



مركز دراسات الوحدة العربية

سلسلة أطروحات الدكتوراه (٦٥)

جماليات الشعر العربي

دراسة في فلسفة الجمال
في الوعي الشعري الجاهلي

الدكتور هلال الجهاد

جماليات الشعر العربي

دراسة في فلسفة الجمال
في الوعي الشعري الجاهلي

مركز دراسات الوحدة العربية

سلسلة أطروحات الدكتوراه (٦٥)

جماليات الشعر العربي

دراسة في فلسفة الجمال
في الوعي الشعري الجاهلي

الدكتور هلال الجهاد

الفهرسة أثناء النشر - إعداد مركز دراسات الوحدة العربية
الجهاد، هلال

جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي/
هلال الجهاد.

٤٧٢ ص. - (سلسلة أطروحات الدكتوراه؛ ٦٥)

ببليوغرافية: ص ٤٣٩-٤٥٧.

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-9953-82-137-5

١. الشعر العربي - العصر الجاهلي - تاريخ ونقد. ٢. الجمالية - فلسفة
ونظريات. أ. العنوان. ب. السلسلة.

892.711

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة
عن اتجاهات يتبناها مركز دراسات الوحدة العربية»

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ - ١١٣

الحمراء - بيروت ٢٤٠٧ ٢٠٣٤ - لبنان

تلفون: ٧٥٠٠٨٤ - ٧٥٠٠٨٥ - ٧٥٠٠٨٦ - ٧٥٠٠٨٧ (٩٦١١+)

برقياً: «مرعبي» - بيروت

فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (٩٦١١+)

e-mail: info@caus.org.lb

Web Site: http://www.caus.org.lb

حقوق الطبع والنشر والتوزيع محفوظة للمركز

الطبعة الأولى

بيروت، حزيران/يونيو ٢٠٠٧

الإهداء

إلى والدتي التي كانت تبكي شقائي بهذه الكلمات،
وإلى «الحُرّ» ولدي ..

هلال

المحتويات

١١	خلاصة تنفيذية
٤١	مقدمة
٤٩	نظرية البحث : الجمال - الوعي الشعري - التأويل : رؤية ظاهراتية

القسم الأول

جماليات الفضاء الشعري العربي

٧٣	الفصل الأول : التأويل الجمالي للإيقاع العربي
٧٣	أولاً : إشكالية الإيقاع الشعري
٧٩	ثانياً : الوجود (الأنثروبي) في الزمان وإيقاعية الوعي
٨٤	ثالثاً : إيقاعية الوعي الشعري وفلسفتها الجمالية
		رابعاً : الفلسفة الجمالية للإيقاع الشعري العربي :
٨٧	فضاء الدهر وفضاء الكهف
		خامساً : الماهية (الإيستمولوجية)
٩٩	لإيقاعية الوعي الشعري العربي
		سادساً : الماهية الوجودية (الأنطولوجية)
١١١	لإيقاعية الوعي الشعري العربي

١٢٧	: التأويل الجمالي للنوع الشعري العربي	الفصل الثاني
١٢٨	: نظرية الأنواع الشعرية/ الأدبية في النقد الغربي	أولاً
١٣٤	: مشكلة النوع/ الشكل الشعري العربي	ثانياً
١٤١	: الزمان الجمالي منطلقاً لتأويل النوع الشعري العربي	ثالثاً
		: نماذج من تشكيلات الوعي الشعري الجاهلي	رابعاً
١٤٤	للزمان الجمالي	
١٦٩	: الفلسفة الجمالية للنوع الشعري العربي	خامساً
		: جماليات اللغة الشعرية	الفصل الثالث
١٨٩	«العُنْي الجمالي وتشبيهية الوعي الشعري العربي»	
١٩١	: لغوية الجمال العربي: البيان ومقولة العني الجمالي	أولاً
١٩٦	: بيانية الوعي الشعري العربي	ثانياً
		: تشبيهية العلم الشعري عند العرب:	ثالثاً
٢٠٥	الأساس المنهجي والرؤية الجمالية	
٢٢٧	: السمات العامة لتطور تشبيهية العلم الشعري	رابعاً
٢٤٦	: التأسيس التشبيهي وشعرية المعنى	خامساً

القسم الثاني

جماليات الوجود الشعري العربي (الإنسان العربي الجمالي وحضارة المعنى)

٢٦٥	: التأسيس الجمالي للذات الشعرية	الفصل الرابع
٢٦٦	: البدن الشعري والتداوت الجمالي	أولاً
٢٧٧	: التشكيل الجمالي لبدن الآخر	ثانياً
٢٨٢	: التشكيل الجمالي لبدن المرأة	ثالثاً
٢٩٠	: أبيض المعنى الجمالي	رابعاً

٣٠١	خامساً : جلال الذات الشعرية
٣١٤	سادساً : الموت الجمالي
٣٢٥	الفصل الخامس : التأسيس الجمالي للعالم الشعري
٣٢٦	أولاً : التأسيس الجمالي للعالم الشعري في الطبيعة
٣٤٢	ثانياً : التأسيس الجمالي للعالم الشعري بالطبيعة
٣٥٤	ثالثاً : مأساوية العالم الشعري العربي والتشكيل الجمالي للقبح
٣٦٣	رابعاً : المعنى الجمالي وشعرية الحرب
٣٨١	الفصل السادس : القيمة الجمالية وحضارة المعنى الشعري
٣٨٣	أولاً : الإنسان الجمالي العربي بطلاً حضارياً (قمرياً)
٤٠٠	ثانياً : الوجود للأخلاق الجمالية
٤١٢	ثالثاً : الوجود للحرية وحضارة المعنى الشعري
٤٢٥	نتائج البحث
٤٣٥	خاتمة
٤٣٩	المراجع
٤٥٩	فهرس

خلاصة تنفيذية

أولاً: نظرية البحث

الأهداف والرؤية والمفاهيم المفتاحية

يهدف هذا البحث أولاً إلى إقامة جماليات الشعر العربي من خلال دراسة الشعر الجاهلي بوصفه ممارسة جمالية انبثقت من رؤية العرب لعالمهم وطريقتهم في مفهمته وتقويمه. ولتحقيق هذا الهدف لا بد من تجاوز الإرث الإشكالي لما عرف به علم الجمال (Aesthetics)، ذلك أنه مجال فلسفي مضطرب تحكمه المفارقات المفهومية، بحيث يصعب الخروج منه بحصيلة معرفية عيانية واضحة. ولعل أهم هذه المفارقات، أنه كما يؤكد منتقدوه، علم بلا موضوع، لأنه يزيد مفهوم الجمال غموضاً كلما حاول تعريفه.

إن القراءة المتأملة في أدبيات علم الجمال تكشف عن أن إشكاليته تعود إلى منطلقه الأول، ثم إلى السياق الثقافي الذي نما وتطور فيه، ذلك أن مؤسسه ألكسندر بومغارتن (1714 - 1762)، أراد له أن يكون علماً للإدراك الحسي لإكمال المعرفة العقلية المجردة، وهذا يعني أن علم الجمال بدأ وظل مقصوراً على الإحساس، ومن هنا صار مفهوم الجمال نفسه حسياً، مع أن هذا ينطوي على مفارقة عميقة تتمثل في تعارض تجريدية المفهوم بوصفه قيمة ومعنى، مع ماهيته الحسية.

والواقع أن هذه المفارقة وغيرها، مما يترتب عليها، تعود في أصلها إلى ما يعرف بالمشكلة الأولى في الفلسفة الغربية التي نما في إطارها علم الجمال، والمتمثلة بالنظام الثنائي للوجود (الذات/ الموضوع) الذي يتفرع إلى ثنائيات تبدو لا نهائية، وتظهر في كل منجزات الفكر الغربي حتى العلمية البحتة منها.

وفي علم الجمال ظهرت هذه الثنائية في كل مفاهيم الجمال التي حاول الفلاسفة تحديدها انطلاقاً من تبني أحد قطبي الثنائية. وما ترتب على هذا أن التفكير الفلسفي في الجمال الفني كان يعتمد باستمرار إلى إحالته دائماً إلى مبدأ ما خارجه.

بكلمة أخرى؛ إن المفارقة الجديدة التي ينطوي عليها علم الجمال هي أنه لا يفكر في الجمال الفني ذاته ولا يفسره بذاته، بل يتجاوزه إلى أحد قطبي الثنائية، ذلك أنه يعدّه محض مجال علاقي بينهما. الأمر الذي يعني ضرورة البحث عمّا يمكن أن يوحد الذات المعرفية لكي نشق من هذه الوحدة مفهوماً جديداً للجمال.

وتجاوزاً لهذه التعقيدات، يبدأ البحث بتغيير جذري للمنظور المعتاد في دراسة الجمال، وذلك بوضع المشكلة الجمالية في سياقها العام، وهو الإنسان، ليس فقط بوصفه فاعلاً للمعرفة، بل لأنه يعطي المعرفة غايتها، وما توجد من أجله وهو المعنى والقيمة.

إن الإنسان هو الكائن الذي يوجد للمعنى ويوجد به، ولهذا فإن مبدأ المعرفة فيه وهو الوعي مبدأ وظيفي، يضمن انفتاح الإنسان على المعرفة والمعنى دائماً. وعليه ينطلق البحث من الوعي بوصفه ما به ومن أجله توجد المعرفة، وهذا يعني أن الجمال في رؤية هذا البحث سيكف عن أن يكون مسألة حس أو إحساس. إنه مسألة وعي، وبالتالي هو معرفة نجد الإنسان في عمقها، كما نجد في عمق كل المجالات المعرفية الأخرى، حتى العلمي البحث منها.

وفي محاولة لضمان العمق الفلسفي الضروري، فقد اقتبس البحث من الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا) مفهوم الوعي بما يمتاز به من أولية تعني أنه أساس كل معرفة، وكونه مبدأ يتعالى على الانفصال التقليدي بين الذات العارفة والموضوع المعروف، ومجالاً موحداً ذا طابع قصدي. لكن هذا الاقتباس لم يكن حرفياً، ذلك أن البحث قد قام بتطويع الظاهراتية لتتحول إلى أداة منهجية منضبطة لدراسة الجمال في ذاته، أي دون إحالته إلى مبدأ معرفي يقع خارجه. ومؤدى ذلك أن الوعي في المنظور الظاهراتي يباطن الظاهرة ويصبح مقوماً لوجودها العياني حالما يقصدها. ولعل هذا هو السبب الرئيس في تبني الظاهراتية منهجاً، ذلك أن كل المناهج المعروفة تقرأ نفسها في الفن والأدب ولا تقرأه بذاته ولذاته. أعني أنها لا تقرأ الإنسان والمعنى والذات العارفة في موضوعها.

ولتوضيح هذه الفكرة الجوهرية التي تشكل الهيكل المفهومي والمنهجي للبحث، فإن بالإمكان وضعها على النحو التالي:

١ - إن الوعي هو مبدأ المعرفة، ومن هذا الفهم اشتق البحث الوعي الشعري

الذي ينطوي عليه كل شعر، بوصفه ظاهرة ذات ماهية معرفية، لأنها نتاج قصدية هذا الوعي.

٢ - إن الظاهرة الشعرية هي ظاهرة جمالية، ومن هذا نشق أنها تنطوي على معرفة ذات ماهية جمالية تحديداً.

٣ - إن الجمال لا يوجد بمعزل عن تحققه العياني، ومن ثم فإن الجمال في الظاهرة الشعرية هو جمال شعري يتأصل في اللغة.

٤ - من هذه العلاقة الثلاثية المتآنية بين الوعي والمعرفة والجمال، يكون بالإمكان اشتقاق تعريف جديد للجمال يتمثل في أنه «وجود قصدي تشكيلي ذو مضمون معرفي يتأسس على الإبداع والنظام والتقويم».

وهنا أريد أن أوضح ما ينطوي عليه هذا التعريف من مفاهيم، فالمقصود بالوجود هنا هو الوجود الإنساني المشتق من الوعي في قصديته المعرفية. أي أن الجمال سيتأصل في الإنسان، وهذا ما يجعله، أعني الجمال، تكتشفاً لماهية الإنسان في - وعبر وجوده. ولما كان الإنسان يوجد للمعنى وبه، فإن القصدية في الجمال تؤكد أن التبئير الذي يمارسه الوعي، وهو يعاين الظواهر بهدف إلى تمييزها وتقويمها وتأسيس المعنى فيها. ولهذا أيضاً يكون الجمال تشكياً، فالتشكيل هو محاولة من الإنسان لكي يؤسس ذاته في وجود الأشياء حين يجعلها معبراً إلى المعنى.

إن التشكيل الجمالي غائي، وغايته تأسيس المعنى، والحقيقة التي تكشف عن وجود الإنسان وفاعلية وعيه. وهكذا يتحول الوجود الإنساني إلى وجود من أجل المعنى. والجمال هو الذي يحدث هذا التحول، فيتحول العالم إلى نظام للمعنى، وإلى سلسلة من الظواهر الجمالية.

إن الظاهرة الجمالية تجسّد عيني للوجود من أجل المعنى، ومن ثم؛ فإن تشكّلها ينطوي على مستويات متداخلة من هذا الوجود تؤسس ذات الوعي وعالمه تأسيساً جمالياً، وهذا يعني أن معرفية الوعي ستتظاهر في وجهين أساسيين: الأول أن الجمال سيكون وجوداً - ب - ذاته أي أن الوعي سيكون مقوماً له من الداخل، وذلك ما يحوّل الظاهرة الجمالية إلى فضاء للوعي، بينها ويؤسس طابعها المعرفي (الإبيستمولوجي)، والوجودي (الأنطولوجي)، وبذلك تصبح الظاهرة الجمالية شبكة من العلاقات التي تكشف عن المعنى وتحياه وتمارسه.

إن هذا الوجه يتمثل في تظاهر الجمال وعياً على أساس فكرة القصدية. أما الوجه الثاني فإنه يقوم على الأساس نفسه، إلا أنه سيتمثل في تظاهر الوعي جمالاً، أي

أن الجمال سيكون وجوداً - ل - ذاته، فكلّ ظاهرة جمالية تتشكل وفقاً لقصديّة الوعي، والقصديّة تهدف أخيراً إلى أن يدرك الوعي ذاته وأن يوجد لها، ذلك أن إدراك الماهيات المكوّنة للظاهرة الجمالية والذي يتم عبر التشكيل ليس إلا إدراك الوعي لذاته؛ إن الوعي يشكّل ذاته جماليّاً في الظاهرة.

يتكامل هذان الوجهان معاً، ويدعم أحدهما الآخر ليؤلّفاً الجمال - ذاته في وحدة واحدة، ذلك أنهما ينبثقان من بنيتيه الداخلية الذاتية التي لا تُشتق من شيء آخر غيرها، بل تتأصل في الوعي، وتكون بمثابة تحارج عفوي لقصديته.

منهج التأويل الجمالي

في ضوء هذا الذي قدمته، فإن الجمال هو أسلوب وجود الحقيقة الإنسانية. وما دام كذلك، فإنه وجود معرفي حوارِي، أعني أنه لا يقوم إلا من حيث كونه حواراً، وهذا ما يتأصل في لغوية الوعي الشعري، وفي الإنسان بوصفه السياق الجوهري للجمال.

من هذا المنظور يبدأ المنهج الذي قامت الدراسة باشتقاقه من الظاهراتية، والهدف من ذلك تحويل ما يعرف بالتجربة الجمالية إلى منهج منضبط للتحليل يقوم على تجاوز ثنائية الذات والموضوع، ونبذ الأحكام المسبقة حول الظاهرة ووصف ما هو معطى منها، ومن ثم تأسيسها، أي اكتشاف ما تنطوي عليه من المعنى. وكل هذه الخطوات تجعل المنهج نفسه ذا ماهية جمالية، تبدأ مما يمكن تسميته بالتناص بين الوعيين: الوعي الشعري، ووعي التلقي، وهكذا لا يعود الجمال الشعري موضوعاً خارجياً مستقلاً عن متلقيه.

إن هذه العملية ستجعل من المنهج الذي يريد إدراك الجمال ذا ماهية منسجمة مع موضوعه وهدفه. إن الوسيلة ستكون اشتقاقاً من الغاية، فليس إدراك ماهية الجمال إلا تجربة جمالية لتعيّنه في الظاهرة.

إن كون الظاهرة الشعرية الجمالية نتاج حوار معرفي، يعني انفتاح المنهج على التأويل. ذلك أن وصف معطياتها لا يكون كافياً في أغلب الأحوال لإدراك المعنى المؤسس فيها. لكن من الضروري التنبيه إلى أن التأويل هنا يقوم على الفهم الذي يعني الحوار المتبادل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، يضمن انفتاح أحدهما على الآخر، وهذا ما نسميه الذاتية في التأويل التي تتسع لتصبح استكشافاً منهجياً منظماً للإنسان في الجمال. إن اعتبار الوعي مرجعاً للظاهرة الجمالية سيفتح أمام التأويل مجالاً واسعاً ليؤسس التداخل بين مجالات المعرفة الإنسانية، إنه ينطلق من جوهرها الأساس الذي

تنبثق منه، أعني الإنسان الكلي الذي تبدأ منه، وتحاول الوصول إليه لتكتشف قيمته وبنية وجوده المعرفي وكيفية صنعه وتأسيسه للمعنى وللحضارة، ومن هنا، سيكون هدف التأويل الجمالي في هذا البحث محاولة استكشاف الماهية الحضارية للإنسان العربي من خلال الشعر الذي أبدعه، وأسس وجوده المعرفي فيه.

ثانياً: دراسة الجمال الشعري العربي ذاته

هنا أريد أن أحدد بدقة أن هذا المنهج يمثل جماليات الشعر العربي، أي علم جمال للجمال الشعري، لكن وعلى عكس ما اعتدنا عليه في الجماليات التقليدية، لا ينفصل المنهج عن موضوعه هنا، فالتأويل الظاهراتي سيضمن هذا التداخل بين طرفي الثنائية لتتحول إلى وحدة واحدة تركز على الجمال الشعري ذاته، ولا تصادفه لحساب المنهج بل تجعله يمارس تفتحته عبر المنهج ومن خلاله، كما تجعل المنهج نفسه تجربة جمالية منضبطة.

إن الوعي الشعري يتحقق في معرفة ذات ماهية جمالية، وعلى هذا الأساس انقسم البحث في الجمال الشعري العربي إلى قسمين اختص الأول منهما بدراسة الجمال الشعري بذاته، أي بما يجعله جمالاً وهو الفضاء الشعري. بكلمة أخرى، لقد تعاملت في هذا القسم مع الجمال الشعري بوصفه وجوداً بذاته أو كيفية لتظاهر الوعي جمالاً. غير أن ذلك لا يمثل سوى أحد وجهي الظاهرة الجمالية، والوجه الثاني يتمثل في الكيفية التي يتظاهر بها الجمال وعباً، وانطلاقاً من فكرة القصدية أيضاً. فما دام الجمال معرفة وما دامت العلاقة بينه وبين مبدئه الضروري تقوم على أن كلاً منهما يؤطر الآخر ويباطنه في آن معاً، فإن ذلك سيؤدي إلى أن يكون الجمال وعباً والوعي جمالاً. ومن هنا كان الوعي، وتبعاً لذلك الجمال، وجوداً - لذاته، وهذا هو الوجه الآخر للظاهرة الجمالية الذي سنتناوله بالتأويل في القسم الثاني من الدراسة.

القسم الأول: جماليات الفضاء الشعري

يختص هذا القسم بتأويل الجمال الشعري بذاته، أي ما يجعل الشعر شعراً من الناحية التشكيلية، ممثلاً بالإيقاع والنوع الشعري واللغة. ولما كان الزمن هو العنصر الجوهري المقوم لهذه الوجوه، فقد شكل فضاء قائماً بذاته، هو الفضاء الذي توجد فيه الظاهرة الجمالية وتتأسس به.

الفصل الأول: التأويل الجمالي للإيقاع الشعري العربي

يبدأ الفصل بدراسة الإيقاع بوصفه الوجه الأول والأكثر بروزاً للجمال الشعري

بذاته. ومعروف أن الإيقاع كان مبحثاً أساسياً في التوجهات الحديثة لإقامة علم للأدب، ومرتكزاً محورياً في نظريات الأدب والدراسات النقدية على اختلاف منطلقاتها الفلسفية والمنهجية.

ولكن مفهوم الإيقاع رغم صرامة المنهج العلمي، وربما بسببها، أصبح مفهوماً إشكالياً بسبب انفتاحه على نسق من المشكلات المنهجية والفلسفية، منها ما يتعلق بماهية الإيقاع نفسه ومكوناته، وعلاقته بمفاهيم أخرى مقارنة له كالموسيقى والوزن والنظم، ومنها ما يتعلق بوظيفته الجمالية والتشكيلية والدلالية، في إطار ماهية الشعر الحركية المعقدة، ثم المشكلات التي تثيرها المنهجية العلمية، وتأتي أخيراً المشكلة الفلسفية المتعلقة بالزمان؛ المقوم الماهوي للإيقاع.

وقد ازداد هذا المفهوم الإشكالي تعقيداً واضطراباً حين قامت بعض الدراسات النقدية للشعر العربي (قديمه وحديثه) بتبني المنهج العلمي وتطبيقه حرفياً لما يعنيه ذلك من تحديث يتجاوز حدود النظرة التراثية التقليدية للشعر، والتي حكم عليها بالجمود والنمطية والرتابة. . الخ، ما جعل النقاد والشعراء العرب يتحدثون عن ثورة في النقد والشعر العربيين، دون وعي حقيقي بالسياق الثقافي والحضاري الغربي الذي أسس مفهومه الخاص للإيقاع، استناداً إلى تراثه الشعري الخاص ورؤيته الفلسفية الخاصة للعالم.

إن هذا كله يعني أن البحث في الإيقاع الشعري بشكل عام، وإيقاع الشعر العربي بخاصة، قد وصل إلى طريق مسدود لأنه انحصر في فهمه بوصفه مسألة شكلية إضافية ذات وظيفة تزيينية، تبقى كمّية مجردة وسطحية لا معنى حقيقياً لها. وليس بالإمكان تجنب هذه الإشكالية إلا بتفهم ما تنطوي عليه من مشكلات، والعودة بها إلى جذورها، ثم إعادة صياغتها ظاهرياً بحيث تنفتح على ماهيتها الحقيقية العميقة المؤسسة في الجمال الشعري.

تتلخص رؤية هذا البحث للإيقاع في أنه يتأصل في عمق وجود الإنسان في الزمان، والذي يتظاهر في شكل صراع بين الزمان الموضوعي الخارجي الذي يحيل إلى التشتت والفوضى، الزمان الذاتي الداخلي الذي يحيل إلى النظام. ولهذا يمكن القول إن الإنسان كائن إيقاعي من الناحيتين الوجودية والمعرفية، لأن وعيه نفسه ذو ماهية إيقاعية، ذلك أن الإنسان يوجد للمعرفة، والمعرفة عبارة عن عملية منتظمة دورية تتحرك بين الذات العارفة، والمطلق المعرفي، والعالم بما هو تحقق عيني للفعل المعرفي.

هكذا يتضح أن الإيقاع الشعري من وجهة نظر البحث، مسألة معرفية

ووجودية، وهنا تكمن دلالاته وماهيته وقيمته الجمالية. إن إيقاعية الوعي مستمدة من حضوره في الآن، أي من عودته الدورية إلى ذاته مع كل لحظة من لحظات تحارجه، التي ستشكل بدورها عالمه إيقاعياً أيضاً. بكلمة أخرى، إن زمان الآن المتجدد يتضمن معنى الإيقاعية وجوهرها من حيث إنها انتظام ناتج عن توتر الوعي بين الزمان الموضوعي الذي يحيله إلى التشتت والفوضى، والزمان الداخلي الذي يحيله إلى ذاته دائماً، ويحضره في العالم على هيئة فعل. والإيقاعية هي هذا الوسيط الذي يبتكره الوعي بوصفه مبدءاً للمعرفة ووجوداً لذاته في حالة تحارج مستمر. إن إيقاعية الوعي الشعري هي استحضاره لذاته وعودته المستمرة إليها، عبر هذا الانتظام الذي يمنح الزمان شكلاً هو شكل الوعي نفسه أو شكل إدراكه لذاته.

إن المضمون العميق لجمالية الزمان في الظاهرة الشعرية أن الوعي الشعري يبني ذاته وعالمه إيقاعياً، أي يشكلهما جمالياً عبر الإيقاع. لكن أهم ما يميز إيقاعية الوعي الشعري أن زمانيتها ليست تكراراً أفقيّاً فقط كما في التصور التقليدي الكمي للإيقاع، بل هي عمودية أساساً، فالتوتر الذي ينطوي عليه وجوده لا ينتج نفسه خطياً، بل انبثاقياً، تباطن كل لحظة فيه لحظة أخرى.

إن وجود الوعي الشعري العربي يتأسس في كونه صراعاً ضدّ الدهر بكلّ تظاهراته الاجتماعية والثقافية، وهذا الصراع الذي يشكل جوهر الوعي العربي يتخذ وجوهاً عديدة هي ذاتها وجوه إيقاعيته الفلسفية والجمالية.

وتتأسس فكرة الدهر مبدئياً على الكينونة المادية للإنسان العربي، وعلاقته المباشرة بالبيئة الطبيعية، هذه الصحراء الشحيحة التي تحاصره بلانهايتها، والحافلة بالتغيرات الريبية في الحياة العضوية من الولادة والنمو والانهار، ثم الموت في دورة لا تنتهي. ولما كان هذا الإنسان يوجد في هذه البيئة، فقد صارت الفضاء الواقعي لكينونته المادية، وليس هذا الفضاء سوى الدهر نفسه الذي صاغ مجمل رؤية الإنسان الجاهلي لعالمه، وشكل البعد الأنطولوجي المعرفي لوعيه ووجوده في هذا العالم، أو بكلمة أخرى، إن هذا الفضاء هو المقوم الأساسي لعالم العربي، فقد رأى فيه حركة متقدمة باطراد، حاملة كلّ مظاهر الحياة بما فيها حياته نفسها إلى هاوية الفناء، وتحيلُه قوة مهولة تتحكم به وتوجهه إلى مصيره؛ قوة لها ما للقدر من بطش وسطوة، وما للقضاء من حتمية وغموض ولا سببية، شعر إزاءها همامشية وجوده في الكون ووهميته.

في هذا الفضاء كان على الوعي الشعري العربي أن يؤسس إيقاعيته الذاتية البديلة التي تتيح للإنسان أن يؤسس ما يبقى وهو المعرفة والوجود. ومن هنا كان لإيقاعية الوعي الشعري ماهيتان تتحدان لتشكلا معاً ماهيته الجمالية ووظيفته وأولهما الماهية

الإبيستمولوجية التي تبدأ من أن الشعر عند العرب ذو مفهوم معرفي بالدرجة الأولى، أو علم يصدر عن وعي له منهجيته ومنطقه الخاص في إعادة صياغة الوجود في الزمان استعارياً ليصبح الذاكرة البديلة للكتابة في مجتمع شفاهي. ووظيفة هذه الذاكرة أن تكشف وجوده في الزمان، أو زمانه الوجودي في بؤرة الفعالية الجمالية الشعرية. فالتشكيل الجمالي للغة أو بكلمة أدق، لزمانية اللغة، ووعيا بالزمان يعني أن الوعي يتعرف على ذاته المعرفية عن طريق عودته المستمرة إليها مع كل خطوة بخطوها إلى الأمام، يتفقدتها وينميتها ويحققها معرفة جمالية وعلماً شعرياً في فضاء اللغة.

إن الماهية (الإبيستمولوجية) لإيقاعية الوعي الشعري ذات وظيفة محددة هي تشكيل المعنى الوجودي الماهوي للعالم. إن ذاكرة الوعي الشعري التي لها هذه المنهجية الواضحة المرنة، وهذا الشكل المنتظم الدقيق للغاية والمتمثل بالأوزان الشعرية، تمكنه من أن يتقدم إلى الممكن المعرفي متجاوزاً الواقع ومتجاوزاً ذاته دائماً بنفسها. وهذا النفي غير ممكن دون أن يكون الواقع والإمكان بمنتهى الوضوح في منظور الوعي وذاكرته. وعن طريق هذا النفي الجذري يتأسس المعنى وتنمو المعرفة الشعرية.

أما الماهية الثانية للإيقاع الشعري العربي فهي الماهية الأنطولوجية، وهي مشتقة من الماهية السابقة وتقوم عليها. وتكشف الدراسة أن الإيقاع مظهر من مظاهر كفاح الوعي الشعري العربي من أجل تأسيس ما يبقى ويدوم في فضاء الدهر الذي يفني كل شيء، وأهم ما حرص الإنسان العربي على إبقائه هو ذاته من خلال القضاء الشعري. وهذا الفعل ذو وظيفة حضارية، فقد تحول الوعي إلى الوجود في فضاء لغوي أو شعري ذي بعد حضاري عميق، ذلك أن اللغة هي التي تجعل الإنسان إنساناً لأنها كلية، كل التحولات الحضارية تبدأ من الكلمة، وإن اللغة هي الرحم الحقيقية التي تولد منها روح الحضارة. وقد كان الفعل الشعري العربي - في ماهيته الإيقاعية - هو النمط الذي يتعين به الوعي الشعري في فضاء اللغة وجوداً فاعلاً للمعرفة والحضارة.

ولما كان الفعل الشعري، بوصفه التحقق الأنطولوجي لإيقاعية الوعي الشعري، وينطوي على تلك الفعالية الإيجابية في تطويع الوجود في الزمان الموضوعي وردّه إلى الذاتية، فإن ذلك يمنحه القدرة على الانتماء إلى زمان (الآن)، وهذا الانتماء يتضمن الماهية الأنطولوجية العامة لإيقاعية الوعي الشعري، فزمان الآن يحمل في ذاته تقمص الوعي للدهر كفعل ووجود مطلقين، والظاهرة الشعرية التي يتكثف فيها هذا الزمان ما هي إلا المرآة التي يرى فيها الوعي الشعري ذاته، وهو يؤسس المعنى بأن يعرض بعضه على بعض (إيقاعياً)، وحين يفعل ذلك فهو يشكّل وجوده الآني (أو اللازماني) وعلمه لغوياً.

وتتظاهر هذه الماهية الأنطولوجية من خلال فكرة المرأة في ثلاثة أوجه: الوجه الأول هو أن الوعي الشعري العربي كان يحيا في مرحلة مرآة من نوع خاص (شعرية) ذات مظاهر عديدة متداخلة. وأول هذه المظاهر، أنه كان يتعرف على نفسه ويراها وكان عليه أولاً، أن يتعمق ظاهراتياً في وجوده للدهر وأن يتمثل ماهيته العميقة، بالنفاذ إلى ما هو جوهرى من ماهية الإنسان وعالمه، والتماهي فيه ثم تحويله وتشكيله جمالياً، ليجد ذاتيته في هذا الفعل الشعري المنظم إيقاعياً.

الوجه الثاني هو ذلك الشكل الفريد لبناء الوزن الشعري، أو تكونه من وحدتين متناظرتين متقابلتين (الصدر والعجز)، فما يمتاز به الوعي الشعري من ذاتية داخلية عميقة، تتموضع في هذا التشكيل المرآتي لكي ترى نفسها وتجد أنها فيه. ولعل ما يؤكد ذلك أن العرب سمو التشكيل المرآتي بيتاً وتأويل هذه التسمية يكشف عن أنها تنطوي على أبعاد تتصل بوجود العربي، فالبيت هو ما يبنيه الوعي الشعري ليجعله سكناً للوجود الإنساني.

الوجه الثالث لمرحلة المرأة التي كان يحياها الوعي الشعري العربي هو التداوت الظاهراتي، فالتداوت يبدأ أولاً بموضعة الماهيات القصدية للوعي الشعري، أو المعنى في هذا التشكيل المرآتي بكل ما ينطوي عليه. إن الشعر ينبثق من تشكيله الجمالي ويتوحد فيه، ومعنى هذه الوحدة أنه رؤية تدرك الملامح الجوهرية لعالمها الذاتي والموضوعي، وتفتح أمامه إمكانات تأسيسه للماهيات عن طريق اللغة. وهذه الوحدة تحقق عيني كلي لقصدية الوعي وموضعة لذاتيته التي تبث المعنى من داخلها ومن وعيها بذاتيتها، غير أن هذه الموضعة ما دامت لغوية، فإنها ذات وظيفة تداوتية تواصلية بين الأنا والآخر وبين ذاتيتها. وهكذا يصبح متلقي الشعر فاعلاً له مثل مبدعه تماماً.

إن ذاتية الوعي الشعري هي في حد ذاتها صيرورة وانفتاح على الممكن المعرفي، غير أن هذه الصيرورة تنبثق من داخلها من عودة الوعي إلى أنه العميقة. وذلك هو جوهر تأويل إيقاعية الوعي الشعري العربي وقيمتها الحضارية. إن الوعي الحضاري لا يوجد إلا بالعودة إلى ذاته وداخليته العميقة ثم انفتاحه على العالم بوصفه فعلاً ونظاماً للمعنى الجمالي. ومن هنا أصبح الكهف - الرحم علامة مميزة للوجود العربي ورمزاً للتجدد والولادة والتغير الحضاري العميق.

الفصل الثاني: التأويل الجمالي للنوع الشعري العربي

يختص هذا الفصل بتأويل النوع الشعري العربي بوصفه إطاراً كلياً لوجود الشعر وتحققه كظاهرة جمالية. وفي خطوة أولى يحاول البحث تفهم نظرية الأنواع الأدبية التقليدية والمشكلات التي أثارها حول مفهوم الأدب عموماً، ثم انعكاساتها على

الأدب العربي والشعر الجاهلي منه بشكل خاص لتحديد خصائصه النوعية.

ويكشف الفصل عن أن نظرية الأنواع الأدبية وإن كانت ذات أبعاد فلسفية وثقافية، ظلت عبارة عن محاولة لتقنين الأدب وإخضاعه لمعايير ومواصفات تمييزية لا جدوى منها في فهمه وتقويمه، وإنما ليست سوى نظرية معيارية مجردة يفقدها التطبيق الفعلي كثيراً من مبررات وجودها، وإن معياريتها من الصرامة بحيث يستحيل الخضوع لها أو قبولها.

ومع ذلك فقد حاول بعض الباحثين من المستشرقين والعرب المحدثين إخضاع الشعر العربي لها على نحو إسقاطي دون وعي بالإشكالات الفلسفية لنظرية الأنواع المتأصلة في الخصوصية الثقافية للأدب الغربي، مما أدى إلى تشويه فهمنا للشعر العربي وإصدار أحكام جزافية عليه من قبيل أنه شعر غثنائي فقير خاضع لتقاليد موروثة جامدة، يفتقر إلى الإبداع ويعكس ضيق أفق العربي وحسبته، وعجزه عن التركيب العقلي المعقد؛ ولهذا افتقرت القصيدة العربية إلى الوحدة العضوية الموضوعية . . الخ.

من هنا يعيد البحث استكشاف قضية النوع الشعري العربي في محاولة لتبيان قيمته الجمالية النوعية العليا منطلقاً من مفهوم الزمان الجمالي، الذي ينبثق من إيقاعية الوعي الشعري وتشكل بفعله القصيدة وتنطوي عليه دائماً، ويتظاهر في إيقاع دلالي يضبط مسار التشكيل ويطوره إلى النهاية. ومفهوم الإيقاع الدلالي يعني انبثاق المعنى من إيقاعية الوعي الشعري التي يندمج فيها المضي بالحضور مع كل خطوة من خطوات التشكيل، فتكتسب الظاهرة الشعرية بذلك وجودها العيني أو شكلها الجمالي. وهذه الظاهرة تمثل ظهور الوعي الشعري لذاته بذاته من حيث كونه مصدر المعنى في الوقت نفسه، غير أنها باعتبارها وجوداً في العالم تمثل الوحدة الماهوية للشكل والمعنى في إطار الفعل الجمالي القصدي الذي يؤسس رؤيته حركياً عبر تشكيله للزمان الجمالي.

إن الإيقاع الدلالي وفقاً لهذا الفهم، يبدو ميزة نوعية خاصة بالقصيدة العربية. وتكشف التحليلات التي تناولت القصيدة العربية عن أهميته في فهم هذه القصيدة فهماً جديداً، متجاوزاً الحكم المسبق المكرر الذي أصدره الدارسون بخضوعها لتقاليد مستقرة، واحتوائها على عناصر تشكيلية تقليدية تتكرر في أغلب القصائد.

ومن الناحية التطبيقية، يكشف البحث عن نماذج عامة لتشكيلات الزمان الجمالي في عدد من القصائد الجاهلية، منها النموذج الجدلي الذي يمتاز بانبثاقه من الآن وينبع من جدل الوعي النثري والوعي الشعري وتضادهما، وذلك ما يولد المعنى. إن وعي التشكيل يحيا تازماً حاداً بين انتمائه إلى الآخر والتماهي فيه، وبين

انتمائه إلى ذاته وتوحده فيها ثم قطيعته مع الآخر. وهذا التأزم يباطن كل لحظة في القصيدة وهو الحافز إلى تشكيل المعنى. ولعل ذلك ما يجعل كثيراً من القصائد العربية بلا نهاية، فالتشكيل الجدلي للمعنى والقيمة فعل جمالي مفتوح على إمكاناته وعالمه.

وفي نموذج ثانٍ لتشكيل الزمان الجمالي نجد أن العلاقة الجدلية بين الوعيين، الذاتي والجماعي، ليست علاقة تضاد بل تكامل وتداخل، وأن التأزم الذي ينطوي عليه وعي القصيدة يقوم على الانفصال المؤقت بينهما. أي أن الزمان الجمالي هنا دائري يبدأ من الآن الذي ينطوي على توتر الغياب والحضور ثم تداخلهما بحيث يصبح حضور الذات في وعي القصيدة غياباً وانفصلاً بفعل غياب الجماعة التي تفرض حضورها على هذا الوعي، ومن ثم تنغلق حركته أو تكتمل بتماهيه في الوعي الجماعي.

والواقع أن وعي القصيدة يتشكل منذ البداية على هذا الأساس لأنه مطمئن إلى انتمائه للذات الجماعية متجه إليه تشكيلياً وواقعياً.

وتمثل القصائد الرثائية نموذجاً خاصاً في تشكيل زمانها الجمالي، ذلك أنها تقوم على فكرة انقطاع الممكنات بسبب حضور الموت في الآنية وانقطاعها عن الفعل الإيجابي. إن الإيقاع الدلالي للقصيدة الرثائية يقوم على تماهي الزمان الجمالي الذاتي في الزمان الخارجي الموضوعي، بمعنى أن الذات الشعرية تؤسس حضورها في الغياب والفناء في فضاء الدهر. لكن الميزة الخاصة بهذا التشكيل أنه يطلق الوجود الشعري من حدود هذا الفضاء حين يبني حركية الذات الشعرية وحضورها في الآن.

أما في النموذج الرابع فإن الزمان الجمالي يبدأ من تأزم الذات الشعرية وانفتاح حاضرها على الماضي على نحو مطلق. وكرد فعل على هذا الماضي تستجمع الذات الشعرية كل قدرتها على الفعل والتأثير لإعادة صياغة هذه الحركة بجعل الحضور يفتح على المستقبل. غير أنه يعكس وعياً عميقاً بأن هذا الانفتاح سيستنفد إمكاناته ولذلك يتحول الحضور إلى فعل كوني شامل لا يكون المستقبل فيه مرتبطاً بالذات نفسها.

إن الفرق الدقيق بين هذه النماذج الأربعة يتمثل في رؤية كل منها للزمان وتشكيله جمالياً بوصفه مقوماً لإيقاعية الوعي الشعري على الصعيد العمودي؛ فالزمان في النموذج الأول منفتح تماماً على المستقبل ويحاول استحضاره في الآن باستمرار ليستوعبه وعي الشاعر في ذاتيته ويمنعه من التبدد في الماضي. بكلمة أخرى؛ إن الزمان الجمالي لهذا النموذج تبئيري حضوري، أما النموذج الثاني فزمانه الجمالي دائري، ذلك أن الشاعر يبدأ من الحاضر ثم يعود إلى الماضي ويستحضره لكنه لا

يطلقه إلى المستقبل لأنه جعله يتماهى مع زمان الجماعة التماهية أصلاً مع الدهر الدائري والمحقة لفاعليته واقعاً، وهو يشترك في هذا جزئياً مع النموذج الثالث، غير أن الفرق الأساس بينهما أن الثالث يقوم على تبئير الماضي في الحاضر بسبب انقطاع المستقبل عن التحقق لحضور الموت. ومعنى ذلك أن وعي الشاعر يحاول أن يؤسس زمانه الجمالي بما حقق من إمكانات ويضعه حضوراً مستمراً بإزاء حضور الموت العياني. ويبقى النموذج الأخير الذي يبدأ من الحاضر أيضاً، ويؤرخ للماضي مستحضراً إياه ليواجه به الانقطاع الممكن أو المتوقع لها، بأن يوسعها إلى مداها الأقصى، فيجعل المستقبل حلاً جذرياً شاملاً.

إن ما تكشف عنه هذه التحليلات أن كل قصيدة عربية ذات إيقاع دلالي خاص بها، الأمر الذي يعني خصوبة الوعي الشعري العربي، وهو يشكل ذاته وإيقاعيته نوعياً. وتأتي هذه الخصوبة من الأبعاد الفلسفية التي يمكن من خلالها تأويل النوع الشعري العربي جمالياً، فالإيقاع الدلالي ينطوي على البعدين المعرفي والوجودي أيضاً.

والنتيجة النهائية التي نخرج بها من هذا أن النوع الشعري العربي ذو ماهية مستقلة عن الأنواع الشعرية والأدبية الغربية، تنبثق من الذاتية بكل ما تعنيه من أصالة وإبداعية وتطلع، وتتأسس فيها. إننا لا نجد في هذا النوع الشعري سلبية الأنا الغنائية في خضوعها للواقع، ولا جهل البطل الملحمي بما يجري حوله، ولا تلك الإرادة الضريرة التي تقود البطل الدرامي إلى مصيره، بل نجد وعياً متوقفاً غابته الوحيدة أن يؤسس المعرفة والإنسان. والشاعر العربي يعيش توحده مع ذاتية وجوده ومن أجلها، مؤطرة بنشوة المعرفة والحياة، ويكشف عن أن وعيه الشعري اختار الجمال طريقاً وأسلوباً لإيجاد الحقيقة وتأسيسها في ذاته وبها.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية

استكمالاً لأوجه الجمال الشعري بذاته، يُعنى هذا الفصل بتأويل لغوية الوعي الشعري جمالياً من حيث إن اللغة هي البعد الثالث للفضاء الجمالي ومقوم وجوده وفاعليته. وهذا يقتضي أن نبحث في الكيفية التي يؤسس بها الوعي الشعري ذاته في اللغة رؤية ومنهجاً ووظيفة.

ينطلق البحث في هذا المحور من فكرة أن اللغة هي مستقر الوجود الإنساني وأنها المجال الذي يبني الوعي ذاته فيه ويحقق وجوده للمعنى. ولهذا فإن اللغة والإبداع مترادفان من هذا المنظور.

وفي ما يخص الوعي الشعري، فإن شعريته تتأصل في لغويته التي تحكمها علاقات متداخلة يتأصل بعضها في بعض: القصديّة، التداوت، التعبير، الإبداع، والشعر هو المجال الأمثل لتحقيق هذه العلاقات مؤطرة بالجمال. وفي ضوء هذا نقرب من الفهم العربي الأصيل للجمال ممثلاً بمقولة البيان.

إن الشواهد تدلّ على أن العرب كانوا يرون أن الجمال الإنساني لغوي أو بياني. ومعنى ذلك أن جمال الإنسان يكمن في قدرته على الإبانة، أي التعبير عن ذاته المعرفية وتشكيلها إبداعياً.

ويكشف التحليل اللغوي لمقولة البيان عن أنها قاعدة إيستمولوجية تفتح في المنظور العربي الأصيل، على دلالات مشتركة مع مفاهيم المعنى والإبداع والتأويل والتفسير، مما يؤهلها لأن تكون مقولة الجمال الشعري العربي ومبدأه. لكن البيان في الأصل يعني الظهور والإظهار، وهو ما لا يحدث إلا بالعنّي أي توجه الوعي الشعري نحو الأشياء والظواهر ليؤسس فيها المعنى والمعرفة البيانية التي لا بدّ أن تكون معرفة جمالية من حيث الماهية، ذلك أن أهم ما نستنتجه من هذه العلاقات المترابطة بين البيان والإبداع والمعنى والتأويل والتفسير، أنها ستعزز الطابع الجمالي للمعرفة البيانية لأن العني مقولة جمالية حصراً.

إن ما يفعله العني، من حيث الرؤية، هو البدء من الأشياء ذاتها لكي يبحث فيها عن المعنى ويؤسسه تعبيراً بيانياً، ومنطلقه إلى ذلك هو الإدراك الإستاطيقي، وهو ما كان القدماء يسمونه ببيان الاعتبار، أي إدراك ما للظواهر من صفات تكون ماهيتها، وتقويمها بذاتها. إن العني يعين الظاهرة على أن تُظهر ذاتها بذاتها وعلى أن تُظهر ما تنطوي عليه من معنى وقيمة وجمال.

وهنا نتضح ملامح بيانية الوعي الشعري العربي بوصفها رؤية، فبيان الاعتبار يتطلب رؤية تكون على استعداد للحوار مع الأشياء وإنطاقها، رؤية تفترض أن المعنى موجود وقابل للتجدد والظهور فور أن نلتفت إليه في الأشياء ونعنيه ونظهره، وهذه الرؤية هي التي يسمونها في علم الجمال بالموقف الإستاطيقي. هذه الرؤية ستتحقق منهجاً، فبيان الاعتبار هو عبور من الظاهر إلى الباطن ومن المعروف إلى المجهول فيبدأ من ما هو مدرك حسياً، فيحدد خصائصه الموضوعية ويتأملها متعمقاً في أوجهها الماهوية ثم يؤسس فيها المعنى استنباطاً، واستدلالاً بالشاهد على الغائب. وهذا كله يبين أن الجمال البياني في الفهم العربي نظام معرفي متماسك له رؤيته ومنهجه وأسلوبه في أداء وظيفته.

وفي ضوء هذا نقرب من الشعر الجاهلي لاستكشاف بيانيته لأنه المجال الرئيس

لتتحقق هذا النظام المعرفي، لا سيما أنه العلم الذي لم يكن للعرب علم أصح منه، كما تقول العبارة المأثورة. ففي ضوء الذي بينته من ماهية البيان فإنه علم بذاته وبالمعنى نفسه الذي كان به الشعر علماً، إن علمية البيان هي نفسها علمية الشعر.

وتتضح وظيفة الوعي الشعري في تأسيس الجمال بيانياً من خلال آليتين، هما الإسناد والقياس اللتان تُشتقان من القصديّة في سعيها لاستنباط المعنى من الظواهر. ومن الناحية التشكيلية تتحول هاتان الآليتان إلى الوصف والتشبيه. لكن مفهوم الوصف هنا ذو عمق فلسفي ظاهراتي، إذ إنه إدراك إستاطيقي للأشياء وماهياتها وصفاتها، ثم تشكيل هذه الماهيات والصفات تشكيلاً جمالياً يقوم على إسناد المعاني بعضها إلى بعض عن طريق تأويل الظواهر وتقضي ماهياتها، ثم اشتقاق المعنى منها وبها استنباطاً. والفكرة التي تؤطر ذلك كله هي فكرة العلاقة. إن المعاني تُستنبط من علاقات بين الدوال وتنمو حيث يتجه الوعي إلى تركيب العلاقات بين المدلولات أيضاً، وفي هذا السياق سيدخل التشبيه.

وهنا أيضاً وبعيداً عن سطحية الفهم البلاغي، يتضمن مفهوم التشبيه أبعاداً فلسفية، فهو منهج لتنمية المعرفة بالأشياء يقوم على الربط بين الجزئيات، ومنحها طابعاً كلياً لأن التعليق المستمر يؤدي إلى الوصول إلى ما هو كلي من المعرفة متظاهراً في الجزئي من خلال القياس والتعليق.

ويكشف التحليل النظري عن أن التشبيه هو مبدأ بيانية العلم الشعري العربي وقاعدته الإيستمولوجية. وذلك ما يمكننا من القول إن الوعي البياني العربي تشبيهي. ذلك أنه أسلوب العرب الأساس الذي يقوم معرفتهم الجمالية وينميتها ويحققها في واقعهم، وهو طابع وعيهم بذاتهم وبعالمهم، وهو منطقتهم في الاستدلال على الفرع المجهول البعيد الغائب، بالأصل والمعروف والقريب والشاهد، قياساً وتمثيلاً وتشكيلاً جمالياً.

ومن هذا المنظور يتتبع البحث بالتحليل والتأويل وجوه تشبيهية الوعي الشعري العربي وهي تؤسس الشعر بوصفه علماً وتطوره، وتضبط منهجيته في الاستنباط والتشكيل وتنمية المعرفة الجمالية، مستنتجاً مقوماتها وأولها الإحساس الأصيل والعميق بما تمتاز به الظواهر من صفات ماهوية دقيقة، وذلك سيؤدي ضرورة إلى الربط بينها، ذلك أن تقصي الماهيات لا يعني التمييز حسب، بل التعليق أيضاً، وهذا هو المقوم الثاني للعلم الشعري وهو يؤسس الحقيقة الجمالية استنباطاً وقياساً، فهو يقيس الظاهرة على غيرها فيربطها معها ويختل إحداها في الأخرى، وبذلك يستنبط شعرية وجودهما حين يدخلهما في نسق منتظم بدقة

وإحكام تابع من شمولية الوعي نفسه. والمقوم الثالث هو الأسطقه، أي منح الأشياء والظواهر ماهية جمالية، ثم يأتي التشكيل الوصفي الذي يتحقق بتوظيف الإحساس والتعليق والأسطقه فنياً، فمهمة العلم الشعري لا تكتمل إلا بإحضار الظاهرة وجودياً، أعني أنه لا يقدم لنا ما هو مرثي بل يجعله مرثياً، أي دالاً ومدلولاً في آن معاً. وليس هذا المرثي سوى المعنى الخفي الذي يسعى العلم الشعري إلى جعله قابلاً للإدراك والفهم والتأثير من خلال تشكيله وتجسيده فعلاً. وأخيراً يأتي الإبداع الذي يوظف المقومات السابقة، لتصبح تشبيهية الوعي الشعري العربي أساساً لإقامة الشعر بوصفه علماً عربياً جمالياً خالصاً.

ويخلص البحث من تحليل نماذج متنوعة من الشعر العربي، إلى أن التشبيهية كانت نظاماً معرفياً يقوم على رؤية لها منطقتها في الاستدلال، وقد تأسس هذا النظام في فكرة البيان وما يتعلق بها من عمليات العني والتأويل والتفسير والاعتبار، وكان عماده المنهجي هو القياس، وكانت نشأة هذا النظام نتيجة حافز داخلي يضرب عميقاً في الكيان الثقافي للعربي ويتأصل في رؤيته للعالم الذي يحيا فيه وحاجته إلى أن ينجز ذاته ويحققها معرفياً. لذلك استطاع الوعي الشعري العربي أن ينتج هذا النظام المعرفي، أصيلاً مستقلاً.

القسم الثاني: جماليات الوجود الشعري

يتناول القسم الثاني، بالتحليل والدراسة، الوجه الثاني من الجمال الشعري العربي وهو كونه وجوداً لذاته والمقصود بذلك أنه ما دام الوعي مبدأ المعرفة، وما دام الجمال معرفة، وما دامت العلاقة بينه وبين مبدأه الضروري تقوم على أن كلاً منهما يوظف الآخر ويباطنه في آن معاً، فإن ذلك سيؤدي إلى أن يكون الجمال وعياً والوعي جمالاً.

وعليه فإن الوعي لا يقصد الأشياء والظواهر ليعرفها حسب، بل ليعرف ذاته ويوجدتها فيها أيضاً، ومن هنا كان الوعي، وتبعاً لذلك الجمال، وجوداً - لذاته، وتأويل هذا الوجه من الجمال الشعري سيعتمد على الثلاثية نفسها التي تؤلف جوانب الوجود والفعل بالنسبة إلى الوعي الشعري العربي، مع التنبيه إلى أن هذه الأطراف الثلاثة ليست مستقلة عن بعضها أبداً، إذ يمكن للذات العارفة أن تكون موضوعاً للمعرفة وتكون المعرفة نفسها، وذلك ما يصحح على الطرفين الآخرين. وهذا سيؤدي إلى أن التأويل سيكون مؤطراً وموجهاً بمبحث القيمة وفلسفتها من حيث إنَّ الجمال في النهاية ما هو إلا مفهوم قيمى ومن ثمَّ، فإن الوعي إذ يشكّل هذه الجوانب إنما يقيم تشكيله على التقييم الذي يمارسه عليها.

إن الغاية الأساس من هذا الربط بين الجمال الشعري لذاته ومبحث القيم هي الكشف عن الإنسان العربي الجمالي بوصفه مبدأ كل قيمة ومنتهاها، ومن خلال ذلك توضيح الملامح العامة للإنسان (الأنثروبولوجيا) الفلسفية التي أتسها الوعي الشعري العربي.

ومن هنا كان الجمال الشعري لذاته ذا ثلاثة وجوه: الإنسان والعالم والقيمة، تتكامل في ما بينها لتكشف عن الإنسان العربي كما شكّله الوعي الشعري الجاهلي، وجوداً في العالم.

الفصل الرابع: التأسيس الجمالي للذات الشعرية

في هذا الفصل تناول البحث مفهوم الذات الشعرية وتشكيلاتها الشعرية المتنوعة، وأولها البدن، بوصفه آنية الوعي، أي تحقّقه عياناً في العالم، ولذلك فهو أهم تظاهرات الذات الإنسانية وأكثرها أصالة. غير أن أهم ما يلفت الانتباه بهذا الصدد أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً خاصاً بالبدن من حيث هو آنية معنى وتعبير وخطاب مؤسس في العالم. وقد تحقّق هذا الاهتمام في أوجه تشكيلية مختلفة باختلاف الرؤى والمواقف الغنية بدلالاتها التعبيرية، وكان هذا التحقّق ينطوي على ما هو إمكاني من الآنية ممثلاً في ما يتأسس من معنى في البدن.

إن الوعي الشعري العربي لم يكن يشكّل الآنية البدنية إلا من حيث هي دالة على المعنى، وقد كان هذا التشكيل يستند إلى منطق الشعر ورؤيته التي تتجاوز ما هو واقعي نشري من رؤية البدن الإنساني مستبدلاً بمقاييس الجمال النظرية الخاصة به في إعادة بنائه من جديد. ولذلك فإن الملاحظ أن كلّ مظاهر الجمال البدني في البيئة العربية الواقعية كالبدانة والامتلاء والطول والضخامة، تصبح نقائص مرفوضة لما أكسبها إياه الوعي الشعري من معان سلبية على عكس المظاهر المضادة من القصر والنحافة والهزال التي أصبحت مظاهر لتجسّد المعنى الجمالي عياناً.

إن الشعراء لم يكونوا يشكلون ذواتهم الخاصة جمالياً إلا بما يعده الوعي الواقعي النشري قبحاً. وهي طريقتهم في توكيد أن جمال البدن أو الآنية الذاتية يتمثل في الفعل الإيجابي والقيمة المعنوية وليس في تحقّقها المادي الخارجي.

وتأويل ذلك يعود إلى سببين؛ الأول هو ذلك الوعي العميق بالفناء والعدمية في عالم الدهر الجاهلي الذي يفني كل مظاهر الحياة المادية بما فيها بدن الإنسان. ولمواجهة هذا المصير يؤكّد الشاعر العربي تأسيس ذاته الجمالية قيمة ومعنى لأنهما يبقيان ويدومان. بكلمة أخرى إن الشاعر يحاول بذلك أن يؤسس ما يبقى من ذاته وآنيته

وهو المعنى، ولذلك نجده يدخل بدنه في علاقة عكسية مع المعنى تشكيباً. فكلما زاد البدن ضآلة وهزالاً واندثاراً، زاد المعنى الجمالي المؤسس فيه. أما السبب الثاني فهو أن الشاعر العربي يؤسس بدنه خطاباً للآخرين، أي يجعله أداة للتداوت معهم. وكلما ازداد انفتاح ذاته على الآخرين تعالى على كينونته المادية الضيقة.

وامتداداً لهذه الرؤية، يشكّل الوعي الشعري بدن الآخر، فهو يؤكد على قيمته المعنوية وعلى جماله الماهوي، وليس على جماله المادي الخارجي، ولكنه حين يفعل ذلك فإنه يجعل الجمال المعنوي يتظاهر مادياً في البدن نفسه.

غير أن ثمة اختلافاً جوهرياً بين تشكيل الوعي الشعري لأنيته الذاتية وآنية الآخر، ذلك إننا نجد الشعراء يمدحون الآخر بضخامة البدن والعظم والطول، والسبب في ذلك كما تكشف الشواهد أن الآخر يمثل معبراً لتعالى الذات ووجودها للمعنى والقيمة، ومن ثم فإن الشاعر كان يسبغ على الآخر هذه الصفات مؤكداً على مضامينها الإيجابية. إن ضخامة بدن الآخر تعني ضخامة معناه، أو تجسيداً لعظمة قيمته ووجوده الإمكانى.

وفي هذا السياق يأتي تشكيل الوعي الشعري العربي لبدن المرأة. لكن من الضروري التنبيه إلى أن الباحثين من العرب والمستشرقين فسروا الاهتمام التفصيلي ببدن المرأة بحسية العربي وشبقيته وماديته وضيق أفقه، وهو تفسير إسقاطي يعكس قصوراً عميقاً في فهم ماهية الشعر العربي ووظيفته، وخاصة في ضوء فكرة الغزل بكل ما تنطوي عليه من سطحية تجعل من الشعر وسيلة مبتذلة للتودد إلى المرأة. هنا أريد أن أؤكد أن الشعر العربي الجاهلي ليس فيه غزل بهذا المعنى المتذل، وكل ما نجده فيه هو النسب الذي يعني استحضار المرأة من المضي، والدلالة العميقة لهذا الاستحضار مواجهة الزوال والانقضاء والفقدان. وحتى ما يرد في هذا الشعر من سرد لمغامرات جنسية كالذي نجده عند امرئ القيس مثلاً، يأتي دائماً في سياق حضور الموت والاندثار في وعي الشاعر العربي، كأنه بذلك يستحضر مطلق الخصوبة والرواء والتوحد مع المرأة ليوافق به موته واندثار ذاته. لكن الطريقة التقليدية في فهم الشعر العربي أغفلت أو لم تنتبه أصلاً إلى هذا البعد الرؤيوي الحاسم في الفهم.

وفي سياق هذه الرؤية يأتي تشكيل بدن المرأة، وهو تشكيل جمالي محض، لا يمكن تفسيره بحسية العربي وشبقيه، بل هو يستند إلى التخيل ويهدف إلى تأسيس المعنى الكلي للوجود في هذا البدن. ولهذا نجد الشعراء يستحضرون عناصر طبيعية متنوعة لبناء بدن المرأة تشكيباً. وأهم ما في هذه العناصر أنها قد تم تجريدتها من حسيته وماديتها لتؤكد معنى المقدس المطلق وتؤسسه في المرأة.

وإذا لم يكن ثمة مجال لإنكار أن الشعر الجاهلي ينطوي على اهتمام ببدن المرأة من حيث هو موضوع جنسي، فعلياً أن نعيد تفهم هذا بتلك الرغبة الإنسانية العميقة في التوحد في الجمال الكلي المطلق ممثلاً بالمرأة، وهو أمر نجده يحظى بتكريم الشعراء الجاهليين بعامة، ولم يجرؤ أحد من الشعراء على ابتذاله إلا بعد الإسلام. وهذه مفارقة غاية في الغرابة.

ومما يتصل بالتشكيل الجمالي للبدن، حضور اللون فيه، ومعروف أن الباحثين اهتموا بالألوان في الشعر العربي، لكن أغلب النتائج كانت قاصرة وإسقاطية. ومع أن البحث اقتصر على لون واحد هو البياض، بسبب سعة الموضوع وضيق المجال، إلا أن النتائج جاءت لتكشف عن أبعاد غاية في العمق والخصوبة في التشكيل الجمالي للبياض، إذ تبين أنه لون الكرم والقيمة الإنسانية المتعالية، بل أنه يتجاوز ذلك ليتضمن معنى المقدس المطلق، بخاصة في التشكيل الجمالي للمرأة.

وتأكيداً على هذا المعنى، نجد الشاعر العربي ينزع إلى تشكيل الذات الشعرية جمالياً من خلال مفهوم الجلال. وهنا نلمس تداخلاً على صعيد الممارسة الجمالية العربية، بين مفهومي الجمال والجلال، اللذين طالما اعتاد الفلاسفة على الفصل بينهما باعتبارهما مختلفين. ويتظاهر مفهوم الجلال في تشكيل الذات الشعرية بمظاهر متنوعة غايتها تأسيس اللانهاية في الوجود والفعل والقيمة، وتوكيد سمو الإنسان ودوامه على الرغم من كل مظاهر الفناء والموت في قضاء الدهر.

ومن هذا المنطلق، يهتم الشاعر العربي بتشكيل الموت تشكيلاً جمالياً أيضاً، فنجدته يستحضر موته الفعلي مسبقاً، ليواجهه في عمق وجوده، مثبتاً إنسانية ذاته ووجودها للحياة وللقيمة. وهنا نعثر على واحدة من أهم صفات الإنسان الجمالي العربي الذي أسسه الوعي الشعري، وأعني بذلك اعتزازه بذاتيته حدّ أن يتقبل موتها ولا يتخلى عن قيمتها المطلقة في وجوده. الأمر الذي جعل الموت جميلاً في ذاته حين يكون معبراً للتعالي، ولإنجاز الذات الشعرية في العالم قيمة لكل القيم.

الفصل الخامس: التأسيس الجمالي للعالم الشعري

يتناول هذا الفصل بالتحليل والتأويل الطرق أو الوجوه المتنوعة التي يشكل بها الوعي الشعري العربي العالم. وعندما نذكر كلمة عالم هنا، فالمقصود منها هو نظام المعنى والمعرفة لا سيما أن الكلمة عربياً مشتقة من الجذر ع ل م. ودلالة ذلك أن العالم سيكون نظام الإظهار والظهور المعرفي الذي يوجد الإنسان، ويوجده الإنسان. وبناء على هذا الفهم، فإن العالم الشعري الذي قمت بتأويله هنا هو نظام المعنى الذي يؤسسه الوعي الشعري ويتأسس فيه مركزاً على الكشف عن الكيفية التي (يحدث) بها

هذا العالم حدوداً جمالياً في الوعي وتتكشف أوجوهه ومظاهره بما هو إطار لوجود الذات الشعرية، وامتداد ثان للجمال الشعري من حيث كونه وجوداً لذاته.

ولأن الطبيعة هي المجال الأولي لتحقيق العالم بوصفه نظاماً للمعنى، فقد كشف البحث عن وجوه متنوعة لفاعلية الوعي الشعري في تشكيل العالم الإنساني جمالياً وتأسيسه، ولعل أول هذه الوجوه وأهمها أنه كان معنياً بالتغلب على الطبيعة وتأسيس العالم فيها. ولو أردنا اختزال هذا الفعل لأمكن القول إنه مبني على صراع مستमित بين عالمين وفضائين، هما عالم الإنسان وعالم الصحراء. والصحراء ليست فضاء مكانياً متسعاً فقط، بل هي عالم دال على القبح والفراغ والمجهولية، وعلى النظام الذي يحكمها وهو الدهر الذي يحيد من وجود الإنسان ويقمعه ويستنفد مقوماته. وهنا يأتي دور الوعي الشعري إذ يتأسس العالم في الطبيعة على أساس من علاقة ضدية مع فضاء الدهر هذا، ليقهره بالعلامة الدالة على الإنسان، وعالمه الضد الذي يتشكل جمالياً بالذاتية الواعية المسؤولة، وهو عالم المعنى الذي يقوض ماهية عالم الصحراء من الداخل، إذ يتضمن قصد السبيل والهداية والنجاة والنور والمعرفة التي تتأطر بجمال الوجود الإنساني وتنبثق منه.

من جهة أخرى، يكشف البحث عن أن الوعي الشعري العربي عادة ما يبدأ تأسيس العالم الإنساني من الخراب، أو من الأطلال. والبحث يعيد استكشاف ظاهرة الطلل في القصيدة العربية من منظور جمالي يتضمن بعدين: البعد الوجودي والبعد المعرفي. إن الطلل يمثل اندثاراً للعلامة أو لما هو إنساني في عالم الدهر. إن الدهر إذ يؤسس الطلل يستعيد ما أخذه الإنسان منه ويرده إلى عالم الطبيعة، فيجعله بذلك علامة على الانفصال والاندثار. ورد الفعل على ذلك هو الرحلة، التي يمكن أن تعد ترميزاً للوعي الشعري وهو يحاول أن يستكشف إمكانات وجوده من جديد. إن الرحلة تعني أن تأسيس العالم الشعري يكمن في اختراق هذا الحد الفاصل بين الذات ووجودها بالمعرفة.

والمسألة الأساسية التي يثيرها الطلل تشكيمياً هي العلاقة بين البنيتين التكوينيتين اللتين تُشتقان من الوعي بالطلل بوصفه بؤرة يتكثف فيها عالم الدهر وعالم الإنسان، فهناك حضور وغياب لكليهما يتناوبان على مستوى البنية المعبر عنها تشكيمياً. فعلى الصعيد الأول نرى الطلل فضاء لعالم الدهر ولزمانيته المتراجعة دوماً إلى الفناء والزوال هادمة العالم الإنساني من حيث هو قيمة بذاتها. وعلى الصعيد الثاني يتحول الطلل إلى مفتاح لفضاء العالم الشعري ولآنية الوعي التي تمتد إلى الماضي والمستقبل معاً متجاوزة حضور العالم الدهري ومؤسسة ذاتها في الآن بوصفه نزوعاً إلى الممكن الجمالي. أي أن العالم الشعري الذي يشتقه الوعي من

الجمال ديمومة صائرة وسعي إلى القيمة من حيث هي وجود جمالي لذاته.

غير أن الأكثر أهمية من ذلك هو الغاية التي يتحرك باتجاهها الوعي الشعري، فليس إثبات الوجود الإنساني وتأسيس العالم الشعري في الطبيعة سوى وسيلة، والغاية هي توفير مقومات الوجود للإنسان - الآخر، ولذلك يبين الشعراء عادة، أن اختراقهم للصحراء المقفرة كان من أجل الآخرين. إن العالم الشعري الجمالي يتأسس في الوعي وبه من أجل الإنسان ليحميه من توسع العالم الطبيعي. وهذه فكرة جوهرية تتأصل في بنية الوعي الشعري العربي وتتظاهر في كل أوجه المعرفة الشعرية والجمالية. إنها الأخيرة التي تعني انفتاح الفردية وإنقاذها من عزلتها الضيقة، ولعل الوعي الشعري العربي لم يفهم الأمر إلا على هذا النحو، فكلما تعمق في ذاتيته وجد الآخر والخلاص خلاصهما معاً. وهذا طريق تعاليهما الوحيد.

ومن هذا المنظور، يمكن استكشاف كثير من الممارسات والظواهر التي يتضمنها المنجز الشعري الجاهلي وتأويلها من جديد، مثل الطعائن التي تتشكل راحلة في مواكب احتفالية نحو الماء، وارتقاء المراقب العالية للاستطلاع واستكشاف الممكنات، وإيقاد النيران للضيوف إنقاذاً للآخر من التيه، واختراق الأماكن المجهولة بالناقة والحصان اللذين عادة ما يتشكلان جمالياً من الحجر. هذه الظواهر تكشف بوضوح لا مزيد عليه أن هناك إصراراً على مواجهة الطبيعة واختراق حدودها القامعة، وعلى تهيئتها لتكون أرضية خصبة يُبنى فيها العالم الشعري، عالم الإنسان الجمالي العربي من حيث هو قيمة عليا وهدف لذاته.

الوجه الثاني لفاعلية الوعي الشعري يتمثل في تأسيس العالم جمالياً بالطبيعة، وذلك بإعادة تأويل الطبيعي واستكشاف إمكاناته ليكون معبراً إلى المعنى وإلى الجمال. والواقع أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً فريداً ومتعمقاً في ماهيات الأشياء والموجودات الطبيعية لينقلها إلى حيث تعيش وجودها - أو وجوده الذاتي الجمالي - وشعريتها. وبالنظر إلى كثرة هذه الموجودات الطبيعية فقد اخترت عينات، منها: الثور الوحشي والحمار الوحشي والظليم، التي تتشكل في القصائد اشتقاقاً من الذات الشعرية عبر الناقة. إن الوجود الجمالي لهذه الحيوانات، محكوم بالعلاقات نفسها التي تحكم وجود الذات الشعرية بوصفها إنساناً جمالياً. ومن هنا، تصبح بديلاً موضوعياً لذات الشاعر التي عليها أن تواجه عالم الدهر بعالمها الإنساني البريء، وهو عالم مرفوض في فضاء الدهر الذي يحاصر هذه الموجودات ويطردها إلى الصحراء المقفرة. وما يريد أن يقوله الوعي الشعري من ذلك أن هناك رؤية للعالم تسيء فهم إنسانية الإنسان في علاقاته الاجتماعية، أو أنها لم تعد ترى الأولى فيها، لذا فإنها تحاول القضاء على هذه الموجودات وعلى ما اشتق منها،

أعني الذات الشعرية من حيث هي إعادة تأويل وبناء للعالم البديل.

وثمة مسألة غاية في الأهمية تتصل بالتأسيس الجمالي للعالم الشعري بالطبيعة، وهي أن الوعي لا يركز رؤيته التشكيلية على البؤرة وحدها، وإنما يوزعها على الجزئيات المحيطة بها، فينتبه إلى النباتات والمياه والمطر والريح وطبيعة الأرض والشمس والليل والحركة وغير ذلك، الأمر الذي يشير إلى أنه يهيم الخلفية ويعنى بها عناية تامة لأنها تمنح البؤرة وجوداً عينياً متكاملأً، فضلاً عن اشتراكها في تأديته للمعنى تأويلياً، بحيث تبدو نوعاً من الصورة الهولوجرافية التي تتظاهر في كل جزء من أجزائها رؤية الوعي ومنهجيته في التشكيل.

وينطوي تشكيل العالم الشعري بالطبيعة على بعد فلسفي عميق يتمثل أولاً في ذلك التشابه الذي نجده عند الشعراء في تشكيل موضوعات محددة بعينها، مما نجده من عناصر تشكيلية مشتركة عند كثير من الشعراء الجاهليين. لكننا نخطئ حين تصور ذلك تكراراً وخضوعاً للتقاليد الفنية. إن ثمة تفصيلات تحتفظ بأهميتها التشكيلية تضاف إلى العناصر الأساسية فتعيد تأويلها، وليست هذه الإضافات اعتباطية لأنها تنبثق من رؤية القصيدة ككل وتعبير عنها. ومع ذلك فإن هذه العناصر التشكيلية الأساسية تكتسب أهميتها وفعاليتها من أنها تجسد الحاجة الجمالية العربية بخصوصيتها وفردتها وأصالتها، فما كان بإمكان الشاعر العربي أن يؤسس عالماً شعرياً عربياً، إلا بمكونات وعناصر عالمه الواقعي البيئي - ثقافة وطبيعة - وتنوع زوايا رؤيته إليها.

هذا فضلاً عن أن الوعي الشعري يؤكد على تعالق وجوده الذاتي وجمالية الطبيعي والقيمة الأخلاقية، فكلها تنبثق من موقف واحد وأصيل يجعل الطبيعة معبراً للذاتية وللقيم. فكأن تأويل الوعي للطبيعي وتأسيس العالم به نوع من التربية له، وتلك فكرة تتصل بالدور الحضاري للشعر العربي. ومن هنا كان العالم العربي يبدو مأساوياً، يقوم على الصراع غير المتكافئ بين الجمال والقبح، فالوعي الشعري يشكل الطبيعة وموجوداتها بوصفها امتداداً له، مؤكداً اندثارها وتبدها في دوامة الفناء التي ستدركه. لكن ذلك لا يعني الاستسلام له وإنما قبوله والتعايش معه والتعمق فيه لكي يكون البدء الحقيقي لوجود المعنى والقيمة. إن الوعي الشعري يتبصر في الفوضى المدمرة ليستنبط قانونها ويكشف عن جوهرها وحقيقتها المأساوية الممضة في ألمها وقسوتها. ولقد مرت بنا مظاهر كثيرة من ذلك، ولكن المثير أن الوعي يكشف عن أن الإنسان نفسه مشارك في هذا الدمار الذي يصيب الطبيعي.

إن كل هذه العلاقات التي يقيمها الوعي الشعري بين الإنسان والطبيعة والقبح والجمال في إطار مأساوية الوجود في العالم غايتها واحدة، هي تنقية الإنسان الجمالي

وإظهاره بوصفه ظهوراً للمعنى وللقيمة، وقد اتبع من أجل ذلك طريق التعمق في هذا الألم وسلط عليه نوراً كاشفاً وقويماً يوضح قسوة العالم في مقابل الرقة والبراءة الفطرية التي تنطوي عليها الذاتية. فهو حين يرى القبح مطلقاً مهولاً يترك له العنان في إثبات وجوده وتسلمته على إنسانية الإنسان، لكنه في الأقل، يبدي من خلال الكشف عنه احتجاجاً ضمنيّاً على سطوته الغاشمة، وذلك ما يجسده النواح المرّ الذي يشيع في الشعر العربي على اندثار الحياة والجمال وتراجعهما أمام الطوفان المدمر الذي يبدد كل شيء. إن الشاعر العربي يبكي الطلل والظعائن والموتى وهو في الحقيقة يبكي ذاته ووجوده، ويبكي الجمال الذي يتبدد من عالمه. إلا أنه بذلك يحاول استبقائه أو التثبيت به ولو على مستوى وعيه، أي أنه يخفي الإنسان الجمالي الذي يسعى إليه في داخلته العميقة ويترك للقبح ما هو خارجي ليكون مجالاً لسطوته المدمرة.

ومن هنا كان الوعي الشعري يبدي نوعاً من الالتذاذ بالمأساة. لكن ليس المقصود باللذة هنا حسيتها بل كونها تجربة إستراتيجية تحاول أن تدرك كل شيء في ذاته ولذاته. وهذا يعني أن مأساوية الوجود في العالم يمكن أن تكون موضوعاً لهذه التجربة وأن يكون لها جمالها الخاص الذي يتصل بطاقة الوعي الشعري على الإبداع والتشكيل وتأسيس المعنى، لأن رؤيته لذاته وعالمه بنيت على فكرة الزوال والفناء.

لقد أراد أن يوضح ما ينطوي عليه الوجود في فضاء الدهر من ألم ومعاناة وأن يتعمق فيه أكثر فأكثر ليظهره ولكي يتطهر منه أخيراً. ذلك أسلوبه في المواجهة والبناء.

إن التأويلات المتعمقة للنماذج الشعرية تكشف عن أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً استثنائياً بجمال القبح، أو بالبحث الضاري عن الجمال في عمق القبح، ذلك أن المأساوي تشكيل جمالي، بمعنى أن الجمال يوجد فيه بدءاً من حيث هو تشكيل فني بذاته ولذاته. والوعي الشعري يبرهن على فاعليته في الكشف عن المعنى العميق للوجود الإنساني وإرسائه في العالم عبر هذا التشكيل. وإذا، فإن المأساوي - من حيث هو كذلك - ممتع أو جميل بذاته. وينبني على هذا أن التشكيل سيصبح خطاباً، ومن ثم، فإنه سيجسد تجربة المعنى المأساوي وينقلها إلى متلقيها، والمتعة الجمالية، التي يوفرها هذا التجسيد تتأتى من تكشّف جوهر العالم أمام الوعي وتكشّف المعنى في التجربة المأساوية.

غير أن لجمال القبح بعداً أعمق من هذا، وذلك ما يتصل برؤية الوعي الشعري للعلاقة المعقدة بين الجمال والقبح، فعلى المستوى العميق من هذا التعقيد ينتفي التضاد بينهما، بحيث يصبح أحدهما مقوماً لوجود الآخر. وهذا يؤدي إلى أن يكون القبح مباطناً للجمال، وبالعكس. ولقد لمسنا ذلك في موقف الوعي الشعري

المتناقض - أو هكذا يبدو ظاهرياً - من الطبيعة؛ إنه يسعى إلى هدمها وينبنيها بها في الوقت نفسه، يبدأ من الخراب وينتهي به، فهي دائرة لا تبدأ من نقطة معينة لأنها حركة لا نهائية. وذلك ما يجعل للقبیح قيمة مساوية للجميل. إن النتيجة النهائية لذلك كله أن يعرف الوعي ذاته في عمق الوجود حيث تنتفي الأضداد، ولا يبقى شيء سوى الوجود نفسه في مواجهة المعنى المأساوي. ولذلك فإن الوعي الشعري يبدو أحياناً وكأنه يريد الحفاظ على القبح وإدامته لكي يكون للجمال معنى ما. والمهم في ذلك هي الأولية التي ينطوي عليها كلّ منهما وبالدرجة نفسها. من هنا نرى بعض الشعراء الجاهليين يتعاطف مع أكثر موجودات الطبيعة بشاعة وقبحاً ويحاول أن يديم وجودها.

إن هذا التعاطف مع القبح يسبغ على ذاتية الوعي جمالاً مستمدّاً من مأساوية الوجود في العالم ويعززها، ولا شك في أنه نوع من المواجهة للقبیح الكلي - الدهر - بما هو قبیح من الموجودات في فضائه. كأن الوعي الشعري يضع أمام الدهر مرآة يرى نفسه فيها، ليقهره بوصفه نظاماً قسرياً للحياة الإنسانية (الواقعية) وللا معنى الذي يستنزف تفتح الوجود على إمكاناته.

ومما يتصل بهذا أن الشاعر العربي كان يبدي اهتماماً عميقاً بالألم من حيث هو تجربة جمالية ينبغي إظهارها وتوضيحها والتعمق في ماهيتها أكثر فأكثر، تماماً مثلما يحدث أي موضوع آخر يحاول الوعي أن يستوعب ماهيته الجمالية ويكشف عنها. ومن ثم، فإن هذا الحدوث يجعل الألم يمارس أقصى فاعلية لوجوده وينفتح على إمكاناته في تدمير الآنية شيئاً فشيئاً. وفي ذلك يكمن المعنى الحقيقي للألم، إذ إن تعميقه وتوضيحه ينطوي على قيمة ووظيفة، وإن الوعي يعود للانفتاح على الطابع المأساوي لعالمه من خلال ذلك.

والنتيجة التي نخلص إليها من ذلك ومما سبقه، أن مأساوية العالم الشعري العربي ذات أبعاد متعددة تتأصل في الماهية العميقة للجمال الشعري الذي يرى الوعي ذاته فيه ويوجد لها وللمعنى. ولعلّ الدرس العظيم الذي يقدمه لنا الشاعر العربي من خلال المأساوية المرة التي يجيهاها، هو أن المعنى يوجد في التجربة نفسها بكلّ قسوتها ومرارتها، وليس خارجها. وهذا يعني أن الخلاص من مأساوية العالم يكمن في معرفة ماهيته الحقيقية، والتعمق فيه إلى درجة أن الوعي لا يجد في الألم والقبح إلا ذاته النقية الخالصة وجمالها الوجودي الحي. ومع ذلك فإن الوعي الشعري لم يكن يريد الخلاص من مأساوية عالمه، لأن الجمال - هكذا يراه - يوجد في عمق المأساة ولا سبيل إليه إلا هذا.

وتواصل مع هذه الرؤية الجمالية للقبح والمأساة، يتنبه البحث إلى موضوع آخر يمثل ركناً مهماً من العالم العربي وهو الحرب، غير أنه يؤكد على ماهيتها الجمالية والشعرية، لا الواقعية. وأول مظاهرها من حيث هي تشكيل جمالي أنها تجسيد للقبح والبشاعة التي يفرضها الوجود في فضاء الدهر. وقد كان على الوعي الشعري بدءاً أن يسלט عليها نور المعرفة الجمالية ويكشف للناس عن جوهرها وصورتها الحقيقية. ومن هنا كان الشعراء يوفرون لتشكيلاتهم كل ما من شأنه أن يزيد من عمق الشعور ببشاعة الحرب وقبحها ويكشف عنها.

لكن الذي يؤسسه هذا التشكيل الجمالي للقبح المطلق المتمثل في الحرب هو إدانته والاحتجاج عليه، فالكشف عن حقيقة الحرب وبشاعتها ينطوي على رفض ضمنى لها لأنها تستنزف إنسانية الإنسان وتستهلكها وتقضي على ماهيتها الجمالية من حيث هي قيمة عليا. إن الحرب تصطفي خيرة الناس (الأبطال) لتقذف بهم في دوامة الفناء قبل أن يتمكنوا من تأسيس الإمكاني من وجودهم المتفوق للمعنى. وإذا فإن إدانة الحرب والاحتجاج عليها ينطوي أيضاً على إحساس حاد وعميق بالخسارة الفادحة التي يلحقها القبح بما يمكن أن يكون جمالياً في الإنسان.

لقد كانت الحرب قدر الإنسان، فهي مقوم للوجود في فضاء الدهر وتجسد له في الواقع، وكان على الوعي الشعري أن يبحث عن خلاصه بالمعرفة وأن يتعلم كيفية استنباط المعنى الحقيقي لوجوده الذاتي وتأصيله في هذا اللامعنى الذي تمثله الحرب، فكان أول ما بدأ به هو مواجهة هذا القدر. ولأن الحرب تحقق للدهر نفسه، فإن مواجهتها مواجهة له ومحاولة لإثبات وجود الذاتية وتوكيده بإزاء هذا الطوفان الهائل من القبح والفناء.

لقد كان الوعي الشعري يحاول إثبات هذه الحقيقة الجوهرية دائماً: إن مواجهة الدهر هي أول معنى وقيمة على الرغم من سطوته المدمرة وقوته المطلقة.

وبهذا نفهم هذه الحماسة الفائرة في الشعر العربي فهماً أقرب إلى الحقيقة، إذ هي عبارة عن غلاف خارجي يزداد توهجاً كلما ازداد الشعور بمأساوية الوجود في العالم عمقاً وحدّة. إنها ليست سوى محاولة يائسة متشبثة لتوكيد الذاتية الجمالية وإدامتها وتنميتها في فضاء القبح. وهذا هو الإطار العام الذي يتحرك فيه الوعي الشعري في تشكيله للحرب الشعرية والغاية تحويلها إلى تجربة ضرورية لبناء الإنسان والمعنى.

وأول المظاهر التي تتحقق بها هذه الغاية هو تشكيل الحرب عاملاً أساسياً للتداوت والتواصل بين الذوات الإنسانية، وذلك ما تعبر عنه الظاهرة الشعرية الفريدة التي تعرف بالمنصفات، وهي قصائد حاول فيها بعض الشعراء أن يتفهموا

المأزق الوجودي الرهيب الذي تعاني منه أطراف الصراع، وأن يعيروا العدو الذي عادة ما يخضع للبطش الدموي لساناً يعبر فيه عن ذاتيته وألمه ومعاناته. الأمر الذي يعني أن الوعي الشعري كان يحاول التنبه إلى إنسانية الإنسان (في ذاته وفي الآخر) بوصفها قيمة جمالية يمكن أن توجد في عمق كيان الحرب وقبحها. ومن هنا شاع لدى بعض الشعراء الفرسان رثاء قتلاهم من الأعداء، وهو رثاء للذات نفسها وإدانة لها وللعالم الجاهلي على تدمير الإنسان الجميل بذاته.

وهنا يجب أن نتنبه إلى أن الوعي الشعري إذ يقف هذا الموقف من الحرب ومن ذاته إنما يؤسس قيمة أخلاقية وجمالية بحدّ ذاتها. إن هذا الموقف المتعاطف مع الأعداء هو تعاطف مع الحياة ضدّ الموت والدمار، ومع الجمال ضدّ القبح، ويمثل دليلاً على تعالي الإنسان فوق غرائزه التدميرية العمياء. وهو موقف غاية في النبيل قد لا نجد نظيره في الآداب القديمة للشعوب الأخرى. إن الذات العربية المحاربة إذ تحترق دوامة الفناء لتقوضها من داخلها، تستحضر نبيلها وإنسانيتها ومسؤوليتها تجاه الإنسان الذي تسعى إليه، لكي لا تتماهى فيها وتصبح جزءاً منها. وهذا يعني أن الوعي الشعري يدعو بطريقته الخاصة إلى السلام.

الفصل السادس: القيمة الجمالية وحضارة المعنى الشعري

تمثل القيمة الوجه الأكثر عمقاً وأهمية من تأويل الجمال الشعري بوصفه وجوداً لذاته، لأنها غاية الإنسان العربي الجمالي بنية وتكويناً. والواقع أن كلّ بحث في الجمال يرتبط جوهرتياً بفكرة القيمة، لأن الجمال أصلاً قيمة من القيم الكلية الثلاث مع الحق والخير. وهذه الدراسة تؤكد على امتدادها أن الوعي الشعري العربي حاول دائماً أن يجعل القيمة ما به ومن أجله يتأسس الإنسان الجمالي بوصفه ذاتاً عارفة معروفة تعرف ذاتها بذاتها وبالعالمها.

إن الوجود للقيمة في عالم العربي، كان يعني نوعاً من البطولة المعرفية إذ يتطلب كفاءة خاصة تُشتق من إبداعية الوعي وفاعليته وإيجابيته، إذ يعيد تأويل الماهيات ويجعلها معبراً لتأسيس ما يريد، الأمر الذي يؤكد علاقة فكرة القيمة بالبعد الثقافي للإنسان وبالطابع البطولي لوجوده من أجلها. ولهذا كان الإنسان الجمالي العربي الذي أسسه الوعي الشعري بطلاً حضارياً من نوع خاص.

ولا بدّ من الانتباه إلى أن البعد الثقافي كان دائماً يتضمن كلّ مفاهيم البطولة، أي أنها كانت دائماً بطولة ثقافية بحصر المعنى. فكُلّ بطل يحدثنا عنه التاريخ ما هو إلا وظيفة تتكثف فيها روحية الجماعات وحاجاتها الوجودية ومثلها العليا وقيمها، وذلك ما يؤلّف في مجمله ما نصطلح عليه بالثقافة أو الحضارة بمعناها الفلسفي.

إن ذاتية الوعي الشعري الأصيلة لم تكن ترى الإنسان الجمالي خارج نطاقها، بمعنى أنها كانت تتمثله في ذاتها. لقد كان الشاعر العربي بطلاً حضارياً بادئاً بـ ذاته. وكان لا يستطيع أن يوجد للقيمة إلا بوصفها تجسداً عينياً لإنسانيته الجمالية هو، فحتى المدح أو الرثاء أو الفخر القبلي ليست سوى إسقاطات لهذا التجسد على الآخر؛ إن ذاتيته توحد بين الذات والقيمة وتؤطر هذا التوحيد بالجمال وتشتقه منه.

ولا بُدَّ أن نتذكر دائماً أن هذا البطل إنسان جمالي أي أنه تشكيل شعري، فنحن لا نعرف إن كان الشعراء العرب في الواقع، بهذه الصورة التي يعرضها علينا شعرهم، وإذا فإن البطل في الحقيقة إنسان مثالي أولاً وأخيراً، يحاول أن يتمثل الوجود للقيمة تمثلاً شعرياً ويجعله تعبيراً عن حاجة الجماعة إلى ذات وظيفية تساعدها على أن ترى هويتها وتحددها لكي تتجاوز واقعها. وهذا لا يعني أن الشعري ينفصل عن الواقعي، بل على العكس، فالمثال - لأنه شعري - يتجذر عميقاً في الواقع على هيئة فعل ذي ماهية جمالية تربوية. ولعل ذلك يصدق بدقة على الشعر العربي الذي كان يتمتع بمكانة عظيمة في نفوس العرب لأنه كان يصنعهم بالمعنى الحرفي للكلمة.

وضمن هذا الإطار العام لماهية البطل العربي يمكن أن نحدد الميزات والصفات التي تميزه وتشكل حضارته، وأولها حرصه على الريادة واستكشاف إمكاناته وممكنات وجوده في العالم، وسعيه المستميت إلى تأسيس القيم في عالم معوق كابح لإمكاناته يرفضه ويحاصره. ومن هنا تأتي أهميته، فحضارية البطل العربي تتأكد في سعيه إلى المعنى مهما كانت فداحة التضحيات التي يقدمها من أجل هذا الهدف، أنه يتقبل موته وفقره وعزله ويختارها طائعاً غير نادم على شيء، فكأنه يريد أن يؤسس منطقاً جديداً للعلاقات الإنسانية ولنظام الحياة الذي ينبغي أن يكون المعنى روحه وكيانه. وهذه الفكرة بالذات جعلت بعض الشعراء يرفضون الانتماء إلى الوعي الجماعي السائد، ويختارون الانفصال عنه على الرغم من أن ذلك يعني الفناء والهلاك في عالم الصحراء. لكنها القيمة بجوهريتها وبأهميتها العظيمة هي التي تحتم ذلك.

إن ماهية البطل العربي ووظيفته الحضارية وتعدد أوجه فاعليته تشير إلى تميزه وفرادته وأصالته كبطل. وإذا كان التراث الغربي يكشف عن نمط معين من الأبطال عرف بالبطل الشمسي، فإن البطل الشعري العربي كان ذا بنية قمرية. والفكرة الأساسية هنا، أن هذا الربط البنيوي بين القمر والبطل العربي هو محاولة لتأويل الإنسان الجمالي بجذوره العميقة، وفهم أبعاد شخصيته ودوره التاريخي مع التأكيد على ماهيته الجمالية، وهذا ما يكشف عن جانب مما حققه الوعي الشعري في إدراك

الجمال لذاته وتشكيله من خلال التحول الكبير الذي أحدثه في العناصر المكونة لبنيته ودون إخلال بنسق العلاقات التي تتأصل فيها وتبينها.

إن تفسير البطل العربي بالقمر وليس بالشمس يهدف إلى تأكيد خصوصيته الحضارية، فالبطل القمري يتقوم بصفات لا يمتلكها البطل الشمسي، وأولها أنه ذو ماهية زمانية، وهذه الماهية تُشتق من البنية الزمانية للقمر وتتوازي معها؛ فالقمر يولد وينمو ويكتمل ثم يندثر ويموت دورياً، وكذلك الإنسان في فضاء الدهر، غير أن الإنسان الجمالي الذي أسسه الوعي الشعري يحاول دائماً أن يتمسك بكماله ويرتد إليه، بمعنى أن البطل القمري يتحول في التأسيس الجمالي إلى علامة على الحضور المطلق في التغيّر والقضاء. ومن هذه العلاقة يمكن أن نشق صفة أخرى تقوّم البطل القمري وهي مطلّقة الحب التي كانت عنده إطار وجوده للقيمة وغايته.

الصفة الأخرى التي تتظاهر في هاتين الصفتين وتُشتق منهما أن البطل القمري يعي موته بحدة وعمق بحيث يؤسس وجوده للقيمة في هذا الوعي وبفعله حصراً. ومن ثمّ، فإن تأويل ضراوته في الحب والحرب والعطاء والنشوة يكمن هنا: إنّه يواجه موته ويريد أن يميته بكلّ ما لديه من طاقة وفاعلية. وهذا يعني أن البطل القمري ينطلق من وجوده في الموت وله في كلّ لحظة من اللحظات فاعليته الجمالية والحضارية. ولعل ذلك ما يمنح البطل الحضاري القمري صفة إضافية تتمثل في ذاتيته الأصلية التي تستند إلى وعي عميق بالمسؤولية تجاه وجوده للقيمة وتجاه الآخر. إن أصالة الذاتية تتحول عنده إلى انفتاح كلي على الآخر وذلك تأويل عطائه المطلق الذي لا يقف عند حدّ سواء في الحب أو القتال أو في توفير مقومات الوجود النادرة ومنحها. إن وعي البطل القمري بموته يحدد مسؤوليته تجاه الحياة.

إن كلّ هذه الصفات تؤكد أن البطل القمري العربي إنسان جمالي صنّع بوعي جمالي، والجمال جوهر وجوده للقيمة، وهذا ما حوله إلى معلم بالمعنى العميق للكلمة. ذلك أن الشاعر العربي إذ يشكّل ذاته وهي تعاني وجودها في تجربة حياة أصيلة في ذاتيتها يصبح علامة معرفية تمارس ذاتها فعلاً في الواقع، وتؤثر فيه بعمق، وتكشف عن حركته الجوهرية وحاجاته الروحية. وتلك دلالة التشكيلات الشعرية التي تؤسس القمر - الإنسان الجمالي كاشفاً لظلمة الليل بنور القيمة والوجود لها.

واشتقاقاً من هذه البطولة الحضارية، بوصفها وجهاً من وجوه الوجود للقيمة، يكشف البحث عن أن الوعي الشعري العربي كان يجعل من الجمال إطاراً لقيمتي الحق والخير، بمعنى أنه لم يكن يعرف هذا الفصل الفلسفي التقليدي بين القيم المطلقة الثلاث. ومن هنا كانت القيم تتداخل في رؤية البطل العربي لتتحول إلى بطولة معرفية

وأخلاقية مؤطرة بالجمال. وهذا التحول هو العامل الأساسي في دفعه إلى التعبير عن وجوده للقيم تعبيراً جمالياً، وإلى تأسيس ذاته حقيقة عيانية تشكل مستندة إلى رؤية عميقة لواقعها ومسؤوليتها تجاهه.

ومن هذا التداخل بين القيم اشتق الوعي الشعري العربي ما يمنحها المعنى والتأثير، وأعني بها قيمة الحرية. وكل ما ذكرته مما حققه البطل الحضاري من وجود للقيم الجمالية يمكن أن نعهده تعبيراً متنوع الأوجه عن سعيه لإنجاز حريته، لكن ما ينبغي التنبه إليه أن الوعي الشعري لم يكن يدرك الحرية إلا فعلاً. بمعنى أنها ليست فكرة بالنسبة إليه، وإنما هي سعي وحركة وتشكيل محكوم بشروط وجوده في فضاء الدهر، وبدوره الحضاري. ومن ثم، فإننا لا يمكن أن نفهمها إلا من خلال الإبداعية التي تميز الجمال الشعري بوصفه وجوداً لذاته. من هنا كانت الذات الشعرية العربية تبدو فاعلة أكثر من كونها مفكرة، ذلك أن الفعل هو ما يمنحها عيانيته وحيوية وجودها ويؤسسها تشكيلاً جمالياً، وهذا ما يؤسس الطابع الإبداعي للحرية، فهي كفاح الذاتية لتجاوز ما يعوقها عن أن توجد وتصير، وتعزيز وجودها وصوريتها في تعالي القيمة الجمالية التي تبدعها وتشكلها في كفاحها. إن هناك تداخلاً وتوحداً بين الجمال والإبداع والحرية والكفاح، فالإنسان الجمالي العربي بيدع ذاته وإنسانيته من خلال كفاحه لتحقيق حريته التي يراها قيمة متعالية.

إن الوعي الشعري العربي كان يقول كلمة واحدة من خلال الجمال الشعري لذاته، لعلها القيمة أو الحرية أو الحب أو الحضارة، ولعلها ما يرادف هذه المعاني كلها وينطوي عليها؛ الإنسان الجمالي - صانع المعنى والحضارة، وأراد أن يؤسس في الواقع الجاهلي.

خاتمة

إن أهم ما أظهره البحث هو أن الجمال ليس مفهوماً فلسفياً نظرياً وإنما هو ممارسة، ومن ثم، فإنه لا يمكن التفكير فيه على نحو مثمر، بمعزل عن تحققه العيني. غير أن من الضروري تغيير زاوية النظر إليه جذرياً ونبد المنظور التقليدي الذي يربط بين الجمال والحس أو الإحساس، فكونه ممارسة يعني أنه فعل أو وجود ينطوي على المعرفة في ذاته أو هو ظاهرة معرفية قائمة على التشكيل والإبداع وتنطوي على الوعي بوصفه ماهية لها والمبدأ الضروري للمعرفة. وفي ضوء هذا المنظور، فإن الجمال الشعري العربي يبدو ذا خصوصية فريدة تتأصل في عمق الروح الحضارية للعرب في تلك المرحلة التكوينية التي سبقت الإسلام، وكان ينطوي على وعي عميق ورؤية واضحة ومنهجية منضبطة في التشكيل والإبداع. وذلك ما يتضح من أن العرب -

وحدهم ربما - يرون في ممارستهم الجمالية أعني الشعر، معرفة وعلماً قائماً على الوعي والذكاء والفتنة ويشروطونه بالإبداع.

من هنا فقد ارتبط الجمال عندهم بمفهوم البيان الجوهري الذي يعني الممارسة المتعمقة للغة والكشف عن الوجود بها ومن خلالها. وهذا يعني أن الجمال كما يفهمه العرب، فعل إظهار (تشكيل) وظهور (تأسيس) للمعنى. وهو ما يقتضي استنباطاً قائماً على القياس والتفسير والتأويل الإبداعي الذي يؤسس الوعي ويكشف عن إمكانياته.

بكلمة أخرى، إن الجمال الشعري العربي ذو طابع معرفي بصورة كلية وإنه بحث إبداعي عن المعنى والوجود. والجمال في الوعي الشعري العربي، كان كلمة تقول الحرية والحب والحضارة وكل ما يمكن أن يعمق إنسانية الإنسان ويفتح أمامه الطريق إلى تعاليه ووجوده الماهوي. وإذا كان لنا أن نضع تعريفاً للجمال، كما أسسه الوعي الشعري العربي فيمكن أن يكون: «تلك القيمة الكلية التي تكشف عن كمال الإنسان العربي وحقيقة وجوده للمعنى»، على أن نفهم من القيمة شرط الوجود ونظامه، ومن الكشف التشكيل والتعبير والإظهار والتأسيس، ومن الكمال سعي الآنية إلى وجودها الماهوي، ومن الإنسان الكائن الذي لا ينفك يبحث عن ذاته في المعرفة، ومن العربي تلك البيئة الثقافية الفاسية التي يمثلها عالم الدهر، ومن الحقيقة الظهور والانكشاف، ومن الوجود الحرية التي يتطابق فيها الوعي مع الإرادة والفعل، ومن المعنى جوهر المعرفة وغايتها.

والسؤال الذي ينبغي طرحه هو ما أهمية ذلك لنا نحن العرب في هذا الزمن؟

هنا أريد أن أستحضر الهدف من هذه الدراسة أصلاً، وهو البحث في وعن الإنسان العربي باعتباره وجوداً حضارياً، بالعودة إلى طفولته وهو يخطو خطواته المتعثرة الدامية على طريق الحضارة، والكشف عن نقائصه وحسناته، ونقاط ضعفه وقوته، وهو يؤسس ذاته ووجوده في عالم بنيته التشتت والجزئية والهامشية. وبغض النظر عن مدى نجاح الوعي الشعري العربي في تحقيق أهدافه، إلا أنه أثبت أن الغاية أي المعنى والحضارة، هي مجموعة الوسائل التي كافحت من أجل أن تثبت أن حقيقة الإنسان العربي تكمن في وجوده للقيمة؛ أعني في مدى إخلاصه للمعنى على الرغم من المعوقات والحدود. ولم يكن التفكير العربي بالجمال وممارسته نتيجة ترف فكري، بل نشأ في بيئة كابحة معوقة تفرض التشتت والانغلاق، ولهذا كان الإنسان العربي الجمالي بطلاً معرفياً وأخلاقياً، ومن هذا التداخل بين قيم الجمال والحق والخير اشتق وجوده لحرية.

إن البيئة العربية المعاصرة لما كانت متماثلة إلى حد كبير من حيث البنية مع تلك البيئة، فإن هذه الدراسة تمثل خطوة أولى لكن أساسية وضرورية من أجل أن يكون التفكير في الجمال وممارسته هماً مصيرياً للعربي المعاصر، وأن يكون الجمال ركناً أساسياً في الرؤية العربية المعاصرة للعالم بما هي نظام للمعنى مؤطراً بالقيمة. لقد فكرنا كثيراً في الوجود والمصير، وفي المعرفة والتقدم والحدأة، لكننا لم نفكر في القيمة كثيراً. ومن هنا كانت رؤية العربي المعاصر لذاته وللعالَم تعاني من التشوش الذي كان من أهم نتائجه هذه الانتكاسات المتواصلة.

إن القيمة تضبط تعالي الغايات وتسبغه على وسائل، وهذه هي التوصية الأولى والأخيرة لهذه الدراسة؛ إنها دعوة لأن نبحث عن القيمة في ذاتنا. صحيح أن تيار الخراب يكتسح عالمنا، لكن لا سبيل لوقفه إلا بالجمال الذي سيكون معبرنا الوحيد إلى الإنسان العربي الذي يكمن فينا، وهو يكافح من أجل حرته بما هي قيمة كل القيم.

مقدمة

مشكلات البحث

المشكلات التي يواجهها هذا البحث متعددة، لكنها من حيث الجوهر تترد إلى الرؤية المنهجية التي على أساسها تقوم الدراسات الجمالية النظرية والتطبيقية. وأولى هذه المشكلات تتمثل بذلك الحكم الذي يؤكد أن الشعر العربي على الرغم من قيمته الفنية المتفوقة، لا يعد دليلاً على أن العرب كانوا يمتلكون أية نظرية أو حتى فكرة عن الجمال ناتجة عن تأمل وتركيب فلسفي، وأن معرفتهم الجمالية كانت أولية وساذجة تستند إلى إدراك بسيط ومباشر مصدره الحس وحده^(١)!

وواضح أن حكماً كهذا ناتج عن ذلك الموقف المسبق الذي يتخذه الباحثون عادة من الشعر العربي عموماً، بوصفه انعكاساً للبداءة بكل ما تعنيه في أذهانهم وحدها، من فقر ومحدودية في البناء الثقافي. غير أن هذا الحكم يعكس قصوراً منهجياً خطيراً، ذلك أنه أولاً، يجعل من الفرضية نتيجة نهائية من غير أن يكلف نفسه عناء البحث والاستكشاف للتأكد من صحتها واقعياً. كما إنه يخلط بين ممارسة الجمال والفن والتفكير الفلسفي النظري فيه، ويعدّهما شيئاً واحداً. ومعروف أن الممارسة الجمالية بدأت مع الإنسان، وتطورت بمعزل عن التفكير الفلسفي وبصورة مستقلة عنه تقريباً. لكن ذلك لا يعني مطلقاً أن الممارسة الجمالية لا تنطوي في ذاتها على تفكير جمالي، بل أنها تحقق فعلي له، وإلا كيف نفسر عظمة كثير من الأعمال الفنية

(١) انظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، ط ٣ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١٢٨ وما بعدها. والملاحظ أن هذا الحكم يتجاوز الشعر الجاهلي ليشمل عصور الازدهار الحضاري العربي والإسلامي التي عجزت عن بلورة نظرية جمالية عربية، لأن سؤال الجمال - هكذا يقال - لم يكن مشكلة حقيقية بالنسبة إلى التفكير العربي!

والأدبية الإنسانية التي تعود إلى عصور سبقت التفكير الفلسفي في الفن والجمال.

الأهم من ذلك كله، أن هذا الحكم يعكس شعوراً عميقاً بالضالة والاستلاب أمام التراث الجمالي النظري عند فلاسفة الغرب ومفكره، وهو شعور نجده في عمق الدراسات الجمالية الحديثة التي تكتفي بإعادة إنتاج هذا التراث أو تطبيقه إسقاطياً على الممارسات الجمالية العربية القديمة والحديثة، وعادة ما تفعل ذلك في ظل غياب الوعي بالمشكلات الجوهرية التي يعاني منها ما يدعى بعلم الجمال، مفتقرة إلى المنهج والرؤية المستقلة، ومن هنا كان التطبيق سطحيًا مشوشاً في أغلب الأحيان.

إن علم الجمال الغربي مجال معرفي شائك ومضطرب، يثير من المشكلات حول الجمال والفن ما لم يتمكن من حله إلى الآن، فكل ما نجده فيه محاولات يقوض بعضها بعضاً أو يرفضه، وهذه مشكلة أخرى من المشكلات التي واجهها البحث وتتمثل في كيفية الخروج من هذه الفوضى بمفهوم محدد للجمال وبمنهج للبحث الجمالي يمتاز بالضبط والدقة وبرؤية واضحة ومتماسكة، مع ضرورة التنبيه إلى أن الالتزام باتجاه معين من اتجاهات علم الجمال رؤية ومنهجاً لا يحل المشكلة، لأن ذلك يفترض تغاضياً غير مبرر علمياً، عن الاتجاهات الأخرى التي تخالفه وتتقضه، وهذا يعني أن الباحث الجمالي سيجد نفسه في دور منهجي مغلق لا يخرج منه.

المشكلة الأخرى التي واجهها البحث أن دراسة الأدب والشعر من منظور جمالي، لم تستطع إلى الآن أن تضبط لنفسها منهجاً، فكل ما نجده من مناهج الدراسة الأدبية أما أنه يفهم من المنظور الجمالي إصدار الأحكام الذوقية والانطباعات المعبرة عن التأثر بالعمل الأدبي أو الشعري - وهذا ما لا يصح إطلاقاً أن نسميه منهجاً، أو أنه يأتي الأدب من خارجه؛ من مجالات معرفية مختلفة تحاول أن ترى نفسها فيه، وتسقط أحكامها ونتاجها عليه مسبقاً، وهذا يعني أنها تنفي عنه جوهره الحقيقي، أي كونه فناً وممارسة للجمال في ذاته.

منطلقات البحث وأهدافه

في ضوء هذه المشكلات التي قدمتها، فإن على هذا البحث أن يبدأ من الصفر تقريباً، وأن يبتكر لنفسه أرضية منهجية توفر له الحد الأدنى من الاستقلال والموضوعية والرؤية الواضحة التي تعينه على فهم الشعر العربي بوصفه ممارسة جمالية في ذاته. وهذا يقتضي أن يكون كلاً من الرؤية والمنهج منسجماً مع موضوع البحث مشتقاً منه. بكلمة أخرى؛ إن الجمال سيكون بؤرة وإطاراً لكل من الرؤية والمنهج في آن معاً. هذا الهدف يقتضي أن أحدد فهماً خاصاً للجمال يتسم بالدقة والعمق والشمول، ويمتاز بالمرونة. على أنني ينبغي أن أشير أولاً وبشكل حاسم، إلى أن مجال

البحث سيقتر على ما يعرف بالجمال الفني - الشعري، دون الجمال الطبيعي، ذلك أن جانباً من الفوضى التي تسود علم الجمال يرجع إلى الخلط بين الجمالين جزئياً أو كلياً. وهذا يعني أنني لن أدرس الجمال بوصفه موضوعاً للشعر، بل على العكس؛ أن أجعل الشعر موضوعاً للجمال الذي لا يمكن أن يكون موضوعاً إلا لذاته.

يتأسس على هذا أن تصوّر للجمال سيركز على ماهيته المعرفية التي تنطوي على الوعي في ذاتها، ومن ثم؛ فإن تأسيس الجمال لذاته سيكون محكوماً برؤية واعية يهدفها ووسائلها وبمنهج منضبط دقيق، ضرورة، لأن كل ما هو معرفي لا بُدَّ أن يكون مشتقاً من الوعي، والوعي يضمن للمعرفة منهجيتها ووجودها.

إن التركيز على معرفية الجمال سيؤدي بالبحث إلى استكشاف الشعر العربي بوصفه تلك المعرفة الجوهرية الأولى التي تتأسس على التوحد بين الذات والموضوع، وتحرص على أن تتظاهر ماهيتها الجمالية في كل ما ينبثق عنها من علاقات وقيم ووظائف، ومن ثم؛ فإن واحداً من أهداف البحث أن يقيم مشروعاً لفلسفة جمال عربية - تطبيقية، تبدأ من الشعر العربي وتتأسس على عيانيته وأصالته، دون أن تنعزل عنه في بناء نظري مجرد، وتحيا وجودها الأصيل دون أن تقتبسه من فلسفات الجمال الغربية اقتباساً حرفياً لا يدرك بعمق أهمية التفاعل والحوار.

الأهم من ذلك، أن معرفية الجمال ستضمن لهذه الفلسفة أن تبحث عن الإنسان العربي بوصفه ما به ومن أجله تتأسس المعرفة، وهذا يعني أن الهدف الأخير للبحث، أن يكون نوعاً من الأناسة (الأنثروبولوجيا) الفلسفية التي ستحاول الكشف عن إنسانية العربي وبنيتها الحضارية التي تحققت في الشعر؛ ذلك الفن الذي تضمن رؤيته الجمالية لذاته ولعالمه ولقيمه.

وهنا أود الإشارة إلى مسألة غاية في الأهمية لأنها تتعلق بقيمة هذا البحث والهدف النهائي منه، وتمثل في جدوى هذا الرجوع إلى الجاهلية، ومنظوره، إذ إن المعتاد في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة التعامل مع الجاهلية بوصفها مرحلة تاريخية انقضت بمجيء الإسلام، ومن هنا كانت هذه الدراسات تمارس عزلاً قسرياً ومفتعلاً للجاهلية عن واقعنا الثقافي، في حين أن نظرة هذا البحث إلى الجاهلية تنطلق من كونها حاضنة رؤية العرب للعالم، وبنية ثقافية جذرية لها أبعادها ومكوناتها التي ما زالت تطبع رؤية العرب المعاصرين بطابعها. ولهذا السبب سأستعمل وصف العربي على امتداد بحثي بهذا الفهم فقط، أي بالمعنى الثقافي العام للكلمة، الأمر الذي يعني أن الجاهلي بوصفه ثقافة ورؤية للعالم، سيدخل في وصف العربي ويرادفه من هذا المنظور وليس من المنظور التاريخي السائد.

يترتب على هذا، أن البحث يضع لنفسه هنا هدفاً نهائياً، هو السؤال عن مشكلة الإنسان العربي بوصفه وجوداً حضارياً. لقد تعثر المشروع الحضاري العربي الحديث وواجهته معوقات ونكسات كثيرة، وبذل المخلصون جهوداً نبيلة وكبيرة لاستكشاف الأسباب الجوهرية لذلك، لكنني أعتقد أن العودة إلى طفولة الوعي العربي واستكشاف بنية وجوده الحضاري الأولى ومعرفة أبعادها ومكوناتها ونقاط القوة والضعف فيها ستكون خطوة ضرورية وحاسمة. إن هذا الهدف الكبير سؤال كبير قد لا أملك الإجابة النهائية عليه، ولكنني بعملتي هذا، أطمح إلى أن أشرك القارئ في البحث فيه لعله يساعدني أو يساعد نفسه على أن نضع الخطوة على طريق ما، نرجو أن يكون هو الذي نبحث عنه.

منهج البحث ورؤيته وخطته

أود أن أشير بدءاً، إلى إنني حاولت أن أوفر لهذا البحث مقوماً أساسياً لقيمته العلمية، هو أن أدرس الشعر العربي بذاته دراسة منهجية منظمة تقوم على قدر ضروري من الموضوعية والانضباط العلمي. ذلك أن الأهداف التي يرسمها البحث لنفسه وأشرت إليها آنفاً، تبدأ من تأسيس المنهج المنضبط المشتق من رؤية واضحة. ومن الضروري أن أنبه هنا، إلى إنني قد حددت الطابع العام لهذا المنهج من خلال التأويل الفينومينولوجي (الظاهراتي)، ولكن بأي معنى؟

معروف أن باحثينا يهتمون الآن بالتأويل وما يمكن أن يوضع في إطاره كنظريات القراءة والتلقي واستجابة القارئ. . الخ، على عاداتهم في التقبل المطلق لكل ما تنتجه الثقافة الغربية فوراً، دون الانتباه إلى أن كل ما يقال عن التأويل لا يجعله منهجاً منضباً. ومع اعترافي بأنه مجال خصب لاستنتاج النصوص والكشف عن مضامينها العميقة، إلا أنه يبقى مجموعة من التصورات الفلسفية، التي تؤكد على الدور الأساسي للمؤول أو القارئ في تعيين النصّ وتفسيره من خلال تحقيق شروطه المؤسسة في بنيته. . الخ، من غير أن توضح الخطوات أو الكيفية التي يتم بها ذلك^(٢)!

(٢) هنا قد يقال إن من الضروري الرجوع إلى الإرث العربي الإسلامي لتأصيل التأويل. وهذا صحيح مبدئياً. لكن علينا أن نأخذ في الاعتبار ثلاث مسائل؛ المسألة الأولى أن التأويل الإسلامي مرتبط بالقرآن، ويمتد إلى إشكالات العقيدة وما تخضع عنها من مذاهب اختلفت جذرياً، في فهم الإسلام من المعتزلة والشيعة والأشاعرة وصولاً إلى المتصوفة والفلاسفة، ولذا لم يكن ولن يكون من السهل تجريده من هذه الإشكالات ونقله إلى مجال الأدب والشعر، وإلا وقعنا في السطحية والهامشية، وهذا ما حدث مع البلاغة العربية التي نشأت في حضان الاعتزال وتطورت عند الأشاعرة، ثم جاء السكاكي لينجردها من مضمونها العقدي لتصبح معه ومن بعده، علماً سطحيًا جامداً. المسألة الثانية أن الدعوة إلى تأصيل التأويل إسلامياً تتم تحت تأثير =

من هنا، فقد عدت إلى الجذور التي أقام عليها مارتن هيدغر ورومان إنغاردن وهانز جورج غادامار وغيرهم، تأويلهم للأدب والفن؛ أعني فلسفة إدموند هوسرل الظاهرانية (الفينومينولوجيا) المعروفة بصرامتها ومنهجيتها، وقمت بتطويعها ومناقشتها، بحيث جعلت من ثوابت مذهبها أساساً أولياً وعماماً لرؤية البحث، ومن ثوابت منهجها أساساً لمنهج مع تعديلها وتنميتها. وبذلك ضمنت للبحث وضوح الرؤية ومنهجية التأويل وانسجامهما مع ماهية الموضوع وأهدافه، وهذا ما سأوضحه في التمهيد النظري للبحث. غير أن أهم ما حققته في هذا البحث إنني حاولت تطويع الفينومينولوجيا والتأويل المشتق منها للتطبيق الموسع والمنضبط، وعلى مجال موضوعي بكر هو الشعر العربي القديم.

والواقع، أن قضية المنهج هي الأساس دوماً، في دراسة الشعر العربي، فعلى امتداد القرن الماضي ظهرت دراسات كثيرة تناولت هذا الشعر وفقاً لمناهج مختلفة: التاريخي، النفسي، الاجتماعي، البنيوي، الأسطوري... الخ، وبغض النظر عمّا يمكن أن يقوم بوجه هذه المناهج من نقد، فقد كانت النتائج ثمرة، على الأقل من حيث إننا جعلتنا نعيد استكشاف الشعر العربي عموماً، والجاهلي بشكل خاص، ونتعمق فيه أكثر. وهذا ما يصحّ على هذه الدراسة، فاعتمادها منهجاً جديداً على البحث في مجال الدراسات الأدبية العربية لا يعني بالضرورة أنها حققت إنجازاً يجب ما قبله - وهذا هو السبب في إنني لم أتعرض بالنقد لمناهج الباحثين العرب المحدثين في دراسة الشعر الجاهلي - لكنها في الوقت نفسه ترجو ألا تقف جِدّة مصطلحاتها ومفاهيمها عائقاً أمامها لتساعد في إعادة الفهم والاستكشاف. ولعل أهم ما في هذا المنهج الذي اتبعته من ميزات أنه لا يصادر موضوعه كما تفعل بقية المناهج المعتادة، بل على العكس تماماً؛ إنه يوفر للباحث أقصى قدر من الحرية الضرورية للبحث دون أحكام مسبقة مهما كان نوعها ودون نتائج محسومة سلفاً. وهذا هو السبب في اختياري للفينومينولوجيا منهجاً لهذه الدراسة. لقد اعتدنا على مناهج ترى نفسها وثوابتها في أي موضوع تدرسه حدّ إلغائه ومصادرته تماماً أو تكاد، حتى صرنا نقرأ التاريخ في الشعر العربي حين ندرسه تاريخياً، ونقرأ علم النفس فيه حين ندرسه وفقاً للمنهج النفسي، ونقرأ البنيوية المشوّهة المشوّهة فيه في أغلب تلك الدراسات العربية

= الهيرمنوطيقا الغربية، بمعنى أن لا أحد من دعاة التأصيل تنبّه إلى التأويل بوصفه منهجاً ممكناً وبدلياً قبل أن يتم نقل الهيرمنوطيقا الأدبية إلى العربية، وهذه الدعوة تشبه تلك الدعوات إلى تأصيل البنيوية وعلم الدلالة والتفكيك عند العرب، وما أعنيه بهذا أن لا مفرّ من الإسقاط الذي يفرغ التأصيل من قيمته والغاية منه! المسألة الثالثة أن كلاً من الهيرمنوطيقا والتأويل الإسلامي لم ينتجا منهجاً جمالياً على وجه التحديد، يمكن البناء عليه أو توظيفه في التأويل الجمالي للشعر. وهو أمر تطمح هذه الدراسة إلى تحقيقه نظرياً وتطبيقياً.

التي تسمى نفسها بنبوية، وأعتقد أنه قد حان الوقت لتغيير خيولنا المتعبة هذه لكي تتمكن من مواصلة الرحلة إلى هدف حقيقي.

إن الفكرة الأساسية التي تقوم رؤية البحث ومنهجه هي اعتبار الجمال الشعري ظاهرة تنطوي على ماهيتها في داخلها، ولما كان الجمال وجوداً معرفياً، فإن هذا يعني أن ماهيته هي الوعي لأنه المبدأ الضروري للمعرفة. ومن هنا، كان البحث معنياً بدراسة الجمال في الوعي الشعري وليس في الشعر لأن الوعي هو المبدأ الذي يتقدم منطقياً على ما يتظاهر فيه، ولأن الشعر ليس أكثر من تعبيرٍ لممارسة الوعي لذاته جمالياً.

وعلى هذا الأساس كانت خطة البحث معنية باستكشاف الجمال الشعري (ذاته) من وجهين؛ الأول: دراسة الجمال بوصفه وجوداً بـ ذاته، وهذا هو موضوع القسم الأول الذي اختص بتأويل تظاهرات الوعي الجمالية، والكيفية التي يقوم بها الوعي الجمالي الشعري تشكيليّاً من خلال تأسيسه للفضاء الشعري الذي يتكون من تعامد الوعي والزمان واللغة. وقد ترتب على ذلك، الكشف عن الأبعاد المعرفية (الإيستيمولوجية والأنطولوجية) لعناصر الفضاء الشعري الجاهلي وتظاهراته الإيقاعية والنوعية والنبوية.

أما الوجه الآخر للجمال الشعري (ذاته) فقد تمثل في كونه وجوداً لـ ذاته، وهو موضوع القسم الثاني الذي حاولت فيه تأويل الكيفية التي أسس بها الوعي ذاته جمالياً بوصفه مبدأ المعرفة وذاتها وموضوعها. وعلى ذلك، انقسم القسم إلى فصول ثلاثة عالجت التأسيس الجمالي لذات الوعي، وعالمه وقيمه التي استخلصها من وجوده للمعرفة الجمالية وبها، مؤسساً بذلك الإنسان الجمالي العربي ووجوده للحرية وللمعنى وللحضارة.

هذا وقد ختمت البحث بخاتمة عرضت فيها لأهم النتائج التي توصلت إليها. لكنني جعلت الغاية منها فهم البحث من جديد والكشف عما يمكن أن يترتب عليه منهجاً ورؤية وتطبيقاً، ولذلك فقد عنيت بما يمكن أن يتحقق من نتائج بناءً على ما تحقق منها فعلاً.

بقيت كلمات أخيرة تتعلق بالمصاعب التي عوقت إنجاز هذا البحث طوال أربع من سنوات الحصار الضارية على بلدي العراق والتي ملأت عالمنا بالقسوة والمرارة والموت ونكّلت بالإنسان العراقي من حيث هو مشروع معرفة، ولكنني لا أجد داعياً حقيقياً للحديث عن التفاصيل، ويكفي أن أقول إنني كتبت هذا البحث على الضوء الشحيح للمصباح النفطية طوال سنوات إنجازها الأربع، لكن كلّ ذلك فقد أهميته الآن، والمهم إنني أنجزت ما رأيته واجباً عليّ في تلك الظروف، على

الرغم منها، فضلاً عن إنني لا أريد لها أن تكون مسوغاً لتقصيري وأخطائي.

وهنا أودّ أن أبين أي كنت وما أزال أشعر بأن هذا البحث^(*) مدين بأحسن ما فيه إلى أربعة من أساتذتي الأفاضل في جامعة الموصل، وهم الأستاذ الدكتور جزيّل عبد الجبار الجومرد الذي كان لحواراته الرائعة والعميقة معي طوال سنوات أثنياً مباشراً في ترصين هذا البحث وتوسيع مدى رؤيته. والأستاذ الدكتور عمر محمّد الطالب الذي تتلمذت عليه لسنوات وتعلّمت خلالها كيف أختلف معه وعنه، والأستاذة الدكتورة بشرى البستاني التي دعمتني وشجعتني بكلّ ما عُرف عنها من نبيل وأخلاق كريمة، وإلى الدكتور حسين يوسف حسين الذي كانت محاضراته حافزاً لي على التعمق في فلسفة الجمال. فلهم جميعاً شكري وتقديري واعترافي بالفضل.

وبعد، فإنني أؤكد أن هذا البحث ليس سوى مقترح لفهم الشعر العربي من جديد فهماً جذرياً متعمقاً، وبرؤية منهجية تعي أصالة هويتنا، وتحاول أن تتلمس جذورنا العميقة للبدء في بناء ذاتنا الحضارية بالجمال، وبالإنسان الجمالي الذي أسسه الوعي الشعري العربي القديم. لقد كان هذا البحث محاصراً بالقبح والتنكيل والدمار والموت في كل لحظة، ولكن ذلك بالضبط ما كان يمنحه قيمته الحقيقية؛ وقد قال هيغل: «إن بومة الجمال - والبومة رمز الحكمة - لا تطير إلا في المساء؛ في عصر أفول الروح»، وهذه هي النقطة التي أتمنى أن تكون البداية.

المؤلف

(*) هذا البحث في أصله أطروحة تقدّمت بها إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل، لنيل شهادة دكتوراه فلسفة في الأدب العربي، ونوقشت في حزيران/يونيو ١٩٩٨، وأجيزت بتقدير امتياز مع توصية بنشرها على نفقة الجامعة، لكنها لم تنشر بسبب ظروف الحصار والتنكيل الغربي بالعراق. وقد أجريت عليها لاحقاً تعديلات جوهرية وضرورية لتأكيد رصانتها العلمية.

نظرية البحث الجمال – الوعي الشعري – التأويل: رؤية ظاهراتية

يتأسس هذا البحث على ثلاثة محاور جوهرية هي: الجمال، والوعي الشعري، والتأويل والتي ستقوم على التوالي موضوع البحث وبعده الفلسفي ومنهجه. وغاية هذا التمهيد النظري توضيح ماهية هذه المحاور، لكن ذلك لن يكون إلا في إطار رؤية كلية تجمعها وتشتقها بعضها من بعض. أي إنني أريد أن أوضح كيف أن الجمال يتأصل في الوعي الشعري ويكوّنه، ويشتق منه في أن واحد، كما إنني سأحاول اشتقاق المنهج من هذه العلاقة أي أن التأويل هو الآخر سيكون ذا ماهية جمالية تحديداً.

أولاً: مشكلات على الطريق

ما هو الجمال، وكيف نفهمه ونحدد علاقته بالوعي وكيف نشق من هذه العلاقة منهجاً لدراسة الجمال الشعري؟

قبل الإجابة على هذه الأسئلة أود أن أنبه إلى مسائل ذات أهمية بالغة في هذا السياق ولا يمكن تجاهلها هي:

١ - إن هناك مفاهيم مختلفة للجمال والجميل بقدر ما يوجد من فلاسفة ومناهج في ما يعرف بعلم الجمال وفلسفة الفن^(١)، الأمر الذي يهدد أية دراسة لا تمتلك موقفاً ورؤية واضحة بالتشتت والضياع أو اقتباس معايير خارجية من هنا وهناك

(١) انظر: *Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique, Criticism*, edited by Joseph T. Shipley, Completely rev. and enl. ed. (London: George Allen and Unwin, 1970), pp. 17-29.

والتماس تطبيقها تطبيقاً تعسفياً لا يعي الاختلافات الدقيقة والجوهرية بين تيارات الفلسفة الجمالية.

٢ - إن الإستايطيقا أو علم الجمال (Aesthetics) ليست علماً ولا فلسفة في الحقيقة، إنها عبارة عن تأملات وأحكام تنزع إلى المعيارية في أغلب الأحيان وتثير من المشكلات حول موضوعها ما يبدو غير قابل للحل. إنها بكلمة أخرى؛ تتحدث عن الجمال وحوله ولا تتحدث معه أو فيه، فهي حوار داخلي إن صح التعبير، مشغول ببناء ذاته بعيداً عن موضوعه واستناداً إلى مبدأ فلسفي معين مسبقاً.

٣ - إن علم الجمال هو أصغر أبناء الفلسفة كما يقال ولكنه لذلك ورث مشكلاتها كلها (ولعل أهمها نزعتها إلى التعميم؛ أعني أنها تحاول دائماً معالجة كل شيء ابتداءً من نقطة واحدة تتمثل في مبدأ ما يجعله الفيلسوف حجر الزاوية لهرم فلسفي يستوعب كل مجالات المعرفة الإنسانية)، ومن هنا نجد مجاول أن يدرس الفنون جميعاً بمعيار واحد دون مراعاة للفروق الأساسية بين فن وآخر، ومع ذلك فإن كل الدراسات الجمالية تتحدث بهذا المنطق التعميمي مركزة على فن واحد (عادة ما يكون الرسم) مستمدة منه كل أحكامها ومعاييرها، ثم تقوم بتعميمها على سائر الفنون!

٤ - تفسر الإستايطيقا الجمال والفن بمبادئ معيارية مختلفة جداً (المحاكاة، التعبير، الحدس، الخير، الحقيقة، الخيال، الشكل، المضمون، العاطفة، الوجدان، الانفعال، النفس، الفرد، المجتمع، التاريخ... الخ) وكلها تفسيرات جزئية ذات بعد واحد، فضلاً عن أنها لا تفسر الجمال والفن من داخله وفي ذاته، لأنها مستمدة من خارجه.

وواضح أن تجاوز هذه المشاكل غير ممكن عن طريق التوفيق بين الحلول المختلفة، ولا بُد من رؤية بديلة جذرياً تهدف إلى:

١ - محاولة تقديم فهم مستقل للجمال والجميل يصلح لأن يكون مفتاحاً لهذا البحث على أن يستمد كلياً من ذاته؛ إن دراسة الجمال ذاته فقط يمكن أن تحدد ماهية الجمال فعلاً.

٢ - حصر مجال الإستايطيقا بالشعر وحده أو البحث في - وعن - الجمال الشعري ذاته حسب، ذلك إنني أؤمن أن الفنون وإن كانت تظاهرات للجمال، فإنها تظل مختلفة في ما بينها جذرياً من حيث أسلوبها في تظهيره.

٣ - محاولة تحديد منهج دقيق منضبط لا يفرض نتائجه على البحث مسبقاً كما

تفعل غالبية المناهج (سواء في علم الجمال أو فلسفة الفن أو الدراسة الأدبية) وإقامته على مبدأ كلي يمتاز بالحركية والشمول وإسناده إلى منطوق مرن يمكنه من تنمية موضوعه من داخله دون أن يقيد في قالب معين معد سلفاً. والمهمة صعبة ولا شك، لكنني سأحاول تكثيف الخطوات اللازمة لتكوين الرؤية المقترحة هنا واختزالها، ولنعد إلى نقطة البدء.

إن كلّ مشكلات علم الجمال تتأصل في ما يُعرف بـ المشكلة الفلسفية الأولى والتي تتمثل في ثنائية الذات والموضوع. فقد جهدت الفلسفة عبر تاريخها في تحديد العلاقة بين طرفي هذه الثنائية أيهما هو الأولي الذي يشكّل الآخر: الذات (الفكر) أم الموضوع (المادة). وهكذا تشكل التياران الأساسيان في الفلسفة (المثالي والمادي). فالأول يرى أن الفكر هو الأولي واعتبره الواقع الحقيقي الوحيد، ومن ثم، أصبحت المعرفة محض إدراك الفكر لذاته بتحليل الإحساسات والمفاهيم وإدراك الفكرة المطلقة والإرادة الكلية. . الخ. وقد انعكس ذلك في اعتبار الجمال مثلاً فكرياً (أو قيمة مطلقة) متعالياً على المنطق والعقل والفعل، ومختلفاً عن الجميل الكائن النسبي الموضوعي. وقد أدى ذلك إلى أن يكون الجمال شيئاً في ذاته (بالمعنى الكانتي) لا سبيل إلى معرفته، وهذا ما يعلل تلك الحيرة التي يعاني منها الباحثون في تعريف الجمال «الذي لا يمكن تعريفه»^(٢).

أما التيار المادي فقد تصور الفكر أو الذات انعكاساً ثانوياً للمادة أو الكينونة الأولية ونتاجاً للتأثير الذي يحدثه الوجود الموضوعي. ومن هنا أصبح الجميل مفهوماً نسبياً أو ظاهرة لا تنفصل عن كينونتها، وكان على علم الجمال الواقعي أن يحدد مقاييس الجمال ومعايره الموضوعية عبثاً.

من جهة ثانية فإن مشكلة الثنائية تتخذ اتجاهاً آخر هو البحث في كيفية ارتباط الذات والموضوع معرفياً، أو بكلمة أخرى تطابق الفكر والكينونة، وقد تجلّى ذلك في علم الجمال بصورة المبدأ الذي يفسر الفن والجمال معاً. وكان هذا المبدأ هو المحاكاة التي ظهرت عند كلّ فلاسفة الجمال بصورة أو بأخرى، بدءاً بأفلاطون وأرسطو، وصولاً إلى بومغارتن وهينغل وكانط وحتى العصر الحديث، وأصبح الفن كينونة تحاكي فكرة أو موضوعاً وتعبّر عنه مثلما أن الجميل محاكاة للجمال. . الخ.

(٢) يشير جان برتلمي إلى أن علم الجمال لا موضوع له لأنه يعجز عن تعريف الجمال! انظر: جان برتلمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز؛ مراجعة نظمي لوقا (القاهرة): دار نهضة مصر للطبع والنشر؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠، ص ١١، ومحمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٠)، ص ٢٣ و٧٥.

إن مشكلة النظام المعرفي الثنائي في فلسفة الفن وعلم الجمال، تكمن في أنه يحيل العمل الفني بوصفه ظاهرة جمالية إلى شيء ما خارجه دوماً، ويتصوره محض مجال علاقي بين طرفي الثنائية، ولذلك استحال تفسير الفن والجمال ذاته أي من داخله لاستحالة التوحيد بين الثنائيات اللانهائية التي تتولد عن الثنائية الأولى مثل (المبدأ/الماهية، الجوهر/الكينونة، النظام/النموذج، الثابت/المتغير، المطلق/النسبي، البنية/الحدث، اللغة/الكلام، المضمون/الشكل، المعنى/اللفظ). وهي سلسلة تتأثر على الظهور في كلِّ مجالات المعرفة حتى العلمية البحتة منها، ومع ذلك تظل واحدة لوحدة أساسها.

وفي إطار هذا النظام الثنائي واشتقاقاً منه قام علم الجمال الحديث، فمنذ ألكسندر بومغارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) كان هدف علم الجمال، أن يكون دراسة للمعرفة الحسية وعلماً للإدراك الحسي أو الحساسة، في مقابل المعرفة المتحصلة من طريق العقل وعلم العقل (المنطق). وهذا يبني على تلك الجهود الفلسفية التي حاولت أن تفسر الذات المعرفية أما استناداً إلى جوهر ميتافيزيقي (الروح، العقل، النفس، الذهن، الفكر) أو إلى جوهر مادي (بايولوجي، كيميائي، ذري . . الخ) وكلٌّ من هذين الجوهرين ذو وظائف مختلفة نوعياً: (الإحساس، الإدراك الحسي، الانفعال، العاطفة، الوجدان، الخيال، التخيل، الذاكرة، التذكر، الحدس، التصور، التفكير) وعادة ما تُردّ كلّ وظيفة إلى أحد الجوهرين ليفسرها بمعزل عن غيرها، الأمر الذي يعني أن الذات المعرفية تتجزأ باستمرار أو على الأقل، تنشط إلى نصفين مختلفين اختص أحدهما وأقلهما شأنًا بالجمال! ومن هنا ارتبط الفن في أذهاننا بالعواطف والانفعالات والوجدان والإدراك الحسي وفشلت كلُّ المحاولات التي أرادت أن تستنبط من هذا الارتباط معرفة وعلماً.

ثانياً: سؤال الإنسان وسؤال المعنى

بناء على هذا، فإن الجمال لا يمكن أن يفهم فهماً عميقاً وحقيقياً إلا بتجاوز هذا النظام الثنائي بصورة جذرية والبحث عما يوحد الذات المعرفية؛ أعني المبدأ الضروري للمعرفة الذي تُشتق منه كلُّ تلك الوظائف المختلفة ويوحدها. وهذا يفترض ضمناً، أن الإنسان سيكون السياق الكلي الشامل للمعرفة، ذلك أنه في الأدب والفن كما في الفلسفة وفي كلِّ مجالات المعرفة حتى العلمية البحتة منها، يواجهنا سؤال نهائي واحد؛ ذلك هو سؤال الإنسان عن نفسه، ومن ثم، فإن هدفي أن أشتق سؤال الجمال من سؤال الإنسان، لأن ذلك فقط ما يضمن للرؤية التي أريد تأسيسها أن تحقق أهدافها.

كيف نعرّف الإنسان؟

لقد حاولت بعض الفلاسفات أن تضع تعريفات للإنسان تبدأ من كونه حيواناً ثم تسند إليه صفة ما: (العاقل، الناطق، السياسي، الاجتماعي، التاريخي، الاقتصادي، الرمزي). وهذه التعريفات تظل قاصرة لأنها تنظر إلى الإنسان من زاوية معينة، وتفسره تفسيراً خارجياً أو جزئياً، ليظل السؤال عن ماهية الإنسان قائماً ومحاطاً بالغموض نفسه الذي يكتنف الميتافيزيقا من حيث كونها المبحث الفلسفي الأساسي في الوجود المطلق كأساس سببي لكلّ موجود، ويفترض هذا المبحث أن هناك ماهية ثابتة لكلّ شيء، بما في ذلك الإنسان، مستمدة من ثبات الوجود وكنيته ومطلقيته.

إلى هذا، فقد حاولت بعض العلوم الإنسانية الحديثة (كعلم النفس وعلم الاجتماع) أن تفهم الإنسان فهماً وضعياً قائماً على الملاحظة التجريبية لطبيعته المادية التي تمثل ماهيته المطلقة المستمدة من مبدأ آخر هو المادي.

غير أن الإنسان لا يمكن أن تكون له ماهية مطلقة وحقيقة يقينية، ذلك أنه لا ينفك يبحث عن وجهه الحقيقي الكامن خلف أي من وجوهه الظاهرة أو المتماهي فيها كلها، وإذاً؛ فإن حقيقة الإنسان المطلقة هي إمكانات ذاته ووجوده. وهذا يعني أن الإنسان ذو ماهية معرفية، أي أن مبدأ الإنسان هو المعرفة.

يتأسس على هذا أن الإنسان وجود معرفي، وأن مبدأه ليس مطلقاً ولا مكتفياً بذاته وإنما هو وظيفة. ومن ثم؛ فإنه سيكون صيرورة معرفية وتحققاً حركياً لممكنات حقيقته. ولكن ممكنات الحقيقة الإنسانية ليست شيئاً آخر سوى المعنى الذي يشتقه الإنسان من المعرفة، ولذلك فإن سؤال المعنى يرادف سؤال الإنسان نفسه من حيث إن المعنى هو في النهاية، تأويل الإنسان لذاته ولعرفته تأويلاً غائباً يكتسب نظاماً ومنطقاً داخلياً فيتحقق عالمياً، وهذا ما نسميه الحضارة أو تاريخ رحلة الإنسان إلى المعنى؛ إلى تحرره من ذاته المجهولة دوماً ليجدها في المعرفة. وعليه؛ فإن الإنسان سيصبح من خلال المعنى، مبدأ للمعرفة.

من هذه المناقشة الموجزة يتضح أن المعنى - المعرفة - الإنسان مترادفات كلية شاملة، لذلك يمكن أن نرى الحضارة تياراً متدفقاً من البنى المتداخلة التي لا تخضع لمفاهيم التراتب الهرمي، لأن غاية المعرفة أن تمنح الإنسان القدرة على أن يرى ممكناته ويحققها. أي أن صيرورته المعرفية تنبثق من الطابع الإبداعي لوجوده. إن كلّ مجالات المعرفة مهما بدت مستقلة، هي مجموعة من الدوائر ذات المركز الواحد، وإن عالم المعنى هو صورة هولوغرافية نرى الإنسان - الكل في أي جزء منها، إنها الممكنات

مرة أخرى، والسؤال هو هو، في القصيدة وفي الأسطورة وفي الديانة، كما في أية نظرية علمية حديثة!

فهل يعني ذلك أن المعنى هو مبدأ الإنسان؟

إننا يمكن أن نعرف الإنسان بأنه الكائن الذي يوجد للمعنى وبه. وأعتقد أن هذا التعريف أفضل من غيره لأنه يستبعد حيوانيته، كما يفتح الحدود التي تقيدته إلى ممكن واحد من إمكاناته مما ذكره الفلاسفة، لأن المعنى يستوعبها جميعاً.

ولكن المعنى اشتقاق من المعرفة، وهكذا يبدو إننا أمام دور فلسفي، فالمعرفة هي مبدأ الإنسان وهو مبدأها في الوقت نفسه، من خلال المعنى، وعلينا أن نخرج من هذا الدور ونبحث عن مبدأ الإنسان والمعرفة والمعنى معاً.

ثالثاً: الوعي: قصديته ومقوماته

من الضروري أن نتذكر هنا، أن هذا المبدأ يجب أن يكون وظيفياً هو الآخر، لكنه من جهة أخرى يجب أن يكون مطلقاً في وظيفيته، لكي يتمكن من استيعاب الممكنات اللانهائية للمعرفة وللمعنى وللإنسان، وهذا يتضمن ضرورة أن نتجاوز النظام الثنائي تمهيداً لتوحيد الإنسان - الذات، ولاشتقاق الجمال من هذه الوحدة. ولا يوجد مبدأ له هذه الميزات سوى الوعي. ولتدقيق ما نعنيه بهذا المصطلح، يمكن العودة إلى الفلسفة الظاهرية (الفيينومينولوجيا) المعروفة بأنها العلم الكلي الذي يعني بالدراسة الوصفية الخالصة للوعي.

تنطلق الظاهرية من أن الوعي هو «المبدأ الضروري للمعرفة»، وترتكز رؤيتها له على معطيات أساسية ثلاثة هي^(٣):

١ - أولية الوعي بوصفه خبرة، فهو أساس كل معرفة، ووجود معرفي يتعالى على الانفصال بين العارف الذات والمعروف الموضوع.

٢ - الوعي بوصفه مجالاً موحداً أي كلاً (جشتالت) معرفياً بوجوه متعددة، ولهذا فنحن لا نكون واعين لشيء واحد متعزل في الزمن، بل بمجال يدرك مكوناته بدرجات متنوعة من الكثافة.

(٣) انظر: Kenneth S. Pope and Jerome L. Singer, eds., *The Stream of Consciousness: Scientific Investigations into the Flow of Human Experience, Emotions, Personality, and Psychotherapy* (New York: Plenum Press, 1978), p. 59.

٣ - الوعي بوصفه تياراً. ومعنى ذلك استمرارية حدوث الخبرة وتغيرها الكيفي الدائم.

واستنتاجاً من ذلك، فإن الوعي يمتاز بحركيته الذاتية التي تنطوي على كل الأنشطة التي يقوم بها الإنسان من حيث هو وجود معرفي - وظيفي. بكلمة أخرى؛ إن الوعي ينظم هذه الأنشطة ويحولها من عفويتها وتلقائيتها لتصبح فاعلية معرفية، وهذا يعني أن التسميات التي تحاول أن تعزل هذه الأنشطة من قبيل (الفكر، العقل، الذهن، الشعور، الوجدان، العاطفة، الانفعال، الإدراك الحس . . .) مترادفة بمعنى ما، وأن الانفصال في ما بينها وهم أوحث به اللغة والنزعة التجزيئية للإنسان. إن هذه الأنشطة أما أنها كيفيات متميزة لا منفصلة للوعي، تتراوح بين ما هو أولي مباشر وثانوي أكثر تعقيداً، أو أنها موضوعات للوعي يعيها وينظمها. ووفقاً لهذا التصور فإن الوجود الإنساني - الوظيفي يتأسس على كونه ينبثق من الوعي ذاتياً، ولهذا كان لمصطلح الوعي في الظاهرية دلالة فريدة تستوعب هذا الوجود، بحيث أصبح مبدأ الإنسان على كليته ومطلقيته، غير مكتف بذاته، ذلك أن الوعي فعل وفاعل ومفعول في آن معاً، يؤسس المعرفة نتاجاً وسيرورة ويتأسس بها^(٤).

غير أن أهم ما يميز التصور الظاهراتي للوعي هو قصديته. ذلك أن كون الوعي مبدأً ووجوداً معرفياً يوضح صيغته الماهوية الأساس وهي حركيته، فالوعي لا يكون خالصاً ومجرداً (كالعقل في الفلسفات التقليدية)، وإنما هو توجه دائم إلى شيء ما. وهذا يعني أنه ومضمونه شيء واحد إذ يقوم أحدهما الآخر. وتتأصل هذه الحركية في المعطيات الثلاثة التي أشرت إليها آنفاً، إذ تجعله شفافاً ممتلئاً بحضور الموضوعات فيه (أو حضوره فيها)، وهذا الحضور يعرف بالقصدية التي تعني أن كلاً من الوعي وموضوعه يقصد أحدهما الآخر تلقائياً. بكلمة أخرى إن قصدية الوعي تعني فعاليته الإيجابية في صنع ذاته وموضوعه في آن معاً. إنها وحدة بينهما تشكل نسيج الوعي نفسه (فعل - فاعل)، وترقب حيوي مستمر

(٤) يتألف مصطلح الوعي (Bewusstsein) كما صاغه هوسرل من كلمتين ألمانيتين: (Bewusst) وتعني اسم الفاعل والمفعول معاً من الوعي أو المعرفة أو العلم أو الشعور، و(Sein) وتعني ضمير الغائب وضمير الامتلاك للغائب، وجود، كينونة.. الخ، انظر: *Deutsch-arabisches Wörterbuch*, Götz Schregle, unter: *Mitwirkung von Fahmi Abu l-Fadl... [et al.]* (London: Macdonald & Evans Ltd.; Beirut: Librairie du Liban, 1977), pp. 108 und 1065.

ويمكن أن تكون الترجمة الحرفية لهذا التركيب: ما (يكون) واعياً لـ (وموعى)، ودالتها العامة مزدوجة أي أن الوعي هو ما يكون واعياً لذاته وموضوعه - موعى بذاته وبموضوعه، فهو مبدأ وجود معرفي فاعل منفعل في آن معاً، ومن هنا ضروريته وأوليته.

غايته تحديد الماهيات الخاصة بالظواهر (التي تظهر للوعي) عن طريق الربط والتأليف والتحليل^(٥).

يترتب على هذا إن قصدية الوعي ستحقق تجاوز النظام الثنائي، إذ إنَّها تفترض تداخلاً واشتقاقاً مشتركاً لِكُلِّ من بنية الذات والموضوع بحيث تنتفي هذه الواو التي تفصل بينها وتكون لهما بنية واحدة هي بنية الفعل القصدي نفسه. ومن ثم؛ فإن ماهية أية ظاهرة تتحول لتصبح ماهية للوعي، فهو حين يعي ماهية ما فإنه يعي أنه يعيها، فيحقق بذلك وجوده، ولهذا قال سارتر: «إن الوعي موجود بمقدار ما هو وعي لوجوده»^(٦). هكذا تؤسس القصدية كون الوعي مبدأ الذات المعرفية - الإنسان - ووجودها وماهيتها الوظيفية.

والآن لنكتفِ فكرة قصدية الوعي، دون الدخول في تفاصيلها الفلسفية المعقدة جداً، ونوجهها إلى حيث تصبح مقوماً للوجود الإنساني وعالمه، وأساساً لإقامة فلسفة للجمال الشعري انطلاقاً من علاقتهما الجوهرية بفلسفة المعنى.

إن القصدية ليست سوى فعل يعني، والماهية التي يسعى الوعي إلى إدراكها في الظواهر هي المعنى الذي يستنتجه منها أو يسبغه عليها ويؤسسه فيها عن طريق القصد الفعال أو العنفي الذي يربط ويملاً ويكمل ما هو غير مرتبط وغير ممتلئ وغير مكتمل من بنيتها ويغيّر المنظور الذي ينظر من خلاله إلى بنية الظاهرة فيكسبها معنى جديداً أو يغير معناها ودلالاتها^(٧).

إن الوعي بطابعه القصدي عبارة عن تبشير، وكل تبشير يتطلب اهتماماً واستكشافاً واستبقاءً وهي أنشطة الوعي في سعيه لإدراك الماهيات. ويعني الاهتمام الانشداد إلى فريدة الظاهرة وجعلها في بؤرة الوعي متميزة مستقلة عن غيرها. وأما الاستكشاف فيعني بماهية الظاهرة وبنيتها الداخلية أو مضمونها الماهوي، ثم يأتي الاستبقاء الذي يكون معنياً بالظاهرة بوصفها علاقة، فالوعي يقوم بتعليق الظاهرة بظواهر أخرى سبق أن ميزها واستبقى ماهياتها، وهكذا يتضح أن الوعي مبدأ

(٥) انظر: إدموند هوسرل، تأملات ديكارتية أو مدخل إلى الفينومينولوجيا، ترجمة تيسير شيخ الأراض (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨)، ص ٥٢ وما بعدها؛ سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ١٨٦ وما بعدها، وأنطوان خوري، مدخل إلى الفلسفة الظاهرية (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٤)، ص ٨ وما بعدها.

(٦) جان بول سارتر، نظرية الانفعال: دراسة في الانفعال الفينومينولوجي، ترجمة هاشم الحسيني (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤)، ص ١٣.

(٧) انظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ٥٣.

وجوداً وفاعلية، نسقي غائي حركي. فحين يقصد ظاهرة ما فإنه أولاً يعيها ذاتها أي بوصفها حضوراً كلياً يتفاعل به، وفي إطار هذا الحضور يحاول الوعي أن يشتق من ذات الظاهرة ماهيتها وما يقومها من داخلها فيعيها بذاتها. وهذا يعني أن يتفاعل معها إيجابياً ليؤسس كل منهما الآخر، ثم يكسبها بعداً كلياً حين يشتق من هذا التفاعل علاقتها بغيرها عندما يضعها في نسقته ويضمّنها ذاته وفعاليتها، وهذا يعني أنه سيتحول إلى إدراك الظاهرة لذاتها بما تنطوي عليه من دلالة على الوعي نفسه الذي يؤسسها.

ومن خلال هذه القصدية الاشتقاقية (الانفعال بالتفاعل ثم الفعالية) يتحقق وجود الوعي للمعنى. وفي إطار وحدة الوعي وحركيته يتأسس المعنى اشتقاقاً من هذه التحولات التبثيرية الثلاثة، ومن ثمّ، فإنها ستكون مقومات لوظيفة الوعي، فاهتمامه بالظاهرة ذاتها يشير إلى أول هذه المقومات؛ المقوم التمييزي الذي يجعل من العيني أو الفعلي الواقعي بكّل ما فيه من عينية واقعية، مصدراً للمعنى. وأما الاستكشاف فإنه يشير إلى المقوم الماهوي الذي يركز على ماهية الظاهرة ومضمونها ويجعله مصدراً للمعنى وأساساً له. في حين يشير الاستبقاء إلى المقوم العلاقي أو التجريدي الذي يعنى بالظاهرة من حيث هي عنصر في نسق علاقي مجرد ويجعل من العلاقة مصدراً للمعنى.

غير أن هذه التحولات لا تعمل منفردة مستقلة عن بعضها، ولكن الذي يحدث غالباً أن أحد هذه المقومات - على الرغم من تداخلها واشتراكها في إنتاج المعنى وتأسيسه - قد يصبح المقوم المهيمن على عملية التبثير وإطاراً لها، فيندفع إلى المقدمة ويمنح الوعي ككل طابعه وموقعه وأساس رؤيته.

رابعاً: الجمال: الوجود والمعرفة

هنا يبدأ مفهوم الجمال الذي أردت الوصول إليه. إن الذي نستنتجه مما سبق أن المقوم التمييزي الذي يدرك الظاهرة ذاتها بعينيتها وواقعيتها هو نفسه ما يحدثنا عنه علماء الجمال ويطلقون عليه مصطلح (الإستاطيقي - الجمالي) غير أن الذي يختلف هنا أنه ليس مدركاً حسياً فقط، وإنما هو نتاج لعملية تبثير تهدف إلى المعنى وتتأطر بالتمييز القصدي وتنطوي على الماهوي والعلاقي. أي أن الإستاطيقي سيتحول بفعل القصدية إلى وجود ينطوي على الوعي بمقوماته الثلاثة.

يترتب على هذا أن الجمال ليس جوهرأ أو مضموناً ولا عرضاً أو شكلاً، وإنما هو فعل معرفي يعي ذاته ويقصدها ويؤسسها.

ومن الضروري هنا، أن أشير إلى أن فهم الفيلسوف المثالي الألماني هيغل للجمال يبدو قريباً من هذا الذي أقدمه هنا، فهو يعرفُ الجمال بأنه «نمط معين لتطهير الحقيقة وتمثيلها، وأن الجميل هو التظاهر الحسي للفكرة»^(٨).

لكن أن يكون الجمال نمطاً للتطهير أو تظاهراً حسيّاً يعني أن الفكرة ليست هي الجمال وإنما شكلها فقط، وهذا يعني أن ثنائية الشكل والمضمون تضطر هيغل إلى تصور الجمال مسألة شكل^(٩).

فإذا طورنا تعريف هيغل، فيمكننا أن نقول أن الجمال هو تشكيل الوعي لذاته، وهذا يقتضي أن التشكيل فعل مستمد من المقوم التمييزي يراعي البنية الإستراتيجية للظاهرة وينظمها وفقاً لما تتضمنه من ماهية وعلاقات. أي أن التشكيل هو وجود الوعي الفعلي في الظاهرة الجمالية. وهذه الـ في لا ينبغي أن تفهم فهماً مكانياً، فالوعي يبطن التشكيل ويجييه، وهذا يؤدي إلى أن الوعي سيشتق ماهيته من الجمال وبالعكس. من جهة أخرى، فإن قصدية الوعي ستؤدي إلى أن يكون الجمال تشكيلاً للمعنى، غير أن ذلك لا يعني أن هناك ثنائية، فالمعنى والتشكيل كيان واحد يستمد وحدته من تداخل المقومات الثلاثة. إن كلاً من المعنى والتشكيل قصدي بطبيعته، والقصدية تؤسس المعنى تشكيلاً وتؤسس التشكيل بالمعنى.

إن أية ظاهرة جمالية (قصيدة، رواية، لوحة، تمثال، بناء) تتشكّل بالمعنى وللمعنى مما يعني أن الشكل لا ينفصل إطلاقاً عن مضمونه، وأكثر من هذا أنه لا يوجد شكل/مضمون للظاهرة الجمالية، لأنها فعل قصدي يتشكل من داخله. إن الوعي يؤسس ذاته بهذا الفعل - المعنى - الجمال، به وعبره دون أن ينفصل عنه إطلاقاً.

كل هذا يشير إلى أن الجمال مفهوم معرفي بالدرجة الأولى ما دام يُشتق من قصدية الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة، وأعتقد إننا نخطئ حين نتصور الجمال نتاجاً للعواطف والأحاسيس والمشاعر... الخ، فهي على الرغم من أنها كفاءات للوعي، لا تنطوي على المعرفة في ذاتها إلا من خلال الوعي الذي ينظمها.

وقبل أن أتعمق أكثر في معرفية الجمال، أود أن أشير إلى مسألة مهمة جداً هي

(٨) انظر: فريديريك هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ٢ مج (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨)، ص ٨ و ٣٣.

(٩) انظر: ولتر ستيس، فلسفة هيغل، تقديم زكي نجيب محفوظ؛ ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، ٢ مج (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢)، ص ٦١٩ وما بعدها.

أن الجمال الذي نتحدث عنه هو الجمال الفني حصراً، ذلك أن ما يعرف بالجمال الطبيعي يخرج عن مجال البحث وإن كان هو الآخر يُشتق من قصدية الوعي، إلا أنه يظل غُفلاً في ذاته. فكلّ موجود طبيعي لا يكون جميلاً أو قبيحاً حتى يقصده الوعي ويقوّمه ويعرف ذاته فيه. بينما الجمال الفني ينطوي على الوعي دائماً، أنّه نتاج وظيفته المعرفية وتشكيل لها.

إن معرفية الجمال تُشتق من قصدية الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة، وتتأصل في مقوماته الوظيفية الثلاثة التي تؤسس المعنى في أوجه الظاهرة الجمالية وتنميه، فاستناداً إلى التداخل بين هذه المقومات مع التركيز على وظيفة المقوم التمييزي، فإن الوعي يقصد الظاهرة ويشكلها بوصفها واقعة عينية موضوعية لذاته الساعية لإدراك ذاتها عبر التشكيل والموضوعة.

إن معرفية الجمال تتميز بأنها توحد الوعي بالظاهرة التي يشكلها قصدياً. إنّه يتنبه إلى كلّ ما يقوّم وجودها العيني من تفاصيل ويريد أن تقول ذاتها عبره، يقول فيليب ليون: «أول مميزات المعرفة الجمالية هو التوحد بين الذات والموضوع فيها، بين التعرف والمعروف. المعرفة الجمالية هي في جوهرها حياة، فموضوعها ونوعيتها يمكن أن يُدعيا ترادفاً؛ نوعية العالم أو نوعية عقلنا أو أرواحنا. ولذلك فإننا قد نتحدث عن التجربة الجمالية ونعني بها وحدة العارف والتعرف والمعروف»^(١٠). وهذه الميزة تعني أن الجمال معرفة قائمة على اكتشاف الأشياء والموضوعات والبحث عما تنطوي عليه من إمكانات لتأسيس المعنى في ذاتها. إن الوعي يجد إمكانات وجوده في الجمال وإن معرفيته ستكون حواراً بين وجود الوعي ووجود الأشياء يظهرهما على نحو لم يظهرها عليه من قبل، وهذا يعني أن معرفية الجمال ذات طابع إبداعي. وضمن هذا الإطار فإن الوعي يشكل الظاهرة الجمالية بوصفها حقيقة، أي أن الجمال سوف ينطوي على نظام علاقي محدد قصدياً، ولنلاحظ أن عملية التشكيل الجمالي ما هي إلا بلورة تنظيمية لعناصر متشابكة ومعقدة. ويترتب على هذا أن الظاهرة الجمالية ككل حقيقة، تنطوي على نسقها العقلاني ومنطقها الذي ينظمها، وهذا جانب آخر من الجوانب المعرفية للجمال، يتمثل في النظام والوحدة.

أما الجانب الأخير من معرفية الجمال فيتمثل في كونه قيمة. والقيمة اشتقاق من المعنى الذي يتم تأسيسه في الأشياء والعناصر المكونة للظاهرة الجمالية التي يشكلها الوعي قصدياً. وكل هذه الجوانب المتصلة ببعضها وما تنطوي عليه من إبداع ونظام

Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges, Being the Sources of Aesthetic Theory, (١٠)
selected and edited by E. F. Carritt (Oxford: Clarendon Press, 1966). p. 285.

وتقويم، توضح أن معرفية الجمال انفتاح على الكلي المطلق من المعرفة ومن هنا ارتبط الجمال بالحرية من حيث إنها ممارسة الوعي لممكنات وجوده، ولهذا يقول فريدريك شيلر: «الجمال هو الوسيلة الوحيدة التي تملكها الحرية لتعبر عن ذاتها»^(١١).

غير أن معرفية الجمال بجوانبها هذه تعود بنا إلى النقطة التي بدأنا منها، إلى الإنسان بوصفه سياقاً كلياً وضرورياً للجمال، فالمعرفة والمعنى والقيمة التي يتضمنها، جوانب من الوجود الإنساني في سعيه المستمر لإثبات ذاته وتأسيس إنسانيته عالمياً من المعاني المنظمة النامية من داخلها والقيم التي تنبثق من ممكنات هذا الوجود الذي يجد قيمته في المعنى، وفي الجمال.

إن الجمال يحدد النسيج الجوهرى لإنسانية الإنسان، ولذلك فهو يبدأ وينتهي به دائماً، وكل دراسة جمالية لا تتنبه إلى هذه الحقيقة تكون عرضة للعزلة والفشل. وفي هذا الاتجاه لنحاول تعميق فهمنا للجمال وتحديد به مزيد من الدقة والوضوح.

يمكنني الآن بعد هذا الذي قدمته أن أعرف الجمال بأنه وجود قصدي تشكيلي ذو مضمون معرفي يتأسس على الإبداع والنظام والتقويم.

إن كون الجمال وجوداً يؤصله في الإنسان لأن المقصود بالوجود هنا هو الوجود الإنساني المشتق من الوعي في قصديته المعرفية. وهذا ما يجعله أعني الجمال تكشفاً لماهية الإنسان في - وعبر وجوده. على أن نفهم من الماهية لا ما يفهمه الفلاسفة المثاليون منها أي كونها جوهرأ بل حدوث، أو حركة تستمر وتدوم وتتكشف وجوداً معرفياً. ومن هنا رأى مارتن هيدغر أن الجمال «هو أسلوب وجود الحقيقة أو كينونتها»^(١٢). والحقيقة توجد بالإنسان ومن أجله. وإذا كان هيدغر يعرفها بأنها «اللاتحجب»، فإن الجمال يعني سعي الإنسان إلى إظهار وجوده من تحجبه وخفائه إلى حيث يوجد وينكشف لنفسه^(١٣). وواضح أن هذا الإظهار يرتد إلى قصدية الوعي وسعيه المستمر لكي يدرك ذاته ويستكشف إمكاناته المعرفية.

إن هذا التصور يعني أن الجمال يرتبط بفكرة الكمال ما دام سعياً، فالإنسان في كل ما يظهره من الجمال، إنما يحاول أن يؤسس سعيه إلى الكمال وينطوي عليه داخل ذاته. وفي هذا السياق لنعد إلى تلك الفكرة المدهشة التي قدمها أبو حامد الغزالي عن

(١١) ميشال ديرمييه، الفن والحس، ترجمة وجيه البعيني (بيروت: دار الحدائث للطباعة والنشر، ١٩٨٨)، ص ١١٠.

(١٢) مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ١٨٩.

(١٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧٩ وما بعدها، وتوفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ص ١٠٩ وما بعدها.

أن جمال كل شيء في حضور كماله اللائق به والممكن له^(١٤). ويمكن أن نفهم من هذه الفكرة أن الكمال الذي يليق بشيء ما - أي شيء - إنما هو إسقاط إنساني. أعني أن الوعي يرى الجمال في ما يفترضه من كمال لائق بالشيء من وجهة نظره هو. فجمال الحصان مثلاً، يتحقق في ما يحدده الوعي الإنساني من صفات كمال الحصان. فكأننا هنا أمام حصان ممكن يمثل نموذجاً للجمال تقاس عليه سائر الأحصنة وتكون جميلة بقدر ما هي قريبة منه. وهنا، لا ينبغي أن نتذكر فكرة المثل الأفلاطونية، ذلك إننا يمكن أن نطور مفهوم الغزالي للجمال بحيث ينطوي على حركة وفعل؛ إن الحصان الكامل ينمو إنسانياً وينتمي الإنسان والوعي الجمالي في الوقت نفسه. ومن البديهي أن نعرف أن هذا الحصان لا يوجد إلا في الوعي وفي الإنسان، ومن ثم فهو تعبير عن كمال وجود الإنسان وكشف عن حقيقته في علاقته بكل شيء، وأن جمال الأشياء يُشتق من هذه العلاقة؛ «فالإنسان يوجد على ذلك النحو الذي لا يتجاوز فيه ذاته نحو إمكانياته فحسب، وإنما يتجاوز الأشياء المحيطة به نحو وجودها حتى إنها تكشف له ماذا تكون»^(١٥).

ينبغي على هذا أن الجمال بوصفه تشكيلاً هو محاولة من الإنسان لكي يؤسس ذاته في وجود الأشياء حين يجعلها معبراً إلى المعنى. وعندما يقول برتليمي أن الجمال ليس نموذجاً أبدياً أو قانوناً أمثل يقوم بصورة قبلية، إنما هو إعداد^(١٦)، فهذا يعني أن التشكيل الجمالي غائي، وغايته تأسيس المعنى والحقيقة التي تكشف عن وجود الإنسان وفاعلية وعيه. وهكذا يتحول الوجود الإنساني إلى وجود من أجل المعنى. والجمال هو الذي يحدث هذا التحول.

إن الظاهرة الجمالية تجسّد عيني للوجود من أجل المعنى، ومن ثم؛ فإن تشكّلها ينطوي على مستويات متداخلة من هذا الوجود تؤسس ذات الوعي وعالمه تأسيساً جمالياً، وهذا يعني أن معرفية الوعي ستتظاهر في وجهين أساسيين: الأول أن الجمال سيكون وجوداً - ب - ذاته أي أن الوعي سيكون مقوماً له من الداخل وذلك ما يحوّل الظاهرة الجمالية إلى فضاء للوعي يبنينا ويؤسس طابعها المعرفي (الإيستمولوجي) والوجودي (الأنطولوجي)، وبذلك تصيح الظاهرة الجمالية شبكة من العلاقات التي تكشف عن المعنى وتحياه وتمارسه. إن هذا الوجه يتمثل في تظاهر

(١٤) انظر: أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدين (القاهرة: مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، ١٩٦٨)، ج ٤، ص ٣٧١ - ٣٧٣.

(١٥) توفيق، المصدر نفسه، ص ١١٤.

(١٦) برتليمي، بحث في علم الجمال، ص ٦٧.

الجمال وعياً على أساس فكرة القصدية. أما الوجه الثاني فإنه يقوم على الأساس نفسه، إلا أنه سيتمثل في تظاهر الوعي جمالاً، أي أن الجمال سيكون وجوداً - ل- ذاته، فكل ظاهرة جمالية تشكل وفقاً لقصدية الوعي، والقصدية تهدف أخيراً إلى أن يدرك الوعي ذاته وأن يوجد لها، ذلك أن إدراك الماهيات المكوّنة للظاهرة الجمالية والذي يتم عبر التشكيل ليس إلا إدراك الوعي لذاته؛ إن الوعي يشكّل ذاته جمالياً في الظاهرة.

إن هذين الوجهين يتكاملان معاً ويدعم أحدهما الآخر ليؤلفا الجمال - ذاته في وحدة واحدة، ذلك أنهما ينبثقان من بنيتة الداخلية الذاتية التي لا تُشتق من شيء آخر غيرها، بل تتأصل في الوعي وتكون بمثابة تخارج عفوي لقصديته.

خامساً: الماهية الشعرية للوعي والجمال

في ضوء هذا التكامل الذي يتمثل في الجمال - ذاته متأصلاً في الوعي، واستناداً إلى فكرة أن الجمال وجود معرفي، فإنه سيكون شعرياً من حيث المبدأ والماهية والوجود. وأنا أستعمل هنا هذا الوصف - الشعري - بالمعنى الماهوي للشعر الذي يكمن في كشف الوجود وتأسيس حقيقة الإنسان إبداعياً. ووفقاً لهذا فإننا يمكن أن نجد الشعر في كلّ الفنون لأنه هويته الحقيقية، ولهذا يقول هيدغر: «كلّ فن. يكون في جوهره شعراً»^(١٧) ما دام إرساء للحقيقة وتظاهراً جمالياً يقوم على الإبداع والخلق والتأسيس.

وإذا كان كلّ فن شعراً، فإن ماهيته الأصيلة تكمن في اللغة لا بوصفها أداة اتصال بل تسمية للموجودات وإظهاراً لها في الإنسان. ومن هنا، كانت اللغة كما عبر هيدغر مَسْكناً للوجود والإنسان^(١٨)، وهي أيضاً ما يحدد الطبيعة الإبداعية لكلّ فن بوصفه ممارسة للشعر بمعناه الماهوي. وهذا يعني أن الفنون كلها لا الشعر وحده، لغوية في ماهيتها لأنها تعبير عن الوجود (ذاتاً وعلماً) وكشف عن حقيقته وحفظ لها، وما دامت اللغة تسمية والتسمية تقييم عالماً وتخلق قيماً وتؤسس الإنسان، فإن اللغة نفسها تكون شعراً بالمعنى الماهوي^(١٩).

ومن خلال هذه اللغوية يصبح الوعي شعرياً لأنه هو الآخر لغوي. وهكذا

(١٧) توفيق، المصدر نفسه، ص ١١٧.

(١٨) انظر: هيدغر، نداء الحقيقة، ص ٢٠٦.

(١٩) انظر: توفيق، المصدر نفسه، ص ١١٩، ودراسات فلسفية مهداة إلى روح عثمان أمين، تصدير

إبراهيم مذكور (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٩)، ص ٣١٦ - ٣١٧.

عندما نصف الوعي بالشعرية فإننا نقصد إبداعيته ومعرفيته وهذا يعني ضمناً انطواءه على ماهية جمالية. إن العلاقة بين شعرية الوعي وجماليته ولغويته ليست علاقة بين ماهيات منفصلة مختلفة، بل هي ما يشكل بنية الوعي الماهوية ووجوده المعرفي فعلاً.

إن الماهية اللغوية أو الشعرية للوعي هي التي تظهر ذاتيته الأصلية وتحييها وتؤسسها، إذ إن الشعر يجعل الإنسان يكون ذاته ويقولها ويعبر عنها جمالياً، على إننا ينبغي أن نفهم التعبير هنا بوصفه مكوناً لبنية الوعي القصصية المتخارجة عن ذاتها، ويتمثل هذا الإظهار في أن الوعي الشعري يدخل في تجربة مع اللغة بحيث يتوحد فيها ويطابق بين إمكاناته وممكناتها. الأمر الذي يعني أنه سيعي ذاته ويحقق وجوده الذاتي من خلالها، وكلما توغل في ممكناتها أكثر وجد الجمال. ذلك أنه سيكشف الحقيقة الكلية التي ينطوي عليها في ذاته ويضيئها ويستحضرها من طوايا التحجب والخفاء حين يستبها أو يمنحها الوجود وفي هذا يقول هيدغر: «إن مهمة اللغة هي أن تجعل الموجود وجوداً منكشفاً في حالة فعل وأن تضمنه بوصفه كذلك. وبواسطة اللغة يمكن التعبير عن أنقى الأشياء وعن أوغلها في الغموض»^(٢٠). وهذا يعني أن شعرية الوعي وجماليته تتجسد في بحثه عن إبداعية اللغة وعن قدرتها على إظهار وتأسيس الوجود البكر للذاتية. ومن هنا، كان مايكل دوفرين يفهم الشعري بأنه ذلك «الأولي الذاتي»^(٢١) أي الذي يُشتق من قصصية الوعي في توجيهها الدائم إلى كل ما تجد فيه أصالتها وإلى كل ما يجعلها تقول ذاتيتها.

وعند هذه النقطة نعود مرة أخرى إلى تلك العلاقة الحميمة بين الجمال بمضمونه المعرفي والحرية. إن ممارسة الوعي للغويته تعني عودته إلى الأولي فيه وممارسته لممكناته وتحقيقتها في ما لم يتأسس من المعنى قبلاً. إن الشعري يقتفي حريته في ممكنات المعرفة الجمالية التي يؤسسها في ذاته ومن أجلها.

والفكرة التي نتوصل إليها من هذا، أن الجمال يقوم الوعي الشعري بمعناه الماهوي الأعم الذي يشمل الفنون جميعاً، والأخص الذي يقتصر على الشعر ويتأصل فيه بحيث يؤلف كل منهما مبدأ الآخر وماهيته ووجوده المعرفي القائم على الإبداع.

(٢٠) مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرن وماهية الشعر، ترجمة وتحقيق فؤاد كامل ومحمود رجب (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٤)، ص ١٤٥.

(٢١) مايكل دوفرين، «الشعري»، ترجمة وإعداد نعيم علوية، الفكر العربي المعاصر (بيروت)، العدد ١٠ (١٩٨١)، ص ٣٨.

سادساً: التأويل الظاهراتي (الفينومينولوجي) منهجاً جمالياً

ما دام الجمال أسلوباً لوجود الحقيقة الإنسانية فإنه وجود معرفي حوار، أعني أنه لا يقوم إلا من حيث كونه حواراً، وهذا ما يتأصل في لغوية الوعي الشعري وفي الإنسان بوصفه السياق الجوهرى للجمال. فوجوده الفعلي (الداخلي والخارجي) يكمن في التواصل^(٢٢)، وحقيقته بطبيعتها وليدة الحوار، وتبادل السؤال والجواب فقط^(٢٣).

ومن هذه النقطة يبدأ المنهج الذي أريد اشتقاقه لدراسة الجمال الشعري على أساس منه. إن الظاهرة الجمالية التي يؤسس الوعي وجوده وحقيقته فيها ما هي إلا سؤال وجواب أو حوار مع نفسه وبحث عنها، غير أنها تظل حواراً كامناً ما لم يفتح عليها وعي آخر وينقلها إلى حيث تمارس فاعليتها وذلك حين يستكشفها ويتحاور معها فعلاً.

هذه الفكرة تجد أساسها في المنهج الفلسفي الظاهراتي في إدراك الماهيات ذاتها والذي يشتق من فكرة القصدية - الطابع الماهوي المميز للوعي. وهذا المنهج يقوم على الخطوات الآتية^(٢٤):

١ - تجاوز ثنائية الذات والموضوع وتوحيدهما في إطار فكرة القصدية التي تجعلهما مرتبطتين معاً.

٢ - ممارسة الإبوخية أي تعليق الاعتقادات والأحكام المسبقة حول الموضوع وإبقاؤه أمام الذات وفي بؤرة انتباهها لتجربته مباشرة بكل ما ينطوي عليه من عيانية.

٣ - وصف ما هو معطى، أي قيام الوعي بوصف خبرته بالظاهرة المعطاة أمامه لذاته، فيحلل بنيتها وبنية الفعل المعرفي الذي يناظرها في الوعي. والهدف من الوصف إدراك ماهيات الظواهر عياناً ثم إدراك علاقة الماهية المدركة بغيرها من الماهيات.

٤ - التأسيس الإيجابي للظواهر، الذي يعني تأسيس الوعي لمعنى موضوعه، فملاحظة البنية الوجودية للموضوع ووصفها هي خطوة على طريق المعنى الذي لا

(٢٢) انظر: ترفيتان تودوروف، المبدأ الحوارى: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ١٢٥.

(٢٣) انظر: إرنست كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس (بيروت: دار الأندلس، ١٩٦١)، ص ٣٦.

(٢٤) انظر: توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص ٤٨ - ٥٣.

يكون معطى في الظاهرة ذاتها. ولذلك فإن الوعي عن طريق القصدية الفعالة يربط بين مكونات البنية ويكملها ويملؤها ويغير منظوره إلى الموضوع فيمنحه معنى جديداً.

هنا سأحاول ربط هذه الخطوات بموضوعنا وتطويرها باتجاه إدراك الجمال ذاته بوصفه ماهية للوعي الشعري، بكلمة أخرى؛ سأعيد تكييف هذه الخطوات لتكون مبادئ منهج جمالي لدراسة الجمال نفسه:

إن تجاوز ثنائية الذات والموضوع يعني أن الوعي الشعري سيكون موضوعاً لذات وعي آخر هو وعي التلقي، ومن ثم فإن ماهية الجمال تنبثق من الحوار بين الوعيين، وإذا شئنا الدقة فإن القصدية ستصبح تناصاً بين الوعيين وتداخلاً بين بنيتيهما. ولعل ما يؤكد هذا أن الظاهرة الأدبية أو الشعرية من وجهة نظر ميشيل ريفاتير «ليست النص وحده ولكنها القارئ أيضاً وكل تفاعلاته الممكنة مع النص»^(٢٥).

إن الظاهرة ستصبح مجالاً لقصدية وعي التلقي التي ستحول النص إلى تجربة جمالية وتعيته أي تمنحه وجوداً عيانياً، وهذا التعيين هو إظهار ماهية الجمال من خلال الحوار بين الوعيين والتفاعل بينهما، غير أن الفكرة الأساسية التي ينبغي الإشارة إليها هنا هي أن الظاهرة تعني توحد الوعيين ومن ثم؛ فإن الجمال يتظاهر في وعي الظاهرة المؤلف من قصدية وعي التلقي ووعي النص الشعري. أما ممارسة الإبوخية فإنها تعني أن وعي التلقي سيتخلى عن كل ما من شأنه أن يحجب عنه موضوعه في عيانيته وکليته بما في ذلك ما تفرضه المناهج السائدة في دراسة الأدب وكل الفئات والأحكام والنتائج المسبقة التي تراكمت حول الموضوع، والبدء من جديد، كأنها لم تكن. لكن الأهم من ذلك أن هذه العملية ستجعل من المنهج الذي يريد إدراك الجمال ذا ماهية منسجمة مع موضوعه وهدفه. إن الوسيلة ستكون اشتقاقاً من الغاية، فليس إدراك ماهية الجمال إلا تجربة جمالية لتعيته في الظاهرة. وهذه فكرة تشكل أساس فلسفة الجمال الظاهرية خاصة عند مايكل دوفرين ورومان إنغاردن اللذين فهما التجربة الجمالية بأنها إدراك أو تعيين للموضوع الجمالي الكامن والمتأصل في العمل الفني من خلال نشاط تأسيسي يكتشفه ويجلبه إلى حالة وجود مكتمل وحضور تام^(٢٦).

والخطوة الثالثة في المنهج الظاهراتي: تتمثل بوصف ما هو معطى من بنية

(٢٥) انظر: Michael Riffaterre, *Text Production*, translated by Terese Lyons (New York: Columbia University Press, 1983), p. 3.

(٢٦) انظر: توفيق، المصدر نفسه، ص ٣٤٩.

الظاهرة الجمالية، لكن البنية هنا ليس لها ذلك المفهوم المجرد الذي نجده في النبوية، وإنما هي بنية عيانية لا توجد بمعزل عن مكوناتها وأنساقها العلاقية بل تتأصل فيها. غير أن الوصف الظاهراتي بهذه الهيئة التي هو عليها أصلاً يبقى قاصراً عن إدراك كل أبعاد ماهية الظاهرة التي قد لا تظهر في ما هو معطى كلياً، ومن ثم ينبغي تأويل المعطى للوصول إلى الماهية.

إن هذا يعني أن دراسة الجمال ستفتح على مجال أوسع مما عرفته من حدودها التقليدية، هو مجال علم التأويل أو الهيرمنيوطيقاً (Hermeneutics)، بل إن هذا المجال الجديد أصبح البديل الذي ينبغي التحول إليه وترك علم الجمال التقليدي، وتلك هي دعوة هانز جورج غادامار الذي رأى أن الإستايقا يجب أن تتحول إلى علم التأويل الأعلى والأشمل لأن المهمة الفلسفية للتفكير في الفن لم تعد توضيح الجمال الأبدي للطبيعة بل توضيح شروط السيرورة (أو العملية) التي بواسطتها يصبح الفن مفهوماً ومفسراً، وهي عملية قائمة على الحوار المتوالي مع العمل الفني^(٢٧).

والذي نفهمه من هذا أن التأويل يريد أن يحلّ المشكلات التي أثقلت الإستايقا جذرياً وذلك بأن يتوحد بموضوعه ويعرفه من داخله، وهذا يقتضي أن يكون التأويل منهجاً ذا ماهية مشتقة من موضوعه أي ماهية جمالية. وتلك قضية سأعود إليها لاحقاً من أجل تأصيلها^(٢٨).

أخيراً تأتي الخطوة الرابعة التي ستؤسس المعنى الذي تنطوي عليه الظاهرة الجمالية، غير إننا يجب أن نفهم أن المعنى هنا اشتقاق من الماهية التي يتم التوصل إليها عن طريق الوصف التأويلي والتفاعل والحوار بين وعيي الظاهرة الجمالية، أي أن المعنى يوجد بوصفه إمكانية وليس شيئاً محددًا بصورة مسبقة من قبل الشاعر مثلاً، وإذا كان لا بُدَّ من وجود قصد للشاعر، فإن هذا القصد ليس مختلفاً عن القصيدة، ولا هو يرافقها، إن «ه» القصيدة^(٢٩). ونفهم من هذا أن المعنى هو كل ما يمكن أن تنطوي عليه القصيدة بوصفها ظاهرة جمالية ومجالاً للتناص بين وعي التلقي والوعي

David Couzens Hoy, *The Critical Circle: Literature, History, and Philosophical Hermeneutics* (٢٧) (Berkeley, CA: University of California Press, 1978), p. 137.

(٢٨) انظر: القسم الأول، الفصل الثالث من هذا الكتاب، حيث قمت ببناء منهج الوعي الشعري العربي في تأسيس الجمال، استناداً إلى مقولة البيان بوصفه مبدأً إيستمولوجياً عربياً مستقلاً، مما يمكن أن يتحول إلى منهج للتأويل الجمالي للشعر. وفي ذلك محاولة لتأصيل التأويل عربياً ومنحه ماهية جمالية في الوقت نفسه. والسبب في إنني أجلت البحث في ذلك إلى موضعه هذا، إنني لم أرد أن أثقل التمهيد بالقضايا النظرية المجردة، هذا فضلاً عن أن أي تنظير سيصبح مفهوماً على نحو أفضل حين يكون جزءاً من التطبيق نفسه.

Hoy, *Ibid.*, p. 39.

(٢٩) انظر:

الشعري. ومن هنا كان المعنى الأدبي «قصداً تخييلياً»^(٣٠) يتقبل كلّ التعينات الممكنة للظاهرة ما دامت مرتبطة بمقومات بنيتها الجمالية.

والواقع أن ما يميز الظاهرة الجمالية هو أنها «مبارة ذاتياً ونسيج من المسكوت عنه يعيش على فائض المعنى الذي يدخله فيه القارئ»^(٣١). كما يقول أمبرتو إيكو، ويترتب على هذا أنها ستنتفح باستمرار لا على معنى محدد، وإنما على المعنى بوصفه إمكانية، وهذا ما يعزز ماهيتها ويشتق منها، ذلك لأن الجمال وجود معرفي والوجود إمكانية أكبر من كلّ تحققاتها الفعلية. وهذا الانفتاح هو ما يسميه رولان بارت بالمعنى الجمع الذي يشكل ما ينطوي عليه كلّ أثر من معانٍ متعددة ممكنة^(٣٢).

لكن هذا لا يعني إطلاقاً أن نرفض إسناد المعنى - أي معنى - للظاهرة الجمالية، فليس التأويل إلا تحقيق لفاعلية التخيل في الواقع، ومن ثم؛ فإن المعنى وإن كان إمكانية، يظل مرتبطاً بشروط تحققه التي تمنح التأويل أهميته وضرورته.

وثمة مسألة غاية في الأهمية أود التنبيه عليها وهي أن التأويل (وما يعرف بنظريات التلقي والقراءة التي تنتمي إليه) لا يمتلك حدوداً وقواعد منهجية صارمة كالتي نجدتها في المناهج الأخرى كالبنوية مثلاً، وكل ما نجده هو مجموعة من المبادئ العامة والتصورات التي تعين المؤول على ممارسة التأويل بوصفه تفاعلاً حراً بين وعيه ووعي النص، ولكن هل أن تحديد مثل هذه القواعد والحدود أمر مستحيل؟

من الضروري قبل الإجابة على هذا السؤال أن نتعد هنا عن كلّ التعقيدات التي يثيرها التأويل في ارتباطه بالفلسفة واللاهوت والقانون وغيرها من مجالات المعرفة، وأن نكتفي بالتأويل الجمالي الأدبي. وهنا يمكن أن نعتبر أن قواعد هي تلك التي حددتها آنفاً، اشتقاقاً من خطوات المنهج الظاهراتي لإدراك الماهيات، ويبقى أمامنا أن نوضح حدوده.

إن ما نعنيه بالحدود هو منطلقات التأويل ومهمته والمجال الذي يتحرك فيه. وينبغي لهذه الحدود أن تتوافق مع ماهية موضوعه - الجمال - بوصفه وجوداً معرفياً

(٣٠) انظر: William Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction* (Oxford: Blackwell, 1984), p. 56.

(٣١) انظر: أمبرتو إيكو، «القارئ النموذجي»، ترجمة أحمد بو حسن، آفاق (المغرب)، العددان ٨ - ٩ (١٩٨٨)، ص ١٤٠.

(٣٢) انظر: رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب؛ مراجعة محمد براءة الرباط: الشركة المغربية للناسرين المتحدنين، (١٩٨٥)، ص ٥٤.

قصدياً يكشف الحقيقة الإنسانية، أي أن التأويل يجب أن يبحث عن هذه الحقيقة ويجعل من الجمال معبراً إلى الإنسان الذي يتأسس في التفاعل الحربي وعي المؤول وعي المؤول. ومن هنا يقول والتر ديفز: «إن علاقة الذات الإنسانية بنفسها وفهمها لمعنى أن تكون كائناً إنسانياً هي الأساس الجوهرية لكل فعل تأويل»^(٣٣). وهذا يتطلب أولاً، ألا تعامل الظاهرة الجمالية بوصفها موضوعاً منفصلاً عن الذات أو عن من يؤوله، بل ذات حقيقية لها عيانياتها وفاعليتها الوجودية التي تستطيع أن تعلن عن ذاتها وتدخل في كل الحوارات التي يمكن أن تواجهها، وعلى المؤول أن يتيح لها وللإنسان الذي تعبر عنه وتحمله في ذاتها أن يتكلم بوعيه وبذاتيته. أي أن وعي التأويل سيكون أشبه بالعامل المساعد الذي يتيح للوعي الشعري المتضمن في الظاهرة الجمالية أن يحقق كل تفاعلاته الممكنة.

لكن ذاتية التأويل لا تتناقض مع تحقيق المقومات الخاصة التي تكون بنية الظاهرة، ذلك أن الذاتية هنا لا تعني ما يكون معتمداً على ذات، ولا ما هو شخصي خالص، بل ما يكون مرتبطاً بالذات^(٣٤)، أي الذي يكون وجوده منسوباً ومشتقاً من الذات بوصفها جوهرراً لقصيدة الوعي في توجُّهها لإدراك الماهيات. وقد أوضح بارت معنى الذاتية في تأويل النصّ وفهمه: «أنها ذاتية اللاذات التي تعارض ذاتية الذات (النزعة الانطباعية) ولاذاتية الذات (النزعة الموضوعية)»^(٣٥).

وبناء على هذه الذاتية، فإن التأويل يشتمل على الفهم بوصفه عملية معرفية تسعى لتوضيح الإنسان بذاته ولذاته والتي تقوم على الألفة بالملامح الرئيسية لطبيعته، خاصة رغبته في التواصل والتعبير عن نفسه، وهنا يؤسس المؤول ذاته وإنسانيته في تأويله لأن الفهم كما حدده فلهم دلتاي بدقة، هو «إعادة اكتشاف الأنا في الغير»^(٣٦). وهو أيضاً ما يجعل التأويل إعادة اكتشاف الغير في الأنا وتأسيسها لذاته وإنسانيته. إن الفهم يجعل من التأويل حواراً بكل ما في الكلمة من معنى، ويعزز ماهية المنهج الجمالي لأنه يمثل التجسيد الذي يحدث التجربة الجمالية^(٣٧).

Walter A. Davis, *The Act of Interpretation: A Critique of Literary Reason* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978), p. 116.

(٣٤) انظر: توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ص ٣٨ - ٣٩.

(٣٥) انظر: رولان بارت، لذة النصّ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨)، ص ٢٢.

(٣٦) ه. ب. ريكمان، منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية، ترجمة علي عبد المعطي مكايي (بيروت: [د.ن.ن.]، ١٩٧٩)، ص ١٦٤.

Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*, p. 58. (٣٧) انظر:

إلى ذلك، فإن فلسفة التأويل الأدبي تؤكد على أن يكون التأويل عميقاً ذلك أن «جوهر العمل لا يكمن في تكامل الظاهر فقط، بل في القوى الباطنة والعناصر والبنى التي تورث السطح»^(٣٨). إن التأويل يجب أن يعي المبدأ القصدي المتأصل في بنية العمل الأدبي التي تحدد التفاعل الوظيفي التبادلي لمكوناته وهذا يقتضي التعمق في (المرجع) الكلي الذي تتأصل فيه الظاهرة الجمالية وتعبّر عنه. لكن هذا المرجع لا يوجد خارج الظاهرة بأي شكل من الأشكال، بل يتأسس في وعبر مكونات التشكيل عيانياً. وليس هذا المرجع سوى الوعي في كليته ومطلقته وشموله.

إن اعتبار الوعي مرجعاً للظاهرة الجمالية سيفتح أمام التأويل مجالاً واسعاً ليؤسس التداخل بين مجالات المعرفة الإنسانية، لكن ذلك لا يعني إطلاقاً أن يكون التأويل تليقاً بين هذه المجالات. بل على العكس؛ أنه ينطلق من جوهرها الأساس الذي تنبثق منه، أعني الإنسان الكلي الذي تبدأ منه وتحاول الوصول إليه لتكتشف قيمته وبنية وجوده المعرفي وكيفية صنعه وتأسيسه للمعنى وللحضارة، ومن هنا، سيكون هدف التأويل الجمالي في هذا البحث محاولة استكشاف ماهية الحضارية للإنسان العربي من خلال الشعر الذي أبدعه وأسس وجوده المعرفي فيه.

إن كل ما ذكرته من ماهية الجمال والوعي والتأويل سيبقى هنا معزولاً في كيانه النظري ولن يكتسب قيمته الحقيقية إلا من خلال التطبيق والممارسة الفعلية. وعليه، فإن كثيراً من جوانب الرؤية والمنهج ستتضح وتعمق أكثر فأكثر كلما تقدّمنا خطوات أخرى في الممارسة على امتداد البحث. ولذلك يمكن أن نعد مهمة هذا التمهيد تقديم فهم أولي وملامح عامة جداً لما سيجري تحقيقه لاحقاً.

القسم الأول

جماليات الفضاء الشعري العربي

الفصل الأول

التأويل الجمالي للإيقاع العربي

أولاً: إشكالية الإيقاع الشعري

تتفق الدراسات القديمة والحديثة على أن الإيقاع مقوم أساسي للجمال الشعري يمنحه قدرته على التأثير والفعالية وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصة. ومن هنا، فقد أصبح مبحثاً جوهرياً في هذه الدراسات التي حاولت أن توضح ماهيته ووظيفته الشعرية.

وإذا كان مبحث الإيقاع في الدراسات التقليدية - عامة - يتوزع بين علمي العروض والبلاغة متخذاً صيغاً جاهزة تقريباً تتعلق بالأوزان والقوافي، وبعض أبواب علم البديع كالجناس والتصريع والترصيع والسجع. الخ، فإن الدراسات الحديثة شهدت تطوراً كبيراً في هذا المجال، إذ أصبح هذا المبحث مرتكزاً محورياً في نظريات الأدب والدراسات النقدية والأدبية. على اختلاف منطلقاتها الفلسفية والمنهجية. ولعل أهم هذه النظريات وأكثرها اهتماماً بمبحث الإيقاع ما دعي بعلم الأدب بتياراته المختلفة التي بدأت بالنقد الأمريكي الجديد ثم بلغت قمة نضجها مع منجزات الشكلانية الروسية التي ورثتها البنيوية من بعدها؛ هذا العلم الذي عُرف بمنهجيته الصارمة المستقصية (نظرياً وتطبيقياً) في تناوله لهذا المبحث.

ولكن مفهوم الإيقاع رغم صرامة المنهج العلمي، وربما بسببها، أصبح مفهوماً إشكالياً يحيطه الالتباس من كل جانب بسبب انفتاحه على نسق من المشكلات المنهجية والفلسفية منها ما يتعلق بماهية الإيقاع نفسه ومكوناته، وعلاقته بمفاهيم أخرى مقاربة له كالموسيقى والوزن والنظم، ومنها ما يتعلق بوظيفته الجمالية والتشكيلية والدلالية، في إطار ماهية الشعر الحركية المعقدة، ثم المشكلات التي تثيرها المنهجية

العلمية، وتأتي أخيراً المشكلة الفلسفية المتعلقة بماهية الزمان؛ المقوم الماهوي للإيقاع.

وقد ازداد هذا المفهوم الإشكالي تعقيداً واضطراباً حين قامت بعض الدراسات النقدية للشعر العربي (قديمة وحديثة) بتبني المنهج العلمي وتطبيقه حرفياً لما يعنيه من تحديث يتجاوز حدود النظرة التراثية التقليدية للشعر والتي حكم عليها بالجمود والنمطية والرتابة. الخ، جعل النقاد والشعراء العرب يتحدثون عن ثورة في النقد والشعر العربيين، دون وعي حقيقي بالسياق الثقافي والحضاري الغربي الذي أسس مفهومه الخاص للإيقاع، استناداً إلى تراثه الشعري الخاص ورؤيته الفلسفية الخاصة للعالم. وليس بالإمكان تجنب هذه الإشكالية إلا بتفهم ما تنطوي عليه من مشكلات، والعودة بها إلى جذورها، ثم إعادة صياغتها ظاهرياً بحيث تنفتح على ماهيتها الحقيقية العميقة.

لقد اشتق المفهوم الغربي للإيقاع (Rhythm) من جذر لغوي يوناني يعني التدفق والجريان، والمقصود به عامة هو «التواتر المتتابع بين حالاتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف، أو الضغط واللين أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء»^(١). وواضح أن الإيقاع بمفهومه العام هنا، يدل على كونه مفهوماً كميّاً قائماً على ضبط الاستمرارية الحسية للتدفق عبر تكميمها (جعلها كمية) لكي تنتظم في كيان نسقي وعلاقي يربط المتضادات المتعاقبة دورياً في خطّ الزمان.

وهذا الفهم الكيفي - الكمي هو جوهر التعريفات المختلفة للإيقاع الشعري عامة، لكن المسألة الأساسية هنا أن مفهوم الإيقاع مشتق من نبرية اللغات الأوروبية حصراً، فالنبر هو العنصر الزمني الذي يحدد البعد الكمي للكلمات عن طريق تقسيمها إلى مقاطع أو (أقدام) ذات نبر ثقيل أو خفيف. ومن هذا النبر اشتق الوزن الشعري الغربي (Meter) عامة، وأصبح «النموذج الذي يقوم عليه الإيقاع»^(٢). ولهذا كانت دراسة الإيقاع في الشعر الغربي تعتمد النبر وسيلة مميزة بين الأدوار المتساوية. إن الإيقاع مجموعة من الأزمنة النغمية المحدودة في أدوار متساوية فهو رهين بالوزن، ولاستقامة الوزن ينبغي استحضار ما يسمّى بالنبر^(٣). ولكننا هنا نلمس أن كيفية الإيقاع، على الرغم من أنه أوسع من النبر الوزني ومشمّل عليه، تكتسب طابعاً كميّاً

(١) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (بيروت: مكتبة لبنان،

١٩٧٤)، ص ٤٧.

(٢) *Encyclopedia International* (1990), vol. 1, p. 573.

(٣)

(٣) انظر: مسلك ميمون، «المستشرقون ودراسة العروض العربي»، عالم الفكر (الكويت)، السنة ٢٥،

العدد ١ (١٩٩٦)، ص ١٦٩.

بحثاً يطابق كمية النبر نفسه، ومن هنا شُبّه الوزن باليد اليسرى لعازف البيانو إذ يعزف بها نغمة مكررة منتظمة، والإيقاع يشبه يده اليمنى إذ تنسج كل أنواع اللانظامات (الكيفية) على تلك النغمة^(٤). وأعتقد أن هذا التناقض بين كيفية الإيقاع وكميته، هو مصدر الغموض الذي يلتبسه، ويوضح أولى معالم إشكاليته.

وإذا عدنا إلى التصور العلمي للإيقاع لا سيّما التصور الشكلاني - النيوي سنلاحظ أن فكرة كمية الإيقاع ستعاود الظهور بصورة أكثر حدة ووضوحاً لاعتبارات منهجية بحتة.

إن الشكلانية تتصور الإيقاع انطلاقاً من مبادئها الثلاثة التي تتضايّف في ما بينها؛ الأول كما حدده رومان ياكوبسون أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية (التي ستتحول فيما بعد إلى الشعرية عند النيويين) وبذلك أصبح النصّ بوصفه كياناً موضوعياً بحثاً، مركز الاهتمام. والأدبية هي ما يجعل من نصّ ما نصّاً أدبياً. وهذه الـ ما تتضمن المبدأ الثاني وهو الشكل بوصفه كلاً علقياً ينطوي على القيمة الأدبية في ذاته (وقد تحول إلى مفهوم البنية)، ثم يأتي المبدأ الثالث وهو الإغراب أو الأفراد (الذي عُرف بالانزياح في المنهج النيوي). والإيقاع استناداً إلى هذه المبادئ الثلاثة، نسق علاقي (تجريدي) لكنه حسي متجسد في الوقت ذاته، لأن الشعر «يتوفر على أبنية تركيبية قازة مرتبطة بدون انفصام إلى الإيقاع، وتبعاً لذلك، فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة ويصبح مرتبطاً بالجوهر اللساني للشعر»^(٥). فهو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته، باعتباره التناوب الزمني للظواهر المترابطة الذي يمارس تأثيراً حاسماً على جميع مستويات الشعر^(٦).

يمتاز مفهوم الإيقاع هنا بسعته، وليس الوزن سوى حالة من حالاته وبرهان ملموس على وجوده^(٧) إذ يضم مجموعة من العناصر الشكلية النسقية المترابطة في ما بينها (النظم، الموسيقى، الوزن، القافية، النبر، التنغيم، الوقفة، الصوت، المقطع، الكلمة، السطر، التوازي، التقاطع، الاختلاف، التوافق، الانسجام، التناسب، التناغم... الخ) مما يختص بالبنيات اللسانية (الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية)

Robert Hilmyer, *In Pursuit of Poetry* (New York; Toronto; London: McGraw-Hill, [1960]), (٤)

p. 13.

(٥) نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب (الرباط: الشركة المغربية للناسرين المتحدنين؛ بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢)، ص ٥٢.

(٦) انظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧)،

ص ٧١.

(٧) المصدر نفسه، ص ٧١.

التي ترتبط في ما بينها بنويًا. وينبثق هذا النسق العلاقي الحسي من فكرة الانزياح أو الانحراف بوصفه معياراً لشعرية الشعر ووظيفته، فالشعر خطاب متباطئ منحرف^(٨)، وظيفته خلق الغريب^(٩)، وهذا يؤدي إلى أن يكون الشكل جوهر الشعر لأنه واسطة إيصال مستقلة معبرة عن نفسها، قادرة على توسيع نطاق اللغة إلى أبعد من الإطار اليومي للمعنى عن طريق الإيقاع والتداعي والإيحاء^(١٠).

لكن مشكلة هذا التصور هي العلاقة بين الإيقاع والدلالة، فلا اختلاف في أن الإيقاع دال، أو أن له وظيفة دلالية، إلا أن توضيح كيفية تأديته لهذه الوظيفة في إطار الانزياح/ الشكل يثير صعوبات حقيقية أمام المنهج العلمي لم ينتج أحد في حلها. وواضح أن مرّة هذه الصعوبات إلى أن الشكلانية تنكر أي مضمون للشكل، وتستبدله بالوظيفة وتنزع إلى التحليل الكمي للانزياح. إن الشكل الشعري يتكون من جزئيات قابلة للتحليل والقياس، وعلى هذا الأساس يحدد المنهج العلمي وظيفة الإيقاع بتجزئة الشكل إلى عناصره الكمية ثم يرصد العلاقات الممكنة بينها، ولقد أشار كوهين إلى أن مفهوم الانزياح الذي يميز الشعر عن النثر في المنهج العلمي مفهوم كمي بالدرجة الأولى^(١١).

من هنا فشل المنهج العلمي بسبب هذا التكميم في إيجاد علاقة مقنعة بين الإيقاع والمعنى الكلي كإمكانية. ولقد رأى باختين أن هذه النزعة التجريبية الموضوعية تمارس اختزالاً مضاعفاً للعمل إلى بناء اللغوية أولاً، ثم إلى بناء الصوتية متجاهلة المظاهر التعبيرية القصدية؛ القوة التي تشكل لغة الشعر وتمنحها تميزها^(١٢)، وأن السمات المميزة للشعر لا تتعلق بعناصره اللغوية بل بالبناء الشعري لا كنسق من العلاقات المجردة بل كتفاعل ووحدة كلية^(١٣).

إن النزعة التجريبية للمنهج العلمي لا تستطيع الوصول إلى ما هو قصدي أو

(٨) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)؛ بيروت: مركز الإنماء القومي، (١٩٨٦)، ص ٣٢.

(٩) ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ٥٨.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(١١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦)، ص ٢٣.

(١٢) تزفيتان تودوروف، المبدأ الحوارية: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ٣٣ - ٣٤.

(١٣) تودوروف، نقد النقد، ص ٧٥.

شعري في الشعر لأنها تنطلق من مسلمة منهجية هي الانفصال بين الذات العارفة والموضوع المعروف وتجربتها وحياديتها التامة تجاهه، فهي تتعامل مع الشعري بوصفه موضوعاً (بالمعنى الحرفي للكلمة) قابلاً للتشريح والملاحظة والتقييس، أي أنها تعتمد إلى تشييته، ثم إلى تبسيطه واختزاله إلى عناصره الأولية التي تحكمها قوانين معينة، ولكن الشعري حوارى بطبيعته لأنه ينطوي على وعيه الخاص، والحوار تذاوت. وذلك بالضبط ما يقع خارج اهتمام المنهج العلمي. من هنا كان هذا المنهج لا يعنى بالقيمة الجمالية للشعر وبمحاولة تفسيرها؛ إننا - كما يقول تودوروف - نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لقصيدة ما، ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال؟ وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة أو علم للأدب موضع شك^(١٤).

إن الكل وحدة حركية حية، ولا يساوي مجموع أجزائه، ومع ذلك فإن المنهج العلمي يهتم بما هو كمي متصوراً أنه الحامل الأساسي للمعنى كوظيفة شعرية، لكن الشعري كلفي، ولا يمكن لذلك أن يكون الكمي - في جزئته - أساساً له إذ «لا يمكن ردّ الكيف إلى الكم»^(١٥). وأن المعنى ينبثق من الكلية ويقوم عليها. وما يفعله المنهج العلمي هو تجريد هذه الكلية من محتواها عن طريق «مكننة البنية»^(١٦) أو الشكل تفكيكاً وتركيباً. ولعل هذا ما جعل جاك دريدا يقول: «إن البنية كنسق تجريدي من العلاقات كلية مهجورة من قبل قواها، لا تبرز إلا عندما يتم تحييد المحتوى الذي هو طاقة المعنى الحية، كممثل معمار مدينة غير آهلة، أو عصفت بها عاصفة، واختزلتها كارثة طبيعية أو فنية إلى هيكلها وحده، مدينة لم تعد مأهولة ولا مهجورة ببساطة»^(١٧).

من جهة أخرى، فإن الاهتمام بكمية الشعر التي تحيل إلى البنية أو القانون المجرد يرتبط بفكرة الحركة التي فهمت عن طريق السكون دوماً، فالظاهرة الشعرية واقعة عينية حية لها ديمومتها الخاصة المتمثلة في كونها تغييراً كيفياً (وهذا هو ما يشكّل

(١٤) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٧)، ص ٨٠.

(١٥) م. روزنتال وب. يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١)، ص ٤٠١.

(١٦) يمني العيد، في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، ط ٣ (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥)، ص ٥٩.

(١٧) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨)، ص ١٣٤.

جوهر الإيقاع الشعري) لكن التحليل لا يدرك، أو لا يستطيع أن يدرك أن العناصر المكونة ليست هي التغير نفسه، وكما يفسر الحركة بالسكون فإنه يركن إلى ما هو غير متحرك بذاته ليفسر به الحركية، أنه يعزل المكونات ويجدول العلاقات ويضع القانون لكن النتيجة تبقى بعيدة عما هو قصدي؛ عن الشعري، وعن ديمومته ومعناه كإمكانية وتفتح.

هنا تفتح إشكالية الإيقاع الشعري على بعدها الفلسفي المقولي، أو الأكثر عمقاً وجوهية في الفكر الإنساني وهو الزمان. فالإيقاع في جوهره زمني، وتحويله إلى نسق بنيوي إنما هو إحياء للفلسفة الإيلية التي تنكر التغير والحركة والزمان. فالقانون المستمد من العلاقات النسقية أو البنوية وجود غير زمني، أو حقيقة ذات طابع لازماني^(١٨). لكنه في الوقت نفسه يحمل التصور الفيزيائي - الرياضي للزمان بوصفه وجوداً كلياً مطلقاً يرتبط بالمادة (البعد الأينشتايني الرابع). ومن ثم، فهو مفهوم كمي قابل للتحليل والقياس. والإيقاع وفقاً لهذا التصور يصبح توتراً مشدوداً إلى الوجود الحسي الموضوعي للحدث الشعري، وإلى بنيته المجردة أو الوجود الذهني في آن معاً. ومرة أخرى يبدو الإيقاع مفهوماً متناقضاً مما يزيد في تعقيد وغموضه الإشكالي.

إن ما أريد أن أقرره هنا أن المفهوم الغربي الحديث للإيقاع، بكل ما يحمله من أبعاد إشكالية، وبغض النظر عن مدى صلاحيته لدراسة الشعر الغربي عموماً، لا يمكن أن يُسحب إلى مجال الشعر العربي دون أن يجرده من كثير من ميزاته الجمالية والفنية. ومن قبل، حاول بعض المستشرقين فهم العروض العربي من خلال مفاهيم النبر والمقطع والقدم والكم والإيقاع دون نجاح، والسبب في ذلك أنهم عمدوا إلى إسقاط ما يعرفونه عن العروض الأوروبي عليه، وذلك ما لاحظته أهم دارسي العروض العربي من المستشرقين وهو جوتنهولد فايل^(١٩).

لكن المسألة لا تقف عند هذا الحد، فلقد تصور المحدثون العرب أن العروض قالب مجرد مستقر أو جامد، ومن هذه الفكرة انطلقت محاولات التحديث. ولقد اعتمد بعض النقاد في محاولاتهم لدراسة الإيقاع مناهج حديثة مستفيدين من منجزات علم اللغة والصوتيات وعلم النفس وأجهزة القياس المختبرية... الخ. لكن ذلك كله كان ينزع إلى الإسقاط ومحاوله تقديم العروض القديم في شكل غربي جاهز. إلى ذلك، فإن كل هذه المحاولات كانت تتصور أن مفهوم الإيقاع الغربي بمرونته وخصوبته، سيمكّنها من تجاوز دائرة العروض وحدودها الضيقة المستقرة. والذي حدث حقاً، هو

(١٨) فؤاد زكريا، الجذور الفلسفية للبنائية، ط ٢ (الدار البيضاء: دار قرطبة، ١٩٨٦)، ص ١٩.

(١٩) ميمون، «المستشرقون ودراسة العروض العربي»، ص ١٧١.

أنها جعلت منه مبحثاً شكلياً، أو مستوى من مستويات الشكل، يدرس التكرارات المختلفة، الصوتية والتركيبية واللغوية. الخ. ومرة أخرى يظل هذا المبحث كميّاً جزئياً، بعيداً عن المعنى وعن كلية الظاهرة الشعرية. وأكثر من ذلك، أن الإيقاع لم يعد عربياً؛ أعني أن علمية البحث فيه جرّده من هويته الثقافية دون أن تعي ذلك.

إن هذه المناقشة المكثفة تكشف عن أن إعادة صياغة إشكالية الإيقاع فلسفياً ومنهجياً ضرورة ملحّة، بغية تهيئتها للفهم الظاهراتي الذي سيمنحنا بصراً نافذاً في تأويلها تأويلاً إيجابياً وعميقاً، وذلك بوضعها في سياق كلية الظاهرة الشعرية ومرجعها الداخلي الفاعل (قصديّة الوعي الشعري بوصفه وجوداً للمعنى).

لقد اتخذت كلّ الدراسات مبحث الإيقاع منطلقاً إلى المعنى، فأخطأت طريقها، وعليه فإنني سأخذ الاتجاه المضادّ، أي أن أجعل من المعنى منطلقاً لفهم الإيقاع. ولا سبيل إلى ذلك إلا بالعودة إلى الزمان، بوصفه المقوم المقولي الأساس لوجود الإنسان الذي ينبثق منه كلّ معنى. وهذا يقتضي أن لا ننظر إلى الإيقاع كميزة تضاف إلى الشعر، بل هو انبثاق من الماهية الجوهرية للوعي الشعري؛ وهي إيقاعيته كما سأوضح ذلك بعد قليل.

ثانياً: الوجود (الأنثروبي)^(٢٠) في الزمان وإيقاعية الوعي

الزمان، بعيداً عن التعقيدات التي يثيرها كثير من التصورات الفلسفية والعلمية والدينية، فكرة مشتقة بطريقة ما من الحركة الشاملة التي تكتنف وجود الإنسان ووجود كلّ شيء من حوله وتظهر على شكل تغير لانهائي. بكلمة أخرى، إن الحركة هي الأسلوب الذي توجد به كلّ الموجودات والزمان هو المحور التصوري الذي يختزل هذه الحركة اللانهائية ويوحدها ومن ثمّ، يعين على فهمها.

وعلى الرغم من الاختلافات الشديدة حول ما إذا كان للزمان وجود موضوعي مستقل عن الحركة والمادة، أو مرتبط بهما، أو أنه محض وجود مثالي قبلي، أو تجريد رياضي. الخ، فإن المسألة الجوهرية هنا أن الزمان يظل مفهوماً ترميزياً للحركة أو

(٢٠) «الأنثروبيا»: هي القانون الثاني للديناميكا الحرارية الذي يتلخص في أن الكون يسير حتماً، نحو الفوضى والانهام، استنتاجاً من أن الطاقة عند تحولها إلى طاقة أخرى تفقد جزءاً منها دائماً، وهذا يعني أن الأنثروبيا في حالة تزايد مستمر، بالنظر إلى أنها عملية لا عكوسية. فنظام الديناميكا الحرارية لا يعود إلى النقطة التي بدأ منها أبداً، لأن التغيرات التي تطرأ على تحول الطاقة تخلخل روابط هذا النظام دوماً. وذلك ما يعطي الزمان اتجاهه اللاعكوسي المتقدم إلى أمام. انظر: جون. ب. بريجز، الكون المرأة، ترجمة نهاد العبيدي (بغداد: دار واسط، 1986)، ص 113 - 115. وفي الحقيقة أن وجود الإنسان مشروط بالأنثروبيا وخاضع لها، وما الزمان سوى التعبير المجازي عنها مع التأكيد على إثني هنا، أستخدم مضمون الفكرة العلمية أو دلالتها العامة.

رمزاً لها. لكن هذا الرمز لا يوجد بمعزل عن وعي الإنسان، أنه خبرة معيشة دوماً تكتسب تعينها الفعلي من قصدية الوعي.

وقد أصبح هذا الرمز بعداً مقولياً لعالم الوعي وماهية له. أي أنه صار بفعل قصدية الوعي شرطاً لوعي الوعي لذاته وعالمه، أو مقوماً للوجود الإنساني. من هنا، فإن الزمان بوصفه رمزاً، لا يوجد أبداً بمعزل عن معناه الذي يمنحه إياه الوعي.

إن المعنى الذي يتضمنه هذا الرمز مستمد من تصوره خبرة قصدية معيشة ذات جانبيين موضوعي وذاتي. وتبعاً لذلك فإن الزمان الموضوعي هو المقوم لوجود الوعي موضوعياً أو لوجوده في العالم المعيش، عالم الموقف الطبيعي كإطار خارجي للوعي. وزمان هذا العالم يتضمن بعداً تجسيمياً فهو يتحقق تياراً متدفقاً لانهائياً بين الأزل والأبد، ذا قوة مطلقة لها القدرة على تجديد العالم المعيش وإفناؤه في آن معاً. وبإزاء هذه المطلقية فإن الحياة بكلّ تظاهراتها (بما في ذلك حياة الإنسان وكيونته المادية) تكون هامشية مؤقتة، أو محض توتر بين الوجود والعدم وصراع تنبثق منه الموجودات لتتلاشى سريعاً. وقد صار هذا التحقق شرطاً لوعي الإنسان بكيونته الحية وإطاراً له، فالماضي يتمثل في أنه انفصال لهذه الكينونة عن ذاتها. والمستقبل هو غاية هذا الانفصال وتلاشي الكينونة في هوة العدم. وما الحاضر إلا نقطة وهمية بينهما. ومن هنا اكتسب الزمان الموضوعي معنى سلبياً متجسداً في دلالته على الموت الذي يباطن الحياة منذ لحظة انبثاقها، أي أن معنى الوجود في العالم المعيش أصبح مرادفاً للفناء والتدهور والتناهي، وأصبح الوجود الإنساني الذي لا يستطيع الانفكاك من أسر الزمان وجوداً أنثروبياً يسير نحو غايته التي لا يمكن تفاديها؛ الموت.

أما الجانب الذاتي من الزمان بوصفه فكرة قصدية فإنه مبني على الوجود الأنثروبي للإنسان ومشتق منه، لكنه يتضمن تحويلاً جذرياً لمعنى هذا الوجود. ذلك أن جوهر الوجود الإنساني ينطوي على فكرة الصراع مع الأنثروبيا في لاعكوسيتها وتقدمها المطرد من الماضي إلى المستقبل. فكلّ ما يحاوله الإنسان دائماً هو أن يتمسك بوجوده الذاتي الذي ينفلت من بين يديه في التدفق الهائل لتيار الأنثروبيا المدمرة، بأن يمنح قدرتها على الإيجاد فرصة أن تدوم ولو على صعيد ضيق قابل للنمو والتأثير والفاعلية، ولا سبيل أمامه إلا بأن يعيد صياغة وعيه بالزمان بوصفه وجوداً لذاته في الزمان، وهذا يعني تحويل التقدم المطرد عكسياً ولو على صعيد الوعي فقط. أي أن يسير الوعي من المستقبل إلى الماضي؛ من الموت إلى الحياة.

الزمان رمز إنساني إذاً، يكتسب معنيين متضادين، والوعي وجود يعي ذاته وهي تتحرك في اتجاهين متعاكسين متداخلين يباطن أحدهما الآخر، ومن هذا الصراع يتحقق

الوجود الإنساني. وكل محاولات الإنسان لتحقيق وجود وإنقاذه من الزمان الموضوعي (التي نسميها الحضارة) مبنية على هذا الصراع، ذلك أن أهم ما تمثله الأنتروبيا للوعي هو «وجود حالات من الفوضى تفوق حالات النظام على الدوام»^(٢١). وما الحضارة إلا تنظيم الفوضى، أو إخضاعها لنظام معين. ولو عدنا إلى أساطير الخلق القديمة لوجدنا هذه الفكرة واضحة بدقة. فهناك صراع بين آلهة الفوضى والعدم وآلهة النظام والوجود ينتهي بتغلب الأخيرة دائماً.

إن الإله مردوخ عند العراقيين القدماء يتغلب على إلهة الفوضى تعامت ليعيد تنظيم الكون، وعند الإغريق نجد أن الإله كرونوس (الزمان) يقضي على المحاولة الأولى لنشأة الكون (الحضارة) بقتله لوالده أورانوس (السماء) أحد طرفي النظام الكوني الحضاري (مع الأرض)، ثم يعود إله الزمان هذا ليأكل أولاده واحداً بعد الآخر حال ولادتهم (فكرة الأنتروبيا)، لكن ابنه زيوس (الإله الحضاري الأول) استطاع التخلص من هذا المصير، وتمكن من التغلب على والده، واحتل عرش الكون ليبدأ تنظيمه من جديد. والفكرة الأساسية هنا أن هناك صراعاً رمزياً بين الفوضى والنظام، وأن وجود الإنسان الكائن الحضاري لا يوجد إلا في هذا السياق، أي بأن يبتكر النظام ويدعمه، حماية لوجوده الحضاري من عوامل الفوضى والتحلل والفناء.

إن الوجود الإنساني الحضاري وجود معرفي في جوهره. وإذا فإن المعرفة هي سلاح الإنسان للتخلص من تسلط الزمان الموضوعي بكل ما يحمله من معانٍ على وجوده من هنا يمكن أن نفسر مثلاً، لماذا كانت المعرفة الإنسانية ترتبط دوماً بمصدر لازماني (ومثال ذلك عالم المثل الأفلاطوني)، ولماذا كان العقل بوصفه أداة هذه المعرفة جوهرراً لا زمانياً هو الآخر، رغم حلوله في الإنسان، ولماذا أيضاً كانت قيم المعرفة (الحق والخير والجمال) مطلقة لا زمانية.

إن المعرفة اتصال بالمطلق، بالوجود المطلق وخالص من شرطية الزمان الموضوعي وهي تتحرك حركة دورية منتظمة، متنقلة بين المطلق والذات والعالم لكنها في جوهرها تأسس للنظام، (ولنلاحظ أن المطلق المعرفي يمتاز بالكمال، والذات المعرفية تحاول أن تدرك هذا الكمال وتمثله، والعالم هو صورة لتحقيق هذا الإدراك). ولما كانت المعرفة صراعاً مع الزمان الموضوعي فإن انتظامها الدوري هذا هو أسلوب وجودها للتغلب على خطية الزمان وتقدمه المطرد، وهنا نصل إلى الماهية الفلسفية العميقة للإيقاع كمقوم جوهرى للوعي والوجود الإنسانيين.

(٢١) ستيفن هوكينغ، موجز في تاريخ الزمن: من الانفجار العظيم إلى الثقوب السوداء، ترجمة باسل محمد الحديثي (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠)، ص ٢٢٠.

إن الإيقاع هنا، مقولة معرفية شاملة، ذلك أنه «التناظر الوظيفي بين قطبي الواقع والذات والموضوع وحركة تنتج من حيوية ما، أو من نظام محدد يقدم نفسه كتعبير مشخص وبلورة صياغية»^(٢٢). وليس هذا التناظر الوظيفي سوى المعرفة نفسها وانتظامها النسقي، بفعل قصدية الوعي. وعلى هذا فإن المعرفة كلها إيقاعية لإيقاعية الوعي، ليس فقط من جهة كونها ذات انتظام منطقي خاص في سيرورتها، بل لأنها لا تستطيع أن تستوعب موضوعها إلا بمنحه طبيعة إيقاعية لأن الإيقاع يجتزل المتكثرات إلى وحدة، ولهذا كان العالم الإنساني عالمًا إيقاعيًا دائماً، (مثال ذلك الكون الفيثاغوري). ومن هنا فقد اكتسبت فكرة إيقاعية المعرفة، وبنائها لكون منتظم (موسيقى) بعداً قيمياً (منطقيًا وأخلاقيًا وإستاطيقيًا) بالنظر إلى أن الانتظام الإيقاعي كمال، والكمال قيمة القيم (الحق والخير والجمال)، ومن هنا كانت الفلسفة «أسمى أنواع الموسيقى وأفضلها»^(٢٣)، لأنها اتحاد كلي بالكمال، وأصبح دور الفنان في الكون الفلسفي الإيقاعي ذا رسالة محددة: «أن يساعد الإنسان على بعث التوافق بين نفسه والنفس الكلية عن طريق الإيقاع»^(٢٤).

إن الإنسان كائن إيقاعي في جوهره، وإيقاعيته هذه نتاج صراعه مع خطية الزمان الموضوعي ومحاولته للتغلب عليه، عن طريق إعادة صياغته لهذه الموضوعية، وردها إلى الذاتية، وبذلك لم يعد الزمان بالنسبة إلى الوعي في بعده الظاهراتي القصدي تقدمًا خطيًا بل «شبكة من الأفعال القصدية التي تتضمن التوتر والاستبقاء والترقب»^(٢٥). وهذه الأفعال تعني انتباه الوعي إلى وجوده في الزمان والحفاظ عليه وتنميته، بتكثيف أبعاد الزمانات الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) في بؤرة واحدة هي بؤرة القصدية. وبهذا فإن الوعي يجبر ذاته ووجوده كما لو كانت تحيا في حاضر مستمر، هو زمان الآن كالحظات مبنية في تركيب أصيل^(٢٦) وهذا يعني أن التناقض الذي تنطوي عليه زمانية الوعي (الوجود - العدم) سيدفع الوعي إلى أن يستحضر ذاته دائماً في نقطة محددة عن طريق دمج كيفيتين من كيفياته القصدية (الذاكرة التي

A Dictionary of Symbols, by J. E. Cirlot, translated from the spanish by Jack Sage; foreword (٢٢) by Herbert Read (London: Routledge & K. Paul, [1967]), p. xxxii.

(٢٣) جوليس بورتوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤)، ص ٣٥.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٢٥) دراسات فلسفية مهداة إلى روح عثمان أمين، تصدير إبراهيم مذكور (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٩)، ص ٢٩٦ - ٢٩٧.

(٢٦) جان بول سارتر، الوجود والعدم: بحث في الأنطولوجيا الظاهرية، ترجمة عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦)، ص ٢٠١.

يسترجع بها ماضيه، والخيال الذي يستحضر المستقبل) في ذاته الحاضرة بالنسبة له دوماً. والمسألة الدقيقة هنا أن كلاً من «الذاكرة والخيال فعل واحد»^(٢٧)، في إطار الوعي وقصديته لأنهما خبرة على الدرجة نفسها من الكثافة، فالوعي الإنساني يتخيل ذاكرته، مثلما يتذكر خياله!

إن إيقاعية الوعي مستمدة من حضوره في الآن، أي من عودته الدورية إلى ذاته مع كل لحظة من لحظات تخارجه، التي ستشكل بدورها عالمه إيقاعياً أيضاً. بكلمة أخرى، إن زمان الآن المتجدد يتضمن معنى الإيقاعية وجوهرها من حيث إنها انتظام ناتج عن توتر الوعي بين الزمان الموضوعي الذي يحيله إلى التشتت والفوضى، والزمان الداخلي الذي يحيله إلى ذاته دائماً، ويحضره في العالم على هيئة فعل. والإيقاعية هي هذا الوسيط الذي يبتكره الوعي بوصفه مبدأ للمعرفة ووجوداً لذاته في حالة تخارج مستمر.

وسواء أكان هذا الآن زماناً الروح المطلق (هيغل) أو ديمومة (برغسون) أو لحظة (روبنال وباشلار) أو أبدية (برديايف) أو همماً وقلماً (هيدغر)، فإنه ينطوي على طبيعة خلاقة إبداعية، لأنه يعين الوعي على أن يوجد ويستمر ويحقق وجوده. وهذه الإبداعية تنبثق من توتره في الزمانين المتعاكسين. وما إيقاعية الوعي سوى ذاكته الحقيقية، إذ تجعل الوعي يدرك زمانيته، وتضمن وحدته وتكامله مع وحدة حاضره غير المنقسم أي أن الإيقاعية تكتسب ماهية الذاكرة من حيث إنها أعمق مبدأ أنطولوجي للإنسان والعامل الزمني لخلوده^(٢٨) لأنها تعني تحول الوعي إلى ذاته وتكثفه فتتخذ بذلك وجوده في الزمان من إحالته الموضوعية أو تعيد صياغتها جذرياً وفقاً للسياق التالي: «لا وجود إلا في الزمان، والزمان سرّ التناهي فكل وجود فناء. ولكن الفناء يعني تحقق الإمكان، وكل تحقق فعل، والفعل هو الخلق. فالتناهي إذاً خلاق»^(٢٩). وعلى المستوى الأنطولوجي هناك حاضر يخلق بلا انقطاع، وتكثيف للوجود في الزمان الداخلي الذي يتعالى على ذاته دائماً بنفها أي إبداعها المتواصل. وهذا النشاط الخلاق يحرر الوعي من أسر الزمان الموضوعي، ومن إحالة الوجود الإنساني إليه. إن الإيقاعية في جوهرها إذاً، نمط وجود الوعي الإنساني للحرية. ومن هذه النقطة يمكن أن نفسر علاقته الخفية بالمعنى.

(٢٧) ر. ل. بریت، التصور والخيال، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩)،

ص ١٨.

(٢٨) نيقولاي برديايف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، ط ٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية

العام، ١٩٨٦)، ص ١٣١.

(٢٩) عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ط ٢ (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥)، ص ١٣٥.

ثالثاً: إيقاعية الوعي الشعري وفلسفتها الجمالية

إن ميزة الظاهرة الشعرية أنها لا تُظهر المعنى حسب، ولكنها في الوقت نفسه تظهر الوعي الشعري الذي يبطنها ويؤسس المعنى فيها. أي أنها فضاءه الجمالي الذي يتحقق فيه ويجد ذاته في كل جزء منه. ووفقاً لهذا، فإن الظاهرة الشعرية هي أسلوب وجود الوعي الشعري. وإذا كان من الممكن تصورهما فضاءً مجسماً فإن أبعاده الثلاثة هي اللغة والزمان والوعي. وهذه الأبعاد الثلاثة لا توجد منعزلة، بل متداخلة لأنها تتقاطع في كل نقطة من نقاط هذا الفضاء.

ولما كان الوعي الشعري إستائياً يُعنى بالظاهرة ذاتها، ويجعلها مصدراً للمعنى بذاتها بما لها من فريدة وتميز بوصفها واقعة إستائية، فإن كلاً من الزمان واللغة سيكون واقعة إستائية تُدرَك لذاتها وتوجد لذاتها. وما يفعله تعاملها مع الوعي، أنه سيجعل وجودها غاية في التكثيف، وبذلك فإن المعنى الذي ينطويان عليه سيصبح معنى رمزياً مكثفاً هو الآخر، ومقوماً لأنطولوجية الظاهرة الشعرية.

وما يقوم به الوعي الشعري هو تحويل زمانية وجوده إلى زمانية إستائية. ومن هنا يؤسس إيقاعيته، إذ لما كان وجوده في الزمان انبثاقاً وتجارياً ينطوي على توتر بين الزمان الموضوعي في خطيته والزمان الذاتي باعتباره حضوراً مستمراً، فإن هذا التوتر يتحول إستائياً إلى علاقة تكرارية دورية أو انتظام، وليس هذا الانتظام سوى عملية تقطيع لاستمرارية الزمان، أو بكلمة أدق، للوجود في الزمان وإعادة صياغتها وتشكيلها.

إن إيقاعية الوعي الشعري هي استحضاره لذاته وعودته المستمرة إليها، عبر هذا الانتظام الذي يمنح الزمان شكلاً هو شكل الوعي نفسه أو شكل إدراكه لذاته، وفي هذا الشكل المنتظم «يلتقي الوعي ذاته في حالة وحدة، أما لأنه يتعرف فيها تساويه الذاتي من حيث إنه يعبر عن نظام التنوع الاعباطي، وإما لأنه يتذكر مع كل رجوع للوحدة عينها، أنه كان حاضراً هنا آنفاً، وأن هذا الرجوع يكشف له عن أنه هو القاعدة والضابط الأمر»^(٣٠) الذي يمارس وجوده الفعلي، أو آتيته في الظاهرة الشعرية التي تكشف عن أن شكل الارتباط بين الوعي والزمان إنما ينبثق من الذاكرة بوصفها كيفية الوعي الوظيفية التي تضمن وحدته الذاتية وتماسكه الديمومي. ولكن هذه الديمومة لا تكون تدفقاً كيفياً مستمراً (بمفهومها البرغسوني) بل كيفية منتظمة أو شبكة من الأزمنة المتداخلة التي تتوحد في زمان الآن، زمان

(٣٠) فريدريك هيجل، فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨)، ص ٤٣.

الظاهرة الشعرية، وزمان مرجعيتها الباطنة فيها، أعني قصدية الوعي الشعري كوجود في الزمان.

وتنص إيقاعية الوعي الشعري على الوجود في الزمان بوصفه توتراً تعيشه ذاكرة الظاهرة التي «لا تنتظم فيها حالات الزمان المختلفة، الحاضر والماضي والمستقبل بصورة تسلسلية أو تصاعدية أو مطردة، بل تترايط وتختلط بعضها ببعض بصورة متشابكة ودينامية»^(٣١). وذلك ما يمنح الظاهرة تشكيلها الإيقاعي الخاص الذي يتعين في ممارستها المكثفة للوجود في الزمان. ولعل ذلك ما دفع ياكوبسون إلى القول بأن «الشعر مؤثر إلى أقصى حدّ لأنه يجعلنا نمارس الزمان الفعلي»^(٣٢) وأنا أفسر هذا التأثير عن طريق التداوت الذي تخلقه إيقاعية الوعي. وهذا يعني أن الظاهرة الشعرية تصبح لا زمانية بمعنى من المعاني لأنها تعود إلى ذاتها دوماً وتحققها فعلاً في الآن، وفي المتلقي.

إن المضمون العميق لجمالية الزمان في الظاهرة الشعرية أن الوعي الشعري يبني ذاته وعالمه إيقاعياً، أي يشكلهما جمالياً عبر الإيقاع. لكن أهم ما يميز إيقاعية الوعي الشعري أن زمانيتها ليست تكراراً أفقيّاً فقط كما في التصور التقليدي الكمي للإيقاع، بل هي عمودية أساساً، فالتوتر الذي ينطوي عليه وجوده لا ينتج نفسه خطياً، بل انبثاقياً، تباطن كلّ لحظة فيه لحظة أخرى، ولقد أشار باشلار إلى فكرة عمودية اللحظة الشعرية أو عمقيتها، حيث تبرهن التزامات بانتظامها على أن للحظة الشعرية منظوراً ميتافيزيقياً (هو الوعي الشعري)، وهذا ما يمنحها طابعها الخلاق والفعال والأبدي، وأن هذه العمودية تحقق نظامها الداخلي بكسرها لأفقية ديمومة الزمان وأطرها الخارجية، بعدم إسناد الزمان الداخلي الخاص إلى الزمان الخارجي (زمان الآخرين وزمان الأشياء وزمان الحياة اليومية)^(٣٣) لكن باشلار في تأكيده على ميتافيزيقية اللحظة الشعرية يغفل أن عموديتها لا تنفصل عن آنيتها، أو وجودها الفعلي كظاهرة شعرية. إن تنقية الديمومة ضرورة، لكن ذلك لا يعني جعلها تجزئاً محضاً بل ممارسة لذاتها جمالياً.

(٣١) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد مرزوق (القاهرة؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢)، ص ٣٠.

(٣٢) رومان ياكوبسون، أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ترجمة فالح صدام الأمانة وعبد الجبار محمد علي؛ مراجعة مرتضى باقر (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠)، ص ٧٨.

(٣٣) غاستون باشلار، «اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية»، ترجمة أدونيس [علي أحمد سعيد]، مواقف (قبرص)، العدد ٢٤ (١٩٨٢)، ص ٩٥ - ٩٦.

هذا الفضاء الجمالي لا يوجد بمعزل عن المجال الذي يحقق فيه آنيته، وأعني به اللغة، فإذا كان الوعي الشعري يعيد صياغة وجوده في الزمان فإنه يعيد بذلك صياغة زمان اللغة، أو بكلمة أدق، ووعي اللغة بالزمان من حيث إن وجود الإنسان أو وعيه « يقوم أساسه في اللغة»^(٣٤). وهذا يعني أن وعي اللغة سيكون موضوعاً قصدياً لإستراتيجية الوعي الشعري. وبذلك تصبح اللغة هي المقوم الجوهرى للفضاء الجمالي إذ ستنطوي على الزمان الإيقاعي وتجعله ينبثق منها ويتأسس فيها. وهذا التوحد بين الزمان واللغة لا يناقض طبيعتها وماهيتها، فهي في الأصل نظام زمني وكل مستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية والمعجمية تقوم على الزمان^(٣٥)، لكنها خارج الشعر تتساوق مع الزمان الموضوعي وتتوازي معه، وبذلك تكتسب نثريتها.

إن المعنى الدقيق للنثرية، أن اللغة تتحول إلى محض أداة تواصلية تقوم بتكميم الوعي أي تنقله كمياً؛ إنها تحاول اللحاق بالمعنى، وتعجز عن ذلك لأنها «مليئة بالشقوق والفراغات» كما يقول برغسون^(٣٦). ومن هنا، فإنها تميل إلى أن تكون تعبيراً آلياً عن الواقع الخارجى (الوعي الاجتماعى) تكررهِ وتعيد إنتاجه سلبياً، وهذا يعني أنها بتحولها إلى أداة، تتشياً بفعل تشيؤ الوعي الاجتماعى الذى يميل إلى الركود والاستقرار عادة.

لكن اللغة في ماهيتها الأصيلية، نظام إبداعى منفتح على ذاته وتمتاز بحيويتها وحركيتها الكيفية التى تتيح للإنسان إنتاج عدد غير متناهٍ من التراكيب أو الجمل وفهمها حتى لو لم يكن قد سمعها من قبل، استناداً إلى مبدأ المعرفة الضرورية فيه الذى يوجد في حالة انفتاح دائم على ذاته (الوعي). واللغة في حالتها هذه لا تعبر عن الوعي آلياً، بقدر ما (تكونه)؛ إنها هي إياه تماماً، لأنها لا تتحدث عنه، بل (تقولهُ) أي تمكّنه من الوجود^(٣٧).

ولما كان الوعي حضوراً مؤسساً للعالم فإن اللغة هي كيان هذا الحضور. يقول

(٣٤) مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرن وماهية الشعر، ترجمة وتحقيق فؤاد كامل وعمود رجب (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٤)، ص ١٤٧.
(٣٥) مالك المطلبى، «الزمن واللغة»، (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٧٤)، ص ١٠-١٢.

(٣٦) انظر: كمال يوسف الحاج، فلسفة اللغة (بيروت: دار النشر للجامعيين، ١٩٦٧)، ص ٢٠٣ وما بعدها.

(٣٧) مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ٢١٢ وما بعدها.

هيدغر: «هناك حيث توجد لغة يوجد عالم، وهناك حيث يوجد العالم يوجد التاريخ. إن اللغة ضمان للعالم والتاريخ. إنها تضمن أن يكون باستطاعة الإنسان أن يوجد بوصفه كائناً تاريخياً»^(٣٨). وتلك هي غاية الوعي الشعري؛ أن يحول وجوده في الزمان إلى وجود لغوي أصيل يؤسس تاريخية الإنسان وعالمه. وهنا تفتح إيقاعية الوعي الشعري على بعدها الحضاري. فما يفعله الوعي الشعري حين يضمّن زمانيته في اللغة هو تحويل الوجود الكمي النثري للغة المعبرة عن الوعي الاجتماعي وركوده ورتابة استمرارية زمانه الخطي إلى وجود كيفي يعود إلى ذاته مع كلّ خطوة إلى أمام وينطلق منهما دورياً، والضرورة التاريخية ليست خطية كمية، إنها عودة الوعي إلى الذات مع كلّ خطوة وهذا هو المعنى العميق للإيقاعية. إن الوعي يدخل في تجربة مع اللغة ويجعلها في مركز التبئير الإستاطيقي، فيتمثل كلّ منهما الماهية الأصلية للآخر ويكشفان معاً عن العالم ويؤسسانه معرفياً. وهكذا ترتبط إيقاعية الشعر بإيقاعية المعرفة بأن تجعل زمانية اللغة تتكثف في اللحظة التي يجيها الوعي ونخب ذاته فيها، هذه اللحظة التي تديم دينامية الوعي الشعري وفاعليته الحضارية، وتدفع الوعي الاجتماعي إلى الصيرورة حين يقوم بتشكيل لغته وعالمه إيقاعياً أو شعرياً.

رابعاً: الفلسفة الجمالية للإيقاع الشعري العربي: فضاء الدهر وفضاء الكهف

في الصفحات السابقة حاولت أن أبين أن إيقاعية الشعر ليست مسألة شكلية إطلاقاً، بل هي جوهر الوعي الشعري، وتضرب بجذورها عميقاً في وجود الإنسان ووعيه ككائن حضاري يبحث عن ذاته ويحاول أن يحققها، مؤسساً بذلك عالمه، عالم المعنى. وتلك مقدمة مكثفة حددت من خلالها أسس الرؤية الفلسفية التي ستمكّني من الدخول إلى عالم الوعي الشعري الجاهلي وتأويل إيقاعيته وتأويلاً عميقاً يكشف عن جذورها الفلسفية والحضارية من خلال ماهيتها الجمالية.

أبدأ بالقول إن إيقاعية الشعر العربي ظاهرة معقدة جداً، ولا سبيل إلى فهمها إلا بتأويل ما هو كلي وجوهري منها أولاً، تمهيداً لدراستها تطبيقياً بحيث يتم الكشف عن الكلي مرة أخرى في الجزئي.

إن وجود الوعي الشعري العربي يتأسس في كونه صراعاً ضدّ الدهر بكلّ

(٣٨) هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرن وماهية الشعر، ص ١٤٩.

تظاهراته الاجتماعية والثقافية، وهذا الصراع الذي يشكل جوهر الوعي العربي يتخذ وجوهاً عديدة هي ذاتها وجوه إيقاعية الوعي الفلسفية والجمالية.

وتتأسس فكرة الدهر مبدئياً على الكينونة المادية للإنسان العربي وعلاقته المباشرة بالبيئة الطبيعية، هذه الصحراء الشحيحة التي تحاصره بلا نهائيتها، والحافلة بالتغيرات الريبية في الحياة العضوية من الولادة والنمو والانهيار ثم الموت في دورة لا تنتهي (يتجسد فيها الزمان العضوي)، أو بالتغيرات العنيفة المفاجئة للظواهر الطبيعية التي تجلب الدمار معها. ولما كان هذا الإنسان يوجد في هذه البيئة، فقد صارت الفضاء الواقعي لكيونته المادية، وليس هذا الفضاء سوى الدهر نفسه.

وقد صاغ هذا الفضاء مجمل رؤية الإنسان الجاهلي لعالمه، وشكل البعد الأنطولوجي المعرفي لوعيه ووجوده في هذا العالم، أو بكلمة أخرى، إن هذا الفضاء هو المقوم الأساسي لعالم العربي فقد رأى فيه حركة متقدمة باطراد، حاملة كل مظاهر الحياة بما فيها حياته نفسها إلى هاوية الفناء، وتخيّله قوة مهولة تتحكم به وتوجهه إلى مصيره؛ قوة لها ما للقدر من بطش وسطوة، وما للفضاء من حتمية وغموض ولا سببية، شعر إزاءها بهامشية وجوده في الكون ووهيمته. وعلى هذه الفكرة بنى نظامه الاجتماعي القبلي المتكيف سلبياً مع هذا الفضاء والخاضع تماماً لتغيراته المضطربة التي لا يستطيع التحكم بها. إن القبيلة كيان اجتماعي ذو نظام خاص يجعل من رابطة الدم سنداً لوحده، ومن الأرض (الجمى) مقوماً لوجوده، ومن التنافس مع غيره من الكيانات القبلية أسلوباً للحياة، فهو نظام مغلق على نفسه، يحاول أن يحتمي بانغلاقه هذا من كل ما يمثله الدهر، لكنه في الوقت نفسه يستمد وعيه من وجود الدهر، إن وعي القبيلة منغلق على كينونته قسراً لأنه وجود للدهر.

وأهم ما يعكسه هذا الانغلاق أن الوعي الاجتماعي القبلي وعي هامشي، وأنه وعي بالجزئية، فالإنسان هنا يدور حول ذاته لكنه لا يصل إليها، أي أنه لا يستطيع أن يعي ذاته كوحدة، لأنه في حدود ارتباطه بالقبيلة والدهر، لا يستطيع التمسك بها فتشتت منه في طوفان الحركة المدمرة المتجهة إلى العدم والفناء والموت. ومن هنا فإن الوجود للدهر، يعني شيئاً واحداً هو اللامعنى.

وإذا كان الوعي الشعري في ذاته صراعاً مع الدهر، فإنه صراع مع الوعي الاجتماعي الجزئي أو مع اللامعنى. وأولى أوجه هذا الصراع هو الكشف عن هذا اللامعنى الذي يتضمنه الوجود للدهر، وتشكيله شعرياً، ليكون منطلقاً إلى المعنى. إن ما سيحدث هنا، أن الوعي الشعري سيجعل من الدهر فضاء رمزياً مقوماً لعالم اللامعنى (النثري الخارجي)، ولعالم المعنى الشعري الذاتي الداخلي في آن معاً.

ويكشف الشعر العربي عن أن العثور على المعنى وتأسيسه عالماً في عالم اللامعنى، ينطوي على وعي مأساوي عميق ومروع بال فقدان. فزوال الأشياء في فضاء الدهر وتلاشيها السريع في العدم هو الفكرة الجوهرية في هذا الشعر، التي أسست الروح الحضارية الشعرية لإنسان العصر الجاهلي. إن المعنى (الحضارة) كفاح مأساوي في فضاء الدهر. وأولى أوجه هذا الكفاح الصورة التي يحدد بها الوعي الشعري وجوده في هذا الفضاء الفنائي، أو وجود هذا الفضاء فيه كمقوم مقبول لوجوده. يقول الأفوه الأودي^(٣٩):

فَصُرُوفُ الدَّهْرِ فِي أَطْبَاقِهِ خِلْفَةٌ فِيهَا ارْتِفَاعٌ وَانْحِدَاؤٌ
 بَيْنَمَا النَّاسُ عَلَى عَلَيَاتِهَا إِذْ هَوُوا فِي هُوَّةٍ فِيهَا فَعَارُوا
 إِنَّمَا نِعْمَةٌ قَوْمٍ مُتَعَةٌ وَحَيَاةُ الْمَرْءِ ثَوْبٌ مُسْتَعَارٌ
 وَلِيَالِيهِ إِلَّا لِلْقَوَى مِنْ مُدَاهُ تَخْتَلِيهَا وَشِفَاؤٌ
 حَتَمَ الدَّهْرُ عَلَيْنَا إِنَّهُ ظَلَفَ مَا نَالِ مِنَّا وَجَبَارٌ
 فَلَهُ فِي كُلِّ يَوْمٍ عَدْوَةٌ لَيْسَ عَنْهَا لِامْرِئٍ طَارَ مَطَارٌ

إن الوعي الشعري يشكّل الدهر في صورته الحقيقية فضاء فجائعيًا، وقوة غاشمة لا حول للإنسان بإزائها، تبطش به بمنتهى القسوة. فهو يتحرك في مسار دائري متقلباً بالإنسان، يعيره الحياة ويسلبها منه متى شاء، ليغور بها في هوة الفناء والعدم، فهي حياة هامشية لا قيمة لها يملكها الدهر، لا الإنسان، ولذلك فهي غريبة منفصلة عنه، أو شيء خارجي يرتديه كالثوب. يقول المهلهل^(٤٠):

أَرَى طُولَ الْحَيَاةِ وَقَدْ تَوَلَّى كَمَا قَدْ يُسَلَّبُ الثَّوْبُ الْمُعَارُ

وتكشف هذه الصورة عن مقدار التأزم والتوتر الذي كان يعيشه الوعي الشعري بوصفه خلاصة للوعي الإنساني في تلك المرحلة، فهو يجيء على حافة هاوية الفناء في نقطة وهمية بين الوجود والعدم، سجيناً في فضاء الدهر الذي يتحرك

(٣٩) صدر الدين بن أبي الفرج بن الحسين البصري، الحماسة البصرية، اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه مختار الدين أحمد؛ تحت مراقبة محمد عبد المفيد خان، السلسلة الجديدة، ٢ ج (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٣ - ١٩٦٤)، ج ١، ص ٤٩. (إلال: إضعاف، ظلف وجبار: لا تار منه ولا عوض).

(٤٠) انظر: نافع منجل الراجحي، «المهلهل بن ربيعة التغلبي، حياته وشعره»، (رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، بغداد، ١٩٨٦)، ص ١٩١.

كدوامه مهولة لا نهائية تسير إلى الفناء ولا خلاص للإنسان منها ولو فعل المستحيل
أي الطيران لأن الدهر فضاء كوني أو رحي كونية تطحن كل شيء^(٤١):

. . كذاكَ الدَّهْرُ دَوْلُهُ سِجَالٌ تَكْرُرُ صُرُوفُهُ حِيناً فحِينَا
فَبَيْنَا مَا نُسَرُّ بِهِ وَنَرُضَى وَلَوْ لَبِسَتْ غَضَارَتَهُ سِنِينَا
إِذْ انْقَلَبَتْ بِهِ كَرَاتُ دَهْرٍ فَأَلْفَيْتِ الأَلَى غُبطُوا طَجِينَا

هكذا يبدو الدهر الفضاء الواقعي الوحيد الذي يعيه الإنسان، أو يجب أن يعيه
لأن الحياة المنعمة السهلة، في حقيقتها سراب زائل ووهم لا يستحق أن يُغبط عليها
أو يفرح بها. إنها لفضائها العدمي الذي سيقودها إلى مصيرها الحتمي؛ الفناء ويجولها
إلى تراب وعدم، يقول عدي بن زيد العبادي^(٤٢):

لا يروَقُنْكَ صائِرٌ لفناءٍ كلُّ دُنْيَا مَصِيرُهَا لِلشَّرَابِ

ولا ينفع الإنسان أن ينشغل عن وجوده للدهر باستغراقه في متع الحياة،
والانغلاق على كينونته المادية الضيقة التي لا ترى ذاتها، فتعين الدهر بذلك، على
تحقيق سطوته ويطشه، ولذلك يقول امرؤ القيس موضعاً أبعد كينونة الإنسان في
هذا الفضاء^(٤٣):

أرانا مُوضِعِينَ لأمرٍ غَيبٍ وَنُسَحَرُ بالطَّعامِ وبالشَّرَابِ
عصافيرٍ وذبَّانٍ ودُودٍ وأَجْرأُ من مُجْلِحَةِ الذُّبابِ
فَبَغْضِ اللُّومِ عادلتني فإني ستكفِيني التَّجاربُ وانتِسابي
إلى عِرْقِ الثَّرَى وَشَجَّتْ عُرُوقِي وهذا الموتُ يَسْلُبني شَبابي
وَنَفْسِي سوفَ يَسْلُبُها وجرُومي فيُلجِقُني وشيكا، بالشَّرَابِ

إن الكينونة المادية للإنسان أو إحالته لوجوده إلى الخارج، إلى فضاء الدهر،
تجعله يبدو في رؤية الوعي الشعري معلقاً على هامش الحياة الحقيقية، فيتساوى بذلك
مع الحيوانات التي لا تعي وجودها الترابي، فالتراب هو مبدأ الحياة الذي تضرب فيه

(٤١) ابن الحسين البصري، الحماسة البصرية، ج ٢، ص ٤١٦. والأبيات لفروة بن مُسبِك المرادي.

(٤٢) ديوان عدي بن زيد العبادي، جمع وتحقيق محمد جبار المبيد (بغداد: دار الجمهورية، ١٩٦٥)،
ص ١١٧.

(٤٣) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣
(القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ٩٧. (موضعين: مسرعين).

بجذورها، وهو كل ما يبقى منها أخيراً. إنَّها في حقيقتها طعام الدهر، يقول أبو داود الإيادي (٤٤):

إِنَّمَا النَّاسُ فَاغْلَمَنَّ طَعَامٌ خَبَلٌ خَابِلٌ لَرَيْبِ الْمُسُونِ
عَطَفَ الدَّهْرُ بِالْفَنَاءِ وَبِالْمَوْتِ عَلَيْهِمْ يَدُورُ كَالْمَنْجُونِ
كُلُّ مَنْ يَنْزِلُ السُّهُولَةَ فَالْحَزُّ نَ إِلَى غَايَةٍ، وَأَهْلُ الْحُصُونِ

ففي حدود هذا الفضاء المغلق أو السجن الكوني أصبح البشر ضحية أو فريسة للدهر الذي يتحرك بلا منطق أو سببية، ولا شيء أمام الإنسان يفعله ليفتدي نفسه أو يحميها، فاللاجدوى تحاصره وتحقق به، ومصيره حتمي واقعي كواقعية سجنه اللانهائي الضيق، ومن هنا أصبح الناس وحياتهم ألهمية أو لعبة في يد الدهر يتسلى بها حين ثم يبطش بها إذا شاء. يقول الأسود بن يعفر النهشلي (٤٥):

أَلَا هَلْ لِهَذَا الدَّهْرِ مِنْ مُتَعَلَّلٍ سِوَى النَّاسِ، مَهْمَا شَاءَ بِالنَّاسِ يَفْعَلِ
فَمَا زَالَ مَدْلُولاً عَلَيَّ مَسْلُطاً بَبْؤَسَى وَيَغْشَانِي بِنَابٍ وَكُلْكِ

إن الدهر يفني الحياة ويسلبها عناصر قوتها وحيويتها بمتتهى القسوة والبشاعة، لكنه في الوقت نفسه لا أحد يعرف من أين يأتي أو كيف يصل إلى ضحيته، ومن أين يستمد سطوته، ولذلك فقد تصوره الشعراء رامياً خفياً يترصد طريدته؛ الإنسان، ويرميها بالفناء فلا يخطئها، تقول الخنساء (٤٦):

أَرَى الدَّهْرَ يَرْمِي مَا تَطِيئُ سِهَامُهُ وَلَيْسَ لِمَنْ قَدْ غَالَهُ الدَّهْرُ مَرَجِعُ
وَيَقُولُ عَمْرُو بْنُ قَمِيئَةَ (٤٧):

رَمْتَنِي بِنَاتُ الدَّهْرِ مِنْ حَيْثُ لَا أَرَى فَكَيْفَ بَمَنْ يُرْمَى وَلَيْسَ بِرَامِ

(٤٤) انظر: شعر أبو داود الإيادي في: غوستاف فون غرنباوم، دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس [وآخرون] (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩)، ص ٢٤٢. (المنجنون: الناعور، الحزن: الأرض الوعرة).

(٤٥) انظر: ديوان الأسود بن يعفر، صنعة نوري حمودي القيسي (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، [د.ت.].)، ص ٥٤.

(٤٦) تناضر بنت عمرو الخنساء، ديوان الخنساء، بشرح أبي العباس ثعلب؛ تحقيق أنور أبو سويلم (عمان: دار عمّار، ١٩٨٨)، ص ٣١٨.

(٤٧) ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢)، ص ٥١. وبنات الدهر مصائبه.

ولو أنّها نَبَلْ إِذْنٌ لَأَتَقَيَّتْهَا ولكنني أزمى بغير سِهامِ
وأفنى وما أفنى من الدهر ليلةً ولم يُغنِ ما أفنيتُ سِلْكَ نِظامِ

وإزاء هذه القوة الغالبة القاهرة التي لا سبيل إلى مواجهتها أو الفرار منها أو الاختفاء من أمامها، والتي تفني كل شيء ولا تفنى، كان الوعي الشعري يرى الناس في إطار كينونتهم المادية الموجودة للدهر وحده، أجساداً من تراب، وليست طاقة الحياة فيها سوى ريح لا كيان لها تمر على الأرض مروراً وهمياً زائلاً كما يقول عبيد بن الأبرص^(٤٨):

هل نحنُ إلا كأجسادٍ يُمرُّ بها تحت الثُّرابِ وأزواجِ كأزواجِ
وليس بإمكان كل عناصر الحماية التي يوفرها الإنسان لنفسه وحياته أن تنقذه من وجوده للدهر، حتى القبيلة التي يحتمي بها، لأن الدهر مسلط عليها أيضاً، يقول أبو داود^(٤٩):

.. سُلِّطَ الدهرُ والمُتُونُ عليهم فلهم في صدى المقابرِ هامُ
وكذاكم مصيرُ كلِّ أناسٍ سوفَ حقاً تُبليهمُ الأيامُ

وتماهى صورة الدهر التي يشكلها الوعي الشعري بالموت بوصفه تجسده الحقيقي والمضمون الخالص للوجود الإنساني الفاني، الذي يلاحق الإنسان أنى ذهب ويدركه مهما حاول سبقه ومهما وفر لنفسه وسائل الحماية، يقول حاتم الطائي^(٥٠):

وما أهل طُودٍ مُكْفَهَرٍ حصونه من الموتِ إلا مِثْلُ مَنْ حَلَّ بالصُّخْرِ
وما دارعٌ إلا كآخر حاسرٍ وما مُقْتَرِرٌ إلا كآخر ذي وقرٍ
تَنُوطٌ لنا حُبِّ الحياةِ نفوسنا شقاءً، ويأتي الموتُ من حيث لا ندري

إن الوجود للدهر والحياة في سجنه الكوني لا تعني إلا الموت الذي يبدد كل شيء من بين يدي الإنسان، وما تعلّقه بالحياة وحبها في إطار الكينونة المادية، إلا مصدراً للشقاء أو هو خداع لنفسه، فالموت هو المعنى الوحيد في عالم اللامعنى

(٤٨) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ٥١.
(أرواح) (الثانية): جمع ريح).

(٤٩) انظر شعر أبو داود في: فون غرنباوم، دراسات في الأدب العربي، ص ٣٢٩.

(٥٠) يحيى الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: مطبعة المدني، [د.ت.])، ص ٢٥١ - ٢٥٢.

والتشتت والانذار، ولا فرار منه، لأنه يأتي من المجهول. ويؤكد عدي بن زيد ذلك المعنى، والوعي المأساوي المروع بالموت الذي يلحق كل مظاهر الحياة ويدركها طويلاً إياها في هوة الفناء^(٥١):

لا أرى الموتَ يسبقُ الموتَ شيئاً نغصَّ الموتُ ذا الغنى والفقيراً
يُذركُ الأبدَ العرورَ ويُزدي الـ طَيرَ في النيقِ يَنْتَينِ الوكورا
أينَ أينَ الفِراؤُ ممَّا سيأتي لا أرى طائراً نجاً بأن يطيراً

وتتنوع الصور التي يشكل بها الوعي الشعري الموت، ولكنها من حيث الجوهر واحدة، فالأسود بن يعفر يتصوره في كل منعطف يترصد الإنسان، ليأخذه رهينة لا فداء لها^(٥٢):

إنَّ المنيَّةَ والحُتوفَ كلاهما يُوفي المخارمَ يَرْقُبانِ سوادي
لن يَرْضِيَا مني وفاءَ رَهيْنَةٍ من دونِ نَفسي طارفي وتلادي

وعند عبيد هذا الشاعر الذي ينضح شعره بمأساوية غاية في الألم والتوجع، يبدو الموت صياداً يضع أشراكه في كل مكان وقصارى حياة الإنسان الوقوع فيها يوماً^(٥٣):

وللمرءِ أيامٌ تُعدُّ وقد رَعَتْ حبالُ المنيَا للفتى كلَّ مرصدِ
مَنيَّتُهُ تجري لوقتِ وقضْرُهُ ملاقاتُها يوماً على غيرِ موعدِ
فمن لم يَمُتْ في اليومِ لا بدَّ أنَّه سيعلِّقُهُ حبلُ المنيَّةِ في غدِ

وهذه الفجائية تصدر عن أن الوجود للدهر لا عزاء فيه. فالزمان أو العمر لا يحمل سوى الموت. وإنما للحظة من الزمان تلك التي تفرق بين وجود الإنسان على الأرض وبين فنائه تحتها. وهوة العدم ماثلة في الوعي الشعري ذات حضور كلي، أكثر كلية وواقعية من حضور الوعي الإنساني لذاته. ولذلك يرى عبيد الموت حادياً يسوق الناس إلى هذه الهوة قسراً^(٥٤):

ياحارٍ، ما راحَ من قومٍ ولا ابتكروا إلا وللموتِ في آثارهم حادٍ

(٥١) العبادي، ديوان عدي بن زيد العبادي، ص ٦٥.

(٥٢) ديوان الأسود بن يعفر، ص ٢٦.

(٥٣) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٥٧.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٤٦.

ياحارٍ ما طلعت شمسٌ ولا غربتُ
إلا تَقَرَّبَ آجالٌ لميعادِ
ويقول أيضاً، معبراً عن عمق هذا الوعي بالموت والوجود للدهر^(٥٥):

فأبلغُ بنيٍّ وأعمامَهُمْ
بأنَّ المنايا هي الواردةُ
لها مَدَّةٌ فنفسُ العبادِ
إليها وإن كَرِهَتْ قاصدةُ
فلا تجزعو الجِمامِ دَنَا
فللموتِ ما تلدُ الوالدةُ

إن الوعي الشعري يتمثل حياة الإنسان ووجوده للدهر رهناً بالموت، أو بعبارة أخرى، إن البشر ما هم إلا عباد الدهر لا على جهة التأليه والتقديس، بل محض العبودية المستتلة المؤسسة على الحتمية والخضوع، والحياة تولد للموت في حدود الفضاء الدهري، وبذلك يصبح الحي ميتاً مقدماً باعتبار ما سيكون حتماً، يقول أبو خراش الهذلي^(٥٦):

وكلُّ امرئٍ يوماً إلى الموتِ صائرٌ
قضاءً، إذا ما حان، يُؤخذُ بالكَظْمِ
وما أحدٌ حيٌّ تَأخَّرَ يومُهُ
بأخْلَدَ ممن صار قبلُ، إلى الرَّجْمِ
سيأتي على الباقيين يومٌ كما أتى
على من مضى، حتمٌ عليه من الحتمِ

وهذا الارتهان للموت يبدو في الوعي الشعري قيداً أو حبلاً يأخذ بعنق الإنسان وطره الآخر بيد الدهر، يسحبه إليه متى يشاء. فالموت فعل الدهر الذي يضرب الحياة بعشوائية، لأنها رهن بمشيئته يطيلها أو يقصرها، لكن النهاية واحدة، فلا سبيل إلى التحرر من هذا الحبل غير المرثي. يقول طرفة بن العبد^(٥٧):

لَعَمْرُكَ إنَّ الموتَ ما أخطأ الفتى
لَكَالطَّوْلِ المُرْخَى وثِنياءُ باليدِ
متى ما يشأ يوماً يَنْقُذُهُ لِحَتْفِهِ
ومن يَكُ في حَبْلِ المِنيَّةِ يَنْقُذِ
وهذه العبودية التي يبدو أن لا خلاص منها، هي المضمون الجوهرى للوجود

(٥٥) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٥٦) ديوان الهذليين، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة): الدار القومية للطباعة والنشر، (١٩٦٥)، ج ٢، ص ١٥٣. (الكظم: الحلق، الرجم: القبر).

(٥٧) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، (١٩٧٥)، ص ٤٨-٤٩.

للدهر، فالحياة في فضاء الدهر تموت لأنها توجد - في - الموت، مثلما يوجد الموت فيها، لذلك يقول السَّمَوَالُ مصوراً هذه الفكرة العميقة ورؤيتها للذات الإنسانية^(٥٨):

كَيْفَ السَّلَامَةُ إِنْ أَرَدْتُ سَلَامَةً وَالْمَوْتُ يَطْلُبُنِي وَلَسْتُ أَفُوتُ
وَأَقِيلُ حَيْثُ أَرَى فَلَا أَخْفَى لَهُ وَيَرَى فَلَا يَعْبَأُ بِحَيْثُ أُبَيْتُ
مَيْتاً خُلِقْتُ وَلَمْ أَكُنْ مِنْ قَبْلِهَا شَيْئاً يَمُوتُ، فَمَيْتٌ حِينَ حَيِّتُ

وهذا ما يؤكده أبو قلابة الهذلي بصورة أكثر دقة حين جعل الموت داخل الحياة الإنسانية، أو يكمن داخل الإنسان نفسه^(٥٩):

لَا تَأْمَنَنَّ وَإِنْ أُمْسِيَتْ فِي حَرَمٍ إِنَّ الْمَنِيَا بِجَنَبِي كُلِّ إِنْسَانٍ
وليس الموت وحده الذي يوجد في الإنسان بل هو الدهر أيضاً. إن صيرورة الحياة هي نفسها صيرورة الموت والدهر، وإن مضمون هذه الصيرورة هو العدم والفناء، أي أنها لا تحقق ذاتها فعلاً في العالم، لأنها بلا عالم ذاتي.

إن هذه الأمثلة القليلة التي ذكرتها هنا تغني عن كثير غيرها مما يضمه الشعر الجاهلي^(٦٠)، لتوضيح مقدار التأزم والتوتر الذي كان يعيشه الوعي الشعري، وكفاحه من أجل أن يجد المعنى في هذه الصيرورة العدمية للحياة في فضاء الدهر الذي استلب كل شيء من الإنسان واستعبده، وما هذا الاستلاب والعبودية إلا نتيجة لعدم تمكن الوعي الإنساني في حدود كينونته المادية وإحالتها القسرية إلى الوجود في زمان خارجي من استجماع ذاته وبنائها في حدود ارتهاها لحركة الدهر الخارجية والداخلية التي تكثفها وتشتتها باستمرار. وبتعبير آخر، إن الوجود للدهر يعني باختصار، أن الوعي الإنساني لا يستطيع أن يعي ذاته ككل موحد، بل جزئيات متناثرة مبددة غارقة في كينونتها الهامشية التي لا تلبث أن تضع وتغني في دوامة العدم أو اللامعنى.

(٥٨) ديوان السموال، صنعه أبو عبد الله نبطويه؛ تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٥)، ص ٣٦. وهنا تأكيد على فكرة أن السبب الحقيقي للموت هو الحياة نفسها. وهي فكرة نجدها حتى عند بسطاء العرب. قيل لأعرابية مات ولدها: ما سبب موته؟ قالت: كَوْنُهُ! (انظر ص ٣١).

(٥٩) ديوان الهذليين، ج ٣، ص ٣٩.

(٦٠) انظر مثلاً: أبو عبادة الوليد بن عبيد الله البحري، الحماسة، نقله عن صورة فوتوغرافية... كمال مصطفى (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٩)، ص ١١٥ - ١٤٩، حيث يأتي بأمثلة من عشرات الشعراء حول هذا الذي ذكرته.

فكيف يجد الوعي المعنى في اللامعنى ويؤسسه؟ ذلك هو السؤال الجوهرى الذي سنشتق منه تأويل إيقاعية الوعي الشعري الجاهلي وفلسفتها الجمالية.

إن المسألة الأساسية هنا، أن الوعي الشعري هو الذي يشكّل هذه الصورة الذاتية في فضاء الدهر. إن الوجود للدهر هو نتاج الفاعلية الشعرية التي وضعت الوعي (والإنسان) أمام ذاته ليتأملها في حقيقتها العينية ومن ثم، ليتمكن من التشبث بها وبنائها من الداخل، بمعرفته لذاته على حقيقتها والمعرفة خلاص الإنسان وحرية. إن الوعي يقرر أن الوجود للدهر هو سرّ الفناء والتناهي واللامعنى. وإدراك هذه العبودية وتمييزها أولى مراحل المعرفة وأكثرها أهمية، فحرية الوعي تكمن في هذه العبودية بالذات وتنبثق منها. من هنا كان الوعي الشعري العربي وعياً مأساوياً، يشكّل ذاته وعالمه ورؤيته لهما انطلاقاً من هذه المأساوية ويؤسسهما عليها. وبؤرة هذه المأساوية تكمن في تصوره لذاته وجوداً للدهر لأنه البعد الخارجى لقصدية أو لطابعه الماهوي الذي يبطن بعده الداخلى.

وأولى مظاهر الفلسفة الجمالية لإيقاعية الشعر العربي تبدأ هنا، إنها تأسيس المعنى، أي المعرفة، ولكن على صعيد التشكيل أو النظام الذي يتخذه المعنى أولاً، ولنلاحظ كيف اشتق الوعي الشعري إيقاعيته من الدهر وصراعه معه.

إن الدهر وجود مطلق أو هو في الحقيقة، عدم مطلق. ولما كانت قصدية الوعي تعني تمثله لماهية موضوعه ظاهراتياً بحيث تصبح ماهيته هو، فإن صراعه مع الدهر، يعني أن يتمثل ماهية الدهر، بحيث تصبح ماهيته ولكن على الاتجاه المعاكس، وذلك بأن يصبح وجوداً مطلقاً يقابل العدم المطلق وينبثق منه. ومن هنا أراد الوعي أن يستكشف مصدر قوة هذا العدم ومطلقيتها. وهذا المصدر يتمثل في إنه أي الدهر، يعود إلى ذاته دوماً ويجدها. إنه حركة دائرية. والدائرة تعود إلى نفسها باستمرار. وهذا التجدد يتموضع في الوجود الإنساني ولذلك فقد تأمل الشاعر العربي هذا الدهر وهو يعود إلى ذاته في صورة الليل والنهار وأجزائه الأخرى، ليجد أن هذه العودة هي التي تمنح الدهر شبابه الدائم وحيويته المدمرة، يقول أبو ذؤيب الهذلي^(٦١):

هلِ الدَّهْرُ إِلَّا لَيْلَةٌ وَنَهَارُهَا
وَالْأَطْلُوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيَارُهَا

(٦١) ديوان الهذليين، ج ١، ص ٢١.

وهذا التعاقب هو الذي يهلك الإنسان ويجعل الدهر شائباً بحيث يعدو إلى غايته بلا توقف، مصمماً على إنزال الفناء والدمار بكل شيء، يقول ذو الإصبع العدواني^(٦٢):

أَهْلَكْنَا اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ مَعَا وَالذَّهْرُ يَعْدُو مَصْمُماً جَدْعَا
ويؤكد عمرو بن الأهتم هذه الرؤية نفسها^(٦٣):

يَطَاوِ حُنِّي يَوْمٌ جَدِيدٌ وَلَيْلَةٌ هُمَا أَوْلِيَا جِسْمِي، وَكُلُّ فَتَى بَالٍ
إِذَا مَا سَلَخْتُ الشَّهْرَ أَهْلَلْتُ بَعْدَهُ كَفَى قَاتِلًا سَلْخِي الشُّهُورَ وَإِهْلَالِي

إن مرور الليل والنهار على الإنسان هو في الحقيقة مرور الدهر عليه، أو بتصور آخر يبدو الليل والنهار مطيتين يركبهما الإنسان إلى هاوية البلى والفناء، ولذلك يقول الشاعر حاتم الطائي^(٦٤):

وَمَا هِيَ إِلَّا لَيْلَةٌ نَمَّ يَوْمُهَا وَحَوْلٌ إِلَى حَوْلٍ وَشَهْرٌ إِلَى شَهْرٍ
مَطَايَا يَقَرَّرُنَّ الصَّحِيحَ إِلَى الْبَلَى وَيُذْنِبِينَ أَشْلَاءَ الْهُمَامِ إِلَى الْقَبْرِ
ويقول لبيد بن ربيعة العامري مبيناً عجز الإنسان أمام تجدد الدهر^(٦٥):

غَلَبَ الْعَزَاءُ، وَكُنْتُ غَيْرَ مُغْلَبٍ دَهْرٌ طَوِيلٌ قَائِمٌ مَمْدُودٌ
يَوْمٌ إِذَا يَأْتِي عَلَيَّ وَلَيْلَةٌ وَكِلَاهِمَا بَعْدَ الْمَضَاءِ يَعُودُ
وَأَرَاهُ يَأْتِي مِثْلَ يَوْمٍ لَقِيْتُهُ لَمْ يَنْصِرِمَ، وَضَعُفْتُ وَهُوَ شَدِيدُ
ويقول حاتم الطائي^(٦٦):

هَلِ الذَّهْرُ إِلَّا الْيَوْمُ أَوْ أَمْسٍ أَوْ غَدُ كَذَاكَ الزَّمَانُ بَيْنَنَا يَتَرَدَّدُ
يَرُدُّ عَلَيْنَا لَيْلَةٌ بَعْدَ يَوْمِهَا فَلَا نَحْنُ مَا نَبْقَى وَلَا الذَّهْرُ يَنْفَدُ

(٦٢) انظر: ديوان ذي الإصبع العدواني، جمع وتحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نايف الدليمي (الموصل: مطبعة الجمهور، ١٩٧٣)، ص ٥٥ و٦٩، إذ يقول:

يا بسوس للأيام والدهر هالكما وصرف الليالي يختلفن كذلكا

(٦٣) ابن الحسين البصري، الحماسة البصرية، ج ٢، ص ٤١٦.

(٦٤) الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص ٣٩.

(٦٥) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء،

١٩٦٢)، ص ٣٦.

(٦٦) الطائي، المصدر نفسه، ص ٢٦٢.

ويؤكد الفكرة نفسها امرؤ القيس^(٦٧) وعمرو بن قميئة^(٦٨) وبشر بن مرثد^(٦٩) وتأبط شراً^(٧٠) وغيرهم.

إن تجدد الدهر وعودته إلى ذاته باستمرار هي بالضبط، إيقاعيته، وإن لم تكن هذه الإيقاعية صفة جوهرية فيه، فالدهر في ذاته، زمان خطي ممدود لا ينقطع^(٧١)، وإن دائريته خطية أيضاً إذا جاز التعبير، لأنه استمرار متجه من الماضي إلى المستقبل، وليس في هذا المستقبل إلا الماضي. إن الدهر مضي فقط، ولذلك فإن الوجود في فضائه، وله، لم يكن يعرف الوقفات التي تعنى التطور مرحلة بعد أخرى، ومن هنا كان عالم القبيلة مغلقاً على نفسه لا يعرف معنى الصيرورة، لأن زمانه الخطي مغلق على الماضي. وهذا يعني أن الوعي الجماعي القبلي لم يكن وعياً حركياً يتحرك بذاته من الداخل، وإنما هو متحرك بحركة الفضاء الخارجي (الدهر) الذي يكتنفه.

وقد تأسس على هذا أن الوعي الشعري بفعل قصديته، اكتسب إيقاعية الدهر المظهرية، لكنه جعلها المقوم الماهوي لوجوده ولذاتيته. ولما كان الوعي لا يوجد إلا بمقدار ما هو وعي لذاته، فإن عليه أن يحققها أو يمارسها في الواقع، لأن «الممارسة تكشف عن الوجود»^(٧٢). وهذه الممارسة تعني تحويله للوجود الإنساني في الزمان الموضوعي الخطي وفي فضائه العدمي، إلى وجود في زمان ذاتي قصدي، وتبثيره في الآن المطلق عن طريقة تشكيله جمالياً في فضاء لا يعود إلى الماضي، بل إلى الحاضر الدائم، وبذلك يخبر الوعي وجوده الذاتي حضوراً عينياً مستمراً (مطلقاً) لزمانياً، في خضم فضاء الدهر (العدم المطلق).

إن فضاء الوعي الشعري فضاء لغوي، فاللغة هي المجال الذي تتظاهر فيه ذاتية الوعي وتدل على فعاليتها وديناميتها، لأنها (اللغة) أصلاً، هي مستقر الوجود الإنساني، ومستقر عالمه وتاريخه، وبذلك فإن إيقاعية الوعي الشعري ستعني في اللغة

(٦٧) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرؤ القيس، ص ١٠٩.

(٦٨) ديوان عمرو بن قميئة، ص ٣٩، ٤٥ و ٧٧.

(٦٩) «شعر بكر بن وائل قبل الإسلام»، جمع وتحقيق ودراسة حميد آدم ثويني (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٤)، ص ٣٤٩.

(٧٠) شعر تأبط شراً، دراسة وتحقيق سلمان داوود القرة غولي وجبار تعبان جاسم (التجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣)، ص ٨٦.

(٧١) انظر «دهر» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف يوسف خياط وتديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

(٧٢) سارتر، الوجود والعدم: بحث في الأنطولوجيا الظاهرية، ص ١٨٥.

فتؤسس الوجود والعالم والتاريخ، أو بكلمة واحدة؛ إنها تؤسس المعرفة تأسيساً جالياً. ولنتأمل الآن في ما هو جوهرى من هذه المعرفة لتحديد معالم الفلسفة الجمالية لإيقاعية الوعي الشعري الجاهلي.

خامساً: الماهية (الإيستمولوجية)^(٧٣) لإيقاعية الوعي الشعري العربي

إن الفهم العربي الدقيق للشعر يتركز حول كونه علماً ومعرفة ودراية^(٧٤). وقد روي عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أنه قال: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»^(٧٥). ولكن هذا العلم ليس كالعلوم الأخرى (النظرية والعملية) بل هو علم جمالي، ومعرفة جمالية تصدر عن وعي له منهجيته الخاصة ومنطقه المتفرد في تأسيس ذاته، وموضعها في فضاء لغوي جمالي وفي تأسيس عالمه؛ عالم المعنى. أي أن له إيستمولوجيته الخاصة المبنية عن ماهيته الوجودية.

وتنبثق الإيستمولوجيا الجمالية للعلم الشعري العربي من كون الوعي الشعري في ذاته، وعياً استعارياً (بالمعنى الواسع للاستعارة) يقوم على تشكيل الإدراك الحسي للواقع، وتحويله إلى رؤية تستخلص ما هو جوهرى فيه. ذلك لأن الشعر بوصفه فناً، ما هو إلا تأويل رمزي للواقع^(٧٦)، ومن هنا فإن استعارية الوعي الشعري أو رمزيته هذه هي التي تحدد الماهية الإيستمولوجية لإيقاعيته من حيث إنها التحقق العيني للترميز أو التحويل الاستعاري الذي يقوم به الوعي الشعري للزمان، المقوم الجوهري لوجوده للمعنى والمعرفة.

وترتبط الماهية الإيستمولوجية لإيقاعية الوعي الشعري جذرياً، بمسألة شفاهية الثقافة العربية قبل الإسلام. إن الشفاهية في مضمونها الفلسفي، بنية ثقافية اجتماعية

(٧٣) «الإيستمولوجيا»: هي نظرية المعرفة أو المبحث الذي يدرس مقدرة الإنسان على معرفة الواقع، ومصادر المعرفة والحقيقة وأشكالها ومناهجها ووسائل بلوغها، ونقطة البداية في هذا المبحث هي المسألة الأساسية في الفلسفة (العلاقة بين الذات والموضوع). انظر: روزنتال ويودين، الموسوعة الفلسفية، ص ٤٤٧ - ٤٤٨. وواضح أن هذه النظرية تثير إشكالات فلسفية معقدة، لكنني هنا، وتجنباً للدخول في هذه الإشكالات، استخدم المصطلح بمضمونه العام مركزاً على منهجيته في تحصيل المعرفة من وجهة نظر ظاهرية توحد الذات والموضوع في إطار الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة.

(٧٤) انظر «شعر» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

(٧٥) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح محمود محمد شاكر (جدة: مطبعة المدني، [د.ت.])، ج ١، ص ٢٤.

(٧٦) إرنست كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس (بيروت: دار الأندلس، ١٩٦١)، ص ٢٥٥.

ذات طابع مستقر يعيد إنتاج نفسه سلبياً، مستنداً إلى رؤية سكونية للعالم قوامها الاتصال المباشر بالطبيعة وبالأخر (الوعي الاجتماعي)، دون فصل تجريدي للذات عن العالم المحيط بها. ومن ثم، فإنها لا تستطيع تنمية الثقافة والمعرفة، لأنها تستلمها جاهزة مؤسسة قارة سلفاً. إنها لا تبني وعيها، على عكس نقيضها الثقافي والنفسي (الكتابية)، والفرق الأساسي بين الكتابية والشفاهية أن الأولى تضمن للوعي أن يوضع ذاته (كتابةً)، وبذلك يتمكن من العودة إلى منجزه المعرفي، يضيف عليه أو يحذف منه فينميه ومن ثم، ينمي ذاته. ومن خلال هذه العودة يكتسب منطقاً ومنهجية التي تستطيع الوصول إلى الكليات. إلا أن الشفاهية لا تستطيع ذلك لأن الخبرات المستجدة (الذاتية) تظل جزئيات مشتتة، لا تندمج في سياق الوعي الجماعي بالنظر إلى انغلاقه على ما هو عملي، واستقراره على نمط تكيفي محدد. بتعبير آخر، إن الفرق بين الكتابية والشفاهية أن الأولى ذات ذاكرة دينامية تبني نفسها من الداخل وتتطلع إلى الممكن المعرفي، بينما الثانية ذات ذاكرة إستاتيكية منغلقة على العملي الواقعي المستقر^(٧٧).

لكن ذلك لا يمنع حاجة الوعي الإنساني في ذاتيته إلى المعرفة الإمكانية من أن تعبر عن نفسها بإصرار، وأن تحاول موضعة ذاتها معرفياً بطريقة ما (غير الكتابة) بحيث يستطيع الوعي أن ينمي ذاته حركياً ويدركها كوحدة كلية. فكانت إيقاعية الوعي الشعري هي الذاكرة البديلة.

وقد تنبه النهشلي القيرواني (وغيره من النقاد العرب القدماء) إلى هذه الفكرة بدقة مذهلة حين قال: «لما رأيت العرب المنثورَ يندُّ عليهم ويتفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبروا الأوزان والأعاريض فأخرجوا الكلام أحسن مخرج، بأساليب الغناء، فجاءهم مستويًا، ورأوه باقياً على الأيام فألفوا ذلك وسموه شعراً»^(٧٨).

وما يوضحه هذا النص، إذا تأملنا معانيه بدقة، أن الإنسان العربي الجاهلي في حدود الفضاء الدهري كان يتعين في فضاء نشري متجزئ مليء بالفراغات، ولذلك فإن ما يند عنه، ويتفلت من يديه لم يكن شيئاً آخر سوى ذاتيته المتماهية في الوعي الجماعي السكوني الموجود للدهر. وقد كان سبب هذا التماهي أنه لم يكن لديه ذاكرة كتابية، إذ لم يجعل من الكتابة مؤثراً حقيقياً وفاعلاً في بناء وعيه من حيث إن الكتابة

(٧٧) حول الفرق بين الشفاهية والكتابية، انظر: حسن البناء الدين، **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية** (بيروت: دار المناهل، ١٩٨٩)، ص ١٢ - ١٥.

(٧٨) انظر: عبد الكريم النهشلي القيرواني، **المتع في صنعة الشعر**، تحقيق محمد زغلول سلام (الإسكندرية: منشأة المعارف، [١٩٨٠]، ص ١٩؛ أبو العلي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٤ (بيروت: دار الجليل للنشر، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٢٠، حيث يورد رأياً مماثلاً ربما كان منقولاً عن الأول.

هي نظام وعي وتفكير بالدرجة الأولى، فضلاً عن أنها كانت معدومة أو تكاد في البيئة التي نشأ فيها الشعر (البادية)، وأن انتشارها كان ضيقاً ومقتصراً على بعض مدن الجزيرة العربية. وفي خضم هذا التماهي والوعي المأساوي بالفناء، نشأت تلك الحاجة الملحة إلى بناء الوعي في ذاتيته، وما أراده الوعي الشعري هو توفير مقوم هذا البناء أعني الذاكرة، وهي كل ما كان يحتاج إليه العربي الجاهلي لكي يحقق وجوده للمعرفة. ففي فضاء الدهر كان الوعي الشعري العربي يرى الإنسان ووجوده، وهو يتبدد في هوة الفناء الأبدي لأنه بلا ذاكرة، على الرغم من محاولاته اليائسة لتثبيتها وتميمتها، يقول أبو خراش الهذلي^(٧٩):

فوالله لا أنسى قتيلاً رزئتُهُ بجانب قوسى ما مشيتُ على الأرضِ
بلى، إنها تعفو الكلوم، وإنما نُوكِّلُ بالأدنى، وإنَّ جَلَّ ما يمضي

إن كون الإنسان موكلاً بالأدنى، مهتماً بالقرب الجزئي من حياته اليومية، على الرغم من فجائية وجوده ووعيه بالفناء، يعني أنه يحيل وجوده الذاتي إلى الخارج، إلى الدهر، ولذلك تتبعثر منه معرفته لذاته ومقوم وجوده المعرفي؛ الذاكرة، فلا يستطيع التمسك بها. ومن ثم، أصبح كل سعيه وفعله في حدود إحالته القسرية لفضاء الدهر وهماً لا وجود له، يقول الأسود بن يعفر^(٨٠):

فإذا وذلك لا مهاة لذكيره والدَّهرُ يُعقِبُ صالحاً بفسادِ
ويقول أبو كبير الهذلي^(٨١):

فإذا وذلك ليس إلا حينُهُ وإذا مضى شيء كأن لم يُفعلِ

إن ارتباط الوعي الإنساني كفعل، بالزمان الموضوعي الذي يتقدم من الماضي يعني ضياعه بضياع لحظة الحاضر في الماضي، ولذلك فإن هذا الوعي لا يؤسس ذاته في هذا الفعل الذي يتساوى مع عدم الفعل، بمجرد مضيه، وبذلك فإن الذاكرة لا جدوى منها في هذا الفضاء المدمر، يقول الفند الزماني^(٨٢):

إنما ذكراك شيئاً قد مضى حُلْمٌ، لم يرجع الحُلْمُ أذكارُ

(٧٩) ديوان الهذليين، ج ٢، ص ١٥٨، تعفو الكلوم: تشفى الجروح، وهي كناية عن النسيان.

(٨٠) ديوان الأسود بن يعفر، ص ٢٨.

(٨١) ديوان الهذليين، ج ٢، ص ١٠٠.

(٨٢) انظر شعر الفند الزماني في: حاتم الضامن، عشرة شعراء مقلون (بغداد: دار الحكمة للطباعة

والنشر، ١٩٩٠)، ص ١٥.

فاستغرق الإنسان في كينونته المادية وانشغاله بجزئياتها المتناثرة التي تنسيه وجوده العدمي الذي يكتنفه الدهر والمضي يجعلانه سلبياً مستكيناً ينتظر المستقبل ويعلق الآمال عليه، لكن ذلك ما هو إلا وهم يلهي الإنسان عن فجائية وجوده، ثم لا يلبث أن يجد ذاته ضعيفة عاجزة فيستسلم لمصيره، يقول زبّان بن سيار الفزاري (٨٣):

لئن فُجِّعْتُ بِالْقُرْبَاءِ مَنِي لقد مُتَّعْتُ بِالْأَمَلِ الْبَعِيدِ
وما تبغني المنية حين تأتي على أذنى الأجابة من مزيدِ
خُلِقْنَا أَنْفُساً وَبَنِي نَفُوسِ ولسنا بالسَّلامِ ولا الحديدِ

إن هذا الاستسلام للدهر وتصور الحياة هامشية زائلة، يتلעה المضي، لا يمكن أن يؤسس تاريخية الوعي المعرفية أبداً، لأنه بلا ذاكرة، أو لا يرى في الذاكرة جدوى أصلاً. لكن الوعي الشعري يريد أن يؤسس التاريخ وبنني المعرفة والعلم الشعري، ولا بُدَّ من ذاكرة، إلا أن هذه الذاكرة ليست عملية نثرية، وإنما هي بالضبط ذاكرة جمالية إيقاعية، وأول ما يميز هذه الذاكرة أنها تقوم على تحويل الوجود في الزمان الموضوعي النثري، إلى وجود في الزمان الداخلي، يعود إلى ذاته المعرفية المؤسسة في فضاء لغوي ذي معالم دقيقة واضحة الانتظام، وبذلك فإنه يتمكن من تأسيس المعرفة تاريخياً، ومن هنا، ولهذه الغاية «تدبر الأوزان والأعاريض» ذاكرته الإيقاعية البديلة عن الكتابة التي تكشف وجوده في الزمان، أو زمانه الوجودي في بؤرة الفعالية الجمالية الشعرية. إن التشكيل الجمالي للغة أو بكلمة أدق، لزمانية اللغة، ووعياها بالزمان يعني أن الوعي يتعرف على ذاته المعرفية عن طريق عودته المستمرة إليها مع كل خطوة بخطوها إلى الأمام، يتفقدونها وينميها ويحققها معرفة جمالية وعلماً شعرياً في فضاء اللغة، يقول هيدغر: «إن الشعر يؤسس ما يبقى في اللغة»^(٨٤). وليس هذا الذي يبقى سوى المعرفة المتعينة في فضاء لغوي مطلق الوجود يجابه فضاء الدهر (العدم المطلق) ويتعالى عليه.

الإيقاعية إذاً، هي الذاكرة الجمالية المعرفية للوعي الشعري إذ تتجسد في هذا الفضاء اللغوي الموزون المنظم أفقياً وعمودياً في وحدات، وتقوم بتشكيله جمالياً بحيث يكشف ذاته ويستجمعها لكي يصدر عنها المعنى انبثاقاً دائماً بعكس اللغة النثرية

(٨٣) شعر قبيلة ذبيان في الجاهلية، جمع وتحقيق ودراسة سلامة عبد الله السويدي (الدوحة): مطبوعات جامعة قطر، (١٩٨٧)، ص ٣٦٣. السَّلام: الحجارة.

(٨٤) هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرن وماهية الشعر، ص ١٥٠.

التي تتصف بأنها تلغي نفسها بنفسها ولا تقوم لصالح المعنى الذي تحمله^(٨٥).

ومن الضروري أن أتبه هنا، إلى أن الدارسين قد فهموا الأوزان فهماً عروضياً جامداً، فلم يروا فيها إلا تلك الهياكل الرتيبة الفارغة من الشعر والوعي الشعري، والقوالب الجاهزة التي ينظم عليها الشعراء أشعارهم. ولكن الحقيقة أن الشاعر الجاهلي لم يكن يعرف الوزن تجزئاً خالصاً، وإنما كان يرى فيه نظاماً دقيقاً تتعين على وفقه معرفته الشعرية، ومنهجاً لتأسيس وعيه الشعري في العالم، ومن هنا فإن من الضروري إعادة فهم الوزن والتنظم فهماً جذرياً عميقاً، في ضوء إيقاعية الوعي الشعري، لتتضح المعالم الأخرى لماهيتها الإيستمولوجية.

إن الوزن في معانيه اللغوية الدقيقة يحيل إلى: (المعيار والبناء والاعتدال والاتزان والثبات والرزانة والقوة والتمكين)^(٨٦)، وجمع هذه المعاني، ومضايقتها بعضها إلى بعض، يصبح الوزن المبدأ المقولي (الإيستمولوجية) إيقاعية الشعر، ذلك أنه ينبثق من قصيدة الوعي الشعري إذ يطوع كلاً من اللغة والزمان (بعدي الظاهرة الشعرية) ويدمجهما مع بعضهما محققاً فضاءه الشعري الذي يقوم على التناسب والتناظر بين أجزائه وانتظام بنائه كوحدة كلية، مزوداً إياه بذلك، بعناصر ديمومته وقوته وتأثيره الجمالي، وكل هذه المقومات هي في الوقت نفسه المقومات الإيستمولوجية للمعرفة الشعرية.

إن الوزن من جهة، هو نتاج الفعالية الإستاطيقية للوعي الشعري إذ يمارس وجوده في الزمان وبواسطة هذه الفعالية يعود إلى ذاته ويستحضر وجودها ويمنحه عينيته التي يبعثرها الزمان الموضوعي الخارجي. أي أن الوزن هو أسلوب الوعي في اختبار زمانه الوجودي الذي يعبر عنه في هذا التقطيع الإستاطيقي لخطية الوجود في الزمان وترتيبه في وحدات متشابهة، تتكرر دورياً وفقاً لنظام محدد، هو في النهاية الشكل الذي تتخذه الذاكرة الجمالية في سعيها لبناء المعرفة الشعرية. ولما كانت هذه المعرفة استعارية رمزية (كما سيتبين ذلك في الصفحات القادمة) فإن الوزن من جهة أخرى، هو الزمان الوجودي وقد اتخذ طابعاً استعارياً مجسداً في اللغة، وعلى كل من مستوييها الإشاريين (الدال والمدلول)، فعلى المستوى الأول تتحرك الفاعلية الإستاطيقية لاستعارية الوعي الشعري باتجاه إقامة علاقات منتظمة بين البنى الزمانية (الصوتية والصرفية والمعجمية) للدالات اللغوية بحيث تتخذ نمطاً تركيبياً معيناً، مكونة البعد

(٨٥) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز؛ مراجعة نظمي لوقا (القاهرة): دار نهضة مصر للطبع والنشر؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، (١٩٧٠)، ص ٢٩٩.

(٨٦) انظر «وزن» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

الأفقي للتشكيل الشعري، وعلى المستوى الثاني تتحقق العلاقات التنظيمية هذه بين المدلولات فتكتسب النمط التركيبي الذي للمستوى السابق نفسه، ولكنه هنا يتحول إلى البعد العمودي للتشكيل (الدلالة الشعرية الجمالية). ومعنى ذلك، أن كلاً من البعدين لا يوجد بمعزل عن الآخر، فهما متزامنين في وحدة الفعل الشعري ويشتركان في أداء الوظيفة الجمالية للظاهرة الشعرية. وعليه فإن الوزن المجسد شعراً، هو العلاقة الصميمة بين المعنى وبنائه اللفظي أو أنه بنية صوتية دلالية في آن. ولقد تنبّهت البنيوية إلى ذلك، على الرغم من فصلها للنَّظْم عن مقومات الشعر الأخرى كالاستعارة مثلاً، لأنه يحدث على مستوى الدال والاستعارة تحدث على مستوى المدلول، إلا أنه في بنيته العميقة صورة شبيهة بالصورة الأخرى، فالنظم والاستعارة بنية متشابهتان ولا سند للاختلاف بينهما إلا من العناصر التي يستخدمها كل منهما^(٨٧).

وما يتأسس على هذا، أن الوزن بوصفه المبدأ المقولي لإيقاعية الوعي الشعري، سيوفر للظاهرة الشعرية حركيتها التشكيلية التي تصدر عن جدلية الزمان/اللغة والوعي، وتجمعها تتكامل مع ذاتها في كلِّ علاقي تتحد فيه الأجزاء فيكونها وتكوّنه في آن معاً. إنّه الحركة الداخلية التي تنمو وتولد الدلالة الكلية للظاهرة من جزئياتها المنتظمة فيه بوصفه شكلاً معقداً للتتابع الإيقاعي الزماني، و«الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن»^(٨٨).

من هنا فإن إيقاعية الوعي الشعري في ماهيتها الإيستمولوجية ذات منهجية تستند إلى الطابع الظاهراتي الفطري للوعي الشعري^(٨٩)، فهو يتصور الوجود الإنساني في الزمان كياناً لغوياً خالصاً قابلاً للتطويع والتشكيل والبلورة الصياغية. وهذا يعني أنه بالإمكان استكشافه وبناء ماهيته لغوياً فقط. فكما إن الوعي يتحرك في جزئيات العالم وظواهره المبعثرة فينظمها قصدياً عن طريق الرد والتأسيس الظاهراتيين، كذلك الإيقاعية، إذ تتحرك في نظام الاختلافات الذي نسميه اللغة فتجعلها تنتظم في وحدات وعلاقات تشابهية مقدّمة لذاتها وفي ذاتها، متحرية ما تنطوي عليه من إمكانات دلالية ليجعلها تقول ما لم يكن قد قيل بعد من العلم الشعري.

إن هذه المنهجية الظاهراتية تتضمن منطقاً استعارياً حدسياً يسعى إلى إدراك

(٨٧) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ٥٢.

(٨٨) افور ارمسترنج وتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي؛ مراجعة لويس عوض (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، [١٩٦٣])، ص ١٩٤.

(٨٩) انظر: سعيد توفيق، الحبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ٥٦ - ٥٧.

الماهيات اللغوية في علاقاتها التنظيمية المكثفة للوجود الإنساني في اللغة. وما دام الوعي الشعري يستطيع أن ينشئ من العلاقات (على مستوى الدوال والمدلولات) ما لا نهاية له (نظرياً)، فإن له الحرية في تشكيل رؤيته للعالم، وفقاً للخط التنظيمي الذي تتخذه هذه العلاقات. وبذلك فإنه يبني العالم ويستكشف ماهيته حدسياً (أو استعارياً).

واستناداً إلى هذا، فإن الماهية الإيستمولوجية لإيقاعية الوعي الشعري ذات وظيفة محددة هي تشكيل المعنى الوجودي الماهوي للعالم. إن ذاكرة الوعي الشعري التي لها هذه المنهجية الواضحة المرنة، تمكنه من أن يتقدم إلى الممكن المعرفي متجاوزاً الواقع ومتجاوزاً ذاته دائماً بنفسيها. وهذا النفي غير ممكن دون أن يكون الواقع والإمكان بمنتهى الوضوح في منظور الوعي وذاكرته. وعن طريق هذا النفي الجذري يتأسس المعنى وتنمو المعرفة الشعرية، وهذا يعني أن ما تحققه إيقاعية الوعي الشعري وماهيته الإيستمولوجية وظيفياً، هو خرق لكيان اللغة والوعي الجماعي وإعادة بنائهما من جديد على أساس جمالي حركي. يقول هيغل: «إن الإعداد الفني لهذا العنصر الحسي (يقصد الوزن) ينقلنا حالاً إلى ميدان آخر لا يمكن طرده إلا بعد مغادرة ميدان النثر اللغوي والعملي للحياة والوعي العاديين، وإلا بعد أن يكون الشاعر قد اضطر إلى التحرك خارج حدود اللغة العادية، وإلى المواءمة بين غرضه وبين متطلبات الفن ومقتضياته»^(٩٠). وهذا الخرق يسبغ على العالم إدراكاً جديداً ويمنحه أبعاداً معرفية أخرى لم تكن فيه من قبل. ولعل هذه الفكرة تشير إلى مفهوم الانزياح الذي عرفه علم الأدب البنيوي، إلا أنها تتضمن تحويراً جذرياً لوظيفة هذا المفهوم الجمالية بالتركيز على مضمونه المعرفي النوعي.

إن البنيوية حين تحدد شعرية الشعر بكمية الانزياح الذي فيه، إنما تجعل النثر البحت معياراً للشعر، وفي ذلك إسقاط غير مبرر، فالشعر لا يُعرّف بالاشعر إطلاقاً، ولا يمكن إدراكه من خلال الجزئيات الشكلية الانزياحية. إن جوهر الانزياح يكمن فيه أنه مفهوم نوعي بالدرجة الأولى. ذلك أن كل ظاهرة شعرية تقدم (رؤية) مختلفة وجديدة للواقع. إنها «تحرفه نسقياً»^(٩١)، ولكن هذا التحريف يرتد إلى الفاعلية القصدية للوعي الشعري، التي تستكشف الماهيات (النوعية) الظاهرية للظواهر،

(٩٠) فريدريك هيغل، فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١)، ج ١،

ص ٧٦.

(٩١) مايكل ريفاتير، «سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة»، ترجمة فريال جبوري غزول في: مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦ - ١٩٨٧)، ج ٢، ص ٥٧.

بوصفها وجوداً في العالم، وتمنحها المعنى حدسياً. ومن هنا، فإن الشعر ينبثق من الرؤية ومن المعنى ومن القصيدة الجمالية لا العكس.

غير أن هذا الشعري يتخذ نظاماً نوعياً هو نظام الوعي الذي يباطنه، ولهذا، فإن شعريته تتحدد بمضمونه الظاهراتي الذي يعود إلى الأشياء ذاتها، ملاحظاً كيفية وجودها ويؤسسها معرفياً انطلاقاً من ذلك.

إن المعرفة الشعرية حين تؤسس الماهيات، تفعل ذلك خارج السياق المعرفي القارّ ضرورة. إنها معرفة ذاتية حدسية تستوعب الظواهر داخل ذاتيتها المتفردة وتعيد بناءها على أسس جديدة، لكن هذا لا يعني أنها تفعل ذلك بالقياس إلى نظام المعرفة الواقعية إطلاقاً. وعليه فإن الإيقاعية ليست ميزة تضاف كميّاً إلى اللغة لتمنحها شعريتها، بل هي ماهية الشعرية الداخلية العميقة، وهي إلى ذلك، ليست ما يمنح المعرفة الشعرية فقط، بل ما يجعلها ممكنة أيضاً.

من هذا المنطلق، يمكن أن نعيد النظر في معالم إيقاعية الشعر الجاهلي. وأهم ما يميزها ذلك التنوع الخصب في تشكيلاته الإيقاعية التي نسميها البحور الشعرية. وقد قيل فيها الكثير، وطرح حولها فرضيات عدة من جهة علاقتها بنشأة الشعر العربي، (مما ليس من شأن هذا البحث الخوض فيه) لكن الإشارة الضرورية التي لا بد من ذكرها أن هذه الفرضيات كانت تشتق الأوزان إما من وقع أخفاف الإبل أو من أغاني العمل أو من سجع الكهنة أو الغناء العربي الفولكلوري^(٩٢). وقد كان هذا الاشتقاق في ذاته، افتراضياً جزئياً إسقاطياً، يفسر الأوزان بما هو خارجي. ويضاف إلى هذا، تلك الفرضيات التي حاولت أن تربط بين البحر وفن شعري بعينه، وهي إسقاطية أيضاً (إذ تمثلت العروض اليوناني وما فيه من اقتصار كل بحر على فن معين). والمشكلة الأساسية في هذه الفرضيات أنها لم تنتبه إلى الماهية الإيستمولوجية للأوزان وارتباطها الجذري بالوعي الشعري والمعرفة الجمالية وتطورها.

إن العروض هو المصطلح الذي اختاره الخليل بن أحمد لهذا العلم الذي يدرس الأوزان الشعرية العربية. ومما لا شك فيه أن هذا المصطلح لم يجتره الخليل جزافاً، إذ

(٩٢) حول هذه الفرضيات، انظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨)، ج ١، ص ٤٥ وما بعدها؛ عادل جاسم البياتي، دراسات في الأدب الجاهلي (الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٦)، ج ١، ص ٣٤ وما بعدها؛ محمد عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٦)، ص ٤ وما بعدها، ٤٥، ٥٦ - ٥٨، ٧٦... الخ)، وعبد المنعم خضر الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي (بنغازي، ليبيا: جامعة قاريونس، ١٩٨٠)، الفصل ١.

لا بدّ أنه كان معروفاً بصورة ما لدى العرب من حيث معناه العام على الأقل. وإذا عدنا إلى أصله اللغوي^(٩٣)، لاكتشفنا فيه دلالات بالغة الأهمية: أولها أنه مشتق من العَرَض أي الإبراز والإظهار، ومن هنا فهو، وبغض النظر عن التفسيرات المعروفة المتداولة بين الدارسين، صفة مشبهة على وزن فَعول تفيد أن الإبراز أو الإظهار صفة ماهوية ثابتة فيه، إنّه يبرز ويظهر شيئاً ما على نحو بالغ الدقة والوضوح. غير أن ذلك لا يتم عفواً وإنما بصعوبة شديدة وهذه هي الدلالة الثانية للعروض: ترويض الصعب، أما الدلالات الأخرى، فهي أن العروض هو الطريق، والنّهج. الخ. وإذا أولنا هذه الدلالات وسحبناها إلى مجال الشعر، فستؤدي إلى دلالة واحدة مكثفة: العروض هو المنهج الذي يتبعه الوعي الشعري لترويض اللغة وإظهار الشعري منها وتثبيته. ولعل ما يؤكد هذه الدلالة التأويلية أن دلالاته الاصطلاحية تحدده به (طرائق الشعر وعموده، وميزانه). على إننا يجب أن نفهم العروض هنا بعيداً عن الجمود الذي نجده في الكتب العروضية التقليدية، من أنه العلم الذي يعرف من خلاله صحيح الوزن من فاسده! فكونه طرائق الشعر يعني أنه أساليبه ومناهجه، وعموده يعني أنه مقوم وجوده. وميزانه يعني أنه ذاكرته (من حيث إنّ أحد معاني الميزان الكتاب)^(٩٤).

وفي إطار هذا الفهم للعروض، تصبح الأوزان الشعرية الأساليب التي يوجد بها الوعي الشعري للمعرفة، ويوجدتها. أو بكلمة أدق، أساليب ظهور الظواهر الشعرية (القصائد) جمالياً ومعرفياً.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نؤول تنوع البحور الشعرية العربية وقلة بعضها، وانتشار بعضها الآخر وذيوعه بين الشعراء الجاهليين، بكونها أساليب بسيطة أو معقدة، قديمة أو حديثة للمعرفة الشعرية من حيث التنظيم والمنهج والقيمة الفنية الجمالية. ولتمثل ذلك لا بدّ من النظر إلى الوزن باعتباره تحقّقاً شعرياً، لا قالباً مجرداً.

وأول خطوة نبدأ بها هنا تسمية هذه الأوزان بالبحور، وعلى الرغم من أنها تسمية مولدة، إلا أن مما لا شكّ فيه أنها ذات عمق لغوي تاريخي متصل بالشعر. وتدلّ مفردة البحر على (مستقر الماء الكثير والسعة والانبساط والعمق وعدم الانقطاع)^(٩٥). إن البحر الشعري على المجاز، هو مستقر الشعر أو المعرفة الشعرية الجمالية في سعتها وانبساطها وعمقها وتدفقها، وهذا المستقر لا بدّ، ذو حدود ومعالم واضحة تضبط ما فيه وتمنعه من التشتت والضياح. يضاف إلى ذلك أن البحر يرتبط بالعباء وبالذات الإنسانية (من حيث

(٩٣) انظر «عرض» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

(٩٤) انظر «وزن» في: المصدر نفسه.

(٩٥) انظر «بحر» في: المصدر نفسه.

إنه يقال للرجل الواسع العطاء والكرم، بحر على المجاز) وهذا يعني أن البحر الشعري هو مستقر الذاتية وعطائها المعرفي وقيمتها المنبثقة من داخليتها ووعيتها.

والخطوة الثانية تبدأ من التدفق في تموجه وديناميته المنتظمة، المستمرة، وهذا يحيل إلى الإيقاعية مرة أخرى من حيث كونها بناءً محكماً منضبطاً للمعرفة الشعرية، ومن هنا كانت العرب تسمي الشعر قصيداً، والقصيد مشتق من القصد، ويعني استقامة الطريق، والاعتدال والاعتماد والأتم والاعتزام والتوجه والنهوض نحو الشيء^(٩٦). وواضح أن هذه المعاني كلها ترتبط بالماهية الإيستمولوجية لإيقاعية الوعي الشعري وقصديته الظاهرانية في تأسيس معرفته الجمالية على قواعد منهجية واضحة.

وبعد هاتين الخطوتين نقرب بالخطوة الثالثة إلى الأوزان الشعرية، التي عرفها العرب واستوعبت شعرهم لنحاول فهمها بطريقة أكثر إيجابية. وأول ما نلاحظه في هذه الأوزان أنها كلها مقسومة إلى قسمين متناظرين متقابلين (باستثناء الرجز). وهذا التشكل الفريد مما يتفرد به الشعر العربي وحده (على حد علمي) فما الذي يمكن أن نستنتجه من ذلك؟.

إن هذا التناظر الدقيق جزء من فاعلية الوعي الشعري العربي في توفير أقصى قدر من الانتظام والضبط لما يروضه من العلم الشعري في فضاء اللغة. فهو يجعل البيت وحدتين متشابهتين تماماً (أو تقريباً) لتكون إحداها كالمراة للأخرى. وما يؤكد ذلك أن إحدى هاتين الوحدتين (الصدر) سميت العروض لأن الشعر يعرض نفسه عليها أو يبني وحدته الأخرى (العجز) على غرارها^(٩٧). ولعل هذا التناظر أيضاً هو علة في تسمية الشعر قصيداً، فالقصد هو الكسر بالنصف^(٩٨)، والقصيد هو ذلك الفضاء اللغوي الشعري الذي يتكون من نصفين لهما التناظر نفسه. والتناظر أحد المقومات الجمالية المهمة.

إن هذه الدقة الشديدة في موضعة الشعري تحمل في داخلها ذلك الوعي المأساوي بالفناء في فضاء الدهر الذي يشتم كل شيء. فكأن الوعي الشعري يحاول أن يوفر لمعرفته أقصى قدر من الحماية عن طريق هذا الضبط والدقة والصرامة المنهجية، وليرى فيها وحدته الذاتية التي يحرص عليها ويدعمها دائماً بما يمكنه من وسائل، لأنها مقوم وجوده الحقيقي الراسخ الذي يجابه به الدهر وفوضاه التي تكتنف

(٩٦) انظر «قصد» في: المصدر نفسه.

(٩٧) انظر «عرض» في: المصدر نفسه.

(٩٨) انظر «قصد» في: المصدر نفسه.

الحياة وتضعيها في اللاشكل. إن الوزن هو وزن الوعي لذاته، والأداة التي يبينها بها، والذاكرة التي يرى فيها وحدته، (بعرض تعيُّنه اللغوي بعضه على بعض)، وفعاليته في إضفاء الشكل. والوحدة لا تتحقق إلا بضبط ما هو غير منتظم وغير أحادي الشكل، عن طريق الوزن في وضوحه ودقته، واستحواذه على التنوع ليكشف فيه عن أحادية الشكل والنظام^(٩٩)

إن مبالغة الوعي الشعري في حماية ذاته ومعرفته أو علمه الشعري من الدهر، جعلته أيضاً يوفر لها كل هذه التكرارات الصوتية الرتيبة (القافية) كمقوم لوحدة فضائه اللغوي الشعري، وليرى فيها وحدته هو أيضاً، على طول حركته في هذا الفضاء، «فحاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصح عن نفسها وتفوز ببغيتها على نحو أشمل في التعادلات الصوتية للقوافي»^(١٠٠). إنه يختار من نظام الاختلافات (اللغة) ما يوفر لفضائه نظاماً من التشابهات المتعينة في نهاية كل بيت، ولعل ما يؤكد ذلك أن أشعار الأمم المحيطة بالعرب عرفت القافية كضابط وحيد للفعالية الشعرية لافتقارها إلى الوزن الدقيق (الكمي)^(١٠١). بينما الشعر العربي أضاف إلى دقة الوزن وصرامته (التي كان يمكن أن يكتفي بها دليلاً على فعاليته) دليلاً آخر هو القافية.

وعلى الرغم من أن العروضيين افترضوا أن القافية كيان مستقل عن الوزن (ومن هنا كان الفصل بين علمي العروض والقافية) إلا أن هيكلتها المندمجة في الوزن ترفض هذا الفصل وتجعله غير مبرر. إلى ذلك فإن القافية ليست مسألة صوتية حسب، ولا تنحصر وظيفتها في هذا التكرار الصوتي الرتيب بل تتسع لتربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة، ولذا فهي تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها^(١٠٢). وعلى هذا فإن القافية في جوهرها، وفي ضوء ارتباطها التكويني بالوزن كمبدأ مقولي للتشكيل الشعري العربي ما هي إلا علامة على أن التشكيل الإيقاعي قد اكتمل مرحلياً، وعليه فإنها ليست علامة على انتهاء البيت فقط، بل على ابتداء البيت الذي يليه أيضاً. وهكذا فإن القافية جزء مكون من منهجية الوعي الشعري العربي في سعيه إلى المعنى وتشكيله الجمالي المنضبط.

أعود الآن إلى مسألة تعدد الأوزان أو البحور الشعرية العربية، محاولاً تأويلها

(٩٩) انظر: هيجل، فن الموسيقى، ص ٤٣ - ٤٤.

(١٠٠) انظر: هيجل، فن الشعر، ص ٩٤.

(١٠١) انظر: محمد عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٧)،

ص ١٥ وما بعدها.

(١٠٢) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك الختون (الدار البيضاء: دار توبقال

للنشر، ١٩٨٨)، ص ٤٦.

في ضوء الأفكار السابقة، وأوياً لم يعن به العروضيون ودارسو موسيقى الشعر العربي وإن كان هذا التأويل يعتمد على إشارة جوهرية أشار إليها بعضهم ولم تستثمر إمكاناتها بالعمق المطلوب. وأعني بها ما لحظوه من أن هناك تطوراً تاريخياً لنشأة الأوزان واشتقاق بعضها من بعض^(١٠٣).

ومن هذا المنظور باستطاعتنا تقسيم البحور الشعرية إلى فئتين، الأولى وهي التي تجمع المقتضب والمضارع والمجتث والرجز والسريع والمنسرح والهزج والرمل والمتدارك والخفيف والمديد والمتقارب، وتتشرك هذه الفئة في صفات عديدة أهمها ما أجمع عليه الدارسون من قدم أغلبها وقلة ذبوعها النسبية في الشعر الجاهلي (حتى إن بعضها نادر الوجود أو معدومه تماماً) وقصرها، وقد علل ذلك بأن أغلب هذه الأوزان قد أصبح من قبيل الفلكلور، لذلك فإن أشعار هذه الفئة (ارتبطت بأغراض شعبية من قبيل الحداء وترقيص الأطفال والاحتفالات وغيرها من أمور الحياة الاجتماعية اليومية) ولذلك لم يحفل الرواة إلا بالقليل المهم منها الذي يمتاز بقيمته الفنية والجمالية. غير أن أهم ما يلاحظ على هذه الفئة أن قسماً من بحورها يقترب قليلاً أو كثيراً من النثر (كالمضارع والمجتث والمقتضب والمنسرح والخفيف والمديد)، والقسم الآخر يقوم على تفعيلات أو وحدات إيقاعية ثابتة محددة تتكرر بانتظام. والواضح من ذلك أن هناك تطوراً ملموساً في التشكيل الإيقاعي من النثر المقفى إلى ما هو قريب منه، إلى التحديد الإيقاعي الدقيق المحكم، إلا أن أهم ما يعكسه هذا التطور هو أن الوعي الشعري بدأ ينمي معرفته بذاته، فطور بذلك منهجية المعرفة الشعرية من البساطة إلى التعقيد ومن النثري الواقعي إلى الشعري الإمكاناني من معرفته انعكس في تطور الأوزان نفسها. ولعل ما يعزز ذلك أن الشعر الذي ورد على هذه الأوزان يأتي في أغلب الأحيان قطعاً تتكون من البيتين إلى عدة أبيات، وقليلة منه هي القصائد المهمة وذات القيمة الفنية والطول النسبي.

أما الفئة الثانية التي تضم (الوافر والكامل والبسيط والطويل)، فقد امتازت بتعقد نظامها الإيقاعي (نسبياً) وطولها، لذلك عرفت ذبوعاً كبيراً في الشعر الجاهلي، حتى جاء أغلبه عليها. يضاف إلى ذلك حداتها النسبية لا سيما البحر الطويل، فقد بدأ الوعي الشعري الجاهلي، بالنظر إلى تطور وعيه بذاته وتوسع معرفته، يشكل إيقاعات تنزع إلى التعقيد تدريجياً حتى وصل إلى الطويل، البحر الأكثر تعقيداً وتنوعاً في تفعيلاته وأعاريضه وأضربه، ومن هنا قيل أن ثلث الشعر العربي جاء عليه، لأن تعقيد الإيقاعي متساو مع التعقيد الذي أصاب المعرفة الشعرية والوعي الشعري العربي في رؤيته لذاته والعالم.

(١٠٣) انظر: الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص ١٦ - ١٨.

أن هذا الموضوع المعقد يمتلئ مزيداً من النقاش والتفصيل وطرح الافتراضات الممكنة، إلا أنني أكتفي هنا منه بما هو جوهري فقط، لأتناول الجانب الماهوي الآخر لإيقاعية الوعي الشعري العربي الجاهلي ومعرفته الجمالية.

سادساً: الماهية الوجودية (الأنطولوجية)^(١٠٤) لإيقاعية الوعي الشعري العربي

في الماهية السابقة، بينت أن إيقاعية الوعي الشعري هي أسلوبه المنهجي في الوجود للمعرفة وإيجادها، وبقي الآن أن أبين الجانب الماهوي الآخر لهذه المعرفة، وهو تحققها (الأنطولوجي) ظاهرة شعرية كأسلوب لوجود الوعي الشعري العربي لذاته، والتعمق في تأويل جوانب هذا التحقق وفلسفته الفنية الجمالية.

لما كانت المعرفة في ذاتها لا تنفصل عن منهجها، فإن الماهية (الأنطولوجية) للمعرفة الإيقاعية لا تنفصل عن ماهيتها (الإيستمولوجية)، بل هي مشتقة منها ومؤسسة عليها. وتبعاً لذلك فإن الحافز الجوهري لكليهما واحد؛ إنه الوجود في فضاء الدهر. غير أن الفكرة الأساسية التي أبني عليها هذه الماهية هي أن الوعي الشعري هو الوجود الأساسي الماهوي الذي يبطن تحققه كظاهرة شعرية، أو يشكل ميتافيزيقاها. ولنبداً بهذه الماهية من جذورها العميقة.

ما الذي يمكن أن يبقى؟ ذلك هو سؤال الأسئلة كلها الذي كان الإنسان يكرره على نفسه منذ بدأ رحلته إلى إنسانيته، أو حضاريتها، حتى شكل جوهرها وأساسها المفعم بمأساوية وجوده وحاجته الممضتة المستحيلة إلى البقاء والخلود في فضاء الموت الذي لا يبقى على شيء أبداً. إن كل مظاهر الحياة وجمالها وبهجتها وفتنتها في عيني الإنسان ووعيه، تكاد تكون وهماً لا يلبث أن يزول ويندثر في هاوية العدم والفناء، ليظل السؤال ملتحاً مدوياً يعلن كل لحظة عن فجيرة الإنسان بوعيه وبإنسانيته، مثيراً فيه ضراوة البحث والتقصي عما يمكن أن يبقى.

(١٠٤) «الأنطولوجيا»: هي المبحث النظري في الوجود (المطلق) بشكل عام بما هو موجود، مستقل عن أشكاله الخاصة. ويبادل مبحث الميتافيزيقا، إذ إنه مشتق من التعريفات الكلية التأملية الصرفة في الوجود ولذلك فقد واجه انتقادات كثيرة حتى عدّ أحياناً من قبيل اللغو الفارغ الذي لا معنى له، ومن ثم فقد شهد تطورات جذرية على يد الفلاسفة المحدثين. انظر: روزنتال ويودين، الموسوعة الفلسفية، ص ٤٤٨ - ٤٤٩. ومن الوجهة الظاهرية، فإن هذا المبحث يتركز على مفهوم الوجود الأساسي أو الماهوي الذي هو الوجود الإنساني في أقصى حالات تفتحها على إمكاناته، ذلك أن ميتافيزيقاه تكمن في الوعي بوصفه فعلاً قسدياً لا يوجد إلا بمقدار ما هو وعي لوجوده، أو بمقدار ما يمارس وجوده ويحققه فعلاً. ومعنى ذلك أن الوجود الإنساني فعل غير مستقل عن تحققه في الزمان. وهذه الفكرة هي المحور الجوهري هنا.

وقد كان هذا السؤال يؤرق الإنسان العربي، خصوصاً أنه كان يحيا - في - الموت ويسكنه، إذ كانت الصحراء فضاء الموت وعالمه، ليس فيها سوى الموت، يقول الأعشى^(١٠٥):

.. فوق ديمومة تَعَوَّلُ بالسَّفِّ رِقْفَارٍ إِلا مِنْ الأَجَالِ

وتلك فكرة قديمة نجدها مثلاً، عند الأكديين أسلاف العرب الحضاريين الذين يسمون العالم السفلي (أو العالم الذي يسكنه الموتى) بالصحراء والبادية والقفر^(١٠٦)، فكأنهم وهم المهاجرون من هذه الصحراء إلى حيث الخصب في بلاد الرافدين حملوها معهم في وجدانهم بِكُلِّ ما تنطوي عليه من معانٍ مأساوية وجعلوها نقيضاً لبيئتهم الحضارية الجديدة. إن العالم السفلي هو عالم اللازمان الذي (يحيا) فيه الأموات حياة بمنتهى القسوة والوحشية يأكلون التراب ويصغون إلى نحيب المعذبين المروع في الظلام. وتلك بالضبط صورة استعارية لجوهر حياة الإنسان العربي في هذه الصحراء، فالموت والفناء يكتنفهما من كلِّ جانب، ولذلك فإن ما كان يبقى هو الخراب فقط. وتلك محنة هذا الإنسان المصيرية؛ أن يؤسس ما يبقى في فضاء الدهر الذي لا يبقى فيه شيء.

إن أهم ما يحرص الإنسان على إبقائه هو أناه أو ذاتيته الحميمة المتفردة التي يحياها كلُّ لحظة، بِكُلِّ عمقها وحيويتها واندفاعها إلى الحياة. لكن وجودها في فضاء الدهر يجعل ذلك واقعياً، أمراً مستحيلًا، يقول تميم بن أبي بن مقبل، ملخصاً رؤية العربي لوجوده في هذا الفضاء^(١٠٧):

إِنْ يُنْقِصِ الدَّهْرُ مِنِّي فَالْفَتَى عَرَضٌ لِلدَّهْرِ مِنْ عَوْدِهِ وَافٍ وَمَثْلُومٌ وَإِنْ يَكُنْ ذَاكَ مَقْدَاراً أُصِيبْتُ بِهِ فَسِيرَةُ الدَّهْرِ تَعْوِجٌ وَتَقْوِيمٌ

إن ذاتية الإنسان وحياته هدف للدهر يتقصدها ويرميها فيصيبها بالفناء. وهي تحاول كالنبات أن تمد جذورها وأن تنمو في فضائه، غير أنه يقطع منها ما نما ويجفف جذورها فتصبح حطباً وذلك قدرها الذي يتقلب بها ثم يأتيها من اللامكان فيبتس بها

(١٠٥) أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد محمد حسين (القاهرة: المطبعة النموذجية، [د.ت.])، ص ٥. (ديمومة: يقصد الصحراء الممتدة. تَعَوَّلُ: تغتال، السَّفْرِ: المسافرون).

(١٠٦) انظر: نائل حنون، عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١٧٥ - ١٧٦.

(١٠٧) تميم بن أبي بن مقبل، ديوان ابن مقبل، عني بتحقيقه عزة حسن، إحياء التراث القديم؛ ٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٢)، ص ٢٧٢ - ٢٧٣.

وينتهي أمرها. فما الذي يمكن أن يحمي هذه الذاتية من مصيرها إذا؟ لا شيء :

لا يُحزِرُ المرءُ أنصاراً ورايةً تأبى الهوانَ إذا عُدَّ الجرائيمُ

لا تمنع المرءَ أحجاءَ البلادِ ولا تُبنى له في السماواتِ السلاليمُ

فلا الأهل والعشيرة (أو الوعي الجماعي) مهما بلغت من القوة والمنعة بين غيرها، ولا الخروج المستحيل من الأرض والسماء يمكن أن ينقذها من فضاء الدهر؛ السجن اللانهائي الذي يطبق عليها في كل لحظة ويسوقها إلى مصيرها الفاجع. لا يمكن للذاتية أن تحيا وتدوم. ومن هذه الفجائية تنطلق تلك الأمنية المتفجرة بالألم والحسرة والإحباط:

ما أطيّب العيشَ لو أنّ الفتى حجرٌ تنبؤ الحوادثُ عنه وهو ملمومٌ

فأن تكون الذاتية حجراً، فذلك بالضبط ما يمكن أن ينقذها لأن الحجر وحده الذي يبقى على حوادث الدهر، يقول عمرو بن ملقظ^(١٠٨):

وحوادثُ الأيَّامِ لا تبقى لها إلا الحجارةُ

إن الوعي الشعري يعي أنه أو ذاتيته وهي تفقد كل مظاهر الحياة، وهي بذلك إنما تفقد حياتها وماهيتها هي، ومادام الإنسان يبدأ بالموت منذ الولادة، فالأمنية المستحيلة بالتحويل إلى حجر، أو عدم الارتباط بفضاء الموت (الولادة) هما السبيل الوحيد للخلاص، يقول النمر بن تولب^(١٠٩):

ألا ياليتني حجرٌ بوادٍ أقام، وليت أمي لم تليذني

لكن هذه الأمنية الأليمة تنطوي في الوقت نفسه، على تطلع ضارٍ إلى إمكانات الخلاص، هي تعني أن الوعي الشعري كان يريد التحرك خارج الحدود الضيقة لفضاء الدهر ليؤسس ما يبقى وينقذ بهذا ذاتيته المفجعة. ذلك أن الحجر ينطوي في ذاته على قيمة رمزية هامة في تاريخ الإنسان، فهو كينونة مادية تفرض ذاتها وجوداً مطلقاً بحكم صلابتها وتماسكها الذي يمكنها من الصمود أمام التغيرات البيئية. ومن هنا أصبح رمزاً لما يريد الإنسان أن يمنحه الوجود المطلق، وارتبط خاصة بما هو روحي مقدس من تراثه الديني، إذ لا نكاد نجد ديناً من الأديان لا يجعل للحجر قيمة رمزية

(١٠٨) أبو عبيدة معمر بن المثنى، كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق، تحقيق المستشرق بيفان (بغداد: أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى، [د.ت.])، ص ٦٥٣.

(١٠٩) النمر بن تولب، شعر النمر بن تولب، صنعة نوري حودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، [١٩٦٨])، ص ١١٨.

مقدسة، ولذلك فإن الحجر تحول إلى فكرة حضارية لأنه رمز إنساني، والرموز الإنسانية هي التي تهب الإنسان عالمه (عالم المعنى الحضاري).

إلى ذلك، فإن الحجر يرتبط أيضاً بالذات الإنسانية بسبب طبيعته التي تفرض وجودها مطلقاً، فهو يمثل «التجربة الأبسط والأعمق لذلك الشيء الأبدي الخالد الذي يمكن أن يحس به الإنسان في تلك اللحظات التي يشعر فيها أنه خالد لا يحول ولا يزول»^(١١٠). ومن ثم، فإن الوعي الشعري، حين يريد أن يحول ذاتيته إلى حجر في فضاء الدهر، كان يسعى إلى أن يوضع فاعليتها المعرفية وجوداً مطلقاً في فضاء لغوي ينطوي على قيمته الرمزية الخاصة. إن الظاهرة الشعرية في حد ذاتها تصبح كياناً رمزياً لازمانياً يجسد ديمومة الحياة وتحررها من حتمية اندثارها وفنائها. غير أن هذه اللازمانيّة لا تعني تناسي الوعي الشعري لوجوده في الزمان (الخارجي الموضوعي الذي يمثله الدهر)، بل تطويع هذا الزمان وتحويله إلى الداخل، إلى الذاتية، وتكثيفه فيها وجعله مقوماً لوجودها الأصيل. وهذه الفكرة (التطويع والتحويل والتكثيف) مشتقة من فكرة الحجر أيضاً، فخلوده مقترن بتعاليه على الزمان، فكأنه يطوعه بذلك ويسيطر عليه. ومما لا شك أن هذه الفكرة إسقاط إنساني على الحجر، يمنحه معنى ليس له في ذاته.

من هنا تمثل الوعي الشعري تعينه وفضاءه اللغوي كياناً حجرياً، فالقوافي (التسمية التي تطلق على الشعر أو القصائد من قبيل تسميته الكل بالجزء) عند النابغة، سلام = حجارة^(١١١):

أَلِكْنِي يَا عَيْنُ إِلَيْكَ قَوْلًا سَأُهِدِيهِ إِلَيْكَ، إِلَيْكَ عُنِّي
قَوَافِي كَالسَّلَامِ إِذَا اسْتَمَرَّتْ فليس يردُّ مذهبها التظنّي

وكذلك عند ابن مقبل^(١١٢)، وحُفَاف بن ندية السلميّ^(١١٣). إن الشعر هنا حجر ليس فقط بتأثيره وفاعليته، ولكن بكونه فضاءً لغوياً يمكنه اكتساب ماهية

(١١٠) كارل.غ. يونغ، الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن، نقله إلى العربية عبد الكريم ناصيف (عمان: دار منارات للنشر، ١٩٨٧)، ص ١٧٨، وهلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠١)، ص ١٧٦ - ١٨١ حيث عالجت هذه المسألة ضمن رؤية مختلفة.

(١١١) زياد بن معاوية الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ١٦٥.

(١١٢) نعيم بن أبي مقبل، ديوان ابن مقبل، ص ٢٣١.

(١١٣) شعر حُفَاف بن ندية السلميّ، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٨)، ص ١٣٤.

الوجود الكلي الحر الخارج عن حتمية الدهر، على الرغم من زمانيته بوصفه وجوداً فعلياً متحققاً. إن الشعر كيان يجمع بين الروحي (المعنى) وبين المادي (الإيقاعية) اللغوية، تماماً كالحجر الخالد.

إن خلع ماهية الحجر على الذاتية المتعينة شعراً إنما هو في حد ذاته أسلوب الوعي الشعري في مواجهة الدهر، فهو يبني لذاتيه فضاء موازياً لفضاء الدهر، خارجاً على سطوته لأنه بالضبط فضاء حجري (من حيث القدرة على البقاء).

والواقع أن هذه الماهية هي ردّ فعل الوعي الشعري على وجوده في فضاء الدهر، الذي يسلب فاعليته الوجود الإنساني ويجردها من كل قدرة على التأثير، يقول ذو الإصبع العدواني^(١١٤):

وليس المرء في شيء من الإبرام والنقض
إذا أبرمَ أمراً خا له يُقضى، وما يقضي
يقول اليومَ أمضيه ولا يملك ما يمضي
فبيننا المرء في عيش له من عيشه خفض
جديد العيش ملبوس وقد يوشك أن يُنضي
أتاه طبقٌ يومياً على مزلقةٍ دحض

إن الفعل الإنساني هنا هامشي تماماً، كالحياة المحالة إلى زمانها الموضوعي، والتي تبدو ثوباً أعاره الدهر للإنسان، يوشك أن ينتزعه منه في كل لحظة ليلقي به في هاوية مصيره أخيراً، والوعي الشعري بذلك، يرسم صورة للعالم الإنساني الملقى في فضاء الدهر، هذا العالم الذي لا فاعل فيه إلا الدهر، ولا فعل فيه إلا الموت. غير أن ذلك ليس العالم الوحيد الممكن، إذ لا بدّ من الخلاص، وهذا الخلاص لا يأتي من أي مكان خارجي، بل ينبثق من الوعي الشعري الذي يؤسس فاعليته انطلاقاً من كونه وجوداً للدهر، يقول المتلمس الضبعي^(١١٥):

أعاذل، إن المرء رهنٌ منية صريعٌ لعافي الطير أو سوف يرمسُ

(١١٤) ديوان ذي الإصبع العدواني، ص ٤٨.

(١١٥) ديوان المتلمس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، [القاهرة]: معهد المخطوطات العربية؛ مطابع الشركة المصرية العامة للطباعة والنشر، (١٩٧٠)، ص ١١٠ - ١١٢. (برمس: يقبر، جلدك أملس: كناية عن النقاء من العار).

فلا تقبلن ضيماً مخافة ميتة
وما البأس إلا حملُ نفسٍ على السرى
ويقول أبو قلابة الهذلي^(١١٦):

لا تأمنن وإن أمسيت في حرمٍ
فاصلك طريقك تمشي غير مُختشعٍ
إن المنايا بجنبي كل إنسانٍ
حتى تلاقي الذي منى لك الماني

إن الوعي الشعري يقدم رؤيته الإيجابية لحياة الإنسان في فضاء الدهر، فالموت قدره الذي لا بد منه. لكن ذلك بالضبط ما ينبغي أن يدفعه إلى تحقيق ذات وإنجازها وجوداً حراً متعالياً على حدوده الضيقة المشروطة بالزمان الموضوعي. إن الموت والفناء لا يعني أن على الإنسان الاستسلام والخضوع وقبول الضيم (ضيم الدهر وكل ما يمثله)، بل يعني أن يعيش حريته، بأن يوفر لذاتيه البأس والقوة ويحملها على تجاوز حياة الكينونة العاجزة البليدة والسير بها في ظلمة المجهول (الممكن المعرفي) أو الطريق الذي عليه أن يختاره بملء إرادته ليمشي به غير ذليل حتى يواجه مصيره الحتمي.

لنلاحظ هنا كيف يتحول الاستلاب والتأزم الذاتي واللافعالية إلى تقيضه الإيجابي انطلاقاً من المبدأ نفسه: إن خلاص الإنسان من الدهر ليس بالانكفاء على ذاته بل انفتاحه عليها ومواجهته قدره بأقصى ما لديه من إمكانات. والنتيجة النهائية لذلك هي تحول الذاتية إلى قيمة كلية تصدر عنها كل قيم الحياة الإمكانية. وما دام الإنسان في كينونته المادية - غير خالد، فليخلد ذاته بالقيم التي تؤسسها، يقول عمرو بن شأس الأسدي^(١١٧):

فإني أحبُّ الخلدَ لو أستطيعه
وكالخلدِ عندي أن أموتَ، ولم أَلَمْ
إن الخلود هو الوجود الإيجابي للذاتية أو للأنا وهي تثبت قيمها الإنسانية العليا، وتتجذر في حياة الآخر الذي لن يسعه إلا الثناء عليها. وفي هذا الثناء أي في تقييم الآخر يكمن الخلود، يقول الحادرة^(١١٨):

فأثنوا علينا لا أبا لأبيكم
بإحساننا، إنَّ الثناء هو الخلدُ

(١١٦) ديوان الهذليين، ج ٣، ص ٣٩. (مختشع: ذليل خائف. منى: قدر. الماني: المقدّر، والمقصود هو الدهر).

(١١٧) شعر عمرو بن شأس الأسدي، تحقيق يحيى وهيب الجبوري [النجف: مطبعة الآداب، ١٩٧٦]، ص ٥٨.

(١١٨) ديوان شعر الحادرة، تحقيق ناصر الدين الأسد (بيروت: دار صادر، ١٩٧٣)، ص ٧٣.

إن الوعي الشعري يدرك أن وجود الأنا (الكائن) في فضاء الدهر قصير جداً، ولذلك فهو يريد أن يسابق الدهر ويلقي بذاته في خضم الممكنات لكي تؤسس ما يبقى، يقول عروة بن الورد^(١١٩):

ذريني ونفسي، أم حسان، إنني بها قبل ألا أملك البيعَ مشترٍ
أحاديثَ تبقى، والفتى غيرُ خالدٍ إذا هو أمسى هامةً فوقَ صيِّرٍ

إن ما يبقى هو الكلمات، أو تحول الذات في ذاتيتها، إلى وجود لغوي (أحاديث)، تبني وعي الآخر الذي يتفحصها ويردها ويتداولها، وبذلك فإن الوعي الشعري يقهر فضاء الدهر بفضاء اللغة ويحقق خلوده، ويؤكد ذلك في مضمونه العميق كعب بن زهير بقوله^(١٢٠):

وأدركتُ ما قد قالَ قبلي لدهرهٍ زهيرٌ، وإن يَهْلِكُ تُخَلِّدُ نواطِقُه
وكذلك يقول عن شعر أبيه مبيّناً خلوده بالشعر - الحجر^(١٢١):

أتى العُجْمَ والآفاقَ منهُ قصائدُ بَقِيْنَ بقاءَ الوحي في الحجرِ الأصمِّ

وما تؤكد هذه النصوص أن تحول الذاتية إلى وجود لغوي يعني في الوقت نفسه أنها قد تحولت إلى فعل محض (قيمة مطلقة) يفنى فاعله (الكائن) غير أن وعيه يبقى مباطناً له في داخلته العميقة، أي أن ما يبقى في الكلمات هو الوعي المحض وقد تحول إلى فعل شعري ذي قيمة رمزية بحد ذاته، وبذلك يبني التاريخ والعالم والمعرفة.

إن العلاقة بين الفضاء الشعري والفضاء الدهري علاقة تضادّ جدلي يتناسخ في ثنائيات عديدة، لكنها من حيث المبدأ واحدة (المعرفة/ الجهل، الذاكرة/ النسيان، الوجود/ الكينونة، الخلود/ الفناء، الامتلاء/ الخواء، الحرية/ العبودية... الخ)، وهذه الثنائيات لا توجد إحداها بمعزل عن الأخرى، بل في حالة تفاعل مستمر، ينشئ المركب الجدلي الذي يتحقق فعلاً شعرياً يغذي الوعي الحضاري للإنسان العربي الجاهلي، فتحول الوعي إلى الوجود في فضاء لغوي أو شعري ذي بعد حضاري عميق، ذلك أن اللغة هي التي تجعل الإنسان إنساناً لأنها كلية، وهذه الصفة مكنته

(١١٩) عروة بن الورد العبسي، ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحاق المتوفى سنة ٢٤٤ هـ؛ حققه وأشرف على طبعه ووضع فهارسه عبد المعين الملوحي، مديرية إحياء التراث القديم (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦)، ص ٦٦ - ٦٧. (صير: القبر).

(١٢٠) شرح ديوان كعب بن زهير، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د.ت.ا.])، ص ١٩٠.
(١٢١) المصدر نفسه، ص ٦٤.

من أن يرى النوع (أو العلاقة المشتركة) في الأشياء الجزئية، وأن يرى ذاته وجوداً كلياً، ومن هذه النقطة بدأ ببناء عالمه^(١٢٢).

إن كلّ التحولات الحضارية تبدأ من الكلمة، وأن اللغة هي الرحم الحقيقية التي تولد منها روح الحضارة. وقد كان الفعل الشعري العربي - في ماهيته الإيقاعية - هو النمط الذي يتعين به الوعي الشعري في فضاء اللغة وجوداً فاعلاً للمعرفة والحضارة. ولما كان الفعل الشعري، بوصفه التحقق الأنطولوجي لإيقاعية الوعي الشعري، وينطوي على تلك الفعالية الإيجابية في تطويع الوجود في الزمان الموضوعي وردّه إلى الذاتية، فإن ذلك يمنحه القدرة على الانتماء إلى زمان (الآن)، وهذا الانتماء يتضمن الماهية الأنطولوجية العامة لإيقاعية الوعي الشعري، فزمان الآن يحمل في ذاته تمقص الوعي للدهر كفعل ووجود مطلقين. والظاهرة الشعرية التي يتكثف فيها هذا الزمان ما هي إلا المرأة التي يرى فيها الوعي الشعري ذاته، وهو يؤسس المعنى بأن يعرض بعضه على بعض (إيقاعياً)، وحين يفعل ذلك فهو يشكّل وجوده الآني (أو اللازماني) وعلمه لغوياً.

وفكرة المرأة هذه ذات مضمون جوهري هنا، فقد تنبه جاك لاكان عالم النفس البنيوي إلى الأهمية الحاسمة لما أطلق عليه مرحلة المرأة في حياة الإنسان. فالحظة التي يدرك الطفل فيها نفسه في المرأة، لأول مرة، هي نقطة البداية في تعرفه على نفسه من حيث هو كيان عضوي حيّ يتصل بغيره من كائنات النوع الإنساني. وهذه المرحلة هي العتبة التي يعبرها الطفل إلى (ما سوف يكون)، لأنها ترتبط من وجهة نظر لاكان بمشكلة الهوية، فالطفل يضادّ ذاته ويجذبها معاً على نحو نرجسي، ليعرف وحدة ذاته في ازدواجية الصورة المرآتية ويقيم بنيتها على الاقتناص العنيف للمكان وللآخر وإدماجها فيها. وهذا الاقتناص هو بادرة الطفل الأولى والأساسية في تعرف الأشياء ومنطلق كلّ أفكاره وانفعالاته المعقدة التي تنسرب في علاقاته المستقبلية (بوصفه فرداً) والتي تصل بين داخل العالم وخارجه في آن. ومن هنا فإن مرحلة المرأة ترتبط بالمسألة الأولى للأنثروبولوجيا وهي جدل الثقافة والطبيعة^(١٢٣).

وبناء على ذلك، وتوظيفاً لمضمونه العام، فإن الوعي الشعري العربي كان يحيا

(١٢٢) ول ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨)، مج ١، ج ١، ص ١٢٢ - ١٢٣.

(١٢٣) انظر: جان ماري أوزياس [وآخرون]، البنيوية، ترجمة ميخائيل إبراهيم مخلو (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨)، ص ١٨٠ - ١٨٢، وإديث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور (بغداد: دار آفاق عربية، ١٩٨٥)، ص ١٥٤ - ١٥٥.

في مرحلة مرآة من نوع خاص (شعرية) ذات مظاهر عديدة متداخلة. وأول هذه المظاهر، أنه كان يتعرف على نفسه ويراها وكان عليه أولاً، أن يتعمق ظاهراتياً في وجوده للدهر وأن يتمثل ماهيته العميقة، بالنفاذ إلى ما هو جوهرى من ماهية الإنسان وعالمه والتماهي فيه ثم تحويله وتشكيله جمالياً، ليجد ذاتيته في هذا الفعل القصدي المنظم إيقاعياً (الفعل الشعري). وقد أشار باختين إلى مضمون هذه الفكرة وسماه الفاعلية الجمالية التي تبدأ بالتقمص العاطفي أو التماهي مع العالم وموجوداته ثم نقل هذا التقمص إلى وجود خارجي عن طريق الموضعة و(الخزّجنة) (التي تعطي شكلاً واكتمالاً لمادة التماهي)^(١٢٤). ومعنى ذلك أن الفعل الشعري يتضمن هذه الفاعلية الجمالية بخطوتها، والغاية أن يبقى الوعي الشعري ذاته أمامه ليراها ويتأملها فيه. أي أن الوعي الشعري يجرّد من ذاتيته الداخلية العميقة مرآتها الخارجية التي تمكّنها من أن ترى أبعاد صورتها في كليتها الماهوية الأصلية ذات المعالم الدقيقة والشكل المنتظم والوحدة المتماسكة.

المظهر الثاني لمرآة الوعي الشعري العربي المتداخل مع الوجه الأول والمشتق منه هو ذلك الشكل الفريد لبناء الوزن الشعري أو تكونه من وحدتين متناظرتين متقابلتين (الصدر والعجز)، (كما أشرت إليه إشارة عابرة في الماهية الإبيستمولوجية). إن النرجسية التي يتميز بها الوعي الشعري أو ذاتيته الداخلية العميقة، تتموضع في هذا التشكيل المرآتي لكي ترى نفسها وتجد أنها فيه.

ولكن ما يلفت الانتباه أن العرب وحدهم يسمون هذا التشكيل المرآتي الإيقاعي بيتاً. وبغض النظر عما أثارته هذه التسمية عند الدارسين من إحالة إلى بيت الشعر أو الخيمة، فإنها تنطوي على دلالات أنطولوجية أعمق من هذا غفل عنها هؤلاء. ولنعد إلى المعجم العربي لنستكشف هذه الدلالات^(١٢٥):

البيت هو المبني داراً أو قصرأ أو خبأء، وهو المرأة، والزواج والأولاد. وهو الشرف (البيت من بيوتات العرب الذي يضم شرف القبيلة، وفلان بيت قومه شريفهم) وكل هذه المعاني تحيل إلى السكن أو المأوى، فالبيت هو المنزل الذي يبنيه الإنسان لنفسه ليسكن فيه ويمنحه الاطمئنان والأمن، وهو مستودع الخصوبة والتجدد والحيوية (المرأة، الأولاد، الزواج) والقيم العليا (الشرف) أو المعنى الإنساني.

(١٢٤) انظر: تودوروف، المبدأ الحوارى: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ص ١٢٨، و«الخزّجنة» ترجمة لمصطلح باختيني، يعني حرفياً: «أن يجد المرء نفسه في الخارج» وواضحة علاقته بفكرة المرأة هنا.

(١٢٥) انظر «بيت» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

واستنتاجاً من ذلك، فإن البيت الشعري هو ما بينيه الوعي الشعري ليجعله سكناً للوجود الإنساني، لا على سبيل المجاز بل على الحقيقة، لأنه يملأه بكل ما هو جوهري من وجوده الخصب المتجدد للمعنى. والسكنى في هذا الفضاء اللغوي المرآتي تعني إنقاذ الوجود الإنساني وتحريره من فضاء الدهر العدمي. ولعل ما يؤكد ذلك أن الوعي الشعري كان يرى أن بيت الإنسان الحقيقي في فضاء الدهر هو القبر. يقول الأفوه الأودي مثلاً^(١٢٦):

إلى حفرة يأوي الكريم بسعيه
ويقول عبدة بن الطبيب^(١٢٧):

ولقد علمت بأن قصري حفرة
إن الحوادث يخترمن، وإنما
يسعى ويجمع جاهداً مستهتراً
حتى إذا وافى الحمام لوقته
نبدوا إليه بالوداع فلم يجب
أحداً، وضّم عن الدعاء الأسمع
غبراء يحملني إليها شرع
عمر الفتى في أهله مستودع
جداً، وليس بأكل ما يجمع
ولكل جنب لا محالة مصرع
أحداً، وضّم عن الدعاء الأسمع

غير أن هذا البيت الذي سيسكنه الإنسان ميتاً، يجسد الانفصالية التامة عن ذاته وعن الآخرين، لأنه سكن الموت الذي يلغي كل وجوده تماماً فلا يبقى له من أثر. ولذلك فإن هذا البيت الذي بينيه الدهر للإنسان أجوف أو فارغ (من المعنى الماهوي له) مغلق على فراغه وخوائه، يقول عمرو بن شأس الأسدي^(١٢٨):

نُطَوِّفُ مَا نُطَوِّفُ ثُمَّ يَاوِي
إلى حُفْرٍ أَسَافِلُهُنَّ جُوفٌ
ذوو الأموال متنا والعديم
وأعلاهن صُفَاحٌ مُقِيمٌ

ومن هنا فإن الوعي الشعري يستبدل هذا البيت ببيت آخر، لا يجد الدهر إليه سبيلاً فيجعله المأوى والسكن الآمن للإنسان الممتلى بالوجود للمعنى وبالمعنى، في مقابل اللامعنى والخواء الذي يملأ السكن في فضاء الدهر وبيته (القبر). وليس هذا

(١٢٦) عبد العزيز الميمني الراجكوني، الطرائف الأدبية (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧)، ص ١٥٠.

(١٢٧) شعر عبدة بن الطبيب، تحقيق يحيى الجيوري (بغداد: دار التربية للطباعة والنشر، ١٩٧١)، ص ٥٠ - ٥١. (قصري: غايته ومنتهى أمرى).

(١٢٨) شعر عمرو بن شأس الأسدي، ص ٦٠ - ٦١.

البيت الشعري كياناً منفصلاً عن الوعي، بل هو امتداد لذاتية الوعي (من حيث إنّ البيت تعبير مجازي عن الشخصية وإن بيت الإنسان امتداد لنفسه)^(١٢٩)، متخارج عنها جماليّاً، ومن هنا، فإنّ هذا البيت يمثل قهراً لانفصالية الوعي الإنساني عن ذاته وعن الآخر.

إلى ذلك، فإنّ البيت الشعري يمثل جانباً آخر من مرآية الوعي الشعري من حيث كونه اقتناصاً أو تطويلاً لفكرة المكان الإطار الخارجي لوجود الإنسان والمقوم البنيوي لمرجسيته أو ذاتيته، وأقرب مظاهر هذا التطويح ذلك الذي أشار إليه العروضيون والنقاد من اقتباس نظام البيت الشعري العربي وبنائه من بيت الشعر أو الخيمة بناءً ونظاماً، وقد فصل فيها حازم القرطاجني، وعرضها بدقة في قوله: «ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتب الأقاويل الشعرية، ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً، فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر وجعلوا اطراد الحركات فيها والذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء وجعلوا ملتقى كلّ قطرين - وذلك حين يفصل بين بعضهما وبعض بالسواكن - ركناً، لأن الساكن لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاها عن مساواة الآخر ومسامته لأن الساكن له حدة في السمع كما للركن في رأي العين وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه، وجعلوا القافية بمنزلة تحصيل منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهره وباطن. ويمكن أن يقال إنّها جعلت بمنزلة ما يعالى به العمود من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها»^(١٣٠).

إنّ هذا الاقتباس الطويل يحمل تفسيراً مفصلاً لمرآية البيت الشعري في علاقتها الجوهرية بالمكان، غير أنه تفسير حرفي واقعي يكتفي بالرؤية العرضية البحتة للبيت الشعري منظوراً إليها من زاوية منطقية، فإذا تجاوزنا ذلك إلى المستوى الأعمق (الشعري الأنطولوجي) لتبين أنّ البيت تسمية ذات بعد كوني، فالوعي يرى ذاتيته مركزاً للفضاء الشاسع الذي يوجد فيه (الأرض والسماء)، وأنّ قصديته في انفتاحها

(١٢٩) انظر: رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط ٣ (دمشق: المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢)، ص ٢٨٨.

(١٣٠) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة (تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦)، ص ٢٥٠.

على ذاتيتها وعلى العالم تجعله يكثف هذا الفضاء في بؤرة الذاتية ومن ثم، فهي تمنحه بيته الكوني، وما البيت الشعري إلا تجسيد استعاري أو رمزي لهذا البيت الممتلئ بوجود الإنسان وقصدية وعيه وفاعليتها. من هنا فإن البيت الشعري هو الخارطة الرمزية (إن صحَّ التعبير) التي يضعها الوعي الشعري لبيته الكوني، إذ يتأسس في أعماق وجوده ويمثل الإطار العام لفاعليته القصدية. وهذه الخارطة تحدد له موقعه وترسم طريقه وتضبط حركته، فهي المبدأ الأساسي لتشكيل الوعي لذاته وبنائه لها فضاء شعرياً.

ولعل ما يؤكد ذلك كلّه، فكرة التصريح في القصيدة العربية، فالبيت الأول منها يتكون من (مصراعين)، وقد ذهب الدارسون إلى أن اشتقاق هذه التسمية من مصراعي الباب، فكأن البيت الأول هو الباب الذي يدخل منه إلى البيت الشعري الكبير (القصيدة). إلا أن بعضاً من علماء العربية يذهب إلى أن التصريح مشتق من الصّرعين وهما نصفا النهار^(١٣١)، فإذا تمثلنا ذلك وتصورناه فإن البيت المصرع يصبح الصورة التي يتمثل بها الوعي علاقته ببيته الكون وإعادة تشكيله الرمزية لحركته (بين الشروق والزوال والغروب والنهار والليل) إيقاعياً، وتجسيدها في البيت الشعري. ولا يفهم من هذا أن ذلك يقتصر على البيت الأول وحده، فالتصريح ليس تقفية الصدر والعجز حسب، بل المساواة والمماثلة بين العروض والضرب عامة، وهذا يعني أن كل بيت من القصيدة، مصرّع فعلاً أو تمثلاً. إن هذا التشكيل المرآتي للبيت هو الأساس لتشكيل القصيدة ككل، ولأن كل شكل فني جمالي لا يمكن أن يولد إلا من نفسه^(١٣٢)، فإنه مبدأ لتشكيل الوعي لذاته وبنائه لها، وهو مشتق منه من فعاليته القصدية ورؤيته لذاته في الكون.

المظهر الثالث لمرحلة المرآة التي كان يحياها الوعي الشعري العربي هو التداوت الظاهراتي. والفلسفة الظاهراتية تجعل من التداوت فكرة جوهرية لا تقل في أهميتها عن فكرة القصدية. ففي سعيها إلى إدراك ماهيات الظواهر تقوم عن طريق التأمل الانعكاسي، بردها إلى الوجود الذاتي في ذاتيته المطلقة (الأنا المتعالي) من خلال فكرة القصدية أولاً، ثم تعود إلى ردها إلى الوجود الموضوعي من خلال فكرة التداوت ثانياً^(١٣٣). وخلاصة هذا التداوت الظاهراتي أن فعل إدراك الماهيات هو فعل يمكن أن

(١٣١) انظر «صرع» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

(١٣٢) جيزيل بروليه، جماليات الإبداع الموسيقي، ترجمة فؤاد كامل (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،

د. ت. [،]، ص ٧٠.

(١٣٣) انظر: إدموند هوسرل، تأملات ديكارتية أو مدخل إلى الفينومينولوجيا، ترجمة تيسير شيخ

الأرض (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨)، ص ١١ - ١٢.

يشارك فيه الآخرون، لأن فعل التفكير أو الأنا أفكر الظاهراتي فعل مفتوح للمعرفة لا تفصل فيه الذات عن ذوات الآخرين وليس منغلقاً على ذاته^(١٣٤). ولا يتم ذلك إلا بمنح الماهيات الحقيقية وجوداً فعلياً يجعلها ممكنة الإدراك، ويفتح عليها وعي الآخر ويشركه فيها.

إن كل ما ذكرته آنفاً من معالم الماهية الأنطولوجية يتجمع في هذا المظهر الجديد. فالتذات يبدأ أولاً بموضوعة الماهيات القصدية للوعي الشعري (المعنى الشعري) في هذا التشكيل المرآتي بكل ما ينطوي عليه. إن الشعر ينبثق من تشكيله الجمالي ويتوحد فيه، ومعنى هذه الوحدة أنه رؤية تدرك الملامح الجوهرية لعالمها الذاتي الموضوعي، وتفتح أمامه إمكانات تأسيسه للماهيات عن طريق اللغة. وهذه الوحدة تحقق عيني كلي لقصدية الوعي وموضوعة لذاتية التي تبث المعنى من داخلها (من وعيها بذاتيتها) غير أن هذه الموضوعة ما دامت لغوية فإنها ذات وظيفية تداوتية (تواصلية) بين الأنا والآخر وبين ذاتيتها. وهكذا يصبح متلقي الشعر فاعلاً له مثل مبدعه تماماً. يقول محمد مفتاح: «إن الشعر مستودع الذاتية كيفما كان نوعه، على أنها ليست مقتصرة على التعبير عن الذات في انغلاقه على النفس، وإنما هي ذاتية دورية موجهة للتأثير في فرد أو جماعة، الشعر تداوت تواصلية فعال وناجع»^(١٣٥).

وتستند هذه التداوتية إلى الإيقاعية جوهرياً، ذلك أنها ما دامت تنظيمياً قصدياً للعالم فإنها تشعر الذاتية بأنها في عالمها وبيتها الخاص الذي بنته هي، وبذلك ينتهي ذلك الشعور الذي يثيره الوجود في فضاء الدهر، بالتأزم الداخلي، مسبباً انغلاق الذات على كينونتها المادية المستقلة عن الآخر، والمكتفية بأنويتها الضيقة المحدودة، فالإيقاعية تنتظم الأنا والآخر والماهيات والعالم في وجود واحد متوافق مع ذاته، ومنفتح على الداخل - الخارج بحيث لا يرى فيهما أي انفصال. إن الوعي الشعري كلما انفتح على ذاتيته وتعمق فيها، يصبح أكثر قرباً من الآخر^(١٣٦)، لأنه يرى الإنسان الكلي في أعماقه. ومن هنا فإن التداوت الذي يحققه الشعر ذو بعدين، تداوت الوعي مع ذاته ورؤيته لها في مرآة ذاته، وتداوته مع الآخر ورؤيته لذاته فيه. وهنا يمكن أن نعثر على التفسير الحقيقي لظاهرة كون العرب أمة شعرية، لقد عشقوا الشعر وربما مازالوا كذلك لأنه خلاصهم من واقع الوجود للدهر الذي ليس فيه أي عزاء.

(١٣٤) انظر: توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ص ٢٢.

(١٣٥) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥)،

ص ١٤٧.

(١٣٦) انظر: برتليمي، بحث في علم الجمال، ص ٥٨.

إن وظيفة هذا المظهر العميق للمرأة التي هي مواجهة فضاء الدهر وعدميته بالامتلاء الوجودي الأصيل المكثف في اللغة، فالظاهرة الشعرية بوصفها التحقق الأنطولوجي للوعي الشعري ممتلئة بما هو جوهرى وكلّي من وجود الإنسان وقيّمته الرمزية أو المعنى الذي تشترك في تأسيسه وصياغته كلّ الذوات الوجودية المتداوتة مع الوعي الشعري. ولعل ما يعضد ذلك تسمية العرب لهذه الظاهرة بالقصيد اشتقاقاً من الامتلاء، يقول أبو حاتم الرازي: «القصيد الكلمة التي ملئت بالمعاني وكثرت فيها الألفاظ المستحسنة، يقال ناقة قصيدة أي ممتلئة كثيرة اللحم سمينة فكأنهم شبهوا القصيدة بذلك»^(١٣٧). فهي إذاً ذلك الفضاء اللغوي الممتلئ بأمرّ ما كان يحتاج إليه الإنسان العربي وهو المعنى الذي يرى فيه جوهر وجوده وقيّمته ليواجه الخواء الذي يكتسح وجوده للدهر.

إن هذه المظاهر الثلاثة لمرحلة المرأة التي كان يحياها الوعي الشعري ذات مضمون حضاري عميق، هو ذاته مضمون ماهيتي الإيقاعية. ذلك أن هذه المعرفة الشعرية الجمالية التي جاء بها الشعر العربي الجاهلي لم تكن لتولد من فراغ، ولا أن تكون محض ترف فني هدفة المتعة بل كانت نتيجة معاناة ومكابدة وكفاح مأساوي ضدّ الدهر وكل ما يمثله من مظاهر الحياة الثرية ثقافياً واجتماعياً. وكان الشعر هو المجال الذي انعكس فيه الصراع الحاد المصيري بين الوجود الموضوعي للإنسان في فضاء الدهر وما ينطوي عليه من انغلاق وجهل وتبدد وسكونية، وبين الوجود الذاتي بتفتحه وامتلائه وكثافته وحركيته. ولعل أهم ما كشف عن هذا الفن هو إمكانية أن يتحرر الإنسان العربي من عبوديته للدهر، ذلك أن ذاتية الوعي الشعري هي في حدّ ذاتها صيرورة وانفتاح على الممكن المعرفي، غير أن هذه الصيرورة تنبثق من داخلها من عودة الوعي إلى أناه العميقة. وذلك هو جوهر تأويل إيقاعية الوعي الشعري العربي وقيّمته الحضارية. إن الوعي الحضاري لا يوجد إلا بالعودة إلى ذاته وداخليته العميقة ثم انفتاحه على العالم كفعل، أي بتأسيسه للعالم.

وأذكر هنا، أن أروالد اشبنغلر أشار بشكل عابر إلى أن الرمز الأولي الذي انبثقت منه الحضارة العربية في مرحلة النبع (القرون الثلاثة الأولى للميلاد) هو الكهف^(١٣٨). ولما لم يفصل في هذه الفكرة، فإننا يمكن أن نفهمها في ضوء كلّ ما

(١٣٧) أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي، الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، تحقيق حسين ابن فض الله الهمداني، ط ٢ (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٥٧)، ج ١، ص ٨٣.
(١٣٨) انظر: أسوالد اشبنغلر، تدهور الحضارة الغربية، ترجمة أحمد الشيباني (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩)، ج ١، ص ٢٠ و٥٣٢.

ذكرته آنفاً من أبعاد ماهوية لإيقاعية الوعي الشعري. فالكهف رمزياً، تجويف منفتح على الداخل (الذات) وعلى الخارج (العالم) في آن معاً. لكنه أيضاً يتضمن معاني التجدد والخصوبة والحركة من حيث تشابهه مع الرحم. ومن هنا فإن عودة الوعي إلى أنه هي عودة إلى الرحم - الكهف للولادة من جديد، فالوعي لا يولد إلا من أنه العميقة. أي أن الكهف هو رمز الأنا الذي يلجأ إليه الوعي ليسكنه ويلوذ به ليستجمع ذاته بعد أن شتتها ما ينطوي عليه الخارج من فوضى. إن الوعي في لجونه إلى أنه وكهفه إنما يعيد تنظيم هذه الفوضى وفقاً لذاتيته. وهكذا تتساقق ماهيات الإيقاعية مع هذه الفكرة، فإذا استحضرت كل التفاصيل الأساسية لما ذكرته آنفاً، ستبدو متطابقة مع فكرة الكهف ومضمونها الحضاري.

إن الإيقاعية إذاً هي العودة الرمزية إلى الكهف - الرحم الذي تخلقت فيه أول معالم الروح الحضارية للعرب ثم انفتحت على عالمها، وحاولت تغييره وإعادة بنائه شعرياً وجمالياً من جديد. فهل كان صدفة أن يولد أعظم تغير حضاري في حياة العرب (الإسلام) في كهف؟

الفصل الثاني

التأويل الجمالي للنوع الشعري العربي

تركز الجهد التأويلي في الفصل السابق، على المحور الماهوي الأفقي لفضاء التشكيل ممثلاً بالإيقاع، وخطوتي الجديدة الآن، أن أطور البحث باتجاه المحور الماهوي العمودي الذي يتقاطع مع المحور الأول، ليشكل معاً نسيج الفضاء الجمالي الذي ينبثق من اندماج المضي بالحضور دوماً، فتكتسب الظاهرة الشعرية بذلك، وجودها العيني الجمالي.

إن هدفي هنا، هو وصف هذا الشكل الجمالي والتعمق في تأويل ماهيته ظاهراتياً، في إطار وجوده للمعنى وبالمعنى، وذلك بدفعه إلى مداه الأقصى؛ إلى ما هو كلي من وجوده الماهوي، وأعني بذلك تحديد خصائصه النوعية الجمالية التي يستمدّها من قصدية الوعي الشعري، إذ ليس بالإمكان تأويل الشكل الجمالي إلا بما هو أكثر جوهرية من فلسفته الجمالية الذي يتمثل به النوع الشعري العربي.

لكن هذا الطموح سيواجه عقبة حقيقية يثيرها ما عُرف بالنقد النوعي الذي يسوده التعقيد والاضطراب وسوء الفهم، ثم انعكاسات ذلك كلّه على محاولات الباحثين من مستشرقين وعرب، لتحديد نوعية الشعر العربي، وتلك مشكلة أكثر تعقيداً واضطراباً. ولا سبيل إلى تجاوز هذه العقبة إلا بمناقشة هذه المشكلة المضاعفة، لا رغبة في بعث الجدل الواسع الذي اشتد بين الباحثين حولها طوال القرن العشرين، بل حرصاً على تفهّمها جذرياً، وإعادة بنائها وصياغتها على أساس يتسق مع رؤية البحث الجمالية ومنهجها الظاهراتي، وبيان قيمتها في تصنيف الشعر العربي.

أولاً: نظرية الأنواع الشعرية/ الأدبية في النقد الغربي

معروف أن هناك ثلاثة أنواع تقليدية للشعر الغربي عامة، كثيراً ما تعزى إلى التراث النقدي الإغريقي، وإلى أرسطو بالذات، هي: الملحمة والقصيدة الغنائية والدراما، وهذه الأنواع هي الصيغ الفنية العامة أو الأشكال المعيارية الأساسية التي تؤلف من وجهة نظر النقد الغربي «الشرط الحتمي لوجود فن الكلمة وتطوره»^(١).

وفي هذا الإطار، حاولت نظرية النقد النوعي أن تميز كل نوع شعري بما يحكمه من معايير وما يشتمل عليه من خصائص فنية، مما هو شائع معروف. إلا أن الملاحظة الأساسية التي يمكن أن تُكتشف بسهولة، أن هذه النظرية ذات طبيعة معيارية إسقاطية من جهات عديدة؛ أولها يتمثل في إسقاط خصائص نماذج بعينها على مجمل التراث الشعري الإغريقي، فقد أصبحت الإلياذة نموذجاً للشعر الملحمي، وأشعار سافو وبندار نماذج للشعر الغنائي، وإن القراءة الدقيقة لكتاب أرسطو فن الشعر تكشف عن أنه يتحدث عن الشعر الدرامي عموماً من خلال مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكلس، حصراً.

وعلى هذا الأساس، فإن النقد النوعي الغربي قام بحفظ تأثير هذه النماذج على كل محاولات التقنين النوعية، وكان يسقط معياريتها ومميزاتها ليس على الشعر الإغريقي وحده، بل على كل ما شهدته الأدب الغربي من تطورات واسعة فيما بعد.

إن محاولة التقنين الصارمة التي تنطوي عليها هذه الثلاثية تكشف عن ولع قد يبدو لنا محيراً، بالتصنيف والتجريد المحض لكل الإنجازات الأدبية من أهم ما يميزها، أعني فرادتها وإبداعيتها، والإبقاء على ما هو عام مجرد حسب من مظهرها الشكلي الخالص، والذي يقوم على اختزال غناها الجمالي إلى المبادئ التي تفسر كل قطب من أقطاب هذه الثلاثية وتميزه وتحكم تطوره وتحدد علاقته بالقطين الآخرين. غير إننا يمكن أن نتفهم هذا الولع إذا ربطناه بتلك المثل النقدية والأدبية التي أحيها المذهب الكلاسيكي الجديد، مستنداً إلى مبدأ محاكاة الأقدمين والتمسك بمعاييرهم (مثلة بالإرث الأرسطي عموماً) التي أثمرت روائعهم الأدبية، ومن ثم، أصبحت هذه المعايير شروطاً صارمة لنجاح العمل الشعري وقبوله من أي نوع كان. لكن تأثيرها استمر حتى بعد مجيء المذاهب اللاحقة، متخذة صيغاً جديدة، وأصبحت شروطاً لتطور الأدب ككل، ومحوراً مركزياً من محاور نظريات الأدب الغربية الحديثة.

(١) نظرية الأدب، مجموعة من الباحثين السوفيات، ترجمة جميل نصيف التكريتي (بغداد: دار الرشيد

للنشر؛ وزارة الثقافة، ١٩٨٠)، ج ١، ص ٨٠.

وقد بين نورثروب فراي «أن نظرية النقد النوعي قد توقفت تماماً حيث تركها أرسطو»^(٢)، إذ بقيت من حيث جوهرها هي هي، وكل ما كان يفعله النقد إعادة صياغتها أو تعديلها أو منحها شيئاً من المرونة لتمكينها من استيعاب ما استجد من (أنواع) كالرواية والقصة.

وإذا عدنا إلى أرسطو سنجد أنه أقام تصنيفه النظري للأنواع الشعرية على فكرة المحاكاة، فقد رأى أن المحاكاة الشعرية تتحقق على ثلاثة مستويات: العدد (الوزن) والموضوع والأسلوب. وهذا المستوى الأخير كان منطلق أنواعية الشعر، إذ بإمكان الشاعر أن يحاكي حادثة ويسردها كأنه يتحدث عن شيء ما خارج ذاته كما يفعل هوميروس (الشعر الملحمي)، أو أن يحاكي ذاته فيبقى هو هو دون أن يغير من شخصيته (الشعر الغنائي)، أو أن يحاكي الشخصيات ويصورها مباشرة وهي في حالة فعل (الشعر الدرامي)^(٣).

وعلى الرغم من أن جيروم ستولنيتز قد بين في مناقشة طويلة^(٤)، قصور فكرة المحاكاة عن إمكانية تفسير الفن والأدب عموماً، بغض النظر عن طبيعتها (بسيطة كانت أو معقدة، نسخاً أو إبداعاً) وعن المحاكى (الوجود الموضوعي أو الذاتي) وعن ماهيته (الجوهر، المثل الأعلى)، إلا أنها تبدو مبدأً عاماً يحكم المعرفة جذرياً، وإن أرسطو ليصرّح بهذا. ولا أريد التفصيل في ذلك، لكن تجدر الإشارة إلى أن هذا المبدأ أصبح مقولة لبناء المعرفة الغربية وتطويرها من خلال تضمينه لفكرة الموضعة (من الموضوعية) التي طبعت الفكر الغربي. ومن هنا يمكن تفسير إصرار هذا المبدأ على الظهور والتأثير وإن اختلفت صيغته ومجالاته المعرفية حتى الوقت الحاضر، بل أنه يمكن أن يكون الأصل الذي انبثقت منه (ثنوية) الفكر الغربي إن صحّ التعبير. فنحن نجد دائماً قطبين نقيضين: الشكل/المضمون، التعبير/الحدس، الحدث/البنية. الخ، وهي صيغ تطورية تناسخية لثنائية المحاكى/المحاكى التي يمكن أن تكون صوراً للثنائية الأصلية العليا الذات/الموضوع، لو تأملناها بعمق.

من جهة أخرى، فإن النقد النوعي كان ينزع دوماً إلى جعل الشعر الدرامي معياراً إسقاطياً لفهم وتقويم الشعر الملحمي والشعر الغنائي، من حيث إنَّ الدراما

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, (٢) 1957), p. 13.

(٣) انظر: أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣)، ص ١ - ١٠، ونظرية الأدب (مجموعة من الباحثين السوفيات)، ص ٨٠.

(٤) انظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ١٥٥ وما بعدها.

هي الفن الأكثر رقياً وتعقيداً، ليس قياساً إلى النوعين الآخرين حسب، بل إلى كل ما عرفته الإنسانية من أدب. وتلك رؤية فرضها أرسطو الذي جعل من الدراما النوع الأكثر شهرة وأهمية لقرون طويلة، والمحور الرئيس الذي دارت حوله نظرية الأنواع. إذ إنه لم ير في الملحمة والقصيدة الغنائية سوى مرحلتين تطورتين إلى النوع الأرقى، فلم تحظيا باهتمامه إلا من خلال ما عقده بينهما وبين الدراما من مقارنات تظهر تفوقها وتعقيدها الفني. والواقع إننا سنصادف الرؤية نفسها عند كل من تابعه من النقاد النوعيين حتى العصر الحديث.

ومن هذا المنظور نجد هيغل مثلاً، يعدّ الشعر الدرامي كلفة جدلية، أو تركيباً تطورياً من الأطروحة الأولى (الملحمة) التي تمتاز بموضوعيتها، ونقيضتها القصيدة الغنائية في ذاتيتها^(٥). أي أن الشعر الدرامي شعر تندمج فيه الموضوعية بالذاتية. ويمثل الفعل الدرامي نتيجة هذا الاندماج من حيث كونه صياغة مركبة من الحدث الملحمي اللازم، والإحساس الغنائي، ومن هذا الفعل جاءت تسمية الدراما، اشتقاقاً من الكلمة اليونانية (Dram) التي تعني يفعل أو فعل^(٦)، مشيرة إلى ما يميز هذا النوع من قوانين وخصائص فنية: فالدراما تجمع بين مبدأي الشعر الملحمي والغنائي وتقدم الفعل بعد تجريده من خارجيته، وتضع مكانها الفرد الواعي الفاعل، كما إنها لا تكتفي بالداخلية الغنائية في معارضتها للخارجي، بل داخلية معها في الوقت نفسه تحققها الخارجي^(٧).

وواضح أن هذا التقويم الفني للأنواع الأدبية يرتبط بواقعها التاريخي (الإغريقي بالذات)، أعني الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي ظهرت فيها وعبرت عنها، فموضوعية الملحمة التي تتمثل في كونها سرداً قصصياً لأحداث كبيرة وخارقة عادة، تعبر عن القوى المؤثرة في تكوين روحية شعب ما وهويته القومية، وترتبط بالمراحل الأولى أو الطفولية لوجوده الحضاري، ولذلك يبدو البطل الملحمي طفولياً ساذجاً متماهياً مع العالم الخارجي ويرتبط به مصيرياً، على الرغم من أنه يبدو ضارياً عنيفاً في نزوعه إلى التعرف على هذا العالم وعلى ما يدور حوله من أحداث ومصادفات وصراعات. بكلمة أخرى، إن تماهي البطل الملحمي في العالم الخارجي يعني أنه لم يتعرف على ذاته الداخلية بعد، فالإنسان من وجهة النظر الملحمية لا يتصرف بحريته

(٥) انظر: فريدريك هيغل، فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١)، ج ٢، ص ٢٨٨.

(٦) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية (القاهرة: دار الشعب، [١٩٧١])، ص ١٩١.

(٧) انظر: هيغل، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٩١ - ٢٩٢.

لذاته وبذاته، بل هو غارق في عالم من الضرورات، ولذلك فإن القدر هو بطل الملحمة الحقيقي الذي يصنع للأبطال مصائرهم بصورة خارجية عنهم تماماً^(٨). لكن هذا التماهي هو الخطوة الأولى إلى الحضارة، ذلك أن القدر الذي ينظم سير الحدث الملحمة هو بداية لتصور القانون السائد في عالم الطبيعة والبشر، أو هو القانون الطبيعي الشامل الذي اتخذ حديثاً، صورة القانون العلمي^(٩).

أما الشعر الغنائي فهو نتاج مرحلة أرقى إذ ولد من الحاجة إلى التعبير عن الذات؛ هذه الحاجة التي لا تظهر إلا في الأزمنة التي تتصف بحياة مؤطرة بنظام وطيء ثابت يتيح للإنسان من حيث هو فرد، أن يكف عن التمازج مع العالم الخارجي، ويطلق يفكر بذاته، ويغوص في داخلية^(١٠). غير أن ذاتية الشعر الغنائي ذات طابع سلبي، فالشاعر يعبر عن تأثره بالأحداث الخارجية وعجزه عن التأثير فيها، ولا يحتاج من أجل ذلك إلى تقنيات فنية معقدة، لأن الشعر الغنائي شعر انفعالي لا يتطلب من الملكات الإنسانية إلا الإحساس^(١١). وهذا يعني أن الإنسان الغنائي لم يزل وعيه بدائياً أو فطرياً وإن كان أكثر تطوراً.

من هنا كان الشعر الدرامي كما يقرر النقد النوعي، نتاج حياة قومية عرفت تطوراً مرموقاً، ويتفق ظهوره مع زوال الطور الشعري للملحمة الموضوعية وللذاتية التي تميز الفيض الغنائي. وليس الصراع الذي يمثل مضمون الدراما سوى تمثّل للصراع الذي يكتنف الحياة الاجتماعية المعقدة في مراحلها الانتقالية وانقساماتها الطبقيّة، حيث يجري الصراع بين الماضي الذي لم يختف بعد، والحاضر الذي جاء ليحلّ محله، والمستقبل الذي أخذ يعلن عن نفسه. أي أن هذا الصراع يكشف عن الإمكانية التاريخية وضرورة إعادة بناء أو تحطيم الوضعية القائمة. ومن ثمّ، فإن الشعر الدرامي لا يزدهر إلا في أمة وصلت إلى النضوج الفكري والفني لأنه أكثر الأنواع صعوبة وتعقيداً ويتطلب معرفة دقيقة بالإنسان لا تتوفر إلا في عصور تزدهر فيها الفلسفة. إنّه يحدد الوقت الذي يرقى فيه الفرد والمجموع إلى مراتب التفكير العليا. الخ^(١٢).

(٨) انظر: المصدر نفسه، ج ١، ص ١١٠ - ١١١، وس. فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة حسن عون (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٨)، ج ١، ص ٨٨ وما بعدها.

(٩) انظر: يميني الخولي، العلم والاغتراب والحرية: مقال في فلسفة العلم من الاحتمية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧)، ص ٩٦ - ٩٧.

(١٠) انظر: هيجل، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٣٢ - ٢٤٥، وفنسنت، المصدر نفسه، ج ١، ص ١٣٦ - ١٣٧.

(١١) فنسنت، المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٢ - ٣٣.

(١٢) انظر: المصدر نفسه، ج ١، ص ٤١ - ٤٢؛ هيجل، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٩٠، ونظرية الأدب (مجموعة من الباحثين السوفيات)، ج ١، ص ٥٦٩.

هكذا يرتبط النوع الأدبي بالمستوى الحضاري للإنسان ويرتقيان معاً من درجة إلى أخرى. لكن على الرغم من إمكانية أن يكون ذلك صحيحاً إلى حد ما، إلا أن الواضح على هذه الأحكام أنها تستحضر تاريخ الإغريق وحدهم، وما شهدته من مراحل حضارية وتغيرات اجتماعية واقتصادية، ومن ثم انفتح المجال أمام النقد النوعي ليسقط هذا التاريخ على الشعوب الأخرى، وترتب على ذلك أن من لم يعرف منها الدراما، أو الملحمة، فلقصور وتخلّف في مستوى وعيه الحضاري. إن مركزية الفكر الغربي تمارس ضغطها هنا وتفصح عن إرادتها في إخضاع الحضارة الإنسانية لوجهة نظر أحادية.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه المعيارية لم تقتصر على فلسفة الأنواع التي أعيد ربطها بما شهدته الغرب من تحولات كبيرة منذ عصر النهضة، بل تحكمت بما اجترحه النقد النوعي من ميزات خاصة بكلّ نوع مما نسب إلى أرسطو، فاكتمت نوعاً من القدسية بذلك، الأمر الذي حولها إلى معايير صارمة معقدة. وهنا تحول النقد النوعي إلى مشكلة كبيرة، فقد كان على النقاد النوعيين أن يوفقوا عبثاً، بين المعيار النوعي النظري وبين تحقيقه في المنجزات الأدبية المتطورة، أو بين نقاء النوع الافتراضي، وبين ما يحدث فعلاً في العمل الأدبي من تداخل بين الأنواع، يقول أوستن وارين: «إن نظرية الأنواع الكلاسيكية تنظيمية أطرادية، وقد اكتسبت سلطتها بتقادم العهد عليها. وهي لا تؤمن فقط بأن نوعاً يختلف عن نوع بالطبيعة والقيمة، بل تؤمن أيضاً بأن هذه الأنواع يجب أن تبقى منفصلة، ولا تسمح لها بالامتزاج، وهذا هو مذهب نقاء النوع»^(١٣).

لكن هذا النوع النقي نوع منطقي لا واقعي، ذلك أن الأعمال الشعرية/ الأدبية، وبغض النظر عما تنتمي إليه نوعياً، تبني ذاتها على هذا التداخل حصراً، ومن هنا فإن الأنواع - كما بين تودوروف - لم تكن إلا أنواعاً (نظرية) بحيث، تربط بين الأعمال الأدبية والكون الأدبي^(١٤). لكن نورثروب فراي يعيد المشكلة كلها إلى مبدأ المحاكاة، ذلك «أن دراسة الأنواع تستند إلى التشابهات في الشكل. إن القصيدة ليست محاكاة لشيء ما (الطبيعة) حسب، ولكنها أيضاً محاكاة لقصائد أخرى»^(١٥). ولهذا فإن بالإمكان اكتشاف الرابط الذي يجمع بينها (نوعياً)

(١٣) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة عبي الدين صبحي، ط ٣ (دمشق: المجلس الأعلى للثقافة والأدب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢)، ص ٣٠٦.

(١٤) انظر: Robert Scholes, *Structuralism in Literature; an Introduction* (New Haven, CT: Yale University Press, 1974), p. 128.

Frye, *Anatomy of Criticism; Four Essays*, pp. 95-96.

(١٥)

ويوحدها ويوفر الأساس لتصنيفها، دون اعتبار لما تتفرد به كل واحدة منها.

إلى ذلك، فإن تاريخ النقد النوعي يكشف عن تعقيد واضطراب بالعين، فقد اشتهرت الأنواع الأدبية تحت تسميات عديدة (الأنواع، الأجناس، الصيغ، النماذج، الأصناف، الأشكال)، وليست هذه التسميات مترادفة. فكلٌ منها ينتمي إلى سياق منهجي خاص له منطلقاته النظرية، كما إن هذه الأنواع دُرست وفقاً لأسس مختلفة منها التنظيم، البناء، الذات الفاعلة، الموضوع، الموقف، المحتوى، الأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية... الخ. ولا يمكن لها أن تنفذ إلى ماهية النوع الشعري/ الأدبي^(١٦). وحتى التحول الذي شهدته نظرية الأنواع إلى الوصفية حديثاً لم يحل المشكلة، ذلك أن الوصف تعديل غير جوهري فيها، لأنه ينطوي على اعتراف ضمني بفكرة النوع، أو لأنه في أحسن الأحوال، يؤدي إلى النتيجة نفسها؛ التجريد ما دام يهتم بالشكل بالدرجة الأولى، والشكل مفهوم مجرد دوماً.

إن ما تكشف عنه هذه المناقشة أن نظرية الأنواع ليست سوى نظرية يفقدها التطبيق الفعلي كثيراً من بريقها ومبررات وجودها، وإن معياريتها من الصرامة بحيث يستحيل الخضوع لها أو قبولها. وقد بين بنديتو كروتشه أن النقد النوعي يؤثر سلبياً على ما يمنحه العمل الأدبي من معرفة حدسية (جمالية) ويجولها إلى معرفة منطقية مفهومية. إن المقولات النوعية تشوه استجابة القارئ للعمل الأدبي إذ يحاول تطبيقها عليه. وهو يؤكد أن تصنيف الأدب إلى أنواع إنكار لطبيعته الخاصة، ومن ثم فهو يمارس عنفاً تحريفياً ليس على حساسية الناقد حسب، بل على الموضوع الذي يدرسه أيضاً، فكل عمل حقيقي يحطم القوانين النوعية، ولهذا فإن إقامة تصنيفات شكلية أمر لا علاقة له بالموضوع، فضلاً عن خطورته^(١٧).

إن كروتشه هنا، يتجاوز التعديل إلى الرفض المطلق، وعنده حسب، نجد أول محاولة للتركيز على القيمة الفنية والجمالية للأدب وعلى ماهيته الإبداعية، لكن هذا الرفض المطلق يستند إلى فكرته عن كون الفن عموماً، تعبيراً عن حدس، فهو يؤكد أن علينا أن نتساءل إن كان العمل معبراً، بدلاً من التساؤل عن نوعه^(١٨). إلا أن التعبير صورة من المحاكاة الأرسطية ذات طابع هيغلي، وعلى الرغم من هذا، فإن

M. Bradbury and D. Palmer, eds., *Contemporary Criticism*, Stratford-Upon-Avon Studies; (١٦) 12 (London: Edward Arnold, 1970), p. 83.

Heather Dubrow, *Genre, Critical Idiom*; 42 (London; New York: Methuen, 1982), pp. 883- (١٧) 884.

(١٨) (لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطبيقا (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠)، ص ١٥٩.

كروشه يوفر لنا مفتاحاً لصياغة فكرة النوع وإخضاعها للبحث الجمالي من حيث لم تكن كذلك من قبل.

ثانياً: مشكلة النوع/ الشكل الشعري العربي

حينما حاول الباحثون من مستشرقين وعرب أن يخضعوا ما بين أيديهم من شعر عربي لنظرية النقد النوعي، وجدوا أن بإمكان النوع الغنائي احتواء نوعيته، فقالوا بأن الشعر العربي شعر غنائي، وأصبح ذلك حكماً قاطعاً عاماً يشمل كلّ مراحل التطورية على الرغم من تركيزهم على شعر المرحلة الجاهلية وحدها. والواقع أن إسقاطية النقد النوعي ومعياريته بأوجهها المختلفة التي بينها أنفاً، تعود إلى الظهور هنا مرة أخرى، ولكن بصورة أشد وضوحاً وحادّة، لأنها انطلقت من المركزية الغربية المتعالية حتى في أكثر ملاحظاتها اعتدالاً.

وقد استند هذا الحكم إلى إسقاط فكرة الذاتية التي تطبع الشعر الغنائي الغربي على الشعر العربي، بالنظر إلى سيادة صوت الأنا على القصيدة العربية. وعزز هذا الحكم افتقار العرب إلى النوعين الآخرين، أو على الأقل، افتقارهم إلى ملحمة كالتي لدى غيرهم من الأمم. وكان تعليل ذلك عند المستشرقين ضعف المخيلة العربية، أو عجز عقلية العرب السامية (كذا) عن ما تقتضيه الملاحم الطويلة من تركيب وموضوعية^(١٩).

لكن المسألة الأساسية هنا، أن غنائية الشعر العربي لم تكن ميزة فنية وجمالية له، بل هي علامة على الانغلاق وضيق الأفق والتمسك الحرفي بتقاليد معينة موروثية، لم يستطع الشعر الخلاص منها حتى في عصور الازدهار الحضاري. وقد أوضح واحد من أشهر المستشرقين وهو هاملتن غب (ولعله ليس الوحيد) «أن الفرصة قد ضاعت على العرب في تطوير أدبهم لأنهم لم يتصلوا بالأدب الإغريقي اتصالاً مباشراً، فجهلوا مزايه الفكرية والجمالية». لكنه يعود ليؤكد أنهم «لم يكونوا يدركوا هذه المزايا حتى لو امتلكوا معرفة أوسع باللغة الإغريقية، لضيق أفقهم الذي يتجلى في أدبهم وتشديدهم على الحرفية وتجاهل الروح، مما جعل الأدب العربي مقيداً إلى الاستغراق في ذاتيته الموروثة عن عرقه»، يقصد التقاليد الشعرية الغنائية ممثلة بالشعر الجاهلي بوصفه المثل الأعلى، ولذلك، يستنتج غب، «كان من الطبيعي أن يندر وجود عمل

(١٩) انظر: المصدر نفسه، ص ١٥٨، وأبو عبيدة بن المثنى التميمي، كتاب أيام العرب قبل الإسلام: دراسة مقارنة للملامح الأيام العربية، ترجمة وتحقيق عادل جاسم البياتي (بغداد: دار الجاحظ، ١٩٧٦)، ص ١٣٥.

أدبي عربي راقٍ يسمو فوق بيئته ليصبح إضافة حية إلى الأدب الإنساني»^(٢٠).

إن أفكاراً وأحكاماً مثل هذه مما تردد هنا وهناك، جعلت الباحثين العرب، وتحت وطأة الشعور بالذنب الثقافي إن صحَّ التعبير، يتقبلون معيارية النقد النوعي ومركزيتها وفكرة غنائية الشعر العربي عامة، والشعر الجاهلي خاصة. إلا أن بعضاً منهم أعلن رفضه لجانب من هذا الحكم، وحاول أن يبرهن متعسفاً، على أن الشعر الجاهلي يمتلك ملحمة الخاصة ممثلة بالأيام العربية (الحروب بين القبائل) وما وردنا حولها من قصص شعري ونثري، يتضمن أجواء ملحمة (دينية وأسطورية وبطولات ومعارك... الخ)^(٢١)، فيما حاول البعض الآخر أن يكشف عن الملامح القصصية لهذا الشعر، غير أن حماس باحثينا كان يحول القصائد العربية إلى قصص بالمعنى الحرفي، ويوسعنا أن نضيف إلى ذلك محاولات البحث عن الدراما (الشعر المسرحي) في القصيدة العربية، وإن ظلَّ صوتها خافتاً متردداً^(٢٢).

والواقع أن هذه المحاولات وغيرها كثير، قد بذلت جهوداً كبيرة في إعادة اكتشاف الشعر العربي، لكن من الضروري التنبيه إلى أن أساسها كان المقارنة الإسقاطية التي لم تستطع أن ترى موضوعها إلا من خلال الشعر والنقد الغربيين، مغفلة خصوصية كلٍّ منهما وبيئته وضرورته الحضارية، والجهل بما تنطوي عليه نظرية الأنواع من قصور وتناقضات، فإذا كانت معايير النقد النوعي الغربية لا تصلح لتقويم الشعر الغربي نفسه كما بينتُ، فمن باب أولى ألا نلجأ إليها في دراسة الشعر العربي عموماً، لا سيّما أن كلَّ ما ذكرته وما هو معروف شائع مما يتعلق بالثلاثية النوعية، لا ينطبق على الشعر العربي إلا تجاوزاً، لا من حيث المميزات ولا المعايير، ولا من حيث الإطار الحضاري فكرياً وفنياً وتاريخياً، الأمر الذي يؤكِّد أن لهذا الشعر نوعيته المتفردة الجديرة بشروطها الفنية والفلسفية الخاصة، إن قبلنا بمعيارية النقد النوعي.

H. A. R. Gibb, *Arabic Literature, an Introduction*, 2nd rev. ed. (Oxford: Clarendon Press, (٢٠) 1963), pp. 36-37.

(٢١) لعل أشهر هذه المحاولات محاولة د. عادل البياتي الذي أصر على أن لدينا ملحمة عربية «متناثرة»، مؤكِّداً على الطابع الملحمي للشعر الجاهلي، وهذه المحاولة نجد وجوهاً منها في دراسته الثلاث؛ انظر: عادل جاسم البياتي: الشعر في حرب داحس والغبراء (النجف: مطبعة الآداب، [١٩٧٢])، ودراسات في الأدب الجاهلي (الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٦)، والتميمي، المصدر نفسه.

(٢٢) انظر على سبيل المثال: جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢)، وعمر محمد الطالب، ملامح المسرحية العربية الإسلامية (الدار البيضاء: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٧).

إن نوعية الشعر العربي مبحث شائك أثار من المشكلات ما لا يمكن أن يعد بحله، ولهذا تجاهله أغلب الباحثين على الرغم من جوهريته، أو لجأ بعضهم إلى الوصفية، بحكم تأثرهم بالتطورات التي شهدتها نظريات الأدب الغربية، والمناهج الحديثة (البنوية خاصة)، إلا أن هذا التحول لم يحل المشكلة، فقد كان عليهم أن يطوّعوا القصيدة العربية لمعايير المنهج هذه المرة بعد أن فشلوا في تطويعها لمعيارية النقد النوعي، ومرة أخرى تعود الإسقاطية نفسها، فقد بُذلت جهود مكثفة في وصف القصيدة العربية شكلاً وبنية، إلا أن هذه الجهود كانت تنطلق من غنائيتها أساساً، أو تعالج قضايا مستمدة من النقد النوعي لعل أهمها قضية الوحدة العضوية والموضوعية في القصيدة العربية، التي أثارت جدلاً واسعاً لا تستحقه.

وقد تركزت محاولات بعض الباحثين المعاصرين في وصف شكل القصيدة العربية على إيضاح فاعلية اللاوعي الجمعي في تكوينه وبنيته، وبذلك انفتح الطريق أمام ربطه بالرمز الأسطوري والشعائر والأنماط العليا، الأمر الذي أكسب مفهوم الغنائية معاني جديدة تقوم على كشف البنية العميقة للشكل الشعري وتقنيات إنشائه والعلاقات بين أجزائه ومكوناته، وقد ظهرت دراسات عديدة تؤكد أن شكل القصيدة العربية ما هو إلا إعادة تمثيل شعائري أسطوري منها دراسات ياروسلاف ستيتكيفيتش وسوزان ستيتكيفيتش ورييناتا ياكوبي وأندرياس هاموري وفان غيلدر وغيرهم^(٢٣).

إلى هذا، هناك اتجاه آخر في وصف القصيدة العربية، يتمثل في تلك الدراسات التي تعلن انتماءها للبنوية وتميل إلى التجريد المطلق والآلية، ولعل ذلك مجمل ما فهمته من منهجية الوصف البنيوي. ولدينا من الدراسات العربية الحديثة التي تمثل هذا الاتجاه دراسة كمال أبو ديب «الرؤى المقنّعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي». وعلى الرغم من حرص الباحث على اختيار عنوان لافت ومبهر لدراسته، إلا أن الملاحظ عليها أنها تسم نفسها بالبنوية على الرغم من انطلاقها جذرياً من منهج فلاديمير بروب (المورفولوجي)، علماً بأن ليفي شتراوس (أبو البنوية)، قد بين أن بروب ليس بنيوياً، وإنما كان تحليله للحكايات الخرافية يتركز على شكلها «والشكل يُعرف بمقابلته لمحتوى خارج عنه، أما البنية فلا محتوى لها إذ هي المحتوى ذاته وقد أدرج في تنظيم منطقي باعتباره خاصية من خصائص الواقع»^(٢٤).

(٢٣) انظر: حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية (بيروت: دار المناهل، ١٩٨٩)، ص ٤٣ - ٥٩، حيث يقدم حسن البنا عز الدين عرضاً موجزاً لهذه الدراسات.

(٢٤) فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب (الدار البيضاء: الشركة المغربية، ١٩٨٦)، ص ٩ - ١٠.

ومع ذلك، فقد قام أبو ديب كما يقول، بتحليل مئة وخمسين قصيدة جاهلية، وميز فيها نحت ما يسميه بالخيوط المعنوية أو المضمونية وحركاتها الكثيرة، تيارين من التجارب الجذرية يشكّلان ثنائية ضدية؛ الأول تيار وحيد البعد يتدفق من الذات في مسار لا يتغير، ويتجسد على صعيد التجربة في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة، كما في قصائد الهجاء والحب والرثاء، ويتبلور في بنية وحيدة الشريحة أو متعددة الشرائح، والثاني هو التيار متعدد الأبعاد ويتبلور في بنية متعددة الشرائح فقط، ويمثل تجربة أكثر جذرية وعمقاً في دلالاته من النمط الأول هو مستوى الكينونة على سفار السيف (كذا) التي عاناها الإنسان الجاهلي. الخ^(٢٥). وهو يستخدم في تحليلاته التطبيقية تكتيكاً بنيوياً يطبقه على قصيدة مفردة منطلقاً من فرضية أنها ذات بنية أسطورية، ثم يضع لها تخطيطاً يسجل المكونات الأولية التي تحدد الهوية لكل وحدة شكلية، ويتنظمها في وحدات علائقية متشابهة.

وبغض النظر عن هذه التناقضات المنهجية والتطبيقية، لنلاحظ هنا، أن فكرة غنائية الشعر العربي تباطن هذه التحليلات من خلال مفاهيم الذات والتجربة والانفعال، ولكنها مصاغة في ضوء معيارية جديدة هي المعيارية البنيوية، التي تحتزل القصيدة إلى وحدات تكوينية يمكن عزلها وتنظيمها مورفولوجياً في إطار تجريدي. والواقع أن هذا التكتيك البنيوي المزعوم جعلنا نقرأ تحليلات مطولة لقصائد جاهلية عديدة، ليست مئة وخمسين بالتأكيد، لكنكشف إننا قرأنا تحليلاً واحداً لقصيدة واحدة أو قصيدتين فقط. وفي ذلك إفقار لا حدود له، لشعر مرحلة غاية في الأهمية والخطورة كالجاهلية.

لكن هذا التكتيك البنيوي يميل إلى أقصى حالات التجريد والاختزال حين يقوم بتحليل عدد كبير من القصائد متعددة الأبعاد، ويعزل وحداتها الشكلية ومكوناتها وعلاقاتها وأنماطها البنيوية. الخ. وذلك ما تحقّقه دراسة د. حسن البنا عز الدين؛ الكلمات والأشياء، حيث يختزل الشعر الجاهلي إلى نمطين بنيويين: نمط القصيدة الثنائية التي تتكون من وحدة الأطلال ووحدة الغرض، ونمط القصيدة الثلاثية التي تتوسط فيها وحدة الناقفة الوجدتين السابقتين. الخ^(٢٦). ثم ماذا بعد؟ لا شيء أكثر. فهل أن المنهج البنيوي على هذه الدرجة من الفقر لكي يقول لنا ما قاله ابن قتيبة وغيره

(٢٥) انظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، دراسات أدبية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص ٤٨ - ٤٩.

(٢٦) انظر: عز الدين، الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية، ص ٦٠ - ٧٣.

قبل مئات السنين؟ وماذا كان سيكتب هؤلاء البنيويون العرب لو أن ليفي شتراوس مات في طفولته؟ وما الجدوى الحقيقية من الرسوم والأشهر والجداول والمخططات في فهم الشعر وقيمتها الجمالية؟

ولو تجاهلنا المقدمات النظرية الطويلة التي تبدأ بها هذه الدراسات عن البنيوية ودراسات المستشرقين المعاصرين للشعر الجاهلي التي تبهرنا حدّ الشعور بالصغار، فإن المشكلة الأساسية في هذه الدراسات وغيرها، أما أنها لم تفهم البنيوية، أو أنها فهمت الوصف فهماً تجردياً، أو فهمت البنية من خلال الأسطورة، أو خلطت بينها وبين الشكل، أو أنها فهمت الشكل في معارضته التقليدية للمضمون فهماً تجردياً محضاً^(٢٧). وقد ترتب على هذا أن الوصف الشكلي - البنيوي كان معنياً باختزال القصيدة إلى نظامها المجرد، ولم تكن مكوناتها سوى إضافات شذرية تترايط آلياً وتراكمياً.

وربما أمكننا أن ندخل في هذا السياق، الدراسات التي قدمها عدد من الباحثين حول ما عرف بنظرية النظم الشفاهي للشعر الجاهلي التي تنطلق من أن هذا الشعر قد نشأ وتطور في أمة لا تعرف الكتابة، الأمر الذي انعكس على الطريقة التي تنظم بها القصائد معتمدة على قوالب وتقنيات صياغة محددة مما نلاحظه فيها من تراكيب متشابهة وجل طويلة أو قصيرة ذات قيمة متساوية وزنيّاً، فضلاً عن الثيمات والموضوعات الثابتة التي تتكرر في أغلب القصائد.

وقد قام الدكتور عبد المنعم الزبيدي مثلاً، بعقد مقارنات تطبيقية موسعة بين قصائد جاهلية عديدة وأبيات شعرية كثيرة جداً، مُظهرّاً تشابهها وأخذ بعضها من بعض مستنتجاً أن التشابه الكبير الذي لحظناه بين الشعراء الجاهليين في وصف السحاب والمطر وفي وصف الديار الدارسة والطعائن الراحلة لا يقتصر على هذه المواضيع وحدها، بل يشمل مواضيع الشعر الجاهلي جميعاً. فلو أخذنا أي مقطع من أية قصيدة جاهلية وفي أي موضوع من المواضيع التي تدور عليها. لانتهينا إلى نفس النتائج، وذلك أن الشعر الجاهلي كان شعراً تقليدياً في جملته قد نظمته شعراء أميون أو شبه أميين، كانوا يقولونه على البديهة، ويتبعون في نظمهم تقاليد شعرية قديمة متوارثة. ولم يكن الواحد منهم يختلف عن غيره في نهج قصيدته وتركيبها وفي ما يعالج فيها من مواضيع ويصور من مواقف ومشاهد، أو يقص من وقائع وأحداث، ويستعمل

(٢٧) يبدو أن مفهوم الشكل وثيق الصلة بمفهوم التجريد. وهذه هي القاعدة العامة في فهمه ودراسته، إنه نظام «مجرد» من العلاقات التي تجمع بين العناصر المكونة. انظر: ستولنينتز، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، ص ٣٤٠-٣٤٣، حيث يستعرض مفاهيم مختلفة للشكل لكنها واحدة من حيث الجوهر.

من أوصاف وصور ومن معايير وصيغ. والعناصر الفردية الخاصة التي نجدها في قصائدهم، قليلة بالقياس إلى العناصر العامة المشتركة^(٢٨).

لقد أتيت بهذا الاقتباس المطول هنا، لأنه يمثل المضمون العام المشترك لنظرية النظم الشفاهي كما جاءت عند غير الزبيدي من المستشرقين في سبعينيات القرن الماضي^(٢٩). وليس من شأني تقويم هذه النظرية ونتائجها وجدواها في فهم الشعر العربي، ولكن تجدر الإشارة إلى أنها تستدعي مبررات أطراحها بنفسها، فهي تحول الشعر الجاهلي إلى قصيدة واحدة يعيد صياغتها الشعراء جميعاً، كما لو أنها قالب موضوعي وفني جاهز. وإذا كانت العناصر المشتركة بين القصائد كثيرة وذلك أمر لا يمكن إنكاره، فإن هذا لا يعني أن العناصر الفردية قليلة، بل على العكس، إن التقاليد الفنية الخاصة بالشعر الجاهلي لم تكن سوى نصّ كلي. وإذا نظرنا إليها باعتبارها نوعاً أدبياً، فإن النوع الأدبي كما يقرر هاري ليفن مؤسسة بإمكان المرء أن يلتحق بها ويعمل من خلالها ويعبر عن نفسه ويعيد تشكيلها بعد ذلك^(٣٠). وهذا يعني أن تفرد عمل الشاعر ضمن إطار هذا النصّ الكلي أو المؤسسة، ستكون له الأولوية، لأن النصّ الكلي هو نتاج فاعلية النصوص التي تؤلف كيانه.

ولعل ما يؤكد هذا أن نظرية عمود الشعر العربية التي أسيء فهمها وقوبلت بنفور لا تستحقه إذ عدت علامة على النمطية والتقليد، تستند جوهرتياً إلى فكرة الطبع التي تعني امتلاك الشاعر لمؤهلات فنية خاصة وقدرات ذهنية متفوقة تمكنه من استيعاب المنطق الشعري إن صحّ التعبير، والتقاليد الشعرية والتمكن منها ثم التصرف فيها أنى شاء. وترتب على هذا أن المعرفة الشعرية وهي معرفة جمالية، تبرهن على ماهيتها تشكيلياً من خلال ما تتصف به من بساطة وعمق وسعة، وهذا ما يعرف بمبدأ سهولة المآخذ في نظرية عمود الشعر. وكل هذا يتطلب من الشاعر وعياً فنياً وجمالياً، والوعي ذاتي بأدق معاني الكلمة. ومن هنا تفضيل النقاد للشاعر المطبوع الذي يعي المؤسسة التي يعمل فيها، ويعيد تشكيلها إبداعياً.

إن ما يكشف عنه هذا الاستعراض النقدي المكثف أن هناك سوء فهم إسقاطياً،

(٢٨) عبد المنعم خضر الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي (بنغازي، ليبيا: جامعة قاربونس، ١٩٨٠)، ص ٢٦٧ وما بعدها.

(٢٩) انظر: جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة فضل بن عمار العماري (الرياض: دار الأصاله للثقافة والنشر، ١٩٨٧)، ص ٦ وما بعدها، حيث يستعرض المترجم أوجه هذه النظرية وأسسها عند عدد من المستشرقين مثل جون دينيس ومايكل مكدونالد ومايكل زويتلر.

(٣٠) ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص ٢٩٥ - ٢٩٦.

لقضية النوع/ الشكل الشعري العربي يتجسد في تقرير مجموعة من الافتراضات المسبقة التي يفرضها المنهج، وتتم البرهنة عليها في النهاية، غير أن أهم ما أردت إيضاحه هنا، أن النقد النوعي/ الشكلي سواء أكان معيارياً أم وصفيّاً، لم يكن يهتم إطلاقاً بالقصيدة باعتبارها ظاهرة جمالية وإبداعية يمكن أن تدرس لذاتها، إلا في إطار الفصل الأرسطي بين ما يقال والطريقة التي يقال بها، والمستمد من نظام أرسطو الرباعي في تفسير الوجود. إن القصيدة وفقاً لهذا التفسير ما هي إلا موجود من الموجودات تفترض أربع علل لوجودها: العلة المادية وهي اللغة بوصفها مادة للمحاكاة، والعلة الصورية وهي الشكل الذي تتخذه (ومن هنا بدأ الفصل بين المادة أو المحتوى والشكل)، والعلة الفاعلة التي تتمثل بالشاعر (المحاكي)، ثم تأتي العلة الغائية التي تحكم العلل السابقة. والغريب أن هذا التفسير لا يقتصر على أرسطو وحده، بل إننا نراه عند غيره ما دامت فكرة المحاكاة تتجدد بصورة مختلفة، وما دام الفكر الغربي ينطلق من مبدأ السببية وحدها في تفسير كل شيء، ويتصف بذلك الطابع الشنوي المانوي الذي لم نعد نتمكن بسببه من رؤية أي شيء كوحدة كلية واحدة. الأمر الذي يحتم إعادة صياغة مشكلة النوع/ الشكل الشعري العربي وحلها على أساس جديد.

ولكن أين نجد هذا الحل؟

لقد ظهرت محاولات لإعادة صياغة نظرية الأنواع الغربية، لعل أهمها اثنتان؛ الأولى هي محاولة إميل شتايفر الذي رفض فكرة نقاء النوع والمعيارية الصارمة لنظرية النقد النوعي، وأحل محلها ما سماه بـ *الخاصيات الشعرية النوعية*. فأى عمل شعري أو أدبي يمكن أن تتداخل فيه هذه الخاصيات غنائية كانت أم ملحمية أم درامية^(٣١). والواقع أن هذا التحول قد يفتح الباب أمامنا للتحرر من عقدة الذنب الثقافية تجاه شعرنا العربي وذلك بالبحث عما فيه من تداخل لهذه الخاصيات، وبذلك تنتهي مشكلة النوع. إلا أنني لا أريد اللجوء إليها لأنها هي الأخرى إسقاطية، وستفرض علي رؤية الشعر العربي بعين نظرية الأنواع الغربية كما فعلت المحاولات السابقة لتجديد الشعر العربي.

Dubrow, *Genre*, p. 104;

(٣١) انظر:

رينيه ولبليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة؛ ١١٠ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧)، ص ٣٨٦ - ٣٨٧، ونظرية الأدب (مجموعة من الباحثين السوفيات)، ص ٨٣. ويؤكد شتايفر أن مفاهيمنا عن الأنواع لم تقم على أعمال أدبية بتاتا، وبالنظر إلى استحالة وجود نوع أدبي خاص، فإن علينا أن نرفض تقسيم الأدب إلى أنواع، ونستعاض عنها بتصورات عامة عن (النبرة) أو الخاصية الأساسية التي يمكنها أن تكون ملحمية أو غنائية أو درامية. ويؤكد أن أغلب الأعمال الأدبية تتضمن مكونات من الخاصيات الثلاث مع سيادة واحدة منها، ومعنى ذلك أن شتايفر يعترف بالأنواع، وإن أزال الحدود بينها.

المحاولة الثانية لجيرار جينيت الذي قام بتفكيك ثلاثية الأنواع التي يصفها بالمرعجة، مبيناً أوجه قصورها، ثم قدم بديلاً عنها، سماه بـ «جامع النص»، وهو مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة^(٣٢). ويبدو أن جامع النص هذا - إذا لم أسئ فهمه - ما هو إلا تطوير لمبدأ الأدبية الياكوبسني يستند إلى فكرة نورثروب فراي عن النماذج العليا، مضافاً إليهما مبدأ التناص كما جاء عند جوليا كريستيفا والذي يقوم على تداخل النصوص، وعلى تجاوز الحدود بين الأنواع الثلاثة بتفكيك بنية نوع ما وإدماجها في بنية نوع آخر.

ولكن فكرة جامع النص بوصفها بديلاً نظرياً عاماً لنظرية الأنواع، لا يمكن أن تكون حلاً، فهي تبدو مستحيلة التطبيق، إذ بإمكانها أن تشمل أصناف الخطابات وصيغ التعبير جميعاً، فضلاً عن الأدب، وبذلك تضع الحدود بين الأدب واللاأدب. وهذا يعني أنها فكرة مغرقة في التجريد تقود إلى مشكلات أكثر تعقيداً مما عهدنا في نظرية النقد النوعي، إن أمكن تطبيقها، وأشك في ذلك.

إن الأساس الجديد الذي اقترحه لدراسة النوع الشعري العربي بناء على كل ما تقدم، يجب أن يعي وحدته وکليته ووجوده الماهوي الإبداعي وخصوصيته الفنية والحضارية. ولا سبيل إلى ذلك إلا بنقل المسألة كلها إلى صميم البحث الجمالي أو رؤيتها وتأويلها من خلال الجمال الشعري حصراً.

ثالثاً: الزمان الجمالي منطلقاً لتأويل النوع الشعري العربي

لقد بينت في المبحث الأول أن الزمان الجمالي هو المقوم الأساس لإيقاعية الوعي الشعري إذ يشكل ذاته أفقياً. والآن سأحاول البرهنة على أن الزمان الجمالي له الدور نفسه في التشكيل النوعي، بمعنى أن إيقاعية الوعي الشعري ستتظاهر عموماً في بناء القصيدة ومنحها شكلاً جمالياً.

وقبل أن أبدأ بذلك، تجدر الإشارة إلى أن عدداً من النقاد النوعيين قد اعتمدوا على عنصر الزمان للتمييز أو المقارنة بين نوع وآخر. وقد وضع جيرار جينيت مخططين يحددان علاقة الأنواع بتقسيمات الزمان عند هؤلاء النقاد. إن الملحمة عند أغلبهم ترتبط بالماضي من حيث كونها سرداً لحوادث قد جرت وانتهت، بينما يرتبط الشعر الغنائي بالحاضر لكونه تعبيراً عن انفعالات وعواطف آنية، وبقي أن تُربط الدراما

(٣٢) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،

١٩٩٠)، ص ٥.

بالمستقبل لكن ذلك شكّل صعوبة أمام هذا التوجه، فشكلها من حيث هي محاكاة لفعل (أو عرض مسرحي) يعني أنها ترتبط بالحاضر، في حين أن أحداثها ترتبط بالماضي موضوعياً، ولذلك فهي نوع مزدوج تألّفي من الماضي والحاضر مع إمكانية إضافة المستقبل إلى هذا التأليف^(٣٣).

غير أن الملاحظة الأساسية على هذا الربط أن الزمان لا يدخل مقوماً ماهوياً للنوع، فهو محض إطار خارجي له. وهذا يعني أن العلاقة بين النوع والزمان علاقة سطحية تماماً. وليس من شأنى أن أعمق هذه العلاقة في ما يخص الأنواع الغربية، لكنى سأركز جهدي على ربط الزمان بالنوع الشعري العربي كمقوم لماهيته الجمالية.

لقد أشرت آنفاً إلى أن الزمان من وجهة النظر الظاهرية لا ينقسم إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل بل هو شبكة من الأفعال القصدية المتلاحمة التي يباطن بعضها بعضاً (التوتر والاستبقاء والترقب) ذلك أن الوعي بوصفه وجوداً في الزمان وبه، لا ينقسم لأن قصديته تعني حضوره الدائم في الآن بالنسبة إلى ذاته أي أن الزمان هو الوعي أو الوجود الذاتي الذي يجيا ارتقاءه المستمر المتوابع^(٣٤).

وانطلاقاً من هذه الفكرة يقرر هيدغر أن التواجد (أو الوجود كفعل حركي) هو العلاقة بين الوجود المطلق الإمكانى وبين الآنية (أو الدازين) من حيث هو التحقق الفعلي لهذا الإمكان في لحظة معينة. ويشكل الزمان جوهر هذه العلاقة كما هو واضح، لكنه هنا ليس له تلك الخطية المعهودة في حركته من الماضي إلى المستقبل، بل هو انبثاق يجعل الماضي ينبثق من المستقبل، لأن الآنية تصنع تاريخها أو ماضيها انطلاقاً من استباقها لإمكانات وجودها المستقبلية^(٣٥). وهذا يعني أن الإنسان بوصفه وعياً يمارس تواجده ويحققه من خلال زمانيته ويفعلها. إن الذاتية هي تزمّن أو وعي بالزمان يكتنف الآنية دوماً ويقومها. من هنا فإن كلّ فعل ينبثق من هذه الذاتية هو فعل زمني أعني أنه يقوم على زمانيتها تحديداً. وما يترتب على هذا أن التبثير الإستاطيقي للزمان هو في الوقت نفسه تبثير للوجود الذاتي الحركي ومقوم للوعي الشعري ولتشكيله لذاته جمالياً، وهذا الزمان الجمالي يظل يحتفظ بكونه آناً قصدياً، أي أن تشكيل الوعي لوجوده أو ممارسته له ذات طابع انبثاقى عياني. إن الشكل الشعري ما هو إلا حركة تتجسد فضاء لغوياً وبذلك ينتهي طابعه

(٣٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٥٦ وما بعدها.

(٣٤) صلاح سليم علي، «الزمان والمكان في الظاهرية والصوفية»، «المجلة الثقافية (عمان)، العددان ١٤ - ١٥ (١٩٨٨)، ص ١٠٠.

(٣٥) مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ١٠٤.

التجريدي المعهود إذ سيكون أسلوب الوعي الشعري في الوجود والفعل.

إن كون عملية التشكيل الجمالي انبثاقاً سيحيلنا على إيقاعية الوعي الشعري التي تفصح عن فاعليتها وجوهريتها في منح الشكل الشعري عيانيته وكيانه. وهذا سيؤدي إلى أن يكون للتشكيل إيقاعه الخاص الذي يرتبط بقصدية الوعي وزمانيته، ومن ثمّ يمكن تسميته بـ **الإيقاع الدلالي**^(٣٦). والمقصود به هنا أن الشكل الشعري يتضمن تناظرات دلالية موحدة على الرغم من حركيته وتغير وحداته التشكيلية الأساسية. وهذه التناظرات تكفل التعالق الجذري بين وحدات التشكيل كما تكشف عن بنية الوعي الشعري وحركيته. بمعنى أن الإيقاع الدلالي نتاج التناظر بين البنية القصدية للوعي الشعري إذ ينبثق من ذاته، وبين بنية الشكل الشعري بوصفه تجسداً لهذا الانبثاق الذي يصدر عن زمانية الوعي، أو ممارسته لوجوده في الزمان. ولنتذكر هنا فكرة باشلار عن عمودية اللحظة الشعرية، وذلك ما يميز زمانية الشعر عن غيره من الأنواع كالرواية التي تنفتح على أزمنة متعددة منها ما هو داخلي يتعلق بالمتن الحكائي والسرد والقراء، ومنها ما هو خارجي يتعلق بتاريخية الوقائع والكاتب والقارئ، إلى غير ذلك مما شاع في الدراسات الحديثة، إلا أن زمانية الشعر ليس لها هذا التوزع، إذ إنّها مكثفة إلى أقصى حدّ، ومن هذا التكتيف تستمد حركيتها مؤكدة فاعليتها في تطويع وجودها لقدرتها على تشكيل المعنى جمالياً.

إن الإيقاع الدلالي إذاً، انبثاق المعنى من زمانية الوعي الشعري التي يندمج فيها المضي بالحضور مع كلّ خطوة من خطوات التشكيل، فتكتسب الظاهرة الشعرية بذلك وجودها العيني أو شكلها الجمالي. وهذه الظاهرة تمثل ظهور الوعي الشعري لذاته بذاته من حيث كونه مصدر المعنى في الوقت نفسه، غير أنها باعتبارها وجوداً في العالم تمثل الوحدة الماهوية للشكل والمعنى في إطار الفعل الجمالي القصدي الذي يؤسس رؤيته حركياً عبر تشكيله للزمان الجمالي.

والحقيقة أن الإيقاع الدلالي وفقاً لهذا الفهم، يبدو ميزة نوعية خاصة بالقصيدة العربية. وسيكشف التحليل الذي سنقوم به عن أهميته في فهم هذه القصيدة فهماً

(٣٦) اقتبست هذا المصطلح من الباحثة المكسيكية مونيكا منصور التي حاولت أن تثبت أن هناك تعالفاً بين البنيات الصوتية والتركييبية والدلالية للنص الشعري، انظر: «Correlation of Rhythmic Structures in Poetry» paper presented at: *Semiotics Unfolding: Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies, Vienna, July 1979*, edited by Tasso Borbè, *Approaches to Semiotics*; 68, 3 vols. (Berlin; New York: Mouton, 1983), vol. 2, pp. 931-938.

لكن مفهوم الإيقاع الدلالي عندها يقوم على الفهم الشكلاني البنوي للإيقاع. لذلك لا بدّ من التنبيه إلى أنّي اقتبست المصطلح فقط مانحاً إياه مفهوماً مشتقاً من رؤيتي لمفهوم الزمن الجمالي ظاهراتياً.

جديداً، متجاوزاً الحكم الذي أصدره الدارسون بخضوعها لتقاليد مستقرة، واحتوائها على عناصر تشكيلية تقليدية تتكرر في أغلب القصائد. وهو حكم يستند إلى فهم ثوري وسطحي للشعر، ذلك إننا إذا حولنا الشعر العربي إلى نثر لن نجد فيه سوى وحدات متشابهة مكررة (الطلل، الناقة، الصحراء، الظعائن، الحمار الوحشي، الثور، الغرض . . الخ). لكن التأمل العميق في ماهية هذه الوحدات سيكشف عن كونها ميزات لوجود الوعي الشعري وحركيته وفعالته في صنع المعنى وتأسيسه. وهذا ما سنبرهن عليه في تحليل عدد من النماذج التي يتشكل فيها الزمان الجمالي تشكيلات متميزة تعكس رؤية الوعي الشعري لذاته ولعالمه، تمهيداً لتحديد الخصائص الفنية للنوع الشعري العربي وتأويلها. وقبل أن أبدأ بذلك أريد التأكيد على أن النماذج المختارة لا تمثل إلا نفسها جمالياً، وإن اشتركت في بعض الصفات مع غيرها فأمكن أن تكون نماذج عامة على نحو ما. بمعنى إنني أؤكد على فريدة التشكيل الجمالي لكل قصيدة في ذاتها.

رابعاً: نماذج من تشكيلات الوعي الشعري الجاهلي للزمان الجمالي

١ - النموذج الأول

ينطوي الزمان الجمالي إذ يتشكل في القصيدة على ماهية جدلية، فهو مركب من نقائص زمنية هي الزمان الخارجي ممثلاً بالدهر وحركته المتمثلة بالمضي المستمر، وكل ما يمثله من أنظمة اجتماعية واقتصادية، والزمان الداخلي أو الذاتي الذي يتجسد إرادة وفعلاً وتطلعاً نحو المستقبل. ولكن يجب التنبيه إلى أن هذه النقائص ليست منفصلة إذ لا يمكن لأحدها أن يوجد بمعزل عن الآخر، فالمركب يوحد بينها ويتكون من مجموعة العلاقات التي تتعقد بينها باستمرار. والزمان الجمالي ينبثق من هذه الوحدة التي تمثل منطلق حركته أو حركية وعيه، ومن هنا فإن التشكيل الجمالي لا تنفصل فيه الماهية من وظيفتها. ويمكن أن نختار نموذجاً لهذا التشكيل قصيدة طرفة بن العبد التي مطلعها^(٣٧):

لخولة أطلالاً ببرقة نهمد
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

إن القصيدة تبدأ من زمان الآن المنطوي على حركية الوعي الشعري في تمثله لذاته ووجوده. وهذا التمثل يعيش توتراً عميقاً ينبثق من قصدية الوعي في

(٣٧) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة

العربية، ١٩٧٥)، ص ٦-٤٨.

استحضارها لماهية الطلل. ومبعث هذا التوتر أن الطلل رمز يفيض بمعان متداخلة أولها أنه يستمد حضوريته المطلقة من حضورية الوعي، لكنه بالنسبة إلى ذاته ليس إلا غياباً مطلقاً، فهو خال إلا مما يشير إلى الغياب. والثاني أنه يمثل انفصلاً زمنياً بين الآن وبين الماضي فهو يعيش ماضيه فقط، على الرغم من تقدّم الزمان. وهنا يتوحد الطلل بالدهر فكلاهما متعلق على الماضي يجسدانه ويتجسدان فيه. ومن ثم، فإن الطلل منفصل عن زمانية الوعي وحضوره في الآن. الثالث أن الطلل هو الذات الجماعية التي لم يعد لها وجود لأن الدهر غيَّبها في مضيِّه فاندثرت. والوعي الشعري يجهل مصيرها وإن كان يتوقعه، فكلّ الوجود الإنساني في فضاء الدهر ينتهي إلى الفناء. ومن هنا كان فجيعة الوعي:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيِّههم يقولون لا تهلك أسي وتجلد

غير أن الفكرة الكلية التي يرمز إليها الطلل هي الانفصال بين الوعي الجماعي والوعي الذاتي وأن مصدر الأسي والفجيعة هو استحالة تحقق الاتصال بينهما بسبب انتماء الذات الجماعية للدهر وخضوعها له، فهي تتناسخ في المزيد من الأطلال المندثرة في المضي. والوعي الشعري يعيش هذا التآزم الحاد والانفصالية وأمامه أن ينتمي إلى الذات الجماعية فينتهي إلى مصيرها، أو أن ينغلق على ذاته ويعيش عزلته وذلك أمر مستحيل، فالوعي الشعري لا يمكن أن يوجد إلا في الآخر بأن يعيش انفتاحه عليه لأن هذا الانفتاح سبيله الوحيد لكي يمارس ذاته وفعالته. إن الآخر (المرأة) يمثل مشروعاً لهذه الممارسة لأنه مليء بالممكنات.

تمثل المرأة رمزاً مشتركاً للذات الجماعية إذ يجعل الوعي من الأطلال ملكاً لها، وغيابها هو غياب هذه الذات. وفي الوقت نفسه هي رمز للمجال الذي سيحقق فيه الوعي ممارسته لذاته. ولذلك فهو يقوم باستعادتها من المضي، ويوجدتها في الآن. ومن هنا يشكّل الشاعر حركتها إلى المضي من خلال رحلة الطعائن:

كأن حُدُوجَ المالكِيةِ غُدُوةً خلايا سَفِينِ بالتَّوِاصِفِ مِنْ دَدِ
عَدُولِيَّةٍ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنِ يجورُ بها المَلاحُ طَوَراً ويهتدي
يشقُّ حبابَ الماءِ حَيْرُومُها بها كما قَسَمَ الثُّرْبَ المَفايلُ باليدِ

لنلاحظ هنا أن هذه الرحلة ترميز جمالي إلى مجمل حركة الذات الجماعية في فضاء الدهر، فالطعائن تتشكل سفناً تجري في البحر (الصحراء)، وملاحها (الدهر) أو الوعي المشتق منه) يجور بها أحياناً ويهتدي، ولهذا تبدو الرحلة لعبة مقامرة، ومن ثم فهي لا تصل إلى هدفها اختياريّاً، لأنها لا تعيه، ولا تستطيع أن تحدد مسارها إليه

فتحقق خلاصها، إن الوعي الشعري يكشف عن حقيقة وجود الجماعة للدهر ويقررها. ولكن هذه الرحلة تأخذ معها المرأة المحبوبة التي انفصل الشاعر عنها فتحقق انفصاله عن مشروعه أيضاً، بكل ما يتضمنه من إمكانات تتشكل في الصفات الجمالية الحية التي تمتاز بها المرأة:

وفي الحيّ أخوى ينفض المرّد شادنً
مظاهرُ سَمْطِي لؤلؤٍ وزَبْرَجِدِ
خَذُولُ تراعي ربّياً بخميلةٍ
تَنَاولُ أطرافَ البريرِ وترتدي
وتبسّمُ عن ألمي كأنّ مُنوراً
تَحَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصُ لَهُ نِدِ
سَقَنَهُ إِياءُ الشَّمْسِ إِلَّا لِشَاتِهِ
أُسْفَ وَلَمْ تُكَدِّمْ عَلَيْهِ بِإِثْمِدِ
ووجهه كأنّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رداءها
عليه، نقيُّ اللّونِ لم يتخَدِّدِ

هنا تتداخل صورة المرأة مع الظبية التي تحيا أمومتها في الخصب والنماء وقد انعزلت عن غيرها (خذول) لاهتمامها بصغيرها فهي دائمة التطلع إليه، وما ذاك إلا تمثيل لتجددها وخصبها ومحاولتها الحفاظ عليه. وكل الصفات الجمالية التي يستحضرها الوعي هنا تصبح مرادفة لهذا الخصب والتجدد، فتتداخل الخضرة والنور والماء والبسمة والنقاء في حضور المرأة. لكن الشعر هنا يضيف على المرأة وجوداً ذا طبيعة قدسية، يتمثل بحضور الشمس في وجودها، والشمس مقدسة لأنها إلهة جاهلية، وهذا يعني من ضمن ما يعنيه أن زمانية وجود المرأة مطلقة، وانتماء الشاعر لها يعني أن يكتسب هذه المطلقية في وجوده. لكنه ما زال ينتمي إلى الماضي؛ إلى الطلل الذي أحال أو سيحيل كل هذه الممكنات إلى فناء حتماً. إن وجود الوعي الشعري ما زال يتحرك في سياق الطلل الذي تخلف بعد رحيل المرأة إلى مصيرها، والانفصال ما زال قائماً.

تنبتق حركية الزمان الجمالي من التأزم الجدلي بين حضور الطلل وحضور الذات الشعرية وهذا التأزم ناتج عن أن الحضور الأول يمثل الماضي والاندثار لكل مظاهر الخصوبة والتجدد (الممكنات)، فهو يهدد الذات الشعرية بالمصير نفسه ما دامت مرتبطة به (في وقوفها عليه) لكن حاجة الوعي إلى أن يحقق ذاته وخلاصه ضرورة للذات وللآخر. ومن هنا، كان وقوف الصبح معه يريدون أن يتماسك ويستجمع قوته أمام طغيان الحركة المدمرة للدهر الذي يحاصر كل مظاهر الحياة ويجولها إلى أطلال. والوعي الشعري يحاول أن يوفر لذاته مقومات الخلاص وأن يجد طريقه إليه:

وإني لأُمْضِي الهَمَّ عند احتضارِهِ
بعوجاءِ مِرْقالِ تروخٍ وتغتدي
أَمونٍ كالأواحِ الأرانِ نَسَأَتِها
على لاحِبٍ كأنَّهُ ظهْرُ بُرْجِدِ

إن زمان الآن من هذه النقطة، يبدأ بالانبثاق من داخله ليخرج من سياق الماضي الممثل بالظلل. وهذا الانبثاق مبني على فكرة الهم، فهي الطابع الرئيسي للوجود الإنساني بوصفه فاعلية للوعي، ذلك أن الإنسان دائم الهم بما حققه أو لم يحققه في الماضي، وبما عليه تحقيقه مستقبلاً، وذلك جوهر زمانية الوعي أو آنيته. ولذلك فإن الشاعر يتغلب على الهم بما لم يتحقق (ممثلاً بالظلل) بانطلاقه إلى الممكن ووسيلته في ذلك الناقه. لكنه يأتي بصفتين متناقضين من ماهيتها الجمالية، فهي تؤمن ركبها من العثار (أمون) وهي تابوت الموتى (الأران) أيضاً. فكيف يوفق بين الأمان والموت؟

إن الهم بتحقيق الممكنات يعني استباق الآنية لموتها واستحضاره. والوعي الشعري إذ يمتطي الناقه وينطلق بها إنما يمتطي موته عياناً بذلك. أي أنه يعيش يقينه بالموت وذلك بالضبط ما يوفر له الأمان. وهذا سيؤدي إلى أن تكون الناقه ترميزاً لإرادة الوعي وفعاليتها، الأمر الذي يفرض لها تشكيلاً جمالياً فريداً يمنحها ماهيتها ويهيئها للوظيفة التي عليها أن تحققها انطلاقاً من يقين الموت، وهكذا تحضر الناقه في القصيدة:

وظيفاً وظيفاً فوق مورٍ مُعَبِّدٍ
حدائقٍ موليّ الأسرّة أغيدٍ
بذي خُصَلٍ روعاتٍ أكلَفَ مُلَبِّدٍ
جفائنه شُكَا في العَسِيبِ بمسردٍ
كأنهما بابا منيفٍ ممرّدٍ
أمرًا بسَلَمِي دالجٍ متشدّدٍ
لثُكَّتَنَقَنَ حَتَّى تُشَادَ بقمرمدٍ
لها كتفاها في مُعَالِي مُصَعَّدٍ
كسُكَّانٍ بُوصِيّ بدجلة مُصَعَّدٍ
مواردٍ من خلقاء في ظهرٍ قرَدٍ
وعى الملتقى منها إلى حرفٍ مبرّدٍ
بكهفيّ ججاجي صخرة قلبٍ مورّدٍ
كمكحولتيّ مذعورة أم فرقدٍ
كمرداة صخرٍ في صفيحٍ مصمّدٍ

تباري عتاقاً ناجياتٍ وأتبعَت
تربعتِ الفُقُيْنِ في الشُّولِ ترتعي
تُربِعُ إلى صوتِ المُهيبِ وتثقي
كأنّ جناحيّ مضرّحيّ تكثفا
لها فخذانٍ أكملَ النحضُ فيهما
لها مرفقانٍ أفتلانٍ كأنما
كقنطرة الروميّ أفسمَ ربُّها
جنوحٍ دفاقٍ عندلٍ ثم أفرعت
وأتلعُ نهاضٍ إذا صعّدت به
كأن علوبَ النُسعِ في دأياتها
وجمجمةٌ مثل العلاةِ كأنما
وعينانٍ كالمأويتينِ استكثنتا
طحورانٍ عوّارٍ القذى فتراهما
وأروعُ نَبَاضٍ أَحَدُ مُلْمَلَمٍ

لقد تكلم الباحثون كثيراً على وصف طرفه لناقته، ووجدها بعض المستشرقين فرصة لإثبات أحكامهم القاسية على محدودية العقلية العربية وحسيتها واهتمامها بالتفاصيل وعجزها عن التجريد، وتابعهم بعض العرب في ذلك ليؤكدوا انصرافية العقل العربي، وعدها طه حسين دليلاً مؤكداً على تزييف الشعر من قبل اللغويين، إذ لم يبد الوصف له سوى حشد مفتعل من الكلمات الغريبة . . الخ. ولكن علينا أن نقرر منذ البداية أن هذا ليس وصفاً، بل هو تشكيل. إن طرفه يبني لنا ناقة ليست موجودة في الواقع، ولا تشبه مثلاً سابقاً لها، وأظهر عناصر هذا التشكيل هو الحجر، فهي قصر ممد وقوائمها وجسمها ورأسها من الحجر حتى قلبها. إنها حجر حي ولهذا كانت أمونا وكانت تابوتاً في الوقت نفسه، إنها حجر لا تموت لأنها ميتة، وهي لذلك حية مطلقة الحياة أيضاً. ولو تابعنا بقية العناصر التشكيلية لوجدنا له تفسيراً في عمق وعي الشاعر بذاته وعالمه وينشق من رؤية القصيدة ككل.

إن هذه الصفات الماهوية التي تمتاز بها الناقة تدلّ على أنها ترميز جمالي لذاتية الوعي الشعري وهو يتحرك في فضاء الدهر، فهي تسابق غيرها منطلقاً بحركة إيقاعية منتظمة على الطريق الذي عبده لها الوعي، موفراً لها مقومات الحيوية والفعل وموجهاً حركتها السريعة المتدفقة. والوعي الشعري هنا يزود الناقة بعناصر القوة والصلابة والنشاط لكنه لا يكتفي بذلك، إذ يضيف إليها حدة البصر والسمع، ولهذا دلالاته العميقة الواضحة. إن الناقة تتخرج من ذاتية الوعي الشعري ليمارس عن طريقها تحقيقه الجمالي فعلياً في العالم، ومن ثم فإن حركتها وفعاليتها مستمدة من توخدها معه، ومع مشيئته الذاتية:

فإن شئت سامى واسط الكور رأسها وعامت بضبعيها نجاء الخفيدي
وإن شئت لم ترقل، وإن شئت أزقلت مخافة ملوي من القيد محصد

وعليه فإن وجود هذه الذات الشعرية وجود غائي، فهي الخلاص من كل ما يمثله حضور الطلل من اندثار وفناء إذ يلقيها الوعي الشعري إلى الممكن. لكن هذا الخلاص ليس فردياً وإن كان ذاتياً، فالناقة تصبح خلاصاً للآخر أيضاً:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي ألا ليتني أفديك منها وأفتدي
وجاشت إليه النفس خوفاً وخاله مصاباً ولو أمسى على غير مرصد

فالضمير في (منها) يعود على فضاء الدهر؛ الصحراء التي تحاصر الإنسان (الآخر - الصاحب) وتجعله منغلقاً على نفسه منتظراً فناء مهما حاول الاختفاء. لكن الوعي الشعري ينطلق مخترقاً هذا الفضاء إلى حيث ينجز لذاتية خلاصها فيفتدي

الآخر أيضاً بهذه الذات الحجرية. وهنا يجب الانتباه إلى ملمح مهم جداً؛ فالناقة تمثل بيت الوعي، فهي قصر مرتفع مبني من الحجارة الصلبة بمعنى أنها ستكون الفضاء الذي سيضمن له الحماية والأمن من فضاء الدهر، وهكذا تعود فكرة البيت مرة أخرى إلى الظهور لتؤكد أن خلاص الإنسان كائن في مواجهته لمصيره واستباقه لموته بممكناته الذاتية ليؤسس ما يبقى ويسكنه.

إن هذا يؤكد الطابع الجدلي لتشكيل الزمان الجمالي في القصيدة. فالزمان الخارجي اختفى بعد غياب الطلل تشكيليًا. لكنه ظل يمارس دوره فعليًا إذ صار مباطناً لزمان الآن وحضوره، ومن هذه الجدلية يستمر انبثاق الزمان الجدلي. فالطلل أو المضي والاندثار موجود في وعي القصيدة ويؤثر في حركتها وعليه فإن فاعلية القصيدة الجمالية محاولة لاحتواء هذا المضي والتغلب عليه بأنيتها الممتلئة بالوجود الذاتي. وما يكشف عنه هذا الطابع الجدلي أن الوعي الشعري يحتفظ ببنيته القصصية في جانبها الموضوعي والذاتي، كما هي، على الرغم من تحولاته، ذلك أنه في سعيه إلى إدراك الماهيات يصنع المعنى من اللامعنى جدليًا، أي أن كلاً منهما يتظاهر في مسارين متميزين وإن كانا متداخلين؛ فالطلل والظعن والصحراء التي تكون مقومات فضاء الدهر أو عالم اللامعنى، تباطن الذات الشعرية والمرأة والناقة والآخر وهي مقومات عالم المعنى، لكنه لا يخلخلها بل يؤزمها ويدفعها إلى بلورة ذاتيته. ولعل ذلك ما يجعل الوعي يؤكد اعتداده بذاته ويسبغ عليها مظاهر العظمة والرفعة فارضة قيمها. ومن ثم، يتحول الوعي بعد أن وفر للناقة كل مقومات الفعل الإيجابي إلى ذاته الإنسانية وبلور وجودها في العالم؛ إن ماهية الناقة الجمالية تكشف الآن عن وظيفتها الحقيقية:

إذا القومُ قالوا من فتى خلْتُ أني عُنيْتُ فلمْ أكسلْ ولمْ أتبلدْ

ولستُ بحلالِ التُّلاعِ مخافةً ولكن متى يسترفدِ القومُ أرْفُدِ

وإن يلتقِ الحيُّ الجميغُ تلاقيني إلى ذروة البيتِ الكريمِ المصمَّدِ

إن هذه الذات الإنسانية تشتق دورها من الناقة، فمثلما كانت الناقة عطاءً وبيتاً وافتداءً للآخر ووسيلة لاختراق فضاء الدهر، فإن الوعي الشعري يمنح ذاته الإنسانية الدور نفسه والقيم نفسها. والفرق بينهما أنه في الحالة الأولى كان يريد أن يؤسس ذاتيته بالنسبة إلى ذاته، أما في الحالة الثانية فإنه سيحقق غائية هذا التأسيس في القيم التي يستمدّها من هذه الذاتية ويفتح أمامها العالم لتمارس وجودها فيه. لكن لنا لاحظ أن إيجابية هذا الوعي تبلغ أقصاها في استعدادها لتكون عطاءً محضاً، والانتماء إلى الذات الجماعية التي تحقق الانفصال عنها في أول القصيدة، يتم عن هذا الطريق. فالذات الشعرية هنا تفتدي (القوم) إذا دهمهم الخطر وطلبوا الحماية، وتقترب منهم

إذا طلبوا العطاء وتصبح بيتاً يلجأون إليه إذا احتاجوا إلى السند والنصرة وإلى ما يعزز وجودهم من أصالة.

إن وعي الشاعر يضع ذاته دريئة للذات الجماعية ويجعل قيمه الذاتية ضماناً لبقائها. ولكن ذلك سيعمق انفصال الذاتين لأنه يأتي خارج السياقات التي أقرها النظام القبلي أو هو يقلب هذه السياقات، فالمفروض أن تصبح الذات الفردية جزءاً متماهياً في الذات الجماعية لا العكس. وإن الوعي الشعري بما وفره لذاتيته من مقومات لا يستطيع أن يحقق هذا التماهي أو يستجيب له. وليس هذا الانفصال والتأزم إلا صورة من تصادم زمانين؛ زمان الآن المنفتح على إمكاناته وزمان المضي المنغلق على شروط بقائه الحدية. ومن ثمّ، فإن هذه الذات ستندفع في تمردا واعتدادها بذاتيتها:

وما زالَ تَشْرابي الخُمورَ ولذّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي
إلى أن تحامثنِي العشيرةُ كلُّها وأُفردتُ إفرادَ البعيرِ المعبِّدِ
رأيتُ بني غبراء لا يُنكرونني ولا أهلُ هذاكَ الطرفِ المُمدِّدِ

إن إنفاق المال يمثل تجاوزاً لشروط البقاء التي أقام عليها النظام القبلي كيانه واختراقاً لها، ومن ثمّ تصبح إيجابية الفعل الذاتي وقيمها مرفوضة لأنها لا تدخل في سياق ديمومة النظام بل تقوضه من الداخل. وهكذا فإن عزل هذه الذات وتصويرها في هذه الصورة الكريمة (البعير الأجرّب) إجراء مبرر لأنه يعكس خوفاً من امتداد تأثيرها. ولكن على الرغم من هذا الإقصاء والعزل تصبح الذات في فرديتها واستقلاليتها نموذجاً فريداً يعرفه الفقراء والأغنياء. وهكذا يبدو الشاعر يعيش تأزمه بين الانفصال والانتماء بصورة أخرى، غير أن هذا التأزم سيبلغ مداه الأقصى حين يستحضر الموت بوصفه غاية الممكنات، الأمر الذي يعمق الانفصال ويحوّله إلى قيمة في ذاته:

ألا أيُّ هذا اللائمي أحضَرَ الوغى وأن أشهدَ اللذاتِ، هل أنت مُخلدي؟
فإن كنت لا تسطيعُ دفعَ منيتي فذرني أبادزها بما ملكتُ يدي
فلولا ثلاثُ هنّ من حاجةِ الفتى وجدكُ لم أحفلُ متى قامَ عُوّدي
فمنهنّ سبقي العاذلاتِ بشربةٍ كُمتِ متى ما تُعلّ بالماءِ تُزبِدِ
وكريّ إذا نادى المُضافُ محنّباً كسيدي الغضا نبّهتهُ المتورّدِ
وتقصرُ يومِ الدّجنِ والدّجنُ معجبٌ ببهكئةٍ تحتَ الطّرافِ المعمّدِ
فذرني أروّ هامتي في حياتها مخافةً شُرِبٍ في الحياةِ مصرّدِ

كريمٌ يروى نفسهُ في حياته
أرى قبرَ نحامٍ بخيلٍ بماله
أرى الموتَ يعتامُ الكرامَ ويصطفي
أرى العيشَ كنزاً ناقصاً كلَّ ليلةٍ
لعمركُ إنَّ الموتَ ما أخطأ الفتى
لَكَ الطَّوْلُ المُرْحَى وثنياهُ باليدِ
ستعلمُ إن مِتنا غداً أينما الصدي
كقبرِ غويٍّ في البطالةِ مُفسدِ
عقيلةٌ مالِ الفاحشِ المتشدِّدِ
وما تُنْقِصُ الأيامُ والدهرُ ينفدِ

تؤلف هذه الأبيات الذروة في حركية التشكيل ، فالتضاد والتأزم يصبح على أشده بين الذات الشعرية والجماعة لأن قيمهما متقابلة ومنفصلة ، وإذا كان تفسير هذه الأبيات عند كثير من الدارسين يبين وجودية طرفة أو عبثيته أو عدميته . . الخ ، فإنها تتضمن أبعاداً أعمق من هذه. فالموت هو مصدر كل معنى وأساسه ، وهو الذي يدفع الوعي الإنساني إلى تأسيس فاعليته في الحياة ، لأن زمانية الإنسان متناهية به. ومن هنا فإن مواجهة الموت ومبادرته بالإرادة الحرة المختارة هو الأسلوب الوحيد لتأسيس ما يبقى ، أي المعنى في عالم اللامعنى والفاء أو عالم الدهر والطلل والقبيلة. وهكذا تسقط مقومات النظام القبلي وقيمه وتفقد مبرراتها ، فما دام كل شيء مرتين بالموت فما الذي يبرر قيم الكينونة والانغلاق على الذات ، والخضوع لشروط البقاء (البخل)؟ إن وجود الإنسان العربي للدهر الذي لا ينتهي ولا سبيل لمواجهة سطوته المدمرة ، هو الذي جعل الوعي الشعري يسبح على ذاتيته كل هذا الحماس والاعتداد والشجاعة ، ويعمد إلى تفتيت منطق القبيلة وكيانها ، ليحل محلّه منطق الذات وهي تواجه رعب مصيرها لوحدها عارية إلا من معرفتها بإمكاناتها الذاتية ، وحرصها على المواجهة وعلى البحث عن المعنى ، وعن الحياة في دوامة الموت.

والواقع أن هذه الذروة التشكيلية تقوم على الانفصال بين وعين متضادين بزمانية الذات الإنسانية. إن الذات الجماعية تنغلق على ذاتها بفعل تشتت زمانها الخارجي الموضوعي ومضيه ، بينما الذات الفردية تنفتح على ذاتها وتستجمع الزمان بأبعاده الثلاثة في بؤرة الآن. وهذا الانفتاح يعبر عن نفسه في التمسك باللحظة ومثلها بالفعل الإنساني. وهكذا يتحول الهم بالزمان إلى وجود للحياة بعد أن كان وجوداً للموت^(٣٨).

(٣٨) فكرة الوجود للموت إحدى أهم الأفكار التي قامت عليها الوجودية (خاصة عند سارتر وهيدغر) ، لتكون منطلقاً لرؤية عدمية جديدة للحياة ، وبها فسر فالتر براون مثلاً وجودية طرفة وعدميته. لكن تأمل التشكيل الجمالي للزمان في القصيدة والقيم التي يؤسسها الشاعر ، تعكس وعياً عميقاً بالمسؤولية تجاه الحياة بتأسيس على الوعي بالموت ، وهذا ما أسميه هنا الوجود للحياة. وهي فكرة خصبة في فهم رسالة الشعر العربي الجمالية والإنسانية.

لهذا نرى الشاعر يشكّل ذاته وهي تعيش نشوتها بفعاليتها انطلاقاً من رؤيته ووعيه العميق بالتأزم في فضاء الدهر الذي تتآكل فيه الحياة كلّ يوم لتجد نفسها في مواجهة الموت في أية لحظة. إن التضاد الجدلي بين مضيّ الزمان وتكثيفه في الآن، هو التضاد نفسه بين جدلية الوجود للموت والوجود للحياة التي تتظاهر وتتجسد في التشكيل الجمالي للقصيدة، بوصفها موضوعاً للوعي الشعري وهو في أقصى حالات تفتحه وتبثيره لذاته فعلاً يؤسس المعنى والقيمة، ويمنحهما الديمومة في فضاء الدهر الذي يستلب الإنسان كلّ شيء. ومن هنا يصبح رفض الآخر الاستجابة إلى المعنى وإلى القيمة مؤلماً:

فمالي أراني وابن عمّي مالكاً متى أذنُ منه ينأُ عني ويَبعدُ
يلومُ وما أدري علامَ يلومُني كما لامني في الحيّ قرطُ بنُ أعبدُ
وأياسُني من كلِّ خيرٍ طلبتُهُ كأنّا وضعناه على رَمسٍ مُلحدُ

إن الوعي الشعري يبحث عن المعنى ويمارس فعاليته الذاتية ويستنبط قيمه في محاولة للتواصل مع وعي الآخر والتوحد فيه. إنه يجد المعنى ليمنحه، لكن ذلك بالضبط ما يزيد انفصاله لأن الآخر يبدو كأنه ميت ما دام في اللامعنى. ومع هذا تزداد الذاتية اعتداداً بقيمتها وبقدرتها وتصرّ على البحث عن مجال للتواصل، ولا سبيل:

وقربتُ بالقُربى، وجَدكُ إنني متى يكُ عهدٌ للنكِيثةِ أشهدُ
وإن أدعَ للجُلّي أكنُ من حُماتيها وإن يأتِكَ الأعداءُ بالجهدِ أجهدُ
وإن يقذفوا بالقَدعِ عِرْضَكَ أسقِهِمُ بشُربِ حياضِ الموتِ قبلَ التهْدُدِ
فلو كان مولايَ امرءاً هو غيرُهُ لفرَجَ كربِي أو لأنظِرَني غدي
ولكن مولايَ امرؤُ هو خانِقي على الشكرِ والتَسألِ أو أنا مفتدِ
وظلمُ ذوي القربى أشدُّ مضاضةً على المرءِ من وقعِ الحسامِ المهْدُدِ
فدزني وعرضي إنني لك شاكرُ ولو حلَّ بيتي نائياً عندَ ضرغِدِ

إن الفعل الذاتي ومعناه وقيمه تُجابه بالرفض على الرغم من إيجابيتها واستعدادها لمحض العطاء تحقيقاً لزمانيتها وحضورها المطلق في الآن. وهذا الرفض حدي مسبق فهو لا يريد انتظار هذا الفعل والمعنى بل يحاول كبتّه، أو خنق الذات في ذاتيتها حتّى تعود للخضوع إلى المنطق السائد، على الرغم من كلّ محاولاتها للتواصل. والتأزم بين الإيجابية والسلبية والتمرد والخضوع يتحول إلى شعور عميق محض بالظلم. لكن إيجابية

الذات لا تريد رده، بل تكتفي بالتوحد مع ذاتها والنأي. لقد انتهت كل رغبة في التواصل عند هذه النقطة، لتحل محلها الرغبة في تثبيت القيم الذاتية والإصرار عليها ومواجهة الآخر بها:

أنا الرجل الضربُ الذي تعرفونهُ
وآليتُ لا ينفكُ كَشْحِي بِطَانَةٌ
حسامٍ إذا ما قمتُ منتصراً به
إذا ابتدرَ القومُ السلاحَ وجدتني
فإن مِتُّ فانهينني بما أنا أهلُهُ
ولا تجعليني كامريٍ ليس همُّهُ
ولو كنتُ وغلاً في الرجالِ لضررتي
ولكن نفي عني الرجالُ جراءتي
لعمرك ما أمري عليَّ بغمّةٍ

خَشَّاشُ كِرَاسِ الحَيَّةِ المتوقِّدِ
لعصبٍ رقيقِ الشفرتين مهتدٍ
كفى العودَ منه البدءَ ليس بمعضدٍ
منيعاً إذا بُلِّتَ بقائمه يدي
وشقِّي عليَّ الجيبِ يا ابنه مَعْبِدِ
كهمِّي ولا يُغني غَنائي ومَشْهَدِي
عداوةُ ذي الأصحابِ والمتوحدِ
وصبري وإقدامي عليهم ومحتدي
نهاري ولا ليلي عليَّ بسرمدٍ

إن المواجهة تتخذ طابعاً حاسماً من حيث لم تكن كذلك من قبل. فالذات تعتمد على حيويتها وتوقدها، وتحمل سيفها القاطع (وهو رمز الذات) ليمنعها من الآخرين. وهذه المواجهة في حقيقتها مواجهة للموت نفسه. فالوعي الشعري يستبق الموت أو ينطلق منه لتأسيس المعنى والقيمة، وإذا تحقق ذلك فلا أهمية للموت. لقد أنجز ذاته، ومارس زمانيته في أقصى إمكاناتها، وتجاوز الآخر في استسلامه وضعفه وسلبيته، ليعيش توحده ومنعته واعتداده بذاتيه ويفرض قيمتها، ويحميها ويقدمها جريئة أصيلة نابعة من عمق الرؤيا الكاشفة عن جوهر الوجود الذاتي وفعاليته في مواجهته لقدره:

ويومٍ حَبَسْتُ النَّفْسَ عند عراكها
على موطنٍ يخشى الفتى عنده الردى
أرى الموتَ أعدادَ النفوسِ ولا أرى
ستبدي لك الأيامُ ما كنت جاهلاً

حفاظاً على عوراته والتهددِ
متى تعتركَ فيه الفرائضُ تُرعدِ
بعيداً غداً ما أقرب اليومِ من غدِ
ويأتيك بالأخبارِ من لم تُزوِّدِ

يعيش وعي الشاعر بهذا، يقينه بالموت في فضاء الدهر. ولكن هذا اليقين يجعله يحيا قيمه والمعنى حتى في لحظة المواجهة الحقيقية مع الموت ورعبها وهو بذلك إنما يحفظها ويحفظ ذاتيته من الموت. وجدلية الوجود للموت والوجود للحياة

وتأزمها في الآن الشعري تصبح البؤرة التي ينكشف فيها مستقبل الوجود الإنساني وحقيقته.

ويكشف وعي القصيدة عن مساويته الحادة وهي تمارس بطولتها المستحيلة في كفاح الأطر المغلقة التي يفرضها النظام القبلي، محاولة إعادة صياغتها وبنائها على أسس دينامية منطلقة من وجودها للدهر والموت. وهو الحقيقة الكلية المطلقة التي أدت بالوعي بها إلى اكتشاف وهمية المعنى وفنائية الوجود في إطار القبيلة وقيمها العملية ووعياها الجماعي المغلق. وقد كان على الوعي الشعري أن يتضاد مع هذا الوعي النثري، ويؤسس ذاتيته وقيمه خارج سياق القبيلة ومنطقها محالاً فرضها عليها ومواجهتها من أجلها. والتضاد بين الوعيين يتأتى من خضوع الوعي النثري لخطية الزمان الخارجي ومضيه إلى هوة الفناء، بينما الوعي الشعري يعي مضيه إلى هذه الهوة لكنه لا ينتظرها مستسلماً، فهو يكثف المضي في آنيته، ويستشرف إمكاناتها محالاً التغلب على قدره.

إن التشكيل الجدلي للزمان الجمالي حسب ما بينت في هذا التحليل الموجز يمتاز بانبثاقه من الآن وينبع من جدل الوعي النثري والوعي الشعري وتضادهما، وذلك ما يولد المعنى. إن وعي القصيدة يحيا تأزماً حاداً بين انتمائه إلى الآخر والتماهي فيه، وبين انتمائه إلى ذاته وتوحده فيها ثم قطيعته مع الآخر. وهذا التأزم يباطن كل لحظة في القصيدة وهو الحافز إلى تشكيل المعنى، ولعل ذلك ما يجعل هذه القصيدة بلا نهاية، فالتشكيل الجدلي للمعنى والقيمة فعل جمالي مفتوح على إمكاناته وعالمه.

في ضوء هذه النتائج يمكن أن يكون التشكيل الجدلي للزمان الجمالي كما تبين من تحليل هذه القصيدة، نموذجاً عاماً لتيار شعري له خصائصه الفنية ورؤيته الذاتية المتفردة، ويمكن أن نجد في أشعار امرئ القيس وعنترة وحاتم الطائي وعروة والشنفرى وتأبط شراً وغيرهم من الشعراء الذين امتاز وعيهم الشعري بمساويته وبتوليته، وإن كان ذلك في صور مختلفة في تفاصيل الرؤية والفعل الشعري مما ينبغي أخذه بالاعتبار في التحليل والدراسة، لأنه أساس إبداعية كل شاعر وتفرده عن غيره في رؤيته لذاته وعالمه.

٢ - النموذج الثاني

في هذا النمط من التشكيل يطرأ تغير جوهري على العلاقة الجدلية بين الوعيين الذاتي والجماعي التي كشفتها في النمط السابق، إذ يتأسس الوعي الشعري على انفصال الذاتية وتأزمها أيضاً. غير أن الحل الذي يتطلبه ذلك يكون مختلفاً هذه المرة. ولإيضاح

أبعاد هذا التشكيل ورؤيته سنختار قصيدة لبيد بن ربيعة العامري الشهيرة بالمعلقة^(٣٩) :

تبدأ القصيدة بتشكيل العالم الطلي تشكيلاً خاصاً بها، وهو يعيش مضيه في فضاء الدهر:

عَفَتِ الدِّيَارُ محلُّها فمقامُها بمنى تَأَبَّدَ عَوْلُها فرجامُها
فمدافعُ الرِّيانِ عُرِّيَ رسمُها خلُقاً كما ضمِنَ الوحيُّ سلامُها
دِمْنٌ تجرَّمُ بعدَ عهدِ أنيسِها حجَجٌ خَلَوْنَ حلالُها وحرامُها

إن الديار (سكن الجماعة) عفت واندرت وتأبدت في اندثارها. ومعنى التأبد هنا أنها والجماعة تهايت تماماً في الاندثار كفعل للزمن الموضوعي الخارجي (الدهر). بمعنى أن هذا العفاء ترميز لغياب الجماعة الذي يعني أنها تحيا وجودها المؤقت في مكان آخر. وذلك ما يشير إلى انفصال الذات الشعرية التي تستحضر الللل في بداية الفعل التشكيلي، وتعيش حضورها (وغياب الجماعة) فيه. وما يؤكد هذا المفتوح أن الجماعة مرتبطة بالمكان ارتباطاً مصيرياً بوصفه بعداً من أبعاد فضاء الدهر الذي يطوقها ويشروط وجودها. ومع المضي أو تجرّم الزمان يتغير المكان ولا يعود صالحاً للارتباط. إن المضي يكتنف المكان والجماعة أيضاً، حتى بعد تحولها إلى مكان آخر لتجعله مقوماً لوجودها. فيما تظل الذات معزولة منفصلة عبر هذا السياق، لكنها تحيا هذا المضي في وعيها ووجودها، وذلك ما يدفعها إلى إعادة تشكيل الللل وأحيائه:

رُزِقْتُ مرابيعَ النجومِ وصابِها وذُقُّ الرواعدِ جَوْدُها ورهائِها
من كلِّ ساريةِ وغادٍ مُدَجِنِ وعشيةٍ متجاوبٍ إِرْزَامِها
فَعَلَا فروغُ الأيهقانِ وأطْفَلَتْ بالجلهَتَيْنِ ظباؤُها ونعامُها
والعَيْنُ ساكنةٌ على أطلاءِها عُوذاً تَأَجَّلَ بالفضاءِ بهائمُها
وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنها زُبُرٌ تَجُدُّ متونَها أقلامُها
فوقفتُ أسألُها وكيف سؤألنا صُمَّاً خوالدَ ما يبينُ كلامُها
عَرِيثٌ وكان بها الجميعُ فأبْكَروا منها وعُودِرُ نُؤُيها وثمامُها

(٣٩) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء،

١٩٦٢)، ص ٢٧٩ - ٣٢١.

إن وعي القصيدة يبث الحياة والخصب والأمن في الطلل وهذا ما يناقض العفاء الذي يكتنفه في مطلع القصيدة، وما ذلك إلا محاولة لاستحضار الجماعة من غيابها بعد توفير مقومات وجودها في المكان الذي غادرت. أي أن هذا الفعل ينطوي على نداء ضمني لعودة الجماعة أو الحياة الإنسانية الحميمة لتحل محل الحياة الحيوانية المخصبة في هذا المكان الذي رُزق بماء يفيض عليه ليلاً ونهاراً، الأمر الذي يعني أن إعادة التشكيل هذه تتضمن رغبة واعية لقهر انفصالية الذات عن الجماعة. ولكن ذلك لا يتحقق، فغياب الجماعة وانفصال الذات حقيقة واقعة يفرضها المضي الذي يبدو أنه يكتنف حضور الذات أو آنتيتها بالنسبة إلى ذاتها، ومن هنا كان وقوفها لتسأل الطلل. وليس هذا السؤال إلا عن الكيفية التي تحقق تواصلها مع الجماعة المغادرة وتأتي رحلة الطعائن لتؤكد ذلك:

شاقْتِكْ ظُغْنُ الحَيِّ حِينَ تَحْتَمَلُوا فَتَكْنُسُوا قُطْنًا تَصْرُ خِيَامُهَا

يبدأ لبيد تشكيله لصورة الطعائن بمفردة شاقتك التي تفيض بدلالات التأزم والاهتمام والرغبة بخلاف طرفة الذي لم ير في الطعائن إلا حقيقة الوجود الجماعي وهو يحيا فناءه في فضاء الدهر، ولذلك لم يشقه ارتحال الطعائن إلا بقدر تعلق الأمر بالمرأة التي ترادف المشروع الإمكانى لوعيه الشعري. إلا أن لبيداً يبدو متعلقاً بارتحال الجماعة مهتماً بانفصاله عنها، جاعلاً انفصاله عن المرأة في هذا الإطار:

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَارٍ وَقَدْ نَأَتْ وَتَقَطَّعْتَ أَسْبَابُهَا وَرِمَائُهَا

مُرِيَّةٌ حَلَّتْ بِقَيْدٍ وَجَاوَرَتْ أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا

بِمَشَارِقِ الْجِبَلَيْنِ أَوْ بِمُحَجَّرٍ فَتَضْمَنَتْهَا فِرْدَةٌ فَرُخَامُهَا

إن نسيان المرأة أو الاعتراف باللاجدوى من تذكرها تعبير عن تماهيتها في الجماعة. ولذلك كان انقطاع العلاقة بها هو الانفصال عن الجماعة نفسه. ولعل ما يؤكد ذلك أن المرأة ترحل مخلقة المزيد من الأطلال. أي أن الوعي الشعري يربطها بالمكان كما فعل مع الجماعة في مفتتح القصيدة ليؤكد هذا التماهي. والانفصال أزمة وتوتر، والذات الشعرية تحاول أن تحفز ذاتيتها على الفعل الإيجابي، وعلى استعادة التوازن في ظل غياب الذات الجماعية. وهكذا تنبثق الناقه تشكيلياً:

فَاقْطِعْ لُبَانَةً مِنْ تَعَرَّضَ وَصَلُهُ وَلَشَّرُ وَاصِلِ خُلَّةِ صَرَامُهَا

بَطْلَيْحِ أَسْفَارِ تَرَكْنَ بِقِيَّةَ مِنْهَا فَأَحْنِقُ صُلْبُهَا وَقَوَامُهَا

فَلَهَا هَبَابٌ فِي الزَّمَامِ كَأَنَّهَا صَهْبَاءُ رَاحَ مَعَ الْجَنُوبِ جَهَامُهَا

تمثل الناقة هنا، وهي ترمز للفعل الذاتي، خلاصاً من حالة التأزم التي تقلق وعي القصيدة، وتدفعه إلى التحرك خارج نطاق الحالة الراهنة أو زمان الآن. والملاحظ أنها ناقة ضعيفة لم يتبق منها إلا القليل مما يعينها على السفر، على عكس ناقة طرفة بن العبد التي تتمتع بمطلق القوة والنشاط والفعالية فضلاً عن وجودها الحجري. وفي ذلك الضعف إشارة عميقة إلى ضعف الذات التي تمثلها ذات الشاعر. وإذا كانت تنطلق سريعة كالريح، فإن هذه السرعة توحى بهروب وعي القصيدة من ذاته ومن آنيته. ويؤكد هذا أن الناقة تشبه غيمة قد أفرغت ماءها (جَهاَم) فهي خفيفة تدفعها الريح. إن الناقة بوصفها ترميزاً لذات الشاعر، لم تعد تملك من مقومات الفعل والوجود شيئاً، إلا الهروب. ولذلك تتحول الناقة فوراً إلى أنثى حمار وحشي آذته الفحول الأخرى وطردته، وهو يقود أنثاه أو يدفعها هنا وهناك دون غاية محدودة سوى الهرب أو الابتعاد عن مصدر الأذى. ولكن امتلاءهما بالخوف، وحضورهما في الموت والجوع والجفاف يدفعهما إلى العودة من حيث انطلقا:

حتى إذا سلخا جُمادى سِتَّةً جزءاً فطال صيامُهُ وصيامُها
رجعا بأمرهما إلى ذي مِرَّةٍ حَصِيدٍ، ونُجِحُ صرِيمَةَ إِبْرَاهِمَا

إن كل هذه الترميزات واضحة الدلالة، فوعي القصيدة يعجز عن أن يوفر لآنيته المتأزمة أي حل انطلاقاً من ذاتيته المستقلة، كما إن الفعل الذاتي لا يجد مجالاً للتحقق لأنه محاصر بفناء الدهر وكل ما ينطوي عليه من أخطار. ولذلك فإن الحل يكمن في التماهي (إبرام الصريمة). أي العودة إلى الانتماء مرة أخرى لجماعة. غير أن العودة لا تعني الأمان، فالحمار الوحشي يعود بأنثاه إلى غابة قصب كثيفة يترصد لها الموت فيها كل لحظة. إن الرحلة تبدأ من الخوف إلى الخوف، تماماً مثل رحلة الطعائن أو الجماعة في دائرة لا تنتهي من الأطلال.

إلا أن هذا التشكيل يتضمن إشارة بالغة الأهمية وهي أن الأنثى حامل وهي تبدو كارهة لحملها، فإذا استحضرتنا الناقة التي اشتق منها الشاعر هذه الأنثى تشبيهاً من حيث كونها ترميزاً للفعل الذاتي، ستكون دلالة الحمل ممكنات هذا الفعل الذي لا يملك المجال للتحقق. ومن ثم، لا يجد التشكيل أهمية لممكناته فانقطع الفعل عند نقطة انتظار الموت والوجود للدهر. ومن هنا يشتق وعي الشاعر من الناقة تشكيليّاً موضوعاً ترميزياً جديداً، هو بقرة وحشية افترست السباع وليدها، فهي وحيدة في ظلمة الليل (الدهر) الذي يحاصرها بالصيادين. ثم يدخلها وعي القصيدة في معركة مع كلاب الصيد ويخرجها منتصرة. والترميز هنا يعني أن الوعي الشعري يوفر الحماية لآنيته ولذاته، بأن يلغي ممكنات الفعل ممثلة بالوليد الذي افترسته السباع، ويجعلها

تنغلق على ذاتها وعلى مضيها في فضاء الدهر الذي يحاصرها بالموت على الرغم من مقاومتها. والمسألة الأساسية في كل هذا أن رحلة الناقه لا تؤدي إلى مكان، فسرعتها ونشاطها الذي بدأت به يعود بها إلى النقطة نفسها تشكيليًا، إلى حيث الانفصال عن نوار:

فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحي واجتاب أريّة السراب أكامها
أقضي اللبانة لا أفرط ريبة أو أن تلوّم بحاجة لئومها
أو لم تكن تدري نوار بأنتني وصال عقد حبال صرامها

الدائرة نفسها تكتمل، والتأزم يعود مرة أخرى، لأن الفعل الذاتي لم يخفف منه. والملح الدقيق الذي ينبغي الانتباه إليه أن الشاعر يأتي بلفظة (اللبانة) أو الحاجة التي يريد إشباعها بالفعل الذاتي، في حين أن طرفه يأتي بلفظة (الهم) في الموضع المشابه تشكيليًا. والفرق بين الكلمتين أن الهم ذو ماهية وجودية ولذلك دفع بالفعل الذاتي إلى ممكناته، وإلى انفتاحه على مستقبله، بينما الحاجة تبدو في هذا السياق، مرتبطة بالكينونة المادية للإنسان، أي أنها مؤقتة تقوم على أنتيتها بوصفها انفصاليًا. ومن هنا فإن وعي القصيدة يرتد إلى زمانية وجوده الماضية ليعيشها مجددًا:

بل أنت لا تدرين كم من ليلة طلق لذيذ لهوها ويندامها
قد بث سامرها وراية تاجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها
وغداة ربح قد كشفت وقرّة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها
ولقد حميت الحي تحمل شكتي فرط وشاحي إذ غدوت لجامها
وكثيرة غرباؤها مجهولة تُرجى نوافلها ويخشى دامها
أنكرت باطلها وبؤت بحقها يوماً ولم يفخر علي كرامها
وجزور أسار دعوت لحتفها بمغالق متشابه أعلامها
أدعو بهن لعاقير أو مطفل بذلت لجيران الجميع لحامها . . . الخ

هنا نجد الشاعر يؤرخ لماضيهِ، في هيئة أفعال إيجابية انطلقت من ذاته وتفوقه، فقد أنفق أمواله على الخمر الغالية، حمى قومه ببطولاته وقطع الصحراء المجهولة إلى حيث الأمان، وأكرم الفقراء والنساء المنقطعَات بماله . . . الخ. غير أن كل ذلك محاط بالمضي والانقضاء، واستحضاره في الآن تعويض عن فقر الحاضر منه. ومؤدى ذلك أن الارتداد إلى الماضي يعني أن الوعي الشعري وهو يحيا انفصاليته وتأزمه، يجعل من

تاريخه مقوماً لوجوده الحاضر ليبين بذلك أحقيته بالانتماء إلى الجماعة بحكم انقطاع
 ممكنه أو تخليه عنه وهو يحيا في فضاء الدهر منفرداً تهده الأخطار التي تهدت البقرة
 الوحشية ، والحمار وأثاه من قبل. ولعل ما يؤكد ذلك أن وعي القصيد يجعل الفعل
 الذاتي متسقاً مع حاجات الجماعة ومقومات وجودها المادية حصراً من شراب
 وطعام . . . الخ. إن القيم التي أسسها الفعل الذاتي تتماهى في الذات الجماعية وما
 ذلك إلا تحقق لتماهي الوعي الشعري في وعي الجماعة. وهكذا ينحل التأزم وتتم
 استعادة الاتصال الوجودي بينهما، ومن ثمّ، يصبح صوت الذات صوت الجماعة
 (نحن) فوراً:

إنّا إذا التقتِ المِجامعُ لم يزلْ منّا ليزازُ عظيمةٌ جِشامُها
 ومُقَسَّمٌ يُعطي العشيـرةَ حقَّها ومُعَذِّمٌ لحقوقها هَضامُها
 فضلاً وذو كرمٍ يعينُ على الندى سمحٌ كَسوبُ رغائبِ غَنامُها
 من معشرٍ سنَّتْ لهم آباؤهم ولكلِّ قومٍ سُنَّةٌ وإمامُها
 فبنى لنا بيتاً رفيعاً سَمَكُهُ فسما إليه كهلُها وغُلامُها

وما توضحه هذه الأبيات أن التماهي ينطوي على قبول كامل لكلّ قوانين الحياة
 القبلية وطبيعة تكوينها الاجتماعي والاقتصادي بحيث يتساوى في وعي القصيد
 الظلم والعدل، والحق والباطل ويتم قبولها لمجرد كونها صادرة عن الجماعة، أي أنه
 يجعل الأولوية للقانون والسنة التي تضمن تماسك الجماعة على القيمة بما هي كذلك،
 وعلى الذاتية من حيث هي مصدر لكلّ قيمة ولكل معنى. ومن هنا يصبح الوعي
 الجماعي (بيتاً) للذاتية يوفر الأمن لها والقدرة على الاستمرار كما يمنحها المعنى. إن
 وعي القصيد لا يجد بديلاً لذلك، فممكّنات الفعل الذاتي انتهت، لأن مجالها (فضاء
 الدهر) مسكون بالموت والعفاء والاندثار، ولم يبق أمامها إلا أن تسكن بيت الوعي
 الجماعي وتعيش وجودها كلّ فيه وتشكله من الداخل، لكنها لا تبنيه لأنه مبني سلفاً.
 إنها تعيد إنتاجه فحسب، وتوظف كلّ طاقتها من أجله ما دام واقعها الوحيد الذي لا
 تملك إلا أن تقنع به:

فانعُ بما قَسَمَ المليكُ فإنما قَسَمَ الخلائقَ بيننا علامُها
 وهمُ ربيعٌ للمجاورِ فيهم والمرملاتِ إذا تطاولَ عامُها
 وهمُ العشيـرةُ أن يبْطِئَ حاسدُ أو أن يميلَ مع العدوِّ ليامُها
 إن الرضا الذي يطغى على وعي القصيد في نهاية التشكيل يصدر عن تحقق

الانتماء الذي تجد فيه الذاتية ذاتها وترى فيه ربيعها أو خصوبتها وتجدها. ومن هنا فهي تحمي الجماعة ووعيتها ممن يهدد تماسكها أو يحاول اختراق نظامها وكيانها. إن الوعي الشعري في هذه القصيدة سلبي يوظف فعاليته الذاتية في حماية القارّ من الوعي الجماعي.

والملاحظة الأساسية على هذا النمط من التشكيل أن العلاقة الجدلية بين الوعيين الدائري والجماعي فيه ليست علاقة تضاد بل تكامل وتداخل، وأن التأزم الذي ينطوي عليه وعي القصيدة يقوم على الانفصال المؤقت بينهما. أي أن الزمان الجمالي هنا دائري يبدأ من الآن الذي ينطوي على توتر الغياب والحضور ثم تداخلهما بحيث يصبح حضور الذات في وعي القصيدة غياباً وانفصالاً بفعل غياب الجماعة التي تفرض حضورها على هذا الوعي، ومن ثم تنغلق حركته أو تكتمل بتماهيه في الوعي الجماعي. والواقع أن وعي القصيدة يتشكل منذ البداية على هذا الأساس ولذلك كان تشكيله للأطلال وموقفه منها محايداً لا يحمل دلالات الحزن والأسى (على العكس من طرفه) لأنه مطمئن إلى انتمائه متجه إليه تشكيلياً وواقعياً.

هذا النمط من التشكيل يمكن أن يكون نموذجاً جوهرياً لكل ما نعرفه من قصائد الفخر القبلي أو قصائد المديح سواء لفرد أو جماعة، خاصة ما يقوم منها على تماهي الوعي الشعري وتعيين ذاتيته في الآخر، وتوظيف فعاليتها من أجل تأسيسه مثلاً أعلى عجزت هي عن تحقيقه بذاتها فأسقطته على الآخر. وهذا النموذج يمثل تلك الفئة من الشعراء الجاهليين ممن كانوا لسان القبيلة أو الجماعة ولسان القيم السائدة يمجّدونها ويدعون إليها، ولهذا كان شعرهم دعائياً أكثر من كونه بناءً وتغييراً.

٣ - النموذج الثالث

في هذا النمط من التشكيل تحيا أنية الزمان الجمالي انقطاع إمكاناتها وهي في مواجهة الموت الفعلي، ومن ثم، لا تجد أمامها سوى استحضر ذاتيتها من الماضي وتثبيتها في الفعل الشعري. ويمكن أن تمثل قصيدة بشر بن أبي خازم في رثاء نفسه نموذجاً لهذا النمط^(٤٠):

أسائلةُ عُميرةُ عن أبيها خلالَ الجيشِ تعترفُ الرُّكابا؟
تُؤمّلُ أن أووبَ لها بنهبٍ ولم تعلمْ بأنَّ السَّهْمَ صابا

(٤٠) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق عزت حسن (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٢٤ -

تنشق القصيدة من وعي الآنية الحاد بحضور موتها. وهذا الحضور عياني مباشر بحيث لا يستطيع الوعي أن يرى آنيته إلا من خلال آنية الموت وبها. ولذلك فهو يمثل غيابها وانقطاع إمكاناتها ومن ثم، انفصالها ليس عن ذاتها حسب، بل عن الآخر أيضاً كمشروع إمكاني، وهذا هو مصدر مأساوية وعي القصيدة وتأزمها، فالآخر (وهو هنا الابنة) يمكن أن يكون ترميزاً لوجود الذاتية الفعلي أو تموضعها في العالم مستقبلياً، وعليها دائماً أن تنطلق إلى إمكاناتها والعودة إليه بمقومات النمو والاستمرار (التهب)، ذلك أن الآنية لا تجد ذاتها إلا في علاقتها الحميمة بالآخر ووجودها من أجله. من هنا فإن الحضور العياني للموت سيعني أيضاً انقطاع الآخر عن الفعل وعن الوجود، الأمر الذي يعني تضاعف مأساوية هذا الانقطاع أو الغياب المزدوج، ويعني أن فاعلاً آخر هو الذي يمارس وجوده قسراً ويفرض فعله الممثل بالموت. وليس هذا الفاعل سوى الدهر:

فإنَّ أبالكِ قد لاقى غلاماً من الأبناءِ يَلتهبُ التهابا
وأَنَّ الوائليَّ أصابَ قلبي بسهمٍ لم يكن يُكسى لُغابا
فرجِّي الخيرِ وانتظري إيابي إذا ما القارضُ العنزِيُّ آبا

تتداخل الصورة التي يشكّلها وعي القصيدة للقاتل بصورة الدهر المعهودة في الشعر العربي، فهو شاب صغير يتوقد نشاطاً وحيوية، ويرمي بسهم مصيب لا يخطئ مقتلاً، وهو أيضاً (وائلي) وهي صفة مشتقة لغةً من النجاة والبقاء؛ (وَأَلْ: نجا) وبذلك تصبح الآنية مجالاً لفعالية الدهر - الموت، الأمر الذي يعني استحالة عودتها إلى ذاتها وإلى الآخر الذي توجد من أجله، لاندثارها في المضي الفناء.

إن الزمان الجمالي للقصيدة متأزم بفعل التحول القسري للآنية إلى المضي أو اختراقه لها. ولذلك لا تجد بدأً من أن تستحضر عياناً مجسداً في القبر:

فمن يك سائلاً عن بيتِ بشرٍ فإنَّ لهُ بجنبِ الرّذهِ بابا
ثوى في ملحدٍ لا بدّ منه كفى بالموتِ نأياً واغترابا
رهينَ بلىِ وكلُّ فتى سيَبلى فأذري الدمعَ وانتحبي انتحابا
مضى قصدَ السبيلِ، وكلُّ حيٍّ إذا يُدعى لميَّتتهِ أجابا

الانقطاع الذي تعانیه الآنية بفعل حضور الموت يجعل وعي القصيدة يتحدث عنها بصيغة الغائب كأن حضور الموت في وعي القصيدة يشطر الذات إلى ذاتين إحداهما تحيا حضورها والأخرى تغيب. وهنا تظهر الفكرة الأساسية في تكوين الوعي

الشعري الجاهلي التي ترى في القبر البيت الحقيقي للإنسان وهو يجيا في فضاء الدهر. إن حضور الموت العياني في الآتية لا يعني إلا اندثارها أو عدما الذي لا بُدُّ منه. وإذا كانت الحياة بيت الوعي ووجوده بِكُلِّ ما يمثله البيت من معانٍ، فإن بيت الموت لا يعني سوى البعد والانفصال والعبودية المطلقة للدهر. إن وعي القصيدة يدرك أن إمكاناته انتهت وأن اللحظة الأخيرة توشك أن تمارس حضورها العدمي ولهذا تتبدد إيجابية الوجود للموت وهي تتحول إلى وجود فيه. فالذات لم تعد تستطيع استباق موتها لأنه أصبح عياناً، ومن ثمَّ، عليها أن تستحضر وجودها للحياة وتكتشفه في الآن الذي يهدده المضي:

فإن أهلك عُميرَ فربُّ زحفٍ يُشَبِّهُ نَفْعُهُ عَدُوًّا ضَبَابَا
 سَمَوْتُ لَهُ لِأَلْبِسَهُ بزحفٍ كما لَقِئْتُ شَأْمِيَةَ سَحَابَا
 على رِبْذِ قَوَائِمُهُ إذا ما شَأْتُهُ الخَيْلُ تنسربُ انسرابَا
 شديدِ الأَسْرِ يَحْمِلُ أُرْيَجِيًّا أَخَا ثِقَّةٍ إذا الجِدْثَانُ نابَا
 صبوراً عندِ مَخْتَلَفِ العَوَالِي إذا ما الحربُ أبرزتِ الكَعَابَا

إن الصراع هو الأسلوب الوحيد الممكن أمام الذاتية لإنجاز ذاتها في فضاء الدهر. ويبدو أن هذا الصراع لا ينتهي لأنه في حقيقته صراع مع الدهر نفسه. ولذلك فإن الوجود للحياة يتخذ هذا الطابع الحماسي ويتشكل معركة بين جيشين، غير أن الذاتية بما كان لها من إمكانات استطاعت أن تستوعب حركية الدهر وتشتمل عليها وتكيفها باتجاه إنجاز ذاتها، وهذه دلالة حركة الريح وهي تلف السحاب لتستخلص منه قيمها وتؤسسها. والفرس هنا ترميز لإيجابية الذاتية وقدرتها المتفوقة على استباق إمكاناتها واختراق سطوة الدهر وقسوته ممثلة بالحرب. إن التأسيس يصبح قيمة بحدِّ ذاته على الرغم من بشاعة الحرب وهولها:

فَعَزَّ عَلِيٌّ أَنْ عَجَلَ المَنَابَا وَلَمَّا أَلَقَ كَعْباً أَوْ كِلَابَا
 وَلَمَّا أَلَقَ خَيْلاً مِنْ نُمَيْرٍ تَضِبُّ لِثَائِهَا تَرَجُو النُّهَابَا
 وَلَمَّا تَلْتَبَسُ خَيْلٌ بِخَيْلٍ فَيَطَّعِنُوا وَيَضْطَرُّوا اضْطَرَابَا

إن رثاء الوعي الشعري لذاته رثاء لقدرتها المنقطعة عن تأسيس قيمها وتوفير مقومات الوجود والفعل للجماعة التي تخوض معركتها مع الجماعات الأخرى دفاعاً عن كيانها. وبذلك فإن هذا الرثاء يتحول ضمناً إلى رثاء للجماعة نفسها. إن الموت الذي عاجل الذات سيعاجل الجماعة ممثلاً بخيول الأعداء التي تتحرك

بسرعة حريصة على استلاب الجماعة مقومات وجودها بعد أن فقدت من يقودها وينصرها ويدافع عنها:

فيا للناس إن قناة قومي أبث بثقافها إلا انقلابا
هم جدعوا الأنوف وأوعبوها وهم تركوا بني سعد يبابا

إن حضور الموت في الآنية وانقطاعها عن الفعل الإيجابي الذي كان مصدر حركية الجماعة تتوسع دائرته ليشمل آنية الذات الجماعية فيدفعها إلى الماضي أو الارتداد عن فعاليتها المتحققة (في الماضي) وهكذا ستغيب هي الأخرى في فضاء الدهر فقد جاء عليها الدور الآن. إن الوعي الشعري يستشرف مستقبلها فيرثها برثائه لذاته.

وثمة ملحوظة بشأن هذا النموذج وهي أنه يشترك مع النموذج السابق في استحضاره للماضي والتأريخ للذات، لكن الاختلاف الأساسي بينهما يتمثل في أن الذات هنا تبكي انقطاع زمانها الذاتي عن الفعل بسبب حضور الموت، مع وجود الإمكانية أو القدرة على ذلك أصلاً، بينما في النموذج السابق يتم التأريخ للذات في ظل شعور بانعدام المكنات مع أن مستقبلها مازال آتياً.

هذا النموذج الشعري يمكن أن يمثل مع التأكيد على الفريدة الذاتية، كل ما عرف من قصائد الرثاء العربية سواء للأنثى أو للآخر فرداً أو جماعة، من حيث إن الرثاء في حقيقته رثاء الوعي الشعري لذاته هو بالدرجة الأولى، تموضع في المرثي، ليعكس حالة الانفصال والتأزم التي تمزق الوعي وتمنعه أن يحيا وحدته وتواصله مع ذاته ومع الآخر.

٤ - النموذج الرابع

في هذا النمط من التشكيل يمارس الوعي الشعري زمانيته الجمالية بطريقة متميزة، فهو يعيش آنيته إلى أقصى حدودها الممكنة في فضاء الدهر، ولكنه لا يكتفي بذلك. إن الذاتية تجرد هذا الفضاء أضيق من أن تجدد ذاتها فيه، ويمكن أن نأخذ قصيدة لحفاف بن ندبة السلمي تمثيلاً لهذا النمط^(٤١):

ألا طرقت أسماء في غير مطرقٍ وأتى إذا حلت بنجران نلتقي
سرت كل وإد دون رهوة دافعٍ وجلدان أو كرم بليئة مُحْدِقِ

(٤١) شعر حفاف بن ندبة السلمي، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف،

١٩٦٨)، ص ٢٧ - ٣٩.

تجاوزت الأعراض حتى توسدت
بغرّ الشنايا خيف الظلم نبتة
ولم أرها إلا تعلقة ساعة
وحيث الجميع الحابسون براكس
بوج وما بالي بوج وبألها
وسادي بباب دون جلدان مغلق
وسنة رثم بالجئنة مونيقي
على ساجر أو نظرة بالمشرقي
وكان المحاق موعداً للتفرقي
ومن يلق يوماً جده الحب يخلق

في هذه القصيدة، يبدأ الوعي الشعري بتشكيل زمانه الجمالي وهو يحاول التغلب على تأزم آنيته وانفصالها عن طريق استحضار طيف المرأة الذي يتحد معه ويواصله، مجتازاً إليه حدود المكان والزمان أيضاً. والمرأة هنا ترميز للمجال الذي تمارس فيه الذاتية توحيدها. هذا المجال الذي لم يعد ممكناً الآن بسبب تفرق الجماعة وتبدها في ظلمة الوجود في فضاء الدهر. فقد قطع هذا التفرق على الذاتية أن تحقق ذاتها وتنمي تواصلها، وحرمتها فرصة أن تستمر. لكن الرغبة في التواصل والتوحد (الهوى أو الحب) لم تنقطع، وظلت الذاتية تسعى إليها وتكافح من أجلها إلى النهاية دون أمل، فالرغبة المستحيلة تتجدد بينما تتناقض إمكانات الذاتية على تحقيقها بل إن هذا التناقض يتناسب عكسياً وتجدد الرغبة واستحالتها. إن وعي القصيدة يحيا مضيه وفناءه قسراً.

لكن الآنية تحاول استباق هذا المضي فتستحضر تاريخها وتؤسسه في الآن. وذلك رفض للمضي ولتتناقص الإمكانيات، ومحاولة للتغلب على التأزم بأن تحيا توحيدها مع ذاتها ووعيتها ما دام الانفصال عن الجماعة قائماً:

فإما تريني أقصر اليوم باطلا
وزايلني ريق الشباب وظلته
فعشرة مولى قد نعشت وأسرة
وحرّة صاد قد نضحت بشربة
ونهب كجماع الثريا حويته
ومعشوقة طلقته بمُرشة
فباتت سليباً من أناس تحبهم
ولاح بياض الشيب في كل مفريق
وبدلت منه سحق آخر مخلق
كرام وأبطال لدى كل مازق
وقد ذم قبلي ليل آخر مطرق
غشاشاً بمحتات القوائم خيفق
لها سنن كالأحمي المخرق
كثيباً، ولولا طعنني لم تطلق

إن الآنية تؤسس تاريخيتها عطاء محضاً واصطفاء لمقومات الوجود التي لا تباح لكل من أرادها. والفعالان يقومان على البطولة الخارقة التي تفرض قيمها الإيجابية

انطلاقاً من ذاتها ومن إدراكها لما عليها أن تحققه ذاتياً في فضاء الدهر الشحيح بمقومات الحياة والذي يفرض على الإنسان الانغلاق على نفسه وتبني قيم سلبية تكفل له البقاء في حدود كينونته. إن عطاء الذات يفتح على الآخر ليسنده ويعينه على تجاوز مأزقه في هذا الفضاء. وهذا الانفتاح مطلق ينبثق من تفوق الذات وقدرتها ولذلك يكون عطاؤها شاملاً للضعيف العاجز كما للأبطال الكرام، الذين عجزوا عن توفير مقومات وجودهم إذ وصلوا إلى الحدود المباحة التي لا يمكنهم تجاوزها إلى ما بعدها. هذا التفوق يجعل الذات تعطي أعز ما لديها للآخر (الماء) وتغمره به على حين مُنع وانغلقت دونه الأبواب، وهو التفوق نفسه الذي يمنح الذات قدرتها على انتزاع مقومات الوجود العزيزة واحتيازها وفيرة، باستباق الآخرين والتفوق عليهم واختراق كل ما وضعوه من قيم لحماية كينونتهم. إن الفعل الذاتي من الحيوية والتدفق بحيث ينطلق إلى ما يشاء ليأخذه عنوة. وما ذلك إلا ترميز لهدم قيم الكينونة ومحاولة لتحفيزها على الانفتاح والعطاء ما دام بالإمكان أن تُسلب ما تملك بالقوة.

لنلاحظ هنا أن التشكيل ينبثق من تأزم الآنية وهي تحيا مضيها. وما تحقق إلى الآن تشكيليًا لم يكفٍ للتغلب على هذا التأزم. ولذلك فإن الإيقاع الدلالي يزداد حماساً لأن زمنيته الخارجي الموضوعي والداخلي الذاتي لا يمكن تماهيهما مع بعض، بل يزدادان ضدية، ولهذا يقوم وعي القصيدة بتطوير تفوق الذاتية ويمارسها بفعالية أكبر:

وخيلٍ تعادى لا هوادةً بينها	شهدتُ بمدلولِ المعاقمِ مُحنيّ
طويلٍ عظامٍ غيرٍ خافٍ نما به	سليمُ الشظى في مكرباتِ المطبّق
بصيرٍ بأطرافِ الحدابِ مقلّصٍ	نبيلٍ يُساوى بالطُرافِ المروّق
إذا ما استحمّت أرضُهُ من سمائه	جرى وهو موعودٌ وواعدٌ مصدّق
ومدّ الشّمالَ طعنه في عنائه	وباح كبحِ الشادنِ المتطلّق
من الكاتماتِ الرنبِ تمزّعٌ مُقدّمًا	سبوقاً إلى الغاياتِ غيرِ مُسبّق
وعنه جوادٌ لا يباعُ جنيئها	بمنسوبة أعرافه غيرُ محمّتي

هذا الحصان الأصيل الذي لا مثيل له في قوته وسرعته وجماله، والذي يعادي الخيول الأخرى ويسبقها، ما هو إلا ترميز تشكيلي لفعالية الآنية وهي تحاول الخلاص من تأزمها وتسعى إلى تأسيس وجودها خارج المضي. ولذلك فإن الحصان (الذي ينطلق باتجاه مضادّ للمضي دائماً أي إلى المستقبل) يتوفر على صفات ماهوية خارقة كالأصالة والقوة والنشاط والحيوية الفائضة. وهو بصير

وخبير باحتياز الطرق الصعبة وتلك صفة غريبة لحيوان، لكن الغرابة ستنتفي ما دام الفعل الذاتي يستند إلى الوعي ويستمد منه تأثيره وتفوقه. كما إنه في الوقت نفسه وانطلاقاً من ذلك سيمثل بيت الآنية (الطراف المروق) الواسع الذي تحيا فيه ويمنحها تجردها وأمنها ويدفعها بذلك إلى التقدّم إلى ممكناتها واثقة منها ثقة تجعلها تسبق الآخرين إلى غاياتها دوماً.

هذه الصفات الماهوية تصبح قيمة كبرى بحدّ ذاتها لأنها مقومات الوعي الشعري نفسه، ولذلك لا يجد لأصالته وذاتيته بديلاً في الوعي المتوارث العملي الذي يسود الحياة العادية ويسيرها ضمن حدود معينة:

ومرقة طيّزت عنها حمامها نعامتها منها بضاح مُزَلَّقِ
تبيت عتاق الطير في رقباتها كطرة بيت الفارسي المعلقِ
ربأت، وخرجوج جهدت رواحها على لاحب مثل الحصير المشقِّقِ
تبيت إلى عدّ تقادم عهدُه بحُرّ تقي حرّ النهار بعفلقِ

إن أصالة الوعي الشعري وذاتيته الإيجابية في فعلها وقيمها تصدر عن كونه يستطيع أن يرى واقعه رؤية مختلفة أوسع مدى وأكثر عمقاً مما يراها الآخرون، فهو يربأ فوق مرقة مرتفعة لا سبيل إلى الصعود إليها ليرى الممكنات ويحققها. ولذلك تقتزن الرؤية بالفعل الذاتي فوراً، مثلاً بالناقة التي يدفعها إلى السير في طريق لم يعد أحد يسلكه، وتردّ ماء لم يرده رجل حرّ منذ زمن طويل خوفاً منه وتجنباً لمشقة الطريق وبعده وخطورته.

عند هذه النقطة يتوقف تشكيل الوعي لذاتيته، ذلك أن الآنية ما زالت محدودة بالمضي، مكتنفة به، وإن فعاليتها وإيجابيتها قد انتهت وتوقفت عند أقصى ما هو متاح من حدود في فضاء الدهر، ولم يتغير الكثير من معالم هذا الفضاء، فالفعل الذاتي في وعي القصيدة يبدو محدوداً في تأثيره، لأن المضي قد جرف ما أسسه من قيم أو وجود فعلي ولم يعد بإمكانه إدامته والمحافظة عليه، ولم يبق أمامه إلا أن يستسلم لسطوة هذا الفضاء وسجنه الكوني المغلق. ولكن هذا الاستسلام ليس حلاً لتأزم الآنية وانفصالها بل هو تصعيد له إلى أقصى ذروته:

فدغ ذا، ولكن هل ترى ضوءً بارقِ يضيء حبيياً في ذرى متألّقِ
علا الأكم منه وابل بعد وابلِ فقد أرهقت قيعانه كل مرهقِ
يجرُّ بأكناف البحار إلى الملا ربأ له مثل النعام المعلقِ

إذا قلت تزهاه الرياحُ دنا له ربابٌ له مثل النعامِ الموسَّقِ
 كأنَّ الحُدأةَ والمشايحَ وسَطَه وعوداً مطافيلاً بأمعزٍ مُشرقِ
 أسالَ شقاً يعلو العِضاةَ عُشاؤه يصفقُ في قيعانِها كلَّ مَصْفِقِ
 فجادَ شَرورَى فالسُّنارَ فأصبحت يَعارُ لهُ والواديانِ بِمُودِقِ
 كأن الضُّبابَ بالصحارَى عشيَّة رجالٌ دعاها مستضيفٌ لموسَّقِ
 يشقُّ الجِدابَ بالصحارَى وينتحي فراخَ العُقابِ بالحقاءِ المحلَّقِ

إن التأزم المطلق للآنية وعجزها عن حله يجعلها تتخلى عن تاريخيتها لما أيقنته من جزئيتها ولا جدواها في التغيير الشامل. ويأتي التعبير (دع ذا) ليكشف عن تحول الوعي الشعري من آنية الفعل الكوني المطلقة التي يمكنها وحدها أن تغلب على مطلقية المضي. إن رؤية الوعي الشعري الشمولية لواقعه تقرر ترميزياً، أن التغيير الشامل هو السبيل الوحيد لحريتها وحرية الآخر من فضاء الدهر. وإذا كان الفعل الذاتي وعطاؤه محدود بشرية ماء يهديها للآخر بوصفها أعز ما يملكه من مقومات الوجود، فإن الفعل الكوني المطلق الذي يأمله الوعي الشعري سيكون مطراً متدفقاً يغمر فضاء الدهر ويجر البحار لتفيض على الصحراء والبشر عطاء لا نهائياً تعجز الرياح (وهي هنا ترميز للمضي الذي يبدد كل شيء) عن تبديده ومنعه لأن تجدده أكبر مطلقية من الدهر وتجده. والوعي الذي يقود هذا التغيير الكوني (الحُدأة والمشايح) لا بد أن يكون أكثر سعة وعمقاً من الوعي الشعري الذاتي، يخرق حدود فضاء الدهر وقرها وجدبها ويجدد الحياة وينميها، ويستضيف الضباب (سكان الصحراء) ليمنحها مقومات الوجود الإيجابي الفاعل.

إن الزمان الجمالي الذي يتشكل في فضاء القصيدة ووعيتها يتحرك جدلياً من الآن إلى الماضي إلى الآن ثم يفتح على مستقبل لانهاضي يواجه المضي اللانهائي. ولذلك فإن القصيدة لا تنتهي، فالتغيير الكوني الشامل مستمر في تحقيقه ونموه الخارق إلى الدرجة التي يخرج عن نطاق التشكيل الشعري ويتجاوزه.

والواقع أن فكرة التغيير الشامل كانت تراود كثيراً من الشعراء الجاهليين، إذ ترد التشكيلات الرمزية للمطر الغامر في عدد كبير من القصائد الجاهلية مع اختلاف في السياق والرؤية، فنحن نجدها عند امرئ القيس في معلقته، وفي قصائد أخرى له^(٤٢)،

(٤٢) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ٢٤-٢٦ و٧٢-٧٣.

وعند عبید بن الأبرص^(٤٣) وأوس بن حجر^(٤٤) والطفيل الغنوي^(٤٥) والنابغة الذبياني^(٤٦) وتميم بن أبي بن مقبل^(٤٧) وأبي ذؤيب الهذلي^(٤٨) وليبيد^(٤٩)، وغيرهم. إلا أن أهم ما يميز هذا الترميز عند أكثرهم محدوديته (سقي ديار جماعة ما أو امرأة) وانبثاقه من فعالية الذات، مثلما نجد عند امرئ القيس الذي يقود السيل إلى حيث يريد في إحدى قصائده^(٥٠).

لكن خفاف بن ندبة يمتاز بأنه يعي قصور هذه الفعالية وحاجة الواقع إلى تغيير جذري أكثر عمقاً وشمولية، وهو بهذا يشترك مع امرئ القيس في رؤية السيل والمطر في معلقته. إن مشهد السيل المدمر الغامر في القصيدة العربية ترميزاً للتغيير الذي يطمح إليه وعي الشعراء لعالم لا يمكن تغييره إلا بتدميره تماماً بما هو بأمس الحاجة إليه في الصحراء وهو الماء.

وقبل أن أختتم هذا القسم أريد أن أبين أن الفرق الدقيق بين هذه النماذج الأربعة يتمثل في رؤية كلٍّ منها للزمان وتشكيله جمالياً كمقوم لإيقاعية الوعي الشعري على الصعيد العمودي؛ فالزمان في النموذج الأول منفتح تماماً على المستقبل ويحاول استحضاره في الآن باستمرار ليستوعبه وعي الشاعر في ذاتيته ويمنعه من التبدد في المضي. وهذا ما تؤكد تركيباً كثرة التراكمات الشريطية في القصيدة. بكلمة أخرى؛ إن الزمان الجمالي لهذا النموذج تبثيري حضوري، أما النموذج الثاني فزمانه الجمالي دائري، ذلك أن الشاعر بدأ من الحاضر ثم عاد إلى الماضي واستحضره لكنه لم يطلقه إلى المستقبل لأنه جعله يتماهى مع زمان الجماعة المتماهية أصلاً مع الدهر الدائري والمحقة لفاعليته واقعاً، وهو يشترك في هذا جزئياً مع النموذج الثالث غير

(٤٣) ديوان عبید بن الأبرص، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة الباي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ٣٥ -

٣٧.

(٤٤) أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط ٢ (بيروت: دار

صادر، [د.ت.])، ص ١٥ - ١٧.

(٤٥) ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد (بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٨])،

ص ٧٥ - ٧٦.

(٤٦) زياد بن معاوية الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار

المعارف، ١٩٧٧)، ص ١٨٧.

(٤٧) تميم بن أبي بن مقبل، ديوان ابن مقبل، عني بتحقيقه عزة حسن، إحياء التراث القديم؛ ٥

(دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٢)، ص ١٢٩ - ١٣١.

(٤٨) ديوان الهذليين، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة

والنشر، ١٩٦٥)، ج ١، ص ٥١ - ٥٥.

(٤٩) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ص ٢٩ - ٣٣ - ٨٨ - ٩٣.

(٥٠) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ١٤٤ - ١٤٦.

أن الفرق الأساس بينهما أن الثالث يقوم على تبئير الماضي في الحاضر بسبب انقطاع المستقبل عن التحقق لحضور الموت. ومعنى ذلك أن وعي الشاعر يحاول أن يؤسس زمانه الجمالي بما حقق من إمكانات ويضعه حضوراً مستمراً بإزاء حضور الموت العياني. ويبقى النموذج الأخير الذي يبدأ من الحاضر أيضاً، ويؤرخ للماضي مستحضراً إياه ليواجه به الانقطاع الممكن أو المتوقع لها، بأن يوسعها إلى مداها الأقصى، فيجعل المستقبل حلاً جذرياً شاملاً.

خامساً: الفلسفة الجمالية للنوع الشعري العربي

إن هذه النماذج التي اخترتها للتحليل لا تمثل إلا نفسها، كما سبق أن ذكرت، ومع ذلك فهي أشكال جمالية متميزة للنوع الشعري العربي يمكن أن نستخلص منها رؤية عامة لماهيته وفلسفته الجمالية. والحقيقة أن الانتقاء هو أحد ثوابت المنهج الظاهراتي، فإدراك الماهيات ووصفها تأويلياً لا يشترط جملة من الوقائع بل يكتفي بواقعة معينة أو عدد محدود جداً من الوقائع، وإدراكها عيانياً.

وفي ضوء النتائج التي كشف عنها التحليل يمكن أن نرى وجوهاً متنوعة لماهية النوع الشعري العربي وفلسفته الجمالية. كما يمكن أن تتغير تصوراتنا عن عدد من المفاهيم المرتبطة بالنوع الشعري وأولها مفهوم الوحدة الموضوعية والعضوية في القصيدة العربية، فإيقاعية الوعي الشعري تمارس دوراً فعالاً في ضبط تشكيل القصيدة وحركته من خلال الإيقاع الدلالي الذي يجعل كل المكونات التشكيلية الأساسية ذات بعد رؤيوي موحد، لأنها ترميزات للوعي الشعري ولرؤيته ووجوده في العالم. فقد لاحظنا في النموذجين الأول والثاني مثلاً، اختلافاً جذرياً في الموقف من الطلل والظعائن والناقفة، ينبثق من الرؤية الكلية التي تقدمها القصيدة ويتسق معها دلاليًا، إلى الدرجة التي تمكّنا من التنبؤ بمستقبل التشكيل بدقة إذا تعمقنا في تحليلها ورصدنا العلاقات بين مكونات التشكيل وبعدها الترميزي. وعليه، فإن كل ما أثارته قضية الوحدة العضوية أو الموضوعية في القصيدة العربية (الجاهلية وغيرها) من مشكلات، يقوم على فهم سطحي خارجي نشري للشعر. ويكفي أن نتبع الوعي الشعري وهو يشكل ذاته عبر إيقاعيته الدلالية، لتنهال القضية كلها من الأساس.

وفي ضوء الفهم الظاهراتي للزمان الجمالي سيتغير مفهوم الذاتية وعلاقته بالنوع الشعري العربي أيضاً، فذاتية الوعي الشعري لا تعني أنويته المنعزلة التي تحيا انغلاقاً على مشاعر وأحاسيس فردية لا تستطيع أن ترى العالم إلا من خلالها، وإنما هي انفتاحه وتوجهه إلى الماهيات وتظاهرة فيها. وعلى هذا فإن علاقة الذات بالنوع ستكتسب مضموناً ظاهراتياً يمتد ما بين فعاليتها القصدية من حيث هي إدراك

للماهيات الجمالية واستحداث للوظائف، وبين فعاليتها التذاتية انطلاقاً من كونها تأسيساً لهذه الماهيات والوظائف المستحدثة في الآخر. والذات الشعرية - هذه التي تقول: «أنا» في القصيدة - هي الوسيط المبتكر بين الوعي الشعري ووعي الآخر تضمن تواصلهما وتوحدتهما. وبذلك فإن معنى هذه الذاتية سيكون قريباً من المعنى الذي اقتنسه رولان بارت من نيته: ذاتية اللاذات^(٥١). فالآخر سوف يدخل مقوماً لذاتية الوعي الشعري. وقد أكد باختين ذلك بقوله: «إنني أحقق وعيي الذاتي عبر كشف ذاتي للآخر وبمعونته. إن الأفعال الأكثر أهمية، أي تلك التي تشكل الوعي الذاتي تتحدد بالعلاقة مع وعي الآخر... الأنت»^(٥٢). والمهم هنا أن هذه المسألة ترتبط عنده جوهرتياً بالفعالية المتحققة في النوع أو الشكل باعتباره تخرجاً جمالياً وموضعةً للذاتية وتداوتاً، ومن هنا يؤكد أن التعبير عن الذات في الفن شيء غير ممكن، فالعلاقة مع الآخر هي الشيء الوحيد الذي يمكن التعبير عنه^(٥٣).

وقد كان الشاعر العربي يقول الشعر ليحقق لذاته خلاصها من أنويتها الضيقة المنعزلة عن الآخر الذي يعيش كينونته المحالة إلى فضاء الدهر. وكان على الوعي الشعري أن يتخارج جمالياً في الشعر والقصيدة لكي يقول ذاته ويؤسسها في العالم، ويمنح الآخر الفرصة نفسها ويتوحد معه فيحييان انفتاحهما بذلك على وجودهما. إن الوعي الشعري يريد بهذا الانفتاح أن يؤسس ما يبقى ويديمه، ويؤسس الوعي الجمالي على الذاتية. وانطلاقاً من هذا التصور يمكن أن نفهم قول المسيب بن علس^(٥٤):

فلأهدين مع الرياح قصيدةً متي مُعْلَغَلَةٌ إلى القعقعاعِ
تَرِدُ الميَاءَ فما تزالُ غريبةً في القومِ بينَ تمثُلٍ وسماعِ

فالقصيدة أو الكلمة المليئة بالمعنى تصبح هدية وعطاء من الذاتية، وعلاقة توحد بين الذات والآخر. وما يُهدى هو الوعي بوصفه المعنى ومصدر المعنى في آن معاً، وما تؤكد الهدية أن ذات الشاعر نُدُّ هنا للممدوح وشريك كامل له في الفعل، أي

(٥١) رولان بارت، لغة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨)، ص ٢٢ و٦١.

(٥٢) تزفيتان تودوروف، المبدأ الحوارية: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ١٢٤.

(٥٣) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

(٥٤) «المسيب بن علس: حياته وشعره»، جمع وتحقيق ودراسة أيهم عباس القيسي، المورد، السنة ٢٠، العدد ١ (١٩٩٢)، ص ٦٦.

أن الوعي الشعري سيكون منحة للآخر حين يدججه في ذاتيته ويشركه في الفعل الشعري. وليس المديح الذي يتلقاه الآخر إلا تحقيقاً لهذا الفعل وإسباغاً لفعالية الذات عليه عن طريق تشكيله شعرياً أو جمالياً وتحويله إلى كلية مكثفة بذاتها وقيمة كبرى. وهذا التشكيل سيحقق لكل من الذات والآخر تداوتها مع الآخرين، فتمثل القصيدة وسماعها من قبلهم يدل على اهتمامهم بها وبما تؤسسها من معنى لغرابتها (جمالها) وذلك ما يحول المدح إلى مثل إنساني أعلى يحقق فاعليته في تكوينهم، ويجعل القصيدة التي تبلغ كل مكان وما تحمله من معنى وقيم فعلاً جمالياً جماعياً. وضمن هذه الرؤية للفعل الجمالي ولذاتيته يقول المزرّد بن ضرار الذبياني^(٥٥):

. . فقد علموا في سالف الدهر أنني
مَعَنُ إذا جدَّ الجِرَاءُ ونابِلُ
زعيماً لمن قاذفُهُ بأوابِدِ
يغني بها السَّاري وتُحدَى الرُّواحِلُ
مُدْكَرَةً، تُلقى كثيراً رُوائِها
ضواح لها في كلِّ أرضٍ أزميلُ
تُكرُّ فلا تزدادُ إلا استنارةً
إذا رازتِ الشعرَ الشِّفاءُ العوامِلُ

إن الأوابد، وهي صفة للقصائد أو الأبيات ذات دلالتين: البقاء إلى الأبد، والغرابة المستمرة (الجمال). والقصيدة إذاً، هي الفعل الذي يضمن له جماله البقاء والديمومة والفاعلية المستمرة. غير أن علاقة الذاتية بالآخر هنا سلبية، والفعل الشعري يبني ذاته على هدمه، وما ذاك إلا لأن الوعي الشعري يريد أن يؤسس في المتلقي قيمة إيجابية مضادة لما يمثله الآخر من قيم. والقصيدة بذلك، هي الفعل الذي يتردد أثره وصوته في كل مكان ويمتاز بالقوة والصلابة والخصوبة التي تجده لأنه نابع من رؤية عميقة تنعكس في احتوائها على المعنى كإمكانية، ولذلك فإن المتلقي سيصبح فاعلاً له إذا انفتح عليه ومارسه، تماماً كقائله، الأمر الذي يزيد من فعالية الفعل الجمالي في إنارة الجوانب العميقة من حقيقة الوجود الإنساني وماهيته. إن الفعل الشعري يؤسس الذات والآخر الذي تمنحه ماهيتها، ولهذا يقول أبو ذؤيب الهذلي مهدداً^(٥٦):

فأقسمتُ لا أنفكُ أحدو قصيدةً
تكونُ وإياها بها مثلاً بعدي
إن القصيدة بما هي كذلك، تجعل من ذاتها مثلاً، أي مكوناً أساسياً للوعي

(٥٥) ديوان المزرّد بن ضرار العطفاني، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٦٢)،

ص ٤٧.

(٥٦) ديوان الهذليين، ج ١، ص ١٥٩.

الجمالي وخبرة مضافة إليه وهي المجال الذي تعيشه الذاتية أبداً وتجدد نفسها والآخر فيه حتى بعد فناء قائلها.

ولقد أوضح تحليل النماذج الشعرية الأربعة أن ذاتية الوعي الشعري تقوم على وجوده للمعنى وللقيمة، وأن الفعل الشعري في جوهره وجود من أجل الآخر وبه، وكفاح من أجل منحه المعنى. ومؤدى ذلك أن ذاتية الوعي الشعري لا تعني إطلاقاً الانغلاق على الأنا (الغنائية) بل هي فاعلية الذات في انفتاحها المطلق على ذاتها وعلى الآخر معاً، بغية تكوين العالم الشعري وعالم المعنى. وقد أكد د. لطفي عبد البديع أن ذاتية الشعر العربي ذاتية موضوعية، لأن القصيدة معادل موضوعي لذاتها وللشاعر وللمتلقي في الوقت نفسه^(٥٧). وعليه فإن نوعية الشعر العربي ستكون ذات ماهية خاصة متميزة تنعكس بدورها على القصائد باعتبارها أشكالاً جمالية، وأنماطاً لتكشّف الوعي الشعري وإقامته لعالمه في ذاته وفي الآخر.

والمسألة الأساسية هنا، هي أن الماهية الجمالية للنوع العربي لا تنفصل عن وظيفته. وفي هذا السياق يأتي الوجه الآخر لذاتية الوعي وأعني به معرفتها، فالشعر عند العرب خاصة، مشتق من الشعور وهو العلم والفطنة؛ ولذلك سموا الشاعر شاعراً «لأنه يشعر ما لا يشعره غيره أي يعلم»^(٥٨) أو لأنه «يفطن لما لا يفطن له غيره»^(٥٩).

ويشترك العلم والفطنة في أن كليهما يتطلب قدرات ذهنية خاصة من سرعة بديهة وذكاء وحدة ذهن، وكلها ذات غاية واحدة: المعرفة. وهذه هي الماهية - الوظيفة الجوهرية للشعر عند العرب. إن احتياج الشعر إلى تلك القدرات الذهنية الخاصة، يعني بدقة أن الشعر عندهم يرتبط بالوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة والمشمول على كفاءات مختلفة لكنها مؤطرة به، إلا أن مجال هذه المعرفة هو اللغة. ولا ينبغي أن تفهم اللغة هنا على أنها مادة الشعر بالمعنى الحرفي المعتاد للكلمة لدى كثير من النقاد الذين اعتادوا أن يطابقوا بينها وبين اللون في الرسم مثلاً. ذلك أن اللغة فعل حيّ ينطوي على وعيه الخاص انطلاقاً من كونها مستقر الوجود الإنساني وماهيته. ومن هنا فإن الشعر عند العرب كان الشعور والفطنة للغة، يقول ابن دريد: «وسمّي

(٥٧) عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستيقاظ، ص ٤٧.

(٥٨) انظر «شعر» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

(٥٩) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، بتحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون (القاهرة: دار الفكر، [١٩٧٩]، ج ٣، ص ١٩٤.

الشاعرُ لأنه يَشعرُ للكلام»^(٦٠). ويزيد أبو حاتم الرازي في توضيح ذلك: «إنما سَمَّوهُ شِعراً لأنه الفطنة بالغموض من الأسباب، وسَمَّوا الشاعرَ لأنه يفتن لما لا يفتن له غيره من معاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني وإحكامه وتثقيفه»^(٦١).

وبالنظر إلى توحد الكلام مع فاعله، وكونه ماهية له، فإن الشعر هو معرفة للذات أولاً، أي هو معرفة الوعي الشعري لذاته بذاته من خلال الفطنة إلى ما في اللغة من إمكانات للمعنى وتشكيلها، وهو تشكيل الوعي لمعرفته بذاته. وليست عملية تأسيس المعنى شعرياً إلا نتاج قصدية الوعي حين تحول اللغة إلى فعل جمالي بالتركيز على ماهيتها الإستراتيجية لذاتها ثم استكشاف إمكاناتها المعرفية. ومن هنا يمكننا القول أن مادة الشعر هي الوعي الشعري نفسه والوعي الجماعي من حيث توسط اللغة بينهما. لكن هذه المعرفة تبقى ذاتية، أعني أنها لا تصدر عن الوعي الجماعي القار، فالمعنى يتشكّل ويتأسس بوصفه خبرة معيشة، ورؤية داخلية أو انبثاقاً للوعي في اللغة وبها. ومن ثمّ، فإن الفطنة المرادفة للشعر عند العرب هي فطنة الوعي الشعري لذاته ولذاتية المعرفة ولغويتها لتحريك الوعي الجماعي وبنائه من داخله. ولعل ما يؤيد هذا أن العرب تربط الشعر بـ القول وهو (الرأي والاعتقاد)^(٦٢) وإذا صادفتنا كلمة من مثل: قال الشاعر أو يقول فعلينا التوقف عند معناها الدقيق، ذلك أنها تعني أصلاً: رأى رأيه الذاتي في شيء ما، وقدم معرفته الذاتية له وكشف عن اعتقاده فيه.

إلى ذلك فإن العرب تربط الشعر بالإنشاد. والمعنى القريب للكلمة الذي تداوله الدارسون هو الغناء. ولكن المعاني الأهم والأعمق للكلمة ذات صلة دقيقة بالمعرفة^(٦٣).

إن المنشد هو المعرّف والفعل منه أنشد ونشد أي عرّف، وعلى هذا يكون معنى الإنشاد التعريف. ويبدو أن هذا هو أصل العلاقة بين الشعر والإنشاد، فعند قولهم: «أنشد فلان»، إنما هو من ذلك، ولذا قيل: «أنشده» أي عرّف برفعة منزلته (مدحاً) و«أنشد به» أي حطّ منه (هجاء) وعرّف الناس بذلك شعراً. والمعنى الآخر للإنشاد هو الطلب والبحث، وعليه تكون المعرفة الشعرية نتاج التقصي والبحث عن المعنى وممكناته، ومن ثمّ، فهي دالّة على كفاءة الوعي الشعري وقدرته على الإبداع

(٦٠) ابن دريد الأزدي، جهمرة اللغة (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف، ١٣٤٤ - ١٣٤٥ هـ/ ١٩٢٥ -

١٩٢٦ م)، ج ٢، ص ٣٤٢.

(٦١) أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي، الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، تحقيق حسين بن فيض الله

الهمداني، ط ٢ (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٥٧)، ج ١، ص ٨٣.

(٦٢) انظر «قول، رأي» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

(٦٣) انظر «نشد» في: المصدر نفسه. وكل المعاني التي أوردها للإنشاد مستقاة من هذه المادة.

والتأسيس. ولا شك في أن ذلك سيؤدي إلى أن نفهم أن إنشاد الشعراء والرواة للشعر هو عرض ما لديهم من وعي ومن معرفة شعرية. يقول حسان بن ثابت^(٦٤):

وإنما الشعرُ لبُّ المرءِ يعرضُهُ على المجالسِ إن كَيْساً وإن حُمُقا
وإنَّ أشعرَ بيتٍ أنتَ قائلُهُ بيتٌ يقال إذا أنشدتُهُ صدَقا

فالشعر هو الوعي الشعري (اللُبُّ) مشكلاً تشكيلاً جمالياً ليحقق فاعليته وتأثيره استناداً إلى قيمة المعرفة التي يقدمها وعمقها، وهذا هو معنى الصدق هنا؛ إنه استكشاف جوهر حركة الواقع التي يشعر بها المتلقي ولكنه لا يستطيع تمييزها ومعرفتها بدقة. والوعي الشعري يسهل عليه ذلك عن طريق تشكيل هذا الجوهر ومنحه كياناً عيانياً قابلاً للإدراك وللمعرفة الدقيقة. إن معنى الصدق هنا يختلف عما نعرفه لدى الدارسين، فهو ليس انعكاساً أميناً للواقع ولا لما يسمونه بالتجربة الشعرية أو بالتجربة الشعورية، بل بناء جديد للواقع من حيث هو نتاج معرفة الوعي به، يعيد صياغته ويمنحه الوحدة التي يفتقدها خارج الشعر، وهنا نصل إلى المعنى الآخر للإنشاد وهو الاستجابة لحاجة ما وتلبيتها، وهذا المعنى نستقيه مثلاً من قول الأعشى^(٦٥):

رَبِّي كَرِيمٌ لَا يَعْكُرُ نِعْمَةً وَإِذَا تُنْشِدَ بِالْمَهَارِقِ أَنْشِدَا

وكلمة أنشد تعني هنا، استجاب. فإذا ربطنا هذا المعنى بالمعاني السابقة سنحصل على إشارة بالغة الأهمية إلى دور الوعي والمعرفة الشعرية وتأثيرهما في حياة العرب، فقد كان الشعر ضرورة للشاعر نفسه قبل كل شيء لكي يعرف ذاته ويبنى وعيه الذاتي، ذلك أن الإنسان يكتسب وعيه بوعيه ما هو كائن عليه في داخله وبسعيه إلى تجسيد ذاته أمام ذاته في الشعر لكي يتعرفها، كما لو أنها واقع خارجي، ويفهمها فيفهم نفسه ويعين الآخر على فهم نفسه أيضاً.

لنتذكر فكرة المرأة التي فسرت بها جانباً من إيقاعية الوعي الشعري العربي، لكنها هنا تتسع لتشمل البعدين المعرفي والوجودي معاً على صعيد التشكيل الجمالي للقصيد زمانياً. بكلمة أخرى، إن الإيقاع الدلالي مجسداً كقصيدة، يتحول إلى مرآة للذات وللآخر في الوقت نفسه. وتفسير ذلك إن الإنسان بوصفه وعياً، يُظهر ذاته أو

(٦٤) ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وليد عرفات (لندن: منشورات سلسلة جب التذكارية، [١٩٧١]،

ج ١، ص ٤٣٠.

(٦٥) أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد محمد حسين

(القاهرة: المطبعة النموذجية، [د.ت.].)، ص ٢٢٩.

يزدوج ويعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين، وبالعمل الفني يسعى الإنسان - وهو صانعه - إلى التعبير عن وعيه لذاته. وتلك ضرورة كبرى «تنبع من الطابع العقلائي للإنسان الذي هو مصدر الفن وعلته مثلما هو مصدر كل نشاط وكل معرفة وعلتها»^(٦٦). ومن هنا تأتي أيضاً ضرورة الشعر بالنسبة للآخر. فهو عن طريق التذاوت يتوحد في ذاتية الشاعر ويندمج فيها ويرى رؤيتها، وهذا يؤدي إلى أن يكون الوعي الشعري من حيث هو معرفة بناءً للوعي الجماعي وتطويراً له.

لكن هذه المعرفة تظل في حدود كونها جمالية، فالفطنة إلى إمكانات اللغة والمعنى والوعي الشعري تعني البحث عن الجمال وتشكيله شعرياً. وذلك ما يتطلب كفاءة وقدرة فريدة على الغوص في الطبقات العميقة للوجود الإنساني وكشفه وإنارته.

والواقع أن جمالية المعرفة وذاتيتها تمثل ميزة خاصة للنوع الشعري العربي إلى الدرجة التي تصبح فيها قيمة فنية بحد ذاتها. فقد بين ابن سينا «أن الشعر اليوناني كان يُقصدُ فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بها أصلاً، كاشتغال العرب، فإنَّ العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثّر في النَّفس أمراً من الأمور تُعدُّ (له)»^(*) نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، كانت تُشبّه كلُّ شيءٍ لتُعجّب بحُسن التشبيه»^(٦٧). ويؤكد هذه الفكرة في موضع آخر: «إنَّ الشعرَ (يقصد شعر العرب) يُقال للتعجب وحده»^(٦٨).

إن هذه الفكرة الفريدة تؤشر ميزة النوع الشعري العربي المستقلة، على الرغم من انطلاقها من المحاكاة الأرسطية، ولفهمها جيداً، ينبغي أن لا نفصل بين وجهيها. فتأثير الشعر لا ينفصل عن جماليته بل هو يصدر عنها وبفعلها تحديداً. وعلى هذا، فإن التعجب من حيث هو غاية محضة سيصبح عاملاً جوهرياً في تحفيز ذاتية الوعي إلى أن تكشف عن ذاتها وعن معرفتها لعالمها عن طريق تشكيلها تشكياً جالياً (مُعجِباً) أي مثيراً للعجب. وليس محاكاة الشاعر لذاته أو للذوات الأخرى، إلا برهنة منه على حدة فطنته وعمقها، وعلى تمتعه بمؤهلات فنية تمكنه من استيعاب منطق الشعر إن صحَّ التعبير، وتقاليده الفنية والتمكن منها. والمتلقي ينتظر من الشاعر وهو مثله الأعلى

(٦٦) انظر: فريدريك هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة بيروت، ١٩٧٨)، ص ٦٨ - ٦٩.

(*) في الأصل «تعد به» كذا، ولم أجد لها وجهاً فقامت باقتراح قراءة لها هي التي أثبتتها، في ضوء فكرة التخيل وهي أن الشعر يستثير خيال الإنسان ويهيئه للقيام بأمر معينة نتيجة هذا التأثير. وضبط النص بالشكل من عندي لأنه أصلاً غير مضبوط، وأردت بذلك تدقيق المعنى في نص ابن سينا.

(٦٧) انظر: «رسالة الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا»، في: أرسطوطاليس، فن الشعر، ص ١٧٠.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

ومعلمه، أن يكون تشكيله الجمالي للمعرفة الشعرية دالاً على العفوية والبراعة والإبداع. والكتب الأدبية والنقدية القديمة فيها الكثير من الأخبار حول تنافس الشعراء في كل ما يتعلق بالعملية الشعرية من قدرات ذهنية وفنية كالارتجال وسرعة البديهة وغرابة التشكيل وفرادته وعمقه . . . الخ، وكل هذا يدل على أن النوع الشعري العربي لم يكن محكوماً بأغراض عملية أو مواقف أو مناسبات إلا من خلال الماهية الجمالية، وهي الحافز الحقيقي لوجود النوع نشأة وتطوراً والمحدد لخصائصه الفنية.

وقد اتضح من خلال تحليلنا للنماذج الشعرية أن التعجيب ليس مسألة شكلية ولا ترفاً فنياً، بل هو تشكيل الوعي الشعري لذاته وهي تعاني معرفتها وتكافح من أجل تأسيسها معنى وقيماً من خلال الترميزات التشكيلية التي تبعد الجمال الشعري وتصدر عنه، واستناداً إلى هذا فإن التعجيب سيجعل من القصيدة رمزاً لوجود الذات يشير إلى فاعليتها وعظمتها. يقول الأعشى^(٦٩):

وغريبة تأتي الملوك حكيمة قد قُلتها ليُقال: من ذا قالها

فالقصيدة بالنسبة للشاعر كيانه الحقيقي. وهو يوفر لها من الغرابة والحكمة (المعرفة الجمالية الذاتية) ما يجعلها مثار إعجاب وتساؤل، ومن أجل هذا فقط قد قالها الشاعر، ذلك أنها ستكون برهاناً على قدرته وعلى وجوده الفاعل في العالم، هذا فضلاً عن أنها ستضمن له الديمومة والبقاء، فالفعل الشعري ممثلاً بالقصيدة سيستمر في الآخر؛ يكونه ويؤثر فيه. ولذلك فإن الشاعر يرى ذاته قيمة عليا هي قيمة شعره أو وجوده مطلقاً. يقول ابن مقبل^(٧٠):

إذا مِتُّ عن ذِكْرِ القوافي فلن ترى لها تالياً مثلي أظبُّ وأشعرا
وأكثر بيتاً مارداً ضُربت له حُزونُ جبالِ الشعرِ حتى تيسرا
أغرَّ غريباً يمسحُ الناسُ وجهه كما تمسحُ الأيدي الأغرَّ المُشهرًا

إن الشاعر يرى في موته انقطاع الشعر عن تأسيس المعرفة، فليس هناك من يستطيع أن يضاهيه في تشكيله الفني للمعنى، وفي قدرته على تطويع التقاليد النوعية الصعبة لوعيه، ولهذا أنتج شعراً فريداً له من المقومات الجمالية والمعرفية ما يجعله غاية في التأثير والفعالية. ولنلاحظ هنا أن البيت الشعري يلتبس استعارياً بالحصان

(٦٩) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٢٧.

(٧٠) تميم بن أبي بن مقبل، ديوان ابن مقبل، ص ١٣٦.

الأصيل المعروف، وهو ترميز للفعل الذاتي في اختراق حدود المعرفة الواقعية بالأصالة والعمق والجمال. إن القيمة الفنية تلتبس بالوجود الذاتي من حيث القيمة الكلية الأساس.

واستناداً إلى هذه التصورات، وفي ضوء النتائج التي توصلت إليها في تحليل النماذج الشعرية الأربعة يمكن الآن استعادة إيقاعية الوعي الشعري بماهيتها اللتين يبتئهما في الفصل الأول، لتوضيح الفلسفة الجمالية للنوع الشعري العربي بمزيد من العمق.

إن إيقاعية الوعي الشعري ستتظاهر في الإيقاع الدلالي الذي سيؤخذ بين ماهيتها كاشفاً بذلك عن ماهية الوجود الإنساني أو حقيقته الحركية عبر التشكيل الجمالي. وقد بين هيدغر أن الحقيقة تحدث بذلك في العمل الفني نتيجة للصراع الذي يقوم بين العالم أو المعنى الذي يصدر عن قصدية الوعي ويتم تأسيسه في العمل، وبين الأرض أو العنصر الشئني المادي الذي يتأسس عليه العالم، وليس الشكل الفني إلا مجالاً لهذا الصراع^(٧١).

والنقطة الأساسية هنا أن الماهية أو الحقيقة ليست ما يكونه الوجود حسب، إنما هي الكيفية التي يكون عليها أيضاً، بمعنى أنها ليست قارة ثابتة، فبفعل قصدية الوعي تكون الحقيقة عملية حدوث أو تكشف من خلال هذا الصراع. ولذلك فإنه يرتبط بالإبداع أولاً، لأن «إرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار لموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل»^(٧٢). وهو يرتبط بالجمال ثانياً، لأن «ما يُظهره العمل الفني هو الجميل فيه، والجمال أسلوب وجود الحقيقة أو كينونتها»^(٧٣). من هنا فإن الإيقاع الدلالي بوصفه تكشفاً للحقيقة سيضبط سير القصيدة في مسارين متزامنين: التشكيل أو الحركة المنتظمة التي يحدث عبرها الت كشف ويمثل البعد المعرفي لإيقاعية الوعي، والشكل أو الت كشف نفسه بوصفه حدثاً مؤسساً، وهو ما يمثل البعد الوجودي.

وكما أظهر التحليل، فإن الإيقاع الدلالي للقصيدة العربية ينتظم منهجية الوعي الشعري في تشكيل ذاته وعالمه، فالزمان الجمالي يتحرك جديلاً في انتظام دقيق. ومكونات التشكيل الأساسية تنبثق من رؤية كلية موحدة، ومن ثم فإنها أي المكونات، ليست أجزاء منفصلة ولا مرتبطة آلياً، وإنما هي تحولات للرؤية الشعرية

(٧١) انظر: سعيد توفيق، الحبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ١٠٠ - ١٠٣.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ١١٣.

(٧٣) هيدغر، نداء الحقيقة، ص ١٨٩.

التي تقدّمها القصيدة؛ تبنيتها وتعمقها من جهة، وتظل محكومة بها من جهة أخرى. إن التناظر الدقيق الذي أظهره التحليل بين هذه المكونات نتاج قصدية الوعي وهي تتحرك في اللغة وتضطرب معها من أجل تأسيس العالم. أي أن الإيقاع الدلالي سيكون النظام الذي يتخذه المعنى لكي يتحقق في فضاء القصيدة وهو عملية نموذجة للواقع الخارجي، واقع اللامعنى الذي ينشأت في فضاء الدهر، فمرور الأشياء وزوالها في هذا الفضاء يصبح في الشكل الشعري تحولاً لمظاهر الجمال عبر الزمان الآني، وذلك مبدأ تشكيلي.

الإيقاع الدلالي إذاً، أسلوب المعرفة الشعرية الضروري لنموها وتشكيلها، وهو منهجها القائم على منطق سببي خاص يجعل المقدمات توتراً نابضاً بالنتائج. وذلك ما يصدر عن وعي عميق بأن عالم المعنى لا يمكن أن يتأسس إلا بالسببية التي تتوفر على العنصر الحيوي الذي يديم انبثاقها وتوترها، بإزاء الواقع الخارجي الذي يفتقر إلى المعنى والسببية، أو على الأقل، لم يعد يرى فيها أسلوباً ضرورياً لنمو المعنى فتوقف به عند حدود معينة ضيقة جداً.

وأما البعد الأنطولوجي للإيقاع الدلالي فإنه يتحقق بقصدية الوعي الشعري، فالحركة التي تكتنف القصيدة هي حركة القصد الذي يلاحق الماهيات ليظهرها ويتظاهر فيها. أي أن الماهيات التي تتكشف في القصيدة تنفتح على بعضها لثري الحقيقة في العالم المعيش ولكن ذلك يعني في الوقت نفسه إرساء الذات التي فيها وبفعلها تكشف الحقيقة وانبثقت من ماهيات الأشياء عبر عملية التشكيل. هذا ما يمكننا من أن نتفهم بمزيد من العمق اعتزاز الشعراء الجاهليين الفريد بشعرهم ليس لأنه رمز لذواتهم حسب، ولكنه أيضاً، هذه الذوات في عيانيتها وكليتها الوجودية وقد تحولت إلى رموز تفيض بالمعنى على العالم، فعندما يقول عنتره في مطلع قصيدته الشهيرة بالمعلقة^(٧٤):

هل غادرَ الشعراء من مُترَدِّمٍ . . .

فإنه يعني بذلك أنه سيقول قصيدة لم يسبقه إليها أحد، على الرغم من أن الشعراء لم يُبقوا معنى إلا قد سبقوا إليه، وما ذلك إلا لأن الشعر في نظر العرب قيمة وجودية بحد ذاتها. ومن ثمّ، فإن القصيدة تمثل لعنتره جانباً من إبداعية وعيه ووجوده

(٧٤) انظر: ديوان عنتره، تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤]، ص ١٨٢. وما يؤكد ذلك أن القصيدة كما يروي، كانت نتيجة موقفٍ تفاخر فيه رجل من قوم الشاعر عليه، قائلاً له: «أنا أشعر منك». فرد عنتره بتعداد فضائله الشخصية، ثم ختم بقوله: «أما الشعر فستعلم». فقال قصيدته هذه.

من أجل المعنى وكفاحاً لغيره من الشعراء، كما يكافح الفرسان في القتال ويتفوق عليهم. إن إبداع المعنى وتأسيسه في الشعر يصبح مقوماً جوهرياً للفارس العربي ومعياراً للتفوق والكمال الذاتي.

المسألة الأخرى التي توضح ماهية الإيقاع الدلالي في القصيدة العربية أنه يرتبط برؤية الوعي الشعري في ماهيته الزمانية التي يبنتها في الفصل الأول، وتفاعلها الجوهري مع التقاليد الفنية في إطار عملية التشكيل الجماعي. إن الشاعر العربي كان يحيا، إذا استخدمنا كلمات منكوفسكي، «في آن واحد»، أي أنه كان ينزع إلى أن يوسّع حاضره بصورة غير محدودة. وهذا النزوع يرتبط عموماً بقدرته على تحويل كل لحظة ماضية مع ما يتصل بها من مشاهد وصور متخيلة إلى حاضر حقيقي. وعليه فإن القصيدة العربية تنبثق استعاديّاً واستقباليّاً من حاضر موسّع بحيث إنّ الماضي والحاضر والمستقبل ينتمي إلى ذات الأفق الزماني المؤطر بالحاضر. وتشكيلياً، فإن الشاعر العربي يشعر أنه حرٌّ ومخول في دمج كلّ الظواهر المرئية في ذاته، ومزج العالم في انطباعاته. إن هذه الحضورية انعكست في القصيدة في اطراد زمني يفتقد التنظيم التسلسلي والتتابعية. وهذا الاطراد ليس تقدّمياً ولا خطيئاً بل هو على الأصح، استعاديٌّ ومُسرَّب بالصور المتخيّلة^(٧٥).

إن ما يترتب على هذا أن الإيقاع الدلالي يبرهن على التوالد المستمر للذات الشعرية في القصيدة من ذاتها ومن رؤيتها التي تتظاهر بعينها في كلّ وحدة من وحدات التشكيل الجمالي، الأمر الذي يجعل من هذه الذات ديمومة محضة وفعلاً شعريّاً متجدداً. ومن هنا كانت القصائد التي حللتها، والقصيدة الجاهلية عموماً، لا تشعرنا بأنها منتهية مغلقة، وتلك ميزة أساسية وخاصة بالنوع الشعري العربي أشار إليها ابن رشيّق إشارة سريعة معللاً ذلك بالرغبة في «أخذ العفو وإسقاط الكلفة»^(٧٦)، وهو بذلك يشير بطريقة غامضة إلى الرؤية الشعرية والماهية الجمالية

(٧٥) انظر: S. S. Ali, «Temporality and Temporal Dimension in Translation with Reference to Bate-son's Translation of Pre-Islamic Odes,» *Translatio*, vol. 16, nos. 1-2 (1997), p. 94.

(٧٦) يقول ابن رشيّق: «ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلّقة وفيها رغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتوراً كأن لم يتعمد ختمه. كلّ ذلك رغبة في أخذ العفو وإسقاط الكلفة..» ويضرب لذلك مثلاً معلّقة امرئ القيس. انظر: أبو العلي الحسن بن رشيّق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٤ (بيروت: دار الجيل للنشر، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٢٤٠ - ٢٤١. ويوحى كلام ابن رشيّق بأن هذه الميزة ليست عامة، وما ذلك إلا لأنه يستحضر في ذهنه ما طرأ على القصيدة العربية في العصور الإسلامية اللاحقة، لا سيما قصيدة المدح التي كانت تختم عادة بطريقة ما كالدعاء مثلاً. ولا ننسى هنا تأثير فن الكتابة على البناء الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي. غير إننا نستطيع أن نؤكد أن القصيدة العربية الجاهلية لم تكن تعرف هذه الآلية القالبية في البناء والتشكيل لأن ماهيتها، وتبعاً لذلك وظيفتها، مختلفة.

للقصيدة ووظيفتها المعرفية في إطار فكرة الطبع. لكن الإيقاع الدلالي من حيث هو تكشف مطرد للحقيقة وإرساء لذاتية الوعي في العالم سيفتح الشكل/النوع الشعري العربي على رؤيته للحرية الإنسانية، وذلك هو التعليل الحقيقي للانهاية القصيدة العربية أو انفتاحها الدائم. ففي إطار هذه الرؤية يمكننا أن نستكشف أوجهاً عديدة لتأويل الإيقاع الدلالي وتأكيد ماهيته الجمالية.

الوجه الأول يتأسس في الانسجام بوصفه مبدأً جمالياً، فالقصيدة العربية تُظهر عبر الإيقاع الدلالي انسجاماً فريداً مع رؤيتها المتشكّلة جمالياً ومع وظيفتها أيضاً. لكن لا يجب أن نفهم هذا المبدأ بكونه استجابة للتقاليد الفنية بقدر ما هو استجابة لوحدة الرؤية المأساوية للعالم ولتوحد الوعي الجاهلي مع ذاته وهو يواجه فضاء الدهر، أي أن الإيقاع الدلالي بوصفه مبدأً جمالياً هو في الحقيقة مبدأً ينتظم فاعلية الوعي الشعري ويؤكد حرصه على تجاوز ذاته، انطلاقاً من امتلاكه لها بعد أن كانت في قبضة الدهر يتصرف بها أنى شاء.

الوجه الثاني مستمد من الأول ومبني عليه، ففي ضوء التوحد الذي تتوفر عليه القصيدة بين الرؤية والماهية والوظيفة يتحول الإيقاع الدلالي إلى ممارسة جمالية غايتها تجاوز الموت، فتوتر الزمان الجمالي وتأزمه وصراعه مع الدهر والمضي، يُرسي العالم الشعري ميداناً لكفاح الذاتية من أجل حريتها وقيمها على الرغم من القمع الذي يواجهها به فضاء الدهر، وهي حتى لو لم تستطع أن تحقق هذه الحرية فإنها تعد بها، والجمال هو أداتها لمواجهة يقين الفناء، وهو وعدها، هذا الوعد الذي يتظاهر في انفتاح القصيدة.

من هنا يمكن أن نفهم تلك النغمة الحماسية الحزينة لحد النشوة التي تظفي على الشعر العربي، فالشاعر يبدو لنا فتى في أشد حالات حزنه وألمه، منتشياً بها، ناهيك بالحالات الأخرى. وما ذلك إلا لأنه كان يحيا قصيدته متحمساً للمعرفة التي تمتلئ بها، ولتفتحها على المعنى في الفضاء الذي يردّه إلى التحجب والتلاشي، ولانتصاره لذاتيته من موتها، فما دام الموت قد أفسد حياة الإنسان العربي، كما يقرر غريقة بن مسافع العبسي^(٧٧)، فإن النشوة تتأتى من إبداع الوعي الشعري للحياة، وللموت وهو يخضع للجمال. يقول هربرت ماركوز: «إن العمل الفني يتكلم اللغة المحرّرة ويستحضر الصورة المحرّرة، صورةً تبعية الموت والدمار

(٧٧) عبد الملك بن قريب الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ديوان العرب؛ ٢، ط ٥ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ١٠٠. والبيت المشار إليه هو:
لقد أفسد الموتُ النحياءَ وقد أتى علي يومه علقنُ إليَّ حبيب

للرغبة في الحياة والبقاء، وذلك هو العنصر الانعتاقي في الإثبات الجمالي. والشكل الجمالي يدعو الرعب، يسمّيه باسمه ويجعله يشهد ويدين نفسه. إنَّها لحظة واحدة من لحظات الظفر، لحظة في تيار الوعي، غير أن الشكل أمسك بها ومَحَضَّها الديمومة»^(٧٨).

إن هذا يبين أن الشاعر الجاهلي كان يختصر الفعل الشعري في كلمة واحدة هي الحرية، ومن ثمَّ كان يحيا قصيدته أي يفعلها، ويكون إياها في ذات الوقت الذي يشكّلها فيه جمالياً، لأنه لم يكن يرى الجمال إلا حرية وانعتاقاً من حدود كينونته الضيقة. فما كان بإمكان عنتره أن يتحدث عن بطولته في الشعر دون ممارستها في الواقع، ولا كان بإمكان حاتم أن يتباهى بكرمه وإسرافه في شعره دون أن يكون كريماً متلاًفاً في الواقع. والأمثلة على هذا كثيرة.

غير أن هذا الانعتاق لم يكن ممكناً إلا بالتوغل في أعماق الموت. أي أن الوعي الشعري لم يكن يستطيع أن يرى الحياة قيمة وحرية إلا في هذه الأعماق، وليس من تناقض في ذلك، فالموت هو الواهب الحقيقي للمعنى ولإنسانية الإنسان العربي. ومن ثمَّ، يمكننا أن نقول بأن القصيدة العربية قصيدة موت ونحن نعني بذلك إنها قصيدة حياة وحرية وجمال. ذلك أن الشعر الجاهلي بوصفه إبداعاً إنما هو انبثاق من نشوة الوعي الشعري بذاتيته وهي تمارس موتها ونحياء بعمق يمنحها تحررها منه في آن معاً. وقد بين موريس بلانشو أن الإبداع الفني ليس إلا اغتباطاً ونشوة بالموت العميق الذي يباطن الوعي الإنساني، والإنسان المبدع هو الذي يتمكن من أن يشكّل عدمه ويتغنى بموته ليتحدى سطوته ويثبت له عظمته الفاعلة، وذلك ما يسميه بلانشو بالوفاء للموت^(٧٩).

إن إبداعية الإنسان العربي الجاهلي انبثقت من وفائه لموته أو من وعيه بذاتيته وهي تواجه موتها منفردة، وذلك ما كان يدفعه إلى تجاوز حدود كينونته وإلى التخلص من تشيئته، ليصبح مركزاً للرؤية والخلق، وكائناً تاريخياً لا يريد أن يُلقَّن الفعل، بل يبدعه ذاتياً.

إن الإيقاع الدلالي يمثل قلب القصيدة النابض بالحوية والتدفق والحماسة. وليست هذه الحماسة إلا نشوة اللذة التي يثيرها الإبداع الشعري بحد ذاته، وتلك

(٧٨) هربت ماركوز، البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي، ط ٢ (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٢)،

ص ٧٩ - ٨٠.

(٧٩) انظر: مصطفى الكيلاني، وجود النص - نص الوجود (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢)،

ص ٧٨ - ٨١.

مسألة تضرب بجذورها عميقاً في الجمال، لأن الجمال حسب تعريف جورج سانتيانا مثلاً، هو اللذة مجسدة^(٨٠). ويمكننا أن نفهم هذا التجسد بأنه ال - قصيدة.

والواقع أن اللذة في رؤية الشاعر الجاهلي موقف جمالي من الحياة، أو بكلمة أدق من الموت. وهي لذلك أساس لرؤية الوعي الشعري لعالمه ولوظيفته المحرّرة. وهذا ما يمكننا من تفهّم تلك الضراوة التي تطبع سلوك الشاعر - الإنسان الجاهلي في انتهاب اللذات. إن هذه اللذة - الموقف الجمالي من الموت هي فلسفة عربية خالصة، وهي تتجسد غاية في العمق والوضوح في قول المشعث العامري، مثلاً^(٨١):

تمتّع يا مُشعثُ إنَّ شيئاً سبقت به الوفاة هو المتاع

ففي رؤية هذا الشاعر الذي كان يجيا في عالم ليس فيه سوى الموت، ولا يتضمن أي عزاء أو أمل، تصبح الحياة بحدّ ذاتها متعة لأنها سباق مع الموت أو الدهر الذي يطبق عليها من كلّ جانب. وذلك ما يبرر السعي إلى التمتع والالتذاذ بالحياة نفسها، وليس بملذاتها حسب. فد (الشيء) الذي يُسبق به الموت عام ومجرد جداً، بحيث يمكن أن يكون كلّ فعل وممارسة، بما فيها الشعر نفسه الذي كان يمنح الإنسان الجاهلي أعظم لذات الحياة: أن يبقى ويستمرّ، وأن يوجد في الآخرين وجوداً حقيقياً.

على أن هذا الموقف من اللذة يتظاهر أحياناً في ما هو حسي منها، ومع ذلك فإن الجوهر واحد، يقول حسان بن ثابت في أبيات فريدة^(٨٢):

وممسيكٍ بضداعِ الرأسِ من سُكرٍ ناديتُهُ وهو مغلوبٌ ففدائي
لَمَّا صحا وتراخى العيشُ قلتُ له إنَّ الحياةَ وإنَّ الموتَ مثلاً
فاشرب من الخمرِ ما أتاك مشربُهُ واعلم بأنَّ كلَّ عيشٍ صالحٍ فإن

لنحاول أن نتفهم هذه الفكرة بغض النظر عن موقفنا كمسلمين من الخمر، ونقترب عبرها من معاناة هؤلاء الشعراء والبشر الجاهليين، فهم لفرط حساسيتهم تجاه الموت ووعيهم العميق بحضوره الدائم في الحياة، يرون الحياة في فرديتها وعيانياتها موتاً، لأن الدهر الذي يحاصرهم سيفنيها وشيكاً. إنهم يرون الموت يلتبس بالحياة ويباطنها بحيث يصبحان مثلين، وهذا اليقين هو الذي يجعلهم يعاقرون الخمرة

(٨٠) انظر: جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال: تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي؛ مراجعة وتصدير زكي نجيب محمود (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية؛ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، [١٩٨٥])، ص ٧٠.

(٨١) الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٤٨.

(٨٢) ديوان حسان بن ثابت، ج ١، ص ١٤١.

ليس لنيانته بل لتذكرة وبتذكرة واستحضاره دائماً. وهو الموقف نفسه الذي حفزهم على إبداع الشعر: أن يشعروا بأنهم أحياء وبأنهم يقهرون موتهم والدهر. إن اللذة بالخمير هي نفسها اللذة بالشعر وبالخلود أيضاً، لأن اللذة يمكن أن تصبح منفذاً للخلاص، يقول امرؤ القيس^(٨٣):

تمتّع من الدنيا فإنّ من النّسوات والنّساء الحسان
ويقول أيضاً^(٨٤):

ولقد تواعدني الأوائس كالدّمي
نوم العيون ومطرفي فرّد
فأبيت أغتبق الثغور وأنكفي
بردّت مراشفها عليّ فرّدني
وتسومني الأخرى وتلك شهية
فأبيت أنعم ناعم مطر الصبا
بعد الهدوء فيلتقي الوغد
تحتي وكمعي صاحب جلد
عن مّصدها وشفافها المّصد
عنها وعن قبلايتها البرّد
والموت دون رقابنا بعد
لونا حياً، نألني الخلد

وهنا أيضاً، لنغض الطرف عن كلّ ما يقال عن خلاعة امرئ القيس ومجونه الذي نتج عن سوء فهم إسقاطي كبير، ولنلاحظ أن هذه اللذة التي يجيها الشاعر محاصرة بالموت الذي يتربص بها، وهو قريب منها جداً. وذلك بالضبط ما يجعلها خلاصاً بحيث تصبح قيمة بحدّ ذاتها، لأنها مرادفة للحرية وللحيوية المطلقة التي تتجسد آناً كلياً، ومن ثمّ، شعوراً بالخلود. ولنلاحظ هنا أيضاً، أن اللذة التي تتمثل في التوحد مع المرأة هي التي نراها في الشعر من حيث كونه توحداً مع الآخر مطلقاً، ومنفذاً للخلاص. إن الموقف واحد وكلي، فالشاعر العربي يعيش موته منتشياً بالإبداع والممارسة والفعل بأن يوجد للحياة في خضم الموت. ومن هنا كانت ملذات الحياة الحسية عنده تتداخل بالبطولة وبالقيم الأخلاقية العالية، فالخمير والنساء والكرم ومهاجمة الأبطال وسحقهم واختراق مجاهل الصحراء. إلى غير ذلك مما نجده في الشعر الجاهلي من مواقف، فضلاً عن الشعر نفسه، تتأسس على المبدأ الجوهرية؛ لذة الإبداع والحياة التي توفر الشعور بالخلود، أو على الأقل، الأمل به.

(٨٣) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ٨٧.

(٨٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

إن كل هذه المواقف تنوع إيقاعي على وتر الفروسية العربية التي تنبثق من فكرة الموت المهولة. ولذلك جاءت متحمسة ضارية تتجاوز الحدود إلى الغلو والتجبر والإسراف، حتى إن الشاعر الجاهلي وهو في غمرة نشوته والتذاده بقوته وجبروته واعتداده بذاتيته وهو يواجه الموت، يرى ذاته الموت نفسه، أي أنه يستلب من الموت ماهيته. يقول عنتره^(٨٥):

إِن الْمَنِيَّةَ لَوْ تُمَثَّلُ مُثَّلَتْ مثلي، إذا نزلوا بضنك المنزل
ويقول رويشد بن كثير الطائي^(٨٦):

يا أيها الراكب المُرْجِي مطيئته سائل بني أسد ما هذه الصوت
وقل لهم بادروا بالعدر والتمسوا قولاً يبرئكم، إني أنا الموت

هذا التحول الذي طرأ على الموت مؤداه أنه لما كان المحفز الجوهرى للذاتية على الوجود للمعنى، أصبح ثانوياً حالما ابتدأ الوعي الشعري باكتشاف المعنى. أي أن الذاتية في ذاتها أصبحت هي ذلك المحفز في غمرة الالتذاد بالمعنى والتمتع به. وإذا تصبح الذاتية كذلك إنما هو تعبير عن أنها أصبحت موتاً للامعنى (ممثلاً بالأعداء)، وذلك مبعث الشعور بالخلود. ومن هنا يقول صخر بن عمرو الشريد أخو الخنساء^(٨٧):

فلو أن حياً فائت الموت فائته أخو الحرب فوق القارج العدوان

فالفروسية مواجهة للموت وقهر له، ومن ثم فهي خلاص منه لو كان بالإمكان أن تكون كذلك فعلاً، إلا أنها تكتفي بأن تكون مصدراً وإطاراً للقيم الأخلاقية العليا التي تتأسس بفاعلية الذاتية ووعيتها. وهذا ما يجعل الفروسية العربية فروسية معنى ومعرفة، لأنها فروسية شعرية (ماهية ووظيفة) وهي فعل كان الشاعر يجياه ويشكله. وما ذلك كله إلا موقف جمالي من حيث الجوهر، وهو ما سأوضحه وأفصل البحث فيه في المباحث القادمة.

الوجه الثالث لتأويل الإيقاع الدلالي يتركز في كونه عاملاً جوهرياً فاعلاً في إشراك المتلقي في الفعل الشعري جمالياً ورؤيويًا، أي في الرؤية والصراع والتأزم

(٨٥) ديوان عنتره، ص ٢٥٢.

(٨٦) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، سلسلة كتب التراث؛ ١٠١ (بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠)، ص ٥٥.

(٨٧) الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٤٨.

الذي تشكله القصيدة جمالياً، لأن المتلقي هو الميدان الحقيقي لتحقيق الفعل الشعري، فيتحول بذلك إلى امتداد وإلى أفق للقصيدة ولرؤيتها. إن المعنى والوجود للمعنى ليسا ممكنين إلا بأن يكونا شركة، والإيقاع الدلالي ليس منهجاً لضبط تشكّل المعنى فقط، إنه منهج لتأويله من قبل المتلقي أيضاً. والتأويل هو تحقق لفاعلية الوعي التي يجد فيها المتلقي ذاته والمعنى. والوعي الشعري يرسم له طريقه إلى المعنى حتى يصبح الفاعل الحقيقي له. ولنتذكر هنا فكرة التداوت التي أوضحناها آنفاً، لأنها ستلقي الضوء على هذا الوجه.

إلى ذلك، فإن انفتاح الإيقاع الدلالي على اللانهائي من الفعل الشعري يعزز ما ذكرته، فهو من جهة أولى يكفل للذات الشعرية أن تتشكل حركياً، ومن جهة أخرى، يكفل الأمر نفسه للمتلقي أيضاً. وإذا استحضرننا الأبيات التي حُتمت بها القصائد الأربع التي حللتها، فستؤيد وجهة النظر هذه مع ضرورة التنبيه إلى أنها لا يمكن عزلها وفهمها إلا في إطار السياق التشكيلي لكل قصيدة، فطرفة على سبيل المثال، إذ ختمت قصيدته بقوله:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تُزود
ويأتيك بالأخبار من لم تبع له بتاتاً ولم تضرب له وقت موعِد

لا يستخلص من قصيدته (حكمة) كما يتبادر إلى الأذهان عادة، بل هو يكثف رؤيته لفاعلية الذات، ولذاتية الوعي الشعري التي تكافح القمع الجماعي، في بؤرة تدبير زخمها وانفتاحها الحازم على الفعل الذي يرتبط جذرياً برؤية ووعي القصيدة لعالمه المليء بالموت واللامعنى والظلم. والأبيات السابقة لهذين البيتين تشكل وقوف الذات الشعرية أمام مصيرها وقدرها الذي اختارته على الرغم من الرعب، لكن ذلك بالضبط ما سيحفزها على الصيرورة والوجود والفعل.

إن هذا الفعل الذي يمجّد الذاتية يجعل تأثيرها المستقبلي مطلقاً يتجاوز الحدود. وهو أصلاً فعل معرفة فضاؤها الأيام القادمة، والإنسان - المتلقي هو الذي سيحتضن هذا الفعل وينميه وينقله ويأتي بأخباره. وذلك كله رسالة إلى المتلقي الذي عاش تجربة القصيدة عبر الإيقاع الدلالي وشهد تحولات ووعيها، ثم تحول إلى فضاء لها وفاعل لمعرفتها ولرؤيتها. إن وعيه قد تفتح هو الآخر على مأساة وجوده ووضعه في مواجهة مباشرة مع مصيره القادم بكل ما ينطوي عليه من رعب، فحتم عليه أن يوجد للحياة وللمعنى. إن انفتاح الفعل الشعري عبر الإيقاع الدلالي تجدد له في فضاء التلقي اللانهائي بيازاء الدهر وفعله - الموت - فضاء مغلقاً.

إن ما أردت أن أبينه من هذه الأوجه الثلاثة للإيقاع الدلالي، أنه ليس مسألة فنية

تشكيلية حسب، وإنما هو أيضاً، المجال الذي تنصهر فيه الماهية الجمالية للقصيدية ووظيفتها المعرفية ورؤيتها لعالمها، وهو المقوم الجمالي الذي يُظهر الميزة الفريدة للشكل/النوع الشعري العربي.

والنتيجة النهائية التي نخرج بها من هذا البحث أن النوع الشعري العربي ذو ماهية مستقلة عن الأنواع الشعرية والأدبية للشعوب الأخرى، تنبثق من الذاتية بكُلِّ ما تعنيه من أصالة وإبداعية وتطلع، وتتأسس فيها. إننا لا نجد في هذا النوع الشعري سلبية الأنا العنثانية في خضوعها للواقع، ولا جهل البطل الملحمي بما يجري حوله، ولا تلك الإرادة الضريرة التي تقود البطل الدرامي إلى مصيره، بل نجد وعياً متوقداً غايته الوحيدة أن يؤسس المعرفة والإنسان. والشاعر العربي يعيش توحده مع ذاتية وجوده ومن أجلها، مؤطرة بنشوة المعرفة والحياة، ويكشف عن أن وعيه الشعري اختار الجمال طريقاً وأسلوباً لإيجاد الحقيقة وتأسيسها في ذاته وبها. وذلك في ما أظن، هو الذي جعل هيغل يذهب إلى تمييز نوعية الشعر العربي، عن غيره من الأشعار الغربية والآسيوية من خلال القول بأن الشعر العربي « يدلُّ على أن العرب شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة، وهو شعر حقيقي بريء من الاختلاقات الغرائبية والنثر... شعر أشخاص ناهين ومستقلين، أشخاص إن خرجوا عن نطاق المؤلف واسترعوا انتباهنا بغرابتهم واستغرقوا في لعبة الصور والتشابه، يقون في الأحوال جميعاً واقعيين من المنظور البشري وذوي معالم وقسمات راسخة وطيدة»^(٨٨).

وهو تمييز يشترك معه فيه مثلاً، المستشرق الألماني تيودور نولدكه الذي يبين بحماس «إننا نتلقى من القصائد العربية القديمة صورة حية للعرب القدماء بفضائلهم وعيوبهم، بعظمتهم ومحدوديتهم. إنها ليست شعراً يسعى لتقديم صورة فوق حسية، ويؤدي إلينا أساطير خارقة أو دائرة غنية من الأفكار المعبر عنها بالشعر؛ وإنما هي شعر جعل مهمته الرئيسية وصف الحياة والطبيعة كما هما في الواقع، مع قليل من التخيلات، بيد أنه في نطاق حدوده عظيم وجميل، وتسري فيه روح الرجولة والقوة، روح تهزنا هزاً مزدوجاً إذا ما قارناها بروح العبودية والاستخذاء التي نجدها في آداب كثير من الشعوب الآسيوية الأخرى»^(٨٩).

ختاماً لهذا القسم أريد التأكيد من خلال ما سبق، أن على كلِّ من يحاول أن

(٨٨) هيغل، فن الشعر، ج ٢، ص ٢٠٩ - ٢١٠.

(٨٩) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمها عن الألمانية والانكليزية والفرنسية عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٦)، ص ٣٩ - ٤٠.

يحدد الشعر العربي بمقاييس نوعية أن يستبعد أولاً، الإسقاط الغربي، ويستحضر بعده الفيلسفي الجمالي المستقل، هذا المتمثل في أن شعره الصافية واستقلاليته النوعية تتأصل في أنه إذ ينبثق من الذاتية بكل غناها وتفتحها وخصوبتها، يجعل من الجمال مسألة وعي بالدرجة الأولى، ولذلك كان معرفة وفعلاً حيوتياً ينطوي على عمق في الرؤية وفاعلية نشطة في استكشاف إمكانات الإنسان وكونيته، ومحاولة تثبيتها في هذا الشكل الفريد المنتظم بدقة لا تضاهي، والمنفتح على العالم الذي يريد تأسيسه بالكد والمعاناة والبطولة المأساوية المنتشية بالموت والإبداع، والتي لم تكن تندب مصيرها إلا وهي تواجهه وتجعله حافزاً لاكتشاف الحقيقة وإرسائها جمالاً متجدداً.

إن النوع الشعري العربي ذاتي، نعم، وكذلك الموت والإنسان والمعرفة. وهي النقطة الجوهرية في فهمه وتأويله ومعرفة فرادته الفنية بين أشعار الشعوب، ورسالته الإنسانية والحضارية.

الفصل الثالث

جماليات اللغة الشعرية

«العنى الجمالي وتشبيهية الوعي الشعري العربي»

استكمالاً لأوجه الجمال الشعري بذاته، سيعنى هذا الفصل بتأويل لغوية الوعي الشعري جمالياً من حيث إنَّ اللغة هي البعد الثالث للفضاء الجمالي ومقوم وجوده وفاعليته. وهذا يقتضي أن نبحث في الكيفية التي يؤسس بها الوعي الشعري ذاته في اللغة رؤية ومنهجاً ووظيفة.

وهنا أريد التنبيه إلى أن هذا الفصل محاولة لتأسيس منهج تأويلي جمالي يتأصل في عمق الرؤية العربية للعالم، كما تتظاهر في اللغة من خلال الكشف عن آليات الوعي الشعري في تأسيس الجمال، مما لو وُظفت خطواته فيمكنها أن تؤسس لبداية منهج عربي مستقل في التأويل الجمالي. وهذا ما سيحقق نظرياً وتطبيقياً ما تدعو إليه هذه الدراسة ككل، وهو أن يكون كل من الرؤية والمنهج والموضوع مشتقاً بعضه من بعض.

بدءاً، أشير إلى إنني سأتناول اللغة من حيث ارتباطها بالوعي الإنساني، أو في حدود مفهومها الفلسفي الظاهراتي الذي يُشتق من كون الوعي المبدأ الضروري للمعرفة. ووفقاً لهذا التصور، تمثل اللغة المستقر الحقيقي للوجود الإنساني، فهي «علامة على إنسانية الإنسان، بل هي شخصيته وهويته وحقيقته الوجودية»^(١) التي لا يمكن أن تمارس ذاتها إلا انفتاحاً على المعرفة. لذلك كان الوعي الإنساني - من وجهة النظر الظاهراتية - لغوياً بطبيعته. وقد أوضح بول ريكور أن الظاهراتية لا تتصور عمل الوعي صمتاً، ومن ثَمَّ، فهي تبدأ من العلامات اللغوية التي تتوسط علاقة

(١) عبد الله الغدامي، «الإنسان بوصفه لغة»، الحياة الثقافية (تونس)، العدد ٦٢ (١٩٩١)، ص ٧٣.

الوعي بالأشياء والظواهر، ذلك أن الفعل الأولي للوعي هو المعنى، وقصديته هي فعل تحديد المعنى بالعلامة^(٢).

هذا التصور يعني أولاً أن ماهية اللغة تكمن في أنها المجال الذي يتحرك الوعي فيه ويبني ذاته، فاللغة تقوم قصديته وتمده بمصدر حركيته التي تجعله توجهاً دائماً وانفتاحاً على الظواهر ليجد فيها - ويمنحها - المعنى، ومن هنا يقرر هيدغر أن مهمة اللغة هي أن تجعل من الموجود وجوداً منكشفاً في حالة فعل^(٣). إن الوعي يقول وجوده لغةً بصورة جوهرية؛ يقول انفتاحه على ذاته وعلى العالم، ويقول استباقه لممكناته المعرفية. ومن ثم، فإن فعله الأولي - المعنى - لغوي أيضاً، فالمعنى لا يوجد إلا مسمى كما يقول بارت^(٤).

إلى ذلك، فإن اللغة قوام عملية التداوت، فهي تتيح للمعنى أن يصبح عاماً مشتركاً بين الذوات الواعية، أي أن لغوية الوعي هي اكتشافه لذاته في الآخرين وبهم، وأن المعنى لا يمكن أن يتأسس إلا تداوتاً، واللغة هي التي تضمن ذلك. وهذه الفكرة تبين الاختلاف الأساسي عن التصور العلمي للغة - كما قدمته الألسنية الحديثة - والذي يقوم على الفصل بين اللغة بوصفها نظاماً مجرداً وبين تحققها فعلياً (الكلام)، فالتصور الظاهراتي لا يفهم اللغة إلا كلاماً أي فعلاً، وهذا الفعل يصدر عن كون الوعي نفسه فعلاً لا يستطيع أن يمارس حركيته «إلا مع إمكان الكلام وخلق اللغة»^(٥).

على أن أهم ما يميز التصور الظاهراتي للغوية الوعي تأكيده على إبداعيتها، فهيدغر يعرف ماهية اللغة الحقّة بأنها «لغة الماهية»^(٦) أي لغة ما هو جوهرية وأصيل من الوجود وعياً ومعنى ومعرفة.

وفي هذا السياق، يفرّق موريس ميرلوبونتي بين نوعين من اللغة: المنطوقة التي يتداولها المجتمع أداة تقتفي ما هو جاهز من المعاني وتطمس ذاتها لكي توصله أو تعيد إنتاجه. والناطقّة التي تخلق ذاتها في أفعالها التعبيرية وتنطق المعاني الجديدة^(٧). وهذه

(٢) انظر: إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور (بغداد: دار آفاق عربية، ١٩٨٥)، ص ٩٦.
(٣) انظر: مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرن وماهية الشعر، ترجمة وتحقيق فؤاد كامل ومحمود رجب (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٤)، ص ٤٥.
(٤) انظر: رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، ترجمة محمد البكري (الدار البيضاء: دار قرطبة للطباعة والنشر، ١٩٨٦)، ص ٢٩.
(٥) لطفي عبد البديع، الشعر واللغة (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٩)، ص ٢.
(٦) مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ٢١٥.
(٧) انظر: سعيد توفيق، الخيرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ٢١٥.

هي الماهية الحقة للغة، إنها تمكين الوعي من أن يقول ذاته ويعبر عنها.

غير أنه من الضروري ألا نفهم التعبير هنا ذلك الفهم التقليدي الذي يفترض أن اللغة تعبر عن معنى أو حقيقة ما قائمة ومؤسسة بصورة قبلية. ذلك أن الحقيقة تكشف وحدوث متأصل في اللغة التي تنطقها، وعليه، فإن التعبير عنها لغوياً يعني تكشفها عبره إبداعياً: «إنني أعبر عندما أقول اللغة ما لم تكن قد قالته من قبل»^(٨). وبهذا تظل الحقيقة متأصلة في فعل التعبير بوصفه تكشفاً لها، مشدودة إليه.

إن ما يترتب على هذا الذي أوردته من ماهية اللغة أنها - خلافاً للتصور التقليدي - ليست مادة للشعر، بل الشعر هو مادتها، ذلك أن الوعي الشعري شعري لأنه لغوي، تحكمه علاقات متداخلة يتأصل بعضها في بعض: القصديّة، التذات، التعبير، الإبداع، والشعر هو المجال الأمثل لتحقيق هذه العلاقات مؤطرة بالجمال لأنه - أي الجمال - هو أسلوب وجود الحقيقة، والمعنى الذي يؤسس ما يبقى؛ الإنسان الذي تقوله اللغة.

أولاً: لغوية الجمال العربي: البيان ومقولة العني الجمالي

في ضوء هذا الذي قدمته من ماهية اللغة، لنحاول الاقتراب من الفهم العربي الأصيل للجمال الشعري العربي من حيث كونه لغة، لكن ذلك لن يكون ممكناً ما لم تتم مراعاة النسق الذي يتضمنه بشكل عام والمبدأ الذي يقوم عليه.

يُروى أن العباس بن عبد المطلب (رضي الله عنه) سأل النبي (ﷺ): يا رسول الله فيم الجمال؟ قال: في اللسان^(٩).

إن هذا الحديث يشير إلى مسألة غاية في الأهمية، هي أنه يعبر بطريقة ما عن فكرة عامة مفادها أن العرب كانوا يرون أن الجمال الإنساني لغوي. ولكن بأي معنى؟

(٨) موريس ميرلوبونتي، تفرّيق الفلسفة، ترجمة فزحيا خوري (بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٣)، ص ٧٥.

(٩) انظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام عماد هارون، ٤ ج (القاهرة: مؤسسة الخانجي للطباعة والنشر، ١٩٤٨)، ج ١، ص ١٧٠؛ أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي (بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦٧)، ص ٦٤، وأبو العلي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٤ (بيروت: دار الجيل للنشر، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٢٤٢. وقد روى هذا الحديث الحاكم النيسابوري في مستدركه ونصه: «يا رسول الله فيم الجمال في الرجال؟ قال: في اللسان». انظر: أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، المستدرک علی الصحیحین، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ٤ ج (بيروت: دار الكتب العلمية، [١٩٩٠])، ج ٣، ص ٣٧٣.

واضح أن المسألة كلها تترد إلى نظرهم إلى الإنسان بوصفه قيمة ذات مضمون جمالي تحديداً، ذلك أن كون الجمال قيمة بذاته يمكن أن يقوم الإنسان من حيث إنه يوجد ذاته ويمنحها قيمتها إذ يعبر عنها ويشكلها إبداعياً. بكلمة أخرى إن الوجود الذي يحققه الإنسان العربي ويمارسه كان يتم من خلال التعبير عن ذاتيته وعياً ومعرفة فيوجد لها لغوياً للمعنى وبه. ومن هنا يكتسب قيمته الجمالية من قدرته على التعبير وتقويل اللغة ما لم تكن قائلته من المعنى والمعرفة. وهذا ما نعرفه بالبيان، أي أن جمال الإنسان - هكذا يفهمه العرب - يكمن في بيانه وبيانه حصراً.

وها هنا مسألة غاية في الدقة، فالبيان جمال فني، أي تشكيل لغوي للمعنى لكنه في الوقت نفسه لا ينفصل عن موجدّه، بمعنى أنه إذا كان البيان ذا قيمة جمالية بذاته فذلك لأنه يستمدّها من القيمة الوجودية للإنسان كإفتاح على إمكانات المعرفة. إن الجمال الفني البياني في نظر العرب جمال إنساني أصالةً لأنه فعل إبانة يتضمن فاعله (الذات المبيّنة) ومفعوله (ما تبين عنه) في أن معاً. وتلك مسألة نستوحىها مما سبق استيحاءً، لكن الذي سيعززها أن البيان، إذا عدنا إلى جذوره وامتداداته، هو نظام المعرفة الجمالية العربية رؤية ومنهجاً ووظيفة، وليس فقط علماً من علوم البلاغة التقليدية كما كنا نعرف دوماً، فلنوضح ذلك ونستكشفه جذرياً.

إن للبيان في أصله اللغوي^(١٠)، دلالة عامة مشتركة بين دالتين، واحدة متعدية تفيد الإظهار والكشف والإيضاح، والأخرى لازمة تفيد الظهور أو الانكشاف أو الوضوح. وهذا يعني أنه فعل أو عملية تقتضي فاعلاً ومفعولاً ضروريين. لكن الاشتراك بين التعدّي واللزوم يؤدي إلى أن تكون هذه الأركان الثلاثة متعامدة، بمعنى أن البيان يبين عن ذاته بذاته لأنه إظهار وظهور معاً.

إلى ذلك فإن البيان لغوي بطبيعته، ولذلك عرف بأنه: «الإفصاح مع ذكاء. وأنه الفصاحة واللّسن». ولنلاحظ هنا أن لغويته تحمل دلالاتي الإظهار والظهور تعدياً ولزوماً أيضاً، إلا أنها تكشف عن أنه يحتاج إلى كفاءة خاصة هي اللّسن أو الطلاقة والذكاء اللغوي، وهو ما نفسره بالوعي بممكنات اللغة وبممكنات الوعي نفسه، ومن هنا قيل إن البيان: «من الفهم وذكاء القلب مع اللّسن»، أي أنه تظاهر لغوي للوعي، ومن ثم لذاتيته، ولذلك أصبح البيان معياراً للمفاضلة بين الذوات: «البيّن من الرجال، الفصيح. السّمح اللسان الظريف العالِي الكلام القليل الرّجّ، وفلان أَيْنُ من فلان أي أفصح منه وأوضح كلاماً». إن البيّن هو الذي يستطيع أن يعبر عن

(١٠) انظر «بين» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

ذاتيته بوضوح وطلاقة فيصبح أبين من غيره وأوضح لأنه يوضح ذاتيته لغوياً ويظهرها. إنه ينقل وعيه إلى الوجود بصورة أوضح من غيره وأكثر فاعلية.

ولما كان الفعل الأولي للوعي هو المعنى فإن البيان هو إظهار المعنى وظهوره، ولذلك يعرف الجاحظ البيان بأنه «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي»^(١١). وكلمة الدلالة هنا يمكن أن تقرأ بكسر الدال لتشير إلى عملية إظهار المعنى، ويفتحها لتشير إلى ناتج هذه العملية أي الظهور. أما خفاء المعنى فيمكن أن يفهم منه اللطف والدقة والعمق. والبيان هو فعل تحديده وإبرازه والكشف عنه مما يحجبه، بكلمة أخرى إن البيان هو انكشاف المعنى.

ولكن كيف يحدث هذا الانكشاف؟

للإجابة على هذا السؤال بإمكاننا أن نستحضر الدلالة التي يشترك بها البيان مع البين على مستوى الجذر اللغوي، فالبين من الأضداد - الوصل والفصل - إلا أن دلالاته على الفصل أعم، والفعل منه لازم ومتعدد فدلالته اللازمة هي الانفصال والبعد والفراق ودلالته المتعدية هي الفصل والإبعاد والتفريق. وكلتا الدالتين تظلان مشتملتين على الدلالة الضد. وتتمثل علاقة ذلك بمفهوم البيان أن كل ظهور يتضمن انفصلاً وأن كل إظهار بياني لا يكون ممكناً إلا بفصل المعنى عما يلتبس به. ولما كان الانفصال يتطلب اتصالاً سابقاً بالضرورة، فإن البيان ينطلق من نقطة الاتصال لبيني انفصاله فيها وبها، وذلك أثر ضدية دلالة البين. وليست هذه النقطة التي تكون مجالاً للاتصال والانفصال في آن معاً إلا اللغة. وهذا سيفضي إلى أن وظيفة البيان ومعرفيته هي انفصال عن المعرفة الواقعية واتصال بها في الوقت نفسه، إنه إعادة تشكيل وبناء للمعرفة إبداعياً. والملفت للنظر أن العربية تفهم الإبداع ظهوراً وإظهاراً أيضاً^(١٢).

إن إبداعية البيان تعني إظهار المعنى وظهوره على نحو لم يكن من قبل بحيث يمكن أن يفهم ويحقق اتصالاً على الرغم من غرابته وانفصاله عما هو معتاد مألوف، وذلك باستغلال أنظمة اللغة (المعجم، النحو) لكي يقولها ما لم تقل بعد من الوعي والمعرفة.

ولما كانت اللغة في ماهيتها الحقيقية تظهر ما هو جوهرى وأصيل من الوعي، فإن الانفصال عن المعرفة الواقعية العملية يستلزم أساساً جديداً من حيث الرؤية

(١١) الجاحظ، المصدر نفسه، ج ١، ص ٧٥.

(١٢) انظر «بداع» في: ابن منظور، المصدر نفسه.

والمناهج، ولذلك يرى الدكتور الجابري أن البيان رؤية تتمثل في كونه انفصلاً وظهوراً، ومناهج يتمثل في الفصل والإظهار^(١٣).

والواقع أن كلاً من الرؤية والمناهج متأصل في الدلالات اللغوية الجذرية للمعنى^(١٤) التي تفيد القصد: «عني فلاناً عنياً: قصده ومعنى الكلام مقصده» والإرادة: «عني كذا: أردت» والخبرة: «معنى كل شيء مُحْتَتِه وحاله التي يصير إليها أمره» أي اختباراً عقلياً حتى يكشف عما ينطوي عليه.

إن هذه الدلالات مجتمعة تشير مرة أخرى إلى أن المعنى في العربية، عملية ومفهوم حركي ينبثق من قصدية الوعي وإرادة المعرفة فيه وتوجهه إلى الأشياء مدركاً لماهياتها استخلاصاً وكشفاً، وتلك دلالة التعدي في الفعل (عنا - يعني).

وتفتح الدلالة الثالثة المعنى على تصريف آخر لجذره اللغوي (عنا - يعنو)، والذي يفيد دلالات الإظهار والإخراج والإبداع: «عنوت الشيء وعنوت به: أبديته وأخرجته وأظهرته. وعنوت الأرض بالنبات تعنو وتعني أيضاً، وعنوت القربة بالماء ظهر منها». وهذه الدلالات ستتداخل مع الدلالات الأولى فيصيح المعنى إظهاراً وظهوراً أيضاً، وتلك دلالة التعدي واللزوم في الفعل، تماماً كالبيان.

وأهم ما يوضحه هذا التأصيل أن المعنى نتاج فعل يعني - يقصد ويريد ويكشف ويُظهر - وهذا الفعل هو العَنِيُّ الذي يصدر عنه المعنى. والعلاقة بينهما هي العلاقة نفسها بين التحقيق والتحقق، والإظهار والظهور. وكل من هاتين الدالتين تباطن الأخرى وتلازمها. وليس هذا الفعل سوى الوعي نفسه بكييفياته المتنوعة وهو يمارس ذاته، وفي ضوء هذا الفهم يمكن أن نعيد فهم المعنى في الفلسفة الظاهرانية، فعن طريق المعنى «يحقق الوعي ذروة حركيته وتعلقه الماهوي بالأشياء وتفوقه الذاتي وتعالیه»^(١٥).

(١٣) انظر: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، نقد العقل العربي؛ ٢، ط ٥ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٦)، ص ٢٠. ومن الجدير بالذكر أن الجابري يرى في مشروعه الكبير «نقد العقل العربي» أن هناك ثلاثة أنظمة معرفية شكلت العقل العربي عبر تاريخه، أحدها هو النظام المعرفي البياني الذي يقوم على مبدأ القياس، وكانت ميادينه الفقه والكلام والنحو والبلاغة، ويرى أن هذا النظام عربي أصيل تكويناً وبنية، ويتأصل في فكرة البيان عموماً. وعلى الرغم من اختلاف طبيعة بحثي، إلا أن التحليلات المفصلة التي قام بها الجابري قدمت لي أفقاً واسعاً لا غنى عنه في تفهم موضوعي بعمق أكثر. مع ملاحظة إنني أريد التعمق في أصول هذا النظام المعرفي من منظور جمالي، تلك الأصول التي تكمن في الوعي الشعري العربي وتتجذر فيه، لأنه البداية.

(١٤) انظر «عنا» في: ابن منظور، المصدر نفسه.

(١٥) أنطوان خوري، «معنى المعنى في فلسفة هوسرل»، مجلة الفكر المعاصر (بيروت)، العددان ١٨ -

١٩ (١٩٨٢)، ص ٥٧.

وهذا الفعل سيتحول إلى تعبير لغوي أو بيان ينطوي على العني والمعنى في ذاته. وهنا يمكن أن نتذكر فكرة جاك ديريدا أن المعنى لا يقوم قبل الفعل ولا بعده^(١٦) ذلك أنه عملية ذات رؤية ومنهج. إن العني - إذا - هو مقولة المعنى ومبدأه.

ولعل ما يؤكد ذلك أن العربية توحد بين المعنى والتأويل والتفسير^(١٧). الأمر الذي يوضح على نحو فريد، الكيفية التي يمارس بها الوعي عنيه ويحققه معنى. إن التأويل يتضمن دلالات الرجوع إلى الأصل والتدبر (التأمل العقلي لظاهرة ما والخبرة بها) والجمع والتصيير والتحقق الفعلي لفكرة أو رؤيا أو نبوءة. وعند ربط هذه الدلالات بالعني تكاد تكون مرادفة لخطوات التأسيس الظاهراتي: العودة إلى الأشياء ذاتها وتأملها وجمع أوجهها لتحديد ماهياتها، وأخيراً تشكيلها وتحقيقها فعلياً. إن العني تأويل ظاهراتي والمعنى تظاهر الوعي في ما يعنيه، وفي هذا الإطار يدخل التفسير بدلالاته: كشف المغطى واستنباط الدلالة والإبانة والبيان، وعليه فإن العني يحقق المعنى بالكشف عن المتحجب أو غير المعروف ويستدل عليه باستدلال استنباطي، أي أنه يقوم باستخراج الدلالة من دال معطى سلفاً، على أن المتحجب الذي يكشفه العني تفسيرياً لا يختص بالبدال بذاته حسب، إنه يختص بالوعي الذي يفسر ويعني ويؤسس فاعليته في الدال. وهذا التأسيس هو إبانة الوعي عن ذاته. وهكذا تدور الدائرة مرة أخرى، إلى النقطة التي انطلقت منها أي البيان.

أهم ما نستنتجه من هذه العلاقات المترابطة بين البيان والإبداع والمعنى والتأويل والتفسير أنها ستعزز الطابع الجمالي للمعرفة البيانية لأن العني مقولة جمالية حصراً. إن ما يفعله العني، من حيث الرؤية، هو البدء من الأشياء ذاتها لكي يبحث فيها عن المعنى ويؤسسه تعبيراً بيانياً، ومنطلقه إلى ذلك هو الإدراك الإستاطيقي. أي إدراك ما للظواهر من صفات تكون ماهيتها، وتقويمها بذاتها. إن العني يعين الظاهرة على أن تظهر ذاتها بذاتها وعلى أن تظهر ما تنطوي عليه من معنى وقيمة، ولذلك كان هذا النمط من الإدراك يسمّى عند الجاحظ ببيان النُصبة أو الحال^(١٨)، وعند ابن إبراهيم الكاتب ببيان الاعتبار^(١٩)، وهذه التسمية الدقيقة تقرر أن للأشياء - كما للإنسان - بيانها الخاص، إنها تبين عن نفسها وليس الوعي الإنساني إلا عاملاً مساعداً لها على الإبانة.

إن بيان الاعتبار يتطلب رؤية تكون على استعداد للحوار مع الأشياء وإنطاقها،

(١٦) انظر: جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد (الدار البيضاء: دار توبقال،

١٩٨٨)، ص ١٤٣.

(١٧) انظر «عنا، أول، فسر» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

(١٨) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ٧٥ - ٧٧.

(١٩) انظر: ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ص ٧٣ - ٧٥.

رؤية تفترض أن المعنى موجود وقابل للتجدد والظهور فور أن نلتفت إليه في الأشياء ونعنيه ونظهره، وهذه الرؤية هي التي يسمونها في علم الجمال بالموقف الإستاطيقي: «الانتباه والتأمل المتعاطف المنزه عن الغرض (التفني أو العملي) لأي موضوع للوعي على الإطلاق من أجل هذا الموضوع ذاته حسب»^(٢٠). والغاية منه هي المعنى بوصفه إمكانية كامنة. هذه الرؤية ستتحقق منهجاً: فبيان الاعتبار هو عبور من الظاهر إلى الباطن ومن المعروف إلى المجهول فيبدأ مما هو مدرك حسياً، فيحدد خصائصه الموضوعية ويتأملها متعمقاً في أوجهها الماهوية ثم يؤسس فيها المعنى استنباطاً - أعني أن المعنى سيظل مشدوداً إلى الظاهرة ذاتها - وهي الخطوات نفسها التي رأيناها في التأويل والتفسير مؤطرة بالعني. وما يميز الاستنباط أنه معرفة للغائب بالشاهد والمعنى بالماهية لأن كلاً منهما يظل مباطناً للآخر، والعلاقة بينهما هي العلاقة نفسها بين الوجود الإمكاناني والوجود الفعلي، فالغياب كامنٌ في الحضور وذلك ما يحضره، والمعنى يظل في حالة تحقق متجدد ما لم يتوقف العني عن أداء مهمته وذلك ما يؤسس المعرفة الجديدة؛ المعرفة الجمالية ويكون مصدر حركيتها الإبداعية.

إن كلاً من الرؤية والمنهج سيصبح أسلوباً لعلاقة الوعي بعالمه، فبيانته تعني تنبئه الدائم إلى خصائص الأشياء ومميزاتها ساعياً إلى إنطاقها والتعبير عنها ومعرفتها. وهذا ما يجعل العني والمعرفة والتعبير جمالياً في ماهيته ووظيفته، وكل ذلك يوضح لنا أن الفهم العربي للجمال البياني نظام معرفي متماسك له رؤيته ومنهجه وأسلوبه في أداء وظيفته. وفي ضوء هذه النتيجة فلنحاول الآن تطوير البحث باتجاه الشعر الجاهلي لاستكشاف بيانته لأنه المجال الرئيس لتحقيق هذا النظام المعرفي، لا سيما أنه العلم الذي لم يكن للعرب علم أصح منه: ففي ضوء الذي بينته من ماهية البيان فإنه علم بذاته وبالمعنى نفسه الذي كان به الشعر علماً، إن علمية البيان هي نفسها علمية الشعر.

ثانياً: بيانية الوعي الشعري العربي

لقد ذكرت إن المعرفة الجمالية تبدأ من بيان الاعتبار بوصفه إدراكاً إستاطيقياً غايته تأسيس المعنى في الظواهر والأشياء ذاتها، وهذا المعنى يرادف ما هو شعري فيها، فالوعي الشعري يعني ما تنطوي عليه الأشياء من شعر ويحاول أن يظهره أو يعينه على الظهور. غير أن الأشياء «ليست شعرية إلا بالقوة ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي

(٢٠) جيروم ستولنيتز، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا (بيروت: المؤسسة العربية

للدراستات والنشر، ١٩٨١)، ص ٤٥.

بين يدي اللغة»^(٢١)، ومرّد ذلك إلى أن الوعي والمعنى - وتبعاً لذلك - ما هو شعري، لغويّ وجماليّ بطبيعته. إن الوعي يعني الأشياء ويدركها إستاطيقياً (اعتباراً) من حيث هي لغة، ومن ثمّ فإنّ التعبير عنها يخضع لقوانين اللغة التي هي قوانين الوعي نفسه في إدراك العالم وفهمه وبنائه. وكلّ هذه القوانين تتأصل في الأسلوب الذي يمارس به الوعي فاعليته من خلال عمليتي التمييز أو التفريق، والتعليق^(٢٢)، فهو يعني الأشياء ويحدد خصائصها وماهيتها، إنّ بذاتها أو بربطها بعلاقة مع غيرها، أي أن الوعي يعرف ما لا يعرف عن طريق ربطه بعلاقة مع ما يعرفه.

وهاتان العمليتان ستتحولان في التعبير اللغوي إلى الإسناد والقياس. والإسناد هو تعريف الشيء بماهيته هو، بصفاته أو بواحدة من هذه الصفات أكثر أهمية من غيرها. أما القياس فهو تعريف الشيء بشيء آخر، يشترك معه في الماهية أو في واحدة أو أكثر من الصفات التي تكونهما.

لكن كلاً من التفريق والتعليق لا بدّ أن يكون خاضعاً لقصديّة الوعي أو عنيه، فالوعي لا يفرق ولا يعلّق دون غاية، ودون اعتبار للوظيفة التي سيمنحها لما يعرفه. والوظيفة تُشتق من المعنى وتتأصل في الطريقة التي يعني بها. ويترتب على هذا تداخل العمليتين. لا سيّما أنّهما تقومان على مبدأ منهجي واحد هو الاستنباط. ومن ثمّ، فإنّ الإسناد هو استنباط ماهية الشيء من ذاته، والقياس هو استنباط ماهية الشيء من ماهية شيء آخر. مع إمكانية تداخل الاثنين حسب درجة التعقيد التي تميز عمل الوعي وهو يركّب الماهيات الجديدة. والمهم أن كلتا العمليتين إسناد استنباطي لكن الأولى تظلّ مشتملة على الثانية.

وما يخصّ الوعي الشعري العربي من هذا كلّه - خاصة إذا استحضرنّا بيانيته - أن الإسناد سيتحول إلى الوصف، والقياس إلى التشبيه. وقد ذكر ابن رشيق أن «الشعر (العربي) إلا أقله راجع إلى باب الوصف، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه»^(٢٣). ولنلاحظ أن علاقة الاشتمال بين الوصف والتشبيه هي نفسها التي بين الإسناد والقياس. وفي ضوء هذا لنحاول فهم الوصف والتشبيه فهماً تأصيلياً.

(٢١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦)، ص ٣٧.

(٢٢) انظر: أنطوان خوري، مدخل إلى الفلسفة الظاهرية (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٤)، ص ١٨٠ -

١٨١.

(٢٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج ٢، ص ٢٩٤.

إن الوصف في أصله اللغوي هو «الكشف والإظهار»^(٢٤) وهذا يؤكد انتماءه إلى البيان من حيث كونه نظاماً معرفياً جمالياً، مع وجوب أن نفهم منه أنه تشكيل جمالي، وذلك ما تسنده الدلالات اللغوية للوصف مشتركة مع النعت: «وصف الشيء وصفاً وصفاً: حلاه. وهو وصفك الشيء بحليته ونعته، والصفة الجلية، والنعت وصفك الشيء بما فيه والمبالغة في ذلك. والنعت من كل شيء جيد. . . وكل شيء كان بالغاً. . . والفرس النعت الأصيل، ولا يقال النعت في القبيح. . . والوصف يقال في الحسن والقبيح»^(٢٥). وما نستنتجه من هذه الدلالات أن الوصف - متضمناً النعت - ليس فناً من فنون الشعر العربي أو غرضاً من أغراضه، كما كنا نعرف دائماً من الدراسات التقليدية، وإنما هو كل الشعر العربي من حيث كونه فناً جميلاً، فهو أي الوصف إدراك إستاطيقي للأشياء ولماهياتها وصفاتها ثم تشكيل هذه الماهيات والصفات فناً. وكلما ازداد هذا التشكيل تعمقاً في الماهيات وتقصياً للصفات امتاز بالأصالة والغرابة والجودة (الجمال).

على أن المسألة لا تقتصر على الجميل وحده، فالوصف تحلية أي أنه تشكيل فني يتصف بالجمال بذاته هو، وبغض النظر عن موضوعه الذي يعنيه سواء أكان جميلاً أم قبيحاً. وما دام الوصف كذلك فهو إذاً، بحث في معنى الظاهرة وقيمتها الجمالية وتشكيلها فناً، وهذا يعني تأسيس الظاهرة من حيث هي موضوع للعني الجمالي في الواقع وإحضارها في الوجود بصورة لم تكن عليها من قبل وبمعنى لم يكن لها من قبل. وإذا استحضرننا علاقة المعنى بالتأويل والتفسير والبيان تلك العلاقة التي تتمحور حول الظهور والإظهار، لتبين لنا أن الوصف هو أسلوب المعرفة الجمالية في التحقق رؤية ومنهجاً. فمن حيث الرؤية يمتاز الوصف بطابع ظاهراتي بالمعنى الدقيق للكلمة، فهو نفاذ إلى باطن الأشياء وإدراكها بذاتها والكشف عنها في بدايتها البكر وإظهارها (تشكيلياً) وكأنها ترى للمرة الأولى وتعني للمرة الأولى. ولقد قال فاندن بيرغ: «إن كل الشعراء والرسامين ظاهراتيون بالفطرة»^(٢٦) لهذا السبب. وأما من حيث المنهج فإن الوصف عبارة عن عملية منح الصفات والماهيات قيمة جمالية وتوظيفها تشكيلياً، وذلك ما يعرفه روبرت شولز بالأسطقنة (Aesthetization)^(٢٧)، وهذه العملية تتيح

(٢٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٩٥.

(٢٥) انظر «وصف، نعت» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

(٢٦) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات،

١٩٨٤)، ص ٢٦.

(٢٧) انظر: Robert Scholes, *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English* (New Haven, CT: Yale University Press, 1985), pp. 71-72.

ومعنى المصطلح كما توحى صياغته اللغوية الإنكليزية «تحويل أي موضوع إلى موضوع إستاطيقي يدرك لذاته، أو جعله ذا ماهية إستاطيكية».

للعوي الشعري أن مجرد الأشياء من كل ما علق بها من مفاهيم عملية مسبقة وإعادة بنائها من جديد بحيث تبدأ باحتواء المعنى والقيمة الجمالية.

إن معرفة الوصف وجماليته تبدأ وتنمو من خرق منطق المعرفة الواقعية العملية واستبداله بمنطق جديد في الإسناد يتساق مع طابعها الجوهري ولن يكون ذلك ممكناً إلا بتأويل دالات الواقع وجزئياته ليستمد منها مدلولات مشتقة من ظاهراتية العني الجمالي. وهنا يكمن منطق الوعي الشعري وبنية تكوينه للمعرفة الجمالية، ذلك أن التأويل عموماً يرجع إلى مبدأين: غرابة المعنى عن القيم الثقافية السائدة، وبت قيم جديدة بإرجاع الغرابة إلى الإلفة ودس الإلفة في الغرابة. وهذا ما يحققه التشكيل الوصفي، فالمسألة كلها مسألة معنى كما هو واضح. وقد بين قدامة بن جعفر أن الوصف تشكيل للمعنى في الأشياء من حيث أحوالها وهيئاتها: «ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مرتكب منها، ثم بأظهرها فيه حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته»^(٢٨). أي أن الوصف يشكل المعنى إذ يشكل الظاهرة التي تنطوي عليه تشكياً جالياً فيصبح بذلك مجسداً قابلاً للإدراك كما لم يكن من قبل. ومن هنا كانت القيمة الجمالية للوصف تعتمد على مدى تجسيده للظاهرة وللمعنى، قال ابن رشيق: «وأحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع»^(٢٩).

يتضح من هذا أن الوصف تشكيل جمالي يقوم على إسناد المعاني بعضها إلى بعض عن طريق تأويل الظواهر وتفصي أحوالها وهيئاتها (ماهياتها) واشتقاق المعنى منها وبها استنباطاً. والفكرة التي تؤطر ذلك كله هي فكرة العلاقة. فالمعاني تستنبط من علاقات بين الدوال وتنمو حيث يتجه الوعي إلى تركيب العلاقات بين المدلولات أيضاً. وفي هذا السياق سيدخل التشبيه.

ومع أن الوصف أعم من التشبيه مشتمل عليه، إلا أنهما من حيث الوظيفة شيء واحد وتحكمهما الفكرة نفسها (فكرة العلاقة)، على أن مدلول الاشتمال هنا يفيد أن الوصف يتركز على تشكيل المعنى الجمالي في ظاهرة ما بذاتها، والتشبيه يعزز هذا التشكيل بإدخال معانٍ وظواهر أخرى فيه، أي أن الظاهرة المشكّلة وصفيّاً ستشتمل على ظواهر جزئية تسند إليها ماهية ومعنى، الأمر الذي يمكننا من القول إن التشبيه

(٢٨) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحرير كمال مصطفى (القاهرة: مكتبة الخانجي؛ بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٦٣)، ص ١٣٤.

(٢٩) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ٢، ص ٢٩٤.

هو مبدأ الوصف ومقومه التشكيلي، ومن ثم فهو مبدأ بيانية العلم الشعري العربي وهذا الاستنتاج بحاجة إلى توضيح.

إن التشبيه في أصله اللغوي هو التمثيل^(٣٠) ولذلك دالتان؛ الأولى تنفيذ التسوية بين شيئين مختلفين أو متفقين، والثانية تنفيذ تجسيد شيء أو تصويره على مثال شيء آخر، وكلتاها مشتقة من الشَّبَّ، والشَّبُّ والشَّبِيهُ: المِثْلُ ومنه: شَبَّ الأمر، مثله. وشَبَّ عليه، خلط الأمر عليه حتى اشتبه بغيره. واستنتاجاً من ذلك، فإن التشبيه مساواة بين شيئين عن طريق المقارنة المبنية على وجود علاقة بينهما إذا كانا متفقين ولهما الماهية نفسها أو على إيجاد العلاقة بينهما إذا كانا مختلفين ماهوياً. وهذا الإيجاد يقتضي استنباطاً مؤطراً بمبرر أو علة للتعليل، فينتج عن ذلك ماهية جديدة مشتركة وجامعة بين الشئيين. وبناء على ذلك، فإن التشبيه منهج لتنمية المعرفة بالأشياء يقوم على الربط بين الجزئيات ومنحها طابعاً كلياً لأن التعليل المستمر يؤدي إلى الوصول إلى ما هو كلي من المعرفة متظاهراً في الجزئي.

وتتحقق منهجية التشبيه - من حيث كونه تمثيلاً - في القياس، وذلك ما يعززه الأصل اللغوي للكلمة، فالقياس والقياس هو المثل والمثال والتقدير على مثال^(٣١). والتشبيه استناداً إلى هذا، معرفة لماهية شيء ما بتقديره أو تقييسه على مثال ماهية معروفة. وقد أكد عبد القاهر الجرجاني ذلك بقوله إن التشبيه قياس^(٣٢).

إلى ذلك، فإن التشبيه يمارس منهجيته في استنتاج الماهيات الجديدة عن طريق تجسيدها من الماهيات المعروفة وفيها، أي بتشكيلها. وهنا يحضر الوصف - كما أوضحته آنفاً - فيتعزز بذلك كون التشبيه مبدأ التشكيلي. لكن أهم ما في ذلك أن التشبيه يمنح الوصف بعده الجمالي لأنه يشكل الظواهر جمالياً عندما يدخل بعضها في بعض أو يرى بعضها في بعض، وهذا ما يعرف عند فلاسفتنا القدامى بالتخييل الذي يمثل جوهر الشعر من حيث هو خطاب. ومفهوم التخييل يعني إعادة صياغة أمر ما، أو حقيقة وتشكيلها تشكياً جمالياً مؤثراً يقوم على القياس الشعري أي التشبيه والتمثيل والتصوير^(٣٣). وهذا يؤكد الوظيفة المعرفية

(٣٠) انظر «شبه» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

(٣١) انظر «قيس» في: المصدر نفسه.

(٣٢) انظر: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان... وقف على طبعه وتصحيحه وعلق حواشيه محمد رشيد رضا (بيروت: دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر، [د.ت.])، ص ١٥.

(٣٣) انظر: ألغت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣)، ص ١١٣ وما بعدها.

للشعر من جهة كما يحدد الطبيعة الخاصة بها أو جمالياتها من جهة أخرى.

التشبيه إذاً، قياس منهجي وتخيل من حيث الرؤية والوظيفة والتحقق، وبالنتيجة فهو إظهار وظهور، وهكذا سيصبح مبدأ بيانية العلم الشعري العربي وقاعدته الإيستمولوجية. وذلك ما يمكننا من القول إن الوعي البياني العربي تشبيهي. ولقد ذكر المبرّد أن التشبيه أكثر كلام العرب^(٣٤)، والسبب في ذلك برأبي، أنه أسلوبهم الأساس الذي يقوم معرفتهم الجمالية وينمىها ويحققها في واقعهم، وهو طابع وعيهم بذاتهم وبعالمهم، وهو منطقهم في الاستدلال على الفرع المجهول البعيد الغائب، بالأصل والمعلوم والقريب والشاهد، قياساً وتمثيلاً وتشكيلاً جمالياً. وكلما كان هذا الاستدلال محكماً وكانت المعرفة التي يقدمها أكثر ضبطاً ودقة وغرابة، كانت أكثر شعرية من هنا عدّ النقاد والبلاغيون القدامى التشبيه «أشرف كلام العرب»، وأكدوا حاجته إلى الفطنة والبراعة ودقة الفكر ولطف النظر، ونفاذ الخاطر... الخ، مما يمكن أن نختصره بكفاءة الوعي الشعري وقدرته على بيان ذاته ومعرفته.

هذا، وقد بين أبو هلال العسكري^(٣٥) أن جودة التشبيه وبلاغته، أي قيمته الجمالية، ترتبط بمعرفيته التي تتحدد بأربعة أوجه: الأول (إخراج ما لا تقع عليه الحاسة على ما تقع عليه) أي إظهار المعنوي المجرد بالحسي، والثاني (إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به) أي تغريب المؤلف وجعل الغريب مألوفاً والثالث (إخراج ما لا يعرف بالبدئية العقلية إلى ما يعرف بها عن طريق التمثيل)، والرابع (إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها)، وهو تأسيس المعنى الجمالي المؤثر في الأشياء التي لا تكون ذات قيمة معنوية وفقاً لوجهة النظر العملية، وهذا جانب من التخيل تشكيلاً وتأثيراً.

لكن ثمة مسألتين غاية في الدقة والأهمية تخصان جمالية التشبيه وشعريته ويمكن استنتاجهما مما سبق عموماً، الأولى أن التشبيه من حيث هو قياس وتخيل معرفي لا يُعنى بعناصر الشبه من حيث هي كذلك، بل من حيث توفرها في المختلفات. فالوعي الشعري ينمي المعرفة الجمالية بتأسيس التشابه في الاختلاف. وقد أكد عبد القاهر الجرجاني هذا وناقشه طويلاً، مبيناً أن التشبيه صورة والصورة تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على ما نراه بأبصارنا، ومن ثم، فإنه يقرر أن جمالية التشبيه تتأتى من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات. وكلما كانت أشد اختلافاً في الشكل والهيئة ثم كان التلائم

(٣٤) انظر: أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وسيد شحاتة (القاهرة: دار نهضة مصر، [د.ت.]), ج ٣، ص ٩٣.

(٣٥) انظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، كتاب الصناعيتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢)، ص ٢٤٠ - ٢٤٢.

بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب. والجرجاني يربط هذه المسألة بالوعي الجمالي والشعري، فهي عنده «صنعة تستدعي جودة القرينة والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربة، ويعقد بين الأجنبيات معاهد نسب وشبكة . . .»^(٣٦) ولنلاحظ أن هذه المسألة هي تلك التي يسميها فلاسفة الجمال الوحدة في التنوع، ويعدونها إحدى المقومات الجمالية.

المسألة الثانية تتعلق بكون التشبيه تشكيلاً حركياً، فهو ليس صورة بالمعنى الذي تكون به اللوحة في الرسم صورة في عيانيتها وموضوعيتها وسكونها، وإذا أردنا الدقة في تسميته فهو مشهد يكتسب حركيته من تضاف الدلالات وتداخلها في علاقات متحولة. إن حركية التشبيه تصدر عن أن المعنى - وهو الأساس دائماً، علاقي بطبيعته. وانطلاقاً من هذه الفكرة يمكننا أن نرى التشبيه مبدأ لكل العلاقات الممكنة في التشكيل الشعري، وبذلك تنتفي الحدود التي وضعتها البلاغة التقليدية بين مباحث البيان وستصبح الاستعارة والكناية والمجاز أشكالاً من التشبيه مؤطرة بماهية الوعي الشعري أعني تشبيهته. وهذه مسألة لا أريد التفصيل فيها، فقد بين كثير من البلاغيين أن الاستعارة والمجاز وغيرها من محاسن البيان وجمالياته ترد إلى التشبيه أصلاً^(٣٧).

إن كل ما بيته يعني أن تشبيهية الوعي الشعري العربي هي ستراتيغيته الخاصة التي تسعى إلى هدف واحد هو تأسيس المعرفة الجمالية والمعنى الشعري في الواقع تشكيمياً، وإن التشبيه هو مبدأ التفكير المجازي الذي يقوم على القياس وفكرة

(٣٦) انظر: الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان . . .، ص ١٢٧ وما بعدها.

(٣٧) أشار إلى ذلك مثلاً الجرجاني في: المصدر نفسه، ص ١٥، وابن الأثير الذي يؤكد أن البيان بأجمه كائن في المجاز، وهو يقسم المجاز إلى قسمين: توسع في الكلام وتشبيه. انظر: أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير الكاتب، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط ٢ (الرياض: منشورات دار الرفاعي، ١٩٨٣)، ج ١، ص ١٣٢، وج ٢، ص ٧٦. وابن الأثير كما يبدو ينظر إلى المجاز بمفهومه الأصيل الذي يعني التفسير والمعنى والتقدير والتأويل والطريقة في التعبير، وبكلمة واحدة: البيان، وذلك ما نجده عند علماء البلاغة المبكرين، انظر: معمر بن المثنى أبو عبيدة، مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلق عليه محمد فؤاد سزكين (القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٥٤)، ج ١، ص ١٨ - ١٩؛ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٣ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩)، ج ١، ص ٣٤١ - ٣٤٢؛ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر، ط ٣ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨١)، ص ٢٠ و ١٠٦، وابن رشيقي الفيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج ١، ص ١٦٨. وهم جميعاً يتطلعون من استحضار علاقة المجاز بالبيان. فهو الإظهار والظهور معاً، تلك الفكرة التي نجدها كلما تعمقنا في كل المظاهر الخاصة ببيانية الوعي الشعري العربي. هذا ومن الشائع بين البلاغيين العرب القدامى أن «الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه»، وذلك ما أكدته الدراسات البلاغية الغربية الحديثة أيضاً، فقد عدها ه. كرين عملية رؤية شيء في ضوء شيء آخر وهذا يتضمن عملية مقارنة. كما إن بول ريكور عدها نوعاً من التشبيه، وبالتحديد تشبيهاً مختصراً، انظر: علي حيدر سعد الجميل، «الاستعارة في العمارة»، (أطروحة دكتوراه، الجامعة التكنولوجية، قسم الهندسة المعمارية، بغداد، ١٩٩٦)، ص ٤٧ - ٤٩.

العلاقة، وهما القاعدتان الإبيستمولوجيتان للبيان العربي وللشعر بوصفه علماً عربياً. وفي ضوء هذه الخلاصة لنحاول الآن دراسة الأوجه الماهوية لهذه الاستراتيجية كما تحققت شعرياً. غير أني قبل ذلك أجد من الضروري الإشارة إلى الكيفية التي عالج بها الباحثون هذه القضية.

معروف أن التشبيه ظاهرة شائعة جداً في الشعر العربي. وقد تنبه إليها كثير من الباحثين وبذلوا جهوداً كبيرة في دراستها والكشف عن أوجهها. وقد أدت هذه الجهود دورها نظرياً وتطبيقياً في حدود عصرها وما وفره لها من أدوات منهجية، لكنها ظلت قاصرة عن فهم بنية هذه الظاهرة وتكوينها - وأنا لا أريد بذلك أن أقلل من أهمية هذه الجهود وما حققته من تطور في دراسة الشعر العربي - لأنها كانت تعاني من خلل منهجي جعلها تسير في اتجاهين رئيسيين: الأول ينطلق من الرؤية البلاغية التقليدية، ونزعتها إلى التجزئة والفصل بين علوم البلاغة الثلاثة؛ المعاني والبيان والبدیع، وبين مباحث علم البيان خاصة من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية. ويدخل في هذا السياق ما عرف بالصورة البيانية التي لم تفهم مصطلح الصورة إلا في إطار هذه الرؤية التقليدية.

أما الاتجاه الثاني فهو الذي أراد توظيف مصطلح الصورة (متبوعة بوصف الفنية أو الشعرية أو الأدبية) لتوسيع مجال الرؤية البلاغية القديمة وتحديثها. ولكنه لم يفهم من الصورة سوى أنها رسم قوامه الكلمات أي أنها ذات طابع موضوعي حسي^(٣٨)، مثل الصورة أو اللوحة في الرسم. وقد أدى ذلك إلى إضاعة ما هو شعري في الصورة، في التقسيمات والتفريعات التي تبدو لا نهائية (كالصورة الشمية واللمسية والبصرية والذوقية والسمعية والبسيطة والمركبة والذهنية. مما هو معروف لدينا جميعاً). في هذا السياق تدخل أيضاً، تلك المحاولات التي ركزت على جذور الصورة لا الصورة نفسها، فانشغلت حصراً بالكشف عن نماذجها العليا وبنيتها الأسطورية ومعتقدات الشعراء الجاهليين ووثنتهم ولاوعيهم الجمعي... الخ.

فمن أين نبدأ إذاً؟ وبمن نستضيء في دراستنا التطبيقية لظاهرة التشبيه؟ لا سيّما أن هدفنا هو تأويلها جمالياً من خلال الوعي الشعري نفسه.

لقد كان الدكتور مصطفى ناصف يدعو إلى توظيف الرمز من أجل دحض كثير من المفاهيم التي تتعلق بالشعر القديم مثل الأغراض و(السخافات) المتعلقة بوحدة

(٣٨) انظر: الأخضر عيكوس، «مفهوم الصورة الشعرية حديثاً»، الآداب (جامعة قسنطينة، الجزائر)،

العدد ٣ (١٩٩٦)، ص ١٤٨.

القصيدية، والصورة المنمقة التي تتمثل في وجوه نسميها التشبيه والاستعارة والبديع، والتي عبثت بعقولنا كثيراً على حدّ تعبيره^(٣٩). ولكن الذي حدث أن هذه الدعوة لم تلق صداها، لأن الباحثين كما يبدو لم يستطيعوا فهم الرمز إلا كما جاءت به المدرسة الرمزية التي ظهرت في نهايات القرن التاسع عشر في أوروبا، في حين أن ناصف كان يعني به المعنى أو مقوم المعنى، وأعتقد أنه استمد ذلك دون أن يصرح بذلك من إرنست كاسيرر وفكرته عن رمزية المعرفة الإنسانية، مما ذكرته في التمهيد النظري. لكن ذلك لا يبرر رفض كل ما يتعلق بالتشكيل الجمالي للمعرفة الشعرية لا سيما ما هو جوهرى، أعني أسلوب الوعي الشعري في إنجاز ذاته فنياً، وقاعدته الإبيستمولوجية التي يقيم عليها تأسيسه للمعنى.

ومن الجدير بالذكر هنا أن جهود الدكتور عبد القادر الرباعي حول تشكيل المعنى في الشعر العربي القديم عموماً، لم تستطع التخلص من أطرها التقليدية على الرغم من تبنيه لبعض من مبادئ التحليل الأسلوبى أو بحثه عن جذور التشكيل الفكرية. ففي واحدة من دراساته للصورة الفنية على سبيل المثال، يحاول الرباعي أن يربط الصورة بالفكر، وهذا ملمح مهم، وقد بين أن هناك تطوراً في تشكيل الصورة الفنية في الشعر العربي من التشبيه إلى الاستعارة فيه ومحسب ذلك كمياً: (نسبة التشبيه إلى الاستعارة عند امرئ القيس ١/٢،٥، وعند الفرزدق ١/١، وعند مسلم بن الوليد ٣/١، وعند أبي تمام ٦/١) وقد علل ذلك بالبساطة أو التعقيد في الذوق والفكر والثقافة^(٤٠).

وعلى الرغم من صعوبة الاطمئنان إلى دقة هذا الإحصاء ونتائجه، إلا أنه يستند إلى الفصل التقليدي بين التشبيه والاستعارة من جهة، وإلى المسلمة الأرسطية عن الاستعارة التي تؤكد حاجتها إلى قدرات عقلية متفوقة من جهة أخرى، والرباعي يقبل ذلك دون مناقشة، ونتيجة بحثه تقرر ضمناً أن العرب الجاهليين ذوي قدرات عقلية محدودة، ولهذا كانت الاستعارة قليلة نسبياً في أشعارهم، على عكس التشبيه الذي شاع لديهم لأنه لا يحتاج إلى تعقيد فكري!

والواقع أن فكرة أرسطو عن الاستعارة قاصرة من وجه أساسي، ذلك أنه يفترض أن الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي، أي أنها انحراف

(٣٩) انظر: مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ط ٢ (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨١)، ص ١٣٠ - ١٤٢. والواقع أن من غير المنطقي قياس القيمة الفنية للتشبيه والاستعارة بالمعيار الكمي، لأنها نوعية.

(٤٠) انظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤)، ص ١٠٦ وما بعدها.

عن النمط الاعتيادي للاستعمال، وتأثراً بهذه الفكرة غالباً ما عولجت الاستعارة على أنها لعب بالألفاظ ومناسبة لاستغلال خصائص اللغة واستعمالها المتعددة، أو زخرفاً وقوة إضافية للتعبير... الخ. وتلك قضية ناقشها آ. أ. ريتشاردز مبيناً أن الاستعارة هي المبدأ الحاضر في اللغة فطرة، لأن العقل الإنساني علاقي بطبيعته، وغالباً ما يختزل خطوات التعليق. ويعلل ريتشاردز ذلك بأن العالم الذي نعيش فيه عالم إسقاطي، وأن التبادلات بين معاني الكلمات التي نراها استعارة قد فرضت على عالم مدرك هو نفسه نتيجة استعارة سابقة وغير متعمدة^(٤١).

إلى ذلك، فإن دراسات كهذه التي تعتقد أن الاستعارة فن معقد بالقياس إلى التشبيه تبني بوعي أو بدونه، تلك النظرة الاستعلائية القائلة بأن العرب وخاصة الجاهليين، كانوا شعباً حسياً ضيق الأفق والخيال وبذلك برروا شيوع ظاهرة التشبيه في شعرهم لأنه لا يحتاج إلى جهد عقلي يستطيع النفاذ إلى ما هو جوهرى من الأشياء... إلخ كالاستعارة.

لقد أردت من خلال هذا الذي قدمته، أن أبين مقدار الضرر الذي تلحقه المسلّمات والأحكام المسبقة سواء من حيث المنهج أو الرؤية، بشعرية الشعر العربي وفهمه وتأويله من الداخل، وذلك ما سأحاول تجنبه والبدء من جديد من منظور أكثر سعة ومرونة، واستناداً إلى ما قدمته حول فكرة البيان وتشبيهية الوعي الشعري العربي.

ثالثاً: تشبيهية العلم الشعري عند العرب: الأساس المنهجي والرؤية الجمالية

نجبرنا الرواة والنقاد القدامى أن المهلهل بن ربيعة التغلبي واحد من أوائل الشعراء العرب، وأنه أول من قصّد القصائد ورقق الشعر وذكر الوقائع، وهو أول من تروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتاً من الشعر إذ كان الشعر قبله البيت والبيتين يقولهما الرجل بين يدي حاجته. كما قيل إنه كان يتكثّر (يبالغ) في شعره ويدعي في قوله بأكثر من فعله، وأنه أول من فعل ذلك. وإن هذا الشاعر لُقّب بالمهلهل لرداء شعره فقد كان لا يتقحه وإنما يرسله كما حضره... الخ^(٤٢).

(٤١) انظر: آ. أ. ريتشاردز، «فلسفة البلاغة»، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، العرب والفكر العالمي (بيروت)، العدد ٦ (١٩٩٣)، ص ٣٩ - ٤٣.

(٤٢) انظر: محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح محمود محمد شاكر (جدة: مطبعة المدني، [د.ت.])، ج ١، ص ٣٩ - ٤٠؛ أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢)، ج ١، ص ١١٠ و ٣٠٣، وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج ١، ص ٨٧ و ١٨٩.

في هذه الأخبار إشارات عدة، علينا أن نفهمها من جديد لا بطريقة القدماء؛ أولها أن المهلهل يمثل مرحلة تطويرية مهمة في مسار الشعر العربي نحو النضج، فقد انتقل معه الشعر إلى الفن وأصبح أكثر تعقيداً. الإشارة الثانية أن وظيفة الشعر قد تغيرت تبعاً لتغير ماهيته فلم يعد يقال لأغراض نفعية، وإنما أصبح غاية في ذاته، أعني أنه صار يُقصد لذاته بوصفه تعبيراً فنياً عن الذاتية. الإشارة الثالثة وهي الأهم، أن المهلهل بتقصيده للقصائد حول الشعر إلى عملية تشكيل فني للمعرفة. وإذا تذكرنا المعنى الذي أولنا به القصيد في المبحث الأول، لتبين لنا المضمون الجوهري لهذه العملية وهو أن الوعي الشعري أصبح أكثر نضجاً وفاعلية في تحقيق وظيفته المعرفية فهو (يقصد) البيت الشعري - والقصيدة ككل - أي يبينه بناءً مرآتياً، ليوفر أقصى قدر من الانتظام والضبط لما ي موضعه من العلم الشعري في فضاء اللغة، فضلاً عما يتضمنه ذلك من دلالات مشتقة من القصد. وعليه فإن المهلهل كان نقطة البداية في تحول الشعر العربي إلى علم ومعرفة جمالية.

الإشارة الرابعة مستمدة من قولهم إنه كان يتكرر في شعره، ففيه دلالة عميقة على طبيعة هذا العلم الجمالية، فالمهلهل يمثل اختراقاً لنظام المعرفة الواقعية العملية التي تتطلب تطابقاً تاماً بين المعنى وتحققه، وبين الواقعي ومعرفته والتعبير عنها. وهذا الاختراق يتمثل بنظام جديد يتجاوز هذه الحرفية الضيقة ويجعل من المعنى أكبر وأهم من كل تحقيقاته، والتعبير عن المعرفة وذاتيتها أوسع من ارتباطها بواقعية الأشياء المعروفة ووظيفتها المستمدة من ذلك. لقد أصبح التعبير اللغوي أداة لإيجاد الأشياء من جديد، وحلّ التشكيل الفني للواقع بديلاً عن الواقع نفسه، ومن ثم انفتح المجال للذاتية أن تمارس ذاتها بحرية أكبر وأن تعبر عنها كما تريد، ومن هنا جاء ذلك التكرار في الشعر. وليس هذا النظام الجديد سوى نظام المعرفة الجمالية التي تبحث في علاقة الوعي بالأشياء من حيث هي مصدر للمعنى في ذاتها.

إلا أن هذا النظام كان في مراحل تكوينه الأولى ومن ثم، فإنه لم يكن ذا ملامح دقيقة على الأقل من حيث المنهج والرؤية، وهذا هو مضمون الإشارة الأخيرة، فالمهلهل لم يكن ينقح شعره أي أنه لم يكن يتبع نظاماً دقيقاً في التشكيل الفني لعلمه الشعري، وإنما كان يرسله كما حضره، بمعنى أن وعيه الشعري لم ينضج بما فيه الكفاية لكي يمارس ذاته في بناء المعرفة الجمالية على أساس الاستنباط القياسي المنضبط، ولهذا كان أغلب شعره تقريرياً - إخبارياً، أي أنه كان يشكل معرفته الجمالية تشكيلاً يغلب عليه طابع العفوية. ولعل في ذلك معنى كونه مهلهلاً، وإن كنت أعتقد أن لقبه جاء من هلهلة الصوت، أي ترجيعه (لسان العرب: هلل) فكانه لُقّب به لأنه كان يرجع شعره أو يتغنّى به في رثاء أخيه

كليب وائل. وغناء الشعر يعزز كونه فتناً ويؤكد على طبيعته الجمالية.

على أن شعر المهلهل يضم في بعض من قصائده تشكيلات تكشف عن رؤية فريدة قد لا نجدها عند غيره ممن أتى بعده من الشعراء، مثل قصيدته التي يقول فيها^(٤٣):

أهَاجُ قَدْءَا عَيْنِي الإِدْكَارُ هُدُوًّا فَالِدَمَوْعُ لَهَا انْحِدَارُ
أَرِقْتُ وَنَامَتِ الشُّعْرَاءُ عَنِّي وَفِي البَاقِيْنَ بَعْدُ لَنَا اعْتِبَارُ
وَمَا غَرِبْتُ بِيَوْمِ الشُّعْرِ عَنِّي وَمَا أَسْدَوْا عَلَيَّ وَلَا أَنَارُوا
وَبِئْسَ أَرَاقِبُ الجُوزَاءِ حَتَّى تَقَارَبَ مِنْ أَوَائِلِهَا انْحِدَارُ
كَأَنَّ كَوَاكِبَ الجُوزَاءِ أُذْمُ رَوَائِمُ لَمْ تَفَارِقْهَا الدِّيَارُ
مُخَالَفَةُ عُطْفَنَ عَلَيَّ حُورِ شُغْفَنَ بِهِ إِذَا اضْطَرَبَ الحُورُ
شُغْفَنَ بِهِ فَلَيْسَ لَهْنٌ عَنْهُ نَوَى يَنَآئِ بِهَنٍّْ وَلَا نِفَارُ
تَزَاوَرَتِ الكَوَاكِبُ عَن سُهَيْلِ وَفِيهَا عَن مَطَالِعِهَا اَزْوَارُ
تَرَاهَا فِي السَّمَاءِ تَحِيدُ عَنْهُ كَمَا حَادَثَ عَن الفَحْلِ البِكَارُ
وَلَاحَ مِنَ المَجْرَةِ مُرْجَجِنًا تَلُوذُ بِهِ كَوَاكِبُهَا الصِّغَارُ
كَمَا حُبِسَتْ عَلَيَّ ظَمًا ظِعَانُ بِهَاجِرَةٍ نَأَتْ عَنْهَا السِّيارُ
فَهَنَّ عَلَيَّ ظَوَاهِرُهَا قُعودُ سَوَاكِنُ فِي شَوَاكِلِهَا اضْطِمَارُ

في هذا المقطع الوصفي يشكل الشاعر وعيه بذاته وبعالمه في نسق من العلاقات المعقدة. إن رؤية القصيدة تكشف عن مقدار التأزم والحزن الذي يجياه هذا الوعي وهو يصارع من أجل إثبات ذاتيته وإنجازها سواء أكان ذلك في الحرب والثأر، أي على صعيد الواقع المعيش، أم على صعيد الشعر بوصفه التحقق الأكثر أهمية والذي يتجاوز حدود الواقع الضيقة. وفي هذا المقطع من القصيدة يتشكل هذا التأزم جماليًا في مشهد تشبيهي حافل بالترميزات الغنية. فهو يحدد علاقته بالعالم من خلال أرقه، ويبدو أن سبب هذا الأرق الهم بإثبات تفوق وعيه شعريًا على غيره من الشعراء. إنه يريد أن يؤسس وجوده الشعري في تشكيل فريد. وهكذا يبدأ بتكوين العلاقات

(٤٣) نافع منجل الراجحي، «المهلهل بن ربيعة التغلبي: حياته وشعره»، (رسالة ماجستير، الجامعة

المستنصرية، كلية الآداب، ١٩٨٦)، ص ١٧٠.

فيتوجه بوعيه إلى السماء ليجعل منها مسرحاً لوجوده الأرضي - في - العالم. والملاحظ أن الشاعر لا يشكو من طول الليل بل على العكس يبدو النهار قريباً، إن شكواه وخوفه من أن النجوم توشك أن تغيب. وإذا فإن الليل يمثل ترميزياً، حركة عالم الحرب الذي يعيشه بكل ما ينطوي عليه من ألم وتأزم ولا يجد فيه أي عزاء، ولذلك فإن النوق البيض التي يخيّلها في النجوم تمثل حاجته إلى أناس يجد فيهم عزاء من قسوة عالمه ويتمنى أن لا يُسلبوا منه. من هنا، يسبغ على النجوم نقاء وإلفة، فيجعلها مرتبطة بالمكان الذي يضمها، وما يعزز هذا الارتباط عطفها على حوار صغير وشغفها به، وليس هذا الحوار سوى ذات الشاعر كما يتمثلها وعيه في تأزمها وضعفها واضطرابها بإزاء ما يواجهها من رعب. وهذا التمثيل ينطوي على رغبة مسكوت عنها في الارتباط الحقيقي المطمئن بأناس لا تشردهم الحرب وتفنيهم. وهذا يؤدي إلى الكشف عن جانب آخر لتأزم وعي الشاعر، وهو انفصاله عن الآخر، فسهيل كما هو معروف، نجم له مسار مختلف عن سائر الكواكب والنجوم، وهو ترميز لوعي الشاعر في ذاتيته المتفردة التي اختارت مسارها المستقل عن الآخرين ومن ثم، فوعي القصيدة يرى ذاته منفصلة عنهم، ولا سبيل إلى تحقيق الاتصال الآن. الكواكب الأخرى تتزاور (تنحرف) عنه كما ازورت عن مساراتها الأصلية وانفصلت عن ذواتها. إنها لا تريد التواصل مع وعي الشاعر لأن عالم الحرب والفناء قد استهلكهما وحولهما عن طبيعتهما الحقيقية، ولذلك تهرب منه كما تهرب النوق البكار عن الفحل. إن وعي الشاعر يدرك أن التواصل تجديد وبناء وولادة تحتاج إلى فعل شبيه بالتناسل. ولكن انفصاله وضيق المجال أمامه يجعله ذا فاعلية محدودة، على الرغم من كونه متميزاً بماهيته وبقدراته، فكُلّ من يلجأ إليه ويلوذ به من الكواكب الصغيرة التي تمثل بداية جديدة، يعاني من الظمأ والهزال في عالم الحرب الذي يقضي على كل محاولة للبدء من جديد.

لنلاحظ هنا منهج هذا التشكيل التشبيهي وكيفية تكوينه للمعنى علاقياً. فثمة علاقة كلية تنبثق من وعي الشاعر وهي علاقة الذات - العالم التي تتفرع تشكيليّاً إلى علاقات جزئية تتأرجح بين التضاد والتوافق (الذات - الحوار - سهيل - الفحل / العالم - الآخرون - الكواكب - النوق - البكار . . . الخ). إن هذا الربط بين الجزئيات يبدو خاضعاً لمنهج يريد أن يشكّل معنى معيناً ويبلغه، وهو محكوم برؤية تمتاز بالعمق والشمول والقدرة على استنباط المعنى من ظواهر لا تتضمنه في ذاتها إلا عندما يعينها الوعي الشعري. فمعنى العلاقة بين الذات والآخريين والعالم يتشكل من خلال العلاقة بين النيق والحوار والكواكب. وكل منها يمثل معنى جزئياً يتضافر مع غيره ليؤدي المعنى الكلي تشبيهيّاً. إن الوعي الشعري يخيّل المعنى في هذه المكونات تخيلاً قياسيّاً،

فبياض النجوم ولعائنها أوحى للوعي أن يتمثلها نوقاً بياضاً على القياس، وتفرد سهيل في المسار أمكنه من أن يقيسه على استقلالية ذاته فصار مثلاً لها ولعلاقتها بالآخرين - الكواكب . . . الخ، وكل ذلك يؤدي وظيفة معرفية ذات طابع جمالي.

هذا التحليل يكشف عن الأساس المنهجي للمعرفة الجمالية وهي تشكل ذاتها بديلاً عن المعرفة الواقعية، فهناك تحول من النثر إلى الشعر، ومن التعبير المباشر الحرفي إلى التعبير غير المباشر الذي يبنى على تضاييف الدلالات واستنباط بعضها من بعض. والمسألة كلها مرتبطة بتغير موقع الرؤية وطبيعتها جذرياً، فتغير تبعاً لذلك التعبير نفسه. إن الوعي الشعري يستعين بما يجده في الأشياء والظواهر من معانٍ ليعبر عن ذاتيته ويشكلها. يقول المهلهل^(٤٤):

ولستُ بخالِعِ درعي وسيفي إلى أن يخلعَ اللَّيْلَ النهارُ

هذا التعبير يستمد شاعريته من العلاقة الفريدة التي استمدت من الارتباط الأزلي بين الليل والنهار، وأسبغت على ارتباط الشاعر المحارب بأدوات حربه. والوظيفة التي يؤديها ذلك تخيلية، فالشاعر يريد أن يبلغ أعداءه أنه سترك حربهم في حالة واحدة؛ إذا ترك النهار الليل. إن هذا التخيل ذو تأثير بالغ لأنه يجسد المستحيل معنئ قابلاً للإدراك. ولنلاحظ علاقة الخلع التي ربطت بين طرفي العلاقة، فكما إنَّ الشاعر يرتدي الدرع والسيف والارتداء يستحضر الخلع، كذلك تمثّل النهار وهو يرتدي الليل ويستتر به كما يرتدي الإنسان ملابسه وعدته. والمسألة كلها تنبثق من الاستنباط القياسي وتشكل على أساسه. إن التشبيهية عملية معقدة تستجمع علاقات ماهوية متعددة وتبنيها المعنى. إنها لا تنحصر في التشبيه بمعناه البلاغي الضيق، بل تتجاوزها إلى الكناية وإلى الاستعارة وغيرها من التعبيرات المجازية، فمن ذلك قول الشاعر نفسه^(٤٥):

أنادي بركبِ الموتِ للموتِ غلّسوا فإنَّ تِلَاعَ العَمَقِ بالموتِ دَرَّتْ

فهو يتمثل أرض المعركة ناقة، وقد امتلأت باللبن - الموت على القياس، والتخيل هنا يتشكل من إدخال ماهية الناقة في ماهية الأرض من حيث هي محيط للصراع. وكما يستعجل الرعاة حلب الناقة إذا امتلأت درتها باللبن، كذلك يستحث الشاعر أعداءه إلى مواجهة مصيرهم والمبادرة إلى أرض المعركة وشرب ما استدّر به من موت. والتعبير كلّه كما هو واضح، يتضمن انتقالات عكسية من ماهية إلى أخرى

(٤٤) المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٢٢٢.

ومن معنى إلى آخر، وتضافات معقدة بين الدلالات المستنبطة قياساً وتمثيلاً، وذلك ما يحقق شعرية التشكيل وجماليته. وفي تشكيل آخر، ينهج الشاعر الطريقة نفسها، فيقول^(٤٦):

وعاري النواهي صلتِ الجبينِ عمودُ قوائمه كالكتِّبِ
ترجَّلتُ عنه وخَلَّيتُهُ يجرُّ العوالي كالْمُحْتَطَبِ

هذا التشكيل الوصفي للفرس يتضمن إحضاراً لبعض صفاته التي تدلّ على عتقه وأصالته، وإشارة إلى قوته وصلابته، تتمثل في تصوير الشاعر لقوائمه كأنها مشدودة بسيور تضبطها وتقويها مثل القربة أو المزايدة المضاعف حُرْزها. وهذا الفرس قد اقتحم بفارسه المعركة حتّى امتلأ جسده بالرماح، فبدا كأنه محتطب يحمل أغصاناً قد اقتطعها. إن الوعي الشعري يحلّل المشهدين معاً في هذا التشكيل. وما يريد أن يؤديه من المعنى بذلك هو إقدام الفارس وشجاعته في مواجهة الأعداء وبطولته من خلال بطولة فرسه. إنّه يرى هذا المعنى ويجسده بوساطة الفرس في كلتا صورتيه، وجمالية التشكيل تتأتى هنا من العلاقة التي ربطت بين قوائم الفرس والكتِّبِ وبين منظره وهو يجر الرماح المنغرزة في جسده والمحتطب، وهي علاقة مستجدة غير مألوفة استنبطها وعي الشاعر وشكّلها من جزئيات متباعدة.

وعلى الرغم من وجود نماذج أخرى في شعر المهلهل ذات تعقيد فني وتشكيلي يمكن التعمق في تحليلها والكشف عن علاقاتها، إلا أنها ككل الخطوات الأولى، تتميز بعفويتها واضطرابها مع قلتها النسبية قياساً إلى شعره كلّه. إن تشبيهية الوعي الشعري العربي كانت مع المهلهل، تتلمس طريقها إلى النضج والدقة والكمال الفني الذي سنجده في شعر امرئ القيس.

وما نعرفه عن مكانة امرئ القيس الفنية كثير، فمن ذلك مثلاً أنه «خسف للشعراء عين الشعر»^(٤٧)، وأنه «سبق الناس إلى أشياء ابتدعها استحسنتها العرب واتبعه فيها الشعراء»^(٤٨)، وبذلك احتج له من أراد تفضيله على غيره من كبار شعراء الجاهلية، كالنابغة زهير والأعشى، فهو «أول من استوقف صحبه وبكى الديار ورقق النسب وقرب المأخذ وشبه النساء بالظباء والبيض وشبه الخيل بالعصي

(٤٦) المصدر نفسه، ص ٢١٩.

(٤٧) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ١، ص ٩٤.

(٤٨) انظر: الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ٢٧، وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١،

والعقبان وقيد الأوابد وأجاد التشبيه» . . . الخ ، على أن أهم ما قيل عنه أنه «مؤسس الأساس»، فقد كانت الأشعار قبله ساذجة عفوية وكانوا يقولون أسيلة الخد حتى قال أسيلة مجرى الدمع وكانوا يقولون في الفرس السابق يلحق الغزال والظلم حتى قال قيد الأوابد وامثله الناس . . الخ^(٤٩).

وواضح أن معيار الأفضلية التي مُنح إياها امرؤ القيس كان السبق والإبداع الشعري ، فقد سنّ للشعر العربي تقاليد الفنية التي انبثقت من قدرته الفذة الناضجة على تشكيل وعيه بذاته وبعالمه جمالياً ، لقد انتقل بوعي العربي من الواقع الثوري إلى الممكن الجمالي بترسيخ الأساس الذي قام عليه الشعر العربي ، وليس هذا الأساس سوى التشبيهية بوصفها منهجاً ورؤية ، أي أن امرؤ القيس جعل منها أساساً تحول إلى تقاليد فنية غايتها تأسيس المعنى والعلم الشعري ، والمسألة كلها تقوم على الوعي الجمالي وقدرته على تشكيل فاعليته في استنباط المعاني وابتكارها. وقد بين الآمدي أن تقديم امرئ القيس كان «لأجل ما ابتكره من معان وبهذه الخلة دون سواها فُضِّل على غيره لأن الذي في شعره من رقيق المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة فوق ما استعار سائر الشعراء في الجاهلية والإسلام»^(٥٠).

إن ما يردده القدامى مما يتعلق بالمعاني كالرقة واللفظ والبديع وقرب المأخذ . . يشير إلى أن الابتكار أو تأسيس العلم الشعري والمعرفة الجمالية عملية معقدة تحتاج إلى وعي فعال متنبه إلى ماهيات الظواهر يتقصاها ويشكلها ويربط بينها بعلاقات فريدة لا تعرفها السياقات المعرفية المعهودة ، ومع هذا ، فإن الربط والتعليق يظل محكوماً بمنطق واضح على درجة عالية من الدقة والضبط. وذلك ما كان عليه الوعي الشعري لدى امرئ القيس. لقد أصبح الشعر معه علماً جمالياً له منهجه ورؤيته المستقلة المتكاملة ، وأصبحت المعرفة الشعرية بديلاً عن المعرفة العملية ، بحيث تحول عالم العربي إلى عالم شعري مليء بالمعنى كما لم يكن من قبل. وما حقق ذلك هو الأساس الذي أخذ يترسخ وينمو ويفتح الآفاق الجديدة أمام الوعي الشعري ، أعني تشبيهيته ، وامرؤ

(٤٩) ابن شرف الفيرواني ، «رسائل الانتقاد» ، في : رسائل البلغاء ، اختيار وتصنيف محمد كرد علي ، ط ٤ (القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٤) ، ص ٣١٤ .

(٥٠) انظر : أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي غمام والبحجري ، تحقيق أحمد صقر (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦١) ، ص ٣٩. هذا وقد نلمس في هذه الأحكام التي يطلقها القدماء مما يتعلق بمكانة امرئ القيس ودوره في تطور الشعر العربي ، قدرًا من المبالغة ، لأنها تتجاهل دور بعض الشعراء المهمين السابقين أو المعاصرين له ، كأبي داود الإيادي والشنفرى وغيرهما ، لكن ذلك لا يمنع من الأخذ بمضمون هذه الأحكام العام ، على الأقل من حيث إنه يجعل من امرئ القيس علامة بارزة أكثر من غيرها على طريق تطور العلم الشعري العربي.

القيس هو «أول من فتح هذا الباب»^(٥١) على مصراعيه فكان «أول الشعراء كلهم في الجودة، له الخطوة والسبق وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه»^(٥٢). وبناء على هذا، أود الإشارة إلى مسألة صغيرة: فالمعروف أن امرأ القيس لقب للشاعر - واسمه حندج بن حُجْر بن عمرو - وعادة ما يفسر اللغويون هذا اللقب بـ رجل الشدة، لكنه لما كان مؤسس الأساس وأول من فتح باب التشبيه واسعاً، والتشبيه قيس وقياس، فإن هذا يمكن أن يعني أنه لقب فني كغيره من الألقاب التي لحقت بعدد من الشعراء الجاهليين، ومعناه امرؤ القياس أو شاعر التشبيه، وما يرجح هذا ويعضده ولع الشاعر بهذا المنهج الذي حقق عن طريق كل ما ابتكره واستنبطه من معان حتى صار أسلوبه الخاص الذي يتميز به في إنجاز علمه الشعري.

ويكشف التحليل المتأمل في شعر هذا الشاعر عن مدى ما وصلت إليه المعرفة الجمالية من نضج ودقة وإحكام. فنحن لا نكاد نرى فيه ما هو مضطرب أو غير متجانس من التعبير والتشكيل الجمالي - إلا نادراً - على غزارة شعره النسبية وكثرة ما طرقة من موضوعات، وذلك يرتد إلى نفاذ بصيرته وأصالته وعيه إذ يتقصى جوانب علاقته بالعالم بكل جزئياته وظواهره متعمقاً فيها ليحملها على أن تنطق المعنى والمعرفة وتؤسس العلم الشعري.

ولا شك في أن من الصعب استقصاء كل ما في شعر امرئ القيس من أوجه التشبيهية ومظاهرها ولا بدّ إذاً من اختيار نماذج معينة تمثلها وتكفي للكشف عن منهجه في استنباط المعرفة وتشكيلها جمالياً، فمن ذلك مثلاً قوله^(٥٣):

وقد أغتدي والطيئر في وُكُنَاتِهَا	لغيت من الوُسْمِيّ رائدُهُ خَالِ
تَحَامَاهُ أَطْرَافُ الرِّمَاحِ تَحَامِيّاً	وجادَ عَلَيْهِ كُلُّ أُسْحَمٍ هَطَّالِ
بِعِجْلِزَةٍ قَدْ أَتْرَزَ الجِرْيَ لِحَمَّهَا	كُمَيْتٍ كَأَنَّهَا هَرَاوَةٌ مِنبَالِ
ذَعَرْتُ بِهَا سِرْباً نَقِيّاً جَلُودُهُ	وَأَكْرَعَهُ وَشِيّ البُرُودِ مِنَ الخَالِ
كَأَنَّ الصُّوَارَ إِذْ تَجَهَّدَ عَدُوَّهُ	عَلَى جَمَزَى خَيْلٌ تَجُوبُ بِأَجْلَالِ

(٥١) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ١٣٤، وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ١، ص ٢٩٣.

(٥٢) انظر: أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي، كتاب فحوالة الشعراء، تحقيق ش. توري؛ قدم لها صلاح الدين المنجد (بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٧١)، ص ٩.

(٥٣) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ٣٦ - ٣٨.

فجال الصوارُ واتقنينَ بقَرْهَبٍ طويلَ القَرى والرُوقِ أخنَسَ ذِيالٍ
 فعادتِ عِداءَ بينِ ثورٍ ونعجةٍ وكانِ عِداءُ الوحشِ مني على بالٍ
 كأني بفتخاءِ الجناحينِ لِقُوَّةِ صَيُودٍ من العُقبانِ طأطأتِ شِمَلالٍ
 تَحَطَّفُ خِزَّانَ الشَّرِبَةِ بالضُّحى وقد جَجَرَتِ منها ثعالِبُ أُوْرايِ
 كأنَّ قلوبَ الطيرِ رطباً ويابساً لدى وكِرها العُنابُ والحَشَفُ البالي

لنلاحظ الكيفية التي يؤسس بها امرؤ القيس المعنى هنا: فعلى مستوى التعبير نراه أحياناً يشير بطريق غير مباشر إلى ما يريد التعبير عنه، فيؤطر فعله بالزمان والمكان في إشارات سريعة تدلّ على ما فيها استنباطاً. إن الإطار الزماني يتحدد بأن الطيور لم تزل في وكناتها أي فجراً، والإطار المكاني هو الغيث المخصب الذي يجشى الناس الدخول فيه على الرغم من حاجتهم الماسة إليه في بيئة قاسية فقيرة، وامرؤ القيس يشير هنا إلى طبيعة هذا الفعل؛ إنه اختراق للخطر الذي لا يجروؤ غيره على اختراقه، وهو بذلك يشير إلى شجاعته وجرأته وعزه. إن جانباً من شعرية المعنى هنا يتوضح بهذه الطريقة في التعبير غير المباشر. والجانب الآخر من الشعرية يتحرك على مستوى الاستنباط والتشكيل. فأداة هذا الفعل هي الفرس القوية السريعة وهي اشتقاق من ذات الوعي الذي يحقق الفعل، وامرؤ القيس يتنبه إلى ما يشكل هذه الفرس في حركتها السريعة غُدواً ورواحاً وطواعية وانضباطاً، وفي لونها وصلابتها فيمثلها بهراوة الحائك. إنه يجمع بين هذين العنصرين في تشكيل المعنى جمالياً فيحول الفرس إلى هراوة حائك تنسج الفعل وتحققه في هذا السرب من البقر الوحش، ولنلاحظ كيف أوحى هراوة الحائك وما يتعلق بها من نسيج بتشبيه ألوان السرب بالبرود اليمينية الموشاة.

إن العلاقات يُستمد بعضها من بعض بدقة، وهكذا يُستنبط الشعري من الظواهر وتحقق المعرفة الجمالية تشبيهاً. ولكن الفعل الذي تحققه الفرس يتشكل بطريقة أخرى مستمدة من مطاردتها للسرب الذي يجهد في عدوه من الذعر، والمطاردة تتحول إلى معركة، وهنا يتحول البقر الوحشي إلى خيول مجللة بالغبار تماماً كما يحدث في المعركة. وامرؤ القيس حين يستحضر أجواء المعركة يحول أكبر الذكور من القطيع إلى فارس ضخم متبختر يبدو قرناه كالسلاح يريد الدفاع عن قطيعه (أهله)، ولكن ذلك لا يجدي فحركة الفرس وضاوتها وجرأة فارسها تجعل الفعل يتحقق إلى أقصى غايته قسراً (الصيد). وهذا ما أدى إلى استنباط العُقاب ودخولها في التشكيل. إن توحد الفارس بالفرس في الفعل يجعله يرى ذاته عُقاباً كاسرة سريعة ذات جناحين مطواعين تصطاد ما تريد، وتخطف فرائسها خطفاً ويحشاها من يريد أن

يشاركها في ذلك كالثعالب التي تختبئ في جحورها منها. إن امرأ القيس يستنبط العُقاب من الفرس قياساً على الفعل الذي تحقّقه والسرعة والضراوة في قدرتها على الصيد وهي لذلك تكتفي بقلوب فرائسها حسب، وهنا يستحضر وكرها ويملاًه بهذه القلوب، ويستحضر فوراً العلاقة بين شكل القلب الطري في حرته وكروته فيتمثله ثمرة العناب الحمراء، أما القلوب الجافة القديمة فهي تمر يابس قد انكمش وحال لونه إلى السواد. إن هذا التشبيه قد لا يكون دالاً بذاته، لكنه يدل على أن تشبيهية الوعي الشعري تسعى دائماً إلى الإعلان عن أسلوبها في تأسيس المعرفة عن طريق التخيل. إنها لا تدع شيئاً إلا وتُري فيه شيئاً آخر، تماماً كما فعلت في إراءة الهراوة والعُقاب في الفرس، والخيل المجللة في القطيع. إن التشبيهية تعني أن منطق المعرفة الجمالية يكمن في تعليق الأشياء والظواهر دوماً، على عكس المعرفة العملية في نثرتها وتجزئتها للأشياء وعزلها، وإن المعنى يستنبط من هذا التعليق حسب.

ويبدو امرؤ القيس مفتوناً بهذا المفتاح الذي ابتكره أو طوره لتأسيس المعرفة الجمالية واستنباطها وتشكيلها من كل شيء حتى لا نكاد نجد قطعة أو قصيدة من قصائده تخلو من تشكيل تشبيهي بسيط أو معقد، لأنه - وقد اكتسب منطق المعرفة الجمالية - لم يعد يستطيع رؤية شيء إلا بشيء آخر على القياس والتعليق المرير بالتشابه والتوحد في الماهيات. ولنلاحظ مثلاً، كيف يشكّل المرأة التي يجبها جمالياً^(٥٤):

مَهْفَهْفَةٌ بِيضَاءٍ غَيْرِ مُفَاضَةٍ	تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنَجَلِ
كَبِيرِ مُقَانَاةِ الْبِيَاضِ بِصَفْرَةٍ	غَذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرِ الْمَحَلَّلِ
تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنِ أَسِيلِ وَتَثْقِي	بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجِرَةٍ مُطْفَلِ
وَجِيدِ كَجِيدِ الرُّثْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ	إِذَا هِيَ نَضُّهُ وَلَا بِمَعْطَلِ
وَفَرَعٍ يُغَشِّي الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمِ	أَثِيثِ كَقِنَوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّكِلِ
وَكَشْحٍ لَطِيفِ كَالجَدِيدِ مَحْضَرِ	وَسَاقِ كَأَنْبُوبِ السَّقْيِ الْمَذَلِّ
وَتَعْطُو بِرُخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ	أَسَارِيْعُ ظَبِيٍّ أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْحَلِ
تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا	مَنَارَةٌ مُنْسَى رَاهِبٍ مَتَبَّلِ

على عكس ما تبينه الدراسات التقليدية من أن الشاعر يهتم بما هو حسي من جمال المرأة، وذلك متأصل في أن العربي حسي بطبيعته، فإننا هنا أمام عملية تشكيل

(٥٤) المصدر نفسه، ص ١٥ - ١٧.

للمرأة بما هي معنى. ذلك أن التشكيل هنا مؤطر برؤية تخيلية لأوجه جمال المرأة، ومستنبط من علاقات دقيقة بقيمتها تشبيهاً بين جزئيات أو ظواهر مختلفة من عالمه الذي يعيه، ويسبغ ماهياتها على المرأة، فتتحول بذلك جمالياً وتغيب ماهياتها الإنسانية، لكن ذلك بالضبط ما يجعل حضورها أشد كثافة وحدة في الوعي. إنه يراها ويُرِيها بطريقة غريبة غير مألوفة، فيربط بين ترائبها والمرأة بعلاقة البريق والاستواء ويحولها إلى لؤلؤة مكونة في صدفة أشرب بياضها بصفرة مستنبطاً هذا التحويل من المعاني التي يريد أن يمنحها إياها من النقاء والنعمة والبكورة والنفاسة، ويمنحها عين بقرة وحشية تشع نظراتها بالحنو والعطف والرقّة (بدلالة أن لها وليداً) ويرى في جيدها جيد الرئم (الغزال الأبيض) في طولها واستوائها وبياضها، ويتصور شعرها في لونها وكثافتها عذق النخلة المثقل بما يحمله من تمر. ويمنحها خصرأً ليناً دقيقاً كالزمام الجلدي وساقاً من البردي الغض الممتلئ الريان بالماء العذب، وأما أصابع كفها الرقيقة فيراها أساريع - دوداً طويلاً أبيض أحمر الرأس - أو مساويك لينة عطرة، ثم يتوج ذلك كله بتصورها سراجاً يضيء ظلمة الليل على راهب متعبد ليسبغ عليها نوعاً من القدسية والجلال. وربما يساء تفسير هذه التشبيهات التي تجزئ المرأة وتشتتها في كائنات وموجودات غريبة عن ماهيتها. لكن يجب التنبيه إلى أن إساءة التفسير هنا تترد إلى الفهم الثري لهذا التشكيل. وعلينا أن نفهمه من داخله وبذاته فهماً شعرياً لكي نتقبله ونتقبل منطقته.

إن امرأ القيس يقيس شيئاً على شيء، ويستنبط علاقات من المعنى الذي ينطلق منه أو يريد أن يؤديه. وكل التحولات الجمالية لهذه المرأة وهي تتشكل إنما تُستمد من تحول موقع الرؤية والرؤية نفسها، وامرؤ القيس يمنح كل هذه الجزئيات ماهية إنسانية بحصر المعنى، إنه يريد أن يُري في هذه المرأة لؤلؤة - إنساناً، وغزلاً إنساناً، ونخلة إنساناً. وهكذا يفعل مع سائر الأشياء، ومن الصعب على الوعي الثري أن يرى القيمة الجمالية في ذلك. إن أنسنة الحيوان والنبات والجماد شعرية ومن ثم، فإنها تحتاج إلى وعي له الماهية نفسها لكي يستوعبها ويتقبلها. وامرؤ القيس يعلمنا أن نعرف المرأة التي نحب معرفة جديدة تقع خارج السياق الواقعي المألوف والمتدل، إنه يعلمنا أن نرى المقدس في المرأة ذلك أن الغزال والنخلة واللؤلؤة التي تتراءى في هذه المرأة رموز لمقدسات جاهلية ترتبط بالشمس من حيث إحدى معبوداتهم الرئيسية (اللات)، وأن نراها عالماً وأن نرى العالم بكل بهائه وروعته وخصوبته فيها وبها. وهذه هي رسالة المعرفة الجمالية ومنطقها.

والواقع أن امرأ القيس مولع بالتشبيه كأنه يسعى إليه لذاته، لما ينطوي عليه من متعة الاكتشاف ولذة التشكيل الجمالي، فالعلم الشعري يصدر عن فتنة الوعي بما

يكتشفه من إمكاناته وهو يوضع العلاقات القياسية بين المدلولات والدوال في فضاء اللغة ، وهذا المقطع الذي يصف فيه حصانه من معلقته ، يجسد هذه الفكرة^(٥٥) :

وقد أعتدي والطييرُ في وُكُناتها
بمنجردِ قيدِ الأوابدِ هيكلِ
مكرٌ مفرٌ مقبلٍ مدبرٍ معاً
كجلمودِ صخرٍ حطُّهُ السيلُ من عَلِ
كَمَيْتِ يزلّ اللبْدُ عن حالِ مَثْنِهِ
كما زلَّتِ الصقواءُ بالمتنزِّلِ
.. على العقبِ جِيَّاشُ كأنَّ اهتزامَهُ
إذا جاش فيه حَمِيهُ غَلِيُّ مرَجَلِ
.. دريرٍ كخذروفِ الوليدِ أمرُهُ
تقلُّبُ كفيه بخيطِ مُوصَلِ
له أَيْطلا ظبيِّ وساقا نعامِ
وإرخاءِ سرحانٍ وتقريبُ تتفلِ
كأن على الكَتْفَيْنِ منه إذا انتحى
مَدَاكُ عروسٍ أو صلاية حنظلِ
فعنَّ لنا سِرْبٌ كأن نِعَاجَهُ
عذارى دَوَارٍ في المُلَاءِ المذيلِ
فأدبرنَ كالجزعِ المفصلِ بينه
بجيدٍ مُعَمِّ في العشيرةِ مُخَوِّلِ
فألحقنا بالهادياتِ ودوتَهُ
جواحرها في صرَّةٍ لم تَزِيلِ
.. ورحنا وراح الطُرْفُ ينفضُ رأسَهُ
متى ما تَرَقَّ العينُ فيه تسهَّلِ . . .

إن امرأ القيس يشكّل حصانه حركة محضة ، استنتاجاً من أصلته وعمقه وتكوينه الجسدي المثالي وسرعة جريه ، وفتنة الشاعر بهذه الحركة المحضة التي تبدو بلا جسد تجعله يتصوره لسرعته الخارقة قيماً للوحوش باعتبار النتيجة. ولنلاحظ دقة هذا الاستنباط التشبيهي ، فهو يربط بين القيد الذي يمنع المقيد من الحركة والخلاص ، وبين سرعة الحصان وإدراكه لطريدته مهما كانت سرعتها ، وهكذا تحول إلى قيد على القياس. إلى ذلك فإن هذه الحركة الخارقة تجعل الحصان يكر ويقبل ويدبر في آن واحد (لاحظ كيف أن كلمة - معاً - حولت سرعة الحصان إلى سرعة مطلقة) حتى كأنه يبدو في أماكن متعددة ويؤدي وظائف متعددة ومتضادة في الوقت نفسه. إن الحصان لسرعته يخترق حدود الزمان ، وحركته تسبق جسده وتدفعه أيضاً ، وذلك ما يجسده الحجر الضخم الذي يدفعه السيل المنحدر من مكان عال. وعلى التشبيه والقياس ، فإن الحصان هو الحجر والسيل معاً.

إن هذا التدفق الحركي وما يلازمه من دوي ، سيتحول إلى جيشان ومن ثم

(٥٥) المصدر نفسه ، ص ٢٣ - ٢٤.

سيحضر القدر الذي يغلي بالماء في التشكيل لتلازم المعنى والصورة وقياساً عليه، إن الشاعر يكمل تدفق الحصان حجراً وسيلاً وحركة، وإذ يعلقه بغليان القدر ودويها سيصبح السيل ماء يغلي للطاقة التي يمتلئ بها هذا الحجر - الحصان حركة وصوتاً. ومن ثم يحضر الخدروف أو الخرارة وهي لعبة أطفال لتلاؤمها مع ذلك. والغريب هنا أن الشاعر بهذا التشبيه يجسد الحصان وهو يتقدم إلى الأمام في حركة دورانية محورية، إنه يدور حول نفسه كالدوامة في تقدّمه.

هكذا يحول امرؤ القيس الحصان من موجود واقعي إلى وجود شعري محض في حركته وتكوينه متجاوزاً حدود المعرفة الواقعية به إلى المعرفة الجمالية التي تبحث عن العلاقات وتؤسس المعنى عليها. وحين يتنبه الشاعر إلى التكوين الجسدي للحصان فإنه يشكّله وفقاً للرؤية نفسها والمنطق نفسه، فمن حيث اللون يصبح لوناً محضاً في نقائه وصفائه بحيث يزّل ما يوضع عليه عنه مثلما يزّل الماء عن الصخرة الصقيلة، كما يدخل في هذا التكوين المداك وهو حجر ناعم صقيل يطحن عليه الطيب. والشاعر متنبه إلى أصغر الجزئيات التي يشكل منها حصانه، فهو يجعل المداك لعروس حديثة العهد بالزواج، ومن ثم فإن اهتمامها بزينتها أكثر، الأمر الذي يزيد من نعومة الحجر، ويسبغ عليه ألواناً من الطيب التي تميل إلى الكمّته - لون الحصان، كما إن صفاء اللون ونقاءه وبريقه هنا يستحضر صراية الخنظل - الثمرة الصفراء البراقة الناعمة. إن هذا المنطق في إدخال الظواهر البعيدة وجمعها في تجسيد الحصان وحركته يحفز وعي الشاعر إلى استحضار ماهيات جديدة وغريبة دائماً، ومن هنا يدخل حركات أجساد حيوانات مختلفة - وهو لا يفصل بين الحركة والجسد - ويُرِي التلقّي في حصانه حركات الطيبي والنعامة والذئب والثعلب وأجسادها بحيث يصبح مركّباً منها جميعاً وإن ظلّ حصاناً.

إن حصاناً هذا وصفه، لا بدّ أن يؤدي وظيفته أداء يتسم بالكمال أي الصيد، ووعي الشاعر ومنطقه التشبيهي لا يفارقه هنا أيضاً، لأنه أداته في التشكيل الجمالي وفي المعرفة وهذا ما يجعله يرى في قطع الغزلان أو البقر الوحشي، إذ يتحرك، عذارى يؤدين طقساً دينياً، عليهن ملابس رقيقة ناعمة فضفاضة قياساً على المشية وهيئتها والألوان البيضاء. وهذا التشبيه يتضمن أبعاداً ترميزية لا تكفي بعلاقة التشابه والجمع، إذ لما كان الحصان اشتقاقاً من ذات الشاعر وسعيه إلى تحقيق وجوده إنساناً وشعراً، فإن الصيد ليس تعبيراً لاواعياً عن الرغبة في امتلاك العذرية، بل يتحول إلى رغبة في التواصل مع الإنسان الآخر ومع ما فيه من قدسية وعلو، ممثلاً بإنات عذراوات راهبات، والعذرية والبكورة هنا لا تنحصر في المدلول الجنسي بالمعنى الضيق، كما يفسرها القائلون بحسية العربي ومحدودية أفقه، وإنما تتجاوزته إلى أن تكون وعداً بالخصوبة والحياة المتجددة والتوحد وتكامل الوجود في الآخر ومعه،

لأن الوجود فعل إبداعى يبتكر ذاته ويحيها في المقدس والحديد والبكر والنفيس، ولذلك تحول القطيع فوراً إلى عقد من الحجارة الكريمة بجيد طفل عزيز في أهله.

إن كون الحصان اشتقاقاً من ذات الوعي الشعري سيعني تحقق وظيفتها وفعاليتها كاملة في احتواء القطيع أوله وآخره لأن فعل الوجود واحد في كل خطواته، وإذا يتحقق هذا الكمال تظل هذه الذات في كامل عنفوانها وتفجرها بالحيوية وتزداد صفاء ونقاء. إن امرأ القيس في البيت الأخير من هذا المقطع الذي أوردناه يبالغ في تشكيل هذه المعاني وتأسيسها استناداً إلى منطق التشبيهية. فهو يخيل لنا أن العين أو البصر إذا تأمل جسد هذا الحصان بعد تحقيق وجوده انزلق عنه، وهذه الرؤية الغريبة والفريدة التي تتمثل البصر شيئاً مادياً قابلاً للانزلاق على جسد الحصان إنما هي منطق جديد يخترق كل ما أسسته العقلية الثرية في تعاملها مع حرفة الأشياء بموضوعية.

إن كل هذه التشبيهات تنطوي على فتنة الشاعر بحصانه موضوعاً يتوحد مع ذاته ويشتق منها، وبوعيه وهو يستكشف الأشياء ويعلقها ببعضها بحيث يتمكن من تقويض الواقع وإحلال واقع آخر بديلاً عنه؛ واقع شعري يشع بالمعرفة الجمالية للأشياء والظواهر، إنها فتنة الاكتشاف والكشف عن العلم الشعري وتشكيله في التعبيرات اللغوية الدقيقة التي تثير الوعي وتدفعه إلى البحث والتقصي والتأمل لكي يشارك في هذه الفتنة.

لقد أصبح منطق الشعر الأساس أو تشبيهيته مصباحاً يحمل الشاعر ليضيء به جوانب الوجود وظواهر العالم ويكون أدواته في التعبير عن فاعلية وعيه وذاتيته وموقفه من كل شيء. ولنمثل لذلك بهذه الأبيات المشهورة من شعره^(٥٦):

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ
عليّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي
فقلتُ له لما تمطى بضلبيهِ
وأردفَ إعجازاً وناءً بكلِّ كلٍ
ألا أيها الليل الطويلُ ألا أنجلِ
بصبحٍ وما الإصباحُ منكُ بأمثلِ
فيا لك من ليلٍ كأنَّ نجومَهُ
بكلِّ مُغارِ القَتْلِ شُدَّتْ بيذُبلِ
كأنَّ الثُّرَيَّا علُقتْ في مصامِها
بأمراسِ كَتَّانٍ إلى صُمِّ جنديِ

إن الليل يمز على الوعي النثري بظلمته وهمومه وطوله إلا أنه لا يستطيع أن يحوله إلى معنى تتجسد فيه هذه الماهيات المترابطة، لكن الوعي الشعري لشاعر

(٥٦) المصدر نفسه، ص ١٨.

كامرئ القيس يشكل هذه الماهيات بدقة. إن العلاقة بين المعاناة والليل تجعله موج بحر بكل ما ينطوي عليه من ثقل وسطوة وجبروت، وظلمته تتحول إلى ستور تُرخى ثقيلة الوطأة على ذات الشاعر ووعيه، وهذا الثقل جاء من تسرب ماهية موج البحر فيها، ثم في النهاية نكتشف أن كلاً من الموج والستور هو الهموم نفسها التي تبثلي الشاعر وتقض عليه مضجعه. إن ثقل الوطأة وضغطها تجعل الشاعر يتمثل الليل بغيراً كونياً يهوي عليه. وجمالية التشكيل هنا أن البعير متماء في الليل مختم فيه لكنه يمنح الليل حضوره المتمثل في الصلب والإعجاز والكلكل التي انعزلت عن البعير وأصبحت ماهية ليل حسب. لنلاحظ هنا كيف تستنبط التشبيهية التشكيل الجمالي وكيف تُمنهج قياسها لهذه العناصر بعضها على بعض؛ إنها تنتقل من اللازم إلى الملزوم وبالعكس، وأحياناً تخفي أو تختزل بعض خطوات القياس لتصل إلى غايتها رأساً. وهذا ما يسميه البلاغيون استعارة، لكن التسمية غير مهمة اعتباراً للمنهج والرؤية. وانطلاقاً من المنطق نفسه يحول الشاعر ليله إلى مخاطب قياساً على الإنسان وهذا التوسع في الكلام استنباط من الرؤية يصدر عنها ويؤديها تشكيليّاً، لأنه ينتمي إلى سياق منهجي واحد.

لكن هذا الخطاب لا يحقق وظيفته لأن علاقة الليل بالوعي هنا، علاقة عدم تواصل وانفصال أصلاً للتنافر بين حركية الوعي وسكونية الليل وهذا بالضبط محور التشكيل. وهنا تعود التشبيهية لتمارس دورها وفاعليتها. إن سكونية الليل تتجسد في ثبات النجوم التي يفترض فيها الحركة مع تقدّمه إلى النهار وهذا هو المعهود من رؤية الناس إليها، ولكن امرأ القيس يبرر هذا الثبات مما لم يتعارف عليه بأن النجوم مربوطة بحبال متينة إلى جبل فاكتسبت رسوخه وثباته، والثريا التي هي أظهر النجوم في السماء تصبح مجموعة من الحيوانات المشدودة إلى مرابطها فهي لا تبرحها. إن امرأ القيس يملأ الفضاء بين الأرض والسماء بحبال لا مرئية ليشكل حركية وعيه بسكونية الليل مثلما حوله إلى موج وستور وحيوان ليستغرق الكون من حوله ويتكثف في بؤرة ذاته البائسة.

والواقع أن فتنة امرئ القيس بهذا المنهج حملته على أن يستخدمه في تعقب أصغر الجزئيات وتشكيلها مخلخلاً نمط الرؤية المعتادة إليها مانحاً إياها قيمة جمالية وتأثيراً فريداً، فمن ذلك مثلاً قوله^(٥٧):

ترى بعمر الأرام في عرصاتِها
وقيعانها كأنه حبُّ فلفل

(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٥.

إنه يحول جزئية طبيعية قد تبدو للعقل النثري مفززة (البعر) إلى شيء آخر هو حبّ الفلفل العطر ناظراً إلى شكلها ورائحتها، لكن هذا التحويل يتضمن اهتماماً بالطلل وارتباطاً عاطفياً عميقاً به، وذلك ما يكسب البعر قيمة إستراتيجية مؤثرة وشعرية لا تكمن في التشبيه حسب، بل في حضوره في الطلل بكُلّ ما يمثله لوعي الشاعر أيضاً. إن استكشاف هذا التشكيل ينطوي على شعور مأساوي عميق بالزوال والفقدان ودعوة ممضة للإنسان والآخر للعودة، إن الطلل من حيث هو طلل علامة على زوال الإنسان في فضاء الدهر لكنه الآن خصب محض بمعنى أن سبب الزوال انتهى وعلى الإنسان أن يعود لكنه لا يفعل فقد خسر الخصب للحيوان نهائياً. ومعنى هذا أن التشبيه ينطوي دائماً على فائض معنى يباطنه ويمنحه حيويته وتأثيره الجمالي.

إلى ذلك، فإنه يبالغ أحياناً في تشكيل الظواهر التي يريد تشبيهها، الأمر الذي يكشف عن بعض التعقيد في القياس والاستنباط والجمع، فيقول مثلاً، في عذوبة فم حبيبته جامعاً لهذه الجزئية الصغيرة ظواهر طبيعية متعددة في الشكل والطعم والرائحة^(٥٨):

كَأَنَّ الْمَدَامَ وَصَوَّبَ الْغَمَامِ وَرِيحَ الْخَزَامِي وَنَشْرَ الْقَطْرِ
يُعَلُّ بِهَا بَرْدُ أَنْيَابِهَا إِذَا طَرَبَ الطَّائِرُ الْمَسْتَجِرُ
أو أنه أحياناً يشكّل الشعري بما لا تقع على كنهه المعرفة والإدراك إلا توهماً، فمن ذلك، قوله^(٥٩):

أبْقَتْلَنِي وَالْمَشْرِفِيُّ مُضَاجِعِي وَمَسْنُونَةٌ زُرُقُ كَأَنْيَابِ أَعْوَالِ
إنه يخيل في نصال نباله صورة أنياب الغيلان مما لا يعرفه الناس ولا رأوه، والذي يبرر ذلك أن التشبيهية في أحد أوجهها تخييل مؤثر، فأراد أن يبالغ في حدة النصال فشكّلها مما يتوهمه الناس من الغيلان المفزعة البشعة والتي - لذلك - لا بدّ أنها تملك أنياباً حادة زرقاء اللون كأنه يراها ويعرفها حقيقة. والمسألة كلها مسألة قياس واستنباط يؤدي وظيفة تخيلية، لكنها تنطوي على درجة من التعقيد لمكان المبالغة في التأثير.

والملاحظ أن هذا التعقيد القياسي قد تطور في وعي الشاعر ليصبح تعقيداً في

(٥٨) المصدر نفسه، ص ١٦٧.

(٥٩) المصدر نفسه، ص ٣٣.

التشكيل، وذلك ما يتضح في استطراده أحياناً، تاركاً لتشبيهة وعيه أن تقوده إلى النهاية. لكن هذا الاستطراد يظل محكوماً بما يريد أن يؤديه تعبيرياً كما في قوله وهو يصف الطعائن الراحلة^(٦٠):

بعينيّ ظُعنُ الحيّ حين تحمّلوا لدى جانبِ الأفلاجِ من جنبِ تيمرا
فشبهتْهم في الآلِ لما تكمّشوا حدائقَ دَوْمٍ أو سفيناً مُقَيِّرا
أو المكرّعاتِ من نخيلِ ابنِ يامنِ دُوَيْنَ الصِّفا اللّائي يلبينَ المُشَقِّرا
سوامقَ جَبّارِ أثيبِ فرُوعه وعالينَ قِنواناً من البُسْرِ أحمررا
فأرُضَى بني الربداءِ واعتمَّ زهوه وأكمامُه حتّى إذا ما تهصّرا
أطافت به جيلانُ عند قطعاه ترَدُّدُ فيه العَيْنُ حتّى تحيِّرا
كأنّ دُمى سَقْفِ على ظهرِ مرمرِ كسأ مُزبدَ الساجورِ وشياً مُصَوِّرا
غرائرُ في كِنِّ وِصونٍ ونعمة يُحَلِّينَ ياقوتاً وشذراً مُفَقِّرا

إن هذا الاستطراد في الوصف والتشكيل يؤدي وظيفة تعبيرية محددة بعلاقات دقيقة جداً، فالسراب الذي تتماهى فيه الملامح المشخصة للطعائن يوحي لوعي الشاعر أن يراها شجراً ضخماً متحركاً، وهذه الحركة والضخامة وتماهي الملامح، فضلاً عن تموج السراب كالماء، توحي له أن يرى هذه الطعائن سفناً مبحرة أيضاً، ثم نخيلاً مثمراً يجري من تحته الماء، وقد ارتفع في أرض خصبة يحميها رجال أشداء ببأسهم ومنعتهم. هاهنا يبدأ الاستطراد لكن علاقاته واضحة وعفوية في إطار الرؤية الشعرية للموقف كله. إن الطعائن هي النخيل وما تحمله من نساء جميلات هو التمر الناضج الذي زها واعتمّ، غير أنه - وما يمثله - عزيز مصان لا يستطيع أن يقربه الشاعر، فسيوف الرجال تمنعه، والنساء اللواتي توفرت لهن كلّ مظاهر النعمة والترف والحياة الطيبة لا يحتجن إليه، وهذا ما يعزز وعي الشاعر بالانفصال عنهن، كما يعبر عن رغبة كامنة مستحيلة في التواصل والتوحد.

والعلاقة الأخرى التي تضاف إلى هذا التشكيل الاستطرادي وتدخل في سياق الرؤية، هي تشبيه النساء على الطعائن بالتماثيل المنتصبة على أرض مرمرية (الماء - السراب) والتي لذلك تتحرك موكباً احتفالياً دينياً. إن هذا الموكب في حركته وألوانه وما فيه مع استحضر السراب يتحول إلى مشهد سيل مزبد يندفع في واد،

(٦٠) المصدر نفسه، ص ٥٦ - ٥٩.

والأقمشة الموشاة بالصور والألوان تطفو عليه، وواضح أن علاقات التشكيل هنا لا تُستنبط من الحركة والأشكال والألوان حسب، بل من رؤية القصيدة ككل، ووعيتها بذاتها وبالعالم أيضاً. فالرغبة المستحيلة في التواصل واستحالة الوصول إلى الطعائن يضيفي على النساء مسحة تقديس واحترام ككل الحاجات الممنوعة. وهذا كله يتسق مع رؤية القصيدة ووعيتها بالانفصال الذي يعاود الظهور في القصيدة باستمرار وبأوجه متنوعة.

وما أريد أن أنبه عليه من هذا، أن تشبيهية الوعي الشعري ليست محض ربط عشوائي بين الظواهر، وإنما هي تخييل تشكيلي ينطوي على رؤية واضحة وعميقة تتظاهر في جزئيات التشكيل وتنميتها، لتعبر عن موقف واع من العالم. إن كلّ العلاقات تُستنبط وفقاً لمنهج دقيق محكوم بوعي في كلّ مراحل تشكيلها ونموها وحركتها في فضاء القصيدة، لقد صارت التشبيهية طريقاً إلى ظهور الكلي من المعرفة والمعنى وطريقة في إظهاره.

هذا الضبط والإحكام الذي تمتاز به تشبيهية الوعي الشعري عند امرئ القيس يعني أن المعرفة الجمالية لم تكن تنجز ذاتها بمعزل عن وظيفتها في الإظهار والظهور، وفي التعبير عن ذاتية الوعي والوجود في عالم شعري يتسع باستمرار وتتكشف فيه حقيقة الإنسان العربي وهو يتلمس طريقه إلى ذاته وإلى إنسانيته بوصفها غاية كلّ القيم التي يعانها ويريد تأسيسها في البيان والمعنى والجمال.

إن وضوح الرؤية والمنهج قد أعان امرأ القيس على تشكيل قصائده الكثيرة تشكيلاً إبداعياً متميزاً، فالتشبيهية لم تكن منهجاً في تشكيل ظواهر العالم فقط، وإنما هي في النهاية تشكيل للقصيدة بوصفها الظاهرة الكلية التي تضم الظواهر الأخرى. بكلمة ثانية إن التشبيهية أصبحت عماداً لتكوين فضاء القصيدة وتعليق مكوناته بعضها ببعض وطرح رؤيتها من خلال ذلك. والواقع أن عدداً من قصائد امرئ القيس تكشف عن تعقيد واضح في المنهج والرؤية، فالتشكيل التشبيهي لفضاء القصيدة يفتح مكوناتها بعضها على بعض، ومثال ذلك قوله^(٦١):

فَعَزَيْتُ نَفْسِي حِينَ بَأْنَاوَا بِجَسْرَةٍ أُمُونِ كَبْنِيَانِ الْيَهُودِيِّ حَيْفَقُ
 إِذَا زُجِرَتْ الْفَيْتَهَا مُشْمَعِلَةً تَنِيْفُ بَعْدَقٍ مِنْ غِرَاسِ ابْنِ مُعِينِ
 تَرَوْحُ إِذَا رَاحَتْ رَوَاحَ جَهَامَةٍ بِإِثْرِ جَهَامِ رَاحِجٍ مُتَفَرِّقِ

(٦١) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦٩ - ١٧١ وخصوصاً القصائد المرقمة ٣١، ٣٣ و٤٨.

.. كأنني ورحلي والقراب وُمرقي على يرفئني ذي زوائد نقيني
تروّح من أرضٍ لأرضٍ نطيّةً لذكرة قبيض حول بيض مغلق
يجول بأفاق البلاد مغرباً وتسحقه ريح الصبا كل مسح

هنا يقوم الشاعر بتشكيل الناقة التي يبدأ عليها رحلته، وإذ يركز على بنيتها الجسدية الخارقة وسرعتها وخفتها مخيلاً فيها ظواهر متعددة كالبناء الضخم والنخلة والغيمة الرائحة بعد أن ألفت ماءها، يطور تشكيله باتجاه آخر، ليس رغبة في التنوع والطرافة وابتعاداً عن التكرار حسب، بل لتضمين التشكيل معاني مضافة وجديدة تصدر عن رؤية الشاعر لذاته وعالمه. فسرعة الناقة وحركتها وهيبتها تستحضر فوراً ذكر النعام الذي يجول أفاق الأرض يدفعه حنينه إلى أفراخه التي تركها في العش بعيداً. وهذا التطوير التشكيلي يعزز رؤية القصيدة. إذ لما كانت الناقة اشتقاقاً من ذات الشاعر - وكذلك ذكر النعام الذي اشتق من الناقة تشبيهاً - فإن رحلتها وجهدها في السير إنما هو غائي.

إن الشاعر يريد أن يفصح بذلك عن رؤيته لذاته وهي تبحث عن ذاتها مدفوعة بالحنين إلى التجدد والتحقق الفعلي (ذلك ما توحى به أفراخ ذكر النعام)، لكن هذا الإفصاح رمزي، وهذا ملمح مهم جداً يميز الشعر الجاهلي، فتشبيهية التشكيل حين تتحول إلى مجال أوسع - أعني فضاء القصيدة - ستزداد تعقيداً، فتتحول الظواهر إلى ترميزات للمعنى ولرؤية القصيدة التي يجسد الشاعر من خلالها العلاقة التي يحياها وعيه بين ذاته وعالمه. ولعل أدق مثال على هذا قصيدته المرقمة (١٢) من ديوانه^(٦٢):

أماويّ هل لي عندكم من مَعْرَسٍ؟ أم الصرم تختارين بالوصل نياس
أبيني لنا إن الصريمة راحة من الشك ذي المخلوحة المتلبس
كأني ورحلي فوق أحقب قارج بشربة أو طاو بعرنان موجس
تعشى قليلاً ثم أنحى ظلوفه يثير تراباً عن مبيت ومكس... الخ

إن التشكيل التشبيهي لفضاء القصيدة هنا يبلغ مستوى الترميز وذلك استناداً إلى مبدأ القياس والاستنباط والتعليق، ويصل درجة أعلى من التعقيد وهو يبدأ من حالة الانفصال والمعاناة والشك التي يحياها وعي الشاعر مع امرأته ماوية - وهي ترميز أيضاً لتكامل الذات - وإذ يريد أن يجسد هذه الحالة ورغبته في التكامل وتحقيق ذاته

(٦٢) المصدر نفسه، ص ١٠١ - ١٠٤.

في عالم الدهر الذي ليس فيه عزاء، يتمثل ذاته - ناقته ثوراً وحشياً يبيت وحيداً خائفاً يعاني البرد والجوع ويلفه الظلام من كل جانب، ثم يُفاجأ بكلاب صيد تطارده في الصباح لتقتله. لكن وعي الشاعر يدخل الثور في معركة معها وينهيها بانتصاره، وهذا الانتصار ليس على الكلاب وحدها بل على خوفه ومعاناته وألمه، ومن ثم فإنه يبدو بعد المعركة أكثر نشاطاً وحيوية وقدرة على ممارسة ذاته. وما ذلك كله إلا ترميزاً لصراع الذات مع عالمها بكل ما فيه من مشكلات ومخاوف تؤدي إلى التمزق والضياع ما لم تدخل في مواجهة معها وتتغلب عليها.

عند هذه النقطة لتتوقف قليلاً، عند هذا الأساس الذي أسسه امرؤ القيس ونحاول التعمق فيه للكشف عن مقوماته في إطار الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة الجمالية والعلم الشعري.

لقد بينت في التمهيد للبحث أن الوعي يتألف من كفيات متداخلة مترابطة أولها وأبسطها هو الإدراك الحسي أو الإحساس. وقد أجمع علماء الجمال وفلاسفته على أن الفن يبدأ من هنا، ولذلك كانت التسمية التي أطلقت على علم الجمال (الإستائطيقا) تعني علم الإدراك الحسي أو الإحساس أو الحسائية. ولكن مشكلة أغلب الدراسات الجمالية التقليدية أنها تفهم الإدراك الحسي فهماً يعزله عن سياقه، أعني كونه كيفية من كفيات الوعي. وواضح أن هذا الفهم ينطوي على قصور جوهري، ذلك أننا لا يمكن أن نتصور عمل الحواس مستقلاً عن وظيفة الوعي المعرفية. فحين ندرك شيئاً ما إدراكاً حسياً - نراه ونسمعه ونلمسه - فإن هذا الفعل معرفي ضرورة. وبناء عليه، فإننا حين نذكر الإحساس لا نعني به وظيفة الحواس بل وظيفة الوعي التي تتحقق من خلال هذه الحواس.

بهذا الفهم يكون الإحساس المقوم الأول للتشبيهية من حيث كونها أساساً للعلم الشعري، وهذه ميزة امرؤ القيس الأولى التي مكنته من إنجاز ذاته الشعرية على نحو متفوق، فهو يبدو شديد الحساسية تجاه الأشياء والظواهر، دقيقاً في تأمل ماهياتها وصفاتها وهيئاتها بحيث تمكن من استخلاص ما هو مشترك عام بينها، ويمكننا أن نفهم هذا في ضوء ما أكده جان ماري جويو من أن ما يميز الفنان العظيم هو إحساسه الأصيل بالأشياء، والأصالة هنا ترجع إلى أن فكره (وعيه) أوسع وأكثر تنظيمياً، وبالتالي أملاً بالفلسفة. وإن قوة الإحساس وأصالته تتأتى من قوة الاستقراء والتعميم التي تجعله يستخرج من الشيء المدرك كل المعاني المبهمة الغامضة التي يحويها، ولذلك كانت عظمة العباقرة تظهر في طريقتهم في النظر إلى التفاصيل فهم يدركون الطابع المميز للشيء ويدركون في الوقت نفسه جميع ملامح الجمال التي يشترك فيها مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع. ويضيف جويو هنا أن هذا الإدراك للتشابه الكلي في الاختلاف

الكلي هو ما كان يسميه غوتفريد ليبنتز الإحساس الفلسفي الحقيقي^(٦٣).

واشتقاقاً من هذا، وكما لاحظنا من التحليلات السابقة لنماذج من شعر امرئ القيس، فإن تشبيهية الوعي الشعري بوصفها منهجاً ورؤية تقوم على الإحساس الأصيل والعميق بما تتميز به الظواهر من صفات ماهوية دقيقة، وذلك سيؤدي ضرورة إلى الربط بينها، ذلك أن تقصي الماهيات لا يعني التمييز حسب، بل التعليق أيضاً، وهذا هو المقوم الثاني للعلم الشعري وهو يؤسس الحقيقة الجمالية استنباطاً وقياساً. فهو يقيس الظاهرة على غيرها فيربطها معها ويحيل إحداها في الأخرى، وبذلك يستنبط شعرية وجودها حين يدخلها في نسق منتظم بدقة وإحكام نابع من شمولية الوعي نفسه. يقول أرشيبالد مكليش: «إن حقيقة الشعر تنبع من إدراك الشاعر لوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر وتنتظمها جميعاً... والشاعر يملك أشد المواهب علميةً لأنه وحده الذي يفهم التجانس»^(٦٤). إن الطابع العلمي لتشبيهية الوعي الشعري عند امرئ القيس يتأصل في أن العلاقات التي تُستحدث بين الظواهر غائية، فالتعليق المستمر يؤدي في النهاية إلى بناء عالم منتظم متماسك وفضاء للمعنى مركزه الوعي في ذاتيته المنفتحة دوماً على تجديد المعرفة وتنميتها.

المقوم الثالث الذي يتضمن الأول والثاني ويُشتق منهما هو (الأسطرة). ذلك أن الإحساس الأصيل والعميق بالأشياء وربطها بعلاقات يعني منحها قيمة جمالية. فالتشبيهية نفاذ إلى باطن الظواهر واستكشاف ما هو جوهري فيها وذلك يؤدي إلى أن يكون كل من الإحساس والتعليق ذا طابع إستاطيقي حتماً (بيان الاعتبار والعني الجمالي).

وهذه المقومات الثلاثة ستندرج في المقوم الرابع وهو التشكيل الوصفي، أي توظيف الإحساس والتعليق والأسطرة فنياً، فمهمة العلم الشعري لا تكتمل إلا

(٦٣) انظر: جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، ط ٢ (بيروت: دار اليقظة العربية، ١٩٦٥)، ص ١٥١ - ١٥٢. على إننا يجب أن نميز الاختلاف الدقيق للإدراك الحسي في المعرفة الجمالية عنه في المعرفة الفلسفية والعلمية. فالإدراك الحسي الجمالي كما يرى ميرلوبونتي يمتاز بأنه أولي، أي أنه خبرة أولية مباشرة للوعي بموضوع ما داخل مجال إدراكي متصل، سابقة على التأمل العقلي والتصورات، كما يمتاز بأنه تأليفي لأن غايته هي تشبيد عالم الدلالة الفريدة للموضوع المدرك داخل هذا المجال. على حين أن الإدراك الفلسفي والعلمي ليس أولياً وإنما هو ثانوي اشتقائي لأنه يحيل الخبرة إلى تصورات ومقولات ويؤطرها بها، ومن ثم فهو تحليلي لأنه يحلل الموضوع ويفتته ويعزله عن سياق المجال الإدراكي الذي يوجد فيه. انظر: توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ص ٢١٩.

(٦٤) انظر: أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي؛ مراجعة توفيق صايغ (بيروت: دار اليقظة العربية؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٣)، ص ٥.

بإحضار الظاهرة وجودياً، أعني أنه لا يقدم لنا ما هو مرثي بل يجعله مرثياً أي دالاً ومدلولاً في آن معاً. وليس هذا المرثي سوى المعنى الخفي الذي يسعى العلم الشعري إلى جعله قابلاً للإدراك والفهم والتأثير من خلال تشكيله وتجسيده فعلاً. وهنا نستطيع أن نتذكر الماهية الدقيقة لبيانية الوعي الشعري ووظيفتها بوصفها إظهاراً وظهوراً للمعنى عبر عمليات العني والتأويل والتفسير والوصف.

هنا يأتي الإبداع، المقوم الخامس للعلم الشعري فكل المقومات السابقة تؤدي حتماً إلى أن تكون الحقيقة الجمالية ذات ماهية إبداعية. وتلك مسألة تنبثق من ماهية الحقيقة وإرسائها وتأسيسها في العمل الفني - مما أوضحته في المبحث السابق - كما ترتبط بماهية اللغة الجوهرية والتعبير والبيان، إذ لما كان التشكيل بياناً أي إظهاراً أو ظهوراً وكان التعبير تقويل اللغة ما لم تكن قد قالته من قبل، فإن الحقيقة التي تظهر ويُعبر عنها لا بد أن تكون إبداعاً. وقد أشرت آنفاً إلى أن العربية تفهم الإبداع ظهوراً وإظهاراً أيضاً. ومن الملفت للنظر في هذا السياق أن العرب ترى « أن الشاعر لا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره»^(٦٥).

غير أن إبداعية العلم الشعري لا تقتصر على إظهار الظواهر وتشكيلها جمالياً، بل هي في جوهرها إظهار وظهور لوعي الإنسان ولوجوده من خلال هذه الفاعلية. إن العلم الشعري يرسخ ذاتية الإنسان ويحقق وجوده في العالم، فالمعرفة الجمالية كما يقول جان برتليمي: «كشف عن الإنسان وعن الأشياء في واقعها العميق الذاتي، وفي أشد علاقاتها خصوصية»^(٦٦). وإظهار الأشياء والتعبير عنها إبداعياً يتأصل في الوعي من حيث كونه وجوداً في العالم قائماً على المعرفة وممكناتها، ذلك أن الإنسان «يوجد على ذلك النحو الذي لا يتجاوز ذاته نحو إمكانيته فحسب، وإنما يتجاوز أيضاً الأشياء المحيطة به نحو وجودها حتى إنها تكشف له ماذا تكون»^(٦٧).

وعليه فإن العلم الشعري إذ يشكل الأشياء ويمنحها وجوداً بكرةً، يشكّل ذاته ويحقق وجوده الماهوي الأصيل. وأعتقد أن هذا هو التفسير الدقيق لما كشفنا عنه من ترميزات. إن المقوم الأخير للعلم الشعري العربي هو الترميز، فالمعرفة الجمالية ترميزية ضرورية، لأن كل الظواهر التي تتشكل شعرياً إنما هي ترميز لذاتية الوعي الذي ينجز ذاته ورؤيته عبرها.

(٦٥) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ص ١٦٤.

(٦٦) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز؛ مراجعة نظمي لوقا (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠)، ص ٥٧٠.

(٦٧) توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ص ١١٤.

إن النقلة التي أحدثها امرؤ القيس في تأسيس العلم الشعري العربي تتمثل في هذه المقومات بكُلِّ ما تنطوي عليه من فاعلية، فقد استطاع أن يشكل وعيه بذاته وبعالمه لأنه كان يعيها بعمق أكثر وأشمل من المهلهل الذي لم يكن يعي ذاته بعمق كاف لأن يؤسسها في ظواهر العالم إلا نادراً. لكن امرؤ القيس كان يبني ذاته بعالمه وفيه، ويبني عالمه في ذاته وبها. فقد أدرك أن الوعي بالذات ينبني على الوعي بالعالم في أدق تفاصيله، وهذا ما حققه في ما لمسناه من تحليل تشكيلاته وتشبيهية وعيه. وما كان ذلك ليحقق فعلاً لولا وضوح المنهج والرؤية لديه والذي يمكنه من بناء عالم شعري غني بالتفاصيل والتشكيلات المتنوعة الصادرة من أعماق وعيه. لقد كان يريد أن يرى ويُرِي المعنى والشعر والجمال في كل شيء يعنيه وعيه ويقصده. وأظن أن هذا يفسر لقبه الآخر (الضليل) تفسيراً أقرب إلى دوره وفاعليته كشاعر، فهو صيغة مبالغة من تطلب المعنى الشعري - ضالته - والبحث الدائب عنه في كل أفق.

رابعاً: السمات العامة لتطور تشبيهية العلم الشعري

في هذا المحور، سأحاول الكشف عن منهج العلم الشعري ورؤيته، وما شهده من تطور بعد مرحلة امرئ القيس. ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن عملي سيكون مكثفاً وموجزاً بدرجة كبيرة، مكثفاً بإبراز السمات العامة وطابعها الكلي، لأن استيفاء كل ما يتعلق بتشبيهية الوعي الشعري العربي في أشعار عدد كبير من الشعراء يحتاج إلى مجال واسع لا أملكه هنا.

يبدو أن فتنة امرئ القيس بهذا المنهج الجديد قد انتقلت إلى غيره من الشعراء كل حسب درجة وعيه الفني وقدرته على موضعة ذاته لغويّاً. والواقع أن امرؤ القيس قد ساهم فعليّاً في تكريس هذا المنهج بنفسه، وحرص على نشره وإشاعته بطرق عديدة، قال الأصمعي: «قال أبو عمرو بن العلاء: «كان امرؤ القيس معتاً، ضليلاً ينازع كل من ادعى الشعر»^(٦٨). وقال ابن رشيّق عنه: «كان شديد الظنة في شعره، كثير المنازعة لأهله، مدلاً بنفسه، واثقاً بقدرته»^(٦٩). وعلينا أن نفهم من ذلك أن الشاعر كان في حالة حوار وتفاعل مع غيره من الشعراء، مختبراً قدرته على التشكيل وابتكار المعاني والصور التشبيهية المعقدة، ومستكشفاً ما لديهم من قدرات ماثلة. ويحتفظ ديوانه بعدد من منازعاته هذه مع بعض الشعراء المعاصرين له منهم التوأم اليشكري،

(٦٨) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ١٤٧.

(٦٩) ابن رشيّق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج ١، ص ٢٠٣.

إذ طلب منه إكمال أنصاف أبيات يقولها مما يعرف بالإجازة، فابتدأ بقوله^(٧٠):

أحار ترى بُرَيْقًا هَبَّ وَهْنًا

فقال التوأم: كنارِ مجوسَ تستعُرُ استعاراً

فقال امرؤ القيس: أرقُتْ لَهُ وَنَامَ أَبُو شُرَيْحٍ

فقال التوأم: إذا ما قلتُ قد هدأ استطاراً

فقال امرؤ القيس: كأنَّ هزيرةَ لوراءٍ غَيبِ

فقال التوأم: عِشَارٌ وُلَّةٌ لاقتُ عِشَاراً... الخ

هذا الخبر يحمل دلالتين؛ أولاًهما أن منازعات امرئ القيس مع غيره من الشعراء كانت تهدف إلى إظهار علمه الشعري منهجاً ورؤية، وذلك ما يحفزهم على تطوير كفاءتهم الشعرية وأسلوبهم في تشكيل المعرفة الجمالية واستنباطها. لكنه قد يتجاوز الإظهار إلى التدريب، وهذه هي الدلالة الثانية للخبر، إذ توحى أنه كان يلقن الشعراء الذين يلتقي بهم أسس العلم الذي اكتشفه وطوره، كما يعلمهم أن يروا الظواهر التي حولهم رؤية شعرية وأن يشكلوها من هذا المنطلق تشكيلاً تشبيهيّاً يخيّل فيها ظواهر أخرى. وذلك يفترض تنبيهاً لهم على ضرورة أن يتأملوا في أدق التفاصيل ويبحثوا فيها عن أوجه التشابه والوحدة الماهوية وأن يعمقوا إحساسهم بها ليتمكنوا من منحها قيمة إستراتيجية ومن تشكيلها جماليّاً. ويبدو امرؤ القيس في هذا الخبر وكأنه يعين التوأم على ممارسة تشكيل القصيدة وفقاً للتقاليد التي استنتها من خلال واحد من مكوناتها وهو هنا وصف المطر والسيل، فإذا مكّنه من ذلك فإنه سيمكّنه من تشكيل المكونات الأخرى والربط بينها حتى تستوي القصيدة تشكيلاً.

لكن الأهم من ذلك أن امرأ القيس قد وفر للشعراء العرب النصّ الذي يستنبطون منه معرفتهم الجمالية بتتبع المنهج والرؤية اللذين ينطوي عليهما. أي أن العلم الشعري العربي أصبح بعد امرئ القيس فقهياً إذا صحّ التعبير، فبيانية الوعي الشعري من حيث كونها نظاماً معرفياً، لم تعد تعتمد على بيان الاعتبار والإدراك الإستراتيجي بصورة مطلقة إلا من خلال النصّ الذي تركه امرؤ القيس. وهنا يكمن تفسير مظاهر التقليد في الشعر العربي. فقد صار للنصّ الشعري الذي تركه امرؤ القيس تأثيراً ساحقاً

(٧٠) ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري، جمع وتحقيق شاكر العاشور (بغداد: منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٢)، ص ١٤٧ - ١٤٩، وبروي عنه خيران شيهان بهذا، واحد مع عبيد بن الأبرص والآخر مع علقمة الفحل (ص ٤٦١ - ٤٦٢).

على الشعر والشعراء. هذا لا يعني طبعاً، أن إبداعية الشعر قد توقفت، بل تحولت إلى مسار جديد، فاعتمادها على النصّ سرّع من وتيرة تطورها وزاد في تعقيدها ووسع من مجال رؤيتها، ذلك أن الأساس المنهجي أصبح أكثر رسوخاً، الأمر الذي أدى إلى استشراف الممكنات الجديدة للعلم الشعري لتبدأ مرحلة البناء.

وتكشف بعض الأخبار التي تُروى عن الشعراء من عرض أشعارهم على غيرهم أو الاحتكام إلى شاعر كبير . . . الخ، عن دلالة رئيسية هي أنهم كانوا يريدون اختبار أو عرض مدى التزامهم بالأساس المنهجي وما أدى إليه من معرفة مستنبطة. وفي كثير من الأحيان تتوقف مكانة الشاعر على ذلك تحديداً، أعني على دقة منهجه ودرجة التعقيد التي يمتاز بها تشكيله للمعنى تشبيهاً من هنا حرص الشعراء على التمكن من مقومات العلم الشعري مركزين على التشبيهية حصراً.

ومن الأخبار التي تعضد هذا ما يروى عن زهير بن أبي سلمى عندما أراد أن يختبر ابنه كعباً ليعرف مدى كفاءته وقدرته على القياس والتخييل، قبل أن يأذن له بقول الشعر، فأردفه خلفه على ناقة وقال، طالباً من كعب أن يميز أبياته^(٧١):

وإني لتُعديني على الهمّ جَسْرَةً تخبُّ بوضالٍ صَرومٍ وتُعنيقُ
فقال كعب:

كُبُنيانَةَ القَرثيِّ موضعُ رحليها وآثارُ نِسَعِها من الدَّفِّ أبلقُ
فقال زهير:

على لاحبٍ مثل المجرّة خِلتُهُ إذا ما علا نَشْراً من الأرضِ مَهْرُقُ
فقال كعب:

منيرٍ هداهُ، ليلهُ كنهاريهِ جميع، إذا يعلو الحُزونةَ أفرقُ
ثمّ بدأ زهير في نعت النعام ليعتسف بكعب طريقاً آخر من الشعر:

وظلُّ بوِعاءِ الكَثيبِ كأنَّهُ خباءٌ على صقبي بوانٍ مُروِّقِ
فقال كعب:

تراخى له حُبُّ الصَّخاءِ وقد رأى سماوةَ قسراءِ الوظيفينِ عَوْهقي

(٧١) انظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة): الدار القومية للطباعة والنشر، [د.ت.]، ص ٢٥٦ - ٢٥٩، وشرح ديوان كعب بن زهير، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة): الدار القومية للطباعة والنشر، [د.ت.]، المقدمة، ص ص - ف.

فقال زهير :

تحنُّ إلى مثلِ الحبابيرِ جُثمٍ لدى مُنتَجٍ من قيضِها المتفلقِ

فقال كعب :

تحطِّمَ عنها قيضُها عن خراطيمٍ وعن حَدَقِ كالنَّبْخِ لم يتفتَّقِ

وعند هذه النقطة بالذات تنتهي هذه المحاوراة التشكيلية بالسماح لكعب بقول الشعر. لكنها تنطوي على دلالات عديدة، فهي تكشف أولاً عن أن التشبيهية أصبحت عماد العلم الشعري من حيث كونه فناً وصنعة، لقد أراد زهير أن يكشف الطريقة أو المنهج الذي يتبعه ابنه في تحصيل المعرفة الجمالية ومدى انضباطها ودقتها في القياس واستنباط العلاقات المشتركة بين الظواهر وغيرها من مقومات العلم الشعري. والملاحظ أن زهيراً يحاور ابنه بمنطق محدد وينتظر منه أن يتبعه في ذلك، أعني التشكيل التشبيهي القائم على القياس والتعليق، ولنلاحظ أيضاً أن زهيراً لا ينتظر من ابنه أن يأتي في تشبيهاته بظواهر مألوفة، لقد أذن لابنه بقول الشعر معترفاً بكفاءته، حين شبه عيون أفراخ النعام التي لم تنفتح بعد ببثور الجدرى المنتفخة التي توشك أن تنفتح وهو تشبيه قبيح طبعاً من الناحية الواقعية. لكن المسألة هنا ليست الجمال أو القبح في ذاته، بل التشكيل الجمالي الفريد الذي يدل على عمق وعي الشاعر المبتدئ وحساسيته المفرطة الأصيلة بأدق تفاصيل الأشياء، وذلك ما حقق جمالية التشكيل ومنحه قيمة شعرية مذهشة.

إلى ذلك فإن زهيراً كان يريد أن يختبر سرعة بديهته كعب على الرغم من انتقاله من موضوع إلى آخر ليستدل بذلك على مدى تمكنه من التقاليد الفنية للعلم الشعري ومن مقوماته، وليتأكد من اكتسابه للمنهج والرؤية والمنطق الذي يؤسس المعرفة الجمالية.

لقد تبنى زهير وابنه وغيرهما من الشعراء الأساس الذي أسسه امرؤ القيس وبنوا عليه. ذلك أنهم اكتشفوا أن بإمكان التشبيهية أن توسع عالمهم، وتنمي وعيهم بذواتهم ووجودهم على نحو أعمق حتى أصبحت عيناً يرون بها الشعر في كل شيء وفي أنفسهم، ومعياراً لتحديد المكانة الشعرية لكل واحد منهم. فهذا النابغة يرى كل مجده الشعري متضمناً في البيت الذي قاله في مدح النعمان :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

حتى صار هذا البيت التشبيهي الفريد معياراً يفضل النابغة نفسه به على غيره من الشعراء، لأنه يدل على براعة أهله لأن يكون حكماً بينهم، وواضح أنهم يعترفون له بذلك.

لقد عرف الشعراء أن مكانتهم الشعرية تتحدد بمدى إخلاصهم للتشبيهية أساساً للعلم الشعري ولقوماته، وكان كلّ منهم يسابق الآخر للوصول إلى ما كان يعرف بالتشبيهات العُقم التي لا ينازعه فيها غيره، ويعترف به من أجلها شاعراً مبدعاً^(٧٢).

وإذا تصفحنا دواوين الشعراء العرب لكشفت لنا عن مدى فتنتهم بهذا المنطق الجديد في الرؤية والمنهج وعنايتهم الفائقة به، ذلك أن وعيهم أصبح أكثر حدة وحيوية ورهافة، فضلاً عن أن الطريق الذي ينبغي أن يسلكوه إلى المعرفة الجمالية والعلم الشعري صار أكثر وضوحاً. لقد منحهم امرؤ القيس المصباح وأخذ كل واحد منهم يضيء الطريق للآخر، إلى ذواتهم وإنسانيتهم، ويسير فيه خطوة أخرى إلى الأمام.

والواقع أن المسار الذي طرقتة التشبيهية بعد امرئ القيس كان ينزع إلى التعقيد والعمق والغرابة أكثر فأكثر، سواء على صعيد التشكيل الجزئي أو التشكيل الكلي لفضاء القصيدة والرميزات الخاصة بالمعرفة الجمالية. وللكشف عن بعض أبعاد هذا المسار بصورة عامة جداً، لنختار نماذج تمثيلية عامة لكل واحد من هذه الأصعدة.

فعلى صعيد التشكيل الجزئي نزع بعض الشعراء إلى التغريب والمبالغة في الوصف والتخييل، فهذا تأبط شراً يشكل مشهداً غريباً ومذهلاً للموت غاية في الكثافة^(٧٣):

نحزُّ رقبَاهم حتى نزعنا وأنف الموت منخره رثيم

هذا التشكيل يجسد الموت الذي واجهه الشاعر وقومه مثلاً بأعدائهم، وقد انكسر أنفه وصار ينزف الدم بعد هزيمتهم، ويمتاز هذا التشكيل بالمبالغة والغرابة والتعقيد والعلاقات المكثفة. فهناك أولاً علاقة الأعداء بالموت، فالشاعر يتمثلهم موتاً يتقدم إلى قومه ويسعى إلى فنائهم، ثم علاقة هزيمة الأعداء وسقوطهم بين قتيل وجريح، فما نزفوا من دم إنما هو دم الموت الذي تقدّم عليهم، وجعل الشاعر الأنف المكسور موضع النزف ليوحي بمدى عزة قومه إذ استطاعوا أن يذلوا الموت ويقهروه، والأنف عادة ما يرمز إلى العزة والأنفة، وهذه علاقة أخرى، ثم تأتي أخيراً العلاقة التي ابتدعها الشاعر بين الموت والإنسان هيئة وجسداً إنسانياً محطماً ليؤطر بها كل العلاقات السابقة. إن غرابة التشكيل تأتي من هنا، لأنه منح الموت - المعنى جسداً

(٧٢) التشبيهات العقم هي التي لم يسبق أصحابها إليها ولا تعدى أحد بعدهم عليها أي أخذها منهم أو قلدها، انظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ١، ص ٢٩٦.

(٧٣) شعر تأبط شراً، دراسة وتحقيق سلمان داوود القره غولي وجبار تعبان جاسم (النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣)، ص ١٤٣.

إنسانياً محطماً على القياس. لكننا قد نصادف من الشعراء من يأتي بالتشكيل الغريب لا لشيء سوى إثارة الدهشة وافتتاناً بفكرة التعليق والتخييل. فمن ذلك قول الشماخ بن ضرار الذبياني^(٧٤):

ماذا يهيجُك من ذكر ابنة الراقي إذ لا تزال على هم وإشفاق
قامتُ تُريك أثيثَ النَّبْتِ منسدلاً مثلَ الأسودِ قد مُسَّخَنَ بالفاقِ

إننا ولأول مرة، نصادف تشبيهاً فريداً لا مثيل له في الشعر العربي: لقد تحولت خصلات شعر المرأة الكثيفة والمنسدلة إلى أفاع سوداء لامعة لأنها ممسوحة بالزيت. ويبدو أن الشاعر لم يأبه لما توحى به الأفاعي من شعور بالنفور والخوف حين تجتمع على رأس هذه الميدوزا العربية، فقد كان معنياً بعلاقات اللون والكثافة واللمعان وبدا كأنه يجرد الأفاعي من أذاها المعروف ليتأملها في ذاتها وهي كائنات جميلة فعلاً. وربما يرتد هذا التشكيل الغريب والمنفّر إلى ما يريد أن يوحى به الشاعر من طبيعة علاقته المتأزمة مع هذه المرأة، إذ لا يلبث أن يغادرها فوراً ليبدأ رحلته عنها إلى حيث يتغلب على هذا التأزم عند ممدوحه عرابة الأوسي.

والواقع أن الشماخ يظهر في بعض الأحيان تعقيداً في تشبيهاته بحيث يصعب تمثلها لكنها تظل موحية بعلاقاتها. فهو يشكل عيون الأُنثى (إنث الحمير الوحشية) وهي تنتظر غياب الشمس آباراً جافة ليبالغ في الإيحاء بعطشها إلى الماء حتى يجعلها العطش نفسه^(٧٥)، أو أنه يميل في ظل ناقته وهي تقطع الصحراء في الهاجرة، نعمة شابة ذات ريش كثيف يتمور ليوحى بذلك أن ناقته لسرعتها لا تكاد تمس الأرض بل هي تطفو عليها ممتطية هذه النعمة المسرعة^(٧٦). وهذه الفتنة بالسرعة وتشكيلها سنجدتها أيضاً عند العباس بن مرداس السلمي وهو يراقب فرسه^(٧٧):

جاءَ كَلْمَعُ البرقي جاشَ ناظرةً
يَسْبَحُ أولاهُ ويطفو آخره
فما يَمَسُّ الأرضُ منه حافرةً

(٧٤) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، حققه وشرحه صلاح الدين الهادي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨)، ص ٢٥٣.

(٧٥) ديوان العباس بن مرداس السلمي، تحقيق وجمع يحيى الجبوري (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٦٨)، ص ١٥٢.

(٧٦) المصدر نفسه، ص ١٣٨.

(٧٧) المصدر نفسه، ص ١٥٢.

ففي هذا التشكيل الفريد يدخل البرق في الفرس لعلاقتي السرعة واللمعان ليثير شعوراً بالمهابة والعظمة مثل البرق إذ يملا أقطار السماء بالنور الباهر المفاجئ. والشاعر لا يكتفي بهذه العلاقة، بل يجعلنا نتخيل عدو الفرس سيلاً لامرئياً يسبح فيه جسده ليتدفق بحركة هائلة في سرعتها بحيث إنه لا يمس الأرض أبداً لأنه محمول على هذا السيل اللامرئي.

ويجمع عنتره بين غرابة التشكيل وتعقيده في علاقات متشابكة ما كان لينتبه إليها لولا حدة وعيه وأصالة إحساسه بالأشياء، كما في هذا النموذج الذي أثار إعجاب القدماء وسموه التشبيه العقيم (لم يسبقه إليه أحد ولا قلده فيه أحد) لفرادته وغرابته^(٧٨):

وكأنَّ فأرةً تاجرٍ بقسيمةٍ سبقت عوارضها إليك من الفمِ
أو روضةً أنفأ تضمَّن نبتها غيثٌ قليل الدُّمنِ ليس بمعلمِ
جادت عليه كلُّ عينٍ ثرةً فتركن كلَّ حديقةٍ كالدرهمِ
. . فتري الذبابَ بها يغتني وحدهُ هزجاً كفعلِ الشاربِ المترنمِ
غرداً يسنُّ ذراعَهُ بذراعِهِ فعلُ المكبِّ على الزنادِ الأجدمِ . .

يبدأ عنتره هذا التشكيل الوصفي لفم حبيبته وطيب رائحته مخيلاً فيه العطر والمسك يتضوع منه، وهذه العلاقة فتحت المجال أمام وعي الشاعر ليستحضر روضة مخصبة لا يصلها أحد (وهو بذلك يوحي ببكورة المرأة وحصانتها) قد رواها الماء (ترميز للحياة المترفة المنعمة) الذي يترقق بين نباتها الغض، والعلاقات كلها واضحة ومكثفة عند التأمل. لكن الشاعر ينتقل فجأة إلى جزئية تبدو استطراداً لا علاقة له بالسياق الأصلي وهو التشكيل الوصفي لفم حبيبته وطيب رائحته، إذ يدخل الذباب وحركته وطنينه فرحاً بهذه الروضة التي يجيا فيها وحده، فكيف نفهم ذلك؟

لا شك في أن المسألة هنا تتعلق بطبيعة المعرفة الجمالية ومقوماتها، التي تحرق حدود التعرف الواقعي، وتبدأ من اندماج وعي الشاعر بموضوعه واستغراقه فيه. إن تشبيهية الوعي وهو يشكل فم المرأة حين يستحضر الروضة فيه، تحوله إلى روضة فعلاً، أي أن الفم سيتحول إلى عالم حقيقي له حضوره الخاص والمستقل. ومن ثم،

(٧٨) ديوان عنتره، تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤])، ص ٧٦-٧٧، وفي رواية أخرى لرابع هذه الأبيات: وخلا الذباب بها فليس ببارح. وهي رواية أقرب إلى ما تضمنته الأبيات من رؤية الشاعر لذاته وعالمه وعلاقته بالمرأة.

فإن وعي الشاعر سيحيا هذا الحضور بكلّ تفصيلاته وذلك مسوّغ انتباهه إلى الذباب، ليشكّله في صورة غاية في الدقة والأصالة. فقد أثارته تلك الحركة التي نرى الذباب يؤديها غالباً حين يحك ذراعيه ببعضها إلى الأمام والخلف، فأتى بهذا التشكيل المبتكر الذي لم يسبقه إليه أحد ولا نازعه فيه. وكثيراً ما أبدى نقادنا وبلاغيونا القدامى إعجابهم بجمال هذا التشكيل دون أن يعرفوا السبب الحقيقي لذلك ولا أشاروا إليه. ولكن لو تمعنا في المشهد لتبين لنا أن جماليته تكمن في العلاقات المكثفة التي يتضمنها ودلالاتها، فريق المرأة غالباً ما يشبّه بالخمرة، وهذا ما جعل الشاعر يؤوّل طنين الذباب وقد ذاق هذه الخمرة وعاش نشوتها بغناء من انتشى بالخمّر، ومن ثمّ فإن النار التي سيوربها ترتبط بهذا السياق بطريقة ما، يمكن أن تكون مثلاً، الشهوة التي سيثيرها فم الحبيبة بطيب رائحته. هذا تأويل، والتأويل الأعمق لهذا المشهد أنه عبارة عن حلم يقظة رمزي، فالشاعر يحلم أن يختلي بهذه المرأة وحده وأن تكون له وحده، ومفتاح هذا التأويل يكمن في اختيار الذباب بالذات ليجلو بالروضة وهو يمثل ذات الشاعر حصراً، ولنتذكر أن اسم الشاعر عنتره يعني الذبابة! ولإيضاح ذلك أكثر، يرى الشاعر ذاته - الذباب - خالياً بهذه الروضة - المرأة - فهي له وحده، ولكن في غمرة هذه السعادة والنشوة، ثمة شيء مرير؛ إنّه الوعي بأن هذه العلاقة بالمرأة مستحيلة في الواقع، ولذا يتحول الذباب إلى رجل أجذم مقطوع الكفين يحاول عبثاً أن يستوقد ناراً. وهذا يعني أن قيمة التشبيه تأتي من أنه يختزل رؤية الشاعر لذاته من جهة ولعالمه من جهة أخرى.

لنلاحظ كثافة العلاقات وضمنيتها وارتباطها بسياق التشكيل العام، مما يدلّ على تعقيد في الاستنباط يتمثل في اختزال خطوات القياس ومبررات التخيل، لقد بدأت تشبيهية الوعي الشعري العربي تستثمر مقوماتها إلى أقصى الحدود، وتتعرف على العالم وتعيد بناءه بشكل أكثر عمقاً وأدق تنظيمياً. والدليل على ذلك أن هذا المشهد يكشف عن رؤية الشاعر لذاته ولعالمه وللمرأة بوصفها رمزاً لوجوده وحرية. وما دامت الحرية خصباً وتجديداً، فقد تحوّلت المرأة إلى روضة رائعة، أما الذباب فهو ترميز لذات الشاعر وهو منتش بحبه لها الأمر الذي يعني أن عنتره - الذباب يعيش حلم يقظة يخلو فيه هذه المرأة متشبهاً بها يجيا خصبها ووجودها اللانهائي، لكنه في العالم القبلي لا يجد سبيلاً لتحقيق حريته هذه، ولذلك يتحول الذباب إلى رجل مقطوع الكفين يحاول عبثاً أن يشعل ناراً مستحيلة.

والواقع أن فتنه الشعراء بالتعقيد والغرابة على صعيد التشكيل الجزئي قد فتحت الباب أمامهم ليمارسوا الفاعلية نفسها في مجال أوسع وأكثر تفصيلاً على صعيد التشكيل الكلي للقصيدة، فقد أصبحت تتكون من تشكيلات جزئية مترابطة تنتظمها

شبكة من العلاقات التي تُشتق من رؤية القصيدة وتآطر بها. وما ذلك إلا لأن العلم الشعري أصبح أكثر وعياً بهدفه وهو تأسيس المعرفة الجمالية في الواقع، وبهذا الصدد يقول عبيد بن الأبرص^(٧٩):

سَلِ الشُّعْرَاءَ هَلْ سَبَحُوا كَسَبَجِي بحورِ الشعرِ أو غاصوا مَغاصِي
لساني بالقريضِ وبالقوافي وبالأشعارِ أمهرُ في الغِياصِ

لقد أصبحت المعرفة الجمالية نتاج تأمل واستنباط حتى صار على الوعي الشعري أن يغوص في ذاته ليجد العالم الجديد الذي ينبغي بناؤه وتأسيسه، مستنداً إلى ما منحته إياه التشبيهية من رؤية منهجية منضبطة يستطيع بها أن يشكل ما يستنبطه من معرفة، وأن يستوعب توسعها وينظمه بدقة، وللشعراء في هذا مذهب، فمنهم من يكثف رؤية القصيدة في تشكيل كلي يتكون من جزئيات تشبيهية صغيرة، ومنهم من يستطرد في التشكيل الجزئي لينتقل إلى تشكيل آخر، ومن ثم تتكامل رؤية القصيدة من خلال تأطيرها للعلاقة بين التشكيلات المكونة، ومنهم من يجعل التشكيل الجزئي ممهّداً لما يريد أن يعبر عنه. فمن ذلك قول عبيد بن الأبرص^(٨٠):

يا من لبرقي أبيت الليل أرقبُهُ من عارضِ كبياضِ الصبحِ لَمَاحِ
دانٍ مُسِفٌ فَوَيْقُ الأَرْضِ هَيْدَبُهُ يكادُ يدفعُهُ من قامَ بالزَاحِ
ينزَعُ جلدَ الحصى أجشٌ مَبْتَرِكُ كأنَّهُ فاحصٌ أو لاعِبٌ داحِ
كأنَّ ريقَهُ لَمَاعِ شَطَباً أقرابُ أبلقِ يَنفِي الخيلِ رَمَاحِ
كأنما بين أعلاه وأسفله رِيطٌ مُنْشَرَةٌ أو ضوؤُ مصباحِ
فالتجُّ أعلاه ثم ارتجَّ أسفله وضاقَ ذرعاً بحملِ الماءِ منصاحِ
كأن فيه عشاراً جِلَّةً شُرْفاً شُعْثاً لهاميمٍ قد هَمَّتْ بإرشاحِ
بُحاً حناجرها هُدلاً مشافرها تُسِيمُ أولادها في قَرقرِ ضاحِ
. . فأصبحَ الروضُ والقيعانُ مُمرِعةً من بين مرتفعِ فيه ومن طاحِ

لنحاول أولاً، أن نتبين كيف يقوم الشاعر باستنباط علاقات التشكيل هنا، قبل أن نربطها برؤية القصيدة، فالغيم الكثيف الذي تكتنفه ظلمة الليل المدلّمة، جعلت

(٧٩) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة الباي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ١١٢.

(٨٠) المصدر نفسه، ص ٣٤-٣٦.

الشاعر يرى في البرق في شدة سطوعه ولعانه صباحاً يخترق الليل لمحاً، والشاعر إذاً يخلخل العلاقة التعااقبية بين الليل والنهار في الوعي الشري. وعلاقة الاستنباط واضحة لكنها تؤدي وظيفة تخيلية غير مألوفة بعض الشيء، ثم يستمد الشاعر من كثافة الغيم المثقل بالماء والريح جسداً كونياً هائلاً يمرّ على الأرض، ويتمثله وهو ينزع جلدتها حصاها والتراب طائراً مهولاً يفحص بقدميه وجناحيه أو لاعباً يدحو حجارتها ويدفعهما بعيداً. لنلاحظ العلاقة المعقدة والكثيفة بين هيئة الغيم بجسده الوثير، وبين ريش الطائر وغائية حركته، وحركة الطائر واللاعب. إن الشاعر يوحى خفية بما سيؤدي إليه المطر من خصب وتجدد ذو نظام وغاية من خلال اللاعب، الأمر الذي يعني أن هناك تسلسلاً في الاستنباط ومنطقاً للقياس يخيل أو يوحى بدلالات إضافية في ما ينشئه من علاقات التشكيل الظاهرة، وما ذلك إلا لأن طبيعة الرؤية إلى الظواهر قد تغيرت جوهرتياً، وأصبحت جمالية من حيث الماهية والوظيفة. والشاعر يحاول أن يكتف رؤيته ويعدد منظوراتها وينوعها، ولذلك فهو يستحضر الغيم/ البرق، السواد/ البياض. ومما يضمه الغيم من تشكيلات متحركة في الريح خيولاً سوداء متسابقة تملأ السماء، أحدها ذو بطن أبيض يظهره في حركة الرّمح التي تشير إلى نشاطه وحيويته، وهو يسوق الخيول الأخرى أو يقودها، ولا شك في أن العلاقة هنا تبدو غريبة مألوفة، لكنها تظل مبررة بمنطق الرؤية الشعرية القائم على تجاوز الحدود التي يقيّمها الوعي الشري بين الأشياء. إن الوعي الشعري يتدع العلاقات ويوحى بمنطقها إجماعاً وتخيلاً، فيترك للغرابة أن تستثير وعي متلقيه ليجد لها مبرراً شعرياً ويتابع تحول العلاقات وتشكيلها في سياق الرؤية الجمالية التشبيهية. وبالمنطق نفسه يتحول مشهد الغيم إلى أقمشة وثيرة ترتفع في السماء ويضيئها مصباح، لا تلبث لكثرة ما تحمله من ماء أن تتشقق عنه، ثم يتحول المشهد بحكم علاقة الامتلاء والحركة والألوان إلى قطع من النوق السوداء الضخمة المسنة التي تصحب صغارها وتوشك أن تضع حملها الجديد، فهي تطلق أصواتاً (الرعد) أبعثها الحنين واللهفة والألم.

ولنلاحظ هنا كثافة العلاقات المستنبطة ودقتها بين شكل الغيم ولونه وامتلائه بالماء - الخصب، وبين أشكال النوق ولونها وامتلاء بطونها، وقطع الغيم وتدافعها في السماء والقطيع الذي يتجمع في الأرض وأصوات الرعد المدوية وحنين النوق وتجاوبها وهي تنادي صغارها لتذر لها باللبن، وأخيراً تأتي العلاقة الخفية بين الخصب الذي سيحققه المطر وبين الولادة. وهذا يدل على أن الاستنباط والتشكيل الجمالي ليس عشوائياً على الرغم من غرابته، وإنما هو محكوم برؤية تبتكر العلاقات وتمنحها التماسك.

إن عبيداً يكشف عن وعي عميق وقدرة فذة على التشكيل والوصف تتبنى

مقومات العلم الشعري وتمضي بها إلى أقصى مداها مانحة موضوعها حضوراً عياناً فريداً ممتلئاً بالحوية وقوة التأثير، ليعضد رؤية القصيدة وهي تعاني غربتها وتبحث عن خلاصها في عالم الدهر. ولنلاحظ أن مشهد المطر والغيم ينبثق أملاً مرتقباً (وهذه دلالة مراقبة البرق الآتي) من تأزم علاقة الشاعر بامرأته أولاً، وانفصاله عن مقومات وجوده وتبددها منه وحضور الموت والفناء في وعيه حضوراً حاداً لم يخففه التجاء الشاعر إلى الخمر. إن المطر يأتي لكي يحل كل هذه المشكلات ويبدل وجه العالم الدهري ويملأه بالخصب والتجدد. وفي النهاية فإن مشهد الغيم والمطر ليس إلا ترميزاً لما يريد أن يستبق به الشاعر موته إذ يؤسسها وعياً ووجوداً ذا فاعلية خارقة.

إن ما كشف عنه عبید من ارتباط بين رؤية القصيدة وهذا التشكيل التشبيهي سيتعزز بنمط آخر من التشكيل، نجده عند أوس بن حجر مثلاً. ولكن ما يميز هذا النمط النموذجي أنه ينبثق وينمو في سيرة اعتداد الشاعر بوعيه وبذاتيته وافتتانه باستقلالية وجوده الفذ، إنه يبدأ قصيدته من صحوة قلبه (وعيه) مما كان يلهيه عن وجوده ليبدأ بتأمله وبنائه، وفي هذا السياق يأتي النموذج التشكيلي الذي نقتطعه هنا، يقول^(٨١):

وإني امرؤٌ أعددتُ للحربِ بعدما	رأيتُ لها ناباً من الشرِّ أعصلا
أصمُّ رذِينياً كأنَّ كعوبهُ	نوي القسبِ عِراضاً مِزجاً ومُنصلاً
عليه كمصباحِ العزيزِ يشبُّهُ	لفِضْحِ ويحشوه الذُّبالُ المُفتلاً
وأملسَ صُولياً كِنهِي قرارةٍ	أحسَّ بقاعِ نفعِ ريحِ فأجفلا
كأنَّ قرونَ الشمسِ عند ارتفاعِها	وقد صادفتُ طلقاً من النجمِ أعزلا
تردَّدَ فيه ضوءُها وشعاعُها	فأحسِنَ وأزِينُ بامرئِ إن تسرَّبلنا
وأبيضَ هندياً كأنَّ غِرازهُ	تألَّوْ برقِ في حَبِي تكلِّلا
إذا سُلِّ من جَفْنِ تَأكَّلَ أثرُهُ	على مثلِ مِصحاةِ اللُّجَيْنِ تَأكُّلا
كأنَّ مدبَّ التَّمْلِ يتَّبِعُ الرُّبى	ومَدْرَجَ دَرَّ خافَ بَرداً فأسهلا
على صفحتيهِ من مُتونِ جِلائهِ	كفى بالَّذي أبلِي وأنعتُ مُنصلاً.

إن المعرفة الجمالية التي يكشف عنها هذا التشكيل لا تُستمد من العلاقات

(٨١) أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط ٢ (بيروت: دار صادر، [د.ت.])، ص ٨٣ - ٨٥.

القياسية المستنبطة التي تجمع بين الظواهر وتخيل بعضها في بعض فحسب، بل تتبنى أيضاً على دقة الملاحظة والإحساس الفريد حدّ التوحد، بما يتفاعل معه وعي الشاعر منها. وهذا كلّه مشتق من حيوية الوعي التي بدأت بها القصيدة، فهو محض تظاهر لها في جمالية التشكيل وفنيته.

إن هناك شعوراً بضرورة مواجهة عالم الدهر والفناء والتغلب عليه بحكم هذا التشكيل، ولذلك يبدأ من نقطة محددة؛ فهو يجسد عالمه عالم الحرب، تجسداً غاية في الدقة والكثافة فيتمثله حيواناً بشعاً كاسراً قد كسّر عن أيابه استعداداً للهجوم. وكان هذا المشهد كافياً لاستفزاز وعي الشاعر لأن يستنفر كلّ قدراته على الفاعلية والوجود ويبين عنها استعداداً للمواجهة، ممثلة بعدته وأسلحته التي هي ترميزات لمقومات الوعي. والشاعر يبدو مفتوناً بهذه المقومات، ولذلك يحدّد لتشكيلها كلّ طاقته على التمييز والتعليق والإحساس الأصيل. فرمحه غاية في الصلابة والمرونة والقوة، ولكي يزيد من حدة حضوره وفاعليته يجعل نصله مثل لهب المصباح النقي الذي يوقده ملك في ليلة عيد. لاحظ كيف تمتزج الماهيات والمعاني في هذا النصل (اللمعان والرفافة والمضاء والمهابة والجلال) وكلها ترميزات لفاعلية الوعي ولذاتيته واعتداده بها.

وفي غمرة هذا الافتتان تحضر الدرع، والشاعر يكشف هنا عن مدى عمق إحساسه بالظاهرة التي يخيلها في تشكيل الدرع، وهي الماء الصافي الذي تجتمع في منخفض من الأرض ومرت عليه نفحة ريح، فنسجت صفحته بموجبات صغيرة متقاطعة. لكن الشاعر لا يقول ذلك مباشرة، إنّه يستحضر منطق المعرفة الجمالية المخلخل لنمط الرؤية المعتادة، فيسبغ على الماء ماهية إنسانية؛ لقد أخافته نفحة الريح المفاجئة فاشعر جلده! ثم يضيف على المشهد ضوء الشمس النقي إذ تعاود الظهور بعد المطر وتردد أشعتها في تكسرات الماء وموجباته ليقول بذلك إنه لا يرتدي درعاً عادية، وإنما شيء مصنوع من الماء والضوء والريح، شيء غاية في البهاء، أو بكلمة واحدة؛ درع شعرية. وبالرؤية نفسها يصنع له سيفاً شعرياً يتحول إلى ضوء محض لشدة مضائه وبريقه، وإلى برقي يتلألأ في سحاب ربيعي متراكم. والشاعر يؤكد ذلك بإشارته إلى أن البريق والتوهج لا ينعكس على سطح السيف بل هو صدور عن جوهره، كما يصدر توهج الفضة عن جوهرها، وهي رؤية شعرية تأتت له من حدة وعيه وتعمقه في تأويل ماهية السيف. وهذا ما سيتيح له أن يرى ما على صفحته الصقيلتين من نقط سوداء ناعمة نملاً، وهذا تأويل غريب تزداد غرابته حين يتوحد وعي الشاعر بالنمّل فيسير معه ويشعر بشعوره إذ يختار طريقه على الأرض محتمياً من البرد. إن أصالة إحساس الشاعر وعمق تأمله للظواهر يجعله يستدل من مسار النمّل التواءً وصعوداً وهبوطاً، على مشاعره الدقيقة وينقل ذلك كلّه إلى السيف، حتى يخيل

إلينا أنه سيف حيّ، ففيه من الطرائق والحركة ما يوحي بالشعور والحياة.

إن هذه الجزئية من التشكيل تضم استطراداً يدل على عمق إحساس الشاعر وأصالته، لكنه سيبلغ هذا الاستطراد مبلغاً يتجاوز الحدود، حين يبدأ بتشكيل قوسه الشعرية وسهامه. إذ يستغرق منه ذلك سبعة وعشرين بيتاً مليئة بالتفاصيل والتشبيهات الغريبة والأحداث المعقدة فهو يتابع عملية قطعها وصناعتها خطوة خطوة، ويصف مشاعر صانعها تجاهها وكيف ارتقى جبلاً صخرياً وعرأ حتى تشققت يده ونزفت أظافره ليأتي بها من نبتة تنمو بأعلى الجبل . . . الخ. وتعليل ذلك أن تشبيهية الوعي الشعري تؤدي المعرفة الجمالية تشكيليّاً، أعني تحضرها وجوداً حياً فاعلاً، وذلك ما يبرر الاستطراد لأنه يؤدي الوظيفة ذاتها بوساطة التفصيل، أي أن المعرفة الجمالية تتأدى إما عن طريق تكثيف العلاقات واختزالها، أو تفصيلها للغاية، وفي كلتا الحالتين يؤدي التخيل عمله تشكيليّاً وتأثيراً. وتلك مسألة يعرفها الشعراء لأنها ترتبط بالطابع الإبداعي للشعر وبصنعتة، وهنا لنتذكر ما وضحه بول فاليري بقوله: «لقد قال فولتير بلباقة بالغة إن الشعر لا يصنع من شيء غير التفاصيل الجميلة، وأنا لا أقول بأكثر من هذه الدقة^(٨٢). وفي هذا السياق يقول الشاعر الفرنسي مالارمي: «إنها لشعرية بالغة الجدة أن يرسم الشاعر بدل الشيء، الأثر الذي يحدثه». فالشاعر يفتن بالتفاصيل الجميلة تشكيليّاً لافتتانه بكفاءته وقدرته على التشكيل، ومن ثمّ، فهو يبرزها للإبانة عن ذاتيته وعمق علاقتها بعالمها وشمولية وعيه، فضلاً عن تمكنه من مقومات العلم والمعرفة وتصرفه فيها أنى شاء.

على صعيد آخر قد يذهب بعض الشعراء إلى اشتقاق مكونات التشكيل بعضها من بعض، ويحكمون هذا الاشتقاق برؤية القصيدة. وأعتقد إنني أوضحت جانباً من ذلك في المبحث السابق حين تناولت العلاقة المنضبطة بين المكونات التشكيلية والإيقاع الدلالي الذي ينتظم المعنى والرؤية ويسير بها على وفق منهج واضح ودقيق. وهنا، سأوضح جانباً آخر من المسألة من جهة ارتباطها بتشبيهية الوعي الشعري العربي، مختاراً قصيدة تنسب لزهير بن أبي سلمى، وهي التي مطلعها^(٨٣):

شَطَّتْ أُمَيْمَةٌ بَعْدَمَا صَقَّبَتْ وَنَأَتْ وَمَا غَنِيَنِ الْجَنَابُ فَيَذْهَبُ

فهذه القصيدة تبدأ ووعي الشاعر يحيا شعوراً حاداً بالانفصال عن حبيبته التي نأت وانقطعت به قسراً، ولكنه ما زال يجن إليها ويريد التغلب على هذا القسر ممثلاً

Paul Valery, *The Art of Poetry*, translated by D. Talbot, Ballingen Series; 7 (New York: (٨٢) Clarke & Way, 1958), vol. 1, p. 147.

(٨٣) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٣٦٩ - ٣٨٠.

بعد المسافة بينهما من حيثُ إنَّ المكان هنا شرط معطل لفاعلية وجوده. وأول ما يفعله الشاعر للتغلب على هذا الشرط هو ابتعاث طيف المرأة، لكن حضور الطيف لا يحلّ التآزم بل يزيده تعقيداً، ويضاعف معاناة الشاعر من الانفصال حيناً وتشوقاً، وهنا تأتي الناقّة اشتقاقاً أولياً من إيجابية الوعي وفعله الحيوي للتغلب على هذا التآزم:

هل تُبْلِغُنِيهَا عَلَى شَحْطِ النَّوَى عَنَسُ تَخُبُّ بِيِ الْهَجِيرِ وَتَنْعَبُ
أَجْدُ سَرَى فِيهَا وَظَاهِرُ نَيْيْهَا مرعى لها أنفٌ بفيدي معشِبُ
حرفٌ عُذافرةٌ تَجِدُّ بِرَاكِبِ وكأَنَّ حَارَكَهَا كَثِيبٌ أَحْدَبُ
منها إذا احتَضِرَ الخطوبُ مُعَوَّلٌ وقرى لها خيرُ الهمومِ ومَهْرُبُ

إن هذه الناقّة تمثل خلاص الوعي من تآزمه عن طريق الفعل، فالقوة والصلاية التي تمتاز بها تأتي مما وفره لها الوعي من مقومات النمو (المرعى المعشب) والإيجابية (النشاط والسرعة)، بحيث أصبحت معيناً له على تجاوز الخطوب والهموم ومهرباً له منها، على حين أصاب التعب والإرهاك النوق الأخرى التي عجزت عن تحقيق خلاصها في عالم الدهر الذي يحاصرها بالضعف والعطش، أو يجردها من كل مقومات الفعل الإيجابي. وكل ذلك ترميز مكثف جداً لوجود الوعي في فضاء الدهر، وقسرية شروط الحياة فيه. والشاعر إذ يسعى إلى تنمية الفعل وإطلاقه إلى أقصى مداه، يشق من الناقّة وهي تقوم برحلتها حماراً وحشياً وحيداً:

وكأَنَّهَا صَحِلُ الشَّحِيجِ مُطْرَدٌ أخلى له حقبُ السوارِ ومِذْنَبُ
.. وحِداً كَمَقْلَاةِ الْوَلِيدِ مُكَدَّمٌ جأبُ أطاعَ له الجَمِيمُ مُحَنَّبُ
حتى إذا لَوَحُ الْكَوَاكِبِ شَقُّهُ منه الحرائرُ والسفا المتصَبَّبُ
ارتاع يذكرُ مشرباً بئِثْمَادَةٍ من دونه خُشَعٌ دَنُونٌ وَأَنْقَبُ
.. فاعتامه عند الظلام فسَامَهُ ثم انتهى حذَرَ المنيّةِ يرقُبُ
وعلى الشريعة رابئٌ متحلّسٌ رام بعينيه الحظيرةَ شَيْرَبُ
.. فرمى فأخطأه وجال كآته أَلِمَّ عَلَى بَزْزِ الْأَمَاعِرِ يَلْحَبُ

إن اشتقاق الحمار الوحشي من الناقّة تشكيل تشبيهي من رؤية الوعي لذاته وهو يريد مواجهة عالمه والتغلب على تآزمه وانفصاليته. ولنلاحظ كيف يعقد الشاعر العلاقات التشكيلية بين وعيه والعالم من خلال الحمار الوحشي، فهو (مطرّد) يلاحقه الصيادون، الأمر الذي أدى به إلى الانعزال والسلبية والتوحد في مكان قصي، ولكن

على الرغم من خصوصية هذا المكان، إلا أن الحمار (من حيث كونه ترميزاً للفعل الذاتي الذي يسعى إلى الإيجابية) لا يقنع بهذه الحياة المستكينة، ومن ثم فإنه يريد أن يوفر لذاته مقوماً آخر من مقومات الوجود (الماء) تتحقق فيه إيجابيته. ولنلاحظ العلاقة الخفية بين التعطش للماء هنا والمرأة والخنين إليها في أول القصيدة. ومثلما بدأ الشاعر رحلته إلى المرأة ليتوحد فيها ويقهر انفصاله وتأزمه على الرغم من بعد المسافة، فإن الحمار يرحل إلى الماء وهو يعرف مشقة الرحلة، إذ عليه أن يتجاوز جبالاً وأودية تفصله عن هدفه. والغريب أن الحمار الوحشي يعرف هذا الماء ويذكره ولا يحتاج إلى سواه، لأن وعي القصيدة أيضاً يعرف بالضبط أين يكمن خلاصه. لكن هذا الخلاص مهدد بعوامل الفناء والموت، ولهذا فإن الحمار بعد أن يصل إلى الماء ويقرب من غايته، يفاجأ بصياد يترصده (الدهر) فيرميه بسهم إلا أنه يخطئه، فينجو الحمار هارباً لم يجد إلى خلاصه سبيلاً.

إن الوعي الشعري يدخل من خلال هذا التشكيل التشبيهي في مواجهة أولية مع عالمه، ويبدو وكأنه يختبر ذاته وما وفره من مقومات الوجود ليرى إن كانت ستحقق ما يصبو إليه، وهذه المواجهة لا تعدو أن تكون خرقاً للحدود الضيقة التي فرضها فضاء الدهر على الإنسان، ومحاولة للاستمرار خارجها، ولهذا فإن وعي القصيدة يكتشف أن هذا الأسلوب في المواجهة لن يكون مجدياً ولا كافياً، ومن ثم، فإنه يشتق من الحمار المهزوم ثوراً وحشياً:

أفذاك، أم ذو جدتَيْنِ مولعُ	لهقُّ تراعيه بحوملٍ رُزِبُ
بيننا يضاحكُ رملة وجواءها	قضداً إليه فجال ثمة ردة
يوماً أتبع له أقيدرُ جأئبُ	عزُّ ومشتدُّ النصالِ مُجرِبُ
فابتزهنَّ حتوفهنَّ ففائظُ	عطبٌ وكابٍ للجبين مترِبُ
فتركنَّ مخضلاً الجبين كأته	قرم به كدم البكارة مُصعبُ

هنا يأخذ التشكيل التشبيهي مساراً آخر، إذ يجرد الوعي الشعري من ذاته ذاتاً جديدة قادرة على المواجهة فعلاً إذ فشلت الأولى. وهكذا يحضر الثور الوحشي هيباً زاهي الألوان شاباً وحيوية، وهو يراعي أنثاه، وعند هذه النقطة لتتذكر انفصال الشاعر عن امرأته قسراً، فهو بهذا التشكيل يمارس حلم يقظة للتغلب على هذا القسر أو يتجاهله ليضع ذاته فوراً مع المرأة، كأن الانفصال لم يحدث، أو أنه لن يحدث مرة أخرى. إن الحياة التي يحياها الوعي هنا متكاملًا مع ذاته والمرأة، متغلباً على عوامل غربته وتأزمه، تبدو رحية هانئة، لكنها لذلك، مهددة بعوامل الفناء

ومحاصرة بعالم الدهر. ومن هنا ينيثق الصياد مرة أخرى وقد أرسل كلابه وراء هذا الثور لتقتله. والملاحظ أن الثور يهرب أول الأمر كما فعل الحمار، تاركاً أنثاه، لكنه لا يلبث أن يتذكر اعتداده بذاته وبإيجابيته ويتذكر ما أعده لهذه المواجهة من مقومات الفعل الواعي في مضائه وصلابته، فيرتد إلى هذه الكلاب طاعناً إياها بقرنيه ليقتلها. لقد سلب من الدهر فعله، أعني الموت وردة عليه فقهره، ومن ثم فقد خرج بعد هذه المواجهة الوجودية أكثر فحولة أو إيجابية، ليحيا حرته من القسر. وإذ تنتهي القصيدة بهذا النصر، لا بد أن نتذكر أن عملية اشتقاق المكونات فيها قد تمت على وفق منهج محكوم برؤية دقيقة وشمولية كما أشرت أول التحليل، حوّل التشكيل التشبيهي لِكُلِّ من الناقة والحمار والثور الوحشيين وما يتعلق بها إلى ترميزات لحركة الوعي الشعري وهو ينجز ذاته ويوفر لها مقومات الاستمرار خطوة خطوة.

هذه هي الملامح أو السمات العامة التي اتخذتها تشبيهية الوعي الشعري العربي بعد مرحلة الأساس، ولعلّ تحليل المزيد من النماذج يكشف عن سمات أخرى، لكنني أعتقد أنها يمكن أن تكون تفرعات عما هو عام وشمولي منها، وهذا ليس قاطعاً، فأنا أؤمن بأن الشعر العربي أغنى من كلِّ محاولات الاختزال والتبويب.

بقيت ملاحظة أخيرة على المسار الذي سلكته تشبيهية الوعي الشعري في نهايات العصر الجاهلي، وهذه الملاحظة تخص النزوع إلى التفصيلات التشكيلية أكثر فأكثر، مما لاحظناه بصورة عامة من تحليلنا للنماذج السابقة. فقد أصبح الاستطراد التشكيلي وسيلة لإظهار المقدرة والكفاءة الشعرية في الاستنباط والقياس والتخييل وتناول ظواهر جديدة بالتشكيل والوصف. فهذا بشر بن أبي خازم في إحدى قصائده ينتقل من سياق إلى آخر بصورة فجائية، دون أن يعود إلى السياق الأول^(٨٤):

.. أجالدُ صَفَّهُمُ ولقد أراني على قَرَوَاءٍ تَسْجُدُ لِلرِّيَاحِ
إذا رَكِبْتُ بِصَاحِبِهَا خَلِيجاً تَذَكَّرَ مَا لَدَيْهِ مِنْ جَنَاحِ
ونحن على جَوَانِبِهَا قُعودٌ نَعُضُّ الطَّرْفَ كَالِإِبِلِ القِمَاحِ
فقد أوقِرُنْ من قِسطِ وِرْنيدٍ ومن مِسْكِ أَحَمِّ ومن سَلاحِ
فطابت ربحهنَّ وهنَّ جُونُ جَاجِئُهُنَّ في لُجَجِ مِلاحِ

(٨٤) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق عزت حسن (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٤٧.

إن بشراً هنا ينتقل من سياق تشكيلي للمعركة والقتال إلى السفينة التي يركبها في بحر متلاطم الأمواج... الخ وقد بدا هذا الانتقال محيراً لا معنى له ظاهرياً. ولكننا نستطيع تأويله بأن الشاعر قد استنبط السفينة والبحر من المعركة نفسها، إلا أن خطوات الاستنباط مختزلة إلى أبعد حدّ، والعلاقة القياسية هنا مستمدة من حركة الفرسان وإطباقهم على أعدائهم أو تفرقهم كراً وفرزاً، بحيث يبدو المشهد موجاً متلاطماً، والفرسان يطوفون فوقه. والشاعر لا يربط بين طرفي العلاقة، وإنما يركز جهده التشكيلي على الطرف الثاني مستغرقاً في تفصيلاته.

والواقع أن هذا التركيز على الطرف الثاني من العلاقة القياسية قد أصبح ظاهرة عامة في الشعر العربي، ولعل أهم تظاهراته ما يعرفه البلاغيون بتشبيه التفرغ الذي أُولع به بعض الشعراء^(٨٥)، وأكثرهم ولعاً به كان الأعشى وهو شاعر أدرك الإسلام، فمن ذلك قوله في سياق مدحي^(٨٦):

فَمَا مُخَدِرٌ وَرَدُّ كَأَنَّ جَبِينَهُ يُطْلَى بَوَرْسٍ أَوْ يُطَانُ بِعَسْجِدِ
كَسْتُهُ بِعَوْضِ الْقَرِيَتَيْنِ قَطِيفَةً مَتَى مَا تَنَلُ مِنْ جَلْدِهِ يَتَزَنَّدُ
كَأَنَّ ثِيَابَ الْقَوْمِ حَوْلَ عَرِينِهِ تَبَابِينُ أَنْبَاطٍ إِلَى جَنْبِ مَحْصِدِ
رَأَى ضَوْءَ نَارٍ بَعْدَمَا طَافَ طُوفَةً يَضِيءُ سَنَاها بَيْنَ أَثْلِ وَغَرْقِدِ
فَلَمَّا رَأَوْهُ دُونَ دُنْيَا رِكَابِهِمْ وَطَارُوا سِرَاعاً بِالسَّلَاحِ الْمَعْتَدِ
أُتِيحَ لَهُمْ حُبُّ الْحَيَاةِ فَأَدْبَرُوا وَمَرَجَاةُ نَفْسِ الْمَرْءِ مَا فِي غِدِّ غِدِ
فَلَمْ يَسْبِقُوهُ أَنْ يَلَاقِي رَهِينَةً قَلِيلَ الْمَسَاكِ عِنْدَهُ غَيْرَ مَفْتَدِ
فَأَسْمَعَ أَوْلَى الدَّعْوَتَيْنِ صِحَابَهُ وَكَانَ التِّي لَا يَسْمَعُونَ لَهَا قَدِ
بِأَصْدَقِ بِأَسَأَ مِنْكَ يَوْمًا وَنَجْدَةً إِذَا خَافَتِ الْأَبْطَالُ فِي كُلِّ مَشْهَدِ

في هذا المقطع من هذه القصيدة المدحية، يبدأ الشاعر وصف شجاعة المدوح مشبهاً إياه بأسد، لكنه يقف عند الأسد فيصف شكله ولونه وعريته وكثرة ما افترس من الناس وثيابهم المتناثرة حول العرين وكيف رأى ناراً من بعيد لقوم نزول عندها

(٨٥) انظر، مثلاً: «شعر المرقش الأصغر»، جمع وتحقيق نوري حمودي القيسي، مجلة كلية الآداب (جامعة بغداد)، العدد ١٣ (١٩٧٠).

(٨٦) أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد محمد حسين (القاهرة: المطبعة النموذجية، [د.ت.])، ص ١٩١-١٩٣، ولأمثلة أخرى من شعره، انظر: ص ٣٩، ٥١، ٥٧ و٢٩٧... الخ.

فهاجمهم وكيف حاولوا الدفاع عن أنفسهم ثم بدا لهم الهرب من حبهم للحياة وكيف اقترب الأسد واحداً منهم وهم يسمعون صرخاته مستنجداً دون جدوى . . الخ. هذا الأسد بصفاته التي ذكرت، يعود الشاعر إلى القول، ليس بأشجع من الممدوح. ولو أردنا اختزال هذا المشهد لأصبح هكذا: (ما أسد بأصدق منك بأساً ونجدة) لكن الشاعر يمارس هنا تقنية البناء الوصفي التشبيهي ليظهر قدرته وكفاءته وموهبته في التشكيل الفني الغريب.

إلى ذلك نجد بعض الشعراء يحوّل ترميزات التشكيل التي أشرنا إليها في التحليل كالناقة والثور والحمار الوحشيين والنعام . . الخ، إلى غايات بذاتها. منهم مثلاً الشماخ بن ضرار الذبياني^(٨٧) وكعب بن زهير^(٨٨) بحيث يبدأ التشكيل وينتهي دون أن نجد له علاقة مبررة برؤية القصيدة في بعض الأحيان. فكأن هؤلاء الشعراء لا يجدون منفذاً للتعبير عن كفاءتهم الشعرية سوى التشكيل نفسه بمعزل عن وظيفته الأساسية بحيث تبدو القصيدة ذات غاية واحدة، ولذلك فهي تنتهي باكتمال التشكيل لهذه المكونات. ولكن المسألة المهمة هي كيف نفسر ذلك ونفهمه؟

أعتقد أن الإجابة تتعلق بمسألتين؛ الأولى هي ماهية العلاقة التي يقيمها الوعي الشعري بين الذات والعالم. فقد لاحظنا أن مشكلة المهلهل كانت تتركز في أن علاقة وعيه بذاته أكبر من علاقته بعالمه ومن ثم لم يتمكن من موضعة ذاته في العالم وبه، فكان شعره في أغلبه إخبارياً وتعبيراً مباشراً عن ذاته. ولكن امرأ القيس استطاع أن يجد ذاته في العالم وأن يجد عالمه في ذاته، فكانت العلاقة التي أقامها وعيه بينهما متوازنة، انعكست في دقة ملاحظته للأشياء والظواهر وتشكيلها، مؤسساً فيها ذاته. وقد تمكن كثير من الشعراء الجاهليين المبدعين من المحافظة على هذا التوازن واستثمروه بعناية، متعمقين في جوانب جديدة من تلك العلاقة، فكان شعرهم إضافة حقيقية للعلم الشعري وللمعرفة الجمالية.

غير أن التعقيد الذي شهدته هذه العلاقة تشكيليّاً، أدى إلى خلخلة التوازن بين طرفيها، ولكن في الاتجاه المعاكس، وهذا يعني أن علاقة الوعي بالعالم الشعري أصبحت أقوى من علاقته بذاته، فأدى ذلك إلى تماهياها فيه، وقد تظاهر

(٨٧) انظر: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، ص ٨٦-٩٥، ٢٦١-٢٦٨، ٢٧١-٢٨٣ و٢٩٩-٣٠٣.

(٨٨) انظر: شرح ديوان كعب بن زهير، ص ٨٢-٨٨، ٩٧-١١١، ١١٩-١٢٢، ١٤٠-١٥٢ و١٦١-١٨٤ . . الخ.

هذا التماهي في ما ذكرناه من العناية الفريدة بالتفصيلات الدقيقة.

المسألة الثانية تتعلق بما ذكرته من تحول العلم الشعري إلى علم فقهي، فقد ضحّم الشعراء الذين جاؤوا بعد امرئ القيس نصّه، بحيث لم يكن بإمكان الوعي الشعري الجاهلي في مراحلها المتأخرة، أن يتحرك خارج هذا الإرث المتراكم من التقاليد الفنية. ومن هنا لم يعد الشعر عند بعض الشعراء ممارسة الوعي لذاتيته ولفاعليته الوجودية من خلال التعبير الشعري والتأسيس الجمالي، بل أصبح فناً وصنعة فقط، لقد تغيرت وظيفة العلم الشعري بالتدرّج فتغيرت مقوماته، وصار على الشاعر أن يتمكن من تقاليد الفن الموروثة لا من الفن نفسه، وتوظيفها لغايات عملية كما نجد عند الأعشى مثلاً، وهو شاعر أبدى كثير من النقاد إعجابهم بصنعتهم حصراً، على الرغم من أنه حول الشعر إلى متجر للتكسب، ومعنى ذلك أن الأعشى حول العلم الشعري إلى أداة لتحقيق مصالح مادية بحتة أبعدته عن وظيفته الأصلية.

ما أريد أن أقوله من هذا، إن التحول الذي أصاب العلم الشعري العربي نحو الاهتمام بالتشكيل الجمالي من حيث كونه تقنية فنية حسب، كان بسبب الانفصال الذي حدث بين ماهية الوعي ووظيفته الأمر الذي أدى إلى تمكّن التقاليد الفنية من التحكم بالعلاقة بين الذات والعالم، وهكذا أصبحت وظيفة التشبيهية تنزع نوعاً ما إلى التزيين، بعد أن كانت تأسيساً للمعرفة الجمالية بمعناها الجوهري. فهل يصدق على الشعر الجاهلي ما قاله رولان بارت من أن الأدب مثل الفسفور يلمع أكثر عندما يموت؟! (٨٩).

إنني أعتقد أن جذور قضية ضعف الشعر في الإسلام تكمن هنا، ففي نهايات العصر الجاهلي صار العالم الشعري مستنقداً ناضباً يفتقر إلى الحيوية التي كان ينطوي عليها أيام امرئ القيس وجيله، لقد بدأ يضيق ويتآكل من داخله وكان لا بد أن يأتي البديل الجذري الشامل والنفيز للشعر وفرديته، أعني النثر - القرآن ليعيد بناء عالم للإنسان العربي لا حدود له يكسر دائرية فضاء الدهر الإيقاعية ويفتح الطريق النثري ممتداً إلى ما لا نهاية له وهو الوجود الخالد المنفتح على العالم اللانهائي، ويعيد تنظيم القيم الإنسانية في نظام جديد متماسك من الناحيتين المعرفية والوجودية.

(٨٩) انظر: رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد براءة (الرباط: الشركة المغربية للنشر والتوزيع؛ بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠)، ص ٥٥، والمعروف في فلسفة الفن وعلم الجمال أن الفنون عادة تمر بمرحلتين الأولى مرحلة الابتكار والثانية مرحلة الأسلية أي تحول الابتكار نحو الاستقرار والاعتماد على مقومات أسلوبية خاصة ومميزة، وذلك يصح على الشعر العربي أيضاً.

خامساً: التأسيس التشبيهي وشعرية المعنى

أشرت في المحور السابق مراراً إلى أن التشكيل التشبيهي هو بالدرجة الأولى، تشكيل للمعنى فالعلم الشعري بمقوماته كلها إنما يؤدي وظيفة واحدة هي اكتشاف المعاني وتأسيسها في الظواهر جمالياً. وقد بينت كيف يقوم الوعي الشعري بتشكيل ذاتيته ومعرفته للظواهر متقصباً ماهياتها وأحوالها، وتظاهرات هذا التقصي في التشكيل التشبيهي المفصل للظواهر، وفي تشكيل القصيدة عامة. وأريد في هذا المحور أن أتناول الكيفية التي يكثف بها الوعي الشعري ذاتيته في الظواهر، وأن أتعمق أكثر في ماهية وظيفته، مؤطراً عملي بلغوية الجمال العربي وفكرة البيان من حيث كونها إظهاراً وظهوراً للمعنى. ولكن قبل ذلك، أود الإشارة إلى ماهية المعنى من الوجهة الظاهرية. فقد ذكر هوسرل: «أن المعنى مجرد ممر يسلكه المرء للوصول إلى الموضوع المعنى»^(٩٠). وهذه فكرة فلسفية بحثت تتصل بتعقيدات المذهب الظاهراتي ومحاولته لإدراك ما يُعرف بالماهيات الخالصة المجردة إلى أبعد حدود التجريد، مما لا أريد التفصيل فيه هنا، لأن في ذلك خروجاً على سياق البحث وموضوعه. لكنني أجد من الضروري قلب هذه الفكرة تماماً، أي أن نجعل الموضوع المعنى ممراً للوصول إلى المعنى، وذلك لاعتبارات تتأصل في ما قدمته من الفهم العربي للمعنى واستناده إلى مبدأ المعنى، وعلاقته بالتأويل والتفسير في إطار فكرة البيان، فالعنى الجمالي محاولة لإدراك الماهيات لأجل تأسيس المعنى. ذلك أن الوعي يميز الظواهر أو يعلقها بغيرها، مستنبطاً منها معنى هو معنى ذاتيته وفاعلية وجوده في العالم، ويكون الاستنباط قياسياً وتشكيلياً. أي أن إظهار المعنى وظهوره لا يكون ممكناً إلا في الظاهرة وبها، وذلك جوهر فكرة البيان العربي والأساس المنهجي الذي قام عليه العلم الشعري العربي.

لقد لاحظنا من التحليلات السابقة أن الوعي الشعري العربي مدفوعاً بفكرة الإظهار والظهور، كان يشكّل الظواهر التي يعينها ويمسدها أو يحضرها إلى الوجود من حيث هي دالة على المعنى، لا سيما أن كلاهما علاقتي بطبيعته. من هنا كان الوعي الشعري يمارس إبداعيته في ابتكار المعاني وتأسيسها تشبيهاً فذلك أظهر لها. وتلك مسألة ترتبط بماهية المعرفة الجمالية ووظيفتها وأسلوبها في الوجود وإرساء الحقيقة الإنسانية، لا كما يقال عادة في تفسيرها بحسبة العربي وضيق أفقه ومحدودية عالمه. وأنا أعتقد أن قيمة الشعر الجاهلي على الصعيد الإنساني تكمن في أنه استطاع أن

The Hermeneutics Reader: Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present, (٩٠)

edited, with an introduction and notes by Kurt Mueller-Vollmer (Oxford: Basil Blackwell, 1986), p. 208.

يبني عالماً منتظماً غنياً بالمعنى من بيئته المرتبكة الفقيرة بجزئياتها.

هذا، وقد بين ابن طباطبا ما يمكن أن نفهم منه أن تشبيهية الوعي الشعري العربي كانت دائماً محكومة بغايتها، أي بتأسيس المعنى من حيث كونه قصداً وإرادة وخبرة، فقال: «إن العرب تشبه الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها»^(٩١). مع ملاحظة أن صدق التشبيه يعني الدقة في التمييز والتعليق والقياس والدلالة على المعنى المراد.

وللوعي الشعري العربي مذهب وأسلوبه في جعل الظواهر والموضوعات ممرات إلى المعاني، أو تأسيس المعاني في ماهياتها وصفاتها وأحوالها تأسيساً عياناً، والمقصود بالعيان هنا ليس الحسي المادي بل المدرك المعروف الذي يكون في متناول الوعي اعتباراً. وعليه فإن تأسيس المعنى فيه إنما يعني التعمق فيه بحيث يكون معبراً للوصول إلى ما ليس مدركاً ولا معروفاً بوساطة الاستنباط والاستدلال القياسي عنياً وتأويلاً وتفسيراً، ثم تشكيل ذلك جمالياً وإظهاره وتعيينه. ولا شك في أن هذا يتطلب كفاءة عالية من الوعي الشعري في استنباط الظواهر قصدياً والتوحد فيها ثم تحويل وجودها إلى وجود ماهوي ومنحها وظيفة لم تكن لها من قبل. وفي ذلك مكن الإبداع الشعري للمعرفة الجمالية، هذه المعرفة التي تبدأ بالهجة وبفتنة الاكتشاف والتشكيل وتنتهي بالحكمة الموضحة لذاتية التجربة الإنسانية في العالم والمؤسسة لها.

ويكشف تأملنا لبعض النماذج من المتن الشعري الجاهلي عن مدى الانضباط والدقة في استنباط المعنى الجمالي من الظواهر، الأمر الذي يشير إلى ما كان يمتاز به الإنسان العربي من ذكاء فطري وفطنة إلى ما تنطوي عليه الموضوعات التي يعينها وعيه من شعر ومن معنى. وهو ينطلق من التشبيهية بالذات لأنها تتضمن منطقاً ومنهجاً ورؤيته الجمالية، كما يكشف التأويل عن وجود نقلة إضافية في التشكيل تنزع نحو التعقيد في القياس والاستنباط والكثافة والاختزال في التأسيس. ولتوضيح ذلك في إطار فكرة الإظهار والظهور التشبيهي، فلنتبع فاعلية الوعي الشعري العربي في استنباط المعنى وتأسيسه. وقبل ذلك أود الإشارة إلى أننا يجب أن نهمل كل ما يقال لنا عن أن الشاعر العربي كان يقول شعره بدهاء وارتجالاً أي من دون تفكير وفي كل الأحوال، وأن المعاني تنثال على لسانه انشياً، وهي فكرة أشاعها الجاحظ والأصمعي وغيرهما في معرض الدفاع عن تفوق العرب ضد

(٩١) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٦)، ص ١٠ - ١١.

الشعوبيين في العصر العباسي الأول. ذلك أن علينا الافتراض أن إبداع الصور وتشكيل المعاني على هذه الدرجة من التعقيد الفني والجمالي تحتاج ضرورة إلى درجة ما من التركيب والتأمل الفكري، وأن الشعراء كانوا على وعي تام بما يفعلونه. فقد كان التأسيس التشبيهي للمعنى غاية جمالية يسعون إليها وينافس بعضهم بعضاً من أجل استباقها وحيازتها ولنقتبس في هذا السياق ما يرويه ابن سلام وغيره عن إحدى منافسات الشعراء^(٩٢):

قال النابغة الجعدي: «إني وأوس بن مغراء لنبتدر بيتاً ما قلناه بعد، لو قاله أحدنا لقد غلب على صاحبه. قال ابن سلام: وكانا يتهاجيان، ولم يكن أوس إلى النابغة في قريحة الشعر، وكان النابغة فوقه، فقال أوس بن مغراء:

فلمستُ بعافٍ عن شَتِيْمَةِ عامِرٍ ولا حابسي عما أقول وعيدُها
تري اللؤمَ ما عاشوا جديداً عليهمُ وأبقى ثيابِ اللابسين جديدها
لعمركُ ما تبلى سراويل عامِرٍ من اللؤمِ ما دامت عليها جلودها
فقال النابغة: «هذا البيتُ الذي كنا نبتدُرُ! وغلبَ الناسُ أوساً عليه».

لنلاحظ هنا أن النابغة الجعدي وأوس بن مغراء كانا على أشد المنافسة بينهما يتسابقان إلى ابتكار المعاني الشعرية واستنباطها من الظواهر المألوفة قياسياً. وواضح أن معيار التفوق كان إبداعية الدقة في القياس، حتى إذا توصل أوس بن مغراء وهو شاعر مقلِّ ودون النابغة مكانة، إلى تشكيل هذا البيت الأخير من القطعة، كفَّ النابغة الجعدي عن منافسته إقراراً له بكفاءته وتفوقه وإبداعية وعيه الشعري. ومثل هذه الحادثة كثير في أخبار الشعراء الجاهليين والإسلاميين.

ولا شك في أن مثل هذه المنافسات كانت عاملاً فعالاً في تحفيز الشعراء على الإبداع والتطوير وتعميق المعرفة الجمالية، فكانوا يؤسسون المعنى الشعري بطرق عديدة تتداخل في ما بينها، فمنهم من كان يشكّل المعنى في ظواهر معينة ليضعف من تأثيره التخيلي على متلقيه، أو إظهار ما هو غامض من المعنى تمثيلاً أو تشكيل مجرد في ما هو مدرك مباشرة، مع ملاحظة أن هذه الطرق تتضمن درجات متفاوتة من التعقيد القياسي للعلاقات.

من هنا، يُظهر الشعراء العرب في بعض الأحيان، كفاءة نادرة في توظيف الظواهر واستغلالها لإظهار المعنى بصورة غير مباشرة مع ضبط قياساتهم إلى أقصى

(٩٢) انظر: الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١٢٥-١٢٦.

حدّ ليكون المعنى الذي يؤسسونه فيها وبها أعمق تأثيراً وفاعلية، فهذا قيس بن الخطيم يشكّل قومه وهم يتقدمون إلى الحرب هذا التشكيل الجمالي المتقن في قوله^(٩٣):

رجالٌ متى يُدْعَوُا إلى الموتِ يُزْقَلُوا إليه كإِرقالِ الجِمالِ المصاعِبِ
إذا فزَعُوا مَدُّوا إلى الليلِ صارخاً كَموجِ الأنيِّ المَزِيدِ المتراكِبِ

إن قيساً يحاول أن يجسد معاني القوة والشجاعة التي يتميز بها قومه تجسيدا يوحى بهذه المعاني ولا يحددها ليزيد من تأثيرها في نفوس أعدائهم. فيستحضر قطعاً من الجمال الهائجة التي تتقدم هادرة لمواجهة الموت، ثم لا يكتفي بذلك بل يطور التشكيل ويعمقه باستحضار السيل المزبد الذي يتقدم عاتياً ليغرق كل شيء، ويدخله في مشهد الجيش المتقدم إلى الحرب. لنلاحظ شبكة العلاقات التي يعقدها الوعي في هذا التشكيل الجمالي فهناك من جهة، الموت والأعداء والليل بظلمته، وحركة الجمال الهائجة والسيل المندفِع بموجه وحركة الجيش، ثم علاقة ذلك بالأسلحة والدرع في بياضها ولمعاتها من جهة أخرى، ومن هذه العلاقة ينبثق التأثير التخيلي للتشكيل، حتّى يبدو الجيش مندفعاً إلى تمزيق الأعداء والظلمة والموت نفسه. وواضح أن التشكيل هنا، يتضمن نوعاً من المبالغة والتهويل، لكنها مبررة بالوظيفة التي يؤديها.

ويصف عنتره بالمنطق نفسه والرؤية نفسها، فرسانه وهم يتوهجون حماسة وشجاعة، قائلاً^(٩٤):

يَمشونَ والمأذِي فوقَهُمْ يتوقّدونَ توقّدَ الفخْمِ
أو أنه يشكّل ذاته هذا التشكيل الفريد حين يخيّل فيها الموت نفسه مجسداً يخطر أمام الفرسان^(٩٥):

إن المنيّة لو تُمَثَّلُ مُثَلَّتْ مثلي إذا نزلوا بَصْنَكِ المنزلِ
والخيلُ ساهمةُ الوجوه كأنما تُسقى فوارسُها نقيعَ الحنظلِ

إن هذه المبالغة ستؤدي وظيفة تأثيرية بالغة حين تخرق وعي متلقي هذا الشعر وتستفزّه لإدراك العلاقات القياسية التي ينطوي عليها. ومع ذلك فثمة فائض في المعنى إذا صحّ التعبير يتدّ عن الضبط والاستيعاب مما يزيد من فاعلية التخيل. ويبدو

(٩٣) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد (القاهرة: مكتبة الدار العربية، ١٩٦٢)،

ص ٨٤.

(٩٤) ديوان عنتره، ص ٢٧٥.

(٩٥) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

أن عنترة مولع بهذه الطريقة في التشكيل الذي يشرك المتلقي قسراً في تحقيق المعنى، فهو يقول في موضع آخر^(٩٦):

وقرّن قد تركتُ لدى مكرٍ عليه سبائب كالأرجوانِ
تركتُ الطيرَ عاكفةً عليه كما تردي إلى العُرسِ البَواني
ويمنعهنَّ أن يأكلنَّ منه حياة يدٍ ورجلٍ تركضانِ

إنه يلبس قتيله ثوب الموت أحمر يقطر دماً وقد تجمعت حوله الطيور الكاسرة وهي ترقص مثل نساء يزفن عروساً إلى زوجها. ثم يوحى بما سيفضي إليه هذا الاحتفال الدموي، ولا يفصح عنه مباشرة. إن قتيله ينازع لحظاته الأخيرة ويوشك أن يؤكل حياً. وفي هذا المشهد التخيلي ما فيه من الرعب، ليؤسس معنى القوة المطلقة التي تجيش بها فروسية الشاعر.

وهذا النابغة يقول متوعداً أعداءه^(٩٧):

فإياكمْ وعُوراً دامياتٍ كأنَّ صِلاءهُنَّ صِلاءُ جَمْرٍ

حيث يريهم قصائد الهجاء التي ينوي أن يقولها فيهم كائنات بشعة عور العيون تنزف دماً. وسيكون إحساسهم بها مثل من يكوى جسده بالجمر، والتخييل الذي يؤديه هذا التشكيل التشبيهي يوحى بصورة غير مباشرة بالتأثير السلبي للهجاء ليكون أبلغ واطهر للمعنى. إن الشاعر يستعين بوعي متلقيه لتأويل التشكيل. وهذا يشير إلى قدرته على التعمق في إمكانات اللغة وتركيب التعابير اللغوية التي يتكثف فيها المعنى. لكن تشبيهية الوعي الشعري لا تحسد المعنى فقط بل تضاعفه. أي أن مسألة إظهار المعنى وظهوره تعني تحويله إلى إمكانية وانفتاح من خلال تحديده وتشكيله تشبيهاً.

ويأتي عمرو بن معد يكرب الزبيدي بهذا التشكيل التشبيهي الحي للحرب ليجسد ما تجره من معاناة وألم على الإنسان في قوله^(٩٨):

(٩٦) المصدر نفسه، ص ٢٩٧-٢٩٨، وثمة تشكيل مماثل لأبي زيد الطائي، انظر: شعر أبي زيد الطائي، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٧)، ص ١٣-١٤.
(٩٧) زياد بن معاوية الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ٨٧.

(٩٨) ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، صنعه هاشم الطعان، سلسلة كتب التراث؛ ١١ (بغداد: المؤسسة العامة للطباعة والطباعة، [١٩٧٠])، ص ١٤٢-١٤٣. وينسب هذا الشعر إلى امرئ القيس أيضاً، انظر: امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ٣٥٣.

الحربُ أولُ ما تكونُ فتِي تسعى بزِينَتِهَا لكلِّ جَهولِ
حتى إذا استعرتُ وشبَّ ضرامُهَا عادتُ عجوزاً غيرَ ذاتِ خليلِ
شمطاءً جزَّتْ رأسَهَا وتنكَّرتُ مكروهةً للشِّمِّ والتقبيلِ
إن الشاعر يستنبط هذا التشكيل قياسياً، فيتمثل حماسة الجهلاء للحرب أول أمرها إذ تستثير فيهم غريزة التدمير، بفتنهم واستجابتهم لإغواء امرأة شابة، لكنها سرعان ما تسفر عن حقيقتها البشعة المؤذية لتصبح عجوزاً شمطاء قبيحة. ولنلاحظ دقة العلاقات وغرابة التشبيه والتحول المفاجئ في الرؤية والتشكيل، ليكشف المعنى الحقيقي للحرب.

ويوظف النمر بن تولب السيف ليجعله معبراً إلى المعنى الذي يريد أن يسبغه على ذاته في قوله^(٩٩):

فإن تك أثوابي تمزقن للبلبي فإني كنصل السيف في خَلقِ العُمْدِ
فمعنى المضاء والعزم الذي تنطوي عليه ذات الشاعر يتشكل في العلاقة التي ينشئها بينها وبين السيف ليخيل بذلك في سوء حاله الظاهر فاعلية كاملة.

هذا ويظهر بعض الشعراء المبدعين تعقيداً أكبر من ذلك في التأسيس وفي إنشاء العلاقات القياسية لجعل المعنى أكثر وضوحاً وظهوراً سواء ما كان منه مجرداً أو غامضاً لا يدرك إلا من خلال الظواهر المعروفة. وهم بهذا التعقيد يفصحون عن الكيفية التي يكثف بها وعيهم ذاتيته ومعرفته الجمالية المبتكرة في الظواهر المألوفة بحيث يجعلها غريبة كأنها تُرى للمرة الأولى لما يضمنها إياه من معنى جديد. فهذا امرؤ القيس يقول مادحاً المعلی التيمي^(١٠٠):

كأنني إذ نزلتُ على المُعلَى نزلتُ على البواذخِ من شَمَامِ
أصدُّ نِشاصَ ذي القرنينِ حتَّى تولَّى عارضُ الملكِ الهُمَامِ
أقرَّ حشاً امرئ القيسِ بنِ حُجْرٍ بنو تَيسَمِ مصابيحُ الظلامِ

فالشاعر بهذا التشكيل يخيّل في ممدوحه وقومه جبلاً شامخاً منيعة، وهذه الصفات تتحول إلى معانٍ بفعل تشبيهية التخيل، ليصبح الممدوح منيعاً شامخاً قياساً على الجبال. غير أن هذه المعاني ستضمن معاني أخرى يمكن استنباطها كالنجدة

(٩٩) شعر النمر بن تولب، صنعه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، [١٩٦٨])، ص ١٢٦.

(١٠٠) امرؤ القيس بن حجر الكندي، المصدر نفسه، ص ١٤٠.

والمروءة والشجاعة والالتزام بالحوار مما له علاقة بالإطار العام للتشكيل هنا. والشاعر يطور هذه المعاني، فيجعل الجبال مصداً للسحاب المرتفع الذي يملأ السماء وهو تشكيل قياسي لجيش ملك الحيرة الذي جاء يطلب امرأ القيس، ثم يجعل هذه الجبال البشرية مصابيح مضيئة على القياس أيضاً، مؤسساً في هذه الظاهرة مزيداً من المعاني والقيم الإيجابية حسناً وجمالاً وشهرة وفضلاً. وفي هذا السياق نذكر أن بني تيم صاروا يعرفون بين القبائل العربية بمصابيح الظلام؛ التسمية التي أطلقها عليهم امرؤ القيس، الأمر الذي يشير إلى أن تأسيس المعنى الشعري كان ذا دور فاعل في تكوين رؤية العرب لعالمهم ووعيمهم به وبدواتهم.

وفي تشكيل آخر يقول امرؤ القيس مبيناً وعيه بذاته البدنية المريضة^(١٠١):

وما خِفْتُ تبريحَ الحياة كما أرى تُضيقُ ذراعي أن أقومَ فألبسا
فلو أنها نفسٌ تموتُ جميعاً ولكنها نفسٌ تساقطُ أنفُسا

إن التأسيس التشبيهي للمعنى هنا مختزل إلى أبعد حد، بحيث إن الظاهرة التي يخيلها الشاعر تتماهى في ما يظهر من التشكيل تماماً. فبدن الشاعر يتساقط نفساً بعد نفس مثلما يتهدم بناء ما جزءاً بعد آخر، ولنلاحظ دقة العلاقة بين الاندثار التدريجي للذات البدنية بفعل المرض وبين التساقط والتهدم. إن المعنى يتأسس في هذه العلاقة الدقيقة ويزيد من فاعلية التشكيل وشعريته تخيلاً وتأثيراً. ولعل هذا يذكرنا ببيت للشاعر عبدة بن الطبيب طور فيه معنى بيت امرئ القيس، يقول فيه^(١٠٢):

وما كان قيسٌ هُلكهُ هُلكٌ واحدٍ ولكنهُ بُنيانُ قومٍ تهدماً

فهذا البيت نظير تشكيلي لبيت امرئ القيس، وقد ضمنه الشاعر معاني جديدة ذات علاقات أكثر تعقيداً.

وإذا عدنا إلى النابغة الذبياني فسنجدته يبتكر المعاني المدهشة ويوضحها في ظواهر مألوفة جداً. فمن ذلك قوله يمدح النعمان بن المنذر^(١٠٣):

فإنك كالليل الذي هو مُدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع
خطاطيفُ حجنٍ في حبالٍ متينةٍ تمدُّ بها أيديك نوازعُ

(١٠١) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(١٠٢) شعر عبدة بن الطبيب، تحقيق يحيى الجبوري (بغداد: دار التربية للطباعة والنشر، ١٩٧١)، ص ٤٧.

(١٠٣) الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص ٥٢ - ٥٣.

فالنابغة في هذا التشكيل يفتن إلى الليل الذي يطوي الأرض ويلفها بظلامه، فيستنبط منه معاني الهيبة والسطوة والجبروت ليسقطها على ممدوحه، لقد حول الملك إلى ليل يتقدم إلى كل مكان ويكتنفه، وعزز ذلك حين حوّل هذا الليل - السطوة إلى انبثاق من ذات الملك وارتداد إليه، وجسّد ذلك بالحبال المتينة التي يشدها إليه وفي نهاياتها خطاطيف حادة تجذب من يريد وتخضعه له.

ولنلاحظ هنا تحول الليل إلى حبال، ويأتي تقدّمه وتراجعه إلى الملك مشكلاً سطوته المطلقة وتحكمه بحياة رعاياه. إن الوعي الشعري يكشف علاقات المعنى ويجسدها عياناً في ظاهرة معتادة محولاً إياها إلى ظاهرة تفيض بالشعر حتى لم تعد كما كانت بعدما أعاد صياغتها ووعي الشاعر. إن القياس التشبيهي واستنباط المعنى يبدو دقيقاً وواضحاً، ولكن لتتذكر أن ذلك جاء نتيجة جهد تأملي وإبداع للعلاقات بين الظواهر والمعاني.

إن شعرية التشكيل التشبيهي عند النابغة تصدر عن غرابة التأويل الذي يخيله في ما هو معتاد للتعبير عن المعنى ولا بدّ من أن ذلك يتطلب منطقاً ورؤية فذة تستطيع تحويل كل شيء إلى شيء جديد وإكسابه وجوداً بكاراً مثيراً للانتباه والتأمل. وسبيل الشاعر إلى ذلك هو توظيف ما هو معروف مدرك لإظهار ما هو مجهول، أو في أحيان أخرى تغيير النمط في إدراك الظواهر تغييراً جذرياً، وها هنا تكمن قيمة الإبداع الشعري للمعنى وجماليته؛ في تخييل الغريب في المألوف وبالعكس، على وفق منهج دقيق في التعليق والتشكيل، ولنتأمل في هذا البيت الذي يقوله النابغة في الرثاء^(١٠٤):

تمخّضت المَنُونُ لهُ بيومٍ أتى، ولكلّ حاملةٍ تمأم

إن هذا البيت الفريد وظف حمل الأنثى وولادتها في سياق مضاد تماماً هو سياق الموت. فهو يحول حياة المرثي إلى نمو في رحم الموت حتى إذا مات ولد. وهذا المنطق المقلوب في القياس، إنما يكشف رؤية الوعي الشعري لحياة الإنسان الجاهلي في فضاء الدهر، فهي موت مسبق والإنسان منذ لحظة الولادة ينتقل من رحم أمه إلى رحم الموت، فإذا مات ولد في عالم الموتى. ولعل هذه المفارقات الضدية في القياس والتشكيل التشبيهي تعبير غاية في الدقة والعمق عن حقيقة الوجود الإنساني في عالم اللامعنى الذي يكافح الوعي الشعري من أجل أن يظهره ويؤسس فيه المعنى.

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٢.

وفي هذا السياق التغريبي للمعنى نجد عند عامر بن الجوين الطائي تشكيلاً
للمرأة غاية في الغرابة وذلك قوله (١٠٥):

وجارية من بنات الملو كقغغت بالرمح خلخالها
ككرفئة الغيث ذات العبيد تر ترمي السحاب ويرمى لها
تواعدتها بعد مر النجو م كلفاء تُكثِرُ تهطالها
فلا مزنة ودقت ودقها ولا أرض أبقل إبقالها

فهو يتحول المرأة إلى غمامة كثيفة مثقلة بالماء، وليس هذا التحويل قياساً على
نعومتها وضخامتها وغير ذلك مما يستحب في المرأة عند العرب حسب، بل أيضاً
قياساً على رؤية الشاعر لذاته وهو يتوحد في أنوثتها، ومن هنا تتحول من سحابة إلى
أرض مخصبة. والعلاقات التي يقوم عليها هذا التشكيل مكثفة جداً ومختزلة، لكنها
دقيقة منضبطة في وعي الشاعر ورؤيته.

إلى ذلك كله، فقد وفرت التشبيهية مجالاً واسعاً للشعراء لإظهار المعنى بدقة لا
تضاهي استنباطاً من ماهيات الظواهر المدركة، فهذا المخبل السعدي يتمثل نجوم
السماء (١٠٦):

وما إن في الحرنش ولا عقيل ولا أبناء جعدة من كريم
أولئك معشر كبنات نعش رواكد لا تغور مع النجوم

فهنا يؤسس الشاعر معنى هجائياً جارحاً في بنات نعش التي لا تدور في السماء
كسائر النجوم بل تبقى في مكانها تقريباً حتى الصباح، وهذا يعني أن من يهجوهم
الشاعر قوم لا غناء فيهم ولا فاعلية لهم فقصرُوا عن غيرهم في الكرم والفضل. وفي
تشكيل تشبيهي آخر يقول الخطيئة في هجاء الزبرقان (١٠٧):

قد ناضلوك فسألوا من كنانتهم مجدداً تليداً ونبلأ غير أنكاس

(١٠٥) محمود العامودي، «عامر بن الجوين الطائي وما تبقى من شعره»، جرش للبحوث والدراسات
(عمان)، العدد ١ (١٩٩٦)، ص ١٦٨.

(١٠٦) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، سلسلة كتب
التراث؛ ١٠١ (بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠)، ص ٤٩٨.

(١٠٧) ديوان الخطيئة، تحقيق نعمان محمد أمين طه (القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٩٨٧)، ص ٥٢.

فلاحظ كيف يتحول المعنوي من المجد والحسب التليد إلى نبال مرهفة دقيقة في إصابة هدفها، يُرمى بها المهجو فتصيب منه مقتلاً، والمعنى الخفي لهذا التشكيل هو الهوان والضعفة التي يسبغها الشاعر على مهجوه.

ولا يقل الشعراء المقلون المجهولون عن غيرهم إبداعاً وقدرة على استنباط المعاني وتعقيدها تشكيليّاً، فعلى سبيل المثال يقول شاعر يدعى بملحة الجرمي مادحاً^(١٠٨):

فَتَى عَزَلْتُ عَنْهُ الْفَوَاحِشُ كُلُّهَا فلم تختلطُ منه بلحمٍ ولا دَمٍ
إذا ما رمى أصحابهُ بجبينه سُرى الليلةِ الظلماءِ لم يتكهمِ

فما يتضمنه هذا التشكيل المتقن من تعقيد يكشف عن كفاءة شعرية ممتازة، ذلك أنه جسّد في ممدوحه كلّ معاني الكرم والنبيل والأصالة، ثم عمّق هذا التشكيل بأن جعله ذا جبين مشرق يضيء الليل. لكن الأغرب من ذلك أنه خيّل في الإشراق والإنارة سيفاً قاطعاً مرهفاً يخترق الظلمة ويفريها، والشاعر يعبر بهذا عن أصالة الرأي ومضاء العزيمة التي تكشف عن أصحابه ما يعترهم من ملّمات ويعينهم على تجاوزها.

ويذهب أمية بن أبي الصلت مذهباً آخر في تجسيد هذه المعاني إذ يمدح عبد الله بن جدعان قائلاً^(١٠٩):

كريمٌ لا يُغَيِّرُهُ صَبَاحُ عن الخلقِ السنِّيِّ ولا مساء
بباري الرِّيحِ مكرمةً وجُوداً إذا ما الكلبُ أجزره الشتاء
فأرضك كلُّ مكرمةٍ بناها بنو تميمٍ وأنت لها سماء
فهل تخفى السماء على بصيرٍ وهل بالشمس طالعة خفاء

هنا يتحول الممدوح إلى ريح تسوق المطر والخصب قياساً فيؤصل فيه الجود والكرم ويمنحه بذلك سؤدداً ومجداً يغمر قومه، على الرغم من أمجادهم. ولنتلاحظ كيف يميز الشاعر بين الممدوح وقومه من خلال العلاقة بين السماء والأرض ليتحول

(١٠٨) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، المصدر نفسه، ص ٥٧٧.

(١٠٩) أمية بن عبد العزيز أبو الصلت الداني، أمية بن أبي الصلت: حياته وشعره، دراسة وتحقيق بهجت عبد الغفور الحديشي، ط ٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ص ١٥٢ - ١٥٤.

المجد بذلك إلى كون فسيح يمتد أرضاً ويرتفع سماءً، ثم يصبح المدروح في هذه السماء شمساً مشرقة تنير هذا الكون فلا تخفى على أحد.

ويبدو أن ظاهرة النور تستهوي أبا الطمحان القيني ليؤسس فيها معاني المجد والحسب التليد ويسبغها على قومه، فيقول^(١١٠):

وإني من القوم الذين هم هم إذا مات منهم سيّد قام صاحبه
نجوم سماء كلما غاب كوكب بدا كوكب تأوي إليه كواكبه
أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم دجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه

إن الشاعر يحول قومه إلى نجوم ليؤكد بذلك رفعتهم ومجدهم، وهذا هو مصدر النور الذي يبدد ظلام الليل بحيث يسهل على ناظم الخرز عمله. ولعل في ذلك مبالغة لكنه منطق الشعر في تشكيل معرفته الجمالية والذي يخرق مواضع المنطق الواقعي.

من جانب آخر استند الوعي الشعري العربي إلى تشبيهته في ضرب الأمثال وهي خلاصة تجربته ورؤيته للعالم الإنساني، فأصبحت الظواهر اليومية المعتادة في ماهياتها الدقيقة ذات دلالات جديدة تفيض غنى وثراء حين يقصدها ويؤولها، فمن ذلك مثلاً قول قيس بن الخطيم^(١١١):

وبعض القول ليس له عجاج كمخض الماء ليس له إتاء
يصوغ لك اللسان على هواه ويفضح أكثر القيل البلاء

ومع أن القياس التشبيهي يتركز حول ظاهرة تمتاز بالبساطة إلا أن وعي الشاعر أكسبها كياناً جديداً وفاعلاً، ومن خلال الكيان يتحدد الفرق بين الادعاء والكلمة الصادقة مقارنة بين الماء والحليب فمخض الماء لا ينتج زبداً، وكذلك الادعاء لا يؤيده الفعل. لقد أصبح الماء في هذا التشكيل دالاً غنياً بالمعنى أو المثل الذي تأسس فيه، وصار ذا مضمون جمالي وقيمة معرفية.

(١١٠) صدر الدين بن أبي الفرج بن الحسين البصري، الحماسة البصرية، اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه مختار الدين أحمد؛ تحت مراقبة محمد عبد الفيد خان، السلسلة الجديدة، ٢ ج (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٣ - ١٩٦٤)، ج ١، ص ١٦١، «قصائد جاهلية نادرة»، في: منتهى الطلب من أشعار العرب، جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون؛ تحقيق يحيى الجبوري (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢)، ص ٢١٨.

(١١١) ديوان قيس بن الخطيم، ص ١٥١ - ١٥٣.

والطفيل الغنوي يختزل القياس ليأتي بهذا المثل التشبيهي المكثف^(١١٢):

فهيَّأَكَ والأمرَ الذي إن تراحيبُ موارِدُه ضاقتُ عليكِ المصادِرُ
حيث يستعير ورود الإبل للماء وصدورها عنه، مجردين من واقعتهما الفعلية، أي أنه يحولهما إلى معنى فقط ليمثل من خلالهما ضرورة التبصر بالأمر وعواقبها قبل التورط فيها استنباطاً وقياساً على ما يحدث للإبل حين ترد الماء ولا تجد طريقاً للصدور.

وبالمنطق التشكيلي نفسه يعزز زهير بن أبي سلمى مدحه بمثل مستنبط من ظواهر حياتية على القياس فيقول^(١١٣):

فما كان من خيرٍ أتوهُ فإنما توارثهُ آباءُ آباءهم قبلُ
وهل ينبتُ الخطيُّ إلا وشيجهُ وتُغرَسُ إلا في منابتها النخلُ
ومن ذلك أيضاً ما تضمه قصيدته المعلقة من أمثال شكّلت بالطريقة نفسها منها مثلاً^(١١٤):

رأيتُ المنايا خبِطَ عشواءٍ من تُصِيبُ تُمِثُه ومن تخطيُّ يُعَمَّرُ فيهِرَمِ
.. ومن لا يصانعُ في أمورٍ كثيرةٍ يُضِرُّسُ بأنيابٍ ويوطأ بمنسِمِ
.. ومن يعصِ أطرافَ الزجاجِ فإنه يطيعُ العوالي رُكِبَتْ كلُّ لهذَمِ ..

ويطول بي الأمر لو أردت تعقب ما في الشعر الجاهلي من هذا، ولذلك سأكتفي بما أوردته من نماذج على قلتها، لكنها تكفي لتوضيح أهمية ما حققته تشبيهية الوعي الشعري بتأسيسها للمعنى. وفي هذا السياق ذكر عبد القاهر الجرجاني أن من أهم ما حققه الشعر العربي أنه «قيد على الناس المعاني الشريفة»^(١١٥). ونستنتج من ذلك أن تشبيهية الوعي الشعري صنعت تاريخاً حقيقياً للعصر الجاهلي، ولم يكن هذا التاريخ سوى ذلك الفيض من المعاني التي أسست وجود الإنسان العربي، ومكنته من معرفة ذاته وعالمه، ومن تنميتها وتوطيدها أكثر فأكثر.

(١١٢) ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد (بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٨])،

ص ٢.

(١١٣) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ١١٥.

(١١٤) المصدر نفسه، ص ٢٩ - ٣١.

(١١٥) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، دلائل الإعجاز (بيروت: نشرة دار المعرفة للطباعة

والنشر، ١٩٧٨)، ص ١٥.

لقد تحول العربي إلى صانع للمعنى، وفي هذا فقط وجد إنسانيته الحقيقية، غير أن أهم ما يميزه أنه لم يكن يعرف المعنى حسب، بل يكونه ويحياه أيضاً. ونحطى من يتصور أن تقصي الشاعر العربي للجزئيات يرجع إلى حسيته وماديته ونزعة التجزيئية. إلى آخر ذلك من مصادر ومفاهيم مسبقة، ذلك أن التقصي عملية بناء. إن الوعي يبني ذاته - في - عالمه ويبرهن على فاعليته هذه بتعقب أدق التفاصيل، غير أن هذا التقصي لا يجري بمعزل عن المعنى. فكل جزئية في التشكيل تحمل معنى وقيمة في ذاتها، وتنظم في نسق كلي يرفد رؤية القصيدة وإمكانية المعنى فيها.

استنتاجاً مما سبق كله، أريد أن أختتم هذا البحث بعدد من الملاحظات الجوهرية التي تخص تكوين الوعي الشعري العربي وبنيته من حيث كونه نظاماً للمعرفة الجمالية وتحققاً لها.

لقد كانت التشبيهية نظاماً معرفياً يقوم على رؤية لها منطقتها في الاستدلال، وقد تأسس هذا النظام في فكرة البيان وما يتعلق بها من عمليات العني والتأويل والتفسير والاعتبار، وكان عماده المنهجي هو القياس، وكانت نشأة هذا النظام نتيجة حافز داخلي يضرب عميقاً في الكيان الثقافي للعربي ويتأصل في رؤيته للعالم الذي يحيا فيه وحاجته إلى أن ينجز ذاته ويحققها معرفياً. لذلك استطاع الوعي الشعري العربي أن ينتج هذا النظام المعرفي، أصيلاً مستقلاً. فهو يختلف جذرياً عما عرفه العرب فيما بعد من نظم المعرفة الوافدة لا سيما المنطق اليوناني، فالقياس المنطقي كان يقوم على الجمع بين المقدمات بحيث يلزم عنها نتيجة معينة لزوماً ضرورياً، بينما كان القياس العربي التشبيهي عملية مقايسة ومساواة بين شيئين بعيدين اجتهاداً، على أن يكون ذلك بالتمييز والتعليق الماهوي. ومن هنا كان القياس التشبيهي يعبر عن المعلوم إلى المجهول ومن الشاهد إلى الغائب. إن الاجتهاد يعني البحث عن العلاقة الجوهرية بين الظواهر في الوعي نفسه حين يقصدها أو يعنيهها، أي أن القياس هنا يبحث عن الإنسان في ذاتيته ويؤسسه في المعرفة. ولذلك كانت أهم ميزات القياس العربي إبداعيته.

أما الميزة الأخرى التي تميز القياس التشبيهي - والنظام المعرفي الذي يقوم عليه - فهي أنه ذو طابع فقهي، أي أنه يعمل دائماً بتوجيه من أصل، ويفرغ منه الفروع. وقد كان هذا الأصل أما ظواهر العالم وجزئياته، ويكون التفرع منها عن طريق الاعتبار، أو المتن الشعري العربي نفسه بوصفه نصاً قابلاً للنمو ذاتياً، ويكون التفرع منه اشتقاقياً. مع ملاحظة أن الطابع الفقهي يتأصل في الطابع الظاهراتي الفطري للوعي الشعري إذ يحاول أن يجد ذاته في ما يعنيه من ظواهر وفي ما ينتجه من شعر.

والنتيجة التي تترتب على هذا أن النظام المعرفي البياني الذي تحقق إيستمولوجياً في مجالات الفقه وعلم الكلام والبلاغة والنحو في العصور الإسلامية، كان تطوراً طبيعياً لتشبيهية الوعي الشعري فكلها تقوم على آلية واحدة هي القياس، وإن أصابها بعض التعديل بحكم طبيعة كل واحد من هذه الفروع المعرفية. وقد أشار الجابري إلى ذلك بقوله إننا إذا بحثنا عن أصل لبنية الاستدلال البياني (بوصفه نظاماً معرفياً يقوم على قاعدة إيستمولوجية واحدة) لوجدناه في الفعل العقلي الذي كان الأعرابي ينتج به المعرفة ويتعامل مع الأشياء^(١١٦)، وأنا أفهم هذا الفعل العقلي بأنه هذه التشبيهية التي رأينا إلى أي حد كانت متأصلة في وعي العربي وعلاقته بالعالم. أما الجانب الآخر، أعني التحقق الأنطولوجي للمعرفة الجمالية، فقد كانت لغوية الجمال العربي توظف فاعلية الوعي الشعري في تشكيل ذاته وعالمه من خلال ما يستحدثه من علاقات وتشكيلات لغوية تنبثق من تشبيهيته، سواء ما كان منها بسيطاً مباشراً أو معقداً مختزلاً. لكن الجمال في الوعي الشعري العربي لم يكن تركيبياً بين عناصر الواقع الموضوعية والعناصر اللغوية، وإنما هو معاناة وتوق إنساني إلى الحياة مكثف في اللغة بوصفها الماهية الحقيقية للإنسان.

غير أن أهم ما وفرته التشبيهية للشعر العربي هو التوازن والانسجام والوحدة في التنوع، سواء على مستوى المكونات الجزئية للقصيدة أو على مستوى كيانها الكلي ورؤيتها، وهذا من مقومات الجمال الفني عموماً. على ألا نفهم ذلك بمعزل عن ذاتية الوعي الذي كان يرى وحدته في التنوع، وفي التوازن والانسجام.

لقد كانت التشبيهية تفاعلاً حراً للدلالات ينظم أو يعيد تنظيم رؤية الإنسان لعالمه، الأمر الذي حوّل القصيدة إلى نظام دقيق للمعنى. وجعل الوعي الشعري وعياً منفتحاً على ذاته (وضمناً على عالمه) من خلال عملية خلق المعنى. لقد أصبح وعياً بالمعنى، أو بعبارة أدق؛ وعياً بحضارة المعنى وقيمها، وهكذا جعل من البيئة الفقيرة - الصحراء - عالماً خصباً وإنسانياً.

إن الوعي الشعري العربي لم يكن يفصل الجمال عن وظيفته المعرفية. والواقع أن المعرفة التي أنتجها هذا الوعي ما كان لها أن تصبح ممكنة إلا بالجمال، لأنها مستمدة من الإبداع والاجتهاد في الإظهار والظهور وفي اكتشاف الإنسان لفراده وجوده.

(١١٦) انظر: محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، نقد العقل العربي؛ ٢، ط ٥ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٦)، ص ٢٤١ - ٢٤٢، وتكوين العقل العربي، نقد العقل العربي؛ ١، ط ٦ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٤)، ص ٨١.

ومن هنا ارتبطت المعرفة الجمالية بحريته فقد منحته التشبيهية منهجاً لارتداد آفاق جديدة من المجهول واكتشافها ومكنته من التعرف على ذاته في الأشياء، ومن اختراق حدود فضاء الدهر الضيقة ونظامه الثقافي.

لقد كان الشاعر يلح على إعادة تشكيل كل شيء ويحضر إلى الوجود كل ما كان غائباً لأنه يعي العالم ويدركه إدراكاً جمالياً مشكلاً. ومن ثم فهو «يواجه التشكيل التاريخي والاجتماعي لهذا العالم بتشكيل مواز يعكس الجوهر الإنساني ويحقق الحرية»^(١١٧). على أن علاقة هذه الحرية بالتشبيهية ترتد إلى الماهية اللغوية الأصلية للمعرفة الجمالية، ونظامها في القياس والاستنباط. لقد قال بول فاليري إن اللغة الشعرية «لا تتكلم أبداً سوى الأشياء الغائبة» وإذ يسمي الشعرُ الغيابَ ويحضره فإنه - كما يعقب هربرت ماركوز - «يحطم فتنة الأشياء الموجودة، إنه إقحام نظام مختلف للأشياء في النظام السائد»^(١١٨).

إلا أن تشبيهية الوعي الشعري العربي كانت تفعل أكثر من ذلك: لقد كانت تحاول أن تتكلم غائبا الخاص؛ الإنسان العربي الجمالي.

(١١٧) عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨)، ص ١٠٥.

(١١٨) هربرت ماركوز، «غزو الوعي البائس - اللاتسامي المكبوت»، ترجمة مي جبران ونسيم الخوري، الفكر العربي (بيروت)، العدد ٣٥ (١٩٨٥)، ص ٢٨.

القسم الثاني

جماليات الوجود الشعري العربي
(الإنسان العربي الجمالي وحضارة المعنى)

تمهيد

سيكون هذا القسم معنياً بتأويل الوجه الثاني للجمال الشعري العربي، وهو كونه (وجوداً - لذاته). وقبل أن أبدأ بذلك أريد توضيح المقصود من هذا الوصف:

إن قصدية الوعي الشعري بوصفها طابعه الماهوي الأساس تعني أنه لا يمكن أن يكون إلا (وجوداً - في - العالم)، ذلك أنه عن طريق القصدية يتخارج عن ذاته ليوجد في ما يؤسسه ويتأسس فيه من معرفة. من هنا كانت المعرفة تنطوي دائماً على مبدئها الضروري - الوعي - لأنها تمثل تحققه الوظيفي.

ولما كان الوعي الشعري يتحقق في معرفة ذات ماهية جمالية والجمال معرفة، فقد عني القسم الأول بتأويل الجمال الشعري العربي بذاته، أي بالوعي الذي يؤسسه ويمنحه مقوماته الماهوية التي أوضحتها على امتداد القسم في فصوله الثلاثة. بكلمة أخرى، لقد كنت أتعامل مع الجمال بوصفه وجوداً بذاته أو كيفية تظاهر الوعي جمالاً. غير أن ذلك لا يمثل سوى أحد وجهي الظاهرة الجمالية، والوجه الثاني يتمثل في الكيفية التي يتظاهر بها الجمال وعبئاً، وانطلاقاً من فكرة القصدية أيضاً. فما دام الجمال معرفة وما دامت العلاقة بينه وبين مبدئه الضروري تقوم على أن كلاهما يؤثر الآخر ويباطنه في آن معاً، فإن ذلك سيؤدي إلى أن يكون الجمال وعبئاً والوعي جمالاً. وعليه فإن الوعي لا يقصد الأشياء والظواهر ليعرفها حسب بل ليعرف ذاته ويوجدتها فيها أيضاً، ومن هنا كان الوعي، وتبعاً لذلك الجمال، وجوداً - لذاته، وهذا هو الوجه الآخر للظاهرة الجمالية الذي سنتناوله بالتأويل هنا.

والملاحظ أن مصطلح الوجود - لذاته بهذا الفهم يتجاوز مفهومه الفلسفي التقليدي، ولكن هذا التجاوز مبرر بفكرة القصدية التي تعني أن الأنا المفكر لا يمكن أن يوجد إلا انفتاحاً على العالم وفيه، ومن ثم، يصبح الوجود لذاته علاقة تنشأ بين

ثلاثة أطراف متنافذة على بعضها: الذات العارفة والموضوع المعروف والمعرفة بوصفها نتاج التفاعل بينهما. وفي ما يخص موضوعنا فإن تأويل الجمال الشعري لذاته سيعتمد على الثلاثية نفسها التي تؤلف جوانب الوجود والفعل بالنسبة إلى الوعي الشعري العربي، مع التنبيه إلى أن هذه الأطراف الثلاثة ليست مستقلة عن بعضها أبداً، إذ يمكن للذات العارفة أن تكون موضوعاً للمعرفة وتكون المعرفة نفسها، وذلك ما يصحّ على الطرفين الآخرين. وهذا سيؤدي إلى أن التأويل سيكون مؤطراً وموجهاً بمبحث القيمة وفلسفتها من حيث إنّ الجمال في النهاية ما هو إلا مفهوم قيمي ومن ثم، فإن الوعي إذ يشكّل هذه الجوانب إنما يقيم تشكيله على التقويم الذي يمارسه عليها.

إن الغاية الأساس من هذا الربط بين الجمال الشعري لذاته ومبحث القيم هي الكشف عن الإنسان العربي الجمالي بوصفه مبدأ كل قيمة ومنتهاها، ومن خلال ذلك تتوضح الملامح العامة للإنسان (الأنثروبولوجيا) الفلسفية التي أسسها الوعي الشعري العربي.

الفصل الرابع

التأسيس الجمالي للذات الشعرية

الذات مفهوم فلسفي معقد يصعب تحديده لاختلاطه بمفاهيم متعددة في مبحث (الميتافيزيقا) كالجوهر والماهية والموضوع وحقيقة الوجود المطلق . إلى غير ذلك مما عده جان فال مفاهيم وهمية أوحث بها اللغة^(١) . وليس لي أن أدخل في هذه التعقيدات وسواها مما يتصل بمفهوم الذات في مبحث نظرية المعرفة (الإيستمولوجيا) أيضاً، حتى في الفلسفة الظاهرية التي يزداد فيها مفهوم الذات تعقيداً، ولكن يمكننا القول بأن الذات هي أنا الإنسان من حيث كونه كائناً واعياً وفاعلاً للمعرفة. وهذا الفاعل يوجه عمل الوعي ويضبط قصديته الساعية إلى إدراك الماهيات ويستوعبها.

ذلك هو المعنى المباشر والمبسط لكون الوعي وجوداً لذاته، فكيفياته كلها تتدرج في تعقيدها ووظائفها لكي تحقق له في النهاية وحدته وشعوره بالأنا الواحد المتكامل الذي ينطوي عليه ويكون هويته المتفردة، ذلك أن قصدية الوعي تظل موجهة ومسبوقة في آن، فالوعي إذ يقصد فإنه يبدأ من وحدته وينتهي بها. وهذه الوحدة هي ذاته التي يوجد لأجلها ويفعلها.

الذات إذاً، حضور دائم في الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة. وبلغ هذا الحضور درجة أن يتماهى أحدهما في الآخر تماماً، بحيث تصبح المعرفة فعلاً وفاعلاً ومفعولاً معاً. وعليه فإن الذات ليست جوهرأ مفكراً قائماً بنفسه منطوياً عليها، بل هي فاعلية أو وجود بكل ما في الكلمة من معاني الصيرورة والتحول

(١) انظر : جان فال، طريق الفيلسوف، ترجمة أحمد حمدي محمود (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ١٩٦٧، ص ١٢١.

والتعين. أي أن الذات تمثل آنية^(٢) الموجود الإنساني ووعيه ووجوده للمعرفة.

إن التماهي الذي أشرت إليه يعني أن القصدية ليست توجهاً إلى الموضوعات بمقدار ما هي توجه إلى الذات لكي تدركها ماهوياً، طالما أن الوعي يعرف ذاته في المعرفة ويوجدها فيها. ومن هذه النقطة سيكون مدخلنا إلى الجمال الشعري لذاته في هذا الفصل؛ إن الوعي يعرف ذاته من خلال تشكيلها جمالياً فيؤسسها وجوداً معرفياً في العالم، مستنداً إلى العني في تشكيل أوجه الذات وعلاقاتها وتظاهراتها. على أن هذا التشكيل يمثل الكيفية التي يعيها بها الوعي ويجعلها مصدراً للمعنى. واشتقاقاً من ذلك، فإن منطلقنا في هذا الفصل سيكون اعتبار الذات الشعرية آنية جمالية ومعرفية للوعي، أو بكلمة أدق، آنية المعنى التي تتوقف قيمتها على مقدار ما تحققه في تعيها من إمكانيات جمالية.

أولاً: البدن الشعري والتذاوت الجمالي

البدن^(٣) أهم تظاهرات الذات الإنسانية وأولها وأكثرها أصالة، ذلك أنه يمثل آنيته المتعينة. وقد أبدت الظاهرية (والوجودية التي اشتقت منها) اهتماماً بالغاً وفريداً بالبدن ولا سيما من جهة معرفيته. ولعل أفضل من تعمق في ذلك الفيلسوف الظاهراتي موريس ميرلوبونتي الذي ذهب إلى أن الوعي ليس له وجود آخر منفصل عن وجوده البدني. إنه (كوجيتو) متجسد يكون مسلكه المتميز التأسيس الإدراكي للعالم، أي أنه جهاز معرفي من خلاله يعرف المرء العالم بطريقة أولية سابقة على التأمل^(٤).

(٢) «الآنية» مصطلح فلسفي إسلامي مفاده «تحقيق الموجود العيني من حيث مرتبة الذاتية». انظر: علي بن محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات: تعريفات ومصطلحات لغوية وفقهية وفلسفية (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٦)، ص ٢٧. وعند ربطه بالإنسان سيفيد ظهور الوعي في هيئة وجود ذاتي متعمق في الواقع، لكن انطواء الآنية على الزمان، أي كونها وجوداً يجعلها صيرورة مؤلفة من وجود واقعي ووجود إمكاني، ومن هنا تصبح مفهوماً مزدوجاً من جهتين: إنها فاعل المعرفة وإنها تعين واستمرار. ومعروف أن هيدغر يحدد الوجود الإنساني في العالم (Dasein) تحديداً مزدوجاً أيضاً، فهو تواجد زمني علاقي بين الكينونة المتعينة للوجود الإنساني الفردي وبين الوجود المطلق الإمكاناني الذي يتعين باستمرار إلى ما لا نهاية. انظر: مارتين هيدغر، نداء الحقيقة، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ٤٩ وما بعدها. وواضح إنني أستخدم مصطلح «الآنية» مؤلفاً بين مفهوميه هذين.

(٣) اخترت لفظة «البدن» لأنها في العربية، أخصُص بالإنسان من الجسم والجسد، فضلاً عن تضمينها لدلالات جمالية تمثل في الضخامة والتماسك واعتدال الحلقة والقوة، انظر «بدن» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

(٤) انظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ٢٠٢-٢٠٣.

إن البدن هو المكون للوجود الذاتي والبؤرة التي يتكثف فيها العالم ويتخذ نظامه وفق اهتمامات الذات ومصالحها^(٥)، وهذا الوجود والتنظيم يقتضي ضرورة إدراك الذات لذاتها من خلال صلتها والتحامها بعالمها، كما يقتضي تحقق الآنية ويؤسسها عالماً صغيراً وحقيقة تتجسد بدنأ مريداً وفاعلاً.

وإذا تعمقنا في كون البدن آنية الوعي، فإن بإمكاننا أن نشق من ذلك أن الوعي يحيا ذاته ويخبرها عن طريق البدن وحده. ذلك أنه - أي البدن - هو الذي يقيم الذات في الوجود، والتجسد هو الأسلوب الذي تتحقق عن طريقه الذاتية وتؤكد نفسها، ومن ثم، فإن البدن هو الوجود الذاتي بوصفه فعلاً^(٦) ويترتب على هذا أن البدن سيتحول إلى دال مدلوله الوجود في آنيته. بكلمة أخرى؛ إن الآنية البدنية ستحول إلى خطاب وتعبير. وهذه الفكرة ذات أهمية بالغة عند ميرلوبونتي، فهو يصف البدن بكونه لغة يتكلمها الوعي ويعبر بها عن ذاته، فمن خلال حركته في العالم يؤسس المعاني الأولية المدركة ويعبر عنها في إشارات وإيماءات. وفي هذا التعبير لا تنفصل الإشارة عن المشار إليه ولا الإيماءة عن دلالاته ومعناها، ولا التعبير عما هو معبر عنه. إن البدن في تعبيراته لا يكون منفصلاً عن الوعي وإن هناك قصدية أو فعلاً واهباً للمعنى في كل أفعال البدن^(٧).

هنا نصل إلى الأساس الذي سنقيم عليه تأويلنا للبدن الشعري وكيف يعني الوعي آنيته البدنية جمالياً وبشكلها في أول تظاهرات ذاته بوصفها آنية معنى وتعبير وخطاب.

والواقع أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً خاصاً بالبدن من حيث هو كذلك، وقد تحقق هذا الاهتمام في أوجه تشكيلية مختلفة باختلاف الرؤى والمواقف الغنية بدلالاتها التعبيرية، وكان هذا التحقق ينطوي على ما هو إمكاني من الآنية ممثلاً في ما يتأسس من معنى في البدن.

إن الوعي الشعري العربي لم يكن يشكل آنيته البدنية إلا من حيث هي دالة على المعنى، وقد كان هذا التشكيل يستند إلى منطق الشعر ورؤيته التي تتجاوز ما هو واقعي نشري من رؤية البدن الإنساني مستبدلاً بمقاييس الجمال النثرية الخاصة به في

(٥) انظر: جون ماكوري، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة؛ ٥٨ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢)، ص ١٣٥ - ١٣٦.

(٦) انظر: حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤)، ص ٦٢.

(٧) انظر: توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ص ٢١١.

إعادة بنائه من جديد. ولذلك فإن الملاحظ أن كل مظاهر الجمال البدني في البيئة العربية كالبدانة والامتلاء والطول . . . الخ، تصبح نقائص مرفوضة لما أكسبها إياه الوعي الشعري من معان سلبية على عكس المظاهر المضادة من القصر والنحافة والهزال التي أصبحت مظاهر لتجسّد المعنى الجمالي عياناً. فهذا النظّار الفقعسي يبين المعنى الجمالي ويشثقه من ضآلة بدنه^(٨) :

فإن تَرَفِي بَدَنِي خِفَّةً فسوف تُصادفُ جِلْمِي رزينا
وتعجُّمُ مِنِّي عِنْدَ الحِفاظِ حصاةً تُقلُّ شَبَا العاجمينا
فإيّاكَ والبِغْيَ لا تُسْتَثِرُ حديدَ النيوْبِ أطالَ الكُمونا
ثوى تحمِلُ السُّمَّ أنيابُهُ وحالفَ لِضَباً منيعاً كنيّنا
رأتهُ الحُواةُ الألى جَرَّيوا فلا يبسطونَ إليه اليَمينا

إن الشاعر هنا يشكّل آنيته البدنية عياناً وإمكانية بمنطق رؤيته الشعرية لذاته ولفاعلية وعيه ووجوده. ومن هنا تتحول الضآلة إلى معنى مضاد تماماً، فتتضخم بالجلم أو بما تحمله من قيمة، ويصبح البدن حصاةً في صلابته وقوته. والشاعر يعمق ما هو إمكاني من هذه الآنية وما تنطوي عليه من إيجابية الفعل حين يخيّل في بدنه الضئيل أفعى متوقدة قاتلة إذا ما استفزت.

إن الوعي الشعري يؤسس للوجود البدني مقياساً جديداً للجمال هو مقياس المعنى والإمكانية. وهذا ما يؤكد مويك بن جهم المذحجي قائلاً^(٩) :

... فإلا يكن جسمي طويلاً فإنني له بالخِصالِ الصالحاتِ وَصُولُ
إذا كنتُ في القومِ الطوالِ غمرتهمُ بعارفةٍ حتى يقالَ طويلُ
ولا خيرَ في حُسنِ الجُسومِ وطولها إذا لم تَزِنْ حُسنَ الجُسومِ عُقولُ

فهو يجعل العارفة - ذاتية الوعي - والعقل مقياساً للحضور والتفوق الجمالي على غيره من طوال القامة، فضلاً عما تتضمنه آنيته الشعرية من وجود للمعنى

(٨) انظر: أبو علي اسماعيل بن القاسم القالي، كتاب الأماي (بيروت: دار الكتب العلمية، [د.ت.])، ج ٢، ص ٢٠٧.

(٩) أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، حققه وعلق عليه محمد يوسف، ج ٢ (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨)، ج ٢ (١٩٦٥)، ص ٢٥٣.

وللمعرفة والأخلاق والإيجابية، وإلى مثل ذلك يذهب العباس بن مرداس السلمي^(١٠):

ترى الرَّجُلَ التَّحِيْفَ فَتَزْدَرِيهِ وفي أَثْوَابِهِ أَسَدٌ مُزِيرُ
وَيُعْجِبُكَ الطَّرِيرُ فَتَبْتَلِيهِ فيخْلُفُ ظَنُّكَ الرَّجُلَ الطَّرِيرُ
فَمَا عِظَمُ الرِّجَالِ لَهُمْ بِفَخْرٍ ولكن فخرُهُمْ كرمٌ وخيرُ
ضِعَافِ الطَّيْرِ أَطْوَلُهَا جُسُومًا ولم تَطُلِ البُزَاةُ ولا الصَّقُورُ
وقد عَظُمَ البعيرُ بغيرِ لُبِّ فلم يستغنِ بالعِظَمِ البعيرُ
... فإن أكَ في شِرَارِكُمْ قليلاً فإنني في خِيارِكُمْ كثيرُ

هذا المقياس الجديد يضع الوعي معياراً جمالياً للآنية البدنية، وذلك يتضمن القدرة على وضع المعنى والقيمة، وهما سبيل الوعي لكي يوجد لذاته خطاباً جمالياً. ويذهب سلمة بن مرة الشيباني المذهب نفسه ولكن في مجال آخر فيقول^(١١):

ألا زَعَمْتُ بنتُ امرئِ القيسِ أنني قصيرٌ، وقد أعيا أباهَا قصيرُها
ورُبُّ طويلٍ قد نزعَتْ ثيابَهُ وعانقَتْهُ والخيلُ تدمى نُحورُها
ولو شهدتني يومَ ألقىْتُ كُلكلي على شيخِها ما كان يبدو نكيرُها

هذه الذات الشعرية تؤسس بدنها في الفعل الذي يصدر عنها وهو هنا، يتمثل في القوة والبطش والسطوة التي يتطلبها الصراع والتفوق في بيئة كاليئة الجاهلية. وواضح أن هذه الإيجابية تحمل قيمتها في ذاتها وتمنح البدن وجوداً جمالياً مشتقاً منها ومناقضاً لمقاييس الواقع النثري. إن منطق الرؤية الشعرية يحول البدن إلى فضاء مكاني يفيض بالمعنى، وهذا المنطق هو الذي جعل عنتره يبرر بدنيته ووجودها تبريراً جمالياً في قوله^(١٢):

عَجِبْتُ عُبَيْلَةَ مِنْ فَتَى مُتَبَدِّلٍ عاري الأشاجعِ شاحبِ كالمُئْصَلِ

(١٠) ديوان العباس بن مرداس السلمي، تحقيق وجمع يحيى الجبوري (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٦٨)، ص ٥٨ - ٦٠.

(١١) صدر الدين بن أبي الفرج بن الحسين البصري، الحماسة البصرية، اعنتى بتصحيحه والتعليق عليه مختار الدين أحمد؛ تحت مراقبة محمد عبد المفيد خان، السلسلة الجديدة، ٢ ج (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٣ - ١٩٦٤)، ج ١، ص ٦٦.

(١٢) ديوان عنتره، تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤])، ص ٢٥٣ - ٢٥٩.

شَغَثِ الْمَفَارِقِ مُنْهَجِ سِرْبَالِهِ لَمْ يَدَّهِنْ حَوْلًا وَلَمْ يَتْرَجَلِ
فتضاحكت عجبًا وقالت قَوْلَةً لا خَيْرَ فَيْكَ كَأَنَّهَا لَمْ تَحْفَلِ
فَعَجِبْتُ مِنْهَا كَيْفَ زَلَّتْ عَيْنُهَا عَنِ مَا جَدَّ طَلْقَ الْيَدَيْنِ شَمَزْدَلِ
. . . إِمَّا تَرَيْنِي قَدْ تُحَلْتُ وَمَنْ يَكُنْ غَرَضًا لِأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ يَنْحُلِ
فَلَرُبَّ أْبْلَجٍ مِثْلِي بِعَلِّكَ بَادِنِ ضَخِمَ عَلَى ظَهْرِ الْجَوَادِ مُهْبَلِ
غَادَرْتَهُ مُتَعَفِّرًا أَوْصَالَهُ وَالْقَوْمُ بَيْنَ مُجْرَحٍ وَمُجَدَّلِ

لنلاحظ هنا أن تشكيل الخطاب البدني يقوم على تعيين الشحوب والنحول وغيرها مما هو خارجي من مظهر البدن، ويجعله ممراً إلى المعنى الذي يؤسس الجمال الشعري فيه، وقد اتخذ هذا التأسيس سبيل المقارنة مع أضداد هذه المظاهر من البدانة والضخامة والحسن ثم التفوق عليها في الفعل الإيجابي، كما اتخذ سبيل التخيل. فالوعي الشعري يخيل في البدن الشاحب النحيل سيفاً قاطعاً ليضمّنه بذلك ذاتاً شعرية غاية في المضاء والعزيمة والرهافة. وهذا التخيل سنجدّه عند النمر بن تولى أيضاً إذ استند إليه ليبرر شيخوخته وليشكّل اندثار بدنه هذا التشكيل الفريد^(١٣):

أَبْقَى الْحَوَادِثُ وَالْأَيَّامُ مِنْ نَجْمِ أَسْبَادَ سَيْفٍ قَدِيمٍ أَثْرُهُ بَادِي
تَظَلُّ تُحْفَرُ عَنْهُ إِنْ ضَرَبَتْ بِهِ بُغْدَ الذَّرَاعَيْنِ وَالسَّاقَيْنِ وَالْهَادِي

ففي هذا التشكيل يبدو الشاعر وكأنه يفصل بين موجودة بدنه المندثر وجوده من حيث هو معنى جمالي يتعالى على اندثاره على الرغم من تضمّنه فيه. وهذا التعلّي يتحقق في ما هو ممكن من الآنية بوصفها فعلاً إيجابياً يبلغ من المضاء حدّاً مفراطاً ومبالغاً فيه بالنسبة إلى الواقع النثري. لكنه يظل مبرراً بمنطق الشعر ورؤيته التي تؤسس الذات الإنسانية للشاعر جمالياً، فتحول بدنه إلى سيف حي إن صح التعبير. إن البدن الشعري هو بدن المعنى، ومن هنا حسب، يستمد وجوده وقيّمته الجمالية بغض النظر عن منطق الواقع ومقاييسه.

ولعل ذلك ما دفع بعض الشعراء العرب إلى المبالغة في تشكيل ذواتهم البدنية متجهين أكثر فأكثر إلى تغريبها وإظهارها جافية قاسية للغاية، لأن وجودها للمعنى

(١٣) شعر النمر بن تولى، صنعه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، [١٩٦٨])، ص ٥٣، (أسباد: بقايا).

وبالمعنى أهم من تعينها في الكينونة الغفل السابقة على الشعر. فهذا تأبط شراً يرى نفسه أو يشكّلها مؤكداً هذه الفكرة قائلاً^(١٤):

.. قليلٌ أذخارِ الزادِ إلا تَعَلَّةً وقد نَشَرَ الشُّرُوفُ والتصقَ المِعا
ببيتٍ بمغنى الوحشِ حتى أَلْفَنَهُ فلو صافحتِ إنساً لصافحتَهُ مَعَا

إن البدن الشعري ووجوده للمعنى يعني تجاوزه لحاجات الكينونة المحضة من طعام وشراب... الخ ومن الطبيعي أن يؤدي ذلك إلى هزاله في مقابل غناه بقيمته الإنسانية. إن الذات الشعرية تماهي بدنها في القيمة مفتونة بها بحيث يتحول أخيراً إلى بدن غريب عن أبدان البشر حتى أنه يبدو بدنًا حيوانيًا تألفه الحيوانات وتطمئن إليه. والفكرة الأساسية التي يقدمها هذا التشكيل ويرمز إليها هي أن غرابة البدن وتوحّشه تساوي غرابة المعنى الجديد الذي يريد الوعي الشعري تأسيسه خارج السياقات العرفية المعهودة، ومن هنا نجد الشنفرى يتخلّى عن مظهره الإنساني مختاراً توخّده مع وعيه^(١٥):

إذا الأمعزُ الصَّوَّانُ لاقى مناسمي تطايرَ منه قَادِحٌ ومفلَّلُ
وأطوي على الخُمصِ الحوايا كما انطوت خُيوطَةُ ماريّ تُغَارُ وتُفتلُ
وأغدو على القوتِ الزهيدِ كما غدا أزلُّ تهاداه التَّنائفُ أطحلُ
غدا طاوياً يعارضُ الرياحُ هافياً يخوتُ بأذنانِ الشُّعابِ ويعسلُ
... وآلَفُ وجهُ الأرضِ عندَ افتراضِها بأهدأ تُنبيهِ السَّناسينُ فُحلُ
فإمّا تَرينِي كابنةِ الرملِ ضاحياً على رِقّةِ أحفى ولا أتنعَلُ
فإنِّي لَمولسى الصَّبِرِ أجتأبُ بزّه على مثلِ قلبِ السَّمعِ والحزْمِ أفعَلُ

في هذا التشكيل يحضر الشاعر بدنه غاية في الصلابة والقوة على الرغم من هزاله وبروز عظامه، فهو إذا عدا على الصخر الصلب سحقه وتطاير الشرر من تحت قدميه، وهو هنا يستعير مناسم الجمل ويخيّلها فيها، ثم يعزز ذلك حين يخيل في بدنه ذنباً هزياً جائعاً، ثم أفعى تتلوى على الرمل الساخن. ويستنتج من هذا التخيل الغريب الحزم والصبر ومضاء العزيمة. ولكي نتفهم هذه التحولات التشكيلية للبدن

(١٤) شعر تأبط شراً، دراسة وتحقيق سلمان داوود القرعة غولي وجبار تعبان جاسم (النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣)، ص ٩٨ - ٩٩.

(١٥) شمس بن مالك بن الأواس الشنفرى، لامية العرب، تحقيق وشرح محمد بدیع شريف (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤)، ص ٥٤.

من الجمل إلى الذئب إلى الأفعى، لا بد من استحضر رؤية القصيدة ككل. فاعتداد الشاعر بوعيه وبوجوده لذاته المتفردة وأنفته من الذل التي أدت إلى انفصاله عن الجماعة، كل ذلك جعله يظهر بدنه ويشكله في هيئة لا إنسانية غريبة لكنها تتفق وما يريد أن يوجد من قيم لا تعرفها القبيلة. إن الهزال والتوحش يعنيان أن تأسس المعنى ووجود الوعي الجمالي لذاته ولقيمه معاناة حقيقية وعذاب، ومن ثم، فإن البدن الشعري إذ يتماهى في المعنى لا بد أن يكون شاحباً وهزياً وضئلاً، لأن ذلك فقط ما يجعله دالاً.

ولعل ما يؤيد ذلك أننا لا نجد شاعراً جاهلياً واحداً يؤسس بدنه ضخماً طويلاً ممتلئاً - حتى أولئك الذين اشتهروا بضخامتهم كعمرو بن معد يكرب على سبيل المثال، مع أن ذلك يتفق عموماً واعتداد الشعراء والفرسان بالتفوق والعظمة، لأن الوعي الشعري العربي كان يفهم المسألة بطريقة معاكسة تماماً: فالتفوق والعظمة لا تتأسس في البدن في ذاته، بل في التخلي عنه ومماهاته في المعنى والقيم. وهذا ما يؤكد عمار بن ثقف الهلالي بقوله^(١٦):

يأزبُ قائله يوماً لجارتها هل أنتُ مُخبرتي ما شأنُ عمارِ
قالت أرى رجلاً بادٍ أشاجعهُ كأنه ناقةٌ أو نضوُ أسفارِ
إما تريني لجسمي غيرٍ مُحْتَشِدِ فإنني حَشِيدٌ للضيفِ والجارِ
وكذلك يفعل عروة بن الورد^(١٧):

أتهزأ مني أن سَمِنتَ وأن ترى بوجهي شحوبَ الحقِّ والحقُّ جاهدُ
فإنني امرؤٌ عافي إنائي شِرْكَةٌ وأنت امرؤٌ عافي إنائكُ واحدُ
أقسَمُ جسمي في جُسومٍ كثيرةٍ وأحسو قَرَّاحَ الماءِ والماءِ باردُ

إن عماراً وعروة يوضحان هنا الأساس الحقيقي لوجود الآنية البدنية وتحققها الجمالي. فوجود الوعي لذاته من خلال البدن الشعري يعني بدقة، التخلي عن الفردية والانفتاح على الغير، أي أن يوجد لما هو أكثر من ذاته ولممكنات آيته التي لا يتحقق كمالها إلا في مجال الذاتية التي تتسع وتعمق باستمرار أفقياً باتجاه الآخر وعمودياً

(١٦) الخالدي والخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، ج ١، ص ١٢٥.

(١٧) عروة بن الورد العبسي، ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحاق المتوفى سنة ٢٤٤ هـ؛ حققه وأشرف على طبعه ووضع فهرسه عبد المعين الملوحي، مديرية إحياء التراث القديم (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦)، ص ٥٢.

باتجاه ذاتها. والشاعر العربي يعلمنا أن الإنسان لا يمكن أن يوجد لذاته وجوداً جهاًلياً إلا إذا تخلى عنها وتعالى عليها وانفتح على الجمال من حيث هو سعي إلى تأسيس المعنى والقيمة في العالم.

ولكن السؤال الآن هو: لماذا يفعل الوعي الشعري العربي ذلك؟ أو لماذا كانت هذه التشكيلات التي ذكرناها تختزل تعيين الآنية وبدنها لحساب إمكاناتها ولماذا كانت الذات الشعرية لا تركز على الوجود الفيزيائي للبدن إلا بوصفه دالاً على المعنى ومؤسساً له؟

أعتقد أن تأويل ذلك يمتد بجذوره عميقاً إلى رؤية الوعي الشعري العربي لوجوده في فضاء الدهر، هذا الوجود الذي يكتنفه الفناء والوهمية من كل جانب حتى من داخله، فكل ما في هذا الفضاء عبارة عن تعيين سريع الزوال وصيرورة للفناء. والإنسان جزء من هذه الصيرورة التي تستلبه وتفني وجوده وحياته. غير أن البدن يمثل المجال الفعلي الواضح لتحقيق الفناء وصيرورته إذ لا يلبث أن يبتلعه المضي ويندثر. فهذا السموأل يرى حياته تحقّقاً لوجود الموت ومجالاً له لا أكثر، وأن الإنسان يموت موتين: الأول جزئي تدريجي (الحياة) والثاني كلي نهائي^(١٨):

مَيْتاً خَلِقتُ ولم أكنْ من قبلِها شيئاً يموتُ فمِتُّ حينَ حَيِّتُ
وأموْتُ أخرى بعدها ولأَعْلَمَنْ إن كان ينفعُ أنسي سأموتُ

هذا إلى جانب ما يراه امرؤ القيس من أن الإنسان يتنصّي عيشه بجهد^(١٩)، أي أن حياته ووجوده في فضاء الدهر أردية يرتديها وينتزعها تعاقباً حتى الرداء الأخير، وليست هذه الأردية سوى البدن نفسه. وقد ذكرت كيف أن الأفوه الأودي كان يرى الحياة ثوباً مستعاراً لا يلبث أن يُردّ إلى معيره وصاحبه (الدهر). وكل ذلك يعزز أن كل لحظة تمر على البدن ومن خلاله تمت جزءاً كلياً منه إن صح التعبير، إذ تحيله إلى الزمان الموضوعي المتدفق إلى الماضي، وفي ذلك يقول سلامة بن جندل^(٢٠):

أودى الشبابُ حميداً ذو التعاجيبِ أودى وذلك شأؤٌ غيرُ مطلوبِ
ولّى حثيثاً وهذا الشيبُ يطلبُهُ لو كان يدركُهُ ركضُ اليعاقبِ

(١٨) ديوان السموأل، صنعه أبو عبد الله نبطويه؛ تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٥)، ص ٣١.

(١٩) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ٣١.

(٢٠) ديوان سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدين قباوة (حلب: المكتبة العربية، ١٩٦٨)، ص ٩٠ - ٩١.

لنلاحظ كيف يرى الشاعر شيخوخته وتقدم حياته موتاً لشبابه الذي اندثر في المضي بسرعة بالغه هي سرعة الفناء في فضاء الدهر المتراجع إلى الخلف مدمراً كل شيء. ومن ثم؛ فإنه يجد ذاته عاجزة تماماً عن استباقه والاحتفاظ ببدنها وشبابها وحمائته منه. وهكذا تصيح الشيخوخة ذروة اغتراب الإنسان وانفصاله عنها بحيث لا يعود يعرفها، يقول النمر بن تولب^(٢١):

لَعَمْرِي لَقَدْ أَنْكَرْتُ نَفْسِي وَرَابِنِي خَلَانْتُ مِنْهَا لَمْ تَكُنْ مِنْ شِمَائِلِي
مَطَاوَعْتِي مَنْ كُنْتُ لَسْتُ أَطِيعُهُ وَأَنْتِي أَرَى بَثِّي عَنِ اللَّهْوِ شَاغِلِي

ولا شك في أن هذا الانفصال يتأصل في تلك الفكرة المأساوية التي ترى في الحياة رداءً معاراً من الخارج، وأن البدن ليس ملكاً لذاته بقدر ما هو ملك للدهر يتنصاه طبقة بعد أخرى باحثاً عن ذاته المتمثلة بالموت الذي يباطن البدن في النهاية. أي أن اغتراب الإنسان عن ذاته هو الوجه الآخر لتوحد الدهر وتكامله مع ذاته حين يتحقق موتاً في الإنسان من خلال الاندثار التدريجي لبدنه. وفي هذا يقول النابغة الجعدي إذ يُفاجأ بشيخوخته^(٢٢):

شَيْخٌ كَبِيرٌ قَدْ تَخَذَ لَحْمُهُ أَفْسَى ثَلَاثَ عَمَائِمِ الْوَانَا
سَوْدَاءَ دَاجِيَةٍ وَسَخَقَ مَفْوَفٍ وَدُرُوسَ مُخْلِقَةِ تَلُوحِ هِجَانَا
ثَمَّ الْمَنِيَّةُ بَعْدَ ذَلِكَ كُلِّهِ وَكَأَنَّمَا يُعْنَى بِذَاكَ سِوَانَا

إن النابغة الجعدي يضع يده في هذه الأبيات القصيرة على جوهر المشكلة وأساسها. فالبدن يمثل تناهي الوجود الإنساني ومحدوديته (الاندثار والشيخوخة فالموت بوصفه غاية التناهي) بإزاء مطلقية وجود الدهر. وهذا ما يريد الشاعر أن يؤسسه بدتياً. لكنه يطور هذا التأسيس باتجاه إيجابي، حين ينبه إلى أن الموت هو موت الذات وتناهيها الداخلي، لا موتاً خارجياً. فمن خلال اندثار البدن ينبه إلى ضرورة أن يحيا الإنسان موته ويتعمق فيه، لا أن يتجاهله كأنه أمر يحدث للآخرين فقط. ففي ذلك حسب، يكمن خلاصه إذ يجعل الموت دافعاً للوجود الحقيقي الذاتي الذي يعني الوجود للمعنى وللقيمة.

ذلك إذأ، ما يفسر اختزال الوعي الشعري لذاته البدنية إلى معناها وقيمتها،

(٢١) شعر النمر بن تولب، ص ٩٦.

(٢٢) قيس بن عبد الله النابغة الجعدي، شعر النابغة الجعدي، تحقيق عبد العزيز رباح (دمشق: المكتب الإسلامي، ١٩٦٤)، ص ٢٣٩.

فذلك فقط، هو الذي يبقى ويدوم بعد أن يندثر البدن، أي أن الوجود الحقيقي للبدن يتأسس مطلقاً في الجمال وفي دلالاته على المعنى الجمالي وتضمنه إياه. وها هنا أيضاً يستلب الوعي الشعري من الدهر فاعليته ويجولها باتجاه معاكس، فلم يعد الدهر هو الذي يفني البدن من حيث هو آنية للوعي، بل الوجود للمعنى، يقول عمرو بن معد يكرب الزبيدي^(٢٣):

أعاذل إنَّما أفنئى شِبابي ركوبي في الصَّريخِ إلى المنادي
مع الفتیانِ حتى كَلَّ جِسمي وأقرحَ عاتقي حملُ النُّجَادِ
أعاذلِ عُدتِّي بدني ورُمحي وكلُّ مقلِّصٍ شَكِسِ القيادِ
ويبقى بعد جِلمِ القومِ جِلمي ويَفنى قبلَ زادِ القومِ زادي

إن الشاعر يؤكد أن البدن ليس إلا وسيلة للمعنى الجمالي الذي يمثل وجود الذات الشعرية وقيمتها الحقيقية، وأنه وسيلة لكفاح الوعي ضد الدهر واللامعنى. وفي هذه الحالة حسب، يكون اندثاره مقبولاً، فقد حقق تكامل الوعي مع ذاته ومنحها جمالها الحي المتجدد.

إلى ذلك، واشتقاقاً منه، فإن الوعي الشعري العربي كان يجعل من البدن معبراً لتعالیه على أن نفهم التعالي هنا لا بمفهومه الفلسفي المجرد^(٢٤)، بل بكونه المحفز الداخلي للآنية على تحقيق إمكاناتها باستمرار. فالإنسان الجمالي لا يستطيع أن يحقق ماهيته هذه إلا إذا تجاوز ذاته وعلا عليها. وهذا يعني ارتباطه الوثيق بالوعي وقدرته على أن يستحضر وجوده للموت ويجعله منطلقاً إلى المعنى عبر البدن.

إن الآنية البدنية كما بينتها آنفاً أصبحت بفعل الوعي الشعري مجالاً أولياً لتعالی الذات وانبثاقها من ذاتها وعودتها إليها في الوقت نفسه. لكن أهم ما يعنيه هذا التعالي هو انفتاح ذاتية الوعي لتمارس فاعليتها الجمالية، وتتجاوز حدودها الضيقة إلى القيمة والمعنى. وكانت غاية هذا الانفتاح تأسيس الآنية من حيث هي إنتاجية معنى في الآخرين ومن أجلهم. لقد أصبحت الذات الشعرية مجالاً للتداوت، فذلك هو المضمون الحقيقي الدقيق لتحويل البدن إلى خطاب وإلى تعبير جمالي، فالوعي الشعري يتخارج عن ذاته جمالياً ويشكلها بدنًا للمعنى ليدخل في حوار مع الآخرين، ويدخل ذاته في ذواتهم.

(٢٣) ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، صنعه هاشم الطعان، سلسلة كتب التراث، ١١ (بغداد): المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، [١٩٧٠]، ص ٦٠ - ٦١.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٦٠ - ٦١.

وقد كان الشاعر العربي كما يبدو، يدرك أهمية أن يحيا ويوجد جمالياً في الآخر، فالتذاوت الحوارية هو السبيل الوحيد أمامه لكي يعي ذاته ويعرفها، ويمنحها الخلاص من مطلقية فضاء الدهر بالفضاء الجمالي الشعري الذي يعينها فيه. وبذلك يمكننا أن نفهم من جديد تلك الظاهرة التي تشيع في الشعر العربي وهي الشكوى من الشيخوخة وبكاء الشباب، فهذه الظاهرة ليست بكاءً وشكوى بقدر ما هي دعوة للحوار والتذاوت. فالشاعر في شكواه وبكائه يضع ذاته أمام الآخر، أو بكلمة أخرى، يجعل الآخر يرى ذاته هو في الذات التي يشكلها الشاعر، فيصبح الهم والمعاناة شركة ومحضراً على استباق الوجود للموت بالنسبة إلى الآخر لكي يوجد للحياة وللمعنى قبل أن يدهمه التناهي. وإذا، فإن الحاجة إلى الآخر تدخل في تكوين الآنية وبنيتها مثلما يفعل التعبير ما دام الإنسان - المعنى والحقيقة حواراً. وما دام وجوده المعرفي يتأسس في اللغة أصلاً.

ولكن الحاجة إلى الآخر حاجة جمالية في جوهرها، فالتذاوت يمثل حرص الوعي الشعري على إنسانيته وعلى تعاليه. فهو إذ يشكل ذاته بدنناً شعرياً إنما يعبر عن انتمائه للآخر وحاجته إليه لكي يحقق الإنسان الجمالي الذي يسعى إليه. ويؤكد باختين في نظريته عن الآخريّة أن الذات التي يتوصل إلى إدراكها الفرد تظل جزئية، ومن ثم فهو يحتاج إلى الآخر لإكمالها جمالياً؛ يحتاج إلى فاعليته في الرؤية وفي مواصلة الرؤية والتأليف والتركييب. . وهي العمليات التي يمكن لها وحدها أن توجد الهوية الشخصية النهائية^(٢٥). وينبني على هذا أن الحوار الجمالي يبدأ بين الذات والآخر عبر البدنية عندما يتم تأسيسها أو عندما تصبح ذاتاً خارجية مشتركة.

ولما كان الإبداع الفني عموماً يقوم على تخارج الوعي عن ذاته أي الوعي الذي يتشكل جمالياً ويكون موضوع وعي لذاته وللآخر، فإن البدن هو الذات الاجتماعية التي يقومها الحوار ولا تكون إلا حواراً. إن المسألة كلها مسألة وعي يتظاهر في آنية بدنية لا تجد إمكاناتها إلا عن طريق التذاوت وحده. وإذا كان سارتر يقول: «إن ما أعرفه عن بدني ينشأ عن الكيفية التي يراه بها الآخرون»^(٢٦). فإننا في مجال التشكيل الجمالي للبدن يمكننا أن نحور هذه الفكرة: فما أعرفه عن بدني لا ينشأ عن الكيفية التي أريه بها للآخرين بقدر ما ينشأ عن الكيفية التي يُروني بها إياه من خلال ذلك. إن الخطاب والتعبير يرتد إلى نفسه دائماً مثلما ينبثق منها.

(٢٥) انظر: تزفيتان تودوروف، المبدأ الحوارية: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ١٢٢ - ١٢٤.
(٢٦) الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، ص ١١٦.

ثانياً: التشكيل الجمالي لبدن الآخر

الحديث عن الآخريّة هنا يقودنا باتجاه جديد نحو الطريقة التي يشكّل بها الوعي الشعري الآخر بدنًا شعريًا. والملاحظ أن هذا التشكيل يستند إلى مبدأ الآخريّة تماماً، أي الحاجة الجمالية إلى الآخر وما تنطوي عليه من حوار وتداوت معرفي. وهذا يعني أن الوعي الشعري في اهتمامه بالآخر لم يكن يراه معزولاً عن الذاتية بل امتداد لها واشتقاق منها، ومن ثم، فإن تشكيل بدنه جمالياً يساوي تشكيل بدن الذات من حيث القيمة والمعنى.

وبناء على مبدأ الآخريّة فإن هذا التشكيل يقوم على اعتبار الشاعر ذاته آخر يرى الآخرين ويمنحهم الهوية. بكلمة أخرى؛ إن الوعي الشعري حين يؤسس بدن المدح أو المهج أو المرثي مثلاً، إنما يحققه آنيةً جماليةً للمعنى. وإذا أن الإنسان لا يستطيع أن يكون صورة حقيقية ومتكاملة عن بدنه ويظل بحاجة إلى وعي الآخر لتحقيق ذلك، فإن الوعي الشعري كان يشكّل أبدان الآخرين ليعينهم على رؤية ذواتهم وأنياتهم من حيث هي وجود وفعل وقيمة، لكي يعرفوها أكثر وأعمق، ومن خلال هذه المعرفة يتعزز وجودها للمعنى. إن الفكرة الأساسية هنا، أن وعي الإنسان بمسؤوليته ودوره يتوقف على مقدار ما يعرفه عن ذاته. وقد كان الوعي الشعري يوظف هذه الفكرة بدقة مؤسساً عليها الإنسان الجمالي الذي يرتقي إلى المثال أو النموذج الأعلى. فهذا أبو ذؤيب الهذلي يبيّن لامرأته ملامح الآنية البدنية للإنسان المثالي الذي عجز عن تحقيقه في ذاته كما يبدو^(٢٧):

فإمّا يجيئن أن تهجّري وتستبدلي خلفاً أو نصيحا
.. فصاحب صدق كسيد الضرا ء ينهض في الغزو نهضاً نجيحاً
تريغ الغزاة وما إن يري ع، مضطماً طرتاه طليحاً
كسيف المرادي لا ناكلاً جباناً ولا جندرياً قبيحاً
قد أبقى لك الأين من جسمه نواشر سيد ووجهاً صبيحاً

المرأة هنا تمثل مشروعاً لخطاب عام يُوجّه للبحث عن الإنسان الجمالي العربي وتشكيله وتحقيقه في الواقع، وأهم ما يميز هذا الإنسان آنيته البدنية التي أصابها

(٢٧) ديوان الهذليين، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة): الدار القومية للطباعة والنشر، (١٩٦٥)، ج ١، ص ١٣٣ - ١٣٥. السيد: الذئب، مضطماً طرتاه: خميص البطن، طليح: هزيل، جيديري: قصير، الأين: التعب، النواشر: الأعصاب التي في باطن الذراع، وهي كناية عن القوة والبطش.

الضمور والهزال بفعل وعيها الذي يلقيها في مواجهة إمكاناتها دوماً (الغزو) ويجعلها تخترق حدود واقعها المشروط لاحتياز القيمة الجديدة. والشاعر يقرن الهزال بالمضاء والقوة والجمال مميّزاً إيها عن أصدادها، لكنه يشير إلى أن الإنسان الجمالي ليس قصيراً، وهذه إشارة ذات أهمية، ففي حين لم يكن الشاعر يشكل آنيته البدنية طويلة ضخمة كما ذكرت آنفاً، فإنه يسبغ هذه الصفة على الآخر - المثال، ولعل تأويل ذلك يكمن في أن الوعي الشعري كان يسعى إلى المثال، وهذا السعي اقتضى أن يراه ويرى الآخر أكبر من ذاته الشعرية. ولذلك علاقة بفكرة العلو التي يمارسها الشاعر على ذاته من خلال الانفتاح على الآخر والتعيين به.

من هنا نجد الشعراء الجاهلين يمدحون بالطول والضخامة وغيرها من الصفات المقاربة، فمن ذلك قول القتال الكلابي للمرأة بوصفها مشروع خطاب أيضاً^(٢٨):

ولاقي من نفاثة كل خِرْقٍ أشمَّ سَمِيدَعٍ مثلِ الهِلالِ
 كأنَّ سلاحَهُ في جِدْعِ نخْلِ تقاصَّرُ دونهُ أيدي الرجالِ

لاحظ التشكيل التشبيهي هنا إذ يتحول الآخر نخلة أو جذع نخلة لفرط ضخامته، وهي صورة تؤكد الخنساء في رثاء أخيها صخر^(٢٩):

ألا تبكيانِ الجريءِ الجميلِ ألا تبكيانِ الفتى السيِّدا
 طويلَ النجادِ رفيعَ العما د، سادَ عشيرتَهُ أمردا

وهنا يعتمد هذا التشكيل على الكناية، إذ يصبح النجاد الطويل علامة على ضخامة صاحبه وطوله.

ويمدح حسان بن ثابت بني عبد المدان ويفضلهم على غيرهم بطول أبدانهم^(٣٠):

(و) قد كُنا نقولُ إذا رأينا لذي جسمٍ يعدُّ وذي بيانِ
 كأنَّكَ أيُّها المُعطى لساناً وجسماً من بني عبدِ المَدانِ

والفكرة التي يؤكدتها حسان في هذا المدح هي اقتران البيان بطول البدن الذي

(٢٨) عبد الله بن مجيب القتال الكلابي، ديوان القتال الكلابي، حققه وقدم له إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦١)، ص ٨٢. السميذع: الجسيم الجميل الشجاع.
 (٢٩) تماضر بنت عمرو الخنساء، ديوان الخنساء، بشرح أبي العباس ثعلب؛ تحقيق أنور أبو سويلم (عمان: دار عمّار، ١٩٨٨)، ص ١١٤.
 (٣٠) ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وليد عرفات (لندن: منشورات سلسلة جب التذكارية، [١٩٧١])، ج ١، ص ٢٢٣.

يمكن أن يُعد بياناً أيضاً من حيث هو إظهار للآنية الجمالية. ولعل في ذلك دلالة ذات أهمية بالغة، فالوعي الشعري عادة ما يشكّل البدن موظفاً ملاحظه من أجل المعنى أو يضمن قيمة البدن الجمالية قيمةً وجودية أيضاً. فالنابغة الجعدي يشكّل الإنسان الجمالي رابطاً بين البدنية المتفوقة ووجوده للمجد أو القيمة^(٣١):

فتى تمّ فيه ما يسرُّ صديقَه على أنّ فيه ما يسوء الأعدايا
أشّم طويل الساعدين سميدع إذا لم يرُح للمجد أصبح غاديا
إن الوعي الشعري يوظف الصفات البدنية من أجل تشكيل المعنى، أي أنه يتجاوز البدن ويجعله معبراً إلى القيمة. وهذا ما يؤكد أيضاً، أدهم بن أبي الزعراء الطائي قائلاً^(٣٢):

معاشرُ أيديهم طوال وإنما يخاف من الأيدي ويُزجى طولها
فما قصرت من طيء كف حاملٍ وذى دية إلا عليهم كمالها
بأيديهم بيض تضيء وجوههم خفاف إذا هزت ثقل وبألها
وكثيراً ما يربط الشعراء الجاهليون ضخامة البدن وطوله بالوعي وما يستمد منه من رزانه وحلم وفاعلية. فمن ذلك قول بشر بن أبي خازم في مدح بني بدر^(٣٣):

لما تخالجت الأهواء قلت لها حقّ عليك دؤوب الليل والشهد
حتى تزوري بني بدر فإنهم شّم العرائين لا سوّد ولا جعد
لو يؤزنون كيالاً أو معايرة مألوا برضوى ولم يعدلهم أحد
هنا يتحول الناس إلى جبال في ضخامتهم، أو هم أثقل منها عند الوزن وذلك من حيث المكانة والقيمة الإنسانية. ولنلاحظ كيف تلتبس الضخامة بالقيمة. ومن ذلك أيضاً قول النابغة في مدح الغساسنة^(٣٤):

هم الملوک وأبناء الملوک لهم فضل على الناس في الأواء والنعم
أحلام عاد وأجساد مطهرة من المعقّة والآفات والإثم

(٣١) النابغة الجعدي، شعر النابغة الجعدي، ص ١٧٤ - ١٧٥.
(٣٢) الخالدي والخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، ج ٢، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.
(٣٣) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق عزت حسن (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٥٧.
الجعد: القصار، رُضوى: جبل.
(٣٤) النابغة الجعدي، شعر النابغة الجعدي، ص ١٠١. الأواء: الشدة.

إن الشاعر يشير هنا إلى طهر أجساد ممدوحيه إشارة تؤكد تحولها إلى قيمة عليا في ذاتها، وذلك بأن جعل لهم عقولاً رزينة حكيمة تلتبس جسدياً بثقلهم المعنوي.

ويأتي حوط بن معروف بتشكيل جمالي مدهش مادحاً قومه، هاجياً أعداءهم^(٣٥):

بني عامرٍ لا قرَّبَ اللهُ دارَكُمُ وجدَعَ منكمُ كلَّ أنفٍ ومسمَعِ
فنحنُ بنو الدهرِ الطويلِ وأنتمُ بنو أمسٍ لما تبلغُوا قيسَ إصبَعِ

هذا الشاعر المجهول يوظف طول الدهر ولا نهائيته ويسبغها على قومه مضمناً ذلك معنى مزدوجاً غير مباشر، فمن جهة، يشير بأبوة الدهر لقومه إلى طول أبدانهم وضخامتها، ومن جهة أخرى يشير إلى عراقتهم وأمجادهم، سالباً أعداءهم ذلك كله حين جعلهم بني الأمس قصراً وضالة أبدان و- تبعاً لذلك - خول ذكر ودناءة. إن شعرية البدن تبلغ أقصى فاعليتها الجمالية في هذا التشكيل المعقد الذي يفيض بالمعنى حيث يكتسب البدن ماهية الدهر بكل ما تمثله في الوعي العربي من سطوة وديمومة ولا نهائية.

ويذهب علقمة الفحل مذهباً آخر حين يحول بدن ممدوحه إلى بدن كوني يبطش بالأعداء في لحظة واحدة، فيقول^(٣٦):

كأنَّ رجالَ الأوسِ تحتَ لبانِهِ وما جمعتُ جُلَّ معاً وعتيبُ
رغا فوقهم سَقُبُ السماءِ فداحصُ بشِكَّتِهِ لم يُستَلَبِ وسليبُ

ولنلاحظ هنا كثافة التشكيل، فثمة ملك يقود جيشاً عظيماً، فيتحد هو وجيشه في آنية بدنية هائلة يشير إليها الشاعر من خلال اللبان (الصدر) ويجسد فيها معاني البطش والسطوة الخارقة ثم ينقل هذه الآنية ويسقطها على جيش الأعداء من السماء، فتبيده تماماً، ولكثرة القتلى يعجز الجيش المنتصر عن استلابهم جميعاً. ولا شك في أن تكشف هذه الكثافة التشكيلية لوعي التأويل يعزز ما ينطوي عليه هذا البدن الشعري من قيمة جمالية مباطنة لقيمته الوجودية ومعناها.

والواقع أن الوعي الشعري العربي يحرص على تأصيل هاتين القيمتين معاً في التشكيل الجمالي للبدن ومن ثم، فإن الضخامة والعظم والطول لا تعني ما يشير إلى

(٣٥) الخالدي والخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، ج ٢، ص ٢٥٥.

(٣٦) علقمة الفحل، ديوان علقمة الفحل، حققه لطفي الصقال ودرية الخطيب؛ راجعه فخر الدين

قباوة، كنوز الشعر العربي؛ ١ (حلب: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩)، ص ٤٦.

البطء والثقل والسلبية. ولهذا نرى الشعراء يهجون غيرهم بهذه الصفات ويأنفون منها، ويمتدحون الخفة والسرعة والنشاط. فهذا مثلاً أبو كبير الهذلي يشكّل ذلك في الآنية البدنية لتأبط شراً فيقول^(٣٧):

ولقد سرّيتُ على الظلامِ بِمِغْشَمِ جَلْدٍ مِنَ الْفَتِيانِ غَيْرِ مُهَبَّلِ
حَمَلْتُ بِهِ فِي لَيْلَةٍ مَزْوُودَةً كَرْهًا وَعَقْدُ نَطَاقِهَا لَمْ يُحْلَلِ
فَأَتَتْ بِهِ حُوشَ الْجَنَانِ مُبْطِنًا سَهْدًا إِذَا مَا نَامَ لَيْلُ الْهُوجَلِ
مَا إِنْ يَمَسُّ الْأَرْضَ إِلَّا مِثْكَبٌ مِنْهُ وَحَرْفُ السَّاقِ طِيَّ الْمَحْمَلِ
وَإِذَا رَمَيْتَ بِهِ الْفَجَاجَ رَأَيْتَهُ يَنْضُو مَخَارِقَهَا هُويِّ الْأَجْدَلِ
وَإِذَا نَظَرْتَ إِلَى أَسْرَةٍ وَجْهَهُ بَرَقَتْ كَبْرَقِ الْعَارِضِ الْمُتَهَلَّلِ
وَإِذَا يَهَبُ مِنَ الْمَنَامِ رَأَيْتَهُ كَرْتُوبِ كَعْبِ السَّاقِ لَيْسَ بَزُمَلِ

فالشاعر ينفي عن بدن تأبط شراً كثرة اللحم والسمن، ويربط بين نحافته وهزاله وبين جمال وجهه ومضاء عزيمته ونشاطه، وكلها صفات جمالية شعرية حصرأ، لإنسان جمالي جديد ينبغي له أن يتأسس في الواقع بديلاً عن الإنسان النثري أو المعتاد خارج منطق الشعر وعالمه.

إن البدن الشعري العربي، أعني بدن المعنى والقيمة، يتشكل وينبني في التعالي على وجوده الطبيعي الضيق المغلق على غرائزه، فيتحول بذلك إلى رمز للفعل وللقيم يزداد غنى بمقدار تعلق آنيته بوجوده الماهوي. ولم يكن الوعي الشعري يفهم هذا الطابع الماهوي للإنسان الجمالي إلا بأن يوجد للآخرين، لا معهم. ومن هنا فإن حائماً يخزى من سمته لأنها علامة على الأناية والعزلة فيقول^(٣٨):

وَإِنِّي لِأَخْزَى أَنْ تُرَى بِي بَطْنَةٌ وَجَارَاتُ بَيْتِي طَاوِيَاتٌ وَتُحَفُّ

فيتحول البدن بذاته هنا إلى علامة على القيمة الجمالية التي يتضمنها الكرم. إن البدن الشعري يوجد في الفعل وحده، في الوجود للآخرين كرمأ ونجدة وشجاعة، وفي الأنفة من أن يصبح البدن خطاباً وتعبيراً عن قيم سلبية. ولهذا يريد جران العود

(٣٧) ديوان الهذليين، ج ٢، ٩٢ - ٩٤. المغشم: الجريء الظالم. المهبل: الكثير اللحم. حوش الجنان: وحشي القلب، البطن: خميص البطن. الأجدال: الصقر، الرتوب: الانتصاب. الزمل: الضعيف.

(٣٨) يحيى الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: مطبعة المدني، [د.ت.د.]، ص ١٥٨.

النميري أن يملأ عالم العربي بالبشر الجمالين مستغنياً عن غيرهم قائلاً^(٣٩) :
 وإنا ذمّمنا كلَّ نجدة سيّد بَطِينٍ، ولا يُرضيك إلا المُخَفَّفُ
 وهذه العوراء بنت سبيع تثبت الوجود الماهوي لأخيها المقتول وتحوله إلى مثل
 أعلى في العفة من خلال بدنه النحيف فتقول^(٤٠) :

أبكي لعبد الله إذ حُشَّتْ قُبَيْلَ الصَّبْحِ نَارُهُ
 طَيَّانُ طَاوِي الكَشْحِ لا يُرْخَى لِمُظْلَمَةٍ إِزَارُهُ
 ويعقد السُّلَيْكُ بن السُّلْكَه مِقاَرَنَةً بين بدن الإنسان الجمالي الذي يراه في نفسه
 وبين غيره، والهدف من هذه المقارنة تثبيت القيم التي يمثلها هذا البدن من حيث هو
 وجود ماهوي، في مقابل القيم الأخرى المضادة وذلك في قوله^(٤١) :

ألا عَتَبْتُ عَلَيَّ فَصَارَ مَثْنِي وأعجبها ذوو اللَّمَمِ الطُّوَالِ
 فإني يا ابنة الأَقْوَامِ أُرْبِي على فعلِ الوضِيِّ من الرجالِ
 فلا تصلي بضعلوكِ نُؤومِ إذا أمسى يُعَدُّ من العِيَالِ
 إذا أضحى تَفَقَّدَ منكَبِيهِ وأبصرَ لحمه حَذَرَ الهُزَالِ
 ولكن كلَّ صعْلوكِ ضَرُوبِ ينصلِ السيفِ هاماتِ الرجالِ

وإذا، فإن جمالية البدن الشعري تتحقق في ما يتضمنه ويعبر عنه من قيم ومن
 فعل إيجابي. إن الوعي الشعري يغير من رؤية الإنسان العربي لذاته وللآخرين ويطور
 ذوقه ووعيه باتجاه محدد واضح، إلى الوجود الماهوي. ولقد كان يريد أن يحول البدن
 إلى بيان حقيقي عن هذا الوجود.

ثالثاً: التشكيل الجمالي لبدن المرأة

أتحول هنا، إلى جانب آخر من تشكيلات البدن الشعري والذي يتمثل ببدن
 المرأة. وأول ما أريد ذكره بدءاً أن الوعي الشعري يبدي اهتماماً فريداً ببدن المرأة

(٣٩) عامر بن الحارث جرّان العود، ديوان جرّان العود النميري، تحقيق وتذييل نوري حمودي القيسي
 (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢)، ص ١١١.

(٤٠) رياض الأدب في مراثي شواعر العرب، جمعه وضبطه وعلق حواشيه ووقف على طبعه لويس
 شيخو (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، ١٨٩٧)، ص ١٤٧.

(٤١) السليك بن السللكة: شعره وأخباره، دراسة وجمع وتحقيق حميد آدم ثويني وكامل سعيد عواد
 (بغداد: مطبعة العاني، ١٩٨٤)، ص ٦١ - ٦٢.

ويتعقب جزئياته وتفاصيله بالتشكيل والإظهار. ولعل هذا الاهتمام يمثل الظاهرة الأكثر شيوعاً في الشعر العربي. لكنني أعتقد أن هناك تقصيراً في فهم وتأويل هذه الظاهرة، فرضته فكرة الغزل بكل ما تنطوي عليه من سطحية ومباشرة، والحكم المسبق الذي يتداوله الدارسون - من مستشرقين وعرب على السواء - بحسبة العربي وماديته وضيق أفقه... الخ.

إن فكرة أن يكون الشعر غزلاً بالمعنى الحرفي للكلمة وهو التودد للمرأة لغاية جنسية، فكرة عامة مبتذلة تحجب القيمة الجمالية والوجودية لموضوع المرأة وعلاقة الوعي الشعري الحقيقية بها. ومن هنا، لا بد من التنبيه إلى ضرورة أن نتجاوز هذه الفكرة، وأن نفهم اهتمام الشعراء ببدن المرأة فهماً أكثر عمقاً ودقة، بغض النظر عن كل المفاهيم والأحكام المسبقة. وأول خطوة على هذا الطريق هي أن نفهم أن المرأة التي يذكرها الشعر امرأة شعرية لا علاقة لها بهذه المرأة أو تلك ممن نعرفهن في الواقع النثري. إنها، بكلمة أخرى، تشكيل جمالي بحت. وهذا يحتم علينا أن نرى المرأة الشعرية وجوداً لا موجوداً، ومن ثم، فإن بدنها بدن شعري أيضاً ويمثل جانباً واحداً وإن كان أساسياً - من وجودها.

هذه مسألة، والمسألة الأخرى أن الحكم بحسبة العربي وماديته لم يكن يعكس ضيق أفقه بل ضيق أفق الذين أصدروا هذا الحكم. والسبب في ذلك أنهم لم يتنبهوا إلى الماهية الجوهرية التي ينطوي عليها ما هو خارجي من الاهتمام ببدن المرأة، لأنهم ببساطة، لم ينظروا إليه بوصفه تشكياً جمالياً وشعرياً ووجودياً للمرأة، وظنوا أنه محض غزل وتودد إليها وحديث عن مغامرات جنسية وعاطفية، منطلقين من حكم مسبق آخر بوضوح الشعر العربي وطابعه المباشر.

إن التعمق في تأويل بدن المرأة الشعرية سيكشف عما تحمله فكرة الغزل من سخف وبلادة وما ينطوي عليه الحكم بوضوح الشعر العربي من خطورة وافتئات، فلنوضح ذلك.

يشير الدكتور نصرت عبد الرحمن إلى أن « الرجل في الشعر الجاهلي معنى والمرأة صفة»^(٤٢). وهي إشارة ذكية لكنها تحتاج إلى تطوير، فالصفة أو الصفات أوجه الماهية والماهية أساس المعنى وإذاً، فإن كون المرأة صفة يعني أنها أكبر من تجسدها وأنها معنى إمكاني يستوعب المعنى المتحقق (الرجل) ويشتمل عليه. ويترتب على ذلك أن الوعي

(٤٢) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: في ضوء النقد الحديث (عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦)، ص ٤٨.

الشعري العربي حين يشكل بدن المرأة وهو جانب أساسي من وجودها، إنما كان يحاول اللحاق بما هو ممكن من معناها وفي وجه واحد منه، وطريقه إلى ذلك هو الرؤية الجمالية. ولا أعني بذلك أنه يخبر عن جمال المرأة السابق على الشعر بل يؤسسه ويبتكره ابتداءً من العني. ومن ثم، فإن عملية التأسيس والابتكار تتحرك عبر الجزئيات التشكيلية وتبدي عناية فائقة بالتفصيلات الخاصة ببدن المرأة وهذا هو تأويل الاختلاف الأساس عمّا لاحظناه عموماً من الاختزال والتكثيف في تشكيل بدن الرجل. ولتوضيح ذلك سأختار نموذجاً من الشعر الجاهلي وهو للنابغة الذبياني^(٤٣):

صفراء كالسِّيراءِ أكْمَلْ خَلْقُهَا	كالغصنِ في غلوائهِ المتأوِّدِ
مخطوطةُ المتنينِ غيرُ مُفاضيةِ	رِيا الروادِفِ بضَةُ المتجرِّدِ
والبطنُ ذو عُكْنٍ لطيفِ طَيْهٍ	والنحرُ تنفجُهُ بشدي مُعقِّدِ
قامتْ تراءى بين سِجْفِي كِلَّةِ	كالشمسِ يومَ طلوعِها بالأسعدِ
أو درَّةُ صدْفِيَّةٍ غَوَاصُها	بهجٍّ متى يرها يُهَلِّ ويسجدِ
أو دميَّةُ من مرمرٍ مرفوعةِ	بُنَيْتِ باجرٍ يُشادُ وقرمِدِ
نظرتُ بمقلَّةِ شادينِ متربِّ	أحوى أحمَّ المقلتينِ مقلِّدِ
نظرتُ إليكِ بحاجةٍ لم تقضِها	نظرَ السقيمِ إلى وجوهِ العوِّدِ
سقطَ النصفُ ولم ترذِ إسقاطهُ	فتناولتُهُ وأتقننا باليدِ
بمخضَّبِ رَخِصٍ كأنَّ بنانهُ	عنمُ يكادُ من اللطافةِ يُعقدُ
تجلو بقادمتي حمامةِ أيكَةِ	برداً أسفَّ لثاتهُ بالإثمدِ
كالأقحوانِ غداةَ غبِّ سماءِهِ	جفَّتْ أعاليهِ وأسفلُهُ نِدِ
أخذَ العذارى عِقْدَهُ فنظمتُهُ	من لؤلؤٍ متتابعٍ متسرِّدِ
لو أنها عرضتْ لأشمطِ راهبِ	عبَدَ الإلهَ ضرورةً متعبِّدِ

(٤٣) زياد بن معاوية الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ٩١ - ٩٧. هذا، وقد أسقطت بعض الأبيات الفاحشة من القصيدة لقناعتي بأنها من تزويد الرواة فهي ركيكة التركيب، وتتعارض مع عمق الرؤية التي تميز هذا التشكيل عموماً. وهذا التزويد نجده واضحاً حتى في بعض الأبيات الفاحشة المبتذلة التي نسبت إلى امرئ القيس لتعزز الصورة النمطية التي رسمت له بوصفه ماجناً وخليعاً. وجدير بالذكر أن كلمتي «مجون» و«خلاعة» بما تنطويان عليه من دلالات جنسية لم تكونا معروفتين في العصر الجاهلي، وإنما هما مفردتان عباسيتان.

لَرْنَا لِرُؤْيَيْتِهَا وَحَسَنِ حَدِيثِهَا وَلِخَالَهُ رَشْدًا وَإِنْ لَمْ يَرشُدِ
بِتَكْلُمٍ لَوْ تَسْتَطِيعُ كَلَامَهُ لَدَدَّتْ لَهُ أَرُوى الهَضَابِ الصُّخْدِ
لَا وَارِدٌ مِنْهَا يَحُورُ لِمَصْدِرٍ عَنْهَا وَلَا صَدْرٌ يَحُورُ لِمُورِدِ

تمثل هذه الأبيات نموذجاً مثاليًا عامًا لطريقة الوعي الشعري العربي في تشكيل بدن المرأة، لكنه نموذج معقد جداً لتشابك أوجهه الماهوية وتداخلها. إن وعي الشاعر يتحرك في اتجاهات متعددة في آن معاً، وذلك مصدر التعقيد. فثمة أولاً، تلك الإشارات الكثيفة إلى بدن المرأة، إلى ضخامتها ونعومتها ورشاققتها، وإلى مفاتها. لكن هذه الإشارات لا تدل على نظرة حسية كما يقال عادة، بل هي تعكس رؤية جمالية محضة إلى بدن المرأة. إن الشاعر يشكّل جمالاً مثاليًا لمقاييس تنبثق من وعيه بالجمال المطلق. ولعل ما يؤيد ذلك أن التشكيل يستند جوهرياً إلى التخيل، أعني إلى استحضار ما ليس حسيّاً ولا يعبر عما هو حسي، ودججه في بدن المرأة. وهنا يفتح التشكيل على الوجه الماهوي الأكثر عمقاً من البدن، فثمة عناصر متعددة تدخل في التشكيل (نباتية: السَّيراء - الحرير أو ضرب من النبات أو النخل، الغصن النضر، الأبقوان، العنم، وحيوانية: الغزال، الحمامة، الأروى، وكونية طبيعية: الشمس، المطر، السماء، الدرة، اللؤلؤ، إلى جانب العنصر الديني والتقليديسي: الإهلال والسجود، الدمية المرفوعة، الأيقونة، والراهب) وكل هذه العناصر جزئيات تشكّل عالم الإنسان بكل سعته وعمقه. وإذ إنها قد خُيِّلت في بدن المرأة، فقد تحول هذا البدن إلى عالم كامل؛ عالم يفيض بالحياة والعدوبة والرواء والبكورة والكمال والقدسية.

لكننا ما زلنا هنا عند كون المرأة صفة، وما زال أمامنا أن نعبر بالبدن إلى الماهية ثم إلى المعنى وهما مباطنين لكل عناصر التخيل. ولعل أهم هذه العناصر هو الشمس، أي أن المرأة وبدنها قد تحولتا في وعي الشاعر إلى شمس. ومعروف أن الشمس إله معبود عند الوثنيين عموماً، وكانت العرب تسميها (الإلاهة)^(٤٤). ولا أريد هنا أن أنساق وراء التفسيرات الأسطورية المعروفة في هذا المجال، ولكنني أكتفي من ذلك بما تتضمنه كل ألوهية في وعي الإنسان: المطلق - الكوني والكلّي، والشاعر يعزز ذلك إذ يحول هذه المرأة إلى دمية - أيقونة للمطلق، وإلى درة - وهي رمز للبكورة، يسجد لها مكتشفها فرحاً وبهجة وتقديساً. وهنا لا ينبغي أن نردد تلك الأفكار العامية عن أن الشاعر الجاهلي والعربي عموماً قد حول المرأة إلى دمية جامدة

(٤٤) انظر «أله» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

تفتقر إلى الحياة والوجود والفعل... الخ، فكل هذا لا علاقة له بما هو شعري، وينطلق من مواقف نثرية حرفية.

العنصر الآخر في التخييل هو الغزال، والعرب تسمي الشمس غزالة^(٤٥)، وإذا، فإن لها ما للشمس نفسها من ماهية. ثم تأتي الوعول وهي حيوانات تمثل في وعي العربي ترميزات للمنعة والخلود. لكن الملاحظ أن الوعول في التشكيل تقف موضوعاً لخطاب المرأة، أي كأن المرأة تجتذب إلى مجالها ما هو متمنع خالد فتستوعبه في ذاتها وفي خطابها. لتذكر قبل أن تتعمق في التأويل أن هذه العلاقات مؤطرة بيد المرأة أي بكونها صفة، ومن ثم، فإن بدنها أصبح معبراً إلى الماهية. ولكن ما هي هذه الماهية التي تتضمن خطاباً يمتاز بالمطلقية والكلية والخلود؟ إن الأبيات تحتوي على إشارات سريعة إليها، فالمرأة تترأى، وتراثها لوعي الشاعر ليس تاماً، فهي تخفي إشراقها وراء الأستار، وتضع على وجهها نقاباً يسقط عنها فتعيده، وتتقي النظرات بيدها؛ تعطي ولا تعطي، تريد ولا تريد، وتنظر إلى الشاعر بحاجة لم يقضها، والنظرة وعد. ولأن هذا الوعي هو الذي يشكل هذا الوجود الضدي للمرأة فإن ظهورها وخفاءها متوقف على مقدار رغبته في الكشف عنها، وليس ثمة شيء له هذه المطلقية والكلية وهذا الظهور والخفاء سوى الوجود الماهوي من حيث هو خطاب مطلق للوعي، ويتوقف على الوعي: إن المرأة هنا لو خاطبت ولو وجدت من يفهم خطابها، فإنها تهدي إلى الرشاد، وتروّض الوحشي وتصبح المورد المصدر الوحيد للإنسانية الرجل وطريق تعالیه.

هذا التأويل يكشف عن أن في بدن المرأة الكثير من الشعر، مما يتجاوز التفسيرات التقليدية التي تنحصر في دلالة البدن الأنثوي بما يمتاز من البدانة

(٤٥) انظر «غزل» في: المصدر نفسه. والملاحظ أن تشبيه المرأة بالشمس كثير في الشعر الجاهلي، انظر مثلاً: ديوان طرفة بن العبد، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥)، ص ١١؛ ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد (القاهرة: مكتبة الدار العربية، ١٩٦٢)، ص ١٧ و ٣٥؛ شعر النمر بن تولب، ص ٣٨، وديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد (بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٨])، ص ٧٥، وكذلك التشبيه بالغزال، انظر: الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص ٥٢؛ ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ٤٠؛ ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص ٢ و ٦٤، وأوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط ٢ (بيروت: دار صادر، [د.ت.])، ص ١٣، وكذلك التشبيه بالدمية (الأيقونة في البيع والكنائس)، انظر: عدي بن زيد العبادي، ديوان عدي بن زيد العبادي، جمع وتحقيق محمد جبار المعبيد (بغداد: دار الجمهورية، ١٩٦٥)، ص ٨٤ و ١٣٤؛ أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد محمد حسين (القاهرة: المطبعة النموذجية، [د.ت.])، ص ٢٤٥، وامرؤ القيس ابن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ٥٨. وسأعود بعد قليل لتأويل هذا.

والضخامة والنعومة . . . على النعمة والترف، وفي دلالة الاهتمام بتفصيلات البدن على الحسية والمادية. والحقيقة أن الشعر الذي يقوله بدن المرأة من خلال تفصيلاته، نابع من اهتمام إستاطيقي فريد يحمل في ذاته دلالة سعي الذات الشعرية إلى تعاليها ووجودها الماهوي الذي تعي أهمية أن تتوحد فيه. إن تحويل البدن الأنثوي إلى خطاب تفصيلي، يستحضر الجمال بوصفه الوجود الماهوي الذي يبحث عنه الوعي ويحاول احتيازه في النسبي الجزئي من التشكيل الجمالي.

وهنا، لا أدعي أن الشعر العربي يخلو من اهتمام بالمرأة وبدنها من حيث هو موضوع جنسي، لكن هذا الأمر أسيء فهمه أيضاً، فليست اللذة الجنسية والتعبير عنها إغراق في الحسية، وإنما هي وجه من وجوه الوجود الماهوي للإنسان، فهي إذاً، تعبير عن رغبة ضارية في التوحد المطلق للذات مع ذاتها وامتدادها وهو تكامل له كرامته التي لم يجرؤ الشعراء العرب الجاهليون على ابتذالها سوى القليل منهم، كالأعشى^(٤٦) وسحيم^(٤٧)، وكلاهما شاعر متأخر أتى بعد أن استنزف الوجود الماهوي الذي شكّله الوعي الشعري العربي عبر عشرات السنين. وما سوى ذلك، فإن الشعراء الجاهليين يعبرون عن هذا الجانب من بدن المرأة بتعابير محتشمة غالباً مؤطرة برؤية جمالية محضة^(٤٨)، والسبب في ذلك أن المرأة الشعرية العربية تمثل قيمة بذاتها وهي القيمة والمعنى الكلي الذي يجاهد الوعي لاحتيازه، ومن ثم فإن بدنها يستوعب هذه الكلية ويحتويها.

وهنا أود الإشارة إلى مسألة غاية في الأهمية يجب أن نفكر فيها على الأقل، وهي أن بعضاً من الأشعار التي تعبر عن ابتذال المرأة في الشعر الجاهلي قد يكون نتيجة لذوق عصر التدوين وهو العصر العباسي، إذ ربما أضيفت الأبيات من ذلك هنا وهناك إلى قصائد جاهلية، استجابة للتغير الأخلاقي الذي أصاب المجتمع العباسي، بحيث أصبحت المرأة سلعة متعة بالمعنى الحرفي للكلمة، حتى ندر أن نجد في هذا العصر مثل العباس بن الأحنف الذي جعل من المرأة مثلاً أعلى في الاحتشام، كأنه أراد أن يسترد للمرأة في الشعر العربي كرامتها الجاهلية التي ابتذلها عمر بن أبي ربيعة وغيره من الشعراء الإسلاميين والعباسيين. ولعل ما يؤيد هذا أن بعض الشعراء

(٤٦) انظر: الأعشى، المصدر نفسه، ص ٧٨.

(٤٧) انظر: ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، تحقيق عبد العزيز الميمني (القاهرة: الدار القومية للطباعة

والنشر؛ دار الكتب المصرية، ١٩٥٠)، ص ٢٠ - ٢١.

(٤٨) يجب التنبيه إلى أن الشعراء الجاهليين نادراً ما يذكرون التمتع الجنسي ببدن المرأة خارج سياق شعورهم بالموت، وهذه ملاحظة ثمينة يمكن في ضوءها أن نعيد النظر في كل السخف الذي يتداوله العرب والمستشرقون في هذا الموضوع.

الجاهليين لا ينتبه إطلاقاً إلى بدن المرأة ولا يُعنى إلا بكونها قيمة ومثلاً جمالياً مجرداً. فهذا الشنفرى مثلاً، يقول في امرأته الشعرية^(٤٩):

لقد أعجبتني لا سَقُوطَ قِنَاعِهَا إذا ما مشئت ولا بذاتِ تَلَفَّتِ
تبيتُ بُعِيدَ النومِ تهدي غَبُوقَهَا لجارتِها إذا الهديةُ قَلَّتِ
يحلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللُّومِ بيئُهَا إذا ما بيوتُ بِالْمَذْمَةِ حَلَّتِ
كأنَّ لها في الأرضِ نِسِيّاً تَقْضُهُ على أُمَّها وإن تُكَلِّمَكَ تَبَلَّتِ
أَمِيمَةٌ لا يُخزي نشاها حليلُهَا إذا ذُكِرَ النسوانُ عَفَّتْ وَجَلَّتِ
إذا هو أمسى أبَ قرّةِ عينِهِ مآبَ سعيدٍ لم يسئلُ أينَ ظَلَّتِ
فدَقَّتْ وَجَلَّتْ واسبكرتُ وَأَكْمَلْتُ فلو جُنَّ إنسانٌ مِنَ الحسنِ جُنَّتِ

هذه المرأة مثال للعفة والجلال والفضيلة، بتكامل خلقها في أنوثة متعالية على كل ما هو نسبي في النساء، بما في ذلك بدنها الذي يغيب تماماً ليحضر حضوراً مكثفاً في نهاية التشكيل. إنها باختصار، المرأة القرآنية التي يطمح الإسلام إلى تأسيسها في الواقع.

نلاحظ أن هذا الخطاب تقريرى لم يتلمس طريقه إلى التشكيل التخيلي بعد، وربما كان السبب في ذلك أن الشنفرى يعد من قدماء الشعراء الجاهليين، ومن ثم فإن الوعي الشعري الذي يعبر عنه كان في مرحلة تطويرية مبكرة، لم تعرف بعد تشكيل المطلق في النسبي تخيلياً. وهذا ما يصح أيضاً على المهلهل الذي لا توجد في شعره كله سوى إشارة واحدة إلى المرأة - العَقَّة^(٥٠)، ولكن عند امرئ القيس يكتسب بدن المرأة حضوراً ماهوياً أكثر دقة ووضوحاً^(٥١). وعلينا أن نلاحظ أن في شعر امرئ القيس إشارات إلى مغامرات جنسية، لكن تأويلها أن هذا الشاعر كان يعاني رغبة ممضة في الاستقرار قد نغصت حياته وطبعت رؤيته للعالم بطابع مأساوي، ولهذا كانت كل مغامراته ترد في سياق مأساوي ينطوي على وعي عميق بالموت والفناء.

(٤٩) أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام، مع شرح وافر لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري... تحرير كارلوس يعقوب لايل، ج ٣ (أكسفورد: كلارندون بريس، [١٩١٨ - ١٩٢٤])، ج ١ (بيروت: مطبعة الأبناء اليسوعيين، ١٩٢٠)، ص ٢٠٠ - ٢٠٢.

(٥٠) نافع منجل الراجحي، «المهلهل بن ربيعة التغلبي: حياته وشعره»، (رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، ١٩٨٦)، ص ٢٨٤.

(٥١) انظر مثلاً: امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ١٥ - ١٦، ٣٠ - ٢٣٢ - ٢٣٣.

ولعل في ذلك إشارة إلى حقيقة هذه المغامرات وإلى الأسباب التي تدفع الشاعر إلى الاهتمام بها. وفي هذا الإطار يمكن أن نرى ونفسر اهتمام بعض الشعراء الجاهليين بالتشكيل الجمالي لبدن المرأة الذي يزداد عمقاً وسعة مع تطور العلم الشعري. على أننا نتلمس عند بعض الشعراء المتأخرين اهتماماً بالغاً وتفصيلاً بأعضاء البدن، بضخامته وسمنته، بحيث يبدو تشكيله شعرياً وكأنه غاية بذاتها، كما نجد مثلاً، عند الأعمش^(٥٢) وعند الشاعر المخضرم المرار بن منقذ الذي يقول^(٥٣):

جعدة فرعاء في جمجمة ضخمة تفرق عنها كالضفُر
ولها عينا خذولٍ مخرفٍ تعلق الضال وأفنان السُمُر
صلتة الخد طویلٌ جيدها ناهدُ الشدي ولما ينكسر
مثل أنف الرئم ينبي درعها في لبانٍ بادنٍ غيرِ قفِر
فهي هيفاء هضيمٌ كشحها فخمةٌ حيثُ يُشدُّ المؤترزُ
يحفظ المفضل من أردافها ضفرٌ أردف أنقاء ضفر
وإذا تمشي إلى جارتها لم تكذ تبليغ حتى تنبهز
دعت ربلتها ربلتها وتهادت مثل ميل المنعز
وهي بدءاً إذا ما أقبلت ضخمة الجسم رذاح هيندكز
يضرب السبعون في خلخالها فإذا ما أكرهته ينكسر
أملح الخلق إذا جرذتها غير سَمطين عليها وسؤز
لحيبت الشمس في جلبابها قد تبدت من غمام منسفر
صورة الشمس على صورتها كلما تغرب شمس أو تذر

قد يقول القارئ السطحي لهذه الأبيات أن الشاعر مهتم تفصيلاً بمفاتيح المرأة وأن ذلك واضح في مروره على أعضاء جسمها وأنوئتها بالترتيب، وهذا صحيح، لكن علينا أن نتذكر مسألتين الأولى أن الشاعر مخضرم أو إسلامي، وهذا يعني أنه يتمثل أسلوب الشعراء المتأخرين في الميل إلى الحسية. لكن لا يحسن بنا أن نعمم ذلك

(٥٢) انظر مثلاً: الأعمش، ديوان الأعمش الكبير، ص ١٧ و ١٣٩.

(٥٣) الضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام، ص ١٥٥ - ١٥٩.

على الجاهليين. وثمة ملاحظة قد تبدو غريبة في هذا السياق، وهي أن الإغراق في الحسية حدث قريباً من الإسلام زمنياً وبعده ووصل ذروته في العصر العباسي ومجونه. وهو أمر يحتاج إلى وقفة جادة من الباحثين لتحليله وتفهمه.

المسألة الثانية أن ما تكشف عنه هذه الأبيات أن المرأة الشعرية أكبر من بدنها دائماً، وأن الوعي الشعري العربي كان في تشكيله التفصيلي لبدن المرأة يسعى إلى التعمق فيه أكثر فأكثر، وتوسيعه بحيث يتحول إلى عالم جمالي، وإلى فضاء مطلق للجمال، بدليل أن الاهتمام بالتفصيلات يتكثف في نهاية التشكيل ويحول بدن المرأة إلى شمس، أي إلى بدن كوني متعال.

والنتيجة النهائية والعامية التي نخرج بها من هذه التحليلات الموجزة أن بدن المرأة الشعرية هنا، ليس جميلاً في ذاته، وإنما هو جميل شعرياً فحسب، لأنه أولاً نتاج العني والرؤية الإستراتيجية التي تنفذ إلى باطن موضوعها، وتجعله يتظاهر في كل التفصيلات التي يقصدها الوعي الشعري ويشكلها. إن صفات البدن تتحول إلى ماهية كلية تفيض بالمعنى الجمالي. والفكرة الأساس التي يعتمد عليها الوعي الشعري في تشكيل هذا البدن إذ ينطلق من الجزئي إلى الكلي، ومن الصفة إلى الماهية، وإذ يكثف الكلي والماهوي في الجزئي وفي الصفة، إنما هي الانفتاح التام على الآخر، هذا الانفتاح الذي يحرك الرؤية الإستراتيجية، ويبلغ غايتها. إن بدن المرأة الشعرية هو المجال الحقيقي للتداوت الذي يجعل ذات الوعي تتعالى على ذاتها ولا تجدها إلا في هذا الآخر الممتد إلى المطلق الجمالي.

رابعاً: أبيض المعنى الجمالي

في هذا المحور سأتناول وجهاً آخر من أوجه التشكيل الجمالي للذات الشعرية، ويتصل بمبحث الألوان الذي حظي بعناية عدد من الباحثين المعاصرين. ومعروف أن هذا المبحث قد خضع لتفسيرات متعددة، إلا أنها غالباً ما تتعامل مع اللون في الشعر تعاملاً إسقاطياً؛ أعني أنها تنظر إليه نظرة موضوعية وتراه كيفية مادية تماماً كاللون في الرسم. وأظن أن مبعث ذلك تلك الفكرة السطحية القائلة إن «الشعر رسم قوامه الكلمات»، فتحول اللون تبعاً لذلك إلى مكون موضوعي من مكونات ما يعرف بالصورة الشعرية، مثلما أنه مكون للوحة الرسومة بموضوعيتها وعيانياتها. وعليه فإنني أعتقد أن من العبث أن نبحث عن لون كهذا في الشعر، لأن اللون هنا لون شعري أو هو لون تصويري لا يوجد إلا في الوعي الشعري، والتنبيه إلى هذه الحقيقة سيكون ذا أهمية كبيرة، كما سأوضح فيما بعد.

المسألة الأخرى التي تتعلق بمبحث اللون في الشعر هي مسألة الدلالة اللونية،

وعلى الرغم من أن الدراسات التي عنيت بهذه المسألة قد تنبعت إلى الأثر الجوهري للون في التشكيل إلا أن نظرتها هنا كانت إسقاطية أيضاً. فهي تسقط دلالات الألوان في الواقع الاجتماعي والتاريخي على التشكيل الشعري، في حين أن المفروض بها أن تفعل العكس، أي أن تبدأ من الشعر لكي ترى فيه دلالة اللون. وللأسف فإن الباحثين العرب وهم يتناولون مبحث اللون في الشعر العربي لم يكتفوا بإسقاط الدلالات الخارجية عليه وإنما استعاروها من واقع غربي مختلف بالتأكيد عن الواقع العربي من حيث الخصوصية والرؤية للعالم، بحكم ما لدى الغربيين من مورثات ثقافية ودينية واجتماعية ذات عمق تاريخي أكسب الألوان عندهم أبعاداً رمزية مكثفة^(٥٤) لا يعرفها العرب، أو أن لهم رؤية مختلفة بشأنها. لكن باحثينا لم يلتفتوا إلى ذلك. وهذا يحتم علينا أن نعيد النظر في اللون الشعري العربي، وتحديدًا من حيث كونه لون معنى، وهذا الفهم يعني أن نحدد انبثاق الدلالة اللونية من الوعي الشعري إذ يشكل المعنى ويؤسسه في اللون، لا العكس. صحيح أن الوعي الشعري ينطلق من الوعي الجماعي، ومن ثم، فإن كل الدلالات الشعرية تتأصل في هذا المرجع، إلا أن ذلك لا يمثل سوى نقطة الانطلاق حسب. فالوعي الشعري يعيد تشكيل المرجع ويمنحه دلالة جديدة بذلك.

وبين هذه المسألة وتلك يذهب بعض الدارسين مذهباً آخر ليري «أن الشاعر العربي (الجاهلي) لا يركز انتباهه على الألوان فهي قليلة الأهمية في تحديد خصائص الأشياء الموصوفة ولذلك لا يذكرها إلا نادراً»^(٥٥). وواضح أن هذا حكم سطحي مسبق مبني على قراءة متسرعة، وسوء فهم إسقاطي أيضاً. إن الذي نجده على العكس من هذا، أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً فريداً باللون في عملية التشكيل، لكن كما قلت لم يكن هذا الاهتمام منعزلاً عن الماهية الشعرية والمعنوية والجمالية للون، وأن التعمق في هذه الماهيات سيؤدي حتماً إلى الكشف عن رؤية الوعي الشعري الجمالية للألوان وطريقته في جعلها مجالاً حيويًا لتأسيس المعنى وتشكيله جماليًا.

ولا شك في أن هذا المنطلق الذي نبدأ منه يحتاج مجالاً بحثياً واسعاً لا أمتلكه هنا، وعليه فإنني سأكتفي بتناول لون واحد يمثل محور الألوان الأخرى في الوعي الشعري العربي، وهو اللون الأبيض، من حيث علاقته بالذات الشعرية، والتعمق في ماهيته ودلالاته التي منحه إياها الوعي بوصفه لون المعنى الجمالي.

٥٤) انظر: J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, translated from the Spanish by Jack Sage; foreword by Herbert Read (London: Routledge and K. Paul, [1967]), pp. 50-57.

حيث نجد تحليلاً عاماً لرمزية الألوان في الموروث العربي.

٥٥) وولف دبترش فيشر، «اللون في الشعر العربي القديم»، «التربية والعلم (جامعة الموصل)، العدد ٨

(١٩٨٩)، ص ١٤ - ١٥.

وأول ما نلاحظه في هذا الشأن، أن الوعي الشعري غالباً ما يخص الإنسان باللون الأبيض ومن ثم، فإن البياض هو لون الإنسان العربي الجمالي. ولأنه كذلك فإن الوعي الشعري عادة ما يربط بينه وبين الذات ماهويّاً. وهذا الربط سيؤدي إلى أن يكتسب البياض دلالات معينة ليست له أصلاً، بحكم العلاقة التشكيلية التي تنشأ بين العناصر والصفات وتسرب الدلالات بعضها في بعض، ولتوضيح ذلك لنبدأ بالتشكيل الشعري للإنسان - الرجل الجمالي أولاً. إن القيمة الأساس التي ترتبط بالبياض هي الكرم، بمعناه الواسع، يقول زهير^(٥٦):

وأبيضَ فياضٍ يدهُ غمامةٌ على مُعتفيه ما تغبُّ نوافلهُ
... تراه إذا ما جئته مُتهللاً كأنك معطيه الذي أنت سائلةُ
ويقول في مدح هرم بن سنان^(٥٧):

أغرُّ أبيضُ فياضٌ، يفكُّك عن أيدي العُفاةِ وعن أعناقِها الرَبَاقا
لو نالَ حيٌّ من الدنيا بمكرمةٍ أفقَ السماءِ لنالتَ كفهُ الأفقا

ففي هذا التشكيل الجمالي للذات الشعرية الممدوحة، يوظف البياض قيمة الكرم ويبينها بدليل تقدم صفة الأبيض وتصدرها للتشكيل الشعري، ولكن هذه الصفة ترتبط بالكرم ارتباطاً شرطياً، لأن الوعي الشعري يضيف إليها، ويشق منها دلالة الفيض، والعطاء المطلق. أي أن الأبيض فياض في ذاته. ولعل ما يؤيد هذا التأويل، أن الفياض صفة تقترب بالنهر الذي يرتبط في وعي الشعراء بالكرم ويضربون به المثل^(٥٨)، هذا فضلاً عن أن بشر بن أبي خازم الأسدي^(٥٩) مثلاً، يضيف على النهر صفة البياض، وذلك في قوله مادحاً:

ولو جارك أبيضٌ مُثلِّبٌ قُرى نبطِ السوادِ له عيالُ
تُهفُّ يداك من هنا وهنا وتغرفُ من جوانبه السَّجالُ
لأصبحتِ السفينُ مَحَوِيَاتِ على القَدَفَاتِ ليس لها بلالُ

(٥٦) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة): الدار القومية للطباعة والنشر، [د.ت.]، ص ١٣٩ - ١٤٢.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٣٩ - ١٤٢.

(٥٨) انظر مثلاً: الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص ٢٦ - ٢٧، الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٢٩، ٣٩، ٥١ ... الخ.

(٥٩) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص ١٦٩ - ١٧٠.

في هذا التشكيل يدخل الشاعر ممدوحه في منافسة مجازية مع الفرات الأبيض الذي يفيض على القرى بمائه وخيره فيجعله يقصّر عن الممدوح في كرمه لأنه لو جراه في ذلك لنفد ماؤه وأصبحت السفن على قاعه عاجزة عن الحركة.

والمسألة الأخرى التي تشتق من هذا الارتباط هي العلو. فالبياض - الكرم يعني تعالي الذات على فرديتها وعلى غريزة التملك الضيقة، وانفتاحها على الآخر انفتاحاً مطلقاً بحيث تتحول إلى غمام ومطر، وتهلّل بهجة بتعاليتها وعطائها الذي يحقق حرية الآخر، وها هنا أيضاً يكون الارتباط شرطياً بين البياض فالكرم فالعلو فالحرية.

إن هذه الرؤية التشكيلية التي تكثف الدلالات في البياض ستنتج على فكرة الحسب العربية التي تعني تاريخ الذات - الفردية أو الجماعية - ووجودها للمعنى وللقيمة، ومن هنا يقول أوس بن حجر مشتقاً ذاته من ذات أبيه في بياض حسبها ومجدها وأصالتها^(٦٠):

فلا وإلهي ما غدرتُ بذمةٍ وإن أبي قبلي لغيرُ مُذمّمٍ
يجرّدُ في السربالِ أبيضَ ماجداً مُبيناً لِعَيْنِ الناظرِ المتوسّمِ

فالوعي يشتق بذلك من البياض الأصالة التي تعود إلى عناصر الارتباط الشرطي الذي ذكرته، ولنلاحظ هنا أن البياض يرتبط بالبيان، إنه لون البيان أيضاً، ولذلك يقول حسان في مدح الغساسنة^(٦١):

وندامى بيضِ الوجوه كأنّ الشد ربّ منهم مصاعبُ أفناقٍ
فيهمُ الخضبُ والسماحةُ والنَّج دةٌ فيهمُ والخاطبُ المِصلاقُ

إن هذا التشكيل يكثف أبعاداً متعددة، فالشاعر يصف نداماه بالبياض ليوحي بأن له الصفة نفسها، لأن النديم اشتقاق من الذات وامتداد لها، ومن ثم، فإن كل ما يرتبط بالبياض هنا يعود على ذات الشاعر، خصباً وسماحةً ونجدةً، وبياناً. وهذه الصفة الأخيرة ذات أهمية بالغة، لأنها تربط البياض بالإظهار والظهور، تلك الفكرة الأساس التي تحرك الوعي الشعري العربي، (لاحظ كيف ربط أوس بن حجر بين بياض أبيه، وكونه مبيناً أيضاً)، ولعل أهمية هذا الارتباط البالغة، تتأتى من أنها قد فتحت الباب أمام الوعي الشعري للربط بين البياض والنور أو الضوء، فتحول بذلك الأبيض - أو الإنسان الجمالي إلى كائن منير. والصلة التشكيلية التي يقوم عليها هذا

(٦٠) أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، ص ٧٤.

(٦١) ديوان حسان بن ثابت، ج ١، ص ٧٤.

التحول هي الارتباط بين الأبيض، والأغز، وذلك أن الغرّة تعني البياض المشرق اللامع، وهكذا كان بعض الشعراء يستعيض عن ذكر البياض بالغرّة، أو النور، فمن ذلك قول بشر بن أبي خازم^(٦٢):

فتى من بني أمٍ أغزٌ كأنه شهابٌ بدا في ظلمة الليل ساطعٌ
وكذلك قول الأعشى في مدح إياس بن قبيصة الطائي^(٦٣):

منيرٌ يحسرُ الغمراتِ عنه ويجلو ضوءَ غرّتهِ الظلاما
ومنه أيضاً قول الحطيئة في ممدوحه^(٦٤):

مصباحُ ساري ظلامٍ يستضاء به في إثرِ موسوقٍ تهدي بها النعمُ
نلاحظ هذا التشكيل الضدي من النور والظلمة الذي ينقل البياض بوصفه خاصية جمالية للإنسان إلى ترميز لوجوده الماهوي، فالمعروف في العربية أن النور هو «الظاهر الذي به كل ظهور»^(٦٥). ومن ثم، فإن بياض الإنسان الجمالي العربي يعني انتماءه إلى وجوده الماهوي وسعيه إلى تحقيق إمكاناته في القيم التي يحيا من أجلها في فضاء الدهر - الظلمة محاولاً أن ينير جنباته بالفاعلية الواعية، والعطاء المحض الذي يعني التعالي على الدهر نفسه. ولهذا يقول عروة بن الورد موضحاً أبعاد ذاتيته الجمالية المتعالية^(٦٦):

قعيدك عمّر الله هل تعلميني كريماً إذا اسودَّ الأناملُ أزهرًا
صبوراً على رزءِ الموالي وحافظاً لعرضي حتى يؤكلَ النبتُ أخضرًا
أقرباً ومخماصَ الشتاءِ مُررّاً إذا اغبرَّ أولادُ الأذلةِ أسفرا

فالعلاقات الضدية التي يشكلها الشاعر بين السواد والزهرة (البياض الناصع) والاغبرار والسفور تساوي العلاقة بين الكرم واللؤم والعز والذل، أو بين الوجود للمعنى الذي يصدر عن الذات الشعرية بوصفها إنساناً جمالياً، وبين الوجود للدهر الذي يستلج المعنى والجمال ويفقر إمكانات الإنسان ويحد من قدرته على تجاوز ذاته.

إن هذا التضاد جعل للبياض قيمة جمالية كلية، وحوّله إلى فعل متفوق لا محض

(٦٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٩١، وديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص ٢١٥.

(٦٣) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٩٩.

(٦٤) ديوان الحطيئة، تحقيق نعمان محمد أمين طه (القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٩٨٧)، ص ١٦.

(٦٥) انظر «نور» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

(٦٦) عروة بن الورد الحبسي، ديوان عروة بن الورد، ص ٦٥.

لون. فأبيض المعنى الجمالي أبيض لأنه يقف في مواجهة السواد - أو الدهر وكل ما يمثله. ولذلك امتدح الشعراء الذات الشعرية بالبياض والإشراق حين يدلهم العالم من حولهم وعدّوا ذلك غاية التعالي الإنساني والقيمة العليا، يقول امرؤ القيس مسبقاً على الإنسان الجمالي قيم الطهر والنقاء والإشراق عند الأزمات^(٦٧):

ثيابُ بني عوفٍ طَهاري نقيّةٌ وأوجههم عندَ المشاهدِ غُرَانُ
ويقول عنترة عن فوارسه الذين يقودهم لمواجهة الموت - الدهر^(٦٨):

وفوارسٍ لي قد علمتُهُمُ صُبُرٌ على التَّكرارِ والكَلَمِ
يمشونَ والمادّي فوقهمُ يتوقّدونَ توقّدَ الفحمِ
كم من فتى فيهم أخي ثقةٌ حرٌّ أغرَّ كغُرةِ الرِّئِمِ
ليسوا كأقوامٍ علمتهمُ سوّدُ الوجوهِ كمعدنِ البُرِمِ

والفكرة العميقة التي تتأصل في هذه الرؤية التشكيلية تؤكد أن البياض يتوقف على مقدار تجاوز الذات الإنسانية لذاتها في مقابل السواد الذي يعني الاستسلام للدهر والتماهي فيه، لأنه أي السواد اشتقاق من الدهر بكل ما يمثله من سلبية وانطواء وعزلة وقبح في الذات الإنسانية. ومن هنا كان الوعي الشعري يحول الإنسان الجمالي إلى نجم أو قمر أو مصباح أو شهاب لكي يستضيء بوجوده الماهوي ويقهر ظلمة الدهر ببياض المعنى وهذا ما جعل البياض وما يشتق منه (النور والضوء) غاية بذاتها بالنسبة إلى الوعي الشعري العربي وهو يحاول أن يؤسس الجمال الكلي، فأراد احتيازه ولو شعرياً. فهذا أبو الطمحان القيني يسبغ على قومه وذاته الجماعية فيضاً من الضوء الشعري الذي يمثل تاريخهم وعراقتهم في تأسيس المعنى والقيم الجمالية، فيقول^(٦٩):

وإني من القومِ الذين همُّ همُ إذا ماتَ منهم سيّدٌ قامَ صاحِبُهُ
نجومٌ سماءٍ كلما غابَ كوكبٌ بدا كوكبٌ تأوي إليه كواكبُهُ
أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم دُجى الليلِ حتى نظّمَ الجِرَجَ ناقِبُهُ

(٦٧) انظر: امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ٨٣، ويقول الخطيب في صورة مشابهة:

هم القوم الذين إذا ألتت من الأيام مظلمة أضاءوا

انظر: ديوان الخطيب، ص ١٠٢.

(٦٨) ديوان عنترة، ص ٢٧٥ - ٢٧٦.

(٦٩) ابن الحسين البصري، الحماسة البصرية، ج ١، ص ١٦١.

ويذهب عبد بني الحسحاس الأسود (سحيم) إلى امتلاك بياض المعنى في شعره وفي وجوده الماهوي متعالياً على كينونته سوداء اللون، فيقول^(٧٠):

أشعارُ عبدِ بني الحسحاسِ قمنَ له يومَ الفخارِ مقامَ الأصلِ والورقِ
إن كنتُ عبداً فننفسى حرّةً كرمأ أو أسودَ اللونِ إنني أبيضُ الخُلُقِ

وإذ أكتفي بهذه النماذج أود استعادة الدلالات التي يكثفها الوعي الشعري في البياض بوصفه لون الإنسان الجمالي العربي، والتي يتوالد بعضها من بعض في سلسلة من القيم التي تمثلها: الكرم، الخصوبة، الإيجابية، العزة، الشرف، الأصالة، مما يمكن أن يؤيد كون البياض هو لون المعنى ولون البيان الذي يتكلم الوجود الماهوي للذات الشعرية العربية.

هذا جانب من التشكيل الشعري للبياض، والجانب الآخر يتمثل في كون هذا اللون وثيق الصلة في الوعي الشعري بالمرأة من حيث هي إنسان جمالي، فلنحاول الكشف عن أبعاد البياض فيها.

إن المرأة في الوعي الشعري العربي تمثل الماهية الكلية التي تستوعب إمكانات المعنى الجمالي كما أشرت من قبل، وإن بياضها يؤكد هذا الذي تمثله أيضاً، ولذلك ارتبط بالكمال في وعي النابغة الذبياني^(٧١):

غراءُ أكملُ من يمشي على قدمِ حُسنأ وأملُحُ من حاورته الكَلِمَا

فهنا يتأطر الكمال بالبياض ويشتق منه. ولأن الكمال إمكاني دائماً، فإن البياض يصبح ممزاً إلى ما تمثله المرأة من الوجود الماهوي لوعي الشاعر الذي يحيا تأزمه وانفصاله بسبب الانقطاع المؤقت عنها (والشاعر يشير إلى هذا التأزم والانفصال في البيتين السابقين لهذا البيت) ويحاول أن يستعيد تواصله معها لأن التوحد مع المرأة في وعي الشاعر يعني توحيده مع ذاته محققاً كمالها وجمالها. وأن كون هذه المرأة أكمل البشر حسناً وأملحهم حواراً (بياناً) يعني أنها من حيث هي امرأة جمالية تشكل إطاراً يستوعب إمكانات الإنسان ووجوده الماهوي الذي يبين له عن ذاته وبيانه متأصلاً في البياض منبثقاً منه.

من هنا كان وصف المرأة بالبياض أمراً شائعاً في الشعر الجاهلي، إلا أن ما يثير

(٧٠) انظر: ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، ص ٥٥، والسليك بن السلكة: شعره وأخباره، ص ٦٢ لصورة مشابهة.

(٧١) الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص ٦٢.

الانتباه أن هذا الوصف يقترب في وعي بعض الشعراء باللؤلؤة أو الدرّة، أعني أن الوعي الشعري يخيّل المرأة لؤلؤة اشتقاقاً من البياض الذي يجمعهما، من ذلك مثلاً قول الأعشى^(٧٢):

كأنها دُرّة زهراء أخرجها غواص دارين يخشى دونها الغرقا
قد رامها حججاً مُذ طرّ شاربه حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا
لا النفس تُئسّسُ منها فيتركها وقد رأى الرغب رأيت العين فاحترقا
ويقول المخبل السعدي عن المرأة التي يحبها^(٧٣):

وتريك وجهاً كالصحيفة لا ظمآن مختلج ولا جهم
كعقيلة الدرّ استضاء بها محراب عرش عزيزها العجم

وهذا (التشبيه) نجده أيضاً عند بشر بن أبي خازم^(٧٤)، وقيس بن الخطيم^(٧٥)، والأعشى^(٧٦)، وامرئ القيس^(٧٧) أيضاً. والعلاقة التي يقوم عليها هذا التخييل ليست نتاج التشابه في اللون حسب، وإنما هي علاقة المعنى الذي يريد الوعي تأسيسه في اللون - اللؤلؤة وهو البكورة، وما يرتبط بها من تداعيات: الجدة، الأصالة، النفاسة، وكل هذه المعاني مما يجاهد الوعي الشعري لاحتيازه أو على الأقل التطلع إليه، ولو تأملنا أبيات الأعشى المذكورة هنا، لرأينا أن وعيه يدرك أن (المرأة - اللؤلؤة - البياض) مشروع إمكاني محاط بالمصاعب والخوف والموت، ولكنه على الرغم من ذلك، لا يستطيع التخلي عنها فرغبته أشد من خوفه، وامتلاكها والتوحد معها تعالٍ له على موته، ولهذا نذر عمره كله لذلك حتى استطاع الكشف عنها، عن وجوده الماهوي وإمكاناته واستخرجها من طوايا التحجب. ومن هذه النقطة اشتقت صفة الإضاءة والنور التي تميز بياض المرأة؛ فكل انكشاف ضوء، وهو الظاهر الذي به كل ظهور والذي يبدأ وينتهي بالمرأة بوصفها إنساناً جليلاً.

إن هذه العلاقة ستتعمق أكثر عندما يقترب بياض المرأة بالشمس، فالوعي

(٧٢) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٣٦٧.

(٧٣) الضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام،

ص ٢١٣.

(٧٤) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص ٧.

(٧٥) ديوان قيس بن الخطيم، ص ٦٠.

(٧٦) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٣٦١.

(٧٧) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ١٥ - ١٧.

الشعري يمنح جمالها ما يحتاجه منه بالضبط من خلال هذا الاقتران وهو المعرفة والانكشاف. إلا أن الجمال لا يعطي نفسه مطلقاً فغطاء الوجود الماهوي الذي تمثله المرأة يتوقف على مقدار الوعي به والحاجة إليه، ولذلك كانت المرأة الشمس عند بعض الشعراء تظهر للوعي ما تريد وتخفي عنه ما تريد، يقول قيس بن الخطيم^(٧٨):

تبدت لنا كالشمس تحت غمامة بدا جانب منها وضنت بجانب
ويقول النمر بن تolib^(٧٩):

وصدت كأن الشمس تحت قناعها بدا حاجب منها وضنت بحاجب

ولعل ما يعزز هذه العلاقة الضدية بين الظهور والخفاء وتداخلها أن الشمس في الوعي اللغوي العربي تسمى الجؤنة (والجؤن من الأضداد يعني البياض والسواد في آن معاً) ومن ثم، فإن الشمس خفية كما إنها ظاهرة، وليس لشيء هذه الصفة سوى الوجود الماهوي من حيث هو إمكانية معنى، وذلك ما يحاول الوعي الشعري تأسيسه في البياض.

الوجه الآخر لبياض المرأة يُشتق من اقترانها بالغمام (وهو سحب أبيض اللون) وواضحة هي العلاقة التي يضيفها الوعي الشعري: المطر والخصب، يقول طرفة بن العبد عن امرأته^(٨٠):

كبنات المخر يمأذن كما أنبت الصيف عساليح الخضر

فبنات المخر سحب شديد البياض يُنبت إذا أمطر نباتاً أبيض غاية في اللين والرواء، ولنلاحظ كثافة هذا التشكيل الجمالي، فالمرأة سحب ومطر ونبات وخصب في آن واحد، وهذه العلاقة المكثفة يشتقها الوعي من البياض، وكذلك يفعل قيس بن الخطيم حين يرى في امرأته سحابة مثقلة بالمطر^(٨١):

تنكل عن حمش اللثات كأنه برّد جلته الشمس في شؤبوب

كشقيقة السيرا أو كغمامة بحرية في عارض مجنوب

إن الشاعر في هذا التشكيل يكتف ظواهر وعلاقات مشتقة من البياض بوصفها إمكانيات معنى له، فهناك الأسنان البيضاء وعلاقتها بالابتسام (الانكشاف) والشمس

(٧٨) ديوان قيس بن الخطيم، ص ٣٥.

(٧٩) شعر النمر بن تolib، ص ٣٨.

(٨٠) ديوان طرفة بن العبد، ص ٥٩.

(٨١) ديوان قيس بن الخطيم، ص ١٩. تنكل: تبسم، حمش اللثات: رقة اللثة والمقصود الأسنان.

المشرقة والمطر النازل والربيع والحريير والغمامة البيضاء التي تدفعها الريح الجنوبية (وهي ريح ممطرة محمودة عند العرب) وكلها تربط البياض بالخصب والعدوية والرقرة والجمال. ولذلك ارتبطت المرأة في بياضها بأمنس ما يحتاج إليه الوعي العربي من مقومات الوجود، أعني المطر، فابتسامها كما يرى المزدرد بن ضرار ابتسام سحابة بياض مثقلة توشك أن تمطر^(٨٢):

إذا ابتسمت سلمى تلالؤُ مُزنةً يمانيةً في عارضٍ متبسمٍ
والعلاقة التي يؤسسها التشكيل في البياض تربط بين رضا المرأة، وابتسامها والمزنة والبرق، الذي يعني العطاء في النهاية، عطاء الوجود الكلي الذي تمثله لوعي الشاعر وآيته.

إن هذه العلاقات التي يشتقها الوعي الشعري من البياض ولا سيما العلاقة مع الشمس والدرة والضوء، جعلت بعض الشعراء يضيف إلى اللون الأبيض لوناً آخر يقترن به ويمثل امتداداً له في المعنى، وهو اللون الأصفر، فمن ذلك قول قيس بن الخطيم^(٨٣):

كانَ المني بلقائها فلقِيئُها
فأريتُ مثلَ الشمسِ عندَ طلوعِها
صفراءُ أعجلها الشبابُ لِدَاتِها
تخطو على بَرْدِيَّتَيْنِ عَذاهُما
وَيَقولُ الأَعشى^(٨٤):

بيضاء ضحوتها وصف
ويقول أبو زيد الطائي^(٨٥):

أشربتُ لونَ صُفرةٍ في بياضٍ
وهي في ذاكَ لَدُنْةً غَيداءٍ

(٨٢) ديوان المزدرد بن ضرار الغطفاني، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٦٢)، ص ٢٤.

(٨٣) ديوان قيس بن الخطيم، ص ٥٧ - ٦٠.

(٨٤) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٥٣.

(٨٥) شعر أبي زيد الطائي، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٧)، ص ٢٣.

ويقول امرؤ القيس (٨٦):

مهفهفةً بيضاء غيرُ مُفاضيةٍ ترائبها مصقولةٌ كالسَّجَنُجَلِ
كِبِكرِ مُقاناةِ البياضِ بصفرةِ غَذاها نميرُ الماءِ لم يتحلَّلِ
تضيءُ الظلامَ بالعشاءِ كأنها منارةٌ مُمسي رَاهِبٍ مُتَبَتَّلِ

ولا بد أن نفهم أن الصفرة هنا لا تشوب نقاء البياض بل تعززه وتزيده وضوحاً، لاسيما أنه يرتبط بالشمس ارتباطاً كلياً. وعلى الرغم من أن التفسيرات التقليدية تربط بين صفرة المرأة وما عليها من العطور والطيب (كالزعفران)، إلا أن الأعمق والأدل، أن نفسرها بالشمس، ففي قول قيس تأكيد واضح لذلك، ولكن الأعشى يشير إليه، فالشمس بيضاء وقت الضحى صفراء عند الغروب. إلى جانب اقتران الصفرة في هذه التشكيلات بالعدوية والرقه والجمال وأخيراً بالقدسية والتبتل. وكله مما يعزز دلالات البياض أصلاً ويشتق منها.

إن وعي الشاعر العربي يؤسس بياض المرأة (وصفرتها) ضوءاً يستنير به، لأنها وجوده الماهوي الذي يحاول اللحاق به. بكلمة أخرى، إن المرأة سعي طريقه البياض، والشاعر يريد أن يحقق كمال ذاته في التوحد معها أو على الأقل في أن يظل على الطريق إليها دائماً، وإن كان غير متأكد من غايته، يقول ابن مقبل (٨٧):

حوراء بيضاء ما ندرى أتمكئنا بعد الفُكاهة أم تأبى فتمتنعُ
أي أن المرأة تبقى مشروعاً للتوحد تماماً مثلما أن الذات الشعرية بوصفها آنية جمالية مشروع للتوحد مع الوجود الماهوي.

إن أهم ما يمكن أن نخرج به من نتائج من هذا المحور، أن البياض ممر إلى إمكانية المعنى الجمالي، ومن ثم فإن الوعي الشعري العربي لم يكن يفهم الوجود الماهوي للذات الإنسانية فهماً مجرداً، بل فعل جمالي محض، يراه في ذاته وفي الآخر، ويسعى إليه ويتمثله في القيمة الجمالية من حيث هي الماهية الحقيقية للإنسان الجمالي العربي. وقد كانت الحاجة إلى البياض تشتق من هذه القيمة وتعززها. إنها الحاجة إلى ما يضيء الطريق إلى المعنى في فضاء الدهر واللامعنى، وإلى الجمال بوصفه كمالاً معرفياً يرى الوعي الشعري ذاته فيه ويحققها فعلاً.

(٨٦) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ١٥ - ١٧.

(٨٧) نعيم بن أبي بن مقبل، ديوان ابن مقبل، عني بتحقيقه عزة حسن، إحياء التراث القديم؛ ٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٢)، ص ٢٤٥.

خامساً: جلال الذات الشعرية

في هذا المحور سأتناول بالتأويل وجهاً آخر من أوجه التأسيس الجمالي للذات الشعرية العربية، ويتمثل في الجلال الذي يسغه الوعي الشعري على هذه الذات. وها هنا مفارقة - كما يبدو لأول وهلة - ذلك أنني سأبني هذا المحور على اعتبار الجلال مقولة جمالية في حين أن فلسفات الجمال والفن تفصل بين الجمال والجلال وتجعل كلاً منهما مستقلاً عن الآخر. وما يبرر لي هذا الاعتبار والتجاوز على إحدى ثوابت علم الجمال أمران؛ الأول إظهار إمكانية أن يكون الجلال مقولة جمالية من خلال مناقشة أساس المسألة الفلسفي، والثاني طبيعة الرؤية العربية للمسألة كما يقرها الوعي الشعري العربي.

معروف أن إدموند بيرك 1797 هو أول من أثار المسألة في علم الجمال الحديث وفصل بين الجمال والجلال بصورة تكاد تكون نهائية. وقد تابعه عدد من الفلاسفة في ذلك كلياً أو جزئياً. وبغض النظر عن التعقيدات الفلسفية التي يستند إليها بيرك في تفرقه، فإنه يرى أن الجليل يتميز بخصائص معينة (الإفراغ، الغموض، إثارة القلق والشعور بالضيق، القوة، الخطورة، اللانهاية، الضخامة، العظمة، الفخامة) وباختصار فإن الجليل عند بيرك هو المفعز الرائع الهائل بينما الجميل عنده يقابل صفات الجليل (الضآلة، النعومة، سلاسة التكوين، الرشاقة، الوضوح مع اختفاء كل المظاهر الدالة على القوة)^(٨٨).

وواضح أن هذا التصور ذو طبيعة أحادية وقاصرة نوعاً ما، فبيرك يقرر «أن المفعز هو، في الأحوال قاطبة، المبدأ المسيطر في حالة الجلال»^(٨٩).

إن هذا يعني أن الجلال مسألة لا يمكن أن تدخل في مباحث علم الجمال لأنه - ببساطة - ليس نتاج تجربة جمالية. فنحن لا نعي من شيء مفعز ومهول إلا تهديده لحياتنا، وأن معادلة رياضية لا نفهمها لا يمكن أن نرى فيها جلالاً لمجرد غموضها بالنسبة لنا، ولن يؤدي ذلك إلى أن نرى في المفعز والغامض أية قيمة جمالية.

ولكي لا أسيء عرض فكرة بيرك، فلا بد من أن أذكر أن الجليل عنده يحتاج إلى مسافة تفصلنا عنه لكي نرى جلاله ونشعر به، لكن الشعور بالجلال عنده مزيج من

(٨٨) انظر: إدموند بيرك، «أصل الجليل والجميل»، ترجمة أحمد حمودي محمود، في: تراث الإنسانية،

ج ٣، ص ٦٧ - ٨٤.

(٨٩) جيروم ستولنيتز، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا (بيروت: المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ٤٠٨.

الارتياح والبهجة والذهول والتوتر وامتلاء العقل بالموضوع والخوف وتوقع الألم والموت . . . الخ، وإذا، فإن فكرة المسافة - على أهميتها - لم تحل المشكلة التي يثيرها هذا التصور، لأن مبدأ الفزع ما يزال مسيطراً عليها وسيبقيها بعيدة عن الرؤية الجمالية ويعزز انفصال الجلال عن الجمال.

لكن أهم أوجه القصور في هذا التصور أنه يجعل الجليل مفهوماً موضوعياً مستقلاً عن الذات المدركة، أي أنه يختص بما يعرف بـ الطبيعة ومظاهرها من سماء ونجوم وبحار وجبال . . . الخ، في ضخامتها وعظمتها وما تثيره من المشاعر التي ذكرت آنفاً. بكلمة أخرى؛ إن الإنسان هنا غير موجود، فالجليل يلغيه تماماً، أو على الأقل يشعره بضالته وصغره أمامه. هنا ينبغي أن نتذكر أن بيرك واحد من الفلاسفة الحسيين الموضوعيين، وفلسفتهم قائمة على الفصل التام بين الذات والموضوع، وإن كانت الحواس وهي السبيل الوحيد للمعرفة عندهم، قناة تربط بين طرفي هذه الثنائية. وهذا هو السبب في موضوعية الجلال والجمال في تصوره.

وقد ظلت فكرة الانفصال بين الذات والموضوع مسيطرة على أهم من عالج هذه المسألة بعد بيرك وهو كائط (١٨٠٤) الذي قلب تصور بيرك ووسمه بطابع نفسي، فقد بين ضرورة التفرقة بين الإحساس السار الذي تتركه في نفوسنا زهرة جميلة، وبين الإحساس السار الذي يتركه بحر عاصف. وتقوم هذه التفرقة على أن الإحساس في الحالة الأولى ينصب على صورة الموضوع وتحديثه، بينما الثاني لا يتوافر إلا في الموضوعات غير المحددة وعديمة الصورة أو اللامتناهية. ويؤكد كائط أن الجميل كامن في الطبيعة في حين أن مبدأ الجليل كامن فينا نحن (عكس تصور بيرك)، ولكنه يضيف إلى المشاعر التي نسبها بيرك إلى الجليل الاحترام والتبجيل والجادبية^(٩٠).

من المؤكد أن هاتين الرؤيتين أوسع مما طرحته منهما، ولكن الأساس الذي تنطلقان منه واحد وهو الذي يثير المشكلة، أعني مشكلة الموضوعية التي لا تحل بأن نجعل الجمال أو الجلال مرة في الداخل ومرة في الخارج، بل في التفرقة بين الجمال الفني والجمال الطبيعي أولاً. ففي الطبيعة يمكن أن نصادف جلالاً أو جمالاً موضوعياً، لكننا في الفن لا نجد ذلك. وما نجده هو تشكيل جمالي واع بهدفه. ومن ثم، فإن الجلال يمكن أن يكون موضوعاً للتشكيل، وسيتحول بذلك إلى مقولة جمالية وينتهي استقلاله عن الجمال. والآن ما هو الجليل حقاً؟

(٩٠) انظر: زكريا إبراهيم، كائنات أو الفلسفة النقدية، ط ٢ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢)،

لنبدأ بفكرة اللانهائية، وهي الميزة الجوهرية للجليل، وما هو لانهائي فيه ليس كماً أو كيفاً، ليس العظم والضخامة القوة، وليس الهول والإفزاع والرعب والتوتر الذي يثيره (إن حشرة صغيرة أو فأراً أو كلباً قد يسبب لبعض الناس رعباً هستيرياً فهل هذه الكائنات الضئيلة جليلة؟ لا، ونعم). إن ما هو جليل في الجليل هو المعنى، وذلك بالضبط ما ليس نهائياً، أي أن الجلال هو المعنى الذي يتسع باستمرار ولا سبيل أمام الوعي للإحاطة به تماماً، فكلما أدرك وجهاً انفتح وجه آخر إلى اللانهائية، ومن ثم فإنه سيعين الوعي على الاتساع أيضاً.

وإذا كان الجمال ظهوراً للمعنى، فإن الجلال كذلك أيضاً، لكن الفرق - إن كان يصح أن نضع فرقاً - أن ظهور الجلال أكبر من ذاته، أعني أنه قد يزداد غموضاً وخفاءً كلما زاد ظهوراً، وبذلك فإنه يكون دائماً أكبر من كل المعاني التي يثيرها في الوعي، وهذا هو تفسير ما نسب إليه من مشاعر. على أنه إذا كان كذلك، فليس الفزع والرعب والألم وتوقع الموت، مما يدخل في موقف الوعي من الجليل، بل إثارته لإمكانات الوعي وقدرته على البحث الدائب عن المعنى، ومن هنا فإن الجليل يقترن بالمهابة والسمو لا في ذاته بل في الوعي، لأن الوعي يعي سموه وعظمته أمام الجليل وبفعله، ولأنه كما ذكرت يعينه على الاتساع وعلى الانفتاح أمام ديمومة المعنى الجمالي.

ولعل ما يؤيد ذلك أن الوعي اللغوي العربي يربط بين الجلال والمطلقية وكمال الصفات والعظمة والنبيل^(٩١)، وهي قيم تُشتق من ديمومة المعنى الذي يتضمنه الجلال واتساعه المستمر، فضلاً عن أنه يربط بين الرائع (وهو وصف آخر للجليل) والجميل «فكل شيء يروعك منه جمال وكثرة (اتساع) فهو رائع، والأروع من الرجال الذي يعجبك حسنه، والرائع من الجمال الذي يعجب روع من رآه فيسره»^(٩٢).

إن هذه الرؤية - على بساطتها - تقدم حلاً جذرياً قابلاً للتنمية والتطوير لأن ما سترتب عليها أن الجلال سيكون محكوماً بفكرة القيمة، وأن الجليل سيكون كذلك بما يضيفه الوعي إليه من قيمة جمالية لا نهائية مشتقة من ديمومة المعنى التي تميزه وتطبع الوعي - في ذاتيته - بطابعها. ومن هذه النقطة سيدخل الإنسان الجمالي بوصفه مصدرراً وإطاراً لكل قيمة وسيصبح الجلال مقولة تقوّم الوجود الجمالي في واحد من جوانبه - أعني الذات الشعرية.

إن الوعي الشعري يؤسس الذات الشعرية جمالياً من خلال تشكيلها جليلة لا

(٩١) انظر «جلال» في: ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي.

(٩٢) انظر «روع» في: المصدر نفسه.

نهائية في وجودها وفعاليتها وقيمتها. والواقع أن جلال الذات الشعرية العربية ينبثق من ذلك الشعور العميق والمتأصل في الوعي الشعري بالموت والفناء. ولذلك يجب أن نفهم الجلال بوصفه مواجهة مأساوية لهذا الشعور وحرصاً على الوجود للحياة في أقصى انفتاحه الذي يتمثل في التعمق في ذاتية الوعي وإظهارها أكبر وأجل من كل معنى. إن الجلال الشعري العربي تشكيل جمالي لتوسع الوعي ولا نهائيته وهو يواجه موته، ولذلك نجد بعض الشعراء يدخل هذه المواجهة مهولاً ذاتيته متجبراً حتى ليحوّل ذاته إلى الموت نفسه، فمن ذلك قول عنترة^(٩٣):

بَكَرْتُ تَخَوُّفِي الْحَتُوفَ كَأَنِّي أَصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الْخُتُوفِ بِمَعزِلِ
فَأَجَبْتُهَا إِنَّ الْمَنِيَّةَ مِنْهَلٌ لَا بَدَّ أَنْ أُسْقَى بِكَأْسِ الْمَنهَلِ
فَأَقْنِي حَيَاةً لَا أَبَا لِكَ وَأَعْلَمِي أَنِّي أَمْرٌ سَأَمُوتُ إِنْ لَمْ أُقْتَلِ
إِنَّ الْمَنِيَّةَ لَوْ تُمَثَّلُ مُثَلَّتْ مَثَلِي إِذَا نَزَلُوا بِضَنْكِ الْمَنْزِلِ
وَالخَيْلُ سَاهِمَةُ الْوَجُوهِ كَأَنَّمَا تُسْقَى فَوَارِسُهَا نَقِيعَ الْحَنْظَلِ
وكذلك قوله^(٩٤):

وَإِنَّ الْمَوْتَ طَوْعٌ يَسْدِي إِذَا مَا وَصَلْتُ بَنَانَهَا بِالْهِنْدَوَانِي
إن وعي الشاعر يعيد تشكيل شعوره العميق بالموت ويستلبه وجوده ومعناه، فتحوّلت ضالته أمام جلال الموت إلى ذات متجبرة مهولة تعلو على موتها وتؤسس جلالها فيه قسراً، لقد تشكّلت ذاته مطلقة لا نهائية في معناها ووجودها في العالم حين صارت موتاً للموت نفسه وضمناً، حياة تقهره بفعاليتها غير المتناهية وتجعله طوع يدها. ويقول قيس بن الخطيم موضحاً جانباً آخر من الجلال الذاتي^(٩٥):

طَعَنْتُ ابْنَ عَبْدِ الْقَيْسِ طَعْنَةً نَائِرِ لَهَا نَقْدٌ لَوْلَا الشُّعَاعُ أَضَاءَهَا
مَلَكْتُ بِهَا كَفِّي وَأَنْهَرْتُ فَتَقَهَا تَرَى قَائِماً مِنْ خَلْفِهَا مَا وَرَاءَهَا
يَهُونَ عَلَيَّ أَنْ تَرُدَّ جِرَاحُهُ عَيُونَ الْأَوَاسِي إِذْ حَمِدْتُ بِلَاءَهَا
وَكُنْتُ أَمْرًا لَا أَسْمَعُ الدَّهْرَ سَبَّةً أَسْبُ بِهَا إِلَّا كَشَفْتُ غِطَاءَهَا

(٩٣) ديوان عنترة، ص ٢٥١ - ٢٥٢.

(٩٤) المصدر نفسه، ص ٢٩٧ و ٣٣٦ حيث يقول:

وأنا المنية حين تشتجر القنا والطعن مني سابق الأجال

(٩٥) ديوان قيس بن الخطيم، ص ٤٦ - ٤٩.

إن فرط الحماسة الذي يميز هذا التشكيل الجمالي للذات ولفاعليتها المتجبرة القاهرة، يحاول الإيجاء بما تتضمنه من إمكانات غير محدودة للمعنى، والشاعر لا يصرح بها ولكن يحدد أثراً واحداً من آثارها وهو الطعنة التي اخترق بها ما يجد وجوده ويفقره (العدو)، ولذلك تساوت في وعيه تشكيلياً مع الكشف. إن الشاعر يريد أن يكشف عن ذاته وعن قيمتها ويؤكد لها في الوجود من خلال جلالها الموحى به وهو تأكيد ذو ماهية جمالية شعرية يستجيب للعامل الذي يحرك وعي الذات الشعرية بذاتها وهو الموت. والشاعر يؤكد ذلك في البيت الذي يعقب أبياته هذه:

متى يأت هذا الموتُ لا تُلَفَ حاجةٌ لنفسي إلا قد قضيتُ قضاءها

والجلال الذاتي إذاً، في جوهره استباق للموت ومحاوله مأساوية للتغلب عليه. وقد نخطئ إذا تصورنا الحماسة المفرطة التي تشيع في الشعر العربي خارج هذه الفكرة، أعني أن الحماسة الشعرية ذات طابع مأساوي عميق يزداد مرارة كلما تعالت نبرتها. والوعي الشعري يؤكد أن الجلال لا يكون إلا في الوظيفة الخلاقة للإنسان من حيث هو مصدر كل قيمة ومنتهىها، لكنه يؤكد من جانب آخر أن هذا الجلال يبدأ من الموت ويخترقه ويتعالى عليه باتجاه الحياة والمعنى، على الرغم من الشعور المرّ بالزوال والفقْدان الدائم لها، يقول أنس بن مدرّكة الخثعمي^(٩٦):

كم من أخٍ لي كريمٍ قد فُجعتُ به ثم بقيتُ كأنّي بعده حَجَرُ
لا أستكسِنُ على ريبِ الزمانِ ولا أغضي على الأمرِ يأتي دُونَهُ العُدْرُ
مردى حروبٍ أجيلُ الرأْيِ مقتدراً إذ بعضهم لأُمورٍ تعتري جَزْرُ

إن جلال الذات الشعرية يتشكل في هذه الأبيات من التضاد بين ريب الزمان وما يعنيه من فقدان وفناء ولا معنى، وبين الذات - الحجر التي تمنع وجودها بالفاعلية المطلقة والوعي المتفوق والمواجهة المتعالية التي لا تعرف الحدود، وتسعى إلى تعاليها رافضة الاستسلام للامعنى الذي يطوقها من كل جانب.

وواقع أن فكرة الحجر هنا تدخل مقوماً أساسياً للجلال في الوعي الشعري، كما دخلت من قبل مقوماً إمكانياً للوجود. وقد ذكرت كيف أن الشاعر العربي يتمنى أن يحول ذاته وشعره إلى حجر لأنه مطلق الوجود والباقي الوحيد في فضاء الدهر. وها هنا أيضاً تأتي الفكرة نفسها؛ إن الوعي يحول ذاته إلى حجر حي له القدرة المطلقة على البقاء

(٩٦) أبو عبادة الوليد بن عبيد الله البحرّي، الحماسة، نقله عن صورة فوتوغرافية... كمال مصطفى (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٩)، ص ١٩٢.

والتعالي على الفناء والزوال، كما إن له القدرة على الفعل وإنجاز المعنى اللانهايي. فهذا رُفيع بن أدبيل يشكّل جلال ذاته وفاعليتها ويكتفه في جبل راسخ الصلابة فيقول^(٩٧):

إني أنا ابنُ جَلا إن كنتَ تُنكرُني فاهربْ بشخصكْ أو صَمَمْ على فَلَلي
معاوُدُ السبقي في الضمّاتِ أجمعِها وللمواحيدي سبّاقُ على المَهَلِ
نسيجُ وحدي فلا وإنِ ولا خَرعُ تنبؤُ الفؤوسِ إذا استُكْرَهَنَ عن جبلي

هنا لنتنبه كيف يؤكد الشاعر حرصه الدائم على سبق الآخرين والتقدم عليهم بالفعل الإيجابي، والفرادة التامة، ثم يهول ذاته ويحولها إلى جبل حقيقي لا تؤثر في وجوده الحر المتفرد الفؤوس الصغيرة، وكذلك يفعل مالك بن خلاوة العدوي الذي يرى في ذاته (الفردية والجماعية) صلابة الحجر الخالد وقسوته^(٩٨):

إني على ما قد عِلِمْتِ وإنسا إنسُ خُلِقْنَا من لِحاءِ الجنديلِ

إن الوعي الشعري يقدم ذاته الجليلة عبر هذه التشكيلات الجمالية ليحولها إلى خطاب أكبر من كل المعاني التي تنسب إليه، وذلك سبيله إلى تأكيد ذاتيته والتعمق فيها أو إظهارها فريدة صلبة متعالية حتى على الدهر الذي يحاصرها بكل ما يمثله من موت وفناء.

وللشعراء العرب الجاهلين أساليبهم في التشكيل الجمالي لجلال ذواتهم، فمنهم من يكتف في ذاته حدثاً طبيعياً هائلاً، فيكتسب هوله ومهابته، يقول امرؤ القيس^(٩٩):

ديمة هطلاء فيها وطفُ طَبَقَ الأرضِ تَحَرَى وتُدزُ
تخرجُ الوُدَّ إذا ما أشجذت وتواريه إذا ما تشتكزُ
وترى الضبَّ خفيفاً ماهراً ثانياً بُرثنُهُ ما ينعفزُ
وترى الشجراً في ريقه كرؤوسٍ قُطِّعتْ فيها الحُمزُ
... ثجَّ حتى ضاقَ عن آذيه عُرُضَ حَيِّمٍ فجُفافٍ فيُسزُ
قد غدا يحملني في أنفه لاحقُ الأطلينِ محبوبكُ مُمزُ

ففي هذا التشكيل الجمالي يقوم الشاعر ببناء مشهد كوني جبار للمطر الذي

(٩٧) المصدر نفسه، ص ٦.

(٩٨) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، الوحشيات: وهو الحماسة الصغرى؛ علق عليه وحققه عبد العزيز الميمني الراجكوني، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠)، ص ٢١.

(٩٩) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ١٤٤ - ١٤٦.

يتدفق من غيم ثقيل يطبق على الأرض ويندفع في سيل عظيم يغرق كل شيء؛
الأشجار والحيوانات ويغمر أراضي واسعة عريضة، ثم يفاجئنا في آخر التشكيل،
بأنه هو الذي يقود هذا السيل ويتقدم أمامه، فكأنه ينطوي في ذاته على هذا المشهد
العنيف الهائل، إنه بذلك يشكل جلال ذاته وعظمتها وهو يتقدم على فرسه ليغرق
عالمه بوجوده الجمالي، وبذاتية المتدفقة فاعلية وبطولة.

ومن أساليب الشعراء في إثبات جلال ذواتهم اختراقهم لمجاهل الصحراء
ورعبها والموت الذي يسكنها، فهذا الأعشى يمتطي ناقته ويسير بها^(١٠٠):

فوق ديمومة تَعَوَّل بالسَّفِّ
رِقْفَارٍ إِلَّا مِنْ الْأَجَالِ
وكذلك يفعل المرقش الأكبر^(١٠١):

ودَوِيَّةٍ غِبراءٍ قد طال عهدُها
تَهالكُ فيها الوُزْدُ والمرءُ ناعسُ
قطعْتُ إلى معروفها مُنكراتِها
بَعِيهامةٍ تنسلُّ والليلُ دامسُ
تركْتُ بها ليلاً طويلاً ومنزلاً
وموقدَ نارٍ لم تَرُفُهُ القوابسُ

إن جلال الذات يتحقق في اختراق الصحراء بوصفها عالم الدهر وفضائه
القاتل، ولكن اكتمال الجلال يكمن في الغاية من هذا الاختراق وهي المعرفة،
فالوعي الشعري يكتنف في هذا التشكيل رؤيته لذاته وهي تواجه قدرها وتتغلب على
المجهول الغامض لكي تحقق توحيدها مع ذاتها. وكثيرة هي القصائد الجاهلية التي
تتضمن تشكيلاً لرحلة في الصحراء كغاية في ذاتها. إن الصحراء المجهولة المهلكة
كانت تحدياً مصيرياً لوجود الإنسان العربي حتى أنه يمكننا القول إن هذه الرحلة
عبرها ما هي إلا حلم يقظة ظل يراود العرب مدة طويلة ويعكس رغبة جماعية لا
واعية في الانطلاق خارج حدود الجزيرة العربية نفسها، وهو أمر سيتحقق لهم
وشيكاً بمجيء الفتوحات الإسلامية.

وإذا كان بعض الشعراء ينتهي من هذه الرحلة عبر الصحراء المخيفة المقفرة
عند ممدوحه فليس الممدوح سوى امتداد لذاته وتكامل لها، لأن القيمة التي
يمثلها إنما هي اشتقاق من ذاتية الوعي الشعري، فكأن الشاعر يريد بذلك أن
يربط بين الاختراق والقيمة ويبنيها عليه، وبهذا المنطق نفسه نجد بعض الشعراء

(١٠٠) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٥٥.

(١٠١) الضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام،

ص ٣٦٤ - ٣٦٥.

يبدأ الطريق للآخرين على الرغم من الخطر والخوف. يقول طرفه^(١٠٢):

وَرَكُوبٍ تَعْرِفُ الْجِنُّ بِهِ قَبْلَ هَذَا الْجِيلِ مِنْ عَهْدِ أَبَدٍ
... قَدْ تَبَطَّنْتُ بِطِرْفِ هَيْكَلِ غَيْرِ مِرْبَاءٍ وَلَا جَابٍ مُكَدِّ
قَائِدًا قَدَامَ حَيِّ سَلَفُوا غَيْرِ أَنْكَاسٍ وَلَا وُغْلٍ رُفْدُ
نُبَلَاءِ السَّعِيِّ مِنْ جُرْثُومَةٍ تَشْرُكُ الدُّنْيَا وَتَنْمِي لِلْبُعْدِ

إن وعي الشاعر يثبت جلال الذاتية في ابتكارها للطريق الذي لم يسلكه أحد بعد، وهو طريق الممكنات الملية بالمجاهل والمخاطر، لكن ذات الوعي تتقدم فيه واثقة مطمئنة تقود قيمها وتؤسسها فيه مع كل خطوة. والملاحظ أن الشاعر يجعل نفسه قائداً في هذا الطريق الجديد لمن هم قادة أصلاً، يتميزون بنبيل مساعيهم وبعدهم همهم وتعاليمهم الوجودي، وفي ذلك إشارة ذات أهمية بالغة لقيمة هذه الذات وتعاليمها المطلق.

ونجد شاعراً مثل تأبط شراً يثبت جلال ذاته بطريقة غير مألوفة وموضوع طريف، وذلك بقهره للغول المهولة^(١٠٣):

.. فَأَصْبَحْتُ وَالْغَوْلُ لِي جَارَةٌ فَيَا جَارَتَا أَنْتِ مَا أَغْوَلَا
وَطَالِبْتُهَا بَضْعَهَا فَالْتَوْتُ بِوَجْهِ تَهَوَّلٍ فَاسْتَعْوَلَا
فَقَلْتُ لَهَا يَا انظُرِي كِي تَرِي فَوَلَّتْ لَهَا أَغْوَلَا

وعلى الرغم من أن هذه الأبيات تعد - من وجهة نظر نثرية - أكذوبة من أكاذيب الشعراء، إلا أنها تشكيل جمالي لجلال الذات الشعرية، فالغول ترميز للخوف والمجهول والمهلك، وحين يقهرها الشاعر على مستوى وعيه الشعري فإنه يقهر خوفه وهلاكه ويقيم تعاليه، وهذه هي الوظيفة الأساسية لجلال ذاته؛ أن يخترق المجهول إلى ممكن المعنى الذي يكمن في داخله أولاً، يقول الأسود بن يعفر^(١٠٤):

ولقد غدوتُ لعازبٍ متناذِرٍ أحوى المذائبِ مُونِقِ الرُّوَادِ
... بِمُشَقَّرِ عَنِيدِ جَهِيْزِ شُدَّةٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ وَالرَّهَانِ جَوَادِ

(١٠٢) انظر: ديوان طرفه بن العبد، ص ١٣٤ - ١٣٥؛ ولعنى مشابه، انظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ١٢٧؛ امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ٣٦، وتميم بن أبي بن مقبل، ديوان ابن مقبل، ص ٢٤٦.

(١٠٣) شعر تأبط شراً، ص ١٢٣، البضع: الجماع.

(١٠٤) ديوان الأسود بن يعفر، صنعة توري همودي القيسي (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، [د.ت.]).
والحصان يمكن أن يكون هنا ترميزاً للقدرات الذاتية المتفوقة.

فالشاعر يصف مكاناً خصباً كثير المياه، ولكنه مخيف يتناذره الناس فلا يقربونه، ومع ذلك يتجرأ الشاعر على دخوله ليثبت جلال ذاته. غير أن الأمر أكبر من أن يكون كذلك. فهذا المكان يمكن أن يكون ترميزاً لقومات الوجود الإنساني الجمالية، فالخصب الذي يمتاز به يمثل القيمة الجمالية التي يتضمنها ممكن المعنى (خاصة أن الشاعر يشير إلى أن المكان يعجب من يروده وهو وجود جمالي) ومن ثم، فإن دخول الشاعر فيه يمثل معرفته له وكشفه وإحضاره للوجود. هنا يتضح جانب آخر مما يعنيه الجلال الذاتي العربي من إمكانات، فهو طرق جديد إلى الجمال وإلى المعرفة. بكلمة أخرى؛ إن الجلال في الوعي الشعري العربي طريق لتظاهر الجمال إنساناً واعيأً وفاعلاً.

إن كل ما ذكرته من علاقات تشتق من الجلال وتؤطره إنما يعني شيئاً واحداً هو أن الوعي الشعري كان يستحضر في ذاتيته سموه وسمو ما هو إنساني فيه.

وإذا كان مبحث السمو في علم الجمال مجالاً لأفكار مغرقة في المثالية، إلا أنه في حقيقته يعني «لازمة جمالية لتأكيد الإنسان في الوجود ولقدرته على ترويض الطبيعة ولموقفه الحازم من التناقضات الاجتماعية الكبرى»^(١٠٥)، والشاعر العربي لم يكن يفهم السمو فهماً مثالياً بل غاية وسيلتها المعاناة والمواجهة الحقيقية لفضاء الدهر المغلق. لقد كان يدرك أنه في هذا الفضاء لم يجد سوى ما يمنعه من الوجود ويبقيه في حدود الكينونة المنغلقة على فقرها الجمالي. ومن ثم، فإنه يريد أن يتعالى على الدهر في ذاته ليرى ذاته في الدهر، والسمو الجمالي ينمو من هذه النقطة ليوضح صورة الذات في ذاتها ويجعلها تدرك وجودها وتصنع تاريخها في القيمة الإنسانية. يقول امرؤ القيس^(١٠٦):

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة كفاني - ولم أطلب - قليل من المال
ولكنما أسعى لمجدٍ مؤثّلٍ وقد يدرك المجد المؤثّل أمثالي
وما المرء ما دامت حُشاشةً نفسه بمدرك أطراف الخطوب ولا آل

إن التحول في رؤية الشاعر لذاته جعله يقرر زهده بحاجاته الضرورية لأن وعيه معني بصورة جوهرية بمعنى وجوده وبممكناته وبقيمته الإنسانية المتعالية، والشاعر يؤكد أن إدراك المجد المؤثّل ليس غاية بذاتها وإنما هو سعي وتسام على الرغم من

(١٠٥) ميشال سليمان، «السمو في الشعر بوصفه مقولة جمالية»، الفكر العربي المعاصر (بيروت)، العدد

١٠ (١٩٨١)، ص ٢٣.

(١٠٦) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ٣٩.

محدودية إمكاناته. وفي ذلك تكمن قيمة الإنسان الجمالي في ملاحقته المستمرة لما هو ممكن من المعنى في ذاته.

وإذا كان امرؤ القيس مجرد فكرة السمو والجمال، فإن بعض الشعراء يشكّلها في فعل دال عليها، فمن ذلك قول أبي كبير الهذلي^(١٠٧):

ولقد ربأتُ إذا الرجالُ تواءموا حَمَّ الظهيرة في اليفاع الأطولِ
في رأسٍ مُشرفة القذالِ كأنما أطرُ السحابِ بها بياضُ المجدلِ
وعلوْتُ مرتبئاً على مرهوبةٍ حصاءً ليس رقيبها في مِثْمَلِ
عيطاءٍ معنفَةٍ يكونُ أنيسُها ورقُ الحمامِ جميعُها لم يؤكلِ

هنا يصف ارتقاءه مرقبة على جبل منيع يخافه الناس ولم يرتقه أحد قبله، ويريد بذلك أن يوحي بأنه قد قهر رفعة الجبل ومنعته وامتلكها في ذاته وأصبحت دالته على سمو ذاتيته وتعاليتها وقدرتها على المبادرة والفعل. إن هذا التشكيل يبين أن سمو الذاتية غائي، فارتقاء الجبل ترميز للسمو والتعالي، وقهره يعني قهر الحدود التي يضعها الدهر أمام الوجود الإنساني، والغاية من ذلك هي حماية الآخرين واستشراق الممكنات أمامهم.

من جانب آخر ينزع الشعراء إلى إسباغ الجلال والسمو على الآخر بوصفه امتداداً لذواتهم. أي أن الوعي الشعري يستدمج في جلال ذاتيته وسموها الآخر الذي يتمثله ويموضعه مجالاً لممكنات المعنى التي يريد تأسيسها جمالياً، فهذا النابغة يقول مادحاً جاعلاً ممدوحه إنساناً هائلاً من حيث القدرة والفعل الإيجابي بحيث يحفظ للأرض توازنها واستقرارها^(١٠٨):

تخِفُ الأرضُ إِمّا بِنْتِ عنها وتحيا ما حَييتَ بها ثقيلًا
رَسَتْ أوتادُها بكَ فاستقرَّت وتمنعُ جانبينِها أن يميلًا

ويرى زهير في هرم بن سنان ما لا يجد من المعاني المشتقة من سموه وجلاله الإنساني فيقول^(١٠٩):

... سيروا إلى خيرِ قيسٍ كلُّها حَسَباً ومنتهى من يريدُ المجدَ أو يَفِدُ
مباركِ البيتِ ميمونٍ نقيبتهُ جزلِ المواهبِ من يُعطي كمن يَعدُ

(١٠٧) ديوان الهذليين، ج ١، ص ٢٨١ - ٢٨٢.
(١٠٨) الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص ٢٠٨.
(١٠٩) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٢٨١ - ٢٨٢.

فالناسُ فوجانٍ في معروفِهِ شَرَعٌ
رحبِ الفناءِ لو أنّ الناسَ كلَّهُمُ
ما زال في سيبِهِ سَجَلٌ يَعْمُهُمُ
في الناسِ للناسِ أُنْدَادٌ وليسَ لَهُ
... لو كان يخلدُ أقوامٌ بمجدِهِمُ
أو كان يقعدُ فوقَ الشمسِ من كرمِ
قومٍ أبوهِمُ سِنانٌ حينَ تنسُبُهُمُ
فمنهُمُ صادِرٌ أو قاربٌ يردُّ
حلّوا عليه إلى أن ينقضِي الأبدُ
ما دامَ في الأرضِ من أوتادِها وتدُّ
فيهِمُ شِبيهُ ولا عدلٌ ولا نَدَدُ
أو ما تقدّمَ من أيامِهِمُ خَلَدوا
قومٌ بأولِهِمُ أو مجدِهِمُ قعدوا
طابوا وطابَ من الأولادِ ما ولَدوا

لنلاحظ كيف يشكّل زهير إمكانات هذه الذات الشعرية (الفردية ممثلة بهرم، والجماعية ممثلة بقومه) ومدى عمق تشكيله الذي يتجاوز ما نعرفه بفكرة المديح. إن الشاعر لا يمدح فقط، وإنما يشكل نماذج إنسانية جمالية مطلقة في جلالها وسموها الذي يفيض على الناس ولا ينتهي أبد الدهر، كرمًا وأصالة ومجدًا، ويجسد الشاعر سموها الجليل حين يجعله متعالياً على الفناء بالخلود، ويضعه على الشمس رفعة ومجدًا، ويزن بها جيلًا فترجح به حلمًا ورزانة.

ولكن لا بد من التنبيه إلى أن الشاعر هو الذي يشكّل هذا السمو والجلال الإنساني ويمنحه لهذه الذات الكلية ويأمر الناس بالسير إليها والتوحد معها، وهو بذلك يقود الوعي الإنساني الذي ينتمي إليه، إلى حيث يريه الجلال والسمو في ذاته.

وبهذا المنطق في التشكيل الجمالي للسمو والجلال يقول عامر بن طفيل مبيّنًا أن سمو ذاته وعظمتها إنما هو كليّ للآخر غايته السمو به^(١١٠):

... فإنني وإن كنتُ ابنَ سيّدِ عامرٍ
فما سوّدتني عامرٌ عن قرابَةٍ
ولكنني أحمي حماها وأتقي
وأتركها تسمو إلى كل غايَةٍ
وفارسها المندوبَ في كلِّ موكبٍ
أبى الله أن أسمو بأُمّ ولا أبٍ
أذاها وأرمني من رماها بِمِنكبٍ
وتفخرُ حيّ مشرقٌ بعد مغربٍ

ولما كان الجلال والسمو بالنسبة إلى الوعي الشعري مسألة جمال شعري، فإن بعض الشعراء يؤكد هذا الجانب ويخيل إمكانات المعنى الهائلة السامية تخيلاً في

(١١٠) ديوان عامر بن الطفيل، تحقيق كرم البستاني (بيروت: دار صادر، ١٩٦٢)، ص ٢٧.

استعارات قياسية فريدة، فالنابغة يرى في النعمان كل ما تمثله السطوة والعظمة عبر هذا التشكيل الاستعاري^(١١١):

فإنك كالليل الذي هو مُدركي
خطا طيف حُجْنٍ في حبالٍ متينة
وإن خِلْتُ أنَّ المُنتأى عنك واسع
تمدُّ بها أيدٍ إليك نوازعُ
... وأنت ربيعٌ ينعشُ الناسَ سببُهُ
وسيفٌ أُعيرتُهُ المنيةُ قاطعُ

لنلاحظ هنا كيف أن الشاعر أمسك بظاهرتين طبيعيتين كونيتين هما الليل والربيع وضَمَّنهما تشكيليًّا في ذات ممدوحه، لتصبحا مجرد جزء من وجوده الإنساني، وفي ذلك جلال لا حدود له، فهو من جهة له السطوة المطلقة حتى أنه يغشى الأرض والسماء بوجوده كالليل تماماً، وهو من جهة أخرى، تجديد للحياة وخصوبتها التي تمثل المقوم الجوهري لحياة الآخرين. وبعد هذا يتحول وجوده استعاريًّا إلى سيف بيد الموت، وهو بذلك يسبغ عليه جلال الحياة وجلال الموت معاً لأنه فاعلهما. وهو ما يؤكد جانباً منه تأبط شراً في مدح شمس بن مالك وهو يواجه العدو^(١١٢):

وإن طلعتُ أولى العديِّ فنُفِرُهُ
إلى سلةٍ من صارمِ الغربِ باتكِ
إذا هزَّه في عظمِ قرنٍ تهلَّلتُ
نواجدُ أفواهِ المنايا الضواحكِ

وللمرأة في الوعي الشعري جلالها وسموها أيضاً، ولكن الملاحظ أن التشبيهية تؤدي دوراً فاعلاً في تشكيلها. إن الوعي يحول جمالها من حيث هو قيمة كل القيم إلى جلال سام مهيب، يجتاز من يراه ويرُوعه ويملاً عليه وعيه، يقول عمرو بن قميئة^(١١٣):

... وفيهنَّ خولةُ زينُ النساءِ
لها عينٌ حوراءُ في روضةٍ
... ووجهٌ يحارُّ له الناظرونُ
بخالوتهم قد أهَّلوا هلالاً

ويتناول الحادرة جزئية من جمال المرأة؛ الفم، ويشكله مخيلاً فيه ظاهرة

(١١١) الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص ٣٨.

(١١٢) شعر تأبط شراً، ص ١١٧ - ١١٩.

(١١٣) عمرو بن قميئة، ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: دار الحرية

للطباعة، ١٩٧٢)، ص ٥٦ - ٥٧.

كونية عنيفة في عذوبتها وعطائها ورفقتها، فيقول^(١١٤):

وإذا تُنازَعَكَ الحديثَ رأيتها حسناً تبسّمها لذيد المكرع
كغريض سارية أذرتّها الصّبأ من ماء أسجر طيب المستنقع
ظلم البطح به انهلال حريصة فصفا النطاف بها بعيد المقلع
لعب السيوّل به فأصبح ماؤه عللاً تقطع في أصول الخزوع

فإذا كان فم المرأة حسب، مطراً متدفقاً من العذوبة والرواء يغرق الأرض ويندفع سيولاً، ويملأ العالم خصباً ورياً، فكيف يكون وجودها الذاتي الذي يحتوي ذلك؟!.

وتعزيراً لجلال المرأة وسموها يضيف عليها بعض الشعراء أحياناً مسحة تقديس وإجلال، فقيس بن الخطيم يجعل امرأته في معبد يهودي ويرفعها إلى السماء مشيراً إلى جلالها وقدسيتها ومهابتها^(١١٥):

... نَمَتْهَا الْيَهُودُ إِلَى قُبَّةٍ دُوِّنَ السَّمَاءُ بِمَحْرَابِهَا
وعدي بن زيد العبادي يصور امرأته صنماً معبوداً تخدّمه العذارى^(١١٦):

وقد دخلت على الحسناء كَلَّتْهَا بعد الهدوء تضيء البيت كالصنم
ينصفها نستق تكاد تُكرمهم عند النّصافة كالغزلان في السّلم

إن المسألة الأساسية التي أريد أن أستنتجها من هذا التحليل الموجز لظاهرة الجلال والسمو في الوعي العربي هي أن الجمال يمكن أن يستوعب وجود الإنسان ومعناه الكلي وقيّمته العليا. ومن هنا، فبإمكاننا أن نعيد النظر في كثير مما كنا نتصوره مديحاً أو فخراً أو رثاءً أو غزلاً، فهذه الأغراض تسطح فهمنا للشعر الجاهلي وتفقره. ولعل إعادة النظر الملحة تعمق ما أطرحه هنا من استنتاج، فالهدف الذي كان يسعى إليه الوعي الشعري هو تأسيس الإنسان الجمالي العربي في الوعي الجماعي بوصفه قيمة كل القيم والمثل الأعلى الذي لا يوجد عند نقطة معينة ولا في مكان ما، بل في ذات الإنسان وفي سعيه إلى الكمال الذي يتظاهر جلالاً وسمواً من خلال الجمال الشعري.

(١١٤) ديوان شعر الحاضرة، تحقيق ناصر الدين الأسد (بيروت: دار صادر، ١٩٧٣)، ص ٤٦ - ٥٠.

(١١٥) ديوان قيس بن الخطيم، ص ٨٠.

(١١٦) عدي بن زيد العبادي، ديوان عدي بن زيد العبادي، ص ٢٠٢ - ٢٠٣.

سادساً: الموت الجمالي

الموت من وجهة النظر الفلسفية، هو المكون الجوهرى للإنسان بوصفه ذاتاً واعية مفكرة؛ لأنه الكائن الوحيد الذي يدرك موته مسبقاً ويستطيع استحضاره في وعيه دائماً مما لم يكن بعد. وعلى أساس من هذه الفكرة سأتناول في هذا المحور الموت بوصفه وجهاً من أوجه التأسيس الجمالي للذات الشعرية العربية. ولكن قبل ذلك سأبدأ بتوضيح الأساس الفلسفي الذي يجعل من الموت مفهوماً ذا ماهية جمالية محدداً.

«في المقابر يوجد آخرون فقط»^(١١٧). هذا ما يؤكد باختين ليبيّن من خلاله أنه لا وجود لموت يعي نفسه، ومن ثم فليس للموت وجود مطلقاً. لكن هذا من وجهة نظر موضوعية بحثة، فنحن نرى الموتى وندفنهم، غير أن الموت مجهول يصيب مجهولين، مجرد حادث يصيب كل إنسان ولا يصيب إنساناً بالذات، الأمر الذي يعني أن الموت لا يمكن معرفته من الداخل.

لكن الحقيقة أن الموت ليس الحدث الذي يأتي في نهاية القصة، بل الذي يبدأ وينمى، فهو إذاً، ذو وجود كلي وقوام الوعي لأي ذات. وعليه، فإن أي وعي لا يمكن أن يعي ذاته إلا إذا وعى موتها.

وأهم ما يمثله الموت للوعي هو الانقطاع عن الممكنات، وهذا ما تؤكد الوجودية الهيدغرية، فالآنية توتر مستمر بين ما هي عليه وبين الوجود المطلق. والموت يتغلغل في كل لحظة من لحظات هذا التوتر وبذلك يصبح الموت «أسلوب وجود أو كينونة تتحملة الآنية ما بقيت كائنة»^(١١٨). هذا يعني أن الموت نهاية لكن ليس بمعنى الخاتمة فقط بل بمعنى الذروة أو الاكتمال أيضاً. إن الوعي ما دام عميقاً وذا حضور كلي، فإن الذات لا تجد أمامها سوى أن تسابق موتها (ما ليس بعد) الذي ينتظرها، أو بكلمة أدق - الذي يحيا فيها ويحييها. وبذلك تحقق ذروة كينونتها وذاتيتها الأصلية.

غير أن الانقطاع الذي يمثله الموت للوعي، هو في حقيقته انقطاع عن الآخر بوصفه الممكن الذي تسعى إليه الذات وتجد هويتها فيه. إن الموت يعني أنني لن أستطيع بعد أن أكون خطاباً للآخرين ولن أستطيع الدخول معهم في حوار يؤصل ذاتي. يقول برديائيف: «أن يموت الإنسان هو أن يعاني العزلة المطلقة؛ أن يقطع

(١١٧) تودوروف، المبدأ الحوارى: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ص ١٢٦.

(١١٨) هيدغر، نداء الحقيقة، ص ٨٥-٨٦.

كل علاقة بينه وبين العالم... فالموت يضع حدًا لحديث الإنسان مع العالم الموضوعي»^(١١٩).

وينبني على هذا تلك الفكرة التي أشرت إليها كثيراً وهي أن الموت هو الدافع الحقيقي وراء كل ما يقوم به الإنسان لتجاوز ذاته وبنائها، ويدخل في هذا الإبداع الفني الذي يمكن أن يكون عموماً، تخرجاً جالياً للذات وللوعي دافعه الوفاء للموت.

من هذه النقطة يبدأ الموت بالتحول إلى مقولة جمالية لتأسيس الذات الشعرية، فالموت الجمالي يعني التغلب على الانقطاع بأن يحول الوعي ذاته بوصفها وجوداً للموت إلى خطاب وحوار يبدأ من الموت نفسه، ولكن لا ينتهي أبداً لأنه سيحيا فيه - في الموت - وفي مطلقيته وحضوره الكلي. وهذا التحول يعني أن تصبح الذات وجوداً للحياة التي ليست سوى مجال حركي لتحقيق الإمكان.

لقد أردت من هذه المقدمة المكثفة أن أمهد لرؤية الوعي الشعري العربي الخاصة للموت والكيفية التي حوله بها إلى مقولة جمالية لتأسيس الذات الشعرية.

والفكرة التي توظف فاعلية الوعي الشعري في هذا هي ذلك الشعور العميق بالزوال والفاء في فضاء الدهر الذي يمثل الفاعل اللانهائي المتظاهر في القدر والموت ويلفه ضباب كثيف فلا سبيل إلى معرفة ماهيته لتحوله السريع بين وجهيه المتضادين اللذين لا يتعاقبان، بل يداخل أحدهما الآخر ويتضمنه. لكن السبيل الوحيد الممكن أمام الوعي هو أن يعرفه في ذاته وفي وعيه، والنتيجة هي الولادة فالتنمو فالهرم فالفاء (الذي يمكن أن يقطع هذه السلسلة في أية لحظة). إن هذا التحول سريع بحيث لا يستطيع الوعي التمسك بذاته أو تأملها أو متابعتها. وفي فضاء كهذا تصبح الذات شيئاً يكاد يكون وهمياً وهو وهمي فعلاً، فهذا امرؤ القيس يؤكد ذلك بقوله^(١٢٠):

كَأَنَّ الْفَتَى لَمْ يَغْنَنَّ فِي النَّاسِ سَاعَةً إِذَا اخْتَلَفَ الْأَحْيَانُ عِنْدَ الْجَرِيضِ

فلحظة الاحتضار والموت في فضاء الدهر تلغي ما يسبقها وتفنيه، إن موت الذات نسيان وفراغ، فهو لا يلغي إمكاناتها فقط بل يستنفذها تدريجياً، ويلغي ما تحقق

(١١٩) نيقولاي برديايف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، ط ٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١٠٢.

(١٢٠) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ٧٧. الجريص: معاناة الموت والاحتضار.

منها أيضاً، ويلقي به في هوة العدم، وذلك لأن الحياة ليست سوى حركة في إطار الموت واتجاه إليه فقط، يقول أحد الأعراب في الرثاء^(١٢١):

... فلا يُبْعِدُنْكَ اللهُ مَيِّتاً، فإنما حياةُ الفتى سيرٌ إلى الموتِ قاصدٌ
ولا يمكن الخروج أو الرجوع عن هذا المسار ذي الاتجاه القسري الأحادي.

إن حياة هذا شأنها تكون خاضعة للقدر بكل غموضه وجبروته ولا منطقيته، والموت هو التحقق الأساسي لممكنات القدر - الدهر، يقول زهير^(١٢٢):

رَأَيْتُ الْمَنَايَا حَبَطَ عَشْوَاءَ مِنْ تُصِيبُ تُمِئْتُهُ وَمَنْ تُحْطِئُ يُعَمَّرُ فِيهَرَمَ
ولكن النتيجة في الحالين واحدة، فالموت وجود كلي يطوق الحياة ويشدها إليه بحبال متينة تطول أو تقصر، مشدودة إلى يدي الموت، كما يقول طرفة بن العبد^(١٢٣):

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لَكَالطُّوْلِ الْمُرْخَى وَثِنْيَاهُ بِالْيَدِ
ويطول بنا الأمر لو تعقبنا أمثلة كهذه في الشعر العربي، لكن المهم فيها أن الوعي الشعري العربي يقدم من خلالها تبصره ورؤيته لواقعية الموت في فضاء الدهر، إنه يريد أن يضع ذاته والآخرين أمام هذه الواقعية بكل قسوتها، ويكشف عنها عارية واضحة. إن الوعي يرى الموت والدهر ويريه أيضاً، ولذلك يقول عمرو بن وداع الأعمى^(١٢٤):

أرى الأيام لا يبقى عليها سوى الأجيال والرمل الدقاق
فهذه الرؤية الشعرية العربية تقرر الوجود الكلي للموت، ولا خلاص منه إلا بالتحول إلى جبل أو رمل، وهل بإمكان الإنسان أن يكون كذلك؟!.

والمسألة الأساسية هنا أن هذه الرؤية ضرورية جداً لتكوين الموت الجمالي في الوعي الشعري العربي. فكل وعي يبدأ بمعرفة حدوده ووضعه في إطار هذه الحدود لكي يعرف ما يريد ويتمكن من تجاوزها. وإذاً، فإن الاعتراف بكلية الموت في فضاء

(١٢١) الخالدي والخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، ج ١، ص ١٣٤.

(١٢٢) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٢٩.

(١٢٣) ديوان طرفة بن العبد، ص ٣٧.

(١٢٤) «قصائد جاهلية نادرة»، في: منتهى الطلب من أشعار العرب، جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون؛ تحقيق يحيى الجبوري (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢)، ص ٦٣.

الدهر هي الخطوة الأولى لتحويله. ويتضمن هذا الاعتراف ما هو جوهرى من فكرة الموت، وهي أنه الإمكان اليقيني الوحيد - أعني النهاية (الخاتمة). وهذا يؤدي إلى أن يرى الوعي ذاته وموتها معاً من حيث هو وجود من أجل الموت، وإن عمق هذه الرؤية وأصالتها تجعل الذات تستحضر موتها وتحياها، وبدلاً من أن تنتظر حضوره إليها في لحظة من لحظات آنيتها، تحضر فيه وتبادره بوجودها، وقد عبر طرفه عن هذه الفكرة بدقة، حين قال (١٢٥):

فإن كنت لا تسطيع دفع منيَّتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

إن المبادرة هنا تعني كسر الحدود التي تقيّمها جبرية الموت على الذات الإنسانية في فضاء الدهر وإحضار حياتها في الموت. فكأنها بذلك تستبدل كلية الحياة التي تحملها وتستلبه وجوده. ولكن هل بالإمكان معرفة الموت وهو سلب مطلق أي عدم (والعدم ليس له ماهية في ذاته)؟ أعتقد أن الإجابة على هذا السؤال بالإيجاب ممكنة (على الأقل في حدود الوعي الشعري الجاهلي)، فليس ضرورياً أن نفترض له ماهية محددة لكي نعرفه، إذ إنه وجود، وله معنى، وإذا شئت الدقة، فإن الموت من حيث هو سلب مطلق وعدم هو اللامعنى. لكنه - لذلك - مصدر لكل معنى، يقول بول تيليش: « إن القدر والموت هما الطريقة التي يهدد بها عدم التأكيد الحقيقي لوجود الذات الإنسانية» (١٢٦). وهذا التهديد يحمل اللامعنى والخواء والزوال، ومن ثم فإن التأكيد الحقيقي الذي تمارسه الذات لوجودها، سيتعمق بفعل هذا التهديد ويتحفز بذلك لإيجاد المعنى وتأسيسه.

يترتب على هذا أن المعرفة الشعرية للموت لا تقف عند حدود كونه اللامعنى، بل تتجاوزه لترى فيه المعنى الحقيقي للذات وهي تحضر فيه أو تخترقه لتبدأ باستقصائه من الداخل. وأن مبادرة الموت - في أول مظاهرها - هي اشتياق إلى معرفته. ومن الضروري أن نفهم هذا الاشتياق كما يقرر برديائف، بوصفه تعبيراً عن محاولة الإنسان للتغلب على عزلته، وينطوي على امتداد غير عادي من الذات والوعي (١٢٧) لكي يعرف ما وراء حدودها.

إن المعرفة الشعرية للموت تعني محاولة الذات أن تكون ذاتها وأن تجد اكتمالها، وذلك يقتضي من الوعي الشعري أن يرى الموت ويحضره أمامه ويشكله.

(١٢٥) ديوان طرفه بن العبد، ص ٣٢.

(١٢٦) انظر: بول تيليش، الشجاعة من أجل الوجود، ترجمة كامل يوسف حسين (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨١)، ص ٥٢.

(١٢٧) انظر: برديائف، العزلة والمجتمع، ص ٩٦.

ويبدو الشاعر العربي كأنه يحيا موته الذاتي تجربة جمالية، يستقصي أبعاده ويستنبط منه معنى وجوده، وثمة نماذج عديدة للموت الجمالي نجدها في دواوين الشعراء الجاهليين سنختار منها أولاً، نموذجاً للأفوه الأودي وهو شاعر من قدامى شعراء الجاهلية مما يعني أن موضوعة الموت شغلت الوعي الشعري العربي منذ وقت مبكر (١٢٨):

ألا عَلَّلاني واعلما أنني عَرَزُ	وما خِلْتُ يُجديني الشَّفَاقُ ولا الحَدْرُ
وما خِلْتُ يُجديني أساتي وقد بَدَتْ	مفاصلُ أوصالي وقد شَخَصَ البَصْرُ
وجاء نساءُ الحيِّ من غيرِ إمرةٍ	زفيفاً كما زُفْتُ إلى العَطَنِ البَقْرُ
فنائحةٌ تبكي وللنوحِ دَرْسَةٌ	وأمرٌ لها يبدو وأمرٌ لها يُسْرُ
ومنهنَّ من قد شَقَقَ الخَمْشُ وجهها	مُسَلِّبَةً قد مسَّ أحشاءها العَبْرُ
وجاؤوا بماءٍ باردٍ وبغسلةٍ	فيا لك من غُسلٍ سيتبعُهُ غَيْرُ
إلى حفرةٍ يأوي الكريم بسعيه	فذلك بيتُ الحقِّ لا الصوفُ والشَّعْرُ
فرمُّوا له أثوابه وتفجعوا	ورنَّ مُرِنَاتٌ وثار به التَّفْعُرُ
وهالوا عليه التُّرْبُ رطباً ويابساً	ألا كلُّ شيءٍ ما سوى ذلك يُجْتَبَرُ
وقال الذين قد شَجَوْتُ وساءهُمُ	مكاني وما يُغني التَّأْمُلُ والنَّظْرُ
قفوا ساعةً فاستمتعوا من أحيكمُ	بِقُرْبٍ وذكِرٍ صالحٍ حينَ يُدَكَّرُ

إن الشاعر يشكل مشهداً متكاملًا لموت ذاته، ويحياه تجربة حية بتفاصيلها الدقيقة، على الرغم من أنه من الناحية العملية لم يقع بعد، بمعنى أن وعيه بموته يبلغ من العمق والحدة درجة أن ينبثق من المجهول أمام عينيه، وليست المسألة هنا قياساً على موت الآخرين، فنحن عادة ما نرى الموتى وندفنهم ولكننا لا نتصور ذواتنا مكانهم. أي أننا لا نستطيع أن نحيا تجربة الموت معهم. غير أن ذلك لا يحدث إلا في الموت النشري الموضوعي. والوعي الشعري يستطيع تجاوز هذه النثرية، ويتوحد مع الموت في تجربة داخلية واعية. ولذلك يبدو وعي الشاعر باقياً بعد موته يراقب ما يحدث، وتصدر عنه ردود أفعال مختلفة، إنه يستحضر لحظة الاحتضار وخوفها وألمها، والقناعة الحاسمة بأن لا مهرب من الموت القادم. إنه يرجو أن ينسى موقفه،

(١٢٨) الطرائف الأدبية (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧)، ص ١٥.

ولكنه متيقن من لا جدوى النسيان، وعليه أن يواجه موته ويدخل فيه، ومن هذه الفكرة يشعرون أن بدنه وحده هو الذي مات فيما ظل وعيه يتوغل في تجريب الموت، حرصاً على استمرارية التواصل مع الآخر المرتبط به. وما يقلق الشاعر هو انقطاع العلاقة بينه وبين الآخرين ولا جدوى محاولتهم التواصل معه وقد مات بدنه، وكل ما يفعلونه هو إعدادة للدفن. ولذلك نراه يحثهم على التوحد معه في نهاية القصيدة؛ أن يقتربوا منه ويذكروا وجوده ويتقمصونه، وذلك جوهر التأسيس الجمالي للذات الشعرية. إن الوعي إذ يجد ذاته في الموت، لا يملك في لحظة المواجهة الحاسمة إلا أن يطلقها في فضاء الدهر، ويؤسسها في الفضاء الشعري الذي يضمن لها الاستمرار والبقاء وبذلك يحقق تواصله مع الآخر وعياً وإرادة وفعلاً.

وأهم من ذلك، أن أنا الشاعر الميت ستتناسخ في أنوات الآخرين، ومن ثم سيمكنهم من تجريب موتهم الذاتي داخلياً - على مستوى الوعي - وسيشعرون بأنهم هم أيضاً غرر لا يلبثون أن يموتوا، ويأووا إلى بيت الحق الأبدي؛ القبر. إن الموت الجمالي الذي يؤسس الشاعر في وعيه وبه وتناسخه في وعي الآخر يعني تحفيزه على استباق الموت ومواجهته بالوجود للحياة وحمايتها وتحقيق أقصى ما يسمح به الوقت من إمكاناتها. هذا هو المعنى العميق الذي يستخلصه من موته؛ كُنْ لممكناتك أو كُنْ للآخر لأنه الخلاص.

وفي تشكيل آخر للموت الجمالي يظهر الممزق العبدي الرؤية الدقيقة لمعنى الموت في وعيه فيقول^(١٢٩):

هل للفتى من بنات الدهر من راقٍ	أم هل له من حمام الموت من واقٍ
كأنني قد رماني الدهر عن عُرْضٍ	بنافذات بلا ريشٍ وأفواقٍ
ورجلوني وما رُجِلْتُ من شَعَثٍ	وألبسوني ثياباً غير أخلاقٍ
ورفَعوني وقالوا أيُّما رجلٍ!	وأدرجوني كأنني طيٌّ مخراقٍ
وأرسلوا فتيةً من خيرِهِم حَسَباً	ليُسَيِّدوا في ضريح الثُربِ أطباقي
هوُّنَ عليك ولا تُولِّغْ بإشفاقٍ	فإنما مالنا للوارث الباقي

يختلف الممزق عن الأفوه في الرؤية قليلاً، فتشكيله لموت ذاته يوحي بعمق التأزم والخوف، والشعور بسطوة الدهر، وبفعله - الموت - الذي يقهر الذات

(١٢٩) الضبي، ديوان الفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام،

الإنسانية يجعلها مجالاً لتحقيقه ووجوده. وإذ يتابع الشاعر بوعيه ما يحدث له بعد الموت فإنه يعبر بذلك عن شدة تأزمه حيال موته ولكنه في نهاية التشكيل يجد عزاءه وخلاصه الذي يكمن في الآخر، إنه يعيد فجأة، صياغة المشكلة كلها حين يستنبط المعنى العميق والحقيقي للموت الجمالي، بوصفه ذروة، لا خاتمة، تمتد للآخر الآتي وتمنحه ما حققته ليغني وجوده في فضاء الدهر. إن الوعي الشعري يؤسس الموت الجمالي بداية وامتداداً وهو تحويل جوهري لما يمثله الموت من اللامعنى والزوال والتبدد إلى المعنى والعطاء. لكن ما يقدمه هذا التشكيل إضافة لما سبق، هو تحويله للموت الذاتي إلى خطاب، ومن ثم، فإن الغاية منه أن يحل التأزم الذي يعاني منه الإنسان حين يستحضر موته في فضاء الدهر، ويعينه على تغيير زاوية النظر لكي يستطيع أن يستنبط هو الآخر المعنى الكلي لوجوده ولممكناته من الموت. وبذلك فإن الوعي الشعري يحقق غايتين، تأسيس الذات الشعرية المطلقة في وجودها وحيويتها إذ تتوحد مع الآخر، واستلاب الموت والدهر فاعليته بالمعنى والإمكان. إن الموت الجمالي رغبة واعية وعميقة في توكيد الإنسان لوجوده في الحياة على الرغم من تهديد الفناء لها وضيق المجال أمامها. وهذا ما يؤكد أفنون التغلبي حين وافاه الموت. فقد روي أن كاهناً نبأ له بالموت في مكان يدعى إلهة فاحتاط لنفسه لكن ذلك لم يُجده شيئاً، وكان لهذه التجربة الميرة معنى جوهري يكثفه في هذا البيت^(١٣٠):

فَطْأً مُعْرِضاً إِنَّ الحُتُوفَ كَثِيرَةً
وإنَّكَ لا تُبْقِي بِنَفْسِكَ باقياً

إن استحالة الفرار من الموت تصبح حافزاً على مواجهته وإلقاء الذات إلى ما هو ممكن من وجودها وتأكيد حياة ومعنى، لكن وعي الشاعر قد تنبه إلى هذه الحقيقة بعد فوات الأوان، فقد عاش حياته سلبياً منطوياً على نفسه - كما يبدو - وهو يدعو الآخر الذي يخاطبه بهذا التشكيل ألا يقترب الخطأ نفسه، وأن يواجه موته مواجهة حقيقية وفاعلة.

إن هذه الفكرة أساسية في ماهية الموت الجمالي في الوعي الشعري الجاهلي. فاستحضاره في الوعي بكل قسوته ورعبه، يعني استباقه إلى المعنى ومواجهته به، فذلك كفيل بأن يمنح الذات الشعرية غنى لا حدود له وهي تبني وجودها للحياة الحقيقية. إن الموت الجمالي يعني اختراق الموت والدخول فيه واستخلاص الحياة من قبضته، وهو السبيل الوحيد الذي يحقق الخلاص للإنسان. والوعي الشعري الجاهلي يلح على تأسيس هذه الفكرة كثيراً: إن على الذات مسؤولية أخلاقية تجاه الحياة، لا

(١٣٠) المصدر نفسه، ص ٥٢٣.

يعفيها منها وجودها المطلق للموت أو خوفها منه بل يؤكدها. إن محض العيش والتستر من الموت فقر وذل، ولذلك يقول أبو قلابة الهذلي^(١٣١):

لا تأمننَّ وإنَّ أمسيتَ في حَرَمٍ إنَّ المَنايا بِجَنبِي كُلِّ إنسانِ
فاسلكْ طَريقَكَ تمشي غيرَ مُحتَشِعٍ حتى تلاقِي الذي مَتى لَكَ الماني

هذه الرؤية جعلت بعض الشعراء يختار لقاء موته ويؤكد ذاته في حضوره الحاسم في اللحظة الأخيرة، مثل عبد يغوث بن وقاص الحارثي الذي يقول^(١٣٢):

... فيا راكباً إما عرضتَ فبَلَّغُنْ ندامايَ من نجرانَ ألا تلاقيا
... ولو شئتُ نَجَّتني من الخيلِ نَهْدَةً ترى خلفها الحوَّ الجيادَ تواليا
ولكنني أحمي ذمارَ أبيكُم وكانَ الرماحُ يختطفنَ المُحاميا
... أحقاً عبادةً لله أن لستُ سامعاً نشيدَ الرعاءِ المُعزبينَ المَتاليا
... وقد علمتُ عِرسِي مُليكَةً أنني أنا الليثُ معدوفاً عليَّ وعاديا
وقد كنتُ نَحارَ الجُزورِ ومُعِمِلَ ال حَطيَّ وأمضي حيثُ لا حيَّ ماضيا

إن الشاعر يقول هذه الأبيات كما نجبرنا الرواة، وهو أسير ينتظر مقتله، والملاحظ أن رؤيته للموت ذات ثلاثة أوجه أساسية، الأول يقينه بموته وحرزته لذلك، على أن سبب الحزن الحقيقي هو انقطاعه وعدم تواصله مع الحياة التي عشقها وأخلص لها. الثاني أن هذه الحياة قيمة مطلقة في وعيه ومن ثم، فإنه يشير إلى أن وقوعه أسيراً - والأسر هنا يعني الموت - كان اختياراً طوعياً منه لأنه لم يرد أن يهرب بنفسه ويتخلى عن هذه القيمة التي يحارب من أجلها. الثالث وهو الأهم أن الشاعر يؤكد ذاتيته ووجوده للحياة أمام الموت، ويقول له: «ها أنذا»، لأنه يرى في ذلك خلاصه الحقيقي منه. وهذا ملمح جوهري من ملامح الشخصية الشعرية العربية، فنحن نعرف أن أوديسيوس في ملحمة الأوديسا، أنقذ نفسه من السيكلوب - الذي يرمز إلى الموت أو الحياة التي لا معنى لها - حين سمى نفسه لا أحد، أي حين أنكر وجوده فقهر اللامعنى باللامعنى. وقد نعجب لمهارة الخدعة التي قام بها البطل الملحمي الإغريقي لكنها تؤشر بعداً جوهرياً للذات الإغريقية ولوعيتها بزمانيتها، فأوديسيوس في الملحمة مسافر لا يستقر، ومرور الزمان هو الذي ينقذه من الوحوش

(١٣١) ديوان الهذليين، ج ٣، ص ٣٩.

(١٣٢) الضبي، المصدر نفسه، ص ٣١٥ - ٣٢٠.

والساحرات، لكن الشاعر العربي لم يكن كذلك، لقد كان يحمل زمانه في داخله ومن ثم، فإن ذاته متجذرة في عالمها على الرغم من انقطاع مكناتها. ولذلك نرى عبد يغوث الحارثي يشاكس موته ويستحضر كل إنجازاته التي أخلص لذاته حيث حققها وليس بوسعه التخلي عنها حتى للموت نفسه. إن الشاعر العربي يؤسس بذلك معادلة تكنف مجمل رؤيته لذاته لعالمه: إن من ينكر موته ينكر حياته ولا سبيل إلى الخلاص وإنقاذ الحياة والإنسان بوصفه قيمة عليا إلا بالاعتراف الواعي بالموت ومواجهته بهذا الاعتراف. ولهذا نجد الشاعر العربي يتوهج أكثر حين يرى الموت ويزداد شجاعة، يقول الحصين بن الحمام^(١٣٣):

أبى لابن سلمى أنه غيرُ خالدٍ مُلاقِي المنايا أيّ صرْفِ تَيْمَمَا
فلسْتُ بمُبتاعِ الحياةِ بسُبتِةٍ ولا مَبْتَعٍ من خِشْيَةِ المَوْتِ سُلَمَا
ويقول عنترة^(١٣٤):

وعرفتُ أنْ مُنِيَّتِي إنْ تَأْتِنِي لا يُنَجِّنِي منها الفِراؤُ الأَسْرَعُ
فصَبَرْتُ عارِفَةً لذلِكَ حُرَّةً ترسو إذا نفسُ الجبانِ تَطَلَّعُ
وهكذا تحول الموت إلى قيمة جمالية من حيث المعنى وأصبح هدفاً وغاية يحرص الوعي الشعري العربي على امتلاكها والتفاخر بها. إن الذات الشعرية تتأسس وجوداً حياً في قلب الموت فتجعله جميلاً حين تمنحه قيمتها المطلقة المتعالية، يقول حذيفة بن بدر^(١٣٥):

وإننا لتستحلي المنايا نفوسنا ونتركُ أخرى مُرَّةً لا نذوقُها
ويقول تأبط شراً في رثاء الشنفرى^(١٣٦):

قضى نحبهُ مستكثراً من جميله مُقِلاً من الفحشاءِ والعِرضِ وأفرُ
وأجملُ موتِ المرءِ إن كانَ مَيِّتاً ولا بد يوماً، موتهُ وهو صابِرُ
الوعي الشعري هنا، يؤسس الموت جمالاً لأنه صيره قيمة إنسانية ومجالاً تمتد منه الذات الشعرية إلى مكناتها وإلى حياتها المثمرة حتى بعد موتها. والموت هذا الكريه

(١٣٣) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

(١٣٤) ديوان عنترة، ص ٢٦٤.

(١٣٥) ابن الحسين البصري، الحماسة البصرية، ج ١، ص ٣٢.

(١٣٦) شعر تأبط شراً، ص ٨٣-٨٦.

المخيف أصبح مفهوماً أساسياً لتعالى الذات الإنسانية ولتوكيد وجودها المتفرد في وجه الخوف والفناء، يقول الأعشى^(١٣٧):

أبالموتِ حَشَّتْني عبَادُ وإنما رأيتُ منايا الناسِ يسعى دليلُها
ويقول جحدر بن ضبيعة^(١٣٨):

فإنْ أعشْ فللمنايا مُدَّتِي لا بأسَ بالموتِ إذا لم أُمَقَّتْ

إن الموت يفقد أهميته وسطوته لأن مواجهته والاعتراف به استلباه ذلك، وبقي المعنى الذي استخلصه الإنسان منه وأسبغه على ذاته. أي أن الموت الجمالي اكتسب هذه الماهية لأن الذات الشعرية التي تأسست فيه منحتة جمالها. ومن هنا يهجو حسان أناساً لم يستطيعوا أن يواجهوا موتهم ولم يعترفوا به فكان ذلك سبباً في دناءتهم وقبح حياتهم وموتهم^(١٣٩):

كرهوا الموت فاستبِيحَتْ جِماهُمُ وأقاموا فعلَ اللئيمِ الدَّلِيلِ
أمنَ الموتِ تهرُبُونَ فإنَّ الـ موتَ موتَ الهزالِ غيرُ جميلِ

إن الوعي الشعري يستبدل الفكرة النثرية أو الواقعية عن الموت، فحب الحياة والحرص عليها الذي يعني الفرار من الموت عند المواجهة يصبح سبة وعاراً لأنه ينطوي على معاني السلبية والخضوع وقبول القسر الذي يفرضه فضاء الدهر. ولعل أهم صفات الإنسان الجمالي العربي الذي يؤسسه الوعي هي الاعتزاز بذاتيته حد أن يتقبل موتها ولا يتخلى عن قيمتها المطلقة في وجوده. وهذا ما جعل الموت جميلاً وحبباً حين يكون معبراً للتعالى ولإنجاز الذات الشعرية في العالم قيمة لكل القيم.

ولعل في ذلك ما يجعلنا نستنتج أن خاصية الوعي الشعري العربي تكمن في أنه حاول أن يحب موته وقدره ليغيره وليبدأ تأسيس الإنسان العربي الجمالي وحضارة المعنى.

(١٣٧) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٧٧.

(١٣٨) «شعر بكر بن وائل قبل الإسلام»، جمع وتحقيق ودراسة حميد آدم ثويني (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٤)، ص ٣٦١.

(١٣٩) ديوان حسان بن ثابت، ج ١، ص ٣٦٩.

الفصل الخامس

التأسيس الجمالي للعالم الشعري

كثيراً ما نستعمل كلمة عالم دون الانتباه إلى ما تنطوي عليه من مفاهيم متعددة ومختلفة باختلاف المجالات التي تستعمل فيها إلى الدرجة التي يمكننا أن نقول معها إننا نحيا في عوالم كثيرة جداً تبدأ من أضيق المجالات وأقلها أهمية وتنتهي أو لا تنتهي بالكون اللانهائي الذي يتسع باتساع المعرفة. ولا شك في أن هذا الاختلاف يعني الغموض وعدم الدقة في ما نقصده بالكلمة، الأمر الذي يحتم علينا أن نبحث عن ال - عالم الذي يجمع كل هذه العوالم ويوحدها في مفهوم شامل ودقيق.

إن مفهوم العالم في اللغة العربية مفهوم معرفي بالدرجة الأساس، وتلك دلالة اشتقاقه من الجذر (ع ل م) وهذا يفترض العلم أو المعرفة والعالم أو العارف والمعلوم أو المعروف. غير أن ما يترتب على ذلك هو المهم، فغرابة الوزن الصرفي للكلمة تشير إلى إمكانية تداخل هذه العناصر معاً لتكوين العالم، كما تشير إلى إمكانية أن يكون العالم أيّاً من هذه العناصر الثلاثة - العلم نفسه أو العالم (الذات) أو المعلوم (الموضوع) - مع استحالة الفصل بينها. هذا فضلاً عن دخول العلامة في توضيح ماهية هذه العناصر، لأنها تُشتق من الجذر نفسه، وهي تشير إلى إظهار شيء ما وظهوره، وأخيراً النظام الذي يجري على أساسه ذلك. وبناءً عليه يصبح العالم نظام الإظهار والظهور المعرفي الذي يوجد الإنسان ويوحده الإنسان، وبكلمة أخرى، فإن العالم هو نظام المعنى.

بهذا الفهم تقترب من المفهوم الظاهراتي للعالم الذي يعرفه هوسرل بأنه «إطار الدلالة الشامل للذات الحية والأفق الذي تحدث فيه الخبرة البشرية»^(١). وذلك يعني

(١) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (بيروت: المؤسسة الجامعية

للدراستات والنشر، ١٩٩٢)، ص ١٠٠.

أنه يبدأ من الذات الواعية ويتضمن قصديتها ويستتبع تنظيمياً ووحدة ومعرفة ومجالاً لفاعلية الإنسان. هل يعني ذلك أن الإنسان - من حيث كونه ذاتاً واعية - هو بداية العالم؟ نعم. ولكن للمسألة وجهاً آخر؛ فلنبدأ العالم من الإنسان يعني أيضاً، أن يوجد الإنسان في العالم ويبدأ منه، وهذه دلالة فكرة القصدية: فأنا يقصد الوعي العالم وبينه نظاماً للمعنى يفترض أن يكون فيه ويخرج منه في الوقت نفسه. وعلى هذا الأساس يفسر هيدغر فكرة (الوجود - في - العالم) الذي يميز الإنسان بأنه نوع من التعالي على العالم وانبثاق منه^(٢). ولهذا التفسير أهميته البالغة بالنسبة لي، فالطبيعة القصدية للعلاقة بين العالم والإنسان تؤكد أن نظام المعنى عملية تفويض وبناء مستمرة، وأن كلاً من طرفي العلاقة يقصد الآخر ويقوضه ويعيد تشكيله وبناءه ليبدأ منه من جديد. والمسألة كلها تتأصل في الوعي بعمقه وشموليته ومركزيته، فللعالم وعيه كما للذات وعيها غير أنهما يتوحدان في الوعي لذاته.

وبناءً على هذا الفهم، فإن العالم الشعري الذي أريد تأويله هنا سيكون نظام المعنى الذي يؤسسه الوعي الشعري ويتأسس فيه مركزاً على الكشف عن الكيفية التي يحدث بها هذا العالم حدوثاً جمالياً في الوعي وتتكشف أوجهه ومظاهره. والمبدأ الأساس الذي يوجه عملي هو أن العالم سيكون إطاراً للذات الشعرية التي تناولت تأسيسها الجمالي في المبحث السابق وامتداداً ثانياً للجمال الشعري من حيث كونه وجوداً لذاته.

أولاً: التأسيس الجمالي للعالم الشعري في الطبيعة

تمثل الطبيعة المجال الأولي لتحقيق العالم بوصفه نظاماً للمعنى، لكنها في الوقت نفسه تمثل عالماً قائماً في ذاته، ذلك أنها - في واحد من مفاهيمها الأساسية - تشير إلى المادة وإلى النظام المتأصل في المادة^(٣). ومع ذلك فهي الأرضية التي يقوم عليها العالم، الأمر الذي يعني أن هناك نظامين جدليين يتأصل أحدهما في الآخر وينفيه. والإنسان وعياً وإرادة توتر بينهما، إنه عادة ما يبني إنسانيته اشتقاقاً منهما. مع ملاحظة أن النظامين يتأصلان في الوعي؛ يوجدان فيه ويكوّنانه في آن.

لكن كون الطبيعة نظاماً يحكم المادة يعني خضوع الإنسان لها لأنه في جانب من

(٢) انظر: مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧)، ص ٥٤ - ٥٧؛ جون ماكوري، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة؛ ٥٨ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢)، ص ١١٧، وعبد الغفار مكاوي، مدرسة الحكمة (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، [١٩٦٧])، ص ٧٥.

(٣) انظر: R. G. Collingwood, *The Idea of Nature* (Oxford: Clarendon Press, 1945), pp. 43-48.

وجوده كائن مادي، ومن ثم، فإن عالمه يبدأ متماهياً مع الطبيعة مؤطراً بها ثم يطوعها ويعيد بناءها بحسب ما يتيح له من إمكانيات إيكولوجية، وتلك فكرة أساسية تؤكد عليها كلّ النظريات الأنثروبولوجية. فالعالم بناء ثقافي يقوم على تطويع الطبيعي وإعادة تشكيله بناء على النظام الذي يحكمه. غير أن هذا البناء قد يتوقف عند حد معين إيكولوجياً بالنظر إلى عجز الإنسان عن اختراق نظام العالم الطبيعي من حوله، فيترتب على ذلك أن يكون عالمه نظاماً قارراً من البنيات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي توقفت عند حدودها. وهذا ما يصدق على العالم الطبيعي للإنسان الجاهلي، فالصحراء عالم قائم في ذاته يفرض نفسه في هيئة نظام مغلق للمعنى الذي يتمثل في جبرية الوجود في فضاء الدهر وحتمية البيئة الفقيرة.

وهذه الصحراء هي البيئة الطبيعية والثقافية التي وجد الوعي الشعري العربي ذاته فيها محاصراً بفقرها في ما يمكن أن تمنحه من مقومات الوجود. وبغض النظر عن كل ما يقال في شأن بيئة كهذه فإن ما يهمني هو دلالتها الأوليتان في اللغة العربية وهما السعة والانتساع^(٤). ومشكلة الإنسان مع بيئة هذه دلالتها هي استحالة ترويضها عليه إلا في حدود ضيقة جداً، فهي واسعة تنفتح على اللانهائي الذي يعمق شعوره بالضالة والضعف، وهي تتسع أيضاً كأنها تتحرك وتنمو وتفرض وجودها على كل محاولات الترويض التي يمارسها عليها. هذا فضلاً عن أن النظام الذي يحكمها - الدهر غامض إلى أبعد الحدود، مضطرب مهول في سطوته وتجبره يبطش فجأة بكل شيء فأصبح الفناء هو المعنى الوحيد والكلي الذي يؤسس هذا النظام. يقول عبيد بن الأبرص^(٥):

أَرْضٌ تَوَارَتْهَا شُعُوبٌ فكلُّ مَنْ حَلَّهَا مَحْرُوبٌ

وهذه هي الرؤية الجوهرية للوعي الشعري الجاهلي عن عالمه عالم الصحراء التي يتوارثها الدهر - الموت مستلباً من الإنسان كل ما يملكه حتى ذاته وإنسانيته.

إن عالماً كهذا يولد في وعي الإنسان الخوف والعزلة والانطواء، فالامتداد الواسع المتسع يخلو من أية علامة تحدد له اتجاهاً يقوده إلى ذاته، والعلامة ضرورية جداً في هذا التصور لأنها دالة على القدرة والمعرفة والوجود، لكن الصحراء لا تسمح بذلك لأنها علامة كلية على المجهولية والغموض وعلى القبح تحاصر الإنسان وتستنفد منه إمكانيات وجوده ومقوماته.

(٤) انظر «صحرا» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ٣ ج (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).

(٥) انظر: ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ١١. توارثها: أصلها توارثها، شعوب: الموت.

من هنا كانت مسؤولية الوعي الشعري الأولى أن يخترق حدود فضاء الدهر ويقهر عالم الصحراء ولا نهائيته بالعلامة الدالة على وجود الإنسان وذلك يعني أن يستلب الدهر عالمه ويقهر قبحه بإحضار جمال الآنية فيه يقول امرؤ القيس^(٦):

وَجَزَقِ يَخَافُ الرُّكْبُ أَنْ يُدَلِّجُوا بِهِ شَدِيدٍ عَلَى الْأَسْفَارِ مَنْفَتِقِ الصُّوَى
مَهَامَةً مَوْمَاءَ مِنَ الْأَرْضِ مَجْهَلٍ تَدَاعَى عَلَى أَعْلَامِهِ الْجُومِ وَالصَّدَى
وَقَفِرِ كَظْهِرِ الثَّرِسِ مَحَلِّ مُضَلَّةٍ مَعَاطِشُ مَجْرَى الْمَاءِ طَامَسَةُ الْفَلَا
يَضِيقُ بِهَا الرُّكْبَانُ ذُرْعاً وَلَا تَرَى بِهَا عِلْمًا يَبْدُو مُبِينًا وَلَا مَدَى
ضَمَنْتُ بِهَا لِلرُّكْبِ قَصْدَ سَبِيلِهِمْ إِذَا أَدَلَّجُوا حَتَّى تَرَجَّلَتِ الضُّحَا
أَقُولُ لِأَصْحَابِي التَّجَاءِ وَقَدْ بَدَتْ مِنْ الْجَهْدِ فِي أَعْنَاقِهِمْ نَشْوَةُ الْكُرَى
فَصَبَّحَتْهُمْ مَاءٌ بِيَهُمَا قَفْرَةٌ وَقَدْ حَلَّقَ النُّجْمُ الْيَمَانِيَّ فَاسْتَوَى

تمثل هذه الأبيات تشكيلاً جمالياً نموذجياً لعلاقة الوعي الشعري الضدية بعالم الدهر وفضائه والطريقة التي يؤسس بها عالمه النقيض. وتقوم ضدية العلاقة على ما يعنيه كلٌّ من العالمين تشكيليًا، فالعالم الأول يتضمن السعة والخوف والظلمة والضلال والوحشة والهلاك والقسوة والهول. وكل هذه المعاني تشكل ماهية الوجود في عالم الصحراء أو عالم اللامعنى الذي يطمس الإنسان ويستلبه بالقبح.

أما العالم الضد فإنه يتأسس جمالياً بالذاتية الواعية المسؤولة وهو عالم المعنى الذي يقوض ماهية عالم الصحراء من الداخل: فهو يتضمن قصد السبيل والهداية والنجاة والنور والمعرفة التي تتأطر بجمال الوجود الإنساني وتنبثق منه.

والملاحظ أن الوعي الشعري يركز هنا على النور الظاهر الذي به كلٌّ ظهور بوصفه ماهية جمالية لمعنى العالم الشعري ولذاتيته فهناك انتقال من ظلمة الصحراء إلى نور الوجود الجمالي الذي يتمثل بالشمس المشرقة فضلاً عن تركيزه على الماء بوصفه المقوم الجوهري لهذا الوجود، والشاعر يعزز ذلك تشكيليًا. فبعد أن أسس وجوده وعالمه في الصحراء وكشف للناس عنه وهو يفيض نوراً وماء يتحول إلى نجم يمانى منير (ولنلاحظ علاقة ذلك بكون امرئ القيس يمانياً). وإذاً، فإن فكرة العلامة أساسية في تأسيس العالم الشعري في قلب الامتداد، فالماء والنور والنجم علامات مشتقة من

(٦) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ٣٣٢ - ٣٣٣.

ذاتية الوعي تكسر الامتداد واللاهائية وتحدها بالوجود الجمالي الذي يتكثف في المعرفة. إن الوعي الشعري يقرر أن الجمال يبدأ في القبح، والمعرفة تبدأ في الجهل والعلامة في الامتداد. ومن هذا التداخل ينبثق العالم الشعري في فضاء الدهر.

هنا نصل إلى ظاهرة غاية في الأهمية وهي أن تأسيس العالم الشعري جمالياً يبدأ غالباً من الخراب، من الطلل وتأويل هذه الظاهرة ينبغي أن يتعمق في بنية الوعي الشعري وتكوينه المعرفي والوجودي وضرورته التاريخية ولنختار نموذجاً عاماً لذلك هو قصيدة الشاعر عبيد بن عبد العزى السلامي^(٧):

أرْسَمَ دِيَارِ بِالسُّتَارَيْنِ تَعْرِفُ عَفَثَهَا ذَاتَ نَيْرَيْنِ حُرْجَفُ
مبَكَّرَةً لِلدَّارِ أَيَّمَا أُمَامُهَا فَيَبْقَى وَأَيَّمَا عَن حِصَاهَا فَيُقْرِفُ
حَرُونَ عَلَى الْأَطْلَالِ مِنْ كُلِّ صِيْفَةٍ وَدَفَقُ عَلَيْهَا ذُو عِثَانَيْنِ أَكَلَفُ
إِذَا حَنَّ سُلَافُ الرَّبِيعِ أَمَامُهَا وَرَاحَتْ رَوَايَاهُ عَلَى الْأَرْضِ تَرْجَفُ
فَلَمْ تَدْعِ الْأُرُوَاحُ وَالْمَاءُ وَالْبِلَى مِنْ الدَّارِ إِلَّا مَا يَشُوقُ وَيَشْعَفُ
رِسُومًا كَأَيَاتِ الْكِتَابِ مَبِينَةً بِهَا لِلْحَزِينِ الصَّبِّ مَبْكَى وَمَوْقِفُ

إن الطلل عموماً، يمثل اندثاراً للعلامة بوصفها وجوداً إنسانياً مؤسساً في عالم الدهر. غير أنه قد تحول بفعل الإحالة الموضوعية لزمانه إلى علامة على اتساع فضاء الصحراء وامتداده المستمر وعلى تآكل ما يؤسسه الإنسان. إن الدهر إذ يؤسس الطلل يستعيد ما أخذه الإنسان منه ويرده إلى عالم الطبيعة ولهذا يقف الوعي الشعري أمام الطلل متحيراً لا يعرفه أو لا يعرف وجوده فيه بعد أن عفنه الرياح المتغيرة الاتجاهات وخاصة ريح الشمال. وهذه الرياح الباردة العاصفة ترميز لحركة عالم الصحراء ضد ما يبنيه الإنسان وإفنائها. (وسيتكرر ظهورها بهذه الدلالة في مواضع كثيرة أخرى). إنها باختصار، وجه من أوجه الفناء، حتى المطر هنا لا يؤدي وظيفته المعتادة فهو مطر دمار يأتي به سحاب أحمر مغبر يساعد على إنجاز مهمة الصحراء في تحريب عالم الإنسان. إن الطلل بذلك يتحول إلى كتاب يكتب فيه الدهر اندثار المعنى وتبدد العالم الإنساني في هذا الفضاء لتحوله إلى طريدة للصحراء والطبيعة الكاسرة، والوعي الشعري يقف دائماً على الطلل لأنه يعرف ما ينطوي عليه من المعنى المنذر. ومن ثم، فإن النواح خطوة أولية لاستنقاذه من طوفان القبح والخراب. ولذلك فإن الشاعر يتنبه

(٧) «قصائد جاهلية نادرة»، في: منتهى الطلب من أشعار العرب، جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون؛ تحقيق يحيى الجبوري (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢)، ص ١٢٥ - ١٢٨.

في اللحظة الأخيرة إلى ضرورة تجاوز سلبيته، فالشمس كادت أن تغيب، أي أن الوعي لو استمر في سلبيته لأوشكت الظلمة أن تدهمه وتلفه في فضاء الدهر وما يحققه من فناء. فكان غيابها ترميز لفعل الدهر الذي يريد أن يعوق هذا الظاهر الذي به كل ظهور عن أداء وظيفته، فكان على الشاعر أن يستبقي الشمس في اللحظة الأخيرة لتعيّنه على إظهار العالم الشعري واستنباطه من الخراب الذي يكتنف الطلل:

... تذكّرتُ أياماً تسلّفتُ لِينِهَا على لَذّةٍ لو يرجعُ المُتسَلِّفُ
كأنّك لم تعهدْ بها الحيَّ جيرةً جميعَ الهوى في عيشه ما تصرّفُ
إذ الناسُ ناسٌ والبلادُ بغيرةً وأنتَ بها صبُّ القرينةِ مُدْنَفُ
وقد كانَ في الهجرانِ لو كنتَ ناسياً رميمٍ، وهل يُنسى ربيعٌ وصيفُ
ولم تُنسيني الأيَّامُ والبغيُّ بيننا رميمٍ ولا قذْفُ النوى حينَ تقذُفُ
ولم يخلُ في عيني بديلٌ مكانها ولم يلتبسُ بي حبلٌ من يتعطفُ
وكان صدودٌ بعدما أبطنَ الهوى قلوباً فكادتُ للذي كان تجنّفُ
كتركِ الأميمِ الهائمِ الماءَ بعدما تنحى بكفّيه يسوفُ ويعرّفُ

إن العالم الشعري - عالم المعنى الجمالي يبدأ بالتذكر والتذكر معرفة وإعادة بناء واكتشاف للماضي. وإذا كان الوعي في بدء القصيدة يبدو شاكاً في إمكانية أن يكون هذا الطلل هو المجال الحقيقي لوجوده، فإنه بعد أن تعمق فيه أصبح يعرفه حقاً ويعرف وجوده فيه، هذا الوجود الجمالي المحض لذة ولينا وتواصلًا وحبًا وخصوبة. وتشكل ذات الشاعر والمرأة الحبيبة محوراً مزدوجاً وموحداً لهذا العالم الذي يشير الوعي إلى تأسيسه بالاستباق - التسلف - مؤكداً ضرورة ذلك للكشف عن الجمال بوصفه وجوداً إنسانياً معيشاً ومؤسساً بالاقتدار الذاتي على المعرفة والتواصل والتوحد. ومن هنا كان الإنسان في العالم الشعري النقيض لعالم الصحراء متوحداً مع ذاته - الناس ناس - حرّاً مقتدراً على وجوده بالجمال الذي يعيشه مع المرأة الحبيبة وهي مقوم آنية هذا الوجود لأنها كما أوضحت آنفاً، ليست سوى ترميز للوجود الماهوي.

إلا أن حضور عالم الدهر في هذا الوجود أدى إلى انفصاله عن ذاته، وتوقف الآنية عند حدّ معين مهددة بالتآكل والاندثار، ولكي تنقذ نفسها من ذلك، ظلت تستحضر في وعيها المرأة الماهوية فلا مرور الزمان ولا الانفصال أدى إلى نسيانها أو تبديلها بغيرها. إن الوعي يدرك حاجته إلى الجمال الذي تمثله المرأة بوصفها ما يتأسس به ومن أجله العالم الشعري، أي أن انقطاع الآنية عن وجودها الماهوي الجمالي لم يكن نهائياً، فعالم الدهر لم

يستطع القضاء على تطلعها إليه ، لأنها تعرفه بعمق كما يعرف العطشان الماء :

وداوية لا يأمّن الركبُ جَوزَها بها صارخاتُ الهامِ والبُومُ يهتفُ
دعاني بها داعي رميمٍ وبيننا بهيمُ الحواشي ذو أهويلٍ أغصَفُ
تقَحَّمْتُ ليلَ العيسِ وهي رذِيَّةٌ وكَلَّفْتُ أصحابي الوجيفَ فأوجِفُوا
لنُخِبِرَ عنها أو نرى سرِّو أَرْضِها وقد يُتَعَبُ الركبُ المُجِبُ المُكَلَّفُ

إن الوعي يدرك ضرورة تقويض عالم الدهر واختراقه ليستنقذ الطلل وما يتضمنه من العالم الشعري المستلب والمعنى الجمالي المندثر. ولهذا يبدأ رحلته في الصحراء المحوشة المهولة بقبحها وظلامها يدفعه العطش الروحي ويقوده داعي الهوى، أعني حضور وجوده الماهوي - المرأة - في أنيته ورغبته في التوحد والتواصل معه مرة أخرى. ولنلاحظ أن الشاعر يشكّل عالم الدهر حدّاً فاصلاً بين ذاته ووجودها، ومن ثمّ، فإن الرحلة تعني أن تأسس العالم الشعري يكمن في اختراق هذا الحد الفاصل. ولنلاحظ أيضاً، أن الشاعر يجعل النوق التي يبدأ عليها رحلته بيضاء اللون ليقابل بين البياض بكُلِّ دلالاته التي استكشفتها في المبحث السابق وبين ظلمة ليل الصحراء وعالمها.

لكن أهم ما يشير إليه وعي الشاعر في هذا السياق التشكيلي أن العالم الشعري شركة وانفتاح على الآخر، أو أنه يُبنى بمساعدة الآخر ومن أجله. ولهذا يقود الشاعر أصحابه على العيس إلى حيث يكشف لهم وبمعاونتهم عن الوجود الماهوي؛ المرأة الكلية. غير أن الرحلة لا تنتهي، لقد بدأت فقط، مما يعني أن العالم الشعري الجمالي في وعي الشاعر سعي مستمر وأنه لا يوجد إلا في هذه الاستمرارية. إن المرأة لا توجد في مكان معين، ومع ذلك فهي حاضرة في الرحلة نفسها تقودها وتوجهها، مثلما أن عالم الدهر حاضر أيضاً فيها يطاردها ويحاصرهما. وهذا التوتر المستمر بين الحضورين هو الذي يمنح العالم الشعري قيمته المعرفية والجمالية والوجودية.

والمسألة الأساسية التي يثيرها هذا النموذج التشكيلي هي العلاقة بين البنيتين التكوينيتين اللتين تُشتقان من الوعي بالطلل بوصفه بؤرة يتكثف فيها عالما الدهر والذات. فهناك حضور وغياب لكليهما يتناوبان على مستوى البنية العبر عنها تشكلياً. فعلى الصعيد الأول نرى الطلل فضاء لعالم الدهر ولزمنيته المتراجعة دوماً إلى الفناء والزوال هادمة العالم الإنساني من حيث هو قيمة بذاتها. وعلى الصعيد الثاني يتحول الطلل إلى مفتاح لفضاء العالم الشعري ولأنية الوعي التي تمتد إلى الماضي والمستقبل معاً متجاوزة حضور العالم الدهري ومؤسسة ذاتها في الآن بوصفه نزوعاً إلى الممكن الجمالي. أي أن العالم الشعري الذي يشتقه الوعي من الجمال ديمومة صائرة

وسعي إلى القيمة من حيث هي وجود جمالي لذاته. وفي ضوء هذه الرؤية يمكننا تأويل رحلة الشاعر العربي على ناقته بوصفها محاولة لتوسيع عالم الإنسان، أو هي على الأقل، محاولة لإيقاف توسع عالم الصحراء عند حد معين، ولنختبر مثلاً لذلك رحلة بشامة بن الغدير المرّي^(٨):

... فَفَرَّبْتُ لِلرَّحْلِ عَيْرَانَةً
مُدَاخَلَةَ الْخَلْقِ مَضْبُورَةً
لَهَا قَرْدٌ تَامِكٌ نَيْئُهُ
تُطَرِّدُ أَطْرَافَ عَامِ خَصِيبِ
تَوَقَّرُ شَاوِرَةَ طَرْفِهَا
بِعَيْنِ كَعِينِ مُفِيضِ الْقِدَاحِ
وَصَدْرٌ لَهَا مِهْيَعٌ كَالْخَلِيفِ
فَمَرَّتْ عَلَى كُشْبِ غُدُوَّةِ
تَوَطَّأُ أَغْلَظَ جِرَانِهِ
.. كَأَنَّ يَدَيْهَا إِذَا أُرْقِلْتُ
يَدَا عَائِمِ خَرَفِي غَمْرَةٍ
عُدَا فِرَّةً عَنْتَرِيَسًا دُمُولا
إِذَا أَخَذَ الْحَاقِفَاتِ الْمَقِيلَا
تَنْزِلُ الْوَلِيَّةُ عَنْهُ زَلِيلَا
وَلَمْ يُشَلِّ عَبْدٌ إِلَيْهَا فَصِيلَا
إِذَا مَا ثَنَيْتُ إِلَيْهَا الْجَدِيلَا
إِذَا مَا أَرَاغُ يُرِيدُ الْحَوِيلَا
تَخَالُ بَأَنَّ عَلَيْهِ شَلِيلَا
وَحَاذَتْ بِجَنْبِ أَرِيكَ أَصِيلَا
كُوَطَّءِ الْقَوِيِّ الْعَزِيزِ الدَّلِيلَا
وَقَدْ جُرْنُ ثُمَّ اهْتَدَيْتَنِ السَّبِيلَا
قَدْ أَدْرَكَهُ الْمَوْتُ إِلا قَلِيلَا

ينطوي هذا التشكيل الجمالي للناقاة ورحلتها على دلالات عديدة تعزز أخيراً، وجهاً من أوجه الرؤية الكلية التي ذكرتها. فالناقاة قوية صلبة شديدة البنية نشيطة في سيرها واندفاعها قد توفرت لها كل مقومات وجودها الحيوية بصيرة حادة السمع. والوعي الشعري هو الذي وفر لها وفيها كل هذه الصفات الضرورية وهو يمتطيها لرحلته، أو بكلمة أخرى أدق، يداخلها فتكون بذلك تحققاً موضوعياً لذاته وتجارياً جمالياً لها في العالم. ولذلك جعل طريقها ينبثق من صدرها (وهذه دلالة تشبيه صدرها بالطريق) أي أنها تشق الصحراء وتحترقها بالوعي الذي يتأسس فيها، على حين أن موجودات الصحراء الحية ممثلة بالغلزان قد انطوت على نفسها تلتمس الظل والنوم هرباً من الحر اللاfach الذي يحاصرها وفي ذلك تعزيز لإيجابية الثقافي والشعري في مقابل محدودية الطبيعي وسلبيته.

(٨) «شعر بشامة بن الغدير المرّي»، جمع وتحقيق عبد القادر عبد الجليل، المورد، السنة ٦، العدد ١

(١٩٧٧)، ص ٢٢٣ - ٢٢٤.

إن إيجابية العالم الذي تحمله الناقة الراحلة تتأسس في وعي الشاعر من خلال ثلاثة مستويات تشكيلية متآنية: الأول أن الناقة لسرعتها تطوي امتداد الصحراء، فكأنها تدفعه إلى الخلف وتؤشره بالعلامات التي تمر عليها وتستوجددها وتحييها مرة أخرى في قلب الصحراء فتعيدها بذلك إلى عالم الإنسان. الثاني أن الناقة تستحضر في رحلتها كل ما لها من صفات الصلابة والقوة والنشاط لتقهر الصحراء وتُدلِّها. إنَّها تطأ أصلب ما فيها وتسحقه وتستعيد لعالم الإنسان سيادته. لكن ذلك ينطوي على دوافع واعية، فالناقة تدرك أن عالمها مهدد بالموت وأن عليها اشتقاقه من الموت أيضاً، وهذا هو المستوى التشكيلي الثالث لها، فسرعة الناقة وسيادتها استباق ضارٍ للموت الذي يبطنها وتوتر عميق بين عالمها وعالم الضد الذي يحاول أن يضلها عن هدفها، لكنها تهتدي إليه وتسرع بإحضاره واستنقاذه كما يحاول الغريق أن يستنقذ حياته في اللحظة الأخيرة مستجمعاً كل ما فيه من طاقة على الوجود والحياة. والوعي الشعري يقرر من خلال هذه المستويات الثلاثة أن مواجهة عالم الصحراء وتأسيس عالم الإنسان فيه يحتاج إلى وعي حاد بالموت وبالطريق وبالهدف وأن الثقافي الجمالي استباق للطبيعي وصراع مع طوفان القبح الذي يحمله ضارياً عنيفاً.

هذه المواجهة الضارية بين العالمين والتسابق بينهما والحرص على ديمومة ما يتأسس جمالياً من العالم الشعري جعل بعض الشعراء يحول الناقة - الطريقة أو الوسيلة إلى حجر حي، والحجر في وعي العربي ذو وجود مطلق، يقول طرفة بن العبد في تشكيل ناقته التي يخرق بها عالم الصحراء^(٩):

... لها فخذانٍ أكمل ألنحضُ فيهما	كأنهما بابا مُنِيفٍ مُمرِّدٍ
.. كقنطرة الرومي أقسم ربُّها	لَتُكْتَنَفُنَ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمِدٍ
أمرَّت يداها فقتل شُرُرٍ وأجْنَحَتْ	لها عَضُداها في سَقِيفٍ مُسْنِدٍ
كأنَّ عُلُوبَ النَّسْعِ في دَأْيَاتِهَا	مَوَارِدُ من خَلْقَاءِ في ظَهْرٍ قَرْدِدٍ
وَجُمُجْمَةٌ مثل العلاة كأنما	وَعَى المُلْتَقَى منها إلى حَرْفٍ مِبْرِدٍ
وعَيْنانٍ كالمأويتينِ استككتنا	بِكُهْفِي حِجَاجِي صَخْرَةٍ قَلْبِ مَوْرِدٍ
وأزوغ نَبَّاضُ أَحَدُ مُلْمَمٍ	كمرداة صَخْرٍ من صَفِيحٍ مُصَمِّدٍ

(٩) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥)، ص ١٥ - ٢٥. والملاحظ أن تشكيل الناقة عند الشعراء الجاهليين يركز دائماً على صفاتها الحجرية وذلك بالمفردات المعتادة مثل عنتريس، عرمس، حرف... الخ وكلها تعني الحجر أو الصلابة عموماً.

فَكَلَّ شَيْءٍ فِي هَذِهِ النَّاقَةِ حَجْرِي حَتَّى قَلْبِهَا، لَكِنْ هَذَا الْحَجْرِي فِي وَجُودِهِ الْمَطْلُوقِ مَكْتَيْفٌ بَعُوِي الْإِنْسَانِ وَمَتَدَاخِلٌ فِيهِ وَمَحْوَلٌ جَمَالِيًّا مِنْ مَاهِيَةِ الْعُفْلِ الطَّبِيعِيَّةِ إِلَى عَنَصْرٍ مِنَ الْعَالَمِ الْإِنْسَانِي، وَتِلْكَ دَلَالَةُ الْبِنَاءِ وَالتَّشْيِيدِ وَتَحْوَلَاتِ النَّاقَةِ إِلَى قَصْرِ مَبْنِي مِنَ الْحَجْرِ. أَيُّ أَنَّ مَطْلُوقِيَّةَ الْوُجُودِ قَدْ وَحَدَتْ بَيْنَ الْحَجْرِ وَالنَّاقَةِ وَالْوَعْيِ الَّذِي يَقُودُهَا وَالْعَالَمِ الَّذِي تَقُومُ بِتَأْسِيسِهِ، وَلِذَلِكَ ضَرُورَتُهُ الْفَائِقَةُ فِي عَالَمِ الصَّحْرَاءِ الَّذِي لَا يَبْقَى فِيهِ شَيْءٌ سِوَى الْحَجْرِ. إِنْ الْوَعْيِ الشَّعْرِي يَبْنِي نَاقَتَهُ (بَيْتًا) مِنَ الْحَجْرِ الْمَطْلُوقِ لِكَيْ يَسْكُنَهُ وَيَحْمِي بِهِ ذَاتِيَّتَهُ وَعَالِمَهَا الْجَدِيدَ وَيَخْتَرِقُ عَالَمَ الدَّهْرِ وَيَمْنَعُهُ مِنَ الْإِتْسَاعِ. إِنْ الْمَطْلُوقِ الْجَمَالِي يَتَأَسَّسُ قَسْرًا فِي الْمَطْلُوقِ الطَّبِيعِي وَيَقْهَرُهُ.

وتعزيزاً لهذه الفكرة فإن للوعي الشعري وسيلة أخرى لاختراق عالم الصحراء واحتياز الطبيعي وإعادة تشكيله وتمثله ثقافياً، وهذه الوسيلة هي الحصان. وأول مظاهر الحصان الجمالية والوجودية أنه حجري أيضاً، يقول عنتره^(١٠):

وَلَرُبُّ مُشْعَلَةٍ وَرَزَعْتُ رِعَالَهَا بِمُقْلَصٍ نَهْدِ الْمَرَائِلِ هَيْكَلِ
... نَهْدِ الْقَطَاةِ كَأَنَّهُ مِنْ صَخْرَةٍ مَلْسَاءٍ يَغْشَاهَا الْمَسِيلُ بِمَحْفَلِ
وَلَهُ حَوَافِرُ مُوْتَقٌ تَرْكِيْبُهَا صُمْ الثُّسُورِ كَأَنَّهَا مِنْ جَنْدَلِ
فَعَلِيهِ أَفْتَحُمُ الْهِيَاجَ تَقْحُمًا فِيهَا وَأَنْقَضُ انْقِضَاضَ الْأَجْدَلِ
ويقول أبي بن سلمى الضبي^(١١):

وَخَيْلٍ تَلَاقَيْتُ زَيْعَانَهَا بَعِجْلِيْزَةٍ جَمَزَى الْمُدَكَّرِ
سَبُوحٍ إِذَا اعْثُرْصَتْ بِالْعِيَانِ مَرُوحٍ مُلْمَلَمَةٍ كَالْحَجَرِ
ويقول امرؤ القيس^(١٢):

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
مِكْرًا مِفْرًا مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَا كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهَ السَيْلُ مِنْ عَلِ
كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَثْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُتَنَزَّلِ

(١٠) ديوان عنتره، تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤])، ص ٢٥٩-٢٦٢.

(١١) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، سلسلة كتب التراث؛ ١٠١ (بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠)، ص ١٥٧.

(١٢) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ١٩-٢٠.

وواضح أن هذا التشكيل يمنح الحصان الذي هو اشتقاق من ذات الوعي مطلقية الوجود في العالم من خلال الماهية الحجرية التي تبنيه. وقد ذهب بعض الشعراء إلى منحه هذه المطلقية عن طريق تحويله إلى حصان كوني له أرض وسماء كما يقول الطفيل الغنوي^(١٣):

وأحمرَ كالديباج أما سماؤه فَرِيًّا وأما أرضه فمُحُولُ

إن هذه العلامات التشكيلية التي تمزج الحركة بالحجر بالكوني تحول الحصان إلى فعل مطلق لكنه ذو ماهية جمالية تحديداً، ووظيفة هذا الفعل المطلق هي دفع العالم الدهري واختراقه وامتلاك توحشه وطبيعته. ومن هنا كان الحصان في جانب من جوانب تكوينه للعالم الشعري يُوظَّف لصيد الحيوانات المتوحشة.

كثيرة هي النماذج الشعرية العربية التي تتحدث عن هذه الوظيفة، كما نجد عند امرئ القيس^(١٤) وأبي داود الإيادي^(١٥) والنابغة الجعدي^(١٦) وزهير^(١٧) وابن مقبل^(١٨) وعلقمة الفحل^(١٩) على سبيل المثال. والصيد ذو دلالة واحدة؛ إنه امتلاك للطبيعي وإعادة تشكيله ثقافياً ودعجه عنصراً مكوناً للعالم الشعري.

هذا وقد استغنى بعض الشعراء بذواتهم عن الناقة والحصان في اختراق عالم الصحراء وتأسيس عالمهم، ذلك أن هذين الحيوانين اشتقاق وجودي من الذات الشعرية أصلاً، ولهذا أمكن لها أن تدخل المواجهة بذاتها معبرة بذلك عن إمكانية الإنسان الوجودية والجمالية في تقويض عالم الصحراء وبنائه من جديد. ولعل

(١٣) ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد (بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٨])، ص ١٠٨.

(١٤) امرؤ القيس بن حجر الكندي، المصدر نفسه، ص ٢١-٢٢، ٣٦-٣٨، ٤٦-٥٢ و ١٧٣-١٧٥.

(١٥) «شعر أبي داود الإيادي»، في: غوستاف فون غرنباوم، دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس [وأخرون] (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩)، ص ٣١٧-٣٢٠.

(١٦) قيس بن عبد الله النابغة الجعدي، شعر النابغة الجعدي، تحقيق عبد العزيز رباح (دمشق: المكتب الإسلامي، ١٩٦٤)، ص ٦٦.

(١٧) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د.ت.])، ص ١٢٨-١٣٣.

(١٨) تميم بن أبي بن مقبل، ديوان ابن مقبل، عني بتحقيقه عزة حسن، إحياء التراث القديم؛ ٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٢)، ص ٢٤٦-٢٥٤.

(١٩) علقمة الفحل، ديوان علقمة الفحل، حققه لطفي الصقال ودرية الخطيب؛ راجعه فخر الدين قباوة، كنوز الشعر العربي؛ ١ (حلب: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩)، ص ٩٢-٩٧.

أفضل من يعبر عن ذلك هو الشنفرى الذي يقول في لاميته^(٢٠):

وخرقٍ كظهرِ التُّرسِ قَفَرٍ قطعتهُ بعاملتَيْنِ ظهرُهُ ليسَ يُعْمَلُ
وألحقتُ أولاهُ بأخراهُ مُوفياً على فُئْتةٍ أُفْعِي مِراراً وأمثِلُ

فالوعي الشعري هنا ينطلق بذاته العارية إلا من إرادتها الصلبة وحرصها على إنجاز عالمها وتأسيسه، فتطوي الصحراء وتجمع امتدادها اللانهائي بحركة واحدة ثم تسمو عليه معرفة ووجوداً، (بدلالة صعوده على القنة المرتفعة = رأس الجبل)، وهذه هي المسألة المحورية في وعي الشاعر العربي؛ إن مجرد حضوره في قلب الصحراء تعال عليها وقهر لها وتوحشها وتأسيس للجمالي فيها، ولهذا نرى كثير من الشعراء يفخرون بذلك كأنه غاية لها قيمتها العظيمة في ذاتها. ومنهم المنخل الهذلي على سبيل المثال^(٢١):

وماءٍ قد وردتُ أُمَيْمَ طامٍ على أرجائه رَجَلُ العَطَاطِ
قليلٍ ورذُهُ إلا سِباعاً يَخِطُنَ المشي كالنَّبلِ المِراطِ
فبتِ أَتْهِنُهُ السُّرْحانَ عني كِلاننا واردٌ حَرَّانَ ساطِ
كأنَّ وَعَى الخُمُوشِ بجانِبَيْهِ وغى رُكْبِ أُمَيْمِ ذَوِي هِياطِ
كأنَّ مزاحِفَ الحِياتِ فيه قُبَيْلَ الصُّبْحِ آثارُ السَّياطِ
شَرِبْتُ بِجَمِّهِ وصدْرْتُ عنه وأبيضُ صارمٌ ذَكَرٌ إِياطِ
.. ومِرْقَبَةٍ نَمَيْتُ إلى ذَراها تَزِلُ دَوارِجَ الحَجَلِ القَواطِ
وخرقٍ تَحسِرُ الرُكبانُ فيه بعيدِ العَولِ أغْبَرَ ذِي نِياطِ
كأنَّ على صحاصِحِهِ ملاءً مُنْشَرةً نُزَعْنَ من الخِياطِ
أَجَزْتُ بِفِتيَةٍ بيضِ خِفافِ كأنَّهُمُ تَمَلُّهُمُ سَبَاطِ

فهذا الشاعر يتحدث عن وروده ماء طامياً لم يرده قبله إلا الحيوانات المتوحشة، وهي عناصر عالم الصحراء الذي احتوى هذا الماء بوصفه مقوماً جوهرياً لوجود

(٢٠) شمس بن مالك بن الأواس الشنفرى، لامية العرب، تحقيق وشرح محمد بدیع شريف (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤)، البيتان ص ٤٦ - ٤٧.

(٢١) ديوان الهذليين، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ج ٢، ص ٢٤ - ٢٩.

الإنسان ومنعه منه. والذات الشعرية بورودها إياه إنما تمتلكه وتغيّر من ماهيته الغفل لتثبت حضورها في قلب هذا العالم الطبيعي فتنقله إلى ماهية جديدة تستوعب المعنى الكلي لوجود الإنسان الجمالي، ونلاحظ أن وعي الشاعر يعيد تشكيل جزئيات هذا العالم جمالياً بجزئيات من عالم الإنسان فيحول السباع إلى نبال وصوت حشود البعوض إلى أصوات ركب نزلوا بالماء، وأثار الأفاعي على الرمل حوله إلى أثار السياط. إن هذا التشكيل الجمالي التشبيهي يعيد فهم الوجود الطبيعي وتأويله بما هو إنساني وثقافي ويمنحه هوية جديدة. وسيظل على مستوى الوعي والرؤية في الأقل، علامة على وجود الإنسان واختراقه لعالم الصحراء بالمعرفة الجمالية. وهذا ما يعززه ارتقاء الذات الشعرية إلى ذرى مرقبة لتتمكن من رؤية مديات أوسع من عالم الصحراء واستكشافه، ومن ثم، لتبدأ بامتلاكه معرفياً وجمالياً. وهكذا تنطلق لاختراق مجهول الصحراء الذي يتراجع البشر أمام لا نهائيته كلاً وإعياء، ومرة أخرى يعيد وعي الشاعر تشكيله حين يجعل السراب الذي يلفه أقمشة بيضاء وهذا بحد ذاته امتلاك وتأسيس.

غير أن الأكثر أهمية من ذلك هو الغاية التي يتحرك باتجاهها الوعي الشعري. فليس إثبات الوجود الإنساني وتأسيس العالم الشعري في الطبيعة سوى وسيلة، والغاية هي توفير مقومات الوجود للإنسان - الآخر، ولذلك يبين الشاعر في نهاية التشكيل أن اختراقه للصحراء المقفرة كان من أجل الآخرين الذين تقدّمهم وقادهم في هذا العالم على الرغم من شدة خوفهم منه. إن العالم الشعري الجمالي يتأسس في الوعي وبه من أجل الإنسان ليحميه من توسع العالم الطبيعي. وهذه فكرة جوهرية تتأصل في بنية الوعي الشعري العربي وتظاهر في كل أوجه المعرفة الشعرية والجمالية: إنها الآخريّة التي تعني انفتاح الفردية وإنقاذها من عزلتها الضيقة، ولعل الوعي الشعري لا يفهم الأمر إلا على هذا النحو، فكلما تعمق في ذاتيته وجد الآخر والخلاص (خلاصهما معاً). وهذا طريق تعاليها الوحيد، ومن هنا يدخل الشاعر في المشهد سموه فوق مرقبة عالية، فتعالیه هو الذي يلهمه هذا الانفتاح والقدرة على الفعل.

وبهذه الرؤية يمكن أن نتفهم قيمة الكرم الشعرية بوصفها تأسيساً جمالياً للعالم الشعري الذي يحمي الإنسان من اتساع الصحراء وسعتها، يقول حاتم الطائي^(٢٢):

أوقد فإن الليلَ ليلَ قرُ
والريحُ يا مُوقدَ ريحِ صرُ
عسى يرى نازكاً من يَمُرُّ
إن جَلَبَتْ ضيفاً فأنتَ حُرُ

(٢٢) يحيى الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: مطبعة المدني، [د.ت.].)، ص ٢٧١.

ويقول المتلمس الضبي (٢٣):

وَمُسْتَنْبِحِ تَسْتَكْشِفُ الرِّيحُ ثَوْبَهُ
عَوَى فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَعْدَ اعْتِسَافِهِ
فَجَاوِبُهُ مُسْتَسْمِعُ الصَّوْتِ لِلنَّدَى
يَكَادُ إِذَا مَا أَبْصَرَ الضَّيْفَ مُقْبِلاً
ويقول عوف بن الأحوص (٢٤):

وَمُسْتَنْبِحِ يَخْشَى الْقَوَاءَ وَدُونَهُ
رَفَعْتُ لَهُ نَارِي فَلَمَّا اهْتَدَى بِهَا
من الليلِ باباً ظُلْمَةً وَسُتُورُهَا
زَجَرْتُ كِلَابِي أَنْ يَهْرَأَ عَقُورُهَا

هذه التشكيلات تقيم علاقة ضدية بين العالمين، فثمة عالم الصحراء الذي يلف الآخر بالظلمة والريح الباردة التي تمثل حركة العالم الدهري المضطربة التي تحاول ان تنتزع من الإنسان ثوبه (والثوب ترميز للحياة كما عرفنا ذلك سابقاً) وغالباً ما يتحقق لها ذلك، فالظلمة والريح هما كل ما تستطيع الصحراء أن تمنحه للإنسان وهي منحة استلاب وهلاك. ومن ثم، فإن عالم الضد - عالم الذاتية الشعري - بما ينطوي عليه من وعي وبما يمتلكه من مقومات الوجود الجمالي يشعر بمسؤوليته تجاه الآخر فيحاول اقتدائه. وتمثل النار التي يرفعها علامة على وجوده المؤسس في عالم الصحراء، نوراً ودفئاً وطعاماً يقوض الظلمة والبرد والقواء وهي نار الفعل المطلق والقيمة الجمالية التي تهدي الآخر إلى خلاصه وتحرره من انتمائه القسري. لكنها في الوقت نفسه تمثل تحرر الذات الشعرية التي أسست هذه القيمة مقوماً للعالم الشعري، أي أن خلاص الذات وحريتها تبدو مشروطة بخلاص الآخر وحرية.

الوجه الآخر من أوجه التأسيس الجمالي للعالم الشعري في الطبيعة تلك الوحدة التشكيلية المعروفة في الشعر العربي؛ أعني الطعائن، وهذه الوحدة ذات أهمية بالغة في هذا السياق لما تنطوي عليه من دلالات ومواقف من نظام المعنى، سنحاول استكشافها بانتقاء بعض التشكيلات الشعرية التي تمثلها ولنبدأ بطعائن زهير التي

(٢٣) ديوان المتلمس الضبي، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة): معهد المخطوطات العربية؛ مطابع الشركة المصرية العامة للطباعة والنشر، (١٩٧٠)، ص ٣١٧.

(٢٤) أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام، مع شرح وافر لأبي عماد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري...؛ تحرير كارلوس يعقوب لايل (أكسفورد: كلارندون بريس، [١٩١٨ - ١٩٢٤])، ج ١ (مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠)، ص ٣٤٧ - ٣٤٨.

يمكن أن نعدّها نموذجاً عاماً نجد ملاحظه عند كل الشعراء^(٢٥):

تَبَصَّرُ خَلِيلِي هَل تَرَى مِنْ ظِعَائِنِ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلِيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْتِمِ
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطِ عِتَاقٍ وَكَلَّةٍ وَرَادِ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِ
وَفِيهِنَّ مَلْهَى لِلطَّيْفِ وَمَنْظَرٌ أُنِيقُ لِعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ
بَكْرُنَ بُكُوراً وَاسْتَحْرُونَ بِسَحْرَةِ فَهِنَّ وَوَادِي الرِّسِ كَالْيَدِ لِلْقَمِ
ظَهْرُنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ عَلَى كُلِّ قَيْنِي قَشِيبٍ وَمُقَامِ
وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَغْلُونَ مَثْنَهُ عَلَيْهِنَّ ذُلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعَهْنِ فِي كُلِّ مَنَزَلِ نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَاءِ لَمْ يُحْطَمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقاً جِمَامُهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ

علينا أن نتذكر أن الطعائن نتاج التشكيل الجمالي، أعني أنها إيجاد، ومن ثم، فإن لهذا الإيجاد غاية نستطيع معرفتها حين نكشف عن الملامح العامة التي تميزها، وأولها أنها تشبیه بموكب احتفالي مزین بالأقمشة الملونة الجميلة التي تلفت الانتباه وتروق كل من يتأملها. وثانيها أنها تنطلق في الفجر عادة، وثالثها أنها تنتقل عبر أمكنة متعددة لتصل في النهاية إلى موضع يكثر فيه الماء. والرابع أنها تحمل النساء الجميلات المنعمات. والخامس أنها تُشتق عادة من الطلل بدلالته المزدوجة. فإذا جمعنا هذه الملامح وأولناها لتبين أن الوعي الشعري يشكل الطعائن جملاً مطلقاً في عالم الصحراء مصحوباً بالنور والوعي بالهدف ماراً على الأماكن التي هجرها الإنسان ليسبغ عليها من ذاته وحيويته، فيستعيدها من الدهر ثم يصل أخيراً إلى الموضع الذي ينبغي له. إن الوعي الشعري يتابع حركة الطعائن ومسيرها وينميها ويحمي ما تحمله من وجود ماهوي حين يوصلها إلى الماء.

إلى ذلك فإن وعي الشاعر الجاهلي غالباً ما يجعل المرأة الحبيبة في الطعائن، ولأنها تمثل وجوده الماهوي في ذاته فإنه يوحى بأن موكب الطعائن احتفال بنقل هذا الوجود إلى حيث ينمو ويستقر ويصبح هدفاً، يقول بشر بن أبي خازم^(٢٦):

أَلَا بَانَ الْخَلِيْطُ وَلَمْ يُزَارُوا وَقَلْبُكَ فِي الطَّعَائِنِ مُسْتَعَارُ

(٢٥) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٩ - ١٣.

(٢٦) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق عزت حسن (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٦٣ -

أسائلُ صاحبِي ولقد أراني
تؤمُّ بها الحُداةَ مِياهَ نَحْلِ
أراهمُ كُلِّما بانُوا تَوَلَّوْا
كَأَنَّ ظِبَاءَ أُسْنِمَةٍ عَلَيْهَا
يُفَلِّجْنَ الشِّفَاةَ عَنِ اقْحُوانِ
وفي الأظعانِ آنسةٌ لَعُوبُ
عَذاها قارِصٌ يَجري عَلَيْهَا
بصيراً بالظعائنِ حيثُ صاروا
وفيها عن أبانينِ أزورارُ
بِرَهْنِ مِنْكَ لَيْسَ لَهُ جِوارُ
كَوانَسَ قالصاً عنها المَغارُ
جَلاءُ غِيبٍ سارِيَةٍ قِطارُ
تَيَمَّمُ أهلُها بَليداً فساروا
ومَحضُ حينَ تَنبَعثُ العِشارُ

فهذه الظعائن بمن عليها من النساء الرائعات الجمال إطار للمرأة الماهوية التي يرافقها الماء - مقوم الوجود - كل حياتها يجري عليها ويغذيها محضاً صافياً عذباً، وينتظرها حيث ستستقر وتنمو من جديد. ولعل أهمية الظعائن تكمن هنا، فهي تحمل المرأة جمالاً في جمال وتحمل هوى الأنبة وقلبيها، أي أن الانفصال الذي يوحى به الشاعر ظاهري فقط لأنه يتضمن تازماً إيجابياً ضرورياً. فهذا الجمال الذي تفيض به الظعائن واحتواؤه على الوجود الماهوي يعني تحفيز الذاتية على السعي إلى ممكناتها، إن الجمال والوجود الماهوي والعالم الشعري كل ذلك في وعي الشاعر سعي مستمر، ولهذا نراه - وهو البصير بحيث صارت الظعائن - يبدأ رحلته المؤسسة للعالم وغايته هي البدء بهذا السعي وتنميته.

بهذه الرؤية نستطيع أن نؤول حرص الوعي الشعري العربي على الظعائن وعنايته بها من حيث التشكيل والوجود الجماليان، إنها عالمه الذي يصبح مثلاً عليه اللحاق به والتوحد معه لمواجهة عالم الصحراء واختراقه نهائياً.

غير أن هذا الحرص قد يتحول إلى خوف وحزن للسبب نفسه، فرحلة الظعائن في عالم الصحراء الذي يتهدها قد لا تصل إلى غايتها الوجودية خاصة إذا كان هناك ما يوحى بعدم وعيها بهذه الغاية، ومن ثم، ستصبح محض انتقال في فضاء الدهر. وهذا ما يجعل عبید بن الأبرص يراها سفناً تحاصرها الأمواج والريح والموت، في قوله (٢٧):

تأملُ خليلي هل ترى من ظعائن
كَعَومِ السِّفِينِ فِي عَوَارِبِ لُجَّةِ
جوانبها تُعشى المَتالِفَ أَشْرَفَتْ
بِمَانيئَةٍ قد تَغتدي وتروخُ
نُكفُّها في وَسْطِ دِجَلَةَ رِيحُ
عليهنَّ صُهبٌ من يهودَ جُنوخُ

(٢٧) ديوان عبید بن الأبرص، ص ٣٠ - ٣١.

إن هذه الطعائن تتحرك مصحوبة بخوف الشاعر عليها من تماهياها في دوامة الفناء، فالريح (ترميز عالم الدهر) تكفئها وتدفعها إلى هلاكها الذي ينتظرها في أية لحظة، والسبب في ذلك أنها لا تعرف غايتها، يقول عبید أيضاً^(٢٨):

لَمَنْ جِمالٌ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَزْمومَةٌ مُيَمَّماتٌ بِلاداً غيرَ معلومةٍ
عَالِينَ رَقْماً وأنماطاً مُظَاهرةً وَكِلَّةً بعِتيقِ العَقْلِ مَرْقومةً
مِلْعَبَقِرِيَّ عَلِيها إِذْ عَدُوا صَبَحٌ كَأَنَّها مِنْ دَمِ الأَجوافِ مَدْمومةً
فِيهِنَّ هِنْدٌ وَقَدْ هَامَ الفُؤادُ بِها بِيضاءِ أَنسَةٍ بِالْحُسْنِ مَوْسومةً

إن ما يظهره هذا التشكيل أن عدم الوعي بالغاية يهدد الطعائن التي تحمل الوجود الماهوي أو المرأة الحبيبة بالضياع، والخوف عليها خوف على الجمال الذي يتضمنها. ومن هنا يشير الشاعر إلى أن الأقمشة التي تعلقها بألوانها الحمراء الزاهية - وهي ترميزات للحياة المزدهرة من حيث علاقتها بالأثواب - ستغري المجهول بها إذ ستبدو أجساداً دامية تتخطفها الطيور الكاسرة. وهذا ما يوضحه علقمة الفحل بقوله^(٢٩):

رَدَّ الإِماءُ جِمالَ الحَيِّ فاحتملوا فكُلُّها بالتَزِيدِياتِ مَعكُومُ
عَقْلاً وَرَقْماً تَظَلُّ الطَيرُ تَخْطُفُهُ كَأَنَّه مِنْ دَمِ الأَجوافِ مَدْمومُ
يَحْمِلُنْ أُتْرُجَةَ نُضْحِ العَبيرِ بِها كَأَنَّ تَطْيابِها بالأَنْفِ مَشْمومُ
فالعينُ مِتِّي كَأَنَّ عَرَبٌ تَحْطُّ بِه دِماءُ حارِكُها بالقِنْبِ مَحْكُومُ . . .

وإذاً، فإن الحزن على الطعائن ليس للانفصال المؤقت الذي يحدثه رحيلها (فوعي الشاعر يدرك أنه سيتمكن من الوصول إليها حيثما حلت)، بل هو خوف عليها مما يمكن أن يواجهه العالم الإنساني الجمالي الذي تمثله في عالم الصحراء، لا سيما أنه يحمل المرأة الحبيبة - الوجود الماهوي الذي تصدر عنه كل إمكانات المعنى نظاماً وتحققاً.

ومع ذلك كله وعلى الرغم من الخوف والحزن، يظل الوعي الشعري يشكّل الطعائن ويملأها بالجمال ويطلقها إلى الصحراء كما يطلق ناقته وفرسه وذاته. إن هناك إصراراً على مواجهة الطبيعة واختراق حدودها القامعة وعلى تهيئتها لتكون أرضية خصبة يبنى فيها العالم الشعري، عالم الإنسان الجمالي العربي من حيث هو قيمة عليا وهدف لذاته.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٢٧ - ١٢٨.

(٢٩) علقمة الفحل، ديوان علقمة الفحل، ص ٥١ - ٥٣.

ثانياً: التأسيس الجمالي للعالم الشعري بالطبيعة

إن الرؤية التي قدمتها آنفاً تمثل جانباً من موقف الوعي الشعري العربي من الطبيعة بوصفها نظاماً قامعاً لتحرره وانطلاقه، وعالمًا - مجالاً لتأسيس عالمه جمالياً. والجانب الآخر الذي سأتناوله هنا هو رؤيته لها والكيفية التي يعيد بها تأويلها وصياغتها ليقيم عالمه الجديد في جزئياتها وظواهرها.

وقبل ذلك لا بدّ من الإشارة إلى واحدة من أهم المشكلات التي يثيرها علم الجمال التقليدي وهي مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة وبين الجمال الفني والجمال الطبيعي، وليس من شأنى الخوض في تفصيلاتها المعقدة عند مختلف الفلاسفة والفنانين، لكن لا بُدّ من تفهمها لصلتها العميقة والجوهرية بما سأقدمه هنا.

انطلاقاً من فكرة المحاكاة التي تعود للظهور بأشكال مختلفة في كلّ الدراسات الجمالية الغربية، عُدّت الطبيعة مصدراً للفن، وكانت العلاقة بينهما دائماً تقوم على انفصالهما عن بعضهما، فالطبيعة تمثل كلّ ما هو مادي ويوجد في الخارج وجوداً كلياً مستقلاً عن الفنان ووعيه وإرادته (أي عما يوجد في الداخل). وقد ترتب على ذلك أن الجمال الفني ليس سوى نقل أمين وحرفي لما يُدرك حسيّاً من الجمال الطبيعي الكلي والمطلق^(٣٠).

غير إننا نخطئ كثيراً حين نبدأ من هذا الانفصال فذلك يحوّل الفن - أو الشعر الذي يهمننا هنا - إلى وصف بالمعنى السطحي المعتاد للكلمة: أي إلى تركيب لغوي مفتعل لما يُدرك حسيّاً. وواضح أن هذا يفقره إلى أقصى حدّ.

إن الطبيعة ليست جميلة ولا قبيحة في ذاتها. ولكن قصدية الوعي هي التي تراها كذلك. بمعنى أن هناك موقفاً تقويمياً من ماهية كلّ عنصر من عناصرها وظواهرها، وعليه فإن الطبيعة توجد في الداخل كما يقول سيزان^(٣١). إنها تمثّل في الوعي الذي يراها ويعيد صياغتها وتشكيلها جمالياً. ومن ثمّ، فهي لا توجد إلا عالمياً أو مجالاً لوجود العالم الفني، وبكلمة واحدة: إن الطبيعة وظيفة، فالتمثل الداخلي هو أسلوب الوعي في تحويل الطبيعي إلى الثقافي وكما يقول أمبرتو إيكو، فإن الثقافة تبدأ من

(٣٠) انظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٣، ط ٢ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧)، ص ٥٣ وما بعدها، حيث يقدم عرضاً لآراء الفلاسفة والفنانين في هذه المشكلة.

(٣١) انظر: حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤)، ص ٧٢.

تمثل الطبيعي ومنحه وظيفة وتسمية^(٣٢)، وهكذا يتشكل العالم بوصفه نظاماً للمعنى.

بهذا التصور تنحل مشكلة الفرق بين الجمال الفني والطبيعي، فلا يوجد جمال طبيعي في ذاته ولذاته لأن الوعي الإنساني هو الذي يسبغ عليه جماليته وقيمته الإستراتيجية، إذ سترتكز الفعالية القصدية على جانبها الموضوعي لتجد ذاتها فيه - في موضوعيته وخارجيته. أما الجمال الفني فإنه يبدأ أيضاً من القصدية التي ستمارس أقصى فاعليتها في تقويمه مركزة على جانبها الذاتي لتجد ذاتها في داخلته المحضة.

وهنا نتذكر ما قلناه عن القصدية الجمالية للوعي الشعري التي تتضمن بيان الاعتبار والإحساس الأصيل والأسطرة والتشكيل بوصفها خطوات لتأسيس الجمال الشعري بياناً للمعنى ونظاماً له. وعلى هذا الأساس تصبح الطبيعة وأشياءها وموجوداتها وسائل وأدوات حيوية وظيفتها احتواء المعنى والكشف عنه، وليس على القصدية الجمالية سوى أن تعيد اكتشاف ماهيات الظواهر والأشياء وما تضمنته من إمكانات المعنى الجمالي. وذلك ما أقصده من العنوان الذي وضعته لهذا المحور^(٣٣).

وضمن هذا الإطار يمكن أن نتفهم فاعلية الوعي الشعري في تأسيس عالمه بالطبيعة، ولكن السؤال الذي يثار هنا هو: لماذا نفعل ذلك؟ وكيف؟

معروف أن العالم النثري العربي عالم من الختميات والضروريات التي تقمع تطلع الإنسان إلى الوجود من أجل المعنى، ولهذا كان نظاماً صارماً من البنيات الاجتماعية والثقافية المستقرة التي توقفت عند حدّ معين. بكلمة أخرى إنه عالم يفتقر إلى الحركية والنمو، ومن ثم، فإن العامل الذي دفع الوعي الشعري إلى اختراق حدود العالم الطبيعي وإثبات وجوده الذاتي فيه، هو نفسه هنا ولكن على صعيد مضاد. إذ لما كانت أية صورة يبنّيها الإنسان لنفسه عن العالم هي تأكيد لذاته في العالم - كما يقول غوسدورف^(٣٤) - فإن الوعي النثري قد أكدّ عالمه بذلك النظام الصارم المستقر الذي يمكنه من الاستمرار والبقاء في بيئة ثقافية وطبيعية فقيرة في ما تمنحه من مقومات الوجود. وإذا فإن الوعي الشعري حين يعيد تأويل هذه البيئة إنما يحاول أن يهدم الصورة النثرية للعالم ويبني صورة جديدة ذات ماهية شعرية، فكأنه بذلك يريد أن

(٣٢) انظر: حنون المبارك، دروس في السيميائيات (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٠)،

ص ٨٦ - ٨٧.

(٣٣) من الضروري استحضار النتائج التي توصلنا إليها في الفصل الثالث من القسم الأول لفهم الرؤية

التي أقدمها هنا.

(٣٤) محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، نقد

العقل العربي؛ ٢، ط ٥ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٦)، ص ١٧٨، نقلاً عن: G.

Gusdorf, *Les Origines des sciences humaines* (Paris: Payot, 1967), p. 71.

يخلص الطبيعة من الإنسان لكي يبدأها على أساس جديد ويوجهها باتجاه المعنى.

أما الكيفية التي يحقق بها هدفه هذا فإنها تبدأ من الطابع الظاهراتي الفطري الذي يميزه، وذلك أن الوعي الشعري حين يقصد أشياء الطبيعة وظواهرها يحاول إظهار ماهياتها الأصلية وتأسيس المعنى فيها. وهذا يعني اكتشاف طاقتها على التعبير عن العالم المراد بناؤه أو اكتشاف ما يسميه ما يكل دوفرين الشعري - ذلك الأولي الذي ينبثق من الذاتي - فيها، أي أن شعرية الطبيعي تبدأ من ذاتية الوعي التي تتمثله وتوظفه وتدخله في نظام المعنى الذي تريد تأسيسه. ومن هنا يؤكد دوفرين أن «هذا الأولي أحمله كمعرفة افتراضية لصورة العالم وأريد له أن يتحقق، فأنا أدفع العالم باتجاه الإبانة عما أنتظره منه»^(٣٥).

إن الفكرة الأساسية التي نستنتجها من ذلك أن الوعي الشعري شعري بمقدار ما يقصد الطبيعي ويجعله يقول العالم والمعنى تجربة حية ينبثق منها وجود الذاتية الجمالي ويحتويها. وهكذا، فإن الطبيعي سيصبح مجالاً لتعالى الوعي ولانفتاحه على ذاتيته الأصلية لكي يعرفها أكثر. ووفقاً لهذا فإن الشعري ليس سوى قناة للتداوت بين الوعي والطبيعة بحيث يؤسس كل منهما الآخر جمالياً ويكون علامة على فاعليته وحركيته وبذلك يمكن للإنسان الجمالي أن يبدأ من الطبيعة وبها.

والواقع أن الوعي الشعري العربي يبدي اهتماماً فريداً ومتعمقاً في ماهيات الأشياء والموجودات الطبيعية لينقلها إلى حيث تعيش وجودها - أو وجوده الذاتي - الجمالي وشعريتها. وبالنظر إلى أن هذا الاهتمام يمتد إلى الكثير جداً من هذه الموجودات فسأركز جهدي هنا على تأويل ما هو أساسي منها في تأسيس العالم الشعري، وأبدأ بأولها وأهمها وهو الثور الوحشي^(٣٦).

وبغض النظر عن التفسيرات الأسطورية والرمزية لهذه الموضوعة التشكيلية في القصيدة العربية، مما نجده لدى الدارسين المحدثين، فإن عنايتي بها ستنصب على شعريتها وجماليتها. ولنختار نموذجاً عاماً يمثلها وهو قصيدة النابغة الذبياني^(٣٧):

يا دارَ مَيَّةَ بالعلباءِ فالسَّندِ أقوَتْ وطالَ عَلَيَّها سالفُ الأبدِ

(٣٥) مايكل دوفرين، «الشعري»، ترجمة وإعداد نعيم علوية، الفكر العربي المعاصر (بيروت)، العدد ١٠ (١٩٨١)، ص ٣٨.

(٣٦) يدلل الوعي الشعري الجاهلي على اهتمام واسع وعميق بموجودات الطبيعة الحية والجمادة، ونظراً لهذه السعة فإن اهتمامي هنا سينحصر بنماذج قليلة تمثل جوانب من هذا الاهتمام.

(٣٧) زياد بن معاوية الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ١٣ - ٢٨.

وقفتُ بها أًصِيلاناً أُسائلُها
إلا الأوارِيَّ لأياً ما أُبيئُها
أُمسَتُ خَلاءً وأُمسَى أهلُها احتملوا
فَعَدَّ عَمَّا تَرَى إذ لا ارتجاعَ له
مقدوفةٌ بدخيسِ النَّحْضِ بازِلُها
كأنَّ رَحْلي وقد زالَ النهارُ بنا
من وحشٍ وجرةٍ مَوْشِيٍّ أكارِعُه
عَيَّتْ جَواباً وما بالرُّبْعِ مِنْ أَحَدِ
والتُّؤْيِي كالحَوْضِ بالمظلومةِ الجَلَدِ
أُخْتَى عليها الذي أُخنى على لُبْدِ
وَأَئِمِّ القُتُودِ على عَيْرانَةٍ أُجْدِ
لُه صَريفٌ صَريفٌ القَعْوِ بالمَسَدِ
يَوْمَ الجَليلِ على مُستأنِسٍ وَجِدِ
طاوِي المَصِيرِ كسيفِ الصَّيقلِ الفَرْدِ .

وأول ما أريد توضيحه أن الثور الوحشي بوصفه موجوداً طبيعياً لا يحضر في القصيدة بماهيته الغفل هذه وإنما بماهيته الشعرية ، أعني أنه ينبثق من رؤية القصيدة ويعززها مستنداً إلى موقف تقويمي واع يوظف وجوده وينقله من الكينونة إلى الفاعلية الجمالية. ومن هنا فإن الشاعر الجاهلي لا يصف الثور بل يُشكِّله ويسبقه بمقدمة تتكثف فيها رؤيته لوجوده في العالم وانفتاحه على الطبيعي الذي يؤسس الشعري والأولي. إن الإطار العام الذي ينبثق فيه الثور هو الطلل، غير أنه في هذا التشكيل، يمثل علامة على موت العالم الإنساني والوجود الماهوي الذي يمنحه المعنى، فوقوف الذات الشعرية عليه وقوف في مواجهة الفناء (لقد أخنى عليه الدهر أي أفسده وأفناه). وغياب الأهل يساوي الموت هنا. بكلمة أخرى؛ إن وقوف الذات أمام الطلل حضور في الموت نفسه، وذلك بالضبط ما يعين الوعي على أن يراها ويعرفها. إن الوعي يعرف ذاته بموتها، وبالمضيّ، ولهذا فإنه يكسر هذا الحضور (فعد عن ذا) ويواجهه بالإرادة الصلبة ليستنقذ ذاته منه. وهنا تحضر الناقة اشتقاقاً من تأزم الموقف بين المضي والحضور والتطلع إلى المستقبل. ومرة أخرى تظهر فكرة الصلابة والبناء الحجري المتراص في ذات الناقة (أجد)، ولنلاحظ علاقة ذلك برحلتها في فضاء الدهر. إن الوعي الشعري يجعلها بناءً قوياً متماسكاً من حيث وجودها، ويطلقها سريعة نشطة لتستبق الموت بذاتيتها وبما لديها من إمكانات الفعل وما ذلك إلا لأنه يريد أن يدخل هذه المواجهة مختاراً، وفي هذه اللحظة يحضر الثور الوحشي في التشكيل، فالتحول في رؤية القصيدة من الحضور في المضي والفناء وما يفرضه هذا الموقف من الاستسلام للموت والحزن إلى المواجهة هو الذي أحضره، وعليه أن يؤكد ذاته في العالم:

أُسْرَتُ عَلِيهِ مِنَ الجَوْزَاءِ ساريةً
تُرْجِي السَّمالُ عَلَيْهِ جامدَ البَرْدِ
فارتاعَ من صوتِ كلابِ فباتَ له
طوعَ الشَّوامِتِ من حَوفٍ ومن صَرْدِ

فَبَثُّهُنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَّ بِهِ
وَكَانَ ضُمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوزَعُهُ
شَكَّ الْفَرِيصَةَ بِالْمِدْرَى فَأَنْفَذَهَا
كَأَنَّهُ خَارِجاً مِنْ جَنْبِ صَفْحَتَيْهِ
فَظَلَّ يَعْجُمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضاً
لَمَّا رَأَى وَاشْتَقَّ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ
قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ : إِنِّي لَا أَرَى طَمَعاً
صُمْعَ الْكُعُوبِ بِرِيئَاتٍ مِنَ الْحَرَدِ
طَعْنَ الْمُعَارِكِ عِنْدَ الْمُحَجَّرِ التُّجْدِ
طَعْنَ الْمَبِيطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ الْعَضْدِ
سَفُودَ شَرْبِ نَسْوِهِ عِنْدَ مُفْتَأَدِ
فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدَقِ غَيْرِ ذِي أَوْدِ
وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلِ وَلَا قَوْدِ
وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدِّ .

إن الوجود الجمالي للثور الوحشي هنا، محكوم بالعلاقات نفسها التي تحكم وجود الذات الشعرية بوصفها إنساناً جمالياً. ومن هنا، يصبح الثور بديلاً موضوعياً لذات الشاعر التي عليها أن تواجه عالم الدهر بعالمها الإنساني البريء، وهو عالم مرفوض في فضاء الدهر الذي يحاصر الثور ويطرده إلى صحراء مقفرة لا تصلح لسكن الإنسان الذي يحمله. وهذا ما يفعله المطر العاصف إذ يهاجم عالم الثور بالبرد والخوف ويدمره ويجعله منكفئاً إلى الحدود الضيقة جداً التي يفرضها فضاء الدهر. إن مشكلة الثور ليست مع فضاء الدهر حسب، بل هي أساساً مع الإنسان المتماهي بهذا الفضاء الممثل بالصيد وكلايه. وما يريد أن يقوله الوعي الشعري من ذلك أن هناك رؤية للعالم تسيء فهم إنسانية الإنسان في علاقاته الاجتماعية، أو أنها لم تعد ترى الأولى فيها، لذا فإنها تحاول القضاء على الثور وعلى ما اشتق منه، أعني الذات الشعرية من حيث هي إعادة تأويل وبناء للعالم البديل. إن الدهر يتظاهر في الصيد وفي كلايه التي تشتق منه، ويبدأ بمطاردته لأجل قتل الثور بعد أن دفعه إلى الصحراء. وعند هذه النقطة لا يجد الوعي الشعري مناصاً من دخول هذه المعركة الوجودية والجمالية (لنلاحظ أن بعض الشعراء في نماذج تشكيلية مشابهة يجعلون من الصيد وكلايه مخلوقات قبيحة شوهاء، فكان المعركة بينهم وبين الثور معركة بين القبح والجمال).

ونلاحظ هنا أن الوعي الشعري لا يجعل الثور يفكر في الهروب، لأن عليه أن يواجه الكلاب ويقتلها وهذا ما يحدث فعلاً. ولأول مرة يبدو الدهر - الصيد عاجزاً أمام الذاتية، فقرارها بالمواجهة يعجزه عن النيل منها، يضاف إلى ذلك مقتل عدد من كلايه وعجز الأخرى عن المقاومة. إن أهم ما حققه الثور من هذه المواجهة أنه انتصر للذاتية والأولي، ليعلم عن وجوده الحر الجمالي، وهنا نلاحظ أن الشاعر يختزل مكونات التشكيل ويركز على يأس الكلاب من النيل من الثور. لكن لا ينبغي نسيان أمر غاية في الأهمية وهو أن وجود الثور الجمالي وما حققه من فاعلية يظل في إطار

الناقة التي اشتقها الوعي من ذاته ومن هنا، فإن الشاعر يعقب على ذلك بقوله :

فَتَلْكَ تُبْلِغُنِي التُّعْمَانَ إِنَّ لَهُ فضلاً على النَّاسِ فِي الأَدْنَى وَفِي البَعْدِ

وهذا البيت الذي يختم المقطع ويجعل القصيدة تتجه الآن إلى مدح النعمان والاعتذار له، يعيد التشكيل إلى نقطة البداية ليفتحه على العالم الشعري مرة أخرى، فانطلاق الوعي من الموت ورحلته فيه يعني مواجهته والانتصار عليه فذلك هو السبيل الوحيد للخلاص منه. إن الوعي الشعري ينطلق على الناقة إلى حيث يجد الموت المطلق المتغلغل في فضاء الدهر ويمنحها الثور الوحشي ويداخله فيها، أي أنه يزودها بالطبيعي الأولي والذاتي ليكون سلاحها في مواجهة الكينونة بالوجود، والقبح بالجمال، جمال المعرفة والحيوية والشجاعة. وهنا نلاحظ أن وعي الشاعر يربط بين مكونات التشكيل ويجعلها تنبثق من رؤية القصيدة، فمن أجل أن يتوحد بممدوحه، ويعلن براءته من كل ما نسبه إليه حساده، يؤكد ترميزياً أنهم لن يستطيعوا النيل منه. وهنا نرى المعركة بين الثور الوحشي والكلاب صورة ترميزية لمعركة الشاعر وحساده، تنتهي حتماً بانتصاره وبرأته، وشفاء غليله منهم (ولنلاحظ تركيز الشاعر على الطعنات التي تصيب الكلاب بقرني الثور الحادين وتحولها إلى شفاء من المرض).

هذه مجمل الرؤية الشعرية في القصيدة العربية عموماً لموضوعة الثور^(٣٨)، والمثير إننا نندر أن نجد شاعراً عربياً يجعل الكلاب تقتل الثور^(٣٩)، وتأويل ذلك لا يرتد إلى التقاليد الفنية بل إلى الرؤية الواعية لموقفها التقويمي من هذا الوجود الطبيعي الذي تتناسخ فيه الذاتية تناسخاً جمالياً ووجودياً إن صح التعبير، وتضمّنه فاعليتها الساعية إلى بناء عالمها الجديد.

الموضوعة التشكيلية الثانية كثيرة الورد في الشعر الجاهلي هي موضوعة الحمار الوحشي. والملاحظ عموماً أنها تمثل تناسخاً جمالياً ثانياً للذات الشعرية بعد الثور، وقليلاً ما تردّ وحدها لكنها في الحالين تعبر عن الرؤية نفسها والموقف نفسه، فالوعي

(٣٨) انظر: هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠١)، ص ١٥١ - ١٥٥، و«الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية»، مجلة الآداب والعلوم (جامعة المرج)، العدد ٥ (٢٠٠١)، ص ٣٥ - ٦٤. حيث عالجت هذا الموضوع وتنوعاته عند الشعراء الجاهليين.

(٣٩) نستثني من ذلك أبا ذؤيب الهذلي، في عينيته المشهورة في رثاء أولاده. وقد تنبه الجاحظ إلى ذلك وذكر ملاحظته الشهيرة حين ربط بين قصيدة المدح وانتصار الثور، وقصيدة الرثاء وانتصار الكلاب. وملاحظة الجاحظ تشير إلى أن ذلك ظاهرة شائعة في الشعر الجاهلي، والواقع أنني بحثت طويلاً في دواوين الشعراء الجاهليين فلم أهدأ إلى قصيدة يموت فيها الثور غير قصيدة أبي ذؤيب، فإذا صح ذلك فإن من الضروري التوقف عند عينيته من جديد.

الشعري يحيا الحمار الوحشي ويتوحد معه في تجربة جمالية ومعرفية عميقة، ويوظف أوليته وطبيعته المحضة من أجل عالم يتأسس على القيم العليا ويتكثف فيها وجود الإنسان الجمالي العربي. ولنختر نموذجاً لذلك، قصيدة الشاعر ربعة بن مقروم التي مطلعها^(٤٠):

أَمِنْ آلِ هِنْدٍ عَرَفْتَ الرُّسُومَا بِجُمْرَانَ قَفْرًا أَبْتُ أَنْ تَرِيَمَا
ففيها ينطلق الشاعر من وجود الطلل إلى عالمه الشعري على ناقته، ثم يشتق منها الحمار الوحشي:

كَأَنِّي أَوْشَجُ أَنْسَاعَهَا أَقَبُّ مِنَ الحُفْبِ جَابَأُ شَتِيَمَا
يُحَلِّيُّ مِثْلَ القَنَا دُبْلًا ثَلَاثًا عَنِ الوِرْدِ قَدْ كُنَّ هِيَمَا
رَعَاهُنَّ بِالقُفِّ حَتَّى ذَوْتُ بُقُولِ التَّنَاهِي وَهَرَّ السُّمُومَا
فَظَلْتُ صَوَادِي خُزَّرَ العُيُونِ إِلَى السُّمْسِ مِنْ رَهْبَةٍ أَنْ تَغِيَمَا
فَلَمَّا تَبَيَّنَ أَنَّ النَّهَارَ تَوَلَّى وَآتَسَ وَخَفَا بِهِيَمَا
رَمَى اللَيْلَ مُسْتَعْرِضًا جَوْرَهُ بِهَنْ مُسْرَرًا مُشِيلاً عَدُومَا.

يمثل الحمار الوحشي وجهاً آخر للعالم الشعري الذي يتأسس بالطبيعي جمالياً، فعلى حين أن الثور كان يمثل الوجود المطلق للذاتية الجمالية الحرة، فإن الحمار يتميز بالمطلقية الوجودية نفسها، غير أنه يباشر انفتاحها على الآخر. وعادة ما يتشكل شعرياً مع أنثاه (أو إناثه) يرعاها ويدافع عنها ويرود بها البقاع المخصبة. وتأويل ذلك أن الوجود الجمالي للذات الشعرية في العالم، انفتاح على الآخر يتظاهر في المسؤولية الواعية الملتزمة تجاهه بحيث توفر له كل مقومات الوجود الفاعل في الحياة. إن التشكيل الجمالي يُظهر العالم الشعري شراكة بين الذوات التي تنمي الوعي، وإن الوعي يجد ذاته وينجزها في هذه الشراكة فقط.

وبهذه الرؤية يتعمق انفتاح ذاتية الحمار - الوعي حين يصبح عالمه مهدداً بالفناء في فضاء الدهر وفي هذا التشكيل تحف مقومات الوجود التي وفرها الحمار لإناثه، وتذوي، والرياح اللافحة تعصف بها، وتزيد من عطشها والأهم من ذلك أن الشمس توشك أن تغيب، أي أن العالم الشعري الذي يتأسس بالحمر الوحشية محاصر

(٤٠) الضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام،

ص ٣٥٥ - ٣٦٣.

بالجفاف والعطش ثم بالخوف من فقدان النور الذي يظهره ومن ثم التماهي في فضاء الدهر المظلم.

ولكن وعي الحمار بذاتيته ومسؤوليته تجاه الإناث - الآخر، يجعلانه ينطلق بها في الظلام - على الرغم منها ومن الظلام - فهو يريد أن تواجه الليل والدهر، وفي المواجهة وحدها يمكن أن تجد ما يقوم وجودها وبحميه، وهو الهدف:

فأوردَها مع ضوء الصباح شرائع تطحُر عنها الجَمِيمَا
طَوَائِي خُضراً كَلَوْنَ السَّمَاءِ يَزِينُ الدَّرَارِي فِيهَا النُّجُومَا

فالحمار الوحشي يصر على إيصال إنائه إلى الماء لتروي عطشها وقد نستغرب ذلك، لأن الإناث على الرغم من عطشهن لا يُردن وروده خوفاً من ظلمة الليل والأخطار التي تنطوي عليها. لكن الحمار يقهر هذا الخوف بالمعرفة، إنه يعرف موضع الماء ويعرف الطريق إليه، وهكذا يصل بهن إلى ماء غزير؛ إلى حيث تجد المقوم الأساسي لوجودها، أعني ما هو أولي في الطبيعة. والملفت للنظر أن الشاعر يخيل في الماء سماء مليئة بالنجوم والكواكب المشرقة وليس ذلك تشبيهاً قريته اللون فقط، فهناك إشارة مكثفة لتحقيق تعالي الذاتية وانفتاحها في هذا التخيل.

والمفروض أن مهمة الوعي تنتهي عند هذه النقطة من تكامل الذاتية والآخريّة في تأسيس العالم الشعري. لكن الواقع لا يقبل هذا، فهناك العالم الذي يؤسس الدهر في الإنسان والذي يتجسد فيه الخطر ذاته الذي تهدد عالم الحمر من قبل. ولذلك فإن الوعي الشعري يضيف إلى التشكيل صياداً كامناً ينتظرها بقوسه وسهامه:

وبالماء قيس أبو عامرٍ يؤمُّها ساعةً أن تُصوما
وبالكف زوراء جرُمِيَّةٌ من القُضْبِ تُعقِبُ عَزْفاً نَيِّمَا
وأعجفُ حُشْرُ ثرى بالرِّصَا في مما يُخالطُ منها عَصِيْمَا
فأخطأها فمَضَّتْ كُلُّهَا تكادُ من الدُّعْرِ تَفْري الأديْمَا

إن في هذه الإضافة إشارتين بالغتي الأهمية، الأولى أن ورود الماء لا يعني تحلي الوعي عن مسؤوليته تجاه الإناث، فالصياد يأمل أن تنسى الحمر حذرهما مما يتهددها لكي يقتلها. والثانية أن سهامه بها أثر من دم قديم، ولذلك دلالة على أن نظام العالم الإنساني المتماهي مع الدهر يشاركه في القضاء على كل محاولة لتحرر الذاتية ونموها وانفتاحها على الآخر. ومن هنا فإن الوعي الشعري يقرر أن بلوغ الهدف لا يعني تأسيس العالم الشعري بصورة نهائية وإنما عليه أن يخرج به خارج حدود الدهر

الضيقة، وهذا ما يعززه تشكيليًا فشل الصياد في إصابة الحمر وانطلاقها بعالمها وبما وفرته له من مقوم أساسي للوجود والاستمرار إلى حيث يصبح هو الهدف الحقيقي.

إن المسألة الأساسية التي يثيرها هذا التشكيل والتشكيل الذي سبقه، هي أن اهتمام الوعي الشعري بعواطف هذه الموجودات الطبيعية وبمخاوفها وآلامها وبتفصيلات حياتها الدقيقة يدل على توحيده مع الطبيعي يشاركه في الوجود الجمالي ويظاها من خلاله وذلك يتضمن جانباً من انفتاح الذاتية وتعمقها في ذاتها وهذا يعني أن الوعي الشعري يريد من الإنسان أن يعيد رؤية الطبيعي ويبحث فيه عن الأولي بوصفه إمكانية متفتحة على المعنى المتجدد. هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن اهتمام الوعي بالطبيعي اهتمام إسقاطي والثيران والحمر الوحشية لا تفكر ولا تعاني ولا تقول، ولكن الوعي ينقلها من وجودها إلى حيث يفكر بها ويعاني وإلى حيث يجعلها تقول ذاتيته وتؤسس عالمه، وهذا معنى التناسخ الجمالي للوعي في هذه الحيوانات: إنه يرى ويؤري ذاته وعالمه بأولييتها وشعريتها ويستخلص منها قيمة التي ستؤسس الإنسان الجمالي. من هنا جعل ربيعة بن مقروم وجود الحمر الوحشية ممراً إلى المعنى الكلي الذي يريد أن يقوله عبر عالمها، فالذاتية التي عمقها ورسخها من خلال الحمار الوحشي تعود لممارسة دورها في عالمه الإنساني مباشرة:

فإنُ تسأليني فإنِّي امرؤٌ أهينُ اللئيمَ وأخبو الكريما
وأبني المعالي بالمكرُماتِ وأرضي وأزوي النديما
ويحمدُ بذلي له مُغتفِ إذا دمٌ من يعنقه اللئِما
وأجزِي القُرُوض وفاءً بها ببؤسى بئيساً وتُغمى نعيما

وهذه الذاتية العميقة الراسخة بجدية وجودها للقيم الأخلاقية العليا من وجهة نظرها، تتكامل في آخريتها حين تفتح على ذاتها الجماعية وتمنحها القيم والمعنى:

وقومي، فإن أنت كذبتني بقولي فاسأل بقومي عليما
أليسوا الذين إذا أزمة ألحت على الناس تُنسي الحُلوما
يُهينون في الحق أموالهم إذا اللزبات البحين المسيما
طوال الرماح غداة الصباح ذوو نجدة يمتعون الحريما . . . الخ

إن انفتاح الحمار الوحشي على الآخر وامتلاؤه بالقيم العليا صار طريقاً للشاعر لكي يبني قيمه الفردية وقيمه الجماعية أي قيم قومه. وهذا يعني أن هناك ترابطاً جوهرياً على صعيد التشكيل الفني للقصيدة ورؤيتها للعالم.

أما الطبيعي الآخر الذي يبدي الوعي الشعري اهتمامه به ويبحث عن الأولي فيه فهو الظليم أو ذكر النعام. ولنقتبس نموذجاً شعرياً يمثل هذا الاهتمام من قصيدة علقمة الفحل^(٤١):

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُوْدِعْتَ مَكْتُومُ أَمْ حَبْلُهَا إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ مَضْرُومُ

هذه القصيدة تبدأ من إحساس عميق بالانفصالية والوحدة والعزلة، فالمرأة الحبيبة قد غادرت تحملها الطعائن التي يتهددها عالم الصحراء بقسوته ووحشته: وإذا فإن الرؤية التي تؤسسها القصيدة تركز على وعي الذاتية بانفصالها عن وجودها الماهوي وتريد اللحاق به والتوحد معه لكي تجد المعنى الذي تفقده وهنا تُشتق الناقه أداة للسعي ويُشتق منها الظليم جمالياً:

هَلْ تُلْحِقْتَنِي بِأُخْرَى الْحَيِّ إِذْ شَحَطُوا جَلْدِيَّةٌ كَأَتَانِ الصَّخْلِ عُلْكُومُ
.. كَأَنَّهَا خَاضِبٌ زُعْرٌ قَوَادِمُهُ جَنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرْيٌّ وَتَثُومُ
يَظَلُّ فِي الْحَنْظَلِ الْحَطْبَانِ يَنْفُقُهُ وَمَا اسْتَطَفَّ مِنَ التَّثُومِ مَخْدُومُ
فُوهُ كَشِقِّ الْعَصَا لَأَيَّا تَبَيَّنُهُ أَسْكُ مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتِ مَضْلُومُ
حَتَّى تَذَكَّرَ بَيضَاتٍ وَهَيَّجَهُ يَوْمٌ رَذَاذٍ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغْيُومُ
فَلَا تَزِيدُهُ فِي مِشْيَةِ نَفَقِ وَلَا الرَّفِيفُ دُوَيْنَ الشَّدِّ مَسْئُومُ
وَضَاعَةٌ كَعِصِي الشَّرْعِ جُوجُوهُ كَأَنَّهُ بِتَنَاهِي الرُّوضِ عُلْجُومُ

وكما هو واضح فإن التشكيل الجمالي للظليم يبدأ من الناقه - الحجر التي يجب أن تكون لها هذه الماهية لكي تستطيع اللحاق بالوجود الماهوي الطاعن وتستنقذه أو تتضمنه في ذاتها لكي تحميه. وبهذا الوعي بالهدف وهذه الماهية الحجرية تنطلق الناقه إلى حيث تجد عالمها في سعيها. وفي خضم هذا التوحد بين الحجر والحوية والسرعة، ينبثق الظليم ليحياه وعي الشاعر وجهاً من وجوه عالمه. ولنلاحظ دقة التشكيل القائم على أصالة الإحساس وعمقه بهذا الوجود الطبيعي، ثم المعنى الذي يتضمنه وجوده الجمالي. فهو يحيا في بيئة خصبة هنا وهناك يرعى ما يشاء من النباتات الغضة، وإذا استحضرننا الناقه وغايتها فيه، فكأنه أو كأنها تحمل الربيع (العالم الشعري) معها في رحلتها وفي سعيها. ومرة أخرى تظهر البنية نفسها في عمق التشكيل، فهذا العالم الخصب الذي يحياه وعي الشاعر يُفاجأ بالريح والمطر، وذلك يعني أن الظليم/ الناقه

(٤١) علقمة الفحل، ديوان علقمة الفحل، ص ٥٠ - ٧٧.

عليه أن يطلق هدفه بعيداً عن آنيته لكي يضمن للسعي أن يستمرّ وتتحفز إمكانيات ذاتيته على التحقق، إن الريح والمطر يهيجانه ليزيد من سرعته إلى حيث يجد امتداده الوجودي وهو البيض (والمقصود الأفراخ). وهكذا ينطلق خائفاً مسرعاً متيقظاً إلى هدفه البعيد الذي يمنحه المعنى :

يأوي إلى جسكَلِ زُعرٍ حَواصِلِها كَأَنَّهِنَّ إِذَا بَرَّكُنَّ جُرْثُومُ
فطافَ طُوفَيْنِ بالأُدجِيِّ يقفزُهُ كَأَنَّهُ حاذِرٌ لِلنَّخسِ مَشهُومُ
صَغَلَ كَأَنَّ جَنَاحِيهِ وَجُوجُهُ بَيْتَ أَطافَتْ بِهِ خَرَقاءِ مَهْجُومُ
تَحَفُّهُ هِقْلَةٌ سَطَعاءِ خاضِبَةٌ تُجِيبُهُ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمُ
يُوجِي إليها بِإِنقاصٍ وَنَقْصَةٍ كما تَراطَنُ في أَفدائِها الرُّومُ

إن وعي الشاعر يتابع حركة الظلم ويوصله إلى هدفه؛ أفراخه الصغيرة والعش الذي بناه هو وأثناه التي تنتظره هناك. وكل ذلك تخييل لهدف الناقه، فكأن الوعي يريد أن يقول من خلال هذا أن وجوده الماهوي ينتظره هناك في محطة ما من سعيه وأنه سيتوحد معه ويحاوره كما يتحاور الظلم وأثناه، ثم يصبح هو في ذاتيته بيتاً وسكناً لوجوده الماهوي ولفاعليته، أي أنه يريد أن يكون بيتاً للمعنى، وهذا هو العالم الشعري الذي يتأسس جوهرياً في الذات ومن أجلها. ولذلك فإن الشاعر يجعل الظلم وموقفه ووجوده الأولي مصدراً للمعنى الذي يؤسسه :

بل كُلِّ قَوْمٍ وَإِنْ عَزَّوا وَإِنْ كَثُرُوا عريفُهُمُ بِأَثافي الشَّرِّ مَرْجُومُ
والحمدُ لا يُشْتَرَى إلا لَهُ تُمَنُّ بِمَما يَضُنُّ بِهِ الأَقوامُ مَعْلُومُ
والجُودُ نافيةٌ لِلمالِ مُهْلِكَةٌ والبُخلُ باقٍ لأَهْلِيهِ وَمَذْمُومُ . . . الخ

إن أكثر ما يثير الانتباه عند التعمق في التشكيلات الجمالية للشعر العربي هو ذلك التنوع في إظهار العالم المعبر عنه ووحدة الرؤية، على الرغم من تعدد تظاهراتها الجمالية، فالثيران والحمر الوحشية والنعام فضلاً عن الناقه، تؤدي قيمة واحدة موحدة على اختلاف أنماط وجودها، وصراعها الذي تدخله واحد أيضاً. إنها تتضمن عالماً شعرياً وجمالياً ويتضمنها عالم نقيض، وعليها أن تتأسس فيه على الرغم من كل شيء.

وثمة مسألة غاية في الأهمية تتصل بالتأسيس الجمالي للعالم الشعري بالطبيعة وهي أن الوعي لا يركز رؤيته التشكيلية على البؤرة - الثور أو الحمار أو الظلم - وإنما يوزعها على الجزئيات المحيطة بها، فيتنبه إلى النباتات والمياه والمطر والريح وطبيعة الأرض والشمس والليل والحركة وغير ذلك مما رأيناه في التشكيلات

المذكورة، الأمر الذي يشير إلى أنه يهين الخلفية ويعنى بها عناية تامة لأنها تمنح البؤرة وجوداً عينياً متكاملًا، فضلاً عن اشتراكها في تأديته للمعنى تأويلياً. وهذه الميزة سوف تتطور إلى تلك العناية الدقيقة بالتفصيلات في النقوش والزخارف الإسلامية بحيث تبدو نوعاً من الصورة الهولوجرافية التي تتظاهر في كل جزء من أجزائها رؤية الوعي ومنهجيته في التشكيل.

استنتاجاً مما سبق وبناء عليه فلنحاول تأمل البعد الفلسفي للوعي الشعري في تشكيله الجمالي للطبيعة، وأول ما يشير إلى هذا البعد، ذلك التشابه الذي نجده عند الشعراء في تشكيل موضوعات محددة بعينها: فالثور والحمار والظليم - فضلاً عن الطلل والظعينة والحصان . . . - عناصر تشكيلية مشتركة عند كثير من الشعراء الجاهليين. لكننا نخطئ حين نتصور ذلك تكراراً وخضوعاً للتقاليد الفنية. فثمة تفصيلات تحتفظ بأهميتها التشكيلية تضاف إلى العناصر الأساسية فتعيد تأويلها، وليست هذه الإضافات اعتبارية لأنها تنبثق من رؤية القصيدة ككل وتعبر عنها. ومع ذلك فإن هذه العناصر التشكيلية الأساسية تكتسب أهميتها وفعاليتها من أنها تجسد الحاجة الجمالية العربية بخصوصيتها وفرادتها وأصالتها، فما كان بإمكان الشاعر الجاهلي أن يؤسس عالماً شعرياً عربياً، إلا بمكونات وعناصر عالمه الواقعي البيئي - ثقافة وطبيعة - وتنوع زوايا رؤيته إليها. وفي هذا الصدد يكشف إتيان سوريو عن وظيفتين كبيرتين للفن العربي - في إطار الحاجة الجمالية - الأولى إثارة التأمل والتخيل، والثانية التأثير لا عن طريق الجدة والغرابة في الأفكار والمشاعر بل عن طريق التنوع البارح في معالجة موضوعات هي على قلة عددها، أساسية ونموذجية المثال^(٤٢). وأعتقد أن جانباً من خصوصية الوعي الشعري العربي يكمن هنا، فقد استطاع أن يبني عالماً خصباً للمعنى الكلي وللقيمة الإنسانية العليا من تأويله لجزئيات وعناصر تبدو محدودة جداً.

والإشارة الثانية للبعد الفلسفي هي العلاقة التي يقيمها الوعي الشعري بين وجوده الذاتي وجمالية الطبيعي والقيمة الأخلاقية، فكلها تنبثق من موقف واحد وأصيل يجعل الطبيعة معبراً للذاتية وللقيم. فكان تأويل الوعي للطبيعي وتأسيس العالم به نوع من التربية له، وتلك فكرة تتصل بالدور الحضاري للفن، يقول وايتهيد: «الفن باختصار تربية للطبيعة وهكذا يكون بأوسع معانيه هو الحضارة»^(٤٣). وهذه

(٤٢) انظر: إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي (بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٧٤)، ص ١٨٦.

(٤٣) ألفرد نورث وايتهيد، مغامرات الأفكار: عرض فلسفي رائع للأفكار والحضارات، ترجمة أنيس زكي حسن؛ مراجعة محمود الأمين؛ تقديم عبد الرحمن خالد القبسي، ط ٢ (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦)، ص ٤١٥.

الوظيفة الحضارية تتأصل في أن الوعي الشعري يعيد بناء الطبيعي ويكشف عن الأولي الشعري الذي يكمن فيه ويستنتج منه دينامية المعنى. وذلك ما أشرنا إليه بدءاً من التداوت بين الوعي والطبيعة؛ لقد أعار الوعي الشعري صوته للطبيعي ليتكلم إنسانه الجمالي العربي وليقول عالمه وقيمه الحضارية. وذلك ما سنستكشفه في المبحث القادم بمزيد من العمق.

ثالثاً: مأساوية العالم الشعري العربي والتشكيل الجمالي للقيح

يتصل هذا المحور في جانب منه، بموقف الوعي الشعري من الطبيعة بوصفها مجالاً لتأسيس عالمه الجمالي كما يتصل برؤيته للجمال والقيح في هذا العالم والصراع بينهما. وضمن هذا الإطار سأحاول إظهار المأساوي بوصفه مقولة جمالية، لكن ليس بمفهومه الحرفي الدقيق والخاص بالتراجيديا المسرحية إنما من حيث الجوهر والمعنى والنظام الذي يتخذه.

إن المأساوي يتجذر عميقاً في العلاقة بين الوعي الفني والطبيعة ذلك أن «الأساس في نظرة الإنسان للطبيعة هو معرفة أن كل شيء زائل، والفن، كما يقول غوته ينبت من جهد الفرد لإحراز ذاته ضدّ القوة المدمرة للكل»^(٤٤). غير أن هذا التضاد قد يتخذ صيغاً متعددة ولعل إحداها وأهمها إظهار هذا الزوال وتعميقه وتأمله.

وكما أوضحت على امتداد الصفحات السابقة، فإن رؤية الوعي الشعري العربي لذاته ولعالمه بنيت على فكرة الزوال والفناء. لقد أراد أن يوضح ما ينطوي عليه الوجود في فضاء الدهر من ألم ومعاناة وأن يتعمق فيه أكثر فأكثر ليظهره ولكي يتطهر منه أخيراً. ذلك أسلوبه في المواجهة والبناء.

وقد كان الوعي الشعري يراقب الطبيعة وموجوداتها بوصفها امتداداً له، يراقب اندثارها وتبددها في دوامة الفناء ويعرف فيها مصير ذاته الفاجع الذي لا يستطيع الهرب منه ولا يملك شيئاً تجاهه. لكن ذلك لا يعني الاستسلام له وإنما قبوله والتعايش معه والتعمق فيه لكي يكون البدء الحقيقي لوجود المعنى والقيمة. إن الوعي الشعري يتبصر في الفوضى المدمرة ليستنبط قانونها ويكشف عن جوهرها وحقيقتها المأساوية الممضة في ألمها وقسوتها. ولقد مرت بنا مظاهر كثيرة من ذلك، ولكن المنير أن الوعي يكشف عن أن الإنسان نفسه مشارك في هذا الدمار الذي يصيب الطبيعي حتى لو كان منيعاً قوياً كالوعل الذي يقيم في أعالي الجبال ويكتسب منها رسوياً

Joseph T. Shipley, ed., *Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique, Criticism*, (٤٤)

Completely rev. and enl. ed. (London: George Allen and Unwin, 1970), p. 334.

وخلودها. ولنختر مثلاً على ذلك أبياتاً من قصيدة لساعدة بن جؤيّة الهذلي^(٤٥):

تالله يبقى على الأيام ذو حديد أذفى صلّود من الأوعالِ ذو خِدمِ
يأوي إلى مُشمخِراتِ مُصعّدةٍ شُمّ بهنّ فُروعِ القانِ والنّشمِ
من فوقه شَعَفٌ قرٌّ وأسقلُهُ جيّ تنطّق بالظّيّانِ والعتمِ
موكّل بشُدوفِ الصّومِ ينظرُها من المغاربِ مخطوفِ الحشّا زرمِ
حتى أتيح له رامٍ بمخدلةٍ جشّءٍ وبيضِ نواحيهنّ كالسّجمِ
... دلى يديه له سَييراً فألزمهُ نفاحةً غيرِ أنباءٍ ولا شرمِ
فراعٍ منه بجنبِ الرّيدِ ثمّ كبا على نضيّ خلالِ الصّدرِ مُنحطِمِ

إن للوعل وجوداً فريداً راسخاً توفرت له عوامل عديدة (الامتناع بالجبال، الحذر، القوة البدنية ووفرة مقومات الحياة) ولكنه مع ذلك يموت فجأة، فالأيام تتيح له صياداً يرميه فيقتله. ومأساوية هذا التشكيل تبرز في عدة مظاهر: الأول أن موت الوعل موت فقط، أعني أن الصياد لم يُقد شيئاً من موته فقد سقط في هوة بعد إصابته بالسهم، ومن ثمّ، فإن الصيد هنا ليس امتلاكاً للطبيعي وإنما هو تدمير له فقط. والثاني أن الوعل من الحيوانات التي يظن العرب أنها لا تموت حتف أنفها - أي أنها خالدة في ذاتها - وهذا يعني أنها تمثل ترميزاً لخلود الأولي وتعاليه. ومع ذلك فإن الإنسان بدلاً من أن يحفظ ماهيتها هذه وينميها، يبددها ويسيء استخدامها. والثالث أن هذا التشكيل يأتي في سياق رثائي، فالشاعر يرثي ذاته ووجوده الذي بدده الدهر، ولذا فإنه يجعل الوعل اشتقاقاً جمالياً من ذاتيته التي تموت الآن وتندثر في اللامعنى دون أن تتوفر لها الفرصة لتنمية أوليتها. وهذا جوهر الطابع المأساوي الذي يميز رؤية الوعي لذاته في العالم والذي يتظاهر في الوعل.

ويبدو الوعي الشعري أحياناً قريباً من الطبيعي حدّ أن يتمكن من تشكيله وجوداً مأساوياً ممتدّاً يتجاوز ذاته وينفتح على المجهول القادم، ولنتأمل في هذه الأبيات التي يقولها صخر الغيّ في سياق رثائه لأخيه^(٤٦):

... ولله فتحاء الجناحين لِقوّة تُوسّدُ فزخّيتها لحوم الأرانِبِ
كأنّ قلوبَ الطيرِ في جوفٍ وكَرها نوى القسبِ مُلقى عندَ بعضِ المادِبِ

(٤٥) ديوان الهذليين، ج ١، ص ١٩٣ - ١٩٧.

(٤٦) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٥٥ - ٥٧.

فَحَاتَتْ غَزَالًا جَائِمًا بَصُرَتْ بِهِ لَدَى سَمُرَاتٍ عِنْدَ أَدْمَاءِ سَارِبٍ
فَمَرَّتْ عَلَى رَيْدٍ فَأَعْنَتَ بَعْضَهَا فَخَرَّتْ عَلَى الرَّجْلَيْنِ أَحْيَبَ خَائِبٍ
تَصِيحُ وَقَدْ بَانَ الْجَنَاحُ كَأَنَّهُ إِذَا نَهَضَتْ فِي الْجَوِّ مِخْرَاقُ لَاعِبٍ
وَقَدْ تَرَكَ الْفَرَّخَانَ فِي جَوْفٍ وَكْرَهَا بِبِلْدَةٍ لَا مَوْلَى وَلَا عِنْدَ كَاسِبٍ
فَرِيخَانٍ يَنْضَاعَانِ فِي الْفَجْرِ كُلَّمَا أَحْسَا دَوِيَّ الرِّيحِ أَوْ صَوْتَ نَاعِبٍ
فَلَمْ يَرَهَا الْفَرَّخَانَ عِنْدَ مَسَائِهَا وَلَمْ يَهْدَأْ فِي عُشِّهَا مِنْ تَجَاوِبٍ

فوعي الشاعر هنا يقترب من العقاب ووكرها وفرخيها الصغيرين ويشير إلى قدرتها الفاتقة على الصيد ويتابع حركتها وهي تنقض على غزال. ولكنها فجأة - ولسبب مجهول - تصطدم بحافة جبل صخري فتوهي منكسرة الجناح، وهنا يتوحد الوعي بالعقاب فيتمثل معاناتها وهي تحاول الطيران المستحيل يدفعها تذكرها لفرخيها الجائعين ثم ينتقل إلى الوكر يتمثل معاناة الفرخين اللذين يتوقعان عودة أمهما ويتوهمانها مع كل صوت أو حركة. إن كلاً من العقاب وفرخيها متروك الآن لمواجهة مصيره المأساوي والسبب في ذلك هو المجهول - المعروف الذي يبطش بكل شيء. وذلك ما يؤكد الشاعر في نهاية التشكيل:

فَذَلِكَ مِمَّا يُخَدِّثُ الدَّهْرُ إِنَّهُ لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وَطَالِبٍ

والمسألة الأساسية هنا أن توحد وعي الشاعر مع هذه العقاب وفرخيها يجعلها صورة خارجية لمأساوية وجوده هو، فالمصير الذي تواجهه هذه الكائنات الطبيعية تحقق لمصيره هو بعد فقدان أخيه. وهذا ما نراه أيضاً عند النابغة الجعدي وهو يشكل وجود ناقته وذاته^(٤٧):

وَمَا عُمْرِي إِلَّا كَدَعْوَةِ فَارِطٍ دَعَا رَاعِيًا ثُمَّ اسْتَمَّرَ فَأَدْبَرَا
وَأَرْضٍ عَلَيْهَا نَشْجُ رِيحٍ مَرِيضَةٍ قَطَعْتُ بِحُرْجُوجٍ مُسَانِدَةَ الْقَرَا
مَرُوحٌ طَرُوحٌ تَبَعْتُ الْوُزُقَ بَعْدَمَا تُعَرِّسُ شَكْوَى آهَةٍ وَتَذْمُرَا
كَنَاشِطَةٌ مِنْ وَحْشٍ حَوَمَلٍ حُرَّةٍ أَنَامْتُ لَدَى الدَّيْنَيْنِ بِالْفَافِ جُودُرَا
رَأَى حَيْثُ أَمْسَى أَطْلَسَ اللَّوْنَ بَائِسًا حَرِيصًا تُسَمِّيهِ الشَّيَاطِينُ نَهْسَرَا
فَبَاتَ يُذَكِّبُهُ بِغَيْرِ حَدِيدَةٍ أَخُو قَنْصٍ يُمْسِي وَيُضْبِحُ مُفْطَرَا

(٤٧) النابغة الجعدي، شعر النابغة الجعدي، ص ٣٨ - ٤١.

إذا ما رأى منه كِراعاً تَحَرَّكَتْ أصابَ مكانَ القلبِ منه فَفَزَقَرا
فلاقتَ بياناً عندَ أحدثِ معهدٍ إهاباً ومَغْبوطاً مِنَ الجَوفِ أحمرِا
فجالثَ على وحشِئِها مُسْتَتَبَةً وكانَ النكيرُ أنَ تَضيفَ وتَجأرا

لنلاحظ هذه التحولات في رؤية الطابع المأساوي للوجود في فضاء الدهر، فالشاعر يبدأ من موته الذاتي الوشيك وهمية العمر الذي عاشه. وهي إذاً رحلة في وجوده الذي يندثر وتتناقض إمكاناته. وذلك بالضبط ما تجسده رحلة ناقته هنا في أرضٍ مريضة تشكّلها ربح الفناء ويملأها الألم والمعاناة. إن الشاعر يعمق إحساسه بوجوده ووجود الناقة حين يشكّلها بقرة وحشية افترس الذئب صغيرها ويزيد من حدة هذا الإحساس حين يتابع بوغية عملية الافتراس وتقطيع جسد الصغير، وخفقة كراعه الماء، والبقرة لا تملك شيئاً تجاه هذه القسوة والبشاعة سوى الإشفاق والجوار احتجاجاً ربما، أو استسلاماً لمصيرها. لقد مات صغيرها وانقطع وجودها عن إمكاناته، ولم يبق أمامها سوى أن تنسى وتحيا عزلتها بانتظار مصيرها:

فلما سقاها اليأسُ وارتدُّ لُبُّها إليها ولم يترك لها مُتَذَكِّرا
فباتتْ كأنَّ بطنَها طيٌّ رِيطَةٌ إلى نَعِجٍ من ضائِنِ الرُّمْلِ أَعْفَرا

إن الوعي الشعري يتأمل هذه البشاعة التي تبدد أولية الطبيعي دون مبرر، وتجبر الإنسان المتماهي في فضاء الدهر والنظام الذي يؤسسه، على المشاركة في ديمومتها. ولنا أن نتساءل بإزاء ذلك كله، أين الجمال في ذلك إذا؟.

أولاً، لا بُدَّ من تذكّر مسألة غاية في الأهمية وهي أن المأساوي تشكيل جمالي، بمعنى أن الجمال يوجد فيه بدءاً من حيث هو تشكيل فني بذاته ولذاته. والوعي الشعري يبرهن على فاعليته في الكشف عن المعنى العميق للوجود الإنساني وإرسائه في العالم عبر هذا التشكيل. وإذا، فإن المأساوي - من حيث هو كذلك - ممتع أو جميل بذاته^(٤٨).

ينبغي على هذا أن التشكيل سيصبح خطاباً، ومن ثمّ، فإنه سيجسد تجربة المعنى المأساوي وينقلها إلى متلقيها، والمتعة الجمالية التي يوفرها هذا التجسيد تتأتى من تكشّف جوهر العالم أمام الوعي وتكشّف المعنى في التجربة المأساوية.

(٤٨) انظر: جيروم ستوليتنيز، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ٤١٨ - ٤٣٦، حيث يناقش المفارقة التي تثيرها المأساة بين الشعور بالألم والرعب والبشاعة وبين المتعة الجمالية.

غير أن للمسألة بعداً أعمق من هذا، وذلك ما يتصل برؤية الوعي الشعري الجاهلي للعلاقة المعقدة بين الجمال والقبح. فعلى المستوى العميق من هذا التعقيد ينتفي التضاد بينهما، بحيث يصبح أحدهما مقوِّماً لوجود الآخر. وهذا يؤدي إلى أن يكون القبح مباطناً للجمال، وبالعكس. ولقد لمسنا ذلك في موقف الوعي الشعري المتناقض - أو هكذا يبدو ظاهرياً - من الطبيعة؛ إنه يسعى إلى هدمها وبنيتها بها في الوقت نفسه، يبدأ من الخراب وينتهي به، فهي دائرة لا تبدأ من نقطة معينة لأنها حركة لا نهائية. وذلك ما يجعل للقبح قيمة مساوية للجميل. فالنتيجة النهائية لذلك كله أن يعرف الوعي ذاته في عمق الوجود حيث تنتفي الأضداد ولا يبقى شيء سوى الوجود نفسه في مواجهة المعنى المأساوي. ولذلك فإن الوعي الشعري يبدو أحياناً وكأنه يريد الحفاظ على القبح وإدامته لكي يكون للجمال معنى ما. والمهم في ذلك هي الأولية التي ينطوي عليها كلٌّ منهما وبالدرجة نفسها. من هنا نرى بعض الشعراء الجاهليين يتعاطف مع واحد من أكثر موجودات الطبيعة بشاعة وقبحاً - الذئب - ويحاول أن يديم وجوده مثل أسماء بن خارجة الذي يقول^(٤٩):

ولقد أَلَمَّ بنا لِتَقْرِيبِهِ بِأَدْيِ الشَّقَاءِ مُحَارَفُ الكَسْبِ
... وَأَلَحَّ إلِحاحاً بِحاجَتِهِ شَكوى الضَّرِيرِ وَمَزَجَرَ الكَلْبِ
ولوى التَّكَلُّحِ يَشْتَكِي سَعْباً وَأنا ابنُ قاتِلِ شِدَّةِ السَّعْبِ
فرايْتُ أنْ قَدْ نِلْتُهُ بأذى مِنْ عَدَمِ مَثَلِبَةٍ وَمِنْ سَبِّ
ورأيْتُ حقّاً أنْ أَضَيَّفَهُ إِذْ رامَ سَلْمِي وَأَتَقَى حَرْبِي
فوقفتُ مُعتاماً أزاوِلُها بِمَهْتَدِ ذِي رَوْنَقِ عَضْبِ
فترَكْتُها لِعيالِهِ جَزْراً عَمْداً وَعَلَّقَ رَحْلُها صَخْبِي

فالشاعر كما نفهم من سياق القصيدة، يقطع ظلام الصحراء وامتدادها في رحلة يقود بها أصحابه، لكنه يصادف ذئباً ضارياً يضطره الجوع إلى الإغضاء والمهادنة، فلا يجد الشاعر بدأً من عقر ناقته ليقريه بها بحيث يضطر إلى مواصلة رحلته مشياً على قدميه، ولهذا التشكيل دلالاته العميقة فإدامة القبح والتعاطف معه تعني في الجانب الآخر منها إدامة للجمال وامتلاكه. والسبب في ذلك أن الوعي الشعري يتوحد مع الطبيعي ويرى ذاته فيه كما يرى مأساوية عالمه. إن القبح قدَّر في فضاء

(٤٩) عبد الملك بن قريب الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ديوان العرب؛ ٢، ط ٥ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ٥٠-٥٢. والشاعر مخضرم أو إسلامي.

الدهر، وما يسمح به للإنسان من جمال ليتأصل في هذا المأزق ويُشتق منه. ومن هنا كان بعض الشعراء يزود القبيح بما هو جوهرى من مقومات الوجود لكي يضمن استمراره مثل امرئ القيس^(٥٠):

وماءِ كَلَوْنِ البَوْلِ قد عادَ آجِناً قليلٍ به الأصواتُ في كَلِئِ مَحَلِ
لَقِيْتُ عليه الذئبَ يعوي كأنه خَلِيعٌ خَلا من كلِّ مالٍ ومن أهلِ
... فقلتُ عليكِ الحوضَ إنِّي تركتُه وفي صفوه فضلُ القُلُوصِ من السَّجْلِ
فطَرَبَ يستعوي ذئاباً كثيرةً وعَدَيْتُ، كلُّ من هواه على شُغْلِ

إن هذا التعاطف مع القبح يسبغ على ذاتية الوعي جمالاً مستمدّاً من مأساوية الوجود في العالم ويعززها، ولا شك في أنه نوع من المواجهة للقبح الكلي - الدهر - بما هو قبيح من الموجودات في فضائه. كأن الوعي الشعري يضع أمام الدهر مرآة يرى نفسه فيها، ليقهره بوصفه نظاماً قسرياً للحياة الإنسانية (الواقعية) وللإمعنى الذي يستنزف تفتح الوجود على إمكاناته. وتلك هي الدلالة العميقة لهذه الأبيات التي يتشكل بها الدهر كائنًا قبيحاً دميماً في قول شاتم الدهر العبدى^(٥١):

ولما رأيتُ الدهرَ وعرّاً سبيلُهُ وأبدى لنا ظهراً أجبَّ مُسَلِّعاً
ومعرفةً حصّاءَ غيرِ مُفاضَةٍ عليه ولوناً بالعشائينِ أجدعاً
وجبهةً قرِدٍ كالشُّراكِ ضئيلةً وصعَّرَ حَدِيثَهُ وأنفأ مُجدعاً
هناك ذكرتُ الذاهبينَ أولي الثهى وقلتُ لِعَمْرٍو والحسامِ ألا دَعَا

فهذا التشكيل الجمالي لقبح الدهر يتضمن إظهاراً لموقف الوعي منه، وتحدياً لإرادته العمياء واحتجاجاً على نظام العالم الذي يفرضه وعلى مأساويته. إن كل ما يشكله الشعراء من مواقف - حتى تلك التي تصور ضعفهم واندثار ذواتهم أمام الدهر - يظهر احتجاجهم عليه، وذلك ما نلمسه مثلاً في قول زهير^(٥٢):

يا دهرُ قد أكثرتَ فَجَعَتْنَا بسَراتِنَا ووَقَرْتَ في العَظْمِ
وسَلَبْتَ ما لَسْتَ مُعقِبِنَا يا دهرُ ما أنصفتَ في الحُكْمِ

(٥٠) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ٣٦٣ - ٣٦٤.

(٥١) أبو نغم حبيب بن أوس الطائي، الوحشيات: وهو الحماسة الصغرى، علق عليه وحققه عبد العزيز اليميني الراجكوني، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠)، ص ٢٢٠.

(٥٢) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٣٨٥.

وفي قول عمرو بن قميئة أيضاً^(٥٣) :

كَبُرْتُ وَفَارَقَنِي الْأَقْرَبُونَ وَأَيَقَنْتِ النَّفْسُ الْأَخْلُودَا
وَبَانَ الْأَحِبَّةُ حَتَّى قُنُوا وَلَمْ يَثْرِكِ الدَّهْرُ مِنْهُمْ عَمِيدَا
فِيَا دَهْرُ قَدْكَ فَأَسْجِحْ بِنَا فَلَسْنَا بِصَخِرٍ وَلَسْنَا حَدِيدَا

إن هذه الصراعة المحتجة تؤثر حقيقة الدور الذي يؤديه الوعي الشعري، أي السعي إلى امتلاك قدرة الذاتية على السيطرة على الألم المفروض قسراً واستبداله بألم مفهوم ومتقبل طواعية، وهذا يعني تعاليها وانفتاحها على قدرها لكي تستوعبه بالمعرفة. إن وعي الذاتية بجمالها يقوض القبح من الداخل لأنها تتحرك وتدوم في عمقه الجوهري. نعم، للدهر أن يفعل ما يشاء. لكن كل ما على الإنسان أن يفعله بإزاء ذلك أن لا يدع الدهر يوجد خارج ذاتيته ويفلت من نطاق معرفته.

إن كل هذه العلاقات التي يقيمها الوعي الشعري بين الإنسان والطبيعة والقبح والجمال في إطار مأساوية الوجود في العالم غايتها واحدة هي تنقية الإنسان الجمالي وإظهاره بوصفه ظهوراً للمعنى وللقيمة، وقد اتبع من أجل ذلك طريق التعمق في هذا الألم وسلط عليه نوراً كاشفاً وقوياً يوضح قسوة العالم في مقابل الرقة والبراءة الفطرية التي تنطوي عليها الذاتية. فهو حين يرى القبح مطلقاً مهولاً يترك له العنان في إثبات وجوده وتسلمته على إنسانية الإنسان، لكنه في الأقل، بيدي من خلال الكشف عنه احتجاجاً ضمنياً على سطوته الغاشمة، وذلك ما يجسده النواح المر الذي يشيع في الشعر العربي على اندثار الحياة والجمال وتراجعهما أمام الطوفان المدمر الذي يبدد كل شيء. فالشاعر العربي يبكي الطلل والظعائن والموتى وهو في الحقيقة يبكي ذاته ووجوده ويبكي الجمال الذي يتبدد من عالمه. إلا أنه بذلك يحاول استبقاء أو التشبث به ولو على مستوى وعيه، أي أنه يخفي الإنسان الجمالي الذي يسعى إليه في داخلته العميقة ويترك للقبح ما هو خارجي ليكون مجالاً لسطوته المدمرة.

ومن هنا كان الوعي الشعري بيدي نوعاً من الالتذاذ بالمأساة. لكن ليس المقصود باللذة هنا حسيتها بل كونها تجربة إستاطيقية تحاول أن تدرك كل شيء في ذاته ولذاته. وهذا يعني أن مأساوية الوجود في العالم يمكن أن تكون موضوعاً لهذه التجربة وأن يكون لها جمالها الخاص الذي يتصل بطاقة الوعي الشعري على الإبداع والتشكيل وتأسيس المعنى. ولتوضيح الأبعاد الجمالية لهذه المسألة التي

(٥٣) عمرو بن قميئة، ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: دار الحرية للطباعة،

١٩٧٢)، ص ٧٨.

نحن بصدها بوسعنا أن نختار قصيدة لامرئ القيس^(٥٤) :

ألمًا على الرُّبْعِ القديمِ بَعَسَعا كَأَنِّي أَنادي أو أَكَلِّمُ أَخْرَسا
فلو أنَّ أهلَ الدارِ فيها كعهدنا وَجَدْتُ مَقِيلًا عِنْدَهُمُ وَمُعْرَسا
فلا تُنْكِرُونِي إنني أنا ذاكُمُ ليالي حلِّ الحَيِّ غَوْلًا فَالْعَسا
فإمَّا تَرِينِي لا أَعْمَضُ ساعَةَ من اللَّيْلِ إلا أنْ أَكَبَّ فَالْعَسا
تأوَّبَني دائي القديمُ فَعَلَّسا أَحاذِرُ أنْ يَرتدَّ دائي فَأنكسا
فيا رَبِّ مَكْرُوبٍ كَرَزْتُ وِراءَهُ وطاعنْتُ عنهُ الخَيْلَ حَتَّى تَنفَسا
ويا رَبِّ يومٍ قد أروحُ مُرَجَّلًا حبيبًا إلى البِيضِ الكواعِبِ أَمَلِسا
يَربَعنَ إلى صَوْتِي إذا ما سَمِعَنهُ كما تَزَعَوِي عِيطُ إلى صوتِ أَعِيسا
وما خِفْتُ تَبريحَ الحِياةِ كما أرى تَضيقُ ذراعي أنْ أقومَ فَالْبِسا
وَبُدَلْتُ قَرَحًا دَامِيًا بَعَدَ صِحَّةِ لعلَّ مَنايانا تَحَوَّلنَ أبُوسا
فلو أنَّها نَفْسٌ تَموتُ جَمِيعَةً ولكنَّها نَفْسٌ تَساقُطُ أنفُسا
ألا إنَّ بَعَدَ العُدْمِ لِلمرءِ قِنوَةٌ وبعَدَ المَشيبِ طوَلُ عُمرٍ وَمَلْبِسا

إن هذه القصيدة تفيض بألم عنيف ينبثق من رؤية الشاعر لوجوده في العالم، ويتصاعد تشكيلاً ليكشف عن طابعه المأساوي العميق. غير إننا ينبغي أن نؤول هذا الألم جمالياً، أي بوصفه محوراً لتجربة واعية غايتها تفهمه وتأسيس المعنى فيه. ولكي تحقق غايتها هذه عليها أن تتعرفه وجوداً في ذاته (واقعة) وبذاته (حقيقة) ولذاته (قيمة)، وهذه الأبعاد الثلاثة تضاف في ما بينها ويؤطر كل واحد منها الآخرين. إن واقعية الألم في وعي القصيدة تتظاهر في خراب الطلل وتتعرز بالمرض وانذار البدن، وأما حقيقته فتتظاهر في مضمونه؛ العزلة الحادة التي لا سبيل إلى اختراقها، فالطلل لم يعد مجالاً للوجود الذاتي، ولذلك فهو لا يستجيب له ولا يحاوره، بل يرفضه وينكره. إن عودة الذات إلى الطلل هنا تعبير عن الحاجة إلى السكن والبيت وما يمثله من أمن وخصوصية، ولكنها تُفاجأ بخراجه النهائي وبتنكره، لقد أضاع ماهيته وذاكرته ولا جدوى من تذكيره بماضي الآنية وما تحقق من وجودها. وبإزاء هذا الوضع لا تجد أمامها سوى التخلي عن وجودها، لوجود لها، خاصة أن ممكنتها قد

(٥٤) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ١٠٥ - ١٠٨.

انقطعت الآن بفعل اندثار آنتها البدنية. إن الوعي لم يعد يحيا ذاته بل ألمها.

والمسألة الأساسية التي ينبغي أن نشير إليها هنا أن الألم الذي يتشكل واقعة وحقيقة، إنما يحدث في الوعي بوصفه تجربة جمالية ينبغي إظهاره وتوضيحه والتعمق في ماهيته أكثر فأكثر، تماماً مثلما يحدث أي موضوع آخر يحاول الوعي أن يستوعب ماهيته الجمالية ويكشف عنها. ومن ثم، فإن هذا الحدوث يجعل الألم يمارس أقصى فاعلية لوجوده وينفتح على إمكاناته في تدمير الآنية شيئاً فشيئاً. وفي ذلك يكمن البعد الثالث للتجربة الجمالية للألم، أعني بوصفه وجوداً لذاته. فتعميق الألم وتوضيحه ينطوي على قيمة ووظيفة، وإن الوعي يعود للانفتاح على الطابع المساوي لعالمه من خلال هذا البعد.

إن الآنية تكشف عن تبدد فاعلية وجودها للقيم واندثارها في عالمها المساوي الذي يفرض عليها وجوده الآن مُلغياً ما قبله، ولم يعد افتداؤها للأخر (المكروب) ولا توحدتها وتواصلها مع المرأة ذا جدوى لأن حضور الألم فيها يطوقها ويعزلها تماماً، ولا خلاص. فحتى الموت لم يعد ممكناً لأنه أصبح لانهائياً. إن الوعي يعيش موت ذاته باستمرار وهي تتناقض وتموت بصورة لا نهائية. وهذا ما يكشف عنه ذلك التشكيل الجمالي الفريد لتساقط ذاته وتبدها مع كل قرح جديد. إن وعي الشاعر في غمرة ما يحيا من ألم يعرب عن قدرته على إعادة صياغته وعلى تشكيله وهذا ما يؤكد أنه يحيا تجربة جمالية.

إن وظيفة الألم وقيمه تتحقق في انكشافه وفي ظهوره للوعي وحده وعزلة وتبداً وموتاً مستمراً، وليس ذلك شكوى بقدر ما هو توضيح لجوهر الوجود الإنساني في فضاء الدهر. ولكن المسألة لا تنتهي عند هذا الحد، فتشكيل هذا الألم وتحويله إلى قصيدة يعني انفتاح وظيفته وقيمه على الفعل والتأثير بصورة لا نهائية. إن امرأ القيس بوصفه ذاتاً شعرية وعالمًا يستمر في الوجود والفاعلية من خلال توظيفه لألمه، وهذا يعني أنه قد قهره نهائياً أو أنه يسعى إلى ذلك فعلاً.

والنتيجة التي نخلص إليها من ذلك ومما سبقه، أن مأساوية العالم الشعري العربي ذات أبعاد متعددة تتأصل في الماهية العميقة للجمال الشعري الذي يرى الوعي ذاته فيه ويوجد لها وللمعنى. ولعل الدرس العظيم الذي يقدمه لنا الشاعر العربي من خلال المأساوية المرة التي يحياها، هو أن المعنى يوجد في التجربة نفسها بكل قسوتها ومرارتها، وليس خارجها. وهذا يعني أن الخلاص من مأساوية العالم يكمن في معرفة ماهيته الحقيقية والتعمق فيه إلى درجة أن الوعي لا يجد في الألم والقبح إلا ذاته النقية الخالصة وجمالها الوجودي الحي. ومع ذلك فإن الوعي الشعري لم يكن يريد الخلاص من مأساوية عالمه، لأن الجمال - هكذا يراه - يوجد في عمق المأساة ولا سبيل إليه إلا هذا.

رابعاً: المعنى الجمالي وشعرية الحرب

تكلمة لما سبق، سأحاول الآن تناول وجه آخر من مأساوية العالم الشعري العربي والتشكيل الجمالي للقيح فيه وهو الحرب.

يمكننا أن نقول الكثير عن الحرب وعن بشاعتها وقسوتها ورعبها وعن عواملها وأسبابها (النفسية والاجتماعية والاقتصادية... الخ) ولكنها - بالنسبة إلى الوعي الشعري العربي - تمثل مكوناً جوهرياً لعالمه بوصفه نظاماً للمعنى ووجهاً حاد الملامح من الأوجه المأساوية لهذا العالم.

والرؤية التي سأبدأ منها في فهم ماهية الحرب وتأويلها هي اعتبارها مسألة جمالية وشعرية ترتبط بموقف الوعي ورؤيته للجمال والقبح وللعلاقة المعرفية والوجودية بينهما كما تتظاهر تشكيلاً وقيمة ومعنى يستوعب جانباً أساسياً من الإنسان الجمالي العربي بوصفه وجوداً في العالم.

وربما تبدو هذه الرؤية غريبة بعض الشيء عن السياقات التي تتناول موضوعة الحرب عادة كالحماسة والبطولة والفروسية العربية... الخ، لكنني أعتقد أن أهم العوامل التي تفسر الحرب هو تلك الرغبة العارمة في اكتشاف الإنسان لذاته ومعرفتها وتأسيسها في العالم. ذلك أن إطلاق العنان لغريزة التدمير والعدوان ثم الوقوف على الخراب الذي ينتج في النهاية عنها يجعل الإنسان يقف عارياً متوحداً أمام سؤال المصير الجوهري لوجوده، وأن المعنى والقيمة يبدآن من هنا من أبشع مظاهر اللامعنى وأكثرها قسوة، وهذا ما يجعل الحرب نوعاً راقياً من التربية للإنسان.

الأمر الآخر الذي يُظهر غرابة الرؤية التي أقدمها هنا، إننا اعتدنا على قراءة الشعر العربي والحماسة الفائرة المتأججة التي تميزه بعين واحدة تركز على البطولة بمعناها السطحي، ولا تتنبه إلى الإنسان العربي الذي يجاهد كي يُظهر حقيقة ذاتيته بكل ما تنطوي عليه من حزن وألم ورقة، من خلال هذا الخضم المروع من اللامعنى الذي فرضه عليه وجوده في فضاء الدهر.

في ضوء هذه الأفكار لا بدّ من التأكيد إذاً على كون الحرب مسألة جمالية وشعرية، وهذا لا يعني طبعاً تجاهل وقائيتها وتاريخيتها بوصفها جزءاً أساسياً من عالم العرب الجاهليين، فكتب الأخبار وغيرها تحدثنا بالكثير عما يعرف بالأيام والمعارك الكبيرة أو الصغيرة التي جرت في هذه المرحلة. غير أننا قد نخطئ إذا جعلنا هذا الشعر وثيقة تاريخية تؤيد وقائعية الحرب. فالحرب الشعرية تكوّن جانباً من العالم الشعري بحصر المعنى، وليس العالم الواقعي. ولعل ما يؤيد ذلك إننا قد نقرأ لبعض الشعراء قصائد

تصف المعارك وهولها والجيوش الجرارة التي تضيق بها الأرض ثم نفاجاً بأنها تشكيل شعري وجمالي محض يكذبه الواقع، فمن ذلك مثلاً قول زيد الخيل الطائي^(٥٥):

بني عامرٍ هل تعرفون إذا غداً أبو مكنفٍ قد شدَّ عقْدَ الدوابِرِ
بجيشٍ تَضِلُّ البُلُقُ في حَجَرَاتِهِ ترى الأكمَ منه سُجْداً للحوافِرِ
وجَمْعِ كمثلِ اللَّيْلِ مُرْتَجِسِ الوَعَى كثيرٍ تَوَالِيهِ سَريعِ البوادِرِ
أَبَتْ عَادَةٌ لِلوَرْدِ أَنْ يَكْرَهُ الوَعَى وحاجةٌ رُمِحِي في نُمَيْرٍ وعامِرِ . . .

إذ يُروى أن حفيده الشاعر سألت أباها - وقد كان يرافق أباه في هذا الجيش الهائل الذي يطحن الشجر ويتدفق كالليل بسرعة وكثرة عدد - فقالت: كم كنتم؟ فقال: كنا ثلاثة! ومثله ما ذكره بعض شهود العيان عن قول قيس بن الخطيم في ما يعرف بيوم حاطب بين الأوس والخزرج في الجاهلية^(٥٦):

أَتَتْ عَصَبِ مِ الكاهِنَيْنِ ومالكِ وثعلبةَ الأَثَرَيْنِ رَهْطِ ابنِ غالبِ
رجالٌ متى يُدْعَوُ إلى الموتِ يُزْقِلُوا إليه كإِزْقَالِ الجِمالِ المَصاعِبِ
إذا فَرِغُوا مَدُّوا إلى اللَّيْلِ صارخاً كَمَوْجِ الاِتيِّ المُزِيدِ المُتراكِبِ
صَبَحْنَا بها الأَطامَ حَولَ مُزاحِمِ قوائِسُ أُولى بَيْضِنا كالكواكِبِ
لَوْ أَنَّكَ تُلْقِي حَنظَلاً فِوقَ بَيْضِنا تَدخِرَجَ عن ذي سائِمِ المُتقارِبِ
إذا ما فَرَرْنَا كانَ أسَواً فِرارِنا صُدودَ الخُدودِ وأزورارِ المَناكِبِ
صُدودَ الخُدودِ والقَنَا مُتساجِرُ ولا تَبْرَحُ الأقدامُ عِندَ التُّضارِبِ
أجالِذُهُم يَومَ الحَديقَةِ حاسِراً كأنَّ يَدِي بالسَّيفِ مِخْراقُ لاعِبِ

فهذه المعركة الطاحنة التي تُشكّل مهولة في أسلحتها وجيوشها لم تكن في الواقع سوى اقتتال (بالرطاب والسعف)!

هذا لا يعني إنني أنفي عن الحرب واقعيته وأهميتها في حياة العرب، بل على العكس، إنني أحاول الكشف عن دور الوعي الشعري في تفهم هذه المشكلة الرهيبة

(٥٥) ديوان زيد الخيل الطائي، صنعة نوري حمودي القيسي (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، د. ت. [،] ص ٦٥ - ٦٧.

(٥٦) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد (القاهرة: مكتبة الدار العربية، ١٩٦٢)، ص ٣٨ - ٤٢، وانظر التعليق على القصيدة في الصفحة ٢٠٨، حيث يرد خبر هذه الحرب.

وتأويلها وتعميق الإحساس بها، استناداً إلى طبيعة المعرفة الجمالية والتشكيل الشعري الذي يتجاوز الواقعي دائماً ويعيد صياغته وفقاً لأهداف واعية، كما يعبر عن رؤية ذاتية عميقة لمظاهر الواقع تستنبط منه المعنى وتؤسس فيه الوجود الخاص بالإنسان العربي الجمالي.

إن أول مظاهر الحرب الشعرية في الوعي أنها تجسيد للقبح والبشاعة التي يفرضها عليه وجوده في فضاء الدهر، ويجعله في مواجهتها دائماً ما دامت الصراعات تتأجج كل يوم بين الأنظمة الثائرة (القبائل). ولقد كان عليه بدءاً أن يسلط عليها نور المعرفة الجمالية ويكشف للناس عن جوهرها وصورتها الحقيقية. ومن هنا كان الشعراء يوفرون لتشكيلاتهم كل ما من شأنه أن يزيد من عمق الشعور ببشاعة الحرب وقبحها ويكشف عنها. فهذا زهير بن أبي سلمى يقول في تشكيل جمالي فريد للحرب^(٥٧):

وما هو عنها بالحديث المُرَجِّمِ	وما الحربُ إلا ما عَلِمْتُمْ وَدُقْتُمْ
وَتَضُرُّ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضُرِّمِ	مَتَى تَبْعُوثُوهَا تَبْعُوثُوهَا دَمِيمَةً
وَتَلْقَحُ كِشَافاً تَمُّ تُنْتِجُ فَتُنْتِجِ	فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكُ الرَّحَى بِثِقَالِهَا
كَأَحْمَرَ عَادٍ تَمُّ تُرْضِعُ فَتَقْطِمْ	فَتُنْتِجُ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلَّهُمْ

فالشاعر يجسد الحرب مسخاً نارياً أنثى تخلقه غريزة القتل والتدمير وتطلقه في العالم ليسحق كل شيء حتى من أطلقه، ويعزز هذه البشاعة بأن يجعلها أمّاً تلد بغزارة وسرعة توائم من مخلوقات كريمة مشؤومة تأتي بالويل والعذاب على أهلها. ولنلاحظ الرعب الذي يثيره هذا التشكيل. فهذه المخلوقات الكريمة تتناسخ من البشر وتشاركهم حياتهم وعالمهم ولا سبيل إلى الخلاص منها لأنها بمثابة أبناء لهم من تلك الأم المشؤومة. ويأتي الربيع بن زياد العبسي بتشكيل آخر في إظهار ماهية الحرب فيقول^(٥٨):

جاؤوا معاً فإلحاقاً جأواء مُشْعَلَةً	للموتِ تَمْرِي وللابطالِ تَقْتَسِرُ
صريفُ أنيابها صوتُ الحديدِ إذا	غَضَّ الحديدُ بها أبناؤها الوُفْرُ
ودَرُّها الموتُ يُقْرَى في مخالِبِها	لِلوَارِدِينَ يُوقِي شُرْبَهُ الْقَدْرُ
مَنْ امْتَرَاهَا مَرَّتْ كَفَاهُ حَتْفُهُمَا	أَوْ اجْتَلَاهَا بَدَا مِنْهَا لَهُ غَيْرُ

(٥٧) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ١٨ - ٢٠.

(٥٨) «شعر الربيع بن زياد العبسي»، جمع وتحقيق عادل جاسم البياتي، مجلة كلية الآداب (جامعة بغداد)، العدد ١٤ (١٩٧١).

في جَوْها البِيضُ والمَاذِي مُخْتَلِطٌ
 حَتَّى إِذَا واجَهْتَهُمْ وَهِيَ كَالْحِجَّةِ
 جاءَتْ بِكُلِّ كَمِيٍّ مُغْلَمٍ ذَكَرِ
 مستورِدينَ الوَعْيَ للموتِ وَرِذْهُمُ
 والجُرْدُ والمُرْدُ والْحَطِيئَةُ السُّمْرُ
 شَوْهَاءٌ مِنْها جَمَامُ الموتِ يُنْتَظَرُ
 في كِفِهٍ ذَكَرَ يسعى به ذَكَرُ
 يَوْمَ الحِجَافِ على ذُؤادِهِمْ عَسِرُ

فها هنا مسخ آخر يتشكل من المقاتلين أنفسهم وهم يتقدمون للمعركة كائناً مشوهاً كالحال الوجه يبدي ألواناً من القبح كلما حاول المرء تأمله؛ يصرف بآنيابه وينشر محالبه ويدر بالموت لِكُلِّ من أراد استسقاءه. على أن وجود هذا الكائن في العالم يفرض قسراً على الناس جميعاً ورود الموت ويجعله قادراً عليهم يعجزون عن الخلاص منه أو رده. إن هذا الكائن يأكل أبناءه الذين ولدوه لأنه الموت الذي يؤسس وجوده ويديمه في الموت نفسه.

لكن الذي يؤسس هذا التشكيل الجمالي للقبح المطلق المتمثل في الحرب هو إدانته والاحتجاج عليه، فالكشف عن حقيقة الحرب وبشاعتها ينطوي على رفض ضمني لها لأنها تستنزف إنسانية الإنسان وتستهلكها وتقضي على ماهيتها الجمالية من حيث هي قيمة عليا. إن الحرب تصطفي خيرة الناس (الأبطال) لتقذف بهم في دوامة الفناء قبل أن يتمكنوا من تأسيس الإمكانية من وجودهم المتفوق للمعنى. وإذا فإن إدانة الحرب والاحتجاج عليها ينطوي أيضاً على إحساس حاد وعميق بالخسارة الفادحة التي يلحقها القبح بما يمكن أن يكون جمالياً في الإنسان.

غير أن الحرب قدرٌ، فهي مقومٌ للوجود في فضاء الدهر وتجسد له في الواقع، وكان على الوعي الشعري أن يبحث عن خلاصه بالمعرفة وأن يتعلم كيفية استنباط المعنى الحقيقي لوجوده الذاتي وتأصيله في هذا اللامعنى الذي تمثله الحرب، فكان أول ما بدء به هو مواجهة هذا القدر. ولأن الحرب تحققٌ للدهر نفسه، فإن مواجهتها مواجهة له ومحاوله لإثبات وجود الذاتية وتوكيده بإزاء هذا الطوفان الهائل من القبح والفناء. لقد كان الوعي الشعري يحاول إثبات هذه الحقيقة الجوهرية دائماً: إن مواجهة الدهر هي أول معنى وقيمة على الرغم من سطوته المدمرة وقوته المطلقة، يقول جريبة بن الأشيم الفقعسي^(٥٩):

إذا الدهرُ عَصَّ شَكَّ أنيابهُ
 ولا تُلقَ من شرِّه هائباً
 لدى الشَّرِّ فأزَمَ به ما أزمُ
 كأَنَّكَ فيه مُسِرُّ السَّقَمِ

(٥٩) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، ص ٢١.

فهذه الدعوة الشجاعة لإثبات الوجود تحاول أن تجعل من الذات الإنسانية في ذاتيتها نداءً مطلقاً للدهر وأن تركز كل طاقتها لمواجهته متغلبة على خوفها منه. وليس مهماً ما تكون عليه النتيجة، فلو تحطمت الذات على صخرة هذا الواقع الوحشي فسيكون عذرها أنها كرسَتْ وجودها لتحطيمه وإن كان ذلك مستحيلاً، يقول ابن مقبل^(٦٠):

ما شَبْتُ مَنْ كَبَّرَ وَلَكِنِّي امْرُؤٌ قَارَعْتُ حَدَّ نَوَاجِذِ الدَّهْرِ
فَرَأَيْتُهَا عُضْلاً مُوقَّحَةً عَزَّتْ فَمَا تُسْتَطَاعُ بِالْكَسْرِ

لنلاحظ هنا كيف يصور الدهر بالصورة نفسها التي تصور بها الحرب كأننا بشعاً بأنياب حادة صلبة معقوفة تمزق حياة الإنسان، ولكنها مع ذلك تعجز عن سلبه وجوده الحقيقي. ولهذا أصبح الفتك الذي يلحقه الدهر - الحرب بالإنسان كرامة له. يقول دريد بن الصمة^(٦١):

أَبَى القَتْلُ إِلَّا آلَ صِمَّةٍ إِنَّهُمْ أَبَوَا غَيْرَهُ والقَدْرُ يَجْرِي عَلَى القَدْرِ
فإِمَّا تَرَيْنَا لَا تَزَالُ دِمَاؤُنَا لَدَى وَاتِرٍ يَسْعَى بِهَا آخِرَ الدَّهْرِ
فإِنَّا لَللْحَمِّ السَّيْفِ غَيْرَ نَكِيرَةٍ وَنُلْجِمُهُ جِيناً وَلَيْسَ بِذِي نُكْرٍ
يُغَارُ عَلَيْنَا وَاتِرِينَ فَيُشْتَفَى بِنَا إِنْ أَصْبْنَا أَوْ نُغَيْرُ عَلَى وَتِرٍ
قَسَمْنَا بِذَلِكَ الدَّهْرَ شَطْرَيْنِ بَيْنَنَا فَمَا يَنْقُضِي إِلَّا وَنَحْنُ عَلَى شَطْرِ

هنا تصبح المواجهة بين الندين مطلقة فالشاعر يقرر أنه سيستمر بها حتى آخر الدهر، وهذا يعني أن الوجود الإنساني سيكون الباقي حين يتجاوز الدهر نفسه ويفنيه بهذا البقاء على الرغم من قسوة المواجهة وتضحياتها الفادحة، وذلك بالضبط ما حوّل الموت إلى قيمة ذات معنى جمالي لأنه دليل على حرية الاختيار. إن الوعي الشعري يحب موته ويستعجله لينقذ وجوده للمعنى من الدهر والحرب. ومن هنا كان الشعراء يفخرون بالموت قتلاً لأنه أسمى دليل على تعالي ذواتهم. يقول عمرو بن شأس الأسدي^(٦٢):

لَسْنَا نَمُوتُ عَلَى مَضَاجِعِنَا يَا لَيْلَ بَلْ أَدَوْنَا القَتْلُ

(٦٠) تميم بن أبي بن مقبل، ديوان ابن مقبل، ص ٣٦٧.

(٦١) ديوان دريد بن الصمة الجشمي، قدم له شاكر الفحام؛ جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي

(دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١)، ص ٦٤.

(٦٢) شعر عمرو بن شأس الأسدي، تحقيق يحيى وهيب الجبوري، ط ٢ (الكويت: دار القلم،

١٩٨٣)، ص ٤٢.

ويقول السموأل معبراً عن أن القتل محبة للموت أو محبة للخلاص الحقيقي منه^(٦٣) :

يُقَصِّرُ حُبَّ الْمَوْتِ آجَالَنَا لَنَا وَتَكْرَهُهُ آجَالُهُمْ فَتَطُولُ
ويقول عنتره مبيّناً أن القتل أكرم للإنسان من انتظار الموت والاستسلام له^(٦٤) :
وَإِنَّمَا تَلَقَى الثُّفُوسُ سُبُلَهَا إِنَّ الْمَنَايَا مُذْرِكَاتُ أَهْلِهَا
وخيِرُ آجَالِ الثُّفُوسِ قَتْلُهَا

إن الوعي الشعري إذ وجد نفسه محاصراً بالدهر والحرب والفناء، لا يجد بداً من أن يؤسس مواجهته ويذهب بها إلى أقصى حدودها بأن يعمق ذاتيته ويفرضها مهولة متجبرة على عالمها المأساوي الذي يفيض بالعداوة والبغض والقبح. ولنتأمل في هذين البيتين لخفاف بن ندبة حين قتل عدوآ له^(٦٥) :

أَقُولُ لَهُ وَالرُّمْحُ يَأْطُرُ مَثْنَهُ تَأْمَلُ خُفَافاً إِنِّي أَنَا ذَلِكَ
وَقَفْتُ لَهُ عَلْوَى وَقَدْ خَامَ صُخْبِي لِأَبْنِي مَجْداً أَوْ لِأَثَارِ هَالِكَا

إن العدو هنا يصبح تجسيدا للدهر نفسه وللحرب التي شنها على ذاتية الوعي. ولذلك فإن الشاعر يقف على جثة العدو المحتضر وقد طعنه بالرمح طعنة قاتلة، ويصرخ فيه أن يتأمله في جلال أنه وجبروتها. وهو يريد أن يخاطب الدهر نفسه؛ أن يؤسس ذاتيته في دوامة الرعب الأبدية ليقوضها من داخلها. ولقد ذهب بعض الشعراء مدفوعين بهذه الفكرة، إلى حد أن يبالغوا في إظهار جبروتهم بحيث تبدو لأول وهلة كأنها نوع من الالتذاذ السادي بالقتل والتدمير، فمن ذلك ما نجده في شعر عنتره مثلاً، كقوله^(٦٦) :

وَمُدَجِّجِ كَرِيهِ الْكُفَاةِ نِزَالَهُ لَا مُنْعِينَ هَرَباً وَلَا مُسْتَسْلِمِ
جَادَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ بِمُتَّقَفِ صَدْقِ الْقَنَاةِ مُقَوِّمِ
بِرَحِيبةِ الْفَرْعَيْنِ يَهْدِي جَرُسُهَا بِاللَّيْلِ مُعْتَسِّ السَّبَاعِ الضَّرْمِ

(٦٣) ديوان السموأل، صنعه أبو عبد الله نبطويه؛ تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٥)، ص ٤٢.

(٦٤) ديوان عنتره، ص ٣٢٩.

(٦٥) شعر خفاف بن ندبة السلمي، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٨)، ص ٦٤.

(٦٦) ديوان عنتره، ص ٢٠٩ - ٢١٠.

كَمَشْتُ بِالرُّمَحِ الطَّوِيلِ ثِيَابَهُ لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمٍ
وَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السَّبَاعِ يُنْشِنُهُ مَا بَيْنَ قُلَّةِ رَأْسِهِ وَالْمِغْصَمِ

إن الشاعر هنا يشكّل لنا صورة غاية في القسوة لقتيله، فقد طعنه بالرمح طعنة نافذة يتدفق الدم من جانبيها كما لو كان نهراً يصدر صوتاً عالياً بحيث تهتدي السباع له في الليل، ثم يتركه وهي تمزق جسده.

ومثل هذا كثير في الشعر الجاهلي، لكننا يجب أن نتفهم ذلك بوصفه ردة فعل أليمة تجاه قسوة الوجود في فضاء الدهر ووحشيته وأن الشاعر العربي إذ يقتل عدوه بهذه القسوة إنما يتمثله تجسيدا لإرادة القبح الكلي الذي يكتنف عالمه، ويثبت بذلك شجاعته في محاربة الحرب نفسها والدهر من خلالها ويؤسس جمال ذاتيته ضمينا، في عمق المعنى الذي تحمله هذه المواجهة الضارية. إن الحرب الشعرية تؤسس الإنسان العربي الجمالي محاربا للقبح ولإرادته المتجبرة بإرادة يجب أن تكون - على الأقل في حدود التشكيل الشعري - أكثر تجبرا وصلابة لكي تربح حربها مع الدهر. وهذا تأويل تلك الحماسة الدموية الفائرة التي نصادفها عند أغلب الشعراء، وهي تندفق عفوية في ضراوتها وعنقها.

ولعل أشهر مثال على هذه الحماسة، تلك القصيدة المدوية التي قالها عمرو بن كلثوم، معبراً عن الجلال المطلق للذات الجماعية المحاربة التي يؤسسها بوعيه في العالم^(٦٧):

أَبَا هَيْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ الْيَقِينَا
بِأَنَّ نُوْرِدُ الرِّيَابِ بِيضاً وَنُضِدِرْهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِينَا
وَأَيَّامٍ لَنَا غَرُّ طَوَالٍ عَصَيْنَا الْمَلِكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا
وَسَيِّدٍ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَجَّوَهُ بَتَّاجِ الْمُلْكِ يَحْمِي الْمُحْجَرِينَا
تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ مُقْلَدَةً أَعْنَتَهَا صَفُونَا
مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمِ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِينَا
وَرِثْنَا الْمَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدُّ نُطَاعِنُ دُونَهُ حَتَّى يَبِينَا
نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا وَنُضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا

(٦٧) أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، حقق أصوله وضبط غرابيه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مكتبة صبيح، [١٩٦٢]).

وقد عَلِمَ القبائلُ من مَعَدِّ
 بَأْتَا العاصمونَ بِكُلِّ كَخْلٍ
 وَأَنَا المانعونَ إِذَا قَدِرْنَا
 وَأَنَا الشاربونَ المَاءَ صَفْوَاً
 مَلَأْنَا البِرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا
 إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ
 إِذَا قُبِبَ بِأَبْطُحِهَا بُنِينَا
 وَأَنَا الباذلونَ لِمَجْتَدِينَا
 وَأَنَا المُهلِكونَ إِذَا أُتِينَا
 وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرَاً وَطِينَا
 وَمَاءَ البَحْرِ نَمْلَأُهُ سَفِينَا
 تَخْرُلُهُ الجِبابُ ساجِدِينَا . . الخ

إننا لا نجد في الشعر العربي تعبيراً أكثر براءةً وعنفاً وحماساً من هذا الوجود المطلق للذات الجماعية العربية وهي تخوض حربها الكلية التي تتحرك في كل اتجاهات العالم. إن وعي الشاعر لا يريد أن يكتفي بعدو ما، كأنه يخشى أن يحدّ بذلك من مطلّقية الوجود الذي يبنيه لنفسه عبر هذه الحماسة، ومن ثمّ، فإنه يعلن أن العدو مطلق أيضاً. وهكذا تتحول الحرب التي يشكّلها الوعي الشعري إلى معركة مستديمة بين الوجود الإنساني وعدمه في فضاء الدهر، لكن هذه الحماسة المفرطة تستبطن مأساوية الرؤية للعالم وتقوّم بها، خاصة أنها تبدأ من ذلك البيت الذي يحتفظ بفاعليته على امتداد مسار القصيدة وهو مفتاحها الأساسي:

وإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا المَنِيَا
 مُقَدَّرَةٌ لَنَا وَمُقَدَّرِينَا

وإذا فإن الحماسة أشبه ما تكون بغلاف خارجي يزداد توهجاً كلما ازداد الشعور بمأساوية الوجود في العالم عمقاً وحدة. إنها ليست سوى محاولة يائسة متشبّثة لتوكيد الذاتية الجمالية وإدامتها وتمنيتها في فضاء القبح. وهذا هو الإطار العام الذي يتحرك فيه الوعي الشعري في تشكيله للحرب الشعرية.

لنلاحظ هذا التحول في رؤية الوعي لموضوعة الحرب من كونها تجسيدا للقيح المطلق إلى مواجهتها بوجود الإنسان الجمالي الذي يكتسب المطلّقية نفسها من ضراوة الموقف ومأساويته والغاية من هذا التحول استنزاف ماهية الحرب وجعلها مصدراً للمعنى ومجالاً لنمو الذاتية وتوكيدها.

وأول المظاهر التي تتحقق بها هذه الغاية هو تشكيل الحرب عاملاً أساسياً للتداوت والتواصل^(٦٨) بين الذوات الإنسانية، وذلك ما تعبر عنه الظاهرة الشعرية

(٦٨) يذهب شارل لالو إلى أن الحرب أداة قوية للتواصل والإيحاء، ومن ثمّ فهي ذات صلة وثيقة بالفن وتحض على النشاط الجمالي بواسطة التواصل الذي تقيمه بين جماعات منعزلة عن بعضها. انظر: شارل لالو، الفن والحياة الاجتماعية، تعريب عادل العوا (بيروت: دار الأنوار، ١٩٦٦)، ص ٢٥٧ - ٢٦٣.

الفريدة التي تعرف بالمنصفات، وهي قصائد حاول فيها بعض الشعراء أن يتفهموا المآزق الوجودي الرهيب الذي تعاني منه أطراف الصراع، وأن يعيروا العدو الذي عادة ما يخضع للبطش الدموي لساناً يعبر فيه عن ذاتيته وألمه ومعاناته. الأمر الذي يعني أن الوعي الشعري كان يحاول التنبه إلى إنسانية الإنسان (في ذاته وفي الآخر) بوصفها قيمة جمالية يمكن أن توجد في عمق كيان الحرب وقبحها.

ولعل كثرة المنصفات في الشعر العربي^(٦٩) يؤكد ذلك حقاً. ولنختار نموذجاً عاماً يمثلها أبياتاً من قصيدة للمفضل التُّكري^(٧٠):

... تَلَاقَيْنَا بِغَبِيَّةِ ذِي طَرِيفٍ وَبَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ حَنِيقٌ
... فَجَاؤُوا عَارِضاً بَرْدَاً وَجِئْنَا كَسِيلِ الْعَرَضِ ضَاقَ بِهِ الطَّرِيقُ
مَشِينَا شَطْرَهُمْ وَمَشَاوِإِلَيْنَا وَقُلْنَا الْيَوْمَ مَا تُقْضَى الْحُقُوقُ
رَمَيْنَا فِي وُجُوهِهِمْ بِرَشْقِي تَعَصُّ بِهِنَّ الْحَنَاجِرُ وَالْحُلُوقُ
كَأَنَّ النَّبْلَ بَيْنَهُمْ جَرَادٌ تُكْفِيهِ شَامِيَّةٌ خَرِيقٌ
.. كَأَنَّ هَزِيْرَنَا يَوْمَ التَّقَيْنَا هَزِيْرُ أَبَاءَةٍ فِيهَا حَرِيْقُ
بِكُلِّ قَرَارَةٍ وَبِكُلِّ رَيْعٍ بَنَانُ فِتْنَى وَجُمُومَةٌ فَلِيْقُ
وَكَمْ مِنْ سَيِّدٍ مِتْنَا وَمِنْهُمْ بِذِي الطَّرْفَاءِ مَنْطِقُهُ شَهِيْقُ
بِكُلِّ مَجَالَةٍ غَادَرْنَ خِرْقَاً مِنَ الْفَيْثِيَانِ مَبْسَمُهُ رَقِيْقُ
فَأَشْبَعْنَا السَّبَاعَ وَأَشْبَعُوهَا فَرَا حَتْ كُلُّهَا تَتَّقُ يَفُوقُ
تَرَكْنَا الْعُرْجَ عَاكِفَةً عَلَيْهِمْ وَلِلْغَرِيْبَانِ مِنْ شَبَعٍ نَعِيْقُ
فَأَبْكَينَا نِسَاءَهُمْ وَأَبْكَوَا نِسَاءً مَا يَسُوْغُ لَهُنَّ رِيْقُ
يُجَاوِبُنَ النَّيْحَ بِكُلِّ فَجْرِ فَقَدْ صَحَلَتْ مِنَ النَّوْحِ الْحُلُوقُ.

إن وعي الشاعر يكشف عبر هذا التشكيل عن هوية الإنسان الذي يتظاهر

(٦٩) جمع محمد فتاح عبد الجبّاي عددًا كبيراً من المنصفات وقصائد ومقطوعات أغلبها جاهلي في أطروحته للدكتوراه، انظر: محمد فتاح عبد الجبّاي، «المنصفات في الشعر العربي حتى نهاية العصر الراشدي»، (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٨).

(٧٠) انظر: الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٩٩ - ٢٠٢، والمنصفات، جمعها وحققها عبد المعين الملوحي، إحياء التراث القديم؛ ١٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٧)، ص ١٣ - ٢٧.

في طرفي الصراع وعن موقفه المأساوي في إطار الحرب البشعة التي تديم وجودها بفنائها. ولذلك نلمس تعاطفاً أكيداً مع العدو يظهر شجاعته ويحترمها، كما نلمس رثاء لتبديد الإنسان من ذاته في هذا الخضم المروع من الموت الذي لا معنى له. فكل من طرفي الصراع يجد خيرة عناصره في النهاية وقد أصبحت طعاماً للسباع والضباع والغربان ومن ثم، فإن كل أسباب الصراع تفقد أهميتها بإزاء هذه الخسارة الفادحة، وتتحول مشاعر الحقد والكراهية التي تغذيها حالة الحرب إلى تقارب ورغبة في التعرف على الآخر وتلمس مواضع أله ومعاناته من خلال ألم الذات ومعاناتها. إن كلا منهما يواجه المصير نفسه ولا منتصر إلا الحرب التي تبديد إنسانيتها معاً.

وعلى أساس هذه الرؤية كان بعض الشعراء يبكي أعداءه بعد أن يقتلهم مضطراً منهم حرب بن مسعر الذي يقول إذ قتل عدوه^(٧١):

وَأَوْجَرْتُهُ لَدُنَّ الْكُعُوبِ مُقَوِّمًا فَحَرَّ صَرِيحًا لِلْيَدَيْنِ وَلِلْقَمِّ
وَعَادَزْتُهُ وَالِدَمْعِ يُجْرِي لِقَتْلِهِ وَأَوْدَاجُهُ تَجْرِي عَلَى النَّخْرِ بِالدِّمِّ
ويقول المهلهل^(٧٢):

بِكْرُهُ فُلُوبِنَا يَا آلَ بَكْرِ نُعَادِيكُمْ بِمُزْهَفَةِ النَّصَالِ
لِهَالُونَ مِنَ الْهَامَاتِ جَوْنٌ وَإِنْ كَانَتْ تُحَادِثُ بِالصَّقَالِ
وَنَبِيكِي حِينَ نَذَكْرُكُمْ عَلَيْكُمْ وَنَقْتُلُكُمْ كَأَنَّا لَا نُبَالِي

هذا وقد اشتهر قيس بن زهير العبيسي بأنه أول من رثى قتلاه. فمن ذلك قوله في رثاء خصمه الألد وقتيله حذيفة بن بدر الفزاري^(٧٣):

كَمْ فَارِسٍ يُدْعَى وَلَيْسَ بِفَارِسٍ وَعَلَى الْهَبَاءِ فَارِسٌ لَمْ يُضَدَّقِ
فَابْكُوا حَذِيفَةَ لَنْ تُرْثُوا مِثْلَهُ حَتَّى تَبِيدَ قِبَائِلٌ لَمْ تُخْلَقِ

(٧١) أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، حققه وعلق عليه محمد يوسف، ٢ ج (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨)، ص ٦.

(٧٢) نافع منجل الراجحي، «المهلهل بن ربيعة التغلبي: حياته وشعره»، (رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، ١٩٨٦)، ص ٣١٠.

(٧٣) شعر قيس بن زهير العبيسي، جمع وتحقيق عادل جاسم البياتي (د. م. : د. ن.، [١٩٧٢])، ص ٢٨ و٣٣.

ويقول في رثاء قتيله الآخر حمل بن بدر أخي حذيفة^(٧٤):

شَفَيْتُ التَّفْسَ مِنْ حَمَلِ بْنِ بَدْرِ وَسَيْفِي مِنْ حُذَيْفَةَ قَدْ شَفَانِي
فَإِنْ أَكْ قَدْ بَرَدْتُ بِهِمْ غَلِيلِي فَلَمْ أَقْطَعْ بِهِمْ إِلَّا بَنَانِي
قَتَلْتُ بِإِخْوَتِي سَادَاتِ قَوْمِي وَقَدْ كَانُوا لَنَا حَلِيَّ الزَّمَانِ

وليس ذلك سوى تعبير عن احتجاج الوعي على ذاته حين تكون سبباً في دمار إنسانيته والقيمة التي تمثلها وتعبير عن الرغبة المستحيلة في الإبقاء عليها. إن الوعي يعرف أنه يفقد جزءاً من إنسانية ذاته حين يقتل عدوه ويتمنى لو أنه لم يفعل، أو لو أنه لم يُضطر إلى ذلك. ولكنه لا يجد في عالمه المأساوي أدنى مجال للاختيار. إن رثاء القتل رثاء للذات نفسها وإدانة لها على تدمير الإنسان الجميل بذاته، يقول ذو الإصبع العدواني^(٧٥):

كَأْتَا يَوْمَ قُرَىٰ إِنْ — مَا نَقَتْلُ إِيَّانَا
قَتَلْنَا مِنْهُمْ كُلَّ فَتَىٰ أَبْيَضَ حُسَانَا

ويقول الشميزر الحارثي مديناً نفسه وأعداءه^(٧٦):

وقد ساءني ما جرّت الحربُ بيننا بني عمّنا لو كانَ أمراً مُدَانِيَا
فإن قلتُم أنا ظلمنا فلم نكنُ ظلمنا ولكنا أسأنا التَّقَاضِيَا

لكننا يجب أن نتنبه إلى أن الوعي الشعري إذ يقف هذا الموقف من الحرب ومن ذاته إنما يؤسس قيمة أخلاقية وجمالية بحد ذاتها. فهذا الموقف المتعاطف مع الأعداء هو تعاطف مع الحياة ضدّ الموت والدمار، ومع الجمال ضدّ القبح، ويمثل دليلاً على تعالي الإنسان فوق غرائزه التدميرية العمياء. وهو موقف غاية في النبيل قد لا نجد نظيره في الآداب القديمة. إن الذات العربية المحاربة إذ تخرق دوامة الفناء لتقوضها من داخلها، تستحضر نبيلها وإنسانيتها ومسؤوليتها تجاه الإنسان الذي تسعى إليه، لكي لا تتماهى فيها وتصبح جزءاً منها. وهذا يعني أن الوعي الشعري يدعو بطريقته الخاصة إلى السلام.

(٧٤) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٧٥) ديوان ذي الإصبع العدواني، جمع وتحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نايف الدليمي (الموصل: مطبعة الجمهور، ١٩٧٣)، ص ٨٤.

(٧٦) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، ص ٤٥.

غير إننا لا ينبغي أن نفهم من هذه الكلمة تلك الحالة التي يجعلها الفهم السطحي في مقابل الحرب. ذلك أن السلام لا يتضاد مع الحرب وإنما يقوّمها ويتجذر فيها ويستبقيها من حيث هي تجربة مصيرية تتجاوز الإنسان وتحفزه على اللحاق بممكّنات وجوده في العالم المأساوي. ومن هنا يقول وايتهد: «السلام هو فهم المأساة وهو في الوقت نفسه الحفاظ عليها»^(٧٧).

إن السلام الذي يدعو إليه الوعي الشعري ينبثق من مواجهته لرعب عالمه واستنطاقه كي يقول القيمة والمعنى، ويعلن تعالي الذاتية على نوازعها الفردية الضيقة، لكي تمنح الجمال فرصة أن يبدأ ويستمر. وبهذا ينبغي تأويل مجمل الموقف الذي يقفه الوعي من الحرب. إن السلام يكون ممكناً فقط حين نفهم أن الحرب شيء لا يمكن تجنبه وأن الإنسان سيظل يحارب أبداً. وما دامت كذلك، فإن السلام يعني تحويلها إلى مصدر للقيمة والمعنى، ووسيلة لبناء الإنسان الجمالي بوصفه وجوداً في العالم المأساوي وانبثاقاً أصيلاً منه.

وفي ضوء هذه الرؤية نجد بعض الشعراء يؤكّد ذاتيته من خلال دفعه للحرب والامتناع عنها ما أمكنه ذلك، فإن لم يجد بدأً منها - وهو لا يجد عادة - يندفع إلى مواجهتها مستنفراً كل ما في ذاتيته من جلال وعظمة، كما نرى في قول قيس بن الخطيم^(٧٨):

دعوتُ بني عوفٍ لِحَقْنِ دِمَائِهِمْ فَلَمَّا أَبَوَا سَامَحْتُ فِي حَرْبِ حَاطِبِ
وَكُنْتُ أَمْرَاءَ لَا أَبْعَثُ الْحَرْبَ ظَالِمًا فَلَمَّا أَبَوَا أَشْعَلْتُهَا كُلَّ جَانِبِ
أَرَيْتُ بِدَفْعِ الْحَرْبِ حَتَّى رَأَيْتُهَا عَلَى الدَّفْعِ لَا تَزْدَادُ غَيْرَ تَقَارُبِ
فَإِنْ لَمْ يَكُنْ عَنْ غَايَةِ الْمَوْتِ مَدْفَعٌ فَأَهْلًا بِهَا إِذْ لَمْ تَزَلْ فِي الْمَرَاجِبِ.
وكذلك في قول جثامة بن قيس الكناني الذي يخوض الحرب مدركاً لما ستجره من دمار عليه وعلى عدوه^(٧٩):

... دَعَانِي يَشُبُّ الْحَرْبَ بَيْنِي وَبَيْنَهُ فَقُلْتُ لَهُ لَا بَلْ هَلُمَّ إِلَى السَّلْمِ
فَلَمَّا أَبِي أَرْسَلْتُ فَضْلَةَ ثَوْبِهِ إِلَيْهِ فَلَمْ يَرْجِعْ بَعَزْمٍ وَلَا حَزْمٍ

(٧٧) وايتهد، مغامرات الأفكار: عرض فلسفي رائع للأفكار والحضارات، ص ٤٣٢.

(٧٨) ديوان قيس بن الخطيم، ص ٣٦ - ٣٧.

(٧٩) عبد الجباوي، «المنصفات في الشعر العربي حتى نهاية العصر الراشدي»، ص ٢٠٩.

وَأَمَهْلَتْهُ حَتَّى رَمَانِي بَحْرَهَا
فَلَمَّا رَمَانِيهَا رَمَيْتُ سِوَادَهُ
فَكَانَ صَرِيحَ الْخَيْلِ أَوَّلَ شِدَّةِ
فَبِتْنَا عَلَى لَحْمِ لَدَى الْقَوْمِ غُودِرَتْ
وَأَصْبَحَ يَبْكِي مِنْ بَنِينَ وَإِخْوَةٍ
وَنَحْنُ نُبْكِي إِخْوَةً وَبَنِيَهُمْ
تَغْلَعَلُ مِنْ عَيٍّ لَدِيهِ وَمِنْ إِثْمِ
وَلَا بَدَأَ أَنْ يُرْمَى سِوَاذَ الَّذِي يَزْمِي
فَبُعْدًا لَهُ مُخْتَارَ جَهْلٍ عَلَى جِلْمِ
أَسِنَّتُنَا فِيهِ وَبَاتُوا عَلَى لَحْمِ
جِسَانِ الْوَجْهِ طَيِّبِي الْجِسْمِ وَالنَّسْمِ
وَلَيْسَ سِوَاءَ قَتْلِ حَقٍّ عَلَى ظَلْمِ

إن الوعي الشعري إذ يوقن بحتمية الحرب وباستحالة الخلاص منها لا يجد أمامه سوى الدخول فيها ولكنه لا يجارب عدوه بقدر ما هو يجارب الحرب نفسها. وهكذا أصبحت مجالاً لوجود الإنسان الجمالي العربي، وتحولت إلى نظام للمعنى ولقيم الفروسية والفتوة.

وبهذه الحقيقة ينبغي إعادة النظر في كل ذلك الشعر الحماسي المجلجل الذي يعلن عن ضراوته اللانهائية على أنه تأكيد لجمالية الإنسان ولوعيه بقيمته المطلقة وهو يجارب الحرب من أجل المعنى. وذلك ما يتظاهر في أوجه عديدة أولها أن الشعراء كثيراً ما يؤكدون أنهم يخوضون الحرب لا من أجل المغنم والأسلاب وإنما من أجل إثبات فروسياتهم ووجودهم للمعنى. يقول عنترة^(٨٠):

هَلَا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكِ
... يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَتْنِي
وَيَقُولُ قَيْسُ بْنُ زَهْرٍ الْعَبْسِيُّ^(٨١):

تَرَكْتُ النَّهَابَ لِأَرْبَابِهِ
جَعَلْتُ يَدَيَّ وَشَاحِلَهُ
وَيَفْخِرُ هَذَا بْنُ عِمَارِ الْكَلَابِيِّ بِعَفَّةِ انْتِصَارِ قَوْمِهِ وَحِفْظِهِمْ لِكِرَامَةِ الْمَهْزُومِينَ^(٨٢):

تَلَاقَيْنَا وَنَحْنُ بَنُو عُمُومٍ
فَلَمْ نَذْعَرْ نِسَاءَهُمْ بِسَبِي
وَأَكْرَهْتُ نَفْسِي عَلَى ابْنِ الصَّعِقِ
وَبِعَضِّ السِّفَارِسِ لَا يَغْتَنِقُ

(٨٠) ديوان عنترة، ص ٢٠٧ - ٢٠٩.

(٨١) شعر قيس بن زهير العبسي، ص ٣٠.

(٨٢) الخالدي والخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، ج ٢، ص ٢٧٨.

ويأتي كَنَارُ بن صريم الجرمي بفكرة غاية في العمق حين يرى أن غنيمته الحقيقية التي يغنمها إذ يهزم أعداءه هي كل ما حققوه من وجودهم للقيمة والمعنى^(٨٣) :

أرُذُ الكَتِيبَةِ مَفْلُولَةٌ وقد تَرَكَتْ لِي أَحْسَابَهَا

والوجه الآخر الذي تتظاهر فيه الحرب حرباً من أجل المعنى الجمالي هو الإقدام والشجاعة والثبات بوجهها، وذلك ما يذكرنا بجانب من فكرة الموت الجمالي. يقول معقل بن شِنِّ الأَسدي^(٨٤) :

أقولُ لِنَفْسٍ لا يُجَادُ بِمِثْلِهَا رُوَيْدُكَ أَلَا تُشْفِقِي حِينَ مَشْفَقِي

رويدُكَ حَتَّى تَعْلَمِي عَمَّ تَنْجَلِي عَمَايَةَ هَذَا الْعَارِضِ الْمَتَأَلِّقِ

معلناً أنه ينبغي له التغلب على الخوف من الموت أو التضحية بنفسه الفريدة من أجل أن يعرف ما ستجلي عنه المعركة، وليس ثمة ما ينجلي هنا سوى معنى وجوده وقيمته التي تستمد من ثباته في المواجهة.

ويستحضر عمرو بن الإطنابة قيمة وجوده للمعنى ليواجه الموت به وليعيته على الثبات والانتصار فيقول^(٨٥) :

أَبْتُ لِي عِفَّتِي وَأَبَى بِلَائِي وَأَخَذِي الْحَمْدَ بِالثَّمَنِ الرَّبِيحِ

وإِعْطَائِي عَلَى الْمَكْرُوهِ مَالِي وإِقْدَامِي عَلَى الْبَطْلِ الْمُشِيحِ

وَقَوْلِي كَلَّمَا جَشَأْتُ وَجَاشْتُ مَكَانِكَ تُخَمِّدِي أَوْ تَسْتَرِيحِي

لَأَذْفَعَ عَنِ مَأْتِرِ صَالِحَاتِ وَأَحْمِي بَعْدُ عَنْ عِرْضِ صَاحِبِ

إن هذا الموقف يستند إلى وعي الذات الشعرية بقيمتها ومسؤوليتها تجاه ما هو جمالي في الإنسان وذلك ما يدفعها إلى دخول هذه المواجهة المأساوية لأنها المعبر الوحيد الذي يتيح الوجود في فضاء الدهر إلى المعنى. ولعل هذا الوعي بالمسؤولية تجاه الإنسان يجعل بعض الشعراء لا يكتفي بإنقاذ ذاته من ضراوة الحرب إنما يوسع من مدى فاعلية وجوده لكي يتقد الآخر ويحميه، فهذا حاتم الطائي يقول في ذلك^(٨٦) :

أَمَاوِيَّيْ إِنْ سِي رُبٌّ وَاحِدٌ أُمُّهُ أَجَرْتُ فَلَا قَتْلُ عَلَيْهِ وَلَا أَسْرُ

(٨٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٠.

(٨٤) أبو عبادة الوليد بن عبيد الله البحتري، الحماسة، نقله عن صورة فوتوغرافية . . . كمال مصطفى (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٩)، ص ٢.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ١.

(٨٦) الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص ٢١٢.

وأبو زبيد الطائي يعلن أن إنقاذه للآخر وحمايته تعزيز لقهرة الموت ولتفوقه عليه بالبطولة فيقول (٨٧) :

رُبَّ مُسْتَلْحِمٍ عَلَيْهِ ظِلَالُ الـ مَمَوْتٍ لَهْفَانٍ جَاهِدِ مَجْهُودِ
خَارِجٍ نَاجِدَاهُ قَدْ بَرَدَ الْمَوْتُ تُ عَلَى مُضْطَلَّاهُ أَيُّ بُرُودِ
غَابَ عَنْهُ الْأَدْنَى وَقَدْ وَرَدَتْ سُمُ رُ الْعَوَالِي إِلَيْهِ أَيُّ وُرُودِ
ثُمَّ أَنْقَذْتُهُ وَفَرَّجْتُ عَنْهُ بَعْمُوسٍ أَوْ ضَرْبَةَ أُخْدُودِ
بِحَسَامٍ أَوْ زِرَّةٍ مِنْ نَجِيضٍ ذَاتِ رَيْثٍ عَلَى الشُّجَاعِ النَّجِيدِ
ويقول أشابة بن سيفان البجلي مبيّناً عمق وعيه بالمسؤولية تجاه الآخر وحرصه على إنقاذه من الموت (٨٨) :

وَمُسْتَلْحِمٍ يَدْعُو وَقَدْ سَاءَ ظَنُّهُ بِمَهْلَكَةِ وَالْخَيْلُ تَدْمِي نُحُورَهَا
كَرَرْتُ عَلَيْهِ وَالْجِيَادُ كَأَنَّهَا قَنَا زَاعِبِي لَمْ يَسْنَهَا قُطُورَهَا
فَنَهْنَهُتْ عَنْهُ أَوْلَ الْخَيْلِ إِنِّي صَبُورٌ إِذَا الْأَبْطَالُ ضَجَّ صَبُورَهَا
وَعِيدٌ لِمَنْعِ الْمُسْتَضَافِ اتَّقَتْ بِهِ خَنَاذِيدُ يَغْتَرُّ الْإِنَاثُ ذُكُورَهَا

وهنا أريد الإشارة إلى مسألة مهمة هي أن هذا الموقف البطولي موقف تشكيلي شعري، بمعنى أن الحرب تفرض على البطل أن يكون كذلك شعرياً وجمالياً، وهذا هو السبب في إننا نجد شعراء لا يجدون في الفرار عاراً كما هو متوقع، بل وجه آخر من وجوه البطولة نفسها، حتى إنه كما يبدو، يتحول إلى قيمة خاصة. يقول عمرو بن معد يكرب الزبيدي وهو من أشهر فرسان الجاهلية (٨٩) :

وَلَقَدْ أَجْمَعُ رِجْلِي بِهَا حَذَرَ الْمَوْتِ وَإِنِّي لَقَرُورٌ
وَلَقَدْ أَعْطَفُهَا كَارِهَةً حِينَ لِلنَّفْسِ مِنَ الْمَوْتِ هَرِيرٌ
كُلُّ مَا ذَلِكَ مِنِّي خُلُقٌ وَبِكُلِّ أَنَا فِي الرَّوْعِ جَدِيرٌ

(٨٧) شعر أبي زبيد الطائي، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٧)، ص ٤٤ - ٤٦.

(٨٨) البحرني، الحماسة، ص ٥٩.

(٨٩) ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، صنعه هاشم الطعان، سلسلة كتب التراث؛ ١١ (بغداد: المؤسسة العامة للطباعة والنشر، ١٩٧٠)، ص ٣٧.

ومن ذلك أيضاً قول أوس بن حجر الذي يعتذر عن فراره^(٩٠):

أجاعة أم الحُصَيْنِ حَزَابَةٌ عليّ فراري أن لقيتُ بني عَنَسِ
... فأبْتُ سَليماً لم تُمَزَّقْ عِمَامَتِي ولا صفحتي وقعُ القواضبِ بالترسِ
وليسَ يُضَرُّ المرءُ من جُبْنِ يومِهِ إذا عُرِفَتْ عنه الشجاعةُ في أمسِ
ويذهب بعض الشعراء في هذا الصدد إلى حدّ تشكيل هروبه تشكيلاً جمالياً،
كالخارث بن وعله الجرمي^(٩١):

فِدَى لِكَمَا رِجْلِي أُمِّي وَخَالَتِي غداة الكُلابِ إذ تُحَزُّ الدَّوَابِرُ
نَجوتُ نَجاءً لم يرَ النَّاسُ مثلهُ كأني عُقابٌ عندَ تيمَنَ كاسِرُ
خُدَاريَّةُ سَفَعاءُ لَبَدَ ريشِها من الطَّلِّ يومٌ ذو أهاضيبَ ماطرُ

هنا يحول الشاعر ذاته وهو يفرّ من المعركة إلى عقاب كاسرة قد بللها المطر الغزير، وهذه الصورة تعبر تشكيمياً عن سرعة الفرار من جهة، لكنها من جهة أخرى، تعكس شعوراً بالبطولة في عمق الحالة، لأن العقاب ترميز للقهر والسطوة، على الرغم من تحول ماهيتها هنا إلى ضدها، وذلك ربما ليوحى الشاعر أن فراره من المعركة سيعقبه كرة على أعدائه. إننا هنا بإزاء وعي شعري يعيد تشكيل القيم، فيحول الواقعي المعيب إلى قيمة جمالية مفضلة ومبررة^(٩٢).

وثمة وجه آخر ذو أهمية فائقة في ما نحن بصدده من استنباط المعنى الجمالي وتأسيسه في الحرب وبها، وأعني به تلك الرؤية الجمالية التي تستوعب الحرب وتعيد صياغتها. فبالإضافة إلى تلك الصورة البشعة القبيحة التي تتشكل بها - وهي تشكيل

(٩٠) أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط ٢ (بيروت: دار صادر، [د.ت.])، ص ٦٨.

(٩١) الضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام، القصيدة رقم ٣٢.

(٩٢) انظر: البحرني، الحماسة، الأبواب ١٧- ١٩ و ٢٥- ٢٦، حيث يورد نماذج كثيرة من الشعر الجاهلي في موضوع الفرار. وجدير بالذكر أن صاحب الأغاني يروي قصة عن هرب عبد الرحمن بن الأشعث ولجؤته إلى رتبيل ملك الترك، وينسب إلى الملك قوله تعليقاً على أبيات في الفرار: «يا معشر العرب حَسْتَمَ كُلُّ شَيْءٍ حَتَّى حَسْتَمَ الْفَرَارُ». انظر: علي بن الحسين أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق محمد علي كبير ورفيقه (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ج ٥، ص ١١٢. وبغض النظر عما إذا كانت القصة صحيحة أم لا، فإنها تؤثر نظرة العرب إلى الشعري بوصفه مسألة جمالية وتشكيلية، بغض النظر عما إذا كان الأمر مكروهاً، في الواقع. إننا مسألة أسطفة.

جمالي من حيث الماهية - وبإزائها، فإن الوعي الشعري يذهب أحياناً إلى إظهار جمال الوجود الإنساني في الحرب، فكأنه بذلك يجعلها عاملاً أساسياً لظهور هذا الجمال، فمن ذلك قول عبد العزى بن وداعة المزني مشكلاً حركة القتال في المعركة وهزيمة الأعداء^(٩٣):

كَأَنَّ سَيُوقِنَا فِينَا وَفِيهِمْ سَحَابٌ يَسْتَهْلُ وَيَسْتَطِيرُ
كَأَنَّهُمْ وَقَدْ وَلَّوْا سَحَابٌ لَهُ زَجَلٌ تُكَرِّرُهُ الدَّبُورُ

ويقول خدّاش بن زهير في تشكيل مشابه^(٩٤):

فَجَاؤُوا عَارِضاً بَرْدًا وَجِئْنَا كَمَا أَضْرَمْتَ فِي الْغَابِ الْوُقُودَا
مثله قول عبد الشارق بن عبد العزى الجهنّي^(٩٥):

فَجَاؤُوا عَارِضاً بَرْدًا وَجِئْنَا كَمِثْلِ السَّيْلِ نَزَكِبُ وَازِعِينَا
... فَلَمَّا لَمْ نَدْعُ قَوْسًا وَسَهْمًا مَشِينَا نَحْوَهُمْ وَمَشُوا إِلَيْنَا
تَلَأَلُوْا مُزْنَةً بَرَقَتْ لِأُخْرَى إِذَا حَجَلُوا بِأَسْيَافِ رَدِينَا
فَمَنْ يَرَنَا يَقُلْ سَيْلٌ أَتَى نَكُرُّ عَلَيْهِمْ وَهُمْ عَلَيْنَا

فهذه التشكيلات ذات ماهية جمالية بذاتها من حيث الرؤية التي تحاول أن تقوض ماهية الحرب وقبحها بأن تعيد تأسيس الوجود الإنساني المحارب وتختل في الجيوش ظواهر طبيعية هائلة من السيول المتدفقة والحرائق المشتعلة والرياح العاصفة والسحب الثقيل لتثبت عظمة الإنسان وقوته الحارقة من خلالها.

وبالرؤية الجمالية نفسها يشكل عمرو بن معد يكرب الزبيدي ذاته وفرسه كوكباً مضيئاً يفتح المعركة مشيراً إلى تعاليه بالجمال والنور على قبح الحرب وبشاعتها^(٩٦):

... لَمَّا رَأَوْنِي فَوْقَ طَرْفِ رَائِعٍ وَسَطَ الْكَتِيبَةِ مِثْلَ ضَوْءِ الْكَوْكَبِ.

(٩٣) الحماسة الشجرية، تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي، إحياء التراث القديم؛ ٢٣ و ٢٤، ج ٢ (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٠)، ج ١، ص ١٤٨.

(٩٤) يحيى وهيب الجبوري، شعر خدّاش بن زهير العامري (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٦)، ص ٤٣.

(٩٥) الخالدي والخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، ج ١، ص ١٥٢ - ١٥٣.

(٩٦) ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ص ٣٠.

ويقول عنتره معبراً عن رؤيته الجمالية المحضة للحرب حين يستحضر في تفاصيلها جمال حبيته^(٩٧):

ولقد ذكرتك والرّماح نواهلٍ منّي وبيض الهند تَقَطُرُ من دمي
فوددتُ تقبيلَ السيفِ لأنّها لمعت كَبَارِقِ ثغركِ المُتَبَسِّمِ

ويمكن أن ندخل في هذا السياق كلّ ما قاله الشعراء الجاهليون في وصف الخيل والفرسان والأسلحة مما لا مجال له هنا لكثرتها، فكلّ ذلك تعبير عن فاعلية الوعي الشعري وإصراره على إنجاز ذاتيته ليس في الحرب ولكن بها أيضاً.

إن كلّ ما بينته آنفاً يؤصل العلاقة بين الحرب في ماهيتها الشعرية وبين المعنى الجمالي بوصفه نتاج فاعلية الوعي الشعري المعرفية والوجودية التي عمقت الإحساس بمساوية العالم إلى الدرجة التي استطاعت معها أن تجد الجمال في القبح والحيوية في الفناء، وأعتقد أن هذه الفاعلية هي جوهر الإنسان العربي الجمالي من حيث هو سعي وكفاح. يقول عروة بن الورد مؤكداً اختيار الموت وتفضيله على السلبية^(٩٨):

فإن نحنُ لم نملكِ دفاعاً بحادثٍ تُليّمُ به الأيامُ فالموتُ أجملُ
ويقول عبد الله بن ثعلبة الأزدي^(٩٩):

إني إذا نادى المُنادي ليلَةَ إحدى ليالي الدُّهرِ لم أتعلّل
أسعى إليه ولا يراني قاعداً بينَ القُعودِ معَ النِّساءِ الغُزَلِ
فلعلّ ما أذعى لما أنا فاعلٌ ولمَ الحياةُ إذا امرؤٌ لم يفعلِ؟

وفي هذا البيت الأخير تتجسد رؤية الوعي الشعري العربي لذاته وإيجابيته في الوجود الحيوي الفاعل، وفيه تتكشف عظمة هذا الوعي بوصفه وجوداً لذاته في العالم، والقيمة العليا للإنسان الجمالي الذي يسعى إليه بوصفه قيمة كلّ القيم وأساس كلّ نظام للمعنى.

(٩٧) ديوان عنتره، تحقيق فوزي عطوي (د.م. : د. ن.]، ١٩٦٨)، ص ١٥٠. والبيتان ليسا موجودين في الروايات الموثقة لمعلقة عنتره، بتحقيق مولوي.

(٩٨) عروة بن الورد العبسي، ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحاق المتوفي سنة ٢٤٤ هـ؛ حققه وأشرف على طبعه ووضع فهارسه عبد المعين الملوح، مديرية إحياء التراث القديم (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦)، ص ١٣١.

(٩٩) الخالدي والخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، ج ١، ص ٧٦.

الفصل (الساوس)

القيمة الجمالية وحضارة المعنى الشعري

نصل الآن إلى الوجه الأكثر عمقاً وأهمية من تأويل الجمال الشعري بوصفه وجوداً لذاته والذي يتمثل في مسألة القيمة وعلاقتها بالإنسان العربي الجمالي بنية وتكويناً. والواقع أن كلَّ بحث في الجمال يرتبط جوهرياً بفكرة القيمة، لأن الجمال أصلاً قيمة من القيم الكلية الثلاث - مع الحق والخير - وقد أشرت طوال الفصلين السابقين إلى القيمة التي حاول الوعي الشعري العربي أن يجعلها ما به ومن أجله يتأسس الإنسان الجمالي بوصفه ذاتاً عارفة معروفة (تعرف ذاتها بذاتها وبعلمها)، وهذا ما سأحاول هنا تعميق البحث فيه، ولنبدأ بتوضيح ماهية القيمة أولاً.

عندما يحدثنا الفلاسفة عن القيمة فإنهم يفهمونها ضمن رؤيتهم للإنسان ولموقعه في نظام المعنى الذي يريدون بناءه، أي أن كلَّ بحث في القيمة ينطلق من الإنسان ويتأطر به. ومن ثمّ، فإننا لا يمكن أن نفهم القيمة فهماً مجرداً، لأنها تُحايت المعرفة وتحايت مبدأها الضروري (الوعي) والوجود المعرفي للإنسان. ومن هنا قيل في تعريفها إنها «الشرط الذي يلازم كلَّ وجود، والنظام الذي يحكمه»^(١). والمقصود بالوجود هنا الإنسان بوصفه فاعلية واعية بذاتها. وكل معرفة يؤسسها الوعي إنما هي في النهاية مؤطرة بتقويم ما سواء للذات العارفة أو للموضوع المعروف أو للمعرفة نفسها. ومن ثمّ، فإن وجود الوعي لذاته يساوي وجوده للقيمة. وإذا كان الفلاسفة يعرفون القيمة عادة بالإرادة أو الرغبة أو الاهتمام أو المصلحة أو المنفعة... الخ^(٢)

(١) انظر: عادل العمّار، القيمة الأخلاقية (القاهرة: الشركة العربية للطباعة والصحافة والنشر،

١٩٦٥)، ص ٣٨-٣٩.

(٢) يعد مبحث القيمة أهم مباحث الفلسفة الحديثة، ولذلك تعددت تعريفات القيمة وتعارضت في ما بينها لتعارض المواقف الفلسفية وأسسها. انظر: المصدر نفسه، ص ١٨١ وما بعدها؛ صلاح قصوة، نظرية =

فإن كل هذه المعرفات يمكن ردها إلى قصدية الوعي. وهذا الرد مطلوب هنا بصورة ملحة لأنه ينفي عن القيمة بوصفها شرطاً لوجود الإنسان كل الحدود البايولوجية أو النفسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية. التي تضيق عن استيعاب فكرة القيمة بماهيتها هذه^(٣) كما يفسر معنى مطلقية القيم التي طالما ألح عليها الفلاسفة المثاليون، ويمنحها فهماً جديداً يؤصلها في الوجود جوهرياً.

إن قصدية الوعي إذ تتجه إلى إدراك الماهيات ومعرفتها إنما تسعى إلى استنباط المعنى منها، وذلك ما ينتقل بالذات من الوجود الغفل إلى الفاعلية المتعالية. فالوعي يقصد الماهيات ليقصد ذاته ويؤسس تعاليها، وليس التعالي هنا سوى تجاوز الواقع بالحقيقة، ذلك أن المعرفة في النهاية هي ما يجعل الوجود في العالم ممكناً إذ تؤسسه في القيمة، وبهذا ستصبح المعرفة طريقاً لتعالي الذات على ذاتها وواقعها. ومن هنا يعرف سارتر القيمة بأنها عوز دائم إذ تعرب عن جهد الشخص الذي هو دائماً على مبعده من ذاته من أجل أن يحققها بصورة تامة في ذات عيانية^(٤).

يترتب على هذا أن القيمة ستكون شرطاً لإظهار الآنية لأنها بمثابة الوجود الإمكاناني أو الماهوي الذي يوجهها ويضبطها ويحجزها على أن توجد وتصير، كما إنها ستكون شرطاً لظهورها لأن الآنية سلوك والسلوك تعبير عن الذات. وعليه فإن قصدية الوعي تقرر أن ما له قيمة هو ما له معنى، وأن الذات هي المجال الخاص بالمعنى والقيمة وإطارهما، وبالتالي فإن مطلقية القيمة ستصبح السعي إلى الوجود وتحقق الآنية وجوداً في العالم - في آن واحد.

إن الوعي يعرف ذاته وعالمه في القيمة التي يستنبطها منهما ويسبغها عليهما وهذا يؤدي إلى أن الطابع القصدي للقيمة سيعكس موقف الوعي من ذاته ومن عالمه وتأكيدهما. وما دامت القيمة تعبيراً عن الذات موجهاً بإمكانات وجودها، فإنها سترتبط بعمق بإبداعية الوعي في تأسيس المعنى، وهذا ما يجعل الذات أكبر من ذاتها

= القيمة في الفكر المعاصر (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص ٤٥ - ٤٦ و ٥٣ وما بعدها؛ أحمد عبد الحليم عطية، القيم في الواقعية الجديدة (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص ١٥١ - ١٥٥، ١٦٠ - ١٦٣ و ١٩١ وما بعدها، وجيل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)، ج ٢، ص ٢١٢ - ٢١٥.

(٣) إن كل المعرفات التي تستخدم لتوضيح مفهوم القيمة تتضمن فكرة السببية والضرورة. ولقد بين بول سيزاري أن هذه الفكرة لا تفسر القيمة إلا تفسيراً أحادياً. وأن النسبية الخاصة بالقيمة تركيب من الضرورة والتجاوز، أو الواقع والحقيقة بوصفها مثلاً أعلى.

(٤) انظر: بول سيزاري، القيمة، ترجمة عادل العوا (بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٣)،

ومن وجودها في العالم دوماً. أي أن الذات إذ توجد للمعنى يعني أن توجد به وأن توجد لتعاليتها، والقيمة اشتقاق من ذلك وسعي مستمر. إن الإنسان يرى وجوده الماهوي في آنيته فقط عندما يجعلها تجسيدا لسعيه إلى القيمة وكفاحه من أجلها.

وفي ما يخص موضوعنا، فإن الجمال بوصفه معرفة وقيمة كلية يمكن أن يستوعب وجود الإنسان للمعنى ولوعيه بالضرورة والتجاوز وبالواقع والحقيقة، بحيث يصبح الإنسان الجمالي آنية للقيمة الجمالية سعياً وتعالياً ووجوداً ماهوياً. وعلى هذا الأساس وفي ضوء الأفكار السابقة عن ماهية القيمة، لنحاول الآن استكشاف أوجه الوجود الذي كان الوعي الشعري العربي يجياه من أجل القيمة الجمالية.

أولاً: الإنسان الجمالي العربي بطلاً حضارياً (قمرتياً)

إن الوجود للمعنى وللقيمة يتطلب كفاءة خاصة تُشتق من إبداعية الوعي وفاعليته وإيجابيته إذ يعيد تأويل الماهيات ويجعلها معبراً لتأسيس ما يريد، الأمر الذي يشير إلى علاقة فكرة القيمة بالبعد الثقافي للإنسان وبالطابع البطولي لوجوده من أجلها.

ولا بدّ من الانتباه إلى أن البعد الثقافي كان دائماً يتضمن كلّ مفاهيم البطولة، أي أنها كانت دائماً بطولة ثقافية بحصر المعنى. فكلّ بطل يحدثنا عنه التاريخ ما هو إلا وظيفة تتكثف فيها روحية الجماعات وحاجاتها الوجودية ومثلها العليا وقيمها، وذلك ما يؤلّف في مجمله ما نصلح عليه بالثقافة أو الحضارة بمعناها الفلسفي.

والمسألة المهمة التي أريد التنبيه عليها هنا، أن البطولة تأويل وحاجة، بمعنى أنه لا يوجد أبطال حقيقة، لكن الوعي الجماعي عادة ما يميل إلى صنع أبطاله لأنه يجد فيهم هويته الحضارية الموحدة والنامية. إن الوعي يؤوّل سعيه ووجوده للقيم وتعاليه حين يجسدها في ذوات معينة، وهذا جوهر ما نجد من مفاهيم البطولة سواء ما كان منها أسطورياً أو دينياً أو شعبياً أو فلسفياً.

وإذا كان توماس كارليل يجعل روح البطولة المحرك الأول لتقدّم الإنسانية وازدهارها^(٥)، فإن ذلك يشير إلى الطابع الإبداعي للوعي الحضاري، وهذا ما يؤكّده من جانب آخر حين يحدد وظيفة البطل بأنه البادئ^(٦) أي التاريخي الذي يمتلك

(٥) انظر: توماس كارليل، الأبطال، عربي محمد السباعي (القاهرة: المطبعة المصرية؛ الدار القومية للطباعة، [١٩٣٠])، ص ٢٧.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٥.

قدرات متفوقة (قدرات وعي) تمكّنه من استيعاب حركة واقعه وتمثلها بحيث يستطيع أن يتدخل فيها لا بهدف إعاقته، بل لاكتشاف قانونها وتحويل مسارها باتجاه جديد يجسد حاجة الوعي الجماعي للتجدد والبدء ثانية. إن القدرات التي يمتاز بها البطل البادئ ما هي إلا تعبير عن الطاقة المتجمعة في كيان الجماعة والتي تتحفز للانطلاق والفعل، كما إن كلّ المعوقات التي تواجه البطل البادئ ليست سوى تعبير عما يكبح هذه الطاقة والذي يتأصل في بنية الوعي الواقعية. وهذه الفكرة ترد إلى التفسير الهيجلي للتاريخ من حيث هو تاريخ وعي الإنسان بحريته، فالوجود للقيمة في واقع كابع معوق يساوي وجود الإنسان لذاته ومن ثمّ، لحريته، لأن الوجود للذات يساوي عند هيجل الوجود للحرية^(٧).

إن هذه التفسيرات يمكن أن تحكم وظيفة الوعي الشعري العربي وتاريخيته، غير أنه كان يجسد بطولته الحضارية ووجوده للقيمة في الإنسان الجمالي بوصفه آنية شعرية. وفي ضوء هذه الفكرة نستطيع استحضار كلّ التفصيلات التي ذكرتها في المبحثين السابقين مما يخص التأسيس الجمالي للذات الشعرية وللعالم الشعري على أنها مظاهر من بطولة الوعي الحضارية التي تشتق من ذاتيته، وكل ما سأفعله في هذا المحور والمحاوّر اللاحقة هو استكشاف هذه المظاهر من زاوية القيمة.

إن ذاتية الوعي الشعري الأصيلة لم تكن ترى الإنسان الجمالي خارج نطاقها، بمعنى أنها كانت تتمثله في ذاتها. لقد كان الشاعر العربي بطلاً حضارياً بادئاً بذاته. وكان لا يستطيع أن يوجد للقيمة إلا بوصفها تجسداً عينيّاً إنسانيته الجمالية هو. فحتى المدح أو الرثاء أو الفخر القبلي ليست سوى إسقاطات لهذا التجسد على الآخر؛ إن ذاتيته توحد بين الذات والقيمة وتؤطر هذا التوحيد بالجمال وتشتقه منه.

والفكرة الأساسية التي ينطلق منها الوعي الشعري هي أن بناء الوجود للقيمة مسألة جمالية تحديداً، أو بكلمة أخرى، إن الجمال هو جوهر الوجود للقيمة، وهذا ما يؤكده قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي^(٨).

ليسَ الجمالُ بِوئزِرٍ فاعْلَمْ وإنْ زُدَيْتَ بُرْداً
إنَّ الجمالَ معادِنٌ ومنأقبُ أورثنَ مجدداً

(٧) انظر: جورج هيجل، محاضرات في فلسفة التاريخ، ترجمة وتقديم وتعليق إمام عبد الفتاح إمام، ط ٢ (بيروت: دار التنوير، ١٩٨١)، ج ١: العقل في التاريخ، مراجعة فؤاد زكريا، ص ٨٣.

(٨) ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، صنعه هاشم الطعان، سلسلة كتب التراث؛ ١١ (بغداد: المؤسسة العامة للطباعة، [١٩٧٠])، ص ٦٧.

وكذلك قول السموأل^(٩):

إذا المرء لم يدتس من اللؤم عرّضه فكل رداء يرتديه جميل
غير أن هذا البناء كان يستمد كيانه من المأزق الوجودي والمعرفي نفسه الذي
يعاود الظهور في كل وجه من وجوه الجمال الشعري العربي، وأعني به الدهر
والموت. إن الوجود للقيمة جمالي لأنه في أساسه مواجهة للدهر، وأن أهم ما يميز
الإنسان الجمالي هو فاعليته المطلقة في أن يمارس ما يمليه عليه وعيه ويحققه فعلاً على
الرغم من سطوة المعوق القاهر، وعلى الرغم من الموت.

إن الوعي بجوهرية القيمة وضرورة الوجود لها يجعل الذاتية تتعالى على الموت بأن
تؤسس الإنسان الجمالي فيه وفي الدهر قهراً، يقول العباس بن مرداس السلمي^(١٠):
ولي نفس تتوق إلى المعالي ستتلف أو أبلغها منهاها
ويقول عدي بن زيد العبادي موضحاً جمالية الوجود للقيمة في الموت وبفعله
أيضاً^(١١):

... فلو كنت الأسير ولم أكنه إذا علمت معد ما أقول
لما قصرت عن طلب المعالي فتقصرني المنيّة أو تطول
فإن أهلك فقد أبلت قومي بلاء كلّه حسن جميل

لنلاحظ هنا هذا التوكيد على جمالية الفعل الإنساني، إن قيمة الإنسان الجمالي
الذي يتشكل هنا تكمن في قدرته على تجاوز المعوق وعلى أن يوجد لقيمة العليا. وهذا
هو أساس البطولة الحضارية بالنسبة إلى ذاتية العربي التي تصبح بالوعي مطلقة كالدهر
في مواجهة الدهر، بل أشد فاعلية منه. يقول دريد بن الصّمة^(١٢):

ولي جنان شديد لو لقيت به حوادث الدهر ما جارت على بشر
كم قد عرّكت مع الأيام نائبة حتى عرفت القضا الجاري مع القدر

(٩) ديوان السموأل، صنعه أبو عبد الله نفظويه؛ تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٥)، ص ١٠.

(١٠) ديوان العباس بن مرداس السلمي، تحقيق وجمع يحيى الجبوري (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٦٨)، ص ١١٠.

(١١) عدي بن زيد العبادي، ديوان عدي بن زيد العبادي، جمع وتحقيق محمد جبار المعبيد (بغداد: دار الجمهورية، ١٩٦٥)، ص ٣٤.

(١٢) ديوان دريد بن الصّمة الجشمي، قدم له شاكر الفحام؛ جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي (دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١)، ص ١٢٥.

عُمْرِي مَعَ الدَّهْرِ مَوْصُولٌ بِآخِرِهِ وَإِنَّمَا فَضْلُهُ لِلشَّمْسِ وَالْقَمَرِ
وما تبينه هذه الأبيات أن الوعي الشعري يكرس وجوده الذاتي لغاية واحدة هي
معرفة القانون الذي يحكم واقعه، والتعبير عنه وتأسيسه حقيقة. لكن هذه الحقيقة
تتضمن من جهة أخرى جمالية الذات التي لا توجد للقيمة إلا بمواجهة الدهر حتى
النهاية. ومن ثم، فإن هذه المواجهة تصبح قيمة مطلقة بذاتها. إن الذاتية البطولية كفاح
أبدي يريد أن يستمر ما دام الدهر موجوداً.

والمسألة المهمة في هذا السياق أن ذاتية الوعي الشعري تزداد أصالة وفاعلية
وتزداد تمسكاً بوجودها للقيمة كلما تعمقت في موتها وتوحدت فيه. وهذا ما يؤكده
خداش بن زهير في قوله^(١٣):

دَرِينِي أَصْطَبِخْ كَأْساً وَأُودِي مَعَ الْفَتِيَانِ إِذْ صَحِبُوا ثَمُودَا
فِيَاتِي قَدْ بَقِيَتْ بَقَاءَ حَيٍّ وَلَسْكَنُ لَا بَقَاءَ وَلَا خَلُودَا
وَإِنَّ الْمِرَّةَ لَمْ يُخْلَقْ سِلَاماً وَلَا حَجْرًا وَلَمْ يُخْلَقْ حَدِيدَا
وَلَكِنْ عَائِشٌ مَا عَاشَ حَتَّى إِذَا مَا كَادَهُ الْأَيَّامُ كِيدَا
... أَنَا الْحَامِي الدَّمَارَ وَلَيْتُ غَابِ أَشْبُ الْحَرْبِ أَشْعَلُهَا وَقُودَا
أَهْمٌ فَلَا أَقْصُرُ دُونَ هَمِّي أَنَالُ الْعُنْمَ وَالْبَلَدَ الْبَعِيدَا

فوعي الشاعر هنا يعترف بأن وجوده الإنساني محدود بالموت في فضاء الدهر،
فهو ليس حجراً ولا حديداً لكي يتمكن من البقاء والديمومة متعالياً على فعل الأيام
(الدهر). لكن ذلك بالضبط ما يحفز ذاتيته لتطلق العنان لفاعليتها المطلقة التي تتأجج
حماساً وضاوئةً ومضاءً. إن الحرب التي سيشتنها هذا البطل على أعدائه إنما هي تحول
وظيفي للخمر التي يريد أن يشربها لينسى رعب مصيره ويتقبل فناءه. أي أن الشاعر
يصالح موته بنشوة الفعل المطلق الذي يجياه ويجسده في ذاته، على الرغم من محدودية
الإمكانات المتاحة. هنا يكمن تأويل ما نلاحظه عموماً على بطولية الشاعر العربي،
أعني ذلك الاعتداد العظيم بالذاتية وبأنها مصدر كل قيمة، ومن ثم، فإنها تحرص
على أن تفرض قوانين وجودها للقيمة ومنطقها في استنباطها وتأسيسها قسراً على
واقعها. فما دامت محاصرةً بالموت من جهة وبفقر الواقع من جهة أخرى، فإن لها أن
تفعل كل ما من شأنه أن يمنحها خلاصها، وهذا الخلاص غير ممكن إلا بالوجود

(١٣) يحيى وهيب الجبوري، شعر خداش بن زهير العامري (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية،

١٩٨٦)، ص ٤٠-٤٥.

للقيمة وجوداً مطلقاً فاعلاً وإيجابياً. إن الوعي الشعري يقرر أن ثمن قبوله بالموت هو أن يمنح ذاته حقاً مطلقاً في الوجود.

لذلك كان الشاعر يرى بطولته في تشكيل ذاته متحكماً مسيطراً يعطي حين يشاء بحيث يتجاوز كلّ حدود العطاء ويمنع حين يشاء حتى ليملاً عالمه دماً دون ما يريد منه، ثم يرى في ذلك غاية الجمال الإنساني الذي يسعى إليه. يقول حاتم الطائي^(١٤):

وَإِنِّي لِأَقْرِي الضَّيْفَ قَبْلَ سُؤَالِهِ وَأَطْعَنُ قَدَمًا وَالْأَسِنَّةُ تَرْعُفُ
وَإِنِّي لِأُخْزَى أَنْ تُرَى بِي بِطَنَّةٍ وَجَارَاتُ بَيْتِي طَاوِيَاتٌ وَنُحْفُ
وَإِنِّي لِأُعْشِي أَبْعَدَ الْحَيِّ جَفْنَتِي إِذَا حَرَّكَ الْأَطْنَابَ نُكْبَاءُ حُرْجُفُ
وَإِنِّي لِأَزْمِي بِالْعِدَاوَةِ أَهْلَهَا وَإِنِّي بِالْأَعْدَاءِ لَا أَتَنَكَّفُ
وَإِنِّي لِأَعْطِي سَائِلِي وَلَرُبَّمَا أَكْلَفُ مَا لَا أَسْتَطِيعُ فَأَكْلَفُ

إن جمالية الوجود البطولي للقيم تتخذ هنا مسارين، الأول يتمثل في الانفتاح المطلق على الآخر ومنحه المقومات الضرورية للوجود حتى لو كان ذلك مستحيلاً بحكم متطلبات الواقع الملحة التي تفرض على الذات انغلاقها على أنويتها، أي أن هذا المسار يتحقق قيمة جمالية في مقابلة الانفتاح والتعالي بالوجود الذاتي للانغلاق والعزلة في حدود الأنا الضيقة. والمسار الثاني يتحقق في منعة الذاتية واعتدادها بوجودها للقيمة وحمائتها لها وللآخر من الأعداء. وكل من المسارين يُشتق من الأساس نفسه؛ إن البطل العربي لا يفهم وجوده للقيمة إلا فاعلية مطلقة، ومن هنا كانت صفة الإباء التي يتميز بها، فبطولته الجمالية لا تستطيع الخضوع لأحد أو لشيء إلا اختياراً، لأنها مصدر كل قيمة. وإذا رأت أن تحقيق هذه المعادلة صعب أو مستحيل فإنها تستحضر موتها فوراً فتنتفي كل الصعوبات ويفتح الطريق أمام البطولة لتسير إلى أقصى تعاليها. يقول الحصين بن الحمام^(١٥):

أَبِي لَابِنِ سَلْمَى أَنَّهُ غَيْرُ خَالِدٍ مُلَاقِي الْمَنَايَا أَيَّ صِرْفٍ تَيَمَّمَا
فَلَسْتُ بِمَبْتَاعِ الْحَيَاةِ بِسَبْبَةٍ وَلَا مُبْتِغٍ مِنْ رَهْبَةِ الْمَوْتِ سُلْمَا

(١٤) يحيى الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: مطبعة المدني، [د.ت.])، ص ١٠٢.

(١٥) أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام، مع شرح وافر لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري...؛ تحرير كارلوس يعقوب لايل (أكسفورد: كلارندون بريس، [١٩١٨ - ١٩٢٤])، ج ١ (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠)، ص ١٢٠.

ويقول عنتره موضحاً أن الموت أفضل من الخضوع، وأنه يجب أن يكون محفراً على بلوغ أقصى الفاعلية الوجودية^(١٦):

وَلَمَمْتُ خَيْرٌ لِّلْفَتَى مِنْ حَيَاتِهِ إِذَا لَمْ يَثْبُبْ لِلأَمْرِ إِلَّا بَقَائِدِ
فَعَالِجِ جَسِيمَاتِ الأُمُورِ وَلَا تَكُنْ هَبِيتَ الفُؤَادِ هُمُّهُ لِلوَسَائِدِ

وهذا الاعتداد بالذاتية وبياباتها يجعل ربيعة بن مقروم لا يكتفي برفض الخضوع وإنما يجب عليه أن يُخضع من ينافسه على الوجود للقيمة أو يميتها^(١٧):

وَكُنْتُ إِذَا قَرِينِي جَادَّبْتُهُ جِبَالِي مَاتَ أَوْ تَبِعَ الجِذَابَا

على إننا يجب أن نفهم من ذلك أن بطولية الشاعر العربي في وجودها للقيم تركز على فكرة البدء تحديداً، فالانقياد والخضوع يعني تمأهي الذاتية في واقعها، وانتفاء فاعليتها الجمالية المطلقة، إن الشاعر العربي يريد أن يكون بطلاً بادئاً يؤسس القيمة بذاته ولا يقبل بأقل من ذلك الدور.

ولا بُدَّ أن نتذكر دائماً أن هذا البطل إنسان جمالي أي أنه تشكيل شعري، فنحن لا نعرف إن كان الشعراء العرب في الواقع، كرماء فرسان هذه الصورة التي يعرضها علينا شعرهم، وإذا فإن البطل - هذه حقيقته - إنسان مثالي أولاً وأخيراً، يحاول أن يتمثل الوجود للقيمة تمثلاً شعرياً ويجعله تعبيراً عن حاجة الجماعة إلى ذات وظيفية تساعدنا على أن ترى هويتها وتحدها لكي تتجاوز واقعها. وهذا الذي أذكره هنا لا يعني إطلاقاً أن الشعري ينفصل عن الواقعي، بل على العكس، فالمثال - لأنه شعري - يتجذر عميقاً في الواقع على هيئة فعل ذي ماهية جمالية تربوية. ولعل ذلك يصدق بدقة على الشعر العربي الذي كان يتمتع بمكانة عظيمة في نفوس العرب لأنه كان يصنعهم بالمعنى الحرفي للكلمة.

من هنا كانت المبالغات التي تميز وجود البطل العربي للقيمة فهو يدفع هذا الوجود إلى أقصاه لأنه يريد أن يستكشف كل ما ينطوي عليه من جمال ويعرضه على الناس مجسداً في ذاته ومشتقاً منها. لقد كان الشاعر العربي - البطل معلماً ومركباً، وكان يؤسس الوجود للقيمة في أقصى إمكاناته لكي يصبح مجالاً يتسع باستمرار لتربية الإنسان العربي.

(١٦) ديوان عنتره، تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤])، ص ٣٣٤.

(١٧) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، سلسلة كتب التراث؛ ١٠١ (بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠)، ص ١٥٥.

لذلك كله كان البطل - كما يؤسسها الوعي الشعري - يبدو بأوجه متعددة مختلفة، أعني أن وجوده الجمالي يتشكل متحولاً باستمرار، وينتمي كل حالة من حالاته إلى أقصى ما تحتمله أو تتضمنه من ماهية جمالية: فهو يبدو رقيقاً مرهفياً في عشقه، وفجأة يتحول إلى الضراوة الوحشية ثم إلى الكرم والعطاء وينتشي بلذائده وبرؤيته الجمالية لكل شيء حوله، كما ينتشي بحزنه وبألمه وبهامشية حياته في فضاء الدهر وبعظمته وخلوده. لكن هذه الأوجه المختلفة ليست متناقضة، فالموقف الذي يحكمها واحد، يقول عترة في تشكيل نموذجي لأبعاد البطل الجمالي العربي^(١٨):

ولقد نظرت غداة فارق أهلها
إذ تستبيك بأضلتي ناعم
وكأنما نظرت بعيني شادين
.. ولقد نزلت فلا تظني غيره
وأحب لو أسقيك غير تملق
إثني علي بما علمت فإنني
فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل
ولقد شربت من المدامة بعدما
بزجاجة صفراء ذات أسيرة
فإذا شربت فإنني مستهلك
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى
وحليل غانية تركت مجذلاً
عجلت يداي له بمارن طعنة
. هلا سألت الخيل يا ابنة مالك
يُخبرك من شهد الوقائع إثني

ففي هذا التشكيل نلاحظ تداخلاً وتحولاً في صفات البطل الجمالي من العشق المطلق الذي يدفعه إلى إفاء ذاته في معشوقته، إلى الكراهية المتفجرة التي تمزق العدو

(١٨) ديوان عترة، ص ١٨٧ - ٢٠٩.

وتسحقه، ومن الرقة والرهافة والسماحة إلى الصلابة والقسوة والظلم، ويتوسط هذا التحول الانتشاء بالخمير وبالعطاء والكرم فكأنه يربط النقيضين ليؤدي حقيقة البطل: إن عشق المرأة والقتل الدموي للعدو وجهان للفعل الإيجابي المطلق فكلاهما عطاء وكلاهما تعبير عن سعي الذاتية إلى كمالها وعن اعتدادها بذاتها من حيث هي وجود متعال.

ولكننا مع هذا كله نتلمس شعوراً عميقاً بالموت والفناء يباطن هذه التحولات ويستفزها بحيث لا يجد وعي الشاعر مهرباً سوى أن يتلبس الموت ويجعله يمارس فاعليته الرهيبة من خلاله، فكأنه بذلك يسلبه قدرته المطلقة. إن ذات الشاعر تميّت الموت في عشقها وفي كرمها، كما تميّته في سحق الأعداء وإبادتهم.

وضمن هذا الإطار العام لماهية البطل العربي يمكن أن نحدد الميزات والصفات التي تميزه وتشكل حضارتيته، وأولها أنه يحرص على الريادة واستكشاف إمكاناته وممكنات وجوده في العالم وتلك ميزة ذكرنا أوجهاً منها سابقاً في التأسيس الجمالي للذات والعالم الشعريين، ولكننا هنا سنراها من حيث هي قيمة بذاتها ووجود للقيمة، تقول سعادى بنت الشمردل الجهنّية مشكّلة جانباً من الجمال البطولي لأخيها^(١٩):

جَوَابُ أوديةِ بغيرِ صحابةٍ كَشَافُ داويِ الظلامِ مُشَيِّعُ

وهذا التشكيل يوضح أن الريادة تهدف إلى الكشف عن الوجود وعن القيمة التي تستنبط منه ولذلك ترتبط الريادة بالفاعلية في أوجه منها، ويقول تأبط شراً في تشكيل بطولته الذاتية^(٢٠):

سَبَّاقُ غاياتِ مجدٍ في عَشيرتِهِ مُرَجِّعُ الصَوْتِ هَذَا بينَ أرفاقِ

حَمالِ ألوبيةِ شَهَادِ أنديةِ قَوَالِ مُحَكِّمةِ جَوَابِ أَفاقِ

ولا شك في أن هذا الحرص على الريادة يؤدي إلى التفرد والأصالة ويعززها باستمرار، غير أن ذلك لا يكتسب قيمته في نظر البطل العربي إلا بأن يكون من أجل الآخر. إن القيمة تعالٍ وانفتاح، يقول حاتم الطائي^(٢١):

ولي نبيقةٌ في المجدِ والبذلِ لم يكنْ تَأَنَّقُها فيما مضى أحدٌ قبلي

(١٩) عبد الملك بن قريب الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ديوان العرب؛ ٢، ط ٥ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ١٠٤.

(٢٠) شعر تأبط شراً، دراسة وتحقيق سلمان داوود القرعة غولي وجبار تعبان جاسم (النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣)، ص ١٠٧-١٠٨.

(٢١) الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص ١٥٧.

ولي مع بذل المال والبأس صولةً إذا الحربُ أبدت عن نواجذها العُضلي
وأجعلُ نفسي للعشيرة جنةً وأحملُ عنهم كلَّ ما ضاع من ثقلِ
ويقول عمرو بن قميئة موضحاً أن وجوده للآخر يزداد فاعلية في الظروف
الصعبة وذلك ما يعزز ريادته وأصالته^(٢٢):

وإن صرَّحتُ كحلِّ وهبَّت عريّةً من الرِّيح لم تتركْ لذي المالِ مرفداً
صبرتُ على وطفِ الموالِي وحطْمهم إذا صنَّ ذو القُربى عليهم وأخمداً
وما ذلك إلا لأن وجود البطل العربي للقيم يشق من وعيه بجوهريتها ودورها
في إغناء الحياة ومنحها المعنى والهدف، ومن ثم فإن التزامه بها وتفردته وأصالته
انبثاق عفوي من ذاتيته الواعية لا خوفاً ولا طمعاً، ولا تؤدي به إلى الكبر والزهو،
يقول عوف بن عطية^(٢٣):

لعمرك إنني لأخو حفاظٍ وفي يوم الكريهة غير غمرِ
أجودُ على الأبعادِ باجتماعٍ ولم أحرِمُ ذوي القربى بصهرِ
وما بي فاعلموه من خشوعٍ إلى أحدٍ وما أزهى بكبرِ
إن كل هذه الصفات التي تميز بها البطل العربي تصدر عن وعيه العميق والحاد
بالموت، فوجوده للقيمة يعني خلاصه الحقيقي من موته، أي أن انفتاحه على الآخر
إنقاذ له من رعب المصير، ولذلك فإن البطل العربي لا يستطيع أن يتخلى عن الإنسان
للموت، وفي ذلك يقول عروة بن الورد^(٢٤):

. . فلا أترك الإخوان ما عشت للردى كما أنه لا يترك الماء شاربه
ولنلاحظ هنا كيف يجعل الشاعر افتدائه للآخر من الموت مقوماً جوهرياً
لوجوده لا يستطيع أن يستغني عنه كما إنه لا يمكن أن يستغني عن الماء.

الميزة الأخرى التي تمثل الطابع الحضاري للشاعر العربي أنه كان يؤسس القيم

(٢٢) عمرو بن قميئة، ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: دار الحرية للطباعة،
١٩٧٢)، ص ١٠ - ١٢.

(٢٣) الضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام،
ص ٦٣٩ - ٦٤٠.

(٢٤) عروة بن الورد العبسي، ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحاق المتوفي سنة
٢٤٤ هـ؛ حققه وأشرف على طبعه ووضع فهرسه عبد المعين الملوحي، مديرية إحياء التراث القديم (دمشق:
وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦)، ص ٢٩.

في عالم معوق كابح لإمكاناته يرفضه ويحاصره. وفي هذا السياق ينبغي أن نذكر أن قيمة الكرم مثلاً ليست قيمة واقعية بقدر ما هي قيمة شعرية جمالية، وأظن إننا نخطئ إذا تصورناها غير ذلك. فلقد كان الشاعر يجاهد من أجل أن يؤسس قيمة الكرم في واقع يراها جنوناً بسبب فقره وشحة الموارد الطبيعية التي توفرها الصحراء للإنسان، فضلاً عن الفوضى التي تتحكم بنظام الحياة والخوف من المستقبل . . . الخ. ولعل ما يؤكد ذلك أن الشاعر العربي الكريم يبدو مقاطعاً معزولاً مهدداً بالنبذ، ولكنه يتمسك بوجوده لهذه القيمة لأنه يعرف بوعيه المتفوق على الوعي الجماعي الواقعي أهميتها ومعناها الحضاري، كما يحاول أن يوظف منطقته المحكم للدفاع عنها وتأسيسها، ولنأت بنموذج يوضح هذا، وهو قول حاتم الطائي^(٢٥):

أماويّ قد طال التَّجَنُّبُ والهَجْرُ	وقد عَدَّرْتَنِي فِي طِيْلَائِكُمُ العُدْرُ
أماويّ إنّ المالَ غادِ ورائحُ	ويَبْقَى مِنَ المَالِ الأحاديثُ والدُّكْرُ
أماويّ ما يُعْني الثُّراءُ عن الفتى	إذا حَشْرَجَتْ نَفْسٌ وضاقَ بها الصُّدْرُ
أماويّ إنّ يُضْبَحُ صَدَائِي بِقَفْرَةٍ	مَنْ الأَرْضِ لا ماءَ لَدَيّْ ولا خَمْرُ
تَرَيّ أنّ ما أهْلَكْتُ لم يَكُ ضَرْنِي	وأنَّ يَدِي مِمَّا بَخَلْتُ بِهِ صِفْرُ
أماويّ إنِّي رُبُّ واحدٍ أمِّه	أَجْرْتُ فلا قَتْلَ عَلَيْهِ ولا أَسْرُ
وأني لا ألو بمالٍ صنيعةً	فأولُّه زادٌ وآخِرُهُ دُخْرُ

إن من الواضح هنا، أن الكرم العربي شعري، وأنه قيمة جمالية متعالية على واقعها الذي يرفضها، لكن الوعي يجعل الشاعر يغني ذاته فيها على الرغم من القطيعة التي حدثت بينه وبين زوجته (والزوجة هنا ترميز لبنية الوعي الجماعي ومنطقه ونظام حياته) مؤكداً أن هذه القيمة هي خلاصه من الموت، وهي الطريق إلى التواصل مع الآخر تواملاً حرّاً مطلقاً، فتحقق حريتهما معاً وتسبغ عليهما طابعها البطولي والجمالي والحضاري، لأن البطولة الحضارية في جانبها هذا، ستغمر عالمها بجمال القيمة والتعالي على الفردية والانعزال. وهذا الجمال يتضمن البطل ويجدده في الآخر ويحييه من خلاله، كما يؤسس المعنى الذي يجسده.

إن حضارية البطل العربي تتأكد في سعيه إلى المعنى مهما كانت فداحة التضحيات التي يقدمها من أجل هذا الهدف، إنه يتقبل موته وفقره وعزله ويختارها

(٢٥) الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص ١٠٩ - ١١٤.

طائعا غير نادم على شيء، فكأنه يريد أن يؤسس منطقاً جديداً للعلاقات الإنسانية ولنظام الحياة الذي ينبغي أن يكون المعنى روحه وكيانه. وهذه الفكرة بالذات جعلت بعض الشعراء يرفضون الانتماء إلى الوعي الجماعي السائد، ويختارون الانفصال عنه على الرغم من أن ذلك يعني الفناء والهلاك في عالم الصحراء. لكنها القيمة بجوهريتها وبأهميتها العظيمة هي التي تحتم ذلك، يقول الشنفرى الأزدي رافضاً قومه والانتماء إليهم ما دام يجد من وجوده لقيمه الذاتية^(٢٦):

أقيموا بني أمي صدورَ مطيِّكُم فإني إلى قومِ سواكم لأمئلُ
فقد حُمّتِ الحاجاتُ واللئيلُ مُقمرُ وشُدّتْ لطيّاتِ مطايا وأزحلُ
وفي الأرضِ منأى للكريمِ عن الأذى وفيها لمنْ خافَ القلى مُتَعزّلُ
لَعمرُك ما في الأرضِ ضيقٌ على امرئِ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقلُ

لنلاحظ كيف يصبح الوعي بالذاتية والقيمة بديلاً عن الانتماء إلى الأهل، ونوراً يضيء الطريق المظلم المجهول وأساساً للفاعلية والمعنى ومجالاً لانهايتاً لإغناء الوجود الإنساني وفتحه على ما يجعله أكثر إنسانية. إن الشاعر العربي بطل حضاري لأنه يريد الانتماء إلى القيمة التي يبتكرها وإلى العالم الشعري الذي يؤسسه بوعيه وبرؤيته الجمالية لذاته، وسعيه للارتقاء بها إلى كمالها الذي يليق بها، لا إلى ما يفيض عليه من انتماءات خارجية منغلقة (أهلاً أو مكاناً). يقول الأفوه الأودي^(٢٧):

... حانَ الرّحيلُ إلى قومٍ وإن بُعدوا فيهم صلاحٌ لمرتادٍ وإرشادُ
فسوفَ أجعلُ بُعدَ الأرضِ دونكُم وإن دنتَ رجمٌ منكم وميلاذُ
ويقول أوس بن حجر^(٢٨):

أقيمُ بدارِ الحزمِ ما دامَ حزمُها وأخرِ إذا حالتْ بأنْ أتحوّلا
وأستبدلُ الأمرَ القويَّ بغيره إذا عَفدُ مَأفونِ الرّجالِ تحللاً

(٢٦) شمس بن مالك بن الأواس الشنفرى، لامية العرب، تحقيق وشرح محمد بدیع شريف (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤)، ص ٢٧.

(٢٧) «ديوان الأفوه الأودي»، في: عبد العزيز الميمني الراجكوني، الطوائف الأدبية (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧)، ص ١٧.

(٢٨) أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط ٢ (بيروت: دار صادر، [د.ت.])، ص ٨٣.

ويقول امرؤ القيس (٢٩):

وإذا أذيتُ ببلدةٍ ودَّعْتُها ولا أقيمُ بغيرِ دارِ مُقامِ

ومن هنا فإن البيئة التي يريد أن يؤسسها الوعي الشعري بيئة قيم متعالية وبيئة معنى لأنه لا يستطيع الحياة والوجود لذاته ولرسالته الحضارية المؤطرة بالجمال إلا فيها.

إن كل ما ذكرته من ماهية البطل العربي ووظيفته الحضارية، وتعدد أوجه فاعليته واختلافها بين الرقة والضراوة والعنف والعظمة، وانطوائه على شعور عميق بالموت، ووعي بالمسؤولية التي يلقيها الواقع على عاتقه بحيث يفني ذاته في القيمة وفي الآخر، كل ذلك يشير إلى فرادته وأصالته كبطل. ولا بُدُّ من أنه ما كان ليظهر بهذه الصورة التي يؤسسها بها الوعي الشعري لولا أنه يُشتق من حاجات روحية تتأصل في أكثر مستويات الوعي الجماعي عمقاً، بتجربته الطويلة الدامية من الوجود في فضاء الدهر، وبنائه الثقافي الخاص. إن الجمال الذي يتضمنه الوجود للقيمة والبطولة الحضارية للشاعر العربي - إنساناً جمالياً بطلاً - حاجة تجسدت في هذا الشكل أو النمط من الوجود حصراً، لأنه لم ينشأ من أو في فراغ، وإنما هو ترميز تشكيلي يتضمن البنية الثقافية العميقة التي جاهدت طويلاً من أجل بلورة فاعليتها وإظهارها بهذا الشكل دون غيره. ولنا أن نتساءل الآن عن الجذور الواعية (أو غير الواعية) التي يحملها البطل العربي بنية وتشكيلاً لكي يتمكن من فهم جماليته وتأييل وظيفته الحضارية بصورة أعمق.

معروف أن تراث البشر مليء بالأبطال ذوي الوظيفة الحضارية المتمثلة في قدراتهم المتفوقة وإنجازاتهم العظيمة التي تطور الحياة الروحية والمادية وتحدد معالمها وقيمها الأساسية. ولأن البطل صنع وتأويل، فإنه ترميز لبنية الوعي الإنساني وتكوينه المعرفي في مرحلة معينة. ومن هنا كان هؤلاء الأبطال يجسدون ذلك النموذج العام للبطولة الذي يرتبط بظاهرة طبيعية ما، وأشهر مثال على هذا هو البطل الذي يعرف بالبطل الشمسي.

ويمتاز هذا النموذج البطولي بصفات وميزات معينة تتصل في عمقها بالشمس ودلالاتها الرمزية في وعي كثير من الشعوب خاصة الغربية منها. ولعل ما يؤكد ذلك صفاته البدنية، فهو ذو وجه مشع وشعر أشقر وعينين زرقاوين وغير ذلك من الصفات الجسدية.

(٢٩) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ص ١١٨.

إننا لا نستطيع أن نتبين على وجه الدقة لم ارتبط البطل الغربي بالشمس، وربما نجد إجابة أولية لذلك بسبب أهمية الشمس العظيمة في حياة تلك البلاد الشمالية الباردة. غير أن الأهم من ذلك هو بنية الشمس الثقافية في التراث الديني والأسطوري الغربي؛ فهي رمز للأولي والأساس في نظام العالم، وهي تجسيد للإله الخالق الذكر، وللروح والعقل والحقيقة والحكمة والنظام (اللوجوس) وللإنسان الأب، وللعالم الإنساني - عالم الحياة (في مقابل عالم الموتى) . . . الخ، ومن ثم، فإن ارتباط البطل بالشمس يمكن أن يكون لأي من هذه الدلالات، وهذا يعني أن البنتين الرمزيتين للشمس وللبطل الشمسي متناظرتان أو متداخلتان، إن لم تكونا بنية واحدة^(٣٠).

ويمكن أن يكون للعرب أبطالاً من هذا النوع أعني من ناحية الوظيفة الحضارية، غير إننا يجب أن ننتبه إلى أن بنية البطل في الحضارة العربية ليست شمسية وإنما هي بنية قمرية. ذلك أن القمر عند العرب الجاهليين، هو الإله الذكر، وكبير الآلهة، وصفاته - من خلال أسمائه التي دُعي بها - الأبوة التي تعني الإيجاد والإظهار والإصلاح (الأب) والرقّة والمحبة والعطف (وَدٌّ أو وُدّ) والقدرة والعزة (كهلن) والحكمة والصدق والعلم (حَكَمٌ، صَدَقٌ، عَلِمٌ) وكل هذه الصفات ترينا الإله الجاهلي الأكبر إلهاً قديراً قوياً عالماً حامياً مساعداً لأبنائه المؤمنين به محبباً عطوفاً عليهم^(٣١). وبالنظر إلى هذه المكانة التي يحتلها القمر في الوعي الجماعي العربي فإنه يمكن أن يكتسب كثيراً من صفات الشمس عند الغربيين^(٣٢)، والتي ستعكس على الأبطال العرب - الشعراء بوصفهم أناساً جماليين.

(٣٠) البطل الشمسي الحضاري يناظر الشمس من حيث الوجود والفعل والبنية الرمزية، فهو يولد بطريقة خارقة، وينمو بسرعة (كما الشمس إذ تولد من الظلام وترتفع فوق الأفق كاملة تامة) يتجول هنا وهناك محارباً أو ينجز مهمات لمن هم أقل منه شأنًا (الشمس تخدم الأرض) ويتحول في ذروة حياته إلى مخبول أو نزوي متباطئ؛ كالشمس في منتصف اليوم أو في الصيف) يجب امرأة عذراء (الفجر، الغسق، الندى، القمر) لكنه سرعان ما يهجرها أو حتى يقتلها بنفسه، متابعاً رحلته بعد ذلك. يموت سريعاً وتكون لحظة موته دامية مجيدة (الغروب) لكنه قد يبعث من الموت بعد زيارة العالم الآخر (الشمس تغيب في الليل وتعود للشروق مرة أخرى). والتراث الغربي حافل بالأبطال الشمسيين الذين تنطبق عليهم هذه الصفات، مثل الآلهة الوثنية (زيوس وأبولون ومارس وبوزايدون وبرومثيوس). وأبطال الملاحم والأساطير (هكتور وأخيل وأوديسيوس ورومولس وهيركيليس) وبعض الملوك الأسطوريين (أوديب مثلاً)، وحتى المسيح في صورته الغربية الكنسية اكتسب مع الوقت بنية شمسية معقدة مع أنه شرقي. لمزيد من التفصيلات حول مفهوم البطل الشمسي، انظر: Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, 2nd rev. ed. (Amsterdam: North-Holland; New York: American Elsevier, 1976), pp. 250 and 447-448.

(٣١) جواد علي، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام (بيروت: دار العلم للملايين؛ بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٧٠)، ج ٦، ص ٥١ - ٥٧.

(٣٢) بالمناسبة فإن القمر عند الغربيين مؤنث ويرتبط - ترتبط - في وعيهم بالشر، على عكس الشمس الذكر الذي يرتبط عندهم بكل ما هو خير.

إن بنية القمر هي نفسها بنية البطل الحضاري والإنسان الجمالي من حيث هو وجود للقيمة. وكل ما حدث هنا هو ذلك التحول في عناصر البنية من نسقها الديني إلى نسق جمالي شعري.

وثمة إشارات عديدة تؤكد هذا التأويل، أولها أن الصنم الذي يمثل الإله القمر (وَدّ) كان على هيئة رجل ضخم عليه سيف قد تقلّده وقد تنكّب قوساً وبين يديه حربة فيها لواء ووفضة فيها نبل^(٣٣). وهذه بالضبط هيئة البطل العربي المقاتل، وبها تؤول ذلك الحرص الذي يبديه كثير من الشعراء على تشكيلهم لأنفسهم في هيئة المحارب ووصف سيوفهم ورماحهم وقسيهم^(٣٤).

الإشارة الثانية أن القمر في وعي العرب يرتبط بالمطر ارتباطاً وثيقاً، إذ إن منازلها تؤطر الأنواء وتحكمها^(٣٥). ومن هنا كان المطر والماء ليس مقوماً لوجود البطل الحضاري القمري حسب بل فاعلية له، ولهذا عادة ما نراه في التشكيل الشعري الجمالي يرتدي درعاً تشبه بالماء^(٣٦) ويمتطي فرساً ممطرة^(٣٧) ويقود جيشاً ممطراً^(٣٨) أو أنه يقود السيل^(٣٩) أو يصنعه ويغرق به فضاء الدهر. وهذه صور شائعة في الشعر العربي.

الإشارة الثالثة أن للقمر دلالات ترتبط بالإنسان، فمن حيث الهيئة يكون الإنسان القمري أبيض جميلاً صافي اللون صبيح الوجه مدوّرة. ومن حيث الأخلاق الباطنة يكون سليم القلب يشتهي الجمال والمدح، كثير الانبساط إلى الناس كريم

(٣٣) انظر: المصدر نفسه، ج ٦، ص ٢٥٦.

(٣٤) انظر مثلاً: أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، ص ٨٣-٨٩، وديوان المزرد بن ضرار الغطفاني، ص ٣٥-٤٦.

(٣٥) انظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب (بغداد: [د. ن.]، ١٩٨٨)، ص ٨-١٠ و ٢٠-٢١.

(٣٦) انظر مثلاً: ديوان عامر بن الطفيل، تحقيق كرم البستاني (بيروت: دار صادر، ١٩٦٢)، ص ١٠٢؛ أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، ص ٨٤، والضبي، ديوان المفضليات: وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام، ص ٤٧، ٦٧ و ٧٥-٧٦.

(٣٧) انظر: امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ٥٠ و ١٧٤؛ ديوان طرفة بن العبد، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥)، ص ١٧١؛ علقمة الفحل، ديوان علقمة الفحل، حققه لطفي الصقال ودرية الخطيب؛ راجعه فخر الدين قباوة، كنوز الشعر العربي؛ ١ (حلب: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩)، ص ٩٤، وشرح ديوان زهير بن أبي سلمى، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.]، ص ١٣٥.

(٣٨) انظر مثلاً: ديوان عنتر، ص ٣٠٠، وديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد (القاهرة: مكتبة الدار العربية، ١٩٦٢)، ص ١١٦.

(٣٩) امرؤ القيس بن حجر الكندي، المصدر نفسه، ص ١٤٤-١٤٦.

النفس قوي العقل. ومن حيث الأفعال الظاهرة يكون طيباً مُظهراً للمروءة^(٤٠). وكل هذه الصفات البدنية والحلقية تؤكد أن البنية الجمالية للبطل الحضاري العربي أكثر عمقاً مما نتصور، ولنتذكر هنا كيف كان الشعراء يمنحون الإنسان الجمالي بياض اللون ويربطونه بصفات معنوية متفوقة، فهذا هنا تأويله.

والأهم من ذلك كله أن الوعي الشعري غالباً ما يوظف القمر في تشكيل الإنسان الجمالي البطولي وليس الشمس (إذ إن الشمس ترتبط بالمرأة كما أشرت إلى ذلك من قبل) ويتصل هذا التوظيف بالوجود للقيمة حصراً، فمن ذلك قول جرّان العود النميري في تشكيل ذاته^(٤١):

ألا ياربُّ ذي كَرَمٍ ومجدٍ سيُنسبُ إنْ هَلَكْتُ إلى القُبُورِ
ومَشبُوحِ الأشْجاعِ أَرْزِجِي على العِلاتِ ذي خُلُقٍ يَسِيرِ
رفيعِ الناظِرَيْنِ إلى المعالي بعيدِ الذُّكْرِ، كالقَمَرِ المُنِيرِ

وكذلك قول الدعجاء بنت المنتشر في رثاء أبيها، والرثاء تأسيس لماهية البطل الجمالية من حيث هو وجود للقيمة^(٤٢):

... أخو رغائبٍ يُعطيها ويسألها يخشى الظلامَةَ منه التَّوفُّلُ الرُّفُورُ
مَنْ ليسَ في خيرِه مَنْ يُكذِّرُه على الصِّديقِ ولا في صَفْوِه كَذْرُ
مِرْدَى حُرُوبِ شهابٍ يُستضاءُ به كما أضاءَ سوادَ الطُّخْيَةِ القَمَرُ

وعادة ما يوحد الوعي الشعري بين البطل الحضاري بوصفه بادئاً وبين القمر بنيوياً من خلال الهلال ودلالته على الولادة والتجدد والبدء، فمن ذلك قول امرئ القيس في تشكيل ذاته^(٤٣):

... الماجدِ الأروعِ مثلِ الهِلا لِ الأَرْزِجِيِّ المَلِكِ الواصلِ

(٤٠) انظر: أبو العباس أحمد بن يوسف التيفاشي، سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، هذبته محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور)؛ حققه إحسان عباس، ٢ ج (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠)، ص ١٨٤ - ١٨٧.

(٤١) عامر بن الحارث جرّان العود، ديوان جرّان العود النميري، تحقيق وتذييل نوري هودي القيسي (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢)، ص ٦٩.

(٤٢) انظر: رياض الأدب في مرثي شواعر العرب، جمعه وضبطه وعلق حواشيه ووقف على طبعه لويس شيخو (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، ١٨٩٧)، ج ١، ص ١٢٢ - ١٢٣، والأصمعي، الأصمعيات، ص ٩٠ - ٩٢، منسوبة لأعشى باهلة.

(٤٣) امرؤ القيس بن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، ص ٢٥٦.

وهذا ما نرى الأعشى يؤكدُه إذ يشكّل ممدوحه^(٤٤):

... إلى ملكٍ كهلالِ السّما ء أركى وفاءً ومجداً وخيراً

وفي هذا النسق التشكيلي لبنية البطل القمري يأتي البدر ليؤسس كمال وجوده للقيم الجمالية، تقول الخنساء في رثاء أخيها^(٤٥):

أغرُّ أزهراً مثل البدرِ صورتهُ صافٍ عتيقٌ فما في وجهه نُدْبُ

ويقول زهير بن أبي سلمى في مدح هرم بن سنان، والممدوح ليس سوى تمثّل إسقاطي لذات الوعي الجمالية على الآخر الخارجي^(٤٦):

لو كنتَ من شيءٍ سوى بشرٍ كنتَ المنيرَ ليللةِ البدرِ

ولنلاحظ العلاقة البنيوية التي يقيمها هذا التشكيل بين ما يتميز به الإنسان الجمالي من كمال حقيقه وجوده للقيمة وبين كمال البدر ونوره الساطع، فالممدوح يتشكل بطلاً حضارياً في ذروة وجوده وفاعليته من خلال البدر الذي يتجسد فيه ويحوّله إلى مثل جمالي أعلى.

إن الفكرة الأساسية التي أريد أن أؤكدُها هنا، أن هذا الربط البنيوي بين القمر والبطل العربي ما هو إلا محاولة لتأويل الإنسان الجمالي بجذوره العميقة وفهم أبعاد شخصيته ودوره التاريخي مع التأكيد على ماهيته الجمالية، وهذا ما يكشف عن جانب مما حققه الوعي الشعري في إدراك الجمال لذاته وتشكيله من خلال التحول الكبير الذي أحدثه في العناصر المكونة لبنيته ودون إخلال بنسق العلاقات التي تتأصل فيها وتبنيها.

إنني إذ أفسر البطل العربي بالقمر وليس بالشمس فذلك لأنه يمتلك خصوصية تميزه، صحيح أن كلاً من نمطي البطولة حضاري من حيث الوظيفة ويشتركان في كثير من الصفات، إلا أن البطل القمري يتقوم بصفات لا يمتلكها البطل الشمسي، وأولها أنه ذو ماهية زمانية، وهذه الماهية تُشتق من البنية الزمانية للقمر وتتوازي معها؛ فالقمر يولد وينمو ويكتمل ثم يندثر ويموت دورياً، وكذلك الإنسان في

(٤٤) انظر: أبو بصير ميمون بن قيس الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد محمد حسين (القاهرة: المطبعة النموذجية، [د.ت.])، ص ٩ و ٩٥، وعبد الله بن مجيب القتال الكلابي، ديوان القتال الكلابي، حققه وقدم له احسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦١)، ص ٨٢، حيث يرى كل بطل من قومه (مثل الهلال).

(٤٥) تماضر بنت عمرو الخنساء، ديوان الخنساء، بشرح أبي العباس ثعلب؛ تحقيق أنور أبو سليمان (عمان: دار عمّار، ١٩٨٨)، ص ٢٧.

(٤٦) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٩٥

فضاء الدهر، غير أن الإنسان الجمالي الذي أسسه الوعي الشعري يحاول دائماً أن يتمسك بكماله ويرتد إليه، وهذا ما نراه في القصائد الكثيرة للشعراء العرب الجاهليين حين يتحولون من شكوى الشيخوخة والاندثار إلى الماضي الكامل المتفتح على الفاعلية المطلقة، بمعنى أن البطل القمري يتحول في التأسيس الجمالي إلى علامة على الحضور المطلق في التغيير والفناء. وهذا ما لا نجده في البطل الشمسي الذي يولد كاملاً (تقريباً) ومن ثم، فإنه يصبح علامة على التغيير في الحضور المطلق. ولعل ذلك ما جعل الشمس تقترب بالمرأة في الوعي الشعري من حيث هي وجود ماهوي كلي.

ومن هذه العلاقة يمكن أن نشق صفة أخرى تقوم البطل القمري وهي أنه يحب امرأة مطلقة حباً مطلقاً على عكس ما نراه في البطل الشمسي الذي لا يقوم الحب بنيته، فالمرأة الحبيبة عابرة في حياته وقد يقتلها بنفسه. ومن هنا كانت مطلقة الحب عند البطل القمري إطار وجوده للقيمة وغايته.

الصفة الأخرى التي تتظاهر في هاتين الصفتين وتشتق منهما أن البطل القمري يعي موته بحدة وعمق بحيث يؤسس وجوداً للقيمة في هذا الوعي وبفعله حصراً. ومن ثم، فإن تأويل ضراوته في الحب والحرب والعطاء والنشوة يكمن هنا: إنه يواجه موته ويريد أن يميته بكل ما لديه من طاقة وفاعلية. وهذا ما لا نجده في البطل الشمسي الذي يتصرف وكأنه خالد ثم يواجه الموت في لحظة معينة، فجأة. إنه يبدو غير مهتم بموته وهذا يعني أن الموت لا يقوم وجوده على العكس من البطل القمري الذي ينطلق من وجوده في الموت وله في كل لحظة من اللحظات فاعليته الجمالية والحضارية.

ولعل ذلك ما يمنح البطل الحضاري القمري صفة إضافية تتمثل في ذاتيته الأصلية التي تستند إلى وعي عميق بالمسؤولية تجاه وجوده للقيمة وتجاه الآخر. فأصالة الذاتية تتحول عنده إلى انفتاح كلي على الآخر وذلك تأويل عطائه المطلق الذي لا يقف عند حدّ سواء في الحب أو القتال أو في توفير مقومات الوجود النادرة ومنحها. إن وعي البطل القمري بموته يحدد مسؤوليته تجاه الحياة.

غير إن كل هذه الصفات المتعددة - وغيرها مما يشترك به مع البطل الشمسي - تتحد عند نقطة معينة؛ فالبطل القمري إنسان جمالي صنّع بوعي جمالي، والجمال جوهر وجوده للقيمة، وهذا ما حوله إلى معلم بالمعنى العميق للكلمة. ذلك أن الشاعر العربي إذ يشكّل ذاته وهي تعاني وجودها في تجربة حية أصيلة في ذاتيتها يصبح علامة معرفية تمارس ذاتها فعلاً في الواقع، وتؤثر فيه بعمق، وتكشف عن حرركته الجوهرية وحاجاته الروحية. وتلك دلالة التشكيلات الشعرية التي تؤسس

القمر - الإنسان الجمالي كاشفاً لظلمة الليل بنور القيمة والوجود لها.

ومما لا شك فيه أن فكرة البطل الحضاري القمري يمكن أن تكون أكثر ثراءً وغنى فيما لو تعمقنا فيها وكشفنا عن تظاهراتها الأساسية التي هي في جوهرها تظاهرات للجمال الشعري (لذاته)، وتمثل في الأخلاق والحب والحكمة والحرية وهذا ما سأتناوله في المحاور القادمة.

ثانياً: الوجود للأخلاق الجمالية

قبل أن نتناول هذا الموضوع بالتأويل أود مناقشة مسألة العلاقة بين القيم الكلية الثلاث (الحق والخير والجمال) التي عادة ما نجدتها في التراث الفلسفي منفصلة عن بعضها وتتميز كل واحدة منها باستقلال كامل من حيث الماهية عن الأخرى، وإن كانت تتحد من ناحية كونها قيماً مطلقة تظل مطلوبة مُراداً لذاتها بغض النظر عن الزمان والمكان، لأنها أوجه لفكرة الكمال بمعناها المثالي.

ولا شك في أن هذا الفصل بين القيم يجعلها تبدو منتمية لعالم آخر يتعد باستمرار عن عالم الإنسان ولا يمكن بلوغه أبداً. في حين أن القيمة - لكي تكتسب قيمتها وتؤدي وظيفتها - عليها أن تكون محايثة للوجود، تباطنه وتشطره وتنتظمه. ولهذا أجد من الضروري - اتساقاً مع رؤية البحث ومنهجه الظاهراتي - أن أبحث عمّا يوحد هذه القيم فعلاً، تمهيداً لتأويل الوجود للأخلاق الجمالية كما يؤسسه الوعي الشعري العربي.

إن القيم في أساسها اشتقاق من قصدية الوعي، وما دام الوعي هو المبدأ الضروري للمعرفة فإنها ليست سوى تظاهر لوظيفة المعرفة من حيث هي تفاعل قصدي بين الذات والموضوع. بكلمة أخرى، إن ما يوحد القيم أنها نتاج وظيفي للمعرفة والإنسان يحقق كمال وجوده في المعرفة وبها.

وفي إطار هذه الرؤية يمكن أن نرصد تداخل القيم الثلاث بحيث تصبح أية واحدة منها إطاراً للأخرين. ولكي لا ندخل في التعقيدات التي يمكن أن يثيرها هذا التداخل، سأكتفي بما يهمني هنا، أي الكيفية التي يصبح الجمال بها إطاراً لقيمتي الحق والخير، باختصار شديد. يمكن أن يرتبط الجمال بالحق (أو الحقيقة) في إطار تلك الفكرة التي أكدتها دائماً، وهي أن الجمال مفهوم معرفي في جوهره. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نرى الجمال متظاهراً في كل الحقائق التي يكشف عنها الوعي الإنساني لأن أهم ما يميز أية حقيقة هو النظام والوحدة والبساطة، وهي صفات أساسية للجميل. وإذا تذكرنا هنا فكرة إيقاعية الوعي التي عرضتها في الفصل الأول من القسم الأول لكشفت لنا عن جانب من جوهرية العلاقة بين الحقيقة والجمال، فالمعرفة تحاول

دائماً أن تبسط تعقيد موضوعها وتنظم فوضاه في علاقات دقيقة وتكشف عن القوانين التي تحكم وجوده وفاعليته. وفي هذا السياق لنتذكر أن كثيراً من الفلاسفة والتفسيرات العلمية لحقائق الوجود فرضت نفسها على الفكر الإنساني، لا من حيث كونها كشافاً عن الحقائق فعلاً، بل لجمالها وأناقة بنائها واتساقها في نظام دقيق.

وقد كان الجمال المتمثل في البساطة والنظام مرشداً لكثير من النظريات العلمية الحديثة وعماملاً أساسياً في إقناع العلماء بصحتها حتى قبل أن تثبت صحتها بالتجربة لأن الجميع كانوا ينطلقون من مُسلمة تتأكد لهم مع كل اكتشاف، وهي أن الطبيعة تفضل الجميل على القبيح^(٤٧).

وما أريد أن أقوله من هذا أن الحقيقي لا يمكن إلا أن يكون جميلاً بالنظر إلى إيقاعيته والعكس صحيح أيضاً، لأن المسألة كلها هي مسألة تشكيل، فالدين والفلسفة والعلم والفن أو المعرفة الإنسانية عموماً، تقدم تأويلات وتشكيلات للكون وللإنسان بطرق إن اختلفت، فإنها تظل من حيث الجوهر واحدة وتكتسب بعدها الجمالي من انتظام الحقائق التي تكشف عنها وتناسقها ودقتها. ومن ثم، فإن الإنسان يرى ذاته جمالاً في الحقيقي وحقيقة في الجمالي، لأنه هو الذي يكشف ويؤول ويشكل. وتلك مسألة أساسية نجدها هي في عمق كل مجالات المعرفة الإنسانية. وما دام الحق قيمة والقيمة تعبيراً عن الإنسان إذ يضيف الطبيعة والكون إلى ذاته، فإن المعرفة هي هذا التعبير. وإذا فإن الجمال والحق يتأصلان في عمق كل تعبير وفي فاعليته.

ومن هذه الفكرة الأخيرة نشق علاقة الجمال بالخير، فبالإضافة إلى ما ذكره عدد من الفلاسفة الجمالين عن هذه العلاقة من خلال مشكلة الفن والأخلاق والمجتمع^(٤٨)، فإن معرفية الجمال وارتباطه بالحقيقة، تجعل الذات الإنسانية خيرة تسعى إلى الكمال في تعبيرها عن ذاتها (من حيث إن كل سلوك هو تعبير عن الذات) وفي وسائلها وغاياتها.

وليس الخير والشر سوى مشكلة معرفة وجهل، فالإنسان الذي يعرف الحقيقي

(٤٧) انظر: بول ديفز، القوة العظمى، ترجمة ميادة نزار، كتاب علوم المترجم؛ ٦، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩)، ص ٥٩ - ٦٣. هذا ويذهب هيغل إلى أن الجمال والحقيقة شيء واحد، والجميل لا بد أن يكون حقيقياً في ذاته، انظر: فريدريك هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ٢ مج (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨)، ص ٣٣.

(٤٨) هناك فكرة تتردد بين هؤلاء الفلاسفة مفادها: إن الجمال هو بهاء الخير، وإن الأخلاق هي جمال العادات: وقد حاول كل من جان ماري جويو وروسكن وكروتشيه وتولستوي أن يوحد بين قيمة الجمال وقيمة الخير ونسبوا إلى الفن وظيفة تربوية أخلاقية. انظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٣، ط ٢ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧)، ص ٢٢٢ - ٢٢٨، وهي رؤية أتبناها هنا من حيث المبدأ.

ويعرف ذاته فيه لا يمكن إلا أن يكون خيراً وجمالياً، بينما يعكس الشرير جهله بذاته وعجزه عن منحها القيمة التي تستحقها، ومن ثم، فإن الشر صغار وضيق أفق^(٤٩).

وعلى أية حال، فإن الأخلاق (الإيجابية منها والسلبية) ما هي إلا تعبير عن الذات وعن وعيها وتوكيد لها، محكوم بدوافع مختلفة ومعقدة. غير إننا يمكن أن نعزو الأخلاق الإيجابية إلى كونها اشتقاقاً من الوجود للمعنى - تماماً مثل الحق - وهذا ما يوحد بين القيم جوهرياً، فليست المعرفة التي تنتظم القيم الثلاث سوى اشتقاق من وجود الذات للمعنى ولتعاليتها وتعبير عن الإنسان الجمالي الذي تسعى إليه في كل تعبيراتها المحققة لكمالها، وهذه مسألة غاية في الأهمية، فالقيمة سعي لأنها تشكل يظل أكبر من واقعه متعالياً عليه، وإن حايثه، والإنسان يرى وجوده الماهوي في القيمة ومن خلالها أكثر مما يرى آنيته، بل إن الآنية لا تجد أهميتها إلا من حيث هي ارتباط بالوجود الماهوي.

وفي ضوء هذا التصور الذي قدمته، فإن البطولة الحضارية للشاعر العربي وذاتية وعيه كانتا العامل الأساسي في دفعه إلى التعبير عن وجوده للقيم تعبيراً جمالياً، وإلى تأسيس ذاته حقيقة عيانية تشكل مستندة إلى رؤية عميقة لواقعها ولسؤوليتها تجاهه. ولعل أهم ما كان يستحضره الشاعر إذ يشكل وجوده للأخلاق الجمالية تعبيراً وسلوكاً هو كونه معلماً ومربياً ومثلاً أعلى. إن البطولة العربية تلتبس بالأخلاق وتتحول إلى بطولة أخلاقية^(٥٠). وأول ما نلاحظه على البطل الأخلاقي كما يؤسسه الوعي الشعري أنه يرى الأخلاق بالجمال ومن خلاله. أي أنه يرى - ويرى - كماله الأخلاقي، وهذا ما يؤكد حسان بن ثابت بقوله^(٥١):

لك الخير، غُضِي اللوم عني فإني
أحب من الأخلاق ما كان أجماً
وكذلك يفعل عدي بن زيد العبادي^(٥٢):

... فلم أجتعل فيما أتيت ملامة؛
أتيت الجمال واجتنبت القنارعا

(٤٩) أرجو ألا يفهم من كلامي هذا أنني أسطح المشكلة الأخلاقية التي كانت وستظل محوراً لكل جهود الإنسان في مجالات المعرفة كافة ولمواقفه منها. لكنني إذ أدرك مقدار التعقيد الذي يحيط بهذه المشكلة، أجد من الضروري تبسيطها في الحدود التي تحدم بحثي لأن الدخول في تعقيداتها لا يحقق هذا الغرض.

(٥٠) انظر: جليل رشيد فالح، «البطل في شعر الحماسة»، آداب الرافدين (كلية الآداب، جامعة الموصل)، العدد ١ (١٩٨١)، ص ٢٥١. حيث يعالج أستاذنا المرحوم د. جليل رشيد فالح هذه الفكرة المهمة.

(٥١) ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وليد عرفات (لندن: منشورات سلسلة جب التذكارية، [١٩٧١])، ج ١، ص ٤٤.

(٥٢) عدي بن زيد العبادي، ديوان عدي بن زيد العبادي، ص ١٤٥.

وما نفهمه من هذا أن هناك التزاماً بالقيم الأخلاقية المثلى من حيث الإيجابية، مبعثه الوعي بالجمال لذاته، فالشاعر يرى في ذاته الإنسان الجمالي فاعلاً ملتزماً بكمال الفعل والوجود للقيمة. وما ذلك إلا لأنه ينطلق من الوعي العميق بأهمية دوره وبأهمية الهدف الذي يسعى إليه. والوعي هو أساس إدراك الجمال وتشكيله ومبدأ المعرفة والتفوق البطولي، ولهذا تفاخر به بعض الشعراء. يقول عروة بن الورد^(٥٣):

خَلِقتُ على خَلقِ الرجالِ بأعْظَمِ خِفافِ تَشَنَّى تَحْتَهُنَّ المِفاصلُ
وَقَلبِ جِلا عَنهُ الشُّكوكُ فَإِن تَشَأْ يُخَبِّرُكَ ظَهَرَ الغِيبِ ما أنتَ فاعِلُ
ويقول عمرو بن مرة العبدي^(٥٤):

إذا ما الظَّنُّ أَكْذَبَ في أناسِ رَمَيْتُ بِصِدْقِهِ سِتَرَ العُيوبِ
ولقد أشار أعشى ربيعة إلى أن تفوقه الشعري على غيره من الشعراء متأثراً من تفوق وعيه ومعرفته، وهي إشارة مباشرة دقيقة وذات أهمية بالغة في هذا السياق^(٥٥):

وفَضَّلَنِي في الشُّعْرِ واللُّبِّ أَنِّي أقولُ على عِلمٍ وأَعْرِفُ ما أعني
وَأَنَّ فُؤاداً بَيْنَ جَنبَيَّ عالِمٌ بما أبصرتُ عَيْنِي وما سَمِعْتُ أذني

ولنلاحظ هذه العلاقة التي تقوم بين الوعي الجمالي والمعرفة الشعرية في إطار البطولة الأخلاقية عند الشاعر العربي، ومن خلال هذه العلاقة ينبغي أن نفهم أولاً أن الشاعر حين يتحدث عن بطولته الأخلاقية شعراً لا يلزم ذلك أنه يجبر عن واقع، بل هو تشكيل جمالي لذاته. وهذا يعني أن الوعي الشعري كان يدرك الأخلاق الإيجابية إدراكاً جمالياً، ومن هنا نجد بعض الشعراء يستنبط خُلقاً ما أكثر كمالاً من تشكيلات قام بها غيره مثلما كان يسعى إلى استنباط المعاني الشعرية الأكثر جمالاً. ولعل ما يثبت هذا مثلاً أن طرفة بن العبد قال في مدح كرم قومه^(٥٦):

لا تَعزُّ الحَمْرُ إن طافوا بها بسِباءِ الشُّولِ والكُومِ البُكْرِ
فإذا ما شربُوها وانْتَشَوا وهَبُوا كُلَّ أَمونٍ وطِمْزِ

(٥٣) العبسي، ديوان عروة بن الورد، ص ٦٣.

(٥٤) أبو عبادة الوليد بن عبيد الله البحراني، الحماسة، نقله عن صورة فوتوغرافية... كمال مصطفى (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٩)، ص ٤٠٣.

(٥٥) أبو نغم حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، ص ٥٨٩ والشاعر أموي، وقد استشهدت بقوله للتأكيد على أن الوعي أساس الإبداع الشعري.

(٥٦) ديوان طرفة بن العبد، ص ٦٤ - ٦٥.

وقال قيس بن الخطيم قولاً عن ذاته يقارب هذا^(٥٧):

إذا ما اصطَبَحْتُ أربعاً حَطَّ مِثْرِي وأتبعْتُ دَلْوِي فِي السَّخَاءِ رِشَاءِهَا

وواضح أن اقتران الخمر بالكرم كان يعد نوعاً من البطولة الأخلاقية، لأن ذلك ينطوي على قهر لغريزة التملك مرتين، إلا إننا نجد عنتره يأنف من أن يقصر كرمه على حالة السكر، فكأنه رأى في ما قاله طرفة نقصاً، فأراد أن يكمله، ليبلغ بسلوكه ما هو أعلى درجة من الجمال فقال^(٥٨):

فإذا شربتُ فإنني مستهلكٌ مالي، وعِرضي وافزُ لم يُكَلِّمْ
وإذا صحوتُ فما أقصُرُ عن ندى وكما علمتِ شمائلي وتكرُمي

ولعل هذا المثل - وغيره كثير لو تتبعناه - يشير إلى أن الشعر العربي كان مرجعاً وإطاراً لفاعلية الشعراء الجمالية في تعبيرهم عن أنفسهم وعن بطولتهم الأخلاقية، ولذلك كانوا يتكروون المعاني أولاً ثم يتلافون ما فيها من النقص تدريجياً، قياساً إلى الإنسان الجمالي الكامل الذي يتمثلونه في أنفسهم. وهذا التدرج يعني أن الإنسان الجمالي كان ينمو ويتشكل ويتكامل باستمرار ولم يكن واقعياً إلا من حيث تحققه قيمةً محايثةً للوجود الشعري في تأثيره في الواقع.

إن التشكيل الجمالي للقيمة يتداخل في وعي الشعراء بالتعبير عن ذواتهم ويتحول إلى فعل. ومن هاهنا تكوّن لدينا انطباع عن أن ما كان يقوله الشعراء عن كرمهم وبطولاتهم وصفاتهم المتعالية حقيقة واقعية، وهكذا أصبح حاتم تجسيدا للكرم والجود وعنتره تجسيدا للبطولة والفروسية. الخ، وذلك هو هدف الوعي الشعري: أن يجسد القيمة الجمالية في ذوات مثالية ذات حيوية متجددة تمارس تأثيرها على الوعي الجماعي وتحفز الواقع على الحركة والفعل حين يقيم علامات على طريقه إلى المعنى الحضاري.

ولا بدّ من التأكيد هنا على أن هذا التداخل بين التشكيل الجمالي والفعل الشعري يُشتق من الفاعلية المطلقة للذاتية كما يؤسسها الوعي بوصفها قيمة جمالية في ذاتها. واستناداً إلى هذه الفكرة كان الشعراء يحاولون إظهار سلوكهم الجمالي بأكمل صورة يتيحها لهم وعيهم بالجمال إذ يلتبس بوجودهم البطولي للقيمة، حتّى أنهم يتحولون إلى أناس غاية في المثالية يثيرون الإعجاب ويدعون إلى التأمل

(٥٧) ديوان قيس بن الخطيم، ص ٤.

(٥٨) ديوان عنتره، ص ٢٠٦ - ٢٠٧.

في المعاني العظيمة التي يجسدونها في ذواتهم. فهذا عنتره مثلاً يقول مشكلاً عفته
ونبله وتعاليه المثالي^(٥٩):

إني امرؤ سَمَحُ الحَلِيقَةِ ماجِدٌ لا أَتْبِعُ النَّفْسَ اللَّجُوجَ هَواها
أغشى فتاة الحَيِّ عند حليلها وإذا غزا في الجيش لا أغشاها
وأغضُّ طَرْفِي ما بَدَت لي جارَتي حتَّى يُوارِي جارَتي مَثَواها
ويقول حاتم في ذلك أيضاً^(٦٠):

وما تَشْتَكِينِي جارَتي غير أنها إذا غابَ عنها بعُلمها لا أزوَّرها
سيبَلُغُها خَيْرِي وَيَرْجِعُ بعُلمها إليها ولم يقصِرُ عليها ستورها

وهذه الصفات هي الجانب الآخر المكمل لأخلاق البطل الجمالي العربي، فهو
حييٌ عفيف مترفع مثملاً أنه شجاع فارس في الحروب، وليس من تناقض في ذلك،
فأصالة الذاتية وأخلاقها لقيمتها تعلن عن قدرتها وعظمتها المثالية في كلِّ حال. يقول
أحد الأعراب مشكلاً بمدوحه هذا التشكيل الجمالي الفريد^(٦١):

كريمٌ يَغضُّ الطَّرْفَ فَضْلُ حَيائِهِ وَيَدْنُو وأطرافُ الرِّمَاحِ دَوانِ
وكالسِّيفِ إنْ لا يَنْتَهُ لَأنْ مَثْنُهُ وَحَدَاهُ إنْ خَاشِئَتَهُ خَشِنانِ
ويقول متمم بن نويرة في رثاء أخيه^(٦٢):

فتى كانَ أحياءَ مِنْ فتاةٍ حَيِّيَّةٍ وأشجَعَ من لَيْثٍ إذا ما تَمَنَّعا
وقد كان همَّ الشعراء الذهاب إلى أقصى ما يدركونه من جمال السلوك يشفقونه
من الاعتداد المطلق بذواتهم، فكأن رؤيتهم ووجودهم للأخلاق الجمالية تزداد كمالاً
كلما ازدادوا تعمقاً في هذا الاعتداد، وذلك ما يفسر قول الشنفرى^(٦٣):

وأسْتَفُّ تُرْبَ الأرضِ كي لا يرى له عَلَيَّ من الطُّولِ امرؤٌ مُتَطَوَّلُ

(٥٩) المصدر نفسه، ص ٣٠٨.

(٦٠) الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص ٩٢.

(٦١) انظر: أبو علي اسماعيل بن القاسم القتالي، كتاب الأمالي (بيروت: دار الكتب العلمية،
[د. ت.]، ج ١، ص ٢٣٧-٢٣٨، وأبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، ص ٥٢٧.

(٦٢) ابتسام مرهون الصغار [وآخرون]، مالك ومتمم أبناء نويرة البربوعي (بغداد: مطبعة الإرشاد،
١٩٦٨)، ص ١١٢.

(٦٣) الشنفرى، لامية العرب، ص ٣٩.

وكذلك قول عنترة^(٦٤) :

إني امرؤٌ من خيرِ عَبَسٍ مَنصِباً شَطْرِي وَأَحْمِي سَائِرِي بِالْمُنْصُلِ
.. ولقد أبيتُ على الطَّوَى وَأَظْلُهُ حتَّى أنالَ بهِ كَرِيمَ المَأْكَلِ

على إننا يجب أن نفهم أن اعتداد البطل الجمالي بذاته هو الذي يفرض هذه العفة، والغاية هي توكيد جماليته والترفع عن كل ما من شأنه أن ينال منها، يقول عبيد بن عبد العزى السلمي^(٦٥) :

وأعرضُ عن أشياء لو شئتُ نلتُها حياةً إذا ما كانَ فيها مَقَاذِعُ

غير أن اعتداد البطل بذاته - لأنه ذو ماهية جمالية - يؤدي عادة إلى تخلية عنها للآخر أو للقيمة فذلك أكثر إظهاراً وتوضيحاً للجمال فيها، ومن ثم، يحاول بعض الشعراء أن يذهب إلى أقصى ما في هذا التخلي عن الذات من جمال حين يربطه بالظروف القاهرة التي تفرض على الإنسان العادي التمسك بذاته والانغلاق عليها، يقول دريد بن الصمة في رثاء أخيه^(٦٦) :

تراهُ حَمِيصَ البَطْنِ والزَّادُ حاضِرُ عَتِيداً ويغْدُو في القَمِيصِ المُقَدِّدِ
وإن مَسَّهُ الإقْواءُ والجَهْدُ زادُهُ سماحاً وإتلافاً لما كانَ في اليَدِ

ويقول عمرو بن معد يكرب الزبيدي موضحاً تعاليه ووجوده للآخرين حتى لو كانوا يريدون هلاكه^(٦٧) :

يَبْرُونَ عَظْمِي وهَمِّي جَبْرُ أَعْظَمِهِمْ شَتَانٌ ما بيننَا في كلِّ ما سَبَبِ
أَهْوَى بقاءَهُمُ جَهْدِي وأكثَرُ ما يَهُوُونَ أنَ أعتدي في حُفْرَةِ التُّرْبِ

وهو نفسه الذي يصمد في المعركة دفاعاً عن فر من قوم ليسوا قومه قائلاً في ذلك^(٦٨) :

لَحَا اللُّهُ جَرْمًا كُلِّما دَرَّ شارقُ وُجوةَ كلابِ هارِشتُ فازبَارَتِ

(٦٤) ديوان عنترة، ص ٢٤٨ - ٢٤٩.

(٦٥) «قصائد جاهلية نادرة»، في: منتهى الطلب من أشعار العرب، جمع محمد بن المبارك بن محمد ابن ميمون؛ تحقيق يحيى الجبوري (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢)، ص ١٢٣.

(٦٦) ديوان دريد بن الصمة الجشمي، قدم له شاعر الفحام؛ جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي (دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١)، ص ٥٠.

(٦٧) ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ص ٣٦.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٤٤ - ٤٥.

ظَلَلْتُ كَأَنِّي لِلرَّمَاحِ دَرِيئَةٌ أَقَاتَلُ عَنْ أَبْنَاءِ جِرْمٍ وَفَرَّتْ
وما يوضحه هذا التشكيل أن البطل الجمالي إذ يوجد للقيمة لا يهيمه أين يضعها
وليس لديه دافع سوى التزامه العفوي المنبثق من ذاته بتعالیه. إنه بذلك يثبت وجوده
للأخلاق الجمالية وينفي أية قيمة عمّن لا يوجد لها.

ولا شك في أن هذا المنطلق المتعالی في تأسيس الوجود للأخلاق الجمالية سيغير
من مقاييس الجمال الإنساني في نظر الوعي الجماعي. فما دام الجمال معادن ومناقب
وأخلاقاً إيجابية، فإن القبح أصبح يرتبط بالبخل والجبن والسلبية وهذا ما يؤكد
الخطيئة بقوله^(٦٩):

لَعَمْرِي لَقَدْ جَرَّبْتُكُمْ فَرَأَيْتُكُمْ قَبَاحَ الْوُجُوهِ سَيِّئِي الْعَدْرَاتِ
وَجَدْتُكُمْ لَمْ تَجْبُرُوا عَظْمَ مُغْرَمٍ وَلَا تَنْحَرُونَ النَّيْبَ فِي الْحَجَرَاتِ
ويقول شميظ بن المعذل الطائي مبدلاً مقاييس الجمال والقبح، رابطاً إياها
بالفاعلية المتأصلة في وجود الذات للقيمة^(٧٠):

وَكَمْ فَتَى ذِي دِمَامَةٍ وَلَهُ عَقْلٌ وَبَدَلٌ فِي الْيُسْرِ وَالْعُدْمِ
وَكَمْ فَتَى تَعَجَّبُ الْعُيُونُ لَهُ كَدُمِيَّةٍ فِي مَحَارِبِ الْعُجْمِ
ويبين المخبل السعدي أن الوعي هو المقياس الحقيقي للجمال مؤكداً بذلك خطأ
النظرة الشائعة في ازدراء العاقل والإعجاب بمظهر من كان ذا مظهر حسن وإن
جهل^(٧١):

وقد تزدرى العينُ الفتى وهو عاقلٌ ويَجْمَلُ بعضُ القومِ وهو جهولٌ
واستناداً إلى هذا المنطق الجديد كان البطل الأخلاقي يؤكد جماليته بقيم عديدة
متنوعة يطول بنا أمر استقصائها، غير أني سأحاول رصد علاقتها بالوعي الشعري
وبواقعها. إن ذاتية الوجود للأخلاق الجمالية لأنها تستند إلى الوعي وتمثل الإنسان
بوصفه قيمة كل القيم ومبدأها وإطارها تؤكد طابعها الحضاري من خلال ما يظهره
الشعراء من خضوع للقيم الأخلاقية والتزام طوعي تام بها، على الرغم من أنهم هم
الذين يبتكرونها ويؤسسونها في الواقع. وما ذلك إلا لأن الشاعر العربي يريد أن يتمثل

(٦٩) ديوان الخطيئة، تحقيق نعمان محمد أمين طه (القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٩٨٧)، ص ٣٣٢.

(٧٠) البحرى، الحماسة، ص ٢٠٦.

(٧١) شعر المخبل السعدي في: حاتم الضامن، عشرة شعراء مقلون (بغداد: دار الحكمة للطباعة

والنشر، ١٩٩٠)، ص ٦٦.

في ذاته النموذج الكامل للإنسان الجمالي والبطل الحضاري المعلم والمربي. إنه يلتزم بالقيمة التي تعلو به ليلتزم بها غيره أيضاً. وهكذا تحولت القيم الأخلاقية من حيث هي جمال إلى وجود ماهوي يحدد أهمية الأنية الشعرية ويضبط مسارها من الداخل وينميها فعلاً في واقعها. ولم يكن الشاعر العربي على الرغم من إبانته واعتداده الشديد بذاته ليجد غضاضة في الخضوع للقيمة بل على العكس؛ إنه يرى في ذلك واجباً يعزز جماليته وكرمه ونبله، وفي هذا يقول المثقب العبيدي^(٧٢):

أَكْرَمُ الْجَارِ وَأَرْغَى حَقُّهُ إِنَّ عِرْفَانَ الْفَتَى الْحَقُّ كَرَمٌ

ومن ثم، فقد تحول البطل العربي - نتيجة لوعيه العميق بالجمال - إلى إرادة خيرة مطلقاً، حتى إنه لينتصف من نفسه للناس طوعاً، يقول أوس بن حجر^(٧٣):

وَإِنِّي لِأَعْطِي النَّصْفَ مَنْ لَوْ ظَلَمْتُهُ أَقْرَّ وَطَابَتْ نَفْسُهُ لِي بِالظُّلْمِ
وَأَخْطِمْ أَقْوَاماً إِذَا مَا تَعَظَّمُوا فَيُمْسُونَ رَسَلاً فِي عِرَاضِهِمْ وَسَمِي

ويقول يزيد بن أنس الحارثي^(٧٤):

وَإِنِّي أَمْرٌ أُعْطِي حَقِّي حَقُّهُ فَلَسْتُ بِمَظْلُومٍ وَلَسْتُ بِظَالِمٍ

وكان من أوجه هذه الإرادة الخيرة أنها تترفع أحياناً عن مجازاة الشر بالمثل، وهذا ما يؤكد تعالي الذاتية بجمالها وكمالها الأخلاقي، يقول حاتم الطائي^(٧٥):

إِذَا شِئْتُ جَارَيْتُ أَمْرًا السُّوءِ مَا جَزَى إِلَيَّ وَغَاشِمْتُ الْأَبِيَّ الْعَشْمُشَمَا
وَأَعْفَرُ عَوْرَاءَ الْكَرِيمِ ادِّخَاةً وَأُعْرِضُ عَنْ ذَاتِ اللَّئِيمِ تَكْرُمًا

ويقول عمرو بن قيس موضحاً أن تعاليه الجمالي الخير على الشر مبني على قدرة تامة محكومة بإرادته^(٧٦):

وَذِي ضِعْنٍ كَفَقْتُ النَّفْسَ عَنْهُ وَكُنْتُ عَلَى مَسَاءَتِهِ قَدِيرًا
وَلَوْ أَنِّي أُرِيدُ كَسَرْتُ مِنْهُ مَكَانًا لَا يُطِيقُ لَهُ جُبُورًا

(٧٢) المثقب العبيدي، ديوان شعر المثقب العبيدي، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي (القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١)، ص ٤٧.

(٧٣) البحري، المصدر نفسه، ص ٢٤٢، والبيتان ليسا في ديوانه.

(٧٤) المصدر نفسه، ص ٢٧٢ - ٢٧٣.

(٧٥) الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص ١٢٨.

(٧٦) البحري، المصدر نفسه، ص ٢٧٢ - ٢٧٣.

ومعنى هذا الالتزام والترفع أن البطل الجمالي بدأ يعي تعاليه في تعالي القيمة الأخلاقية التي يسعى إليها داخل ذاتيته الأصيلة حتى ليعلم أنه يستحيي منها أن يوظف فاعليته لغير هذا التعالي، وهذا ما يؤكد مالك بن حريم الهمداني بقوله^(٧٧):

وإني لأستحيي من المشي ابتغي إلى غير ذي المجد المؤثّل مَطْمَعاً
وأكرمُ نفسي عن أمورٍ كثيرة حفاظاً وأنهي شُحّها إن تَطَلَّعاً
وأخذُ للمولى إذا ضيمَ حقُّهُ من الأغيظِ الأبى إذا ما تمَّعاً

ومن هنا اكتسب البطل الشعري العربي سلطة أن يبني العالم من حوله على أساس الوجود للقيمة، ويقوض كلّ ما من شأنه أن ينتقص من هذا العالم الذي يفيض غنى وثراء وحركة مطّردة إلى الأمام، فصار الشاعر يمتدح بطولية الوجود للقيمة ويسبغها على من يريد إسقاطاً من ذاتيته، كما يسلبها ممن يريد حتى يجعله مثلاً للنقائص والسلبية، وهو بكلا الفعلين يحقق الوظيفة نفسها؛ إنه يبتكر الجمال ويؤسسه ويدعمه بنقيضه لكي يوفر له الحافز على التأثير والتحقق.

وقد تمثلت هذه السلطة في أن الوعي الشعري أصبح محدداً لهوية الأفراد والجماعات إذ جعلها علماً على القيم الأخلاقية الجمالية (في المدح أو الفخر) أو علماً على ما هو ضدّ ذلك (في الهجاء الفردي أو الجماعي) وفي كلتا الحالتين، تكون الهوية مبنية على مقدار الوجود الفردي والجماعي للقيمة الجمالية. والشعر العربي مليء بال نماذج الشعرية التي تؤكد هذا، ولكن من الضروري أن نتذكر أن هذا الوجود ليس واقعياً ضرورة، فالمهم أن الشاعر العربي بوصفه بطلاً حضارياً، يضع أمام الجماعة مثالها الذي ينبغي عليها أن تسعى إليه، ومن خلال هذا السعي تمتلك وعيها بذاتها وبمسؤوليتها تجاه الحياة. إن الشاعر يصنع الوعي الجماعي ويشكله وينميه في إطار الجمال، وغالباً ما كان يحكم التزامه وإخلاصه للقيمة الأخلاقية في مدحه وهجائه وفخره، حتى لنجد بعض الشعراء يهجو قومه أو يمدح غير قبيلته أو يفخر بها وما ذلك إلا لأنه يحمل الإنسان الجمالي العربي في وعيه وذاتيته، فأينما وجدته أو أراد إيجاده مدح وافتخر وأينما افتقده أو أراد سلبه هجأ.

والجانب الآخر لتتحقق سلطة البطل الحضاري أنه صار نوعاً من المشرّع - إن صحّ التعبير - أو المعلم الذي بدأ بتنظيم الحياة الجماعية على أساس الوجود للقيمة الجمالية، وكان هذا التنظيم ينزع إلى الاعتماد على الالتزام الذاتي الذي نتج عن

(٧٧) الأصمعي، الأصمعيات، ص ٦٣ - ٦٤.

التفاعل الحي بين ما يؤسسه الوعي الشعري وبين الوعي الجماعي. والمهم في هذه المسألة أن مصدر السلطة لم يكن شيئاً آخر سوى إدراك الجمال لذاته وتنميته، واستناداً إلى هذا المصدر أصبح الشاعر يرسم طريق الذاتية الفردية والجماعية إلى تعاليها، ثم يضبط مسارها عليه ويدفعها لبلوغ هدفها. فمن ذلك قول أبي الميَّاح العبدي^(٧٨):

ولا تَعْرِضُنِ لِلشَّرِّ مِنْ دُونِ أَهْلِهِ إذا كُنْتَ خَلُوعاً عَنْ أَذَاهُ بِمَعْرَلٍ
وإنْ خُفَّتْ مِنْ دَارِ هَوَاناً فَوَلَّهَا سِوَاكَ وَعَنْ دَارِ الْأَذَى فَتَحَوَّلِ
وما المرءُ إلا حيثُ يجعلُ نَفْسَهُ ففي صالحِ الأخلاقِ نَفْسَكَ فَاجْعَلِ

ففي هذا النموذج يؤكد الشاعر أن التعالي يقوم على الإرادة الخيرة والاعتداد بالذاتية وكرامتها ثم الالتزام بالوجود للقيمة وتحقيقه فعلاً في الواقع. وهذا ما يؤيده عبيد بن الأبرص في قوله^(٧٩):

إذا كُنْتَ لَمْ تَعْبَأْ بِرَأْيِي وَلَمْ تَطْع إلى اللَّبِّ أَوْ تَزَعَى إِلَى قَوْلِ مُرْشِدِ
وَلَا تَتَّقِي ذَمَّ العِشِيرَةِ كُلِّهَا وَتَدْفَعُ عَنْهَا بِاللِّسَانِ وَبِالْيَدِ
وَتَضْفَحُ عَنْ ذِي جَهْلِهَا وَتَحُوطُهَا وَتَقْمَعُ عَنْهَا نَخْوَةَ الْمُتَهَدِّدِ
وَتَنْزِلُ مِنْهَا بِالْمَكَانِ الَّذِي بِهِ يُرَى الْفَضْلُ فِي الدُّنْيَا عَلَى الْمُتَحَمِّدِ
فَلَسْتَ وَإِنْ عَلَلَّتْ نَفْسَكَ بِالْمَنَى بِذِي سُؤْدَدٍ بَادٍ وَلَا كَرَبٍ سَيِّدِ

وهنا يرتبط التعالي بتنمية الوعي والتفاعل مع الآخر والانفتاح عليه بوصفه قيمة معرفية وإنسانية وبالترفع عن كل ما يعيب الذاتية من نقائص والسعي إلى احتياز الفضل والمكانة المتفردة تكرماً وتواضعاً. وكل ذلك مما يؤسس تعالي الذاتية بالجمال. قد تبدو لنا هذه التشكيلات مجموعة من النصائح والإرشادات، ولكنها بالنسبة إلى الإنسان العربي نوع من القانون الذي يؤطر فاعلية الذاتية ويعززها ويحفزها على استثارة إمكاناتها على الفعل والضرورة، ولنلاحظ أن هذا القانون يشق من الخبرة بربب الدهر من فوضى الواقع الدهري التي تبدد وجود الإنسان وتستنفذ إمكاناته بسرعة لتطويها في دوامة الفناء. وفي واقع كهذا يصبح اشتقاق القانون بحد ذاته بطولية حضارية لأنه يشير إلى الدور الجوهري للوعي الشعري في تأسيس الوجود

(٧٨) أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، حققه وعلق عليه محمد يوسف، ج ٢ (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨)، ج ٢ (١٩٦٥)، ص ١٥٨ - ١٥٩.

(٧٩) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧)، ص ٥٤.

بحيث يتوجه إلى القيمة المطلقة وبذلك فإن كل مفردات القانون الذي يشكّله وعي الشاعر هنا تمثل مجالاً لتحقيق بطولته التي يريد لها أن تبقى وتستمر وتمارس فاعليتها في الواقع وتغنيه حتى بعد موته.

ولنلاحظ أيضاً أن الشاعر العربي يثبت الوجود للقيمة من خلال الكرم والإباء والعفة ورفض الخضوع والتبصر والالتزام بالخير مطلقاً لكن المسألة المهمة هنا، أنه يعرف أن الالتزام بهذه القيم يعني تحول رؤية الإنسان لذاته لتقوم على أساس الوعي بالجمال وحده. وهكذا يصبح هذا الوعي إطاراً لاستنباط ما يستجد من قيم في حركة الواقع، فالجمال ماهية للإنسان الجمالي وماهية لوجوده للقيمة، وهو لذلك، أساس كل قيمة مستجدة ومعيّارها.

إن الوجود للأخلاق الجمالية يمثل غاية تربوية بالنسبة إلى الوعي الشعري، والتربية هنا كما أشرت من قبل بمعنى تنمية الإنسان والارتقاء به من عالم الدهر الذي يحدده ويستلبه، ومن هنا كان للشعراء الجاهليين دوراً حضارياً غاية في الأهمية، لقد كانوا (الحكماء أو المعلمين الممهدين لظهور النبي) (٨٠).

هذا فضلاً عن أن الوجود للأخلاق الجمالية في عمقه يعبر عن رغبة عميقة وملحة في الانفتاح على المطلق والكلي والتعالي على المعوقات وإعادة تأويلها بحيث تصبح مجالاً وحافزاً لتأسيس الإنسان الجمالي بطلاً خيراً واعياً لقيّمته الذاتية التي تصدر عنها كل قيمة، يتشبث بالجمال ويبحث عنه ويجعل منه معياراً لكل ما يعبر به عن ذاته. وهذا شبيه بما يعرف في فلسفة الأخلاق - خاصة عند هنري برغسون - بالأخلاق المنفتحة التي تمتاز بأنها انطلاق دائم إلى الأمام وذات طابع حركي، وإن التزام الذات بها التزام طوعي عفوي ولا يحكمه ثواب أو عقاب لأنها أصلاً تمثل الوجود الحقيقي للذات، وهي تختلف في الطبيعة - لا في الدرجة عن الأخلاق الاجتماعية الساكنة المنغلقة، وتتحقق في الأبطال والمهوبين والعظماء من البشر الذين لم يحتاجوا إلى أن ينادوا أحداً لاتباعهم، بل كان حسبهم أن يوجدوا، فوجودهم وحده نداء (٨١)، وهذا هو جوهر البطولة الأخلاقية للشاعر العربي ودرسه الكبير.

(٨٠) انظر: باسم إدريس قاسم، «الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام»، (رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٢)، ص ١٨٧. وهي دراسة ظاهراتية مهمة وممتعة في الشعر الجاهلي، لم تلق حظها من الاهتمام، لكنني أدين لها بالأسبقية وأفكار قيمة شكلت جزءاً من رؤيتي هنا. وقد توصلت إلى هذه النتيجة التي ذكرتها أعلاه، وهي نتيجة تغير نظرنا إلى الشعر الجاهلي وإلى الجاهلية ككل من حيث أهميتها الثقافية والحضارية للعرب.

(٨١) انظر: هنري برغسون، منبع الأخلاق والدين، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٧١)، ص ٤٠ - ٤١ و ٦٤ - ٦٧.

ثالثاً: الوجود للحرية وحضارة المعنى الشعري

إن الوجود للقيمة الأخلاقية من خلال الجمال ما هو إلا خطوة على طريق التعالي الذي يسعى إليه الوعي الشعري، فالبطولة الحضارية التي كان الشاعر يؤسسها ويجيهاها بالفاعلية المطلقة والانفتاح، تكتسب قيمتها من كونها بأوجهها المتعددة تظاهراً للقيمة الكلية التي تباطن القيم الثلاث وتحركها من داخلها وأعني بها قيمة الحرية.

وإذا كنت هنا أتجاوز على مسلمة فلسفية راسخة إذ أضيف إلى الثالوث القيمي قيمة رابعة فذلك لأنه لا معنى للخير أو الحق أو الجمال بغير الحرية، فهي الهدف والغاية التي تبرر السعي وراء هذه القيم وتحقق فيه ومن خلاله. أي أن الحرية هي ما يفسر القيم والوجود لأنها تباطنهما وتتأصل فيهما.

إن كل ما ذكرته مما حققه البطل الحضاري من وجود للقيم الجمالية يمكن أن نعبده تعبيراً متنوع الأوجه عن سعيه لإنجاز حريته، ومن ثم، فإن هذا المحور سيحاول التعمق في ما وراء القيمة والوجود ليكشف عن علاقة الجمال الشعري بالحرية كما أسسها الوعي الشعري العربي.

مما لا شك فيه أن مبحث الحرية من المباحث الفلسفية المعقدة التي تثير كثيراً من المشكلات، ولكي لا أدخل في تفصيلات هذا التعقيد سأحاول تبسيط موضوع الحرية بالطريقة التي تقدم رؤية البحث وهدفه. وعليه لا بد أن أنه منذ البداية على أن الحرية التي أريد الكشف عنها هي الحرية ذات الماهية الجمالية أي التي يقوّمها الجمال ويشكل جوهرها ومصدر حيويتها. وما يبرر ذلك أن الجمال مثلما أنه يباطن الحق والخير، فإنه يمكن أن يتجاوز القيمة إلى ما وراءها، ويصبح معبراً إلى القيمة الكلية الجديدة من غير أن ينفصل عنها. وتلك فكرة أستمدتها من هيغل الذي كان يرى أن الجمال يتأصل في اللامتناهي والحرية لأنه نتاج الروح المطلق الذاتي^(٨٢). وبكلمة أخرى، إن الجمال والحرية متلازمان لأنهما ينبثقان من الوعي في سعيه المستمر لإدراك ذاته من خلال قصديته التي لا تتوقف عند حدّ في تعزيز ذاتيته وتشكيلها مطلقة في فاعليتها.

وواضح أن رؤية الوعي الشعري للحرية والجمال تتحرك ضمن هذه الدائرة، لكن ما ينبغي التنبيه إليه أن الوعي الشعري لم يكن يدرك الحرية إلا فعلاً. بمعنى أنها ليست فكرة بالنسبة إليه وإنما هي سعي وحركة وتشكيل محكوم بشروط وجوده في فضاء الدهر، وبدوره الحضاري. ومن ثم، فإننا لا يمكن أن نفهمها إلا من خلال

(٨٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٠ - ٤١ و ٦٤ - ٦٧.

الإبداعية التي تميز الجمال الشعري بوصفه وجوداً لذاته. من هنا كانت الذات الشعرية العربية تبدو فاعلة أكثر من كونها مفكرة، ذلك أن الفعل هو ما يمنحها عيانياتها وحيوية وجودها ويؤسسها تشكيلاً جمالياً، وهذا ما يؤسس الطابع الإبداعي للحرية، فهي كفاح الذاتية لتجاوز ما يعوقها عن أن توجد وتصير، وتعزيز وجودها وصيرورتها في تعالي القيمة الجمالية التي تبدها وتشكلها في كفاحها. إن هناك تداخلاً وتوحداً بين الجمال والإبداع والحرية والكفاح، فالإنسان الجمالي العربي يدع ذاته وإنسانيته من خلال كفاحه لتحقيق حريته التي يراها قيمة متعالية، وتلك فكرة يعززها تصور نيقولاوي برديائيف للحرية: «إن الإنسان لا يتحرر فقط من شيء ما، بل من أجل شيء ما، وكلمة من أجل هذه تعني إبداع الإنسان»^(٨٣).

واشتقاقاً من هذه الفكرة فإن بنية الإنسان الجمالي - من جهة علاقته بالحرية - تتشكل باستمرار توتراً حاداً بين التحرر من - والتحرر من أجل. وهذه البنية تتظاهر في أوجه تشكيلية متعددة تتصل بالذاتية الداخلية وبالعلاقاتها بالعالم الذي توجد فيه من حيث كونه مجالاً للفعل، فضلاً عن المجال الأكثر كلية والذي يتمثل بالشعر العربي بوصفه فتناً ذا مضمون إنساني وحضاري. وما ذلك إلا لأن الوعي الشعري ووعي بالتحرر ووعي بالجمال من حيث هو وجود لذاته أو لحيته.

تتداخل الحرية - في الوعي العربي بالأصالة والشرف والبكورة والكرم والنقاء وأخيراً بالجمال، وهذا ما تؤيده دلالات الأصل اللغوي للكلمة^(٨٤). وعليه فإن ذاتية الإنسان الجمالي العربي تشتمل على هذه الصفات بوصفها عناصر بنيوية، لكنها في الوقت نفسه تشتمل على ما يصادها لتديم توترها، ومن ثم لتحقيق وظيفتها الجمالية، إن التضاد هو الذي يؤسس تشكيل الوعي لحيته الذاتية دائماً.

وأول مظاهر هذا التشكيل أن الإنسان الجمالي يتأسس وهو يحيا توحد وعيه وإرادته وفعله، والحرية من وجهة نظر فلسفية هي هذا التوحد^(٨٥).

(٨٣) انظر: جون ماكوري، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة؛ ٥٨ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢)، ص ٢٦٢؛ نيقولاوي برديائيف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، ط ٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١٣٩، وفولفجانج شتروفه، فلسفة العلو، ترجمة عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر؛ مكتبة الشباب، ١٩٧٥)، ص ٢٧٠ - ٢٧٧.

(٨٤) انظر «حرر» في: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، ج ٣ (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠).
(٨٥) انظر: فريديرك هيجل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ط ٢ (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨)، ص ١٧، وزكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، سلسلة مشكلات فلسفية؛ ١، ط ٣ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢)، ص ٥٠ وما بعدها.

يقول أبو الجهم المحاربي^(٨٦):

فلو أن كَفِي أبغضتُ فُربَ ساعدي يقيناً لما احتاجتُ ذِراعِي إلى كَفِي
أَبْدُلُ وُدِّي لِلْعَدُوِّ تَلَهُوْقاً أبى وحمى من ذلكمُ أبداً أنْفِي
فلا سَلِمْتُ نفسي ولا عشتُ ليلَةً إلى أن أراني قائلاً غيرَ ما أخْفِي

ففي هذا التشكيل تظهر الذاتية وحدة واحدة مستمدة من وجودها لتعاليتها المتمثل بالفاعلية المطلقة والقدرة المتفوقة الواعية على الفعل والأنفة من الخضوع، ولكن حرية الذاتية تتشكل في مقاومتها لخوفها من ذلها وضآلتها وتغلبها على كل ما من شأنه أن يثلم عظمتها وإبائها. والشاعر يتمثل ذروة حرите في قول ما يريد وفعل ما يريد حقاً، أي أن يؤسس ذاتيته وهي تنطلق عفوية في تعبيرها عن ذاتها دون عائق.

والحقيقة أن العوائق موجودة دائماً، لكن ذلك بالضبط ما يمنح الذاتية حريتها، وما يدفعها إلى التشكل بهذا الشكل المتفوق القاهر. وهذا يعني أن العناصر السالبة لبنية الإنسان الجمالي توجد في الواقع وتمارس ضغطها على العناصر الإيجابية داخل التشكيل وتحفزها على أن توجد الذاتية متكاملة مع ذاتها مطلقة الوجود والفعل.

ولعل أهم حافز للذاتية على أن توجد لحريتها هو وجودها في فضاء الدهر محاصرة بالموت، فكان عليها أن تجاهد لاختراق هذه الحدود المفروضة من الخارج، بأن تستوعبها في داخليتها وتعيد إنتاجها وتأويلها، إن حرية الإنسان الجمالي تبدأ من الموت نفسه وتتعالى عليه، وفي ذلك يقول المتلمس الضبيعي^(٨٧):

أعاذلُ إن المرءَ رَهْنُ مَنِيَّةِ صَرِيحُ لَعَافِي الطَّيْرِ أو سوفَ يُرْمَسُ
فلا تَقْبَلُنْ ضِيماً مَخَافَةَ مَيِّتَةٍ وموتنُ بها حُرّاً وجِلْدُكَ أَمْلَسُ
وما البأسُ إلا حَمْلُ نفسٍ على السُرَى وما العَجْزُ إلا نُومَةٌ وتَشْمُسُ

لنلاحظ، كيف تتداخل الحرية بالموت في وعي الشاعر، وتحفزه على أن يوجد ويحيا وجوده هذا فاعلية مطلقة تخترق ظلمة عالمها وتتجاوز عجزها وبلادتها بالعزم والتصميم والتفوق. إن الحرية سباق مع الدهر - فاعل الموت - واختراق

(٨٦) البحتري، الحماسة، ص ٨٦.

(٨٧) ديوان المتلمس الضبيعي، تحقيق حسن كامل الصيرفي ([القاهرة]: معهد المخطوطات العربية؛ مطابع الشركة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٧٠)، ص ١١٠ - ١١٢.

لحدوده التي يفرضها واقعاً. ومن ثمّ، سيكون تحقق الإرادة والفعل هزيمة للدهر وإيقافاً لحركته، يقول مُرّة بن عذّاء الفقعسي^(٨٨):

كَأَنَّكَ لَمْ تُسَبِّقْ مِنَ الدَّهْرِ لَيْلَةً إِذَا أَنْتَ أَدْرَكْتَ الَّذِي كُنْتَ تَطْلُبُ

إن التباس الحرية الجمالية بالموت قد أدى إلى المبالغة في الإباء والتحدي والمقاومة والاعتداد بالحرية اعتداداً مطلقاً حتى في مواجهة الموت نفسه، يقول عنترة^(٨٩):

وَعَرَفْتُ أَنْ مَنِيَّتِي إِنْ تَأْتِيَنِي لَا يُنْجِنِي مِنْهَا الْفِرَارُ الْأَسْرَعُ

فَصَبَرْتُ عَارِفَةً لِذَلِكَ حُرَّةً تَرْسُو إِذَا نَفْسُ الْجَبَانِ تَطْلَعُ

ويقول الشّدّاخ بن عوف الكِنّاني في الإباء ورفض الخضوع لأية سلطة^(٩٠):

أَبِينَا فَلَا نُعْطِي مَلِيكاً ظَلَامَةً وَلَا سُوقَةً إِلَّا الْوَشِيحَ الْمُقْوَمًا

وإلا حساماً يبرق العين لمحّه كصاعقة في غيب مُزِنِ تَرَكَمَا

وفي ذلك أيضاً يقول عبيد بن الأبرص^(٩١):

نَأْبَى عَلَى النَّاسِ الْمَقَادَةَ كُلِّهِمْ حَتَّى نَقُودَهُمْ بِغَيْرِ زِمَامٍ

ولنا أن نفهم من هذا أن الحرية في جانب منها تتجسد في وعي الشاعر العربي في تشكيل ذاته الجماعية أبية ذات مكانة عالية تمكنها من قيادة الناس طوعاً أو كرهاً، ولا ترضى بأقل من ذلك لأنه انتقاص من الحرية التي تتمثلها مطلقة في إرادتها وفعلها.

ويذهب بعض الشعراء إلى ربط الحرية الذاتية - إباء وامتناعاً من الضيم والذلّ - بالعزيمة أو الإرادة الماضية التي تستند إلى وعيها بقيمة ذاتها وكرامتها وتفوقها، مقترنة بالفعل البطولي. يقول عمرو بن براءة الهمداني^(٩٢):

مَتَى تَجْمَعِ الْقَلْبَ الذِّكْيَّ وَصَارِمًا وَأَنْفًا حَمِيًّا تَجْتَنِبُكَ الْمِظَالِمُ

والشاعر يؤكد هنا من جانب آخر أن حرية الإنسان تكمن في قهر خوفه من

(٨٨) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، ص ٦٨.

(٨٩) ديوان عنترة، ص ٢٦٤.

(٩٠) البحري، الحماسة، ص ٢٣.

(٩١) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ١٢٤.

(٩٢) «قصائد جاهلية نادرة»، ص ١٠٠.

الآخرين والتغلب عليه، وأن يقف أمام الخطر مُدلاً على نفسه، مؤكداً ذاتيته مطلقة الاعتماد بحريتها، وفي هذا يقول حاجز بن عوف^(٩٣):

وَإِنِّي مَنْ إِرْعَادِكُمْ وَبِرُوقِكُمْ وَإِعَادِكُمْ بِالْقَتْلِ صُمْ مَسَامِعِي
وَإِنِّي دَلِيلٌ غَيْرُ مُخْفٍ دِلَالَتِي عَلَى أَلْفِ بَيْتٍ جَدُّهُمْ غَيْرُ خَاشِعِ
عَلَى أَيِّ شَيْءٍ لَا أَبَا لِأَبِيكُمْ تُشِيرُونَ نَحْوِي نَحْوَكُمْ بِالْأَصَابِعِ؟

وهذا معيار للحرية ينبثق من إحساس الذاتية بقيمتها وتعالها ووجودها الفاعل الذي لا ينبغي له القبول بالخضوع والتذلل لشيء أو لأحد. إن التحرر من الخوف يعني التحرر من أجل كمال الذاتية، وكمال وجودها وتلك مسألة جمالية في جوهرها، يقول سعد بن ناشب في نموذج تشكيلي رائع لكمال الذاتية وحرية إرادتها^(٩٤):

فَإِنْ تَهْدِمُوا بِالْغَدْرِ دَارِي فَإِنَّهَا تَرَاثُ كَرِيمٍ لَا يُبَالِي الْعَوَاقِبَا
أَخُو غَمَرَاتٍ لَا يَرِيدُ عَلَى الَّذِي يَهُمُّ بِهِ مِنْ مُفْطِعِ الْأَمْرِ صَاحِبَا
إِذَا هَمَّ لَمْ تُرْدَعْ عَزِيمَةُ هَمِّهِ وَلَمْ يَأْتِ مَا يَأْتِي مِنَ الْأَمْرِ هَائِبَا
إِذَا هَمَّ أَلْقَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَزَمَهُ وَتَكَبَّ عَنْ ذِكْرِ الْعَوَاقِبِ جَانِبَا
وَلَمْ يَسْتَشِيرْ فِي رَأْيِهِ غَيْرَ نَفْسِهِ وَلَمْ يَرْضَ إِلَّا قَائِمَ السَّيْفِ صَاحِبَا

هذا التشكيل يجسد عظمة الذاتية وفرادتها وأصالتها المستندة إلى وعي عميق بواقعها، وإرادة لا تلين، وفعل بطولي قاهر. وهذه المكونات الثلاثة تقوم حرية الذاتية وكمال وجودها الجمالي بحيث تصبح كلية قائمة بذاتها مستقلة تماماً، والاستقلال الذاتي أو الخلقي هو أساس الحرية إن لم يكن مرادفاً لها، يقول فوييه: «إن الحرية هي أكبر قسط من الاستقلال للإرادة حينما تحدد تلك الإرادة ذاتها بمقتضى ذلك الاستقلال، بغية الوصول إلى غايات لديها عنها فكرة»^(٩٥). غير أن هذا الاستقلال

(٩٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٨١ - ٨٢، والأصمعي، الأصمعيات، ص ١٢٧ - ١٢٨، حيث يقول طريف العبيري أحياناً شبيهاً بهذه.

(٩٤) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، ص ٣٥. والشاعر من صعاليك العصر الأموي، وقد استشهدت بشعره هنا لأنه ما يزال يحمل في بنيته رؤية جاهلية للذات والعالم. والواقع أن الجاهلية كبنية ثقافية غير مقصورة على العصر الذي سبق الإسلام، فقد استمرت تعلن عن نفسها دائماً حتى في العصر الحاضر!

(٩٥) إبراهيم، مشكلة الحرية، ص ٢٧٧.

توتر بين التبعية والتعالي، والحاجة إلى توكيد الذات مشروط بضغط العوامل الخارجية التي تحد دائماً من الفاعلية الخاصة بالذاتية.

من هنا كانت الاستقلالية في الوعي الشعري تعني القدرة على الفعل والتأثير العميق في حركة الواقع، كما تعني الالتزام بالفعل، وهذه هي صورة البطل الحضاري العربي حين يتشكل حرّاً مستقلاً. يقول الأعشى في ممدوحه^(٩٦):

غَيْثُ الْأَرَامِلِ وَالْأَيْتَامِ كُلِّهِمْ لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ إِلَّا ضَرّاً أَوْ نَفْعاً
أَغْرُ أْبْلَحُ يُسْتَسْقَى الْغَمَامُ بِهِ لَوْ صَارَعَ النَّاسَ عَنْ أَحْلَامِهِمْ صَرَعا
قَدْ حَمَلُوهُ فِتْيَ السَّنِّ مَا حَمَلَتْ سَادَاتُهُمْ فَأَطَاقَ الْجَمَلَ وَاضْطَلَعَا
وَجَرَّبُوهُ فَمَا زَادَتْ تَجَارِبُهُمْ أَبَا قُدَامَةَ إِلَّا الْحَزْمَ وَالْمَنَعَا

ويقول أعرابي من ربعة مؤكداً الترابط بين الفعل والاستقلالية والوجود والقيمة الجمالية^(٩٧):

وَمَنْ رَامَ بِالْحَفْضِ نَيْلَ الْعُلَى فَقَدْ رَامَ مِنْهُ مَرَاماً عَسِيراً
وَمَا الْحَزْمُ إِلَّا لِمُسْتَأْثِرٍ إِذَا هَمَّ بِالْأَمْرِ لَمْ يَسْتَشِيرِ
وَإِنِّي لِأَضْفَحُ عَنْ قُدْرَةٍ وَأَعَذُّبُ حِيناً وَحِيناً أُمراً
وَيَغْجُمُ عُودِي إِذَا رَابَنِي مِنْ الدَّهْرِ رَبِيبٌ فَلَا يَنْكَسِرُ
وَأَجْزِي الْقُرُوضَ بِأَمْثَالِهَا فَخَيْراً بِخَيْرٍ وَشِراً بِشِراً

إن مفردات مثل العلى والمعالي والمجد والحزم وغيرها ذات أهمية بالغة في تحديد الماهية الجمالية للحرية في وعي الشاعر العربي. وكلها يمكن أن تتأصل في توحيد الوعي والإرادة والفعل، بوصفه توجهاً إلى تعالي الذاتية وانفتاحها على إمكانات وجودها للقيمة وتوكيدها لهذا الوجود بإزاء عوامل السلب والتضاؤل، ممثلةً بالموت. إن الذاتية تضع القيمة المطلقة - المجد - هدفاً مثاليّاً وتبدأ طريقها إليه من الموت وبه، فما دامت الحياة محاصرة بالموت، وما دامت الذات لا تحيا إلا مرة واحدة سرعان ما يدهمها الفناء، فإن لها أن تختار بإرادتها هدف وجودها. ولأن القيمة المطلقة مثال جمالي كلي، فقد كانت هي الهدف، ومن هنا صار المجد - الحرية

(٩٦) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٠٧-١٠٨.

(٩٧) الخالدي والخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضمين، ج ٢ (١٩٦٥)،

غاية الوجود للقيمة الجمالية، بغض النظر عن الموت، يقول مفروق بن عمرو^(٩٨):

فَلَأَطْلُبَنَّ الْمَجْدَ غَيْرَ مُقْصِرٍ إِنَّ مِثْ مِثُّ وَإِنْ حَيْبَتْ حَيْبَتْ

إن الذاتية تحقق كمال وجودها للجمال وبه من خلال سعيها إلى المجد وهو السعي الذي ينبثق من الاستقلالية ويؤسسها. وأظن أن هذا الفهم الشعري للحرية يقترب من تعريف هيدغر للحرية بأنها قدرة الوجود الإنساني على أن يؤسس ذاته من حيث هي متميزة عن غيرها، وهذا التأسيس غير ممكن إلا عن طريق تجاوز الذات لذاتها^(٩٩).

من هنا يمكن أن نستنتج أن الوعي الشعري العربي لا يفهم الحرية الجمالية بوصفها شيئاً منفصلاً عن وجوده للقيمة ولذاته. ذلك أن كلاً منهما فعل، والفعل هو هو في كلتا الحالتين. وفي ضوء هذه النتيجة فإن بنية الإنسان الجمالي العربي هي نفسها بنية الفعل من حيث هو حرية ووجود للقيمة، وبذلك نفهم لماذا كان الشاعر العربي يبالغ في تشكيل الكرم الشعري مثلاً بوصفه قيمة يوجد لها: إنه يريد أن يقاوم توتر البنية ويدفعها باتجاه التعالي.

إن الكرم الشعري وجه من وجوه الحرية الجمالية التي كان الوعي الشعري يجيها ويؤسسها في الواقع، بوصفها فعلاً مطلقاً، وقدرة على الفعل، حتى يتحول الالتزام إلى عبودية ولكنها عبودية مختارة بحرية مطلقة! يقول الحوأس الحارثي^(١٠٠):

إِذَا مَا صَنَعْتَ الزَادَ فَالتَّمْسِي لهُ أَكِيلاً فِإِنِّي لَسْتُ أَكِلُهُ وَحُدِي
أَخاً طَارِقاً أَوْ جَارَ بَيْتِ فِإِنِّي أَخَافُ إِذَا مِثُّ الْأَحَادِيثِ مِنْ بَعْدِي
وَإِنِّي لَعَبْدُ الضَّيْفِ مَا دَامَ ثَاوِياً وَمَا فِيَّ إِلَّا تَلْكَ مِنْ شِيْمَةِ الْعَبْدِ

وهذا التحول يمثل حرية مطلقة قائمة على الفعل والاختيار والانفتاح المطلق على القيمة والآخر. وإن وعي الشاعر لا يمكن أن يتخلص من عبوديته لغريزة التملك إلا حين يكون عبداً لتعالیه؛ إنه هنا يزيد من توتر بنية الإنسان الجمالي الذي يشكله ويضمته في ذاته، حد أن يبلغ به حريته من خلال كمال الوجود والفعل.

والفكرة التي يؤكدها تشكيل الكرم الشعري أن الحرية فعل أو تعبير عن الذاتية ذو ماهية جمالية تحديداً، فالكريم حرّ لأنه يوجد ويتأسس في الجمال بوصفه طريقاً

(٩٨) شعر بكر بن وائل قبل الإسلام، جمع وتحقيق ودراسة حميد آدم ثويني (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٤)، ص ٣٤٩.

(٩٩) حبيب الشاروني، بين برجسون وسارتر - أزمة الحرية (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، ص ٦٩.

(١٠٠) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، ص ٥٤٧ - ٥٤٨.

وحيداً إلى التعالي وإلى الخلاص. إن الحرية الجمالية هي الضمانة الوحيدة للوجود، وهذا ما جعل بعض الشعراء يفخرون بأنهم لا يتحصنون بشيء سوى حريتهم، مثل لقيط بن وداعة الحنفي الذي يقول^(١٠١):

إذا ما ابْتَنَى النَّاسُ الحُصُونَ فَإِنَّمَا حُصُونَ بنى لأمٍ مُثَقَّفَةٌ سُمُرُ
وأَرْضُ فِضَاءٍ لَيْسَ فِيهَا مَعَاقِلٌ وَلَا وَرَزٌ إِلَّا الصَّوَارِمَ وَالصَّبْرُ
وكذلك يفعل الأحنس بن شريق التغلبي^(١٠٢):

ونحنُ أناسٌ لا حِجَارَ بَأَرْضِنَا سِوَى مُرْهَقَاتٍ تَحْتَوِيهَا الكِتَابُ
إذا قَصُرَتْ أَسْيَافُنَا كَأَنَّ وَضْلَهَا خُطَانَا إِلَى أَعْدَائِنَا فَنُضَارِبُ

ولأن الحرية الجمالية تعني جوهر الوجود للقيمة، وجوهر الإنسان الجمالي العربي، فإن الوعي الشعري كثيراً ما يعبر عنها بوصفها قيمة مقدسة تستحق أن يدافع عنها حتى الموت. إن الشاعر لا يقبل ما يسميه الضيم والذلة لأنها انتقاص من حريته واستلاب لها. ولكن إباءه يرتبط بالوجود للقيم نفسه، يقول نهيك بن إساف^(١٠٣):

إِنِّي أُبَى لِي أَنْ أَسَامَ دَنِيَّةً حَسْبِي وَأَبْيَضُ كَالشُّهَابِ يَلُوحُ
ويربط زهير بن جناب الكلبى بين البطولة والكرم والمجد وبين رفض الضيم فيقول^(١٠٤):

لا يَمْنَعُ الضَّيْمَ إِلَّا مَا جِدَّ بَطْلٌ إِنَّ الكَرِيمَ كَرِيمٌ حَيْثُمَا كَانَا
ولا شك في أن هذا الربط يعني أن حرية الإنسان الجمالي استمرارية، بمعنى أنه مهدد باستلاب حريته منه، إن هو لم يحرص على وحدة وعيه وإرادته وفعله باستمرار، ولذلك نجد أبا الأسود الكناني يفخر بأنه واحد بذاته دوماً^(١٠٥):

أَلَمْ تَرَ أَنِّي لَا أُلَوُّنُ شَيْمَتِي تَلَوُّنَ عَوْلِ اللَّيْلِ فِي البَلَدِ الْمُفْضِي

(١٠١) صدر الدين بن أبي الفرج بن الحسين البصري، الحماسة البصرية، اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه مختار الدين أحمد؛ تحت مراقبة محمد عبد المفيد خان، السلسلة الجديدة، ٢ ج (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٣ - ١٩٦٤)، ج ١، ص ١١.

(١٠٢) الخالدي والخالدي، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، ج ٢

(١٩٦٥)، ص ٩٦، وشعر بكر بن وائل قبل الإسلام، ج ٢ (١٩٦٥)، ص ٢٨٤.

(١٠٣) البحري، الحماسة، ص ١٩.

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٢١.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٩٢.

والمهم في موقف الوعي الشعري من الحرية أنه يتمثلها فاعليةً وانفتاحاً وتعالياً، وهذا ما سيؤدي إلى تظاهرها في وجه جديد هو الحب. وفي الحقيقة أن هناك ارتباطاً عميقاً بين الحرية والحب، لا سيما أنه وليدها^(١٠٦). غير أن هذا الوليد ليس صغيراً أو جزئياً، ذلك أنه إذ ينبثق من الحرية يعود ليستوعبها بكليتها ويندفع بها إلى أقصى إمكاناتها. ووفقاً لهذا الفهم، فإن الحب الذي أقصده هنا ذو ماهية جمالية ومعرفية تحديداً. فأن يمارس الإنسان حريته حباً، يعني أن يمارس ذاته، وليست هذه الممارسة سوى كشف ومعرفة وتشكيل، إن الإنسان يعرف ذاته في الحب، أعني أنه يعرف إنسانيته فيه، بكلِّ بهائها وكمالها وعظمتها، وهي تفهم حريتها وتحتبرها في حرية الآخر^(١٠٧).

وإذا كان الإنسان الجمالي العربي يبدو - تشكيليّاً - مطلق الاعتداد بذاتيته، فليس هذا الاعتداد متمركزاً حول الذات، إلا إذا فهمنا التمرکز بوصفه انفتاحاً مطلقاً على الذات والذي يعني في المقابل انفتاحاً مطلقاً على الآخر. ولكن يجب أن نفهم من ذلك أن الوعي لا يخرج من ذاته إلى العالم بل يُخرج العالم عن ذاته، ومن هنا فهو يحب كلَّ شيء فيه المرأة والطفل والناقة والحصان والمطر والصحراء والضيف. وحتى عدوه وموته والدهر. وذلك لأن هذه المفردات صنعت ذاته التي يحبها^(١٠٨). ولم يكن ضرورياً أن يقول: إني أحب. فقد كان يفعل ذلك في كل تشكيلاته الجمالية لها، والتي استعرضنا جوانبها على امتداد المباحث السابقة. لقد أحبها في المعنى الذي ضمّنه إياها، وفي القيم الأخلاقية النبيلة التي اشتقتها منها وأسسها فيها وبها، وعبر عن عظمة حبه في التعالي والسعي إلى وجوده الماهوي عبر هذه المفردات.

غير أن حبه الأعظم كان للمعرفة لأنها جوهر الحب^(١٠٩)، فقد كان يقترب من الآخر ليعرفه ويعرف ذاته فيه، يتعاطف مع ضيفه ويمنحه خير ما يملك - وهو في الحقيقة يمنحه ذاته - لأنه يجد فيه صورته التداوتية، ويخترق الكتاب والجيش لأنه

(١٠٦) إريك فروم، فن الحب، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط ٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٨١)، ص ٣٤.

(١٠٧) انظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٥، ط ٢ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٠)، ص ٣١١-٣١٣.

(١٠٨) إن الحب الحقيقي يقوم على حب الذات واحترامها، ولا أقصد بذلك الأنانية، فالأناني لا يحب ذاته وإنما يحتقرها ويمقتها، ويظهر ذلك على شكل حقد على الآخرين أو رغبة في امتلاكهم أو امتلاك ما يملكون.

(١٠٩) انظر: فروم، المصدر نفسه، ص ٣٥-٣٧.

يريد أن يعرف موته من الداخل ويتحقق من شجاعته من أجل الوجود والحرية وممارسة الحياة، يتأمل ناقته وحصانه حتى ليتوحد في تفصيلات جسديهما وروحيهما لأنها اشتقاق من ذاته التي يسعى بها إلى وجوده الماهوي، ويدخل في دوامة الفناء اللانهائية - الدهر - لكي يبحث فيها عن حرته وكرامته ومستقبله ويقوّضها من الداخل، ويعود إلى المرأة وهي الترميز الذي ابتدعه لوجوده الماهوي، لكي يرى فيها الجمال المطلق الذي يتسرب من يديه، ويشكله فيها مستودعاً كلّ جزء من بدنّها شيئاً من روحه وهي تعاني مثلها الأعلى مختبراً عظيمة قيمة التي يوجد لها، بين يديها. إن هذه الأهمية العظيمة التي يتميز بها الحب في الوعي الشعري العربي قد اشتقت من رؤيته للجمال بوصفه وجوداً لذاته، فاللاتناهي والحرية اللذان يؤلفان ماهية الجمال يتحولان إلى سعي مستمر للكشف والمعرفة والانفتاح والتعالي يستفز طاقات الوعي على أن يقصد الوجود ويشكله ويحياه حباً لانهائياً يفيض على العالم الذي تخرجه الذاتية وتبنيه وتملؤه بالمعنى والقيمة.

ولا شك في أن تظاهرات الحرية الجمالية في الوعي الشعري العربي أغنى بكثير مما تناولته حتى الآن منها. ولكنني أكتفي مذكراً بأني قد حاولت أن أربط بينها وبين الجمال الشعري بذاته ولذاته في مواضع عديدة من المباحث السابقة، وأتحول الآن إلى الكشف عن علاقة الحرية بالحضارة، فذلك هو البعد الأهم والأكثر جوهرية في الموضوع (وإن كنت أشرت إلى حضارة الوعي الشعري العربي مراراً أيضاً ولكن لننظر إليها الآن من زاوية الحرية).

إن كون الحرية فعلاً يجعلها ترتبط بالإبداع الذي يمكن أن نفهمه وفقاً لهيدغر بأنه إظهار الوجود على نحو لم يظهر عليه من قبل، ومن حيث هو إرساء للحقيقة في العمل الفني. ولما كانت الحقيقة هي اللاتحجب أو الانكشاف - وذلك هو الجمال نفسه - فإن الإبداع يعني تأسيس حقيقة العالم التي تكمن في الوعي وإظهارها. وبكلمة أخرى، إن الوعي يكشف عن ذاته العميقة المتأصلة في عمق كلّ تشكيل إبداعي يقوم به. وقد بينت أن تظاهرات هذه الذات هي الاستقلال الذاتي الذي يؤكد الوجود الخاص بالذات وسعيها إلى التعالي على ذاتها والذي يتمثل بابتكار القيم والعمل على تحقيقها من خلال الوجود لها. وهذا يقتضي توافقاً بين الوعي والطبيعة وبينه وبين العوائق التي تباطن بنيتها فينجز بذلك خصبه وامتلاءه ويحياه واقعاً^(١١٠).

(١١٠) انظر: إبراهيم، مشكلة الحرية، ص ٢٣ - ٢٤١، حيث نجد تحليلاً لهذه الجوانب الثلاثة للحرية.

ولما كانت الحرية مرادفة للوجود الإنساني فإنها تمنحه إبداعيتها، ومن ثم، فإن الوعي بمقتضى هذا الطابع يشكل ذاته باستمرار وهي تتحرر من أنيتها وتوجه إلى الوجود الماهوي، وهذا عين ما سعى الوعي الشعري العربي إلى إنجازه، فتوجّهه إلى الوجود الماهوي عن طريق الجمال بوصفه وجوداً حرّاً لذاته يحدد المضمون الحضاري للشعر العربي قبل الإسلام. وإذا أعدنا النظر في بعض من المكونات التشكيلية الأساسية التي يلح عليها الشعراء العرب ويرددونها غالباً لكشفت لنا عن عمق اتصالها بفكرة الحضارة أو بتحديد أدق، النزوع الحضاري من خلال التحرر.

وأول هذه المكونات هو الطلل، والملاحظ أن الشاعر العربي يعود إلى الطلل دائماً يتفقدته ويتأمله ويحيا موته ويحاول أن يستعيده على مستوى الوعي في الأقل. لكن استعادته غير ممكنة، لقد أصبح علامة على وجود الدهر وفاعليته، ومن هنا فإن الشاعر لا يتوحد في الطلل، إنه يقف عليه وثمة حاجز بينهما، فكلّ منهما ينتمي إلى زمان مختلف متعارض مع الآخر، فالأول ينتمي إلى زمان الماضي والفناء، بينما الثاني ينتمي إلى زمان الحاضر المطلق الذي يريد التوجه إلى المستقبل. ولذلك سرعان ما يغادر الشاعر الطلل راحلاً.

إن العلاقة بين الطلل والشاعر علاقة بين أنيتين متضادتين واحدة توقفت إمكاناتها تماماً وانقطعت عن وجودها الماهوي، ومن ثم، فهي تحيا اندثارها وتوترها. والأخرى لم تجد بعد ممكنها. غير أن الوعي يستمد من وضع آنية الطلل محفزه على أن يرتبط بوجوده الماهوي، إن الشاعر على الرغم من ارتباطه العميق بالطلل، لا يريد أن يصبح ظللاً. ومن هذا التوتر تنشأ بنية هويته.

المكون التشكيلي الآخر هو الرحلة التي تتصل بالموقف السابق وتشتق منه، إن الرحلة خلاص من الطلل ومن فضاء الدهر الممتلئ بالأطلال، وتمثل الحرية بوصفها بدءاً. وقد مرّ بنا أن الشاعر العربي كثيراً ما يشكّل ذاته راحلة منطلقة خارج حدود الفضاء الدهري. وغالباً ما لا يعلن عن غاية لرحلته، وهو في الحقيقة يرحل إلى ذاته من حيث هي سعي إلى الوجود الماهوي واتصال به (وإن حدث أن ذكر أن رحلته إلى مدوح مثلاً، فليس ذلك إلا لأن المدوح معبر إلى تعاليه من حيث أنه تجسيد للقيم الجمالية أو لوجود الإنسان الجمالي الذي يحمله في ذاته).

ولكن الأهم من ذلك أن الرحلة تشكيليّاً، إصرار واع على كسر حدود الفضاء الدهري وتجاوز الصحراء والانطلاق إلى العالم الخارجي. وهذا الإصرار يمكن أن يفسر بأنه تعبير عن الطاقة المتجمعة في الذات العربية الكلية والتي أصبحت تتحفز لموضع ذاتها في الفعل الحضاري. ولعل ذلك ما تحقق فعلاً فيما

بعد، فالإسلام هو النظام الذي اتخذته هذه الطاقة المتجمعة، وكان أول ما فعله العرب هو الخروج من الجزيرة في تلك الفورة الحضارية الهائلة التي امتدت إلى أقاصي العالم في وقت قصير. إن الفتوحات الإسلامية يمكن أن تكون تحققاً تاريخياً وحضارياً لذلك النزوع (إلى - الخارج) الذي شكّله الوعي الشعري في الرحلة، لأن بنيتهما العميقة واحدة.

المكون التشكيلي الذي يحمل في داخله مضموناً حضارياً هو الصعود إلى المراقب العالية، والذي يكرره الشعراء العرب أيضاً. وهو تعبير عن التعالي فوق العالم والذات لكي يتمكن الوعي من التحرر منهما وإعادة بنائهما من جديد بالحرية والوعي. غير أن التعالي لا يكون إلا في الذاتية وبها، ومن ثم، يصبح التحرر عودة إلى الذات. هكذا يقترن النزوع الحضاري - إلى الخارج شرطياً بنزوع مقابل نحو الداخل. ولقد كان التمرکز حول الذات (الانفتاح) هو أسلوب الوعي الشعري العربي في تأسيس حرّيته حركة جدلية بين الداخل والخارج (ولنلاحظ أن هذه الحركة لها بنية الإيقاع الوزني والدلالي نفسها) وفي التعبير عن وجوده فاعلية مطلقة تؤسس القيمة الجمالية في العالم وتتحرك باستمرار نحو كليتها ووحدتها الماهوية. إن جدلية الداخل - الخارج تحققت انفتاحاً على الممكنات اللانهائية للوجود الماهوي الذي صاغه الوعي وعبر به عن الإنسان الجمالي، وذلك ما منحه مضمونه الحضاري المتمثل في الريادة والبدء والإيجابية والتجدد. ولا شك في أن هذا المضمون يتجسد في المكون التشكيلي الآخر وهو الفرس، فالشاعر العربي كثيراً ما يشكّل ذاته ممتطياً فرسه، والغاية منه إما الصيد أو ارتياد الغيث الخصب الذي لم يطأه أحد من قبل أو اقتحام المعارك. وكل هذه الغايات تؤدي تعبيراً واحداً: إن الفرس وسيلة لاكتشاف البكورة والأولية والتفوق، ولكن ليس في الخارج فقط وإنما في داخل الذات أيضاً، أي أن الوعي يشق الفرس من ذاته ليكشف عن جوهرها النقي الذي يريد البدء منه ويجعله أساساً يقيم عليه بناءه لعالمه الشعري البديل عن العالم الذي أقامه الدهر.

ويعكس الاهتمام بالفرس - من حيث التشكيل الجمالي لبدنه وحركته - رغبة واعية في أن تكون الوسيلة التي تكشف عن جوهر الذات العربية متكاملة مع غايتها ومن جنسها، بمعنى أن الوسيلة هي الغاية نفسها في مرحلة معينة ما دام كل منهما يُشتق من الجمال لذاته.

إلى ذلك كلّه فإن كلّ القيم الجمالية التي ابتكرها الوعي الشعري العربي وشكّلها إنساناً جمالياً ما هي إلا تعبير عن النزوع الحضاري، فهو يبني ويعمق عالمه الجديد المتفتح على المستقبل من خلال المدح أو الفخر أو الرثاء ويهدم عن طريق الهجاء، عالم الدهر بقيمه الجامدة التي تزيد من عزلة الذات الإنسانية وتبدد طاقتها وتشدها إلى

المضي. ولنلاحظ أن التوتر الذي تمتاز به بنية الحرية في الوعي الشعري يعكس صراعاً مريراً بين العوامل السلبية والإيجابية، لكن النزوع الحضاري يحاول دائماً أن يعزز الإيجابي ويمنحه طاقة متفوقة على الوجود والفعل والتحقق.

والنتيجة التي نخلص إليها من هذا كله، إن الوعي الشعري العربي كان يقول كلمة واحدة من خلال الجمال الشعري لذاته، لعلها القيمة أو الحرية أو الحب أو الحضارة، ولعلها ما يرادف هذه المعاني كلها وينطوي عليها؛ الإنسان الجمالي - صانع المعنى والحضارة، وأراد أن يؤسسه في الواقع الجاهلي. ولكن هل نجح في ذلك أو إلى أي مدى كان نجاحه؟ هذا هو السؤال!

نتائج البحث

١ - النتائج النظرية العامة

● أظهر البحث أن الجمال ليس مفهوماً فلسفياً نظرياً وإنما هو ممارسة، ومن ثم، فإنه لا يمكن التفكير فيه على نحو مثمر، بمعزل عن تحققه العيني، وأعتقد أن هذا مصدر المشكلات الجوهرية التي يعاني منها ما يدعى بعلم الجمال الذي يهتم عادة ببناء نفسه في كيان نظري خالص، يظل على الرغم من تماسكه المنطقي، فارغاً من محتواه الحقيقي، مفتقراً إلى الحيوية والعمق. ومن هنا أعتقد أن ليس بالإمكان إقامة فلسفة جمال عربية أو إسلامية ذات مضمون نظري بحث بمعزل عن أنواع الممارسات الجمالية العربية في إطار بنيتها الحضارية العامة.

● وما دام الجمال ممارسة فهو فعل أو وجود ينطوي على المعرفة في ذاته، لذا فإن من الخطأ ربطه بالإدراك الحسي والعواطف والانفعالات أو اعتباره مسألة شكلية بحتة، كما ترى التيارات المختلفة في علم الجمال. إنه في الحقيقة، ظاهرة معرفية قائمة على التشكيل والإبداع وتنطوي على الوعي بوصفه ماهية لها والمبدأ الضروري للمعرفة. وبناءً على هذا، فإن التفكير الفلسفي بالجمال ينبغي أن ينطلق من الإنسان ويجعله سياقاً كلياً للظاهرة الجمالية، أي إننا لن نستطيع فهم الجمال بمعزل عن الإنسان لأنه الوجود المعرفي الذي تتأسس به ومن أجله المعرفة مطلقاً.

● إن كون الجمال قيمة كلية، كما تعلمنا الفلسفة، لا يعني أنه قائم بذاته منفصلاً عن القيمتين الكليتين - الحق والخير - إذ إنَّ هناك تداخلاً بين هذه القيم، وإذا تعاملنا بشيء من المرونة مع ثوابت الفلسفة، فإن الجمال يمكن أن يوظف القيمتين الأخريين ويسبغ عليهما ماهيته وبالعكس، مما يؤدي إلى تهاوت تلك الرؤية الغربية التي تؤكد استقلال الجمال - كما تذهب نظرية الفن للفن مثلاً - مجردةً إياه من

وظيفته الحقيقية، كما يؤدي إلى تهافت تلك الرؤية التي توظف الجمال لغايات ليست من طبيعته خدمة لأيدولوجيا معينة من خلال فكرة الفن للمجتمع. إن معرفية الجمال وطابعه الإبداعي يعني تحولاً جذرياً في وظيفته، أي أن يكون المجتمع للفن. وهذا يقتضي أن الجمال سيكون تربية للإنسان بالمعنى الحقيقي للتربية الذي يعني تنمية الحرية وتعميق الوعي بها.

● إن أي ممارسة للجمالية تنطوي في ذاتها على منطقتها الخاص ومنهجها ورؤيتها التي من خلالها تؤكد مضمونها المعرفي وتؤسسه تشكياً إبداعياً، وهذا يفترض البحث عن - وفي - منطلقات الوعي الذي يباطن الممارسة الجمالية ومحققها في شبكة من العلاقات والقيم والوظائف. إن دراسة الجمال ينبغي أن تؤكد العلم الجمالي وتكشف عن أبعاده العميقة التي تنبثق من الوعي وتأصل فيه.

● يتطلب هذا الكشف حركة تتجاوز ما هو معطى مباشرة من الممارسة الجمالية وعدم الاكتفاء بوصفه كما تفعل المناهج الشكلية والبنوية، وإنما تأويله، أي جعله معبراً إلى الرؤية الكلية العميقة التي تكمن في ما هو ظاهر من بنيته. إلا أن هذا التأويل يحتاج إلى ضبط منهجي لا يأتي من خارج الممارسة الجمالية بل يرتبط بها ويُشتق منها.

● يمكن للفلسفة الظاهرية أن تكفل الترابط بين الممارسة والضبط المنهجي للتأويل مذهباً ومنهجاً. على إنني ينبغي أن أنه إلى أن هذه الفلسفة تتميز بتعقيداتها الكبيرة وبصرامتها ودقتها. وكل ذلك مما لا سبيل إلى الإحاطة به وتوظيفه في الدراسة الجمالية، ومن ثم، فإنه لا بُد من تبسيطها وتطويعها لموضوعها والاعتماد على ما هو جوهرى منها ومنحه المرونة الكافية التي تزيد من غناه وثرته. والواقع أن روح الفلسفة الظاهرية إذا استوعبت بشكل جيد تتيح أمام الدراسة الجمالية آفاقاً واسعة في تأويل موضوعها ذاته وفهمه بعيداً عن أية فروض أو مفاهيم أو نتائج مسبقة تقمع الظهور الحر لماهيته وتظاهراته الوجودية كافة.

● ومن هذه المنطلقات يمكن أن تكون الدراسة الجمالية ذات منهج ورؤية منسجمة مع موضوعها تماماً. فما دام الجمال وجوداً قصدياً ذا مضمون معرفي قائم على الإبداع والتقويم فإنه لا يمكن أن يُفهم ويُؤول إلا بالوعي الذي يباطنه ويكون ماهيته ويؤسسه. وعليه فإن كلاً من الرؤية والمنهج سيتوحد مع العلاقة القائمة بين الظاهرة والماهية ويتأصل فيها. وبذلك - من وجهة نظر البحث على الأقل - يمكن تجاوز مشكلات علم الجمال التقليدي وطابعه النظري البحث وتحويله إلى علم تطبيقي ذي منهج دقيق منضبط في فهم وتأويل الممارسات الجمالية.

٢ - النتائج التطبيقية العامة

- أظهر البحث أن الجمال الشعري العربي ذو خصوصية فريدة تتأصل في عمق الروح الحضارية للعرب في تلك المرحلة التكوينية التي سبقت الإسلام، وكان ينطوي على وعي عميق ورؤية واضحة ومنهجية منضبطة في التشكيل والإبداع. وذلك ما يتضح من أن العرب - وحدهم ربما - يرون في ممارستهم الجمالية أعني الشعر، معرفة وعلماً قائماً على الوعي (الذكاء والفطنة) ويشرطونه بالإبداع.
- لذلك فقد ارتبط الجمال عندهم بمفهوم البيان الجوهرى الذي يعنى الممارسة المتعمقة للغة والكشف عن الوجود بها ومن خلالها. وهذا يعنى أن الجمال كما يفهمه العرب، فعل إظهار (تشكيل) وظهور (تأسيس) للمعنى. وهو ما يقتضى استنباطاً قائماً على القياس والتفسير والتأويل الإبداعى الذى يؤسس الوعى ويكشف عن إمكانياته. بكلمة أخرى، إن الجمال الشعري العربي ذو طابع معرفي بصورة كلية وأنه بحث إبداعى عن المعنى والوجود.
- إن هذه الخصوصية للجمال الشعري العربي ترتبط بوظيفة الوعى من حيث كونه المبدأ الضرورى للمعرفة، وبينته التي تقوم على التوتر والتضاد بين الوجود الغفل في فضاء الدهر والوجود الإنسانى في ذاتيته. إننا لا يمكن أن نفهم الجمال الشعري العربي إلا من خلال هذا التوتر في بنية الوعى، وهو يكافح من أجل تأسيس الإنسان الجمالى العربي معرفة ووجوداً.
- وعلى هذا الأساس كانت الممارسة الجمالية العربية تتشكل متضمنة أبعادها الإيستمولوجية التي تتمثل في منهجية الوعى في تأسيسه للمعرفة، وأبعادها الأنطولوجية التي تجعل المعرفة وجوداً فعلياً يباطن الواقع ويكون مصدر حركيته وخصوصيته. والملاحظ أن هذه الأبعاد متداخلة في ما بينها دائماً، يقوم أحدها الآخر. ولعل في ذلك ما يشكل جانباً من خصوصية الفهم العربي للجمال.
- إن التوتر في بنية الوعى الشعري كان يتظاهر في عمق الممارسة الجمالية ويشكل بنيتها بدوره انعكاسياً ويحدد طبيعتها ووظيفتها. ولذلك كان الجمال الشعري يتأسس صراعاً بين الدهر بكل تظاهراته الثقافية والاجتماعية وبين الذاتية التي تحاول أن تحقق وجودها. وكانت حصيلة هذا الصراع هي القيمة الكلية والإنسان بوصفه ما به ومن أجله توجد القيمة والجمال والمعرفة.
- ومن هنا، فإن من الخطأ القول إن الشاعر العربي كان يعيد إنتاج عالم الدهر أو أنه لسان النظام الاجتماعى القبلى، بل على العكس، كان يصنع عالماً آخر هو عالم

الإنسان العربي الجمالي بوصفه قيمة. إن الشاعر العربي لم يكن يعتبر عن عصره بل كان يصنعه ويشكّل روحيته الحضارية بالكفاح والمعاناة والبطولة.

- إن الجمال في الوعي الشعري العربي، كان كلمة تقول الحرية والحب والحضارة وكل ما يمكن أن يعمق إنسانية الإنسان ويفتح أمامه الطريق إلى تعاليه ووجوده الماهوي.
- وإذا كان لنا أن نضع تعريفاً للجمال، كما أسسه الوعي الشعري العربي فيمكن أن يكون: «تلك القيمة الكلية التي تكشف عن كمال الإنسان العربي وحقيقة وجوده للمعنى»، على أن نفهم من القيمة شرط الوجود ونظامه، ومن الكشف التشكيل والتعبير والإظهار والتأسيس، ومن الكمال سعي الآنية إلى وجودها الماهوي، ومن الإنسان الكائن الذي لا ينفك يبحث عن ذاته في المعرفة، ومن العربي تلك البيئة الثقافية القاسية التي يمثلها عالم الدهر، ومن الحقيقة الظهور والانكشاف والتأسيس، ومن الوجود الحرية التي يتطابق فيها الوعي مع الإرادة والفعل، ومن المعنى جوهر المعرفة وغايتها.

٣- النتائج التطبيقية المفصلة

- في إطار هذا التصور الكلي، فإن الوعي الشعري بوصفه ماهية مطلقة للجمال ومؤسساً له قد جعله يتظاهر في ما هو نسبي من التشكيلات وفي أوجه متعددة مختلفة لكنها واحدة في عمقها. ولقد أظهر البحث في دراسته للجمال الشعري ذاته أنه يتظاهر في أسلوبين للوجود الأول يتمثل في وجوده بذاته والثاني في وجوده لذاته.
- فعلى الصعيد الأول، تجسّد الجمال وجوداً بذاته في الفضاء الشعري بوصفه تعيناً للماهية ونتاجاً لفاعليتها فكان شبكة من العلاقات المعقدة المنضبطة في معرفيتها والتي تعكس خصوصية الممارسة الجمالية العربية.
- يتكون الفضاء الشعري العربي من تعامد الوعي والزمان وهو محور حركية الوجود، واللغة وهي مستقر الوجود.
- إن تعامد الوعي مع الزمان منحه ماهية إيقاعية تظاهرت أولاً في الإيقاع الشعري الذي كان تكييفاً جمالياً للزمان الخارجي (الدهر) والزمان الداخلي الذاتي، يعكس موقف الوعي الشعري من فكرة الوجود في الزمان ورؤيته لها، وسعيه إلى السيطرة على امتداد الدهر اللانهائي ومضيه المستمر إلى الموت والفناء. كما يعكس حرصه على اشتقاق المعنى من اللامعنى والنظام من الفوضى وتأسيس الوجود الإنساني في عدمه وبه. وفي إطار هذه الرؤية كان الإيقاع الشعري يحقق معرفيته الجمالية من خلال بعدين ماهويين؛ الأول يتمثل في البعد الإيستمولوجي الذي

أراد أن يضبط منهجاً للمعرفة وللعلم الشعري العربي، فكان نوعاً من الذاكرة التي تؤسس المعرفة موضوعياً وتنمّيها وتسهّل على الوعي التوجه إلى إمكاناته المعرفية.

● إن التشكيل الإيقاعي العربي يمتاز بأنه يتوفر على أقصى قدر من الانتظام الذي يتمثل في التناظر التام بين جزأي البيت مع القافية التي تقوّم وحدة الفضاء الشعري ووحدة الوعي مع نفسه. وهذه الميزة الفريدة تؤكد حرص الوعي على تنظيم المعرفة ومنهجتها وتأصيل طابعها الجمالي.

● أما البعد الماهوي الثاني للإيقاع الشعري فهو البعد الأنطولوجي الذي يعبر عن تحقّق معرفية الوعي والجمال العربي في الواقع، وعن أصالة الذاتية وهي تكافح من أجل تأسيس ذاتها في فضاء الدهر. وقد تظاهر هذا التعبير في ما سمّيته بمرحلة المرأة الحضارية التي كان الوعي الشعري العربي يحيها في العصر الجاهلي، وتحققت في المعرفة الشعرية نفسها والتي كانت نوعاً من المرأة التي يستخرجها الوعي من ذاته ليراها فيها، كما تحققت في ذلك الشكل الفريد للبيت (بوحديته المتناظرتين تماماً). على أن من المهم جداً التنبيه إلى أن العرب وحدهم يسمون هذا الشكل المرآتي بيتاً لأنه سكن للوجود الإنساني الجمالي الذي يبتدعه، وترميز للبيت الكوني - العالم الذي يريده العربي ممثلاً بفاعليته وانفتاحه على إمكاناته وعلى الإنسان الذي يسعى إليه.

● من جهة أخرى، فإن إيقاعية الوعي الشعري تتظاهر ثانياً في الإيقاع الدلالي الذي يضبط الممارسة الجمالية وفضاءها ويمنح الشكل - النوع الشعري العربي خصوصيته الفريدة التي تقوم على تنوع كبير في أنماط التشكيل الجمالي للزمان.

● إن الإيقاع الدلالي يعكس وعياً عميقاً بوحدة الرؤية الشعرية التي تقدّمها الممارسة الجمالية - القصيدة، وينمّيها من داخلها ويصل بها إلى غايتها القصوى، لكن الأهم من ذلك أن الإيقاع الدلالي يمثل تكشفاً منتظماً لحقيقة الإنسان العربي وفاعليته التي تهدف إلى تجاوز الموت وقهره وتأسيس الوجود الإنساني في العالم.

● هذا يعني أن للنوع الشعري العربي فلسفته الجمالية التي تتأصل في وظيفته المعرفية ودوره الحضاري، ومن ثم، فإنه لم يكن مشابهاً لما تعارف عليه النقاد ومؤرخو الأدب من أنواع تقليدية (الغنائي والملحمي والدرامي) وإنما هو نوع خاص قائم بذاته، لأن الإنسان الذي يكشف عنه يختلف تماماً عن الإنسان الذي تكشف عنه هذه الأنواع الأدبية.

● وفي ما يخص المكون للفضاء الشعري العربي وهو اللغة، فإن الوعي يؤسس فاعليته الجمالية في لغويته وبها، وقد حقق ذلك من خلال فكرة البيان التي تجسّد مجمل

الفهم العربي للجمال من حيث هو إظهار وظهور إبداعيين للمعنى ، يقومان على المعنى ، أي ممارسة المعنى والتعمق فيه استناداً إلى الطابع الأساس للوعي ، أعني قصديته.

● إن لغوية الوعي الشعري وبيانيته تظاهرت في التشبيه بمفهومه العام ، والذي يعكس منهجه القائم على القياس والاستدلال والتشكيل الحركي والتخييل.

● إن التشبيه يمثل استراتيجية الوعي الشعري العربي الخاصة في تأسيس المعرفة والمعنى وتشكيلهما جمالياً. وهو النظام المعرفي الذي يمتاز برؤية خاصة لها منطقتها في الاستدلال واستنباط المعنى وكانت مقوماته الأساسية هي الإحساس الأصيل بالوجود وبالظواهر والأشياء ، والأسطقه والتشكيل والإبداع. وعلى هذه المقومات تحددت القيمة الفنية للإنجازات التي حققها الشعراء العرب وكان الشعر العربي ينمو ويتطور في إطار هذه الاستراتيجية التي استطاعت أن تعمق أسسها وترسخها في الواقع وتكشف عن المزيد من إمكانات المعرفة الجمالية.

● على صعيد الأسلوب الثاني لتظاهر الجمال الشعري ، أي كونه وجوداً - لذاته كان الوعي الشعري العربي يحاول أن يؤسس الإنسان الجمالي بوصفه قيمة كلية ذات أبعاد متعددة ، وكان هذا التأسيس يُشتق من رؤية الوعي لذاته ولعالمه ولفاعليته المتمثلة في وجوده للقيمة التي يستخلصها من معرفته.

● وأول أبعاد الإنسان الجمالي هي الذات الشعرية - الجمالية التي أسسها الوعي بأوجه متعددة مثل البدن بوصفه خطاباً وتعبيراً عن قيمة الذاتية وأنية جمالية لها ، فضلاً عن كونه - البدن - وسيلة للمعنى الجمالي الذي تنطوي عليه الذات ومجالاً لتعاليلها ولتداولتها. وكان كلٌّ من بدن الذات وبدن الآخر يؤكد أن الجمال كامن في ما يعبر عنه من قيم ومن فعل إيجابي.

● وثمة فكرة مهمة تتعلق ببدن المرأة ، فقد أظهر البحث خطأ تلك النظرة السطحية التي تؤكد أن الشاعر العربي يهتم بهذا البدن بسبب حسيته وماديته ، وهي نظرة تترد إلى تلك الفكرة العامة عن الشعر التي تداولها الباحثون العرب قديماً وحديثاً ، والتي تسمى بالغزل ، أو فن الغزل. والحقيقة أن هذا الاهتمام نابع من أن الوعي الشعري العربي كان يجعل من المرأة ترميزاً عيانياً للوجود الماهوي في كليته ومطلقيته وتعاليله ، وإن تشكيله لتفاصيل بدنها يتضمن إشارات أكيدة ومعقدة إلى ذلك.

● يمثل اللون الأبيض وجهاً من الوجود الجمالي للذات الشعرية العربية ، على أن نفهم أنه لون معنى ، يتضمن قيمة إنسانية رفيعة ويرتبط بها.

- من جهة أخرى، فقد أظهر البحث أن الوعي يؤسس ذاته الجمالية جليلة مطلقة متعالية على وجودها، ساعية إلى سموها. وذلك دليل على أن الجمال في المفهوم العربي يستوعب وجود الإنسان ومعناه الكلي وقيمه العليا. فالجلال يؤسس الإنسان الجمالي قيمة متعالية ومثلاً أعلى يتحقق في ذات الإنسان وفي سعيه إلى الكمال.
- أما الموت، فإن الوعي الشعري حوّله إلى ظاهرة جمالية ومقولة لتأسيس الذات الشعرية ولوجودها لقيمتها وإنسانيتها.
- وفي ما يخص التأسيس الجمالي للعالم الشعري، فإن مهمة الوعي كانت تقويض عالم الدهر والطبيعة وبناء عالم جديد ذي ماهية جمالية ويمتاز بالإيجابية والانفتاح على إمكاناته ووجوده الماهوي. وهذا ما يعزز إصرار الشعراء على اختراق الصحراء بالناقة والظعائن لأنها علامة على إثبات الوجود الإنساني وسعي إلى توفير مقوماته للآخر.
- إلى ذلك، فقد كان الوعي الشعري يحاول تأسيس عالمه بالطبيعة نفسها حين يختار من موجوداتها ما يحتوي على الأولي والذاتي (الشعري) بالمعنى الماهوي، ويعمق ذاتيته بوصفها إمكانية متفتحة على المعنى المتجدد والقيمة الأخلاقية. وكل ذلك ينبثق من موقف واحد وأصيل يجعل الطبيعة معبراً إلى الذاتية وقيمتها، وذلك يعني أن لهذا التأسيس بعده الحضاري الذي يتأصل في أن الوعي يعيد بناء الطبيعي ويكشف عن الأولي فيه ويستنتج منه دينامية المعنى. إن الطبيعي من وجهة نظر الوعي الشعري يتكلم الإنسان الجمالي ويقول عالمه الحضاري.
- الميزة الأخرى التي تميز العالم الشعري العربي، أنه عالم مأساوي ولكن هذه المأساة ذات طابع جمالي وتتصل بموقفه ورؤيته للجمال والقبح والصراع بينهما. وكان يحاول دائماً أن يفرض الجمال على القبح نفسه، يتعمق في كل مظاهره ليفهمها وليقبلها ويتطهر منها أخيراً، حتى إنّه لا يجد في النهاية اختلافاً بين الجمال والقبح لأنهما وسيلتان لبناء ذاته ووجودها الحرّ في العالم. ذلك أن المعنى يوجد دائماً في مرارة التجربة وقسوتها. وأن الجمال لا يوجد إلا في عمق المأساة. ومن هنا نجد الشاعر العربي لا يريد الخلاص من الألم والقبح اللذين يشكّلان مأساوية عالمه لأنه يراها خلاصاً حقيقياً له.
- وانطلاقاً من هذه الرؤية نفسها، يشكّل الوعي الشعري الحرب بكل ما فيها من بشاعة ورعب وقسوة تشكياً جمالياً، ويستنبط منها كل ما من شأنه أن يعزز معنى وجوده الذاتي وقيمه الأصيلة. لقد كانت الحرب مجالاً ليثبت فيه فاعلية الوجود المطلقة التي يتضمنها في ذاته.

● ولما كان الجمال معرفة تنشأ من علاقة الذات العارفة بموضوعها أو عالمها المعروف، فإن هدف الوعي الشعري كان أن يستخلص من هذه المعرفة قيمتها الإنسانية الكلية التي تحقق الغاية منها، ومن هنا كان وجوده للجمال وجوداً للقيمة نفسها.

● وقد تظاهر هذا الوجود في الإنسان الجمالي بوصفه تجسيدا فعلياً للقيم، لديه ما يؤهله لذلك من طاقات وقدرات متفوقة. ولذلك اقترنت القيمة في وعي الشعراء بالبطولة فعلاً حضارياً لأن البطل ما هو إلا تجسيد لنزوع الجماعة إلى مرحلة أكثر تطوراً.

● امتاز البطل العربي الذي شكّله الوعي الشعري إنساناً جمالياً، باعتداده العظيم بذاتيته وبعطائه الذي يتمثل حتى في القتل والتدمير فضلاً عن الكرم والحب، لأنه كان يؤسس قيمه في واقع معوق كابح، غير أن معرفته بجوهريّة القيمة بالنسبة إلى وجوده حفزته أكثر فأكثر إلى الالتزام بها على الرغم من الرفض الذي يواجهه.

● وإذا كان التراث العالمي حافلاً بنمط من الأبطال يعرف بنمط البطل الشمسي الحضاري، فإن للوعي الشعري العربي نمطه الخاص من البطل وسَمِيته البطل القمري الذي يمتلك صفات توحدته بالقمر بنيةً ووجوداً. ويمتاز بالذاتية والأصالة وعمق وعيه بالمسؤولية والحب المطلق للمرأة وشعوره الدائم بالموت، فضلاً عن الصفات البدنية والحلقية الأخرى التي نجدها في الشعر.

● وفي هذا الإطار نفسه فإن الوعي الشعري أسس البطل الحضاري بوصفه بطلاً أخلاقياً، ولم يكن يفهم الجمال بمعزل عن الحق والخير، وهذا ما جعل الأخلاق نابعة من رؤية جمالية تنزع إلى المثالية والكمال. ولعل ذلك ما دفع الشاعر العربي إلى الظهور بمظهر الملتزم عفويّاً، بالأخلاق الكاملة لأنه يريد أن يتمثل الإنسان الجمالي الكامل في ذاته، ويكون مثلاً أعلى في مجتمعه ومعلماً ومربياً ونوعاً من السلطة التي تبني العالم على أساس الوجود للقيمة الأخلاقية، وتنفض كلّ ما من شأنه أن يضاذ هذا العالم. لقد كان الالتزام بالمثل القيمية العليا التزاماً بالوجود الماهوي وانفتاحاً عليه، وهذا الالتزام مشتق من التشبث بالجمال وجعله معياراً لكلّ سلوك.

● إن الإنسان الجمالي العربي كان تجسداً للحرية، نظراً إلى ارتباط الحرية بالجمال، لأنها تحقق التوحد الكامل بين الوعي والإرادة والفعل، وتستمد من الوجود الذاتي المتعالي الذي يشدّ أنيته باستمرار إلى كمالها. والملاحظ أن الوعي الشعري العربي يفهم الحرية بأنها سعي متواصل لأنها لا توجد في مكان ما، وإنما تحتاج دائماً إلى عوامل العبودية والانغلاق لتجد نفسها وتصبح فاعلية مطلقة.

● يشتق الوعي الشعري من حريته وجهاً أعمق لها وهو الحب المطلق لكل شيء حتى الأشياء الكريمة كالموت والأعداء، لأنها صنعت ذاته وعالمه الذي يحبه. غير أن حبه العظيم كان للمعرفة لأنها جوهر الحب الحقيقي. فقد كان يحب كل ما يعرفه، ومن هنا ارتبطت الحرية والحب بالحضارة ذلك أنها تعني الإبداع والوجود الإنساني في أقصى تفتح معرفي له. وقد تظاهر هذا النزوع الحضاري في مظاهر عديدة من مكونات الظاهرة الجمالية العربية فضلاً عن القيم الأخلاقية الجمالية التي ابتكرها.

وكانت النتيجة النهائية التي خلص إليها البحث أن الوعي الشعري العربي كان يقول كلمة واحدة دائماً في مترادفات كثيرة في رؤيته: قد تكون القيمة أو الحرية أو الحضارة أو الحب وكلها ترادف الإنسان الكلي الذي يتأسس في الجمال وبه.

خاتمة

والآن، وبعد هذه الرحلة الطويلة، أريد أن أجيب على السؤال الذي طرحته في نهاية البحث: إلى أي حد نجح الوعي الشعري العربي (الجاهلي) في تأسيس الإنسان الجمالي العربي، الإنسان صانع المعنى والحضارة؟

إن هذا السؤال إشكالي ويتطلب إعادة قراءة البحث مرة أخرى، كما يتطلب إعادة قراءة العصر الجاهلي كله، وذلك من أجل تشخيص مدى النجاح الذي أشرت إليه.

لو أجبنا بالإيجاب لما كان للإسلام أن يحدث ذلك التغيير الجذري الحضاري في حياة العرب حين تحولوا إلى أمة عالمية الحضارة. ولو أجبنا بالسلب لَكُنَّا قد بخسنا الوعي الشعري العربي ذلك الجهد الهائل الذي بذله عبر حقبة زمنية طويلة ومريرة من أجل تأسيس القيم العليا في عالم الدهر وفضائه. وعليه، فإن رسالة الوعي الشعري العربي تقع في نقطة ما بين هذين القطبين. لقد قال رسول الله (ﷺ): «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق»، وقال (ﷺ) أيضاً: «خياركم في الجاهلية خياركم في الإسلام». وأنا أفهم من هذا أن الإسلام في جانب منه، بني على الأسس الجمالية القيمة التي أسسها الوعي الشعري العربي، بكلمة أخرى إن جزءاً عميقاً وأصيلاً من بنية الوجود الذي حاول الوعي الشعري تأسيسه في الواقع العربي قد أعيد تفكيكه وبُنِيَتْه مرة أخرى في بنية الإسلام كروية للعالم.

من جهة أخرى، فإن فكرة الوجود للقيمة التي كانت جوهر ما أسسه الوعي الجمالي، اكتسبت في الإسلام زخماً قوياً بعد أن خلصها من نقائصها المرتدة إلى أن بنية فضاء الدهر قد اخترقتها قسراً بحكم حتميات تاريخية واجتماعية معقدة، وبدأت تفرغها تدريجياً من مضمونها الإنساني.

من هنا، فإن الرؤية العربية للجمال على ما فيها من عمق وغنى، تنطوي على مشكلات غاية في التعقيد، تتأصل في عمق ماهية الوجود للدهر العربي. فلو أعدنا قراءة البحث مرة أخرى لوجدنا أن تقويم الجمال العربي يعاني من نقيصتين أساسيتين. أولاهما هي الفردية، ذلك أن بنية الوجود للدهر تنطوي على التشتت. وقد تظاهر هذا التشتت في مظاهر عديدة بدءاً من تشتت الآلهة إلى تشتت القبائل. . . ويبدو أن هذا التشتت تحول إلى مقولة من مقولات الوعي العربي في الجاهلية. إن الشاعر العربي يستطيع أن يبتكر من القيم ما هو مثالي - واقعي في آن معاً، انطلاقاً من اعتداده المطلق بذاتيته، غير أن هذه الميزة الإيجابية أعني الذاتية تحولت مع الوقت إلى الفردية المحدودة الضيقة وصار الإنسان الفرد غير مستعد للخضوع لقيم مماثلة تأتي من الآخر، إلا في حدود الإطار العام لبنية النظام القبلي التي ينضوي تحتها. والواقع أن هذه النقيصة استمرت متأصلة في الوعي العربي ما دام ينطلق من القبيلة الضيقة المحدودة بحدود الوجود للدهر.

ولعلنا نجد الآن في عصرنا هذا بعضاً من مظاهر ذلك وإن اختلف السياق الثقافي، لأن بنية القبيلة ما زالت تعيد إنتاج نفسها في كل جوانب الحياة العربية الحديثة؛ في السياسة كما في الثقافة. ومعنى هذا أن الوعي الشعري العربي كان أصم في بنائه لنظام القيم الخاص به، أي أنه لم يكن يبينه على أساس الحوار، لقد بدأ في مراحل التكوين الأولى يضح بالحوية والإيجابية، لكنه انتهى بالانطواء على نفسه والتآكل من الداخل والتماهي في النظام القبلي.

النقيصة الثانية هي الجزئية، وهي أيضاً تتأصل في بنية الوجود للدهر، ذلك أن الوعي البياني العربي قبل الإسلام جعل الجمال قيمة كل القيم ولكنه لم يستطع أن يبني نظام قيم كامل متكامل منسجم مع ذاته. إن هناك تناقضاً في القيم مقبول ومعترف به، فالشاعر العربي يبني لنا وجوداً فريداً لذاته بوجوه مختلفة، فهو بطل شجاع يفتدي الآخرين من الموت ويكي على أعدائه حين يقتلهم، وهو جبان يفرّ من المعركة مفتخراً بذلك، وكريم حدّ الاستعداد لتقديم أعلى ما يملك لضيفه، ويفتك بعابر السبيل طمعاً بما يحمّله، وهو عاشق غاية في النبل والرقّة، ومحارب سادي يتلذذ بتمزيق ضحيته، يتعاطف مع الحيوانات المتوحشة ويقسو على أخيه الإنسان. . الخ. إن ما نعنيه بجزئية القيم هنا أن الوعي العربي لم يكن يرى القيم مترابط أمامه في خيط واحد، إذا صحّ التعبير، أو لم تتشكل في منظومة منسجمة مع نفسها وتتأصل في مبدأ معرفي وأخلاقي واحد، بل كانت نسبية مفككة محكومة بظروفها.

● يترتب على هاتين النقطتين أن القيم الجمالية العربية لم تصل في الجاهلية حدّ

المطلقية والشمول والكلية لكي تصبح نظام حياة ورؤية شاملة للعالم. غير أن هاتين النقيصتين كانتا ضروريتين، ذلك أن الجاهلية كانت مرحلة انتقالية تنطوي على الإيجابي وعلى السلبي، بمعنى أن التحول الذي كان يحياه وعي الإنسان العربي في تلك المرحلة كان موجهاً نحو الخروج من دائرة الوجود للدهر والانطلاق خارج حدود عالمه، والكفاح من أجل بناء عالم بديل، وأعتقد بأن هذه هي أعظم ميزات الوعي الشعري العربي حتى في لحظات فشله في ذلك.

لقد هياً العرب لولادة نظام قيم يمتاز بالمطلقية والشمول والكلية، نظام يحمل رؤية متكاملة للعالم. لقد كررت كثيراً القول إن الجمال العربي كان وجوداً، والوجود سعي وفعل وحركة، وهذه ميزته وكماله. لكن ينبغي أن نكون واعين دوماً إلى أنها نقيصة أيضاً، على أن نفهم النقيصة بوصفها شرطاً للكمال الذي لن يجيء أبداً. إن بنية عالمنا العربي والإسلامي الآن بنية تشتتت أيضاً، فهل سنتعلم نحن هذا الدرس المصيري، ونعيد قراءة أنفسنا في جاهليتنا وإسلامنا، أم علينا أن ننتظر الإسلام من جديد؟

المراجع

١ - العربية

كتب

- الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١.
- إبراهيم، زكريا. كائنات أو الفلسفة النقدية. ط ٢. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢.
- . مشكلة الإنسان. ط ٢. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧. (سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٢)
- . مشكلة الحب. ط ٢. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٠. (سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٥)
- . مشكلة الحرية. ط ٣. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢. (سلسلة مشكلات فلسفية؛ ١)
- . مشكلة الفن. ط ٢. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧. (سلسلة مشكلات فلسفية؛ ٣)
- ابن الأنثير الكاتب، أبو الفتح ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة. ط ٢. الرياض: منشورات دار الرفاعي، ١٩٨٣.
- ابن الحسين البصري، صدر الدين بن أبي الفرج. الحماسة البصرية. اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه مختار الدين أحمد؛ تحت مراقبة محمد عبد المقيد خان. حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٣-١٩٦٤. ج ٢. (السلسلة الجديدة)
- ابن دريد الأزدي. جمهرة اللغة. حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف، ١٣٤٤-١٣٤٥هـ/ ١٩٢٥-١٩٢٦م.

- ابن رشيق القيرواني، أبو العلي الحسن. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. ط ٤. بيروت: دار الجيل للنشر، ١٩٧٢.
- ابن زكريا، أبو الحسين أحمد بن فارس. معجم مقاييس اللغة. بتحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار الفكر، ١٩٧٩.
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد. عيار الشعر. تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٦.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. الأنواء في مواسم العرب. بغداد: [د. ن.]، ١٩٨٨.
- . تأويل مشكل القرآن. شرح السيد أحمد صقر. ط ٣. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨١.
- . الشعر والشعراء. تحقيق محمد أحمد شاکر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢.
- ابن المثني، أبو عبيدة معمر. كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق. تحقيق المستشرق بيفان. بغداد: أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثني، [د. ت.].
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي. إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي. بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠. ٣ ج.
- ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم. البرهان في وجوه البيان. تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي. بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦٧.
- أبو تمام حبيب بن أوس الطائي. ديوان الحماسة. تحقيق عبد المنعم أحمد صالح. بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠. (سلسلة كتب التراث؛ ١٠١)
- . الوحشيات: وهو الحماسة الصغرى. علق عليه وحققه عبد العزيز الميمني الراجكوني. ط ٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠.
- أبو ديب، كمال. الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- أبو ريان، محمد علي. فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٠.
- أبو الصلت الداني، أمية بن عبد العزيز. أمية بن أبي الصلت: حياته وشعره. دراسة وتحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي. ط ٢. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١.
- أبو عبيدة، معمر بن المثني. مجاز القرآن. عارضه بأصوله وعلق عليه محمد فؤاد سزكين. القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٥٤.

- أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين. كتاب الأغاني. تحقيق محمد علي كبير ورفيقه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
- أرسطوطاليس. فن الشعر. ترجمة عبد الرحمن بدوي. ط ٢. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣.
- إسماعيل، عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة. ط ٣. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
- اشبنغلو، أسوالد. تدهور الحضارة الغربية. ترجمة أحمد الشيباني. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩.
- الأصمعي، عبد الملك بن قريب. الأصمعيات. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ط ٥. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦. (ديوان العرب؛ ٢)
- . كتاب فحولة الشعراء. تحقيق ش. توري؛ قدم لها صلاح الدين المنجد. بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٧١.
- الأعشى، أبو بصير ميمون بن قيس. ديوان الأعشى الكبير. شرح وتعليق محمد محمد حسين. القاهرة: المطبعة النموذجية، [د. ت.].
- امرؤ القيس بن حجر الكندي. ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم. ط ٣. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦.
- أوزياس، جان ماري [وآخرون]. البنيوية. ترجمة ميخائيل إبراهيم مخول. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨.
- أوس بن حجر. ديوان أوس بن حجر. تحقيق وشرح محمد يوسف نجم. ط ٢. بيروت: دار صادر، [د. ت.].
- بارت، رولان. درجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة. الرباط: الشركة المغربية للنشر المتحددين؛ بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠.
- . لذة النص. ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.
- . مبادئ في علم الدلالة. ترجمة محمد البكري. الدار البيضاء: دار قرطبة للطباعة والنشر، ١٩٨٦.
- . النقد والحقيقة. ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب؛ مراجعة محمد برادة. الرباط: الشركة المغربية للنشر المتحددين، ١٩٨٥.
- باشلار، غاستون. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤.

- البحثري، أبو عبادة الوليد بن عبید الله . الحماسة . نقله عن صورة فوتوغرافية . . .
 كمال مصطفى . القاهرة : المكتبة التجارية ، ١٩٢٩ .
- بدوي، عبد الرحمن . الزمان الوجودي . ط ٢ . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ،
 القاهرة ، ١٩٥٥ .
- برديايف، نيقولاوي . العزلة والمجتمع . ترجمة فؤاد كامل . ط ٢ . بغداد : دار الشؤون
 الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
- برتليمي، جان . بحث في علم الجمال . ترجمة أنور عبد العزيز؛ مراجعة نظمي لوقا .
 القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر؛ نيويورك : مؤسسة فرانكلين للطباعة
 والنشر ، ١٩٧٠ .
- برغسون، هنري . الفكر والواقع المتحرك . ترجمة سامي الدروبي . دمشق : مطبعة
 الإنشاء، [د. ت.].
- . منبع الأخلاق والدين . ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم . القاهرة :
 الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧١ .
- بروب، فلاديمير . مورفولوجيا الخرافة . ترجمة إبراهيم الخطيب . الدار البيضاء :
 الشركة المغربية ، ١٩٨٦ .
- بروكلمان، كارل . تاريخ الأدب العربي . ترجمة عبد الحلیم النجار . ط ٢ . القاهرة :
 دار المعارف ، ١٩٦٨ .
- بروليه، جيزيل . جماليات الإبداع الموسيقي . ترجمة فؤاد كامل . بغداد : دار الشؤون
 الثقافية العامة ، [د. ت.].
- بريت، ر . ل . التصور والخيال . ترجمة عبد الواحد لؤلؤة . بغداد : دار الرشيد للنشر ،
 ١٩٧٩ .
- بريجز، جون . ب . الكون المرأة . ترجمة نهاد العبيدي . بغداد : دار واسط ، ١٩٨٦ .
- بورتنوي، جولوس . الفيلسوف وفن الموسيقى . ترجمة فؤاد زكريا . القاهرة : الهيئة
 المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .
- البياتي، عادل جاسم . دراسات في الأدب الجاهلي . الدار البيضاء : دار النشر المغربية ،
 ١٩٨٦ .
- . الشعر في حرب داحس والغبراء . النجف : مطبعة الآداب ، [١٩٧٢] .
- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي . شرح القصائد العشر . حقق أصوله وضبط غرائبه
 وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد . القاهرة : مكتبة صبيح ، [١٩٦٢] .
- تليمة، عبد المنعم . مداخل إلى علم الجمال الأدبي . القاهرة : دار الثقافة للطباعة
 والنشر ، ١٩٧٨ .

- تميم بن أبي بن مقبل . ديوان ابن مقبل . عني بتحقيقه عزة حسن . دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٦٢ . (إحياء التراث القديم ؛ ٥)
- التميمي ، أبو عبيدة بن المثنى . كتاب أيام العرب قبل الإسلام : دراسة مقارنة للملامح الأيام العربية . ترجمة وتحقيق عادل جاسم البياتي . بغداد : دار الجاحظ ، ١٩٧٦ .
- تودوروف ، تزفيتان . الشعرية . ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ١٩٨٧ .
- . المبدأ الحوارية : دراسة في فكر ميخائيل باختين . ترجمة فخري صالح . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢ .
- . نقد النقد . ترجمة سامي سويدان . [بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة] ؛ بيروت : مركز الإنماء القومي ، ١٩٨٦ .
- توفيق ، سعيد . الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ١٩٩٢ .
- التيفاشي ، أبو العباس أحمد بن يوسف . سرور النفس بمدارك الحواس الخمس . هذبه محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور) ؛ حققه إحسان عباس . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ . ٢ ج .
- تيليش ، بول . الشجاعة من أجل الوجود . ترجمة كامل يوسف حسين . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، ١٩٨١ .
- الجابري ، محمد عابد . بنية العقل العربي : دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية . ط ٥ . بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٩٦ . (نقد العقل العربي ؛ ٢)
- . تكوين العقل العربي . ط ٦ . بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٩٤ . (نقد العقل العربي ؛ ١)
- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر . البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام محمد هارون . القاهرة : مؤسسة الخانجي للطباعة والنشر ، ١٩٤٨ . ٤ ج .
- . الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . ط ٣ . بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ .
- الجبوري ، يحيى وهيب . شعر خداهش بن زهير العامري . دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ، ١٩٨٦ .
- . شعر عمرو بن شأس الأسدي . ط ٢ . الكويت : دار القلم ، ١٩٨٣ .
- جران العود ، عامر بن الحارث . ديوان جران العود النميري . تحقيق وتذييل نوري حمودي القيسي . بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ .

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. أسرار البلاغة في علم البيان... .
وقف على طبعه وتصحيحه وعلق حواشيه محمد رشيد رضا. بيروت: دار
المطبوعات العربية للطباعة والنشر، [د. ت.].

— دلائل الإعجاز. بيروت: نشرة دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٧٨.

الجرجاني، علي بن محمد الشريف. كتاب التعريفات: تعريفات ومصطلحات لغوية
وفقهية وفلسفية. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٦.

الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء. قراءة وشرح محمود محمد شاكر.
جدة: مطبعة المدني، [د. ت.].

الجهاد، هلال. فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري
العربي. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠١.

جويو، جان ماري. مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ترجمة سامي الدروبي. ط ٢.
بيروت: دار اليقظة العربية، ١٩٦٥.

جينيت، جيرار. مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمن أيوب. بغداد: دار الشؤون
الثقافية العامة، [١٩٩٠].

الحاج، كمال يوسف. فلسفة اللغة. بيروت: دار النشر للجامعيين، ١٩٦٧.

حمادة، إبراهيم. معجم المصطلحات الدرامية المسرحية. القاهرة: دار الشعب،
[١٩٧١].

الحماسة الشجرية. تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي. دمشق: منشورات
وزارة الثقافة، ١٩٧٠. ج ٢. (إحياء التراث القديم؛ ٢٣ و ٢٤)

حنون، نائل. عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة. بغداد: دار
الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

الخالدي، أبو بكر محمد بن هاشم وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي. الأشباه
والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين. حققه وعلق عليه محمد
يوسف. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨. ج ٢.

ج ١ الصادر في (١٩٥٨).

ج ٢ الصادر في (١٩٦٥).

الخنساء، تماضر بنت عمرو. ديوان الخنساء. بشرح أبي العباس ثعلب؛ تحقيق أنور
أبو سويلم. عمان: دار عمّار، ١٩٨٨.

خوري، أنطوان. مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية. بيروت: دار التنوير، ١٩٨٤.

الخطولي، يمني. العلم والاعتراب والحرية: مقال في فلسفة العلم من الحتمية إلى
اللاحتمية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

- الخياط، جلال. الأصول الدرامية في الشعر العربي. بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢.
- دراسات فلسفية مهداة إلى روح عثمان أمين. تصدير إبراهيم مذكور. القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٩.
- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي. ترجمها عن الألمانية والانكليزية والفرنسية عبد الرحمن بدوي. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٦.
- ديرميه، ميشال. الفن والحس. ترجمة وجيه البعيني. بيروت: دار الحدائق للطباعة والنشر، ١٩٨٨.
- ديريدا، جاك. الكتابة والاختلاف. ترجمة كاظم جهاد. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨.
- ديفز، باول. القوة العظمى. ترجمة ميادة نزار. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩. (كتاب علوم المترجم؛ ٦)
- ديوان الأسود بن يعفر. صنعة نوري حمودي القيسي. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، [د. ت.].
- ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي. تحقيق عزت حسن. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢.
- ديوان حسان بن ثابت. تحقيق وليد عرفات. لندن: منشورات سلسلة جب التذكارية، [١٩٧١].
- ديوان الخطيئة. تحقيق نعمان محمد أمين طه. القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٩٨٧.
- ديوان حميد بن ثور الهلالي: وفيه بائنة أبي داؤد الإيادي. صنعة عبد العزيز الميمني. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.
- ديوان دريد بن الصمة الجشمي. قدم له شاعر الفحاح؛ جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي. دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١.
- ديوان ذي الإصبع العدواني. جمع وتحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نايف الدليمي. الموصل: مطبعة الجمهور، ١٩٧٣.
- ديوان زيد الخيل الطائي. صنعة نوري حمودي القيسي. النجف الأشرف: مطبعة النعمان، [د. ت.].
- ديوان سحيم عبد بني الحسحاس. تحقيق عبد العزيز الميمني. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر؛ دار الكتب المصرية، ١٩٥٠.
- ديوان السمائل. صنعه أبو عبد الله نبطويه؛ تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين. بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٥.
- ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري. جمع وتحقيق شاعر العاشور. بغداد: منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٢.

- ديوان شعر الحادرة. تحقيق ناصر الدين الأسد. بيروت: دار صادر، ١٩٧٣.
- ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني. حققه وشرحه صلاح الدين الهادي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨.
- ديوان طرفة بن العبد. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥.
- ديوان الطفيل الغنوي. تحقيق محمد عبد القادر أحمد. بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٨].
- ديوان عامر بن الطفيل. تحقيق كرم البستاني. بيروت: دار صادر، ١٩٦٢.
- ديوان العباس بن مرداس السلمي. تحقيق وجمع يحيى الجبوري. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٦٨.
- ديوان عبيد بن الأبرص. تحقيق حسين نصار. القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧.
- ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي. صنعه هاشم الطعان. سلسلة كتب التراث؛ ١١. بغداد: المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، [١٩٧٠].
- ديوان عنتره. تحقيق ودراسة بقلم محمد سعيد مولوي. بيروت: المكتب الإسلامي، [١٩٦٤].
- تحقيق فوزي عطوي. [د. م. : د. ن.].، ١٩٦٨.
- ديوان قيس بن الخطيم. تحقيق ناصر الدين الأسد. القاهرة: مكتبة الدار العربية، ١٩٦٢.
- ديوان المتلمس الضبيعي. تحقيق حسن كامل الصيرفي. [القاهرة]: معهد المخطوطات العربية؛ مطابع الشركة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٧٠.
- ديوان المزرد بن ضرار الغطفاني. تحقيق خليل إبراهيم العطية. بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٦٢.
- ديوان الهذليين. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.
- ديورانت، ول. قصة الحضارة. ترجمة زكي نجيب محمود. بيروت: دار الجليل، ١٩٨٨.
- الذبياني، زياد بن معاوية. ديوان النابغة الذبياني. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧.
- الراجكوني، عبد العزيز الميمني. الطرائف الأدبية. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧.

- الرازي، أبو حاتم أحمد بن حمدان. الزينة في الكلمات الإسلامية العربية. تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني. ط ٢. القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٥٧.
- الرباعي، عبد القادر. الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق. الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤.
- رتشاردز، افور ارمسترنج. مبادئ النقد الأدبي. ترجمة وتقديم مصطفى بدوي؛ مراجعة لويس عوض. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، [١٩٦٣].
- رسائل البلغاء. اختيار وتصنيف محمد كرد علي. ط ٤. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤.
- الروبي، ألفت كمال. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد. بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣.
- روجرز، فرانكلين. الشعر والرسم. ترجمة مي مظفر. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠.
- روزنتال، م. وب. يودين. الموسوعة الفلسفية. ترجمة سمير كرم. بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١.
- رياض الأدب في مرآتي شواعر العرب. جمعه وضبطه وعلق حواشيه ووقف على طبعه لويس شيخو. بيروت: المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، ١٨٩٧.
- ريكمان، ه. ب. منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية. ترجمة علي عبد المعطي مكاوي. بيروت: [د. ن.].، ١٩٧٩.
- الزبيدي، عبد المنعم خضر. مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي. بنغازي، ليبيا: جامعة قاريونس، ١٩٨٠.
- زكريا، فؤاد. الجذور الفلسفية للبنائية. ط ٢. الدار البيضاء: دار قرطبة، ١٩٨٦.
- . دراسات في الفلسفة المعاصرة. القاهرة: مكتبة مصر، [د. ت.].
- سارتر، جان بول. نظرية الانفعال: دراسة في الانفعال الفينومينولوجي. ترجمة هاشم الحسيني. [بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤].
- . الوجود والعدم: بحث في الأنطولوجيا الظاهرية. ترجمة عبد الرحمن بدوي. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦.
- سانتيانا، جورج. الإحساس بالجمال: تخطيط لنظرية في علم الجمال. ترجمة محمد مصطفى بدوي؛ مراجعة وتصدير زكي نجيب محمود. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية؛ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، [١٩٨٥].

- ستولينييتز، جيروم. النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية. ترجمة فؤاد زكريا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.
- ستيس، ولتر. فلسفة هيجل. تقديم زكي نجيب محفوظ؛ ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢. ٢ مج.
- السليك بن السليكة: شعره وأخباره. دراسة وجمع وتحقيق حميد آدم ثويني وكامل سعيد عواد. بغداد: مطبعة العاني، ١٩٨٤.
- سوريو، إتيان. الجمالية عبر العصور. ترجمة ميشال عاصي. بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٧٤.
- سيزاري، بول. القيمة. ترجمة عادل العوا. بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٣.
- الشاروني، حبيب. بين برجسون وسارتر-أزمة الحرية. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣.
- . فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤.
- شتروفه، فولفجانج. فلسفة العلو. ترجمة عبد الغفار مكاوي. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر؛ مكتبة الشباب، ١٩٧٥.
- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.].
- شرح ديوان كعب بن زهير. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [د. ت.].
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري. تحقيق إحسان عباس. الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ١٩٦٢.
- شعر أبي زيد الطائي. جمعه وحققه نوري حمودي القيسي. بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٧.
- شعر تأبط شرأ. دراسة وتحقيق سلمان داوود القرعة غولي وجيار تعبان جاسم. النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣.
- شعر خفاف بن ندبة السلمي. جمعه وحققه نوري حمودي القيسي. بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٨.
- شعر عبدة بن الطبيب. تحقيق يحيى الجبوري. بغداد: دار التربية للطباعة والنشر، ١٩٧١.
- شعر قبيلة ذبيان في الجاهلية. جمع وتحقيق ودراسة سلامة عبد الله السويدي. [الدوحة]: مطبوعات جامعة قطر، ١٩٨٧.

شعر قيس بن زهير العبيسي . جمع وتحقيق عادل جاسم البياتي . [د . م . :
د . ن .] ، ١٩٧٢ .

شعر النمر بن تولب . صنعه نوري حمودي القيسي . بغداد : مطبعة المعارف ،
[١٩٦٨] .

الشنفرى ، شمس بن مالك بن الأواس . لامية العرب . تحقيق وشرح محمد بديع
شريف . بيروت : دار مكتبة الحياة ، ١٩٦٤ .

الصفار ، ابتسام مرهون [وآخرون] . مالك و متمم أبناء نويرة اليربوعي . بغداد : مطبعة
الإرشاد ، ١٩٦٨ .

صليبا ، جميل . المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية .
بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢ .

الضامن ، حاتم . عشرة شعراء مقلون . بغداد : دار الحكمة للطباعة والنشر ، ١٩٩٠ .
الضبي ، أبو العباس المفضل بن محمد . ديوان المفضليات : وهي نخبة من قصائد
الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام . مع شرح وافر لأبي محمد القاسم
ابن محمد بن بشار الأنباري . . . ؛ تحرير كارلوس يعقوب لايل . أكسفورد :
كلارندون بريس ، [١٩١٨-١٩٢٤] . ٣ ج .

ج ١ : بيروت : مطبعة الآباء اليسوعيين ، ١٩٢٠ .

ج ٣ : لندن : بريل ، ١٩٢٤ .

الطالب ، عمر محمد . ملامح المسرحية العربية الإسلامية . الدار البيضاء : دار الآفاق
الجديدة ، ١٩٨٧ .

الطائي ، يحيى . ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره . دراسة وتحقيق عادل
سليمان جمال . القاهرة : مطبعة المدني ، [د . ت .] .

العبادي ، عدي بن زيد . ديوان عدي بن زيد العبادي . جمع وتحقيق محمد جبار المعبيد .
بغداد : دار الجمهورية ، ١٩٦٥ .

عبد الرؤوف ، محمد عوني . بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف . القاهرة : مكتبة
الخانجي ، ١٩٧٦ .

عبد البديع ، لطفي . التركيب اللغوي للأدب : بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا .
القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٠ .

— . الشعر واللغة . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٩ .

عبد الرحمن ، نصرت . الصورة الفنية في الشعر الجاهلي : في ضوء النقد الحديث .
عمان : مكتبة الأقصى ، ١٩٧٦ .

- عبد الرؤوف، محمد. **القافية والأصوات اللغوية**. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٧.
- عروة بن الورد العبسي. ديوان عروة بن الورد. شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحاق المتوفي سنة ٢٤٤ هـ؛ حققه وأشرف على طبعه ووضع فهارسه عبد المعين الملوحي. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦. (مديرية إحياء التراث القديم)
- عز الدين، حسن البنا. **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية**. بيروت: دار المناهل، ١٩٨٩.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله. **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢.
- عطية، أحمد عبد الحلیم. **القيم في الواقعية الجديدة**. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٩.
- علقمة الفحل. ديوان علقمة الفحل. حققه لطفي الصقال ودرية الخطيب؛ راجعه فخر الدين قباوة. حلب: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩. (كنوز الشعر العربي؛ ١)
- علي، جواد. **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**. بيروت: دار العلم للملايين؛ بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٧٠.
- عمرو بن قميئة. ديوان عمرو بن قميئة. تحقيق خليل إبراهيم العطية. بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢.
- العوا، عادل. **القيمة الأخلاقية**. القاهرة: الشركة العربية للطباعة والصحافة والنشر، ١٩٦٥.
- العيد، يمني. **في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي**. ط ٣. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥.
- الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد. **إحياء علوم الدين**. القاهرة: مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، ١٩٦٨.
- فروم، إريك. **فن الحب**. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. ط ٢. بيروت: دار العودة، ١٩٨١.
- فضل، صلاح. **نظرية البنائية في النقد الأدبي**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.
- فنسنت، س. **نظرية الأنواع الأدبية**. ترجمة حسن عون. الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٨.
- فون غرنباوم، غوستاف. **دراسات في الأدب العربي**. ترجمة إحسان عباس [وآخرون]. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩.

- القبالي، أبو علي اسماعيل بن القاسم . كتاب الأمالي . بيروت : دار الكتب العلمية، [د. ت.].
- القتال الكلابي، عبد الله بن مجيب . ديوان القتال الكلابي . حققه وقدم له إحسان عباس . بيروت : دار الثقافة، ١٩٦١ .
- قدامة بن جعفر، أبو الفرج . نقد الشعر . تحرير كمال مصطفى . القاهرة : مكتبة الخانجي ؛ بغداد : مكتبة المثنى، ١٩٦٣ .
- قنصوة، صلاح . نظرية القيمة في الفكر المعاصر . القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١ .
- القيرواني، عبد الكريم النهشلي . المتع في صنعة الشعر . تحقيق محمد زغلول سلام . الإسكندرية : منشأة المعارف، [١٩٨٠].
- كارليل، توماس . الأبطال . عربيه محمد السباعي . القاهرة : المطبعة المصرية ؛ الدار القومية للطباعة، [١٩٣٠].
- كاسيرر، إرنست . مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان . ترجمة إحسان عباس . بيروت : دار الأندلس، ١٩٦١ .
- كوهن، جان . بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الولي ومحمد العمري . الدار البيضاء : دار توبقال للنشر، ١٩٨٦ .
- كيرزويل، إديث . عصر البنيوية . ترجمة جابر عصفور . بغداد : دار آفاق عربية، ١٩٨٥ .
- الكيلايني، مصطفى . وجود النص - نص الوجود . تونس : الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢ .
- لالو، شارل . الفن والحياة الاجتماعية . تعريب عادل العوا . بيروت : دار الأنوار، ١٩٦٦ .
- ماركوز، هيربرت . البعد الجمالي . ترجمة جورج طرابيشي . ط ٢ . بيروت : دار الطليعة، ١٩٨٢ .
- ماكوري، جون . الوجودية . ترجمة إمام عبد الفتاح إمام . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢ . (عالم المعرفة؛ ٥٨)
- المبارك، حنون . دروس في السيميائيات . الدار البيضاء : دار توبقال للنشر، ١٩٨٠ .
- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد . الكامل في اللغة والأدب . تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وسيد شحاتة . القاهرة : دار نهضة مصر، [د. ت.].
- المثقب العبدى . ديوان شعر المثقب العبدى . عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي . القاهرة : معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١ .

مجاهد، مجاهد عبد المنعم. علم الجمال في الفلسفة المعاصرة. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧.

محمد، سماح رافع. الفينومينولوجيا عند هوسرل. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.

مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات. إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦-١٩٨٧.

مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥.

مكاوي، عبد الغفار. مدرسة الحكمة. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، [١٩٦٧].

مكليس، ارشيبالد. الشعر والتجربة. ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي؛ مراجعة توفيق صايغ. بيروت: دار اليقظة العربية؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٣.

منتهى الطلب من أشعار العرب. جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون؛ تحقيق يحيى الجبوري. بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢.

المنصفات. جمعها وحققها عبد المعين الملوحي. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٧. (إحياء التراث القديم؛ ١٥)

منهاج البلغاء وسراج الأدباء. صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني؛ تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦.

مونرو، جيمز. النظم الشفوي في الشعر الجاهلي. ترجمة فضل بن عمار العماري. الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر، ١٩٨٧.

ميرلوبونتي، موريس. تقرير الفلسفة. ترجمة قزحيا خوري. بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٣.

ميرهوف، هانز. الزمن في الأدب. ترجمة أسعد مرزوق. القاهرة؛ نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢.

النايعة الجعدي، قيس بن عبد الله. شعر النايعة الجعدي. تحقيق عبد العزيز رباح. دمشق: المكتب الإسلامي، ١٩٦٤.

ناصر، مصطفى. نظرية المعنى في النقد العربي. ط ٢. بيروت: دار الأندلس، ١٩٨١.

نظرية الأدب. مجموعة من الباحثين السوفييات. ترجمة جميل نصيف التكريتي. بغداد: دار الرشيد للنشر؛ وزارة الثقافة، ١٩٨٠.

- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس). ترجمة إبراهيم الخطيب. الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين؛ بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.
- النيسابوري، أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم. المستدرك على الصحيحين. تحقيق مصطفى عبد القادر عطا. بيروت: دار الكتب العلمية، [١٩٩٠]. ٤ ج.
- فال، جان. طريق الفيلسوف. ترجمة أحمد حمدي محمود. [بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر]، ١٩٦٧.
- هوسرل، إدموند. تأملات ديكارتية أو مدخل إلى الفينومينولوجيا. ترجمة تيسير شيخ الأرض. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨.
- هوكز، ترنس. البنيوية وعلم الإشارة. ترجمة مجيد الماشطة. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
- هوكنغ، ستيفن. موجز في تاريخ الزمن: من الانفجار العظيم إلى الثقب السوداء. ترجمة باسل محمد الحديدي. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠.
- هيجل، جورج. محاضرات في فلسفة التاريخ. ترجمة وتقديم وتعليق إمام عبد الفتاح إمام. ط ٢. بيروت: دار التنوير، ١٩٨١.
- ج ١: العقل في التاريخ. مراجعة فؤاد زكريا.
- هيجل، فريدريك. فكرة الجمال. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨. ٢ مج.
- فن الشعر. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١.
- فن الموسيقى. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨.
- المدخل إلى علم الجمال. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨.
- هيدغر، مارتن. ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرن وماهية الشعر. ترجمة وتحقيق فؤاد كامل ومحمود رجب. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٤.
- نداء الحقيقة. ترجمة عبد الغفار مكاوي. القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧.
- وايتهيد، ألفرد نورث. مغامرات الأفكار: عرض فلسفي رائع للأفكار والحضارات. ترجمة أنيس زكي حسن؛ مراجعة محمود الأمين؛ تقديم عبد الرحمن خالد القيسي. ط ٢. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦.
- وهبة، مجدي وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

- وبليك، رينيه. مفاهيم نقدية. ترجمة محمد عصفور. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧. (عالم المعرفة؛ ١١٠)
- وأوستن وارين. نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي. ط ٣. دمشق: المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢.
- ياكوبسون، رومان. أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب. ترجمة فالح صدام الأمانة وعبد الجبار محمد علي؛ مراجعة مرتضى باقر. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠.
- قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك الحنون. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.
- يونغ، كارل. غ. الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن. نقله إلى العربية عبد الكريم ناصيف. عمان: دار منارات للنشر، ١٩٨٧.

دوريات

- إيكو، أمبرتو. «القارئ النموذجي». ترجمة أحمد بو حسن. مجلة آفاق (المغرب): العددان ٨-٩، ١٩٨٨.
- باشلار، غاستون. «اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية». ترجمة أدونيس [علي أحمد سعيد]. مواقف (قبرص): العدد ٢٤، ١٩٨٢.
- الجهاد، هلال. «الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية». مجلة الآداب والعلوم (جامعة المرح): العدد ٥، ٢٠٠١.
- خوري، أنطوان. «معنى العني في فلسفة هوسرل». الفكر المعاصر (بيروت)، العددان ١٨-١٩، ١٩٨٢.
- دوفرين، مايكل. «الشعري». ترجمة وإعداد نعيم علوية. الفكر العربي المعاصر (بيروت): العدد ١٠، ١٩٨١.
- ريتشاردز، آ. أ. «فلسفة البلاغة». ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي. العرب والفكر العالمي (بيروت): العدد ٦، ١٩٩٣.
- سليمان، ميشال. «السمو في الشعر بوصفه مقولة جمالية». الفكر العربي المعاصر: العدد ١٠، ١٩٨١.
- «شعر بشامة بن الغدير المري». جمع وتحقيق عبد القادر عبد الجليل. المورد: السنة ٦، العدد ١، ١٩٧٧.
- «شعر الربيع بن زياد العبسي». جمع وتحقيق عادل جاسم البياتي. مجلة كلية الآداب (جامعة بغداد): العدد ١٤، ١٩٧١.

- «شعر المرقش الأصغر». جمع وتحقيق نوري حمودي القيسي. مجلة كلية الآداب: العدد ١٣، ١٩٧٠.
- العامودي، محمود. «عامر بن الجوين الطائي وما تبقى من شعره». جرش للبحوث والدراسات (عمان): العدد ١، ١٩٩٦.
- علي، صلاح سليم. «الزمان والمكان في الظاهراتية والصوفية». المجلة الثقافية (عمان): العددان ١٤-١٥، ١٩٨٨.
- عيكوس، الأخضر. «مفهوم الصورة الشعرية حديثاً». الآداب (جامعة قسنطينة، الجزائر): العدد ٣، ١٩٩٦.
- الغذامي، عبد الله. «الإنسان بوصفه لغة». الحياة الثقافية (تونس): العدد ٦٢، ١٩٩١.
- فالح، جليل رشيد. «البطل في شعر الحماسة». آداب الرافدين (كلية الآداب، جامعة الموصل): العدد ١، ١٩٨١.
- فيشر، وولف ديترش. «اللون في الشعر العربي القديم». التربية والعلم (جامعة الموصل): العدد ٨، ١٩٨٩.
- ماركوز، هيربرت. «غزو الوعي البائس - اللاتسامي المكبوت». ترجمة مي جبران ونسيم خوري. الفكر العربي (بيروت): العدد ٣٥، ١٩٨٥.
- «المستيب بن علس: حياته وشعره». جمع وتحقيق ودراسة أيهم عباس القيسي. المورد: السنة ٢٠، العدد ١، ١٩٩٢.
- ميمون، مسلك. «المستشرقون ودراسة العروض العربي». عالم الفكر (الكويت)، السنة ٢٥، العدد ١، ١٩٩٦.

أطروحات، رسائل

- الجميل، علي حيدر سعد. «الاستعارة في العمارة». (أطروحة دكتوراه، الجامعة التكنولوجية، قسم الهندسة المعمارية، بغداد، ١٩٩٦).
- الراجحي، نافع منجل. «المهلل بن ربيعة التغلبي: حياته وشعره». (رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، ١٩٨٦).
- «شعر بكر بن وائل قبل الإسلام». جمع وتحقيق ودراسة حميد آدم ثويني. (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٤).
- عبد الجبائي، محمد فتاح. «المنصفات في الشعر العربي حتى نهاية العصر الراشدي». (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٨).

قاسم، باسم إدريس. «الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام». (رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٢).
المطليبي، مالك. «الزمن واللغة». (أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٧٤).

٢ - الأجنبية

Books

- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Translated from the Spanish by Jack Sage; Foreword by Herbert Read. London: Routledge and K. Paul, [1967].
- Collingwood, R. G. *The Idea of Nature*. Oxford: Clarendon Press, 1945.
- Contemporary Criticism*. [Edited by M. Bradbury & D. Palmer]. London: Edward Arnold, 1970. (Stratford-Upon-Avon Studies; 12)
- Davis, Walter A. *The Act of Interpretation: A Critique of Literary Reason*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978.
- Deutsch-arabisches Wörterbuch*. Gotz Schregle. Unter Mitwirkung von Fahmi Abu l-Fadl... [et al.]. London: Macdonald & Evans ltd.; Beirut: Librairie du Liban, 1977.
- Dubrow, Heather. *Genre*. London; New York: Methuen, 1982. (Critical Idiom; 42)
- Encyclopedia International*, 1996.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism; Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- Gibb, H. A. R. *Arabic Literature, an Introduction*. 2nd rev. ed. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- Guillén, Claudio. *Literature as System; Essays Toward the Theory of Literary History*. [Princeton, NJ]: Princeton University Press, 1971.
- Gusdorf, G. *Les Origines des sciences humaines*. Paris : Payot, 1967.
- The Hermeneutics Reader: Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*. Edited, with an Introduction and Notes by Kurt Mueller-Vollmer. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Hillyer, Robert. *In Pursuit of Poetry*. New York; Toronto; London: McGraw-Hill, [1960].
- Hoy, David Couzens. *The Critical Circle: Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, CA: University of California Press, 1978.
- Joseph T. Shipley (ed.). *Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique*,

- Criticism*. Completely rev. and enl. ed. London: George Allen and Unwin, 1970.
- Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges, Being the Sources of Aesthetic Theory*. Selected and Edited by E. F. Carritt. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- Pope, Kenneth S. and Jerome L. Singer (eds.). *The Stream of Consciousness: Scientific Investigations into the Flow of Human Experience*. New York: Plenum Press, 1978. (Emotions, Personality, and Psychotherapy)
- Ray, William. *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford: Blackwell, 1984.
- Riffaterre, Michael. *Text Production*. Translated by Terese Lyons. New York: Columbia University Press, 1983.
- Scholes, Robert. *Structuralism in Literature; an Introduction*. New Haven, CT: Yale University Press, 1974.
- Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English*. New Haven, CT: Yale University Press, 1985.
- Valery, Paul. *The Art of Poetry*. Translated by D. Talbot. New York: Clarke & Way 1958. (Ballingen Series 7)
- Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. 2nd rev. ed. Amsterdam: North-Holland; New York: American Elsevier, 1976.

Periodical

- Ali, S. S. «Temporality and Temporal Dimension in Translation with Reference to Bate-son's Translation of pre-Islamic Odes.» *Translatio*: vol. 16, nos. 1-2, 1997.

Conference

- Semiotics Unfolding: Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies, Vienna, July 1979*. Edited by Tasso Borbé. Berlin; New York: Mouton, 1983. 3 vols. (Approaches to Semiotics; 68)

فهرس

- أ -

- أبو الأسود الكناني: ٤١٩
 أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: ٢٠٤
 أبو الجهم المحاربي: ٤١٤
 أبو خراش الهذلي: ٩٤، ١٠١
 أبو داود الإيادي: ٩١-٩٢، ٣٣٥
 أبو ديب، كمال: ١٣٦-١٣٧
 أبو ذؤيب الهذلي: ٩٦، ١٦٨، ١٧١،
 ٢٧٧
 أبو زبيد الطائي: ٢٩٩، ٣٧٧
 أبو الطمحان القيني: ٢٥٦، ٢٩٥
 أبو عمرو بن العلاء: ٢٢٧
 أبو قلابة الهذلي: ٩٥، ١١٦، ٣٢١
 أبو كبير الهذلي: ١٠١، ٢٨١، ٣١٠
 أبو الميثاق العبدي: ٤١٠
 الإبوخية: ٦٤-٦٥
 أبي بن سلمى الضبي: ٣٣٤
 أبيض المعنى الجمالي: ٨، ٢٩٠، ٢٩٥
 الأخلاق الجمالية: ٩، ٤٠٠، ٤٠٢،
 ٤٠٥، ٤٠٧، ٤١١
 الأخنس بن شريق التغلبي: ٤١٩
 الأدب العربي: ٢٠، ١٣٤
- الآخريّة: ٣٠، ٢٧٦-٢٧٧، ٣٣٧،
 ٣٤٩
 الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر:
 ٢١١
 الإبداع: ١٣، ٢٠، ٢٢-٢٣، ٢٥،
 ٣٢، ٣٨-٣٩، ٦٠، ٦٢-٦٣،
 ١٧٣، ١٧٦-١٧٧، ١٨١، ١٨٣،
 ١٨٧، ١٩١، ١٩٣-١٩٥، ٢٢٦،
 ٢٤٨، ٢٥٩، ٢٧٦، ٣٦٠، ٤١٣،
 ٤٢١، ٤٢٥-٤٢٧، ٤٣٠، ٤٣٣
 الإبداع الفني: ١٨١، ٢٧٦، ٣١٥
 أبعاد الزمانات الثلاثة (الماضي والحاضر
 والمستقبل): ٨٢
 ابن إبراهيم الكاتب: ١٩٥
 ابن رشيّق القيرواني، أبو العلي الحسن:
 ١٧٩، ١٩٧، ١٩٩، ٢٢٧
 ابن سلام الجمحي: ٢٤٨
 ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد:
 ٢٤٧

أفلاطون: ٥١
الأفوه الأودي: ٨٩، ١٢٠، ٢٧٣،
٣٩٣، ٣١٨

الامتلاء/الخواء: ١١٧

امرؤ القيس: ٢٧، ٩٠، ٩٨، ١٥٤،
١٦٧-١٦٨، ١٨٣، ٢٠٤، ٢١٠-
٢١٩، ٢٢٢، ٢٢٤-٢٢٥، ٢٢٧-
٢٢٨، ٢٣٠-٢٣١، ٢٤٤-٢٤٥،
٢٥١-٢٥٢، ٢٦٩، ٢٧٣، ٢٨٨،
٢٩٥، ٢٩٧، ٣٠٠، ٣٠٦، ٣٠٩-
٣١٠، ٣٣٤-٣٣٥، ٣٢٨، ٣١٥، ٣١٠،
٣٥٩-٣٦١، ٣٦٢، ٣٩٤، ٣٩٧

أمية بن أبي الصلت: ٢٥٥

أنس بن مدركة الخثعمي: ٣٠٥

إنغاردن، رومان: ٤٥، ٦٥

الأوابد: ١٧١، ٢١١، ٢١٦، ٣٠٨،
٣٣٤

الأوزان الشعرية: ١٨، ١٠٦-١٠٨

أوس بن حجر: ١٦٨، ٢٣٧، ٢٩٣،
٣٧٨، ٣٩٣، ٤٠٨

أوس بن مغراء: ٢٤٨

إياس بن قبيصة الطائي: ٢٩٤

الإيقاع: ٧، ١٥-١٨، ٢٢، ٧٣-٧٦،
٧٨-٧٩، ٨١-٨٢، ٨٥، ١٢٧،
١٨٠، ٤٢٣

الإيقاع الدلالي: ٢٠-٢٢، ١٤٣،
١٦٥، ١٦٩، ١٧٤، ١٧٧-١٨١،
١٨٤-١٨٥، ٢٣٩، ٤٢٩

الإيقاع الشعري: ٧، ١٥-١٦،
١٨، ٧٣-٧٤، ٧٨، ٨٧، ٤٢٨-
٤٢٩

الأدبية: ٨، ١٩-٢٠، ٢٢، ٤٢، ٤٥،
٥١، ٦٥، ٧٣، ٧٥، ١٢٨،
١٣٠، ١٣٢-١٣٣، ١٤١، ١٧٦،
١٨٦، ٢٠٣، ٤٢٩

الإدراك الإستاطيقي: ٢٣، ١٩٥، ٢٢٨،
الإدراك الحسي: ١١، ٥٢، ٩٩، ٢٢٤،
٤٢٥

أدهم بن أبي الزعراء الطائي: ٢٧٩

أرسطو: ٥١، ١٢٨-١٣٠، ١٣٢،
١٤٠، ٢٠٤

الإستاطيقيًا انظر علم الجمال

الاستدلال: ٤٣٠

الاستعارة: ٩٩، ١٠٤، ٢٠٢-٢٠٥،
٢٠٩

الأسطقة: ٢٥، ٢٢٥، ٣٤٣، ٤٣٠

الإسلام: ٢٨، ٣٨، ٤٣، ٩٩، ١٢٥،
٢١١، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٤٨، ٢٥٩،
٢٨٧-٢٨٨، ٢٩٠، ٣٠٧، ٣٥٣،
٤٢٢-٤٢٣، ٤٢٧، ٤٣٥-٤٣٧

أسماء بن خارجة: ٣٥٨

الإسناد: ٢٤، ١٩٧

الأسود بن يعفر النهشلي: ٩١، ٩٣،
١٠١، ٣٠٨

أشابة بن سيفان البجلي: ٣٧٧

أشبنغفر، أزوالد: ١٢٤

أعشى ربيعة (عبد الله بن خارجة
الشيبياني): ٤٠٣

الأعشى، ميمون بن قيس: ١١٢،
١٧٤، ١٧٦، ٢١٠، ٢٤٣، ٢٤٥،
٢٨٧، ٢٨٩، ٢٩٤، ٢٩٧، ٢٩٩،
٣٠٧، ٣٢٣، ٣٩٨، ٤١٧

- البحر المجتث: ١١٠
 - البحر المديد: ١١٠
 - البحر المضارع: ١١٠
 - البحر المقتضب: ١١٠
 - البحر المنسرح: ١١٠
 - بحر الهزج: ١١٠
 - البحر الوافر: ١١٠
 البدن الشعري: ٨، ٢٦٦-٢٦٧،
 ٢٧٠-٢٧٢، ٢٨٠-٢٨٢
 بدن المرأة: ٢٧-٢٨، ٢٨٢-٢٨٤،
 ٢٨٦، ٤٣٠
 برتليمي، جان: ٦١، ٢٢٦
 بردبائيف، نيقولاي: ٨٣، ٣١٤،
 ٤١٣، ٣١٧
 برغسون، هنري: ٨٣-٨٤، ٨٦، ٤١١
 بروب، فلاديمير: ١٣٦
 البستاني، بشري: ٤٧
 بشامة بن الغدير المرّي: ٣٣٢
 بشر بن أبي خازم الأسدي: ١٦٠،
 ٢٤٢، ٢٧٩، ٢٩٢، ٢٩٤، ٢٩٧،
 ٣٣٩
 بشر بن مرثد: ٩٨
 البطل الشمسي: ٣٦-٣٧، ٣٩٤-
 ٣٩٥، ٣٩٩-٤٣٢
 البطل القمري: ٣٧، ٣٩٦، ٣٩٨-
 ٤٣٢، ٤٠٠
 بلانشو، موريس: ١٨١
 بملحة الجرمي: ٢٥٥
 البنات اللسانية التركيبية: ٧٥
 البنات اللسانية الدلالية: ٧٥

الإيقاعية: ٧، ١٧-١٨، ٢١، ٤٦،
 ٨٢-٨٣، ٨٧، ٩٦، ٩٨-٩٩،
 ١٠٢، ١٠٤-١٠٦، ١٠٨، ١١١،
 ١١٥، ١١٨، ١٢٣-١٢٥، ١٤١،
 ١٦٨، ١٧٧، ٢٤٥
 إيقاعية الشعر العربي: ٩٦
 إيقاعية الوعي الشعري: ٧، ١٧-٢١،
 ٨٤-٨٥، ٨٧، ٩٦، ٩٨-١٠٠،
 ١٠٣-١٠٥، ١٠٨، ١١١، ١١٨،
 ١٢٤-١٢٥، ١٤١، ١٤٣، ١٦٨-
 ١٦٩، ١٧٤، ١٧٧، ٤٢٩
 إيكو، أمبرتو: ٦٧، ٣٤٢

- ب -

باختين، ميخائيل: ٧٦، ١١٩، ١٧٠،
 ٢٧٦، ٣١٤
 بارت، رولان: ٦٧، ١٧٠، ١٩٠،
 ٢٤٥
 باشلار، غاستون: ٨٣، ٨٥، ١٤٣
 البحور الشعرية العربية: ١٠٦-١٠٧،
 ١٠٩-١١٠
 - البحر البسيط: ١١٠، ٢٠٣
 - البحر الخفيف: ١١٠
 - بحر الرجز: ١٠٨، ١١٠
 - بحر الرمل: ١١٠
 - البحر السريع: ١١٠
 - البحر الطويل: ١١٠
 - البحر الكامل: ١١٠
 - البحر المتدارك: ١١٠
 - البحر المتقارب: ١١٠

٣٨٥ ، ٣٨١ ، ٣٦٢ ، ٣٤٣ ، ٣٢٦
٤٠٠ ، ٤١٢ - ٤١٣ ، ٤٢١ ، ٤٢٤ ،
٤٢٧ - ٤٢٨ ، ٤٣٠
الجمال الطبيعي: ٤٣ ، ٥٩ ، ٣٠٢ ،
٣٤٢
الجمال الفني: ١٢ ، ٤٣ ، ٥٩ ، ١٩٢ ،
٢٥٩ ، ٣٠٢ ، ٣٤٢ - ٣٤٣

جمال القبح: ٣٢
جمال المرأة: ٢١٤ - ٢١٥ ، ٢٨٤ ، ٣١٢
جمالية التشبيه: ٢٠١ ، ٢٣٦
جمالية اللون: ٢٩١
جمالية الوعي: ٦٣
الجناس: ٧٣
الجومرد، جزيل عبد الجبار: ٤٧
جويو، جان ماري: ٢٢٤
جينيت، جيرار: ١٤١

- ح -

حاتم الطائي: ٩٢ ، ٩٧ ، ١٥٤ ، ٣٣٧ ،
٣٧٦ ، ٣٨٧ ، ٣٩٠ ، ٣٩٢ ، ٤٠٨
حاجز بن عوف: ٤١٦
الحادرة: ١١٦ ، ٣١٢
الحارث بن وعلة الجرمي: ٣٧٨
حاموري، أندرياس: ١٣٦
الحب: ٣٩ ، ٤٢٨
الحب الحقيقي: ٤٣٣
الحب المطلق: ٤٣٢ - ٤٣٣
حتمية الدهر: ١١٥
حذيفة بن بدر الفزاري: ٣٢٢ ، ٣٧٢
حرب بن مسعر: ٣٧٢

التناسخ الجمالي للوعي: ٣٥٠
تنمية الحرية: ٤٢٦
التوأم الشكري: ٢٢٧
تودوروف، تزفيتان: ٧٧ ، ١٣٢
تيليش، بول: ٣١٧

- ث -

ثنائية الذات والموضوع: ١٤ ، ٥١ ، ٦٤ -
٦٥

- ج -

الجابري، محمد عابد: ١٩٤ ، ٢٥٩
الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:
١٩٣ ، ١٩٥ ، ٢٤٧
جثامة بن قيس الكناني: ٣٧٤
جحدر بن ضبيعة: ٣٢٣
جران العود النميري: ٢٨٢ ، ٣٩٧
الجرجاني، عبد القاهر: ٢٠٠ - ٢٠١ ،
٢٥٧
جلال الذات الشعرية: ٩ ، ٣٠١
٣٠٤ - ٣٠٥ ، ٣٠٨
الجلال الشعري العربي: ٣٠٤
الجمال: ٤٢ ، ٥١ - ٥٢
الجمال البدني: ٢٦ ، ٢٦٨
الجمال الشعري: ١٤ - ١٦ ، ٢٢ - ٢٣ ،
٢٥ - ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٨ -
٣٩ ، ٤٦ ، ٤٩ - ٥٠ ، ٥٦ ، ٦٤ ،
٧٣ ، ١٤١ ، ١٧٦ ، ١٨٩ ، ١٩١ ،
٢٦٣ - ٢٦٤ ، ٢٦٦ ، ٢٧٠ ، ٣١٣

الخنساء: ٩١، ١٨٤، ٢٧٨، ٣٩٨
الخيال: ٥٠، ٥٢، ٨٣، ٢٠٥

- د -

الدراما: ١٢٨-١٣٢، ١٣٥، ١٤١
دريد بن الصمة: ٣٦٧، ٣٨٥، ٤٠٦
دريدا، جاك: ٧٧، ١٩٥
الدعجاء بنت المنتشر: ٣٩٧
دوفرين، مايكل: ٦٣، ٦٥، ٣٤٤
ديفز، والتر: ٦٨

- ذ -

الذات الجماعية: ٢١، ١٤٥، ١٤٩-
١٥١، ١٥٦، ١٥٩، ١٦٣، ٣٦٩-
٣٧٠
الذات الشعرية العربية: ٣٨، ٢٩٦،
٣٠١، ٣٠٤، ٣١٤، ٤١٣، ٤٣٠
الذات العارفة: ١٢، ١٦، ٢٥، ٧٧،
٢٦٤، ٣٨١، ٤٣٢
ذاتية الوعي الشعري: ١٩، ٣٦، ١٢٤،
١٤٨، ١٦٩-١٧٠، ١٧٢، ١٨٥،
٣٠٧، ٣٨٦
الذاكرة: ١٨، ٥٢، ٨٢-٨٤، ١٠٠-
١٠٢، ١٠٩، ٤٢٩

الذاكرة/النسيان: ١١٧

- ر -

الرازي، أبو حاتم أحمد بن حمدان:
١٢٤، ١٧٣
الرباعي، عبد القادر: ٢٠٤

حركية التشبيه: ٢٠٢

الحرية: ٩، ٣٨-٣٩، ٤٥-٤٦، ٦٠،
٦٣، ٨٣، ١٠٥، ١٨٠-١٨١،
١٨٣، ٢٣٤، ٢٦٠، ٢٩٣، ٣٨٤،
٤٠٠، ٤١٢-٤١٨، ٤٢٠-٤٢٤،
٤٢٦، ٤٢٨، ٤٣٢-٤٣٣

حرية الآخر: ١٦٧، ٢٩٣، ٤٢٠

الحرية الجمالية: ٤١٥، ٤١٨-٤١٩،
٤٢١

الحرية/العبودية: ١١٧

حسان بن ثابت: ١٧٤، ١٨٢، ٢٧٨،
٤٠٢

حسين، حسين يوسف: ٤٧

حسين، طه: ١٤٨

الحصين بن الحمام: ٣٢٢، ٣٨٧

الحضارة: ٣٩، ٤٢٨

الحضارة العربية: ١٢٤، ٣٩٥

حضارة المعنى الشعري: ٩، ٣٥،
٣٨١، ٤١٢

الخطيئة: ٢٥٤، ٢٩٤، ٤٠٧

الحواس الحارثي: ٤١٨

حوط بن سروعوف: ٢٨٠

- خ -

خداش بن زهير: ٣٧٩، ٣٨٦، ٤٤٣

الخصوصية الثقافية للأدب الغربي: ٢٠

الخطاب البدني: ٢٧٠

خُفاف بن ندبة السلمي: ١١٤، ١٦٣

الخلود/الفناء: ١١٧

الخليل بن أحمد الفراهيدي: ١٠٦

ستيكيفيتش، ياروسلاف : ١٣٦
السجع : ٧٣
سحيم (عبد بني الحسحاس الأسود) :
٢٩٦ ، ٢٨٧
سعد بن ناشب : ٤١٦
سُعدى بنت الشمردل الجُهَينِيَّة : ٣٩٠
سلامة بن جندل : ٢٧٣
سَلْمَة بن مرة الشيباني : ٢٦٩
السموأل : ٣٦٨ ، ٣٨٥
سوفوكلس : ١٢٨
سيزان ، بول : ٣٤٢

- ش -

شاتم الدهر العبدى : ٣٥٩
شتايغر ، إميل : ١٤٠
الشداخ بن عوف الكتاني : ٤١٥
الشعر الإغريقي : ١٢٨
الشعر الدرامي : ١٢٨-١٣١ ، ٤٢٩
الشعر الغري : ١٣٥
الشعر الغنائي : ٢٠ ، ١٢٨-١٣١ ،
١٣٤ ، ١٤١ ، ٤٢٩
الشعر الملحمي : ١٢٨-١٣٠ ، ٤٢٩
الشعر اليوناني : ١٧٥
الشعراء الجاهليون : ٢٨ ، ٣١ ، ٣٣ ،
١٠٧ ، ١٣٨ ، ١٦٠ ، ١٦٧ ، ١٧٨ ،
٢٠٣ ، ٢١٢ ، ٢٤٤ ، ٢٤٨ ، ٢٧٨ ،
٢٨٧-٢٨٩ ، ٣١٨ ، ٣٥٣ ، ٣٥٨ ،
٤١١

شعرية الوعي : ٦٣
الشعوبيون : ٢٤٨
الشفاهية : ٩٩-١٠٠

الربيع بن زياد العبيسي : ٣٦٥
ربيعه بن مقروم : ٣٤٨ ، ٣٥٠ ، ٣٨٨
رُقيع بن أدبيل : ٣٠٦
روينال : ٨٣
ريتشاردز ، آ. أ. : ٢٠٥
ريفاتير ، ميشيل : ٦٥
ريكور ، بول : ١٨٩

- ز -

زبان بن سيار الفزاري : ١٠٢
الزبرقان : ٢٥٤

الزبيدي ، عبد المنعم : ١٣٨

الزمان الجمالي : ٨ ، ٢٠-٢١ ، ١٤١-
١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٤٩ ، ١٥٤ ، ١٦٠-
١٦١ ، ١٦٧-١٦٩ ، ١٧٧ ، ١٨٠
الزمان الموضوعي : ١٦-١٨ ، ٨٠-٨٤ ،
٨٦ ، ٩٨ ، ١٠١-١٠٣ ، ١١٦ ،
١١٨ ، ٢٧٣

زهير بن أبي سلمى : ٢١٠ ، ٢٢٩-
٢٣٠ ، ٢٣٩ ، ٢٤٤ ، ٢٥٧ ، ٢٩٢ ،
٣١٠-٣١١ ، ٣١٦ ، ٣٣٥ ، ٣٣٨ ،
٣٥٩ ، ٣٦٥ ، ٣٩٨

زهير بن جناب الكلبي : ٤١٩
زيد الخيل الطائي : ٣٦٤

- س -

سارتر ، جان بول : ٥٦ ، ٢٧٦ ، ٣٨٢
ساعده بن جوية الهذلي : ٣٥٥
ستولنيتز ، جيروم : ١٢٩
ستيكيفيتش ، سوزان : ١٣٦

ظاهراتية العني الجمالي: ١٩٩
ظاهرة التشبيه: ٢٠٣
الظاهرة الجمالية: ١٣-١٥، ٥٨-٥٩،
٦١-٦٢، ٦٤، ٦٦-٦٩، ٢٦٣،
٤٢٥، ٤٣٣

- ع -

عامر بن الجوين الطائي: ٢٥٤
عامر بن طفيل: ٣١١
العباس بن الأحنف: ٢٨٧
العباس بن عبد المطلب: ١٩١
العباس بن مرداس السلمى: ٢٣٢،
٢٦٩، ٣٨٥

عبد الله بن ثعلبة الأزدي: ٣٨٠
عبد الله بن جدعان: ٢٥٥
عبد الرحمن، نصرت: ٢٨٣
عبد العزى بن وديعة المزني: ٣٧٩
عبد يغوث بن وقاص الحارثي: ٣٢١-
٣٢٢

عبدة بن الطبيب: ١٢٠، ٢٥٢
عبيد بن الأبرص: ٩٢، ١٦٨، ٢٣٥،
٣٢٧، ٣٤٠، ٤١٠، ٤١٥
عبيد بن عبد العزى السلامي: ٣٢٩،
٤٠٦

عدي بن زيد العبادي: ٩٠، ٩٣،
٣١٣، ٣٨٥، ٤٠٢

عروة بن الورد: ١١٧، ١٥٤، ٢٧٢،
٢٩٤، ٣٨٠، ٣٩١، ٤٠٣

العروض الأوروبي: ٧٨
العروض العربي: ٧٣، ١٠٧-١٠٩،
١٢٢

شفاهية الثقافة العربية قبل الإسلام: ٩٩
الشكلانية: ٧٥-٧٦

الشكلانية الروسية: ٧٣
الشمخ بن ضرار الذبياني: ٢٣٢، ٢٤٤
شمس بن مالك: ٣١٢

شميط بن المعذل الطائي: ٤٠٧
الشنفرى الأزدي: ١٥٤، ٢٨٨، ٣٢٢،
٣٣٦، ٣٩٣، ٤٠٥

شولز، روبرت: ١٩٨

شير، فريدريك: ٦٠

- ص -

صخر بن عمرو الشريد: ١٨٤، ٢٧٨

صخر الغي: ٣٥٥

صيورة الموت والدهر: ٩٥

- ط -

الطالب، عمر محمد: ٤٧

طرفة بن العبد: ٩٤، ١٤٤، ١٤٨،

١٥١، ١٥٦-١٥٨، ١٦٠، ١٨٥،

٢٩٨، ٣٠٨، ٣١٦-٣١٧، ٣٣٣،

٤٠٣-٤٠٤

الطفيل الغنوي: ١٦٨، ٢٥٧، ٣٣٥

- ظ -

الظاهراتية: ١٢، ١٤، ٤٥، ٥٤-٥٥،

٦٥، ١٠٤-١٠٥، ١٠٨، ١٢٢،

١٤٢، ١٨٩، ١٩٤، ٢٤٦، ٢٦٥-

٢٦٦، ٤٢٦

عمرو بن شأس الأسدي: ١١٦، ١٢٠،
٤٤٣، ٣٦٧

عمرو بن قميئة: ٩٨، ٣١٢، ٣٦٠،
٣٩١

عمرو بن قيس: ٤٠٨

عمرو بن كلثوم: ٣٦٩

عمرو بن مرة العبدي: ٤٠٣

عمرو بن معد يكرب الزبيدي: ٢٥٠،
٢٧٢، ٢٧٥، ٣٧٧، ٣٧٩، ٣٨٤،
٤٠٦

عمرو بن ملقط: ١١٣

عمرو بن وداع الأعمى: ٣١٦

عملية التأويل: ٢٥، ٢٢٦، ٢٥٨

عملية التناوت: ١٩٠

عملية التفسير: ٢٢٦

عملية العني: ٢٥، ٢٢٦، ٢٥٨

عملية الوصف: ٢٢٦

عنترة بن شداد: ١٥٤، ١٧٨، ١٨١،
١٨٤، ٢٣٣-٢٣٤، ٢٤٩-٢٥٠،
٢٦٩، ٢٩٥، ٣٠٤، ٣٢٢، ٣٣٤،
٣٦٨، ٣٧٥، ٣٨٠، ٣٨٨-٣٨٩،
٤٠٤-٤٠٦، ٤١٥

العوراء بنت سبيع: ٢٨٢

عوف بن الأحوص: ٣٣٨

عوف بن عطية: ٣٩١

- غ -

غادامار، هانز جورج: ٤٥، ٦٦

غب، هاملتن: ١٣٤

غريفة بن مسافع العبسي: ١٨٠

عز الدين، حسن البنا: ١٣٧

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله:
٢٠١

العلاقة بين الإيقاع والدلالة: ٧٦

علقمة الفحل: ٢٨٠، ٣٣٥، ٣٤١،
٣٥١

علم الأدب: ٧٣، ٧٥

علم الأدب البنيوي: ١٠٥

علم الإدراك الحسي: ٢٢٤

علم البديع: ٧٣، ٢٠٣

علم البلاغة: ٧٣، ٢٠٣، ٢٥٩

علم البيان: ٢٠٣

علم التأويل: ٦٦

علم الجمال: ١١-١٢، ٢٣، ٤٢-٤٣،
٤٩-٥٢، ٦٦، ١٩٦، ٢٠٦،

٢٢٤، ٣٠١، ٣٠٩، ٣٤٢، ٤٢٥-
٤٢٦

علم الجمال الغربي: ٤٢

العلم الشعري: ٨، ٢٤-٢٥، ٩٩،
١٠٢، ١٠٤، ١٠٨، ٢٠٠-٢٠١،

٢٠٥-٢٠٦، ٢١١-٢١٢، ٢١٥،
٢١٨، ٢٢٤-٢٣١، ٢٣٥، ٢٣٧،

٢٤٤-٢٤٦، ٢٨٩، ٤٢٩

علم الكلام: ٢٥٩

علم المعاني: ٢٠٣

عمار بن ثقيف الهلالي: ٢٧٢

عمر بن أبي ربيعة: ٢٨٧

عمر بن الخطاب: ٩٩

عمرو بن الإطنابة: ٣٧٦

عمرو بن براءة الهمداني: ٤١٥

الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد: ٦٠-
٤٥٠، ٦١

الغزل: ٢٧، ٢٨٣، ٤٣٠

غنائية الشعر العربي: ١٣٤-١٣٥، ١٣٧

غوسدورف: ٣٤٣

غيلدر، فان: ١٣٦

- ق -

القافية: ٧٥، ١٠٩، ١٢١، ٤٢٩

القتال الكلابي: ٢٧٨

قدامة بن جعفر: ١٩٩

القرطاجني، حازم: ١٢١

القصيدة: ١٣، ١٥، ١٩، ٢٣-٢٤،

٥٥-٥٨، ٦٢-٦٥، ٨٢، ١٢٢،

١٩١، ٢٦٣، ٢٦٦، ٣٢٦، ٣٤٣

القصيدة الاشتقاقية: ٥٧

قصيدة وعي التلقي: ٦٥

قصيدة الوعي الشعري: ٧٩، ٨٥،

١٠٣، ١٢٧، ١٧٨، ٢٦٣

قصيدة وعي النص الشعري: ٦٥

القصيدة العربية: ٢٠، ٢٩، ١٢٢،

١٣٤-١٣٦، ١٤٣، ١٦٨-١٦٩،

١٧٧، ١٧٩-١٨١، ٣٤٤، ٣٤٧

القصيدة الغنائية: ١٢٨، ١٣٠

القياس: ٢٤، ١٩٧، ٤٣٠

قيس بن الخطيم: ٢٤٩، ٢٥٦، ٢٩٧-

٢٩٩، ٣٠٤، ٣١٣، ٣٦٤، ٣٧٤،

٤٠٤

قيس بن زهير العبسي: ٣٧٢، ٣٧٥

القيم الأخلاقية: ١٨٣-١٨٤، ٣٥٠،

٤٠٣، ٤٠٧-٤٠٩، ٤٢٠

القيم الأخلاقية الجمالية: ٤٠٩، ٤٣٣

القيم الجمالية: ٣٨، ٢٩٥، ٣٩٨،

٤١٢، ٤٢٢-٤٢٣، ٤٣٦

قيمة البدن الجمالية: ٢٧٩

قيمة الحرية: ٣٨، ٤١٢

- ف -

فال، جان: ٢٦٥

فاليري، بول: ٢٣٩، ٢٦٠

فايل، غوتبولد: ٧٨

فراي، نورثروب: ١٢٩، ١٣٢، ١٤١

الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة:

٢٠٤

الفروسية: ١٨٤، ٣٦٣، ٣٧٥، ٤٠٤

الفروسية الشعرية: ١٨٤

فكرة الفن للمجتمع: ٤٢٦

الفلسفة الإيلية: ٧٨

فلسفة التأويل الأدبي: ٦٩

فلسفة الجمال الإسلامية: ٤٢٥

فلسفة الجمال الظاهرية: ٦٥

فلسفة الجمال العربية: ٤٢٥

الفلسفة الظاهرية (الفيثومينولوجيا):

١٢، ٥٤، ١٢٢، ١٩٤، ٢٦٥،

٤٢٦

الفن: ٤٢، ٤٩، ٥١-٥٢

فن الغزل: ٤٣٠

الفنّد الزمني: ١٠١

فولتير، جان ماري أرويه: ٢٣٩

فوييه: ٤١٦

- ك -

مالارميه : ٢٣٩
مالك بن حُرَيم الهمداني : ٤٠٩
مالك بن خلاوة العدوي : ٣٠٦
الماهية : ١٧-١٩ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٥٢ ،
٥٦ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٩٩ ،
١٠٦ ، ١١١ ، ١١٥ ، ١١٨-١١٩ ،
١٢٣ ، ١٤٤-١٤٥ ، ١٧٢ ، ١٧٧ ،
١٨٠ ، ١٩٠-١٩١ ، ١٩٦-١٩٧ ،
٢٠٠ ، ٢١٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣٦ ، ٢٥٩-
٢٦٠ ، ٢٦٥ ، ٢٨٣ ، ٢٨٥-٢٨٦ ،
٢٩٠ ، ٢٩٦ ، ٣٢٣ ، ٣٥١ ، ٣٧٩ ،
٤٢٦ ، ٤٢٨
ماهية الإنسان : ١٣ ، ١٩ ، ٥٣ ، ٦٠ ،
١١٩

كارليل ، توماس : ٣٨٣
كاسيرر ، إرنست : ٢٠٤
كانط ، إيمانويل : ٥١ ، ٣٠٢
الكتابية : ١٠٠
كروتشه ، بنديتو : ١٣٣-١٣٤
كريستيفا ، جوليا : ١٤١
كعب بن زهير : ١١٧ ، ٢٢٩-٢٣٠ ،
٢٤٤
الكتابية : ٢٠٢-٢٠٣ ، ٢٠٩ ، ٢٧٨
كوهين ، جان : ٧٦

- ل -

ماهية الجمال : ١٤ ، ٥٠ ، ٦٥ ، ٦٩ ،
١٧٢ ، ١٧٦ ، ١٧٩ ، ١٨٦ ، ٤١٢ ،
٤١٧ ، ٤٢١
الماهية الشعرية : ٦٢
الماهية الشعرية للجمال : ٦٢
الماهية الشعرية للوعي : ٦٢
الماهية المدركة : ٦٤
مبحث الحرية : ٤١٢
مبدأ الاستنباط : ٢٢٠ ، ٢٢٣ ، ٢٤٧ ،
٢٦٠
مبدأ بيانية العلم الشعري العربي : ٢٤ ،
٢٠٠-٢٠١
مبدأ التعليق : ٢٢٣
مبدأ الشكل : ٧٥
مبدأ العني : ٢٤٦
مبدأ القياس : ٢٢٣
مبدأ المحاكاة : ١٣٢

لاكان ، جاك : ١١٨
لبيد بن ربيعة العامري : ٩٧ ، ١٥٥-
١٥٦ ، ١٦٨
اللغة الشعرية : ٨ ، ٢٢ ، ٢٦٠
لغوية الجمال العربي : ٨ ، ١٩١ ، ٢٤٦ ،
٢٥٩
لغوية الوعي الشعري : ١٤ ، ٢٢ ، ٦٤ ،
١٨٩ ، ٤٣٠
لقيط بن وداعة الحنفي : ٤١٩
ليبتز ، غوتفريد : ٢٢٥
ليفن ، هاري : ١٣٩
ليفني - شتراوس ، كلود : ١٣٦ ، ١٣٨ ،
ليون ، فيليب : ٥٩

- م -

ماركوز ، هيربرت : ١٨٠ ، ٢٦٠

- مبدأ المعرفة: ١٢، ٢٥، ٤٦، ٨٦، ٤٠٣
- المتلمس الضبعي: ٣٣٨، ٤١٤
- متمم بن نويرة: ٤٠٥
- المثقب العبدي: ٤٠٨
- المجاز: ٢٠٣
- المخيل السعدي: ٢٥٤، ٢٩٧، ٤٠٧
- المرأة الحبيبة: ٣٣٠، ٣٣٩، ٣٤١، ٣٩٩، ٣٥١
- المرار بن منقذ: ٢٨٩
- مُرّة بن عدّاء الفقعسي: ٤١٥
- المرقش الأكبر: ٣٠٧
- المزرد بن ضرار الذيباني: ١٧١، ٢٩٩
- مسلم بن الوليد: ٢٠٤
- المسيب بن علس: ١٧٠
- المعرفة الجمالية: ٢٤، ٣٤، ٤٦، ٥٩، ٦٣، ١٠٦، ١٧٦، ١٩٢، ١٩٦، ١٩٩-١٩٨، ٢٠١-٢٠٢، ٢٠٦، ٢٠٩، ٢١١-٢١٥، ٢١٧-٢١٨، ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٢٨، ٢٣٠-٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٥، ٢٣٧-٢٣٩، ٢٤٤-٢٤٨، ٢٥٨-٢٦٠، ٣٣٧، ٣٦٥، ٤٣٠
- المعرفة / الجهل: ١١٧
- المعرفة الشعرية: ١٨، ٣٠، ١٠٣، ١٠٥-١٠٨، ١١٠، ١٢٤، ١٣٩، ١٧٣-١٧٤، ١٧٦، ١٧٨، ٢٠٤، ٢١١، ٣١٧، ٣٣٧، ٤٠٣، ٤٢٩
- معرفية الجمال: ٤٣، ٥٨-٦٠، ٤٠١، ٤٢٦
- معل بن شبن الأسد: ٣٧٦
- المعلّ التيمي: ٢٥١
- معنوية اللون: ٢٩١
- المعنى الجمالي: ٨-٩، ١٩، ٢٦-٢٧، ١٩٩، ٢٠١، ٢٤٧، ٢٦٨، ٢٧٥، ٢٩٠-٢٩١، ٢٩٥-٢٩٦، ٣٠٠، ٣٠٣، ٣٣٠-٣٣١، ٣٤٣، ٣٦٣، ٣٧٦، ٣٧٨، ٣٨٠، ٤٣٠
- المعنى الشعري: ٩، ٣٥، ٨٨، ١٢٣، ٢٠٢، ٢٢٧، ٢٤٨، ٢٥٢، ٣٨١، ٤١٢
- مفتاح، محمد: ١٢٣
- مفروق بن عمرو: ٤١٨
- مفهوم الإيقاع: ٧٨
- مفهوم الجمال: ١١، ٥٧، ١٠٥
- المفهوم الغربي للإيقاع: ٧٤، ٧٨
- مفهوم القدم: ٧٨
- مفهوم الكم: ٧٨
- مفهوم المقطع: ٧٨
- مفهوم النبر: ٧٨
- مكليش، أرشيبالد: ٢٢٥
- الملحمة: ١٢٨، ١٣٠-١٣٢، ١٤١، ٣٢١
- المناهج النبوية: ٤٢٦
- المناهج الشكلية: ٤٢٦
- منطق الوعي الشعري: ١٩٩
- منكوفسكي: ١٧٩
- المنهج الظاهراتي: ٦٤-٦٥، ٦٧، ١٦٩
- منهجية التشبيه: ٢٠٠
- المهلل بن ربيعة التغلبي: ٨٩، ٢٠٥-٢٠٧، ٢٠٩-٢١٠، ٢٢٧، ٢٤٤، ٢٨٨، ٣٧٢

نظرية عمود الشعر العربية: ١٣٩
 نظرية الفن للفن: ٤٢٥
 نظرية النظم الشفاهي للشعر الجاهلي:
 ١٣٨
 النعمان بن المنذر: ٢٣٠، ٢٥٢، ٣١٢،
 ٣٤٧
 النقد الغربي: ١٣٥
 النمر بن تولب: ١١٣، ٢٥١، ٢٧٠،
 ٢٩٨، ٢٧٤
 نمط القصيدة الثلاثية: ١٣٧
 نمط القصيدة الثنائية: ١٣٧
 النهشلي القيرواني: ١٠٠
 النوع الشعري العربي: ٨، ١٩-٢٠،
 ٢٢، ١٢٧، ١٤١-١٤٢، ١٤٤،
 ١٦٩، ١٧٥-١٧٧، ١٧٩-١٨٠،
 ١٨٦-١٨٧، ٤٢٩
 نولدكه، تيودور: ١٨٦
 نيتشه: ١٧٠

- ه -

هرم بن سنان: ٢٩٢، ٣١٠، ٣٩٨
 هوسرل، إدموند: ٤٥، ٢٤٦، ٣٢٥
 هوميروس: ١٢٩
 هيدغر، مارتن: ٤٥، ٦٠، ٦٢-٦٣،
 ٨٣، ٨٧، ١٠٢، ١٤٢، ١٧٧،
 ١٩٠، ٣٢٦، ٤١٨، ٤٢١
 هيغل، فريدريش: ٤٧، ٥١، ٥٨،
 ٨٣، ١٠٥، ١٣٠، ١٨٦، ٣٨٤،
 ٤١٢

الموت: ١٧، ٢١-٢٢، ٢٧-٢٨، ٣٥،
 ٣٧، ٤٦-٤٧، ٨٠، ٨٨، ٩٠،
 ٩٢-٩٥، ١١١-١١٣، ١١٥-
 ١١٦، ١٢٠، ١٤٧، ١٥٠-١٥٤،
 ١٥٧-١٦٣، ١٦٩، ١٨٠-١٨٥،
 ١٨٧، ٢٠٩، ٢٣١، ٢٣٧، ٢٤١-
 ٢٤٢، ٢٤٩-٢٥٠، ٢٥٣، ٢٧٣-
 ٢٧٦، ٢٨٨، ٢٩٥، ٢٩٧، ٣٠٢-
 ٣٠٥، ٣٠٧، ٣١٢، ٣١٤-٣٢٣،
 ٣٢٧، ٣٣٢-٣٣٣، ٣٤٠، ٣٤٥،
 ٣٤٧، ٣٦٢، ٣٦٥-٣٦٨، ٣٧٢-
 ٣٧٤، ٣٧٦-٣٧٧، ٣٨٠، ٣٨٥-
 ٣٨٨، ٣٩٠-٣٩٢، ٣٩٤، ٣٩٩-
 ٤١٤، ٤١٥-٤١٧، ٤١٩-٤٢٨،
 ٤٢٩، ٤٣١-٤٣٣، ٤٣٦
 الموت الجمالي: ٩، ٣١٤-٣١٦، ٣١٨-
 ٣٢٠، ٣٢٣، ٣٧٦
 الموت الثري: ٣١٨
 مويك بن جهم المذحجي: ٢٦٨
 ميرلوبونتي، موريس: ١٩٠، ٢٦٦-
 ٢٦٧

- ن -

النايخة الجعدي: ٢٤٨، ٢٧٤، ٢٧٩،
 ٣٣٥، ٣٥٦
 النايخة الذيباني: ١٦٨، ٢٥٢، ٢٨٤،
 ٢٩٦، ٣٤٤
 ناصف، مصطفى: ٢٠٣
 النير: ٧٤-٧٥، ٧٨
 النثر اللغوي: ١٠٥
 النظار الفقوسي: ٢٦٨

الوعي الشعري: ١، ٣، ٧-٨، ١٢،

١٤-١٥، ١٧-٣٩، ٤٦-٤٧،

٤٩، ٦٣-٦٥، ٦٧-٦٨، ٧٩،

٨٤-٩٠، ٩٢-٩٦، ٩٨-١١١،

١١٣-١٢٥، ١٢٧، ١٤١-١٥٤،

١٥٦-١٦٠، ١٦٢-١٦٤، ١٦٦-

١٨٢، ١٨٤-١٨٥، ١٨٩، ١٩١،

١٩٦-١٩٧، ١٩٩، ٢٠١-٢٠٦،

٢٠٨-٢١١، ٢١٤، ٢١٨، ٢٢٢،

٢٢٥-٢٢٨، ٢٣٤-٢٣٦، ٢٣٩،

٢٤١-٢٤٢، ٢٤٤-٢٤٧، ٢٥٠،

٢٥٣، ٢٥٦-٢٦٠، ٢٦٣-٢٦٤،

٢٦٧-٢٦٨، ٢٧٠-٢٧٥، ٢٨٧-

٢٨٨، ٢٩٠-٢٩٣، ٢٩٥-٣٠١،

٣٠٣-٣٠٧، ٣٠٩-٣١٣، ٣١٥-

٣١٨، ٣٢٠، ٣٢٢-٣٢٣، ٣٢٦-

٣٢٩، ٣٣٢-٣٣٤، ٣٣٦-٣٣٧،

٣٣٩-٣٥١، ٣٥٣-٣٥٥، ٣٥٧-

٣٦٠، ٣٦٢-٣٦٤، ٣٦٦-٣٦٨،

٣٧٠-٣٧١، ٣٧٣-٣٧٥، ٣٧٩-

٣٨١، ٣٨٣-٣٨٤، ٣٨٦-٣٨٧،

٣٨٩، ٣٩٤، ٣٩٧-٤٠٠، ٤٠٢-

٤٠٤، ٤٠٧، ٤٠٩-٤١٣، ٤١٧-

٤٢٤، ٤٢٧-٤٣٣، ٤٣٥-٤٣٧،

الوعي النثري: ٢٠، ١٥٤، ٢١٥،

٢١٨، ٢٣٦، ٣٤٣

- ي -

ياكوبسون، رومان: ٧٥، ٨٥،

ياكوبي، ريناتا: ١٣٦

يزيد بن أنس الحارثي: ٤٠٨

- و -

وارين، أوستن: ١٣٢

وايتهيد، ألفرد نورث: ٣٥٣، ٣٧٤

الوجود الأنتروبي للإنسان: ٨٠

الوجود/ الكينونة: ١١٧

وحدة الوعي: ٥٧، ٤٢٩

الوصف: ٢٤، ٦٤، ٦٦، ٧٧، ١٣٣،

١٣٨، ١٩٧-٢٠٠، ٢١١، ٢٢١،

٢٢٦، ٢٣١، ٢٣٦، ٢٤٢، ٢٦٣،

٢٩٧

وصف ما هو معطى: ١٤، ٦٤-٦٥

الوعي الإنساني: ٦١، ٨٣، ٨٩، ٩٣،

٩٥، ١٠٠-١٠١، ١٢١، ١٥١،

١٨١، ١٨٩، ١٩٥، ٣١١، ٣٤٣،

٣٩٤، ٤٠٠

الوعي البياني العربي: ٢٤، ٢٠١، ٤٣٦

وعي التلقي: ١٤، ٦٥-٦٦

الوعي الجماعي: ٢١، ٣٦، ٩٨،

١٠٠، ١٠٥، ١١٣، ١٤٥، ١٥٤،

١٥٩-١٦٠، ١٧٣، ١٧٥، ٢٩١،

٣١٣، ٣٨٣-٣٨٤، ٣٩٢-٣٩٥،

٤٠٤، ٤٠٧، ٤٠٩-٤١٠

الوعي الجمالي: ٤٦، ٦١، ١٧٠،

١٧٢، ٢٠٢، ٢١١، ٢٧٢، ٣٩٨،

٤٣٥، ٤٠٣

الوعي الحضاري: ١٩، ١١٧، ١٢٤،

٣٨٤-٣٨٣

الوعي الذاتي: ٢١، ١٥٤، ١٦٠

«... إن هذه الدراسة تمثل خطوة أولى لكن أساسية وضرورية من أجل أن يكون التفكير في الجمال وممارسته همماً مصيرياً للعربي المعاصر، وأن يكون الجمال ركناً أساسياً في الرؤية العربية المعاصرة للعالم بما هي نظام للمعنى مؤطراً بالقيمة. لقد فكرنا كثيراً في الوجود والمصير، وفي المعرفة والتقدم والحداثة، لكننا لم نفكر في القيمة كثيراً. ومن هنا كانت رؤية العربي المعاصر لذاته وللعالم تعاني من التشوش الذي كان من أهم نتائجه هذه الانتكاسات المتواصلة.»

إن القيمة تضبط تعالي الغايات وتسبغه على وسائل، وهذه هي التوصية الأولى والأخيرة لهذه الدراسة؛ إنها دعوة لأن نبحث عن القيمة في ذاتنا. صحيح أن تيار الخراب يكتسح عالمنا، لكن لا سبيل لوقفه إلا بالجمال الذي سيكون معبرنا الوحيد إلى الإنسان العربي الذي يكمن فينا، وهو يكافح من أجل حرته بما هي قيمة كل القيم».

الدكتور هلال الجهاد

- دكتوراه فلسفة في الأدب العربي من كلية الآداب في جامعة الموصل ١٩٩٨.
- أستاذ الأدب العربي في قسم اللغة العربية، جامعة قار يونس - ليبيا.
- له كتاب: فلسفة الشعر الجاهلي، وبحوث متنوعة في قضايا الأدب العربي.

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ - ١١٣
الحمراء - بيروت ٢٤٠٧ ٢٠٣٤ - لبنان
تلفون: ٧٥٠٠٨٤ - ٧٥٠٠٨٥ - ٧٥٠٠٨٦ - ٧٥٠٠٨٧ (٩٦١١+)
برقياً: «مرعبي» - بيروت
فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (٩٦١١+)

e-mail: info@caus.org.lb

Web site: http://www.caus.org.lb

الثلثون: ١٤ دولاراً

أو ما يعادلها

