْلبـــــاَ
وقَـــــد أرْعِشَـــــتْ بَكّـــــرٌ وخَفّـــــتْ حلومهـــــا

وقـــــام بصُـــــلْحٍ بـــــين عَـــــوْفٍ وعـــــامرٍ
وخَطـــــةِ فَصْـــــلٍ مـــــا يُعـــــابُ زَعِيْمُهـــــا

يفتتح القصيدة بتحية الأطلال التي هَيَّجت فيه أمجاد الماضي؛ فدَعا لها بالسقيا لكي تظل وارفة الظلال؛ ودعا لمن حَلَّ بها في الربيع بمثل ذلك ولكن هيهات!! هيهات!! فالرسوم لا توحي إلا بالحزن؛ لأنه لم يبق منها إلا ما لصق بالأرض، لذا نزفت عيناه بالبكاء، وكأن دموعه قطرات تتسارع؛ وتنهلُّ بغزارة نتيجة الهموم التي حلت ضيفاً بصدره. وكان قد وقف في منعطف الطلل حيران كحيرة تلك النجوم التي تدور في السماء حائرة في مغيبها؛ فما كان إلا أن جمع ركبتيه على حشاه، وكأنه يحاول تعويذة نفسه كالسليم الذي يعوذ بالرقى لئلا يصاب بسوء... ثم لم يكن له أن يتخلص من هذا الهم الشديد إلا بالارتحال، والعزيمة على قطع كل صلة له بهذا الموقف القاسي فرحل على ناقة سريعة تجد في سُرى الليل، وتواصل السير في الهاجرة، وقت اشتداد الحر والريح... إنها ناقة تشبه حماراً وحشياً قوياً، دقيق القوائم يجتاز الصحراء دون أن يخطئ هدفه كالملاح الذي يعرف ماذا يريد... كانت تلك الصحراء مخيفة لا تسمع فيها إلا زقاء البوم، وأصوات الجنادب في آخر الليل... فناقته تمثل رمزية الفخار والانتصار على كل عوامل المشقة والعناء وتوصله إلى حيث يريد... وكذا كان حديثه عن جده وقومه... وإذا فقدوا المال فهم ما فقدوه عبثاً؛ إذ كان كرمهم وعطاؤهم سبباً لذلك، وما يدوم شيء على حال... ومن ثم هم قوم أشداء في المعارك، صابرون على الشدائد، تراهم يحتملون كل أنواع المآسي وصنوف البأس حتى يأتي الفرج؛ وتراهم على خيلهم يقارعون أعداءهم، ويحصلون على الغنائم؛ ويحافظون على الشرف والكرامة... ومن ينسى جدي (أبو محصن ثعلبة بن وائلة) ومحصن أبوه الذي أصلح الحيين بعد أن كادت بكر تفنى، بمثل ما قام بصلح بين عوف وعامر، فاستحق الرئاسة والسيادة.

فالقصيدة تتألف من أربعة مقاطع (وقوف على الأطلال ورحلة على ناقة تجتاز الصحراء ومشهد حيوان الوحش، وافتخار بصفات قومه وجده).. وحين كان يتحدث عن ناقته كان هناك تداخل بين صفاته وصفاتها؛ في اندماج تفاخري لافت للنظر؛ لأن قدرتها

منصهرة في قدرته والعكس صحيح في صحراء لا تسمع فيها إلا أصوات البُوْم...

وبذلك كله أكدت القصيدة وحدتها على مستوى الشكل في إطار أفكارها المتناسقة وفي استنادها إلى تراتب تواضع عليه الشعراء الجاهليون وهم يخرجون من موضوع إلى موضوع أو من مقطع إلى آخر وفق مبدأ الخروج وروابطه الفنية التي يوظفها الشاعر في موقعها المناسب لعملية الانتقال الدلالية.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى رمزية الماء في القصيدة بوصفه رابطاً خفياً وجامعاً لموضوعاتها من الأطلال حتى النهاية، إذ يظهر بأشكال عدة كالجفاف وتصوح النبات ونضوب الغدران و...

وتجتمع هذه العناصر في إطار وحدة الزمان والمكان والحياة التي جمعت ذلك كله. ومن هنا يمكننا الانتقال إلى المكون العام الذي يظهر في الشعر القديم كله من البيتين والثلاثة، والمقطعة إلى القصيدة، وهو مكون فني موحد على صعيد الشكل الفني، إنه مكون مفصلي في الوحدة الشاملة ويتجسد في الوزن والقافية.

ج ـ وحدة الوزن والقافية والسرد

الوزن والقافية عنصران من عناصر الشعر لا غنى له عنهما ـــ لدينا ـــ لأنه "يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمنى والقافية. فهذا هو حد الشعر؛ لأن من الكلام موزوناً مقفى، وليس بشعر لعدم القصد والنية؛ كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي ﷺ "[1]. وهذا يتجاوز ما كان قدامة بن جعفر قد انتهى إليه في تعريف الشعر بأنه "كلام موزون مقفى يدل على معنى"[2].

والوزن "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها خصوصية؛ وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[3] "والمُتزن ما عرض على الوزن فقبله، فكأن الوزن له"[4]. **ولذا فالوزن هو مجموع الإيقاعات التي تتشكل في تفعيلات تنتظم في بيت شعري ينتهي إلى قافية**؛ فإذا تكررت الأبيات وزادت على عشرة فهي القصيدة[5]... والتفعيلات؛ إما خماسية (فعولن ـــ فاعلن) وإما سباعية (متفاعلن ـــ مستفعلن ـــ مفاعلتن ـــ مفاعيلن ـــ مفعولات ـــ فاعلاتن) وقد تصاب بزحافات وعلل، وينتج عنها جميعاً ما يسمى البحور أو الأوزان. وهي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ أو 174ه) خمسة عشر وزناً استنبطها من الشعر الجاهلي، وألف فيها كتابه (العروض) وجمع الأعاريض والضُّروب والزحافات والعلل[6].

والوزن ينتظم في قسمين متساويين يسمى كل قسم شطراً؛ الأول صدر البيت وآخر تفعيلة فيه تسمى العروض؛ والثاني عجز البيت وآخر تفعيلة فيه هي الضرب؛ فإذا اقتصر الوزن على شطر واحدٍ

---

[1] العمدة 119/1 وانظر فيه 151.

[2] نقد الشعر 56.

[3] العمدة 134/1.

[4] العمدة 120/1.

[5] هذا هو تعريفنا للوزن، وهناك تعريف آخر في (معجم النقد الأدبي الحديث 320).

[6] انظر العمدة 1/ 135 ـــ 136.

سمي البيت مشطوراً[1].

ولكل بيت قافية تنتهي إلى روي يطلبها المعنى وهي على مذهب الخليل "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف قبل الساكن"[2]. "وسميت القافية قافية لأنها تقفو إثر كل بيت؛ وقال قوم: لأنها تقفو أخواتها، والأول هو الوجه"[3].

ولما استندت القافية إلى حرف من حروف الهجاء، الذي انتظم أبيات القصيدة، قيل للقصيدة القافية[4]؛وسموا القصيدة بنوع "حرف الروي، لأنها تنتسب إليه؛ فيقال: قصيدة عينية أو سينية"[5].

ولعل فيما أثبته ـــ هنا ـــ كفاية للدخول إلى رؤية العلاقة بين الوزن والقافية من جهة وبين الوحدة الخارجية الظاهرة للقصيدة من جهة أخرى. فكل قصيدة قديمة وحديثة تُبْنى على تقنية الوزن والقافية واختيار حرف للروي إنما تتصف ببنية فنية منتظمة وموحدة تتعانق مع الإيقاع الداخلي لتشكل نغمة مؤثرة تتجاوب عفوياً مع الشعور العاطفي لتحقق التلاؤهم والانسجام بين المعاني أو الموضوعات التي تتشكل منها القصيدة.. فأنت قد تقرأ مقدمة طللية أو مقدمة للهم، أو الطيف أو الخيال، أو الخمرة، أو النسيب وتقرأ وصفاً للرحلة أو الناقة أو حيوان الوحش... ثم تصل إلى المدح أو الفخر أو الهجاء، أو الاعتذار أو الرثاء... ولكنك تبقى في إطار الوحدة الفنية للوزن والقافية... فإذا تعددت الموضوعات؛ وكان المضمون قابلاً للتأويل في ملاءمة كل موضوع للغرض الذي بنيت عليه القصيدة فإن الوزن والقافية والروي وسيلة فنية موحدة لها؛ فالتماثل ظاهر للعيان في بنيتها[6].

ونرى أن الأمر لا يقتصر على الشكل الفني الظاهري؛ لأن البنية

---

[1] انظر العمدة 1/ 181.

[2] العمدة 1/ 151.

[3] العمدة 1/ 154.

[4] انظر العمدة 1/ 154.

[5] معجم النقد الأدبي الحديث 226.

[6] انظر العمدة 1/ 180.

الإيقاعية كاملة ــ خارجية وداخلية ــ تفرض علينا أن ندرك تنوع النغمة في داخل سياق شامل، وهي تستجيب لعناصر فنية أخرى في إطار التصريع والترصيع؛ والجناس والطباق والمقابلة، وكلها تندمج في سياق خفي للوزن والقافية من دون أن نستشعرها للوهلة الأولى، وهي تعانق التجربة الشعورية التي تنتظم في وحدة تشكيلية على مستوى البنية الخارجية حتى لو دخل فيها علل وزحافات... فهذه إنما تتناغم مع حالة المبدع النفسية... وإذا كان التأويل في الدلالة يتيح للمتلقي التدخل في قراءة القصيدة فإن الوزن والقافية يفرضان نفسيهما عليه[1]... ولذا فالشاعر "بالنظر إلى ما يجب في المطالع، وما يجب في القوافي... ثلاثة مذاهب: أحدهما أن يجعل مبدأ كلامه دالاً على مقصده، ويفتتح القول بما هو عمدة غرضه، وينظر في العبارة عن ذلك المعنى أصلح لفظه منها بالقافية؛ فإن كان مقطعها مماثلاً لما تكاثر في معاني القصيدة من المقاطع المتماثلة حصلت له البغية في المبدأ والقوافي وتمكن مما أراد... والمذهب الثاني من أثر بنية الروي على ما تكاثر من المقاطع، وافتتح بعمدة غرضه... والمذهب الثالث أن يرجح المبدأ على القوافي في ما كانت فيه المقاطع... واعلم أن للشعراء في تهديهم إلى العبارات التي ترد على الأفكار أول ما ترد متزنة منطبعة على مقدار الكلام المقفى ومقطعه إلى العبارة.."[2] ومن ثم خصص القرطاجني فصلاً للأوزان[3] تناول صفاتها وعلاقتها بالزمان والأهداف التي تبنى عليها القصائد ثم قال: "ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف.."[4] ثم تنبه (حازم القرطاجني) على التفاضل بين شاعرين

---

[1] انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 158 ــ 199 فقد فصل فيه الحديث فأغنى وأفاد، فارجع إليه.

[2] منهاج البلغاء 206 ــ 207 وانظر العمدة 1/ 151 و 180.

[3] انظر منهاج البلغاء 226 ــ 269.

[4] منهاج البلغاء 268.

اثنين ينظمان على وزن واحد لحدة "النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت. وكانا قد سلكا مسلكاً واحداً، وذهبا من المقاصد مذهباً واحداً"[1]. ولعل هذا أشد ما ينطبق على قصائد الرثاء التي وحدها الموقف الحزين؛ بيد أن هذا الموقف كان يختلف من شاعر إلى آخر؛ بمثل ما يختلف الوزن الذي تتلون إيقاعاته وقافيته بتلون مشاعر الرثاة.

ثم إن ذلك لم يكن لينحصر بالمراثي فزهير بن أبي سلمى يستخدم وزن الطويل في قصيدتين مدحيتين الأولى في مدح حصن بن حذيفة، وتشابه فيهما المطلع:[2]

صَحَا القَلْبُ عَنْ سلمى وأَقْصَر باطِلُهْ
وعُرِّيَ أَفْراسُ الصِّبا ورواحِلُهْ

والثانية في مدح سنان بن أبي حارثة المري: [3]

صحا القلب عن سَلْمى وقد كادَ لا يَسْلو
وأَقْفَرَ من سلمى التَّعانِيْقُ فالثِّقْلُ

إن المتأمل في الإيقاع الداخلي يدرك شيئين اثنين الأول اختلاف طريقة التوازن؛ والتقسيم والتكرار بين القصيدتين؛ والثاني طريقة السرد القصصي وهما لا ينقطعان عن الوزن والقافية... فالأول غلب على اللامية المضمومة التي مدح بها سناناً؛ وتكامل فيها مع الجناس والطباق في إيقاع روحي يدخل القلب[4] بينما اجتمع الإيقاع والسرد في القصيدة اللامية الموصولة بالهاء الساكنة؛ التي مدح بها حِصْناً؛ فكان السرد القصصي جزءاً من الزمن الذاتي والاجتماعي الذي يُعَدُّ من سمات الشعر الجاهلي كله... وهو ما سنشير إليه بعد قليل. ولعل تقييد هاء الوصل بالسكون بعد لام مضمومة يدل على روح الاستعلاء المعبرة عن قوة حصن وعنفوانه... وهذا يُسْتَشفّ مما قاله حازم

---

[1] منهاج البلغاء 270.
[2] شعر زهير بن أبي سلمى 45.
[3] السابق 31.
[4] انظر المرشد إلى فهم أشعار العرب 4/ 47.

القرطاجني: "وقد تختلف حال من يبني أوائل الكلام على آخره بحسب ما يعرض من أحوال الخاطر؛ فتارةً يبني على القافية جميع البيت؛ وتارة شطره أو أكثر، ثم يسد الثلمة الباقية بما يناسب الكلام وما تقدمه. وكذلك من يبني آخر الكلام على أوله قد يعرض له نقيض هذه الحال، فيبني الكلام من أوله إلى آخره إذا سنحت له القافية بيسر..."[1].

ثم إن المتأمل في بنية كل من القصيدتين يدرك أن الوحدة الخارجية الجامعة التي تتمثل بالوزن والقافية المتعالقة ببنية إيقاعية داخلية تشكل جسداً خارجياً ظاهرياً بينما يختزن هذا الجسد دلالات باهرة على صعيد الذات والموضوع... ما يؤكد العلاقة بين الثابت والمتحول، أو الظاهر والباطن... فهناك علاقة "تنشأ بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية للقصيدة والرؤيا الأساسية التي" تكونها، [2] و"إذا كان الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري؛ إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها؛ فإن الإيقاع يتبع مبدئياً حركة القصيدة"[3].

ثم إن الوزن والقافية لا ينقطعان في مفهوم (أرسطو) عن (السرد)[4]؛ ما يعني أنهما يشكلان معاً وعاءً خارجياً للقصيدة، أو عناصر موحدة؛ وإن قامت على تشابكات فنية معقدة. وقد تبع (ابن سينا) أرسطو في هذا الشأن حين تحدث عن (الأقاويل الشعرية) ورأى أن العناصر الفنية التي تتكئ على الواقع والحدث إنما تتماهى بالبناء القصصي المستند إلى السرد وطريقة الحوار، في زمان ما، ومكان ما، وينتظمها حبكة من نوع ما، لإبراز طبيعة الشخصية الأساسية في العمل الأدبي وبيان الوظيفة المرادة فقال: "وأما الأشعار القصصية التي كانت لهم [أي للعرب] والأوزان التي تلائم القصص فسبيلها سبيل

---

[1] منهاج البلغاء 281 وانظر العمدة 1/ 127 و 129.

[2] الرؤى المقنعة 248 وانظر المرشد إلى فهم أشعار العرب 4/ 66 ــ 67.

[3] دراسات في نقد الشعر (الياس خوري) 95 وانظر فيه 53 – 56.

[4] انظر كتاب أرسطو طاليس 65 و 74 و130 و131 و 134 وتأثر به ابن سينا (انظر فيها 205).

(طراغوذيا)[1] في تقسيم أجزائه إلى المبدأ والوسط والخاتمة. ولا تقع استدلالات على نفس الأفعال بل على محاكاة الأزمنة"[2] التي توافق الزمن النفسي للقصيدة بوصفه رباطاً خارجياً وداخلياً يوحد الوزن والقافية بالدلالة. ثم قال: "الشعر يحاكي القول والوزن" ويرى "أن الوزن واللحن يتبعان الغرض من التخييل، وينسبان المعاني المتخيلة"[3]،وكذلك يرى أن "القصص الشعري" "تخييل الأزمنة وماذا يعرض فيها"[4]...

وبناء على ذلك كله يصبح الوزن والقافية والقصص الشعري (السرد) إطاراً خارجياً في صميم الزمن المتخيل المعبر عن دلالات شتى... أي إن ذلك كله يجسد أنماطاً من الروابط الخارجية التي توحد القصيدة في صميم رؤية المبدع والاندماج بمشاعره...

وإذا كان ذلك كذلك فإن هذه الروابط ــ وإن بدت للعيان عناصر فنية موحدة للعمل الأدبي ــ تتخذ لنفسها ماهيات وأساليب تختلف من قصيدة إلى أخرى... فهي في الشعر السردي للصعاليك[5] تتمايز من شاعر إلى آخر؛ ومن ثم فهو مجتمعاً يتمايز من الشعر الجاهلي[6]، وكذلك لا تجري بأسلوب واحد في مشاهد الحيوان ولو كان في نوع واحد منه[7].

وإذا كنا سنتوقف في القسم الأخير عند الأشعار القصصية فإننا

---

[1] الطراغوذيا: هو شعر المدح المخصوص بالأخيار، والقوموذيا شعر الهجاء المخصوص بالأشرار والطبقة الدنيا؛ انظر كتاب أرسطو طاليس 46 و 52 و 134 و 158 ــ 159 و 205 و 207.

[2] كتاب أرسطو طاليس 130.

[3] السابق 213 ــ 214.

[4] السابق 213.

[5] انظر ــ مثلاً ــ ديوان تأبط شراً 61 و 63 و 68 و71 و 88 ــ 91 و 98 ــ 103 وشرح أشعار الهذليين 1/ 11 ــ 25 و 26 ــ 32 و 48 ــ 53 و 56 ــ 64 و 108 و 245 ــ 251 و 272 و 285...

[6] انظر ــ مثلاً ــ ديوان علقمة الفحل 58 ــ 63 وشرح شعر زهير بن أبي سلمى 59 و 85 و 120 و 127.

[7] انظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 61 ــ 111.

نرى هنا أن السرد يعد أحد الروابط الفنية الخارجية[1]، مثل الوزن والقافية؛ ما يجعلنا نتوقف عند قصيدة زهير المشار إليها سابقاً في مدح حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري. وهي من القصائد التي عني بها بعض النقاد المحدثين؛ وأعجبوا بها، وذهبوا فيها مذاهب شتى في التأويل؛ وربما تجاوزوا عن وحدة الوزن والقافية والسرد التي اجتمعت لها وميزتها؛ بمثل ما ميزت هذه الوحدة ــ مجتمعةً الشعر القديم ــ بوصفه مروياً أو مسروداً على لسان الشاعر... فالشاعر سارد لخبر أو حدث أو حكاية بطريقة شعرية تتصف بالجمالية المثيرة الدلالات والنغمات والترانيم... ولعل المنهج يفرض علينا إثبات مطلع القصيدة، بوصفها المفتاح للشاعر السارد الذي عبر عن تجربة خاصة له مع ممدوحه فتلى هذه التجربة بحس عالٍ من المسؤولية الفنية التي أظهر براعته في صناعة الشعر.

فقد أعجب زهير برفض حِصن لعرض عمرو بن هند؛ وظل وفياً لتحالفه مع أسد وغطفان؛ ثم اتجه مع حلفائه لقتاله؛ فصد عمرو بن هند عنه؛ فقال زهير[2]:

صَحَا القلب عن سَلْمى، وأقْصَر باطِلُهْ
وعُرّي أفراس الصِّبا، ورواحِلُهْ

وأقْصَرتُ، عمّا تعلمين، وسُدِّدت
عليَّ، سوى قَصْدِ السبيل، معادِلُهْ

وقال العذارى: إنما أنْتَ عَمُّنا
وكان الشّبَابُ كالخليط، نزايلُهْ

فأصبحت ما يَعْرِفْنَ إلاّ خليقتي
وإلاّ سَوادَ الرأس، والشّيْبُ شامِلُهْ

لِمَنْ طلل كالوَحيِ عافٍ منازِلُهْ
عَفَا الرَّسُّ منه، فالرَّسِيْسُ، فعَاقِلُهْ

---

[1] انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 324.

[2] انظر شعر زهير بن أبي سلمى 45.

فرَقّـــــدٌ، فصَـــــاراتٌ، فأكنـــــاف مَـــــنْعِجٍ
فشَـــــرْقيٌّ سَـــــلْمى: حَوْضُـــــهُ فأجاولَـــــهْ

فـــــوادي البَـــــدِيّ، فـــــالطويٌّ، فثـــــادق
فـــــوادي القَنَـــــان: جِزْعُـــــهُ فأفاكِلَـــــهْ

وغيـــــث مـــــن الوســـــمي، حُـــــوٌّ تلاعـــــه
أجابَـــــتْ روابيـــــه النَجـــــا، وهـــــوا طلَـــــهْ

سننسى مفهوم الخروج أو الاستطراد الذي حدثنا عنه القدماء كابن رشيق[1]، وكذلك سننسى هذا الفضاء الرائع الذي حدثنا عنه الدكتور طه حسين[2]، وذلك التحليل التأويلي لمصطفى ناصف، بيد أننا ننطلق من مقولته التي علق بها على القصيدة: "أليس هذا الشعر كله عالماً فكرياً واحداً متفقاً على الأقل في إطاره العام؟ أليس هذا الاتفاق الواضح ذا دلالة مشتركة ومهما تكن محتاجة إلى التأويل؟ أليس من الممكن أن يكون الموقف من الحيوان شبيهاً من بعض الوجوه بموقف الشاعر القديم من الصم الخوالد؟ هذه الصم تتمثل أمامه فيطاردها؛ الصم الخوالد أقرب إلى الحيوان الجائع الشريد الذي أضر به الجوع، وربما كان الحيوان الذي غذاه النبات وارتوى من مائه من هذا القبيل في نظر زهير. فالصم الخوالد ليست صورة واحدة كما قلنا"[3].

ولو عدنا إلى المقدمة الغزلية التي قدمها على المقدمة الطللية، وصَرَّع في كلتيهما لتبين لنا دقة الصنعة الشعرية لديه فهو يشي بمشاكلة نفسية ودلالية مع مناسبة القصيدة إذ عزم عمرو بن هند على غزو بني ذبيان، بيد أنهم كانوا له بالمرصاد، فاستعدوا وبادروا بقيادة حِصن بن حذيفة إلى لقائه فتراجع، وقد سدت عليه السبل بعد ما علم حقيقة الأمر؛ والحكيم العاقل من يعود إلى رشد (وعري أفراس الصبا) فعمرو ترك ما كان قد عزم عليه؛ من ظلم وعدوان، وزهير ترك ركوب الباطل وطلب اللهو... وأصبح الجميع يعرف ذلك (وأقصرت عما تعلمين)... وحينما يوغل في الحديث المترابط عن موضوع

---

[1] انظر العمدة 1/ 217 ــ 241 و 39/2.

[2] انظر حديث الأربعاء 1/ 102 وما بعدها.

[3] صوت الشاعر القديم 60.

الشيب وتتبع صفاته إنما يوغل في الحديث عن الحكمة وخلقه الذي غدا شيمة له... ولا سيما أنه عاش في أماكن عدة، في أزمنة متفرقة مرت به... ومن ثم يذهب إلى تعدادها تأكيداً منه لمذهب الواقعية الفنية، وحرصاً منه على تذكرها لمكانتها في قلبه... ثم ينتقل إلى وصف الخيل التي أعدها بنو ذبيان لكل شأن في السلم والحرب (تميم فلوناه، فأكمل صنعه...)

ولست الآن بصدد الحديث عن مشهد الفرس ولكنني في معرض هذا السرد القصصي الهادئ الذي ينتظم القصيدة سواء كان وصفاً أم حواراً وهو يتكامل مع إيقاع الوزن الطويل القوي المتماسك في تفعيلاته المعبرة عن وعي الشاعر لما يصفه في قصيدته التي تتكامل في امتداداتها الصوتية المتكررة والمتنوعة مع الوزن والقافية لتقدم لنا الصورة التي أراد إثباتها لحصن بن حذيفة... إنها وحدة تشكيلية مثيرة على مستويات عدة إيقاعية وموسيقية؛ تنسجم مع الدلالة، وتتوشى بألوان النبات الذي يثير هدوءاً في النفس؛ ولكنه يؤجج في الباطن رغبة معاكسة لأن فرسه استطاع أني يَتَغَلَّب على ذلك الحمار الوحشي الذي غدا مقيداً؛ وكأن الفرس رمز لحصن، والحمار الوحشي رمز للملك عمرو بن هند الذي عاش في حياة النعيم والسؤدد... ومن هنا جعل النبات غيثاً، ففارق الشعراء بوصفه هذا... فبنية الوزن والإيقاع والقافية في صميم السرد تجاوبت مع تجليات الشعور والرؤيا عند زهير؛ فجاءت القصيدة على كل الصعد الفنية موحدة البناء. ولا بأس أن نثبت بضعة أبيات تؤكد ما قلنا، وتشير إلى تقنيات التقسيم البديعة لديه؛ إذ قال:

فبينا نَبَغّي الصَّيْدَ جاء غلامُنا
يَدِبُّ، ويُخْفي شَخْصَهُ، ويضائِلُهْ

فقال: شياهٌ راتعاتٌ بقَفْرةٍ
لمُسْتأسِدِ القُرْيانِ، حُوٌّ مَسَائِلُهْ

ثلاث كأقواسِ السَّراءِ ومِسْحلٌ
قد اخْضَرَّ من لسِّ الغَمِير جحافِلُهْ

وقَدْ خَرَّم الطرّادُ عنه جِحاشَهُ
فلم يَبْقَ إلا نَفْسَهُ، وحَلائلُهْ

فقال أميري: ما ترى رأي ما نرى

أَنَخْتِلُـــــــهُ عـــــــن نفســـــــه، أم نصـــــــاولُهْ؟!!

وأكتفي بهذا، فالقصيدة تدل على ذاتها في مظانها، وقد أبرزت صفات الممدوح بهذه الطريقة الفنية المثيرة التي اعتمدت التصوير الحسي الجميل والأساليب البلاغية واللغوية والتي تفيض بالجماليات المشرقة تكثيفاً وإيحاءً، وتتكامل في بنية موسيقية موحدة وسرد شفيف بديع حقق للقصيدة تميزها الفني، بين القصائد الخالدة في تناغمها وتلاؤمها اللذين حققا متعة الفن من خلال الاصطفاء والاختيار، وإقامة التوازن بين المكونات الفنية الخالية من الاضطراب؛ وكأن مبدأ الإدراك أو الصنعة الهادئة قد جَعَل الطبيعة فناً مفتوحاً مدركاً للذات لإقامة تجربة شعرية بديعة تجتمع فيها وحدة الشكل مع المضمون، ولا سيما حين استحالت الطبيعة إلى مادة فنية تنهض بكل ما يتوخاه الشاعر من مدحه؛ إذ وضعنا أمام مدرك حسي لطيف وبديع وكأنه يفكر تفكيراً حسياً، بل كأن الطبيعة هبةٌ من هبات فنه ووجدانه القوي الذي استطاع تشخيص الكائنات الحية[1].

وكل من يزعم أن الحداثة قرينة الزمن الفيزيائي المتجدد فقد توهم، فالحداثة قرينة الأصالة الأدبية المبدعة التي جمعت بين المكونات الفنية في بنية واحدة تحقق درجة عالية من الحب والعاطفة الجياشة، وتبرز الفناء الكامل بالوجود/الطبيعة؛ وتنهض برسالة تجعل الممدوح ــ هنا ــ يبلغ مكانة قل من يرقى إليها أو يحققها.

ونرى أنه ما من تجربة أدبية تشبه أختها؛ وكل واحدة مخصوصة بذاتها تتوحد سياقاتها في بنيتها، لتصبح كُلاً متكاملاً... وهذا حديثنا الآتي.

---

[1] انظر الصورة الأدبية 136 ــ 137.