الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية

رعد أحمد الزبيدي *

الخلاصة :

هذا البحثُ محاولة من المحاولات الكثيرة في تأصيل الشعر العربي القديم في استيعابه لمضامين المصطلح النقدي الحديث، ويحاولُ تأكيد إثراء الشعر والنقد العربيين القديمين، لهذه المصطلحات ، ومنها مصطلح (الوحدة العضوية) الذي يعتقد الكثير من نقاد اليوم، بأنّه خاصيّة فنيّة للقصيدة الحديثة حصراً دون غيرها .. لذلك نحاولُ في هذا البحث إثبات وجود البناء العضوي في الشعر العربي القديم ، وكونه ظاهرةً شعريّةً ، وتأكيد وجود تنظيره في التراث النقدي القديم، ونستعرضُ الآراء النقديّة (قديماً و حديثاً) في هذا الأمر.. إضافةً إلى ذلك ، فالبحثُ يحاولُ استبطان وقراءة القصيدة القديمة برؤية معاصرةٍ ، تؤكد امتداد النسخ الفني الحيّ بين الشاعر الجاهلي والشاعر المعاصر .

وبذلك فقد انقسم البحثُ إلى محورين مهمين ، تناولَ في المحور الأول التنظيرَ النقدي الذي تضمن مفهومَ البناء العضوي ، بمعنى وحدة العمل الأدبي في التراث النقدي ، متناولاً ما أشارَ إليه ابنُ قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) بهذا الخصوص ، أو ما نَقل إلينا من أخبارٍ وآراءِ بعض الشعراء والنقاد في عصرهِ بخصوص الإشارات إلى مفهوم الوحدة في العمل الأدبي. وقدَ تناول البحث بتفصيلٍ أكثر رؤيَةَ الناقد ابن طباطبا العَلوي في كتابه (عيار الشعر) الذي انفرد بين النقاد العرب القدامى إهتماماً بالوحدة الفنية في القصيدة . وكذلك تَناول البحث بعضَ الآراءِ التي أشار اليها عبد القاهر الجرجاني في الموضوع. لذا فالبحثُ قد استعرضَ ثلاثةَ نقاد مهمينَ في تاريخ النقد العربي، استشفَ من خلالهم على مساحة الحضور لمدلول الوحدة في النصّ الشعري .

أما المحور الثاني من البحث ، فقد اعتمدَ على منهجِ التطبيق النقدي للقصيدة العربية القديمة، متناولاً المعلقات الجاهلية ، خاصاً بالتطبيق معلقة امرئ القيس ،لأنها تمثل أقدمَ نصٍّ شعري وصلَ إلينا بهذا النضوجِ الفني المتكامل. وقد حلّل الباحثُ مجالات القصيدة وأغراضها على مستوى الحدثِ ونموهِ ، ومستوى البُعد النفسي الذي عبّر بشكلٍ كبيرٍ عن تجربةِ الشاعرِ وأزمتهِ بين ثنايا

* أستاذ النقد والأدب العربي المساعد – كلية التربية – جامعة الحديدة .

القصيدة ، إضافةً إلى مستويات الصورة والطبيعة التي استخدمها بوعي رمزي ناضج حققَ في القصيدةِ رؤيةً فنيةً شاملةً أكسبتها وحدةَ البناءِ والرؤيةِ التي نظّر لها النقدُ العربي القديمُ .

حينما يبحث المرء عن الحقيقة القاطعة في حياته، فإنّ مثل هذه المحاولة يصعب تحقيقها بشكل كامل في الكثير من مجالات الحياة التي يعيشها، لأنّ مقاييس الحقيقة متنوعة ومختلفة أمام الحقائق الكثيرة والمتعددة في أوجه الحياة المختلفة شكلاً ومضموناً، فكراً وعاطفة، تأملاً وغضباً، قبولاً ورفضاً ... ولكنه قد يستطيع إيجاد الحقيقة القاطعة إذا بحث عنها بالجوانب الحسيّة والمادية المجردة، كما في مجالات العلوم التطبيقية، أو العمليات الحسابية المتعددة ... ولكن مثل هذه الحقيقة القاطعة، لا يستطيع الإنسان أن يجزم بها يقيناً في مجال الدراسات الأدبية والنقدية التي نحن بصددها في هذا البحث، لا سيما إذا تعلق الأمر في تفاصيلها الدقيقة دون العموميات، لأن هذه الحقائق تعبّر عن مجالات الحياة المختلفة ، ومشاعر الإنسانية المتنوعة، التي تنطوي تحت الدلالات العامة الكبرى دون التفصيل .

لذلك ستبقى مجمل الآراء مهما بلغت من الدّقة والموضوعية أقرب إلى محض إقتراح، ترى من الحقيقة نسبةً متفاوتةً بين ناقد وآخر، وبين تجربة شعرية وأخرى، ولعلّ هذا الواقع الذي يعيشه الأدب والنقد بنسبية الإقتراب من جوهر الحقيقة، يؤكّد ثراءَ هذا الحقل الإنساني المبدع في الحياة البشرية، وإنّه الهاجس الجميل الذي يعبّر بصدق عن مظاهر الإنسانية، فيما تبقّى لها من صفاءٍ وفطرةٍ بعد هذا الردح الزمني الطويل من وجودها.

– ١ –

نبحثُ في هذه الصفحات موضوعاً نقدياً مهماً، يتناول بنيّة القصيدة الشعرية، ومثلما ظلّ الإختلاف قائماً في نقدنا العربي في جلّ قضاياه النقدية، سيأخذ هذا الإختلاف حيّزاً كبيراً في دراستنا لهذا الجانب النقدي في الشعر العربي، متمثلاً بالوحدة العضوية ومجال تحقيقها أو حضورها في الشعر العربي القديم. الأمر الذي يدعونا لهذه الدراسة، إضافة إلى ذلك، ما نراه من إلتباس واضح في مفهوم هذا المصطلح لدى الكثير من المتخصصين من النقاد المحدثين، فمنهم من يعطيه مساحة واسعة في التعريف والفهم، ومنهم من يضيّق هذه

المساحة وذلك الفهم، لذلك رأينا أن هذا الغموض، وذلك الاختلاف بين ناقد وآخر سيعطي بالنتيجة أحكاماً مختلفة بينهم تصل إلى حدّ التناقض، ليس في فهم المصطلح النقدي وإنّما في تطبيقه على الشعر العربي، وهي قضية كثيراً ما توجّع النقد الأدبي منها في اضطراب المصطلح النقدي، (فنحن لانزال نستخدم مصطلحات نقدية لم تستقر، ولم نزل نختلف فيها، ونبحث عن المفهوم الواضح المحدد الدقيق لكل مصطلح)[١].

وقد أطلق بعض النقاد أحكاماً جازمة في تطبيق الوحدة العضوية في الشعر العربي الحديث، وكان الإجماع فيهم كاملاً، ولا شك أن القصيدة العربية الحديثة استطاعت أن تحقق البناء العضوي في تجربتها وأن تعبّر عن عصرها بكل نجاح ومقدرة في استخدام الأساليب الفنية الناضجة، ولكن علينا أن لا نفهم أن الوحدة العضوية غالبة التحقيق في أكثر القصائد الحديثة، لأن هذه الرؤية الفنية لم تحضر بشكل متساوٍ عند الشعراء عامة، وكذلك اختلاف وتباين المقدرة الشعرية بين شاعرٍ وآخر، قوةً وضعفاً، لذلك تحققت الوحدة العضوية عند بعض القصائد، وليس في أغلبها، وذلك ما تحقق في عصور الشعر القديم عند الأمم الأخرى (إن أرسطو يصرح بأن معظم الشعراء الذين عرفهم لا يتحرون تلك الوحدة، أو أنها مفقودة في أعمالهم الأدبية ... أما هوميروس فقد كان يتعمد الوحدة والعمق في تحليل الشخصية والفعل)[٢] على أننا نختلف مع النقاد الذين صرحوا بشكل قاطع في دراساتهم، بخلو القصيدة العربية القديمة عبر عصورها، من مضامين الوحدة العضوية في تجاربها الشعرية، وكما ذهب إلى ذلك الدكتور شوقي ضيف قائلا: (ومن الحق أن القصيدة العربية لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل عصرنا الحديث إلا نادراً، وربما كان مرجع ذلك إلى تقيد شعرائنا في العصور الوسطى بنموذجها الذي وضعه لها شعراء العصر الجاهلي)[٣] ؛ ويظل د. شوقي ضيف يتحدث عن هذا الأمر ويخصّ القصيدة الجاهلية إبتعاداً عن مفهوم الوحدة العضوية وتطبيقها، ويصفها بالتفكك والجزئية المتناثرة التي لا تربطها علاقة بين أغراضها داخل القصيدة، إذ يقول: (وما أشبه القصيدة الجاهلية في هذا النمط بالفضاء الواسع الذي كان يترامى تحت عين الشاعر الجاهلي، فإنها تجمع مثله أشياء متناثرة غير متلاصقة ولا ملتحمة وليس ذلك فحسب، فإن الشاعر لا يثبت عند معنى من معاني هذه الموضوعات التي يؤلف منها قصيدته ... فهو لا يتعمق في الوجود، لا في الوجود النفسي ولا

في الوجود الكوني، إنّه شاعر حسي يركز حسّه في معنى أو بيت، ثم ينتقل عنه سريعاً ويثب وثباً أو قُل يقفز قفزاً هنا وهناك ... وبذلك فقدت تلك القصيدة وحدتها لا من حيث الموضوعات المتباينة التي تنتظم فيها فحسب، بل أيضا من حيث الأبيات في الموضوع الواحد، فهي تتجاور مستقلاً بعضها عن بعض)[٤] ، وكذلك ما اشار إليه الشيخ نجيب الحداد (ت ١٨٩٩م) من مآخذ على الشعر العربي القديم لفقدانه الوحدة العضوية، ورفض النقاد العرب القدامى إتصال البيت الأوّل بالثاني، ولا يتسامحون في وقوع شيء من هذا في الشعر، وأعتبر الشيخ نجيب افتتاح القصائد القديمة بالغزل والنسيب والحِكم مُخلاً بالوحدة العضوية، وعلى الشاعر الدخول مباشرة إلى غرضه دون هذه المقدمات[٥]. ويأتي الشاعر خليل مطران ليؤكد تضامنه في خلو القصيدة القديمة من الوحدة العضوية، فهو لم يرَ (إرتباطاً بين معانيها، ولا تلاحم بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطّد بها أركانها، وربّما إجتمع في الواحدة منها ما لا يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل، وناهيك عمّا في الغزل، والثناء، وشكوى الدهر ... من المواضيع التي لا يضمها موضع إلا أن تتشاتم وتتلاكم وتتناكب وتتناهب في ذهن القارئ، ذاهبةً كل مذهب بين السماء والأرض)[٦] ، ومطران في قوله هذا، يؤكد رأيه بالوحدة العضوية كناقد أراد أن يترك أثراً من تنظيره النقدي لمقدمة ديوانه، على حين غاب كثيراً في تطبيق هذا التنظير في قصائده الشعرية، و لم يطبقها إلا في النادر من قصائده المبثوثة في ديوانه الضخم.

أما الدكتور محمد غنيمي هلال، فإنّه يعلن بصراحة قاطعة فقدان الشعر الجاهلي للوحدة العضوية بأي شكل من الأشكال، فهو يقول: (فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شـــكل ما من الأشكال، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال جاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح)[٧] ، بل راح بعض النقاد إلى رفض مجرد المحاولة في قراءة الشعر الجاهلي بمنظور هذه المفاهيم النقدية المعاصرة، ومحاولة إثباتها، كما ذهب إلى ذلك الدكتور يحيى الجبوري قائلاً: (ومن الخطأ والتعسف الفاحش تطبيق المفاهيم الأوروبية الحديثة على الأدب القديم ... فقد دخلت الأدب الحديث قيم ومفاهيم جديدة بحيث صارت الوحدة الموضوعية والعضوية ضرورة لا غنى عنها ... وليس كذلك الأدب القديم)[٨].

وبسبب هذه الآراء وغيرها التي خصت غياب الوحدة العضوية في الشعر القديم عموماً، والشعر الجاهلي خاصة، رأينا أن نحاول في هذه الدراسة تلمّس مضامين الوحدة العضوية في الشعر الجاهلي، وإذا ما تحقق لنا ذلك سنؤكد بشكل فعلي أصالة شعرنا القديم، وسنرفع حيفاً سلطته هذه الآراء على شعرنا القديم، ولكن يبقى همّنا الأول في هذا البحث هو المحاولة المخلصة الموضوعية في إيجاد الحقيقة والتأصيل، بعيداً عن الرؤية الضيقة في تمجيد هذا العصر على غيره، أو الإندفاع إلى تلك الطائفة أو ذاك الشعر دون وجهة حق، او على حساب غيره من الطوائف والعصور والقصائد الشعرية الأخرى ... لأننا نشعر بأهمية النظرة الشمولية للآداب القومية والإنسانية، بإختلاف تجاربها وعصورها وشخوصها، لأنها ضرورية جدا في مثل هذه الدراسات، كي تحقق في البحث الموضوعية والحيادية والحكم النقدي المنصف،وحينما نتحدث عن المصطلح النقدي فنعني فيه دلالة المضمون ، والروح التي عبّرت عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة .

– ٢ –

قبل أن نشرع بالبحث عن مضامين البناء العضوي في القصيدة الجاهلية، ينبغي الحديث عن تنظير النقد العربي القديم، وما أثاره من آراء بخصوص الوحدة العضوية، لأن الدكتور غنيمي يرى أن النقاد العرب القدامى لم يفهموا الوحدة العضوية، وليست هناك وجهات تقارب لمفهومها المعاصر، ويقول: (وبيّنا خطأ القدامى –من نقاد العرب– في ترديدهم لكلمة الوحدة العضوية دون أن يفهموها، ولهذا لم تترك أثراً ما في النتاج الأدبي)[٩]، أما الدكتور شوقي ضيف فيقول: (دار النقد والشعر على وحدة البيت، فلم تعرف وحدة القصيدة إلا في الندرة، وقد عدّوا إتصال بيت بما قبله أو بما بعده عيباً يزري بالشعر وصاحبه)[١٠].

إنّ هذه الأحكام النقدية التي قيلت في تراثنا النقدي تؤكد حقيقة تباين المستوى الذوقي بين عصور تراثنا قديماً وحديثاً، وبين ما سيأتي في المستقبل، ولكنه ليس إختلافاً منقطعاً عن بعض، كما يراه البعض، إنما هو إختلاف التطور والتجليات المتجددة في الرؤية النقدية والشعرية، وما فرضته طبيعة الحياة الإنسانية، ومهما نتحدث عن هذا الإختلاف، فإنّه

يبقى يمدُّ السُبلَ والوشائجَ مع ما قبله، وما بعده أكثر بكثير مما نتصور فيه من إنقطاع وتباعد. لذا علينا أن نقبل بقناعة، بأن النقد القديم رغم ما نختلف معه في بعض المناحي الذوقية، إلا أن حقيقته تكمن في كونه رؤية من الرؤى، أو مرحلة من المراحل التي تطور بها ذوقنا النقدي إلى ما نحن عليه، ومهما حاولنا الإختفاء وراء التيارات النقدية الغربية، وأدّعينا جهل القديم لهذا الجديد، فإن ذلك الظن لا يغني من الحق شيئا، (إن التراث موجود بنا وفينا في نفس الوقت، فضلاً عن أن وجوده الموضوعي لا يعني إنفصاله المطلق عنا، بل يعني أنه –رغم بعده التاريخي– ما زال يؤثر فينا بنفس القدر الذي نؤثر فيه، وكأنه يشكلنا بقدر ما نشكله)[١١].

ورغم إننا نتحدثُ عن مصطلح قد لا يكون مضمونه حاضراً بشكل مطابق في التراث النقدي، مثلما نفهمه تفصيلاً في الوقت الحاضر، إلاّ أنّ مفاهيم ومضامين العضوية، ووحدة العمل الأدبي قد تناولها التراثُ النقدي بشكل نفخر بمادته وبطريقة تنظيره لدى القدامى قبلَ أكثر من عشرة قرون مضتْ من الآن، الأمر الذي يحفزنا في تحقيق خطوة لتأصيل تراثنا النقدي في هذا الجانب.

وحين نبحثُ في الموروث النقدي عن مؤشرات وحدة العمل الأدبي، أو لنقل بشكل مُبسّط سببية القصيدة في منظور الشاعر، يبرز في هذا الأمر، الناقد إبن قتيبة في رؤيته لـــذلك ضمن كتابه الشعر والشعراء، و يبدو أنه أوّل من أشـــار إلى ملامـــح الســـببية في بنـــاء القصيدة بشكل أو بآخر.

إذا ما بدأ ابن قتيبة حديثه عن مقصّد القصيد وذكر الديار، نراه يتحدث أو يبرّر لماذا بدأ الشاعر الجاهلي قصيدته بالأطلال، ونلاحظ أن هذا التبرير مردّه إلى معرفة وقَصْديّة يحققها الشاعر في قصيدته، الأمر الذي جعل البناء فيها يتعلق بأسباب توجب التقديم والتأخير لهذا الغرض أو ذاك، حتى تنتهي القصيدة برؤية كاملة تحقق للشاعر قبوله ومراده فيها، وهذا يعني أن هناك رؤية شاملة يحققها الشاعر في قصيدته، وليس هذه الأغراض والافتتاحية عملاً اعتباطياً او عفويا تحقق كيفما شاء، أو تحكّمت به عاطفة الشاعر وذاكرته، دون تقليب في أولويات الأغراض وأهميتها.

يقول ابن قتيبة: (سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقصّد القصيد إنما إبتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها ... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به أصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ... عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر ... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ... بدأ في المديح فبعثه على المكافأة)[١٢]

وحينما ننظر في هذا النص من خلال بعض الألفاظ التي وردت فيه مثل (إنّما ابتدأ، ليجعل ذلك سببا، ليميل نحوه القلوب، وليستدعي، فإذا علم، عقّب...) نشعر بأن شروطاً أو رؤية إلتزم بها الشاعر حين نظم قصيدته بالمديح، اي نلمح أن هناك حدوداً ألزمها الشاعر نفسه في بناء القصيدة، ويؤكد ذلك مرة أخرى إبن قتيبة حين يقول: (فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطلْ فيُملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأٌ إلى المزيد)[١٣] ، ورغم هذه الإشارات في النصّ السابق وما توحي من حضور وحدة النصّ الشعري، ووجوب ترابط أغراضه بشكل مقبول مع عصره، فإنّ الحديث ما زال بعيداً ويحتاج إلى تفصيل أكثر ليقترب من مفهوم الوحدة، ويبدو أنّ إقتراب الوحدة العضوية يتزايد عند إبن قتيبة في أحاديثه وأخباره لبعض الشعراء والرجّاز الذين إقتربوا في آرائهم النقدية إلى وضوح أكثر في مفهوم العضوية.

قال عُمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشْعرُ منك. قال: وبم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمّه.[١٤]

وفي حديثه عن رؤبة والعجاج، يقول عبد الله بن سالم لرؤبة: مُتْ يا أبا الجحّاف إذا شئت. فقال رؤبة: وكيف ذلك؟ قال: رأيت اليوم إبنك عُقبة ينشد شعراً له أعجبني. قال رؤبة : نعم ولكن ليس لشعره قران، أي ليس هناك رابط بين ما قبل البيت وما بعده.[١٥]

ويبدو أنّ هذه الآراء التي صدرتْ عن الشعراء أعلاه، تمهّد للوحدة العضوية في تنظير النقد العربي القديم، خاصة عند ابن طباطبا العلوي في كتابه (عيار الشعر) الذي إقترب كثيراً

لمضمون ما تعنيه الوحدة العضوية، إذ تحدث بتفصيل كان دعامة النقد القديم أمام دعوات بعض النقاد المعاصرين الذين لم يقبلوا فكرة الوحدة العضوية في الشعر والنقد القديمين، وهو الأمر الذي نتطلع بالبحث عنه أولاً في النقد القديم، ومن ثم نتطلع بإثباته في البناء الشعري للقصيدة الجاهلية.

يَعدُّ بعض النقاد رؤية ابن طباطبا العلوي مكملةً لرؤية ابن قتيبة، مثل قول د.إحسان عباس خلال حديثه عن إبن طباطبا قائلاً: (وقد نعدّه في تاريخ النقد الأدبي حلقة متممة لما جاء به ابن قتيبة)[١٦] ، فكتاب عيار الشعر له مكانته وقميته الكبيرة في تاريخ النقد، لأنه حاول أن يقدم مفهوماً ومعياراً للشعر...، يقول ابن طباطبا إنّ الشاعر الجيد (هو الذي يصفّي شعره من الشوائب ويراجعه مراجعة دقيقة ويحسن حبك أبياته في القصيدة حتى تتآلف وتتجانس لفظاً ومعنى ... فليس الشعر عنده مجرد نظم في موضوع من الموضوعات وتوالي أبيات يجمعها الوزن والقافية، بل هو صناعة يلعب فيها الفكر دوره الرائد المميز)[١٧] ، وهو يشابه بسبب ضغط فكرة الوحدة عليه، أن يجعل القصيدة في أغراضها من حيث هذه الوحدة والتنامي مثل فصول الرسائل فيحتاج (الشاعر إلى ان يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ... بلا إنفصال للمعنى الثاني عمّا قبله، بل يكون متصلا به وممتزجاً معه)[١٨] ، ويظل يدعو إلى تحقيق وحدة شاملة تلّف القصيدة في صياغتها ومعانيها ويضع لها شروطاً يكرر ذكرها باستمرار في حديثه: (فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفّى من كدر العيّ، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طرقه، ولطفت موالجُه، فقبله الفهم وارتاح لـــه)[١٩] ، وهو في حديثه هذا يؤكد أهمية الوحدة والتناسق بين المعنى والمبنى في القصيدة، فهو يشبّه القصيدة بالجسد والروح معاً (وإذ قالت الحكماء إنّ للكلام الواحد جسداً وروحاً، فجسده النطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعةً متقنة، لطيفةً مقبولة حسنة، مجتلية لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرّس في بدائعه، فيحسّه جسماً ويحققه روحاً، أي يتيقنه لفظاً ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة)[٢٠].

في هذا النصّ ومن خلال ترتيب موضوعات الكتاب (عيار الشعر)، يتضح لنا بشكل واضح رؤية ابن طباطبا الشمولية التي تأتي من الشعر عامة ومن ثم القصيدة، وانتهاءً بالبيت الشعري، أي من العام إلى الجزئي، فعيار الشعر يقدّم (مجموعة من الأحكام تتصل ببناء القصيدة والمشاكلة بين أبياتها، وبين الأبيات نفسها وغاية الشعر، وذلك بطريقة تبدأ من الكلي، وهو القصيدة، وتنتهي بالجزئي وهو القافية، نهاية البيت وخاتمة الكتاب على السواء)[٢١] ، ومؤدّى ذلك أنّ الكتاب ليس رسالة استطرادية كما ذهب إلى ذلك د.إحسان عباس في قوله: (ولذلك جاء مقالة إستطرادية في النقد معتمدة على صفاء الذوق الفني دون سواه).[٢٢]

والنصُّ السابق لابن طباطبا يُلغي فكرة التركيز والإعتماد على البيت الشعري الواحد، لأنّه كان يتحدث عن الشعر في نظام القصيدة ويطالب بالوحدة والتنامي بين أغراضها، بل يطالب بعد ذلك بالتنامي في البيت الشعري الواحد، فهو يتحدث بإدراك عن صورة شمولية للقصيدة، ومن ضمن هذه الشمولية ما يخصّ تحرك المفاصل الجزئية للقصيدة المتمثلة بالأغراض و البيت الشعري، فهو يركز على تأليف الشعر وتنسيق أبياته فيلائم وينتظم بالمعاني والصياغة، ويربط بين البدء والختام من الأغراض، ولا ينسى ذلك في كل بيت، وهذا الوضوح يتعارض مع رأي البعض حينماوسموا النقد القديم بغياب الفهم عنده والتصوّر للوحدة العضوية بأي شكل من الأشكال، مثلما قال بذلك د. محمدغنيمي هلال في قوله السابق[٢٣]، وأيضاً قول د. شوقي ضيف: (وهكذا دار النقد والشعر على وحدة البيت)[٢٤] ، وإضافة لما استعرضنا فيما سبق من أقوال ابن طباطبا، نزيد نصاً آخر له، ليتسنى لكل منصف أن يستشفّ منه معرفة النقد القديم لمضمون الوحدة العضوية التي تعني بوحدة القصيدة في تجربتها، وإن تصوّر للبعض تنافر الأغراض الشعرية، وإنفصال أغراضها، يقول ابن طباطبا: (فإنّ الشعر إذا أسّس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائدة الموسومة بأختصارها لم يُحْسَنْ نظمُه)[٢٥]، ونلحظ من خلال هذه الآراء المعاصرة التي إدّعت عدم تأثير النقد في الشعر العربي القديم، نلاحظ في ذلك شيئاً من الخلط وغياب الدقّة في فهم الترابط الحقيقي بين المصطلح النقدي والحقيقة الشعرية، فحينما نستعرض المصطلح النقدي الذي يتعلق بالتجربة الشعرية، فإننا نكون أمام فيض كثير من هذه الأسماء والمصطلحات التي نرددها كثيراً في نقاشنا

ونراها في قراءتنا المستمرة، ولكن بعض الآراء النقدية تقتحم النقاش بفهمٍ مخالف تماماً، يشبه في حضوره إلى حدّ ما تقديم العربة أمام الحصان، إذ يفرضون ويقدمون المصطلح النقدي على الحقيقة الشعرية، أي بمعنى يُقيِّمون الشعر بأداة المصطلح النقدي، وكأنّ التجربة الشعرية تستمد مظاهرها الفنية من خلال المصطلح لتلك المدارس والاتجاهات النقدية المتعددة، وهو أمر يناقض حقيقة الإبداع الشعري، ويخالف واقع الحقيقة، لأنّ التاريخ الطويل للإبداع الشعري يقول عكس ذلك، فالحقيقة الأزلية تكمن بأنّ المصطلح النقدي هو إنعكاس لحقائق شعرية سجلت حضورها في الحياة من خلال القصيدة، ومن ثم دخلت التجربة الشعرية كونها مادة إبداعية للنقاش ضمن المدارس والاتجاهات النقدية على تتابع الزمن والتاريخ في حياة الآداب الإنسانية، لذلك ستبقى دائما هذه المصطلحات النقدية صدى يعكس حقائق الشعر وديمومته، وستكون ظلاً يرافق حقيقة الشعر، وسيكون المقام الأوّل للنص الشعري، ومن ثم تأتي المقامات ....، وعلى هذا الأساس تتضح لنا الحقيقة بأنّ المصطلح النقدي ثمرة من ثمار التجربة الشعرية، وليس العكس، لهذا نعتقد بوجود مضمون الوحدة العضوية في النصّ الشعري قديماً قبل أن تنضج وتُعرف دلالاته في المدارس والتيارات النقدية المعاصرة، ومن ذلك ترى التأثير الذي تحققه التجارب الشعرية في إتجاهات المدارس النقدية عند إنطلاقها، أي أنّ الحقيقة الشعرية موجودة قبل المصطلح النقدي، وبعد أن تؤكد حضورها يأتي فيما بعد دور المصطلح النقدي في توجيه التجارب الشعرية اللاحقة، ومن ثم تظهر ملامح هذا الوجود قوية من خلال هذه المصطلحات النقدية، ولهذا فمن غير الإنصاف ذلك التقليل من شأن النقد القديم، والتغييب من توجيه القصيدة العربية نحو مراميه ورغباته، ولا نتفق مع رأي د. محمد عنيمي في رمي النقد القديم بعجزه عن فهم الوحدة العضوية وعدم تأثيره بالشعر القديم كقوله (ولهذا لم تترك أثراً ما في النتاج الأدبي)[٢٦] ، وهنا نودّ أن نختم حديثنا بقول لابن طباطبا في فهم الوحدة، حيث يقول: (وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتّسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قُدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُفضَ تأليفها ... بل يجب أن تكون القصيدة كُلّها ككلمة واحدة في إشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة ألفاظ ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرَّغةٌ إفراغا ... لا تناقض في معانيها ولا وَهْيَ في

مبانيها، ولا تكلّف في نسجها، تقتضي كلُّ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقراً إليها).[٢٧]

أما عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز يقول: (واعلم أنّ مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد إرتباط ثان منها بأوّل، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً وأن يكون حالك منها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك، نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع ويضعهما بعد الأولين).[٢٨]

بعد هذا الاستعراض السريع للنقد القديم في فهم الوحدة في القصيدة، هل نرى جديدا أو إختلافاً جوهرياً في الرؤيا النقدية المعاصرة مع القديم؟ ولكي نحقق ذلك نستعرض آراء بعض المعاصرين لتعريفهم وفهمهم للوحدة العضوية.

يقول د.شوقي ضيف: (يقصد النقاد بالوحدة العضوية للقصيدة أن تكون بنيةً حيّةً تامة الخلق والتكوين ... إنما هي بناء بكل ما تحمله كلمة بناء من معنى، إنّها عمل تام كامل ينقسم إلى وحدات تسمى أبياتا، ولكن كل بيت خاضع لما قبله ... هي بنية نابضة بالحياة، بنية تتجمع فيها إحساسات الشاعر وذكرياته لتكون مزيجاً لم يُسْبَق إليه من الفكر والشعور: وهو مزيج مركب من حقائق كثيرة وجدانية وعقلية ... إن القصيدة مجموعة من عناصر مترابطة متداخلة، تصوغها بصيرة الشاعر، لتصور خبرته ومعرفته إزاء حدث نفسي أو كوني أو يومي، حدث لا تزال نفسه تنفعل به)[٢٩] ، أما الدكتور محمد أحمد العزب فيتمثل الوحدة العضوية في (وحدة المشاعر التي تستقطبها، وفي كيفية ترتيب الصور والأفكار ترتيباً متنامياً تتخلّق من خلاله القصيدة تخلّقاً عضوياً طبيعياً، يفضي فيه كل جزء إلى وظيفته إفضاءً متسلسلاً، بحيث نصل في النهاية إلى بنية حيّة للقصيدة تشابه تماماً بنية الكائن الحي في تساوقها وانسجامها وتشكيلها الطبيعي ... في ظلال هذه الأبعاد الثلاثة، لميلاد الوحدة العضوية التي تصبح نتاجاً طبيعياً لوحدة الإحساس ووحدة التعبير ووحدة الأثر)[٢]، أما الدكتور محمد غنيمي يقول: (ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة، وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك في

ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيأً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر)[٣٠]. ويقول مصطفى السحرتي عن الوحدة: (إنها الرباط الذي يضم التجربة والصور والإنفعالات والموسيقى والألفاظ في وشاح خفي أثيري)[٣١] ، أما العقّاد فيرى الوحدة العضوية: (تتمثل في أن تكون عملاً فنياً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، والصور بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها)[٣٢] ، أما الدكتور محمد مصطفى بدوي، فيرى الوحدة العضوية: (إرتباط عناصر القصيدة جميعها كارتباط الجذر والساق والأغصان والأوراق بالشجرة، فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقّة غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأدائها عنصر آخر، بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في إتجاه واحد، وتؤدي إلى غاية واحدة، هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ).[٣٣]

ومن هذا الإستعراض لآراء النقاد المعاصرين، يتضح بأن الوحدة العضوية هي البناء الدقيق بمعنى التنامي والتكامل كما قال د.شوقي ضيف، وقوله لا يختلف كثيرا، إذا لم يتطابق مع قول عبد القاهر الجرجاني حينما قال: (وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك..)، وأيّ فرق نحسّه بين هذين القولين غير أن قول الجرجاني الذي سبقهم بأكثر من ألف عام، ونفهم ايضا من الدكتور العزب والدكتور غنيمي، أهمية وجود وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر والعاطفة، ووحدة التأثير والتنامي، وهذا التعريف لا يختلف عن قول ابن طباطبا العلوي حينما تحدث في عياره عن مضامين الوحدة العضوية، أما من حيث وحدة الموضوع فقد أكدّ كثيراً على ذلك في بناء القصيدة قائلا: (فالشاعر الجيد هو الذي .. يراجعه –أي شعره- مراجعة دقيقة ويحسن سبك أبياته في القصيدة حتى تتآلف وتتجانس لفظا ومعنى ... ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ماهو فيه) أو قوله الآخر: (بل يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها .. لا تناقض في معانيها ...)، أما بخصوص وحدة التأثير فتلمسها من قوله: (فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي

... مقوما من الخطأ ... سالماً من جور التأليف، موزوناً ... فسيكون قد اتسعت طرقه، ولطفت موالجُهُ، فقبله الفهم وارتاح له)، ويقول في نص آخر بعد أن يحقق الشاعر إتقان الصنعة ولطافة الانتقال ستكون القصيدة مؤثرة في المتلقي، فهي (مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه ...)، أما ما عبّر عنه العقّاد بتشبيه الوحدة بالتمثال واعضائه، أو ما قاله الدكتور محمد مصطفى بدوي بتشبيه علاقة الوحدة بالقصيدة بعلاقة الساق والأغصان والفروع في الشجرة الواحدة، فإنّ هذا القول يطابق كثيراً ما قاله الحاتمي قبل عشرة قرون: (مثل القصيدة مثل الإنسان في إتصال بعض اعضائه ببعض ...).[٣٤]

من خلال ما تقدم يتضح لنا أنّ التنظير النقدي المعاصر يطابق كثيراً ما قال به النقاد العرب القدامى، وإنّ القطيعة التي أعلنها بعض المعاصرين، وأحكامهم على النقد القديم، لا يمكن لناقد موضوعي محايد أن يقبلها بهذه القسوة، وذلك لاحيتاجها إلى الدّقة والتحري في تراثنا النقدي، وقراءته بشكل متأمل، يبغي الوصول إلى الحقيقة دون ان يُسْرع في إطلاق الأحكام، ويرمي الآخرين بالقصور، ويترفع عليهم ببعض القليل الذي يمسك به من هنا أو هناك، ولا نريد أن نتخذ مما وقفنا عليه حجةً للتعريض، فليس هذا شأن البحث، ولكننا نستذكر ما صرخ به طه حسين في (حديث الأربعاء) بمرارة من حيف هذه الأحكام على النقد والشعر القديمين، إذ ردّ سبب هذه الأحكام إلى أمرين، أولهما (أن هؤلاء يدرسون هذا الشعر دراسة سطحية تقليدية)[٣٥] ، وثانيهما (اقتناع المثقفين المحدثين بما دوّنه الرواة دون تحقيق ... وظن المحدثون إنّ هذا الإضطراب شيء طبيعي في الشعر القديم).[٣٦]

وهكذا نرى أن النقد العربي القديم، قد قدّم لنا مادة غزيرة تتحدث بتفصيل كثير عن مضمون الوحدة العضوية، وإن كانت هذه التسمية تغيب عن حديث النقد القديم، إلا أننا نلتمس مضمونه ومادته، بشكل يجعلنا أن نقول بقوة إدراك النقد العربي القديم لمضامين الوحدة العضوية، راجين بعد ذلك أن نرى تطبيق هذه المضامين في الشعر القديم.

- ٣ -

حينما نبحث عن مضامين الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية، علينا أن ندرك أنّ هذه المصطلحات النقدية التي أختلف النقّاد في مفهومها وتعريفها إلى حدّ ما سوف يتفاوت تحقيق مضمونها في النص الشعري أيضاً،و قد تحقق اختلافاً وتفاوتاً أوسعَ بين تجربة شعرية وأخرى، وشاعرٍ وآخر، سيما إذا أردنا البحث عن ذلك في شعر بَعُدت عنّا مساحته الزمنية كثيراً.

إنّ المعلقات الجاهلية تمثل أكثر النصوص الشعرية إثباتا وقبولاً إلى عصرها، وقد مرّت هذه القصائد على عدد من الرواة الذين يوثقهم التاريخ أمثال أبي عمرو بن العلاء، والأصمعي والمفضل الضبي ... وكان هؤلاء الرواة يشهدون بمصداقية القصائد التي نتعامل معها في هذه الصفحات، على أننا لا يفوتنا التنويه إلى إقتصار هذا البحث على معلقة امرئ القيس بسبب ضيق المساحة المحددة لصفحات البحث.

والمعلقة هي أقدم نصّ شعري ناضج في تاريخ الشعر العربي، وهذا سيعطينا –بعد إثبات محاولة البحث– حكماً نقدياً لصالح الشعر الجاهلي يُفنّد ما ذهبت إليه الآراء النقدية من غياب البناء العضوي، بل وسيمنح هذا الحكم الشعر العربي عامة في عصوره اللاحقة، وأيضا فإنّ معلقة إمرئ القيس لا يمكن أن يقال عنها إنّها جاءت نتيجة تقليد، ومحاكاة للشعر الذي سبقها، فإنها أقدم ما وصل إلينا، ولم يسبقها شعر بهذا النضوج الفني فيما يعرف عن تاريخ الشعر العربي، لذلك فهي قصيدة عبّرت عن تجربة شاعرها، بعيداً عن التقليد والمحاكاة، إضافة إلى ذلك فإنّها ترسم تجربة ذاتية، كان فيها شاعرها بعيداً عن سياسة المديح وإستخدام الشعر وسيلة للتقرب، أو طمعاً بالعطاء، أو التكسب به، لأنّ سيرته أبعد شأناً من هذه الأمور التي يحتاج إليها شاعر آخر غير امرئ القيس، فنحن أمام تجربة شعرية خالصة في تعبيرها وتجربتها.

يكاد النقاد أن يجمعوا على عناصر وحدة التجربة الشعرية، التي تحقق الوحدة العضوية فيها، بأنهم يرونها في ثلاثة عناصر يجب حضورها في القصيدة، حتى تحقق البناء العضوي الصحيح، فالعنصر الأوّل يتمثل بوحدة المشاعر والعاطفة في القصيدة، وهي عنصر مهم في نقل التجربة الشعرية إلى الآخرين من خلال التأثر بها. أما العنصر الآخر الذي لا يقل أهمية عن سابقه، ما نقصد به وحدة الفكر أو الأفكار في القصيدة، إذ تحتاج الأحاسيس والمشاعر

في القصيدة إلى رؤية فكرية تنظّم سيرها وحضورها بشكل متنامٍ تبعث في القصيدة جدليّة البناء والنضوج والوصول إلى التجربة الكاملة بشكل سليم يحقق الإسترسال الذي يؤدي إلى المعرفة الشعورية الممتزجة من العقل والنفس بمشاعرها معا.(٣٧)

أما العنصر الثالث في التجربة، فنقصد به وحدة النمو متمثلة في تنامي الأحداث والمشاعر في القصيدة بشكل منتظم، يشعر المتلقي من خلاله بتصاعد ذروة الحدث، فعلاً ومشاعراً، وتصويراً فنياً بشكل يوحي بتحقيق البناء المتكامل المبدع في القصيدة، وهو أمر يعتمد على اللغة والصورة الفنية ومفرداتها، والترابط الجدلي بين الأغراض وتصاعد الأزمة النفسية إلى ذروة الحدث، فهذه العناصر الثلاثة هي التي تشكل أسس البناء العضوي في التجربة الشعرية.

إذا تحقق فيها ذلك تكون القصيدة قد أنجزتْ الوحدةَ العضوية، أو الفنيّة في مفهومها المعاصر، وحين نقول بهذه الوحدات، فلا يعني هذا تَجْزِيء النصّ الشعري بشكل مشوّه يؤثر سلباً على القصيدة، فليس هناك اتجاهات منفصلة للعاطفة وأخرى للعقل، وإنّما العاطفة والفكر يعملان في آن واحد داخل الشعر دون فصل بينهما، وكما يقول إليوت (من الخطأ الفصل بين العاطفة والعقل في الإبداع الشعري).(٣٨)

ومعلقة إمرئ القيس تجربة ذاتية تعبّر عن شاعرها الذي إستطاع أن يحقق وحدة الحدث ونموّه مع الوحدة النفسية، إذ تتحدث المعلقة عن الملامح الأساسية التي شكلت حياة هذا الشاعر التي إنقسمت إلى فصلين متناقضين، من حيث السعادة والترف في مرحلتها الأولى، وبين الشقاء والألم في مرحلتها الثانية، لذلك كان الشاعر يعيش صراعاً قوياً مع نفسه في مرحلته الثانية نتيجة ما إنتهت إليه الأمور من فقدان عظمة المُلك والبهاء، بسبب مقتل أبيه وأعمامه، فهي صراع نفسي بين ماضٍ غائبٍ مرغوب فيه، وبين حاضر ثقيل مرغوب عنه ... وبين شعور بالخوف والقلق، وبين شعور بالثقة والانتصار، تلك الرؤية العامة لملامح معلقة امرئ القيس، نقلها عبْر بناءٍ متماسك، حدثاً وعاطفةً، وصورة.

ومن الطبيعي لتجربة شعرية أن تحتوي على هذه الأحداث المتأزّمة في حياة الشاعر، أن يبثّ فيها مشاعره النفسية الواضحة من الأزمة، فالمقدمة التي إبتدأ بها متمثلة بالوقوف على

الطلل تحمل عنوانا واسعاً من الهموم والأحزان والبكاء، لأنّ ذلك الطلل هو الماضي الذي رحلت معه الأشياء الجميلة على مستوى البُعد الشخصي للشاعر، بفقدان سنوات العمر بشكل مستمر، وكذلك على مستوى البُعد الجماعي الآخر المتمثل في إنتهاء عائلته بين الموت والضياع، وفقدان المكانة السياسية الكبيرة، فهذه القصيدة تحكي قصة شاعر تغيّرت حياته بين ليلة وأخرى من الترف والجاه إلى التشرّد بين القبائل، بحثاً عن سُبل الثأر، ورد بعض ما يستطيع من آماله الضائعة.

قفا نبك من ذكرة حبيب ومترل بسقط اللّوى بين الدخول فحوملِ[٣٩]

إنّه وقوف الذكرى والبكاء والشجن العميق، تلك أولى خطوات القصيدة في رسم ملامح التجربة الوجدانية المتأزّمة، إذ يبدأ الشاعر برسم تفاصيل هذه الأزمة العاطفية، ويحرص من خلال هذا التفصيل إظهار حجم الحزن الذي يعانيه، وكأن الشاعر يعي تماماً لتفاصيل ما ينبغي حضوره في المقدمة للتأثير في المتلقي، وقد نستطيع القول بأن صدق العاطفة تدفقت من خلال دلالات الأبيات الشعرية في المقدمة.

فالطلل يعبّر عن مساحة الجهد والقلق الذي يلقيه الشاعر أمام تحدياته التي ألقتها الأقدار على كاهله، فهذه الأطلال تعبّر بشكل إيحائي إلى مدلول عبارته الشهيرة حين فقد والده: (ضيعني صغيراً، وحمّلني دمه كبيراً)، من هذا الإحساس بالعتب والفجيعة، بدأ امرؤ القيس ملحمته الكبرى في معلقته[٤٠]، إذْ تؤكد الأطلال والأحجار المتناثرة هنا وهناك حجم التغيير المطلوب تحقيقه من قبل الشاعر، وكأن هذا الخراب في حاضره، هو السكين التي ذبحت جمال الماضي، وغيبت إشراقه دون رجعة.

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشـــمألِ[٤١]

تـــرى بعر الآرام في عرصاتها وقيعاهـــا كأنّـــه حـــبُّ فلفـــل

فتبدأ جدلية الصراع من الدلالات والصور الجزئية في أغراض القصيدة، ويبث الشاعر خطوات الحركة النفسية الخاصة به ويمزجها بحركة التصوير للطبيعة في أغراض القصيدة،

فتبدأ الصورة الكبرى في الغرض الشعري تحمل بين طياتها صوراً ودلالات جزئية تعبّر عن هاجس الشاعر، وتوتره النفسي إتجاه الرؤيا الكبرى لأحداث المعلقة.

وبرغم مساحة الخراب في الأطلال، فإنّ الشاعر يبثّ فيها صوراً تبعث وتؤكّد حركةً من النسخ بالحياة والبقاء، وكأن هذه اللقطة العابرة في لوحة الأطلال تعبّر عن إرادة الشاعر المتصاعدة في أحداث القصيدة، بغية تحقيق التغيير وإعادة الماضي بأمجاده البهيّة، وتؤكد هذه اللقطة العابرة إستمرار النبض، رغم مساحة الموت المسيطرة على لوحة الطلل.

كأني غداة البين يوم تحملـــوا لدى سُمرات الحيَ ناقف حنظل[٤٢]

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيـــهم يقولون لا تهـــلك أسى وتجمّـــل

وتسيطر مشاعر الحزن على أبيات المقدمة بشكل لا يمكن الإغفال عنها، لأنّها اللون الوجداني الأكثر حضوراً في هذه الأبيات، حتى تترأى لنا بداية ملحمةٍ من البكاء والعويل، تفصح عنها القصيدة لما يأتي من أغراض شعرية قادمة.

وأن شفائي عبـــرةٌ مهراقـــة فهل عند رسم دارس من معوّل[٤٣]

البكاء المفرط هو الوسيلة الوحيدة للشاعر في التخفيف عن حزنه المتراكم، ولعلّ اليأس من عودة الماضي المتمثل بالرسم الدارس، يؤكّد مستوى الإحباط الذي عبّر عنه الشاعر في هذه المقدمة، فالحزن سيطر على لواعجه، واليأس خيّم على آماله، حبّاً بالماضي الذي شكل إمتداداً يذوب فيه الشاعر، ويتوحّد به لأنه يرى نفسه بهذا الماضي الذي إنقضى.

وإذا أراد الشاعر أن ينتقل إلى غرض آخر يبثّ فيه إحساسه ومشاعره، فإنّه يحقق ذلك من خلال بيت شعري يوفّر للقصيدة الإنسياب الهادىء الذي يمدّ السُبل إلى دلالة أخرى من الحزن والألم، وكأنّ بالمشاعر تنتقل في القصيدة بشكل متصاعد بين أغراضها، دون فجوات تعثّر القارئ.

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل[٤٤]

إذ ينقسم الغزل في المعلقة إلى اتجاهين مختلفين في الدفقة العاطفية، فالغزل الحسي في حضوره الأوسع، أصبح يمثل الماضي، فهو مبني على إسترجاع صور الذكريات المشرقة التي تصوّر حضور الشاعر بشكل قوي، ومفعم بدلالة النصر والفوز والحضور.

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنّك مرجلي[٤٥]

تقول وقد مال الغبيط بنا معـاً عقرت بعيري يآمرأ القيس فأنزلِ

صور غزلية تتناسب مع هيبة الماضي وإشراقه، وما تحقق فيه من إنطلاق للملذات والشباب والبذخ، وتلك صورة أكّد عليها الشاعر مراراً في قصيدته، وأخذت حيّزاً كبيراً في معلقته، لأنّها مثلتْ صور الماضي المشرقة التي يفتقدها الآن بشكل كبير، الأمر الذي إنعكس تعلقاً كبيراً من الشاعر في الإفصاح عنها بهذه الصور الغزلية الحسيّة، التي وفّر فيها صرخةً وجدانيةً في إنسجام الماضي معه إلى أعلى مستويات التلاقي وتحقيق اللذة، لذلك لا نستغرب من وجود تلك الصور الجنسية الناصعة في معلقته، فهي صرخة التضاد بين ما وفّره الماضي له، وما حرمه الحاضر منه.

فمثلك حُبلـى قـد طرقـت ومرضـع فألهيتـهاعن ذي تمـائم محـول[٤٦]

إذا ما بكى من خلفهـا انصـرفت لـه بشـقٍّ وتحـتي شِـقُّها لم يحـوّل

ويوما علـى ظهـر الكثيـب تعـذرت عليّ وآلـت حلفـةً لم تحلـل

فجئـت وقـد نضـت لنـوم ثيابهـا لـدى السـتر إلاّ لبسـة المتفضـلِ

هصرت بفودي رأسـها فتمايلـت عليّ هضيم الكشح ريّـا المخلخـل

هذه المواقف الإباحية بقدر ما تعبّر عن عدم إكتراث الشاعر إلا لملذاته في الماضـي، بقدر ما تعبّر الآن عن عمق الألم والحزن الكبيرين الذين يستبطنا هذه الصور المفعمة بـروح المغامرة والتحدي، والتي توحي إلى شئ كثيرٍ من الانتعاش النفسي، والإحساس بالنصر في الماضي، إذ تتحول هذه الدلالات إلى النقيضِ من أحاسيس الشاعر في لحظـة الحاضـر،

لتحدث سعة الفجوة بين الماضي والحاضر، ومن ثم فهي صرخة ضد الحاضر، ولع الشاعر بتأكيدها من خلال توفير عناصر البهجة والجمال في غزله الحسي تضامناً مع الماضي الجميل، لتزداد صور الإنتصار في مساحة الغزل على صور الخراب والإندثار في مقدمة المعلقة، وتبدأ أمنيات الشاعر بالظهور أكثر في أحداث القصيدة نحو الإنتصار، والنيل من الأعداء، معبّرا عن تأزمه الوجداني من خلال صور الطبيعة، التي إقتربت إلى دلالة المعادل الموضوعي عند الشاعر في معلقته، بعد أن تبنّى صوراً منها أسقط فيها لواعجه، وهو ما يقترب من دعوة إليوت للشعراء في المزج بين العاطفة والمعادل الموضوعي، لإنجاح التجربة الشعرية من خلال (إخصاب التجربة العاطفية عند الشاعر بمعادلات موضوعية تمكنه من التعبير عن نفسه بصورة أفضل).[٤٧]

لم يجد امرؤ القيس أفضل من الغزل، وسيلة يعبّر فيها عن هذا النموذج الرفيع، المتفرد في جمال معشوقاته، وكلّما أمعن في اسطورة الجمال، كلما حدث التضاد مع الحاضر الذي يعكس صرخة الاستنكار والإحساس العميق بالظلم من الحاضر، فهو تعميق للحزن الذي وقف به على الأطلال، وهو تأكيد لإنتمائية وجدانه إلى الماضي، الذي وجد فيه حياة الترف والبذخ، والذي يؤكد مساحة الحضور للشاعر بالإزدياد، اي ما يمكن أن نسميه توسّع هاجس الإنتصار وحتميته في القصيدة.

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ... ترائبها مصقولة كالسجنجل[٤٨]
كبكر مقاناة البياض بصفرة؟ ... غذاها نمير الماءِ غير المحلل
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش ... إذا هي نصته ولا بمعطّل
وقرع يغشى المتن أسود فاحم ... أثيث كقنو النخلة المتعثكل
وكشح لطيف كالجديل مخصّر ... وساق كأنبوب السقي المذلل
تضيء الظلام بالعشاء كأنّها ... منارة ممسي راهب متبتل
إلى مثلها يرنو الحليم صبابةً ... إذا ما اسبكرّت بين درعٍ ومجول
تسلّت عمايات الرجال عن الصّبا ... وليس فؤادي عن هواها بمنسلِ

من هذه الصورة المتفردة بالجمال يصبح الماضي بكل تفاصيله وميادينه صورة من صور الغزل في مشعوقاته أو شيئا من ذلك، فتكون المعشوقة هي الماضي، والماضي هو المعشـــوقة، ومن ثم يتحول الماضي إلى أمنيته المرغوبة، إذ يتحول الماضي، وخاصة غزله الحسّـــي إلى هاجس الشاعر المتنامي بالإنتصار على واقع حاضره، فهذه الصور الحسّية، هي إمتداد يتوسع بشكل كبير لدلالات الحياة والوجود التي إبتدأ بها بالأطلال، فبدأت مساحة النصر والحيـــاة تزداد حضوراً في وجدان القصيدة.

ويبدو أن الغزل العفيف الذي نلحظه في المعلقة يكمن في الأبيات الأربعة التي تنطلق في تصوير لحظة الحاضر في نداء محبوبته، أو ما تبقى له من مساحة هذا الحب النافر.

أفاطم مهلاً بعـــض هـــذا التـــــــدلل	وإن كنت قـــدأزمعت صـــرمي فـــأجملي[٤٩]
وإن تك قد ســـاءتك مـــني خليقـــــة	فسُلّي ثيابـــي من ثيابـــــك تنسُـــــل
أغـــرّك مـــني أنّ حبّـــك قاتلـــــي	وأنّـــك مهمـــا تأمري القلـــب يفعـــــل
وما ذرفت عينـــاك إلاّ لتضربـــــي	بسهميك في أعشار قلـــــب مقتـــــل

فإن دلالات هذه الأبيات وصورها تؤكد بشكل واضح تضاد الموقف والمقدرة مـــع صورة الغزل الحسّي الذي ظهرت به معالم الإشراق والمغامرة، والإهتمام بالتفاصيل المحببـــة للشاعر، على حين تفقد الصورة في هذا العفيف من الغزل تفاصـــيل البهجـــة والإشـــراق، فالشاعر هنا يترجّى ويتوسل بأدنى ما يمكن التفضل عليه من المحبوبة الرافضة، على حين كان سيد الموقف في غزله الحسي، وهو هنا لا يتجاوز حدود العاشق المخذول في حبّه الذي بـــدأ يفقد الأشياء من حوله، أو أنّ الاشياء المهمة بدأت ترفضه، وكأنّه يريد أن يعبّر عـــن مبـــدأ الحياة العام، حينما يفقد المرء الغنى والجاه السياسي، فإنّ الحياة المترفة تهرب بسرعة عنه، ولا سيما ما يتعلق بالنساء. وكأن الشاعر يحقق لقاءً من التشابه بين حبّه الضائع، وملكه المفقود، فتغدو الأغراض الشعرية فيضاً من التلاقي في تشابه المشاعر والأحاسيس التي بثها في قصيدته،

ويتحول حبّه أو غزله العفيف إلى صورة من صور الحاضر المؤلمة التي ساهمت في تحقيق الألم والإحساس بالفقد، ومن ثم فهي شكل من أشكال التنافر معه.

ولكن هذا التنافر السلبي يبدأ بالإنحسار في حدث القصيدة، فمساحة الموت الواسعة في صورة الطلل بدأت تفقد سيطرتها شيئاً فشيئاً في الأغراض القادمة.

وليلٍ كموج البحر ارخى سدوله — عليّ بأنواع الهموم ليبتلي[٥٠]

فقلت له لمّا تمطى بصلبه — وأردف أعجازاً ونآء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل الا أنجلي — بصبح وما الإصباح منك بأمثل

صورة أخرى من التضاد ينثرها الشاعر في مساحة القصيدة، وهي صورة تبعث على الثقل والهموم المتراكمة التي تعكس الإضطراب النفسي الذي يعانيه الشاعر في لحظة حاضره المأزوم، فصورة الليل تعبّر عن (التوتر بينه وبين الحياة)[٥١]، فهي صورة مفعمة تزيد بالتضاد مع الصور المشرقة للغزل الحسي، وهو أسلوب أراده الشاعر في التعبير عن حالة الإضطراب في تجربته الذاتية، وهو ما يتفق مع مجريات حياته، ولشدّة ما يعانيه من قسوة الحاضر نلمح بأن الشاعر يحاول أن يجعل الأغراض والصور التي تتصل دلالاتها بالحاضر أقلّ حضوراً، أو يمرّ بها بسرعة ويختزل كثيراً من تفاصيل ما كان يبثه في الأغراض التي تقترب إلى ذكريات الماضي، وكأنّه يرغب في إطالة المكوث مع الماضي وصوره وذكرياته، وكأنّه يمنح صور الفوز مقدرةً وحضوراً أوسعَ، على حين يُعجّل الخطوة في ذكر الحاضر وصوره، لذا فإنّ أكثر صور هذا الحاضر قصيرة الأبيات قياسا بفسحة الماضي في ساحة القصيدة الشعرية، ويبدو لنا أنّها وسيلة للتخفيف لما يعانيه في حاضره، فهو يلجأ إلى الماضي بشكل أكثر، ولا نراه بالحاضر إلاّ متعجّلاً، ولربّما يطيل بعض الشيء حينما يتعلق الأمر بمفردات القوة التي يصنعها، ويحتاج إليها فيما يأتي من أحداث قادمة، مثل صورة الفرس.

فالليل هنا صورة من الواقع المرفوض، الذي لا يستطيع دفعه، لأنّه رمز يعبّر عن حقائق الواقع، وشكل من أشكال الهزيمة التي يتحسسها الشاعر، أو تذكّره بما يزعجه من

أمرها، وما جرى له، فصورة الليل تقترب في فعلها من فعل الغزل العفيف، وهما يتفقان (الليل والغزل العفيف) تضامناً مع ضدية القدر إتجاه الشاعر.

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

إلا إننا نلمح إنعطافاً قويّاً أقلق هذا التنامي الهاديء في حدث المعلّقة، أو صعّده الشاعر بشكل سريع، خاصّة فيما يتعلق بإنحسار دلالة الهزيمة فيما سَبق عبر أغراض المعلقة، على حين نتفاجأ بصورة الليل التي تسيطر فيها دلالة القلق والخوف دون توقّع مُسبق لذلك، ويبدو لنا أنّ الإضطراب النفسي العميق، أثار هذا الإرتباك في خرق نمو الحدث للمعلقة، أو لرُبّما كان ذلك إيذاناً سريعاً بحتمية التصادم بين تيارين متضادين في جدليّة المعلقة لأحداثها، فصورة الليل التي شكّلت تياراً مضاداً للشاعر في صورة الواقع، أظهرها الشاعر بكل قوتها وتفاصيلها، ليعرّفنا على هذا التضاد المؤلم له، مثلما سيظهر لنا فيما بعد صورة الفرس بكل تفاصيلها الجزئية ودلالاتها النفسية، التي شكّلت تياراً يمثل ذات الشاعر ورغبته، وهو تيار مضاد لصورة الليل والواقع.

فيا لك مـــن ليـــل كـــأنّ نجومـــه بكلّ مغارالفتل شُدّت بيـــذبل[٥٢]
كأنّ الثريـــا عُلقـــت في مصـــامها بأمراس كتّان إلى صُـــمٍّ جنـــدل

أمّا إذا إنتقل لتصوير جانب آخر من جوانب الطبيعة المتحركة متمثلاً بفرسه الذي أسقط عليه صفات الأسطورة والخيال، فإننا لا نستغرب هذه المبالغة إذا عرفنا أنّ الشاعر يعمل على تسخير عناصر الطبيعة للتعبير عن ذاته الثائرة، ولتحويلها إلى مقومات إنتصار يتغلب بها على حاضره المأزوم، المتمثل بالثأر من الأعداء وإعادة الملك المضاع، وخيبة الأمل الملازمة له، وكأن الشاعر إتخذ من الطبيعة معادلاً موضوعياً له.

وهو إذ يبثّ معاني القوة والحيوية في فرسه، ذلك لأنّه أحوج إليها الآن من أيّ شيء آخر، إذ تجربته الشعرية تعتمد على تضاد الأشياء في الوجود، فهي أمّا النصر أو الهزيمة، الحياة أو الموت، المجد أو الذل... هذا التضاد سيطر بشكل واضح على تجربة القصيدة، فهي لا

تخرج عن هذا التقاطع العميق بين الصور المتباينة، لذلك سيطرة معالم الصراع والقلق في دلالات القصيدة،

وقد اغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل[٥٣]
مكرٍّ مفرٍّ مقبل مدبرٍ معاً كجلمود صخر حطّه السيل من عَلِ

ونلاحظ أن صورة الفرس تعتمد على دلالتين مهمتين هما السرعة والقوة، واللتين نراهما بتكرار كثير في أبيات الوصف المخصصة للفرس، حتى يندر أن يخلو بيت من تلك الصفتين.

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاءُ سرحان وتقريب تتفل[٥٤]

إضافة إلى ذلك، فالشاعر يسقط الخبرة والتجربة التي أرادها على فرسه، وكأننا نشعر بأن شيئاً من التوحدّ والتشابه بين صورة الفرس ونفسية الشاعر الغاضبة من خلال الألفاظ التي تصور هذا الغضب والبأس (مكرّ، مفرّ، جلمود صخر، مسحّ، جياش، غلي مرجلي، درير، قائما غير مرسل...) وكأنّ الشاعر أسقط على صورة الفرس كثيراً من مشاعره ورغبته، فهي صورة من الحاضر المقبول الذي يصبُّ في تأكيد حضور الشاعر الإيجابي بالقصيدة، أو لنقل أن هذا الحاضر المتمثل في صورة الفرس يمنح الشاعر بعض مقدرة في الإنتصار على أعدائه، سيما وأن المعركة تحتاج إلى مقومات القوة الكافية، وصورة الفرس هذه من أبرز مقومات الإنتصار في المعركة، لذلك نشعر بأنها فرس من عالم الخيال والأسطورة، أو النموذج الفريد كما رأينا سابقاً في تفرّد جمال المحبوبة وصور الغزل ، وهذه الصور تحقق كثيراً من التلاقي والتوحد، فلذلك هي أقرب إلى وصف ذاته منها إلى وصف معالم خارجية من الحياة والطبيعة، وإذا أردنا أن نوازن بين صورة الحصان في المعلقة مع الواقع ألفيناه (حصاناً غريباً لا يماثل هذه الخيل المألوفة لنا، وإنما هو، إن صح هذا الوصف، حصان أسطوري يبدو في هذه الصورة الملفقة التي يراه صاحبه فيها..ومعنى ذلك أن امرأ القيس لا يصور حصاناً حقيقياً، ولكنه يصوّر مشاعره تجاه حصانه الذي يبلغه صيده،

ويحقق له متعته ..أو قل إنه يصبح صورة لأمرئ القيس الذي لا يكاد يحول بينه وبين غايته شيء من العرف أو التقاليد)[٥٥]،وإذا كان امرؤ القيس في ذلك الزمن البعيد، قد عبّر عن ذاته عن طريق الصورة، فإنّ الشعراء المحدثين قد ملوا من ذات المنهل (لم يكن يعتمد إليوت في نقل معانيه على الدلالة المباشرة للألفاظ، بل كان يعبّر عن نفسه بطريق الصور ومزجها)[٥٦].

وإذا قلّبنا بعض ما أسقطه الشاعر على فرسه من صفات يتضح لنا جليّا حالة الإصرار والرغبة في تحقيق الإنتصار والفوز على الأعداء، أو التعبير عن كوامن النفس الغاضبة جداً.

مسحٌ إذا ما السابحات على الونى أثرن غُباراً بالكديد المركّل[٥٧]
على العقب جيّاش كأن إهتزامه إذا جاش فيه حميُهُ غليُ مرجلِ

في هذين البيتين تتضح مظاهر القوة والخشونة، والتعبير عن فيضٍ كبير من الغضب والثأر، خاصة في الشطر الثاني من البيت الأوّل، وشطري البيت الآخر.

ولكن إضافة إلى هذه القوة، يضيف الشاعر لمحة من الحذر والترقّب والإستعداد، تمنح الصورة إحساساً من الحذر الممتزج بمشاعر الرهبة والتهيؤ للحظات القتال، وكأننا نشعر بلحظات الشروع قبيل القتال، وما يصاحب عادة هذه اللحظات من مشاعر الشدّ والقلق تُملي على المشهد حالةً من السكون المخيف، فهي ذات الشاعر التواقة إلى هذا الفعل.

وبات عليه سرجه ولجامه وبات بعيني قائماً غيرُ مرسل[٥٨]

من خلال هذه الصور المتعددة من عناصر الطبيعة يحافظ الشاعر على إثارة الجوّ النفسي المضطرب المشوب بالحزن والحذر، وكأنّه يريد أن يسخّر هذه الطبيعة (الطلل، الليل، الفرس، ...) وكذلك صور الغزل، وجعل هذه المفردات وسيلته للتعبير عمّا يجيش بداخله من إضطراب وألم، أي أنّ الشاعر جمع هذه الأوصاف التي تبدو مختلفة في ظاهرها الخارجي، إلاّ إنّها تتفق في إكتنازها للموقف النفسي المتأزم، فالشاعر على (صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمه في تجربته، ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية، وهذه العناصر في ذاتها –كل عنصر على حده– لا يتآلف منها شعر، إذ أنّها، والحالة هذه

نثرية في طبيعتها ... ولكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويرية، إذ يستعين بها على جلاء صورة تتوافر لها قوة الإيحاء والتعبير).[٥٩]

يتوحد الشاعر مع الأطلال والغزل الحسي وصورة الفرس، ويشكل تياراً وحدثاً يواجه رفضاً وصراعاً مع تيار آخر في القصيدة يتمثل بصورة الليل والغزل العفيف، إذ هذا التيار الثاني يحقق التضاد والصراع مع التيار السابق من حيث دلالة الصورة والزمن، لذلك شهدت القصيدة صراعاً واعياً متنامياً بالتبادل بين تيارين مختلفين، أحدهما يعبر عن رؤية الشاعر ورغبته في إعادة أمجاد الماضي، والتيار الثاني يعبرّ عن رؤية الحاضر أو القدر في فعل الأعداء، وما نتج عنه من حرمان لمعالم المجد والجاه والسعادة ...وهو صراع رمزي إستخدم الشاعر فيه عناصر الطبيعة ليحولها إلى رموز شخصية (يبتدعها الشاعر ويروح يكررها ويثريها محاولا من خلالها إستكمال البناء الفني والموضوعي لقصيدته)،[٦٠] وهو إستخدام في تحقيق الصورة الفنية وينأى بالقصيدة عن التقريرية والمباشرة.

هذان التياران المتضادان اللذان يشكلان الأرضية الأساسية لحدث القصيدة يصلان إلى ذروة الصراع في صورة السيل، أو الطوفان الذي تنتهي به صور المعلقة.

أحارِ ترى برقاً أريك وميضه ... كلمع اليدين في حبيٍّ مكلل[٦١]

يضيء سناه أو مصابيح راهب ... أهان السليط بالذُّبال المفتل

هذا المشهد يعلن عن بداية فعل مدمّر يقوم به عنصر من عناصر الطبيعة المتمثل بالسيل الذي يتحول إلى طوفان عارم، إذ تتضمن هذه الصورة التيارين المتضادين بالقصيدة في آن واحد، بعد أن وفّر فيهما الشاعر فيما سبق لحظات الشروع لهذا الصراع وحتمية حدوثه، وكأنّه قد مهّد أحداث القصيدة بشكل ناجح لإستقبال هذا التصادم الذي تنتهي به المعلقة بإنتصار إرادة الشاعر على أعدائه من خلال خيال فني وأمنية أسقطها وجسّدها في مقدرة الطوفان، وفعله بملامح الحياة للأراضي التي مرّ بها، محققاً رغبته الجامحة بالإنتقام (كأنه قوة العالم المدبرة)[٦٢] ، ومن خلال ذلك يتضح لنا أن الشاعر أراد بذلك (شيئاً رمزياً يعبّر عن دلالات تكمن في ذاته أكثر مما تعبّر عن ظاهرة طبيعية إعتاد على رؤيتها الإنسان بشكل

مستمر، لأن هذين البيتين هما بداية لحدث جارف يحقق الرعب والخراب فيما حوله من طبيعة)[٦٣].

وأضحى يسحُّ الماء عن كل فيقة ... يكبّ على الأذقان دوح الكنهبل[٦٤]
كأنّ ذُرى رأس المجيمر غدوة ... من السيل والغثّاء فلكة مغزل
كأنّ أبانا في أفانين ودقه ... كبيرُ أُناس في بجادٍ مزمَّل

يرسم الشاعر ساحة المعركة وما تحقق فيها من ملامح الموت والخراب، ولكن هذا الصراع يحققه التياران المتضادان في القصيدة، إذ يتجسد الشاعر في هذه الصورة في فعل الطوفان ومقدرته العظيمة في النيل وتحقيق الموت، بينما يتجسد التيار الآخر الذي يمثل الضحية والإنكسار في مساحة الديار والمنازل والأراضي التي دمّرها الطوفان، وترك فيها معالم التشويه والموت، وكان من الطبيعي أن ينتهي هذا الصراع في ختام المعلقة، بتحقيق أمنية الإنتصار التي تشبث بها الشاعر على مستوى الخيال الفني منذ بدايات القصيدة، بعد أن عجز في تحقيقها على مستوى الواقع التاريخي (وقد سخر الشاعر كل غرض، أو قُل كل معنى في معلقته لتأكيد هذا الإنتصار وتحقيقه، والهرب إليه من واقعه)[٦٥] ، وهذا ما جعل شعره مندفعاً محققاً فيه ما عجز عن تحقيقه واقعاً، وهو الأمر الذي يؤكد ما يقوله بعض النقاد، بأن الشعر (يتولد من الرغبة الجائعة لا من الرغبة المشبعة)[٦٦].

وامرؤ القيس في أحداث قصيدته يحقق ما يدعو إليه أرسطو من أحداث الشعر المترابطة، (أن ارسطو لا يستجيد الشعر بكثرة ما يروى من الأحداث، وإنما بما يكون بين هذه الأحداث من وحدة مترابطة ، بحيث تكون الحادثة نتيجة حتمية أو إجتماعية لسابقتها).[٦٧]

وتيماء لم يترك بها جذع نخلةٍ ... ولا أُطماً إلا مشيداً بجندل[٦٨]
والقى بصحراء العبيط بعاعه ... نزول اليماني ذي العياب المخوّل
كأن سباعاً فيه غرقى غُدية ... بأرجائه القصوى أنابيش عنْصُل
وألقى ببيسان مع الليل بركه ... فأنزل منه العصم من كلّ منزل

ولو تتبعنا بعض أسماء هذه الأماكن التي مرّ بها الطوفان مثل (قطن، القنان، المحيمر، صحراء العبيط...) لعرفنا بأنها أماكن تسكن بها قبائل بني أسد، وبني يربوع، وهي القبائل التي ثارت على مُلك أبيه، وأعمامه وقتلتهم[٦٩]، لذلك لا نستغرب من سير هذا الطوفان على هذه الأماكن المحددة التي أرادها الشاعر بشكل مقصود، وكأن (سير الطوفان رهين برغبة الشاعر أينما يريد أن يذهب به أو يضعه)[٧٠] ، وهو ما يؤكد لنا الإستخدام الرمزي الواعي للأغراض الشعرية، والطبيعة في المعلقة التي أسقط فيها الكثير من تجربته الذاتية، وأنطقها ووصفها بما يريد أن يحققه، أو حمّلها بما يجول في خياله، وعاطفته من أفكار وتقلّبات، لذلك تلبّست هذه الأغراض فكر الشاعر ورؤيته وتعبيره، وتحركت في قصيدته وحدة المشاعر مع وحدة الفكر بشكل متنامي ومتداخل بينهما، فاستوت القصيدة بُنيةً ناجحةً من حيث صدق العاطفة والوحدة النفسية التي أمتدت على جميع مساحة القصيدة، وكذلك من حيث الأفكار والدلالات التي ترابطت بجدليّة مقنعة، توحي بالوعي الفني للترابط العضوي بين مقاطع المعلقة، ودور الأغراض الشعرية فيها، فأصبح الفكر ينمو بشكل ناضج وسليم، منذ بداية المعلقة حتى ختامها، بعد أن نجحت اللغة فيها بالتعبير عن هذه التجربة عاطفة وفكرا من خلال الصورة والخيال والإيقاع الموسيقي، وخلق منهما إيحاءً وتعبيراً فنياً جعل من المعلقة إبداعاً إنسانياً صادقاً، لأنّ شاعرها غاص في ذاته، وتأملها جليّاً وصوّرها بصدق، فجاءت صوره مفعمة بالعمق الوجداني والنفسي، وتلك أهم خصائص التجربة الشعرية الناجحة التي يطالب بها النقاد المعاصرون شعراء القصيدة الحديثة[٧١]، لذلك نؤكد من خلال ما عرفناه في تحليل المعلقة، بأنّ الوحدة العضوية أو الفنية، هي ظاهرة شعرية عرفها الشاعر العربي القديم، دون أن يعرف تسميتها النقدية، التي عرفها الشاعر المعاصر، واستخدمها في قصيدته الحديثة، والوحدة العضوية قد أشار إليها وتحدث عنها النقد العربي القديم، بمضامينها دون أن يعرف هذه التسميات، وليس الإبداع في الشكل الخارجي، أو في المسميات، وإنما الإبداع يكمن في جوهر الشيء وحقيقته، وما دامت هذه المضامين متحققة في بنية الخطاب النقدي، والعطاء الشعري القديمين، فليس من الإنصاف رمي الشعر القديم بالسذاجة والسطحية، وعدم تحقيق الرؤية الفنية في نصّه، كالوحدة العضوية وغيرها ... فعلينا أن نبحث ونفتّش في تراثنا القديم شعراً ونقداً، قبل أن نتعجّل في إصدار الأحكام

النقدية غير الدقيقة، وكيف يتسنى لبعض النقاد المعاصرين أن يقبلوا فكرة الوحدة العضوية والتجربة الشعرية الناجحة في قصائد هوميروس، التي سبقت شعرنا القديم بزمن طويل، ويرون ذلك كثيراً على شعرائنا القدامى؟![٧٢]

وليس امرؤ القيس وحده الذي دارت قصائده حول تجارب إنسانية كبرى، وحقق فيها بناءً عضوياً كبيراً، وإنّما كثيرٌ من شعراء الجاهلية، قد حققوا هذه الرؤية الفنية، التي تُجسّد تجاربهم الإنسانية عبر قصائدهم وأغراضهم الشعرية، فهذا طرفة يبني في معلقته فكرة الصراع والقلق عند المصير الإنساني، بين الحياة والموت، وذاك زهير الذي يبلور بأغراضه الشعرية في معلقته أهمية السلام في الحياة، وعنترة الذي حمل فكرة الحرية وجسّدها في شعره دفاعاً عن نفسه وأمثاله من الملونين، الذين يتوقون للحرية من عبودية الأسياد.

رغم هذه الرؤى المختلفة والتجارب المتعددة بين هؤلاء الشعراء، إلا أننا نرى الأغراض الشعرية التي تضمنتها هذه المعلقات، تتشابه كثيراً، ولكنها تحكي وتعبّر عن أفكار مختلفة بين الشعراء، وذلك (لأنها قد استحالت إلى وسائل فنية يعبّر الشعراء بها عن أفكارهم المختلفة)[٧٣] ، بل أنّ بعض النقاد يعقدون أوجه اللقاء والشبه بين امرئ القيس في تجربته الشعرية، وخاصة الاستخدام الرمزي للطبيعة، وبين شعراء الغرب الرومانسيين، مثل الشاعر الإنجليزي بيرون (Byron)[٧٤] ، الذي تشابهت فصول حياته على الصعيد الشخصي والفني مع امرئ القيس رغم التباعد الزمني بينهما الذي جاوز أكثر من عشرة قرون مضت، ولكن التجارب الشعرية تلتقي مع بعضها في الدائرة الإنسانية.

بل إننا نرى قوة التشابه والوعي الناجح الذي خطى به امرؤ القيس في معلقته، وخاصة ما قام به من تحويل بيئته الطبيعية، وبثّها تجربته الشخصية إلى رموز فنية أكسبت قصائده دلالات متعددة، ومختلفة في التجربة الذاتية، فالأطلال والليل والفرس والسيل والجبال ...، كلّها رموز سخرها امرؤ القيس، للتعبير عن ذاته، وكأنها ملك شخصي منحها نكهة خاصة في تجربته الشعرية، وهذا ما يذكرنا بالاستخدام الرمزي الخاص لدى الشعراء المعاصرين من أصحاب القصيدة الحرّة، أو قصيدة التفعيلة، الذين أجادوا تحقيق الوحدة العضوية في كثير من قصائدهم، فليس ثمّة فارق بعيد بين استخدام امرئ القيس لعناصر

الطبيعة التي حمّل كل عنصر منها دلالات خاصة في رؤيته الشعرية، والتي فتحت الطريق أمام جيله من الشعراء اللاحقين ... وبين استخدام عناصر الطبيعة التي سخرها الشعراء المحدثون مثل بدر شاكر السيّاب في قريته (جيكور) نهرها (بويب) وعنصرها الآخر (المطر)، التي غدت رموزاً خاصة عنده من عالمه الشخصي، وتلونت بدلالات تعبّر عن تجربة السيّاب في حزنه ومأساته، وقد تحولت هذه الرموز فيما بعد إلى مصادر استلهام لدى الشعراء الآخرين بعد السيّاب.(٧٥)

ويبقى بعد كلّ ما قُلناه، وحاولنا إثباته، بأنّ القراءة الشعرية، والرؤية النقدية، تختلف بين ناقد وآخر، وبين قارئ وآخر، فالذي يملك الرؤية الشمولية، وتقليب دلالات القصيدة واستبطانها في قراءته الشعرية، يستطيع أن يرى الكثير في النصوص الشعرية القديمة، ملامحَ التلاقي والتشابه مع تجارب الشعراء المحدثين، لأنّ الحقيقة الشعرية تسير بامتداد متصل، خلال تاريخها وتطورها المستمر، فليس هناك محطات شعرية منفصلة عن بعضها البعض، إنما هو نسخ فني نابض، يعبّر في كلّ مرحلة عن بيئته وخصائصه ... التي تمسك بما قبلها، وتضيف إلى ذلك من الجديد، وتبقى التجربة الشعرية، هي المنطلق الأول في توجيه الرؤيا والأحكام النقدية.

الهوامـــش

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٢١: د. وهب أحمد رومية، عالم المعرفة الكويت،١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.

(٢) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص ١٦٧: د. بدوي طبانة، دار الثقافة – بيروت، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.

(٣) في النقد الأدبي،ص ١٥٤ : د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٧ ، المرجع السابق ص ١٥٤ – ١٥٥ .

(٤) ينظر صحائف النقد الأدبي الحديث، ص ٢٦٠: د. عبد الوارث عبد المنعم الحداد، دار الطباعة المحمدية – القاهرة ، ط١، ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م .

(٥) ديوان خليل مطران، المقدمة، المجلد الأول ص ١٠، دار مارون عبود للنشر – بيروت .

(٦) النقد الأدبي الحديث، ص ٣٧٤ – ٣٧٥، نهضة مصر – القاهرة، ١٩٧٧م.

(٧) الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، ص ٢٦٤، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط٥، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٦م.

(٨) النقد الأدبي الحديث، ص ٣٧٥ .

(٩) في النقد الأدبي، ص ١٥٥ .

(١٠) مفهوم الشعر، ص ٧، د. جابر عصفور، دار التنوير – بيروت، ط٣، ١٩٨٣ م .

(١١) الشعر والشعراء ص ٣١ .

(١٢) الشعر والشعراء، ص ٣١-٣٢ .

(١٣) المصدر السابق ص ٤١ .

(١٤) المصدر السابق ص ٤١ .

(١٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص ١٣٣: د. إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، ط٤، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م

(١٦) عيار الشعر، ص ٤: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية – بيروت ط١، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.

(١٧) المصدر السابق، ص ١٢-١٣ .

(١٨) المصدر السابق، ص ٢٠ .

(١٩) المصدر السابق، ص ١٢٩ .

(٢٠) مفهوم الشعر، ص ٢١ .

(٢١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١٣٣.

(٢٢) ينظر في ذلك الهامش رقم (١) ص٤ من هذا البحث.

(٢٣) في النقد الأدبي، ص ١٥٥ .

(٢٤) عيار الشعر، ص ١٣١ .

(٢٥) النقد الأدبي الحديث، ص ٣٥٧ .

(٢٦) عيار الشعر ص ١٣١ .

(٢٧) دلائل الإعجاز ص ١٤٧: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق أحمد مصطفى المراغي ، ط٢ – القاهرة.

(٢٨) في النقد الأدبي،ص ١٥٣ .

(٢٩) عن اللغة والأدب والنقد، رؤية تاريخية ... ورؤية فينة، ص ٣٧٥: د.محمد أحمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم – بيروت – لبنان .

(٣٠) النقد الأدبي الحديث، ص ٣٧٣ .

(٣١) ينظر التيارات المعاصرة في النقد الأدبي،ص ٤٣٧ .

(٣٢) ينظر من صحائف النقد الأدبي الحديث، ص ٢٦٣ .

(٣٣) المرجع السابق، ص ٢٦٩.

(٣٤) زهر الآداب، ١٦/١: أبو إسحاق الحصري القيرواني، شرح زكي مبارك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، ط٤ – ١٩٧٢م.

(٣٥) حديث الأربعاء ٣١/١: طه حسين، دار المعارف بمصر، ١٩٥٧م.

(٣٦) المرجع السابق، ٣٢/١ .

(٣٧) ينظر في النقد الأدبي، ص ١٥٣ .

(٣٨) فائدة الشعر وفائدة النقد، ص ١٦: ت.س. إليوت، ترجمة د. يوسف نور عوض، دار القلم – بيروت، ط١ ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.

(٣٩) ديوان امرئ القيس، ص ٢٩: محمد عبد الرحيم، دار الكتاب العربي – سوريا .

(٤٠) في رأينا أن المعلقة قد نظمها الشاعر بعد مقتل أبيه، وللمزيد ينظر كتابنا في الشعر الجاهلي، تحليل المعلقة ص ٢١٥، مكتبة الجيل الجديد – صنعاء، ١٩٩٩م.

(٤١) الديوان، ص ٢٩ .

(٤٢) الديوان، ص ٢٩ .

(٤٣) الديوان، ص ٣٠ .

(٤٤) الديوان، ص ٣٠ .

(٤٥) الديوان، ص ٣١ .

(٤٦) الديوان، ص ٣١

(٤٧) فائدة الشعر وفائدة النقد، ص ١٦.

(٤٨) الديوان، ص ٣٤ .

(٤٩) الديوان، ص ٣٢ .

(٥٠) الديوان، ص ٣٦ .

(٥١) قضايا الشعر في النقد الأدبي، ص ٧٠، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة – بيروت .

(٥٢) الديوان، ص ٣٦ .

(٥٣) الديوان ، ص ٣٦ .

(٥٤) الديوان، ص ٣٧ .

(٥٥) قضايا الشعر في النقد العربي، ص ٧١ .

(٥٦) فائدة الشعر وفائدة النقد، ص ١٧ .

(٥٧) الديوان، ص ٣٧.

(٥٨) الديوان، ص ٣٨ .

(٥٩) النقد الأدبي الحديث، ص ٣٦٤، وينظر شعر الطبيعة في الأدب العربي ص ٥٢-٥٣: د.سيد نوفل، دار المعارف بمصر، ط٢ – ١٩٧٨م.

(٦٠) ديـــر المـــلاك، دراســـة نقديـــة للظـــواهر الفنيـــة في الشـــعر العراقـــي المعاصـــر، ص ١٥٨: د.محســـن اطـــيمس، دار الشؤون الثقافية – بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.

(٦١) الديوان، ص ٣٩ .

(٦٢) شعر الطبيعة في الأدب العربي، ص ٤٨ .

(٦٣) في الشعر الجاهلي، ص ٢٣٩ .

(٦٤) الديوان، ص ٣٩ .

(٦٥) قضايا الشعر في النقد الأدبي، ص ١٢٣ .

(٦٦) النقد الأدبي الحديث، ص ٣٦٦ .

(٦٧) فن الشعر: أرسطو ص ٢٦ .

(٦٨) الديوان، ص ٣٩ – ٤٠ .

(٦٩) شرح المعلقات السبع الطوال الجاهليات:محمد بن قاسم ابن الأنباري، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر ط٥، ١٩٩٣م

(٧٠) في الشعر الجاهلي، ص ٢٤١ .

(٧١)ينظر النقد الأدبي الحديث،ص ٣٦٣، وينظر في النقد الأدبي ص ١٤٦، وينظر عن اللغة والأدب والنقد، ص٣٧٥

(٧٢) ينظر التيارات المعاصرة، ص ٤٢٣ .

(٧٣) قضايا الشعر في النقد العربي، ص ١٢٧ .

(٧٤) ينظر شعر الطبيعة في الأدب العربي، ص ٥٨ .

(٧٥) ينظر دير الملاك، ص ١٥٩ .

قائمة المصادر والمراجع

١- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، ط٤، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.

٢- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، د. بدوي طبانة، دار الثقافة – بيروت ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

٣- حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف بمصر – ١٩٥٧م.

٤- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق أحمد مصطفى المراغي، ط٢، القاهرة.

٥- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية – بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.

٦- ديوان خليل مطران، دار مارون عبود للنشر – بيروت.

٧- زهر الآداب وثمر الألباب، لأبي اسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد المجيد، دار الجيل – بيروت، ط٤.

٨- شرح ديوان امرئ القيس، محمد عبد الرحيم ، دار الكتاب العربي – سوريا.

٩- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط٥، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.

١٠- الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، دار إحياء العلوم – بيروت، ط٣، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

١١- شعرنا القديم والنقد الجديد، د. وهب أحمد روميّة – سلسلة عالم المعرفة – الكويت، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.

١٢- شعر الطبيعة في الأدب العربي ، د. سيد نوفل – دار المعارف بمصر، ط٢ – ١٩٧٨م.

١٣- شرح المعلقات السبع الطوال الجاهليات، محمد بن قاسم ابن الأنباري، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط٥، ١٩٩٣م.

١٤- عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، د. أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات – الكويت، ط١، ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م.

١٥- عن اللغة والأدب والنقد، رؤية تاريخية، ورؤية فنية، د. محمد أحمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم – بيروت – لبنان.

١٦- عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية – بيروت ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

١٧- فائدة الشعر وفائدة النقد، ت.س.اليوت، ترجمة د. يوسف نور عوض، دار القلم – بيروت ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

١٨- في الشعر الجاهلي، د. رعد أحمد الزبيدي، مكتبة الجيل الجديد – صنعاء، ط١، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م.

١٩- فن الشعر، ارسطو طاليس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي – مكتبة نهضة مصر – القاهرة – ١٩٥٣م.

٢٠- في النقد الأدبي، د.شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٧.

٢١- قضايا الشعر في النقد العربي، د.إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة، - بيروت، ط٢، ١٩٨١م .

٢٢- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د.جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – ط٣، ١٩٨٣م.

٢٣- من صحائف النقد الأدبي الحديث، د. عبد الوارث عبد المنعم الحداد، ط١ دار الطباعة المحمدية – القاهرة، ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م.

٢٤- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٧م .