ثانياً ـ الوحدة الفنية في المضمون

ـ استهلال

1 ـ الوحدة النفسية والغرض.

2 ـ الوحدة المعنوية (وحدة الموضوع)

3 ـ الوحدة الواقعية

4 ـ وحدة الوجود الحيوية

الوَحْدة الفنية في المضمون

ـ استهلال:

ليس هناك من يماري ــ اليوم ــ في انقسام القصيدة إلى بسيطة ومركبة وفق مفهوم حازم القرطاجني الذي سبقت الإشارة إليه[1]... وهي تتميز من المقطعات التي اتسمت بوحدة الموضوع وطرقه مباشرة من دون مقدمات فنية... أما الخلاف في الوحدة الفنية فقد وقع في القصيدة على صعيد الشكل والمضمون، فهناك من يرى "أن القصيدة العربية لم تخرج عن كونها مجموعة من المقطوعات متلاحمة تلاحماً غير عضوي. فالشاعر ينتقل انتقالات فجائية من مقطوعة تعبّر عن موضوع إلى مقطوعة تعبّر عن موضوع آخر دون ربط أو تداخل"[2].

وهذا الرأي يخالف جهاراً عياناً كل ما تقدم في القسم السابق، وذهب إليه عدد آخر من النقاد الذين تناولوا الوحدة الفنية للقصيدة القديمة، ويخالف ما ذهب إليه حازم القرطاجني الذي أقرَّ بوحدة قصائد القدماء فقال: "اعلم أن الانعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى أو غرض آخر لا يخلو من أن يكون مقصوداً أولاً؛ فيذكر الغرض الأول لأن يستدرج منه إلى الثاني، وتجعل مآخذ الكلام في الغرض الأول صالحة مهيّأة لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعاً لطيفاً وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالاً مستطرفاً أو لا يكون قُصد أولاً في غرض الكلام الأول أن يجعل ذكره سبباً لذكر الغرض الثاني ولا توطئة للصيرورة إليه والاستدراج إلى ذكره بل لا ينوي الغرض الثاني في أول الكلام"[3].

---

(1) انظر منهاج البلغاء 303 وراجع ما تقدم 14.

(2) الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته 28.

(3) منهاج البلغاء 314.

وكل من يمعن في هذه المقولة يدرك حرص حازم والنقاد العرب القدامى على وَحْدة العمل الأدبي في مقاطع القصيدة شكلاً ومضموناً... وكان عدد منهم كالجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا والقاضي الجرجاني وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني قد عنوا بأنواع محددة من الوَحْدة الفنية على صعيد الشكل؛ كما تبين مما تقدم سابقاً.

وكذلك حازت وَحْدة المضمون اهتمامهم؛ وتوصل ابن قتيبة في قصيدة المدح إلى نمط من الوحدة النفسية المرتبطة بالذات المتلقية؛ واقترب منه ابن رشيق وزاد عليه حديثاً لافتاً النظر إلى الوحدة المعنوية؛ وإشارات ذكية إلى الوحدة العضوية التي طَوّر الحديث عنها حازم القرطاجني... وكان الجاحظ سباقاً إلى ربط مشهد الحيوان في القصيدة بغرض المدح أو الرثاء، حتى كاد يراه منتظماً في دلالته الموحية بصراع البقاء؛ ومشابهته للغاية يتوخاها الشاعر...

وإذا كان ابن طباطبا سباقاً إلى تناول الوحدة الفنية مؤيداً رأيهُ بمقاطع طويلة من قصيدة ما في حديثه النقدي المتميز؛ ثم استحضر معلقة الأعشى كاملة للاستدلال على رأي قَدَّمه بين يديها، كما تحدثنا سابقاً... وهو من أفاد من آراء أرسطو في إلماعاته الذكية عن وحدة فنية تقترب من الوحدة العضوية؛ بينما اقتصر الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن) على الموازنة بين أسلوب معلقة امرئ القيس والأسلوب القرآني[1].

ثم عاد النقاد والباحثون العرب المحدثون إلى تناول الوحدة الفنية وبنية القصيدة في دراساتهم، ومن أبرزهم الدكتور طه حسين وشوقي ضيْف ويوسف خليف ومحمد النويهي ومصطفى ناصف وكمال أبو ديب وغيرهم ممن احتفت جهودهم بدراسة القصيدة كاملة أو دراسة أغلب ما ورد فيها في صميم الرؤية الشمولية.

وإذا كان هذا القسم سيفيد من رؤى القدماء والمحدثين ممن ذكرناهم أو سترد الإشارة إلى آرائهم فيما يأتي فإننا نثبت أن عدداً من الدارسين جعل كلام أرسطو عن وحدة العمل الأدبي نُصْب عينيه... وهو الذي تبنى وحدة تلاحم الأجزاء تلاحماً متدرجاً ومتماسكاً لا ينحلُّ بعضها عن بعض، فإذا ما انتقض أي جزء اختل بناء القصيدة...[2]

وكنا قد استحضرنا مشاهد الحيوان في إطار المعادل الموضوعي

---

[1] انظر إعجاز القرآن 10/2 – 48 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 347 – 352.

[2] انظر كتاب أرسطو طاليس 274 وراجع ما تقدم 14 – 16.

للدلالة والذات الشاعرية التي تتفاعل مع بنية القصيدة وأنساقها التي تشكل بعداً فنياً يربط ما قبلها وما بعدها في عناصر فنية متنوعة ومتكاملة[1] على حين استحضرنا مراثي الجاهلين لمواجهة الفقد والفناء والقلق والمصير؛ في صميم بنية فنية مُوَحَّدة ترُدُّ على العَبَث الذي يحدثه الموت أو الدهر أو صراع البقاء...[2] على حين تناول كمال أبو ديب الشعر الجاهلي في صميم المنهج البنيوي الشكلي تارة؛ والتكويني تارة أخرى[3]، بينما جمع مصطفى ناصف بينه وبين المنهج النفسي[4].

وأياً ما تكن النتائج التي توصلت إليها الدراسات السابقة جميعها فإن هذه الدراسة تتخصص بالوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية عامة؛ وهي تبنى على قصَائد مختارة ومتنوعة البنى تعبّر عن تعدد الآراء، والمضامين التي تحيط بموضوعات شتى؛ وكأنها المعادل الموضوعي لأمثالها في العصر الجاهلي... وإن كان لكل قصيدة طبيعتها ووظيفتها الخاصة بها...

ولعل هذا يفرض علينا أن نتناول اتجاهات أربعة للوحدة الفنية؛ وهي تناقش الوحدة النفسية في إطار نظرية التلقي والغرض؛ والوحدة المعنوية أو وحدة الموضوع، والوحدة الواقعية التي تستند إلى الواقع النفسي الاجتماعي الطبيعي الثقافي؛ ووحدة الوجود الحيوي الشاملة والمركبة التي تجمع ذلك كله.

---

[1] انظر كتاب (مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية).

[2] انظر كتاب (قصيدة الرثاء/جذور وأطوار).

[3] انظر كتاب (الرؤى المقنعة/ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي).

[4] انظر كتابيه (قراءة ثانية لشعرنا القديم) و(صوت الشاعر القديم).

(1)

الوحدة النفسية والغرض

أشار النقاد العرب القدامى إلى الوحدة النفسية في إطار نظرية التلقي التي تؤكد أن النص أو القصيدة تجسد عملية التواصل بين (المبدع/ المرسل/ المتكلم) وبين (المخاطب /المرسل إليه /السامع/ المتلقي /المستقبل) في إطار ما تتضمنه تلك العملية من رسائل أو دلالات تحمل في بنيتها وظائف شتى وأهدافاً تتوخاها في جوهرها. وحين جعلها المنهج البنيوي الشكلي منبثقة من اللغة وعلاماتها فإنه وضعها بيد المتلقي وحده؛ ما يفرض على كل قارئ أو دارس أو ناقد أن يُعدَّ نفسه لاستيعاب أسرارها وأبعادها المباشرة وغير المباشرة؛ الظاهرية والباطنية، والجلية والخفية ما يفرض على المتلقي إعادة إنتاجها بشكل جديد لا علاقة له بالوحدة النفسية للمبدع؛ ولا قيمة لمرجعياته وسياقه في بنيتها الفنية... ما يؤكد أن الوحدة النفسية الجديدة لدى أرباب هذا المنهج إنما هي الوحدة النفسية للمتلقي؛ بوصفه المالك الأخير للنَّص... أما المنهج البنيوي التكويني فإنه يفترق عن المنهج الشكلي من جهة المرجعيات الاجتماعية والثقافية والطبيعية والذاتية... ولكنه وضعها ــ أيضاً ــ بيد المتلقي... وإذا كنا لا ننكر قيمة المتلقي في قراءة النص القديم فإننا نشدد على أهمية المرجعيات المشار إليها وعظمة السياق الفني؛ على الصعيدين الذاتي والموضوعي من دون تلفيق أو انحراف أو توجيه[1]... ونرى أن التواصل التفاعلي بين الذات المبدعة[2] والذات المتلقية ولاسيما القارئة

---

[1] انظر تحليل الخطاب الأدبي 11 – 30 و 227 – 246 والمسبار في النقد الأدبي 50 – 67.

[2] العمدة 1/ 223.

ليس أحادي الاتجاه؛ وإن كان الإنتاج الإبداعي نتاجاً فردياً؛ وما من إبداع إلا يتضمن في مضمونه متلقياً، لأن المبدع لا يبتكر نصه لنفسه فقط؛ بل هناك آخر مُضَمَّن في خياله؛ وضميره، أو آخر متخيل يتفاعل معه. وأياً ما كانت قدرة المبدع فإنه ينشئ نصه الإبداعي في زمن ما، ومكان ما، ويلتصق بهما من خلال الاستجابة الذاتية لشعور ما يسيطر على المبدع فيه، في الوقت الذي يستحضر رغبة المخاطب ومشاعره للتأثير فيه وإقناعه بمضمون قوله.

لذلك قال ابن رشيق: "والفَطِن الحاذق من يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصِد مَحَابَّهُمْ، ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته؛ ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره... ألا ترى أن بعض الملوك قال لأحد الشعراء، وقد أورد بيتاً ذكر فيه (لو خُلِّد أَحَدٌ بكرم لكنت مخلَّداً بكرمك) فقال الملك: إن الموت حق؛ غير أن الملوك تكره ذكر ما ينكّد عيشها، وينغّص لذاتها، فلا تأتنا بشيء مما نكره ذكره"[1]. أما حازم القرطاجني فقد تناول هذه المسألة من نواح عدة بحسب اختلافات أنحاء المخاطب، وأوجب على المتكلم "إفادة المخاطب؛ أو الاستفادة منه"[2] "والأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يقتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عُمْدة في إنهاض النفوس لفعل شيءٍ أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل؛ أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له"[3]. ويصير القول "مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً إليه أو نفوراً عنه"[4].

ومن ثم فالتجربة الشعرية التي تتجاوب بين الذات المبدعة والذات المتلقية في صميم علاقة نصّية تستجيب لكل اتجاهات التلقي ومفاهيمه؛ وتتعالق بالوحدة الفنية لبنية القصيدة التي تجسد عناصرها؛ وسياقاتها؛ ومرجعياتها المتنوعة. وكل وحدة فنية في العمل الأدبي تلح على تجليات خاصة بها تناسب الغرض والهدف؛ وتتضمن الحَدَث

---

[1] العمدة 1/ 223.

[2] منهاج البلغاء 344.

[3] منهاج البلغاء 346.

[4] منهاج البلغاء346 وانظر العمدة 1/ 225.

الذي يوفر لها طبيعة الاستجابة التي لا تغترب عن الذات المتلقية؛ وهي تتلاقى على نحو ما مع المقاصد التي جَسَّدت رؤى المبدع ومشاعره... ولذا فلكل شاعر مشاعره وأفكاره التي يملأ بها فضاءات قصيدته بصور تتناغم مع الأوزان والتراكيب والألفاظ التي تخلق أبعادها الإشارية على صُعُد شتى، وأولها ما يتعلق بالتجربة الذاتية التي تستجيب للحالة النفسية لديه... وكل قصيدة تعجز عن إقامة التوازن أو التلاؤم بين الغرض والمعنى الذي يستجيب للحالة النفسية لكل من المبدع أو المخاطب تتراجع قيمتها الحقيقية فنياً وأدبياً... ولذلك كله ظلت الوحدة النفسية (وحدة المشاعر) لدى حازم تطوف في آراء عدة بوصفها التقنية الفنية الذاتية الجامعة للقصيدة[1]، لأنها نتيجة استجابة ما لانفعال ما. وقد نقل عن ابن سينا رأيَه في الأقاويل الشعرية بوصفها متخيّلاً شعرياً فقال: "والمُخَيَّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري؛ سواء كان المقول مُصَدَّقاً به أم غير مصدَّق به"[2].

ولمّا رأى حازم أن الوحدة النفسية استجابة من نوع ما لانفعال نفسي لدى الذات المبدعة سواء صدق قوله أم لا فإن ابن قتيبة سبقه إلى ذلك، وقد ربط بين انفعال المبدع وتأثير مادة عمله الأدبي وبين السامع/المتلقي... ومن ثم على المبدع إقامة التلاؤم بين موضوعات قصيدته المدحية المركبة؛ فلا يطغى مقطع على آخر، أو لا يطغى موضوع على موضوع في صميم وحدة النفس والغرض معاً حين قال: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنَّ مقصِّد إنَّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَنِ والآثار؛ فبكى وشكا، وخاطب الرَّبْعَ، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها؛ إذ كان نازلة العُمُد في الحلول والظَّعْن على خلاف ما عليه نازلة المَدَر؛ لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنَّسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفَرْط الصَّبابة والشوق ليميل نحوه القلوب؛ ويصرف إليه الوجوه؛ لما جعل الله في تركيب العباد من مَحبَّة الغَزَل، وإلْفِ النساء؛ فليس يكاد أَحَد يخلو من أن يكون متعلقاً

---

[1] انظر منهاج البلغاء 109 – 116 و119 – 120.

[2] منهاج البلغاء 85.

منه بسبب، وضارباً فيه بسَهْم حلالٍ أو حرام. فإذا عَلِمَ أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عَقَّب بإيجاب الحقوق؛ فرحل في شعره، وشكا النَّصَب والسَّهَر، وسُرى الليل، وحَرَّ الهَجير، وإنْضاء الرَّاحلة والبَعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حَقَّ الرجاء؛ وذِمامة التأميل؛ وقَرَّر عنده ما ناله من المكارهِ في المسير بدأ المديح؛ فبعثه على المكافأة، وهَزَّه للسَّمَاح، وفَضَّله على الأَشْباهِ، وصَغَّر في قَدْرِهِ الجزيل"[1].

ثم قال: "فالشاعر المجيد من سَلَك هذه الأساليب، وعَدَّل بين هذه الأَقسام؛ فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطِلْ فيُمِلَّ السامعين؛ ولم يقطع وبالنفوس ظِماء إلى المزيد"[2]. وأكد ذلك برأي لأحد الممدوحين من الخلفاء معلقاً فيه على شاعر مدحه فأطال في النسيب؛ قائلاً: "والله ما بقَّيت كلمة عّذْبة، ولا معنىً لطيفاً إلا وقد شغلته عن مديحي بتشبيبك"[3].

و"ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مَذْهب المتقدمين في هذه الأقسام"[4] التي يلائم في أحجامها ونِسَبها، حتى لا يطغى قسم على آخر، ما يؤدي إلى خَلَل في بنية العمل الأدبي تؤثر سلباً في الخصائص الجمالية البديعة، ولاسيما إذا لم يُرَاعِ المبدعُ طبيعةَ المتلقي ومقامه، وجنسه وثقافته؛ لأن القارئ أو السامع أو المخاطب هو الذي يستقر لديه القول أو القصيدة، ما يعني أن افتتاحها بالغزل أو النسيب إنما يستدعي القلوب إلى سماعها، والتفاعل معها؛ وكأن المبدع استدرج من خلاله المتلقيَ إلى غرضه لكي يلقى لديه القبول والرضا[5]، ولكل مقام مقال[6]، ما جعل الرواية والتدوين جزءاً من

---

[1] الشعر والشعراء 74/1 – 75 وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 107 و 111 – 113 – و115.

[2] الشعر والشعراء 1/ 75 – 76.

[3] الشعر والشعراء 1/ 76 ونعتقد بأن هذا الكلام أفاد منه ابن رشيق كما سيأتي ذكره.

[4] الشعر والشعراء 76/1.

[5] انظر العمدة 51/1 – 64 و 225.

[6] المستقصى في أمثال العرب 293/2.

ظاهرة التلقي، وكذلك هي في مجالس الخلفاء والأمراء والولاة[1].

وإذا كنا نرى أن الغزل (النسيب والتشبيب/الحسّي والمعنوي) يمكن أن يحمل مثل هذه الدلالة لتكوين وحدة الشعور (الوحدة النفسية) في القصيدة وربط المبدع بالمتلقي فإنها في آنٍ معاً ليست مجرد استدراج للغرض وإنما هي جزء لا يتجزأ من دلالته؛ وفق ظاهرة التأويل لعلاقة الذات المبدعة بالوجود، فضلاً عن أن غرض الغزل قد يكون مقصوداً لذاته في غير ما قصيدة[2].

وأياً ما يكن الرأي في هذه كله فإن ابن قتيبة كان السابق إلى وضع قاعدة (الوحدة النفسية) في قلب نظرية التلقي؛ وإن ربطها بغرض المدح؛ لاستمالة الممدوح واستدرار عطفه على معاناة المبدع في رحلته الطويلة للوصول إليه... وكأني به يخص بهذه القاعدة أصحاب الصنعة الشعرية الذين أحكموا فنهم في هذا الاتجاه، فكانوا يَقُدّون بنى قصائد المدحية على مقدار ما يتخيلونه من مكانة الممدوح وطبيعة المقام كزهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني.

وإذا كان ذلك كذلك ــ حقاً ــ فإن رأي ابن قتيبة يصلح لبقية الأغراض ولاسيما أن ابن رشيق قد توسع فيه. وكان الجاحظ (ت 255هـ) سبقهما إلى الربط بين نهاية حيوان الوحش وبين الغرض الذي تبنى عليه القصيدة؛ عارضاً للمدحة والمرثية، ما يؤكد أن (الوحدة النفسية) لم تعزل الشاعر عن المتلقي، ولم تعزلهما عن الموضوع/الغرض، وعن الوجود، ولاسيما حين ربط بين الرثاء والبيئة (العِرْق) فقال: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مَرْثِيَة أو مَوْعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً؛ وقال: كأنَّ بقرتي من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة. ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحَتْ الكلاب وربما قتلتها؛ وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم"[3].

---

[1] انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 70 و74 – 81.

[2] انظر ديوان المرقشين 51 ــ 52 و 88 وديوان أوس بن حجر 33 وديوان تأبط شراً 201 وديوان عامر بن الطفيل 48...

[3] الحيوان للجاحظ 20/2 وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 96 و 329 وقصيدة ==

وأياً ما يكن الرأي في هذا المقام؛ وأياً ما قيل عن علاقة الرثاء بالمدح[1] فإن الذات المبدعة تسعى إلى تكوين وحدة نفسية تضع المعاني "قصد الغرض على حقه"[2]. والنظم "صناعة آلتها الطبع؛ والطبع استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام؛ والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحو به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحَسْبه عملاً؛ وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه، وحُسْن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية، واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعر"[3].

وحين أُقرر ــ وفق ذلك كله ــ بأن النقاد العرب القدامى كانوا السَّباقين إلى تناول الكلام على (وحدة الشعور) بين المبدع والمتلقي؛ إذا لم أقل: إنهم تناولوا عِلْمَ نفس الكلام فميزوا بين العادي منه والشعري؛ فإنهم وضعوا أيديهم على ذلك وأبرزوا وحدة البنية الفنية للقصيدة من خلال رؤيتهم فسبقوا المحدثين إلى (وحدة الشعور/المشاعر) وإن لم يتعرضوا إلى الإبداع في اللاوعي أو اللاشعور كما تعرض له (فرويد ويونغ)[4]؛ ثم استلهمه عدد من النقاد العرب المحدثين، وتبنوه في كثير من تحليلاتهم للنصوص الأدبية.

ولست أنكر لحظة واحدة في أن العَمَل الأدبي ينبع من مركز الشعور/ الوعي، ومن اللاشعور/ اللاوعي في تجلياته التي تتفاعل مع الوجود والمرجعيات المختلفة، ولكني أنكر هذا الجحود بحق أولئك الأفذاذ ونسيان ذكرهم، والاكتفاء بما توصل إليه المعاصرون، ولاسيما ممن تبنى المنهج النفسي أمثال (عباس محمود العقاد ومحمد خلف الله أحمد، ومصطفى سويف، ومحمد النويهي وعز الدين إسماعيل) وغيرهم ممن عني بالدراسات وفق هذا المنهج، فانطلقوا جميعاً مما توقف عنده (فرويد ويونغ)... ويعد محمد النويهي متفرداً في التوصل إلى مصطلح (الوحدة الحيوية) وهو يقابل تماماً (وحدة الشعور/ الوحدة

الرثاء 208 – 220.

[1] انظر نقد الشعر لقدامة 48 و 118 ــ 123 والعمدة 2/ 143 و 145 و 147 و 150 وقصيدة الرثاء 139 و 154 – 177.

[2] نقد الشعر لقدامة 96 وانظر فيه 119 و 182.

[3] منهاج البلغاء 199 وانظر فيه 11 ــ 47 و 109 ــ 116 و 120 و 130 و الوساطة 48 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 328 – 330.

[4] انظر إبداع ونقد 28، وراجع فيه 24 و 26 – 31 و 37 – 41.

النفسية)... وحين طفق ينفخ في المصطلح فإن مضمونه لا يبتعد عن مضمون ما عالجه نقادنا القدامى، وجُلُّ ما فعله أنه ربطه بالباعث والاستجابة للموضوع والطبيعة[1].

وأياً ما يكن رأي القدماء والمعاصرين فإن الفيلسوف اليوناني (أرسطو ـ ت 322هـ) يعد مؤسس مفهوم (الوحدة العضوية) في العمل الأدبي بوصفها وحدة متدرجة ومنطقية، وهي تشتمل على بقية الوحدات الفنية ــ على نحو ما ــ ولكن النقد الغربي الحديث الذي استعمل (الوحدة الفنية) بدلالة (الوحدة العضوية) قد فتّق منها الوحدة النفسية (وحدة الشعور/المشاعر) وكان يستجيب لما يتبناه من رؤى بعكس نقادنا المعاصرين الذين قلدوه[2]. وإذا كان هذا لا يضير النقد والنقاد العرب فإن الاستمرار بالتقليد يُعَدُّ عيباً؛ وكأن الابتكار لدينا أصبح متركزاً في اختراع تسميات جديدة لوحدات فنية عدة، أو عرض أقسام منها من دون ابتكار تقنيات تنبثق من طبيعة أدبنا ووظائفه. ويمثل ذلك مصطفى بدوي في قوله: "إن للوحدة معاني عدة، فقد تكون الوحدة هي وحدة المتكلم أو الراوي، أي إن الذي يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط، وقد يقصد بالوحدة وَحْدةَ موضوع الحديث... بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات. وهناك الوحدة المنطقية فنقول: إن الكلام تتحقق فيه الوحدة، قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتئمة، ولا تناقض بينها، وهناك ــ أيضاً ــ الوحدة الشعرية أو الفنية"[3]. وإذا كان مصطلح الوحدة الفنية معروفاً للجميع، وهو الأشهر، وكان يراد منه مضاهاة (الوحدة العضوية) على حين نراه أكثر اتساعاً؛ فالثاني جزء من الأول فإن النقاد الغربيين سبقوا إلى ذلك فتحدثوا عن (وحدة الشعور ــ الوحدة النفسية) وعن (وحدة الموضوع /الوحدة المعنوية) التي تناولها الدكتور طه حسين[4]، وعن وحدة الطبيعة/ البيئة وغير ذلك. وكان الدكتور مصطفى ناصف

---

(1) انظر الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) 450/2 – 457 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 328 – 330 وتحدث فيه عن أسبقية القاضي الجرجاني في هذا المجال؛ وانظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 289 – 294.

(2) انظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 287.

(3) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث 105 وانظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 288.

(4) انظر حديث الأربعاء 30/1 – 33.

منصفاً ومجيداً حين تحدث عن (وحدة الشعور والموضوع) ناقلاً ذلك عن (كولرج) و(شلنج) قائلاً: "مبدأ الإدراك ليس هو مجرد الشيء المدرك، ولا مجرد النفس المدركة، بل ينبغي أن يكون كليهما معاً. العالِمُ والمعلوم، المحدود وغيرَ المحدود، العقل والمادة. قوة الخيال الموحدة هي التي تصالح بين هذه القوى المتضادة"[1]. وكان قد قال: (فالوحدة تعبير عن الشعور، والاختلاف تعبير عن اللاشعور، والوحدة بلا تنوع كالتنوع بلا وحدة لا يخلق عملاً فنياً... والتعبير الفني هو وحده القادر على أن يخلق الجمال من مجموع جانبين كل منهما لا يكتفي بذاته... يخلق الخيال نظاماً واحداً تتلاءم عناصره تلاؤماً مظهره الوحدة والتنوع المشار إليهما، ومصدرهما في كلمة واحدة إدراك الدلالة... ومن الحق أن التماسك العضوي الجيد لا يستطيع أن يساير الفرار الحقيقي أو التحلل الكامل من الحياة... وتعطيه الأنا الكيان والوحدة الأنا التي تميل إلى أن تجمع محتوياتها وعملياتها العقلية في مركب واحد"[2].

ولذلك كله فوحدة الشعور أو الوحدة النفسية وحدة عاطفية وجدانية تجمع بين الذاتي والموضوعي؛ بين المتكلم /الأديب وبين المخاطب/ المتلقي سواء كان مقصوداً أم متخيلاً؛ أم ضمنياً، ولكل وحدة طبيعة ووظيفة وأغراض، ولكننا إذا فصلنا بين أنماط الوحدات فإنما نريد إبراز نمط منها ليس غير.

وهذا الذي شجعنا على دراسة معلقة امرئ القيس في صميم (الفراغ الذاتي النفسي) وفق إشارة سابقة ليوسف خليف التي رأى فيها تعبيراً أصيلاً فنياً كاشفاً عن "الدوافع النفسية التي جعلت هذه المقدمات تجد هَوىً في نفوسهم"[3] وقد كانت المقدمة الطللية "أكثر شيوعاً وانتشاراً، وأقربها إلى نفوس الجاهليين. فهناك مقدمات غزلية خالصة لا صلة لها بالأطلال على نحو ما نرى في مقدمة الأعشى لمعلقته (وَدّع هريرة)، وهناك مقدمات خمرية يَفْرغ فيها الشاعر لحديث الخمر والشراب على نحو ما نرى في مقدمة عمرو بن كلثوم لمعلقته

---

[1] الصورة الأدبية 27.

[2] الصورة الأدبية 14 – 15.

[3] دراسات في الشعر الجاهلي 118.

المشهورة"[1].

وهذا يضعنا وجهاً لوجه أمام البحث عن الوحدة النفسية المعانقة لغرض الفخر في معلقة امرئ القيس:[2]

قِفـــا نَبْـــكِ مـــن ذِكـــرى حَبيـــبٍ ومَنْـــزلِ
بسِـــقْطِ اللّـــوى بـــين الـــدَّخول وحَوْمَـــلِ

فتوضـــحَ فـــالمِقْراةِ لـــم يَعْـــفُ رَسْـــمُها
لِمَـــا نَســـجَتها مـــن جَنُـــوبٍ وشَـــمْأَلِ

تـــرى بَعَـــرَ الأرْآم فـــي عَرَصـــاتِها
وقِيْعانِهـــا كأنّـــه حَـــبُّ فُلفـــلِ

كـــأنّي غـــداةَ البَـــيْنِ يَـــوْمَ تحمَّلُـــوا
لـــدى سَـــمُرَات الحـــيّ نـــاقِفُ حَنْظـــل

وُقوفـــاً بهـــا صَـــحْبي علـــيَّ مَطِـــيَّهُمْ
يقولـــون: لا تَهْلِـــكْ أســـىً وتجمَّـــلِ

وإنَّ شـــفائي عَبْـــرَةٌ إن سَـــفَحْتها
وهَـــلْ عنـــد رَسْـــمٍ دارِسٍ مِـــنْ مُعَـــوَّلِ؟!!

فالشاعر لجأ إلى الطبيعة الممثلة بأطلال أحبته لعله يرى فيها ما ينتشله من انفعاله القلق الذي دهمه؛ لأن اللجوء إلى الطبيعة في خفاياه يعبر عن حالة نفسية غير مستقرة، وربما أصابها القلق أو الاضطراب... فمن يلجأ إلى الطبيعة يحاول أن يخفّف معاناته... ولمّا وقف في الأطلال محاولاً استرجاع ذكرياته الحيوية صُدم مَرَّة أخرى بحالة القلق المرعب؛ والفراغ القاتل فعبَّر عنهما بأسلوب يكشف عن معادل موضوعي لهما... فكل ما في الأطلال يثير الحزن والشفقة فصرخ مخاطباً صديقين له طالباً منهما مشاركته في البكاء على فقدان تلك الأطلال لأحبته وكانت صرخته صاخبة وممتدة وفق امتداد الألف

---

[1] دراسات في الشعر الجاهلي 119 وانظر كلام البدايات 97 – 105.

[2] ديوان امرئ القيس 8 – 9، وانظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات 15 – 112 وما قلناه في القصيدة (المسبار في النقد الأدبي 109 – 114).

في (قفا) و(ذكرى) وضعف الذات وانكسارها في (نبكِ)... وتعداد الأماكنْ التي شهد بها أيامه الجميلة (سقط اللوى، حومل، توضح، المقراة) والتعداد نمط فني يدخل في الرثاء ليدل على مكانة الفقيد... وهنا يشيء التعداد بخلو هذه الأماكن من الحياة، وامتلائها بالفراغ؛ فما بقي منها نتيجة تعاور ريح الجنوب والشمال يوحي بالحزن والفجيعة..

لذلك تراه يعالج البكاء بالبكاء؛ ثم يتساءل سؤالاً استنكارياً: (هل عند رسم دارس من مُعَول؟!) وهو سؤال يستجمع به ذاته لمواجهة انفعالاته الداخلية.

ومن هنا نفهم الصلة بين المقدمة الطللية ومشهد الظعائن فكل منهما يفجّر لديه مرارة الأسى؛ التي عجز أصحابه عن تخفيف آلامها... فالفراغ النفسي[1] المضني لا يعادله إلا هذا الفراغ القاتل في الأطلال؛ ما جعله ينتقل إلى وصف مغامراته الغزلية التي روَّت ذات يوم عاطفته العطشى إلى الحياة... وهذا يعني اللجوء إلى المجَال الإنساني الحيوي الزاخر بالنضارة والشباب ليس لإثبات ذاته وإنما لانتشالها من الانكسار؛ إنه الفضاء العامر بالتفاعل والحركة، والمشاركة في الحياة؛ والانغماس فيها سعياً منه للتغلب على المعاناة.. فالمشاعر الدافئة تتشكل في عالم إنساني أوسع؛ بعكس الطبيعة التي توحي بطرف واحد على الحقيقة؛ ويتعدد لدى الشعراء... لذا طفق امرؤ القيس وفق أسلوب التعداد يتفنن في سَرْد مغامراته الغزلية، ووفق ما يظهر من أداة التشبيه المقترنة بلفظ (الدِّيْن) أو العادة (كدِيْنك) في قوله:[2]

كـــــدِيْنكَ مـــــن أمّ الحُـــــوَيْرثِ قَبْلهـــــا
وجارتهـــــا أمّ الرَّبَـــــاب بمَأسَـــــلِ
ففاضـــت دمـــوع العـــين منـــي صـــبابة
علـــى النَّحْـــرِ حتـــى بَـــلَّ دمعـــي مَحْمَلـــي

فإذا كانت كاف التشبيه توحي بتعدد المغامرات واعتيادها، وتمثيله لها باثنتين منها مع نساء خبيرات ذات ولد (أُمّ) فإن هذه الخبرة بمنح

---

[1] تبنى الدراسة النفسية الدكتور كمال أبو ديب ولكنه رأى شيئاً آخر في المعلقة فهي قصيدة شبقية، انظر الرؤى المقنعة 113 – 203 وانظر قراءة ثانية لشعرنا القديم 75 – 81 و 113 – 114 و 125 – 129.

[2] ديوان امرئ القيس 9 والشعر والشعراء 122/1.

العواطف اللاهبة لم تنقذه من حزنه ففاضت عيناه بالبكاء، الذي تقاطر بغزارة كما يتقاطر الماء من الدلو حتى بَلّ محمل سيفه؛ أو لنقل: نَضَح جنباه بالدمع...

ولن أتوقف عند رمزية الدّمع للماء؛ أو عند دلالة مشهد الحيوان (الظباء) في الأطلال[1] فهو مما تعاور عليه الدارسون؛ وجعلوا الماء مُوَحّداً لبنية القصيدة ولكنني أتوقف عنده بوصفه رابطاً دلالياً نفسياً يفجّر مكامن القلق الذاتي في نفسه من الفراغ الذي لم تستطع (أم الحويرث) أو (أم الرَّبَاب)[2] أن تنقذه منه. لهذا طفق يميط اللثام عن مغامرة طريفة له مع ابنة عمه (عنيزة)، فتناول كل ما جرى بينهما من أحداث غزلية في (دارة جُلْجل)... ممنّياً نفسه بأن تتخلص مما هو فيه... ولذا تراه يستحضر العذارى، وينحر ناقته لهن ليأكلن منها؛ إمعاناً منه في إشباع رغبته بالتسلية والعبث؛ فضلاً عن خبث خطته التي ترمي إلى إردافه على جَمل ابنة عمه، لأنها الأولى بتعويضه عن خسارته لناقته التي حملته إلى ذلك المكان العامر بالحياة، إذ قال:

ألا رُبَّ يـــــومٍ لـــــكَ مـــــنْهنَّ صـــــالحٍ
ولاســـــيما يـــــومٌ بـــــدَارةِ جُلْجُـــــلِ

ويـــــومَ عَقَـــــرْتُ للعـــــذارى مَطِيَّتـــــي
فيـــــا عجبـــــاً مـــــن رَحْلهـــــا المُتَحَمَّـــــلِ

يظـــــل العـــــذارى يَـــــرْتمين بلحمهـــــا
وشَـــــحْمِها كهُـــــدَّاب الـــــدِّمَقّسِ المُفَتّـــــلِ

ويـــــومَ دخلْـــــتُ الخِـــــدْرَ خِـــــدْر عُنَيْـــــزةٍ
فقالـــــت: لـــــك الـــــويلات إنـــــك مُرْجلـــــي

تقـــــول، وقـــــد مَـــــالَ الغَبـــــيط بنـــــا معـــــاً:
عَقَـــــرْتَ بَعيـــــري يـــــا امـــــرأ القَـــــيْسِ فـــــانْزِلِ

فقلْـــــتُ لهـــــا: سِـــــيْري وأرْخـــــي زِمَامَـــــهُ

---

[1] ديوان امرئ القيس 10 والشعر والشعراء 124/1.

[2] كلتاهما امرأتان حقيقيتان، فأم الحويرث كلبية (الشعر والشعراء 122/1).

ولا تُبعـــــــديني مِـــــــنْ جَنـــــــاكِ المُعَلَّـــــــلِ

سَنترك هذا التنبيه الممدود في (ألا) مع شفافية الحديث الذي يدل على العلاقة القائمة بينه وبين (عنيزة) بناء على اللفظ (رُبَّ يوم)... فسواء كان هذا اللفظ يدل على التقليل أم التكثير؛ فهو يوحي بأن هذه الحكاية لم تكن الوحيدة؛ وهي تشي في الوقت نفسه بأن حُبَّه لعنيزة لم يكن حبَّاً مبرحاً؛ لأن مَنْ يعشق للعشق ذاته، ويتوجه إلى امرأة أثيرة لديه لا يرتكب أي فِعْل يؤذيها... ولذا فإن علاقته بها علاقة من يرغب في تحقيق المتعة الجميلة[1]؛ ولكنه لم ينل إلاَّ القبلات التي اقتنصها غَصْباً.. ولعل هذا كله راكم الهواجس والهموم لديه، لأن الفراغ النفسي ما زال ملازماً له؛ فالحِضْنُ الدافئ الذي يطلبه لم يحْصل عَليه، ما جعله يوجه تهديداً مبطناً لعُنَيزة؛ حين وبَّختَه (لك الويلات)... ثم راح يطالبها بالمسير لافتاً نظرها إلى أنه صبا امرأة ولوداً عن ابنها؛ بمثل ما علق امرأة حُبْلى[2]... وعلى الرغم من ذلك كان الأمر مع عنيزة مختلفاً، فهي التي تقرر علاقتها به، على تعدد اللقاءات بينهما؛ لأنها ملكت فؤاده ما جعله يقول:[3]

ويومـــــاَ علـــــى ظهْـــــر الكَثِيْـــــبِ تَعَـــــذرَتْ
علـــــيَّ وآلـــــتْ حَلْفَـــــةً لـــــم تَحَلَّـــــلِ

أفـــــاطمُ؛ مَهْـــــلاً بعـــــضَ هـــــذا التـــــدلّلِ
وإنْ كُنْـــــتِ قَـــــدْ أزمَعْـــــتِ صَـــــرْمي فـــــأجْملي

وإن كُنْـــــتِ قـــــد سَـــــاءتْكِ منّـــــي خَليقـــــةٌ
فسُـــــلّي ثيـــــابي مـــــن ثيابِـــــكِ تَنْسُـــــلِ

أغَـــــرَّكِ منـــــي أنَّ حُبَّـــــكِ قـــــاتلي
وأنّـــــك مهمـــــا تـــــأمري القلـــــبَ يفْعَـــــلِ

ومـــــا ذرَفَـــــتْ عَيْنـــــاكِ إلا لتَقْـــــدَحي

---

[1] انظر كلام البدايات (أدونيس) 41 – 58 فهو يرى (شعرية الجسد) في المعلقة.
[2] انظر ديوان امرئ القيس 12.
[3] ديوان امرئ القيس 12 – 13.

بسَـــــهْمَيْكِ فـــــي أعْشـــــارِ قَلْـــــبٍ مُقَتَّـــــلِ

وأياً ما قيل في شأن (عنيزة) فإن علاقته بفاطمة بنت العُبَيد بن ثعلبة بن عامر العذرية[1] توحي بأنه كان يبتغي تلبية رغباته في إيقاع ابنة عمه (عنيزة) فدبَّر لها المكيدة تلو المكيدة حتى كان يوم دارة جلجل... ولكن لم يكن قد حصل إلا على متعة عابرة؛ بعد أن فقد ناقته... على حين أن (فاطمة) تظهر دلالها وتعلقها به؛ ولكنها لم تكن لتقدم له أي شيء؛ كانت أعذارها تسبق أي رغبة يبديها، ما جعله يتلطف معها، إن أَزمعَتْ قطع علاقتها به، لأن بعض أخلاقه لا ترضيها... ثم كان منها ما قررته، وذرفت الدمع لتأخذ بجماع قلبه؛ ما جعله يَرُدَّ على هذا الفراق بالحديث عن مغامرة أخرى لفتاة اكتسبت صفات الجمال البهي، وحرست من قِبَل أُناس يحرصون على النيل من الشاعر، ولكنه استطاع أن يروم خباءَها ويتمتع بلقائها طويلاً:[2]

وبيضـــــةِ خِـــــدْرٍ لا يُـــــرَامُ خِباؤُهـــــا
تَمَتّعْـــــتُ مـــــن لَهْـــــوٍ بهـــــا غَيْـــــرَ مُعْجَـــــلِ

تجـــــاوَزْتُ أحْراســـــاً وأهْـــــوالَ مَعْشـــــرٍ
علـــــيَّ حِـــــرَاصٍ لـــــو يُشِـــــرُّونَ مَقْتلـــــي

إذا مـــــا الثرَيّـــــا فـــــي الســـــماءِ تَعَرَّضَـــــتْ
تَعَـــــرُّضَ أثنـــــاءٍ الوشـــــاحِ المُفَصَّـــــلِ

فجئْـــــتُ وقـــــد نَضَـــــتْ لنَـــــوْمٍ ثيابهـــــا
لـــــدى السِّـــــتْر إلا لِبْســـــةَ المُتَفَضِّـــــل

فقالـــــت: يمـــــينُ اللهِ، إنـــــك فاضِـــــحي
ومـــــا إنْ أرى عنـــــكَ العَمايـــــةَ تنجلـــــي

خَرَجْـــــتُ بهـــــا تَمْشـــــي تَجـــــرُّ وَرَاءَنـــــا
علـــــى أثرينـــــا ذيْـــــلَ مِـــــرْطٍ مُرَحَّـــــلِ

---

[1] انظر ديوان امرئ القيس 12 والشعر والشعراء 122/1.

[2] ديوان امرئ القيس 12 – 14.

سأترك بكاء طفل تلك المرأة المرضع التي تعلقت بامرئ القيس؛ وما يوحي هذا التعلق بنرجسية فاضحة للشاعر؛ وسأهمل بكاء فاطمة على أهمية ما يشير إليه في فهم الشاعر لدموع المرأة ومحاولتها كَسْر القلوب، وإثارة عطفها... ثم سأنسى كونه رابطاً خارجياً بين مقاطع القصيدة وسأشير إلى ربط كل مغامرة بالأخرى بما يشي بعدم تحقيق رغباته التي كان يسعى فيها إلى حالة الارتواء العاطفي؛ لكنه ارتواء مُتَخَيَّل لشاب قتله الحرمان فأراد التعويض عما فقده... حرمان قد يكون نتيجة عَجْز ما أصابه؛ أو حِرْمان نتج عن فراغ نفسي عاطفي متعدد الاتجاهات فطفق يعرض مغامرة غزلية تلو الأخرى؛ ولم تكن أي مغامرة لتخلصه من معاناته الضاغطة... لذلك جاهر في مغامرته الأخيرة بتحديه للأعراف الاجتماعية وتسلله في جنح من الظَّلام إلى خِدْرِ إحدى الحرائر التي خشيت افتضاح أمرهما؛ فهداها عقلها إلى ارتداء ثوب طويل لمحو آثار أقدامهما، لئلا يعرف مكانهما الذي أمضيا فيه الليل كله يصطادان المتعة والقبلات... ويمتد هذا المقطع على اثنين وعشرين بيتاً يبتكر فيه جملة من الأوصاف البديعة للأنثى، ويعبر عن مقاييس الجمال الذي كان العرب يفضلونه... وهو يقص ذلك في إطار حكاية آسرة لحَدَثٍ مثير، اعتمد بداية ووسطاً وخاتمة...وكأنه يريد أن ينسى ما كان فيه من حالة المعاناة النفسية التي جعلته يَفرّ منها إلى مغامرة مكشوفة تحقق له الخلاص من الفراغ؛ أو الحرمان في الواقع... وحين كان يتعقب ذلك كان حريصاً على إثبات كينونته الوجودية التي حاول إبرازها بأشكال شتى من المغامرات... مهملاً أي تأنيب يمكن أن يوجه إليه، وكأن هذا التأنيب من العذول يذكّرنا بموقف أبيه منه؛ وكان قد غضب عليه؛ وطرده وأمر مولاهُ رَبيعة بقتله، لكن ربيعة عطف عليه فأطلقه واحتال لأمره[1].

ولو عُدْنا إلى المقاطع السابقة لثبت لدينا أن نزعة التمركز حول الذات؛ بارزة فيها؛ ما يؤيد الرأي الذي قيل عنه: إنه غدا معشوقاً لا عاشقاً من قبل الحرائر المعروفات والمحروسات فتياتٍ كن أم متزوجات وأمهاتٍ ومرضعاتٍ، فضلاً عن أن (عنيزة) أو (فاطمة) لم تردعْه وإن تمنعتا عليه؛ وكانتا أثيرتين لديه. وتجعلهما المعلقة

---

[1] انظر الشعر والشعراء 107/1.

متوازيتين غير أن بعض النقاد ذهب إلى أن فاطمة هي عُنَيزة[1]... وحين ظهر موقف عنيزة قلقاً منه؛ فإن فاطمة ذرفت الدموع الغزار لتأسر فؤاده.

وبهذا كله تربَّع شاعرنا على عَرْش الذات الشاعرية النرجسية المندمجة بالشخصية القلقة التي تعاني فراغاً ضاغطاً في عالم يضج بالحركة والنشوة... وأرى أن ذلك كله كان رغبة لا شعورية، وليست حقيقة ناصعة، وإن عَرَض لنساء حقيقيات ليوهمنا بحقيقة ما يتوخاه؛ ويبتغيه... ولعل ما يؤيدنا في هذا أنه حاول الجَهْر باختراق الأعراف الجاهلية المألوفة والمتوارثة...

ونؤكد مرة أخرى أنه حشد مغامراته حشداً في معلقته محاولاً استباق الزمن؛ عاملاً على التحرر من القَهْر الذاتي الذي حوّل حياته إلى كابوس مظلم؛ فلجأ إلى تعداد المغامرات ليجعلها طريقاً للخلاص مما هو فيه؛ والتفريج عن هذا الهَمّ المتصاعد في فراغ النفس المشحون بالعجز... وهو لم يبالِ إن وُصف بالاستهتار أو بأي وصف آخر؛ إذ كان مخزوناً بحالة الزهو الملكي والاعتداد الذاتي الذي رَجَا أن يعيد إليه التوازن الداخلي... وسَمّ هذا ما شئت تعويضاً عن نقص؛ أم تعويضاً عن عَجْز جسدي، أم تعبيراً عن قلق ذاتي واضطراب نفسي؛ فإن ما نراه من فراغ نفسي يجمع ذلك كله، لأن هذا الفراغ يعدُّ الجامع الدلالي لبنية القصيدة بما فيها الأطلال والرحلة ومشهد الليل والفرس... وهو في ذلك كله يعمد جاهداً إلى إبراز شخصية متفردة تحاول أن تخفف آلامه النفسية... في الوقت الذي تحقق التكامل مع الغرض في بنية مُوَحَّدة. ثم إن التلذذ النفسي الداخلي الذي يحصل عليه من وراء هذه المغامرات ومطاردتها أينما لاحت له يجعله أداة انتصار على القلق والاضطراب والفراغ... ولاسيما حين يبلغ الاندماج في المغامرات مداه وينال من تلك المرأة ما يشتهي والليل الطويل المعتم حاضن لهما وستار لأفعالهما، من دون أن يأبه لأحد، بيد أنه لَيْلٌ مُرْعب هو الآخر، ولاسيما حين ربطه بليل آخر أثار في نفسه هواجس متصاعدة، فاضت في نفسه لتجعل هذا الليل يفضح التخيل الذي ملأ منه شهواته... فليله الجديد طويل ثقيل، مليء بالهموم وكأنه يوحي بوهم ليله الذي قضاه مع تلك المرأة المحروسة الفائقة الجمال،

---

[1] انظر الشعر والشعراء 107/1.

إذ قال:[1]

تضـــــــيءُ الظَـــــــلامَ بالعِشَـــــــاء كأنّهـــــــا
منـــــــارَةُ مُمْسَـــــــى راهِـــــــبٍ مُتَبَتِّـــــــلِ

وتضـــــحي فَتِيْـــــتَ المِسْـــــكِ فَـــــوْقَ فِراشِـــــها
نـــــؤومَ الضُّـــــحى لـــــم تَنْتَطِـــــقْ عـــــن تَفَضُّـــــلِ

إلـــــى مِثلهـــــا يَرْنَـــــو الحَلـــــيمُ صَـــــبابَة
إذا مـــــا اسْـــــبكَرَّتْ بـــــين دِرْعٍ ومِجْـــــوَلِ

تَسَـــــلَتْ عمايـــــاتُ الرِّجـــــالِ عـــــن الصِّـــــبَا
ولـــــيْسَ صِـــــبايَ عـــــن هَوَاهَـــــا بمُنْسَـــــلِ

ألا رُبَّ خَصْـــــمٍ فيـــــكِ ألـــــوى رَدَدْتَـــــهُ
نَصِـــــيْحٍ علـــــى تَعْذالِـــــهِ غيـــــرِ مُؤْتَـــــلِ

ولَيْـــــلٍ كَمَـــــوجِ البَحْـــــرِ أرْخَـــــى سُـــــدُولهُ
علـــــيَّ بـــــأنواعِ الهُمُـــــومِ ليَبْتلـــــي

فقلـــــتَ لـــــه؛ لمَّـــــا تمَطـــــى بجَـــــوْزِه
وأرْدَفَ أعْجـــــازا ونـــــاءَ بكلكـــــلِ:

ألاَ أيُّهـــــا الليْـــــلُ الطويـــــلُ ألا انجلـــــي
بصُـــــبْحٍ، ومـــــا الإصـــــباحُ مِنْـــــكَ بأمْثَـــــلِ

فيـــــا لـــــكَ مـــــن ليْـــــلٍ كـــــأنَّ نجومَـــــهُ
بكُـــــلِّ مُغَـــــارِ الفَتْـــــلِ شُـــــدّتْ بيَـــــذبُلِ

كـــــأنَّ الثريَّـــــا عُلقَـــــتْ فـــــي مَصَـــــامِها
بـــــأمْرَاسِ كتّـــــانٍ إلـــــى صُـــــمّ جَنْـــــدَلِ

وقـــــد أغْتـــــدي والطيـــــرُ فـــــي وُكُناتهـــــا
بمُنْجَـــــرِدٍ قَيْـــــدِ الأوَابـــــدِ هَيْكَـــــلِ

---

[1] ديوان امرئ القيس 17 – 19.

مِكَـــــرٍّ مِفَـــــرٍّ مُقبِـــــلٍ مُـــــدْبِرٍ معـــــاً
كجُلمـــودِ صَـــخْرٍ حَطَّـــه السَّـــيْلُ مـــن عَـــلِ

فالشاعر حين أَصَرَّ على التغلب على معاناته النفسية أطال الوقوف عند صفات تلك المهفهفة البيضاء؛ ولكنه ضَلَّ في شعرها المتراكب المثني والمرسل والمرتفع؛ وكذلك بات ليله كله في عَمَاية الصبا والصَّبَابة، وعاهد نفسه بأن يرد نصيحة أي خَصْمٍ لم يقصر في لومه وعَذْله... إنه إصرار من يرغب في جَعْل ليله ليلاً مُفْرحاً، بيد أن الليل الحقيقي غير المتخيل كان مثقلاً بالحزن فهو ليل حالك تمنى أن يزول... إنه ليل الفراغ النفسي الداخلي الطويل والمعقد... فالشاعر حاول تَخَيُّل لَيْلٍ ينقذه من عذابه حيث تفيض عليه اللذات مع امرأة فائقة الجمال فإذا به يسقط في التلاشي الحقيقي حين انجلى الليل وطلع النهار... إنه ظلام نفسي مطبق يبليه بالهموم التي لا خلاص منها... وكأن المغامرات الغزلية لم تستطع أن تفعل شيئاً على تعددها وتنوعها، وعلى الرغم من أنه صَوَّر نفسه معشوقاً... بل إننا نرى أن كثرة المغامرات توحي بضدها، وكأنه لم يحقق قبول أي أنثى له فكان ينتقل من امرأة إلى أخرى...

ولعل ما يثير الفكر أن الزمن النفسي لديه أصبح متماثلاً ومتداخلاً بالزمن الفيزيائي؛ فالليل لا يختلف عنده عن النهار؛ وكل منهما مَبْعَث للأحزان التي سببت له المعاناة النفسية... وهذا ما يفسر إسراعه إلى ركوب فرس متفرّدٍ بصفاته، كتفرد صفات تلك المهفهفة... ولما كان الصُّبْح محبطاً له حاول اللجوء إلى الطبيعة؛ في الغداة؛ وكانت وجهته المفضلة تلك البراري التي رتعت فيها الأبقار الوحشية... وقد اختار فرساً أصيلاً قوياً سريعاً يقيد الوحوش؛ ولا يشبهه في اندفاعه وصلابته إلا صَخْرةٌ قَذَفَها سيل جارف من مكان عالٍ... فإذا كانت المغامرات الغزلية لم تحقق المأمول منها فقد رجا أن يحقق له هذا الفرس الانغماس في فَرْحة الصيد الذي يصبو إليه... وحين لجأ من جديد إلى الطبيعة لم تكن مماثلة لما هي عليه المُقَدّمة الطللية التي توحي بالفقد والدمار والاندثار؛ وإن سكنت فيها الظباء، وأعادت إليها نوعاً من الحياة بعد أن غادرت الظعائن منازلها ساعية وراء حاجاتها الحياتية... فالطبيعة الجديدة تضج بالحياة والحركة والنشاط التي ترمز إليها حيوانات البادية، ولكنه ظل مهموماً... فلا مناص عنده أن تراه مُندمجاً بصفات فرسه بكل ما فيه من خُيلاء وأَصَالة وقدرة على نيل ما يرغب فيه... ولاسيما حين قال بعد عشرة أبيات من وصف

الفرس:[1]

فعَـــــنَّ لنـــــا سِـــــرْبٌ كـــــأنَّ نعاجَـــــهُ
عـــــذارى دَوارٍ فـــــي المُـــــلاءِ المُـــــذيَّلِ

فـــــأدْبَرْن كـــــالجِزْع المُفَصَّـــــلِ بَيْنَـــــهُ
بجِيْـــــدٍ مُعَـــــمٍّ فـــــي العَشِـــــيْرَةِ مُخْـــــوَلِ

فألحقنـــــــا بالهاديـــــــات ودُوْنَـــــــه
جَواحِرُهـــــا فـــــي صَـــــرَّةٍ لَـــــمْ تَزَيَّـــــلِ

فعـــــادَى عِـــــداءً بـــــين ثـــــوْرٍ ونَعْجـــــةٍ
داركـــــاَ ولـــــم يُنْضَـــــحْ بمـــــاءٍ فيُغْسَـــــلِ

وظـــــلَّ طهَـــــاة اللَحْـــــمِ مـــــن بـــــين مُنْضِـــــجٍ
صَـــــفيفَ شِـــــواءٍ أو قَـــــدِيرٍ مُعَجَّـــــلِ

وإذا كنا نتجاوز ـ من جديد ـ رمزية الماء التي تظهر مادة فنية وفكرية مُوحِّدة للقصيدة؛ فإننا لا ننسى الإشارة إلى صفة النعاج المشبهة بالعذارى ومن ثم الشواء الذي راحَ الطهاة ينضجونه... إنها صفة تذكرنا بما كان قَدْ جرى في دارةِ جُلْجُل...

ولأهمية هذا وذاك فإن المرء لا يمكنه التغافل عن فِكْرَةِ صراع البقاء التي يشتمل عليها مشهد الصيد... وهو صراع يضجُّ بعملية الانسحاق التي تحْدث في اقتتال القبائل على الوجود الحيوي للماء في بادية بَلْقع... ثم لا يغترب عن رمزية الانسحاق في الطِّيب الذي ورد في بيت سابق:[2]

كـــــأنَّ علـــــى الكِتْفَـــــينِ مِنـــــه إذا انْتَحـــــى
مَـــــدَاكَ عُـــــرُوسٍ أو صَـــــرَايَةَ حَنْظَـــــلِ

ولا يختلف عن الدم الذي ملأ صدر فَرَسِه، فظهر أشبه بعصارة

---

[1] ديوان امرئ القيس 22.

[2] ديوان امرئ القيس 21.

الحِنَّاء، وهي عصارة تذكر بمداك العروس:[1]

كـــــــأن دمـــــــاء الهاديـــــــات بنَحْـــــــرهِ
عُصَـــــــارةُ حِنَّـــــــاءٍ بشَـــــــيْبٍ مُرَجَّـــــــلِ

ثم إن عملية الصراع والسَّحْق التي ظهرت في مَشْهد الفرس والصيد هي المُقَدّمة لسحق أكبر، وصراع مُدَمِّر في مشهد المطر الغزير الذي أحدث سيلاً مُدَمراً للطبيعة وقاتلاً للخلائق... أي إن مشهد الصيد أو المطر لا يؤكد إلا فضاء الفراغ القاتل ويقضي بالموت الأبدي للحياة، وهو موت يشاكل ما كان قد ظهر في المُقَدّمة الطللية... وهوما كان قد أجاد الكلام فيه الدكتور طه حسين[2]؛ أو ما أشار إليه الدكتور يوسف خليف في حالات الفراغ النفسي التي تبرز في مشاهد الصيد عند الجاهليين الأغنياء[3] كما هو حال امرئ القيس في معلقته وبعض قصائده الأخرى. ولكننا نرى أن امرأ القيس ما خرج إلى الصيد على فرس متميز إلا ليملأ الفراغ النفسي الذي يستشعره في داخله، وهو فراغ من يعاني القلق الوجودي، بوصفه غير مرغوب فيه... فحاول أن يجد في مشاهد الفرس والصيد ما يعوّضه عن ذلك كله... ومن هنا يصبح مشهد انتصار فرسه على الأبقار الوحشية انتصاراً له على الفتيات والنساء اللواتي تحدث عنهن ولم تقبل به أيٌّ منهن... فالانغماس الذي رأيناه في الفرس لم يكن ليخلق المعادل الحقيقي للفراغ النفسي الذي يعاني منه الشاعر على الرغم من شغفه الذي بدا بفرس جامع لصفات متفردة... ولكن نهاية القصيدة المفتوحة على الدمار والخراب، أو لنقل على الفراغ أثبتت من جديد عجز ذلك الفرس عن تحقيق صبوة الشاعر[4] في تخليصه من معاناته[5]، لأن الحالة النفسية ظلت تجنح نحو الارتباط بكل ما يتجه إلى الحزن

---

[1] ديوان امرئ القيس 23.

[2] انظر حديث الأربعاء 19/1 – 25 و 32 – 38.

[3] انظر دراسات في الشعر الجاهلي 120 – 121.

[4] انظر قراءة ثانية لشعرنا القديم 75 – 81.

[5] انظر ديوان امرئ القيس 27 – 39 – و 40 – 55 و 56 – 71 و 78 — 82 و 85 — 88 و 89 — 93 و 101 — 104 و 105 — 108 و 109 — 113 و 114 — 118 مما رواه الأصمعي.

المستمد من آثار التخريب للمطر، وإن قيل: إن المطر حالة ولادة جديدة[1]... ولذلك نرى أن الشاعر ختم قصيدته بهذا المشهد المأساوي البديع للطبيعة؛ ليبرز أن الدهر مفتوح على مصائب كثيرة:[2]

وأضْحى يَسُحُّ الماءَ عن كَلِّ فِيْقَةٍ
يَكَبُّ على الأذقان دوح الكَنَهْبُلِ

وتَيْماءَ لم يَتْرُكْ بها جِذعَ نَخْلَةٍ
ولا أطماً إلاّ مَشِيْداً بجَنْدلِ

كأنَّ سِبَاعاً فيه غَرْقى غُدَيَّةَ
بأرجائهِ القَصْوى أنابيْشُ عُنْصُلِ

وألْقى بِبُسْيَانٍ مع اللّيْلِ بَرْكَهُ
فأنْزلَ منه العُصْمَ من كَلّ مَنْزلِ

وبذلك كله فإن التجربة الذاتية للمبدع في صميم الفراغ النفسي كانت تفيض بمشاعر مفعمة بروح القلق والخوف من صراع وجودي لا يرحم؛ ما جعله يتعالى على جراحه، ويُطلُّ بين الفينة والأخرى بحالة من الزَّهْو والافتخار بصفاته التي أكدت طبيعة الاستجابة للتجربة الاجتماعية والواقعية... وكل ذلك حقق وحدة فنية متناغمة مع الانفعال النفسي الذي أكد التلاؤم بين مقاطع القصيدة، وتكاملت كأنها قطعة واحدة...

وإذا كانت قراءات القصيدة قد تعددت فإنها تظل ــ لدينا ــ ممثلة للوحدة النفسية التي تتعالق بالمقاصد والأغراض التي تشعرنا بحيوية النص وجمالياته بمثل ما تشعرنا بترابط أجزاء القصيدة التي استسلم صاحبها لهاجس استفحل في ذاته فلجأ إلى الطبيعة الجامدة والحية للتحرر منه... ما يعني أن القصيدة كانت تنمو في اتجاهين داخلي وخارجي؛ ذاتي وموضوعي من دون أن تقع فيما يعرف اليوم بالرمزية النفسية[3]. فامرؤ القيس يشكل قصيدته في إطار مشاعره

---

[1] انظر قراءة ثانية لشعرنا القديم 113 -114.

[2] ديوان امرئ القيس 24 – 26.

[3] انظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 235.

الذاتية التي لا تنفصل عن وجوده الحيوي؛ وهو ما دعاه إلى محاولة إعادة التوازن النفسي إلى ذاته أو شخصيته... وجهد في هذه المحاولة... ولمّا سقط في هَوَس السَّرْد لمغامراته الغزلية ودلف في ثلاث منها إلى مواقعة الشهوة لم ينل ما يريد؛ فرجع إلى الارتماء في أحضان الطبيعة فكان مشهد الفرس والصيد... أي إنه ظل مرتبطاً بالاتجاه النفسي الوجودي الذي يعود به إلى مناجاة ذاتية على الدوام كلما أحسَّ باللوعة والألم من انقضاء مغامرة من مغامراته؛ وهو الألم الذي اعتصر قلبه حين حدثنا عن قَهْر الزمان للأطلال؛ وبطشه القاسي بالمخلوقات في آخر مقاطع القصيدة... فامرؤ القيس لا يختلف في هذا المقام عما وجدناه في قصائد الجاهليين بوصفه المؤسس الأهم لتقاليدها حين يركز على فكرة الفجيعة المرة في النفس من المصير المحتوم الذي تسير إليه المخلوقات؛ والمقترن بفكرة الموت... وهي ـ كما نراه ـ عنصر آخر من العناصر الذاتية والموضوعية التي وَحَّدت بنية القصيدة... ثم هو عنصر يتناغم مع الوجود الاجتماعي الذي يشترك فيه الناس والطبيعة من المكان (الطلل) إلى الصحراء (الغَبيط) إلى الجبل (بُسْيان) إلى الوحوش...

وبهذا كله تَرُدُّ الوحدة النفسية والغرض في قصيدة امرئ القيس على من قال: "لم يبلغ الشاعر درجة واضحة من التوافق الأَصْلي المحدد المعالم، أو قل: إنه لم يستطع أن يؤلف مركباً تتجانس أجزاؤه"[1]. فنسيج التوافق في الوحدة الفنية يستمد من حالة القلق التي تركزت حول الفراغ النفسي الذي سعى في القصيدة إلى إقامة التوازن الذاتي في صميم غرض الفخر الفردي فما انتهى إلى إلا التلاشي؛ و"خير الشعر ما صدر عن فكر وَلِع بالفن والغرض الذي القول فيه مرتاح للجهة والمنحى الذي وَجّه إليه كلامه؛ لإقباله بكُلّيته على ما يقوله"[2]. وإذا كان للشعر أربع قواعد "الرغبة والرهبة؛ والطرب والغضب"[3] فإن رغبة امرئ القيس كانت تلح عليه للانتصار على معاناته الضاغطة على مشاعره وأفكاره ولكن هيهات له أن يكون قد حقق ما صبا إليه.

---

[1] صوت الشاعر القديم 86.

[2] منهاج البلغاء 341.

[3] منهاج البلغاء 336 وانظر العمدة 1/ 120.

ولعل هذا ما نستكمله في الحديث عن الوحدة المعنوية أو وَحْدة الموضوع...

(2)

الوحدة المعنوية، أو (وحدة الموضوع)

أشرنا من قبل إلى اندماج وحدة الشعور بوحدة الموضوع؛ ومن ثم بوحدة الطبيعة في صميم بنية فنية تشير إلى ذلك مهما قيل عن السَّبب، أهو وحدة العواطف والرؤيا أم الخيال والوهم[1]... فإذا سمعنا عن هذا كله في (علم النفس) فإن هناك صلات للأدب أو الفن بكل منطقة من الشعور، أو اللاشعور أو بكل "منطقة من مناطق العقل، فهو يستمد فاعليته أو طاقته الحيوية وتَعدّيه المنطق من (الهي) التي تعد منبع ما اعتدنا تسميته الإلهام؛ وتعطيه (الأنا) الكيان والوحدة، الأنا التي تميل إلى أن تجمع محتوياتها وعملياتها العقلية في مركب واحد؛ وبذلك تولد درجات التنسيق الفائقة التي تحتاج إليها (الأنا الأرقى) في منتجاتها الناجحة"[2] والتي أطلقنا عليها (الذات المبدعة)[3]. فالوحدة "التي تسيطر على العمل الخيالي تعني التوافق التام بين القلب والعقل..."[4] أو قل: هي العناصر العاطفية والعقلية التي تجتمع معاً لتبتكر تجربة إبداعية فعّالة تتناول فكرة ما أو موضوعاً ما[5].

وهذا يؤكد أن وحدة العمل الأدبي المعنوية قد شغلت النقاد قديماً وحديثاً؛ واختار الدكتور نوري حمودي القيسي (وحدة الموضوع)[6] بينما الشائع (الوحدة المعنوية) التي تتمثل في وحدة البيت بوصفها

---

[1] انظر الصورة الأدبية 28.

[2] الصورة الأدبية 15.

[3] انظر إبداع ونقد 37 – 47.

[4] الصورة الأدبية 16.

[5] انظر الصورة الأدبية 18 – 19.

[6] كتاب (وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية) للقيسي معروف للدارسين؛ وانظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 19 – 20.

وحدة صغرى ثم تتلاحم في وحدات أخرى في إطار فكرة (النظم) أو البنية الفنية للقصيدة، وتعالج جملة من الدلالات تجتمع في غرض واحد كالمدح والرثاء، والفخر والهجاء؛ والنسيب والغزل؛ والاستعطاف والاعتذار، والتشبيه[1].

ويعد حازم القرطاجني ــ من النقاد القدماء ــ واحداً من أبرز المشتغلين بالوحدة المعنوية؛ وبيان خصائصها إذ قال: "ومن القصائد ما يكون اعتماد الشاعر في فصولها على أن يضمّنها معاني جزئية تكون مفهوماتها شخصية، ومنها ما يقصد في فصولها أن تضمن المعاني الكلية التي مفهوماتها جنسية أو نوعية؛ ومنها ما يقصد في فصولها أن تكون المعاني المُضَمَّنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية. وهذا هو المذهب الذي يجب اعتماده لحُسْن موقع الكلام في النفس. وأحسن ما يكون عليه هيئة الكلام في ذلك أن تصدر الفصول بالمعاني الجزئية وتردف بالمعاني الكلية على جهة تمثل بأمر عام على أَمْر خاص أو استدلال على الشيء بما هو أعم منه، أو نحو ذلك. فكثيراً ما يقع بوضع معاني الفصول على هذه الصفة تعجيب للنفس وانقياد إلى مقتضى الكلام، لكون المعاني الكلية مظنة لوقوع الاقتداء والإتساء بها للسامع أو عدمها حيث يقصد التأنيس بوجودهما أو التنفير من فقدان ذلك، ولوقوع المرواحة التي قَدَّمنا أن فيها استجماماً للنفوس"[2].

ومن يدقق في كلام حازم يدرك مدى التواشج بين الوحدة المعنوية والوحدة النفسية للذات المبدعة والمتلقية (النفوس ــ السامع ــ التأنيس بوجودهما...) وكل منهما تستدعي ترتيب الأفكار المناسبة، والصور المتناغمة، والمشاعر المتجاوبة معهما لإيجاد بنية فنية تستحضر الموضوع القادر على التأثير في النفوس، في الوقت الذي يرود فيه المبدع حقولاً دلالية تجتلي الواقع والمتخيّل... فالوحدة المعنوية في هذا التصور تتحرك ذاتياً وموضوعياً وفق منهج كلي يعزز الهدف الذي يتوخاه المبدع، ويتلقاه المخاطب في بنية القصيدة أو النّص... ما يعني تلازم عالمي القصيدة الذاتي والموضوعي، الداخلي والخارجي؛ وهو ما عني به كتابنا (مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية) وحلل العديد

---

[1] انظر العمدة 120/1 – 121 ومنهاج البلغاء 336 و 349.

[2] منهاج البلغاء 295 وانظر فيه 23 و 30 – 32 و 314.

من مشاهد الحيوان في صميم الوحدة المعنوية[1].

ويُعَدُّ الدكتور طه حسين رائد النقاد المحدثين في الدفاع عن الوحدة المعنوية في القصيدة الجاهلية حين ردَّ على من اتهمها بالتفكك والاضطراب في المعنى وإن وَحَّدها الوزن والقافية فقال: "والذين ينكرون الوحدة المعنوية للقصيدة العربية القديمة إنما يُدْفَعون إلى الإنكار لسببين: **الأول** أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي، ولا يتعمقون أسراره ومعانيه، وإنما يدرسونه دَرْس تقليد، ويصدّقون فيه ما يقال لهم من الكلام في غير تحقيق ولا استقصاء، وهم يحفظون منه البيت أو الأبيات، وقَلَّ منهم من يحفظ القصيدة كاملة، ويدرسها كاملة... أما علماؤهم فيكتفون بالأغاني وما يشبه الأغاني من الكتب ولا يلتفتون إلى الدواوين وأما عامتهم من أوساط المثقفين فيكتفون بكتب التاريخ الأدبي... فخاصة المثقفين المحدثين وعامتهم يعرفون الشعر العربي متفرقاً، لأنهم يحفظونه متفرقاً؛ وهم من هذه الناحية يجهلون هذا الشعر... **والسبب الآخر** الذي يدفع المثقفين المحدثين إلى إنكار هذه الوحدة المعنوية في القصيدة يأتي من أنهم يقبلون ما يقوله الرواة، وما ينقلونه إليهم في غير تحفظ ولا احتياط ولا تحقيق، وينسون أن كثيراً جداً من الشعر القديم لم ينقل إلى الأجيال مكتوباً، وإنما نقلته الذاكرة، فأضاعت منه، وخلطت فيه، ولم تحسن الرواية فكثر الاضطراب في هذا الشعر، وخيّل إلى المحدثين أن هذا الاضطراب طبيعي في الشعر العربي القديم، ولم يفطنوا أنه علة طارئة، وَمَرَض عارض لم يُصب الشعر العربي وحده"[2].

ولو وزن هذا الكلام بالذهب لرجح على الذهب؛ وأيده بقوله: "ولست أريد أن أبعد في التدليل على أن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر قد استوفى حَظَّه من هذه الوحدة المعنوية، وجاءت القصيدة من قصائده ملتئمة الأجزاء، قد نُسّقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشده ملاءمة للموسيقى التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية"[3]. ثم تحدَّى ذلك الجاحد لوحدة القصيدة المعنوية في وجود

---

[1] انظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية – (61 – 111 و 151 – 160 و 175 – 203).

[2] حديث الأربعاء 31/1.

[3] حديث الأربعاء 32/1.

اضطراب في قصيدة (لبيد بن ربيعة) المشهورة:[1]

عَفَـــــت الـــــدِّيار مَحَلُّهـــــا فمُقامُهـــــا
بمنـــــىً تأَبَّـــــد غَوْلُهـــــا فرِجَامُهـــــا

فمـــــدافِعُ الرَّيـــــانِ عُـــــرِّيَ رَسْـــــمُها
خَلَقـــــاً كمـــــا ضـــــمِنَ الـــــوُحيَّ سِـــــلامُها

ولمّا كان الدكتور طه حسين قَدْ أجاد في إيضاح الوحدة المعنوية في معلقة لبيد بن ربيعة شَكَّ في صحة المُقَدّمة الطللية ومشهد الناقة[2] في معلقة طرفة بن العبد، بينما وثّق منها القسم الخاص بالفخر، ورؤيته الوجودية فقط، وطفق يعلل رأيه في الحالين؛ حالتي الإنكار والتوثيق. لذا علينا أن نستحضر القصيدة، وأن نفيد من آراء الدكتور وأدواته في دراستها؛ فضلاً عن أدواتنا ورؤيتنا رابطين بين الوحدة المعنوية والنفسية في إطار الغَرَض الذي بُنيت عليه القصيدة وهو الفخر الذاتي... من دون أن ننسى التنبيه على أن القصيدة تحتمل قراءات عدة من جهة الدلالة والمقاصد ما يجعلها قصيدة مفتوحة على التأويل مثلها مثل معلقة امرئ القيس، وأمثالها من القصائد الجاهلية البديعة...

فطرفة بن العَبْد يهتدي أَثر امرئ القيس؛ ويماثله في السلوك، وإن لم يبلغ درجته في الغزل الصريح والفاحش على وجود مغامرات غزلية له ـ هو الآخر ـ ولكنها مغامرات تتخذ لنفسها طريق القلق من المصير المحتوم الذي يثيرُ الرعب في الأحياء... ومن ثم فالقلق الذي يعاني منه قلق وجودي فاعل وإيجابي وإن أثار توتراً نفسياً عالياً، أوصله إلى حالة الاستلاب الذاتي الذي صرفه عن واجباته القبلية... ولمَّا أصيب برُعْب الموت الذي يأكل نضارة الشباب والحيوية طفق يطارد النشوات الحسان... ويمكن للمرء أن يرى في معلقة طرفة وعدد غير قليل من قصائد الجاهليين[3] أن فكرة الحياة والموت، أو

---

[1] شرح ديوان لبيد 297 وحديث الأربعاء 1/32.

[2] انظر حديث الأربعاء 1/ 56 – 59.

[3] انظر ـ مثلاً ـ ديوان النابغة الذبياني 14 – 28 و40 – 48 و 49 – 53 و54 – 60 و 61 – 66 ... وديوان طرفة بن العبد 6 – 48 و 50 – 73 و 74 – 80 وشعر زهير 31 ==

الوجود والمصير؛ أو البقاء والفناء، أو الحضور والغياب هي الفكرة الصُّلْبة التي تبرز في بنية القصيدة من البداية إلى النهاية[1]؛ ما يؤكد أنها هي التي تشكل الوحدة المعنوية الكلية؛ وتربط موضوعات مقاطعها؛ وأفكارها الجزئية وكأنها توازي الغرض نفسه.

وإذا كانت حالة التفاؤل النفسية جعلت امرأ القيس يثب من مغامرة إلى أخرى للقضاء على الفراغ الذاتي فإن حالة الإحباط التي توصل إلى التشاؤم من المصير المحتوم عند طرفة بن العبد صارت الحالة النفسية المعادلة فنياً للفكرة التي جَسَّدت بقوة الوحدة المعنوية الكاملة للقصيدة شريطة التنبه على زيادة الرواة لأبياتٍ ليست من القصيدة؛ إذ طَوَّل "الرواة حيث أوجز الشاعر، و عَوّض الرواة ما ضاع من قصيدة الشاعر"[2]. ولهذا كله سنثبت القصيدة وفق رواية الأصمعي المشهود له بالثقة والعِلْم والتثبت من كل كلمة تصل إليه، وكما وردت في الديوان المحقق تحقيقاً علمياً عالياً إذ بدأها قائلاً[3]:

لِخَوْلَةَ أطلالٌ بُبُرقَةِ ثَهْمَدِ
تلوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهرِ اليَدِ

وقوفاً بها صَحْبي عليَّ مَطِيَّهُمْ
يقولون: لا تَهْلِكْ أسىً وتجلَّدِ

كأن حُدوج المالكيةِ غُدْوةً
خلايا سَفينٍ بالنواصِفِ من دَدِ

عَدَوْلِيَّةٌ أو من سَفينِ ابنِ يامنٍ
يَجُورُ بها المَلاَّحُ طوراً ويهتدي

يشَقُّ حَبابَ الماءِ حَيْزُومُها بها

– 44 – 45 – 61 – 63 – 77 و 78 – 89...

(1) سينهض كتابنا القادم (جدلية الذات والوجود في القصيدة الجاهلية) بذلك كله.

(2) حديث الأربعاء 59/1 وإذا وجدت أبيات غير موثقة فيها فلا يعني عَدَم صحة المقدمة أو مشهد الناقه، وطرفة فيها "أشعر الناس واحدة" انظر طبقات فحول الشعراء 138/1 وقد وثقها الأصمعي ورواها ابن الأنباري في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات 132 – 231 على اختلاف في رواية بعض الأبيات.

(3) ديوان طرفة بن العبد 6 – 8 وانظر حديث الأربعاء 55/1 – 76.

كمـــــا قَسَـــــمَ التُّـــــرْبَ المُفَايـــــلِ باليَـــــدِ

فالقارئ لهذه المقدمة يثبت له روح القلق الذي منعه من إطالة وَصْف الطلل المندثر الذي دلت عليه بقايا لاصقة بالأرض؛ إنها تفجر الدمع في العيون، ولا يقدر على ردّه على الرغم من محاولة أصحابه تهدئته. فكان عليه الانتقال إلى رحلة الظعائن؛ فكانت هي الأخرى عاجزة عن تخفيف أحزانه وإن انغمس في أوصافها المستمدة من بيئة بحرية يعرفها جيداً.. وبهذا خالف زهيراً ولبيداً في صفات الظعائن[1]... ثم رجَّع الشاعر نظره في ساحة الحي، وقد همّت الظعائن بمغادرتها فوقعت عينه على امرأة جميلة تشبه ظبياً تأخر عن أقرانه؛ فبدت محاسنه على أحسن وجه... وهذا ـ أيضاً ـ تميز به من الشاعرين السابقين ما جعله يتوقف عند هذه المحاسن التي أذهبت عنه الغَمَّ والهم ومنحته الراحة والطمأنينة اللتين يفتش عنهما. ولكن حالة القلق ظلت تطارده من جهات عدة؛ وبخاصة ذلك المصير المؤرق الذي يهدد الوجود، ثم ذلك الصراع الحاصل بينه وبين قومه الذين هَدَّدوهُ بالطَّرْد ثم عمدوا إليه بعد ذلك[2]... ونرى أن هذا البؤس الذي يراه في غيرما موقف دفعه إلى التركيز على سطوع الشمس في ثغر تلك الفتاة ووجهها، أو لنقل سطوع الأمل[3]:

وفـــي الحـــيّ أحْـــوى يَـــنْفَضُ المَـــرْدَ شـــادِنٌ
مُظـــــاهر سِـــــمْطي لَؤلـــــؤٍ وَزَبَرْجَـــــدِ

خَـــــذولٌ تَراعـــــي رَبْرَبـــــاً بخَميلـــــةٍ
تَنَـــــاولُ أطـــــرافَ البَريـــــر وترتـــــدي

وتَبْسِـــــمُ عـــــن ألْمَـــــى كـــــأنَّ مُنَـــــوَّراً
تَخَلَّـــلَ حُـــرَّ الرَّمْـــلِ دِعْـــصٌ لـــه نَـــدي

سَـــــقَتْهُ إيَـــــاةُ الشَّـــــمْسِ إلاّ لِثاتِـــــهِ
أسِـــــفَّ ولـــــم تكْـــــدُمْ عليـــــهِ بإثْمِـــــدِ

---

[1] انظر شعر زهير 16 – 37.

[2] انظر ديوان طربة بن العبد 86 – 88 و 90 – 93.

[3] ديوان طرفة بن العبد 8 – 11.

ووَجْـــــهٍ كـــــأنَّ الشـــــمسَ حَلَّـــــتْ رِداءَهـــــا
عليـــــهِ؛ نقـــــيُّ اللَّـــــوْنِ، لـــــم يتخـــــدَّدِ

سأترك أسرار العلاقة بين الأضداد في هذا المقطع، وعلاقة الإثمد من جهة اللون بالوشم؛ وكلاهما مما تستعمله النساء؛ وصلة كل منهما بالمغامرات الغزلية التي أثارت غضب قومه[1]... وكذلك سأترك صلة اختراق الصحراء بناقة شديدة بتلك السفينة الضخمة التي تشق عُباب الماء؛ ولكني سأتوقف عند القلق الذي يستشف من كلا المشهدين؛ لأنه يريد أن يحقق الراحة المأمولة ولكنه ما يزال بائساً حزيناً، على الرغم من احتمائه بهذا الجمال البهي الذي وصف به تلك الفتاة... فهو يحاول أن يصل إلى ما يرضيه لذا جاء مشهد الناقة في تسعة وعشرين بيتاً لأن ثلاثة أبيات للظعائن وخمسة للنسيب واثنين للطلل لم تحقق له المراد... ولذلك جعل مشهد الناقة بؤرة نفسية وفكرية، ومرتكز الواقع الذاتي مثل ما هي مرتكز الكرم الاجتماعي ليتخلص مما هو فيه؛ وكأن لديه رغبة حقيقية في الانتصار على كل ما تنتجه الصحراء من مآسٍ وعلى كل الصُّعُد، ولاسيما أنها تموج بصراع مرعب من أجل البقاء؛ وتقذف الناس إلى مصائرهم الحتمية... ومن هنا نفهم سبب منحها صفاتٍ متفردة في كل اتجاه. فهي قوية صُلْبة ضخمة متينة تملك كل فنون السير، ذكية، نشيطة، وفخذاها كأنهما بابا قصر منيف... وهي الخليل الذي يبوح له بأسراره في رحلة البحث عن المصير وسط بيداء مترامية الأطراف؛ يشكو إليه همّه، ويقاسمه أطراف المأساة التي يعاني منها... فتنصت إليه ملياً؛ وتستشعر شكواه وآلامه من أولئك القوم الذين لم يتركوا له وجعاً إلا أنزلوه به... ما يعني أن ناقة طرفة تجسد صورة التمني بالخلاص مما هو فيه... لذلك جعلها خالية من العيوب؛ بمثل ما كان يرى نفسه...

ومن ثم فإن ناقته تعبر عن جوهر الآراء التي كان يعبر عنها، وتمثل رمزية التعبير عن ضيقه الشديد بما كان يحيط به من مواقف اجتماعية قاسية ومُرَّة. وعلى الرغم من أن طرفة خَلَق في صورة الناقة الفتنة الساحرة لصفاتها فإنها لم تنتشله من همّه الذي بدا مقرراً منذ البيت الأول في المقطع حتى آخره الذي تناول خوفه من المجهول

---

[1] انظر الرؤى المقنعة 292 – 318 وهي تدل عنده على شهوة الانتماء واستحالته في آنٍ معاً.

في فَلاَة لا ترحم؛ وهو خوف يؤدي إلى الهلاك؛ وكأنه عَدُوٌّ يرصد طرفة؛ إذ قال:[1]

وإنّـــي لأُمْضـــي الهَـــمَّ عنـــد احتضـــاره
بعَوْجـــاءَ مِرْقـــالٍ تَـــرُوْحُ وتَغْتَـــدي
أَمُـــونٍ كـــألواح الإِران نَسَـــأْتُها
علـــى لاحـــبٍ، كأَنـــه ظَهْـــرُ بُرْجُـــدِ

ثم يقول في ختام المقطع:[2]

علـــى مِثْلهـــا أَمْضـــي إذا قـــال صـــاحبي:
أَلا ليتنـــي أَفـــديكَ منهـــا وأَفْتـــدي

وجاشَـــتْ إليـــهِ الـــنَّفْسُ خوفـــاً وخالـــه
مُصَـــاباً، ولـــو أَمســـى علـــى غَيْـــرِ مَرْصَـــدِ

ومن ثم يمضي إلى المقطع الأساسي المؤلف من خمسة أقسام، والذي وَثّقه الدكتور طه حسين وأعجب به، وبلغ واحداً وستين بيتاً يعبر فيه عن فلسفته الوجودية[3]؛ وكينونته الثقافية التي عَزَّزَت مكانته في الشعر القديم؛ وفي إطار الوحدة المعنوية من جهة والوحدة النفسية من جهة أُخرى، ولاسيما حين اشتمل على بعض الأبيات الشاردة التي ذهبت مذهب المثل، وأوله:[4]

إذا القَـــوْمُ قـــالوا: مَـــنْ فتـــىً؟ خِلْـــتُ أننـــي
عُنِيْـــتُ فلـــم أَكْسَـــلْ ولـــم أَتبلَّـــدِ

أَحَلْـــتُ عليهـــا بـــالقطيع فأَجـــذَمَتْ

---

[1] انظر ديوان طرفة بن العبد 12 – 26 وانظر تحليلنا للقصيدة في (مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 28 – 31) ثم تحليلنا لها مرة أخرى في (جدلية الذات والوجود في القصيدة الجاهلية) بوصفها دالة على الاستلاب الذاتي.

[2] ديوان طرفة بن العبد 26.

[3] انظر حديث الأربعاء 60/1 – 76 وقراءة ثانية لشعرنا القديم 157 – 171.

[4] ديوان طرفة بن العبد 27.

وقـــــــد خَـــــــبَّ آل الأَمْعَـــــــزِ المُتَوقِّـــــــدِ

وإذا كنت أُحيل قارئي العزيز على القراءة البديعة للدكتور طه حسين، وعمق تحليله لهذا المقطع حتى آخره فإني أضعك في بُؤرة القلق من المصير المرعب الذي شمل هذا المقطع، ومن ثم المعلقة بتمامها؛ إذ قال:[1]

أرى المَـــــوْتَ يَعْتَـــــامُ الكِـــــرام ويصـــــطفي
عقيلـــــــة مـــــــالِ الفـــــــاحش المُتَشَـــــــدِّدِ

لعُمْـــــرُكَ إنَّ المَـــــوْتَ مـــــا أخطـــــأ الفتـــــى
لكـــــــالطوَلِ المُرْخـــــــى وثنيـــــــاه باليـــــــد

وكل متأمل لهذا المقطع يدرك أن طرفة لم يرتدع من الموت وإنما جَعل الموت سبباً وجودياً للإقبال على الملذات؛ بعكس عدد غير قليل من الشعراء الجاهليين... وإذا كان قد وَفَّر لمعلقته جملة من الحِكَم التي ترتكز حول الموت والمصير فإنه مَثَّل فيها الاتجاه الاستلابي؛ فنادى بإرواء الجَسَد بملذات الحياة، ولم يأبه لصوت الجماعة القبلية التي أفضت إليه بكثير من النصائح. ولذا قال في الختام:[2]

أرى المَـــــوْتَ أعْـــــداد النَفَـــــوس ولا أرى
بعيـــدا غـــدا، مـــا أقـــربَ اليـــوم مـــن غَـــدِ!!

ســـتبدي لـــك الأيـــام مـــا كنْـــتَ جـــاهلا
ويأتيـــك بالأخبـــار مَـــنْ لـــم تَـــزَوّد

فالشاعر كان يبادر إلى اللذات ويقترفها على الرغم من اللوم الشديد الذي يوجه إليه من أقربائه إذ قال:[3]

ألا أيُّهـــذا الزّاجِـــري أحْضُـــرَ الـــوَغَى
وأنْ أشْـــهَدَ اللـــذات؛ هَـــلْ أنْـــت مُخْلـــدي؟

فـــإن كنْـــتَ لا تَسْـــطيعُ دَفْـــع مَنِيّتـــي

---

[1] ديوان طرفة بن العبد 36 – 37.
[2] ديوان طرفة بن العبد 48.
[3] ديوان طرفة بن العبد 31 – 32.

فـــــذرْني أبادِرهـــــا بمـــــا ملكَـــــتْ يَـــــدِي

فالناس "لا يستطيعون أن يضمنوا الخلود إذا أَعْرض عن الحَرْب؛ فالمَوْتُ ساعٍ إليه إذا هو لم يَسْع إلى الموت. والذين يلومونه على شهود اللذات، والأخذ بحظه من نعيم الدنيا ولَهْو الحياة مخطئون لأنهم لا يستطيعون أن يضمنوا له حياة خالدة إذا أعرض عن اللذات؛ وما قيمة هذه الحياة الطويلة الخشنة الجافة التي لا لذَّةَ فيها ولا نعيم؟ وهل يحرص الناس على الحياة إلا لما فيها من لذَّةٍ؟!"[1].

ولذلك كله استجاد الدكتور طه هذه الأقسام بوصفها "من أَجْود الشعر وأجمله وأروعه وأرقاه"[2] وهو لم يأت بجديد على ما قاله ابن سلام في القصيدة التي قَدَّمته على غيره؛ ولو كان له نظائر أخرى لها لتقدم على كثيرين[3]...

وبناء على ما تَقَدَّم نرى أن الأقسام الخمسة تشكل وحدة فنية معنوية تتركز في رؤية طرفة للموت والمصير؛ والقلق الوجودي الذي يجعله في حالة ارتكاس إلى الذات ليرى فيها الخلاص من حقيقة وجودية لا يستطيع أَحْد أن يفعل معها شيئاً. فالحياة إلى زوال؛ وما دامت كذلك فلابد للإنسان أن يعيش بما يحقق له وجوده الجميل... ومن ثم فالمشكلة التي يعاني منها طرفة بن العبد إنما هي مشكلة اجتماعية ووجودية؛ وهي التي تحدث لديه صراعاً داخلياً بعيد التأثير... ولمَّا خشي من حالة الضياع في الحياة؛ وقد فاته الخلود لجأ إلى اقتناص اللذات الوجودية... وهو ما برز في النص من أوله حتى آخره... ما يعني أن مشهد الناقة لم يقحم في النص ولم يكن مصنوعاً[4] وإنما أتى على المقدار الذي وَجده يحقق له غايته من معنى الالتجاء إليه في هذه الصحراء التي يجوبها...

ولا يسعني وأنا أتحدث عن القلق الوجودي من المصير الذي انتظم القصيدة إلا أن أُثبت برُوز هذا القلق في ختام القصيدة؛ حين أثبت الخوف من المجهول لأن الخاتمة منفتحة على آفاق غير محددة

---

[1] انظر حديث الأربعاء 1/64.

[2] حديث الأربعاء 1/76.

[3] انظر طبقات فحول الشعراء 1/ 138.

[4] انظر حديث الأربعاء 1/ 58.

حين قال:[1]

أرى المَـــــوْت أعـــــدادَ النفـــــوس ولا أرى
بعيـــداً غـــداً، مـــا أقـــربَ اليـــوم مـــن غَـــدِ!!

سَـــتُبدي لـــك الأيّـــامُ مـــا كنـــت جـــاهلاً
ويأتيـــك بالأخبـــار مـــن لـــم تُـــزَوّدِ

ويأتيـــك بالأخبـــار مـــن لـــم تَبِـــعْ لـــه
بتاتـــاً، ولـــمْ تَضْـــرب لـــه وَقْـــتَ مَوْعِـــدِ

وهناك من تناول معلقة طرفة وأدخلها في غرض الفخر الفردي الذاتي الذي دارت عليه في إطار مقدمات كانت بمنزلة الخاص للعام في صميم الوحدة المعنوية التي تركزت في القلق من مواجهة الحياة والمصير... وهو ما نراه في عدد من القصائد التي دارت حول الفخر الجماعي/ القبلي كما ورد في شعر طفيل الغنوي[2] وعامر بن الطفيل[3]، وعمرو بن كلثوم[4]، وعبيد بن الأبرص[5]... وكل منهم كان يركز بصره على فكرة الثبات في مواجهة القلق الاجتماعي الذي يتركز في مفهوم صراع البقاء بوصفه وجوداً حيوياً يكتنز وحدة معنوية تعبر عن مرجعيات أغلب القصائد الجاهلية إذا لم تكن شاملة لها. ولعل ما انتهينا إليه في معلقة طرفة يحدونا إلى ذكر لبيد بن ربيعة الذي يقف من طرفة على النقيض في تناول فكرة الموت التي توحّد بعض قصائده ولا سيما الرثائية؛ وهي تجتلي معاني الحكمة بكل شفافية وصدق العاطفة... فكان الموت سبباً لتفكره والتبصر بأحواله وأحوال من مضى؛ ليحدث حالة من العِبْرَة والموعظة في الذات ولدى المتلقي... وظهر ذلك جلياً واضحاً في رثائه للنعمان بن المنذر بدأها بالحديث عن الزمان وأحداثه؛ ومن العبث أن يصاوله أي إنسان مهما

---

[1] ديوان طرفة بن العبد 48.
[2] انظر ديوان طفيل الغنوي 52 – 71 و 75 – 82 و 83 – 98.
[3] انظر ديوان عامر بن الطفيل 14 – 18 و 31 – 34.
[4] انظر ديوان عمرو بن كلثوم 50 و 64 – 91.
[5] انظر ديوان عبيد بن الأبرص 45 – 60 و 61 – 70.

بلغت قوته فقال:[1]

ألا تَسْـــــألانِ المَـــــرْءَ مـــــاذا يحـــــاوِلُ
أنَحْـــــبٌ فيُقْضَـــــى أمْ ضَـــــلالٌ وبَاطِـــــلُ؟!

حبائِلَـــــــــهُ مبثوثـــــــــة بســـــــــبيلهِ
ويفنـــــى إذا مـــــا أخْطأتـــــه الحَبَائِـــــلُ

إذا المَـــــرْءُ أسْـــــرى ليلـــــةَ ظـــــنَّ أنـــــه
قَضـــى عَمـــلاً، والمـــرء مـــا عـــاشَ عامِـــلُ

فقـــولا لـــه إنْ كـــان يَقْسِـــمُ أمْـــرَهُ:
ألمّـــا يَعِظـــكَ الـــدَّهْر، أمُّـــكَ هَابِـــلُ

فـــتَعْلَمَ أنْ لا أنْـــتَ مُـــدْرِكُ مـــا مَضَـــى
ولا أنْـــتَ ممـــا تَحْـــذرُ الـــنفسُ وائِـــلُ

فـــإن أنْـــتَ لـــم تصْـــدُقْكَ نَفْسُـــكَ فانتَسِـــبْ
لعلّـــكَ تهـــديكَ القـــرونُ الأوَائِـــلُ

ويسوق القصيدة التي تبلغ اثنين وخمسين بيتاً على هذا المنوال من وحدة الموعظة والاعتبار بالأمم السابقة، والتفكر بصروف الدهر والمصير الذي يؤول إليه.. ومن ثم فإذا كان الأسى يملأ نفسه على فقد ملك اتصف بالشجاعة والحكمة والكرم والسيادة، و...[2] فإنها أعظم تفكراً بالموعظة من الفقد ذاته... وهو المعنى الجامع للقصيدة...

ونكتفي بما أشرنا إليه دلالة على الوحدة المعنوية؛ التي تتعالق بدلالة الوجود الاجتماعي والموضوعي للحياة ذاتها؛ وظيفة وهدفاً.

وهو ما تعالجه الفقرة القادمة (الوحدة الواقعية بوصفها واقعية نفسية واجتماعية وطبيعية، وكلها تتجسد بالواقعية الفنية.

---

[1] شرح ديوان لبيد بن ربيعة 254 – 266.

[2] انظر مثلاً ديوان أوس بن حجر 53 و 54.

(3)

الوَحْدة الواقعية

البيئة وجود حقيقي فاعل كيفما كان نوعه اجتماعياً وثقافياً؛ طبيعياً وخارجياً، عضوياً وداخلياً... فالبيئة فضاء واسع ومتنوع يشمل جوانب شتى من الحياة ويتأطر في زمان ما، ومكان ما، وظاهرة ما؛ ولغة ما؛ وفن ما... ثم إن الأدب أي أدب كالمرآة التي تظهر فيها خصائص الصورة وملامحها[1]، ولكنها ليست الوحيدة.

وإذا كان العمل الأدبي يعبر عن البيئة أو الوجود الحيوي الذي يشتمل الحياة والكون والظواهر فإن أي حركة فيه تحدث بفعل فاعل، وتجري في امتداد زمني يواكب الامتداد المكاني؛ ما يعني تحقيق الواقعية الفنية المرتبطة بالواقعية النفسية والإجتماعية والطبيعية... ولذا آثرنا استعمال مصطلح (الواقعية)، لأنه الأَوْسع دلالة وأجمع لعدد من الأنماط التي تنضوي تحته.

ونرى أن هناك تكاملاً بين الوحدة الفنية وأنماط الواقعية[2]، لأن العمل الأدبي يولد في واحدة من البيئات ما جعل بعض الدارسين[3] يخصّون دراسة الشعر القديم تبعاً لها كما رأيناه عند الدكتور يوسف خليف الذي تميز في هذا الاتجاه[4]...

وإذا كانت البيئة الطبيعية تثبت وجودها في القصيدة الجاهلية بأشكال عدة كالأطلال ورحلة الظعائن ومشاهد الحيوان؛ ثم إذا كانت

---

(1) انظر معجم النقد الأدبي الحديث 63 وفي معرفة النص 43 – 68.

(2) انظر السابق 161 و 163– 166 و 279 – 280 و 313 – 319 والصُّورة الأدبية 14 – 15 و 21 – 22 و 27 و 28 و 136 وفي معرفة النص 38 – 39 و 68 – 77 و 121 – 131 والوجود والصيرورة 212.

(3) انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 326 – 338.

(4) انظر – مثلاً – (دراسات في الشعر الجاهلي – والشعراء الصعاليك).

الحياة الاجتماعية تفرض سلطانها على الناس بما تقوم عليه من القيم والمبادئ والعَادات والتقاليد فكلتاهما ليست المؤثر الوحيد لابتكار العمل الأدبي؛ ووحدته؛ عند الشاعر، وليست السبب الوحيد لضياع أجزاء من هذه القصيدة أو تلك أو سبباً للتفاوت عند شاعر ما أو بين الشعراء كما انتهى إليه القاضي الجرجاني[1]، وأخذه منه بعض المُحْدثين ولم يُشِر إليه البتَّةَ[2]. وأياً ما يكن رأي القاضي الجرجاني أو غيره فهو يؤكد أهمية تأثير البيئة في الشعر وقضاياه، وفي قدرتها على التأليف بين مكونات القصيدة... وهي ــ عندنا ــ تتكامل مع أسباب أخرى كثيرة في إنتاج بنيتها، وكل له مقدار ونسبة، إذ تتبادل التأثير في التجربة الأدبية مع غيرها وفق استلهام الذات المبدعة. وقد يبرز أحد أنماط البيئة في عمل أدبي دون الآخر، وعند شاعر دون شاعر وفق استلهام الطبيعة والوظيفة والأغراض؛ ولاسيما في غَرَض الفخر الجماعي/ القبلي الموازي للفخر الفردي؛ وغلبة امتداح الفروسية؛ والشجاعة، والإقدام والثبات و... والمروءة والكرم والإجارة والإغاثة عليه وكذا يقال في الرثاء وغيره.

ومن ثم تندمج الذات الفردية بالذات الجمعية في واقع اجتماعي وثقافي وطبيعي؛ على الرغم من أن العلاقات بين الذاتين والوجود والمصير علاقات معقدة؛ ومتشعبة، أي استطاعت الذات الإبداعية أن تندمج بالبيئة بكل صورها لتقوم بعملية توازن وتوازٍ بينهما وبين القصيدة الشعرية... ولذا فإن القارئ لقصيدة جاهلية يمكنه أن يجدها كالمرآة للذات والطبيعة؛ "إذ الطبيعة مرئية والروح طبيعة خفية؛ والأولى تكمل الثانية؛ فالذات ترى نفسها في الطبيعة"[3] ويبرزهما الغرض الجامع لأفكار ودلالات شتى في بنية فنية موازية؛ ما يجعلنا نطمئن لاستعمال الوحدة الواقعية في هذه الدراسة.

ويمكنني في هذا المقام أن أرى في رحلة الظعائن ومفارقة الخليط بعضه بعضاً نمطاً من التمسك بالانتماء القبلي؛ بمثل ما أرى فيه نمطاً من مفهوم صراع البقاء الذي يمتزج بالبحث عن الحياة وتحدي الفناء

---

[1] انظر الوسَاطة 18 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 329 والمسبار في النقد الأدبي 108.

[2] انظر الشعر الجاهلي (مراحله واتجاهاته) 29.

[3] الصورة الأدبية 28.

الذي ظهر في الأطلال، وكأن الرحلة أو النسيب رَدٌّ على ذلك وبمنزلة السبب والنتيجة وهكذا... ومن ثم كان إسكان حيوان الوحش في الأطلال رداً على الموت والفناء... أما مشهد الصيد، أو ما ناظره في القصيدة من أشكال الصراع والمطاردة فهو معادل موضوعي لمفهوم صراع وجودي متجذر في حياة الجاهليين سواء كان على موارد الماء ومساقط الغيث أم على مواطن الكلأ... وبذلك فالوحدة الواقعية للقصيدة كمرآة لوحدة البيئة الذاتية والموضوعية[1]، الداخلية والخارجية. وإذا كان عدد غير قليل من الدارسين قد استحضروا البيئة وتأثيراتها وجعلوها أساس العمل الأدبي[2] فإننا نستحضرها بوصفها عنصراً من عناصر وحدة القصيدة وفق ما رآه الدكتور محمد زكي العشماوي من أن "الوَحْدة الشعرية التي تمثل وَحْدة الصراع بين العربي الجاهلي وبين الحياة من حوله هي سمة الشعر الجاهلي كله... في أغراض الشعر المختلفة من غزل ووصف، وفخر وهجاء وحماسة وغيرها"[3] وعند مختلف الشعراء... كما أنه يوقفنا عند قصيدة طفيل الغنوي الذي قيل له: (المُحَبِّر) لحُسْنِ شعره، وأخذ منه زهير والنابغة[4]. وهي في سبعة وسبعين بيتاً متلاحمة في فكرتها كتلاحم أجزائها التي تناولت مقدمة غزلية طريفة أَشبه بالمفتاح الجميل للفخر الذاتي والقبلي... فأنت تطل من بعيد فتجد بقايا دار جميلة التي هيجت فؤاد الشاعر، فراح يعيد على مسامعه ذكريات حبه معها؛ وكان حريصاً على صدق علاقته بها، لا يرضى بأن تُذْكر بسُوءٍ، إذا ما رحلت عنه... فهي تمتاز بالحلاوة والمروءة، ولا تتعلق إلا بالفرسان الكرماء أمثاله، فإذا هلك ندبته... فإذا نظرت إليها سرتك؛ وأراحتك بوسامتها، رشيقة القوام، تسبيك بَسْمتها، وتلتذ ببَرْد رضابها... ومن ثم فهو يحدثنا عن (جميلة) حديثاً رمزياً يشير فيه إلى من سكنت قلبه وفؤاده في تلك البادية المترامية الأطراف؛ لا يرى بديلاً عنها، لأنها ميمونة تزيل عنه العناء كلما أوى إلى خيمتها التي تتلاعب بها الريح

---

[1] فصّلت الدكتورة (يمنى العيد) بتوضيح الواقعية، فأغنتنا انظر (في معرفة النص 43 – 87).

[2] انظر – مثلاً – أمير الشعر في العصر القديم 19 – 47.

[3] قضايا النقد الأدبي القديم والحديث 179 – 180.

[4] انظر ديوان طفيل الغنوي 21.

في أرض واسعة مفتوحة على النظر... ثم تكتشف بعد خمسة أبيات مركزة الحديث في أوصاف جميلة أن خيمتها التي عرض لها في البيت السادس ليست إلا فرسه[1] الذي يحدثنا عنه في البيت السابع؛ ثم تأخذه لذة الوصف المندمج بين صفة الخيمة والفرس حتى لا تستطيع الفصل بينهما ما يعني أن (جميلة) لم تكن امرأة بعينها وإنما كانت رمزاً بعيد الأسرار والأغوار إنها رمز للانتماء القبلي؛ أو قل رمز القبيلة؛ ورمز الأنثى والشرف الذي يدافع عنه، ورمز الخيمة العربية التي تعتز بالحديث عنها، بوصفها تقترن بالشجاعة والشهامة التي تمثلها خصائص الفرس والفروسية... ولاسيما حين تصبح حبال الخيمة أرساناً لخيل تعوّدت الغزوات ودخول المعارك... إنها الخيمة التي ضمّت الشباب والكهول الذين تميزوا بالضخامة والقوة، والجُرأة والإقدام والثبات في الشدائد، لا فَرْق بين شابٍ وكهل فيها... لذا فإن المقدمة جزء لا يتجزأ من نسيج المقطع الذي يليها، وهي مندمجة الصفات بين المرأة والخيمة والفرس والفارس في تلك البادية المحمولة على كل الاحتمالات (تهب الريح في حَجَراته) ما يعني أن وَحْدة البيئة هي التي خلقت هذا الاندماج في بنية القصيدة[2] ووحدتها الرائعة فقال[3]:

بـــــالعُفْرِ دارٌ مِـــــنْ جَميلـــــة هَيَّجـــــتْ
سَـــــوالفَ حُـــــبٍّ فـــــي فُـــــؤادِكَ مُنْصـــــبِ

وكنـــــتُ إذا بانَـــــتْ بهـــــا غُرْبَـــــةَ النّـــــوى
شـــــديدَ القـــــوى، لـــــم تَـــــدْرِ مـــــا قـــــولُ مُشْـــــغِبِ؟!

كريمـــــةَ حُـــــرّ الوَجْـــــهِ لـــــم تَـــــدْعُ هالكـــــاً
مـــــن القـــــوم هُلّكـــــاً فـــــي غَـــــدٍ غيْـــــرَ مُعْقِـــــبِ

أسِـــــيْلَةَ مَجْـــــرى الـــــدَّمْعِ خَمْصَـــــانةَ الحَشَـــــا

---

[1] لعل هذا الاقتران بين صورة المرأة والفرس قد ظهرت بأشكال أخرى في الشعر الجاهلي انظر (ديوان امرئ القيس 35 وديوان الأعشى 387 ق 77 ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 134 – 137.

[2] انظر – مثلاً – ديوان سلامة بن جندل 188 – 195.

[3] ديوان طفيل الغنوي 21 – 25.

بَـــــرُوْدُ الثنايـــــا؛ ذاتُ خَلْـــــقٍ مُشَـــــرْعَبِ
تـــــرى العَـــيْنُ مـــــا تَهْـــوى، وفيهـــــا زيـــادةَ
مـــــن الـــــيُمْنِ إذ تَبْـــدو، ومَلهـــــىً لمَلعَـــــب

وبَيْـــــتٍ تَهُـــــبُّ الـــــرِّيْحُ فـــــي حَجَراتـــــهِ
بـــــأرْضِ فضـــــاءٍ، بابُـــــهُ لـــــم يُحَجَّـــــبِ

ســـــماوَتَهُ أســـــمالُ بُـــــرْدٍ مُحَبَّـــــرِ
وصَـــــهْوَتَهُ مـــــن أتَحَمِـــــيٍّ مُعَصَّـــــبِ

وأطنابُـــــهُ أرْســـــانُ جُـــــرْدٍ كأنَهـــــا
صُـــــدُورُ القَنـــــا مـــــن بـــــادئٍ ومُعَقَّـــــبِ

نَصَـــــبْتُ علـــــى قَـــــوْمٍ تَـــــدِرُّ رِمـــــاحُهم
عُـــــروقَ الأعـــــادِي مـــــن غَريـــــرٍ وأشْـــــيَبِ

وفينـــــا تـــــرى الطـــــوْلى وكَـــــلَّ سَـــــمَيْدَع
مُـــــدَرَّبَ حَـــــرْبٍ وابـــــنِ كَـــــلِّ مُـــــدَرَّبِ

فالبيئة تظهر بكل تجلياتها؛ أطلالاً؛ ورحلة؛ وخيمة، وامرأة تخفف عناء الصراع الدامي وعندما يُقْتَل الفرسان الأحرار تندبهم؛ إنهم فرسان من مختلف الأعمار تدربوا وأعدوا أنفسهم للدفاع عن الشرف والكرامة؛ والقبيلة والسيادة... تراهم دائماً على صهوات خيلهم التي يفتخرون بها و يعتزون بقدرتها وأصالتها التي تندمج صفاتها بصفاتهم... فطبيعة حَياتهم البدوية فرضت عليهم القتال من أجل البقاء في هذا الفضاء المرعب... ثم يجعَل الخيل ذكوراً وإناثاً جزءاً لا يتجزأ من أسلحة الفرسان كالسيوف والرماح والسهام والقسي وكلها منسوبة أصيلة وقوية. ومَا وجدت إلا لحماية القبيلة والدفاع عنها إذ يقول في البيت الثامن عشر واصفاً خيل المعركة:[1]

إذا قيـــــل: نَهْنِهْهَـــــا وقَـــــدْ جَـــــدَّ جِـــــدَّها
ترامَـــــتْ كخُـــــذروفِ الوليـــــدِ المُثقَّـــــبِ

قبائِـــــلُ مـــــن فَرْعَـــــي غَنِـــــيٍّ تواهَقَـــــتْ
بهـــــا الخَيْـــــلُ لا عُـــــزْلٍ ولا متأشِّـــــبِ

[1] ديوان طفيل الغنوي 30.

ألا هـــل أتـــى أهْـــلَ الحجـــازِ مَغَارُنـــا
علـــى حَـــيّ وَرْدٍ وابـــنِ رَيّـــا المُضَـــرّب؟!

فالأبيات الثلاثة مرتكز الدلالة في وحدة القصيدة وبنيتها؛ فالخيل التي ظهرت في صورة موحدة للأبيات كالفرسان ما كانت إلا حفاظاً على مكانة قبيلته (غنيّ) لأنّها معرضة لغزو الأعداء الذين ظهرت صورتهم في البيت التاسع، وفي هذه الأبيات الثلاثة بمثل ما برزت ظاهرة الأحلاف (قبائل من فرعي غنيّ) إذ لا تستطيع قبيلة واحدة أو عشيرة ما أن تدفع غزو القبائل الأخرى القوية إلا بالتحالف، وامتلاك الأسلحة القوية والقاطعة، والمجربة في القتال والغزوات، بعد أن تدرب الفرسان وتأهبوا لخوض المعارك ضد واحد من أحياء (طيئ) يقال له (وَرْد) وحي آخر ينتمي إلى امرأة سمَّاها (ريا)...

وكأني بالشاعر حين توقف عند الخيل وأنسابها وأوصافها، سلماً وحرباً منذ البيت الحادي والعشرين حتى السادس والخمسين إنما يتحدث عن خصائص الصراع القبلي في إطار التحالفات من جهة؛ وفي إطار الحفاظ على القبيلة من جهة أخرى ويؤرخ للمصطلحات التي تستعمل في القتال وحث الخيل ذكوراً وإناثاً على الغارة فقال في البيت الخامس والخمسين وما بعده:[1]

وقيـــل: اقـــدمي واقـــدَمْ وأخَ وأخّـــري
وهَـــلْ وهَـــلا، واصْـــرَخْ وقادِعُهـــا هَـــبِ

فمـــا بَرِحـــوا حتـــى رأوْا فـــي دِيـــارِهم
لـــواءً كظِـــلِّ الطـــائرِ المُتَقَلِّـــبِ

ثم يصف المعركة التي تبادرت بالنبال أو السهام المتميزة في صناعتها وقوتها، وأوصافها، حتى إذا فرغت الكنائن منها جالد الفرسان بالسيوف والرماح التي يُسمع صوت وَقْعها على الدروع ثم كانت النتيجة في البيت الثاني والستين:[2]

أبَأنَـــا بقَتْلانـــا مـــن القَـــوْم مِـــثْلَهُمْ
ومـــا لا يُعَـــدَّ مـــن أسِـــيْر مُكَلَّـــبِ

---

[1] ديوان طفيل الغنوي 44.

[2] ديوان طفيل الغنوي 46.

نَخَـــــوّي صُـــــدُوْرَ المَشّـــــرَفيَّةِ مـــــنْهُمُ
وكَـــــلَّ شِـــــراعيٍّ مـــــن الهِنْـــــدِ شَـــــرْعَبِ

ثم يعرض لخلاصة النصر الذي لم يتحقق إلا بأخذ الأسباب كلها على الصُّعُد الذاتية والاجتماعية والموضوعية، والزمانية والمكانية؛ وعَلا صوت الفخر بالجماعة المُعَبَّر عنه بضمير (نا) وهو الضمير الذي وَحَّد القصيدة ـ أيضاً ـ مثلما وحدتها صورة الخيل والسلاح فقال في الأبيات الثلاثة الأخيرة:[1]

جَزَينـــــاهم أمـــــسِ الفَطيمـــــةَ إننـــــا
متـــــى مـــــا تكَـــــنْ منـــــا الوسِـــــيْقَةَ نَطلـــــبِ
فأقْلَعَـــــتِ الأيَّـــــامُ عنّـــــا ذؤابـــــة
بمَوْقعنـــــا فـــــي مَحْـــــرَبٍ بعـــــد مَحْـــــرَبِ

ولـــــم يَجـــــدِ الأقّـــــوامُ فينـــــا مَسَـــــبَّةَ
إذا اسْـــــتدبَرَتْ أيَّامُنـــــا بالتّعَقّـــــبِ

إنها الخاتمة الطبيعية اللائقة بقبيلة تملك مثل هذه الصفات؛ وقد أضعفت أعداءها وحرمتهم من دخول أي معركة أخرى، أو التفكير بالاعتداء على غيرها... وكان لقبيلة (غني) الأمر والشرف الأعلى والبلاء في المعارك والحياة؛ حتى إذا دالت الأيام لم يذكر تاريخها بسُبّة أو شتيمة...

ثم إن الذات المُبْدعة كانت تتحرك في إطار الواقعية الاجتماعية ونظام حياتها، وتنطق بكل ما يعبر عن تطلعاتها في فَحْوى الصراع من أجل البقاء والوجود... إنه صراع تجلى بكل عناصره الموصوفة في القصيدة؛ وكأن الشاعر نقلنا مباشرة إلى العصر الذي عاش فيه؛ والمعركة التي خاضها فرسان قبيلة؛ وأثبت في ذاكرتنا قيمة الصَّبْر والثبات؛ والجهد والعمل الدؤوب؛ وأن النصر لا يتحقق بالتمني، فلَهُ أسْبابه الذاتية والموضوعية؛ وأوقاته المناسبة، ومواضعه التي تساعد على إحرازه... وهذا يعني أن حضور الواقع في القصيدة حضور إبداعي فردي وحضور اجتماعي جماعي، اندمج كل واحد بالآخر

---

[1] ديوان طفيل الغنوي 50 – 51.

وقدَّم الصورة الأدبية الصُّلْبة والرائعة التي تشكل وحدة أدبية توازي وحدة البيئة والصراع فيها، وهي تتكامل في معانيها التي تستجيب لغرض الفخر القبلي من جهة وللرغبات التي تتفجر عواطف انتماء وحب للقبيلة من جهة أخرى... وبعد ذلك كله تحدث في نفس المتلقي الذي يدرك أسرار الوحدة الفنية المعانقة لوحدة البيئة هذا الشغف الجذاب في تتبع مقاطع القصيدة مقطعاً مقطعاً، والتعرف إلى موضوعاتها التي تعاقبت بتراتب مدهش ومثير أحدث المتعة والراحة في النفس. وهذه هي صفة الشعر العظيم بما يملكه من جماليات تعبيرية ووظائف إنسانية كبرى تظل حيَّة على اختلاف العصور والدهور.

فلم تَعُد الخيمة خيمة بدوي يضرب أوتادها في الصحراء وإنما هي خيمة الإبداع الذي يرسي في الذات الإنسانية حقيقة الحفاظ على الكرامة الآدمية كيفما كانت الملابسات والمشاكلات التي تحدثها البيئة وأياً كان نوعها... أي إن الوحدة الفنية للقصيدة ولأمثالها على مستوى الطبيعة قبل الوظيفة يعبر عن مخزون راقٍ من القيم الأصيلة التي توحي بها وجوهها الحضارية التي ربطت بينَ الفُحولة الذكورية التي تتصف بالشجاعة والمروءة وبين الأنوثة التي تتسم بالملاحة والصدق في الانتماء، والحرص على العفة والنقاء؛ ما يجعلها تسر كل ناظر إليها، ثم هي تتجلى بتكامل الصورة الراقية للذكور والإناث معاً... وفي خضم الحديث عن الوجوه الحضارية لا يمكننا إغفال رؤيتنا لمفهوم الصراع؛ فهو لم يكن شهوة في القتل؛ وإنما كان دفاعاً عن الذات والوجود كما ظهر في عدد من الأبيات (أَبَأْنا بقتلانا...) ما يعني أن القتال كان ضرُورة لدى الجاهليين؛ فرضته أسبَابٌ موضوعية؛ ولم يكن رغبة ذاتية أو اجتماعية...

وحسبي في هذا المقام الاستدلال بقصيدة طفيل الغنوي التي حققت التماهي بين الوحدة الفنية ووحدة البيئة، وأكدت أن "مجتمع القبيلة الجاهلية كان يقوم على أساس عقد اجتماعي بينها وبين أبنائها؛ أساسه العصبية القبلية؛ وأن هذا العقد الاجتماعي فرض على شعراء القبائل عقداً فنياً آخر يجعل من الشاعر لساناً لقبيلة يتحدث باسمها[1]... ومن اليسير أن تلاحظ ظاهرة المنهج الثابت في القصيدة الجاهلية، وظاهرة العقد الفني بين الشاعر وقبيلته؛ أن القصيدة الجاهلية تَنْحَلُّ إلى قسمين

---

[1] انظر البيان والتبيين 241/1.

أساسيين؛ قسم ذاتي يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ويصور فيه عواطفه ومشاعره وانفعالاته، وهو قسم نستطيع أن نضع فيه هذه المقدمات وما يتصل بها من وصف الرحلة والصحراء، والقسم الآخر غَيْريٌّ يتحدث فيه الشاعر عن قبيلته وفاءً بهذا العَقْد الفني بينه وبينها"[1].

وإذا كنا نوافق الدكتور خليف في بعض هذا الرأي فإن مضمُون كثير من قصائد الجاهليين وشكلها يتجاوزه إلى تأويلات غنية ومثيرة؛ ولاسيما قصيدة طفيل السابقة؛ فضلاً عن أن هناك شعراء لم يتحدثوا باسم قبائلهم كزهير بن أبي سلمى مثلاً في معلقته، التي مدح بها الحارث بن عوف بن أبي حارثة المُرّي وابن عمه هَرِم بن سنان بن أبي حارثة، وأثنى عليهما؛ وزهير مُزَني؛ وعاش في بَني عبد الله بن غطفان من ذبيان.

ولعل هذه القصيدة تذكرنا من جديد بما قاله بعض القدماء في تشبيه بنية القصيدة ببنية الخيمة العربية، فالبيت عند ابن رشيق كالبيت من الأبنية[2] على حين أن الانتقال من موضوع إلى آخر كالانتقال في البادية وترك أطلالهم وراءهم[3]... ما يعني أن بنية القصيدة موازية لطبيعة الحياة التي تعتمد مبدأ النُّجعة؛ ومبدأ صراع البقاء.

وحين حرصت القبيلة على تمتين نظامها القبلي في إطار العصبية القبلية كانت القصيدة تماثل في وحدتها الفنية ذلك كله، وتمتن التلاحم بين أجزائها. وهذا يَرُدَّ ما رآه بعض الباحثين العرب المعاصرين من أن "الوحدة اللفظية والمعنوية التامة لكل بيت؛ ووجوب انفصاله لفظياً ومعنوياً عن كل بيت آخر... قد زادت مَيْل الشاعر القديم إلى بَتْر أجزاء قصيدته بعضها عن بعض، وسَهَّلت له التقلّب والاستطراد والانتكاس"[4].

هكذا تبين لنا أن التجربة الذاتية جزء لا يتجزأ من التجربة الاجتماعية؛ ثم إن أي تجربة لا تنفصل عن البيئة والملابسات التي تنتمي إليها، فالمكان يشكل الحيز الذي تجري فيه الأحداث، والزمان

---

[1] دراسات في الشعر الجاهلي 117 وانظر فيه 23 و 44 – 48 و 107 – 120.

[2] انظر العمدة 121/1.

[3] انظر الشعر والشعراء 74/1 – 75 والعمدة 226/1.

[4] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 441.

يؤرّخ لها ويحتويها، ثم ينتقل بها من جيل إلى جيل. ويظل النص الإبداعي كالمرآة لذلك كله؛ من دون أن ننكر لحظة واحدة القدرة الإبداعية التي تميز شاعراً من آخر؛ وتظل البيئة /الطبيعة عنصراً فذّاً في تشكيل بنية القصيدة شكلاً ومضموناً، ما جعل نوري حمودي القيسي يربط وحدة القصيدة بها، ويرى أن الشاعر ينتقل من غرض إلى آخر وفقاً لذلك. "وهكذا نجد طبيعة هذه الحياة تطبع تفكير الشاعر وتدفعه إلى أن يبني جميع أحكامه، ويقرر كثيراً من حقائقه على ضوء هذه الظاهرة التي أحاطت به"[1]. وهو ما يحدونا إلى الحديث عن الوحدة الجامعة المانعة الممثلة بوحدة الوجود الحيوية.

[1] انظر الطبيعة في الشعر الجاهلي 255.

(4)

وَحْدة الوجود الحيوية

ثَمَّةَ موجود في هذا الوجود يحمل حُلُمه في هذه الحياة ليعبر به إلى ديمومة البقاء من خلال بوابة الموت؛ ما يعني أن الموجود وجود في عالم الوجود الحقيقي؛ ولكنه أشبه بالبَرْق المشع الذي يلمع للأبصار في مشاعره وأفكاره. ولعل هذا يعني أن هذا الوجود يخص الإنسان ولاسيما المفكر والمبدع، قبل غيره لأنه عالمه الذي يعيش فيه، ويشق مجرى حياته في حيثياته وماهيته، ويعبر عن حقائقه وجوهره؛ ويعمل على التلاؤم معه؛ وإيجاد معارفه من خلاله؛ من دون أن ينسى صيرورة الزمان منذ الأزل إلى الأبد... أي إن بداية الوجود ونهايته تتجسد بوعي الموجود (الإنسان) له وأنه يعيش جزءاً من أجزائه؛ وما عليه إلا أن يستمر في التفاعل معه؛ وفق الانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل الحيوي، وليس بالوجود العَيْني[1]...

وإذا كانت مسألة الوجود من أبرز القضايا الفلسفية فهي ـ أيضاً ـ من أبرز قضايا الإبداع لأنه ينبثق من الوجدان (القلب والعقل) قبالة الوجود الطبيعي والاجتماعي والثقافي و... أي إنه ذات قبالة ذات، وكلاهما يتوحد بالآخر؛ ولا يوجد بمعزل عنه، سواء كانت الموجودات متماثلة أم مختلفة... ومن ثم فالحقيقة الإبداعية صيرورة خَلاّقة مبدعة لموجود ووجود في حضن سرمدية الزمان التي تستبطن الحياة والموت؛ وكل ما يجري من أحداث[2]... ولهذا كله يصبح الوجود الطبيعي والاجتماعي والثقافي والأدبي و... وجوداً حيوياً موحداً لكل مكوناته في وَحْدة وجودية حيوية متكاملة؛ ولكنها ليست

---

[1] انظر الوجود والصيرورة 30 – 54 و 64 – 76 و 227 – 230.

[2] انظر السابق 92 – 100.

وحدة وجودية وفق آراء المتصوفة[1]، ولا (وحدة حيوية) وفق ما ذهب إليه الدكتور النويهي حين جلب هذا المصطلح ليميزه من (الوحدة النفسية) أو (وحدة الشعور) أو الوحدَة العضوية) لمجرد أنَّ هذه المصطلحات متداولة لدى الغرب خاصة والعالم عامة؛ حين قال: "نحن مُضطرون إلى هذا اضطراراً حتى نميز مفهومها عن مفهوم الوحدة الغربية، وعن مفهوم الوحدة التي فسرها نقادنا القدامى"[2]. فهو يريد أن يبتعد عن مفهوم الوحدة العضوية لدى الغرب؛ والوَحْدة المعنوية التي تبناها بعض نقادنا القدامى والمعاصرين... ثم يفسّر (الوحدة الحيوية) بأنها الحالة الانفعالية للشاعر بوصفها مرتبطة بوحدة الباعث والغاية والهدف[3] وإلا فعليه أن يقبل "كل قسم من أَقْسام القصيدة القديمة كأنه وَحْدة مستقلة، أو قصيدة منفردة، فنبذل جهدنا في تَعرُّف جماله الخاص واستكشاف دافعه المستقل وهدفه القائم بذاته، منفقين أقصى مقدرتنا التعاطفية والتخيلية في تعمقه وتذوقه، والاستجابة له. وما يدرينا لعلنا لو فعلنا ذلك بكل قسم من أقسام القصيدة لاستطعنا أن نستكشف في ذلك الشعر القديم أو بعضه، لا نقول وحدة عضوية وفنية تشبه الوحدة الغربية، بل نقول بناء شعرياً من نوع مختلف..."[4] ثم يرفض رأي النقاد العرب فقال: "هذا البناء الشعري لم يعد يكفي في إقناعنا به ما يقوله النقاد القدماء ويردده بعض النقاد المحدثين"[5].

ولست أرتاب لحظة واحدة في أن القصيدة الجاهلية لا تدرس وفق الوحدة العضوية؛ لأسباب كثيرة أبرزها أن مكونات القصيدة العربية ليست مكونات ملحمية؛ وإن وقع شيء منها في بعض القصائد كما سنذكره من بَعْدُ... وحين نؤيد رأي النويهي في عدم وجود الوحدة العضوية فإننا نتحفظ عليه في عدم توافر الوحدة المعنوية في القصيدة القديمة وفق ما ذهبنا إليه؛ وكذلك لا يمكن للوحدة الحيوية التي تقابل

---

[1] انظر تجليات التصوف وجمالياته 43 – 44، ومفاهيم وحدة الوجود فيه.

[2] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 450/2.

[3] انظر السابق 435/2 – 458.

[4] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 444/2 – 445.

[5] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 445/2.

عند النويهي وحدة المشاعر عند المبدع أن تكون كافية؛ لأن وحدة المشاعر لدى المتلقي لم تنل منه العناية المطلوبة ما يعني إهماله لآراء القدماء والمحدثين في هذا الاتجاه، وهو الذي حَدا بنا إلى تبني مفهوم (الوَحْدة النفسية) التي تتجاوب مع وحدة المشاعر بين المبدع والمتلقي، وتصبح القصيدة رسالة ذات غرض من الأغراض في وجود ذاتي وموضوعي.

ولعل هذا لا ينسينا الإشارة إلى أن ماهية مصطلح (الحيوية) أكثر اتساعاً وانفتاحاً مما ذهب إليه، فهو ينفتح على الذات الشاعرة وعلى الآخر، وعلى الإنسان والحيوان، والنبات والطبيعة، وعلى الداخل والخارج والخيال والحقيقة وعلى الحياة والموت، والحركة والسكون... وهو لدينا يجمع الوحدات الثلاث النفسية والمعنوية والواقعية ما يجعلنا نتبنى مفهوم (وحدة الوجود الحيوية) في القصيدة الجاهلية بهذا التصور وليس بتصور النويهي. وتنبثق هذه الوحدة من ذات المبْدع ومشاعره ورؤيته التي تشكلت في بيئة ما (اجتماعية وثقافية، زمانياً ومكانياً) على وجه الحقيقة والتخيل، واستشراف أبعاد التجربتين الذاتية والجمعية.

فوحدة الوجود الحيوية مفهوم نقدي أدبي مركب في دراسة القصيدة وتحليل بنيتها ودلالاتها ومقاصدها الباطنية والظاهرية، الخفية والجلية... المتوافقة والمختلفة والمتناقضة، المنسجمة والمضطربة... وحين يتوافر لها ذلك تظل تَنْشُد ذاتها لدى الآخر المتلقي في كل زمان ومكان، بوصفها وحدة متكاملة وشاملة ولا تتناقض مع وحدة أخرى قديماً وحديثاً، شرقاً وغرباً، ومن ثم فهي لا تقتصر على القصيدة المركبة وإنما تمتد إلى البسيطة والمقطعة على السواء...

وإذا كان يصحُّ أن نطلق مصطلح (الوحدة المركبة أو الشاملة أو الكلية) جاز لنا هذا؛ ولكن البُعْد الحيوي الحركي والاجتماعي ينقصه، ولاسيما ما يعبّر عن حياة النُّجعة (ومن أَجْدب انتجع)[1]، ومفهوم (صراع البقاء). لذلك تبنينا ذلك المفهوم المغاير في ماهيته لمصطلح (الوحدة الحيوية) الذي تبناه النويهي.

ولا بأس ـ هنا ـ أن نُذكّر بأن القصيدة الجاهلية أخذت على يد المهلهل والحارث بن عباد وعمرو بن قميئة وطفيل الغنوي وأوس بن حجر وعبيد بن الأبرص وامرئ القيس وطرفة بن العبد والمتلمس

---

[1] أساس البلاغة (نَجَع).

والمثقَّب العبدي ومن كان في جيلهم "شكلها التقليدي الثابت، واكتملت لها مقوماتها وعناصرها الفنية. فهؤلاء الشعراء هم الذين أَصَّلوا تقاليد المقدمة الطللية، بل تقاليد العمل الفني كله. وإنا لننظر فيما وصل إلينا من شعر هذه المرحلة فنلاحظ أن القصيدة العربية أخذت شكلها النهائي، فأصبحت تبدأ بمقدمة تدور عادة حول الأطلال، وصاحبة الأطلال؛ يقف فيها الشاعر في ديار صاحبته التي أقفرت بعد رحيلها عنها؛ فيصف وحشتها وإقفارها وأسراب الوحش السارحة فيها بعد أن كانت آهلة بأصحابها زاخرة بالحياة النابضة، ويتذكر أيامه الماضية فيها ويستعيد ذكريات حبه الضائعة فوق رمالها ويصف صاحبة هذه الأطلال وجمالها. ثم ينتقل من هذه المقدمة إلى وصف رحلته في الصحراء"[1] فيذكر راحلته (الناقة) وقد يعرض لمشهد الحيوان الوحشي و... وقد ينتقل من الأطلال إلى رحلة الظعائن... وإن لم تكن المقدمة طللية فقد تكون نسيباً أو وصفاً للطيف والخيال أو غير ذلك حتى يصل إلى غرضه... وهو الغرض الذي يهجم عليه مباشرة في قصائد أخرى. "فقد اختلفت مذاهب الشعراء ومناهجهم باختلاف شخصياتهم واختلاف موضوعاتهم أيضاً"[2].

وكيفما كانت أنساق القصيدة وأَقسامها ومقاطعها، وكيفما كانت بنيتها المعمارية بسيطة أم مركبة فهي ترتبط بانفعالات المبدع ومراعاة المخاطب أو السامع في إطار التماهي بالوجود والرؤى والأفكار والخواطر التي ترد في ذهن المبدع. فبنية القصيدة توازي ذلك طبيعة ووظيفة وهدفاً، وتأخذ لنفسها في صميم مكوناتها وحدة فنية متكاملة؛ تنتصر للتوافق لا للتنافر؛ وتعتمد طرائق التعبير التي تواضع عليها الشعراء مجازاً وتشبيهاً، وكناية واستعارة؛ جناساً وطباقاً... وهي طرائق لا تخرج عن ترابط العمل الفني الذي يحقق اللذة والراحة في النفس؛ إنها بحق استجابة للوجود الحيوي.

ولعل معلقة زهير بن أبي سُلْمى[3] المكتنزة بالصور التي تلتذُّ بها النفوس، أو تلك التي تنفر منها تبعاً لوظيفتها وأهدافها، والتي استجابت لروح القافية، وانبجست من قدرة الشاعر العجيبة على إقامة التناسب

---

[1] دراسات في الشعر الجاهلي 82.

[2] السابق 83.

[3] انظر شعر زهير بن أبي سُلْمى 9 – 29.

والتناغم بين مكوناتها، ودقة إطراد كل عنصر في موضعه، أو كل مقطع في موضعه اللائق به يثبت أنها ــ وأمثالها من قصائد زهير[1] وغيره ــ تدخل في إطار وحدة الوجود الحيوية التي تختزن الجمال والكمال؛ وتشف عن مضمُونها كالزجاجة الصافية؛ فتحقق التكامل بين المظهر والمَخْبَر... فهي القصيدة التي حققت تجربة ذاتية واجتماعية تنبثق من واقع يلح على الذات المبدعة لتستوي وحدة فنية مُنَسَّقة ومتكاملة تعبر عن الوجود كله بدءاً من الوقوف على الأطلال ورحلة الظعائن حتى المقاطع التي تناولت المدح ورؤية زهير لفلسفة الحياة التي عبَّر عنها بحكم كاشفة لتجربة الصراع المُرّ الذي أَلْهَب المخاوف، بمثل ما فَجَّر عبقرية زهير بالتعبير عنه[2].وكما قال طه حسين: "فما أظن أنك في حاجة إلى أن أثبت أن قصيدة زهير مستقيمة؛ مُطَّردة الأجزاء تتحقق فيها الوحدة الشعرية على أكمل وجه"[3] ومن ثم فلا حاجة للتوقف عندها بعد وقفة الدكتور... ولاشك في أن القصيدة محفوظة لديك؛ لمّا حققته من وجود فني حيوي في الذات المتلقية ما يدعوني إلى استحضار مرثية (المُتَنَخِّل الهذلي) في ابنه (أُثَيْلة) وتبلغ عشرين بيتاً... وهي تجسد روح الاستجابة الذاتية لأب ملتاع لم يراعِ تقاليد المجتمع بالتصبر والتجلد، فابنه المقتول فرى كبده، إذ سَقط وهو في ميعة الشباب. إنها قصيدة مترابطة في أنساقها ومقاطعها بما انطوت عليه من تجليات الصراع والوجود؛ ما جعلها تحقق انبعاث النشوة في النفس ــ فنياً ــ على الرغم من أنها في غرض لا يثير إلا الشجن والبكاء... إنها تتصف بالتماسك إيقاعاً وتراكيب، وألفاظاً، وإن وقع فيها بعض الألفاظ الغريبة...

لقد احترقت ذات الشاعر الأب على الابن القتيل؛ ولكنها حرقة جعلت الصور الشعرية تتدفق بعفوية مثيرة في تعبيرها عن فضائله الفريدة... إنها فضائل تنتشله من لوعته اللاهبة؛ ما دفعته إلى التعزي بالمخلوقات التي قضى الله أجلها... ولذا يسرع في إطار وحدة الوجود الحيوي إلى ذكر النَّعام التي عاشت في (جو) ما عاشت أو الوعول التي عَلَت الجبال؛ وكانت تظن أنها بمنأى عن الموت، ولكن القدر كان

---

[1] انظر حديث الأربعاء 81/1 – 89 و 90 – 113.

[2] انظر حديث الأربعاء 81/1 – 83 و 90 – 92.

[3] حديث الأربعاء91/1.

لها بالمرصاد... وافاها القدر المحتوم هي والنعام والحمار الوحشي والظباء؛ ولا أَحَد ينجو من الموت... فكل مخلوق سيلقى أَجَلهُ المكتوب ولو ارتقى السماكين (وهما كوكبان نيران) فما كتب عليه واقع ومُقَدَّر؛ إذ قال:[1]

مـــا بـــالُ عَيْنِـــكَ تبكـــي، دَمْعُهـــا خَضِـــلُ
كمـــا وَهَـــى سَـــرِبُ الأخْـــراتِ مُنْبَـــزِلُ

لا تَفْتـــأ الـــدَّهْرَ مـــن سَـــحٍّ بأرْبَعـــةٍ
كـــأن إنْسَـــانها بالصَّـــابِ مُكْتحِـــلُ

تبكـــي علـــى رَجُـــلٍ، لـــم تَبْـــلَ جِدَّتَـــهُ
خَلَّـــى عليـــكَ فِجاجـــاً، بينهـــا سُـــبُلُ

فقـــد عجبْـــتُ ومـــا بالـــدَّهْرِ مـــن عَجَـــبٍ
أنّـــى قَتِلْـــتَ، وأنْـــتَ الحـــازمُ البَطـــلُ

ويـــلُ امِّـــهِ رَجُـــلاً!! تـــأبى بـــه غَبَنـــاً
إذا تجـــــرّد، لا خَـــــالٌ ولا بَخَـــــلُ
الســـالِكُ الثَغْـــرةَ، اليقظـــانُ كالِئُهـــا
مَشْـــيَ الهَلْـــوكِ عليهـــا الخَيْعَـــلُ الفُضُـــلُ[2]

والتـــارِكُ القِـــرْنَ مُصْـــفَرّاً أنامُلـــهُ
كأنـــه مـــن عُقَـــارِ قَهْـــوةٍ ثمِـــلُ

مُجَنّـــدَلاً يتلقّـــى جِلـــدُهُ دَمَـــهُ
كَمَـــا يُقَطـــرُ جِـــذعُ النّخلَـــةِ القَطـــلُ

لـــيْسَ بعَـــلٍّ كبيـــرٍ لا شـــبابَ بـــهِ

---

[1] ديوان الهذليين 2/ 31 – 37 وموسوعة الشعر العربي 1/ 636 – 638.

[2] الأخرات: جمع خَرْت، أي الثقب.والصاب: شجر إذا خرج لبنه ووقع في شيء أحرقه. لم تَبْلَ جدته: مات شاباً. ويل أمّه: كلمة للتعجب، وليست – هنا – للدعاء – لا خال...: ليس فيه خيلاء ولا ضعف في الرأي. الهلوك: التبختر. الخيعل: درع يخاط أحد شقيه. الفضل: الدرع التي فيها إزار...

لكـــــنْ أثيْلـــــةَ صـــــافي الوَجْـــــهِ مُقْتَبَـــــلُ

يجيـــــب بعـــــد الكـــــرى (لبيـــــك) داعيَـــــهُ
مِجْذامـــــــة، لِهَـــــــواهُ قَلْقَـــــــلٌ وَقِـــــلُ

حُلْـــــوٌ ومُـــــرٌّ كعَطـــــفِ القِـــــدْح مِرَّتُـــــهُ
بكَـــــلِّ إنّـــــيٍ، حَـــــذاهُ الليـــــلَ يَنْتَعِـــــلُ

فاذهَـــــبْ، فـــــأيُّ فتـــــىً فـــــي النـــــاس أحـــــرزه
مـــــن حَتْفِـــــهِ ظلـــــمٌ دُعْـــــجٌ ولا جَبَـــــلُ

ولا السِّـــــــمَاكانِ إن يَسْـــــــتَعلِ بينَهُمـــــــا
يَطِـــــرْ بخَطـــــةِ يَـــــوْمٍ، شَـــــرُّه أصِـــــلُ

ولا نَعـــــامٌ بجَـــــوٍّ يَسْـــــتَرِيْدُ بـــــهِ
ولا حمـــــارٌ ولا ظبـــــيٌ ولا وَعِـــــلُ

أوْفَـــــى يبيـــــت علـــــى أقـــــذافِ شـــــاهِقةٍ
جَلْـــــسٍ، يَـــــزِلُّ بـــــه الخُطّـــــاف والحَجَـــــلُ[1]

ردّد النظر في القصيدة التي هجمت على موضوعها مباشرة في رثاء المقتول فهي تبدأ ببكاء أقرب إلى النَّدْب؛ في صميم سؤال العارف لذاته عن تقاطر دمعه كما يتقطر ماء من دلو مثقوب؛ وكأن عينه كُحلت بالصَّاب فأحرقها، فهي تبكي أبداً. ويحق لها أن تبكي لأن أُثَيْلة قُتل وفق ما أخبره الناعيان ولا يدري كيف قتل؟! يبكيه لأنه يفوق الأقران ومن هنا ينتقل إلى التأبين ثم ينتقل إلى العزاء... ثلاثة موضوعات في غرض رثاء ابنه... وفي صميم هذا الغَرَض كانت فكرة مصير ابنه المحتوم تنظم النص كله؛ بمثل ما تنظم مصير المخلوقات... ولذا فإنه يعود بعد ذلك بحركة دائرية إلى النوح من جديد؛ وإن كان لا يملك إلا الصبر والدعاء له بعَدَم البعد فيقول:

فلـــــو قَتِلـــــتَ ورِجْلـــــي غيـــــرُ كارهـــــةٍ الـــــ
إدلاج فيهـــــا قبـــــيض الشّـــــدِّ والنَسَـــــلُ

---

[1] القِرْن: الشجاع. يُقَطَّر: يُصْرَع. القُطُل: المقطوع. العل: صغير الجسم. المجذامة: الذي يقطع هواه. القُلْقل: الخفيف. الوَقِل: الجيد في الصعود. الإني: واحد الآناء، الساعات. شدة السواد.

إذاَ لأعملـــــــتُ نفســـــــي فـــــــي غَـــــــزاتِهمُ
أو لابْتَعَثـــــتُ بـــــه نوحـــــاً لـــــه زَجَـــــلُ

أقـــــول لمّـــــا أتـــــاني الناعيـــــان بـــــه :
لا يَبْعَـــــدِ الـــــرَّمْحُ ذو النَصْـــــلين والرَّجُـــــلُ

رُمْـــــحٌ لنـــــا كـــــانَ لـــــم يُفَلـــــلْ ننـــــوءُ بـــــه
تـــــوفى بـــــه الحَـــــرْبُ والعَـــــزّاءُ والجُلـــــلُ

ربّـــــاءُ، شـــــمّاءُ، لا يـــــأوي لِقَلّتهـــــا
إلا السَّـــــحابُ، وإلاَ الأوب والسَّـــــبَلُ

لا مراء لدي في أن سطوة الدهر ورهبة الموت تندرجان في جوهر واحد يدمر الحياة والوجود؛ أياً كانت القدرات التي يتصف بها أي مخلوق على وجه الأرض. ولهذا ركز الشاعر على هذه الفكرة في بيئة تضج بالقتل والصراع على الوجود وهو ما انتهى بابنه إلى الأَجَل المحتوم، بالرغم من أنه يملك كل عناصر القدرة والحيوية، ولكن لا فائدة منها... ولعل هذا وحده يثير في المتلقي توتراً نفسياً عالياً وشحنة انفعالية فيّاضة تشاكل الشحنة الانفعالية لآهات (المُتنخّل)... ثم تشاكل هذا السياق الصلب الذي اعتمد وَحْدة القران (التضمين) في تشابكات تصويرية طريفة تنسجم مع إيقاعات البحر البسيط وقافية اللام التي تقبض على حزن لاهف بحركة الروي المضموم ما يجعل الشاعر يجمع عناصر الوجود في أسلوب إيقاعي تتمثل فيه تقنيات التداعي التي تستدعي مرجعياتها المشكلة لها، وكأن طريقة الإيقاع أشبه بتراتيل النَّدْب والنوح، التي تتحكم ببنية القصيدة. ثم لو وضعْنا ذلك كله في قلب الوحدة الفنية التي تستجيب للشعرية القائمة على التكثيف والتشبيه والاستعارة في بيئة تضج بالحركة لتبين لنا شدة الحزن الذي يفيض بصدره ويريد أن يُفَرّج ما فيه...

فإذا كانت وحدة الحدث تستجيب لموضوعات الرثاء في وحدة فنية كلية تلتقي في غرض الرثاء فإن البيئة الطبيعية الحية شكلت المعادل الموضوعي لما حدث وحققت الهدف الذي رامه وراء حشد عدد من الحيوانات لقيت مصير ابنه (النعام، الظباء، الحمر الوحشية، الخُطَّاف، الحَجَل، الوعول)... إنها الوحدة الفنية التي تشكلت في قلب (وحدة الوجود الحيوية)، فكأن كل واحد منهما صورة للأخرى. أي إن وحدة القصيدة تنبثق من وحدة الموضوع الذي يندمج فيه صوتان

صوت الذات المبدعة، وصوت الواقع في أسلوب يتشح بالسواد الذي يمتح بالألم الذي يعتصر قلب الشاعر... ثم إن وحدة القصيدة عالم مركب يجتمع فيها الصورة والإيقاع اللذان يشكلان دلالتهما في صميم الغرض الشعري.

ومن ثم فإن "النظر في المعنى من جهة ما يكون عليه في نفسه لا يخلو من أن يكون متعلقاً بما يرجع إلى مادته، أو بما يرجع إلى تأليفه"[1] من دون أن يهمل أحدنا المقاصد والأغراض التي تبنى عليها قصيدة من القصائد... وحينما تتأطر في زمان ما، ومكان ما فإن الطبيعة الحية أو الجامدة تمنح القصيدة زخماً جديداً لا يتحقق لها من دونها، بما فيها قصائد الرثاء التي توافر لها ذلك[2]... فالطبيعة ترسخ في الذات المبدعة روح الحيوية التي تستقر في نفس المتلقي بكل رضا؛ في حالة الفرح أو الحزن؛ والطرب أو الغضب...

وبناء على ما تقدم فإن مفهوم (وحدة الوجود الحيوية) يُعَبّر عن تفاعل ذاتي مع الآخر، لأنه يتيح المجال لتعدد الرؤى في الدراسات الأدبية، ولا ينعزل عن الواقع وتصوراته وثقافته، ويمكنه أن يستحضر أي نموذج بين يديه، متأملاً وجوده الفني في صميم الاستجابة لبنية الموازنة للوجود؛ مع استدعاء الأحداث الملابسة لها، واستيعاب الأسرار الداخلية للذات المبدعة وفق استلهام المضمُون للوصول إلى الغاية المرجوة... مشيرين إلى أن وحدة الوجود[3] عند المتصوفة لا تتطابق مع مفهوم (وحدة الوجود الحيوية) في الرؤى، والأهداف[4]. وهذا ينقلنا إلى وقفة قصيرة عند (الوحدة المعنوية والقراءة الإشكالية) حتى نستكمل دائرة الحديث عن الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية... وما حدانا إلى وضعه في قسم خاص على قصره؛ أنه أدخل في باب النقد.

---

[1] منهاج البلغاء 130.

[2] انظر قصيدة الرثاء /جذور وأطوار (النسيب 123 – 138) و(الحماسة 139 – 153) و(المدح والفخر والهجاء 154 – 191) و(مشهد الحيوان 192 – 227).

[3] انظر تجليات التصوف وجمالياته 19 – 21 – و23 و 38 – 43 و 53 – 55.

[4] انظر تعريف وحدة الوجود لدى المتصوفة في (تجليات التصوف وجمالياته 46).