شعرنا القديم
بين دلالات الألفاظ
وبعض المفاهيم الحديثة في النقد

د. غازي طليمات
مدرّس في قسم اللغة العربية وآدابها

مقـــدمة :

تقلب شعرنا القديم بين أيدي النقاد، وهم يحاولون فهمه وإفهامه تقلب الدنانير بين أيدي الصيارفة المهرة. هذا يساقط بعضها على بعض ليذوق إيقاعها، وذاك يضربها على المحك ليكشف معدنها، وينفي زيوفها عن الصحاح، والثاني يرسل عينيه بين نقوشها ليتعرف الصياغة والصُّور. ثم انتقل هذا الشعر القديم إلى أيدي الدارسين المحدثين، فأكبوا على دراسته بمفاهيم جديدة، يفحصون ويحللون، فإذا هم يكشفون عن أسرار، لم يقف عليها قدماء النقاد.

فكيف درس السابقون شعرنا القديم؟ ثم كيف درسه اللاحقون؟ وما الجديد الذي كشفته دراستهم الجديدة؟

سلك السابقون في دراسة الشعر مسالك أبرزها مسلكان: مسلك فكري شارح هَمُّه توضيح المعاني، ومسلك فني ناقد غرضه الوقوف على أسرار الجمال.

المعنى والمبنى في دراسة شعرنا القديم :

أمَّا المسلك الأول فقد عني سالكوه ـ وأكثرهم من علماء اللغة ـ بتفسير الغريب وشرح المعاني على هدي من دلالات الألفاظ. وفي كامل المبّرد وأمالي القالي صور واضحة من هذا المسلك، وفي شروح الحماسة والدواوين القديمة صور أوضح، وفي كتب المعاني، ومنها شرح المشكل من شعر المتنبي، يبلغ هذا المسلك غاية التعقيد.

وأمّا المسلك الثاني فقد حرص سالكوه ـ وأكثرهم من علماء البلاغة ـ على دراسة مبنى الشعر ومعناه، إذ رأوا أنه «ليس هناك محتوى وصورة، بل هما شيء واحد، أو جوهر واحد ممتزج متلاحم(١)» فنظروا في المعاني والألفاظ والتراكيب ليقفوا على صلة اللغة بالمعنى ويميزوا المجاز من الحقيقة. وحرصوا

---

(١) في النقد الأدبي ـ د. شوقي ضيف ـ مصر ١٩٦٢م ص : ١٦٤.

على أن يدرسوا الصور دراسة الناقد الذواقة، فقيدوا المعنى بقيود منها «أن يكون صحيحاً لا خطأ فيه من ناحية واقع الحياة، أو واقع التاريخ، أو معنى اللغة(١)» ومنها أن يكون مبتكراً يوافق المشاعر الإنسانية الرفيعة. وكانوا «يعيبون على الشاعر أن يتناقض في شعره في القصيدة الواحدة. وبالغ بعض النقاد، فعاب على الشاعر أن يتناقض في إنتاجه الشعري كله»(٢). وجعلوا وضوح المعنى من معايير الجودة، وكرهوا الغموض، قال أبو هلال العسكريّ: «وقد غلب الجهل على قوم، فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكدّ»(٣).

وقيد أصحاب هذا المسلك الألفاظ المفردة بقيود منها الدقة في الدلالة، والإيحاء والسهولة، وانتبذوا الكلمة الوحشية، ونقيضتها السوقية، وضاقوا بالترادف»(٤).

وأنكر فريق من النقاد تفضيل اللفظ على المعنى، وأعجبوا بالتلاؤم بين اللفظ والمعنى، قال بشر بن المعتمر: «ومن أراد معنى كريمًا فليلتمس له لفظاً كريما»(٥).

بين الحقيقة والمجاز :

وفي دراسة المعاني التقى أرباب المسلكين، فرأوا أن الدلالات القديمة للألفاظ لا تقوى على شرح المعاني لما عراها من تطّور في الدلالات. قال أحمد بن فارس: «فلّما جاء الله جل ثناؤه بالإسلام حالت أحوال ونسخت ديانات، وأبطلت أمور، ونقلت من اللغة ألفاظ من مواضعها إلى مواضع آخر»(٦). فلا بد إذن من رصد التطور الذي عرا الدلالات قبل دراسة النصوص.. وأهمّ مظاهر

---

١) أسس النقد الأدبي عند العرب ـ د. أحمد بدوي ـ القاهرة ١٩٦٤م ص : ٣٧٢.
(٢) أسس النقد الأدبي ص : ٤٢١.
(٣) كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ـ بيروت ١٩٨١م ص : ٧٥.
(٤) أسس النقد الأدبي ص : ٤٥٤ ـ ٤٦٧.
(٥) البيان والتبيين للجاحظ ـ بيروت ١٩٦٨م جـ ١ ص : ٨٦.
(٦) الصاحبي في فقه اللغة لابن فارس، تحقيق السيد أحمد صقر ـ مصر ١٩٧٨م ص : ٧٨.

التطور انتقال الألفاظ من الحقيقة إلى المجاز، ولذلك نصّ الجرجاني على أنّ من الكلام ما لا يفهم معناه إلا عن طريق المجاز، وسمى المعنى المجازيّ الذي تكتسبه اللفظة (معنى المعنى)، فقال: «وضرب آخر أنت لا تصل إلى الغرض منه بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.. وإذ قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: المعنى، ومعنى المعنى»(١).

وأجمع الفريقان على أن المجاز فوق الحقيقة، وأقدر منها على الإقناع والإمتاع، فتحدث الثعالبي «عن الاكتفاء بالإشارة عن العبارة، وعن الصريح بالكناية، وعن الحقيقة بالاستعارة»(٢).

وقال الجرجاني: الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح»(٣) وقال ابن رشيق: «والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع»(٤).

تأثر الرعيل الأول من نقادنا المحدثين بالنقد الغربي :

وفي النصف الأول من القرن العشرين ظهرت دراسات تأثر أصحابها بمدارس الغرب في النقد، أبرزها دراسات العقاد وجماعته، وطه حسين وتلامذته، لكنّ التيار الفني الذي أرسى أسسه علماء البلاغة ظلّ محافظاً على قوته بعد أن ارتدى زياً جديداً، خلعه عليه الدارسون المحدثون، ومنهم الدكتور شوقي ضيف الذي عني بدراسة ماسماه (الصنعة والتصنيع والتصنع) في الشعر. ورافقت هذه الدراسات دراسات تطبيقية أفاد أصحابها من مناهج الغرب، ومن علوم الاجتماع والطبيعة والطب، وعلم النفس، وحجّتهم في هذه

---

(١)، (٢) دلائل الإعجاز للجرجاني تحقيق د. رضوان الداية وأخيه د. فايز ص : ٥٤.
(٣) المنتخب للثعالبي ـ بيروت ص : ٢.
(٤) العمدة لابن رشيق ـ مصر ١٩٦٣م جـ ١ ص : ٢٦٦.

الإفادة «أنّ الأدب العربّي غير صالح للنمو من باطنه، ولا بد له من دم جديد»(١).

لكن هذه الدراسات، على ما فيها من عمق وتجديد، لم تسلم من غلوّ، فقد ذهب العقاد إلى أن عبقرية ابن الرومي «كانت عبقرية يونانية مكبرة الجوانب»(٢) وأن ابن الرومي لحبه الحياة والطبيعة، وتقديمه الجمال على الخير «كان بمفرده الإغريق بجملتهم»(٣). وأعجب من ذلك أن النويهي الذي أخذ على العقاد الغلو في تسخير التشريح وعلم النفس للأدب كان أشد غلوا منه، فكتب عن الجملة العصبية خمسين صفحة شرَّح فيها دماغ ابن الرومي، وشخص مرضه العصبي، فقال: «لا عجب أن أثرت كل هذه الاختلالات الجسمانية والنفسية في عقله، فكان شديد الاضطراب»(٤).

التأثر بالتيارين النفسي والبنيوي :

وفي النصف الثاني من القرن العشرين تأثرت دراسة الشعر العربي بتيارين، كلاهما دخيل: التيار الأول مستمد مما أنجزه علم النفس من تقدم في دراسة الدوافع الإنسانية الخفية، والتيار الثاني متأثر بما حققه علم اللسانيات في تحليل بنية اللغة. وظهر تأثير هذين التيارين في نقدنا على صورتين: صورة نظرية تحاول أن تنقل المنهج، وصورة تطبيقية تحاول أن تستفيد من المنهج المنقول في درس الشعر العربي قديمه وحديثه.

التيار النفسي الرمزي :

حرص حملة التيار الأول المتأثرون بتحليل النفس على تفسير «الحالة الذهنية التي تمت فيها عملية الإبداع»(٥) وأخذوا بما يقول علماء النفس في هذا

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ د. مصطفى ناصف ـ دار الاندلس ١٩٨١م ص : ١٦.
(٢) ابن الرومي حياته من شعره ـ عباس محمود العقاد ـ بيروت ١٩٦٨م ص : ٢٧٩.
(٣) ابن الرومي للعقاد ص ٢٨١.
(٤) ثقافة الناقد الأدبي ـ محمد النويهي ـ مصر ١٩٦٩ ص ١٣٥.
(١) مناهج النقد الأدبي ـ ديفيد ديتش ترجمة محمد يوسف نجم ـ بيروت ١٩٦٧م ص : ٥٢٢.

الميدان، ثم كانت لهم مذاهب: «أما الفرويديون فقد اعتقدوا بقيام العلاقة بين الفن والمرض العصبي. وأما أتباع يونغ فقد وجدوا في الآثار الأدبية صوراً عليا، وأصداء لأساطير عريقة تتردد في حياة البشر»(١). ورأى المتأثرون بهذا التيار «أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعاً شعرياً، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية»(٢) وربطوا الرموز بالأساطير، وجعلوا الاسطورة الواحدة مجموعة رموز متناغمة، ورأوا أن «هذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقات واضحة ومنطقية بينها، وإنما هي في الغالب علاقات جدلية»(٣).

بذور الرمزية في شعرنا القديم :

وربما وجد أصحاب هذا التيار في أدبنا القديم ما سوغ لهم الإفادة من رموز الغرب وأساطيره، إذ التقطوا من شعرنا القديم ما يشبه الرمز، وذهبوا إلى أن حميد بن ثور رمز للمرأة بشجرة من السرح خوفاً من درة عمر، فقال :

أبى الله إلا أن سرحة مالك على كل أفنان العضاه تروق(٤)

وزعموا أن الحسن بن علي العلاف نديم المعتمد رثى من لم يجرؤ على المجاهرة برثائه، فرمز له بقط فقال :

يا قطّ فارقتنا ولم تعد وكنت عندي بمنزل الولد

وقالوا: «هويت جارية للوزير علي بن عيسى غلاماً لابن العلاف الضرير، فعلم بهما الوزير، فقتلهما. وسلخهما، وحشاهما تبناً، فرثاه أستاذه ابن العلاف، وكنى عنه بالهر»(٥). ونوه الدكتور عبدالكريم اليافي برمزية المتصوفة، فقال: «فإذا اجتمعت الفلسفة والتصوف على أكمل مثال لدى عبقري مثل ابن عربي، فلا عجب عندئذ أن تراه يجد في كلّ أمر مغزى، ولكل كائن فحوى،

---

(١) المصدر الصابق ص : ٥٢٧.
(٢) ، (٣) الشعر العربي المعاصر ـ د. عز الدين اسماعيل ص : ٢٠٠ ـ ٢٠٢.
(٤) الاغاني لأبي الفرج الأصفهاني ـ دار الثقافة بيروت ج : ٤ ص ٣٥٨.
(٥) سير أعلام النبلاء للذهبي ظـ بيروت ١٩٨٣م ج : ١٤ ص : ٣١٨.

ووراء كل ظاهر باطناً، وفي كل موجود رمزاً»(١) ولخص جوهر الرمزية في الشعر العربي، فقال: الرمزية جدلية الظاهر والباطن والجسم والروح، والاسم والمعنى»(٢).

ويبدو أن كبار النقاد في الأدب العربي قبل اليافي وبعده كانوا ـ على إعجابهم بالرمز ـ يكرهون الإيغال فيه، قال العقاد: «الرمزية سليمة في حدودها الأولى، وهي حدود الاعتراف بالخفايا والأسرار وترجمة لغة الفكر إلى لغة الحواس، على أسلوب الخيال المعروف، فأنت تفصح حتى يعييك الإفصاح، فتعمد إلى الرمز والإيحاء لتقريب المعنى البعيد، لا لإبعاد المعنى القريب»(٣).

صلة الرموز بالأساطير :

والرمز موصول النسب بالأساطير، إذ يمكن رد الأسطورة الكبرى إلى رموز صغرى متكاملة، تعبر عن موقف عام، أو فكرة كلية. «وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقات واضحة منطقية بينها»(٤). ومع ذلك تستطيع الأسطورة بهذه الرموز المتفرعة منها أن ترسل خيوطاً دقيقة إلى كل بيت من أبيات القصيدة، وأن تنسج من هذه الخيوط وحدة خفية تجمع أجزاء القصيدة.

تصنيف الشعراء وفق الأساطير :

غير أن هذا الوجه المضيء للرمز والأسطورة لم يبهر عيون النقاد، ولم يشغلهم عن نقد الدراسات المتكلفة في هذا الميدان، قال الدكتور عز الدين إسماعيل: «بعض النقاد قد صنفوا هذه الرموز تصنيفاً فكرياً خاصاً، وراحوا بناءً على هذا التصنيف يصنفون الشعراء... هذا التعامل مع الرمز وتحويله الى مقولة عقلية إنما يجمد الرمز نفسه، ويحصر مغزاه في إطار ضيق، فيقال: هذا سيزيفي، وهذا تموزي، وهذا عشتاري، وذلك أوديبي»(٥).

---

(١) دراسات فنية ـ د. عبدالكريم اليافي ـ دمشق ١٩٧٢م ص : ٢٧٣.
(٢) المصدر السابق ص : ٤٠٠.
(٣) عباس العقاد ناقداً ـ عبدالحي دياب ـ القاهرة ١٩٧٠ ص : ٤٦٧.
(٤) الشعر العربي المعاصر ص : ٢٠٠.
(٥) المصدر السابق ص : ٢٠٥.

وإذا رأى الناقد أن تصنيف الشعراء المحدثين على هذا النحو متكلف فنحن نرى أن تصنيف الأقدمين أدهى، لأن بين المحدثين من تأثر بالغرب، فالسياب طغت عليه أسطورة سيزيف، وأدونيس كلف بأسطورة تموز، أما الأقدمون فتصنيفهم على هذا النحو تخرص يدعو إلى الشك في مرامي الدارسين الخفية، وفي جدوى تصنيفهم هذا.

الاحتكام إلى الرموز في تفسير شعرنا القديم :

لا ننكر أن هذا التيار يستطيع أن يكشف عن عوالم كامنة في شعرنا القديم لم يكشفها النقد السابق، ولا ننكر قول من قال: «إن هذه الدراسات تحاول أن ترى في النص الأدبي وحدة متكاملة، وأن تبحث فيه مضمرات أو كمونات مستبطنة، وأن تخضعه لعلوم مختلفة، ولاسيما الفلسفة وعلم الاجتماع والتحليل اللغوي»(١) ولكننا نرغب عن الإسراف في التفسير، وعن التلفيق في التطبيق كما يفعل بعض الدارسين. وصف أبو نواس الخمر، وقرنها لقدمها بكسرى، فضاعف الدارس الزمان، وقرنها ـ وهذا أمر نذكره وننكره ـ بالذات الإلهية في القدم. فقال: «وصل بأمر قدمها إلى أنها أصبحت كالإله رمز الأزل والقدم»(٢) نستغفر الله!! ونخشى أن ينسى الدارسون ـ وهم مفتونون بالرمز ـ معاني الألفاظ، فيحملوا النصوص ما لا تحتمل من الدلالات. قال أبو نواس:

إذا ذاقها شرابها بجلوا لها بألسنهم شكراً، فهم عرب عجم

وقال من فسر البيت تفسيراً رمزيا: إن الخمر «تحقق الإنسانية بمفهومها الشامل، وتوحد بين الناس، فلا فرق بين عربي وأعجمي. من يشربها من الناس يشكرها، ويتعجب لها دونما بخس لقيمتها. فهي رمز تلتقي عليه عواطف الناس»(٣).

ونحن نقول: أي رمز في هذا البيت؟ وأية وحدة تبسط الخمر على الناس؟

---

(١) بحوث في المعلقات ـ يوسف اليوسف ـ دشمق ١٩٧٨م

(٢)، (٣) شعر أبي نواس ـ د. أحمد دهمان ـ حمص ١٩٨٣م ص : ٢٧٦.

الحق أن السكارى في بيت أبي نواس لم يخرجوا من عصبياتهم القبلية او القومية إلى الوحدة الإنسانية بل خرجوا من الإنسانية العاقلة، وراحوا يُجَمْجِمُون بمالا يفهمون، وأن التفسير الرمزي تعمق فغرق وأغرق.

تطبيق الأساطير على شعرنا القديم :

وربما كان التطبيق الملفق في ميدان الأساطير أشنع، لأن الأسطورة عالم أجنبي كامل، يطلبه الدارس في نص عربي، فمتى وجد خيطاً يصله بأسطورة يعرفها نظر إلى الخيط بالعدسة المكبرة، وطفق يفرّع منه خيوطاً ينسجها شبكة يصيد بها النص، ثم مضى يفسر الشعر العربي وفق المعايير الأسطورية. فإذا وافقت القصيدة العربية أسطورة يعرفها أطرى القصيدة، وإذا أعياه التوفيق والتلفيق أزرى واستنكر. ولما كان الحاكم في هذه المحكمة قاضيا فرداً زميتا فالنصف مرهون بقدرته على فهم القصيدة والاسطورة معها، فإن واتته القدرة، وأحسن الموازنة استجاد النص العربي، أما الأسطورة فلا يحكم عليها البتة، كأن أصلها الأجنبي (المقدس!) أكسبها شرف الحصانة، وعصمها من النقد وحكّمها في فكر العرب!!

درس محيي الدين صبحي ميمية المتنبي المشهورة في الحدث الحمراء، وحكم لها، لا لأنها تمتلك مقومات الجودة وفق المعايير العربية، بل لأنها تتضمن أسطورة أوديب، فقال: «جيش الروم هو الهولة التي تحاصر القلعة، وسيف الدولة هو أوديب الذي يقتل الدراغون، ويحرر القلعة، ويظل خالدا، لأنه يجسد كلمة الله»(١). وبعد هذه المقايسة الحاسمة مضى ينقر في قصيدة المتنبي عن الخيوط التي تربطها بالأسطورة، فاعتسف وراغ، وخالف جوهر الأسطورة.

ذكر دارس الميمية أن أوديب قتل الوحش، وسمى الوحش (الدراغون). وجاء في معجم الأساطير اليونانية والرومانية أنّ «الوحش في أسطورة أوديب هو (الإسفنكس) وهو وحش مخيف برأس إنسان اعتلى صخرة مطلة على

---

(١) دراسات رؤوية ـ محيي الدين صبحي ـ دمشق ١٩٨٧م ص : ٣٣.

مدخل المدينة، وأخذ يلقي على المارة أحجية، ثم يفترس من لا يعرف حلها. وهكذا قطع الطريق، وعزل (طيبة) عن العالم، لأن أحدا لم يعرف جواباً لأحجيته، حتى إن ملك طيبة الموقت أعلن أن من يحل الأحجية ويقضي على الوحش له مكافأة هي عرش طيبة، والزواج من الأرملة (جوكاست)، وهو لا يدري أنها أمّه»(١) فوحش الأسطورة يختار الموت منتحراً، والدارس يزعم أن أوديب قتله. فكيف نقرنه بجيش الروم الذي قهره سيف الدولة؟؟

وذكر الدارس أن «أوديب يجسد كلمة الله» والحق أن أوديب حاول أن يفند كلمة الله، لا أن يجسدها، لكنه وقع في شرك القدر، وهو يريد التملص منه، ولو أراد أن يجسد كلمة الله لامتثل لأمره، وفعل ما فعل إبراهيم بإسماعيل عليهما السلام. إن الدارس يعبث بأحداث الأسطورة، ويضع لها مغزى يخالف مغزاها، فجوهر الأسطورة انتصار القدر على الإنسان، لا انصياع الإنسان لقضاء الله.

وربما كانت الخاتمة التي ختم بها الدارس دراسته أسوأ ما يؤدي إليه تطبيق الدخيل على الأصيل، وتحكيم الأسطورة اليونانية بالقصيدة العربية. فقد ختم دراسته بتعظيم ميمية المتنبي وتحقير بائية أبي تمام في معركة عمورية، لأنها «لا تحمل رؤيا» أي لأنها لا يطوف بها طائف أسطوري من يونان، ووصفها بأنها «تسقط في السطحية والصنعة اللفظية» أما قصيدة المتنبي فتملك «وحدة الرؤيا، والعنصر الإلهي الذي يوجه البطل، وروح أوديب الأسطورية!».

جناية المفتونين بالأساطير الغربية على شعرنا القديم :

ونحن نقول: في هذه الأحكام المرتجلة جراءة على التراث، وتقطيع لأوصاله بخناجر أجنبية، ولو احتكمنا إلى قانون الدارس نفسه لظفرنا في قصيدة أبي تمام بالعناصر الفكرية والفنية التي رفعت ميمية المتنبي: أما وحدة الرؤيا فمحورها مقارعة الحق للباطل، وانتصار العقل والقوة على الترهات والضعف. وأما الأثر الإسلامي في شخصية البطل ـ وهو ما سماه الدارس العنصر الإلهي

---

(١) معجم الأساطير للعثمان والأصفر دمشق ١٩٨٢م ص ٩٨.

ـ فهو في المعتصم أوضح منه في سيف الدولة، فأبواب السماء تفتحت تبارك عمورية، وجدّ الإسلام بات في صعد بعد النصر، وبطل عمورية خليفة الله المعتصم بالله المنتقم له، الممتثل لأمره، والله يسدد يد المعتصم التي ترمي برجي عمورية، والله مفتاح باب المعقل الأشب، والقائد يدافع عن جرثومة الدين والإسلام والحسب، وعمود الشرك بات منقعراً بعد حريق عمورية وأنقرة. فأي روح دينية أقوى من هذه الروح؟

وإذا قيل: إن بائية عمورية خلت من روح الأسطورة فعلّة خلوها عجز الدارس عن تلمس هذه الروح، أو إحجامه عن هذا التلمس. فالدارس يستطيع ـ إذا صدق عزمه ـ أن يقرن هذه القصيدة على نحو متكلف بإحدى الأساطير، غير أننا نرغب عن ذلك، ونربأ بكرائم شعرنا عن هذا القرن. إن في قصيدة عمورية عناصر ملحمية تجعلها أسطورة أو فوق الأفق الأسطوري، ومن هذه العناصر تخرص المنجمين الذي قُمع، والمسافات الشاسعة التي طويت بين سامراء وعمورية، والألوف التسعون الذين «نضجت جلودهم قبل نضج التين والعنب» والصيحة الزبطرية التي ما برحت تجلجل في مسامع العرب، والحريق الذي تخمد أمامه أنفاس الدراغين والبراكين. فما حاجة القصيدة إلى الأسطورة، وكل موقف من مواقفها حقيقة تفوق الخيال، وملحمة تبز الأسطورة؟

فلنتق الله في تراثنا، ولنكف عن تمزيقه، ولنحتكم إلى لغتنا وقيمنا. إن قصيدة عمورية التي أسقطتها معايير الأساطير أبقى على الزمان مما يهذي به الصغار، وحسبها خلوداً أنها أصبحت مثلا يحتذيه كبار الشعراء كأحمد شوقي، ويشهد لها كبار النقاد كشوقي ضيف القائل في إطرائها: «إنها أروع نموذج في شعر أبي تمام»(١) وإنها تنطوي على «فكر وفلسفة وعقل وكشف عن حقائق الحياة في أعماقها وأغوارها»(٢). وحسبها خلوداً أن إشارة خاطفة إلى ما فيها من نخوة خلعت على ميمية أبي ريشة(٣) ظلالاً من المروءة والفتوة تزري بروح الأسطورة، فما حاجتها إلى الأساطير؟

---

(١)، (٢) الفن ومذاهبه ـ د. شوقي ضيف ـ القاهرة ١٩٤٥م ص : ١٥٩.

(٣) إشارة إلى قول أبي ريشة:

رب «وامعتصماه» انطلقت ملء أفواه البنات اليتم
لا مست أسماعهم لكنها لم تلامس نخوة المعتصم

إن تجريح قصيدة من هذا النمط الكامل بأظافر عربية أدهى من هدم قصر من قصور بني الأحمر في غرناطة بمعاول أجنبية. وما أدري لماذا يذكرني كلام هذا الدارس بتنقيب الصهاينة حول المسجد الأقصى؟ ألأنّ فيه استثارة للحمية العربية، وللغيرة على الموروث، أم لأن الصهاينة يدعون التنقيب عن هيكل سليمان تحت صخرة الإسراء في القدس كما ينقب بعض النقاد عن أساطير اليونان تحت قبة النابغة في عكاظ؟ وموقفنا هذا لا يرمي الى رفض التيار النفسي الذي يحكم الأساطير والرموز في دلالات الألفاظ، بل يرمي إلى التحذير من طغيانه، وإلى جعله رديفاً للأسلوب الأصيل، على أن يركب صهوة النقد وراء التيار العربي لا أمامه ولا مكانه.

تأثر بعض نقادنا المحدثين بالتيار البنيوي الغربي :

أما التيار النقدي الثاني الذي طغى على دراسة الشعر العربي القديم فهو تيار البنيوية، فما جوهره؟ وما الذي حاول أن يضيفه إلى دراسة شعرنا القديم؟

ظهرت البنيوية بعد ازدهار الدراسات الألسنية في النصف الثاني من هذا القرن، وذهب مريدوها إلى أنها ستحدث انقلاباً خطيراً في نقد الأدب وتحليله. وانشعبت دراسة هؤلاء الرواد إلى شعبتين: أولاهما نظرية، تسعى إلى توضيح الأسس والمبادىء، والثانية عملية تهدف إلى تطبيق الأسس على النصوص.

ويبدو أن الدراسات النظرية لما تبلغ حد النضج، وأن فريقاً من الذين قبسوا مبادئها لم يستطيعوا أن يترجموا مفاهميها الجديدة بمصطلحات جديدة دقيقة. قال محمد الهادي الطرابلسي: «إن الأسلوبية أو علم الأسلوب هو آخر ما تفرع عن اللسانيات من علوم اللغة الحديثة.. ولكن هذا العلم لم يثمر بعد ما به نستطيع أن نفرق بوضوح على الأقل ما الأسلوب؟ وما حد مستويات الكلام؟ ما الشعر؟ ما النثر؟ ولذلك ارتأينا من الأنجع في الوضع الراهن أن يكون سيرنا من التطبيق الى التنظير على عكس ما يجري به العمل عادة في سائر العلوم من التنظير إلى التطبيق. وسوف لا يكون حظنا من التنظير كبيرا، فلن ينكشف الغطاء كليا في آخر بحثنا عن ما هية الأسلوب، وماهية الشعر»(١).

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي ـ تونس ١٩٨١م ص ١٠.

القواعد النظرية للنقد البنيوي :

لكن فريقاً آخر كان أجرأ من الطرابلسي وأسرع، فوضع القواعد قبل أن يحلل ويطبق. ومن هذا الفريق الدكتور عبدالله محمد الغذامي الذي شرح الأسلوبية، فقال: «إنها ترتكز على اللغة لذاتها» لا لما تحمله من دلالات». وحدد علاقة الشاعر باللغة تحديداً منقولاً عن اللغوي الألسني (ياكبسون) فقال : «الشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة، فهي لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختنبىء في مساربها»(١). ثم قرر أن البنيوية هي الثمرة اليانعة التي انعقدت وأينعت بعد تطور الدراسات الألسنية والأسلوبية، فقال: «وتنبثق البنيوية من هذه الأفكار اللسانية»(٢) ونقل عن الباحث اللغوي (بياجيه) تعريفاً زعم أنه يشفي غليل كل متطلع إلى تعريف محدود، وهو قوله: «إن البنية تنشأ من خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاثاً: هي الشمولية، والتحول، والتحكم الذاتي(٣)». ثم مضى يشرح هذه الأساسيات.

ولعله أدرك بعد الفراغ من شرح التعريف أنه لم ينقع غلة القارىء الظامىء إلى تعريف محدد، فأقلع عما كان يخوض فيه، وخاض في الحديث عن أربعة منطلقات تعد ـ عنده وعند الباحث البنيوي (ليتش) ـ ركائز البنيوية، وهي: استكشاف البنى الداخلية الشعورية للظاهرة، ومعالجة العناصر بناء على علاقاتها وليس على انها وحدات مستقلة، ودراسة الأنظمة التي تنتظم التراكيب، والسعي إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء، وعقب الغذامي على هذه الركائز الأربع فقال: «وهذه المنطلقات الأربعة التي يخصها ليتش بالتركيز تعين على تقبل البنيوية كمنهج نقدي ذي فعالية بناءة، تساعد على تذوق النص الأدبي تذوقا مبنيا على تصور نظري نقدي»(٤).

وذهب كمال أبو ديب إلى أن البنيوية ستحدث تغييراً جذرياً في الفكر العربي، وستنقله «من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية، إلى

---

(١) ، (٢) الخطيئة والتكفير ـ د. عبدالله الغذامي ص : ١٨.
(٣)، (٤) الخطيئة والتفكير ص : ٢٨.

فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية والشمولية والجذرية في آن واحد»(١).

اتكاء البنيوية على المنهج النفسي :

فإذا تركنا المنهج وانتقلنا إلى التطبيق وجدنا أن الدارسين البنيويين لا يكتفون بالركائز التي أشرنا إليها، بل يضطرون الى الجمع بين منهج الدراسات النفسية ومنهج الدراسات البنيوية، غير أن بعضهم يجمجم ولا يفصح، وبعضهم يقر بأن البنيوية مرتبطة بالدراسات النفسية، وبأنه لا سبيل إلى توفية النص حقه من التحليل بالاعتماد على الأسس البنيوية وحدها لأسباب كثيرة أبرزها «قيام البنيوية على تراث فكري وفلسفي ولغوي يعود إلى أوائل القرن الماضي، وكونها استمراراً لتطورات فكرية وفلسفية، تضرب جذورها في أغوار التراث الأوربي، ممتدة إلى (هيغل) على الأقل، ومفاهيمه الجدلية، وإلى (فرويد) والتحليل النفسي»(٢). ولهذا لم تكن البنيوية على حق حينما ادعت أن «الأسلوبية تركز على اللغة لذاتها، لا لما تحمله من دلالات»(٣) ولا صادقة حينما ادعت أن عبقرية الشاعر كلها «تكمن في إبداعه اللغوي»(٤).

إلغاء الشاعر وإثبات الناقد في المنهج البنيوي :

ادّعى (رولان بارت) أن الدارس البنيوي لا يحتاج الى معرفة الشاعر، وحسبه أن يمر بشعره ليدرك كل شيء، لأن «اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف»(٥) وذكر (تودروف) قراءات ثلاثاً للنص : قراءة تقليدية تفهم النص اعتماداً على صاحبه والمجتمع، وقراءة شارحة ترمي إلى فهم المعاني وإفهامها ، وقراءة شاعرية، هي عنده أهم القراءات، لأنها «تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظ الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي ـ كمال أبو ديب، ـ بيروت ١٩٨١م ص : ٨.
(٢) جدلية الخفاء والتجلي. ص : ١٠ ـ ١١.
(٣) ، (٤) المصدر السابق. ص : ١٨.
(٥) المصدر السابق. ص ٧١.

حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قديم»(١).

يتضح مما سبق أن البنيوية تلغي الشاعر، وتثبت الناقد، أو تنزع النص من صاحبه، وتملكه الناقد يفسره على النحو الذي يروقه، وهنا مكمن الخطر على الشعر القديم. فالنص قبل أن يبلغ الناقد كان قطعة من حياة قديمة تزخر بأفكار ومشاعر وتجارب أفرغها فيه، ولهذا يصعب علينا ان نفرغه من مضمونه لنصب فيه أفكارنا ومشاعرنا، وأن نزعم ان الشاعر أراد ما نريد، أو أن النص يوحي ما نستوحي.

قد يقول قائل: إن النص القديم جوهرة لم يقدرها الناقد القديم حق قدرها، أو معدن مشع عجز علم الأوائل عن رصد كهاربه الدوارة، ثم جاء العلم الحديث، فوقف على السر، وفجر الطاقة النووية، هذا الكلام يقبله العلم، لأن للمعادن تركيباً ذرياً، ووزناً جوهرياً، لكن إشعاع المشع من المعادن فيضي عفوي، لا يد للإنسان فيه، فهو كتفجر البراكين، وتبخر الأمواه. أما النص الأدبي فقطعة من مجتمع له تاريخ وثقافة وصورة لإنسان له شخصية وملكات. وليس من حق الناقد البنيوي أن يخلع عليه من ثقافته الحديثة مفاهيم وعواطف ما خطر للشاعر شيء منها وهو ينظم، وما نظنه سيرضى عنها إذا بعث وفسرت له. درس أبو ديب قول أبي محجن الثقفي :

كفى حزنا أن تطرد الخيل بالقنا ... وأترك مشدودا علّي وثاقيا
إذا قمت عنّاني الحديد وأغلقت ... مصاريع من دوني تصم المناديا

فقرر أن النص يتحرك في «فضاء من التصورات الثنائية المتشكلة في إطار المغلق والمفتوح»(٢)، ومضى يحلل الألفاظ الدالة على الإغلاق والتقييد والسكون كالمصاريع والحديد والوثاق، والألفاظ الدالة على الانطلاق والحركة والانفتاح كالطرد والخيل والنداء معتمداً على تحليل الحركات والأصوات والحروف، ثم

---

(١) المصدر السابق ص : ٧٦.
(٢) جدلية الخفاء والتجلي ص : ٦٨.

ختم تحليله بقوله: «وحصيلة ذلك تعميق الحس المأسوي الطاغي على القصيدة. وتجسيد الحنين إلى الانطلاق، وعبثية المحاولة في وجه المصاريع التي تسدّ المدار المغلق، أي: أن جسد اللفظة الصوتي والصرفي يصبح بنية نووية تجسد التجربة الجذرية في القصيدة، والعلاقات الجدلية التي تنشأ ضمنها»(١). وهذا كلام بنيوي خالص. لكن الناقد حينما حلل بيتي ابن المعتز الآتيين لم يلتزم حدود البنيوية، بل طفق يتطوح في آفاق المنهج النفسي لغاية في نفسه.

قال ابن المعتز :

قد انقضت دولة الصيام وقد ... بشّر سقم الهلال بالعيدِ
يتلو الثريا كفاغر شره ... يفتح فاه لأكل عنقودِ

وبعد أن حلل أبو ديب صورة البيتين على الطريقة البلاغية، قال: «تبدو الصورة فقيرة في طاقاتها الفنية شكلية شحيحة الدلالة.. وليست خلقا للخيال الشعري الجذري الفاعلية»(٢) فما هذا الذي يسميه أبوديب «خلقا للخيال الشعري الجذري الفاعلية»؟

يبدو أن وسائل البنيوية الصرف لم تُبَلِّغ الدارس سماء سما الى مطاولتها، فطار إليها على جناح راشه بخَلْق الشاعر وخُلقِهِ فقال: «وابن المعتز لم يُعرف بتقاه وورعه وتدينه، بل عرف بامتلاء شعره، وامتلاء وجوده بشرب الخمر.. لكنه رغم ذلك كان مجبراً على الصيام في رمضان على الأغلب بسبب ضغط الواقع الاجتماعي.. وربما بسبب ضغط السلطات أي الدولة ذاتها»(٣) ومضى يحلل كما يحلوله، ويقارن الضغط بالحرية، ثم قال: «يتشوق الشاعر للعيد تشوقاً له دوافع محددة، تختلف عن دوافع الرجل الورع: لذة الطعام، ومتعة الخمر»(٤)، كذا قال.

---

(١) المصدر السابق ص : ٧٠.
(٢)، (٣)، (٤) جدلية الخفاء والتجلي ص : ٢٥.

مزالق النقد البنيوي في دراسة شعرنا القديم :

ونحن ـ على إعجابنا بأسلوبه في التحليل ـ نتساءل: لماذ حلل الناقد البنيوي نفس الشاعر وخلقه قبل تحليل أبنية اللغة؟ ألعجز المعادلات البنيوية عَنْ الغوص في النفس أم لحرص الناقد على أن يستخرج من نفس الشاعر ما يريد استخراجه، لا ما تنطوي عليه النفس، ولاما يحمله النص، وكيف لا يفعل ذلك وهو محصن بقانون البنيوية الجائر، وهو إثبات الناقد وإلغاء الشاعر؟

الجواب يحتمل الأمرين، وأمراً ثالثاً، وهو سعي الناقد إلى غرض يريد أن يبلغه، وأن يبلغه القارىء، ولهذا يحسن الحذر من المزالق الخطيرة التي يدفع الناقد النص إليها عن ضلال أعمى، أو عن تضليل بصير، وأهم هذه المزالق: أن تحليله يحتمل الجرح والتعديل، لأنه لا يستند الى حقائق أثبتها التاريخ، فقد ذهب الناقد إلى أن ابن المعتز كان سكيراً ملأت الخمر وجوده، وكتب التراجم لم تحشره في زمرة الخمارين المخمورين. قال القلقشندي: «كان فاضلاً شاعراً إماماً في البلاغة»(١) والفضل لا يقرن بالخمر. وذكر ابن خلكان «أن له أرجوزة في ذم الصبوح»(٢) واستنبط من بيتين له أنه كان يشرب الخمرة المطبوخة، وأنه كان حنفي المذهب. فلو كان ابن المعتز كالأعشى والأخطل وأبي نواس لارتضينا قول أبي ديب: إن العنقود في بيت ابن المعتز قدح أو زق، وإن انحناء الهلال فم يعب الخمر، أو يفغر لعبها.

والمزلق الثاني أن الناقد أقام نتائجه على مقدمات غير صحيحة، إذ ذهب إلى أن الشاعر كان مجبرا على الصيام، وأن السلطة كانت تغلق أفواه الناس في رمضان. وَهبها أغلقتها في النهار فما الذي يغلقها عن الخمر في الليل؟ وهل الصوم ضريبة يدفعها المسلم إلى الدولة مكرهاً؟ ولنقل: إن الدولة أغلقت أفواه الناس علانية فما الذي يمنع انفتاحها سراً؟ لقد كان المسلم غير الورع ـ شأنه في ذلك شأن المسلم في هذا العصر ـ يستطيع أن يفطر سراً كما كان أبو إسحاق الصابي غير المسلم يصوم علانية مصانعة للمسلمين.

---

(١) الإناقة في مآثر الخلافة للقلقشندي ـ بيروت ١٩٨٠م جـ ـ١ ص : ٢٧٦.
(٢) وفيات الأعيان لابن خلكان جـ ١ ص : ٧٧ ـ ٧٩.

والمزلق الثالث أن التأويلات التي يتمخض عنها هذا التيار تجعل النقد فوضى، ولا سبيل إلى قمع الفوضى إلا بالوقوف على أرض صلبة هي دلالات الألفاظ التي تبقي على قدر لا بد منه من معاني الألفاظ، يتخذه الدارس أساساً لتأويلاته وتحليلاته، تُبْقي على معاني الهلال والثريا والفم والعنقود واضحة في الأذهان، فلا تجعل العنقود خمراً، ولا الهلال فم سكير لأن الناقد يريد أن يكون كذلك، وقد عُرف ابن المعتز بصوره الحسية المركبة وتشبيهاته التمثيلية المترفة الملونة، فلماذا نسلبه هذا الفن بتفسير باطني، وتأويل متوهّم؟

والمزلق الرابع الذي نخشى أن تقاد أقدامنا إليه هو أن يشتط أصحاب المفاهيم الجديدة فيتناولوا بنقدهم نصوصاً أهم من شعر ابن المعتز وميمية المتنبي، تتعلق بمثل العرب وقيمهم فينقلب النقد إلى نقض، ويزعزع بناء التراث، أو تصدع في أركانه صدوع لا ترمّ.

خاتمة البحث :

وبعد

فإذا كان النقد الحديث بتياريه الرمزي النفسي، واللساني البنيوي، وبأساليبه الجدلية اللغوية يرمي إلى الغوص في أعماق النفس، وإلى تفجير بنى الألفاظ فإننا نرجو أربابه ـ وهم يدرسون شعرنا القديم ـ ألاّ يسرفوا في الغوص والتفجير، لئلا يفضي الغوص في الأعماق إلى الاختناق، ولئلا يؤدي التفجير إلى التدمير، وأن يجعلوا مفاهيمهم الحديثة رديفاً للنقد القديم المحتكم إلى دلالات الألفاظ لا بديلا منه.

مصادر البحث :

١ ـ ابن الرومي حياته من شعره ـ عباس محمود العقاد ـ بيروت ١٩٦٨م.

٢ ـ أسس النقد الأدبي عند العرب ـ الدكتور أحمد بدوي ـ القاهرة ١٩٦٤م.

٣ ـ الأغاني ـ أبو الفرج الأصفهاني ـ دار الثقافة بيروت ١٩٥٢م.

٤ ـ الإنافة في مآثر الخلافة ـ القلقشندي ـ بيروت ١٩٨٠م.

٥ ـ بحوث في المعلقات ـ يوسف اليوسف ـ دمشق ١٩٧٨م.
٦ ـ البيان والتبيين ـ الجاحظ ـ بيروت ١٩٦٨م.
٧ ـ ثقافة الناقد الأدبي ـ محمد النويهي ـ مصر ١٩٦٩م.
٨ ـ جدلية الخفاء والتجلي ـ الدكتور كمال أبو ديب ـ بيروت ١٩٨١م.
٩ ـ خصائص الأسلوب في الشوقيات ـ محمد الهادي الطرابلسي ـ تونس ١٩٨١م.
١٠ ـ الخطيئة والتفكير ـ الدكتور عبدالله الغذامي.
١١ ـ دراسات رؤوية ـ محيي الدين صبحي ـ دمشق ١٩٨٧م,,
١٢ ـ دراسات فنية ـ الدكتور عبدالكريم اليافي ـ دمشق ١٩٧٢م.
١٣ ـ دلائل الإعجاز ـ عبدالقاهر الجرجاني ـ تحقيق الدكتور رضوان الداية، والكدتور فايز الداية.
١٤ ـ سير اعلام النبلاء ـ شمس الدين الذهبي ـ بيروت ١٩٨٣م.
١٥ ـ شعر أبي نواس ـ الدكتور أحمد دهمان ـ حمص ١٩٨٣م.
١٦ ـ الشعر العربي المعاصر ـ الدكتور عز الدين إسماعيل.
١٧ ـ الصاحبي في فقه اللغة ـ أحمد بن فارس ـ تحقيق السيد احمد صقر ـ مصر ١٩٧٨م.
١٨ ـ عباس العقاد ناقداً ـ عبدالحي دياب ـ القاهرة ١٩٧٠م.
١٩ ـ العمدة ـ ابن رشيق ـ مصر ١٩٦٣م.
٢٠ ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي ـ الدكتور شوقي ضيف ـ القاهرة ١٩٤٥م.
٢١ ـ في النقد الأدبي ـ الدكتور شوقي ضيف ـ مصر ١٩٦٢م.
٢٢ ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ الدكتور مصطفى ناصف ـ دار الاندلس ١٩٨١م.
٢٣ ـ كتاب الصناعتين ـ أبو هلال العسكري ـ بيروت ١٩٨١م
٢٤ ـ معجم الاساطير اليونانية والرومانية ـ العثمان والأصفر ـ دمشق ١٩٨٢م.
٢٥ ـ مناهج النقد الأدبي ـ ديفيد ديتش ـ ترجمة محمد يوسف نجم ـ بيروت ١٩٦٧٠م.
٢٦ ـ المنتخب ـ أبو منصور الثعالبي ـ بيروت.
٢٧ ـ وفيات الأعيان ـ ابن خلكان.