بحث
٢

ظاهرة الاستقصاء في الشعر الجاهلي

للدكتور
عيد على مهدى بلبع
كلية الآداب - جامعة المنوفية

مايزال الشعر – بسماته الفريدة وظواهره المتعددة – يشكل المادة التى تنبثق عنها المقولات النظرية، نقدية وبلاغية، والسؤال الذى نطرحه فى مستهل الدراسة : هل تفى هذه المقولات النقدية والبلاغية التى اتخذت سمة تنظيرية باستيعاب الظواهر والسمات الشعرية فى وجودها الفعلى فى النص الشعرى؟

وبقدر ما يحمل هذا السؤال على إعادة التأمل فى الظواهر والسمات يحمل– فى الوقت ذاته –على إعادة النظر فى المقولات النقدية والبلاغية الموروثة، فلعل ذلك أن يكشف لنا – أولا – عن مدى عجز بعض المقولات التراثية عن استيعاب بعض الظواهر، مما يجعل النظرة إلى ذلك التراث فى قداسة وإجلال لامبرر لها، ولينكشف لنا أنها دعوة إلى القعود – بالدرجة الأولى–عن إعمال العقل وكبح الانطلاقات المعرفية ، ثم يكشف لنا – ثانيا – عن حاجة بعض الظواهر إلى مقولات أوعب لخصائصها الفنية.

ومن ثم فإن ما تطمح إليه هذه الدراسة ينبنى على هذين الأمرين ، فهى محاولة الكشف عن جوانب ظاهرة أغفلها التراث النقدى والبلاغى وتحليل مواقف البلاغيين من القضايا المتداخلة معها ، كما أنها محاولة لإعادة الوعى بأدواتنا المعرفية نقدية وبلاغية، بوصف البلاغة أداة نقدية بإفرازاتها التى جعلت منها علما مستقلا بذاته.

تتحدد الظاهرة الأدبية فى أنها سمة عامة تعدت حدود العمل الأدبى الواحد لتشمل أعمال أديب أو عصرا أدبيا بعينه، وقد يفرز ترديد هذه السمة العامة عدة سمات جزئية تشكل الخطوط الرئيسية للظاهرة، بمعنى أن السمة التى يتسم بها شعر أحد الشعراء إذا انتشرت فى شعر غيره من معاصريه أو لاحقيه تعد بذلك ظاهرة لافتة تستوقف انتباه دارس الأدب وتستثير ملاحظته، ثم ينشعب الاهتمام بالدراسين إلى أحد سبيلين، أولهما يخص دراس الأدب بصفة عامة ويتمثل فى محاولة رصد الظاهرة وتفسيرها وردها إلى أصولها ما أمكن، وقد يلجأ الدارس حيال ذلك إلى ملابسات خارج النص .

والآخر يخص الناقد إذ ينصب اهتمامه على تحليل الظاهرة فى ذاتها وفى سياقها بحثا وراء مدى إسهامها – بوصفها سمة صياغية – فى خلق جمالياتها الخاصة، وما توفر لها من عناصر إثارة تتجاوز الأداء المعيارى للغة إلى الأداء الفنى الجمالى.

والفرق بين الاهتمامين يشكل الفرق بين التفسير والتحليل"فالتفسير يعتمد على ما يضيفه المفسر من عنده إلى النص، بعكس التحليل الذى يستند إلى العناصر الداخلية وحدها، مما يجعل التفسير رغم ضرورته يحتمل كثيرا من المخاطر ويجعل دلالات النص

تتوقف فى النهاية على إضافات المفسر(١)، والظاهرة التى بين أيدينا تثير الاهتمامين معا، لأنها تتخذ شكلين متباينين، قد يحتاج أحدهما إلى أسلوب معالجة يختلف عما يحتاجه الآخر.

وتتمثل هذه الظاهرة فى سمة صياغية تعبيرية تميز بها الأداء الفنى فى كثير من القصائد فى الشعر قبل الإسلام ، يعمد الشاعر خلالها إلى التوقف المتأنى المدقق فى وصف بعض الأشياء والغوص وراء جزئيات مواقف قد تكون عارضة يمكن المرور السريع بها ولكن «الشاعر القديم لايستخدم شيئا إلا حققه وتصوره، وأمعن فى تحقيقه وتصوره»(٢) .

وما هذا التحقيق والتصور سوى محاولة من الشاعر لبلوغ أقصى درجات وصف الظواهر والمواقف ، لذلك يمكننا أن نتخذ هذا الإمعان فى التحقيق والتصوير دلالة مبدئية لدال «الاستقصاء» الذى نطلقه على هذه الظاهرة .

يشير دال الاستقصاء إلى شئ من العمق فى نظرة الشاعر العربى قبل الإسلام، بيد أن لنا أن نفرق بين نوعين من العمق، فهناك ذلك العمق الناتج عن خلق علاقات بين الأشياء ، ويتسم هذا العمق بسمة تركيبية قد تصل إلى حد التعقيد ولكنه لايخلو من انتظام لأنه وليد فكر منظم ، وشعر هذه الفترة – فى معظمه – بمنأى عن هذا اللون من العمق الذى ظهر فى عصور لاحقة نتيجة لتطور إدراك الشعراء العلاقات بين الأشياء(٣) نتيجة لظروف بيئية وثقافية.

وهناك العمق الناتج عن طول تأمل الأشياء ودقائقها والوقوف على حرفياتها، بما يشبه عملية الرصد التى تؤلف بين العناصر الفرعية المتصلة بعنصر واحد رئيسى، ذلك النوع من العمق الذى يمكن أن نسميه"العمق البسيط" هو الذى يشيع فى هذا الشعر، فهو يجمع بين مظهرين بارزين فى الحياة البدوية، هما البساطة والتأمل ، فالبساطة المؤلفة لهذه الحياة، وبساطة العلاقات المدركة ينتفى معها العمق المركب ، فى الوقت الذى يتيح فيه اتساع طبيعة هذه الحياة ، وبطء إيقاعها الفرصة لطول التأمل والتدقق ثم ينعكس فى الصياغة اللغوية للموقف استقصاء له إسهامه فى خلق الجماليات الخاصة للنص .

يتنافى ذلك بصورة واضحة مع ما ذهب إليه الآمدى فى نفيه الاستقصاء عن الشعراء الأوئل فى قوله"والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعانى والإغراق فى الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم فى الإلمام بالمعانى،

وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل"[٤] فأيا كان الذى يقصده الآمدى بدال الاستقصاء" هنا فإن ذلك لا يحملنا على نفى "الاستقصاء" بوصفه ظاهرة فى شعر هذه الفترة.

ولم يتخذ الاستقصاء شكلا محددا ولكنه تنوع بتنوع المواقف والملابسات، وتباين بتباين الشعراء وطرائقهم فى الصياغة والتعبير، كما أسهمت أصول الصورة- فى الذاكرة الواعية أو اللاشعور أو انبثاقها عن نماذج بدئية معينة - فى طبيعة تشكيل نماذج الاستقصاء، فهناك الاستقصاء النمطى الذى سار فيه الشعراء على وتيره واحدة لا يكاد يتجاوزها أحدهم إلا فى أضيق الحدود ويأتى فى مقطع وصف الناقة، إذ يعمد بعض الشعراء إلى وصفها فى ذاتها أحيانا ويجعل بعضهم الآخر ذكرها مدخلا للاستقصاء فى وصف الثور الوحشى والبقرة الوحشية، أو وصف الأتان وفحلها، وبذلك تشكل صورة(الثور/ البقرة) أو صورة (الأتان و الحمارالوحشى) أكثر صور الاستقصاء تكرارا فى الشعر العربى القديم .

ومن صور الاستقصاء ما ينفرد به شاعر دون أن ينسج على مثال سابق، فتأتى صورته أصيلة فريدة ولكن تحقيقها للقيمة الجمالية يرجع إلى مدى تناغمها وتحقيقها للتنامى فى القصيدة ومدى فاعليتها فى سياقها وصولاً بالنص إلى أقصى قيمة تأثيرية، وبذلك يختلف أمرها من شاعر لآخر ، بل من قصيدة لأخرى عند الشاعر الواحد. يعنى ذلك أنه لايمكن أن يكون لأحد الشكلين - مطلقا - قيمة فى ذاته ، وإذا صح أن نسمى اللون الأول "الاستقصاء النمطى" والثانى الاستقصاء غير النمطى، فإن الأمر فى الحالين يرجع إلى الوجود الفعلى فى الصياغة اللغوية والأفكار التى تحملها هذه الصياغة من حيث التكرار أو الجدة والابتكار.

يشير استخدام بعض النقاد المحدثين دوال لتحديد هذه الظاهرة- بمفهومها المعجمى العام- إلى مقدمات تمهد السبيل للدال الاصطلاحى الذى نقترحه هنا ، فقد استخدم د. على البطل، دال "الاستقصاء"[٥] فى وصف هذه الظاهرة، كما استخدم د.شكرى عياد فى وصفها دال الاستطراد[٦] - بمفهومه المعجمى- على الرغم من قدم هذا المصطلح فى التراث البلاغى، أضف إلى ذلك: تداخل دوال لغوية أخرى بقصد وصف الظاهرة منها "التمادى فى الوصف"أو" الوصف التشريحى"[٧] ، مما يجعل الوقوف على مصطلح محدد المفهوم ضرورة فى مستهل هذه الدراسة، لأن مدلولها - من ناحية أخرى- يتداخل مع دالين اصطلاحيين عريقين فى الدرس البلاغى هما: الاستطراد

والتشبيه ، وعلى الرغم من ذلك لم يشر أحد البالغيين القدماء أو المحدثين إلى هذه الظاهرة فى معالجته لأحد هذين المبحثين، لذلك نبدأ بعرض هذا التداخل لتحديد مفهوم مصطلح الاستقصاء.

الإستقصاء والإستطراد

أطلق البلاغيون دال الاستطراد على ظاهرة خروج الشاعر عن المعنى الذى شرع فيه إلى معنى آخر، مع وجود بعض الاختلافات بين تعريفاتهم، فقد أشار بعضهم إلى ضرورة وجود مناسبة بين المعنيين[٨] ، واشترط بعضهم العودة إلى المعنى الأول دون التمادى فى المعنى الثانى، فإن تمادى الشاعر ولم يعد إلى المعنى الأول كان ذلك«خروجا» عند ابن رشيق وابن حمزة العلوى، و«تخلصا» عند ابن حجة الحموى[٩]، وقد أشار بعضهم إلى صورة مغايرة للاستطراد يخرج الشاعر فيها من معنى إلى آخر ويكون المقصود هو المعنى الثانى، وإنما يأتى الشاعر بالأول وسيلة يتوصل بها إلى المعنى المراد[١٠].

وقد انسرب الخلط والاضطراب إلى معالجة البلاغيين لمبحث «الاستطراد» من ناحيتين، فالاضطراب يبدو واضحا فى الشواهد الواردة إثر تحديد المفهوم الاصطلاحى وفى تعليقاتهم عليها، وقد أفضى إلى هذا الاضطراب، الخلط فى تحديد المفاهيم الاصطلاحية بين الاستطراد والإدماج والتفريع والاستثناء والرجوع والخروج والتخلص، فابن رشيق – مثلا – تخلى عن المعنى الاصطلاحى الذى استقل بتحديده بنفسه، وراح يطلق مصطلح الاستطراد على كل تغيير أو إضافة ولوطفيفة إلى معنى.. ثم استخدم لفظة التخلص فى الجزء الأول من العمدة لوصف خروج الشاعر من معنى إلى غيره ثم العودة إلى الأول: لكنه لم يسم هذا الشكل استطرادا بل سماه تخلصا، مع أنه هو الصورة المثلى للاستطراد حسب تعريفه الذى ورد فى باب الاستطراد فى الجزء الثانى من العمدة[١١]، وبذلك يمثل الانتقال من معنى إلى آخر– فى ذاته – الخاصية الجوهرية لهذه المصطلحات المتداخلة وبخاصة الاستطرد والخروج أو التخلص، ولعل وجود هذه الخاصية أكثر صور الاستقصاء هو علة التداخل بينه وبين هذه المصطلحات وهو ما يحتاج منا إلى هذه الوقفة لتحديد مفهوم مصطلح الاستقصاء وما يميزه عن غيره، لان تلك الخاصية – وإن كانت جوهرية فى هذه المفاهيم – لا تتخذ الأهمية نفسها فى صور الاستقصاء ، ومن هنا يجب أن يكون التمييز حاضرا فى أذهاننا بين صورتى الاستقصاء النمطى المتكرر، والمبتكر المتغير ونحن بصدد تحديد علاقة هذه المصطلحات بالاستقصاء.

فالنوع الأول من الاستقصاء – النمطى يتداخل مع مفهوم الاستطراد – من ناحية– والخروج، من ناحية أخرى ، إذ يتحقق فى أكثر صوره النمطية مفهوم الاستطراد فى كونه خروجا من معنى إلى معنى آخر ثم العودة إلى المعنى الأول، فكثيرا ما يخرج الشعراء من وصف الناقة بتشبيهها بالبقرة الوحشية – مثلا– إلى الاستقصاء فى وصف البقرة وصياغة القصة المألوفة عنها، ثم يعودون إلى الناقة مرة ثانية، بيد أن هذا التمادى فى وصف المشبه به – البقرة – أدخل فى مفهوم الخروج، فقد أشار ابن رشيق فى تعريف"الخروج" إشارة ضمنية إلى دلالة الاستقصاء إذ عرفه بقوله:" وأما الخروج فهو عندهم شبيه بالاستطراد وليس به، لأن الخروج إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مديح أو غيره بلطف تحيل ثم تتمادى فيما خرجت إليه" (١٢) فكلمة التمادى هنا تشى بدلالة الاستقصاء اللغوية العامة، وإن كان ابن رشيق لا يقصد بالتمادى الإسهاب فحسب بل يقصد عدم العودة إلى المعنى الأول ، وبذلك لا يتداخل الاستقصاء (النمطى المتكرر) مع مفهوم الاستطراد فحسب بل يتداخل أيضا مع مفهوم الخروج اذ يتوفر فيه خاصية التمادى .

أماالإسهاب فمن خصائص الخروج التى نفاها ابن رشيق عن الاستطراد بوضوح فى تحديده الكمى للاستطراد بقوله:«وكأنما عثر بتلك اللفظة عن غير قصد ولا اعتقانية»(١٣) ، وينأى الاستقصاء عن الدخول فى إطار الخروج بتوفر خاصية العودة إلى الكلام الأول التى جعلها ابن رشيق ميزة نوعية يتميز بها الاستطراد عن الخروج" .. فإن قطع أو رجع إلى ماكان فيه فذلك استطراد، وإن تمادى فذلك خروج، وأكثر الناس يسمى الجميع استطرادا، والصواب ما بينته"(١٤)

ليست العلاقة إذن بين مصطلح الاستقصاء الوليد ومصطلح الاستطراد القديم، ومايتماشج معه من مصطلحات قديمة، علاقة تطابق ولاهى علاقة اشتمال ولكنها علاقة تداخل، ومن الغريب حقا أن هذا التداخل لا ينتج عنه إشارة إلى صورة الاستقصاء النمطية المتكررة فى معالجات القدماء أو المحدثين الذين تعرضوا لهذا المبحث البلاغى، ولعل من أوضح الشواهد التى ينطبق عليها مفهوما الاستطراد والاستقصاء :

هو قول النابغة الذبيانى فى الاعتذار :–

وقد حال هم دون ذلك شاغل مكان الشفاف تبتغيه الأصابع
وعيد أبى قابوس فى غير كنه أتانى ودونى راكس فالضواجع

ثم وصف حاله عندما سمع ذلك فقال:-

فبت كأنى ساوتتنى ضئيلة ... من الرقش فى أنيابها السم ناقع
يسهد من ليل التمام سليمها ... لحلى النساء فى يديه قعاقع
تناذرها الراقون من سوء سمها ... تطلقه طوراً، وطوراً تراجع

ثم عاد إلى الاعتذار الذى كان فيه فقال

أتانى أبيت اللعن أنك لمتنى ... وتلك التى تستك منها المسامع[١٥]

يتأرجح هذا الشاهد عند ابن رشيق بين دلالة الاستطراد والتخلص، إذ وضع النص شاهدا على التخلص مغفلا انطباق تعريفه الاستطراد عليه[١٦] والواقع أن رؤية نص النابغة من منظور الاستطراد أو التخلص يشوبها كثير من القصور، فالقصيدة تشكل موقفا إبداعيا تتخذ الصور المستقصاه فيه فاعلية خاصة، وسوف نتناولها بالتحليل من خلال مدى إسهام الاستقصاء فى خلق بنية الدلالة فى صورها المتعاقبة، كما يسهم موقف الشاعر من الاستقصاء فيها - سلبا وإيجابا- فى جعل القصيدة بنية كلية، بهذه الفاعلية يحقق الاستقصاء قيمة جمالية أرحب من أن تستوعبها مفاهيم هذه المباحث البلاغية المتداخلة، وبذلك يتضح لنا اختلافا جذريا بين الاستقصاء وهذه المباحث يتخطى حدود التعريفات والخصائص المميزة إلى علة القيمة الجمالية، لأن العنصر الجمالى فى الاستطراد يتمثل فى وجود المعنى الثانى الذى يبتدعه الشاعر لتقوية المعنى الأول حتى لو كان المعنى الثانى هو المقصود منذ البداية، وحتى لو كان مسوغ الانتقال لفظيا فحسب، لأن جمال التعبير ماثل فى حركة الانتقال وليس فى المعانى ذاتها"[١٧] وبذلك تنحصر علة القيمة الجمالية فى الاستطراد فى هذا البعد الشكلى الذى ينبعث من مجرد رشاقة الانتقال من معنى إلى معنى آخر مهما اتسم هذا باللطف وبراعة الحيلة.

أضف إلى ذلك أن بعض صور الاستقصاء لا يتوفر لها الانتقال من معنى إلى آخر، وبذلك تتنافى مع مفهوم الاستطراد وغيره من هذه المصطلحات المتداخلة، إذ تقتصر بنية الاستقصاء على التمادى فى وصف ملابسات التشبيه - مثلا- فى قول كعب بن زهير فى وصف ذراعى الناقة:

كأن أوب ذراعيها وقد عرقت ... وقد تلفع بالقور العساقيل
يوما تظل حداب الأرض يرفعها ... من اللوامع تخليط وتزييل
يوما يظل به الحرباء مصطخما ... كأن ضاحيه بالنار مملول
وقال للقوم حاديهم وقد جعلت ... ورق الجنادب يركضن الحصى قيلوا

شد النهار ذراعا عيطل نصف　　قامت فجاوبها نكد مثاكيل
نواحة رخوة الضبعين ليس لها　　لما نعى بكرها الناعون معقول
تفرى اللبان بكفيها ومدرعها　　مشقق عن تراقيها رعابيل (١٨)

فقد ابتدأ الشاعر بالمشبه"كأن أوب ذراعيها"، ليصف حدث أوب ذراعى الناقة، ثم أخذ فى استقصاء الملابسات التى حدث فيها هذا الفعل"أوب ذراعيها" لتتضافر بنية الدلالة فى التأكيد على درجة قصوى من شدة الحرارة، وليدخل ضمن هذه البنية الاستقصائية لملابسات حدث"المشبه" تشبيه آخر جزئى لا يتجاوز البيت الثالث، ثم يصل فى البيت الخامس إلى المشبه به"ذراعا عيطل نصف"، ثم يأخذ مرة أخرى من استقصاء ملابسات تتعلق بالمشبه به ولكنها لا تنفصل عن المشبه إذ تعود عليه إثراء لدلالته، ودليلا على مدى تمثل الشاعر للصورة الحركية، وكأنه باستقصاء هذه العناصر الملابسة لها يعين المتلقى على التهيؤ لتمثل هذه الصورة، ومن ثم يفتح الاستقصاء نافذة أرحب لاستكناه بعض الصور التى تحتاج إلى نظرة كلية تقف دونها النظرة الجزئية التى تنطلق من مفهوم البلاغيين للاستطراد.

ولعل أبيات كعب بن زهير تشير إلى تداخل آخر بين الاستقصاء والتشبيه، فهل ترى يفى التشبيه – بمفهوم البلاغيين – بما يفى به الاستطراد؟

لاغرابة بعد ذلك فى أن يتداخل الاستقصاء – على مستوى الوجود النظرى فى تحديد المفاهيم وتعريف الدوال، وعلى مستوى الوجود الفعلى فى النصوص والشواهد– مع مبحث بلاغى آخر من مباحث علم البيان وهو التشبيه، فإن هذا يؤكد تداخله مع الاستطراد ويتأكد به، فهذا التداخل قائم أصلا بين الاستطراد والتشبيه إلى حد الترابط، وقد التفت د. نبيل نوفل إلى هذه العلاقة الوثيقة بينهما، ولكن مهما يكن من أمر التلازم بينهما فإنه لا يصل إلى حد التطابق أو الاشتمال الذى أشار إليه بقوله:

" .. ولو نظرنا إلى الكثرة الغالبة من شواهد الاستطراد لوجدناها ألوانا عديدة من التشبيه، وبناء على ذلك فقد كان المنطقى أن تكون التشبيهات كلهااستطرادات، وهذا بالفعل ما كشف عنه أربعة من المتأخرين "(١٩) .

والواقع أن العبارة التى ترددت فى كتب هؤلاء المتأخرين، والتى استند إليها د.نبيل نوفل لا تشيرإلى هذا التعميم ، فقد جاء فى باب الاستطراد عندهم"أن يكون المتكلم فى معنى فيخرج منه بطريق التشبيه أو الشرط أو الإخبار أو غير ذلك إلى معنى آخر .."(٢٠)

ولاتحمل العبارة أكثر من كون بعض الاستطراد تشبيها وبعض التشبيه استطرادا، مهما كثر الاستطراد الذى يأتى فى صورة تشبيه والذى أشار إليه ابن رشيق بقوله"وجل ما يأتى تشبيها"(٢١) ، و لم يشر د.نوفل إلى أحد النماذج فى الشعر القديم على الرغم من أن الاستقصاء النمطى المتكرر يقوم أساسا على علاقة المشابهة ولعل السبب فى هذا "التزامه بحرفية الشواهد" – كما أعلن فى مستهل دراسته(٢٢) فلم يتجاوز الشواهد الواردة فى معالجات البلاغيين والتى لم تتعرض بدورها إلى هذا النمط.

وإذا كان ثَمَّ مبرر للبلاغيين فى الإحجام عن تناول الصورة النمطية للاستقصاء خلال عرض مبحث الاستطراد فليس ثم مبرر لتجاهلهم إياها فى معالجة مبحث التشبيه فى ظل هذا القدر من التداخل، مضافا إليه الارتباط الشديد بين التشبيه و الشعر قبل الإسلام ، و هذا أمر مطروح فى التراث النقدى والبلاغى، كما هو مطروح فى دراسات المحدثين، فالتشبيه من أبسط صور العلاقات المركبة، ومن ثم كان هذا التلازم كامنا فى التلاؤم بينهما من جهة بساطة الرؤية التى يتصف بها الشعر قبل الإسلام البعيد عن التعقيد والإغراب.كما يتصف بها التشبيه فى وضوح الروابط التى تضع طرفى العلاقة مباشرة أمام المتلقى، ولعل فتنة المحافظين وأنصار القديم بالتشبيه أهم مظاهر هذا الترابط بينه وبين شعر تلك الفترة"فقد ذهب التشبيه بجل اهتمامهم، وفضلوه على الاستعارة، فقد ورثوه عن الاوائل الذين كانوا المثل الأعلى فى صناعة الكلام"(٢٣)

وقد كان معيار السبق والتفضيل عند الناقد القديم: الاصابة فى الوصف، والمقاربة فى التشبية بحيث لا ينتقص عند العكس اذ يجمع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما وبذلك يتضح وجه الشبه بلا كلفة.(٢٤)

وقد أولت هذه النظرة وجه الشبه اهتماما كبيرا حتى تنحصر فحوى التشبيه فى دلالة أكثر تحديدا وصرامة فى مفهوم أحد البلاغيين المتأخرين اذا ارتكزت فحوى التشبيه عنده على أن يكون" المشبه به أعرف بجهة الشبه وأخص بها وأقوى حالا معها"(٢٥) ، ولا جدال فى أهمية وجه الشبه فى التشبيه، ولكن اللافت هنا أنه لم يكن للارتباط بين الشعر القديم والتشبيه صدى فى رؤية صورة الاستقصاء النمطى القائمة على علاقة المشابهة.

ولعل تبرير ذلك يكمن فى الأهمية التى نظر بها النقاد والبلاغيون إلى وجه الشبه، لا بوصفه ركنا من أركان التشبيه فحسب، بل لأنه يمثل الجوهر الذى تقوم عليه علاقة المشابهة، فإذا انتفى هذا الجوهر أفرغت العلاقة من مضمونها، وإذا لم يأت فى صورة صفة محددة لن تقبله نظرتهم الجزئية واستهجنته أذواقهم إلى حد جعلهم يتنكرون

للتشبيه الذى لا يأتى فيه وجه الشبه بهذه الصورة.

ففى صورة الاستقصاء النمطى يسترسل الشعراء فى وصف المشبه به إلى حد الاستغراق الكامل الذى تغيم معه رؤية المشبه فى ثنايا الملابسات الدقيقة المتصلة بالمشبه به وحده "إن مظهر هذا التشبيه المركب مفارق لمراده فمن ناحية يضيع وجه الشبه فى حكاية مطولة للأتان وغيرها، ومن ناحية تتوارى الأتان المقصود فيه وراء الفحل الذى يحتل واجهة الصورة"(٢٦) ، فذوبان وجه الشبه فى هذه القصة الطويلة يتنافى مع بغية الناقد القديم "المقاربة فى التشبيه" كما يتنافى مع نظرته التجزيئية التى ألفت التشبيه أركانا محددة تتحقق للشاعر فى البيت والبيتين.

كما أن ذلك يؤكد لنا- من ناحية أخرى- أن النظر إلى هذا (التشبه الهيكلى) بعين البيانيين لن تكون ذا جدوى، بل ربما مهدت لمنزلق خطير بين النظرية والتعسف فى تطبيقها.

فقد نظر د.شكرى عياد - فى حديث عارض فى كتابه اللغة الإبداع- النظرة البيانية إلى هذه الصورة - إذ يقول:"... ففى الشعر الجاهلى على وجه الخصوص نلحظ الاستطراد فى التشبيه إلى درجة الوصل بين سياقين مستقلين لولا وجه الشبه الذى يقوم بدور الرابط"(٢٧)

والحقيقة أن السياقين مستقلان بالفعل، ولو كان بينهما ثمة رابط فإنه لا يمكن أن يكون وجه الشبه - بمفهوم البيانيين- ولا يبرر ما ذهب إليه إردافه بقوله:".. فتشبيه الناقة فى سرعتها بالبقرة الوحشية التى تطاردها كلاب الصيد- مثلا- لا يحتاج إلى قصة طويلة عن هذه البقرة"(٢٨) ، الذى يحمل حكما صارما بعدم الحاجة إلى هذه القصة الطويلة، والأمر فى حقيقته يبعث على التساؤل ولا يحمل على هذا الرفض الذى ولدته النظرة البيانية التقليدية إلى هذه الصورة.

ولا يصدق على هذه الصورة ماذهب إليه أحد المتعصبين للبلاغة القديمة من المحدثين بقوله"الصوة الشعرية لا يمكن إدراكها الدقيق إلا بواسطة البلاغة وبالضبط علم البيان"(٢٩) ولقد مضى فى هذا التعميم هادفا الدفاع عن البلاغة مشيرا - على وجه الخصوص- إلى الصور القائمة على علاقة المشابهة"" سواء كانت تشبيها أم استعارة أم رمزا أم تمثيلا، وأفضل كل هذه الأنواع التشبيه والاستعارة، ورغم كل هذا فإن البلاغيين لا يمكن الطعن فى عملهم إلا إذا عرضت عليهم نصوص أو صور شعرية فعجزوا عن استيعابها ووصفها"(٣٠) ، والغريب حقا أن يشير إلى هذه الصورة فى معرض حديثه عن

التفسير الرمزى الأسطورى رافضا هذا التفسير دون أن يقدم تفسيرا بديلا من خلال رؤية بيانية.

إنه لمن التعسف تحديد وجه الشبه بأنه السرعة أو القوة في الصورة النمطية، لأن بين شقى التشبيه من أوجه التعارض ما يفوق وجه الاتفاق المفترض هذا، وإذا كان عدم وضوح وجه الشبه بشكل محدد هو علة احجام البلاغيين عن تناول هذه الصورة، فإنه – فى الوقت ذاته – المبرر لقولنا بأن إدراك هذه الصورة لا يمكن أن يتم بوصفها أحد نماذج التشبيه، كما لا يمكن إدراكها من خلال أى مبحث بلاغى آخر، وبذلك تكون البنية الهيكلية للتشبيه التى احتفظت (بأداة التشبيه والمشبه والمشبه به) مفرغة من دلالتها التى استقرت فى التراث النقدى والبلاغى.

ومهما يكن من أمر التداخل بين الاستقصاء والاستطراد من ناحية، وبينه وبين التشبيه من ناحية أخرى، فإن ذلك لا ينفى أنه صورة مستقلة بذاتها فى الصياغة الشعرية وفى التصنيف العلمى الموضوعى، ومن هنا تكون حتمية طرح"الاستقصاء" بوصفه مصطلحا قائما بذاته لتوصيف الصورة النمطية.

ولا مناص من الاعتراف بأن وضع مصطلح جديد أو اقتراحه فى هذا الخضم الهائل من المصطلحات النقدية والبلاغية أمر يستوقفنا فيه كثير من أسباب التردد، لأن أحد أهداف هذه الدراسة يتمثل فى محاولة الإسهام فى تنقية المصطلح النقدى و البلاغى وتحديده ما أمكن.

والحاجة إلى المصطلح – هنا – لا تكمن – فقط – فى حاجة الظاهرة إلى تصنيف لا يفى به تداخلها أو تماسها مع مباحث أخرى – مع أن ذلك يؤكد هذه الحاجة ولا ينفيها، لما يتطلبه هذا التداخل من ضرورة التحيز المستقل على مستوى الاصطلاح لكى يتواءم مع تميزها على مستوى الوجود الفعلى – لكن هذه الحاجة إلى المصطلح تمتد إلى كونه اختزالا لمكنونات الظاهرة، إذ يمثل ومضة الضوء التى ينطلق منها الناقد إلى الظاهرة بفاعليتها وتفاعلها مع النص.

ولعل فى تحديد المصطلح ما يحد من محاولات وصف الظاهرة باستخدام الدوال اللغوية العامة المتقاربة بين النقاد القدماء والمحدثين والتى يمكن أن ينتج عنها اضطراب من سير اللاحقين على خطا السابقين، أو محاولة إيجاد وصف جديد للظاهرة[٣١] ، فتزداد بذلك ضبابية رؤية الظاهرة، ومع ذلك تظل الدلالة اللغوية العامة المدخل المناسب فى محاولة تحديد الدلالة الاصطلاحية.

والدلالة اللغوية لكلمة "قصا" تدور حول معنى البعد "قصاعنه قصوا: بعد، وقصا المكان يقصو قصوا: بعد، والقصى والقاصى: البعيد.. والقصوى والقصيات الغاية البعيدة .. وتقصيت الأمر استقصيته، واستقصى فلان فى المسألة وتقصى بمعنى؟؟»[٣١] وبذلك تدور الدلالة اللغوية العامة حول الغاية والبعد وهما أمران لا ينفصلان عن التركيبات الأدائية الاستقصائية.

فالاستقصاء هنا يتعلق بالوصف ولكن لا يشترط أن يكون وصفا ، فقد يكون استقصاء فى تحديد جزئيات متعلقة بالوصف من زمان أو مكان أو ما إلى ذلك، ويتمثل فى الوقوف المتأنى من الشاعر لوصف دقائق قد لا يستلزم التركيب اللغوى بالضرورة الوقوف عندها، بل لعل ما جرت به العادة فى الأداء المعيارى والفنى معا عدم الوقوف عندها، ومن هنا يأتى تميز الاستقصاء بوصفه انحرافا أو عدولا عن المألوف، فالاستقصاء يتجاوز الوقوف عند حدود حركة الانتقال التى تمثل جوهر الاستطراد، كما يتجاوز حدود العلاقة الجزئية ومحدوديتها فى التشبيه، ليرتكز على الاستغراق الكامل فى الوصف، وصولا إلى غاية بعيدة فى وصف الشئ أو الموقف، والبُعد هنا ليس بُعداً عن شئ ولكنه بُعد فى الشئ الموصوف وملابساته.

ولكن مع ذلك ، تبقى القيمة الجمالية للاستقصاء- بوصفه أداء فنياً- مرتبطة بأشياء أخرى منها تمايز المواقف من الاستقصاء سلبا وإيجابا، ومنها تفاوت الصور المستقصاه بين الابتكار والتقليد، ومنها فاعلية الاستقصاء وتفاعله مع النص ومدى إسهامه فى إبداع الدلالة، وسنتبين ذلك من خلال عرض نموذجين من الشعر العربى قبل الإسلام أحدهما يسير على الخطا التقليدية والآخر يقف موقفا مغايرا من الاستقصاء سلبا وإيجاباً، إذ يتخذ الشاعر فى استقصائه وعدم الاستقصاء موقفا مخالفا للعادة فى البنية اللغوية والتقاليد الفنية.

بقى أن نشير إلى أن تباين الموقف من الاستقصاء سلبا وإيجابا يرتبط - بصورة ما - بقضية الإيجاز والإطناب، فالاستقصاء يتشكل فى بنية إطنابية، ومع ذلك تتحقق من خلالها جماليات فى إبداع النص تجعل من القول بأن البلاغة إيجاز قولا بحاجة إلى مراجعة، فالبلاغة إطناب كما هى إيجاز، وفيصل القيمة الجمالية فى هذا أو ذاك يتعلق بالنص أولا وأخيرا.

أولا: الاستقصاء النمطى المتكرر

وهو النموذج الأكثر ترددا فى شعر هذه الفترة، ويتحقق باستغراق الشاعر فى وصف المشبه به متعرضا لجزيئات ودقائق يعسر انطباقها على "المشبه"، ومن ثم يبدو هذا النمط استقصاء خارج السياق، إذ يتطلب تسويغ وجوده فى هذا السياق مبررات علائقية لا تخلو فى كثير من الأحيان من تعسف، وفرق كبير بين أن يقنع الاستقصاء بذاته، بوصفه أداء فنيا يحدث الأثر الجمالى، وأن يحتاج إلى مبررات تفسيرية تقنع بوجوده فى هذا السياق.

ينحصر هذا اللون فى وصف الناقة الذى تبوأ موضعا فسيحا فى مقدمات القصائد العربية القديمة إذ يجد الشاعر فيها متنفسه" إثر موقف يمثل أزمة نفسية لا يجد لها مخرجاً سوى أن يركب ناقته وينطلق بها وحيدا"(٣٢) ولا فرق بين أن تكون هذه الأزمة النفسية إثر وقفة الطلل الباكية، أو الظعن أو هجر الحبيبة أو المشيب أو غير ذلك، فالذى يهمنا هنا أن الشاعر قد أفرد للناقة مساحة شاسعة بلغت حداً كبيراً من الاستقصاء فى وصفها، رأى معه بعض الدارسين وصف الناقة غرضا مستقلا يسعى الشاعر إليه مباشرة كى يعرض من خلاله قدرته على وصف الحيوان(٣٣) .

والواقع أن الشاعر- شأن غيره آنذاك - كان يمتطى ناقته ويتخذها رفيقا فى رحلته التى تطول غالبا، لذلك شملها بتأمله والوقوف المتأنى المدقق أمام جزئياتها ومتعلقاتها فاستقصى فى وصف حالها وطبيعة سيرها بين الهدوء والانفعال فى بطئها وسرعتها، ووقف عند كل عضو من أعضائها يرسمه بدقة وحذق، متعرضا لبنائها الجسدى قبل الرحلة، مارا بمراحل انهيار هذا الجسد وانحسار اللحم والشحم عنه من طول السفر وشدة عنائه، ويمتد الاستقصاء ببعض الشعراء حتى ليصف الأعلاف التى تكون منها هذا البناء الجسدى الصلب الشامخ، ولا غرابة فى ذلك ، فالناقة وسليته لاستمرار الحياة، فهى ملاذه فى بحثه عن الماء والكلأ. ثم إنها وسيلته إلى ممدوحه وإلى أحبته، ووسيلته للسلو والانطلاق إلى أفاق جديدة، أضف إلى ذلك البعد الدينى الذى أخذته الناقة فى الموروث الأسطورى، والذى جعل من الاستقصاء فى وصفها طقسا شعائريا، وجعل من الرحلة انعتاقا من الواقع الأرضى إلى الخلود والبقاء.

ولكن الواقع أيضا الذى نلمسه من استقراء نصوص كهذه يكشف لنا عن أن الشاعر لم يقتصر على تخلصه من أزمة ما إلى ناقته فحسب، بل تجاوز ذلك إلى خروج آخر من وصف الناقة إى الاستغراق المستقصى فى وصف الثور الوحشى أو البقرة

الوحشية، والأتان وحمار الوحش والظليم الذى يرعى. إلى حد تتلاشى معه علاقة المشابهة فتقتصر على كونها مدخلا لاستقصاء هذه الصور، بل تتلاشى معه تلك الوقفة المتأنية فى استقصاء وصف الناقة. وبذلك يسير الاستقصاء النمطى المتكرر فى اتجاهين: اتجاه مبرر بالمرجعية الواقعية ويتمثل فى المقدمات التى لا تنفصل عن حياة الشاعر آنذاك، وتذهب الناقة بالقدر الأوفى به، واتجاه لا تبرره تلك المرجعية الواقعية ويتمثل فى الاستقصاء فى وصف المشبه به(الأتان- البقرة- الثور- الظليم)، يتلمس تبريره فى محاولات التفسير الأسطورى التى سنشير إليها.

ومن الصور التى أستأثرت الناقة بها فلم يتجاوزها الشاعر إلى الاستغراق فى وصف أحد هذه الاشياء التى تشبه الناقة بها عادة قصيدة"المثقب العبدى" التى مطلعها:

أفاطم قبل بينك متعينـــى ومنعك ما سئلت كأن تبينى (٣٤)

فقد تعرض الشاعر للحديث عن مراوغة "فاطمة" فى علاقتها به ثم عرض للرحلة والظعن فى تسعة عشر بيتاً، ثم استغرق استغراقاً تاما فى وصف الناقة من البيت العشرين إلى البيت الأربعين، يبدأ رحلته معها لاجئا إليها ومستعينا بها على تسلية الهم وتجاوز هذا الأزمة النفسية:-

فسل الهم عنك بذات لـــوث عذافرة كمطرقة القيـــون

بصادقة الوجيف كأن هـــرا يباريها ويأخذ بالوضـــين

وفى معرض حديثه عن بنائها الجسدى وقوتها لا تفوته الإشارة إلى الأعلاف التى كانت سببا فى بناء هذا الجسد الهائل الصلب.

كساها تامكا قـــردا عليها سوادى الرضيح مع اللجين

فلا نستبعد مع تلك الجزيئات الدالة على استقصاء الشاعر فى وصف هذه الناقة أن يكون وصف الناقة هنا هدفا فى ذاته، ففى ختام هذا الوصف يستقصى الشاعر- فى إيقاع بطئ متراخ فى نقل صورة العلاقة الحنون بينه وبين ناقته عندما يستنطق الناقة، ويتحدث بلسان حالها مستبطنا إحساسها، فيضفى عليها المشاعر الإنسانية فى نقل انطباعها عندما يؤذن لها بالمسير ليلا:

إذا ما قمت أرحلها بلـــيل تأوه آهة الرجل الحزيـــن

تقول إذا درأت لها وضينـى أهذا دينه أبدا ودينـــى

أكل الدهـر حل وارتحـــال أما يُبْقى عليَّ ولا يَقينـى

فأبقى باطلى والجد منهـــا كدكان الدرابنة المطيـــن

ثنيت زمامها ووضعت رحلى ونمرقة رفدت بها يمينـــى

ولعنا نلمس أقصى درجات بطء الايقاع وتراخى الحركة فى استخدم الشاعر حرف العطف (الواو) فى البيت الأخير لما يحمله من دلالة الفصل بين الجمل الفعلية الثلاثة فى البيت، والتى تشير من جانب آخر إلى حرفيات الحدث المسند إلى الشاعر مع ملاحظة بساطة هذه الأحداث التى تتم فى آلية دون أن يلتفت إليها بهذا القدر من التأمل فى حرفيات المواقف، وذلك يشير إلى أن الاستغراق التام فى وصف الناقة يشغل الذهن تماما عن علاقة الشاعر بفاطمة فى مستهل القصيدة وعن "عمرو" فى خاتمتها، فإذا كان الموضوع فى القصيدة يتحدد فى رحلته إلى عمرو التى يبتغى منها تحديد علاقته به فى صرامة وحدة تقطع هذه المراوغة وميوعة العلاقة وعدم وضوحها وتحدد المواقف مع صديقه وممدوحه، فإن الحديث حول هذا الموضوع لم يتجاوز خمسة أبيات فى نهاية القصيدة، كما لا يتجاوز الحديث عن فاطمة أربعة أبيات فى مستهلها، لقد عكف الشاعر العربى على ناقته يتلمس أعضاءها ويصفها "وكأنه كلف بهذا التمثال الخالد أكثر مما هو كلف بناقته"(٣٥) وكأن الواحد منهم مثال مستغرق فى بناء تمثال، لا شئ يشغله عن هذا الاستغراق ولا يود هو أن ينشغل عنه بشئ، وأمثلة ذلك كثيرة فى شعر امرئ القيس وطرفة بن العبد والمخبل السعدى، وزهير بن أبى سلمى والأعشى وغيرهم(٣٦) . بيد أن الناقة لم تكن ذلك التمثال الثابت دائما، فقد اختطلت هذه الصورة بصورة حركية ترسم خطوات الناقة فى مضائها فى الرحلة فى ظل ظروف عسيرة قاسية.

وإذا كانت الناقة على مستوى الواقع تشكل قيمة عظمى فى الشاعر والإنسان البدوى، فإن الاتجاه الآخر الذى يسير فيه الاستقصاء النمطى يتعلق بوصف الناقة أيضا، ولكن لا يشغل وصف الناقة- فى ذاتها- حيزاً ذا بال فيه، بل تتجه مقدرة الشعراء على الاستقصاء فيه نحو التدقيق فى وصف الثور الوحشى أو الحمار الوحشى أو النعام، وكأن الشعراء فى هذه المواقف يتخذون الناقة مجرد ذريعة يثبون من خلالها وثبة مفاجئة نحو أحد هذه الأشياء، متذرعين بعلاقة مشابهة يعقدونها بين الناقة(المشبه) والطرف الآخر (المشبه به)، بيد أن صورة النعام هى الأقل ورودا فى شعر هذه الفترة، وهى كذلك الأقل عناصر، ولعل الصورة الواردة فى ديوان علقمة التميمى أكثر الصور استقصاء لعناصر قصة النعام.(٣٧) أما قصة الثور الوحشى أو البقرة المسبوعة، وقصة الأتان وفحلها فهى الأكثر وروداً وتكراراً، وهى التى أسهب الشعراء فى استقصاء جوانبها.

لقد احتفظت عشرات القصائد بهذه الصور الثابتة بجزئياتها ودقائق عناصرها، حتى لا تكاد تختلف العناصر الأساسية المكونة للقصة من شاعر لآخر، ومن هنا كان وصفها بالاستقصاء النمطي المتكرر، وقد تعددت- فى الوقت ذاته- الرؤى التى اهتمت بدراسة هذه الظاهرة وتباينت، ولسنا هنا بحاجة إلى إحصاء الظاهرة فقد اهتمت بذلك الدراسات المنطلقة من التفسير الأسطورى، وإن كنا بحاجة إلى إبراز الدراسات التى تناولت الظاهرة منفردة، أو فى ثنايا دراسات أخرى لقصائد اشتملت على هذه الظاهرة، ومنطلقنا فى هذه الدراسة يهدف إلى إعادة الوعى بأدواتنا النقدية، قديمها وحديثها، وسنتخذ نموذجا تناوله العديد من النقاد بمختلف اتجاهاتهم ومناهجهم وقد ورد فى قصيدة لبيد بن ربيعة:

عفت الديار محلها فمُقامهـــا بمِنـــى تأبَّد غولها فرجامهـــا

إذ جاء فيها ذلك الحديث السريع عن الناقة ثم تخلص الشاعر إلى الاستقصاء فى سرد قصة الأتان، ثم انتقل إلى قصة البقرة المسبوعة التى تتفق فى كثير من جوانبها مع قصة الثور، فيبدؤها هذ بالتخلص إلى ذكر الناقة بقوله:-

فـاقطع لبـانة من تعـرض وصله ولشـر واصل خلة صـرامـهـا
واحب المجامل بالجزيل وصرمه باق إذا ظلعت وزاغ قـوامـهـا
بطليح أسـفـار تركن بقـيـة منها فأحنق صلبها وسنامها
وإذا تغالى لحمـها وتحسرت وتقطعت بعد الكلال خدامـهـا
فلهـا هبـاب فى الزمـام كـأنه صهباء خف مع الجنوب جهامها

ثم ينتقل إلى قصة الأتان :

أو ملمع وسـقت لأحـقب لاحـه طرد الفحول وضربها وكدامها
يعلو بها حدب الأكـام مسـحج قد رابه عصيانها ووحامـها
بأحزة الثلبـوت يربأ فـوقـهـا قفـر المراقب خوفها آرامـها
حتى إذا سلخا جمادى ستة جزءا فطال صيامه وصيامها
رجعا بأمرهما إلى ذى مرة حصد ونجح صريمة إبرامـها
ورمى دوابرها السفا وتهيجت ريح المصايف سومها وسهامها
فتنازعـا سبطا يطيـر ظلاله كدخان مشعلة يشب ضرامها
مشمـولة غلثت بنابت عـرفج كدخان نار ساطع أسنامـها

فمضى وقدمها وكانت عادة ... منه إذا هى عردت إقدامها
فتوسطا عرض السرى وصدعا ... مسجورة متجاورا قلامها
محفوفة وسط اليراع يظلها ... منه مصرع غابة وقيامها

ثم ينتقل إلى قصة البقرة المسبوعة بقوله:-

أفتلك أم وحشية مسبوعة ... خذلت وهادية الصوار قوامها
خنساء ضيعت الفريز فلم يرم ... عرض الشقائق طوفها وبغامها
لعفر قهد تنازع شلوه ... غبس كواسب لا يمن طعامها
صادفن منها غرة فأصبنها ... إن المنايا لا تطيش سهامها
باتت وأسبل واكف من ديمة ... يروى الخمائل دائما تسجامها
يعلو طريقة متنها متواتر ... فى ليلة كفر النجوم غمامها
تجتاف أصلا قالصا متنبذا ... بعجوب أنقاء يميل هيامها
وتضئ فى وجه الظلام منيرة ... كجمانة البحرى سل نظامها
حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت ... بكرت تزل عن الثرى أزلامها
علهت تردد فى نهاء صعائد ... سبعا تؤاما كاملا أيامها
حتى إذا يئست وأسحق خالق ... لم يبله إرضاعها وفطامها
فتوجست رز الأنيس فراعها ... عن ظهر غيب والأنيس سقامها
فغدت كلا الفرجين تحسب أنه ... مولى المخافة خلفها وأمامها
حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا ... غضفا دواجن قافلا أعصامها
فلحقن واعتكرت لها مدرية ... كالسمهرية حدها وتمامها
لتذودهن وأيقنت إن لم تذد ... أن قد أحمَّ من الحتوف حمامها
فتفصدت منها كساب فضرجت ... بدم وغودر فى المكر سخامها
فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحى ... واجتاب أردية السراب أكامها
أقضى اللبانة لا أفرط ريبة ... أو أن يلوم بحاجة لوامها(٣٨)

فلم يستغرق فى وصف الناقة ذاتها بيتين (٢٢/٢٣) ثم ينسلخ من هذا الوصف إلى التشبيه الأول الذى صاغه فى بيت واحد لينتقل منه إلى المشبه به الثانى(الأتان) ليستغرق فيه استغراقا كاملا مستقصيا فى عرض دقائق قد نراها غير جوهرية فى العلاقة بين المشبه والمشبه به، إذ لا يمكن بحال انطباق هذه الصفات والأحدث - التى اجتمعت للأتان وفحلها على مدى أحد عشر بيتا(من البيت ٢٥ إلى ٣٥) - على الناقة فى رحلة أو فى غير

رحلة، ودونما ذكر للناقة مرة أخرى، أو مجرد إشارة ينتقل الشاعر مباشرة إلى تشبيه الناقة بالبقرة الوحشية مستقصيا فى سرد جوانب لا سبيل إلى وضعها فى إطار علاقة مشابهة بين الناقة والأتان إلا بكثير من الجهد فى محاولة تبريرية لا تخلو من تعنت وتعسف، مما جعل النقاد يقفون من هذه الصور مواقف شتى سالكين فى معالجتها طرائق متباينة أشد التباين، ولكنها مع تباينها قد اتسمت بسمة واحدة وهى أن أحد هؤلاء لم يلتفت إلى معالجة هذه الصور من خلال فكرة الاستقصاء أو الاستطراد باستثناء بعض الاشارات الجزئية والتعليقات الجانبية التى تصف هذه الظاهرة وصفا عارضا بالاستقصاء، منها إشارة د.على البطل التى يقرر فيها" أن الشعراء يهتمون باستقصاء هذه العناصر فى قصائدهم، وقلما يخلو شعر شاعر من هذه الصور" (٣٩)، وقد جاءت المعالجات النقدية- فيما عدا ذلك- لتمس الظاهرة من إحدى زواياها وتبرر وجود الظاهرة بأدواتها الخاصة.

لقد كان هذا النمط موضع ارتياب وتساؤلات انعكست على رؤية النقد الحديث للقصيدة العربية القديمة بصفة عامة، واجتهدت كل رؤية نقدية فى الكشف عن جانب من جوانب هذا النمط - بوصفه ظاهرة سائدة - فى محاولاته التفسيرية للإجابة عن بعض هذه التساؤلات المثارة، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى أن الحاجة إلى الفهم غلبت الحاجة إلى التحليل الفنى، ومن ثم كانت البدايات الأولى فى محاولات التفسير هذه تنحصر فى تبرير وجود الظاهرة، وما أثير تبعا لذلك من حديث حول وحدة القصيدة ومحاولات الربط المتعددة بين موضوعاتها، ولقد كان د. طه حسين من أوائل من تعرضوا لمعالجة هذه الظاهرة فى دراساته عن الشعر الجاهلى، ويمكننا أن نحدد خلاصة قوله فى هذه القضية فى فكرتين، قصد بالأولى تفسير عملية الاستقصاء فى الوصف بصفة عامة، فهو يراها سمة مهيمنة على الشعر العربى القديم لا تكاد صورة وصفية تخلو منها، فالطبيعة البدوية شاسعة، بطيئة الإيقاع، محدودة المثيرات، تختلف عن الحياة الحضرية التى تكثر فيها عوائق التأمل والتدقيق المتفحص فى الاشياء.

وقد عبر د.طه حسين عن هذا التباين بين الإنسان البدوى والإنسان الحضرى فى نظرته للأشياء بقوله تعليقا على معلقة لبيد بن ربيعة".. أما أنت فتعمد إلى سيارتك فتركبها، وتمضى بها إلى حيث تريد أو لا تريد، لا تلتفت إليها، ولا تقف عندها، إلا من حيث هى أداة تعينك على ما تقصد إليه من الأغراض، وأما الشاعر، والشاعر القديم خاصة، فإنه لايرى شيئا، ولا يستخدم شيئا إلا حققه وتصوره، وأمعن فى تحقيقه وفى تصوره، ثم صوره فأحسن تصويره، ثم أعرب عن هذا التصوير فأحسن الإعراب"(٤٠) .

أما الفكرة الثانية فقد قصرها على تبرير الاستقصاء فى وصف المشبه به الذى ينطبق على الأتان والبقرة المسبوعة فى معلقة لبيد، تأتى هذه الفكرة خلال مقارنته بين تشبيه الناقة بالسحاب وتشبيهها بالأتان" فهو يشبه ناقته بالسحاب الخفيف الذى يطيع أيسر الريح، وهذا التشبيه، لأنه يطيل فى وصف الأتان، وفى تفصيل قصتها، وهو لم يطل فى وصف السحاب الخفيف، إذ يتأتى له فى نصف بيت، ثم هو يشبهها بلأتان الوحشية فيطيل فى هذا التشبيه، .... لأنه لا يستطيع أن يساير السحاب الخيف، ولا أن يجرى معه في الجو، ولا أن يسابقه تحت تأثير الريح اليسيرة أو العاصفة، ولكنه يستطيع أن يتتبع الأتان الوحشية، وأن يبلو من أخبارها، ويعرف من أمرها ما يعرضه عليك فى هذا الشعر الرائع الجميل"(٤١).

يتضح من هذه الفكرة أن د.طه حسين يعتمد على الرؤية الواقعية لحياة الشاعر آنذاك فى محاول تفسير الظاهرة، ولكن هذه الرؤية الواقعية تنطوى على خداع لا يستطيع أن يخفيه بريقها، "ففى الشعر واقع خارجى، وفى الشعر الجاهلى تصوير لواقع خارجى، ولكن الواقع الخارجى غير قادر على تفسير الظاهرة فى عالم الشعر"(٤٢)

لأن الواقع الخارجى فى طبيعة الحياة البدوية آنذاك تتوزعه مظاهر عديدة غير تلك التى أسهب الشعراء فى استقصاء جوانبها، ومحاولة التفسير الصحيحة تتطب عللا موضوعية لتبرير ذك التنبه اليقظ إلى بعض هذه الظواهر وإغفال ظواهر أخرى إغفالا تاما، كما أن الشعر الجاهلى لا يمكنه أن يساير الأتان فى رحلتها الشاقة التى تطول لعدة أشهر تتقلب خلالها الظروف المناخية عسرا ويسراً.

ولا تختلف هذه المحاولة كثيرا عن محاولة تفسير بعض النقاد مثل هذه الظاهرة بأنها مجرد" تقاليد فنية، ثابتة معالمها من أمد غير قريب لا سبيل إلى الوقوف عليه، شأنها شأن الظواهر الاجتماعية التى يسيرها هذا القسر الاجتماعى دون أن تجد أولا ولكنك تجد سابقا"(٤٣) ففى هذا التفسير تطامن واستكانة إلى المجهول الذى ضرب بظلمته على هذه الظاهرة زمنا طويلاً.

وقد كان لفكرة(الوحدة العضوية) التى روج لها المذهب الرومانسى فى النقد الحديث أثرها فى محاولة تفسير هذه الظاهرة، وتكاد تنحصر هذه المحاولة فى الربط بين أجزاء لقصيدة العربية القديمة تبريرا لوجود مثل هذا الاستقصاء، فقد تساءل د.محمد زكى العشماوى" أجاءت قصة الأتان التى رواها علينا لبيد مستعينا فيها بهذه العناصر التى جمعها الواحد إلى جوار الآخر لمجرد التصوير الخارجى لصفحة من حياة البادية؟

وهل كان تشبيه الناقة بالأتان الحامل وماكان بينها وبين فحلها من علاقة حية، وما كان بين الفحل وغيره من الفحول من صراع، وما تردد فى القصة كلها من معانى الغبطة بالحياة والتمسك بها والدفاع عنها، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن سرعة الناقة؟ وأنها فى قوة احتمالها وقدرتها على السير والجرى أشبه بهذه الأتان وفحلها؟"(٤٤) وقد أدت به هذه التساؤلات إلى استخلاص نتيجة محددة تنطبق على صورة الاستقصاء فى وصف الأتان كما تنطبق على صورة البقرة المسبوعة، إذ يستخلص أن قصة الأتان تمثل صراعا من أجل الحياة كما تمثل قصة البقرة صراعا ضد عوامل الفناء، وبذلك يبرر وجود هذا الصورة الاستقصائية، وليكون ذلك فى الوقت نفسه مبررا للقول بالوحدة العضوية، إذ يقرر فى النهاية أن لبيداً قد تمكن ببصيرته" وقدرته على النفاذ إلى ما تحت حجاب عصره أن يعكس لنا صورة هذا الصراع بين الإنسان والحياة وأن ينفذ من خلاله إلى إبراز صورة متكاملة تعاونت فيها سائر الأجزاء وهيمن فيها الإحساس الموحد، ولم يكن تحقيق هذه الوحدة فى معلقته راجعا إلى حسن التخلص من غرض إلى غرض، أو إلى تنظيم أجزاء القصيدة وحسن ترتيبها وتسلسلها"(٤٥) وينطلق د. العشماوى فى معالجة غير هذه القصيدة من منطلق الوحدة العضوية دون أن يلفت الانتباه إلى إصرار الشاعر العربى القديم على تشبيه الناقة بالأتان تحديدا أو البقرة المسبوعة، وإن كانت فكرة البقاء والصراع من أجله أصبحت جوهر محاولات التفسير الأسطورى لهذه الظواهر وبعض المحاولات البنيوية.

وقد سار باحث آخر على هذا النهج نفسه دون أن يقدم جديدا فى رؤية القصيدة العربية القديمة، فانطلق من فكرة الصراع بين الحياة والفناء محاولا رد أجزاء القصيدة إلى هذا الأساس، ونقصد به د. محمد الكومى فى كتابه "الصراع بين الإنسان والطبيعة فى الشعر الجاهلى" (٤٦). بيد أنه لم يلتفت أيضا إلى الحديث عن فنيات الصياغة اللغوية.

وينطلق ناقد آخر من معايير البنيوية التى يرى من خلالها أن القصيدة تتمتع ببنية متماسكة مع اختلاف العناصر التى تتألف منها، فالقصيدة مثل مستوٍ من التجربة- فى بنيتها العميقة- أكثر جذرية وعمقا فى دلالته الوجودية" فهى مستوى الكينونة على شفار السيف التى عاناها الإنسان الجاهلى، ويشكل هذا التوتر السياق الكلى الذى تنمو فيه القصيدة وتتسع" (٤٧).

والواقع أننا لا نجد فرقا كبيرا بين جوهر الفكرة التى فسر بها د. العشماوى القصيدة وفكرة د. كمال أبو ديب وإن اختلفت المنطلقات وتباينت الأصول النظرية

لمذهبيهما، فالقصيدة عند الاثنين تنطلق من فكرة الصراع بين إرادة الحياة والموت، ومحاولة تحقيق الوجود في مواجهة قسوة الطبيعة التي تستشري فيها دواعي الفناء، وليس هناك كبير فرق بين أن يفسر د. العشماوي ذلك بوحدة الصراع بين الحياة والموت-كما رأينا- وبين رؤية د.كمال أبو ديب التي تبلورت في هذ التعقيب" إن الوجود المتزامن للحياة والموت يمثل الرؤية الأساسية بهذه الوحدة المكونة من وحدات القصيدة، على الأقل، إلا أن هذه ليست هي الرؤية الكلية للوحدة، ذلك أن كلا من الإنسان والحيوان يبرزان في ضوء يوحي بأنهما يلعبان دورا توسطيا بين الحياة والموت، ولا ينفي هذا التوسط الموت من حيث هو الحقيقة النهائية بل يحاول استمرارية الحياة"(٤٨)

فقد سبق د. العشماوي إلى ذلك انطلاقا من رؤية إحساس واحد مهيمن على القصيدة التي تجسدت فيها وحدة الصراع بين الإنسان ودواعي الفناء، أو صراع الإنسان مع الطبيعة من أجل الحياة، ذلك الإحساس العام في الشعر الجاهلي بصفة عامة، وقد جاءت معالجة د. أبو ديب تأكيدا على رؤية هذا الوحدة من خلال بنية كلية للقصيدة ومن خلال ترتيب هذه الفكرة في كم متزاحم من المصطلحات والرموز، ولكن هذه المعالجة- مع ذلك – جاءت أكثر إقناعا وأوفى تفسيرا من محاولة ناقد بنيوي آخر انهال باللوم على أصحاب الدراسات السابقة جميعهم مرددا العلل التي يستنتج منها عجزهم وعجز مناهجهم هذه، ويكفي أن نشير إلى تعليقه على معالجة د. طه حسن بأن هذا المنحى من التعامل مع النص مزيج من الاعتباطية والمزاجية " وأنه أبعد ما يكون عن منهجية يمكنها أن تسبر أغواره وتبلغ مكتنزاته، هذا إن لم يشوهه ويسئ إليه"(٤٩)

وقد امتد رفض د.سامي سويدان ليشمل معالجة د . كمال أبو ديب الذي أعلن رؤيته البنيوية للقصيدة واصفا إجراءاته في التحليل بأنها: " تعسف بالغ يسم عمله، ولا يتأتى من الخلل المنهجي والتطبيقي الذي يسري في مفاصله ومركباته وحسب، وإنما ينتج أيضا عن التناقض الفاضح بين ادعاءاته المبدئية ومغالطاته الإجرائية"(٥٠) ، ولسنا هنا بصدد التعليق على تحليل القصيدة كاملة ، و لكننا نقف عند حدود تفسير صورتي الاستقصاء (وصف الأتان ووصف البقرة) ، فمهما أسهب د. سويدان في التفسير والتحليل فإن رؤيته لا تختلف في جوهرها عن رؤية د. العشماوي وإن اختلفت المناهج، ولا تتباين مع رؤية د. أبو ديب وان تفاوتت الإجراءات.

ذلك لأن إجراءاته التفسيرية تنطلق أساسا من محاولة الربط بين مقاطع القصيدة وإيجاد علاقة لمقطعي "الأتان، البقرة" ببنية القصيدة، وهذه المحاولة ذاتها هي التي قام

بها سابقاه، فنراه فى عرض التشكيل البنيوى للنص يركز على فكرة" القطع والوصل" بوصفها ثنائية ضدية تمثل بنية النص، ويأخذ فى تفسير المقطعين من خلال فكرة الوصل والقطع التى تتوزع مقاطع القصيدة، ففى وصف الاتان : "يبدأ سرد الحكاية من ابتعاد حاد عن وضع سلبى يدل عليه(طرد الفحول وضربها وكدامها)، هذا الابتعاد إذن قطع مع قطع سلبى بارز، أو هو قطع إيجابى يبادر إليه وصل بارز يجسده حمل الأتان من الفحل الذى تصحبه"(٥١)

ثم تأتى الخطوة التالية فى تفسير مقطع وصف البقرة المسبوعة من خلال هذه الفكرة أيضا مقدما بتبرير وجوده عقب التشبيه الثانى بقوله" يأتى التشبيه الثالث وكأنه هو أيضا استدراك لما لم يبلغه الثانى، ومحاولة متجددة لأداء تعبير بطريقة أفضل أو للإحاطة بمعنى بصورة أدق"(٥٢) ومع أن فكرة "القطع والوصل" هذه التى انطلق منها د.سويدان لها وجاهتها فإنها لا ينبغى أن تتعدى حدودها فى كونها إحدى وجهات النظر الجائزة والتى يمكن رؤية القصيدة من خلالها، ومن ثم فهى لا تبيح لصاحبها التعقيب بقوله:" إن الخروج من البنية السطحية إلى البنية العميقة كما يمكن لقراءة بنيوية- وربما لها وحدها- أن تنجزه ، وهو الذى يتيح لنا هنا بلوغ المدلول الأساسى الذى تستند عليه جملة المعانى الواردة من ناحية، وبلوغ الانتظام المعنوى والدلالى لوحدات التعبير المختلفة ضمن شبكة العلاقات التى ينسجها النص الذي تجيء فيه » (٥٣) فإدراك فكرة القطع والوصل هذه بمستوياتها المختلفة ليس نتيجة حتمية لاجراءات البنيوية، لأنه لا يمكن بحال من الأحوال القول بأنه لولا البنيوية ما كان يمكن التوصل إلى الفكرة، ومهما تردد من صاحب هذه الفكرة من دعاوى الموضوعية وعلمنة النقد فإن تحليله قد انتهك هذا المبدأ من زواتين:

الأولى:- أن الموضوعية تقتضى التفريق بين السمة الفردية والظاهرة، فالسمة قد تنحصر فى أعمال شاعر واحد وربما فى أحد أعماله، فإذا ما تكررت فى أعمال العديد من الشعراء تخطت هذا الانحسار لتصبح ظاهرة، وذلك يتطلب نظر الناقد المدقق إليها بشكل أكثر اتساعا وعمقا، وبالتالى تقتضى الموضوعية استقراء الظاهرة ومعالجتها فى ظل هذه الظروف المغايرة، كما تتطلب مقارنة لهذا المظهر المتكرر فى سياقاته وصياغاته المختلفة، ليقف الناقد- وفق هذه النظرة الموضوعية- على السمات الثابتة والسمات المتغيرة، ومدى إسهام هذه أو تلك فى فنيات النص وجماليته وجدته وطرافته -من ناحية- أو فى عمقه وجموده وانحساره دون إحداث الأثر الجمالى، مدعما ذلك كله بالعلة الموضوعية التى تنتفى معها مظاهر التعسف.

وقد كانت معالجة د. سويدان لصورتى التشبيه(الاتان- البقرة) محصورة فى قصيدة لبيد وكأنهما سمة فردية بدأنا بهذه القصيدة وانتهينا بها.

الأخرى:- أن الموضوعية العلمية- وبخاصة فى الدراسات الأدبية والفنية- لاتدعى لنفسها الكلمة الأخيرة والقول الفصل، لأن هذا الادعاء بصرامته وحزمه يعنى أن هذا التحليل هو الأمثل- من جانب - كما يعنى أنه اكتنه جوانب السمة أو الظاهرة حتى لم يعد وراءه تساؤل لباحث ، و الحق أن تساؤلات عديدة تثيرها الظاهرة قد وقفت هذه المعالجة واجمة حيالها .

إن المنهجية العلمية يمكن أن تضع خطوطا ثابتة فاصلة فى العلوم الطبيعية - مثلا- التى لا مجال فيها للذوق الفردى، ولكنها-فى النقد الأدبى- تضع خطوطا تقريبية، بحيث يغلب أن تتقارب المداخل والإجراءات ثم تتقارب النتائج فى أثره، ولكن إذا اختلفت المناهج أو اختلفت أساليب المعالجة فى المنهج الواحد من ناقد لآخر، واختلفت النتائج تبعا لذلك، فإن ذلك لا يعنى بالضرورة الحكم بالخطأ على بعض هذه النتائج، وقد أغفل د.سويدان ذلك فى مناقشة بعض آراء سابقيه، فلم يتعرض إلى جوهر دراسة د.أبو ديب ولم يقف بحجة ما فى وجه القول بفكرة الصراع من أجل الحياة التى قال بها د.العشماوى، وعلى الرغم من زعمنا بأن القصيدة تحتمل التأويلين فإن فكرة الصراع من أجل الحياة تظل أكثر تألقا و ثباتا.

ومع ذلك كله تظل عدة تساؤلات ملحة حول هذه الظاهرة وتكرار العديد من عناصرها دونما إجابة تذكر فى هذه الدراسات جميعها،"فلماذا هام الشعراء فى فجاج الصحراء بعد وقفتهم على الطلل؟ ولماذ كرروا وصفهم للناقة كأن كلا منهم يحتذى حذو الآخر ويقتفى خطاه؟ ولماذا شبهوا الناقة بالظليم؟ ولماذ أعادوا قصة الثور الوحشى والقانص والكلاب؟ ولماذا ذكروا قصة الحمار؟ أهو شغف بالثيران والحمر والظلمان؟ وإذا كان أحدهم قد شغف بها، أيكون واجبا عليهم أن يشغفوا بها جميعا؟(٥٤) وأمام هذه التساؤلات تطغى الحاجة إلى التفسير على الحاجة إلى المعالجة الفنية ولذلك انصب اهتمام أصحاب المنهج الأسطورى من النقاد الذين اهتموا بدراسة الصورة فى الشعر العربى القديم على محاولة التفسير دون أن يولوا اهتماما كبيرا للتأثير الجمالى للنماذج الثقافية الأساسية التى تعد من أهم الجوانب التى يكشف عنها المنهج الاسطورى(٥٥) بطبيعته المركبة التى تعنى بالتأثير الجمالى عند المتلقى وتهتم بالنماذج الثقافية الأساسية متخذة الطابع الإجتماعي، كما تتخذ طابعاً تاريخياً في استقصائها للماضي الثقافي أو

الاجتماعي، وطابعاً غير تاريخي في إظهارها اللازمانية للأدب مستقلة عن حقب معينة.(٥٦) ولاشك أن الاضطلاع بهذه المهمات يشكل معضلة أمام منتهجي هذا المنهج في النقد الأدبي، يقرر ذلك د. أحمد كمال زكي في تساؤله عن مدى الحاجة إلى التفسير الأسطوري "... أترانا نحتاج إلى التفسير الأسطوري للأدب؟ وإذا كنا نحتاج فهل يصبح من مهمة الناقد تصور كيفية ماصدر عنه الأديب بكل تعقيداته ليطرح للفهم والتعليق، أو- على الأقل- ليرسم الطريق الذي قطعه ذلك الأديب في الضباب الكثيف حتى طلع به علينا؟ وماقيمة الأدب- في هذه الحالة- وهي جمالية في الجملة بالرغم من أنها تنطلق من المحيطين الإجتماعي والتاريخي؟(٥٧)

إن المعضلة هنا تتمثل في إمكان توفيق الناقد الاسطوري بين الكشف عن جماليات النص وعن أصوله في الثقافة الأساسية والنماذج البدئية- على حد تعبير "يونج"، وهي بذلك تمثل المعضلة الكائنة في إمكان الجمع بين التفسير والتحليل النقدي للأدب التي أشرنا إليها من قبل، وقد ذهب النقاد في التفسير الأسطوري لشعر قبل الإسلام مذاهب شتى، بيد أنها قد اتخذت من إهمال جانب التأثير الجمالي سمة تكاد تكون ثابتة، ولسنا- هنا- في معرض مناقشة آراء هؤلاء النقاد مناقشة تفصيلية، فخطا الدراسة تحتم علينا الاقتصار على مايخص هذه الصورة النمطية للاستقصاء في الشعر العربي قبل الإسلام.

لعل دراسة د. نصرت عبدالرحمن "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث" من الدراسات المبكرة التي تناولت الصورة في الشعر العربي من خلال المنهج الأسطوري، وقد امتازت هذه الدراسة بالنظرة المتقصية للصورة بوصفها ظاهرة تمثل نمطاً متكرراً في الشعر العربي القديم.

ولعلنا لانبالغ إذا قلنا بأن هذه الدراسة تؤكد الجدلية التي نحسبها بين البنيوية والأسطورية فالمنهج الأسطوري والمنهج البنيوي يتعايشان مع النص في جدلية لا مبرر- مع جدواها الممكنة- لغلواء بعض البنيويين وبخاصة في دراسة الأدب القديم الذي يتميز "بأن القطب الأسطوري فيه يتخلل التجربة الإبداعية كلها ويوجهها، ويقوم بوظيفة المفتاح البنائي لكل نسق جمالي تدخل فيه عناصر من الواقع أو التجربة أو الطبيعة"(٥٨)

وبقدر مايمكن أن تفيد البنيوية من الوقوف على الأسطورة أساساً بنائياً في الإبداع يمكن أن يفيد التفسير الأسطوري من البنيوية كذلك، يرى د. أحمد كمال زكي- وهو ممن يتوجسون شراً من جراء الاستقصاء الجزئي لأي نص أدبي يقع في أيدي البنائيين - "أنهم في بعض انجازاتهم مايدعم التفسير الأسطوري للشعر"(٥٩) ولنأخذ في

اعتبارنا- تأكيداً لهذا- تفسير د. كمال أبو ديب للظاهرة ونحن بصدد قراءة تفسير د.نصرت عبدالرحمن.

لقد اعتمد هذا الأخير في تفسير الظاهرة على علاقة التشابه بين رحلة الشعراء العرب القدماء- التي يأتي عبرها وصف الثور أو البقرة أو الأتان- وملحمة (جلجامش) البابلية "ففيهما ثور وحشي يحتل جزءاً أساسياً، وفيها تجواب طويل، ولكن الملحمة البابلية تحدد الهدف من الرحلة وهو الوصول إلى الشمس لنيل الخلود، أكان الشاعر الجاهلي يطمع في الوصول إلى الشمس أيضاً لنيل الخلود؟ "(٦٠)

كما اعتمد أيضاً على التشابه بين عناصر الصورة في هذا الشعر، وما كان يتصوره الإنسان عن نجوم السماء التي من بين عناصرها صور تلك الحيوانات التي تألفت منها عناصر رحلة الشاعر(٦١) .

ثم يربط الأمرين من خلال حدث ورد فى ملحمة(جلجامش) يؤكد فكرة « الصراع من أجل الحياة» – على مستوى الواقع-، ومحاولة نيل الخلود على مستوى الأسطورة، فيوم مات (انكيد) وصاحب(جلجامش) فى الملحمة (السومرية) هال(جلجامش) الموت، فعبر الدروب، وجاب البحور، لملاقاة الشمس ونيل الخلود منها، ورأى الشاعر الجاهلى الفناء متمثلا فى الطلل، فناح عليه، وغنى للشمس التى لا تشيب أبداً، وركب ناقته العنتريس والثور والظليم وحمار الوحش، وجعل مساره الشمس كما كان يعتقد الجاهليون كى يظفر بالخلود»(٦٢) .

وقد يمتد أمر ارتباط الشمس بهذه الصورة إلى عقيدة دينية قديمة عند العرب «فهى أول الأجرام السماوية التى لفتت أنظار البشر إليها لتأثيرها المادى على حياة الإنسان والحيوان والنبات، فألهوها وعبدوها وشيدوا لها المعابد وقدموا إليها القرابين» (٦٣) وقد كانت فى معتقدهم جزءا من أجزاء الثالوث الذى عبدوه والذى يتشكل من الشمس أما والقمر أبا والزهرة ابنا» (٦٤) وقدربطوا بين هذه الأشياء وبين بعض المخلوقات الأرضية ومن ذلك ربطهم بين الثور الوحشى والقمر « جاعلين منه رمزاً على إلاله... وإذا كان الثور كثير الظهور فى أنساب العرب اسما لفرد أو علما على قبيله مشيرا إلى بقايا طوطمية قديمة، تتخذ من الثور جدا أعلى ترتبط به وتتنسب إليه، إلا أنه فى المرحلة التالية- مرحلة الديانة الكوكبية- قد صار رمزا ممثلا للإله القمر » (٦٥)

ترجع هذه المعتقدات الدينية والتصورات الأسطورية إلى زمن بعيد عن العرب قبل الإسلام، على حين يرجع الشعر العربى إلى عهد قريب- نسبيا- من ظهور الإسلام، ولعل

هذا التفاوت الزمنى يبرر عدم وجود هذه الأساطير والمعتقدات بشكل واضح فى الشعر العربى" ولكن إذا كان الشعر الجاهلى قد تخلص من تأثير الأساطير على مستوى الوعى الظاهر، فإنه لم يتخلص منها بالتأكيد على مستوى اللاوعى ، ومن غير المتصور أن يفعل ذلك تأسيسا على أن الشعر فى ذاته ممارسة يتبادل فيها جانبا الوعى الإنسانى التأثير فى الإبداع، وما هو فى مستوى اللاوعى لا يظهر غالبا إلا فى صورة رمزية فى الإبداع، ومن هنا نستطيع القول بأن اختفاء ظاهرة الأساطير من ساحة الشعر الجاهلى هو اختفاء ظاهرى، لا ينفى أن التكوينات الأسطورية فى اللاوعى ظلت باقية متوارثة، لا بالمعنى الذى أراده يونج-النماذج العليا- فحسب بل من خلال أبنية الشعر نفسها»(٦٦)

إن حاجة الظاهرة إلى التفسير، وكون ابتغاء الفهم مقدما على ابتغاء المتعة الفنية واللذة الجمالية، فرضا ذلك النوع من المعالجة التى قد تتنافى بشكل واضح مع روح فن الشعر، كما تتنافى - فى الوقت ذاته- مع مهمة النقد الأدبى، الأمر الذى يجعل قبول هذه الدراسات التى أشرنا إليها- بوصفها منهجا نقديا- محل نظر، فمبرر وجودها ينحصر فى تفسير الظواهر وتعليلها، ولا يتجاوز ذلك إلى نقدها وتحليلها، ولكن هذا لا يدحض قيمة التفسير فى ذاته، فقد يكون أداة تعين الناقد على كشف مغاليق بعض النصوص، وبالتالى فإن المنهج الأسطورى بالنسبة للنقد الأدبى وسيلة وليس غاية فى ذاته لانحصاره دون النظرة المكتنهة للنص، التى يصبح بمقتضاها أكثر حيوية ونبضا وتألقا.

وقد أشار إلى هذا د. نبيل نوفل فى خاتمة دراسته عن « البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية» إذ يقول « ولابد أن نسلم بأن محاولات تفسير الشعر القائمة على المنهج الأسطورى، بما فيها المحاولة الماثلة، لا يعنى أن فهم السمات النهائية للأدب يتوقف فحسب على سبر أعماق النماذج البدئية فيه. ففى الأدب والفن عموما قوانين فاعلية خاصة بالقيم الاستطيقية لا تخضع لما هو متبع فى التفسير المنطقى، ومن ثم فإن اتباع المنهج الأسطورى يبدو غير موصل إلى تقييمها أو حتى كشفها(٦٧)

إن هذا المنزع المنطقى فى التفسير الأسطورى، إلى جانب ما توفر لعناصر صور الاستقصاء من الثبات، أديا إلى إصدار أحكام عامة بثبات هذه العناصر بشكل مطلق من بعض أصحاب هذا المنهج.. » أما ما نراه من اختلاف أحيانا، و قد لا يرجع إلى اختلاف فى تناول الشاعر الصورة بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص، تحدث هذه الخلافات القليلة فى بعض عناصرها»(٦٨) ، قد يصدق هذا على العناصر المكونة لموضوع الصورة وبنيتها الدرامية، تلك التى استحوذت على اهتمام هذه

الدراسات ومتى نشير إليها هنا بوصفها نموذجا للتفسير، لأنها تقف دون مقاربة النص نقديا، وبالتالى يبقى وجود التفاوت ومداه فى صياغة هذه العناصر الثابتة لغويا مثار تساؤل، فهل توفر لهذه العناصر على مستوى الصياغة اللغوية من الثبات ما توفر لبنيتها الدرامية؟

إن الإجابة -بداهة- لابد أن تكون بالنفى، إذ لو توفر هذا الثبات لأصبحت هذه الصور تكرارا مملولا، فإن ثبات العناصر الدرامية يترك عند المتلقى قدراً كبيراً من التوقع، فمن بداية الإشارة إلى (الأتان وفحلها والثور) يتوقع المتلقى توقعا يصل الى درجة يقينية بما حدث لهذه الأشياء وما يحدث منها، وكان حريا بهذا التوقع أن يعزل هذه الصور عن المتلقى لانتقاء الإبداع (وهو فى أبسط معانيه: الخلق على غير مثال سابق)، لولا توفر التفاوت فى الصياغة الذى ينسرب منه الجانب الإبداعى ليحقق للصورة تجددا تتحقق به ديمومتها، ولكن- مع ذلك- تظل لنمطية الصورة آثارها فى ثبات بعض الصيغ التى لم يتحقق لها الانفلات من أسر التكرار، وليست محاولة حصر هذه الصيغ وتلك من أهداف هذه الدراسة، لذلك نكتفى هنا بالإشارة إلى بعض النماذج التى نقف فيها على أوجه الثبات وأوجه التحول فى صورة الاستقصاء النمطية.

يبدو الثبات واضحا لأول وهلة فى التخلص إلى وصف الثور الوحشى، لصيغة لغوية متكررة عند كثير من الشعراء، ومنها زهير بن أبى سلمى

كأن كورى وأنساعى وميثرتى كسوتهن مشبا ناشطا لهقا(٦٩)

وقول النابغة الذبيانى

كأن رحلى وقد زال النهار بنا يوم الجليل على مستأنس وحد (٧٠)

وقول الأعشى:

كأن كورى وميسادى وميثرتى كسوتها أسفع الخدين عبعابا(٧٠)

فهيكل البناء اللغوى فى الأبيات متقارب وإن اختلفت بعض العناصر الداخلية فيه، إذ تبدأ جميعها بحرف التشبيه(كأن) ويختفى التصريح بالناقة(المشبه) ويكنى بالدلالة عليها بالسياق الذى سبق التشبيه، إلى جانب تلك الأشياء الدالة عليها هنا والتى تتمثل فى (الرحل) الذى اكتفى به النابغة وأضاف إليها زهير الأنساع والمثيرة، كما أضاف الأعشى الميساد والمثيرة، كما أضاف الأعشى الميساد والمثيرة، وتتشابه البنية اللغوية بين زهير والأعشى باستخدامها الفعل المتعدى(كسا) بمفعوله الأول الضمير العائد على تلك الأمتعة ومفعوله الثانى الذى تضمن بعض صفات الثور التى جعلها زهير « مشبا ناشطا

لهقا» وجعلها الأعشى « أسفع الخدين عبعابا»، ويختلف النابغة بعض الشئ فى البنية النحوية للبيت، إذ يقطع بين اسم كأن وخبرها بالجملة الاعتراضية التى تضيف دلالة الزمن (وقد زال النهار بنا- يوم الجليل) ثم يعود لوضع هذه الأمتعة- إجمالا- على هذا الثور الذى لا يذكر إلا بعض صفاته أيضا (مستأنس وحد)، وبذلك تسير الخطوط الأساسية فى بنية الهيكل اللغوى والدلالة فى اتجاه واحد لا يختلف إلا فى بعض العناصر الفرعية.

وإذا اختلفت الصفات المذكورة للثور فى هذه الأبيات فثمة صفات ثابتة تتردد عند العديد من الشعراء منها التفرد والوحدة فى وصف الحالة النفسية للثور، ومنها وصف قوائمه بالبياض الذى لا يخلو من نقط سوداء(موشى القوائم)، فالنابغة الذبيانى يذكر صفة التفرد فى البيت السابق ثم يردفها بهذه الصفات.

من وحش وجرة موشى أكارعه طاوى المصير، كسيف الصيقل الفرد(٧١)

وقال بشر بن أبى خازم جامعا بين الصفتين:

كأنها بعد ما طال الوجيف بها من وحش خبة موشى الشوى فرد(٧٢)

وقال :

بأدماء من سر المهارى كأنها بحربة موشى القوايم مقفر(٧٣)

ويشير زهير بن أبى سلمى إلى صفة التفرد بقوله:-

وقد يكون بها حينا تعزبه وقد تطرف من حافاتها أنقا(٧٤)

وارتبطت عندهم صفة التفرد بالتبتل، وقد تكررت هذه الصفة فى صيغة واحدة يشبه فيها الثور بالمتبتل الذى يصلى لله قضاء لنذر، ويقول النابغة:

فبات كأنه قاضى نذور شرى لله ينتظر الصباحا(٧٥)

وقال لبيد بن ربيعة:

فبات كأنه قاضى نذور يلوذ بغرقد خضل و ضال(٧٦)

واتفق الشعراء جميعا على أن مبيت الثور كان بجوار " حقف أرطاة" مع تباين فى الصياغة، فقد ذهب امرؤ القيس إلى أن مبيته إليها مع نزول المطر الذى يبلل موضعه يبعث رائحة طيبة وكأن هذا الموضع بيت عرس:

وبات إلى أرطاة حقف كأنها إذا أتقتها غيبة بيت معرس (٧٧)

ويضع بشر بن أبى خازم حدث المبيت فى صورة جزئية أخرى، إذ الثور بالجذع مع

إضافة الأرطأرة إلى الحقف ليتوجه بالصورة الجزئية نحو كثيب الرمل الذى يبدو الثور فيه وكأنه كوكب:-

فبات فى حقف أرطاة يلوذ بها كأنه فى ذراها كوكب يقـــد(٧٨)

ولا يختلف بين الأعشى كثيرا عن هذا البيت مبنى ومعنى:

وبات فى دف أرطـاة يلوذ بهـا يجرى الرباب على متنيه تسكابا(٧٩)

ويكرر ضابئ بن الحارث البرجمى تلك الدلالات فى قوله:

فبات إلى أطـارة حقف تلفـه شآمية تذرى الجمان المفصـلا(٨٠)

وتظل تلك الأحداث الثابتة فى تناقل بين الشعراء، يغاير بعضهم فى تناولها ويسير بعضهم الآخر على نهج سابقيه، لتصير النمطية والتكرارأظهر ما تتسم به هذه الصورة الاستقصائية، وكان لذلك كله أثره فى ثبات هذه الصورة، وجعل محاولات تفسيرها مقدمة على محاولات تحليل أسلوبياتها ولعل هذه الأمثلة التى أوردناها من قصة الثور الوحشى تبين أن محاولات الفكاك من أسر التقليد والتكرار لم تحل دون اتسامها بالثبات الذى ينتهك فنيتها، ولو ذهبنا فى محاولة استقرائية لنماذج هذه الصور فى الشعر العربى قبل الإسلام فلن نظفر إلا بالنزر اليسير من أوجه التباين التى تتضح من خلال بعض التشبيهات البسيطة فى ثنايا هذه القصة، ومحاولات التحول عن الثابت فيها أوهن من أن تغرى بالبحث والوقفة التحليلية المتأنية، ولذلك اكتفينا هنا بذكر بعض الشواهد.

ويبقى التساؤل عن مدى اطراد هذه الصورة الاستقصائية فى الشعر العربى قبل الإسلام. وعما إذا كانت قد اتخذت تقليدا ثابتا لا ينبغى لأحد من الشعراء تجاوزه، أو أن هناك مواقف مغايرة من هذه الصور، ومن الاستقصاء بوصفه تيمة أدائية تتجاوز النمطية والتقليد؟

ثانيا: الاستقصاء والمواقف المغاير

لا شك أن هناك مواقف مغايرة من الاستقصاء فى نماذج عديدة من الشعر العربى قبل الإسلام، ولا يمكن أن تعزى هذه المغايرة إلى ضياع أجزاء من القصائد تحمل تلك الصورة النمطية، لأن فى بعض القصائد التى اتخذت ذلك الموقف المغاير إعلانا صريحا عن تجاوز تلك المقدمات بأسرها، وهو- فى الوقت ذاته- إعلان عن ذلك الموقف المغاير، ونمثل لهذا اللون من الاستقصاء بقصيدة النابغة الذبيانى التى مطلعها:

عفا ذو حسا من فرتنى فالفوارع فجنبا أريك فالتـلاع الدوافـــع

يتجلى فى هذه القصيدة موقف ينتهك المألوف من صور الاستقصاء، وهذا الموقف

بشقيه – السلبى والإيجابى– يحمل فاعلية خاصة لها إسهامها الواضح فى إبداع الدلالة وتكثيفها، وخلق اللغة الإثارية ذات الشحنات الانفعالية العالية.

أما الموقف السلبى فيتحدد فى مقدمة القصيدة، حيث يغاير الشاعر المألوف"بسلب الاستقصاء فى المقدمة الطللية مخالفا بذلك المألوف عند الشعراء، بل مخالفا موقفه هو فى قصائد أخرى، إذ تكاد تنحصر صور الاستقصاء عندهم فى مقدمات القصيدة على النحو الذى رأيناه فى قصيدة (لبيد بن ربيعة) .

وتشير دلالة سلب الاستقصاء إلى وجود بدهى للاستقصاء سابق لهذا السلب، فالسلب هنا نفى لشئ أطرد وجوده، بحيث أصبح عدم وجوده دالا لافتا بحاجة إلى التعليل الذى يبرر الموقف ويجعل الصمت دالا مبينا، فالبلاغة إذا ارتبطت بالصمت أو السكوت فإنها ترتبط بما يثير تناقضه الظاهر مع طبيعتها الاستدلالية مفارقة تتصل بعوائق أدائها، بالمعنى الذى يجعل من دال(السكوت) علامة يوازى النطق بها لفت الانتباه إلى حضور مدلولها »[٨١] .

فحضور المدلول ليس مرتهنا بوجود الدال وجودا صائتا وعندئذ يصبح للصمت حيال هذه الصورة المنطوقة السائدة آنذاك إسهامه فى إثراء الدلالة، وليس هذا الصمت – هنا – سوى موقف سلبى من الاستقصاء، يمارس السلب به فاعليته التأثيرية من خلال ذلك الصمت المعلل حيال ما يتوقع الاستقصاء فيه، فنراه يمر مروراً سريعا على الأطلال وصف مظهرها الخارجى عبر صيغة إخبارية تضع الشاعر موضع المشاهد والمعلق على مظهر لا ينتمى إليه انتماء حميما . تتكشف لنا هذه السرعة الخاطفة فى تكرار حرف «الفاء».

عفا ذو حسا من فرتنى، فالفوارع　　فجنبا أريك، فالتلاع الدوافـــع

فمجتمع الأشراج غير رسمهـــا　　مصايف مرت بعدنا ومرابـــع

ولكن هذه النظرة الخارجية المنفصلة عن ذات الشاعر سرعان ما تنتهى عندما يؤذن بدخول ذاته، فيلقى بكلمة « بعدنا » فى آخر جملة فى البيتين، فيعيد تشكل الرؤيا الأولى بصورة أكثر إيجابية وتلاحما إذا أعدنا فهمها من خلال إضافة ذاته– نا الفاعلين– إلى ظرف الزمان–بعد – تلك الصيغة التى ضمت– على ضآلتها– معانى الفراق والرحلة والبعد وتبدل المظاهر الحيوية إلى مظاهر الوحشة والاستسلام لعوامل الطبيعة وتأثير الزمن، ينتج ذلك من خلال فهم تعلق الظرف فهما رحبا يجعله فى قوله" بعدنا" متعلقا بالافعال الثلاثة السابقة" عفا–غير–مرت".

وكما تمثل"عندنا" مرجعية دلالية على الصيغ قبلها، إذ تعد إيذانا بانعطاف الشاعر على نفسه، يمتد خلال إسناد الأفعال فى البيتين التاليين إلى ضمير المتكلم الذى يشكل موقفا آنيا من هذا المظهر لا يتجاوز هذين البيتين:

توهمت آيات لها فعرفتهـــا لستة أعوام وذا العام السابـــع

رماد ككحل العين لأيا أبينه ونؤى كجذم الحوض أثلم خاشع

فالأفعال " توهمت – عرفتها – أبينه" دالة على تأمل المظهر وتدبر دقائقه من خلال تفحص هذه العناصر البسيطة، يبرز خلالها دال الزمن فى صورة مباشرة ولكنها تحمل دلالة إيحائية على ارتباط الشاعر بالمكان، لتعلقها بالفعل فى قوله" فعرفتها"، ومن ثم يحمل دال الزمن فى الأبيات دلالتين متناقضتين تتجليان فى التأثير وسلب التأثير، فتلك المصايف والمرابع التى ذكرها الشاعر من قبل تمثل هذه الأعوام التى ذكرها هنا، وعلى الرغم من أنها مارست تأثيرها هناك على المكان، ومن هنا برزت الدلالة من خلال صورة التناقض التي جاءت المعرفة فيها مقترنة بالإشارة إلى البعد الزمانى الذى يعد عدم المعرفة من ألزم خصائصه.

وتتجلى صورة الموقف السلبى من الاستقصاء تجليا أوليا من خلال الاقتضاب فى التشبيهات فى البيت الثانى" رماد ككحل العين"، " نؤى كجذم الحوض"، وقد رأينا من قبل أن التشبيه فى مقدمات القصائد أكثر الصيغ ميلا إلى الاستقصاء وإن كان التشبيه الاستقصائى يتركب من عناصر أخرى، وكأن الشاعر فى هذين التشبيهين المقتضبين يمهد لتشبيه آخر تتشكل من خلاله آخر صور آثار الديار فى قوله:-

كأن مجـــر الراسمات ذيولها عليه، حصير، نمقته الصوانـــع

على ظهر مبناة جديد سيورها يطوف بها وسط اللطمية بائع

وأوشك الشاعر فى هذا التشبيه على الانحراف فى الاستقصاء إذ أشار إلى عدة صفات للمشبه فهذا الحصير– المشبه به– نمقته الصوانع، وهو كذلك على ظهر مبناة، وهذه المبناة جديدة السيور، ثم هى كذلك بين يدى البائع يطوف بها، غير أن الشاعر أعلن قطع هذا التشبيه بل قطع المقدمة الطلية المقتضبة إعلانا معللا، وتوقف مفاجئا ليضم إلى دلالة الموقف السلبى من الاستقصاء فى المقدمة الطللية دلالة التوقف المفاجئ التى تؤكد بدورها دلالة الموقف السلبى، فالنص يمارس تأثيره هنا من خلال الانحراف عن السائد التقليدى عند غيره من الشعراء، وعنده هو فى غير هذا الموضع، وهو ما أطلق عليه" التقليد الفنى".

أما هنا فدلالة الانشغال عن الوقوف على الأطلال، بما له من حساسية خاصة عند الشاعر والمتلقى- آنذاك- قد تصل إلى درجة القداسة، تحمل فى طياتها دلالة قوية على أن داعى الانشغال عن هذا أشد حساسية وقداسة منه.

ومن ثم فإن ماكان يعد ميزة في هذا الموقف، مما اصطلح النقاد القدماء على تسميته " حسن التخلص"، تمشيا مع المنهج الذي رصده ابن قتيبة عن مقاطع القصيدة لا يعد ميزة هنا، بل قد يعد عيبا أو قصورا، تجاوزه الشاعر بهذا الملمح الفنى الذى يمكن أن نسميه " حسن التوقف" فى مقابل " حسن التخلص" المعهود، ولكن إذا فهمنا " حسن التخلص" فهما أرحب يتجاوز المنطلقات النظرية وحرفية التطبيق بمرونة تضعه داخل خصوصية السياق، فلن يعد التوقف المفاجئ - هنا - منافيًا لحسن التخلص، بل يدخل فى إطاره، بإسهامه الخاص الذى يلائم مبدعات الدلالة فى النص، حيث يحسن الشاعر توظيف الانحراف عن السياقات التقليدية، معمقا الإحساس بلحظة التوقف هذه من خلال تكثيف الحدث لحظة التوقف فى الأبيات التالية:-

فكفكفت منى عبـــــرة فرددتهـــا على النحر منها مستهل ودامـــع
على حين عاتبت المشيب على الصبا وقلت: ألما أصح والشيـب وازع؟
وقد حال هـــم دون ذلك شاغـــل مكان الشفاف تبتغيه الأصابـــع

فدلالة السمات الأسلوبية فى هذه الأبيات على تكثيف الزمن تنبعث من استعمال "الفاء" فى البيت الأول، و «على حين» فى البيت الثانى، وجملة الحال و« قد حال» فى البيت الثالث.

إذ تحمل الأبيات ثلاث دلالات متفاوتة قد تشى-بذاتها- بشئ من التراخى أو التمهل، فالبيت الأول يحمل دلالة على فعل سلوكى مادى فى تجفيف تلك العبرة وردها«فى آن واحد» على الرغم من تنوعها: " منها مستهل ودامع" بما يدل على أنها لم تكن دمعة واحدة.

ويحمل البيت الثانى دلالة على فعل عقلى فكرى، يشى بصراع عقلى فى ذات الشاعر حول الفعل المنافى للمشيب، ويأتى القول - هنا - " وقلت" وصيغة الاستفهام" ألما أصح والشيب وازع؟"- مقول القول- دلالة واضحة على التراخى والتمهل فى محاولة إقناع النفس بالتوقف عن فعل الصبا المنافى لحالة المشيب.

وعلى الرغم من الدلالات المستلزمة للتراخى ينبعث تكثيف الزمن باستخدام الشاعر "على حين" التى لا تفيد - فقط - حدوث هذين الفعلين "عاتبت-قلت" فى آن واحد بل

حدوثهما معا فى آن واحد مع الفعلين السلوكيين الماديين فى البيت السابق" فكفكفت- فرددتها" ، ثم يأتى البيت الثالث الذى يمثل قمة الارتقاء فى هذا التدريج الدلالى فى هذه الأبيات مفجرا أكثر من احتمال تفسيرى.

فلأول وهلة يمكن فهم جملة " وقد حال هم" على أنها جملة استئنافية ، وبالتالى تكون الدلالة تعقيبا منفصلا، قائما بذاته للدلالة على الإضراب عن الاستقصاء فى التعرض للمقدمة الطللية وما يتلوها من مقدمات القصيدة المعهودة ، والإيذان باستئناف علة هذه الحيلولة ، وبالتالى تتضافر الدلالة مع الدلالات السابقة على تغافل الوقوف على الأطلال ومحاولة إيقاف الدمع فى البيت الأول المتماشجة بدورها مع دلالة الزجر فى البيت الثانى إلا إذا فهمت الجملة" وقد حال هم" على أنها جملة حال، تعمق الإحساس بتكثيف الزمن " لحظة التوقف" لتجعل هذه الحيلولة حادثة فى ذات الوقت الذي تحدث فيه الأفعال" كفكفت- رددتها- عاتبت- قلت".

ثم تأتى الصيغة المجازية «تبتغيه الأصابع» لتنقل كلمة الهم من حقلها الدلالى على المستوى المعيارى للغة، جاعلة الهم شيئاً مادياً مستقراً فى أعماق الشاعر فى محاولة تحمل معها دلالات اليأس للإمساك به أو اقتلاعه من موضعه، وفى الوقت ذاته تأتى الاستعارة هنا فى صيغة «جملة الحال» «تبتغيه الأصابع» لتعمق دلالة تكثيف الزمن، جاعلة الابتغاء الواقع على الهم ، متزامناً مع الحيلولة الواقعة منه .

وتمارس الاستعارة فاعليتها فى إحداثها قدراً هائلاً من تخلخل الإدراك المعيارى الذى يبلغ قمته فى آخر لفظه منطوقة فى الأبيات «الأصابع» التى تحمل فى دلالاتها المجازية تكثيفاً لهذا الإحساس بالحزن الشديد الذى يتجاوز النطاق المعنوى فى ذاته إلى النطاق الحسى المادى، فيصبح شيئا ماديا مستقرا متحيزا بمكان الشغاف، وتأتى لفظة «تبتغيه الأصابع» تناميا لهذه الدلالة، أو يصبح إدراك الشاعر المادى للهم ليس مقتصراً على كونه ماديا فى ذاته، بل بلغ ذلك من التصديق حدا تتلهف الأصابع للسيطرة عليه واقتلاعه من موضعه .

فدلالات الزمن فى هذه الأبيات الثلاثة تكثف الأحداث وتركزها فى لحظة إدراكية واحدة ، على الرغم من تفاوت هذه الأحداث ، وبالتالى تكثف المشاعر المختلطة المضطربة، ثم هى إلى جانب ذلك تحمل دلالات متفاوتة من خلال الأفعال «كفكفت - رددتها - عاتبت - أصح - حال - تبتغيه» ولكن هذه الدلالات فى تفاوتها منتظمة أشد انتظام فى تناميها التصاعدى الدال على حدة الموقف، فتأخذ بالمتلقى إلى تدرج إثارى تسهم فيه دلالة التناقض الخفى التى تلمح من خلال هذه الأفعال، ويتضح هذا أيضاً من خلال

المقارنة بين الأفعال الأربعة الأول والفعلين الأخيرين، فالأفعال الأربعة الأولى «كفكف – رد – عاتب – أصبح» من لوازم التسرية والتسلية ومحاولة النسيان، وذلك كله فى النهاية يستلزم تجاوز الهم أو انتفاءه، ثم تأتى دلالة البيت الثالث بفعليه «حال – تبتغيه» لتنقض هذه الدلالات بإثباتها الهم ولكنه هم يختلف فى مسبباته عن الحزن المشار إليه فى مستهل هذه الأبيات .

وموقف الشاعر من الاستقصاء هنا يتساير مع هذه المغايرة الدالة فى القصيدة، فبينما كان يحمد للشاعر هذه الخفة فى الانتقال من غرض إلى غرض ، نجد النابغة يتباطأ فى هذا الانتقال ليتخذ هذا التباطؤ شكلا من أشكال التمادى النسبى إذا قيس بما اعتاده الشعراء وامتدحهم النقاد فيه من سرعة وخفة فى الانتقال، سواء أعدوا ذلك من قبيل الخروج أو التخلص أو الاستطراد؟ وبالتالى تتجاوز القيمة الجمالية هنا المبعث الشكلى البسيط إلى مبحث آخر أكثر عمقا وأثرا جماليا يتحقق بتنامى بنية الدلالة من خلال أسلوبيات صورة الانتقال التى تكثفت فيها الأفعال المسندة إلى الشاعر مؤكدة تزاحم المشاعر واختلاطها وتضاربها .

لإن أبان بناء الدلالة فى هذه الأبيات الثلاثة عن موقف مغاير للمعتاد المألوف، فانه يؤذن فى الوقت ذاته بدخول النص فى الموقف الإيجابى من الاستقصاء .

وفى نهاية هذا التدرج الدلالى التصاعدى يصل الشاعر إلى الكشف التقريرى المباشر عن هذا الهم الحائل، ليؤذن بالدخول فى الاعتذار بهذا البيت :

وعيد أبى قابوس – فى غير كنهه – أتانى، ودونى راكس فالضواجـــع

ليصل إلى نهاية استقصاء الدلالة على فداحة هذا الشاغل (الهم)، ذلك الذى مهد له فى الأبيات السابقة، مقدما عنصرا آخر لاينفصل عن هذا الهم، ولاينفصل فى الوقت ذاته عن فاعلية التأثير على المتلقى الأول المقصود بالأبيات «النعمان بن المنذر» عبر الاعتراض فى قوله «فى غير كنهه» مشيراً إلى أن فاعلية الهم لم تأت إثر الوعيد فى ذاته، بل لأن هذا الوعيد فى غير كنهه «ليضيف بذلك إلى دلالة الهم الناجم عن الخوف دلالة الهم الناجم عن الإحساس بالظلم الذى لايستطيع الشاعر دفعه عن نفسه، وما يستلزمه ذلك من الاضطراب والصراع النفسى الذى سيطر عليه، فليس الوعيد – فى ذاته فقط – فاعل ذلك الهم، ولكن كون هذا الوعيد فى غير كنهه، الأمر الذى عمق الإحساس بالهم عند الشاعر، فانبرى يكشف عنه فى صورة مادية محسة، عبر بنية استقصائية لغوية يعتمد فيها الشاعر على علاقة المشابهة التى يذوب خلالها«المشبه» و«المشبه به» ، ويقتصر وجودهما على مستوى الإدراك الذى يستشفه المتلقى من سياق الدلالة المشير إلى أن

«المشبه» – هنا – هو حال الشاعر الذى يشبهه بحال من ساورته ضئيلة .... الخ، مبتدئا البناء الدلالى – هنا – أيضا بالفاء التى تتماشج فيها دلالة النتيجة وترتيبها (فبت) على الحدث (أتانى)، والتعقيب الدال على سرعة حدوث هذه النتيجة ربطا بالدلالات السابقة، أضف إلى ذلك دلالة الاستئناف التى تؤذن ببدء الصورة الاستقصائية :

فبت كأنى ساورتنـــى ضئـيلـة من الرقش فى أنيابها الســم ناقع
يسهد من ليل التمـام سليمهـــا لحلى النساء فى يديـــــه قعاقـع
تناذرها الراقون من سوء سمها تطلقه طورا وطـــورا تراجـــــع

وبناء الاستقصاء هنا يأتى عبر علاقة المشابهة التى ضمت عناصر متعددة امتدت ظلال دلالتها الكثيفة إلى المشبه به، وبالتالى إلى «المشبه» منطلقة أساسا من متعلقات بـ«المشبه به» . فالأبيات تستغرق فى وصف لازمة الأرق من خلال عدة صيغ أسلوبية متنوعة تتفاوت من وصف هذه اللازمة فى ذاتها إلى وصف متعلقات جانبية خاصة بهذه اللازمة، لتتضافر عدة عناصر فى انتاج الدلالة التصاعدية التى تعمق أسباب الأرق وانتفاء النوم عن الشاعر فى تلك الليلة، كما تنطلق من دلالة الحدث «ساورتنى» التى تعنى المواثبة والتى تتطلب بذاتها، أى بدون إشارة إلى المسند إليه، اليقظة وانتفاء النوم ثم يأتى ذكر عدة صفات للمسند إليه تبدأ بذكره بصفته " ضئيلة"، ثم يحدد نوعها بقوله " من الرقش" ثم يذكر صفة أخرى فى هذه الجملة الاسمية" فى أنيابها السم ناقع".

ثم يتجاوز المسند إليه المتعلق- كما أشرنا- بالمشبه به ليضيف عنصرين دلالين آخرين من خلال عرضه تأثير الإصابة بلدغة الأفعى، مع إسناد الفعل إلى " سليمها" التى من الممكن أن تفهم بمعنى التفاؤل لمصابها بالسلامة، أو بمعنى الذى ينجو من الهلاك ويبقى حيا، ليضع مع الدلالات الأولى على السهد هذه الدلالة التى تجعل المواثبة حادثة مع علم المواثب بهذا الأثر، ومع علمه أيضا بأن الراقين قد تناقلوا أخبار هذه الأفعى وأنذر بعضهم بعضا باستعصاء سوء سمها على الرقية، ولا يخفى تأليف هذه الدلالات جميعها وتكاتفها للدلالة على أثر وقع وعيد النعمان على نفس الشاعر.

إن الاستقصاء – هنا- لا يخرج عن السياق لينقطع عنه، ولكن ليعود إليه بما يزيد دلالة الاعتذار ثراء يستند فيه الشاعر إلى تعميق أثر وقع الوعيد على نفسه. ويخرج الشاعر –بعد ذلك- فى أساليب تقريرية مباشرة للاعتذار الصريح، ومحاولة تفنيد أقوال الوشاة وهجائهم، لينتقل بعدها إلى صورة استقصائية أخرى، إذ يشير إلى قسمه مستقصيا وصف المقسم به ،معلقا جواب القسم إلى نهاية الصورة فى الأبيات التالية:-

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة ... وهل يأثمن ذو أمة، وهو طائع؟

بمصطحبات من لصاق وثبرة ... يزرن إلا لا سيرهن التدافع

سماما تبارى الريح خوصا عيونها ... لهن رذايا ، بالطريق، ودائع

عليهن شعث عامدون لحجهم ... فهن كأطراف الحنى خواضع

لكلفتني ذنب امرئ وتركته ... كذى العر يكوى غيره وهو راقع

قد يبدو -للوهلة الأولى- فى القسم أن الهدف هو ما يقسم الشاعر عليه لا ما يقسم به، ومن ثم يعد الإسهاب فى وصف المقسم به استقصاء لأنه- للوهلة الأولى أيضا- خروج عن سياق القسم، ولكن بمزيد من التأمل نجد أن تعميق دلالات المقسم به تنعطف فى نهاية الأمر على المقسم عليه لأن المقصود من المقسم به أولا وأخيرا هو الوصول إلى درجة التصديق عند المقسم له، ولم يعتمد الشاعر هنا على تشبيه كما هو معتاد فى أكثر صور الاستقصاء النمطى، ولكن الملاحظ أيضا أنه يلج الاستقصاء من خلال ثنائية نحوية تتمثل فى القسم فى هذه الصورة، وتتمثل فى أسلوب الشرط فى الصورة التالية لها مباشرة والتى يقول فيها:

فإن كنت لاذو الضغن عنى مكذب ... ولا حلفى على البراءة نافع

ولا أنا مأمون بشئ أقوله ... وأنت بأمر لا محالة واقع

فإنك كالليل الذى هو مدركى ... وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

لقد اشتملت هذه الصورة على تشبيه، ولكنه يتجاوز تلك النظرة الصارمة التي حددها البلاغيون للتشبيه وأركانه، فالمعهود أن يقسم التشبيه إلى مشبه (النعمان بن المنذر) والمشبه به (الليل) ووجه الشبه، وهو تحقق الإدراك، وقد نرى فى هذا التفسير على بساطته جمالا ودقة، فإلى جانب الإدراك والملاحقة التى جمعت بين طرفى التشبيه ما تثيره كلمة الليل من وحشة المصير المجهول الذى ينتظر النابغة اذا ما أدركه النعمان فى ظل هذا الوعيد والتهديد، فهذا التشبيه بالليل لم يأت مطلقا، بل جاء مقيدا بدلالة جملة الصلة(الذى هو مدركى) مؤكدا باسميتها(هو مدركى)، التى جاء فيها الضمير العائد على الليل بارزا منفصلا، ، تبدو دقة الصيغة وطاقتها الدلالية من خلال المقارنة بالبدائل اللغوية التى كان من الممكن أن تستخدم فى هذا السياق- استخدام الفعل المضارع بدلا من اسم الفاعل مثلا- (وان خلت أن المنتأى عنك واسع) لتقطع ما يمكن أن يتبادر إلى الذهن من أمل فى الفكاك، أو تخيل لبعد المسافة بين الشاعر ومتوعده، تلك العبارة التي تعد هى الأخرى حيثية فى التشبيه . ولا شك أن ذلك كله يجتمع فى النهاية ليكثف دلالة

الاعتذار التى يضرب فيها الشاعر -هنا- على وتر الضعف والهوان والاستسلام.

ومع ذلك كله فبنظرتنا إلى التشبيه -هذه النظرة الجزئية التى تفصله عن سياقه- نكون قد أقصينا عنه دلالات لها إسهام واضح فى تنامى أجزاء الصورة، فالتشبيه متداخل مع البيتين السابقين تداخلا وثيقا لأن الشطر الأول " فإنك كالليل الذى هو مدركى" جوابا للشرط السابق فى أول الأبيات فإن كنت...." الذى تأتى بعده عدة جمل تمثل جزئيات بنائية فى دلالة فعل الشرط الذى ينمو من خلالها، فى بنية هرمية تصل قمتها فى دلالة جواب الشرط الثانى " وإن خلت أن المنتأى عنك واسع" الذى يعد جوابه هنا معلوما من قوله" فإنك كالليل الذى هو مدركى" وكأن هذا الشطر جواب للشرط السابق عليه واللاحق به، وبذلك تنمو الدلالة من خلال هذه الصياغة الاسلوبية التى تترابط فيها الصورة الاستقصائية بالتداخل اللغوى بين أجزائها.

ولهذا الاتصال الحميم بين التشبيه وما قبله- من ناحية- وما بعده-من ناحية أخرى- لابد أن نتجاوز التفسير الحرفى للتشبيه لنرى بوضوح أن الصيغ السابقة على التشبيه جميعها استقصاء فى وصف حال المشبه والمشبه به، جاءت كأنها التمهيد المتدافع المتنامى فى صيغ التقابل بين حال الشاعر وحال" النعمان " التى أفضت فى النهاية إلى قمة عالية فى دلالة التشبيه المحاصر بجزئيات أخرى، وكانت بمثابة الحيثيات المؤدية الى نتيجة، قد يتوقع المتلقى حتميتها، لكنه لا يتوقع صياغتهاوعناصرها، أما هذه الحيثيات فهى تمثل ملابسات استقصائية متعلقة بالتشبيه لا يتأتى استكناهه بدون الوقوف عليها.

ثم ينهى الشاعر قصيدته بالأبيات الخمسة الأخيرة التى يتوجه بها إلى النعمان فى صياغات مدحية واستعطافية، ضمنها الخبر والحكمة والتساؤل والدعاء:

خطاطيف حجن فى حبال متينة — تمد لها أيد إليك نوازع
أتوعد عبداً لم يخنك أمانة — وتترك عبدا ظالما وهو ضالع
وأنت ربيع ينعش الناس سيبه — وسيف أعيرته المنية قاطع
أبى الله إلا عدله ووفاءه — فلا النكر معروف ولا العرف ضائع
وتسقى إذا ما شئت غير مصرد — بزوراء فى حافاتها المسك كانع

ولا شك أن هذه الابيات تشف عن وصول الجهد إلى منتهاه، فيصرح الشاعر بحاجته فى تلوينات أسلوبية بعد أن أفرغ طاقة فنية هائلة فيما سبق من أجزاء القصيدة. وعلى الرغم مما قد يجده البلاغيون والمحللون فى هذه التلوينات فإن الأبيات لا تعدو كونها تعقيبا سطحيا على حديث شجى عميق.

وبعد..

فلعل فى هذه القصيدة ما يوضح فاعلية الاستقصاء فى إبداع الدلالة وإثراء السياق، إذ توفرت له جدلية الانبثاق عن السياق والانعطاف عليه بهذه الصورة الدقيقة التى جاءت فى هذا النص.

إن الاستقصاء فى هذه القصيدة يتجاوز الصورة النمطية اللافتة بتعددها وترددها فى الشعر القديم. إلى خلق موقف مغاير للمألوف، ولعل هذا الموقف المغاير هو أساس النتيجة الأولى التى نخلص إليها هنا، وتتمثل فى أن الاستقصاء متحيز بذاته، وإن كان غير تام الانفراد لتداخله مع الاستطراد والتشبيه وغيرهما، بيد أن الصيغ الاستقصائية التى تتداخل مع هذه الأنماط البلاغية لا يتأتى لهذه الأنماط استيعابها على مستويى التنظير والتطبيق، مما برر طرحنا لهذا المصطلح بمعزل عن هذه المصطلحات.

ولعل نتيجة أخرى خلصنا بها من هذا الدراسة تتعلق بالصورة النمطية للاستقصاء خلاصتها: أن النمطية - بشكل عام ، وفى صورة الاستقصاء على وجه التحديد- تدخل النص فى دائرة العقم الفنى والتقليد الذى يتنافى مع جوهر الفن المتجاوز دائماً لمنطلقاته الأولى.

أما النتيجة الثالثة فخلاصتها- كما يبينها تحليل قصيدة النابغة- أن صيغة الاستقصاء ليست ثابتة ثبات الجمود، ولكنها متجددة متى توفرت لها من قدرة الشاعر مقومات التجدد وعوامل الفاعلية فى إثراء دلالة النص وتحقيق إثاريته، ولن يتحقق لها ذلك إلا إذا احتفظت بكونها بنية متماشجة مع عناصر النسيج النصى.

هوامش وتعليقات

(١) د. نبيل نوفل: البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية.ط منشأة المعارف الاسكندرية (بدون تاريخ) ص ٦٧.

(٢) د.طه حسين: حديث الأربعاء ط ١٤ دار المعارف، مصر ١٩٩٣ جـ١ ص ٣٤.

(٣) د. محمد مصطفى سدارة: اتجهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى، الطبعة الأولى بيروت ١٩٨١م ص ٦٠١.

(٤) الآمدى : الموازنة تحقيق السيد أحمد صقر. ط . دار المعارف (القاهرة).

(٥) د. على البطل: الصورة فى الشعر العربى.ط الثالثة بيرت سنة ١٩٨٣.ص ٣١

(٦) د. شكرى عياد:اللغة والإبداع . ط – أولى – القاهرة ١٩٨٨ . ص ١١٦ .

(٧) د، نبيل نوفل. المرجع السابق ص ١١٢.

(٨)،(٩) ابن رشيق: العمدة جـ١ ص ٢٠٦. تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد الطبعة الخامسة بيروت ١٩٨١، جـ ١ ص ٢٠٦.

يحيى بن حمزة العلوى: الطراز جـ ٣ ص ١٢.

ابن حجة الحموى: خزانة الأدب ص ١٢.

(١٠) ذكر ذلك الحاتمى فى حلية المحاضرة جـ١ ص ١٦٣ وتابعه فيه أبو هلال العسكرى فى كتاب الصناعتين ص ٤٤٩، والباقلانى فى إعجاز القرآن ص ١٠٤، والحصرى القيروانى: زهر الآداب جـ٤ ص ١٠٨٥.

(١١) د. نبيل نوفل: مفهوم الاستطراد عند البلاغيين وأسسه الجمالية – دراسة فى مجلة كلية الآداب جامعة الزقازيق. فرع بنها. ص ١٠

راجع ابن رشيق العمدة جـ ١ ص ٢٣٤، ٢٣٦ جـ ٢ ص ٣٠٩.

وقد قام د. نبيل نوفل فى دراسته هذه بتوضيح الاضطراب الذى ساد فى فهم البلاغيين القدماء للاستطراد، ثم قسمه إلى نوعين: الاستطراد البسيط ويعنى مجرد الانتقال من معنى إلى معنى آخر، والمركب هو الذى يعود الشاعر فيه إلى المعنى الأول ص ١٤.

(١٢)ابن رشيق: العمدة جـ ١ ص ٢٣٤،

(١٣) المصدر السابق جـ ١ ص ٢٣٦.

(١٤) المصدر السابق جـ ٢ ص ٣٩.

(١٥) ديوان النابغة الذبيانى تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط الثانية القاهرة سنة ١٩٨٥ . ص .

(١٦) ابن رشيق: العمدة جـ١ ص ٢٣٨/٢٣٩.

(١٧) د. نبيل نوفل:- مفهوم الاستطراد ص ١٥.

(١٨) ديوان كعب بن زهير.

(١٩) د. نبيل نوفل،مفهوم الاستطراد ص ١٩.

(٢٠) النويرى: نهاية الأرب جـ ٧ ص ١٩.

شهاب الدين الحلبى: حسن التوسل إلى صناعة الترسل ص ٥٧.

ابن حجة الحموى: خزانة الأدب ص ٤٤.

ابن أبى الاصبع: تحرير التحبير ص ١٣٠.

(٢١)ابن رشيق: العمدة جـ ١ ص ٢٣٦.

(٢٢) د. نبيل نوفل: مفهوم الاستطراد ص ١٤.

(٢٣) د. مصطفى ناصف . الصورة الأدبية القاهرة سنة ١٩٥٨ ص ٤٧.

(٢٤) المرزوقى: مقدمة شرح ديوان الحماسة. نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، بيروت ١٩٩١ ص ٩.

(٢٥) السكاكى: مفتاح العلوم ص ١٨٤.

(٢٦) د. سامى سويدان: فى النص الشعرى العربى بيروت (بدون تاريخ) ص ٢٢٤.

(٢٧) د. شكرى عياد: اللغة والإبداع ط الأولى- القاهرة ١٩٨٨ ص ١١٦.

(٢٨) المرجع السابق والصحيفة.

(٢٩) الولى محمد: الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى ص ١٥١.

(٣٠) المرجع السابق ص ٢٠٨.

(٣١) لسان العرب مادة (قصا).

(٣٢) د. نبيل نوفل" البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية ص ٦١.

(٣٣) المرجع السابق والصحيفة.

(٣٤) المفضل الضبى: المفضليات ص ٢٨٨ ط هارون القصيدة رقم ٧٦ المثقب العبدى.

(٣٥)وهب رومية الرحلة فى القصيدة الجاهلية ص ٧٨ بيروت ١٩٧٥.

(٣٦) ديوان امـرئ القـيس ص ٦٣، ٦٤، ١١٥، ١١٦، ٢١٥ ديوان طرفـة ص ١٠، ١٢ المعلقة، وانظر فى المفضليات على سبيل المثال: المسيب بن علس ص ٦١/٦٢ وبشامة بن عمر ص ٥٨/٥٩، والمخبل السعدى ص ١١٦، ١١٧ ديوان زهير بن أبى سلمى ص ٢٢٥/٢٢٧ ديوان الأعشى ص ١٣٩.

(٣٧) ديوان علقمة التميمى ص ٥٣-٦١.

(٣٨) شرح القصائد السبع الطوال. لابن الأنبارى - تحقيق

(٣٩) د. على البطل: الصورة فى الشعر العربى (بيروت- ط ١٩٨٣) ص ١٢٨.

(٤٠) د. طه حسن: حديث الأربعاء الطبعة الرابعة عشرة- القاهرة- جـ ١ ص ٣٤.

(٤١) المرجع السابق ص ٣٥.

(٤٢) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى (عمان ١٩٧٦) ص١٧٦.

(٤٣) د. محمد بدرى عبد الجليل: دراسات فى النصوص الجاهلية (بيروت ١٩٨٢) ص٢٠.

(٤٤) د. محمد زكى العشماوى" قضايا النقد الأدبى الطبعة الثالثة الاسكندرية ١٩٧٨ ص ١٦٤.

(٤٥) المرجع السابق ص ١٩٢.

(٤٦) د. محمد الكومى: الصراع بين الإنسان والطبيعة فى الشعر الجاهلى الاسكندرية (بدون تاريخ).

(٤٧)د .كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة القاهرة ١٩٨٦ ص ٦٦.

(٤٨) المرجع السابق ص ٦٧.

(٤٩) د. سامى سويدان " فى النص الشعرى العربى.

(٥٠) د. سامى سويدان: المرجع السابق والصحيفة

(٥١) د. سامى سويدان: المرجع السابق ص ٢٢٤.

(٥٢) د. سامى سويدان: المرجع السابق ص ٢٢٥.

(٥٣) د. سامى سويدان: السابق ص ٢٢٦.

(٥٤) د. نصرت عبد الرحمن " المرجع السابق ص ١٣٣.

(٥٥) د. نبيل نوفل: البنية الأسطورية .. ص ٧.

(٥٦) د. نبيل نوفل : المرجع السابق و الصحيفة .

(٥٧) د.أحمد كمال زكى" التفسير الأسطورى للشعر القديم. مجلة فصول المجلد الأول- العدد الثالث. أبريل ١٩٨١ ص ١١٥.

(٥٨) د نبيل نوفل" البنية الأسطورية ص ١٠.

(٥٩)د. أحمد كمال زكى: المرجع السابق.

(٦٠)د. نصرت عبد الرحمن : المرجع السابق ص ١٣٤.

(٦١)د. نصرت عبد الرحمن: المرجع السابق ص ١٤٥.

(٦٢) د. نصرت عبد الرحمن: المرجع السابق ص ١٤٦.

(٦٣) د. إبراهيم عبد الرحمن: التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى مجلة فصول مجلد ١ العدد ٣ ص ١٢٩.

(٦٤) د. جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام جـ ٦ ص ٥٠.

(٦٥)د. على البطل: المرجع السابق ص ١٢٣.

(٦٦) د. نبيل نوفل" البنية الأسطورية ص ١٦.

(٦٧) د. نبيل نوفل: البنية الأسطورية ص ١١٣.

(٦٨) . على البطل : المرجع السابق ص ٣٠ .

(٦٩) ديوان زهير بن أبى سلمى (ط دار الكتب القاهرة ١٩٤٤) ص.

(٧٠) ديوان النابغة الذبيانى (ط دار المعارف القاهرة) ص.

(٧١) ديوان النابغة الذبيانى.

(٧٢) ديوان بشر بن أبى خازم ص ٥٥

(٧٣) ديوان بشر بن أبى خازم ص ٨٢

(٧٤) ديوان زهير بن أبى سلمى ص

(٧٥) ديوان النابغة الذبيانى ص ٢١٥.

(٧٦) ديوان لبيد بن ربيعة ص ٧٦.

(٧٧) ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (الطبعة الخامسة القاهرة دار المعارف) ص ١٠٢.

(٧٨) ديوان بشر بن أبى خازم ص ٨٢.

(٧٩) ديوان الأعشى ص ٣٩٧.

(٨٠) الأصمعيات: تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة ١٩٧٦) ص ١٨٢.