النص بين القديم والحديث

" مقاربة نقدية "

د / عصام خلف كامل

مدرس الأدب العربى - كلية الدراسات العربية - جامعة المنيا

المبحث الأول : أولاً : النص من منظور لغوى :

لغة النص الشعرى :

-١-

ثمة تعارف بين كافة الدارسين يذهب إلى أن الشاعر قد منح إلهاماً فى استعمال اللغة فاق عامة الناس ، بل يكاد - كما ذكر أحد النقاد [١] - ينطق عن وحى .

ذلك الوحى الذى رده القدماء من النقاد العرب إلى وجود قوى غيبية وكأن الإبداع خاضع لقوى خارجية ، بل اللافت للنظر أن تجد فى كتب عظماء العربية - قديماً - ما يبرهن على ذلك ، يقول الثعالبى : " وكانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر ، وتُلقنُها إياه وتُعينها عليه ، وتدعى أن لكل فحل منهم شيطاناً يقول الشعر على لسانه ، فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود"[٢] بل وصل الأمر إلى أبعد من ذلك ، فلم يكتفوا بوجود قوى غيبية تدفعهم لقول وإنشاد الشعر ، بل وضعوا لكل شاعر شيطاناً فقالوا : " إن اسم شيطان الأعشى مسحل ، واسم شيطان الفرزدق عمرو ، وأسم شيطان بشار شنقناق " [٣] .

وقد ذهب الجاحظ إلى شئ من هذا القبيل فى (الحيوان) وذلك بقوله : " إنهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر " [٤] وعليه فالمبدع من خلال هذه الروايات هو

الشيطان ، فما الشاعر إلا وسيلة أو أداة ينقل من خلالها الشيطان شعره إلى الناس .

والعجيب أن بعض الشعراء – إن لم يكن أكثرهم – قد جعلوا لأنفسهم شياطينا تلقنهم الشعر وتعلمهم قرضه ، وتنشده معهم ، وعلى سبيل المثال – لا الحصر – نجد شاعراً كحسان بن ثابت فى جاهليته يقول :

ولى صاحب من بنى الشيصبان ∴ فطوراً أقول وطوراً هوه .(٥)

ولا تعليق فظاهر البيت يوحى بتوحد وتداخل بين حسان والشيطان..

ولانريد أن ندخل فى هذا المعترك ، ولكن يجب أن ننوه إلى أن مسألة شياطين الشعراء لم تنته بعد مجئ الإسلام بل استمرت معه وبعده ...

إلا أننا نلحظ أن الشاعر – فى أغلب العصور – ذو لغة أخاذة سحرية تحرك الكامن والدفين فى نفس الإنسان ...

فالشاعر يفجر–من خلال لغته –طرقاً جديدة لرؤية العالم وللحلم بالعالم(٦).

فالشاعر لايبحث عن لغة ، فلغته موجودة ، كما أن الشعر ينظم نمطاً فريداً من الكلمات غير قابل للإعادة ، وتكون كل كلمة موضوعاً بقدر ما هى إثارة ، وتستعمل بصورة لايمكن لأية منظومة خارج القصيدة أن تتنبأ بها"(٧). ومن ثم فنحن نستشعر قيمة اللغة وأهميتها فى النص بل أن كل كلمة فى زوايا النص الشعرى تحمل بداخلها نسيجاً متشابكاً من المدلولات اللغوية .

وعليه فللغة النص دور أسمى من خيال النص فميزة الخيال تتجلى فى اللغة أو بالأحرى يقول شيلر : " إن اللغة تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل ، ولكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعاً

بمعايير الخيال ، الشعر يتطلب الرؤيا ، أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم " (٨) .

-٢-

إن الخامة الحقيقية للشعر هى اللغة ، فللشعر لغته الخاصة ، تلك اللغة لها قدرة على الإيحاء والإثارة ، وتعبر عن حالة من الوجدان العميق فى نفس الشاعر ، مما يستدعى الأمر استخدام الألفاظ الدلالية التى تكشف عن خصائص نفسية وشعورية فى آن واحد .

ومن ثم تحمل اللغة فى ثناياها ثنائية التخاطب ، حيث إنها تعبير عن مكنون الشاعر النفسى ، وتأثير فى المتلقى والسامع ، فالمهمة الخالصة للشعر هى " أن يقدم مكاناً تلتقى فيه أوضح الكلمات بأغمض المواقف " (٩) .

كما أن الإنسان منا لايقبل أية عبارة شعرية دون أن يكون لها معنى جدير بالقبول ، أو دون أن يرى لمعناها صلاحية جديرة بهذا القبول (١٠) .

كما أن قيمة اللفظ اللغوى ليست فى سهولته أو بساطته ، وإنما تتجلى تلك القيمة أو الفائدة فيما يبرزه اللفظ من طاقة أو حركة يسبغها عليه الشاعر . حيث أن لغة الشعر بما فيها من إيحاء وتواتر قادرة على الإثارة ، فهى صادرة عن وجدان عميق ، وشعور متدفق ، ومعبرة عن دلالات ، ومصورة لكافة أحاسيس الشاعر .

ولامانع أن يوائم الشاعر بين اللغة وصورها ، وبالأحرى يحاول توفيرما يسمى بالأناقة الخارجية للنص ، وذلك بعملية الإمتاع التى ترضى الحواس ، وبالإيقاع الذى يشبع الأذن ، وللشاعر فى ذلك جوانب بلاغية متعددة تدل على براعته ، خاصة إذا استخدم هذه الجوانب بشكل سليم – إلى حد ما – وذلك مثل : الترصيع والتسهيم والجناس ، ورد العجز على

الصدروالتصريع ، والمؤاخاة بين الألفاظ ، والسجع والازدواج .... ألخ ذلك من صفات توفر أو تهدف - بالدرجة الأولى - الى ما يسمى بأناقة الشعر ومظهره الخارجى .

فاللغة ليست مجرد أداة للتعبير ، أو توصيل رسالة مجهزة من قبل ... اللغة تولد معانى لم يكن لها من قبل وجود (١١) .

إن أهم مسألة هى الإقناع بأن أبعد ما يرمى إليه الشاعر وأعمق ما تنطوى عليه تجربته كامن فى مظاهر التعبير اللغوية ، مما يعكس قيمة اللغة وحيويتها .

يقول " ليوشبتسر" : "إن كل تفكير أو شعور قوى لابد أن يظهر فى شكل ابتكار لغوى . فقدرة العقل على ابتكار المعانى يناظرها قدرة على الأبتكار اللغوى " (١٢) .

فعلى الشاعر أن يختار من الألفاظ والعبارات أقدرها على نقل الإحساس وأحفلها بالإيحاء والتصوير ، ليستطيع أن ينفذ إلى نفس قارئه ، فيثير لديه إحساساً مماثلاً ، وينقل إليه تجربته التى عاناها ومعنى القدرة على نقل الإحساس : "أن يختار الشاعر من الكلمات أدقها فى أداء المعنى الذى يجول فى نفسه ، فقد تتقارب الكلمات من حيث المعنى ، ولكن بعضها يكون أدل على إحساس الشاعر من بعض والشاعر الموفق هو الذى يهتدى إلى الكلمة التى تكون شديدة الإبانة عما يريد " (١٣) .

فإذا كانت اللغة ظاهرة اجتماعية " فإن الأدب ظاهرة لغوية فى جوهره ، ولا سبيل إلى خلقها والتأنى فيها إلا من جهة اللغة التى تتمثل فيها عبقرية الإنسان وتتقوم بها ماهية الأدب والشعر بخاصة(١٤) .

-٣-

فالشعر – إذن – تجربة فى عالم اللغة ، وأبداع لكيان أسلوبى جديد يوحى بعطاءات متجددة ، أى أن حرية الشاعر فى إبداعاته وسيلة من وسائل إمداد اللغة بإضافات أسسلوبية مبتدعة ، واللغة دائماً مطروحة بين يدى الشاعر مادة غفلاً ، فإن لم يولها من عنايته ، وينسج منها أثواباً جديدة ، أو يبنى منها أبنية متجددة تظل فى قوالبها الموروثة الجاهزة حتى تذبل .

لذا فالأمر يتطلب من الشاعر أن يكون ملماً باللفظة وخبيراً بإيحاءاتها، فيختار ويولد منها ماقدر على التوليد ، ولايتقدم إلى الناس بمعان يجهلونها ، وهذا ما يدفعنا إلى أن نذهب مع نازك الملائكة إلى أن " شاعراً واحداً قد يصنع لِلُغة ما لايصنعه ألف نحوى ولغوى مجتمعين "(١٥)

وهذا ما يدعونا إلى التسليم بأن ثقافة الشاعر وخبراته الجمالية وطريقة صياغتها هى التى تميز نتاجه الشعرى فينتج نتاجاً متفرداً – فلكل شاعر منهجه وطرائقه فى التعامل مع الألفاظ ليختار منها ما يكون قريباً إلى طبيعة الإحساس الإنفعالى المصاحب للمعاناة مع الأخذ بعين الاعتبار أنه فى كل مرحلة زمنية – بكل مافيها من تيارات متباينة – تولد أشتقاقات وتحيا ألفاظ كانت مهجورة ، وتستمر لتحقيق الكيان الفنى ومراميه .

كما أن عدم انتقاء الشعراء لألفاظهم دفع بعض النقاد إلى تحديد نمطية الألفاظ اللغوية من حيث صلاحيتها للشعر ، حتى إن ابن رشيق ذهب إلى أن " للشعراء ألفاظاً معروفة ، وأمثلة مألوفة لاينبغى للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها " (١٦) .

فهناك تفاوت بين الشعراء من حيث المقدرة على تطويع الألفاظ وحسن اختيار الكلمة الموائمة لسياقها ، وقد أشار ابن رشيق إلى شئ من

ذلك بقوله : " أجود الشعر ما رأيته متلائم الأجزاء سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً (١٧) .

وإلى مثل هذا ذهب صاحب البيان والتبيين فى قوله : " وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير معه لذيذ اللون والطبع واللسان، وعيار اللفظ الطبع والروية والاستعمال ، وأن يشاكل اللفظ معناه ويعرب عن فحواه " (١٨) .

ومن ثم يصح أن نقول : إننا إذا أردنا تذوق الشعر – على وجه العموم – فينبغى أن نقرأه فى شئ من الصبر والأناة ، وألا نضيق بما نقع عليه من ألفاظ غريبة ، أو غير مألوفة ، فسرعان ما سندرك ما وراء تلك اللفظة من معان مرتبطة بالعواطف الإنسانية ، ولاينبغى أن يكون مقياس التذوق الشعرى عائداً على القارئ العادى ذلك أنه لم يؤت إلا حظاً قليلاً من الثقافة اللغوية ، بل القارئ المتعمق المتصل بالأدب والشعر .

وما يذهب إليه الآن النقاد المحدثون يرتكز إلى قاعدة نقدية قديمة بلورها حازم القرطاجنى حين قال : " فمن حسن الوضع اللفظى ، أن يؤاخى فى الكلام بين كلم تتماثل فى مواد لفظها أو فى صيغتها أو فى مقاطعها ، فتحسن فى ذلك ديباجة الكلام ... ومن ذلك وضع الألفاظ إزاء اللفظ بين معنييهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب له وبه علقة .. " (١٩) .

وفى ظل هذا المفهوم المرتكز على اللغة كقوام أساسى فى بناء القصيدة لايمكن أن تصبح القصيدة قصيدة بالمعنى المفهوم لدى كل منا قبل أن تتجسد فى صيغتها اللغوية .. وإلا فهى مجموعة من الأفكار والأحاسيس الغامضة الدائمة ، فإذا تكونت لها الأبعاد اللغوية ، تمكنا من قراءتها لتصبح قابلة للحكم والتحليل .

-٤-

وخلاصة الأمر أننا يجب أن نضع فى اعتبارنا أن التجربة لدى الشاعر لاتستوعب اللغة كل آفاقها ، فلكل شاعر مقدرة لغوية محددة وجهد خاص لهذه المحاولة ولكل شاعر وسائله التعبيرية فى ذلك ، ومن ثم تميزت أساليب الشعراء من بعضها واختلفت وتباينت تبايناً واضحاً .

كما أن الشعراء يختلفون فى مقدرتهم على تحقيق ذلك فمنهم من تكون له مقدرة لغوية عالية ، ونمط ثقافى منفرد ، مما يتيح له أن يستغل هذه الطاقة فى التفنن باستخدام الألفاظ والتصرف فى التراكيب ، ومنهم من تضيق مقدرته فيكون تصرفه فى لفظه محدوداً للغاية ، وهذا مايدفع النقاد للتفرقة بين شاعر وآخر من خلال النمط الأسلوبى الذى ينهجه فى بناء قصائده .

كما أن استخدام الشاعر للغة ، ومدى تميزه فى استخدام الوسائل التعبيرية الجيدة ، يمكننا من التفرقة بين مبدع وآخر ، نتيجة لتمايز الوسيلة التعبيرية عند كل منهما ، أو لوجود فروق جوهرية فى المعجم اللغوى عند كل منهما .

ثانياً الرؤية النقدية للنص الشعرى

ليس كل ما يرد ذكره هنا هو القول الفصل فى مسألة "نقد النص" ولكن هى وجهة نظر خاصة بالباحث ، حيث إن الولوج إلى عالم النص من الناحية النقدية شئ ليس بالأمر الهين ، كما أن النتائج التى يجنيها الناقد لا تعد نهاية المطاف ، فإذا كانت هى كذلك بالنسبة له ، فإنها تعد بدايات بالنسبة لغيره ، وقد يتهلل الناقد فرحاً بما وصل إليه ، ليجد من يخالف ذلك كلية وجزئية ويدرك أنه فسر الماء بعد الجهد بالماء .

وبدهى أن نفرق بين تيار نقدى ، واتجاه نقدى ، حيث إن التيار يتمثل فى مجموعة من الأفكار لم تحدد بصورة كاملة .

أما الاتجاه فتدور حوله أفكار محددة ناضجة ، تبلورت وأخذت كل سماتها وخصائصها العلمية والموضوعية " (٢٠) .

وعملاً بمبدأ الإيجاز والدقة فى البحث العلمى فإننا ضربنا صفحاً عن التعرض لمنهجية النقد العربى ، حيث إن الموضوع والمقام لا يتسع لذلك (٢١) ، وسنشير فى الهامش إلى شئ من هذا القبيل .

كما أن كثيراً من نقادنا المحدثين قد ألّفوا الكثير من الكتب التى تناولت مسألة تأصيل النقد ، أو قراءته (٢٢) .

والنقد فى الجوهر هو محاورة النص واستجلاء ما فيه من غموض وبيان ما فيه من حسن أو قبح . وهو قديم قدم الإنسان نفسه ، فمحاورة الفرد لنفسه ومحاولته تمييز أفعاله هو – فى حد ذاته – نوع من النقد .

"وليس النقد " ميتالغة " (أى لغة حول اللغة) كلغة المعاجم ، بل هو نشاط إبداعى مثله مثل الأدب . وإذا ما أجاز القول بأن الأدب إبداع تركيبى ، فالنقد إبداع تحليلى . ولاغنى عن الحوار بين الخطابين " (٢٣) .

ومن ثم فنحن إذا سلمنا بفكرة الحوار القائمة على فك رموز العمل التركيبى ببعض مناهج الإبداع التحليلى يجب أن نسأل أنفسنا سؤالاً هاماً – أو أقل مجموعة من الأسئلة التى يجب أن تكون بذهن كل ناقد يقدم على تحليل العمل الأدبى – هل استوعبنا كل ماهو جديد من مناهج نقدية ؟ وهل نحن قد هضمنا نصوص شعرنا العربى القديم – المؤلفات النقدية الحديثة – على كثرتها واتجاهاتها • تثبت عكس ذلك – أو أننا فككنا كافة رموز الشعر الحديث بكل تداخلاته الرمزية والأسطورية ، فجلونا مافيه من غموض وتداخلات لغوية ...

وإذا سلمنا بأننا قد صنعنا كل ذلك – وهو أمر يخالف تطور النقد – فأى المناهج تخضع للتطبيق على النص الشعرى (قديماً وحديثاً) ...

هل نستخدم منهجاً تاريخياً أم نفسياً أم موضوعياً أم جمالياً أم اجتماعياً ، أم أسلوبياً .... الخ .

وإذا سلمنا بمنهج معين من تلك المناهج فهل كل نص قديم يخضع لكل مفهوم حديث والعكس ... أم هى مسألة تطويعية للنص

فى اعتقادنا أن الأساس الأول أو الركيزة الأولى فى ذلك هو النص ، فآليات النص هى التى تحدد طريقة التعامل معه ، فربما خضع النص الحديث لرؤية نقدية قديمة ، فقد يكون عبد القاهر الجرجانى حديثاً لشعر حديث والعكس .

وقد قام كثير من نقادنا المحدثين بقراءة التراث كالمحاولة التى قام بها – مثلاً – أحد نقادنا المحدثين تحت عنوان " قراءة محدثة فى ناقد قديم: ابن المعتز " [٢٤] تدرك بعدها قيمة الأسس أو الميكانزمات التى يجب أن يتبعها الناقد عند القراءة.

ولعل تلك القراءة توضح أن النص التراثى أوغيره لاتتم قراءته بمعزل عن غيره من النصوص ، فقراءة التراث ماهى إلا البحث عن " رؤيا عالم " ينطقها النص المقروءة ، أو هى إعادة إنتاج النص ..

فالقراءة هى وصل جدلى بين حضور النص التراثى " هناك " وحضوره " هنا " كما أن كل قراءة تكشف عن عالم قارئ للنص التراثى بقدر ما تكشف عن عالم النص المقروء [٢٥] .

ومن الملاحظ أن كثيراً من نقادنا قد اهتموا بنقد وتحليل النص ، وفى ظننا أن غالبية ما قدم من تصورات حاول من خلالها أصحابها تفسير النص ونقده – لاندعى أن فيها صوابا أو خطأ وتجاوزاً – ينقصها بعض

التريث ، ويكفى أنها محاولات ربما جانب التوفيق بعضاً منها ، أو شطت المسألة بالبعض الآخر فبعدوا عن مفاهيم النص الحقيقية غموضاً وتعقيداً بكافة ما أضافوه من تأويلات مفتعلة لا يقبلها النص ...

بيد أن الاختلاف "فى تفسير النص على أقوال متقاربة أو متضاربة لايقلل من قيمة الجهد المبذول تجاه تفسير شعرنا العربى ، فكل زاوية من زوايا التناول تخدم ركناً من أركان القضية بوجه عام" (٢٦) ، أو تفتح زاوية جديدة يمكن من خلالها إعادة قراءة وإنتاج النص الشعرى .

ونشير هنا إلى أن نقد الألفاظ "يتطلب من الناقد معرفة صحيحة بتاريخ وتطور دلالة الألفاظ .. وذلك لأنه إذا كانت أسماء الماديات ثابتة ، فإن المعانى المعنوية والعاطفية دائمة التحول ومن واجب الدارس أن يفطن إلى التمييز على سبيل المثال - لاالحصر - بين المعنى الاشتقاقى ، والمعنى الاصطلاحى ، حتى لايخطئ فهم الشاعر ، فيم قصد إليه ، أو يحمله مالايريد " (٢٧) .

ومن هنا يصح أن نقول : إننا إذا أردنا تذوق الشعر - على وجه العموم - فينبغى أن نقرأه فى شئ من الصبر وألا نضيق بما نقع عليه من ألفاظ غريبة ، أوغير مألوفة فسرعان ما سندرك ما وراء تلك اللفظة من معان مرتبطة بالعواطف الإنسانية ولا يَنْبَغى أن يكون مقياس التذوق الشعرى عائداً على القارئ ذلك أنه لم يؤت إلا حظاً قليلاً من الثقافة اللغوية ، بل القارئ المتعمق المتصل بالأدب والشعر . ولا يفوتنا - ونحن فى هذا المقام - أنْ نذكر ما للصوت من أهمية فى تحديد معانى الألفاظ ومدلولاتها فقد جعل ابن سنان الخفاجى للصوت أهمية وذلك فى قوله : "إن الأصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر " (٢٨) .

فهو يقرن – كما نلاحظ – بين الصوت واللون ، فعلى الرغم من انتمائهما إلى حاستين متغايرتين ، فإنهما يتشابهان من حيث وقع الصوت على السمع ولقاء العين باللون ، فكأنه يريد أن يقول إن هناك صورة سمعية وأخرى بصرية ، وهما متصلتان . وقد أشار أرشيبالد ماكليش إلى شئ من هذا القبيل فيما بعد ، حيث ركز على دور الصوت وذلك فى قوله: " إن معنى القصيدة يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان ، وذلك التكشف للمعنى الذى تشعر به فى أية قصيدة أصلية إنما هو حصيلة بناء الأصوات " (٢٩) .

ولست أزعم بأن هذا التصور الذى طرح أو ما سيتبعه قادر على جلاء إشكاليات النص الأدبى فالنص – فى حد ذاته – تركيبة معقدة .

ومن ثم فللصوت دور هام فى دراسة القصيدة فإن أية دراسة على أى مستوى من مستويات البحث تعتمد فى كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية . وذلك بالطبع أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أن الأصوات هى المظاهر الأولى للأحداث اللغوية : وهى كذلك بمثابة اللبنات الأساسية التى يتكون منها البناء الكبير " (٣٠) .

وإذا كانت اللغة كما بينا – على الصفحات السابقة – هى النسق الاصطلاحى للتعبير ، فإن فهم الناقد هو المعول الرئيسى للتوصل إلى حقيقة التعبير ، فقد اعتبر علماء المعرفة " أن الأداة الرئيسية للدخول فى الدراسات الانسا هى الفهم ، والفهم بطبيعته يتجه إلى التعبيرات (٣١) .

ومن ثم فعملية الفهم تقوم على جانب أساسى وهو الإدراك ، ونحن لاتقصد الدخول إلى النواحة الفلسفية القائمة على الإدراك ، أو النفسية القائمة على التذكر ، إنما نقصد فهم الناقد بالنواحى التعبيرية ، ومدى ربطه بين الصوت وما يدل عليه ، يساعد كثيراً فى الوصول إلى

الهدف الرئيسى من النواحى التعبيرية فمثلاً يرى سيبويه " أن المصادر التى جاءت على الفعلان : بأنها تأتى للاضطراب والحركة ، نحو النقزان، والغليان ، والغثيان . كما أنهم جعلوا (استفعل) فى أكثر الأمر للطلب نحو : استسقى – استطعم ، استوهب " (٣٢) .

لذا فإن الاهتمام بالصوت – الآن – يعد من الدلالات المميزة للنص . ولا ترجع أهمية الصوت إلى كونه وسيلة إفصاحية وتعبيرية فقط، بل إن الأكثر من ذلك هو إيحاء الصوت بتجاوب الإنسان مع الطبيعة ، واتساقه معها فى نغم واحد .

قد أدرك الجاحظ ما للصوت من أهمية وذلك فى قوله : "إن الصوت آلة اللفظ ، والجوهر الذى يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ، ولن تكون الحروف كاملاً إلا بالتقطيع والتأليف " (٣٣) .

ولانريد أن ننصرف إلى بيان قيمة الأصوات ، فللقدماء والمحدثين دراسات لاحصر لها فى الأهتمام بهذا الشأن ، وإنما قصدنا إلى أن وعى الناقد بهذه الأشياء أمر يساعد على فهم مداخل النص ، ويساعد فى تحليله تحليلاً سليماً – هذا فى اعتقادنا – ويخدم النص خدمة صحيحة .

المحاولات الأولية : " الجذور .. الاختلاف "

١. الجذور

لابد أن نسلم تسليماً واضحاً بأن بدايات النقد العربى القديم ما هى إلا بدايات مرتجلة يلعب فيها ذوق الناقد دوراً هاماً .. ومن ثم كانت المسألة النقدية مسألة انطباعية أو ذوقية – على وجه التحديد – فى المقام الأول تتحكم فيها ثقافة الناقد ، مدى ارتباط تلك الثقافة بطبيعة المجتمع ، كما أنها تعبير عن ثقافته وطاقته الإبداعية (٣٤) .

وخير مثال على ذلك ما حكى عن النابغة الذبيانى وحكمه على الشعراء واحتكامهم إليه . " وكان تضرب له قبة حمراء بسوق عكاظ ، ويأتيه الشعراء فتنشده أشعارها ، ويحتكمون إليه " (٣٥) .

تلك الحكومة التى أ ستمرت لفترات طويلة ، لعل أشهرها تلك الحكومة التى كانت بين فرسان النقائض فى العصر الأموى (الفرزدق – جرير – الأخطل) وفيها حكم الأخطل بتفوق الفرزدق على جرير .

وقد وضح فى هذه الحكومة مدى انحياز الأخطل للفرزدق ، ولعبت روح القبلية دوراً بارزاً فيها ، مما أثار حفيظة جرير على الأخطل ودخل معه فى سباق هجائى أساسه قول الأخطل (٣٦) :

اخْسَأْ إليك كليبُ ، إنّ مُجَاشِعًا وَأَبَا الفوارِس نَهْشَلاً أَخَوانِ

قَوْمُ إذا خطرتْ عَلَيْكَ قُرومهم جَعَلُوكَ بَيْنَ كَلا كل وَجران

وإذا وضَعتَ أَبَاكَ فى ميزَانهم رَجَحُوا وشال أَبُوكَ فى الميزان

وهو تفضيل يعود إلىالقبلية ، مما يبرهن على أن الاتجاه النقدى أو المعيار الحكمى فى بدايته لم يكن معياراً سليماً – فما كان من جرير إلا أن رد عليه بقوله (٣٧) :

يَاذَا العَبَايةَ إنّ بِشْراً قَدْ قَضى أَنْ لاَ تَجُوزَ حكومة النُّشْوَان

فَدعُوا الحُكُومةَ ، لَستُمُ مِن أَهْلِهَا إنّ الحُكُومةَ فِي بَنى شَيْبَانِ

وتلك المسألة النقدية كانت من أخطر المسائل – فى ظننا – على النقد العربى ، حيث إنها مسألة لاتخضع لمقياس نقدى أو لمسألة تحليلية أو جمالية ولكن هى وجهة نظر اعتمدت على أمور لايعول عليها النقد فى المسألة الحُكْميّة ، اشتملت النظرة على المجد والضعة ، بين الرفعة والخسة الخ ذلك من أمور لاعلاقة لها بالمسألة النقدية ، وهو نقد سلبى لم يقدم فائدة مرجوة إلى أن نصل إلى ابن سلام فى كتابه طبقات الشعراء

فنجد أنه وضع اللمسات الأولى – غير المكتملة – لقراءة الشعر ونقده ، فهى محاولة محورية اعتمدت على محور واحد وهو تقسيم الشعراء إلى طبقات ومراتب مختلفة ، بيد أننا لانعدم فيها رؤية نقدية وجمالية .

وما أن نصل إلى ابن قتيبة حتى نجد محاولة تأصيلية منه لوضع أسس نقدية منهجية .. وهى أسس رضى بها بعض معاصريه ورفضها بعض تابعيه ، أو من لحقوا به فى منتصف القرن الثالث الهجرى ، ليتأصل المنهج فيما بعد عند قدامة بن جعفر فى كتابه " نقد الشعر " ويبدو من الاسم أن الكتاب خُصِّصَ لقراءة الشعر ونقده وبيان أوجه الفائدة منه ، مما دعا النقاد إلى اعتبار هذا الكتاب المفتاح الحقيقى لنقد الشعر ، وتبعته محاولات أخرى من النقاد غير أنهم اعتمدوا فى المقام الأول على هذا الكتاب ..

٢. الاختلاف

لابد أن نسلم – أولاً وأخيراً – قبل الدخول إلى مسألة الاختلاف بين النقاد بأن الهدف الأساسى من النقد العربى القديم هو هدف تقويمى فى مجمله تقتضيه الطبيعة النقدية أو يقتضى الأساس النقدى – حينذاك – الحكم على العمل من حيث الجودة أو الرداءة ، القبح أو الجمال ..

ومن ثم وجد الاختلاف الفعلى ، فالعمل النقدى ليس له معيار ثابت، أو قوالب جاهزة يمكن أن نَصُبَّ فيها أى عمل . لذا فإنك إذا طالعت المواقف النقدية القديمة لاترى فيها مرونة أو انسيابية ، فكلها حدود وتقييد للعمل الشعرى .

انظر مثلاً إلى ما ذكره أبو هلال العسكرى وهو يميز الكلام ، فيخضع مجموعة من القيود التى لا حصر لها ، لكى يكون لقولك قبول لديه ، وذلك فى قوله : –

" الكلام أيدك الله ، يحسن بسلاسته ، وسهولته ، ونصاعته ، وتخير لفظه ، وإصابة معناه وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه ، وتشابه إعجازه بهواديه وموافقة مآخيره لمباديه مع قلة ضروراته بل عدمها أصلاً . حتى لا يكون لها فى الألفاظ أثر ...ألخ " (٣٨) .

ألست ترى أن كل ذلك تقييد للعمل الشعرى ، وقد نهج هذا النهج – من قبل – قدامة بن جعفر فى كتابه نقد الشعر فتجده يقول تحت " نعت اللفظ " : –

" أن يكون سَمْحاً ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة " (٣٩) .

وهى حدود هينة – إلى حد ما – إذا ما قيست بحدود أبى هلال العسكرى .. وكأن المسألة النقدية بدأت تتوسع توسعاً كبيراً ليأخذ النقد مكانه بين كافة العلوم العربية ، فكثرت – ولانريد بأنفسنا فيما كتب عن حدود النقد ومدى اعتماد نقادنا القدامى على الحدود والتقسيمات الأرسطية .... ألخ ذلك : –

التعريفات والاصطلاحات وأخذت تتوسع حتى أننا وصلنا فى عصرنا الحالى إلى مصطلحات نقدية مغلقة نحتاج إلى كثير من المصطلحات لشرحها .

كما أننا إذا ذهبنا إلى قراءة الأبيات المنتقاه والتى قام بالتعليق عليها كل من "قدامة بن جعفر ، وأبو هلال العسكرى" سنجدها على سبيل المثال – لاالحصر – تندرج تحت قالب واحد وهو الحكمة – وكأنهم أسسوا نظرية لنقد الشعر ثم بعدوا عن التطبيق – وخاصة عند أبى هلال العسكرى ، فقدامة بن جعفر اختار مقتطفات من بعض القصائد للحادرة

الذبيانى ، ومحمد بن عبد الله السلامانى ، وبيتيـن للشماخ .... ألـخ [٤٠] ، أما أبو هلال العسكرى فقد اختار مجموعة متنوعة من الأبيات تندرج تحت قالب الحكمة .. انظر مثلاً إلى ما يلى [٤١] :

هُمُ الأُلَى وَهَبُوا للمجد أنفسهم ... فما يبالون ما نالوا إذا حُمِلوا

وكذلك قول معن بن أوس :

لَعمرك ما أهويَتُ كفِّى لِرَيْبَةٍ ... ولا حملتنى نحوَفا حشةٍ رِجلى

وَلاَ قَادَنِي سَمْعِي وَلاَ بَصَرى لها ... ولا دَلَّنى رأى علَيْها ولاعَقْلِى

.... الخ

أو قول القائل :

ولَسْتُ إلى جَانب الغنى ... إذا كانت العَلْيَاءُ فى جانبِ الفَقْر

أو قول عروة بن الورد :

ذَرينى أسيِّرْ فى البلاد لَعَلَّنى ... أُصيبُ غنىً فيه لذى الحق محْمَلُ

فإنْ نحن لم نَسْطِع دِفَاعاً لِحادثٍ ... تَجئُ به الأَيام فالصبرُ أَجْمَلُ

أَلَيْسَ كثيراً إن تلمّ ملمة ... ولَيْسَ علَيْنَا فى الحقوق مُعوّلُ

وكذلك قول الشنفرى :

أطيل مِطَالَ الجوع حتى أميته ... وأضرب عنه القلب صفحاً فيذهل

ولولا اجتناب العارلم يُلْفَ مشرب ... يُعاش به إلاّ لدىّ ومأكلُ

ولكنّ نفساً مُرّةً ما تقيمنى ... على الضيم إلاّ رَيْثَما أتحولّ

أو قول بشار :

إذا أَنْتَ تَشْرَبْ مِرَاراً عَلَى القَذَى ... ظَمِئْتَ وَأَىُّ الناسِ تَصفُو مَشَارِبه

وكذلك بيت النابغة :

ولست بمستَبْق أخاً لاتَلمْه ... على شَعَثٍ أىُّ الرجال المهذب

وأيضاً قول أوس بن حجر :

ولست بخابئ أبداً طعاماً حَذَار غَدٍ لِكُلِّ غدٍ طعامُ

وبالرغم من إيراد صاحب الصناعتين للأبيات التى اشتملت على مجموعة – فى أغلبها – من المعانى أو القوالب الحكمية ، إلا أن تعليقه على هذه المعانى كان تعليقاً جامعاً ، وذلك فى قوله :

"إذا كان الكلام قد جمع العذوبة ، والجزالة والسهولة ، والرصانة، مع السلاسة ، والنصاعة ، واشتمل على الرونق والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف . وبعد عن سماجة التركيب ، وورد على الفهم الثاقب ، قبله ولم يرده ، وعلى السمع المصيب ، استوعبه ولم يمجه " (٤٢) .

وبالرغم من هذه القيود – شبه الصارمة – الموضوعة تجاه الشعر نعود لنقول إن المسألة النقدية خاضعة فى المقام الأول لعامل الذوق عند الناقد ، فما تجده حسناً عند هذا تجده قبيحاً عند ذاك . وسوف نضرب مثالاً لهذا الاختلاف القائم بين النقاد حول نقد النص أو بعض أبياته .

فإذا ما عدنا إلى تراثنا العربى فإننا سنجد أن ابن قتيبة فى كتابه الشعر والشعراء وضع عدة تقسيمات أو بالأحرى قسم المسألة النقدية إلى عدة أنواع وذلك فى قوله (٤٣) :

تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب :

أولاً : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه .

ثانياً : ضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتَّشتَهُ لم تجد هناك طائلاً .

ثالثاً : ضرب منه جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه .

رابعاً : ضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه .

هذه التقسيمات ليست الجوهر الأساسى فى نقد الشعر منذ أيام ابن قتيبة كما أن نقده أخذت عليه مآخذ كثيرة :

وسوف نتوقف عند النوع الثانى من تقسيماته وهو النوع أو الضرب كما يذكر الذى حسن لفظه وحلا إذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلاً فقد أدرج تحت هذا الضرب مجموعة من الأبيات وهى (٤٤) :

ولمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنىً كُلَّ حَاجَةٍ ومَسحَّ بالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ
وشُدَّتْ على حُدْبِ المهَارِى رِحَالنا ولم يَنْظُر الغادى الذى هُوَ رائِحُ
أَخَذْنَا بأَطرافِ الأحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالت بأَعْنَاقِ المطِىِّ الأَبَاطِحُ

تعامل ابن قتيبة – فى نقده – مع هذه الأبيات معاملة جافة ، أوقل قاسية ، حيث إنه لم يجد فيها – على حد تعبيره – إلا حسن المطالع والمخارج والمقاطع ، وعند توضيحه لها عاد ليقول : فإذا نظرت الى ما تحتيا وجدته ولما قضينا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الإنضاء ومضى الناس لاينظر من غدى الرائح ابتدأنا فى الحديث ، وسارت المطى فى الأبطح (٤٥) .

وعلى الرغم من تلك النظرة الضيقة للأبيات التى وجدناها عند ابن قتيبة ، إلا أن قدامة بن جعفر فى كتابه نقد الشعر – وهو صاحب أشهر منهج نقدى فى نقد الشعر ، حيث إن منهجه يعتمد فى نقد الشعر على المنهج العقلى ، ببحثه عن أعلى مراتب الشعر من عدة نواحى كالأوصاف الجميلة ، والتشبيهات الرائعة ، والاستعارات الفريدة ، وتحديد جيد الشعر من رديئه – قد وضع هذه الأبيات تحت باب " نعت اللفظ " ذلك الباب الذى يتطلب " أن يكون سمحاً ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة " (٤٦) .

وجاءت رؤية (أبو هلال العسكرى) فى القرن الرابع الهجرى – على الرغم من تطور النقد العربى حينذاك – فى كتابه ((الصناعتين)) موافقة لرؤية ابن قتيبة الذى عاش بالقرن الثالث الهجرى .

وذلك فى قوله : إن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذبا ، وسلساً ومعناه وسطاً ، دخل فى جملة الجيد ، وجرى مع الرابع (النادر) .. كقول الشاعر :

ولما قضينا من منىً كل حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح

..... ألخ الأبيات

وبالرغم من تلك المقدمة التى دخل بها العسكرى لعرض الأبيات إلا أن النتائج جاءت مخيبة للآمال ، فالمقدمات لم تصل بنا إلى النتائج المطلوبة .

وذلك فى قوله : وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى وهى رايقة معجبة .... وإنما هى : ولما قضينا الحج ومسحنا الأركان وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ولم ينتظر بعضنا بعضاً جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل فى بطون الأودية [٤٧] .

فإذا ما تركنا هاتين الرؤيتين وانتقلنا إلى رؤيتين آخرتين لعالمين أحدهما معاصر للعسكرى ، والثانى علم من علماء البلاغة والنقد عند العرب سنجد قولاً جديداً مفيداً ....

أما الأول فهو العالم اللغوى القدير ابن جنى الذى عاش كما تروى الروايات فى القرن الرابع الهجرى وتوفى فى ٣٩٢ هـ فإنه تعامل مع هذه الأبيات معاملة خاصة ... كما أنه لم يذكر سوى بيتين اثنين من الأبيات الثلاثة .. وذلك فى قوله [٤٨] : -

فإنْ قلت : فإنا نجد من ألفاظهم ما قد نمّقوه ، وزخرفوه ، ووشّوه ، ودبّجوه ، ولسنا نجد مع ذلك تحته معنى شريفاً ، بل لا نجده قَصْداً ولا مقارباً ، ألا ترى الى قوله :

ولماً قَضَيْنَا مِنْ منى كلَّ حاجةٍ ومسّح بالأركان مَنْ هو مَاسحُ

أخذنا بأطرافِ الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطىّ الأباطِحُ

فقد ترى إلى علو هذا اللفظ ومائه ، وصقالِه وتلامح أنحائه ، ومعناه مع هذا ما تحِسُّه وتراه : إنما هو : لما فرغنا من الحجّ ركبنا الطريق راجعين ، وتحدثنا على ظهور الإبل . ولهذا نظائر شريفة الألفاظ رفيعتها ، مشروفة المعانى خفيضتها .

قيل : هذا الموضع قد سبق إلى التعلُّق به مَنْ لم يُنْعِم النظر فيه ، ولا رأى ما أراه القومُ منه ، وإنما ذلك لجفاءِ طبع الناظر ، وخفاء غرض الناطق . وذلك أن فى قوله " كل حاجة ٰما يفيد منه أهل النسيب والرقة وذوو الأهواء والمِقَةِ ما لا يفيده غيرهم ، ولا يشاركهم فيه مَنْ ليس منهم ، ألا ترى أن من حوائج (مِنىً) أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه ، والمعتاد فيه سواها ، لأن منها التلاقى ومنها التشاكى ، ومنها التخلىّ ، إلى غير ذلك ممّا هو تالٍ له ، ومعقود الكون به .

وكأنه صانع عن هذا الموضع الذى أومأ إليه ، وعقد غرضه عليه ، بقوله فى آخر البيت :

" ومسح بالأركان من هو ماسح "

أى أنما كانت حوائجنا التى قضيناها ، وآرابنا التى أنضيناها ، من هذا النحو الذى هو مسح الأركان وما هو لاحق به ، وجارٍ فى القُربَةِ من الله مجراه ، أى لم يتعدّ هذا القَدْرَ المذكور إلى ما يحتمله أوّلُ البيت من التعريض الجارى مجرى التصريح . ثم ينتقل إلى توضيح البيت الثانى عنده فيقول :

وأما البيت الثانى فإن فيه :

" أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا "

وفى هذا ما أذكره ، لتراه فتعجبَ ممّنْ عجِب منه ووضع من معناه

وذلك أنه لو قال : أخذنا فى أحاديثنا ، ونحو ذلك لكان فيه معنىً يُكبِره أهلَ النسيب ، وتعنو له مَيْعة الماضى الصليب ، وذلك أنهم قد شاع عنهم واتّسَع فى محاوراتهم علوُّ قدر الحديث بين الأليفَين ، والفكاهةِ بجمع المتواصِلين ، نعم وفى قوله :

" وسالت بأعناق المطىّ الأباطح "

من الفصاحة ما لا خفاء بهِ . والأمر فى هذا أسْير ، وأعرف وأشهر .

فكان العرب إنما تحلِّى ألفاظها وتدبجها وتَشيها ، وتزخرفها ، عنايةً بالمعانى التى ورائها ، وتوصُّلاً بها الى إدراك مطالبها ... والأخبار فى التلطّف بعذوبة الألفاظ إلى قضاء الحوائج أكثر من أن يؤتى عليها .

وقد آثرنا أن نذكر ما رواه ابن جنى كاملا دون حذف أو تحريف ليتبين للقارئ كيفية التعامل مع النص ، وكيفية تحليله ولعل روعة هذا التحليل انصبت على العامل اللغوى فى المقام الأول ، هذا بعكس عبد القاهر الجرجانى الذى جاء فى القرن الخامس الهجرى ليجعل – بتحليله لهذه الأبيات – لها قيمة فى علو الكلمات وتناغم الأصوات .

وقد عاب عبد القاهر على ابن قتيبة ، وغيره ، تلك النظرة الضيقة للأبيات ، فى المسألة الخاصة بنقد الشعر . وذلك فى قوله : –

انظر إلى الأشعار التى أثنوا عليها من جهة الألفاظ ، ووصفوها بالسلاسة ، ونسبوها إلى الدماثة ، وقالوا ، كأنها الماءُ جرياناً ، والهواءُ لطفاً ، والرياضُ حُسْناً ... ألخ .

وبعد تعديد تلك المحاسن يرى أن وقفتهم الى الاستعارة التى وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، ومدى حسن الترتيب الذى تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع .... ألخ ذلك .

ومن ثم فإنه ينظر إلى هذه المجموعة نظرة جديدة تتفق وروح التقدم النقدى وازدهاره فى القرن الخامس الهجرى ، وذلك فى قوله : "وأول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : "ولما قضينا من منى كل حاجة " فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسُننها من طريق أمكنه أن يقتصر معه اللفظ وهو طريق العموم ، ثم نبه بقوله : " ومسح بالأركان من هو ماسح "على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا " فوصل بذكر مسح الأركان . وما وليه من زمّ الركاب وركوب الركبان ، ثم دلّ بلفظة " الأطراف " على الصفة التى يختصّ بها الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث أو ما هو عادة المتطوفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء .. وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب وأَنَسَةُ الأحباب .....

وفى الأخذ " بأطراف الأحاديث " من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجه الى المنازل ، واخبر بعد بسرعة السير ، ووطاءة الظهر إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله لأن الظهور إذا كانت وطيئة وكان سيرها السير السهل السريع زاد ذلك فى نشاط الركبان ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً .
ثم قال : "بأعناق المطىّ " ولم يقل " بالمطىّ " لأن السرعة والبطء يظهران غالباً فى أعناقها ، ويبين وأمرهما من هواديها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة .... ألخ [٤٩] .

ويصل فى النهاية إلى أن مثل هذا الشعر يجب أن يوضع فى نصرة المعانى الحكمية والتشبيهية معاً . ومن ثم فقد اختلفت مجموعة

الرؤى النقدية حول هذه الأبيات ، فقد وقف ابن قتيبة عند حدود اللفظ والمعنى ، ووضعها قدامة تحت باب نعت اللفظ وعندما تحول النقد إلى فن بلاغى فى المقام الأول على يد أبى هلال العسكرى جاءت رؤيته موافقة لرؤية ابن قتيبة ، بينما جاءت رؤية ابن جنى ممزوجة بنواحى متعددة بلاغية ولغوية ، أما رؤية عبد القاهر الجرجانى فجاءت شمولية ، حيث إنها اهتمت بالنواحى البلاغية ، والتركيبية ، واللغوية ... ألخ .

لذا فإنها أقرب وأحسن الرؤى صواباً من غيرها . وإن دلت على شئ فإنما تدل على براعة هذا الناقد – السابق لعصره – فى التعامل مع الشعر ونقده .

وقد علق الدكتور "محمد مندور" على ذلك بقوله : استطاع عبد القاهر بحسه الفنى أن يحمل تلك المجموعة من الأبيات التى لا تحمل أية فكرة ، وأخرجها فى تصوير فنى رائع ، وأن يدرك جمالها فيما بعد ، ويدلل على ما فيها من صور أخاذة وخصوصاً فى الشطر الأخير " وسالت بأعناق المطى الأباطح " (٥٠) .

نقد الأبيات من منظور حديث :

بداية يجب أن نسلّم بأن هدف النقد العربى منذ ولادته هو هدف تقويمى فى مجمله ـ غرضه على العمل الأدبى على أساس توافر صفات الجودة فيه أو عدم توافرها . وإذا كانت الرؤى العربية القديمة جرته إلى كثير من العيوب وأوقعته فى مشكلات متعددة ، حيث إن الأحكام النقدية القديمة لم تكن وسائل مرنة مستمدة من العمل الأدبى يتناوله الناقد .

ونظرة فاحصة فى كتب النقد العربى القديم تجد الكثير من المسائل التى أوقعت النقد فى مأزق لاحصر لها ، كما أن عامل الزمن يلعب دوراً أساسياً فى تطور حركة النقد .

وفى عصرنا الحديث تطور مفهوم النقد تطوراً ملحوظاً . حيث إنه يتكئ على نتائج بعض العلوم التى أخذت تنشط وتزدهر فى هذا القرن مثل علم النفس وعلم الإجتماع وغيرهما ... ألخ ذلك من علوم العصر (٥١) .

وقراءة هذه الأبيات أعتمدنا فيها على التيار الأسلوبى أو المدرس الأسلوب الذى فرض حضوره فى الساحة النقدية الحديثة .

وقد آثرنا القراءة الجمالية على غيرها ، حيث أنها " تتكئ على التعامل مع البنى التركيبية ، وقياس مدى تخلصها من الطابع العام ، والارتقاء إلى مستوى الأدبية .

وتظهر أهمية القراءة الجمالية فى اعتمادها على الأدوات البلاغية – التى جددت نفسها – ومدى قدرتها على الكشف عن ظواهر العدول ، والخروج عن المألوف ، ومدى قدرتها على الرصد الكمى لظواهر التردد اللافتة جزئياً وكلياً ، ومدى قدرتها على رصد مناطق البريق والتوهج التى تشد الملتقى إليها ، وتشغله بعلاقتها المتداخلة (٥٢) .

وهذه القراءة تتطلب الدقة مع الاعتناء بالمنهج الإحصائى الذى تتم بواسطته ضبط خطوات القراءة .

كما أننا يجب أن لانغفل أمراً هاماً وهو أن "التتبع الإحصائى إنما هو مجرد إجراء تنظيمى موقوت ، لاقيمة له إذا لم نتجاوزه إلى ما وراءه من تجميع وتوزيع وتصنيف ، بحثاً عن الوظيفة الجمالية فى الدرجة الأولى " (٥٣) .

أولاً : إن مجموعة الأبيات التى نتخذها مادة لهذه القراءة – سنجعل عنوانها " ولما قضينا من منى كل حاجة "نموذج دال على التفاعل بين الشاعر والبيئة ، هذا التفاعل السريع أدى إلى خروج اللغة بشكل تلقائى بسيط – وهذا ما دفع القدماء إلى تجاهلها – ومن ثم فنحن لا

نستطيع الحكم على شاعرية شاعر ما من صعوبة لغته أو سهولتها ، إنما الحكم يتم من خلال التوظيف السليم للغة ، ومدى ما قدمته اللغة من مدلولات ذات قيمة عند القارئ .

وعلى الرغم من بساطة اللغة بالأبيات السابقة إلا أنها توحى بتفوق الشاعر على نفسه ، وحسن صنيعه ، فجاء أداؤه رائعاً بكافة المقاييس ، ونحن هنا لا نصدر حكماً عاماً بقدر ما أتاحت لنا القراءة من متعة عند قراءة النص

الشاعر بين شقين أحدهما شق دينى صرف يتطلب نزعة تقديسية، والآخر دنيوى محض يبحث فى متطلبات الدنيا وسبل البقاء بها .

وكل شق من هذين الشقين يتطلب لغة خاصة به وفناً أسلوبياً يتناسب ومكانته فهو يرى (أى الشاعر) أنه راوٍ وللحكاية أو القصة ، وهذا يتطلب منه بساطة فى الأسلوب ، حتى لايمل السامع من جفاف اللفظة وغلظتها ، فيستهجن الأمر ويفر من السماع ، مما دفعه لإحداث عنصر تشويقى تمثل فى تسلسل الأحداث .

ومن ثم يتطلب الأمر التحول ، فيتحول الشاعر إلى قاضٍ أو راوٍ ، ترصد عدسته كل ما يحيط من أمور تمثلت فى حركة الطواف والتمسح بالأركان ، لينتقل إلى حركة المطى فى السير ، وينهيها بأطراف الأحاديث المتبادلة بين الركب .

ثانياً : حديث الشاعر عن الناحية التقديسية جاء حديثاً مجملاً ، فلم يتناوله بالتفصيل ، حيث بدأ من نهاية المناسك .... وفى ذلك وقار للناحية الدينية ، حيث لا رفث ولا فسوق ولا جدال ....

ومن ثم جاءت الناحية الدينية مجملة عند التعبير عنها ، أما الشق الدنيوى فالحديث عنه أخذ مساحة أطول وقد وفق الشاعر فى ذلك توفيقاً كبيراً ، فأمور الدنيا تأخذ كل وقت الإنسان ، ولذلك تبعها استعداد ورحيل

وإبل وأحاديث .... إلخ .. وفى هذا ما يبرهن على قوة الملاحظة عند الشاعر ، ويكفيك لفظ " الأحاديث " وما ترتب على الجمع هنا من أمور وأحاديث دنيوية كثيرة .

فلو قال " أخذنا بأطراف الحديث " لاشتركت كافة الناس فى ذلك ، ولكنه جمع " بالأحاديث " ليبرهن على انشغال الناس بحكايات مختلفة لاحصر لها .. وفى كلمة " أطراف " ما يدل على كثرة المسامرة .

ثالثاً : يبدأ الشاعر أبياته بظرف الزمان المتمثل فى كلمة " لمّا " ، وهى هنا بمعنى حيث فى الأبيات ، وعليه فقد أفادت وجود شئ لوجود آخر والثانى منهما مترتب على الأول ، فهو بمنزلة الجواب المعلّق وقوعه على وقوع شئ آخر ، ولهذا لابد لها من جملتين بعدها تضاف وجوباً إلى الأولى منهما – لأنها من الأسماء الواجبة الإضافة للجملة – وتكون ثانيتهما متوقفة على الأولى .

والأغلب الأكثر شيوعاً فى الجملتين – ولاسيما الثانية – أن تكونا معاً ماضيين لفظاً ومعنى (٥٤) .

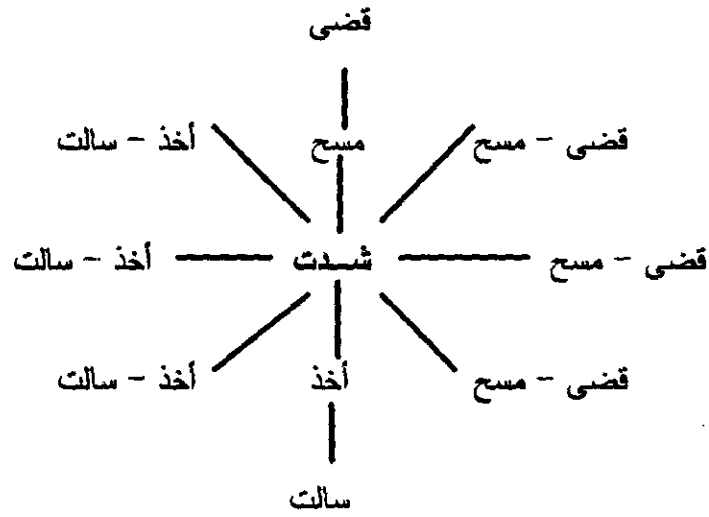
بيد أن براعة الشاعر ها هنا أنه لم يأت بالجملتين متتابعتين ، فقد جعل الجواب المعلق يأتى فى البيت الثالث ، فأخذ مساحة من القول تبرهن على طول الحدث وذلك فى قوله " ولما " ←—— أتبعها الجملة الأولى " قضينا من منى كل حاجة " وجاءت جملة الجواب المعلق فى الشطر الأول من البيت فى قوله :←— " أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا " .

فهذا الجواب المتأخر المعلق أضاف على الأبيات عنصراً تشويقياً فى ترتيب الأحداث المتوالية دون تقديم أو تأخير .. وهذا شئ يحمد للشاعر ويذكر له .

رابعاً : استخدام الشاعر للجملة الفعلية بما يبرهن على التجديد والاستمرار في الحدث ، ولايخفى علينا العنصر الزمني المصاحب للاستمرار والمتمثل في الفعل الماضي ، ولك أن تتخيل تلك الدائرة المتصلة الحلقات من الأفعال ، أو بالأحرى لو تتبعنا الحركة الدائرية للأفعال لوجدنا أن كل فعل يسلمنا للآخر في تسلسل منطقي لا يعوزنا إلى التوقف أو التداخل .

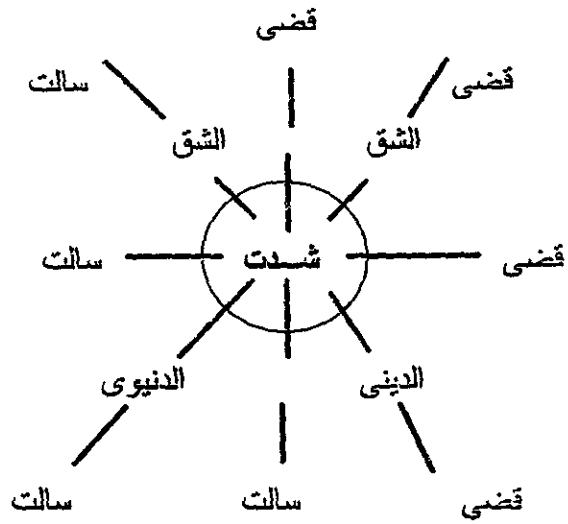
إن حدقة الشاعر لم تترك شاردة أو واردة إلا سجلتها بنظام دقيق .

انظر إلى الخط الذى تسير فيه الأفعال وتترابط فيه الأحداث على الوجه التالى : -



فلكى ينتهى من قضاء الأركان لابد أن يتمسح ، ثم ينتقل إلى المرحلة ويأخذ بأسبابها ، وحركة المطى وما ينتج عنها من سرعة العدو أو البطء ..... ألخ .

ولك أن تتخيل الدائرة بهذا الشكل : -



الفعل (قضى) تكرر من خلال الدائرة أربع مرات .

الفعل (سالت) تكرر من خلال الدائرة أربع مرات .

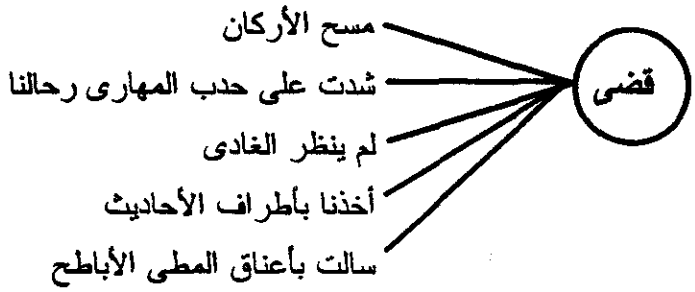
فإذا كان الفعل قضى يمثل الشق الدينى المتمثل فى الطقوس العبادية ، فإن الفعل سالت المتمثل فى حركة الدنيا والتنقل بها تعادل معه ، وهذا يبرهن على أن الإنسان يجب أن يعيش فى تعادلية تامة بين الدين والدنيا ، لا انقطاعاً تاماً للعبادة ، ولا بحثاً خالصاً فى أمور الدنيا ، إنما هى الوسطية القائمة على المزج بين الدين والدنيا عملاً بقول الرسول صلى الله عليه وسلم : " اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً ، واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً " فهو عمل قائم على التوسط والتعادلية بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر .

أما الفعل (شدت) فهو يمثل الترابط بين الطرفين .. ربما يتميز أحدهما عن الآخر ولكنه لا يطغى ولا يسقطه واجباته .

خامساً : الشاعر يحاول البرهنة على أن انطلاقة الإنسان المسلم يجب أن تكون من وازع دينى فى المقام الأول .. ولعل فك هذا الرمز

يتجلى بوضوح إذا جعلنا الفعل (قضى) هو المحور الرئيسى لبقية الأفعال ، ستجد مجموعة من العلاقات المتداخلة ، بين الفعل (قضى) وبقية الأفعال ...

فيمكن أن نربط بينه وبين كافة الأحداث دون خلل فى البناء اللغوى أو التركيبى ، ويجوز لنا أن نحذف كافة التفاصيل ، ونكتفى بفاصل زمنى واحد .. أو فاصلين .. على النحو التالى :



ومما يثير الانتباه هذا القطع-أو الفصل - الزمنى المتداخل بين الأحداث ، والذى تفوق فيه الشاعر - من وجهة نظرنا - إلى حد كبير ، بإدخال الفعل المضارع المنفى (لم ينظر) للدلالة على مرحلة من مراحل التوقف فى الرحلة ... ليستأنف الحديث فيما بعد .

سادساً : أستخدام الشاعر لحرف (الواو) وهذا فى حد ذاته يعطى توجيهاً بتسلل الأحداث ومصاحبة وتعلق كل حدث بما قبله أو بعده ، أو قل يعطى مؤشراً بتتابعها وترابطها .

سابعاً : جاء التنغيم الصوتى فى البيت الأخير معبراً عن الحالة الشعورية عند طرفين متباعدين ، فبينا الأول وهو إنسان ، والثانى الحيوان ..وذلك فى قوله : (أخذنا بأطراف/سالت بأعناق) .. فَهَمُّ الإنسان هو

المسامرة على طول الرحلة ، وحتى لا يشعر بالملل منها ، وهمَّ الحيوان هو السرعة لاجتياز الرحلة والراحة من المسير .

ومن ثم عبرت النغمة الإيقاعية عن جمالية إحساس الشاعر ومدى وعيه بكل شئ كما أعطت إيحاء بمدى سهولة اللغة وطواعيتها للشاعر ، فالتنغيم الصوتى – هاهنا – (أخذنا بأطراف – سالت بأعناق) ليس مجرد زخرف بديعى ، ولكنه إيقاع يعبر عن كثرة الأحاديث – فى المقام الأول – وسرعة الحركة ، وفرحة المطى بالقدوم إلى أرض الوطن ..فهى صورة فنية دقيقة أبدعت قريحة الشاعر فى نسجها بمغزل دقيق ترابطت فيه كافة الجزئيات ترابطاً تاماً كما لاحظنا .

ألست ترى أن نقادنا – القدماء – قد ظلموا ذلك النص ، وألست ترى أن ابن قتيبة وغيره ممّن لم يقتنعوا بهذه الأبيات قد بالغوا فى رؤيتهم هذه وأنهم لم يخدموا النص الخدمة التى من خلالها تتم مسألة استكشاف النص وفك رموزه المتعددة .

إن الشاعر – فى ظننا – قد جمع فى هذه الأبيات مالم يستطع غيره أن يقدم عليه ....

فماذا نطلب منه إذن ؟ هل نطلب منه أن يستخدم الألفاظ النيئة ، وهى تلك الألفاظ التى لم تتضح بعد ، ولم يتوطد استعمالها فى اللغة ، كأن تكون أجنبية أو رديئة الاشتقاق ، أو ما شاكل ذلك ..

ونعود لنؤكد على ما قلنا سابقاً بأن " المهمة الخالصة للشعر هى أن يقدم مكاناً تلتقى فيه أوضح الكلمات بأغمض المواقف (٥٥) .

ومن ثم فإن قيمة اللفظ الشعرى أو اللغة الشعرية لا تقف عند حد الإعجاب بأنها رايقة ومعجبة فى بساطتها أو سهولتها ، وإنما تتجلى تلك القيمة أو الفائدة فيما تبرزه اللغة من طاقة أو حركة يسبغها عليها الشاعر .

وألست ترى أننا يجب أن نتأنى عند قراءة النص ، ونحاول سبر أغواره بشئ من الصبر حتى يتسنى لنا كشف كافة الجوانب المتعلقة بالنص ، مع عدم المبالغة فى تفسير النص والخروج به عن الوجهة الحقيقية له ، - هذا فى اعتقادنا - كما أننا يجب أن لا نقع بالتفسير الظاهرى للنص ، فالنص لا تكفيه - فى ظننا - القراءة المبتسرة التى يحاول من خلالها أصحابها البرهنة على أنهم سبروا كافة أغوار النص مما يضع النقد فى مأوق كما بينا .

المبحث الثانى : النماذج : (المغزى والمعنى)

النموذج الأول : بكائية الجبل وصدى الموت عند قيس بن الملوح

الدخول إلى عالم النص أمر ليس هيناً ، وقد يتصور الناقد أنه قد وصل إلى مرامى النَصّ وهو بعيد كل البعد عما يرمى إليه النص

فهدف القراءة الرئيسى هو إعادة إنتاج جوانب المعرفة .. ومن هذا المنطلق كان اختيارى لنصين من الشعر الأموى .. الأول لقيس بن الملوح أحد شعراء العشق عند العرب ... والثانى لقطب من أقطاب النقائض ، ورجل من رجالات السياسة فى العصر الأموى وهو " الأخطل " ...

ولايمكن الزعم بأن تلك القراءة التى سنقدمها هى القراءة الوحيدة والتى يجب أن تحتذى .. فإذا سلمنا بذلك فنكون قد حكمنا على النص بالموت .. ولكن يجب أن نقول إنها قراءة حاولت استكشاف النص والتوغل فيه .. وستتبعها قراءات أخرى من باحثين آخرين ... ومما لاشك فيه أن كل قراءة وكل تناول للنص يخدم ركناً من أركانه .. والاختلاف فى تفسير النص على أقوال متقاربة أو متضاربة لا يقلل من قيمة الجهد المبذول تجاه تحليل وتفسير النص .

وإذا كان النص – كما سلمنا سابقاً – مجموعة من التشكيلات اللغوية قبل أن تكون مضموناً أو زخرفة جميلة ، فيجب أن نبدأ انطلاقاً من تلك القراءة التى تجعل القارئ ملتصقاً بالنص متعاطفاً معه وليس مستسلماً له .

يقول قيس بن الملوح : – [١]

وَأَجْهَشْتُ للتَوْبادِ حينَ رأَيْتُهُ ... وهَلَّلَ لِلرَحْمَانِ حينَ رَآنِي

وَأَذْرَيْتُ دَمْعَ العَيْنِ لَمَّا رَأَيْتُهُ ... وَنَادَى بِأَعْلَى صَوتِهِ وَدَعَانِي

فَقُلْتُ لَهُ أَيْنَ الذِّينَ عَهِدْتُهُمْ ... حَوالَيْكَ فِي خِصْبٍ وَطِيبِ زَمَانِ

فَقَالَ مَضَوْا وَاستَودَعُونى بِلاَدَهُمْ ... ومَنْ ذَا يَبْقَى مَعَ الحَدَثَانِ

وَإِنى لأَبْكِى اليَوْمَ مِنْ حَذَرِى غداً ... فِراقَكِ والحَيَّانِ مُوتَلِفَانِ

سِجَالاً وتَهْتَاناً وَوَبْلاً وَدِيمَةً ... وَسَحًا وتَسْجَاماً إِلى هَمَلانِ

هذه القصيدة – على الرغم من قصرها – تبرهن برهنة تامة على أن شعرنا العربى لا يزال تربة خصبة فى كل يوم يأتى لنا بثمرة جديدة تدل على تميزه ، وجماله ، وسحره .. ونحن وإن كنا نحاول الكشف عن معطيات القصيدة فإننا نبتغى إبراز جماليات الأداء من ناحية ، وكشف المزيد من العلاقات المتداخلة فى بنية القصيدة ، تلك العلاقات التى تشد النص إلى صاحبه ، وترتبط به ارتباطاً وثيقاً ..

ولعلنا من خلال النظر إلى هذه القصيدة نجد شيئاً ذا قيمة أغفله الدارسون من قبل .

فالشاعر – فى اعتقادنا – يخلق القصيدة التى تعبر عن هويته فى المقام الأول .. ونحن فى عملية القراءة – هنا – نحاول بعملية أستراتيجية أن نتخلى عن هويتنا – مؤقتاً – لندخل إلى عالم القصيدة ، ونفهمها من الداخل إذا جاز التعبير [٢] .

فالمعنى الحقيقى للنص – فى ظننا – ينتج من داخل البنى التركيبية للنص ، ومن ذلك النسيج الممتدعبر أجزاء القصيدة ، ليكون لنا لوحة – فى النهاية – متكاملة الأجزاء والعناصر .. على نحو ما سنرى .

ومن ثم ، ونحن فى زحام القراءة الخاصة بهذه القصيدة – أو غيرها – ترانا مشدودين – فى المقام الأول – بكثير من القيود التى تدفعنا إلى التعرف على ظروف الشاعر ومدى تكوينه الثقافى ، وما أحاط به من أمور أثرت عليه أو غيرت فى مجرى حياته .

ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن التاريخ له الفضل الأكبر – هنا – فى كشف معطيات هذه القصيدة .. " فالقصيدة ليست مجرد حقيقة أدبية . ولكنها حقيقة اجتماعية أيضاً . أى أن القصيدة تنتج فى سياق يتضمن حياة المؤلف ، والمتلقى الذى يكتب (أو تكتب) له ، وعلاقات مختلف العوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية التى تمثل الخلفية , ومن ثم تقع القصيدة فى شبكة الظروف ، حين ينتجها الشاعر وحين يتلقاها القارئ . وتشمل هذه الظروف مجموعة العلاقات بين الشاعر ، والمتلقى ، والسياق الإجتماعى ، والطبيعة السياسية والأيدلوجية لهم ، ووضعهم فى تتابع الأحداث التى تدعى التاريخ " .[٣] .

والتاريخ يثبت أن قيس بن الملوح أحد شعراء الغزل العذرى .. عاش فى أيام الدولة الأموية . وانصرف كسائر إخوانه من العذريين بالبعد عن الأمور السياسية وانقطع للعشق ، ولما فُرّق بينه وبين محبوبته "ليلى" أصابته لوثة ، فأثرت فى نفسيته ، وارتبط بالجبل ارتباطاً وثيقاً ، فصار متوحداً معه ، يشكو له همّه ، وبناجيه ، ووصلت به الدرجة إلى أن خلع عليه ثوب التشخيص ، وأودى به الأمر فى النهاية إلى وفاته بين الأحجار[٤] .

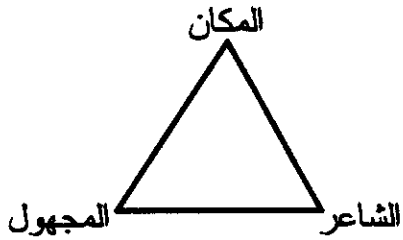
صحيح أن "صورة المجنون " قد داخلها بعض التحريف نتيجة المبالغة فى نسبة العاطفة إلى المجنون أو الغلو فى بيان حدها عنده ، ولكنها مبالغة مفهومة ، وإن لم تكن مبررة ، لأن كثيراً من الشخصيات التاريخية قد تعرضت لما تعرضت له شخصية المجنون ، حتى وصل الأمر ببعضها إلى ما يقارب الأسطورة .. وما يقال عن هذه الشخصيات جدير بأن يقال كله أو بعضه فى شخصية مثل شخصية المجنون ، التى أحدثت فى دنيا الشعور دوياً لم يخفت صداه حتى الآن .

والنص فى مجمله قائم على ثلاثة أبعاد ..

البعد الأول : المكان

البعد الثانى : الشاعر

البعد الثالث : المجهول



هذه الأبعاد الثلاثة رأسها المكان . حيث الذكريات..ولقاء المحبوبة .. والموطن الشاهد على كافة الأمور المتعلقة بحياة قيس وعشقه .

والشاعر يمثل الركن الثانى ، فهو صاحب العلاقة والإحساس الدفين ، والناتج منها البكاء بصوت مرتفع .. تعبيراً عن الألم والمرارة .

أما المجهول : فهو الركن الثالث ، والناتج عن العلاقة بين الشاعر والمكان ، ويتمثل فى (الخوف – الفراق) وكل ذلك تعبير عن المجهول وهو الموت .

فإذا سلمنا بأن ثمة أرتباط بين الشاعر والمكان فلابد أن نتيقن من أن المكان مرتبط بالمجهول ارتباطاً وثيقاً .. وهذا يوضحه قول الشاعر (أبكى من حذرى غدا) وهذه المحاور الثلاثة هى التى تشكل مفهوم القصيدة .

ولسنا فى حاجة إلى أن ندلل على ما هو واضح وبيّن حيث تبدو بساطة الأسلوب .. وسلاسة التعبير .. وطواعية اللغة للشاعر ,,

والتفسير اللغوى لهذه الأبيات أن الشاعر بكى عندما رأى جبل التوباد فدعاه الجبل إليه ، فقال له الشاعر أين أهل ليلى الذين "عهدتهم حواليك "فأخبره الجبل برحيلهم عنه وأن الدنيا لا تبقى أحداً على حاله وإذا أردنا أن نتعمق أكثر لقلنا : إن فيها استعارة وكناية ، وقل ما شئت من الصور البلاغية المتعددة .

لكن لو تعمقنا أكثر سنلاحظ مدى صدق الصورة الفنية عند الشاعر ، فالشاعر يستخدم فى الأبيات البحر الطويل بتفعيلاته المتعددة التى تدل على طوله وذلك "لأن حروفه أكثر الأوزان عدداً فعددها سبعة وأربعون حرفاً أو ثمانية وأربعون حرفاً ، وهذا البحر أكثر شيوعاً فى الشعر العربى " (٥) .

ولست أقصد من ذلك البحث فى علم العروض لكن قصدت تبيان فائدة استخدام هذا البحر .

والركن الأول : فى المحاور الثلاثة وهو الشاعر نجده قد لجأ الى استخدام هذا البحر لمناسبته لحالته ، فهو قادم من سفر طويل – فمن المأثور عن قيس أنه كان يتخبط بين الوديان حتى يصل لبلاد الشام فيسألهم عن بنى عامر فيوجهونه ناحية الجنوب فيظل سائراً حتى يصل إلى جبل التوباد – ولذا كان استخدامه لهذا البحر أدق من بحر آخر ، وإذا

وضعنا فى اعتبارنا أن "البحر الطويل بإيقاعه البطئ الهادئ نسبياً يلائم العاطفة الممتزجة بقدر من التفكير والتحلى سواء أكانت حزناً هادئاً لا صراخ فيه أم كانت سروراً هادئاً لا صخب فيه " (٦) لوقفنا على الفائدة من استخدام ذلك البحر فاستخدامه للفعل الماضى (وأجهشت) يدل على حدوث الشئ وهو البكاء (البكاء بصوت مرتفع) فمعاناة الشاعر وآلامه الشديدة من طول الطريق ، وحنينه للذكريات كانت نتيجتها البكاء كما أن الفعل (أذريت) فى البيت الثانى يوحى باستمرار البكاء – وأما استخدامه للأفعال (هلل – نادى) فيوحى بشكوى الشاعر للجبل ومناجاته – وذلك هو الشق الثانى من المحاور الثلاثة وهو المكان ، لأن درجة الشوق لمكان الذكريات جعلته يخاطب المكان محاولاً استنطاقه فى صورة محاورة بينه وبين المكان ، وبسؤال الشاعر للجبل عن أيامه وذكرياته مع ليلى ، وأين ليلى ؟ يخبره الجبل برحيلها واستيداعها له ، فهى صورة كاملة الحركة تتمثل فى: قدوم الشاعر متعباً ، حنينه للماضى ، ينتج عن ذلك الصوت المتمثل فى البكاء ، ومناداة الجبل له ، فهى صورة طبيعية محسوسة تدل على صدق من قام بها ، وقد تمر بالكثير من الأفراد فى حياتهم مما يدل على أن قيساً قام بالتجربة على الوجه الأكمل .

ومن ثمَّ فإن هذا الحوار بين الشاعر والجبل المتمثل فى (قلت)و(قال) لا يستطيع الإنسان أن يغفل ما فيه من جمال " فالحوار هو الوسيلة الجمالية الوحيدة لإبراز العواطف المضطربة والمتناقضة " (٧) .

فيبدى الحوار حالة الشاعر النفسية وما يعانيه من اضطراب أودى به إلى هذه الحالة البائسة .

كما أن الحوار يدل على أن الشاعر أسقط أحاسيسه ومشاعره على الجبل ، وجعل يفصح عنها ، ففى قوله : (مضوا .. الحدثان؟) هو فى

الحقيقة ما يحس به المجنون ، غير أنه جاء به على لسان الجبل ، لقد بعث قيس فى الجبل " روح الحياة وخلع عليه ثوب التشخيص ، ثم يصيخ إليه السمع وهو يقص عليه أطراف الحوادث " (٨) .

فالشاعر يبدو هنا متوحداً مع الصحراء مصدراً للخوف وإثارة الرعب والفزع ، بالنسبة له كما كانت عند كافة الشعراء حينذاك ولعل فى هذا ما يبرهن على أن الصور الطبيعية ، أو التى تمثل الصحراء فى العصر الأموى لم تعد صوراً مفزعة أو مقلقة كما كان فى العصر الجاهلى :

يقول الدكتور غنيمى هلال " إن العواطف والصور يجب أن يتزواجا ليذوب كلاهما فى الآخر ، ويتمثلا طبيعياً لدى الذهن فى نشوة فنية " (٦) . وهو يقصد بذلك الصور الذهنية التى يمكن للذهن من خلالها أن يدرك ما يستنبطه النص من معانٍ وأفكار .

ونحن هنا نحاول البحث عن الصورة التشخيصية ، وهى تلك الصورة التى تعبر عن مظاهر الطبيعة الصامتة ، فيقوم الشاعر بتشخيصها – كما حدث مع قيس هنا فى حديثه للجبل – بحيث تصبح شخوصاً متفاعلة تمتزج الذات فيها بالموضوع ..

يقول الدكتور مصطفى ناصف : "التشخيص ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز ، وقد عزا إليه رتشاردز الفضلَ فى تجنُّب الدَّوافع الإنفعالية وتبددها ، لذلك يتميز من كل أسلوب يراد به إحداث مفاجأة أو مخادعة فضلاً على أساليب الشُّرود الذهنى التى تفسر العاطفة . وأهم ما ينبغى أن يحرزه التَّجسيم الثبات ورسوخ الإطار العاطفىّ بحيث نتجاوز عتبات الحسىّ والمعنوىّ ونكتفى بمقولةٍ لاهى حسية ، ولاهى معنوية خالصة ، وإنما هى الدنيا السِّحرية التى تجمع الظاهرة والباطن ، الحسّىَ والمعنوى " (١٠) .

لذا فقد بدت صورة المكان (أى الجبل) صورة متكاملة تدل على الأمتزاج والتوحد بين ذات الشاعر والمكان نفسه ، فقد أظهره بالصديق القلق على صاحبه وانظر إلى الفعل (هلّلَ) فهو يوحى بمدى التآلف بين الطرفين .

لقد بعث قيس فى الجبل – كما قلنا سابقاً – روح الحياة ، وخلع عليه ثوب التشخيص ، ثم يصيخ إليه السمع وهو يقص عليه أطراف الحوادث ....

وهذا ما برع فيه الشعراء الذين نسميهم اليوم (رومانسيين) [١١] .

فالشاعر الرومانسى يسقط أحاسيسه على بعض مظاهر الطبيعة ، ويجعلها تتكلم بقناعاته هو ، وهذا أصل من أصول الرومانسية ، لأنها " تستمد موضوعاتها من مناظر طبيعية ، وتهتم بالألوان الحادة الملفتة للنظر ووضع الخصوصيات بدلاً من العموميات ، والتعبير عن التجربة المباشرة ، والفلسفة المثالية ، والعناصر الخارقة والليل ، والموت ، والخرائب والقبور والأحلام واللاوعى " [١٢] . .. وإلى جانب ذلك فهم يسرفون فى لجوئهم إلى "خوارق الطبيعة وخفايا أسرار الكون التى تنال بالعقل " [١٣] .

وفى هذا دلالة على أن الشعر العربى فيه مقدمات "رومانسية" كهذه الأبيات السابقة للمجنون ..

كما أن الأبيات توحى بانفراد قيس بن الملوح بإشراك الطبيعة له فى مشاعره ، والدخول فى حوار معها ، وهى صورة لم يسبق إليها قيس فى محيط الشعراء العذريين ، وهذا يدل على حقيقة وجود تجربة مربها الشاعر "قيس بن الملوح" ...

والمحور الثالث الذى يدخل فى تكوين القصيدة وهوالمجهول له دلالات واضحة ، فالخوف المسيطر على المشاعر ظهر واضحاً فى

ألفاظه ، بل إن الأنماط التعبيرية أو مجموعة المداميك المستخدمة فى التعبير تعبر عن ذلك انظر إلى هذه الألفاظ : "أبكى – حذرى – فراقك" فهى ألفاظ توحى بالتوتر والقلق والخوف من المجهول ، ذلك المتمثل فى الموت ... ولعل الحكمة التى ضمنها الشاعر أبياته هى تعبير عن الفناء فكل إنسان راحل عن هذه الدنيا ...

فعاطفة الشاعر الصادقة قادته إلى استخلاص الحكم من تجربته الذاتية – أحياناً – وتضمينها شعره ، بحيث تكون ملخصة للموقف ككل ، ومعبرة عنه بإيجاز ففى ختام حواره مع الجبل – يقول الشاعر – (ومن ذا الذى يبقى مع الحدثان ؟) مع ما فى الأسلوب الإنشائى من نبرة النفى ، ونبرة الحزن .

ويمثل الاستخدام اللغوى ركناً هاماً فى بنية القصيدة ، وهذا يوضح سر الإلهام الموجود عند الشاعر ، انظر إلى استخدام الشاعر لحرف (الهاء) بشكل كبير ، وتكراره له على أمتداد الأبيات ، مما يوحى لنا بوجود آهات مخنوقة فى نفس الشاعر ، أتاح لها الانطلاق عبر الهاء .

ولتلاحظ كيف استخدم (قيس) الحرف المجهور القوى فى الفعل (أجهشت) وهو الجيم ليدل على بداية عاطفة قوية جامحة ، غير أنه لم يلبث أن هدأت عاطفته ، يدلنا على ذلك استخدامه للحروف المهموسة (الهاء ، الشين ، التاء) فى الكلمة نفسها ، وهذا يؤكد ما قلناه من أن عاطفته كانت حزناً هادئاً لاصراخ فيه [١٤] .

وكل نتائج هذه الصورة تمثل قمة الارتباط بين الأركان الثلاثة "الشاعر" و "المكان" و"المجهول"كما تدل على دقة الشاعر وعمقه ، وحسن ترتيب أفكاره – ولانبالغ إن قلنا : إن هذه صفة شعراء العصر الأموى –

فى الغالب – فقد كثرت عندهم الدقـة والعمـق ، وترتيـب الأفكـار ، وكـثرة الحكم والأمثال .

فهى صورة نفسية بدت متكاملة ، لأن الشاعر رسمها بخيـوط ذات ألوان متكافئة ، ومن ثم فهى لوحة فنية لاتجد فيها تكلفاً أو اصطناعاً ، مما جعلها صورة متكاملة جلية فى معاملها بكل المقاييس ..

النموذج الثانى : الفعل والحركـة فى بنيـة القصيدة عند الأخطل "فى مدح الأمويين " :

إن اللغة هى المادة الأساسية فى عملية الإبداع ومن ثم فإن لكل أديب أو شاعر طريقة خاصـة فـى التعامل مـع اللغـة يشكل منهـا تراكيبـه المتعددة – تلك التراكيب تختلـف مـن فـرد لآخـر – وقـدرة الشـاعر فـى استخدام اللغة تترجم قوة مشاعره التى يجسدها فى قالب تصويرى ...

ومن خلال النظر إلى مجموعة المداميك التعبيرية نستطيع التعرف على طبيعة (التخييل) عنده ومصادره ، أى " كيف يقيـم بالعلاقـات اللغويـة (صورة) .. بحيث تكشف عن عناصر الشبه بين الأشياء التى لاصلة بينهـا فى الواقع ، فيكشف عن خيال خصـب خـلاّق يبدع مـن الفكـرة والصـورة تجربة مكتملة ، لذلك فإن أفكار الشاعر وصوره الجزئية يجب أن تتضـافر وأن تتلاحم لتخلق الصورة (العامة) للقصيدة فى تمامها وكمالها" [١] .

وقد اعتمد الأخطل – كثيراً على الصورة كوسيلة لتوضـح معانيـه أو إبرازها فى مختلف الأعراض ، أو لجعلها أشـد تـأثيراً أو أكـثر طرافـة وجمالاً .

والأخطل بدا مرتبطاً ببيئته ارتباطاً تاماً ووثيقـاً ، ومـن ثـم جـاءت لغته صحراويـة جهيرة ، ومرتبطـة بواقـع البيئـة التـى عاشـها وقـد عـانى الأخطل معاناة شديدة فى حياته – كما تروى كتب التاريخ – قوامها فقدان

الأم فى مرحلة مبكرة من حياته ، بالإضافة إلى إحساسه بالنقص لديانته المسيحية فى مجتمع يدين أغلبه بالديانة الإسلامية ، مما دفعه إلى بذل أقصى ما يمكن من أجل البقاء .. وهذا يجعلنا نسلم بأن غاية الشاعر هى الحرص على إثبات ذاته فى ذلك المجتمع على المستويين القبلى والدولى .

وقد نجح فى ذلك نجاحاً كبيراً ، حيث وجد فى كنف الأمويين رعاية شديدة جعلته شاعرهم الأول ، مما دفع الدكتور شوقى ضيف إلى اعتباره سفيراً لتغلب لدى الأمويين وظل على ذلك حتى أبعده الوليد عن القصر وعامله معاملة سيئة ، بل إن الوليد عامل المسيحيين معاملة قاسية[٢] كما أن الوليد لم يكن مهتماً بالشعر كأبيه ، وكان الأخطل قد تقدم فى السن وكثرت ضده الوشايات والدسائس فآثر الشاعر الابتعاد عن البلاط الأموى، وظل وفياً للأمويين ٠ على الرغم من ذلك - حتى وفاته .

وقد أكثر فى مدحه لعبد الملك بن مروان ، ومن أشهر مدائحه فيه قصيدته " خف القطين " - والتى تناولها كثير من الباحثين واعتبروها ذروة التصوير الفنى لديه وفى شعرة عامة - فقد استخدم فيها سياقاً معيناً اعتمد على قيمة اللفظة وفنيتها ، محاولاً من خلالها إظهار انفعالاته وطبيعته حتى بدت للفظة تحمل دلالات أكبر من المعنى الظاهر لنا ، ومن الناحية الإيقاعية والصياغة ، ومن ثم جاءت الألفاظ موحية ، معبرة ، تعلو وتهبط تبعاً لانفعالات الشاعر الشخصية .

بيد أنى وجدت فى بائيته التى يمدح فيها الوليد بن عبد الملك نمطاً فريداً فى التعامل مع اللغة ، وخلف الصور المعبرة ، الممتلئة بالحركة المستمرة ، ومدى توظيفه للفعل توظيفاً يوحى بدقة الشاعر ، وتفرده فى استخدام اللغة .

ولعل هذا هو الدافع إلى تحليلها وإفراد هذه الصفحات لها يقول الأخطل[٣]:

١. حَيَّ المنازِلَ بَيْنَ السَّفْحِ والرُّحَبِ ... لمْ يَبْقَ غَيْرُ وشُومِ النَّارِ والحطَبِ

٢. وَعُقَّرٍ خَالداتٍ حَوْلَ قُبَّتِهَا ... وَطَامِسٍ حَبشِيِّ اللَّوْنِ ، ذِي طِبَبِ

٣. وَغَيْرُ نؤيٍ قَدِيمِ الأثْرِ ، ذِي ثُلَمٍ ... وَمُستَكِينٍ أَمِيمِ الرَّأسِ ، مُستَلَبِ

٤. تَعْتَادُهَا كلُّ مِيلاةٍ ، وَمَا فَقَدَتْ ... عَرَقَاءُ مِنْ مُورِها مَجْنُونَةُ الأدبِ

٥. وَمُظْلِمٍ تُعْمِلُ الشَّكْوَى حَوامِلُهُ ... مُتَّفَرِغٍ مِنْ سِجَالِ العَيْنِ مُنْشَطِبِ

٦. دَانٍ ، أَبَسَّتْ بِهِ رِيحُ يَمَانِيَةٌ ... حَتَّى تَبَجَّسَ مِنْ حَيَرانَ مُنْثَعِبِ

٧. تَجَفَّلَ الخَيلِ مِنْ ذِي شَارَةٍ ، تَنِقٍ ... مُشْهَّرِ الوَجْهِ والأقرابِ، ذِي جَبَبِ

٨. يَعُلُّها بِالبِلَى إلحاحُ كرّهِما ... بعد الأنيس،وبعدالدّهرِ ذى الحِقَبِ

٩. فَهْيَ كَسَحْقِ اليَمَانى،بَعْدَ جِدَّتِه ... وَدارِسِ الوَحْيِ من مرقُوضَةِ اللُّبَبِ

١٠. وَقَدْ عَهِدْتُ بِها بِيضاً مُنَعَّمَةً ... لا بَرْتَدِين على عَيْبٍ ولاَ وَصَبِ

١١. يمْشِينَ مَشْيَ الهِجانِ الأُدمِ يُوعِثُها ... أَعْرافُ دَكداكَةٍ مُنْهالَةِ الكُثُبِ

١٢. مِن كلّ بيضاء مِكْسَالٍ،بَرَهْرَهَةٍ ... زَانَتْ مَعاطِلَها بالدُّرِّ وَالذَّهَبِ

١٣. حَوْرَاءَ،عجزاءَ،لمْ تُقْذَفْ بفاحشَةٍ ... هَيْقَاءَ رُعْبوبةٍ ، ممكورةِ القَصَبِ

١٤. يَشْقى الضَّجِيعَ لديها ، بَعْدَ زَوْرَتِها ... مِنْها ارتشافُ رُضابِ الغَرْبِ ذى الحَبَبِ

١٥. يَنْفِي أعاديَها عَنْ حُرِّ مَجْلِسِهَا ... عَمْرو بنُ غَنْمٍ بِزَارِ العزّذِى الأشَبِ

١٦. ترْمِى مقاتِلَ فُرّاغٍ فَتُقْصِدُهُمْ ... وَمَا تُصابُ، وقَدْ يَرْمُونَ مِنْ كَثَبِ

١٧. فَالقَلْبُ عَانٍ،وَإنْ عَوَاذِلُهُ ... فِي حَبْلِهِن أَسِيرُ مُسْتَحُ الجَنَبِ

١٨. هَلْ يُسلِينَّكَ عمّا لايفِينَ بِهِ ... شَحْطٌ بِهِنَّ لبينِ النّيةِ الغَرَبِ

١٩. وَقَدْ حَلَفْتُ يميناً غَيرِ كاذِبَةٍ ... بالله،ربِّ ستُورِ البيتِ،ذى الحُجُبِ

٢٠. وكُلُّ مُوفٍ بنَذْرٍ كان يَحْمِلُهُ ... مُضَرَّجٍ بدِمَاءِ البُدْنِ ، مُخْتَضِبِ

٢١. إنَّ الوليدَ أمينُ اللّه أنقذني ... وَكَان حِصْناً إلى مَنْجَاتِهِ هَرَبِي

٢٢. أَتَيْتُهُ ، وَهُمومى غَيْرُ نَائمَةٍ ... أَخَا الحِذارِ ، طَرِيدَ القَتْلِ والهَرَبِ

٢٣. فَامَنَ النَّفْسَ مَا تَخْشى ، وَمَوّلها ... قَذْمَ المواهِبِ مِنْ أَنْوائِهِ الرُّغُبِ

٢٤. وَثَبْتَ الوَطْءَ ، منّى عِنْد مُضْلِعَةٍ ... حَتّى تَخَطّيتُها ، مُسْتَرْخِياً لَبَبِى

٢٥. خَلِيفَةُ اللّهِ ، يُستَسْقَى بِسُنّتِهِ ... أَلغَيْثُ،من عندِ مُولِي العِلْمِ، مُنْتَخِبِ

٢٦. إِلَيْكَ تَقْتَاسُ هَمّى العِيسُ مُسْتَفِهَ ... حَتّى تَعَيَّنَتِ الأخفافُ بالنُّقَبِ

٢٧. مِنْ كُلّ صَهْبَاءَ مِعْجالٍ،مُجَمْهَرَةٍ ... بَعيدةِ الطَّفْرِ مِنْ معطوفةِ الحَقَبِ

٢٨. كَبْدَاءَ،دَفّقَاءَ ، مِحْيَالٍ ، مُجَمَّرَةٍ ... مِثْلِ الفَنِيقِ ، عَلاةٍ ، رِسْلَةِ الخَبَبِ

٢٩. كَأَنّما يَعْتَرِيها ، كُلّما وَخَذَتْ ... هِرٌّ جَنِيبٌ ، بِهِ مَسٌّ منَ الكَلَبِ

٣٠. وكُلُّ أَعْيسَ نَعّابٍ ، إِذَا قَلِقَتْ ... منهُ النُّسوعُ،لأعلَى السَّيْرِ مُغتَصِبِ

٣١. كَأَنَّ أَقْتَادَهُ، مِنْ بَعْدِمَا كَلَمَتْ ... عَلَى أَصكَّ ،خَفِيفِ العَقْلِ ،مُنْتَخَبِ

٣٢.صُعْرُ الخُدودِ ،وقَدْ بَاشَرْنَ هَاجِرَةً ... لكوكبٍ مِن نجُومِ القَيْظِ مُلْتَهِبِ

٣٣.حَامِى الوَدِيقَةِ ،تُغْضِى الرّيحُ خَشيتَهُ ... يكادُ يُذْكِى شِرارَ النّارِ فِي العُطُبِ

٣٤. حتى يَظَلَّ لَهُ مِنْهُنَّ وَاعِيَةٌ ... مُسْتَوْهِلُ عاملُ التَّقْزِيعِ والصَّخَبِ

٣٥. إذا تكَبَّدْنَ مِمْحالاً مُسَرْبَلَةً ... مِن مُسجهرٍ ،كَذُوبِ اللّونِ،مضطربِ

٣٦. يأرِزْنَ مِنْ حِسِّ مَضرارٍ لهُ دأَبُ ... مَشْمَرٍ عَنْ عمودِ السّاقِ ، مُرتقِبِ

٣٧. يَخْشَيْنَهُ ، كُلّما أَرتَجّتْ هماهِمُهُ ... حَتّى تَجَشّمَ رَبْواً مُحْمِشَ التَّعَبِ

٣٨. إِذَا حُبِسْنَ لتَغْمِيرٍ عَلَى عَجَلٍ ... فى جمّ أَخضرَ، طامٍ،نازحِ القَرَبِ

٣٩. يَعْتَقْنَهُ عِنْدَ تِيانٍ بِدِمْنَتِه ... بادى العُواء،ضَئِيلِ الشَّخْصِ مُكْتَسِبِ

٤٠. طاوٍ ، كَأَنَّ دُخانَ الرَّمْثِ خَالَطَهُ ... بَادى السَّغَابِ،طَوِيلِ الفَقْرِ،مُكْتَئِبِ

٤١. يَمْتَحْهُ شَزْرَ إِنْكارٍ بِمَعْرِفَةٍ ... لَواغِبَ الطَّرْفِ ، قَدْ حَلّقْنَ كَالقُلُبِ

٤٢.وَهُنَّ عِنْدَ أَغْتِرارِ القَوْمِ ثورَتَها ... يَرْهَقْنَ مُجتمَعَ الأذقانِ للرُّكَبِ

٤٣. مِنْهُنَّ ثُمّتَ يَزْقِى قَذْفُ أَرْجُلِهَا ... إِهذابَ أَيدٍ بها يَقْرِينَ كالعَذَبِ

٤٤. كلمعِ أَيْدى مَثَاكِيلٍ مُسَلَّبَةٍ ... يَنْعِينَ فتيانَ ضرْسِ الدَّهرِ والخُطُبِ

٤٥. لم يَبْقَ سَيْرى إِليهِمْ مِنْ ذَخَائِرِها ... غيرَ الصَّمِيمِ من الألواحِ والعَصَبِ

٤٦. حَتّى تَنَاهَى الىَ القَوْمِ الذينَ لَهُمْ ... عِزُّ المُلُوكِ ، أَعَلّىَ سُورةِ الحَسَبِ

٤٧. بَيضُ،مصاليتُ ، لمْ يُعْدَلْ بهم أحدٌ بِكلّ مُعْظَمَةٍ ، مِنْ سادةِ العَرَبِ
٤٨. الأكثرينَ حصىً ، والأَطْيَبِينَ ثَرًى والأحمدينَ قِرًى فى شِدّةِ اللّزبِ
٤٩. مَا إنْ كَأحلامهم حِلْمُ ، إذَا قَدَروا وَلاَ كَبَسْطَتِهِمُ بَسْط ،لدى الغَضَبِ
٥٠. وَهُمْ ذُرَى عبدِ شَمْسٍ فى أرومتها وهُمْ صَمِيمُهُمُ ، ليسوا من الشُّذَبِ
٥١. وكَانَ ذلك مَقْسُومًا لأوّلِهِمْ وِراثَةً وَرِثُوهَا عَنْ أَبٍ فَأَبِ

-١-

القصيدة تقع فى واحد وخمسين بيتاً ، وهى من القصائد التى ضمت بين دفتيها مساحة كبيرة من الأحاسيس المعبرة . وقد أظهر الشاعر من خلال أسلوبه السردى الذى قام مقام التصوير انفعالاته مجسدة تجسيداً رائعاً، انظر إلى الأنماط التركيبية لتلحظ فيها انفعالات الشاعر التى تبدو فى أقواله بأستخدامه للأفعال التى تقيم تعادلاً موضوعياً بين الحالة الداخلية للشاعر ، ومدة ما وجده من أمن وأمان عند الممدوح ، مع ملاحظة أمر هام وهو العامل الزمنى المتمثل فى استخدام الأفعال ، والمزاوجة بين الماضى والمضارع ليقيم تعادلاً موضوعياً بين الزمن الماضى ، والزمن الحاضر .

-٢-

إن الهيكل العام للقصيدة يمضى على النحو التالى : -

١.من ١ : ٩ تحية للديار ووصف السحاب .
٢.من ١٠ : ١٨ وصف صواحبه .
٣.من ١٩ : ٢٥ القسم ومباشرة المديح .
٤.من ٢٦ : ٣١ وصف المطايا .
٥.من ٣٢ : ٣٤ ذكر الهاجرة .
٦.من ٣٥ : ٣٨ ذكر الحادى .
٧.من ٣٩ : ٤٥ وصف الذئب .
٨.من ٤٦ : ٥١ مدح الأمويين .

في البداية يجب أن تدرك شيئاً هاماً ، وهو أن العصر الأموى لم يكن عصراً قاصراً في خلافاته على الخلافة ومقاليد الحكم بل غطت على هذا العصر موجة جعلته شبيهاً بأيام الجاهلية ، فالحروب بين القبائل اشتعلت من جديد ، والصراع بين العرب وغيرهم وصل لذروته لذروته ، ناهيك عن الخلافات السياسية حول مسألة الخلافة .. وجود الفرق الإسلامية .... ألخ .

وأمام هذا الصراع عاش الشاعر الأموى بمزاج جاهلى .. فلا غرو إن وجدت الشاعر الأموى يقف على الأطلال ويحييها .. ويبكى على أيامه بها .. وكأنه يستحضر تلك الصورة التى رسمها الشاعر الجاهلى من قبل .. بل إن الشاعر الأموى يتفنّن فى رسمها بمعزل دقيق فتخرج صورته مجسدة مشخصة للمكان تشخيصاً قوياً . والشاعر فى أبياته الأولى يحيى المنازل ، تلك المحصورة بين السفح والرحب .. ويرى أنه لم يبق منها إلا آثار النار والحطب ..

وما بقى فى المكان إلا الحجارة الثابتة فى مكانها وحولها ذلك الرماد الأسود، كما أن المكان يبرهن على وجود آثار لقوم قطنوا به كالحفر المشققة حول الخيام ، والأوتاد الثابتة فى الأرض وقد شرخت رءوسها من كثرة الضرب عليها لتثبيتها فى الأرض .. كما أن الرياح التى تلعب دورتها الكاملة مع هذه الديار جعلتها كالمرأة الثكلى التى تلوح بالمنديل وتشير به .. وإذا ما انتقلنا إلى رؤيته حول السحاب فإن السحاب الأسود والكثيف يقصف فيه الرعد كقوم يشكو بعضهم إلى بعض ، وتنهمر منه الأمطار بغزارة كما ينهمر الماء من الدلاء الواسعة .. ألخ ما يبرهن على أن الريح والأمطار بمداولة كرهما على تلك الديار قد أنزلا بها البلى ، بعد أن كانت آنسة بالسكان وأتى عليها الدهر .. فأحدث فيها ما أحدث من تغيير .. ألخ ..

والشاعر هاهنا يكرر نمطاً تصويرياً وجد من قبل بداية من استخدام الفعل الأمر (حَىّ) وهو طلب تحقيق الفعل على وجه السرعة .. وقصر

التحية على المكان المحصور (السفح – الرُّحَبِ) والتقرير المتمثل فى استخدام الفعل المضارع المجزوم (يبق) ليدلل على الزمن الحاضر وما طرأ علىهذه الديار من هلاك .. أضف إلى ذلك هذا اللون البديعى المتمثل فى الجانب التصريعى ، والذى استخدمه الشاعر (الرحب – الحطب) ليحدث نوعاً من التجانس الموسيقى يؤدى إلى لفت انتباه السامع ، وكأنه يعقد اتفاقاً مع سامعيه على تهيئة النفس لتلقى متشابهات هذا الصوت ، وما التصريع فى الأساس إلا جانب إيقاعى يكثر فى مطلع القصيدة ، ويرى قدامة بن جعفر أن ذلك العمل بمثابة دليل على أقتدار الشاعروسعه بحره [٤] كما أن تصريع الشاعر هنا هو (التصريع الموجه) وذلك التصريع يقول عنه ابن الأثير " بأن يكون الشاعر مخيراً فى وضع كل مصراع موضع صاحبه" [٥] .

بيد أن اللافت للنظر من وراء الجانب التصريعى – على وجه العموم هو بطء الحركة الإيقاعية ، حيث إن التصريع يرتبط بالمطلع ، ومطالع الشعراء – عامة – تعود إلى بكاء الأطلال والحنين للماضى وهذا فى حد ذاته يرتبط بحالة الشاعر النفسية التى تتطلب المقاطع الطويلة المرتبطة بنفسية الشاعر وتنهداته وآهاته المستمرة ، فتنتج عنها المقاطع الطويلة .. كما أن بطء الإيقاع أو سرعته يضفى على القصيدة جواً موسيقياً .. فالتصريع إذن يعطى رنيناً موسيقياً .. وفى وجوده تمييز لبنية الشعر عن النثر .

وأمام كل ذلك كان ولابد للشاعر لكى يتمم لوحته عن الأطلال أن يأتى بالألفاظ التى تدل على الصمود والقوة (عقر – خالدات – قديم الأثر – مستكين) .. أما الصورة الفريدة والتى تفوق فيها الشاعر ونما فيها خياله ، فهى تلك الصورة التى رسمها للرياح وهى تحيط بالمكان من كل جانب ، كالمرأة الثكلى التى تمسك بمنديل فى يدها .

وعملاً بسنة السابقين فإنها مصحوبة بالسحب .. فأتت صورة السحاب متممة لقوة الرياح ، وذلك فى وصفه للسحاب بأنه (مظلم) ينهمر بشدة (تبجّس) ، وفى تنفر السحاب صورة تعادل تنفر الخيل ..

ومن ثم فاجتماع الريح والسحب مقدمة طبيعية لحدوث أضرار بالمكان ، وهذا تمثل فى (البلى) وحدوث آثار للتغيير تمثلت فى كونها (أى الديار) " عفّتْ " .. ولم يبق منها سوى هذه الرسوم .

-٤-

إن الأبيات المتمثلة فى مدح الوليد من ١٩ : ٢٥ .. تعبر بقوة عن حركة التصارع الزمنى بين الماضى والحاضر ، وهو ما يقدمه الفعل .. فقد استخدم الشاعر بنية الفعل الماضى ليعبر بها عن حالة القلق والاضطراب قبل لقائه بالوليد ، وجعل من الماضى معبراً عن الحاضر ، وهى ازدواجية دلالية نجح الشاعر من خلالها فيما يصبو إليه ..

وعليه فإننا إذا قلنا إن حركة الفعل أو بنية الفعل هى الأساس الأول فى تكوين بنية القصيدة ما جاوزنا الحقيقة ولك أن تتخيل ما يلى :

الشاعر يجسد من خلال الاستخدام اللغوى - هنا - العلاقة بين طرفين متناقضين وهما حالته قبل التقائه بالولي د ، وبعد التقائه به ...

فقد أتى للوليد يحمل معه شيئين " هموم غير نائمة + طريد القتل الهرب " وبقى عنده وهو " آمن النفس + ثبت الوطء _ مسترخياً لبيى" ومن ثم فهذه الأساليب التى تبرهن على الحدث مضى فيها كما يلى ، فقد بدأها بالتوكيد " أن " مع استخدامه للفعل الماضى " كان " فى الشطر من نفس البيت ، بما يبرهن على أن هذه الأبيات كتبت بعد احتمائه بالوليد ، وأعتراف منه بفضل الوليد .

ولك أن ترى فى هذه الصفة التى مدح بها الوليد " أمين الله " وهى صفة ربما لا يلتفت إليها قارئ النص ، بيد أنها تجسد تقديس وتعظيم الشاعر

للوليد كما أن الرسم التصويرى المتمثل فى حركة لا مثيل لها ، (هرب – أتى – طرد – أمن – مولّ – ثبت – تخطى – استرخى) ..

وقد أحسن الشاعر استخدامها وهو يصور انتقاله من وضع إلى وضع فقد بدأها بالهروب وأنهاها بالاسترخاء .. وما بينها بون شاسع من التطورات .. فيمثل الهرب قمة الخوف والذعر من المجهول ، ويمثل الإتيان حالة الوصول " وهو الهدف المرجو من وراء الهرب ، ويمثل الطريد الحالة التى هو عليها .. هذا جانب ...

الجانب الثانى وهو آمن بمعنى وصول الشاعر إلى ما يطمئن نفسه ، ثم العطاء الذى أغدقه عليه الخليفة ، ليتخطى كل ما فيه من ألم وخوف ، فتكون النهاية الاسترخاء أى إراحة العقل من التفكير .. أى أن الشاعر قد اطمأن اطمئناناً تاماً أراح من كل ما هو فيه ..

ولايخفى علينا ما أقدم عليه الشاعر من أسلوب تمثل فى القسم والإفراط فيه ، وذلك فى قوله : " حلفت – يميناً – بالله – رب ستور البيت – كل موف بنذر " والإفراط فى القسم محاولة من الشاعر لإقناع سامعيه بما يقول – وكأن الشاعر قد أدرك قلة مكانته عند الوليد ، فحاول أن يغطى ذلك بكثرة استخدامه لأساليب القسم ، مستخدماً تلك الإشارات ليدعم بها موقفه ، ويقوى بها دعوته–لذا فإنه أتى فى البيت الحادى والعشرين–والذى يقول فيه:

إن الوليدَ أمينُ الله أنقذنى وكانَ حِصنّاً إلى مَنْجاتِهِ هَرَبى

بقضية مجملة .. ثم أتى فيما بعد بتفصيل هذا الإجمال ، وهذا عنصر فنى يحمد للشاعر ، إذ لا فائدة من الإجمال بعد التفصيل ، أما العكس فهو المقبول ، حيث إن النفس تحتاج إلى الجزئيات بعد معرفة الكليات لما فى الجزئيات من عنصر تشويقى يفضى بالنفس الإنسانية إلى إشباع ما فيها من تخيلات ..

والحق – كما وضحنا – أن الذى يَلْفِتُ نظرنا – بشدة – هنا أساساً، ليس التوالى الكمى للأفعال ، وإنما التوالى الكيفى ، فالفعل فى هذا المشهد ذى الطابع الدرامى ، هو الذى يقود الحركة ، وهى حركة متطورة متجددة ، إذا لا تعبر الأفعال عن الانتقال من حركة إلى حركة أخرى منقطعة عن سابقتها ، وإنما تعبر عن علاقة طردية بين الحركات ، حيث تكون الحركة اللاحقة نتيجة للحركة السابقة على نحو ما بينا ، وللحركة هنا تأثير ، فهى ذات جانبين : (٦)

أ .جانب ذاتى يبدو فى انتقال الشاعر،وتحوله – فى المرحلة الجديدة

ب. جانب موضوعى : يبدو فى نتيجة هذا الانتقال ، وتأثيره فى نفسس الشاعر ، وهو ثباته وإحساسه بالأمان فى كنف ممدوحه الوليد . ولايخلو المشهد من فنون لغوية أخرى كاستخدامه لجملة الحال (وهمومى غير نائمة) وصيغة المبالغة المتمثلة فى قوله (طريد)مما يساعد فى تأكيد الحدث وتثبيته،ونجاح الشاعرفى استخدام الوسائل التىتحقق هدفه المنشود من الهرب .

فالشاعر يدور حول محورين أساسيين ، ويشكل من خلالهما تقابلاً زمنياً فريداً .. الأول المتمثل فى الزمن الماضى وعبر من خلاله عن تلك الهموم التى تقض مضجعه فكان الهرب من القتل ذلك المصير المحتوم بالنسبة له .

والثانى تمثل فى الزمن الحالى والذى جسد فيه ما أصابه من أمن وأمان فى كنف الممدوح ، أضف إلى ذلك مجموعة النعم التى أغدقت عليه من قِبَلْ الوليد .

ومن ثم فقد أصبح مطمئناً ، يتخطى كل أمر يعترضه بثقة وثبات ، وهكذا انعكست صورة الممدوح عند الشاعر فيستسقى به المطر من لدن الله عز وجل ، وهو أمين منتخب من قبل الله – سبحانه وتعالى – وهكذا

تمضى صورة الخليفة (أمين الله – قذم المواهب – خليفة الله – من عند مولى العلم – منتخب) ..

وإذا كانت مكانة الأخطل قد ضعفت لدى الوليد ، ولدى حكام البيت الأموى بعد رحيل عبد الملك بن مروان ، فإنه حاول أن يقرب من نفسه لديهم ، فلا غرو إن وجدناه يحشد النص بصفات نفس الحكام الأمويين ، مثل (أمين الله – خليفة الله) وهاتان الصفتان أصبحتا نغمة تكرارية فى معظم قصائده المدحية ، هذه الجمل – عامة – ليست لازمة صوتية أو موسيقية فحسب ، بل يمكن القول بأنها مفتاح النص – أوالمدخل الجمالى الذى يدور حول القصيدة .

-٤-

أما الأبيات من (٢٦ : ٤٥) فتدور حول وصف المطايا من (٢٦:٣١) وذكر الهاجرة من (٣٢ : ٣٤) ، وذكر الحادى من (٣٥ : ٣٨) ، وصف الذئب من (٣٩ : ٤٥) ، وقد حاول الشاعر من خلالها أن يكمل تلك اللوحة التى نسجها ، وإن كان قد أسهب فى هذه العناصر التكميلية إلا أنها من سنن السابقين ، فالمطايا إبل كريمة .. أصابها هزال وضموره ، تضع أولادها قبل الأوان لشدة تعبها .. ضخمة الصدر ، سريعة السير ، غليظة الأخفاف كالفحل ، عالية ..

وقد أتى الشاعر بصورة من البيئة ، تمثل ارتباط الشاعر بالبيئة ارتباطاً تاماً وكاملاً فقد صور إبله بسرعتها فى سيرها ، بتلك الإبل التى يقيم بجنبها هرّ يخدشها من حين لآخر ، فتعدوا كمن أصيبت بمس من داء الكلب ..

وهو تشبيه يبرهن على اتباع الشاعر لسنن الجاهليين فى هذا الوصف من قبل – كما قلنا سابقاً – وهو هنا يرسم صورة رسمت من قبل عند كل من امرئ القيس وأوس بن حجر ..

يقول امرؤ القيس [٧] : –

كأنّ بها هزاً جنيباً تجرُّه بكلّ طريق صادفته ومأزق

ويقول أوس بن حجر[٨] : -

كَأَنَّ هِرًا جَنِيباً تَحْتَ غُرضَتِهَا واصْطَكَّ ديكُ برِجْلَيْهَا وَخِنْزِيرُ

وقد اختار الشاعر هذه الناقة السريعة حباً فى سرعتها من أجل الوصول للمحبوب الأسمى وهو الخليفة ..

ونراه وهو ينتقل فى الوصف من موقف لآخر يحاول أن يبرهن على شدة تحمله لكافة المواجهات من أجل الوصول إلى الخليفة الأموى .. ولك أن تتخيل شدة الهاجرة ، وشدة الحرارة ، فمن شدة الحرارة خمدت الريح أو حبست ـ تكاد الملابس تشتعل ناراً من شدة الحرارة . وبالرغم من كل ذلك فالإبل تمشى فى سيرها دون توقف .

وهكذا ينتقل الشاعر من مرحلة إلى أخرى ممعنا فى الوصف حتى يصل إلى وصف " الحادى " الذى يزجر الحيوان ليضاعف من سيره .. ويرسم لنا صورة له تبرهن على تعبه ، وشدة زجره ، فهو مقطع الأنفاس ، ملتهب الصدر ..

ويكمل الشاعر الصورة فيبين لنا بأن الرحلة شاقة فى كل شئ (طولها - حرارتها - صحراؤها) أضف إلى ذلك مجموعة الحيوانات المفترسة التى تواجه فى الصحراء وتسبب له خطراً مطاياه ونفسه ، ومنها الذئب ذلك المتمطى والمتلوى لشدة جوعه وهزاله فى هذه الصحراء الشاسعة

والشاعر فى رسم الصورة يرتبط بالبيئة ارتباطاً وثيقاً كتلك الصورة فى البيت رقم (٤١) والتى تشبه فيها عيون (المطايا) = الخائفة من الذئب والتى تنظر له استنكاراً وخوفاً = بالآبار المهجورة .

ونتيجة هذا الخوف تجسدت فى شد أصحاب المطايا الأرسته حتى لا تعدو المطايا من شدة خوفها ،،

ومن ثم جاءت المحصلة النهائية لهذه الصورة مبرهنة على ضعف صاحبها من طول السفر ، ولم يُبق منها غير العظام والأعصاب ..

وقد نجح الشاعر فى ذلك ، وحيث إنه مدخل طبيعى – فيما بعد – للالتقاء بالأمويين ، وحسن تخلص وفق فيه أيّما توفيق ...

-٦-

كان طبيعياً أن ينتقل الشاعر تلك النقلة المتمثلة فى البيت رقم (٤٥) فهو صاحب حاجة لدى الأمويين ومن ثم جسد معاناته أيما تجسيد من أجل ذلك .. فسيره الدؤوب إلى بنى أمية قد أذاب شحم مطيته ولم يبق عليها غير العظام والأعصاب ، وهو إيماء بطول المسافة المنقطعة .

إلا أن اللافت للنظر أن من يخصهم بالمدح ، قد جعل جانب الإبهام هو العامل الأول فى المسألة المدحية .. حتى يضفى على الممدوح عنصراً تشويقياً لمعرفته ..

ولا يخفى علينا ذلك الحذف للمسند إليه فى البيت (٤٧) .. فإذا كانت العربية لغة الحذف ، والإيجاز فى المقام الأول ، فالحذف له أهمية أخرى تتمثل فى أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ ، ومن ثمَّ يفجر فى ذهن المتلقى شحنة فكرية توقظ ذهنه .. ويجب أن يتبع الحذف فى المعنى أو فساد فى التركيب .. وإذا كان حذف المسند اليه – فى الغالب – يجئ بغرض التعظيم والتوقير وإضفاء المهابة ، أو إنزال الممدوح منزلة كبيرة ، فهى كلها تؤدى عنصراً تشويقياً ..

ونلاحظ أن الصفات المخلوعة على الممدوحين صفات معنوية (بيض – مصاليت – الأكثرين حصى – أحلامهم حِلْمُ – هم ذُرى – أرومة) وكافة هذه الصفات ترتبت على ذلك الحذف وهو (بيض ومصاليت) فقد حذف المسند إليه هنا والأصل فى الجملة (هم بيض مصاليت) .

ومن ثم فحذف المسند إليه – هنا – أتى لإضفاء هيبة وجلال على الممدوح (وهم الأمويون) ، أو قل توقيره وتعظيمه ..

ويجب أن نلفت لهذا التنغيم الإيقاعى فى البيت (٤٨) وما يحمله ، فهذا التناسق يعمق الفكرة ، ويثرى القصيدة .

-٧-

لعلنا من خلال التحليل السابق لهذه القصيدة نكون قد سلطنا الضوء على جوانب متعددة داخل القصيدة وجلونا بعض غموضها ، وكشفنا عن جوانب خفية بها ، وركزنا أو سلطنا الضوء على طاقة الفعل بها ، حيث لعب الفعل دوراً مهماً فى بنائها ، وحركتها بالفعل فى العربية له طاقات واسعة .. يجب علينا تتبع استعمالاته ، وحتى تكون الفائدة مجدية فيجب أن نتبع استعمالاته فى قصائد بعينها حيث أنه (أى الفعل) يرتبط أرتباطاً وثيقاً بحركة الشاعر وتنقلاته .. أو بالأحرى فربما يكون الفعل هو أهم عنصر لغوى يساهم فى ناحيتين .. الأولى بناء القصيدة .. والثانية .. التعرف من خلاله على جوانب وخفايا العمل الشعرى .

النموذج الثالث : الإدارة والبحث عن المفقود فى " إرادة الحياة" للشابى :

الشابى .. ذلك المناضل بالكلمة والمولود ببلدة الشابية إحدى ضواحى مدينة " توزر " كبرى بلاد الجريد بالجنوب التونسى فى مارس ١٩٠٩م [١] ..

نشأ فى ظل تاريخ وطنى مثقل بالهموم ، فقد عاش فى فترة عصيبة من تاريخ تونس ، فقد سقطت تونس فى يد الفرنسيين ١٨٨١[٢] .. وهو احتلال خارجى فى المقام الأول ، بيد أنه وجد احتلالاً داخلياً ، ذلك الاحتلال المقنع بالنفعية وتساقط القيم وأقصد بذلك حكم (الباى) .. والباى هو الذى ورث الحكم عن أسرته المعروفه بالأسرة الحسينية التى ظلت تحكم تونس

منذ ١٧٠٥ الى ١٩٥٦ حيث أعلنت الجمهورية التونسية ، وحيث تم خلع آخر " البايات " .. والباى كلمة تركية كانت تطلق على حاكم تونس عندما كانت خاضعة للأتراك وهى كلمة تشبه (الخديو) فى مصر [٣] .. .

ومن ثم فقد نذر الشابى كثيراً من قصائده الشعرية للدفاع عن قضايا وطنه وشعبه وظلت أنغامه للحياه تندد بالمستعمرين وتدعو الشعب لإرادة الحياة ..

لذا فإنه يبدو مشدوداً إلى شعبه وبيئته الإجتماعية ، وبدا ثورياً فى شعره مشبوباً فى شعره .. ففى أشد لحظات مرضه نظم قصيدته (إرادة الحياة) يوم ١٦ سبتمبر ١٩٣٣ بعد المقابلة التى أجراها مع الزعيم الوطنى (الطاهر صفر) (١٩٠٣ - ١٩٤٢) فأهداها إلى المجاهدين التونسيين ، وإلى الأحرار فى كل زمان ومكان [٤] ..

وها نحن نعرض للقصيدة آملين أن نخرج من أجل تحليلها بمعان جديدة لم يتطرق إليها الدارسون من قبل .

يقول الشابى : [٥]

إذا الشعبُ يوماً أرادَ الحياةَ فلابدَّ أن يستجيب القدرْ
ولابدَّ لليل أن ينجلى ولابدّ للقيد أن ينكسر
ومَنْ لم يعانقْه شوقُ الحياةِ تبخرَّ فى جوِّها ، واندثر
فويل لمن لم تَشقهُ الحياة من صفعة العدَم المنتصر
كذلك قالت لىَ الكائنات وحدثنى روحها المستتر

*****

ودَمْدَمت الريحُ بين الفجاج وفوق الجبال وتحت الشجر
" إذا ما طمحتُ إلى غايةٍ ركبتُ المنى ، ونسيتُ الحذرَ "
" ولم أتجنَّب وعورَ الشعاب ولا كُبْةَ اللّهب المستعر "
" ومن لا يحبُّ صعود الجبال يعش أبَدَ الدَّهْر بين الحُفَرْ "

فَعجَّتْ بقلبى دماءَ الشباب وضجَّت بصدى رياحٌ أُخرْ
وأطرقتُ أُصغى لقصف الرعود وعزف الرياح ، ووقع المطر

*****

وقالت لىَ الأرضُ – لما سألت " أيا أمُ هل تكرهين البشر ؟ :
" أباركُ فى الناس أهلَ الطموح ومَنْ يستلذُّ ركوب الخطرْ "
" وألعنُ من لا يماشى الزمانَ ، ويقنع بالعيْش عيش الحجَر "
هو الكون حىٌّ ، يحبُّ الحياة ويحتقر المَيتَ ، مهما كُبر "
فلا الأفْق يَحتضنُ ميتَ الطيورِ ، ولا النحلُ يلثم ميت الزهر "
ولولا أمومةُ قلبى الرّؤوم لما ضمت المُيت تلك الحُفَرْ "
فويل لمن لم تشقَه الحياة ، مِنْ لعنة العدم المنتصر "

*****

وفى ليلة من ليالى الخريف / مثقلة بالأسى والضّجْر / سكرت بها من ضياء النجوم / وعنَّيْتُ للحُزْن حتى سكرْ
سألت الدُّجى : هل تُعيد الحياةُ / لما أذبلته ربيعَ العمر ؟ / فلم تتكلّمْ شفاهُ الظلام / وام تترنّمْ عذارى السحَرْ .
وقال لىَ الغابُ فى رقّة مُحبَّبَة مثل خفْق الوتر :
" يجئ الشتاء ، شتاء الضباب ، شتاءُ الثلوج ، شتاء المطر "
" فينطفئُ السّحرُ سحر الغصون ، وسحر الزهور ، وسحر الثمر "
" وسحر السماء الشجىُّ ، الوديعُ وسحرُ المروج الشهى ، العطِر "
" وتهوى الغصونُ ، وأوراقُها ، وأزهارُ عهد حبيبٍ نضر "
" وتلهو بها الريح فى كل وادٍ ، ويدفنها السيلُ ، أنى عَبَرْ "
" ويفنى الجميعُ كحلْمٍ بديع ، تألّقَ فى مهجة واندثر "
" وتبقى البذورُ ، التى حُملَتْ ذخيرةَ عُمْرٍ جَميلٍ ، غَبَرْ "
" وذكرى فصولٍ ، ورؤيا حياةٍ ، وأشباح دنيا ، تلاشت زُمَرْ "

" معانقةٌ – وهى تحت الضباب وتحت الثلوج ، وتحت المدَرْ "
" لطيِّف الحياة الذى لايُملُّ ، وقلب الربيع الشذىَّ الخضر "
" وحالمةٌ بأغانى الطيور ، وعِطْر الزهور ، وطعم الثمر "

*****

" ويمشى الزمان ، فتنمو صروف ، وتذوى صروف ، وتحْيا أُخَرْ "
" وتُصبحُ أحلامُها يقظة ، مُوشَّحةً بِغُموض السَّحَرْ "
" تسائل : أين ضباب الصباح ؟ وحر المساء ، وضوء القمر ؟ "
" وأسرابُ ذاك الفَراشِ الأنيق ؟ ونحلُ يغني ؟ وغيمُ يمر ؟ "
" وأين الأشعّة ، والكائناتُ ؟ وأين الحياة التى أنتظر ؟ "
" ظمئتُ إلىَ النور ، فوق الغصون ظمئت إلى الظلّ تحت الشجر"
" ظمئت إلى النبْع ، بين المروج ، يغنّى ويرقص فوق الزهَر "
" ظمئتَ إلى نَغَمات الطيور ، وهَمْس النسيم ، ولحن المطر "
" ظمئتُ إلى الكون أين الوجودُ وأنى أرى العالم المنتظر ؟ "
" هو الكونُ ، خلف سبات الجمود ، وفى أفُقِ اليقظات الكُبَرْ "

*****

" وماهو إلا كخفق الجناح حتى نما شوقها وأنتصرْ "
" فَصدّعت الأرضَ من فوقها وأبْصرت الكونَ عذبَ الصُّورْ "
" وجَاء الربيعُ بأنغامه ، وأحلامه ، وصباه العَطِرْ "
" وقبّلها قُبَلاً في الشفاه ، تعيد الشباب الذى قد غبرَ "
وقال لها : قد مُنِحْت الحياة ، وخُلِّدْتِ فى نَسْلك المدّخَر "
" إليك الجمال الذى لا يبيد إليك الوجودَ الرحيبَ النّضر "
" فميدى – كما شئتِ – فوق الحقول ، بحلو الثمار وغضِّ الزَهَرْ "
" وناجى النسيم ، وناجى الغيوم " وناجى النجومَ وناجى القمرْ "
وناجى الحياةَ وأشواقها ، وفتنةَ هذا الوجود الأغر "

" وشفَ الدجى عن جمالٍ عميقٍ يُشبّ الخيال ، ويُذكي الفكْر "

" ومُدّ على الكونِ سِحرٌ غريبٌ ، يُصَرّفه ساحرٌ مقتدرْ "

" وضاءت شموعُ النجوم الوضاء ، وضاع البخور ، بخور الزَهْر "

" ورفرف روحُ غريبُ الجمال بأجنحةٍ من ضياء القمر "

" ورنّ نشيدُ الحياة المقدسُ في هيكل حالم قد سُحِرْ "

" وأُعلِنَ في الكون : أن الطموح لهيبُ الحياة ، وروحُ الظفَر "

" إذا طمحتْ للحياة النفوس فلابدّ أنْ يستجيبَ القدر "

تحليل النص :

-١-

هذا النص ذائع الصيت ، يوجد في كافة الدرسات التي كتبت عن أبي القاسم الشابي ، ومن ثم فقد امتلأت به كتبنا العربية لما به من معانٍ وافرة خصبة

وهو ينتمي إلى الشعر السياسي ، وكما قلنا سابقاً فهو موجه إلى كل وطني ، وكل مخلص محارب في كل مكان وزمان .

وقد أستخدم فيه الشاعر " بحر المتقارب " ، وقال ابن رشيق : "وسماه الخليل متقارباً لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها لشبه بعضها ببعض" [٦] ، وقال التبريزي :

" المتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل كل وتدين سبب واحد" [٧]

أما حازم فقد رأى في هذا البحر رؤية أخرى حيث قال : " إن الكلام في المتقارب حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء" [٨]

ونظر إليه عبد الله الطيب المجذوب من حيث الواقع النغمي ، والأمور التي يستخدم فيها وذلك بقوله " نغماته من أيسر النغمات وأقل ما يقال فيه أنه بحر بسيط النغم مضطرد التفاعيل ومنساب ، طبلي الموسيقى ، أما القصير منه فهو من الخبب في الخسة والدناءة ، وأما المجزوء ففيه نغمة شهوانيه " [٩] .

ومن خلال ما سبق يمكن القول بأن الشاعر استخدم هذا البحر لأنه (طبلى الموسيقى – على حد قول المجذوب السابق) .. فهو ذو نغمة يسيرة، لذا فإن الشاعر قد عبر من خلاله فى يسر عن مكنوناته النفسية .

-٢-

الشاعر يستخدم لغة تتصل بأعماق النفس ، وتمنحك القدرة على الإيحاء ، وتجسد لغته خاصية الاكتمال التعبيرى المعبر عما فى الذات الإنسانية من خوالج ومشاعر .. ولذا فإننا نلحظ لديه رهافة فى هذا التعبير الفنى الذى يجلل صوره .

ومن ثم فإن بدايته فى القصيدة اعتمدت على الخطاب التقريرى المشحون بالجانب الشرطى المتمثل فى "إذا" وما تحمله من دلالات مستقبلية ـ، لذا فإن أداة الشرط " إذا " تعلقت قيمتها الدلالية بالفعل " أراد " وارتبط الأمر بينهما بالاسم (الحياة) وكأن الحياة تتطلب اشتراك الإرادة ويعكس التغير المتمثل فى الفعل (يستجيب) قوة الإرادة والتصميم على تحدى المستحيل .

ومن ثم أتت كافة الأمور فيما بعد متتابعة نتيجة هذا التعبير ـ يتثمل ذلك فى " الليل ينجلى – القيد ينكسر " مع ملاحظة هامة وهى أستخدامه للجملة الاسمية التى تدل على الثبات فى " الليل ينجلى – القيد ينكسر "

وتعود النغمة من جديد لتحث المجاهدين على القتال وذلك بضرب الأمثلة التى تقارن بين موقفين فى حياة الإنسانية .. وكأن الشاعر يربط بين الإنسان والطبيعة وذلك فى قوله (من لم يعانق شوق الحياه) هذا هو الشرط الأول ، تأتى نتيجة غير موافقة للطبيعة الإنسانية التى تبحث عن البقاء متمثلة فى (تبخر فى جوها ، واندثر) ، ولاحظ الارتباط بين الأفعال (يعانق ـ تبخر ، اندثر) وتظل نغمة التهديد (ويل) هى العنصر المسيطر على كافة الأمور وذلك فى (تشقه – عدم) .

وتهدأ حدة الشاعر بنزوعه للطبيعة فى (قول الكائنات) وكأن كل ما سبق قد استوحاه الشاعر من خلال الطبيعة وكأنه هنا يعيش فى صراع زمنى يتمثل فى أكون أو لا أكون .

-٣-

يضرب الشاعر مثالاً حياً من الطبيعة وهو ثورة الريح – فإنه استخدم تقنية لغوية تعادل هذه الثورة بالفعل فهو يعطى دلالة الموت فى سبيل الحرية (دَمْ – دَمَ – تْ) ويجب أن تكون الثورة شاملة فى كل شئ ، فربما نمر على (فوق الجبال – تحت الشجر) مر الكرام ، ولكن يجب أن ندقق على ظروف المكان (فوق – تحت) فهو برهان على أن الثورة فى تدقق كافة النواحى .

من جديد يعود الشاعر للشرط " إذا " الرؤية المستقبلية ويبدو أن استخدام " إذا " بشكل تكرارى مرتبط بعنصر هام وهو الربط بين الحياة ومتطلباتها ..

وقد ارتبطت " إذا " سابقاً بالإرادة ، وها هى ترتبط بالطموح "طمحت" هذا الطموح مرتبط بهدف وهوالغاية .

ومن ثم يجب على الإنسان من أجل الطموح أن : (ركب المنى – نسى الحذر – لم أتجنب وعور – لاكبة اللهب) فهى جمل فعلية تدل على تتابع الحدث وتجدده وأستمراريته من موقف لآخر .

والمقابل لذلك تحت بندأكون أولا أكون :(من لايحب-يعيش أبد الدهر)

فهى مسألة تعادلية ، كل موقف مرتبط بالآخر ومترتب عليه :

-٤-

تدخل المحاورة طرفاً فى تجسيد الحالة التى عليها ، فهذا الحوار بين الشاعر والأرض المتمثل فى (قالت – لما سألت) لا يستطيع الإنسان أن يغفل ما فيه من جمال " فالحوار هو الوسيلة الوحيدة لإبراز العواطف

المضطربة " . [١٠] فيبدى الحوار حالة الشاعر النفسية وما يعانيه من اضطراب أودى به إلى هذه الحالة القلقة ، وهذا الاستفهام الممزوج بنبرة الأسى والحزن .

" أيا أم هل تكرهين البشر ؟ " فترد جوابها بشكل مرتبط بحالة الشاعر النفسية وما يدعوإليه ، فتأتى هذه الخطوات الممتزجة بجو نفسى ممتلئ بالحكمة ، معتمدة على الجملة الفعلية المتجددة فى كافة الأمور ، ومستخدمة للجملة الاسمية فى الجوانب التقريرية المباشرة ، على هذا النحو (أبارك – يستلذ – ألعن – يقنع – يحب – يحتقر) " وهو الكون – فلا الأفق يحض – ولا النحل يلثم) .

ويجب أن ننتبه لهذا التوازن الصوتى فى : –

(فلا الأفق يحضن ميت الطيور)

(ولا النحل يلثم ميت الزهر) .

وما يحمله من نغمة موسيقية تثرى وتلفت انتباه السامع ويأتى ارتباط الإنسان بأرضيه دليلاً على هذا التعلق الروحى بين كليهما – " لولا أمومة قلبى – ما ضمّت الميت تلك الحفر) .

وإذا اعتبرنا الأرض مصدراً للخصوبة والتغيير ، تأتى كلمة حجر موافقة لمتطلباتها ، فالحجر يدل على السكون والجمود ، وهذا – فى حد ذاته ينافى طبيعة الحياة التى تعتمد على التغيير والحركة فى كل شئ .

وتأتى نهاية الأبيات كمسألة انغلاقية ، تتردد فى نهاية كل مقطع وهى الويل لمن لم يَشْقَ ، فيجده جزاءه العدم وذلك فى قوله :

الإبداع الشعرى تتمثل أقوى ما تتمثل – كما يرى أحد الباحثين [١١] – فى إبداع اللغة .

وقد نجح الشابى فى استخدام التكنيك الفنى المعبر لرسم صورة من خلال الإبداع اللغوى ... فأتت صورة مفيدة ، وباعثة على الحياة ..

فالصورة الشعرية الحقة هى المتمثلة في الإبداع الفنى القائم على مخاطبة الروح والخيال معاً ..

كما أن عنصر الجدة فى التصوير الاستعارى ينقله النسيج اللغوى ..

انظر إلى ليلة الخريف (عند الشابى) وهى تمر مثقلة بالأسى والضجر ، وكأنها تعادل صورة الليل عند أمرىء القيس ، فكل منهما يبحث عن الحرية ، ومن ثم يأتى الليل ثقيلاً محملاً بكافة الهموم ، فبينا يبحث امرؤ القيس عن ثأر أبيه ، يطالب الشابى بالحرية ، وكسر القيود التى أحاطها بهم المستعمر ...

وإذا كان الخريف يمضى ثقيلاً ، فإن الشتاء يحمل الكثير من المعانى (الضباب – الثلوج – المطر – انطفاء السحر – وانطفاء كل من : الغصون – الزهور – الثمر – سحر السماء – سحر المروج – تهوى الغصون –وأوراقها – تلهو بها الريح – يدفنها السيل ، يفنى الجميع ... ألخ"

وتعاقب دورة الزمن تلعب دوراً هاماً فى حياة الشاعر هاهنا حيث تمضى الحوادث متلاحقة معبرة عن المعاناة الحقيقية والكآبة والقلق الذى يعيشه الشاعر ويبين مدى انعكاس هذا التوتر عليه ....

وعليه قد ربط الشاعر بين الإنسان والطبيعة ، ومدى دورة الزمن على كل منهما ، لذا فقد " غدت صور الشاعر وربطت بين الإنسان وللطبيعة ، وتعاونت على توضيح فكرة عميقة هى البقاء للأصلح ، وما سواه فهو يفنى كحلم بديع تألق فى مهجة واندثر وتهوى الغصون وأوراقها وأزهار عهد حبيب نظر " [١٢] ..

كما مال الشاعر إلى تكرار الكلمات أو الأدوات ، وهذا – فى حد ذاته – يزيد النص ثراءً ، ويزداد التناغم الصوتى داخل النص فيحدث رنيناً موسيقياً لايمكن أن نغفله .. مع ملاحظة هامة وهى " أن تكرار الكلمات يولد انسجاماً صوتياً طالما وفق الشاعر إلى اختيارها ، وجاءت فى مكانها ،

لذا فإن الربيع حمل معه كافة المعانى الحياتية المتمثلة فى خروج النور من الظلام بكل ما يطرأ عليه من معالم جمالية ، فامتلأ الكون بسحر الحياة ، وإضاءة الشموع ، وخروج القمر ...

وها هى الدورة الزمنية تعود من جديد لتعلن فى الكون بأن الطموح لهيب الحياة ، وروح الظفر ...

خلاصة :

إن النص يتشكل فى محاور ثلاثة :

أولها : الإنسان الباحث عن الحياة ...

ثانيها : الطبيعة المثل الحى للتصارع الزمنى من أجل البقاء .

ثالثها : فكرة البقاء والتى تعتمد على أن البقاء للأصلح ، لا لشئ سواه .

النموذج الرابع : سوناتا الفقر والوهم عند صلاح عبدالصبور

مقتطفات

-١-

" إن عذاب الإنسان الأكبر هو الفقر ليس ناتجاً من سوء توزيع الثروة فحسب ، ولكنه ناتج من سوء توزيع الإنسانية . وفى عالم كعالمنا الحديث يتبدى هذا المعنى واضحاً حين نرى أن مشكلة الفقر قد تجاوزت نطاق الأفراد لتشمل نطاق الأمم فمما لاشك فيه أن الصراع الآن يدور بين طبقات مختلفة ولكنه يدور بين طبقتين مختلفتين من الدول الغنية والدول الفقيرة " .

" وخطيئة الفقر الأولى هى أنه يحرم الحياة من معناها " [١] ...

-٢-

" لست شاعراً حزيناً ، ولكنى شاعر متألم . وذلك لأن الكون لا يعجبنى ، ولأننى أحمل بين جوانحى - كما قال شللى - شهوة لإصلاح العالم ، وهذه الشهوة هى القوة الدافعة فى حياة الفيلسوف والنبى والشاعر ،

لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه بل يجتهد فى أن يرى وسيلة لإصلاحه ، ولكن الشعراء يعرفون أن سبيلهم هى سبيل الانفعال والوجدان ، وأن خطابهم بهم يتجه إلى القلوب وقد يكون أثرهم أكثر عمقاً"[٢]

هذه المقتطفات اعتبرناها المدخل الرئيسى لقراءتنا لنص سوناتا من ديوانه الناس فى بلادى والذى خرج للنور عام ١٩٥٧م .. حيث إنها تجسد قضية من أهم القضايا التى ازدحم بها شعر صلاح عبد الصبور وهى قضية الفقر.

يقول صلاح عبد الصبور [٣] : -

ولا تُشْغلى .. إننا ذاهبان إلى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقلها ، ولا الحياة تضنّ علينا ، ولا النبع جفّ
ونصنع كوخاً حواليه تلّ من الورد باحته ، والسجف
ويا فتنتى سأمى رحلتى وغربتنا المرفأ المنتظر

*****

وكان سريرك من صندل وفرشته من حرير الشام
وطوقت جيدك بالياسمين ومسّحت كفيك بالعنبر
وثوبك خيط من الموسلين وخيط من الذهب الأصفر
ونرخى الستار ، وفيروزتان تموجان فى وجهك المستهام

*****

وأيقظنى صاحبى يا (فلان) أفق ، غمر النور وجه الوجود
ودوّى القطار وماج الطريق زحاماً من الأفق حتى السماء
يساقون والموت فى مرصد لمعركة البله والأغبياء
لأجل الرغيف وظل وريف وكوخ نظيف وثوب جديد
وفى العصر شفتك يا فتنتى ولم نفترق فى الرحام البليد
وقبلت ثوبك يا فتنتى لأنك أنت رجائى الوحيد .

نحن أمام نص لا تكفى القراءة المبتسرة ، وإنما يتطلب النص قراءة " أوركسترالية " ، بمعنى أن عين القارئ ينبغى أن تشمل القصيدة بنظرة كلية أفقياً وعمودياً فى آن واحد .

بداية الذات المتكلمة فى النص تعى الفارق بين الحلم والحقيقة ، ومن ثم كانت لحظة الهروب من الواقع ولو للحظات تحت بند الحلم ، والخيال الذاتى الباحث عن ملجأ جديد فى عصر أختلطت فيه الأمور ، وتغيرت دلالة المعركة من الجهاد الحقيقى إلى الجهاد من أجل لقمة العيش .. ومن ثم أصبحت فكرة البقاء فى هذا العالم فكرة مستحيلة ، مما دفع الشاعر إلى البحث عن عالم خيالى ، أو بالأحرى الحلم بمكان لم يطأه بشر .

إن الفكرة المسيطرة على الشاعر هى " الرحيل " هرباً من الواقع المؤلم للبحث عن مكان أفضل ..

ومن ثم بدأ التخيل من أول نقطة انطلاق فى القصيدة .. فأسلوب النهى (لا) وتصوير النفس (الذات) بإنسانة يخاطبها أمر تخيلى .. وكأنه يعقد اتفاقاً مسبقاً بأن كل ما يرد ضرب من التخيل هرباً من الواقع .. هذا الهرب – بالنسبة له – أمر أكيد ، فاستخدام " إن " التوكيدية ، وألحق بها الضمير " نا " .. مما دعاه لاستخدام الفعل المبرهن على الرحيل وهو "ذاهبان" وقد جعل التثنية الأمر الأساسى للرحيل فالفرد لن يتمكن من العيش بمفرده .

والرحيل يتطلب مكاناً يتطلع إليه الشاعر ، فقد ضاق بما هو فيه ، فكان المكان الذى وجد فيه ضالته وهو القرية فى قوله : (إلى القرية) وقد اختار أصغر جزء من أجزاء البنية فى المجتمع .. وهى الخلية الأولى فى تكوين المجتمعات وهو ما يؤكد على أهمية القرية .. وإن قلنا قرية نعنى ما بها من بساطة فى الحياة والتعايش بين الأفراد ، إلا أنه فاجأنا بجملة (لم يطأها البشر) وكأنه يبحث عن مدينة فاضلة يكون هو نبتها الأول .

تأتى الصدمة عند صلاح هادمة لكل المعايير الخيالية وتلقى بالواقع فى شكل مخيف .. فالإيقاظ ذلك هو الصدمة ليخرج من وهمه على صوت الرفيق أو الصاحب المصحوب بأداة النداء (يا) ، وتنكير المنادى (فلان) حتى لايكون مخصصاً لأحد بعينه ، ويصلح لكل وقت ومكان .. وأتبعه بالفعل الأمر (أفق) ، وهنا يتبدد الحلم ، وتكون الصدمة ، ويخرج الشاعر من اللاشعور إلى عالم الشعور .. حيث غمر النور المكان .. وها هى الحياة بكل ما فيها من صراعات تظهر من جديد مرتسمة على الرؤية البصرية التى حاولت الهرب منها ... (صوت القطار - الزحام فى كل شئ والذى بلغ السماء) .

إلا أننا نلحظ هنا أن الفعل (يساقون) يحمل دلالة اللامبالاة ، فالناس مسلوبة الإرادة ، تقاد بالرغم من كل هذه المآسى - دون اعتراض - لحتفها وهلاكها الذى ينتظرها تحت بند من أجل حياة أفضل ، واللقمة والمنزل والثوب ، وهى متطلبات البقاء عند الإنسان ، وهكذا يمضى الزمن (فلا افتراق) ولا فرار من هذا العالم المكبل بقيود الفقر ، والباحث عن الحلم فى سراب الوهم فلم يجد خلاصاً الا الرجاء للخروج من هذه الحالة .

هوامش وتعليقات المبحث الأول

١. أنظر حول ذلك : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق - ديفيد ديتش ترجمة د. محمد يوسف نجم - مراجعة د. إحسان عباس - ص١٨ - دار صادر - بيروت - ١٩٦٧م .

٢. ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب - الثعالبى - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - ص٧٠ - دار نهضة مصر - القاهرة - ١٩٦٥م .

٣. نفسه - ص ٧٠ .

٤. الحيوان - للجاحظ - تحقيق عبد السلام هارون - ٢٢٥/٦ - مطبعة الخانجى - القاهرة .

٥. نفسه - ٢٣١/٦ .

٦.الابتكار الحقيقى والزائف – بييركامارا – ترجمة عادل العامل – مجلة الطليعة الأدبية – عدد ٧ – ص٢٤ – بغداد – تموز – ١٩٧٩م .

٧.نظرية الأدب ، أوستن وارين ، رينيه ويلك ، ترجمة : محى الدين صبحى ، مراجعة حسام الخطيب – ص ٢٤٠ – مطبعة خالد الطرابيشى – دمشق – ١٩٧٢م .

٨.الاشتراكية والفن – آرنست فيشر – ترجمة أسعد حليم – ص ٤٥ – دار القلم – بيروت – ١٩٧٣م .

٩.بناء لغة الشعر – جون كوين – ترجمة د. أحمد درويش – ص ٣٧ – مكتبة الزهراء – القاهرة .

١٠.انظر : مشكلة المعنى فى النقد الحديث – د. مصطفى ناصف – ص٩ بتصرف – مكتبة الشباب – ١٩٧٠م .

١١.نفسه – ص ٥٤ .

١٢.الأسلوبية والتقاليد الشعرية " دراسة فى شعر الهذليين " – د. محمد أحمد بريرى – ط١ – ص١٤ – عين للدراسات والبحوث –مصر – ١٩٩٥م.

١٣.أسس النقد الأدبى عند العرب – د. أحمد بدوى – ص٤٥٤ – ط٣ – القاهرة ١٩٦٤م .

١٤.التركيب اللغوى للأدب – د. لطفى عبد البديع – ص(هـ) – مطبعة النهضة المصرية – ١٩٧٠م .

١٥.ديوان شظايا ورماد – نازك الملائكة – المقدمة – ص٧ – دار العودة – بيروت ١٩٩٧١م .

١٦.العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده – لابن رشيق – تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد – ١٢٨/١ دار الجيل – بيروت – لبنان .

١٧.نفسه – ١٧١/١ .

١٨.البيان والتبيين – الجاحظ – تحقيق عبد السلام هارون – ٢٠/٢ .

١٩.منهاج البلغاء – حازم القرطاجنى – تحقيق الحبيب بن الخوجة – ص٢٢٤ دار الغرب الإسلامى – بيروت ١٩٨١م .

٢٠.تطور النقد العربى الحديث فى مصر – د. عبد العزيز الدسوقى – ص٣٨٦ بتصرف – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٧م .

٢١.لعل أطول وأجود – فى أعتقادنا وحسب قراءتنا – ما وجد من خلاف ، ذلك الذى كان بين الشيخ أمين الخولى والدكتور طه حسين ، حيث لاحظ الشيخ الخولى أن قواعد العلوم عند العرب قد خلت من علم خاص بالنقد ، بينما ذهب الدكتور طه حسين الى إثبات أن للعرب علم خاص بالنقد واعتمد فى إثباته على ما ورد حاشية الأنبابى على رسالة الصبان عن السيوطى فى حاشيته على البيضاوى التى يقول فيها السيوطى : " وكان المتقدمون علم يسمون البلاغة وتوابعها بعلم نقد الشعر ،ونقد الكلام ... " انظر: أمين الخولى – النقد والحياة – دراسة بمجلة الأدب – القاهرة – ع٣ – ص٦ ، ٧ – مايو ١٩٥٦م وانظر : رد الدكتور طه حسين عليه – ع٤ – ص٦ من نفس المجلة – يونيه – ١٩٥٦م .

٢٢.نذكر كتابين للدكتور جابر عصفور – على سبيل المثال ، لا الحصر – وهما : (أ) قراءة التراث النقدى – ط١ – دار سعاد الصباح – الكويت – ١٩٩٢م . (ب) مفهوم الشعر – ط٥ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٥م .

٢٣.مدخل الى مناهج النقد الأدبى – مجموعة من الكتاب – ترجمة د. رضوان ظاظا – مراجعة د. المنصف الشنوفى – ص٨ سلسلة عالم المعرفة – عدد ٢٢١ – مايو ١٩٩٧م – الكويت .

٢٤.انظر : قراءة التراث النقدى – د. جابر عصفور – ط١ من ص١٧٧ : ٢٦٥ – دار سعاد الصباح – الكويت – ١٩٩٢م . ولاحظ ذلك البحث القيم الذى ناقض فيه ابن المعتز بمنظور عصرى رابطاً كافة جوانب الإبداع عنده بالبيئة والخلافة وأيدلوجية العصر والتاريخ والفكر والسياسة وكافة الجوانب الثقافية والدينية والفلسفية فى عصر الناقد .

٢٥.نفسه – من ص ١٢ : ١٤ – بتصرف .

٢٦.الطلل والموت " دراسة فى شعر المعلقات " د. عصام خلف كامل – ط١ – ص ٢٠ – دار أكسبريس للنشر والتوزيع – ١٩٩٦م .
٢٧.فى الأدب والنقد – د. محمد مندور – ص١٩ – طبعة لجنة التأليف – القاهرة ١٩٥٢م .
٢٨.سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجى – شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى ص ٥٤ – مطبعة صبيح بالأزهر – ١٣٨٩هـ – ١٩٦٩م .
٢٩.الشعر والتجربة – أرشيبالد ماكليش – ترجمة سلمى الخضراء الجيوشى – ص ٢٣ – بيروت – ١٩٦٣م .
٣٠.الأصوات العربية – د. كمال محمد بشر – ص ١٨٤ – مكتبة الشباب – ١٩٨٧م .
٣١.أساليب الشعرية المعاصرة – د. صلاح فضل – ص٢١ – الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتابات نقدية رقم ٥٤ أغسطس ١٩٩٦م – القاهرة .
٣٢.انظر : الخصائص – لابن جنى – ١٥٢/٢ ، ١٥٣ – الكتاب – لسيبويه – ٢١٨/٢ . ، المزهر ٠ للسيوطى – ٤٨/١ ، ٤٩ .
٣٣.البيان والتبين – للجاحظ – ٧٩/١ .
٣٤.انظر : جدلية الإفراد والتركيب فى النقد العربى القديم – د. محمد عبد المطلب – ص٢٢ ، ٢٣ – بتصرف – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – ١٩٩٥م .
٣٥.نفسه – ص ٢٤ ، وانظر : نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى – ط١ – ص ٢١ من مقدمة المحقق – الكليات الأزهرية ١٣٩٨ هـ – ١٩٧٨م .
٣٦.ديوان الأخطل – تحقيق راجى الأسمر – ط١ ص٢٥٥ – دار للكتاب العربى – بيروت – ١٤١٣ هـ – ١٩٩٢م .
٣٧.انظر : طبقات الشعراء – ابن سلام الجمحى – ص ١٦٢ – مطبعة السعادة – مصر .

٣٨.انظر : الصناعتين – لأبى هلال العسكرى – تحقيق د . مفيد قميحة – ط١ – ص٦٩ – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ١٤٠١ هـ – ١٩٨١م .

٣٩.نقد الشعر – قدامه بن جعفر – تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى – ط١ – ص٧٤ .

٤٠.نفسه – ص٧٤ : ٧٧ .

٤١.الصناعتين – ص ٦٩ : ٧٣ .

٤٢.نفسه – ص ٧١ .

٤٣.الشعر والشعراء (طبقات) – ابن قتيبه – ط١ – ص٣ ، ٤ – قسطنطينه – عالم الكتب – بيروت – ١٢٨٢ هـ .

٤٤.نسبت هذه الأبيات : لكثير عزة ، وليزيد بن الطثرية ـ ولعقبة بن كعب بن زهير بن أبى سلمى .

انظر : أسرار البلاغة – الجرجانى – هامش ص٢١ ، الشعر والشعراء – ابن قتيبه – ص٤ نقد الشعر – قدامة بن جعفر – ص٧٧

٤٥. الشعر والشعراء (طبقات) – ص٤ .

٤٦. نقد الشعر – ط١ – ص٧٤ ، ٧٧ .

٤٧. الصناعتين – ص ٧٣ ، ٧٤ .

٤٨. الخصائص – ابن جنى – تحقيق محمد على النجار – ٢١٧/١ : ٢٢١ – دار الكتاب العربى – بيروت – لبنان .

٤٩.انظر : أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجانى – تحقيق هـ ريتر – ص٢١ : ٢٤ بتصرف دار المسيرة – بيروت لبنان .

٥٠.النقد المنهجى عند العرب – د. محمد مندور – ص٣٤ : ٣٥ – بتصرف – دار نهضة مصر للطبع والنشر – الفجالة – القاهرة .

٥١.انظر : هوامش على دفتر النقد الأدبى – د. عبد الواحد علام – ص١٩ وما بعدها .. بتصرف – مكتبة النصر – القاهرة – ١٩٩٢م .

٥٢.قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث – د. محمد عبد المطلب – ص١٣،١٤ بتصرف – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٥م .

٥٣.شفرات النص – د. صلاح فضل – ط١ – ص١٤ – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٠م .

٥٤.حول استخدامات " لما " انظر : النحو الوافى – عباس حسن – ط٩ – ٢٩٦/٢ : ٢٩٨ ، ٩٢/٣ ، ٣١٤/٤ ، ٣٨٨ – دار المعارف – مصر .

٥٥.بناء لغة الشعر – جون كوين – ص ٢٧ .

هوامش وتعليقات المبحث الثانى

هوامش وتعليقات النموذج الأول

١.ديوان مجنون ليلى – جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج – ص٢١٣ – دار مصر للطباعة – الفجالة – القاهرة .

٢.انظر : نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر – ديفيد بشبندر – ترجمة عبد المقصود عبد الكريم – ص ٤٠ بتصرف – سلسلة الألف كتاب الثانى – عدد ٢٠٦ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٦م .

٣.نفسه – ص ١٢١ .

٤.حول ذلك انظر للباحث : صورة مجنون ليلى بين التراث والمعاصرة – دار السندباد للنشر والتوزيع – المنيا – ١٩٩٧م .

٥.العروض بين التنظير والتطبيق – د. محمد الكاشف وآخرون–ط١–ص٦١ – مكتبة الخانجى – القاهرة – ١٤٠٦ – ١٩٨٥م .

٦.الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه – د. محمد النويهى – ١٦/١ – دار القومية للطباعة والنشر – القاهرة .

٧.أبو فراس الحمدانى – الموقف والتشكيل الجمالى – د. النعمان القاضى –ص ٤١٩ – دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٢م .

٨.فن التشبيه – على الجندى – ٧٣/٢ ، ٧٤ – ط٢ – مكتبة الأنجلو المصرية – ١٣٨٦ هـ – ١٩٦٦م .

٩.دراسات ونماذج من مذاهب الشعر ونقده – د، محمد غنيمى هلال – ص٨١ – دار النهضة العربية – ١٩٧٣م .

١٠.الصورة الأدبية – د. مصطفى ناصف – ص١٣٦ ، ١٣٧ – ط٣ – دار الأندلس للنشر والتوزيع – بيروت – ١٩٨٣م .

١١.راجع ما كتبه الدكتور – محمد غنيمى هلال حول ذلك فى كتابه – الرومانتيكية – ص ١٤٠ وما بعدها .

١٢.مقدمة فى النقد الأدبى – د. محمد حسن عبد الله –ط١ – ص١٢٩ – بتصرف – دار البحوث العلمية – الكويت – ١٣٩٥ هـ – ١٩٧٥م .

١٣.فى النقد الأدبى – د. عبد العزيز عتيق – ط٢ –ص٢٤٧ – دار النهضة العربية – بيروت – ١٣٩١ هـ – ١٩٧٢م .

١٤.لمزيد من البحث فى علم اللغة والأصوات – أرجع الى : (أ) علم اللغة العام " الأصوات " – د. كمال محمد بشر – ط٦ – ص٨٧،٨٨ – دار المعارف بمصر – ١٩٨٠م . (ب) علم اللغة العام – د. توفيق محمد شاهين –ط١ – ص١٠٣ وما بعدها – مكتبة وهبة – القاهرة – ١٤٠٠ هـ – ١٩٨٠م .

هوامش وتعليقات النموذج الثانى

١.جماليات القصيدة المعاصرة – د. طه وادى – ط٢ – ص٢٥ –دار المعارف – مصر – ١٩٨٩م .

٢.التطور والتجديد فى الشعر الأموى – د. شوقى ضيف – ط٩ – ص١٤٢ – دار المعارف – مصر .

٣.ديوان الأخطل – راجى الأسمر – ط١ – ص١٦٧ : ١٧٥ – دار الكتاب العربى – بيروت – لبنان – ١٤١٣ هـ – ١٩٩٢م .

٤.نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – ص٥١ – مكتبة الخانجى – القاهرة .

٥.انظر فى ذلك المثل السائر – قدم له وعلق عليه وحققه د. أحمد الحوفى ، ود. بدوى طبانه – القسم الأول – ص٢٥٨ : ٢٦٢ – دار النهضة مصر للطبع والنشر – الفجالة – القاهرة .

٦.راجع ما كتبه الدكتور محمد العبد حول ذلك عن دور الفعل فى الإبداع ص١٠٩ من كتابه – اللغة والإبداع الأدبى – ط١ – دار الفكر – القاهرة – ١٩٨٥م .
٧.ديوان امرئ القيس – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – ط٥ – ص١٧٠ – دار المعارف – مصر .
٨.ديوان أوس بن حجر – تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم – ط٣ – ص ٤٢ – دار صادر – بيروت – ١٣٩٩ هـ – ١٩٧٩م .

هوامش وتعليقات النموذج الثالث

١.الشابى – " حياته وشعره " – أبو القاسم محمد كرو – ص٣٧ – دار مكتبة الحياة – بيروت .
٢.أبو القاسم الشابى شاعر الحب والثورة – رجاء النقاش – سلسلة اقرأ – ص٧ – دار المعارف – القاهرة – ١٩٦٢م .
٣.نفسه – ص٨،٧ – وانظر – القلق والاغتراب فى شعر أبى القاسم الشابى – رسالة ماجستير للباحث حافظ محمد جمال الدين – ص٢٣ – كلية الدراسات العربية – جامعة المنيا – ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م .
٤.الغربة فى أدب الشابى – أحمد خالد – ص ١١٥ .
٥.ديوان " أبو القاسم الشابى " – ص ٤٠٦ : ٤١٣ .
٦.العمدة – ابن رشيق – تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد – ٣٠٤/٢ .
٧.الكافى فى العروض والقوافى – للخطيب التبريزى – ص ١٢٩ .
٨.منهاج البلغاء وسراج الأدباء – حازم القرطاجنى – ص ١٦٨ .
٩.المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – د. عبد الله الطيب المجذوب – ٣١٣/٢ .
١٠.أبو فراس الحمدانى – الموقف والتشكيل الجمالى – د. النعمان القاضى – ص٤١٩ .
١١.الشعر العربى المعاصر – د. عز الدين إسماعيل – ط٢ – ص١٧٨ .
١٢.دراسات نقدية – د. عز الدين منصور – ط١ – ص٦٥ .

١٣.أبو فراس الحمدانى – ص ٥٠٣ ، ٥٠٤ .

١٤.دراسات نقدية – د. عز الدين منصور – ص٦٦ .

هوامش وتعليقات النموذج الرابع

١.انظر : الأعمال الكاملة (حياتى فى الشعر) – صلاح عبد الصبور – ص٩٩ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٣م .

٢.نفسه – ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

٣.انظر : الأعمال الكاملة (النـاس فـى بـلادى) – صـلاح عبـد الصبـور – ص ١٩٩ ، ٢٠٠ – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٩٣م .