اتجاهات الشعر الجاهلي

بين الغنائية والموضوعية

(قراءة نقدية في جدلية الشعر والثقافة)

بقلم الأستاذ الدكتور

عبد الله الفيفي

تقديم

مصطلح (ثقافة) يشمل في الإطلاق كافة الفعاليات الحضاريّة، من أدبيّة، وفنيّـــة، وفكريّة، واجتماعيّة، ممّا يشكّل حيـــاة الناس ويطبـــعها بطابعه الخاص. وقد كانت للشعر علاقته العميقة الخاصة بحياة العرب، حتى عُدَّ ديوانهم؛ "لا تدعه العربُ حتى تدع الإبلُ الحَنين". ومن هنا فإن البحث حينما يتطرّق إلى "تأثير الثقافة العربيّة على الشعر" لا ينبغي له أن يغفل عن تلك العلاقة الجدليّة العضوية بين الاثنين؛، بحيث لا يمكن الحديث عن أحدهما في معزل عن الآخر؛ فلا يمكن الحديث عن "تأثير الثقافة على الشعر"، دون الحديث عن "تأثير الشعر على الثقافة"، بل ربما كان هذا الحديث الأخير أولى من الأوّل؛ بما أن الثقافة العربيّة في جوهرها وأساسها صنيعة الشعر، وإنْ كانت في تطوّرها تستحيل بدورها من متأثّرة إلى مؤثّرة، في معادلة يصعب النظر في أحد عامليها دون النظر- في الوقت نفسه - إلى العامل الآخر.

إلاّ أن هذا التناول سينصبّ - لضرورة بحثيّة - على تأثير اتجاه الثقافة، في كلّيتها، على اتجاهات الشعر إبّان العصر الجاهلي، بين ذاتيّته وموضوعيّته. فلقد عُرف عن الشعر العربي القديم عمومًا، والجاهليّ أساسًا، اتصافُه بأنه غنائيّ ذاتيّ، أو في أحسن الأحوال، تطغى الذاتيّةُ فيه على الموضوعيّة. ولذا سيجابه البحـــثُ السؤالَ التالي، القديـــمَ الجديـــدَ - بتفرّعاته المتناسلة، وإجاباته التقليديّة - لِمَ غابتْ في الشعر الجاهليّ الأغراض الموضوعيّة للشعر، كالملحمة، والشعر التمثيليّ، والقصصيّ، والتعليميّ، التي عُرفتْ في شعر أممٍ أخرى، كالإغريق والفرس؟ لِمَ سيطرت النزعةُ الذاتيّةُ على الشعر الجاهليّ، بَلْهَ على الأدب العربيّ من بَعْد، وما دلالاتُ ذلك القيميّة والثقافيّة؟ أذلك، فقط، بسبب التفاوت الحضاريّ، بين أممٍ ذات مدنيةٍ وحضارةٍ، وأخرى تغلب عليها ثقافة البادية؟ أم أن لذلك صلة بالعرق، وطبيعة الشخصية، والحياة الاجتماعية، بالقِيَم الثقافيّة السائدة في ذلك كله؟ ثم إذا كانـــت قد وُجِدَتْ بعض مظاهـــر الشـــعر الموضوعيّ في الشعر الجاهليّ، فما دلالاتها الثقافيّة والقيميّة؟

تلك أسئلة هذا البحث الرئيسية. ولمّا كان الشعر الجاهلي هو معدن الشعر العربي ومخاض تقاليده الفنية والموضوعية، فإن نتائج بحث فيه يمكن أن تسقط على حركة الشعر من بعده، التي ظلت رهينة نموذجه الفنيّ وقِيَمه العُليا عبر العصور. وقد اصطفى الباحث من الشعر الجاهلي لمعاينة هذه القضية- بدراسة تطبيقية- أرقى نماذجه، السبع المعلّقات، منها الخمس المتّفق من قِبَل الرواة جميعًا على نموذجيّتها وتقديمها على سائر الشعر الجاهلي، وهي معلقات (**امرئ القيس**، ت. ٥٤٢)، و (**طَـرَفَـة بن العبـد**، ت. ٥٦٢)، و (**عمرو بن كلثوم**، ت. ٥٨٢)، و (**زهير بن أبي سُلْمَى**، ت. ٦٠٩)، و (**لبيد بن ربيعة**، ت. ٦٦١)، إضافة إلى معلقتي (**النابغة الذبياني**، ت. ٦٠٤)، و (**الأعشى**، ت. ٦٢٩)؛ وذلك حسب تصنيف **المفضّل الضبّي**، الذي يَرْجُـح في الموثوقيّة عند المحقّقين والدارسين **حمّاد الراوية** – الذي يستبدل بهما (**عنترة**، ت. ٦٠٠)، و (**الحارث بن حلّزة**، ت. ٥٧٢) – و**التبريزي**، الذي يضيف (**عبيد بن الأبرص**، ت. ٥٥٤).

وليس بدٌّ من أن تبدأ الدراسة بتعريف مفهومي الغنائيّة (الذاتيّة) والموضوعية، انطلاقًا من هذا الإطار النظريّ التاريخيّ، المقترن عادة بالمقايسة إلى التجربة الشعريّة اليونانيّة. ومن ثمّ ستتبّع الدراسة المقولات حول ذاتيّة الشعر الجاهلي وموضوعيّته، في آثار الدارسين، من مستشرقين وعرب؛ لاستخلاص الإجابـات التقليديّة حول أسئلة هذا البحث، في مسعى إلى مناقشتها وإعادة النظر فيما يستأهل إعادة النظر فيه منها. وصولاً إلى قراءة نقديّة في المعلّقات السبع؛ لتقصّي ما يمكن أن تحمله من مظاهر موضوعيّة، واقتراح إجابات علميّة عن إشكالية البحث الأساس.

الذاتيّة والموضوعيّة

الاتجاه الذاتيّ (Subjective) : "هو كلّ ميلٍ إلى اعتبار أحكام الإنسان مبنيّة على مُيُوله الفرديّة وذوقه الخاص[١]. وهو استبطان "لا يدرك إلاّ ما يبدو للشعور في لحظة ما[٢]. فهو من الشعر – إذن – ما يمثّل ذات الإنسان الفرديّة، ويصوّر عواطفها وأهواءها. ويطلق على الشعر الذاتيّ أحيانًا : الشعر الغنائيّ، (Lyric)؛

لأن الشاعر يتغنّى فيه بعواطفه الجيّاشة أو حماسيّاته حدّ الإفراط[٣]، في مقابل الاتجاه الموضوعيّ (Objective)، وهو : تصوير الأشياء كما هي، من غير أن تُشَوَّه بتأويلٍ فرديّ، أو بنظرةٍ ضيّقة، أو تحيّزٍ خاص[٤]؛ فالشعر الموضوعيّ هو ذلك الذي يبدو فيه الشاعرُ كأنه يتحدّث عن أشياء خارجة عنه، قصصًا، أو تعليمًا، أو تمثيلاً، بحيث يُغفل نفسه فلا يقف عند ما يتّصل بذاته وأهوائه وعواطفه، بل يقدّم شخصيات سرده، أو مواقفها بطريقة لا تعتريها مؤثّرات شخصيّة ولا تحيّز ذاتيّ[٥]، وفي هذا الاتجاه الموضوعيّ يستعمل المبدع – كما يشير **(إي إس دالاس** E. S. Dallas) ضمير المخاطب الحاضر، والزمن المضارع، كما في المسرحيّة، أو ضمير الغائب والزمن الماضي، كما في الملحمة. على حين يستعمل في الاتجاه الذاتيّ الغنائيّ ضمير المتكلّم المفرد – وقد يتضخّم، كما في الشعر العربي، إلى ضمير المتكلمين – ويتطلّع إلى الزمن المستقبل[٦].

حريٌّ بالاستدراك هنا أن فكرة "الموضوعيّة" في الأدب عمومًا نسبية؛ إذ أن تداخل الذاتيّ بالموضوعيّ ملازم لمختلف اتجاهات الأدب، وذلك من أسباب الصعوبة المزمنة في تحديد الأنواع المنتمية إلى ذلكما الاتجاهين (الذاتيّ والموضوعيّ)، والفصل بينهما على نحو دقيق وقطعيّ[٧]، ولذا، ونأيًا عن مضلّة هذه النسبية التي يصعب فيها فصل الذاتيّ عن الموضوعيّ، سيتحدّد مفهوم الاتجاه الموضوعيّ في إطار فنونه المعروفة، من ملحمة، وقصة، ومسرحية، وتعليم، ووصف؛ فالشعر الموضوعيّ هو ما بناه الشاعر في شكلٍ من تلك الأشكال التي اصطلح على وصفها بالموضوعيّة، بغضّ النظر عمّا تمازجه – بالضرورة – من عواطف الشاعر الذاتيّة وأهوائه الشخصيّة.

ذاتيّة الشعر الجاهليّ وموضوعيّته في آثار الدارسين

– ١ –

يُضْرِب الدارسون على وصف الشعر الجاهليّ – بخاصة، والشعر العربيّ القديم بعامة – بأنه شعر ذاتيّ غنائيّ. وهم إذ يقولون ذلك ينظرون إلى الموضوعيّة من خلال : الملحمة، والمسرحيّة، والقصة، التي لم تظهر في الشعر العربيّ نهائيًّا،

أو لم تبرز فيه بروزها في الشعر اليونانيّ القديم. على أن **(بروكلمان)**[٨] كان يتحرّى الدقّة في إلماحه إلى طبيعة الشخصيّة العربيّة والثقافة القَبَليّة، حينما قال: إن "العربيّ – من حيث هو شاعر – ليس موضوعيًّا تمامًا ليجدَ كفايته في فنّ كلاميّ واقعيّ محض؛ وإنما يضع فنّه قبل كل شيء في خدمة فخره بنفسه، واعتزازه بمجد قبيلته." فهو لا يزعم خلوّ القصيدة الجاهليّة من الموضوعيّة، ولكنه يعزو ما يراه فيها من غلبة الذاتيّة على الموضوعيّة إلى عوامل نفسيّة واجتماعيّة. فقد أشار **(بروكلمان)**[٩] مثلاً إلى ما بعثته القصّة الأسطوريّة لوفاء **السموأل** مع **امرئ القيس**، في حفظ دروعه، والتضحية في سبيل ذلك بابنه، من محاولة لاحقة لدى **الأعشى** لإنشاء "شعر القصة La ballade"، الذي راود فيه أسلوب الملحمة، مشيدًا بوفاء **السموأل**، وذلك في قصيدة من واحد وعشرين بيتًا، مطلعها :

شُرَيْحُ لا تتْرُكَـنِّي بعدَ ما عَلِقَـتْ حبالَكَ اليومَ بعدَ القِـدِّ أَظفـاريْ

يذكر فيها ما تزعمه القصة المعروفة من أن **امرأ القيس** أودعَ **السموأل** مئة درع، فأتاه **الحارث بن ظالم**، أو **ابن أبي شمر الغسّاني**، ليأخذها، لكن **السموأل** تحصّن وامتنع، فأخذ **الحارثُ** ابنًا **للسموأل**، يساوم به أباه، فأبى **السموأل** تسليمه الدروع، فذبح الحارثُ ابنه[١٠]. إلاّ أن تلك المحاولة ذات النفس الملحمي لدى **الأعشى** بقيت – كما عبّر **(بروكلمان)** – "عملاً فذًّا لم ينسج أحدٌ على منواله". ومعلوم أن **الأعشى** كان يجوب مجالس الأُنْس والغناء، داخل الجزيرة وخارجها، حتى قيل إنه لُقّب بـــ"اسْرُوذْ كُويذ تازي"، أي: "مغنّي العرب" أو "صنّاجة العرب"، في بلاط **كسرى**، وقد سمعه يومًا ينشد شعره[١١]؛ فقد كان بوق ملوك، كما وُصف، ومن أوائل المتكسّبين بإنشاد الشعر في بلاطات الملوك، وذلك ما أتاح له أن يحتكّ بالمناخات الحضاريّة وأجواء المدنيّة السائدة في عصره، وما أكسبه لغة شعريّة تظهر آثار الحضارة على مختلف مستوياتها الفنيّة، من معجم لغويّ، وتركيب أسلوبيّ، وبناء تصويريّ، وموسيقى داخليّة. ومن ثَمَّ، فلا غرابة أن يظهر لديه هذا النزوع القصصيّ في شعره، كما لا يبعد أن يكون تعرّضه لتيارات الثقافة الفارسيّة،

بشعرها الموضوعيّ، هو الكامن وراء تلك الحساسيّة الملحميّة العابرة التي لفتتْ إليها **(بروكلمان)**. ولئن زعم بعضٌ[١٢] أن أكثر قصيدة **الأعشى** من تزيّد الرواة، فإن ذلك – على التسليم بصحته – لا يقلّل من أهمية التجربة، بل هو يزيد منها؛ من حيث إن أشهر الملاحم كانت نتاجًا جماعيًّا أكثر منها نتاجًا فرديًّا، وبذلك تنقل وعيًّا جمعيًّا، لا مجرد وعيٍّ فرديٍّ لشاعر.

ولقد لفت اختلاف الشعر العربيّ عن غيره في مسألة الذاتيّة والموضوعيّة النقاد العرب القدامى قبل المحدثين. فها هو ذا **ضياء الدين بن الأثير**[١٣]، على سبيل المثال، يقول :

"إنـــي وجـــدتُ العجم يَفْـــضُلُون العربَ في هذه النكـــتة المشـــار إليها؛ إن شاعرهم يَذْكُرُ كتابًا مصنّفًا من أوّله إلى آخره شعرًا، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل (الفردوسي) في نظم الكتاب المعروف بـــ "شاه نامه"، وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفُرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع القوم، وفصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعّب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر".

– ٢ –

أمّا المُحْدَثُون من العرب فيكاد الإجماع يستقطبهم على أن الشعر العربي القديم غنائيّ؛ فـــ **(جرجي زيدان**، ت. ١٩١٤)[١٤] يذهب إلى أن أكثره من الغنائيّ، وأن العرب مثل سائر **الساميّين** أكثر ميلاً إلى "الخيال والتصوّر"، وإن كان لا يستبعد معرفة العرب ببعض الشعر الدينيّ الذي مُحي لعدم تدوينه، ولاشتغالهم عنه بالحماسة بسبب الحروب، ثم لمخالفته للإسلام بعد ذلك. و"الخيال والتصوّر" ليس العائق وراء ظهور شعر موضوعيّ لدى العرب، بل هما فلك الفنون جميعًا، ولعلّ **زيدان** إنما كان يومئ إلى العاطفيّة الذاتيّة في الأدب. أمّا تعميمه الظاهرة على **الساميّين**، فقد كذّبته الكشوف، التي ربما لم يدركها **زيدان**، عن التراث **الأكدي**، و**السومري**، و**الكنعاني**، وغيرها من آثار الشعوب الساميّة التي عرفتْ الملاحم والشعر القصصي.

- ٣ -

وجاء (**أحمد حسن الزيّات**، ت. ١٩٦٨)[١٥] ليقول : "إن الشعر العربيّ غنائيّ محض .. ومن ثَمّ نشأ فيه التكرار، وسرد الخواطر، والسرقة، ووحدة الأسلوب، وتشابه الأثر". ولا يستطيعُ القارئ فهم اجتماع هذه الخصائص لدى **الزيّات** في منطقٍ واحد، وبسبب "الغنائيّة المحض" في الشعر العربي؟! ثم ما علاقة الغنائيّة بالسرقة، مثلاً؟! وإنْ كان من حق **الزيّات** أن يُقرأ وفق سياقه النقديّ، كما هي الحال مع **زيدان**؛ إذ لعلّه في قوله كان ينظر إلى الثقافة الشفاهيّة التي أنتجت الشعر الجاهليّ، وكانت وراء تلك المثالب التي أثبتها **الزيّات**. إلا أنه، وهو يعلّل ما سبق، سيخلط الحقائق بالأوهام، والسبب المعقول بالسبب المنقول على عواهنه، حينما يذهب إلى أن العرب كانوا أهل بديهة وارتجال، والفنون الموضوعيّة تقتضي الرويّة والفِكْر، "وهم أشدّ الناس اختصارًا للقول وأقلّهم تعمقًا في البحث، وقد قلّ تعرّضهم للأسفار البعيدة والأخطار الشديدة!، وحرمتْهم طبيعةُ أرضهم، وبساطةُ دِينهم، وضيقُ خيالهم، واعتقادُهم بوحدانيّة إلههم، كثرةَ الأساطير!، وهي من أغزر ينابيع الشعر القصصي". وليس **للزيّات** من هذا الكلام إلا النقل، نقلٌ عن **الجاحظ**[١٦] في مقولته المشهورة : "كلّ شيءٍ للعرب إنما هو بديهة وارتجال"، ونقلٌ عن المستشرقين، بمقولاتهم التي جاءت أحيانًا متلبّسة بروحٍ عنصريّة في مفاضلتها بين الجنس الآري والجنس السامي، كما تبدّى ذلك لدى **رِنان Renan**[١٧]، على سبيل المثال. وهذه الظاهرة من التناقل، وترديد الكلمات نفسها تقريبًا، كانت قد راجت منذ مطالع القرن العشرين، فهذا (**أحمد ضيف**، ت. ١٩٤٥)[١٨] يقول ما قاله **زيدان والزيّات** حين يذكر أن العرب – حسب قول المستشرقين – "كجميع الأمم الساميّة لا يعرفون الشعر القصصي الطويل؛ وإنه من طبيعة الساميّ (أن يختصر القول اختصاراً)، ويقصد إلى الحكمة فيضعها في كلمة أو كلمتين، ويعمد إلى الفكر الكبير فيسطره في بيت أو بيتين". كما يقول : "الحقّ أن طبيعة الساميّ غير طبيعة الأمم الأخرى من حيث (الخيال والتصوّر)". و "أن العرب ككل الأمم الساميّة (ليس لها أساطير

في شعرها، ولا في عقائدها، وأن هذا يدلّ على ضيق الخيال لديهم؛ لأن الأساطير والخرافات إنما هي نتيجة سعة الخيال) ونتيجة الحيرة وحبّ البحث والاطّلاع .. قالوا كل ذلك يظهر أثره في بلاغات الأمم من نظم ونثر، كما هي الحال عند الأمم (الآريـــة) **كاليونـــان** وغيرهم من الأمم **الأوربيـــة**". وتلك عُقدة ظاهرة سيطرت على النتاج العربي الحديث، أدبًا ونقدًا، في القرن الماضي، سبق للباحث أن ناقشها في بحث آخـــر[١٩]. ولو أن الدارسين تخلّصوا من ترديد هذه النقول وتوارثها، لربما قُيّض لهم التماس أسباب أخرى، لا علاقة لها بالبديهة والارتجال، ولا بقصور الخيال السامي عن الخيال الآريّ – مما بات اليوم من ترّهات الماضي – ولا بعوزٍ في الخرافات والأساطير، وقد كشفتْ الأيامُ أنه كان لدى العرب – فضلاً على الساميين – منها ما للأمم الأخرى وزيادة. لو تخلّص أولئك الدارسون من الأخذ بالآراء الجاهـــزة، لربما قُيّـــض لهم أن يلتمسوا الأسباب في بنية الثقافة العربيّة، من حيث علاقتها بالذات والآخر. ولكن لهذه النقطة عودة بعد استكمال هذا الاستقراء لإجابات الدراسات السابقة عن قضية الغنائيّة والموضوعيّة بين الشعر العربي وشعر الأعاجم.

– ٤ –

ثم يأتي جيلٌ لاحق من الدارسين لا يكاد يغادر أراء سابقيه إلا بتغيير الكلمات، من أعلامه مثلاً : **عمر فروخ**[٢٠]، الذي يذكر أن الشعر العربي شعر وجدانيّ بالدرجة الأولى، حتى إن الأغراض الموضوعيّة الواقعيّة تنقلب فيه إلى وجدانيّة. ويؤكّد **حنّا الفاخوري**[٢١] من جهته أن الفن الغنائيّ كان ميدان العرب الفسيح. معلّلاً ذلك بأن الشعر أصله غناء، سيما الشعر العربيّ. على أنه قد ذهب من قبل إلى أن الشعر القصصيّ لا يظهر عادة إلاّ في طفولة الشعوب، ويدلّ على تيقّظها وتنبّهها للحياة، أمّا الغنائيّ فيدلّ على تطوّر الحضارة. وهو رأي يناقض نظريةَ **أرسطو**[٢٢] في تطوّر الشعر من الغنائيّة إلى الموضوعيّة، حيث يرى أن طَوْرَ الغنائيّة هو تمهيدٌ لطور الموضوعيّة. فكيف تتفق هذه الآراء، الظاهر عليها التناقض؟ يبـــدو أن **الفاخوري** وغيره، ممّن رأوا أن الشعر الغنائيّ أقدم في الوجود

عند مختلف الأمم من الشعر القصصيّ[٢٣]، يدينون برأيهم هذا إلى أمرين، أولهما، رؤيتهم إلى ما فصّله **زيدان**[٢٤] حول تدرّج الشعر اليونانيّ من القصصيّة القديمة إلى الغنائيّة في مرحلة تالية، وذلك في القرن السابع قبل الميلاد، على إثر الحوادث السياسيّة، وبعد أن أصبح **اليونان** أهل دولةٍ وتمدّن ورخاء. ثمّ أنهم مثّلوا شعرهم الغنائيّ هذا – الذي كان بعضه قصصيًّا أيضًا – فيما سمّوه بـــ (الشعر التمثيليّ Drama). وثانيهما، ما لَحَظَه هؤلاء الدارسون فيما انتهى إليه تطوّر الآداب في العالم، إذ أصبح الشعر غنائيًّا صرفًا، مخليًّا بين الأجناس الموضوعية – من قصة ومسرحية ورواية – والنثر. وكأن اتجاه الشعر الجاهليّ إلى الغنائيّة، إذن، إنما جاء تطوّرًا عن مرحلةٍ كان الشعر فيها لدى العرب يخوض في الأشكال القصصيّة. وهو احتمال قد تدعمه التراثات الساميّة، والجاهليّات الأولى ذات الصلة الأقرب بالعرب، كالأكدية، إلا أن هذا الاحتمال لا سَنَدَ عليه من الشعر العربي نفسه. على أن **الفاخوري** يرى أن سبب خلوّ الأدب العربي من الاتجاه إلى الشعر القصصيّ والملاحم، بُعْدِهم عن العواطف الوطنيّة الوحدويّة، ونزعتهم الواقعيّة، وضَعف عقيدتهم، وعدم التنظيمات الحربيّة الكبرى؛ فـــ"الشاعر البدويّ حُرٌّ، متقلّب، قصير مَدَى الخيال والتخيّل، يكاد لا يقوى على نظم قصيدة في موضوع واحد، فكيف يقوى على نظم ملحمةٍ طويلة واسعة الأصول والفروع؟" هذا إضافة إلى عاطفيّة العربيّ، وتأثريّته، ورغبته عن القصص والأخبار، وفطرته وطَبْعه البعيدين عن النظرة الشموليّة. مع أن المؤلف لا ينكر أن الشعر العربيّ "لا يخلو من قصائد فيها من النَّفَس الملحميّ الشيء الكثير"، وأنهم "لم يجهلوا الشعر التعليميّ"، وأمّا خلوّ شعرهم التامّ من (الشعر التمثيليّ)، فيعزوه إلى أن الفطرة العربيّة لم تكن ميّالة "إلى الدروس الأخلاقيّة، والتحليلات النفسيّة الدقيقة"، وكان بعيدًا عن الفكر الشامل، والروح الاجتماعيّة، "وكان مجتمعه قليل الرقيّ." ثم بعد الإسلام سيطر على الشِّعْر التكسّبُ والتقليد. وهذه تعليلاتٌ تُولّي وجْهَها – كما هو ظاهر – شَطْرَ المقارنة بالأدب اليوناني. فالعرب لم تكن لهم حربٌ كحرب **طروادة**، ولا نظرات شموليّة في

الحياة، ولا فلسفات أخلاقيّة، ولا تحليلات تأمّليّة راقية، كما كان **لليونان**، ومن ثَمّ إذن غابت الأشكالُ الشعريّة الموضوعيّة. لكن هذه التعليلات تُغفل معرفة شعوبٍ أُخَر، غير **اليونان**، بالأدب الموضوعيّ، شعرًا وغير شعر – مع أنها لم تكن بتلك الوضعيّة الأغريقيّة، التي تُتَّخذ عادةً للتعليل، مقارنة بأحوال العرب في الجاهليّة – **كالأكديين**، وملحمتهم المكتشفة حديثًا : "**كَلكَامش**"، والأقدم في الملاحم الشعريّة المعروفة إلى اليوم، أو ملاحم أخرى، شرقًا وغربًا، ، كملاحم **الملك نقماد** في **رأس الشمرة**، خلال الألف الثاني قبل الميلاد، أو حتى ملحمتي "**الرامايانا**" و"**المهابْهاراتا**" في **الهند**، أو ملحمة "**الملك قصار**" لدى **التبت**. فما الذي حال دون أن تكون **للعرب** كتلك الأعمال؟ وهل تلك التعليلات الدارجة ما تزال مقنعة؟ أم هل **الجزيرة العربية** ما تزال حُبلى بإجاباتها المستقبليّة؟ أسئلةٌ تَظَلُّ معلّقة إلى الآن، غير أنها لا تعفي باحثًا من محاولة تعليلٍ – ولو مؤقّتة – أقرب الى طبيعة الثقافة العربيّة.

– ٥ –

وينقل **محمد حسن درويش**[٢٥] عن **الزيّات** آراءه في هذا الشأن، ذاهبًا إلى أن من أظهر الأسباب التي باعدت بين العرب والشعرِ القصصيّ والتمثيليّ جريانه في حدود الوزن والتقفية. موردًا نماذج قصيرة لبعض مظاهر الاتجاه القصصيّ لدى الجاهليّين. مع أن ما رآه **درويش** أظهر الأسباب لا يعدو مظهرًا شكليًّا، لم يكن ليحول بالجملة دون ظهور الأشكال الموضوعيّة في الشعر الجاهلي. وتصوّرٌ كهذا يفترض أساسًا أن الأوزانَ والقوافي هذه قد وُجدت بأنماطها المعروفة منذ طفولة الشعر العربيّ، أو قبل ذلك، فعاقت نشوءَ فنون الشعر الموضوعيّ. وهو افتراض فاسد، وإنما عكسه هو الصحيح، أي أن أشكال النظم لا بد أنها كانت تابعة لحاجات الإنسان التعبيريّة. على أن ملاحم **اليونان** وقصصها – على سبيل القياس – لم تكن متحرّرة من الأوزان والقوافي، بل لقد ذهب **أرسطو**[٢٦] يفرض شروطًا عروضيّة لجَودة الملحمة، وأن تأتي على الوزن السداسيّ – لفخامة إيقاعه – لا على الوزن الإيامبي الراقص.

وهكذا، فالدارسون العرب المُحْدَثُون – في الوقت الذي يتبنّون فيه معايير يونانية في نظرتهم إلى الشعر العربيّ القديم، باحثين عن فنون موضوعيّة كتلك التي عهدوها لدى الإغريق – يذهبون في تعليل غياب أضرابها في الشعر الجاهليّ مذاهب نقليّة، لا يثبتها برهانٌ، ولا تَصْمُدُ عند التمحيص.

– ٦ –

ومقابل هذا يرى **البستاني**[٢٧] أن الشعر الجاهليّ في مجموعه يُعدّ إلياذةً، تمثّل حياةَ العرب كاملة قبل الإسلام، على نحو ما تمثّله الإلياذة اليونانيّة. ويسوق في مقدمته للإلياذة، وفي شرحها أمثلةً شتّى على ما يراه يُرادف أقوال **هوميروس**. ولا يَقْصر ذلك على الجاهليّين دون الإسلاميّين، وإنْ كان يَذْكُر أن الشعر القصصيّ قد عراه ضعفٌ بعد الإسلام. ولئن كانت مصطلحات الفنون القصصيّة لم تُؤْثَر عن العرب، فما ينفي ذلك – حسب **البستاني**[٢٨] – أن تلك الفنون قد وُجدتْ، فيقول : "معلوم أن الشائعَ عن العرب بين الإفرنج، أنهم لم يضربوا إلاّ على وَتَر الشعر الموسيقيّ، ولم يتخطّوا في النظم إلى ما وراء القصائد والأغاني، ولكنه قولٌ مبالغٌ فيه، بل زعمٌ موهومٌ فيه". ثمّ يَعقِدُ بابًا بعنوان "ملاحم العرب". غير أنه يستبعد المقارنة بين الشعر العربيّ واليونانيّ منذ البدء، فيما عدا سِفْر **أيّوب**؛ فـ"إذا صحّتْ الأدلّة المؤدّية إلى أن **أيّوب** كان عربيًا – ولا إخالُها بعيدة الاحتمال – كان ذلك السِّفْر البديع المحفوظ في التوراة ملحمةً عربيّة الأصل، متقدّمة بوضعها على ملاحم **اليونان والرومان**". وأخذ في حاشيته يناقش عروبة **أيّوب**، عليه السلام[٢٩]. ولكنّ المشكلة مع فرضيّة **البستاني** حول سِفْر **أيّوب** – إضافةً إلى قِدَم ذلك السِّفْر؛ فهو أقدم الآثار الشِّعْريّة الباقية، (قبل ١٤ ق.م. ببضعة قرون)، ناهيك عن أن عروبة **أيّوبَ** مجرّد احتمال – تتمثّل في لغة النصّ وصلته بالعربيّة، كما نعرفها. ومن هنا تظلّ فرضيّة **البستاني** تاريخيّة صِرْف؛ إن صحّتْ، فقصارى ما تصوّره هو إمكانيّة معرفة العَرَبِ الأقدمين بنوعٍ ما من فنون الشعر الموضوعيّة، وخاصة الملحمة، وأنّ لعلّهم إنما انصرفوا عن تلك الفنون الموضوعيّة في مرحلة تالية،

كما حدث عند **اليونان**. غير أن هناك احتمالاً مقابلاً، معادلاً في القوّة، هو أن لا يكون العرب قد عرفــوا الفنون الموضوعيّة المتكاملة، أَلــبتّة، وإنما كان ورودها لديهم – كما هي الحال في الشعر الجاهليّ – عَرَضيًّا، على نحو ما يصف **أرسطو**[٣٠] في قوله – عن الشعر اليوناني– : كانوا "أوّلاً يتناولون ما يتّفق لهم من القصص بمحض المصادفة ..."، أو قوله : "إن المبتدئين في صناعة الشعر يصلون إلى الإتقان في صوغ العبارة، ورسم الأخلاق قبل نظم الأفعال [التراجيديا]، وكذلك كان شأن المتقدّمين".

والبستاني[٣١] يرى أن بيئة الشعر العربيّ تشبه بيئة الشعر **اليونانيّ** من وجوه مختلفة، منطلقًا إلى عددٍ من المقابلات بين البيئتين والشِّعْرين، ليخلص إلى أن الشعر في حرب **البــسوس** – مثلاً – مقاطع من ملحــمة، أشبه بالشعر التمثيليّ؛ لأن لكل حادثة شاعرًا، بخلاف نَهْج الملحمة اليونانية، التي ينطق **هوميروس** فيها بلسان الجميع. وكان في مِكْنَة **البستاني** أن يضيف أيضًا أن هناك خلافًا فيما إذا كانت ملحمة **هوميروس** من تأليفه أصلاً، أم أنها صناعةٌ شعبيّة، كان **هوميروس** يقوم فقط بدور إنشادها، أي أنها من نوع الملاحم الطبيعيّة، التي يحاول **البستاني** أن يصف بها الشعر في حرب **البسوس**[٣٢]. لكن مهما يكن من شيء، فغير خافٍ تمحّل **البستاني** لكيلا يَحْرِم العربَ من شَرَف اصطناع الشعر الموضوعيّ، وفق نموذجه **اليونانيّ**. وكان أولى به أن يقف عند تقريره أن العرب لم تصلنا عنهم الملاحم، وأنه – كما قال – :

"ليس من اللازم أن يكون شعر جميع الأمم على نسقٍ واحد، بل ربما كان هذا التباين من الأسباب المؤدية إلى إبراز أنواع الجمال كافّة على اختلاف صوره وأشكاله .. ولكنّ للجاهليّين نوعًا آخر من الشعر القصصيّ، مما يعزّ وجوده في سائر اللغات، وذلك في الملاحم القصيرة، المقولة في حوادث مخصوصة، فجميع شعراء الجاهلية وبعض المخضرمين قد سلكوا هذا المسلك وأجادوا فيه"[٣٣].

وهو يعدّ المعلّقات رأس ما يسميه بالملاحم الجاهليّة، وأقربها إلى الشعر القصصيّ معلقة **الحارث بن حلّزة**، ثم معلقة **عمرو بن كلثوم**، ثم معلقة **زُهير**. ثم يُلحق بالمعلّقات بعض المجمهرات، والمنتقيات، والمُذهبات، والمَشُوْبَات، والمُلْحمات.

-٧-

وإذا كان من الدارسين من نفى الموضوعيّة عن طبيعة الشعر الجاهلي، فهناك من نفى الغنائيّة، وزعم أن الشعر الجاهليّ كان موضوعيًّا. وذلك ما يقول به **نوري القيسي**، و**عادل البيّاتي**، و**مصطفى عبد اللطيف**، في كتابهم "تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام"(٣٤). المفارقة هنا أنهم يَرَون أنه يتعذّر إدراج الشعر الجاهليّ في عِداد الشعر الملحميّ، أو التمثيليّ، أو التعليميّ، إذا ما رُوعيت خصائص هذه الفنون الدقيقة، ولكنه - كما يقولون - ليس بالضرورة غنائيًّا أيضًا، حسب المصطلح الغربيّ، Lyric. فما هو إذن؟! هو برأيهم "موضوعيّ" لا "ذاتيّ". ذلك أنهم لا يرون إلى مصطلح الموضوعيّة وفق فنونها المعهودة، من ملحمة، ومسرحيّة، وقصة، وشعر تعليميّ، إلخ، بل يشيرون إلى أن موضوعيّة الشعر الجاهليّ تكمن في ما يربطه من همٍّ مصيريٍّ واحد، وفي الخصائص الفكريّة والنفسيّة المشتركة التي يقوم عليها، وأن ذلك قد يتجاوز الحسّ القَبَليّ إلى الحسّ القوميّ للأمّة العربيّة. و "أيّام العرب" - بحسب رأيهم - تمثّل عملاً روائيًّا، يدور على صراع الوجود، في مقابل صراع الآلهة عند الأمم الأخرى. لكنّ هذه الأعمال - أي أخبار العرب، وأيامهم، وسيرهم - لم تلق التشجيع سوى في الأوساط الشعبيّة، دون الأدب بلغته الفصحى. "وقد ردّت الكشوفات الأثريّة، والدراسات العلميّة، والوقائع التاريخيّة، هذا الزعم [تقوقع الشعر العربيّ القديم في الذاتيّة]، حيث ظهر بأن سُكّان هذه المنطقة امتلكوا أقدمَ ثروة شعريّة وملحميّة في العالم، وأن أبطالهم الأسطوريّين نفذوا إلى العالم، حيث ظهرتْ نُسَخٌ لهم في مختلف المناطق، ولدى عددٍ من الشعوب"(٣٥). وكأنهم يشيرون في هذا إلى ملحمة **كلكامش** وغيرها، ممّا يتّصل بجاهليّة العرب الأُولى.

* * * * *

ولعلّ القارئ يلحظ هنا مقدار حِرْصِ هؤلاء الدارسين على إيجاد مخرجٍ من عدم مشابهة العرب سواهم : تارةً بإثبات الموضوعيّة لأدبهم – رغم نفي الفنون الموضوعيّة عنه – وتارةً بتصنيف أيّام العرب وأخبارهم في الأعمال الروائيّة، وتارةً بالتماس معوّضات عن "الموضوعيّة" من الماضي السحيق، تُثبت للعرب من الملاحم والأبطال الأسطوريّين ما للشعوب الأخرى. ومن هنا يطغى أسلوب المرافعة – ذات الحماس المنحاز المبيّت – على الموضوعيّة، ومنهاج البحث العلميّ. وهذا ما كان يطغى على جُملة الآراء السابقة حول ذاتيّة الشعر الجاهليّ وموضوعيّته، وكأنها تقع نفسُها – أي تلك الدراسات – في الذاتيّة، مبتعدةً عن الموضوعيّة في تناولها وطرحها؛ فمنها ما نفى الموضوعيّة عن الشعر الجاهليّ نفيًا، وهي الأغلب، ومنها ما أثبتها، أو بالأحرى تصنّع إثباتها على أيّ وجه. إلاّ أن الباحثَ لم يقف على دراسةٍ حاولت تقصّي المسألة علميًّا، وفسّرت نتائجها موضوعيًّا، بعيدًا عن الأفكار المسبقة، والأحكام الجاهزة، والعاطفة القوميّة. وهذا ما تتطلّع إليه هذه الدراسة، وستتخذ المعلّقات السبع مادة نموذجيّة تجُري عليها الاختبار، وتبني الحكم.

السبع المعلّقات بين الاتجاه الذاتيّ والاتجاهات الموضوعيّة

١. الملحمة :

مفهوم الملحمة عند **اليونان** أنها: "عملٌ شعريّ طويل، يتألّف من أناشيد عديدة، نُظمتْ في وصْف حربٍ من الحروب، ووصف جيوشها وأبطالها والأمكنة التي دارتْ فيها. تشترك الآلهةُ في وقائعها، وتقوم على الأساطير والخرافات، كإلياذة **هوميروس** وما شاكلها"[٣٦]. ويرى **أرسطو**[٣٧] أن الملحمة ليس بشرطٍ فيها أن تكون بعظَم الإلياذة والأوديسة، بل حدّها المناسب أن يستطيع النظرُ إدراكَ أوّلها وآخرها معًا، "ويتحقق ذلك إذا كانت الملاحم أقصر من ملاحم القدماء، وكانت مناسبةً في طولها لمجموع التراجيديّات التي تُعرض في جلسة واحدة". وعن عَروضها عند **اليونان** : فإن الوزن السداسي (أو الملحمي) أَثْبَتَ بالتجربة صلاحه لها؛ فهو أرزنُ الأوزان عندهم وأبهاها، وأكثرها قبولاً للغريب والاستعارة، بخلاف الأوزان الراقصة كالإيامبي وغيره[٣٨].

تلك ملامح فنيّة من مواصفات الملحمة اليونانية. فهل هناك من المعلّقات السبع، أو فيها، ما يشابهها، بحيث يمكن عدّه شعرًا ملحميًّا؟

إن من يقف على معلّقة **زُهير بن أبي سُلمى**[٣٩]، مثلاً – وما تضمّنته في شأن **الحارث بن عوف** و**هرم بن سنان**، وسعيهما بالصلح بين **عبس** و**ذُبيان**، في حرب **داحس والغبراء** المشهورة، وذلك في اثنين وثلاثين بيتًا من المعلقة : (الأبيات ١٦- ٤٧) – ليمكن أن يُسارع إلى القول إنها تتمتّع بخصائص ملحميّة، كتلك التي أشار **أرسطو** إليها، ومنها :

- **موضوعها** : يقوم على وصف أحداث قوميّة جلّى، بشخوصها التاريخيّة، وأبطالها في الحرب والسِّلْم، مصوّرةً الحرب، وممجّدةً السّلام، ومستخلصةً الحِكْمة.
- **عالمها** : بدائيّ، يتضمّن صُوَرًا من الأساطير، والقصص، والخرافات، والمعلومات التاريخيّة، مثل : "**البيت الذي طاف حوله رجالٌ بنوه، من قريشٍ وجُرْهم**"، "**عَبْس وذُبيان بعد ما تفانوا**"، "**دقّوا بينهم عِطْرَ منشِم**"، "**فتنتج لكم غِلمان أشأم كلهم كأحمر عادٍ**"، "**لدى حيث ألقتْ رحلَها أُمُّ قَشْعَم**"، "**دَمُ ابن نَهيك أو قتيل المُثَلَّم**"[٤٠] .. إلى غير ذلك.
- **البطولة** : ففي الحرب تبرز شخصيةُ **حُصين بن ضمضم**، وفي السَّعْي إلى السِّلْم، ودَفْع الدِّيات عن الناس: **الحارث بن عوف**، و**هَرِم بن سِنان**.
- **الموضوعيّة** : حيث يصف **زُهيرٌ** الأحداث من الخارج، ويسرد الوقائع ومواقف الأبطال في موضوعيّة (نِسْبِيَّة)، على نحو ما يفعل **هوميروس** في إلياذته.
- **القصّة** : وهي تتراءى في معلقة **زُهير** في سرد الأحداث منذ بدايتها. ومن البيّن أن نسقها الزمانيّ العامّ هو : النسق الملحميّ (الماضي)، وضميرها هو : (الغائب). متداخلاً في خصوصيّة الأبيات مع (المخاطب).

ويظهر (الحوار) في مفاصل منها، مثل قوله : "**وقد قلتما : إنْ نُدرك السَّلْم** ..."، "**فمن مُبْلِغ الأحلاف عنّي رسالةً، وذُبيان : هل أقسمتمُ كلّ مُقسم؟** ..."، "**وقال : سأقضي حاجتي** ...". وكذا (عنصر المفاجأة) : "**وكان طوى كشْحًا على مستكنّة .. وقال : سأقضي حاجتي .. فشدّ** ...". كما تَلْمَس الأبيات بعض العوامل النفسيّة في شخوص القصّة، حسبما يلحظ القارئ في وَصْف شخصية **حُصين بن ضمضم**، وسلوكه.

- **الشَّعْبيّة** : حيث تصوّر أحوال **عبس وذُبيان** في حالتَي الحرب والسِّلْم، وتقلّبات الإنسان بين نوازع المثاليّة والغَدْر، والخير والشر، وأخلاق المجتمع وقِيَمه ومآثره العُلْيا، ممثّلةً في **الحارث بن عوف**، و**هَرِم بن سِنان**.
- **الأسلوب** : ملحميٌّ في جَرْس الألفاظ، وسَبْك الجُمَل، ممّا يعمّق الإحساس بالحَدَث. بل إن وزن المعلّقة (البحر الطويل) يتّفق في رزانته مع الوزن السداسي، الذي وصفه **أرسطو** آنفًا، فذكر أنه هو الوزن الملحميّ المفضّل.

فمن هذه الوجوه – إذن – يمكن القول : إن تلك القطعة الشعريّة من معلقة **زُهير** نسقٌ ملحميٌّ مصغّر. وقد تقدّم في وصف **أرسطو** أن الملحمة حتى عند **اليونان** ليست على نحوٍ واحد، من حيث الطول والعِظَم.

ولا يَعْـدَم القارئُ في المعلّقات الأخـرى نماذج مشابهة، وإن لم تأتِ بطول أبيات **زُهير** وتنوّع ملامحها الملحميّة. كأبيات معلّقة **النابغة الذُّبياني**[٤١] : (الأبيات ٢١ – ٢٦)، يصف **النعمان بن المنذر**، ويقارن حُكْمه بحُكْم **سليمان**، عليه السلام، في الإنس والجنّ، بما تحمله تلك الأبيات من بُعْد تاريخيّ، أو أسطوريّ.

٣. القِصّة :

تَشيْعُ القِصّةُ – بمدلولها العامّ – في الشعر الجاهليّ. ومع ما يُفترض من أن طابع العفويّة والقلق في الحياة العربيـة إذْ ذاك، قد حدّا من وجود قصص عربيّ ذي بناء فنّيّ مركّب ومطوّل، فإن بعـض النماذج في معلّقاتهم كانت تصل أحيانًا إلى مستويات فنّية تقرب من الكمال. والنماذج القصصيّة في المعلّقات تصبّ في حقول ثلاثة رئيسة : القصص الحماسيّة الفخريّة، المغامرات الغراميّة، وقصص الحيوان الرمزيّة.

فمن الحقل الأول، تنبثّ سماتٌ متفرقة في معلّقة **عمرو بن كلثوم**[٤٢]، في حماسيّاته مخاطبًا **أبا هند** : (الأبيات ١٨ – ٢٢، ٦٠ – ٦٢)، أو مألُكته إلى **بني الطمّاح ودُعميّ**، وسَرْده ما أطعمه قومُه إيّاهم من موت : (الأبيات ٧٣ – ٨٢)[٤٣]. وقد وصف **البستانيّ** هذه المعلّقة بأنها من أقرب الشعر الجاهليّ إلى فنّ الشعر القصصيّ. غير أن الواضح أن حماسة الشاعر كانت تقفز به من مشهدٍ إلى آخر، بحيث لم يكن يستكمل صورةً يمكن أن تكوّن قصّةً أو جزءاً من قصّة، بل لا يكاد يشير إلى موقفٍ حتى ينتقل سريعًا إلى موقفٍ آخر؛ ممّا أحال السّرْد في قصيدته إلى رموزٍ وإيحاءات، قد لا تتجاوز البيتَ الواحد، أو بعضًا منه. فظلّت جذاذاتٍ مبعثرةً هنا وهناك، لا يربطها خيطٌ قصصيّ؛ وصحّ القول حينئذٍ أنْ ليس في معلّقة **عمرو** إلاّ بعض سمات قصصيّة.

أمّا **طَرَفَة بن العبد**[٤٤] فيستعمل الأسلوب القصصيّ في معلّقته، في تصوير علاقته بابن عمه **مالك** : (الأبيات ٦٨ – ٨١). وأسلوب **طَرَفَة** القصصيّ يبدو أكثر تماسكًا وتسلسلاً ممّا هو في معلّقة **ابن كلثوم**. بيد أن أمثلة هذا الحقل من القَصص في المعلّقات لا تعدو كونها تعبيرًا عن مواقف محدودة، قصيرة، لا يعمد الشاعر فيها إلى التصوير القصصيّ لحركة الأحداث وتعاقبها – في بنيةٍ فنّيّة متكاملة – لكنه يقف منها على ما يجد أنه يُشبع فيه فقط نزعة الفخر والحماسة.

ومن الحقل الثاني، المتعلّق بالمغامرات الغراميّة، قصة **الأعشى**[٤٥] في معلّقته مع معشوقته **هُريرة** : (الأبيات ١٧ – ٢١)، مصوّرًا مفارقات الحُبّ العجيبة، في تعلّقه بها، وتعلّقها برجلٍ غيره؛ حتى كأنه لا يحكي قصته الخاصة، بقدر ما يعرض قضيّة إنسانيّة عامّة، محورها قوله : "**فاجتمع الحُبّ حُبًّا كُلُّهُ تَبِلُ**". ومن هذا أيضًا : مغامرات **امرئ القيس**[٤٦] الغراميّة المتعدّدة، التي ترد في معلّقته : (الأبيات ١٠ – ٣١). حيث يقف القارئ بإزاء سلاسل قصصيّة، تطول حلقاتها آنًا وتقصر آنًا. يظهر فيها الحوارُ، الذي قد يكون مع امرأة متخيّلة – كما يرى بعضهم[٤٧] – ما يؤكّد قصدَ البناء القصصيّ المتخيّل عند الشاعر. وتظهر أيضًا

الحركةُ الدراميّة في بعض المواقف، كما يظهر وصفُ الشخوص، وتحليل المشاعر، وردّات الفعل المختلفة. وتلك من أهمّ ركائز الفنّ القصصيّ. غير أن الشاعر، في سيطرة الروح الشعريّة فيه على الروح القصصيّة – تَعَزّيًا وتأسّيًا عن بَيْن الحبيب، إذْ يسوق حكايات غرامية أربعًا بعد قوله :

٩. ألا رُبَّ يومٍ لكَ منهنّ صالحٍ، ولا سيّما يومٌ بدارةِ جُـلْجُـلِ[٤٨]

لا يتيح لنفسه بناءً قصصيًّا متكاملاً؛ لأن هذا البناء لا يهمّه، إلاّ بما يبعث منه في نفسه السَّلْوَى، في أحضان الذكريات والخيال، مع أنه كان يملك – كما تشهد أبياتُه – مَلَكَةً قصصيّة. وهذا يقف الـدارسَ على أن مَلَكَة التصوير القصصيّ كانت تُمازج موهبة العربيّ، لكنه إنما يوظّفها في عَرْض رُؤاه الجماليّة والفكريّة، بما يتـلاءم ومتطلّبات البيـئة والثقافـة والعَصْر، وبما يرتضيه للإفصاح عن نفسه؛ بمعنى آخر : إن هذا الاستخدام القصصيّ الخاصّ ليس لضَعْفٍ في الموهبة، أو عـدم تصوّرٍ (فـطريّ) لعناصر تكوين القصّة المكتملة، بمقدار ما هو انتقاء (فَنّي – ثقافيّ) مقصود.

أمّا قصص الحيوان الرمزيّـة، فمن نماذجـها أبيات **النابغة**[٤٩] في معلّقته (٩ – ١٩)، التي يرسم فيها لوحةً قصصيّة حيّة عن ذلك الثور الوحشيّ، الوحيد الجائع، في ذلك البرد القارس، بما يُضفيه عليه الشاعرُ من وصْفٍ يجعل منه رمزًا بطُوليًّا – يرتبط ميثولوجيًّا بالرجل الجاهليّ، بكل ما يواجهه من تحدّيات المصير والبيئة[٥٠] – يفجأُه الصائدُ الكَلاَّبُ بهمٍّ قاتلٍ على هَمٍّ قاتل، ولكنه ينتصر أخيرًا، بعد معركةٍ دامية، بلا عَقْلٍ ولا قَوَد، فتولّي فلولُ العدوّ، بلا سلامةٍ ولا صيد، وتكتمل معادلةُ النصر المبين للثور، في مقابل الخسران المهين للكِلاب والكَلاَّب. وهكذا يكتمل البناء الدرامي في نَفَس قصصيّ (ملحميّ) متوثّب، لا في هيكل البناء فحسب، ولكن في مضمونه الإنسانيّ كذلك، من حيث هو رمزٌ نمطيّ للصراع الإنسانيّ المحتدم مع الطبيعة والمجهول[٥١].

وكذا يصوّر **لبيدُ بن ربيعة**[٥٢] مأساةَ المهاة المسبوعة في بناء دراميٍّ : (معلّقته ٣٦ – ٥٢). ليعرض – رمزيًّا – من خلال لوحتها قضيةَ الإنسان والمصير. (الأُمّ = المهاة الخنساء الوحشيّة) : رحم الحياة، و (الأب = الثور الوحشي) : قوّام تِلْكُم الحياة وهاديها، و (الطفل = الفرير) : بذرة الأمل، لكنّ "**المنايا لا تطيش سهامُها**"، و"**الغيب**" يحمل الغدَ المجهول المخيف. وبالرغم من كل شيء، لا بُدَّ من الذَّوْد عن الحياة بكل المُستطاع، وإنْ تكسّرتْ عبر الطريق أنفسٌ وحُطّمت قلوب، فلا آمال دونما كفاح. تلك هي (القصّة/ الملحمة)، كما أراد أنْ يعبّر عنها **لبيد**، مستمدًّا الحكمة من عالم الحيوان، أو من عالم الرموز وأساطير البقاء. وقد أثخن تصويرَه القصصيَّ بهذه المأساة الإنسانية من أول بيت؛ يستدرّ التعاطفَ والإشفاقَ على بطلة قصّتــه (المهاة)؛ حتى يهيّئ النفوسَ في نهاية المطاف لهذه النهاية الموفّقة المكلّلة بالانتصار، حسب أصول الفنّ التراجيديّ، التي يصفها **أرسطو**[٥٣] عندما يقول : "فيلزم إذًا لتكون القصّة جميلة أن تكون مفردة الغرض، لا مزدوجته كما يزعم قوم، وأن تتغيّر لا من شقاء إلى سعادة بل على العكس من سعادة إلى شقاء، لا بسبب الخُبث والشرّ بل بسبب زلّة عظيمة .. فأجمل التراجيديّات من حيث الصناعة، هي ما رُوعيتْ في نظمها هذا القواعد ..". فتلك المهاة المسكينة – في معلّقة **لبيد** – كانت قد استأخرتْ عن القطيع، وعن "**قوامها**" : (الثور الوحشيّ/ هادية الصّوار)، تلتمس صغيرها : (الفرير)، فكانت تلك زلّتُها العظيمة؛ إذْ صادفتْ منها السِّباعُ غِــرّةً، فأصبنها في طفلها. ثمّ يصوّر مبيتها : "**باتتْ وأسبل واكفٌ**"، وهو واكفُ دمعها وحُزْنها، وما واكفُ المطر في اللوحة سوى رمزٍ له. "**يعلو طريقة متنها متواترٌ**" : حُزْنٌ يقصم ظهر الأمّ على وليدها، في ليلة نحسٍ : "**كَفَرَ النجومَ غمامُها**". فإذا هي – عَبَثًا" **تَجْتافُ أصْلاً قالصًا مُتَنَبِّذًا بعُجُوب أنقاءِ يميلُ هَيَامُهَا**" : محاولةً الفرار من المصير، لكنّ كل ملجأ منه هشٌّ، هَيَامٌ[٥٤]، كالرمال، لا تقي – حتى من النسيم – نفسَها. إلاّ أن بارقة الضّياء في وجْه الظلام تنير "**كجُمانة البحــريّ سُلّ نِظامُها**"، أمَلاً يُراود نفسها في صُبْحٍ من يأسها المكفهرّ،

كأمل الغوّاص أن يكسب الرِّهان – في حلبة أهوال البحر – على لُؤْلُؤَةٍ صغيرة، لكنّ هذا (الأمل/ اللؤلؤة الصغيرة/ الفرير) قد سُلّ خيطُ نظامه، سُلَّ الركون إليه، والوثوق في عُقباه، بخوفها وقلقها؛ فاللؤلؤة في حقيقة الأمر ليست حينئذٍ بسوى "جُمانة". وبعض الشُّرّاح يقول : إن **لبيـــدًا** توهّم لؤلؤ الصَّدَف البحريّ جُماناً، وليس الجُمان إلاّ "هنوات تتخذ على أشكال اللؤلؤ من الفضة"[٥٥]. لكننا لا نراه إلاّ يعي ما يقول هاهنا، ويعنيه؛ ليقول : إن أمـــل المهاة ذاك مصطنع/ مسلول النظام/ يمازج القلق، له شكل لؤلؤ الصَّدَف، لكنه في جوهره ليس بأكـــثر من هنوات من الجُمان. وينحسر الظلام، ويسفر الصبحُ المرتقب بكل الخوف والقلق، فتقضي المهاةُ سبعةَ أيّام بلياليها : "**سَبْعًا تُؤامًا كاملاً أيَّامُها**"، مضطربةً في البحث عن رضيعها، حتى تيأس الأمومةُ في الضرع الذي كانت الآمال تملؤه، بعد أن تستنفد كل المُطاق في سبيل طفلها، كما يشير الرقم "سبعة" في أبيات الشاعر. وبعد هذا العناء المرّ، وذلك الجوّ الحزين، حدّ النشيج، الذي يبعثه الشاعر في نفس القارئ، يصوّر الأمَّ – بعد أن كانت ذاهلة عن نفسها طوال تلك التجربة – وقد عادت إلى التوجّس الذاتيّ، على مصيرها هي الآن؛ إذ أصبح "**الأنيس سقامها**"، يروعها به "**الغيب**"، لا تستطيع سـدّ بابٍ إلا وانفتحت عليها أبواب خـوف "**خلفها وأمامها**"، لا تدري أيّها تتقي، ولا من أين سيبغتُها القَدَر. فيستأنف الصراع من جديد، إذْ تعتكر : "**واعتَكَرَتْ**"، سلاحُها الإيمان والقُوَى الذاتيّة، فَيْصَلاً بين الفناء والحياة، وتنتصر هي هذه المرّة، لينتصر الخيرُ والرجاء، في نغمة فنّيّة نفسيّة، تَبْعَثُ التوازنَ بين الحُزْن والفرح، وبين الشعور بالشقاء والشعور بالمفاز، وتُحَقِّقُ نسبيّةَ الحياة، بين الشَّرّ والخير، واليأس والأمل؛ إذْ مهما أحكم الظلامُ قبْضةَ السَّواد، فإن في ضياء الفجر مفتاحَ الغد/ الأمل، وليس إلاّ أنْ يُجَـرَّبَ المفتاح. هكـذا يرى **لبـيدٌ** هذه الحياة، فينثني – بعد أن شبّه ناقته بتلكم المهاة – إلى القول :

٥٣. فَبِتْلْكَ إذْ رَقَصَ اللوامعُ بالضُّحَى واجْتَـابَ أَرْدِيَةَ السَّرابِ إكامُهـا[٥٦]

ليؤكّد بهذه الاستدارة التشبيهيّة القصصيّة، أن تلك الصورة ليست إلاّ قصّته الرمزيّة عن الإنسان (بل عن الكائن الحيّ) والوجود.

.. هكذا يمكن أن تُقرأ أبياتُ **لبيد**.

أ فليس ما يسوقه إذن قصّةً، كأبدع القَصص؟!

وإلى جانب تلك الحقول القصصية الثلاثة (الحماسة الفخريّة، المغامرات الغرامية، قصص الحيوان) قصصٌ أخرى أصغر، كأبيات **النابغة الذبياني**[٥٧] :

٣٢. احكُمْ كحُكْمِ فتاةِ الحَيّ إذْ نَظَرَتْ إلى حَـمـامِ شِـراعٍ وارِدِ الثَّمَـدِ

(معلّقته : ٣٢ – ٣٦)، حول **زرقـاء اليمامة**، وحِدّة بصرها الأسطوريّ، أو **بنت الخُسّ**، التي نقل **الأصمعي**[٥٨] عن أهل البادية أنهم كانوا يحكون عنها مثل تلك القصّة، التي تضمنتها أبيات **النابغة**. وقد ضَرَبَها الشاعرُ مَثَلاً لدقّة النظر وصواب الحُكْم، الذي يؤمّله في **النعمان**. بيد أن تلك الجزئيّات القصصيّة من المعلّقات، لا تعادل – في طولها وفنّيّتها – ما تقدّم في تلك الحقول الثلاثة الرئيسة للاتجاه القصصيّ.

٣. الشعر التـعليميّ :

كان العرب يَعُدّون الشعرَ علْمًا – بالمعنى المعرفيّ العامّ – إذْ كان الشعر علْمَ أُمّة لم تُؤت علْمًا أصحّ منه. على أن هذا لا ينفي معارف أخرى متفرّقة كانت للعرب. إلاّ أن ما يُشار إليه هاهنا بالشعر التعليميّ هو ذلك الشعر الذي كان يقال بمقصديّة التعليم، أو التوعية، والتوجيه المباشر. وأشهر النصوص من الشعر الجاهليّ التي تضمّنتْ أهدافًا تعليميّة، من ذلك النوع، حِكَمُ **زُهير بن أبي سُلمى**[٥٩] المشهورة في معلّقته : (الأبيات ٢٦ – ٣٣، ٤٨ – ٦٠). وقد عدّ **الفاخوري**[٦٠] تلك الأبيات من الشعر التعليميّ، لكنه قال : "إن شعرهم التعليميّ يخلو عادةً من النَّفَس الشعريّ الحقيقيّ، فهو جافٌّ بمجمله، أقرب إلى النثر منه إلى الشِّعْر". ولا شكّ أن النَّظْمَ التعليميّ المحض – على غرار ألفيّة ابن مالك في علم النحو مثلاً – كذلك، بل لا علاقة له بالشعر. أمّا الشعر الحِكْميّ – كأبيات **زُهير** – فالأمر فيه متفاوتٌ بين الشعراء، كحال الشعر بينهم، بصفة كلّيّة.

وأبيات **زُهـير** الحِكميّة تُعدّ من قَـبيل (التمثيل الخطابيّ)، الذي يصف **حازم القرطاجني**[٦١] أنماطه بأنها "خطابيّة : بما يكون فيها من إقناع، شعريّة : بكونها متلبّسة بالمحاكاة والخيالات". وهذا النوع بالغ التأثير في المتلقّي لهذه الازدواجية بين الحِكمة والشِّعْريّة، بين لغة العقل ولغة العاطفة؛ والشعر "قد تكون مقدّماته يقينيّة ومشهورة ومظنونة، ويفارق البرهان والجَدَل والخطابة بما فيه من التخييل والمحاكاة، ويختصّ بالمقدّمات المموّهة الكذب .. فالتخييل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة"[٦٢]. ولم تك روح المعلّم (الحكيم) في **زُهير** تطغى على روح الشاعر، بل جاءت ترفد كلٌّ منهما الأخرى، في سياق شعوريّ منسجم. بلفظٍ آخر : جاءت موضوعيةُ **زُهير** ممازجةً ذاتيّته؛ وقد تقدّم أن الموضوعيّة في الأدب هي صفة نسبيّة، وإلاّ لو انتفت الذاتيّة عنه – كما هو الحال في النَّظْم التعليميّ – لانتفت أدبيّته، فضلاً عن شِعْريّته.

ولم يكن الشعر التعليميّ قاصرًا في العصر الجاهليّ على الشيوخ – **كزُهير**، ابن الثمانين، الذي "**سئم تكاليف الحياة**" – ولكنه ينبثّ في شعر الشباب أيضًا، من أمثال **طرفة**[٦٣] في معلّقته : (الأبيات ٥٤ – ٦٧، ٧٨، ١٠١ – ١٠٣). إلاّ أن توجّه **زُهيرٍ** المتعقّل – السِّلْميّ – يقابله توجّهُ **طرفة**، المدفوع بفورة الشباب إلى الدعوة للتروّي بالملذّات؛ لإحساسه الملحّ بعبثيّة الحياة أصلاً، ودنوّ الأجل : "**ما أقرب اليوم من غد!**". حتى إن لفظة "الموت" وحدها تتردّد في أبياته المشار إليها ستّ مرّات. إن المستقبَل – حسب **طرفة** – غامض، والخلود مستحيل، والمصير واحدٌ بلا استثناء. ومن هنا جاءت أبياته أعمق شاعريّة، وأقلّ تعليميّة من أبيات **زُهير**؛ بسبب تلك الروح المنتفضة بالحياة – لا السئمة من تكاليفها – في الوقت نفسه الذي هي فيه مؤرّقة بهاجسُ الفناء.

وتلك إذن حدود الاتجاه إلى الوظيفة التعليميّة في الشعر الجاهليّ، شعراً حِكـميًّا (Gnomic Poetry) – يعـكس موقف الشاعر "الذاتيّ" من الحياة والمجتمع – وليس من ذلك الشعر التعليميّ المعرفيّ (Didactic Verse).

٤. الوصف :

وهو بابٌ واسعٌ في السبع المعلّقات. منه : وَصْف الأطلال، والظعن، والفَرَس، والناقة، والسحاب والمطر، وحتى وصف مجالس الشراب واللَّهْو، ووَصْف الحبيبة. على أن الذاتيّة تغلب على بعض تلك الموضوعات، سيما وَصْف الحبيبة، والأطلال، والظعن. إذْ لا يمكن الزعم أن الشاعر يصف هناك للوصف؛ بحيث يبدو كأنه يتحدّث عن أشياء خارجة عنه. وحتى في تلك الموضوعات الوصفيّة التي كان يبدو عنصرُ الذاتيّة فيها أقلّ حضورًا – كوصف الناقة، أو الفرس، أو الطبيعة – لم يَعُد اليوم في إمكان ناقدٍ – على اطّلاع بأحوال المجتمع العربيّ قبل الإسلام وفكرِه السائد – التسليمُ بموضوعيّة الشاعر، وهو يصوّر حيوانًا، أو جمادًا، أو مظهرًا من مظاهر الطبيعة؛ بعدما تكشّف اليومَ عن أساطير العرب، وعقائدهم الرمزيّة وراء الأشياء. الأمر الذي يُظهر الوصفَ في القصيدة الجاهليّة معبأً بنوازع الشاعر، وهمومه، ورغباته، بل يجعل وصف حيوان، كالناقة أو الثور الوحشي، يبدو وصفًا غير مباشر للذّات الشاعرة[٦٤].

من هذا فإنّ فنّ الوصف في الشعر الجاهليّ، يأتي محمّلاً بالذاتيّة، إلى درجة توشك أن تذهب بصفة الموضوعيّة عنه، وتُلغي وجوده هنا ضمن الأغراض الموضوعيّة. ولعلّ القارئ في غنًى عن التذكير بحجم هذه المادّة الوصفيّة، من وصف الأطلال والظعن في معلّقة **طرفة**[٦٥] : (الأبيات ١ – ٥)، أو في معلّقة **لبيد**[٦٦] : (الأبيات ١ – ١٥). ووصْف الفرس والصَّيد في معلّقة **امرئ القيس**[٦٧] : (الأبيات ٤٩ – ٦٦)، بما يتميّز به من أسلوب سرديٍّ قصصيّ، وبخاصة في وصْف الصَّيد. ووصْف الناقة التفصيليّ الطويل في معلّقة **طرفة**[٦٨] : (الأبيات ١١ – ٤٣). ثمّ وصْف **امرئ القيس**[٦٩] للسحاب والمطر في معلّقته : (الأبيات ٦٧ – ٧٧)، حيث يبدع لوحةً فنّيّة، ذات مشاهد طبيعيّة حيّة، تعجّ بالحركة والإيحاء. أمّا وَصْف مجالس الأُنس والشراب والطَّرَب لدى **طرفة**[٧٠] :

(معلّقته ٤٨ – ٥٠)، أو **الأعشى**[٧١] : (معلّقته ٣٥ – ٤٤)، فتمتزج مشاهدُه الوصفيّةُ أحيانًا بالسَّرْد القصصيّ؛ لأن الوصف هناك في حقيقته يمثّل حكايات الشاعر وذكرياته، وإنْ لم تكتمل له مقوّمات القَصَص الفنّيّة.

نتائج

تلك كانت أهم الجوانب التي حَوَتْهَا المعلّقات السبع ممّا يمكن أن يُدرج في اتجاهات الشعر الموضوعيّ. ولو أُجريتْ إحصائيةٌ يسيرة لعدد أبيات المعلّقات السبع، ثمّ قِيستْ نسبةُ الأبيات – المشار إلى أنها تتّجه إلى غرضٍ موضوعيّ – لتبيّن أنها تعادل منها أكثر من ٥٠%. ذلك أن أبيات المعلّقات تبلغ – حسب الروايات المعتمدة في هذه الدراسة – : ٥٣٦ بيتًا، بينما شواهد الاتجاه الموضوعي فيها، تبلغ : ٢٧٢ بيتًا.

أمّا لو قُورنت نسبةُ كل اتجاهٍ من الاتجاهات الموضوعيّة إلى إجماليّ أبيات المعلّقات، فستكون النتيجة : (الاتجاه الملحميّ : ٤٤ بيتًا، القصصيّ : ٩٢ بيتًا، التعليميّ : ٤٤ بيتًا، الوصفيّ : ٩٢ بيتًا). وهي مصادفةٌ أن تتفق الأرقام على هذا النحو، بحيث يساوي الاتجاهُ القصصيُّ الاتجاهَ الوصفيَّ، يليهما الاتجاه الملحميّ والتعليميّ، وبنسبة متساوية كذلك. وهذا يعني أن :

- الاتجاه القصصيّ = أكثر من ١٧% من مجموع أبيات المعلقات السبع.
- الاتجاه الوصفيّ = أكثر من ١٧%.
- الاتجاه الملحميّ = أكثر من ٨%.
- الاتجاه التعليميّ = أكثر من ٨%.

ولئن كانت هذه النتائج تخصّ السبع المعلّقات، فمن المؤكّد أنه يمكن إسقاطها على الشعر الجاهليّ كله. فهل يشير هذا إلى أن الاتجاه الموضوعيّ في الشعر الجاهليّ كان يفوق الاتجاه الغنائيّ الذاتيّ؟ أي بعكس ما كان يفترضه الدارسون وما يتداولونه في مقولاتهم؟

إنْ أُخذ بتلك المفاهيم المتسامحة للموضوعيّة وفنونها، كما كان يفعلُ كثيرون – وعلى رأسهم **البستانيّ** في ما تقدّم عنه – فنعم!

وسيفرح هنا أولئك الذين كانوا يقارنون – ربما في خجلٍ – شِعْرَهم العربيّ بالشعر اليونانيّ، ثم لا يجدون ما يماثل ملاحم **اليونان**، ولا مسرحه، ولا قصصه، ولا تمثيله، لدى العرب. سيفرح أولئك بهذه النتائج وتلكم الأرقام، ولكن أتَخْدَعُ الأرقامُ الباحثَ عن الحقيقة؟ وهي أن الاتجاهات الموضوعيّة في القصيدة الجاهليّة ما هي إلا اتجاهات عرضيّة، في خِضَمّ طوفانٍ من النزوع الذاتيّ، والغنائيّة الشاملة. وأنها، إذْ تثبتُ ممازجة هذه الاتجاهات مواهب العرب ممازجتها مواهب **الإغريق**، لا تثبت – بحال – للعرب من الملاحم، أو القصص الشعريّ، مثل ما **لليونان**.

فَلِمَ انحبستْ بالعرب طبائعهم عن أن يُبدعوا أدبًا موضوعيًّا يضاهي الأدب الموضعيّ في سائر الأمم المشابهة، على الرغم من استعدادهم الفطريّ الذي تثبته هذه الدراسة؟

صحيحٌ أن لكل أُمّة تميّزها، ولكل أدب تفرّده، ولكن هل تُعرف أمة بلغتْ ما بلغت الأمّة العربيّة في لغتها من رقيّ، ووصلتْ ما وصل إليه أدبها من نضج، ثم لم تكن لها ملاحمُ، أو مسرحٌ، أو قصصٌ، له حضوره الفارق؟

تلك هي المسألة. فكيف تُفسّر؟

من أسهل الإجابات الاعتذار عن العرب بأن كثيرًا من تراثهم قد ضاع. أو أن العرب كانوا قد مرّوا بطَور الأدب الموضوعيّ ثم تخطّوه إلى الغنائيّ، كما فعل **اليونان** وغيرهم من شعوب الأرض[٧٢]. ومع أن هذه وتلك محض فرضيّتين متخيّلتين، لا سبيل إلى إثباتهما، فإن ما ينقضهما نقضًا، بل قد يلغيهما إلغاءً، أن ينظر المتأمّلُ في الأدب الإسلاميّ؛ إذْ لو كان للعرب أدبٌ موضوعيٌّ ضائعٌ، لبقيتْ امتداداتٌ منه إلى عصر التدوين. ولكن ذلك لم يحدث؛ فقد بقي الشعر الإسلاميّ غنائيًّا – غالبًا – ينسج على منوال الشعر المنسوب إلى الجاهليّة. ولو كان العرب قد مرّوا بطَور الأدب الموضوعيّ وإنما تخطّوه – كما فعل **اليونان** وغيرهم من

شعوب الأرض – إذن لانتقلتْ تلك الفنون الموضوعيّة إلى نثرهم، كما حدث لدى **اليونان** وغيرهم من الشعوب. ولكن ذلك لم يحدث؛ فقد بقي النثر الإسلاميّ خطابيًّا – غالبًا– ينسج على منوال الخطابة الجاهليّة، وإنما ظهرت الرسائل، والمقامات، والحكايات الطِّوال، متأخّرةً، متأثّرةً بالثقافات الأخرى من جهة، وبالأجواء الاجتماعيّة الحضاريّة الجديدة، من جهة أخرى.

وليس في تقريـــر هذا والاعـــتراف به انتقاصٌ من شأن الأدب العربيّ، ولا توظيف استتباعيّ للزراية بالجنس العربيّ، كما كان يفعل المستشرقون حين يقاربون هذه المسألة، فيُـــعْزُونَ أسبابـــها – عنصريًّا – إلى فوارق بين العرب – بل بـــين الشعوب الساميّـــة – والجنـــس الآريّ، في الخيال والمَلَكات الإنسانيّة، ممّا صار في ذمّة الاستشراق البالي، بوجهه العِرْقِيّ والاستعماريّ. ولكنها محاولةٌ من هذه القراءة للفهم والتعليل.

إن التعليلَ يكمن هنا – على وجه التدقيق – في الجدليّة بين الشِّعْر والثقافة. إذ من الخطل الذهاب في تفسير الظواهر الأدبيّة بعيدًا عن منابتها السياقيّة من الثقافة. فكيف إذا كان الشعر، وكان الشعر كالشعر العربيّ، مشعل الثقافة وحاديها في البيئة العربيّة؟!

وما ثقافة البيئة العربية؟!

أليست القَبَليَّة، بكل قِيَـــمها النمطيّة، وعُزلتها الاجتماعية، وبيئتها الرعويّة أو الريفيّة، وواحديّتها الثقافيّة؛ حيث لا مجتمع مدنيًّا، ولا ثقافة تعدّدية، ولا قابليّة حواريّة. وتلك بيئةٌ غير صالحة – أساسًا – لنشوء فنون موضوعيّة – شعريّة كانت أو حتى نثريّة – في أيّ زمان ومكان. لأنها فنونٌ لا تنمو عادةً إلا في مجتمعٍ يتحلّى بروحٍ من القابليّة الانفتاحيّة والتمدّنيّة، وهو ما لم يكن من خصائص الثقافة العربيّة في شيء.

على أن تلك المعوقات الثقافيّة تستحيل مع الزمن إلى معوقات ذهنيّة، تسيطر على لغة الإنسان وخياله، وإن كان قد هجر بيئة إلى بيئة، وانتقل من مجتمع إلى مجتمع، فغادر قِيَمًا ثقافية إلى أخرى. حيث تتطلّب النَّقْلة – في المستوى الأدبي –

أجيالاً من المراوحة والتجريب، هي – زمنيًا – أطول بالضرورة ممّا تتطلّبه النقلة القيميّة نفسها؛ وذلك بمقتضيات ما تستلزمه التحوّلات الفنّيّة من زمن إضافيّ على ما تستلزمه التحوّلات القيميّة. وذلك ما جرى في الثقافة العربيّة، وما جرى في الأدب العربيّ، إذْ ظلّ الأخيرُ يقدّم رجلاً ويؤخّر أخرى بين الغنائيّ والموضوعيّ، بل بين الشعريّ والسرديّ، قبل أن يَدْخُل في العصر الحديث عالم المسرح، والقِصّة، والرواية، بدخوله عالم المدينة وقِيَمها الثقافيّة الجديدة. ولقد دخل إلى هذا العالم عبر الشعر أوّلاً – يوم كان الشعر في العالم أجمع ما يزال يخوض في الاتجاهات الموضوعيّة – وذلك من خلال المسرح الشعريّ لدى **مارون النقّاش** (١٨١٧– ١٨٥٥)، **خـليل اليازجـي** (١٨٥٦ – ١٨٨٩)، **أبو خليل القبّاني** (١٨٤١ – ١٩٠٢)، وصولاً إلى **أحمد شوقي** (١٨٦٨ – ١٩٣٢)، **ومحمود غنيم** (١٩٠١ – ١٩٧٢)، و**عزيز أباظة** (١٨٩٨ – ١٩٧٣) .. وغيرهم.

وتلك، إذن، المسألة الأدبيّـة تـؤول إلى المسألة الثقافيّة، لا إلى العِرْق، ولا إلى غير عدالةٍ في توزيع المواهب الإنسانيّة في "الخيال والتصوّر" بين الشعوب. وإذا المسألة الأدبيّة نفسها، تتحوّل – بدورها – إلى آليّةٍ ثقافيّة، تكرّس، باتجاهها الذاتيّ الغنائيّ، قِيَمًا، لها صفة الانغلاق، والثبات، والتبعيّة، والسَّلَفيّة، والأُحاديّة، والضيق بالنقد، ورَفْض الآخر. ذلك أن مشكلة الأدب الذاتيّ لا تقتصر على كونه لا يُسهم إسهام الأدب الموضوعيّ في الإصلاح الاجتماعيّ فحسب، ولكنها تتمثّل أيضًا في ما قد يُسهم به من إنتاج قِيَمٍ فاسدة، مع استدامة الحال على ما هي عليه، ومن ثَمّ اجترارها عبر الأجيال.

الهوامش

(١) وهبة، مجدي، (١٩٧٤)، معجم مصطلحات الأدب، (بيروت : مكتبة لبنان)، ٥٤٥.

(٢) خياط، يوسف، (د.ت.)، معجم المصطلحات العلميّة والفنّيّة، (مع معجم : لسان العرب المحيط)، (بيروت : دار لسان العرب)، (ذو).

(٣) انظر : البعلبكي، منير، (١٩٨٢)، المورد، (بيروت : دار العلم للملايين)، (Lyric).

(٤) انظر : وهبة، ٣٥٩- ٣٦٠.

(٥) انظر : م.ن.، ٣٦٠؛ ضيف، شوقي، (١٩٧٧)، العصر الجاهلي، (القاهرة : دار المعارف)، ١٩٠.

(٦) انظر : ويليك، رينيه؛ أوستن وارين، (١٩٨٧)، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ٢٣٩.

(٧) انظر : م.ن.، ٢٣٧.

(٨) (١٩٨٣)، تاريخ الأدب العربي، ترجمة : عبد الحليم النجّار، (القاهرة : دار المعارف)، ١: ٥٦- ٥٧.

(٩) انظر : ١ : ٦٢.

(١٠) انظر : (١٩٥٠)، ديوان الأعشى الكبير، شرح: محمد محمد حسين (مصر : المطبعة النموذجية)، ١٧٩- ١٨١.

(١١) انظر : ابن قتيبة، (١٩٦٦)، الشعر والشعراء، تحقيق : أحمد محمد شاكر (القاهرة : دار المعارف)، ٢٥٨.

(١٢) انظر مثلاً : محمد محمد حسين، فيما علّقه على (ديوان الأعشى الكبير، ١٧٨)، دون الإدلاء في ذلك بدليل مقْنع.

(١٣) (١٩٨٤)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : أحمد الحوفي؛ بدوي طبانة (الرياض : دار الرفاعي)، ٣ : ٣٤٤.

(١٤) انظر : (١٩٥٧)، تاريخ آداب اللغة العربية، عناية : شوقي ضيف (القاهرة : دار الهلال)، ١ : ٦١ – ٦٣.

(١٥) انظر : (١٩٧٨)، تاريخ الأدب العربي. (بيروت : دار الثقافة). ٤٠.

(١٦) (١٩٧٥)، البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام محمد هارون (مصر : مكتبة الخانجي)، ٣ : ٢٨.

(١٧) انظر : علي، جواد، (١٩٧٣)، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، (بيروت : دار العلم للملايين)، ١ : ١٦٨.

(١٨) (١٩٢١)، مقدمة لدراسة بلاغة العرب. (القاهرة : مطبعة السفير)، ٤٤ – ٤٥، ٥٧.

(١٩) انظر : الفيفي، عبدالله، (ربيع الآخر ١٤٢٣هـ = يونيو ٢٠٠٢). "طلائع النص النقدي في القرن العشرين"، علامات في النقد. (جدة : النادي الأدبي الثقافي)، ج٤٤، م١١، ص ص ٩٣١ – ٩٣٣، ٩٤٥ – ٩٤٧.

(٢٠) انظر : (١٩٦٩)، تاريخ الأدب العربي. (بيروت : دار العلم للملايين)، ١ : ٧٧.

(٢١) انظر : (د.ت.)، تاريخ الأدب العربي، (بيروت : المطبعة البولسية)، ٣٩ – ٤٠.

(٢٢) ينظر في هذا مثلاً : ديتشس، ديفد، (١٩٦٧). مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة : محمد يوسف نجم، مراجعة : إحسان عبّاس (بيروت – نيويورك : مؤسسة فرانكلين)، (الباب الأول).

(٢٣) قارن : البستاني، سليمان، (د.ت.)، إلياذة هوميروس – (معرّبة نظمًا، وعليها شرحٌ تاريخيٌّ أدبيٌّ، ومصدّرةٌ بمقدّمة عن هوميروس وشعْره، وآداب اليونان والعرب)، (بيروت : دار إحياء التراث العربي)، ١ : ١٦٥؛ الزيّات، تاريخ الأدب العربي، ٣٩ – ٤٠؛ القيسي، نوري حَمّودي؛ عادل جاسم البياتي؛ مصطفى عبد اللطيف، (١٩٧٩)، تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام، (بغداد : دار الحريّة للطباعة)، ١٨٨.

(٢٤) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية، ١ : ٦١ – ٦٢.

(٢٥) انظر : (١٩٧٤)، تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام. (القاهرة : مطبعة الفجالة الجديدة)، ١٠٢ – ١٠٦.

(٢٦) انظر : (١٩٦٧)، كتاب أرسطو طاليس في الشعر. نقل : أبي بشر متّى بن يونس القَنّائي (من السُّرياني إلى العربي)، تحقيق وترجمة ودراسة : شكري محمد عيّاد، (القاهرة : دار الكاتب العربي)، ١٣٦.

(٢٧) انظر : إلياذة هوميروس، ١ : ١٢٠ – ١٣٥.

(٢٨) م.ن.، ١ : ١٦٥.

(٢٩) انظر : م.ن.، ١ : ١٦٧ – ١٦٨.

(٣٠) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ٧٨، ٥٤.

(٣١) انظر : إلياذة هوميروس، ١ : ١٦٨ – ١٧٠.

(٣٢) يُنظر عن أنواع الملاحم : أبو حاقة، أحمد، (١٩٦٠)، فنّ الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، (دار الشرق الجديد)، ٤٦.

(٣٣) البستاني، إلياذة هوميروس، ١ : ١٧٢.

(٣٤) انظر : ١٨٥ – ١٨٨.

(٣٥) يحيلون في هذا القول على : "مقالة بعنوان : "البطل الأسطوري والملحمي"، في مجلة آفاق عربيّة، (العدد ٥، لسنة ١٩٧٥).

(٣٦) (١٩٨٧)، المُنْجِد، (بيروت : دار المشرق)، (لحم). وقارن : وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ١٤٠.

(٣٧) انظر : كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ١٣٤.

(٣٨) انظر : م.ن.، ١٣٦.

(٣٩) انظر : (١٩٨٢)، شرح شعر زُهير بن أبي سُلمى، صنعة : أبي العباس ثعلب، تحقيق: فخر الدين قباوة (بيروت : دار الآفاق الجديدة)، ٢٣ – ٣٤.

(٤٠) قال ثعلب : "هؤلاء قومٌ ليسوا بمعروفين، لكثرة القتلى بينهم"، (انظر : م.ن.، ٣٢).

(٤١) انظر : (١٩٨٥)، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق : محمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف)، ٢٠ – ٢١.

(٤٢) انظر : (١٩٨٠)، معلّقة عمرو بن كلثوم، بشرح : أبي الحسن ابن كيسان، تحقيق : محمد إبراهيم البنّا (القاهرة : دار الاعتصام)، ٥٨ – ٦٠، ٩٩ – ١٠٠.

(٤٣) انظر : م.ن.، ١٠٩ – ١١٥.

(٤٤) انظر : (١٩٠٠)، ديوان طرفة بن العبد البكري، شرح يوسف الأعلم الشنتريني، عناية : مكس سلغسون (شالَون على نهر سَوْن : مطبع برطرند)، ٣٢ – ٣٨.

(٤٥) انظر : ديوان الأعشى، ٥٧.

(٤٦) انظر : (١٩٥٨)، ديوان امرئ القيـــس، تحقيق : محمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف)، ١١ – ١٥.

(٤٧) انظر : القيسي وزميليه، تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام، ١٥٧ وما بعدها.

(٤٨) ديوان امرئ القيس، ١٠.

(٤٩) انظر : ديوان النابغة الذُبياني، ١٧ – ٢٠.

(٥٠) انظر : علي، جواد، المفصّل، ٦ : ١٦٣ وما بعدها.

(٥١) تدلّ الدراسات الميثولوجيّة على أن كثيرًا من صور الحيوان – ولا سيما صورة الثور الوحشي والمها – في الشعر الجاهلي، كانت ترمز إلى علاقات الإنسان بالحياة وتصوّره للطبيعة والكون والمصير. (انظر مثلاً : عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث؛ البطل، علي، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري : دراسة في أصولها وتطوّرها؛ الفَيْفي، عبدالله، مفاتيح القصيدة الجاهلية : نحو رؤية نقديّة جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا).

(٥٢) انظر : (١٩٦٢)، شرح ديوان لبيد، تحقيق : إحسان عبّاس (الكويت : وزارة الإرشاد والأنباء)، ٣٠٧ – ٣١٢.

(٥٣) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ٧٨.

(٥٤) في (شرح ديوان لبيد، ٣٠٩ : ٤٢) ضُبطت كلمة "هَيامُها" بضمّة على الهاء الأولى، مع أن شرح الكلمة هناك يقول : "الهيام : الرمل الليّن الذي يتناثر بسهولة"، والصواب : "هَيامُها"، بفتح الهاء الأولى، وهي كلمة ما تزال مستخدمة في بعض اللهجات، تشير إلى كل متداعٍ لا تماسك له ولا قوة، كالرمل ينهار، بينما "الهُيام" بضمّة على الهاء : العَطَش. و (انظر : ابن منظور، لسان العرب، (هيم)).

(٥٥) شرح ديوان لبيد، ٣١٠.

(٥٦) م.ن.، ٣١٢.

(٥٧) انظر : ديوان النابغة الذُبياني، ٢٣ – ٢٥.

(٥٨) انظر : م.ن.، ٢٣ – ٢٤.

(٥٩) انظر : شرح شعر زُهير بن أبي سُلمى، ٢٦ – ٢٨، ٣٤ – ٣٧.

(٦٠) تاريخ الأدب العربي، ٤٠.

(٦١) (١٩٨١)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة (بيروت : دار الغرب الإسلامي)، ٩٧.

(٦٢) م.ن.، ٧١.

(٦٣) انظر: ديوان طرفة بن العبد، ٢٧ – ٣٢، ٣٦، ٤٤.

(٦٤) يمكن النظر إلى التفصيل في هذه القضايا في كتاب الباحث : "(٢٠٠١)، مفاتيح القصيدة الجاهلية : نحو رؤية نقديّة جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا، (جدة : النادي الأدبي الثقافي)".

(٦٥) انظر : ديوان طرفة بن العبد، ٥ – ٧.

(٦٦) انظر : شرح ديوان لبيد، ٢٩٧ – ٣٠١.

(٦٧) انظر : ديوان امرئ القيس، ١٩ – ٢٣.

(٦٨) انظر : ديوان طرفة بن العبد، ١٠ – ٢٤.

(٦٩) انظر : ديوان امرئ القيس، ٢٤ – ٢٦.

(٧٠) انظر : ديوان طرفة بن العبد، ٢٥ – ٢٦.

(٧١) انظر : ديوان الأعشى، ٥٩.

(٧٢) وهي إجابة كان يرى الباحث نفسه، في أحد بحوثه السابقة، احتماليّتها، (انظر : (ربيع الآخر ١٤٢٣هـ = يونيو ٢٠٠٢)، "طلائع النص النقدي في القرن العشرين"، علامات في النقد، (جدة : النادي الأدبي الثقافي)، ج٤٤ م١١، ص ٩٣٣)، إلاّ أنه هنا يفيد مساءلتها، إزاء إجابة أخرى تبدو ثقافيًا أقرب تفسيرًا.

الأستاذ الدكتور أحمد كشك : الأستاذ الدكتور عبد الله المغامري الفيفي، كأنه ساعة ميزان، فشكرًا له على هذا الإحكام من ناحية الوقت.

الدكتور عبد الله قدم دراسة علمية منضبطة لاتجاهات الشعر الجاهلي بين الغنائية والموضوعية، وكان التركيز على شيئين : أن الشعر والثقافة صِنْوان متآزرانِ متلاحمان، وكذلك الذاتية والموضوعية في إطار شعرنا العربي الطويل الممتد، فلا مفارقة بينهما في نسيج القصيدة العربية.

ما أريد أن أختم به التعليقَ على هذا البحث الجاد الذي نشكر الأستاذ الدكتور عبد الله عليه، هو أنني رجـل خطابي، وأحب الشعر، ومن أجل ذلك فكلمات : يجب وينبغي ولابد، كلمات أخاف منها في التوجيه لطاقة شعر منذ بدء التاريـخ وحتى الآن، لا آمر لشعرنـا العربي الذي هونا من أمره في إحساسنا، فلم نتعمقه، لم نقرأه، عشنا بنية سطحية، ولم نعش بنية عميقة. أردناه تابعًا وكان الواجب علينا أن نريده متبوعًا.

أكرر شكري للأستاذ الدكتور عبد الله على هذا البحث الثَّر المُرَكَّب، وأنتقل من خلال هذا الشكر إلى بحث آخر جاد للأستاذ الدكتور يوسف بكار، فليتفضل الدكتور بكار ليعرض لنا بحثه عن : الشعر في القرنين الأول والثاني للهجرة.