حركة التطوّر والتّنويع
في القصيدة العربية القديمة ومقاربتها:
نظر في المداخل الممكنة للقراءة

إعداد

د. محمد القمزطوري

كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة- الجامعة القاسميّة. الشّارقة.

الإمارات العربيّة المتحدة

حركة التطوّر والتّنويع في القصيدة العربية القديمة ومقاربتها: نظر في المداخل الممكنة للقراءة

محمد المزطوري

كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة– الجامعة القاسميّة. الشّارقة. الإمارات العربيّة المتحدة.

الملخّص:

يُعرف الأدب بحركيّته وتطوّره حتّى يكون معبّرا عن واقع الحياة التي يصدر عنها، وهو حال الأدب العربي في الأزمنة القديمة، والشّعر القديم تحديدا. فقد عرفت مدوّنته حركيّة واضحة في العصور الأدبيّة المختلفة، وكان الحدث الإسلامي أهمّها، وما رافقه من تحوّل المجتمع من البداوة إلى التحضّر وتنوّع روافده الثّقافية. انعكس كلّ ذلك على تطوّر القصيدة العربيّة من خلال سعي أعلام الشّعر إلى المغايرة والتّنويع على القديم. ويحتاج تتبّع هذا التطوّر ودراسته، إلى جانب استعراض مظاهره واستقرائها، مداخل منهجيّة لقراءة النّصوص وفهم حركيّتها وخصائصها الفنّية والدّلالية. لذلك كان اختيار مقاربة القصائد العربيّة القديمة الممثّلة لهذه الحركيّة والتطوّر في رأينا باعتماد منهج نقديّ حديث قناعة بجدواه وأهميّته وتناسبه مع طبيعة هذه النّصوص. وحاولت الدّراسة إيضاح صيرورة التطوّر في مواضع من البحث، كما سعت إلى بيان جدوى اعتماد المقاربة "الأغراضيّة" أو (المنهج الموضوعاتي) في هذا الإطار. وقد قامت الدّراسة على أمثلة دقيقة من النّصوص حتّى يكون اختبار المنهج علميّا ودقيقا تصدر نتائجه عن الإجراء والتّطبيق، ولا تكون مرتبطة فقط بالتصوّرات النّظرية.

الكلمات المفتاحية : شعر قديم– تطوّر– تنويع– بنية فنّية– منهج موضوعاتي– مداخل قراءة

The Movement of Development and Diversification in the Ancient Arabic Poem and its Approach: A Consideration of Possible Approaches to Reading

Muhammad Almaztouri

College of Arts and Humanities - Al Qasimia. Niversity . Sharjah. U.A.E

Abstract :

Literature is known for its evolution, so that it expresses the real life from which it emanates, which is the case of Arabic literature in ancient era, mainly mean classical poetry. His blog had a clear movement in the different literary eras, the most important of which was the Islamic event, and the transformation of society from nomadism to urbanization and the diversity of its cultural tributaries. All of this was reflected in the evolution of the Arabic poem through the efforts of poets to diversify the old structure of classical poems. Our aim is to Study this evolution and transformation, in addition to reviewing and extrapolating its manifestations which requires scientific approaches to analyse texts and understand their dynamics and their stylistic and semantic characteristics.

Therefore, we chose to study the classical Arabic poems that represent this transformation and evolution, in our opinion, by adopting a modern critical approach that we are convinced of its usefulness, importance, and suitability with these texts.

We tried to clarify the process of evolution in some steps of the research, and we also sought to demonstrate the feasibility of adopting the thematical approach in this context. We tried to make our work based on accurate examples from the texts so that the study would be scientific and accurate.

Keywords: Arabic classical poetry- Evolution- Thematical approach- Poetic structure

التقديم:

يتيح النّظر إلى الشِّعر باعتباره كائنا لغويًّا (أي أنَّه يُنجز باللُّغة) سِمَتُهُ الحركة بالنَّظر إلى أنَّ مُنشِئَه هو الإنسان الذي تتعاوره حركات وسكنات وطرب وفرح ورغبة ورهبة، اعتبارَ هذا الكائن يخضع لسيرورة من التطوُّر الطَّبيعي شأنه شأن سائر الكائنات حتَّى يكون قادرا على الاستمرار بمنطق قانون البقاء. وقد رأينا –كما هو رأي كثير من المهتمِّين بالشّعر– أنَّ حركة التطوّر هذه على غاية من الأهميَّة في فهم كنه هذا الشّعر وكيفيَّات اشتغاله من داخله وهيئات تطوّره وتغيُّره، وتستوجب هذه الحركيّة الواسمة للشّعر القديم النّظر في أنسب المناهج لدراسته، فليست المناهج كلّها، كما نعلم، تتناسب وخصوصيّةَ كلّ مدوّنة أدبيّة، كما أنّ من المناهج ما لا يتناسب مع تطوّر بنية النّصوص الأدبيّة وحركتها على مرّ الزّمان. فكان اختيار الخوض في هذه المسألة انطلاقا من النّظر في حركة تطوّر الشِّعر العربي بين الجاهليَّة زمن نشأته الأولى، وصولا إلى العصر العبّاسي. ولعلَّ البحث لا يمضي إلى طِلبَته وغايته دون تبرير الاختيار الزَّمني الذي يحدّد هذه الدّراسة، فظهور الإسلام لم يكن حدثا عقديًّا فحسبُ، بل إنَّه حدث حضاريّ وفكري واجتماعي أثَّر في كلّ ما يحيط به، وكذلك الأمر بالنّسبة إلى الشِّعر الذي لا ينقطع عن بيئته التي يُنظم فيها. فكان أن تأثَّرت مدوَّنة الشّعر العربي بهذا الحدث المهمّ.

وانطلاقا من هذا الذي تقدَّم سيعرض البحث إلى أسباب التطوّر ومظاهره ومآلاته في مستوى القصيدة العربيَّة ليقارب في جزء لاحق مدى أحقّية المنهج

الأغراضي (الموضوعاتي)[1] بالتّعويل عليه في دراسة هذا الشّعر في مختلف مراحله. باعتبار أنّا أمام وفرة الأدوات النّقدية التي تشتغل بالنّصوص الأدبيّة، نجد زخما كبيرا في المناهج الغربيّة التي أُجريت على نصوص الأدب. ومنها المنهج الأغراضي أو "الموضوعاتي". ومن ما ينبغي الاهتداء إليه أوان تحليل قصائد من الشّعر القديم أنّ التّحليل مَلَكَةٌ تُكتسب من خلال التمكّن من آليات محدّدة ومتنوّعة المرجعيّات، تمكّننا من الولوج إلى النّصوص بحسب جنسها ونوعها والأساليب التي كُتبت بها، ولكن أيضا بحسب انتمائها المرجعيّ. ونصوص الشّعر العربي القديم نصوص مخصوصة لأنّها تنتمي إلى بيئة مُحَدَّدَةِ الملامحِ والمعطيات، ولأنّها نُظمت في زمان وظرف مخصوصين. ومن الواضح أنّ وجاهة اعتماد هذا المنهج تقوم على قُربه من نظام البناء الفنّي للقصيدة العربيّة القديمة وتَوَافُقِ أدواته ومراكز اهتمامه مع النّزعة الدّلالية التي تغلب على نظم الشّعر العربي انطلاقا من قيام الأخير على نظام مُحكَمٍ من العلامات[2] الجليّة والتي تتيح تفكيك القصيدة وفهم أنظمة التّصوير فيها، باعتماد منهجيّة واضحة تُحِيلُ على الدّلالة، وتجدر الإشارة في هذا السّياق إلى أنّ العلامات من الأدوات الأساسيّة التي يعوّل عليها المنهج الأغراضي،

---

[1]. استقرّ الاختيار على مصطلح "المنهج الأغراضي"، وهو يؤدّي المعنى نفسه لمصطلح "الموضوعاتي"، تعريبا لمصطلح «Thematical». ويمكن العودة إلى مقال علي الغيضاوي: جماليّة الزّمان في شعر الشّابي: نحو دراسة أغراضيّة منهجيّة. مجلّة الحياة الثّقافية. العدد ٦٩. تونس. ١٩٩٥.

[2]. يميل البحث إلى استعمال مصطلح "علامة" لتعريب "Theme"، نظرا لوجود محاولات مختلفة لتعريب المصطلح، منها "جذر" و"تيمة"، فكان اختيار "العلامة" باعتبارها أقرب إلى الفهم، وهو مصطلح عربيّ لا يعتمد التّعريب الصّوتي، بل الدّلالي.

رغم أنّها أعلق في شهرتها بالمنهج السّيميائي[١]. كما أنّ هذا المنهج تطوّر[٢] مواكبا النّظريات النّقدية الحديثة، وخاصّة مع أعلام من مثل Michel Collot الذي طوّر ما بدأه المنظّرون للنّقد الأغراضي من مثل Jean Pierre Richard و Georges Poulet و Starobinski. وتتّجه الدّراسة إلى اختبار هذا المنهج على نماذج من الشّعر العربي في فترات متباعدة كي يبلغ الباحث الاطمئنان إلى نجاعته وأهميّته ودوره في الكشف عن عناصر الإبداع الفنّي للشّعراء العرب ومدى تناسبه مع الشّعر العربي القديم في أزمنة إبداع مختلفة بالنّظر إلى حركيّة هذا الشّعر وتطوّر بنيته الفنّية الدّاخلية خاصّة.

١- بنية القصيدة العربيّة القديمة وتطوّرها:

ورد في تعريف التطوّر: وَجَمْعُ الطَّوْرِ أَطْوَارٌ. وَالنَّاسُ أَطْوَارٌ أَيْ أَخْيَافٌ عَلَى حَالَاتٍ شَتَّى. وَالطَّوْرُ: الْحَالُ، وَجَمْعُهُ أَطْوَارٌ. قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا، مَعْنَاهُ ضُرُوبًا وَأَحْوَالًا مُخْتَلِفَةً; وَقَالَ ثَعْلَبٌ: أَطْوَارًا أَيْ خِلَقًا كُلُّ وَاحِدٍ عَلَى حِدَةٍ،".

---

[١]. وجب التّمييز بين "العلامة" التي نعرّب بها لفظ "Theme" وبين العلامات التي يشتغل بها المنهج السيميائي والتي تكون ترجمة للفظ "Sign"، رغم أنّ هناك مشتركا بينهما، ولا إشكال في النّظريات النّقدية الحديثة في استدعاء بعض الأدوات من منهج وتوظيفها في منهج آخر في إطار التّكامل بين المناهج. ولكنّا أشرنا إلى هذه الفكرة حتّى نتوخّى الوضوح المنهجي والاصطلاحيّ.

[٢]. تعود أصول هذا المنهج إلى الظّاهراتية التي من أهمّ أعلامها المؤسّسين الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار، وهي تهتمّ أساسا بالظّواهر وتمثيلها الأدبيّ وتوظّفها في تحليل النّصوص وفهمها وتأويلها.

والذي يُغنم من هذا التَّعريف أنَّ التطوُّر يرتبط بالانتقال من حال إلى حال وتغيّر الأحوال والهيئات، ولا يعني ضرورة الانتقال من السَّيء إلى الحَسَنِ. والمفهوم في سياق عملنا يؤدِّي دلالة تغيّر الشّعر في مستوى بنائه الفنّي بين الجاهليَّة والإسلام.

١-١: البنية النّموذجية للقصيدة العربيّة القديمة:

لا مندوحة عن الانطلاق من عرضٍ موجز للبناء الفنّي للقصيدة العربيَّة في الجاهليَّة قبل النَّظر في فكرة التطوُّر لأنَّ التطوُّر يكون انطلاقا من نموذج قائم لإجراء تحوير أو تنويع عليه.

مرَّت القصيدة العربيَّة بمراحل متعاقبة قبل أن تأخذ صورتها المُثلى في المعلَّقات، وقد كانت أُولى صور النَّظم وأبسطِها، مقطَّعاتِ الرَّجَز، وقد تفطَّن العرب بعد ذلك إلى ما في لغتهم من ثروة في المعجم والإيقاع، من أوزان أُحاديَّةِ النَّغمات أو ثنائيَّة النَّغمات وقّعوا عليها ما نظموه، فنظموا عليها مقطَّعات من أبيات. ثمَّ تحوَّلت المقطَّعات إلى مطوّلات، يلتزم فيها الشَّاعر وزنا واحدا، وقافية موحَّدة، والرويَّ نفسّه. ولمَّا كانت القصيدة المطوَّلة أكمل صور النَّظم فقد عُني القدامى من النقَّاد بدراسة بنيتها وخصائصها، ووضعوا لها أصولاً، استمدُّوها من النُّصوص المعالم، وعلَّقوا الإجادة بها وأوقفوا تقديم الشُّعراء عليها من ذلك مثلا النصّ المعروف لابن قتيبة[١]. أول هذه الأصول

[١]. "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظّعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل=

=

الاهتمام بالمطلع، باعتباره فاتحة القصيدة وأوَّل ما يبلغ الأسماع فيشدّها، وحكموا بأن يكون بعيد التَّأثير في النَّفس، قادراً على اجتذاب الأسماع، مراعيًا مقتضى الحال، متّسق المعنى مع معاني سائر أبيات القصيدة، بعيدًا من التَّعقيد أو الغموض، بريئًا من التَّكلف في الصّياغة، فيه جدَّة وابتكار دون الخروج عن السنَّة، وأسْرٌ للأسماع والقلوب. فابن رشيق يرى المطلعَ مفتاحَ القصيدة، يقول: «إنَّ الشّعرَ قُفل، أوَّله مفتاحه. وينبغي للشَّاعر أن يُجَوِّدَ ابتداء شعره، فإنَّه أوَّل ما يقرع السَّمع، وبه يُستَدَلُّ على ما عنده من أوَّل وهلة». ثم ضرب مثلاً لبراعة الاستهلال، وهو قول امرئ القيس:

= ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة، والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس، لائطٌ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسببٍ، وضارباً فيه بسهمٍ، حلالٍ أو حرامٍ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحل الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل". ابن قتيبة الدّينوري: كتاب الشّعر والشّعراء. طبعة بريل، ليدن. ١٩٠٣. صص٧٣- ٧٤.

(قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ)[1]، وعلَّق عليه بقوله: «هو عندهم أفضل ابتداء صنعَه شاعر، لأنَّه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد». يلي المطلع بكاء الأطلال، أو صفة الطيف، أو الشَّكوى من الشَّيب. ثمَّ يأتي التَّشبيب بمناسبة ذكرى الحبيبة ليفرغ الشَّاعر إلى الحديث عن رحلة الظَّعائن. ويتنزَّل هذا الذي سَبَقَ ضمن قسم التَّشبيب.

فالبناء الفنّي إذا يقوم على بنية خارجيَّة نموذجيَّة أصبحت سنَّة يقتدي بها اللَّاحقون على شعراء الرَّعيل الأوَّل من الجاهليّين. وقوام هذا البناء:

*** الوقفة الطلليّة:** تمثّل الاستهلال أو فاتحة القصيدة. وتقوم على أن يستوقف الشّاعر صَحبَه في موضع كانت به الحبيبة تحلّ في زمن مضى وولّى، يدفعه الحنين إلى وصالها، وتهيج عاطفته ذكرى ذلك الوصال ولحظات القرب الحميميّة التي جمعته إلى معشوقته، وما تحيل عليه تلك المعشوقة من معاني الخصب، وما تبعثه من أمل في الحياة. وقد أطلق بعض الباحثين[2] على هذه الوقفة الطّللية وَسْمَ (مشاهد تخاطبيّة حواريّة بين الإنسان والأشياء)، لوعيهم أنّ المقام مقام تخاطب وتبادل كلام بين الإنسان المرهق من بحثه عن سعادة مردّها الوصال في ماضٍ تليدٍ وأمل يحدو هذا الواقف في جلاء الحزن وذهاب الهموم، وبين جماد في صورته البصريّة، يمكن استنطاقه بحسّ مرهف وعاطفة جيّاشة. فيبين إذا ما أحدث فيه الشّاعر حنينا وطربا، وهو مجيب

---

[1]. صدر البيت الأوّل من معلّقة امرئ القيس. انظر معلّقة امرئ القيس. ضمن شرح المعلّقات السّبع للزوزني. لجنة التّأليف في الدّار العالميّة. بيروت – لبنان. ١٩٩٢. ص١٣.

[2]. البشير (محمود): استنطاق الرّبع ومخاطبة الطّلل في الشّعر الجاهلي. الحياة الثقافيّة. تونس. جانفي ١٩٩٠. صص٩٦-٩٧.

للشاعر دون غيره إذ هو الذي يشعر بما لا يشعر به الآخرون، ولأنّه يرى في هذا الجماد صورة للحياة في قتامتها ولكنّها صورة تختزن لحظات زهو، وتكمن فيها سجلّات من البهجة والسرور والإقبال على الحياة يتكفّل ذلك الطّلل الجامد بعرضها في مخيّلة الشّاعر ووجدانه إذا ما أنشأ فعل الذكرى.

*** وصف الرّحلة والرّاحلة:** وهو القسم الثّاني من البنية النّموذجية اللّاحق على مقطع الأطلال. فيه يغادر الشّاعر المكان المقفر، الذي وقف به وبكاه وخاطبه فلم يجد مجيبا، يملؤه وَجَعٌ يصيب فؤاده جرّاء انقطاع الصِّلة وانفراط عقد الوصال مع الحبيبة التي أَنِسَ لوجودها، فبَانَ "الخَلِيطُ"[1] وتفرَّقَ الشّمل. تُستتبع الوقفة الطَّلَلية برحلة في القصيدة ينقلنا فيها الشّاعر من مشاهد الرّسم الدّارس والموت القائم في المكان وكلّ علاماته الدّالة عليه إلى صور الرّحيل بعد فقدان الأمل؛ يممّ الشّاعر وجهه شطر غايته من القصيدة ويصرف هواه عن ذلك الألم عبر رحلته في المكان، ولكنّها أيضا رحلة شعريّة تتغيّر من خلالها الأنظمة العلاميّة والأدوات الوسيطة التي يشكّل بها الشّاعر نصّه. ولكنّ هذا التغيّر في المشاهد والصّورة الشّعرية والمعنى المقصود لا يعني تغييرا في مستوى شعريّة القصيدة. فالرّحلة تبدو لدارسها قائمة على معطيات بدويّة ترفد صورتها من جهة الإطار الذي تتنزّل فيه، وهو الصّحراء الخالية وكلّ متعلّقاتها من أهوال ومخاطر ووحوش وزمان بدويّ في تصوّر الشّاعر له، وصولا إلى المطيّة أو الرَّاحلة التي تستوي ناقة تُبنى بناء شعريّا داخل عوالم النصّ، تتحوّل شيئا فشيئا إلى بناء هندسيّ بديع بالكلمات يستدعي فيها الشّاعر صورة النَّاقة في مرجعها الخارجيّ، لا لينسخها، بل لتلج عالم التّخييل فينتقي لها من الصّفات ما يخدم غاياته التّعبيرية، إذ لا بدّ أن تكون ناقة كاملة لها مطلق

---

[1]. انظر لسان العرب، ط، دار صادر. بيروت– لبنان. ٢٠٠٣. مج ١٤: مادّة (خلط).

القوّة والصّبر على الشدائد والأهوال التي تعترضها وراكبَها في طريق الرّحلة المجهولة. إنّها النّاقة التي تستغرق مطلق الصِّفات لأسباب كثيرة؛ منها أنّها تمثّل المعادل الموضوعيّ للشاعر ومنها أنّها حيوان بلغ درجة التقديس عند البدويّ، وأهمّ الأسباب أنّها تمثّل مطلق الكمال البدويّ في تصوّر قاطني الصّحراء للأشياء ومنزلتها. تخرج تلك الناقة عن طور الأداة والوسيلة لتصبح غاية في حدّ ذاتها، غاية في مستوى الصّورة الشّعرية التي يرسمها الشاعر، فينتقي لها بديع الصفات، ويوشّح مشهدها بأفضل العلامات الإحاليّة التي تنتج ناقةً عجائبيّة أسطوريّة كناقة طرفة التي ذكرنا في موضع آخر من الدراسة. تحقّق هذه الناقة بصفاتها الخارقة ضمانا للشاعر لبلوغ هدفه والنّفاذ من اليهماء المدلجة التي يحير فيها الإنسان. ليصل إلى غرض القصيدة.

* **قسم الغرض:** يُسلم القسمان الأوّلان من أقسام البنية النموذجيّة للقصيدة العربيّة القديمة إلى بلوغ مرحلة الغرض في القصيدة، وهو مقصد الشّاعر وهدفه الذي رسمه منذ بدايتها.

ويكون عند القدامى؛ إمَّا فخرا أو مدحا وإمَّا رثاءً أو هجاءً.

لا بدّ من الإشارة إلى أمر مهمّ في مستوى البنية الخارجيَّة للقصيدة العربيَّة زمن الجاهليَّة، وهو أنّ هذه البنية لم تكن الوحيدة رغم أنَّها كانت البنية النموذجيَّة والأكثر انتشارا بين الشّعراء خاصَّة في النّصوص التي عُدَّت رسميَّة. ونجد تجارب أخرى تخرج عن هذه البنية، لعلَّ أشهرها تجربة الصَّعاليك.

فقد مثّل الصّعاليك أو "أغربة العرب" نموذجا مخصوصا في بناء القصيدة. وكان هذا البناء متميّزا كحال تميّزهم في حياتهم وقِيَمِهِم ومبادئهم وسلوكاتهم ونظرتهم إلى العالم والعلاقات الاجتماعيّة، لم يفصل بين هذا وذاك حاجز،

بل كانت كلّ تلك المعطيات منسجمة متآلفة عندهم تخضع للمنطق نفسه؛ وهو منطق التَّحرر من كلّ شكل من أشكال التَّقييد والسّجن. فكان أن قامت قصائدهم على بناء مغاير ينتمي إلى الفضاء الشّعري القديم وينهل من عناصره، ولكنّه يقوم على تنويع على تلك الشّعرية البدويّة من داخلها في إطار ما يمكن تسميته "صعلكة القصيدة" أي الخروج بها عن المتّفق والتّشريع الشّعري الذي دأب القدامى على احتذائه والنَّسجِ على منواله، على اختلاف ملامح المنجز الشّعري في بنيتيه الخارجيّة والدَّاخلية واختلاف مذاهبهم الشّعرية في نصوصهم.

ولعلَّ أبرز الأمثلة على اختيار الصَّعاليك قول الشَّنفرى من لاميَّة العرب التي انطلق فيها دون مقدّمات في بيان انفصاله عن أهله وعشيرته وطلبه منهم الإعراض عن طلبته لأنّه إلى غير طلبتهم يميل، وإلى أهل من غير جنسهم يستكين، حيث يقول[١]: [من الطويل]

أقيموا بني أمّي صدور مطيّكم *** فإنّـي إلـى قَومٍ سِواكم لأَميـلُ

كذلك تُوجد أدلّة أخرى على هذا النّهج في تغيير الاستهلال الطَّللي وإبداله بمقدّمات أخرى، ومن الأمثلة أربع قصائد لأبي كبير الهذلي ينتظمها أسلوب صيغيّ مشترك، توجّه فيها إلى ابنته زهيرة يخاطبها ويشكو لها فعل الزّمان به. والقصائد على التوالي كما وردت في ديوان الهذليّين:[من الكامل]

أَزُهيرَ هَل عَن شَيْبَةٍ مِن مَعْدِلِ *** أَم لَا سَبِيلَ إِلَى الشَّبَابِ الأَوَّلِ؟ [٢]

---

[١]. الشّنفرى: الدّيوان. تحقيق إميل يعقوب. ط٢، دار الكتاب العربي. ١٩٩٦. ص٥٨.

[٢]. ديوان الهذليّين: تحقيق أحمد الزّين. ط٢، دار الكتب المصريّة، مصر. ١٩٩٥. ج٢. ص٨٨.

ويقول في مطلع الثانية: [من الكامل]

أَزُهيرَ هل عن شيبة من مَقْصَرِ *** أم لا سبيلَ إلى الشَّبَاب المُدبِرِ؟ [1]

أمّا الثّالثة فيقول في فاتحتها: [من الكامل]

أزُهَيرَ هل عن شَيْبَةٍ من مَصْرِفِ *** أم لا خلودَ لبــاذل متكلّـفِ؟ [2]

ويماثل مطلع الرّابعة هذه المطالع الثّلاثة، إذ يقول: [من الكامل]

أَزُهَيْرَ هل عن شيبَةٍ من مَعْكِمِ *** أم لا خلـــودَ لبـــاذلٍ مُتَكـرّمِ؟ [3]

والمستخلص أنّ هذه البنية قائمة في عمومها على تصوّر أغراضيّ يعطي بالا للمعاني والأغراض والدّلالات، ويركّز على كيفيات القول القائمة على الصّور النّموذجية والمكرّسة والتي ترسّخت في الذّائقة الأدبيّة. واجتمع في هذه البنية الاهتمام بطرق تشكيل الصّورة الشّعرية وعناصرها والعلامات المهيمنة ونَمُوذَجِهَا الأوفى وطرق السّبك والصّياغة وغيرها من الظّواهر الفنّية بمفهومها أو حتّى باصطلاحها. وهو ما يتوافق مع أسس المنهج الأغراضي وأدوات اشتغاله، كما سيتبيّن في قادم البحث[4].

١-٢: تطوّر نظم القصيدة العربيَّة ومواضيعها بين الجاهليَّة والإسلام:

لن يكون هذا الجزء مطوّلا لأنّه يتعلّق من جهة بمعطيات حضاريّة وتاريخيّة تتمثّل في الظّروف المحيطة بالشّعر العربي وما طرأ على العرب من حدث

---

[1]. نفسه: ج٢. ص١٠٠.

[2]. نفسه: ج٢. ص١٠٤.

[3]. نفسه ج٢. ص١١١.

[4]. الصّفحة ١٨ وما بعدها.

عظيم تمثّل في الإسلام وبداية انتقال المجتمع العربي من البداوة إلى الحضارة ومن النّظام القبليّ إلى نظام الدّولة والتوحّد تحت راية الدّين. ولا ننسى خاصّة اختلاط العرب بالأمم الأخرى الوافدة على شبه الجزيرة العربيّة والتي حملت معها كثيرا من عاداتها وتقاليدها وبعضا من الألفاظ غير العربيّة التي عُرّبت بالاستعمال خاصّة في العصر العبّاسي. تحوّل المجتمع إذا وصار النّاس أهلَ مدَرٍ بعد أن كانوا أهل وبَرٍ، واستتبعت ذلك عوائد الدّعة والتّرف من فيء الغنائم التي جاءت بها الفتوحات الإسلاميّة ومال المجتمع إلى اللّين بعد الشدّة اعتبارا ليسر العيش ورغده. وتعلّق الشّعر بمواضيع رقيقة كالغزل وارتبط بالغناء والألحان، فانتقل من حوشيّ الألفاظ إلى سَلِسِهَا كأنّه غُمِرَ بماءٍ أَلَانَهُ.

وبالنّظر في مصطلح البناء الفنّي، فإنّ المقصود به "مجموع الخصائص الأسلوبيَّة والصيغيَّة التي تميَّز النصَّ الشعريَّ".

أ- المرحلة الأولى: شعر الحجاز والأمويّين

تحوّل المجتمع العربي، من طور إلى طور ومن تركيبة سكّانية، عُنصُرُها الوحيد تقريبا العنصر العربيّ إلى أخرى مختلطة، ولئن كان القرن الأوّل للهجرة بشقّيه الحجازي والأموي قد شهد تمسّكا من تيّار محافظ بالنّهج الشّعري القديم من مثل تجارب جرير والفرزدق وذي الرمّة، فقد شهدت نهايات العصر الأموي محاولات للمغايرة والاختلاف وفتح فضاءات أرحب للقصيدة العربيّة كي توائم الحياة الجديدة وأطوارها، وتغيّرت معها المواضيع الشّعرية جزئيّا والاهتمامات

التّصويرية، ومن أمثلة ذلك محاولة مطيع بن إياس، الذي يقول في أبيات له مفضّلا الغزل والعشق وصنوفه على حياة الصّحراء ولوازمها[1]: [من الطّويل]

لَأَحسَنُ من بيدٍ يَحَارُ بهَا القَطَا *** ومن جَبَلَيْ طَيٍّ ووَصْفِكُمَا سَلْعَا

تَلَاحُظُ عَينَيْ عاشقَين كلاهُما *** له مقلةٌ في عين صاحبه تَرعَــى

وتظهر في هذا الكلام دعوة صريحة إلى تجاوز التَّقاليد القديمة في التَّصوير الشّعري وطرق المعاني إلى نمط مختلف له علاماته المميّزة، نمط مختصّ بذلك العهد يعبّر عنه وينسجم مع طبيعة العلاقات الإنسانيّة التي أضحت منتشرة في المجتمع يقطع من خلالها مع الاتجاه القديم القائم على وصف الطّلل وغلبة فكرة القطيعة والانفصال والنَّوى على العلاقة الغزليّة، ودخول مواضيع جديدة مجال التّصوير الفنّي وبذلك الحاجة إلى تنويعات في الأدوات الفنّية المعتمدة والمعاني المطروقة.

وحتّى يتحرّى البحث الدقّة العلميّة لا بدّ من الإشارة إلى أنّ التيّار المحافظ ذاتَه في العصر الأموي لم يطابق شِعْرُهُ ذلك الجاهليَّ القديمَ مطابقة كلّية في كلّ تفاصيله، فلئن حافظ الشّعراء على البنية النَّموذجية للقصيدة العربيّة القديمة من خلال البناء الثّلاثي واستحضار صورة المحبوبة المفارقة والوقوف على أطلالها والإفادة من التّشبيهات القديمة التي تَنْهَلُ من واقع الصّحراء صُوَرَهَا وعناصِرَهَا، ولئن كانت المعاني قريبة من معاني الشّعر الجاهلي، فإنّ

[1] . الأصفهاني (أبو الفرج): الأغاني. تحقيق الدّكتور إحسان عبّاس وآخرين. دار صادر. بيروت– لبنان. ج١٢. ص١٠٣.

السجلَّاتِ المعجميَّةَ تنوّعت وتغيّرت في اتّجاه مزيد من اللّين واليُسر وسلاسة العبارة. نذكر من ذلك قصيدة لجرير يقول في مطلعها[١]: [من الكامل]

هاج الهوى لفؤادك المهتاج *** فانظر بِتُوضِحَ باكرَ الأَحداج

ثمّ يقول بعد أبيات:

وَلَقَد رَمَينَكَ حينَ رُحنَ بِأَعيُنٍ *** يَنظُرنَ مِن خَلَلِ السُتورِ سَواجي

وَبِمَنطِقٍ شَعَفَ الفُؤادَ كَأَنَّهُ *** عَسَلٌ يَجُدنَ بِهِ بِغَيرِ مِزاجِ

ويكتفي بهذا في قسم النّسيب. وكذا معجمهم الذي تبدّلت أحواله ومال إلى اليُسر وسهولة الألفاظ.

ب- شعر العصر العبّاسي:

ازداد وضوح هذا التوجّه إلى المغايرة والتّنويع على القصيدة العربيّة القديمة في العصر العبّاسي مع شعراءَ، أهمّهم بشّار بن برد وأبو نواس الحسن بن هانئ من خلال تصريح الثّاني عيانا بأنّ السنّة الشّعرية مضى زمنها وآن أوان إبدالها بتصوّر جديد يواكب عصر الشّاعر، وذلك جليّ من خلال قصيدته التي يقول منها[٢]:

[من الكامل]

صِفَـةُ الطُّلُـول بَلَاغَـة الفَدمِ *** فاجعَل صِفَـاتِكَ لابنَـةِ الكَـرمِ

---

[١]. جرير: الدّيوان. دار بيروت للطّباعة والنّشر. بيروت- لبنان. ١٩٩١.

[٢]. أبو نواس (الحسن بن هانئ): الدّيوان. تحقيق إيفالد فاغنر وغريغور شولر. النّشرات الإسلاميّة. مؤسّسة البيان، بيروت- لبنان، الطّبعة الثّانية (طبعة جديدة مزيدة). ٢٠٠١. ج٣. ص٢٦٥.

تَصِفُ الطُّلولَ على السَّمَاعِ بها *** أ فَذُو العِيَانِ كَأَنْتَ في الفَهم

وإذا وَصفتَ الشَّيء متّبِعًـــا *** لـم تَخْـلُ مــن زَلَلٍ ومــن وَهـم

ويُنظَر إلى الأمر من زاويتين؛ فتطوّر البناء الفنّي للقصيدة العربيّة ظاهرٌ زمانيّا بفرق العصور واختلافها بين عصر البداوة الكبرى زمن الجاهليّة وأوائل الإسلام وبين خفوت البداوة وأفول نجمها مع نهاية العصر الأموي وبداية العصر العبّاسي. أمّا زاوية النّظر الثّانية فهي جغرافيّة ثقافيّة تتعلّق بالفضاء الذي يحيا فيه الشّاعر بين الفضاء البدويّ والفضاء الحضريّ، وأدلّ الأمثلة على هذا النّوع الثّاني قصّة عليّ بن الجهم مع الخليفة المتوكّل.

*** قصّة علي بن الجهم:**

من أكثر القصص التي حازت على شهرة قصَّته مع الخليفة المتوكل، كان عَلِيٌّ بنُ الجَهْمِ شَاعرًا فصيحًا.. لكنَّه كان أعرابيًّا لا يعرف زهو الحياة ولينها ولم تخالطه الدّعة ولُطفُ العيش ورخاؤه ولم ينل من طيب الحياة إلّا ما رآه في الصّحراء. وكان المتوكل خليفة متمكنًا يُغدى عليه ويُراح بما يشتهي.

دخل علي بن الجهم بغداد يومًا فقيل له: إنَّ مَنْ مَدَحَ الخليفَةَ حَظِيَ عنده ولَقِيَ منه الأُعْطِيَاتِ. فاستبشر عَلِيٌّ ويمَّمَ جهة قصر الخلافة. دخل على المتوكّل، فرأى الشعراء ينشدون ويربحون. فانطلق مادحًا الخليفة بقصيدة يقول منها[1]: [من الخفيف]

أنت كالدلو لا عدمتك دلوًا *** من كبار الدِّلَا كثير الذنوب

[1]. ابن الجهم (علي): الدّيوان، تح خليل مراد. وزارة المعارف. المملكة العربيّة السّعودية. ط٢. ١٩٨٠. ص١١٧.

ومضى يضرب للخليفة الأمثلة بالتيس والعنز والبئر والتراب. فثار الخليفة وانتفض الحرس واستل السيَّاف سيفه، وفرش النَّطع، وتجهَّز للقتل. فأدرك الخليفة أنّ عليًّا بن الجهم قد غلبت عليه طبيعته، فأراد أن يغيرها، فأمر به فأسكنوه في قصر منيف. تغدو عليه أجمل الجواري وتروح بما يلذّ ويطيب.

ذاق عليٌّ بن الجهم النعمة واتكأ على الأرائك وجالس أرقَّ الشّعراء وأغزل الأدباء. ومكث على هذا الحال أشهرا.

ثم جلس الخليفة مجلس سمر ليلة، فتذكر عليًّا بن الجهم فسأل عنه فدعوه له. فلما مثل بين يديه قال: أنشدني يا علي بن الجهم، فأنشده قصيدته الرّصافية المشهورة.

القصيدة الرُّصافية[١]: [من الطّويل]

عُيونُ المَها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ * جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدْرِي**

أَعَدنَ لِيَ الشَوقَ القَديمَ وَلَم أَكُن * سَلَوتُ وَلكِن زِدنَ جَمرًا عَلى جَمْرِ**

سَلِمنَ وَأَسلَمنَ القُلوبَ كَأَنَّما * تُشَكُّ بِأَطرافِ المُثَقَّفَةِ السُمْرِ**

وَبِتنا عَلى رَغمِ الوُشاةِ كَأَنَّنا * خَليطانِ مِن ماءِ الغَمامَةِ وَالخَمْرِ**

خَليلَيَّ ما أَحلَى الهَوى وَأَمَرَّهُ * وَأَعلَمَني بِالحُلوِ مِنهُ وَبِالمُرِّ**

بِما بَينَنا مِن حُرمَةٍ هَل رَأَيتُما * أَرَقَّ مِنَ الشَكوى وَأَقسى مِنَ الهَجرِ**

---

[١]. نفسه: ص٢٢٠.

لا يمكن القطع بأنّ الشّعر العبّاسي كان مفارقا لسلفه الجاهليّ مجدّدا تجديدا مطلقا، فحتّى أقطاب هذا الاتّجاه في المغايرة والاختلاف كانت لهم نصوص قد **بُنيت بناءً تقليديًّا من ذلك قصيدة أبي نواس التي يقول منها**[1]: **[من الطّويل]**

أَعِر شعرك الأطلال والدّمن القفرا * فقد طال ما أزرى به نعتك الخمرَا**

دَعَــاني إلـى وصف الطّلــول مُسَلَّطٌ * تَضِيــقُ ذِرَاعِي أن أَعْصِـي لــهُ أمرَا**

فسَمعًا أمير المؤمنيـن وطـــــاعة * وإن كنتَ قـد جشَّمتنـــي مركبًـا وعرَا**

أو قصيدته التي يقول في بدايتها[2]: [من البحر الوافر]

ألم تربع على الطّلل الطّماس *** عفاه كُلُّ أسحَمَ ذي ارتجاس

وعافي التّرب مُرتَكِمٌ حَصَـاهُ *** نَسِيــجُ المَيْثِ مُعنَقَةُ الدَّهَاسِ

سِوَى سُفَعٍ أعارتها اللّيالي *** سَوَادَ اللَّيل من بعد اغبسـاسِ

وقوله[3]: [من الكامل]

يا دارُ ما فَعَلَت بكِ الأَيَّــامُ *** ضَامَتكِ، والأَيَّامُ ليسَ تُضَــامُ

عَرَمَ الزَّمَانُ علَى الَّذِينَ عَهِدتُهُم *** بِكِ قَاطِنِينَ، وللزَّمَانِ عُرَامُ

---

(1). أبو نواس (الحسن بن هانئ): الدّيوان. مصدر مذكور. ج٣. ص١٥٣.

(2) . نفسه: الديوان. مصدر مذكور. ج٢. ص٢٠ وما بعدها.

(3). نفسه: ج١. ص١٢٦. وانظر أيضا قراءة مفصّلة للبناء الفنّي للقصيدة ومضامينها في مقال: محمد المزطوري: التّليد والوليد: إكراهات المقام أم الحنين إلى القديم؟ نظر في نماذج من نصوص أبي نواس التّقليديّة. مجلّة دراسات في الإنسانيات– المعهد العالي للدّراسات التّطبيقية في الإنسانيات– جامعة قفصة. تونس. عدد جوان ٢٠٢٢.

وفي قوله وقوفٌ على أطلال الحبيبة ووصفٌ لها ولفعل الزمان، من ما جعل قول أبي نُواس، من فرط إيغاله في الارتباط بالطَّلل وفي النَّسج على نهج القدامى، قد آل في عَجُزِ كلّ من البَيتَيْنِ إلى حكمة وموعظة –لم تتح لكلّ الجاهليين، إلاّ بعضهُم– استقاها من تجربة سابقٍ عليه مُعاشر للأطلال عارف بشؤونها وبقدرة الزَّمان على التأثير فيها، لعلّ اطّلاعه على أشعار القدامى وفهم فلسفة الوجود عندهم هو ما مكّنه من ذلك. ومضمون الوقفة الطّللية همٌّ حَمَلَهُ الجاهليُّ البدويُّ الذي أرهقه الدّهر وانسرابُه وفِعلُه بعناصر المتعة، يُذهِبُها ويَحرِمُ الشّاعر منها ويَعبَثُ بها، فكأنّ أبا نواس يعيش مأساة البدويّ الجاهليّ في صحرائه التي تضافر جدبها مع مكوّن الزّمان ليُطْبِقاَ على نفس ساكنها، وينتزعا منه نشوة الوصال المرتبط بالخصب والأمل في الحياة. كأنّ أبا نواس يسترجع تلك الصّورة التي أنشأها البدويّ في نصوصه وبنى عليها صوره الشّعرية، ويستأنفها ليطوّرها ويكثّف أبعادَها الدلاليّةَ.

ولكنّ الطّرافة تكمن خاصّة في تعامل الشّعراء المُحدَثين مع الموروث الشّعري في مستوى البناء الفنّي للقصيدة أي دمج الوسم القديم بالجديد المُحدَث من خلال الإفادة من بناء القدامى وتطعيمه بخواصّ الشّعر الجديد من ذلك استحداث أبي نواس صورة الطّلل الخمري في قصيدته التي مطلعها[١]: [من الطّويل]

ودَارِ نَدَامَـــى عَطَّلُـــوهَا وَأَدلَجُـوا *** بِهَـــا أَثَرٌ مِنهُم جَديدٌ وَدَارِسُ

مَسَاحِبُ مِن جَرِّ الزِّقَاقِ علَى الثَّرَى *** وَأَضغَاثُ رَيحَانٍ جَنِيٌّ وَيَابِسُ

[١]. أبو نواس (الحسن بن هانئ): الدّيوان. مصدر مذكور. ج٢. ص١٨٣.

كما يظهر التّنويع في البناء الفنّي في تجربة هذا الشّاعر من خلال استهلال المديح بالمطلع الخمريّ، كما في قوله[1]: [من الرَّمَلِ]

غَرَّدَ الدّيكُ الصَّدُوحُ *** فَاسقِنِي طَابَ الصَّبُوحُ

وَاسقِنِي حَتَّى تَرَانِي *** حَسَنًـا عِندِي القَبِيحُ

قهوة تذكر نوحا *** حيـن شاد الفلك نـوحُ

نحن نخفيها ويأبى *** طيـبُ ريــحٍ فتفـوح

فكأنَّ القَوم نُهبَى *** بَينَهُـم مسكٌ ذبيـح

وقد اعتمد أبو نواس معجما مواكبا لزمانه معبّرا عن حياته، حتّى أنّه أدخل فيه ألفاظا غير عربيّة من مثل قوله[2]: [من المنسرح]

فَقُمتُ أَحبو إِلى الرَّضاعِ كَما *** تَحامَلَ الطِفلُ مَسَّهُ سَغَبُ

حَتّى تَخَيَّرتُ بِنتَ دَسكَرَةٍ *** قَد عَجَمَتهـا السِنـونُ وَالحِقَبُ

لعلّ ما يؤكّد تطوّر البناء الفنّي في تجربة المُحدَثين استقلال معانٍ شعريّة عن الأغراض القديمة التي كانت تندرج ضمنها وتحوّلها أغراضا مستقلّة لها بنيتها ومعجمها وصورها الخاصّة كالخمريّة والزّهدية والطّردية.

---

[1]. المصدر نفسه. ج١. ص١٥٢.

[2]. المصدر نفسه. ج٣. ص٣٢.

٢- نظر في مدى تناسب المنهج الأغراضي مع تطوّر الشّعر العربي القديم:

٢-١: أسس المنهج الأغراضي:

المستخلص من النّظر في منطلقات هذا المنهج الأغراضي وفي أسسه التي يقوم عليها في مقاربته الأعمالَ الأدبيّةَ، أنّه يركّز اهتمامه على المهيمن في اتّجاهاتٍ وبنياتٍ مختلفةٍ، ويرصد الفكرة العامّة أو الرّموز الكبرى والبنيات الكليّة وملامح الصّور الشّعرية التي تطالع النَّاظر في النصّ وتُسلم إلى دلالاتِه العامّة التي تنسجم مع غرض القصيدة ومع الأسس المركزيّة لشعريّة مخصوصة تنتمي إلى فضاء مرجعيّ محدّد، ينشأ عنها فضاءٌ شعريّ مخصوص بعينه. كما تُسهم هذه المقاربة في تأكيد الوحدة العضويّة للقصيدة أو النصّ الأدبيّ عمومًا، من خلال تلك الشّبكة من العلاقات التّركيبية والأنظمة العلاميّة التي تنتظم في إطار شبكةٍ من العلاقاتِ المنظِّمة لعمل الشّاعر وصَنعته في إنشاء نصّه. وتعتمد المقاربة الأغراضيّة الاشتغال على المحايثات النصيّة والأطر الداخليّة والخارجيّة للنّصوص، وتعمل على تفكيك النصّ والنّظر إليه من خلال جرد للحقول المعجميّة والأنظمة العلاميّة ومكوّنات الصّورة الشّعريّة المركزيّة، التي تتفرّع عنها العلامات الفرعيّة؛ لتظهر ماثلة للعيان المهيمنات الكبرى من خلال ظاهرة التكرير والاطّراد والغلبة. وتتميّز بالتّجريد والاتجاه نحو الكليّة والتّعميم، إذ يمكن أن تكون مواضيعَ صغيرة أو فرعيّة أو علاماتٍ جزئيّة، تستحيل إثر سلسلة من العمليّاتِ التّحويلية في إطار التَّخييل وضمن شبكة موسّعة من العلاقاتِ التي يشكّلها الشّاعر وفق تصوّرٍ واعٍ مسبقٍ لضروراتِ الإنشاء الشّعري، علاماتٍ رئيسيّةً مهيمنةً. كما يمكن أن تكون هذه العلامات المهيمنة مميَّزةً ومائزةً في آن، ليس من خلال ذاتها، بل عبر خاصيّة نوعيّة تؤدّي الإحالاتِ وتتكفّل بمهمّة

الترميز، فلا تُؤوّل العناصر المؤثّثة للنصّ في ذاتها أو "التيمة" في نفسها، بل من خلال سمة مائزة a distinctive feature تتعلّق بها الدلالات والإحالات المرجعيّة والفنيّة بالنّظر إلى تكريرها أو باعتبارها صورة محيلة مهيمنة تنتمي إلى تصوّر ثقافيّ جمعيّ مشترك لبيئة بعينها[١]. مثل استعمال الكوب وغيرها من الأواني، حتّى إن كانت هذه الأوعية خلوًا من أيّ شيء، أو إدراج صورة الوادي، للإشارة إلى الخصب والإحالة على الماء، فهو يُعتبر من خصائصها المهيمنة الدّالة دون الحاجة إلى ذكره. كما يُوجد في هذا المنهج إقرار بالعلاقاتِ التي تقوم بين الصّور ذاتِها لتنشئ المهيمناتِ تيماتٍ وسماتٍ، فتظهر تيماتٍ مهيمنة انطلاقًا من غلبة صورة على أخرى أو احتوائها إيّاها أو تفوّقها عليها في مستوى الفضاء الذي تحتلّه في النصّ وامتداد شبكة العلاقاتِ التي تنسجها في إطار مساراتٍ من الذهاب والارتداد، أو في شكل أصل ينسج علاقاتِه بالفروع، فتُصبح تلك الصّورة غالبة في المنجز الشعريّ، ويتأتّى لها الاستئثار بالظّهور في النّظام العلاميّ الذي يبنيه الشاعر لتكون مهيمنة. ولكنّ هيمنتها لا تجعلها تؤدّي دلالتها الإيحائيّة بمفردها، بل في إطار تآلفٍ مع الصّورة الأخرى التي تكون ضروريّة لإنتاج الدلالة.[٢]

---

[١]. انظر دراسة Amsata Sene حول البنية الأنتروبولوجيّة للمتخيّل في إفريقيا السوداء. مرجع مذكور سابقا. بعنوان:

Les structures anthropologiques de l'imaginaire en Afrique noire traditionnelle ou vers une arche typologie de concept de pratiques rituelles et de représentations sociales. P41.

[٢]. المرجع نفسه: ص٤٢.

٢-٢: أدوات المنهج الأغراضي وكيفيّات اشتغاله:

وتعتمد هذه المقاربة مجموعة من الأدوات والوسائل ليستقيم لها استخراج المهيمناتِ وفهم بنية النصّ "الأغراضيّة"، ويجمل الباحث جميل حمداوي في المرجع المذكور سابقًا أغلبها في قوله: "ويمكن التسلّح في هذا السّياق القرائي بمجموعة من الآليات المنهجية كالتّشاكل والتّوازي والتّعادل والتّرادف والتّطابق والتّقابل والتّكرار والتّواتر لتحديد البنيات الدّالة المهيمنة والمتكرّرة في النص".[١] ونضيف إليها مجموعة أدواتٍ أخرى ذكرا لا حصرًا، سنعتمدها وغيرها تباعا في نظرنا في النّصوص والأبياتِ في الجانب الإجرائيّ؛ ومنها: "التّيمة"/ العلامة- التّغريض/ الغرض- الفكرة الرّئيسية- العنوان- الصّورة الملحّة- البؤرة- الخليّة- الأساس- الموضوع- المدار- النّواة الدّلالية- المحاور الدّلالية- المعجم الشّعري- التّفكيك- التّركيب- الفهم- التّفسير- التّأويل- الخيال- التّخييل- الكلمات ـ المفاتيح- الرّموز- الحسي- المجرّد- الوظيفة المرجعية والسياقية- الانعكاس- صورة الشّعر- صورة المبدع- الذّاكرة- الجدليّة- الملامح... إلى غير ذلك من المصطلحات التي يتأسّس

---

[١]. حمداوي (جميل): المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي. ندوة الأصالة جوهر الحداثة، هونغ كونغ. ٢٠٠٤. مقال على شبكة الأنترنات. وهو يستعمل "التيمة" في موضع "المعنى".

ويمكن مراجعة مبروك المنّاعي: الشّعر والمال. ط١، كلّية الآداب منوّبة. تونس ودار الغرب الإسلامي. بيروت- لبنان. ١٩٩٨. وعلي الغيضاوي: الإحساس بالزّمان في الشّعر العربي من الأصول حتّى نهاية القرن الثّاني للهجرة. ط١، كلّية الآداب والفنون والإنسانيات. منّوبة. تونس. ٢٠٠١.

عليها اشتغال المنهج الأغراضي داخل النّصوص، وقد عرضها الباحث جميل حمداوي في بحثه المذكور سابقا.

تتجلّى قيمة المنهج الأغراضي من خلال طريقة دراسته للعلامات المهيمنة خاصّة، فهو يهتمّ بها لا في ذاتها فقط، بل في سيرورة انتقالها من الفضاء المرجعي إلى العوالم النّصية، ثمّ ينظر في مجموع العلاقات التي تنشأ بينها داخل النصّ وعلاقاتها مع العلامات الفرعيّة من جهة الاحتواء أو التّقابل، وما يتيحه ذلك من مستويات من المعنى؛ ظاهرة وضمنيّة. وهو ما يعبّر عنه عبد الكريم حسن في قوله: "فأما المعنى الواضح فهو ما يقدمه النص بشكل مباشر. وأما المعنى الضمني فهو صدى المعنى الأول، إنه أُفُقه وهامشه على حدّ تعبير علم الظواهر. وبين مُستَوَيَيْ الواضح والضمني لا يوجد انقطاع. وهذا الشعور بعدم وجود الانقطاع هو العامل المحرك للنشوة الموضوعية. فالتزحلق من المباشر إلى الضمني، من المقول إلى اللامقول هو تزحلق بلا فجوات".[1]

ويُبيّن جميل حمداوي طريقة اشتغال هذا المنهج في قوله: "ويعني هذا أن المقاربة "الموضوعاتية" تعتمد على خطوتين أساسيتين وهما: الفهم الدّاخلي للنص المقروء عن طريق كشف بنيته المهيمنة الدّالة معجميا وتركيبيا ولسانيا وشاعريا، وتأويله خارجيا اعتمادا على مستويات معرفية مرجعية مساعدة من خلال إضاءة الفكرة المحورية وتفسيرها".[2]

---

[1]. حسن (عبد الكريم): نقد المنهج الموضوعي. مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت. لبنان. العددان: ٤٤-٤٥. صص ٣٩-٤٠.

[2]. حمداوي (جميل): المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي. مرجع مذكور سابقا.

وتُحلّل العلامات انطلاقًا من عناصر التكوين الأربعة (الأسطقسات)، والتي اشتغل بها الفيلسوف الظّاهراتي غاستون باشلار في تحليله النّصوص لاستخلاص مقوّمات البناء الفنّي للصّورة الشّعرية، وتفكيكها وتأويلها واستنطاق دلالاتِها. وسيكون العمل قائما على النّظر في العلامات الشّعرية التي تنتقل من فضاء النصّ المرجعيّ إلى عوالم الإنشاء النصّي الممكنة في الكون الشّعري للقصيدة، من خلال ما يجريه الشّاعر من إنتاج لسلاسل من المتواليات اللّغوية والعلاميّة تسلمُ إلى دلالة مخصوصة تؤسّس لشعريّة النصّ وتتبع من شعريّة المعنى المهيمن عليه[١].

يقول جميل حمداوي في حديثه عن وعي الشّاعر بالكون الشّعري وخصوصيّته وتحويل العناصر المرجعيّة إلى علامات داخل القصيدة: "وتتم عمليّات النّقد (الموضوعاتي) بملاحظات ظاهراتية قائمة على الرّبط بين الذّات المُدرِكَة والموضوع المُدرَكِ ووصف بنيات العمل الأدبي فهما وتأويلا قصد كشف الرموز والأفكار الدلالية دون الاستعانة بالمعرفة المرجعية والإسقاطات الخارجية المسبقة لفرضها على النص. كما يهدف النّقد الموضوعاتي أيضا

---

[١]. انظر ريجيس بلاشير في مقاله عن الغزل بدائرة المعارف الإسلاميّة، حيث يشير إلى هذه العلاقة وكيفيّة تعامل الشعراء مع المرجع الواقعي ودور التخييل في قوله [تعريب]: "إنّ هذه العناصر الدّلالية تنتمي بشكل مّا إلى المرجع الواقعيّ ولكنّها تُنقل في شكل من أشكال التَّخييل عبر الاستعمال الذي يقدّمها في إطاره الشّاعر".

Blachère (Regis): Le ġazal ou poésie courtoise dans la littérature arabe, Dans Encyclopédie de l'Islam, 2e éd. France, t. II, 1965, pp. 1051-1057.

إلى تحديد رؤية الأديب للعالم انطلاقا من التّحليل الدّاخلي المحايث للنّسق النصّي دون إهمال العالم المناصي أو التاريخي الذي أفرز النتاج الأدبي".[1]

تمثّل هذه العناصر التي ذكرنا أسس النّقد الأغراضي، أو أهمّ ما يمكن أن يحتاجه إيضاحه المشتغل بالنّصوص الأدبيّة وظواهرها الشّعرية خاصّة.

٣- إجراء المنهج الأغراضي على نماذج من الشّعر العربي القديم:

كان اختيار هذا المنهج المذكور والنّظر في أهمّ أسسه ومنطلقاته طريقا إلى التأكّد من جدوى مقاربة نصوص الشّعر العربي القديم في مراحل إنتاجها المختلفة، وكان الاشتغال بمصطلحاته وأهليّته أن يكون وسيلة لقراءة هذه النّصوص. وسيكون اختبار هذا المنهج من خلال إجراء أدواته على بعض مقاطع من نصوص القدامى إجراء تأليفيّا نسعى من خلاله إلى الظّفر بأهمّ الدّلالات التي تنطوي عليها هذه النّصوص من خلال تحليل صورها الشّعرية ومكوّناتها وعناصر تشكيل الكون الشّعري فيها.

٣-١: صورة المرأة في معلّقة عمرو بن كلثوم التّغلبي:

لعلّ من نافلة القول الحديث عن تميّز معلّقة عمرو بن كلثوم من خلال موضوع الفخر الذّاتي المندمج بالفخر القبليّ، وقد توارث النّاس تعظيم صور الأبطال في هذه المعلّقة وحفظ النّاس أبياتا أراد من خلالها الشّاعر بلوغ الكمال في زمنه في السجلّ الحربي والمنظومة الأخلاقيّة، ولكنّ صورا أخرى ظلّت مستترة لا نجد اهتماما بها بما تستحقّه لطائف الصّورة الشّعرية التي انتظمت

[1]. (حمداوي) جميل: المقاربة الموضوعاتيّة في النّقد الأدبي. مرجع مذكور سابقا.

وفقها ولا المعاني التي أدّتها. ننظر في هذه المعلّقة في الجزء الذي ورد في قسم النّسيب، ونقصد المقطع الذي يقول فيه[١]: [من الكامل]

تُرِيْكَ إِذَا دَخَلَتَ عَلَى خَـلاَءٍ *** وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُوْنَ الكَاشِحِيْنَا

ذِرَاعـي عَيْطَلٍ أَدَمَاءَ بِكْرٍ *** هِجَانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأ جَنِيْنَـا

وثَدْياً مِثْلَ حُقِّ العَاجِ رَخْصًا *** حَصَانًا مِنْ أُكُفِّ اللاَمِسِيْنَا

ومَتْنَي لَدِنَةٍ سَمَقَتْ وطَـــالَتْ *** رَوَادِفُهَا تَنـوءُ بِمَـا وَلِيْنَـا

وَمأْكَمَةً يَضِيقُ البَابُ عَنْهَـا *** وكَشْحًا قَد جُنِنْتُ بِهِ جُنُونَا

وسَارِيَتِي بَلَنْطٍ أَو رُخَـامٍ *** يَرِنُّ خَشَـاشُ حَلِيهِمَـــا رَنِيْنَـا

فَمَا وَجَدَتْ كَوَجْدِي أُمُّ سَقبٍ *** أَضَلَّتْهُ فَرَجَّعتِ الحَنِيْنَـــا

ولاَ شَمْطَاءُ لَم يَتْرُك شَقَاهَا *** لَها مِن تِسْعَةٍ إلاَّ جَنِيْنَـــا

فتظهر ملامح المرأة وهي تتشكّل جزءا فجزءا من خلال عمليّات السّبك والنّسج التي يجريها الشّاعر وقد اختار لها –أي المرأة– معادلا موضوعيّا تمثّل في النّاقة التي ضارعتها المرأة في صفاتها، بل بلغ التّداخل بينهما أن حلّت أحيانا أجزاء منها وأعضاء في تشكيل صورة المرأة، وكان التّداخل شديدا بلغ التّماهي، والطّريف أنّ المرأة كلّ ما اقتربت من صورة النّاقة كلّ ما ازدادت جمالا وبهاءً. لقد أبدع الشّاعر في رسم صورة الأنثى، وهي الصّفة التي تشترك فيها المرأة الموصوفة– المتخيّلة مع النّاقة رمز الكمال عند البدوي في جاهليّته. وقد استعان الشّاعر في رسم ملامح هذه المرأة التي شبّب بها علامات مهيمنة

[١]. الزّوزني: شرح المعلّقات السّبع للزوزني. معلّقة عمرو بن كلثوم التّغلبي. مصدر مذكور. ص١١٥.

وأخرى فرعيّة تترافد لترسم الصّورة المُثلى المقصودة، وهي صورة مركّبة من عناصر عديدة؛ منها المادي المحسوس (ذراعي/ أدماء/ ثدي/ روادف/ مأكمة/ كشح...) ومنها المعنويّ المجرّد (الخشية/ العذريّة/ العفّة/ الرّفعة والمقام العالي/ اللّين/ الرقّة...) وهي عناصر مشتركة بين المرأة والنّاقة، اجتمعت لتشكّل صورة نموذجيّة يسعى الشّاعر من خلالها إلى إدراك الكمال في المستوى التّخييلي الذي بنى فيه هذه الصّورة التي لا نجدها في الواقع المحسوس الذي يعيش فيه، ولكنّ خاصيّة التّصوير الشّعري عند عمرو بن كلثوم دقيقة باعتبار أنّه استقى الموصوفات وأوصافها من مرجع تخييلي واقعي تتوفّر فيه تلك العلامات وخصائصها أو الموصوفات وأوصافها، ولكنّها لا يمكن أن تجتمع في كيان واحد في الواقع، فيكون تشكيل الصّورة مخصوصا من هذا المنطلق، إذ يقدّم صورة أصولها المرجعيّة واقعيّة، ولكنّ البعد التّخييلي يتجلّى في جمعها عندما كانت لا تجتمع في ذلك المرجع الواقعي، ولا تجتمع إلّا في فضاء القصيدة التّخييلي الذي بُنِيَ على مرجعيّة بدويّة تمثّلت في تقديس النّاقة وجعلها مرجعا للتّصوير، يسعى الشّاعر إلى تقريب صورة موصوفه منها كي تدرك الكمال، لأنّ النّاقة في الوعي الإدراكي للذّات الشّاعرة تمثّل مطلق الكمال الأنثوي القائم على الخصب والتعلّق بالحياة وتطويع الموجودات لتحقيق الوجود، فالمرأة صنو الحياة، ولكنّها تظلّ ضعيفة أمام إكراهات المقام البدويّ والنّاقة تخرج من إطارها المرجعيّ حيوانا يساعد الإنسان على مواجهة صعوبات الحياة لتستحيل رمزا للحياة في ذاتها، وهو ما يفسّر بلوغها حدّ التّقديس والاعتقاد فيها وعبادتها عند بعض القبائل العربيّة.

لقد صوّر الشّاعر المرأة انطلاقا من استعارة أطراف النّاقة وأعضائها وحالاتها المختلفة التي تكون فيها مثل الحمل والولادة، وحالاتها النّفسية المرتبطة بفطرة

الكائن الحيّ مثل الحنين والحزن النّاتج عن الفقد. وقد عوّل على نظام علاميّ يقوم على أصول استعاريّة محدّدة استقاها من نظام نشأة الكون (أي فكرة عناصر التّكوين الأربعة التي تنحو منحى كونيّا) ومن عناصر مخصوصة مرتبطة بواقعه العربيّ الجاهليّ في صحرائه مثل صورة أعضاء النّاقة وصورة ابنها، وكذلك الصّورة النّموذجية للمرأة العربيّة المتخيّلة، والتي تُشَكَّل وفق خصائص وشروط ومعايير محدّدة لها مرجعها. ونقلها بعد ذلك إلى الكون الشّعري للقصيدة لينسج من خلالها صورا قائمة على علامات مهيمنة، كما قلنا، وأخرى فرعيّة؛ من مثل علامتي الخصب والجدب المتقابلتين في القصيدة واللّتين مثّلتا مرجعيّتين تنطلق منهما أغلب العلامات الفرعيّة لتعود إليهما. فالنّاقة، كما المرأة، رمز للخصب والولادة والحياة، مقابل الصّحراء التي اقترنت بالموت والفناء. ولعلّ النّاقة تمثّل المعادل الموضوعي للإنسان في باديته تسلبه ظروفُ الحياة أحبَّ الأمور إليه، ويسعى في مواجهتها ومحاولة التّأقلم معها ليكوّن معالم الإنسان الخارق الذي لا تحرّكه الصّحراء بجدبها وإمحالها. أنشأ عمرو بن كلثوم نظاما من التّصوير مركّبا قام على التّداخل بين صورة النّاقة وصورة المرأة حتّى يكاد القارئ للقصيدة لا يميّز في بعض المواضع المقصود بالتّصوير بين الكائنين، فانتقاله من هذه إلى تلك لا يخضع لمقدّمات أو مراحل بينيّة يوضّح فيها طريقة الانتقال، بل تجده يداخل بين الطّرفين في تشكيل معالم لوحته الشّعرية من خلال سلسلة من المتواليات التّصويرية التي ينجزها مستعينا بالوسائط البلاغيّة والإمكانات المعجمعيّة والمتاح من المنجز النّحوي التّركيبي التي يخوّل الإبدال بين الوظائف النّحوية وما يستتبع ذلك من وفرة في الدّلالة. ويبدو ذلك في وصفه المرأة من خلال استعمال الواو بعد كلّ مشهد أو صورة، فالواو تفيد الاسترسال في التعلّق بالموصوف نفسه وربط

كلّ الصّور بالمصوَّر الأوّل باعتبار عدم ذكر موصوف آخر يُنقل إليه الوصف، انظر قوله من القصيدة نفسها:

وسَارِيَتِي بَلَنْطٍ أَو رُخَامٍ *** يَرِنُّ خَشَاشُ حَلِيهِمَا رَنِيْنَا

فالحلي من متعلّقات المرأة التي تكون غير عاطل، كناية عن مستواها الاجتماعي الرّفيع وأنّها من المترفين. وهو في استرسال الوصف في البيت الموالي يحيل على النّاقة (أمّ سقبٍ).

٣-٢: صورة الخمرة في قصيدة لأبي نواس:

شهدت القصيدة العربيّة تحوّلات فنّية في العصر العبّاسي خاصّة مع الشّعراء المولَّدين وعلى رأسهم أبو نواس. وقد كان هذا التحوّل ظاهرا في خصائص التّصوير الفنّي في القصائد من خلال خطّة خطاب شعريّ واضحة المعالم تظهر في العلامات الشّعرية التي تطالع القارئ وهو يهمّ بالنّظر في القصيدة وتحليلها. لعلّ ما ذُكِرَ من خصائص تتجلّى مبدئيّا في مستوى التّصوير الفنّي، تدفع إلى التّعويل على أدوات المنهج الأغراضي لمحاولة استجلاء عناصر تشكيل صورة موضوع أساسي في تجربة أبي نواس الشّعرية، وهي الخَمرة، وذلك بالرّجوع إلى قصيدة معروفة في وصفها، وهي التي يقول فيها[1]: [من البسيط]

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءُ *** وَدَاوِنِي بِالَّتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ

صَفْرَاءُ لَا تَنْزِلُ الْأَحْزَانُ سَاحَتَهَا *** لَوْ مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّتْهُ سَرَّاءُ

مِنْ كَفِّ ذَاتِ حِرٍ فِي زِيِّ ذِي ذَكَرٍ *** لَهَا مُحِبَّانِ لُوطِيٌّ وَزَنَّاءُ

[1]. أبو نواس (الحسن بن هانئ): الدّيوان. مصدر مذكور. ج٢. ص٢.

قَامَتْ بِإِبْرِيقِهَا وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ *** فَلَاحَ مِنْ وَجْهِهَا فِي الْبَيْتِ لَأْلَاءُ

فَأَرْسَلَتْ مِنْ فَمِ الْإِبْرِيقِ صَافِيَةً *** كَأَنَّمَا أَخْذُهَا بِالْعَيْنِ إِغْفَاءُ

رَقَّتْ عَنِ الْمَاءِ حَتَّى مَا يُلَائِمُهَا *** لَطَافَةً وَجَفَا عَنْ شَكْلِهَا الْمَاءُ

فَلَوْ مَزَجْتَ بِهَا نُورًا لَمَازَجَهَا *** حَتَّى تَوَلَّدَ أَنْوَارٌ وَأَضْوَاءُ

دَارَتْ عَلَى فِتْيَةٍ دَانَ الزَّمَانُ لَهُمْ *** فَمَا يُصِيبُهُمُ إِلَّا بِمَا شَاؤُوا

لِتِلْكَ أَبْكِي وَلَا أَبْكِي لِمَنْزِلَةٍ *** كَانَتْ تَحُلُّ بِهَا هِنْدٌ وَأَسْمَاءُ

حَاشَا لِدُرَّةَ أَنْ تُبْنَى الْخِيَامُ لَهَا *** وَأَنْ تَرُوحَ عَلَيْهَا الْإِبْلُ وَالشَّاءُ

يبدو الشّاعر عالما بنظام التّصوير الفنّي ومقتضياته أدقّ العلم، فقد اختار في إطار خطّة الخطاب القائمة على حجاج اللّائم عرضَ لوحات تصويريّة تبدي محاسن الموصوف (الخمرة) للإقناع بوجهة نظره بصورة موضوعيّة من جهة، ولتحقيق رغبة ذاتيّة كامنة في دواخله تقضي بإنشاء خطاب شعريّ متعال يضع الخمرة في منزلتها التي تستحقّ من وجهة نظر الشّاعر، فيكون الخطاب إظهارا لما تفكّر الذّات العاقلة من جهة وتحقيقا لما تهفو إليه الذّات الرّاغبة من جهة ثانية.

لقد رسم أبو نواس ملامح الخمرة وفق نظام علاميّ دقيق قام على استدعاء بعض عناصر التّكوين الأربعة (الماء- الهواء- النّار- التّراب) وحوّر في طرق توظيفها لتؤدّي الدّلالات التي أراد لموضوعه، فالخمرة تتلألأ كأنّها قبسٌ من نور أصيل لا يصدر عن محرّك آخر، بل هي مصدر النّور في ذاتها، وهي ليست مفردا بل جمع في صيغة مفرد (أنوار وأضواء). وقد استرسل في توظيف عناصر التّكوين الأربعة من خلال استدعاء صورة الماء الذي تبادل الأدوار مع الخمرة، فصارت هي الأصل وأكسبته صفاتها لمّا تمازج معهاوقد

استدلّ الشّاعر على هذا التحوّل في الأدوار من خلال بلوغ الصّفة الأهمّ المعتادة للماء (اللّطافة واللّين) ذروتها وأوجها مع الخمرة بدل الماء (جفا عن شكلها الماء). والأمر ليس غريبا عن الشّاعر في مستوى عمليّات الإبدال في البرنامج الوصفيّ التي يجريها، والمتعلّقة بتبادل خصائص العناصر المكوّنة للصّورة في عالمه الشّعري، ويقرن الشّاعر في قصيدة أخرى الخَمرَةَ بالذّهب، ويعطيها صفاته ويَهَبُهُ خصَائِصَهَا ويَجعَلُهُمَا كُلًّا في واحد، يقول[1] [من الوافر]

أَقُولُ لَمَّا تَحَاكَيَا شَبَهًا *** أَيّهُمَا للتَّشَابهِ الذَّهَبُ

هُمَا سَوَاءٌ وفَرْقُ بَينِهِمَا *** أَنَّهُمَا جَامِدٌ ومُنسَكِبُ

ويبدو أنّ للشّاعر موقفا من هذه العناصر التي ذكرنا آنفا، فكأنّه يضارع بينها وبين الخمرة من خلال الرّفع من منزلة الأخيرة مقابل الحطّ من مكانة تلك العناصر، أي الماء والهواء والتّراب والنّار، وبشكل خاصّ ما حضر منها في الصّور الشّعرية في القصيدة، فبعد الإقناع بتفوّق الخمرة على الماء في الصّفات التي يُفترض أن تكون ملازمة له وكذا الأمر بالنّسبة إلى النّور الذي يمثّل تجلّيا في شكل من الأشكال للنّار، يرفع الشّاعر من مقام الخمرة مقابل التّراب الذي اقترن في تصوّره بالأطلال، ونحن نعرف موقف أبي نواس من الطّلل وصراعه الوجوديّ الأبديّ مع هيئات تشكّله والظّلال التي يلقي بها على الإنسان وما يستتبع حضوره من فكرة انسراب الزّمان[2] واقتراب الأجل والتّذكير

---

[1]. أبو نواس (الحسن بن هانئ): ديوان أبي نواس. المصدر نفسه. ج٣. ص٣٤.

[2]. راجع محمد المزطوري: فكرة انسراب الزّمان صورها وأثرها في الشّعر العربي من خلال نماذج من قصائد أبي نواس. مجلّة "دراسات في الإنسانيات". المعهد العالي للدّراسات التّطبيقية في الإنسانيات، العدد ٥. جامعة قفصة- تونس. ٢٠١٩. صص ١٧١-١٨٢.

بالمصير الإنساني المحتوم. فكان جليّا اهتمام أبي نواس بإظهار موقفه من العناصر الشّعرية في إطار سعيه الدّؤوب إلى التّنويع على القصيدة العربيّة القديمة ومحاولته المغايرة والتّجاوز لما ترسّخ عند القدامى، فكان نظام التّصوير أحد المسالك التي اتّبعها الشّاعر في خدمة غايته، علاوة على ما يتيح هذا النّظام التّصويري القائم على علامات، مؤثّرة حتّى في مستوى القراءة النّفسية للقصيدة باعتبار قيامها على ملامح الحياة من نور وماء، وحسن تبويبها وتنضيدها من أثر في المتقبّل باختلاف اهتماماته؛ المتقبّل المباشر، وهو اللّائم على شرب الخمرة، والمتقبّل المطلَق، والمقصود به قارئ شعر أبي نواس. فقد كانت صورة الخمرة ملحّة في متن القصيدة، أتاها الشّاعر من جوانب مختلفة؛ منها ما تعلّق بضبط خصائصها المميّزة ومنها ما قام على بيان تهافت مقابلها، أي الطّلل باعتبار أنّه صنو موت وفناء. فكأنّ نظام العلامات الذي أجرى وفقه الشّاعر تصويره انعكاس لما يختلج في فؤاده ويصادف هواه. وقد أجرى الشّاعر تصويره وفق نظام قائم على التّفكيك ثمّ التّأليف؛ تفكيك لمميّزات الخمرة باعتبار أنّها الموصوف الرّئيسي وإعادة تأليف لمكوّناتها وصفاتها بعد ذلك. فقد بدأ بالإحالة عليها دون تصريح (بالتي كانت هي الدّاء) واختتم حديثه عنها برفعها إلى منزلة الجوهر الذي يجمع فيه كلّ النّفائس ويؤلّف بين مطلق الجمال والكمال والقيمة، وبين هذا وذاك كان تعديد الخصائص وتفريعها من خلال المقارنات والاستعارات والمقابلات التي استطاع من خلالها الشّاعر أن يهب الخمرة سمة يعزّ توفّرها في غيرها، وهي جمع المتناقضات دلالة على الكمال (الدّاء والدّواء/ لوطيّ وزنّاء).

خاتمة:

قام النّظر في البناء الفنّي للقصيدة العربيّة بين عصري الجاهليّة والإسلام على الاهتمام بمنحى التطوّر واختلاف اللّاحق عن السّابق، فلا يمكن على التّسليم بمقولة التّجديد المطلق لأنّ التّجارب الشّعرية تُبيّن أنّ الأمر أقرب ما يكون إلى محاولات للمغايرة والاختلاف يمكن الاصطلاح عليها بمفهوم التّنويع على القديم.

ويبدو هذا التّنويع مُتَّبِعًا مسارا رصينا، إذ لم يكن في جيل واحد من الشّعراء ولم ينشأ من قطيعة كلّية مع البناء الفنّي للقصيدة العربيّة القديمة، بل جاء متدرّجا بداية من عصر صدر الإسلام مرورا بالعصر الأموي والعبّاسي، الذي تجلّى فيه هذا التطوّر بوضوح خاصّة مع تجربتي بشّار بن برد وأبي نواس. كما ظلّت البنية النّموذجيّة حاضرة حتّى في بعض نصوص رأس المحدّثين أبي نواس من خلال تلك النّصوص التي قالها في مناسبات رسميّة. ويحتاج النّظر في هذه الحركيّة رويّة وتبصّرا، وخاصّة من خلال الاشتغال بالنّصوص التي تمثّل المدار الأساسي لبيان أيّ حركيّة أو تطوّر، وهو ما يُتاح من خلال مداخل منهجيّة للقراءة، أنسبها في ما نعتقد المنهج الأغراضي لما تبيّن من تناسب بينه وبين القصائد العربيّة في تلك الفترات.

ولعلّ أهمّ خصيصة تبين مدى تلاؤم المنهج الأغراضي مع قصائد الشّعر العربي القديم، ما يمكن ملاحظته من يُسْرٍ ومرونة في إجرائه على هذه النّصوص دون أن يشعر القارئ بِثِقَلِ الأدوات أو تعسّف تطبيق النّظرية أو تكلّف تطويع الصّور الشّعرية وباقي مكوّنات النصّ الشّعري لأدوات المنهج، فهو منهج يجري في أوصال القصيدة عند اعتماده في تحليلها، ويُبِينُ عن مكامن الإبداع فيها دون الحاجة في كلّ موضع إلى مهاد نظريّ يبرّر تطبيقه، بل إنّه أحيانا كثيرة لا يظهر اعتماده لتطابق المصطلحات المستعملة فيه مع طرق التّحليل التي يعتمدها النقّاد العرب من المحدثين وحتى القدامى أحيانا، وانسجامه مع خصوصيّة القصيدة العربيّة القديمة ونظام الإحالة والدّلالة فيها.

قائمة المصادر والمراجع

العربيّة: (مرتّبة ألفبائيّا دون اعتبار الألف واللّام وابن وأب)

الأصفهاني (أبو الفرج): الأغاني. تحقيق الدّكتور إحسان عبّاس وآخرين. دار صادر. بيروت– لبنان. ١٩٩١.

البشير (محمود): استنطاق الرّبع ومخاطبة الطّلل في الشّعر الجاهلي. الحياة الثقافيّة. تونس. جانفي ١٩٩٠.

ابن الجهم (علي): الدّيوان، تح خليل مراد. وزارة المعارف. المملكة العربيّة السّعودية. ط٢. ١٩٨٠.

جرير: الدّيوان. دار بيروت للطّباعة والنّشر. بيروت– لبنان. ١٩٩١.

حسن (عبد الكريم): نقد المنهج الموضوعي. مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت. لبنان. العددان: ٤٤–٤٥.

حمداوي (جميل): المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي. ندوة الأصالة جوهر الحداثة، هونغ كونغ. ٢٠٠٤.

ديوان الهذليّين: تحقيق أحمد الزّين. ط٢، دار الكتب المصريّة، مصر. ١٩٩٥.

الزوزني: شرح المعلّقات السّبع. لجنة التّأليف في الدّار العالميّة، بيروت – لبنان. ١٩٩٢.

الغيضاوي (علي):

– الإحساس بالزّمان في الشّعر العربي من الأصول حتّى نهاية القرن الثّاني للهجرة. ط١، كلّية الآداب والفنون والإنسانيات. منّوبة. تونس. ٢٠٠١.

– جماليّة الزّمان في شعر الشّابي: نحو دراسة أغراضيّة منهجيّة. مجلّة الحياة الثّقافية. العدد ٦٩. تونس. ١٩٩٥.

ابن قتيبة الدّينوري: كتاب الشّعر والشّعراء. طبعة بريل، ليدن. ١٩٠٣.

المنّاعي (مبروك): الشّعر والمال. ط١، كلّية الآداب منوّبة. تونس ودار الغرب الإسلامي. بيروت– لبنان. ١٩٩٨.

المزطوري (محمد):

– التّليد والوليد: إكراهات المقام أم الحنين إلى القديم؟ نظر في نماذج من نصوص أبي نواس التّقليديّة. مجلّة دراسات في الإنسانيات– المعهد العالي للدّراسات التّطبيقية في الإنسانيات– جامعة قفصة. تونس. عدد جوان ٢٠٢٢.

– فكرة انسراب الزّمان صورها وأثرها في الشّعر العربي من خلال نماذج من قصائد أبي نواس. مجلّة "دراسات في الإنسانيات". المعهد العالي للدّراسات التّطبيقية في الإنسانيات، العدد ٥. جامعة قفصة– تونس. ٢٠١٩.

ابن منظور: لسان العرب، ط، دار صادر. بيروت– لبنان. ٢٠٠٣.

أبو نواس (الحسن بن هانئ): الدّيوان. تحقيق إيفالد فاغنر وغريغور شولر. النّشرات الإسلاميّة. مؤسّسة البيان، بيروت– لبنان، الطبعة الثانية (طبعة جديدة مزيدة). ٢٠٠١.

الأجنبيّة:

Blachère (Regis): Le ġazal ou poésie courtoise dans la littérature arabe, Dans Encyclopédie de l'Islam, 2e éd. France, t. II, 1965.

Sene (Amasta): Les structures anthropologiques de l'imaginaire en Afrique noire traditionnelle ou vers une arche typologie de concept de pratiques rituelles et de représentations sociales.

فهرس الموضوعات

الملخّص

التقديم:

١- بنية القصيدة العربيّة القديمة وتطوّرها:

١-١: البنية النّموذجية للقصيدة العربيّة القديمة:

١-٢: تطوّر البناء الفني للقصيدة العربيَّة بين الجاهليَّة والإسلام:

أ- المرحلة الأولى: شعر الحجاز والأمويّين

ب- شعر العصر العبّاسي:

٢- نظر في مدى تناسب المنهج الأغراضي مع الشّعر العربي القديم:

٢-١: أسس المنهج الأغراضي:

٢-٢: أدوات المنهج الأغراضي وكيفيّات اشتغاله:

٣- إجراء المنهج الأغراضي على نماذج من الشّعر العربي القديم:

٣-١: صورة المرأة في معلّقة عمرو بن كلثوم التّغلبي:

٣-٢: صورة الخمرة في قصيدة لأبي نواس:

خاتمة: