



تحوّلات النقد وحركيّة النصّ



فكر ونقد

النادي

الأدبي بحائل

عالي سرحان القرشي

تحوّلات النقد وحركية النصّ فكر ونقد



عالي سرحان القرشي

تحوّلات النقد وحركية النصّ

فكر ونقد



ص.ب: 113/5752

E-mail: arabdiffusion@hotmail.com

www.alintishar.com

بيروت - لبنان

هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150



النادي الأدبي بحائل

المملكة العربية السعودية - حائل - ص.ب: 2865 - الرمز البريدي 81461

هاتف: 065436418 فاكس: 065430944

ISBN 978-9953-529-66-0

الطبعة الأولى 2009

فهرس المحتويات

7	مقدمة
	نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر
13	(الغذامي نموذجًا)
49	نص الطائيين ومقولات عبد القاهر
125	رؤية النقد العربي الحديث لبناء القصيدة الجاهلية ..
139	تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة
	ملحق بالدراسة نص الحادرة كما ورد في
187	المفضليات
	سياقات النص ودلالاته الشعرية (اشتتار العسل عند
193	الشعراء الهذليين نموذجًا)
249	المدينة وحركة النص سلطة بغداد النص / المدينة
	ملحق بالدراسة نص أبي نواس الذي اتخذته
293	أنموذجًا لبيان مقومات سلطة النص البغدادي
	الذاتية والموضوعية في النقد الحديث: قراءة للحوار
297	النقدي مع نص أنشودة المطر
327	ملحق (1) نص أنشودة المطر
335	التحويلات النقدية وحركة النص في المشهد المحلي

مقدمة

النص الإبداعي ذو حركة نشطة فاعلة، تتجاوز وقت إنتاجه وتظل في حال اشتغال وقت تلقيه، وظلت التجربة الإنسانية، في حال نمو بالنص، في طريقة إبداعه، وتعدد مشغلاته، وطريقة تلقيه.

وحيث أقدم اليوم لهذه المشغلات التي تتبع علاقات التفاعل النصي ما بين الإبداع والنقد.. فأريد التأكيد على العمق التاريخي لهذه التجربة، وامتداد فعلها الإنساني، فهي ليست وليدة الحركة النقدية الجديدة، وإن كانت هذه الحركة قد خلقت مسابر كاشفة لها؛ فمنذ أن بدأ التعمق في تجلية أبعاد النص العربي القديم وتسجيل ذلك في المدونة النقدية العربية، بدأت حركة الحوار بين النقد والإبداع، فما أن يحاول النقاد التأكيد على معايير معينة، تأتي حركية النص بما يزعزع ذلك الثبات ويحاول الخروج عليه، ويتراعى ذلك إلى حركة التسجيل الثقافي رواية أو تدويناً لتظهر ذلك التبرم من المعايير، أو نموها وفق ما يستجد من معطيات وتغيرات، وقد كان ما حملته المرويات العربية حاملاً لذلك التفاعل ما بين النقد والإبداع، سواء ما حمل منه التوافق بين النظرية والنص، أو حمل التوتر معها.

لم أرد في هذه المشتغلات التي أقدمها في هذا الكتاب أن أثقل كاهل المكتبة العربية بحديث تنظيري عن ذلك، وإنما حاولت أن أجلي ذلك من خلال قراءة التجارب النقدية، وكيفية تعاملها مع النص، والكشف عن نوع العلاقة من خلال مسارها في النص، وتأمل التجربة النقدية لها.

أخذ الشعر مكانه في الثقافة العربية، وبدأت تنمو في دائرته عبر حلقات العلم والمدارس والتدوين، علوم ومدونات، حاول بعضها أن يكون علومًا خاصة بالشعر في طريقة بنائه، وعروضه، ونقده، وأصبح كل ذلك يدخل في حوار الثقافة وجدلها، ونما عن ذلك الجدل رؤى كوّنت نظرية عمود الشعر في الثقافة العربية، تلك النظرية التي بدأت من الجدل حول شعر الطائيين (أبي تمام والبحثري) ثم امتدت إلى ما نمت به حركة النص من استعمالات مخالفة للإلف لدى الشعراء المحدثين في العصر العباسي، وقد استفاد الحوار بين النقد والنص انطلاقًا من مراثيات وقواعد عمود الشعر، ورأيت النموذج الذي يحاور المفهوم، ويتابع نمو ما يخالفه ويخلق مسارًا مختلفًا للنص، يمثل في حوار الدكتور / عبد الله الغدامي لمفهوم العمودية، عبر متابعتها لتشكيل ما يخالفه، الذي سماه «النصوصية»، (وقد خالفته في هذه التسمية لأسباب أوردتها في الدراسة)، فبدأت مشتغلتي التي

تراجع العلاقة الحركية ما بين النقد والإبداع، بحوار ومتابعة لهذا الجدل، من خلال متابعة الغدامي وقراءته لنمو النص المختلف، الذي يقتضي تبدلاً في النظر النقدي، ومراجعة لمسلماته.

ثم أفضى ذلك بي إلى الوقوف، على صنيع عبد القاهر الجرجاني، مع النص الإبداعي، وطريقة تعامله معه، وأوقفت ذلك على نص الطائيين وذلك لاقتراحهما بمسألة عمود الشعر، وما يختلف عنها، التي تمت متابعتها في المبحث الأول. وقد حاولت أن أجلي تعامل عبد القاهر مع النصين (نص أبي تمام ونص البحتري)، لأكشف عما تقوده إليه نظرتة في النص، من نمو للمقولة النقدية، في الوقت الذي كشفت فيه الدراسة عن اعتساف المقولة أحياناً للنص، وأحياناً أخرى مراعاة مقتضيات ثقافية ومذهبية أدت بعبد القاهر أن يخالف مذهب النقدي مراعاة لمذهب الكلامي، ونظرتة لإعجاز النص القرآني...

ولما كان النقد الحديث بما توفر عليه من نظريات، وما أنجزه من كشوف في دراسة النص، قد أسدى إلى القصيدة العربية القديمة إثراء ومنحها تجددًا، فقد وقفت على ذلك، وحاولت أن أقدم تفسيراً لبناء القصيدة العربية القديمة، يتوخى تكاملها، والنظر إلى أجزائها من خلال نمو تتعاضد فيه أجزاؤها، وتفضي كل جزئية إلى الأخرى، وتتخلق منها، أو تصنع مهادها، وتشكلها.

وقد أردت أن أتمم ذلك بالوقوف على أنموذج من دراسة النقد الحديث للقصيدة العربية القديمة، فوقفت على متابعة النقد الحديث للقصيدة الحادرة (بكرت سمية...) المعروفة بعينية الحادرة، حيث وقفت عند ألوان من نظرات النقد لتكامل القصيدة، حيث لم يجاوز بعضهم النظر إلى القصيدة في أفق الأغراض الشعرية، بينما عمد بعضهم إلى الانشغال بالبحث عن وحدة تتنامى بأجزاء النص، وتبحث عن تفسير رمزي للقصيدة مختلف، وقد ناقشت ذلك في أفق القراءات المقدمة، وحاولت أن أقف على الأفق المفقود في هذه القراءات، وأحسب أن ذلك قدّم تقويماً للدرس النقدي الحديث، وهو يعاقر ويستجلي القصيدة العربية القديمة.

ولما شغل النقد الحديث بمسألة السياق النصي، وتنوع السياقات، والدلالات حسب مسار النص وتجربته. رأيت أن أتابع ذلك في سياق محدد، يكون أنموذجاً للاختلاف السياقي والدلالي، فوقفت لذلك على سياق اختص به الشعراء الهذليون، وبدا يمثل تجربة خاصة في نصوصهم، وهو سياق (اشتبار العسل في شعر الهذليين)، فكشفت في هذا المبحث عن تنوع في سياقات الاشتبار حسب التجربة الشعرية، وإكساب وحدة الاشتبار النص طريقة خاصة في البناء، اختلفت بالنص ذي الاشتبار عن بقية النصوص الشعرية القديمة، وحاولت أن أقدم تفسيرات لذلك.

وفي إطار التحولات النصية، التي جاءت عن طريق نمو ذائقة مختلفة، جاءت بسبب من تزاخم السلطات المختلفة على النص. حاولت أن أتابع ذلك التغير الحيوي للنص وللمفاهيم النقدية، في ظلال المدينة العباسية عبر النموذج البغدادي في شعر المحدثين عبر الاختلاف في بناء النص ورموزه.

وكما تابعتُ التجربة النقدية الحديثة وهي تتابع نصًا قديمًا، وقفتُ على هذه التجربة وهي تتابع نصًا من الشعر الحديث، فوقفت على المعالجة النقدية لنص بدر شاكر السياب، (أنشودة المطر)، وحاولت أن أتبين مسار هذه التجربة وهي تتماوج بين التقدير الذاتي، وإجراءات البحث الموضوعي، في محاولة لرسم المسافة ما بين هذين القطبين في القراءات النقدية.

وختمت هذه الأبحاث بمتابعة للعلاقة بين التحولات النقدية وحركية النص في المشهد الأدبي المحلي، حيث كشفت في هذا المبحث عن إرهاصات تجدد طرائق النظر للنص الإبداعي، في المشهد الثقافي المحلي، التي حدثت بسبب مؤثرات مختلفة، منها تجدد النص الإبداعي في أشكاله، وطرائق بنائه، وتجدد النظر إلى اللغة وهي في حال اشتغال في حركية النص، وأكدت في هذا الصدد على العلاقة الجدلية بين تحولات النقد وحركية النص، وهي الخيط الذي يتنظم مباحث هذا الكتاب.

نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر (الغذامي نموذجًا)

حقق النظر النقدي الحديث إنجازات نقدية في مراجعاته للنقد القديم، وكان من هذه المراجعات مراجعة مسألة «عمود الشعر»، تلك المسألة التي كانت شغلًا شاغلًا للنقد العربي، في الموازنة، وفي الوساطة، وفي تعليل الاختيارات، وفي غالب المواقف ما بين شعر ينظر إليه أنه لا يفارق المؤلف في سنن الشعر العربي، وشعر يخرج عن ذلك، ويحاول أن يجدد ويبتكر، وقد شغلت هذه المسألة كثيرًا من النقاد والباحثين المحدثين. وعرض للدراسات المتعلقة بها الدكتور محمد بن مريسي الحارثي في دراسته الموسومة بـ(عمود الشعر العربي / النشأة والمفهوم)، ورأى أن عمود الشعر يعدّ مرحلة متطورة لصياغة وعي نقدي عربي جديد، قادر على تحريك النص الشعري، باستثمار طاقاته المكتنزة⁽¹⁾.

(1) الحارثي، محمد مريسي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، (نادي مكة الثقافي الأدبي، الطبعة الأولى، 1417هـ / 1996م)

وكان من هؤلاء المراجعين الناقد الدكتور عبد الله الغدامي، الذي آلت عنده المراجعة إلى مساءلة كاشفة عن مصادر ومآل هذا النظر، الذي كشف عن تيارين متعارضين في ذائقة النقد العربي، لا زلنا نشهد مظاهر من تجاذبهما، على آلية النص الإبداعي وحركته، وقد سمي الغدامي هذين القطبين بـ «العمودية»، و«النصوصية» ومن شأن هذه المتابعة لصنيع الغدامي أن تقف بنا على التسمية وحوار التيارين، وتحاور الغدامي في ما حاوره، إذ كانت حركة العمودية ونقيضها النصوصية من المحاور التي دارت عليها أبحاثه، وكان ذلك المحور ذا فعل في تشكيل مشروع الغدامي⁽¹⁾، وكانت متابعته له كشفًا عن حركة صراع بين العمودية بما يراه فيها من هيمنة وذائقة متغلغلة في النفوس وبين النصوص بطموحها الإبداعي، وذائقتها المختلفة وعن محور هذه الحركة وإليه تفرعت وتجاذبت مقولاته النقدية، فكان من مشتغلاته التي حفر عن تجلياتها في المنجز النقدي، وكان مناط البحث عن أفق جديد للنص، وكان طريقه للكشف عن نسق الفحولة وهيمنته الثقافية، ولقد كان تردد

(1) سبق وأن قدمت بحثاً لندوة قراءة النص المنعقدة بنادي جدة الثقافي الأدبي في الفترة من 20 - 22 / 7 / 1421 هـ، بعنوان «قراءة في مشروع الغدامي النقدي» ونشر بدورية علامات الصادرة عن النادي الجزء 39 ثم نشره الدكتور عبد الرحمن علي إسماعيل السماعيل في كتاب: الغدامي الناقد (قراءات في مشروع الغدامي النقدي) الصادر عن سلسلة كتاب الرياض العدد 97، 98

_____ نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

هذا المحور على أنحاء مختلفة، وإمساكه بعصب مقولات الغذامي حافزاً لدراسة تجلياته، والكشف عن مثارته في خطابه النقدي، والتماس الأفق الذي يقود إليه متابعة المحور عبر دراساته ومفاصلها المختلفة، ذلك أن هذا المحور بتصارع طرفيه يختزل قراءة لعلاقة المسيرة الإبداعية بسلطة القيم الجمالية والأخلاقية.. التي كان يحاورها الغذامي، في هذه المسألة، ومن ثم فإن متابعته في منجز الغذامي تكشف لنا الرؤية الفكرية والنظرة الجمالية في مشروعه، التي جاءت عن طريق مراجعة المنجز النقد العربي بما ثقفه الغذامي واختطه من آليات نقدية حديثة، وقراءة للخطاب النقدي العربي، وستابع حوارنا له في هذه المراجعة والمحاورة في:

□ المنجز النقدي.

□ الفعل الإبداعي.

□ النسق.

وسنشير إلى ما في هذه الحلقات من اطراد أو ما بها من قفزات.

المنجز النقدي:

ابتدأ الغذامي مما انتهى إليه النقد الحديث في استثمار منجز (النصوصية) التي رأى أنها هي التي تحقق

أدبية الأدب، وتكشف عن مكنونات النص⁽¹⁾ وأخذ يتابع حركة هذا المفهوم الذي جاء اختلافاً عن مفهوم ساد وترسخ هو مفهوم «العمودية» وجلّى رؤى الفريقين للنص الإبداعي قراءة وإنشاء، في حركة جدلية تتابع المصطلحات وتشرح أسس المفاهيم، وتقف بالقارئ على جمود وسكون «العمودية» وحركة وثراء «النصوصية».

وسنحاول أن نستجلي تلك المتابعة لتكشف عن ارتباطاتها، وتقابلاتها، وبواعثها، وما يؤسسها للنظر النقدي وللنص الإبداعي.

استوحى الغدامي مفهوم «العمودية» من مصطلح «عمود الشعر» الذي ظهر لدى الآمدي⁽²⁾ المتوفى سنة 370هـ، حين أخذ يحيل إلى عمود الشعر عند العرب في ظل حمأة الخلاف حول الجديد في الشعر الذي قاده الشعراء الذين شهرّوا بتوليد المعاني وبالبديع⁽³⁾ ومن أولئك أبو تمام الذي كان شعره مختلفاً لا يتشابه⁽⁴⁾ ولا يشبه

(1) د. عبد الله الغدامي (وسيشار له لاحقاً بـ (الغدامي): المشاكلة والاختلاف: جاء ذلك في أماكن متفرقة منها: 41، 44، 62، 68، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1994.

(2) الغدامي: كتابه السابق: 49.

(3) الآمدي: (أبو القاسم الحسن بن بشر): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري: 5/1، 18/1 تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الثانية، 139 - 1972م، دار المعارف - مصر.

(4) السابق: 4/1

نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة.. فهو بهذه الصفات عند الآمدي - ليس مثل البحتري الذي يرى أن شعره (مطبوع وما فارق عمود الشعر المعروف)⁽¹⁾. ذلك أن أبا تمام سلك في ذلك (سبيل مسلم بن الوليد واحتذى حذوه وأفرط وأسرف وزال عن النهج المعروف)⁽²⁾.

ثم تتبع الغدامي مسار فكرة «عمود الشعر» عند المرزوقي⁽³⁾ المتوفى سنة 421هـ، وكان المرزوقي يرى أن تبين عمود الشعر المعروف عند العرب يقود إلى تمييز (تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ إقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضًا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتي السمع على الأبي الصعب)⁽⁴⁾. وبهذا يتضح أن هذا المفهوم رسم لحدود الشعر الذي يرتضيه المرزوقي، وإخراج لذلك الذي لا

(1) السابق: 4 / 1 ويرى في موضع آخر (أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة): 18 / 1.

(2) السابق: 14 / 1.

(3) الغدامي: كتابه السابق: 55، 56.

(4) المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن): شرح ديوان الحماسة 8 / 1، 9، نشر أحمد أمين، عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1387هـ - 1967م.

يرتضيه، ومنه شعر أبي تمام الذي يقول عنه إنه «نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات كل مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف، وبماذا عثر، متغلغل إلى توغير اللفظ، وتغميض المعنى أني تأتى له وقدر»⁽¹⁾

وقد التف على هذا الشعر المختلف، النازع في الإبداع، الذي لا يعطى معناه بسهولة.. وتقديره تيار له إنجازه النقدي، الذي ناصر هذا اللون من الإبداع بالتأسيس لمصطلحات قريبة من هذه الصفات.. وقد جلى لنا الغدامي مقولاته، وبواعث انتصاره لهذا النص المختلف⁽²⁾، وسماه «النصوصية» التي جاءت مقابل العمودية.

وأخذ الغدامي يؤكد على وجهي المقابلة بين المفهومين، ببيان الأساس القائم عليه كل منهما في النظرية النقدية العربية حيث يقول «ولبّ الخلاف ما بين العمودية بأساسها القائم على المشاكلة، والنصوصية بأساسها المتمثل بالاختلاف حول تصور كل منها لدرجات الشبه في التشبيه والاستعارة»⁽³⁾ ويمضي في تبين هذا الاختلاف مبيناً أن

(1) السابق: 4 / 1.

(2) يرى الغدامي أن النص (يترقى في أدبيته بقدر ما يكون فيه من اختلاف) بينما المشاكلة على عكس ذلك)، أنظر كتابه السابق: 85.

(3) السابق: 97.

نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

العموديين «يطلبون درجات من التشابه تكون حقيقية، أي «إنها معروفة وسهلة الكشف»⁽¹⁾ وأنها تريد إخضاع الشاعر لشروط المعقول والمعروف، وتشرط الصحة المطلقة، والأخذ بأشهر صفات المشبه به⁽²⁾.

ويشير إلى ما تتطلبه العمودية من مشاكلة بين اللفظ والمعنى تستوجب صحة المعنى، واستقامة اللفظ، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له مع التحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيذ الوزن ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها⁽³⁾. حيث يبين أن ما ذكره المرزوقي في هذه المعايير لعمود الشعر هو شرح لمفهوم المشاكلة الذي تقوم عليه العمودية ولعلنا بعد هذه المتابعة من الغدامي للأسس التي قامت عليها المشاكلة نتساءل عن الذي أدى للتأكيد على هذه الأسس.. فلعل متابعة هذا التساؤل تكشف لنا عن بعد آخر يكمن خلف خطاب المشاكلة، من الممكن أن نستوحيه من المنشأ الذي تم فيه تأسيس هذا الخطاب، ذلك أن هذا الخطاب نشأ في ظلال إثارة شعر المحدثين في العصر العباسي، فلقد رأوا في هذا الشعر الغموض، فالبحتري على ما يرون (كان يتعمد حذف الغريب والوحشي

(1) السابق: 97

(2) السابق: 97

(3) السابق: 69، 70، وانظر المرزوقي: كتابه السابق: 9/1

من شعره ليقربه على فهم من يمدحه⁽¹⁾ بينما أبو تمام يأتي في شعره بمعان فلسفية، وألفاظ غريبة، (فإذا سمع بعض شعره الأعراب لم يفهمه، وإذا فسر له فهمه واستحسنه)⁽²⁾ فكان الاستحسان مترتباً على مسألة الفهم، ولذلك كان تشريعهم لما يقبل من الاستعارة يأتي في إطار التقريب للفهم، لأنهم كانوا يأخذون على أبي تمام بعد استعاراته⁽³⁾، ويرون أنه لو (أورد من الاستعارات ما قرب وحسن، ولم يفحش واقتصر من القول على ما كان محذواً على حذو الشعراء المحسنين، لسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر، وتذهب بمائه ورونقه)⁽⁴⁾.

وترتب على ذلك أن يستوا سن المشاكلة في التشبيه لما للاستعارة من بناء عليه..

وربما كان ذلك بسبب من الذوق المترف، الذي نجد فيه شاعراً مثل البحتري عندما جاء من بادية منبج إلى العراق يتخلى عن كنية أبي عبادة، ليتكنى بأبي الحسن، ليزيل كما يقول الآمدي «العنجهية والأعرابية، ويساوي في مذاهبه أهل الحاضرة..⁽⁵⁾»، ويساوق أيضاً ذلك الذوق

(1) الآمدي: كتابه السابق 26/1.

(2) السابق: 27/1

(3) السابق: 32/1

(4) السابق: 139/1

(5) السابق: 26/1

نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

الذي حرص أيضًا على الاستسهال. ولعل ذلك المطلوب المترف الذي تغلغل في الذوق جعل عبد القاهر يلجّ على الحاجة إلى كدّ الذهن وإعماله، وتأسيسه بناءً على (أن الشيء إذا قيل بعد طلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف..)⁽¹⁾.

ثم إن دخول الشعر في دائرة المجالس الأدبية، والمفاضلة أمام النخب التي تتخذ الشعر منادمة وتأديبًا، ودرسًا أدى بالشعر إلى أن ينفكّ من دائرة الإبداع والتخييل إلى أن يكون في متناول الفهم والشرح، وفي دائرة القياس التي تتحدى السابقين حيث (ينبغي أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا ولا يتعدى إلى غيره)⁽²⁾، ذلك لأن المآخذ والمحاسن كانت تجتلب من أبيات متفرقة، تؤخذ شواهد، حيث نقرأ مثلاً لدى الأمدى هذا النص (أما أخذ السهو والغلط على من أخذ عليه من المتقدمين والمتأخرين ففي البيت الواحد، والبيتين والثلاثة، وربما سلم الشاعر المكثّر من ذلك البتة، وتعزى منه حتى لا تؤخذ عليه لفظة، وأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة 1/ 263 شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الثانية، 1396هـ - 1976 مكتبة القاهرة.

(2) الأمدى: كتابه السابق: 1/ 52.

من عدة أبيات يكون فيها مخططًا، أو محيلاً، أو عن الغرض عادلاً، أو مستعيراً استعارة قبيحة، أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنيس أو مبهماً له بسوء العبارة والتقيد حتى لا يفهم⁽¹⁾.

فتجد أن الأمر أمر تتبع لأبيات، وإظهار لما أخذهم على الشاعر المحدث، عن طريق متابعة بُعد الاستعارة، والخروج عن الغرض، وإفساد المعنى حتى يخرج عن دائرة الفهم.

وربما كان قول الجاحظ (ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الشعر إلا شعر فيه غريب أو معنى يحتاج إلى الاستخراج ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل)⁽²⁾ ربما كان هذا القول تجسيدا لهذه الدائرة التي تأخذ الشعر شاهداً، ذلك الأمر الذي يختصر فيه ابن رشيق سبب موقف هؤلاء من الشعر المحدث، حيث يقول: (هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه، كالأصمعي وابن الأعرابي - أعنى أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب، ويقوم من قبلهم - وليس ذلك

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين 4/ 24 تحقيق عبدالسلام هارون، مؤسسة الخانجي القاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت.

(2) الفيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 1/ 91 تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة، الرابعة، بيروت سنة 1972م.

————— نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم فيما يأتي به المولدون ثم صارت لـجاجة⁽¹⁾.

وبهذا نستطيع أن نقول إن طلب المشاكلة جاء من أفق تقريب الفهم وكان معتمداً بالدرجة الأولى على الوحدات الجزئية، التي كانت مطلباً لدائرة طلب الشاهد، والمعنى الجزئي، تلك الجزئيات التي لا يبلغ أقصى مداها عند المرزوقي إلا مناسبة اللفظ للوزن وللقفية.

ولذلك كان هذا الأمر حاجزاً دون امتداد تقدير الخيال الإبداعي لدى تيار المشاكلة، وكان كذلك موجهاً لعلوم البلاغة والنظرات النقدية إلى معايشة الجزئيات دون الكليات في النص الأدبي.. ولذا نجد أن عبد القاهر وهو أبرز من شايح الاختلاف (يقع أسيراً للمعنى في معظم طروحاته والأخص في نظريته عن النظم)⁽²⁾.

أما النصوصية فيرى الغدامي أنها تفارق العمودية فيما تتطلبه من المشاكلة ولذا راح يؤكد على المخالفة التي تتراءى فيما يتبناه عبد القاهر من مغايرة لمفهوم المشاكلة ما بين اللفظ والمعنى⁽³⁾ وكان مصطلح المخالفة مقتبساً من كلام عبد القاهر الذي احتفى بالاختلاف فيما كان يلحظه

(1) الغدامي: كتابه السابق: 41.

(2) السابق: 70

(3) السابق: 15

في أثر الجمع بين المتابئين.. وإيجاد شدة الائتلاف في شدة اختلاف⁽¹⁾، وهو هنا يشير إلى قول عبد القاهر في تبرير الإعجاب بالتشبيه الجاري على الاختلاف حين يقول: «ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك، وإيناسه إياك لأن الشئيين مختلفان في الجنس أشد الاختلاف فقط، بل لأن حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه، فبمجموع الأمرين شدة ائتلاف في شدة اختلاف - حلا وحسن وراق وفتن..»⁽²⁾.

وعبد القاهر هنا يؤكد على شدة الاختلاف التي تؤول إلى شدة ائتلاف، وذلك لأن عبد القاهر يعي غلبة التيار الداعي إلى الائتلاف (تيار المشاكلة)، ولذلك كان وهو يستحسن المخالفة حريصاً على التذرع إلى المخاطب بما يخالج عقله ووجدانه من هذا المحصول بين المتخالفين.. فيأتي بكلمات «إعجاب هذا التشبيه لك، وإيناسه إياك»، وحريصاً أيضاً على ألا يقتصر الذهن على مسألة الشعور بغرابة الاختلاف بل ينبغي أن يجمع إلى ذلك شدة الائتلاف، فالمسألة إذن بمجموع الأمرين وقد أكد الغدامي على هذا الاشتراط حين يقول: «ولن يغيب عن بالنا هذا التركيز على كلمة (شدة) التي تقوم مقام الشرط»⁽³⁾.

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة 1/ 280.

(2) الغدامي: كتابه السابق: 15..

(3) السابق: 56.

_____ نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

وقارن الغذامي ذلك بتيار العمودية الذي يدعو إلى الائتلاف القائم على مبدأ المشاكلة ولذلك راح يقارن بين المرزوقي والجرجاني فيما استدعته مشاكلة الأول واختلاف الثاني من وصف للنص بالسهولة والصعوبة، وطرق تأتي قراءة النص، والجهد في نيل المعنى، حيث ذكر أن المرزوقي لعموديته⁽¹⁾ ومشاكلته يعلمنا فضيلة الشعر (الأتي السمع على الأبي الصعب) أما الجرجاني فلتقديره للمختلف، والجهد التأملي لأسرار تركيب النص فقد أخذ ينظر إلى أثر هذا المختلف في الإتيان بالدهشة وفي إثارة الفطنة، وقد ضمّ الغذامي في باقة الاختلاف نظرات عبد القاهر إلى المخالفة، والتجديد، ومعانقة الغريب، وتسمية ما جاء على الصورة المألوفة بالحسناء العقيم، والشجرة الزائفة لا تمتع بجني كريم⁽²⁾ ورؤيته لاختلاف دلالة اللفظة باختلاف تركيبها في الجملة، وما يحدثه تأليفها مع غيرها من تغير في دلالتها غير تلك التي كانت في الموروث السالف، حيث يري الغذامي أن عبد القاهر يأخذ بمبدأ الإشارة الحرة، ويحرر اللفظة من سلطة المعنى⁽³⁾ ويقف بنا الغذامي على تميّز الجرجاني بين المعنى ومعنى المعنى فيجعل ذلك تحوّلًا إلى أدبية الأدب، وغوصًا في

(1) السابق: 56.

(2) السابق: 70، 71.

(3) السابق: 74.

سياق النص، وذلك لأن الأول (المعنى) يركز على المؤلف، والسائد من دلالات الألفاظ، أما الثاني فيتكون ويتولد من التركيب، وسياق النص وبلاغيات الإنشاء.⁽¹⁾

وقد أخذ الغدامي ينقّب عن هذه النظرات التأويلية التي تستدعي تحريك ذهنية القارئ لما يحمله الوجود النصي في النقد العربي القديم حتى إذا عثر على نص عبدالقاهر الذي يقول: (اعلم أنه إذا كان بيننا في الشيء أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه وأنه الصواب إلى فكر فلا مزية، وإنما تكون المزية، ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهًا آخر)⁽²⁾ عد ذلك من عبد القاهر (تأسيسًا لمفهوم الاختلاف الذي به تكون البلاغة من حيث تعدد وجوه الدلالة، ومن حيث اتكاء الدلالة على علاقات السياق الناتج عن تركيب الكلام)⁽³⁾.

وقد قفز الغدامي بهذا المفهوم بعدًا آخر حين رآه مخالفًا للأسس الثلاثة التي قامت عليها البلاغة العربية في مسألة تحديد علومها الثلاثة البيان، المعاني، البديع مبيّنًا أن تعريفاتها الثلاثة تقوم على ثلاثة أسس هي: -

(1) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز: 286 قراءة وتعليق

محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة (د.ت).

(2) الغدامي: كتابه السابق: 46، 47.

(3) السابق: 48، 49.

_____ نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

□ المطابقة ما بين اللفظ والمعنى.

□ الغاية هي الوصول على معنى واحد.

□ الوضوح وهذا شرط لتحقيق المعنى الواحد، لأن
عدم الوضوح يفضي إلى تعدد المعاني.

فهي تقوم على أسس المشاكلة وعناصرها، وهي
النقيض التام لمفهوم الاختلاف⁽¹⁾.

ويستنبت الغدامي ذلك من تصور عبد القاهر الذي
وسمه بـ «النصوصي» حين جعل من مناقب اللفظة، أن تتعدد
معانيها، ليصف الغدامي ذلك بأنه (تحرير للدال من سلطة
المدلول القاطع» حيث يرى أن «الجرجاني هنا يحرر اللفظة
من سلطة المعنى ويجعل دلالة اللفظ تتأتى من سياق
التركيب في الجملة»⁽²⁾.

ويسترفد في هذا الشأن لحكمه بنصوصية عبد القاهر
تفريقاً بين التصور الجازم وما بين دلالة اللغة، حيث يورد
قول عبد القاهر «ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل
حكم يجب في العقل وجوباً حيث لا يجوز خلافه، فإضافته
إلى دلالة اللفظة وجعله مشروطاً فيها محال، لأن اللغة
تجري مجري العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة

(1) السابق: 70.

(2) السابق: 71، (ويراجع نص الجرجاني في أسرار البلاغة).

والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه⁽¹⁾.

الذي يستنتج منه أن الجرجاني هنا يقرّر مفهوم (إشارية) اللغة مما يجعل الألفاظ إشارات، ومن شأن الإشارة أن تكون علامة حرة واعتباطية، ويتحقق معناها من موقعها في الجملة مع سائر الإشارات المتضامنة معها⁽²⁾.

ويقرن الغذامي إلى جانب الجرجاني في تيار النصوصية حازم القرطاجني المتوفى سنة 684هـ، الذي يرى أن الدهشة التي يعبر عنها بـ «التعجب» تحصل (باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يتطلب التهدي مثلها.. كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترفين من جهة لطيفة قد انتسب أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي شأن من النفس أن تستغربها)⁽³⁾، ويرى الغذامي اجتماع الناقلين في مفهوم الإثارة، الجمع بين المفترقات حيث

(1) السابق: 71.

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 60 تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي - بيروت، الطبعة الثانية، 1981م.

(3) الغذامي: كتابه السابق: 68، 69.

نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

ينقضان مفهوم «المشاكلة» الذي تتبناه العمودية، وينفيان دوره في تشكيل الفن الأدبي⁽¹⁾.

وإذا كان الغدامي يستظهر مفهوم العمودية من المنجز النقدي العربي، لدى الأمدي ثم المرزوقي، فإن مفهوم النصوصية ينقله من النقد الحديث ليطلقه على ما مال إليه عبد القاهر من اختلاف حول متطلبات العمودية.. فلقد نقل الغدامي ذلك من تصور رولان بارت حين يكون المؤلف قاطعًا الصلة بين النص وصوت بدايته، فتبدأ عند ذلك الكتابة التي يسمها بالنصوصية textuality بناء على أن مبدأ اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف.. والمؤلف لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج، ووحدة النص لا تنبع من أصله، ولكنها تتأتى من مصيره ومستقبله⁽²⁾.

فهذا المصطلح إطلاق على تلك الكتابة المتحررة من تحديد المعنى القابلة للتأويل لأن نظام الكلام داخل هذه الكتابة هو الذي يتكلم وتلقّيه يأتي من مآله وما يثيره، فيظل النص حاملاً لمعناه بعد تفسيره.

(1) الغدامي: الخطيئة والتكفير، 71، النادي الأدبي الثقافي - جدة الطبعة الأولى - 1405هـ - 1985م.

(2) محمد مفتاح: المفاهيم معالم: 19، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة 1999م.

ولكن هذا المصطلح ليس دقيقاً فيما أطلقه الغدامي عليه ووسمه به، وجعل من سماته الاختلاف مقابل المشاكلة، والانفتاح مقابل الإغلاق، وتعدد الدلالة مقابل المعنى الواحد وذلك لأن النص وإن احتمل مفهوم النسيج في الثقافة اللاتينية⁽¹⁾، فإنه لا يحتمله في الثقافة العربية بل إنه يدل ويشير إلى ما تشاكله العمودية، فهو يدل على الظهور والوضوح وتحديد المعنى⁽²⁾ ومن مفهوماته ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، أو ما لا يحتمل التأويل، أو ما نصّ عليه من الكتاب والسنة، وتأسيساً على ذلك قبل (لا اجتهد مع النص).

لذلك كانت نقلة هذا المفهوم إلى الدلالة على ما أراده الغدامي في الثقافة العربية انتقالاً بالدلالة من الضدّ إلى الضد، وكان للغدامي مندوحة عن ذلك التشويش في مصطلح «النصوصية» لو استنبت له مفهوماً من مقولات الاختلافيين أنفسهم، يدلّ على ما يريده في هذا المفهوم من خروج على نمط المشاكلة، واقتحام لأسوار العمودية.. فقد كان عبد القاهر الجرجاني مثلاً يسم ما يصنع هذا الاختلاف بسمات منها: المخترع⁽³⁾،

(1) ابن منظور: لسان العرب، نصص.

(2) محمد مفتاح: كتابه السابق: 18.

(3) الجرجاني (عبد القاهر): أسرار البلاغة: 1/ 277 شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الثانية، 1396هـ - 1976م، مكتبة القاهرة.

_____ نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

البديع⁽¹⁾، النادر الغريب⁽²⁾، الفاتن⁽³⁾.

فلو وسم هذا المختلف بـ «الإبداعية»⁽⁴⁾ لدلت هذه الكلمة على حركة هذا المختلف، وتجده وسعيه إلى كسر هيمنة النمط، والخروج عن طبيعة المشاكلة، ولكان هذا المصطلح من وحي أبرز من نافحوا عن التيار الاختلافي، وبرهنوا على إبداعية إنشائه والتوجه إليه، وأعني به عبد القاهر الجرجاني.

ولعله من نافلة القول إن الغدامي كان في بحثه عن «النصوصية» مصطلحاتها، أهدافها، كان يبحث عن المختلف في النقد العربي، الذي وقف إلى جانب إيثار النص الاختلافي، النص الأبوي النص المعمي حسب تسميات الغدامي⁽⁵⁾، بما في ذلك النص من بناء يخالف المؤلف، ويحمل المتعدد، ويستثير ذهنية المتلقي لكي يتحرك مع النص، يمنحه مزية بفعل ما فيه من استثارة للفظه والروية، وقد جلى الغدامي ذلك من خلال نظرات تطبيقية له في نصوص درسها النقد العربي، حيث قارن بين الرؤية النقدية وما يمنحه النص فوقف على نصوص

(1) السابق: 281 / 1.

(2) السابق: 14 / 2.

(3) السابق: 63 / 2.

(4) كنت قد اقترحت ذلك في مبحثي المشار إليه في هامش (1) ص 14.

(5) الغدامي: كتابه السابق: مثلاً ص 92، 93، 95، 97.

الاختلاف، ونصوص المشاكلة مبيّناً الفرق بين النصين والفرق بين النظرتين..

ومجمل الاختلاف الذي وقف عليه الغدامي في المنجز النقدي العربي، هو ذلك الاختلاف الذي يحفل بالإعجاب بالمخالفة التي يبتدعها الشاعر بين العلائق والأشياء.. وما تقود إليه من إبداع وتجديد.. ولم يقف الغدامي في هذا عند تلك النظرات التي تبنت النص المختلف عن النصوص السابقة له، وهو أمر شغل به النقد العربي، ودون الأمور التي يتحقق بها ذلك لدى الشعراء حيث صار أحدهم كما يقول القاضي عبد العزيز الجرجاني «إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراع وإبداع مثله..»⁽¹⁾ ويبدو لي إن عناية النقد العربي بالسرقات وتصنيفها، ما هو إلا تأكيد للبحث عن النص الاختلافي، أو ما كانوا يسمونه البديع المخترع.

ولقد أخذ الغدامي عوضاً عن ذلك يبحث عن مخالفة النصوص لبعضها، ويتابع الاختلاف الذي قاده إلى النص الذي يهشم العمودية، ويكسر نسقها، على النحو الذي سنوضحه في المحور التالي.

(1) الجرجاني: القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه: 127 تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البحاوي: الحلبي، القاهرة، د.ت.

الفعل الإبداعي:

كان اتجاه الغدامي إلى مسألة النصوصية والعمودية بحثًا عن الاختراق الذي حققه النص العربي ضد هيمنة المستقر، والجاهز، وما لاقاه ذلك الفعل من هيمنة الذهنية النسقية المتمثلة في العمودية التي لم تزل كما يعبر الغدامي «تلازمنا وتسايرنا وتحيط بنا»⁽¹⁾، ومن ثم كان اتجاه الغدامي يتحرك من هم الإبداع الحاضر ومازقه إلى المنجز التفاعلي بين هذين القطبين في الموروث العربي، في حركة تبادلية بين الموقعين موقع الإبداع الحاضر متمثلًا في الكتابة الإبداعية وموقع النص الإبداعي المختلف في الماضي الذي حقق وجوده وتجاوز حدود قيود الذهنية العمودية يقول: «وربما أصبح فهمنا للماضي مستندًا على هذه التجربة الإبداعية الحديثة»⁽²⁾.

فتجد النصوصية والعمودية يتحركان من مفهومين يستثمران من مسيرة تيارين - أوضحنا رؤية لمسيرتهما النقدية سابقًا - إلى أن يصبحا صفة لذهنية تحاصرنا هي ذهنية العمودية، ولفعل يحاول النفاذ من هذا الحصار، ويقدم ذاته على نحو يهز استقرار النمط ويبحث عن

(1) الغدامي: القصيدة والنص المضاد: 80، الطبعة الأولى المركز الثقافي العربي سنة 1994.

(2) السابق: 79.

المختلف، وهذا ما أشارت إليه تفسيرات الغدامي للنص المفتوح، النص المعمي، النص المختلف.. فالنص المفتوح نص ذو مادة حية وحيوية تفتح على ما سواها من نصوص، وينفتح على القارئ المطلق الذي لا يخضع لشروط الظرفية⁽¹⁾، وهو نص الاختلاف مقابل النص المغلق، نص المشكلة.. ويركز الغدامي على دور القراءة في هذا النص فيرى أن النص المفتوح (هو ذلك الذي يحفز القارئ لكي يعيد كتابته، إنه يستفزه، ويقلب عوالمه، مثلما يقوم القارئ أيضًا باستقراء النص، وتحفيزه نحو التكون والتجدد والانكثابية من جديد..)⁽²⁾.

ووصف النص المفتوح بصفات مثل الاختلاف، النص المعمي النص الناقص جاءت لتدل على ما في هذا النص (النصوصي) من ثراء، وقابلية للتفاعل معه، بما فيه من قدرة على الدلالة على قراءات مختلفة.. حيث يكون هذا النص الاختلافي والتخييلي.

«حيث يفتح النص ويكون من أمام القارئ في مكان معمي ليس بالمستبان، وينشأ حوله الاختلاف والخصام بوصفه نصاً شروداً قائماً في الوهم يفعل به القارئ من غير روية»⁽³⁾ وقد جعل الغدامي للنص الشعري مكانه الذي

(1) الغدامي: المشكلة والاختلاف: 78.

(2) السابق: 102.

(3) السابق: 104.

_____ نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

يستطيع منه هذه المفاهيم، وذلك في استحضاره لبعض النصوص الشعرية، التي يصف فيها الشعر التجربة الشعرية كما هو الحال في نص أبي نواس الذي استشهد منه الغدامي بقوله:

غير أني قائل ما أتاني
من ظنوني مكذب للعيان
أخذ نفسي بتأليف شيء
واحد من اللفظة شتى المعاني
قائم في الوهم حتى إذا ما
رمت رمته معمى المكان
وكأنني تابع حسن شيء
من أمامي ليس بالمستبان

وقد ربط الغدامي صفات أبي نواس بمقولاته التي يستبين منها أن النص المفتوح يدور في سمات تجعله غير عياني، قائم في الوهم، وليس بمستبان، وهو سابق على الشاعر وله السلطان عليه ليكون ذلك النص هو (النص الاختلافي المفتوح ذلك النص الغابة...) ⁽¹⁾. ولما كان هذا النص كذلك فإنه يستثير القارئ، ويستثير القراءة فهو نص لا يقف على قراءة واحدة تنتهي عندها حدود، وأبعاده، بمعنى أن كلماته وإشاراته فيها من الاتساع ما يقبل

(1) السابق: 97.

الأوجه المختلفة، فهو النص الذي يحتمل الشيء وخلافه، ولذلك نجد له في كل قراءة وجودًا جديدًا (والفاعل في ذلك كله هو النص بلفظه المخيل ومعانيه وأسلوبه ونظامه)⁽¹⁾، ولذلك لا تكون قراءاته فعلًا استهلاكيًا بل هي استرجاع المختلف (لأننا نستعيد قراءة النص في كل لحظة نجده متعارضًا مع ما نظم، وبذا نكون في حال ممارسة التكرار، تكرار البداية، ونستعيد النص، ونكرر الاختلاف)⁽²⁾، ولذلك تكون علاقة القارئ مع هذا النص علاقة نشاط دائم وتجدد مستمر، فهو نص متحرك يشير في القارئ الحركة نحو استثارة الذهن وتحريك ملكة تعامله مع النصوص، حيث إن القارئ يحمل أناه المتشكلة من النصوص (إن هذه الأنا التي تتقدم نحو النص هي نفسها تكونت من نصوص أخرى ومن شفرات غير متناهية)⁽³⁾ ولذلك يكون هذا النص المختلف مجال استثارة وتنمية، وتأويل عدد من النصوص في حضرته، بفعل هذا النشاط الذي تستثيره ما يمكن أن نسميه «ذهنية النص» وأعني بها: ما فيه من دلالات وشبكة علاقات، وما فيه من العلاقات المتجددة مع القارئ وعلاقاته بنصوصه المختلفة.

ولا شك أن ذلك يعني فيما يعني أن «النصوصية»

(1) السابق: 98.

(2) السابق: 103.

(3) السابق: 102.

نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

- حسب مصطلح الغدامي - ضد الاستقرار في معنى واحد،
وضد السكون والجمود، فهي لا تقف بالإبداع عند تقاليد
محددة، بل هي دائماً حركة وتجاوز، وعلى هذا الأساس
راح يقارن بين نص البحري ونص المتنبي في الأسد مبيّناً
أن نص المتنبي ينتج دلالة ويوحى بأبعاد دلالية ما بعد
نصية، بينما نص البحري ينتهي عند حدود المنظومة
العمودية.. وأن نص المتنبي يأتي وكأنه خلية حية تنبني من
داخلها لتنتج على ما حولها وتشكل معه⁽¹⁾، ومن هذا
التأسيس أيضاً كانت هذه الصفات لنص فاضل العزوي
المعنون بـ «بحكم العادة»⁽²⁾ الذي سرد الغدامي ما حققه له
«الاختلاف التام» حين بيّن أن هذه القصيدة تقوم
على اختلاف دلالي، واختلاف بنائي «فهي نص منشور
في مقابل القصيدة المنظومة»⁽³⁾ وكانت حرية الدلالة فيه
تجاري حرية النص⁽⁴⁾..

وما ذلك إلا لأن هذا النص الاختلافي بناء جديد
لعلاقات جديدة مختلفة مع النظر السائد والمألوف، تجعل
الذهن في حالة دهشة وفي حال تهيؤ لاستقبال هذا الغريب
الذي يسكن نفوسنا بجديد يتناغم مع جدة النص ومن هنا

(1) السابق: 125.

(2) السابق: 136 - 138.

(3) السابق: 139.

(4) السابق 136.

يقرن الغدامي بين فعل هذا النص الذي يصنعه النص في نفوسنا وبين فعل النص في ذاته، يقول الغدامي في إشارة إلى التحرر من هيمنة المعنى وتبني مفهوم الدلالة الشعرية للنص، وللوحدة النصوية من أجل تحرير إمكانات النص الدلالية المطلقة «إن هذا التحول المطلوب اليوم في تفكيرنا، تحول لموقفنا من النص تجاه أنفسنا، ولموقفنا من العالم تجاه النص»⁽¹⁾.

ويمضي في بيان ذلك مشيرًا إلى علاقة النص بالعالم مبينًا أن دور العالم لم يعد هو النموذج المحاكى وأن النص «يشرح كل ما قبله ويفكك كل علاقات الاصطلاح والعرف، ليقوم مكانها اصطلاحًا وعرفًا جديدين» لأنه يطرح رؤية لنظام مختلف⁽²⁾..

وحين ينطلق الغدامي من هذه «النصوصية» فإنه ينزع إلى أن يكشف عن النص الإبداعي جاهزيته، وبساطته، وتحديد معناه، وجمود طرائقه ويبحث عن تغييرات وتحولات في استراتيجية الكتابة الإبداعية⁽³⁾ وينزع كذلك إلى القراءة التي تستثمر المختلف في بنية النص.. وإلى تلك القراءة التي تكون «ضربًا من الكتابة جديدًا ودائم

(1) السابق: 43.

(2) السابق: 43.

(3) الغدامي: القصيدة والنص المعتاد: 93.

————— نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

الاختلاف»⁽¹⁾، تلك القراءة التي تفتح النص، وتجعله من جديد مادة للتشريح⁽²⁾..

وهنا نجد هذا العناية المضني في الكشف عن هذا التيار المختلف في المنجز النقدي وفي النص العربي القديم، يتسق مع ذلك الحماس للنص الحديث، وخاصة التجربة الشعرية الحديثة، ويرى أن ذلك فعل من «الداخل» حيث إنه فعل لم ينفصل عن التجربة، يقول «ولكننا نفعل هذا من «الداخل» لا من الخارج، وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل، ونغوص فيه أكثر وأكثر كي نزداد وعيًا به وبأنفسنا فيه..»⁽³⁾، فهو يعايش مشكلة القصيدة الحديثة، وينظر إلى اختلافها عن العمودية، ويجدها بحثًا عن المختلف الذي يبحث عنه في المنجز النقدي وفي النص العربي.. وبعد أن هيا قارئه للاختلاف ثقافة وإبداعًا أخذ ينظر إلى حضور القصيدة الحديثة في النص الإبداعي العربي، فيرى أنها النص الاختلافي فيه الذي كان لا بد من وجوده للخروج من الطريق المسدود الذي رجح أن القصيدة العمودية ولجته حيث يقول: «ومن الراجح أن القصيدة العمودية كانت في طريقها إلى باب مسدود، وكانت مهددة بالوقوع في دائرة مغلقة، ولم ينقذ الشعر العربي من هذا

(1) الغدامي: المشاكلة: 104.

(2) الغدامي: الخطيئة والتفكير: 57.

(3) الغدامي: القصيدة والنص المعتاد: 81.

المصير إلا القصيدة الحديثة، وما اقترفته من تحدٍ للنموذج للنظام، وتحييد لسلطة الشاعر المطلق المستبد والقصيدة الكاملة»⁽¹⁾.

في النسق:

رأينا سابقًا كيف أن الغدامي نقل الحوار والصراع بين العمودية والنصوصية من مستوى التنظير النقدي.. إلى مستوى الفعل الإبداعي، ثم إلى مستوى المخالفة الشاملة التي تظهر في النص المخالف بناءً ونظامًا وقراءة للنص الإبداعي السالف.. وهنا ينشأ تساؤل ما الذي يجعل لهذا الحوار بين المفهومين من الشمولية والعمق بأن يظل حاضرًا ومؤسسًا في فكر الرجل ينقل من حلقة إلى حلقة؟؟

ربما كان الانتقال من الحلقة الأولى إلى الحلقة الثانية مبررًا بارتباط المنجز النقدي بالفعل الإبداعي، وبالكشف عن حركة الاختلاف داخل النص، إذ كان الاختلاف الإبداعي هو منشأ التأكيد على العمودية والتنظير لها، إذ كان ذلك مبتدئًا كما سبقت الإشارة من النظر في اختلاف الشعر المحدث لدى أبي تمام وأضرابه عما زعم أنه عمود الشعر العربي..

ولكن الانتقال إلى الحلقة الثالثة بحيث تجعل التجربة

(1) السابق: 99.

نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

الشعرية الحديثة نصوصية، اختلافية مقابل القصيدة العمودية فمرده إلى وضع المنجز الإبداعي العربي داخل ذهنية واحدة في تنالي اختلافها وتشابهه حتى أصبحت كتلة واحدة تعادل تلك العمودية التي افترضت معياراً للإبداع والذائقة العربية لدى الأمدي والمرزوقي، إذ يرى الغدامي أننا (محكومون) بذهنية ثقافية سمينها اصطلاحاً بالقصيدة أو (العمودية) وهذه ذهنية تشكّلت وتنامت على مدى زمن متواصل، ولم ينقطع قط منذ أكثر من خمسة عشر قرناً⁽¹⁾..

بل إن هذه الذهنية العمودية تتحدد حتى أنها لتسيطر على النص الاختلافي حين يكون منتج هذا النص هم - أصلاً واستمراراً - ناتج ثقافي ونفسي للذهنية العمودية⁽²⁾.

ومع ذلك رأى الغدامي في قصيدة التجربة الشعرية الحديثة لدى السياب⁽³⁾ وصلاح عبد الصبور⁽⁴⁾ والقصيبي⁽⁵⁾ وسعد الحميدين⁽⁶⁾ ما يحقق الاختلاف بفعل المبني، ويفعل الغياب وما يحققه ذلك للنص من انفتاح، وتجدد.. لكن متابعة صفات الذهنية العمودية وأنساقها مدد

(1) السابق: 79.

(2) السابق: 80.

(3) السابق: 7، 98.

(4) السابق: 100، 101.

(5) السابق: 102، 103.

(6) السابق: 165، 166.

تلك الصفات لتجاوز الانغلاق، والكمال، والتحديد، والجاهزية إلى الاستبداد والتعالي وما يداخل نسق الفحولة، ولذلك انتقلت هذه الصفات من صفات نصين مختلفين إلى أن تكون صفات لنظامين. يقول الغدامي: «وهذه الأحكام هي تصورات نظرية عن نظامين ونموذجين ثقافيين أحدها سلطوي فردي كامل في مبناه ومعناه، والثاني متعدد مفتوح ناقص وهو جزء من نظام، وليس نظامًا مستقلًا بذاته»⁽¹⁾.

وقاد هذا الغدامي بعد ذلك إلى أن يبحث عن الاختلاف ليس من منطلق البناء والمعنى بل من منطلق كسر الاستبداد، وإيجاد مكان للمهمش والمقصي، فكان أن أخذ ينظر إلى مكان التأنيث في الإبداع، ومن ثم كان احتفاؤه بفعل نازك الملائكة، وبظهور حركة الشعر الحرّ على يدها⁽²⁾، وكان ذلك ظهورًا للنص المؤنث الذي بدأ النسق الفحولي يضايقه، حتى أن المضايقة لتمد إلى أن تكون من نازك الملائكة نفسها، ومع ذلك «كان شعر نازك الملائكة، يسير على نقيض مرادها النظري لأنه مراد أبوي قمعي وليس مرادًا أموميًا إنسانيًا»⁽³⁾ ويؤكد الغدامي على أن هذا الأمر

(1) السابق: 99، 100.

(2) الغدامي: تأنيث القصيدة، والقارئ المختلف، 42 - 44، الطبعة الأولى سنة 1999، المركز الثقافي العربي.

(3) السابق: 44.

_____ نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

ابتدأ بواسطة تهشيم النسق التقليدي وتكسير عمود الشعر.. «بوصف عمود الشعر علامة ذكورية ترمز إلى الفحولة وتتسمى بها» ومن هنا تكون «العمودية» وحناقها للنص وجهًا من وجوه التسلط الفحولي ولذا أصبح مفهوم «الفحولة» مستوعبًا لهذه العوائق التي يثيرها مفهوم «العمودية» ومن ثم آل الحوار بين النظامين إلى أن يؤكد على مفهومي التأنيث والفحولة.. فأصبح النص الاختلافي بفعل تأنيث النسق يقود إلى قيم إبداعية جديدة «تعتمد على المهمش والناقص والضعيف واليومي والحياتي والإنساني، في مقابل الكامل والقوي والمتعالي وما هو من صفات النموذج الفحولي»⁽¹⁾.

وكما سبقت الإشارة من امتداد كشف النسق لدى الغدامي من تسمية بالعمودية إلى خروج على تقاليد لتلك القصيدة، إلى خروج على نصّ القصيدة، إلى حضور لصوت الأنثى.. فإن ذلك الكشف عن النسق الفحولي المهيمن في الثقافة العربية، الذي يضمّ في طياته العمودية حسب رأيه، لا يزال ذلك الكشف به حتى يوقفه على هيمنة ذلك النسق على القصيدة الشعرية الحديثة في أهم رموزها، في الشاعر أدونيس، حيث يمعن الغدامي في كشف نسقيته الفحولية، مشيرًا إلى اعترافه نفسه حين يقول عن الشعر

(1) السابق: 44، 45.

الحديث: «وما يبدو من الشعر أنه في متن الحياة العربية، كما يتوهم بعضهم، ليس إلا صيغة من النشر الموزون، إنه تفريغ وتنويع بالمعنى الاجتماعي على الأدب الموروث بالمعنى التقليدي»⁽¹⁾.

ولعلنا بهذا نرى أن البحث عن النص الاختلافي في مواجهة العمودية المعتمدة على المشاكلة واسترفاد التقاليد الفنية السابقة.. كان هما لدى الغدامي تدرّج من استرفاد ذلك الحوار بين التيارين مع حضور الحوار بين التجربة الشعرية الحديثة والقصيدة العمودية.. ليقوده ذلك إلى أن يضع العمودية في نسق الفحولة بما فيها من تسلط واستبداد ومركزية للرأي ومن ثم كان تكسير هذا النسق وتهميشه لا يقوى عليه ناتج ثقافي تسكنه قيم الأنا المتعالي، ولذلك سيطر هذا النموذج (نموذج الفحل الشعري)، (الذي لم تنتقده الحداثة ولم تخرج عليه، بل تمثلته ومثلته أشد تمثيل)⁽²⁾.

وإذا كانت الإشارة قد سبقت إلى ابتداء مفهوم العمودية من البحث عن المعنى المحدد، والمعنى القريب إلى الذهن، والبعد عن الغموض والتعقيد.. فإن نقل مفهوم

(1) الغدامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية): 289، الطبعة الأولى سنة 2000م، المركز الثقافي العربي.

(2) السابق: 290.

العمودية من هذا الأفق الذي يجري بين وجهتي نظر في حدود المعنى، وفي حدود علاقات الاستعارة إلى أن يكون منطويًا تحت نسق الفحولة.. في هذا النقل قفز على حلقات كثيرة من الممكن ألا تقود تيار العمودية إلى الفحولة، ولا تقود كذلك التيار الاختلافي إلى الوقوع في الجهة المقابلة التي تهشم ذلك التيار، ذلك أن التيار الاختلافي بجنوحه كما يرى الغذامي نحو (المهمش والناقص، والضعيف، واليومي والحياتي والإنساني..)⁽¹⁾ من الممكن أن يجد ذلك في اللغة السهلة، والاستعارات القريبة، والمعاني المحددة في الوقت الذي من الممكن أن توجد فيه الفحولة في بُعد الاستعارة والمعاني العميقة، لأن ذلك يجري رغبتها في التسلط والاستحواذ.. وما ذلك إلا أن نسق الفحولة تحرّكه بواعث أخرى ليست بالضرورة هي بواعث الدرس الأدبي، وتحرير المعنى الذي أنتج العمودية.. ولذلك فإن هذا النسق من الممكن أن يستثمر ما لدى التيارين في خدمة أغراضه، وتعزيز سلطته، ومن هنا نجد الغذامي بعد ذلك يقرأ نسق الفحولة في من افترض أنه ضدها.. لدى أبي تمام الذي بدأ منه الصراع بين التيارين، حيث جعل الغذامي مبتدأ النقاش حول الغموض في شعره تأكيدًا على نسق الفحولة⁽²⁾، ولدى أولئك الشعراء الذين جاؤوا بالبناء الشعري الجديد

(1) الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: 44، 45.

(2) الغذامي: النقد الثقافي: 177 - 187.

المختلف، لدى نزار ولدى أدونيس⁽¹⁾ ولدى نازك الملائكة⁽²⁾ التي كانت هي كاسرة النسق العمودي لدى الغدامي⁽³⁾.

كل هذا يدلّ على وجود مغايرة بين مطالب العمودية ونسق الفحولة ووجود مغايرة أيضًا بين مطالب «النصوصية» وفكرة تهشيم نسق العمودية وحين ينطلق الغدامي من هذه «النصوصية» فإنه ينزع إلى أن يكشف عن النص الإبداعي جاهزيته وبساطته، وتحديد معناه، وجمود طرائقه.. وينزع كذلك إلى القراءة التي تستثمر بنيات النص، وتتخذ من المختلف والغريب طريقها في البحث عن أفق النص.. وإلى تلك القراءة التي لا تغلق النص، ومن ثم تأتي أوصافه لذلك النص الذي تتحقق فيه «النصوصية» بأنه النص المختلف، المضاد، الناقص، المفتوح.. القصيدة.. وهنا نجد هذا العناء المضني في الكشف عن هذا التيار المختلف في المنجز النقدي وفي النص العربي القديم.. يتسق مع ذلك الحماس للنص الحديث وخاصة التجربة الشعرية الحديثة، ويرى أن ذلك فعل من «الداخل»، حيث إنه فعل من لم ينفصل عن التجربة يقول: «ولكننا نفعل هذا من «الداخل» لا من الخارج. وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل،

(1) الغدامي: كتابه السابق: انظر الفصل السابع.

(2) السابق: 247.

(3) الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف:..

————— نظرة النقد لجدل النص مع مفهوم عمود الشعر

ونغوص فيه أكثر وأكثر نزداد وعيًا به وبأنفسنا فيه.. ومن دائرة المشاكلة، ودقة الوصف، ووضوح المعنى في تيار العمودية ينتقل بنا الغدامي إلى النص الذي يظل في حالة تجدد ببحثه، ويظل استقباله في حالة تجدد بممارسة الفعل فيه، عن طريق الغياب الذي يبيّنه النص في وجوده وفي استقباله، فالغدامي يرى أن غياب اللؤلؤة في نصّ السياب قد صارت مطلبًا شعريًا عربيًا «ولكن هذا الفقدان ليس نهاية المطاف، بل هو بداية المطاف، وبداية رحلة البحث والاستكشاف».

نص الطائيين ومقولات عبد القاهر

لقد أورد عبد القاهر الجرجاني في كتابيه (أسرار البلاغة)، و(دلائل الإعجاز) كثيرًا من الشواهد الشعرية، وكان منها عدد لكل من البحتري وأبي تمام، وقد شغل النقد العربي القديم بهذين الشاعرين، ولكن حضورهما لدى عبد القاهر كان على نحو مختلف، إذ لم يستحضرهما للإدلاء برأي مباشر في تلك الخصومة التي انتصر طرف منها للبحتري في جانب الوضوح، والمشاكلة، وملازمة عمود الشعر العربي، وانتصر طرف منها لأبي تمام في عمق معانيه، وغرابة استعاراته، وإتيانه بالبديع المحدث⁽¹⁾، وإنما استحضر شعرهما ميدانًا يستعرض فيه أوجه الكلام، وطرائق الأسلوب، مع الإشارة إلى استلطاف مجمل في هذا البيت، أو البحث وراء سر النظم والعلاقات في بيت آخر، أو المقارنة بطريقة أخرى،

(1) أنظر الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: 4/1، 5 تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الثانية 1392هـ - 1972م، دار المعارف مصر.

أو الإشارة إلى معنى تلتطف القائل منهما في إخراجهم.

وقد أردت في هذا الفصل أن أقف على العلاقة بين مقولات عبد القاهر النقدية والبلاغية، وبين شعر الشاعرين، لنقف من خلاله على حركة المقولة النقدية، وهي تنبع من النص، وتعود إليه حكمًا أو محاورة أو متابعة لما يتفلسف من الشعر عن الحصر والتقسيم؛ للكشف عن حركية النص، وسيتم ذلك عبر المحاور التالية: -

□ المعالم البارزة في مقولات عبد القاهر النقدية.

□ علاقة شعر الطائيين بمقولات عبد القاهر.

- علاقة تأسيس وبناء.

- علاقة تفسير للمقولات.

- علاقة تطبيق للمقولات النظرية.

□ علاقة موقف عبد القاهر من الشاعرين بمقولاته النقدية.

المعالم البارزة في مقولات عبد القاهر النقدية:

ليس من شأننا هنا أن نطيل ونعيد القول في هذا الأمر، ولكننا سنشير إلى أبرز هذه المعالم التي دار في فلكها استثمار عبد القاهر لشعر الشاعرين، توطئة للحديث عن جوانب هذه العلاقة، حيث سيقف البحث عند:

□ علاقة اللفظ والمعنى.

□ نظرية النظم.

□ طلب المعنى بالفكر.

علاقة اللفظ والمعنى:

لقد قامت هذه العلاقة في التراث النقدي والبلاغي على الفصل ما بين اللفظ ومعناه، فالجاحظ قبل عبد القاهر، يرى أن المعاني مطروحة في الطريق، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك⁽¹⁾ وقد أدّت هذه المقولة إلى الاهتمام بالألفاظ المفردة، وجرسها وحلاوتها، حتى قيل (اللفظ أغلى من المعنى ثمنًا، وأعظم قيمة، وأعزّ مطلبًا)⁽²⁾، ولقد عرض الجرجاني رأي الجاحظ السابق، وأنكر عليه تشدده في جانب اللفظ على حساب المعنى⁽³⁾، وقد بالغ عبد القاهر في دحض شبه أنصار اللفظ، وكأنه

(1) الجاحظ: الحيوان 3/ 132 تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت 1979م - 1388هـ.

(2) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1/ 124 تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، 1972م.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: 255 - 257 قراءة وتعليق محمود محمد شاكر الخانجي، القاهرة (د.ت).

ندب نفسه للقضاء على القول بأن البلاغة راجعة للفظ⁽¹⁾، وراح الجرجاني يؤكد شدة ملابسة اللفظ للمعنى، فيبين أن (الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ)⁽²⁾ ولم يشر هنا إلى معنى للكلمة المفردة، بل قرنه بمعنى التي تليها، وذلك لأن الكلمات تنظم لتؤدي معنى مفهومًا من تعالقها (فإنك تحصل من مجموع هذه الكلمة كلها على مفهوم هو معنى واحد، لا عدة معانٍ كما يتوهمه الناس)⁽³⁾ وقد قاده ذلك إلى الانتقال من المعنى الأول المباشر للألفاظ إلى المعنى الثاني في الأساليب التي تحمله مثل: الكناية، الاستعارة، التمثيل، حيث جعل من الكلام ضربًا لا يصل متأمله إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (ولكن يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.. فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ،

(1) العماري (علي محمد حسن): قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية إلى عهد السكاكي: 370، الطبعة الأولى، القاهرة 1420هـ - 1999م.

(2) الجرجاني، عبد القاهر: كتابه السابق: 46.

(3) السابق: 413.

ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يوجه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيًا هو غرضك، كمعرفتك من (كثير رماد القدر) أنه مضياف، ومن (طويل النجاد) أنه طويل القامة، ومن (نؤوم الضحى) في المرأة أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها⁽¹⁾، وقاده ذلك إلى أن يطرح التفكير بأن الألفاظ زينة للمعاني، وحلية عليها، وإنها كالمعارض لها، وكالوشي المحبر، واللباس الفاخر، والكسوة الرائعة.. ذلك لأنه يرى أن المعارض وما في معناه ليس هو اللفظ المنطوق به، ولكن معنى اللفظ الذي دلّ به على المعنى الثاني، (فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يوماً إليها بتلك المعاني هي التي تُكسى تلك المعارض، وتزين بذلك الوشي والحلي)⁽²⁾، فهو يريد أن يخطو بالدلالة الرأسية من اللفظ إلى المعنى خطوة أعمق، تستكنه المعنى المستثار في الذهن، ليبيّن، ويصبح دالًا ومنشئًا لمعنى تالٍ لذلك المعنى المباشر من اللفظ إلى مفهومه، لأن الأمر يدور على (أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر)⁽³⁾.

(1) السابق: 262.

(2) السابق: 264.

(3) السابق: 263.

ومن ثم أصبح عبد القاهر لا يعتد بما يتطلبونه في صفات الألفاظ من سهولة ورقة وسلامة مما يثقل على اللسان، إذا لم تكن لها دلالة، أو اختل أمر دلالتها (لأن الألفاظ لا تراد لأنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني، فإذا عدمت الذي له تراد، أو اختل أمرها فيه، لم يعتد بالأوصاف التي تكون في أنفسها عليها، وكانت السهولة وغير السهولة فيها واحدًا)⁽¹⁾.

ويرى الغدامي أن عبد القاهر في رؤيته للمعنى نابعا من العلاقات أنه (يحرر اللفظة من سلطة المعنى، ويجعل دلالة اللفظ تتأتى من سياق التركيب في الجملة)⁽²⁾. ولكن هذا الإلحاح من عبد القاهر على أن الألفاظ لا تؤدي أنفس معانيها في التركيب⁽³⁾ لم يكن ليجعله في بعد عن الحكم على بعض الألفاظ باستثقالها لصوتها، وبكرها لحمولاتها المعنوية في أنفسها.. كما سنشير إلى ذلك لاحقًا عند تطبيقاته على شعر أبي تمام

نظرية النظم:

جاءت مسألة النظم كما طرحها عبد القاهر في إطار

(1) السابق: 255.

(2) الغدامي (عبدالله محمد): المشاكلة والاختلاف: 70 المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1994م.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: كتابه السابق 413.

البحث عن إعجاز القرآن الكريم، وانتقلت من ذلك إلى أن أصبحت طريقًا للتمييز بين كلام وكلام آخر، وقد قدمها عبد القاهر بديلًا عن ذلك الإحساس الغامض الذي تثيره كلمات (الفصاحة)، (البلاغة)، (البيان)، (البراعة) حيث إن بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها يجد بعضه (كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج، وكما يفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلكه، وتوضع لك القاعدة لتبني عليها)⁽¹⁾، ولكنه إذ لم يقنع بذلك وجد الأمر الذي يقنع به هو النظم، يقول (ووجدت المعول على أن ههنا نظمًا وترتيبًا، وتأليفًا وتركيبًا)⁽²⁾ ثم يقرن ذلك بالصياغة والتصوير، والنسج والتحبير ليبين أن (سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه، سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها ليبين أن التمايز في طريقة كل صنعة وصياغة وتأليف ليقول: (كذلك يفضل بعض الكلام بعضًا ويتقدم منه الشيء، ثم يزداد فضله..حتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع، وتحسر الظنون وتسقط القوى، وتستوي الأقدام في العجز)⁽³⁾ وهو يشير إلى ترقى النظم من كلام إلى كلام حتى يتم الوقوف أمام ذلك النظم الظاهر في

(1) السابق: 34.

(2) السابق: 34.

(3) السابق: 35.

كتاب الله الذي استوت عنده الأقدام في العجز، ذلك الكتاب الذي (أعجزتهم مزايا ظهرت لهم في نظمه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ آيه ومقاطعها، ومجاري ألفاظها ومواقعها وبهرهم أنه تأملوه. فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها، ولفظة ينكر شأنها، أو يرى أن غيرها أصلح هناك أو أشبه.. بل وجدوا اتساقاً بهر العقول، وأعجز الجمهور ونظاماً والتثاماً وإتقاناً وإحكاماً، لم يدع في نفس بليغ منهم، ولوحك بياقوخه السماء، موضع طمع)⁽¹⁾، ثم راح عبد القاهر، يفصل أمر هذا النظم الذي يتميز، ويميز به كلام عن كلام، (فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض)⁽²⁾ إذن هو نظم يعتبر فيه السياق والعلاقات، فهو ليس النظم (الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق.. ما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كل حيث وضع، علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح)⁽³⁾. ولما كانت العربية لها قانونها الذي به تُعرف وظائف الكلام، وينتظم ترتيب كلماتها وجملها، كان ذلك القانون هو أداة عبد القاهر التي يكتشف بها طريقة نظم الكلام وتميزه، وكان ذلك هو علم النحو،

(1) السابق: 39.

(2) السابق: 49.

(3) السابق: 49.

يقول (أعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه (علم النحو)، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيج عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها)⁽¹⁾ وقد أدرك عبد القاهر إجمال عبارته فراح يفصلها بالأمثلة مبيّنًا أن الناظم ينبغي بالنظم أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، في وجوه الخبر، وفي وجوه الشروط والجزاء، وفي الحال (فيعرف لكل من ذلك موضعه يجيء به حيث ينبغي له)⁽²⁾ وكذلك (ينظر في «الحروف» التي تشترك في معنى ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلا من ذلك في خاص معناه...وينظر في «الجميل» التي تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل) وكذلك (يتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كله وفي الحذف والتكرار والإضمار والإظهار، فيصيب بكل من ذلك مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له)⁽³⁾ وهكذا إذا كانت مراعاة مكان الكلمة، وترتيب الكلام، وتمييز وظائفه، يكون مكتشفًا بقوانين النحو، فإن هذه القوانين تؤول إلى معانٍ يستثمرها المتكلم، والمتأمل للكلام نابعة من علائق انتظام هذا الكلام، فيصبح (موقع الفاعل)

(1) السابق: 81.

(2) السابق: 82.

(3) السابق: 81، 82.

أو (الابتداء) أو (الخبر) مثلاً مكاناً يحمل اللفظ قيمته المعنوية، ويمنحه حق انتظامه، وارتباطه بغيره من الكلمات (بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريده، والغرض الذي تؤم)⁽¹⁾ ولذلك قال عبد القاهر (هذا هو السبيل، فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً، وخطؤه إن كان خطأ، إلى «النظم» ويدخل تحت هذا الاسم، إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ووضع في حقه أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له..⁽²⁾، فلقد كانت الصحة والفساد والمزية والفضل راجعة إلى معاني النحو وأحكامه⁽³⁾.

إذاً كان النحو هو السبيل المهيء لحركة المتكلم في نظم كلامه، فكان نظم الكلام يتحرك في إمكانات تقسيم الحركة التي تنتظمها الهيئة الذهنية لمنازل الكلمات، وعلائقها النحوية.. وكانت هذه الهيئة المقياس لطبيعة التركيب لحادث في كلام دون آخر، وهي التي تمنح التقدير والمزية لكلام دون آخر.. ولذلك كان عبد القاهر يرى أن المزية التي تحدث بسبب هذه الحركة ليست من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه، فليس كما يقول (الفضل للعلم بأن

(1) السابق: 87.

(2) السابق: 82، 83.

(3) السابق: 83.

(الواو) للجمع و(الفاء) للتعقيب بغير تراخ، و(ثم) له، بشرط التراخي.. ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت شعراً وألفت رسالة أن تحسن التخير، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه⁽¹⁾ فكان الأمر رهيناً عنده باستثمار المتكلم لتلك الإمكانيات، وكان اختياره من بينها هو المنبئ عن خاصية في كلامه.. بل إنه هو الذي يحمي إرادة المتكلم من أن يخرج كلامه عن القصد الذي أراده إلى ما هو أقل من قصده، كما هو الحال في رؤية عبد القاهر لبيت الفرزدق الذي يقول فيه: -

أبي أحمد الغيثين صمصعة الذي

متى تخلف الجوزاء والدلو يمطر

حيث يقول عبد القاهر: (فانظر إلى موقع الاسم، فإنك تراه واقعاً موقعاً لا سبيل لك فيه إلى حلّ عقد التثنية (يقصد الغيثين)، وتفريق المذكورين بالاسم، وذلك أن (أفعل) لا تصحّ إضافته إلى اسمين معطوف أحدهما على الآخر.. وإذا كان الأمر كذلك، علمت أن اللفظ بالتشبيه، والخروج عن صريح جعل اللفظ للحقيقة متعذر عليك، إذ لا يمكنك أن تقول (أبي أحمد الغيث والثاني له والشبيه به)، ولا شيئاً من هذا النحو، لأنك تقع بذلك في إضافة

(1) السابق: 249، 250.

(أفعل) إلى اسمين معطوف أحدهما على الآخر⁽¹⁾. وكذلك الحال في قول أبي تمام:

لعاب الأفاعي القاتلات لعابه

وأري الجنى اشتارته أيد عواسل

حيث إذا قدرت (أن «لعاب الأفاعي» مبتدأ، و«لعابه» خبر كما يوهمه الظاهر، أفست عليه كلامه، وأبطلت الصورة التي أرادها فيه)⁽²⁾.

وعلى ضوء هذه الحركة، داخل النظم، كانت نسبة الكلام إلى قائله، إذ بهذه الحركة المخصصة يستحق المتكلم احتضان الكلام ونسبته إليه، بعد أن أخذه من مفردات الناس، ومما يتفاهمون به، فأداه في صورة خاصة به بسبب هذا النظم الذي وضعه لهذه الكلمات.. يقول عبد القاهر: (وأعلم إنا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة، ولكن من حيث توخى فيها النظم الذي يتنا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم)⁽³⁾.

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة: 317، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني جدة، الطبعة الأولى 1412هـ - 1991م.

(2) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: 371.

(3) السابق: 362.

وكان هذا التمييز بهذه العلائق، هو الأمر الذي جعل عبد القاهر يقدر اختلاف كل أسلوب، وحمل كل صياغة لمعنى متجدد، (لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلاميين أو البيتين مثل صورته في الآخر، البتة، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها، ولا يعرض لنظمه وتأليفه)⁽¹⁾.

طلب المعنى بالفكر:

يبدو أن عبد القاهر الذي عايش الخصومة حول شعر المحدثين، وما فيه من غموض، وما كان يلمسه في الكلام عن طريق نظم من خصوصية ولطائف، أو تعقيد، وما كان يتعمقه في بحثه عن المزية، وما كان يصابوله في التعبير عن تلك اللطائف التي يلمسها.. كل ذلك كان مؤدياً إلى أن يكون ذا رأي في المعنى العميق، وهو ما سنحاول إيضاحه بإيجاز.. فقد كان يرى العمق من المعنى بعداً عن السطحية والابتذال يقول: (ولو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللطافة، ويعد في وسائط العقود، لا يحوجك إلى الفكر، ولا يحرك من حرصك على طلبه - بمنع جانبه وبيعض الإدلال عليك، وإعطائك الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد - لكان «باقلي حار» وبيت معنى هو عين القلادة وواسطة العقد واحداً، ولسقط تفاضل السامعين في

(1) السابق: 487.

الفهم والتصور والتبيين)⁽¹⁾، وقد علّل عبد القاهر ذلك بأنه (من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيّله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه في النفس أجلاً والطف وكانت به أضنّ وأشفق، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ)⁽²⁾، وتلحظ من حديث عبد القاهر عن عمق المعنى ونيّله بعد بذل الجهد أن هناك تصاقباً بين حديثه هذا، وحديثه عن لطائف الكلام وأسراره وإعجازه، وأنها لا تبين إلا بعد الجهد ففي كل ذلك دقائق وأسرار (طريق العلم بها الروية والفكر ولطائف مستقاهها العقل، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها، ودلوا عليها، وكشف لهم عنها، ورفعت الحجب بينهم وبينها)⁽³⁾، ولذلك كان كشف الحجاب عن هذه اللطائف غاية، وكان ذلك أيضاً لذة يجدها تحقق لطائف الكلام، فتجلي المعنى من خلال الحجاب لطيفة، يجد فيها راحة النفس ولذتها كما هو الشأن في تعليقه للجناس - كما سبق - وكما هو الشأن في عمق المعنى.

ولذلك فإن إعمال الفكر، والجهد في البحث عما تحت الألفاظ ودلالاتها، أمر عميق وقار في تفكير

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة: 143.

(2) السابق: 139.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: 7.

عبد القاهر، يراه في الكلام (الذي يعطي العلوم منازلها،
ويبنى مراتبها ويكشف عن صورها، ويجني صنوف ثمرها،
ويدل على سرائرها، ويبرز مكنون ضمائرها)⁽¹⁾ والذي لولاه
لما (صح من العاقل أن يفتق عن أزهير العقل كمائمه..⁽²⁾)
ويراه في أساليب البيان، فالتشبيه، والاستعارة، والمثل..
لا بد أن تعرف خاصية كل مثل منها لأن أمثلتها (كالأشياء
يجمعها الاسم الأعم، وينفرد كل منها بخاصة من لم يقف
عليها، كان قصير الهمة في طلب الحقائق، ضعيف المنة
في البحث عن الدقائق، قليل التوق إلى معرفة
اللطائف..⁽³⁾)، فلقد كان بذل الجهد في كشف الحجاب
عن هذه اللطائف مسعى عبد القاهر، ونصحه الذي ينصح به
(وإذا نظرت إلى (الفصاحة) هذا النظر، وطلبتها هذا الطلب
احتجت إلى صبر على التأمل، ومواظبة على التدبر، وإلى
همة تأبي لك أن تقنع إلا بالتمام..⁽⁴⁾)، ولذلك كان يرى أن
المعنى إذا أتاك ممثلاً (فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن
يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في
طلبه)⁽⁵⁾، ثم يجعل اللطافة في الأشد احتجاباً (وما كان منه

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة: 2.

(2) السابق: 2.

(3) السابق: 28.

(4) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: 37.

(5) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة: 139.

الطف كان امتناعه عليك أكثر وإياؤه أظهر، واحتجابه أشد⁽¹⁾، فبعد القاهرة لا يريد العلاقة بين المتأمل وما يتأمله علاقة سلبية، بل يريد لها علاقة بحث، ومصالوة، ومواجهة، ولذلك تجده يحسم هذا المتخفي في العزيز المحتجب، والحر الأبى وقد أخذ يعرض علينا ألوان هذا العمق في المعنى الكائن في تشبيه المحسوس بالمعقول، وفي تشبيه المتباعدين، وفي التمثيل.. ولذلك تجد عبد القاهرة لا ينظر إلى الكلام الذي قد يرى في غاية الوضوح إلا بتعمق، ولذلك كان نظره إلى قول البحتري⁽²⁾:

كالبدر أفرط في العملو

إذ يرى أن هذا الوضوح لا يغني عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً. وقد بين عبد القاهرة سبب عدم قبول المعقد من الشعر والكلام بأن ذلك ليس بسبب إعمال الفكر، وإنما هو (لأن صاحبه بعثر فكره في متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكره وشعب ظنك، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب؟)⁽³⁾.

ويقابل هذا المعقد من الكلام ما يسميه عبد القاهرة

(1) السابق: 139.

(2) السابق: 144.

(3) السابق: 147.

بـ (الملخص) الذي يقول عنه: (وأما المخلص، فيفتح
لفكرتك الطريق المستوي ويمهده، وإن كان فيه تعاطف أقام
عليه المنار وأوقد فيه الأنوار، حتى تسلكه سلوك المتبين
لوجهته وتقطعه قطع الواثق بالنجح في طيته، فتزد الشريعة
زرقاء، والروضة غناء، فتنال الري، وتقطف الزهر
الجنبي)⁽¹⁾، وتحس أثناء حديثه عن ذلك بإشفاقه على الذين
يعانون في تأمله (فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر
يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج بالخرز
فالأمر بالضد مما بدأت به. ولذلك كان أحق أصناف التعقد
بالذم ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يورق
لك)⁽²⁾.

ويكون ذلك بسبب الإغراب في الترتيب مثل قول أبي
تمام:

ثانيه في كبد السماء ولم يكن
لائنين ثانٍ إذ هما في الغار
وقوله:

يدي لمن شاء رهن لم يذق جرعا
من راحتك دري ما الصاب والعسل⁽³⁾.

(1) السابق: 147.

(2) السابق: 142.

(3) السابق: 143.

وإذا كان عبد القاهر يحبذ تشبيه المتباعدين فإنه يقيد ذلك بأن (تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهًا صحيحًا معقولًا، وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينها مذهبًا، وإليهما سبيلًا)⁽¹⁾.

علاقة شعر الطائيين بمقولات عبد القاهر:

حين ننظر في كتابي عبد القاهر، نجد أن شعر الطائيين كان حاضرًا أمامه، ونجد أن هذا الشعر يستثمر في مواقف مختلفة، فتارة نجده، يتخذ أساسًا لبناء مقولة نقدية، بأن تتأسس هذه المقولة على هذا الشعر بما فيه من أسلوب، أو التأتي إلى خاصية معينة، ثم يتفرع من ذلك أنواع ودرجات لهذا الأمر ابتداء من شعر الشاعرين، أو أحدهما.. ونجده أحيانًا يستثمر لكي يفسر به مقولة من مقولاته النقدية.

وتجده حينًا آخر يتخذه مجالًا لأن يطبق عليه أحكام ومقتضيات مقولاته النقدية وقد أراد البحث أن يجلي هذه العلاقات بأنواعها الثلاثة فيما يلي:

علاقة تأسيس وبناء:

لقد كان شعر الطائيين من النصوص التي كانت أمام عبد القاهر، وقد استثمر بعض شعرهما في التأسيس والبناء

(1) السابق: 151.

لبعض مقولاته النقدية، فمن ذلك ما استثمره من شعر
الشاعرين في المقولات التالية:

(1) مقولة التخيل:

وعبد القاهر في هذه المقولة، يعطي للشعر اختلافًا لا
يحاكم فيه الشعر إلى مقولة الصدق أو الكذب، (فهو الذي
لا يمكن أن يقال إنه صدق، وأن ما أثبتته ثابت، وما نفاه
منفي⁽¹⁾)، ذلك لأن ما كان بخلاف ذلك فهو (صريح معنى
ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يلبسه من
اللفظ ويكسوه من العبارة، وكيفية التأدية من الاختصار
وخلافه والكشف أو ضده)⁽²⁾، وجاء عبد القاهر إلى القسم
التخييلي، فذكر أنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات، ثم
أخذ يفصل القول في ذلك مبينًا أن منه (ما يجيء مصنوعًا،
قد تُلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحدق، حتى أعطى
شبهًا من الحق، وغشي رونقًا من الصدق باحتجاج تمحل،
وقياس تصنع فيه وتعمل)⁽³⁾ ويلحظ أن عبد القاهر هنا رابط
لهذا اللون بالمعقول، فهو لم يخرج عن ذلك إلا بلطافة
الصفة، فهو قريب من الحق، وعليه رونق الصدق، وأورد
من ذلك قول أبي تمام:

(1) السابق: 267.

(2) السابق: 265.

(3) السابق: 267.

لا تنكري عطل الكريم من الغنى

فالسيل حرب للمكان العالي

وعلق عبد القاهر على ذلك بقوله: (فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم، زليل السيل عن الطود العظيم) فقد نظر عبد القاهر إلى علائق المشابهة بين علو الكريم، وحاجة الناس إليه وعدم قرار المال في يده وبين عدم استقرار الماء على الأمكنة العالية، ليقول بعد ذلك: (ومعلوم أنه قياس تخيل وإيهام، لا تحصيل وإحكام، فالعلة في أنه لا يستقر على الأمكنة العالية، أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال)⁽¹⁾، وربما كان انجذاب عبد القاهر إلى الربط بالمعقول هو الذي جعله ينسب هذا التخيل إلى الإيهام، وكان الاتساق مع نظريته إلى أنه ما لا يمكن أن يقال إنه صدق، وأن ما أثبتته ثابت، وما نفاه منفي، أن يبقى على هذه العلائق الجديدة، في نسق ما أحدثته من جدة.. وأن ينظر إليها مجتمعة، وأن يعطى كلمة (حرب) في البيت إشعاعاتها، التي تجعل السيل يتخون الأمكنة العالية

(1) السابق: 267.

حين يحفت جوانبها، وأن ذلك يسري إلى الغنى الذي يتخونه العطاء. وقد جعل عبد القاهر من طبقات هذا التخييل قول البحري:

وبياض البازي أصدق حسناً

أن تأملت من سواد الغراب

حيث أورده تحت قوله: (ومن ذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصه ومدحه أو ذمه، فتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة، وظواهر أمور لا تصحح ما قصدوه من التهجين والتزيين على الحقيقة) وذلك لأن عبد القاهر أخذ يقارن هذه الأمور بما استقر في العرف والعادات، أي إنه أخذ يقرن ما في الشعر إلى ما ذكر أنه يخرج عنه، في الإثبات والنفي، ولقد أطل في التعليق على هذا البيت وعلى بيت آخر هو:

الشيب كره وكره أن يفارقني

أعجب بشيء على البغضاء مودود

مبيناً أن كراهة الشيب وبغضه لاحقة إياه على الحقيقة، وأما كونه مراداً ومودوداً فمتخيل فيه، وأما بيت البحري فيقول عنه:

(1) السابق: 267. وقد نسب البيت في دلائل الإعجاز لبشار ص 504، وذكر المحقق أن هذا البيت يتنازع نسبته أيضاً كل من مسلم بن الوليد، وابن المعتز.

(وليس إذا كان البياض في البازي آنق في العين
وأخلق بالحسن من السواد في الغراب، وجب لذلك ألا
يذم الشيب وألا تنفر منه طباع ذوي الألباب، لأنه ليس
الذنب كله لتحول الصبغ وتبدل اللون)⁽¹⁾، ثم أفاض في
الحديث عن الشيب وسبب كرهه، وسبب حب الشباب، ثم
أورد قول البحري:

والصارم المصقول أحسن حالة

يوم الوغى من صارم لم يصقل⁽²⁾

وأشار إلى ما فيه من احتجاج للشيب وحسن منظره
من جهة التعلق باللون وترك ما يفكر فيه عند ذلك من
المعاني التي يكره لها الشيب، ويناط به العيب⁽³⁾ وقد أشار
عبد القاهر إلى كل ذلك، وناقشه، وشرح بعد ما بينه وبين
المعقول ليؤسس على ذلك ما رآه في الشعر والخطابة من
(أن يجعلوا اجتماع الشيين في وصف علة لحكم يريدونه،
وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول)⁽⁴⁾
متنقلًا إلى أن الشاعر لا يؤخذ (بأن يصحح كون ما جعله
أصلًا وعلة، كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن
يأتي على ما صيره قاعدة وأساسًا ببيئة عقلية، بل تسلم

(1) السابق: 268.

(2) السابق: 270.

(3) السابق: 270.

(4) السابق: 270.

مقدمته التي اعتمدها بينة، كتسليماً أن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه، وتناسينا سائر المعاني التي لها كره ومن أجلها عيب⁽¹⁾ ولذلك استشهد هنا بقول البحتري:

كلفتمونا حدود منطقكم

في الشعر بكفي عن صدقه كذبه

وهنا يجد عبد القاهر البحتري يلتقي معه في هذه المقولة التي بناها من الشواهد السابقة، بما فيها من شعر أبي تمام والبحتري، حيث تتأكد هذه المقولة النظرية في حديث مباشر عنها من شعر البحتري، الذي يتأول عبد القاهر مراده بالمنطق والصدق والكذب قائلاً (أراد كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق، حتى لا ندعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به، ويلجئ إلى موجهه)⁽²⁾ ولقد نفى أن يكون أراد بالكذب (إعطاء الممدوح حظاً من الفضل والسؤدد ليس له، ويبلغه بالصفة حظاً من التعظيم ليس هو أهله.. لأن هذا الكذب لا يبين بالحجج المنطقية والقوانين العقلية..)⁽³⁾.

ولقد تابع عبد القاهر ما أبدع فيه الشاعران، في

(1) السابق: 270.

(2) السابق: 270.

(3) السابق: 271.

إيجاد العلل المبنية على منح الشيء وجوده الشعري وتهيته
لعلاقاته الجديدة، داخل تلك العلة الممنوحة له، فتجده
يقف على قول للبحثري، ويعدده طرازًا في هذا النوع⁽¹⁾،
أي اختراع العلة، والسير بعلاقات ما استحدثت له العلة في
هيئتها المنشأة، حيث جعل من ذلك قول البحثري:

يتعثرن في النحور وفي الأو

جه سكرًا لما شربن الدماء

ويعلق على ذلك بقوله: (جعل فعل الطاعن بالرماح
تعثرًا منها، كما جعل ابن المعتز للسيف، وهزّه له ارتعادًا،
ثم طلب للتعثر علة، كما طلب هو للارتعاد)⁽²⁾ وهو يشير
إلى قول ابن المعتز:

في كفه عضب إذا هزّه

حسبته من خوفه يرتعد⁽³⁾

وقد جعل من هذا الباب أيضًا قول أبي تمام:

كأن السحاب الغرّ غيَّبَن تحتها

حبيبًا فما ترقا لهن مدامع

وبعد أن أورد عددًا من أمثال هذا منها قول علبة:

(1) السابق: 289.

(2) السابق: 289.

(3) السابق: 288.

وكأنما السماء صاهرت الأ
رض فصار النثار من كافور
وقول السري:

جاءك شهر السرور شوال
وغال شهر الصيام مفتال
وقوله:

كانه قيد فضة حرج
فضّ عن الصائمين فاختلفوا
قال:

(كل واحد من هؤلاء قد خدع نفسه عن التشبيه،
وغالطها، وأوهم أن الذي جرى العرف بأن يؤخذ منه الشبه
قد حضر، وحصل بحضرتهم على الحقيقة، ولم يقتصر على
دعوى حصوله حتى نصب له علة، وأقام عليه شاهداً،
فأثبت علة زفافاً بين السماء والأرض، وجعل أبو تمام
للسحاب حبيباً قد غيب في التراب، وادعى السري أن
الصائمين كانوا في قيد وأنه كان حرجاً، فلما فض عنهم
انكسر بنصفين، أو اتسع فصار على شكل الهلال)⁽¹⁾.

مقولة التمثيل:

وقف عبد القاهر وقفة عند التمثيل، بيانا له ولبلاغته،

(1) السابق، 289، 290.

(2) السابق: 290.

فقال مشيرًا إلى تأثيره: (واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه، أن «التمثيل» إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها واستثار لها من أقاصي الأفئدة صباية وكلفًا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفًا). وتلاحظ في قوله هذا البناء على تأثير التمثيل في المخاطب، وقدرته على توليد طاقة فيه للتفاعل مع ما يسمع، وما يحدثه التمثيل في الكلام من نقل للمعاني التي يحتضنها، وتحريك لنشاطها.. وقد أورد في أول تمثيل له في هذا الباب قول البحري:

دان على أيدي العفاة وشاسع
عن كل ند في الندى وضريب
كالبدر أفرط في العلو وضوءه
للمصبة السارين جد قريب

ثم يقول مبيّنًا الفرق بين الحال دون التمثيل والحال معه:

(وفكر في حالك وحال المعنى معك، وأنت في البيت الأول لم تنته إلى الثاني، ولم تتدبر نصرته إياه،

(1) السابق: 115.

وتمثيله له فيما يملئ على الإنسان عيناه، ويؤدي إليه ناظره، ثم قسمها على الحال، وقد وقفت عليه، وتأملت طرفيه، فإنك تعلم بعد ما بين حالتك، وشدة تفاوتها في تمكن المعنى لديك، وتحبيه إليك..⁽¹⁾.

ثم يمضي في إيراد الشواهد، ويتعقب تأثيرها، وكان من ضمن ما أورد في ذلك قول أبي تمام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة
طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاروت
ما كان يعرف طيب عرف العود

ويدعو إلى تجربة فصل البيت الأول عن الأخير ليتأمل على حدة، ثم يتبع في التجربة الثانية بالأخير.. ليقول: (وانظر هل نشر المعنى تمام حلت وأظهر المكنون من حسنه وبزته وعطرك بعرف عود، وأراك النضرة في عوده.. واستحق التقديم كله إلا بالبيت الأخير، وما فيه من التمثيل والتصوير؟)⁽²⁾.

ثم يأتي بعد ذلك إلى أسباب التمثيل مشيرًا إلى أن (أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي،

(1) السابق: 116.

(2) السابق: 118.

(3) السابق: 118، 119.

وتأتيها بصريح بعد مكنى، وأن تردّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، عما يعلم بالفكر إلى ما يعصم بالاضطرار والطبع⁽¹⁾ ويستطرد في ذلك إلى أن يبين ضرباً من الأنس وهو ما يوجبه تقدم الإلف ويستشهد له بقول أبي تمام:

ما الحب إلا للحبيب الأول⁽²⁾

ولعل ذلك يشير إلى ما يجده الجرجاني عند الشاعرين من أمور تعينه على تجلية نظره، والتفكير في طبائع الأمور. لذلك يستخدم قول أبي تمام هذا الذي يشير إلى أمر تدل عليه التجربة، في معرض كشفه عن علل تأثير التمثيل، حيث إن الذي يستأنس بالتمثيل لمعانيه (كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم)⁽³⁾ ويستطرد الجرجاني في بيان تأثير التمثيل بأنه سبب من أن المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر⁽⁴⁾ ويورد ما أخبر الله به تعالى عن إبراهيم عليه السلام ﴿قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قُلُوبِي﴾ ثم يورد قول أبي تمام:

(1) السابق: 121.

(2) السابق 122.

(3) السابق: 122.

(4) السابق: 126.

وطول مقام المرء في الحي مخلق
لديباجتيه فاغترب تنجدد
فلاني رأيت الشمس زبدت محبة
على الناس أن ليست عليهم بسرمد⁽¹⁾

قائلاً (ولو كان الأمر كذلك لما كان لنحو قول أبي تمام معنى، وذلك أن هذا التجدد لا معنى له، إذا كانت الرؤية لا تفيد أنساً من حيث هي رؤية..)⁽²⁾ ويؤكد على عمل التمثيل في الجمع وتأليف المتباينين وتشبيه المعاني الممثلة بالأوهام في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة.. وفي الثتام الأضداد⁽³⁾ ويفرع لذلك عدداً من الأحوال بعضها من شعر الطائيين مثل: جعل الشيء أسود، أبيض في حال مثل قول أبي تمام:

له منظر في العين أبيض ناصع
ولكنه في القلب أسود أسفع
وجعل الشيء كالمقلوب إلى حقيقة ضده مثل قول أبي تمام:

غرة بهمة إلا إنما كنـ
ت أغر أيام كنت بهيما

(1) السابق: 126.

(2) السابق: 126.

(3) السابق: 132.

وجعل الشيء قريبًا بعيدًا كقول البحتري:

دان على أيدي العفافة وشاسع

وجعل الشيء مشرقًا مغربًا كقول البحتري:

له إليكم نفس مشرقة

إن غاب عنكم مغربًا بدنه

وعند حديثه عن أن التمثيل يأتيك من الشيء الواحد

بأشباه عدة⁽¹⁾، يذكر في ذلك القمر قائلاً: (ويعطيك من

(القمر) الشهرة في الرجل، والنباهة والعز والرفعة، ويعطيك

الكمال عن النقصان، والنقصان بعد الكمال..⁽²⁾)، ويورد

من ذلك قول أبي تمام:

لهفي على تلك الشواهد منهما

لو أمهلت حتى تصير شمائلًا

لغدا سكونهما حجي وصباهما

كرما وتلك الأريحية نائلًا

إن الهلال إذا رأيت نموه

أيقنت أن سيصير بدرًا كاملاً

ثم قال «وعلى هذا المثل بعينه، يضرب مثلاً في

ارتفاع الرجل في الشرف والعز من طبقة إلى أعلى منها،

كما قال البحتري:

(1) السابق: 132.

(2) السابق: 136.

شرف تزييد بالعراق إلى الذي
عهدوه بالبيضاء أو بيلنجرا
مثل الهلال بدا فلم يبرح به
صوغ الليالي فيه حتى أقمرا⁽¹⁾

ذكر المشبه:

لما وجد عبد القاهر في شعر أبي تمام ما يستحدثه
وينشئه، أخذ يتأمل ذلك، ويظهر منه ما يستنبط به شيئاً
من قوانينه التي كان يعرضها في مقولاته النقدية فمن ذلك
ذكر المشبه، حيث يرى أن ذلك يستلزم إذا كان التشبيه
ليس من الأمور المعروفة المشهورة، وجعل من ذلك قول
أبي تمام:

وكان المطل في بدء وعود
دخاناً للصنعة وهي نار

حيث يقول: (قد شبه المطل بالدخان، والصنعة
بالنار، ولكنه صرح بذكر المشبه، وأوقع المشبه به خبراً
عنه، وهو كلام مستقيم)⁽²⁾، ويمضي بعده في شرح اشتهاز
تشبيه العلم بالنور مما يجعلك تقول: (اقبستني نوراً أضاء
أفقي)، وتقول: (علمك نور في أفقي)، ثم يقول: (ولم

(1) السابق: 136.

(2) السابق: 136.

(3) السابق: 333.

يتقرر في العرف شبه بين الصنيعة والنار وإنما هو شيء يضعه الآن أبو تمام ويتمحله ويعمل في تصويره، فلا بد له من ذكر المشبه والمشبه به جميعًا حتى يعقل عنه ما يريده ويبين الغرض الذي يقصده..⁽¹⁾.

ولا ينبغي أن يصرفنا لفظ عبد القاهر (يتمحله) عما يراه من إنشاء وإحداث لهذا الأمر عند أبي تمام حين يقول (وإنما هو شيء يصنعه الآن أبو تمام ويتمحله) عما يشير إليه من الاختراع عند أبي تمام، ومخالفة ما اشتهر عند الآخرين وتقرر..

طلب المعنى للتجنيس:

ومن الأمور التي وقف عليها عبد القاهر، التجنيس، وباعد أن يكون هدفه حلاوة اللفظ فقط، وقد قرن بينه وبين السجع، ويّين ألا بد من أن يكون المعنى قائدًا لكليهما إلى ذلك، وقد بان له من ضرورة التحام المعنى مع تجنيسه أو سجعه أن تركه يوحش المعنى مثل التكلف له، كما هو الحال في الأعرابي الذي قال لعامل الماء: (حلثت ركابي، وشققت ثيابي، وضربت صحابي) فأنكر عليه العامل السجع، فأنكر الأعرابي عليه ذلك النكران حتى قال: (فكيف أقول؟) ويورد عبد القاهر تعليق الجاحظ الذي قال

(1) السابق: 334.

فيه : (لأنه لو قال «حُلثت إبلي» أو «جمالي» أو «نوقي» أو «بعراني» أو «صرمتي»، لكان لم يعبر عن حق معناه، وإنما حُلثت ركابه.. وقد علق عبد القاهر على ذلك بقوله : (فقد تبين من هذه الجملة أن المعنى المقتضي اختصاص هذا النحو بالقبول، هو أن المتكلم لم يقد المعنى نحو التجنيس والسجع بل قاده المعنى إليهما، وعثر به عليهما حتى أنه لو رام إلى خلافهما ما لا تجنيس فيه ولا سجع لدخل من عقوق المعنى وإدخال الوحشة عليه في شبيه بما ينسب إليه المتكلف للتجنيس المستكره، والسجع النافر⁽¹⁾. وقد أفاض عبد القاهر في شرح شواهد من ذلك يبني بها نظرتة ومن ضمن ذلك شواهد من شعر الطائيين، وكان عبد القاهر يتحدث وكأن شعر الشاعرين بين يدي متلقيه ليكشف منه عن ذلك الأساس الذي أراده لحمل التجنيس للمعنى الذي يطلبه، ولذا قلب الأمر بين ما يُستحسن من ذلك وما يُستكره.. فقال عن التجنيس : (فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما بعيدًا، أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله :

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت
فيه الظنون أمذهب أم مذهب

(1) السابق : 13، 14.

واستحسنتم تجنيس القائل:

حتى نجا من فوقه وما نجا

وقول المحدث:

ناظره فيا جنى ناظره

أو دعاني أمت بما أودعاني

لأمر يرجع إلى اللفظ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت
عن الأول، وقويت في الثاني ورأيتك لم يزدك «بمذهب
ومذهب، على أن أسمعك حروفاً مكررة تروم لها فائدة فلا
تجدها إلا مجهولة منكورة، ورأيت الآخر قد أعاد اللفظة
كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ويوهمك كأنه لم
يزدك، وقد أحسن الزيادة ووفأها، فبهذه الصورة صار
التجنيس وخصوصاً المستوفى منه المتفق الصورة، من حلي
الشعر، ومذكوراً في أقسام البديع⁽¹⁾ وعبد القاهر يشير إلى
مزية التجنيس، في ذلك الإبهام الذي يحدث عند إعادة
اللفظة بلا فائدة منها، ثم تجدها بالتدبر والتأمل قد أضافت
إليك فائدة بذلك المعنى المغاير الذي تحمله بينما كانت
مبادرة إلى سمعك بحالها الأول، فإذا بها تجيئك كاشفة عن
حال مختلف، وقد عاد إلى بيان ذلك بأن جعل علة ذلك
(حسن الإفادة مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة)⁽²⁾

(1) السابق: 7، 8.

وبعد أن أورد مثلاً من المستوفى المتفق الصورة، ومن المرفو الجاري هذا المجرى كقوله: (أو دعاني أمت بما أودعاني)، قال: (فقد تتصور في غير ذلك من أقسامه أيضاً، في ما يظهر ذاك فيه ما كان من نحو قول أبي تمام:

يمدون من أيد عواص عواصم
تصول بأسياف قواض قواضب
وقول البحتري:

لئن صدفنا عنا فربت أنفس
صواد إلى تلك النجوم الصوادف
ويعلق على ذلك، كيف أن السامع يتوهم (قبل أن يرد عليه أواخر الكلمة كالميم من «عواصم» والباء من «قواضب» أنها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلت عن الذي سبق من التخيل، وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن غالطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه حتى ترى أنه رأس المال⁽¹⁾، ولذلك جعل ما يحدث فيه التجانس على العكس من ذلك باختلاف الكلمات من أولها كقول البحتري:

(1) السابق: 17.

(2) السابق: 18.

بسيوف إيماضها أوجال

للأعادي ودمعها آجال

بأنه (لا يبعد كل البعد عن اعتراض طرف من هذا
التخيل فيه، وإن كان لا يقوى تلك القوة..)⁽¹⁾، ولكن ذلك
التجنيس لابد أن يكون في غير عرض الاستكراه، لئلا
يكون على خطر من الخطأ والوقوع في الذم⁽²⁾، يقول:
(فإن ساعدك الجدّ كما ساعد في قوله: (أو دعاني أمت بما
أودعاني)، وكما ساعد أبا تمام في نحو قوله:

وأنجدتم من بعد اتهام داركم

فيا دمع أنجدني على ساكني نجد

وقوله:

من الحمام فإن كسرت عيافة

من حائهن فإنهن جِمام

فذاك، وإلا أطلقت السنة العيب، وأفضى بك طلب
الإحسان من حيث لم يحسن الطلب، إلى أفحش الإساءة
وأكبر الذنب..)⁽³⁾، وكما أورد عبد القاهر من أبي تمام
أمثلة للتجنيس الذي طلبه المعنى وكان ضرورة له، جعل
شعر أبي تمام أيضًا ميدانًا يكشف فيه ما يجره التجنيس

(1) السابق: 18.

(2) السابق: 14.

(3) السابق: 15.

الذي يراه متكلفاً من سوء فهو يقول مواصلاً حديثه السابق (وذلك كما تجده لأبي تمام إذا اسلم نفسه للتكلف، ويرى أنه إن مرّ على اسم موضع يحتاج إلى ذكره، أو يتصل بقصة يذكرها في شعره، من دون أن يشتق منه تجنيساً، أو يعمل فيه بديعاً فقد باء بإثم، وأخلّ بفرض حتم من نحو قوله:

سيف الإمام الذي سمتة هبته
لما تخرم أهل الكفر مخترماً
إن الخليفة لما صال كنت له
خليفة الموت فيمن جار أو ظلماً
قرت بقران عين الدين وانشترت
بالأشترين عيون الشرك فاصطلماً⁽¹⁾

وقد ذكر ما يشبه هذا الموقف من هذه الأبيات لأبي تمام، وبيته السابق:

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت
فيه الظنون أمذهب أم مُذهب
في دلائل الإعجاز، وجاء ذلك في سياق اعتراضه على الذين يرون المزية للألفاظ، ويقول هناك كما قال في الاسرار: إن الاستحسان (لم يكن لأمر يرجع إلى اللفظ، ولكن لأنك رأيت الفائدة قد ضعفت في الأول وقويت في

(1) السابق: 15، 16.

الثاني، وذلك أنك رأيت أبا تمام لم يزدك أمذهب أم
مذهب على أن أسمعك حروفاً مكررة لاتجد لها فائدة إن
وجدت إلا متكلفة متمحلة ورأيت الآخر (المستحسن) وقد
أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها،
ويوهمك أنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاه..⁽¹⁾.

ولم يأت عبد القاهر فيما يستقبحه من تجنيس أبي
تمام، ويرى فيه التكلف، وضعف الفائدة بما يعضد رأيه من
خلال التحليل، فهو يعول على تساوي المخاطب معه في
الشعور بالتكلف والاستضعاف (فإذا نظرت.. فاستضعفت)⁽²⁾
أترك استضعفت.. ويرمي له الحكم بأنه عديم الفائدة. ولعله
كان يتابع في ذلك القاضي الجرجاني الذي يرى أنه حمل
نفسه على التكلف وفارق الطبع إلى التعمق⁽³⁾، والآمدي
الذي عدّه في ألوان من التجنيس في غاية الشناعة
والركاكة⁽⁴⁾، وقد كانت نظرة عبد القاهر إلى التجنيس كما
أسلفنا مبنية على الإيهام بتجدد الفائدة بعد اليأس منها، وهذا
مبناه على النظر الأفقي لألفاظ التجانس، ولكن هذه الألفاظ
تحمل دلالات تتجاوز وتتآزر بل إنها أحياناً تتنافر، لتقيم

(1) الجرجاني، عبد القاهر/ دلائل الإعجاز: 524.

(2) السابق: 523.

(3) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتبني
وخصومه: 97.

(4) الآمدي: كتابه السابق: 286/1.

حالة من حركة المعنى في هذا الأفق التحويري بما تنهض به الكلمات في دلالاتها، وبما يتقنصه الشاعر من تتاليها، ولذلك كان جناس أبي تمام في قوله:

قرت بقران عين الدين وانشترت

بالأشترين عيون الشرك فاصطلما

يستثمر الإمكانات الصوتية، وحركة المعنى الدلالية ما بين ضدين: القرار والشت، لتقر عين الدين، وتنشتر عيون الشرك وتصطلم⁽¹⁾.

علاقة تفسير للمقولات:

وكما استثمر عبد القاهر شعر الشاعرين في تأسيس وبناء بعض مقولاته النقدية، فإن شعر الشاعرين كان أمامه يفسر به مقولاته، ويضرب عليها الشواهد منه، فإذا كان عبد القاهر يتبنى مقولة (إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ)⁽²⁾ فإنه لتفسير هذه المقولة يأتي إلى الشعر العربي، ومنه شعر الطائيين، فيقول: ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك

(1) انظر السريحي، سعيد: حركة اللغة الشعرية: 322 النادي الأدبي الثقافي بجدة الطبعة الأولى 1420 هـ - 1999 م.

(2) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: 46.

في موضع، ثم تراها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر
كلفظ (الأخدع) في بيت الحماسة:

تلفت نحو الحي حتى وجدتنني
وجعت من الإصغاء لبيتًا وأخدعا

وبيت البحتري:

واني وإن بلغتني شرف الفنى
واعتقت من رق المطامع أخدعي
فإن له في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن،
ثم إنك تأملها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوم من أخدعك فقد
أضججت هذه الأنام من خرقك
فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص
والتكدير، أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، ومن
الإيناس والبهجة⁽¹⁾.

فالحقيقة أن عبد القاهر اعتمد هنا على استثناس
المتلقي، أو استثقاله، ولم يشرح السبب الذي كان لكل
منهما.

ولقد وقف القاضي الجرجاني أمام بيت أبي تمام
فوصفه بأنه (مما يصدئ القلب، ويعميه، ويطمس البصيرة،

(1) السابق: 46، 47.

ويكذ القريحة⁽¹⁾ ولكنه عاد إليه وتأمله وحاول أن يسوغ صنيع أبي تمام جرياً على طريقة الشعر إذ رأى أنه لما (كان الميل والإعراض إنما وقع بانحراف الأخدع وازورار المنكب، استحسن أن يجعل له أخدعاً، وأن يأمر بتقويمه وهذه أمور متى حملت على التحقيق وطلب فيها محض التقويم أخرجت عن طريق الشعر)⁽²⁾ لكنه عدل عن ذلك لأن يرى أن الترخص والمسامحة في ذلك يؤدي إلى فساد اللغة واختلاط الكلام، ولذلك نصح بالتوسط والاجتزاء بما قرب وعرف⁽³⁾ وكأنه لا يرى في بيت أبي تمام ذلك بسبب بُعد هذه الاستعارة. أما الأمدي فكان إنكاره على نسبة (أخدع) إلى الدهر، وتثنيها، فهو يقول: (أي ضرورة دعته إلى الأخدعين، وكان يمكنه أن يقول: (من اعوجاجك أو (قوم معوج صنعك) أو: يا دهر أحسن بنا الصنيع، لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل، وضده الصنع)⁽⁴⁾ واستقبحها أبو هلال العسكري لأنه يرى فيها غلظة وكزاة⁽⁵⁾ أما الباقلاني فقد عاب هذه اللفظة من حيث هي

(1) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: كتابه السابق: 41.

(2) السابق: 433.

(3) السابق: 433.

(4) الأمدي: كتابه السابق: 1/ 271.

(5) العسكري (أبو هلال/ الحسن بن عبد الله): الصناعتين: 66 تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، مصر (د.ت.).

لفظة ومن حيث هي استعارة فقال (قالوا: يستحق بهذه الاستعارة (أي أبو تمام) أن يصفع في أخدعيه، وقد اتبعه البحتري في استعارة الأخدع، ولوعا باتباعه) ثم قال (إن شيطانه حيث زين له هذه الكلمة، وتابعه حين حسن عنده هذه اللفظة - لخبيث مارد)⁽¹⁾ أما ابن الأثير فيورد ما قاله عبد القاهر ويضيف إليه بأن السبب أنها جاءت موحدة في أحدهما، مثناة في الآخر⁽²⁾، وعلى كل حال فقد كان في مقولات عبد القاهر حين كان يدعو إلى النظر في الحال التي يستعمل فيها الكلام⁽³⁾ وفيما كان يراه لقيمة التخيل، وكون الشعر لا يطلب فيه صدق الإثبات والنفي، أن يتعامل مع هذه الاستعارة في ضوء ما تقود إليه من دلالة، وأن لا يكون لفظها داعيًا إلى استغرابها، وقد وقف أمام هذه الاستعارة سعيد السريحي، فاستنفر دلالاتها، ونظائرها، وقدم لها تبريرًا فنيًا⁽⁴⁾ أما نجاح الظهار فقد بررت ذلك من

(1) الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب): إعجاز القرآن: 236، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف - مصر، الطبعة الخامسة (د.ت.).

(2) ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 421/1، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، الطبعة الثانية، دار الرفاعي، 1403 - 1983م.

(3) انظر ما يقوله عن ذلك في دلائل الإعجاز: 118، 137.

(4) السريحي، سعيد: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد: 220 - 226. النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى 1404 هـ - 1984 م.

جهة اللفظ فرأت أنه في بيت الصمة القشيري لما كان الغرض (الغزل)، وشاع في جو القصيدة وألفاظها التحسر والألم والحنين رقت الألفاظ، فلاءمت لفظة الأخدع موسيقى البيت فاستعذبت وعندما كان الغرض المدح في بيت البحري خفت الألفاظ أيضًا ورقت فاستحسن لفظ (الأخدع). وأما بيت أبي تمام فقالت عنه: (ولما كان الغرض الزجر والذم ثقلت ألفاظ البيت وموسيقاه على النفس فكأنك تسمع لها جلبة ورنينًا شاع في ألفاظ البيت كله حيث استعمل أبو تمام ألفاظًا غليظة مثل «أخدعيك، أضججت، خرقك»⁽¹⁾ فهل إذا لاءمت اللفظة غرضها وأصبحت في جوها تستثقل؟

وأما من حيث الاستعارة فقد رأت بعدها، وأن بيت أبي تمام قد أفقد القارئ لذة الاستعارة لأنه أغرب فيها، وهو رأي القدماء، ثم أضافت إلى ذلك ما تراه في سبّ الدهر من بعد عقائدي⁽²⁾.

وإذا كان عبد القاهر يرى أن الاستخدام المجازي يحتاج أحيانًا إلى تمهيد وتقديم أو تأخير ليفتح طريق المجاز إلى الكلمة.. فإنه يفسر ذلك بقول البحري:

(1) الظهار، نجاح أحمد: الشواهد الشعرية في كتاب دلائل الإعجاز: 1/122 الطبعة الأولى، 1416، 1996م.

(2) السابق: 1/123.

وصاعقة من نصله ينكفي بها
على أرؤس الأقران خمس سحائب

حيث يقول: (عنى بخمس السحائب أنامله، ولكنه لم يأت بهذه الاستعارة دفعة ولم يرمها إليك بغتة بل ذكر ما ينبئ عنها، ويستدل به عليها، فذكر أن هناك صاعقة، وقال (من نصله) فبين أن تلك الصاعقة من نصل سيفه ثم قال «أرؤس الأقران» ثم قال «خمس» فذكر «الخمس» التي هي عدد أنامل اليد فبان من مجموع هذه الأمور غرضه⁽¹⁾، وقد جاء قول البحري:

ناهضتهم والبارقات كأنها
شعل على أيديهم تلهب

في معرض توضيح عبد القاهر من أن الاستعارة أحياناً تحتاج إلى تمهيد ففي قول بعض العرب:

فلن تعافوا العدل والإيماننا
فلن في إيماننا نيرانا

يريد كما قال عبد القاهر - (إن في إيماننا سيوفاً نضربكم بها، ولولا قوله أولاً فإن تعافوا العدل والإيماننا).. لما عقل مراده، ولما جاز أن يستعير النيران للسيوف.. لأنه

(1) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: 299.

وإن كنا نقول: في أيديهم سيوف تلمع كأنها شعل نار) كما قال (أي البحتري وأورد قوله السابق) فإن هذا التشبيه لا يبلغ مبلغ ما يعرف على الإطلاق.. ولا يقوى تلك القوة..⁽¹⁾ ولم يكن قوله عن بلوغ التشبيه، وقوته حكمًا على قول البحتري، وإنما هو إشارة إلى غرابة هذا التشبيه، تشبيه السيوف بالنار التي لا تجعله في معرفة الشجاعة في مثل (رأيت أسدًا) والحسن في مثل (لقيت شمسًا وبدرًا) خلافًا لما رأته نجاح الظهار في ذلك⁽²⁾ وتحدث عبد القاهر عن الكناية عن طريق إثبات الصفة للشيء حين يقول «كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تلق إلى السامع صريحًا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة⁽³⁾، وعند تفسير هذه الجملة وشرحها قال: (إنهم يرومون وصف الرجل ومدحه) فيدعون التصريح بذلك ويكونون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه ويتلبس به ويتوصلون في الجملة.. لا من الجهة الظاهرة المعروفة، بل من طريق يخفى ومسلك يدق) وأورد من ذلك قول زياد الأعجم:

(1) السابق: 300.

(2) الظهار: كتابها السابق: 1326/3.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: كتابه السابق: 306.

إن السماحة والسمروءة والندى
في قبة ضربت على ابن الحشرج⁽¹⁾
ثم أورد تحت قوله:

ومما هو في حكم المناسب لبیت (زیاد)، وأمثاله
التي ذكرت، وإن كان قد أخرج في صورة أغرب وأبدع
قول حسان رضي الله عنه:

بنی المجد بیتًا فاستقرت عماده
علینا فاعیا الناس أن يتحولوا
وقول البحري:

أو ما رأيت المجد ألقى رحله
في آل طلحة ثم لم يتحول⁽²⁾
ثم قال: (وذلك لأن مدار الأمر على أنه جعل المجد
والممدوح في مكان، وجعله يكون حيث يكون)⁽³⁾.

وهنا تجد عبد القاهر لا يتخذ الشعر ومنه شعر
الطائيين مجرد أمثلة وشواهد، بل يجعله في حال حوار مع
القاعدة وامتداد بها، فلذلك كان وقوفه عند بيت زياد
العمدة في القاعدة غير كافٍ له عن متابعة ذلك في

(1) السابق: 306.

(2) السابق: 311.

(3) السابق: 311.

النصوص الأخرى، ورؤية ما تختلف به تلك النصوص،
فلذلك رأى أن صورة حسان والبحري تضيف شيئاً مختلفاً
حين تصورت التحول فثبته.

ويقول عبد القاهر في تناسي التشبيه والاستعارة
(وهكذا الحكم إذا استعاروا اسم الشيء بعينه من نحو
شمس أو بدر أو بحر أو أسد، فإنهم يبلغون هذا الحد،
ويصوغون الكلام صياغات تقضي بأن لا تشبيه هناك ولا
استعارة)⁽¹⁾ ويجعل من ذلك قول البحري:

طلعت لهم وقت الشروق فعاينوا
سنا الشمس من أفق ووجهك من أفق
وما عاينوا شمسين قبلهما التقى
ضياؤهما وفقاً من الغرب والشرق
ويعلق عليه قائلاً:

(معلوم أن القصد أن يخرج السامعين إلى التعجب
لرؤية ما لم يروه قط ولم تجربوه، ولم يتم للتعجب معناه
الذي عناه، ولا تظهر صورته على وصفها الخاص، حتى
يجترئ على الدعوى جرأة من لا يتوقف ولا يخشى إنكار
منكر، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له، ويسوم النفس شاءت
أم أبت على تصور شمس ثانية طلعت، حيث تغرب الشمس

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة: 303.

فالتقتا وفقًا، وصار غرب تلك القديمة لهذه المتجددة
شرقًا⁽¹⁾ ولقد قال عبد القاهر قبل ذلك في قول ابن
العميد:

قامت تظللني من الشمس شمس
أعزّ على من نفسي
قامت تظللني ومن عجب
شمس تظللني من الشمس

(فلولا أنه أنسى نفسه أن ههنا استعارة ومجازًا من
القول، وعمل على دعوى شمس على الحقيقة لما كان لهذا
التعجب معنى)⁽²⁾.

فبعد القاهر اتخذ النصوص هنا هاديًا للبحث والتعبير
عن جمالها القائم على التناسي للاستعارة والتشبيه، أي
تناسي المقارنة، وإعطاء الاسم الشعري حقه في الوجود
الشعري، والتعامل معه على هذا الأساس.. فمن هنا جاء
معليًا لهذا الادعاء، وعدم الخشية من المنكر، وسوم النفس
على تصور الشمس الثانية.. وقد كان مثل هذا الأمر هازًا
لعلاقة المشابهة في الاستعارة التي أفاضت فيها البلاغة
والنقد العربي وكان عبد القاهر يؤكد (أن المدلول الأدبي
لهذا الفن ليس هو نقل لفظ المشبه إلى المشبه، وإنما هو

(1) السابق: 304.

(2) السابق: 303.

تغيير حقيقة المشبه وتخيل أنه صار إلى غير جنسه⁽¹⁾ وكان يعطي للشيء كينونته في الشعر والتصرف معه على هدي تلك الكينونة، وهو الأمر الذي رآه عبد القاهر في مذهب هو كأنه عكس مذهب التعجب ونقيضه ووسمه بأنه لطيف جدًا، وفسره بـ (أن ينظر إلى خاصية ومعنى دقيق يكون في المشبه به، ثم يثبت تلك الخاصية وذلك المعنى للمشبه) ويتوصل بذلك إلى إيهام أن التشبيه قد خرج من البين وزال عن الوهم والعين، أحسن توصل وأطفه، ويقام منه شبه الحجة على أن لا تشبيه ولا مجاز ومثاله قوله:

لا تعجبوا من بلى غلالته

قد زر أزواره على القمر⁽²⁾

ومما جعله عبد القاهر تفسيرًا لمقولته من شعر أبي تمام قوله:

إن ريب الزمان يحسن أن يهدي

الرزايا إلى ذوي الإحساب

فلهذا يجف بعد اخضرار

قبل روض الوهاد روض الروابي

وقد أتى بهذا القول مثالاً من أمثلة النمط العدل

(1) أبو موسى (محمد): التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان: 183، 184 الطبعة الثانية، 1400هـ - 1980، القاهرة.

(2) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة: 306.

والنمرقة الوسطى بين الدعوى والحقيقة، فقال في البدء بعد إشارته إلى اتساع فنون التخيل⁽¹⁾، (فالذي بدأت به من دعوى أصل وعلة في حكم من الأحكام هما كذلك ما تركت المضايقة وأخذ بالمسامحة، ونظر إلى الظاهر، ولم ينقر عن السرائر.. وهو شيء تراه كثيراً بالآداب والحكم البريئة من الكذب)⁽²⁾ ولعله نظر هنا إلى صورة جفاف روض الروابي بعد الاخضرار قبل جفاف روض الوهاد بأنها تخيل لوصول ريب الزمان إلى ذوي الحسب العالي قبل غيرهم، فقد أورد عبد القاهر هذا النص لتفسير الطريق الأوسط في اعتدال دعوى هذا التخيل، وقرن به صورة شبيهة لأبي تمام هي قوله:

لزموا مركز الندى وذراه وعدتنا

عن مثل ذاك السموادي

غير أن الربى إلى سبل الأنواء

أدنى والحظ حظ الوهاد

ثم يعلق بكلام منه (.. وإنما أراد أن الوهاد ليس لها قربى من فيض الأنواء ثم إنها تتجاوز الربى التي هي دانية إليها، إلى الوهاد التي ليس لها ذلك القرب)⁽³⁾.

(1) السابق: 275.

(2) السابق: 276.

(3) السابق: 276.

وأورد بعد ذلك قول أبي تمام:

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا

إن السماء ترجى حين تحتجب

ليجعله من النمط السابق من ذلك التخيل الشبيه
بالحقيقة لا اعتدال أمره، وأن ما تعلق به من العلة موجود
على ظاهر ما ادعى. ثم يقول في تفسير ذلك: (فاستتار
السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعدّ في مجرى
العادة جودًا منها ونعمة صادرة عنها)⁽¹⁾.

ومما استشهد به عبد القاهر من شعر أبي تمام ورأى
أن له مأخذًا لطيفًا في باب الفصل والوصل قوله:

لهان علينا أن نقول وتفعلنا

ونذكر بعض الفضل منك وتفضلا

حيث أورده مثالًا وتفسيرًا لاشتباك الفعلين واقترانهما
حتى لا يتصور تقدير أفراد في أحدهما عن الآخر⁽²⁾.

علاقة تطبيق للمقولات النظرية:

حين كان يتحدث عبد القاهر عن بلاغة الحذف ذكر
المفعول به، وقال عنه:

(وإن أردت أن تزدد تبيينًا لهذا الأصل، أعني وجوب

(1) السابق: 276، 277. 7.

(2) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: 226، 227.

أن تسقط المفعول لتتوفر العناية على إثبات الفعل لفاعله ولا يدخلها شوب) ثم أورد على ذلك قوله تعالى ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَذْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ ۝١٦٢﴾ فسقى لهما ثم تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ وذكر أن فيها مفعول في أربعة مواضع، ثم شرح سبب وجوب حذف المفعول.. ثم بين أن الغرض لا يصح إلا على تركه⁽¹⁾، ثم جاء إلى قول البحري:

إذا بعدت أبلت وإن قربت شفت

فهجرانها يبلي ولقيانها يشفي⁽²⁾

وعده كانه نوع آخر غير ما مضى.. وقال في تحليله لذلك الحذف:

(قد علم أن المعنى: إذا بعدت عني أبلتني، وإن قربت مني شفتني.. إلا إنك تجد الشعر يأبى ذكر ذلك ويوجب اطراحه. وذاك لأنه أراد أن يجعل البلى كانه واجب في بعادها أن يوجب ويجلبه، وكأنه كالطبيعة فيه، وكذلك حال الشفاء مع القرب.. ولا سبيل لك إلى هذه اللطيفة وهذه النكتة، إلا بحذف المفعول البتة، فاعرفه)⁽³⁾، وهو هنا يشير إلى أن الحذف لخصوصية الشعر؛ فكأن الشعر هو الذي يرفض الذكر.

(1) السابق: 161، 162.

(2) السابق: 162.

(3) السابق: 162.

ثم أورد عبد القاهر نوعًا آخر من ذلك الحذف، فقال، (أعلم أن ههنا بابًا من الإضمار والحذف يسمى (الإضمار على شريطة التفسير)⁽¹⁾، وأورد له مثالًا مثل قولهم: (أكرمني وأكرمت عبد الله) أردت (أكرمني عبد الله وأكرمت عبد الله) ثم قال: فهذا طريق معروف ومذهب ظاهر، وشيء لا يُعبأ به، ويظن أنه ليس فيه أكثر مما تريك الأمثلة المذكورة منه..) ولكن عبد القاهر لا يقنع بذلك إذ يرى في النص الشعري توظيفًا لذلك يأتي منه بالعجيب، يقول: (وفيه إذا أنت طلبت الشيء من معدنه، من دقيق الصنعة ومن جليل الفائدة، ما لا تجده إلا في كلام الفحول) ثم يقول: ومن لطيف ذلك ونادره

لو شئت لم تفسد سماحة حاتم

كرمًا ولم تهدم مآثر خالد

ثم علق على ذلك مبيّنًا أن الأصل، لو شئت ألا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها ثم كان الحذف استغناء بدلالته في الثاني عليه، وأن من الواجب في حكم البلاغة ألا ينطق بالمحذوف ولا يظهر إلى اللفظ، ولو أوجدت ذلك لصرت إلى كلام غث، وإلى شيء يمجّه السمع وتعافه النفس، ذلك أن في البيان إذا ورد بعد الإبهام وبعد التحريك له أبدى لطفًا ونبلاً لا يكون إذا لم يتقدم ما

(1) السابق: 163.

يحرك⁽¹⁾ ثم يطبق عبد القاهر ذلك على البيت فيقول:
(وأنت إذا قلت «لو شئت» علم السامع أنك قد علقت هذه
المشيئة في المعنى بشيء، فهو يضع في نفسه أن ههنا شيئاً
تقتضي مشيئته له أن يكون أو أن لا يكون، فإذا قلت «لم
تفسد سماحة حاتم» عرف ذلك الشيء⁽²⁾ ثم قال: (ومجيء
المشيئة بعد «لو» وبعد حروف الجزاء هكذا موقوفة غير
معداة إلى شيء كثير شائع)⁽³⁾.

وتوقف عبد القاهر عند ما يستوجب الحذف قائلاً
(ومما يعلم أن ليس فيه لغير الحذف وجه قول طرفة:

وإن شئت لم ترقل وإن شئت أرقلت
مخافة ملوى من القد محصد)
وجعل من ذلك قول البحري:

إذا شاء غادى صرمة أو غدا على
عقائل سرب أو تقنص ربربا
وقوله:

لو شئت عدت بلاد نجد عودة
فحللت بين عقيقه وزروده

(1) السابق: 163، 164.

(2) السابق: 164.

(3) السابق: 164.

وعلق بأنه لو ذكر المفعول لأذهب الماء والرونق،
وخرج بالكلام إلى غثاة ولفظ رث⁽¹⁾.

ثم ذكر ما هو صريح في حذف المفعول قائلًا: وإذا
أردت ما هو صريح في ذلك، ثم هو نادر لطيف ينطوي
على معنى دقيق وفائدة جلية فانظر إلى بيت البحري:

قد طلبنا فلم نجد لك في السو
دد والمجد والمكارم مثلاً

ثم بيّن سبب ذلك فقال (وسبب ذلك أن الذي هو
الأصل في المدح والغرض بالحقيقة، هو نفي الوجود عن
«المثل» فأما (الطلب) فكالشيء يذكر ليبني عليه الغرض
ويؤكد به أمره. وإذا كان هذا كذلك فلو أنه قال:

«قد طلبنا لك في السؤدد والمجد والمكارم مثلاً فلم
نجد» لكان يكون قد ترك أن يوقع نفي الوجود على صريح
لفظ «المثل» وأوقعه على ضميره. ولن تبلغ الكناية مبلغ
التصريح أبداً⁽²⁾، ومما أورده مما ذكر أنه فن آخر من
معانيه عجيب قول البحري:

وكم زدت عني من تحامل حادث
وسورة أيام حزن إلى المعظم

(1) السابق: 166، 167.

(2) السابق: 168.

مبينًا أن لو ذكر المفعول به (حزرن اللحم)، لكان انتظار السامع إلى أن يجيء إلى قوله «إلى العظم» موهماً إياه أن هذا الحز كان في بعض اللحم دون كله، فكان إسقاط ذلك تبرئة للسامع من هذا الوهم (ويجعله بحيث يقع المعنى منه في أنف الفهم ويتصور في نفسه من أول الأمر أن الحز مضي في اللحم حتى لم يرده إلا العظم)⁽¹⁾.

وهذا التأمل من عبد القاهر لحركة المعنى بين الشاعر والمتلقي، بسبب من استحضار الشاعر للمتلقي حالة إنشاء الكلام، يرينا كيف كان ينظر عبد القاهر إلى التفاعل ما بين هذين القطبين، حتى يرتد ذلك إلى القول فتري الحذف واقعاً ليحمي شعر الشاعر من مبادرة إلى فهم يقصر بإبداعه عن غرضه. وقد وقف عبد القاهر عند مجموعة أبيات للبحتري هي قوله⁽²⁾:

بلونا ضرائب من قد نرى
فما إن رأينا لفتح ضريباً
هو المرء أبدت له الحادثات
عزماً وشيْكاً ورأيًا صليباً
تنقل في خلقي سودد
سماحاً مرجى وبأساً مهيباً

(1) السابق: 172.

(2) السابق: 85.

فكالسيف أن جئته صارخا

وكالبحر إن جئته مستثيبا

وطبق عليه مقولاته في التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والحذف والإضمار والتكرار، وانتقل بهذا التطبيق إلى بيان ذلك الشعور الذي يعبر عنه باهتزاز النفس، حيث وضعه عبد القاهر على النحو التالي:

أفلا ترى أن أول شيء يروك منها قوله: «هو المرء أبدت له الحادثات» ثم قوله «تنقل في خلقي سؤدد» بتنكير «السؤدد» وإضافة (الخلقين) إليه ثم قوله «فكالسيف» وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ لأن المعنى لا محالة: فهو كالسيف، ثم تكريره «الكاف» في قوله (وكالبحر) ثم إن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطا جوابه فيه، ثم إن أخرج من كل واحد من الشرطين، حالا على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله (صارخا) هناك ومستثيبا ههنا؟ ثم قال (لا ترى حسنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عدت أو هو حكم ما عدت فاعرف ذلك)

وعرض عبد القاهر للاحتذاء، وكشف عن أن هذا مصطلح عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر⁽¹⁾ وقد أورد حكاية عن البحري تنبئ باستخدامه لمصطلح الحدو⁽²⁾،

(1) السابق: 468.

(2) السابق: 470.

وقد عرف عبد القاهر الاحتذاء: أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبًا والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلًا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال: (قد احتذى على مثاله) وقد أورد لذلك أمثلة منها: -

قول البعيث:

كليب لثام الناس قد تعلمونه
وأنت إذا عدت كليب لثيمها
الذي يرى أن البحترى احتذاه في قوله:

بنو هاشم في كل شرق ومغرب
كرام بني الدنيا وأنت كريمها
وكان نظر عبد القاهر في شعر الطائيين، مجليًا له أدواته ومقاييسه التي ينظر بها، فيكون من شعرهما، ما يؤدي به إلى أن يرى فيه نوعًا آخر مختلف عن العام الذي بنى رؤيته، فعندما عرض الاحتذاء ومفهومه، ونماذج منه، نظر في شعر الطائيين، فوجد نوعًا آخر منه، جعله في حد الخفي قال: وهذا الذي كتبت من جلي الأخذ في «الحذو» ومما هو في حد الخفي قول البحترى:

ولن ينقل الحساد مجدك بعدما
تمكن رضوى وأطمأن متالع

وقول أبي تمام:

ولقد جهدتم أن تزيلوا عزّه
فإذا أبان قد رسا ولملم

وقد احتذى كل واحد منهما على قول الفرزدق:

فادفع بكفك إن أردت بناءنا
ثهلان ذا الهضبات هل يتحلحل⁽¹⁾

ولم يبعد شعر الطائيين عن عبد القاهر، وهو يضرب
الأمثلة لأفكاره التي تنظر إلى تنامي الموروث الشعري
داخل النصوص، ذلك التنامي الذي كان قرين الحكم
بالسرقة في بعض حلقات النقد العربي، ولكنه عند
عبد القاهر مجال لأن ينظر فيه إلى الصياغة والتصوير، وما
يحدث عن ذلك من صنعة وجدة في المعنى، قدم به فكرة
جديدة في بحث السرقات الشعرية⁽²⁾ اعتمادًا على العلاقات
الجديدة التي يحدثها النظم جعلته يرى أنه (لا يتصور أن
تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته
في الآخر البتة)⁽³⁾.

(1) السابق: 470، 471.

(2) الصاوي، أحمد عبد السيد: النقد التحليلي عند عبد القاهر
الجرجاني: 288، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1979م.

(3) الجرجاني، عبد القاهر دلائل الإعجاز: 487.

وقد وضع عبد القاهر في آخر الدلائل جملة من
الشعر الذي أنت ترى الشاعرين فيه قد قالوا في معنى واحد
وقسمه قسمين:

قسم يأتي فيه الشاعر بالمعنى غفلاً ساذجاً، والآخر
أخرجه في صورة تروق وتعجب، وقسم ترى كل واحد من
الشاعرين قد صنع في المعنى وصور⁽¹⁾.

ففي القسم الأول أتى للبحثري بعدد من الأبيات يرى
فيها أنه صور وأعجب بمقارنته بآخرين فمن ذلك قول
البحثري⁽²⁾:

ليل يصادفني ومرهفة الحشا
ضدين أسهره لها وتنامه
مقارناً بقول أبي الطيب:

بئس الليالي سهرت من طرب
شوقاً إلى من يبيت يرقدها
وقول البحثري:

ظللنا نعود الجود من وعكك الذي
وجدت وقلنا اعتل عضو من المجد

(1) السابق: 489.

(2) السابق: 489 - 491.

مقارنًا بقول أبي الطيب:

إذا اعتل سيف الدولة اعتلت الأرض
ومن فوقها والبأس والكرم المحض
وقول البحتري:

ماض على عزمه في الجود لو وهب الشـ
باب يوم لقاء البيض ما ندما
مع قول المتنبي أيضًا:

كريم متى استوهبت ما أنت راكب
وقد لقحت حرب فلانك نازل
وفي الجانب الغفل أورد للبحتري أبياتًا مقارنة مع
آخر لها التصوير والصنعة المعجبة منها⁽¹⁾.

ولو ملكت زماغًا ظل يجذبني
قودًا لكان ندى كفيك من عقلي
مع قول المتنبي:

وقيدت نفسي في ذراك محبة
ومن وجد الإحسان قيدًا تقيدا
وقول البحتري:

وأحب آفاق البلاد إلى الفتى
أرض ينال بها كريم المطلب

(1) السابق: 490، 491، 493.

مع قول المتنبي:

وكل امرئ يولي الجميل محبب
وكل مكان ينبت العز طيب
وقول البحتري:

من غادة منعت وتمنع وصلها
فلو أنها بذلت لنا لم تبذل
مع قول ابن الرومي:

ومن البلية أنني
عُلِّقت ممنوعاً ممنوعاً
وأورد فيه لأبي تمام مما يرى فيه تصويراً يروق
ويعجب مقارناً بالآخرين عدة أبيات منها قوله⁽¹⁾:

تدعى عطاياها وفرّاً وهي إن شهرت
كانت فخاراً لمن يعفوه مؤتلفاً
ما زلت منتظر أعجوبة عنتاً
حتى رأيت سؤالاً يجتني شرفاً
مقارناً بقول أمية بن أبي الصلت:

عطاؤك زين لأمرئ إن أصبته
بخير وما كل العطاء يزين

(1) السابق: 494، 495.

وقوله :

فلا تحسبا هنذا لها الغدر وحدها
سجية نفس كل غانية هند
مقارناً بقول المتنبي :

وعند من اليوم الوفاء لصاحب
شبيب وأوفى من ترى أخوان

وقوله :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى
ما الحب إلا للحبيب الأول
مع قول كثير :

إذا ما أرادت خلّة أن تزيلنا
أبيننا وقلنا الحاجبية أول
وفي الجانب الغفل أورد لأبي تمام أبياتاً مقارنة بآخر
لها التصوير والصنعة المعجبة منها⁽¹⁾ : قول أبي تمام :

قد يُقدم العير من دعر على الأسد
مقارناً بقول البحتري :

فجاء مجيء العير قاداته حيرة
إلى أهرت الشدقين تدمى أظافره

(1) السابق : 494 ، 497 ، 493 .

وقوله :

فنعمت من شمس إذا حُجبت بدت
من خدرها فكأنها لم تحجب
مع قول قيس بن الخطيم :

قضى لها الله حين صورها الـ
خالق ألا يكنها سدف

وقول أبي تمام :

لئن كان ذنبي أن أحسن مطلبي
أساء فني سوء القضاء لي العذر
ويلحظ في هذا القسم حالة واحدة جمع فيها قولين
يراهما غفلين قارنهما بقول واحد، وكانا للطائيين، وهما :

قول أبي تمام :

ثوى بالمشركين لها ضجاج
أطار قلوب أهل المغربين

وقول البحتري :

تناذر أهل الشرق منه وقائما
أطاع لها العاصون في بلد الغرب
وقارن كلا القولين بقول مسلم الذي يرى أنه جاء
بالمعنى في صورة تروق وتعجب :

لما نزلت على أدنى درياهم ألقى
إليك الأفاصي بالمقاليد⁽¹⁾

ويلحظ أن الصور التي تراها تعجب وتروق أخذ لها
من شعر الشاعرين عددًا متقاربًا فأورد لها من شعر البحتري
تسعة استشهادات، ومن شعر أبي تمام سبعة وأما الغفل
فأورد لها من شعر البحتري ثمانية، ومن شعر أبي تمام ستة
أبيات، وأما القسم الثاني الذي يرى فيه لكل واحد من
البيتين صنعة وتصويرًا وأستاذية على الجملة⁽²⁾، فمن ضمن
ما أورد فيه قول الخارجي:

أقاتل الحجاج عن سلطانه
بيد نقرٍ بأنّها مولاته
ماذا أقول إذا وقفت إزاءه
في الصف واحتجت له فعلاته
وتحدث الأقوام أن صنائعا
غرست لدي فحنظلت نخلاته
مع قول أبي تمام:

أُسِرَ بهجر القول من لو هجوته
إذن لهجاني عنه معروفه عندي

(1) السابق: 492، 493.

(2) السابق: 500.

وقول أبي العتاهية:

شيم فتحت من المدح ما قد
كان مستغلقاً على المداح

مع قول أبي تمام:

نظمت له خرز المديح مواهب
ينفثن في عقد اللسان المفحم
وقول بشار:

الشيب كره وكره أن يفارقني
أعجب بشيء على البغضاء مودود
مع قول البحتري:

تعيب الغائبات عليّ شيبتي
وحق لي أن أمتع بالمعيب

وقد أورد في هذا القسم لأبي تمام ستة أبيات، بينما
اكتفى بيتين فقط للبحتري ولربما أشار ذلك إلى ما يراه من
صنعة في شعر أبي تمام.

ولسنا هنا بصدد مناقشة عبد القاهر، فيما عدّه معنى
غفلاً وفيما عدّه مخرجاً بصنعة تروق وتعجب، ذلك لأن
الذي يهمننا هنا، هو ما أهم عبد القاهر في شعوره بتغير
صورة المعنى عند تغير صورة اللفظ، حين عقد هذه
الموازنة لبيان الفرق بين القولين، وبيان الفرق بين معنيها،

ذلك الفرق الذي عبر عنه بالصورة في تقديمه لتلك الموازنة، وأوضحه بقوله بعد نهايتها: (ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا (للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك)⁽¹⁾، لأن عبد القاهر كان يرى أنه (ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام)⁽²⁾، وذلك لأن المفاضلة خرجت حينئذ إلى جنس آخر⁽³⁾.

علاقة موقف عبد القاهر من الشعاعين بمقولاته النقدية:

لقد أفصحت العلاقة بين شعر الطائيين ومقولات عبد القاهر، عن مواقف من شعر الشعاعين وقد أردنا أن نقف هنا على العلاقة بين هذه المواقف وبين مقولات عبد القاهر.. ويمكن أن يوجز ذلك فيما يلي:

1 - أنه على الرغم من النظرات الجديدة التي أحدثها فكر عبد القاهر الحوارية والحيوية مع النظرية النقدية فإن ذلك الأمر لم يمكن عبد القاهر من الخروج في أصل مواقفه عن الموروث النقدي قبله، فهو حين يجعل للغة

(1) السابق: 508.

(2) السابق: 255.

(3) السابق: 254.

الشعر منطقًا خاصًا، وأن الشاعر لا يؤخذ (بأن يصح كون ما جعله أصلًا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية)⁽¹⁾ وأن الكلمة لها وضعها الخاص في سياقها وحال عرضها، كما أوضح في نظرية النظم.. فإنه كان يرى أبا تمام لا يبالي في كثير من مخاطبات الممدوح بتحسين ظاهر اللفظ. واقتصر على صميم التشبيه، وأطلق اسم الجنس الخسيس، كإطلاق الشريف النبيه، وجعل من ذلك قوله:

وإذا ما أردت كنت رشاء
وإذا ما أردت كنت قليباً

ويرى أنه لم يحتشم حين قال:

ما زال يهذي بالمكارم والعلی
حتى ظننا أنه محموم

وعدّ هذا من الخطاب الجافي، والمدح المتنافي⁽²⁾. ولو أن عبد القاهر جعل لمقولاته التي تجعل للشعر منطقاً، ولسياق اللفظة مكانها، ولإرادة الشاعر مكانها في تناسي التشبيه، وأن (ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم)⁽³⁾، وإن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة: 270.

(2) السابق: 253، 254.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: 87.

حيث هي كلمة مفردة، وإن الفضيحة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها...⁽¹⁾ لو جعل عبد القاهر لهذه الرؤى عملها في بعض ما استقرت عليه الرؤى قبله لكان له في هذين البيتين رؤية أخرى .

فالييت الأول نجده في سياق قوله⁽²⁾:

ممطرًا لي بالجاء والمال لا أَلْ
قفاك إلا مستوهبًا أو وهوبا
فإذا ما أردت كنت رشاء
وإذا ما أردت كنت قليبًا
باسطًا بالندی سحاب كف
بندها أمسى حبيب حبيبًا

فلقد بدأ بقوله «ممطرًا» مقدمًا هذا الحال جاعلاً إياه هو الذي يستقر في ذهن السامع أولاً بهذا العموم الذي يتخصص بعد ذلك بتفرعه على ألوان من العطاء أقامها للممدوح، تتراءى في جميع مخايل فعله، فهو المستوهب له وهو الواهب، وهو الدلو، وهو القليب، هو الباسط بالندی كائب الكف، فكان تقديم كلمة «ممطرًا» موحياً بتضام هذه المفردات التالية إلى هذا العطاء الدال عليه كلمة

(1) السابق: 46.

(2) أبو تمام: ديوانه: 72 شرح وضبط ايليا الحاوي، الطبعة الأولى، بيروت 1981 م.

«ممطرًا» ولذلك كان ما يتعلق بمفردات هذا العطاء من: الهبة، الرشاء، القلب، السحاب نابعا منه، ومجال رؤية ألوان هذا الخير العام في هذه المخايل له المبتوثة هنا وهناك.. ثم إن إرادة الشاعر تتحرك في هذا السياق الذي جعل قوله «ممطرًا» متعلقًا بـ (لي)، فهذا العموم (ممطرًا) وجعله خاصًا بـ (لي) يجعلنا نستقبل بعد ذلك (الرشاء) و(القلب) في هذا النسق الذي أراده الشاعر.

وفي البيت الثاني، لو أن عبد القاهر نظر إلى مسألة التعليل، والادعاء، والنظر إلى الشعر في أفقها، لما لام هذا البيت، ذلك أن الشاعر ينظر إلى الممدوح، وما يعطي وما يمنع، في أفق خارج عن المؤلف، وما هو في طبائع الناس، ولذلك عدّوه أحيانًا (مجنونًا) وهذا ما يلحظ أحيانًا في تعبيراتنا الآن إذا رأينا إنسانًا أفاض بكرم أكثر من الحد، فإننا نبادر إلى نسبة ذلك إلى الجنون وهو الأمر الذي لحظه الصولي⁽¹⁾ حين أورد بيتًا لأبي نواس في هذه الصفة ولم يعبه عليه أحد وهو قوله:

جـدت بالأموال حتى

قيل: ما هذا صحيح

(1) الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى): أخبار أبي تمام: 32 تحقيق د. خليل عساكر وآخرون، المكتب التجاري للطبع والنشر، بيروت (د.ت.).

ولحظه أيضًا في قول شاعر آخر نسب الإفراط في
الشجاعة إلى الحمق وهو قوله:

بطل تناذره الكماة كأنه
مما يدلّ على الفوارس أحرق
ولم يعبه عليه أحد.

وأورد في ذلك أيضًا قول عبيد العنبري:
ما كان يعطي مثلها في مثله
إلا كريم الخيم أو مجنون
وقول البحتري:

إذا معشر صانوا السماح تعسفت
به همة مجنونة في ابتذاله

2 - أشرنا سابقًا إلى اعتداد عبد القاهر بالشعر الذي
لا يعطي نفسه إلا بعد جهد، بعد تأمل عميق، وإلى اعتداده
أيضًا بالتشبيه الذي يجمع بين المتباعدات، وكان هذا الأمر
داعيًا إلى أن يكون من المحتفين بشعر أبي تمام، ولكنه وإن
احتفى به في جوانب منها جوانب تأسيسية في مقولاته
النقدية، وأخرى تفسيرية لها، فإنه كما سبقت الإشارة كان
يشير إلى تكلف أبي تمام، وتعييره لطالب مراده، مما يجعله
راسمًا حدودًا يقف عندها احتفاؤه بعمق المعنى، وتحبيذه
الجمع بين المختلفين.. لذلك كان عبد القاهر من المحتفين
بشعر البحتري فتجد له حديثًا خاصًا عن شاعريته، متعلقًا

بعموم شعره، غير متوقف عند استحسان محدد، على غير الحال من شعر أبي تمام، الذي جاء حديثه عن عموم شعره منطلقاً من مؤخذاته على تكلفه، وعدم مراعاته ما يفترض أنه ذوق المخاطبين⁽¹⁾.. فهو يقول عن شعر البحتري: (وإنك لا تكاد تجد شاعراً يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ورد البعيد الغريب إلى القريب المألوف ما يعطي البحتري..)⁽²⁾، وقد أدت به نظرته إلى عمق المعنى أن يخرج شعر البحتري عن تلك النظرة التي كانت تراه من قبيل الآتي السمع، حين كانوا يرون فيه قرب المأثى، وانكشاف المعاني⁽³⁾، وعلى ذلك كانوا يعولون في الانتصار له وتفضيله على أبي تمام، (فإن كنت.. ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة)⁽⁴⁾ فلقد كان عبد القاهر لإمعانه التأويل، والبحث عن علل ما يستجد له الكلام، يرى أن في شعر البحتري ما يعلو على هذه السهولة التي يسلكونه فيها، فيقول (ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره في قلة الحاجة إلى الفكر، والغنى عن فضل النظر كقوله:

(1) انظر أسرار البلاغة: 253.

(2) السابق: 146.

(3) الآمدي: كتابه السابق 1 / 4.

(4) السابق: 1 / 5.

فـؤادي مـنـنـك مـلـآن
وسـري فـيـك إعـلان
وقوله: عن أي ثغر تبتسم⁽¹⁾.

أي إنه ليس جميع شعره من قبيل سهولة هاتين، ثم يقول: (وهل ثقل على المتوكل قصائده حتى قلّ نشاطه لها، واعتناؤه بها، إلا لأنه لم يفهم معانيها، كما فهم النوع النازل الذي انحط إليه) وهنا نرى عبد القاهر كيف يشنع على هذا اللون وعلى متقبله حين يسمه بـ (النازل) ويسمه بأنه (انحط إليه)، ثم يأتي عبد القاهر مسائلاً هذا الذوق الذي داهن الوضوح، وأراد أن يجرّ الشعر إليه قائلاً: (أترك تستجيز أن تقول: إن قوله:

منى النفس في أسماء لو يستطيعها

من جنس المعقد الذي لا يحمد، وإن هذه الضعيفة الأسر، الواصلة إلى القلوب من غير فكر أولى بالحمد، وأحق بالفضل⁽²⁾.

3 - نستطيع أن نقول إن عبد القاهر، كان يفلي شعر الشعارين ليأخذ من شعرهما دلائل على مقولاته النقدية،

(1) الجرجاني: كتابه السابق: 146.

(2) السابق: 146، 147.

وتنوعاتها، وليتابع فيه الخروج عن تعميمات المقولات السابقة له، لتكون تلك المقولات نابعة من الحوار مع الإبداع، ولذلك كان يرى في شعر الشاعرين ما يبني له مقولات مختلفة، وما يستطيع به أن يطلق القول في تحليل المزايا التي يراها، وأن يفيض فيها الشرح على النحو الذي فصلته هذه المتابعة لعلاقة شعر الشاعرين بمقولاته النقدية، ولذلك نجد عبد القاهر يعلّل موقفه من البحتري على نحو مختلف من أولئك الذين كانوا يستحسنون شعر البحتري، فهو يرى فيه الحاجة إلى الفكر والتعمق.. ولم يشأ عبد القاهر أن ينساق مع أبي تمام في مخالفته للذوق السائد، فهو إن وافقه وأعجب بما يصنعه ويتمحله، في كثير من المواقف، ويرى ذلك متسقاً مع مقولاته النقدية، بل مؤسساً لها أحياناً.. فإنه لا يلبث بين مكان وآخر أن يذكر بما يجره تكلف أبي تمام عليه من تعقيد في الوصول إلى المراد، ومن إحداث صنعة لا مبرر لها، ومن استغراق في الشيء إلى الدرجة التي يقيم فيها وجوداً متحيزاً لـ (لا شيء) ويجعل ذلك من تهوس أبي تمام⁽¹⁾.

ولعل ذلك الحذر الذي كان يخالجه عبد القاهر عن التماهي مع أبي تمام، ينبع من أن عبد القاهر كان مشغولاً في البحث عن دلائل الإعجاز، وعن مزايا الكلام لدى

(1) السابق: 76.

أرباب البيان، ويرى أن ذلك أمر ينبغي أن يجاوز الشعور بإدراكه جملة إلى التعبير عن ذلك، فهو مشغول بالبيان عنه، ومشغول بتأصيل هذا البيان وتأسيسه في مجال الإعجاز، والفصاحة، والبيان.. ومشغول بتأسيس هذا الأمر في عقول أولئك الذين يتدبرون الكلام، ولما رأى أن بعض صنيع أبي تمام يجافي مسألة التبيين التي شغل بها، نسب هذا الشعر إلى التكلف، ورأى فيه تعثيراً للفكر الذي يتأمل مراده ولذلك كانت حدود الاستعارة عنده، وحدود المشابهة المتباعدة، لا بد أن تقف عند حدّ بحيث يكون ائتلاف الطرفين (الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس في وضوح اختلاف، من حيث العين والحس فأما أن تستكره الوصف، وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا)⁽¹⁾؛ إذ إن عبد القاهر هنا لا يتصور مشابهة غير معقولة، فلا بد أن (تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهاً صحيحاً معقولاً، وتجده للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً)⁽²⁾.

وقد كان هذا قيداً فرضه عبد القاهر على رؤيته، وكانت رؤيته هذه حين تستجيب لحركة النص، وتلتقي مع تفاعلاته تظهر الإعجاب بالصنائع التي تفعلها انطلاقة الشعر

(1) السابق: 76.

(2) السابق: 151.

الخلاقة حتى ولو نسيت هذا الاحتكام إلى الشبه الصحيح
المعقول، والرجوع إلى أصل المشابهة من حيث العقل
والحدس.. على النحو الذي رأيناه في كثير من معالجاته
ومكتشفاته للأعاجيب في شعر الشعراء.

رؤية النقد العربي الحديث لبناء القصيدة الجاهلية

استأثرت القصيدة العربية القديمة بالاهتمام، تحقيقًا، ودرسًا، منذ أن حاول الإنسان العربي الخروج من كبوة تمزقه، وبعده عن أصول حضارته وهويته، مع محاولة معانقته لحوامل تطلعاته للنهضة... عاد إلى تلك القصيدة يحمل عنها مفاهيم، ويَحْمِلُها أخرى، بعضها لقفها من التراث، والبعض الآخر اكتسبه من معطيات الثقافة الحديثة التي عاقرها، وأخذ منها حمولاتها ما يضيء به تراثه الثقافي والحضاري.

وإذا كنا في هذا الكتاب المعني بالتحويلات النقدية وعلاقتها بالنص، فإننا سنراجع هنا الإنجاز الذي حققه النقد العربي الحديث للقصيدة العربية القديمة، فهو أمر يستحق التوقف والمكاشفة: ذلك لأنه أمر يكتنفه مقولتان إحداهما ترى أن هذا النقد أغمض القصيدة، وغربها، وأحكم التكلف في الربط بين أجزائها، والثانية ترى أن هذا النقد عمقها، وكشف أبعادها القصية، وأعلى من عقل الإنسان العربي الذي أبدعها....، وسأعالج هنا أمرًا جزئيًا من قضايا

القصيدة العربية القديمة، وهو شمولي في تداخله في علاقاته، وترابطاتها، وأعني به «رؤية النقد الحديث لبناء القصيدة العربية القديمة».

ولمكاشفة ذلك سنبتدئ من النظر التراثي لهذا البناء، وسأشير إلى ذلك بإيجاز شديد، أذكر فيه بنص ابن قتيبة المشهور، الذي أحال روابط البناء إلى رغبات الشاعر من قصيدته حين يمدح الممدوح، فجعل الأطلال لتذكر المحبوبة، والغزل لإثارة الأشواق، واستدناء الأسماع، والقلوب، والحديث عن الناقة لتحفيز السامع للإشفاق على الشاعر، وتقدير نصبه وجهده، ليثمن له ذلك، وليجزل له العطاء⁽¹⁾.

وهذا الذي يذكره ابن قتيبة يلحظ فيه عدة أمور:

1 - أنه يحيل علاقة ترابطات القصيدة في أمر جزئي، خارج عن الشعر هو «التكسب»؛ فهو لا يعتد ببكاء الديار في بداية القصيدة، إلا من باب أنه سبب لذكر أهلها الراحلين عنها، ليكون ذلك سبباً لذكر النساء، الذي يكون فيه استمالة للقلوب، فكأنه يجعل ذلك بمثابة المقدمة التي لا تعني إلا سبباً داعياً مغروراً بالسامعين لسمعوا القصيدة.

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء: 1/ 74، 75، (تحقيق أحمد محمد شاكر، الطبعة الثانية، القاهرة دار المعارف 1961 هـ).

رؤية النقد العربي الحديث لبناء القصيدة الجاهلية

2 - تجريد حديث الشاعر عن الناقة، والرحلة من الشاعرية الفاعلة في النص، فكأن ذلك لا يكون في النص الشعري إلا ليوجب على صاحبه «الممدوح»، حق الرجاء، وضميمة التأميل، ليعثه على المكافأة، ويهزه للسماح.

3 - لو تأملنا أشهر المجموعات الشعرية الجاهلية، وهي المعلقة السبع لوجدناها لا تنحصر في فلك المديح، فمعلقة كل من امرئ القيس، وطرفة، وعنترة، ولبيد، وعمرو بن كلثوم، ليس فيها مديح. وفي قصيدة الحارث بن حلزة مديح لعمرو بن كلثوم وفخر بقومه، وقد جاء المديح في معلقة زهير في نسق إشادته بالصلح والسلام، بمن تحمل الديات، وبهذا ينتقي غرض الشاعر من أن يوجب على صاحبه حق الرجاء، وضميمة التأميل ليهزه للسماح، ويبعثه على المكافأة، من عيون الشعر الجاهلي، ليسقط بعد ذلك صدق التبرير الذي قدمه ابن قتيبة لتقسيم القصيدة الجاهلية.

وكان غالب النظرة التراثية ينظر إلى استقلال البيت، وإلى شأن البيت في الشهرة، وبلوغه الآفاق، بل إن عدم تعلّق بيت بآخر قبل تمام المعنى كان يعدّ عيباً أحياناً. لكن هذا لا ينفي حدساً عند بعض التراثيين بتسلسل وحدة بين هذه الأجزاء التي تبدو متنافرة ومتباعدة، يعبر عنها أحياناً بالإحساس الذي يدلّ على الشعور العام بوجود خيط ينتظم هذه الأجزاء مثل ما نجد في قول ابن طباطبا: «أحسن

الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيتًا على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أُسِّس تأسيسَ فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجًا وحسنًا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف⁽¹⁾.

ومثل ما نجد في قول الحاتمي «مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه، وتعفى معالمه»⁽²⁾.

وإن كان هذا الحدس قد ظلّ كامنًا، لم يتعمق مظاهر خصوصية كل بناء، وكيفية تكوين الروابط والوشائج المتنامية من داخل كل رؤية شعرية، بل ظل في إطار الترابطات الخارجية، وكما أشارت حياة جاسم محمد في إطار تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة⁽³⁾.

أما في النقد العربي الحديث، فقد كان لإدراك هذا

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر: 126، 127.

(2) القيرواني، زهر الآداب: 3 / 16، 17.

(3) حياة جاسم محمد، وحدة القصيدة في الشعر العربي، 58، 59 (دار العلوم، الرياض، 1406هـ / 1986م).

رؤية النقد العربي الحديث لبناء القصيدة الجاهلية

الترابط بين عناصر البناء في القصيدة شأن آخر، ابتداء من ماهية لغة الشعر، وماذا تنقل وإلام تشير، فلطفي عبد البديع يوجه الهم إلى الوقوف على الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة باعتبارها فكرًا للشعر، تخلق عالمًا جديدًا، تذهب فيه المعاني إلى هذا العالم لتتعانق مع غيرها، وتدل على الوجود الشعري وتحققه، وفيه تتلاقى شتى الصور والتراكيب، وقد تظاهرت جميعًا لإبراز الدلالة الكلية⁽¹⁾.

ومصطفى ناصف يرى أن الفهم لا يستقيم إذا لم يشق القارئ على نفسه بالبحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التي يتناولها الشاعر⁽²⁾.

أما كمال أبو ديب فقد تتبع الشرائح المكوّنة للقصيدة الجاهلية، ورأى أن ترتيب الوظائف في القصيدة يخلق شبكة من العلاقات بين الشرائح المكونة لها، وأن العلاقة بين هذه الشرائح هي - على حدّ قوله - بالضبط مصدر خصوصية الرؤيا التي تنبع منها القصيدة، وبها تفيض⁽³⁾.

(1) لطفي عبد البديع، الشعر واللغة، 11 (دار المريخ، الرياض، 1410هـ، 1990م، دون إشارة إلى رقم الطبعة، علماً بأن الطبعة الأولى للكتاب كانت سنة 1969م، مكتبة النهضة المصرية).

(2) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، 75، (دار الأندلس للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1401هـ).

(3) كمال أبو ديب؛ الرؤى المقنعة، 25 (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م).

وقد قادني التأمل من خلال هذه النظرات التي تستدعي الكشف عن الخيوط المتنامية داخل القصيدة الجاهلية، والتسليم بهدف البناء الكلي للنص، وفاعلية الاختلاف بين النص والنص الآخر - قادني ذلك إلى الإفصاح عن تقسيم لوحات القصيدة، ينظر إلى تنامي هذه الوحدات، وإشعاعاتها داخل كل جزئية، وقد أشرت إلى ذلك في دراسة سابقة نشرتها في دورية علامات الصادرة عن النادي الثقافي الأدبي بجدة، وضممتها كتابي: رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم⁽¹⁾.

ويهمني الآن أن أشير إلى أن هذا التقسيم جاء كالتالي:

(1) مرحلة كمون الفعل.

(2) مرحلة ترميز الفعل.

(3) مرحلة تحقق الفعل.

وقد عدت إلى كلمة «مرحلة» وحاولت استبعادها لما تعنيه من التابع والتتالي، لكن أبقيتها الآن، لما يلمس في بناء القصيدة في كل وحدة من وحداتها مستوى للرؤية للنص، في كل وحدة، يتنامى منذ البدء، ويعود كل مرة

(1) انظر القرشي، عالي سرحان، رحلة الذات في فضاء النص القديم (الفصل الأول: بناء المعلقة السبع بين كمون الفعل وتحققه وترميزه)، نادي المدينة الأدبي، 1421هـ.

رؤية النقد العربي الحديث لبناء القصيدة الجاهلية

على ما سبقه، ليستضيء به المتابع في تفسير وقراءة الرؤية الشعرية التي بناها الشاعر عبر هذه المستويات التي تراود الفعل الإنساني، وفعل الشاعر، عبر إعادة نسيجه ضمن خلايا النص ومكوناته، وما دمنا بصدد التأمل في هذا البناء، عبر المنجز النقدي الحديث الذي أخذ يراجع حركة النص الشعري القديم، والنظرات إليه، فإن القول سيعرج بنا على هذا التقسيم، في ضوء وجوده الحركي في القصيدة العربية، وفي ضوء وجوده الرؤيوي الذي يتباين به كل نص عن الآخر، على النحو التالي:

(1) مرحلة كمون الفعل:

لا نشك لحظة واحدة أن البدء الذي يبدأ به الشاعر العربي القديم نصّه له إشعاعاته التي يقبض عليها من خلال رؤيته الشعرية التي تنداح في بقية أجزاء النص، فمن بدء وقفته على هذه الرؤية التي يصحب فيها متلقيه، نشعر أننا في عالم الشعر، تقوم فيه المسميات، ويتدانى البعد، والصرم، والحنين، ونصبح أمام وجود مبعثر ممزق، تلمحه رؤية الشاعر، ونظرته، وآماله، وأشواقه، ولما كان لكل نصّ طريقته في هذه الوقفة، وفي هذا الجزء من القصيدة الجاهلية، كان ذلك داعياً للتأمل الذي أظهر تلون هذه الجزئية، بالخيط الرؤيوي الذي ينتظم قصيدة الشاعر الجاهلي، فظهرت كل وحدة بلونها الخاص، وصورها النازعة في خيط نصّها، وإن كانت من ضمن ذلك الخيط

الرؤيوي الشامل لرؤية الإنسان الجاهلي، الذي يقض مضجعه الفناء، ويرهقه الترحال، ويظل على خيط شفاف بين النيل والميل، الرغبة والرغبة، الحياة والموت.

تترأى هذه الوحدة التي أقترح تسميتها بـ«مرحلة كمون الفعل» وهي تنتزع لحظة وجود الحياة، ونموها، من الفناء، ممثلاً في الأطلال التي لم تعد مكاناً يراه الشاعر ماثلاً للزوال، وإنما أصبحت مكاناً تنغرس فيه بذرة الفعل الإنساني، ويلتئم إليه الوجود المبعثر، فأصبح النوي، والأثافي، وأعواد الشام، محاضن لوجود إنساني، يلتحم مع ذرات الوجود في المكان وفي الزمان، حتى إذا التأم المكان بما فيه من إشارات للحسرة، ولوعة الفراق، ورهبة الفناء.. التأم مع حشرات الإنسان، ودمعه، ووقوفه، نهض المكان من العفاء، ومارس سلطة الوجود بأسمائه، وباستعلائه على الزوال، وجاءت لغة الشعر تؤسس به وجوداً يغالب الزمن، ويخلد، إذا ارتسم نقشاً وأثراً خالداً، ووشماً على ساعد الإنسان وكفه.

وعادة ما يصُور الشعراء على إخصاب هذا المكان، وإن نأى عنه الإنسان، وتوحش، وعمر بالحيوان من بقر وغزالان، يتغنى الشاعر الجاهلي بما يتراءى بينها من جذل، وفرح بالحياة، وصور لتتابع الحياة في نسلها، وفي الوقت الذي يستدعي الشاعر الجاهلي الود في مراتع هذه الظباء، والعين، يستدعي علاقات ودة انصرفت، ويسترجع

———— رؤية النقد العربي الحديث لبناء القصيدة الجاهلية

ذكريات ولّت لحب مندثر، يرسم أحياناً لوحة التحسر عليه
بذكر رحيل النساء الطاعنات، التي يتعالى رحيلها على جزع
الفراق، فيذكر اللباس والمتاع الباهي الجميل لهن،
ولهوادهن، حين تستقر الطعائن على ظهور الإبل، ويتعالى
أمل الشاعر على تحسره، فيتداعى إليه الشجر المثمر حين
يصور هوادهن على الإبل، والماء الهنيء الذي يكون
مقصد رحلتهم.

لذلك تتراءى هذه الآمال، وهذا الاستنبات، وهذا
التعالي على الفقد والفراق محاضن تحتضن الرؤية الشعرية
التي ينشدها لفعل إنساني يحضر، يغالب القطيعة، والفراق،
ويعمر الوجود الإنساني بالأمل والحب.

(2) مرحلة ترميز الفعل:

في هذه المرحلة، نقف على عالم من الفعل الذاتي،
تحلق فيه الذات، في فرح وعزيمة، من عوالم انتصار
الذات، المقترن بالناقة ومشابهاتها من عالم الحيوان
الوحشي، ولما كان ما نراه هنا ليس مقترناً بفعل من أفعال
الشاعر في علاقته بقومه، وليس محدداً للناقة، أو لمواضع
حركاتها، ساغ لنا أن نسم ذلك بالترميز خاصة أنه يحلق
بأفعال الشاعر في عوالم مواجهة حيوان الوحش للخطر
والمصير؛ ففي هذا الجزء نقف مع الشاعر على وجود
شعري مختلف عما سبق، يبدأ بإرادة يؤكد عليها الشعراء

كثيرًا، وبانقلاب على ذلك التحسر ولوعات الحب، وإعلان
للصريمة والهجر، على نحو ما نجد عند طرفة بن العبد
حين يقول:

وإني لأمضي الهم عند احتضاره
بعموجاء مرقال تروح وتفتدي
أو لبيد بن ربيعة حين يقول:

وأحب المجامل بالجزيل وصرمه
باق إذا ضلعت وزاغ قوامها
بطليح أسفار تركن بقيةً
منها وأحنق صلبها وسنامها
أو بشر بن أبي خازم حين يقول:

فسل الهم عنك بذات لوث
أمون ما تشكى من كلال

فنجد حضورًا قويًا للذات، إما بالتأكيد من خلال
ضمير المتكلم، وحضور إن المؤكدة، وجوابها، أو بتحول
الخطاب إلي أمر للذات، وهذا خلاف ما نجده في المرحلة
السابقة (كمون الفعل)، من الاستقواء بآخر وذرف الدمع،
وإذا كنا في تلك المرحلة نشهد التصاقًا بالمكان، فإننا نشهد
هنا رحيلاً قد لا يكون عن المكان، بقدر ما يكون إليه،
ولكنه الفراق الإيجابي الذي يتوق إلى فعل إنساني، يظل
في هذه المرحلة من بناء القصيدة رمزًا تلحظ فيه عوالم

رؤية النقد العربي الحديث لبناء القصيدة الجاهلية

النصب والتعب، والصراع، بما يتجه إليه الشاعر من مساحات للرؤية عبر رمزية الصراع ومقاومة الفناء التي يرسمها الشاعر في لوحة الحيوان الوحشي، وما يتخلل ذلك من تعلق بالحياة، وحرص على امتدادها، ونيل مقوماتها.

ومن خلال متابعة النص الجاهلي نجد هذه المرحلة في كل نص تتلون بلون الرؤية التي شكلتها، بل إن غيابها أحياناً يعني دلالة تتسق مع بناء النص.

ففي معلقة زهير لا نجد هذه المرحلة، ويبدو أن الشاعر لم يرد في هذه القصيدة التي تتغنى بالسلم، وتبتهج به، وتشتكي من الحرب، وتقدمها في صور توحى ببشاعتها، أن يجعل في نصه ميداناً لإعلاء الذات، وبتّ لوحات المواجهة والصراع..

ولا نجد هذا الترميز أيضاً في بعض نصوص الصعاليك، الذين يبدو أن فعل التصعلك، والتصاقهم بعالم الوحش، جعلهم يستغنون بهم عن أن يستدنوا لهم به ترميزاً على ظهر الناقة، أو من فعل الوحش.

ولا نجده كذلك في نصوص الشعراء الهذليين الذين يذكرون قصة المشتار، وهو الأمر الذي سنعلق عليه في مبحث تالٍ.

ولا يكون الترميز في هذه المرحلة من بناء القصيدة قاصراً على الناقة، فقد نجد خروجاً للترميز بشكل مختلف،

على نحو ما يظهر لدى امرئ القيس حين رمز بالجواد في
معلقته حين يقول:

وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكـل
مكر مفر مقبل مدبر معاً
كجلمود صخر حظه السيل من عل

مرحلة تحقق الفعل:

أما في هذه المرحلة فنقف على ظهور حركة الحياة
المعاشة في وجود شعري، نشهد فيه حركة الفعل الإنساني،
وهو يترأى أمامنا في النص، نشهد فيه افتخار الذات
وانتشاءها بالفعل الإنساني، إما منسوباً إليها، أو منسوباً
لقومها، أو ممدوحها، وقد نشهد فيه الهجاء، أو البكاء
والتحسر على مفقودين بأعيانهم، يرثي فيهم الشاعر
الجاهلي المبادئ والقيم.

ويسري في هذه المرحلة من بناء النص الخطوط
اللاحمة إلى ما سبقها، ففي معلقة طرفة التي تبدأ بقوله:

لخولة أطلال ببرقة نهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
نشهد منذ البدء الحضور الصادح المتألي للأطلال،
وكان هذا الحضور يغالب ما يعني على الأطلال من قدم،
ودرس، لتتعاظم مع لون المكان «برقة» الذي يشير إلى

————— رؤية النقد العربي الحديث لبناء القصيدة الجاهلية

اجتماع السواد والبياض⁽¹⁾، فتصبح هذه الأطلال منبعثة من
العدم، متأبئة عليه، فتتراءى تلوح، ويتراءى عطبها زينة،
وتصبح من جسد الإنسان مثل بقايا الوشم.

حتى إذا خرجنا إلى المرحلة التالية من النص ابتداء
من قوله:

واني لأمضي الهم عند احتضاره

بموجاء مرقال تروح وتفتدي

ترأت لنا الناقة، مطية الشاعر، تخرجه من ظلام
الهم، وترأت في المشهد وحيدة، تملأ المشهد بحركتها
«تروح وتفتدي» وكأن الناقة هي ذلك الطلل الذي كان
يلوح، الطلل نما هنا وأصبح ذا حركة، أصبح الناقل من
ظلام الهم، فالطلل الذي كان يلوح أصبح هو الناقة، ومن
البدهي أن نقول إن هذا التجسد الذي نراه، وهذا التحول
من الطلل إلى الناقة إنما يتراءى في البعد الذي يمثله كل
منهما، فالطلل بحضوره اللامع، بإبائه الاندثار، والانزواء
في عتمة المكان، وغائلة الفناء، والناقة بحضورها
الحركي، وتجاوزها بصاحبها ظلام الهم، ليصبح التنامي ما
بين الطلل والناقة، ليصبح «كلُّ» منهما في المرحلة الأخيرة
من بناء القصيدة «تحقق الفعل» هو طرفة، الشاعر، هو
الفتى الذي يقول عن ذاته:

(1) القاموس المحيط: برق.

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني
عنيت فلم أكسل ولم أتبلد
ليكون هو الفتى الذي يحضر حين ينظر القوم إلى من
يبتدر، فيكون خارجاً من بين مجموع، يتلأأ بفعله،
وحضوره، وابتدائه الذي يغالب ظلام الكسل والتبلد،
فيكون مثل برق الطلل، ورواح الناقة واغتدائها، بل هما
في هذه المرحلة يتجسدان فيه، وهو يعانق الفعل الإنساني،
في النجدة، والإغاثة، ودحر الاعتداء.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

بعد أن تَمَّت الإشارة فيما سبق إلى النظر النقدي الحديث، وما حدث به من تحولات، أخذت تراجع النص القديم، وتستثير حركيته، وتبعث بنيته الذهنية من ركودها، ليعملها الناقد، ويتأمل طاقة النص، وهي تشتغل بالذهنية المتحركة في داخله، وما تحدثنا عنه في هذا السياق حول بناء القصيدة العربية القديمة...، بعد ذلك سنتقدم بالحوار مرحلة متقدمة، نقدم ما تمّ من ذلك تطبيقًا على النص، حيث سنحاول دراسات مختلفة حاولت نصًا واحدًا، هو نص الحادرة؟ (بكرت سمية) وهو من النصوص التي حاولها النقد الحديث محاورات مختلفة، منها ما أراد به الناقد أن يجاوز أفهامًا ظلت أسيرة تصورات نظرية تقصر بالنص، فجاء هذا الناقد ليكشف عوار تلك النظرات، ويكشف عن علاقات جديدة بين أجزاء النص.. ومنها ما أراد به الناقد أن يجرب الإجراءات البلاغية، ويكشف ما في هذه الإجراءات من قدرة على الكشف عن خبايا النص.. ومنها ما أراد به الناقد أن يجرب استثماره للمناهج النقدية الحديثة في دراسة النص القديم.

ونريد هنا أن نقف على تجربة النقد مع النص، لنكشف عن القدر الذي حققته هذه القراءات على اختلافها للنص، ونظرتها لإشكالاته، وتحقيق هذه القراءات لأهداف قارئها.

وتمّ اختيار قراءات عدة من بين القراءات العديدة للنص في النقد الحديث، على أن تكون ممثلة لتنوع المناهج، أو ممثلة لحالات اختلاف في التناول للمنهج الواحد، أو ممثلة لاستثمار القارئ للمقولات النقدية السابقة له في تطبيقها على النص.. بحيث يتم الوقوف على تجربة استثمار التفاعل النقدي مع النص في التجربة القرائية ولذلك تمّ الوقوف على دراسة محمد النويهي، التي تنظر إلى النسب الذي تفتتح به معظم القصائد الجاهلية في ضوء معطيات النظر التقليدي، في ضوء تفسير بسيط قريب يتبادر كما تشير الدراسة إلى كل من يعرف أبجديات الحياة الجاهلية⁽¹⁾، وأنه انعكاس صادق لطبيعة ذلك المجتمع، الذي يغلب عليه النظر الرعوي من الحياة، وترى أن الخلق الشعري، ليس عملاً فردياً من المؤلف وحده، بل تشارك في التجربة بين المؤلف ومتلقي تأليفه⁽²⁾، ولذلك حاولت أن تحقق في وقفها هذه المشاركة، وأن تجيد الإنصات إلى إيقاعه وتنغيمه المطرب حتى تخلص إلى عاطفته الشجية⁽³⁾ - كما تمت -.

(1) د. محمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه:

1/ 149، 150، الدار القومية للطباعة والنشر، دون تاريخ (د.ت).

(2) السابق: 1/ 162.

(3) السابق: 1/ 166.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

وتم الوقوف على قراءة الدكتور لطفي عبد البديع⁽¹⁾، بوصفها قراءة جاءت مخالفة للقراءات السائدة في تلقي النص، وكانت هناك وقفة على قراءة أخرى لا تخالف قراءة لطفي عبد البديع في المنهج، ولكنها تخالفها في طريقة التناول، وهي قراءة مصطفى ناصف⁽²⁾، ثم وقفة أخرى على قراءة تطبق منهجاً آخر من مناهج النقد الحديث هي قراءة نصرت عبد الرحمن⁽³⁾ التي تقدم أنموذجاً تطبيقياً مختلفاً لذلك المنهج.

ووقفنا في هذه المحاور على وجه مخالف للقراءات السابقة في قراءة محمد أبي موسى⁽⁴⁾ التي جاءت محاولة استثمار المقولات البلاغية والنقدية للمنجز النقدي العربي في تناول النص.

وجاءت في هذه الوقفة واحدة من القراءات التي

(1) د. لطفي عبد البديع: الشعر واللغة، 13-27، دار المريخ، الرياض 1410هـ - 1990م، دون إشارة إلى رقم الطبعة، علماً بأن الطبعة الأولى للكتاب كانت 1969م، مكتبة النهضة المصرية.

(2) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم: 139 - 153، دار الأندلس للطباعة والنشر الطبعة الثانية، 1401هـ - 1981م، وهناك طبعة أخرى للكتاب من منشورات الجامعة الليبية، بدون تاريخ ولا رقم للطبعة.

(3) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: 204 - 209 الطبعة الثانية، مكتبة الأقصى، عمان 1983م.

(4) د. محمد أبو موسى: قراءة في الأدب القديم: 13 - 75، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى 1978م.

أرادت أن تستثمر الحوارات التي تبنت المنهج الحديث، ليتسنى لنا الوقوف على الكيفية التي استثمرت بها هذه القراءة المنجز القرائي قبلها، وهي قراءة قاسم المومني⁽¹⁾.

وهناك قراءة من القراءات التي وقف عليها البحث أرادت أن تأخذ القسم الأول من القصيدة، وتطبق عليه منهجية جديدة لقراءة الشعر العربي القديم، هي قراءة حميد لحمداني⁽²⁾.

ووقف البحث على قراءة أخرى أرادت أن تستثمر المنجز القرائي القديم للشعر العربي، وتوظيف ذلك في سياق الاستثمار النقدي لما وصل إليه الفكر النقدي الحديث في مواجهة النص، وهي قراءة محمد صالح الشنطي⁽³⁾.

ومن هنا فقد حاولنا في هذه المحاوره لهذه القراءات

(1) قاسم المومني: في البدء كان الإنسان - قراءة في شعرنا العربي القديم، جذور: 50 - 57، ج 1، مج 1 ذو القعدة 1419هـ، فبراير/شباط 1999م، النادي الأدبي الثقافي بجدة.

(2) حميد لحمداني: منهجية جديدة لقراءة الشعر العربي القديم، جذور: 331 - 351 ح 11 مج 6، شوال 1423هـ - ديسمبر/كانون الأول 2002م، النادي الأدبي الثقافي بجدة.

(3) د. محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي القديم (عصوره واتجاهاته وتطوره ونماذج مدروسة منه، 1/ 218 - 228، دار الأندلس، حائل، الطبعة الثانية 1997م.

———— تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

المختلفة على حالة استقبال الذات القارئة للنص في ضوء المتغيرات النقدية، وفي ضوء الحوار المعاصر مع هذه المتغيرات، ففي الوقت الذي نجد قراءات انقلبت على تصورات رأت أنها لا تخدم النص، نجد أخرى ترى أن استثمار النص ينبغي أن يتم في إطار المنجز النقدي التراثي.. ومن ثم كان الفعل القرائي لهذا النص ينبئ عن فعل حوارى للنظريات النقدية، حاولنا أن نكشفه.

ولن يهمل البحث القراءات الأخرى، فقد يستثمر منها ما يدعم حوارنا لهذا الفعل القرائي..

وسيكون النظر في هذه القراءات على النحو التالي: -

1 - مواطن نظر القراءات في النص.

2 - ما حققته هذه القراءات للنص.

3 - الغائب عن هذه القراءات.

أ - مواطن نظر القراءات في النص:

اختلف اشتغال هذه القراءات على النص، وفقاً لمنطلقات وأهداف كل قراءة، وقد عمدت إلى البحث عن جماع هذه القراءات، في مناطق نظرها، وسنحاول هنا الوقوف على مواطن الوقفات التي حاورتها هذه القراءات في النص وهي:

(1) وحدة النص:

في محاولة هذه القراءات لتتبع علاقات النص، واكتشاف الرابط الذي تؤول إليه أجزاء النص، أخذت هذه المحاولات تنبئ عن ذلك الارتباط، وتعلن عن ارتباط أجزاء النص تبعاً لرؤية كل قراءة، وكان ذلك أيضاً مجالاً لانتقادات أنواع من الروابط لا يراها هذا القارئ أو ذاك. فلطفي عبد البديع يحمل على الذين يرون في النص وحدة تعنى بعلاقات، وتهمل آخر، لأنه يبحث عن الوحدة التي تلتئم فيها جميع عناصر النص.

فهو لا يرى أن النص يتوحد بالأغراض الشعرية، لأن الأغراض المؤداة من الفخر بالوفاء والنجدة، وما إليهما، قد تستوعب النسيب وتجعله تمهيداً، لكن ما وراء ذلك كما يقول «من غريز السارية، والنطاف، والجنابة التي لم ترفع، والحياة التي تُرى وتُسمع وغيرها من المعاني المتقابلة والكائنات المتباينة، فلا مسوغ لها عند من يذهبون هذا المذهب سوى أنها من قبيل الاستطراد والوثب بين المعاني إن جاز أن هذا ومثله مسوغ»⁽¹⁾.

ومن هنا يجعل هذا القول يشبه القول بافتقار

(1) د. لطفي عبد البديع: كتابه السابق: 14 وهناك خطأ في ترقيم الصفحة في الكتاب لحدوث تقديم وتأخير بين صفحتي 14، 15.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

القصيدة إلى وحدة الموضوع.. وهذا يشبه القول - عنده - بالوحدة النفسية التي تنطبق أحياناً على نصوص وأحياناً يعجز دعائها عن ذلك، خالصاً إلى استنكار أن يفتح معيار واحد مغاليق الشعر، على تباين منازعه الاستطبيقية واختلاف منابعه الروحية⁽¹⁾.

وفي سياق ذلك يدحض مقولة النسيب في مطلع القصيدة⁽²⁾.

وعلى هذا النحو تجنب هذا الفعل القرائي الروابط الخارجية، أو الروابط ذات الصدى النفسي؛ لأنه يعتد بجميع العناصر، ويحاول أن يتبين تفاعلها وارتباطها الداخلي الذي يسري في أجزائها، كما تسري عروق الحياة في الكائن الحي.

إذن نحن أمام فعل نقدي يواجه تقليداً تفسيريّاً للنص، ويقاطعه، ليُبني من خلال النص وحدة جديدة، يرتبط بكلماته، وتنبع من قوله، ومن دلالة حركة اللغة فيه، وتبتدئ من تفسير وجود سمية الذي سنناقشه فيما بعد.

أما مصطفى ناصف فقد كانت قراءته تنحو هذا النحو في دحض مقولة تقسيم أجزاء القصيدة على الأغراض، ويقول: «ولا أظن القصيدة قطعاً متميزة من المعنى. وأعتقد

(1) السابق: 14.

(2) السابق: 14.

أنه من الغلو أن نقول إن البدوي القديم كان يرى في هذا التفكير (الاستطراذي) أسلوب حياته غير المفهوم⁽¹⁾. وتبعًا لذلك فإن ناصف يرتقي بحكاية القصيدة عن تجربة خاصة «وإنني أصدقك الحديث حيث أقول إن شروح القدماء وما يشبهها غير كافية، قد تكون لدى الحادرة تجارب خاصة ولكن هذه التجارب في صورتها الساذجة التي نقدمها عن القصائد خليقة بالشك. والناس يعنون بالشعر من أجل أشياء أولى وآثر من الشواغل الفردية والتجارب التي يولع بها المحروم والجائع»⁽²⁾.

ولقد اهتمت قراءة محمد أبي موسى بالأغراض، ولكنها حاولت أن تقيم بينها رابطًا من خلال نداء الشاعر المتكرر لسمية حيث يجعل حبها هو الشعور الحي الذي يحيط بها، وإذا كانت بعض أجزاء القصيدة ترى بعيدة عن هذا الأصل، فاعلم أنه محيط بها، وأنه جار فيها جريان الطبع الذي تراه في الأخوين⁽³⁾.

أما نصرت عبد الرحمن فيجعل ما يسير في سياق نداءات الشاعر من حديث عن الوفاء والرحلة والنشوة هو تضرع وتوسل لسمية لكي ترحم وتخصب، ويستدل بورود سمية في المطلع، وفي البيتين التاسع والخامس عشر، على

(1) د. مصطفى ناصف: كتابه السابق: 146.

(2) السابق: 146.

(3) د. محمد أبو موسى: كتابه السابق: 69، 70.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

أن القصيدة كلها تتحلّق حول سمية⁽¹⁾. ويدخل القصيدة في دائرة البناء المفارق «وهو البناء الشعري الذي يتعارض فيه موقف الآلهة من الموضوع مع موقف الشاعر منه، ويتبدى هذا البناء في الموضوعات القدرية التي لا يملك الإنسان دفعها كالموت والشيب والجذب أو فيما يمكن رده إلى الآلهة»⁽²⁾، ويأتي تصويره هذه من ربطه بين رمز المرأة في الشعر الجاهلي وبين اللات حيث يقول: «تبدو الشمس - اللات الجاهلية - الإطار العام لرمز المرأة في الشعر الجاهلي، ويبدو أن هذا الرمز الديني العام يحوي رموزاً خاصة لكل اسم من أسماء النساء اللائي وردن في الشعر الجاهلي»⁽³⁾ وهذا الحكم حكم تعميمي أولاً، ثم هو إلغاء لخصوصية التجربة الشعرية، وهو الأمر الذي لحظه على دراسته الرمزية للشعر الجاهلي حين قال: «ولا تخلو تلك الدراسة من تعميم يبدو منافياً لروح النقد الحديث الذي يعد الشعر غير خاضع لقانون، ويعدّ كل قصيدة ذات حياة تتميز بالتفرد والخصوص. ومع اعترافي بأن الشعر لا يخضع لقانون فإن طبيعة الشعر الجاهلي قد فرضت هذا التعميم»⁽⁴⁾.

(1) د. نصرت عبد الرحمن: كتابه السابق: 204.

(2) السابق: 204.

(3) السابق: 150.

(4) السابق: 179.

وعلى كل حال فالشعر الجاهلي ليس (شعرًا دينيًا خالصًا كما تصوّره د. نصرت، وإن كنت لا أنكر أن فيه بعض الملامح الدينية، وليس هو حديثًا عن السماء وحدها، ولكنه كأكثر شعر أهل الأرض - حديث عن الحياة بمفهومها الشامل الرحب»⁽¹⁾.

ولم تشر قراءة حميد لحمداني إلى ترابط أجزاء النص، باعتبار أن قراءته كانت معنية بجزء من النص ينتهي عند قوله (غللاً تقطع في أصول الخروج)، لكنها تشير إلى أن النص لا يحفل بالارتباطات إلا في الحديث عن سمية، فهو يعلق على الأبيات التالية لقوله: (حرة مستهل الأدمع) قائلاً: «ونرى بعد هذا أن الأبيات الباقية لها استقلالية أكبر عن الأبيات السابقة، وإن كان موضوع الحديث عن سمية يوحدّها في المعنى العام»⁽²⁾.

ومع أن الشنطي يشير إلى وحدة القصيدة، وأن معانيها تتداعى وتنساب في وحدة واحدة محورها سمية⁽³⁾ إلا أن النزوع لديه إلى تقسيم القصيدة إلى وحدات هو الأمر الذي استقر عليه في دراستها، فهو يرى أن المقطع

(1) د. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد: 43، عالم المعرفة، عدد 207 شوال 1416هـ - مارس/آذار 1996م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت.

(2) حميد لحمداني: بحثه السابق: 342.

(3) د. محمد صالح الشنطي: كتابه السابق 1/ 227.

———— تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

الأول يتضح فيه الجانب الغنائي، وأما الجزء الثاني فالحديث فيه عن جمال سمية ومحاسنها الجسدية، وأما الجزء الثالث فهو يتمثل في تلك اللوحة الطبيعية التمثيلية، وقد جاءت متداعية مع تشبيه ريقها بالسحابة. ثم يعود الشنطي بعد ذلك للحديث عن الأجزاء اللاحقة، وكأن الأجزاء السابقة التي ذكرها للجزء الأول، فيذكر أن الجزء الثاني من القصيدة ينهض على الفخر الجماعي، ثم يشير إلى تنويعات الفخر⁽¹⁾ وهنا نجد أن هذه القراءة منذ البدء لا تعتد بوحدة القصيدة، وإن خالجه القول بذلك.

وكذلك كانت دراسة محمد النويهي التي درست النص على أجزاء تتبنى التقسيم إلى أغراض، متقبلة رأي ابن قتيبة في تفسير بناء القصيدة الجاهلية⁽²⁾.

(2) تفسير وجود سمية:

في الفقرة السابقة رأينا اعتبار بعض القراءات تكرار نداء سمية من روابط وحدة النص لدى أبي موسى، ولدى نصرت عبد الرحمن، ورأينا تفسيره لهذه النداءات لسمية لكي ترحم وتخصب ذلك لأن سمية عنده سيدة الخصب الرعوي.. لكن لطفي عبد البديع لا يغادر النص الشعري في

(1) السابق: 227، 228.

(2) د. محمد النويهي: كتابه السابق: 1/ 151 - 155.

تفسير وجود سمية، فهو ينفي النسب ليثبت ما خلقتة اللغة الشعرية «فوجود سمية على ما اقتضته هذه اللغة وجود شعري وليس بالوجود الحقيقي، فهي ربيبة هذه الكلمة (سمية) منها تنبعث وفيها تنثال، ولا يعرف منها إلا هذا الاسم الذي هتف به الشاعر في أول القصيدة، وكأنه كما يرى كروتشة «أنشودة من الأناشيد يحمل في طياته لحن القصيدة كلها»⁽¹⁾، ويسوق بعد ذلك تأويله للغة القصيدة في هذا المنحى ليقول «ولغة الشعر التي تخلق هذه الدلالة وتزجها تترع في هذه الصورة إلى تجريد سمية من كيانه الجسماني لتجعل منها كائناً مثالياً يتعالى على مثيلاتها من بنات حواء»⁽²⁾ ثم يشير إلى تداخل سمية مع الغزال، ومع السحابة ويعلل نداء سمية قائلاً: «وإذا كان الشاعر يهتف باسم سمية ويناديها فلأن سمية أخت السحابة وحليفتها فهي مثلها ثرة تفيض على الكون الإنساني معاني الحب والجمال.. ثم إن سمية بسبيل من السحابة في صفتها الكونية»⁽³⁾.

أما مصطفى ناصف فيحاول أن يلتقط من مظاهر وجود سمية في النص، رمزاً يجمع هذه المظاهر، ولذلك تتراوح بين المبدأ، وبين الهزة الكونية التي تنجب الحياة،

(1) د. لطفي عبد البديع: كتابه السابق: 14، 15.

(2) السابق: 17.

(3) السابق: 20.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

يقول «إن سمية تبدو - أحياناً - مبدأ يختلط به الإنسان برهة من الزمان، يومض ويختفي، ولكنه يعود في شكل سحابة ممطرة ولود. ولذلك أوشكت سمية أن تكون مرادفة لهذه الهزة الكونية التي تنجب الحياة ولكنها قريبة وبعيدة»⁽¹⁾.

ويشعر مصطفى ناصف قارئه بتوحيده مع النص، كأن فهمه يتشكل من متابعة الوجود الشعري لسمية في النص، وفي متابعة ذلك التشكل في المسيرة الشعرية، لذلك الرمز، حيث يستحضر من كرم وجهها، كرم الوجه الذي أشار عبد الله بن قيس الرقيات إلى ضيائه⁽²⁾، ويستحضر ما يظن أنه من مثال ذلك البعيد القريب في سمية، وهو قول أبي الطيب المتنبي:

فلإن تفق الأنام وأنت منهم

فلإن المسك بعض دم الغزال

ليقول «هذه على التقريب صورة سمية كما فهمها أبو الطيب. تفوق الأنام ولكنها واحدة منهم. ولننظر عابرين كيف نفذ الشاعر الجاهلي في الشعر العربي بطرق خافية، وكيف استحالت سمية إلى رمز من رموز المديح لتعلقها على الخصوص بفكرة الغزال»⁽³⁾ ليخلص بعد ذلك إلى القول عن تفسير سمية «ومهما يكن فقد استطاع الحادرة أن

(1) د. مصطفى ناصف: كتابه السابق: 147.

(2) السابق: 148.

(3) السابق: 149.

يبحث عن مبدأ ينفذ في الحياة، ولكنه يفارقها، مبدأ يتعلق بجماله، ولكن جلاله يشذب من فتنة الشعور بالجمال..⁽¹⁾

ويلتقط قاسم مومني فكرة قرب سمية، وبعدها، وترفعها عن التحديد التي أشار إليها مصطفى ناصف، ويطيل في شرحها، يقول «سمية - إذا - ليست امرأة على وجه الحقيقة، ولا هي بفاتنة كما في الواقع.. وصحيح أن الحادرة يخيل إلينا أن المتعة والفتنة (سمية) تخطو باتجاهنا وأنها منا قاب قوسين أو أدنى، كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح - أيضًا - أن سمية في ما يخيله الحادرة تجانب هذا وتجاوزه، تتنزه سمية عما هو آدمي وتترفع عن كل ما هو أرضي، هي أشبه ما تكون بقوة خفية تهب الغيث، وتولد الخصب، وتمنح الحياة..⁽²⁾ ولعلنا حين نستعيد إشارة مصطفى ناصف إلى الهزة الكونية الرائعة التي تنجب الحياة، وقوله «ولكنها قريبة وبعيدة، هي جزء منا أحيانًا وشيء أكبر من نفوسنا أحيانًا أخرى»⁽³⁾ يتأكد لنا مصدر مقولات قاسم المومني، الذي يشير بعد هذا الشرح المستفيض إلى رأي مصطفى ناصف إلى جانب آراء أخرى⁽⁴⁾، وكان عليه أن يشير منذ البدء إلى مصدر أفكاره،

(1) السابق: 149.

(2) قاسم المومني: بحثه السابق: 53، 54.

(3) د. مصطفى ناصف: كتابه السابق: 147.

(4) قاسم المومني: بحثه السابق: 54.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

ويحاوره. وبعد تلك الإشارة يعاود الحديث ليقول: «فإن سمية في عين الحادرة هدف جليل أو مبدأ عظيم، يختلط جماله بجلاله، ويتمازج حسنه بروعته»⁽¹⁾، ولقد عنون مصطفى ناصف لدراسته بـ (نحو مبدأ عظيم) ونقلنا سابقاً قوله: «استطاع الحادرة أن يبحث عن مبدأ إلخ عبارته» ويتضح هنا استثمار قاسم المومني لرأي مصطفى ناصف، وتحوير عبارته، دون الإشارة إليه.

وسمية عند محمد أبي موسى ليست أكثر من صاحبة ولهمت الشاعر بحبها، يقول: «وسمية هذه قد تعرضت له فرأى لها جيداً ناصعاً واضحاً كجيد الغزال، وعينين حوراوين فيهما فتور وتكسر خالب، فوقع في حبها، وصار أسيراً لهذا الجمال، وكان ريقها في عذوبته وصفائه أول ماء السحابة التي تسير ليلاً»⁽²⁾.

وعلى الرغم من أنه يقول «هذا هو المعنى العام والذي يعلو على سطح هذه الأبيات، أما الشعر نفسه فهو شيء آخر»، فإن هذا الشيء الآخر لم ينفك عنده عن هذا الإطار. وكذلك كانت سمية عند محمد النويهي الذي يدعو إلى استدعاء التجارب الخاصة للقارئ لكي يفهم هذا الشعر⁽³⁾، أما سمية عند حميد لحمداني، فلم تتحرك عن

(1) السابق: 54.

(2) د. محمد أبو موسى: كتابه السابق: 16.

(3) د. محمد النويهي: كتابه السابق: 168/1.

كونها امرأة معشوقة عرفت بهذا الاسم، ولذلك أدار قراءته على ضوء التصور لحركاتها، وما يجده العاشق في معشوقته فمن ذلك مثلاً حديثه عن «تصدفت» حيث يقول «.. وإذا أخذنا بهذا المعنى (الإعراض) فإننا سنوجه التأويل نحو وجهة ليست في صالح الذات المتكلمة، لأنها حينئذ ستبدو غير مرغوب فيها من قبل سمية.. وبإمكاننا أن نجد حلاً لهذا الوضع إذا ما أخذنا حالة المرأة الصدوف التي تعرض وجهها وتصدف، أي إنها تثير الانتباه إليها، ثم تعرض بعد ذلك.. على أننا يمكن أن نذهب بالتأويل أيضاً في اتجاه آخر.. إذ لا ننسى أن المرأة المتحدّث عنها في هذه المقطوعة مزمعة على الرحيل، فلم لا نقول بأنها تصدّفت أي عدلت بوجهها نحو وجهة سفرها، بعد أن تبادلت النظر مع الشاعر»⁽¹⁾.

ولم تخرج سمية عند الشنطي عن هذا الإطار، ووجد أن الفخر في معرض خطاب الأنثى من ملامح الخطاب الجاهلي في الشعر، كما نرى عند عنتره، مما يوحي بما تتمتع به المرأة من أهمية في حياة هؤلاء⁽²⁾.

نستطيع أن نقول بعد أن أشرنا إلى ملمح سمية عند كل قارئ من هؤلاء، أنها عند لطفي وناصف تتكون من

(1) حميد لحمداني: بحثه السابق: 340.

(2) د. محمد صالح الشنطي: كتابه السابق: 1/ 223.

———— تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

البحث في النص الشعري وعلاقاته، ولكل منهما طريقته في البحث عنها، فهي وجود شعري عند الأول يتراءى في كل ما يقترن بها، وعند الثاني وجود يتراعى إليه ما يقترن بها لتكون المبدأ العظيم.

وهي عند أبي موسى خارج النص، وإن كانت صاحبة الشاعر ومحبوته فلا تعدو أن تكون مخاطبًا، ولا تعدو مقارناتها أن تكون توضيحًا لحسنها وما يُرجى منها. وكذلك عند الشنطي، وعند حميد لحمداني، ومن قبل عند محمد النويهي.

وهي كذلك عند نصرت عبد الرحمن خارج النص بهذا الوجود المتعالي لها على الأرض.

وأما قاسم المومني فهو يستثمر المقولات السابقة له لتفسيرها، ولذلك تأتي كائناً قرائياً من القراءات وليس من النص، ولذلك تجد قراءاته تستوعب تفسيراتها المختلفة فهو يشير إلى مصطفى ناصف، ونصرت عبد الرحمن، وإبراهيم عبد الرحمن محمد في تمازج لا يكون؛ فهو ينقل إشارة إبراهيم عبد الرحمن محمد من أنها صورة فنية للشريا رمز الخصب.. والغيث.. في الجاهلية، ويقول: «إن هذا القول لا يختلف عن قول آخر بأن سمية أوشكت (أن تكون مرادفة لهذه الهزة الكونية الرائعة..» وهو رأي مصطفى ناصف الذي أومأنا إليه سابقاً - ثم يضيف مشيراً إلى رأي نصرت

عبد الرحمن «وهذا قول يشاكلة قول آخر بأن سمية سيدة الخصب الرعوي في.. الجاهلية»⁽¹⁾.

(3) استثمار حركة لغة النص:

تابعت هذه القراءات حركة لغة النص، وحاولت أن تستثمر هذه الحركة لتبني منها التشكيل القرائي للنص، فلطفي عبد البديع يدخل إلى قراءة النص، وهو يهجس بالقراءة المختلفة، والبحث عن المختلف في النص، وقذف ما يتراءى متباعداً سطحياً إلى قرار مكين، يمنح لغة النص ثراءها. ففي قول الحادرة:

وتصدفت حتى استبتك بواضح

صلت كمنتصب الغزال الأتلع

يجيء بقراءة تحرك البيت بعد أن عام في لغته الشراح، في أفق النص، فيقول «وقد ذهب الشراح.. إلى أن معناه أنها لما أعرضت بأن عنقها، ومقتضى ذلك أن جيدها لا يستبين إلا إذا انحرفت ومالت، وهذا معنى ساذج يجعل منها شبيهة بالدمية». ولكن الذي يراه لا يفارق لغة النص، حيث يبحث عن اتساق سياق الأفعال التي جاءت قبل ذلك «والذي يستقيم مع ما قلناه أن (تصدفت) تذهب فيه سمية كما ذهبت من قبل في (غدت)، وكما فصلت في (مفارق)، ثم تؤول بعده إلى حركة شعرية محضة يتلاقى فيها العنق

(1) قاسم المومني: بحثه السابق: 54.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

الناصر، وجيد الغزال، ومقلتا الحوراء» لينفي بعد ذلك أن يكون الوجه في هذه الصورة مجرد الوصف والتشبيه. وأن (واضح صلت) ليس الشأن فيه «أن الشاعر أقام الصفة مقام الموصوف، بل إن الشاعر أسبغ على الصفة اسمية اقتنص فيها إشعاع العنق وخلوصه وإشراقه وجماله». ويبدو أن لطفي عبد البديع لا يعارض مقولة الشراح، واعتمادهم على هذه الطريقة النحوية، التي تستحضر في مثل هذه الأمثلة.. إلا ليجعل للنص خصوصية في ذلك الاستعمال، حين يجعل من إرادة الشاعر وتوجهه إلى الكلمة فعلاً لغوياً، يقتضي التفكير في هذه الاسمية التي نبعت مما يكون عادة وصفاً. وذلك لأن هذه الاسمية هي التي أخفت العنق اسماً وأحضرته وصفاً، وذلك لأننا لو قلنا إن الصفة قامت مقامه لأصبح العنق حاضراً، والشاعر أراد أن يخفيه كما يرى لطفي اتساقاً مع لغة النص، فهو يقول «أما العنق ذاته فقد أخفاه كما أخفى جيد الغزال في (كمنتصب الغزال) ثم جعل الغزال بعد ذلك (أطلع) وذلك لأنه يرى اللغة في حركة تجاذب، يقول: «وإذا كانت الألفاظ تتجاذب إلى غاية فغايتها خلق عالم أثيري تنساب فيه سمية كالخطوط اللانهائية التي تمتد وهي ساكنة.

والغزال لشدة نفاذه كائن روحاني متوتر لا يقبل إلا ليدبر، ولا يبدو إلا ليتوارى»⁽¹⁾.

(1) د. لطفي عبد البديع: كتابه السابق: 17، والاقتباسات السابقة حول هذا البيت ترد بين صفحتي 16، 17.

وإذا كان من مقولات الشراح في قوله:

(.....)

حرة مستهل الأدمع

يريد أنها حرة الوجه والمدمع، وأصل الاستهلال رفع الصوت، وحرّة عتيقة كريمة⁽¹⁾ فإن مصطفى ناصف يرى أن للمعنى أفقاً آخر ويطلب غرض النظر عن الفهم المتوارث في فهم مثل هذه العبارة، ويتابع أفق الدلالات في ذلك الرابط الذي يتصور أنه ينتظم خيط تفكير الشاعر، فيجعل الأشياء تتجاذب مما يجعله يقول: «ولا ندري أكانت الدموع سبباً في نزول السحابة الممطرة أم أن السحابة وهبت سمية ذلك الدمع والوجه الحر الكريم»⁽²⁾.

ويقف مصطفى ناصف عند قوله:

بكروا عليّ بسحرة فصبحتهم

من عاتق كدم الغزال مشعشع

فيقول: «والذين يقرؤون البيت قراءة عجلة يقولون خمر عتيقة مرققة بالماء تشبه دم الغزال» ليعلن عن موقفه المنكر لهذه القراءة إلى حد ما - حسب قوله ليقول: «إن ثمة محاولة بدائية لشرب دم الغزال، دم سمية. وبعبارة

(1) التبريزي: (أبو زكريا يحيى بن علي) شرح المفضليات:

115/1، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر. د.ت.

(2) د. مصطفى ناصف: كتابه السابق: 147.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

أخرى محاولة لتقمص روحها وأخذ شيء من قوتها السحرية» ولكي يقرن ذلك بالخمير قال: «أو لنقل إن الخمر كانت دائمًا محاولة الإنسان أن يرتد إلى وعيه الباطن. وعي الشاعر بوجود سمية. ذلك المبدأ الذي يبحث عنه ليكون بمرأى من الحياة»⁽¹⁾ وفكرة مصطفى ناصف هذه هي التي أعاد صياغتها قاسم المومني حيث ورد في ذلك قوله: «فإن شرب دم سمية محاولة لتقمص شخصيتها واستلهاهم نفوذها ونفاذها، ولقد كان الشراب في النص من الشعر أداة الشاعر الشراب الشاعر الحادرة. (هكذا هي العبارة في قوله) إلى وعيه الباطن بوجود سمية، ذلك الهدف الذي يبحث عنه ليكون بمرأى من الحياة ومسمع..»⁽²⁾ ولم يشر إلى أن هذا الرأي لمصطفى ناصف، ثم أورد كلامًا آخر عن مشهد نضج اللحم، وذكر أن ذلك صورة من صور القلق المصاحب للشاعر في بحثه عن سمية. ثم قال: «وقد أقول إن ما أقوله - هنا - ينظر إلى ما قاله أحد الدارسين المعاصرين من قبل» ثم أحال في الهامش إلى مصطفى ناصف⁽³⁾، فهل يجوز أن يؤخر الإشارة إلى ذلك الباحث في الفكرة الأولى المتعلقة بمسألة الشراب ودم الذبيح، إلى ما بعد الحديث عن فكرة أخرى، مع أنه يحدد ذلك بقوله

(1) السابق: 151.

(2) قاسم المومني: بحثه السابق: 56، 57.

(3) السابق: 57.

«هنا». التي توهم القارئ بتحديد ذلك في الفكرة ثم هل تكون الإفادة من دارس سابق بإعادة صياغة كلامه بالترتيب نفسه، وبالعبارة نفسها، وأخيراً ما معنى قوله: «وقد أقول إن ما أقوله ينظر إلى ما قد قاله» فهو إما أن يكون إفادة منه، أولاً ولا مجال للاحتمال.

أما أبو موسى فيحلّ إشكالات ارتباطات النص، عن طريق لا يحفل بالتوتر، وما يبدو من تدافع وترام للألفاظ حيث يحلّ ذلك في إطار التوضيح والبيان حيناً وبالامتداد في أفق الحالة النفسية حيناً آخر، ففي وقفته عند قوله: (كدم الغزال مشعشع) يقول: «وقد حقق لونها بقوله كدم الغزال ثم جاء بهذا الوصف المبدع فقال مشعشع أي قد خلطت بقليل من الماء فصارت رقيقة والشعاع الرقيق، ولكن هذا اللفظ لا تنتهي دلالة عند هذا المعنى وإنما هو في سياق الخمر يفيد معنى التفرق والانتشار وذهاب كل ما يثقل النفس..»⁽¹⁾ وتلاحظ أن أبا موسى لم يشأ أن يأخذ من إشارات الدم إلا اللون، ولم يشأ أيضاً أن يلامس أية دلالة لكلمة الغزال، وامتد بلفظ مشعشع عن اللون إلى حالة الصفاء النفسي. والحالة النفسية من الأمور التي امتد إليها تحليله في حلّ إشكال التناقض بين اللذة والجنابة التي لم ترفع يقول: «وذكر الجنابة وهو غير عابئ بأنفاس الحياة التي تمتد من حوله مع انبلاج الصبح لأنه لا يصف

(1) د. محمد أبو موسى: كتابه السابق: 51.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

الوجود والحياة والحركة، وإنما يصف حسه ونفسه التي استغرقها مجلس الشراب واللهو والشباب والمتعة.. فإذا انتهى ذلك فهناك جنازة لم ترفع ولو كان الوجود كله من حوله أنشودة حياة»⁽¹⁾.

وقدمت قراءة حميد لحمداني افتراضات للتأويل في حدود الترابطات الذهنية، وفي حدود إمكانية تصور التجربة واقعياً، فيشير إلى كلمة (استبتك) أو (كمنتصب الغزال الأتلع)، قائلاً: «ذلك أن تشخيص معنى السبي هنا لا يمكن أن يكون إلا فردياً، بمعنى أن كل قارئ سيحاول أن يجرب أو على الأصح يتخيل لفائدته الخاصة، كيف يكون السبي بالنظر إلى سمية أو أمثال سمية. ولا بد أن يكون للقارئ أيضاً خبرة خاصة بالغزلان وأعناقها لكي يقترب من تكوين الصورة التي يقدم لنا التشبيه عناصرها لا فحواها»⁽²⁾، ولذلك يظل يحاور موضوع التمتع في (فتمتع) في ضوء هذه الترابطات ليرجح أنه يعني التمتع بجمال سمية لا بوداعها⁽³⁾. وتشغل هذه القراءة بالحذف الذي سمّاه (اللاتحديد). ومن الترابطات اللغوية التي أشار إليها ربطه بين (نظرة لم تقلع) وبين (تزودت عيني)⁽⁴⁾. وقد وقف عند

(1) السابق: 50.

(2) حميد لحمداني: بحثه السابق: 339، 340.

(3) السابق: 338.

(4) السابق: 338. وهو يعتمد هنا على رواية الديوان، بينما رواية المفضليات (لم تقلع).

البيت الأول في القصيدة، ولم يشغل بعلاقات الأفعال إلا في إطار بنية التقطيع الموسيقي الداخلية في تفاعلها مع البنية العروضية للبحر الكامل ثم قال: «ونرى أن الإيقاع الداخلي يهيمن بشكل ملفت للنظر:

بكرت، وغدت، غدوة، غدو، تمتع، يرجع.

ولعل قوة الموسيقى الداخلية في مجموع القصيدة هو ما جعلها مؤهلة لأن تكون من القصائد المغناة في عصر ازدهار الغناء بأصوات متعددة»⁽¹⁾.

وترصد قراءة الشنطي بعض الظواهر اللغوية، وتقدم أحياناً لها دلالة قرائية، وحيناً تكتفي بالإشارة، فحين أشارت إلى الظاهرة الصرفية في التضعيف (تمتع، تزود، تصدفت)، وإلى تكرار الحروف وكثرتها كما في (البنينة) و(استبتك) اكتفت بالإشارة، وحين جاءت إلى الحروف الحلقية كالحاء والعين، رأت أن هذه الحروف «تنبئ من خلال إيقاعها بمدى المعاناة والانشداد على أوتار التمزق الداخلي»، ويأتي الشنطي عند ارتباطات الجملة النحوية في مثل (بكرت.. بكرة فتمتع)؛ ليقول: «فهذا الفعل قد استوفى من خلال المصدر وجواب الفعل المترتب على ذلك»، وفي مثل: (وتزودت.. نظرة.. لم تقلع)؛ ليقول: «والاقتلاع ينم عن الصعوبة البالغة، وفي مثل: (وتصدفت.. حتى استبتك)؛ ليقول: «والتصدف حتى الاستباء أي الصّد

(1) السابق: 338.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

المتناهي الذي يأخذ بمجامع النفس فيجعلها أسيرة مصفدة
في الإغلال»⁽¹⁾.

أما محمد النويهي فقد أدى استغراقه في تمثيل ما
تصور أنه تجربة الشاعر إلى أن يصغي لتغلب الإيقاع والنغم
في البيت الأول لكي يحكي تقلب الفكرة والعاطفة على
النحو الذي شرحه حيث يأتي جمال التنوين في آخر الكلمة
(بكرة) وفي آخر الكلمة (مفارق)، ليلحظ أن كلا التنوينين
يأتي الموضع نفسه المضبوط من الشطر، فيتجاوب الإيقاع
الداخلي تجاوبًا منتظمًا بين كل من الفقرتين الطويلتين وكل
من الفقرتين القصيرتين في الشطرين هكذا

بكرت سمية بكرتْ نْ نْ فتمتعي
وغدت غدوت غدو مفارقنْ نْ لم يربعي

ثم قرن ذلك بالعين، ليقول:

«ثم لنتفت إلى روعة هذه العين التي تأتي رويًا
للشطرين، وكيف تساعد بجرسها الصوتي على خلق جو
الروع والجزع الذي يريد الشاعر إثارته، وكيف تساعد
الغينان المرددتان في قوله (غدت غدو) يغص بهما الفم في
مرارة الشكوى»⁽²⁾.

(1) د. محمد صالح الشنطي: كتابه السابق 219/1.

(2) د. محمد النويهي: كتابه السابق 172/1، 173.

2 - ما حققته هذه القراءات للنص:

يختلف ذلك باختلاف القراءات، فمن القراءات ما انطلق من طريق مخالف للقراءات السابقة على النحو الذي وقفنا عليه في تفسير سمية، وفي متابعة البحث عن وحدة القصيدة، وفي استثمار حركة اللغة، حيث كان ذلك محرراً للقراءة من أسر بقاء سمية في إطار (الغزل) وجعل ما يقوله الشاعر عن ريقها، وعنقها، هو من قبيل الإشارة إلى الحسن والجمال والتلذذ.. ولذلك كان هذا الخروج ل (سمية) خروج بالقراءات التي خرجت عن ذلك إلى الأفق الذي جعل فيه الشاعر (سمية)، فخرجت هذه القراءات إلى تفسير ارتباط ذلك بالسارية، والغريض، ودم الغزال والجنابة التي لم ترفع عن طريق الاعتداد بما يقوله الشاعر، وعدم طي ذلك في المقولات العامة للتشبيه، واللذة، ونحو ذلك وأظهرت بعض هذه القراءات وشائج الاتصال التي تسري في لغة النص فتراها مع السحابة والماء والعينين، وتراها بين النفي والإثبات وبين ضمير المفرد وضمير الجمع، وتراها في استجلاء كوامن الأشياء بأضدادها وتنافرها. يقول لطفي عبد البديع: «ثم إن سمية بسبيل من السحابة في صفتها الكونية، وشتان بين قول القائل اعتزمت سمية الرحيل وقول الشاعر (بكرت سمية) فهي ههنا تداخل الزمان وتسري فيه سريان السحابة في السماء لا عن البكرة تنفصل ولا عند الغدوة تنشق، بل كلتا اللحظتين إطار يتخلله

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

فعلاهما اللذان يعبثان بقلب الشاعر، كما تعبت به القوى الكونية..»⁽¹⁾ ومن ثم تلمع لدى لطفي فكرة السحابة ويستحضرها في (لم تقلع)، فيقول: «أما عينه وكأنها من بين جوارحه تختص بالقدرة على استكناه المجهول، فتظل تتأمل وتأخذ من السحابة بعض صفاتها:

وتزودت عيني غداة لقيتها

بلوى البنينة نظرة لم تقلع»⁽²⁾.

أما عن انتقال الضمير إلى الجمع بعد ذلك، فيقول عنه لطفي: «ويستروح الشاعر في ضمير الجمع الذي يسند إليه أفعال الخير (أنا نعف.. ونقي بآمن مالنا أحسابنا) نموًا في الذات التي تكبر مع غيرها لأن الخير لا يجيء من جهة الأنانية المتسلطة على صاحبها، والجمع لغة الإنسانية التي تعشق المعروف وتعيش في رحابه.

وإذا كان لواء الغدر يرفع في مجمع فأحر بالتعفف والكف عن الشخّ والجود بأفاضل الأموال أن يساق في صيغة الجمع»⁽³⁾.

وعن تجاوز أفعال الخير من قبل قومه مع أفعال الشر لدى الآخرين، يقول لطفي: «وكل فعل ينسبه الشاعر إلى

(1) د. لطفي عبد البديع: كتابه السابق: 21.

(2) السابق: 21.

(3) السابق: 21.

رهطه يقابله آخر صراحة أو ضمناً، كأن الخير لا يتأتى إلا بمدافعة الشر وغلبته، وهذا يطرد مع ما جرى عليه الشاعر في السحابة من الصفاء الذي يخالطه كدر»⁽¹⁾.

ولعلك تلحظ هنا كيف أن هذه القراءة أخذت تمتد بالعلاقات التي تراها بين العوالم (الناس، وعوالم الكون..) إلى العلاقات ما بين تراكيب اللغة من نفي، وضمائر أفراد، وضمائر تأنيث وضمائر جمع، النفي في اللغة يتسق مع ما جرى عليه الشاعر في السحابة.. وهو الأمر الذي يراه في تجاوز اللذة مع الموت «ففي باطن الفضائل ألم يشبه الآلام التي يدفعها الإنسان ثمناً لحياته.. ولا تحسب الشاعر قد أبعد حين اتبع هذه المعاني معاني اللذة التي يخالطها ما يشبه الموت في الفتية الذين ذكرهم بعد ذلك، فإن هذه بسيل من تلك»⁽²⁾.

ويشير مصطفى ناصف إلى تلبس عالم النص بالبناء الشعري الذي أراده الشاعر، فيشير إلى ذلك حين يقول «.. ويشق دائماً على ناقته فتتعرثر ثم يستنهضها قائلاً: دع. دع والناس يقرؤون هذا الحديث عن الإبل، ولكنهم يقولون إن الإبل شيء والشعر شيء آخر لأنهم يرون الخلق الشعري عالماً يتميز فيه الجزء من الكل، ولكن ما يحدث للإبل له بعض قوى المعنى الكلي وفاعليته. فالشاعر حين يقرر شيئاً

(1) السابق: 21.

(2) السابق: 23.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

عن هذه الإبل الجادة المجاهدة يبني الكل الذي يعنيه أيضًا⁽¹⁾، ولذا فإن قراءة مصطفى ناصف أحالت سمية والبحث عنها خيطًا يسري في جزئيات النص، يقول: «هذه الروح التي تتجسد في صورة غزال تتسخ في صورة أخرى، صورة السارية حركتها ريح الصبا فانهمرت مطرًا هز الأرض وأحال وجهها كرمًا وحرية»⁽²⁾ ومن شأن متابعة القراءة لخيط يسري في النص، أن تكون تلك القراءة ملتزمة بلغة النص، التثامًا ينبع من خصوصية النص، وليس من المقولات العامة، ولذلك كان بحث مصطفى ناصف في تحول (سمية) إلى لقب (سمي) مجاوزًا لفكرة الترخيم لأن «الترخيم عود إلى فكرة التجربة الخاصة (أي إن سمية محبوبة معروفة للحادرة). ولكن فكرة تحريف الاسم تشير إلى تكرار محاولة المعرفة وتومئ - من وجه ما - إلى التقديس وخشية الاقتراب منه»⁽³⁾.

(1) د. مصطفى ناصف: كتابه السابق: 152.

(2) السابق: 148، وتجدر الإشارة هنا إلى قرن هذه القراءة بين الظلام و(ظلم البطاح) وهو أمر ظاهر الغرابة. يقول: «والشراح يخبطون كثيرًا في قول الحادرة (ظلم البطاح) ولكن أيسر الفهم والتأمل فيما بين سمية والسحابة يعطي لنا ضوءاً لا يُستهان به. ولولا سمية لما استطاعت الأرض أن تنفض عن وجهها الظلام الذي يشبه بالعقم».

(3) السابق: 149، وما بين القوسين داخل الاقتباس توضيح من الباحث.

وأشارت قراءة نصرت عبد الرحمن بإيجاز إلى ارتباط سمية بالسارية، لأن الشاعر معلق بالماء، ولأن غريضة السارية الذي أدركته الصبا لذيد ومنه تأويله لسمية بأن يربط بين هذه اللذة وبين السيل حين يقول «ولكن المطر الغزير الذي يجترف التراب غير لذيد وإن صفا بعيد المقلع، فما بالك بالسيول التي تقطع في أصول الخروج؟ فاللذة عند الحادرة أن يرى السيول تجترف قشرة الأرض العجفاء، وأن يرى الغدران المسجورة، والماء المنصب من السماء ومن فم سمية كل هذا العطاء، أليست ربة الخصب؟»⁽¹⁾ ولكن مثل هذه الإشارات لم تمتد في لغة النص، لا في تراكيبه، ولا في تداخل عوالمه، كما رأينا في القراءتين السابقتين، وذلك بسبب من كون الإشارة إلى سمية كما ترى هذه القراءة هي إشارة إلى سيدة الخصب الرعوي، ولذا كانت ذات وجود متعال على النص، وجه قراءة النص إلى أن يكون دعاء واستمطاراً لها، وأحال جزئياته في حركة هذا السياق.

ولذلك كانت هذه القراءة على الرغم من استلهاها للديانة الجاهلية، وإضفاء وجود مختلف لسمية عما استقر عليه أمر وجودها في الشروح القديمة للشعر الجاهلي، ومنه هذه القصيدة، حين تجعل في إطار الغزل.. على الرغم من

(1) د. نصرت عبد الرحمن: كتابه السابق: 206.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

ذلك فإن هذه القراءة لا تتجاوز القراءة القديمة إلا في إطار إحلال سمية الإلهة محل سمية معشوقة الشاعر، وحبيبته التي ولهته.

أما قراءة محمد النويهي، فقد كان استشعارها لتجربة القارئ في تلقي النص مؤدياً أحياناً إلى إضفاء دلالات مستثارة من الكلمة المثيرة في النص، تجعل لهذه الكلمة بعداً يستقصي المعاني الثانية والظلال الكاملة التي تشحن بها التعبيرات الشعرية⁽¹⁾، ومن ذلك وقفته عند (وإذا تنازعك الحديث) حين يقول: «فلنتأمل نحن في الصورة الكاملة التي تستثيرها عبارة (منازعة المرأة الرجل الحديث) حين يستعملها من يعنيها، ولا يطيل عبارته لمجرد التشويق. هي (تنازعك) إياه في أخذ ورد، وتمنّع وقبول، وتصريح وتمليح، ورضا ثم رفض، وجرأة يتبعها حياء ثم حياء تتبعه جرأة، فكأن الحديث بينك وبينها حبل تتجاذبانه ولا تريد هي أن ينقطع فكلما شدته أرخته، ولكنها لا تريد كذلك أن يتهدل إلى حدّ يعرضها للخطر فكلما ارتخى عادت فشده»⁽²⁾.

وقد كان من شأن إيغال النويهي في تعيين التجربة، وإمكان تصورهما ألا يسمح لمثل هذه الامتدادات أن تتعانق

(1) د. محمد النويهي: كتابه السابق: 186/1.

(2) السابق: 186/1.

مع التصور المختلف الذي يقيمه النص للتجربة - إن كان هناك تجربة - ولذلك ردّ كثير من دلالات النص إلى تلك العلاقة العاطفية، حتى ما لم يقله الشاعر، رأينا القراءة تقوله فتستنتج من (حرة مستهل الأدمع) إسراعها إلى البكاء⁽¹⁾، ومن (حسنا تبسمها لذيد المكرع) سماحها له بأن يقبلها، يقول: «والآن بعد كل هذا التنازع، وبعد هذه البسمة الراضية المسترضية، سمحت له بأن يقبلها»⁽²⁾.

وكان دخول قراءة محمد أبي موسى للنص، من باب الرابط الذي يجمع بين أجزائه، مؤدياً إلى ردّ أجزاء النص إلى بعضها، وتفسير ما في النص من ذكر للشباب والفروسية والنبيل في ضوء ذلك، مما جعله يكشف عن منحى مختلف للحادرة في حديثه عن الحب، فهو ليس من المتهالكين، وليس من العذريين⁽³⁾، وأن طريقه فيه «.. إنما هو ضرب من الشعور الصادق والعميق بالصبوة والحب والشوق أثار في نفسه الإحساس بالشباب والعفاف والفروسية والنبيل والتسامي»⁽⁴⁾ ثم يذكر أن هذا المنحى الذي كشفه في النص يعيد بناء التصورات عن أغراض الغزل والفخر، يقول: «ولما أهملنا هذا الضرب من

(1) السابق: 176/1، 179.

(2) السابق: 187/1.

(3) د. محمد أبو موسى: كتابه السابق: 70، 71.

(4) السابق: 72.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

الإحساس شاعت في فن الغزل مقولات ليست دقيقة كما أننا أغلفنا جزءاً مهماً من الغزل الصادق وحسبناه شعراً في الفخر والشراب والبطولة»⁽¹⁾، ولعلك تلحظ أن صنيعة هذا لم يغادر فكرة الغزل، وإنما قرننها عن طريق بثّ الأحاسيس بالمرأة في أجزاء النص، ويشير إلى ضرب المثل بالشاعر ومولته، الذي أشار إليه أبو العلاء (أشد شغفاً من الحادرة بسمية)⁽²⁾.

وقد كان هذا الأمر مهيباً إلى فكرة الاستسلام لتكوين النص لسمية، فالذي مزجها بالفتوة والشباب، ومعاقرة اللذة والفروسية، هو ذلك التكوين الذي شكله النص، فسرت في أجزائه كالسحابة والماء، وهو الذي جعل هذه القراءة ترى أن النص ما يتركها إلا ليعود إليها إما بالنداء، أو بالخطاب، أو أداة العطف⁽³⁾، لكن أبا موسى لم يسمح لقراءته أن تستمع للتشكيل الذي يمنحه النص لها، ولذلك كان الذي تابعته القراءة هو الإحساس بحبها ومن ثم كانت مقترنان سمية هي التوضيح أو التأكيد أو التعميق على نحو ما يتجلى في مثل العبارات التالية، التي تتكرر في هذه القراءة:

(1) السابق: 74.

(2) السابق: 74.

(3) السابق: 56، 57.

- «وأن ننظر إلى هذه الصفة التي رأيناها في شعر الحادرة.. وهي تحقيق المعاني تحقيقًا يشير إلى إحساس عميق بها»⁽¹⁾.

- «وكان هذا الإحساس بالذات وإبرازها هو السمة الغالبة في هذه القصيدة، أو هي الأصل الذي بُنيت عليه»⁽²⁾.

- تأمل ثانية قوله: (إنا نعف فلا نريب حليفنا) وكيف أكدّ هذا القول العفاف والطهارة والوفاء..⁽³⁾

- «... على عادته التي عرفناها في التدقيق في الوصف، ومتابعة بيان المعنى والإلحاح عليه حتى يستقيم كما أحسّته نفسه»⁽⁴⁾.

ولذلك كانت الروابط التي تستشعرها هذه القراءة لا تسير إلا في أفق التأكيد، ولا تحفل بما يمكن أن تمتد إليه من تدافع للمتناقضات، ولذلك كانت هذه القراءة تنظر إلى قراءة لطفي عبدالبدیع، في تفسيرها ورود ضمير جمع المتكلمين في قوله (إنا نعف فلا نريب حليفنا) إلى آخر هذا القسم من القصيدة - أشرنا إليه سابقًا - فلم ترتض ذلك،

(1) السابق: 57.

(2) السابق: 56.

(3) السابق: 33.

(4) السابق: 62.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

وقالت «وليس حديثه بنون المتكلمين.. صادرًا عن إحساس بالجماعة، يغلب الإحساس بالفردية وأن الشاعر ذاب في القبيلة أكثر مما تماسك وتفرد كما يذهب إلى ذلك الدارسون المهتمون بإبراز هذه المعاني لأن الحادرة لا يزال فردًا منتشياً، وشابًا متساميًا. وأنه حينما يقول: «إنا نعف فلا نريب حليفنا» إلى آخره إنما يقول كما نقول إنه ليس من أخلاقنا أن نفعل كذا..»⁽¹⁾.

ونتيجة لإمعان أبي موسى في النص، وبحثه في دلالات لغته، فقد ظفر النص لديه بتفسيرات لبعض تراكيبه، استنفرت طاقاتها واستثمرتها، وذلك في مثل إشارته إلى ضمير المتكلم في مثل قوله: «وأحسب أن الشاعر كان يبرز الضمير في قوله (عرسته) أي تلك الضمائر التي تشير إلى إبراز الذات ونهوضها بالأفعال الصعبة، ومثله: حملت رحل مطيه.. وبعثتهم بعد الكلال..»⁽²⁾، ومثل وقفته عند واو الحال في قوله (وكلها يعدو) حين يقول «ونعلم أن هذه الحال تضيف للعبارة شيئًا آخر من المبالغة في النشاط والعدو، فالناقة تقطع الفيافي في حال واحدة هي أنه كلها يعدو.. ولا تفترو ولا تضعف.. ولا يكفي أن نقول إنها عاطفة أو إنها واو الحال وإنما علينا أن نتلمس ما وراءها من معنى»⁽³⁾ ومثل وقفته عند الغين الساكنة في قوله: (ومعرض

(1) السابق: 72، 73.

(2) السابق: 62.

(3) السابق: 58، 59.

تغلي المراحل تحته)، وحيث قال «وأظن أنه لا يعجزنا هنا أن نسمع صوت غليان القدر من صوت هذه الغين الذي أبرزه السكون فصار أشبه بهذا الغليان، وأحسب أن القراءة الصحيحة هي أن نضغط على هذه الغين لنسمع بداخلنا أصوات هذه المراحل في شدة حميها وغليانها حمياً وغلياناً يعجل به هذا الفتى السمع إنضاج الطعام لهذا الرهط الجائع»⁽¹⁾.

ويبدو لي أن قراءة قاسم المومني لم تحقق شيئاً للنص، وذلك لأنها لم تضيف إلى قراءة مصطفى ناصف شيئاً غير ما تسرب فيها أحياناً من قراءات أخرى لم تتمكن القراءة من صهرها لتخرج بالمختلف عن مصطفى ناصف.

أما قراءة حميد لحمداني فقد كانت تنكر على النقد القديم تصور البحث الدائم عن الحقيقة الشاوية في النصوص⁽²⁾، وترى أن قيمة الأدب بالتحديد قائمة في أن يترك هامشاً كبيراً من الحرية للقراءة في أن يفهموا ما بدا لهم فهمه من النص⁽³⁾. لكن تجربة هذه القراءة لم تخرج بإضافة جديدة ذلك لأنها أولاً سلمت بتجزئة النص فأخذت المقطع الأول منفصلاً عن بقية أجزاء النص، وأدارت عليه

(1) السابق: 53.

(2) حميد لحمداني: بحثه السابق: 333.

(3) السابق: 334.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

القراءة، وشغلت ثانياً بالمفاضلة بين تصور وآخر بسبب من إمكانية تصور حال الشاعر والمحبوبة واقعياً، وأخذ لغة النص في مستواها الظاهري فقط، ولو نظرت هذه القراءة إلى إنجاز القراءات السابقة لأمكنها أن تبرهن بقراءة ثرية على تصوراتها النظرية.

وكان المأمول من قراءة الشنطي أن تعطي النص الكثير، بفعل تركيزها على التركيب اللغوي للنص ودلالاته، لكن ابتداءها بتقسيم النص إلى مقاطع، والنظر إلى النص في فلك الأغراض، وجنوحها إلى التبسيط والاختزال لأن تحليل النص جاء في معرض تقديم إضاءة ودراسة عارضة لنماذج من الشعر القديم.. أدى بها إلى الإشارة دون التعمق، ودون مدّ الارتباطات في نهر النص.. فيما أشارت إليه، من مثل اعتماد النص على عنصر الحركة، وغلبة الفعل في صياغة النص لأن المشهد متحرك، ويقوم على المشاركة والتفاعل حيث يقوم بالفعل أكثر من طرف⁽¹⁾، وأشارت إلى الاقتران بين الطبيعة والمرأة فقالت: «وئمة اقتران بين الطبيعة والمرأة، صورتان متوازيتان متماثلتان غير متقابلتين، ثمة عسر كوني ينعقد على نقطة التماس بين المرأة والأرض التي ينهل عليها المطر مدراراً فيسقيها من رحيق البكارة والحياة، فريقها أشبه بماء السحاب في

(1) د. محمد صالح الشنطي: كتابه السابق: 219.

مستهل هطوله، حيث يتغلغل في باطن الأرض فيبث فيها
رحيق الحياة..»⁽¹⁾، وكان بإمكان هذه الإشارات أن تسبح
في حيوية النص، وتستثير حركة ذهنيته الخلاقة.

3 - الغائب عن هذه الدراسات:

بعد أن تَمَّت الإشارة إلى ما حاورته هذه القراءات في
النص، وما استنطقته، مما هو ماثل وقائم فيه، نحاول الآن
الإشارة إلى ما غاب عنها مما يفترض قيامها به، وتحققه
فيها، ولعل ذلك الغائب يتمثل فيما يلي:

أ - عدم تساؤل هذه الدراسات عن الغائب في النص

كانت حركة هذه الدراسات تتابع الماثل في النص،
ولم تتساءل عن الغائب عن هذا النص، الحاضر في غيره
من نصوص الشعر الجاهلي، ذلك لأن للغياب قيمة تتأكد
من خلال تجاوزه واستبداله، فهذا النص لم يشأ أن يقف
على الدمن والرسوم كما وقفت بعض النصوص، بل بدأ من
الحديث عن مفارقة سمية. فلماذا؟

لم تجب أي من هذه الدراسات عن هذا الغائب
الظاهر في النص. ولو حاولنا الإجابة، لوجدنا أن النص مع
إحساسه بفجاعة الفراق الذي بدأ به البيت الأول، ثم اتخاذ

(1) السابق: 219، 220.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

النص سمية محورًا مترددًا في كل حديث الشاعر، لم يمكن النص من إحالة مكان سمية إلى أطلال ودمن دارسة، فهو يحرص على استبقاء مكانها في وجود الشاعر، حرصه على استبقائها، فلذلك كانت العين تتزود منها النظرة التي لم تقلع، تلك النظرة التي قرنت بين سمية وسقيا المكان، فلذلك لم تشأ إرادة الشاعر أن تعضد إرادة الفراق، فتحدث إلى الإطلال والرسوم، ثم إن اتخاذ النص سمية محورًا مترددًا في كل مقاطع حديث الشعر كان معوذاً لدارها أن تؤول إلى دمن وأثاف.

وقد كانت إرادة الشاعر عمران المكان، وعدم الانصياع لدواعي الفراق، من خوف الغارات وطلب المرعى متجلية في النص في إشارته بقوله:

ونقيم في دار الحفاظ بيوتنا
زمنًا ويظمن غيرنا للأمرع
ومحل مجد لا يسرع أهله
يوم الإقامة والحلول لمرتع

ونجده في آخر النص يجلي هذه الإرادة، ويقيم بالمكان، بل ينتزع المكان الذي لا يقام فيه ليقيم فيه، على الرغم مما يحيط به من قلق:

ومناخ غير تئية عرسته
قمن من الحدثان نابي المضجع

عرسته ووساد رأسي ساعد

خاظمي البضيع عروقه لم تدسع

فنجده حركة هذه الإرادة التي تريد أن تنتصر على
الفراق، وفجأة الزوال، حركة متنامية في النص، فلذلك
كان عدم بدء النص بالدمن والأطلال نزوعاً إلى هذا
الهاجس الذي يصرّ على الثبات في المكان.

ومما يختلف به هذا النص عن النصوص الأخرى
عدم الإنباء عن عزم الشاعر على الرحيل عقب الحديث عن
فراق سمية، كما هو المعتاد في مثل هذا الأمر، الذي نذكر
القارئ بأمثلة له، في معلقة طرفة، ومعلقة لبيد بن ربيعة
العامري، ومفضيلة ثعلبة بن صعير بن خزاعي المازني،
وهو الأمر الذي شاع فبنى عليه ابن قتيبة تفسيره للرحيل
على ظهر الناقة بعد الغزل⁽¹⁾، ذلك أن هذا النص أخذ
يحادث سمية عن الوفاء، وإرادة الحياة، وانتصارها لدى
الشاعر وقومه وأصحابه، ثم جاء الحديث عن تلك الرحلة
في آخر النص بعد رحلة أصحابه.. فلماذا كان هذا
الاختلاف؟!

(1) لا يعني هذا أن الباحث يوافق ابن قتيبة على تفسيره، ولكن
يستدل به هنا على شيوع الرحيل بعد ذكر المرأة، ولمزيد من
التفصيل انظر: كتابي: رحلة الذات في فضاء النص الشعري
القديم - الفصل الأول - نادي المدينة المنورة، سنة 1421هـ -
2000م.

————— تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

لم تجب هذه الدراسات عن هذا الأمر، ولعل الاجتهاد في ذلك يدفع إلى القول إن الشاعر حريص على استبقاء سمية، وهي حاضرة في وجدانه، فلذلك لو جاء بالرحيل بعد إشارته لفراقها، ووقفته عند جمالها وحديثها، لكان ذلك مؤذناً بتعاليتها على هذه الصلة، التي حرص على بقاء حضورها وإن نأت، فالحادرة لم يرد أن يكون مثل طرفة الذي يقول⁽¹⁾:

واني لأمضي الهم عند احتضاره
بموجاء مرقال تروح وتغتدي
ولا مثل لييد الذي يقول⁽²⁾:

فاقطع لبانة من تعرض وصله
ولشر واصل خلة صرامها
واحب المجامل بالجزيل وصرمه
باق إذا ضلعت وزاغ قوامها
بطليح أسفار تركن بقية
منها فأحنق صلبها وسنامها

(1) الأنباري (أبو بكر محمد بن القاسم): شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 149، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر الطبعة الرابعة: 1400هـ - 1980م.

(2) السابق: 537 - 539.

ولا مثل ثعلبة بن صعير المازني الذي يقول⁽¹⁾:

وإذا خليلك لم يدم لك وصله
فاقطع لبانتته بحرف ضامر
لأن الحادرة يزف إليها الوفاء، ويريدها الشاهد عليه:

اسمي ويحك هل سمعت بغدرة
رفع اللواء لنا بها في مجمع
ويريد أن يهدي إليها توهج هؤلاء الشباب وحيويتهم:

فسمي ما يدريك أن رب فتية
باكرت لذتهم بأدكن مترع
ولذلك جاءت الرحلة على الناقة في سياق الخبر،
الذي تسمع به عن هؤلاء وتشهده، وليس في سياق إرادة
مقابلة لصرم علاقتها وهجرها، فهي رحلة للشاعر، أفرد
الحديث عنها بعد أن أشار إلى جلد أصحابه على السفر
وانتصار إرادتهم ولعل مجيء هذه الرحلة على هذا النحو
مشيرًا إلى الفعل الإنساني لديه ولدى قومه وأصحابه،
ومنبأً عن انتصار إرادة الحياة لديهم، وبقاء ثباته في
المكان.. لعل ذلك كان سببًا في إغفال الامتداد بالرحلة
على الناقة، إلى عالم الوحش، من الثور أو الحمار، أو
النعام.. مثلما ورد عند بعض الشعراء، ذلك لأن الشاعر
اتجه مباشرة إلى الفعل الإنساني، وجسد منه انتصار

(1) التبريزي: كتابه السابق: 486/1.

————— تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

الإرادة.. فلم يبق مجال لأن يأتي بقناع لهذه الإرادة من هذا القصص الذي يتصل بالناقة.

ب - عدم المتابعة للتراكيب الأسلوبية في المساحة الكلية للنص:

حين نسترجع ما مضى، نجد أن دراستي لطفي عبد البديع، ومصطفى ناصف هما الدراستان اللتان عنيتا بالنظر في النص في ضوء تكامل وحداته وترباطها⁽¹⁾. لكن هاتين الدراستين لم تعنيا بدراسة تراكيب النص وفق نظرة شمولية، وإن كان كل منهما ينطلق من ترابط النص، حيث لم تتابع أي منهما الظواهر الأسلوبية على امتداد النص، وإن أشار كل منهما إلى مجموع متفرق هنا أو هناك، وكان من شأن النظر إلى التراكيب على امتداد وجودها في مساحة النص الشاملة أن يفضي إلى دلالات نصية، وألا تُبنى الأحكام على مجموعة من التراكيب في بيت أو مجموعة أبيات، فلطفي عبد البديع ينظر مثلاً إلى أسلوب النفي فيقول «والنفي إحدى سمات هذا العالم الشعري إن لم يكن من أقواها»⁽²⁾.

وهذا الحكم حين نراجع على ضوء الإثبات والنفي

(1) أغفلنا الإشارة هنا إلى دراسة قاسم المومني لتكائها المباشر على دراسة مصطفى ناصف.

(2) د. لطفي عبد البديع: كتابه السابق: 15.

في النص لا نجده كذلك، لأن الأفعال المثبتة في النص - على رواية المفضليات - تصل إلى تسعة وعشرين فعلاً، بينما الأفعال المنفية لا تتجاوز العشرة، ولعل ذلك يتسق مع الإرادة التي تريد أن تثبت، وتحفظ وجودها في المكان، وحتى أسلوب النفي يأتي ليطامن من ذلك الشتات والبعد، فالنظرة لم تقلع وهم لا يريبون الحليف، ومحلهم لا يسرح أهله..

ونجد لطفي مثلاً يتوقف عند ضمير المتكلمين في مقطع:

أُسْمِيَّ ويحك هل سمعت بغدرة..

إلى قوله:

بسيل ثغر لا يسرح أهله

ويعلل وروده في تلك الأفعال⁽¹⁾، كما سبقت الإشارة، لكنه لم يقرن إلى هذا الضمير ضمير المتكلم الذي ينتشر في النص، ويتلبس أحياناً بضمير المخاطب في مثل (تنازعك)، (استبتك) وكأن ذلك إيذان بحركة الإرادة، وانتزاع الفعل من الحبيب، ومن الجماعة، ليكون الفعل الذي يعلن عنه في آخر النص.

وقراءة مصطفى ناصف على الرغم من أنها تشير إلى

(1) السابق: 21.

تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

تنام في النص مبعثه الدلالات الأسلوبية، إلا أنها تفضل العجلة إلى النتائج قبل متابعة الأسلوب، فحين تشير مثلاً إلى (باكرت) «وأنها تحمل نوعاً من المفارقة الواضحة كيف تكون لذة خالصة ولدينا هذه المباكرة»⁽¹⁾ لا نجد متابعة لمثل هذا التركيب القلق الذي به إثبات يعاجل الخوف والعوادي، ولذلك كان حاملاً لصيغة (فاعل) المنبئة عن المجاهدة، ولا نجد قرناً لهذا التركيب بصيغ أخرى تنبئ عن هذا الفعل العجل الذي يتكرر دورانه في النص على أشكال مختلفة مثل: بكرت سمية بكرة - غدت غدو مفارق لم يربع - بكروا.. فصحبته - عجلت طبخته ولا قرناً بدلالات قلق الإجهاد في النص من مثل (ومناخ غير تئية عرسته)، (مطية حملت رحل مطية)، (أو مسهدين من الكلال)، (سواهم ظلع)، فتخالها هيماً مقطعة حبال الأذرع)، «وتقي إذا مست مناسمها الحص وجعا»، (كأنهم سيكون حول جنازة لم ترفع).

وحين يشير إلى التوتر في البيت الأول: (بكرت بكرة.. غدت غدو مفارق)⁽²⁾ لم يشأ أن يتابع هذا التوتر في أساليب النص، ويظهر لنا حمل كل أسلوب له، على الرغم من أن قراءته تنبئ وتبنى على تفهمه لهذا التوتر.

(1) د. مصطفى ناصف: كتابه السابق: 151.

(2) السابق: 146.

ج - عدم محاورة هذه الدراسات القراءات السابقة:

لم تشأ هذه الدراسات أن تحاور ما سبقها من دراسات، سواء تلك التي تتفق معها في المنهج، أم تلك التي تخالفها، فلطفي عبد البديع الذي صدر كتابه في طبعته الأولى عام 1969م، يسم ما سبقه من دراسات بأنه يشابه مقولة الشراح، ثم يمضي في عرض تناوله للنص، ومصطفى ناصف يعرض دراسته للنص التي تتفق مع لطفي عبد البديع في المنهج ويدرج ما سبقه ضمن مشابهة شروح القدماء كما فعل لطفي، وفي بدء الدراسة يتحدث عن إحياء قراءة الشعر القديم، فيقول: «ولا أظن أن أحياء هذه القراءة هو أن تذكر انطباعاتك الخاصة، ووقع الكلمات والعبارات على وجدان فردي، وبخاصة إذا كنت أمام تجربة الحب الضائع، ولا أظن القصيدة قطعاً متميزة من المعنى، وأعتقد أنه من الغلو أن نقول إن البدوي القديم كان يرى في هذا التفكير «الاستطراذي» أسلوب حياته⁽¹⁾، ويبدو أنه يشير هنا إلى قراءة محمد النويهي، وإلى ما قاله عن الشاعر الجاهلي في تبدل موضوعاته حين يقول: (وهذا التبدل مردّه الجذري إلى بيئته البدوية المتناقضة، وعقليته الجاهلية التي لا تؤمن بغير العالم الحسي المحدود وحياته الفانية..)⁽²⁾ ولذا اتجهت

(1) السابق: 146.

(2) د. محمد النويهي: كتابه السابق: 449/2.

————— تجربة الرؤية النقدية الحديثة مع قصيدة الحادرة

دراسة ناصف إلى دحض أمثال هذه المقولات، وتبني البحث عن وحدة في النص، لكن الدراسة في انطلاقتها بعد ذلك لم تشأ أن تحاور دراسة النويهي.

وأما قراءة أبي موسى، فتذكر النويهي عند قول الشاعر (يبكون حول جنازة لم ترفع)، حين قال النويهي «ومعنى ذكر الجنازة أنه إدراك شفاف من الشاعر لهذه الحقيقة بأن المتناقضات كثيراً ما تتشابه، وأن الأضداد كثيراً ما تتلاقى، وإن اللذة والألم إذا وصل كلاهما إلى غايته فما أشدّ شبهه بالآخر..»⁽¹⁾ وجعل أبو موسى ذلك وجهة نظر أخرى مع رأيه الذي سبقت الإشارة إليه. وكان هذا الذكر من أبي موسى لدراسة معزوة لدارسها هو الذكر الوحيد في دراسته، إذا إنه حينما أراد أن يشير إلى دراسة لطفي عبد البديع أشار دون أن ينص على اسمه أو دراسته⁽²⁾.

وكذلك كان شأن الحوار في الدراسات الأخرى، فقراءة محمد صالح الشنطي لم تحاور أيًا من هذه الدراسات، فهي إن بدأت بالقول: «لاحظ النقاد أن الشاعر يتوقف طويلاً عند مسألة الزمن فيكرر الألفاظ الخاصة به كالبكور والغدو..»⁽³⁾ وفي الهامش أشارت إلى دراسة أبي

(1) د. محمد أبو موسى: كتابه السابق: 50.

(2) السابق: 72.

(3) د. محمد صالح الشنطي: كتابه السابق 1/ 219.

موسى، فقد مضت الدراسة بعد ذلك دون أي محاولة لأي دراسة، ثم أشارت في هامش آخر الدراسة أنها أفادت في هذا التحليل من أبي موسى⁽¹⁾، ولا أظن أن الدراسة اللاحقة تستغني عن الحوار، بمثل هذه الإشارات العامة. ولم تشر دراسة حميد لحمداني لأية دراسة سابقة، وكذلك كان الحال في قراءة نصرت عبدالرحمن، وأما قراءة قاسم المومني فكانت إعادة عرض لدراسة مصطفى ناصف، أدخلت فيه بعض الآراء لآخرين، ورأت أحياناً أن تشير إليه، كما سبق الحديث بذلك.

ولو قامت هذه الدراسات بهذه الحوارات، لوفرت الجهد من التكرار، ولاستطاعت أن تقدح أفكارها بعضها ببعض، وأن تتعاضد الاكتشافات، والرؤى التي تتقدم بذهنية النص، وذهنية النقد.

(1) السابق: 228 / 1.

ملحق بالدراسة

نص الحادثة كما ورد في المفضليات

- بَكَرَتْ سَمِيَّةُ بُكْرَةَ فَتَمَتَّعَ
وَعَدَتْ غَدُوَ مَفَارِقَ لَمْ يَرْبِعَ⁽¹⁾
وَتَزَوَّدَتْ عَيْنِي غَدَاةً لَقِيَتْهَا
بَلَوَى الْبُنِينَ نَظْرَةً لَمْ تُقْلَعَ⁽²⁾
وَتَصَدَفَتْ حَتَّى اسْتَبْتِكَ بِوَاضِحٍ
صَلَّتْ كَمَنْتَصِبِ الْغَزَالِ الْأَتْلَعِ⁽³⁾
وَبِمَقْلَتِي حَوْرَاءَ تَحَسَّبَ طَرْفُهَا
وَسَنَانَ، حُرَّةً مُسْتَهْلَ الْأَدْمُعِ⁽⁴⁾

(1) لم يربع: من قولهم «ربع بالمكان» إذا أقام.

(2) اللوى: منعرج. لم تقلع: لم تكف.

(3) تصدفت: أعرضت وانحرفت. استبتك: غلبتك وصيرتك سبياً لها: الواضح: الناصع الخالص، يعني عنقها. الصلت: المشرق الجميل. كمنتصب الغزال: شبه عنقها بطول جيد الغزال. الأتلع: الطويل العنق.

(4) الحور، بفتح الواو: شدة سواد العين مع شدة بياضها. وسنان: به سنة، وهي النعاس. والمستهل: مجرى الدمع.

- وإذا تُنازَعَكَ الحديثُ رأيتها
حسنا تَبَسُّمُها، لذيذ المَكْرَعِ⁽¹⁾
بغريض سارية أدرته الصَّبا
من ماءِ اسجَرَ طيبِ المستنقعِ⁽²⁾
ظلم البطاح له أنهلال حريصة
فصفا النطاف له بعيد المقلعِ⁽³⁾
لعب السيول به فأصبح ماؤه
غللاً تقطع في أصول الخروعِ⁽⁴⁾
أسمي ويحك هل سمعت بغدرة
رفع اللواء لنا بها في مجمعِ⁽⁵⁾

- (1) تنازعك الحديث: تحدثك، تجاذبك إياه. المكرع: ما يكرع من ريقها، أي يرتشف.
- (2) الغريض: الطري من كل شيء، وهو ههنا: الماء القريب العهد بالسحابة. السارية: السحابة تسري بالليل: أدرته: استخرجته كما يستخرج الحالب اللبن. الماء الأسجر: الذي فيه كدرة لم يصف كل الصفو.
- (3) الحريصة: المطرة التي تحرص وجه الأرض، أي تقشره. وانهلالها: تدفقها. فإذا جاءت المطرة في غير وقتها قيل إنها ظلمت البطاح. يقال: أرض مظلومة، أصابها المطر في غير وقته. النطاف: المياه، الواحدة نطفة.
- (4) الغلل: الماء يجري في أصول الشجر.
- (5) سمي: ترخيم سمية كانوا في الجاهلية إذا غدر الرجل رفعوا له بسوق عكاظ لواء ليعرفه الناس.

إنا نَعَفُ فلا تُرِيبُ حَلِيقَنَا
 ونَكْفُ شَحْ نَفُوسَنَا فِي الْمَطْمَعِ
 وَنَقِي بِأَمْنٍ مَالَنَا أَحْسَابَنَا
 وَنَجْرُ فِي الْهَيْجَا الرِّمَاحِ وَنَدْعِي
 وَنَخُوضُ غَمْرَةَ كُلِّ يَوْمٍ كَرِيبَةٍ
 تُرْدِي النُّفُوسَ وَغُنْمُهَا لِلْأَشْجَعِ
 وَنَقِيمُ فِي دَارِ الْحِفَاظِ بُيُوتَنَا
 زَمَنًا، وَيُظْمِنُ غَيْرَنَا لِلْأَمْرِعِ
 وَمَحَلِّ مَجْدٍ لَا يَسْرُحُ أَهْلُهُ
 يَوْمَ الْإِقَامَةِ وَالْحُلُولِ لِمَرْتَعِ
 بِسَبِيلِ ثَغْرِ لَا يَسْرُحُ أَهْلُهُ
 سَقِمَ يَشَارُ لِقَاؤُهُ بِالْأَصْبَعِ⁽¹⁾
 فَسَمِي مَا يَدْرِيكَ أَنْ رَبِّ فَتِيَّةٍ
 بَاكَرَتْ لَذْتَهُمْ بِأَدَكْنِ مَتْرَعِ⁽²⁾
 مَحْمَرَةٍ عَقَبَ الصَّبُوحِ عَيُونَهُمْ
 بِمَرَى هُنَاكَ مِنَ الْحَيَاةِ وَمَسْمَعِ
 مَتَبَطِّحِينَ عَلَى الْكَنِيفِ كَأَنَّهُمْ
 يَبْكُونَ حَوْلَ جَنَازَةٍ لَمْ تَرْفَعِ

(1) الثغر: موضع المخافة. سقم، بفتح القاف وكسرهما، روايتان: مخوف.

(2) الأدكن: ما لونه إلى السواد، عني به هنا الزرق.

- بكرُوا علي بسحرة فصبحتهم
(1) من عاتقِ كدمِ الفزالِ مشمشِ
ومعرضِ تغلي المراجِلُ تحته
(2) عجلتُ طبخته لرهطِ جُوعِ
ولديَّ اشعثُ باسطُ ليمينه
قسماً لقد أنضجت لم يتورع
ومسهدين من الكلال بعثتهم
(3) بعد الكلالِ إلى سواهم ظلعِ
أودى السفارُ برّمها فتخالها
(4) هيماً مقطعة حبالُ الأذرعِ
تخد الفيافي بالرحال وكلها
(5) يعدو بمنخرق القميص سميدعِ

-
- (1) العاتق: الخمر العتيقة القديمة. المشمش: المرقق بالماء لا كثيراً ولا قليلاً.
(2) المعرض، بتشديد الراء المفتوحة: اللحم الذي لم يبلغ نضجه.
(3) السواهم: الإبل الضامرة لشدة التعب. وظلّعها، بسكون اللام: أن تشتكي أيديها.
(4) أودى به: ذهب به: السفار مصدر (سافر). الرم، بكسر الراء: مخ العظم أي ذهب السفار بلحومها وشحومها.
(5) تخد: من الوخدان وهو أن يرمي البعير بقوائمه كمشي النعام. السميدع: الجميل الشجاع، وجعله منخرق القميص لمعالجته السفر وابتذاله فيه نفسه.

ومطية حملت رجل مطية
خرج تنم من العشار بدعدع⁽¹⁾
وتقي إذا مست مناسمها الحصى
وجعًا وإن تزجر به تترفع
ومناخ غير تئية عرسته
قمن من الحدثان نابي المضجع⁽²⁾
عرسته ووساد رأسي ساعد
خاظمي البضيع عروقه لم تدسع⁽³⁾
فرفعت عنه وهو أحمر فاتر
قد بان مني غير أن لم يقطع
فتري بحيث توكأت ثفناتها
أثراً كمفتحص القطا للمهجع⁽⁴⁾
ومتاع ذعلبة تخب براكب
ماض بشيعته وغير مشيع

(1) خرج، بفتحين: الناقة الضامرة، أو الجسيمة الطويلة على وجه الأرض.

(2) التئية: التمكث والانتظار، يقال قد تأيت بالمكان، أي تمكث به. التعريس: نزول القوم من السفر ليلاً.

(3) البضيع: اللحم. لم تدسع: لم تمتلئ من الدم.

(4) مفتحص القطا: حيث يفحص في الأرض لبيضه.

سياقات النص ودلالاته الشعرية (اشتتار العسل عند الشعراء الهذليين نموذجًا)

لقد شهرت هذيل باشتتار العسل، وتغنى شعراؤها ببذل الجهد في الوصول إلى أصفاء، وقدم شعرهم لنا حركة خاصة بذلك العالم المقترن بالتضحية واللذة. وقد أورد ابن قتيبة من ذلك قدرًا منسوبًا لعدد من الشعراء، وأكثر ما ذكره كان لشعراء هذيل. ولم يخرج عنهم إلا بذكر المسيب بن علس والنابعة الجعدي⁽¹⁾.

ووقف على ذلك أحمد كمال زكي، فقال: (نجد بعض شعر هذيل حافلًا بهذا الاشتتار منصرفًا له، حريصًا على تسجيل ما يدور حوله من مخاطر ومتاعب)⁽²⁾، ووقفت نورة الشمالان على ذلك عند أبي ذؤيب مبينة أن منظر اشتتار العسل من المناظر المألوفة في بيئة الشاعر، فلا

(1) ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): المعاني الكبير في أبيات المعاني: 617/2 - 628 الطبعة الأولى، دار الكتب العملية، بيروت 1405هـ - 1984م.

(2) أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي: 86 وزارة الثقافة، مصر: 1389هـ - 1969م - القاهرة.

عجب أن يتأمل النحل ويسجل حركاته، ويصور المشتار،
ويترجم أحساسيسه وهو يهتّم بتسلق الجبل والحصول على
ما يريد⁽¹⁾.

أما محمد بن سليمان السديس، فوقف على ذلك في
بحثه الموسوم بـ (وصف اشتيار العسل في بضعة نصوص
من شعر هذيل)⁽²⁾، مبيناً أن هذا الموضوع مثال ناصع
الإيحاء بأثر المحيط الجغرافي وبتفاعل الشاعر مع مجتمعه،
ومع مظاهر الطبيعة⁽³⁾.

وقد عرض الدكتور محمد أحمد بريري لاشتيار
العسل في كتابه «الأسلوبية والتقاليد الشعرية - دراسة في
شعر الهذليين» في الفصل المعنون بـ «الخمر والمرأة» وقد
شغل بمقترنات العسل من الخمر والماء والمرأة، وبدلالات
اللغة التي تتراعى ما بين هذه الأمور، وتتواشج.

(1) نورة الشملان: أبو ذؤيب الهذلي: حياته وشعره: 77، جامعة
الرياض سنة 1400 - 1980م، الطبعة الأولى.

(2) نشره في مجلة معهد المخطوطات العربية، الكويت مج 33/
ج 1، جمادى الأولى 1409هـ/يناير/كانون الثاني 1989م، من
ص 149 - 168، ثم ضمّه لأبحاث كتابه المعنون بـ (في أفياء
الشعر منذ الجاهلية حتى آخر العصر الأموي) ضمن سلسلة
كتاب الرياض العدد 81، 82، أغسطس - سبتمبر/آب - أيلول
2000م.

(3) انظر كتابه: 339.

ونبه إلى أن إضافة عنصر عسل النحل واشتباره إلى موضوع الخمر وثمر المحبوبة ليس مما تقنع فيه أي قراءة جادة بالمعنى المباشر الذي يفسر ذلك الغرض بأنه وصف لطيب ثمر المحبوبة⁽¹⁾. وعلى الرغم من تأكيده على أن ورود حكاية الاشتيار ليس استطرادًا وأن ما في النص الشعري من هذه المقترنات عالم متصل لا تنفصل فيه المرأة عن الخمر أو العسل⁽²⁾، إلا أنه لم يعن بسبب تنوع حكاية الاشتيار في هذه المشاهد واختلاف بنية كل نص عن النص الآخر.

وأما الدكتور جريدي المنصوري، فقد عرض للاشتيار في بحثه المعنون بـ«مشهد النحل في شعر الهذليين»⁽³⁾، حيث عني بموضوع النحل عمومًا، وعرض في سياق ذلك للمشتار، مشيرًا إلى صفات المشتار، وقصة الاشتيار عند الشعراء الهذليين، وعلى الرغم من أنه أشار إلى أن مشهد النحل في شعرهم يقدم لوحات ذات ثراء وتنوع⁽⁴⁾، إلا أنه

(1) محمد أحمد بري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية - دراسة في شعر الهذليين، 112، 113 الطبعة الأولى 1995م، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة.

(2) السابق: 123.

(3) جريدي سليم المنصوري، مشهد النحل في شعر الهذليين، مجلة جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية، بالقاهرة، العدد 21، 2003م (2 - 919).

(4) السابق: 912.

لم يتوقف عند أسباب تنوع صورة الاشتيار، ولم يقرن ذلك الاختلاف بسياق الصورة.

ولا يتسع المجال - الآن - لتتبع جميع من عني بذلك، إذ كان الاشتيار محل عناية كثير من الباحثين الذين عنوا بالشعر القديم عامة، أو أولئك الذين عنوا بشعر الهذليين خاصة⁽¹⁾.

ولقد كانت هذه الوقفات على اختلافها، حافزة على النظر في هذا الموضوع على نحو مختلف، يجعله يعاود النظر في الدلالات الشعرية للعوالم المتداخلة في حركة الاشتيار، وباعثها الشعري، من خلال تأمل السياق الذي تأتي فيه هذه الحركة، ولذلك سيقوم البحث عن ذلك على محورين هما:

□ سياقات الاشتيار.

□ دلالاته الشعرية.

سياقات الاشتيار

عرف العربي لذة العسل، وذاقها، وجاء القرآن الكريم مشيراً إلى ذلك، وجاعلاً إياه من نعيم الجنة، قال تعالى: ﴿مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ

(1) ستأتي الإشارة إلى بعضها عند استعمالها في البحث.

وَأَنْهَرُ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَنْغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَرُ مِنْ خَمَرٍ لَذِقَ لِلشَّرِيبِ وَأَنْهَرُ مِنْ
عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ
خَلَدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ⁽¹⁾.

وكان العسل من اللذائذ التي يستحضرونها حين
يذكرون ثغر المرأة، فهذا المرار بن منقذ يقول⁽²⁾:

وَإِذَا تَضَحَّكَ أَبَدَى ضَحْكَهَا
أَقْحَوَانًا قَيِّدَتْهُ ذَا أَشْرُ
لَوْ تَطَعَّمَتْ بِهِ شَبَهَتْهُ
عَسَلًا شَيْبَ بِهِ ثَلَجٌ خَصِرِ
وعبيد بن الأبرص يقول⁽³⁾:

تُذْفِي الضَّجِيعَ إِذَا يَشْتَوِ وَتُخَصِرُهُ
فِي الصَّيْفِ حِينَ يَطِيبُ الْبَرْدُ لِلصَّاحِي
تَخَالُ رِيْقَ ثَنَائِيهَا إِذَا ابْتَسَمَتْ
كَمَزَجٍ شَهْدٍ بِأَثَرُجٍ وَتَفَاحٍ

(1) سورة محمد، آية 15.

(2) الضبي (المفضل بن محمد بن يعلى): المفضليات: 90 تحقيق
وشرح أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار
المعارف بمصر، الطبعة الخامسة، لم يحدد تاريخ الطبعة،
وسيشار لهذا الأمر فيما بعد بـ (د.ت).

قيده: ضربت فيه بإبرة ثم أسفته نؤورا.

(3) الديوان: 50 دار صادر، بيروت، د.ت.

وأحياناً يكون هذا العسل مكمّن الشوق الذي يستحث
النظر، كما في قول الشماخ⁽¹⁾:

كأن عيون الناظرين يشوقها
بها عسل طابت يدا من يشورها
تناولن شوباً من مجاجات شُمذ
بأعجازها قُبّ لطافٌ خصورها
وأما الهذليون، فأضافوا لهذه اللذة صياغات شعرية،
تهب هذا العسل حضوراً شعرياً يمتزج بالفعل الإنساني، وبنيل
اللذة بعد الجهد، ويجعل اللذة فريدة ذات طعم مختلف..

وأشارت بعض الأبحاث حين عرضت للاشتياع في
شعر الهذليين إلى واقعية هذا الشعر، فأحمد كمال زكي
يرى أن انصراف الهذليين إلى مغامرات الاشتياع لأنه (يهيئ
لهم لوناً من الاستقرار لم يكونوا يجدونه في الرعي مثلاً.
قل إنه كان باباً إذا مروا منه لم يعترضهم أحد، ثم قل إنه
ما هيأتهم الحياة له، ومن هنا انصرفوا إليه.. هكذا يقول
شعرهم، وهذا ما يقرّره وجود النحل في هذه المنطقة)⁽²⁾
فهو يتخذ الشعر دليلاً على هذه المهنة التي امتازوا بها.

ويعد نصرت عبد الرحمن المشتار من أصحاب

(1) الديوان: 163، تحقيق وشرح صلاح الدين الهادي، دار
المعارف، مصر، د.ت، شمد بأعجازها: رافعات لأذناها.

(2) أحمد كمال زكي: كتابه السابق: 87.

المهن⁽¹⁾، ويذكر الاشتيار في قسم الواقع في شعر أبي ذؤيب⁽²⁾، وكانت تفصيلات محمد السديس لما يقوم به المشتار تتجه هذه الوجهة، لأنه يرى بداهة (أن يندر بدو أثر في إنتاج أدبي لمظاهر طبيعية، أو غير طبيعية ليست بادية في محيط منتج)⁽³⁾.

ولقد كان اشتيار العسل فعلاً من أعمال هذيل، ومن مجالات مغامراتهم، وإذا كان الدكتور جريدي المنصوري يشير إلى أن حركة الأفعال للمشتار تعطي اهتماماً ببيان الممارسة الفعلية لهذه المهنة⁽⁴⁾ لكن وجوده الشعري يتعالى عن أن يكون وصفاً لمهنة يكتسب منها الزرق وهو ما حدا بالباحث إلى أن يشير أن هناك فلسفة تختفي وراء هذا الواقع⁽⁵⁾ ذلك لأن الاشتيار حركة شعرية بجسد الشعراء من خلالها مثلاً من أمثلة المكابدة العنيفة التي تصاحب تطلع الإنسان إلى غايات أعلى من نيل العسل⁽⁶⁾.

(1) نصرت عبد الرحمن: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي: 103 دار الفكر، عمان، 1985م.

(2) السابق: 16.

(3) محمد السديس: كتابه السابق: 340.

(4) جريدي سليم المنصوري: بحثه السابق: 899.

(5) السابق: 912.

(6) لقد ذكر الدكتور محمد أحمد بريدي في كتابه السابق أن مشتار العسل وشارب الخمر كائنان شعريان يجسد الشعراء من خلالهما مثلين من أمثلة المكابدة العنيفة التي تصاحب تطلع الإنسان إلى غايات عليا (ص 118).

ولكي نجلي ما يمكن تبينه من عوالم تشير إليها حركة
المشتار في شعر الهذليين، تظهر في سرد هذه المغامرة،
التي تقرر فيها الأمنية بالجهد، واللذة بالنصب، والفراة
بالبعد المكاني، سنقف على السياقات الشعرية التي تأتي
فيها حركة هذه المغامرة، حيث يأتي ذلك في:

1 - سياق لذاذة ثغر المرأة.

2 - سياق الثغر مع حكاية عن الخمر.

3 - سياق ذكر الفتوة والبطولة.

1 - سياق لذاذة ثغر المرأة:

مثل عامة الشعر العربي، يأتي شعر الهذليين مشيراً
إلى استحضر لذاذة العسل عند الحديث عن لذاذة ثغر
المرأة - حين يرى الشاعر ذلك - وقد يأتي ذلك مقترناً
بمزج آخر مثل قول أبي صخر⁽¹⁾:

كأن ذوبَ مُجَاجِ النحل ريقُها
وما تَضُمَّن أجوافُ الرواقيد

(1) السكري (أبو سعيد الحسن بن الحسن): شرح أشعار الهذليين
926/2. تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مراجعة محمود محمد
شاكر، القاهرة د.ت، وسيشار له لاحقاً. ب: السكري. وقد
اعتمد عليه البحث لأنه مظنة أوفى ما وصلنا من شعر الهذليين.

كالكَاس ما ركدت لم يصح شاربها
وقال أن نَقَدَت يا كَأَسَنَا زَيْدِي
وأحياناً يكون ذلك الاستحضار لحديثها مقترناً بذكر
لبن النوق، مثل قول أبي ذؤيب⁽¹⁾:

وإن حديثاً منك لو تبذلينه
جنى النحل في ألبان عوذ مطافل
وتجد العسل عند الهذليين يكون صفة اللذائذ التي
تصاحب الصبا والنضارة، فهذا أبو صخر يقول⁽²⁾:

أخوا صفاءً فارقاً ببشاشة
وبشُورة من عيشنا وفواضل
ولذائذ معسولة في ريقة
وَصَبًّا لنا كدجان يوم هاطل
وعنائب غَذْوِيَّة تَنْدَى ضحى
وغياطل للهو بعد غياطل

ولا يقنع بعض الشعراء بهذه المشابهة، بل يضعون
لهذا العسل البالغ اللذاذة وجوداً شعرياً، يصنعون له حكاية

(1) السكري: 141/1 وفيه: العوذ جميع واحدما عائذ، وهي
الحديثة العهد بالتاج.

(2) السكري: 927/2 وفيه شورة: حسن، عنائب: يريد الشراب،
غياطل: أصوات ونعيم.

في مكانه، وحكاية في اختياره، وحكاية في مزجه..
فالحكاية لا تأتي للعسل في ذاته، فـ (تأتي في معرض
الحديث عن طيب ريق المحبوبة)⁽¹⁾، للعسل الذي يشبه هذا
الشعر، وهذا الذي ذاقه الشاعر، أو يروم أن يذوقه عند
محبوبته، حيث تنبئ الحكاية التي يسردها الشاعر ضمن ما
تنبئ عنه، عن صياغة جودة، وفراة لذاذة لهذا العسل الذي
يمتزج بشعر عشيقته، فأبو ذؤيب بعد أن يبدأ في الإشارة إلى
العسل بقوله⁽²⁾:

وما ضَرَبَ بيضاءً يأوي ملكها

إلى طُنْفٍ أعيا براقٍ ونازل

ويرسم مكانه في شاهر عسير المنال، يسرد قصة
المشتار في الوصول إلى هذا العسل، ونيله، ومزجه بماء
صاف، ليكمل بعد عدة أبيات طرف الجملة التي بدأت
بـ (ما) في قوله «وما ضرب» بـ «بأطيب من فيها» في قوله:

(1) وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد: 333، عالم
المعرفة، الكويت عدد 207 مارس/آذار 1996م. وانظر كذلك:
نوري القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي: 21م الطبعة الثانية،
بيروت، 1404هـ - 1984م.

(2) السكري: 142/1 - 145 وفيه: يقال للعسل إذا كان فيه بعض
الصلابة واليبس: «قد استضرب العسل» ويقال إذا اشتد بياضه.
الطنف: حيد من الجبل.

بأطيب من فيها إذا جئت طارقا
وأشهى إذا نامت كلاب الأسافل
لنجد أن هذا الأمر المسرود علينا داخل في رسم
فرادة هذا العسل المقترن بلذاذة ثغر المرأة.
وساعدة بن جُوَيْيَّة، يذكر ثغر المرأة، مرتين قبل بدء
السرد وبعد نهايته⁽¹⁾، فهو يقول ابتداء:

وَمَنْصَبٌ كَالْأُقْحُوَانِ مَنْطَقٌ
بِالظَّلْمِ مَصْلُوتِ الْعَوَارِضِ أَشْنَبُ
كَسَلَاةِ الْعَنْبِ الْعَصِيرِ مَزَاجُهُ
عُودٌ وَكَافُورٌ وَمِسْكٌ أَضْهَبُ
خَصِرٌ كَأَنْ رَضَابَهُ إِذْ ذُقْتُهُ
بعد الهدوء وقد تعالى الكوكب
أَرَى الْجَوَارِسَ فِي ذَوَابَةِ مُشْرِفٍ
فيه النسور كما تَحَبَّى الْمُوَكَّبُ

ثم تتابع أجزاء الحكاية.. ليقول في النهاية:

فكَأَن فَاها حين صُفِي طَعْمُهُ
والله أو أشهى إليَّ وأطيب
فهو قد جعل الحكاية مرتبطة بالشعر، لم يذهب إلى

(1) السكري: 3/ 1107 - 1113، وسيأتي شرح لبعض هذه
المفردات في موضع قادم.

(2) السكري: 3/ 1138 - 1141.

العسل إلا ليعود إليه. وفي نص آخر لساعدة⁽¹⁾، نجده بعد أن سرد حكاية المشتار بعد قوله:

وما ضَرَبَ بيضاءَ يَسْقِي دَبُوبَهَا
دُقَاقٌ وَعَرَوَانُ الكِرَاثُ فَضِيْمَهَا
يقول في النهاية:

فذلك ما شبهت فَا أَمَّ مَغْمَر
إذا ما توالي الليل غارت نجومها

2 - سياق الثغر مع حكاية عن الخمر:

لا يفترق ذكر اشتيَار العسل هنا عن ثغر المرأة، ولكنه يصحب هنا بسرد آخر، عن الخمر التي تمزج به، فتكون لها صياغة أخرى مثل صياغة العسل، وذلك في مثل قول أبي ذؤيب⁽²⁾:

وَأُقْسِمُ مَا إِنْ بَالَةَ لَطْمِيَّةٍ
يفوخُ بِبَابِ الْفَارَسِيِّينَ بِابَهَا

(1) السكري: 44/1 - 54 وفيه: البالة وعاء الطيب، اللطمية: منسوبة إلى اللطيمة وهي غير تحمل المتاع والعطر، فإن لم يكن في المتاع عطر فليست بلطيمة، عقابها: رايتها. ماء النية: أراد في صفائها، وهو ما قطر من اللحم. الخمطة: الشيء قد أخذت طعم الإدراك ولم تدرك وتستحكم فهي خمطة، والخلة: الحامضة، ولا خلة أي في مجاوزة القدر، خرجت من حال الخمر إلى الحموضة والخل.

ولا الراحُ راحُ الشام جاءت سبيئة
لها غاية تهدي الكرام عُقابها
عُقار كماء النّيء ليست بِخُمْطَةٍ
ولا خَلَّة يكوي الشروب شهابها
ثم تمضي الحكاية للخمر، وللعسل، ليقول:
فَأَطِيبْ بِرَاحِ الشَّامِ صِرْفًا وهذه
مُعْتَقَةٌ صِهْبَاءٌ وَهِيَ شِيَابُهَا
فما أن هما في صحفة بارقيّة
جديدٍ حديثٍ نَحْثُهَا واقتضابُهَا
بأطيب من فيها إذا جئت طارقًا
من الليل والتفتُ عليّ ثيابها
ومن هذا ما سرده أبو ذؤيب عن مسيرة الناقة
بالخمر، وطوافها بأماكن التجمع والحج، ليذكر مزجها
بالعسل، يقول⁽¹⁾:

(1) السكري: 93/1 - 97 وفيه: هوت بها: سارت، هادية
الضحل: صخرة تكون في بطن الماء يمر عليها الماء،
والضحل: الماء الرقيق، فشبّه ناقته بهذه الصخرة في صلابتها.
الحبل: حبل عرفة. تزغم: تصيح وتصوت من نشاطها. راداً:
رائداً أي طالباً يبتغي المزج: يعني العسل، بالسحل: أي ينقد
الدراهم، والسحل: النقْد. الهدف من الرجال: الثقل النوم
الوخم الذي لا خير فيه. المعزاب: الذي تعزّب عن أهله في
إبله، صوب رأسه: نام، الضافي: السابغ الواسع، من الثلّة:
يعني الغنم، الخطل: الطوال الآذان.

فما فضلة من أذِرْعَات هَوَتْ بها
مذْكَرَةٌ عَنَسَ كَهَادِيَةِ الضَّحَلِ
سَلَاْفَةٌ رَاحَ ضُمَّنَتْهَا إِدْوَاةُ
مُقَيَّرَةٍ رَذْفُ لَمْوَخِرَةِ الرِّحْلِ
تَزَوَّدَهَا مِنْ أَهْلِ بَصْرَى وَغَزَاةِ
عَلَى جَسْرَةٍ مَرْفُوعَةِ الذَّيْلِ وَالْكَفْلِ
فَوَافَى بِهَا عَسْفَانِ ثُمَّ أَتَى بِهَا
مَجَنَّةً تَصْفُو فِي الْقِلَالِ وَلَا تَغْلِي
وَرَاخَ بِهَا مِنْ ذِي الْمَجَازِ عَشِيَّةُ
يَبَادِرُ أُولَى السَّابِقَاتِ إِلَى الْحَبْلِ
فَجِئْنَ وَجَاءَتْ بَيْنَهُنَّ وَإِنَّهُ
لِيَمْسَحَ ذَفَرَاهَا تَرْغَمَ كَالْفَحْلِ
فَجَاءَ بِهَا كَيْمَا يَوْفِي حَاجَّةَ
نَدِيمِ كِرَامٍ غَيْرِ نِكْسٍ وَلَا وَغْلٍ
فَبَاتَ بِجَمْعٍ ثُمَّ تَمَّ إِلَى مَنَى
فَأَصْبَحَ رَاذًا يَبْتَغِي الْمِزْجَ بِالسَّحْلِ
ثُمَّ تَأْتِي حِكَايَةَ الْعَسَلِ قَصِيرَةً، ثُمَّ يَقُولُ عَنْهُمَا (الْخَمْرُ
وَالْعَسَلُ):

فَمَا إِنْ هُمَا فِي صَحْفَةٍ بَارَقِيَّةِ
جَدِيدٍ أَرَقَّتْ بِالْقَدُومِ وَبِالصَّقْلِ
بِأَطْيَبِ مَنْ فِيهَا إِذَا جِئْتَ طَارِقًا
وَلَمْ يَتَبَيَّنْ سَاطِعُ الْأَفْقِ الْمَجْلِيِّ

إذا الهَدَفَ المعزاب صَوَّبَ رأسه
وأمكنه ضَفُو من الثَّلَّة الخُطل
ونجد في شعر أبي صخر إشارات قصيرة إلى هذين
المزجين، فمن ذلك قوله⁽¹⁾:

تطيب ولو بالماء نشوةً جلدها
إذا ما استحمت والقلائد والنشر
لها أرج في البيت يَشْفِي من الجوى
لذيذ إذا لم تَبْدُ لم يخفها الستر
كأن على أنيابها من رضاها
وقد دنت الشُعْرى ولم يصدع الفجر
وبلّ الندى من آخر الليل جيبها
إذا استوسنت واستثقل الهَدَف الهدر
مجاغةً نحل من قَراسٍ سبيئةً
بشاهقة جَلَس يزل بها الغُفر

(1) السكري: 951/2 وفيه: اسفنت: اسم من أسماء الخمر،
جلس: طويلة. زرجون: كرم وهو فارسي.

وقال المجي (محمد الأمين بن فضل الله) في: قصد السبيل
فيما في اللغة العربية من الدخيل الزرجون: معرب (زركون)،
الكرم أو قضيبه (انظر ذلك: 82/2 تحقيق عثمان محمود
الصيني، مكتبة التوبة، الرياض، الطبعة الأولى 1415 -
1994م).

الختر: الفتور والاسترخاء.

باسفنيط كرم ناطف زرجونة
بمعقب سري جادت به مرن قمر
جمعن معاً في صحفة بارقية
فصفى ذوبا شب نشوته الخمر
فتلك الهوى ما عشت والشوق والمني
وفيهن ما عشت الملاذ والختر

3 - سياق ذكر الفتوة والبطولة:

من البدهي أن السياقين السابقين لا يخلوان من هذا
الملمح، لكن هناك نصاً وحيداً لدى الهذليين يجعل قصة
المشتار منفصلة عن ثغر المرأة، وهو نص أبي ذؤيب الذي
يقول في أوله⁽¹⁾:

واشعث ماله فضلات ثول
على أركان مهلكة زهوق
قليل لحمه إلا بقايا
طفاف لخم منحوض مشيق
وبعد أن يسرد حكايته يشير إلى ما يرافق ذلك من
حاملات طعامه، وسلاحه المائل في قوسه.

وقبل أن نختم حديثنا عن هذه السياقات نود الإشارة

(1) السكري: 180/1 - 183، وسيأتي شرح المفردات عند
الحديث عن النص لاحقاً.

إلى أمور تتجلى في شعر حركة المشتار في هذه السياقات حيث يبدو في ذلك ما يلي :

1 - أن من النصوص ما يأتي مقصوراً على سرد حركة المشتار يتدئ بها، وينتهي عندها،

كما في نص أبي ذؤيب :

وَأَشَعَتْ مَالَهُ فَضْلَاتُ ثَوَلٍ
عَلَى أَرْكَانٍ مَهْلِكَةٍ زَهْوَقٍ
ونص ساعدة بن جؤيَّة⁽¹⁾ :

وَمَا ضَرَبَ بِيضَاءُ يَسْقَى دَبْوَيْهَا
دُفَاقٌ وَعُرْوَانُ الْكَرَاثِ فَضِيمَهَا

2 - يجاور في بعض النصوص التي تأتي فيها حركة المشتار، أو الإشارة إلى الاشتيار، امتدادات آخر مثل نص أبي ذؤيب⁽²⁾ :

أَلَا زَعَمْتَ أَسْمَاءُ أَنْ لَا أَحِبَّهَا
فَقُلْتُ بَلَى لَوْلَا يَنَازِعُنِي شَفْلِي
ففي هذا النص تسبق الإشارة إلى الاشتيار، امتدادات عن الظبي الذي تشبه به المرأة، تتابع شكله، ومرعاه،

(1) السكري: 1138/3 - 1141.

(2) السكري: 88/1 - 97.

وحذره، وامتدادات عن كرمه، وجزر ناقتة لذلك، ثم رحلة
الخمير ومجيء الناقة بها.

ومثل نص ساعدة⁽¹⁾:

هَجَرَتْ غَضُوبٌ وَحُبٌّ مِنْ يَتَجَنَّبُ
وَعَدْتُ عَوَادٍ دُونَ وَلِيِّكَ تَشْعَبُ
حيث يأتي في هذا النص إضافة إلى سرد حركة
المشتار امتدادات عن الشادن، ثم حلف بالهدي على
حبها، ثم متابعة البرق والسحاب، ثم يأتي بعد الاشتيار
إشارة إلى تخرم الدهر للأنس، ولحكماء الرجال، ثم
حديث عن الجيش والفرسان.

3 - أن من النصوص ما يبدأ بذكر الأطلال ثم المرأة
ثم الانتقال إلى حركة المشتار والاقتصار على ذلك مثل
نص أبي ذؤيب⁽²⁾:

أَسَاءَلْتُ رَسْمَ الدَّارِ أَمْ لَمْ تَسَائِلْ
عَنِ السَّكْنِ أَوْ عَنْ عَهْدِهِ بِالْأَوَائِلِ
ومثل نصه⁽³⁾:

أَبَا الصُّرْمِ مِنْ أَسْمَاءِ حَدَثِكَ الَّذِي
جَرَى بَيْنَنَا يَوْمَ اسْتَقَلَّتْ رِكَابُهَا

(1) السكري: 3 / 1097 - 1121.

(2) السكري: 1 / 140 - 147.

(3) السكري: 1 / 42 - 55.

حيث انتقل من الحديث عن الصرم، وحذر الهجر إلى حركة المشتار واقتصر على ذلك، والحديث إليها.

4 - أننا لا نجد في النصوص التي تأتي فيها حركة الاشتيار في شعر الهذليين أي سرديات تتعلق بحركة امتطاء الشاعر الناقة أو ما يصاحب ذلك من امتدادات لثور الوحش أو بقرته أو الحمار الوحشي أو النعام. وقد تذكر فيها الناقة في مقام الكرم بجزرها، كما أشرنا سابقاً في رقم (2).

5 - أن سرد حركة المشتار يتم بضمير الغائب فقط، ولا يستخدم فيه ضمير المتكلم إطلاقاً، في جميع النصوص الواردة في شعر الهذليين، التي ضمها ديوانهم الذي اعتمدنا عليه في هذه المراجعة.

وسنومئ إلى شيء من الدلالات الشعرية لهذه الأمور في المحور التالي.

دلالاته الشعرية:

لكي نتفحص هذه الدلالات لا بد من تأمل علاقاتها بوحدات النص، ولذلك سنشير إلى ما يترأى في النصوص قبل الاشتيار، ثم ما يبدو فيها أثناء الاشتيار، ثم ما يلي ذلك، لكي نترسم ما يرومه الشاعر من دلالات، وهو يستدعي حركة الاشتيار في نصه، عبر تأمل ترابطات وحدات نصه بهذه الحركة.

ما قبل الاشتييار:

سبقت الإشارة إلى أن حركة الاشتييار ترتبط بشعر المرأة، ما عدا ذلك النص الوحيد لأبي ذؤيب⁽¹⁾ الذي أشرنا إليه سابقاً، وإذا كانت المرأة في الشعر القديم يأتي التودد إليها، والشكوى من وصالها في بدء النص أو بعد الإشارة إلى الأطلال، فلقد كان شعر الهذليين كذلك، نجد فيه هذه النصوص فيما سبق الاشتييار تتردد بين حالين، حال العفاء والسكون في الأطلال، وحال الحذر من الصرم، ففي نص أبي ذؤيب⁽²⁾:

أساءلت رسم الدار أم لم تسائل
عن السَّكْنِ أو عن عهده بالأوائل
نجد النص يستثير سكون الذهن، ويستدني وعيه
بفجيرة سكون هذا الطلل، ليكون المخاطب في حال تيقظ
لهذا الذي يراه: ليقول بعد ذلك:
عفا غير نوي الدار ما إن تبينه
وأقطع طُفِّي قد عفت في المعازل
لمن طلل بالمنتصى غير حائل
عفا بعد عهد من قطار ووابل

(1) هو النص المشار إليه في هامش رقم (1) ص 210.

(2) السكري: 140/1 - 147 وفيه: السكن: أهل الدار، سكانها، الطفي: خوص المقل خاصة. المعازل: منازل مرتفعة عن السيل. جامل: جماعة إبل العوذ: الحديثة العهد بالنتاج. فاستنضل ضلاله: طلب منه أن يفضل فضل. النياف: الطويلة العظيمة المشرفة. العطبول: الطويلة العنق، الجمع، عطايل.

عفا بعد عهد الحي منهم وقد يرى
به دَغْسُ آثار ومبركُ جَامِل
وأن حديثًا منك لو تبذلينه
جَنَى النحل في ألبان عُوذ مطافل
مطافيل أبكار حديث نتاجها
تشابُ بماء مثل ماء المفاصل
رأها الفؤاد فاستضل ضلاله
نيافًا من البيض الحسان العطابل
فإن وصلت حبل الصفاء قدم لها
وإن صَرَمَتْه فأنصرف عن تجامل
لعمري لأنت البيت أكرم أهله
وأقعدُ في أقبائه بالأصائل
حيث ينهض أماننا الوعي بفجيرة هذا الطلل لما حلّ
به من عفاء، فلم يبق منه إلا آثار تثير الحسرة على الوجود
الإنساني الذي كان به، وما يقترون به من حب ليقوم بعد
ذلك الود المرجو من هذه التي تتمنع عليه، التي يرى في
حديثها جنى النحل الممزوج بلبن النوق في أول نتاجها، ثم
يقيمنا النص في حال من اتخاذ موقف بين دوام الوصل أو
الصرم، مع اقتران ذلك بالعزة والكرامة، مع إن ما وضعنا
النص فيه من حال هذا القلب يجعلنا نعي صعوبة الصرم
الذي يضعه لعزة نفسه.

لقد نما هذا الحب من هذه الذاكرة التي وقفت على
فجيرة الطلل، فكان ذلك هو الانتصار الإنساني على

العفاء، لتأتي الإشارة إلى العسل واللبن والماء مثيرة حيوية الحياة، ومشيرة إلى حيوية العاطفة الإنسانية، وتحريض إرادتها على الانتصار على عوائق العفاء، والصد، والحرمان.

وفي نص آخر لأبي ذؤيب، نجده يبتدئ من فجيرة انقطاعها، حيث يقول: ⁽¹⁾

أبالصرم من أسماء حدثك الذي
جرى بيننا يوم استقلت ركابها
زجرت لها طير الشمال فإن تكن
هواك الذي تهوى يصبك اجتنابها
وقد طفت من أحوالها وأردتها
سنين فأخشى بعلمها وأهابها
ثلاثة أحوال فلما تجرمت
علينا بهون واستحار شبابها
عصاني إليها القلب إنني لأمره
سميع فما أدري أرشد طلابها
فقلت لقلبي يالك الخير إنما
يدليك للموت الجديد حبابها
وهنا نجد أن الشاعر يقيمنا أمام فجيرة رحيل هذه

(1) السكري: 42/1 - 44 وفيه: ثلاثة أحوال: أفرق من بعلمها وأهابها أن أواجهها بشيء، تجرمت: انقضت، حبابها: يريد حبها، للموت الجديد: يقول: استأنفت الموت استئنافاً.

المحبوبة، وانقطاعها، ثلاثة أحوال، وأن الحال بعد ذلك هو في هذا القلب الذي يعصاه ويطلبها، على الرغم من العوائق التي تحيط بحبها من خوف بعلمها، وهيبتها، ثم وضع ذلك الحب في موازين الرشد والعقل. ويأتي البيت الخاتم لهذا المقطع مشيرًا إلى إرادة قهر الحب للموت، حيث نقف على صورة التدلي للموت بسبب هذا الحب، وهنا تلوح في الذهن حبال المشتار التي يتدلى بها، وسنؤجل الحديث عن هذا الترابط إلى حين.

وفي نص لساعدة بن جؤية نجد الإلحاح على الوصل على الرغم من العوادي يقول⁽¹⁾:

هَجَرَتْ غَضُوبٌ وَحُبٌّ مِنْ يَتَجَنَّبُ
وَعَدَتْ عَوَادٍ دُونَ وَلِيِّكَ تَشْعَبُ
وَمِنَ الْعَوَادِي أَنْ تَقِيكَ بِبَفْضَةٍ
وَتَقَادُفٍ مِنْهَا وَأَنْكَ تُرْقَبُ

(1) السكري: 1097/3 - 1103، وفيه حب من يتجنب: أي حب بها متجنبة إليّ، يقال: «لحب إلي بذلك»، و«لحب بفلان إليه» إذا قال: ما أحبه إلي، وليك: قربك، تشعب: تفرق، الخرق: الصغير من الظباء: إذا فاجأته خرق وانقبض أن يعدو. أنف المسارب: مستأنف الربيع ولم يرع قبله، بدوره: الدور فجوات وهي دارات تكون في الرمل، يقرؤ أبارقه: هذا الظبي يتبع الأبارق: وهن جبال من حجارة وطين، أو حجارة ورمل أني وأيديها: يحلف بالهدايا، سرفت يمينه: أي لم تعرف قدرها وجهلتها.

شاب الغراب ولا فؤادك تارك
ذكر الغضوب ولا عتابك يُغتب
وكانما وافاك يوم لقيتها
من وحش وجرة عاقد مُثَرَّب
خرق غضيض الطرف أحورُ شادن
ذو حوّة أنف المسارب أخطب
بشربة دميث الكثيب بدوره
أرطى يعمود به إذا ما يُرطب
يتقي به نفيان كل عشيّة
فالماء فوق مُثونه يتصبّب
يسفرو أبارقه ويدنو تارة
لمدافئ منها بهن الحلّب
أنّي وأيديها وكلّ هديّة
مما تشجّ لها ترائب تشعب
ومقامهن إذا حُبسن بمازم
ضيق ألف وصدّهن الأخشب
حلف امرئ بر سرفت بمينه
ولكلّ ما تبدى النفوس مُجَرَّب
أنّي لأهواها وفيها لامرئ
جادت بنائلها إليه مرغّب
ولقد نهيتك أن تكلف نائيا
من دونه فوت عليك ومطلب

ففي هذا البدء تجد الإصرار على الوصل على الرغم من إحاطة عوادي البعد وعدم تقبل العتب، وتجد النص يمتد بهذه «الغضوب» في صورة ذلك الشادن الذي تتمثل فيه بهجة الحياة ونضارتها، يستقبلها، وينزعها في مرعاه من العوادي، فهو يتقي المطر، والبرد، وينزع إلى الدفء.. ليعود إلى الإصرار على ذلك الحب، حيث يقسم بالقربات التي تقدم في منى على حبها، مشيرًا إلى إصرار قلبه على تجاوز دواعي التعقل والنهي عن تكلف هذا الأمر الشاق في حبها..

ثم ينتقل الحديث إلى برق يراه من جهتها يبدوه بقوله⁽¹⁾:

أَفَعَنكَ لَا بَرْقُ كَانَ وَمِيْضُهُ

غَابَ تَشْيِيْمُهُ ضَرَامُ مُثْقَبُ

متسائلًا هل هذا الضوء الذي يراه هو منها وليس برقًا⁽²⁾، ليتحدث عن البرق والمطر في أبيات طويلة، نخشى الإطالة بإيرادها، نرى فيها صورة لانتزاع الحياة من عوادي العفاء، ومن عوادي الموت في السيل...

(1) السكري: 1/1103 وفيه: أفعنك: تقول العرب: أفمن شقك هذا البرق، ومن ناحيتك ولا زائدة.

(2) يبدو أن (لا) ليست زائدة هنا، لأن القول بزيادتها يفقد قيمة هذا التشكك الذي يضعه.

عالم الاشتيار:

وإذا انتلقنا مع الشعراء في حركة الاشتيار وجدنا في
نص أبي ذؤيب:

أساءلت رسم الدار أم لم تسائل
عن السَّكْنِ أو عن عهده بالأوائل
الذي أشرنا إلى ما فيه قبل الاشتيار، وجدنا فيه قوله⁽¹⁾:
وما ضَرَبَ بيضاءً بأوي ملبكها
إلى طُنْفٍ أعيا براق ونازل
تُهاَل العُقَاب أن تمر برِيْدِه
وترمى دُرُوء دونه بالأجادل
تنمى بها اليعسوب حتى أقرها
إلى مألَف رَحْب المباءة عاسل

(1) السكري: 142/1 - 145. وقد سبقت الإشارة إلى معاني كلمة ضرب، وطنف في البيت الأول في هامش رقم (2) ص 202، وجاء في السكري عن بعض المفردات ما يلي: تُهاَل: تلزم الهول، البريد: ما تتأ من الجبل، فندر حرف منه نأتى. الدروء: الشاحض من الجبل، الأجادل: الصقور، شديد الوصاة: أي يوصيهم بالجبل، شدوه وأمسكوه واحتفظوا به، نابل: حاذق، لم يرج لسعها لم يخف ولم يبالها، فحط عليها والضلوع كأنها: حط: انحدر وضلوعه ترجف من الخوف وحذر السقوط كأنها سهام قد نصلت منها قطبها، والسهم إذا فيه نصل لم يستقم في ذهابه واضطرب، فشبه اضطراب ضلوعه بذلك، فشرجها: مزجها وخلطها: اللصب: الشق في الجبل، الشنان: البارد الذي يسيل من الجبل، يشتن من الجبل.

فلو كان حبل من ثمانين قامه
وتسمين باعًا نالها بالأنامل
تدلى عليها بالحبال موثقا
شديد الوصاة نابل وابن نابل
إذا لسعته النحل لم يرُج لسعها
وخالفها في بيت نُوب عوامل
فحطّ عليها والضلوع كأنها
من الخوف أمثال السهام النواصل
فشرجها من نطفة رجبية
سلسلة من ماء لضب سلاسل
بماء شنان زعزعت مثنه الصبا
وجادت عليه ديمة بعد وإبل
بأطيب من فيها إذا جئت طارقا
وأشهى إذا نامت كلاب الأسافل

نجد النص يشير إلى المكان الشاهق الذي يقع به
عسل النحل، فهو مكان عسر محاط بالموت، تخاف هوله
العقاب، وتقع دونه الصقور.. وهذا المكان بهذا المحيط
يكاد يكون أمرًا مشتركًا لمكان العسل في شعر الهذليين ففي
نص آخر لأبي ذؤيب، نجد هذا المكان يشق حتى على
النحل في التصعد إليه، حين يقول⁽¹⁾:

(1) السكري: 48/1 - 50.

بأري التي تأري اليعاسيبُ أصبحت
إلى شاهق دون السماء ذوابها
جوارسها تأري الشُعوفَ دوائبا
وتنصبُ ألهابا مصيفا كرابها
إذا نَهَضَتْ فيه تصعد نفرها
كقثر الغلاء مستندراً صيابها
ويشير ساعدة إلى نبو العقاب عن هذا المكان حين
يقول⁽¹⁾:

صَبَّ اللّهِيفُ لَهَا السُّبُوبَ بِطَغْفِيَةٍ
تُنْبِي الْعُقَابَ كَمَا يُلَظُّ الْمِجْنَبُ
فهذا المكان مهلك، لا تثبت عليه الأحياء التي تبلغه
كما يقول أبو ذؤيب⁽²⁾:

وَأَشْعَثُ مَا لُهُ فَضْلَاتٌ ثَوُلٌ
عَلَى أَرْكَانٍ مَهْلِكَةٍ زَهْوَقُ
أو كما يقول أبو صخر⁽³⁾:

مِجَاجَةٌ نَحْلٍ مِنْ قِرَاسٍ سَبِيئَةٍ
بِشَاهِقَةٍ جَلَسَ يَزُلُ بِهَا الْغَفَرُ

(1) السكري: 1111 / 3.

(2) السكري: 180 / 1.

(3) السكري: 951 / 2.

ولعلنا حين نقرن لذاذة العسل، والحرص عليه، بهذا المكان المخيف، نتبين فيه الإصرار على انتزاع المبهج اللذيذ من بين براثن وأهوال الموت.

أما هذا المشتار الذي ينال العسل، فإن النص يضعه في مهالك الموت، ويحرص النص ألا يقيم حياة غير حياته وحياة النحل في هذا المكان، فالعقاب لا تمر والصقور تهلك دونه وهو كما يقول ساعدة⁽¹⁾:

رأى عارضاً يهوي إلى مشمخة

قد أحجم عنها كل شيء يرومها

وكأن المشتار كما يشير نصّ أبي ذؤيب صورة أخرى لهذا المكان، يحيط به الهلاك، يخشاه، ليس له رابط بالحياة إلا هذا الحبل، وهذه الإرادة القوية، فكأن هذه الإرادة هي الحبل الذي يربطه بلذاذة العسل المرتبطة ببهجة الحياة.. ذلك الحبل الذي يكون عند أبي ذؤيب في نص آخر، حبل المنية⁽²⁾:

فأعلق أسباب المنية وارتضى

تُقُوفَتَهُ إنْ لم يخنه انقضابها

ويحرص الشعراء في صورة المشتار على إظهار حال الخوف، وحال من الصغر يحسّه المشتار أمام هذا الهول

(1) السكري: 1140/3.

(2) السكري: 52/1.

السحيق الذي ينحدر إليه فإذا كانت الصورة مجلية لضلوعه
التي تبدو كأنها السهام المنقطعة في صورة أبي ذؤيب:

فحظ عليها والضلوع كأنها
من الخوف أمثال السهام النواصل
فإنه في صورة لساعدة «لقا يتذبذب» و«خلق» في
قوله:

وكانه حين استقل بريدها
من دون وقبتها لقا يتذبذب
فقضى مشارته وحظ كأنه
خلق ولم ينشب بها يتسبب
ويظل المشتار يقاوم ما يحيط به ليصل إلى العسل،
فبعد أن جاوز هول الموت وقرب من العسل أصبح لا
يخشى لسع النحل، وأحياناً يطرد النحل بالدخان مثل ما
يشير أبو ذؤيب⁽¹⁾:

فلما اجتلاها بالإيام تحيرت
ثبات عليها ذلها واكتئابها
وحين نعود إلى نص أبي ذؤيب: «أساءلت رسم الدار
أم لم تسائل»، لنبحث عن روابط الاشتيار بما قبله، نجد
أن جنى النحل قد استحضر في التودد إلى المرأة
المعشوقة⁽²⁾:

(1) السكري: 112/3.

(2) السكري: 53/1.

وإن حديثاً منك لو تبذلينه
جنى النحل في ألبان عُود مطافل
مطافيل أبكارٍ حديث نتاجها
تشاب بماء مثل ماء المفاصل
وبعد اشتيار العسل، تأتي حركة المشتار التي يمزج
فيها العسل بالماء، فيأتي هذا الماء مجسداً البهجة
والصفاء، والقدرة على الوصول إلى مكانه البعيد في أعالي
الجبال قريباً من العسل، على نحو ما يشير أبو ذؤيب في
هذا النص وعلى نحو ما يرد في نص ساعدة حين يقول⁽¹⁾:

فأزال ناصحها بأبيض مُفْرِطٍ
من ماء ألهاب عليه الثألب

فكأننا بهذا الماء الذي ينقلنا إليه الشعراء، نصطحب
حركة الاشتيار في الاختيار والوصول إلى الصافي المبهج،
إذ يأتي هذا الحديث الذي يمتد إلى الماء مانحاً هذا العسل
ما يذكى لذاته، وما يثير النشوة حين يكون هذا الماء
مورداً بارداً بعيداً عن ارتياد الناس.

فنجد هذه الصورة المرجوة من المرأة تجلو نضارتها
حيوية الحياة في العسل، وفي امتدادته من لبن النوق، ومن

(1) السكري: 1112/3، وفيه: ناصحها: خالصها، أبيض مفراط:
أي غدير، اللهب: مهواة في الجبل. الثألب: شجر.

الماء، فكأن ذلك هو الصورة المقابلة لعفاء الحياة
وسكونها، وزوال العهد القديم في الطلل.. لنقف بعد ذلك
على عزم من الشاعر للأخذ بزمام المبادرة، والتلويح
بالقدرة على أن يصرم هذه العلاقة.. ليقول⁽¹⁾:

رَأَاهَا الْفَوَادُ فَاسْتُضِلَّ ضَلَالُهُ

نِيَافًا مِنَ الْبَيْضِ الْحَسَانِ الْعَطَابِلِ

فعلى الرغم من أن الفؤاد قد هام بها، وقد تمكنت
منه، وأنها في حال من العزة والمنعة والجمال، فإن الشاعر
لا يأنف أن يقول⁽²⁾:

فَإِنْ وَصَلْتَ حَبْلَ الصَّفَاءِ فَدَمَ لَهَا

وَإِنْ صَرَمْتَهُ فَانصَرَفَ عَنْ تَجَامُلِ

ليأتي بعد ذلك البيت الذي يشير إلى أنفته، وعزته،
وتكرمه⁽³⁾:

لِعَمْرِي لَأَنْتَ الْبَيْتُ أَكْرَمَ أَهْلِهِ

وَأَقْعَدُ فِي أَفْيَائِهِ بِالْأَصَائِلِ

لنجد أننا في حالة من انكشاف الموقف عن أحد
احتمالين، إما أن تصل فيدوم الوصل، وأما أن ينصرف،
لتأتي إشارة الشاعر إلى البيت الكريم، والاحتماء به، دلالة

(1) السكري: 141 / 1.

(2) السكري: 141 / 1.

على طلب العزة والكرامة، فإن وصلت فلا ينال من هذا البيت، وإن صرمت فالقطع والانصراف عن تجامل هو الذي يقيم كرامة هذا البيت، ثم تأتي بعد ذلك حكاية الاشتيار، لنجد أن بيت النحل الذي يقصده المشتار فيه ظلال من منعة هذه المرأة «نيافاً من البيض الحسان العطابيل»، فلئن كانت النياف تعني الطول والعظم والإشراف، فهي توحى بالبعد المعنوي في هذا العظم والطول، ليكون بعد العز والنسب، وفيه ظلال من ذلك البيت الذي يرتضيه لحاله بين الوصل والصرم «لعمري لأنت البيت» إذ أن بيت النحل في «طنف أعيا براق ونازل».

وتُلمح حركة الاشتيار إلى انتزاع الحياة من برائن الموت، ولعلها تعني الانتصار على سكون الطلل، وعلى التمتع، واستجلاب اللذة بالإرادة القوية الفاعلة، فالعسل في المكان المنيف المنعزل المحاط بالموت، هو الحب الذي أحيط بالعفاء والبلاء في تلك المعاهد والديار، والإرادة التي وصلت إلى ذلك العزيز اللذيذ، هي الإرادة التي تقوى أمام تمتع المحبوبة ودلالها، وهي الإرادة التي تتفياً وتقتعد البيت العزيز الكريم.

ومن هنا لا تبدو حركة الاشتيار منعزلة في النص، أو إنها جاءت لوصف الاشتيار فحسب، فهي ليست فعلاً

(1) السكري: 142/1.

استطرادياً، وإنما هي ذلك الفعل الشعري الذي يصنع وجود العزيز اللذيذ، ولذلك لا يعد استرسال الشاعر في وصف الماء الذي مزجت به العسل استطراداً، وإنما هو صورة أخرى لهذه الإرادة المنبعثة من الصعاب، فهو الماء الكامن في مكان منيف، فهو في لصب، أي شق في جبل، وهو أيضاً الماء الذي لم يصف إلا بفعل حركه، وزعزع متنه، وخضع لجلبة الريح والمطر الوابل.. فكأن الشاعر بهذه الصور المتداخلة، والحركات المتتابة، يقيم إرادته في الوصول إلى هذه المحبوبة، ولذاذتها وصفاء الحياة، في هذه العوالم التي تجلي الصبر والعزيمة، ونيل العزيز اللذيذ الصافي.

ومن هنا نجد أن الصورة المصاحبة لوقت نيل ريق المحبوبة «إذا نامت كلاب الأسافل»، لا تأتي لبيانها فقط، وإنما تضيف لذلك الصورة المضادة لهذا الفعل المتحرك، لذلك السكون والكسل، والخلود إلى الراحة.. الذي تحمله هذه الصورة..

وفي نص أبي ذؤيب⁽¹⁾:

أبالصُّرم من أسماء حدثك الذي
جرى بيننا يوم استقلت ركابها

(1) السكري: 40 / 1 - 55.

نجد أن الاشتيار يسبقه حديث عن الخمر، يقول فيه⁽¹⁾:

وَأَقْسَمُ مَا إِنْ بَالَةٌ لَطَمِيَّةٌ
يَفُوحُ بِبَابِ الْفَارَسِيِّينَ بِابِهَا
وَلَا الرَّاحُ رَاحُ الشَّامِ جَاءَتْ سَبِيئَةً
لَهَا غَايَةٌ تَهْدِي الْكَرَامَ عُقَابِهَا
عُقَارُ كَمَاءِ النَّيِّ لَيْسَتْ بِخَمْطَةٍ
وَلَا خَلَّةٌ يَكْوِي الشُّرُوبُ شَهَابِهَا
تَوَّصَلُ بِالرَّكْبَانِ حِينَا وَتَوَلَّفَ آلُ
جَوَارٍ وَيُغْشِيهَا الْأَمَانُ رَبَابِهَا
فَمَا بَرَحَتْ فِي النَّاسِ حَتَّى تَبِينَتْ
ثَقِيفًا بِزِيَاةٍ الْإِشَاءِ قِبَابِهَا

(1) السكري 44/1 - 48 وفيه: حتى تبينت ثقيفًا: أي رأيتهم، وقدم بها الأمن وأدخلت عكاظ، الزيزاء: ظهر منقاد، غليظ مرتفع من الأرض، الإشاء: النخل، أبناء آل معتب: من ثقيف، أحكمتهم: منعهم من نفسها وامتنعت وغلت جدًا حاولته: يقول الخمر حاولت ذلك الربح فأصبحت تكفت، أي تقبض أثمانها، تكفت: تضم وتقبض وترفع، تكفت: تحول في الآنية. ولقد علق عاطف جودة نصر على نسبة الخمر، فقال (وربما دلّ ولع الخمرين بهذه النسبة المكانية على طبيعة أصيلة، في الشخصية العربية التي كانت تميل إلى البحث عن أصالة النسب والتثبت من الأعراق سواء كان نسب أشخاص أو خيول، أو خمور (انظر كتابه: الرمز الشعري عند الصوفية: 331 - 332 الطبعة الأولى، بيروت 1987م).

فطاف بها أبناء آل مُعَتَّب
وعزَّ عليهم بيعها واغتصابها
فلما رأوا أن أحكمتهم ولم يكن
يَجِلُّ لهم إكراهها وغلابها
أتوها بربح حاولته فأصبحت
تُكَفِّتُ قد حَلَّت وساغ شرابها

نجد أن هذه الخمر تطوف بنا في أجواء من القسم والأمن، والوفاء بالوعود، واحترام الأشهر الحرم.. مما يجعلها في حال من الامتناع، في الرحلة الحريصة عليها وعلى أمانها، وبالإرتباط بالعلو الديني وأعرافهم التي يتآلفون ويتجاورون عليها. ونجد أن سرد الشاعر لوصول هذه الخمر إلى مشتريها، يحكي مشاق هذه الرحلة، ويحكي عزة السلعة التي تستدعي الجوار والوصل مع الركبان، وكونها بما لها من عرف في تقاليدهم تستدعي الحماية لتصل إلى سوق آمن هو سوق عكاظ، حتى إذا وصلت كان غلاؤها بارتفاع ثمنها، وكانت قدرة من ابتاعها مشيرة إلى تفوقه على من سامها بالسوق من أولئك الذين عجزوا عن بيعها أو اغتصابها.

ولعلنا حين نستصحب ما سبق من حديث الشاعر عن الصرم، وحال قلبه مع محبوبته، نجد أن القلق الذي يساور السائرين بها، ينقل لنا ظلاً من قلق الذات على حبها، وأن هذا الذي بذله حتى وصل بالخمر إلى الأمان، هو أيضاً

المُنِيَّة التي يتمناها لهذا الحب المهدد بالصرم. وأن هذا النيل لهذه الخمر من عوائق الزمن والسفر وجودتها التي تغري باغتصابها أو شرائها هو أيضًا ظل لهذا الحب المحاط بعوائق الحرمان، وظل للعزم على مجاوزة كل ذلك للظفر بمعشوقته.

ثم يأتي مقطع مزج الخمر بالعسل، وسرد حكاية الاشتيار في قوله⁽¹⁾:

بَأْزِي النِّي تَأْزِي لَدَى كُلِّ مَغْرِبٍ
إِذَا أَصْفَر لِيْطُ الشَّمْسِ حَانَ انْقِلَابُهَا
بَأْرِي النِّي تَأْزِي الْيَعَاسِيْبُ أَصْبَحَتْ
إِلَى شَاهِقِ دُونَ السَّمَاءِ ذَوَابُهَا
جَوَارِسُهَا تَأْزِي الشَّعُوفَ دَوَائِبُهَا
وَتَنْصَبُّ الْهَابَا مَصِيْفَا كِرَابُهَا
إِذَا نَهَضَتْ فِيهِ تَصْعَدُ نَفْرُهَا
كَقَثْرِ الْغَلَاءِ مُسْتَدْرًا صِيَابُهَا
يَظَلُّ عَلَى الثَّمَرَاءِ مِنْهَا جَوَارِسُ
مَرَاضِيْعُ صُهْبُ الرِّيشِ زُغْبُ رِقَابِهَا
فَلَمَّا رَأَاهَا الْخَالِدِي كَأَنَّهَا
حَصَى الْخَذْفِ مُسْتَقْلًا إِيَابُهَا

(1) السكري: 48/1 - 54 وفيه: يقول: هذه الخمر =

.....

= ممزوجة بالعسل، والأري: عمل النحل وهو العسل. المغرب: كل موضع لا ترى ما وراءه. إذا اصفر ليط الشمس: ليس لها ليط وإنما هو لونها، والليط القشر من كل شيء. العسوب: رأس النحل وأميرها. الجوارس: الذكور، الجرس: أكل النحل الثمر والشجر، الشعوف: رؤوس الجبال. يقول: تأخذ من الشعاف ثم تنصب.. وتنزل إلى (الإلهاب) وهي جمع لهب، مثل لصب، وهو الشق تراه في الجبل، فهي باردة، تصطاف فيه، ولا يصلح العسل إلا في أرض باردة، تصعد نفرها: أي شقّ عليها، أي شقّ على نفر منها وأفتره وجهده لطول الجبل. القتر: نصال سهام الأهداف، مستدر: ذاهب، صياها: قواصدها، وعن ابن حبيب: نفرها، طيرانها: الثمراء: هضبة يقال لها الثمراء شق الطائف، مما يلي السراة. وقال بعضهم: شجر مثمر كأنها حصى الخذف: في صغرها، مستقلاً أي مرتفعاً. (ويبدو أن استقامة المعنى لا تتأتى إلا على حمل المشبه «حصى الخذف تهوى» على حالة الصوت (الطينين)، فيكون حال هذه النحل في ارتفاعها وسرعتها لا تسمع إلا طنين صوتها مثل حصى الخذف وهي تهوي). فقل تجنبها حرام: قيل للخالدي اجتنبها يا حرام، وهو اسمه، ذراها: أعلاها، أعلى المشهدة حين طرتها بالشمع وفرغت منها، وعرضها: يعني عرض الشهدة، وعن ابن حبيب: ذراها: الوقبة التي فيها العسل، فأعلق أسباب المنية: يقول: فعلق حباله، وتدلّى إليها، لأن النحل تأتي الجبل فتعسل في ملقة ملساء في وسط الجبل، في موضع لا يصل إليه أحد.. فيأتي الشائر، فيصعد من وراء الجبل حتى يصير في أعلاه، فيضرب وتده ثم يشد الحبل بالوتد، ثم يتدلّى عليها حتى يصل إلى الصخرة. ثقوفته: لباقة بالعمل. الانقضاب: الانقطاع، الخيطة: دراعة يلبسها المشتار، السب: أن يضرب وتداً ثم يشد فيه حبالاً فيتدلّى إلى العسل، =

أجَدَّ بِهَا أَمْرًا وَأَيَّقَنَ أَنَّهُ
لَهَا أَوْ لَأُخْرَى كَالطَّحِينَ تَرَابِهَا
فَقِيلَ تَجَنَّبُهَا حَرَامٌ وَرَاقَهُ
ذُرَاهَا مَبِينًا عَرْضُهَا وَانْتِصَابُهَا
فَاعْلَقَ أَسْبَابَ الْمَنِيَّةِ وَارْتَضَى
تُقُوفَتَهُ أَنْ لَمْ يَخْنَهُ انْقِضَابُهَا
تَدَلَّى عَلَيْهَا بَيْنَ سَبِّ وَخَيْطَةِ
بَجَرِ دَاءٍ مِثْلَ الْوَكْفِ يَكْبُو غَرَابِهَا
فَلَمَّا اجْتَلَاهَا بِالْإِيَامِ تَحَيَّرَتْ
ثُبَاتٌ عَلَيْهَا ذُلُّهَا وَاكْتِنَابُهَا
فَأَطِيبَ بِرَاحِ الشَّامِ صِرْفًا وَهَذِهِ
مَعْتَقَةٌ صَهْبَاءُ وَهِيَ شِيَابُهَا
فَمَا إِنْ هُمَا فِي صَحْفَةٍ بَارَقِيَّةٍ
جَدِيدٍ حَدِيثٍ نَحْتَهَا وَاقْتِضَابُهَا
بِأَطِيبٍ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْتُ طَارِقًا
مِنَ اللَّيْلِ وَالتَفْتُ عَلَيَّ ثِيَابُهَا

وهنا نجد أننا أمام عوالم يتبدى فيها ما ذكرناه في
مثل ذلك عند حديثنا عن الاشتيار في نص أبي ذؤيب
«أساءلت رسم الدار أم لم تسائل»، تلك العوالم التي تشير

= الوكف: نطع، الإيام: دخان الثبات: جمع ثبة وهو القطعة من
القوم ومن كل شيء.

فأطيب براج الشام صرفًا معتقة صهباء، وبهذه الشهادة.

إلى العزيز اللذيذ المائل في هذا الاشتيار، ولكن سنشير هنا إلى تعبيرات مختلفة، وذات دلالة في توثيق الروابط التي تبدو في مقاطع النص في مثل:

1 - التكرار في قوله «بأري التي تأري» حيث يضعنا هذا التكرار في بدء هذين البيتين المتعاقبين، وفي بدء الدخول في حكاية الاشتيار، قبل الحديث عن الخمر ومزجها، ليعمق حالة التلهف إلى هذا العسل، وليجعل الذهن في حالة من التلذذ بعمل النحل وهي تأري العسل، أي عمله وتشكله، حيث تجد شغل النحل وعسله، قد ساغ في الكلمات المشيرة إلى هذا المزج، وأصبح هو الذي يشكلها، فهو الأري، وهي التي تأري، الأمر الذي نجده يتسع عن أن يكون ذلك التكرار للكشف عن سيطرة فكرة السعي الشديد على عقل الشاعر كما فسر البريري⁽¹⁾.. ومع هذه اللذاذة التي تسوغ في بدء كل بيت منهما، تجد الإشارة إلى رهق النحل «إذا اصفر ليط الشمس حان انقلابها»، والإشارة إلى ارتفاع هذا اللذيذ في هذا المكان الشاهق «إلى شاهق دون السماء ذؤابها» لكي يكون الذهن في حال من إدراك مخاطر الإرهاق والموت التي تكتنف إنتاج هذا العسل أو الظفر به. وهذا الأمر يتأكد حين يضافحنا شقاء النحل في قوله:

(1) أحمد بريري: كتابه السابق: 122.

جوارسها تأري الشعوف دواثبا
وتنصب ألهابا مصيفا كرابها
إذا نهضت فيه تصعد نفرها
كقتر الغلاء مستدرا صيابها
بحيث لا تنفك حركة الاشتيار عن «فكرة الجهد
الخلق الذي يصاحبه خطر ومعاناة»⁽¹⁾.

2 - الأبيات التي تشكل انتصار الإرادة على الخوف
والتردد ابتداء من قوله «فلما رآها الخالدي..» إلى نهاية قوله
«فأعلق أسباب المنية..».

حيث نرى ذكر المشتار في الموضع الوحيد من شعر
الاشتيار، عن طريق نسبته «الخالدي» ثم عن طريق ذكر
اسمه العلم «حرام» كما فسر به بذلك الشراح، مع أن النص
يحتمل أن تكون كلمة «حرام» كلمة تعني الزجر، والتوبيخ،
وإدخال هذا الفعل في دائرة المنهي عنه، خاصة وإن النص
يشير إلى حالة الذل والاكنتاب التي يعانيها النحل من جراء
طرده عن عسله واغتصابه منه ولعله يشير أيضا إلى صوت
العقل إزاء حالة المغامرة التي تدفع إلى إهلاك النفس،
خاصة وأن ذلك يتسق مع القول «تجنبها». وعلى كل فإن
ذكر الخالدي يحمل توقيعا إنسانيا محددًا على هذه الصورة،
يحمل ظلًا مما يتعلق بلفظ «خالد» ونسبة الشخص إلى

(1) السابق: 122.

هذه الظلال، مما يشير إليه، من التماس مجاوزة الموت،
والتعويض من الهلاك.

وحين ننظر إلى قوله «أجدُّ بها أمرًا»، نجد المشتار
«الخالدي»، أمام مخاطرة، إما الموت وإما الظفر بهذا
العزير اللذيذ، والشاعر يعمق هذا الموقف «أجدُّ بها
أمرًا»، فالموقف موقف جد، وهو أيضًا موقف يقين من
عزيمة هذا الأمر، فليس هناك تراجع إما العسل وإما
الموت، فأصبحنا أمام حقيقة أن هذا العسل ينتزع من
الموت، وهذا الذي يقودنا إلى التعبير الدال الآخر في
قوله: «فأعلق أسباب المنية..» حيث تكون الحبال التي
علقها أخذًا بأسباب النجاة من الموت مضافة إلى الموت،
لأن هذا الحبل هو آخر ارتباط بالحياة إن ثبت، وإن قُطع
كان هلاكه، ولذلك يظل الهاجس مسيطرًا على الشاعر،
حتى وهو يجعل لهذا المشتار خبرة وثقافة، إذ يقرن ذلك
بعدم انقطاع الحبل، فحديث الشاعر عن الحبل ودراية
المشتار مجلل بالموت والخوف منه، فالرجل أقام الحبل
لينجو، والشاعر يرى أنه أقام حبل الموت.. ويجسد لنا
هذا القول ذلك الوعي الذي جسده أبو ذؤيب بالمنية
وأسبابها وأظافرها في قوله الآخر⁽¹⁾:

وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيت كل تميمة لا تنفع

(1) السكري: 8/1.

ولقد جاء الضمير المؤنث «ها» في قوله «إن لم يخنه
انقضابها»، عائداً إما إلى «ثقوفته»، أو إلى «المنية»، في
إشارة في كلا الحالين إلى ذلك الإحساس بشدة وطأة المنية
ومحاصرتها لأسباب النجاة، وانقطاع حبل النجاة، أو
انقضاء المنية مثل الكوكب المنقض في تلك الصورة التي
نجدها لمعنى «انقضب» في قول ذي الرمة في وصف ثور
وحشي⁽¹⁾:

كأنه كوكب في إثر عَفْرِية
مُسَوِّم في سواد الليل منقضب
أي منقض من مكانه.

ويتراءى لنا في صورة الموت وحباله هنا ما تراءى لنا
في قوله في خاتمة المقطع الأول:

فقلت لقلبي يا لك الخير إنما
يدليك للموت الجديد حُبَابُها
حيث إن حبال الموت التي ترى الموت ماثلاً فيها في
فعل المشتار، تكشف تلك الحبال التي غابت في قوله
«يدليك» وحضر فعلها، فتبدو حركة المشتار صورة أخرى
لعالم الموت الجديد الذي ارتهن فيه هذا القلب.

(1) ابن منظور: لسان العرب: قضب.

3 - استحضار صورة النحل عند الاشتيار في قوله:

فلما اجتلاها بالأيام تحيّرت

ثبات عليها ذلها واكتئابها

حيث تقف بنا هذه الصورة على حال النحل، حين
فقد الأمن وواجه اختطاف الجاني، في حال من الذلّ
والهوان والاكتئاب.

ولقد وقف على هيئة الاشتيار في هذه القصيدة وهب
رومية، وأثار تساؤلات مشروعة، وحافزة على البحث حين
قال: (هل نصدق أن «أبا ذؤيب»، جاء بهذه القصة لتصوير
ريق صاحبتة، وكيف يغذي هذا الشقاء المرير، شقاء
النحل، وشقاء العسال، فكرة طيب الريق، وماذا ينتفع هذا
الريق بعدوان العسال على النحل، أو بذل هذه النحل
واكتئابها، وهل تمزج الخمر بالعسل والماء حقًا؟ ما هذا
الطيب الذي يجمع الخمرة والماء والعسل، ولا يقوى
الإنسان على الوصول إليه إلا بالمشقة والعدوان؟) ويشعر
بكثرة تساؤلاته، ويقطع الاستطراد فيها ليقول: (ما أكثر
الأسئلة، وأقل الأجوبة! ولكن ألا يتضح كل شيء إذا كان
هذا الطيب طيب الحياة وبهجتها؟ لا أحد يستطيع أن يظفر
بحياة طيبة لذيذة الطعم دون مشقة وعناء، ومغامرة محفوفة
بالموت والمخاطر)⁽¹⁾ وإذا كانت إجابته هذه وتفصيلها

(1) وهب رومية: كتابه السابق: 334.

التالي بعدها، يتحرك من فكرة عامة، فإن تأمل كل نص في تشابك علاقاته، يضيء طريقاً لرؤية ما يربط وحدات النص بوحدة المشتار حيث رأينا بكاء الوجود الإنساني، وشكوى الهجر والتمنع، وحرص الشاعر ألا يفرط بحبها في نص (أساءلت رسم الدار أم لم تسائل)، ورأينا شكوى الصرم، وإصرار الشاعر على مجاوزة الخوف في هذا النص، وأن في كلا وحدتي المشتار في هذين النصين ارتباطات مختلفة تتناسق مع ما قبلها ومع ما بعدها.

وفي نص ساعدة بن جؤية (هجرت غضوب) نجده يقول عن المشتار بعد إشارته إلى ريق محبوبته⁽¹⁾:

خَصِرْ كَأَنْ رَضَابَهُ إِذْ ذُقُّهُ
بَعْدَ الْهُدُوِّ وَقَدْ تَعَالَى الْكُوكَبُ
أَرَى الْجَوَارِسَ فِي ذَوَابَةِ مَشْرِفٍ
فِيهِ النَّسُورُ كَمَا تَحْبِي الْمُوكَبُ
مَنْ كُلُّ مُغْنِقَةٍ وَكُلِّ عِطَافَةٍ
مِمَّا يَصْدُقُّهَا ثَوَابُ يَزْعَبُ
مِنْهَا جَوَارِسُ لِّلْسَرَاةِ وَتَأْتِرِي
كَرَبَاتٍ أَمْسِلَةُ إِذَا تَنَصَّوْبُ
فَتَكْشَفَتْ عَنْ ذِي مُثُونٍ نَيْرٍ
كَالرَّيْطِ لَاهِفٍ وَلَا هُوَ مُخْرَبُ

(1) السكري: 1107 - 1113، وفيه كما تحبي الموكب، يقول: =

وكأنَّ ما جَرَسَتْ على أعضادهما
حين استقل بها الشرائع مَحْلَب
حتى أَشَبَّ لها وطال إيابها
ذو رُجْلَةٍ شَثْن البرائن جَحْنَب
مَعَه سِقَاء لا يَفْرُط حَمَلَه
صُفْن وأخراص يلحن ومِسَاب
صَبَّ اللهيْفُ لها السُّبُوب بِظَفِيَةٍ
تنبي العُقَاب كما يُلَطُّ المِجْنَب
وكأنه حين استقل بريدِها
من دون وقبتها لقا يتذبذب
فقصى مشارته وحطَّ كأنه
خَلَقْ ولم ينشب بها يتسبب
فأزال ناصحها بأبيض مُفْرَط
من ماء ألهاب عليه التَّأَلَب
ومزاجُها صهباء فتَّ ختامُها
من ماء ألهاب عليه التَّأَلَب
فكأن فاما حين صُفِّي طعمه
والله أو أشهى إليَّ وأطيب

= هم محتبون قد نزلوا، المعنقة، الطويلة. عطافته: منحناه.
ثواب: موضع ما يثوب الماء أي يتجمع فيه، يقول: كأن أري
الجوارس خلط بهذه المعنقة فصدقها، يقول: يصدق تلك
المخيلة هذا الماء. الكربات: مواضع فيها غلظ، الأمسلة: =

نجد النص على الرغم من إشارته إلى الهلاك التي أشرنا إلى بعضها سابقاً، يمتد في عالم النضارة والبهجة والعثاق، وصفاء المزج في العسل، فالعسل في «ذؤابة مشرف»، وجنيه من كل معنقة وكل عطافة صدقها المطر والسيل ثم إن هذا النص يقيم العسل في حال من التشكيل يعمّ الأمكنة والطريق وصورة التخيّل التي يثيرها النص، فكأنك تنظر إلى العسل في نضارته حين يقول «فتكشفت عن ذي متون» وكأنك ترى العسل في جرس النحل على أعضاده يتحلب، فعلى الرغم من تفسير الشرح بأن «محلّب» تعني حبة المحلب⁽¹⁾، وكذلك ابن قتيبة⁽²⁾، ولسان

= بطون الأودية: المتون طرائق ببعض من عسل شبيها بالربط من بياضها، الهف: الخالي الذي ليس فيه شيء.
المخرب: الذي ترك من التعسيل فيه، أعضاده: أجنحتها تحمله عليها. محلّب: يريد أنها مثل حبة محلّب، الشرائع: الطرائق في الجبل، أشب لها: أتيح لها ذو رجلة: صبور على المشي، مجنب: قصير قليل شتى: خشن، الصفن: شيء فيه أدائه، أخراص: أعواد يخرج بها العسل الطغية: شمراخ من شماريخ الجبل، المجنب: الترس والملطوط: المستوى: اللقا: ثوب خلق وقبتها: خرقها من أعلاها إلى أسفلها (وهي موضع النحل في الجبل).
يتسبب: ينسل. القطاط: الجعاد، مثقب: يقول: قد ثقت أذناه والخرس: العجم الذين لا يفقهون الكلام، القرط: يقول عليه قرطة: يعني الخمار.

(المأب: سقاء ضخّم، ابن قتيبة: كتابه السابق: 622).

(1) السكري: 1110/3. (2) ابن قتيبة: كتابه السابق: 622.

العرب⁽¹⁾، فإن أخذ دلالة التحلب في الاعتبار بما تعنيه من سيلان، وتصيب يجعلنا نعتبر هذا الأمر في دلالة كلمة «محلّب»، فننظر إلى النحل وهي تسير في هذه الشرائع محمّلة بما اشتهرت، ونتخيل ما ستعسله في معسلها. ولذلك تجد هذا الأمر يذكي تهلف المشتار.

ولعل ذلك يتسق مع المقطع السابق لمقطع الاشتيار حين امتد بصورة الشادن، وصورة البرق والسيل، فكأن هذا العسل المشتار يقدم الصورة الأمل لهذا الحب الذي لا يرعوي في سبيله لصوت التعقل.

ما بعد الاشتيار:

يأتي ما بعد الاشتيار في شعر الهذليين مجلياً حالة التيقظ، والإرادة التي تثيرها حكاية الاشتيار، ويمتد ذلك أحياناً لكي يعاود استحضار ما قبل هذه الحكاية، فأبو ذؤيب في نصه «أساءلت رسم الدار أم لم تسائل»، يقول بعد ختام الحكاية⁽²⁾:

وَيَأْشِبْنِي فِيهَا الَّذِينَ يَلُونَهَا
ولو علموا لم يَأْشِبُونِي بِطَائِل
ولو أن ما عند ابن بجرة عندها
من الخمر لم تبلل لهاتي بناطل
فتلك التي لا يبرح القلب حبّها
ولا ذكرها ما أرزمت أم حائل

(1) ابن منظور: لسان العرب: حلب.

(2) السكري: 1/146/147 وفيه: يَأْشِبْنِي: يقذفونني ويخلطون =

وحتى يؤوب القارطان كلاهما

وينشر في القتلى كليب لوائل

يعود بنا هذا الحديث إلى فعل حركة الاشتيار فيما قبلها وما بعدها، فلقد جاءت هذه الحركة لتحيي في الذهن والوجدان إرادة لا يقف دونها حائل في الوصول إلى العزيز الذي تتسامى لذته عن الحس والعيب، وتجيء قبل ما تشير إليه هذه الأبيات من استقرار وإقامة أمام حبها، وجعلها الكنز الذي لا يقنع منه بما يأخذ، مما يجرد العلاقة معها عن الأخذ والعطاء، ليجعلها علاقة هائلة بالوصول إليها، والبقاء في حبها والثبات على ذلك، مما يجعل المتأمل حين يراجع حركة الاشتيار قبل ذلك، يستشعر حركة جهاد المشتار وامتزاجها مع حركة المحب لتظفر بعزيز يستحق التضحية التي صحبت مع الجهد بالنشوة واللذة.

وحين تأتينا مثل هذه الصورة عند أبي ذؤيب، التي يقول فيها⁽¹⁾:

بأطيب من فيها إذا جئت طارقاً

ولم يتبين ساطع الأفق المجلي

إذا الهدف المعزاب صوب رأسه

وأمكنه ضفؤ من الثلّة الخُطل

= عليّ الكذب. الطائل: الشيء له فضل: يقول: إنما نلت منها النظرة وما أشبهها. أرزمت: حنّت وصوتت.

(1) السكري: 97/1.

نجد أن هذه الصورة تستدعي حركة المشتار التي بعثت هذا التيقظ أمام حركة هذا الساكن الكسول، فحركة المشتار سرت في حركة الشاعر، فإذا به يرينا حصوله على بغيته من المحبوبة، تيقظاً وإرادة إزاء سكون وخمول من حولها. وعلى هذا تجيء الإشارات التي تشير إلى هذا السكون، وتستدعي هذا التيقظ في مثل قول ساعدة⁽¹⁾:

فذلك ما شبهت فامعمر

إذا ما توالي الليل غارت نجومها

ولعلنا في ضوء حركة التيقظ هذه، نقرأ كيف ساء صرع الخمر معشوقه أبي ذؤيب، وكأن شكوى أبي ذؤيب من حال موقفها تأكيد على التيقظ الذي يصاحب حركة الاشتيار، يقول⁽²⁾:

رأني صريع الخمر يوماً فسؤتها

بقُرَّان إن الخمر شمت صحابها

ولو عثرت عندي إذن ما لحيتها

بمعثرتها ولا أسىء جوابها

ولا هرَّها كلبى لبئمد نفرها

ولو نبحتني بالشكاة كلابها

ثم إن التعلق بالخمر، وبلوغها صرع الشاعر، يتسق مع ما حمله النص عن الامتداد في صورة الخمر، ومتابعة جلبها التي جاءت مصاحبة لحركة الاشتيار.

(1) السكري: 1141 / 3.

(2) السكري: 54، 55 / 1.

وفي نص ساعدة: «هجرت غضوب..» نجد النص بعد حركة الاشتيار، يشير إلى ثغر المرأة فيقول⁽¹⁾:

فكأن فاهما حين ضُفِّي طعمه
والله أو أشهى إليّ وأطيب
مقسماً على أن ثغرها هو طعم ذلك العسل.

ثم يستحضر صورة الفقد حين يقول⁽²⁾:

فاليوم إما تُمس فات مزارها
منا وتصبح ليس فيها مَأرب

ثم ينتقل النص إلى حركة الدهر في تفريق المتألفين،
وأصحاب الأنس ليقول⁽³⁾:

فالدهر لا يبقى على حَدَثَانِه
أَنَسٌ لِفَيْفِ ذُو طَوَائِفَ حَوْشَب
في مجلسٍ بيضُ الوجوه يَكُنُّهُمْ
غَابُ كَأَشْطَانِ الْقَلِيبِ مَنْصَّب

(1) السكري: 1113/3. (2) السكري: 1113/3.

(3) السكري: 1114/3 وفيه: أنس لفيف: أي جماعة كثيرة،
طوائف: نواح، يقول: هم كثير لا تجمعهم محلة واحدة،
حوشب: منتفخ الجنين. يكنهم: أي يظلمهم من الشمس،
غاب: يقول فوقهم الأجم، والغاب: جمع غابة، والغابة:
الأجمة، يعني من الرماح، كأنها أجمة من كثرتها، منصب:
مركوز، الأشطان: الحبال.

فهل كان الشاعر يقرأ أحداث الدهر، وما يحدثه من
تصدّع وتفريق في حركة الاشتيار؟

وهل طيب ثغر المرأة الذي احتشد النص لإذكاء
لذاذته بهذه الحركة للمشتار، هل ذلك انتزاع من يد
حدثان الدهر؟

وهل تمنع العسل، وإحاطته بعوالم الموت،
ونيله على الرغم من هذا صورة نقرأ فيها أنس الدنيا الذي
لا يدوم؟

يبدو أننا حين نقرأ النص في ضوء تكامل وحداته،
نخرج بشراء للدلالات الشعرية لحركة المشتار، استثماره
الشعراء الهذليون، ووظفوه في هذه العوالم التي يمتد إليها
نصّهم الشعري، لأن هذه الحركة بعوالمها المتداخلة،
وبامتدادها في وحدات النص الأخرى، ترينا قدرتها على
التحرك في اتجاهات متباينة. فالانتقال من طيب الثغر إلى
شكوى حدثان الدهر يستحضر لنا انتزاع هذا الطيب وهذه
البهجة بحركة الاشتيار. والسير إلى بلوغ الغاية في الوصول
إلى المبتغى في حركة الاشتيار يكتنز بدلالة الأمل، والسعي
إليه الظاهر في الذوات الإنسانية الساعية في الحياة. والتأكيد
على مواجهة الموت لدى المشتار هو وجه آخر لصورة
الحياة المحاطة بالموت.

ولذلك وجدنا حركة المشتار تستقل في نص لأبي

ذؤيب عن ثغر المرأة، وتقترن بجهاد الحياة في نصّه الذي يبدأ بقوله⁽¹⁾:

وأشعثُ مألّه فضلاتُ ثول

على أركان مهلكة زهوق

ليجعل العسل، مع كرمه، مع سلاحه تلاد ذلك
الرجل، الذي رسمه النص مواجهًا للحياة بجسده
وإرادته، فمركوبه رجله التي يخترق بها المكان الذي لا
يسلك يقول⁽²⁾:

قليل لحمه إلا بقايا

طفائف لحم منحوض مشيق

نأبط خافةً فيها مساب

فأضحى يقتري مسدًا بشيق

على فتحاء تعلم حيث تنحو

وما في حيث تنحو من طريق

ولعل المتأمل لنصوص الهذليين التي تأتي فيها حركة

(1) السكري: 180/1 - 183.

(2) السكري: 180/1، 181 وفيه: الطفائف: ما استرخي من
جانبه بطنه عند الخاصرة، المنحوض: القليل اللحم، الخافة:
سفر كالخريطة مصعدة، قد رفع رأسها للعسل.
مساب: أراد مساب: وهو سقاء العسل: يقتري: يتتبع،
المسد: الحبل: الشيق: أعلى الجبل، الفتحاء: رجله لا
اعوجاج فيها أولين.

الاشتياح حين يرى غياب الناقة التي يرحل على ظهرها الشاعر، ويرى غياب ذكر حيوان الوحش الذي يواجه القلق والخوف والموت يدرك أن هؤلاء الشعراء وجدوا في حركة المشتار ما ينهض بديلاً لهذا الغائب، حين وجدوا أن هذه الحركة تستقطب تلك المواجهة، وأن ظلال اللذة فيها مرهونة بانتصار الإرادة والعزيمة، وأن تلك الحركة تنهض أيضاً باستثمار جهد النحل وتحصينه لمكانه، واستثمار ذلك الفقد الذي عراه بفقد مقوم حياته. وهذا الأمر هو الذي يؤكد الترميز الذي يوظفه الشعراء في هذه الحركة حين نجد إحلاله محل رمز حيوان الوحش والناقة.

ومجيء هذه الحركة بضمير الغائب من الممكن أن نفسيره، بأن الشعراء أرادوا منه:

□ أن يكون رمزاً للمواجهة، ونيل العزيز اللذيذ، بجعله في أفق من يخبر عنه، من يُجَلَّى ليكون صورة لنموذج منشود هو (النموذج أو المثال الذي ينبغي أن يكون على حال معين في هيئته، وسيماء أو في مخبره)⁽¹⁾.

□ أو أرادوا أن يكون حاملاً لصورة من صور القدر والمواجهة، التي تتربص بالشاعر، وتقف دون

(1) محمد السديس: كتابه السابق: 350.

بلوغه مرامه ولذائذه حين يرى الشاعر في شخص
المشتار من ينتزع العزيز اللذيذ على الرغم من
حصانة المكان فتكون صورة المشتار حين يتربص
بالنحل، مثل صورة القدر الذي يتربص بحيوان
الحوش، فيكون ظلًا آخر لحبه المصروم وحبه
المفقود، على نحو ما أشار ساعدة في قوله⁽¹⁾:

فاليوم إما تُمسِ فاتَ مزارُها
منا وتُصبح ليس فيها مأرب
فالدهر لا يبغي على حدثانه
أنسٌ لفيف ذو طوائف حوشب



(1) السكري: 1114/3.

المدينة وحركية النص سلطة بغداد النص / المدينة

زهت بغداد في العصر العباسي بقصورها، وقلاعها،
وحداثقها ومنتزهاتها، وبما يعمرها من فن العمارة، وإبداع
التشكيل، وضجت بتجانس لأخلاق من الشعوب،
والثقافات.

ولئن كانت الثقافة العربية تجد نصرة من الخلفاء
والسلاطين والوزراء، والعرب، فقد كان للثقافات الأخرى
حضور بحكم الاختلاط، وبحكم التقبل، والتسامح الذي
أظهره الإسلام تجاه الآخرين. مما جعل بغداد قادرة على
هضم كل ذلك التركيب، الذي جعل بعض الدارسين لتاريخ
الثقافة العربية يجعلها مدينة العالم الأولى آنذاك⁽¹⁾.

وتجلى ذلك المزيج عن اصطراع في الهويات، وتباين
في الولاءات ويحث عن تحقيق الوجود، وإثبات المكانة،

(1) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود (دار النشر
للجامعيين، بيروت، الطبعة الأولى، 1960م)، 49.

مما نستجليه من أخبار التاريخ، ومتابعة أخبار أصحاب النصوص، والمدارس الفكرية، والمذهبية، مما هو معروف، وذائع ومرصود لدى الباحثين والدارسين.

ولما كان النص الشعري، وتأويله، وتلقيه، مما فاض فيه الحديث، وشاع في تلك الأخبار، لكونه النص المحظي بالمتابعة والاهتمام لدى عليّة القوم، وعامة الشعب، وصاحب الحظوة لدى مراكز الدرس العربي في نحوه، وبيانه، وما يرتبط به من أخبار وتأويلات.. لما كان ذلك كذلك أحببت في هذا المبحث أن أتناول علاقة النص الشعري بفضاء هذه السلطة التي اكتسبها، والسلطة التي يحملها، والسلطات التي تناوئها ليرز المبحث حركة النص وهو يسعى للاحتواء بسلطته من سلطة المدينة بما تحوي من تيارات متباينة، وأجناس مختلفة، وأفكار مهيمنة، وأخرى تريد أن تغالبها، وتحقق له وجودًا مختلفًا.. وأن يفسّر في ضوء هذا الاحتواء بسلطة النص، والتأسيس من خلاله لمقومات وجود يرتهن لها الشاعر القلق، والرؤية المتحولة.. أن يفسر من خلال ذلك الأخبار، والتناقضات، والمواقف الحادة التي ضجّ بها عالم الشعر وقت ازدهار حضارة بغداد وستتم معالجة ذلك من خلال المحاور التالية:

* حركة النص بين السلطات المختلفة.

* النص والتحويلات.

* دراسة تحليلية لأحد النصوص.

حركة النص بين السلطات المختلفة:

النص الشعري بوصفه كونا حيًا، يزدهي بطريقته، ويأنس إلى هواه، ويرتدي التجدد، ويعاقر المغامرة، كان لا بد له من معاناة معاشة التجدد، واكتناز التحولات، واستثمار ما يتراءى له في عالم المدينة العباسية، الذي تمثل فيه بغداد الانصهار، والتحول، والتنافس بين الثقافات المختلفة.

ولذلك كثرت مطالبة المدينة بسلطتها النخبوية، والاجتماعية ضرورة ظهور التحول في النص وأصبح من نافلة القول تكرار قصة علي بن الجهم.

في هذا الإطار يأتي الشاعر ومعه كلماته، وأمامه الفضاء الرحب الذي يعايشه، ومن خلفه سلطة تذوق سرت في الكيان الاجتماعي الذي يتلقى شعره في هذه المدينة الصاخبة بأجناسها المختلفة، ولهوها، وثقافتها؛ فهناك هوى الشاعر، وهوى العصر، وهوى من اصطفاهم اللهو والمرح، وروح السخرية، أمام سلطة تجلّي القديم، وله مراكزه، ودروسه، ورواته.

وقد رصدت الثقافة العربية فيضًا من الأخبار التي تؤكد سلطة القديم، ونزوع المحدثين إلى مواجهتها، والتبرم من حالهم مع هذا الذي يسري ضدهم وله أدواته في التدوين والرواية، فحينما أنشد إسحاق الموصلي الأصمعي:

هل إلى نظرة إليك سبيل
فُيُبَلُّ الصدى ويُشفي الغليل
إن ما قل منك يكثر عندي
وكثير ممن تحبُّ القليل

سأله الأصمعي، لمن تشدني؟ قال: لبعض الأعراب.
قال الأصمعي: هذا والله الديباج الخسرواني. قال:
إسحاق: إنهما ليلتهما. قال: «لا جرم والله، إن أثر الصنعة
والتكلف بيّن عليهما»⁽¹⁾.

ونجد هذه الحكاية التي ينقلها خلف الأحمر هكذا
«قال لي شيخ من الكوفة: أما عجبت من الشاعر قال:
«أنبت قيصومًا وجشجائًا»، فاحتمل له، وقلت أنا: «أنبت
إجاصًا وتفاحًا» فلم يحتمل لي»⁽²⁾.

وتشير هذه الحكاية إلى ضجر وتبرم أهل المدن
الجديدة في الدولة الإسلامية مثل الكوفة، من تحيز الرواة،
وشدة تعصبهم للقديم.

(1) الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه
(تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد
البجادي، البابي الحلبي، مصر، الطبعة الثانية، 1370هـ/
1951)، 50.

(2) انظر هذه الحكاية من حكايات أخرى عند: طه، هند حسين،
النظرية النقدية عند العرب، (وزارة الثقافة والإعلام العراقية،
1981م، 326، 327).

كما تشير حكاية الموصلي إلى الرغبة في نزع الغطاء عن هذا التعصب، فالأصمعي يستقبل الأبيات، ويعجب بها، وحين تريد الحكاية كشف عصبيته للقديم فقط، تضعه أمام حقيقة أن البيتين من تأليف هذه الليلة، فيعود إلى عصبيته، ويحاول أن يتلمس فيهما العيب.

ونحن هنا لا تستوقفنا الحكايات لوقوعها فقط، وإنما يستوقف النظر فيها ما أرادته هذه الأخبار من كشف هذا التعصب وجبروته، فالحكاية الثانية تجد أن التعصب بسبب إبدال كلمة صحراوية بكلمة مدنية.. والحكاية الأولى تستبدل زمن القول بزمن آخر.

وبقدر ما نسجت الثقافة من أخبار ومرويات تكشف هذا التعصب، وتفضحه، فقد احتملت الثقافة العربية شيئاً من الإنصاف والعدل تجاه هذا المحدث عن المشعر، وأخذت تناصره، وتعقد له المدونات، وتؤسس لوجوده، وما يقيمه من فنيات مستحدثة على النص القديم، فهذا ابن قتيبة يحفظ لهم مكانتهم، ويعمل على إنصافهم، وما ذلك إلا لشعوره بالحيث الذي لحق بهم، كما يدل على ذلك حماسه في الدفاع عنهم، وتشريع الانتصار لهم، فهو القائل في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء»:

«ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين

العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة، على زمن دون زمن، ولا خصّ به قومًا دون قوم...»⁽¹⁾.

وينتصر ابن المعتز لأشعار المحدثين:

«.. ومن عاب مثل هذه الأشعار التي ترتاح إليها القلوب.. فإنما غضّ من نفسه، وطعن على معرفته واختياره..»⁽²⁾.

هنا نجد أن النص الشعري المحدث في العصر العباسي أخذ يبحث له عن موقع، ويؤكد شرعيته، ويستدعي سلطات الثقافة بما فيها من تدوين، ورواية، وتصنيف للشعر والشعراء، أن تكف عن عصبيتها، وتعطي هذا الشعر ما يستحقه من الراوية والاهتمام.

لا شك أن سلطة القديم والتعصب له قد أخذت مدى واسعًا، بسبب أن هذه السلطة هي سلطة التشريع اللغوي، وتقعيد الأساليب البلاغية، والرسم لمبنى القصيدة العربية،

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء (تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر) 62/1.

(2) نقلًا عن طه، هند حسين، كتابها السابق: 221.

حيث أخذت من القديم استشهاداتها، ووقفت عند زمن معين، وأخذت تقيم لهذا القديم ذي الشهادة بالإضافة إلى الزمان حدودًا معينة من البادية، وقبائل بأعيانها، فجعلت البادية الأنموذج الفصيح المعتمد مقابل المدينة، وجعلت المدينة خطرًا على اللغة وبالتالي خطرًا على الذوق الشعري، ولهذا كانوا يمنعون الأخذ عن بعض القبائل، على نحو ما ذكر - السيوطي - من أنهم لم يأخذوا «لا من لخم، ولا من جذام، لمجاورتهم أهل مصر والقط، ولا من قضاة وغسان وإياد لمجاورتهم أهل الشام، وأكثرهم نصارى يقرؤون بالعبرانية، ولا من تغلب واليمن، فإنهم كانوا بالجزيرة مجاورين لليونان، ولا من بكر لمجاورتهم القط والفرس»⁽¹⁾.

وعلى هذا نتلمس مدى الصعوبة التي يواجهها النص المحدث، فهو يواجه قديمًا متسلطًا، يرى متزعموه أن اللغة حدودًا، وأن للشاعر أيضًا حدودًا في اختيار عباراته، ويواجه نبضًا للحياة يسري في ردهات المدينة، ويسيطر على أذواقها يدعو إلى المعاصرة، وإلى الأخذ بأطراف التعبير الذي يبهج النفوس، ويساير طباعها، ويحكي حركتها

(1) السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر (المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وضبط محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، مصر)، 212/1.

الحيوية، فأخذ الشعراء يقتربون من ذلك الذوق، ويدافعون عن هذه السلطة الجديدة التي بدأت تتعضد في المدينة، فيواجهون بنصهم سلطة القديم، وسلطة حماة الثقافة العربية، وتقاليد النص العربي القديم.

ونجد تزاحم هاتين السلطتين بل قلّ السلطات إذا جعلنا بينها سلطة الشاعر الذي يريد أن يؤكد وجوده وذاته.. نجد ذلك ماثلاً في حديث الأصفهاني عن ابن المعتز الذي أراد أن يجعله بارعاً في مجازاة شعره للأقدمين وللمحدثين فهو يقول: «وشعره وإن كان فيه رقة الملوكية، وغزل الظرفاء وهلهلة المحدثين، فإن فيه أشياء كثيرة تجري في أسلوب المجيدين، ولا تقصر عن مدى السابقين»، وبين في سبيل سعيه لذلك صعوبة العدل عن سلطة المدينة، وما تتطلبه من ذوق، ومجازاة له في الأسلوب، وسعي الشاعر إلى أن يجد الحرية في التعبير عن رأيه، فأبان ذلك من خلال تجسيد المدينة والقصر فيما يسيطر على ذهنية الشاعر، ويجعله يبحر في هذه الأبعاد بعيداً عن سلطة القديم يقول الأصفهاني: «فليس يمكن واصفاً لصبوح، في مجلس شكل ظريف، بين ندامى وقيان، وعلى ميادين من النور، والبنفسج، والنرجس، ومنضود من أمثال ذلك، إلى غير ما ذكرته من جنس المجالس، وفاخر الفرش، ومختار الآلات، ورقة الخدم أن يعدل بذلك عما يشبهه من الكلام السبط الرقيق الذي يفهمه كل من حضر، إلى جعد الكلام ووحشيته، وإلى وصف البید

والمهمه والظبي والظليم والناقة والجمل، والديار والقفار
والمنازل الخالية المهجورة».

ولئن توسلت سلطة المحافظة على القديم بوضع
حدود ومقاييس لاستعمال اللغة، والوقوف عندما انتهى
السابقون⁽¹⁾ فقد تمادت في ذلك إلى الحد الذي قنن فيه بناء
القصيدة، كما نلاحظ عند ابن قتيبة، وعند ابن طباطبا.

لكن النص المحدث في المدينة العباسية لم يرض
بذلك، بل ضجّ من تلك القيود، وحاول أن يزحزح ذلك
التسلط، «وبقدر غرض اللغويين من المحدثين كان غرض أبي
نواس من القدماء» هذا ما يقوله طه أحمد إبراهيم، لكنه
يرى أن شعر المحدثين لم يحقق الجودة المغايرة يقول:
«فإذا نقلنا شعر نجد والحجاز إلى شواطئ دجلة، واحتفظنا
بأغراضه ومناحيه، واقتصر جهدنا على تغيير بعض مظاهره،
لم يكن لنا أن نعد هذا الشعر الحديث شعراً جديداً»⁽²⁾،
وأضحى يعدّد بعض المظاهر التجديدية التي لا تضيف
جوهرًا جديدًا في التجربة الشعرية على ما يرى فمثلاً يراهم

(1) هذه مقولة الآمدي حيث يقول: «إنما ينبغي أن ينتهي في اللغة
حيث انتهوا، ولا يتعدى إلى غيره»، انظر الآمدي، الحسن بن
بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، تحقيق السيد أحمد
صقر، دار المعارف مصر) 304/1.

(2) إبراهيم، طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (دار
الحكمة، بيروت، د.ت) 103، 104.

في الديباجة» لم يزدوا على أن وضعوا في افتتاح قصائدهم شيئاً حضرياً مكان آخر بدوي، ففكرة التقليد موجودة، وإن كانت مستترة⁽¹⁾ وبغض النظر عن الاختلاف معه في مظاهر التجديد، فإن الذي اتجه إليه النص الشعري المحدث من تغيير في البناء واستبدال للرموز الشعرية، واستحداث لمساحة من إدخال لغة الحياة اليومية ومجرياتها في النص الشعري كان يحمل سلطة من سلطات المدينة الشعرية، ويحمل في الوقت ذاته سلطة الشاعر الذي أراد أن يزحزح تسلط النص القديم وبناءه على نصه الجديد، حين تمرّد على المقدمات الطللية، وألفاظ البادية، وحين أضحى يعقد الاستعارة على نحو تظهر فيها صبغته، ورؤيته، ويستجلب متشابهات بعيدة وغريبة في التشبيه، ويأتي بصور تشبيهية مركبة، وقل مثل ذلك في ألوان البديع على الحد الذي يصفه ابن رشيق حين قال: «وقالوا: أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد، وابن هرمة، وهو ساقه العرب وآخر من يستشهد بشعره، ثم أتبعهما مقتدياً بهما كلثوم بن عمرو العتابي، ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس وأتبع هؤلاء حبيب الطائي والوليد البحتري وعبد الله بن المعتز فأنتهى علم البديع والصنعة إليه وختم به»⁽²⁾ وقد قاد ذلك إلى جدل وحوار حول حدود ذلك والإفراط فيه،

(1) السابق: 105.

ومحاولة رسم الاعتدال في ذلك، على النحو الظاهر في المؤلفات التي جردت لذلك، أمثال: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الوساطة بين المتنبي وخصومه، وكذلك المدونات عن مشكل أبي تمام والمتنبي، إضافة إلى اتخاذ هذا الأمر محوراً في مؤلفات أخرى مثل ما تجده لدى ابن قتيبة، وعبد القاهر، والشريف المرتضي والباقلاني..

إذن جاءت سلطة العصر، وسلطة المدينة، وسلطة رغبة الشاعر في إثبات مكانه وتحرره من سلطة النص القديم، وأحدث ذلك كله حركة في النص الشعري، جاءت بصبغتها، التي سنحت للنص أن يستحدث علاقات جديدة، وأن يشكل للغة طاقة ينبجس التشكيل النصي منها وعبرها في حركة إشعاعية شكلت كما يرى كمال أبو ديب وعي الحداثة، بسبب افتضاض اللغة، وتمزيق نسيجها الداخلي عند الشعراء المحدثين⁽¹⁾.

وكانت حكاية بشار بن برد مع الصورة الكلية التي استحدثها في بيته المشهور، شاهدة على ذلك، إذ يقول:

«ولم أزل مذ سمعت قول امرئ القيس في تشبيهه

(1) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، الطبعة الرابعة)، 110/2.

(2) أبو ديب، كمال، رباعيات نظام الدين الأصفهاني (دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى 1983)، 40.

شيئين في بيت واحد حيث يقول:

كأن قلوب الطير رطبًا ويابسًا
لدى وكرها العناب والحشف البالي

أعمل نفسي في تشبيه شيئين بشيئين حتى قلت:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وقد بده عبد القاهر بهذه الصورة، وأبرز الفكر الشعري، الذي استقبل هذا الجمع المدهش الذي نتج عنه مزج لصورة يستحيل تجزئتها⁽¹⁾.

هنا نجد بشارًا والنص الشعري العباسي يؤكد سلطته ووجوده، ويُمهر باسم مبدعه، وتظل هذه الصورة مجلجلة في آفاق الزمان. وتناسب بذلك الاعتداد الذي يحمله الشاعر لنفسه وشعره حين يقول⁽²⁾:

وقد ملأت البلاد ما بين يعبو
ر إلى القيروان فاليمن

(1) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز (دار الباز، مكة المكرمة، تصحيح محمد رشيد رضا، 1398هـ) 317.

(2) برد، بشار بن برد، ديوانه، (تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1369هـ، 1950م) 4/209.

شعراً تصلي له العوائق والـ
ثيب صلاة الغواة للوثن
وهو الأمر الذي نلحظه في اعتداد أبي نواس أيضاً،
فيما يرومه في شعره من تفكه وظرف حين يقول⁽¹⁾:

كم من حديث معجب لي عندكا
لو قد نبذت إليك لسركا
إني أنا الرجل الحكيم بطبعه
ويزيد في علمي حكاية من حكى
أتبع الظرفاء أكتب عنهم
كيما أحدث من أحب فيضحكا

(1) نقلاً عن شوقي ضيف: العصر العباسي الأول أوردها عن ذيل
زهر الآداب: 223 وهي في ديوان أبي نواس على النحو
التالي: .

كم من حديث معجب عندي لكا
لو قد نبذت به إليك لسركا
مما يزيد على الإعادة جدة
غضّ إذا خلق الحديث أملكها
وكأنني بك قد شغفت بحسنه
فخططته حرصاً عليه بكفكا
تتبع الظرفاء إعجاباً به
حتى تحدث من تحب فيضحكا
انظر: أبو نواس، ديوانه (تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي،
دار الكتاب العربي، بيروت 1982م) 383.

وقد آل هذا الاعتداد، وإظهار سلطة النص، وتجاوز القيود والعوائق للوصول إلى النص الذي يرضي الشاعر، ويخلصه من متاهة الدوران في النصوص السالفة، والانصياع للأذواق الدارجة.. آل ذلك إلى أن يلج الشعراء آفاقاً من الشعر تخصصهم، ترتاد أودية يفخرون بارتياحها على النحو الذي نجده عند أبي نواس أيضاً حين يقول⁽¹⁾:

غير أني قائل ما أتاني
من ظنوني مكذب للعيان
أخذ نفسي بتأليف شيء
واحد من اللفظ شتى المعاني
قائم في الوهم حتى إذا ما
رمته رمت معمى البيان
كأنني تابع حسن شيء
من أمامي ليس بالمستبان
ولعل هذه المتابعة لشيء غير مستبان، هي التي أذكت
حدّة الاستعارة في الشعر العباسي، وهي التي هيأت غسل
الكلمات من دلالاتها السابقة وإدخالها في دلالات جديدة،
واستدعت الغوص على المعاني المتباينة من الألفاظ
المتجانسة، أو تلك التي لاكها الشعراء.



(1) أبو نواس، ديوانه: 18.

النص والتحويلات

من يقف على النص الشعري في مدينة بغداد،
بوصفها حاضرة الدولة الإسلامية، التي يفد إليها الشعراء،
ويفضل بعضهم البقاء فيها قريباً من مراكز الأدب، وسوقه
التي يتلقى فيها الشعر.. يجد أن النص الشعري مرّ بتحويلات
عدة يمكن أن نوجزها فيما يلي:

* البديع والإغراق في الاستعارة:

كثر البديع في أشعارهم، وأصبح يمثل قطباً للدرس
والنظر النقدي، فأكد بعض من نظر فيه إلى أنه فن له أصوله
العربية، بل إن الجاحظ، يقول «البديع أمر خاص بالعرب
مقصود عليهم، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت
على كل لسان»⁽¹⁾.

ولم يكن هذا التأكيد لعروبه إلا لما رأى فيه هؤلاء
من قدرة على تفتيق اللغة، واستثمار طاقاتها، وقد أدى
ذلك بابن المعتز أن يبحث عن التأصيل لهذه الطاقة اللغوية
في التراث العربي، قبل أن يظهر أمر البديع ويستطير على

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين (تحقيق وشرح عبد
السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، مؤسسة الخانجي،
القاهرة) 4/ 55.

أيدي الشعراء المحدثين في ذلك العصر، وذلك في كتاب يعقده لهذا الفن، حيث يشير إلى أصوله في الثقافة العربية، في القرآن، وفي الشعر وفي النشر، وقد أشار إلى سبب تقديمه لذلك «ليعلم أن بشارًا ومسلمًا وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه». وأشار بعد ذلك إلى غلبة ذلك على أبي تمام⁽¹⁾.

وقد وصف شوقي ضيف سيادة هذا البديع على القصيدة، وجعله مساوقًا للتأنق والتزين في حياة الشعراء، وأنه أخذ «يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة» وجعل ذلك مساوقًا أيضًا لما شاع من زخرفة وزينة وتصوير، يقول: «وليس الشعر وحده الذي أخذ يسود فيه هذا التصنيع؛ فقد كان يشيع في فن العمارة وبناء المساجد والقصور، كما كان يشيع في التصوير الذي كان يستخدم زينة وزخرفًا للكتب والقصص، فلا عجب أن ينتقل إلى الشعر والشعراء، وأن ينمو مع الزمن حتى تصبح القصيدة وكأنها واجهة لمسجد مزخرف بديع»⁽²⁾.

(1) ابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، (نشر وتعليق أغناطيوس كراتشوفسكي، منشورات دار الحكمة دمشق)، 1.

(2) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، (دار المعارف، مصر، الطبعة التاسعة)، 174.

وإذا كان شوقي ضيف يقرن نشأة هذا البديع بالزخرفة والتنميق، فإن باحثين آخرين يرون أنه بسبب الخروج من مضائق اللغة إلى لغة شعرية جديدة يفتقونها بالكشف عما يكمن في اللغة من طاقات⁽¹⁾.

ويتبين لنا حين نقرأ الحكاية التالية عن مسلم بن الوليد الذي حكى عنه أيضًا تقدمه لأصحاب هذا الفن، حيث روي أنه اجتمع بأبي العتاهية، فقال له: «والله لو كنت أَرْضَى أن أقول مثل قولك:

الحمد والنعمة لك

والملك لا شريك لك

لبيك إن الملك لك

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت، ولكني أقول:

موفٍ على مهج في يوم ذي رهج

كأنه أجل يسمى إلى أمل⁽²⁾

يتبين لنا أن الشاعر يشعر بالمسافة في الطاقة الشعرية

(1) السريحي، سعيد، حركة اللغة الشعرية (النادي الأبدي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، عام 1999م)، 58. وانظر: أبو ديب، كتابه السابق: 48، 49.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني (دار الكتب المصرية)، 27/4.

التي يبلغها حين يستخدم هذا الفن، وأن المسألة تحول شعري، عن شعر ليس فيه عمق الرؤية، ولا طاقة تفتيق اللغة.

وهذا التحول في النص الشعري، هو الذي قدم به البحتري بديعه، الذي دلف إليه، واستثمر طاقاته، على الرغم من أنه كان يُرى أقل كلفًا بالبديع من صاحبه أبي تمام، وذلك حين يقول:

وبديع كأنه الزهر الضا
حك في رونق الربيع الجديد
ومعان لو فصلتها القوافي
هجنت شعر جرول ولبيد⁽¹⁾

وهذه الرغبة في السيطرة على اللغة من الشاعر، بتفتيق طاقاتها، وتفجير الدلالات الجديدة من علاقاتها، ونسيجها الداخلي هي التي جعلت أبا تمام يكتب على ديوانيّ مسلم بن الوليد، وأبي نواس، يقرأهما لكي ينتج ذلك الشعر الذي أشكل على أهل زمانه، وحيّر متلقيه إلى اليوم، بل إنه ليباهي بذلك، حين قال مجيبًا سائله عن الكتب التي أغرقته، وأدمن الدرس فيها: «أما التي عن يميني فاللغات، وأما التي عن يساري فالعزى، أعبدتهما منذ عشرين سنة فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد صريع

(1) البحتري، ديوانه، (تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة)، 1/ 637.

الغواني، وعن يساره شعر أبي نواس⁽¹⁾.

إذن لم يكن النزوع إلى البديع استجابة لخرقة، وإنما هو تعمل لإحداث تحول في التجربة الشعرية، يحقق لصاحبه الإبداع، ويؤكد سلطته وحضوره.

* القمرد على الرمز والبناء القديم:

ظهرت في النص الشعري في بغداد، كما في غيرها من مدن الحضارة العباسية المجاورة، ظاهرة استجابة النص لمطلب حرية التعبير، في اختيار صاحب النص لرموز جديدة، وبدء جديد في القصيدة، يستبدل بكاء الأطلال، والوقوف عليها، وجاء ذلك صوتًا صارخًا على لسان الشعراء، يدلون به في قصائدهم، وينتشون به، ويعلنون به مفارقة ذلك الإلف الذي جرى في النص القديم، ويسخرون منه بتشوف ومرارة أحيانًا، فمن ذلك قول أبي نواس⁽²⁾:

يا باكي الأطلال غيرها البلى
بكيت بعين لا يجف لها غرب
أتنعت دارًا قد عفت، وتغيّرت
فإنني لما سالمته من نعتها حرب

(1) ابن المعتز، عبد الله، طبقات الشعراء، (تحقيق عبد الستار أحمد فراج، القاهرة، دار المعارف) 284.

(2) أبو نواس: ديوانه: 10.

وندمان صدق باكر الراح سحرة
فأضحى وما منه اللسان ولا القلب
تأنيته كيما يفيق، ولم يفق
إلى أن رأيت الشمس قد حازها الغرب
فقام يخال الشمس لما ترحلت
فنأدى «صبوخًا» وهي قد قربت تخبو

فهنا بنية نصية جديدة، يبدوها الشاعر بالطلل، لكن
على نحو مختلف عن شعر الأطلال، الذي كان الشاعر فيه
يبتُّ الطلل لوعاته، ويلتمس لديه التماسك، والتواصل مع
من هجر الديار.. هنا سخرية من بكاء الطلل، وإعلان
للمررد عليها، بل الحرب، لأن الشاعر يأتي بالبديل،
حكاية الشرب، والهيام في عالم الخمر، إلى حد الغياب
عن الزمن، وضياع معرفة الشروق والغروب.

وحين نأتي إلى قول أبي نواس الآخر⁽¹⁾:

دع الأطلال تسفيها الجنوب
وتبلى عهد جدتها الخطوب
وخلّ لراكب الوخباء أرضًا
نخب بها النجيب والنجيب
بلاد نبتها عُشرٌ وطلح
وأكثر صيدها ضبع وذيب

(1) السابق: 11.

ولا تأخذ عن الأعراب لهواً
ولا عيشاً فعيشهم جديب
دع الألبان يشربها رجال
رقيق العيش بينهم غريب
إذا راب الحلبي قبل عليه
ولا تخرج فما في ذاك حوب
فأطيب منه صافية شمول
يطوف بكأسها ساق أديب

وهنا نجد السخرية تأخذ مداها من هذا الشاعر الخبير
بفن الشعر، الذي يستثمر أيضاً هذا الأفق الرمزي في الطلل
في بعض نصوصه، لكي يؤكد السخرية منه، وتؤول هذه
السخرية برمزية الطلل إلى أفق نعت الديار وأهلها، والتغني
بجذب الحياة، وذلك لكي يتحقق له تماسك رؤية شعرية
جديدة، تحيل على حركة الحياة التي يحيها في شعره،
ويلتمس من خلالها وجوداً أساساً لحركة الإنسان الحاضر،
وعلاقته بعيشه، من خلال حركة أصدقائه، وندمانه في عالم
النص، وإحالة النص إلى تغن بالذات الحاضرة، والوجود
الحاضر عوضاً عن الأطلال.

وإن كان أبو نواس قد أغرق في ذلك، وشُهر به، لم
يكن بدعاً فيه، فنجد مثل ذلك عند غيره من الشعراء، مثل

أشجع السلمي الذي يقول⁽¹⁾:

ما لي وللربيع والرسوم
هن طريق إلى الهموم
للحظ طرف وغمز كف
وخمرة من بنات ريم
وصوت مثني يجيب زيرًا
على حشا طفلة هضم
وريح ريحانة بمسك
تدعو نديمًا إلى نديم
أحسن من خيمة وربع
تجرحه الريح بالنسيم

وكل هذا يؤكد على تحول في الرؤية الشعرية للنص، يؤكد به الشاعر سلطته على نصه، واتخاذ وسائل تعبيرية جديدة، واستحداث رموز من حركة الحياة التي يعايشها، يعبر بها عن الفعل الإنساني الذي أراد أن يعايش فيه حريته، وأراد أيضًا أن يكون النص لهذه الحرية، وهذا ما يؤكد أيضًا أننا أصبحنا أمام النص / الحرية، النص / الحياة، النص / سلطة الشاعر، النص / المدينة.

(1) للاطلاع على مزيد من النصوص في ذلك انظر: السريحي، سعيد، كتابه السابق: 61 - 63.

* إدخال عالم الحياة المعاشة في فضاء النص:

لم يعد النص الشعري في هذه المدينة الصاخبة مقصوراً على عالم المديح، وعالم الرموز الشعرية التي يحلق في أوديتها الشاعر، بل ضجّ ذلك النص بالعالم المعاش، وعمر باللهو، وزخر بالهجاء والسخرية، وملئ بشعر الفكاهة، مثل هذا النص الذي يقول فيه أبو نواس⁽¹⁾:

حيّ ربع الغنى وأطلال حُسن الـ
حالٍ أقوين من زمان ودهر
جادهما وابل مُلث من الإفـ
لاس تمريره ربح بؤس وضُرّ
ثاويات ما بين دار لقيط
ما يزايّلنها فكتاب بحر
فحداء الصبّاغ من دار تيجا
ت إلى الجدول الذي ليس يجري
ترتمي عُفرشدة الحال فيها
وظبا فاقة، وظلمان فقر
لم يزر من سكانها حادث الأ
يام إلا فتى أعين بصبر
جوف بيت منها خواء خراب
ذهب السيل منه شطراً بشطر

(1) أبو نواس، ديوانه: 566.

عدم المؤنسين غير كراريـ
س يسليين همه في قمطر
وجُزار فيها الغريب إذا جا
ع قراها فمال بطننا لظهر
ثم والى بين الجُشاء كأن قد
بلغ الشبع من قلية جزر
والرقاشي من تكرمته تجـ
زأ أمعاؤه بإنشاد شعر

يمتلئ هذا النص بصور تنقلب فيها حواضن تجربة
الشاعر في الشعر القديم من الأطلال التي كانت تحض
الحب، والأسى، والفقد إلى حواضن جديدة، غير المعالم
القديمة، ويمضي مسار التجربة الشعرية إلى معالم جديدة،
فأصبح الربع، والأطلال، والمطر حواضن لأبعاد إنسانية،
فالربع ليس مكانًا وإنما هو حال إنساني «ربع الغنى»
والأطلال ليست معالم تلك الديار المبكية، وإنما هي
«إطلال حسن الحال» والمطر لم يعد غيثًا وحياة، وإنما
غيث «من الإفلاس» والريح لم تعد تلك الريح التي تمرى
الغيث، وإنما هي «ريح بؤس وضر» لتستمر تلك الصورة
فتنقل لنا الرعاة التي لم تعد حيوانات الصحراء التي ترعى
في مراتع الأطلال، وإنما أصبحت متجسدة من شدة
الحال، ومن الجذب الذي أحيا عفرًا ترتعي شدة الحال
بالإضافة إلى «ظبا فاقة، وظلمان فقر».

وهنا نجد الطلل يتحول في ذات الشاعر وداخله،
وينسج وجوده مما يعصف به، فلم يعد الطلل منزلاً دائراً
يرحل إليه، وإنما هو التمزق الذي يحياه، وتحيط به الرياح من
شدة الأحوال والضرر، وتعمر جده الفاقة والفقر التي تنبت له
رعاة تظل به تنهشه، وتمزق أوصاله، على النحو الذي تعبر
عنه الصور المتبقية من النص إذا قرأناها في هذا الأفق.

وهنا نجد أننا أمام خطاب شعري يعري خطاب
الأطلال في فضاء الحياة المعاشة في بغداد، حين نقل
النص فضاء الحزن والأسى من عالم المكان إلى أن
أصبحت الذات الإنسانية هي الطلل في بؤرة النص وإنتاجه،
حين استدنى الشاعر المأساة في ذاته، وأعاد التأمل والنظر
إلى الفقر، والخواء، والأسى الذي يعمر جوفه.

وقد اتجه النص الشعري إلى الحوار مع الحياة التي
غاصت فيها مدينة بغداد، وتجده قد اتخذ التفصيلات
الصغيرة في حياة الندماء، والنادلين ومن يعايشهم مناظراً
لإظهار السخرية والفكاهة، في قوالب شعرية قصيرة، مثل
قول أبي نواس⁽¹⁾:

إذا انتقد الدينار شُبّهت كفه
ينرجسة أضحت وقد طلبها الندى
لدى صفرة الدينار في وضح الكف
شفيق عليها مجتنيها من القطف

(1) السابق: 338.

وقول ابن الرومي في الشارب⁽¹⁾:

ومهفهم كملت محاسنه
حتى تجاوز منية النفس
تصبو الكؤوس إلى مرآشفه
وتضج في يده من الحبس
أبصرته والكأس بين فم
منه وبين أنامل خمس
فكانها وكأن شاربها
قمر يقبل عارض الشمس
ومن ضجة النص بالحياة، ما تراه في قول أبي
نواس⁽²⁾:

هذا مقال سمج
عليك فيه حرج
تقتلني ظلمًا ولم
تثبت عليّ الحجج
أنت غزال غننج
به يتيه الفنج
قالوا: فصفه. قلت في الجـ
بهاء منه بهج

(1) ابن الرومي، ديوانه (المطبعة التجارية، مصر، 1924)، 107.

(2) أبو نواس، ديوانه: 338.

قالوا: فزد. قلت وفي الـ
ميينين منه دعج
قالوا: فزد. قلت وفي الأ
سنان منه فلج
قالوا: فزد. قلت: وفي الـ
كشحين منه دمج
قالوا فزد: قلت لهم
أكثر من ذا سمج

وقد بلغ بأبي نواس أن يجعل نصه الشعري سياجا
لذاته من انتقاد منتقديه وعاذليه، ولذلك رأى البوح
بأسراره، ورأى اختلافه عنهم سعادته ومقصده، وجهر
بذلك في نصه، وله في ذلك أقواله الذائعة في مجاهرتة
بشرب الخمر، ومن ذلك أيضا قوله⁽¹⁾:

وقول قلته فأصبت فيه
ولم أحفل مقالة من لحاني
عناق الغانيات الذّ عندي
وأشهى من معانقة السنان
ويومٌ عند ندمان كريم
يجابوب فيه أوتار القيان

(1) السابق: 353.

يواتيني النديم على التصابي
ألذ إلي من يوم الطعام

وقد جعل أبو نواس نصه الشعري ملتقاً على ما يدعو
إلى هذا التهتك والمجاهرة، فكأنه أراد لنصه أن يكون
حامياً لذاته، مبرراً لعوراته، حاكياً عما يعانيه من وراء
الإلحاح والجهر بهذا الذي يصدق به، حين يحكي رغبته
الدفينة في الستر في قوله⁽¹⁾:

لقد كنت وما في النّـا
س مني للهوى أستر
ولا أقنع بالبدون
على اللهو ولا أصبر
فلما أظهروا أمري
وقدماً كان لا يظهر
وأغروا بي تأنيباً
من المقبل والمدبر
تجاسرت؛ فأقدمت
على كشف الهوى المضمّر
ولا والله.. لا والله
ه لا والله لا أقصّر

(1) السابق: 368.

وقد شاع الذي أخفي
وقد كان الذي أذر

ويحرص نص أبي نواس على المقابلة بين عالمه
الذاتي، والعالم الآخر في النص، فهو يحيل في نصه رموز
السلطة الاجتماعية، والرقابية من الحكام والولاة، ورموز
النص السالف إلى مقتنيات ومحركات لها وظائفها التي
حولها في نصه لتساوق مع مبتغاه، وإرادته، كما رأينا في
الأطلال، وكما لحظنا في تحويل معانق السنان، في قوله:

عناق الغانيات ألد عندي
وأشهى من معانقة السنان
وكما هو الحال في قوله⁽¹⁾:

إلى الله أشكو حبّ من جُلّ نيله
عليّ كلام من وراء جدار
صبرْتُ لها حتى إذا ما تفجرت
عبون الهوى حولي، وطار خماري
جعلت رفيقي السيف ثم طرقتها
مقارض أهوال، خليع عذار
فلما تلاقينا رأيت أكفنا
قصارًا وقدّمًا كنّ غير قصار

(1) السابق: 267.

فإن بخلت عين بتقبيل أختها
فما بخلت كفّ بحل إزار
فكدنا ولما غير أن شفاها
تعاطت خليطي سكر وعقار
وودعتها صبحاً ولم أنس صدها
وقد بادلتني خاتماً بسوار
فهو يقيم لغة من الإعلاء لشأن هذا اللقاء الصاخب،
فيرفعه في أفق النيل ومجاورة الأهوال، واصطحاب
السيف، والبخل، والكرم، والجود ليشعرنا بحركة النص
التي عمرتها سلطة الذات، وخلصتها من سلطة المستعمر
(المجتمع، وتقاليد النصوص السالفة).

وهنا نفهم جزءاً من رسالة التمرد على الأطلال، وأن
المسألة ليست إحلالاً لرمز مكان رمز، وتغيير لقلب شعري
في حد شكلي فقط، وإنما كان ذلك تعبيراً عن ذات أرادت
أن تحيل وجودها إلى مناط للتعبير والبوح.

ولو تأملنا ما قاله أبو نواس في الديك⁽¹⁾:

أنعت ديكاً من ديوك الهند
أحسن من طاووس قصر المهدي
أشجع من عادي عرين الأسد
تري السدجاج حوله كالجنود

(1) السابق: 659.

يقعين منه خيفة للسفد
له شعاع كدوي الرعد
منقاره كالمعول المُحَدِّ
يقهر ما ناقره بالنقد
عيناه منه في القفا والخد
ذو هامة وعنق كالورد

لوجدنا أن هذا الانصراف والجهد في إدخال هذا
الديك في عالم الشعر، يشي بسخرية مرة من عالم المديح
الذي لا زال الشعر يضج به في بغداد، وكأنه بهذا البدء
الذي يشير فيه إلى «النعته» وإلى «القصر»، وإلى
«الطاووس» المختال، كأنه يشير إلى المقام الغائب في
النص، الذي تتراءى رموزه فيه، ذلك الغائب الذي يسخر
منه، وهو الوجهاء والممدوحين، وكأنه يشير إلى السلطة
التي يمتلكها الشعر، والمنحة التي ينتظرها هؤلاء من
الشاعر في مديحهم، فكأنه يسخر منهم حين يوجه هذا
النص إلى نعت الديك.

ومثل ذلك يمكن أن يقال في نص آخر قاله في
البازي، حيث يقول في مطلعته⁽¹⁾:

أطريك يا بازيننا وأطري
مرتجلاً وفي حبير الشعر

(1) السابق: 658.

حيث تراه يؤكد على الشعر، وحبيره الذي يضم نعت هذا البازي، فكأن أبا نواس يواجه ممدوحيه، وطالبي شعره، والممدوحين عامة بأن المهارة الشعرية قد تخلو من الإخلاص والحماس، وترتدي الشكل الشعري الذي يطرب الممدوح، ويجعله في حير الشعر.. فكأن أبا نواس بهذا الانصراف أيضًا يؤكد على سلطة الشاعر على نصه، وتحمله ما يريد.

وليس من وكدنا في هذا المبحث الإشارة إلى التمثلات الحياتية في الشعر العباسي في بغداد بمختلف صورها، ولكن حسبنا أن نشير إلى هذه التحولات في الفضاء الشعري، التي تؤكد جنوح الشعر إلى بسط سلطة محمية في ظل تزاخم السلطات. فمثلاً حينما كان الفقهاء والأصوليون يحتدم الجدل بينهم حول النبيذ، نجد الشاعر يقتحم هذا الجدل، لينتزع له رأياً يتصرف على منواله، حتى ولو كان ذلك سخرية منهم، فإنما هو اقتحام لسلطة الشعر لهذا العالم، يقول ابن الرومي⁽¹⁾:

أحلّ العراقي النبيذ وشربه
وقال الحرامان المدامة والسكر
وقال الحجازي الشرابان واحد
فحلت لنا بين اختلافهما الخمر

(1) ابن الرومي: ديوانه: 78.

سأخذ من قوليهما طرفيهما
وأشربها لا فارق الوازر الوزر

مكونات سلطة النص البغدادي من خلال أنموذج نصي:

بعد هذه المحاورة التي اصطحبنا فيها التحولات في النص الشعري في بغداد، وسعي النص لتأكيد سلطته، سنقف على واحد من النصوص التي يتجسد فيها مفهوم سلطة بغداد، وتتكشف في النص الذي يداخل المدينة، وتداخله المدينة بصخبها، بحاناتها، بسرها، بجهرها، ويداخل سلطاتها بتحويل اللغة، وبترميز المحرم، والمجاهرة بالهتك، وإعلائه من شأن ارتياد حاناته، ورفقائه، هذا النص هو نص أبي نواس الذي يتدئ بقوله:

وفنية كمصايبح الدجى غرر
شم الأنوف من الصيد المصاليت

وهو النص الذي سنثبته ملحقاً لهذه الدراسة.

وفي هذا النص سنقف على خيوط تنتظم النص، لتبين حركتها في تكوينه، وإبراز هذا النص الذي يداخل بغداد، وتداخله، وهذه الخيوط هي:

- لغة النص.
- ترميز الخمر وشخوص النص.
- إدخال الحوار والطرب عالم النص.
- تداخل الأزمنة.

● لغة النص:

منذ بدء النص يواجه المتلقي لغة النص الشعري القديم، إذ ينسكب هؤلاء الفتية، رفقاء الشاعر، وندماؤه في لغة المخبر عنهم، من فعلوا فعلاً، وأصبح فعلهم مجسداً للرواية، والإشادة، ورفع مقامهم، فيرتقي بهم في هذه اللغة التي تستخدم إيقاع الشعر القديم، وصوره، فكأن هؤلاء الرفاق في هذه المدينة الذين يقتربون الفجور، ويختلفون إلى الحانات كأنهم أضحوا من مرويّات هذا النص الشعري القديم الذي لا زالت له سلطته في المدنية، بل قل هي السلطة النخبوية المقربة إلى السلطة الاجتماعية ورقابتها... ليستبدل النص هؤلاء الفتية بما كانت تلتف عليه تلك اللغة من تصوير للأماجد، والممدوحين، وذوي الفخر، فيحضر هؤلاء عوضاً عنهم في تلك اللغة العالية بالأفعال، وبالصور الممجدة، وبالتشبيهات التي يخلعها على أصحابه، كتلك التي يخلعها المادحون والمفتخرون فيظهرون في لغة الحرب، والمصاولة، حيث يقول:

وفتية كمصاييح الدجى عُرِرِ
شَّم الأنوف من الصيد المصاليث
صالوا على الدهر باللّهُو الذي وصلوا
فليس حبلهم منه بمبتوت
دار الزمان بأفلاك السعود لهم
وعاج يحنو عليهم عاطف الليث

إذا كان حسان بن ثابت يقول في ممدوحيه من
الغساسنة:

بيض الوجوه كريمه أحسابهم
شم الأنوف هم الطراز الأول
وكذلك أبو الطمحان القيني:

أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم
دجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه

فهؤلاء أصحاب أبي نواس يرتقون إلى هذا الأفق
الشعري الذي يحشد فيه لهم صور التمجيد والارتقاء فهم
«مصاييح الدجى» «غرر» «شم الأنوف» «الصيد المصالييت».

لم يكسب هؤلاء هذا الأفق بسهولة، ولم يكونوا فقط
رفقاء استملحهم واستحسن تصرفهم ومالاهم ومالؤوه على
هواه.. بل هم شباب انقضوا على الدهر بلهوهم، وأصبحوا
من الذين يصلون اللهو.. وكأن الشاعر هنا يستبدل وصل
اللهو بما أمر الله به أن يوصل.

إذن نحن أمام لغة للشاعر تتصل بالقديم، وتحمل لغته
لتلتف على الجديد الذي ينقض ما التفت عليه لغة النص
القديم، وهذا تأكيد لسلطة النص الجديد، ومصاولة له مع
مصاولة أولئك الذين صالوا على الدهر باللهو.

ولعلك حين تقف على قوله :
في فيلق للدجى كاليم ملتطم
طام يحاربه من هوله النوتي

يخيل لك أنك تقف أمام صورة من صور حركة
الجيش في الشعر القديم، مع أنك لست إلا أمام مجموعة
أبي نواس الذين قصدوا تلك الحانة، وذلك لأن مجلس
الخمرة كما يقدمه النص «مجلس حضاري رفيع، إنها
تستقدم الشارين إليها وتستقطبهم نحوها»⁽¹⁾ وحين يقول:

هي الصباحُ تحيل الليل صفوتها
إذا رمت بشرار كالبيواقيت
رمي الملائكة الرصاد إذ رجمت
في الليل بالنجم مراد العفاريت

فهذا الحديث عن صفوة الخمر، وتحويلها سواد الليل
إلى صباح في حمياها التي يخيل الشاعر شررها ويصوره..
اقترن بالشهب التي تتبع الشياطين، فجاءت اللغة التي
متحت من صور القرآن، وأخباره عن تتبع مرده الشياطين،
وحراسة السماء من استراق السمع.. جاءت هذه اللغة
لتجعل ذلك يحمل صورة تجعل اللهو والخمر في مقام من

(1) سويدان، سامي، في النص الشعري العربي (دار الآداب،
بيروت، الطبعة الأولى، 1989م). 54.

يرصد الشياطين، في مقام الملائكة، وذلك لتماهى الصورة مع الأفق الروحي الذي يراه الشاعر للخمر.

● ترميز الخمر وشخص النص:

رأينا في الفقرة السابقة الإعلاء لشخص النص، وما رسمه الشاعر لهم، ليكون أولاء، وخمرهم، وبائعة الخمر في مقام راق، فالبائعة يقول عنها:

إذا بكافرة شمطاء قد برزت
في زيٍّ مختشع لله زميت

فهذه الصورة التي تداخل جدل السلطتين، السلطة الاجتماعية والرقابية التي تزعم قيامها على الدين والإيمان، والسلطة المتمردة اللاهية التي تراها الأولى كافرة، تتراءى في هذه البائعة، شمطاء، كافرة، لكن الزيّ هو زي السلطة الأولى بل المتزمت منها، في إشارة، واستثمار لأقنعة المدينة التي يلبسها أصحاب السلط المتصارعون من أولاء وأولئك.

ولقاء هؤلاء ببائعتهم يرتقي إلى أن يكون لقاء الحياة، وفراقهم فراق الموت، حين يقول:

فأحيى بريحهم في ظل مكرمة
حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتي
وإذا كان ترميز الشخص يظهر في النص منذ ابتدائه،

حين قال «وفتية» حيث أصبحنا كما أشرت سابقًا، أمام فتية يريد الشاعر أن يحكي عنهم، أمام مجموعة ارتقوا إلى تلك الصور التي ضج بها النص عنهم، ويظهر في هذه البائعة التي استطاعت أن تحمل رمزي الكفر والإيمان.. فإن الخمر لها ترميزها، ولها حكايتها التي تقصها عليهم البائعة:

قلنا لها: كم لها في الدن مذ حجبت
قالت: قد اتخذت من عهد طالوت
كانت مخبأة في الدن، قد عنست
في الأرض مدفونة في بطن تابوت
فقد أتيتم بها من كنه معدنها
فحاذروا أخذها في الكأس بالقوت
تهدي إلى الشرب طيبًا عند نكهتها
كنفح مسك فتيق الغار مفتوت
كأنها بزالال المزن إذا مزجت
شباك در على ديباج ياقوت

هنا نجد الحكاية للخمر التي تعتقها، وتجاوز بها تاريخ القوم، ليظهر طالوت ويظهر تابوت هذه الخمر، وما هذا التعتيق إلا تعتيق لفضاء هذه الخمر، فتؤول من جلب متعة، إلى شعور باصطفاء غالٍ نفيس يحل بها المسك، وهي ممزوجة أيضًا بماء المزن، وهذا النسب العريق، وهذا المزج، يحيلنا أيضًا إلى ما شهر في الشعر العربي قبل أبي نواس، من تعتيق للخمر، ومزج لها بالعسل

والماء، كما هو الحال في شعر أبي ذؤيب حين يذكر
حياة، وحكاية طويلة لهذه الخمر، ولاشتيار العسل، ثم
يقول عن المزج⁽¹⁾:

فأطيب براح الشام صرفاء وهذه
معتقة صهباء وهي ثيابها
فما إن هما في صحفة بارقية
جديد حديث نحتها واقتضابها
بأطيب من فيها إذا جئت طارقاً
من الليل والتفت علي ثيابها

* إدخال الحوار والطرب عالم النص:

إذا كان النص الشعري القديم يجسد القتال، ويومئ
إلى مجالس العظام، فقد جاء هذا النص البغدادي، يرتقي
بمجلس شراب هؤلاء الفتية إلى مجلس من المجالس
الرفيعة، وحرص النص على أن يتفتق عن المحاور،
والطرب في هذا المكان، وتسجيل ما يتراءى فيه من
حركات التنادم، والإغراء، والطرب، فتجد فيه اللحظة
المشهدية تجسدها اللحظة الشعرية، على نحو ما يتجلى في
هذه الأبيات:

(1) السكري: أبو سعيد الحسن بن الحسين: شرح أشعار الهذليين
(تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مراجعة محمود محمد شاكر،
القاهرة د.ت)، 54/1.

قلنا لها : كم لها في الدن مذ حجبت؟
قالت : قد اتخذت من عهد طالوت
فتلحظ الحوار الذي يعجب بحوار الطرف الآخر،
وينقله وكأنه الحقيقة، وذلك لأن هذا العتق ومجاوزة
التاريخ يريد له هذه الخمر، فحين قالت وأجابت، لم تكن
إجابتها موضع شك، وكأنها الإجابة التي أرادها الشاعر،
لأنها فعلاً هي الإجابة التي أرادها النص.

وكان تعلق النص بنشوة الطرب منسجماً مع هذا
المجلس العباسي في بغداد، فحين يقول النص :

يديرها قمر في طرفه حور
كأنما اشتق منه سحر هاروت
وعندنا ضارب يشدو فيطربنا
«يا دار هند بذات الجزع حبيت»
إليه الحاظنا نُثني أعنتها
فلو ترانا إليه كالمباهيت
من أهل هيت، سخي الجرم ذي أدب
له أقول مزاحاً : هات يا هيتي
فينبري بفصيح اللحن عن نغم
مثقفات فصيحات بتثبيت
حتى إذا فلك الأوتار دار بنا
مع الطبول ظللنا كالسبابيت
في مجلس هذه الخمر أصبحنا أمام انسجام،

وارتقاء، وأصبح المجلس كله في حضرة النص الشعري بكل تفصيلاته داخلاً في أفق الشعر؛ فالنادل له هذه المواصفات من الجمال والتأثير، إذ إنه جزء من المجلس، ليس خادماً فقط، ونجد أننا أمام الضارب أمام لحظات من الطرب، جاءت بزمان مختلف، وأصبح كل فعل من مزاح، وإنشاد ناسجاً لنداوة ونشوة ذلك المجلس الذي حضر فيه فعل النشوة، وغاب التعقل إلا عن إدراك جمال الصوت واللحن، وفصاحة الكلمات، وكأن الشاعر بذلك يؤسس لهؤلاء - على الرغم من المجون - القدرة على التثبيت من فصاحة النص، وكأنه يسخر بذلك من سلطة أولئك اللغويين الذين يتسلطون بسلطة تمييز الفصيح.

أمام هذا النص نجد أننا أمام الأفق المديني في النص، الذي سعى إلى تأكيد سلطة النص، في الارتقاء بمن بعدهم أصحاب بعض السلطات في هذه المدينة ماجنين إلى أفق يتجلى فيه فعلهم الذي يحكى كأنه فعل الأبطال والمغامرين، وأن مزاحهم وتفاصيل مجلسهم مما يستحق أن ينشد في الشعر، وأن يلتحم به، وأن يكون هو الأفق الشعري الأبرز في هذه المدينة.. فأصبحنا أمام سلطة حفظت لهؤلاء مكانهم، وحفظت صخبهم ومجونهم، وسخرت من كل من يزدري ويعيب.

ومع أن هذا المجلس ليس بدعاً في بغداد، لكن الذي يثير النظر والتأمل فيه هذه السلطة الشعرية التي

زاحمت بمجلسها بقية السلطات، وأثبتت حضور مزاحها،
وصخبها، وفصاحة إنشادها.. فارتقت بالمهمش والمقصي،
والمنبوذ إلى ما كان يعد أفقًا خاصًا بعلية القوم، وتمجيد ما
يعلو في أفق الجماعة مطرَحًا حريات الأفراد، ومجالس ما
يرغبون، ويألفون.

* تداخل الأزمنة:

يعتمد هذا النص على حركة الزمن، فهذا المجلس
الذي تكوّن، كل مكوناته لها تاريخ ماض، إن كانوا أولئك
الفتية التي وصف، أو البائعة، أو الخمر، وقد أشرت إلى
ذلك سابقًا، لكن الذي أود الإشارة إليه هنا هو مسألة
الاستحقاق التي يشير إليها النص، لينالها كل مكون من
مكوناته، ومسألة ما يرغبون في هذا المجلس، فكأن هذا
المجلس هو اللحظة التي استقبلها كل ماضيهم، فالنص
يستحضر سؤال البائعة عن القوم وإجابتهم:

قالت: من القوم؟ قلنا: من عرفتهم

من كل سمح بفرط الجود منعوت

حلّوا بدارك مجتازين، فاغتلمي

بذل الكرام وقولي كيفما شئت

فجسد البيتان لحظتين، لحظة القوم الذين أرادوا هذه
البائعة للصهباء، ولحظة البائعة التي تريد بذل الكرام، فكما
هم يريدون النشوة، يدعوها النص إلى اغتنام الجود الذي

يبذلونه، لتؤول اللحظتان من لحظة بيع وشراء إلى لحظة
ينشدها الطرفان فينتشيان بالخمرة وفعل الكرام ليلتقي هذا
التاريخ لهم مع تاريخ الخمرة المعتقد، مع الضارب، مع
اللحن المعتقد في الفصاحة.

وحين يكتمل ذلك المجلس، تخرجه سلطة الشعر من
دائرة اللهو، فيصبح اللهو عن ذلك المجلس لهوًا:

لم يثنني اللهو عن غشيان موردها
ولم أكن عن دواعيها بصميت
وحين يختتم النص المجلس بهذا البيت، نجده يدخل
في زمن آخر ليقول:

حتى إذا الشيب فاجاني بطلعته
أقبح بطلعة شيب غير مبخوت
عند الغواني إذا أبصرت طلعته
أذن بالصرم من ود وتشتيت
فقد ندمت على ما كان من خطل
ومن إضاعة مكتوب المواقيت
أدعوك سبحانهك اللهم فاعف كما
عفوت يا ذا العلى عن صاحب الحوت

هنا نجد أن الشاعر أراد أن يكون هذا المجلس
ملتصقًا بحياته، وعنوانها، فكأنه يختزل مراحل حياته،
وكأن نهاية هذه الجلسة ليست الصباح كما يذكر الشاعر

وغيره في نصوص أخرى، وإنما النهاية عند الشيب، وكأن هذه الجلسة منعقدة ليس لها زمن مخصص، وإنما هي عامرة بشباب الشاعر، فلا ينهيها إلا الشيب .

وحين استدعى الشاعر لحظة الشيب استدعى الندم على حياة اللهو واستدعى طلب المغفرة.

وهنا يظهر في النص فضاء آخر من فضاءات بغداد، وهو فضاء التدين، والنسك والاستغفار.. وتظهر أيضًا سلطة النص في استدناء هذا الفضاء والدخول في عالمه، لأن الشاعر يريد أن يكون ذلك بينه وبين ربه، وليس امتثالاً لسلطة أخرى وسيطة.

ملحق بالدراسة

نص أبي نواس الذي اتخذته أنموذجاً
لبيان مقومات سلطة النص البغدادي

وفتية كمصاييح الدجى غُرر
شُمّ الأنوف، من الصَّيْدِ الْمَصَالِيَتِ
صَالُوا على الدَّهر باللَّهو الذي وَصَلُوا
فليس حَبْلُهُمْ مِنْهُ بِمَبْثُوتِ
دار الزَّمانُ بِأَفلاكِ السَّمُودِ لَهُمْ
وَعَاجَ يَحْنُو عَلَيْهِمْ عَاطِفَ اللَّيْتِ
نَادِمُهُمْ قَرَقَفَ الْإِسْفَنْطِ صَافِيَةً مِنْ
مَشْمُولَةِ سُبَيْتٍ مِنْ خمر تَكْرِيتِ
من اللَّوَاتِي خَطَبْنَاهَا على عَجَلٍ
لما عَجَجْنَا بِرَبَّاتِ الْحَوَانِيَتِ
في فَيْلَقِ اللَّدْجِي كَالْيَمِّ، مَلْتَطِمِ
طَامٍ، يَحَارِبُهُ مِنْ هَوْلِهِ النُّوتِي
إِذَا بِكَافِرَةٍ شَمِطَاءٍ قَدْ بَرَزَتْ
في زِيٍّ مَخْتَشِعٍ لِلَّهِ، زُمَيْتِ

قالت: من القوم قلنا: مَنْ عرفتَهُمْ
من كلِّ سمح، بفرط الجود منعوت
حلُّوا بدارك مجتازين، فاغتني
بذل الكرام، وقولي كيفما شئت
فقد ظفرت بصفو العيش غانمة
كنتم داود من أسلاب جالوت
فاخبي بريحهم في ظل مكرمة
حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتي
قالت: فعندي الذي تبغون، فانتظروا
عند الصباح، فقلنا: بل بها إيتي
هي الصباح تحيل الليل صفوئها
إذا رمث بشرار كالواقيت
رمت الملائكة الرضاد، إذ رجمت
في الليل بالنجم مراد العفاريت
فأقبلت كضياء الشمس، نازعة
في الكأس بين دامي الخضر منكوت
قلنا لها: كم لها في الدن مذ حُجبت
قالت: قد اتُخذت من عهد طالوت
كانت مخبأة في الدن، قد عَنَسَتْ
في الأرض، مدفونة في بطن تابوت
فقد أتيتم بها من كُنه معدنها
فحاذروا أخذها في الكأس ما بالقوت

تُهدى إلى الشَّرب طيبًا عند نكْهَتِهَا
كَنَفَحِ مِسْكِ، فتَيَقِ الفَار، مفتوتِ
كَأَنَّهَا بَزَالَالِ المُرُونِ إِذْ مُزَجَّتْ
شِبَاكَ دَرَّ عَلَى دِيْبَاجِ يَاقوتِ
يُدِيرُهَا قَمَرٌ فِي طَرْفِهِ حَوْرٌ
كَأَنَّمَا اشْتُقَّ مِنْهُ سَحَرُ هَاروتِ
وَعِنْدَنَا ضَارِبٌ يَشْدُو فَيَطْرُبُنَا
«يَا دَارَ هِنْدٍ بِذَاتِ الجَزَعِ حُبِّيتِ»
إِلَيْهِ أَلْحَظْنَا تَشْنَى أَعْنَتُهَا
فَلَوْ تَرَانَا إِلَيْهِ كَالْمَبَاهِيتِ
مِنْ أَهْلِ هَيْتٍ، سَخِيَّ الجَرَمِ، ذِي أَدَبٍ
لَهُ أَقُولُ مَزَاحًا: هَاتِ يَا هَيْتِي!
فِيثْبِرِي بِفَصِيحِ اللّٰحْنِ عَنْ نَغَمٍ
مَشَقَّاتٍ، فَصِيحَاتٍ بِتَثْبِيتِ
حَتَّى إِذَا فَلَكَ الْأوتَارَ دَارَ بِنَا
مَعَ الطُّبُولِ ظَلَلْنَا كَالسَّبَايِيتِ
قُزْنَا بِهَا فِي حَدِيقَاتٍ مُلَقَّفَةٍ
بِالرَّئِدِ وَالطَّلَحِ وَالرِّمَانِ وَالتَّوْتِ
تُلْهِيكُ أَطْيَارُهَا عَنْ كُلِّ مُلْهِيَةٍ
إِذَا تَرَنَّمْ فِي تَرْجِيْعِ تَضْوِيَتِ
لَمْ يَثْنِنِي اللّٰهُوَ عَنْ غُشْيَانِ مَوْرَدَهَا
وَلَمْ أَكُنْ عَنْ دَوَاعِيهَا بِصُمِّيَتِ

حتى إذا الشَّيْبُ فاجأني بطلمته
أُقبِخ بطلمة شيب غير مبخوت
عند الغواني إذا ابصُرُن طلمته
أذنَّ بالصَّرم من ودّ وتشنيت
فقد ندمتُ على ما كان من خطل
ومن إضاعة مكثوبِ المواقيت
أدعوكُ سُبْحانَكَ اللَّهُمَّ فاعفُ كما
عفوتُ يا ذا العلى عن صاحبِ الحوتِ (*)



(*) كما ورد في ديوانه المشار إليه في هوامش الدراسة.

الذاتية والموضوعية في النقد الحديث

قراءة للحوار النقدي مع نص أنشودة المطر

الذاتية والموضوعية، من المسائل الشائكة في تقويم الفعل النقدي، وقد جاءت الدراسات النقدية الحديثة معتبرة الفعل النقدي تجربة ذاتية، بل إن بعضهم يعده قراءة خاصة ترقى إلى درجة الإبداع⁽¹⁾. ومع ذلك فإن الطريق إلى هذه القراءة، والحصول على نتائجها يبقى أمراً خاضعاً للإقناع الموضوعي، حيث يكون اكتشاف الناقد وتأويلاته مبنية على أسس يمكن لمتابع الفعل النقدي أن يختبرها من خلال تأمل المسار النقدي، وطريق الكشف الذي اعتمد عليه الناقد.

وتهدف هذه الدراسة إلى إقامة حوار بين هذين القطبين، ذاتية التجربة، وموضوعية البحث، لتبين مواطن الالتقاء الذي يوجه حركة هذه الذاتية نحو النص الإبداعي،

(1) حاتم الصكر: ترويض النص: 52 الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م وانظر كذلك مجلة فصول م9ع3، 4 فبراير/ شباط 1991م الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 164 حيث يقول أدونيس: الشعر هو لغة الإدراك هذا الذي لا يدرك... والنقد الموضوعي هو غوص على هذه اللغة وفيها.

حيث وسمنا هذه التجربة التي يقوم بها الناقد في قراءة النص بالذاتية. ووسمنا بحث الناقد، وطريقه في الكشف بالموضوعية؛ حيث فعل الناقد وتجربته تجربة ذاتية، ومسألة الموضوعية مسألة تحتاج إلى إقصاء ذاتي للذات، واستماع لصوت الإجراءات البحثية حين يتحول الفعل النقدي إلى بحث، أو حين يريد النقد استعارة ثياب الباحث والدخول في عباءتها خلال تجربته النقدية مع النص.

ومن هنا أراد البحث أن نستتبع تجربة النقاد مع نص أنشودة المطر لبدر شاكر السياب لنتبين حركة النقد بين هذين القطبين. وسنناقش ذلك عبر المحاور التالية:

- النقد في ظلال الذاتية

- النقد بين مساري الموضوعية والذاتية

- تجربة المسارين مع قصيدة (أنشودة المطر).

النقد في ظلال الذاتية:

يلح النقد على أن الفعل النقدي تجربة ذاتية، ويلح على التصاق الذات بالنص الذي يقع عليه الفعل النقدي؛ فالنقاد كثيراً ما يتحدثون عن علاقة تجاذب بينهم وبين النص؛ فمحمد زكي العشماوي يؤكد على معايشة النص والالتصاق به التصاقاً كاملاً يقترح تسميته بـ (كمال الاتصال) ويتم فيه استغراق يوحد بين الناقد وموضوع نقده؛ بحيث يصبح الموضوع (الأثر الفني) ذاتاً والذات

أثرًا فنيًا⁽¹⁾. وشكري عيادي لا ينقد إلا عملاً عايشه
وشعر أنه نفذ إلى باطنه⁽²⁾. وحسام الخطيب يحس أن
النص هو الحياة ويتساءل: من ذا الذي يستطيع أن يوطر
الحياة المكثفة⁽³⁾.

ويرى مصطفى ناصف أن فهم العمل الأدبي ليس
نوعًا علميًا من المعرفة التي تهرب من وجودنا إلى عالم
من المفهومات، الفهم على العكس - على حد
قوله - لقاء تاريخي يقوم على التجربة الشخصية لوجودنا
في هذا العالم⁽⁴⁾.

والذي يجعل للنص الأدبي هذا العمق في الذاتية هو
أن النص الأدبي كشف واستبصار ورؤية، هو مغامرة نحو
المجهول، هو تشكيل جديد للموجود والمعلوم في أفق
المتخيل والممكن هو انتزاع للمعروف من الآخرين وإدخاله
في معروف الذات، وخضوعه لتحولاتها وتشكيلها، ولذلك
كانت الأدبيات تجعل للإبداع ذلك الفعل التنبؤي، وتجعل
له ذلك الفعل السحري في الإقناع والتوجيه، ولنا في
قوله ﷺ (إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحراً) ما

(1) فصول العدد السابق: 188 الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(2) السابق: 180.

(3) السابق: 174.

(4) مصطفى ناصف: نظرية التأويل: النادي الأدبي الثقافي بجدة،

1420هـ / 2000م.

يجعلنا نرى أن الرؤية الإسلامية تجلّ الإبداع، وتجعل له طريقه المختلف في الرؤية وتشكيل الكلام.

وقد وعى ذلك الأمر تراثنا النقدي على نحو ما نجد لدى حازم القرطاجني حين جعل شعرية الشعر بما فيه من المحاكاة والتخييل، وجعل تأثيره بما (يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترون به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالاتها وتأثيرها)⁽¹⁾ وكان يتابع في قوله هذا ابن سينا حين يقول: (والمخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط لأمر أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار. وبالجملّة تنفعل له انفعالاتاً نفسانياً غير فكري سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق به)⁽²⁾ ولما كان اختراق المبدع الأدبي لعالمه بالكلمة، وتهيته عالماً جديداً باستدناء ذلك ونسج علاقاته، وتشكيل علاقاته مع ذاته كان ذلك الفعل تجربة ذاتية وكان الحصول على توصيف لذلك الفعل واقتعاد في مقعد المبدع لرصد ذلك اللقاء بين المبدع وعالمه... كان ذلك من الأمور التي رأى النقد عسرهما ورأى

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 71 تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط 2 - 1981م.

(2) السابق: 85.

صعوبة وصفها فلذلك كانت الإشارات النقدية الذكية إلى الاكتفاء من النقد باستشعار القبول والطلاوة والرونق والحلاوة، على النحو الذي يوجه إليه كلام القاضي الجرجاني حين يقول: (والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحااجة، ولا يحلى في الصدور بالجدل والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً مقبولاً ويكون جيداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً)⁽¹⁾.

وينعى عبد القاهر الجرجاني على المتكلمين في الفصاحة كناية لغتهم التي خالفوا بها سنن العلماء في العلوم الأخرى حين يصرحون ويوضحون فيقول: (والأمر في علم الفصاحة بالضد من هذا فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً حتى كأن بسلاً حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها، وبادية الصفحة لا حجاب دونها، وحتى كأن الإفصاح بها حرام وذكرها إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ)⁽²⁾.

وإذا كان المتأمل يستوحي من عبارة عبد القاهر هذه مؤاخذه للقدماء في الغموض والخفاء في هذا الميدان...

-
- (1) عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه: 100: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البيجاوي، مصر.
- (2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: 455، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة (د.ت).

فإنه يجد من عبدالقاهر أيضًا اعتذارًا وتبريرًا لهذا الأمر؛ وذلك عند حديثه عن المزايا التي تختلف بها طريقة لنظم مخصوصة عنها في كلام آخر؛ فيذكر أن إقناع الناس بذلك عسر حين يقول: (فليس الداء فيه بالهين، ولا هو بحيث إذا رمت العلاج منه وجدت الإمكان فيه مع كل أحد مسعفًا، والسعي منجحًا، لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية، ومعان روحانية أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علمًا بها حتى يكون مهيبًا لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه إحساسًا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة)⁽¹⁾.

ومنشأ هذه الصعوبة التي أشار إليها النقد القديم وعایش أبعادها الفعل النقدي الراهن هو في هذه الذاتية التي تلتقي بالذات الأخرى وفي أسرار الاختيار التي تختار نصًا عن آخر، وذلك لأن الناقد بحكم ما لديه من تجربة، وطريقة تواصل مع الكلمات وعلاقاتها، وبما تستثيره في ذاته من أبعاد، وبما فيه من اهتزاز، واندهاش نحو أشياء، أو نفور ومقاومة لأشياء آخر... فإنه يضع من النص عوالم ذاتية بما يعايشه من معانيه، وبما يمنحه لمفرداته وصوره وعلاقاتها من أبعاد، فهو يشكل النص المائل أمامه تشكيلاً جديداً، فالذاتية تبدأ من اختيار العمل الأدبي،

(1) السابق: 547.

وتتأكد حين تستجيب الذات لمشاراتها من ذلك الفعل،
وحيث تجد الذات نفسها في فضاء من الاكتشاف، وفي
فضاء من حالة التواصل مع النص ونقله من فضاء لحظة
الذات المبدعة إلى لحظة الذات الناقدة. إذ إن الناقد يتجه
إلى النص الذي يواجه صمته، ويحمل خبرته على الانقذاح
من شرارة هذا النص، ليؤول ذلك إلى نطق آخر، وذلك
لما يلوح من فكرة أن النص إنما تتحقق إبداعيته بفعل
كلامه وفتح المسكوت عنه في حوارنا وحديثنا، ولعل
تعريف الجاحظ للبيان يشير إلى شيء من هذا حين قال:
(والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى
وهتك الحجاب دون الضمير)⁽¹⁾.

فالكلام الإبداعي كشف متجدد، وفتح لذات المتلقي
للتواصل مع اكتشاف الإبداع، إذ إن النص لو كان إعادة
لما نتكلم به، أو مجرد تحسين وتزيين له، لما أوجد في
أنفسنا هشاشة لتقبله.

ويشتد الشوق لمقابلة النص بكتابة أخرى حين تجد
ذاتك تتجذب إليه، وتحاوره لتشير إلى المسكوت عنه،
وتتجاوز به دائرة الصمت التي نجح النص في استخراجك
منها حين جذبك إليه، ونجح وأنجحك مرة أخرى حين
أحال الدائرة الصامتة حوله إلى مجال لاستنطاقك، وميدان
لاكتشافك، ومثار لتشكيل علاقاتك، التي أحدثتها برؤيتك

(1) البيان والتبيين: 1/76 تحقيق وشرح/ عبد السلام هارون،
الطبعة الثالثة، القاهرة.

لمفردات النص وصوره ولقد ألح عدد من أصحاب التجارب النقدية على هذه المسألة فأدونيس يلح على ابتكار المعرفة الجديدة من النص فيرى أن (النقد أكثر من قراءة: ليس تفسيرًا للنص أو تأويلًا وحسب إنه معرفة أو هو ابتكار معرفة جديدة انطلاقًا من النص واستنادًا إليه انطلاقًا مما هو ومما قبله)⁽¹⁾.

وشكري عياد يقول: (وغالبًا ما أشعر أثناء الكتابة عن عمل أدبي ما أنني اكتشفته من جديد)⁽²⁾.

وهذه الرحلة الاستكشافية إلى النص تمنح أفكار الناقد تهيؤًا وتشكلًا جديدًا من خلال التقابل بين ذات الناقد وذات النص، بين ما اكتشفه من النص، وما كشفه النص، تقول الكاتبة اعتدال عثمان: (إن فعل القراءة لا يعني فحسب فهم هذا الشيء وإدراك أبعاده إلى الحد الذي يؤدي إلى تشكيل شيء آخر في داخلنا ولكنه يعني كذلك أن هذه الأفكار على حين تأخذ شكلًا ما في وعينا، تقوم في الوقت نفسه بتنبيه غير المتشكل، فتبدأ هذه القدرات خلال عملية حل شفرة الأفكار في النمو وفي تشكيل ذاتها لتعود فتشكل العمل الذي تقوم بحل شفرته)⁽³⁾.

وهنا نجد أنفسنا في ذلك البدء المنطلق من النص

(1) فصول: م 9 ع 4، 3 فبراير/شباط 1991م ص 160.

(2) السابق: 18.

(3) اعتدال عثمان: إضاءة النص: 112، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى 1988م.

الذاتية والموضوعية في النقد الحديث

حيث يكون النقد بدايات لكلام آخر كما يقول أدونيس⁽¹⁾ وفي دائرة الكتابة والاستكتاب على النحو الذي يشير إليه عبدالله الغدامي حين يقول: (الكتابة عمل تحريضي، تحريض الذات ضد الآخر، وهو في الوقت ذاته تحريض للآخر ضد الذات)⁽²⁾.

النقد بين مساري الموضوعية والذاتية:

ولقد عبر كثير من النقاد عن التنافر بين موضوعية النقد بجنوحه نحو الاصطلاح والتفعيد وبين حركة التجدد والريادة التي يقوم بها فعل المبدع فقد أشار صلاح فضل إلى هذا الإشكال من زاوية المصطلح فقال: (الأدب حياة وتجدد والاصطلاح سكون وثبات، الأدب تفرد وخلق، والاصطلاح إقامة أنماط وتعميم مسميات....)⁽³⁾.

وذلك لأن هذه الموضوعية المزعومة تقف بالنص في ضوء قوانين ما اكتشف، وصنف، وعمم وتتأخر عما هو من اكتشاف الذات وما هو من تراسل بين الأثر الأدبي وناقده، وعما يظهر من قدرة الناقد على التواصل مع علامات الأثر الأدبي، وإعادة انتاجها ومضاعفتها حيث إن

(1) فصول: العدد السابق: 160.

(2) عبد الله الغدامي: الكتابة ضد الكتابة: 7، دار الآداب بيروت الطبعة الأولى، 1991.

(3) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية: 304، الطبعة الأولى القاهرة.

اللقاء بين الأثر الأدبي والناقد لا يكون في نهاية المطاف سوى بداية ازدهار جديدة للرموز التي صاغت ذلك الأثر على حسب ما يقول رولان بارت⁽¹⁾.

ومن هنا كان التوجه الشري لقراءة النصوص ووسم كثير من الأعمال النقدية بالقراءة، وقد استتبع ذلك مكتبة في علم القراءة والتأويل، ولعل الاتجاه إلى ذلك كان بسبب من الميل إلى التعبير عن حالة التواصل مع النص، وعدم الرضا بالبقاء تحت هيمنة الأنماط العامة، وقد أدى ذلك إلى النفور من البحث عن المعنى الحرفي؛ وبالتالي التخلي عن البحث عن إمكانية تحقيق قراءة موضوعية (لأن القراءة هي تجربة شخصية)⁽²⁾.

وقد أدى ذلك إلى الاعتداد بفعالية المتلقي، عوضاً عن القارئ الناقد في إنتاج دلالة جديدة للنص؛ حيث تم (تحويل القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص)⁽³⁾، وكان ذلك الإنتاج بآلية التأويل، وفي

(1) رولان بارت: النقد والحقيقة: 78 ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، 1405هـ 1985م الرباط.

(2) فاضل ثامر: اللغة الثانية: 84 المركز الثقافي العربية الطبعة الأولى 1994م.

(3) السابق: 84.

الوقت ذاته سيرًا إليه، وتعبيرًا عن التواصل الإنساني الذي لا يكف بين الذوات الإنسانية، لأن التأويل يستحضر الخفي والرغبة والمسكوت ويملاً بها فراغات النص، ويسكبها فيما تيسر منه، بإجرائها من منابعها متابعة للسياق الإنساني؛ ذلك (أن الحقائق أو الموضوعات في دنيا التأويل ذات مغزى إنساني وليست مجرد أشياء، التأويل يحول الأشياء من جماد ونبات ومعدن وحجارة وأوراق مهملة في الطريق إلى دلالات إنسانية التأويل تحية وإكبارًا للإنسان)⁽¹⁾.

وما بين ما أحدثته اللسانيات في النقد الأدبي من إجراءات، وتوصيف على النص، وبين الاعتداد بفاعلية القارئ، وتجدد النص الأدبي وعلاقاته.. كانت في النقد العربي الحديث الفجوة بين الذاتية والموضوعية، التي أدت إلى نقد للمنهجية الصارمة في التطبيقات النقدية⁽²⁾.

تجربة المسارين مع قصيدة «أنشودة المطر»:

وحين ننظر إلى شأن الناقد الأدبي مع النص نجد اختلافًا بيننا في النتائج التي يصل إليها الناقد وفي كيفية قراءته وتأويله لمعطيات النص وفقًا لما يلمح في ذهن الناقد

(1) مصطفى ناصف: نظرية التأويل: 64.

(2) انظر ندوة اللغة، مجلة فكر ونقد، السنة الأولى عدد 6 فبراير 1998م، ص 101 - 120.

من حدث، وما يترتب على تأويله، وإذا أردنا أن ندرك ذلك فإننا سننظر إلى صنيع النقاد مع نص تعاورته الذوات النقدية واستنطقت منه ما يتواصل مع تلك الذوات، ذلكم النص هو نص بدر شاكر السياب (أنشودة المطر) الذي استقطب نظرات نقدية لعدد من النقاد منهم:

نذير العظمة، إيليا حاوي، جابر عصفور، إحسان عباس، محمد عبدالحى، عبدالله الغدامي، عبد الكريم حسن، وغيرهم.

وسنقف هنا، على أمور يتباين اختلافها بين الدارسين وهي:

- مصادر النص، وكيفية تعامله معها.
- النظر إلى وحدات النص من حيث التكامل والتلاحم.
- اللغة الواصفة لفنية النص.

مصادر للنص:

وفي مسألة مصادر النص اختلفت آراء الباحثين فنذير العظمة يذهب إلى أن قصيدة إديث سيطويل «ما يزال المطر يسقط» توازي أنشودة المطر بل تتشابه معها تشابهًا صارخًا حيث يقول: (إن نظرة فاحصة على كلتا القصيدتين تكشف

لنا عن مشابهاة صارخة في المضمون والشكل، في الرؤيا والرمز، في التركيب والصور والإيقاع حتى ليخيل إلينا أن كلتا القصيدتين قد ولدتا من خيال أو رحم واحد⁽¹⁾ ومع هذا الاتصال الذي يراه لكلا النصين فإنه يجعل لكل نص شخصيته وإطاره المعين فهما في رأيه (توأمان ولكنهما يمتلكان شخصيتين متميزتين)⁽²⁾ ولكن القراءة الفاحصة لترجمة نذير العظمة لقصيدة إديث سيتويل تجعل نص السياب نصًا مختلفًا عن ذلك النص، وتجعل دلالات رموزه لها تشكيلها وتخلقها داخل نص السياب.

وإننا لكي نتفحص هذه المسألة ينبغي أن نعود بأذهاننا إلى مسألة السرقة التي عالجها النقد العربي وحاورها؛ إلى أن وصل الأمر عند عبدالقاهر الجرجاني تبعًا لرأيه في الاعتداد بفاعلية نظم الكلام، أن يرى أن اختلاف العبارتين يؤدي إلى معنى جديد، ويصبح قائل العبارة التالية مستأنفًا لكلام، وقائل شعر بما يحدثه في ترتيب الكلام وتأليفه⁽³⁾.

فما بالك إذا كان ذلك في لغتين مختلفتين كالسياب وإديث، ومثل هذا ما نلمسه في اكتشافات دارسي النص

(1) نذير العظمة: إديث سيتويل ومؤثراتها في شعر السياب مجلة المعرفة (السورية)، 49 - عدد 177 تشرين الثاني، نوفمبر 1976م.

(2) السابق.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: 487، 486.

المحدثين؛ حين أكدوا على أن النص الأدبي مخزون تكوّن من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب⁽¹⁾، حيث أدى الأمر إلى نظر جديد في النص من خلال مسألة تداخل النصوص Intertextuality.

وإذا كنا نربأ بالنص عن المعنى الحرفي، والمعنى المحدد، ونعطيه مجالاً لأن يمنحنا إمكاناته ونفتح أذهاننا وأرواحنا لتلقي إشعاعاته المتعددة والمتجددة بتعدد قرائه وتجدد قراءته؛ فمن الأولى أن نربأ بالنص عن حصر في نموذج نصي سالف محدد؛ ذلك لأننا حين نفعل ذلك نلغي ذاتية المبدع، ونلغي ذاتية تلقيه للنص، ومحاورة النص السالف مع نصوصه ومعطياته وتأويلاته؛ وعلى هذا فارتهان قصيدة السياب في أنشودة المطر لقصيدة إديث سيطويل هو إلغاء لتجاوب السياب مع تشكله الثقافي، وإرثه التاريخي، وتواصله اللغوي.

وقد أدرك نذير العظمة بحسه النقدي المتأمل في دراسة تالية له.. اختلاف السياب في قصيدته وإبداعه، ومضى في دراسته للقصيدة على هدى من ذلك الاختلاف والتمايز الذي ألغى به دون أن يقرر ذلك مقولته السابقة؛ حيث نجده يقصر التشابه على مستوى الرمز والرؤيا المتشابهة لكل من الشاعرين تجاه الألم دون الفعل النصي

(1) عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير: 323، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، 1405هـ - 1985م.

حيث يقول: (والرمز الرئيسي في كل من قصيدتي السياب وسيتويل هو عينه والتقابل بين الحياة والموت، العقم والخلاص هو العمود الفقري للقصيدتين أما الشعور بالخطيئة والذنب فيحل محله الروح الثائرة في شعر السياب)⁽¹⁾.

وإذا كان سابقاً يشير إلى مشابهاة صارخة في المضمون والشكل... في التركيب والصور والإيقاع؛ فإنه هذه المرة يجعل الاختلاف سابقاً على التماثل والتشابه فيقول: (ورغم أن القصيدتين تختلفان من حيث الإيقاع والصورة الشعرية والموضوعية والوحدة العضوية لكنهما يمثلان رؤيا متشابهة للإنسان والمجتمع المعاصرين)⁽²⁾ فالإيقاع والصورة كانا سابقاً محور اتفاق وهما الآن مناط تباين واختلاف.

وقد حاول محمد عبد الحي أن يعود بمرجعية السياب في المطر إلى أصول التراث العربي، وأن يبرز فيها تأثيراً لشاعر آخر هو الشاعر بيرسي بيستش شيللي في قصيدته (أنشودة إلى الريح الغربية)⁽³⁾.

(1) نذير العظمة: ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب: مجلة المعرفة (السورية)، 202 السنة الواحدة والعشرون العدد 252 فبراير/شباط: 1983م.

(2) السابق: 202.

(3) محمد عبد الحي: أنشودة المطر بين إليوت وشيللي والتراث العربي: مجلة المعرفة (السورية): 72 السنة الثانية عشرة عدد 212 أكتوبر/تشرين الأول 1979م.

والذي يهمننا من دراسته ما أكد عليه من أن رمزية المطر التي استخدمها السياب، واستثمرها في قصيدته هي رمزية عميقة في التراث العربي، وقد أشار في تلك الدراسة إلى حمل المطر العنصرين المتضادين الحياة والموت واستغلال الشاعر العربي لذلك الأمر⁽¹⁾.

أما دراسة عبد الكريم حسن فقد أخذت المطر على ضوء تجليه في النص، وتأويل القارئ له، والعلاقات التي ينسجها مع سياق الحدث، وسياق الدالات المجاورة من الخليج والحببية.. ليقول: (فأما المطر الذي طال هطوله، فإنه الباعث حزنه، ربما من سبات، والباعث شعوره - هو الوحيد - بالضيق، والحامل العراق ومن في العراق إلى هذا الوحيد الضائع، لينز فيه جرح غير مندمل بالبعاد)⁽²⁾ لكنه يرى أن المطر لا يقف على بعد واحد، فهو للنواح كما هو للغناء⁽³⁾.

وقد أشارت دراسته إلى استثمار السياب لأسطورة رياح «أيول» الحبسية ومزج ذلك بما جاء في القرآن من

(1) السابق: 73 - 79.

(2) عبد الكريم: أنشودة المطر (سيعشب العراق بالمطر): مجلة ثقافات: 68 (كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد الثاني ربيع، 2002م).

(3) السابق: 71، 72.

حديث عن الريح العاتية التي أهلكت قوم عاد، وأظهرت التشكيل النصي للاستثمار من الأسطورة والقرآن الكريم⁽¹⁾.

ومن هنا يتضح أن التشكيل الشعري يجنح بمحمولات النص عن الانغلاق في حدود محددة، وأن ذلك يفتح المجال لتلقي إشارات النص في ضوء دفع من حركة الثاقف التي تدلف إلى الشاعر، وتتمازج من رؤيته، وإرثه الثقافي على النحو الذي كشفتته دراسة عبد الكريم حسن حين أشارت إلى التشكيل الشعري للريح دون الانغماس في أفق ثقافي محدد، مما يجعل حركة الموضوعية التي تحدد مسار النص تتماهى أيضًا مع ثقافة الناقد، ووعيه بالتشكيل الشعري.

النظر إلى وحدات النص من حيث التكامل والتلاحم:

ومن الدراسات التي تناولت هذه القصيدة ما انبنى على النظر في علاقات النص وتواشج هذه العلائق وتناميها في النص على نحو ما تجلّى في دراسة نذير العظمة الذي تتبع حركات وخيوط تسري من مطلع القصيدة إلى خاتمتها فيتتبع المراوحة بين الحبيبة وانتشاء الطبيعة ويتتبع ولادة الصور من رحم الحزن الذي يغالبه الأمل والجمال يقول: (وتوحي مقدمتها حزن السياب وعاطفته العميقة اللذين

(1) السابق: 74 : 75.

ينبعان من عيني الحبيبة الجميلتين، فالجمال والحزن في مطلعها يتولد الواحد من الآخر وعلاقة التضاد هي مركز جاذبية هذا المطلع لا صورته الجديدة فحسب⁽¹⁾ ويتحدث عن العلاقات التي يراها في النص مشيرًا إلى مهارة الشاعر قائلًا: (ويستخدم الشاعر بمهارة التقابل بين الحزن والفرح، الضوء والعتمة، الحياة والموت ليركز الاهتمام على الاغتراب والثورة)⁽²⁾.

أما جابر عصفور فيرى أنه يتكشف في القصيدة محوران أساسيان تدور حولهما القصيدة وتشكل من خلال التناقض القائم بينهما تجربتها وينمو بناؤها: الأول الحبيبة والوطن، والثاني يمثل نقيض ما ترمز إليه الحبيبة وهو القوى التي تمنع الشاعر من التواصل مع من يحب أي الظلم الذي يتجلى في القصيدة صورًا موحية: أفاعي تشرب الرحيق من كل زهرة يربها الفرات بالندى وجرادًا وغربانًا نهمة تشبع على حساب البشر⁽³⁾. وقد قاده النظر في هذين المحورين إلى أن يصف حالة التقائهما وتقابلهما في القصيدة على نحو استثمر منه رمزية المطر وتوظيف الشاعر

(1) نذير العظمة: بحثه السابق: 167.

(2) السابق: 168.

(3) جابر عصفور: دراسة قصيدة أنشودة المطر. ضمن كتاب حركات التجديد في الأدب العربي: 211 - 213 ضم مجموعة مقالات، دار الثقافة القاهرة، 1979م.

للمتقابلات والمتطاحنات في النص، ليقول: (فوجود أحدهما (أي المحورين) نفي لوجود الآخر، والصراع القائم بينهما أشبه بالصراع القائم بين الميلاد والموت، أو الظلام والضياء أو الخصب والجذب والمطر باعتباره رمزاً يشير إلى الجانبين المتناقضين في العلاقة ويبلور الصراع بينهما)⁽¹⁾.

وقد سبق إحسان عباس إلى بلورة هذه العلاقات بين الوطن والحببية والبؤس، والحرمان، ليقول: (ها هنا الوحدة الكلية بين الفتى والأم والطبيعة والبائسين من بني الإنسان مثلما هي الوحدة الكلية بين النشيد المتصل في القصيدة وشخصها وبين الأضداد الظاهرية من حزن وابتسام وجوع وشبع وظماً وري، لأن قوة التحول لن تجعلها أضداداً إلى الأبد)⁽²⁾ وهنا نجد الناقد يأخذ العلاقات المستنتجة من النص ليقوم منها قراءة تتجه نحو تأويله لعلاقات النص.

وكان على التاليين له بالدراسة أن يشيروا إلى إشارته لهذه العلاقات. أما جمال زعيتر فيتقدم خطوة أخرى بهذه

(1) السابق: 214.

(2) إحسان عباس: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره: 155 المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة السادسة: 1992م ويدل تاريخ المقدمة 20 نيسان 1969م إن الطبعة الأولى صدرت قريباً من ذلك التاريخ.

العلاقات حين يصنفها بين الثابت والمتحول حيث يقول:
(يمكننا تسمية المحور الذي يحدد هذين الحقلين من منطلق
اختلافهما «ثابت» «ومتحول» وهذا التعارض برأينا يتجاوز
كلمة مطر نفسها ويسمح لنا باقتراب أولي نحو الحقل
الدلالي للقصيدة) ثم يظهر في الهيكل التالي المفردات التي
تشكل كلا من هذين المحورين:

ثابت	متحول
ما تزال	ترقص الأضواء
تسح ما تسح من دموعها	يرجه المجذاف
الثقال	
بلا انتهاء كالدّم المراق	تنبض النجوم
وكم ذرفنا ليلة الرحيل	دغدغت صمت العصافير
من دموع	
	كل دمة من الجياح
	والعراة
	كل قطرة تراق من دم
	العبيد.

ليقول بعد ذلك:

(هذا الحقل يظهر لنا تداخل «الثابت» مع الثقل
«المشحون المرهق» والمتحول مع الحي الانتفاق (هكذا)
والانتفاق.

بتعمقنا أكثر في هذه الناحية يمكننا تلمس المعنى
المراد إذ بإمكاننا توسيع الحقل الأول (الثابت) ليشمل حقل

الاستسلام والجمود الثاني (المتحول) ليشمل حقل الحركة الحية⁽¹⁾.

ويلحظ أن الناقد هنا يحوّل مفردات الشاعر والعلائق بينها من موادها التي استخدمها الشاعر إلى طوائف تصنيفية تؤول الجزئيات في ضوء الكليات التي يتأولها لعلاقات النص.

أما عبد الكريم حسن فقد أفاض في شرح هذه العلائق، وحاول أن يحللها إلى خيوط تتراءى للقارئ حركة تناسجها وتناميها، مما يضيف عليها الموضوعية، ولذلك يصل إلى تماهي المحبوبة في العراق، عبر تساؤلات عن علاقة التشبيه بين عينيها وغابتي النخيل ساعة السحر، وبينهما وبين الشرفتين حين راح ينأى عنها القمر، ليصل إلى أن الدلالة في ذلك تنتج عن الربط بين علاقيتين؛ علاقة السياب بالمشبه به من جهة، وعلاقته بالمشبه من جهة أخرى فيقول: (إنه تعالق correlation يكف فيه المشبه به عن أن يكون محصوراً بدلالته الحرفية، ليصبح جزءاً من العراق الذي يحب الشاعر كل جزء فيه، ويرى كل شيء جميلاً فيه)⁽²⁾، ومهما كان القدر المستفيض من شرح خيوط

(1) جمال زعيتر: أنشودة المطر (واقع وثورة): 137. العرب والفكر العالمي، العدد الثالث صيف 1988م مركز الإنماء القومي، بيروت.

(2) عبد الكريم حسن: بحثه السابق: 69.

التداخل بين العراق والمحوبة، فالنتيجة التي آل إليها ذلك الشرح ليست لها موضوعية إلا في ظلال التسليم بقدر من الذاتية في الربط بين مشاعر الشاعر نحو العراق ونحو المحبوبة، ولكنها تكتسب موضوعيتها من خلال ذلك التدليل الذي يشير إلى تفريغ الصورة من العاطفة لو فصلت عن نخيل العراق وقمر العراق⁽¹⁾.

أما إيليا حاوي فقد نظر إلى علاقات النص في كتل من الصور يرى أنها لا تترابط أحياناً فيحكم عليها بالنشاز، ويرميها بالعاهة والدمل، ويرى أن بعضها يقف دون نمو التجربة وأنه منفصل عنها؛ فهو يعلق على قول السياب:

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء

دفع الشتاء وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد والظلام والضياء

قائلاً (ويقرن وحشتها (أي عيني الحبيبة) بالبحر، فينقطع تيار التجربة وينجذب إلى البحر وكأنه موضوع قائم بذاته، يفتق رموزه وما ينطوي عليه من دفع وبرد وحياة وموت ونور وظلمة)⁽²⁾ وعلى الرغم من أن الناقد يرى أن

(1) السابق: 69.

(2) إيليا حاوي: بدر شاكر السياب 178/2 دار الكتاب اللبناني، بيروت (د.ت).

الشاعر فتق رموز البحر وما ينطوي عليه إلا أنه لم يتابع إشعاعات المفردات والصور وما توحى به ليجعله رابطًا لذلك فيعتبر أن هذا التشبيه خلية استطرادية (وأن ذلك التشبيه هو كدمل أو كعاهة في متن القصيدة)⁽¹⁾.

وعلى هذا النحو رأى أن تشبيه النشوة الوحشية بنشوة الطفل إذا خاف من القمر.. رأى أن ذلك إسفاف في التشبيه وأنه أقل حدة وأكثر تمويهًا من نشوته وأنه تشبيه مستطرف معزول نات به التجربة عن ذاتها وضلت طريقها وافتقدت سويتها⁽²⁾.

وفي الوقت الذي ينعى إيليا حاوي هذا التشتت والتمزق في الصورة، نجد إحسان عباس يصل ذلك بنسيج مترابط لعوالم أقامها الشاعر، ونما بها من المحبوبة إلى الأرض، إلى الأم، إلى الوطن؛ فهو يقول: (الحبيبة - في فاتحة القصيدة هي الأم أو القرية أو العراق أو هذه الثلاثة مجتمعة والحب قوة سارية في الإنسان والطبيعة على السواء)⁽³⁾ وعلى هذا النحو يرى تناغم وتلاحم صورة البحر والطفل مع أطراف الصورة؛ حيث يقول: (فإذا غابتا في ضباب الأسى أصبحتا كالبحر، سرح اليدين فوقه المساء

(1) السابق: 178 / 2.

(2) السابق: 179 / 2.

(3) إحسان عباس: كتابه السابق: 153.

«وأخذ يخفق فيه تيار من الحياة فهو يعكس دفء الشتاء
وارتعاشة الخريف والموت والميلاد والظلام والضياء لا
فرق بين الأم الكبرى والأم الصغرى تغيم بالأسى، والطفل
يحس برعشة البكاء فتلتفت الأم الكبرى بعينين باكيتين ووقع
قطراتها يقول: «مطر مطر مطر»⁽¹⁾.

وهنا نجد أن الناقد يسمح للتأويل الذاتي أن يقيم
رابطًا موضوعيًا، ولا يجعل للموضوعية التي لا تحمل البعد
التأويلي سيطرة على أحكامه لئلا يفتت الصورة ويحكم
بنشازها وعاهتها⁽²⁾. ومما يتصل بعلاقات النص وقوف
بعض الدراسين على علاقة الحضور والغياب في النص،
وذلك في مثل تنبه نذير العظمة إلى غياب اللؤلؤ في رجع
الصدى في قول السياب:

أصبح بالخليج: «يا خليج»

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

يا خليج

(1) السابق: 153، 154.

(2) وقد أشارت دراسة عبد الكريم حسن بعد متابعة التنامي في
أجزاء النص إلى تفنيد هذه المقولة (بحثه السابق: 78).

يا واهب المحار والردى

فقال: (لاحظ كيف يسقط الشاعر اللؤلؤ من الصدى
فالشاعر يتوقع اللؤلؤ من الخليج ولكن الخليج يمّني الشاعر
بالخيبة)⁽¹⁾، ويستثمر الغدامي ذلك ليجعل منه ميزة جمالية
لنص ليكون النص المفتوح، النص الذي يبحث عن
المفقود، ويقرن بين هذا المفقود في المفردة وبين ما يفقد
في الإيقاع أيضًا ليقول: (وهو نص يبدأ كاملاً ثم تناقص ثم
يعود إلى الكمال ثم يتناقص مرة أخرى. حدث هذا على
مستوى الإيقاع وعلى مستوى الدلالات)⁽²⁾.

ولعل ما سبق يشفع لنا بالقول إن السعي نحو موضوعية
تبرر صواب وصدق المقولة النقدية أمر من الممكن أن نظفر
به في الصنيع النقدي... وأن الموضوعية ذات الإجراء العلمي
الموحد بين الدارسين والمنتهي إلى نتائج واحدة.. قد تكون
من الأمور التي لا تقدر فرادة النص الإبداعي، وفرادة
التأويل، والتفاعل الذاتي بين المتلقي والنص.

اللغة الواصفة لفنية النص:

وإذا دلفنا إلى اللغة النقدية الواصفة للعمل الإبداعي
وجدنا أحياناً أن الذاتية تتفشى إلى أن نشاهد لغة ذات

(1) نذير العظمة: بحثه السابق: 199.

(2) عبد الله الغدامي: القصيدة والنص المضاد: 60، 61 المركز
الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994م.

أحكام لا تتفق مع الصنيع النقدي الذي فعله الناقد مثل ما نرى في قول إحسان عباس في تعليق على لفظة «مطر» (القصيدة بسيطة: لفظة واحدة استطاعت أن تغوص إلى سر الوجود كما استطاعت أن تربط خيوطًا مختلفة، وأن توحد الطاقات في حبل قوي هو حبل الأمل)⁽¹⁾.

فمن عايش صنيع إحسان عباس وهو يتتبع العلاقات ومن تأمل قوله هذا في ذكر الخيوط وتوحد الطاقات يجد ألا مبرر لقوله: (لفظة واحدة استطاعت أن تغوص إلى سر الوجود) ذلك أن هذه اللفظة لا وجود لها ولا قوة إلا في سياقها الذي عبر عنه الناقد بالخيوط وتوحد الطاقات وكشفه في عمله النقدي.

ومثل ذلك قول نذير العظمة: (إن أنشودة المطر هي صلاة وتراويل يقدمها الشاعر للطبيعة لتقف فيها دورة العقم والمحل وتعود دورات النمو والتجدد تأخذ مجاريها)⁽²⁾ فمثل هذا القول ينبع من إحساس ذاتي نحو القصيدة، ولم ينبع من كشف عوالم القصيدة الذي اجتهد فيه الناقد على نحو ما أوضحنا، حيث إن هذا يجعل القصيدة دعاء واسترحامًا بينما القصيدة حكاية ونفثًا لمأساة الإنسان مع الألم وغياب الأمل.

(1) إحسان عباس: كتابه السابق 155.

(2) نذير العظمة: بحثه السابق: 203.

وحين يقول كذلك: «والمطر عنده هو هذا الرمز الخفي لروح الخصب الآتية لا محالة) نجد كلمة الخفي تعني على صنيع الشاعر في قلب المطر على حالاته بين الخوف والرعب والأمل والتفتح وعلى صنيع الناقد في تعقب هذه الهيئات والأحوال.

ويتخذ البحث في النص لدى جابر عصفور حكماً على الشاعر وذاته وهو الأمر الذي إذا ساغت لنا مبرراته في النص فإنها تبقى غير ذات مسوغ حين نقلها إلى الشاعر وتبقى بمنأى عن الإجراءات الاختبارية التي من الممكن أن نجدها في النص؛ لكنها تصعب بل تستحيل حين نقلها إلى الشاعر فمن ذلك قوله: (إن ذات الشاعر المدركة تتعمق هنا عالمها وتتأمل قضيتها دون أن تفقد التوازن بين طموحاتها الخاصة وأحزانها الفردية وعلاقات ذلك العالم وأحزانه)⁽¹⁾ فهل ما قاله الشاعر وما سجلته صورته يكفي دليلاً للحكم على الشاعر في تلك اللحظة؟ فكم من نص نبع من حالة لا وعي ومن وديان الهيام، وكم من نشدان للتوازن في النص مبعثه التشظي مع العالم والحياة.

ومثل ذاتية هذا الانتقال الإيجابي من النص إلى الشاعر لدى جابر عصفور، نجد انتقالاً مثل ذلك ولكنه سلبي لدى إيليا حاوي الذي يقول: (لعل قصيدة السياب

(1) جابر عصفور: بحثه السابق: 215.

كانت مفكوكه كشخصيته، تتهرف وتتخرف، يتعطل الزمن في قلبها ويتعطل به التلازم والنمو والسببية⁽¹⁾.

وإذا كنا سابقًا رأينا عدم صدق مبررات إيليا حاوي في التفكك على نحو ما أشرنا إليه من دراسات النقاد الآخرين، فإن مبرراته ولو صدقت على النص على الرغم من ذلك فإنها لا تصدق حين تنتقل إلى شخصية الشاعر.

ونجد عند عبد الكريم حسن بعض الأحكام الذاتية التي لا دليل عليها من النص، وليس تجليل النص أيضًا بحاجة إليها من مثل ما افترضه من أن الخلفية الفكرية التي يستقي منها السياب اندفاعته الثورية هي الماركسية⁽²⁾، ومنها تصوره للشحنات العاطفية التي تكتسح «الخليج» في ظهوراته المتلاحقة⁽³⁾، ذلك لأن المطر في النص مرتبط بعواصف الخليج ورعوده، حين يقول الشاعر:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

القرى تن، والمهاجرين

يصارعون بالمجاديف وبالقلوع

عواصف الخليج، والرعود، منشدين:

(1) إيليا حاوي: كتابه السابق: 180.

(2) عبد الكريم حسن: بحثه السابق: 68.

(3) السابق: 68.

مطر.....

مطر.....

مطر.....

ونستطيع بعد ذلك أن نؤكد أن الدراسات النقدية التي تناولت هذه القصيدة لم تستطع الانفكاك من التأويل الذاتي، وقد حاول بعضها أن يوظف التنامي داخل النص، وتنويع الصورة في إجراء موضوعي يستحضر إجراءات العلائق، والسبب والنتيجة، ليصل إلى إقناع القارئ بالتأويلات التي يختارها لمفردات النص وحركته، مما يشعرنا بأن موضوعية الإجراء النقدي تنبع من خبرات في التأويل النصي تسعى إلى تأكيد رؤى ذاتية.

كما أن النظر إلى هذه الدراسات في تكاملها يرينا سعيها نحو إقناع القارئ بالإجراءات الموضوعية التي تفسر اقتران المحبوبة بالوطن، وارتباط صور النص الأخرى بذلك؛ فإذا كان إحسان عباس وجابر عصفور يطلقان ارتباط المحبوبة والوطن فإن جمال زعيتر يتقدم خطوة بهذه العلاقات حين يصنفها بين الثابت والمتحول، وتأتي دراسة عبد الكريم حسن لتجلي ذلك عبر الكشف عن تحول نمطية الصورة في التشبيه، وضرورة القراءة في ضوء ذلك التحول في بلاغة الصورة، وهذا يرينا تحول التأويل الذاتي الذي افترض العلاقة بين الوطن والمحبوبة إلى أمر

تحولات النقد وحركية النص

موضوعي حين سلمت الدراسات التالية به، وجاءت لإثباته بإجراءات أكثر سعة. كما أن المصادر الأسطورية للنص تحولت من التحديد في مصدر معين إلى الكشف عن استثمار أشمل، ومزج بين ثقافات مختلفة، على النحو الذي وضع في هذه الدراسة.



ملحق

نص أنشودة المطر (*)

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم
وتغرقان في ضبابٍ من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،
دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء
فتستفيق ملء روعي، رعشة البكاء

(*) بدر شاكر السياب، ديوانه 474/1 . 481 (دار العودة، بيروت،
1971م)

ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر
وكركر الأطفال في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر

مطر..

مطر..

مطر..

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال.
كأن طفلًا بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمه - التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له: «بعد غدٍ تعود..»

لابد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحد
تسف من ترابها وتشرب المطر؛
كأن صيادًا حزينًا يجمع الشباك
ويعلن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر.
مطر..
مطر..

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياء؟
بلا انتهاء - كالدّم المراق، كالجياح،
كالحب، كالأطفال، كالموتى - هو المطر!
ومقلتناك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار.
أصبح بالخليج: «يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!»

فيرجع الصدى

كأنه النشيج:

«يا خليج

يا واهب المحار والردى..»

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال،

حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر.

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تنن، والمهاجرين

يصارعون بالمجازيف وبالقلوع،

عواطف الخليج، والرعود، منشدين:

«مطر..

مطر..

مطر..

وفي العراق جوع وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول.. حولها بشر
مطر..

مطر..

مطر..

وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا - خوف أن نُلام - بالمطر..
مطر..

مطر..

ومنذ أن كنا صغارًا، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر

وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع
مطر..

مطر..

مطر..

في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر.
وكل دمة من الجياح والعراة
وكل قطرة تُراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة!
مطر..

مطر..

مطر..

سيعشب العراق بالمطر.

أصبح بالخليج: «يا خليج»..

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!

ويثر الخليج من هباته الكثار،

على الرمال: رغبة الأجاج، والمحار

وما تبقى من عظام بائس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الحريق
من زهرة يربها الفرات بالندى.
وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر..
مطر..
مطر..

في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر.
وكل دمة من الجياح والعراة
وكل قطرة تُراق من دم العيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتى، واهب الحياة..»

التحويلات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

لعله يتضح من المباحث السابقة، القدر الذي أكسبته التحويلات النقدية لآلية التعامل مع النص، وتجدد النظر إليه؛ إذ إن النقد المعاصر منذ بدايات القرن الميلادي الماضي شهد تحولات ظاهرة، أخذت تعيد النظر في العلاقة بين النص والقارئ، وما بين النص وسياقه، وما بين النص وطاقة اللغة والتخييل التي يستثيرها، فنشأ عن ذلك كما هو معروف مدارس نقدية متنوعة..

وسنقف هنا على العلاقة ما بين حركية النص، وهذه التحويلات، في المشهد الثقافي المعاصر في المملكة العربية السعودية، عبر متابعة التحويلات في الحركتين النقدية والإبداعية.

انفتح النقد في مشهدها المحلي، على المدارس النقدية الحديثة، وعلى تجدد طرائق النظر إلى النص، عبر نوافذ متعددة، وأدى ذلك إلى حدوث تحول نقدي واضح ظهر لدينا منذ مطلع الثمانينات الميلادية؛ ففي جامعة الملك عبد العزيز فرع مكة المكرمة تبدأ جهود الدكتور لطفي عبد البديع في دراسة التشكيل الأدبي، ومراجعة

المقولات البلاغية والنقدية في الظهور عبر مراجعات يقيمها طلابه للموروث النقدي العربي في رسائلهم العلمية، فكان منها مراجعات لأغراض الشعر، ووحدة القصيدة، وتفسير بعض الأساليب البيانية والبلاغية، مثل الكناية، المجاز، المبالغة.. وسائر تلك الجهود وعضدها ما بذله الدكتوران أحمد كمال زكي، وشكري عياد رحمهما الله.. في جامعة الملك سعود، وقد هياً ذلك النظر إلى النص في شموله، وتعاقد أجزائه، وكون لغته طاقة متحركة في جسد النص إلى حدوث قابلية لتلقي النص الشعري الجديد، ذلك النص الذي اعتمد على تغيير حالة التلقي، وطريقة التشكيل، وتقديم الرؤية.

وسنقف من هذا على أنموذج واضح في مراجعة الموروث النقدي ومسلماته واستقبال النص الشعري الجديد، ويتمثل هذا الأنموذج في الناقد الذي اشتعل وتوهج في تلك الفترة؛ وهو سعيد السريحي؛ حيث بدأت دراسته للماجستير التي كانت بعنوان «شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد»⁽¹⁾ بمراجعة للموروث النقدي ومسلماته، والتعامل مع النص الإبداعي «شعر أبي تمام» برؤية جديدة توخت تأصيل لغة أبي تمام الشعرية، وتحرر النظر إليها من إطار المعايير البلاغية والنقدية التي كانت تفتت القصيدة، وتنظر إلى النص في إطار شرف

(1) صدرت في كتاب عن النادي الثقافي الأدبي بجدة عام 1983م.

———— التحولات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

المعنى، وصحته، والخطأ والصواب، والبعد والقرب من الحقيقة، فأخذ ينظر إلى النص في شموله، وفي اعتداد باللغة وبالابتكار الفردي للشاعر، وما تتسم به رؤيته من تفرد وتميز واحتضان للتجربة الإنسانية التي تتجاوز حدود المكان والزمان، وكشف تحليله المبني على الرؤية الشاملة للنص، واستنطاق حركة النص عما يكمن في خروج أبي تمام على النسق المألوف والمعتاد في تركيب اللغة من رؤية شعرية توخّت مخاتلة الإلف، وهز آلية التلقي المطردة، لتنتبه إلى الأفق الشعري الجديد الذي احتضن كائنات أبي تمام الشعرية، ومساربه التي اختارها، ومهدا لها.

وكان أيضًا للأكاديميين الذين تلقوا تعليمهم الجامعي خارج المملكة جهودهم ورؤاهم التي طبعت النقد والنظر إلى النص بطابع منهجي، يحاور النص، ويحاور كذلك النظرية النقدية ومن أبرز هؤلاء من أشعل الحوار النقدي في المشهد الثقافي الدكتور عبد الله الغدامي بطروحاته ومحاضراته في تلك الفترة، التي توجهها بكتابه (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية - قراءة لنموذج إنساني معاصر)⁽¹⁾. ذلك الكتاب الذي عرف بمدارس نقدية جديدة في تلقي النص، واختط له منهجًا من بين تلك المناهج يقرأ

(1) صدرت طبعته الأولى عن النادي الثقافي الأدبي بجدة عام

1405 هـ / 1985 م .

به شعر حمزة شحاته، فأحدث أبعادًا جديدة لتلقي النص الشعري، ووضعه مع ما يتعالق معه من نصوص نثرية ومواقف للشاعر في إطار نص متوحد له بنيته الخاصة، وراح يبحث عن (الأثر) الذي يرى أن الوصول إليه (فعالية إبداعية للقارئ الناقد يتحرك نحوها من خلال السياق الذي هو الفضاء الذي تحلق فيه الإشارات بمزاجها المتحرر)⁽¹⁾ وكان هذا الصنيع من الغدامي بالترويج لمنهج جديد في التلقي، وفي صياغته انقلابًا على ألف ظل سائدًا في الدراسات البلاغية والنقدية، يضع الغدامي ودارس النص معه في أفق يصفه الغدامي بقوله: «إذا نحن لسنا وراء معنى محدد لكلمة، أو شرح لجملته، أو فك كناية، وتقرير استعارة، ولكننا وراء سبر أمداء وظائف العلاقات بين العناصر، وإقامة السياق الحر. أي تتبع الأثر»⁽²⁾.

وقد ولد نشوء هذه الحركة ذات التوجه الجديد في قراءة النص، مع نشوء تحولات نصية في القصيدة وفي القصة، ولد في ذلك نشوء قدر واسع من الحوار النقدي حول النص الإبداعي، وتجديده، وحول المناهج النقدية الجديدة، ويتضح ذلك من متابعة المنابر الأدبية، والإصدارات الدورية لما كان يموج من تلاقح هاتين

(1) الكتاب السابق ص 286.

(2) السابق: 286.

———— التحولات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

الحركتين، ومن أمثلة ذلك المقالات والمتابعات التالية:

- محاولة للاقتراب من خصوصية الحداثة في الساحة الثقافية المحلية، للدكتور محمد صالح الشنطي⁽¹⁾.
- مناهجنا النقدية بين الجهل والجهود. لعللي العمير⁽²⁾.
- محاولة لرسم خارطتنا الثقافية لعبد الله الغدامي⁽³⁾.
- الحوار الذي نشأ على صفحات الأربعاء بين كل من الشيباني، والغدامي والسريحي.
- المتابعات والقراءات النقدية التي كانت تقدم حول النصوص في الأمسيات وفي الصحافة من قبل عدد من النقاد والمتابعين أمثال الشنطي، السريحي، البازعي، محيي الدين محسب، أحمد الشويجات، عثمان الصيني.
- الكتابات الصحفية المتابعة للنص الجديد وقضاياها مثل كتابات: محمد العلي، فائز أبا، عبد الله نور، حامد بدوي، محمد الطيب، مصطفى إدريس، عبد المحسن يوسف
- ما قدمه القارئون على المنابر الثقافية والملاحق الثقافية

(1) ملف نادي الطائف الأدبي، 64 (جمادى الآخرة 1406هـ)، 45 - 75.

(2) ملف نادي الطائف الأدبي، ع7 (شوال 1406هـ) 28 - 51.

(3) الغدامي، عبدالله، الموقف من الحداثة وسائل أخرى (الطبعة الأولى، جدة، 1407، 1987م) 7 - 16.

من دعم وتشجيع، بإقامة الأمسيات، ونشر النصوص الجديدة، ومتابعاتها، واستكتاب من يقدم قراءات لها أمثال: شاكر الشيخ، عبد الرؤوف غزال، علي الدميني، صالح الأشقر، محمد جبر الحربي، سعد الحميد، سعيد السريحي، عبد الله مناع، عبد الله باهيثم، محمد المنصور الشقحاء، محمد علي قدس.

وفي هذا الصدد لا تغفل جهود أكاديميين آخرين كان لهم تفاعلهم مع النص الإبداعي الجديد من أمثال منصور الحازمي الذي يتجه إلى السرديات، ويتناول الفن القصصي في المملكة بالمتابعة والدراسة⁽¹⁾، وعزت خطاب الذي يتجه إلى دراسة بعض النصوص الإبداعية وفق منهجية تعتد بوحدة النص وكلية الصورة⁽²⁾.

إذن نستطيع أن نؤكد أن التحول الذي شهده النص الشعري، والتحول الكتابي إلى أجناس إبداعية جديدة واكبه التفاعل مع المعطيات النقدية التي هيأت مساحة من التلقي، هيأت المبدعين للتجريب عبر تضاريس كتابية جديدة.. ومن الممكن أن نتبين ذلك من خلال المظاهر التالية:

● المواكبة النقدية وتقديم الرؤية الفلسفية للتجديد.

(1) من أمثلة ذلك كتابه فن القصة في الأدب السعودي الحديث (دار العلوم، الرياض، عام 1401هـ، 1981م).

(2) وذلك في كتاباته ومشاركاته ومنها كتاب: ملامح وصور شعرية (دار العلوم، الرياض 1403هـ، 1983م).

———— التحولات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

● اتساع مساحة إنتاج واستقبال النص الجديد.

● الحوار النصي مع النقد.

المواكبة النقدية وتقديم الرؤية الفلسفية للتجديد:

جاءت القصيدة الجديدة بعوالم جديدة، ابتداء من الشكل ومرورًا بالرؤيا الشعرية، وما استثمرته من تشكيل للأسطورة، والرمز، واللغة، فاستدعى ذلك الأسئلة، وأحيانًا كثيرة المواجهة، والمصادرة.. وبطبيعة الحال شغل النقد الذي احتضن التجديد في نظرياته وفي استقباله وتلقيه للنص الجديد.. شُغل بتقديم الرؤى الفلسفية التي تكمن خلف هذا التجديد، فإذا كانت القصيدة الجديدة تتهم بالغموض فكان النقد يعالج إشكالية الغموض، ويستبطن العمق الفلسفي له، وإذا كانت القصيدة تخرج إلى شكل قصيدة النثر، أو التفعيلة، أو تجعل النص بناء معماريًا من أشكال مختلفة كان النقد يحاور ذلك، ويفسره، وإذا كان هناك تداخل بين الأجناس الإبداعية في النص، كان النقد يتابع ذلك، وسنقف على نماذج من تلك الحوارات والأسئلة في تلك القضايا.

(1) الغموض:

أصبح الغموض محور حوار وجدل في الكتابات النقدية، سواء تلك الكتابات التي اشتغلت على الظاهرة في النص القديم، أو تلك التي تواكب النص الإبداعي الجديد،

مما ولّد مساحة من الحوار حول الأسس الثقافية الكامنة خلف الغموض، الذي تجلّى في المسافة ما بين إنتاج النص وتلقيه؛ فأصبحنا مع النص الإبداعي الجديد خاصة النص الشعري في حاجة إلى طريقة تلقى جديدة، تكشف ذلك الغموض، وتفسر وجوده، وحين نعود إلى فترة توثب النص الشعري لدينا في الثمانينات، نجد الحوار والسجال حول ذلك الغموض، فها هو سعيد السريحي، يلقي في نادي جدة الثقافي الأدبي محاضرة حول الغموض يسميها بـ«إشكالية الغموض في القصيدة الجديدة»، مشيرًا إلى انتهاك الشاعر للغة الإيصالية للغة، وإغائه النظم النحوي للعبارة، واستثمار الشاعر طاقة البنية المكانية للنص، وقابلية النص لأن ينمو في نفس كل قارئ⁽¹⁾. ولم يحدث هذا التفهم من الناقد لفعل الشاعر، إلا لأنه يرى أصالة عمل الشاعر، وضرورة أن يحدث تواصل بين الشاعر ومتلقيه، فلذلك دخل إلى التأصيل النقدي للغموض من باب التحول الإبداعي في ذهنية النص التي أصبحت طاقة تشتغل داخل النص، وفي أحضان الرؤيا لتحدث فرادتها وتميزها، فقد مال الشاعر في توجهه بشعره إلى الآخرين، ومالاً المشهد الثقافي في ضرورة فهم الشاعر، فدخل إلى هذه القضية المربكة بين الرغبة في التواصل، والتوغل في تفرد ورؤيا

(1) السريحي، سعيد، الكتابة خارج الأقواس (نادي جازان الأدبي،

1407، 1986)، 15 - 31.

———— التحولات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

تبتعد عن آليات المتلقي المتداولة، فكان لابد من التفكير في آليات جديدة للمتلقي يقول السريحي: «إن الشاعر المعاصر يتوجه بشعره إلى الآخرين.. ومع ذلك فهو لا يتيح لهؤلاء الآخرين فرصة الولوج إلى عالمه بسهولة..». والاشتمال على هذا الضرب من التناقض الداخلي هو ما يسمح لنا بأن نصف غموض القصيدة على أنه إشكالية تستدعي الوقوف المتأني أمامها⁽¹⁾.

(2) تضافر الأشكال:

لم تكن القصيدة حين خرجت عن شكلها القديم لتمضي في شكل آخر يرهقها، بل أرادت أن تهين لها شكلاً مرناً، فأصبحنا نجد في القصيدة الواحدة تضافراً لأشكال عدة من الشكل العمودي إلى التفعيلة، وأحياناً منهما إلى العامية إلى سرد نثري، وقد لفت ذلك نظر النقد، فسعد البازعي، يقف على ذلك التضافر بين الشكل العمودي، وشكل التفعيلة، فحين يقول الدميني:

«وظلم ذوي القربى» بلادي حملتها
على كتفي شمساً وفي الروح موقدي
إذا جفت ماء القطر أسقيت غرسها
بدمعي ووجهت الزمام لتهندي

(1) السابق، 16، 17.

يستوقف ذلك البازعي، فيشير إلى ما وراء ذلك التضافر، يقول: «في بداية القصيدة مثلاً، يطلع صوت يبدو كأنه التحام بين الشاعر المعاصر وطرفة، فالاعتباس من طرفة يشير إلى ذلك، وكذلك يفعل الشكل التناظري والوزن (وأيضاً الروي)، اللذان يستعيدان المعلقة.

ثم يشير إلى إدخال شكل التفعيلة على البدء، فيبين الإفضاء إلى مسافة مفاجئة تنتج عن مخاطبة الشاعر المعاصر، أي الدميني، لطرفة، وذلك حين يقول الدميني:

يا ابن العبد ألق إلي أدوية البعير فإنني

سأنسق الأورام

استل الجراح من التفرد والزهادة

وأضم هودج خولة القاسي..

ويمضي البازعي مع اختلاف البناء، واستحضار لغة الماضي، والانقلاب عليها، ومنحها آفاقاً جديدة⁽¹⁾، ليقول:

«وهكذا تبدو استعادة طرفة تؤكد المغايرة من خلال الظروف المتشابهة، وذلك لإكساب إشكاليات الحياة المعاصرة بعداً تاريخياً وعمقاً ثقافياً يتضح منها اتصال

(1) البازعي، سعد، أبواب القصيدة (المركز الثقافي العربي، الطبعة

الأولى 2004) 117 - 119.

———— التحولات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

الغربة الإبداعية عبر تشابه الظروف واختلافها في الوقت نفسه⁽¹⁾.

(3) تداخل الأجناس:

فرض هذا التداخل سطوته على النقد، بعد أن استثمرته حركة النص، فتجد النص الشعري، الذي جرب تضافر الأشكال الشعرية كما أسلفت، أخذ يقيم الرؤية الشعرية في تنابع سردي، وكأنه يقيم من هذه المصائر التي يقيمها لشخصه عبر السرد، أسئلة تتعلق بالمآل بعد أن عبأها الشاعر برؤية التكوين، فتنشأ في مشهدنا المحلي ما أطلق عليه بعض النقاد القصة / القصيدة، وهو يستثمر ما عرف في المشهد النقدي العربي بـ«الكتابة عبر النوعية»، فإذا كنا نرى في قصيدة لعبد الله الصبيح:

قهوة مرة وصهيل جياذ مسومة، «والمحاميس» في
ظاهر الخيمة العربية، راقة في الرمال وفي البال. كيف
«المطارش» إن «زهبوا» للروح
مطي السفر؟

وكيف هي الأرض قبل المطر؟

وكيف الليالي. أموحشة في «الشعيب» إذا ما تيمم عود

واحترى أن يمر به الوسم صبحية. «والنشامى»

(1) السابق، 119.

يعودون في الليل مثقلة بالرفاق البعيدين أعينهم ثم
كيف السرى إذ يطول بمدلجها⁽¹⁾؟

إذا كنا نرى هذا الفيض السردى، وهذا الحكى،
وهذه المتابعة لمصائر حركة المسرح المكاني، فإن النقد لم
يكن غائبًا عن هذا الفعل السردى، فسعيد السريحي يناقش
الحضور الشعري في القصة، وسعد البازعي يستثمر
الحضور السردى في بعض النصوص الشعرية، ويقيم حوارًا
معه، وكانت هذه المعالجات تتجه إلى قراءة ما يكمن خلف
هذا التداخل من تمرد على الإلف، والأطر التي تضع
الأدب في بوتقة محددة قبل كتابته، فكان ذلك التفاعل
النقدي حوارًا مع تلك الكتابات فيما تصنعه من استقلالية
فردية في التشكيل، وجنوحًا عن التأطير، أو هو كما يقول
السريحي.. «وهذا كله من شأنه أن يجعل القصة الجديدة
كالقصيدة الجديدة صرخة احتجاج من الإنسان ضد كل
تنظيم يحاول تعليقه في أطر جاهزة»⁽²⁾. ويبدو أن ذلك كان
يستثمر أيضًا حركية الرؤية، واشتغال ذهنية النص، وانبثاقها
من تناوب التشكيل بين الذات وعالم النص.

وممن استثمر ذلك - كما أسلفت - نقدًا سعد البازعي
في وقوفه على سرديات سير ذاتية في القصيدة، عبر

(1) الصيخان، عبد الله، قصيدة هواجس في طقس الوطن، ضمن
كتاب: قصائد من الصحراء، انتخاب وتقديم محمد المنصور
الشقحاء (نادي الطائف الأدبي، 1409 هـ 1989 م)، 96، 97.

(2) السريحي، كتابه السابق: 71.

_____ التحولات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

محاضرة له بنادي الطائف الأدبي، في ملتقى السرد القصصي والراوي الأول في المملكة الذي قاده في النادي عثمان الصيني، حينما كان أميناً لسر النادي عام 1417هـ، وحاول البازعي أن يستثمر من نماذجه التي وقف عليها لدى شعراء جنوبيين هم: علي الدميني، محمد الدميني، علي العمري أسباب ذلك التي ربطها بثلاثة عوامل: عامل الهوية، عامل الإحساس بالذنب إزاء الموطن الأصلي نتيجة مغادرته، عامل الحاجة الفنية، ليقول في ختام ورقته:

«الشعراء الجنوبيون، تماماً كالشعراء والكتاب القادمين من كل مكان مسكونون بمخاوف الضياع والتشابه في المدن ووسط الموروثات الإبداعية المحلية.. هم بحاجة للتميز الفني»⁽¹⁾.

اتساع مساحة إنتاج واستقبال النص الجديد:

تضافرت أمور متعددة هيأت النص الجديد ليكون في مساحة واسعة من الإنتاج والاستقبال، فاتساع مساحة التعليم، وفرص القراءة، والتعليم الأكاديمي، وزيادة مساحة التواصل مع العالم، والحوارات الأدبية، واستقبال الصحافة للنصوص الإبداعية، وما يتحاور به حولها.. كل ذلك هياً مساحة واسعة لإنتاج واستقبال النص الجديد في القصة، وفي الراوية، وفي المسرح، وفي الشعر.. ولا يهملنا هنا

(1) من مخطوط بأوراق الملتقى بنادي الطائف الأدبي.

استعراض ذلك كله، ولكن سنشير بشكل موجز إلى ما يمس قضيتنا بشأن العلاقة بين التحول النقدي وحركية النص في هذا المظهر، إذ ولد التجديد الأدبي، وارتداد آفاق جديدة فيه، .. ولّد ذلك حراكًا في النقاش والحوار حول هذه النصوص، التي أصبحت تعقد لها الأمسيات في الأندية الأدبية، وفي مؤسسات ثقافية أخرى، وأصبح النشر يفتح أبوابه للأجناس والنصوص الأدبية الجديدة، فظهرت دواوين القصيدة الجديدة، والمجموعات القصصية، والروايات، وحظي كل ذلك بمتابعات نقدية سواء أكان ذلك مصاحبًا للأمسيات، أو صادرًا عن طريق الكتابة في الصحف عقب إصدار المجموعات أو الكتب، أو ما بلوره بعد ذلك بعض النقاد والباحثين في إصدارتهم عن النص الجديد، وقد جعل ذلك النص الإبداعي، والنقد المحايث له في موقع متابعة ومساءلة على نحو امتد بمساحة الحوار الذي كانت له إيجابياته وسلبياته، إذ إن بعض الحوارات تعلقت بعناوين القضايا، وبما يستراب في التجديد، فعلقّت الاتهامات بريب التجديد، وأصبحت محاور الحديث في المجالس، ودوائر الاتهامات، وفي الأعمدة الصحفية، وكان من عناوين ذلك: الحداثة، القطيعة عن التراث، تفجير اللغة.. لكن ذلك عمومًا لم يغلق الإنتاج الإبداعي، ولم يكف النقد عن المتابعة، ومراجعة ألياته، فظفرت الحركة النقدية بأسئلة لأدواتها، ومراجعة للعلاقة ما بين الكاتب وقارئ النص،

———— التحولات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

فالغذامي يصدر كتابه أسئلة الثقافة، ثم يردف ذلك بتجربة «الكتابة ضد الكتابة» وتمتد مراجعات العلاقة بين النص والقارئ إلى محمد العلي، وعلي الدميني، وسعد البازعي، وسعيد السريحي، وعلي الشدوي..

وهيأت هذه المساحة المتسعة من إنتاج النص الإبداعي الجديد إلى ظهور دراسات نقدية تحفل بالجديد وإنتاجه عبر دراسات متابعة، أو أطروحات منهجية، فإضافة إلى ما يتصل بعموم الإبداع وحركته في مثل متابعات الدكتور الشنطي، نجد هناك متابعات متخصصة للون من الإبداع مثل متابعات الفيقي، وفاطمة الوهبي للشعر الجديد، ونجد هناك متابعات خاصة لنمط معين من القضايا النقدية مثل متابعة نصر عباس للبناء في الفن القصصي، أو أحلام حادي للغة في القصة القصيرة، أو سامي جريدي لتيار الوعي في الرواية النسائية، أو مريم الغبان للتعامل مع اللون في الرواية، أو معجب العدواني لعتبات النص وتشكيل المكان، أو حسن حجاب في إشكالية البطل في الرواية، أو البناء الفني للرواية، أو توظيف التراث في النص الشعري لأشجان هندي.

واستمر ذلك الاتساع في الإنتاج الإبداعي والنقدي حتى إذا ابتدأتنا الألفية الثالثة الميلادية شهدنا توثباً في الرواية غطى على اتساع ما عداها، وإن كان لذلك الاتساع حركة ممتدة، فظهرت ألوان متعددة من الرواية لفئات عديدة

من كاتبها، حفلت أيضًا بالمتابعات النقدية، وبإقامة الأسئلة حول الإشكالات الثقافية والاجتماعية التي يثيرها هذا الانكباب على الإنتاج الروائي.

الحوار النصي مع النقد:

من المظاهر المنبئة عن هذه العلاقة ما يتراءى من استثمار ذلك في العمل الإبداعي، فرجاء عالم في روايتها «طريق الحرير» كانت تجعل لبعض شخصيات النص التي تتماهى داخل عوالم سردها ظلالاً من شخصيات تتعاطى النقد، وتتجاوز مع كتابتها من مثل: عابد خزندار، عبد الله الغدامي، حيث أشارت إلى الخزندار في سياق كتابتها السردية، حين قالت:

«اضطربت وقفة القافلة وخفي أهدافها، حين قام عابد من المتنسكين على خزائن العلوم، والمعروف بالخازندار.. بنشر أوراق عن الأسود والأبيض في سيرته الذاتية»⁽¹⁾.

وعن الغدامي حين قالت:

«أستطيع القول إنني نصف نار.. أنا التي دخلت بنصفي الإنسي للنص مفتونة بقافلته.. وكنت عند هذه النقطة أبحث عن خاتمة للنص وشطرنجه حين أعلن: عبد الله الغدامي،

(1) عالم، رجاء، طريق الحرير، (المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1995م)، 168.

———— التحولات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

وهو أحد حراس التواريخ وأسرارها، قرب بسط أوراقه التي ستبحث في أصلي (أنثى أم ذكر)⁽¹⁾.

أما القرشي الذي يساير القافلة، فجعلت له حوارًا مع طريق مسار القافلة الذي كان يصنع كتابة فتكتب «وقرأنا: (لو اتبعتم هذه الطريق المعرية لبواطن وديانكم المحجوبة.. ولزمتهم إيقاع النهار الفضح ستقفون بأسوار.. وأي أسوار من لجج الموت لا عبور يعرفها.. الحجب الحجب، فالزموها)»⁽²⁾.

ويكشف التأمل في تعانق هذه الشخصيات مع الحوار النقدي، ومع كتابة النص عن استثمار للحوار النقدي والكتابي، وتفاعل معه، يجعل المقولة النقدية ذات حضور له أثره في المسير، لكنه يندمج ويتناغم مع مسار الرحلة التي تنأى عن تلك الأقوال، وتجعل لبعض تلك الشخصيات التي تحاورها وجودًا مختلفًا في بنية النص وحركته، وتجعل للنص مسارًا مختلفًا عما يمكن أن تشير به المقولات.

وقد تابع ذلك الوجود النقدي في النص معجب العدوان في أطروحة علمية عن هذا النص⁽³⁾.

(1) السابق: 180.

(2) السابق: 28.

(3) عنوان هذه الأطروحة: التناسية في رواية طريق الحرير لرجاء عالم (قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة البحرين 1979م).

وقد تابعتُ الحوار بين الكتابة وما يرتبط بها من قضية الإبلاغ والوصول إلى القارئ، في رواية «سيدي وحدانة» لرجاء عالم، وسنشير الآن إلى مقطع يجسد ذلك الحوار ما بين الساردة وحسن البصري، حيث جاء في السرد:

«أنا لم يصدني ردك القاطع:

«أنت لا تبلغين أحداً».

ولا قولك كلما جاءتك مني كتابة:

(لم يبلغ مكتوبك غير قبور أربعة بقلب مجلس محفورة باسم حسن وولديه، وقرينته من الجن، قبور لم تسكن فقط)⁽¹⁾.

وهنا نجد الكاتبة تستثير مسألة البلاغ عبر مستويين، الأول: مستوى القارئ العام، والحكم العام بعدم الوصول إلى فهم القارئ، والمستوى الثاني: تحمله العبارة الثانية من حسن، التي تشير إلى من هو في مستوى ذلك السرد، وفي معاشة عالمه، وهم ليسوا من الأحياء، وإنما هم من شخصيات السرد التي بعثت من مراقدها، لذلك تكون الكتابة حينئذ محاولة إبلاغ بتلك اللغة التي تحاول فك المغاليق،

(1) عالم، رجاء، سيدي وحدانة (المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1998م)، 9، وانظر: القرشي، عالي، نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل (دار المدى، دمشق)، 85، 86.

———— التحولات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

ومتابعة الدلالات وتحريكها، لذلك تقول الساردة «لذا قررت أن أبعث إليك برسالة جمو الصفراء، وبأحجبتها المحروسة بحيوان وبخاتم من تلك الخواتم المعقودة الصنعة، عسى أن تجري لغتها إليك، وتبلغ البشر الناطقين، وقبورهم الآهلة. فافتح إن فتحت لك»⁽¹⁾. وهنا نشعر بحجم التحدي الذي تتبعه الحاكية/ الكاتبة بجملة أخرى تعايش ذلك العالم الذي تستنطق أسرارها، وتتعامل مع رموزه، وتحذر من انقلاب تفسير الرمز، وانزياح المفسر تحت حركته «ولا تلمني على ما قد ينكشف لك وتهيأ لاعتراف»⁽²⁾.

وإذا كان النقد الحديث يثير قضية المعنى وكيفية تشكيل النص له، ويستعرض فلسفة الفكر الحديث تجاه المعنى عبر مدارس متنوعة، فإن محمد الشبتي يحيل ذلك البحث في المعنى إلى غاية نصية ينصبها مساراً لوجهة في نصه: «موقف الرمال

موقف الجناس»⁽³⁾

حين يقول:

أمضي إلى المعنى

(1) عالم، رجاء، سيدي وحدانة، 9.

(2) السابق: 9.

(3) الشبتي، محمد، موقف الرمال (جهات، العدد الثاني، أكتوبر 2005م، شرقيات، القاهرة)، 33 - 41.

وأمتص الرحيق من الحريق
فأرتوي
وأعل
من
ماء
الملام
وأمر ما بين المسالك والمهالك
حيث لا يم يلم شتات أشرعتي
ولا أفق يضم نثار أجنحتي
ولا شجر
يلوذ
به حمامي
أمضي إلى المعنى
وبين أصابعي تتعانق الطرقات
والأوقات، ينفض السراب عن الشراب
ويرتمي
ظلي
أمامي

———— التحولات النقدية وحركية النص في المشهد المحلي

يبدأ المقطع بالقول «أمضي إلى المعنى» وكأن هذا التقرير عن الذات إعلان لحالة من التشظي، تتجانب على مخالفة المقولات النقدية، وخاصة تلك التي قاربت شعر محمد الشبتي، فكأنه يخالف تلك المقولات التي لا تحفل بالمعنى، أو تلك التي تغييه في إطار فلسفة العبث، وفوضى الحياة، وجاء هذا الإعلان وإن تلبس بالتقريرية، لكنه يتشظى عنها، ويجانفها ليلامس الغموض الشفاف الذي هو من شأن الشعر، ليكون مسيره نحو المعنى ليلتئم مع الغموض على المعاني ليهيئ من عنت ما يراه مركبًا للذات الممزقة، ومن شظف الحياة وشقائها راحة له، ليس تواريًا عن الشقاء، وإنما التئامًا مع حالة التشظي بعد أن صاغها الإبداع، فهو يتجانب عن تلك المقولة التي ترى استحالة تركيب «ماء الملام» لكي يلتئم شعره مع إرادته، التي تستعذب الصبر والمر، بعد أن أفصح عنه الكلام، وشكله منجزًا إبداعيًا يحكي معاناة الألم، وجهد الإبداع في إحالة الأم أملًا، وجراحه بلسمًا ليكون الحريق رحيقًا، وماء الملام عللاً يرتوي منه.

وقد أثارت التساؤلات حول الإبداع وعلاقته بالثقافة وخطاباتها نشوء النقد الثقافي الذي تبناه الدكتور عبد الله الغدامي، وهو نقد كما يصرح الغدامي ويعلم لا يعنى بجماليات النص، وإنما يتجه إليه بوصفه خطابًا من خطابات عدة، يكشف فيه عن النسق المضمّر.

وتبنّت جماعة (حوار) بنادي جدة الخطاب بوصفه استراتيجية نقدية، تسبر النص، وتنظر إليه في جدلية المائل والغائب في النص، والمركز والهامش، وإن كان مثل هذا النظر في النص يمنحه شمولية وبعدًا ثقافيًا إلا أنه لا يركز على التميز الفردي، وخصوصية التجربة الإبداعية.

وبهذا يتبين لنا ما بين النقد وحركية النص من علاقة جدلية، تنشأ عن فعل نصي يظل يستثمر حركة تجربته وتفاعلها داخل النص، ويستثمر العلاقة مع متلقيه، وما يوازيه أو يواكبه من فعل نقدي يتابع النص، ويستبطن حركة إنتاجه، وعلاقته مع قارئه وفضائه.