الغوص في جوف النص بين خيال الشاعر وخيال الناقد رائية الأخطل " دراسة تحليلية "

الملخص

توزعت الدراسة بين إضاءة أولى تخص الشاعر وثانية تخص نصه الشعري، وتضمن المحور الأول دراسة حياة الشاعر مبتدئاً بدراسة اسمه ولقبه مروراً بتسليط الضوء على أهم ملامح شخصيته، وطبيعة علاقته بعبد الملك بن مروان، انتهاءً بتحديد موقعه بين شعراء عصره .

فيما خصصت المحور الثاني لتحليل القصيدة وإماطة اللثام عن خواصها ومميزاتها، والكشف عن صلاتها الموضوعية، وجسورها الفكرية، ووحدتها الشعورية التي وجهت الانتقالات بين لوحاتها .

وسُبقت تلك المحاور باستعراض سريع لمناهج النقد الأدبي ونظرياته وما آلت إليه في ميدانها التطبيقي وحددت منهج الدراسة ثم عرجت على وصف مقتضب لقصيدة النقائض الأموية، وأودعت النتائج في خاتمة تلاها ثبت بالمصادر والمراجع المعتمدة .

التقديـــــم :

يظل النتاج الشعري التراثي مسرحاً للتباري بين النقاد والقراء والباحثين ، فهو مطروح على طاولة النقاش والتحليل والبحث قديماً وحديثاً، لاسيما بعد أن أباحت مناهج النقد الأدبي ونظرياته للقارئ إعادة صوغ الرؤى والأفكار وبلورتها، بل أشركته في فعاليات النص ، ومنحته فرصة للخلق الجديد والإبداع ، وقدمت له طرائق إجرائية وخيارات عديدة ، هذا فضلاً عما يتمخض عنه الاستقراء التحليلي من معطيات أدائية عجزت الدراسات التقليدية في تاريخ الأدب العربي عن الفوز بملامحها ، عندما اكتفت بالنظرة الموضوعية العابرة العقيمة ، من دون الغوص في أجواء النصوص ، وفك شفراتها ، وترجمة محتواها .

من هنا بدأتُ مهمة استكشاف خبايا النصوص ، وإذا بي أمام قصيدة عُدّت من أهم قصائد عصرها لأشهر شعرائه ، وهي قصيدة الأخطل الرائيــة ، فأُعجبــتُ بهــا وازداد إعجابي حين أطلعتُ على ما قيل عنها .

فقد تصدّى لتحليلها عدد غير قليل من كبار نقاد العرب وباحثيهم ، ومنهم الدكتور شوقي ضيف ، والدكتور أحمد الشايب ، والدكتور صلاح الدين الهادي ، والدكتور إحسان النص، والدكتور فخر الدين قباوه ، والدكتور جعفر صادق التميمي [1]، وغيرهم ممــا لا يسع المقام لذكرهم .

وقد اختلفت زوايا رصد الباحثين للنص موضوع الدراسة ، ولكنها عموماً توزعت بين الإشارات والاقتباسات الشعرية التي أوردوها في معرض حديث عام عن النقــائض الأُموية ، أو أفردوا لها –أحياناً– موضعاً للتحليل والدراسة ، لكن تحليلهم لم يتعدَّ إعــادة إنتاج لفكرة الشاعر التي تناولتها قصيدته بشكل مباشر ، فضلاً عن غلبة المادة التاريخية ، والعمومية في إطلاق الأحكام والسمات والخصائص التي تشترك بهــا أغلــب النقــائض الأُموية، فهي في مجملها لا تشكل دراسة منهجية تكشف عن مضامين النص ، وعلائقه ، فقد سُلّطت الأضواء على شخصية قائله أكثر مما تناولت نصه الشعري .

ولم يحظَ الأخطل على حد علمي بدراسة مستقلة ــ باستثناء دراستي الدكتور بهجة الحديثي وإيليا الحاوي والتي ستجري مناقشتهما في السطور القادمــة ــ تجعــل الــنص محوراً لها ، وتنطلق منه لمعرفة نظامه ، وتحليل لغته لتلمس أسرار التعبير الشعري .

وهكذا انبريت لتحليل القصيدة عسى أن أضيف شيئاً إلى المكتبة العربية.

أولاً: في المنهج النقدي

جدلية المناهج النقدية الحديثة :

اصطرعت المناهج والتيارات النقدية الأوربيــة فيمــا بينهــا ، تبعــاً لاخــتلاف مرجعياتها الثقافية وأهدافها وغاياتها ، ويمكن تصنيفها إلى :

النقد النفسي [2] :

يراعي علم النفس ، في مواقفه من الأدب ، أموراً عدة في مقدمتها مراحل نمــو الإنسان، وتكون شخصيته ، وما يحيط بتلك الشخصية من مؤثرات مصــادرها، علاقــة المبدع بأسرته ، وعلاقته بمحيطه الاجتماعي ، وعلاقاته العاطفية على وفق مراحل النمو من الطفولة مروراً بالمراهقة والشباب والاكتمال حتى الشيخوخة.

ويرتبط النقد النفسي بعالم التحليل النفسي سيجموند فرويد الذي يرى في العمل الأدبي موقعاً أثرياً ذا طبقات من الدلالات متراكم بعضها فوق بعض ، ولا بد من الحفر فيها للكشف عن غوامضه وأسراره [3] .

وتقوم فكرة اللاوعي عند فرويد على أن المرء يبني واقعه بناء على رغباته المكبوتة ، ولهذا فإن كل تعبير سلوكاً كان أو خيالاً هو مجموعة معقدة من الرموز التي تحاول الكشف بطريقة غير مباشرة عما يتمنى هذا المرء فعله ، ولكن العرف الاجتماعي أو الأخلاقي يمنعه من ذلك .

والأدب والفنون عامة – في رأي فرويد – شكل من أشكال التعبير عن هذه الرغبات المكبوتة ، وصورة من صور التنفيس الشكلي عن اللاوعي المختزن .

ولهذا فإن دارس العمل الأدبي لا مناص له من التنقيب في أخبار الكاتب أو الشاعر وسيرته وتاريخيه وعلاقاته بحثاً عن أي إشارة يمكنها أن تلقي الضوء على المشكلات النفسية الكامنة في لا وعيه [4] .

النقد الاجتماعي :

إذا عدنا إلى النقد النفسي وجدناه على مساس بالنقد الاجتماعي ، فأقطاب التحليل النفسي وفي مقدمتهم فرويد يراعون ما تتكشف عنه سيرة الكاتب أو الشاعر من إشارات مردها المجتمع وهي إشارات ذات أثر في إبداع الكاتب .

وقد خلط سانت بيف عند تعقبه لسيرة الشعراء والأدباء والفنانين بين الملاحظة النفسية والاجتماعية ، وعزا هيبوليت تين العبقرية في الأدب إلى ثلاثة عوامل هي : (البيئة والزمن والجنس) وليست هذه العوامل ببريئة من البعد الاجتماعي ، وقد أكدت مدام دوستايل على أننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه تذوقاً حقيقياً في معزل عن المعرفة بالظروف الاجتماعية التي أدت إلى إبداعه وظهوره ، وألقى بونالد محاضرة دعا فيها إلى ما دعت إليه ، وأطلق عبارته المشهورة : " الأدب تعبير عن المجتمع " [5] .

وأسهمت آراء بونالد المنشورة في صحافة الأدب انتشاراً واسعاً في إيجاد ما يسمى ظاهرة علم اجتماع الأدب أو ما يعرف بالتأويل الاجتماعي للأدب [6] .

أما الماركسية فلم تكتفِ بالقول أن الأدب تعبير عن المجتمع بل أضفت عليه صفة تقربه من الايديولوجيا ، فظهرت تسميات جديدة للنقد المتأثر بالماركسية منها تعبير النقد الاجتماعي ، والنقد الايديولوجي والنقد الواقعي [7] .

ورأى الماركسيون في فكرة اللاوعي التي أطلقها فرويد خرافة لا أساس لها من الصحة أمام الإلهام والموهبة ، فاللاوعي كلمة لا مدلول لها في قاموس الواقعيين .

الأسلوبية :

" منهج لساني يقوم على البحث فيما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً ، وعن أصناف الفنون الإنسانية ثانياً " [8].

فعلى الرغم من وجود تشابه بين النطق المعبر عن العواطف ، واللغة الشعرية، ولاسيما فيما يتعلق بأهمية العناصر الصوتية ، إلا أن هناك فارقاً أساسياً كامناً وراء هذا التشابه السطحي مفاده أن الكلام العاطفي محكوم بشعور قائله ، في حين أن اللغة الشعرية محكومة بقوانينها المتأصلة فيها .

وفي هذا الصدد يذهب جاكوبسن إلى أن الأدب ليس موضوع العلم الأدبي ، بل الأدبية ، أي تلك الخصائص التي تجعل من عمل بالذات عملاً أدبياً [9] .

من هنا بدأ البحث في لغة الشعر وخصائصها التي تميزها من اللغة اليومية.

فالأسلوبية عند الشكلانيين الروس ، استبعدت كل النظريات التي تنظر للأدب على أنه محاكاة وتعبير عن واقع تاريخي أو بيئي اجتماعي أو تصوير نفسي لشخصية الأديب.

ويذهب يوري تينيانوف وهو من أتباع النظرية الشكلانية أنه " لا وجود لشعراء أو شخصيات أدبية ، هناك شعر وأدب ، ويتفق النقاد الجدد مع هذا الرأي بقول أليوت : الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية بل هرباً منها " [10] .

إن تلك الطروحات تعبر عن موقف سلبي من الدراسات التي لا تتجه إلى النص مباشرة، وهذا الأمر جعلها عرضة لنقد الاتجاه الواقعي الاشتراكي .

البنيوية :

توصف البنيوية بأنها ثورة قابلة لأن تعمم في طرائق التفكير [11] ، فهي طريقة لتحليل الفنون الثقافية ، أما الأدب فهو بمعنى ما مثل أي شكل آخر من أشكال النشاط الاجتماعي أو الثقافي الأمر الذي يجعل تحليله بلغة علاماتية ممكناً[12] .

وتنطلق البنيوية في نقدها للأعمال الأدبية من أطروحات العالم اللغوي دي سوسير فالنص الأدبي النثري أو الشعري هو بنية مكتفية بذاتها تتكون من عناصر وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تتعدى دورها من حيث هي روابط تراكمية تشد أجزاء الكيان الأدبي بعضه إلى بعض ، فهي تضفي على الكل خصائص مغايرة لخصائص العناصر

التي يتألف منها النص ، وعلى ذلك فإن أي عمل أدبي يتكون في الأساس من علامات (دوال) وإشارات وربما أفكار ومعلومات وعبارات مقتبسة من نصوص أخرى ، والبنية التي تتظافر فيها هاتيك العناصر تتمتع بمظهر بنائي وخصائص مغايرة لخصائص تلك العلامات والدوال والإشارات ، وبناء عليه فإن شمولية البنية وكليتها أمر ضروري [13] ، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عنها وعن طبيعتها ، إذ ينبغي استبعاد كل من المؤلف والواقع بوصفهما نقطتي انطلاق لعملية التفسير .

ويذهب جينيت في هذا الصدد قائلاً : " لقد اعتبر الأدب لأمد طويل رسالة دون مدونة ولذا بات من الضروري اعتباره لوهلة من الزمن مدونة دون رسالة"[14] ، وعلى هذا الأساس فإن موقف البنيوية يختلف عن موقف الشكلانيين الروس .

السيميائية :

" تعني علم دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة ، ويفضل الأوربيون مفردة السيميولوجيا إلتزاماً منهم بالتسمية السوسيرية ، أما الأمريكيون فيفضلون السيميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي تشارلس ساندرز بيرس ، أما العرب ... فقد ترجموها إلى السيمياء " [15] .

ويكشف هذا التعريف أن السيمياء اتجهت اتجاهين : الأول أكد على دور العلامة في عمليات الاتصال الإنساني ، ويعد سوسير أصلاً لهذا الاتجاه متأثراً بعلم اللغة ، بينما انصب اهتمام الاتجاه الثاني على محاولة تحديد ماهية العلامة ودراسة أركانها ومكوناتها ويعد بيرس أصلاً لهذا الاتجاه متأثراً بالمنطق .

وطبيعة عمل بيرس تشمل كل أنواع العلامات الموجودة في الحياة موسعاً بذلك من مفهوم العلامة إلى سائر ميادين الفكر الإنساني .

ويذهب كير إيلام في هذا الصدد قائلاً : أن السيمياء " كم متعدد الفروع تختلف خصائصه المنهجية الدقيقة من فرع إلى فرع ولكنها تتوحد في هم مشترك شامل ألا وهو التفهم الأفضل كامل المعنى " [16] .

ويحدد بيرس العلامة بأنها تركيب ثلاثي يتألف من ثلاثة أطراف وهي أولاً : الماثول ، وثانياً : الموضوع ، وثالثاً : المفسرة [17] .

أما سوسير فينظر إلى العلامة على أنها تركيب ثنائي يتألف من الفكرة أو التصور، والصورة الصوتية ، ويطلق سوسير على الأول اسم (المدلول) وعلى الثاني اسم (الدال)[18] .

ويضع سوسير مبدأين يقرر في ضوئهما صفتين أساسيتين تمتاز بهما العلامة اللغوية بشكل خاص إحداهما اعتباطية العلامة ، والأُخرى الطبيعة الخطية للدال [19] .

ويختلف المنهج السيميائي عن المنهج البنيوي من حيث أن المنهج البنيوي اهتم بمستوى واحد من مستويات الخطاب الأدبي ذلك المستوى هو التركيب طارحاً في تحليلاته المستويات الأخرى النصية (كالمعجم والصوت) وخارج نصية (كالقصدية والاجتماعية) ويعني وقوفه في حدود النص لا يتعداها إلى خارجه إيفاء منه لمفهومه الأثير (النصية) فانغلاق النص على نفسه هي الخصيصة المميزة للبنيوية أما المنهج السيميائي فعلى العكس من ذلك نراه ينفتح في تحليلاته على مستويات الخطاب كافة " نصية وخارج نصية " مثل الصوت والمعجم والتركيب بنوعيه النحوي والبلاغي والدلالة، والتداولية على أنه ينبغي التنبيه إلى أن الدراسة السيميائية لمستويات ما حول النص تختلف اختلافاً جوهرياً عن دراسة المناهج التقليدية لها، فمستويات ما حول النص في الدراسة السيميائية تتجلى أو تضاء من خلال البنية الداخلية للنص ، لا العكس كما تنظر إلى ذلك المناهج الخارجية التقليدية .

والمنهج السيميائي يفوق المنهج البنيوي من حيث عنايته بالمعنى وتلقيه وحرصه على أن كل نص أدبي ينطوي بطبيعته على إمكانات متعددة للتأويل واستخلاص المتلقي لأنواع غير محدودة من الدلالات والمعاني .

التفكيكية أو (التقويضية) :

" إنَّ القراءة التقويضية هي قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص – مهما كان– دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرّح به ، وتهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه " [20] .

وترتبط القراءة التفكيكية باسم الكاتب الفرنسي جاك دريدا صاحب نظرية معروفة باسم مركزية الكلمة أو ميتافيزيقيا الحضور . إن دريدا ينكر مفهوم الحضور المطلق

موضحاً ذلك بمثال السهم المنطلق ، فهو في أي لحظة من اللحظات حاضر في موقع معين ولكنه في الوقت نفسه ليس حاضراً في تلك اللحظة في ذلك المكان بالذات ، ففي أي لحظة اخترناها من لحظات انطلاقه يكون متحركاً باتجاه موقع ثان ، وهكذا لا بد من أن نأخذ بالاعتبار أن كل حضور إنما يعتمد في تحديده على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرة ، وعلى هذا فإن الشيء يمكن أن يكون حاضراً وغير حاضر في الوقت ذاته ، لذا لا يوجد في أي نص أو خطاب معنى يتمتع بحضور مطلق ، وعليه فإن أي معنى تسفر عنه أي قراءة لا بد أن يكون سلسلة من الاختلافات والتوافقات الحاضرة والمرجأة [21] .

ويذهب ميللر – وهو ناقد أمريكي – إلى أبعد من ذلك فيزعم أن النصوص الأدبية موجودة بقصد اختيار معانيها والكشف عنها من خلال عملية إعادة الخلق التي يقوم بها النقاد[22].

وأخيراً فإن النظرية التفكيكية بتركيزها على نقض المركزية تتقاطع مع البنيوية التي اعتمدتها في معاينة النص .

نظرية القراءة والتلقي :

هي النظرية الأولى التي أولت " الاهتمام المطلق بالقارئ ، والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه" [23] .

إنَّ هذه النتائج التي توصلت إليها مناهج ما بعد البنيوية لم تأتِ عن فراغ فقد سبقتها فرضيات ونظريات نظرت إلى القراءة بطريقة مختلفة ودخلت مع المناهج السياقية واللسانية بجدلية القبول والرفض محاولة تأكيد وجودها في المشهد النقدي وتياراته الحديثة، فإذا كانت القراءة التقليدية قد اهتمت بالعناصر الخارجية للنص – قراءة الموضوع والعوامل المشكلة له – فإن القراءات اللسانية اتجهت إلى النص وجعلته محوراً لعملياتها . من هنا بدأت المناهج النصية بتوجيه الانتقادات إلى القراءة السياقية – التقليدية – ويذهب بيار ماشيري منتقداً القراءة التقليدية قائلاً: " لا يجد الباحث النزيه ما يختار ، فالمنهج التقليدي لم يفسر شيئاً إطلاقاً ، إذ أن كل شيء عنده مفسرٌ سلفاً ما دام الأديب من أمر الغيب يعرف بالبداهة ويُدرك دونما سؤال ، والمنهج النفساني لم يفسر بدوره شيئاً إذ هو لا يوفق إلاّ بمخلفات غثة للتجارب الفردية وهي مخلفات لم تصنع يوماً في الأدب أثراً راقياً ، والمنهج الاجتماعي يعد الكثير ولا ينجز إلاّ القليل 0000 وأما المنهج الهيكلاني

فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء ولا يدري لماذا أحدث في القارئ إنفعالاً " [24]، ويذهب الناقد حبيب مونسي مع هذا الاتجاه في نقده القراءة السياقية ، فيقول : " إذا كانت القراءة السياقية قد يممت وجهها شطر (الخارج) تحاور حقوله المختلفة مستفيدة من معارفها التي يعززها البحث الفلسفي والتاريخي والاجتماعي والنفسي محاولة أن تبقي باب التذوق والتأثر مفتوحاً على الداخل حتى لا يغيب النص كلية في ركام الفرضيات والتصورات ، فإن القراءة النسقية (النصية) ستوكل لنفسها مهمة الغوص في مجاهل عالم مغلق"[25] ، ثم تحولت مركزية الاهتمام من النص إلى القارئ (المتلقي) .

وفي هذا السياق عُدت مدرسة كونستانس الألمانية أول تجمع نقدي يلتفت إلى القارئ عوضاً عن النص ، وأطلق هانز روبرت ياوس على هذا النقد اسم (جماليات التلقي) الذي أكد فيه على أن الأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلاّ عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة فحسب بل من خلال الذات المستهلكة كذلك ، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور [26] .

التشكل المنهجي الكاذب :

يضع الفيلسوف الألماني أسوالد اشبنغلر مصطلح " التشكل التاريخي الكاذب" عنواناً للفصل الذي يعقده لدراسة ما يسميه " مشاكل الحضارة الغربية " في مطلع الجزء الثالث من كتابه " تدهور الحضارة الغربية " ، والعنوان أو المصطلح مأخوذ كما بيّن اشبنغلر نفسه من علم الجيولوجيا ، فحينما ترقد داخل طبقة صخرية معينة بلورات معدنية وتحدث في الصخرة شقوقاً وشروخاً تسمح بتسرب الماء تنجرف بعض البلورات خارج تلك الطبقة الصخرية ، وإذا حدث أن وقعت إنفجارات بركانية في موقع قريب فإن الحمم والكتل الصخرية المصهورة تتدفق داخل الطبقة الصخرية الأولى لتتصلب وتتبلور من جديد ، ولكن هذه الكتل ليست حرة في تشكلها ، إذ يتوجب عليها أن تملأ فقط الفجوات والفراغات الموجودة داخل الطبقة الصخرية المعنية ، وهكذا تنشأ أشكال مشوهة وبلورات يتناقض تركيبها الباطني مع شكلها الخارجي وتبرز حجارة من نوع معين ، ولكنها تتبدى في شكل حجارة من نوع آخر غير نوعها ، وهذه هي الظاهرة التي يسميها علماء التعدين بـ (التشكل الكاذب) .

واشبنغلر يرمي من وراء استعمال هذا المصطلح بعد نقله إلى حقل الدراسة التاريخية إلى تعيين تلك الحالات التي تكون فيها حضارة أقدم زمناً وأكثر عراقة ،

موجودة في منطقة ما قادرة على جعل حضارة أخرى فتية عاجزة عن أن تخطف أنفاسها نتيجة لتموضع تلك الحضارة الأقدم منها زمناً ، فهذه الحضارة الفتية " لا تفشل فقط في تحقيق أشكال تعبيرها الخاصة والنقية، بل هي تفشل أيضاً في تطوير شعورها الخاص بذاتها تطويراً كاملاً " [27] .

ويطلق الدكتور ضياء خضير مصطلح (التشكل الثقافي الكاذب) في معرض حديثه عن مجلة (شعر) فيقول : " إن العلاقات الثقافية قد تسمح بظهور أنواع من هذا التشكل الكاذب ، تكون فيه محاولة نقل نوع أدبي ، أو ظاهرة ثقافية خاصة بحضارة وبيئة ثقافية معينة محكومة بالفشل000" [28] .

إن ما يعنينا من هذا (التشكل الكاذب) هو المصطلح نفسه الذي نعتقد أنه صالح لنقله إلى مستوى رابع من التطبيق هو " التشكل المنهجي الكاذب " معبراً عن واقع القراءات والممارسات النقدية العربية المتشظية .

إن أهم ما يعاينه المتفحص لآليات اشتغال النقد العربي إنها تنقسم إلى تيارين رئيسيين يمثلان قراءتين متباينتين للنصوص الأدبية :

التيار الأول يمثل القراءة الكلاسيكية التقليدية بصورتها السلبية ، وهي قراءة ينطلق أصحابها من قيم نقدية قديمة تعمل على توجيه خطاباتهم النقدية الحديثة ، فقد عملت القراءة النقدية لدى هؤلاء على تغييب النص في معظم إجراءاتها.

ويمثل التيار الثاني القراءة التي يتوسل أصحابها بالمناهج النقدية الحديثة وانجازات المدارس البنيوية والألسنية والسيميائية والتفكيكية ، ونظرية القراءة والتلقي .

وأصحاب هذا النوع من القراءة هم الباحثون والنقاد العرب الأكثر حضوراً والأعلى شأناً في الساحة النقدية يواجهون اليوم خطراً مشابهاً حين تتحول الكثير من دراساتهم وأبحاثهم إلى قراءات ضعيفة هزيلة لا ترقى إلى مستوى الحداثة فتسقط مناهجها المستوردة في شرك القراءات التقليدية ومناهجها السياقية على الرغم من استعمال أصحابها وسائل التمويه والمصادر العربية والأجنبية والبراعات الكلامية .

إنَّ هذه الظاهرة في حقيقتها ليست نتاج المذاهب والمناهج النقدية الحديثة ، بل هي نتاج مستوى إدراك النقاد لها ، ومقدرتهم على تطبيقها وجعلها مرتكزات لعملهم بحيث يصح الانسجام بين الفرضية والنظرية والتطبيق .

ولاحظنا أن النقاد الذين يصرحون باتجاهاتهم ومنطلقاتهم النقدية قلة ، وفي حالة التصريح عن المنهج النقدي فإن تطبيقاته تختلف كثيراً عن منطلقاته ، فضلاً عن غموض الخطاب النقدي ودخوله في إلتواءات ومعاضلات فكرية ولفظية وتنظيرات ومصطلحات أجنبية وحذلقات غامضة تحكمها ظواهر مموهة لفكر دخيل ، أو خاضع لمجرد الرغبة في الإدهاش وإثارة الإعجاب ، دون فائدة فكرية أو إضافة معرفية . ولست أدري لماذا يفتعل بعض النقاد الصعوبة ، ويضعون أقنعة على النصوص التي يدرسونها ؟!

وعلى وفق هذه التشكيلات المنهجية كان النقد العربي أشبه بالمتأمل غير آبه بما ينبغي أن يضيفه أو يستعمله من طروحات وتوصلات نظرية في تطبيقاته العملية على النص ، لذلك ظل النص أقل إضاءة في مجال النقد والتحليل والقراءة والتقويم وظلت أغلفته عصية ، والسبب في ذلك قصور التطبيق العملي عند بعض النقاد وعدم اكتمال أدوات المناهج النقدية في معاينة النص بسبب ضعف استيعابها .

وانسحبت هذه الظاهرة على أغلب الدراسات الأكاديمية ، فقد درس عدد غير قليل من الطلبة شعراء مختلفين تحت مسميات " الدراسة الأسلوبية " و " الدراسة الموضوعية والفنية " .

والملاحظ على هذه الدراسات تشابه منطلقاتها وطرائقها الإجرائية حتى تصل إلى درجة التطابق ، وبهذا فقد حلَّ المنهج المطبق محل المنهج الخاضع للتطبيق ، فاستحالت تلك الدراسات الأسلوبية وغير الأسلوبية قوالب جاهزة تستند إلى إحصاءات غثة لا تمت إلى النقد الأدبي والأدب عامة بصلة .

منهج القراءة النقدية " ملامحه ومحدداته " :

إنَّ التوجه إلى الأعمال الأدبية التراثية يتطلب نمطاً خاصاً من القراءة ، فالناقد هنا يُقيم نتاجاً أدبياً قيل فيه الكثير ، فلا بد له من أن يتمتع باتساع الأفق الفكري والفلسفي والاستشراف الشمولي والمعرفة الحيّة بالواقع ، واتخاذ موقف من الأعمال الإبداعية المنقودة على وفق علاقتها التاريخية بهذا الواقع الذي من شأنه أن يمنح نصوصنا النقدية قاعدة أكثر صلابة وأفقاً وأكثر شمولاً ووعياً وتبصراً .

إن دراسة ما حول النص أمر في غاية الأهمية – شريطة أن لا تنقطع الصلة بين داخله وخارجه – والإشارة إلى المناسبة التي قيلت القصيدة فيها، والوقوف على العصر الذي كُتبت فيه ومعرفة أحواله السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وسماته وتياراته الأدبية

والفكرية وما ساد فيه من ثقافة ، والتعمق في دراسة سيرة المبدع ومنابعه الثقافية وطبائعه ونفسيته وسلوكه ، تقرب النص إلى الذهن وتفتح آفاقاً رحبة ، وعزل النص عن مؤلفه قد يؤدي إلى فهم غير سليم يسهم في تشويه النص المنقود ، والابتعاد عن تأويله بصورة صحيحة .

إنَّ دراسة العمل الأدبي يتطلب التحرك بمرونة قصوى بين الأطراف والمركز الباطني للنص ، دون أن يغفل الدارس عن حقيقة أن التأويل الدقيق لسمات لغوية تصدف ملاحظتها لدى شاعر معين ، وهذا يتطلب إعادة قراءة النص مراراً والاقتراب منه إلى الدرجة التي يغدو فيها الناقد الأدبي ضيفاً على الوعي الخلاق لدى المبدع ، وهذا الاقتراب من المبدع والنص هو الذي يجعل الناقد قادراً على فك رموزه وشفراته ، واستكشاف المعاني الكثيرة التي يضمها النص.

إن الاهتمام ببنية النص ضروري لأنه يكشف عن شبكة العلاقات داخل النص ونسيجه للوصول إلى أعماقه ورسالته ، وكشف الصلات والجسور الفكرية والنفسية التي تربط بين أجزائه لتشكل مجمل محتواه .

الحكم على النص وتحديد موقعه والانتفاع بما يستجد في ميدان النقد ومناهجه الأوربية شريطة أن لا تلوى النصوص الأدبية العربية تطبيقاً لمنهج نقدي يتعصب له الناقد .

إنَّ الاعتماد بقدر ما على المناهج الحديثة والاستعانة بأدواتها ووسائلها التطبيقية أمر مشروع للناقد وإن كان النص المدروس تراثياً ، فإن كل اتجاه من هذه الاتجاهات يعالج جانباً من جوانب النص ، ويهمل جوانب أخرى قد يكون الأخذ بها سبيلاً إلى الكشف عن شعريته .

والحقيقة إن المشروع النقدي تبدأ أولى خطواته العملية باختيار النص الإبداعي المراد قراءته قراءة نقدية مثمرة ، وإن هذا الاختيار في حقيقته لا يقل شأناً عن اختيار الصديق أو الحبيبة أو الزوجة – وأعني ذلك – .

إنَّ الإعجاب بالنص للوهلة الأولى يولد دافعاً غريزياً إلى محاولة التعرف عليه عن كثب ، وفي هذه اللحظة بالذات تتبدد الحواجز ، وتتشظى المعوقات ، ويُفتح ستار النص أمام متلقيه ، فتنشأ تبعاً لذلك حوارية مثمرة غير مصطنعة بين ذات النص وذات القارئ مفادها : أن النص : يطالب القارئ بمنهج يناسبه .

والقارئ : يفترض منهجاً قابضاً على أدواته ، عارفاً بمؤدياته ، متمرساً بتطبيقاته، وإذا حدث أن تطابقت الرؤى وتجانست الأفكار بين النص وقارئه ووقع الاختيار على منهج معين دون قسر على أحد الأطراف ، استحالت المقالة النقدية لوحة فنية استعراضية، تستعرض رؤى النص وأفكاره ، وطرائقه في الصياغة ، ويصبح التلقي حينئذ إيجابياً مثمراً ، ذلك أن النص سيفصح عن أسراره التي لم يعلن عنها – ربما – لأحد سواه فيحطم حاجز التوقع .

ولست أجد على مدى تجربتي النقدية المتواضعة ستراتيجية قراءة منهجية أصلح من نظرية القراءة والتلقي لما تتيحه للقارئ من حرية الحركة في فضاءات النص دون أن تحدده بضوابط إجرائية صارمة كما تفعل أغلب المناهج النقدية ، فضلاً عن ما تتمتع به هذه المنهجية من مرونة .

وحتى لا نُتهم بعدم الانسجام بين الفرضية والنظرية والتطبيق ، أصرح معلناً إفادتي من بقية المناهج النقدية بنسب متفاوتة ابتداءً بالمناهج الاجتماعية والنفسية وانتهاءً بتلقي القارئ ، وقصدت من هذه المزاوجة والممازجة والمصاهرة بين المناهج أن يكون النقد تكاملياً وليس أحادي الرؤيا ، فإضاءة النص بها حاجة لهاتيك الأدوات التي ستؤدي إن شاء الله إلى نتائج واضحة جلية .

ثانياً: في طبيعة قصيدة النقائض الأموية

" دراسة في أصولها وتطورها وأهم خصائصها "

النقائض جمع نقيضة ، مأخوذة في الأصل من النقض في الحبل والعهد ، ونقض البناء هدمه ، ونقض الشيء نقضاً أفسده بعد إحكامه [29] ، وناقض قول الثاني الأول ، وفي كلامه تناقض ، وهذا نقيض ذاك أو مناقضه ، وتناقض القولان والشاعران ، وناقض أحدهما الآخر يقول قصيدة فينقض صاحبه عليه ، وهذه القصيدة نقيضة قصيدة فلان ، ولها نقائض ، ومنه نقائض جرير والفرزدق [30] .

ونرى أن للمعنى اللغوي طورين : " أحدهما حسي يتمثل في نقض البناء أو الحبل بعد عقده وإبرامه ، والثاني معنوي يبدو في نقض العهود والمواثيق وفي نقض القول والإتيان بما يغايره ، وبذا نصل إلى فن النقائض أو المناقضة بين الشعراء "[31] .

والنقيضة اصطلاحاً تعني أن يقول شاعر قصيدة يهجو فيها شاعراً آخر ، فيجيب الشاعر الآخر بقصيدة ناقضاً ما جاء به الأول ، بقصد أن يفسد على الأول معانيه ويزيد

عليها ، يكذب فخره ، ويضع بإزائه مفاخر قومه [32] ، ولا تكتسب قصيدة الشاعر الآخر معنى النقيضة إلاّ إذا التزم في رده بالموضوع والوزن والقافية التي بنى عليها الشاعر الأول قصيدته ، فنقض المعنى يتم بالقلب والمقابلة والتكذيب والتوجيه .

ولا يشترط في النقيضة أن ينقض الشاعر الثاني معاني الشاعر الأول وكل أفكاره[33] ، فقد يتجاوز الشاعر أثناء النقض بعض أفكار خصمه ومعانيه.

وبدايات نشوء فن النقيضة يمكن تلمسها في العصر الجاهلي ، إذ تواجهنا نقيضة النابغة الذبياني [34] لقصيدة عامر بن الطفيل [35] .

والقصيدة الأولى فخر فيها عامر بن الطفيل بقوة قبيلته وعزّها ، محذّراً أعداءها من مغبة الإعتداء عليهم ، فردَّ عليه النابغة ممتدحاً أبا عامر بن الطفيل وعمه ، وغايته ليست المدح ، بقدر إظهار طيش عامر مقارنة بأبيه وعمه اللذين اتسما بالحكمة والتروي، ولم يفحش الشاعران في القول أو يعقدا المعاني ، بل ركزوا على الفخر القبلي ، فانطلقا منه وعادا إليه ، والقصيدتان لفّهما بحر الوافر وقافية موحدة وارتبطا بسبب من موضوعهما .

ويواجهنا نص آخر يعود للعصر نفسه ، هو نقيضه حسان بن ثابت [36] لقصيدة قيس بن الخطيم [37] .

والملاحظ أن النقائض الجاهلية قصيرة إلى متوسطة الطول ، فلم تتجاوز العشرين بيتاً إلاّ قليلاً ، ولا تتسم بتعقيد معانيها وأفكارها وحججها ، مع بُعْد كامل عن الفحش في القول والسباب ، وهتك الحرمات ، وكان الفخر القبلي محورها الرئيس .

وإذا انتقلنا إلى العصر الإسلامي تواجهنا نقيضة حسان بن ثابت [38] لقصيدة عبد الله بن الزبعرى [39] في معركة أحد .

واختلفت دواعي النقض في عصر صدر الإسلام عن دواعيه في العصر الجاهلي، حيث " كان في الجاهلية دائراً حول مرعى أو مورد أو رياسة أو طمع أو سفاهة، ولكنه في هذه الفترة دار حول دين يُنشر ، وأمة تتكون ، ودولة تقوم ، وهداية تُتبع ، صار موضوعاً سامياً ... قومياً عربياً بعدما كان قبلياً جاهلياً "[40].

فحسان بن ثابت ينقض قصيدة ابن الزبعرى ، لا لأن الأخير هجا قبيلة حسان وفخر بقبيلته ، بل نقضها دفاعاً عن الإسلام ، وفخراً به ، لا بقبيلته الخزرج.

والملاحظ أن هذه النقيضة ترقى في استيعاب مقومات النقيضة عما سبقها من نقائض لحسان أو النابغة في استعمال الحجج المنطقية في النقض ، كما وردت فيها مفردات نابية ، ودلالات هجاء فاحش .

وكان ارتقاء فن الهجاء إلى مستوى النضج ، وتجسيده للمقومات الأساسية لفن النقائض في العصر الأموي ، وعلى يد ثلاثة من فحول الشعر العربي ، وهم جرير والفرزدق والأخطل .

واستمرت النقائض على ألسنة الشعراء في العصر الأموي لأسباب سياسية تمثلت في كثرة الأحزاب ، " وهكذا لم تمضِ سنوات قليلة من حكم الأمويين حتى اجتمع في الحجاز والعراق أحزاب ثلاثة كانت تعارض دولة بني أُمية وتعمل جاهدة على تقويض ملكهم وإزالة دولتهم وهي : الشيعة والخوارج والزبيريون ، فإذا أضيف إليهم حزب بني أُمية اتضح لنا مدى التصدع الخطير الذي أصاب وحدة الأمة الإسلامية في هذا العصر "[41] .

وإذا كان هذا الانقسام أو التصدع نقمة خطرة على وحدة الأمة الإسلامية ، فإنه من جهة أخرى ، كان نعمة وبركة على الحياة الأدبية عامة والشعر بصفة خاصة، حيث تنافست الأحزاب في كسب الشعراء ، واتخاذ الشعر سلاحاً قوياً لنشر دعوة الحزب ، وآرائه والإشادة بسياسته ، وإظهار تأييده ونصرته ، ومناهضة خصومه ، واستأثر الحزب الأموي بأكثر هذا الشعر ، كما فاز بكسب أكبر عدد من شعراء العصر ، لسخاء بني أُمية وضخامة عطاياهم ، وطمع الشعراء في جوائزهم.

وكان احتدام العصبيات القبلية في ذلك العصر وانهماك القبائل في الخصومات والفتن الناجمة عنها العامل الثاني الذي كان له الأثر الواضح في استمرار فن النقائض وديمومته ، فظل الشاعر يرى أن مهمته الأولى هي المحاماة عن قبيلته والتحدث بلسانها والإشادة بمناقبها فلا غرو أن نجد الشعراء المندفعين في تيار العصبية يرصدون جلَّ شعرهم للأغراض القبلية لاسيما في النقائض [42] .

وقد ساعدت طبيعة المجتمع العربي في العصر الأموي وميل الشعراء إلى اللهو وإضحاك الجمهور وقطع أوقات الفراغ على تطور فن النقائض ، لاسيما بعد أن استقرت القبائل في مدينتي البصرة والكوفة ، واكتفاء العربي بأموال الفتوح والغزوات ودواوين الحكومة والدولة ، فذهب يبحث عن شيء يلهو به ويقطع أوقات فراغه ، فقام له شعراء

البلدتين بما ابتغى " إذ حولا المربد والكُناسة إلى ما يشبه مسرحين كبيرين ، يظهر عليهما يومياً شعراء مختلفون يلعبون لعبة الهجاء"[43].

ولعب العامل الاقتصادي دوراً مهماً في ازدهار هذا الفن ، ولا شك أن نقائض جرير والأخطل متأثرة بهذا العامل ، إذ أنها قامت على ما كان بين قيس وتغلب من عداوة مردها المنافسة على أرض الجزيرة وأسباب العيش ، كذلك كانت نقائض جرير مع غسان والبعيث بسبب غدير بالقاع [44] .

وهناك عوامل فنية تقوم على قيمة الشعر والمفاضلة بين الشعراء ، فالمغالبة الفنية وإثبات قدرات الشاعر وتفوقه على خصمه أحد العوامل المهمة لازدهار النقائض [45] .

وقد ساهمت تلك العوامل مجتمعة في تحديد ملامح وسمات فن النقائض في العصر الأموي ، فقد برز هذا الفن متأثراً بطبيعة الحياة الأموية بتفاصيلها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ومن أبرز تلك الخصائص :

أولا: طول النقيضة ، ويمثل طول النقائض على أيدي الفحول (جرير والأخطل والفرزدق) تطوراً جديداً لفني الفخر والهجاء في العصر الأموي ، إذ كان الغالب عليهما قبل هذا العصر وعند كثيرين من شعرائه أن يكونا مقطعات أو قصائد قصيرة، كما أن هذين الفنين لم يعودا يتسمان بالعجلة والعفوية ، بل صارا فنين معقدين مقصودين لذاتهما[46] .

ثانياً: غلبة المادة القبلية ، فالمعاني القبلية التي افتخر بها الشاعران أو تهاجيا تشغل من قصيدة كل منهما أكثر من نصف أبياتها ، ذلك أننا إذا تقصينا الدوافع التي قيلت بسببها النقائض الأموية ، وجدناها ترجع إلى العصبيات والخصومات القبلية التي استعرت نارها " ومن هنا أوشك فن النقائض أن يكون فناً قبلياً خالصاً " [47] .

ثالثاً: تضمنت النقائض ظاهرة الإفحاش والسباب والإسفاف والبذاءة في الهجاء والإقذاع فيه إلى درجة تشمئز منها النفوس ، وتنكرها الأخلاق الفاضلة والتعاليم الدينية ، " فكانت هذه الملاحاة والمناقضة تحمل كلاً من الشاعرين على الغلو في هتك حرمات الآخر، ونهش أعراضه ، والتشنيع بمخازيه " [48] ، بهدف السخرية من الخصم وإضحاك الجمهور ، والنيل منه ومن قبيلته .

رابعاً: وتمتاز نقائض الفحول الأمويين بالتأثر بأسلوب المناظرة والملاحاة في المعاني، والعناية بالاحتجاج لتأييد وجهة النظر ، وقلب فخر الخصم هجاء ، " ولا شك أن هذا

راجع لاختلاط شعرائها بأوساط العلماء والمتكلمين في العراق وفي مجالس الخلفاء بالشام"[49] .

خامساً : ظهور السمات الإسلامية ظهوراً أصيلاً في هذا الفن ، وإن كان فحوله أقل تأثراً بالإسلام وكتابه من غيرهم فجرير والفرزدق عاشا عيشة بدوية تقرب من الحياة الجاهلية وما فيها من شرب وفحش ، والأخطل كان مسيحياً عاشقاً للخمر ، على الرغم من هذا كله فقد تأثروا بالإسلام " وكان التأثر منوعاً بين تضمين آي القرآن ، أو أحكام الإسلام أو مسايرة روحه ، والفخر به ، وإنكار ما عداه كالمسيحية وشعائرها " [50] .

سادساً : الميل إلى الاستقصاء ، وحشد الأيام والحوادث والأسماء ، مما جعل النقائض سجلاً تاريخياً لصفات القبائل وأيامها وحوادثها ورجالها المشهورين وما ألمَّ بحياتهم من مواقف كريمة مجيدة أو وضيعة ذليلة ، وكان ذلك أمراً طبيعياً فكل شاعر حرص أن يحشد في جانب قومه فضائلهم وأيامهم ومواقفهم ، وأن يضع بجوارها مثالب خصمه وهزائم رهطه ومخازيهم إلى غير ذلك مما تقتضيه مواقف التحدي والمفاخرة، من هنا عمد الشعراء إلى التسلح بثقافة تاريخ القبائل العربية في مواجهة الخصوم [51] .

سابعاً : تتميز النقائض برصانة اللفظ ومتانة السبك والعبارة ، وكانت الجزالة والفخامة هي الطابع الغالب على النقائض الأموية ، فالنقيضة نشأت عن طبيعة الفخر والهجاء مما زادها فخامة وقوة ، فضلاً عن شخصيات الشعراء وفحولتهم التي بلغت ذروتها في العصر الأموي [52] .

رائية الأخطل :

خَفَّ القَطِيْنُ ، فراحُوا منكَ ، أو بَكَرُوا ... وأَزْعَجَتْهُمْ نَوىً ، في صَرْفِها غِيَرُ

كأَنَّني شارِبٌ ، يومَ استُبِدَّ بهِمْ ... مِن قَرْقَفٍ ، ضُمِّنَتْها حِمصُ ، أو جَدَرُ

جادَتْ بها ، مِن ذَواتِ القارِ ، مُتْرَعَةٌ ... كَلْفاءُ ، يَنْحَتُّ عن خُرْطُومِها المَدَرُ

لَذٌ ، أَصابتْ حُمَيّاها مَقَاتِلَهُ ... فلم تَكَدْ تَنْجَلِي عن قَلْبِهِ الخُمَرُ

كأَنَّنِيْ ذاكَ ، أو ذُو لَوْعَةٍ ، خَبَلَتْ ... أَوصالَهُ ، أو أَصابَتْ قَلْبَهُ النُّشَرُ

شَوْقاً إليهم ، ووَجْداً ، يومَ أُتْبِعُهُم ... طَرْفِيْ ، ومِنهمُ ، بِجَنْبَيْ كوكبٍ ، زُمَرُ

حَثُّوا المَطِيَّ ، فَوَلَّتْنا مَناكِبَها ... وفي الخُدُورِ ، إذا باغمْتَها ، الصُّوَرُ

يُبْرِقْنَ لِلقَوم ، حَتّى يَخْتَبِلْنَهُمُ ... ورأيُهُنَّ ضعيفٌ ، حِينَ يُخْتَبَرُ

يـــا قاتـــلَ اللهُ وَصْـــلَ الغانيـــاتِ ، إذا ... أَيْقَـــنَّ أنَّـــكَ ممَّـــن قـــد زَهـــا الكِبَـــرُ
أَعْرَضْـــنَ لمّـــا حَنَـــى قَوْسِـــي مُوَتِّرُهـــا ... وابـــيَضَّ ، بعـــدَ ســـوادِ اللِّمَّـــةِ ، الشَّـــعَرُ
مـــا يَرْعَـــوِينَ إلـــى داعٍ لِحاجَتِـــهِ ... ولا لَهُـــنَّ ، إلـــى ذِي شَـــيْبَةٍ ، وَطَـــرُ
شَـــرَّقْنَ ، إذ عَصَـــرَ العِيْـــدانَ بارِحُهـــا ... وأَيْبَسَتْ ، غيرَ مَجْـرَى السّـنَّةِ ، الخُضَـرُ
فـــالعَيْنُ عانِيـــةٌ بالمـــاءِ ، تَسْـــفَحُهُ ... مـــن نِيَّـــةٍ ، فـــي تَلاقـــي أَهلِهـــا ضَـــرَرُ
مُنْقَضِـــبِيْنَ انقضـــابَ الحَبْـــلِ ، يَتْـــبَعُهُمْ ... بَيْنَ الشَّـــقِيق ، وعَـــيْنِ المَقْسِـــمِ ، البَصَـــرُ
حَتّى هَـــبَطْنَ مِـــن الـــوادي ، لغَضْـــبَتِهِ ، ... أَرضـــاً ، تَحُـــلُّ بِهـــا شَـــيْبانُ ، أو غُبَـــرُ
حَتّـــى إذا هُـــنَّ وَرَّكْـــنَ القَصِـــيمَ ، وقـــد ... أَشْرَفْنَ ، أو قُلْـــنَ : هـــذا الخَنْـــدَقُ الحَفَـــرُ
وَقَعْـــنَ أُصْـــلاً ، وعُجْنـــا مـــن نَجائِبِنـــا ... وقـــد تُحُـــيّنَ ، مِـــن ذِي حاجَـــةٍ ، سَـــفَرُ
إلـــى امـــرئٍ ، لا تُعَرِّينـــا نَوافِلُـــهُ ... أَظْفَـــرَهُ اللهُ ، فَلْيَهْنِـــئْ لَـــهُ الظَّفَـــرُ
الخـــائضِ الغَمْـــرَ ، والمَيْمُـــونِ طـــائرُهُ ... خَلِيفـــةِ الله ، يُسْتَسْـــقَى بـــهِ المَطَـــرُ
والهَـــمُّ ، بعـــدَ نَجِـــيِّ الـــنَّفْسِ ، يَبْعَثُـــهُ ... بـــالحَزْمِ ، والأصـــمعانِ : القلـــبُ والحَـــذَرُ
والمُسْـــتَمِرِ بـــهِ أَمْـــرُ الجميـــعِ ، فَمـــا ... يَفْتَـــرُّهُ ، بَعـــدَ تَوكيـــدٍ لـــهُ ، غَـــرَرُ
ومـــا الفُـــراتُ – إذا جاشَـــتْ حوالبُـــهُ ... فـــي حافَتَيْـــهِ ، وفـــي أَوســـاطِهِ العُشَـــرُ
وذَعْذَعَتْهُ ريـــاحُ الصَّـــيْفِ ، واضـــطَرَبَتْ ... فَـــوقَ الجَـــآجِئِ ، مِـــن آذِيِّـــهِ ، غُـــدُرُ
مُسْحَنْفِراً، مِـــن جِبـــالِ الـــرُّومِ ، تَسْـــتُرُهُ ... مِنهـــا أَكـــافِيفُ ، فيهـــا دُونَـــهُ زَوَرُ
يومـــاً بـــأَجْوَدَ مِنْـــهُ ، حِـــينَ تســـأَلُهُ ... ولا بـــأَجْهَرَ مِنـــهُ حَـــينَ يُجْتَهَـــرُ
ولـــم يَـــزَلْ بِـــكَ واشِـــيهِمْ ، ومَكْـــرُهُمُ ... حتّى أَشاطُوا ، بِغَيْبٍ ، لَحْـمَ مَـنْ يَسَـرُوا
فَمَـــنْ يَكُـــنْ طاوِيـــاً عنّـــا نَصِـــيحَتَهُ ... وفـــي يدَيْـــهِ ، بِـــدُنْيا غَيْرِنـــا ، حَصَـــرُ
فَهْـــوَ فِـــداءُ أَمِيـــرِ المُـــؤمِنينَ ، إذا ... أَبْـــدَى النَّواجِـــذَ يـــومٌ ، باســـلٌ ، ذَكَـــرُ
مُفْتَـــرِشٌ كـــافتِراشِ اللَّيْـــثِ كَلْكَلَـــهُ ... لِوَقْعَـــةٍ ، كـــائنٍ فِيهـــا لَـــهُ جَـــزَرُ
مُقـــدِّمٌ مـــائتي ألـــفٍ ، لِمَنْزِلـــةٍ ... مـــا إنْ رَأى مِـــثْلَهُمْ جِـــنٌ ، ولا بَشَـــرُ
يَغْشَـــى القَنـــاطِرَ ، يَبْنِيْهـــا ، ويَهْـــدِمُها ... مُسَـــوِّمٌ ، فَوقَـــهُ الرّايـــات ، والقَتَـــرُ
حَتَّـــى تَكـــونَ لهُـــمْ بـــالطَّفِ مَلْحَمَـــةٌ ... وبالثَّوِيَّـــةِ ، لـــم يُنْـــبَضْ بِهـــا وَتَـــرُ
وتَسْـــتَبِيْنَ لأقـــوامٍ ضَـــلالَتُهُمْ ... ويَسْـــتَقِيْمَ الـــذي فـــي خَـــدِّهِ صَـــعَرُ
والمُسْـــتَقَلُ بأثقـــالِ العِـــراق ، وقـــد ... كانـــتْ لـــهُ نِعْمَـــةٌ فِـــيهم ، ومُـــدَّخَرُ
في نَبْعَةٍ ، مِن قُـريشٍ ، يَعْصِـبُونَ بها ... مـــا إنْ يُـــوازَى بـــأَعْلَى نَبْتِهـــا الشَّـــجَرُ
تَعْلو الهِضـــابَ ، وحَلُّـــوا فـــي أَرُومَتِهـــا ... أَهلُ الرِبّـــاءِ ، وأهـــلُ الفَخْـــرِ ، إنْ فَخَـــروا
حَشْدٌ على الحَقِّ ، عَيّـافُو الخنـا ، أُنُـفٌ ... إذا أَلَمَّـــتْ بهـــم مَكْرُوهَـــةٌ صَـــبَرُوا
وإنْ تَـــدَجَّتْ علـــى الآفـــاق مُظْلِمَـــةٌ ... كـــانَ لهُـــمْ مَخْـــرَجٌ مِنْهـــا ، ومُعْتَصَـــرُ
أَعطـــاهُمُ اللهُ جَـــدّاً ، يُنصَـــرُونَ بِـــهِ ... لا جَـــدَّ إلاّ صَـــغِيرٌ ، بَعْـــدُ ، مُحْتَقَـــرُ

لـــم يَأْشَـــرُوا فيـــهِ ، إذْ كـــانُوا مَواليَـــهُ ... ولـــو يَكـــونُ لِقَـــومٍ ، غَيْـــرِهِمْ ، أَشِـــرُوا
شُـــمْشُ العَـــداوةِ ، حَتّـــى يُســـتَقادَ لَهُـــمْ ... وأَعظَـــمُ النّـــاسِ أَحلامـــاً ، إذا قَـــدَرُوا
لا يَســـتَقِلُّ ذَوُو الأضـــغانِ حَـــرْبَهُمُ ... ولا يُبَـــيِّنُ فـــي عِيْـــدانِهِمْ خَـــوَرُ
هَـــمُ الـــذينَ يُبـــارُوْنَ الرّيـــاحَ ، إذا ... قَـــلَّ الطَّعـــامُ علـــى العـــافِيْنَ ، أو قَتَـــرُوا
بنِـــي أُمَيَّـــةَ ، نُعْمـــاكُمْ مُجَلِّلَـــةٌ ... تَمَّـــتْ ، فـــلا منَّـــةٌ فيهـــا ، ولا كَـــدَرُ
بَنِـــي أُمَيَّـــةَ ، قـــد ناضـــلْتُ دُوْنَكُـــمُ ... أَبنـــاءَ قَـــومٍ ، هُـــمُ آوَوْا ، وهـــمْ نَصَـــرُوا
أَفْحَمْتُ عَنكم بَني النَّجـارِ ، قـد عَلِمـتْ ... عُلْيَـــا مَعَـــدٍّ ، وكـــانوا طالَمـــا هَـــدَروا
حتَّى استكانُوا ، وهُمْ مِنّيْ علـى مَضَـضٍ ... والقَـــولُ يَنْفُـــذُ مـــالا تَنْفُـــذُ الإبَـــرُ
بَنِـــي أُمَيَّـــةَ ، إنِّـــيْ ناصِـــحٌ لَكُـــمُ ... فـــلا يَبِيْـــتَنَّ ، فـــيكم ، آمِنـــاً زُفَـــرُ
واتَّخِـــذُوْهُ عَـــدُوّاً ، إنَّ شـــاهِدَهُ ... ومـــا تَغَيَّـــبَ ، مِـــنْ أَخلاقِـــهِ ، دَعَـــرُ
إنَّ الضَّـــغِيْنَةَ تلقاهـــا ، وإن قَـــدُمَتْ ، ... كـــالعَرِّ ، يَكْمُـــنُ حِينـــاً ، ثُـــمَّ يَنْتَشِـــرُ
وقـــد نُصِـــرْتَ ، أَميـــرَ المُـــؤمنينَ ، بِنـــا ... لمّـــا أَتَـــاكَ ، بِـــبَطْنِ الغُوطَـــةِ ، الخَبَـــرُ
يُعَرّفُونَـــكَ رأسَ ابـــنِ الحُبـــابِ ، وقـــد ... أَضْـــحَى ، وللسَّـــيْفِ فـــي خَيْشُـــومِهِ أَثَـــرُ
لا يَسْـــمَعُ الصَّـــوْتَ ، مُسْـــتَكّاً مَســـامِعُهُ ... ولـــيْسَ يَنْطِـــقُ ، حتّـــى يَنْطِـــقَ الحَجَـــرُ
أَمْسَـــتْ إلـــى جانِـــبِ الحَشَّـــاكِ جيفتُـــهُ ... ورأسُـــهُ دُونَـــهُ اليَحْمُـــوْمُ ، والصّـــورُ
يَسْأَلُهُ الصَّبْرُ مِن غَسَّـانَ ، إذ حَضَـرُوا، ... والحَزْنُ : كيـف قَـراكَ الغِلْمَـةُ ، الجَشَـرُ
والحارث بـنَ أبـي عَـوفٍ ، لَعِـبْنَ بـهِ ... حتّـــى تَعـــاورَهُ العِقْبـــانُ ، والسُّـــبَرُ
وقَـيْسَ عَـيلانَ ، حَتَّـى أَقْبَلُـوا رَقَصـاً ... فَبـايَعُوكَ جِهـاراً ، بعـدَ مـا كَفَـرُوا
فـلا هَـدَى اللهُ قَيْسـاً ، مِـن ضَـلالَتِهِمْ ... ولا لَعـاً لِبَنِـي ذَكْـوان ، إذ عَثَـرُوا
ضَجُّوا ، مِن الحَرْبِ ، إذ عَضَّتْ غَـواربَهُمْ ... وقَـيْسُ عَـيلانَ ، مِـن أَخلاقِهـا الضَّـجَرُ
كـانوا ذَوِي إمَّـةٍ ، حتَّـى إذا عَلِقَـتْ ... بِهِـمْ حَبائِـلُ للشَّـيطان ، وابْتَهَـرُوا
صُكُّوا علـى شـارِفٍ ، صَـعْبٍ مَراكِبُهـا ... حَصَّـاءَ ، لـيسَ لَهـا هُلْـبٌ ، ولا وَبَـرُ
ولـم يَـزَلْ بِسُـلَيْمٍ أَمْـرُ جاهِلِهـا ... حتَّـى تَعَيَّـا بهـا الإيـرادُ ، والصَّـدَرُ
إذ يَنْظُرُونَ ، وهُـمْ يجْنُـونَ حَـنْظَلَهُمْ ، ... إلى الزَّوابـي ، فَقُلنـا : بُعْـدَ مـا نظَـرُوا
كَـرُّوا إلـى حَـرَّتَيْهِمْ ، يعْمُرُونَهمـا ... كمـا تَكُـرُّ إلـى أَوطانِهـا البَقَـرُ
فأصْـبَحَتْ ، مِـنْهُمُ ، سِـنْجارُ خاليَـةً ... فالمَحْلَبِيَّـاتُ ، فالخـابُورُ ، فالسُّـرَرُ
ومـا يُلاقُـونَ فَرّاصـاً إلـى نَسَـبٍ ... حَتّـى يُلاقِـيَ جَـدْيَ الفَرْقَـدِ القَمَـرُ
ولا الضِّـبابَ ، إذا اخضـرَّتْ عُيـونُهُمُ ... ولا عُصَـيَّةَ ، إلاّ أَنَّهُـمْ بَشَـرُ
ومـا سَـعَى مِـنْهُمُ سـاعٍ ، لِيُـدْرِكَنا ... إلاّ تَقاصَـرَ عَنّـا ، وهْـوَ مُنْبهِـرُ
وقـد أَصـابَتْ كِلابـاً ، مِـن عَـداوَتِنا ... إحدَى الـدَّواهي التـي تُخْشَـى ، وتُنْتَظَـرُ
وقـد تَفـاقَمَ أمْـرٌ ، غيـرُ مُلتـئِمٍ ... مـا بَيْنَنـا فيـهِ أَرحـامٌ ، ولا عِـذَرُ

أمـــا كُلَيْـــبُ بـــنُ يَرْبُـــوعٍ فلـــيسَ لهُـــمْ ... عنـــــدَ المكـــــارِمِ لا وِرْدٌ ، ولا صَـــــدَرُ
مُخَلَّفُـــونَ ، ويَقْضـــي النّـــاسُ أَمْـــرَهُمُ ... وهُمْ بِغَيْبٍ ، وفـــي عَمِيـــاءَ ، مـــا شَـــعَرُوا
مُلَطَّمُـــونَ بأَعْقَـــارِ الحِيـــاضِ ، فَمـــا ... يَنْفَـــكُ ، مِـــن دارِمـــيٍّ ، فـــيهم ، أَثَـــرُ
بِئسَ الصُّحاةُ ، وبِـئسَ الشَّـرْبُ شـرْبُهُمُ ... إِذا جَـــرَى فـــيهِمِ المُـــزَّاءُ ، والسَّـــكَرُ
قـــومٌ تَناهَـــتْ إِلـــيهِمْ كُـــلُّ فاحِشَـــةٍ ... وكُـــلُّ مُخْزِيَـــةٍ ، سُـــبَّتْ بِهـــا مُضَـــرُ
علَـــى العِيـــاراتِ هَـــدّاجُونَ ، قـــد بَلَغَـــتْ ... نَجْـــرانَ ، أو حُـــدِّثَتْ سَـــوءاتهم هَجَـــرُ
الآكِلـــونَ خَبِيـــثَ الـــزَّادِ ، وَحْـــدَهُمُ ... والسّـــائِلُونَ بِظَهـــرِ الغَيْـــبِ : مـــا الخَبَـــرُ؟
واذكُـــرْ غُدانـــةَ عِـــدّاناً ، مُزَنَّمَـــةً ... مِـــنَ الحَبَلَّـــقِ ، تُبْنَـــى حَوْلَهـــا الصّـــيَرُ
تَمْذِي ، إِذا ســخُنَتْ فـــي قُبـــلِ أَذْرُعِهـــا ... وتَـــزْرَئِمُّ ، إِذا مـــا بَلَّهـــا المَطَـــرُ
ومـــا غُدانَـــةُ فـــي شَـــيْءٍ ، مَكـــانَهُمُ ، ... أَلحابِسُـــو الشَّـــاءَ ، حَتّـــى تَفْضُـــلَ السُّـــؤَرُ
يتَّصـــــلُونَ بِيَرْبُـــــوعٍ ، ورَفْـــــدُهُمُ ... عنـــــدَ التَّرافُـــــدِ مَغْمُـــــورٌ ، ومُحْتَقَـــــرُ
صُفْرُ اللِّحى مـــن وَقُـــودِ الأَدْخِنَـــاتِ ، إِذا ... رَدَّ الرِّفـــادَ ، وكـــفَّ الحالِـــبِ ، القِـــرَرُ
ثـــم الإِيـــابُ إِلـــى سُـــوْدٍ مُدَنَّسَـــةٍ ... مـــا تَسْـــتَحِمُ إِذا مـــا احْتَكَّـــتِ النُّقَـــرُ
قـــد أَقْسَـــمَ المَجْـــدُ حقّـــاً لا يحـــالِفُهُمْ ... حتّـــى يُحـــالِفَ بَطْـــنَ الرّاحَـــةِ الشَّـــعَرُ

إضاءة أولى (الشاعر) :

هو " غياث بن غوث " [53] ، وهو عنـد البغـدادي " غُوَيْـث " [54] ، وقيـل أن الاختلاف يقع في اسم الأب ، فهو غُوَيْث أو مُغِيث بدل غوث ، فيكون اسم الأخطل بذلك غياث بن غوث أو مُغِيث أو غُوَيْث ، ويرجع نسبه إلى قبيلته " تغلب بن فدوكس " [55] .

وكُني شاعرنا أبا مالك وعرف أنه من الأراقم ، وهم جماعة من التغلبيين أطلقت عليهم هذه التسمية ، إذ شُبهت عيونهم بعيون الحيّات[56] .

وغلب على شاعرنا لقب الأخطل ، وقيل أن كعب بن جعيل كان أول من حكم عليه بالخطل لمّا بلغه هجاؤه له [57] ، وابن دريد يزعم أنه لقب كذلك لسفهه واضطراب شعره [58] .

ويرى السيوطي أن ذلك اللقب لحق به لطبيعة جسدية فيه هي طول أذنيه [59] ، أما البغدادي فقد أورد له لقباً آخر هو " دَوْبل " ، أي الحمار القصير الذنب ، وقيل أنه ولد الخنزير ، وأول من لقبه به جرير [60] .

ونلخص من لقب الشاعر " الأخطل " إلى الاستدلال من خلاله على نفسيته، فإنه لقب بذلك لمعارضته أهله وبني قومه في أمور اعتقدوا أن كلامه فيها مضطرب ، خاطيء، خرج به عن العرف .

وهذا إن دلَّ على شيء إنما يدل على أن الأخطل كان رجل موقف يقفه مما يطرأ عليه ، أو مما يخوض فيه ، لا يحفل برأي الآخرين ، ولا يتملق لهم ، وكان يعاصيهم بما يراه ، وسبب ذلك شعوره بالتفوق والفطنة ، ونرى أن طبع التمرد والعصيان لازمه طول حياته، لم يتعرض به لقومه فحسب بل امتد اعتداده بنفسه ليطاول به الأمويين أنفسهم حين امتن عليهم بهجائه الأنصار في معرض فخره بنفسه ومخاطبته بني أمية ، ومن هذا الفخر وهذه المنّة انطلق يلقي بنصائحه إلى الخلافة وأهلها [61] .

وانبرى الشاعر يهجو الأنصار عندما تأزم الصراع الفني بين عبد الرحمن بن حسان والأمويين فطاب المرتع للأخطل ، وأنطلق يصطاد بالماء العكر ، ليقطف ثمار التهور والإقدام [62] .

ويروى أن عبد الرحمن بن حسان وعبد الرحمن بن الحكم صديقان حميمان في المدينة المنورة وفي عهد إمارة مروان بن الحكم على المدينة خرجا إلى الصيد يوماً ، وتقارضا الشعر في دعابة ومزاح ، ثم اشتد الأمر بينهما فكانت نقائض طافحة بالتهكم والهجاء .

ولما اشتدت ضربات ابن حسان وعلا خصمه الأموي ، استعان يزيد بن معاوية بالأخطل وأمره بهجاء الأنصار ، فانبرى الأخطل يرميهم بسهامه المسمومة[63] .

وبهذا استطاع الأخطل أن يتخطى الحدود الفردية والقبلية ، ويقتحم بجرأته وطيشه منافذ المسرح الكبير ، مسرح الصراع السياسي الأعلى.

بيد أن هذه الأشعار التي نظمها في مديح الأمويين لم تستطع أن تمنحه الشهرة التي نالها بمديحه عبد الملك بن مروان ، فلقد تخطى بالقصائد التي مدح بها هذا الخليفة مصاف الشعراء المشهورين ، ليبلغ قمة المجد الأدبي مع الفحول الكبار من الشعراء فقد أنزله منزلة الشاعر الرسمي للدولة وآثره على جميع معاصريه من الشعراء وعُدَّ عصره عصر الأخطل الذهبي [64] .

وكان الأخطل نصراني الديانة استطاع أن يتخطى الحدود التي فرضها الدين الإسلامي ، وأخذ يجاهر بذكر الخمرة ومعاقرتها والإدمان عليها وتمجيدها ووصفها وصفاً دقيقاً وما تحدثه بشاربها ، فالخمرة عنده معشوقة .

والأخطل في الطبقة الأولى من فحول شعراء الإسلام ، وهم جرير والفرزدق والأخطل والراعي[65].

وروي عن نوح بن جرير ، أنه سأل أباه : " أيكما أشعر ، أنت أم الأخطل ؟ فأجابه : إني أُعِنتُ عليه بتولية من سنه ، وكفر من دينه ، وما رأيته في موضع قط إلاّ خشيت أن يبتلعني " (66) .

فيما ذهب أبو عبيدة إلى القول : " شعراء الإسلام : الأخطل ، ثم جرير ، ثم الفرزدق " ويعلل تقديمه هذا بقوله : " الأخطل أشبه بالجاهلية ، وأشدهم أسر شعر ، وأقلهم سقطاً " (67) .

والحقيقة أن من يتأمل شعر الأخطل يجد صدق ما ذهب إليه النقاد القدماء ، فمن الواضح في شعره أنه اقتفى أثر الشعراء الجاهليين ، وتأثر بهم أيما تأثر ، والسبب في ذلك أنه نشأ في عصر علت فيه للشعر الجاهلي مكانته، بل كان المثل الأعلى للشعراء ، فالذوق والثقافة عربية خالصة ، فلا غرو أن يكون الأخطل من أكثر الشعراء محاكاة للموروث الشعري ومحاولة للإنفكاك منه في الوقت ذاته ، وهذا ما سنلمسه في السطور القادمة .

إضاءة ثانية – النص –

يستهل الأخطل قصيدته كعادة الجاهليين بذكر الرحيل والظعن ، فالأحبة قد تعجلوا الرحيل في العشي أو في الغداة وقد أكرهوا على الفراق بما لا طاقة لهم على رده، يقول الشاعر (68) :

خَفَّ القَطِيْنُ ، فَراحُوا مِنكَ أوْ بَكَرُوا وَأَزْعَجَتْهُمْ نَوىً فِي صَرْفِهَا غِيَرُ

وبعد هذا البيت يحتدم الصراع عند الشاعر بين المرأة والخمرة فيغلب الثانية على الأولى وينتقل مباشرة إلى وصف الخمرة والسكر ، فيقول (69) :

كأنني شَارِبٌ يومَ استُبِدَّ بهِمْ مِنْ قَرْقَفٍ صُمِّنَتْها حِمصُ أَوْ جَدَرُ
جَادَتْ بِهَا مِنْ ذَواتِ القارِ مُتْرعَةٌ كَلْفاءُ يَنْحَتُّ عن خُرْطُومِهَا المَدَرُ
لَذٌّ أصابَتْ حُمَيّاها مقاتِلَهُ فلَمْ تَكَدْ تَنْجلي عَنْ قَلْبِهِ الخُمَرُ
كأنَّني ذاكَ أو ذو لَوْعَةٍ خَبَلَتْ أوْصالَهُ أوْ أصابَتْ قَلْبَهُ النُّشُرُ

ويوسع الشاعر دائرة فخره بالخمرة ، فهو كمن صرعته الخمرة التي ترعد صاحبها وليست هذه الأوصاف غريبة عن الأخطل الذي أعاد للخمريات أمجادها ، فالأخطل نصراني الديانة استطاع أن يتخطى حدود القيود الشرعية التي فرضها الإسلام ،

فالخمرة عنده " معشوقة 000 وهذا يعني أنها موضوع الهوى والغزل"[70] ، والشاعر إذ يعظم من تأثير الخمرة في شاربها ، إنما يعظم من خلال ذلك تأثير فراق الأحبة في نفسه.

إذن فأن لوحة الظعن عند الأخطل جاءت في مفتتح القصيدة مكثفة في بيت واحد صوّر فيه الشاعر رحلة ظعن الحبيبة مع رهطها يتبعها عدد من الأبيات المنقطعة عن البيت الأول موضوعياً المرتبطة بعدد من الأبيات الذاتية .

ولو تأملنا هذا البيت لوجدنا أن القطين يرتبط بالشاعر نفسه، إذ تطغى عليه الذاتية، فالرحيل ليس رحيل الظعن الموضوعي بل رحيله عن الذات، ويطالعنا الجانب الذاتي مرة أُخرى في قوله [71] :

شَـوْقاً إِلـيهم وَوَجْـداً يـومَ أُتْـبِعُهُمْ طَرْفِيْ وَمِنْهمُ بِجَنْبَـيْ كوكـبٍ زُمَـرُ
حَثُّـوا المَطِـيَّ فَوَلَّتنَـا مَناكِبَهَـا وفِي الخُـدُورِ إِذا باغَمْتَهـا الصُّـوَرُ

ويفصح الأخطل في نهاية اللوحة عن أسباب ارتحالهم، فيقول [72] :

شَـرَّقْنَ إِذ عَصَـرَ العِيْـدَانَ بارِحُهَـا وأَيْبَسَتْ غيرَ مَجْـرَى السِّـنَّةِ الخُضَـرُ
....
مُنْقَضِـبِيْنَ انقضـابَ الحَبْـلِ يَتْـبَعُهُمْ بَيْنَ الشَّـقِيق وعَـيْنِ المَقْسِـمِ البَصَـرُ
حَتَّى هَـبَطْنَ مِـن الـوادِي لِغضْـبَتِهِ أرضـاً تَحُـلُّ بِهَـا شَـيْبانُ أَوْ غُبَـرُ
حَتَّى إِذا هُـنَّ وَرَّكْـنَ القَصِـيمَ وَقَـدْ أَشْرَفْنَ أوْ قُلْنَ : هـذا الخَنْـدَقُ الحَفَـرُ
وَقَعْـنَ أُصْـلاً وَعُجْنَـا مـن نَجائِبِنَـا وقـد تُحـيَّنَ مِـنْ ذِي حَاجَـةٍ سَـفَرُ

ويصور الأخطل في هذه الأبيات ما آلت إليه ديار الحبيبة الظاعنة حين جفت العيون وبدأت ريح الصيف تهب على الأرض فتزيدها حرارة، ما دفع القوم إلى مغادرتها متوجهين إلى منطقة عين المقسم المليئة بالمياه ، ثم يصف الطريق الذي مرّوا به، وصولاً إلى المكان الذي استقروا فيه، إن هذه التفاصيل من حيث واقعيتها تمثل إطاراً موضوعياً أقرب إلى الحقيقة ، وبين هذه الصورة الغارقة في الواقعية يدخل الشاعر طرفاً ذاتياً في متابعة رحلة الظاعنين وصولاً إلى نهايتها ، ويصف الدكتور حسين عطوان هذا المشهد قائلاً: ((أرأيت إليه كيف رسم هذا المشهد الواسع؟ أرأيت إليه كيف ألمَّ فيه بأسباب انتقالهم، والمكان الذي انتقلوا منه، والمكان الذي قصدوا إليه؟ أرأيت إليه كيف وصف طريقهم التي ساروا فيها، وما كان يحيط بها، حتى وصلوا إلى غايتهم فمقدمة هذه القصيدة بل القصيدة كلها جاهلية)) [73].

ولم يُشر الدكتور حسين عطوان على الجانب الذاتي الذي وسم لوحة ظعن قصيدة الأخطل، إذ اعتقد أن الشاعر قد اقتصر في رسم تفاصيل هذه اللوحة على الجانب الموضوعي الذي طغى على لوحة الظعن الجاهلية.

وصفوة القول فإنَّ لوحة الظعن المرتبطة بالقصيدة الأموية تحمل في تضاعيفها ثنائية داخلية قوامها الالتزام بالموروث ومحاولة الانفكاك منه في الوقت نفسه، فقد تغيرت زاوية رؤيا الشاعر الأُموي إلى لوحة الظعن التي باتت رحلة شبه متصورة أو شبه واقعية، ولهذا أبدل الشاعر تفاصيل أحاسيسه ومشاعره بتفاصيل الرحلة الظعنية، مع إطالة تقليدية موضوعية لأسباب الرحيل حاكى فيها قصيدة التأسيس الجاهلية، ما أوحى إلى الدكتور حسين عطوان بهذا القول.

ولم يتحدث الدكتور عطوان عن الجانب الذاتي في وصف الظعن فقد اعتقد أنَّ لوحة الظعن تلك اقتصر الشاعر في رسمها على الجانب الموضوعي.

ويذهب الدكتور بهجة الحديثي إلى ما ذهب إليه الدكتور حسين عطوان مؤكداً محاكاة أبيات الأخطل المطلقة للقصيدة الجاهلية بقوله: ((الافتتاحية وتتضمن الحديث عن الرحيل والظعن وذكر الخمر والنساء وقد جرى فيها مجرى الشعراء الجاهليين...، ولكنه أخفق في هذا المقطع ولم يأتِ بجديد)) [74].

ويعود الدكتور الحديثي في موضع آخر ليناقض ما طرحه، فيقول: ((ولا غرابة في حديثه عن الظعن وتشبيه حاله أثر رحيل الأحبة بمن صرعته الخمر وأذهلته فقد نجد جديداً في هذه الصورة" [75] .

لقد بات التناقض واضحاً بين المقطعين اللذين أوردناهما للدكتور الحديثي.

وجملة القول أن الشاعر عبّر في البيت الأول عن الذات والروح (فراحوا منك أو بكروا)، فالرواح هنا ليس من الأرض بل من ذات الشاعر (منك)، وهذه الذاتية في التعبير عن رحيل الحبيبة ارتبطت بالخمر الذي كان دافعاً للبوح عن مكنونات النفس، وهكذا انتقلت ذاتية الرحيل إلى ذاتية الخمر، ولم يعد لرحيل الظعائن من موضوع إلاّ بمقدار ما تبوح به الذات بعد شربها الخمر، ففي البيت الثاني يقول الأخطل متحدثاً عن نفسه (كأنني شارب)، ويكرر الشاعر مفردة كأنني في البيت الخامس [76] .

إنَّ هذه الذاتية المفرطة أربكت تحليل الدكتور حسين عطوان فلم يعمد إلى معالجتها، واضطر إلى تقطيع القصيدة ليحلل مضمونها الظعني على وفق السياقات

الجاهلية، فبدل أن يتسلسل في الأبيات ليوضح علاقة كل بيت بالآخر انتقل من البيت الثاني إلى البيت السادس متجاوزاً الأبيات الثلاثة التي تقع بين هذين البيتين، وكأنها زائدة، فقد أشار بشكل واضح إلى أن هذه الأبيات تمثل مقدمة القصيدة وعودة الشاعر إلى حديث الظعن كما تصور الدكتور عطوان [77] والدكتور الحديثي يمثل ارتباكاً في قصيدة الأخطل إذ جاء الظعن بعد الحديث عن الخمرة والنساء، يقول الأخطل [78] :

يُبْرِقْنَ لِلقَومِ ، حَتَّى يَخْتَبِلْنَهُمُ ورأيُهُنَّ ضَعيفٌ حِينَ يُخْتَبَرُ
يَا قاتَلَ اللهُ وَصْلَ الغانياتِ إذَا أيْقَنَّ أنَّكَ مِمَّن قد زَهَا الكِبَرُ
أَعْرَضْنَ ، لَمَّا حَنَى قَوْسِي مُوَتِّرُهَا وابْيَضَّ بعدَ سوادِ اللِّمَّةِ الشَّعَرُ
مَا يَرْعَوِينَ إلى دَاعٍ لِحاجَتِهِ ولا لَهُنَّ إلى ذِي شَيْبَةٍ وَطَرُ

ويحلل الدكتور بهجة الحديثي هذا المقطع قائلاً: ((فأين هذا الحديث من جو القصيدة العام وغرضها الرئيس الذي يقوم على المديح ولهذا نراه يعود إلى حديثه عن الظعن والارتحال بعد حديثه عن النساء مباشرة ، وكأنه أحسَّ بأنه ما يزال بحاجة إلى استكمال صورة الرحيل وأن حديثه عن النساء لم يكن في موضعه ولهذا أتى بستة أبيات أخرى عن الظعن والارتحال ليصل إلى المديح))[79] .

ليس من المعقول أن يوصف شعر الأخطل بمثل هذه الأوصاف وهو الذي نعته خصمه جرير بقوله: ((النصراني أنعتنا للخمر والحمر وأمدحنا للملوك))[80]، وهو الذي قال عنه خصمه الآخر الفرزدق ((أن الأخطل أمدح العرب))[81] ، والغريب أن شارح ديوان الأخطل إيليا الحاوي يقع في الإشكالية نفسها ، فهو حين يتصدى إلى تقسيم لوحات القصيدة يقسمها بشكل عجيب ، ويجزئ لوحاتها ويبعثر عنواناتها ويحيل اللوحة الواحدة إلى لوحات فرعية فالقصيدة عنده تبدأ بذكر الرحيل، ووصف الخمرة والسكران ، ثم عودة إلى ذكر الراحلين ، ورأيه في النساء، والعودة إلى ذكر الظعائن مرة أخرى حتى يخلص الشاعر إلى مباشرة المديح [82] .

وهو بهذا يُربك القصيدة ويجعلها أشلاء متشظية لا يربطها قاسم ويتفق بشكل مباشر أو غير مباشر مع طروحات الدكتور بهجة الحديثي وحسين عطوان .

ولكي تبدو لوحات القصيدة ذات نسق واحد نرى ما يأتي :

1- إنَّ مفتتح القصيدة عبّر عن مكنونات الذات، وما اجتاح نفس الشاعر من لواعج الفراق أثر رحيل الظاعنين (فراحوا منك أو بكروا) .

2- إنَّ البوح الذاتي في البيت الأول لا بُدَّ أن يرتبط بمبررات البوح ودوافعه، فكانت الانتقالة الرشيقة إلى لوحة الخمر وعلاقتها بالذات (كأنني شارب، فلم تكد تنجلي عن قلبه الخمر، كأنني ذاك، شوقاً إليهم ووجداً يوم اتبعهم)، هذا فضلاً عما أكده صاحب كتاب الأغاني من أن الأخطل كان يجيد المديح ويجيد وصف الخمر وقد شغف بها شغفاً حتى يذكر أنه صرّح في حديث له مع عبد الملك بن مروان أنها هي التي تمنعه عن إسلامه [83] .

3- إنَّ لوحة الظعن في البيت السابع اتخذت منحاً موضوعياً في وصف رحلة الحبيبة الظاعنة فافترقت بذلك عن المنحى الذاتي الذي طغى على مفتتح القصيدة في بيتها الأول وهذه الصورة الموضوعية للظعن هي الجزء المستمد من ملامح المسلك التراثي .

4- أما تفاصيل لوحة الغرض متمثلة بمدح عبد الملك بن مروان فقد بقيت مشدودة إلى المُثل العليا والقيم الإنسانية، وهكذا اتجه مجرى المعالجة إلى تشخيص السمات الإيجابية الممتدة بين الكرم والشجاعة والنسب الرفيع، وكلها أوصاف موضوعية، ما حدا بالشاعر إلى تغيير زاوية رصده لرحلة الظعن، وانتقاء تفاصيل موضوعية ترتسم من خلالها معاناة الراحلين، حين أدرك بطلان مشروعية الانتقال من وصف الذات والخمر إلى المديح، لاسيّما وأن الممدوح خليفة أُموي .

إنَّ هذا التحليل يفسر لنا اللبس الذي وقع فيه شارح الديوان حين وصف المقطع الذي يخص به ارتحال الظعائن بقوله : " فقد طغت عليه الأحداث وأسماء الأمكنة ولم تكد تتلامح لنا لوعة الفراق وجهشة الوحشة والنأي وجل ما نقع عليه في ذلك هو ضرب من إحكام العبارة التي قد يرين عليها في مواضع الجفاف وتطغى عليها الجلبة ، مما يُعفِّي على الوجدانية الخافتة الجرس ، الذاهلة النغم"[84] .

ولو أنه أدرك ما قدمنا له من تحليل لما حطَّ من القيمة الفنية للوحة الظعن وبراعة الشاعر في التخلص إلى الغرض ، هذا من جانب .

ومن جانب آخر ، فإن هذا المقطع – على الرغم من موضوعيته – لم يخلُ تماماً من الذاتية ، فعين الشاعر ترصد وتراقب رحلة الظعن من بدايتها حتى نهايتها واصفة الأحداث والأماكن ، وإذا بها تذرف الدمع حين ترى قوم الظعينة قد اجتمعوا على نية السفر ، وقد كثرت جموعهم حتى ليضيق عنها المقام ، فيقول[85]:

فالعَيْنُ عانِيَــةٌ بالمــاءِ تَسْــفَحُهُ مِنْ نِيّةٍ في تلاقــي أهلهــا ضَــرَرُ

ثم يعيب شارح الديوان على الشاعر انتقاله من رحلة الظعن إلى الغرض الرئيس، بل يعمم هذا العيب على شعراء المديح الذين تطول مقدماتهم ، فيقول : "والشاعر يتخلص من وصف الظعائن إلى المدح تخلصاً واهياً كدأبه ودأب سواه من شعراء المــدح الــذين يرتادون المقدمات الطويلة بحيث يعسر عليهم التخلص الــداخلي مــن موضــوع إلــى آخر"[86].

وقد نختلف تماماً مع رأي الأستاذ إيليا الحاوي ، فلو أنه أدرك حكمة الشاعر فــي انتقاله من رحلة الظعن الموضوعية إلى غرض المديح وسلاسة هذا الانتقال لما أصــدر هذه الأحكام غير المبررة ، وهل حسن التخلص إلاّ " أن يستطرد الشاعر المــتمكن مــن معنى إلى معنى آخر ، 00 بتخلص سهل ، يختلسه اختلاساً ، رشيقاً ، دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلاّ وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما"[87].

وبعد أن هيأ الشاعر المناخ النفسي الملائم – بمقدمته الظعنية – تصدى إلى غرض المديح بقوله [88] :

إلــى امْــرِيءٍ لا تُعــدّينا نَوافِلُــهُ أظْفَــرَهُ اللهُ فَلْيَهْنِــئْ لــهُ الظَّفَــرُ
الخــائضِ الغَمْــرَ والمَيْمــونِ طــائِرُهُ خَليفــةِ اللهِ يُسْتَســقى بــهِ المَطَــرُ

يخاطب الأخطل الخليفة عبد الملك بن مروان بلفظة (امريء) على غير عادتــه ، فللشاعر قصيدتان يمتدح بهما عبد الملك بن مروان ويخاطبه بلفظة أميــر المــؤمنين[89] ويرجع السبب في ذلك إلى الحالة الانفعالية التي تسيطر على تفكير الشاعر وإحساسه من جهة وصلته بعبد الملك بن مروان من جهة أخرى أباحت له من دون قصد هذا الخطاب .

ويصف الممدوح بالكرم والشجاعة والفروسية وما إلى ذلك من أوصاف تعارفهــا الشعراء الجاهليون غير أن الأخطل لا يقف عند تلك الأوصاف بل يتعداها إلى أوصــاف قدسية أسطورية مضيفاً إليها من خياله وتجربته الغنية بالأحداث ، فهو خليفــة الله الــذي يستسقى به المطر[90] .

ويستمر في حديثه عن كرم الممدوح فيشبهه بالفرات فــي عطائــه وقــوة بأســه وسطوته ، ومن هذه القوة يستمد الشاعر قوته فيهدد الوشاة ويتوعدهم بعراك شديد تتكشر فيه الأنياب هلعاً وغضباً ، فيقول[91] :

ومـــا الفُـــراتُ إذا جاشَـــتْ حَوالِبُـــهُ	**في حافَتَيْـــهِ وفـــي أوْســـاطِهِ العُشَـــرُ**
.....	.....
ولـــمْ يَـــزَلْ بـــكَ واشـــيهِمْ ومكْـــرُهُمُ	**حتى أشاطوا بغَيْبٍ لحمَ مَـــنْ يَسَـــرُوا**
.....	.....
فَهْـــوَ فـــداءُ أميـــرِ المـــؤمنينَ إذا	**أبـــدى النَّواجِـــذَ يـــومٌ باسِـــلٌ ذَكَـــرُ**

ويصرُّ الشاعر على منح الممدوح صفات أسطورية ، فهو كالأسد يجزر أعـــداءه جزراً ، وله جيش حاشد لم يبصره أنس ولا جن ، يقول الشاعر[92] :

مُفْتَـــرِشٌ كـــافتراشِ الليـــثِ كَلْكَلَـــهُ	**لِوَقْعَـــةٍ كـــائنٍ فيهـــا لَـــهُ جَـــزَرُ**
مُقَـــدِّمٌ مـــائتي ألْـــفٍ لمنزِلِـــهِ	**مـــا إنْ رأى مِـــثلهُمْ جـــنٌّ ولا بَشَـــرُ**

" إن الاعتقاد بالجن قديم جداً ... منذ أن خشي الإنسان خوافي الطبيعـــة والأرواح المحتجبة "[93] ، والجن " أجسام هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفـــة" [94]، فـــأي جيش هذا الذي لم يبصره حتى الجن؟ ! .

ويستمر الشاعر في مدح شخصية عبد الملك بن مروان ولكنه فـــي هـــذه المـــرة يمتدحه من خلال تعظيم أصله القرشي العريق ، فشجرة قريش تعلو ما دونها وتسمو عليه ، ويغدق عليهم ألواناً من النعوت المتلاحقة عبر تيار من الغلو ، فيقول [95] :

في نَبْعَةٍ مِـــنْ قُـــرَيْشٍ يَعْصِـــبون بهـــا	**ما إنْ يـــوازَى بـــأعلى نَبْتِهـــا الشَّـــجَرُ**
.....	.....
تَعْلو الهِضـــابَ وحلّـــوا فـــي أرومتهـــا	**أهْلُ الرِّيـــاء وأهْـــلُ الفخـــرِ إنْ فخـــرُوا**

وهكذا يمتزج في المجرى الشعري منطلق المديح الشخصي والمديح الجمـــاعي ، فالشاعر يُدرك مدى عمق الترابط بين الذات والانتماء القبلي في النفس العربية ، وهـــو يوظف هذا الإدراك توظيفاً ناجحاً في أماديحه وفي أهاجيه وفي فخره، ولعـــل قصـــيدته الرائية تبدو نموذجاً متميزاً من نماذج التعبير عن هذا الإدراك، فها هو يقول في ممدوحه ما هو أهل له، ثم يقول في انتمائه ما هو أهل له .

ولاعتداد الأخطل بشعره كان يتطاول أحياناً على بني أمية ، فخـــاطبهم مفتخـــراً متعالياً وامتنّ عليهم بهجائه الأنصار وإفحامهم ، ومن هذا الفخر وهذه المنّة انطلق يلقـــي

بنصائحه إلى الخلافة وأهلها فحذرهم من زفر سيد قيس عيلان وذكّرهم بعداوته وخصوماته .

وتبرز هنا ذات الشاعر واضحة جلية جريئة مخاطبة بني الممدوح قائلة[96] :

بنـــي أُميّـــةَ قـــدْ ناضَـــلْتُ دونَكُـــمُ أبناءَ قومٍ هُـمُ آووا وهُـمْ نَصَـرُوا
أفْحمتُ عـنكُمْ بنـي النَّجـارِ قَـدْ علمـتْ عُلْيا مَعَـدّ وكـانوا طالمـا هَـدَرُوا
....
بنـــي أُميّـــةَ إنّـــي ناصِـــحٌ لكُـــمُ فـــلا يَبيـــتَنَّ فـــيكُمْ آمِنـــاً زُفَـــرُ

ويعرج الشاعر – ضمن إطار اللوحة الواحدة – على الفخر بقومه وأياديهم البيضاء على الأمويين ، ومناصرتهم لعبد الملك بن مروان ، مبالغاً في فخره متعاظماً بمآثر قومه ، ويضرب لهم المثل تلو المثل ويفصّل الحدث ويُعلي من شأنه.

وهنا تمتزج ذات الشاعر بذات الجماعة – قبيلته – لتقول كلمتها[97] :

وقَـدْ نُصِـرْتَ أميـرَ المـؤمنين بِنَـا لمّـا أَتَـاكَ بِـبَطْنِ الغُوطَـةِ الخَبَـرُ
يُعرّفونـكَ رأسَ ابـنِ الحُبـابِ وقَـدْ أضْحَى وللسّـيْفِ فـي خَيشـومهِ أثَـرُ
....
والحارِثَ بنَ أبـي عَـوْفٍ لَعِـبْنَ بِـهِ حتـى تَعَـاوَرَهُ العقْبـانُ والسُّـبَرُ
وقيسُ عَـيلانَ حتـى أقْبلـوا رَقَصـاً فبـايعوكَ جِهـاراً بَعْـدما كَفَـروا

وإذا ما أجرينا مقارنة بسيطة – من حيث عدد الأبيات – بين مدحه لبني قريش وفخره بقبيلته تغلب ، نجد أن أبياتهما متقاربة من حيث الكم[98].

وهذا إنْ دلَّ على شيء إنما يدل على اعتزازه بقبيلته وشدة انتمائه إليها حتى أنه ومن دون قصد – في تقديري – تقاربت أبيات المقطعين ، هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى فإننا نجد أن الأوصاف التي يطلقها الشاعر على قوم الممدوح، أوصاف عامة تصح في سواهم ، ولعلي بهذا أختلف مع شارح الديوان الذي يؤكد عكس ذلك بقوله : " أما المعاني التي ينسبها إلى الأمويين000 تصح فيهم من دون سواهم وهي مستمدة من طباعهم وتجاربهم ومعاركهم وما إليها"[99] .

بينما يصوّر الشاعر مآثر قومه ويوثق ذلك بذكر الوقائع والشخوص والأماكن وأسماء القبائل حتى أضحت هذه الأوصاف التي افتخر بها لا تصح إلاّ في قومه ، فقد أشار في هذا المقطع إلى أسماء القبائل (الصبر والحزن : بطنان من غسان ، وقيس

عيلان) ، كما وحدد الشخوص فقد قتلوا (عمير بن الحباب والحارث بن أبي عوف) ، وحدد الأماكن كـ(الغوطة: موضع قرب الشام ، والحشاك واليحموم : موضعان بالشام ، والصُّوَرُ : موضع على الخابور) وهذا يعزز افتراضنا الأول الذي يؤكد شدة انتماء الشاعر لقبيلته ، وأقول أن النص الشعري الذي يخص مقطع مدح بني قريش يخلو تماماً مما تقدم به الأستاذ إيليا الحاوي ، ولعله خلط بين المقطعين (مدح بني قريش – فخره بمناصرة الأمويين) ، فلعلَّ كلمة الأُمويين هي التي أضلته وأوحت له بما قدمه من تعليق، وكيف ذلك وهو الذي تصدى إلى تقسيم القصيدة وعنونة مقاطعها ؟!

وتنصرف القصيدة في مقطعها الأخير إلى الهجاء ، ويفتتحها أولاً بهجاء القيسيين وأحلافهم ، فيصفهم بالضلالة والكفر والجهل والسير في حبائل الشيطان ويصور تخاذلهم في الحرب والشدائد ، وينزع عنهم شريف النسب ، فليس بمقدورهم أن يسامون أحداً ، فيقول [100] :

فلاَ هَدَى اللهُ قَيْساً من ضَلالَتِهِمْ ... ولا لَعاً لِبني ذَكْوانَ إذ عَثَرُوا
ضَجُّوا مِن الحَربِ إذْ عَضَّتْ غَواربهُمْ ... وقيسُ عَيلانَ من أَخلاقِهَا الضَّجَرُ
كانوا ذَوي إِمَّةٍ حتَّى إذا عَلِقَتْ ... بِهِمْ حَبائلُ للشَّيطانِ وابْتَهَرُوا
....
وما يُلاقونَ فَراصاً إلى نَسَبٍ ... حَتى يُلاقي جدْيَ الفَرقدِ القَمرُ

وتناول بني يربوع قوم جرير بالسخرية ، فوصف ضعة شأنهم وتفاقم خزيهم ، فليس لهم مكانة بين القبائل ، فهم ينفقون حياتهم في الحضيض بعيداً عن الأمجاد ، والقبائل الأخرى تقضي لهم أمورهم وتسقيهم رنق الماء ومرَّ الإهانة ، وهم أنذال في صحوهم وسكرهم ، رعاة حمير ، يطفحون بالفواحش والفساد ، يقول [101] :

أما كُلَيْبُ بنُ يَرْبُوعٍ فليسَ لهُمْ ... عندَ المكارِمِ لا وِرْدٌ ولا صَدَرُ
....
مُلَطَّمُونَ بأعقارِ الحياضِ فَما ... يَنْفَكُّ مِن دارمِيٍّ فيهم أَثَرُ
بِئسَ الصُّحاةُ وبِئسَ الشَّرْبُ شربُهُمُ ... إذا جَرَى فيهِمِ المُزَّاءُ والسَّكَرُ
....
على العِياراتِ هَدَّاجُونَ قد بَلَغَتْ ... نَجْرانَ أو حُدِّثَتْ سَوْءاتهم هَجَرُ

وينهي الأخطل قصيدته بالقول أن المجد قد أقسم ألّا يبيت بينهم ، وينمو فيهم حتى ينمو الشعر في باطن اليد فأنشد [102] :

قــد أَقْسَــمَ المجْــدُ حقــاً لا يحــالفهُمْ حتّى يُحالِفَ بَطْــنَ الراحــةِ الشَّــعَرُ

وإذا ما نظرنا إلى القصيدة من زاوية أخرى وقارنا بين الفخر والهجاء من حيث عدد الأبيات ، نجد أن أبيات الهجاء تشكل ضعف أبيات الفخر ، وكأن الفخر منح الشاعر حافزاً للهجاء ، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تسارع الانفعالات ، وروح الحماسة الطاغية على الخطاب الشعري التي توازي الحالة النفسية للشاعر ، هذا من جانب .

ومن جانب آخر نجد أن الفخر ينقسم في القصيدة إلى فخر ذاتي وضعه شارح الديوان تحت عنوان (مخاطبة بني أمية) ، وفخر جماعي وضعه تحت عنوان (فخره بمناصرة الأمويين) .

أما الهجاء فيمكن أن نقسمه التقسيم ذاته ، فهجاء القيسيين هجاء قبلي – جماعي – يعبر عن وجهة نظر قبلية ، أما هجاءه لبني كليب قوم جرير فهو أقرب إلى الذاتية .

ولكي تبدو قصيدة الأخطل ذات نسق واحد نرى ما يأتي :

1- أحسن الشاعر التخلص بعد انتقاله من رحلة الظعن الموضوعية – في مقطعها الأخير – إلى غرض المدح بسلاسة ويسر .

2- على الرغم من موضوعية لوحة المديح ، فإنها لا تخلو من نفحات الذات السيالة ومعاناة الشاعر الخاصة ، وكأن الممدوح شخصية مثالية لا وجود لها على أرض واقع الشاعر ، فيلصق به النعوت المتلاحقة والصفات العامة التي يشترك بها غيره –كالكرم والشجاعة وغيرها من الأوصاف التي أطلقها الشعراء على ممدوحيهم– عبر تيار من الغلو، ليتوسل من خلالها إلى نصرة الممدوح ، فيصول على خصومه الذين هم غالباً ما يكونون خصوماً للممدوح نفسه ، فتتعالى صرخات المديح ممتزجة بنبرات التهديد والوعيد لتشكل لوحة فنية رائعة قوامها الذات الشاعرة بكل تناقضاتها وانفعالاتها وفقاً لرؤية فنية خاصة .

3- وبعد أن استمد الشاعر النصرة والتأييد ، أخذ يفخر بذاته منفردة مرة ومنصهرة بذات الجماعة مرة أخرى ، وتبرز ذاته – من جديد – معلنة التحدي ، تبوح بهموم صاحبها ولواعجه ويعرج عليها في كل حين ومعظمها هموم قبلية في هجائه للقيسيين وشبه ذاتية في هجائه لبني كليب ، فالقصيدة تقع في باب المدح من حيث

الغرض والغاية ولكنها تتوزع بين الهجاء والفخر وكأنها تصدر عن وحدة الهموم النفسية ، وليس عن وحدة الموضوع المباشر ، فالأنا الشاعرة تربط بين لوحات القصيدة ، توشج أواصرها ، وتقوي صلاتها ، وتوحد جوها النفسي ، لتقديم مدلول أدائي تمنحه طبيعة التجربة الشعرية فرصة لتشكيل الأحداث وتوجيهها .

الخاتِمــة

لقد آنَ لنا أن نشرع بكتابة تصوراتنا الأخيرة ، بعد إتمام رحلتنا البحثية.

وتؤشر الاستنتاجات الفرعية التي خرجنا بها من جدلية العلاقة بين المناهج الأوربية الحديثة أن آلية الاشتغال غالباً ما تتخذ من المناهج السياقية إطاراً لها، إذ تبدأ بالمؤلف وما يدور حوله من دراسات نفسية واجتماعية وتنتهي بالقارئ مروراً بالمناهج النصّية التي لا تتعدى بنية العمل الأدبي .

وناقشنا أزمة واقع الخطاب النقدي العربي ، وعبّرنا عنه بمصطلح "التشكل المنهجي الكاذب " الذي يترجم ما آلت إليه الممارسات النقدية نتيجة سوء فهم المناهج والتيارات الحديثة ، إذ دخلت تلك القراءات في التواءات ومعاضلات فكرية ولفظية ، وآليات لم يحسن الإفادة منها في معاينة النصوص .

وحددنا ملامح منهج الدراسة حين أجزنا لأنفسنا الإفادة من المناهج النقدية ، فزاوجنا بين المناهج السياقية والتيارات النقدية الحديثة ، ابتداءً بالدراسات النفسية والاجتماعية وانتهاءً بنظرية التلقي ، وبالنتيجة فإن هذه المناهج مجتمعة شكلت الأرضية التي استندت إليها مبادئ الدراسة .

والتزاماً منا بهذا المبدأ قُمنا بدراسة النقيضة الأُموية وهي أن يقول شاعر قصيدة يهجو فيها شاعراً آخر ، فيجيب الشاعر الآخر ناقضاً ما جاء به الأول من معانٍ وصور ، ملتزماً في الأعم الأغلب بالوزن والقافية .

وتمخض استقراؤنا عن سمات عامة ميزت فن النقائض الأُموية ، وهو ما يتعلق بطول النقيضة ، وظهور سمات إسلامية واضحة ، فضلاً عن ظاهرة الإفحاش في الهجاء والإقذاع فيه ، وتميزت النقائض الأُموية بجزالة اللفظ ، ورصانة العبارة ، والملاحاة بالمعاني والعناية بالاحتجاج لتأييد وجهة النظر.

وعرجنا على إضاءة النص من خلال الشاعر ، فهو غياث أو غويث بن غوث أو مغيث ، وكان شاعرنا رجل موقف ، لا يحفل برأي الآخرين ، يعاصيهم بما يراه ، وذلك

لشعوره بالتفوق والفطنة واعتداده بنفسه ، تقرب إلى الدولة الأُموية بمدح خلفائها ولاسيّما عبد الملك بن مروان الذي أنزله منزلة الشاعر الرسمي للدولة .

وكان الأخطل نصراني الديانة ، تخطى الحدود التي فرضها الإسلام وأخذ يجاهر بذكر الخمرة ومعاقرتها ، فالخمرة عنده معشوقة ، والأخطل من أكثر الشعراء محاكاة للموروث الشعري ومحاولة للانفكاك منه في الوقت ذاته.

وتتسم قصيدته الرائية باتساق مقاطعها وتلاحمها ، فالبيت الأول مثّل البوح الذاتي لما اختلج في نفسه من جراء رحيل القطين ، ولا بُدَّ أن يرتبط البوح بدوافعه ومبرراته فكانت لوحة الخمر وعلاقتها بالذات ، وسرعان ما اتخذت لوحة الظعن صورة موضوعية لتوائم غرض المدح الذي يصور صفات الممدوح الموضوعية ، وبعد أن استمد الشاعر النصرة والتأييد علت ذاته فظهرت ثنائية جديدة قائمة على سلب الصفات النبيلة من الخصم وتركيزها في قومه ، وانتزاع الصفات المرذولة من قومه وإلصاقها بالخصم ، فصورت ذات الفرد منصهرة بذات الجماعة .

فالقصيدة تقع في باب المدح من حيث الغرض والغاية ، ولكنها تتوزع بين الفخر والهجاء ، وكأنها تصدر عن وحدة الهموم النفسية ، لا عن وحدة الموضوع المباشر .

الهوامش

(1) يُنظر: التطور والتجديد في الشعر الأُموي : 137–140 ، وتاريخ النقائض في الشعر العربي : 387–400 واتجاهات الشعر في العصر الأُموي : 328–329، 335 والعصبية القبلية وأثرها في الشعر الأُموي : 423، 463، والأخطل الكبير " حياته وشخصيته وقيمته الفنية " : 88–90 والنقائض في العصر الأُموي "دراسة فنية " : 43، 44، 72، 75، 98، 99، 115، 120، 138، 145، 149، 151، 176.

(2) لم أضع عنواناً للمنهج التاريخي في معرض دراسة مناهج ما حول النص ، ذلك أن المنهج التاريخي لا ينفصل عن المنهجين النفسي والاجتماعي فكليهما يعتمدانه لاستجلاء شخصية المبدع ، وتتبع المناخات الاجتماعية المؤثرة فيه .

(3) يُنظر: دليل الناقد الأدبي : 225 .

(4) يُنظر: م.ن : 226 .

(5) يُنظر: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق : 176– 178 .

(6) يُنظر: م . ن : 180 .

(7) يُنظر: الأدب والفن في ضوء الواقعية : 40 وما بعدها .

(8) النقد والحداثة . 58 .

(9) يُنظر: النظرية الأدبية الحديثة تقديم مقارن : 39 .
(10) م . ن : 46 .
(11) يُنظر: م . ن : 262 .
(12) يُنظر: م . ن : 262 .
(13) يُنظر: علم اللغة العام :32 .
(14) مدخل لجامع النص :164 .
(15) دليل الناقد الأدبي :106 .
(16) سيمياء المسرح والدراما : 84 .
(17) يُنظر: تصنيف العلامات من كتاب (مدخل إلى السيميوطيقا) : 138 .
(18) يُنظر: علم اللغة العام : 85 .
(19) يُنظر: م . ن : 86-89 .
(20) دليل الناقد الأدبي :54 .
(21) يُنظر: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك : 112 .
(22) يُنظر: التفكيكية : 98-99 .
(23) دليل الناقد الأدبي :190 .
(24) في مناهج الدراسة الأدبية :37 .
(25) القراءة والحداثة ، مقاربة الكائن والممكن بالقراءة العربية :118 .
(26) يُنظر: نظرية التلقي : 152 .
(27) تدهور الحضارة الغربية : 18/3.
(28) التشكل التاريخي الكاذب " قراءة في بعض إشكالات النقد والإبداع العربي الحديث :16 .
(29) يُنظر: المعجم الوسيط مادة (نقض) .
(30) يُنظر: أساس البلاغة مادة (نقض) .
(31) تاريخ النقائض في الشعر العربي : 3 .
(32) يُنظر: م . ن : 3 .
(33) يُنظر: الحياة الأدبية في عصر بني أمية : 154 .
(34) يُنظر: ديوان النابغة الذبياني : 57 وما بعدها .
(35) يُنظر: ديوان عامر بن الطفيل : 19 وما بعدها .
(36) يُنظر: ديوان حسان بن ثابت : 183-188 .
(37) يُنظر: ديوان قيس بن الخطيم : 44-47 .
(38) يُنظر: ديوان حسان بن ثابت : 358-360 .
(39) يُنظر: السيرة النبوية :2/136-138 .

(40) تاريخ النقائض في الشعر العربي : 130 .
(41) اتجاهات الشعر في العصر الأموي : 31 .
(42) يُنظر: العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي : 417-418 .
(43) التطور والتجديد في الشعر الأموي : 164 .
(44) يُنظر: تاريخ النقائض في الشعر العربي : 218 .
(45) يُنظر: م . ن : 221 .
(46) يُنظر: اتجاهات الشعر في العصر الأموي : 322 .
(47) العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي : 430 .
(48) تاريخ النقائض في الشعر العربي :411 .
(49) اتجاهات الشعر في العصر الأموي :333 .
(50) تاريخ النقائض في الشعر العربي : 406 .
(51) يُنظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي : 170-172 .
(52) يُنظر: في الشعر الإسلامي والأموي : 362 .
(53) الأغاني : 280/8 ، المؤتلف والمختلف :21 ، طبقات فحول الشعراء : 160، الشعر والشعراء :189/2 .
(54) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب :415/1 .
(55) الشعر والشعراء : 189/2 .
(56) يُنظر: المؤتلف والمختلف :21 .
(57) يُنظر: طبقات فحول الشعراء :160 .
(58) يُنظر: الاشتقاق : 160 .
(59) يُنظر: شرح ديوان الأخطل التغلبي :19 .
(60) يُنظر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب :415/1 .
(61) شعر الأخطل: 202/1 .
(62) يُنظر: الأخطل الكبير " حياته وشخصيته وقيمته الفنية " : 53 .
(63) يُنظر: الأغاني : 143/13-147 .
(64) يُنظر: م . ن :281/8 .
(65) يُنظر: طبقات فحول الشعراء :249 .
(66) الأغاني :163/7 .
(67) م . ن : 164/7 .
(68) شعر الأخطل : 192/1 .
(69) م . ن : 192/1-193 .

(70) الأخطل الكبير ، حياته وشخصيته وقيمته الفنية :123 .
(71) شعر الأخطل :1/193-194 .
(72) م . ن : 1/ 195-196 .
(73) مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي :80 .
(74) نصوص من الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي :332 .
(75) م . ن :333 .
(76) شعر الأخطل :1/193 .
(77) يُنظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي :80 .
(78) شعر الأخطل : 1/194-195 .
(79) نصوص من الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي :334 .
(80) الشعر والشعراء : 1/377 .
(81) الأغاني :8/421 .
(82) يُنظر: شرح ديوان الأخطل التغلبي :163 .
(83) يُنظر: الأغاني :8/423-424 .
(84) شرح ديوان الأخطل التغلبي :161 .
(85) شعر الأخطل :1/195 .
(86) شرح ديوان الأخطل التغلبي :166 .
(87) خزانة الأدب وغاية الأرب :1/329 .
(88) شعر الأخطل :1/196-197 .
(89) م . ن :43 ، 189 .
(90) يُنظر: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام :102 .
(91) شعر الأخطل :1/197-199 .
(92) م . ن : 1/199 .
(93) في طريق الميثولوجيا عند العرب :8.
(94) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات :211.
(95) شعر الأخطل :1/200 .
(96) شعر الأخطل: 1/202-203 .
(97) م . ن : 1/ 203-205 .
(98) تسعة أبيات في مدح بني قريش ، يقابلها سبعة أبيات في فخره بقومه بمناصرة الأمويين .
(99) شرح ديوان الأخطل التغلبي :162 .
(100) شعر الأخطل :1/205-207 .

(101) م . ن :1/208-209 .

(102) م . ن : 1/211 .

ثبت المصادر والمراجع

- اتجاهات الشعر في العصر الأُموي ، الدكتور صلاح الدين الهادي ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، الطبعة الأولى ، 1986م .
- الأخطل الكبير " حياته وشخصيته وقيمته الفنية " ، الدكتور فخر الدين قباوة ، دار الأصمعي بحلب ، الطبعة الأولى ، 1971 م .
- الأدب والفن في ضوء الواقعية ، جون فريفل ، ترجمة محمد مفيد الشوباشي ، دار الفكر العربي ، مصر ، (د.ت) .
- أساس البلاغة ، جار الله فخر خوارزم محمود بن عمر الزمخشري (ت538هـ)، تقديم وشرح وتعليق الدكتور محمد أحمد قاسم ، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت، 2003م .
- الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام ، الدكتور أحمد إسماعيل النعيمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 2005م .
- الاشتقاق ، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت321هـ) ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، 1958م .
- الأغاني ، لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت356هـ) ، إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، الطبعة الثانية ، (د .ت).
- تاريخ النقائض في الشعر العربي ، الدكتور أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثانية ، 1954م.
- تدهور الحضارة الغربية ، اسوالد اشبنغلر ، ترجمة أحمد الشيباني ، مكتبة الحياة، 1964م.
- التشكل التاريخي الكاذب " قراءة في بعض إشكالات النقد والإبداع العربي الحديث"، الدكتور ضياء خضير، دار الكرمل، عمّان، الطبعة الأولى، 1996م.
- التطور والتجديد في الشعر الأُموي، الدكتور شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر، الطبعة الثامنة ، 1987م .

- التفكيكية ، كرستوفر نورس ، ترجمة رعد عبد الجواد ، دار الحوار، اللاذقية ، الطبعة الأولى ، 1994م .
- الحياة الأدبية في عصر بني أُمية ، محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية ، 1973م.
- خزانة الأدب وغاية الأرب ، لأبي بكر محمد بن علي ، المعروف بابن حجة الحموي (ت837هـ) تحقيق عصام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى ، 1987م .
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، لعبد القادر بن عمر البغدادي (ت1093هـ) ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي . القاهرة ، 1967م .
- دليل الناقد الأدبي ، الدكتور ميجان الرويلي والدكتور سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، 2000م.
- ديوان حسّان بن ثابت ، تحقيق الدكتور سيد حنفي حسنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1974م.
- ديوان عامر بن الطفيل برواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت 328هـ)، تحقيق كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1959م .
- ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي والدكتور أحمد مطلوب، مطبعة العاني ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1962م.
- ديوان النابغة الذبياني ، جمعه وشرحه وعلق عليه الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع ، الجزائر ، 1976م .
- السيرة النبوية ، لابن هشام (ت 218هـ) ، تحقيق وشرح مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، الطبعة الثانية ، 1955م.
- سيمياء المسرح والدراما ، كير أيلام ، ترجمة رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان ، 1992م .
- شرح ديوان الأخطل التغلبي ، صنعة إيليا سليم الحاوي ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، (د . ت) .

- شعر الأخطل ، صنعة السكري ، روايته عن أبي جعفر محمد بن حبيب (ت245هـ) ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت – لبنان ، الطبعة الثانية ، 1979م .
- الشعر والشعراء ، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ)، دار الثقافة، بيروت – لبنان ، 1964م .
- طبقات فحول الشعراء ، لأبي عبد الله محمد بن سلام الجمحي (ت231هـ)، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، (د . ت) .
- عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، زكريا محمد بن محمود القزويني (ت682هـ) ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، الطبعة الثالثة ، 1956م .
- العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأُموي ، الدكتور إحسان النص ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، لبنان ، (د.ت) .
- علم اللغة العام ، فرديناند دي سوسير ، ترجمة يوئيل عزيز ، مراجعة مالك المطلبي ، دار آفاق عربية ، بغداد ، 1985م .
- في الشعر الإسلامي والأُموي ، الدكتور عبد القادر القط ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، 1979م .
- في طريق الميثولوجيا عند العرب ، محمود سليم الحوت ، مطبعة دار الكتب، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 1955م .
- في مناهج الدراسة الأدبية ، حسين واد ، دار سراس ، تونس ، 1982م .
- القراءة والحداثة ، مقاربة الكائن والممكن بالقراءة العربية ، حبيب مونسي، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2000م.
- مدخل إلى السيميوطيقا ، تشالرز ساندرز بيرس وآخرون ، ترجمة سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، 1986م .
- مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1986م .
- المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، مصر ، الطبعة الثالثة، (د.ت) .
- مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي ، الدكتور حسين عطوان ، دار الجيل، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 1987م .

- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديتش ديفيد ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، (د.ت) .
- المؤتلف والمختلف ، لأبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي (ت370هـ)، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1961م .
- نصوص من الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي "دراسة وتحليل"، الدكتور نوري حمودي القيسي ، والدكتور بهجة عبد الغفور الحديثي ، والدكتور محمود عبد الله الجادر ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، (د . ت).
- النظرية الأدبية الحديثة تقديم مقارن ، آن جفرسون وديفيد روبي ، ترجمة سمير مسعود ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1992م.
- نظرية التلقي ، روبرت هولب ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، منشورات النادي الثقافي ، جدة ، 1994م .
- النقائض في العصر الأُموي " دراسة فنية "، الدكتور جعفر صادق التميمي، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2008م.
- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، الدكتور إبراهيم محمود خليل ، دار المسيرة ، عمّان ، الأُردن ، الطبعة الثانية ، 2007م.
- النقد والحداثة ، الدكتور عبد السلام المسدي ، دار الجنوب للنشر، تونس ، الطبعة الثانية، 1989م .

Abstract

Going on to the deepest script Between the Poet and Crical emagination study to analize rethim of the Poets Poem (AL achtal).

The study divided between Lighting the First be Longing to the Poet and the Second related to the Potic text.

Preceded these axes Fast review of the curriculum Literary Criticism and maouselt him in their respective Fields of applied study indentitied curriculum then move to description of the Poem opposites.