المبحث الثاني

الوحدة

أولاً : (وحدة القصيدة العربية الجاهلية) في النقد العربي الحديث

١- تيار الإنكار القاطع .

٢- تيار التردد والحيرة .

٣- تيار الإثبات .

ثانيًا : (وحدة القصيدة العربية الجاهلية) في النقد العربي القديم

١- نصوص يشوبها الغموض في إشارتها لمبدأ (وحدة القصيدة) .

٢- نصوص واضحة في إشارتها لمبدأ (وحدة القصيدة) .

ثالثًا : (وحدة القصيدة الجاهلية)

١- براهين إثبات وجودها .

٢- طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية ، وماهيتها .

٣- مدارج الوحدة .

٤- أنواع الوحدة .

٥- علاقة البناء بالوحدة .

الوحدة

في سبيل التحديد العلمي الدقيق لهذا المصطلح لابد من أن نتتبع رحلته عبر السنوات ؛ لنقف على حقيقة شأنه ، ولأجل تحقيق ذلك سيتخذ البحث المسارات التالية :

أولاً : (وحدة القصيدة العربية الجاهلية) في النقد العربي الحديث .

إن البحث عن (الوحدة) في قصائد شعرنا القديم ، وخاصة الجاهلي من القضايا التي ثار حولها جدل كبير في زماننا ، بين مثبت ، وآخر منكر ، وثالث متردد ، يثبت حينًا ، وينفي آخر ، أو يثبتها لبعض القصائد وينفيها عن البعض الآخر ، وفوق ذلك كله الحيرة في المصطلح ذاته ، ودليله تعدد التسميات ، من وحدة معنوية إلى وحدة نفسية ، إلى وحدة فنية إلى وحدة بنائية . . إلخ .

والتتبع التاريخي في هذا البحث سيكون مجملاً غير تفصيلي ، حتى لايتكرر هنا ما كثر دورانه في دراسات شتى عنيت بهذه القضية ، وتناولتها بالتفصيل من منظور تاريخي[1] ولكن المأخذ الأساس على بعض تلك

---

(١) من أبرز هذه الدراسات :

١- يوسف حسين بكّار ـ بناء القصيدة العربية ـ ص ٣٦٥ ، وما بعدها .

٢- حياة حاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي . دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط٢ ، ١٩٨٦ م حيث عقدت الباحثة الباب الأول كله للبحث في تاريخ هذه القضية ضمن ثلاثة محاور : الوحدة في النقد الغربي ، ثم الوحدة في النقد العربي القديم ، ثم الوحدة في النقد العربي الحديث .

٣- سعيد الأيوبي ـ عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع ، الرباط ، دط ، ١٩٨٦م .

٤- محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، د ط ، د ت ص ٣٧٣ .

٥- علي مراشدة ـ بنية القصيدة الجاهلية ـ ص ٧٩ وما بعدها حيث قدّم عرضًا سريعًا لتاريخ القضية .

٦- بسام قطوس ـ وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث ، جامعة اليرموك مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية ، إربد ، الأردن ط١ ، د ت .

٧- محمود شاكر ـ نمط صعب ونمط مخيف ـ مطبعة المدني بالقاهرة ، دار المدني بجدة ، ط١ ، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م ، ص٢٩٩ ، ٣٠٣ وما بعدها ، وتميزت دراسته بوضع قضية الوحدة في سياق فكري شامل يوضح أبعادها العميقة .

الدراسات أنها ساقت الآراء كلها مساقًا واحدًا ، فمع أنك واجد في تلك الدراسات تصنيفًا للآراء بين مثبت ، ومنكر ، لكن دون إشارة إلى (العامل الزمني) ، ودون توقف عند الرأي الأكثر شيوعًا في الدراسات ، في فترة زمنية ما ، فينتهي القارئ إلى الظن بأن الأمر لازال على حاله ، وأن هـذيـن الرأيـيـن ـ أي إنكار فريق للوحدة ، وإثبات فريق آخر لها ـ لازال على حاله أيضًا من القوة عند كلا الفريقين ، بينما يكشف لنا التتبع التاريخي لهده القضية عما يخالف ذلك ، حيث تستوقفنا ملحوظة رئيسة في شأن تلك الدراسات التي عنيت بالوحدة ، وقوام هذه الملحوظة أن الدراسات قد تدرّجت عبر السنين ، من الإنكار القاطع حتى وصلت الآن إلى ما يشبه الإثبات اليقيني التام ، وقد مرت أثناء تدرجها بمرحلة وسطى هي أشبه بحالة من التردد ، والحيرة بين الأمرين ، وسنقف على كل مرحلة لبيانها وتوضيحها .

المرحلة الأولى : مرحلة الإنكار القاطع .

دأب العديدون ممن تناولوا هذه القضية في النقد العربي الحديث على البدء بـ (خليل مطران) حينًا ، وبالعقاد حينًا آخر ، باعتبار أنهما أشهر من دعا إلى تحقيق الوحدة في الشعر ، وقد رافق ذلك نقد لاذع للشعر العربي القديم واتهامه بافتقاد الوحدة ، تعريضًا أو تصريحًا ، بينما كل ذلك لم يكن إلا بمثابة (رجع الصدَى) . وإنما كانت أصوات المشككين تنبعث قبل مطران والعقاد من الضفة الأخرى للبحر الأبيض المتوسط ، من (أوروبا) فهم الذين يقولون ، ومن بعدهم يقتفون ويرددون ، (فالقضية/ الاتهام)إن شئنا الدقة ، كان أول ظهورها على يد المستشرقين المهتمين بالشعر والتاريخ الجاهليين ، ممن قاموا بتحقيق ونشر دواوين شعرية ، أو مجموعات شعرية لبعض شعراء الجاهلية ، ولم يأت اهتمامهم بهذه القضية موجهًا لها في المقام الأول ، وإنما أشاروا إليها في معرض نقاشهم لقضية أخرى كانت أنظارهم متعلقة بها ، وهي مسألة : (رواية الشعر الجاهلي) ، وما استتبع ذلك مما اشتهر لاحقًا باسم : قضية الانتحال ، ومع أنها قضية قديمة قد فرغ القدماء منها ، بواسطة غربلتهم العلمية الرصينة للثروة الشعرية التي وصلت إليهم ، وانتهوا إلى الاطمئنان إلى

قدر كبير صالح من شعر الجاهلية ، ونبهوا إلى المنحول وإلى المشكوك في شأنه[١]. لكنها ولدت ميلادًا حديثًا خبيثًا ، فتحولت من قضية أدبية خالصة ، إلى زلزال ينسف الصروح الشوامخ من قواعدها [٢]، ولو أن الأمة كانت في عهود عزتها ومجدها لما كان لأقوالهم تأثير يؤبه لشأنه ؛ لأن أقوالهم كانت في حدود الخطأ الآتي من فساد المعرفة ، أو في حدود الخطأ الآتي من غلبة الهوى[٣]، لكن الخطر بزغ برأسه ممن استجاب لكتاباتهم من أهل لساننا « ممن لم يكن يملك منهجًا لدراسة الشعر الجاهلي، ولم يستبن له أنه للماضين من علماء أمته منهج ، ولأمر ما أحس بافتقاد المنهج ، وقعدت به همته عن استخلاص منهج يعينه على دراسة ما انتهى إليه من شعر الجاهلية ، وكان لاستدارة الزمان ودولته التي ترفع قومًا ، وتخفض آخرين أثر بليغ في توجهه إلى ما عند هذه الطائفة من الأعاجم»[٤] وأقدم ما وصلتُ إليه من إشارة لدعوى افتقاد القصيدة العربية الجاهلية للوحدة ، أو ما سماه الشيخ محمود شاكر (الفتنة الحديثة) [٥] ما ورد عند المستشرق الألماني نولد كه [٦] في بحث

---

(١) ناصر الدين الأسد ـ مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ـ دار المعارف ، القاهرة، ط٥ ، ١٩٧٨م ، ٤٦٥ ومابعـــدها .

(٢) محمود شاكر ـ نمط صعب ـ ص ٣٦٨

(٣) محمود شاكر ـ المرجع نفسه ـ ص ٣٧٠

(٤) محمود شاكر ـ نفسه ص ٢٩٧

(٥) انظر ـ المرجع السابق ـ ص٢٩٩

(٦) عرّفه الدكتور عبد الرحمن بدوي ، الذي ترجم بحثه بأنه : تيودور نولدكه ، شيخ المستشرقين الألمان ، ولد سنة ١٨٣٦م ، وتوفي سنة ١٩٣٠م ، ويبدو من ترجمته أنه متخصص في اللغات السامية ، والنحو المقارن للغات السامية ، ويأتي في مرتبة تالية اهتمامه بالشعر العربي القديم ، حيث اطلع عليه ونسخ من مخطوطات فينا وليون وبرلين إبان رحلاته إليها «والعجب أنه لم يرحل مطلقًا إلى البلاد العربية والإسلامية رغم أن تخصصه وعمله كان يتعلق بلغات هذه البلاد وآدابها وتاريخها» ص ٣١٠ .
انظر : دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ـ ترجمها عن الألمانية والإنجليزية والفرنسية الدكتور عبد الرحمن بدوي ـ دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١، ١٩٧٩م .

له بعنوان : (من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم) هذا البحث ظهر سنة ١٨٦١م[١]. وفيه عرض لبناء القصيدة العربية الجاهلية ووحدتها في معرض حديثه عن رواية الشعر الجاهلي ، فقال : « ومن ناحية أخرى ، فإن تخلخل تركيب القصائد العربية ساعد على سقوط بعض الأبيات والمواضع أو التغيير في ترتيبها ، فلو لم يكن ترتيب الأجزاء اعتباطيًّا ، ولو لم يكن بناؤها مفككًا ـ كما يعتقد الناس عادة فإن الشكل الحالي للقصائد حيث يعوز كل خيط للاهتداء به في الترتيب ـ كان سيكون أكثر إحكامًا ورسوخًا »[٢].

هذا الرأي ذاته وهو أن (تفكك القصيدة الجاهلية) وافتقادها للبناء المتماسك يجعلونه هو أس البلاء ، وهو سبب تبعثرها وتناثرها إلى قطع مرة ، أو تجمع قطع متشظية من قصائد متعددة في قصيدة واحدة ، بينما الضد هو ما حدث ، وما قالوه هو الاستثناء ، فبناء القصيدة المحكم ينفي الدخيل ـ لوكانوا يعلمون ـ واستشهادهم بأبيات (تأبط شرًا) التي يزعمون أنها ضُمَّتْ إلى معلقة امرئ القيس ، ويجعلون ذلك مثالاً على ضم قطع منعزلة ذات مصادر مختلفة إذا سمحت بذلك الوزن والقافية [٣] ، ولكن حين ننظر في الديوان نجد أن هذه الأبيات لم يروها الأصمعي ولا الضبي ، وأن الذين رووها نبهوا إلى أنها ليست لامرئ القيس ، وأن هناك شبه إجماع على ذلك ، كقول التبريزي : « وروى بعض الرواة هاهنا أربعة أبيات ، وذكر أنها من القصيدة ، وخالفه فيها سائر الرواة » [٤] فهذا المثال هو الاستثناء الذي يثبت القاعدة ، جعلوه هو القاعدة ، بينما الحق أن إحكام البناء هو وسيلة عقلية لابد أن الشاعر استخدمها في سبيل حفظ وسيرورة إنتاجه الشعري ، ولو كان الأمر كما قالوا لما غاب هذا التهديد الخطير للقصائد عن أذهان الشعراء عبر عهود متطاولة ، فأقل تأمل

---

(١) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ـ ص ١١

(٢) المرجع نفسه ـ ص ٢٣

(٣) بحث نولدكه السابق ـ ص ٢٣

(٤) ديوان امرئ القيس ـ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص ٣٧٢ .

سيجعلهم يكتشفون ذلك ، ويسارعون لمعالجة هذا الخلل الفادح الذي يذهب بالتفرد ، وبكل ماجهد الشاعر في تحصيله ، وبناء سمعته الفنية من خلاله .

يلي نولدكه ـ تاريخيًا ـ ڤلهلم ألفرت [١] في بحثه الذي يحمل عنوان «ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة» صدر سنة ١٨٧٢م [٢] تتردد في بحثه المزاعم ذاتها عن افتقاد الوحدة في القصيدة الجاهلية ، وأن اتسامها بهذا القصور والنقص اللاصق في أصلها أدى إلى إمكانية تبعثرها إلى قطع متعددة ، إذ يقول : «ولن يخطئ المرء إذا قال إن القصيدة إذا لم يكن فيها ارتباط باطن يربط الأجزاء بعضها ببعض فإنها تتفكك إلى أجزاء مختلفة ، إن هذا نقص لاصق بأصله ، وقد تلافته الصنعة الشعرية المتطورة فيما بعد ، وهنا يكمن الخطر في توهم أن القصيدة كل كبير متماسك» [٣] ويكرر ذلك بقوله : «لقد رأينا حقيقة الحال فيما يتعلق بالارتباط بين أجزاء القصيدة الواحدة ، أن هذا الارتباط مفكك في مجموعه ، إذا لم نرد القول إنه اعتباطي» [٤] ويتناول بالتشكيك قدرات العلماء في القرن الثاني الهجري : «فهل كان في استطاعة حتى علماء اللغة والعارفين بالشعر من الطراز الأول ، وقد وجدوا في القرن الثاني الهجري أن يعتقدوا في صحة قصائدٍ ارتباطها الباطن غير موجود ، وقد رتبها الراوي على حسب هواه . أما عن صحة لغتها فكانوا يملكون الحكم ، لكنه حكم ، غالبًا ما أخطأ ، لكن لم يقدروا على الحكم على ارتباط بين الأجزاء المختلفة في القصيدة الواحدة ، ولاحتى على ارتباط الأبيات المفردة في كل واحد من هذه الأجزاء» [٥] وبعد أن أثار عجاجة من الشك عن عمل النقاد

---

(١) مستشرق ألماني ولد سنة ١٨٢٨م ، وتوفي سنة ١٩٠٩م ، يكتب اسمه بالعربية على ما نشر من الدواوين : وليم بن ألورد ، انظر : عبد الرحمن بدوي ـ دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ـ ص ٣١٣

(٢) المرجع نفسه ـ ص ٤١ ، وأعيد طبع هذا البحث سنة ١٩٧٢م

(٣) المرجع نفسه ـ ص ٦٦

(٤) المرجع نفسه ـ ص ٦٩

(٥) المرجع نفسه ـ ص ٦٨

القدامى ، أخذ في تمجيد علمه ومقدرته هو وغيره من المستشرقين بطريقة فيها من التذاكي المكشوف ما فيها ، فتواضع أولاً بذكر افتقاده القدرة على الحكم بين شاعرين يصفان ناقة ، أو فيما يتصل بذكر المواضع ، وأن هذا مما يحسنه النقاد القدامى ، وهي أمور ـ كما يبدو جليًّا ـ لاتتصل بجوهر الشعر ولبابه ، أما حين جاء إلى إدراك الارتباط بين أجزاء القصيدة ، وهو من أرفع أبواب فهم الشعر وأجلها ، نسب هذه القدرة لنفسه ، وجرَّد منها علماءنا الأوائل بعجرفة متناهية ، يقول : «لكن فيما يتعلق بالحكم على الارتباط بين أجزاء القصيدة وأبياتها فإننا أقدر كثيراً من اللغويين العرب»[1] ويلح على ذلك فيقول : «ونحن أقدر على الحكم على ترابط القصيدة ومجموعها والعلاقات بين مختلف أجزائها من أولئك اللغويين ؛ إذ لدينا شعور بالحاجة إلى الارتباط الباطن ، أما أولئك فاقتصروا على امتحان التعبير المفرد» [2] وينتهي إلى أنهم «إنما يهتمون بجزيئات وتفاصيل فحسب ، ونحن وقد تعودنا على المعالجة النقدية للمواد ، صرنا ميالين للشك والاتهام منذ البداية ، فنحن نجد تناقضات ومحاولات وثغرات وإضافات غير مقبولة ، لم تخطر ببال أولئك العلماء السذج»[3].

ففي مجمل كلامه هناك مقارنة بين علماء ق ٢هـ وبين المستشرقين المشتغلين بالشعر العربي القديم ، والمقارنة تنتهي إلى تقديم المستشرقين على أولئك العلماء الذين يوصفون بالسذاجة والنظر الجزئي ، والاشتغال بالتفصيلات التي لاتمس جوهر الشعر ، والخلاصة لما قال إن شعراء الجاهلية ما خلَّفوا لنا إلا قصائد لاترابط بينها ، بل جاء توالي الأبيات (اعتباطيًّا) وتبعهم في ق ٢هـ نقاد ورواة أسوأ حالاً ، نظرهم جزئي سطحي ، فهذه الأمة بشعرائها وعلمائها تتسم بافتقاد القدرة على التفكير المترابط ، وافتقاد القدرة على الإدراك

---

(١) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ـ ص ٧٤

(٢) المرجع نفسه ـ ص ٧٥

(٣) نفسه ـ ص ٧٥

الشمولي الكلي ،وهذا ليس افتراء على المستشرق بل عرض لما قال ، وكل تلك الآراء منه ، وممن سبقه ، وممن تلاه من المستشرقين [1] سرت مسرى لعاب الأفاعي في مسيل فرات ، حتى سممت كتابات كثير من الباحثين من أهل لساننا ، وصارت مدخلاً هائلاً للحكم على عقل الأمة العربية بالقصور ، مقارنة بالعقل الغربي المتفوق ، مثل ما ورد عند أحمد أمين من أن العقل العربي لاينظر للكون نظرة شاملة تحلل أسسه وعوارضه ، وأن هذا يبرز في الأدب العربي الذي يعاني من ضعف المنطق ، وعدم تسلسل الأفكار ، وقلة ارتباط بعضها ببعض ارتباطًا وثيقًا ، حتى لو عمدت إلى القصيدة ، خاصة في الشعر الجاهلي ، فحذفت منها جملة أبيات ، أو قدّم متأخر ، أو أخّر متقدم ؛ لن يلحظ القارئ أو السامع ذلك» [2] وهكذا طلع قرن الشيطان ، وتوالت

---

(١) كذلك من المستشرقين الذين وصفوا القصيدة العربية بأنها أجزاء متفرقة وأن الوحدة ليست للقصيدة ، ولكن للبيت : كارل بروكلمان ـ تاريخ الأدب العربي ، نقله إلى العربية : عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، مصر ، ط٤ ، د ت ـ ١ / ٥٧ .
غوستاف جرينباوم ـ دراسات في الأدب العربي ـ ترجمة : إحسان عباس ، وأنيس فريحة ، محمد يوسف نجم ، كمال يازجي بيروت ، مطبعة الحياة ، ١٩٥٩م ـ ص١٤.
رينولد نيكلسون ـ تاريخ العرب الأدبي ـ سنة ١٩٧٠م .
وقد تناول قضية الشعر المنحول عند حديثه عن رواية الشعر الجاهلي ، فكان من أسباب الانتحال ـ حسب رأيه ـ ما يرتبط بطبيعة تركيب القصيدة الجاهلية من تفكك ، وحاجة للترابط المنطقي ، انظر : يحيى الجبوري ـ المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان . ط١ ، ١٩٩٧م ـ ص ٣٧ .
وانظر كذلك : دائرة المعارف الإسلامية ـ ترجمة : أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد ، وعبد الحميد يونس ، دار الفكر ـ د ط ، د ت . ١٣ / ص ٣٠٦ ومابعدها حيث وردت عبارات مثل : «وكل بيت من الشعر وحدة كاملة بذاتها ، ولهذا كان الشعر العربي في أساسه مفتتًا . وهو شعر وصفي ، ولكن الوصف فج . . وحاصله في نظرنا نحن الغربيين غريب ، بل ممجوج» .

(٢) فجر الإسلام ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١٠ ، ١٩٦٩م ـ ص ٤٢ ومابعدها وقد بدا تأثره بالمستشرقين في قوله ص ٤١ : «لاحظ بعض المستشرقين أن طبيعة ==

الكتابات من أبناء الثقافة العربية شعراء ونقادا ، ومن لم يكن متأثرًا بكتابات المستشرقين ، لم يسلم من الانبهار بالأدب الغربي وجمالياته ، مع انحسار الإعجاب بالشعر العربي القديم فالشعراء ، بدءًا من : خليل مطران [١] مرورًا بأبي القاسم الشابي [٢] وانتهاء بنزار قباني [٣] والنقاد من : العقاد [٤] ومحمد

== العقل العربي لاتنظر إلى الأشياء نظرة عامة شاملة ، وليس في استطاعتها ذلك» ثم يمضي مؤيدًا ذلك حتى يقول في صفحة ٤٢ : «هذه الخاصة في العقل العربي هي السر الذي يكشف لك ماترى في أدب العرب حتى في العصور الإسلامية من نقص وماترى فيه من جمال» ، وقد تكرر هجوم أحمد أمين على الشعر الجاهلي في كتابه : النقد الأدبي ـ ١/٢٥٠ .

وأفرد للطعن فيه كتابه : جناية الشعر الجاهلي على الأدب العربي ، في سنة ١٩٣٩م وقد أبرز حلقة التأثر هذه الدكتور محمد أبو موسى حيث يقول مبينًا مصدر العديد من الأفكار التي شاعت في أوساط المثقفين فصرفتهم عن أدبهم وثقافتهم : «وقد انحدرت في تصوري من تلك الدراسات التي نهض بها جماعة المستشرقين ، وأساتذة الأدب العربي من الغربيين في الجامعات المصرية وتركوها وقد اتصلت بآثار رجال كبار في حركتنا المعاصرة ، فالمرحوم طه حسين لم يفلت من تأثير مرجليوث في ضلاله زيف الشعر الجاهلي «انظر : قراءة في الأدب القديم ـ مكتبة وهبة ، ط٢ ، ١٩٩٨م ، ص ٢١ .

(١) ورد رأيه في مقالة له في المجلة المصرية ، العدد الثاني ـ سنة ١٩٠٠م ، وصف فيها القصيدة العربية بالتفكك وافتقاد الترابط ، ومقال آخر له سنة ١٩٠١م كرر فيه وصف الشعر العربي بالمنظومات التي لاروابط بينها ، انظر : حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي ـ ص ٨٦ وما بعدها .

(٢) جاء رأيه في محاضرة له بعنوان : الخيال الشعري عند العرب ، ألقاها عام ١٩٢٩ أخذ فيها على القصيدة العربية أنها تعج بالمتناقضات التي لم يؤلف بينها على خلاف القصيدة الغربية ، انظر : حياة جاسم – المرجع نفسه ـ ص ٨٦ وما بعدها .

(٣) جاء رأي نزار قباني في كتابه : الشعر قنديل أخضر ـ بيروت ، ١٩٦٣م ـ ص ٢٣.

(٤) انبثت آراء العقاد عن ذلك في عدد من كتبه ، مثل : نص ورد في كتابه : (مراجعات في الآداب والفنون) كان فيه شديد الوطأة على القصيدة الجاهلية ، حين وصفها بأنها : «في الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة» انظر : ص ٨٥ . ==

مندور [١] ، ومحمد غنيمي هلال [٢] ومحمد مصطفى بدوي [٣] وغيرهم ، تجد الطعن والتشكيك ذاته في القصيدة الجاهلية ، بل يتجاوزه إلى الشعر العربي كله ، وأحيانًا إلى العقل العربي كله .

== كذلك في كتابه : (ساعات بين الكتب) حين قارن الشعر الإنجليزي ، والشعر العربي ، وانتهى إلى قوله : « ترى الارتباط قليلاً بين معاني القصيدة العربية ، ولاترى قصيدة إنجليزية تخلو من رابطة تجمع أبياتها . . ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة» منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا د ط ، ١٩٧٩م ، ص ٤٩٠ .

وكذلك إشاراته الواردة في : (الديوان) الصادر سنة ١٩٢١م .

وقد أفضى به تقديمه للشعر الغربي الذي يراه متحليًا بالوحدة العضوية ، على الشعر العربي الذي يفتقر إليها ، وأن ذلك نابع من الفرق بين العقليتين ، أفضى به كل ذلك إلى أن أرجع عبقرية ابن الرومي إلى عقليته اليونانية ، وذلك في المقدمة التي كتبها لمختارات كامل الكيلاني من ديوان ابن الرومي ، حيث يقول : « فالرومية هي أصل هذا الفن الذي اختلف به ابن الرومي عن عامة الشعراء في هذه اللغة» انظر : يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ص ٤٤٤

ويذكر بكار أن العقاد ربما أعاد النظر في هذا الأمر ، حيث لانجد هذا التصريح في كتاب العقاد : (ابن الرومي حياته وشعره) .

(١) حيث يرى أن أدب العرب أدب جزئيات ، وحدتها البيت لا الفكرة ، انظر : النقد المنهجي عند العرب ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د ط ، د ت ـ ص٥٣، حيث يقول عن العرب « وأدبهم أدب جزئيات ، وحدتها البيت ، لا الفكرة . .» .

(٢) في كتابه : (النقد الأدبي الحديث) ـ دار نهضة مصر ، د ط ، د ت ، حيث رفض رفضًا قاطعًا أن يكون في القصيدة الجاهلية وحدة عضوية : « فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل من الأشكال لأنه لا صلة بين أجزائها» ص ٣٧٤ ، أما ظهور الوحدة العضوية في الشعر العربي الحديث ، فهي «من بواكر تأثرنا المحمود بالغرب» ص ٣٨١ .

(٣) في كتابه : دراسات في الشعر والمسرح ـ دار المعرفة ، ط١ ١٩٦٠م ، ص٢٠ حين تحدث عن الوحدة العضوية وانتهى إلى أن الشعر الجاهلي لم يحقق مثل هذه الوحدة .

وقد حلّل مصطفى ناصف هذا الصدع الذي حدث عند النقاد العرب المحدثين وذكر : «أن الرواد أرسوا دعائم الاغتراب عن التراث الذي كانوا حريصين عليه ، ورب حريص ضل الطريق» [1] وأن «العقاد بلغ ما أراد من فتح القلوب المغلقة على أذواق معينة ،وبلغ مالم يرد من صد الناس عن كثير من الشعر العربي» [2] وهذا لأنه : «لم يكن متوقعًا في أمة مغلوبة أن تستبقي الإحساس التقليدي الذي ورثته عن آدابها وفنونها» [3] .

ولكن هل عُرِفَ عن واحد من كل هؤلاء أنه قدّم دراسة واحدة عميقة وشاملة تحلل الشعر الجاهلي تحليلاً يقوم على منهج علمي رصين مستمد من الشعر الجاهلي ذاته ،ولذلك المنهج معالم واضحة تفضي إلى الاطمئنان إلى نتائجه ؟

إن التاريخ يجيب بالنفي ، فالأحكام صدرت تأثرًا بما قاله الآخرون ممن ليسوا من أهل هذا اللسان ، ومهما بلغ علمهم واجتهادهم ، فإن العلماء من أهل اللسان هم وحدهم القادرون على إصدار مثل هذه الأحكام الخطيرة الشأن على أدب أمتهم التي ينتمون إليها ،ولو قدرنا أن الوضع قد تغيرت فيه الأدوار ، فالعقاد ـ مثلاً ـ المطلع على الأدب الإنجليزي ، هل يقبل منه الإنجليز ـ مهما بلغ علم العقاد بأدبهم ـ أن يصدر أحكامًا جليلة الشأن تمس جوهر أدبهم؟ ثم هل يعقل أن يتجاوزوا السماح له بذلك إلى أن يتبنوا أحكامه وآراءه ، وأن يرددوها دون تمحيص ونظر؟ أي هزيمة كانت ترهق وجدان وعقل ذلك الجيل من النقاد والشعراء ؟! واستشرى الداء واستفحل ، فانداحت التهمة إلى الكثير من الكتب والأبحاث ،التي تناولت تاريخ الأدب ونقده عبر القرون [4]،

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ دار الأندلس ، ط٢ ، ١٤٠١هـ ، ١٩٨١م ـ ص ٢٤ .

(٢) المرجع نفسه ـ ص ٣٦ .

(٣) المرجع نفسه ـ ص ١٥ .

(٤) على سبيل المثال لا الحصر :

١ - حنا الفاخوري ـ تاريخ الأدب العربي ـ المطبعة البولسية ، د ط ، د ت . ==

بل تسربت في بعض الأحيان إلى مناهج التعليم العام الذي تثقف به الناشئة الغرّة [1] ، بل صار عند البعض قضية بديهية لانقاش فيها ، وقد ضرب الشيخ

==يقول عن القيمة الفنية للشعر الجاهلي : « فالشعر الجاهلي يكاد يخلو من المنطق والترتيب العقلي فليست للقصيدة وحدة تأليفية في أكثر الشعر الجاهلي . . ولأجل ذلك كان أسلوب القصيدة في بنائها متفككًا » ص ٦٢ ، ٦٣ بل منذ أن بدأ حديثه عن الأدب عامة في بداية الكتاب وعلاقة هذا الأدب بالروح العربية ذكر أن هذا الأدب مرآة للعقل البدوي الذي لاينظر إلى الأشياء نظرة عامة شاملة فيغلب على أدبه الفطرة والطبع أكثر من الاكتساب والجهد ، وقد كان ذلك سبب نقص في الأدب العربي إذ ضعف المنطق والتسلسل في قسم من شعره ومؤلفاته الأدبية ، نفسه ص ٤٣ .

٢- شوقي ضيف ـ العصر الجاهلي ـ دار المعارف ـ القاهرة ، ط٨ ، د ت في حديثه عن الخصائص المعنوية للشعر الجاهلي : « وما أشبه القصيدة عندهم بفضائهم الواسع الذي يضم أشياء متباعدة لاتتلاصق . . فتوالت الموضوعات فيها جنبًا إلى جنب بدون نسق ولانظام ولامحاولة لتوجيه فكري ، إنما هي موضوعات أو أشكال متجاورة يأخذ بعضها برقاب بعض في انطلاق غريب كانطلاق حياة الشاعر في هذا الفضاء الصحراوي » ص ٢٢٤ .

أما في كتابه : « في النقد الأدبي » دار المعارف بمصر ـ ط٧ ، دت فيأتي كلامه أكثر حدة نافيًا الوحدة عن القصيدة الجاهلية : « وعلى هذا النحو تألفت القصيدة الجاهلية من أبيات متجاورة متناثرة كأبيات الحي وخيامه ، فكل بيت له حياته واستقلاله ، وكل بيت وحدة قائمة بنفسها وقلما ظهرت صلة وثيقة بين بيت سابق ولاحق ، وبذلك فقدت تلك القصيدة وحدتها لامن حيث الموضوعات المتباينة التي تنتظم فيها فحسب بل أيضًا من حيث الأبيات في الموضوع الواحد ، فهي تتجاور مستقلاً بعضها عن بعض » ص١٥٥

(١) من الأمثلة على ذلك ماورد في منهج الأدب العربي للصف الثاني ثانوي ط ٢٠٠٧م أثناء الحديث عن التجديد في الشعر العباسي جاء لمز الشعر الجاهلي : « فقد التحمت القصيدة بعد أن كانت أقسامًا لايربط بينها رباط نفسي أو فكري إلا ماندر » ص ٢٤ .

محمود شاكر لنا مثلاً محزنًا بصاحب ذلك المقال الذي لم يجد مثلاً يضربه على التفكك والتبعثر أوضح من قصائد الشعر القديم .[1]

وهذه المرحلة لايزال لها عجاجها الذي يبدو بين حين وآخر .

المرحلة الثانية : مرحلة الحيرة ، والتردد في قضية الوحدة بين النفي عن بعض الشعر والإثبات لبعضه الآخر .

وهذه المرحلة ظهرت بعد المرحلة الأولى زمنيًّا ، ثم استمر الاتجاهان فيما بعد معًا في الساحة النقدية ، ومن أشهر الباحثين المنتمين لهذه المرحلة : محمد زكي العشماوي ، ومحمد النويهي ، وقد قدما دراسات قيمة ، حللوا خلالها بعض قصائد الشعر الجاهلي ، واتصفوا بامتلاك معرفة أوسع بالشعر الجاهلي ، تتفوق على ماكان لدى الباحثين الذين ظهروا في المرحلة الأولى ، والذي يظهر لي أن مبعث حيرتهم أنهم كانوا بين أمرين : بين قصائد جاهلية أدهشتهم بفنها الجليل ، وما يترقرق على صفحاتها من جودة الشعر ، ومن البناء المحكم ، والوحدة الرفيعة ، وبين ركام هائل من الأحكام التي تحطّ من هذا الشعر ، وتسمه بالتفكك والتبعثر ، وهي أحكام تحاصرهم أينما قرأوا لمن سبقهم من الباحثين المحدثين ، عربهم وعجمهم ، إلا القليل النادر[2] ، وفوق كل ما سبق هناك مشكلة المنهج الذي في ضوئه ينبغي أن تتم دراسة

---

(١) أورده الشيخ نقلاً عن مجلة المصور ، ١٢ ديسمبر ـ ١٩٦٩م ، حيث يقول الكاتب : « فالمقال ، أي مقال فيما أظن ، بناؤه الفكرة المجملة الأساسية فيه ، وليست فقراته منفصلة بعضها عن بعض ، إنه ليس قصيدة من قصائد الشعر القديم ، يمكن أن نناقش ونعلق على كل بيت من أبياتها بمفرده معزولاً عن سائر الأبيات» انظر : نمط صعب ونمط مخيف ـ ص ٣٢٠

(٢) من الكتب التي ذكرت في ثبت المراجع لدى العشماوي : محمد غنيمي هلال ـ مدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، دراسات في الشعر المسرحي ـ محمد مصطفى بدوي ، محمد مندور ـ النقد المنهجي عند العرب ، نزار قباني ـ الشعر قنديل أخضر وهي دراسات تنتمي للاتجاه الأول ذي الإنكار الحاد القاطع .

القصائد ، فالعشماوي مثلاً تبنى رؤية قائمة على مبادئ فنية لباحث إنجليزي هو (كولردج)[1] وحاول جاهدًا أن يبحث عما يتفق وهذه الرؤية ذات المبادئ المحددة في القصائد الجاهلية ، بينما السبيل هو أن تقرأ الشعر الجاهلي قراءة متبصرة ليُستخرج منه المنهج الذي تدرس قصائد هذا الشعر من خلاله ، وهو عين ما فعله (كولردج) فهو لم يستخرج المنهج أولاً ، ثم بحث عما يوافقه في الشعر ثانيًا ، بل العكس هو الصحيح ، والعشماوي ذكر ذلك في كتابه ، حيث أشار إلى أن «تأمل كولردج العميق لشعر (ورد زورث) الذي كان بمثابة الشرارة الأولى التي كشفت له عن وجود قدرة خاصة لدى الشاعر هي التي تمكنه من الخلق الأدبي ، وهي التي تحقق لديه جوًّا مثاليًّا خاصًّا ، فكانت هذه الشرارة الأولى هي التي مهدت السبيل لكولردج أن يطيل البحث والنظر والتأمل حتى يحدد مدلول هذه القدرة الخاصة التي تحقق الجو المثالي في القصيدة والتي سماها بعد ذلك بملكة الخيال» .[2]

وبعد أن يستعرض نظرية كولردج ، يشرع في النظر إلى حال الشعر العربي القديم ، في مبحث : «الوحدة العضوية في القصيدة العربية»[3] وبعد أن يذكر رأي طه حسين المثبت للوحدة في الشعر الجاهلي يقول : «لانستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه طه حسين وأن نأخذ من هذا تعميمًا فنزعم أن في القصيدة العربية القديمة وحدة عضوية بهذا المعنى الذي كشفت عنه الفصول السابقة»[4] وبعد استعراض أمثلة مجتزأة من قصائد جاهلية متعددة ، يصل إلى تحديد

---

(١) هذه الرؤية هي ما عرف بـ (نظرية الخيال عند كولردج) وفيها ثلاثة موضوعات رئيسة هي : الفرق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي ، والفرق بين الخيال والتوهم ، ثم تحقيق الخيال لوحدة العمل الفني ، أو : الوحدة العضوية ، انظر : كولريدج ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر ، سيرة أدبية ـ ترجمة : عبدالحكيم حسان ـ دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م ، دط ـ ص ٢٤٠ ، ص٢٥١ .

(٢) محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ـ ص ٦٤ .

(٣) محمد زكي العشماوي ـ نفسه ـ ١٢١ ومابعدها .

(٤) المرجع نفسه ـ ص ١٢٣

الوحدة التي في الشعر الجاهلي حسب رأيه وأنها : «وحدة الصراع من أجل الحياة»[١] ولكن يستدرك بأن هذا «لايعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية» [٢]وأن ما تحقق في معلقة لبيد ، من وجود خيط شعوري واحد هذا لايتحقق في كل قصائد الشعر الجاهلي ويبدأ في تحليل معلقة لبيد[٣] ، وفي ختام تحليله يؤكد أن «هذه القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها وتنوع فقراتها ، وخروجها من وصف الأطلال إلى الناقة إلى الفخر بالنفس والقبيلة قد استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر في كل بيت من أبياتها» [٤]وهنا يطرح الباحث تساؤلاً جوهريًّا : «ما علاقة الإحساس بالعصر ، وإدراك الحياة الإنسانية من ورائه وموضوع الوحدة التي نبحث عنها في القصيدة العربية» ويجيب : بأن «هناك علاقة وثيقة وإيجابية بين الإحساس بالعصر ، وبين الوحدة العضوية التي حددها لنا كولردج» [٥] ويعود للتساؤل : «هل تحقق مثل هذه الوحدة ـ يقصد وحدة الإحساس بالعصر ـ هل تحقق مثل هذه الوحدة في معلقة لبيد معناه تحقق الوحدة العضوية في قصيدته ؟ . . . لوصح هذا لكان الشعر الجاهلي كله محققًا للوحدة العضوية ، وهذا ما لانستطيع أن نذهب إليه» [٦] ، ولكنه بعد بضعة أسطر يقول ، وكأنه يناقض نفسه : «ونشهد لقد استطاعت معلقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة» [٧] ويجعل مرد ذلك إلى «قدرة القصيدة على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورها ، وكلماتها ، وخصائص أسلوبها ، ذلك الأسلوب التركيبي الذي يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات ، والذي ينشأ من الصراع

---

(١) محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ـ ص ١٤١
(٢) المرجع نفسه الصفحة نفسها
(٣) المرجع نفسه ـ ص ١٤١ وما بعدها
(٤) المرجع نفسه ـ ص ١٧٨
(٥) محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ـ ص ١٧٩
(٦) محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ـ ص ١٨٠
(٧) المرجع نفسه ـ الصفحة نفسها

بين ماهو منطقي وبين ما هو غير منطقي ، بين اللاوعي الفردي ، واللاوعي الجماعي» [١] .

ويضم معلقة (طرفة بن العبد) إلى الحكم ذاته ؛ لسيطرة عاطفة واحدة على القصيدة كلها ، في حالة حذف جزئية (وصف الناقة) من المعلقة [٢] ، متابعًا في ذلك لما قاله طه حسين من قبل ، [٣] وفجأة نجده يقلّص حكمه السابق الذي نصَّ فيه على تحقق الوحدة العضوية في معلقة لبيد ، وما استبقاه من معلقة طرفة ؛ فيجعل ما في هاتين المعلقتين (نواة الوحدة العضوية)، فحسب ، ويزيد بأن هذا ما لانظفر به في سائر المعلقات ، أو غير المعلقات [٤] ، مكتفيًا بالاستشهاد في هذا المقام على جزئية لاتتجاوز ثمانية أبيات من معلقة امرئ القيس ، [٥] وحين يصل إلى رصد نتائج مبحثه ينصُّ على أنه لايذهب إلى ما ذهب إليه بعض النقاد المحدثين من الإنكار التام لوجود الوحدة العضوية في الشعر الجاهلي ؛ لأن حكمًا كهذا لايلقى إلا بعد «استقصاء لقصائد الشعر الجاهلي بعامة ، وقبل دراستها دراسة تحليلية لاتقف عند الشكل الظاهري» [٦] ولكن في الوقت نفسه لايذهب إلى أن الوحدة العضوية متحققة في كل قصائد الشعر الجاهلي ، « إنما على النقيض قد لاتتحقق إلا في القليل منها» [٧] دون أن يبين الأساس العلمي الذي بُنِيَ عليه هذا الحكم العام الخطير ، وهو الذي طالما أكّد أنه لايجوز إلقاء أحكام عامة إلا بعد استقصاء للشعر الجاهلي بعامة ودراسته دراسة تحليلية ، ولم يذكر أنه قام بأي من هذين العملين

---

(١) محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ـ ص ١٨٠ ، ١٨١

(٢) العشماوي ـ المرجع السابق ١٨٢

(٣) حديث الأربعاء ـ دار المعارف ، القاهر ، ط١٤ ، دت ، ج١/ ٥٨ ، ٥٩

(٤) العشماوي ـ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ـ ١٨٣

(٥) نفسه ـ ص ١٨٤

(٦) نفسه ـ ص١٨٧ ، ١٨٨

(٧) نفسه ـ الصفحة نفسها

الموضوعيين قبل إصدار حكمه السابق الذكر ، وفي نهاية المطاف يثوب إلى حذر الباحث الجاد وتثبته ، فيجعل مفتاح القضية في الشعر : « ومن ثَمَّ لايمكننا أن نذهب إلى القول بتجريد الشعر القديم من الصور الإيحائية ، أو من الكيان العضوي للقصيدة ، والأمر يتوقف دائمًا على القصيدة التي بين أيدينا » [١] « والأمر في النهاية مرده دائمًا إلى النص الذي بين أيدينا » [٢] ولقد حرصت على عرض رأي العشماوي بتفصيلاته ، وتساؤلاته ، ليتضح ما بدا في بحثه من مراوحة بين ما تنزع إليه نفسه كباحث جاد قدير يحرص على التثبت والاستقصاء ، وبين ما يخنق ذلك النزوع من سُحُبِ التشكيك التي علقت بالشعر الجاهلي ، وتراكمت حول سمعته الفنية ، حتى حالت بين هذا الشعر وبين أن يُنظر إليه نظرة موضوعية علمية منصفة ، لاتثقلها أغلال الأحكام المسبقة التي لم تقم على منهج علمي مكين .

وممن يمثل هذه المرحلة باحث ثان هو الدكتور محمد النويهي ، في كتابه : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه [٣] ، ويقع في جزأين ، حلل فيه تسع قصائد ، وبضع مقطّعات ، وبعض الأبيات المفردة ، وهذا يدل على اتساع دائرة فحص الشعر الجاهلي شيئًا ما[٤].

فكلما اتسعت دائرة الفحص والتحليل تَجَلَّتْ قَسَمَات وحدة ذلك الشعر شيئًا فشيئًا .

ولكنك لاتزال تلمح الحيرة ذاتها ، ويحسن بنا استعراض رؤيته كما بدت من خلال كتابه هذا . حيث عَبَّرَ في مطلع كتابه عما تعانيه الدراسات النقدية الحديثة من افتقاد الفهم الدقيق للشعر الجاهلي ، وقد نتج عن ذلك أحكام غير دقيقة ، ثم صارت هذه الأحكام شائعة ، بينما لايقوم كل ذلك على معيار من

---

(١) العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ـ ص ١٩٥

(٢) نفسه ـ الصفحة نفسها .

(٣) الكتاب صادر عن الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ د ط ، ١٩٦٠م

(٤) لأن العشماوي درس معلقة لبيد ، وجزء من معلقة طرفة .

الشعر ذاته ، وهو ما وعد الباحث بتلافيه بتقديم دراسة تبنى على تحليل لهذا الشعر ، وبحذر الباحث الجاد ينبِّه إلى أن أحكامه في دراسته لا ترقى إلى درجة البرهان القاطع ، ولاتزيد على درجة التدليل والتمثيل ؛ لأن الشعر الجاهلي لم يحظَ بعدُ بدراسة استقرائية وافية تتيح لنا الانتقال إلى الطريقة الاستنتاجية ، فالأحكام إذن قائمة في أغلبها على الافتراض والحدس والتعميم الذي لايستند إلى جزئيات كافية[1]. ويستوقفنا أن الباحث لم يطرح مطلقًا فكرة (الوحدة) في بدء كتابه ، واستمر على ذلك حتى أتمّ الفصل الرابع دون أن تشغله هذه القضية ، حتى إذا ما بدا في شرح قصيدة كاملة ـ وهو أمر لم يفعله إلا من مطلع الفصل الخامس ـ أخذت تتجمع نذر التساؤل والحيرة في الأفق ، وهي تساؤلات لم تشغله أيضًا وهو يحلل المقطع الأول من قصيدة الحادرة : (النسيب) وإنما هزته هزًّا في مطلع الفصل السادس حين انتقل الشاعر إلى (الفخر القبلي) ، أي حين أخذ الشعر يقفز قفزاته الجبارة بين مخارم جبال الشعر ، عندها اضطرب حال الناقد ، وحاول أن يقبض على العنان ، وصار يعاني من شراسة الشعر ومشاكسته ، بعد أن ظن فيه السلاسة والإذعان والانقياد من أول الأمر ، عندها نَدَّتْ عنه عبارات هي أشبه ما تكون بصرخة الاستغراب والاستنكار الأولى في الكتاب ، يقول : «فالحادرة بعد أبياته الثمانية التي قرأناها في النسيب ينتقل فجأة إلى الفخر بقبيلته» [2] ولايمتعه ذلك فيقول : «والذي يقلل من إعجابنا بهذه الأبيات هو ما ترغمنا عليه من الانتقال المفاجئ من فن إلى فن آخر لاتراه أذواقنا منسجمًا معه . . ما أجفى هذا الانتقال من أنين الشكوى ، وتباريح الوجد ، إلى رنة الانتصار»[3] أما ربط الشاعر بين المقطعين بتوجيه الخطاب إلى الصاحبة ذاتها فيراه :

---

(١) بتصرف عن محمد النويهي ـ الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ـ القاهرة الدار القومية ـ ١٩٦٠م ـ ١/١١-٢٦

(٢) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ـ ١/٢١١

(٣) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ١/٢١٢

«في غاية السذاجة» فيدفعه ضيقه من قسوة الانتقال إلى إصدار حكم ليس على هذه القصيدة فحسب ـ مع أنه لم يتم تحليلها بعد ـ بل على الشعر العربي القديم كله! حيث يقول : «وهذا كله يؤدي بنا في النهاية إلى إصدار حكمنا الذي نصدره كثيراً على شعرنا القديم وهو : خلو القصيدة من الوحدة الفنية ، كما نفهمها في العصر الحديث»[1] ويعتذر للشعر القديم بأن أهله غير مطالبين بمثل هذه المقاييس التي نطالب بها شعراء زماننا[2]، ولكن حين نصل معه إلى الفصل السابع ، حين يستعيد الناقد طربه للقصيدة ، يصبح الرابط بتوجيه الخطاب للصاحبة الذي رآه قبل ذلك في غاية السذاجة ، يصبح فيه حلاوة مضاعفة بتكرار اسمها الرشيق للمرة الثالثة ، وأنه يحدث تآلفًا موسيقيًّا بين أقسام القصيدة يساعدنا على تحمل انتقاله من موضوع إلى موضوع ، ويقنعنا بحبه الكبير لصاحبته[3]. مثل هذه الآراء التي يشوبها التذبذب تدفعنا نحو افتراض لانملك أن نصل فيه إلى اليقين ، فلعل الناقد كان يحلل القصيدة بيتًا بيتًا ، دون أن يسبق ذلك قراءة تحليلية شاملة لها ، فهل أعجله أمر ما فكان يسجل ما يظهر له من المرحلة الأولى من التحليل ، ثم إذا استمر في تحليله فاجأه أمر آخر قد لايفطن إلى مخالفته لما سبق أن أثبته ؟ الله أعلم أي ذلك كان ، وحكمه السابق دليل من الأدلة على ذلك .

والدليل الثاني : أن الكتاب بدأ برؤية ، ثم تدرَّج حتى انتهى إلى رؤية فيها مغايرة لما بدأ به ، فهو بدأ بأن حكم بخلو الشعر العربي القديم من الوحدة الفنية كما نفهمها في العصر الحديث[4]، ثم تدرج بأن رأى أن هذا الحكم العام في حاجة إلى تعديل[5]، وأنه يتفق مع حكمه السابق في عمومه ، ولكنه يجد

---

(١) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ٢١٣/١

(٢) نفسه ـ الجزء والصفحة نفسها

(٣) نفسه ـ بتصرف ٢٥٥/١ ، ٢٦٠

(٤) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ٢١٣/١

(٥) المرجع نفسه ـ ٤٣٥/٢

تعسفًا في التطبيق ، وينتهي إلى أن في شعرنا نوعًا آخر مختلفًا من الوحدة ، سماها(الوحدة الحيوية)[1] ومع أنه لايذكر صراحة أي هاتين الوحدتين أدل على الاقتدار ، وأيهما ألصق بروح الشعر ، إلا أن رؤيته العامة لاتدع مجالاً للشك في أنه يرى الوحدة العضوية أجل وأرفع فنيًا ، وأما ما سماه الوحدة الحيوية فكأنها مرحلة ما من مراحل الوحدة العضوية ، أو محققة لوجه واحد من أوجه الوحدة العضوية ، فهو حين شرح الوحدة الحيوية كان من أهم ما قال عنها أنها : « تلتمس في تعمق نفسية الشاعر نفسه ، وفهم حيويته المتوفرة النشيطة العجلة ، التي لاتطيق أن تستقر طويلاً على حالة واحدة ، والتي تندفع في تطلبها النهم لتجارب الحياة فتحاول أن تحيط بأكبر عدد ممكن من هذه التجارب قبل أن تولي هذه الحياة الفانية » [2] والذي أفهمه من هذا النص أن المراد بها حالة نفسية قوامها حيوية فائرة ، واندفاع للحياة بكل عنفوان ، بسبب وجود حضور ذهني قوي لهاجس الفناء لديهم . وهذا التقاط لفكرة عامة توجد في الكثير من الشعر الجاهلي ، وتذكرنا بالفكرة العامة التي التقطها العشماوي (الصراع من أجل الحياة) وبروز الفكرتين في الشعر الجاهلي ، يمكن أن يمثل مقاصد عامة لهذا الشعر نابعة من طبيعة حياتهم وتفكيرهم ، ولكن هذا لايكفي أن يقوم مقام الوحدة المنشودة التي يجب أن تحضر بتفرد في كل قصيدة بروح ونكهة لاتتكرر في قصيدة أخرى ، وكأنها بصمة خاصة للقصيدة لايمكن أن تختلط بسواها .

الدليل الثالث : كان الناقد يتحدث عن تفكك الأبيات مع أغلب الانتقالات في القصائد التي حللها ، وقد مر معنا سابقًا ضيقه بانتقال الحادرة من النسيب إلى الفخر القبلي ، ثم تقبل على مضض انتقاله من الفخر القبلي إلى الشخصي ، ولكن حين وصل إلى ميمية علقمة ، ووقف على انتقاله من النسيب إلى وصف

---

(١) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ٢/٤٥٠

(٢) المرجع نفسه ـ ٢/٤٧٥ ، ٤٧٦

الناقة ، ثم إلى وصف النعام ، ثم إلى أبيات الحكمة ، ثم إلى أبيات وصف الخمر ومجلسها ، نجد الناقد يراوح بين تفهم الانتقال حينًا والضيق حينًا آخر ، يقول : «لماذا فعل علقمة بنا هذا ؟ . . . لماذا حدث له هذا الانقلاب الفكري والعاطفي العنيف» [١] ويجيب على لسان علقمة : «مالي أنسى نفسي هذا النسيان مع ذلك الحيوان الوحشي ، نعم ذلك الحيوان سعيد متحاب ، لكن ماذا بنا نحن بني البشر ، وقد كان ينبغي أن نكون بامتيازنا عليه أكثر سعادة» [٢] وكأن الناقد يقوم بملء فجوات القصيدة ـ كما يقال ـ ويأخذ تفهم الناقد يتنامى للشعر الجاهلي كلما أوغل في التحليل ، فانتقال علقمة من أبيات الحكمة إلى وصف الخمر لم يعد مقلقًا ولامزعجًا ، لقد فهم أن الشاعر يحاول أن ينسى الحقيقة المرعبة (الفناء) ، [٣] بل يثبت الناقد هذا التأويل بذكر نماذج أخرى من الشعر الجاهلي [٤] ، ولكن بعد تحليل ميمية علقمة لازال حائرًا ؛ لأنه يرى أن هناك تبدلاً في حالة الشاعر الفكرية والعاطفية بين قسم وقسم ، ولكنه يتقبل هذا التبدل مادام صادرًا عن صدق فني ، [٥] وأن مرد هذا التبدل إلى «نفسيته البدوية المتناقضة وعقليته الجاهلية» [٦] وإسناد التبدل المزعوم إلى جاهلية الشاعر وبدويته لاينهض دليلاً على ذلك التبدل ، فعلقمة لم تتبدل عاطفته ولافكرته مطلقًا في القصيدة ، وكل مافي الأمر أنه كان يعبر عنها بلوحات متتالية تزيدها بروزًا ، وهنا ـ أي بعد انتهائه من تحليل ميمية علقمة ـ يقترح ماسماه : (الوحدة الحيوية)، ولكي يزيدها بيانًا يُتْبع ذلك بتحليل لهمزية زهير ، وفيها يعاني الناقد طويلاً من انتقالات زهير ، يقول : «ولكن ما مغزى كل هذا

---

(١) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ٣٩٩/١

(٢) نفسه ـ ٤٠١/١

(٣) النويهي ـ الشعر الجاهلي ـ بتصرف ٤٠٨/١

(٤) نفسه ـ ٤٢٨/١ ومابعدها

(٥) نفسه ـ ٤٤٨/٢

(٦) نفسه ـ ٤٤٩/٢

الانتقال من نسيب إلى ناقة إلى ظليم إلى غيره؟ [1] » ويقول عن الهمزية : « قد يكون في هذه الأبيات تفكك وتشتت هدف ، لكن هي نفسها تزيدنا بصراً بهذا البدوي الجاهلي وطبيعته الزئبقية » [2] وينتهي إلى أن الوحدة الحيوية عند زهير في الهمزية هي : فرحة ، ورضى ، واستبشار [3] . ومن حقك أن تتساءل عن هذا الحكم ، حين تعلم أن مقصد هذه الهمزية هو الهجاء ، فأي فرحة وأي رضى وأي استبشار رآه الناقد؟ إن لوحة الخمر جاءت للإيماء إلى الفتوة لا إلى المرح ، فكيف غابت عن الناقد تلك الركائز الأسلوبية العديدة التي غرسها الشاعر في لوحاته ، وفيها ما فيها من الدلالة على مقصده ؟ وهل يظن أن شاعراً مثل زهير ينتقل من تجربة إلى تجربة ، ملتمساً في إحداها موضوعاً يثير اهتمامه الحقيقي ، ويستحوذ على عاطفة قوية صادقة تعطيه مجالاً للخلق الشعري كما قال الناقد ؟! [4] مع ما نعلم من شأن زهير ، وأنه لايرتجل ، بل هو صاحب الحولي المحكك ، فلوحاته إذن مقصودة لذاتها ، ولها العاطفة ذاتها والهدف ذاته [5] .

---

(١) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ٢/٤٧٧

(٢) نفسه ٢/٤٧٨

(٣) نفسه ـ ٢/٥٠٩

(٤) نفسه (بتصرف) ٢/٤٧٧

(٥) لم أقم بتحليل معمق لهذه القصيدة ، ولكن الذي ظهر لي أن الشاعر عندما قالها تهديداً لقوم أساءوا ولهم سابق معروف ، فجعل الحبيبة جميلة ولكنها معرضة . وفي قصة النعام جعل النعام لايسمع ، وجعل الحمار لايغفل عن رعيته ، وشبه الحمار برجل يصيح ويدعو آخرين ، ثم كرجل سليب يستغيث ، وجعل النهايات دائماً سعيدة ، في قصة النعام ، وفي قصة حمار الوحش ثم هناك سيطرة اللون الأبيض ، والسمعة مثله ، وأي تلويث للبياض يبدو واضحاً للعيان ، وفي الكافية سبق أن شبه هجاءه الباقي أثره ملوثاً لسمعة المهجوين « كما دنس القبطية الودك » وغير ذلك كثير من العلامات الدالة على المقصد .

ونستمر مع الناقد في تحليله لقصيدة أخرى لزهير : «صحا القلب عن سلمى» وهنا نفاجأ نحن القُرَّاء هذه المرة بالاختفاء التام لكل حديث عن التفكك والتبعثر ، ويحلُّ محله الإدراك التام الواعي لوجه ترابط لوحات القصيدة ، فهي بدأت بالبكاء على الشباب ، ثم انتقل إلى ملذة من ملذات الشباب : (الصيد) بوصف حصان عربي أصيل ، ثم انتقل إلى وصف رجل عربي كريم ومدحه :« والذي قَدَّر تقديراً صحيحًا جلال الحصان العربي وعتقه ، لن يجد انتقاله المباشر من الحصان الكريم إلى الرجل الكريم نشازًا ولاخلطًا ولامفاجاة ، بل سيجد انسجامًا تامًّا واسترسالاً » [1] ثم نرى الموقف ذاته في تحليله لمعلقة الأعشى ، حيث ينتهي إلى أن هذه المعلقة على تعدد فنونها تجمعها وحدة حيوية شاملة ، تنشأ عن وحدة مِزاجه الغالب ، وموقفه الذي يتخذه من متعدد تجارب الحياة ، وإلا فهل تظن أن الأعشى الذي يختم قصيدته بهذا التحدي العالي ، هو غير الأعشى الذي تماجن وتخلع . . بل هو نفس الرجل ، يحافظ في جميعها على وحدة نفسانية منسجمة ، تؤلف بين كل هذه التنويعات فلا نسمع منها خليطًا متنافرًا ، بل نرى موقفًا واحدًا من تجارب البشرية . [2]

وهكذا لم يخيب النويهي أمل الآملين في مقدرته النقدية وحسه الفني ، وأكبر الظن أنه لوتابع المزيد من تحليل الشعر الجاهلي لرست به مراكبه بعد طول ترحال على شاطئ اليقين ، ولكن الله يفعل ما يريد .

ويلحق بهذه المرحلة أيضًا يوسف حسين بكّار في كتابه : (بناء القصيدة العربية) [3] ، حيث يقول :

---

(١) النويهي ـ الشعر الجاهلي ـ ٦١٧/٢

(٢) نفسه ـ ٨٧٩/٢ ، ٨٨٠

(٣) هذا الكتاب يمثل أطروحته لنيل الدكتوراه من جامعة القاهرة ـ سنة ١٩٧٢م ، انظر : عفيف عبد الرحمن ـ مكتبة الأدب الجاهلي ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص١٤٩

« قد نعثر على قصائد ذات وحدة عضوية في الشعر القديم ، وفي الجاهلي منه أيضًا ، لكن هذا لايعني بالضرورة أن تتوفر الوحدة في الشعر الجاهلي كله بحجة الاختلال والاختلاف الذي دخله من الرواية »[1] ويلاحظ تركيزه البالغ على(العنصر القصصي) في القصيدة ، وأنه في حالة توفر هذا العنصر فيها تنجح في تحقيق الوحدة العضوية ، يقول :

« القصائد الغنائية ذات العناصر القصصية أو الدرامية تتحقق فيها الوحدة العضوية أكثر من غيرها »[2] ولذا يتبع ذلك بنظرات سريعة إلى بعض القصائد [3] . وقد حرص أن يتوافر في تلك القصائد التي اختارها (العنصر القصصي) ، ولكن ماذا عن الشعر القديم الذي لايوجد فيه ، أو في بعض أقسام القصيدة منه عنصر قصصي؟ هل يفقد عندها وحدته وترابطه ؟ هذا سؤال لم يطرحه الباحث مطلقًا ، ولعله حيره فتركه لمن بعده من الباحثين .

ثم هناك كتاب (حياة جاسم محمد : وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي) . [4] وقد رأت أن الوحدة في القصيدة العربية القديمة ليست وحدة عضوية ، كما عرفها النقد الغربي ، إنما هي (وحدة عاطفية) بين محوري : الحب والبغض ، أي : وجود ارتباط عاطفي بين أغراض القصيدة يمنحها نوعًا من الوحدة ، تشد الأغراض إلى بعضها ، وهي تختلف عن الوحدة

---

(١) يوسف حسين بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٤٢٣ ، ٤٢٤ .

(٢) المرجع نفسه ـ ٣٣٠

(٣) المرجع نفسه ـ من ص٤٢٩ إلى ٤٣٦ وقف عند : (طاوي ثلاث) للحطيئة : ما يقارب صفحة واحدة ٤٢٩ ، ثم عند عمر بن أبي ربيعة .. (٤٣١) ثم عند ابن الرومي (٣٢٦) ، مع إشارات سريعة إلى قصيدتين لبشار ، وقصيدة للمؤمل (٤٣٣ ، ٤٣٢)

(٤) يمثل هذا الكتاب أطروحه الماجستير للباحثة ، من جامعة بغداد ، سنة ١٩٧١م ، انظر : عفيف عبد الرحمن ـ مكتبة الأدب الجاهلي ـ ص١٢١ ، أما الإحالات المذكورة هنا فتعود إلى طبعة دار العلوم للطباعة والنشر ـ ط٢ ـ ١٩٨٦م

العضوية الغربية النامية المتطورة [1] وهذه الوحدة التي ارتأتها الباحثة وحدة فضفاضة ، وعامة إلى حد كبير ، وتذكرنا بـ (وحدة الصراع) عند العشماوي ، وبالوحدة الحيوية عند النويهي في عمومياتها ، ورصدها لظواهر عامة تصدق على كل الشعر ، كما أن مقارنتها بين تلك الوحدة المقترحة ، وبين الوحدة العضوية التي أسبغت عليها صفات النمو والتطور ، يوحي بجمود وَمَوات الأولى ، فهذه الوحدة حتى في حالة وجودها لاتكفي ، ولاتغني شيئًا ، وقد أشار كثيرون إلى ما يماثل هذه الوحدة ، فسميت حينًا (وحدة الجو النفسي)[2] (والوحدة الشعورية) و(الوحدة العاطفية) ، ولعل اتساع النطاق الزمني لمادة البحث ، حيث امتد من الشعر في زمن الجاهلية إلى العصر العباسي ، حال دون تقديم تحليلات متعمقة للقصائد ؛ مما انعكس سلبًا على التحليلات المقدمة ؛ فجاءت متعجلة سطحية ، فتحليل القصائد المتعددة الأغراض ، فيه ثلاث قصائد جاهلية ، يأتي التحليل في المتوسط في ثلاث صفحات .

الأمر الآخر الذي شَوَّشَ الرؤية ، أن الباحثة وقعت أسيرة الظن السائد بأن (وحدة البيت) دالة على النظر الجزئي عند النقاد العرب [3] ، وقد أزعجتها هذه الفكرة كثيرًا ، فسعت إلى رصد شواهد شعرية لأبيات بينها روابط لغوية ، واستغرق ذلك منها ثلاثًا وعشرين صفحة ، ثم اتبعت ذلك بتركيز بالغ على مثل هذه الأبيات في الجزء التطبيقي[4] ولاحاجة إلى كل هذا العناء ؛ لأن (وحدة البيت) التي في الشعر العربي ، ونوّه بها النقد العربي القديم لاتتعارض

---

(١) حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ٣٧٦ ، ٣٧٧

(٢) ناصر الدين الأسد يسمي الوحدة العاطفية (وحدة الجو النفسي) انظر : الشعر الحديث في فلسطين والأردن ـ ص ١٢٩ نقلاً عن يوسف بكار ـ بناء القصيدة ـ ص ٣٧٥

(٣) حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ـ ص ٦٦ وما بعدها ، ص ٨٢

(٤) حياة جاسم ـ نفسه ـ ص ٢٩٩ ، ومابعدها .

مع (وحدة القصيدة) بل أن وجودهما معًا دليل ناصع على العبقرية الشعرية في أدبنا القديم .

هذه أشهر الدراسات التي تمثل مرحلة الحيرة ، فهي تلمح وحدة ما في الشعر القديم ، ولكن ما شاع في ذلك الزمان من إعظام لكل ما يأتي من الغرب ، ومنه :(الوحدة العضوية في الشعر الغربي) طمس التبين الدقيق لملامح الوحدة في الشعر العربي القديم ، وظلتْ هذه الدراسات رهينة شعور بأن الوحدة التي في أدبنا لاترقى إلى المستوى الفني الرفيع للوحدة التي في أدبهم ، وأنى لها ذلك ، كما شاع يومئذ ،ولكن من جهة ثانية فإن تلك الدراسات قد شكَّلتْ في مجموعها خطوة إلى الأمام للمزيد من البحث والتأمل ، والنظر في الشعر الجاهلي ؛لأن التساؤل والحيرة يستفز روح البحث الجادة ؛ لبذل الجهد والطاقة نحو استجلاء الحقيقة المتلفعة بضباب الغموض والحيرة .

المرحلة الثالثة : الإثبات .

قد يعترض البعض على ما يذهب إليه هذا البحث من القول بأن التيار المثبت للوحدة في الشعر الجاهلي هو الأحدث زمنيًّا ، ويستشهدون بأقوال للشيخ حسين المرصفي ، وأقوال لطه حسين . ولكن بشيء من النظر نجد أن كلاً منهما يمثل حالة استثنائية لها ملابسات خاصة بها ، بحيث لايشكلان تيارًا نقديًّا بارزًا يثبت الوحدة في شعرنا القديم .

أما الشيخ حسين المرصفي فقد ورد نصه في : (الوسيلة الأدبية) تعليقًا على قصيدة للبارودي . وقد كان كلامه فرعًا نضرًا من دوحة النقد العربي القديم ، وكان كلامه قبل أن تثور فتنة القول بتفكك القصيدة العربية القديمة ، وكان جار على نظر سلفنا إلى الشعر ، وهذه محمدة له ، لامذمة يغمز جانب الشيخ من ناحيتها ، وذلك حين يقول عن قصيدة البارودي : «انظر ـ هداك الله ـ لأبيات هذه القصيدة ، فأفرادها بيتًا بيتًا ، تجد ظروف جواهر ، أُفردتْ كل جوهرة

لنفاستها بظرف ، ثم اجمعها وانظر جمال السياق ، وحسن النسق ، فإنك لاتجد بيتًا يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولابيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث» [1]

وحين قرأ مَنْ بعده نصه هذا ، وكانوا ممن أذهلتهم الأُخْذة التي غشيتْ زمانهم ، فَعُظِّمَ في نفوس أهل ذلك الزمان كل ما جاء عن الغرب الغالب ، وحُقِّرَ في النفوس كل ما جاء عن سلفهم الغابر ، وكان تيار إنكار الوحدة في الشعر القديم لايزال على عنفوانه وعرامته ، لاعجب عندئذ أن يُرى في كلام المرصفي شيء جديد كل الجدة بالنسبة لعصر المرصفي ، وهو حديثه عن : (نسق القصيدة) وأن هذا لم نسمع به في نقدنا الأدبي المعاصر إلا بعد نصف قرن ، على يد العقاد والمازني تأثرًا بالشعر الغربي وما فيه من وحدة القصيدة[2]. وطوتْ يد النسيان عن نظر القائلين بذلك كل ما حفلت به كتب النقد الأدبي القديم من حديث عن (صحة النسق) و(القِران) وغيرها ، ولكن البعض الآخر ؛ ولما يعلم من ارتباط المرصفي بتراث أمته ، وبعده عن أي تأثر بالغرب ، لعله استكثر عليه أن يفهم شيئًا كهذا في الشعر ؛ فرأى أن نظرة المرصفي للقصيدة لاتكاد تبني عن شيء ذي قيمة[3]، وزاد من زاد أن المرصفي لم يصل في فهمه إلى الوحدة، ولا إلى قريب منها ، فهو لايزال يوالي الأقدمين، كما يتضح ذلك من منهجه في كتابه الوسيلة الأدبية[4]. هذا ما كان من شأن الشيخ المرصفي ـ رحمه الله ـ .

---

(١) الوسيلة الأدبية ـ الطبعة الأولى ـ مطبعة المدارس الملكية ـ القاهرة ـ ١٢٨٩هـ ـ أواخر ١٣هـ ٢/٤٧٩

(٢) محمد مندور ـ النقد والنقاد المعاصرون ـ شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، دط ، ٢٠٠٤م ـ ص١٧ ولذا يرى (محمد مندور) أن (حسين المرصفي) من المتقدمين تاريخيًا على جماعة الديوان في الدعوة إلى مبدأ : وحدة القصيدة . انظر : المرجع نفسه ـ ٦٠

(٣) يوسف بكّار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٣٧٩

(٤) حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ـ ص ٨٤

أما ماكان من شأن الدكتور طه حسين فأمر مختلف ، إذ إن إثباته لوحدة القصيدة الجاهلية ، قد سبقته ظروف تتعلق بما أثارته محاضراته التي كان يلقيها في الجامعة ، وذلك في سنة ١٩٢٥م ، ثم أتبع ذلك بنشر كتابه : « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٦م ، ولعل خير من وصف لنا تلك الفترة المحزنة من تاريخنا الثقافي هو : (الشيخ محمود شاكر) ولاينبئك مثل خبير ، فقد وصف كتاب طه حسين ، السالف الذكر بأنه : نفخ الروح في جهيض مرجلوث ، وإذا بالسقط ينقلب مارداً ، يدمر الصروح بلا تبصر ـ على حد وصف محمود شاكر ـ [١] وأنه كان لتلك الآراء تأثير مفزع ، جعل أكثر من سمع منه يومئذ ، وانتشى به ينفض يده من الشعر الجاهلي والشعر العربي كله ، بينما لعل مراده بما قال « أن يستحث همم الشباب والقراء وجماهير الأمة إلى بعث الآداب قديمها وحديثها ، مهما كان فيما أتى به من الشذوذ على ماتوارثه الناس »[٢] ولكن بعد تسع سنوات فقط لا أكثر كان طه حسين أول من رأى وسمع ؛ فهاجه ذلك أن ينشئ محاورة بينه وبين صاحب له اخترعه ، وجعله مثالاً لجمهرة المثقفين ، وأخذ يحاول أن يرد هؤلاء الذين كرهوا الأدب القديم أشد الكره ، بما يعرض لهم في مقالاته من روائع الشعر الجاهلي ، وبذل من الجهد ما بذل ، ولكن ذهب كل ذلك هباء وهدراً ، لقد أفلت الزمام ، وآلت النشوة الأولى بكلامه سنة ١٩٢٥م ، إلى انفجار مدمر يقوِّض كل شيء[٣].

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف ـ ٣٧٥ ، ٣٧٨

(٢) محمود شاكر ـ نفسه ـ ٣٧٦

(٣) محمود شاكر ـ نفسه بتصرف ـ ٣٧٨

وانظر ما قاله محمود شاكر عن الموضوع ذاته وأشار إليه ، من أن (طه حسين) بعد أن انجلى غبار ما آثاره بكتابيه « في الشعر الجاهلي » و« مستقبل الثقافة في مصر » ، انجلت بعد ذلك نفسه ، وناقض ماكتبه ، ومرد ذلك إلى ما فيه من خصال هي : حبه للعربية ، وحرصه على سلامتها ، وماهداه الله إليه من التذوق لروائع البيان ـ جمهرة مقالات الأستاذ محمود شاكر ، جمع : الدكتور عادل جمال سليمان ـ مكتبة الخانجي بالقاهرة ـ ط١ سنة ٢٠٠٣ ، ١٠٤٩/٢ ، ١٠٥٠

وإثبات طه حسين لوحدة القصيدة الجاهلية جاء في مقالاته التي كان ينشرها بعنوان : (حديث الأربعاء) ، وصدرت بعد ذلك في كتاب من ثلاثة أجزاء[1]، وَوَصْفُ طه حسين لمحاوره ، الذي يعرض له روائع الشعر الجاهلي ، تنبي عن نظرة كثير من المثقفين في ذلك العهد إلى الشعر الجاهلي ، [2] وكان من أبرز مطاعن ذلك المحاور في الشعر الجاهلي اتهامه بالتفكك وافتقاد الوحدة قائلاً بلهجة ساخرة متحدية «أجبني ماصنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء؟ قلت : صنع الله بها خير ما صنع بآثاره ، فأوجدها ، وأتقنها ، وأتمها إتمامًا لاشك فيه ، ولاغبار عليه ، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين ، وتفككها عند القدماء ، إلا ضحكت وأغرقت في الضحك ، والعجيب أن تنشأ الأساطير في العصر الحديث ، وأن تنمو ويعظم أمرها ، وتسيطر على العقول ، مع أن عهد الأساطير قد انقضى . . وتفكك القصيدة العربية ، واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى ، أسطورة ياسيدي من هذه الأساطير التي أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبي الحديث ، والقصور عن تذوق الأدب العربي القديم» [3] وقد آثرتُ أن أنقل النص رغم طوله ؛ لأنه يصور الحالة الفكرية المسيطرة على أذهان المثقفين في شأن (وحدة القصيدة العربية القديمة) وأن وصمها بالتفكك صار أشبه بالأسطورة الشائعة الذائعة التي لاتناقش ، فهذا هو التيار العام ، ثم إن النص يبين علة ذلك ومنشأه ، وهما أمران : افتتانٌ بالأدب الأوروبي الحديث ، وقصورٌ عن تذوق الأدب العربي القديم . وعبارات طه حسين في وصف ذيوع

---

(١) طبعه دار المعارف ، القاهرة ، ط١٤ . وكانت تلك المقالات الخاصة بموضوعنا تنشر في جريدة (الجهاد) ١٩٣٥م .

(٢) يقول على لسان محاوره الذي يدعو إلى اقتصار العناية بالشعر الجاهلي على فئة من المتخصصين ، وألا يجد سبيله إلى الطلاب : « وما ينبغي لأحد أن يلوم رجلاً في العناية بالشعر الجاهلي أو يصده عن هذه العناية ، مادام في الناس من ينفق الوقت والجهد والمال في جمع طوابع البريد وما يشبهها من هذه السخافات» حديث الأربعاء ـ ١/١٠

(٣) طه حسين ـ حديث الأربعاء ـ ١/٣٠ ، ٣١

تهمة تفكك القصيدة العربية ، حين وصفها بـ (الأسطورة) يرفده وصف محمود شاكر ذلك بـ (الفتنة الحديثة)[1] يعطينا صورة صادقة للحال آنذاك ، في سنة ١٩٣٥م وما سبقها وماتلاها واستمر الإعراض والاستهانة بذلك الشعر منذ ظهور كتاب :«في الشعر الجاهلي»[2] غذّى ذلك النقاشات المحتدمة في الصحف عن شعر أحمد شوقي والمآخذ عليه ، حتى وقر في أذهان الكثيرين تحقير القديم ، والإعراض عنه ، إلا من نفر قلائل كانوا يملكون من البصر بهذا الشعر ماحماهم من التردي في تلك الأحكام المتعجلة الجائرة ، وعلى رأس هؤلاء يأتي الشيخ محمود شاكر ، وكان تلميذًا في الجامعة عمره سبعة عشرة عامًا ، فسمع من طه حسين وروى لنا ما كان من أمره معه ، حتى أفضى به ذلك إلى ترك الجامعة ، والعكوف على تذوق الشعر العربي القديم من سنة ١٩٢٦م ، إلى سنة ١٩٣٦م حين استوى له المنهج واستبان . وكان أول تطبيق له ماكتبه عن (المتنبي) سنة ١٩٣٦م دون إبانة عن المنهج ، وظل منهجه مغمورًا أربعين سنة ، رغم أنه ظاهر في كل ما كتب [3] ولعل مقالاته السبع التي نشرها في مجلة (المجلة) بين عامي : ١٩٦٩م ، ١٩٧٠م بعنوان : «نمط صعب ونمط مخيف» مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بموضوع (إثبات وحدة القصيدة في الشعر العربي القديم) وإن كان اهتمامه الأول في تلك المقالات منصرفًا إلى تمحيص نسبة قصيدة «إن بالشعب الذي دون سلع» إلا أن القضية الثانية وهي (ترتيب أبيات القصيدة) وما زعم الزاعمون من اختلالها ، ساق الحديث إلى وحدة القصيدة[4]، فناقش ذلك في كلام بالغ النفاسة[5]، ودَحَضَ مزاعم القائلين

---

(١) نمط صعب ـ ٢٩٩

(٢) وقد تبعه بعد عدة سنوات كتاب أحمد أمين : (جناية الشعر الجاهلي على الأدب العربي) سنة ١٩٣٩م

(٣) محمود شاكر ـ المتنبي ، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ـ دار المدني بجدة ، د ط ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م ص ٦ وما بعدها .

(٤) نمط صعب ونمط مخيف ـ ١٢٧ وما بعدها ، ٢٩٩ ، ٣٢٥ ومابعدها

(٥) المرجع نفسه ، ص ٣١٧ وما بعدها

بالتفكك ، وروى طرفًا من تاريخ مولد هذه القضية ، وليس هذا فحسب ، بل لقد سبق هذا النقاش النظري بالتطبيق العملي ، وذلك خلال تحليله الفريد للقصيدة ، وبيان وجه الترابط بين أقسامها السبعة[1]. وقد ذكر أنه وإن لم يتناول موضوع وحدة القصيدة بصريح الذكر ، إلا أنه كشف بتطبيقه منهجه على القصيدة التي حللها أن هذه الوحدة كائنة في الشعر الجاهلي ، واضحة فيه كل الوضوح[2]؛ ولذا يذهب هذا البحث إلى اعتبار تلك المقالات التي شكلت كتابًا فيما بعد البداية الحقيقية لتيار (إثبات الوحدة في الشعر الجاهلي) من سنة ١٩٧٠م ، بما قَدَّمَ فيها من أساس نظري قائم على منهج علمي دقيق فاحص ، يعضده تطبيق فذ متعمق بل متغلغل إلى خفايا الشعر وأسراره الدفينة ، معتمدًا في عمله كله على الإصغاء للشعر ذاته ، واستخراج الأحكام من الشعر ذاته ، دون أن يقود الشعرَ عنوة إلى ما يريد الناقد من آراء وأحكام ، وقد كان الشيخ يكتب تلك المقالات وعينه لاتقصر النظر على الحاضر فقط ، بل كان يمد بصيرته إلى ماوراء الغيب ، نحو المستقبل ، من ناشئة الشعراء المحدثين والنقاد ، وكأنه كان يعلم أن تلك الفتنة ستنجلي يومًا ، إذا فتح الطريق ، وأنير الدرب أمام هؤلاء ، وأنهم عندئذ لن يضلوا في زمن التيه ، وسيسيرون على المحجة رغم اللَّواء ، وسيتكاثرون مع الأيام ، كلٌّ يزيل ما يقدر على إزالته من ركام الضلالات ؛ حتى يذلل لمن بعده وعورة الطريق إلى الذرى الشامخة[3].

ومن حق سائل أن يسأل : كيف استطاع الشيخ محمود شاكر ـ رحمه الله ـ أن ينجو من تيار هادر غلب على أهل زمانه؟ وقد فصّل الشيخ الإجابة على ذلك في كتابه : (رسالة في الطريق إلى ثقافتنا) وخلاصته : الاهتداء إلى المنهج القائم على أساس مكين من علوم السلف ومناهجهم في البحث والنظر ، وقد عانى في سبيل ذلك ماعاناه ، وانقطع إلى هذا الهدف سنين متطاولة من عمره ؛ حتى استقام له المنهج واستبان ، فكان ـ رحمه الله نموذجًا يحتذى لمن بعده .

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف ـ من ص ١٤١ ، إلى ص ٢٧٨

(٢) المرجع نفسه ـ بتصرف عن ص ٢٩٩

(٣) بتصرف عن محمود شاكر ـ نمط صعب ونمط مخيف ـ ٣

ومن أعلام هذا الاتجاه الوثيق المثبت للوحدة : عبدالله الطيب ، في كتابه الشهير : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،في مواطن شتى من الكتاب، أبرزها ماورد في الجزء الرابع من الكتاب في نظراته العميقة التي أوردها عن ميمية علقمة ، التي امتدت لما يقارب العشرين صفحة[١] ، ثم أتبع ذلك بما قدم من قدرة على الربط بين الأبيات ، وإدراك علاقات المؤاخاة بين المعاني بعضها ببعض ، والألفاظ بعضها ببعض ، في تعليقه على معلقة امرئ القيس[٢]، وكان قد تحدث كذلك عن وحدة القصيدة في الجزء الثالث حديثًا سريعًا ، ولكنه ينمّ عن إدراك واع لها[٣].

وعلى السبيل ذاته سار الشيخ محمد أبو موسى ، وأخص ما كتب مما هو وثيق الصلة بقضية (الوحدة) كتابه : قراءة في الأدب القديم [٤] ، الذي ظهر في طبعته الأولى سنة١٩٧٨ م ، أي بعد مقالات محمود شاكر بثماني سنوات لاغير ، وكان مما قال في مقدمة طبعته الأولى : «هذه الدراسة مضت كما قلنا على منهج السلف ، الذي عني بالبحث والتحليل في أحوال التراكيب وكيفيات الكلمات ، ودلالاتها الظاهرة والباطنة» [٥] وخص من السلف ـ رحمهم الله ـ الشيخ عبد القاهر الجرجاني ، فسعى الشيخ محمد أبو موسى إلى نقل منهج الجرجاني من ميدان البحث البلاغي النظري إلى أفق الآثار الأدبية ، [٦] ولم تفته الإشارة إلى أن الدراسة الأدبية المعاصرة فيها بعض المحاولات التي تقترب من

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٤/٢١٧ - ٢٣٧ .

(٢) المرجع نفسه ـ ٤ / ٢٣٩ ومابعدها .

(٣) المرجع نفسه ـ ٣ / ١٠٧ .

(٤) إثبات / محمد أبو موسى للوحدة في القصيدة الجاهلية مبثوث في العديد من كتبه ، ولكن تفرّد كتاب (قراءة في الأدب القديم) بإبراز هذه القضية ، ومثله ماتجد في كتابه «(دراسة في البلاغة والشعر) مكتبة وهبة القاهرة ط١ ١٤١١هـ/١٩٩١م ومن ذلك كشفه للعلاقة بين مطلع معلقة الأعشى ومقصدها ص ٣١٢ من هذا الكتاب .

(٥) محمد أبو موسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ ص٢٢ .

(٦) بتصرف عن : محمد أبو موسى ـ المرجع نفسه ـ ٢٤

هذا المنهج . ولكنها قليلة جدًّا : «وأبرز هذه المحاولات وأجلها دراسة الأستاذ الكبير محمود شاكر لقصيدة» إن بالشعب الذي دون سلع« والتي نشرها في مجلة (المجلة) وهذه الدراسة هي التي شغلتني بمنهج الشيخ ـ يعني عبد القاهر رحمه الله ـ وأغرتني بمتابعة محاولة تطبيقه في الدراسة الأدبية»[1].

ثم شرع في تحليل متمكن لجملة من القصائد .[2] والحديث عن وحدة القصيدة وترابطها منبث في العديد من المواطن في الكتاب ، ومن أظهره ما ذكر عن المعنى الجامع في عينية الحادرة ، التي سبق أن وقفنا على ماقيل عنها عند النويهي ، فمن ذلك قوله عن القصيدة : «فاعلم أنها إذا كانت صادرة عن شاعر مجيد ، فلابد أن نجد بينها رابطة قوية ، وحية ، جارية في سوسها ، ولحمها وعظامها ، وطبعها ومائها ، وأعلم أيضًا أن التعرف على هذا الجامع في كثير من الشعر يحتاج إلى مزيد من التنقير ، والبحث والإلحاح والمراجعة»[3] ويصف ذلك بـ (تآخي المعاني في القصيدة) وينبه إلى ذكر الشيخ عبد القاهر لذلك «أومأ فيه إلى طبيعة هذه الوحدة ، وطبيعة وضع المعاني الجزئية في البناء الكلي ، وأن هذه المعاني الجزئية ليست إلا لبنات في البناء ، تقوم كل واحدة منها مرتبطة بالأخرى ، قائمة على سابقتها ، وهي موطئة للاحقتها ، وأن اللُّحمة القائمة بينها هي تلك اللُّحْمة التي تراها بين أجزاء البناء المتكامل . . وأن ـ وهذا هو المهم ـ آحادها لاتعطي شيئًا له قيمة ، وإنما العطاء في التكامل ، ووحدة الأجزاء ، وصيرورتها في كل ، هو هذا البناء ، فاللبنات المنفردة والمتغيرة لاتكون بناءً ، وإنما يكون البناء في تركيبها ، ووضعها على هيئة دقيقة وكاملة ، هذا هو تصور عبد القاهر لهذا النمط العالي»[4] وينص في النهاية على أن قصيدة الحادرة كلها (غناء لسمية)

---

(١) محمد أبو موسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ ٢٥

(٢) أبرزها : (بانت سعاد ـ لكعب بن زهير) ، (عزفت بأعشاش ـ للفرزدق) (بكرت سمية ـ للحادرة) (ياعين جودي ـ الخنساء) (عوجوا فحيوا لنعم ـ النابغة) مع موازنة بينها وبين داليته ، ثم موازنات بين النابغة والمرقش ، وغير ذلك من القصائد .

(٣) محمد أبو موسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ ٢٣٤ ، ٢٣٥

(٤) المرجع نفسه ـ ٢٣٦

فالشعور الحي الذي يحيط بكل القصيدة هو (قرب سمية) ، وأن فخره إنما هو ضرب من حبه لها ، يصيره فتى نبيلاً ، وفيًا عفيفًا ، فهي أنغام بطولة لها أثر بالغ في نفس المرأة[1].

ويمضي الشيخ في تحليلاته ، دون أن يعكر علينا صفو تذوقنا للشعر والتحليل ما ألفنا سماعه عند سواه من صيحات الفزع بحثًا عن وحدة كولردج العضوية المفقودة ، وما شأننا بكولردج ، لكم وحدتكم الغربية الخديجة ، ولي وحدتي العربية الأصيلة التامة .

بناء على ما سبق عرضه فإن كتاب محمود شاكر : (نمط صعب ونمط مخيف) وكتاب عبد الله الطيب : (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) وكتاب محمد أبو موسى : (قراءة في الأدب القديم) تمثل أهم وأبرز الكتب التي أثبتت (وحدة القصيدة الجاهلية) ، وتبين أن تلك الدراسات استطاعت إثبات ذلك حين اعتمد الباحثون على جملة أمور أجلها :

١- الانتفاع بما أرساه السلف من مناهج دقيقة في تحليل الكلام ، عبر قرون متطاولة ، وضمن حقول علمية متعددة ، مثل : البلاغة ، والفقه ، والتفسير ، والحديث ، وهي مناهج استنبطتها العقول الحية من لغتها وثقافتها ، وصقلتها بالبحث والنظر ، والتمحيص والمراجعة ، فالباحثون لم يكونوا محض مقلدين لتلك المناهج ، بل عملوا على وصل ما انقطع بأن يبدأوا من حيث توقف السابقون، فحققوا التطوير والتجديد وارتياد حقول جديدة.

٢- لم يقعوا تحت وطأة الافتتان بالمناهج الغربية الوافدة ، وسلموا من الوقوع في ربقة التقليد ، الذي يعصب العيون ، فلا ترى الحقيقة ، وإن رأتها فإنها تراها شوهاء ناقصة .

٣- أنهم اتجهوا إلى (الشعر) ذاته ، ففي ضوء ما يملكون من عدة معرفية راسخة ينبغي لناقد الشعر أن يتحلى بها ، استطاعوا أن يجتازوا قفار الصعوبات اللغوية ، نحو المنابع الخالدة للشعر العربي .

---

(١) بتصرف عن : أبو موسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ ٢٣٦ ، ٢٤٠

بهذا البيان نستطيع أن نميز هذا النوع من الدراسات التي أثبتت وحدة الشعر الجاهلي ، عن نوع آخر من الدراسات ذهبت أيضًا إلى إثبات وحدة الشعر الجاهلي .

فما الفرق يا ترى بين النوعين ؟ إنه فرق قائم على (الاختلاف في المنهج) .

فإثبات الاتجاه السابق الذكر لوحدة القصيدة الجاهلية إثبات وثيق راسخ ؛ لأنه مبني على أساس وثيق راسخ : (منهج من الثقافة واللغة ذاتها ، مع تحليل متعمق للشعر ذاته) .

أما إثبات الفريق الآخر لوحدة القصيدة الجاهلية فإثبات غير وثيق ، ولايعني ذلك أن أصحاب الفريق الآخر يشكّون في إثبات الوحدة ، بل هم يعلنون اقتناعهم التام بحضورها في القصيدة الجاهلية ، ولكن المشكلة في أنهم جاءوا إلى الشعر بمنهج أجنبي غريب عنه كل الغرابة ، بعيد عنه كل البعد ، نَبَتَ في أرض غريبة بعيدة ، على يد أقوام غرباء أباعد ، لم يكن شاغلهم وهم يبنون مناهجهم شعرنا وتراثنا ، بل شعرهم وتراثهم وثقافتهم ، حتى إذا استوى المنهج على أيديهم ، طبقوه على كلامهم ، وفنونهم ، فافتتن به أقوام من أبنائنا ، فلم يسلكوا سبيل أولئك الغرباء في العكوف على تراثهم ، والصبر ، والبحث ، بل تدسسوا ، حتى اطلعوا على نتائج جهودهم ، فاستلوها ، وعدوا بها فرحين جذلين ، وأخذوا يحشرون قصائد الشعر العربي في قوالب جاهزة من تلك المناهج ، وإن لم تطاوعهم بتروا منها ما ندّ عن تلك القوالب ، فتارة يقطعون ذراعًا ، وتارة ساقًا ، وتارة يقطعون رأسًا ، ، وينسبون الفضل والسبق لأنفسهم ، فجمعوا بين بلاءين : التقليد . والتدليس .

إذن : تيار إثبات الوحدة في القصيدة الجاهلية له قسمان متباينان كل التباين :

(١) القسم الأول : ويمثله الباحثون الذي يقرؤون الشعر الجاهلي ويستنبطون منه منهج قراءته ، مسترفدين بما أرساه السلف من مناهج دقيقة في تحليل الكلام . ومع أن أصحاب هذا الاتجاه قلة ، لكنه اتجاه وثيق ثقة [1].

---

(١) أبرز من يمثل هذا القسم كتاب : نمط صعب ونمط محيف للشيخ محمود شاكر وكذلك مافي كتاب : (المرشد إلى فهم أشعار العرب) لعبد الله الطيب من إشارات لمبدأ وحدة القصيدة ، انظر ٤ / ٢١٧ ومابعدها ، وكتاب : (قراءة في الأدب القديم) - للشيخ محمد أبو موسى وغيرهم .

(٢) القسم الثاني : وتمثله كتب كثيرة متنوعة ، [١] وأصحابه كثرة كاثرة ، لها منطلقات منهجية يغلب عليها (الاتجاه البنيوي)، وهو ـ فيما وقفتُ عليه ـ اتجاه مهزوز غير وثيق . فما شأن هذا القسم وأهله ؟

---

(١) من أشهر تلك الدراسات التي استخدمت المنهج البنيوي في دراسة الشعر الجاهلي :

١- (الرؤى المقنعة) كمال أبو ديب (تحليل وفق المنهج البنيوي)

٢- (معلقة امرئ القيس بنيتها ومعناها) عدنان حيدر (تحليل وفق المنهج البنيوي) . .

٣- (القصيدة العربية وطقوس العبور) سوزان ستيكفيتش ، تحليل وفق نظرية (فن جنب) لطقوس العبور .

٤- (الكلمات والأشياء) ، حسن البنا عز الدين « تحليل وفق المنهج البنيوي التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ونظرية الشفاهية لباري ولورد» .

٥- بنية القصيدة الجاهلية ، (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) ـ ريتا عوض ـ دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .

أما أول دراسة للشعر الجاهلي وفق المنهج البنيوي ، فهي دراسة : ماري كاترين باتيسون ـ التواصل البنيوي في الشعر ، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة هارفرد سنة ١٩٦٣ ، عن : ريتا عوض ـ المرجع نفسه ـ ٢٤ .

ورغم ما ذكرته ريتا عوض من رفضها لمبدأ تطبيق مناهج جاهزة تطبيقًا متعسفًا على الشعر ، ونقدها الشديد للدراسات التي فعلت ذلك (ص١١ وما بعدها) إلا أنها رأت لاحقًا أنه لا بأس من الاستفادة من المناهج الحديثة بجعلها إطارًا نظريًا للبحث ، فاستفادت من البنيوية ، ثم أقامت حكمها على وحدة القصيدة الجاهلية بأنها وحدة بنائية وأن بنيتها بنية فنية تجريدية رمزية ، تتصف بالتشكل المكاني ، والأبيات مستقلة كاستقلال أحجار البنيان ، أو وحدات الفسيفساء ، تتضافر لتشكل معًا البنية الفنية في وحدة بنائية غير عضوية ، تختزل الزمن وتبدع زمانها اللغوي الخاص (ص ٣٨٩) هذا كله لعقدها صلة مزعومة بين شعر ما قبل الإسلام ، وفن الزخرفة الإسلامي (ص١٠٤) وفق ما ذكره بعض الباحثين من علاقة بين الشعر والفن التشكيلي ، والعلاقة بين الشعر والفن التشكيلي لا اعتراض عليها ، ولكن الاعتراض يحضر بقوة في ادعاء وجود علاقة بين الشعر الجاهلي الذي قاله شعراء يرزحون تحت ثقل الوثنية ، وبين فن الزخرفة الإسلامي المرتبط بالروح الإسلامية الموحدة لله سبحانه .

٦- بنية القصيدة الجاهلية ، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني ـ على مراشدة .

لقد تشكلت ملامح هذا القسم من النقاد في ظل الظروف العصيبة التي مرت بها الأمة العربية الإسلامية منذ مطلع العصر الحديث ، وأوجدت حالة عامة من الإكبار لجل ما يأتي من الغرب ، والاستهانة بجُلِّ ما ينتمي إلى أمتنا [1] ؛ فصار الكثيرون يتلقون بإعظام واهتمام بالغين كل ما تقذفه لنا أمواج بحارهم ، بل صاروا يخوضون البحار نحو شواطئهم ، ملتمسين لديهم نظرية جديدة ، أو تياراً فكرياً وليداً ينضوون تحت لوائه ، وزاد الحال سوءاً أن تلك النظريات قد لاتزدهر عندنا إلا بعد أن يأفل نجمها أو يكاد في موطنها [2] ، أي تأخر عن الحراك الفكري الغربي ، أضف إلى ذلك ما في التقليد من تبعية ، وجمود فكري ، وافتقاد للأصالة ، حتى أفضى الحال إلى أن صار النقد عندنا مأزومًا ، بل مهزومًا:« لقد أصابه العجز عن مواجهة المذاهب النقدية العالمية المعاصرة ، فاستسلم لها ، ولكنه عدّ نفسه ـ مخادعة للذات ، وتضليلاً لها ـ جزءًا من تلك المذاهب [3] ذلك التأزم والانهزامية انعكس على النقد ؛ فظهرت عليه علل عديدة ، منها : الاضطراب ، والارتجال ؛ لأن المعايير النقدية تُسوَّى على عجل ،

---

(١) انظر : (المرايا المحدبة) و(المرايا المقعرة) لعبد العزيز حمودة ومما ورد عنده قوله : « ماذا حدث حتى وصل البعض منا في انبهاره بالغرب والثقافة الغربية إلى درجة العماء الكامل الذي أفقدهم القدرة على الاختلاف ؟ ما الذي حدث حتى وصل البعض وسط انبهاره بالعقل الغربي وإنجازاته إلى درجة احتقار العقل العربي وإنجازاته» انظر المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة ، العدد (٢٧٢) ، ٢٠٠٠م ص٢٥ .

ويكشف ارتباط الانبهار بالغرب ، واحتقار العقل العربي ، ومانتج عن ذلك بقوله : « إن ثنائية الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته واحتقار العقل العربي ومنجزاته تقع في قلب الشرخ الثقافي الذي يعيشه الإنسان العربي» المرجع نفسه ـ ٣١ .

(٢) مثل (البنيوية) التي انهارت عام ١٩٦٧م ، على يد : فوكو ، ودريدا ، لتعقبها ما بعد البنيوية : انظر (ليونارد جاكبسون ـ بؤس البنيوية ـ ١٧٣).

(٣) وهب رومية ـ شعرنا القديم والنقد الجديد ـ عالم المعرفة العدد ٢٠٧ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ـ مارس ، آذار ١٩٩٦م ـ ٧

مع الكثير من الغموض ، والبلبلة ، والالتواء ؛ حتى صار نقدًا غامضًا ملتويًا ، يوشك أن يكون مستغلقًا ، في ثرثرة متطاولة ، لاطائل من ورائها [١] ، وفوق هذا فإنك تجد الناقد العربي يتذبذب في انتمائه المنهجي ، وترى النقاد العرب « يتواثبون على هذه المناهج في خفة وبهلوانية وشغف بالتقليد ، فيكتب في الشعر تحليلاً على منهج قد شاع في زمن كتابته ، ثم ما يلبث بسرعة أن يثب على منهج جديد يخالف المنهج الأول ، وقد يتسع الخلاف حتى يكون بمثابة النقيض للمنهج الأول ، ويطور صاحبنا نفسه ، ويصطنع المنهج الجديد ، وهو في كل مرة يوهم أنه مؤصل لهذا وذاك » [٢] ولم يكن هذا حال النقد العربي في المشرق ، وإنما كان حاله كذلك في المغرب العربي « تميزت هذه المرحلة بالانتقال من منهج إلى آخر ، وخلال أقل من عقدين تعامل الناقد مع المنهج الواقعي ، والبنيوية التكوينية ، والبنيوية الشكلية » [٣] .

ولم يكن نقد الشعر الجاهلي بمعزل عن ذلك كله ، بل كان أشبه بحقل تجارب ، حيث جُربت عليه مختلف المناهج ، من أسطوري إلى بنيوي ، إلى نظرية (فن جنب) في طقوس العبور ، ولايزال الباب مفتوحًا على مصراعيه .

وقد يقول قائل : وما الضير في الاستفادة من المناهج الغربية ومنجزاتها الثقافية ، وسبقها المعرفي ، في إثراء معرفتنا بتراثنا ؟

وبريق هذه العبارات وأمثالها ينبغي ألاّ يعمينا عن محاذير تلزمنا بالتيقظ ، والتدبر ، وعدم الانجراف في هذه الدوامة الهائلة التي تستحوذ على المشهد الثقافي العربي ، وقوامها جعل الغرب قبلة فكرية للمثقف العربي ، أول تلك المحاذير وأجلها : محذور ديني :

---

(١) بتصرف عن : وهب رومية ـ شعرنا القديم والنقد الجديد ـ ١٧ ، ٢٠ ، ٢١ .

(٢) محمد أبوموسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ ٣

(٣) خالد سليكي ـ النقد العربي الحديث والحداثة ، بنية التجريب في الخطاب النقدي العربي ، بحث منشور في مجلة عالم الفكر ، المجلد ٣١ ـ العدد ٢ ، ٢ أكتوبر ديسمبر ٢٠٠٢م ـ ص ٢٥٨

وذلك لأن فلسفات العلوم الإنسانية ومناهجها ترتبط ارتباطًا وثيقًا وحيويًا بعقيدة أهل تلك الثقافة ، وحين تُنقل تلك الفلسفات وما يبنى عليها من مناهج لتغرس في جسم ثقافة أخرى مغايرة لها ، فهي ـ بلاشك ـ تحمل الكثير من الرواسب العقدية ، التي لايمكن أن تنفصل عن المناهج المجلوبة ، فما يسمى «توجه أسلمة المعرفة انتقائيًا» هو توجه محفوف بالمخاطر ؛ فالعلم بناء معرفي متكامل ، يصعب أن نقتص منه دون أن نقوض بذلك بعض الأفكار الرئيسة التي قام عليها ، خاصة مع إدراكنا أن الأمور الخاصة بالعقائد عادة ما تقع في صلب النظرية ، لافي أطرافها الهامشية ، ومن الأمثلة على ذلك : نظرية الفلك ، ونظرية التطور ، ونظرية التاريخ ، ونظرية اللغة ، ونظرية علم النفس»[1] فأنت إذا ما جلبت المنهج جلبت معه رغمًا عنك عقيدته التي بني عليها ، وليس بالضرورة أن تكون عقيدة ذات أصل ديني ، بل قد تكون إلحادية مادية ، والمناهج الذائعة الصيت في عالمنا العربي هي مناهج أفرزتها الحضارة الغربية المعاصرة ، وكبراء الحداثة العربية المعاصرة ، والأسماء اللامعة المشهورة فيها ربطوا الحداثة بالمبادئ العلمانية الغربية ، وعدوا هذه المبادئ منابع أصلية لايقوم تحديث من دونها[2]، فهي تتخذ الغرب إطارًا مرجعيًا لها ، يترافق ذلك مع الدعوة إلى قطيعة مع المرجعية العربية الإسلامية التراثية[3]. ولا أجد أدق من تحليل عبد الوهاب المسيري لهذه الحضارة وأساسها الفكري ، حين بيَّن أنها حضارة يهيمن عليها (النموذج المادي) أي الإيمان بأن المادة هي الأصل والمحرك الأساسي للكون[4]، وقد مر هذا النموذج بمرحلتين : مرحلة

---

(١) نبيل علي ـ الثقافة العربية وعصر المعلومات ـ عالم المعرفة ، العدد ٢٧٦ ـ ديسمبر ٢٠٠١م ـ ص ٤٥١

(٢) وليد قصاب ، وجمال شحيد ـ خطاب الحداثة في الأدب ، الأصول والمرجعية ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م ـ ١٠٧ .

(٣) ـ وليد قصّاب ، جمال شحيّد ـ المرجع نفسه ـ ١١٠ .

(٤) عبد الوهاب المسيري الحداثة ومابعد الحداثة ـ دار الفكر ـ دمشق ـ ط١ ـ ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٣م ـ ص ١٦

العقلانية المادية الصلبة ، وتنتمي (البنيوية) لهذه المرحلة ، ومرحلة اللاعقلانية المادية السائلة . وتنتمي (مابعد البنيوية) إلى هذه المرحلة[١].

فأما مرحلة العقلانية المادية الصلبة ، فهي عقلانية مادية ، تقوم على الإيمان بأن الواقع المادي الموضوعي يحوي داخله ما يكفي لتفسيره ، دون حاجة إلى وحي أو غيب ، وأن هذا الواقع يشكل كلاً متماسكًا ، مترابطة أجزاؤه برباط السببية الصلبة ، وأن عقل الإنسان حينما يدرك الواقع فإنه لايدركه كأجزاء متفرقة متناثرة ، إنما يدركه ككل متماسك يتجاوز الأجزاء المتناثرة المتغايرة ، ويدرك أن حركة الأجزاء ليست حركة عشوائية ، وإنما هي تعبير عن هذا الكل الثابت المتجاوز ، ولذا فهي حركة لها معنى وهدف ، ولها معياريتها ومعقوليتها ، فما يحدث يحدث حسب قانون مطرد ثابت ، وليس بالمصادفة العمياء [٢] وقد نجحت هذه الفلسفة العقلانية المادية في أن تقضي إلى حد كبير على الأساس الديني ، وغير المادي للمعرفة والأخلاق ، بأن جعلت المادة المتغيرة وقوانينها هي المرجعية الوحيدة لأي رؤية للواقع ، ولكنها رغم ماديتها الصارمة أسست نظمًا معرفية وأخلاقية تستند إلى نقطة ثبات ، مثل العقل ، والطبيعة البشرية ، والقوانين العلمية . . إلخ . ولكن أخذت تثور العديد من الأسئلة المشككة في جوانب هذه الرؤية ، منها : كيف نؤسس أنساقًا أخلاقية تتسم بالثبات بعد القضاء على الأخلاق المسيحية والتقليدية ، وبعد سقوط كل شيء في قبضة الصيرورة؟ ومادامت أصول الإنسان طبيعية مادية ، وتسري عليه القوانين المادية التي تسري على كل الظواهر الطبيعية ، فلايمكن الحديث إذن عن مركزية الإنسان ، ولذا على الإنسان أن يتخلى عن غروره ، وهكذا صار همّ أولئك الفلاسفة تحطيم أوهام الإنسان عن نفسه ، وعن صورته المثالية ، فشأنه كشأن أبناء الطبيعة الآخرين ، من قوارض وهوام ، وحشرات ، لقد نزعوا

---

(١) عبد الوهاب المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ـ ص١٦ .

(٢) المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ـ ١٧

ببساطة الخصوصية والقداسة عن الإنسان ، وردوه إلى قوانين الطبيعة والمادة ، وهي قوانين لاتعرف ثباتًا ، ولا استقرارًا أو خصوصية يمكن للإنسان السيطرة عليها ، وبذا يصبح الإنسان جزءًا من الصيرورة المادية التي لاتعرف ثباتًا ، ولا وحدة ، ولاتجاوزًا ، ولامعنى ، ويرى هؤلاء الماديون الجدد أن أي محاولة للوصول إلى نقطة ثبات ماهي إلا محاولة عبثية ، وهذا يعني الخضوع للحتميات المادية . وإلغاء الحدود والكليات والثوابت والسببية وأي شكل من أشكال الصلابة[1]. وهذه هي المرحلة الثانية : مرحلة اللاعقلانية المادية السائلة التي ترفض تمامًا فكرة الأساس ، ورائدها بلامنازع هو (نيتشه) [2] الذي لخص رؤيته في عبارته الشهيرة :« لقد مات الإله » وهذه العبارة لاتخص الإله فحسب، بل الإنسان ، والكون ، أي : العالم الذي يتجاوز عالم الحواس ، عالم الأفكار والمثاليات والكليات ، أو الثوابت والقيم الأخلاقية ، فعبارته تعني : نهاية فكرة المركز الكائنة خارج المادة ، بل وفكرة (الكل) ذاتها باعتباره كيانًا متماسكًا يعلو على الأجزاء ، ومن ثَمَّ يسقط المركز بسقوط فكرة الكل ؛ ، فيصبح العالم أجزاءً لاتشكل كُلاً ، ولامركز لها ، أي ذرات لايربطها رابط ، ففكرة (موت الإله) تنكر وجود أية نقطة ثابتة ، أوأية مرجعية ، وأن الواجب هو التحرك داخل إطار مادي طبيعي صارم ، يتسم بالسيولة الكاملة ، يساوي بين الأشياء كلها ويسويها ؛ فيصبح العالم بذلك نسقًا سائلاً ، بلا يقين ، أو معنى أو غاية ، أوهدف ، وحين يطبق هذا في اللغة ، فإنه يعني سيطرة عالم السيولة الكاملة . حيث تختل علاقة الدال بالمدلول ، ولذا فالقراءة عند نيتشه ليست هي البحث عن معنى النص ، وإنما في الواقع هي استيراد معنى من الخارج وفرضه على

---

(١) انظر : المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ـ بتصرف من ص ١٩ إلى ص ٢٥

(٢) « وقد اعترف أدونيس ، وهو من أكثر المرددين لعبارات موت الله ـ تعالى الله عما يقولون علوًّا كبيرا ـ بأثر نيتشه فقال : « حقًّا إن نيتشه أثر ويؤثر في كتاباتي نثرًا وشعرًا « انظر دكتور وليد قصّاب ، دكتور جمال شحيد ـ خطاب الحداثة في الأدب ، الأصول والمرجعية ـ ٢٠٩ .

النص ، فالنص مع انفصال الدال عن المدلول ، أو التحامهما لامعنى له في حد ذاته ، وبالتالي لايوجد معنى سوى ما تفرضه إرادة القوة[1]. ثم هناك (جاك دريدا) [2] وهو فيلسوف فرنسي يهودي من فلاسفة اللاعقلانية السائلة والمادية الجديدة ، متأثر بنيتشه ، بدأ بالتمرد على البنيوية ، فهي ترد ذاتها إلى مركز أو أصل ثابت ، وقد قرر دريدا أن يفكر في الأمر الذي لايمكن التفكير فيه : مفهوم لبنية ليس لها أي مركز أو أصل ، وبغيته الوصول إلى عالم من الصيرورة الكاملة بلا أساس وبلا أصل رباني ، بل بلا أصل على الإطلاق ، عالم الدوال فيه منفصلة تمامًا عن المدلول أو ملتحمة به تمامًا ، ولذا لاتوجد لغة ،

---

(١) المسيري ـ الحداثة ، ومابعد الحداثة ـ بتصرف من ص ٢٨ إلى ص ٤٤

(٢) ناقش الدكتور عبد الوهاب المسيري في كتابه : الحداثة ، وما بعد الحداثة ـ ناقش العلاقة بين يهودية (دريدا) ومنهجه التفكيكي ، فدريدا كثيرًا ما يصف نفسه بأنه (يهودي) ويوقع بعض مقالاته بكلمة (رب ريدا) أي (الحاخام رضا) Reb Rida (ص١٣٩) وذكر أن دريدا نفسه يرى أن اليهودية والقراءة هما شيء واحد (ص١٣٤) ورصد جملة من مواطن التشابه بين مفاهيم تفكيكية ومفاهيم يهودية ، مثل : (تناثر المعنى) يشبه مفهوم تهشم الأوعية المرتبط بمفهوم الشعب اليهودي المتشتت في عالم بدون مركز ، فتناثر المعنى هو تشتيته في كل النص ، بلا مركز ، فكأن المعنى المتناثر هو الشعب المنفي ، وعملية تجميع الشعب المنفي في صهيون هي عملية الحضور الإلهي الكامل واسترجاع المعنى (ص ١٣٣) وكذلك (مفهوم التناص) التفكيكي له ما يشبهه في التراث الديني اليهودي ، فالتفسيرات الحاخامية المتضاربة متشابكة ، فكل تفسير يشير إلى الذي يسبقه والذي يليه إلى ما لا نهاية له(ص١٣٦) ، ومع كل ذلك لايذهب دكتور المسيري إلى جعل اليهودية العنصر الحاسم في التفكيكية ، كما فعل عدة باحثين غربيين ذكروا أن كثيرًا من أعضاء الجماعات اليهودية من حملة الفكر التفكيكي ، بل يرى أن العنصر الحاسم فيها هو الحضارة الغربية العلمانية الحديثة التي يهيمن عليها النموذج المادي اللاعقلاني السائل ، لأنها في جوهرها حضارة تفكيكية ، حين أعلنت إلغاء فكرة الإله أو تهميشها ، فلم يكن هناك بد من تفسير الإنسان في إطار مادي طبيعي ، ، فأصبح جزءًا لايتجزأ من الطبيعة/ المادة ، فتحوّل من كائن إنساني متجاوز للطبيعة / المادة ، إلى كائن مادي يمكن تفكيكه إلى عناصره المادية الأولية (انظر ص ١٤٥) .

وإن وجدت فهي لغة الجسد الحسية ،عالم تتداخل فيه النصوص مع بعضها البعض كتداخل الدوال بالمدلولات ، ولذا لايمكن الحديث عن نص ، وعن معنى النص ،هذه الرؤية العدمية الفلسفية تتخذ منهجًا لقراءة النصوص يعرف بـ (التفكيكية) [١] ، ومن أخص ما يهمنا حديث التفكيكين ، وعلى رأسهم دريدا عن المعنى والوحدة والتماسك ، فعندهم «لا تتحقق الوحدة أو التماسك إذ أنه بدلاً من المركز تظهر عدة مراكز . . . وتعدديتها هي أفكار للمعيارية ولأية نظم من أي نوع» [٢] ، أما المعنى فأصيب بحالة من (التناثر) فمعنى النص منتشر مبعثر فيه ، كبذور تنثر في كل الاتجاهات ، ومن ثَمَّ لايمكن الإمساك به ،تشتيت المعنى لعب حُرٌّ لامتناه لأكبر عدد ممكن من المعاني»[٣] وهذا يفضي إلى : «نفي المعنى» ويطرح دريدا مفهوم أبوريا aporia وهي كلمة يونانية تعني : الهوة التي لاقرار لها . .والهوة هي النقطة التي تنفصل بها سلسلة الدلالات عن سلسلة المدلولات ويبدأ انزلاق الدوال .. وتناثر المعنى» فهذه فلسفة عامة ، والتفكيكية هي منهجها في قراءة النصوص ، وهي معادية ليس فقط للمنظومات الدينية ، وإنما للمنظومات الإنسانية الإلحادية أيضًا ، ويتبدى هذا في معاداتهم لما سموه (القصص الكبرى)[٤] أي : النظريات الكبرى ، والرؤى العامة ؛ لأنهم يرون أن المنظومة المعرفية الغربية الحديثة تحاول التوصل إلى نظرية أي (قصة عظمى) تضم كل النظريات (قصص صغرى) وتتجاوزها دون أي ثغرات ، وهم ضد القصص ذات النزعة الكلية ، أي أنهم ببساطة ـ ضد أية نظرية كلية[٥]. والنص عندهم لاحدود له ولامركز ، فهو مجرد مجال عشوائي للعب الدوال ، فالمعاني التي يتوصل إليها القراء

---

(١) الحداثة ومابعد الحداثة ـ بتصرف من ص ٦٩

(٢) عبدالوهاب المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ـ ص ٩٣

(٣) نفسه ١٠١

(٤) نفسه ـ ١٠١ ، ١٠٢

(٥) نفسه ـ بتصرف ـ ١٠٤

لايربطها مركز واحد ، وليست مستقرة إلى أن يتبدد المعنى ، ويصبح البحث عنه نوعًا من العبث النقدي ، وقد ذكرت (سوزان هاندلمان) إحدى دارسات فلسفة ما بعد الحداثة إلى أن (التعددية) عند (دريدا) هي محاولة لنقل الشرك إلى عالم الكتابة ، بحيث يحل تعدد المعنى محل تعدد الآلهة ، وتعدد المعنى إنكار للتواصل بين البشر ، وكلما ازدادت تعددية المعنى تعذّر ، بل استحال الوصول إلى أصل، والتفكيكي لايبحث في تماسك النص بل في تناقض النص، بهدف تقويضه ، وذلك بزعم أن داخل كل نص ثنائيات متعارضة بشكل لايمكن حسمه من خلال العودة إلى نقطة الأصل الثابتة ، وحينما يصل المعنى إلى طريق مسدود ، وتظهر الهوة الموجودة داخله عندئذ يظهر عدم تماسك النص ، وانعدام اتساقه الداخلي ؛ فيتعثر المعنى الظاهر ، ويتناثر بعد أن كان متماسكًا ، وله مركزه الواضح ، وتنزلق الدلالة إلى عالم اللا تحدد ، فالنقد التفكيكي إذن لايفكك النص ويعيد تركيبه ليبين المعنى الكامن في النص ، كما هو الحال في النقد التقليدي ، وإنما يحاول أن يكشف التوترات والتناقضات داخل النص ، بحيث يفقد المعنى حدوده الثابتة ، ويصبح جزءًا من عالم الصيرورة ولعب الدوال[1] فهو فكر تقويضي معاد للعقلانية والكليات سواء كانت دينية أم مادية[2].

المحذور الثاني : محذور علمي أخلاقي .

وهو عدم الوثوق بالنتائج التي انتهى إليها النقاد العرب الذي تبنوا المناهج الغربية ؛ لأنهم لم يسلكوا الطريق السوي المنطقي للبحث العلمي الذي يوثق بنتائجه ، وأساس ذلك أن يكدَّ ، ويعمل عقله ، ويطيل التأمل والنظر ، والفحص والتدقيق والملاحظة في المادة العلمية المدروسة ، حتى يستجلي خصائصها ، ومكوناتها ، وبناءها ، وقوانينها ، ثم يستنبط من ذلك كله المنهج

---

(١) المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ـ بتصرف ١١٥

(٢) نفسه ـ ١١٢

الأوفق لها ، مستضيئًا خلال ذلك كله بما صقلته عقول العلماء من الثقافة واللغة التي تنتمي إليها مادة بحثه ، دون أن يقع في ربقة التقليد الأصم الأعمى ، بل ينظر دومًا بعين ناقدة ، وبصيرة نافذة ، جاعلاً نصب عينيه السعي إلى الحقيقة ، لا الهوى ، وهذا شأن أغلب الدارسين للغة والأدب في شتى الثقافات ، فكولردج خرج بنظريته في الخيال بتأمل شعر (وردزورث) ، وفلاديمير بروب استخرج منهجه من تحليله المتعمق للحكايات الشعبية الروسية ، وكذلك فعل (كلود ليفي شتراوس)حين حلل الأساطير . ففي ضوء تحليلاتهم ، وتمعناتهم المتأنية وصلوا إلى ما وصلوا إليه ، وإن كانوا يرفدون ذلك بتبني منطلقات فلسفية ما ، فإنها لاتكون وافدة من تربة غريبة عن ثقافتهم وهويتهم ، بل هي فلسفات نبتت في محيطهم الثقافي ، وناقشت مشكلات كبرى واجهوها ، فهم بذلك قد سلموا من آفة التقليد الأصم الأعمى ، الذي يقيد قدرة العقل على النقد والتطوير .

أما عندنا فقد ضرب التقليد على طائفة من العقول العربية سورًا منيعًا من الجمود الفكري ، فلا يتحرك الناقد إلا ضمن إطار المنهج المستورد الذي ارتضاه ، وتُعَظِّمُ أفكار ذلك المنهج المستورد ، حتى لتكاد أن تكون مقدسات لاتمس ، فلا تسمع ناقدًا ينتقدها ، ولاترى مفكرًا ينقضها إلا اتهم بالجهل ، وسوء الفهم ، والرجعية ، بينما تجدهم هناك على الضفة الأخرى يتحاورون ، ويتناقشون ، وينقدون ، ويرفضون دون مصادرة للرأي الآخر ، أو حَجْر عليه .

ومن آفات النسخة المستوردة من المناهج الغربية ما يخرج به عليها بعض النقاد العرب من دعاوى تحوير المنهج المستورد وتعديله ، حتى يناسب لغتنا وشعرنا ، فإذا نظرتَ إلى التطبيقات فلا شك أنك ستذكر ما عرف بـ (تمصير القصص الأجنبية) أي : تحويرات شكلية من المضحكات المبكيات ، ويخرج علينا آخرون بتوليفات عجيبة من مناهج شتى علها تكون أكثر فعالية ، فهناك خلطة البنيوية مع النظرية الشفاهية لباري ولورد ، وهناك خلطة البنيوية مع آراء الباحثين في علاقة الشعر بالفنون التشكيلية .

ولعل أخطر تساؤل يخيم على المشهد النقدي العربي هو : إذا كان البنيوي الغربي « ينظر إلى الظواهر المختلفة ويدرسها بوصف كل منها نظامًا تاما ، أو كلاً مترابطًا ، أي بوصفها بنى ، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية ، لامن حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ، ولا من حيث تعاقبها التاريخي» وذلك لأن : تصور البنية يشتمل على ثلاثة أفكار رئيسية هي فكرة الكلية ، وفكرة التحويل ، وفكرة التنظيم الجزئي»[١] وكذلك فإن مفهوم البنية يعني قبل كل شيء توفر الوحدة العضوية»[٢] كذلك فإنها تقوم على فكرة الشمول المنتظمة ، وهي من المحاور الأساسية للتحليل البنائي : [٣] فهي تنطلق من فكرة الكلية ، والتماسك ، والنظام الكلي ، وتبعه الناقد العربي في توجهه هذا ، ودرس الشعر الجاهلي وفق هذه الرؤية ، فبناء على هذا المنهج ومنطلقاته الفكرية اقتنع الناقد العربي بوحدة القصيدة وتماسكها وكليتها ونظامها ، فهو اقتناع مبعثه تبني المنهج ، وليس مبعثه دراسة الشعر ذاته ، ولكن ماذا سيحدث لو غير هذا الناقد المقلِّد بوصلته المعرفية متابعة لأحدث الموضات في عالم المناهج الأدبية ؛ فتخلى عن البنيوية حين سمع بتهاويها في الغرب[٤] وانضوى تحت مظلة التفكيكية ، عندها كيف سيقرأ النصوص بمعطيات ما بعد البنيوية اللاعقلانية التي لامركز فيها ، ولانقطة ثبات ، ولاوحدة ، ولاتماسك ، ولانظام هل سينقض ما سبق أن أثبتت ؟ ولونظرنا إلى (رولان بارت) مثلاً ، وهو بدأ ناقدًا بنيويًّا ، ثم صار ناقدًا ما بعد بنيوي ،

---

(١) ليونارد جاكبسون ـ بؤس البنيوية الأدب ، والنظرية البنيوية ـ ترجمة : ثائر ديب منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، دط ٢٠٠١م ـ ص ٤٧ .

(٢) يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ـ ترجمه محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ـ ص٨

(٣) صلاح فضل ـ نظرية البنائية ـ ١٢٥

(٤) لقيت البنيوية مصرعها سنة ١٩٦٧ م على يد جاك دريدا ، ولاكان ، وبتأثير بعض الأحداث السياسية انظر : ليونارد جاكبسون ـ بؤس البنيوية ـ ٩٥ » ولكنها انتفضت حين وصلت إلى بلادنا ؛ فزال القبر والكفن .

تحوّله هذا يمثله عملان له ، يفصل بينهما أربعة أعوام فقط ، العمل الأول كتابه : مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد سنة ١٩٦٦م ، فيه حلّل بنية السرد باستخدام الألسنية ، وبدا النص في عمله هذا له بنية واضحة محددة يمكن وصفها ، حيث شَبّهَ (ليونارد جاكبسون) نظرة بارت إلى النص في عمله هذا بكائن من مفصليات الأرجل ، له مفاصل وأطراف ، أما عمله الثاني الذي حلل فيه قصة (سارازين) لبلزاك سنة ١٩٧٠م ، فكان النص فيه كائن ليس له أي بنية ، وشبَّهه (جاكبسون) بفطر غروي يمكنه أن ينزلق في أي مكان ، وليس له أية بنية يمكن للمرء أن يتكلم عنها[١] فهل سيحدث للوحدة مثل ذلك عندنا ؟ إن الحديث السابق عن ذلك القسم من التيار المثبت للوحدة الذي لايمكن الركون إليه هو من تبنى إثبات الوحدة لتبنيه للمنهج البنيوي ، وليس لدراسته وتعمقه في الشعر ، فقد تبنى المنهج أولاً ، ثم درس الشعر لاحقًا ، فجعل الشعر تابعًا ، والمنهج سيدًا ، والشعر سيد نفسه ، لايتبع المنهجَ ، بل يأمر فيطاع ، وتتبعه المناهج ، ولايتبعها[٢].

ولذا فإن هذا البحث يرى أن السبيل العلمي لبحث أي إشكالية نقدية لأدبنا سواء فيما يتعلق بقضية (الوحدة) في القصيدة الجاهلية ، أو ما سواها من قضايا نقدية هو البحث في الشعر ذاته ، بصبر ، وإخلاص ، وحب ، وحذر ، وتثبت ، وأن تستمر مثل هذه الجهود النقدية الدؤوبة في تحليلٍ شعرنا ، حتى نستخرج من أرقى الأبحاث وأدقها العناصر المشتركة التي محصتها العقول ،

---

(١) ليونارد جاكبسون ـ بؤس البنيوية الأدب ، والنظرية البنيوية ـ ٢٤٥

(٢) كان أبوعمرو العلاء وخلف الأحمر يأتيان إلى (بشار بن برد) فيسلمان عليه بغاية الإعظام ، ثم يقولان يا أبا معاذ ، ما أحدثت ؟ فيخبرهما ، وينشدهما ، ويسألانه ويكتبان عنه ، متواضعين له ، حتى يأتي وقت الزوال ، ثم ينصرفان انظر : دلائل الإعجاز ـ ص٢٧٢ إن العلم بالشعر (النقد) يجلس من الشعر بمنزلة التلميذ من أستاذه ، فهما أكبر عالمين من (الرواة العلماء) في زمانهما يأتيان إلى الشاعر الكبير بشار بن برد بكل تواضع ؛ ليجلسان منه مجلس المتعلم من العالم .

وصقلتها التحليلات ؛ لتؤسس لمنهج شامل ، يقوم على فهم عميق لشعرنا العربي القديم ، وهذا سبيل قد يستغرق أزمانًا وأجيالاً من الباحثين ، ولكن لامحيد عنه إن أردنا أن نؤسس لنقد عربي رصين .

وأخيرًا فإن الحرص على تقديم العرض التاريخي السابق ـ رغم طوله ـ كان أمرًا لازمًا ؛ لوضع قضية وحدة القصيدة الجاهلية في إطارها التاريخي الذي ولدت فيه ، ونمت ، وترعرعت .

والسؤال الحاضر في هذا المقام :

فتنة (افتقاد القصيدة الجاهلية للوحدة) لماذا ثارت؟ .

لماذا حدث كل ذلك ؟ من أين أُتينا؟

كيف أمكن لقضية ـ لا أشك أنها كانت واضحة ومفهومة عند أسلافنا ـ كيف أمكن أن تحدث كل ما أحدثت من الحيرة ، والبلبلة ، والاضطراب ، المفضي إلى الحط من شأن أدب بأسره ، بل إلى الحط من شأن أمة بأسرها ؟

من حق جيلنا ، ومن حق الأجيال القادمة من الأدباء والنقاد أن تُكْشف عن أعينهم عصائب التسليم الغافل بكل ما يطرح على الساحة النقدية ؛ بأن نبحث ونفكر في الأسباب المؤدية إلى مانحن فيه ، وأن يسائل الجيل الذي سبقنا من الأدباء والنقاد والمفكرين ، وهذا ليس انتقاصًا من ذلك الجيل ، ولامحاكمة له ، ولاجحودًا لما قدم ، وإنما هو حق اللاحق على السابق ، في أن يفهم ، ويعرف ، ويقيس ، وينظر ، حتى يطمئن إلى أن الطريق الذي يمضي فيه سبيل هداية ونجاة ، لا سبيل ضياع وهلاك ؛ ولذا فلا ضير أن نسأل ذلك الجيل الذي سبقنا عن أصولهم التي بنوا عليها أحكامًا عامة هائلة ، تطلق يمنة ويسرة على تاريخنا وثقافتنا ، وأدبنا ، وأن نتفحص مقاييسهم التي اعتمدوها في النظر والحكم ، وما يقدمه هذا البحث هو خطوة صغيرة جدًا ، في طريق طويل جدًا ، ولكن لابد أن نسلكه ، قد تكون هذه الخطوة مثقلة بالتقصير أو الخلل ، بل حتى الخطأ ، وحسبها أن تقدح من بعدها من يكمل ما نقص ، ويقوّم ما اختل ،

ويصحح ما أخطأت فيه ، وحسبها أيضًا أن تسهم في تحريك ما أَسَنَ أوكاد ؛ ولذا يحاول هذا البحث أن يقدِّم مايراه إجابة ممكنة على التساؤل الآنف الذكر على النحو التالي :

إن مبعث ذلك كله يعود إلى الوضع العام الذي تعيشه أمتنا في زماننا ، حيث غلب عليها أمران : الإعظام والإكبار لجلِّ مايأتي من الغرب ، والتشكيك والاستهانة بجُلِّ ما تحدر إلينا من أسلافنا وعلمائنا .

وقد ترتب على الأمر الأول جملة أمور ، من أظهرها الإعجاب البالغ إلى حد الانبهار بالأدب والنقد الغربيين ، وقد نَصَّ طه حسين على هذا الافتتان وأنه أفرز استهانة وإعراضًا عن أدبنا العربي القديم ، حيث يقول : « وتفكك القصيدة العربية واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى أسطورة ياسيدي من هذه الأساطير ، التي أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبي الحديث ، والقصور عن تذوق الأدب العربي القديم» [1] رفد ذلك تأثر عميق بأقوال المستشرقين دون تمحيص ، ودون نظر ، ودون بحث متقص في حقيقة ما زعموا ، وعلامة هذا الاتباع الأعمى أن بعضنا أنكر وحدة القصيدة الجاهلية حين أنكرها المستشرقون ، وبعضنا أثبتها حين أثبتها المستشرقون[2].

ثم إن هذا الافتتان جعل طائفة من النقاد العرب يطبقون معايير غربية على الشعر العربي القديم ، دون مراعاة لما بين الآداب المنتمية إلى لغات متباينة من فروق شاسعة .

أما الاستهانة والتشكيك اللذان يخيمان على النظرة للتراث ، فقد امتدا إلى الشعر والنقد ، فالشعر لم يحظ بما يستحق من العناية ، بل كانت الأحكام

---

(١) حديث الأربعاء ـ ١/٣٠ ، ٣١

(٢) ذكر (فان جلدر) رأيه في دراسات الباحثين الغربيين التحليلية ، ومعها دراسات بعض البنيويين العرب للقصيدة العربية الجاهلية ، وكان مما رصده من نتائج تلك الأبحاث أن كل المؤلفين يؤكدون تماسك القصيدة ووحدتها أكثر من تفككها أو افتقادها للوحدة على أساس افتراض ضمني أو صريح .
بتصرف عن : حسن البنا عز الدين ـ الكلمات والأشياء ـ ٥٤

تطلق عليه ، دون أن يبنى ذلك على تحليلات متعمقة ، فكأن هناك حالة من التسرع في معالجة الشعر ، فإن وقف الناقد على ما في القصيدة من تعدد الفصول ، ومن الانتقالات المفاجئة ، بادر إلى القول بتفكك هذا البناء ، وأن هذا عائد إلى عقل بدوي فطري ساذج يتعلق بالجزئيات ، ولايملك القدرة على النظر الكلي ، وقد لايجد البعض بأسًا في جعل ذلك سمة للعقل السامي كله ، وهو بذلك يكفي نفسه مؤونة البحث ، والتحليل لتفسير هذه الظواهر الفنية ، ويسلك الطريق المذلل السهل ، متبعًا غيره ممن روّجوا لمثل هذه الأقوال .

ثانيًا :(وحدة القصيدة) في النقد العربي القديم : لم ينج نقدنا القديم من سهام التجريح والتحقير ، بل لعله نال النصيب الأوفر منها . وإذا تأملنا تعامل الناقد العربي الحديث ، مع النصوص النقدية العربية القديمة فيما يخص قضية الوحدة ، فإننا نستطيع تصنيف هذا التعامل حسب ما تتسم به تلك النصوص ، فهناك نوعان من النصوص النقدية العربية القديمة أشارت إلى (وحدة القصيدة):

١- نصوص يشوبها الغموض في إشارتها لمبدأ (وحدة القصيدة) .

٢- نصوص واضحة في إشارتها لمبدأ (وحدة القصيدة)، ولكنها رغم وضوحها كان التعامل معها يتم وفق واحد من الأحوال التالية :

الحالة الأولى : نصوص واضحة ولكن يساء فهمها .

الحالة الثانية : نصوص واضحة تقزَّم ، وتفرَّغ من قيمتها النقدية .

الحالة الثالثة : نصوص واضحة تُهمل ولايُلتفت إليها .

١- نصوص يشوبها الغموض في إشارتها إلى مبدأ وحدة القصيدة :

تومض في كتبنا النقدية والبلاغية مصطلحات متعددة تلفت الانتباه ، وتثير التساؤلات عن حقيقتها العلمية الدقيقة ، ويبدو من صياغتها أنها ذات علاقة وطيدة بمبدأ (وحدة القصيدة)[1]. من هذه المصطلحات :

---

(١) قال دكتور عبد الله الطيب عن ذلك : « وأ ما القدماء فلم يشكوا في الوحدة فيتحدثوا عنها ، وإنما ألمعوا وأومأوا كعادتهم ، كقولهم شعر له قران ، وشعر ليس له قران» المرشد إلى فهم أشعار العرب ـ ٣ / ١٠٧ .

السَّبْكُ ، والالتحام ، وحسن النسق ، والمؤاخاة ، ونحوها ومع كل ما تواردت عليه جهود علمائنا القدامى من توضيح لبعض هذه المصطلحات ، فقد ظلت هناك غلالة من الغموض تلفّ هذه المصطلحات ، وقد سبق أن عانى الشيخ عبد القاهر الجرجاني من هذه الظاهرة في تحليله لبيان العلماء عن ماهية البلاغة ، فقال : « وأن الذي قاله العلماء والبلغاء في صفتها ، والإخبار عنها ، رموز لايفهمها إلا من هو في مثل حالهم من لطف الطبع ، ومن هو مهيأ لفهم تلك الإشارات ، حتى كأن تلك الطباع اللطيفة ، وتلك القرائح والأذهان قد تواضعتْ فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة ، يتواطأ عليها قوم فلا تعدوهم »[1].

وأن هذا الأمر مخالف لما عليه الحال في بقية العلوم ، فأنت « لاترى نوعًا من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علّموا الناس ، وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة ، والتصريح أغلب من التلويح ، والأمر في (علم الفصاحة) بالضد من هذا ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء وجدت جله أوكله رمزًا ، ووحيًا ، وكناية ، وتعريضًا ، وإيماء إلى الغرض من وجه لايفطن له إلا من غلغل الفكر ، وأدق النظر . . حتى كأن الإفصاح بها حرام »[2]، وأن الناس في الأجيال اللاحقة ظلوا « يتداولون فيما بينهم ألفاظًا للقدماء ، وعبارات من غير أن يعرفوا لها معنى أصلاً ، أو يستطيعوا ـ إنْ يُسألوا عنها أن يذكروا لها تفسيرًا يصح »[3] ومما جاء به مثالاً على ذلك مصطلح (السبك) ومصطلح (الطابع)[4] والنظام[5] « فقد كانت مشكلة غموض هذا المصطلح ، أو لغة هذا العلم حاضرة عند عبد القاهر أول ما شدا يطلب العلم وهوفي سن باكرة ، وقد

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ـ ص ٢٥٠ .

(٢) الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ـ ٤٥٥ .

(٣) نفسه ـ ٤٥٦

(٤) نفسه ـ ٤٥٨

(٥) نفسه ـ ٢٥١

عانى من هذا الغموض مرارًا وذكر معاناته في الكتاب وكررها»[1] ومع ما ذكره الدكتور محمد أبو موسى من أن هذه مرحلة من مراحل تاريخ البلاغة ، حيث كانت المرحلة الأولى : كلامًا غامضًا ، والمرحلة الثانية : مرحلة عبد القاهر ، الذي استطاع كشف ضباب هذه اللغة ، ثم المرحلة الثالثة : وكانت مرحلة تصنيف وتحرير وتبويب ، ولم تكن مرحلة استخراج ، ولامجاهدة في كشف المعرفة[2]، وهذا كله صحيح ، ولكن بقيت بقايا من ذلك المعجم الغامض لازالت في حاجة إلى استخراج ، ومجاهدة ، وتجلية ، ولعل هذه المصطلحات ، أو بعضها تشير إلى ماسبق أن سماه دكتور محمد أبو موسى (نصف البلاغة الغائب) حيث قال : «وأزعم أن هذا النصف من البلاغة ضائع ، لم يدرس ، وبقي هذا الجانب في شعر العربية الذي نبه إليه الشعراء والبلاغيون بابًا مقفولاً ، ووراءه ما وراءه من أسرار الشعر ، وأسرار البيان ، وكلما حاولتُ بيان شيء من هذه الأسرار ، وجدته جليلاً جدًّا ، وخفيًّا جدًّا ودقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، شبيه بالسحر»[3] فهذه المصطلحات إذن ذات أفق مشترك ، يرتبط ـ بلاشك ـ بمبدأ وحدة القصيدة وتماسكها ؛ لأن هذه المصطلحات تدل على «مجموعة الروابط والعلاقات التي كان يسميها القدماء : النحت ، والسبك والصوغ ، والنسج ، والتأليف ، والطابع ، والتي سماها عبد القادر : النظم»[4].

وبناء عليه «لماذا لايكون النظم عند الشيخ شاملاً لنظم القصيدة ، وقد قال الشيخ بأنه توخى معاني النحو على وفق الأغراض ، ثم تركه مفتوحًا ، فلم يقيده بجملة ، ولابيت ، ولابفقرة ، لماذا لايدخل فيه نظم القصيدة ، والنظم هو

---

(١) محمد أبو موسى ـ مدخل إلى كتابي عبدالقاهر ـ مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م ـ ص ٤٠ .

(٢) أبو موسى ـ المرجع نفسه ـ ٤٩ ، ٥٠ .

(٣) المرجع نفسه ـ ٣٦٨ ـ ٣٦٩

(٤) أبو موسى ـ نفسه ـ ٦٠

السبك ، والصوغ ، والوشي ، والتأليف . . إلخ ، وقد قالوا : سبك أبي تمام ، وسبك مسلم ، فجعلوا السبك الذي هو النظم ليس شاملاً للقصيدة ، وإنما شامل للديوان كله»[1] وإذا نظرت في كلام الباقلاني مثلاً وجدت مصطلح (السبك) حاضر عنده ، وكذلك (النسج) و(الطريقة) ، فحين تحدث عن قدرة العلماء على معرفة أقدار أهل البلاغة قال : «حتى إنه إذا عرف طريقة شاعر في قصائد معدودة ، فأنشد غيرها من شعره ، لم يشك أن ذلك من نسجه ، ولم يَرْتَبْ في أنها من نظمه ، كما أنه إذا عرف خَطَّ رجل ، لم يشتبه عليه خطه حيث رآه من بين الخطوط المختلفة»[2] وقال في موطن آخر . «ولايخفى على أحد يميز هذه الصنعة سبك أبي نواس من سبك مسلم ، ولانسج ابن الرومي من نسج البحتري ، وتنبّهه ديباجة شعر البحتري ، وكثرة مائه ، وبديع رونقه ، وبهجة كلامه ، إلا فيما يسترسل فيه ، فيشتبه بشعر ابن الرومي»[3] فتأمل في هذا السيل من المعجم الغامض : (كثرة مائه) (بديع رونقه) ، (بهجة كلامه)؟! وما أحوجنا إلى فحص ديوان البحتري قصيدة قصيدة . . بل بيتًا بيتًا ، وكلمة كلمة ، حتى نجد فيه ما وجد الباقلاني ، ولماذا استثنى ما استرسل فيه البحتري ، فهل ذلك يشتبه بشعر ابن الرومي ؟ وماذا في شعر ابن الرومي يشبه به البحتري ؟ والسؤال الأهم : هل يمكن أن تأتي كل هذه الأحكام النقدية إلا في ضوء إدراك عميق الغور لكل قصيدة برأسها ، ثم تتجاوزه إلى ماهو أصعب ، من إدراك السمات العامة بين كل القصائد ، ثم إدراك من يشاركه في إحدى هذه السمات ومن يخالفه فيها؟وإذا كان مصطلح (السبك) يطلق حينًا على القصيدة الواحدة ، وحينًا على شعر الشاعر كله ، فإن مصطلح (مؤاخاة) يبدو وكأنه معيار نقدي جمالي توصف به القصيدة الواحدة ، حين يكون بين معانيها ،

---

(١) أبو موسى ـ مدخل إلى كتابي عبدالقاهر ـ ٣٥٤

(٢) إعجاز القرآن ـ ١٢٠

(٣) نفسه ـ ١٢١

وكذلك بين ألفاظها من التوافق ، والانسجام ، وحسن التأليف ، ما يكون بين الأخوة من أب وأم ، وأما إنْ لم يكن كذلك فإنهم (أولاد علات) من أب واحد وأمهات شتى ، وهذا مما يعاب ، فقالوا :

وبعض قريض القــوم أولاد علــة يكدُّ لسانَ النــاطق المــتحفظ[1].

ويبدو أن هذا كان معروفًا من القديم ، بدلالة ما يروى من أن عمر بن لجأ قال لبعض الشعراء : «أنا أشعر منك ، قال : وبم ذاك؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه»[2] فإذا وصلنا إلى عبد القاهر رأيناه يشير إليه ، في تعليقه على خطبة الجاحظ ، وتجنبه للسجع فيها ، فيقول معللاً ذلك : «لأنه رأى التوفيق بين المعانى أحق ، والموازنة فيها أحسن ، ورأى العناية بها حتى تكون إخوة من أب وأم ، ويذرها على ذلك تتفق بالوداد . . أولى من أن يدعها لنصرة السجع وطلب الوزن أولاد علة»[3].

وحين نصل إلى ابن الأثير ، نجده يجعل المؤاخاة قسمين : بين المعاني ، وبين المباني ، وقال في المؤاخاة بين المعاني :«فهو أن يذكر المعنى مع أخيه ، لا مع الأجنبي ، مثاله أن تذكر وصفًا من الأوصاف ، وتقرنه بما يقرب منه ، ويلتئم به ، فإن ذكرته مع ما يبعد عنه ، كان ذلك قدحًا في الصناعة» .[4]

و(التناسب) مصطلح يذكر كثيرًا مع (المؤاخاة) ، ويبدو أن التناسب أعم وأن المؤاخاة أخص ؛ ولذا عدَّ ابن الأثير (المؤاخاة بين المعاني) فرعًا من مبحث أعم ، هو : التناسب بين المعاني ، وحلله بما يمثل شبكة من العلاقات التي تنطوي تحت هذا المبحث على النحو التالي [5] :

---

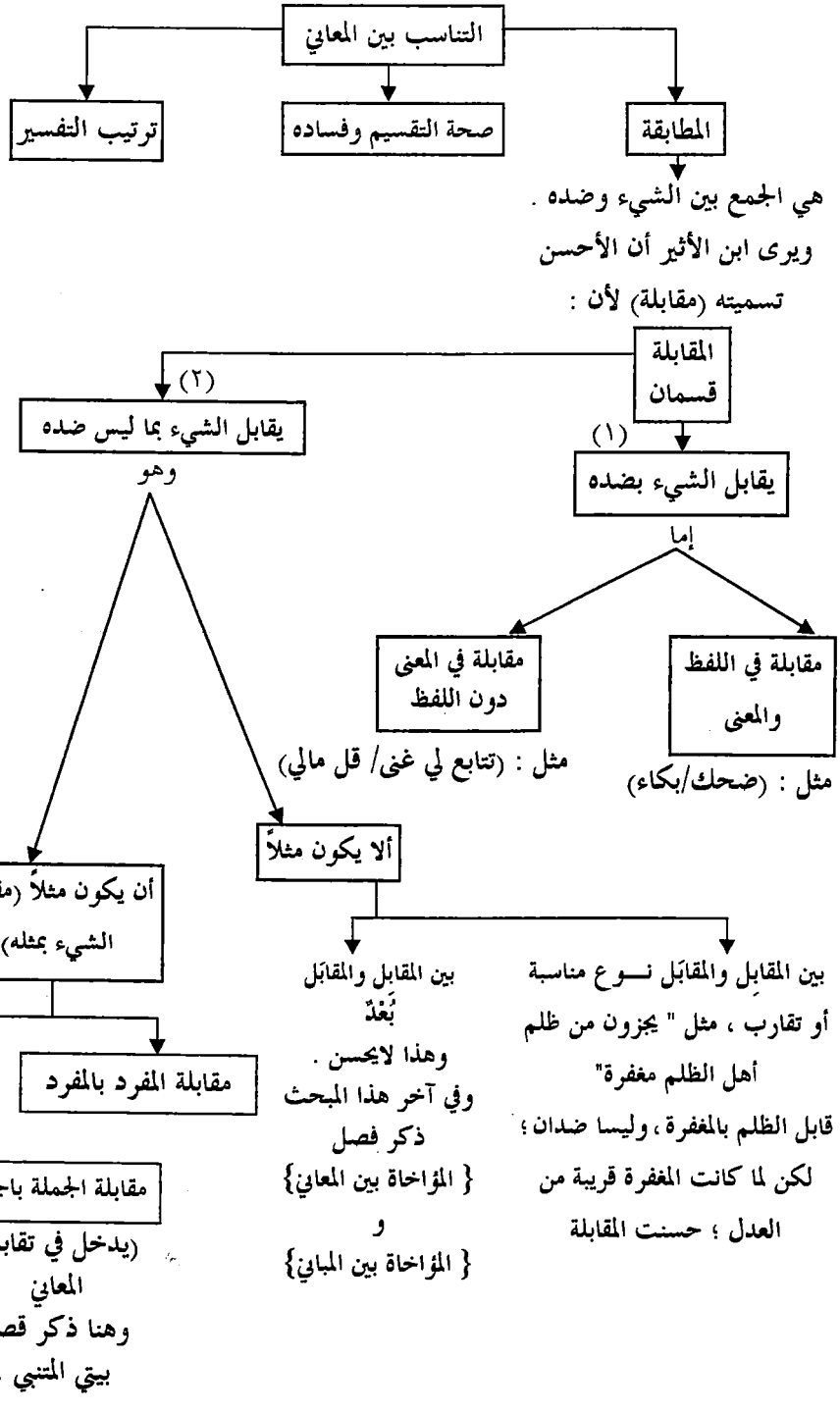
(١) الباقلاني ـ إعجاز القرآن ـ ١٠٧

(٢) الجاحظ ـ البيان والتبيين تحقيق : عبدالسلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ب ط ، ١٤١٣هـ ، ١٩٩٢م ، ١/١٥٦

(٣) أسرار البلاغة ـ ١٠

(٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ـ المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، لبنان ، دط، ١١٦/١٩٩٥م ـ ٢/٢٧٦

(٥) المصدر نفسه ـ ٢/٢٦٤


التناسب بين المعاني
ترتيب التفسير
صحة التقسيم وفساده
المطابقة
هي الجمع بين الشيء وضده .
ويرى ابن الأثير أن الأحسن
تسميته (مقابلة) لأن :
المقابلة قسمان
(١)
يقابل الشيء بضده
إما
مقابلة في اللفظ والمعنى
مثل : (ضحك/بكاء)
مقابلة في المعنى دون اللفظ
مثل : (تتابع لي غنى/ قل مالي)
(٢)
يقابل الشيء بما ليس ضده
وهو
ألا يكون مثلاً
بين المقابِل والمقابَل نوع مناسبة
أو تقارب ، مثل " يجزون من ظلم
أهل الظلم مغفرة"
قابل الظلم بالمغفرة ، وليسا ضدان ؛
لكن لما كانت المغفرة قريبة من
العدل ؛ حسنت المقابلة
بين المقابِل والمقابَل بُعْدٌ
وهذا لايحسن .
وفي آخر هذا المبحث
ذكر فصل
{ المؤاخاة بين المعاني}
و
{ المؤاخاة بين المباني}
أن يكون مثلاً (مقابلة
الشيء بمثله)
مقابلة المفرد بالمفرد
مقابلة الجملة بالجملة
(يدخل في تقابل)
المعاني
وهنا ذكر قصة
بيتي المتنبي .

فابن الأثير كان يدرس التناسب،ولما وصل إلى (المواخاة بين المعاني) قال:

«ومما يتصل بهذا الضرب ضرب من الكلام يسمى» المؤاخاة بين المعاني «والمؤاخاة بين المباني» وكان ينبغي أن نعقد له بابًا مفردًا ، لكنا لما رأيناه ينظر إلى التقابل من وجه وصلناه به[1] «وهذا يفيدنا في دراستنا النقدية أن بعض الأبواب لاتدل فقط على النطاق الضيق الذي وردت فيه ، بل تمتد إلى آفاق أرحب وهذا ما فعله (ابن الأثير) ، حين نبّه إلى أن (التقابل) ليس مجرد تقابل بين ألفاظ ، أو جمل ، بل هناك تقابل أعم وأشمل .

ثم بَيَّنَ فضل (تقابل المعاني) وأنه يتفوق على (تقابل المباني) فقال : «واعلم أن في تقابل المعاني بابًا عجيب الأمر ، يحتاج إلى فضل تأمل [2]» ويقول «وهذا الباب ليس في علم البيان أكثر منه نفعًا ، ولا أعظم فائدة [3]» ثم يورد حكاية المتنبي مع سيف الدولة ، وما انتقد في بيتيه :

وقفت وما في الموتِ شك لواقــف كأنكَ في جفنِ الرَّدى وهو نــائمُ

تمر بك الأبطــال كلمــى هزيمــةً ووجهك وضاحٌ ، وثغرك باســمُ

وأن ذلك النقد له ، كنقد من انتقد بيتي امرئ القيس ، في عدم تلاؤم الشطرين في قوله :

«كأني لم أركب جوادًا للذة . .» البيتين وكان جواب المتنبي قوله : «إنْ صَحَّ أن الذي استدرك على امرئ القيس هذا هو أعلم بالشعر منه ، فقد أخطأ امرؤ القيس ، وأخطأت أنا ، ومولانا يعلم أن الثوب لايعلمه البَزَّاز كما يعلمه الحائك ؛ لأن البزاز يعرف جملته ، والحائك يعرف تفاصيله ، وإنما قرن امرؤ القيس النساء ، بلذة ركوب الصيد ، وقرن السماحة بسباء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء ، وكذلك لما ذكرتُ الموتَ في صدر البيت اتبعته

---

(١) ابن الأثير ـ المثل السائر ـ ٢/٢٧٦

(٢) المصدر نفسه ـ ٢/٢٨٤

(٣) المصدر نفسه ـ ٢/٢٨٦

بذكر الردى في آخره ؛ ليكون أحسن تلاؤمًا . . لأجمع بين الأضداد»[1] وتضيف مصادر أخرى لهذه الحادثة إضافة مهمة ، حيث تذكر «أنه وصل إلى حضرة سيف الدولة رجل من أهل بغداد ، يعرف بالمبحِّث ، وكان ينقِّر على العلماء ، بما لم يدفعه الخصم ، ولاينكره الوهم ، فتلقاه سيف الدولة باليمين ، وأعجب به إعجابًا شديدًا ، فقال يومًا : أخطأ امرؤ القيس في قوله : «كأني لم أركب جوادًا» . . البيتين ، وهذا معدول عن وجهه لاشك فيه ، فقيل له : وكيف ذلك ؟ قال إنما سبيله أن يقول :

كأني لم أركب جوادًا ولم أقل لخيلي كُرِّي كَرَّةً بعد إجفالِ
ولم أسبأ الزِّقَّ الروي للذة ولم أتبطن كاعبًا ذات خلخال .

فيقترن ذكر الخيل بما يشاكله في البيت كله ، ويقترن ذكر الشرب واللهو بالنساء ، ويكون قوله «للذة» في الشرب أطبع منه في الركوب ، فبهت الحاضرون ، واهتز سيف الدولة وقال : هذا التهدّي وحق أبي! فقال بعض الحاضرين من العلماء للمبحِّث : أنت أخطأت ، وطعنت في القرآن إن كنت تعمدت ، فقال سيف الدولة : وكيف ذلك ؟ فقال : قال الله تبارك وتعالى : ﴿ إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ ۝ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَؤُا۟ فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ ﴾ (طه:١١٨،١١٩) وعلى قياسه يجب أن يكون : إن لك ألا تجوع فيها ولاتظمأ ، ولاتعرى فيها ولاتضحى ، وإنما عطفه امرؤ القيس بالواو التي لاتوجب تعقيبًا ، ولاترتب ترتيبًا ، فخجل وانقطع»[2] فالقاعدة إذن أن يحقق الشاعر التناسب بين كلماته ، وجمله ، وأبياته ، في كل قصيدته ، ولكن إدراك هذا يحتاج إلى

---

(١) ابن الأثير ـ المثل السائر ـ ٢/٢٨٧ وقد وردت كذلك عند ابن رشيق في العمدة ١/٢٥٨ في باب حديثه عن النظم وأجوده .
والبيتان في ديوان المتنبي ـ تحقيق : مصطفى السقا وآخرون ـ دار المعرفة ، بيروت ، د ط ، د ت ـ ٣/ ٣٨٦ .

(٢) أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن الحصري القيرواني ـ جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق علي محمد البجاوي ـ دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، دت ، ص٣١٤

لطف النظر ، بل إلى ما يماثل قدرة الشاعر ، وأي النقاد يمتلك مثل هذه القدرة ، ولذا قال المتنبي كلمته الجليلة « إن الثوب لايعلمه البزاز . . إلخ » . فالثوب القصيدة ، والبَزَّاز (تاجر القماش) هو الناقد ، أما الحائك فهو الشاعر ، والناقد يعرف جملته ، والشاعر يعرف تفاصيله ، والذي يعرف التفاصيل قد عرف الكل ، وتجاوز هذه المعرفة إلى الأجزاء ، ومراده : أن هناك ضروبًا من التناسب قد يراعيها الشاعر ، وتغيب عن نظر الناقد ؛ فيخطِّئ الشاعرَ ، بل قد تجد في الكلام عدولاً عن التناسب من وجه ، ليحقق التناسب من وجه آخر ، والآية الكريمة شاهد على ذلك ؛ لأن في الآية سر بديع مع البلاغة يسمى (قطع النظير عن النظير) ، وذلك أن قطع الظمأ من الجوع ، والضحو عن الكسوة ، مع ما بينهما من تناسب ، والغرض من ذلك : تحقيق تعداد هذه النعم وتصنيفها ، ولو قرن كلاً بشكله لتوهم المعدودات نعمة واحدة »[1] ويرى ابن رشيق أن الآية حققت التناسب ؛ لأن العادة أن يقال : جائع عريان ، ولم يستعمل في هذا الموضع عطشان ، ولاظمآن ، وقوله : « تظمأ » و « تضحى » متناسب ؛ لأن الضاحي من لايستره شيء عن الشمس ، والظمأ شأن من كانت هذه حاله [2] ، أي أن التناسب تحقق بوجه غير الوجه المألوف المعتاد من ارتباط (الجوع) بـ (الظمأ) ، والعري بالكسوة .

ويأتي حازم القرطاجني فيخطو بهذا المصطلح خطوة جبارة ، وكان من ضمن ذلك مناقشته لبيتي امرئ القيس ، ولبيتي المتنبي ، ونبّه بذلك « على هذا الضرب الواقع في المعاني ، التي يوضع بعضها بإزاء بعض ، لنسب تقتضي المعنى مع ماينا سبه ، وإيقاعه إلى جانب ما يليق به »[3] وكان هذا ضمن مبحث كبير سماه : (المعاني) ، ثم فَرَّعَ منه : (الوجوه التي بها يقع التدافع بين بعض

---

(١) الزمخشري ـ الكشاف ـ دار الفكر للطباعة والنشر ط١ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ـ ٢/٥٥٦ (الهامش)

(٢) العمدة ـ ١/٢٥٩

(٣) المنهاج ـ ١٦١

المعاني وبعض)[1] ثم فَرَّعَ منه : (طرق العلم بوقوع المعاني المتقاربة متمكنة)[2].

فإذا ما نظرنا إلى هذا المصطلح عنده ، وجدناه من الأسس الكبرى التي يبنى عليها الشعر ، وقدرة الشاعر على تحقيق التناسب تحدد مدى نجاحه وتفوقه في فنه الشعري ؛ لأنه « يجب على من أراد حسن التصرف في المعاني . . . أن يعرف وجوه انتساب بعضها إلى بعض » فيقول : « إنه قد يوجد لكل معنى من المعاني التي ذكرتها معنى أو معان تناسبه وتقاربه ، ويوجد له أيضًا معنى أو معان تضاده وتخالفه ، وكذلك يوجد لمضاده في أكثر الأمر معنى أو معان تناسبه »[3] فالشاعر حين يريد أن ينسج قصيدة أول مايعمد إليه أن يختار المعنى الأم (المقصد) أو الغرض الأساس لقصيدته ، فيبين له حازم القرطاجني أن هناك «معان شعرية عريقة في الصناعة الشعرية ، وهي ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان ، ومعان غير عريقة في الصناعة الشعرية»[4] ثم يذكر أنَّ العريقة في الصناعة الشعرية هي مافُطِرَتْ النفوس على استلذادها أو التألم منها ، أو ما وُجِدَ فيه الحالان من اللذة والألم ، كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة[5]، فهي ثلاثة طرق شعرية : مفرحة محضة (كلقاء الأحبة) ، أو مفجعة (تفرق)، أو مستطابات قد انصرمت ، فيلتذ بخيالها ، ويتألم بفقدها ، وهذه كلها تسمى : (متصورات أصلية) وغيرها : (متصورات دخيلة)[6] والأولى هي المعتمدة في الأغراض المألوفة من الشعر ، والأخرى بحسب التبعية ، وهذا كله حديث عما يليق أن يكون عمدة ومقصدًا ، فإذا اختار الشاعر ما اختار

---

(١) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ١٤٧

(٢) نفسه ـ ١٥٨

(٣) نفسه ـ ١٤

(٤) نفسه ـ ٢٠

(٥) نفسه ٢١

(٦) نفسه ٢٢

صارت المعاني الشعرية قسمين : معاني أُوَل (ماكان مقصودًا في نفسه بحسب غرض الشعر) ومعانٍ ثوانٍ وهي ماليس معتمدًا إيراده ، ولكن يورد على أن يحاكي به ما اعتمد من ذلك ، فهي أمثلة للأُوَل ، أو استدلالات عليها ، أو غير ذلك[1] وأن من حق الثواني أن تكون أشهر من الأول ؛ لأن الهدف من ذكرها هو توضيح الأول ، أو تأكيدها ، فإذا كانت أخفى منها لم يتحقق ذلك الهدف ، فتكون بمنزلة الحشو[2].

ثم جاء بعد كلامه هذا بقليل بنصه النفيس ، عن أن العرب لم تكن تستغني بصحة طباعها وتقويمها عن القوانين المصححة لها ، وأن تدارس تلك القوانين كان ديدنهم في أنديتهم وتجمعاتهم ، وقد سَمَّىَ ذلك : «التعليم والإرشاد إلى كيفيات المباني التي يجب أن يوضع عليها الكلام . . والتنبيه على الجهات التي معها يداخل الخلل المعاني ، ويقع الفساد في تأليف الألفاظ والمعاني»[3] وذكره هذا النص بعد حديثه عن المعاني يدل على أن النظر في علاقات المعاني داخل القصيدة كان موضع العناية الشديدة ، التي عَبَّر عنها بـ (التدارس) و«يستدرك بعضهم على بعض ، وتبصير بعضهم بعضًا» ثم أخذ بعد ذلك يسوق القانون تلو القانون في كيفيات ترتيب المعاني داخل القصيدة ، وأنواع الروابط والعلاقات التي تنتج عن ذلك ، والقوانين التي تحكم أحواله . بدءًا من تركيب المعاني داخل الجملة الواحدة الذي بحثه بقوله : «طرق المعرفة بكيفيات تركيب المعاني وتضاعفها»[4] ثم تركيب المعاني وترتبها بين عدة جمل في قوله : «طرق العلم بالمناسبة بين بعض المعاني وبعض ، والمقارنة بين ما تناظر منها»[5] حيث يقول : «إن المعاني منها ما يتطالب بحسب

---

(١) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٢٣

(٢) نفسه ـ ٢٤

(٣) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٢٧

(٤) نفسه ـ ٣٢

(٥) نفسه ـ ٤٤

الإسناد خاصة ، ومنها ما يتطالب بحسب الإسناد ، وبحسب انتساب بعض المعاني إلى بعض في أنفسها ، بكونها أمثالاً ، أو أشباهًا ، أو أضدادًا ، أو متقاربات من الأمثال والأضداد»[١].

فقدَّم ثلاثة أنواع من العلاقة ينبغي ملاحظتها : التماثل ، والتشابه ، والتضاد (التخالف) ثم يمد القول إلى أن يصل إلى المطابقة ، ومنها إلى (المقابلة) التي تكون : «بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضًا ، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب» [٢] ونبه إلى أن أنواع المقابلات تتشعب ، وأن أكثر ما يلاحظ مقابلة التضاد والتخالف[٣]. ويمضي حازم في ذلك حتى يصل إلى مبحث (المباني) ، ويصدِّره بالحديث عن القوى الفكرية التي تمكن من النظم ، ومنها : «القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ، من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض» [٤] وهذا مؤذن بأنه بعد أن بحث علاقات المعاني وترابطها داخل الجملة ، ثم بين عدة جمل ، سيبحثها داخل الفصل الواحد ، ثم بين الفصول ، ويدل على ذلك قوله حين تحدث عن كيفية عمل الشعر : «أن يُحْضر مقصده في خياله وذهنه ، والمعاني التي هي عمدة له ، بالنسبة إلى غرضه ومقصده ، ويتخيلها تتبعًا بالفكر في عبارات بدد . . ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به» [٥] وكذلك حديثه عن «كيفية التصرف في مقاصد الشعر وجهاته» [٦] ثم ما قاله عن

---

(١) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٤٤

(٢) نفسه ـ ٥٢

(٣) نفسه ـ ٥٢

(٤) نفسه ـ ٢٠٠

(٥) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٢٠٤

(٦) نفسه ـ ٢١٦

«طرق العلم بإحكام مباني الفصول ، وتحسين هيئاتها ، ووصل بعضها ببعض» [١] حيث جعل ذلك يرجع إلى أربعة قوانين :

١- في استجادة مواد الفصول ، وانتقاء جوهرها .

٢- في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها البعض .

٣- في ترتيب ما يقع في الفصول .

٤- في ما يجب أن يقدّم في الفصول ، ومايجب أن يؤخّر[٢].

وكل ذلك بحث في ترتيب المعاني ، وعلاقاتها ، ووجه انتساب بعضها لبعض ، فمثلاً قال عن القانون الثالث : «يجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله ، وإن تأتّى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل . . . كان أبهى»[٣] ويقول «يجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقًا به من معاني الفصل ، مثل أن يكون مقابلاً له على جهة من جهات التقابل ، أو بعضه مقابلاً لبعضه ، أو يكون مقتضى له ، مثل أن يكون مسببًا عنه ، أو تفسيرًا له ، أو محاكي بعض ما فيه ببعض ما في الآخر . . وكذلك الحكم فيما يُتلى به الثاني ، والثالث ، إلى آخر الفصل» [٤] وأي ترابط أقوى من هذا الذي ذكر ، فإذا ما جئنا إلى ترتيب الفصول بعضها من بعض ، وهو القانون الثاني ، نجده يصنف ما عند الشعراء من ذلك إلى أربعة أنواع ، ويجعل أفضلها :

(ضرب متصل الغرض دون العبارة)[٥] وهذا ترابط معنوي دلالي ، يتفوق على الترابط اللفظي ؛ ولذلك قَدَّمَه على الضرب (متصل الغرض متصل العبارة) ، وفي مبحث الأسلوب [٦] الذي هو : هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية[٧] قوانين كثيرة في أوجه ترابط المعاني وتناسبها ، مثل : «تأنيس

---

(١) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٢٨٧

(٢) نفسه ـ ٢٨٨

(٣) نفسه ـ ٢٨٩

(٤،٥) نفسه ـ ٢٩٠

(٦) نفسه ـ ٣٢٥

(٧) نفسه ـ ٣٦٤

المعاني بعضها ببعض»[1] ، و«المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية» [2] .

فالتناسب عند حازم ـ في ضوء ما سبق ـ قانون عام أساس في جميع أجزاء القول الشعري ، تناسب بين الحروف ، وبين اللفظ والمعنى ، وتناسب العبارات بعضها مع بعض ، وتناسب الفصول مع بعضها البعض ، وتناسب الأغراض والمقاصد . ويلح دائمًا على معرفة طرق التناسب ، مع الاهتمام بالعلاقات ، وبيان أنواعها ، وما يتبع كل نوع .

ومما هو قريب الصلة من هذه المصطلحات ، ما ورد في كلام النقاد القدامى جدًّا من إشارات إلى هذا المبدأ باللغة الغامضة ذاتها التي تبنى على التلويح دون التصريح مثل قصة مَنْ حكم بين الزبرقان بن بدر ، والمخبل السعدي ، وعبدة بن الطبيب ، وعمرو بن الأهتم ، فقال الحكم للزبرقان : «أما أنت فشعرك كلحم أسخن لا هو أُنضج فأكل ، ولاترك نيئًا فينتفع به ، وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبرود حبر ، يتلألأ فيها البصر ، فكلما أُعيد فيها النظر نقص البصر ، وأما أنت يامخبَّل فإن شعرك قصَّر عن شعرهم ، وارتفع عن شعر غيرهم ، وأما أنت ياعَبْدَةَ فإنّ شعرك كمزادة أُحكم خرزها فليس تَقْطر ولاتمطر» [3] وهي دراسة شاملة لكل قصائد ذلك الشاعر وفهمها قصيدة قصيدة ، حتى يستنبط من ذلك المجموع سمات عامة يحكم بها على شعر الشاعر كله ، فلا يستطيع الشاعر أن يرد حكمه أو ينقضه . ومنه أيضًا أقوال الأصمعي وأحكامه الواردة في كتابه : (فحولة الشعراء) التي تدل على إدراك شامل لنهج كل شاعر ، وإدراك منهج كل شاعر وسمته لا يتأتَّى إلا بعد إدراك

---

(١) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٣٥٩

(٢) نفسه ـ ٣٦١

(٣) المرزباني ، محمد بن عمران ت ٣٨٤ هـ ـ الموشح ـ تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د ط ، د ت ـ ص ٩٦

لكل قصيدة من قصائده منفردة . ومن عباراته التي تستوقف الباحث قوله عن ذي الرمة :« وذو الرمة حجة ؛ لأنه بدوي ، ولكن ليس يشبه شعره شعر العرب ، ثم قال : إلا واحدة التي تشبه العرب وهي التي يقول فيها : والباب دون أبي غسان مسدود» [1] فما هي السمات المميزة لشعر العرب ؟ وبم اختلف كلُّ شعر ذي الرمة عن شعر العرب إلا قصيدة واحدة؟ وماذا يوجد في هذه القصيدة يوافق شعر العرب؟

أسئلة لازالت مرخاة دونها حجب الغموض ، ولكن كلامه يدل على الإدراك التام لمبدأ وحدة القصيدة ، والتعامل مع الشعر وفق هذا المبدأ [2] .

٢- نصوص واضحة في إشارتها إلى مبدأ القصيدة :

ورغم هذا الوضوح فقد عوملت وفق واحد من الأحوال التالية :

---

(١) الأصمعي ـ كتاب فحولة الشعراء ـ تحقيق المستشرق ش . توري قدم لها : صلاح الدين المنجد ـ دار الكتاب الجديد ـ بيروت ، لبنان ، ط٢ ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠ ـ ص٢٠

(٢) وردت عن بعض الشعراء أيضًا عبارات غامضة لايمكن أن تصدر إلا بعد إدراك كل قصيدة برأسها ، ثم لكل شعر الشاعر الذي يحكم عليه ، وهي عبارات قد تصعب حتى على معاصريهم ، ولاتتضح لهم إلا بعد نظر وتفكير ، مثل ما ذكره البحتري قال : « دعاني على بن الجهم فمضيت إليه ، فأفضنا في أشعار المحدثين ، إلى أن ذكرنا شعر (أشجع السلمي) فقال لي : إنه يخلي ، وأعاده مرات ، ولم أفهمها ، وأنفتُ أن أسأله عن معناها ، فلما انصرفت أفكرت في الكلمة ، ونظرت في شعره ، فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع ، وإذا هو يريد هذا بعينه ، أن يعمل الأبيات فلا يصيب فيها ببيت نادر ، كما أن الرامي إذا رمى برشقة ، فلم يُصَبْ شيءٌ ، قيل : قد أخلى .

قال : وكان علي بن الجهم أحسن الناس علمًا بالشعر» الباقلاني ـ إعجاز القرآن ـ ص ١١٦ .

فإذا كان هذا هو حال البحتري ، وهو في الشعر بحيث نعلم ، فكيف بمن سواه ؟ ! ولاحظ فعل البحتري ، ومعاناته في فهم الرمز الذي ألقى به علي بن الجهم ، ثم إنه رفد ذلك بالتفتيش والنظر في شعر الشاعر ذاته .

الحالة الأولى : (إساءة الفهم) :وذلك لشك النقاد العرب المحدثين بقدرات ومعارف النقاد العرب القدامى ، وأكبر قضيتين ينكشف فيهما مدى ما لحق بالنقد العربي القديم من الإجحاف ، وإساءة الظن هما : قضية (وحدة البيت) ، وقضية الأغراض الشعرية .

(أ) قضية (وحدة البيت) :

ظن بعض الباحثين العرب أن ما يرد عند النقاد العرب القدامى من استحسان لأبيات معينة في شعر شاعر ما ؛ فيصدرون عبارات مثل قولهم : «أغزل بيت» و«أمدح بيت» و«أهجى بيت» وعدوا هذا دليلاً ساطعًا على مزاعم تفكك القصيدة القديمة ، ودليلاً كذلك على النظرة الجزئية إلى العمل الأدبي عند النقاد العرب القدامى ، ولو استعنا بالقيم الفنية ، والمعايير الجمالية المعمول بها في الحكم على الفن التشكيلي ؛ لما بين الشعر والرسم من علاقة وثيقة ؛ لوجدنا أن تألق عنصر ما من عناصر اللوحة لايلغي أولوية النظر إلى اللوحة كوحدة واحدة ؛ لأن هذا التألق لعنصر ما في اللوحة هو مبدأ من مبادئ العمل الفني ، يعرف باسم : (السيادة في العمل الفني) وهو : أن يطغى عنصر ما من عناصر العمل الفني على باقي العناصر ، باختلاف في الشكل ، أو الخط ، أو اللون ، والفنان يقصد ذلك ؛ كي يجذب نظرك إليه ، ولذلك يسمى أيضًا بـ(مركز جذب النظر) وهو أحد أسس أو مبادئ العمل الفني ، ويمثل هدفًا جماليًا رئيسًا يحاول الفنان تحقيقه [1] ، وهذا حاصل أيضًا في الشعر الرفيع ، حيث نجد أن لبعض الأبيات في قصيدة ما جاذبية ، أو ألقًا أكثر من سواها ؛ فيستحسنها القارئ أو السامع ، وربما تحظى بذيوع وسيرورة ، وهذا لايعني أن القارئ أو السامع ذو نظر جزئي ، أو أن الشاعر يهذي بشعر مفكك متناثر الأبيات .

---

(١) بتصرف عن : موقع (بيت الفن) على الإنترنت .

كذلك ما وجدوه من أن النقاد العرب القدامى لايستحسنون أن يتعلق البيت بما بعده تعلقًا فجًا ، وهو ما يعرف بـ (التضمين) ، واستحسانهم أن يتم معنى البيت بانتهائه ، فجعلوا ذلك دليلاً ـ حسب زعمهم ـ على أن الشاعر صرف عنايته إلى البيت المفرد ، وأهمل شأن القصيدة وترابطها ، وأن النقد العربي القديمَ تَابَعَ الشعر في ذلك ، أي ظنوا أن هناك تعارضًا بين وحدة البيت ، ووحدة القصيدة [1]

وكان جل اعتمادهم في إطلاق هذا الحكم مبنيًا على موقف النقد العربي القديم من (التضمين)، فإذا عدنا إلى ما قاله النقاد العرب القدامى عن التضمين، وجدناهم يعتبروه عيبًا من عيوب الشعر التي تلحق بالقافية ، شأنه كشأن : «الإيطاء والإقواء» ونحوهما [2] وتعريف التضمين عندهم : «هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني ، كقول النابغة :

وهم وردوا الجِفَـارَ علـى تمـيمٍ ... وهم أصـحاب يـوم عكـاظ إني
شهدت لهـم مـوارد صـادقاتٍ ... شهدن لهم بصـدق الـود منّـي

وكقول الآخر :

ياذا الذي في الحبِّ يَلْحـى أَمَـا ... والله لـو حُمّلـتَ منـه كمـا
حُمِّلتُ مـن حـبٍّ رخـيمٍ لمـا ... لُمتَ على الحـب فـذرني ومـا
أطلـبُ إني لسـتُ أدري بمـا ... قُتلْتُ إلاَّ أنني بينما ... الأبيات[3]

---

(١) على سبيل المثال لا الحصر انظر : محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ٢١٦
عز الدين إسماعيل ـ الأسس الجمالية في النقد العربي ـ ٣٦٤
حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي ـ ٥١

(٢) الخطيب التبريزي ـ الكافي في العروض والقوافي ـ ص١٦٠

(٣) الخطيب التبريزي ـ المصدر نفسه ـ ١٦٦، وشرح التضمين أيضًا ابن رشيق في العمدة وذكر أن عدم استحسانهم له ليس على مستوى واحد ، وأنه كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيبًا ، وأنه « ربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام ، وينبسط الشاعر في المعاني ، ولايضره ذلك إذا أجاد» انظر : ابن رشيق ـ العمدة ـ ١٧٢/١

ولكنهم كانوا لاينظرون إلى الأبيات التي وقع فيها التضمين نظرة واحدة فـ« واضح أنهم يفرقون بين درجات وأنماط اعتماد العبارة ، أو اتصالها بين البيتين ، أنهم يوجِّهون نقدهم إلى حيث يشتد اعتماد العبارة في البيت الأول ـ من جهة النحو بالذات ـ على عبارة البيت الثاني ، وليس لذلك علاقة باتصال المعنى ، أو تناسب الأفكار الواردة في البيتين ، فقد فصلوا بين هذين الجانبين»[1] هذه الملحوظة البالغة الأهمية لم يُلتفت إليها في النقد العربي الحديث ، مع أن هناك نصوصًا قاطعة الدلالة على تفريقهم بين مستويات التضمين ، وخلاصة تلك النصوص أن التضمين مستويات ، فهناك التضمين الرديء ، ويقع « كلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني ، واتصل به اتصالاً شديدًا» [2] فإذا وقع تضمين بين بيتين ، بين قافية الأول ، ومطلع الثاني وبينهما اتصال قوي جدًّا من جهة النحو ، وليس من جهة معنى البيتين ، قَبُحَ التضمين عندئذ ، ومثلوا على أشد التضمين الرديء قول الشاعر ، روي عن قطرب وغيره :

وليس المال ، فاعلمه ، بمالٍ ... من الأقوام إلاّ للذيِّ

يريد به العلاءَ ويمتهنه ... لأقرب أقربيه وللقصيِّ

فضمّن بالموصول والصلة ، على شدة اتصال كل واحد منهما بصاحبه»[3]

ومثله الشاهد الآخر السابق : « ياذا الذي في الحب . . . » وكلما خفّ الاتصال النحوي بين قافية البيت الأول ، ومطلع البيت الثاني ؛ كلما صار التضمين أقل عيبًا ، فبيتا النابغة أقل عيبًا من البيتين اللذين رواهما قطرب ، «لأنه ليس اتصال المخبر عنه بخبره في شدة اتصال الموصول بصلته»[4] ثم

---

(١) عبد الحكيم راضي ـ بين وحدة البيت ووحدة القصيدة في النقد العربي ـ مجلة الشعر، العدد الثامن سنة ١٩٧٧م ـ ص٤٦

(٢) اللسان ـ ضمن ، ولو أردنا الوضوح لأضفنا إلى العبارة ما يجعلها تأتي على النحو التالي : التضمين الرديء يقع كلما ازدادت حاجة (قافية) البَيت الأول إلى (مطلع) البيت الثاني . .»

(٣) المصدر نفسه ـ المادة نفسها .

(٤) المصدر نفسه ـ المادة نفسها .

هناك بعد هذين المستويين مستوى ثالث ، وهو :(التضمين الذي ليس بعيب) وهو مذهب تراه العرب وتستجيزه ، ومذهبهم قائم على وجهين : السماع ، والقياس «أما السماع : فلكثرة ما يرد عنهم من التضمين ، وأما القياس ؛ فلأن العرب قد وضعت الشعر وضعًا دلت به على جواز التضمين عندهم ، وذلك ماأنشده صاحب الكتاب،وأبوزيد ، وغيرهما من قول الربيع بين ضَبُع الفزاري:

أصبحتُ لا أحمِلُ السلاحَ ولا ... أملكُ رأسَ البعير إنْ نَفَرَا

والذئبَ أخشاه إنْ مررتُ به ... وحدي ، وأخشى الرياحَ والمَطَرَا

فَنَصْبَ العربُ (الذئبَ) هنا ، واختيار النحويين له من حيث كانت قبله جملة مركبة من فعل وفاعل ، وهي قوله : «لا أملك» يدلك على جَرْيه عند العرب والنحويين جميعًا مجرى قولهم : «ضربت زيدًا ، وعمرًا لقيته ، فكأنه قال : ولقيت عمرًا ؛ لتتجانس الجملتان في التركيب ، فلولا أن البيتين جميعًا عند العرب يجريان مجرى الجملة الواحدة ، لما اختارت العرب والنحويين جميعًا نصب (الذئب) ، ولكن دلّ على اتصال أحد البيتين بصاحبه ، وكونهما معًا كالجملة المعطوف بعضها على بعض ، وحكم المعطوف والمعطوف عليه أن يجريا مجرى العقدة الواحدة ، هذا وجه القياس في حسن التضمين» [1] ثم فوق هذا المستوى مستوى رابع يعرف بـ (الاقتضاء) وهو ليس بمعيب مطلقًا ، وهو أن «يكون البيت الأول منه قائمًا بنفسه ، يدل على جملة غير مفسَّرة . ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل ، فيكون الثاني يقتضي الأول كاقتضاء الأول له ، كقول امرئ القيس :

وتعرفُ فيه من أبيه شمائلاً ... ومن خاله ، ومن يزيد ، ومن حُجُرْ

سماحة ذا ، وبّر ذا ، ووفاء ذا ... ونائل ذا ، إذا صحا ، وإذا سَكِرْ»[2]

---

(١) اللسان ـ ضمن

(٢) الخطيب التبريزي ـ الكافي في العروض والقوافي ـ ١٦٦ ، والبيتان في ديوان امرئ القيس ص ١١٣

هذا هو جلاء الأمر عن (التضمين) فهم إذا لم يقصدوا بقولهم : «أن يكون البيت قائمًا بنفسه غير متعلق بغيره» لم يقصدوا انفصال المعنى بين كل بيت وآخر ، إنما كانوا يتحدثون عن : (قبح انشطار العبارة نحويًا) بين آخر بيت ، ومطلع ما يليه ، أي كرهوا مثلاً : أن تجعل الصلة في آخر البيت الأول ، والموصول في أول الثاني ، وما أشبه ذلك .

وبناء على ذلك فلا يوجد تعارض بين (وحدة البيت) و (وحدة القصيدة) ، بل هما متكاملان ، ويدلان على مزيد إتقان وجودة ، وكان النقاد العرب القدامى يذكرون الأمرين في سياق واحد ، دلالة على تكاملهما ، كقول المرزوقي : «أن يقوم كل بيت بنفسه ، غير مفتقر إلى غيره . . . وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتًا بيتًا . وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد» [1] فالبيت إذا يُراعى فيه الأمران : قائم بنفسه ، وفي الوقت ذاته يوجد اتحاد جامع لكل الأبيات .

وقد ذكر الباقلاني في القرآن الكريم مثل ذلك ، في معرض حديثه عند قوله تعالى : ﴿ وَإِنَّكَ لَتَهْدِيٓ إِلَىٰ صِرَٰطٍ مُّسْتَقِيمٍ ۝٥٢ صِرَٰطِ ٱللَّهِ ٱلَّذِى لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ ۗ أَلَآ إِلَى ٱللَّهِ تَصِيرُ ٱلْأُمُورُ ﴾ (الشورى: ٥٢،٥٣) .

قال :« فانظر إلى هذه الكلمات الثلاث ، فالكلمتان الأوليان مؤتلفان ، وقوله : « ألا إلى الله تصير الأمور» كلمة منفصلة ، مباينة للأولى ، قد صيّرها شريف النظم أشد ائتلافًا من الكلام المؤالف ، وألطف انتظامًا من الحديث الملائم»[2].

ثم يقول : « لأن العجيب ما بينا من انفراد كل كلمة بنفسها ، حتى تصلح أن تكون عين رسالة ، أو خطبة ، أو وجه قصيدة ، أو فقرة ، فإذا ألفت ازدادت به حسنًا وإحسانًا وزادتك إذا تأملت معرفة وإيمانًا[3] .

---

(١) شرح الحماسة ـ ١٨/١

(٢) إعجاز القرآن ـ ١٨٧

(٣) المصدر نفسه ـ ١٨٨

ولعل أوضح نص ورد في النقد العربي القديم، ورد فيه ـ بكل وضوح ودقة، تكامل وحدة البيت مع وحدة القصيدة ـ مع تحديد مصطلح معين لذلك هو (حسن النسق) ما ذكره ابن أبي الإصبع، حيث يقول: «حسن النسق من محاسن الكلام، وهو أن تأتي الكلمات من النثر، والأبيات من الشعر متتاليات، متلاحمات تلاحمًا سليمًا متحسنًا لا معيبًا مستهجنًا، والمستحسن من ذلك أن يكون كل بيت إذا أفرد قام بنفسه، واستقل معناه بلفظه، وإنْ ردفه مجاوره صار بمنزلة البيت الواحد، بحيث يعتقد السامع أنهما إذا انفصلا تجزأ حسنهما ونقص كمالهما، وتقسَّم معناهما، وهما ليسا كذلك، بل حالهما في كمال الحسن، وتمام المعنى مع الانفراد والافتراق، كحالهما مع الالتئام والاجتماع»[1].

وفي النقد الأجنبي فطن إلى أن مبدأ (وحدة البيت) أو (الفقرة) حتى في الآداب الأخرى يتكامل ولايتعارض مع وحدة القصيدة: «فمن القواعد البنائية الأساسية في النص الشعري ينبغي الإشارة إلى التناقض التالي، ذلك أن كل عنصر دال يميل إلى أن يطرح نفسه بوصفه علامة ذات دلالة مستقلة، هذا على حين يتجلى النص كما لو كان سلسلة تعبيرية مركبة لبناء واحد، ومن ناحية أخرى ينزع نفس العنصر في ذات الوقت إلى طرح نفسه باعتباره جزءًا من علامة، على حين يحظى الكل النصي بمظهر العلامة الواحدة ذات الدلالة التي لاتقبل القسمة أو التجزئة»[2] وليزيد الكاتب فكرته وضوحًا؛ قاس حال البيت على حال (الفونيم)، أصغر وحدة صوتية مميزة، الذي مادام يتجلى عبر البيت الشعري كما لو كان كلمة مستقلة، فإننا بالتالي ننظر إلى البيت، وإلى الفقرة

---

(١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ـ تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، وزارة الأوقاف المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، دط ١٤١٦هـ/١٩٩٥م ـ ٤٢٥.

(٢) يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ترجمة: محمد فتوح أحمد ـ دار المعارف دط، دت، ١٣٣

الشعرية ، وإلى النص كله باعتباره منظومة من الكلمات[1]، ومن العجيب توافق كلام هذا الباحث مع كلام حازم في المنهاج [2] ، وكأنه ينقل عن حازم ، ولو كانوا مفتونين بنا كما فتنا بهم لقال قومه إن هذا الباحث ولاشك قد اطلع على حازم ، وتأثر به ونقل عنه ، ولن يستمعوا عندها إلى الصوت الذي يقول :

« لعل مرد ذلك التوافق إلى القدر المشترك في طبيعة الشعر بين الأمم أيًّا كانت» ونعني بما سبق قوله : « ومن هذا المنطلق يبدو البيت كما لو كان كلمة نسبية ، ومن نوع خاص لايمكن تفتيته » [3] و« تكون نسبة المقطوعة إلى البيت مناظرة لنسبة البيت إلى الكلمات ، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن المقطوعات شأنها شأن الكلمات ، تنتظم في وحدات دلالية كتلك التي لاحظها (بوشكين) إذ نجد . . . كل مقطوعة فيها تتمتع بدلالة متكاملة ، ومحور معنوي خاص ، هو ما يسمى بالجذر الدلالي للمقطوعة» ، [4] « وإذا كان هذا هو شأن المقطوعة في علاقتها بما تتكون منه من أبيات ، فإنها في علاقتها بما تنتمي إليه من النص الكامل لاتعدو أن تكون مجرد عنصر من عناصره ؛ إذ إن دلالة

---

(١) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ـ الصفحة نفسها .

(٢) حيث يقول في ص١٠٩ : « اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف ، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف ، والقصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ ، فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها ، إذا رتبت على ما يجب ، ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي ، كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك ، وكذلك يَحْسُنُ نظم القصيدة من الفصول الحسان ، كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها على ما يجب ، وكما أن للكلم اعتباران : اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها ، واعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه ، كذلك الفصول تعتبر في أنفسها ، وما يتعلق بهيئتها ووضعها ، وتعتبر بحسب الجهات التي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها » .

(٣) يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري ـ ١٣٣

(٤) يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري ـ ١٣٨

القصيدة ترتبط بتعاقب المقطوعات باعتبارها وحدات دالة» [1] ويؤكد فكرة التكامل تلك بقوله : « إن المقطوعة ، أو لنقل الفقرة الشعرية تمثل بذاتها ما يبدو وكأنه مشروع مبني على المقارنة بين قاعدتين شعريتين ، فهي من ناحية تحظى بآلية معينة ، مثلها في هذا مثل بقية مستويات القصيدة ، وهي من ناحية أخرى معمار دلالي» [2] .

(ب) قضية (الأغراض الشعرية) :

لعل تعامل النقاد العرب القدامى مع هذا المصطلح بشيء من التوسع [3] هو ما سبب التشويش عند الناقد العربي الحديث ، فحينًا يأتي بمعنى المقصد الأساس للكلام ، وحينًا بمعنى موضوع من موضوعات القصيدة ، وحينًا يتم الحديث عنه في سياق تصور عام عن (أغراض الشعراء) عامة ، وتقسيماتها .

وقد انزلق بعض المدافعين عن فكرة (الوحدة) في الشعر العربي القديم إلى التذمر من فكرة (الغرض الشعري) [4] ظنًا منهم أن هذا يحمي القصيدة من تهمة التفكك . ورؤية هذا البحث تتلخص فيمايلي :

١- الغرض في القصيدة واحد ولايتعدد ، ويرادف (المقصد) في السور القرآنية وذلك بناء على التمييز بين (الغرض) بمعنى مقصد القصيدة ، وهو الأكثر

---

(١) يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري ـ ١٤٠

(٢) نفسه ـ ١٤١

(٣) انظر مثلاً استخدام حازم لمصطلح الغرض ، مما يفهم منه تارة المقصد ، وتارة الموضوعات المكونة للقصيدة في مواطن شتى من كتابه ، مثل ٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢١٦ ، ٣١٤ ، ٣٣٦ ، ٣٤٩ .

(٤) انظر مثلاً : مصطفى ناصف ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم ، حيث بدا في عدة مباحث من الكتاب استهجان الباحث لمصطلحات (فخر/ غزل/ وصف) مثل قوله : « لقد أغفل هذه الطقوس الجماعية التي سميت دهرًا طويلاً باسم ساذج وهو الفخر» ص ١٥٢ . وذلك حين تساق هذه الأغراض في قصيدة واحدة فتوحي بتفككها ، يقول عن قصيدته الحادرة : « ولكن الشراح يقولون إن الحادرة بدأها بالغزل والنسيب ، ثم ذهب مذهب العرب في الفخر بالوفاء والنجدة ومعاناة الحروب وحفظ الذمار ، ويذكر الخمر ومجلسها ، وتجشمه بالأسفار ويصف ناقته» ص١٤٥

حضوراً في العديد من إشارات القدامى حين يقولون : « قال فلان يرثي » ، و « قال فلان يمدح » . . إلخ . و(الغرض) بمعنى موضوع من موضوعات القصيدة ، والذي يُفضَّل ألاَّ يسمى بالغرض منعًا للالتباس .

٢- فكرة وجود غرض القصيدة ليست من صنع علماء الإسلام ، بل نابعة من طبيعة بناء القصيدة العربية ، وقد عَرَفَ ذلك أهل البصر بالشعر منذ الجاهلية ، وكان غرض القصيدة يؤثر على اختيار الشاعر لِلَبِنَاتِ بناء قصيدته ، من مفردات ، وتراكيب ، وصور ، ونغم ، وقصة نقد النابغة لحسان ، تكشف احتكام النابغة إلى غرض حسان من قصيدته ، وهو (الفخر) ، وأن هذا الفخر يستلزم صياغة خاصة للمفردات في قوله : « أقللت جفانك وأسيافك » .

٣- إذا كان (الغرض) مختلف عن (الموضوع) تلاشت المشكلة التي أثارت الشبهات ، حين يقولون : كيف تكون القصيدة في المدح ، وفيها غزل ووصف وفخر وهجاء؟! فالجواب : أن غرضها (المدح) ، والبقية موضوعات أشبه بروافد تصب في الغرض الأساس .

٤- قد يكون غرض القصيدة واضحًا قريبًا ، ولكنه في بعض الأحيان يخفى ويدق إلا عند من له بصر بالشعر ، مثل قصيده(امرئ القيس) التي مطلعها قوله :

رُبَّ رامٍ مـــن بـــني ثُعَـــلٍ مـــتلج كفيـــه في قتـــره[1]

---

(١) ديوانه ـ تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ـ ص ١٢٣

ثم ذكر المحقق أنه في غير رواية الأعلم والبطليوسي « مخرج كفيه » ص ٤١٢ ، وفي الموشح للمرزباني « مخرج زنديه » كان امرؤ القيس ينوح على أبيه حيث يقول : رب رام من بني ثعل ، ثم قال : أما علم أن الصائد أشد ختلاً من أن يُظهر شيئًا منه ، ثم قال : فـ(كفيه) ـ إن كان لابد ـ أصلح ، قال : فهو أصلح (كفيه) « ص ٢٧ ، ٢٨ ، ولعل امرأ القيس كان يريد بقوله : (مخرج زنديه) تلك اللحظة الخطرة القاتلة التي يخرج فيها الشاعر زنديه متهيأ لرمي فريسته .

التي يصف فيها صيادًا بارعًا ، حيث قال الأصمعي إنه يرثى بها والده .

٥- غرض القصيدة هو الذي يحدد نمط بنائها ، فالشاعر يصمم بناء قصيدته على أوفق مايراه محققًا لغرضه ، وهذا يؤثر في كل لبنات قصيدته ، من ذلك ما ذكره الجاحظ من تأثير الغرض فيما يرد في القصيدة من قصة الثور والكلاب ، فإن كان الشاعر يمدح انتصر الثور ، وماتت الكلاب ، وإن كان الشاعر يرثى فالثور يقتل[١] . وهذا يتفق وما نصّ عليه عبد القاهر ، حيث يقول : « وجملة الأمر أنه لايكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة ، إنْ لم يقدّم فيه ما تقدم ، ولم يؤخر ما أخرَّ ، وبدئ بالذي ثنّى ، وثنّى بالذي ثلّث ، لم تحصل له تلك الصورة وتلك الصفة ، وإذا كان كذلك ، ينبغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة »[٢] وقوله : «ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذي تريد ، والغرض الذي تؤم«[٣] .

٦- اكتشاف غرض القصيدة ، وهو ليس بالأمر السهل المنال دائمًا ، يؤدي إلى اكتشاف وحدتها ، ووجه ترابطها ، وهو يشبه في ذلك ما يعرف في القرآن بـ(مقاصد السور) فإذ عُرِفَ مقصد السورة ، عُرِفَ تبعًا له وجه مجيء الموضوعات ، وكذلك وجه ترتيب تلك الموضوعات بين متقدم ومتأخر ، وعلة تقديم ما تقدم ، وعلة تأخير ما تأخر مرتبط بالغرض الذي من أجله ذكرت تلك الموضوعات ، ورتبت على نمط معين .

---

(١) الحيوان ـ تحقيق : عبد السلام هارون ـ دارالجيل ، بيروت ، ب ط ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م - ٢/٢٠

(٢) أسرار البلاغة ـ ١٣٩ .

(٣) دلائل الإعجاز ـ ٨٧

الحالة الثانية : نصوص واضحة تُقَزَّم ، أو تفرَّغ من محتواها وقيمتها :

ونعني بها تلك التي دَلَّتْ بوضوح بيّن على مبدأ (وحدة القصيدة) ، ولكننا مع ذلك نفاجأ حين نجد بعض النقاد العرب المحدثين[1] يتهمون النقاد القدامى بعدم إدراك مبدأ الوحدة ، ويذهبون في تخريج تلك النصوص الواضحة مذاهب شتى تبعدها عن أي احتمال يومئ إلى فهم واع لهذا المبدأ .

فإذا ما أَلَحَّتْ عليهم النصوص ؛ تلمسوا صلة ما بين الناقد الذي ورد عنده هذا النص وبين (أرسطو) ، ومع ذلك فهيهات أن يعي الناقد العربي القديم ما وعى أرسطو ـ حسب رأيهم ـ فكل ما لدى ناقدنا القديم هو قصور عن فهم الوحدة ، كما ذكرها أرسطو ، إنها سلسلة من (إساءة فهم) أرسطو ، ولذا ظلت الأمة عبر القرون ، والأجيال من النقاد والشعراء في غياهب التخلف النقدي ، حين لم يحسنوا الانتفاع بقبسات من نور أرسطو ، حتى جاء العصر الحديث ، فكان إدراكنا للوحدة العضوية من مظاهر تأثرنا المحمود بالغرب[2]. هذا التصور حاضر بقوة في العديد من الدراسات النقدية العربية الحديثة ، فإذا ما عدت إلى الكتب النقدية العربية القديمة وجدت أمرًا آخر .

---

(١) انظر مثلاً :

إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب . غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث . يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية . حياة جاسم : وحدة القصيدة في الشعر العربي .

(٢) محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ولاعجب في ذلك ، بل لقد ورد في كتابه أبعد من ذلك ، حيث تحدث عما يراه من أثر للنقد اليوناني في النقد العربي في العصر العباسي ، فجعل ذلك يشمل الجاحظ ، وبالذات ماذكره عن (القِران) ، يقول : « وخير من يمثل هذا الاتجاه النظري المتأثر تأثرًا محمودًا بالنقد القديم هو الجاحظ ، فهو صاحب نظريات نقدية كثيرة . . ونشير منها الآن إلى ما يمس بنية القصيدة في ذكر المعاني المتسقة في الأبيات المتجاورة مما سماه الجاحظ (القِران) فيما يرويه عن رُؤبة الرجاز» ص ١٥٥ ، فهل كان رؤبة أيضًا وهو من العصر الأموي متأثرًا بأرسطو ؟!

يقول الجاحظ : «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغًا واحدًا ، وسبك سبكًا واحدًا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان[1]» وأي عبارة أوضح دلالة على تمازج مكونات القصيدة وترابطها من قوله : «أُفرغ إفراغًا واحدًا ، وسُبَكَ سبكًا واحدًا»!

ويقول ابن طباطبا العلوي : «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا يتسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ، فإن قدّم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أُسِّسَ تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، في اشتباه أولها بآخرها ، نسجًا وحسنًا وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجًا لطيفًا على ما شرطناه في أول الكتاب ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا ، كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم ، لاتناقص في معانيها ، ولا وهى في مبانيها ، ولاتكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقًا بها مفتقرًا إليها» [2] .

لقد ورد في النصين تعبير مشترك :

عند الجاحظ : «قد أفرغ إفراغًا واحدًا»

وعند ابن طباطبا : «حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا»

فما معنى هذا القول ؟ «أفرغ الذهب والفضة وغيرهما من الجواهر الذائبة ، صبّها في قالب» [3] فهي عملية (صهر) للمعدن بكل عناصره ؛ حتى يتشكّل

---

(١) البيان والتبيين ـ ١/٥٠

(٢) عيار الشعر ـ ٢١٣ .

(٣) اللسان ـ فرغ .

شكلاً جديداً ، وهذا يذكرنا بما ورد في كلام كولردج عن تحقق الوحدة في القصيدة بطريقة أشبه بالصهر[١] .

ورغم وضوح نصه ، ودلالته القاطعة على إدراك مبدأ الوحدة ، فإنك تجد تجريد هذا النص من روحه عند البعض ، فالوحدة عنده مجرد ربط بين الأجزاء[٢] ، ويرى آخر أن ما ذكره ابن طباطبا هو فقط اهتمام بحسن التجاور ، وأنه لايهتم إلا بالتناسب المنطقي ، فالوحدة عنده هي بناء منطقي تسلسلي [٣]، ويراها آخر (وحدة بناء فحسب) [٤] .

بينما يبدي فريق آخر إعجابه بابن طباطبا ؛ لأنه إنما قال ما قال تأثرًا بأرسطو : «ولعل أروع ما تنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو في النقد العربي هو قول ابن طباطبا المتوفي ٣٢٢هـ»[٥] ولكن رغم تأثره المزعوم فإنه ـ كشأن بقية النقاد العرب القدامى ـ «لايلقون بالاً إلى وحدة العمل الأدبي بوصفه كلاً يتطلب أجزاء خاصة . . إن مبلغ جهدهم هو وصل الأفكار الجزئية بعضها ببعض في داخل البيت ، أو البيتين المتجاورين . . ولم يفطن أحد منهم إلى وحدة العمل الأدبي في القصيدة على نحو ما نفهم اليوم» [٦] ويتابعه آخر في التماس صلة تأثر بين أرسطو وابن طباطبا ، وأن تأثره ذاك منحه الفهم الرحب : «إن هذا الفهم الرحب عند ابن طباطبا مرتبط بتطور النظرة إلى الألفاظ والمعاني في ضوء المفهوم الفلسفي عن العلاقة بين المادة والصورة[٧]»

---

(١) العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي ـ ٩٩

(٢) يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٣٩١

(٣) بسام قطوس ـ وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث ، ٢١٣.

(٤) إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ لبنان ط ٥ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦ـ ص ١٣٨

(٥) محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ٢٠٢ .

(٦) محمد غنيمي هلال ـ نفسه ـ ٢٠٣

(٧) بسام قطوس ـ وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث ـ ١٥٧ .

كل ذلك التأثير المزعوم رغم أن كتاب الشعر لأرسطو ترجم في وقت قريب من وفاة ابن طباطبا [١] .

ثم نصل إلى الحاتمي (ت٣٨٨هـ) فيأتي بتشبيه آخر أكثر توضيحًا ممن سبقه لمبدأ وحدة القصيدة ، يقول : «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجًا بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل منه ، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، أو باينه في صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفي معالم جماله» [٢] ومع ذلك يرى باحث أن الحاتمي وغيره من نقاد العرب المتأخرين رددوا فكرة قد تلتبس في ظاهرها ـ بالوحدة العضوية ، متأخرًا ـ خطأ بأرسطو ، ولكن لم يفهمه حق الفهم [٣] .

ويرى آخر «أنها وحدة عضوية لاتؤدي معنى النمو ، وإنما تؤدي معنى التكامل والاعتدال والانسجام . . ومرة أخرى تتعثر فكرة الوحدة عند النقاد القدامى وتقتصر على التناسب الخارجي» [٤] وذلك لأن الحاتمي «إنما يهتدي إلى هذه الصورة لينادي بوحدة موضوعات القصيدة» [٥].

ويزيد آخر بأن الحاتمي «لم يكن يتحدث عن وحدة القصيدة ، فضلاً عن سوء إفادته من وحدة أرسطو ، بل كان يتحدث عن ضرورة وصل أجزاء القصيدة ببعضها وصلاً يجعلها متناسبة» [٦].

---

(١) يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٣٩٢، حيث ذكر أن وفاة ابن طباطبا سنة ٣٢٢هـ ووفاة متى بن يونس سنة ٣٢٨هـ .

(٢) ابن رشيق ـ العمدة ـ ١١٧/٢

(٣) محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ٢٠٢

(٤) إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ ٢٥٧

(٥) نفسه ـ الصفحة نفسها

(٦) يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٣٩٥

ثم جاء عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) بنظرية (النظم) في قوله : «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيغ عنها» [١] .

وذكر أن هناك إجماعًا من العلماء على تعظيم شأن النظم : «ولقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم ، وتفخيم قدره ، والتنويه بذكره ، وإجماعهم أن لافضل مع عدمه ، ولاقدر لكلام إذا هو لم يستقم له ، ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ [٢]» ثم بَيَّنَ أن هذه المزايا في النظم بحسب المعاني والأغراض التي تؤم ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها من بعض[٣] وهذا كله تنبيه لدور العلاقات والروابط وتأثيرها في بنية الكلام«ولماذا لايكون النظم شاملاً القصيدة ، وقد قال الشيخ إنه توخي معاني النحو على وفق الأغراض ، ثم تركه مفتوحًا ، فلم يقيده بجملة ، ولابيت ، ولابفقرة»[٤].

وأشار إلى أن هناك نمطًا معينًا ، سماه : (النمط العالي ، والباب الأعظم) وهو «ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعًا واحدًا» [٥] ووصف ذلك بأنه الشعر الشاعر ، والكلام الفاخر ، والنمط العالي الشريف[٦] .

ولكن هناك من يرى «أن عبد القاهر شأنه في ذلك شأن نقاد العرب ، لم يقصد إلى الفكرة في وحدة العمل الفني بوصفه كلاً»[٧] ومع أنه حسب زعمهم (انتبه إلى وحدة أرسطو ، وأفاد منها في نظريته في النظم»[٨]، وأنه استقى من

---

(١) دلائل الإعجاز ـ ٨١

(٢) نفسه ـ ٨٠

(٣) نفسه ـ ٨٧

(٤) أبو موسى ـ مدخل إلى كتابي عبد القاهر ـ ٣٥٤

(٥) نفسه ـ ٩٥

(٦) نفسه ـ ٨٩

(٧) غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ٢٧٣

(٨) بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٣٩٨

المنطق فكرة ارتباط الألفاظ بالمعاني»[1]، إلا «أن الوحدة لم تتعد عندنا حدود الجملة والبيت أو البيتين»[2]، «وأن أقصى ما يصل إليه إدراكه للوحدة لايتعدى ما يربط بين مجموعة الأبيات التي تدور حول فكرة واحدة»[3].

فإذا ما وصلنا إلى (حازم القرطاجني) ت ٦٨٤هـ، وجدت حديثه عن العلاقات والروابط داخل القصيدة مبثوثًا في مباحث شتى من كتابه (المنهاج)، بل إن كتابه هذا يقدّم نظرية متكاملة في بناء القصيدة العربية ووحدتها، وأسطع نص له عن ذلك قوله: «اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات، نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول، نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ، فكما أن الحروف إذا حَسُنت، حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب، ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي، كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك، وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان، كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان، إذا كان تأليفها منها على ما يجب، وكما أن للكلم اعتباران: اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها. واعتبار راجع إلى المعنى الذي تدل عليه، كذلك الفصول تعتبر في أنفسها، وما يتعلق بهيئتها ووضعها، وتعتبر بحسب الجهات التي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها»[4]

ويندفع عدة باحثين معاصرين إلى نسبة تألق حازم لكونه «ملتقى الروافد العربية واليونانية» وأنه «آخر صلة بين كتاب أرسطو والنقد العربي»[5] وأنه

---

(١) بسام قطوس ـ وحدة القصيدة ـ ١٦٥

(٢) يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٤٠٣

(٣) مصطفى بدوي ـ دراسات في الشعر والمسرح ـ ٢٧٤

(٤) ص ١٠٩، كذلك حديثه عن القوانين التي تجب في الفصول وترتيب بعضها من بعض، ص٢٨٨

(٥) إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ ص ٥٣٩

الناقد الذي جمع بين ثقافتين عربية ويونانية ؛ لأن الشعر بعد اليوم لايستطيع أن يعتمد على رجل واحدة ، بل لابد من رجلين اثنتين[1]. ويرى آخر أن حازمًا «أكبر المتأثرين ربما عن وعي ودقة بأفكار أرسطو . . وأنه لمن نافلة القول إذن أن نقول بتأثر حازم بأرسطو في وحدة القصيدة ، والتي عرض لها حازم في أكثر من موطن من كتابه[2]» ويستنتج أن حازمًا أول ناقد عربي يتحدث عن الوحدة في القصيدة كاملة . . وهذا خروج عن قاعدة من قواعد عمود الشعر العربي ، واختلاف كبير عن جمهرة كبيرة من النقاد فيما رأينا في الحديث عن وحدة البيت»[3] ولا أعلم كيف انتهى إلى حكمه هذا ، مع أن حازمًا إنما استقى قوانينه من استقراء الشعر العربي وتتبعه .

ولكن رغم هذا الإطراء الذي أُسبغ على حازم وكتابه ، إلا أن انتماء حازم إلى هذه الثقافة ، وهذا اللسان ، جعل الأحكام في الختام تتخذ منحى آخر ، فيه من الوصم بالقصور عن الفهم ما فيه ، فالوحدة التي تكلم عنها حازم ليست بالوحدة العضوية المنشودة «إنها وحدة هندسية صارمة ، أو منطقية جدًّا أو وحدة تسلسلية لاوحدة تكامل»[4] وأن الوحدة لم تتجسد في ذهن حازم من غير الطرق الشكلية ، والحيل الشعرية»[5] وأن الوحدة عنده هي وحدة البناء التسلسلي للقصيدة فحسب[6].

---

(١) إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ ٥٤١

(٢) بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٤٠٤

(٣) بكار ـ نفسه ـ ٤١١

(٤) يوسف بكار ـ بناء القصيدة ـ ٤١٢

(٥) إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ ٣٣

(٦) بسام قطوس ـ وحدة القصيدة في النقد العربي ـ ١٥٥

والباحث كأنه يناقض نفسه ، فقد ضم حازم إلى من سماهم (الاتجاه نحو وحدة البناء التسلسلي للقصيدة) ثم قال في مطلع مبحثه عن حازم أنه صاغ «أنضج مفهوم للشعر في تراثنا النقدي ، وفق نظرة شمولية تصهر العناصر المتباعدة في علاقات تزيل التباين وتخلق الانسجام الذي يقود إلى الوحدة» ص ١٦٦ ، فكيف يجتمع التسلسل و الصهر؟! .

ومن تلك النصوص ما ورد عند ابن أبي الإصبع من عبارة عميقة الدلالة على وجود (مقصدية) تنبع منها القصيدة ، وإليها تتجه ، حيث يقول مخاطبًا الناثر والشاعر :

«مَيِّزْ في فكرك محط الرسالة ، ومصب القصيدة قبل العمل»[1] فقوله «مَصَبَّ القصيدة» جعل القصيدة كالنهر المتدفق ، الذي ترفده جداول ونهيرات ، ولكنها كلها تتجه وجهة واحدة ، ومصبًّا واحدًا .

وهكذا تُقَزَّمُ النصوص الشوامخ ، وتفرَّغ من قيمتها النقدية العالية ، وتطرح أمام الناس في سياق من التجهيل ، والتهوين .

الحالة الثالثة : نصوص واضحة تمهل ، ولايلتفت إليها في الأغلب الأعم :

ومن أبرزها ما ورد عند النقاد القدامى من عبارات تدل على أنهم لم يصدروا أحكامهم إلا بعد استقراء القصائد ، وتفليه الدواوين ، يقول عبد القاهر :

«ثم إنك تحتاج أن تستقري عدة قصائد ، بل أن تفلِّي ديوانًا من الشعر ، حتى تجمع منه عدة أبيات»[2] وكذلك الشأن في بقية النقاد العرب القدامى ، فقد كانوا يضعون مؤلفاتهم عن النقد وفق حصيلة معرفية ضخمة لصيقة بالشعر العربي ، ولايمكن أن يصدر أحدهم حكمًا على الشعر بالنظر إلى بضعة قصائد .

ومن النصوص التي أُلقيتْ في زوايا النسيان ، ما أشار إليه بعض النقاد العرب القدامى باسم : (تأليف المختلف) وأن هذا هو موطن براعة الشاعر ، وعنوان عبقريته ، فإذا ما جئت إلى القرآن بُهرت بما فيه من نظم يُحْكم التأليف

---

(١) تحرير التحبير ـ ص ٤١٤

(٢) دلائل الإعجاز ـ ٨٩

بين المعاني المختلفة ، ويجعلها في غاية التآلف والحسن ، وقد نَبَّهَ إلى ذلك الوجه من وجوه الإعجاز الباقلاني [١] ـ رحمه الله ـ .

ثم جاء عبد القاهر الجرجاني ، فاتجهت عنايته إلى البحث في التشبيه الذي يؤلف بين المتباعدات [٢]، وقد تغلغل عبد القاهر في بحثه هذا حتى وقف على وجوه متعددة لتأليف المختلف « وهي أن الجمع بين المتباعدين أولى مراتب هذا الباب ، ويليها الجمع بين المتضادين ، ثم استخراج الشيء من ضده ، وهكذا فتق عبد القاهر هذا الوجه ورتَّبه »[٣] وظل يتقصَّي هذا الوجه وسر الحسن فيه ، ولم يكتفِ بأن يقول إن سر الحسن « إنك ترى بها الشيئين مِثْلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين »[٤] بل تفحصه ؛ حتى وقف على علتين لحسنه هما :

أولاً : « مبنى الطباع ، وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر » [٥] أي أن التشبيه يحدث مفاجأة لم يكن القارئ أو السامع يتوقعها .

ثانيًا : « من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »[٦].

---

(١) انظر عن ذلك : الباقلاني ـ إعجاز القرآن ـ ٣٥، ١٩٤، ١٩٧ (على سبيل المثال فحسب) .
وقد ذكر الدكتور أبو موسى أن كلام الباقلاني عن (تأليف المختلف) باب جليل ، وأصل عظيم لكلام العلماء في (علم المناسبة)
انظر عن ذلك بتوسع ، محمد أبو موسى ـ مراجعات في أصول الدرس البلاغي ـ ص١٦٩ ومابعدها .

(٢) انظر عن ذلك بتوسع : أسرار البلاغة ـ ص ١٣٠ وما بعدها .

(٣) أبو موسى ـ مراجعات في أصول الدرس البلاغي ـ ص ١٧٠

(٤) أسرار البلاغة ـ ١٣٠

(٥) المصدر نفسه ـ ١٣١

(٦) المصدر نفسه ـ ١٣٩

ولو طبقنا هذه النظرة على القصيدة المركبة ؛ لأخذت بأيدينا نحو فهم وجه بنائها على هذا النحو ؛ فالشاعر «يقيم نسقًا شعريًّا متلائمًا ومتناغمًا من جزئيات متباعدة ، ومن معان مختلفة في أجناسها وأنواعها ، وهذه الحقيقة النقدية الفذة قد غابت عنا ، وجعلنا تعدد الأغراض في القصيدة عيبًا من عيوب الشعر القديم ، مع أنها مصدر الجودة ، إذا استطاع الشاعر أن يحسن التأليف ، ويجوِّد الاقتران والتجاور ، والتلاحم بين هذه الأجزاء المختلفة ، وهذا هو الأصل الذي أقام عليه الباقلاني القول بأن (تأليف المختلف) في الكتاب العزيز باب من أبواب بلاغته المعجزة» [1] وهذا الفهم لايفسر لنا فقط وجه تعدد الموضوعات في القصيدة المركبة فحسب ، بل يمكن أن يضيء لنا قضية أكثر غموضًا ، هي ما يلاحظ في أغلب القصائد الجاهلية من أن الانتقالات بين الفصول تكاد تكون فجائية ، وأحيانًا يأتي بقنطرة لغوية ، كقولهم : (دع ذا) و(عدِّ عن ذا) ، ولم يكثر لديهم ما عرف بـ (حسن التخلص) ، وقد اعتبر النقاد العرب القدامى ذلك غير محمود ، وأن المحمود هو حسن التخلص الذي أجاده المحدثون من الشعراء ، بينما ظل هناك شعراء يرى النقاد أنهم مقصرون في هذا الفن ، والعجيب أن يعد البحتري من هذا الفريق [2] وهو من نعلم في البراعة ، فهل كان جريه على طريقة العرب القدامى في الشعر سبب لذلك؟

---

(١) أبوموسى ـ مراجعات في أصول الدرس البلاغي ـ ١٧٧

(٢) قال عنه الباقلاني حين وقف على قصيدته : «أهلاً بذلكم الخيال» ووصل إلى انتقاله إلى المدح : « البيت الأول منقطع عما قبله ، على ما وصفنا به شعره من قطعه المعاني ، وفصله بينها وقلة تأتيه لتجويد الخروج والوصل ، وذلك نقصان في الصناعة ، وتخلف في البراعة» إعجاز القرآن ـ ص٢٣٢ ، ٢٣٣ وقال في موطن آخر : « حتى إ ن أهل الصنعة قد اتفقوا على تقصير البحتري مع جودة نظمه وحسن رصفه في الخروج من النسيب إلى المديح ، وأطبقوا على أنه لايحسنه ولايأتي فيه بشيء» المصدر نفسه ـ ٣٨ وقال حازم : (وشعراء المحدثين أحسن مآخذًا في التخلص ، والاستطراد من القدماء ؛ لأن المتقدمين إنما كانت قصاراهم في ==

والذي أراه أن شعراء الجاهلية لو أرادوا حسن التخلص لاستطاعوه ، وهم أقدر الناس عليه ، وأن تعدد الموضوعات في القصيدة الجاهلية ، وما بينها من انتقالات نراها انتقالات مفاجئة موهمة بتباين الموضوعات ، إن ذلك كله مقصود متعمد منهم ، ليُحذي السامعَ مفاجأة ودهشة من حيث لايتوقع ، بأن يتنقل بالسامع في أودية شتى من المعاني ، وما في ذلك من التفنن في القول ، ثم إن هذه المعاني على تعددها قد أوجد الشاعر بينها نسبًا جامعًا ، ولحُمة حية تجعلها بعد التباين والتباعد ، في غاية الائتلاف والانسجام ؛ لأن لا براعة تُحمد إن ألّفتَ بين مؤتلفات ، إنما البراعة والعبقرية أن تستشف من أعماق تلك المتباعدات قرابة وعلاقة ، لاتلمحها إلا بصيرة الفنان الفريدة ، تلك القرابة والعلاقة تحيل التباين والتضاد إلى ألفة وتضام ، وبذلك فالعلتان اللتان ذكرهما عبد القاهر لوجه الحسن في التشبيه الذي يجمع بين متباعدين ، هما أيضًا ما يفسر لنا جمال القصائد المركبة ، وجمال انتقالاتها الفجائية المدهشة ، واستحسان العرب لذلك . فنصوص النقاد القدامى عن (تأليف المختلف) كان من الممكن استنطاقها للوصول إلى وعي أكثر بشعرنا القديم .

وقد فَصَّلَ حازم [1] الانتقال إلى قسمين :

١- يتدرج فيه الشاعر إلى إيراد ما يريد ، بتلطف إليه مما يناسبه ويكون منه بسبب .

== الخروج إلى المديح أن يقول : دع ذا ، وعد القول في هذا ، أو يصف ناقته ويذكر أن إعمالها إنما كان من أجل قصد الممدوح ، وعلى أنهم كانوا معتمدين في الخروج على تعدية القول أو تعدية العيس ، فقد ندر لهم من التخلص ما يستحسن ، ومن الاستطراد ما لاينكر الإبداع فيه ، وقد كان في المحدثين من يعفي خاطره في الخروج إلى المديح اقتداء بالمتقدمين ، فيهجم على المديح من غير توطئة له كقول البحتري..»

منهاج البلغاء ـ ٣١٧ ، ٣١٨

(١) منهاج البلغاء ـ ٣١٩

٢- لايكون في الانتقال تدرج إلى ما يناسبه ، ويشبهه ، بل يأتي بما يكون مناقضًا له ، أو مخالفًا له دون مقدمة تشعر بذلك ، ولكن يلاحظ في المتخالفين صفة يجتمعان فيها من حيث لايشعر ، فيكون ذلك طريق النقلة من أحدهما إلى الآخر على سبيل تشبيه أو محاكاة .

وقوله : « يلاحظ صفة يجتمعان فيها من حيث لايشعر » هو سر الإدهاش والحسن ؛ لأن الشاعر يغوص في حقائق الأشياء والأفكار المتخالفة ، بل المتناقضة ؛ ليلتقط من بواطنها الغامضة صفة جامعة لتلك المتباينات ، لا تلحظها بصائر غيره من الناس ، وبهذا كان الشعر شعرًا .

ولذا تجد حازم في موضع آخر من كتابه حين تحدث عن (وصل بعض الفصول ببعض) [١] فجعل التأليف على أربعة أضرب ، وجعل أعلى تلك الأضرب : الضرب المتصل الغرض دون العبارة ، وهو الذي يكون أول الفصل فيه رأس كلام ، ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى ، وعلل ذلك بما يقترب من كلام عبد القاهر ، حيث يقول : « لكون النفوس تنبسط ، ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شيء إلى شيء ، واستئناف كلام جديد لها ، مع ما يشفع به إليها في قبول الكلام من نياطة ما ذكرناه من تعجيب أو دعاء »[٢].

فهي أشبه بحيل فنية يقصدها الشاعر قصدًا لإشباع حاجة نفسية يعلمها في السامع وهو (الإشعار بالخروج من شيء إلى شيء) ، وأن هذا يجدد النشاط ، ثم يضيف لذلك إدهاشًا وإعجابًا ، حين يكتشف السامع أن ذلك الجديد المختلف عما سبقه هو وثيق الصلة بالأول ، مكمل له ، متآلف معه ، بل إنه يزيده بيانًا ووضوحًا ، وهكذا تظهر القدرة الشعرية في القصيدة المركبة التي تحقق التشاكل بين المتنوعات ، وتحدث بينها تآلف ، وحسن اقتران ، وتأليف المختلف وهذه هي لعبة الشاعر البارع المدهشة التي تذهل المتلقين وتحوز على استحسانهم .

---

(١) منهاج البلغاء ـ ٢٩٠ (٢) نفسه ـ ٢٩١

وينبغي التنبيه بعد هذا الاستعراض لجملة من نصوص النقد العربي القديم إلى أن هذا التصنيف السابق لتعامل الناقد العربي المحدث مع تلك النصوص قد يواجه بعض التداخل أحيانًا ، فقد يُواجه نص ما بالأهمال ؛ لأن فيه قدرًا يسيرًا من الغموض ، الذي يمكن بالبحث والتفتيش تجليته وبيانه ، وإنما كان المقصد من التصنيف التقريب والتسهيل .

ولعل ما زاد الأمر سوءًا فيما يخص حكم المعاصرين على النقد العربي القديم ، أن نقدنا القديم اشتغل بالنظرية أكثر من التطبيق ، فلو كانت هناك تحليلات عديدة لقصائد كاملة ؛ لربما ساعد ذلك في الفهم .

فالحكم على تراثنا النقدي يجب أن يتوسط ، فلا إفراط ، ولاتفريط ، أما من يفرط فقد يزعم أنهم بلغوا الكمال المطلق ، والغاية القصوى ولامزيد على ما قالوا ، وهذا كله تبرير للعجز ، والقعود ، والركون إلى التقليد . وعلى النقيض من ذلك من يفرِّط ، فلا يرى في القديم سوى السطحية . والجزئية ، ويفضي به ذلك إلى أن يدعو إلى أن نلقيه وراءنا وندفنه في صحاري النسيان ، ونهيم بعدها بحثًا عن نجم نهتدي به ، فيهرب من تقليد أسلافه إلى تقليد سواهم . ولاخير في الحالين ، ولاتقدم .

فسلفنا قاموا بكل ما ينبغي عليهم القيام به ، وعلى الأجيال من بعدهم أن تكون على دراية تامة بتراثها ونتاجها المعرفي ، وحدوده ، وطاقاته ، ومميزاته ، وثغراته ، فإذا ما وَعَتْ ؛ أكملت المسير ، وهذا شأن الأمم الحية التي تريد أن تقود الركب ، لا أن تلحق بالركب فحسب .

ثالثًا : وحدة القصيدة الجاهلية

١- براهين إثبات وجودها .

٢- طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية وماهيتها .

٣- مدارج الوحدة .

٤- أنواع الوحدة .

٥- علاقة البناء بالوحدة .

١- براهين إثبات وجود الوحدة في القصيدة الجاهلية :

هل في القصيدة العربية الجاهلية وحدة ؟ سؤال ملح مهم بعد كل ما قيل ، والجواب : نعم ، بكل تأكيد ، وذلك بناء على نوعين من البراهين :

البراهين العقلية الاستنباطية .

البراهين التحليلية .

(أ) البراهين العقلية الاستنباطية المثبتة للوحدة في القصيدة الجاهلية :

١- خلال رحلة القصيدة من (المنشئ) إلى (المتلقي) هناك أدلة يثبتها صريح العقل تؤكد قيام مبدأ الوحدة عند المنشئ ، وإدراك هذا المبدأ عند المتلقي .

أما عند المنشئ ، فالقصيدة الجاهلية هي فن القول الأول في مجتمع الأميين ، المعتمد على الحفظ والرواية ، ووجود رابط معنوي يشدُّ شرائح القصيدة ببعضها يسهل حفظها ، وبقاء هذا الحفظ ، وهذا يستلزم ـ بداهة ـ أن يحرص الشاعر على بناء قصيدته ، وسلامته من أي وهن بنائي[1]، قد يوقعه في دوامة احتمالات تفكك القصيدة ، وتناثرها إلى قطع شعرية أو اقتحام قطع شعرية ، غريبة لنسيج قصيدته . أي أن فكرة (حفظ بناء القصيدة) لايمكن أن تكون قد غابت عن ذهن الشاعر في مجتمع أمي ، والوسيلة المنطقية لتحقيق ذلك هي : تمتع القصيدة بسمة الوحدة والتماسك ؛ ليتسنى لها(حفظ النوع) الذي تمثله .

وحين تنطلق القصيدة في رحلتها نحو المتلقي ، وهي متسمة بهذه السمة الحيوية (الوحدة) فإن المتلقي كذلك يدرك وجود هذه السمة ، ويتعامل مع القصيدة في ضوئها ، وتمكنه هذه السمة من حفظ القصيدة . ولكننا أسأنا الظن بالمتلقي القديم الجاهلي ومَنْ بعده ؛ لأنه لم تصلنا نصوص قاطعة ، صريحة

---

(١) لذلك القصائد ذات البناء الضعيف تعدو عليها أكثر من سواها عوادي الرواية ، فهي ليست من النمط الأعظم مثل : (لامية في الأخلاق في المفضليات) .

الدلالة على إدراكهم لهذا المبدأ ، ومع ذلك فقد وصلتنا إشارات تدل على تعاملهم مع القصائد واحتكامهم إلى وحدة القصيدة ، وتماسكها ، ومقصديتها ، وهي إشارات طالما اعتبرت نظرات جزئية ، ولكنك حين تتمعن فيها تجزم بأنها لاتصدر إلا عن إدراك واع لمبدأ وحدة القصيدة ، مثل قصة النابغة مع حسان ، وقصة حكومة أم جندب ، فكلاهما نظر في ضوء مبدأ الوحدة .

وقس على ذلك العديد من الأحكام النقدية ، التي اعتبرت أحكامًا جزئية قاصرة لاتنظر إلى القصيدة ككل ، ولكنها بالتأمل يتجلى أنها لايمكن أن تصدر إلا بعد فحص القصيدة كلها [1] . فالإدراك الكلي أولاً ثم الإدراك الجزئي ، ويشهد لذلك قول عبد القاهر : « واعلم أنك لاتشفي الغلة ، ولاتنتهي إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملاً ، إلى العلم به مفصلاً ، وحتى لايقنعك إلا النظر في زواياه ، والتغلغل في مكامنه ، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه »[2].

فإذا كان هذا الشأن في القرن الخامس الهجري ، فكيف بنقاد الشعر في الجاهلية وصدر الإسلام الذين شهد لهم من بعدهم بالتقدم والبراعة ، وقد أشار الباقلاني إلى ذلك حيث يقول في رواية عن أبي عمرو بن العلاء : « العلماء بالشعر أعزّ من الكبريت الأحمر »[3] وقوله : « فقد حكى عن طبقة أبي عبيدة ، وخلف الأحمر ، وغيرهما في زمانهما أنهم قالوا : ذهب من يعرف نقد

---

(١) مثل بيت أبي تمام :

وغيري يأكل المعروف سحتًا وتشحب عنده بيض الأيادي

فهو « من شواهد البلاغيين وقالوا فيه إن شرط لزوم كلمة (غير) التقديم ألا يراد بها التعريض ، إنما قالوا هذا بعد مراجعة هذه القصيدة وغرضها ، ومعنى كلمة (غيري) فيها ، وأن أبا تمام لايريد أن يعرض بقوم يأكلون المعروف سحتًا . . ولكن القوم راجعوا القصيدة كلها » ولم يكن عندهم من المقبول أن تحمل في سياقها هذا التعريض » انظر : محمد أبو موسى ـ مدخل إلى كتابي عبد القاهر ـ ص ٢٨١

(٢) دلائل الإعجاز ـ ٢٦٠

(٣) إعجاز القرآن ـ ٢٠٣

الشعر»[1] فإذا كان أبو عمرو بن العلاء ، وأبوعبيدة ، وخلف الأحمر ، والأصمعي يرون أن الطبقة البارعة جدًّا من النقاد قد ذهبت أو كادت في زمانهم ، فكيف بالقرون التي تلتهم ، وأي اقتدار نقدي كانت تتمتع به تلك الطبقة الماضية حتى حكموا لها بما حكموا ، وهم ـ بلاشك ـ كانوا يفهمون ما يصدر عن تلك الطبقة من أحكام ، رغم أنها تأتي في صياغة رامزة كالشفرة لايفهمها إلا من في طبقتهم .

ومن ذلك حديثهم عن (القِران) (ومجيء البيت وأخيه) [2] ، وكان حازم عميق النظرة حين نصّ على أن هناك (علم كيفيات المباني) ، وأن العرب (تتدارس) ذلك في أنديتها ، حيث يقول : «وكيف يظن ظان أن العرب على ما اختصتْ به من جودة الطباع . . كانت تستغني في قولها الشعر . . ونظمها القصائد . . عن التعليم والإرشاد إلى كيفيات المباني التي يجب أن يوضع عليها الكلام ، والتعريف بأنحاء التصرف المستحسن في جميع ذلك . والتنبيه على الجهات التي منها يداخل الخلل المعاني ويقع الفساد في تأليف الألفاظ والمعاني»[3] وكذلك قال : «لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها ، وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها ، باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها ، وجعلها ذلك علمًا تتدارسه في أنديتها ، ويستدرك به بعضهم على بعض ، وتبصير بعضهم بعضًا في ذلك ، وقد نقل الرواة من ذلك الشيء الكثير ، لكنه مفرّق في الكتب»[4].

وهذان الأمران ، أي : إدراك الوحدة والكلية عند المنشئ ، واعتمادها في قصائده ، ثم إدراك الوحدة ، والكلية عند المتلقي ، واعتمادها في فهمه للقصائد ، كلاهما نابع من طبيعة الإدراك في العقل الإنساني ، الذي يبدأ إدراكه لأي أمر

---

(١) إعجاز القرآن ـ ١٢٠

(٢) انظر الجاحظ ـ البيان والتبيين ـ ١/٥٠ ، ٥١ .

(٣) منهاج البلغاء ـ ص ٢٧ .

(٤) نفسه ـ ص ٢٦ .

أو ظاهرة (إدراكًا كليًا) أولاً ، ثم يدرك بعد ذلك (الجزئيات) وفق ما كشفت عنه نظرية الجشطالت التي عنيت بتحديد قوانين الإدراك الإنساني ، وتتضمن النظرة إلى الكل ، وليس إلى الأجزاء ، على اعتبار أن الكل أكثر من مجرد تجميع الأجزاء ؛ ولذا تم تعريف هذه النظرية بأنها : تنظيم عام تكون جزيئاته مرتبطة ارتباطًا فعالاً ، بحيث إذا تغيَّر أحد أجزائه ، يتبع هذا التغير تغير في الشكل الكلي العام .

وقد ظهرت لعدم اقتناع علمائها ببعض النظريات السلوكية ، مثل : (الشرطية) التي كانت تفتت الإدراك الإنساني إلى جزئيات صغيرة ، بينما ترى هذه النظرية أن الإنسان يدرك الموقف كوحدة واحدة ، وليس كجزئيات مترابطة ، مثل النظر إلى لوحة فنية جميلة ، حيث يدرك الناظر إليها أنها لوحة واحدة ، لها خصائصها الجمالية ، أي : يدركها وحدة ذات معنى ، ويعجب بها كليًا ، وليس كجزئيات منفصلة ، فلايدرك اللون وحده ، ثم الشكل وحده ، ثم الحجم وحده ، ففكرتها الرئيسة هي : أن الكل سابق لجزيئاته ، بمعنى أن إدراك الكل سابق على إدراك الجزء ، ولذا تسمى أحيانًا : النظرية الكلية ، ولها عدة قوانين منها :

قانون الشمول : وهو أن الأشياء تدرك كصيغة إذا كان هناك ما يجمعها ويحتويها .

وقانون الغلق : وهو أن الأشياء الناقصة تدعونا إلى إدراكها كاملة . وإلى سد الثغرات أو الفتحات الموجودة بينها ، فالدائرة التي ينقصها جزء ندركها كدائرة .

ومما يرتبط بهذه النظرية ما يعرف بـ (الاستبصار) الذي يعنى بالتعرف على القوانين الداخلية ، والترابط الدقيق للشيء الذي نتعلمه ، وأن الإنسان حين يواجه شيئًا ما ، أو موقفًا ما ، فإنه يدرك الموقف كليًا ، ثم يسعى إلى استطلاع مكونات الموقف ، والربط بين عناصره ، ويهتم بالهدف ، ويظل يحاول في

سبيل الوصول إلى الحل ، مستخدمًا القدرة على اكتشاف العلاقات الهامة للوصول إلى الحل[1].

وإذا كان ذلك كذلك في مرحلة الإدراك الإنساني العام الذي يشترك فيه البشر جميعًا ، فما بالك بالشعراء الذين هم (أمراء الكلام) وفي هذا اللسان الشريف ؟! ولو سئل أي شاعر وهو في سبيله لإنشاء قصيدة عن كيفية بنائه لقصيدته ؛ لبيَّن أن هناك مقصدًا يرمي إليه وبوحًا بمشاعر ما يريد أن ينفس عنها ، هذا المقصد يشكّل حركة الأبيات في القصيدة ويؤثر فيها ، وقد بدا في إجابات الشعراء على الاستبيان الذي قام به مصطفى سويف هذا المبدأ ، ففي إجابة أحد الشعراء قال : « أنظم المطلع ، والمطلع كما أسلفت الفكرة الأولى ، ولا أستطيع أن أخط كلمة واحدة مالم أبدأ من البيت الأول ، كما لو كنت أبني بناء لابد فيه من الأساس ، فإذا ما تم لي الأساس ، وضح هيكل القصيدة كلها ؛ فأشرف على ختامها من مكاني ذاك ، ولم تخطئ معي هذه الطريقة إلا في الشاذ النادر »[2]. ويستنتج مصطفى سويف من الإجابات أن الفقرة الأولى تبين اتجاه القصيدة ككل[3]، وحين بحث في نهايات القصائد ، اكتشف أن « التوتر الذي يقوم كأساس دينامي لوحدة القصيدة ، بحيث نقول إن الشاعر يتحرك في حدوده ، وفي اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة ، فالنهاية واضحة أمامه عندما يبدأ ؛ نتيجة لشعوره بـ (الكل) ، وهو الشعور بحدود التوتر »[4] وفي النقد القديم أشار حازم القرطاجني إلى هذا المبدأ بكل وضوح،

---

(١) بتصرف عن : نظريات التعلم المعاصرة . لطفي الفطيم ، مكتبة النهضة المصرية ، دط، د ت .

وكلمة جشطالت كلمة ألمانية تعني صيغة أو شكل أو نمط ، مؤسسها ماكس فرتيهمر (١٨٨٠م - ١٩٤٣م) ولدت النظرية في ألمانيا ، ثم انتقلت إلى أمريكا ، حيث ازدهرت في الأربعينيات من ق ٢٠م . انظر ـ المرجع نفسه ، ص١٩

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ـ ص٢٢٨

(٣) نفسه ـ ص ٢٧٤

(٤) نفسه ـ ص ٢٥١

حين تحدث عن القوى الفكرية التي تمكّن الشاعر من النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه . وذكر أنها عشر قوى منها :

«القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض»[1]، كذلك حديثه عن أن الشاعر حين يريد قول الشعر فإنه «يحضر مقصده في خياله وذهنه ، والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده»[2] ويقول في موطن آخر : «واعلم أن الخواطر إذا تصورت فصول القصائد ومعانيها قبل الشروع في النظم ، وقامت بها العبارات عن تلك المعاني قيامًا وهميًّا متخيلاً . . فقد يوجد في عبارة منها كلم يصلح أن تكون قوافي . . »[3] ويتبع ما ذكره أيضًا حديثه عن : «كيفيات مناقل الفكر في التخييلات التي يرام بها إيقاع التحسينات والتقبيحات ، وفي التخييلات التي يقصد بها أن تكون أعوانًا على إيقاع التحسينات والتقسيمات ، وفي التخييلات التي يحتاجون إليها في صناعتهم أحوالاً ثمانية .

الحالة الأولى : يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه ، أو إيراد أكثرها . . . والحالة الثانية : أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبًا ، أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ، ويستمر بها على مهايعها . . والثالثة : أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب ، ومن أهم هذه التخيلات موضع التخلص والاستطراد . . . والرابعة : أن يتخيل تشكل تلك المعاني ، وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبني الرويَّ عليه»[4].

---

(١) المنهاج ـ ص ٢٠٠

(٢) نفسه ـ ٢٠٤

(٣) نفسه ـ ٢٠٦

(٤) نفسه ـ ١٠٩

وقد سمى حازم المراحل الأربع بـ «التخاييل الكلية[1]» وكل الذي ذكره حازم في هذا المقام وصف لبناء القصيدة وهو يتشكل في نفس الشاعر ، وواضح أن أول خطوة ذكرها هي تحديد الشاعر لغرضه الكلي ، ثم مقاصد ذلك الغرض الكلي .

٢- لقد نزل القرآن الكريم بلسان عربي معين ، وتحدى الله به البشر جميعًا ، وكان الذي تلقي هذا التحدي ، وثبت عجزه أمامه ، هم (عرب الجاهلية) ، ونحن نؤمن أن الله عز وجل من صفاته العلى : (العدل) ، فلا يمكن أن يتحدى ضعيفًا ؛ لأن عجز الضعيف ليس حجة على سواه ، وإنما الذي يكون عجزه حجة على من سواه من البشر هو من ينبغي أن يكون قد بلغ الغاية البشرية القصوى في البلاغة والبيان ، وهم (عرب الجاهلية) وأمراء البيان منهم هم (الشعراء) فهم (نخبة النخبة) ، فهل يعقل أن يكون عرب الجاهلية ، من شعراء ونقاد على الصورة التي يصورها لنا بعض النقاد العرب المحدثون ، وقوامها : عقل بدائي ساذج ، ونظر جزئي سطحي ضحل ، إلى آخر القائمة الطويلة المألوفة؟ هل يمكن أن يتحدى خالق السموات الأرض بشرًا بهذا العي والضحالة؟ وأي ضحالة أشنع من الإتيان بشعر مفكك الأوصال ، مبعثر الأفكار ؟ إن منطق العقل يستلزم أن يكون الجيل الذي نزل عليه القرآن ، وجُوبه بالتحدي قد بلغ الغاية في البلاغة ، ومن أول دلائل هذه البلاغة لسانهم المبين عنهم . وأرفع مقامات بلاغة اللسان هي (الشعر) ، وأوجب سمات البلاغة في هذا الشعر قوة البناء ، والوحدة والترابط ، فأهل الجاهلية هم من تناهى في معرفة اللسان العربي ، ومن كان كذلك فهو قادر أن يعلم الحد الفاصل بين القمة التي يستطيع بشر أن يأتي بها ، وبين ما يفوق هذا القمة ، فلايكون بشرًا ، وإنما إلهًا ؛ ولذا عَلَّقَ أبوبكر الصديق رضي الله عنه على كلام مسيلمة : « إن هذا كلام

---

(١) حازم ـ المنهاج ـ ١١٠

لم يخرج من إلٍّ» أي : عن ربوبية [١] إذن : «من كان قد تناهى في معرفة اللسان العربي ، ووقف على طرقه ومذاهبه ، فهو يعرف القدر الذى ينتهي إليه وسع المتكلم في الفصاحة ، ويعرف ما يخرج عن الوسع ويتجاوز حدود القدرة ، فليس يخفى عليه إعجاز القرآن ، كما يميز بين جنس الخطب والرسائل والشعر ، وكما يميز بين الشعر الجيد والرديء أو الفصيح والبديع»[٢] وهذا ماكان يتسم به (عرب الجاهلية) فهم بذلك متفوقون لسانيًا على كل من تلاهم ؛ لأننا «إذا علمنا أن أهل ذلك العصر كانوا عاجزين عن الإتيان بمثله ، فمن بعدهم أعجز ؛ لأن فصاحة أولئك في وجوه ماكانوا يتفننون فيه من القول مما لايزيد عليه فصاحة من بعدهم ، وأحسن أحوالهم أن يقاربوهم أو يساووهم ، أما أن يتقدموهم أو يسبقوهم ، فلا»[٣].

وليس هذا رأي الباقلاني وحده ، بل هو ما أجمعت عليه الأمة عبر القرون المتطاولة ، ولذا قال عبد القاهر : «والأمر في ذلك أظهر من أن يخفى ، أو أن ينكره إلا جاهل أو معاند ، وإذا ثبت أنهم الأصل والقدوة ، فإن علمهم العلم»[٤].

«فالرابطة وثيقة إذن بين الشعر الجاهلي وقضية إعجاز القرآن ، وكون هذا القرآن حجة الله على عباده ، أي أنه لايمكن فهم قضية الإعجاز أو دراستها ، بمعزل عن الشعر الجاهلي ، وأن هذا الجيل كان قد بلغ الغاية القصوى في البيان ، وأن الأجيال من بعده تراجعت عنه في هذا الشأن ، وهذه حقيقة شاعت في الأمة»[٥].

---

(١) الباقلاني ـ إعجاز القرآن ـ ص ١٥٨

(٢) نفسه ـ ١١٣

(٣) نفسه ـ ٢٥٠

(٤) دلائل الإعجاز ـ ٥٧٧

(٥) محمد أبو موسى ـ مراجعات في أصول الدرس البلاغي ـ ص ١٨٨ ضمن مبحث «الشعر الجاهلي وإعجاز القرآن» انظر كذلك : ص ١٨٥ وما بعدها .

(ب) البراهين التحليلية :

وهي التي ظهرت خلال تحليلات القصائد المضمنة في مبحث (التطبيق) حيث بدا جليًا وحدة القصيدة الجاهلية ، وتماسكها . فإذا ما تم لنا إثبات مبدأ (الوحدة) في القصيدة الجاهلية كان لزامًا علينا كشفه وبيان مايلي :

١- طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية وما هيتها .

٢- مدارج الوحدة في القصيدة الجاهلية .

٣- أنواع الوحدة في القصيدة الجاهلية .

أولاً : طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية وماهيتها :

أول تساؤل يطرح نفسه هنا :

أي أنواع الوحدة التي اقترحها الباحثون هي الأقرب للقصيدة العربية ؟

لقد اتضح من خلال رصد الآراء السالف ذكرها تعدد الأوصاف التي أطلقت على وحدة القصيدة الجاهلية فهي إما :

معنوية ، أو فنية ، أو نفسية ، أو شعرية ، أو وحدة الصراع من أجل الحياة ، أو حيوية ، أو موضوعية ، أو عضوية أو عاطفية .

وكل تسمية من هذه التسميات نظرت إلى زاوية من زوايا الوحدة ، فالعديد من الأوصاف تتكامل مع بعضها البعض ولاتتعارض ، مثل :

(الوحدة النفسية) و(الشعورية) و (العاطفية) التي تشير إلى وجود إحساس نفسي شعوري عاطفي مهيمن على القصيدة .

(الوحدة المعنوية) تومئ إلى وجود معنى جامع لكل القصيدة .

(الوحدة الموضوعية) قريبة الصلة من (المعنوية) ، وإن كان عامة الباحثين يذهبون إلى أن المراد بها أن تختص القصيدة بموضوع واحد فقط لاتتجاوزه إلى غيره [1] وهذا مفهوم ضيق للوحدة الموضوعية ؛ فالقصيدة ـ حتى إن

---

(١) انظر مثلاً : دكتور يوسف خليف ـ الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، مكتبة غريب ـ د ط ، دت حيث ذكر أن تائية الشنفرى ، وقافية تابط شرًا ، وفائية صخر الغي ودالية لايخضعن للوحدة الموضوعية وإنما تتعدد موضوعاتها ، وهن بذلك يخالفن الشائع في شعر الصعاليك من الاتصاف بالوحدة الموضوعية .

تعددت موضوعاتها ـ فإن هناك دائمًا ما يمكن أن نسميه (الموضوع الأم) الذي تنتمي إليه كافة الموضوعات . وبعض الأوصاف للوحدة عامة جدًا ، تنتظم كل قصائد العصر الجاهلي ـ تقريبًا مثل : (وحدة الصراع من أجل الحياة) التي تجدها حاضرة دومًا في الشعر ، أما (الوحدة العضوية) وفق ما ذكره (كولريدج) فهي قائمة في القصيدة الجاهلية ، ولكن بصورة أكثر اكتمالاً مما ذكر ، حيث يقول : « إنه يشيع نغمة الوحدة التي تخلط ، وكما يمكن أن يقال تصهر كلاً في كل بواسطة تلك القوة الجامعة السحرية التي أطلقنا عليها بشكل مانع اسم الخيال »[1] وقد تحدث العديد من النقاد العرب عن قوله هذا في كتبهم[2]، ويلاحظ تأكيده على (عنصر الخيال) الصانع للصور ، وأنه القادر على تحقيق الوحدة ، ولن تخلو صورة خيالية من العاطفة ، وارتباط الصورة بالعاطفة هو ارتباط حي ناشئ عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين[3].

فما طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية إذن ؟

إن البحث عن الوحدة في القصيدة هو بحث عن روح القصيدة ، وكما أن الروح في الإنسان هي سر الحياة الأكبر ، وهي التي تشكل طبائع المرء ، وأخلاقه ، ومواقفه كذلك (الوحدة / الروح) في القصيدة ، هي سرها الأكبر ، وهي التي تشكل القصيدة من أصغر لبناتها إلى صورتها الكاملة ، أي أن الوحدة تسري في القصيدة مسرى الروح من الجسد ، والقصيدة بلا وحدة جثة هامدة ، لاقيمة لها ، بل ليست قصيدة أصلاً ، ولقد كان هذا شأن الوحدة مع القصيدة ، لأن القصيدة ؛ إنما تنبثق من روح الإنسان ، بل من أعماق روحه ، كما ينبثق النور ، بل كما تنبثق أشعة الشمس من الشمس .

---

(١) كولريدج ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر ، سيرة أدبية ـ ترجمة : عبد الحكيم حسان ـ ص ٢٥١ .

(٢) مثل : محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ٣٧٣ ، ٣٨٩ ، ٤٣١
حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي ـ ٤٧
بسام قطوس ـ وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث ـ ٣٤ ، ٣٥
سعيد الأيوبي ـ عناصر الوحدة والربط ـ ٢٤٩

(٣) العشماوي ـ قضايا النقد الأدبى ـ ١٠١ ، ١٠٤

وقوام هذه الوحدة وعمودها هو : (الفكرة المقصدية) التي تهدف إليها القصيدة ، ورؤيتها الفكرية ، هذه (الفكرة المقصدية) تولد شبكة من (عروق المعاني) أي : عروق وامتدادات فكرية متولدة من الفكرة الأم ، وتدعم هذه الفكرة ، وتقويها ، وتمتد عبر فصول القصيدة ، في شكل نسيج متداخل متشابك ، يتغلغل في لبناتها اللغوية كافة ، مما يجعل لكل قصيدة سمتًا خاصًا بها ، وروحًا تتفرد بها عما سواها ، ومن أظهر اللبنات التي تؤثر فيها : (معجم القصيدة) أي : حقل المفردات ، حيث يلاحظ أن لكل قصيدة معجم مفردات معينًا يشيع فيها ، ويكون له حضور كثيف في كل الفصول . وهذا متولد من عروق المعاني التي سبقت الإشارة إليها . وحين تفحص تلك المفردات تجد أنها تنتمي إلى معنى عام يربطها جميعًا ، فحينًا تكثر في قصيدة ما مفردات عن لوم الدهر وأهله ، فتشيع كلمات مثل : (الدهر ، الأيام ، الزمان ، حوادث ، الليالي . . . إلخ)

وقصيدة أخرى يكثر فيها الحديث عن القوة والحرب ، فتشيع مفردات مثل : (السيف ، الإباء ، الرماح ، العوالي . . إلخ) وترتبط هذه المفردات بشبكة من العلاقات ، حينًا تكون علاقات ترادف ، وحينًا تكون علاقات تضاد .

ولهذه (الفكرة المقصدية) طاقة تأثير وتشكيل هائلة ، لاتقتصر فقط على ما ذكر من توليدها لـ (عروق المعاني) بل تشكل ما هو أعجب ، وهو الذي اكتفى به كولردج حيث أشار إلى قوة الخيال ، وما تولد من (صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن . . .) إلى آخر ما قال ، ونريد ما ظهر في تحليلات القصائد من أن الفكر المقصدية تولد أيضًا (صورة أم) [1] تهيمن

---

(١) « الصورة بالمفهوم النقدي لها تعني : أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن يكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن» انظر عن ذلك : عبد القادر الرباعي ـ الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية والتطبيق ، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض ـ ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م ـ ص٨٥ .
وقد ذكر الدكتور غنيمي هلال أنه « قد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب.. وقد تكون العبارات مجازية الاستعمال». انظر : النقد الأدبي الحديث ـ ٤٣٢ ، ٤٣٣ .

على كل القصيدة ، أي : أن توجد في القصيدة صورة معينة يكثر حضورها في القصيدة ، فتكون بمثابة حمض نووي أو بصمة جينية [1] لها ، فلو كنت ـ مثلاً ـ تحلل قصيدة مركبة ثلاثية من : طلل ، ورحلة ، وفخر ، ستجد تلك الصورة في فصل الطلل ، ثم ستجدها في فصل الرحلة ، ثم في فصل الفخر ، لاتخطئها العين ، أي : عليك أن تبحث عن صورة ما موجودة في كل فصول القصيدة ، وليس معنى هذا أنه لاتوجد صورة سواها ، ولكن المراد أنها حاضرة في كل الفصول ، وهذا ما تنفرد به ؛ لأن هناك صورة فرعية ذات دور محدود ، فيقتصر وجودها على فصلها الذي هي فيه فحسب ، أما الصورة الأم فحاضرة في كل الفصول ، أحيانًا تأخذ شكل (الدائرة) ، وأحيانًا صورة(الساعد) ، وأحيانًا صورة (الثياب) ، وغير ذلك من الصور ، وفي بعض الحالات لاتكتفي بالامتداد عبر الفصول ، بل قد تتضخم في بعضها ، وفي كل الأحوال تستمر في امتدادها وتدفقها عبر فصول القصيدة حتى إذا ما تمت القصيدة وجدتها قد ساقتك إلى المصب أي : إلى مقصد القصيدة ، ورحم الله ابن أبي الإصبع صاحب الكلمة الجليلة حيث قال : «ميز في فكرك . . مصب القصيدة[2]»، وإذا استطاع المحلل أن يضع يده على (الصورة الأم) فإن هذا يمكنه من :

١- اكتشاف (الفكرة المقصدية) ، وهذا ما لاحظته خلال تحليل القصائد ، وهو أنك تكتشف أولاً (الصورة الأم) ، وهذا ليس بالأمر القريب التناول ، ولكنها عادة ما يكتشف أولاً بعد النظر والتحليل ، فإذا رصدتها ، وتأملتها قادتك إلى : (الفكرة المقصدية) .

---

(١) الحمض النووي هـ و عبارة عن جزئيات تكون ما يشبه الخيوط الرفيعة المجدولة من سلسلتين تنتظمان على هيئة سلم ملتف لولبيًا ، يحمل الرسالة الوراثية التي يختص بها كل إنسان بدءًا من لون العينين حتى أدق التركيبات الموجودة في الجسم ، ويعرف بـ DNA .

أما (البصمة الجينية) فقد أطلقها (إليك جيفرس) على DNA حين وجد أن الحمض النووي يحتوي على اختلافات ينفرد بها كل شخص عمن سواه ، تمامًا مثل الإصبع لذلك أطلق عليه (بصمة جينية)نقلاً عن موقع (الوراثة الطبية) على الإنترنت .

(٢) تحرير التحبير ـ ٧٥

٢- يفيد رصد الصورة الأم ، وما تقود إليه من اكتشاف (الفكرة المقصدية) يفيد في فحص أبيات أي قصيدة يشك في انتماء بعض الأبيات إليها ؛ لأن (العناصر الدخيلة) ستفتقد ـ بدون شك ـ تلك الفكرة المقصدية ، وعَبَقَها ، ونَفَسَها ، وستفتقد تبعًا لذلك الصورة الأم وامتدادتها في القصيدة ، أي لن يكون فيها (البصمة الجينية) الخاصة بالقصيدة موضع الفحص .

وذلك لايستوجب أن تكون كل صور القصيدة من ذلك النوع الموحي المرتبط بالصورة الأم ،فقد توجد صور تؤدي مهمة فرعية ـ كما سبقت الإشارة ـ فالصور في القصيدة لاتكون كلها على مستوى واحد ، فهناك صورة رئيسة موحية نامية مرتبطة بالصورة الأم ، وهناك صور فرعية لها مهمة جزئية ، فإذا ما رصدت ذلك كله فما أبدع أن تجد كل ما سبق قد احتواه نسيج نفسي ضامّ واحد ، يصبغه بلونه ، ويسمه بميسمه ؛ فيخضب كل القصيدة ، من فكرتها الأم وما يعضدها من أفكار داعمة ،ومن صورة أم وما ينبثق منها من صور نامية ، ومن معجم القصيدة ، كل ذلك يثير إحساسًا نفسيًّا واحدًا ، والمدهش أن هذا الإحساس قد يتصاعد ويتنامى خلال رحلته عبر فصول القصيدة ، فقد يبدأ هادئًا ، ثم يشتد عنفًا ، أو العكس ، وقد يحدث له انكسار ، بأن يبدأ قويًّا واثقًا متدفقًا ، وينتهي يائسًا منكسرًا ، أو أن يترجح بين حالين : اندفاع (أمل) ، وانكسار (يأس) وإقبال وإحجام ، وقد يحافظ على مستوى واحد عام في كل القصيدة ، هذه كلها احتمالات مقبولة للإحساس النفسي الواحد ، الذي يتحدر عبر أبيات القصيدة ويتأثر برؤيتها العامة ، هذا ما يتعلق بـ (درجة الإحساس) .

وأمر آخر يرتبط بـ (مبعث الإحساس وهدفه) وقد دخل من هذا الباب كثير من اللغط ،وقالة السوء في الشعر العربي القديم ، فعابوا على الشاعر أن يتغزل ، ويهجو في قصيدة واحدة ؛ لأنهما إحساسان متضادان[1] .

---

(١) انظر : هـ . فان جلدر ـ الأنواع في تعارضها (النسيب والفخر) ـ بحث منشور في مجلة (فصول) عن : (قراءة الشعر القديم)، المجلد (١٤)، العدد (٢) صيف ١٩٩٥م، صادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٢٠٤ وما بعدها .

وكان حازم ـ رحمه الله ـ قد ناقش هذه المسألة نقاشًا لامزيد عليه ، خلال حديثه عن إعطاء قانون فيما يحسن وما يقبح من الجمع بين كل غرضين متضادين في قصيدة ، بأن ينظر في أمرين : مبعث الغرض ، وهدفه ، فالذي يعاب : أن يأتي غرضان متضادان مبعثهما واحد ، وهدفهما واحد ، كأن يمدح الإنسان شيئًا ما ، ويهجوه في الوقت نفسه ، أما إذا لم يكن ذلك فلا بأس ، بأن يكونا غير منصرفين إلى محل واحد ، أو غير منبعثين من محل واحد» [1] .

ثانيًا : مدارج الوحدة :

القارئ للشعر الجاهلي يلاحظ أن الوحدة لها مدارج متعددة ، ترتبط ارتباطًا حيويًا بالشكل البنائي الذي تنتمي إليه القصيدة ، وهو إما النمط البسيط ، أو النمط المركب .

والقصيدة البسيطة لها عدة درجات ، والمركبة كذلك ، ولكل درجة مستوى من الوحدة يبدو عليها ، ويمكن تشبيه ذلك بتدرجات ذات نطاقين : النطاق الأول : القصيدة البسيطة ، والنطاق الثاني : القصيدة المركبة ، وللنطاق الأول تدرجاته على النحو التالي :

درجات ظهور الوحدة في القصيدة البسيطة :

الدرجة الأولى : قصائد بسيطة ذات وحدة (ظاهرة جدًا) .

الدرجة الثانية : قصائد بسيطة ذات وحدة (ظاهرة) .

الدرجة الثالثة : قصائد بسيطة ذات وحدة (متوسطة الظهور) .

وهنا يبدأ النطاق الثاني من (القصائد المركبة) ، فآخر النطاق الأول ، يليه بداية النطاق الثاني ، كمايلي :

---

(١) منهاج البلغاء ـ ٣٥٠

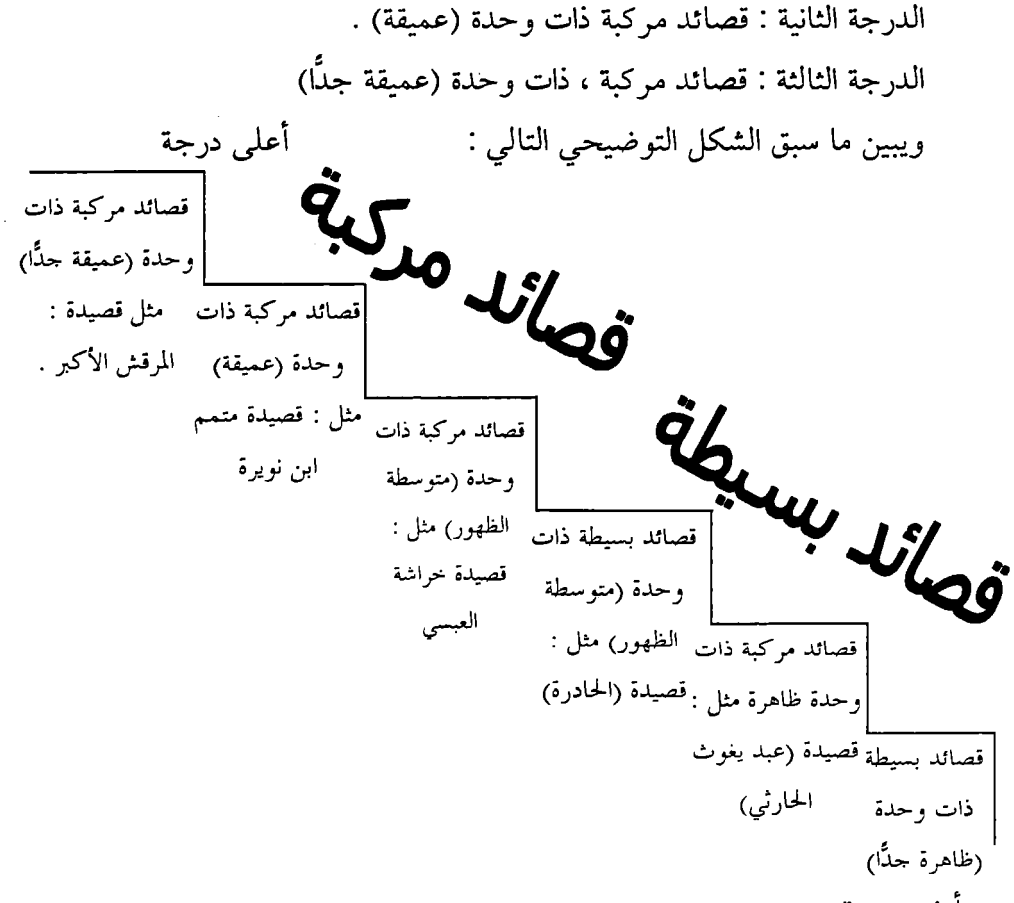
درجات ظهور الوحدة في القصائد المركبة :

الدرجة الأولى : قصائد مركبة ذات وحدة (متوسطة الظهور) ، وهي مختلفة عن أقرب درجات القصائد البسيطة إليها ، رغم تشابه المصطلح .

الدرجة الثانية : قصائد مركبة ذات وحدة (عميقة) .

الدرجة الثالثة : قصائد مركبة ، ذات وحدة (عميقة جدًا)

ويبين ما سبق الشكل التوضيحي التالي :



ثالثا : أنواع الوحدة : الوحدة نوعان :

١- وحدة عامة تشمل الشعر الجاهلي كله ، وهي المقاصد العامة الكبرى البارزة في الكثير من القصائد الجاهلية . ومن أشهرها : (الصراع من أجل الحياة) التي ذكرها العشماوي[١].

---

(١) قضايا النقد الأدبي ـ ص ١٤١

و (فكرة الحرب) التي ذكرها مصطفى ناصف[1]. ولاحظْ أن الحرب نوع من الصراع .

٢- ثم هناك (وحدة خاصة) تختص بها كل قصيدة ، وتتفرد بها عما سواها ، وهي المحك ، ولها تتجه عناية المحلل لاكتشافها وإبرازها .

وكان الخلط بين هذين النوعين ، أو الالتفات إلى الوحدة العامة ، وإهمال الوحدة الخاصة ، كان مدخلاً إلى نفي الوحدة عن القصيدة الجاهلية ؛ لأن إثبات وجود وحدة عامة في الكثير من الشعر الجاهلي ، دون إثبات وجود وحدة خاصة بكل قصيدة على انفراد ، مما يحطُّ من منزلة الشعر ، ويفقده ألقه الفني .

٥- علاقة البناء بالوحدة :

لابد في كل بناء من وحدة ما ، أي من روابط وعلاقات بين مكوناته ، وإلا لم يكن بناءً ، فإذا كان البناء هو المكونات ، وما بين المكونات من روابط ، أي : مادام البناء : (مكونات) و(علاقات) ، فالوحدة هي : (علاقات) فقط . فهي جزء من البناء ، فعلاقة الوحدة بالبناء علاقة الجزء بالكل ، والعلاقات في القصيدة متنوعة وكثيرة :

هناك علاقات داخل الكلمة الواحدة بين حروفها ، وعلاقات بين الكلمة وغيرها من الكلمات داخل الجملة ، ثم داخل السياق عامة ، ثم علاقات بين الجملة وغيرها من الجمل داخل الفصل الواحد ، ثم علاقات بين الفصل وغيره من الفصول ، والذي اتجهت إليه عناية هذا البحث هو العلاقات الدلالية داخل الفصل الواحد ، ثم بين الفصول المتعددة ، وصولاً إلى الرؤية العامة للقصيدة .

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ ص ١١٢ ، حيث يقول « فالشعر الجاهلي لاينفصل عن فكرة الحرب مهما يكن الموضوع الظاهر الذي يعرض له »

ويقول في ص ١٠٩ « فالحرب في كل مكان من الشعر الجاهلي » .

يقول ابن طباطبا العلوي في إشارة إلى تفاوت الأشعار في إحكام البناء :

« فبعضها كالقصور المشيدة ، والأبنية الوثيقة الباقية على مر الدهور ، وبعضها كالخيام الموتدة ، التي تزعزعها الرياح ، وتوهيها الأمطار ، ويسرع فيها البلى ، ويخشى عليها التقوض »[1].

والذي يظهر لي أن قدرات الشعراء وأقدارهم تتفاوت في ذلك ، ولكن رغم كل تفاوت حاصل فإن الوحدة قائمة في الشعر ، ولكنها عند البعض شاحبة ، باهتة فاترة ، وهنا توصف الأبيات في قصيدته بأنهم :(أولاد علة) ، ولم يقولوا : (غرباء) فلا زال هناك رابط يجمعهم ، وإن لم يكن قوي الصلة ، وهناك من تأتي الوحدة عنده قوية ، عميقة ، خصبة ، غزيرة فكلما زدت القصيدة نظرًا ، زادتك معنى يخلبك ويفتنك ، ويدهشك ، فأبياته (إخوة من أب وأم) يجمعهم دم واحد ينسبون إليه ، ويجري في عروقهم .

وأغلب شعر الجاهلية من هذا القسم القوي الخصب ، الذي تجد فيه القوة والتماسك ، والترابط .

ومن أشد المسائل صلة بمبحثا هذا عند البناء والوحدة تساؤل يقول « أيبدع الشاعر القصيدة بيتًا بيتًا ، أم هو يبدعها قسمًا قسمًا ؟

وقد ظهر في إجابات الشعراء ، وتحليل مسوداتهم في بحث دكتور مصطفى سويف أن « الشاعر لايبدع القصيدة بيتًا بيتًا ، بل يبدعها قسمًا قسمًا » ، فهو يمضي في شكل وثبات ، في كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة ، أو تنساب هذه المجموعة ، دون أن يقف الشاعر قليلاً أو كثيرًا »[2] . ويقول أحد الشعراء : « يغلب علي أن أنظم المقطع في نفس واحد ، فإذا

---

(١) عيار الشعر ـ ١١

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ـ ٢٦٦

ما توقفت عند بعض أبياته رجعت إلى القصيدة من أولها إلى آخرها أقرأها بصوت مرتفع ، ولهجة مستقيمة ، حتى أصل إلى حيث وقفت ، وغالبًا ما يأتيني البيت الذي وقفت عنده وإلا أعدت القراءة»[1].

وبينت هذه الدراسة أيضًا ما تساءل عنه النقاد كثيرًا حول (ترتيب الأبيات في القصيدة) فحسب ما ورد في مسودات الشعراء ، جاءت نتائج التحليل لتبين أن «قولنا بأن الشاعر رتب الأبيات ترتيبًا جديدًا ، قول غير دقيق ، فإنه يوحي بأن الشاعر نظر إلى كل بيت على حدة ، وحاول أن يضعه في موضعه اللائق به ، وهذا ما لم يفعله الشاعر أبدًا ، والذي فعله بالضبط ، هو أنه رتَّب المجاميع أو الوثبات» [2] . فعندما كان الشاعر يتذوق البيت لم يكن يتذوقه بمفرده ، بل كان يتذوقه في المجال الخاص بهذا البيت ، ومجال البيت هو هذه المجموعة التي هو فيها ، التي هي وحدة لايمكن فصله عنها . . إن لهذه المجموعات من التماسك الداخلي ما يجعلها تبدو للشاعر وحدة لايمكن تجزئتها»[3].

وإذا قارنا هذه النتائج العلمية التي استخرجها الدكتور مصطفى سويف بما ذكره الشيخ محمود شاكر في تحليله لقصيدة ابن أخت تأبط شرًا [4] ، حين ناقش قضية ترتيب الأبيات نقاشًا مستفيضًا»[5]. ثم كشف عما سماه (التشعيث) وتأثيره في إعادة ترتيب (فترات التغني) ، وبيَّن كيف كان ترتيب فترات التغني أولاً ، ثم ما قام به الشاعر من تحريك لفترات التغني ، وهو ما سمي فيما سبق (تحريك الوثبات أو المجاميع) أما الأبيات داخل كل (مجموعة / فترة تغنّي) فلم يتغير ترتيبها ، وبيَّن الشيخ شاكر أن الذي يتحكم في بناء القصيدة ،

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ـ ٢٣٠

(٢) المرجع نفسه ـ ٢٦٨

(٣) المرجع نفسه ـ الصفحة نفسها

(٤) انظر : نمط صعب ونمط مخيف

(٥) المرجع نفسه ـ ١٢١ وما بعدها .

وما يحدث فيها من تشعيث هو (زمن النفس) «لأنه هو المتحكم في بناء الغناء . . وهو الذي عليه المعول في نقد الشعر ، أي إذا كان الناقد مفطوراً على غرار طبائع الشعراء . . . أما إذا كان الناقد غسيلاً من هذه الفطرة ، أو من طائفة المتخصصين بحكم ظروف الدراسة فحسب ، فهذا الزمن الثالث يضلله ويوقعه في الحيرة ، بما يدخله على الشعر من التنوع ، والتشابه ، والتشعيث والتسريح ، والتقديم والتأخير» [1] وذلك أن الشاعر حين أعاد بناء القصيدة شعّث أزمنة الأحداث ، وأزمنة التغني بأقسامه السبعة تشعيثًا تامًّا ؛ لأن الشاعر لم يرد قط أن يقص قصة ؛ لأن القصة قوامها الحدث ، والحدث مرتبط بالزمان ، والقصة تتطلب تحدر الأحداث على سياق تحدر الزمان[2] أما الشاعر فرتب ترتيبه بتأثير (زمن النفس)[3].

وفي ضوء هذه النتائج من تحليل إجابات الشعراء ، ومسوداتهم ، وتحليل الشيخ محمود شاكر ، وما انتهى إليه من نتائج ، على الباحث أن يتحلى بالحذر الشديد ، والتأني ، وعدم الانجراف والتسرع إلى الحكم بأن الأبيات في قصيدة ما قابلة للتحريك تقديمًا أو تأخيرًا ، أوأن بإمكانه إعادة ترتيب الأبيات لِوَهَن بناء قصيدة ما ـ حسب زعمه ـ خاصة مع الشعر الجاهلي المتسم بالتشعيث ، فـ« تشعيث الأزمنة » « تشعيث أزمنة الأحداث » و« تشعيث أزمنة التغني » . . موجود مألوف في أشعار الجاهلية ، ولكنه يخفي أمره حتى لايكاد يعرف ، وهذا الخفاء هو الذي يؤدي ببعض المتهورين إلى الظن باختلال بعض القصائد ؛ فيعمدون إلى ترتيبها ترتيبًا لاينتهي العجب من سخفه»[4].

---

(١) محمود شاكر ـ نفسه ـ ٢٤٥

(٢) محمود شاكر ـ نمط صعب ونمط مخيف ـ ٢٣٩ ، ٢٤٠

(٣) نفسه ـ ٢٣٨

(٤) نفسه ـ ٢٤١

وكم كان البحتري[1]. ملهمًا في وصف الشاعر المبدع وقصائده ، وما فيها من بارع البناء والوحدة ، مع تنوعها ، حيث يقول :

فإذا دَجَتْ أقلامُهُ ثم انتحتْ ... بَرَقَتْ مصابيحُ الدجى في كتبه

فاللفظ يقرب فهمه في بعده ... منا ، ويبعد نيله في قربه

حكم سحائبها خلال بنانه ... هطّالة ، وقليبها في قلبه

كالروض مؤتلفًا بحمرة نَوْره ... وبياض زهرته ، وخضرة عشبه

وكأنها والسمع معقود بها ... شخص الحبيب بدا لعين محبه

والسؤال الذي نختم به كل ماسبق :

لماذا تخفى الوحدة في كثير من الأحيان في البيان الرفيع ، حتى تحوجنا إلى كدّ الفكر ، وإمعان النظر ، وبعدها تتجلى لنا شيئًا فشيئًا؟

أي : ما علة خفاء الوحدة في البيان العالي ؟

كان السليك بن السلكة يقول :

يعاف وصال ذات البذل قلبي ... ويتبع الممنَّعة النوارا .

فالوحدة القريبة الظاهرة هي : (ذات البذل) ، أما الوحدة العميقة التي تحوجك إلى الجهد والتفكير ، ففيها العزة كالمهر الأَرِن الجموح ، لايروّض

---

(١) ابن أبي الإصبع ـ تحرير التحبير ـ تحقيق : حفني محمد شرف ـ القاهرة ـ ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م ، دط ـ ص ٤٠٨

ويستوقف المتأمل تشبيه الشاعر القصيدة حين تمت ، وألقيت على الأسماع ، فظلت الأسماع مصغية إليها معقودة بها . شبّهها بالإنسان الحبيب ، الذي بدا لحبيبه ؛ فظل مشغولاً به عن كل ما سواه

وما مراده باللفظ القريب الفهم لكنه بعيد ؟ لعله ما يتسم به الشعر من عمق ، وخصب ، وثراء محوج للتأمل .

إلا بعد طول عناء ، وقد ذكر الشيخ عبد القاهر ـ رحمه الله ـ أنه « من المذكور في الطباع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »[1]. والشاعر الفذ لايدعك وأنت تتلمس طريقك نحو مقصده ، ووحدة قصيدته الجامعة ، لايدعك في البيداء وحيدًا ، بل « يفتح لفكرتك الطريق المستوي ويمهده ، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار ، وأوقد فيه الأنوار ، حتى تسلكه سلوك المتبين لوجهته ، وتقطعه قطع الواثق بالنُّجع في طيته ، فترد الشريعة زرقاء ، والروضة غناء ، فتنال الرّي ، وتقطف الزهر الجني »[2]. وذلك بما يغرسه في قصيدته من علامات أسلوبية تهدي السالكين إلى مقصده .

فالغموض والخفاء سمة الشعر الرفيع ، ومن معارض تجلي رفعته (وحدة القصيدة) ، وقد نبّه المرزوقي إلى أن هذا مغروس في (مبنى الشعر) وأنه بذلك مباين تمام المباينة لمبنى الترسل ، الذي تدل لوائحه على حقائقه ، وظواهره على بواطنه ؛ ولذا تساوت الآذان في تلقيه ، والأفهام في درايته ، أما مبنى الشعر فعلى العكس من جميع ذلك ؛ لأن ما فيه من أوزان وقواف ، وما يحرص الشاعر على تحقيقه من التكامل بين وحدة كل بيت من جهة ، ووحدة القصيدة كلها من جهة ، كل ذلك يدفع الشاعر إلى (التلطف) في طرح معناه المقصود ، فيأخذ من حواشيه ؛ ليتسع له اللفظ ، فيؤديه « على غموضه وخفائه حدًّا يصير المدرك له ـ أي للمعنى المراد ـ والمشرف عليه كالفائز بذخيرة اغتنمها ،

---

(١) أسرار ـ البلاغة ـ ١٣٩

(٢) نفسه ـ ١٤٧

والظافر بدفينة استخراجها ، وفي مثل ذلك يحسن إمحاء الأثر ، وتباطؤ المطلوب على المنتظرِ »[1].

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة ـ ١٨/١ ، ١٩ ، والنص كاملاً ورد على النحو التالي :
« فهو أن مبنى الترسل واضح المنهج ، سهل المعنى ، متسع الباع ، واسع النطاق ، تدل لوائحه على حقائقه ، وظواهره على بواطنه ، إذ كان مورده على أسماع متفرقة : من خاصي وعامي وأفهام مختلفة : من ذكي وغبي ، فمتى كان متسهلاً متساويًا . . تساوت الآذان في تلقيه ، والأفهام في درايته » والألسن في روايته ، فيُسمع شارده إذا استدعي ، ويتعجل وافده إذا استدنى . . ومبنى الشعر على العكس من جميع ذلك لأنه مبني على أوزان مقدرة ، وحدود مقسمة . وقواف يساق ما قبلها إليها مهيأة ، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنًا بأخيه ، وهو عيب فيه ، فلما كان مداه لايمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتًا بيتًا ، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه ، والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له ، فيؤديه ـ على غموضه وخفائه ـ حدًّا يصير المدرك له ، والمشرف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينة استخرجها ، وفي مثل ذلك يحسن إمحاء الأثر ، وتباطؤ المطلوب على المنتظر ، فكل ما يحمد في الترسل ويختار ، يذم في الشعر ويرفض » .