# الفصل الثاني

شعرنا القديم

ـ صورة ودلالة ـ

ـ مدخل .

ـ آراء ومفاهيم .

ـ الدلالة الشعرية والحقيقة العلمية .

ـ نماذج دلالية من الشعر القديم .

ـ خاتمة .

ـ الحواشي والمصادر .

obeikandl.com

obeikandl.com

## ١ـ مدخل :

ما يزال شعرنا القديم مصدراً لدراسات كثيرة فنية وأدبية وجمالية ونقدية وفكرية، وهو يعد مصدراً ثراً لجملة من المذاهب الفنية والمبادئ الفكرية التاريخية في ميادين شتى... فالشاعر لم يكن ينطلق من فراغ، وإن كان ينقل بصوره الجمالية كل ما يقع تحت حواسه؛ وتجربته تثرى من اتصاله ببيئته، واليقين الحقيقي موجود تحت حواسنا. لهذا قال القدماء: (الشعر ديوان العرب)، ففيه أيامهم وأخبارهم و عاداتهم و... فشعرنا صورة لحياة القوم وفي الوقت نفسه يدل على إبداع ذاتي لشاعر ما... ومهما يكن من قيمة دلالية تختزنها الصورة الشعرية غير أنها تختلف عن الدلالة العلمية، فشعرنا القديم تعبير جمالي يحمل روح الدلالة على الأفكار والعادات والبيئة... والوظائف والمقاصد.

من هنا نجد أن الشاعر الجاهلي لبيد بن ربيعة كان أشبه بالمصور الجغرافي وهو ـ مثلاً ـ يتحدث عن أطلال أحبته ويؤرخ لنا ما يتعلق بالمواضع التي مرَّ بها...[1] والشاعر الأموي الكميت بن زيد ـ مثلاً ـ وضح لنا بأسلوب استدراجي قائم على الحجة والبرهان كل ما صدر عنه من مذاهب فكرية ودينية... وهكذا هو الشعر القديم صورة جمالية تتجلى فيها روح العلم، مما يجعله وثيقة تاريخية على نحو ما.

وبذلك كله نرى أن الشعر القديم يمكن أن يدرس في ضوء النظريات الحديثة لإثرائه شريطة ألا نخرج هذا الشعر عن رؤية أصحابه، ونقولهم ما لم يخطر في بالهم كما هو عليه ـ مثلاً ـ مقال: الليل والنهار في معلقة امرئ القيس) أو (الشعر العربي وملحمة الساميين) وكلا المقالين نشر في مجلة فصول ١٩٩٥م. فالشعر بل الأدب ذو قيمة دلالية في نواحي الحياة والفن يعبر عن مبدعيه وعصرهم وبيئتهم... والصورة الشعرية وحدها تبيح لنا أن نثريها بمقدار ما تسمح لنا بذلك.

ونحن إذ نختط هذا الأسلوب من القراءة إنما نجعلها قراءة مكثفة لكل ما تبنيناه في الفصل الأول من أساسيات ومبادئ... تتمثل أول ما تتمثل بالقراءة الواعية

---

1 - راجع ما تقدم ٣٥ – ٣٦ .

للنصوص الإبداعية، ولنُصوص نقد النقد؛ المنطلقة من مفهوم التذوق الجمالي كأصل تستند إليه فَعَّالية القراءةالحَدْسية و الموضوعية المنهجية والمعرفية... فحَالة الناقد النفسية والاجتماعية والثقافية والفنيّة والنقدية حالة حَدْس وتذوق؛ ومن ثم تأثر غير منحرف ولا شاذ... وهي قراءة نقدية أساسها النص ذاته بوصفه أنموذجاً إبداعياً من جهة وباعتباره قراءة استكشافية عند المتلقي من جهة أخرى. وأي نصّ - إذا قطعناه عن سياقه الشمولي - إنما يجسد بنية جزئية ممثلة لبنية شمولية أكبر، مهما اتصفت البنية الجزئية بالاستقلال.

ولعل هذه العملية النقدية لا تلغي التمييز بين وحدة وأخرى؛ لما يميزها من تحول فني في السياق العام... بيد أن هذا التمييز لا يلغي الصلة القائمة أصلاً فيما بينها. فالنقد الأدبي على تفاعله مع وحدة النص الكلية باعتبارها موضوعاً ذا أبعاد فكرية عامة.... يظل مكوناً في عناصره الفنية من وحدات صغرى فنية وموضوعية. لهذا فإن هذا الفصل يوافق أحدث ما توصلت إليه نظريات النقد الأدبي "النص صورة وسياق"، ويلامس شغاف نظرية أخرى "النص بنية ورؤية"، ولا يبتعد عن شفافية ما أبدعه أجدادنا الأفذاذ في تصورهم لمفهوم "الصورة والمضمون". ولعل أحدث نظريات عالم اليوم - على نضجها، فكراً ومنهجاً وتقنية - تعود بملامحها إليهم.

وفي صميم هذا الوعي نحاول أن نتلقى الشعر القديم بوصفه ماهية جمالية للأشياء والظواهر والمجتمع،ما جعلنا نطلق على هذا الفصل ((شعرنا القديم/ صورة ودلالة)). وقد فرض علينا منهجه أن نعرض لجملة من المفاهيم الحداثية في الصورة الشعرية كما انتهت لدى الغرب، لندرك - في ضوئها - أن أصحابها أخلصوا فيها لأدبهم وتراثهم وحاضرهم...، على حين أن النخبة المثقفة لدينا لهجت - غالباً - بالنظريات الغربية، وطبقتها على أدبنا دون مراعاة لطبيعته ووظيفته، ودون مراعاة لطبيعة الأمة وخصائصها. ولهذا كان لزاماً علينا أن نحقق كلمة أولى في البحث بعنوان "آراء ومفاهيم"؛ وقد خلصت - من بعد - إلى تحديد مفهوم الصورة والدلالة. ولما خشينا أن يلتبس الأمر بين الدلالة الشعرية والحقيقة العلمية عقدنا كلمة ثانية لتوضيح ذلك مقيدين حدود كل منهما. ومن ثم وقفنا عند نماذج دلالية من الشعر

القديم، فتناولنا بعض تفسيرات دلالية من أصحاب مذاهب الحداثة العاجزة، وسقنا مثالاً إيجابياً، لنرى الفارق بين هذا وذاك، في استيعاب الأصول، والمنهج، والثقافة، ومجمل النظريات النقدية الحديثة...

وشرعنا نتأمل تلك النماذج الدلالية المحصلة في الصورة الشعرية وننخلها في إطار ارتباطها بعدد من الظواهر النفسية والاجتماعية والتاريخية والفكرية والطبيعية، وغيرها، مستدلين بما وقع لنا من الشواهد دون انتقاء أو إحصاء، ولكننا أحلنا على شواهد أخرى... وكلها أكدت أن الشعر القديم يعد من أهم الوثائق الفنية المعبرة عن حياة الأمة، وثقافتها ورقيها العقلي، وهي تنتقل من مرحلة حضارية إلى مرحلة حضارية أخرى.

وإذا كان ليس بإمكان المرء أن يعيد كل النماذج الدلالية فإن ما أوردناه كاف ـ كما نعتقد ـ لإجلاء ما ينعقد هذا الفصل له، فالعاقل تكفيه قطرة واحدة من ماء البحر ليعرف ملوحته...

إن القراءة النقدية قراءة مزدوجة كالفصل السابق. فهي قراءة نقدية للإبداع، وقراءة ذاتية وموضوعية لما كتب فيه من نقد. وحين نقرن هذه بتلك إنما نسعى إلى القبض على الحقيقة... ومعرفة القوة النقدية المشعة التي انبثقت من الصياغة الشعرية المتوهجة الحاملة لدلالة بعيدة الإيحاء توضح ماكان يملكه الجاهلي من قدرات وافكار وعادات ومشاعر... ولعل أهم أثر تتركه فينا ما يترسخ في الاستجابة الفطرية ثم العقلية العلمية للصياغة الشعرية الجمالية البعيدة عن حرفية العمل الفني، أو انغلاقها على حدود معارف الناقد وذوقه المرهف، وتذوقه السليم...

إن صفة الشعرية (Poetics) باعتبارها مجموع مكونات نص ما (كاللغة والصور والخيال والموسيقى والعاطفة) والعلاقات التي تقوم بينها في النص إنما تتجسد أول ما تتجسد في الرؤية (Idealism) التي ألبسها المبدع نصّه الأدبي، وهو داخل فيه شاء المتلقي أم أبى كونه حصيلة الخبرة والثقافة الخاصة المصبوغة بذات تتفرد من ذاتية مبدع آخر، وإن شكّلت الثقافة العامة تصورات ذهنية مشتركة بينهما .

لذلك تختلف نُصوص الشاعر ذاته فيما بينها تبعاً للرؤية المقدمة فيها؛ ومن ثم تتلبَّسُ بحالته النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والجغرافية...

ومن هنا تصبح المكونات الفنية وبخاصة الإشارات اللغوية دلالية قريبة وبعيدة؛ حقيقية ومجازية، حسية ومجردة... أي إنها ليست إشارات حرة ومطلقة يعبث بها القارئ مهما أوتي من ملكات وقدرات ذاتية وموضوعية. فالإشارات اللغوية التي تحدث أثرها في القارئ تظل مشدودة إلى المبدع في طاقاتها البلاغية اللغوية لإيصال الرسالة التي يرسخها في لغته وتراكيبه الفنية، وهي رسالة يقصد إليها عقله بوصفها أساس المعنى؛ وإلا أصبح النقد فوضى، وغدت القراءة عبثاً...

وذلك ما نتبينه في حديثنا الآتي عن (آراء ومفاهيم).

## ٢ـ آراء ومفاهيم:

نسمع بين الفينة والأخرى أصواتاً مضطربة تائهة بين التأصيل والتحديث، وربما علا بعض منها متجهاً نحو الثقافة الغربية المجلوبة ظناً منه بحسن كل شيء وفد منها، وظناً منه بعجز الثقافة العربية الإسلامية الموروثة.

ولهذا اتخذت الدعوة للحداثة العربية أشكالاً كثيرة في مجال الحياة والفن، ولبست زينات جذابة في الأدب والنقد مثل "الأصالة والمعاصرة" "والقديم والجديد" "والطبع والصنعة" "والصورة الجمالية" "والفن للفن" "والإحياء والتجديد" وغير ذلك. وطفقت تتحدث عن أمور شتى تتصل بالصورة أو الدلالة أو المضمون، أو اللفظ والمعنى أو طبيعة الشعر ووظيفته، وكل ما يتعلق بها من مشكلات الصدق والكذب، أو التخييل والتخيل... فنجحت تارة وأخفقت تارة أخرى. فالحداثة في أصل فلسفتها منهج جديد للتغيير والتطوير؛ وثقافة قادرة على تأسيس الوعي والتبصير بالحياة... ومن ثم يصبح النص الإبداعي الحداثي استحضاراً للوجود الحيوي الفاعل... وهذا يثبت أن الحداثة الشعرية تتطلب تنوعاً في المضمون وإثراءاً لموضوعاته؛ وتجديداً في أساليبه وطرائق التعبير فيه، وليست محاكاة لأنموذج غربي واحدٍ أو أكثر. وإذا كانت المثاقفة اكتساباً للتقنية والمناهج والفنون فإنها لاتعني التبعية والتقليد، فالمرء يتحرك بأقدامه لا بأقدام الآخر؛ وكذا يقال في

الروح الثقافة والأدب والنقد، و... فالحداثة الشعرية سعي حثيث لاكتشاف حلم إبداعي جديد، وكذا يقال في النقد فهو قوة متوثبة تكشف مكونات النص وتحدد ملامح أسراره تفسيراً وتأويلاً...

وإذا كان التطور الحضاري شرطاً لرقي الأمم وعلو شأنها - وكل رجة حضارية في الأمم الحية توقظها من سباتها لتتلمس واقعها وحاضرها، وتبحث عن أصالتها، وتتغذى من غيرها دون أن تفقد توازنها بين الأصالة والمعاصرة - فإن ما يحدث في وطننا الكبير وفي أمتنا العربية الإسلامية لا يختلف عما يجري لدى الشعوب كلها... فكل مقهور مغلوب متخلف عن ركب الحضارة يسعى إلى تقليد السابق والأقوى ليتجاوز الواقع المر في التخلف المادي والتقني والأدبي... والفني... والعلمي، والاقتصادي...

وهذا كله أمر لا مراء فيه لأننا وجدنا جملة من أبناء أمتنا فتحوا عيونهم على حضارة الآخرين في بلاد العالم فقطفوا منها زاداً من عطائها ينسجم مع الموروث الفكري والديني والفني... وقدموا فوائد جمة لأمتهم مستقاة من تلك الحضارة، ولم تخدعهم صورة الإشراق الباهر في معطياتها...[1] بينما رأينا باحثين آخرين أخذوا بما يجري في الغرب من تقدم تقني خاصة، وتحول اجتماعي وفكري وأدبي وفني عامة لأنهم يؤمنون بأن الغرب ما تقدم إلاحين تبنى فلسفة جديدة واعتمد آليات تواكب تلك الفلسفة، وعلينا أن نتبعهم في ذلك وأن نقطع كل صلة لنا بماضينا. هكذا أدركتهم الحداثة الغربية بكل عناصرها فذابت شخصيتهم فيها، فتخلوا - رغبوا أم لم يرغبوا - عن أصالتهم، لأنهم أرادوا أن يعيشوا الواقع الجديد بكل مفهوماته وصوره في الحياة والفن.[2] فلو دخل الغرب جحراً لدخلوا فيه... فقد اهتزت القيم عندهم بكل أشكالها وماجت صور الحياة العربية بتراثها وأدبها وفنها وعاداتها وقيمها أمام الحضارة الوافدة الغازية التي آلت المثال المحتذى في تصورهم.

ثم أوهمت حرفة الحداثة عدداً من الباحثين، فظنوا أن هناك صراعاً بين قديم لا يناسب واقعنا لأنه متخلف، وبين جديد وافد فيه الخلاص من آثار القديم البائد...

وعلى الأدب أن يواكب كل ما هو جديد فيعبر عن الواقع بطرائق جديدة...

لهذا كله فقد الماضي شرعيته التاريخية عند أمثال هؤلاء[٣]، وحدث شرخ كبير في جدار الثقافة العربية عامة والموروثة خاصة، وتشتت التصور لها مثلما حدث انفصام وانفصال بينهم وبين الجذور... فتباينت الآراء، وتبلبلت الأفكار، وانتهت حال الأمة في أدبها وفنونها إلى تبعثر مرعب.... كان آخرها التشتت حول الصورة الفنية في الشعر، و ظاهرة التشكيل الجمالي في الفن... فأرباب الجمالية (Esthetics) انتصروا للصورة على الدلالة، وجعلوها مقصودة لذاتها عند المبدع قديماً وحديثاً. فالتشكيل الجمالي لديهم ((فكرة فحواها أن العمل الفني جسم، أي إنه غير ما يسفر عنه الإنتاج والمجتمع والمنطق العقلي... فالأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته، ويكشف للناس عن مضمون فيه متجدد ومفاجئ دائماً. إن الفنان وهو الذي يؤلف عمله الفني لا يدرك نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة)).[٤] فالمؤلف قد مات حين انتهى من إبداع نصه، ولا شأن له. فقارئ العمل الأدبي ـ وفق هذا المدلول ـ متهيئ دائماً لتعددية في المعنى واكتشاف ((دائم لما وراء النص في كل قول))[٥]وصورة.

وهذه الرؤية جذبت الغربيين إليها، لأنها لم تنفصل عن أدبهم النثري وظلت في تطور مستمر منبعاً للبهجة الإبداعية المتصاعدة، وهذا ما أكسبها سحراً أخاذاً فظلوا على ارتباط بها.[٦] فالحداثيون الغربيون اقتبسوا مما لديهم من آداب قديماً وحديثاً، ولهجوا يدافعون عنها، محللين إياها ومناقشين صيغها ومضمونها دون أن يفصلوا بين القديم والجديد، وظلوا ينظرون إلى الصور المجازية بإمعان، حتى استطاعوا أن ينقوا الألفاظ من الخيال أو المجاز؛ فالخيال شيء والمعاني شيء آخر، فلم ((يعد يصل بينهما أي منطق أو قانون...))، فالصور الخيالية تتصرف ((من تلقاء نفسها في مجالها الذي هو خيالي بالقدر نفسه)).[٧] وأصبح الجمال العقلي ((الملجأ الوحيد للفن الذي قطع صلته بما للعالم من جمال حسي... إذ بمساعدة النص يصبح ما وراء النص ملموساً)).[٨]

وما زال الحوار مفتوحاً في الغرب حول الصورة الشعرية، والجماليات الفنية في ضوء التحولات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية... و... ظهور نظريات أدبية ونقدية هنا وهناك... أما عندنا فأخذ كل شيء كما هو، وطبق نقاد الحداثة ذلك حرفياً على أدبنا القديم والجديد. ولما كان نقاد الشعر القديم غائبين جعل بعض النقاد الحداثيين ساحته مضماراً للجري كما يحلو لهم بحجة إغنائه، واستهوتهم مظاهر إسقاط عدد من النظريات والمذاهب النقدية الحداثية على الشعر القديم والحديث.[٩] فانتهوا إلى شبحية مغرقة في التعبير والأفكار، ولا سيما حين عالجوا أغراض الشعر كالمديح والهجاء، والغزل والرثاء... وكذلك رضوا من الشاعر قوله لأنه شعر فيه صفة الجمال... وهم يعلمون أنه يتزيد في شعره ولم يدرك عدد من النقاد المحدثين أن صرخة النجدة قد تتحول إلى ضرب من الجنون ولا سيما حين استهلوا قراءة الصورة في إطار نظريات الغرب، ومحاولة البحث عن نظام جديد يختلس العقول، ويقتل الحلم المأمول. وهكذا طفق أنصار النقد الغربي يعيدون إبداع الصورة الأدبية والنقدية من خلال تصورات بعيدة عن الشخصية العربية، إن لم نقل إنها متناقضة معها. ههكذا وقعوا في الانحراف والمبالغة؛ إن لم نقل: التضليل والتبعية. مايجعلنا ننكر الإيغال والمبالغة في دراسة الشعر؛ لأنهما كما نعتقد من عوامل التضليل ـ ولعل هذا ينقلنا ـ دون تباطؤ ـ إلى قراءة مفهومي الإيغال والمبالغة في الشعر القديم، فهما يختلفان عماهما عليه لدى المحدثين . فقد ورد كل منهما في إطار السياق الفني المعبر عن الواقع الاجتماعي والنفسي والتاريخي... وفي إطار اللغة الاستعارية والمجازية... فالعرب يستعيرون المعنى لما ليس له وكذلك الصور... فيقاربون ويناسبون فيما بينهما، إن لم يكونا متشابهين. وما أحسن ما قاله ابن طباطبا في هذا المقام ((فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض)).[١٠] ومن ثم فإن من أهم مكونات عمود الشعر الناحية الدلالية والناحية الجمالية في (شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته؛ والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه...). لهذا كله فالإيغال لم يكن ضرباً من العبث عند الشاعر القديم وإنما كانت له مسوغاته الذاتية والموضوعية والفنية، وفي أي غرض يتناوله ويسعى إليه

،أي إن الإيغال ـ بهذا الوعي ـ ضَرْب من التخييل يستند إلى الحذف والإضافة، بوصفه صدى للصوت الداخلي عند الشاعر. وكل ناقد حصيف متأنٍ يمكنه الكشف عن الأسرار الكامنة وراء الإيغال والمبالغة بما يحمله من معان تتشكل في حالات الحضور والغياب، الحقيقة والخيال. وقد أجال نقادنا القدامى فكرهم لمعالجة هذه القضية، ولم ينسوا أن يربطوا بينها وبين الكذب والصدق.[١١]

وهَبْ أن الإيغال حاصل في الشعر، فهو إيغال ممتع ومؤثر ومفيد، لأن الشاعر ـ وهو يغوص في صوره الشعرية ـ يتكئ على مصادر تتآلف فنياً، وفي طليعتها الذات والتجربة والثقافة والبيئة... فيعيد خلقها وصياغتها صياغة فنية جديدة... فيجمع ويصطفي، ويلغي ويضيف... ولكنه ـ على الرغم من دقة انتقاله بين صوره من العام إلى الخاص أو العكس فيسلمك من شكل إلى شكل ـ لا يستطيع أن يستر عنك حقيقة الدلالة الشعرية التي تظل شامخة وساطعة لكل عارف بالشعر... فالصورة دلالة فنية في سياقها الزماني والمكاني أولاً، وفي إطارها الذاتي والثقافي ثانياً. فهي تنطلق معبرة عن شيء ما في النفس أو الواقع أياً كانت طبيعتها من الجودة أو الرداءة، أو الصدق أو الكذب... والشعر الجيد يأسر العواطف ويأخذ بالألباب دون مقدمات أو استئذان أو عوائق... وبهذا كله لم يعد الإيغال حشواً ولا إغراقاً في الوهم؛ إنما هو أسلوب بلاغي فني يقدم فيه الشاعر معنى إضافياً، ولو زادت ألفاظه عن الحاجة. وبناءً على ما تقدم علينا ألا نعيش دائماً حالة من التغير في الحياة والفن، وإن كانت حالتنا الراهنة تعاني صدمة حضارية تكشف عن تخلفنا التقني والعلمي والمنهجي. مما أدى بنا إلى الارتياب بأدبنا وقيمنا بل أصالتنا... فالثقافة المعاصرة، على الرغم من أنها تملك ((من أدوات الدرس الأدبي أضعاف ما كان يملكه الجيل الماضي))[١٢]؛ غير أن معظم أفرادها عاشوا أزمة انقطاع مع التراث والواقع والمجتمع، لأنهم أرادوا للشعر أن يغدو صورة من صدى النفس وانطباعاتها لا في منبعها عند المبدع، بل في منتهاها عند المتلقي... والسبب في الوقوع في تلك الأزمة عَجْز أصحابها عن استلهام معطيات الثقافة الغربية وإبداعاتها أولاً، وعن الانسياق وراء ظنونهم ثانياً، ثم عدم القدرة على وعي ثقافتهم الأصيلة، إذا

أحسنا الظن بما يفعلونه، وبحسن انتمائهم.

وأشرنا فيما تقدم إلى مسألة الكذب في الشعر؛ ومقولة العرب القدماء: أعذب الشعر أكذبه... وهذا المفهوم للشعر يلغي عنه صفة الوثيقة الدلالية التاريخية عند بعض الدارسين، ويكسبه الخَصائص الجمالية الممتعة... ونرى أن عناصر الجمال ليس بالضرورة أن تكون محصورة بالخيال البعيد أو التخييل الوهمي غير الحقيقي... بل قد يكون الجمال ثم الجميل الممتع والمفيد منتزعاً من عناصر الصدق والخير المطلق... فالبهاء والجمال لا ينشأ خارج الزمان والمكان والنفس. ثم إن التشكيل الجمالي اختزان لطاقة جمالية واعية في المشاعر والذهن... والفن الحقيقي المبدع والمؤثر ((لا يحتاج للاعتراف بموارده على أنها واقع))[١٣]، وليس مجرد انطباعات عاطفية وذاتية دون أي وظيفة نفسية أو اجتماعية أو فكرية أو... في الوقت الذي يؤدي وظيفة جمالية وفنية.

ولهذا كله فإننا لا نطالب النخبة المثقفة عندنا وفي طليعتها نقاد الأدب والفن بأن تؤدي ما قامت به الطليعة المثقفة في أوربا وأمريكا وغيرهما، ولا أن تكون رائدة في تشكيل البنية الفكرية والثقافية والفنية الصحيحة، ولكننا نطالبها بأن تكون متفقة مع ذاتها أولاً، ومقتنعة بأن ما قدمته لم يكن خالصاً لخدمة الحقائق العلمية البحتة ثانياً، على عظمة الشعار الذي قدمته لها الرومانسية الغربية الداعية إلى الإحساس بوحدة العالم والإنسان[١٤].

لقد فقدت النخبة لدينا - غالباً - الأداة الدقيقة والموقف الصحيح في معالجة الحياة والفن وبخاصة حين اضطربت رؤيتها لكليهما. وظهر أثر هذا الاضطراب في الناس، سلوكاً وفهماً وارتباطاً بالمبادئ والقيم... بينما كانت الطليعة في الغرب مخلصة لذاتها وشعوبها وأدبها وتراثها، ورائدة في تشكيل الواقع الجديد على الساحة الأدبية والنقدية على شدة التحولات التي شهدتها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إن لم نقل: إنها رائدة في تشكيل مفاهيم الحياة الجديدة وقيمها في كل مرحلة مرت بها.[١٥]

فالوعي النقدي و الأدبي والفني عندها حوار لا يتوقف والتزام بالنماذج البطولية الموروثة في أدبها وتراثها... إذ كان كلاهما مصدراً أساسياً يعين على التطور التاريخي والاجتماعي والفكري والفني... ولهذا قال غنكور:

((إن جهودنا موجهة من أجل أن نحفظ لأحفادنا تصويراً حياً لعصرنا بوساطة تسجيل اختزالي لاهب يشمل الأحاديث والرسم...))[١٧] وهذا يعني أننا لا نبتغي غاية جمالية فحسب وإنما نريد تحقيق رسالة اتصالية ترتبط بالأجيال في كل زمان ومكان... ولعل من أهم ما خلص إليه عصر التنوير في أوربا نقد فكرة العمل الأدبي، فهي ((فكرة مجردة ألبست صورة: هي لوحة ومعاناة. فالناحية الفنية عندهم مضمون تحول إلى شكل.))[١٨] ثم أصبح النص في منظور البنيوية التوليدية بنية موجودة في بنية محيطة. وهذا يبرز بجلاء أن هناك دوالَّ ثابتة وأخرى متغيرة ومتحررة... كما أنه يوجد دوالّ ثابتة تتغير مدلولاتها تبعاً للسياق والرؤية.[١٩].

وفي ضوء ما تقدم ندرك أن ما جرى عندنا من قبل نقاد الحداثة المتغربة ليس إلا حداثة غريبة، ولا سيما حين سعت إلى إقناع الأجيال العربية بأدواتها [٢٠] المجلوبة من كل حدب وصوب، يغريها في هذا زخرف القول لا ما يلائم أدبها. ولو أفلحت لقوَّضت كل شيء جميل في تراثنا، إن لم نقل في حياتنا. ولكن الذي يعزينا عن هذا الأَذى أن البقاء للأصلح، وأن كل غريب يفد ولا يستقر إن لم ينسجم مع أدبنا.

ولعل ما يقوي اعتزازنا بذاتنا وأدبنا ما يقدمه بعض المستنيرين المحدثين، وما أمدنا به أجدادنا من مواقف فكرية وثقافية في مناقشة كل ما وفد إليهم من الحضارات الأخرى، فأخذوا منها كل ما يناسب فكرهم وأدبهم، واستُبعد الباقي. فكان الشعور بالإحياء والتجديد يمنحهم آفاقاً حضارية من جهة ويكسبهم طرائق ثرية وإيجابية من جهة أخرى. فلم يكن اعتزازهم بأدبهم ليمنعهم من مناقشة ما يقتضيه التطور الحضاري الذي يفرضه عليهم في مناقشة ذلك. وربما كانت قضية الصورة والمضمون، أو مسألة اللفظ والمعنى في الشعر من أبرز المشكلات الأدبية التي عالجوها[٢١]، وما زالت حتى اليوم جملة من تلك المشكلات تجذب الباحثين إليها.

وفي صميم تلك القضية يعود السؤال إلى الظهور: إلى أي مدى يمكن أن يعد الشعر القديم وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو فكرية أو دينية... أو ؟

وللإجابة عن هذا الاستفسار انعقد هذا الفصل الذي يعرض للصورة والدلالة في الشعر القديم، فنحن ممن يؤمن بأن الشعر يعد وثيقة مهمة على نحو من الأنحاء في كثير من الاتجاهات المشار إليها سابقاً. فالصورة الشعرية لدى الجاهليين والإسلاميين ـ كما نعتقد ـ لم تكن محايدة، فهي تحمل في ذاتها خصائص واقعهم، وتعبر بكل دقة عن كل ما يقع تحت حواسهم، ويعتلج في مشاعرهم.

ومصطلح الصورة معروف للقدماء من النقاد، وإن أخذ يشيع هذه الأيام ليدل على غايات منعقدة في نفوس المحدثين...[٢٢]

ومصطلح الصورة عندنا يسعى إلى الإفادة مما لدى الباحثين قديماً وحديثاً، وإن كان منطلقه الأصيل مبنياً على ما قدمه لنا الناقد الفذ عبد القاهر الجرجاني المتوفى (٤٧١هـ) في كتابيه "دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة". فقد درس الصورة الشعرية "الهيئة" بشفافية مبدعة، فأضاف إضافات شهدت بتقدمه على كثير من معاصريه.

**فالصورة الشعرية هي ((تلك الألفاظ التي ينظمها العقل الممزوج بالعواطف والخيال في كل زمان ومكان)).**[٢٣] **وهذا التعريف** يوافق العناصر الأساسية التي يقوم عليها مفهوم الشعرية، الذي بدأنا به، ثم ما عرف لها من مفاهيم أخرى، باعتبار الشعرية هي تاريخ الشعر وتقنياته المتعددة على مدى العصور.

لهذا فالصورة الشعرية هيئة سياقية متعددة الإيحاء في ذاتها، لما تحمله من دوافع ونزعات ذاتية وموضوعية هيجت مشاعر مبدعها ومخيلته. أي أن حواس الشاعر تتلقف ما تشعر به وتعبر عنه بصيغة جمالية موازية للوسط المحيط، وفي الوقت نفسه تعبر عن الواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي للعصر الذي يعيش فيه[٢٤]. فاللفظ المفرد ـ على دقة تمثيله للبيئة والعصر ـ لا ينفصل عن السياق الفني لما تؤديه الصورة، فكل منهما يعانق الآخر، أما اللفظ التراكمي ـ على ما يحتوي شكله من معانٍ ـ فلا فائدة كبيرة ترجى منه. فالصورة الشعرية تؤكد إحساس

المبدع ووعيه في آن معاً، وتثبت أنها صيغة جمالية موازية للواقع، وليست محاكية له على حد مذهب أرسطو[٢٥] ومن تبعه من الباحثين العرب القدماء كالفارابي صاحب الأقاويل المخيلة أو الأقاويل المحاكية للواقع الحقيقي، وإن جعل تلك الأقاويل منقسمة إلى أجزاء ينطق بها الشاعر في أزمنة متساوية. وغرضها عنده ـ كما يبدو للنظر ـ أن المتلقي ينهض إلى فهم الشعر في ضوء الغاية النفعية التي يرسمها الشعر؛ وهو ما تبناه حازم القرطاجني أيضاً.[٢٦] وحين نحرص على إثبات الموازاة في الفن لا يغيب عن بال أحد أن الواقعية تعد من أبرز سمات الشعر القديم. ولكنها واقعية فنية جمالية تستند إلى الإحساس قبل أن تستند إلى الأثر الموضوعي والبيئي والتاريخي... فالشعر انفعال وجداني يؤثر في النفس؛ وصيغة فنية جمالية؛ يلتذ الوجدان بها مع العقل؛ بما يملكه من خصائصه الشعرية داخل العلاقات المتشابكة بين عناصره المتعددة ليبلغ الوظيفة الشعرية، التي أطلق عليها كمال أبو ديب في كتابه (في الشعرية ـ ٥٩) وظيفة الفجوة أو مسافة التوتر التي ربطها بطبيعة الشعر.

ومهما قلبنا رأيه على وجوهه لننفي هذا الأثر تظل الصورة الشعرية صياغة جمالية للظواهر النفسية والاجتماعية والتاريخية والدينية والطبيعية، لأن المبدع لها لا ينطلق من فراغ. وهذا يعني أن الصورة الشعرية تمثل سياقات دلالية متعددة للذات والواقع والبيئة والتاريخ والثقافة، أي أنها وثيقة دلالية على نحو من الأنحاء. ولكنها لا تشبه الدلالة العلمية، أو الحقيقة العلمية التي يقدمها علم من العلوم، فالعلم شيء والأدب شيء آخر. وبهذا كله لا يمكن أن يقع ظلم من أي نوع على الشعرية ومعارفها، على اعتبار أن الشعرية في بعض وجوهها هي مجموعة المقولات والقوانين التي تنظم حقلاً معرفياً ما، وتعبر عن وظائفه وهويته، طبقاً لما انتهى إليه كمال أبو ديب في وظائف الشعرية من خلال كتابه المذكور قبل قليل...

ولعل الفارق بين ما هو شعري وما هو غير شعري يتضح لدينا في الفقرة التالية.

## ٣ ـ الدلالة الشعرية والحقيقة العلمية

تبين لنا مما تقدم أن الصورة الشعرية بنية تركيبية متناسبة من اللفظ والتأليف والتخيل... أو هي هيئة سياقية فنية توحي بمشاعر أصحابها وأفكارهم، وتتأثر بالوسط المحيط زمانياً ومكانياً. فالطبيعة الفنية تقوم على عناصر تنتهي إلى غايات منعقدة على النية التي بني عليها النص الشعري، مما يدل على أن هناك علاقة تبادلية بين الشكل والمعنى... فالصورة في سياقها التركيبي إنما هي جسم حامل للدلالة المتسقة مع الدوافع الذاتية والمرتبطة بالبواعث الموضوعية المكونة لها.

ويبدو أن البحث في قضية الدلالة أخذ اهتماماً كبيراً لدى النقاد القدامى في تاريخنا، على الأقل منذ عهد الجاحظ المتوفى (٢٥٥هـ)، وما زالت المناقشة تنمو وتتطوّر حتى تلقفها النقد الحديث. فصارت تتخذ لنفسها أشكالاً تنظيرية في اتجاهات عديدة تكتسب صفة النظرية مثل "البنية والرؤية"، وهي من أهم قضايا النقد في عصرنا.[٢٧]

ولهذا يرى بعض الباحثين المحدثين أَنَّ ((على بنية النص أَنْ تجسد رؤية مبدعه للعالم من حوله))[٢٨]. وهي رؤية استشرافية بعيدة الغور للعالم الذي يعيش فيه المبدع... وقد تصبح وظيفة الشعر خلخلة العلاقات القائمة من جهة الرفض والتحريض.

فالمبدع ـ ولا سيما الشاعر ـ محكوم بمدى ما يعيه من مدخلات ذهنية، وبمدى قدرته على صياغة تأثراته بأسلوب موح ومؤثر، بل ممتع ومثير... وإن فقدت صورته الفنية هذه الملامح حرمت من الخلود وضاع تأثيرها كلما مر الوقت عليها، وصارت مجرد شكل فني ينتمي إلى عصر ما، ولم يعد صالحاً إلا لاستدعائه إلى شهادة تاريخية ليس غير؛ وهذا ما لا يجوز في الإبداع الأدبي، ولم يكن تراثنا الأدبي يحمل هذه الطبيعة الأحادية.

لذا على الناقد الذي يتصدى لقراءة نص من النصوص أن يخالطه مخالطة روحية وعقلية، ومن ثم فنية كصاحبه تماماً، وأن يدرك أبعاد التجربة الذاتية والفنية ليصل إلى استكناه جوهره الحقيقي بما يحمله من قيم تاريخية واجتماعية

وفكرية ونفسية. والناقد الحقيقي حين يتدخل في إعادة تشكيل النص تفكيكاً وتركيباً لا ينظر إليه دائماً من وجهة نظره الشخصية وتجربته الذاتية والنقدية المعاصرة... فكل نص له شكل ودلالة يحكمها المعيار الفني الذي ساد في عصرهما وبيئتهما. ولهذا لا يمكن لأي ناقد أن يعالج النص القديم في إطار الشكل العضوي وفق ما انتهى إليه النقد الحديث اليوم لأن البنية التي قامت عليها القصيدة القديمة لا تتفق مع مفهوم الوحدة العضوية. فالشكل العضوي - حالياً - يحلل ((الوحدة السياقية في القصيدة وكليتها وتماسكها، وتكاملها))[٢٩]. ولو طبقنا هذا المعيار وحده على شعرنا القديم لظلمناه وظلمنا مبدعيه؛ دون أن ندعي له القداسة والكمال... فالتراث مستمر فينا، بما فيه الشعر، إن لم يكن أبرزه؛ وعلينا أن نُمعن النظر فيه؛ فنعطي ما لقيصر لقيصر، وما لله لله؛ كما هو معروف.

ولهذا كله نرى أن الناقد الحق هو من يكشف عن دلالة النص الشعري في سياقه الفني العام، ويثريه برؤاه التي لا تتناقض مع معطيات النص والذات الشاعرية وزمانه ومكانه ومجتمعه. ((ولا شيء أمعن في الخطأ من ذلك التصور الشائع الذي يرى أن الكاتب الواقعي ينقل ما نراه حولنا))[٣٠]. فالمبدع أياً كان جنسه أو نوعه لا ينقل ما نريده بل ما يريده هو، ويعبر عما يشعر به لا عما نريده ونشعر به.... وهو حين يفعل ذلك لا ينفصل عن بيئته ومجتمعه.... وهذا يفرض على القارئ الناقد أن يستدعي المنهج النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي تبعاً لكل مكون فني يرتبط بالأديب أو بالعصر أو بالمجتمع... فالمبدع لا يعيش في فراغ؛ فهو ابن وسط ما، وزمن ما؛ وثقافة وبيئة محددة... والأدب مرآة لذلك كله؛ وإن صيغ صياغة فنية... والقارئ حين يمارس ذلك إنما يستنطق العناصر الفنية للنص في ضوء المناهج النقدية والعلوم المساعدة من جهة؛ وفي ضوء ما يمتلكه من أدوات ذاتية وموضوعية تهيئه لإعادة إنتاج النص بشكل جديد دون أن يجور على دلائله التوثيقية من جهة أخرى.

وهنا لا يمكن أن نغمض أعيننا عن المعاني المجازية التي تحملها الصورة الشعرية، ولكن هذه المعاني تظل قريبة التناول لقرب المصادر المنطلقة منها؛ ولعدم تعقيدها، فضلاً عن مقاربتها للمعاني الحقيقية. ولهذا فإن هذه القضية يتنازعها مفهومان: مفهوم القيمة التاريخي؛ ومفهوم النقد المنفتح على الدلائل الكثيرة... وهنا يأتي دور القارئ الناقد؛ وإلا لا مسوغ لوجود بعض المعاني السحيقة والمغرقة في القدم التي حملتها ذاكرة الأجيال إلى العصر الجاهلي والتي نراها ـ بحكم التطور الحضاري لهم ـ بعيدة كل البعد عن المفاهيم الأسطورية كما أرادها لها بعض من فسروا الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً، معتمدين في هذا ـ غالباً ـ على المعاني المجازية، فضلاً عن تحريفهم لروايات الشعر الموثقة. وهذا يعني أن الدلالة الشعرية ليست دلالة أسطورية في صور الشعر الجاهلي؛ وفي الوقت نفسه ليست مشابهة للدلالة العلمية للاختلاف القائم بين الشاعر والعالم، ثم بين العلم والشعر، وهو اختلاف جوهري. فالشعر يرتبط بالظواهر النفسية والاجتماعية والفكرية والطبيعية... ولكنه ليس ارتباط سبب بنتيجة كما يحدث في العلم. فالشاعر لا يشغل باله بالمسببات، وفهم الظواهر المتغيرة من حوله، ولا يبحث عن أدلتها وقوانينها وطبيعتها وجوهرها كما يفعل العالم. فالشاعر يعيش ذلك كله وتختلج نفسه بمشاعر دافعة، فيمزج في مخيلته جزئيات العالم الداخلي بكل أثر موضوعي وخارجي، فتخرج صوره الشعرية مثيرة للبهجة والمتعة والدهشة.

فالقراءة النصية ـ هنا ـ تستند إلى إعادة إنتاج دلالي تُعْنَى بالحياة الذاتية للمبدع والحياة الاجتماعية والثقافية التي تحيط، به ما يثبت أن النص يوازي سيرورة الحياة بكل قيمها ووظائفها، فيقدم في صوره رؤية المبدع الخاصة.

هكذا يقتطف الشاعر إبداعه ليجمع جنباً إلى جنب بين الإمتاع والدلالة من جهة، وليصبح كل أنموذج شعري يقدمه مختلفاً عن الآخر، ومختلفاً عما يبدعه الشعراء من جهة أخرى. فكل أنموذج لا يمكن أن يقوم مقام واحد آخر... وحين تتعدد النماذج الدلالية في العصر الواحد يصبح أكثر إشراقاً، وأصدق تمثيلاً له وللواقع.

ومن يمعن النظر في الشعر القديم يتأكد له ذلك، ويلحظ أن التخييل فيه يمكن أن يقابل البرهان في العلم، دون أن يعدم أشعاراً حققت له متعة الفن وروح العلم، لأنها جمعت بين عنصر التخييل وعناصر الجدل والمناظرة، ولم تخلُ من أسلوب البرهنة العقلية، كما هو عليه شعر ثابت قُطْنَة... وشعر لبيد بن ربيعة الذي يعد صورة صادقة للبيئة. فشعره تاريخ دقيق للمواضع التي عرفها في العصر الجاهلي، وكأنه أحد الجغرافيين. وهو لا يكتفي بذكر الموضع وإنما يعلل سبب مروره فيه أو ظعنه عنه أو نزوله بجواره. وتعد معلقته أوضح شعره في هذا الشأن. فالمكان لديه لم يعد بُعداً جغرافياً تاريخياً فقط، بل صار مكتنهاً لفاعلية البشر والزمان في الولادة والموت، والخصْب والجفاف...[٣٢] ويظل الكميت بن زيد الشاعر الأموي من أبرع من جمع بين المتعة الفنية والحجة وسياق مقالاته بأسلوب استدراجي توضيحي، مستخدماً الإرصاد اللفظي، والتقسيم الفني والنظري، وآتياً بالدليل الذي يدعم رأيه من القرآن والسنة مزاوجاً بين النقل والعقل، مجتهداً في بيان أحقية الهاشميين في الخلافة، وتفنيد آراء خصومهم... وأحسن الشعر خروجاً ما أشبه النثر سهولة وانتظاماً دون استكراه قوافٍ، أو تكلف معانٍ كما يقول ابن طباطبا في ( عيار الشعر).

وتبقى بائيته أشهر الهاشميات التي أبدعها في هذا السياق، ومما ورد فيها قوله:[٣٣]

**فقل للذي في ظِلِّ عَمْياءَ جَوْنَةٍ**

**ترى الجَوْر عَدْلاً، أينَ لا أَينَ تذهبُ؟**

**بأيّ كتابٍ أم بأَيَّةِ سُنَّةٍ**

**ترى حُبَّهم عاراً عليَّ وتَحسبُ؟**

**فطائِفةٌ قد أَكفرتني بحبِّكم**

**وطائِفةٌ قالوا: مُسِيءٌ ومُذْنِبُ**

فمـــا ســـاءَني تكفيْـــرُ هاتيـــكَ مـــنهمُ

ولا عَيْـــبُ هاتيـــكَ الـــتي هـــيَ أَعْيَـــبُ

فهذا الشعر إنما هو صوت العاطفة الجياشة المحبة، وصوت الإلهام المعبر عن الحاجات النفسية والاجتماعية والفكرية والدينية... فكان ـ بهذا ـ صورة من الصور المرتبطة بالعصر في أطواره الفكرية التي انتقل إليها بما كان يجري حقيقة بين ظهراني القوم من تيارات فكرية ودينية... وهذا كله يستقى من النص وحده...

فالشعر وفق هذا المنحى الفني يحمل دلالته الخاصة به، ويواكب حركة التطور التاريخية والفكرية... و... سواء كانت في الأبيات المفردة، لأنها أصغر وحدة معنوية، أم في المُقَطَّعة أم في القصيدة أياً كانت بنيتها الفنية، وأياً كانت في تعدد موضوعاتها. فالموضوعات والأغراض إنما هي وحدات معنوية في اتجاهات شتى، ولكنها ترتبط بوحدة نفسية كبرى، وهي مختلفة عما يعرف اليوم بالوحدة العضوية في الشعر... وكذلك يظل هذا النَّص مغايراً للنثر المعروف، على الرغم مما قيل عن الكميت: إنه خطيب؛... فالفرق كبير بين النص والنثر؛ على الأقل في درجة الانزياح في الإيقاع، وفي الرؤية، ووعي التمييز بين ما هو شعري وما هو غير شعري، والشعر قد يكون رسائل معقودة بوزن كما قال ابن طباطا ( ت ٣٢٢هـ ) في (عيار الشعر).

ولما كنا قد عرضنا للوحدة النفسية والعضوية للقصيدة في مفهوم القدماء كان علينا أن نشير بإيجاز شديد إلى أن ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) كان أَول من اهتدى إلى الوحدة النفسية في قوله الذي أثبتنا قسماً منه في الحاشية (٥٣) من الفصل الأول؛ ثم تابعه فيها ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ)، وزاد فيها خصائص أخرى إذ ربطها بوحدة الموضوع ونية الشاعر... ثم تحدث عن وحدة أخرى هي الوحدة الموضوعية، وناقش بنيتها والفرق بينها وبين بنية الحكاية، فانتهى إلى عدد من مفاهيم الوحدة العضوية اليوم، علماً أنه أفاد من ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) الذي وجد أن للكلام جسداً وروحاً يتأثر كل واحد بالآخر؛ وأفاد من القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) وغيره في الحديث عن المبدأ والتخلص والخروج، فضلاً عن ملاءمة الشعر لمبانيه [٣٤]،

وهذا يعني أن الشعر صورة ودلالة ذات اتجاهات عديدة.

وقد أكد ذلك المحدثون في حديثهم عن بناء القصيدة ووظائفها الاجتماعية والطبيعية والفكرية والتاريخية، ومن ثم ربطوها في دراسة الشعر القديم بوحدة القصيدة[٣٥]. ويعد الدكتور يوسف خليف من أبرز المحدثين في مناقشة وحدة القصيدة القديمة شكلاً ومضموناً[٣٦].

ومهما يكن الرأي حول البنية الدلالية للقصيدة فإن الاتجاه في معالجتها ظل غالباً على المضمون عند العرب القدماء ابتداءً من مرحلة صدر الإسلام - على الأقل - ولهذا قال ابن طباطبا: ((اعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطت به من معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها...))[٣٧]

فمعارف العرب - أياً كانت - ظهرت بمقتضى حياتهم وتجاربهم وبيئتهم، وصيغت في أشعارهم في معارض متعددة تبعاً لتناول الشعراء لها.[٣٨] وهذا ما يمكن أن نستمده من قول أمير المؤمنين عمر (رضي الله عنه): ((كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علمٌ أَصحُّ منه)).[٣٩]

فالشعر عند العرب سجل يتذاكرون فيه أيامهم، ويقيد عليهم مآثرهم، ويرفع من شأنهم، ويُهَوّلُون به على عدوهم ومَنْ غزاهم.... ويتسامرون به في لياليهم...[٤٠]...، وعمر (رضي الله عنه) "كان لا يعرض له أمر إلا أنشد فيه بيت شعر".[٤١] وهذا كله يوضح لنا سر ما كان يفعله الصحابة الكرام يوم كانوا يجلسون في مسجد رسول الله (ﷺ) ويتذاكرون شؤون جاهليتهم، وينشدون أشعارها، وهو يستمع إليهم، وربما كان يبتسم.[٤٢] فالشعر القديم - بهذا الوعي - علم وجود لموجود، ونافذة عظيمة تنفتح على قيم كل عصر... وما على النقد إلا أن يستكنهَ ذلك، ويحلل أبعاده، ويثريه... ولعل حركة التأليف التي انطلقت في القرن الثاني الهجري وانتشرت فيما بعد تؤكد فيما أنتجته من كتب معرفية أهمية الدلالة الشعرية، ووصولها إلى مرتبة الوثيقة التاريخية على نحو من الأنحاء. وتعد كتب السير والأخبار، والمعارف[٤٣] وأيام العرب[٤٤] من أبرز الأدلة على تلك المجالات. وما من أحد يجهل أن علماء التاريخ والجغرافية والطبيعة وغيرهم جعلوا الشعر القديم مادة

ثرة يستقون منها كثيراً من الدلائل، كل في ميدانه. فإن لم يكن الشعر عندهم المصدر التوثيقي الأول فهو معدود في جملة مصادرهم البارزة. ولكن هذا كله لم يكن لينسيهم جميعاً ابتداء بعمر بن الخطاب وانتهاء بعلماء العلوم الإنسانية أن الشعر انفعال وكلام جميل يؤثر في النفس؛ مما جعلهم يفضلون شاعراً على آخر. لهذا كله يرى بعض المحدثين أن هناك قصائد في الشعر القديم لا تتصاع لدارسها إن لم يستوعب المناهج النقدية الحديثة مثل منهج علم الاجتماع وعلم النفس، وعلم التاريخ، وغيرها.[٤٥] فهذه المناهج تعد ذات قيمة كبرى له في الكشف الدقيق عن المعاني المستسرة في الصياغة الشعرية. وإن كانت هذه المناهج تقدم للدارس فائدة عظيمة في فهم الشعر فإنها تؤكد في الوقت نفسه العلاقة المتلازمة بين الصورة الفنية والدلالة، ومن ثم ترفعها إلى منزلة الوثيقة التاريخية في بعض إيحاءاتها كما أشرنا إليه. وهذا لا يوحي بأن يجعل الناقدُ التاريخ أو المبدع حكماً على النص، فالنص وحده مصدر الحكم ومنطلقه الأول. وبناءً على ذلك كله يحوز الشعر القديم مكانة عظيمة للدارسين في ذاته، لأنه غدا أحد المصادر لديهم، إن لم نقل أهمها. فهو ـ وفق هذا الفهم ـ الشاهد الحاضرُ والحيُّ على الدوام لتقديم ما تختزنه صورته الفنية من معلومات ومعطيات، وظواهر نفسية واجتماعية وفكرية وطبيعية واقتصادية ودينية... وبمعنى آخر هو وثيقة ذاتية وموضوعية لصاحبه وبيئته وعصره يجري عليها الناقد ممارسته النقدية.

وهذا الوعي للشعر القديم لا يعني أنه يقدم الدلالة الفكرية كما تقدمها العلوم الخالصة كعلم النفس والاجتماع والتاريخ والاقتصاد والطبيعة... و... لأن ((الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه)).[٤٦] ومن ثم هو ((صَنَاعة وثَقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات)) على حد قول ابن سلام.

فالشاعر لا يستغني عن الصنعة والدربة ورواية الأشعار، وإن كان موهوباً. فالموهبة دعامة الشعر، ولكنها ليست كافية لتصنع شاعراً فلا بد من مدخلات ذهنية أخرى للوصول إلى الإبداع المتميز.

وأسوق في هذا الموضوع نتفاً من أبيات متحملة لشيء من النواحي العلمية الفطرية... غير أن الشاعر ساقها سياقاً فنياً. فالنابغة الذبياني نظم شعراً بديعاً يمدح فيه النعمان بن المنذر ويعتذر إليه مما نسبه الوشاة من افتراءات لم يقترفها، ثم بين له أنه أُخِذَ بجريرة غيره... وساق وحداتٍ معنويةً كثيرة في هذا الإطار إلى أن ضرب لنفسه مثلاً ذلك الجمل السليم الذي كُوي، بينما ظل الجمل الأَجرب بمنأىً عن المعالجة، فقال: (٤٧)

**لكَلَّفتني ذَنْبَ امرئٍ وتركْتَهُ**

**كذي العُرّ يُكْوَى غيرُه وهْوَ راتعُ**

فالنابغة كبقية العرب... إذ عرف غالبيتهم الجرب، وعالجوه بالقطران أو الكي، ولكنهم ذهبوا إلى معالجة السليم وقاية له من المرض...

وهذه حقيقة علمية لا يمارى فيها، أدركها العربي بتجربته، غير أن النابغة نقلها بحس فني مؤثر ومعبر في وقت واحد. وكذا فعل حين تحدث عن الملدوغ الذي تطلق عليه العَرَب سَليماً، فقال:(٤٨)

**يُسَهَّدُ من ليلِ التِّمَام سَليمُها**

**لحَلْيِ النساءِ في يديهِ قَعاقعُ**

إن من عادات العرب أن تجعل في يدي الملدوغ ورجليه الأساور والحلي والأجراس لئلا ينام. لأنهم أدركوا أن السم أسرع انتشاراً في الجسم في حال النوم منه في حال اليقظة. وهذه حقيقة علمية لا يمارى فيها وإن كانوا لم يدركوا علاجها الصحيح، فهم كانوا يتفاءلون في شفائه، ولم يعثروا إلا على هذه الطريقة التي رأوا فيها إطالة أمد الحياة في الملدوغ. وقد استفاد النابغة من هذه الظاهرة في دلائلها المتعددة وضربها مثلاً حين جاءه تهديد النعمان، فعاش أرقاً وهماً أطارا النوم من عينيه في أكثر الليالي طولاً. فالوظيفة الدلالية تجسدت في صميم الوظيفة الجمالية، فانتهت إلى وظيفة اتصالية إبلاغية بشكل فطري...

حتى أصبحت هذه الوظيفة حاملة لما تقدمها من وظائف.

وبناء على ما تقدم كله نخلص إلى أن الدلالة الشعرية ـ على أهميتها في حمل الظواهر المتعددة النفسية والاجتماعية والفكرية والسياسية والدينية والعلمية ـ ليست مماثلة للدلالة العلمية التي تنتجها العلوم المختلفة وتقدمها حقائق ثابتة.

وإذا كان الإشكال في الوثيقة الدلالية للنص الأدبي قد فَرَّق النقاد قديماً وحديثاً؛ فإنهم اتفقوا على أن النصوص التي وثقها الرواة في عصر التدوين لهذا العصر أو ذاك أصبحت وثيقة لغوية وأسلوبية وبلاغية وأدبية وفنية... لا يشوبها الشك، سواء كان الشعر لشاعر معروف أم مجهول... ومن ثم صار شعر كل شاعر وثيقة خاصة به... ولم يستطع أحد أن يقتل أبوته لها.

وبهذا دخل الشعر القديم ـ وهكذا سيكون كل إبداع ـ في مفهوم الوثيقة التاريخية، باعتباره الزمني. ولكن هذا لا يقلل من شأن الدلالة الشعرية، فهي ـ فيما تحمله من خصائص ـ تبقى وثيقة ذات قيمة كبرى في الشؤون الكثيرة المعبرة عن الحاجات الذاتية والموضوعية، ولا غنى للباحثين عنها في دراساتهم حاضراً ومستقبلاً. بل إنا نذهب إلى أن الشعر القديم ـ بما يعبر عنه من أفكار ـ غدا مصدراً تقوم عليه جملة من أصناف الدراسات العلمية في المجالات كلها. فهو مصدر ابتكار وإبداع ليس للماضي ـ فحسب ـ بل للحاضر والمستقبل. فقد قدم لنا عباقرة الماضي أعمالاً مبدعة تضيف قيمة لحياتنا، وإن كانت تعبر عن معاناتهم. لقد صاغوا أفكاراً قيمة وأرسلوها بسياق فني جمالي يتسم بسماتهم. والشعراء حين تمتعوا بمكانة كبيرة في العصرين الجاهلي والإسلامي لم يكونوا لينعزلوا عن مجتمعاتهم وبيئتهم. ولهذا كانوا مصدراً في إثراء عصرهم وعصرنا، وعلينا أن نخلق الحالات المماثلة في التحليل والتفسير، لا أن نضيع جهودهم، وإبداعهم، ونحن نجري وراء ظنون وأوهام لا تنتهي إلا بانتهاء تزجية الفراغ الذي بذلناه. فالشعر ـ وإن بدا في ظاهره أنه من عمل فرد واحد ـ إنتاج فني اشترك فيه عدد لا منته من العوامل، والأفراد. ومن هنا تصبح النماذج الدلالية فيه نماذج كثيرة، وذات مغزى، ويصبح لزاماً علينا تقديم أمثلة لها.

## ٤ـ نماذج دلالية من الشعر القديم:

ليس من باحث ينكر أن لكل أدب طبيعته ووظيفته، ومن ثم خصائصه. وكم كنا نود من أصحاب المناهج الأدبية المحدثة عندنا ـ ولا سيما من انغمس بالثقافة الغربية ـ أن يثروا بثقافتهم التي اغتنت تقنياتٍ وفكراً ومنهجاً أدبنا عامة وشعرنا القديم خاصة؛ لأنه ما زال بحاجة إلى مزيد من الدرس والتحليل. ولكن ما حدث لدى غالبيتهم لم يكن إلا جرياً وراء النظريات الغربية التي بهرتهم، فانساقوا وراء انبهارهم وشرعوا يطبقون ما وصلت إليه أيديهم من تلك النظريات على الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي، ومن ثم على الأدب كله. ولعلهم نسوا أن أي أدب إنما يمثل تاريخ أهله، وحالة أمتهم الفكرية والاجتماعية والفنية...، وحاجتها المتنوعة الأخرى في كل مرحلة من مراحل تطورها. والشعر القديم لدينا بطوريه الجاهلي والإسلامي يصور ـ غالباً ـ الحالة الحسية الأولى في التعبير الفني، ثم أخذ يتطور من الداخل لينتقل إلى حالات فنية قادرة على حمل ما يدور في أذهان مبدعيه، وما يمر بهم في حياتهم الطبيعية والاجتماعية والفكرية و... و... بل لنقل: إنه يجسد مرحلة انتقال العرب من طور البداوة إلى طور الحضارة المتجددة والمنفتحة على كل ما يحيط بها، ومن ثم على العالم. ومن هنا كان الشعر في كل مرحلة يقدم صوراً لها مغايرة لسابقتها في الدلالة؛ وهي توحي بفهم لأبعادها المتعددة.

إن كل نقلة حضارية لدى الأمم الحية تجعلها تعي ذاتها أكثر فأكثر، وكنا نجد أمتنا في أواخر الجاهلية تطرق باب هذه النقلة، وهي نقلة هيأت الأمة لرسالة الإسلام. وما من أحد يعاند أن الشعر كان أشبه بالحارس لحياة أمتنا وتطورها وقد ظل أميناً في تصويره لحاجات العرب وعاداتهم ومقاصدهم دون أن يغيب عن بالنا أن فنهم كان بمقتضى حياتهم، فكان شعرهم يعبر حسياً عن ذلك، ثم شرع يدمج بين الحسي والمجازي، وينتقل شيئاً فشيئاً إلى المعنوي. وهذا ما تدل عليه صوره وألفاظه... فكانت في أصل وضعها شائعة التعبير عما يقع تحت الحس مباشرة، وكانت آنذاك وصفاً مبتكراً لذات المبدع وعلمه بما حوله. وبذلك تصبح السمة المميزة للغة الشعر في مكوناتها الجزئية ثم التركيبية والسياقية سمة دلالية

وجمالية في آن معاً...

وفي إطار فهمنا هذا ألحت علينا رغبة علمية تدعو أصحاب هذه الحداثة إلى تحقيق وعي دلالي وجمالي للصورة الشعرية وربطها بالسياق الذاتي والموضوعي والزماني والمكاني والتاريخي في النص القديم، ومن ثم تجرى عملية إغنائه بالموازنة والتحليل بما قدمته النظريات الغربية والثقافات المحدثة من مناهج نقدية وفنية، دون أن تخرجه عن أصوله الفنية... بيد أن ما جرى عندنا من قبل أغلب الباحثين إنما هو عزل النص عن صاحبه ومجتمعه وعصره وبيئته، وإقحام حدود وقيود فنية ومنهجية لا تتفق مع ذلك. ثم خلط كثير منهم دراسة الشكل بالمضمون في بعض جوانبه، مما أدى إلى الارتياب أو الشك في تصوره الدقيق. فرأينا بعضهم يلح على الصورة وما تقدمه من لذة جمالية، بينما ربطها آخرون بالمتلقي إلهاماً وإيحاء مشددين على ما يملكه هو لا ما عبر عنه مبدعه، أو ما توحي به عناصر النص الفنية. فقد أراد عدد منهم - وفي ضوء تأثرهم الصارخ بالنقد الغربي - أن تصبح آراء المتلقي الذاتية والموضوعية حكماً على النص؛ بينما رفضوا ربطه بمبدعه وبيئته وعصره... فأي منطق هذا؟! ومن ثم فنحن لا نقلل من قيمة القارئ الخبير الذي يثري النص في إطار مكوناته الفنية واستقرائها بشكل إبداعي يعطي القراءة فعّاليتها. ولا ريب أن للكلمة التلقائية الجميلة حيوية بذاتها، وتجسد قوة تعبيرية إذا تآلفت في سياقها، وهي تجتذب إليها النفوس بقوة تأليفها، واتساق اختيار ألفاظها ودقة تخييلها. فإذا اجتمع لها هذا مع الماهية الفعالة في دلالتها على ما يختلج في الوجدان ويدور في الذهن كان أبعد تأثيراً وإمتاعاً، وإن الإحساس بالجمال يتضاءل إذا اختلَّت المعادلة الفنية السابقة. فالصورة الجمالية المبدعة تبعث في الفكر والشعور نشوة متصاعدة، فالعين ((تالف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح))[٤٩]. وإن نظرة متأنية للشعر القديم تؤدي بصاحبها إلى الشعور بهذا الإحساس، والتعرف إليها عن كثب. فالشعراء عبروا عن آمالهم ومشاعرهم وأفكارهم بروح فطرية لا تمحل فيها ولا تعقيد، فجاءت تعبيراتهم صورة فنية وافية لما بنوا عليه أقوالهم.... وليس هناك أعجب من بعض المحدثين الذين ينكرون

الوظيفة الدلالية التاريخية؛ بينما يشجّعون دراسة الشعر القديم وفق المنهج الأسطوري.

ولم يعد خافياً على أحد أن أكثر الآراء في تحليل بنية القصيدة القديمة يميل إلى ربطها بحياة النُّجْعة: (الارتحال طلباً للماء والكلأ)، وما يرتبط بها من حاجات وأدوات كبيوت الشعر أو الخيام. ولهذا نميل إلى تفسير القصيدة في ضوء هذه الدلالة، ونرى أن البيت الشعري يجسد وحدة معنوية صغرى، بينما تمثل القصيدة وحدة معنوية كبرى. ونرى في الأولى صورة البيت العربي وصاحبه في تفرده، بينما توحي الثانية بالبيوت التي اجتمعت في منازل الحي لتكون القبيلة أو أجزاء منها. أما المضمون فهو صورة منطبقة على حياتهم. ولمح القدماء من باحثينا هذا كما هو عند ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء)... فربط بين منهج القصيدة وحياة الرحلة عند العرب. ولما انتقل العرب من طور الجاهلية إلى طور جديد قدمه الإسلام كان الشعر يواكب حركة الحياة والفكر، وإلا فما السر وراء تغير بنية القصيدة بين الجاهلية والإسلام على قصر المرحلة الزمانية؟. فالشعر بوصفه حركة فنية قد يتأخر عن حركة التطور في الحياة، ولكنه في حال الأمة العربية كان سريع الاستجابة لما يجري من أحداث. فشعراء الدعوة ـ مثلاً ـ ومن ناقضهم من المشركين كانوا يعبرون عما يدور بين ظهرانيهم، وكل منهم يدافع عما آمن به والتزم بالدفاع عنه. ولعل تخلي شعر الفتوح عن المقدمات الفنية المشهورة يوحي بما لا يقبل الشك بما انتهى إليه شكل القصيدة متأثراً بالموقف التاريخي والفكري، وبطبيعة اللحظة التي أُنشد فيها. وما العلاقات الفنية التي تقوم بين المكونات الشعرية سوى السياق الوظيفي الذي ينتمي إلى مبدع ما ووسط ما... وهذا لا يعني الشعور بالإدهاش، ومدح القديم لقدمه، ولكنه ينبع من الغنى الدلالي لما تكتنزه الصورة الشعرية من معطيات فنية غنية. ولهذا لزمنا أن نرتقي إلى مستواه، إذ أصبحت الحداثة تهدف إلى اكتشاف الذات الشاعرية والثقافية والفنية في سياق ظروفها العامة التي شكلتها. ولعل نقادنا القدماء كابن سلام (ت٢٣١هـ) ووصولاً إلى الجرجاني (ت ٤٧١هـ) ومن تتبعه كانوا أكثر توفيقاً في دراسة الشعر القديم من

كثير من المحدثين، على الرغم مما يملكه المحدثون من مناهج وأدوات درسية وثقافة متطورة لم تكن للقدماء، وربما يعود ذلك إلى امتلاء نفوسهم بعبق التراث والعقيدة. ولما تلقوهما مفسرين وناقدين لم ينعزلوا عنهما، وإنما جعلوهما أساساً في معالجة قضاياهم المتعددة في الحياة والفن. لقد قدموا لنا المنهج العلمي - كما اقتضته مقاييس عصرهم - لنحتذيه، فخالفه جملة من باحثينا، لأن هدفهم قائم على تطبيق المناهج الغربية ليس غير. فبعض الحداثيين أصيب بتطرف ما في تأويل النص القديم حين حوله عن سياقه العام، وأخضعه في كليته للمناهج الغربية، والثقافة المعاصرة، وطفق يفسره في إطار ما انتهى إليه منها. فكان ينقل النظريات النقدية الغربية ويقوّم في ضوئها ما يدرسه من أشعار قديمة في حالة قَسْرية لا تتفق مع أدبنا وخصائصه... فضلاً عن أن أي باحث يبقى محدود الزمان والمكان والثقافة والاستعداد لتلقي نص ما ومعرفته معرفة مطلقة... دون أن ننكر قيمة ما يقدمه النقد الحديث من ثقافة نقدية.

وربما يكون أفضل مثال على ذلك ما جاء في مقال (الليل والنهار في معلقة امرئ القيس)، المنشور في مجلة (فصول - العدد الثاني - المجلد الرابع عشر - صيف ١٩٩٥م). فصاحبه أقدم على تحليل المعلقة وهو مشبع بالمناهج الغربية وأفكارها فشرع يؤول النص في إطارها النظري، والفني. ولما استند إلى قواعد نقدية لا تنسجم مع الطبيعة الفنية الأصلية للنص العربي - وقد أخذه سحر المفاهيم الغربية - لوى معاني ألفاظه لتتفق مع ما يذهب إليه، فغيّر في دلالتها، فضلاً عما قام به من تغيير للرواية. فالباحث اندفع وراء شهوة الطموح، وهي تراوده بالتجديد والوصول إلى ما لم يصل إليه كل من تصدى لدراسة المعلقة. وعقد العزم على تكملة ما بدأ به الدكتور مصطفى ناصف، وزعم أنه أضاف إليه إضافات جديدة في قراءة الشعر القديم لم تَقع له، ولم تقع للدكتور كمال أبو ديب ولا لعدنان حيدر.[٥١]

ومن يعد إلى المقال المذكور يدرك أن الباحث لم يفعل شيئاً، إلا ما كان من إعادته لما تبنوه من تفسير لوصف الأطلال، وما يندرج تحته من حالات الحزن. ثم تجاوز إلى بيان ما يتركه اندثار الأطلال في النفس، فانثنى يتهم الباحثين بخطأ

تفسيراتهم لذلك، وتوقف عند البيتين التاليين:[٥٢]

**تـــــــرى بعَـــــــرَ الآرام في عَرَصـــــــاتها**

**وقِيعانِهـــــا كأنَّـــــهُ حَـــــبُّ فُلْفُـــــلِ**

**كـــأنّي غـــداةَ البَـــيْنِ حـــين تحمَّلـــوا**

**لـــدى سَـــمُراتِ الحـــيِّ نَـــاقفُ حَنْظَـــلِ**

أنكر الباحث على من سبقه تفسيره لهذين البيتين ولا سيما ما يرتبط بفهم دلالة (حب الحنظل) و (حب الفلفل)، و رأى فيهما عدم استسلام الشاعر للموت. وما قال فيهما: ((إن حب الفلفل يعبر عن رغبة لا شعورية ـ غالباً ـ في إنبات حياة جديدة. يضاف إلى ذلك أن النص أشار مرة أخرى إلى الحب في المقارنة بين حال الشاعر عند وقوفه باكياً، ورجل يجني الحنظلة. تسيطر ـ إذن ـ الفكرة التي يوحي بها الحَبُّ على تفكير الشاعر. إن استنبات الحياة يهم الشاعر لأنه وسيلته في مقاومة الإحساس بالدمار أو الموت الذي يوحي به المكان المهجور... يؤازر حب الحنظل ـ إذن ـ حب الفلفل في تزكية معنى مقاومة الموت.

ولا يفوتنا هنا أن النص يشير إلى رجل يبذل جهداً في سبيل استخراج حبة الحنظل. ومن المهم أيضاً أن نلتفت إلى الرجل يحاول استخراج حبة الحنظل (غداة البين) أي لحظة البحث عن الحياة متمثلة في حبة الحنظل تلتبس بلحظة الموت متمثلة في مفارقة المحبوبة للمكان)).

ثم يتابع قائلاً: ((تتآزر بعض التفصيلات ـ إذن ـ في تزكية الفكرة الكامنة في حب الفلفل... إن الشجر والآرام، مثلاً، تعضد معنى الحياة لكنها لا تساوي الإشارة إلى الحب، لأن الحب يرمز لمعنى إمكان الحياة في المستقبل، أو معنى إمكان النمو وتجديد الحياة في الزمن الآتي، يحمل الحب معنى التبشير بالحياة)).[٥٣]

ولم يكتف بهذا فطفق يرى تنازعاً في ذات الشاعر بين الواقع ((المتمثل في الرسوم الدراسة والمكان الموحش من جهة، والحلم المتمثل في الآرام والسمرات والعرصات وحب الفلفل والحنظل من جهة أخرى))[٥٤]. ولعل الوجه في التفسير ما

تمثله حالة الشاعر المتلهف لرؤية الأحبة فلما وقف في أطلالها هاله اندثارها ومن ثم سكنتها الغزلان النافرة.

فإذا كان تيار الحداثة على تلك الشاكلة فأنا ممن يخاف منه؛ فمحاولة البحث عن الجديد ليست حالة من الفوضى الفكرية، إذا لم نقل فسادها، فضلاً عن فساد التعبير عنها. إننا نعاني حالة من الأذى الفادح جراء اعتقاد بعض المحدثين الذين يرون أنهم يقدمون شيئاً للأدب القديم، ولكنهم - في الحقيقة - يفسدون كل شيء فيه. فتحليل نص ما لا ينشأ من طريق الخلط والوهم واستبدال كلمة مكان كلمة من هنا وهناك، ولكنه ينشأ من معايشة النص معايشة تخالط النفس والبدن، ليلاً ونهاراً، وفهم العالم الزمني والطبيعي والذاتي لصاحبه وعصره... فهناك تاريخ شخصي واجتماعي وفني للنص لا يمكن إغفاله. أما أن نهبش كلمة من هذا أو ذاك، ونسقط على النص ما لا يقبله السياق، وغريب عنه فهذا ليس من البحث العلمي في شيء، ولن يخدم أدبنا في يوم من الأيام، علماً أن الباحث السابق تلقف كل ما وعته ذاكرته من مصطفى ناصف وكمال أبو ديب.

فامرؤ القيس لم يُرِد في قوله السابق أن يبرز أكثر من حالته النفسية غداة رحيل أحبته، فصور تقاطر الدمع من عينيه حزناً على فراقهم؛ مشبهاً عظمة ما نزل منهما بدموع ذلك الرجل الذي أراد استخراج حب الحنظل فوقع شيء من مائه في عينيه فانسابتا بالدمع. وكلنا يعرف مدى ما عليه الحنظل من مرارة، أما حب الفلفل فله علاقة دلالية أخرى مرتبطة بتشبيه آخر لا صلة له بحب الحنظل.

والحق يقال: إن ماء الحنظل وقع في عيوننا من تفسير هذا الباحث وأمثاله ممن تعرض لمعلقة الشاعر فأفسد دلالتها وهو يجري وراء إسقاطاته لنظريات النقد الحديث عليها. ولعل من أهم الإسقاطات الزمنية ما قاله عن الربط بين حبّ الفلفل والمرأة: "والحق أن كثيراً من صور التعبير التي عول عليها النص فيما يسمى وصف النساء يعد مظاهر مختلفة لحب الفلفل". ويدعم فكرته فيسوق بيت امرئ القيس (وبيضة خدر لا يرام خباؤها...)، ثم يقول: "إن العلاقة بين المستوى الرمزي بين البيضة وحب الفلفل أو حب الحنظل ظاهرة في ضوء قراءتنا السابقة. فالبيضة من

الطائر كالحبة من النبات وكالحمل من المرأة، ففيها جميعاً يضمر النص فكرة الأجنة بالحياة في المستقبل"[٥٥].

لعل المتأمل في هذه الفكرة يجد فيها طرافة!!! ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل تنسجم هذه الفكرة مع السياق الفني البنائي والدلالي للنص وصاحبه؟ وهل العبقرية أن يفتق الباحث ذهنه لينشئ دلالات جديدة لا يشي بها النص أبداً، أم العبقرية تكمن في إثراء الدلالة التي تتفق مع السياق الفني والفكري للنص؟ إن خلع النص عن ذلك بفكرة إغنائه بما قدمه النقد الحديث من مذاهب إنما يخرجه عن دلالته الحقيقية ويشوه ملامحه الأصلية، وبهذا نهدم لا نبني.

ولست في شك مما أرمي إليه، ولكنني أعرض تحليله الذي وقف فيه عند صفة الليل والجمل. إذ قال: "كان هذا الليل أشبه شيءٍ بالكابوس. يظهر طابع الكابوس على وجه الخصوص في تشخيص الليل، وجعله شبيهاً بكائن خرافي يهاجم الشاعر ويجثم عليه"[٥٦].

هكذا اتضح لنا أنه كان يحلم وهو يحلل المعلقة، وكان يعاني كابوساً من ذلك الجمل الذي لم يعرفه، ولذلك أطلق عليه حيواناً خرافياً يجثم على صدر الشاعر. والحق الذي لا يتنازع عليه اثنان أننا نعيش كابوساً مرعباً من أمثال هذا الباحث الحداثي. وإليك ما قاله الشاعر حين وصف الليل:[٥٧]

**ولـيـــلٍ كمـــوج البَحْـــرِ أرخَـــى سُـــدولَهُ**

**علـــيَّ بـــأنواعِ الهمـــوم ليبتلـــي**

**فقلْـــتُ لـــه لمَّـــا تمَطَّـــى بـــصُلْبِه**

**وأردفَ أعجـــازاً ونـــاءَ بكَلْكَـــلِ**

**ألا أيُّهـــا الليـــلُ الطويـــلُ ألا انجلـــي**

**بـــصُبْحٍ ومـــا الإصـــباحُ منـــكَ بأمْثـــلِ**

تحدث الشاعر عن الليل الطويل، وتزاحم همومه فيه، وأحس بأنه أبى أن يرحل أو يتزحزح، فهو يشعر بأن حركة انقضاء الليل حركة بطيئة وثقيلة، فلم يرَ

أفضل من حركة نهوض الجمل لتلبي هدفه، لذلك اتخذها مادة للتشبيه. إنه شعور نفسي يوحي بآهات العجز التي يحس بها في داخله. فالصورة الفنية تقابل الجانب القاتم في النزوع العاطفي. مما يجعل آهة العجز بالغة الرقة فنياً، إذ قدمها في لغة إيحائية خلاقة. وحين نؤكد صفة القتامة في دلالة الصورة إنما نؤكد الخاصية الجمالية التي تتركز فيها، وتعبر عنها. فالشاعر جعل من الواقع الطبيعي مادة فنية تختزن مشاعره وأفكاره، وقد أبرزها في شكل مجازي ومثير.

وربما يكون فيما أشرنا إليه من خاصية فنية للصورة الشعرية عند امرئ القيس إيضاح دقيق للجانب الفني، وعناصره. فالشاعر استعار من واقعه ما يجسد حالته النفسية، ومن عادة العرب أن يستعيروا من بيئتهم صورهم وتشبيهاتهم مناسبين، ومقاربين بين المشبه والمشبه به. وشاعرنا لم يكتف بحدسه الفني المبدع لتكوين صورته، وإنما صهرها في أسلوب يعمق الأثر العاطفي في المتلقي ويثير كوامن فكره. ذلك مثال واحد من قراءة الحداثيين الذين نظروا إلى أدبنا على أنه شكل فني يتقبل النظريات الغربية على اطرادها...

ولعل القارئ الواعي لحركة الحداثة العربية، وما تقوم به من إلحاق الحيف بشعرنا القديم توقفه تحليلات أخرى حداثية للمضمون في ضوء المنهج الأسطوري، أو في أي اتجاهات فنية أخرى.

ومن هنا كان لزاماً علينا أن نختار مثالاً آخر من قراءة الحداثيين ليتأكد لنا لهاث بعض الباحثين وراء المناهج الغربية، وتطبيقها على أدبنا، كرهاً وقسراً، لا يعنيهم من ذلك كله إلا الرغبة في أنهم يقدمون للناس دراسة جديدة... تحمل اسمهم أصَحَّت دلالة أم لم تصح.. وكأن أدونيس قد تحول إلى ظاهرة نقدية عامة في ساحة النقد العربي؛ إذ كان رائداً حداثياً في إسقاطات كل ما هو غربي على كل ما هو عربي..

ونحن نقرأ في المجلة المشار إليها آنفاً، وفي العدد نفسه مقالاً بعنوان (الشعر العربي وملحمة الساميين). واعتمد فيه على المنهج الأسطوري ـ غالباً ـ للوصول إلى عملية الربط بين الشعر الجاهلي وبين تلك الملحمة. فالباحث توهَّم وأوهم حين شرع يطبق ذلك المنهج على النصوص التي اختارها. ولعل المتأمل في مقاله يفزعه ما وقع

فيه من أخطاء علمية، فلم يكتف بالانحراف وراء هواه المفرط للفكرة المعالجة، وإنما اختار الروايات الضعيفة تارة، والمنحولة تارة أخرى. وليته انتهى عند ذلك بل أخذ يحرّف الرواية، ويدلّس على أصحابها، جاعلاً حسه الخاص وحده حكماً على ذلك، وكأنه حوى علم الآخرين والأولين. ورأيناه في مواضع أخرى يقابل بين ملحمة جلجامش وبين الشعر الجاهلي في الجانب الإيقاعي معرجاً على أمور خرافية من التوراة وغيرها... فيقيس أزماناً على أزمان أخرى مغايرة، وأشكالاً على أشكال لا تتوافق في الطبيعة... لأنه تبنّى أحكاماً مسبقة في ضوء ما يعالجه...

فالخلل لم يقتصر على ما في المقال من أخطاء علمية في المنهج والمادة الفكرية، وإنما امتد إلى أكثر من ذلك. فكان ينساق وراء نزواته ومفهوماته الحداثية المقتبسة التي لا تنسجم مع المفهوم الفني للشعر القديم... فالباحث ـ مثلاً ـ ساق تفسيراً مغلوطاً لمعنى الأسطورة الوارد في بعض الآيات القرآنية، واستند فيه إلى ما نسبه من وهم مغلوط إلى نفر من القدماء فقال: "وقد فسر ابن جريج الأساطير ـ هنا ـ بأنها أشعار العرب وكهانتهم، أي ديانتهم بوجه عام"[٥٩].

وعلى الرغم من الشك الذي ساوره من هذا التفسير بعد أن أورد الآية: ﴿ما هذا إلا أساطير الأولين﴾[٦٠] فإنه انتهى إلى التفسير الخاص به وهو أن الأساطير في الآية السابقة "بمعنى قصص الأولين الخرافية"[٦١].

ولا ريب أن كل فرد منا يفرق بين مفهوم الأسطورة ومفهوم الخرافة في التنزيل الحكيم. ولكن الاختلاط بين المفهومين جاء من الفساد الواقع في المعجمات، ولا سيما الحديثة منها. وبناء على هذا تصدى الباحث لتصحيح خطأ ابن جريج فوقع فيما هو أمرٌّ منه!!!؟ فالقرآن قدَّم لنا حكايات الأمم السابقة وأخبر فيها بأمور لم تكن من مدركات الشعوب حتى جاء بها على وجه اليقين... ولهذا يتساءل أحدنا فيقول: هل يقدم لنا القرآن الكريم أباطيل وأعاجيب من هنا وهناك، ويبني عليها تشريعاً، فيهدي ويعظ ويبني منهج حياة للأمم!!!؟ ذلك لعمري ما لا يصح شرعاً ولا عقلاً ولا منطقاً؛ فضلاً عن أن المكتشفات الأثرية والدراسات الإنسانية والعلمية لم تنقض آية واحدة من القرآن.

وقد يعترض معترض، فيقول: أين الشعر الذي درسه الباحث؟ فنقول: إنه ابتغى الدخول إلى الشعر من ذلك المفهوم. ومن هنا سأسوق لك تحليله لبيتين من قصيدة لعبد يغوث بن الحارث بن صلاءة. فهو لم يكتف بقطعهما عن السياق الفني العام للقصيدة، وإنما لم يقتنع برواية المفضل الضبي الذي روى عنه، على ثقته. فقد غير في رواية الشطر الأول للبيت الثاني وأثبتها كما يلي (حقاً عبادَ اللاَّت أنْ لستُ سامعاً). والبيتان هما:[٦٢]

**فإن تقتلوني تقتلوا بيَ سَيِّداً**

**وإن تُطلقوني تَحْربوني بماليا**

**أحقّاً عبادَ الله أنْ لستُ سامعاً**

**نشيدَ الرِّعاءِ المُعْزبين المَتَاليا**

لقد قدم لهذين البيتين بقوله: "وقد أشار عبد يغوث... بعد أن أسرته تيم وهمت بقتله إلى أناشيد الرعاة ذات الطقوس الأسطورية".

ولعل ذكر أناشيد الرعاة يدفعني بقوة إلى التنبيه على عملية التزييف الكبرى التي تقع بحق تراثنا، قبل أن نناقش صاحب تلك الآراء؛ وهي للأسف تقع بأيدي النخبة التي تسلحت بالوعي والمنهج... فقد ربطت تلك الأناشيد بالعبرانيين، وهو ربط زائف مضلل ضال أكثر من ربطه بالشكل الأسطوري القديم... ولعل ما نقدمه من مناقشة وتحليل لهذه المسألة يكشفان التخليط والهذيان عند من تبنى ذلك.

فالمتأمل فيما تقدم تسترعيه جملة أشياء، ولعل أهمها ما كان منه حين حرف الرواية، دون أي دليل، بل دون أية إشارة لما فعله حتى ليظن أحدنا أن رواية البيت ثابتة هكذا. فلم يكتف بالتدليس بل شرع يتهم الرواة بأنهم حذفوا من الشعر أسماء الآلهة. فهلاَّ رجع إلى نفسه وتساءل: من فعل ذلك؟ ولو كان حقاً قد جرى مثل هذا، فهلاَّ أعطانا اسم راوٍ منهم؟ وهل يعقل أن يتواطأ الرواة جميعهم على رواية واحدة ليأتي هذا الباحث الحصيف ليقع على ما وقع عليه من رأي؟ ولماذا لم يغيروا اسم (عبد يغوث) الذي يدل دون لبس على عبادة "يغوث" أحد آلهة السماء؟

والباحث كان قد ذكر صراحة الطقوس الأسطورية لأناشيد الرعاة، فهلا أفادنا بصورتها الواضحة كما كانت عليه؟

ولعل تنبيهه العلمي لم يخرجه من دائرة التوهم حين قال: "غير أن بيتي ابن صلاءة من قصيدة تم نضجها، وصاحبها قحطاني". ويعود ذلك إلى محاولته الربط بين نشيد الرعاة وبين ما ورد في ملحمة جلجامش. وكي يصل هذا بذاك شرع يقارن الإيقاع الذي تحتويه أناشيد الموشيم العبري بحداء الإبل والأناشيد التي تقال في التحميس للحرب...[٦٣].

وكان في تصوره يرجم في الغيب معتمداً على المنهج الأسطوري. ولو أعاد البيتين إلى موضعهما من القصيدة لأدرك دون أدنى شبهة أنهما وقعا في سياقهما الفني والدلالي للموضوع الذي تعالجه والوظيفة التي ترسيها...

فالشاعر وقع أسيراً بيد قبيلة تيم، وكان قد قتل منها النعمان بن جساس، فجعلت عبد يغوث كفئاً له، ورفضت أن يفتدى خشية من لسانه وتأثراً لقتيلها، فخيّرته بين القتل بالسيف أو بين قطع عرق الأكحل، فاختار هذا؛ فظل ينزف حتى مات، فضلاً عن أن قبيلة تيم شدت لسانه بسَيْر طويل من الجلد كي لا يهجوها. ولكن النِسعْ لم يستطع حجب الحزن عنه، وهو حزن ممض خاصة؛ إذ فرطت به قبيلته. فالشاعر يئس من نصرة قبيلته له فأخذ ينوح على نفسه، ويرفع الصوت بالشكوى مفرجاً عنها، وهو يحس بجرح دفين من خذلان قومه؛ وهو الذي لم يتأخر لحظة عن نجدتهم، فيقول:[٦٤]

**أَلا لا تلومـــاني كفَـــى اللَّـــومَ مـــا بيـــا**

**فمـــا لكمـــا في اللَّـــوْمِ خـــيرٌ ولا ليـــا**

**أَقـــولُ وقـــد شـــدُّوا لـــساني بنِـــسْعَةٍ:**

**أَمَعْـــشَرَ تَـــيْم: أطلقُـــوا لـــي لِـــسانيا**

**أمَعْـــشَرَ تَـــيْمٍ؛ قـــد ملكـــتُمْ فأَسْـــجِحوا**

**فـــإنَّ أخـــاكم لم يكـــنْ مـــن بَوائيـــا؟**

**أحقّـــاً عبـــادَ الله أنْ لـــست ســـامعاً**

**نـــشيد الرِّعـــاءِ المُعْـــزبينَ المَتاليـــا؟**

إنه يطلق الآهات زفرات تترى حرقة على نفسه التي ضاعت مقابل رجل لم يكن نظيراً له. إنه ينوح على نفسه، لأنه لن ينعم بالحرية، ويستمتع بلذة الحياة الطليقة ومباهجها، مع أولئك الرعاة المعزبين في البادية يطوفون فيها دون حواجز وهم يتنسمون هواءها الصافي وحريتها التي لا تحدها حدود. أين ما كان له من مجد بناه له ولقومه؟ لقد ضاع كل شيء دفعة واحدة، فكأنه لم يكن شيئاً مذكوراً. ولهذا تراه ينفث في آخر القصيدة حسرة مُرَّة على ما فاته، فيقول:

**كـــأنّيَ لم أركَـــبْ جَـــواداً، ولم أقُـــلْ**

**لخَيْلـــي: كُـــرِّي، نَفِّـــسي عـــن رجاليـــا**

**ولم أســـبإِ الـــزِّقَّ الـــرَّوِيَّ ولم أقُـــلْ**

**لأَيـــسارِ صِـــدْقٍ: أعظِمـــوا ضَـــوْءَ ناريـــا**

إننا نرى في نشيد الرعاء صورة من صور الحرية التي عاشها عبد يغوث، وتمتع بها في تلك البادية المترامية الأطراف، ويمكننا القول: إنه نشيد التعلق بالحياة. أما إذا كنا نجهل ـ بالضبط ـ أنماطه الإيقاعية فهذا لا يبيح لنا أن نخمن تخميناً، نعتمد فيه على مشاعرنا الذاتية وحسب، فالإحساس وحده مدعاة للتضليل، ويجر صاحبه إلى افتعال أحكام غير علمية، وغير حقيقية؛ صفتها الوهم والإيهام والانحراف...

ونؤكد مرة أخرى أن الباحث فضلاً عن اعتماده على حدسه في الربط بين الشعر القديم وملحمة جلجامش طفق يقيس الشاهد ممثلاً بالشعر على الغائب ممثلاً بالملحمة، فانكفأ النقد الموضوعي الحقيقي وراء المنهج الأسطوري الذي ينطلق من فرضيات مسبقة، وآراء جاهزة، وعصور متباينة في الفكر والحياة والفن؛ وهذا كله يخالف المنطق الصحيح، في الوقت الذي يزيف إجراءات النقد وآلياته... مثلما زيَّف هو ربط أناشيد الرعاة بغير العرب، زعماً منه ومن أمثاله أنهم

يخدمون الحقيقة التاريخية... على حين لم يكن عملهم وصنيعهم إلا قتلاً للحقيقة والمنهج العلمي الدقيق...

فالبحث العلمي يقيس الغائب على الشاهد، أو الشاهد على الشاهد، وحين ننظر في قصيدة عبد يغوث متكاملة نتبين أنها تنقض ما ذهب إليه، وليس في البيتين ما يدعم رأيه، فأنا لم ألمس فيهما أية دلالة أسطورية.

وهذا كله يفرض علينا التوقف عند الملحمة نفسها لأنها وجَّهت عمله في مقاله الذي سبقت الإشارة إليه. والملحمة بحد ذاتها لقيت عناية الدارسين غرباً وشرقاً، وحظيت باهتمام كبير لدينا منذ ترجمها السيد طه باقر وقدم لها بدراسة جيدة. وهو من أحسن من تناولها في بلادنا ـ كما نعتقد ـ مع الدكتور المرحوم نجيب البهبيتي، وعبد الغفار مكاوي وفراس سواح... وكلهم رأوا فيها شيئاً من امتداد الجذور الاجتماعية والفكرية للعصر الجاهلي. وأنا ممن يرى فيها شيئاً من ذلك، لأنني أؤمن بأن الذاكرة الشعبية الجماعية الممتدة في الزمان والمكان استمرت في حفظ بعض ملامح الماضي السحيق، وكانت الأجيال تحمله جيلاً إثر جيل... واستطعنا لمس بعض ظواهر ـ ولو كانت قليلة ـ عبَّر عنها الجاهليون في أشعارهم قد تعود أصولها إلى ذلك الماضي كما صورته ملحمة جلجامش.[٦٥] فأنا ممن يؤمن إيماناً لا ريب فيه بأن الجنس العربي في العصر الجاهلي هو الوريث الأصيل للانتماء الممتد إلى البابليين والفينيقيين... وغيرهم... ولذا فربط أفكار الملحمة بالشعر الجاهلي ليس بدعة، والابتكار في الرؤى الأدبية والإنسانية ليس حكراً على أحد، وهو لا يتوقف، ولكن البدعة أن يفسر الشعر القديم في ضوء تلك الملحمة. وبهذا نحاكم عصوراً متباعدة ومختلفة في كل شيء بمعيار واحد، وهذا ينافي المنهج العلمي الدقيق... علماً أن ملحمة البابليين صحيحة النسبة إلى شعوب هذه المنطقة...

إن صياغة الملحمة ومنطقها الفكري والاجتماعي والديني... و... يختلف كل الاختلاف عن بُنى الشعر القديم ودلالته. ولهذا ليس هناك أي تشابه في الإيقاع، فضلاً عن أول صياغة عربية للملحمة كانت على يد طه باقر في الخمسينيات من

القرن العشرين؛ وإن وجدت ملامح الاتصال بإيحاءات باهتة فلا يعني أن اللغة واحدة... وإذا كنا نظن أن الحداثة والسعي وراء كل جديد وغربي وأسطوري قد وجه صاحب مقال (الشعر العربي وملحمة الساميين)، فإن منهجه في المعالجة لا يقل اضطراباً وبلبلة عن ذلك. ودليلنا على ما طرحناه أمور كثيرة وكل أمر أنكى من سابقه وأشد مرارة، ولكثرتها أعرض لأبرزها:

١- اعتمد على المستشرق المعروف (مرغليوث) في جعل الصياغة القرآنية أشبه بصياغة التوراة. وقد تحفَّظ على هذا، ولكنه لم يخرج عن دائرته، إذ ظل متأثراً به طوال مناقشته لأفكار البحث، علماً أن التوراة صيغت بيد أحبار إسرائيل بعد موسى بقرون، والقرآن نزل به الروح الأمين على الرسول (ﷺ)، ودّون في عهده، ونُقل بالتواتر مشافهة وكتابة.

٢- أضاف إلى انجراره السابق شيئاً آخر، إذ قال: "وما ورد بالصياغة الأدبية القرآنية من أشعار يَعْرب وعاد وذي القرنين والتبابعة فإنما جاء محوَّراً، وقد أعيدت صياغته مثلما كانت تعاد صياغة الأشعار الداخلية للقبائل".

وهنا نسأله: من روى تلك الأشعار لعاد والتبابعة وذوي القرنين ويعرب وغيرهم؟ فهذه أمم بادت ولا يُعرف عنها إلا ما قصَّه القرآن من أخبارها، ولولاه لجهلنا ذلك، علماً أن لسانها لايعرف على وجه الدقة، وإن كانت من الجنس العربي. أما ما قيل على لسان يعرب من أشعار فهو محْض افتراء واختلاق، وكذلك الأشعار المنسوبة إلى الأمم البائدة.

٣- تحدث عن الشعر الجاهلي، فقال: "ظل ذلك الشعر جزءاً أو حلقة من حلقات الأكادية والآرامية الفينيقية، وحتى الصوفية واللحيانية والثمودية والقحطانية".

وهنا نرجع بذاكرتنا إلى أولية الشعر، وهي لا تزيد في جميع روايات القدماء على أربع مئة سنة في أحسن الأحوال. ولو قرأنا أقدم هذا الشعر بلغة التناص التي تعتمدها مدرسة ما بعد الحداثة لتبين لنا بكل وضوح أن الشعر الجاهلي شيء والأكادية وبقية ما ذكره شيء آخر. ولا يجوز لأي منا أن يتخذ بضع كلمات

متشابهة على نحو ما دليلاً للوصول إلى تلك النتيجة المزعومة. ولعل دارس اللغة يُعنى بهذه القضية لما تفيده في ظاهرة تأثيل لغة ما؛ وهذا مما لا يعنى به الشعر خاصة والأدب عامة؛ لأنه صياغة فنية للغة سابقة في الوجود؛ وإن ارتفعت بضعة ألفاظ فيه إلى لغات عهود قديمة. ففي ضوء أولية الشعر القديم تنتفي تلك العلاقة بينه وبين الأكادية وما جرى مجراها، فضلاً عن أن النظام الفني بكل عناصره وخصائصه يدحض تلك المزاعم. ثم إن نسبة الشعر القديم إلى نسق لغوي بنائي موغل في القدم قد كذبتها حقائق نظام هذا النسق مما وصل إلينا منه في المعجمات وفي كتب علم اللغة وفقهها.

ويعد كتاب (ملامح في فقه اللهجات العربية من الأكادية والكنعانية وحتى السبئية والعدنانية) للدكتور محمد بهجت قبيسي من أوفى الكتب التي عنيت بتأثيل ألفاظ العصر الجاهلي وأدبه.[٦٦]

٤- اتهم الباحث المسلمين الرواد بأنهم أسقطوا من الشعر الجاهلي "معظم ما يتصل بأساطير الأولين، خوفاً من تأثيرها الأخاذ في الناس".

هذا كلام يعوزه الدليل، وينكره الشعر الذي رووه للمشركين، على الرغم من أنه ظل محتفظاً بكل الآثار التي هاجموا فيها الرسول (ﷺ) والصحابة الكرام، ولا سيما شعر كعب بن الأشرف وشعر ضرار بن الخطاب، وغيرهما. ويكفينا دليلاً على ذلك أن المسلمين الرواد رووا لنا شعر أمية بن أبي الصلت، وفيه شعر منْهيٌّ عن روايته، وشعر آخر غيره تحدث فيه عن عدد غير قليل من أساطير القدماء كحكاية الغراب والحمامة، وقصة نوح (عليه السلام) وحمامته، وقصة الهدهد، وغير ذلك مما رواه في شعره. ألم يكن لهذه الحكايات أثر في الناس أيضاً؟؟!!!

٥- لم يكفه اتهامه ذمّة المسلمين الذين حملوا راية الإسلام على عاتقهم وبلغوها بصدق وأمانة وإنما أخذ يطعن في ذمة الرواة الثقات الذين حملوا لنا الشعر القديم، ونبهونا على ما فعله الرواة ممن لم تكن لديهم خبرة بالشعر أو قلَّت أمانتهم. فقال بعد أن روى بيتاً من شعر المرقش الأكبر (وهو متنازع عليه أيضاً):

"فكل هذا شعر قديم معدلة صياغته، ورفضه ابن سلام، لا على قاعدة الغثاثة فحسب، ولكن أيضاً لأنه تضمن أسماء آلهة قديمة، وعادات نسخت، وحوادث لها صلة بأساطير طقوسية أشارت إلى بعضها شتى النقوش والمخربشات".

لن نناقش معه ـ الآن ـ قضية الصياغة المعدلة لأنها تحتاج منا إلى بحث آخر لما فيها من أخطاء فكرية تاريخية وفنية كما نراها، بينما قد يراها صاحبها وجهة نظر جديدة غايتها خدمة البحث العلمي. ولكننا نسأله: أين تلك النقوش والمخربشات التي تقص علينا طقوساً أسطورية؟؟ أو أساطير طقوسية؟؟ أما ما ورد من عادات منسوخة فقد احتفظ الشعر القديم بعدد غير قليل منها، وهي تتفق مع ما كانت عليه في الماضي السحيق، ورواه المسلمون الرواد والرواة الثقات، ولم يعدّلوا فيه شيئاً. وسنشير إلى بعض منه فيما سيأتي من هذا الفصل.

ولا يسعني إلا أن أقول: إنها خربشات من حداثي حرفه منهجه الأسطوري عن رؤية الحقيقة العلمية للدلالة الصحيحة التي أسسها الشعر القديم، ولم تستطع ملكاته الذهنية؛ ومداركه الواعية للمنهج الأسطوري أن تضيء لنا حقيقة الحال الفنية للشعر القديم...

وإني لأكتفي بما عرضت له في إطار الدلالة التي سعى إليها ذلك الباحث، وهي أحسن ما قدمه؛ لأشدد على أن الناقد الخبير يسخر علم اللغة وفقهها لفهم خصائص الأدب بما فيه لغته ليصبح نقده إنجازاً إبداعياً مستنداً إلى استيعاب بنية اللغة وخصائصها.

إننا لا ننكر أن يقرأ شعرنا القديم قراءة تغنيه، وتثري دلالته، ولكننا ننكر التفسيرات التي لا تتفق مع السياق الفني والتاريخي والذاتي، وما توحي به البنية اللغوية من معطيات منطقية مقبولة.

وإذا أردنا أن يتضح هذا المفهوم... لا بد من مثال حداثي آخر لقراءة إيجابية ـ كما نرى ـ ونأخذه من المجلة السابقة نفسها. فقد قام (ك. د. الجليش) بدراسة شعر الأعشى بمقال حمل عنوان (بعض ملامح معالجة العاطفة في ديوان الأعشى)[٦٧]. وربما لا نتفق معه في كل ما قدمه، بيد أنه استطاع الوصول إلى

الكثير من الحقائق الدلالية في معالجته تلك، لاستقامة منهجه، وعدم خروجه فيه عن السياق الذاتي والتاريخي والاجتماعي والفني للأعشى. وقد عمق رؤيته ثقافة واعية للقديم، واطلاع ناضج على كل جديد في عالم النقد والأدب. وإنك تراه يغوص في شعر الأعشى ليعطيك عناصر المماثلة في كل كلمة يكتبها. ولا شيء أدل على هذا من تحليله لرباطة جأش الشاعر وهو يجتاز فلاة مقفرة، فيقول: "ومن المُغْري أن نرى الزمان والمكان يرتبطان معاً بوصفهما من الموضوعات التي تُقزِّم الفرد. فخلال زخرفته لتقليد الحبيب الغائب يأتي بواحد من أفضل أبياته:[٦٨]

**رُبَّ خَـــرْقٍ مـــن دونهـــا يُخْـــرِسُ الـــسَّفْـ**

**ـــــرَ، ومِيْـــــلٍ يُفْـــــضي إلى أَميـــــالِ**

فالصحراء ملأى بالأشباح، وثمة مدن مهجورة في القفر يخشى الأدلاء الذهاب إليها، وحيث لا صوت سوى صرخة البومة المنذرة بالشر. ورغم ما قد يكتشف عنه ذلك من عدائية، إلا أن مواجهته ممكنة بفعل الشاعر؛ في شخصيته كرحَّال جسور يمضي حيث لا يجرؤ غيره".[٦٩]

إن تحليل هذا البيت لا يخرج عن سياق النص أولاً، وعن سياق القصيدة ثانياً، وينسجم مع نفسيه الشاعر وبيئته، وعصره. فالقراءة الحرة الواعية لم تعزل البيت وإنما جعلته يقترن بأبيات أخرى لتشكل لديه دلالة معنوية مترابطة، وهكذا يفهم روح الشعر كل من استوعبه، ووفق المنهج التكاملي وإجراءاته كما اتضحت في الفصل الأول.

إن للصورة الشعرية دلالة محكومة بنظامها الخاص بها في كل زمان ومكان ومرتبطة بموهبة الشاعر وقدرته على التصرف في مكوناتها. وإني لأراها قد أُصيبت بعداء مُرّ من بعض القراءات الحديثة المتسرعة وغير الواعية لكتلة القيم التي تحملها، أو لخصائصها التي تتصف بها.[٧٠]

وبهذا ليس من عاقل لا يرغب لأدبه القديم في أن يثرى بالتأملات الفكرية والرؤى المبدعة للحداثيين، شريطة ألا تخرجه عن سياقه الذاتي والموضوعي. ولو نجحنا في هذا لانتصرنا على نزواتنا، وحافظنا على ماهية تراثنا دون عزله عن

أحدث ما تتوصل إليه النظريات في عالم اليوم... فالتراث يقدم نفسه على أنه أداة فكرية ثقافية ونقدية ولغوية... و... وهي تتغذى من الثقافة المعاصرة... لهذا كله فإننا نلح على أن للشعر القديم دلالة مقترنة بالأهداف الذاتية لكي شاعر؛ وبالموضوعية للمجتمع والبيئة والعصر. وهي تتطلب من عقولنا أن تتوثب لاستلهامها، واستكناه طاقتها الكامنة فيها. وإننا باسترجاعنا لنماذج دلالية من ذلك، لا نقع تحت تأثير الوهم أو مجرد حيازة بعض منها، وإنما هي دعوة للتفكير، ورؤية التطور الحضاري للعرب بين مرحلة وأخرى... ومن ثم للإفادة منها وتوظيفها في نقدنا المعاصر.

ولهذا كله سأطرح نماذج دلالية نفسية واجتماعية ودينية وفكرية وطبيعية، وكلها تثبت بجلاء أن الشعر القديم بأشكاله المتعددة يعد ـ وفي كثير منها ـ في عداد الوثائق المساعدة، إن لم نقل الأساسية أو الأولى.

ولعل المتأمل في هذا الشعر يلحظ أن أكثره يصدر عن الذات الشاعرية، ونوازعها النفسية. وليس الهدف منصباً على تحليل الدوافع لذاتها، أو تفسيرها كما يفعل مذهب التحليل النفسي، وإنما نريد أن نكتشف أثر ذلك في الصورة، دون أن نبعده عن الموهبة والغريزة. وفي الوقت ذاته نربط كل دلالة بقرائنها في شعر أحد الشعراء لننتهي إلى المفهوم العام الذي يوجه الشاعر. فامرؤ القيس ـ مثلاً ـ يسعى في شعره إلى إشباع غريزة التفاخر بنفسه قدرة واستقطاباً وجمالاً... وكانت تجربته المخزون الأساسي لتصوراته وصوره الشعرية، وقد أفلح في استخدام موهبته لستر الدلالة الحقيقية. فهو يجاهر ـ مثلاً ـ بإغواء الحرائر المحروسات [٧١]، ويتلذذ في تصويره الشعري الذي يصرّح فيه بقدرته على النفاذ إليهن ليلهو بهن بلا خوف، ولا وجل، ثم يخرج وكأن شيئاً لم يكن، كقوله:[٧٢]

**وبَيْضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤها**
**تمتَّعْتُ من لَهْوٍ بها غَيْرِ مُعْجَلِ**

تجـــــاوزْتُ أحراســـــاً وأهـــــوالَ مَعْـــــشرٍ

علـــــيَّ حِـــــراصٍ لـــــو يُـــــشِرُّونَ مَقْتَلـــــي

فجِئْـــــتُ وقـــــد نـــــضَتْ لنَـــــوْمٍ ثيابَهـــــا

لَـــــدى الـــــسِّتْرِ إلا لِبْـــــسَةَ المُتَفـــــضِّلِ

لا شك أن لكل شاعر طباعه، ولكل عصر عاداته وتقاليده، فالمجتمع الجاهلي كان يحمي الحُرَّة... ويمنع الرجال ولا سيما الشعراء من إيذائها، أو لَوْك سمعتها وشرفها، ولكن امرأ القيس كان فوق ذلك. فإعجابه الشديد بنفسه- لكونه ملكاً ابن ملك نشأ في بيت يأمر فيطاع... ولم يستطع أحد أن يردعه حتى أبوه الذي طالما حذره ثم غضب عليه لاستمراره بالتعرض لنساء الحي- جعله يتبجح صراحة باللهو معهن، وكأنهن ساقطات... على حين أن الأعشى يخادع الأزواج ويخاتلهم ليصل إلى نسائهم فإذا تمكن من ضالته وصباها عن عرسها انتظر قدوم الليل للقائها، كقوله:[٧٣]

فظَلِلْـــــتُ أرعاهـــــا وظـــــلَّ يحوطُهـــــا

حتـــــى دنَـــــوْتُ إذا الظـــــلامُ دنَـــــا لهـــــا

فرمَيْـــــتُ غَفْلـــــةَ عَيْنِـــــهِ عـــــن شـــــاتِه

فأصَـــــبْتُ حَبَّـــــةَ قلبِهـــــا وطِحالهـــــا

وأنا إذ أعرض للأعشى هنا إنما أضربه كمثل آخر في الاتجاه نفسه لنتبين الفرق بينه وبين امرئ القيس. فالأعشى في شعره صورة لشاب مغامر لا يهتم إلا بتصيد اللذات واقتناصها، في أي مكان وزمان، ومع أي امرأة كانت، ومن يقرأ شعره يلمس ذلك، ويدرك أنه كان يعيش في عالم ممتلئ بالأنوثة؛ فقد قرت عينه بنكاح الحرائر تارة، ولكنه طالما استمتع بالجواري والقيان والبغايا تارات أخرى.[٧٤]

فروح المغامرة الشعرية عند الأعشى تنبئ بأشكال التفاخر، وهي تغاير الأشكال التي صدر عنها امرؤ القيس. فامرؤ القيس تتحكم به دوافع ليست مماثلة لما هي عند ذاك. ومن هنا نراه يمعن في تصوير مغامراته مع الحرائر، ويكثر من تصوير الحواجز دونهن على شدة الحراسة. وتراه في القصيدة الواحدة يذكر غير ما مغامرة. ففي معلقته ـ مثلاً ـ ذكر حكايات شتى، وبأسماء صريحة كفاطمة وعُنَيْزة، وأم الرَّباب، وأم الحُوَيرث... وربطها بموضوعات تفاخرية أخرى كالفروسية، والصيد، ... وكل ما من شأنه أن يبرز ذاته، ويشجع على قبول المرأة له.[٧٥]

وقد ساق تلك المغامرات بأسلوب تعبيري قصصي مثير للإمتاع، وبألفاظ شائقة، ودقيقة الدلالة على غرائز الأنثى وسلوكها... فاستطاع بقدرته الشعرية، وبصوره الملأى بروح الأنوثة الغضة الجميلة أن يُغشّي العيون عن الدلالة النفسية الحقيقية، ولكن إلى حين.

إن الدافع الفطري الذي استولى عليه ليغطي حقيقة الأشياء أنتج إبداعاً فنياً رفيع المستوى، لأنه استغرق مع صوره الحالمة كي يُعوّض ما هو عليه من آلية جسدية مضطربة، أو غير سوية. والدليل على هذا أنه ما تزوج امرأة حرة وصبرت عليه، إذ سرعان ما كرهته، وفارقته بعد أن انحدرت مكانته لديها. وهذا ما أكده ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) في بعض أخباره[٧٦].

إذن العجز الجسدي كان وراء افتعال الشاعر لمغامراته مع الحرائر. فقد أراد أن يحقق توازنه عن طريق الشعر بين ما فقده في الحياة وبين ما امتلكه من خيال مصور خلاق. ويقوي ما ذهبنا إليه أنه ندر تصوير مغامرات له مع القيان والجواري. ولم يذكر منهن إلا اثنتين: الأولى تسمى بـ(هِرّ) وهي جارية مملوكة له، لا تقدر على التصرف في نفسها بحكم التقاليد الاجتماعية آنذاك على الجواري، وكان يستمتع بها. والثانية تسمى بـ(فَرْتَنى)، وهي قَيْنة كان يتردد عليها بين الفينة والأخرى ليشرب الخمرة في كؤوسها.[٧٧]

حقاً طبق امرؤ القيس القاعدة التي تقول: كل ممنوع مرغوب. ولو كان الأمر جارياً على الطبيعة لما اختلف عن الأعشى، وكلاهما ممن تعهر في شعره، ولكن لكل منهما أسلوبه في ذلك. فالأعشى قص لنا مغامراته مع المرأة أياً كانت، واستكثر من ذكرها مع الجواري لأنهن أيسر منالاً لكل طالب، وهذا هو الأمر الطبيعي. وصرح بأسمائهن مثل (هُرَيْرة وتيًّا وقُتَيلة وخُلَيدة وفَرْتنى، وغيرهن). ولم يترك فرصة تلوح له في حانة من الحانات إلا رادها، ونعم مع قيانها واستمع إليهن، وشرب الخمرة من كؤوسهن على ترجيع غنائهن، وأصوات الصنوج والطنابير والدفوف... ووصف هذا كله في شعره كقوله:[٧٨]

**قالت هُرَيْرَةُ لمَّا جِئْتُ زائرَها:**

**ويْلي عليكَ وويْلي منكَ يا رجلُ**

**وقدْ غدوْتُ إلى الحانوتِ يتبعُني**

**شاوٍ مِشَلٌّ شَلولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ**

**في فِتْيةٍ كسيوفِ الهنْدِ قَدْ علِمُوا**

**أنْ ليس يُدْفَعُ عن ذي الحِيْلة الحِيَلُ**

**نازعتُهم قُضُبَ الريحانِ مُتَّكئاً**

**وقَهْوةً مزَّةً راووقُها خَضِلُ**

**ومُسْتجيبٍ تَخالُ الصَّنْجَ يَسْمعُهُ**

**إذا تُرَجِّعُ فيه القَيْنَةُ الفُضُلُ**

فهذا المقطع من قصيدة طويلة أغرق فيها بذكر مغامرات متهافتة بين أناس لم يعترفوا إلا بمبدأ اقتناص الشهوات في الحانات مع القيان وهم يقارعون كؤوس الطلا...

فالبيئة هنا بيئة اجتماعية حضرية من نوع خاص، والصورة التي رسمتها لها قصيدة الأعشى كانت متجاوبة معها. ولهذا ندرك أن البيئة تبعث في الشعر دلالات مرتبطة بحياتها وألوان معيشتها، وتشكيل طبقاتها. ولما اتسعت الصورة الشعرية للدلالة الاجتماعية كانت مؤرخة في الوقت نفسه لأنماط الغناء الشائع آنذاك، ولآلات الطرب المعروفة للمجتمع أيام الشاعر.[٧٩] فالحياة الصاخبة للأعشى تحولت إلى صورة فنية مليئة بالحركة والأصوات. والاستهتار الذي يتصف به اتضح فيها بعمق، مثلما اتضح أن (هريرة) إنما هي إحدى البغايا الساقطات اللواتي يبعن اللذة لكل طالبها، فهي امرأة عامة لا تخص الشاعر وحده.

وإن عبثيته تلك تثبت أنه ليس عاشقاً قد برَّحه العشق كالذي نرتشفه من شعر عنترة بن شداد المُولَّه بابنة عمه عبْلة، أو من شعر الغزل العفيف في العصر الإسلامي، كما هو عند عُرْوة بن حِزام، وهُدْبة بن الخَشْرم وجميل بن مَعْمَر، وغيرهم. بل إن الغزل في العهد الأموي أخذ اتجاهات جديدة في أساليبه وأنواعه لم تكن على ما كانت عليه من قبلُ، وراد مضمونه حقولاً جديدة.

أما عنترة فهو شاعر فارس، عفيف إذا أحبَّ، عفيفٌ إذا غَنِم، كريم إذا امتلك، شجاع جسور لا يهاب الموت بيد أنه عفوٌّ سَمْح إذا قدر... هذه هي بعض صفاته التي يتطاول فيها افتخاراً، إنه أبيض الفعال وإن كان أسود اللون. وسواد لونه- على ما ورثه من عبودية ـ لا يشكل لديه مشكلة، وإنما المشكلة وردت في رؤوس الآخرين ونزلت عليه ظلماً وعبودية؛ ولهذا تراه يقول:[٨٠]

**سَوادي بَيَاضٌ حينَ تبدو شَمائلي**

**وفِعْلي على الأنسابِ يزهو ويفْخَرُ**

فلون غيره جُبْنٌ، ولونُه بطولةٌ وشجاعة، وسيفُه لا يقل عنه أو عن رُمْحه، كل له من الفعال البيض ما لم يبلغه الآخرون، كما يقول في خطابه لعبلة:[٨١]

فلَـــرُبَّ أبلـــجَ مثـــلِ بَعْلِـــكِ بـــادِنٍ

ضَـــخْمٍ علـــى ظَهْـــرِ الجَـــواد مُهَبَّـــلِ

غادرتُـــــهُ مُتَعفِّـــــراً أوصـــــالُهُ

والقـــومُ بـــين مُجـــرَّحٍ ومُجَـــدَّلِ

ولقـــد لقِيْـــتُ المـــوتَ يـــومَ لقيتُـــه

مُتَـــسَرْبلاً والـــسَّيْفُ لم يتَـــسَرْبلِ

فرأيتُنـــا مـــا بيننـــا مـــنْ حـــاجزٍ

إلا المِجَـــنُّ ونَـــصْلُ أبـــيضَ مِقْـــصَلِ

ويقول أيضاً:

ناديـــتُ عَبْـــساً فاســـتجابوا بالقَنـــا

وبكـــلّ أبـــيضَ صـــارمٍ لم يَنْجَـــلِ

إنـــي امـــرؤٌ مـــن خَيْـــرِ عَـــبْسٍ مَنْـــصباً

شَـــطْري، وأحمـــي ســـائري بالمُنْـــصُلِ

إن عنترة يعلنها حرباً شعواء على دعاة التمييز بين أصحاب الألوان فما من أحد اختار لونه. فلونه جاءه من أُمِّه السوداء زبيبة، ولو جاء لونه كأبيه شداد لما اضطرَّه أن يقف درءاً له يحميه بسيفه البتار، كما يظهر من البيت الأخير. وعلى الرغم من هذا ما كان لونه مَعيباً عنده بل محموداً لِما يتصف به من الصفات الماجدة بينما قصَّر سادته عن الوصول إلى درجته:[٨٢]

مـــا ســـاءني لَـــوْني وإسْـــمُ زَبيبَـــةٍ

إذ قـــصَّرَتْ عـــن هِمَّـــتي الأعـــداءُ

وهو لا ينكر أنه نشأ في بيت أبيه عبداً، ويصرّح بذكر عبوديته في شعره، ويذكر ما لقيه من جرائها، من هوان وضرب. ولعل أبرز صورة تتحدث عن ذلك يوم

كادت له امرأة أبيه (سُمَيَّة)، فانهال عليه أبوه بالضرب، ويبدو أنه كان شديداً؛ مما حدا بها إلى أن تَحول ـ بعد لأي ـ بين أبيه وبينه؛ فيقول:[٨٣]

**تجَلَّلتْنِـــي إذْ أهـــوى العَـــصا قِبَلـــي**

**كأنَّهـــا صَـــنَمٌ يعتـــادُ مَعْكـــوفُ**

**المـــالُ مـــالكمُ، والعَبْـــدُ عبـــدُكُمُ**

**فهـــلْ عـــذابُكِ عنِّـــي اليـــومَ مَـــصْروفُ**

**تنـــسى بلائـــي إذا مـــا غـــارةٌ لقَحَـــتْ**

**تَخْـــرُجُ منهـــا الطُّـــوالاتُ الـــسَّراعيفُ**

ولست الآن بصدد ما قيل عن علاقته بامرأة أبيه، إذ اتهم بها؛ لشعره السابق؛ لكن المتأمل فيه ينفي تلك العلاقة. فهي من سعت في كيده، وهي التي طالما أنزلت به ألواناً من العذاب، من قبل. وإنما أنظر إلى دلالة العبودية التي آلت لديه نمطاً من النضال والحرب على كل من تخدعه المظاهر الخارجية. فاللون لا يمنح الناس البطولة والمجد، والشكل الخارجي ليس معياراً لاختبار الرجال والأشداء الكرام.

ولعل اعتزازه بنفسه قدرة وبطولة وخلقاً كريماً كان وراء حب عبلة له. فهي مثله لم تتحكم بها عادات المجتمع وتقاليده، لأن الولد إذا جاء أسود اللون لأمه ورث عبوديتها، وإن جاء كهيئة أبيه عاش حراً.

ونستنتج من ذلك كله أن لون عنترة وعبوديته وجها حياته وشعره ولكنهما لم يشكلا عقدةً نفسية لديه. فعنترة استمر بتأكيد ذاته الشخصية والاجتماعية، وقدرهما أفضل تقدير، فلم تصبه حالة الارتكاس النفسي التي تجعل صاحبها يتراجع عند أول اختبار لنيل حريته. فهو غير قلق من لونه، وإنما كان لونه صورة للإشراق والأمل بالحرية. هكذا تتكشف لنا العوامل التي اجتمعت للصورة الشعرية ودلالتها عند عنترة، وهي عوامل ذاتية واجتماعية معاً، صنعتها ظروف تاريخية وطبيعية في الوقت نفسه.

وليست العوامل أحادية الاتجاه أو ثنائية، وإنما قد تشترك جملة منها كالدينية والسياسية والاقتصادية والفكرية... ومن يتصفح الغزل في العهد الأموي ـ مثلاً ـ يعثر على أنماط فنية تاريخية موروثة كالغزل (وفيه: العفيف، والحسي التقليدي، والحسي الماجن). وهو مؤسس في العصر الجاهلي، علماً أنه تطور كثيراً عنه في الأسلوب والدلالة ولا سيما على يد عمر بن أبي ربيعة، والأحوص والحارث بن خالد المخزومي، وجميل بُثَينة وكُثيّر عزَّة، وقيس لُبْنى، وغيرهم. أما غزل الزُّهَّاد فقد نشأ في صدر الإسلام ثم نضج في العهد الأموي.

ونتوقف عند نمط آخر نشأ ونضج في عهد بني أمية، وهو الغزل الكَيْدي. واشتركت في تكوينه دوافع متعددة ذاتية ودينية وفكرية وسياسية فجاء وثيقة فنية تاريخية من نوع خاص. وحين سماه الحوفي بالغزل الكيدي كان طه حسين يسميه بالغزل الهجائي؛ ولكن المضمون لم يختلف وأعلامه لم يختلفوا.[٨٤]

فلما أراد الشاعر السياسي أن ينال من أعدائه، وجد أن الشرف، وحماية المرأة من أعظم ما يعتز به العربي المسلم ولهذا شرع يتغزل بمن لهم من أمهات أو بنات أو أخوات أو زوجات. ولمسناه عند عدد من الشعراء، ولا سيما العَرْجي، وعبيد الله بن قيس الرُّقيَّات والثاني أشهر وأكثر شعراً فيه.[٨٥] وألح عبيد الله على التغزل بفاطمة بنت عبد الملك، وأم البنين زوجة الوليد بن عبد الملك. وكان بارعاً في أسلوبه الغزلي، ومغامراته في من تغزل بهن، حين قص تلك المغامرات جاعلاً إياها أحلاماً تراوده، كقوله في أم البنين:[٨٦]

**أُمَّ البَـــــنينَ سَـــــــلَبْتِني حِلْمـــــــي**

**وقَتَلْـــــــتِني فتحمَّلـــــــي إِثْمـــــــي**

**بـــــالله يـــــا أُمَّ البـــــنينَ أَلَـــــمْ**

**تَخْـــــشَي عليـــــكِ عواقـــــبَ الإِثْـــــمِ؟!!**

"فهذا الشعر ـ وإن انطوى على روح الغزل ـ ليس منه في شيء، وإنما كاد فيه لبني أمية".[٨٧] وبهذا فهو يمتح معينه من حقده الذاتي والسياسي والديني عليهم،

ولو فصلْناه عن هذا السياق لاختلت دلالته الحقيقية. فالغزل الكيدي كغيره من الشعر محكوم بظروفه ودوافعه المكوّنة له.

إن كل أدب خاضع للمناقشة والنقد، وليس أي نوع منه منزهاً عن رد بعض قضاياه، أو قبول بعضها الآخر. وسواء قبلنا هذا أم رددنا ذاك فإن على الباحث المنصف أن يظل أميناً لوضعهما في سياقهما الفني والتاريخي والذاتي والفكري. فألفاظ الشعر وصوره هيئة سياقية للهدف الذي نشأت من أجله، وللموضوع الذي يستكن في صوره أنماط الحياة الاجتماعية والفكرية... ولهذا نجد أن تلك الألفاظ والصور قد تطورت بتطور الحضارة العربية، فاستمدت مصطلحات لم تعرف من قبل، وغنيت في مادتها ودلالتها، مع كل مرحلة تنتقل إليها. بل إن مفهوم التعبير الشعري لم يعد محصوراً بالذات الفردية وإنما أصبح مفهوماً جماعياً في العصر الإسلامي.

فالشعر القديم لم يكن ـ فقط ـ صورة لرؤى النفس المخبوءة، وإنما أصبح سجلاً تاريخياً يحمل مفهوماً حضارياً متطوراً، ولو كان هذا في بعض الظواهر أكثر تمييزاً من بعض. فظاهرة الصعلكة التي نشأت وترعرعت في العصر الجاهلي، ثم تراجعت في الإسلام، واختفت فيما بعد، كانت توازيها ظاهرة أدبية وتكشف عن مفهوماتها.[٨٨] بينما الظاهرة الأدبية لشعر الفتوح ترتقي كثيراً عن تلك الصور التي رصدت أيام العرب في معرض الافتخار بها، وهجاء أعدائهم بما ألحقوهم فيها من هزائم.[٨٩] ولعل أدب السفارة بين الملوك والأمراء والقادة يعد في بعض اتجاهاته نتيجة لها.[٩٠]

ولكني سأتناول ظاهرة ما تزال تفرض ماهيتها حتى اليوم في الحياة والفن والفكر، وقد كثر فيها الاجتهاد والتأويل من العرب وغيرهم، واستعانوا في تفسيراتهم بمناهج شتى، ونظريات متعددة غرباً وشرقاً، ومنها التفسير الأسطوري، إنها الظاهرة الأدبية ذات الدلالة الدينية.

فالشعر الجاهلي يوحي بالحياة العقلية والدينية لمعتقدات أهله، ونمطية تفكيرهم. ونقل لنا كثيراً من الدلالات عن ظاهرة الشرك، وأورد جملة من الصور

الدالة على أولئك الذين آمنوا بالبعث والنشور، وما ارتبط بها من تقاليد اجتماعية. وكانوا ـ فيما يفعلونه ـ يدفنون مع المتوفى حاجاته، وناقته أو فرسه... وهذا ما عبر عنه جُرَيْبَة بن الأشْيَم الفَقْعَسي الأسدي حين أدركه الموت، وطفق يوصي ابنه قائلاً:[٩١]

**لا تَترُكَنَّ أباكَ يَعْثُر راجلاً**

**في الحَشْرِ يُصْرَعُ لليدينِ ويُنْكَبُ**

**ولعلَّ لي مِمَّا تركْتُ مطيَّةً**

**في الهَارِ أركبُها إذا قِيْلَ: اركبُوا**

إن المطايا التي تُبْلى عند القبور مشهورة لدى الجاهليين، وقد أطلقوا عليها اسم (البَلِيَّة)[٩٢] واتخذها الشعراء مادة غنية في دلالتهم المتعددة.[٩٣]

وقبل أن يضع المرء أية تقنية لمعالجة مثل هذه الصور الشعرية ويتوهم تأويلات لها أسطورية أو غيرها، فمن المفترض أن يستوعب الوسط الذي انطلقت منه، ويتفهم ألفاظها وتراكيبها وأخيلتها... فهي ليست مجرد أصوات يرددها هذا الشاعر أو ذاك دون أدنى دلالة. فمعرفتنا بالشعر القديم لا تحتمل الخلط؛ لأن البرهان يندرج فيه بكل وضوح بما يقدمه لنا من أفكار. وكل فكرة ما زالت مغيبة عنا فلأننا ما زلنا عاجزين عن استلهامها، أو لأن المكتشفات الأثرية لم تؤيد هذا بعد.

ومن هنا كنا نظن أن شعر جُرَيبة وأمثاله شعر منحول غير صحيح، وحينما استطاع علماء الآثار أن يميطوا حزام المجهول عن قرية (الفاو) أكدوا صحة ذلك. وتقع الفاو في منتصف الطريق بين الرياض ونَجْران، وعثر فيها على صورة جمل في معبد (حجارة الأعزاب)، وعلى نوق مدفونة في المقابر، كمقبرة (ناقة هُدْهد بن نَمْلة)، ومقبرة (ناقة أُبَيّ بن عُد)...[٩٤] كما عثر على أشباه ذلك في الموقع الأثري (مليحة) من أرض دولة الإمارات العربية المتحدة. وضمت المقابر ـ فيما ضمته ـ أطواقاً وأقراطاً وأساور وخوابي وخواتم...[٩٥] وقد حفظ الشعر الجاهلي بعض

الصور النادرة الدالة على ذلك.[٩٦]

هكذا تيقنا أن الشعر يؤكد مرة بعد أخرى أنه يضم مادة ثرية من الوثائق التاريخية التي لا مناص للدارسين عنها، فهو جزء أصيل فيها، لأنه ذو اتجاهات متعددة فيها. وكان الصورة الثقافية الأولى التي تتوارثها الأجيال في العصور اللاحقة على تعدد بيئاتهم. وهذا ما انتهى إليه الفرزدق، ولا سيما بقوله: [٩٧]

**وهَبَ القصائدَ لي النَّوابغُ إذْ مَضَوا**

**وأبو يزيدَ وذو القُروحِ وجَرْوَلُ**

**والفَحْل عَلْقمةُ الذي كانَتْ له**

**حُلَلُ الملوك كلامُهُ لا يُنْحَلُ**

**وأخو بني قَيْسٍ وهُنَّ قَتلْنَهُ**

**ومُهلْهِلُ الشعراء ذاكَ الأول**

**والأعشيانِ كلاهما ومُرَقِّشٌ**

**وأخو قُضاعَةَ قولُهُ يُتَمَثَّلُ**

هذه أبيات قليلة من قصيدة طويلة ذكر فيها الشعراء الذين أمدوه بفن القول؛ باعتباره ثقافة عصرهم وعلمه. وهو إذ يؤرخ لهذه القضية يومئ إلى مسألة الإبداع. فالذات المبدعة الطامحة إلى الكمال لا تكتفي بالموهبة والفطرة السليمة؛ ولا بالدوافع المحرضة على الإبداع، وإنما تعمد إلى المثاقفة الفنية مع الآخر ليستقيم الإبداع على أحسن هيئة؛ مما يدعو الشاعر إلى التطاول بفنه على أقرانه... إذاً؛ فهو قادر على قول الشعر؛ وقادر على تقويم أوده ليصبح ليناً رقيقاً متلاحم الأجزاء؛ سهل المخارج؛ واضح الألفاظ...

وتكفي هذه الإشارة إلى مسألة الإبداع والتلقي بوصف الشاعر المبدع أول المتلقين لشعره؛ ينظر فيه ليجعل عقله زماماً على طبعه قبل أن يخرجه إلى الناس؛ وهم جماعة المتلقين الأكثر قدرة على تصيد زلات الإبداع... وهم رواته... وقد سبقت

الكلمة فيه[٩٨] مما يجعلنا نشدد على قضية انفتاح المبدع على أنماط الفن القديمة والمعاصرة؛ باعتبارها أشكالاً ثقافية وفنية مؤثرة ومفيدة... ومن هنا تدخل هذه المثاقفة في مفهوم نقدي عرف بالتأثر والتأثير، ثم صار هذا المفهوم متقارباً على نحو ما مع نظرية التناص؛ مع الاختلاف بالقصدية[٩٩].

ويقوي هذا الفهم أن الخلفاء والأمراء من بني أمية وغيرهم كانوا يأمرون المؤدبين أن يرووا أبناءهم أشعار العرب، وزيادة في حرصهم على ذلك فضلوا المؤدبين أن يكونوا شعراء، ومنهم الكُمَيْت والطِرِمَّاح.[١٠٠]

أما النسابة فإنهم جعلوا الشعر أصلاً في البرهان على أنساب العرب، ومنهم عَقيل بن أبي طالب، ومَخْرَمة بن نوفل.[١٠١] وكان معاوية بن أبي سفيان قد استدعى النسابة عُبَيْد بن شَرِيَّة ليسأله عن أشعار العرب وأيامها وأنسابها.[١٠٢]

وهنا لا بد للباحث أن يسترجع ما فعله الرسول (ﷺ) حين دفع حسان بن ثابت إلى أبي بكر (رضي الله عنهما)، فتعلم منه أنساب قريش وأيامها وأخبارها، فجعلها في شعره وهو يدافع عن الدعوة الإسلامية وينقضُّ كالبازي على المشركين.[١٠٣]

ولهذا ندر أن نقرأ كتاباً في السيرة أو المغازي لصدر الإسلام دون أن نجد فيه شعراً يتحدث عن الحدث التاريخي ويعرض لأحداثه، وإن كان مصوغاً صياغة شعرية. إن الظاهرة الأدبية حياة فنية تعبر عن الحياة الإنسانية والطبيعية، وتعمق أثرها في النفس البشرية كلما رددت الفكر فيها. فالشعر يخلق الواقع خلقاً فنياً، ولكنه لا ينفلت منه، ويعيد الحالة الشعورية والفكرية في تعبيرات ممتعة، وصور مثيرة.

وأخيراً يقترب الوداع، والوداع صعب بلا شك، ولكنه من أجل لقاء آخر. ونقول: هذا وداع مؤقت يجدد الحياة وذكرياتها، وآمالها، ويبعث على التمسك بها. فالوداع المؤقت يثير في النفوس كوامن الحزن، ولواعج الألم، ولكنها تموت جميعها لأول لقاء، فما إن تذبل زهور الفرح حتى تولد من جديد. وهذا كله يتجسد بشعر الغزل، وبخاصة العفيف منه. فالشاعر فيه يعيش حالة نفسية قلقة مضطربة حين تفارقه محبوبته التي هام بها؛ ومن ثم يأخذه الشوق إليها؛ ويصرف همّه

بالحسرة والألم والفقد والهجر والصد إلى ذلك الفراق فيأخذ بالبكاء والأنين والشكوى... وما إن يلتق بها حتى تراه قد برئ من كل ما كان يعانيه... ثم تفارقه من جديد فيعود إلى ما كان عليه... فتراه يعيش بين لحظتين على الدوام لحظة الحزن ولحظة الفرح باللقاء، وما يشعر فيه من نشوة غامرة في كلتيهما...

أما الوداع الأزلي فهو صورة للموت أو الدمار، وفيه تتحكم نزعات القلق والتوتر والخوف من المستقبل المجهول. وتجسد ظاهرة الأطلال المعبرة عن حياة النجعة، في طلب الماء والكلأ أفضل دلالاته. فنحن نعيش الحياة وننعم بطبيعتها، ولكن حين يعبث بها الموت والدمار تضمحل كل الآمال والرغبات، ويصبح الطلل عند كل لقاء مصدراً لإثارة الهموم من مرابضها، فيتملك المرء عودة إلى الفطرة ليتشبث بالحياة من جديد. ولهذا يلجأ إلى التطلع حوله مفتشاً عن الصور الواهبة للحياة، فتبرز منها ـ خاصة ـ صورة الماء، فالماء أصل كل حياة.

وبناء على ذلك كله، وفضلاً عما عرفته بلاد العرب من شح شديد في الماء والمطر والموارد... انكشف لنا سبب الإكثار من الدعاء بالسقيا لديار الأحبة في الشعر القديم[١٠٤]، وأدركنا ماهية البكاء على الرسوم الدارسة. فعلقمة الفحل ـ مثلاً ـ دعا بالسقيا لأطلال صاحبته ليلى، لتعود نضارتها، وتتجدد الحياة فيها بعد أن أصابها الدمار أو الموت. وفي معرض دعوته رسم لوحة فنية بديعة للطبيعة، فصوَّر السحاب المتراكم القادم من اليمن عن طريق نَجْد، متجهاً إلى البحْرين، وهو يسد الأفق، وجعل الريح الجنوبية تسوقه ببطء شديد، والليل بدأ يُرخي ظله على المنطقة. والمعروف أن مثل هذا السحاب يكون مثقلاً بالمطر، وإذا نزل دفع شآبيب غزيرة. كل هذا استطاع علقمة أن ينقله إلينا ببيت واحد، لندرك غزارة الدلالة الشعرية أحياناً عند بعض الشعراء، وهو:[١٠٥]

**سَقاكِ يَمانٍ ذو حَبِيٍّ وعَارِضٌ**

**تَرُوحُ بِهِ جُنْحَ العَشِيّ جَنُوبُ**

وبيت علقمة جزء لا يتجزأ من الصور الدالة على البيئة الطبيعية في الشعر القديم... وقد اغتنى بها صامتة ومتحركة، في البر والسماء والبحر. فالبيئة تبعث

حياة وتميت أخرى، وتترك آثارها في الناس والمخلوقات، ومن ثم في الشعر، لأنها إن لم تكن أهم الدوافع الشعرية، فهي مغذية للشعراء وملهمة لهم. وحسبي أنني عالجت ذلك في بحث خاص... كما ناقشت أثر الدوافع في عملية الإبداع في كتاب (إبداع ونقد)[١٠٦].

وهنا تحط بنا المرساة، لنختم ما توصلنا إليه بأبرز نتائج هذا الفصل، وإن ضم عدداً آخر من قبل.

## ٥- خاتمة

ارتقى شعرنا القديم إلى منزلة رفيعة في الحياة والفن لدى الأمة العربية، فقد أصبح منهجاً فنياً، ومصدراً ثقافياً متميزاً يعبر عن شخصيتها في كل مرحلة من مراحل أطوارها الحضارية والتاريخية. وحمل جملة من الصور المعبرة عن الخصائص العقلية والفكرية والدينية، و... ومن ثم الأدبية.

وبهذا كله أثبت أنه صورة ودلالة، صورة فنية ممتعة جذابة، لها سماتها المختلفة عن تلك التي عرفتها الصورة عند الشعوب الأخرى، كما هي عليه في الشعر الملحمي والقصصي والتعليمي المعروف لليونان. فالصورة الفنية في شعرنا أساسها اللفظ المؤلف الذي عقد صلته بالخيال... والتصق بالمشاعر الذاتية ثم الجماعية.

أما الدلالة فهي دلالة مباشرة، لأن الشعراء لونوها بظلال جميلة، ووشحوها بأثواب مثيرة للعين والعقل. وربما غالى بعضهم بهذه الزينات، حتى إن المتسرع في نظرته إليها لن يصل إلى مراد صاحبها. وهذا ما عرف باسم الدلالة المجازية، التي لقيت عنتاً كبيراً من أصحاب الحداثة في تفسيراتهم لها.

إن الحياة الأدبية مرآة فنية جمالية، توحي بدلالات تعبيرية غنية لكثير من ألوان الحياة في سياقها الزماني والمكاني والثقافي والفني... فهي منهج ومصدر غني ثر للماضي والحاضر، تتعدد طرائقه وما تختلف، وتتفرع أنواعه وما تفترق.

هكذا هو الشعر القديم الذي صدر عن الطبع والموهبة والثقافة والخبرة... منذ أن وعى الشاعر ما حوله، وأحس به.

والناقد البصير الذي يتصدى بالتحليل للشعر القديم، لا بد له أن يخالطه مخالطة روحية ليلاً ونهاراً، ويستوعب سياقاته الكبرى، والصغرى، ويتسلح بثقافة تراثية ولغوية وأدبية، ويكون ذا دراية تامة بالمناهج القديمة والحديثة، وينفتح عقله على الثقافات الأخرى القديمة والمعاصرة.

وإذا استحق الناقد لذلك كله كشفت له الأشعار القديمة صدرها، مقدمة له دلالاتها دون استغلاق. وكسب متعة القراءة وإفادتها، ثم حمل إلينا متعة الفن، ورؤية الهدف، وإصابة المعنى.

وشعرنا القديم قدم لنا الدرس الأول حين برز بشخصية مستقلة وثقافة منفتحة على العوالم الأخرى... غير منغلقة ولا تابعة، ولكل أمة شرعة ومنهاج. وهو إذ طرز هذه المبادئ أبى لأهله أن يذوبوا في غيرهم، أو أن يصبحوا عبيداً في الحياة والفن يتلقفون كل شيء دون اعتراض أو تأفف.

ولعل أهم نتيجة ظهرت فيه أنه يكشف عن معانيه الغلقة بالموازنة فيما بين الأشعار... ولهذا يطلب منا حين ندرسه أن نقيسه بما حمله إلينا من شواهد في سياقاتها المتعددة. ولكن كثيراً من الحداثيين، أصحاب المنهج الأسطوري خاصة جعلوا الغائب المجهول ممثلاً بالأساطير شاهداً عليه، ولم يكفهم هذا بل ارتكسوا في منهجهم إلى الحاضر... فطبقوا ما هم عليه من ثقافة وحياة على حياة العرب وأشعارهم...

وهذا خلل منهجي أولاً، ومعرفي ثانياً، وفني ثالثاً، فليس كل ما تمنحه الثقافة المعاصرة من مناهج وآراء يمكن أن ينطبق على ما أبدعه القدماء. ولسنا نعني بهذا أننا نرغب عن الرؤى المعاصرة، بل نهدف إلى معرفة الحقيقة دون أن نضل عنها أمام سطوع الأضواء.

والحمد لله الذي اندرج كل فضل تحت اسمه، وعساه يتم علينا نعمة القول في الفصل الثالث "نظرية التناص ـ صك جديد لعملة قديمة" بعد عرض حواشي هذا الفصل ومصادره... وهو فصل يجسد الانتقال من الخاص إلى العام، ومن القديم الجديد إلى الجديد القديم.

***

# الحواشي والمصادر

(١)- انظر المذاهب الأدبية والنقدية ٧٨ وما بعدها، د. شكري عياد- سلسلة عالم المعرفة ١٧٧- الكويت- ١٩٩٣م.

(٢)- انظر المرجع السابق ١١- ١٢ وما بعدها و٥٩ و٦٩ و٨٨ و١٣٩- وشعرنا القديم والنقد الجديد ١٨، د.وهب رومية- عالم المعرفة ٢٠٧- الكويت ١٩٩٦م، وراجع ما ورد في الحاشية (٩٦) وما بعدها من الفصل الأول.

(٣)- انظر المذاهب الأدبية ١٤ وشعرنا القديم ٢٠ وما بعدها.

(٤)- الوعي والفن ٢٢٥- غيورغي غاتشف- ترجمة د.نوفل نيوف - عالم المعرفة- الكويت- ١٩٩٠م.

(٥)- الوعي والفن ٢٢٧، وانظر شعرنا القديم ٢٤- ٢٩، ومفاهيم نقدية ٥٠- ٥٥ رينيه ويليك- ترجمة د.محمد عصفور- عالم المعرفة- ١١٠- الكويت ١٩٨٧م.

(٦)- انظر الوعي والفن ٢٢٦ ومفاهيم نقدية ٢٩- ٤٢ و٥٠- ٦٣.

(٧)- الوعي والفن ٢٤٧- ٢٤٨ وانظر فيه ٢٤٥، ومفاهيم نقدية ٥١ وشعرنا القديم ١٤٥.

(٨)- الوعي والفن ٢٤٧- ٢٤٨ وانظر مفاهيم نقدية ٥١- ٥٥.

(٩)- نهض كتابنا (الحيوان في الشعر الجاهلي) بمناقشة بعض جوانب الاتجاه الأسطوري، انظر فيه مثلاً ٥٤- ٦٧- دار دانية للطباعة- دمشق- ١٩٨٩م.

وخصص د.رومية في (شعرنا القديم) فصلاً كاملاً لمناقشة التفسير الأسطوري للشعر القديم، فارجع إليه ٣١- ١٣١ وانظر الحاشية (٩٦) ومضمونها من الفصل الأول.

وانظر أمثلة من مؤلفات الحداثيين وأهمها:

١- الرؤى المقنعة- د.كمال أبو ديب- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٢م.

٢- قراءة ثانية لشعرنا القديم- د.مصطفى ناصف- دار الأندلس- بيروت ١٩٨١م.

٣- صوت الشاعر القديم- د.مصطفى ناصف- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٢م.

٤- الإبل في الشعر الجاهلي- دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث- د.أنور أبو سويلم- دار العلوم ١٩٨٣م.

(١٠)- عيار الشعر ١٦ لابن طباطبا- تحقيق د.عبد العزيز ناصر المانع- مكتبة الخانجي- القاهرة- دون تاريخ.

(١١)- انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب- ٣٢٢ و٣٩٨- د.إحسان عباس- دار الثقافة- بيروت- ط٤- ١٩٩٢م؛ وقد خصص القدماء فصولاً للغلو والمبالغة والإيغال، ومن مؤلفاتهم:

١- العمدة لابن رشيق ١/ ٢٤٨ و ٢/٥٧- ٦٥- تحقيق محي الدين عبد الحميد- دار الجيل- بيروت- ١٩٧٩م.

٢- كتاب الصناعيين لأبي هلال العسكري- ٣٥٧ و٣٦٥- تحقيق علي محمد البجاوي- ومحمد أبو الفضل إبراهيم- المكتبة العصرية- صيدا- ١٩٨٦م.

(١٢)- شعرنا القديم ١٧ وانظر فيه أيضاً ١٤٨- ١٥٠.

(١٣)- الوعي والفن ١٣٢، وانظر مفاهيم نقدية ١٩٢- ١٩٨. وإبداع ونقد ١٦٣ و ١٧٠- د.حسين جمعة- دار النمير- دمشق- ٢٠٠٣م.

(١٤)- الوعي والفن ٢٢١- وانظر المذاهب الأدبية ٥٩ و٨٨ و١٣٩ ومفاهيم نقدية ٩٦ وانظر فيه أيضاً ٦٨ وما بعدها.

(١٥)- انظر المذاهب الأدبية ١٤٦ وما بعدها والوعي والفن ١٣٠ و١٨٤، ومفاهيم نقدية ٩٧ و١٥٦ و١٨٢ وما بعدها.

(١٦)- انظر الوعي والفن ٢١٤.

(١٧)- الوعي والفن ٢٢٥.

(١٨)- انظر الوعي والفن ٢٠٢ ومفاهيم نقدية ٥١ و٥٣ و٦٠- ٦١.

(١٩)- انظر شعرنا القديم ١٦٢ وما بعدها وفي الشعرية ١٩- ٢٠- كمال أبو ديب- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- ط١- ١٩٨٧م.

(٢٠)- راجع حاشية (٩ و١١) من هذا البحث، وانظر- مثلاً الدراسات التالية:

١- الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي- د.نصرت عبد الرحمن- دار الفكر للنشر- عمان- الأردن- ١٩٨٥م.

٢- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي- د.صلاح فضل- دار المعارف- القاهرة- ط٢- ١٩٨٠م.

٣- شفرات النص- د.صلاح فضل- دار الفكر للدراسات- القاهرة- ١٩٩٠م.

(٢١)- سنفرد للصورة والمضمون في النقد القديم مقالاً خاصاً، إن شاء الله.

(٢٢)- انظر الفصل الخاص بالصورة الشعرية في كتابنا (الرثاء في الجاهلية والإسلام)- ٢٠٥- ٢٢٩- دار معد للطباعة والنشر- دمشق- ١٩٩١م.

(٢٣)- انظر المرجع السابق ٢٠٧ في المقبوس، ثم تأمل ما أورده كمال أبو ديب (في الشعرية) ص ٥٨- ٥٩.

(٢٤)- انظر المرجع السابق ٢٣- ٦١، وانظر شعرنا القديم ١٧٢- ١٧٣.

(٢٥)- انظر فن الشعر ١٠- د.إحسان عباس- دار بيروت- بيروت ١٩٥٥م.

- وكتاب أرسطوطاليس ٢٨ وما بعدها، تحقيق د.شكري عياد- دار الكاتب العربي للطباعة- القاهرة- ١٩٦٧م.

- والرثاء في الجاهلية والإسلام ٢٠٩ والمذاهب الأدبية ١٦٢.

(٢٦)- انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٢١٩ و٤١١- ٤١٦ و٥٤٥- ٥٥٧.

(٢٧)- انظر مفاهيم نقدية ٥٧، وشعرنا القديم ١٦٢- ١٧٧.

(٢٨)- شعرنا القديم ١٦٣، وانظر مفاهيم نقدية ٥١ وفي الشعرية ٥٧- ٥٨.

(٢٩)- مفاهيم نقدية ٥٧، وانظر شعرنا القديم ١٧٦.

(٣٠)- الوعي والفن ٢٥٧، وانظر مفاهيم نقدية- الفصل السادس كله- ١٨٢.

(٣١)- انظر- مثلاً- الدراسات التالية:

١- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي- د.نصرت عبد الرحمن- مكتبة الأقصى- عمان- الأردن- ١٩٧٦م.

٢- الأساطير- د.أحمد كمال زكي- دار العودة- بيروت- ط٢- ١٩٧٩م.

٣- الصورة في الشعر العربي- د.علي البطل- دار الأندلس- بيروت ١٩٨٣م.

٤- الشعر الجاهلي "تفسير أسطوري"- د.مصطفى الشورى- دار المعارف- القاهرة- ط١- ١٩٨٦م.

(٣٢)- انظر الأغاني ١٤/ ٢٧٠- طبعة دار الكتب المصرية- القاهرة، وراجع حاشية ٣٨ و٣٩ و٤٠ من الفصل الأول، وعيار الشعر ٧- ٨ وفي الشعرية ٥٩.

. وخزانة الأدب ٤/ ١٨٦ . ١٨٧ البغدادي. دار صادر. بيروت. بلا تاريخ.

. وكتابنا (قراءات في أدب العصر الأموي ٦٥ و٤٣٢) منشورات جامعة دمشق. دار المعارف بدمشق. ١٩٩٢م.

(٣٣) ـ شرح هاشميات الكميت ٤٩ و٥٣ . تحقيق د.داوود سلوم، ود.نوري حمودي القيسي . مكتبة النهضة العربية. بيروت. ١٩٨٤م.

. وانظر شرح شواهد المغني ٢٠٧/٢ . بعناية محمد محمود الشنقيطي. نشر دار مكتبة الحياة. بيروت. وانظر قراءات في أدب العصر الأموي ٣١٣ و٣٢٧.

(٣٤) . انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة ٧٤/١ . شرح أحمد شاكر. دار المعارف. القاهرة. ١٩٦٦م، والعمدة ١/ ٢١٥ ومابعدها، وانظر فيه أيضاً ٢٣٩، وراجع حاشية ٥٣ من الفصل الأول، وانظر عيار الشعر ٧ و١١ و١٧ و١٨٤ و٢٠٣ و٢٠٩ والوساطة (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي) ١٩ و٢٤ و٣٣ و٤٨ و١٥٢ . دار القلم. بيروت.

(٣٥) . انظر. مثلاً. الدراسات التالية:

١ . تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري . نجيب البهبيتي . دار الفكر ومكتبة الخانجي . القاهرة. ط٤ . ١٩٧٠م.

٢ . الشعر الجاهلي "منهج في دراسته وتقويمه" . د.محمد النويهي. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. دون تاريخ.



obeikandl.com

٣ . الحياة العربية من الشعر الجاهلي . د.أحمد محمد الحوفي . دار نهضة مصر . القاهرة . ١٩٧٢م.

(٣٦) . انظر . مثلاً . للدكتور يوسف خليف (دراسات في الشعر الجاهلي . دار غريب للطباعة . القاهرة . دون تاريخ).

(٣٧) . عيار الشعر ١٥.

(٣٨) . انظر: الحيوان للجاحظ ٦/ ٢٩ . تحقيق: عبد السلام هارون . المجمع العلمي العربي . بيروت ١٩٦٩م.

(٣٩) . طبقات فحول الشعراء ١/ ٢٢ . لابن سلام الجمحي . تحقيق وشرح محمود محمد شاكر . مطبعة المدني . القاهرة . ١٩٧٤م.

(٤٠) . البيان والتبيين للجاحظ ١/ ٢٤١ . تحقيق: عبد السلام هارون . دار الفكر . بيروت . ط٤ . نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٤٨م.

(٤١) . البيان والتبيين للجاحظ ١/ ٢٤١

(٤٢) . انظر طبقات ابن سعد "الطبقات الكبرى" . ٢/ ٩٥ . مجلد ١ . دار صادر ودار بيروت . بيروت . ١٩٦٠م.

(٤٣) . الأنواء والأشربة والمعارف . أسماء كتب لابن قتيبة.

(٤٤) ـ ألفت كتب متعددة في ذلك المجال مثل: السيرة النبوية لابن هشام، وأيام العرب، والنقائض لأبي عبيدة معمر بن المثنى، وراجع حاشية ٨٩ مما يأتي.

(٤٥) . انظر مفاهيم نقدية ١٣ وما بعدها؛ وقد جعل المؤرخون والجغرافيون الشعر مصدراً لهم انظر مثلاً:

. تاريخ الرسل والملوك، المعروف بتاريخ الطبري...

. والكامل في التاريخ لابن الأثير... ومروج الذهب للمسعودي.

. ومعجم البلدان لياقوت الحموي... ومعجم ما استعجم لأبي عبيد البكري.

(٤٦) . الوساطة ١٥ للقاضي الجرجاني . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي . مطبعة دار القلم . بيروت . لبنان . دون تاريخ . وانظر تاريخ النقد الأدبي ٣٢٨.... وتمام مقولة ابن سلام (طبقات فحول الشعراء ١/ ٥). هو: "وللشعر صَناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أَصناف العلم والصَّناعات: منها ما تثقفه العين؛ ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان".

(٤٧) . ديوان النابغة الذبياني ٣٧ . تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف . القاهرة . ١٩٧٧م. وانظر كتابنا: "الحيوان في الشعر الجاهلي ١٣٥.

(٤٨) . انظر ديوان النابغة الذبياني ٣٣ . والحيوان في الشعر الجاهلي ١٥٤.

(٤٩) . عيار الشعر ١٤.

(٥٠) . انظر فجر الإسلام ٥٩ أحمد أمين . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٨٦م.

(٥١) . مجلة "فصول" ـ عدد ٢ . مجلد ١٤ . صيف ١٩٩٥م. مقال (الليل والنهار في معلقة امرئ القيس) ١٩ . محمد أحمد بريري.

(٥٢) . ديوان امرئ القيس ٨ . ٩ . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر ط٣ . ١٣٦٩هـ.

(٥٣) . مجلة "فصول" ٢٠ . عدد ٢ . مجلد ١٤.

(٥٤) . المرجع السابق ٢١.

(٥٥) . المرجع السابق ٢٣.

(٥٦) . المرجع السابق ٢٨.

(٥٧) . ديوان امرئ القيس ١٨.

(٥٨) . مجلة "فصول" . عدد ٢ . مجلد ١٤ . صيف ١٩٩٥م . مقال بعنوان "الشعر العربي وملحمة الساميين" - د.أحمد كمال زكي . ٧.

(٥٩) . المرجع السابق ١١.

(٦٠) . سورة الأحقاف /آية ١٧.

(٦١) . المرجع الأسبق ١١.

(٦٢) - المفضليات للمفضل الضبي ١٥٧ . تحقيق محمد أحمد شاكر وعبد السلام هارون . دار المعارف . القاهرة . ط٧ . ١٩٨٣م.

. وانظر شرح اختيارات المفضل للخطيب التبريزي ٢/ ٧٧٠ . تحقيق فخر الدين قباوة . دار الكتب العلمية . بيروت . ط٢ . ١٩٨٧م....

وذيل الأمالي للقالي ١٣٢ . دار الكتب العلمية . بيروت . دون تاريخ.... والرثاء في الجاهلية والإسلام ٨٤.

(٦٣) . انظر مجلة "فصول" ١٤ عدد ٢ . مجلد ١٤ . مقال: د.أحمد كمال زكي. وانظر سورة نوح ٧١ / آية ٢٣.

وإذا كان الدكتور يحيى شامي قد وقف قريباً من أحمد كمال زكي في اتهام الرواة المسلمين بتنقية الشعر الجاهلي من أسماء الآلهة فإن كتابه (الشرك الجاهلي وآلهة العرب المعبودة قبل الإسلام) . الصادر عن دار الفكر اللبناني . بيروت ١٩٨٦م . قد زخر بالشعر الذي يدل على أسماء تلك الآلهة، ولاسيما الباب الأول . الفصل الثاني . والباب الثاني . الفصل الأول ١٠٢ . ١٥٥.

(٦٤) . ذيل الآمالي للقالي ١٣٢ . ١٣٣، وشرح اختيارات المفضل للتبريزي ٢/ ٧٦٧ و٧٦٩ . ٧٧٠ و٧٧٣.

(٦٥) - انظر الحيوان في الشعر الجاهلي ١٩٣ و٢٠٦، والرثاء في الجاهلية والإسلام ٥٣ و٦٤ و١٠٧ . ١٠٨ و١٣٥ و١٤٧.

وانظر . مثلاً . ما قام حول ملحمة جلجاميش من دراسات:

١. ملحمة جلجامش . طه باقر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية . سلسلة دراسات . رقم ٢٠٢ . ط٤ . ١٩٨٠م.

٢. المعلقة العربية الأولى أو "عند جذور التاريخ" - نجيب البهبيتي . دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب . ط١ .

١٩٨١م.

٣. منعطف المخيلة البشرية "بحث في الأساطير . صموئيل هنري هووك . ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية سورية ١٩٨٣م.

٤. جذور الاستبداد . د.عبد الغفار مكاوي . سلسلة عالم المعرفة ١٩٢ . الكويت . ديسمبر ١٩٩٤م.

ملحمة جلجامش . د.عبد الغفار مكاوي، نشر ذات السلاسل، الكويت ١٩٩٤م.

(٦٦) ـ انظر مجلة "فصول" ١٢ . ٢ مجلد ١٤ مقال (الشعر العربي وملحمة الساميين) وملامح في فقه اللهجات العربية (من الأكادية... حتى العدنانية) ـ د.محمد بهجت قبيسي . دار شمال . دمشق . ١٩٩٩م.

(٦٧) . أرجو القارئ الكريم الرجوع إلى مقال "بعض ملامح العاطفة في ديوان الأعشى" ـ ك. د.الجليش، في مجلة فصول: ص ٣٦ . عدد ٢ . مجلد ١٤.

(٦٨) . ديوان الأعشى ٣ . تحقيق محمد محمد حسين . المكتب الشرقي . بيروت ١٩٨٦م.

(٦٩) . مجلة "فصول" ٤١ . ٤٢ عدد ٢ . مجلد ١٤.

(٧٠) ـ تحتاج قراءة الحداثيين للشعر القديم إلى وقفات طويلة، وإلى عدد غير قليل من الأبحاث لإزالة أوهامها وأخطائها في تفسيره. ولعلنا نقوم بشيء من هذا في قابل الأيام.

(٧١) . انظر . مثلاً . ديوان امرئ القيس ٣١ . ٣٣ و٤١.

(٧٢) . ديوان امرئ القيس ١٣ . ١٤.

(٧٣) . ديوان الأعشى ٢٧ . وانظر فيه ٦٩.

(٧٤) ـ انظر مثلاً: ديوان الأعشى ٩ ق١، و١٧ ق٢، و٣٥ ق٤، و٤٥ . ٤٦ ق٥. و٥٥ ق٦، و٦٩ ق٨، و٧٧ ق٩، و٨٣ ق١٠، و١١٩ ق١٥، و١٣٩ ق١٨، و١٥٣ ق٢٠، ١٦٣ ق٢١، و١٧١ ق٢٢، و١٩٥ ق٢٩، و٢٠٩ ق٣٢، و٢٢٧ ق ٣٤، و٢٥٣ . ٢٥٥ ق ٣٩، و٢٩٣ ق ٥٥، و٣٠٩ ق ٦٢، و٣٢١ ق ٦٥، و٣٥١ ق ٧٧.

(٧٥) . انظر ديوان امرئ القيس ١٩ و ٣٥ و١٥٤ و١٧١.

(٧٦) . انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة ٦٣ . طبعة دار إحياء العلوم، بيروت . ١٩٨٤م . وراجع مقالنا: "رحلة امرئ القيس إلى القسطنطينية بين الواقع والخيال" ـ مجلة التراث . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . عدد ٣٤.

(٧٧) . انظر ديوان امرئ القيس ١١٠ و١٥٥ . ١٦٠ و٢١٥.

(٧٨) . ديوان الأعشى ٥٧ و٥٩ وراجع حاشية "٧٤" من هذا البحث.

(٧٩) . انظر: مثلاً: ديوان الأعشى ١٧٣ ق ٢٢، و٢٤٣ ق ٣٦، و٣٥٧ . ٣٥٩ ق ٧٨. وانظر المفضليات ٤٠٢ بيت ٣٩ . أو شرح اختيارات المفضل ٣/ ١٦٢٠.

(٨٠) ـ شرح ديوان عنترة، للخطيب التبريزي ٧٩ وانظر فيه ٢٣ و٦٩ . ٧١ و٩٠ و ٩٤ و٩٦ و١٢٩ . مجيد طراد .

نشر دار الكتاب العربي. بيروت ١٩٩٢م.

(٨١). المصدر السابق ١٢٢ وانظر فيه ١٢٦.

(٨٢). المصدر السابق ٢٢.

(٨٣). المصدر السابق ٩٩. ١٠٠.

(٨٤) ـ انظر الأغاني ٣٨٥/١ و٤٠٦. ٤٠٩، وقراءات في أدب العصر الأموي ٧٧. ٧٩ و٤٠٠. ٤٠٢، وانظر الغزل في العصر الجاهلي ٢٧٣ وما بعدها، د.أحمد محمد الحوفي. دار نهضة مصر للطبع. القاهرة. ط٣. ١٩٧٢م. وحديث الأربعاء ١/ ٢٥٢. طه حسين. دار المعارف بمصر. القاهرة. ط١١. د/تا.

(٨٥). انظر مثلاً: ديوان العرجي ١٧٠ و١٨٣ و١٨٩ و٢٣٢ و٢٧٩. تحقيق: د.سجيع جميل الجبيلي. دار صادر- بيروت- ط١- ١٩٩٨م. وديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ٥٢ و١٢١ و١٤١ و١٧٥ تحقيق وشرح د.محمد يوسف نجم. دار بيروت. بيروت. ١٩٥٨م.

(٨٦). ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ١٤٩ وانظر فيه ١٢٢.

(٨٧). قراءات في أدب العصر الأموي ٣٨٩.

(٨٨) ـ انظر مثلاً: ديوان عروة بن الورد ٤٦ و٤٩ و٥٧، تقديم طلال حرب. الدار العالمية. بيروت ١٩٩٤م. والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ٣/ ٧٤ والأمالي للقالي ٢/ ٢٠٤ دار الكتب العلمية، بيروت. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. دون تاريخ، وانظر الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ١٨٢ ومابعدها ٢١٧ ومابعدها د.يوسف خليف. دار المعارف بمصر. القاهرة. ١٩٥٩م.

(٨٩) ـ الحديث عن الأيام والوقائع في الشعر الجاهلي والإسلامي كثير يكاد لا يحصيه محص،،، فانظر مثلاً:

١. ديوان بشر بن أَبي خازم ٢١. ٢٢، و٢٤. ٢٦ و٢٧. ٣٢ و٣٣. ٣٤ و٤٢ و٦٠ و٧٢ و٥٧ و٧٧ و٩٩و١٠٢. ١٠٣ و١٢٢ و١٢٧ و١٣٥. تقديم مجيد طراد. نشر دار الكتاب العربي. بيروت. ١٩٩٤م.

٢. ديوان الأعشى ١٠٩. ١١١ و١٢٧ و١٥٨ و٢٥٩. ٢٦١ و٣٠٧.

٣. شرح ديوان عنترة: ٢٤ و٣٥ و٤٥ و٥٢ و٥٣ و٦٣ و٦٥ و٦٧ و٣٧ و٧٤ و٩٣ و١٠١. ١٠٣. ١٠٦ و١٠٧ و١٢٦ و١٤٣. ١٤٤ و١٤٥ و ١٤٦و٢١٤.

٤. أيام العرب لأبي عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: د.عادل جاسم البياتي. عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية. بيروت ١٩٨٧م.

النقائض: "نقائض جرير والفرزدق" ـ لأبي عبيدة معمر بن المثنى. دار الكتاب العربي. بيروت. دون تاريخ.

٦. الأنوار ومحاسن الأشعار للشمشاطي. تحقيق د.محمد يوسف. الكويت ١٩٧٧م.

٧. أيام العرب في الجاهلية. صنفه جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم. نشر المكتبة الإسلامية. بيروت. دون تاريخ.

(٩٠) . انظر . مثلاً . المفضليات ١٥٠ ق ٢٨ . أو شرح اختيارات المفضل ٢/ ٢٠٧ . وفيهما نقرأ ما سجله المثقب العبدي في سفارته إلى عمرو بن هند، واستعطافه إياه لإطلاق أسرى قومه، فلبى له الملك رجاءه فيها .

(٩١) ـ المحبر لابن حبيب ٣٢٣ . ٣٢٤، تصحيح د .إيلزة ليختن شتيتر . دار الآفاق . بيروت . دون تاريخ. وانظر الحيوان في الشعر الجاهلي ١٩١ .

(٩٢) . انظر الرثاء في الجاهلية والإسلام ٥٢ .

(٩٣) . انظر الحيوان في الشعر الجاهلي ١٨٩ . ١٩٣ .

(٩٤) . من محاضرة ألقاها د .عبد الرحمن الأنصاري بعنوان "العلاقة بين موانئ الخليج العربي وقرية الفاو "في ندوة الخليج العربي في فترة ما قبل الإسلام . ٢٦ . ٢٧ ديسمبر ١٩٩٥م . العين . جامعة الإمارات العربية المتحدة.

(٩٥) . من محاضرة ألقاها د .وليد ياسين في الندوة السابقة بعنوان: "أربعة قرون من تاريخ الإمارات القديم . ٣٣٠ ق.م. ١٠٠م.

(٩٦) . احتفظت الذاكرة الشعبية الجماعية بجملة من العادات والتقاليد الموروثة وظلت كثير من سماتها تشير إلى جذورها الأولى، فعبر عنها الشعراء الجاهليون على شكل من الأشكال . انظر كتابنا (الرثاء في الجاهلية والإسلام ٥٢)، والشرك الجاهلي وآلهة العرب المعبودة ٧١ . ٩٩ و١٥٦ . ١٧٨ و٢٠٠ . ٢٠٥ . وديوان أوس بن حجر ٢٥ . تحقيق: د .محمد يوسف نجم . دار صادر، بيروت ١٩٧٩م.

(٩٧) ـ ديوان الفرزدق ٢/ ١٥٩ . دار صادر ودار بيروت . بيروت . ١٩٦٠م. النوابغ: النابغة الذبياني والجعدي وغيرهما . أبو يزيد: المُخَبَّل السَّعْدي.

ذو القروح : امرؤ القيس. جرول: الحطيئة. أخو بني قيس: طرفة بن العبد. وهنَّ قتلنه: أي القوافي، لأن عمرو بن هند قتل طرفة بهجائه له. والأعشيان: أعشى بني قيس الشاعر الجاهلي المشهور؛ وأعشى باهلة. أخو قضاعة: أبو الطمحان القيني. المرقش: أراد به المرقش الأكبر صاحب أسماء.

(٩٨) . راجع حاشية (١٣ و١٤ و١٥)، من الفصل الأول؛ وانظر حاشية ٧١ من الفصل الثالث.

(٩٩) . انظر حاشية (٧٢ و ٧٣ و٧٤) من الفصل الثالث.

(١٠٠). انظر البيان والتبيين ١/ ٢٥١، و٢/ ٣٢٣ ومصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ٢٢٤ وما بعدها . د. ناصر الدين الأسد . دار المعارف . القاهرة . ١٩٧٨م.

(١٠١) . انظر الشعر الجاهلي ١٤٥ د .شوقي ضيف . دار المعارف القاهرة . ١٩٥٥م. ومصادر الشعر الجاهلي ٢٢٧ . ٢٢٩ و ٢٣٣ وما بعدها .

(١٠٢) . انظر الفهرست لابن النديم ١٣٢ . نشر دار المعرفة . بيروت . ١٩٧٨م. ومصادر الشعر الجاهلي ١٥٩ .

(١٠٣) . انظر الأغاني لأبي الفرج ٤/ ١٣٧، وخزانة الأدب ١/ ١٠٨ .

(١٠٤) . الدعوة بالسقيا ذات مظاهر متعددة واتجاهات كثيرة وردت في الشعر القديم، وهي تنبثق من أهمية الماء عند العرب في بادية سيطر عليها الشح في المطر والموارد، ولهذا أطلقوا على المطر اسم "الغيث"ـ

انظر لسان العرب لابن منظور . دار صادر . بيروت . (مادة "غيث).... وانظر: الرثاء في الجاهلية والإسلام ٤٩ و٥٠ و١٠٥ وديوان النابغة الذبياني ١٢١ وشرح ديوان عنترة ٨٠ و٨٧.

(١٠٥) . المفضليات ٣٩٢ بيت (٦) وانظر قبله بيت (٥) . أو شرح اختيارات المفضل ٣/ ١٥٧٩.

(١٠٦) . عنوان البحث (البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي) ـ د.حسين جمعة . مجلة عالم الفكر . الكويت . مجلد ٢٥ . ١٩٩٧م.

وانظر كتابنا (إبداع ونقد . قراءة جديدة للإبداع في العصر العباسي . قسم (المدخل: في ماهية الإبداع) ١٥- ٣٨ . دار النمير . دمشق . ٢٠٠٣م)، وكتابنا: (ابن المقفع بين حضارتين . باب آثار ابن المقفع . وبخاصة رسالة الصحابة وكليلة ودمنة) . مطبوعات المستشارية الإسلامية الإيرانية . بدمشق . ٢٠٠٣م.

***

obeikandl.com