الفصل الثالث
تطبيق الأصول

* أولاً: قضية صحَّةِ نِسْبَةِ الشعر الجاهلي(الروايةُ والرواةُ):

كان مصطفى صادق الرافعيُّ أَوَّلَ المعاصرين بَحْثاً لهذا الموضوع، وقد أَطال النَّفَسَ في استقصاءِ المادةِ[1]، ولكنه - كما يقولُ الأَسَدُ - «على هذا الجهد العظيم الذي تكلَّفه، اكتفى في أكثر حديثِهِ، بالسَّرْدِ المجرَّدِ والحكايةِ عمَّن مضى، ولم يتجاوَزْ ذلك إلى البَحْثِ في هذه الأخبار والروايات بَحْثاً علمياً ولا إلى نَقْدِها نَقْداً يَميزُ زائفَها من صحيحِها - إلاّ في القليلِ النادرِ، وحتى في هذا القليلِ النادر كان يتعجَّلُ المُضِيَّ، فلا يكادُ يَقِفُ عند خَبَرٍ أو روايةٍ حتى يدعَها وينتقلَ إلى غَيْرِها»[2]، ثم صارت القضية إلى طه حسين فأنْشَأها خَلْقاً آخَرَ، وأَفْرَطَ في

---

(١) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا تاريخ، ج١ ص:٢٧١-٤١٥.

(٢) «مصادر الشعر الجاهلي»، د. ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٨٨، ص:٣٧٧. وقد أجاد الأسدُ تَخْليصَ آراء الرافعيِّ وتنسيقَها.

إنْتاجِ الدلالات المُسْتفادة من أَحوالِ الرواةِ، وازداد تَفْريطاً بحقِّ العِلْمِ والنَّقْدِ حين جَعَلَ من الأَحكامِ الفرديةِ قواعِدَ عامَّةً، مِنْ مِثْلِ قَوْلِه: «ولستُ أَذْكُرُ هنا إلاّ آثْنينِ إذا ذكرتُهما، فقد ذكَرْتُ الروايةَ كلَّها، والرواةَ جميعاً، فأَمَّا أَحدُهما فحمَّادٌ، وأَمَّا الآخَرُ فَخَلفٌ الأحمَرُ»[1]: ثم أَفاضَ في ذِكْرِ أَحوالِ الرواةِ، وما تَنْطوي عليه من فِسْقٍ ومَجَانةٍ لا يؤتمنون مَعَها على تأْدِيَةِ الأَخبارِ، ولم يَسْلَمْ من طَعْنِه الصُّلحاءُ الرُّفَعاءُ كأبي عمرو بن العلاءِ، وخَلَصَ إلى القَوْلِ بأَنَّ أَهمَّ المؤثّراتِ التي عبِثَتْ بالأَدبِ العربيِّ وجعلت حظَّهُ من الهَزْلِ عظيماً: مُجونُ الرواةِ وإسرافُهم في اللهوِ والعَبَثِ، وانصرافُهم عن أُصولِ الدين وقواعد الأَخلاقِ إلى ما يأباهُ الدينُ وتُنْكِرُهُ الأَخلاق[2]»، وهذا رأْيٌ فائِلٌ وخَلْفٌ من القَوْلِ أَبْطَلَهُ أَهْلُ العِلْمِ بقوانين الروايةِ وأَحوالِ الرجالِ، كالذي فعله محمد الخضْرِ حسين[3]، وأَباه غَيْرُ واحدٍ من الباحثين في تاريخِ الأَدب الجاهلي كشَوْقي ضيف الذي انتهى إلى «أَنَّ روايةَ الشعرِ الجاهليِّ أُحيطَتْ بكثيرٍ من التحقيقِ والتَّمْحيصِ، وأَنَّه إنْ كان هناك رواةٌ متَّهمون، فقد كان لهم العلماءُ الأَثْباتُ بالمِرْصادِ أَمثالُ المُفَضَّلِ الكوفيِّ والأَصمعيِّ البصريِّ، وما مَثَلُ الشعرِ الجاهليِّ في ذلك إلاَّ مِثْلُ الحديثِ النبويِّ، فقد دَخَلَهُ هو الآخَرُ وَضْعٌ كثيرٌ، ولكنَّ العلماءَ استطاعوا تَمْييز صحيحه من زائفِه،

---

(١) في الشعر الجاهلي: ١١٩.

(٢) المرجع نفسه، ص:١١٨-١١٩.

(٣) نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٢٦٣.

وقَدَّموا لنا كُتُبَ الصحيح الستَّةَ المشهورة[1]، وكذلك الشأن في الشعرِ، فقد دخله فسادٌ كثيرٌ، ولكنَّ أصحابَه الأَثْباتَ استطاعوا... أن يَميزوا صحيحه من زائفِه»[2] ثم نَقَلَ كلاماً جليلاً لابن سلاّم الجُمحيِّ قال: «حدَّثني يحيى بن سعيد القطَّان قال: رواةُ الشعرِ أَعْقَلُ من رواةِ الحديث، لأَنَّ رواةَ الحديثِ يَرْوُون مصنوعاً كثيراً، ورواةُ الشعرِ ساعةَ يُنْشِدون المصنوعَ ينتقدونه ويقولون: هذا مصنوعٌ»[3].

أَمَّا ناصرُ الدين الأَسَدِ، فقد استوعبَ بدقَّةٍ ظروف نشأةِ

---

(١) كذا قال د. ضيف، وهي عبارةٌ فيها تجوُّزٌ وتَساهلٌ، فإنَّ الحديثَ الصحيحَ غير مقصورٍ على ما اودعَ في الكُتُبِ الستَّةِ، فإنَّ موطّأ مالك ومسند أحمد، وصحيحي ابن خزيمةَ وابن حبان وغيرها من دواوين السنَّةِ مشتملةٌ على قَدْرٍ كبيرٍ من الأَحاديثِ الصحيحة، وأَيْضاً فإنَّ الكتبَ الستَّةَ لم يتمحَّض منها للصحيح سوى ما أَخرجه الشيخان: البخاريُّ ومسلم، ولأَهْلِ العِلْم مؤاخذات على الإمام مسلم، أَما كُتُبُ السننِ الأَربعةُ فإن فيها الصحيحَ والحسنَ والضعيف كما بيَّنَه الحافظ ابن طاهر المقدسي في «شروط الأئمة الستة» تحقيق محمد زاهد الكوثري، مكتبة القدسي، القاهرة، ١٣٨٧هـ. وتسمية بعض أهل العلم الكتب الستة بالصحاح الستة إنما يعنون بها صحَّة هذه الأصول لتداولها بين أهل العلم قراءة وإقراءً وضبطاً وتدريساً وشرحاً.

(٢) «العصر الجاهلي» د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط:٨، ١٩٦٠، ص:١٥٦.

(٣) «ذَيْلُ الأَمالي والنوادر»، أَبو علي القالي، دار الحديث، بيروت، ط:٢، ١٩٨٤، ص:١٠٥.

الروايةِ، وتوقَّفَ مليّاً عند المدرستين اللتين عُنيتا بروايةِ الشعرِ القديم: البصرةِ والكوفةِ، فأشار إلى مَنْهَجِ كُلِّ مدرسةٍ وخصائصها، وما أفضى إليه اختلافُ المنهجِ من ظهورِ روح العصبيةِ التي تختفي معها الحقيقةُ، ثم أجاد في نَقْدِ الأخبارِ التي أُودِعَتْ في الكُتُبِ ممَّا يتعلَّق بالرواة لا سيّما خَلَف الأحمرُ، وحمادٌ، فأزال عنها صفةَ كونها من المسلّماتِ، واختبرَ صِدْقَها، وانتهى إلى أنَّ هناك تَجَنِّياً مقصوداً على هؤلاءِ الرواةِ[1]، ثم خَلَصَ إلى القول: «إنَّ هذا الشعر المنسوبَ إلى الجاهليةِ على ثلاثةِ أضرب: فَضَرْبٌ موضوعٌ منحولٌ، إمَّا على وَجْهِ اليقين القاطع، وإمَّا على وَجْهِ التّرْجيح الغالب، وأكثرُ شعرِ هذا الضَّرْبِ ما وَضَعُه القُصَّاصُ ليُحَلُّوا به قَصَصَهُم» كالشعر الذي نُسِبَ إلى آدم عليه السلام، أو العَرَبِ البائدة «وضَرْبٌ صحيح لا سَبيلَ إلى الشَّكِّ فيه... وذلك هو الذي أَجْمَعَ العلماءُ الرواةُ على إثْباتِه بعد أَن تدارسوا هذا الشِّعْرَ وفَحَصوهُ ومحَّصوه»[2] بالاعتماد على ثلاثة مقاييس هي: ذَوْقُهم الشعريُّ الذي اكتسبوه عن عِلْمٍ ودرايةٍ بعد طولِ معاناةٍ ودَرْسٍ لهذا الشعر، وإجماعُ الرواةِ، وهو مستفادٌ من قَوْلِ ابن سلاَّم «وقد اختلفت العلماءُ في بَعْضِ الشِّعْرِ كما اختلفت في بَعْضِ الأشياء. أَمَّا ما اتفقوا عليه، فليس لأَحدٍ أَنْ يخرُجَ منه»[3]، ووجودُ الشِّعْرِ في ديوان الشاعرِ

---

(١) «مصادر الشعر الجاهلي»: ٤٥٧.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٤٦٦.

(٣) «طبقات فحول الشعراء» ١: ٤.

أو ديوانِ القبيلةِ، فَقَدْ دوَّن هذه الدواوينَ الثِّقاتُ من العلماءِ الرواةِ»[1].

وأمَّا شاكرٌ، فقد سلك في بَحْثِ قضية «الرواية والرواة» مَسْلَكاً بَديعاً بَرَعَ به جُهودَ غَيْرِه، وأقامَ هذه القضية على أُسس عقليةٍ وتحليليةٍ ، فبيَّن: «أنَّ تزييفَ الإسنادِ واستنباطَ عِلَلِ وَضْعِ الأخبارِ على الرواةِ، أَصْلٌ عظيمٌ من أُصولِ المَنْهَجِ... إلاَّ أنَّ الاقتصارَ عليه لا يكادُ يَضْمَنُ حلَّ المُشْكلاتِ التي تَعْرِضُ في الاختلافِ المُتَفاقِم في نسبة الشعر الجاهليِّ»[2] وأنَّ الطريقَ الأَمْثَلَ هو دراسةُ الشعرِ الذي يُنْسَبُ إلى أَهْلِ الجاهليةِ واكتشافُ «جوهر الفَنِّ» فيه، بحيث يمكنُ التعرُّفُ إلى «نَمَطٍ جامعٍ» يمتازُ به الشعر المنسوبُ إلى أَهْلِ الجاهليةِ من غيرِه، ويفارقُ ما نعرفُه من «النَّمَطِ الجامع» في شعر الإسلام، ويحملُ أيْضاً حقائقَ تتعلَّقُ بفَنِّ «الشعرِ» وبحِذْقِ «الشعراءِ» بها يمتنعُ امتناعاً أن يكونَ باطلاً منحولاً موضوعاً على لسانِ «الجاهليةِ» وَضَعَهُ في الإسلام «شعراء مجهولون» خَبُثَتْ نِيَّاتُهم، أو «رواةٌ معروفون أو مجهولون» فَسَدَتْ مروءتُهم»[3] لأنَّ شاكراً «ينكر أنْ يكون كان في الناسِ، وفي أيِّ الأُممِ شِئْتَ، هذا العَدَدُ الضَّخْمُ من الناسِ

---

(١) «مصادر الشعر الجاهلي» :٤٦٨. والضربُ الثالث: هو المختَلَفُ فيه.

(٢) نمطٌ صعبٌ ونمط مخيف: ٣٣٢ وقد تصرَّفْتُ في آخرِ الفقرةِ تصرُّفاً يسيراً لا يَضُرُّ النصَّ الأصليَّ.

(٣) نمط صعبٌ ونمطٌ مخيف: ٣٥٢.

الخُبَثاء ومن الرُّواةِ الفَسَقَة، يَجدون في أَنْفُسِهم من «لَذَّةِ الوَضْعِ ما يحملُهم على صَنْعةِ كل هذه البَراعاتِ بكُلِّ هذا الحِذْقِ، ثم يُؤْثِرون الجَهالةَ عن رضىً، وخُمولَ الذِّكْرِ عن مشيئةٍ! فهذا أَمرٌ مخالفٌ لطبائعِ الأَشياء، بل ينتفي انتفاءً أَن يكونَ من طبائع الأَشياء»[1].

وأَيْضاً، فقد ضَبَطَ شاكرٌ مَسْأَلَة «الشَّكِّ» ضَبْطاً مُتْقَناً، ووصل أَسبابه بأَسبابِ أَحدِ كبارِ العقلانيين القدماءِ هو الجاحظُ أَحدُ كبارِ المعتزلة ورأْسُ الفرقةِ الجاحظية[2]، فَنَقَلَ كلاماً نَبيلاً لهذا الحَبْرِ خُلاصَتُه: أَنَّ على المرءِ أَنْ يَعْرِفَ مواضعَ الشكِّ وحالاتِها الموجبةَ له، ليعرفَ بها مواضِعَ اليقينِ الموجبةَ له، وأَنَّه يجب عليه أَن يَتَعَلَّم الشكَّ في المشكوكِ فيه تعلُّماً، وأَنَّه لو لم يكن في ذلك إِلاَّ تَعَرُّفُ التوقُّفِ، ثم التثبتُ، لقد كان ذلك ممَّا

---

(١) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢) «الفرق بين الفرق»، عبد القاهر البغدادي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، بلا تاريخ، ص: ١٧٥ وفعاليةُ الشك لم تكن غريبةً عن البنية العقلية للشخصيةِ المسلمةِ، فالغزالي (٥٠٥هـ) على الرغم من صبغةِ العِرْفانِ التي يصطبغُ بها تفكيره فإنَّ له إنجازاً دقيقاً على صعيدِ التعَقُّلِ والكَشْفِ عن الحقائق، وكان الشكُّ أحدَ الدعامات الأساسيةِ في مَنْهجِه، وقد أَبان محمد عزيز الحبابي عن نقاط الالتقاءِ والاختلاف بين شكِّ الغزالي وشكِّ ديكارت في «ورقات عن فلسفات إسلامية» دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص: ١١٠ وانظر ما كتبه الحافظ ابن حجر العسقلاني في «فتح الباري» ١٥/٢٩٨.

يُحتاجُ إليه»[1] فاعتدَلْت مسألةُ الشكِّ عند شاكرٍ على نَحْوٍ واضحٍ دقيقٍ فَحْواه: «أَنَّنا لا نَتَّخِذُ الاحتياطَ والشَّكَّ وسوءَ الظَّنِّ مَذْهباً إلاّ لتمحيصِ الأَشياء وتجليتِها وتخليصِها من الخَلْطِ. . فمن أَجْلِ ذلك لم يكن من صوابِ الرأي أن تتعلَّم «المَنْهَجَ» تعلُّماً حتى تَصِلَ إلى الشكِّ، بل أَنْ تتعلَّمَ الشكَّ تعلُّماً حتى تصل إلى «المَنْهَج»[2]، وعليه فإنَّ البناءَ المَنْطِقيَّ لقضيةِ «الروايةِ والرواة» في «بابَ الشكِّ واليقين» من المنهج قد انتهى إلى الصورة التالية:

«هؤلاء رواةٌ حملوا إلينا «شعراً». هذه هي القضيَّةُ. فينبغي أَنْ نَعْلَمَ: أَيْنَ يكونُ موضعُ الشكِّ في هذه القضية ذاتِ الطرفين؟ وأَيْنَ يكونُ الشكُّ مُنْتِجاً؟ وأَيْنَ يكونُ غير مُنْتِج؟ فالشكُّ جائزٌ أَنْ يَقَعَ على أَحد طرفي القضية أَو عليهما معاً؛ جائزٌ أَنْ يَقَعَ على «الرواة» وجائزٌ أَن يَقَعَ على ما رَوَوْا، وهو الشِّعْرُ، وجائزٌ أَنْ يَقَعَ عليهما معاً»[3].

ثم بيّن شاكرٌ أَنَّ وُقوعَ الشكِّ على طرفي القضيةِ معاً، قَبْلَ النظرِ في صحَّةِ وقوعِه على أَحَدِ طرفي القضية، جَهْلٌ بطريقِ الشكِّ كُلِّه، وإنَّما هو خَلْطٌ - وبحسب الجاحظِ - تكذيبٌ مُجَرَّدٌ. وأَنَّ المقدَّم في صريح العَقْلِ هو أَحدُ طرفي القضية: إمَّا

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٥٤، وانظر كلام الجاحظ في الحيوان ٦ : ٣٥.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٥٥.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٣٥٦.

الرواةُ، وإمَّا الشِّعْرُ»[1].

أَما الشكُّ في الرواةِ... فلا سبيلَ إلى تمحيصِ أَمْرِهم إلاّ بأَخبارٍ رُوِيَتْ عنهم تَتَّهِمُهُم بالكَذِبِ أَو تُقِرُّ لهم بالصدقِ، فعلينا أَن نَسْتَقْصِيَ ما استطعنا جميعَ الأَخبارِ... فإن اتَّفَقَتْ على تجريحِه، فهو خَليقٌ أَنْ يُعَدَّ «مُتَّهَماً». وإن اتفقت على تَعْديلِه، فهو خَليقٌ أَنْ يُعَدَّ «ثِقَةً»، وإن اختلفت الأَخبارُ في تجريحِه وتعديله توقَّفْنا في أَمْرِه، مع التفطُّنِ لضابطٍ دقيقٍ في هذه المسألةِ وهو: أَنَّه لا يجوزُ التسليمُ للمُجرِّحِ أَو المعدِّلِ إلاَّ بدَليلٍ من العَقْلِ، وهو ما يقتضي العودةَ بالفَحْصِ والتثبُّتِ من أَحوالِ نَقَلَةِ الأَخبارِ أَنْفُسِهم، فنعاملهم معاملةَ الرواةِ أَنْفُسِهم في الجَرْحِ والتعديل. فهذا صريحُ النَّظَرِ في مسألة «الشكّ في الرواة»[2].

وطَرْداً للبابِ، وبُلوغاً بالقَضيَّةِ إلى أَقْصى آمادِ اليَقين، سلَّم شاكرٌ بأَنَّ رواة الشِّعْرِ الجاهليِّ مجرَّحُون متَّهمون، مُجَرَّبٌ عليهم الكَذِبُ في أَنْفسهم،... معروفون بالفِسْقِ وبالمُجُونِ وبالزَّنْدَقَةِ وبفَسادِ المروءةِ، ثم بالتورُّطِ في نوازعِ السياسةِ، وفي عواطفِ الدين، وفي شهوةِ التحدُّثِ والقَصَصِ، وفي ضغائنِ العصبية والشعوبية، وفيما شِئْتَ من خبائثِ البَدَنِ، وخبائثِ النَّفْسِ»[3].

---

(١) المصدر نفسه، والصفحة نفسُها.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٥٧.

(٣) نمط صعبٌ ونمطٌ مخيف: ٣٥٨. وغَيْرُ خافٍ أَنَّ هذه الصفات هي التي وَصَم بها طه حسين رواةَ الشعر الجاهلي في كتابه «في الشعر الجاهلي».

فإذا جاءَنا هؤلاءِ الرواةُ الذين هذه صفتُهم بشعْرٍ فقالوا: هذا شِعْرٌ جاهلي، فارووه عَنَّا، فَهَلْ من الإنصافِ أَنْ يُقال لهم: لا نَرْوي هذا الشِّعْرَ عنكم، فإنَّ مِنْ أَخْلاقكم ذَيْتَ وذَيْتَ، أَنْتُم وضَّاعون نَحَلَةٌ، والشِّعْرُ الذين بين أَيديكم ليس شِعْراً جاهلياً، بل هو مُخْتَلَقٌ مَنْحولٌ بسَبَبِ أَخلاقِكم الرديئة؟ يجُيبُ شاكرٌ: لا أَظُنُّني أَنْصَفْتُ، ولا أَظُنُّني أَصَبْتُ طريقَ الشكِّ، ثم بيَّن أَنَّ في ذلك مخالفةً لحُكْمِ البَداهة، وحُكْمِ العَقْل. وحُكْمِ الدِّيانة «أما حُكْمُ البداهة، فلأنَّه لا يُوْجَدُ في هذه الدنيا رجلٌ كَاذبٌ كلُّه، أَو صادقٌ كُلُّه... فيستحيلُ إذَنْ من طريقِ البداهةِ على الأَقَلِّ، أَن أَشكَّ في كلِّ خَبَرٍ يأتيني به مُجَرَّبٌ عليه الكَذِب»[1].

«وأَمَّا طريقُ الديانة... فهو أَنَّ الله تعالى أَنزل على نَبيِّه فيما أَنْزَلَ من كتابه: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِن جَآءَكُمْ فَاسِقٌۢ بِنَبَإٖ فَتَبَيَّنُوٓاْ أَن تُصِيبُواْ قَوْمَۢا بِجَهَٰلَةٖ فَتُصْبِحُواْ عَلَىٰ مَا فَعَلْتُمْ نَٰدِمِينَ ﴾ [الحجرات: ٦]، فَسَمَّى الجائي بالخَبَرِ فاسقاً، فَفَسَّق سبحانه المُخْبِرَ، ولم يُفَسِّق الخَبَرَ ،لأنَّه لو فَسَّق الخَبَرَ من جَرَّاءِ تفسيق المُخبِرِ لأَمَرَهم بتَرْكِ الشكِّ، ثم بإبطالِ خَبَرِه وتكذيبه... وهذا طريقُ الخَطأ، ولكنَّ جَهْلَ الإنسانِ يُسْرِعُ به إلى هذا الطريقِ، فأَنزل الله سبحانه هذه الآية، كما أَنْزلَ كُلَّ كتابه ليُعَلِّمَ الإنسانَ طريقَ الصوابِ بالعَقْل[2]، فَفَسَّقَ حامِلَ الخَبَرِ ضَرْبَةَ لازبٍ، ولكنَّه أَمَرَ المؤمنين

---

(١) نمطٌ صعبٌ ونمط مخيف: ٣٥٩.

(٢) أجدُهُ حَسَناً أَن أَذكُرَ ثانيةً قَوْلَ شاكر الذي سبق ذكْرُهُ في معرض ردِّه على سيد قطب: «واهتداءُ البَشَرِ بالكتاب - كتاب الله - وفِقْهُهُم =

أَنْ لا يَعْجَلوا إلى تكذيب خَبَرِه الذي جاءَ به أَو تَصْديقِه، ثم أَمَرَهم أَنْ يتوقَّفوا فيه بالشكِّ في صِدْقِه أو كَذِبِه، ثم أَمَرَهم أَن يتبيَّنوا الخَبَرَ، ويتثبَّتوا منه بكُلِّ وجوهِ التبيُّنِ والتثبُّتِ، فإنْ وجدوا الخَبَرَ صادقاً لم يَضُرَّه أَنْ يكونَ حامِلُهُ فاسقاً، وإنْ وجدوا الخَبَرَ كاذباً، فلم يَأْتِهُ الكَذِبُ من قِبَلِ فِسْقِ المُخْبِرِ، بل مِنْ قِبَلِ تَبَيُّنِ المؤمنين وتثبُّتهم من كَذِبِه بالعَقْلِ وبالدليلِ وبالحجَّةِ وبالبرهان[1].

= لمعانيه، واتخاذُهم الميزانَ الذي أَنزله الله على أَنبيائه ورُسُلِه أَصْلاً يتعايشون به في حياتِهم، ويتحاكمون إليه في الفِكْرِ والنظرِ، وفي العِلْمِ والفقْهِ، وفي القياس والاستنباطِ هو الوسيلةُ الوحيدةُ التي تضمَنُ لصاحبِ الرأي أَن يكون رأْيُهُ قريباً من الحقِّ».

ولشيخ الإسلام ابن تيمية كلمةٌ دقيقةٌ في التفطُّنِ لهذا المسلك الدقيقِ عند مضايقِ النَّظَر، وذلك قوله: «وليس هَدْيُ الكتابِ بمُجَرَّدِ كَوْنِه خَبَراً، كما يظنُّه بعضُهم، بل قد نبَّه وبيَّن ودلَّ على ما به يُعْرَفُ الحقُّ من الباطلِ، من الأدلَّةِ والبراهين، وأَسباب العلم واليقين» ينظر: درء تعارض العقل والنقل، ابن تيمية أحمد بن عبد الحليم، تحقيق د. محمد رشاد سالم، السعودية، جامعة محمد بن سعود، ط:١، ج٧ ص:٢٨٩.

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٦٠، وهو الذي انتهى إليه أَهْلُ العِلْمِ بتفسيرِ كتاب الله تعالى. قال الإمام الجصَّاص في كتابه «أَحكام القرآن» ٣:٣٩٨: مقتضى الآيةِ إيجابُ التثبُّتِ في خَبَرِ الفاسقِ والنَّهْيُ عن الإقدامِ على قَبولِه والعملِ به إلاّ بَعْدَ التبيُّنِ والعِلْمِ بصحَّةِ مخبره... وعلى ذلك جرى أَمْرُ السلفِ في قبولِ أَخبارِ أَهْلِ الأَهواء في روايةِ الأَحاديثِ وشهادتهم، ولم يكن فِسْقُهم من جهة التديُّن =

وأَمَّا العَقْلُ. فإنَّ «طريقَ البداهةِ في الفِطْرَةِ والنَّظَرِ، وطريقَ الدِّيانَةِ في التعليم والتطبيق، يَهْدِيان العَقْلَ إلى طريقِهِ الذي إنْ خالَفَهُ ذو عَقْلٍ أَخْطأَ، وإن لَزِمَ جادَّتَهُ واستَمْسَكَ بغَرْزِهِ أَصابَ، فليس يَسَعُنا لا في البداهةِ، ولا في الدِّيانةِ، ولا في العَقْلِ أَنْ نُفَسِّقَ أَخبارَ الرواةِ لمجرَّد فِسْقِهم هم في أَنْفُسِهم... بل الواجبُ علينا أَن نَسْتجيبَ لداعي الفِطْرَةِ والبَداهةِ، وأَنْ نَسْمَعَ ونُطيع للَّذي أَمَرَنا به ربُّنا، فنتلقَّى عنهم هذا الشِّعْرَ ثم لا نَعْجَلُ عَجَلَةَ الجُهَّالِ في الإقْدام على تكذيبهم أَو تصديقِهم، بل نتوقَّفُ بالشكِّ، ثم نتبيَّنُ ونتثبَّتُ بكُلِّ وجوه التبيُّنِ والتثبت»[1] ثم بَيَّن شاكرٌ أَنْ لا سبيلَ إلى التبيُّنِ والتثبُّتِ إلَّا بدراسةِ الشعر ونَقْدِه ومقارنتِه واستخلاصِ النَّمَطِ الجامع له، وهي السبيلُ الوحيدةُ أَيْضاً إذا وَقَعَ الشكُّ على طرفِ القضية الثاني وهو «الشِّعْرُ» لا بُدَّ من دِراسَةِ الشِّعْرِ ونَقْدِه.

وغَيْرُ خافٍ أَنَّ في دراسةِ الشعر القديم قَدْراً غَيْرَ قليلٍ من الصعوبةِ بسببِ ما يَعْرِضُ لهذا الشِّعْر من الآفاتِ وضروبِ الاختلالِ في أَثْناء رحلةِ الروايةِ، وكُلَّما كان الشِّعْرُ مُوْغِلاً في القَدامَةِ كانت مسؤولية الناقدِ أَكْثَرَ إرْهافاً ودِقَّةً، وعليه فقد كانت الصعوباتُ التي واجَهَتْ شاكراً في دراسةِ شعر المتنبي تختلفُ

= مانعاً من قبولِ شهادتِهم. ولمزيدٍ من الاطلاع يُنْظَر تحرير هذا البحثِ عند العلّامة محمد الطاهر بن عاشور في تفسيره «التحرير والتنوير» الدار التونسية للنشرِ، تونس، ج٢٦ ص: ٢٣١.

(١) نمط صعبٌ ونمطٌ مخيف: ٣٦١.

عمَّا واجهه في دراسةِ الشِّعْرِ الجاهليِّ، إذْ كان شِعْرُ المتنبي مَرْوِيّاً في ديوانٍ أَشْرَفَ صاحبُه على ترتيبه تَحْتَ وَطْأَةِ إحساسٍ دقيقٍ بالتاريخ[1]، أَمَّا دراسةُ الشعر الجاهليِّ فأَمْرٌ يحتاجُ من الجُهْدِ والتقصِّي وإنْعامِ النَّظَر ما لا تصحُّ دراسةُ الشعر بإغْفاله وعَدَمِ أَخْذِ الأُهْبَةِ له.

وليس بين أَيدينا كثيرُ شِعْرٍ جاهليّ دَرَسَه شاكر، وكُلُّ الذي درسه من هذا الشِّعْرِ الذي كان سبباً في مِحنَتِه هو قَصيدةٌ واحدةٌ مُفْرَدةٌ لا تزيد عِدَّةُ أَبياتها عن ستَّةٍ وعشرين بَيْتاً[2]، وهذا أَمْرٌ لا ينقضي منه العَجَبُ، فإنَّ هذا الرجل قد أَفْنى زمناً كبيراً من حياته عاكفاً في مِحْرابِ الفَنِّ الشعريِّ الجاهليِّ، ويكاد الإجماعُ يَنْعقدُ على أَنَّه أَعلمُ المعاصرين بهذا الشِّعْرِ وأَفْرَسُهُم بأَسرارِه، وفي ظَنِّي أَنَّ يحيى حَقِّي هو الذي أَسْدى لهذا الشِّعْرِ يداً حين أَحْفَظَ شاكراً بأَسئلته، وأَرْغَمَهُ على الكتابةِ، وكم كان يكونُ خَطْباً فادحاً لو أَنَّ شاكراً ظَلَّ رهين الصَّمْتِ ولم يَقُلْ هذه الكلمةَ في الشِّعْرِ الذي كان سبباً في مِحْنَتِه وشَقائه.

حين شَرَعَ شاكرٌ في دراسةِ القصيدةِ المذكورةِ آنِفاً، كان على

---

(١) ديوان المتنبي، بشرح الواحديِّ علي بن أَحمد، نُشِر بعنايةِ ديترتصي، برلين ١٨٦١، تصوير دار صادر بيروت، ج٢ ص: ٧٢٣.

(٢) وهي قصيدةُ ابن أُختِ «تأبَّطَ شرّاً» كما استظهره شاكرٌ وأَثْبَتَه:

إنَّ بالشِّعْبِ الذي دون سَلْعٍ لقتيلاً دَمُه ما يُطَلُّ

وهي في الحماسةِ بشَرْحِ المرزوقي، تحقيق أَحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ط: ١، ١٩٨١، ج٢ ص: ٨٢٧.

وَعْيٍ دقيقٍ بأَنَّ هناك قَدْراً غَيْرَ قليلٍ من الصعوباتِ التي ستواجهُه بسببِ الحَيْفِ الذي أَصابَ الشِّعْرَ الجاهليَّ بعامَّةٍ، والقصائدَ المفردةَ على وجه الخصوصِ، لذلك كان من أَهمِّ بابات المَنْهَجِ عنده «تخليصُ الشِّعْرِ الجاهليِّ من كثيرٍ من الشوائبِ التي لم تَزَلْ أَعظَمَ ما يعوقُ المرءَ أَحياناً كثيرةً عن فَهْمِ الشعرِ الجاهليِّ فَهْماً صحيحاً، وعن تذوُّقِ ما فيه من روعةٍ وجمالٍ، ومن جَرَّاءِ هذه الشوائبِ اندلقت على الشِّعْرِ الجاهليِّ مثالبُ جَمَّةٌ: من شَكٍّ في نِسْبةِ الشعرِ الجاهليِّ إلى أَصحابِه، إلى نَفْيٍ ما يُسَمُّونه «وحدةَ القصيدة» عنه، إلى طُعونٍ بين ذلك كثيرةٍ في الشعرِ نَفْسِه وفي مناهجِ شعراءِ الجاهليةِ، ومَرْجِعُ ذلك كلِّه إلى كَثْرَةِ الشوائبِ المُفْضِيَةِ إلى غُموضٍ شديدٍ يُحيط بهذا الشعرِ، وقلَّةِ احتفال هؤلاء المتكلِّمين بكَشْفِ حقيقةِ هذا الغموضِ قَبْلَ الخوضِ في القضيةِ، وقلَّةِ وَرَعِهم عن الحُكْمِ افتياتاً ومجازَفةً»[1].

وقَبْلَ إقامةِ المعنى الحرفيِّ[2] للنصِّ الأَدبيِّ بتخليصِه ممَّا عَلِقَ به من الشوائبِ، وتصحيحِ بنائه، وشرحِ الغريبِ من ألفاظه، برزت معضلة نسبة النصِّ إلى صاحبه فالقصيدةُ المذكورة آنِفاً ممّا اختُلِف في نِسْبتِه إلى قائلِه بحيث قيل: إنَّ خَلَفاً الأَحمرَ هو

---

(١) نمط صعبٌ ونَمطٌ مخيف: ١٢٠.

(٢) بخصوص إقامة المعنى الحرفيِّ انظر: منهج البحثِ في تاريخ الأدب، لانسون، ترجمة محمد مندور، نُشِر بضَميمةِ النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، ص: ٤١٠.

الذي قالها ونَحَلَها غَيْرَهُ[1]، وقيل: إنَّها لابنِ أُخْتِ «تأبَّط شرّاً»[2]، فتصدَّى شاكرٌ لهذا كلِّه، وقدَّم بَيْنَ يَدَيْ مَنْهَجه في معالجةِ هذه المعضلةِ كلاماً خلاصته: «أَنَّ أَوَّلَ مشكلةٍ معقَّدةٍ تَعْرِضُ هي مشكلةُ نِسْبتِها إلى صاحبِها الذي هو صاحبُها، والاستهانةُ بأَمْرِ نسبةِ الشعرِ إلى صاحبه مُضِرٌّ؛ لأنه يُدْخِلُ الخَلْطَ والفسادَ في تَمْييزِ شاعرٍ من شاعرٍ، وفي الكَشْفِ عن خصائصِ بِنْيةِ كلِّ شاعرٍ في شعرِه، ولتحقيق النسبةِ خَطَرٌ في أَمْرِ الشعراءِ المُقِلِّين، وفي أَمْرِ الشعراءِ أَصحابِ المفرداتِ من القصائدِ، لأَنَّ عَبيدَ الشِّعْرِ لهم مناهجُ غَيْرُ مناهجِ الذين لم يقولوا الشِّعْرَ إلاّ في مواقفَ بعَيْنِها، . . .، وغير مناهج المُقِلِّين أَصحاب القصائدِ ذواتِ العَدَدِ»[3].

ولقد سلك شاكرٌ في معالجةِ هذه المعضلةِ مَسْلكاً نَقْدِيّاً أَبْطَلَ معه نِسْبَةَ هذه القصيدةِ إلى خَلَفٍ الأَحمرِ وذلك بنَقْدِ الروايات التاريخية التي ذكرت ذلك عند ابن قتيبة[4]، والقفطي[5]، فَبَيَّن أَنَّ انفرادَ ابن قُتَيْبَة بهذا الخَبَرِ يُوجب الحَذَرَ؛ إذْ أَنَّ شَيْخَه

---

(١) الحماسة بشرح المرزوقي ٢: ٨٢٧.

(٢) الحماسة بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق علي حمُّودان، دار الفكر، دمشق - بيروت ط١، ١٩٩٢، ج١ ص: ٥٣٨.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف: ٤٦.

(٤) الشعر والشعراء، ابن قُتيبة عبد الله بن مسلم، تحقيق أَحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ج٢ ص: ٧٩٠.

(٥) إنباه الرواةِ على أَنباءِ النحاة، جمال الدين القِفطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ج١ ص: ٣٨٣.

الجاحظَ - وكان أشدَّ تحرِيّاً منه وضَبْطاً، وأَقْرَبَ عَهْداً بخلفٍ - كان أوْلى بذلك منه، فكان ذلك القولُ اجتهاداً من ابنِ قُتيبَةَ لم يَنْصُرْهُ عليه أَحدٌ، وكذا القَوْلُ في روايةِ القِفْطيِّ (٦٢٤هـ) المتأخِّر زمناً عن ابنِ قُتَيْبَةَ.

وسلك شاكرٌ سبيلاً أُخرى جليلةَ المقدارِ لإثباتِ نِسْبةِ الشعرِ إلى قائله: هي البحثُ في جوهرِ الشِّعْرِ واكتناه أَسراره، فقد تذوَّقَ شاكرٌ هذه القصيدةَ، وتذوَّقَ ما انتهى إلينا من شعرِ خَلَفٍ الأَحمرِ، فظهر له الفَرْقُ واضحاً، وخَلَصَ إلى أَنَّ «شعره الذي عرفناه لا يكادُ يبلغُ هذه المرتبةَ من البيانِ والدقَّةِ والجَمالِ»[1].

وسلك شاكرٌ السبيلَ نَفْسَها في إبْطالِ نسبة القصيدةِ إلى «تأبَّط شرّاً» بنَقْدِ مَنْهَجِ أَوَّلِ من نَسَبَها وهو أَبو تمّام في كتابه «الحماسة»، فبيَّنَ أَن مَنْهَجَ أَبي تمام كان اخْتيارَ جَيِّدِ الشعرِ لمعانيه وألفاظِه، ولم يكن من هَمِّه تحقيقُ النسبة[2]، ثم ذكر ظروفَ تأليف الكتاب حين انقطعت سبيلُ العودة بأَبي تمّام. وأَنَّه ربما تأثَّر بما قاله معاصره الجاحظ: «وقال تأبَّط شرّاً إن كان قالَها»[3]، فلم يَحْفَلْ بذلك عند إثباتِ هذه القصيدةِ فيما تخيَّره فقال: «وقال تأبَّط شرّاً» وقطع ما بَعْدَهُ، يؤيِّدُ هذا ما جاءَ في سائرِ كتابِ الحماسةِ، وما جاءَ في كتاب الوحشيات له أَيضاً من

---

(١) نمطٌ صعبٌ ونمطٌ مخيف: ٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٥٤.

(٣) الحيوان ٣: ٦٨.

قلّةِ الاحتفالِ بتحقيق النسبةِ، فهذا وَجْهٌ من النظرِ»[1].

وأَمَّا الجاحِظُ فقد تردَّد في نسبةِ هذه القصيدةِ، وجاء تردُّدُه مُبْهماً: فلم يُعَيِّنْ شاعراً ينسبُها إليه، ولم يُبَيِّن لنا علَّةَ تردُّدِه، وقد استظهر شاكرٌ أَنَّ سببَ تردُّدِه هو أَنَّه لو كان الشعرُ لـ«تأبَّط شرّاً»، وكان المقتولُ خالَه لردَّدَ ذلك في بعضِ شعرِه حُزْناً عليه، ولجعله علَّةً لكثرةِ غاراته المشهورة على هُذَيْل ولَوَقَعَ لأَهلِ العِلْمِ ذِرْوٌ من خَبَرٍ في أَيَّامِ هُذَيْل وأَخبارِها وأَشعارِها يُذكرُ فيه خالُ «تأبَّط شرّاً»، لأَنَّه كان كثيرَ النِّكايةِ فيهم كما دلَّت عليه القصيدةُ[2]، ولما عُرِفَ من شدَّة نكاية «تأبَّط شرّاً» في هُذَيل، ثم ما كان من قَتْلِهم إِيَّاه فيما بَعْدُ، فهذا وَجْهٌ من النظرِ، ووَجْهٌ آخَرُ هو أَنَّ نِسْبَتَها إلى «تأبَّط شرّاً» أَمْرٌ صَعْبٌ لأَنَّ نَسْجَها مخالفٌ كلَّ المخالفةِ ما وصل إِلينا من شِعْرِه»[3].

ثم أَبْطل شاكرٌ نِسْبَةَ القصيدة إلى الشَّنْفَرى لاختفاءِ صدى ذلك في أَخبارِ هُذَيْل وأَشعارِها، ولمخالفةِ نَسْجِ هذه القصيدةِ لِنَسْجِ المعروفِ من شعر الشنفرى، ولأَنَّ صحيحَ شِعْرِ «تأبَّط شرّاً» دالٌّ على أَنَّ الشنفرى مات قَبْلَه، وأَنَّه رثاه بقصيدةٍ رواها أَبو تمام في

---

(١) نمطٌ صعْبٌ ونمط مُخيفٌ: ٥٥.

(٢) يُريدُ قوله:

صَلِيَتْ مِنِّي هُذَيْلٌ بِخِزْقٍ ... لا يَمَلُّ الشرَّ حتى يملُّوا
تضحك الضَّبْعُ لقتلى هُذَيْلٍ ... وترى الذئبَ لها يستهلُّ

(٣) نمطٌ صعب ونمط مخيف: ٥٥.

الحماسة الصغرى «الوحشيات»[1] هذا مع خُلوّ كتبِ الأقدمين خلا ٱبنَ بَرّي وعبدالقادر البغدادي وهما من المتأخرين نسبياً من كونِ الشنفرى كان ابنَ أُختِ «تأبَّط شرّاً».

واستقر أَمرُ نسبةِ القصيدةِ عند شاكرٍ على أَنَّها «لشاعرٍ يرثي خالاً له، كان شديدَ النكايةِ في هُذَيلٍ، ثم قتلته، و«تأبَّط شرّاً» كان ذلك الرجلَ، وكان ذلك مصيرَهُ، ويؤيّدُهما تردُّدُ ذِكْرِ «تأبَّط شرّاً» في أَيَّام الهذليين وأَشعارِهم وأَخبارهم[2]، وأَنا أَميلُ - والحديثُ لشاكرٍ - أَشدَّ المَيْلِ إلى نسبةِ هذه القصيدةِ إلى ابن أُخت «تأبَّط شرّاً» سُمِّيَ ذلك أَم لم يُسَمَّ، وكلُّ الدلائلِ تُرَجِّحُ ذلك عندي، فهي إِذَنْ قصيدةٌ جاهليةٌ خالصةٌ»[3].

وبعد فَضِّ الخلافِ في نسبةِ الشعرِ إلى قائله[4]. شرع شاكرٌ

---

(١) الوحشيات، حبيب بن أوس الطائي، تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي ومحمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨، ص: ١٣٠.

(٢) شرح أشعار الهذليين، أَبو سعيد السكري، تحقيق عبد الستار فرَّاج، مراجعة محمود محمد شاكر، دار العروبة القاهرة، ط١، ١٩٦٥، ج٢ ص: ٥٩٥، ٦٠٢، ٧٥٥.

(٣) نمط صعبٌ ونمط مخيف: ٥٨، وهذا الذي انتهى إليه شاكرٌ بالنَّقْدِ والتمحيص هو الذي نصَّ عليه النمري أحد أقدم شرَّاح الحماسة في «شرح معاني أبيات الحماسة»، ص: ١٢٢، وفي هذا دلالةٌ بالغةٌ على النفاذ في بصيرةِ شاكرٍ وذائقتِه.

(٤) يذكر شاكرٌ أَنَّ ابنَ سلّام الجمحيَّ هو أَحدُ أَبرزِ النقادِ الذين استهدى بمنهجهم في معالجة قضايا الشعر القديم، ومعلومٌ عنايةُ ابن سلام =

في الخطوةِ المنهجية الثانيَةِ وهي تخليصُ الشعرِ ممَّا عَلِقَ به من الشوائبِ الناشئة من اختلافِ الرواياتِ لا سيَّما في قصيدةٍ مُفْرَدةٍ لم تَصِلْ إلينا في ديوانٍ مرويٍّ، وفي هذه الخطوة ينبغي أَن لا يَدَعَ المَرْءَ جَهْداً يُبْذَلُ في تحرِّي أُمورٍ أَربعةٍ واستقصائِها بكلِّ وَجْهٍ مُتَيَسِّرٍ:

- الأَمرُ الأَول: استقصاءُ المصادرِ التي روت القصيدةَ تامَّةً، أَو رَوَتْ قَدْراً صالحاً منها على وجهِ الاختيارِ أَو الاستشهادِ، مع التزامِ الترتيب التاريخي لهذه المصادرِ، والترتيبِ التاريخيِّ لِمن أُسنِدَت إليه الروايةُ فيها.

- الأَمر الثاني: اختلافُ عددِ أَبياتِها في كلِّ روايةٍ.

- الأَمر الثالث: اختلافُ ترتيبِ أَبياتِها في روايةِ الرواةِ عن شيخٍ واحدٍ من شُيوخِ الروايةِ ثم اختلاف هذا الترتيب إِنْ كان في روايةِ غيرِه من الشيوخِ.

- الأَمر الرابع: استقصاء كلِّ اختلافٍ يَقَعُ في أَلفاظِ الأَبياتِ في هذه المصادر ثم في سائرِ مصادر اللغةِ والنحوِ والأَدبِ والتاريخِ وغيرِها حيث يُسْتَشْهَدُ بالبيتين والثلاثةِ من القصيدة

= بتحقيق النصوص والتثبت من روايتها ونسبتها. انظر: نمط صعب ونمط مخيف: ٣٦٣.
وللنقد الحديثِ عنايةٌ بهذه المسألة، انظر مثلاً: مناهج النقد الأَدبي بين النظرية والتطبيق ديڤيد ديتشس، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص: ٢٦٥

لغرضٍ غير غرضِ روايةِ الشعرِ، فإنَّ أكثر هذه المصادر إنَّما نَقَلَ عن رواياتٍ لم تَنْتَهِ إلينا، . . . وإغْفالُ ذلك قادحٌ في صدق التحرِّي ومُضيعٌ لفوائدَ رُبَما أعانت على تَصْحيح خَطأ مُضرٍّ بالقصيدةِ وببنائِها وبترتيبها، والترتيبُ التاريخيُّ في كلِّ ذلك أَمْرٌ لا ينبغي أغفالُه أو التهاونُ فيه»[1].

وقَبْلَ الشروعِ في إقامةِ المعنى الأَدبيِّ[2] للنصِّ، تبقى قضايا في غايةِ الأَهميَة لا بُدَّ من تفصيل القَوْلِ فيها في سبيل إقامة

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٢١-١٢٢.

(٢) أَفَدْتُ هذا المصطلح من «لانسون» وسبقت الإشارةُ إلى أَنَّ هناك تشابهاً كبيراً بين مناهج فقهاء اللغة «الفيلولوجيين» بحيث يتعذَّرُ اختصاصُ ثقافةٍ معينةٍ بهذا المنهجِ، وربما كان مُفيداً لهذا البحث إجمالُ الأَفكار الأساسية في منهج «لانسون» للاطلاع على التشابه الكبير بينه وبين شاكر:

أ- هل نسبةُ النصِّ صحيحةٌ؟ وإذا لم تكن صحيحةً، فهل النصُّ منسوبٌ خطأً إلى صاحبه أم أَنَّه مُنْتَحل؟

ب- هل النصُّ نقيٌّ كاملٌ خالٍ من التغيير أو التشويه أو النقص؟

جـ- ما هو تاريخ النصِّ؟

د- إقامةُ المعنى الحرفيِّ للنصِّ؛ معنى الألفاظِ والتراكيب بالاستعانةِ بتاريخ اللغةِ والنحو، ثم معنى الجُمَل بإيضاح العلاقاتِ الغامضةِ والإشارات التاريخية، أو الإشارات التي تتعلَّقُ بحياةِ الكاتب نَفْسِه.

هـ- إقامة المعنى الأدبي للنصِّ؛ وذلك بتحديد ما فيه من قِيَم عَقْلِيةٍ وعاطفيةٍ وفنيةٍ، واستخلاص ما يرقدُ تحت التعبيرِ العام المنطقيِّ من أَفكارٍ وصورٍ وآراءٍ أَخلاقيةٍ واجتماعية وفلسفية ودينية.

انظر: منهج البحث في تاريخ الآداب: ٤٠٩-٤١٠.

المعنى الحرفيِّ للنص، ومن أَهمِّ هذه القضايا قضية تصحيح بناءِ القصيدةِ وترتيبِ أَبياتِها ترتيباً يُقاربُ لحظةَ انبثاقتِها الأولى من روحِ قائلِها، بحيث يمكنُ القولُ إِنَّ بين يَدَي الناقدِ تجربةً شعريةً بمعناها النقديِّ العميقِ، ويعترف شاكرٌ بأَنَّ الاجتراءَ على حلِّ هذه المعضلةِ «أَمرٌ صعبٌ، وتيسُّرَ أَدواتِها لمن يُحْسِنُ الفَصْلَ فيها قليلٌ، . . . ، لأَنَّ الشعراءَ لم يَقْصِدوا مَقْصِدَ الإِبانةِ المغسولةِ عن المعاني، بل ركبوا إِلى أَغراضِهم أَغْمَضَ ما في البيانِ الإِنسانيِّ من المذاهب[1] » بمعنى أَنَّ هناكَ عَمَلاً خَفيّا دقيقاً للملكةِ الشعريةِ وهي تَنْقُل اللغةَ من طورٍ إِلى آخَرَ، فالفَرْقُ هائلٌ بين الصياغةِ الفنية للُّغةِ وبين الاستعمالِ العاديِّ لها، وإِدراكُ أَسرارِ هذه الصياغةِ لا يتأَتَّى لكلِّ أَحدٍ، وعليه «فإِنَّ إِدراكَ اختلالِ القصيدِ متوهَّماً كان اختلاله أَو واقعاً، هو قريبٌ ممكنٌ غَيْرُ ممتنعٍ على مَنْ تنسَّم معاني الشعرِ، أَمَّا البعيدُ الصعبِ فهو تسديدُ ما اختلَّ، وتثقيفُ ما زاغَ، لأَنَّ الأَمْرَ عندئذٍ يتعدَّى تنسُّم معاني الشعرِ إِلى مِثْلِ قدرةِ الشاعرِ على بناءِ قصيدهِ وشِعْرِه[2].

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٢٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٣١، وواضحٌ أَنَّ شاكراً يُشيرُ إِلى ثُنائية الناقدِ الشاعرِ، وهي الرؤيةُ التي كان يؤمن بها أُستاذه الرافعي، انظر:
- وحي القلم ٣: ٢٣٨، وانظر تحليلاً لهذه المسألة في:
- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٨٧، ص: ٤٠٨.

ثانياً: قضية اختلال ترتيبِ أبيات القصيدة الجاهلية (صحة بناء النصِّ)

سبقتِ الإشارةُ إلى الصعوباتِ التي تكْتنِفُ روايةَ الشعرِ القديمِ بعامَّةٍ، والقصائدِ المُفْرَدَةِ منه على وجه الخصوصِ، وذلكَ بسببِ ما يعرِضَ لها من ضُروبِ الاختلالِ من جَرَّاءِ تناثرِها في المصادرِ المختلفةِ، من أَدبيةٍ وتاريخيةٍ ولغويةٍ لم يهتمَّ أَصحابُها بإثباتِ المعنى الشعريِّ للُّغةِ بقَدْرِ اهتمامِهم بإثباتِ دلالتِها على أَشياءَ أُخرى بٱستثناءِ المجاميعِ الأَدبيةِ الراقيةِ التي يُبْحَثُ فيها عن معنى الفَنِّ وجَوْدتِهِ كالذي نَجِدُهُ في كُتُبِ الأَمالي والاختيارات.

هذا، وقد رُوِيَتْ قصيدةُ ٱبن أُخت «تأبَّط شرّاً» في غيرِ مَصْدَرٍ من المصادرِ القديمةِ، رواها عبدالملك بن هشام بإسناده إلى وَهْبِ بن مُنَبِّه في كتاب «التيجان»[1] ورواها أبو تمام في «الحماسة»، واخْتُلِفَ عليه في عدد أبياتها، فهي عند المرزوقي (٤٢١هـ) أَربعة وعشرون بيتاً[2] وعند الأَعلم الشَّنْتمريِّ (٤٧٦هـ) ستَّةٌ وعشرون بيتاً[3]، وعند التبريزي (٥٠٢هـ) ستَّةٌ وعشرون[4]

---

(١) كتاب التيجان في ملوك حمير، عبدالملك بن هشام، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ط: ١، ١٣٤٧هـ، ص: ٢٥٧-٢٥٨.

(٢) الحماسة بشرح المرزوقي ٢: ٨٢٧.

(٣) الحماسة بشرح الأَعلم الشنتمري ١: ٥٣٨ وقد سقط البيت رقم (٢٠) من رواية التبريزي، وزِيَد بدلاً منه البيت (٢٤) من رواية الشنتمري.

(٤) الحماسة بشرح الخطيب التبريزي، يحيى بن علي، عالم الكتب، =

بيتاً وعند الجواليقي (٥٤٠هـ) - وهو تلميذ التبريزي - ستّةٌ وعشرون بيتاً[١]، وذكر ابن عبد ربّه أربعةً وعشرين بيتاً منها في «العِقْد»[٢]، وذكر قَدْراً صالحاً منها: الجاحظُ في «الحيوان»[٣]، والخالديان في «الأشباه والنظائر»[٤]، وأبو عُبيد البكْريُّ في «سِمْط اللآلي»[٥]. ولمَّا كانت الثقةُ غَيْرَ مُتَحقِّقةٍ في روايةِ كتابِ «التيجان» بسببِ ما فيه من الآفات، وكانت الروايةُ الجيدةُ غَيْرَ مراعاةِ الجانبِ في «العِقْد»، وكان التخيُّرُ ظاهراً في صنيع الجاحظِ والخالديين والبكْريِّ، لما كان ذلك كذلك، فقد استقرَّ الأمر على رواية «الحماسة» وبخاصة رواية التبريزي، إذْ لم تكن روايتا الشنتمري والجواليقي مَنْشورتَيْن في المرحلة التي درس

= بيروت، بلا تاريخ ج٢ ص: ١٦٠.

(١) الحماسة برواية الجواليقي، موهوب بن أحمد، تحقيق د. عبدالمنعم أحمد صالح، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠، ص: ٢٣٢.

(٢) العقد الفريد، أحمد بن عبد ربّه الأندلسي، تحقيق أحمد أمين وآخرين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٥٢، ج٣، ص: ٢٩٨.

(٣) الحيوان ٣: ٦٨.

(٤) الأشباه والنظائر من أشعار المُتقدِّمين والجاهلية والمُخَضْرمين، للخالديَّيْن: أبي بكرٍ محمدٍ، وأبي عثمان سعيدَ ابنَيْ هاشم، حقَّقه وعلَّقَ عليه د. السيد محمد يوسف، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨، ج٢ ص: ١١٣.

(٥) سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، عبدالله بن عبدالعزيز البكْريُّ، تحقيق عبدالعزيز المَيْمنيِّ دار الحديث، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٤، ج٢ ص: ٩١٩.

فيها شاكر هذه القصيدة سنة ١٩٦٩، وأَيْضاً لما اتَّسَمَتْ به هذه الروايةُ من ترتيبٍ دقيق للأَبيات روعيَ فيه معنى الشعرِ، فاتَّخذها شاكرٌ اَصلاً مع الاختلاف على التبريزي في بَعْضِ الألفاظِ التي آرتأى شاكرٌ أَنَّها أَكثر دقَّةً ووفاءً بمعنى الشعر، فكانتِ الصورةُ النهائيةُ للقصيدة هي الصورةَ التاليةَ:

١

١- إِنَّ بـالشِّعْـبِ الـذي دونَ سَلْـعٍ لَقَتِيـلاً، دَمُـهُ مَـا يُطَـلُّ
٢- قَـذَفَ العِـبْءَ عَلَـيَّ وَوَلَّـى، أَنَـا بِـالعِـبْءِ لَـهُ مُسْتَقِـلُّ
٣- وَوَرَاءَ الثأْرِ مِنِّـي ٱبْـنُ أُخْـتٍ، مَصـعٌ، عُقْـدَتُـهُ مَـا تُحَـلُّ
٤- مِطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتاً، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى، يَنْفُثُ السَّمَّ، صِلُّ

٢

٥- خَبَـرٌ مـا، نـابَنـاَ، مُصْمَئِـلُّ! جَـلَّ حَتَّـى دَقَّ فِيـهِ الأَجَـلُّ
٦- بَـزَّنِـي الـدَّهْـرُ، وَكَـانَ غَشُـومـاً، بِـأَبِـيّ، جَـارُهُ مَـا يُـذَلُّ
٧- شَامِسٌ فِي القُرِّ، حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشِّعْرَى، فَبَرْدٌ وَظِلُّ
٨- يَابِسُ الجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ، وَنَدِي الكَفَّيْنِ، شَهْمٌ، مُدِلُّ
٩- ظَاعِنٌ بِالحَزْمِ، حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ، حَلَّ الحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ
١٠- غَيْثُ مُزْنٍ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدِي، وَإِذَا يَسْطُو، فَلَيْثٌ أَبَلُّ
١١- مِسْبِلٌ فِي الحَيِّ، أَحْوَى، رِفَلٌّ، وَإِذَا يَعْدُو، فَسِمْعٌ أَزَلُّ
١٢- ولَهُ طَعْمَانِ: أَرْيٌ وَشَرْيٌ، وَكِلَا الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ
١٣- يـرْكَـبُ الهَـوْلَ وَحِيـداً، وَلَا يَصْحَبُـهُ إِلَّا اَلْيَمـانِـي الأَفَـلُّ

٣

١٤- وفُتُوٍّ هَجَّرُوا، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ، حَتَّى إِذَا ٱنْجَابَ، حَلُّوا

١٥- كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ، كَسَنَا البَرْقِ، إِذَا مَا يُسَلُّ
١٦- فَأَدْرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ، وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إِلاَّ الأَقَلُّ
١٧- فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ، فَلَمَّا هَوَّمُوا، رُعْتُهُمْ، فَاسْمَعَلُّوا

٤

١٨- فَلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيْلٌ شَبَاهُ، لَبِمَا كَانَ هُذَيْلاً يَفُلُّ
١٩- وَبِمَا أَبْرَكَهَا فِي مُنَاخٍ جَعْجَعٍ، يَنْقَبُ فِيهِ الأَظَلُّ
٢٠- وَبِمَا صَبَّحَهَا فِي ذُرَاهَا، مِنْهُ، بَعْدَ القَتْلِ، نَهْبٌ وَسَلُّ

٥

٢١- صَلِيَتْ مِنِّي هُذَيْلٌ بِخِرْقٍ، لاَ يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا
٢٢- يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ، حَتَّى إِذَا مَا نَهِلَتْ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُّ

٦

٢٣- حَلَّتِ الخَمْرُ، وَكَانَتْ حَرَاماً، وَبَلاَيٍ مَّا، أَلَمَّتْ تَحِلُّ
٢٤- سَقِّنِيهَا، يَا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو، إِنَّ جِسْمِي، بَعْدَ خَالِي، لَخَلُّ

٧

٢٥- تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ، وَتَرَى الذِّئْبَ لَهَا يَسْتَهِلُّ
٢٦- وَسِبَاعُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَاناً، تَتَخَطَّاهُمْ، فَمَا تَسْتَقِلُّ

ثالثاً: مواجهةُ النصِّ ودراستُه

ترتبطُ مواجهة شاكرٍ للنصِّ الشعريّ بطبيعةِ تصوُّرِهِ للفَنِّ وإحساسِهِ بالْمَغزى الروحيِّ له. وهو صادرٌ في هذا التصوُّرِ عن إحساسٍ خصْبٍ بروعةِ البيانِ الإنسانيِّ الجميلِ وسموِّه على غيرِهِ من الفنونِ[1]، وأنَّه هو «الفَنُّ

(١) يقول شاكر: وبيانُ الإنسانِ عن نفسه، لو تأمَّلته، شيء مُذْهل. =

الأعلى»[1] بالنسبةِ إليها بسببِ صِلَتِه الوثيقةِ بينبوعِ الفن، وهو «الإنسانُ» الذي يُبينُ عن نَفْسِه باللغةِ التي هي ألصقُ شيءٍ بروحِه ودخيلته بخلافِ غيرِه من الفنونِ التي تستعيرُ أدواتِها من خارجِ الإنسان؛ الأمْرُ الذي يغدو معه البيانُ الإنسانيُّ الجميلُ فَنّاً صعباً تَغْدو «الإبانةُ عنه عملاً عسيراً جدّاً»[2] عُسْرَ فَهْمِ «الروحِ التي تَحْتَضِنُ نُبْلَ الإنسانِ ومسؤوليته، وتتحدَّث عنها جميعُ الأديانِ وجميعُ الشعراءِ »[3] ممَّا يجعلُ النَّقْدَ محاولةً لشرحِ عملٍ من

= مقدّمة المتنبي: ٣٧.

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٧٠. وانظر بحثاً للعلاقة بين الفنون في: فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط: ٢، ١٩٥٥، ص: ١٣، ونظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: ٣، ١٩٨٥، ص: ١٣١. وقارن بالأفكار الجمالية للناقدِ الألماني «لِسِنْغ» للتفرقة بين الفنون في «النقد الأدبي- تاريخ موجز» ٢: ٣٣٨. وقول شاكر شبيهٌ جدّاً بقول فيلْهِم دِيلْثي: «إنَّ التعبير عن تجربةِ الحياةِ يأخذُ أرقى أشكاله في الفَنِّ عموماً والأدبِ خصوصاً، وهو ينبُع من التعبيراتِ الحرَّة للحياةِ الداخلية... وتُعتبر التعبيراتُ الأدبية التي تَتَّخذُ من اللغةِ أداةً لها أعظم قدرةً من التعبيراتِ الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياةِ الداخلية للإنسان».
انظر: «الهِرْمنْيوطيقا ومعضلة تفسير النص»، د. نصر حامد أبو زيد، مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ١٤٧.

(٢) نمط صعبٌ ونمط مخيف: ١٧١.

(٣) الإسلام بين الشرق والغرب، علي عزَّت بيجوفتش، ترجمة محمد يوسف عدس، مؤسسة بافاريا ومجلة النور الكويتية للنشر، ط: ١، =

إبداعاتِ الروحِ[1]، ولكنَّه بداهةً غير قادرٍ على ذلك بسبب عَقْلانَّيتِهِ التي تريد التفكير في شيءٍ ليس من ثمارِ الفكر البَحْت، «فالعملِ الفنيُّ رؤيةٌ جُوَّانيّة ٱستثارَتْها المُعاناةُ والتجربةُ، وليست نتيجةَ تحليلٍ أَو تفكيرٍ منطقيٍّ[2]، فهو ثمرةُ الروح[3]، والروحُ سرٌّ مُلَثَّمٌ استأثَرَ الله تعالى بعلمه فقال: ﴿وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِ ۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّى وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا﴾ [الإسراء: ٨٥]، ومن هنا، فقد واجه شاكرٌ النصَّ على أنَّه «سِجلٌ لأسرارِ لغةٍ من لغاتِ الإنسان[4]»، وهو لا يألو جَهْداً في التأكيدِ على أَنَّ وظيفَتَهُ النقديّة هي: إماطةُ اللثامِ عن وَجْهِ الفن ، واستخراج أَسراره

= ١٩٩٤، ص: ١٦٤.

(١) «لأَنَّ المطلب الأَعمقَ للفَنِّ هو أَنَّ الأَثر الفنيَّ لا يَنْتحِلُ مَظْهَرَ شيءٍ أَخرَ قَديمٍ صُنْعُهُ، بل يُظْهِرُ الروحَ التي منها انطلق». النقد الأدبي - تاريخ موجز. ٣: ٧١.

(٢) الإسلام بين الشرق والغرب: ١٧١-١٧٢.

(٣) حين وصف آرنولد شِعْرَ دريْدِن وبُوبْ قال: إنَّه شعرٌ جرى تصوُّره في «الفِطنَةِ اللَّماحة» لدى هذين الشاعرين، أَمَّا الشعر الأَصيل فإنَّ تصوُّره يتمُّ في الروح». انظر: إليوت الشاعر الناقد، ف. ماثيسن، ترجمة د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ص: ٣٨.

(٤) ٱستعرت هذا التعبير من د. حسام الخطيب في: «النصُّ المُجرَّحُ، هل من بَلْسَم؟ مجلة الأَقلام، العدد (٥)، ١٩٩٠، ص: ٤، وهو شَبيه بقول توماس وارتون: «إن الشعر القديم سجلٌ لملامح الماضي، يحفظ أفضل تمثيلات الحياة تعبيراً وتلويناً، النقد الأدبي - تاريخ موجز ٣: ٧٦١.

المغيَّبة، وأغمض سرائره المُكتَّمة[1]، وتسمُّع الرِّكزِ الخفيِّ في جَرْسِ الشِّعْرِ ونَبْرِه[2] تَسَمُّعاً يَبْهَرُك صاحبُه بما يمتلكُ من طاقةٍ فَذَّةٍ في الانتماءِ إلى جَوِّ النصِّ الشعريِّ الجاهليِّ، والنفوذِ في أطوائه نُفوذاً أَمكَنَهُ أَن يَصِفَ إحساسَه بهذا الشعرِ على نحوٍ لا يُطيقُه كلُّ أَحدٍ مِنْ مِثْلِ قَوْله: «وشغلني أَيضاً هذا الشِّعْرُ وشغلني أَصحابُه، . . .، فأَصحابُه الذين ذهبوا ودرجوا وتبددَتْ في الثرى أَعيانُهم، رأيتُهم في هذا الشعرِ يغدون ويروحون، رأَيْتُ شابَّهم يَنْزو به جَهْلُه، وشَيْخَهُم تَدْلِفُ به حكمتُه ورأيتُ راضيهم يَسْتنيرُ وَجهـهُ حتـى يُشْـرِقَ، وغـاضِبَهـم تَـرْبَـدُّ سَحْنَتُـه حتـى تُظْلِـمَ، . . .، ورأيـتُ الجمـاعـاتِ فـي مَبْداهـم ومَحْضَـرِهـم، فَسمعتُ غَزَلَ عُشَّاقِهم، ودلالَ فِتيانِهم، ولاحَتْ لي نيرانُهم وهم يصطلون، وسَمِعْتُ أَنينَ باكيهم وهم للفراقِ مُزْمعون، كلُّ ذلك رأيتُه وسمِعْتُه من خلالِ أَلفاظِ الشعرِ[3]» إلى غيرِ ذلك من مظاهرِ

---

(١) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ٢١، وفي «آفاق الفن»: «إنَّ السرَّ الحقيقيَّ في الفَنِّ ما هو إلاّ أَسرارُ الحياةِ نَفْسِها. أَسرارُها المركزية السرمدية، وكلُّ رائعةٍ من روائعِ الفَنِّ إنَّما تدور حول هذه الأسرارِ، وكذا كلُّ فلسفةٍ حقيقية للفن» آفاق الفن، الكسندر إليوت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: ٣، ١٩٨٢، ص: ١٢.

(٢) الشعر الجاهلي (١) محمود محمد شاكر، مجلة العرب، ج٥+٦ السنة (١٠) ١٩٧٥، ص: ٣٦٩.

(٣) فصل في إعجاز القرآن، محمود محمد شاكر، مقدّمة للظاهرة القرآنية، ص: ٣٥-٣٧.

تمثُّلِ الشِّعْرِ وتوهُّجِ الروحِ به اللَّذيْن هُما أَوَّلُ الطريقِ لدراسةِ الشِّعْرِ، بحيث يصلُ الناقد إلى تُخومِ أَزمةٍ روحيةٍ في الإبانةِ عن إحساسِه بالفَنِّ، ويغدو النَّقْدُ ضَرْباً من ضُروبِ الإبداع، كالذي جرى لشاكرٍ حين شرع في دراسةِ «المتنبي»، وكيف أَنَّ سُبُلَ الكتابةِ قد اعتاصت عليه، فمزَّق غَيْرَ مرَّةٍ ما كتبه، حتى أَصْحَبَ له البيانُ وسَلُس قِيادُهُ، وكيف أَنَّ حُمَّى بنافضٍ قد أَخذَتْهُ بعد فُروغِهِ من كتاب «المتنبي»[1].

والشعرُ عند شاكرٍ صِنْوُ السِّحْرِ، وذلك بما أُودِعَ فيه من جمالٍ يخلُبُ اللُّبَّ ويُدْهِشُ الروحَ، وبما عَمَدَ إليه الشعراءُ من معنى الفَنِّ الذي يَمْنَحُ اللغةَ سُمُوَّها الأَدبيَّ، يقولُ شاكرٌ مخاطباً صديقه يحيى حقي: «فانظر إلى ما يقولُه ابن أَبي ربيعة في الثُّريَّا بنت علي بن عبدالله» وكنايته عنها بنجم «الثريا» بأَلْطَفِ قَصْدٍ وأَرقِّ عبارةٍ، ويذكر صاحبه ابنَ أَبي عتيقٍ وما كان قال له[2]:

ليتَ شِعري هل أَقولَنْ لِرَكْبٍ ... بفَلاةٍ هُمْ لَدَيْها هجوعُ؟
طال ما عرَّستُمُ! فاركبوا بي ... حانَ من نَجْمِ «الثريا» طلوعُ
إِنَّ هَمِّي قَدْ نَفى النومَ عنِّي ... وحديثُ النَّفْسِ قِدْماً وَلوعُ
قال لي فيها عَتيقٌ مَقالا ... فَجَرَتْ ممَّا يَقولُ الدموعُ!
قال لي: وَدِّعْ سُلَيْمى وَدَعْها ... فأجابَ القَلْبِ: لا أَستطيعُ

---

(١) المتنبي: ٤٧.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١١٥-١١٦. والأبيات في ديوان عمر بن أَبي ربيعة، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الأندلس، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٣، ص: ١٩٨.

لا شَفاني اللهُ منها، ولكنْ زِيدَ في القَلْبِ عليها صُدوعُ
لا تَلُمْني في ٱشتياقي إليها وٱبكِ لي ممَّا تُجِنُّ الضُّلوعُ

يقول شاكر: «وأنا أُفارقُك، وأَدعكَ وهذا السِّحْرَ لتتأمَّله كيف شِئْتَ، ولترى أَيْنَ يَقَعُ ممَّا قُلْتُ؟... وانظُر كيف بلغتْ سطوةُ النَّغَم على المترنِّم، وسَطْوَةُ المُترنِّم على النَّغَم؟».

فإنْ قال قائلٌ: هذا الشعرُ الذي جعله شاكر من بابةِ السحرِ، أَليس له حدٌّ عنده ومفهومٌ؟ فلا بُدَّ مِنْ بلى، فالشعر عند شاكرٍ: «لفظٌ موضوعٌ للدلالةِ على كُلِّ كلامٍ شريف المعنى، نبيل المبنى، مُحْكَم اللَّفظ، يضبطُه إيقاعٌ متناسبُ الأَجزاءِ، وينتظمُه نَغَمٌ ظاهرٌ للسَّمْعِ مُفْرِطُ الإحكامِ والدِّقَّةِ في تَنْزيلِ الأَلفاظِ وجَرْسِ حروفِها في مواضِعها منه، لينبعثَ من جميعِها لَحْنٌ تتجاوبُ أَصداؤه من ظاهرِ لَفْظِه ومن باطنِ معانيه. وهذا اللَّحْنُ المتكاملِ هو الذي نُسمِّيه «القصيدة»، وهذا اللَّحْنُ المُتكاملُ مُقَسَّمٌ أَيضا تَقْسيماً متعانقَ الأَطرافِ متناظرَ الأَوصال، تُحدِّدُهُ قوافٍ متشابهةُ البناءِ والأَلوانِ، مُتَناسبةُ المواقعِ متساويةُ الأَزْمانِ، هذا هو «الشِّعْرُ»، والذي يتوخَّى هذا الضَّرْبَ الشريفَ النبيلَ المُحْكَمَ من الكلام، ويأخذُهُ بحقِّه، ويبذلُه بحقِّه، فتُصْغي إليه الأَسماعُ والأَلبابُ مأْخوذةً بسحرِه وجمالِه وجَلالِه هو «الشاعر»[1]».

(١) «الشعر الجاهلي (١)»، مجلة العرب، ج٥+٦، السنة (١٠) ١٩٧٥، ص: ٣٤٨.

وهُهنا أَمرٌ في غايةِ الأَهميةِ ينبغي التفطُّنُ له، هو أَن شاكراً يصدُرُ في تصوُّرِه للبيانِ الإِنسانيِّ ودراستِه عن النموذجِ البيانيِّ الأَرْفَعِ في سياقِ ثقافته العربيةِ الإِسلامية، وهو «القرآن الكريمُ» باعتبارِه تجلِّياً مُذْهِلاً للُّغةِ يتفوَّقُ بحسبِ مفهومِ «الإعجاز» على سائرِ تجلِّياتِ اللغةِ وإِمكاناتِ تشكيلها[1]، فقد «كان نزولُ القرآنِ الكريمِ حادثةً فريدةً في تاريخِ البشريةِ، لم يكُنْ لها شَبيهٌ في تاريخِ الأُممِ، . . . ، وعَزْلُها عن الدراسةِ الأَدبيةِ والتاريخيةِ عَزْلاً تامّاً، كما هو واقعٌ بيننا اليومَ في دراسةِ الأَدبِ والتاريخِ لا يتأتَّى أَن يكونَ مَفْهوماً إِلاّ في حالتين: إِمَّا أَنْ نُنكِرَ إِنكاراً صريحاً قاطعاً أَنَّ هذه الحادثةَ الفريدةَ قد وَقَعَتْ على هذا الوجهِ الذي نعرِفُه، . . . ، وإِمَّا أَن تكونَ حقيقةُ أَمرِنا اليومَ أَنَّنا في حالةٍ مستعصيةٍ من العَجْزِ عن فَهْمِ التاريخِ، مع إِيماننا بأَنَّ هذا كلامُ الله سبحانه، وفي جَهْلٍ فاضحٍ يَمتنعُ معه أَنْ نكونَ قادرينَ على تحليلِ الوثائقِ التي هي تَحْتَ أَيدينا تحليلاً بصيراً ذكياً مُقْنِعاً يُعينُ على وضوحِ التفاصيلِ ورَبْطِ بَعْضِها ببَعْضٍ[2]. ولمّا كان

---

(١) لا يعني هذا أَنَّ شاكراً يهدُرُ تَجلِّياتِ البيانِ الرفيعِ في الثقافاتِ الأُخرى، فلقد هداه إِحساسُه النافذُ بالبيانِ الإِنسانيِّ إِلى معرفةِ مواطنِ الخَلَلِ في ترجمةِ د. لويس عوض لمسرحية «الضفادع» «لأرسطوفان» أَحد عظماءِ البيانِ اليوناني، حين تَذوَّقَ شاكرٌ بَعْضَ السياقاتِ التركيكةِ في الترجمة، فرجع إِلى ترجمة النصِّ باللغة الإِنجليزية لِجلْبَرْتْ مُرّي، وهناك لاح له الفرقُ واضحاً بين بيانٍ وبيان.
انظر: أَباطيل وأَسمار: ٥٦٦- ٥٧٨.

(٢) الشعر الجاهلي (٢)، مجلة العرب، ج٩+١٠، السنة (١٠)، =

شَاكرٌ بَنْجوَةٍ من الكُفْرِ والجَهْلِ والعَجْزِ، فقد اقتضاه ذلك أَن يجْعَلَ هذه الحادثة الأَدبيةَ الفريدةَ «أَصْلَ الأُصولِ كُلِّها في دراسةِ الأدبِ وفي دراسةِ التاريخِ، وإلّا أَصبح الأَدبُ العربيُّ والتاريخ معاً، خَليطاً من المتناقضاتِ لا يمكنُ فَهْمُهُ أَو دراستُه إلّا على وَجْهِ المكابرةِ والادّعاءِ لا غَيْرِ[1]».

«القرآن الكريم» حادثةٌ أدبيةٌ فريدةٌ في تاريخِ البشر، وصل فيها «البيانُ» إلى الذروةِ العليا من الدِّقةِ والجمالِ والسُمُوِّ الأدبيِّ، وغدا في ثقافتِنا نموذجاً متفرِّداً بين أَنساقِ الإبداعِ الأَدبيِّ تُقاسُ قِيَمُها الجماليةُ بجمالِهِ الفَذِّ[2]، وتكتسبُ قدرَتَها على

= ١٩٧٥، ص: ٥١٥.
ويحسنُ الإشارةُ هنا إلى أَنَّ شاكراً طور هذا المفهومَ ومَنَحَهُ أَبعاداً نظرية وتطبيقية دقيقةً بالاعتمادِ على الرافعيِّ الذي أَقام تاريخَهُ للآدابِ العربية على هذا الأساس.
انظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، مصوَّر عن الطبعة الثانية، ١٩٤٠، ج١ ص: ١٨.

(١) «الشعر الجاهلي (٢)»، مجلة العرب، ج٩+١٠، السنة (١٠) ١٩٧٥، ص: ٥١٦.

(٢) بل إنَّ عبدالقاهر الجرجانيَّ كان على مرمى خُطواتٍ قصارٍ من الزَّعْم بأَنَّ القرآن الكريمَ بوصفه كتاباً أَدبياً أَبْدَعَ في ذاتِ النحو وخَلَقَ أَنظمةً خاصَّةً به، وسلك إلى المعاني طرائقَ نحويةً لم يكن للأَدبِ بها عَهْدٌ واضحٌ... وأَنَّ العلاقاتِ المُهمةَ داخلَ القرآن الكريم تُصَوِّرُها وتخلقُها أَدواتٌ وتراكيبُ ترى لها نظائرَ من حيث الشكْلُ في أَماكنَ أُخرى من اللغةِ، ولكنَّ هذه التراكيبَ حينما تُسْتَعملُ في القرآنِ الكريم تكتسبُ أَو تُومِئُ إلى مدلولاتٍ خاصة به».

البقاءِ في سياقِ الثقافةِ العربيةِ بمقدار قدرتِها على التعبيرِ من خلالِ نظامِ «البيانِ» بما هو مَنْهَجٌ في التفكيرِ، ونظامٌ معرفيٌّ شاملٌ يُشَكِّلُ المقابلَ الأَصيل لنظامَي البرهانِ والعِرْفانِ في بنيةِ الثقافةِ العربيةِ الإسلاميةِ، بل ونظريةً مستقلةً في المعرفةِ يمكنُ تَلْخيصُ مستوياتِها في الأُطرِ التاليةِ[1]:

- مستوى المنطقِ الداخلي الذي يحكمُها حيث تأسَّسَتْ على مفهومِ «البيانِ» بوَصْفِهِ يعني في آنٍ واحدٍ «التبيُّنَ» و «التبيين» أَي: : الفَهْمَ والإفْهام.

- مستوى المحتوى المعرفي: بمعنى أَنَّ المادَةَ المعرفيةَ التي اعتمدها الناقد، أَي: التي فكَّر فيها وبوساطتها تَنْتمي كلُّها إِلى عالمِ «البيان[2]»: القرآن والنحو والفقه، والشعر والنثرِ، فالأمثلةُ

= انظر: «النحو والشعر: قراءة في دلائل الإعجاز»، د. مصطفى ناصف، مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣)، ١٩٨١، ص: ٣٦.

(١) بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط: ٣، ١٩٩٠، ص: ٣٧ - ٣٨.

(٢) وهذا «البيانُ» الذي تشكَّل بِفِعْلِهِ جَوْهرُ الفكر العربيِّ الإسلاميِّ وثقافتُه يوشكُ أَن يكونَ شيئاً مثيراً للسخرية في الثقافةِ العربية المعاصرة، يقول أدونيس واصفاً شعر شوقي بعد نقدٍ ساخر قاس: «إِنَّ الشعر العربيَّ لا يكونُ شعراً إِلاّ بمقْدارِ اقترابِه من النظام البيّاني في حَيَوِيَّةِ انبجاسه الأَول، أَي: لغة الوحي، وإِنَّ الأَشياء لا تكتسبُ وجودَها المليءَ الإنساني إِلاّ بَقْدرِ ما تُحوِّلها اللغة إِلى بيانٍ. انظر:
«شوقي شاعر البيان الأَول»، أَدونيس، مجلة فصول المجلد (٣) =

جميعُها عربيةٌ إسلاميةٌ، فهو تفكيرٌ داخَل التراثِ العربيِّ الخالصِ، لا خارجَه ولا على هامشِه.

- مستوى المضمون العقائدي: وهو مُتَجَلٍّ في كَوْنِ السلطةِ الأساسيةِ المُوجِّهةِ للكتابةِ هي العقيدةَ الإسلاميةَ ووسائلَ ضَبْطِها وشَرْحِها، بحيث يحتلُّ «الخَبَرُ» مركزاً رئيسياً وأَوَّليّاً يُوازنُ مركز «النظرِ» إنْ لم يكن أقوى منه.

- المستوى الأبستمولوجي (نظرية المعرفة): وهو مُتَجَلٍّ في جَعْلِ «البيان» خاصِّيَّةً مُمَيِّزةً للإنسان، وجعلِ العَقْلِ المؤسِّس لهذا «البيان» قسمين: موهوب، ومكْتَسَب. فالموهوبُ غريزيٌّ لا يؤدِّي وظيفتَه ولا يكتمُل وجودُهُ إلاّ بما يكتسبُه الإنسانُ من معارف، إمَّا بواسطةِ الخبر، وإمَّا بواسطةِ النظرِ، والنَّظَرُ ليس نَظَرَ العَقْلِ في مبادئه، بل نظرِ العَقْل في الدليلِ، والدليلُ يقع خارجَ العَقْلِ وليس داخلَه، إنَّه أَشياءُ العالم بَوْصفِها أَماراتٍ، أو علاماتٍ شاهدةً على مدلولاتٍ غائبة.

أَمَّا الشعر الجاهليُّ، فهو النموذجُ البيانيُّ الذي تأسسَّ عليه الخطابُ القرآنيُّ، الأمر الذي مَنَحَهُ تفرُّداً وإرْباءً على سائرِ تجلِّياتِ الشعرِ العربيِّ، لا خُضوعاً لمقولةٍ عقائدية، ولا انحيازاً لمرحلةٍ تاريخيةٍ، بل إدراكًا عميقاً لاستيلاءِ هؤلاء المبدعين على أَسرارِ اللغةِ والإبانةِ عن مكنوناتِ أَنفسِهم بأَقْصى ما أُودِعَ في

= العدد (١) ١٩٨٢، ص: ٢١-٢٢.

اللغةِ من طاقاتٍ جماليةٍ وتعبيريةٍ[1]. وهو ما يُعَبَّرُ عنه في النقد الرومانتيكي بشعر عُصورِ المِخَيلةِ النشيطة، إذْ تُسَيْطرُ فكرةُ «أَنَّ شِعْرَ العصورِ غيرِ المُتَمدِّنةِ، . . . هو أَكْثَرُ الأَشعارِ طبيعيةً، وأَكثرُها إنسانيةً بشكلٍ مباشرٍ، وأَكثرها قوَّةً عاطفيةً - فهو عاطفيٌّ وسامٍ -ولذلك فهو أَفْضَلُ الشعر. . .وكان دِيَدْرو يقول: إِنَّه كلَّما أَوْغَلَ الناسُ في المَدَنِيَّةِ والصَّقْلِ، قَلَّت الروح الشعريةُ في عاداتِهم[2]». ولقد أَبْدَعَ الرافعيُّ في وَصْفِ العلاقةِ بين الجاهلين ولغتِهم حين وَصَفَ سياسةَ القرآنِ العظيم في مخاطبتهم بأَنَّه رأى قوماً «أَلسنتهُم تقودُ أَرواحَهم، فقادهم من أَلسنتِهم، وبذلك نزل منزلةَ الفِطْرَةِ الغالبةِ التي تَسْتَبِدُّ بالتكوين العَقْليِّ في كُلِّ أُمَّة[3]. . وأَرْبى عليه شاكرٌ حين وَقَفَ على قَوْلِ الجاهليِّ:

---

(١) سَبَقَ في الفصل الأول عند الحديث عن المرصفي ذِكْرُ وصفِ شاكرٍ للعلاقة بين الجاهليين ولغتِهم حين قال: «إِنَّ مَزِيَّةَ هؤلاء الأَعراب البُداةِ على سائرِ مَنْ نطق بالعربيةِ هي هذه الجرأةُ العجيبةُ التي تَنْقَضُّ على اللغةِ فتَنفضها نَفْضاً، وتختار من أَلفاظها كلمةً تضعها حيث شاءت، فلا تراها تقلقُ في مكانها أَو تضطرب، وهم بذلك يختصرون المعاني في كلمةٍ واحدةٍ يخبِّؤون فيها أَحلامَهم وخيالَهم وأَحاسيسَهم وأَسرارَ قلوبهم».

(٢) النقد الأدبي - تاريخ موجز، ٣:٧٥٨.

(٣) تاريخ آداب العرب، ٢:٨٣. وقد صيغَتْ هذه العلاقةُ صياغةً فنيةً بارعةً عند محمود درويش الذي جعلها من بابةِ العبادة في قصيدته «قافية من أَجل المعلَّقات» حيث يقول:

هـذه لُغتـي ومعجـزتـي. عصـا سحـري
حدائقُ بابلي ومَسَلَّتي، وهُوِيَّتي الأولى =

فإنْ أَهْلِكْ، فقد أَبْقَيْتُ بعدي قـوافـيَ تُعْجـبُ المُتَمَثِّلينـا
لذيذاتِ المقاطعِ، مُحْكَماتٍ لو أنَّ الشعرَ يُلْبَسُ لارتَدينا

يقول شاكر: «ما أَرْوَعَه!! وهذه الأبياتُ القلائل- وكان ذَكَرَ بَعْضَ الشعر قبل هذين البيتين- ترفع لأعيننا صورةً حيَّةً للشعر في الجاهلية، كان الشعرُ زادَ كلِّ ركْبٍ يقطعُ البيدَ من منزلٍ إلى منزل... ينقلونه معهم من مَنْهَلٍ إلى مَنْهَلٍ،... كان الشعرُ يومئذٍ سَمَرَ السامرين واللاهين تحت أَشلاءِ الليل يتمثلونه في أَنديتهم مع الفراغ المُتطاولِ في أَيّامهم ولياليهم، يتأمَّله المُقيمُ والساري ويستعيده ويُكرِّرهُ حتى يزدادَ استنارةً ولألاءً، كان مع كلِّ قلْب وعلى كل لسان، على اختلاف طبقاتِ الناس، ...، كانوا يستقبلونه استقبالَ الحَفاوةِ والشَّغَفِ واللذةِ والبَهاءِ والخُيَلاءِ، يتذوَّقونه تذوُّقاً مستمرّاً بشِفاهٍ عواملَ في المَحافلِ الجامعة، وفي الوحدةِ المتمطيةِ بهم مع آناءِ الليل وأطرافِ النهار، كان تذوُّقُ الشعرِ هو عَمَلَ النَفس العربيةِ الجاهليةِ لا تأخذها عنه فترةٌ ولا مَلَلٌ، بل تهتزُّ وتَنْشَط وتبهج... وتجدُ فيه

= ومعدنَيَ الصقيلُ
ومُقَدَّسُ العربيِّ في الصحراء
يعبدُ ما يسيلُ
من القوافي كالنجوم على عباءته
ويعبدُ ما يقولُ

انظر:
لماذا تركت الحصان وحيداً، محمود درويش، رياض الريِّس للكتب والنشر، لندن - بيروت، ط:١، ١٩٩٥، ص:١١٨.

لذَّةَ الحياةِ... فهي عليه وعلى ما تَجدُ له من الأَرْيَحيَّة اَشدُّ حِرْصاً من حرْصِها على كلِّ نَفيس وغالٍ. هكذا كانوا، حتى جاءَ الإسلامُ ونزل القرآن[1]» وإذَنْ، فالقضية مرتبطةٌ بقوَّةٍ بمبدأ التفردِ في الطاقة الشعريةِ، واستبداد الروح الشعرية بالنَّفْس، وهو ما يحتاجه الفنانُ المبدعُ في كلِّ عَصْرٍ في تجربة الإبداع الأدبيِّ، يقول ياكبسون: «إنَّ محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغيَّرُ مع الزمن، إلاَّ أَنَّ الوظيفة الشعرية أَي الشاعرية هي... عنصر فريدٌ، عنصرٌ لا يمكنُ اختزاله بشكلٍ ميكانيكي إلى عناصر أخرى[2]»، ولقد تنبَّه مُطاع صفدي إلى ما يمكنُ أَن ينشأَ من فَهْمٍ خاطىء عن معنى السموِّ الأدبي للشعر الجاهليّ، فبين أَنَّ: «الشعر الجاهليَّ قام كأَعلى صورةٍ فنيةٍ عن تطابقِ التعبير مع واقع التجربة الإنسانية في عصره... وأَنَّ السبيل إلى استعادة التجربة الجاهليةِ هي... أَن يتحوَّلَ عصرنا الحاضرُ إلى الكشفِ عن مقوّماته في أَرضه ومجتمعه، ليبعث شعراً قادراً على بلوغ ذروةٍ في التعبيرِ والأَصالة تناظر ذروةَ الشعر الجاهلي وإن اختلف المضمون، واختلف النطق به وبأَساليب معاناته وترجمتها إلى ما ينْسجم معها في فنون الحضارةِ المعاصرةِ[3]» فلا خصوصيةَ لعصرٍ أَو لأَحدٍ إلاّ بمقدارِ

---

(١) «الشعر الجاهلي»، مجلة العرب، ج٧+٨، السنة (١٠)، ١٩٧٥، ص: ٥١٤-٥١٥.

(٢) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط: ١، ١٩٨٨، ص: ١٩.

(٣) «قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأَصالة والممكن» مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠)، ١٩٨١، ص: ٢٠.

وفائه لمعنى الفَنِّ، بحيث تُوفي اللغةُ الجميلةُ على الغايةِ في آستيعابِ قَلقِ الروحِ ونَبضِ الفِكْرِ، وإذن «فالشعرُ الجاهلي الذي مارس عليه عربُ الجاهليةِ تذوُّقهم قروناً طويلةً تكمنُ فيه وفي بَيانه هذه الصفاتُ المُرْبِيَةُ على ما في سائرِ الألسنةِ من الصفات إرْباءً حقيقياً بالتأمُّلِ والتَّبَيُّنِ[1]»، وعليه فقد تمَّ تحديدُ «البيان» معياراً يمكنُ من خلالِ فَهْمِ قِيَمِه الجماليةِ، وما ينطوي عليه من مغزى روحيٍّ وإنسانيٍّ تَفْسيرُ الشعرِ ونَقْدُه، وتمَّ تحديدُ النماذجِ البيانيةِ الرفيعةِ في الثقافةِ العربية: القرآنُ الكريم، فالشِّعْرُ الجاهليُّ، من حَيْثُ بلوغُهما الغايةَ في تشكيلِ اللغةِ تَشْكيلاً معجزاً في الخطابِ الإلهيِّ، وباهراً يتأسَّسُ عليه التحدِّي في الشعرِ الجاهليِّ، مع الوفاءِ المُذْهلِ بالمعنى في كلا النموذجَيْن، من غير غَفْلةٍ عن التأكيد على الفارقِ في القياسِ[2].

---

(١) «الشعر الجاهلي» مجلة العرب، ج٩+١٠، السنة (١٠)، ١٩٧٥، ص: ٥٣٢.

(٢) ذهب الإمام الجرجاني في «الرسالة الشافية» ص: ٦٠٤-٦٠٥، إلى تطبيقِ معنى الإعجازِ على الكلامِ الإنساني، وذهب إلى أَنَّ هناك فصولاً من الكلام لن يُستطاعَ في معانيها مثلها، ومنه قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه: «قيمةُ كلِّ آمرىءٍ ما يُحْسِنُه»، ومن أَخصِّ شيءٍ بأَنْ يُطلبَ ذلك فيه الكُتُبُ المبتدأةُ الموضوعةُ في العلوم المستخرجة، فإنا نجد أَربابها قد سبقوا في فصولٍ منها إلى ضروب من اللفظ والنظم أَعيا مَنْ بَعْدَهم أَن يطلبوا مِثْلَهُ، أَو يجيئوا بشبيهٍ له، فجعلوا لا يزيدون على أَن يحفظوا تلك الفَصولَ على وجوهِها، ويُؤدُّوا أَلفاظهم فيها على نظامِها كما هو، ثم ذكر قَوْل سيبويه في حدِّ الفِعْلِ: «وأَمَّا الفِعْلُ فأَمثِلةٌ أُخِذَتْ من لفْظِ أَحداثِ الأَسماءِ، =

ويحسنُ الإشارةُ في هذا الموطنِ إلى أَنَّ تصوُّرَ شاكرٍ للسموِّ الأَدبيِّ للنصِّ القرآني والشعرِ الجاهليِّ غَيْرُ مُفْضٍ إلى ما أَفضى إليه تصورُ بَعْضِ النقادِ القدماءِ كابْنِ طباطبا والآمديِّ من وجوبِ الاحتكامِ إلى طرائقِ السابقين في الإبداعِ الأَدبيِّ[1] ، وإنمَّا أَراد شاكرٌ هذه الروحَ البيانيةَ المُبْدِعَةَ في إدراكِ النسبةِ الدقيقةِ بين الألفاظِ والمعاني والتي تجلَّت في هذين النَّسَقَيْن على نَحْوٍ عزَّ نظيرُهُ في التاريخ الأدبي للثقافةِ العربية، ويبدو أَنَّ شاكراً كان على ذُكْرٍ دائم من قول أُستاذه الرافعيِّ: «ونَقْلُ حقائقِ الدنيا نَقْلاً صحيحاً إلى الكتابةِ أَو الشعر هو انتزاعُها من الحياةِ في أُسلوبٍ، وإظهارُها للحياةِ في أُسلوبٍ آخَرَ يكونُ أَوْفى وأَدقَّ وأَجْمَلَ لوَضْعِه كلَّ شيءٍ في خاصِّ معناه، . . . ، وتلك هي الصناعةُ الفنيَّةُ الكاملةُ، تَسْتَدْرِكُ النقصَ فَتُتمِّه، وتتناولُ السرَّ فتُعْلِنَه، . . . ، وتكشفُ الجمالَ فتُظْهِره، وترَفعُ الحياةَ درجةً في المعنى[2]».

لم يكن بين يدي شاكرٍ مَنْهَجٌ لدراسةِ الشعر القديم ونَقْدِه، وكلُّ الذي في جُعْبَتِه إحساسٌ ذكيٌّ بطبيعةِ النقدِ العربي القديم وإمكاناته الحقيقيَّةِ في دراسةِ الشعرِ، وإدراكٌ واعٍ لاختلافِ مفهومِ «النقد» بين القُدماءِ والمحدثين من العرب، «فمعنى النَّقْدِ

= وبُنِيَتْ لِما مضى، وما يكونُ ولم يَقَعْ، وما هو كائنٌ لم يَقَعْ». وانظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٤٢٦.

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٧٠.

(٢) وحي القلم ١: ١٥.

والإبداع[1].

وإزاءَ هذه الطائفة من النقادِ، تُوجَدُ طائفة: «شُرَّاح الشعر» وقد لخَّص شاكرٌ عطاءَ هذه الطائفة وإمكاناتِها في تفسير الشعرِ وشَرْحِه، فبيَّن أَنَّ «مراجَعَةَ أَكثر شروح الشعرِ، تدلُّنا على أَنَّ هؤلاءِ الشرَّاحَ كان أَكثرهم أَقْرَبَ إِلى أَصحابِ اللغةِ وأَهل النحوِ، أَوْ إِلى العلماءِ بالأَدبِ عامَّةً. وجمهرةُ شروحِهم مبنيةٌ على تَفْسيرِ أَلفاظِ اللغةِ، وعلى بَعْضِ ما يَتَّصِلُ بالنحوِ عند حاجتِهم إِلى البيانِ عن تركيبِ الأَبياتِ التي يشرحونَها، وعلى أَخبارِ الشعراءِ والقبائل وعلى ذِكْرِ الحوادثِ التي ربَّما دلَّ عليها الشعر أَو أَشارَ إِليها، وجميع ذلك لا غنى عنه في فَهْمِ الشعرِ، وفيه من الفوائدِ ما لو أَخطَأناهُ لَعَسُرَ فَهْمُ بَعْض الأَبياتِ عسراً شديداً[2]». ثم بَيَّن شاكرٌ وُجوهَ القصورِ في مَنْهَج هذه الطائفة، وأَنَّ رجالاتِها صرفوا أَكبر جُهدهم في النظرِ إِلى لغةِ الأَبيات وهي تفاريقُ غير مجتمعة، وأَنَّهم لم يُبالوا شيئاً بالنظرِ في جملة القصيدة، وما ينتظمها أَوْ يتخلَّلها من مرامي الشاعرِ في شعرِه، وأَيضاً فإِنَّهم حين فَسَّروا الشِّعْرَ وَقَعَ في شُروحِهم لبعضِ أَلفاظِ الأَبيْاتِ تفسيرُ لغةٍ يَقَعُ دون غَرَضِ الشاعرِ أَحياناً، أَو يزيدُ عليه أَحياناً أُخرى، ويقع فيهاأَحياناً ما هو خَطأٌ مَحْضٌ في معنى الشِّعْرِ، وإِنْ كان صحيحاً في معنى

---

(١) وهو ما يُعَبِّرُ عنه الغَرْبيون بقولهم: «إِنَّ الأَقزامَ المُحْدثين من الرجالِ إِذا وقفوا على أَكتافِ العمالقةِ القدماءِ، فقد يبلغون إِلى أَعلى ما بلغه أُولئك». النقد الأدبي - تاريخ موجز ٣: ٧٥٣.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٦-١٣٧.

اللغة وفي معنى شِعْرٍ غيره أكثر تداولاً وشُهْرَةً[1]».

وقد أَجْمَلَ إحسان عباس طبيعةَ جُهْدِ شُرَّاح الشِّعْرِ بوقفةٍ متأنّيةٍ عند ٱبن جِنّي الذي اضطلع بشرح ديوان المتنبي في ما يُنيفُ على ألف ورقة هي كتابُ «الفِسْرِ»، ثم عمد إلى ٱستخراج أبياتِ المعاني منه في كتاب «الواضح في مشكلات شعر المتنبي»، وٱبن جِنّي أَحدُ جبالِ العِلْم في القُدماءِ، «واستطاع - كما يقول إحسان عباس - أَن يُحقِّقَ كَثيراً ممَّا رسمه لنفسه في هذا الشَّرْح، فَجَلا غوامِضَ المعاني، ووجَّه النواحي اللغوية والنحوية التي أُخِذَتْ على المتنبي، وزوَّد شرحَهُ بشواهد كثيرةٍ ليدلَّ على الشَّبه بين طريقةِ المتنبي وطريقة الأَقدمين في الشعر... إلاّ أنَّه على الرغم من الاجتهادات الطيبة التي توصَّل إليها أَحياناً فإنَّه على وَجْه العمومِ لم يكن ناقداً[2]» وهذا قريبٌ من قَوْلِ المستشرق الألماني (يوهانَ فك): «إنَّ ملكة ٱبن جني كانت ذات وجهة واحدة، هي ميدانُ علم اللغة، ولذلك كان يرى عمله ينحصر في توضيح العبارات التي يستعملها الشاعر وبيان صيغِها وعملها النحوي[3]» ولذلك لم يكن ٱبن جني قادراً على تقريب هذا الشعرِ «لإغفاله تَقدُّمَ الأَفكارِ والابتكار فيها والبناء الداخلي للشعر[4]» وقد وَهِلَ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٧.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢٨٠-٢٨٣.

(٣) العربية، يوهان فك، ترجمة د. رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠، ص: ١٨٥.

(٤) المرجع نفسه ص: ١٨٦.

بَعْضُ المُحْدَثين عمَّا تفطَّنَ له شاكرٌ وغيرُهُ من أَوجُه القصورِ في طبيعة عمل الشراحِ القُدَماءِ، فبالغ في الاعتدادِ بهذه الشروحِ، وذهب إلى أَنَّ الشرَّاحَ القُدماء لم يكن كلامُهم مجرَّداً من «المَعالِم التي تُبْرِزُ الزوايا الإبداعية النوعية في الشعرِ[1]» وعليه فإنَّ هذه المصنفات تُمثِّل مرحلة من أَطوارِ الاهتمام النقديِّ عند العرب.

وقد سبقت الإشارةُ إلى الأَثرِ العظيم الذي خَلَّفه ابْنُ سلاَّم الجُمَحيُّ في التفكير النقديِّ لشاكرٍ: فهو الناقدُ الذي «استطاع أَنْ يَضَعَ قواعدَ النَّقْدِ الفيلولوجيِّ السليم للشعرِ الجاهليِّ[2]». ولكنَّ ناقداً آخَرَ كان أَعظمَ أَثراً في تفكيرِ شاكر هو عبدالقاهر الجُرجانيُّ، وهو الناقدُ الذي «أَسهم في معالجةِ كثيرٍ من النظريات بمعدَّاتٍ جديدةٍ من الفحصِ الدقيقِ والتغلغُلِ النافذِ إلى بواطنِ الأُمورِ[3]» وأَبْدَعَ في إيجادِ علاقة دقيقةٍ بين الفَنِّ والنَّحْوِ، وأَدرك أَنَّ هُناك حاجةً ماسَّةً إلى إقامةِ تفكيرٍ ناضجٍ نستطيعُ بوساطتهِ مُواجهةَ الشعرِ «وأَنَّ النقد العربيَّ محتاجٌ إلى فلسفةٍ لغويةٍ نابعةٍ من الشعر [التعبير الأدبي]، وأدرك أَنَّ السبيلَ إلى ذلك هو إعادةُ النظرِ في التراثِ النحويِّ، ومحاولةُ التمييزِ بين مستويات اللغة المختلفة، وإقامة فاصل بين ارتباطات الكلمات التي تبدو محاكاةً

---

(١) علم الدلالة العربي، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط:١، ١٩٨٥، ص:١٩٨.

(٢) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي:٨.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب:٤١٩.

وتقليداً للعُرْفِ، وارتباطات الكلمات التي تبدو بلاغةً أَو شعراً[1]» فاهتدى إِلى صياغة مفهوم «النظم» الذي يُعنى بالخصائصِ الأَدبيةِ أَو الفنية للكلامِ ويُقيم التمايزَ بين أَنْماطِه على هذا الأساسِ عوضاً من معايير الصحة النحوية أو اللغوية، ومعلومٌ «أَنْ ليس «النَّظْمُ» إِلاّ أَنْ تَضَعَ كلامَكَ الوَضْعَ الذي يقتضيه «علمُ النحو»، وتعملَ على قوانينه وأُصوله، وتعرفَ مناهَجه التي نُهِجَتْ فلا تَزيغَ عنْها، وتحفَظ الرسومَ التي رُسِمَتْ لك، فلا تُخلَّ بشيءٍ منها[2]». ولكنَّ ههَنا أَمْراً في غايةِ الأَهمية هو أَنَّ علاقة النحوِ بالشعر أو القول الأَدبي، مختلفةٌ قَطْعاً عن علاقِته بغير ذلك من السياقات، «فالنحو هنا ليس نشاطاً إِعرابياً فحسبُ، ولكنَّه مدخلٌ مُهمٌ للخبرةِ بلغة الشعراءِ. وهذه مسألةٌ جديرةٌ بالاهتمام: كيف يكونُ النحوُ جُزْءاً أساسيّاً من فِقْهِ الشعر أو دراسة الأدب؟ فقليلون هم الذين يلتفتون إِلى تأثيرِ الاحتمالاتِ النحويةِ في بنية المعنى... فإِنَّ التأَمُّلَ بالاحتمالات النحويةِ يمكنُ أَن يَفْتَحَ البابَ أَمامَ خِبْرَةٍ أَقْوى بالشعر[3]».

---

(١) «النحو والشعر: قراءة في دلائل الاعجاز» مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ٣٥.

(٢) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلَّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: ٢٢، ١٩٨٩، ص: ٨١.

(٣) «النحو والشعر: قراءة في دلائل الإعجاز» مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ٣٥.

وأَيْضاً، فإنَّ في عملِ الجرجاني ميزةً متفرِّدةً في قدرتِهِ على تحليل النماذجِ الأَدبية من الزاوية الجمالية[1]، ممَّا يدلُّ على ذَوْق نَقْديٍّ أَصيلٍ، وإنَّ المتأمِّلَ في كتابَيْه «دلائل الإعجاز» و «أَسرار البلاغة» لمُشْرِفٌ على ناقدٍ يهتزُّ للجمالِ ويتفطَّنُ لمواطنِ الفَنِّ والبَراعةِ في الأَدب، ويرتادُ آفاقاً جديدةً فريدةً لم يكن للنقدِ والبلاغةِ العربيةِ عَهْدٌ بها[2]، من حيثُ قدرتُه على وَضْع أساسٍ عقليٍّ يقومُ على افتراضٍ أَساسيٍّ خلاصتُه «ضرورةُ التمييز بين مستوياتِ اللغةِ، وأَنَّ النشاطَ النحويَّ في الشعرِ ليس ضَرْباً من المتابعةِ الجَوْفاءِ، ولا هو نظامٌ أعمى خالٍ من الدلالاتِ، ولا هو ضرورةٌ اقتضَتْها العادةُ اللغويةُ بل هو نَشاطٌ خَلاّقٌ مرتبطٌ بالمعنى الأَدبيِّ للغةِ، وأَنَّه من خلالِ نظامِ النحوِ تتجلَّى وجوهٌ من فَهْمِ الشعرِ وتَفْسيرِه لا يمكنُ الوصولُ إِلَيها بإغفالِ هذه السبيل[3].

---

(١) تاريخ النقد الأَدبي عند العرب: ٤٢٩.

(٢) كان الأستاذ العقاد يقول: «إنَّ أُفُقَ «دلائل الإعجاز» فريدٌ في بابه، لم يَسْبِقْهُ إليه أَحدٌ» نقلاً عن «النحو والشعر»: قراءة في دلائل الإعجاز» مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٣٧. وربما كان النقد الألسنيُّ من أَكثر الاتجاهات النقدية المعاصرة عنايةً بالنشاط النحوي في الشعر، يقول ياكبسون في «قضايا الشعرية»: ٧٣: إنَّ المفاهيم النحوية... تتوفَّر لها في الشعرِ إمكاناتٌ للتطبيق واسعةٌ جدّاً» ونقل عن بودلير ص: ٨٠ قوله «إنَّ النَّحْوَ، النَّحْوَ الفاحِلَ نَفْسَهُ يُصْبِحُ شيئاً شبيهاً بسحرٍ إيحائي» ويرى ياكبسون أَنَّ «النسيج النحويَّ للشعرِ يُقَدِّمُ عدداً من الملامح البارزة الشديدة الخصوصية التي تَسِمُ أَدباً قوميّاً معطى، ومرحلةً محدَّدةً وجنساً أدبياً خاصاً وشاعراً مفرداً، ... وأكثر من ذلك أَثراً مُفْرَداً» =

هذه هي الذخيرةُ النقديةُ التي كانت بين يدي شاكرٍ، وليس في الاقتصارِ على هذين الناقِدَيْن آبنِ سلاَّم وعبدالقاهر إهدارٌ لقيمة الجهودِ النقديةِ الأُخرى التي اطلع عليها، بل الأمرُ مُتَعَلِّقٌ بإفصاحِ شاكرٍ عن الإفادةِ الجليلة التي أفادَها منهما، وهو ممَّا سبقت الإشارةُ إليه.

ثَمةَ نصٌ لشاكرٍ يمكنُ آتِّخاذُه مَدْخَلاً لضَبْطِ أُصولِ نظرِه في الشعرِ يقولُ فيه: «إنَّ مدارسةَ قصيدةٍ من القصائد (وقديمُ الشعرِ وحديثُه في ذلك سواءٌ) تحتاجُ أَوَّلَ كُلِّ شيءٍ إلى تمثُّلِ القَصيدةِ جُمْلةً، وَتَمَثُّلِ أَجزائِها تَفْصيلاً، تمثُّلاً صحيحاً أَو مُقارباً، بدلالةِ جمهورِ أَلفاظِها على بنائِها ومعناها، ثم تحتاجُ إلى تحديدِ معاني الألفاظِ في موقِعها من الكلام، ثم إلى ضَبْطِ الدلالاتِ التي تدلُّ عليها الأَلفاظُ والتراكيبُ جميعاً ثم إلى تخليصِ أَلفاظِها وتراكيبها من شوائبِ الخَطأ الذي يتورَّطُ فيه الشُّرَّاحُ والنقاد، ثم إلى إزالةِ الإبهام الذي مردُّه إلى التهاون في تمييز فروق المعاني المشتركة

= قضايا الشعرية: ٧٣. ونقل جان كوهن عن ياكبسون قوله: «نادراً ما تعرَّف النقادُ على المنابعِ الشعريةِ المُسْتَسِرَّةِ في البِنْيةِ الصرفية والتركيبية للّغةِ، أو باختصار على شعر النحو ومنتوجه الأدبيّ». انظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، بلا تاريخ، ص: ١٧٥.
غير أنَّ المبالغةَ في إضفاءِ الأهمية البالغة على النشاطِ النحويِّ في الفَنِّ قد أَثارت اعتراضَ بعضِ النقاد الذين تخوَّفوا من اختزال بِنْيَةِ الأَثرِ الأَدبيِّ إلى تقدير مُفْرِطٍ للنشاط النحويِّ، وإسنادِ القوَّة الإيحائيةِ للفَنِّ إلى هذا النشاط. انظر: مفاهيم نقدية: ٤٤٣.

في القديم - كما يقول شاكر - مُفارِقٌ لمعناه عندنا في زماننا، ولم يكن له اسمٌ يستقلُّ به وَيْنفَردُ حتى يكونَ فَنّاً من الأدبِ قائماً برأسه، له رجالٌ يتولَّوْنَهُ ويُمَهِّدون سُبُلَه. وأكثرُ الذين استوَتْ لهم القدرةُ على «النقدِ» من القُدماءِ، تحوَّلوا عن تأصيلِ النَّقْدِ واستيفاءِ قواعده... إلى تأصيل علم البلاغة والبيان، وبناءِ قواعدها أَو إلى نقد التفاريقِ والتفاصيلِ في الشعر، دون نَقْدِ جُملةِ القصيد، والإبانةِ عن معانيه، وتجلية أَسرارِ جماله، ولو قُدِّرَ لتُراثِ العربيةِ أَن يسيرَ في طريقه إلينا مُتكاملاً، يُمِدُّ أَوَّلُه آخِرَهُ، لانتهى زمانُنا إلى ظهورِ جيلٍ من شُرَّاحِ الشعر ونُقَّادِه، قد توفَّرت لهم إحاطةُ الماضين وإبداعُ المحدَثين[1]»، فكان هذا الوعيُ التاريخيُّ ذا أَثَرٍ بالغٍ في إدراك شاكرٍ/الناقدِ لموقعه من موروث أُمَّتِه النقديِّ[2]، لأَنَّ هذا الإدراكَ وما يقتضيه من استيعابٍ دقيقٍ لإنجازات الأسلافِ هو أَحدُ دَعاماتِ الفكْرِ التاريخيّ القائمِ على مبدأ التقدُّم المُفْضي بالضرورة إلى الاجتهادِ والتجديدِ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٧-١٣٨.

(٢) وقد نبَّه على ضرورة هذا الإدراك د. إحسان عباس في مقدمة: إليوت الشاعر الناقد: ١٩، وشَبيهٌ بهذا القَوْلِ الأفكارُ التي يمكن استخلاصها من «العالمَ، النصّ، الناقد» لإدوارد سعيد، حيث يتوجَّب على الناقدِ أَن يكونَ واعياً بظروفه التاريخية، مختاراً أَدوات بحثٍ مناسبة لما يتصدَّى له». انظر: «ادوارد سعيد، العالم، النص، الناقد»، عرض فريال جَبُّوري غزول، مجلة فصول، المجلد (٤) العدد (١) ١٩٨٣، ص: ١٩٣.

بين الشعراء، وإلى الغفلة عن حِذْقِ الشعراءِ في ٱستخدامِ الإسباغِ والتعريةِ والتشعيثِ في الألفاظِ والتراكيبِ[1]».

يشكِّلُ تمثُّلُ النصِّ الذي هو ردُّ الشعرِ إلى مَنْبَعِهِ من أَنفُسِ الشعراءِ[2] أساسَ الممارسة النقديةِ، «لأنَّ إلغاءَ الحالة التي يكون عليها الشاعرُ وإغفالَها يجعل الشعر ميتاً لا حَراكَ به[3]» وكلُّ متذوّقٍ يُفْلحُ في إنجازِ هذه المَهَمَّةِ يستطيع أَنْ يُبينَ بَعْضَ الإبانةِ عن معنى الفَنِّ، ولا يزالُ الفَنُّ عصيّاً على القارىءِ حتى يمتلكَ القدرة على تمثُّلِ النصِّ، فإذا كانت القصيدةُ قديمةً «فبأَنْ نُلْبِسَ أَنفُسَنا قَدْرَ الإمكانِ لَبوسَ قُرَّائِها الأَصليين من معاصري الشاعرِ، وممَّن تشكِّلُ استجابتُهم المثاليةُ في الواقعِ للقصيدةِ معناها، الأمر الذي يؤدّي إلى أَن نَجدَ البيئةَ واللحظةَ مجدولَيْن جَدْلاً جديداً عنيفاً[4]»، ولكنَّ تمثُّلَ الشعرِ أَمرٌ شاقٌ في حديثِ الشعر وقديمه «لأَنَّ الشعر كلَّه يعتمدُ على الألفاظِ، وعلى تركيبِ الألفاظِ وتصريفها، وعلى بناءِ الجُمَلِ ومنازلها من

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٠٣.

(٢) المصدر نفسه, ص: ٢٢٣.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف، ص: ٢٢٣.

(٤) النقد الأدبي - تاريخ موجز، ٣: ٧٨٢. ونقل ديڤيد ديتشس: ٤٦٣ عن ف. ر. ليفز قوله: «إنَّ أَوَّل ما يعنيه-يعني الناقد- أن يتملَّك القصيدةَ وَلْنَقُلْ: يدخل في وجودها المحسوس، وهمُّه الدائمُ أَن لا يفقدَ تمام تملُّكه بل أَن يزيد فيه، فإذا أَصدر أَحكاماً عن القيمةِ، وأَحكاماً عن الأَهمية صراحةً أَو إضماراً فإنَّما يقوم بذلك بداعي التملّك وبكمال الإستجابة».

السِّياقِ، وعلى الأَواصرِ الخفيَّةِ بين الظاهرِ والباطن[1]». وليس المقصود بالألفاظِ في هذا النصِّ مُجَرَّدَ وجودِها في كُتبِ اللغة، بل المقصود اَلفاظ الشِّعْرِ، وما يُجْريه عليها الشعراءُ من الأَساليبِ الفنية التي تكادُ «تنقُلُ اللَّفْظَ من مستقرِّه في اللغةِ وفي كُتبها إلى مدارجَ تسيلُ باللَّفظِ إلى غايةٍ غيرِ غايةِ المتكلِّم المُبين عن نَفْسِه لسامعه[2]».

أَمَّا تمثُّلُ الشِّعْرِ الجاهليِّ، فإنَّ أَمْرَهُ غير مقصورٍ على مجرَّدِ المعرفةِ بالألفاظ ومعانيها في المعاجم، بل لا بُدَّ من معرفةِ معناها بعد سَلْكِها في أَساليبَ فنية هي «الشعر»، ومعرفةِ «أسلوب كُلِّ شاعرٍ في احتياله على الإبانة الموجزةِ عن غوامض ما في نَفْسِه، وعلى الوشائج التي تتخلَّلُ الألفاظَ مركَّبةً في جملتِها عن قَصْدٍ وعَمْدٍ وإرادةٍ، ثم إلى ضُروبٍ من المعرفةِ بأَحوالِ العرب في جاهليتها، وما كانت تأخذُ وما كانت تَدَعُ من المعاني... وبجمهرة الأَساليب المختلفةِ التي يسلكُها الشعراءُ في بناءِ القصيدة لَبِنةً لبِنةً، حتى تستويَ بناءً قائماً مُنَضَّداً[3]».

وقد يحسن القول هنا: إنَّ مُجَرَّدَ وجودِ اللَّفْظِ في اللغةِ اَو في كُتُبِها لا يكون كافياً في فَهْمِ دلالة اللغةِ الشعرية، ومُقْتضى ذلك أنَّ «الناظرَ في الشعرِ الجاهليِّ مُفْتَقِرٌ، بعد مراجعةِ كُتُبِ اللغة والتدقيقِ في فَهْمِ أُصولِ الألفاظِ، إلى شيءٍ زائدٍ على نَصِّ كُتُبِ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٤.

اللغة، وإذا وَقَفَ المَرْءُ عند منطوقِ النصِّ وَحْدَهُ، بَقِيَ الشعرُ الذي يَنْظُرُ فيه مطموساً في موضعٍ، متفكّكاً في موضعٍ آخر، مبتوراً في موضعٍ ثالث، فعندئذٍ يتمرَّدُ الشعرُ، ويذهب جامحاً ولا يَنْقاد[1]».

والزيادةُ على نَصِّ اللغةِ تكادُ تكونُ أَمراً متعذِّراً بالنسبة للمتأخِّرين، وربَّما كان الاجتهادُ في الفِقْهِ والتشريعِ وغير ذلك من العلوم أَدنى تناولاً من الاجتهادِ في اللغة، فقديماً قال الإمامُ الشافعيُّ: «ولسانُ العَرَبِ أَوْسَعُ الألسنةِ مَذْهباً، وأَكثرُها ألفاظاً، ولا نعلَمهُ يُحيطُ بجميعِ علمِه إنسانٌ غَيْرُ نبيٍّ، ولكنَّه لا يذهَبُ منه شيءٌ على عامَّتِها، حتى لا يكون موجوداً فيها مَنْ يَعْرِفُه[2]»، فإذا كان ذلك كذلك، فإنَّ «الشُّرَّاحَ ونُقَّادَ الشِّعْرِ القُدماءَ، حين تيسَّر لهم أَحيانا أَن يزيدوا على نَصِّ ما في كُتُبِ اللغةِ عند شرح الشعر ونَقْدِه، فإنَّما تيسَّر لهم ذلك بالإحاطةِ التامةِ بالشعر كلِّه. وبغلبةِ الثقافةِ العربيةِ عامَّةً على المعرفةِ في

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٣٥.

(٢) الرسالة، محمد بن إدريس الشافعي، بتحقيق وشرح أَحمد محمد شاكر، دار الجيل، بيروت، بلا تاريخ، ص: ٤٢. وأَشبَهُ شيءٍ بهذا القَوْلِ قَوْلُ (شلير ماخر) أَحد أَركان المدرسة التأويلية (الهرمنيوطيقا): «ويحتاج المفسِّرُ للنفاذِ إلى معنى النصِّ إلى موهبتين: الموهبة اللغوية، والقدرةُ على النفاذِ إلى الطبيعة البشرية. والموهبة اللغوية وحدها لا تكفي، لأنَّ الإنسانَ لا يمكن أَن يعرِفَ الإطارَ اللامحدودَ للُّغة» انظر: «الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص» مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ١٤٥.

زمانهم، وبالفَهْمِ لمناهج الشعر والشعراءِ عامَّةً، وبقُرْبِ عهدهم من منابعِ هذا الشعرِ بلا انقطاع، ثم بتسلسلِ التلقي عن الماضين، مع كثرةِ الشيوخِ العلماءِ الذين يُشْتَفى بعلمِهم من داءِ الحَيْرَةِ والشكِّ، وتوافرِ الكُتُبِ الأُصولِ التي تُضيءَ للناظِرِ الطريق[1]».

أَمَّا نُقَّادُ الشعرِ وشُرَّاحُه في زماننا هذا، فإنَّ الأَمْرَ مختلفٌ جدّاً، ولا غَرْوَ، فقد تمزَّقتْ أَكثَرُ علائقهم بالماضي، وانحَسَر مدُّ الثقافة العربية، وغلب عليهم من أَخلاطِ الثقافاتِ ما غلب، وانقطعت سلسلةُ التلقي عن الماضين، وأَمِرَ أَمْرُ الاستهانة والاستخفافِ بالعِلْم، فأصبح الجَهْدُ الذي يفتقرُ إلى بَذْله كلُّ ناظرٍ في الشعرِ القَديم جَهْداً عظيماً، تُمِدُّهُ قُوَّةٌ لا تَضْعُف، وقُدرةٌ على الاستقصاءِ والاستيعاب، وعلى التحري والضبط، مع تَرْكِ التهاون، ودقَّةِ الملاحظةِ للفروق... ومَنْ أَخطأَ ذلك كلَّه وقف عاجزاً عن تمثُّلِ القصيدة جملةً، أو تمثل أَبياتها مفردة[2]».

هذا، ولقد سلك شاكرٌ في تمثُّلِ هذه القصيدةِ مسلكاً بِدْعاً هو ثمرةُ تبتُّلِه في محرابِ الشِّعرِ، فضبط مُعْضِلَةَ زَمَنِ النصّ وأَثَرِه في تشكيلِ الشعر، فَقَسَم الزمن أَقساماً ثلاثةً: «زمن الحدث»، و«زمن التغني»، و«زمن النفس»، ثم بَيَّن أَنَّ زَمَنَ الحدث» زمنٌ مُتَّصِلٌ محدودٌ ينقطعُ بانتهاءِ الحَدَثِ، وبانقضاءِ تأثيرِه المباشرِ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٥.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٦.

في النفْس، وأنَّ «زمن التغني» محدودٌ أيْضاً، وليس له وجودٌ مؤثِّر إلاّ بعد بلوغ استثارةِ النَّفْس درجةً من النُّضْج والتحفُّز تجعلُ الغناءَ يَنْفصلُ عنها طليقاً بلاَ إكْراه. أمَّا زمنُ النَّفس . . . فهو الذي يحملُ ما بعَثْتُه «أزمَنةُ الأحداث» على اختلافِها أو ترافُدِها، وهو الذي يتحكَّم من أجلِ ذلك في نَغَم البيتِ من القصيدةِ، أو في نَغَمْ مَقْطع كاملٍ منها، وهو الذي يؤثِّرُ في تخيُّرِ الألفاظِ والتراكيبِ والدلالات، فينتظمها النَّغَمُ الواحدُ، أو الأنغامُ المختلفةُ التي يتكوَّنُ منها لَحْنٌ متكاملٌ، وهو الذي نسميه «القصيدة». . . وهو زمنٌ متطاولٌ ممتدٌ لا ينقَطِعُ، ولا ينقضي إلاّ بانقضاءِ القصيدة. . . وفيه تتولَّدُ المعاني، وتتخلَّقُ الألفاظ، وتَنْفَطِرُ التراكيب، ثم تنفصل عنه تامَّة التكوين[1]».

وازدادت سطوةُ شاكرٍ على تمُّثلِ النصِّ حين أماط اللثامَ عن استبدادِ «زمن النفس» بالعملِ الفنِّيِّ، وأنَّه زمن خَفِيٌّ جدّاً، لأنَّه كامنٌ في قراره النفس الشاعرةِ، متدفِّقٌ في أعماقِها السحيقة. . . وهو الذي يَنْفُذُ في البحرِ الواحدِ الذي يستخدمُه شاعران وثلاثةٌ وأربعة، فإذا قصائدهم كأنَّها من بحورٍ مختلفةٍ، وذلك للأثرِ العظيم الذي يُحْدِثُه «زمن النفس» في تقسيم نَغَم البحرِ وأجزائه، وفي أنْفُس الكلماتِ وفي أوزانِها وفي انتظامِها مُرَكَّبَةً في النَّغَم المُفْرِدِ، ثم في أنغام القصيدةِ المتكاملةِ في لحْنٍ واحدٍ[2]». من أجْلِ ذلك كان «زمنَ النفس» هو «الزمنَ الشعريَّ على الحقيقة،

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٤٢.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٤٤.

وهو أَنْفَذُ الأَزمنةِ الثلاثةِ في غناءِ الشعراءِ، . . . ، وفي تشعيث «زمن الحَدَثِ» و «زمن التغنِّي» لأَنَّه هو المتحكّمَ في بناءِ الغناءِ وفي تكامُله، وهو الذي عليه المعوَّلُ في نَقْدِ الشِّعْرِ، إذا كان الناقدُ مَفْطوراً على غِرارِ طبائع الشعراءِ في تذوُّقه للشعرِ، . . . ، أَمَّا إذا كان الناقدُ غَسيلاً من هذه الفِطْرَةِ، فهذا الزمنُ الثالثُ يُضَلِّله ويُوقِعُه في الحَيْرَةِ بما يُدْخِلُه على الشعرِ من التنوُّعِ والتشابه، والتشعيثِ والتسريح، والتقديم والتأخير[1]».

وأَيْضاً، فإنَّ تمثُّلَ النصِّ فَرْعٌ على تذوُّقِه وفَهْمِه واستيلاءِ الناقدِ على تجربةِ الشاعرِ واستبدادِه بأَسرارِ فنِّه، وهو ممَّا يحتاجُ إلى ترنُّم ودَنْدَنَةٍ بالشِّعْرِ مشفوعةٍ بتأمُّلٍ عميقٍ يُتيحُ للناقدِ أَن يَرى العَمَلَ الفني تجربةً كُلِّيَّةً متماسكةً منبثقةً عن روحِ قائلها. واهتداءُ الناقدِ إلى هذا الأَمْرِ ممَّا يمهد له الكَشْفَ عن أَسرارِ الفَنِّ الخَبيئةِ وحقائقِه المُتوارية، وهو أَمرٌ عَسِرٌ تحقيقُه في الشعرِ القديم بسببِ ما يعرِض لروايتِه من آفاتِ التقديم والتأخير والزيادةِ والنقصان، بحيث تغدوَ مَهَمَّةُ الناقدِ في تمثُّلِ النصِّ صعبةً شاقةً، وتقتضي أَوَّلَ ما تقتضي إعادةَ ترتيبِه وتحديدَ الجوِّ العامِّ الذي قيل فيه، الأَمر الذي يُسْعِفُ على إدراكِ مرامي الشاعرِ في قَصيدِه.

في مقالٍ لرولان بارْتْ عن بدايةِ التحليلِ الأَدبيِّ عنوانه: «من أَين نبدأ؟ يُشبِّه النصَّ على نَحْوٍ ضمْني بنَسيجٍ مُحْكَمِ النَّسْجِ

---

(١) نمط صعب ونمط محيف، ص: ٢٤٥.

عندما يتساءَلُ: كيف يُمكنُ للمرءِ أَن يَسْحَبَ الخَيْطَ الأَوَّل؟ فالنصُّ هنا قد نَسَج عناصَرَهُ بَعْضها إلى البعضِ الآخَرِ، وعلى الناقدِ أَن يُميِّزَ بَيْنَها وأَن يُحَدِّدَ علاقاتِها، فإذا كان ناقداً مُبْدِعاً، فإنَّه يفعلُ ذلك بطُرقٍ جديدة[1]».

يُشَكِّلُ مفهومُ «البيتِ الفَرْدِ» أَو «مفتاحِ النصِّ» انتحاءً أساسياً في الممارسة النقدية لشاكر، وهو من أكبر عَوْنٍ له على تمثُّلِ النصِّ وبناءِ وحْدَتِهِ والشروعِ في تحليله، ولعلَّ القارىء على ذُكْرٍ من تحليله لقصيدة المتنبي: «وفاؤكُما كالرَّبْعِ أَشجاهُ طاسُمه»[2] وكيف ذهب إلى القَوْلِ بأَنَّ الأَربعةَ الأَبياتَ (٣٢-٣٥)[3] هي أَوَّلُ ما تقاذَفَ من المعاني من قَلْبِهِ إلى لسانه، وأَنَّه ضَمَّها إلى القصيدةِ فيما بَعْدُ، وأَنَّ هذا ممَّا يُسَمَّى في الشعر «بموضعِ «الانتقال»، وأَنَّه من مواضعِ الانتقالِ هذه تستطيعُ أَن تستنبطَ الحالةَ النفسية التي كان عَليها الرجُل؛ فإذا تبصَّرْتَ فيها،

---

(١) نقلاً عن: «المؤرخُ والناقد الأدبي» آلن دوجلاس، ترجمة فؤاد كامل، مجلة فصول، المجلد (٤)، العدد (١) ١٩٨٣، ص: ٩٧.

(٢) العَرْفُ الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ، ج٢ ص: ٥.

(٣) وهذه الأبيات هي:

سلكْتُ صروفَ الدهرِ حتى لَقِيتُهُ ... على ظَهْرِ عَزْمٍ مُؤْيِداتٍ قوائمُهْ
مهالِكَ لم تَصْحَبْ بها الذئبَ نفسُهُ ... ولا حَمَلتْ فيها الغرابَ قوادمُهْ
فأَبْصَرْتُ بَدْراً لا يرى البَدْرُ مِثْلَهُ ... وخاطبتُ بحراً لا يَرى العِبْرَ عائمُهْ
غضِبْتُ له لمَّا رأيتُ صفاتِهِ ... بلا واصفٍ، والشعرُ تَهْذي طماطمهْ

العرف الطيب ٢: ١١.

واستخرَجْتَ معانيها، وفَصَّلْتَ كلامَها وألفاظَها، وفَسَّرْتَه على الأُصولِ الشعريةِ والنفسيةِ القائمةِ في شعر أَبي الطيب ٱستطَعْتَ أَن تتلمَّس في ظلامِ التاريخِ الحلقاتِ التي ينبغي أَنْ تَصِلَ بَعْضَها ببعضٍ، . . . ، فتنكَشفُ المعاني في شعرِ الرجلِ، وتتبيَّنُ المواضعُ المظلمةُ من حياته[1]».

وفي هذه القصيدة، «إنَّ بالشِّعْبِ الذي دُونَ سَلْعٍ» ذهب شاكرٌ المَذْهَبَ نَفْسَه، فرجَّح أَنَّ البيت الخامس:

خَبَرٌ ما، نابنا، مُصْمَئِلُّ! جلَّ حتى دقَّ فيه الأَجلُّ

هو أَوَّلَ بَيْتٍ قاله الشاعرُ، «لأَنَّه أَشْبَهُ شيءٍ بصرخاتٍ مَفْجوعٍ تتابَعَتْ وهو البيتُ الفَرْدُ في القصيدةِ كلِّها، الذي يُشْبِهُ أَن يكونَ خَرَجَ مَخْرَجَ الرثاءِ، وكأَنَّه زوَّرَهُ في نَفْسِهِ ورجَّعه لسانُه، ساعةَ جاءَ نَعْيُ خاله « تأَبَّطَ شرّاً» فاستثاره، ثم كفَّ عن الإيغالِ في رثائه لسببٍ ما، صَرَفَهُ عن التفجُّعِ إلى ما هو أَجلُّ منه[2]».

---

(١) المتنبي: ٣١٣.

(٢) نمط صعبٌ ونمط مخيف، ١٤٣، ولعلَّ في هذا الأَمرِ ما يُشيرُ إلى مَفْهوم «الصنعة» في الفَن، وظاهرهُ معارضٌ لما سبقت الإشارةُ إليه من مفهوم الطبيعة الروحانية للفَن عند شاكر، فإنَّ ترتيبَ النصِّ في ذهنِ الشاعرِ واختيار المكان الدقيق لكل مقطع في البِنْيةِ العامَّة للنصِّ، كلُّ ذلك ممَّا يُعارض فهم شاكر لطبيعة الفَنِّ ويبدو أنه قريبٌ من فَهْمِ الناقد الانجليزي سي. إم. بورا القائل في «التجربة الخلاّقة»: «الحقيقةُ أَنَّ الشعر ليس منطقياً وليس ضدَّ المنطقِ في آنٍ واحد، فهو لا يتعامل مع الفِكْرِ وإنمَّا مع شيءٍ آخر، مع كل مكوّناتِ الإنسانِ الشعوريةِ وهي في حالةٍ مُعيَّنةٍ من التوترِ». انظر: التجربة =

وممَّا يُعينُ على التمثُّلِ الصحيح للنصِّ - وبالتالي على تَفْسيرِهِ وتَقْييمه- معرفةُ الجوِّ العامِّ الذي تشكَّل بتأثيره، وهذه القصيدةُ ممَّا أَشْكَلَ على القُدماءِ تَصْنيفُها، فهي عِنْدَ مَنْ اعتنى منهم بمعاني الشعرِ مدرجةٌ في بابِ الرثاءِ كما نجده عند أَبي تمام في «الحماسة»، وابْن عبد رَبِّه في «العِقْدِ»، والخالديْين في «الأَشباه والنظائر» كما سبقت الإشارةُ إليه، وهذا التصنيفُ قد يكونُ ذا فائدةٍ في فَهْم معاني الشعرِ إذا كان تصنيفاً دقيقاً، وإلاّ فهو من المُعْضِلاتِ الخَفيَّةِ التي قد يَضِلُّ بسَببها الناقدُ، فيضطَرُّ بسبب هذا المعنى الكُلِّي إلى تَفْسير الجزئيات بما يَتسقُ مع الكُلِّيِّ، وقد تنبَّه شاكرٌ إلى هذا المَزْلَقِ، وكَشَفَ وَجْه الخطأ الذي لحقَ بهذه القصيدة حين جُعِلَتْ من بابِ «الرثاء»، ولخَّص قِصَّتها بقوله: «كان «تأبَّطَ شرّاً» شاعراً مُجيداً، وكان فاتكاً جريئاً بئيساً، يغزو على رِجْلَيْه لا يركبُ فَرَساً، لأنَّه كما قالوا: «كان أَعْدى ذي رِجْلَيْنْ، وذي ساقَيْن، وذي عينين، وكان يكْثرُ الغارةَ على «هذيلٍ» في ديارهم وَحْدَهُ، وكان شديدَ النِّكايةِ فيهم، وله فيهم وقائعُ منكرةٌ وينالُ منهم وقلَّما ينالون منه، حتى إذا حانَتْ مَنِيَّتُه وفرغَ أَجلُه ظَفروا به في آخرِ غاراته عليهم، عند جَبَلٍ في بلادهم يُقال له: «سَلْع»، فاحتملوا جُثمانه فَرَمَوْا به في شِعْبٍ من شِعابِ سَلْعٍ، فيه غارٌ يُقال له: «غارُ

= الخلاّقة، سي. إم. بورا، ترجمة سلافة حجّاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:٢، ١٩٨٦، ص:٣١. وانظر ص:١٢ من الكتاب نفسه.

رَخْمان[1]». وكان «لتأبَّط شرّاً» ابنُ أُختٍ (هو خُفافَ بن نَضْلَةَ، إنْ صحَّ ذلك)، فلَّما بلغه خَبَرُ قَتْلِ خاله، حَمِيَ واحتَدَم، فحرَّم الخَمْرَ على نَفْسِه، على عادتِهم في الجاهلية، لا يذوقُها حتى يُدْرِكَ بثأْرِ خاله، وقد فَعَلَ. ثم قال أكثر هذه القصيدةِ بعد أن شَفى غَليلَه من «هذيل» ونَقَضَ وَتْرَهُ، وحلَّتِ الخَمْرُ وكانت حراماً» «هذا لبُّ القصَّةِ بلا حواشٍ. فمن الخَطَأ أن يُقال إنَّ هذا الشاعرَ قال قصيدتَه في «طلبِ الثأر» أو التحريضِ عليه، لأنَّه إنمَّا قال أكْثرَها بعد أنْ أدْرَكَ ثأره في «هذيل»... ومن الخطأ أيضاً أنْ يُقال إنَّه قالها «يرثي خاله تأبَّط شرّاً»، لأنَّه لم يَقْصِدْ قَصْدَ الرثاءِ، والقصيدةُ ليست من الرثاءِ في شيء، وليس فيها تفجُّعٌ ظاهرٌ على هالك[2]».

ثم بيَّن شاكرٌ أنَّ هذا التصنيفَ ناشىءٌ عن الإلْفِ الذي دَرَجَ عليه العلماءُ في تقسيم الشعرِ إلى مديحٍ ورثاءٍ وتشْبيبٍ وحماسةٍ كما هو معروفٌ... وأنَّ «هذا الإلْفُ إذا غَلَبَ فربَّما أضرَّ، وربما ضَلَّلَ، وهو حريٌّ أنْ يَقودَ الألْسنةَ عِجالاً إلى مَنْحٍ

---

(١) وفي «معجم البلدان»: رَخْمان: بفَتْحِ أوَّلِه وسكونِ ثانيه وآخره نون: موضعٌ في ديارِ هُذيل عنده قُتِل تأبَّط شرّاً، فقالت أمُّه تبكيه:

نِعْمَ الفتى غادرتُم بِرَخْمانْ ... من ثابتِ بن جابرِ بن سفيانْ
يجَدِّلُ القِرْنَ ويُروي النَّدْمانْ ... ذو مأْقِطٍ يحمي وراءَ الإخوانْ

المأقِط: بكسر القاف: موضع القتالِ، أو المضيق عند الحرب. انظر: معجم البلدان، ياقوت بن عبدالله الحموي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩، ج٣ ص: ٣٨.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٩-١٤٠.

القصائدِ صفاتٍ ليست لها، ويزيغَ فيها إلى معنى البابِ الذي أُدْرِجَتْ فيه، فيصير ذلك حائلاً بيننا وبين إدراك حقيقةِ ما حرَّك الشاعرَ حين ترنَّمَ، وحقيقةِ الأَصلِ الذي بنى عليه أبيات القصيدة، ثم تجرُّنا هذه السِّماتُ التي نسِمُ بها القصائدَ، إلى نُعوتٍ يَبْرأُ منها القَصيدُ ونَغَمُهُ جُمْلَةً وتَفْصيلاً، ولا يزالُ بنا تَداعي معاني الألفاظِ والسِّماتِ، حتى يَسْتَدْرِجَنا إلى غُموضِ معنى القصيدة غُموضاً يُفْضي إلى فَقْدِ سِحْرِها وجمالها، وإلى طَمْسِ سرِّ النغم المُسْتَكِنِّ في بَحْرِها، ويَذْهَبُ جُهْد الشاعرِ باطلاً[1]» ثم حدَّدَ شاكرٌ بدقَّةٍ أَنَّ هذه القصيدة معقودةٌ على تذكُّرِ شيءٍ مضى، حدَّثَ به الشاعرُ نَفْسَه فتغنَّى وترنَّم، إلاّ الأَبياتَ الخَمْسَةَ في أَوَّلِه، فإنَّ لها شَأْناً آخَرَ[2]».

لقد سَبَقَ ذِكْرُ أَن تمثُّلَ النصِّ عند شاكرٍ هو «ردُّ الشِّعرِ إلى مَنْبَعه من أَنْفُسِ الشعراءِ[3]» وعلَّل ضرورةَ التمثُّلِ ولزومَه بأَنَّ «إلغاءَ الحالةِ التي يكونُ عليها الشاعرُ وإغفالَها يَجْعُل الشعرَ مَيْتاً لا حراكَ به»[4]. ويعتمدُ تمثُّلُ النصِّ وامتلاكُ التجربةِ الشعريةِ والاستبدادُ بروحِ الفَنِّ على طبيعةِ قراءته، وما فَتِيءَ شاكرٌ يُشيرُ إلى طبيعة قراءته للنصِّ وتمثُّله إيَّاه. ومن أَنْبَلِ كلامٍ

---

(١) نمط صعب، ونمط مخيف: ١٤٠-١٤١

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٢٣.

(٤) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

له في هذا المعنى قولُه - مطالباً القارىءَ بإعادة قراءة الأبيات (١٤-١٧) من القصيدة موضوع الدِّراسة - «وأنا أُحبُّ لك قَبْلَ أنْ نَمْضيَ في الحديثِ عن هذه الأبياتِ الأربعة، أَنْ تُعيدَ التغنيَّ بقراءتِها، مُعْطِياً للغناءِ حقَّه من الاسترسال والتحدُّرِ، ومن السَّكْتِ عند مواقعِ الفَصْلِ التي أثْبتُّها، لتذوقَ لذَّةَ انسيابِ اللغةِ وتَذَبْذُبِها على نَغَمِ هذا البحرِ العتيِّ - يعني بحر المديد[1]- حتى كأنَّ الحروفَ أناملُ ضاربٍ ماهرٍ على أوتارِ عودٍ مُحْكَمِ الصَّنْعةِ والتجويفِ، فهو يُرَجِّعُ صدى الضَّرَبات كأبلغِ ما يكونُ الترجيعُ وأَشْجاهُ، ولا تُنكِر ما أُطالبُك به... فالنَّغَمَ والغناءُ أصلٌ في الشِّعْرِ لا ينفَكُّ منه، وله معانٍ رافدةٌ لمعاني الشِّعْرِ ومبانيه، ومَنْ ظنَّ أنَّ قراءةَ الشعرِ سَرْداً كقراءةِ النَّثْرِ، مُغْنِيَةٌ وكافيةٌ فقد خَلَعَ الشِّعْرَ من أَصْله، ودمَّر مقاطِعَه التي أَحكَمها الشاعرُ في تغنِّيه وترنُّمه[2]» وشَبيهٌ جدّاً بهذا التغلغُلِ الباهرِ في أَسرارِ الفَنِّ قَوْلُ مُطاع صفدي: «بسببٍ من الطبيعةِ الموسيقية للشعر الجاهليِّ، والقائمةِ على الغناءِ الفَسيحِ، كان على مُريدِ الشعرِ الجاهليِّ ألّا يَقْرَأَ قصائدَه صامتاً، بل عليه أَنْ يتلفظَّها أَصواتاً مسموعةً ومُنَغَّمَةً

---

(١) وتفعيلاته الأساسية بعد الجزء الواجب:
فاعلاتُن فاعلن فاعلاتن فاعلاتُن فاعلن فاعلاتُن

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٠٨.

حسبَ إيقاعاتِها... يُغَنِّيها بصَدْرِه وحَنْجرَته ومِلْءَ شِدْقَيْه...
لأنَّه إذا لم يُبْعَثْ عالمُ القَصيدِ الجاهليّ كعالمٍ صوتيٍّ غَنيٍّ ضاجٍّ متماوجٍ عميقٍ شفافٍ فإنَّ القصيدة ما هي إلاّ كَوْمَةُ ألفاظٍ غريبةٍ صعبةٍ تتحدَّتُ عمَّا لا يُعاشُ الآنَ ولا يُفْهَمُ، ولا يُحَسُّ، ولا طريقَ إليه إلاّ القاموسُ، وشروحُ الأقدمين وشروحُ شروحِهم، وبذلك ينعدِمُ التعاطفُ، ويقومُ حاجزَ الغربة، وينزوي الشعرُ الجاهليّ، وتجربةُ الحياةِ الجاهلية... فإنَّ هذا الوجودَ الصوتيَّ النَّغَميَّ للشعرِ الجاهليّ هو طريقُ التعاطفِ معه، وسبيلُ الفَهْمِ والتذوق، واكتشافِ كنوزِهِ الغنية[1]».

(١) «قراءة ثانية للشعر الجاهليّ: الأصالة والممكنُ» مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠) ١٩٨١، ص:٨. وانظر: «نظرية الأدب» رينيه ويليك واوستن وارين: ١٥٢.