الفصل الأول

ذاكرة النص / ذاكرة الراوي

«هناك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته».

روبير اسكار بيت[1]

1 ـ تنوير:

ستظل الأسئلة قائمة ومستمرة حول الشعر الجاهلي، ولن نصل إلى إجابات تحسم التساؤل، لأن أسباب الشك كثيرة، وربما تكون موضوعية أيضاً إذا ما رأينا كثرة الشاكين ممّن نثق بعلمهم ونـواياهم. ولكن أسبـاب اليقين كذلـك موجـودة وكثيرة هي، وموضوعية أيضاً. ومن الطريف جداً أن نلاحظ هنا أن البحث في الشعر الجاهلي تطوّر تطوّراً نوعياً في عصـرنا هـذا من سؤال الانتحال إلى سؤال الشفاهية. ويشترك في ذلك باحثون عرب ومستعربون(*)، ويتشكل من ذلك تثاقف يفضي إلى تفسيرات

(*) من هؤلاء الذين أخذوا بمبدأ الشفاهية يأتي مايكل زويتلر في كتابه عن التقاليد الشفوية في الشعر الجاهلي الصادر عن جامعة ولاية أوهايو بأمريكا عام 1978 م وعبد المنعم الزبيـدي في كتابـه (مقدمـة لدراسـة الشعر الجـاهلي) الصادر بطرابلس ـ ليبيا عام 1980 م. وقبلهما جيمس مونرو في دراسته التي سنقف عندها في هذا البحث وقفة خاصة لكونها الدراسة الأسبق في هذا المجال.

ومن الأعمال الأخرى التي لامست أطراف مسألتنا هذه كتاب نوري القيسي عن وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، الصادر في الموصل عام 1974م وكتاب (الكلمات والأشياء) لحسن البنا عز الدين، وفي هذين العملين وقفات تداخل مسألة (الشفاهية) وتفيد فيها وإن كان المؤلفان لا يقولان بالشفاهية والدراسة عندهما تأخذ وجهات أخرى (صدر الأخير عن دار المناهل. بيروت 1989).

www.alkottob.com

جديدة تعتمد على فهم جديد، ويتحقق هنا قول إليوت: «إنه لم يؤثر في الآداب القديمة شيء قدر ما أثرت الآداب الحديثة»[2].

وإن كان سؤال الشفاهية سؤالاً عن (الأصالة) فإن ذلك يشمل ـ فيما يشمل ـ سؤال الرواية. ورواية الشعر الجاهلي كانت شفوية بالفعل وبالاصطلاح على مدى زمن طويل استمر حتى بعد أن تمّ تدوين الرواية. ذاك لأن التدوين لم يكن نقلاً للشفاهي إلى الكتابي، ولكنه تسجيل خطّي للرواية الشفوية. وهذا أبقى الشفاهية بكل شروطها وصفاتها ونتائجها. وما نقرؤه الآن هو (الشعر الجاهلي المروي) وليس المدوّن. فالتدوين ـ إذن ـ قد ثبّت الرواية الشفوية، وعزّز القيم الشفاهية في الشعر الجاهلي وأورثنا إياها. ولكن هذا لا يعني أن هذا الشعر شعر شفاهي خالص الشفاهية، كما ذهب ويذهب بعض الباحثين. بل إني أرى أن الشفوية هي سمة للرواية وليست للإبداع. والشفوية ليست في الإنشاء ولكنها في الرواية وفي النقل. وصفات الشفاهية تسرّبت وسادت في الشعر الجاهلي بسبب أفعال الرواة وليست بفعل الشعراء. ولذا فإن ما أقوله في هذا البحث هو أن الإبداع الجاهلي كان إبداعاً شعرياً كتابياً ـ بمعنى أنه يتّسق مع شروط الكتابية أكثر من اتساقه مع شروط الشفاهية ـ فهو فردي يقوم على نص أصيل فرد، ويقوم على آليات الإنشاء الشعري الغنائي التي لا يفترق فيها أمرؤ القيس عن بدر شاكر السياب إلاّ بمعرفتنا أن السياب يجيد الكتابة وعدم تيقننا من معرفة امرىء القيس لها. والأمية المنتشرة في ذلك الزمن هي أمية اليد والخط ولا تجعل الشعر الجاهلي شعراً شفاهياً لمجرد أن قائليه لم يسطروه على ورق. على أن الآثار المنقولة والحفريات المكتشفة تشير إلى وجود عادة الكتابة

www.alkottob.com

والتدوين وشيوع ذلك بين الناس في الجزيرة العربية منذ أزمنة مبكرة. كما تشير حفريات قرية الفاو في جنوب المملكة العربية السعودية إلى أن الناس يكتبون نصوصهم الدينية والشعرية ويعلقونها على المعابد. كما تشير هذه الحفريات إلى أن الكتابة نشاط اجتماعي شامل، يمارسه الأطفال والنساء، مثلما يمارسه رجال الدين والشعراء. ولقد وجدت كتابات تدل على أجناس وأعمار الكاتبين[3].

ومصطلح (الشفاهية) كما تشكل لدى باري ولورد[4] في دراساتهما عن الشعر اليوغسلافي، وقياسهما له على ملحمة الإلياذة، يعني أنه شعر نمطي (Formulaic)، والقصيدة الشفاهية لا تقوم على نص ثابت، وهي نصّ متغيّر ومتبدل على لسان كل منشد. وكل منشد يغيّر في كلماتها وجملها وفي أبياتها، وله الزيادة فيها أو الحذف منها. ويدخل فيها عناصر جديدة ويلغي منها أخر، مع كل حالة إنشاد. بل ربما غيّر المنشد القصيدة تغييراً كاملاً. ولذا فإن الشعر الشفاهي سائب التكوين، ويتجدّد إبداع القصيدة على لسان كل منشد. والمنشد الشفاهي لا يحتاج إلى حفظ القصيدة في ذاكرته. وليس للحفظ من مكان لدى الشفاهيين. ومهارة الشفاهي لا تعتمد على ذاكرته، ولكن على إتقانه لمجموعة من الصيغ الهيكلية والنمطيات القولية، ومجموعات من الأسماء والأحداث، وتشكل له هذه إطاراً شكلياً يحشوه بما يلائم موقف الإنشاد. ومن ثم فليس هناك إبداع فردي وليس هناك نص معين لشاعر معين. والنصوص تكون نشاطاً قولياً شفاهياً مشاعاً كممارسة إنشادية دائمة التغيّر والتبدّل. والشفاهي - إذن - نص نمطي مشاع. أما الكتابي فهو

www.alkottob.com

نص فردي وغير نمطي، ولا صلة لذلك بإجادة الكتابة عضلياً من عدمها. فما هي حال الشعر الجاهلي قياساً على ذلك؟

إن في الجاهلي شفاهية تختلف عن هذه الشفاهية. ففي حين أن النص الجاهلي نص كتابي (فردي، ثابت)، فإن الشفاهية فيه هي شفاهية الرواية، ولقد امتزج هنا صنيع الراوي بصنيع الشاعر فاشتبه الأمر علينا، وجاءتنا النصوص الجاهلية حاملة لكثير من المزج بين هذين الصنيعين المختلطين في النص الواحد وعبر النصوص المختلفة. فكثر التشابه والتكرار والنمطية، وبرزت سمات الشفاهية من باب الرواية، ونتج عنها ما نراه من نمطية عناصر الخطاب الشعري. وهذه صفات الشعر الشفاهي، ولكن بإزاء ذلك ظهر التفرّد والاختلاف والتجاوز والمبارزة الإبداعية. وهذه ليست من صفات الشعر الشفاهي مما يجعلنا نقول إن القصيدة الجاهلية خليط من السمتين معاً وفي آن.

ونحن هنا نعزو أسباب ذلك إلى الرواة، الذين مارسوا الشعر ممارسة شفاهية دفعت بهم إلى الاعتماد على (النمط) حسب مفهوم باري ولورد ـ لظروف عملية سنقف عليها في المبحث الثاني أدناه ـ وهذا أدّى بهم إلى تداول صيغ شعرية لها صفة الثبات والتكرّر ـ فأثبتوها وكرّروها بين الأشعار.

على أن التمييز بين ما هو من الشاعر وفي قصيدته، وبين ما هو نمطي شفاهي دخيل، أمر ممكن من خلال التشريح النصوصي الذي يفترض وجود ذاكرتين متميزتين في النص. أحدهما ذاكرة الراوي، والأخرى ذاكرة النص. ولقد تزاحمت الذاكرتان على النص الجاهلي، وتقاسمتاه، بل إنهما تنافستا عليه، وربما

www.alkottob.com

أفسدتاه، وسببتا الشكوك فيه وفي أصالته. خاصة وأن هذه التشابهات تكثر في هذا الشعر، وتقل فيما سواه من شعر ما بعد عصر التدوين. وشيوع هذه الظاهرة في الشعر المروي في مقابل قلتها في الشعر المدوّن تعني ـ إضافة إلى ذلك ـ أن هذه التشابهات والأنماط ليست تقليداً شعرياً عربياً. إذ لو كانت كذلك لاستمرّت شائعة، مثلما استمرّت التقاليد الأخر. وهذا سبب آخر من أسباب التساؤل عن حقيقة النص الجاهلي، ونسبة الأصيل والدخيل فيه، أي نسبة الكتابي والشفاهي.

وفي هذا البحث سوف أشق لنفسي طريقاً داخل النص لأبحث في النص عن النص، وأفحص مادته لمعرفة حقيقته.

فالنص ـ كما يقول ثعلب[5] ـ هو كشف وإظهار، وكل مُظهر فهو منصوص، وكل تبيين وإظهار فهو نص. وأصل مادة النص من قولهم: نصَّه، إذا أقعده على المنصّة، والقصيدة ـ إذن ـ أقعدها الشاعر على منصّة الشعر، وتركها لنا على أنها كشف واستظهار، وعلينا نحن كشف الكشف، والحفر في منصّة الشعر لنضع القصيدة في بحرها الطبيعي الذي لا يمكنها أن تعيش إلاَّ فيه (وكما للأسماك مياهها الإقليمية فإن للقصائد أيضاً مياهها الإقليمية)[6]. وكل بيت تائه بين القصائد سوف يجد لنفسه أسباباً حيوية للبقاء في موقعه الطبيعي، بعد رحلة الضياع بين النصوص.

ولا ريب أن النقد النصوصي بمفهوماته الأساسية يساعد على تجلية الأمر وتوجيه البحث، خاصة ما يتعلق منه بمبدأ (تفسير الشعر بالشعر)[7] وهو مبدأ يؤسّس لعضوية الفعل الشعري، ويؤكّد جسدية النص بمعنى حيويته وتفاعله الداخلي الذي ينفي الدخيل

www.alkottob.com

ويثبت العنصر الأصيل ليبني ذاكرة النص. ولكن قبل ذلك سأقف وقفة على ذاكرة الراوي وما أحدثته من أحكام وفهم وتفسير. أو لنقل ما أحدثته من سوء أحكام وسوء فهم وسوء تفسير.

2 ـ ذاكرة الراوي:

جاءنا الشعر الجاهلي بواسطة الرواة الذين كانت الذاكرة هي أداتهم الفاعلة، وهذا يعني أننا نتعامل مع (الذاكرة) وليس مع أي عامل مادي أو عقلي آخر. ومن شأن الذاكرة أن تكون انتقائية ومتذوقة، وتفرض حينئذٍ حسّها الذوقي على ما تنتقيه من شعر منقول. ويصحّ هنا أن نقول إن ما نقرؤه من الشعر الجاهلي هو مختارات الرواة. على أننا أمام نوعين من الرواة ومستويين من النقل. فلدينا الرواة الأعراب، أبناء الصحراء، ولدينا العلماء الذين دوّنوا الشعر وتسمّوا باسم الرواة مثل الأصمعي وغيره. والانتقاء إذن يمرّ بمرحلتين من الراوية الأعرابي إلى الراوية المدوِّن. ومن ذاكرة إلى ذاكرة وذائقة إلى ذائقة، ممّا يشكل ذاكرة مصفاة ومنتقاة، وهي بعد ذلك كله ذاكرة بشرية. وبما أنه كذلك فهو صورة لهذه الذاكرة. ومن هذا الشعر سوف نعرف حقيقة الأداة الناقلة، مثلما أننا سوف نتمكن من معرفة المنقول بما أنه نصوص ماثلة. وهذا الشعر إذن أثر لشيئين هما الناقل والمنقول وسنجد الاثنين معاً داخل هذا الشعر. والمطلوب منّا هو الفرز والتمييز بين الفعل الشعري داخل القصيدة، وبين الفعل الإنتقائي الذوقي فيها، أي بين ذاكرة النص وذاكرة الراوي.

ولا ريب أن الرواية هي ضرب من التفسير ومن النقد، مثلما

www.alkottob.com

هي انتقاء وتذوّق. مما يعني أن القصيدة الجاهلية قد نقلت إلينا بعد أن تداخلت فيها عناصر الشعر كإبداع فردي مع عناصر الرواية انتقاء وتذوقاً وتفسيراً ونقداً. وليس من الصعب التمييز بين هذه الأشياء داخل النص الواحد، إذا ما نحن أخذنا بمبدأ جسدية النص، ثم أخذنا بإجراء التشريح عليه.

وفي السبيل إلى ذلك ننظر إلى حال الرواية بظروفها العلمية والنفسية المحيطة بها ذاك أنها قد حوصرت بثلاثة حصارات قاسية، أولها قلة الشعر المتاح لها مقارنة بما للعرب من شعر وفير. وهذا الشعر القليل صار مطلوباً من السوق الثقافية بإلحاح واسع، ولم يكن للرواة سوى أن يتداولوا هذا القليل يقلبونه ويردّدونه استجابة للطلب. ومثل حال كل من لا يملك غير القليل فإن تداولهم لهذا الشعر سوف تشوبه شوائب الإعادة والتكرار وتكرار التكرار، لأن هذا هو ما في الوسع والمستطاع. ولم يعد أمر ضياع أكثر الشعر الجاهلي بالشيء الخفي على الدارسين. ونحن هنا لا نسوق هذه الحقيقة للإبلاغ عنها، ولكننا نشير ـ فحسب ـ إلى وعي الرواة ووعي المدونين بهذه الحقيقة. على أن وعيهم بها هو ما شكّل ضاغطاً نفسياً ومادياً على الرواة لكي يقلبوا القليل المتبقي على كافة التقليبات الممكنة. وسيشمل ذلك إدخال شيء على شيء ونسبة بيت أو أبيات، وكذلك مقطوعات وقصائد، إلى شاعر وشاعر وثالث... إلخ. إضافة إلى ما يعتور الذاكرة من عيوب إنسانية طبيعية كالنسيان واللبس وملابسات الظن وسوء النقل. ثم إن العرب مرّوا بظروف كانت أهم عندهم من رواية الشعر. وابن سلام الجمحي قد أشار إلى تشاغلهم بالإسلام والجهاد والفتوحات

www.alkottob.com

ممَّا ألهاهم عن رواية الشعر. فلما (اطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقلّ ذلك وذهب عليهم منه كثير)[8].

على أنهم لم يلتفتوا إلى ذلك القليل ولم يطلبوه للتدوين إلاَّ بعد أن اطمأنوا إلى أداء مهمات أكبر وأجل عندهم، وهي كتابة القرآن الكريم بعد مقتل كثير من القرّاء في حروب الردّة، ثم بعد تفرّغ علماء متخصصين في رواية الحديث وجمعه وتدوينه.

ومن هذا صارت شهادة أبي عمرو بن العلاء: (ما انتهى إليكم ممّا قالت العرب إلاَّ أقلّه، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير)[9]. وهي شهادة تتردّد في كل كتب التراث وهي ـ إذن ـ مقولة حيّة ماثلة في أذهان الرواة والمدونين، وفي كامل وعيهم. ممّا يدفع بالجميع إلى التمسّك بذلك القليل رواية وتدويناً. وصار لرواة هذا القليل سوق علمية تجعل مصداقية الراوي وذاكرته أساساً يفوق ذاكرة النص وتنمحي أمامه شروط النصوصية والشعرية، ويتم قبول القصيدة مهما كانت مختلّة لأن الراوي مقبول، وليس لأنها تحمل أسباب القبول بذاتها. فالقبول ـ إذن ـ للراوي وليس للقصيدة. وإذا ما صار التدوين هنا فإنه تدوين لذاكرة الراوي ـ بشفاهيتها الواضحة ـ وليس تدويناً للنص كما قاله صاحبه. والفارق ما بين النص الأصلي والنص المدوّن هو تلك المسافة الزمنية منذ لحظة الإنشاء إلى لحظة التدوين، مع ما داخلها من تعاقب الرواة وتغيّر الظروف وتبدل الأحوال، إضافة إلى عيوب الحفظ وانقطاع سلسلة السند.

www.alkottob.com

ونتيجة لقلّة الشعر راح الرواة يحملون أشعاراً على الشعراء ليسدّوا من ذلك النقص، وفي ذلك يقول ابن سلام: «إن الرواة حملوا على طرفة وعبيد حملاً كثيراً لقلّة شعرهما بين الناس وهما من الفحول ـ الطبقات 26/1».

والحصار الثاني المضروب على ذاكرة الراوي هو غايات الرواة، وهي غايات أثّرت على توجيه اختياراتهم، وحدّدت وجوه الانتقاء. وعن هذه الغايات وأثرها يقول الجاحظ: (لم أر غاية النحويين إلاَّ كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلاَّ كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج. ولم أر غاية رواة الأخبار إلاَّ كل شعر فيه الشاهد والمثل)[10] ثم يذكر الجاحظ فئة سمّاها (عامتهم) ربما كان لهم غرض جمالي وتربوي في نقل الشعر، ولكن الفئات التي جاءت في الاقتباس هي فئات مهمة جداً ولها سلطة ثقافية وعلمية لا رادَّ لها. وهذا يعني أن غاياتها من الشعر سوف تقرّر مصير الأشعار المتداولة بينها. وهذه الغايات هي الإعراب والمعاني الصعبة وشواهد الأخبار. إنها غايات صارمة وواضحة النوايا ثم إن أصحابها ذوو سلطان علمي غالب. ومن تكن تلك غاياته فإنه لن يهتم بالجانب الشاعري أو الجمالي في القصيدة، وسوف تكون نصوصية النص خارج همّه ومطلبه. ولهذا فإنه لن يقلق من تداخلات النصوص ما دام الإعراب قائماً وما دامت المعاني الغريبة وشواهد الأحداث تطفو على سطح القصيدة. فالقصيدة ليست غاية لهم. إنها مادة علمية تشكّل مرجعاً توثيقياً. وشَبَه القصيدة بالآلة أكبر من شبهها بالجسد عند من تكون هذه دواعي النظر عنده. حتى لقد روي عن بعض ثقاة النحويين أنهم

www.alkottob.com

كانوا يعدلون من ألفاظ الشعر إذا كانت القاعدة النحوية التي يحبذونها تقتضي ذلك. ولقد قال الدكتور إبراهيم أنيس مرة إن الشعر المنسوب إلى بعض المولدين على أوزان غير أوزان العروض المعروفة هي من وضع من سمّاهم بمولدي العروضيين[11] ولم تك من قيل الشعراء.

بهذا صارت غايات الرواة قيداً يحاصرهم ويوجّه اختيارهم، وزاد هذا من مآسي القصيدة الجاهلية، حيث حاصرها الزمن وحاصرتها الظروف فأضاعتها ما عدا القليل، وتدخلت في هذا القليل غايات بعض الرواة، فضـ ت بعض هذا القليل، وشوّهت البعض الآخر. وفي وسط ذلك سلت الآراء والأهواء ـ كما يقول ابن سلام[12] ـ فللرواة الآراء وللقبائل الأهواء. وبين هذه وتلك وقع الشعر.

وثالث الحصارات هو نتيجة للسابقين، وشاركهما في الضغط على ذاكرة الراوي، ودفعها إلى أفعال هي في حقيقتها ضدّ الشعر. ولربما كانت الأخطاء المرتكبة في حق القصيدة الجاهلية إنما تقع عن حسن نية أشار إليها ابن سلام بقوله: (وجدنا رواة العلم يغلطون في الشعر، ولا يضبط الشعر إلاَّ أهله)[13]. وفي هذا القول شهادة على وجود أهلٍ للشعر يضبطونه، ولسنا نشك في ذلك. ولكننا نقول ـ فحسب ـ إن هناك من يغلط وهناك من يخلط وهناك من ينتحل. وهؤلاء خلطوا عملاً صالحاً بآخر سيء. وعلينا أن نميز بين العملين، لأن ضبط الشعر يحفظ ويحافظ على ذاكرة النص. أما من غلط من رواة العلم فقد أحلّوا ذاكرتهم داخل القصيدة فأربكوها وأربكوا الدارسين من بعدهم ـ كما سنرى لاحقاً ـ.

www.alkottob.com

ومن الذين غلطوا بحسن نية محمد بن إسحاق بن يسار فهذا ـ حسب ابن سلام ـ (ممّن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه. . . وكان من علماء الناس بالسير. . . قبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أتينا به فأحمله)[14] .

ولقد لامه ابن سلام لوماً شديداً، ولم يقبل عذره. وهذا الرجل عالم بالتاريخ موثوق، قال عنه الزّهري، لا يزال في الناس علم ما بقي هذا الرجل[15].

ولننظر الآن إلى هذه الحال: رجل موثوق وعالم محترم. وفي مقابل ذلك هو رجل لا علم له بالشعر. ومع ذلك فإن الناس قد أخذوا عنه الشعر. والناس هنا بين أمرين من أمورهم، أحدهما احترامهم لعالم موثوق. والثاني قلة الشعر وندرته ـ بعد الفقدان الجماعي ـ. ولذا فقد تناسى الناس جهل صاحبهم بالشعر، فأخذوا منه ما أخذوا. ولكن هذا قد أفسد وهجن. وفي كلمة التهجين إشارة إلى الخلط والاختلاط. وهذه هي علة الشعر الجاهلي. ذلك الخلط الذي ينبغي علينا كشفه وتمحيصه.

على أن الأمر يتجاوز أحياناً حسن النوايا إلى القصد والتعمّد، كما يقول ابن سلام عن حماد الراوية، وهو أول من جمع أشعار العرب ولكنه غير موثوق به، وكان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره[16]. فهو يخلط شعر هذا بشعر ذاك. وهذا معناه أن الشعر المختلط شعر جاهلي أصيل من حيث إنشائه ولكن الرواية عبثت به وخلطته على بعضه.

www.alkottob.com

وما فعله حماد الراوية هو خلط واع ومتعمد. ويقدم ابن سلام الجمحي لنا مقولة قاطعة تجزم بأمر الخلط وتفضح صنيع العشائر والرواة فيقول: (في الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير)[17]. ولا يفوت الأستاذ محمود شاكر، محقق كتاب ابن سلام، ملاحظة أن كلمة (مصنوع) تعني أنه محمول على الشاعر وهو من عمل غيره، وليست تعني الوضع، واستشهد لذلك بقول سيبويه عن بيت من الشعر أنه: مصنوع على طرفة، وهو لبعض العباديين، فهذا معناه أنه محمول على الشاعر وليس أنه ممّا صنعه الكذّابون أو القبائل[18].

على أن الغلط بحسن نية أو عن قصد لا يقف عند الجهلة بالشعر أو منتحلي الأشعار، بل إنه يداخل حتى علماء الشعر الموثوقين، ولقد روى أن الأصمعي والأحمر قد أخذا على المفضل مآخذ في رواياته لأبيات لامرىء القيس وأوس وغيرهما. ولهذا قال ابن رشيق: (ولأمر ما قال ذو الرمّة لموسىٰ بن عمرو: اكتب شعري. فالكتاب أعجب إليَّ من الحفظ. لأن الأعرابي ينسى كلمة قد تعب في طلبها ليلة، فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثم ينشدها الناس، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام ـ العمدة 250/2).

وهذا معناه أن الشعراء يعون مشكل الرواية الشفوية ويخافون منه وأنهم يخشون على شعرهم من التبديل والنسيان. وهو مشكل ظرفي وبشري. تحسّس منه الشاعر وسعى لتلافيه، حرصاً منه على نصّه، وعلى ثبات النص وفرديته وحصانته ضد الظروف الطبيعية والبشرية.

www.alkottob.com

وحينما نقول هذا القول فإننا لا نقصد أن مجتمع الرواية ومجتمع التدوين العباسي قائمان على فساد في النوايا وخراب في الصنيع. ويكفي أن قد رأينا ـ هنا ـ ابن سلام والجاحظ يعلنان إدراكهما للموقف ويعرفان الخطأ ويعلنان عنه. بل إن ابن سلام يشرح القضية بصدق وأمانة حيث يقول: (ليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا، ولا ما وضع المولدون، وإنما عضَل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء، أو الرجل ليس من ولدهم، فيشكل ذلك بعض الإشكال)[19].

وهذا الذي عضَل بابن سلام وبأهل العلم معه، وأشكل عليهم بعض الإشكال هو الذي حارت الدراسات فيه. وأثّر على فهم الدارسين وعلى تفسيرهم للشعر الجاهلي.

والرواية بشفويتها وبظروفها الموضحة هنا ضلّلت الدارسين المحدثين مثلما عضلت وأشكلت على الأوائل من أهل العلم، وراح فريق يشك بالشعرالجاهلي مثل موقف طه حسين في أول أمره، ومرجليوث. وراح فريق آخر يصف الشعر الجاهلي بالشفاهية مثل جيمس مونرو. ولقد يعنينا هنا موقف مونرو لأنه يتداخل مع ما نقول من جهة، ولأنه وقف على التشابهات وبنى حكمه عليها. ولذا فإنني سأشير باختصار إلى أطروحته ووجه اختلافي ومخالفتي لما يقول[20].

وإنه لمن الواضح الآن القول إن الرواة كانوا ينحلون شعر الرجل غيره ويزيدون فيه، ممّا يعني أن الخلط هنا هو خطأ من أخطاء الرواة وليس تقليداً شعرياً. وهذا هو أول مآزق مونرو إذ إنه بنى أحكامه على أخطاء الرواة وليس على تقاليد الشعر. ولم يبذل

www.alkottob.com

أي جهد للتمييز بين ما هو (نمط شعري) وما هو خلط واختلاط أي أنه لم يميّز بين النمط الدخيل والنمط الأصيل. وحينما أتكلم عن نمط أصيل فالذي أعنيه هو المعجم الدلالي والتركيب الذي ينشأ ضمن الأعراف الأدبية ويشكل سياقاً لغوياً واصطلاحياً للجنس الأدبي. وهذا يحدث في كل الآداب وفي كل الفنون وفي كل العصور والثقافات. وحدوثه لا يجعل الشعر شفاهياً، ولا يلغي الأصالة والتفرّد. وهذا يحدث عند إليوت مثلما حدث للمتنبي وأبي نواس. وهم لا يختلفون بذلك عن امرىء القيس في دخول كل واحد منهم في سياق أدبي يحدّد موقع الشاعر من جنسه الأدبي بوصفه طيراً يغرّد ضمن سرب في سياق واحد، يتشابه ويتداخل ويتقاطع.

ولقد غاب ذلك عن بال مونرو مثلما غابت عنه أشياء أخر سأشير إلى بعضها هنا.

فهو أولاً قد حصر استشهاداته على أبيات الطلل، وأهمل الأجزاء الأخر في القصائد. وبذلك هشم النسق الشعري وكسر السياق، وفاته استكشاف العلاقات الداخلية في النص. وحكم على الكل بناء على وقفات مبتسرة رأى فيها جزءاً من الجزء. وهذا الصنيع لا يتيح للدارس فرصة التصوّر الصحيح. وسوء التصوّر يفضي بالضرورة إلى سوء الحكم.

وجعل نظرته مبنية على وجود التشابه فحسب. ولم ينظر إلى الاختلافات المتواترة في الشعر الجاهلي. مع أن الإختلاف هو الذي يتولّد عنه الإبداع. والمبدع لا يكون مبدعاً باتفاقه مع من

www.alkottob.com

سواه، وإنما يكون ذلك باختلافه الذي يميّزه ويميّز شعره ويفصح عن تفرّده.

كما أن مونرو قد اكتفى ـ في الغالب ـ بالوقوف على فواتح الجمل مثل جملة (وقد أتناسى الهم) ومشابهاتها لدى عدد من الشعراء، ولم ينظر في الأنساق الإنشائية والجمل الشعرية التي دخلت فيها تلك الفواتح. ودخول الفواتح في جمل شعرية هو الذي يكشف عن وظيفتها في النص، ويفتح للمبدع باباً للإبداع والتميّز والتفرّد.

ونظرات مونرو المغلقة أو لنقل إن نظرته المبنية على نصف النظر قادته إلى الإحتكام الجازم والقاطع إلى (التشابهات)، وراح يجدول هذه التشابهات، وافترض أن الشعر الجاهلي بسبب هذه التشابهات شعر نمطي وبالتالي هو شعر شفاهي، وأطلق عليه عدداً من السمات الإفتراضية منها:

النص الجاهلي نص مرتجل، ولا وجود للنص الأصيل، والأسلوب الشعري جماعي، والشعر ـ إذن ـ ملكية مشاعة، ونقل الجمل النمطية ليس سرقة. ويجزم بعد ذلك وقبله بأميّة المجتمع الجاهلي. أي أنه مجتمع لا يقرأ ولا يكتب.

وهذه كلها استنتاجات لا تصمد أمام البحث والفحص. فأن يكون النص الجاهلي مرتجلاً فتلك دعوى تتعارض مع تاريخ عبيد الشعر وحولياتهم ونشاطهم في تنقيح النصوص. ومونرو لم يخرج هؤلاء من تطبيقاته ولم يستثنهم من أحكامه.

كما أن جزمه بإباحة السرقة يرد عليها بيت طرفة الذي يفتخر

www.alkottob.com

فيه بأصالته وأصالة شعره وتفرّده حيث يقول[21]:

ولا أغير على الأشعار أسـرقها
عنها غنيت وشر الناس من سرقا

وهذا بيت لا تتسع دلالته للجماعية ولا للملكية المشاعة. بل إنها تشير إلى النص الأصيل للمبدع الفرد المتفرد.

كما أن جهل العرب بالكتابة مسألة تفندها كشوفات قرية الفاو في الصحراء الجنوبية، وقد أشرت إليها في بداية البحث...

ويلجأ مونرو إلى القياس على الشعر (النبطي) في الجزيرة العربية مدعياً بأن هذا الشعر لا يقوم على (نص أصيل)، وإنما هناك نص مفتوح يزيد وينقص في كل مناسبة ارتجال. وهذا ادعاء غير صحيح. فالشاعر النبطي يملك حسّاً ذاتياً بنفسه وبشعره. بل إنه يغار على نصّه مثل غيرته على عرضه. ويحرص على سلامة قصيدته ونقائها. وهذا لا يتعارض مع الإنشاد ولا مع الحفظ. وهو حسّ لا يحتاج إلى ورقة وقلم لكي يكشف عن وجوده. وإن كنّا سنقيس الجاهلي على النبطي فسنقول إن النص هنا وهناك نص إبداعي فردي كامل الإنشاء. وهو كامل من حيث نسبته إلى قائل فرد، ومن حيث ثباته كما يريد له منشؤه. ويتم تصحيح الراوي إذا أخطأ في نسبة النص أو في بناء القصيدة حتى إنه لا يغفر للراوي أن يخطىء في الحروف بل الكلمات أو الجمل أو الترتيب. ولا يحدث شيء من ذلك إلاّ بخيانة الذاكرة والنسيان ممّا يسبب الخلط والتداخل. ومن هنا فإن هذا الخلط والتداخل هي أخطاء وليست تقاليد أو أعرافاً أدبية. وهي من أفعال ذاكرة الراوي وليست من صنائع الشعراء.

www.alkottob.com

على أن أخطاء الرواة تقود إلى إدخال نص على نص. وهنا يجب أن نتنبّه إلى ملحظ أساس يحرج فكرة مونرو إحراجاً خطيراً لا يسمح له بقياس الجاهلي على الشعر الشفاهي كالإلياذة أو الشعر اليوغسلافي، كما فعل باري ولورد. ذلك لأن (النمط) في الشفاهي يسير المنشد في النص الواحد، ولا يثبت النص بصورة واحدة، وإنما يتغيّر ويتبدّل، ويضبط النمط حركة التبديل والتغيير مع الإنشاد. ولكنه يظل نصاً واحداً كما هي الإلياذة. أما الذي حدث في الشعر الجاهلي فهو أن التشابهات ليست تبدّلاً وتغيّراً يحدث في النص الواحد، ولكنها تداخلات نمطية بين نصوص مختلفة. وهذا لا يعني أبداً أن النص الجاهلي مفتوح للمنشد يعدل فيه ويغيّر كيف شاء، كما هو الحال في الشعر الشفاهي عند باري ولورد، إنه يعني ـ فحسب ـ أن الرواة المتأخرين خلطوا بنسيان أو بقصد بين القصائد وداخلوا بعضها على بعض. والتاريخ يشهد على ذلك، كما أن معارضة ذاكرة النص بذاكرة الراوي سوف تفضح ذلك الخلط.

هنا يحسن بنا أن نميّز بين مشكل ظرفي قاد الرواة إلى الخلط، وبين سمات التكوين الإبداعي الذي هو بالنسبة للجاهلي تكوين نصوصي فردي مكتمل الفردية. والراوي ليس سوى أداة توصيل، وهو ناسخ يستعمل لسانه بديلاً عن القلم، والذاكرة بديلاً عن الورق. فإذا ما صار القلم والورق حلاً محل اللسان والذاكرة، ويتمّ حلّ المشكل الظرفي. وليس للراوي حقوق تماثل حقوق المنشد في الشعر الشفاهي، من حيث إن المنشد يتصرف في النص بتوجيه من النمط الإنشائي. أما الراوي فلا يفعل سوى نقل

www.alkottob.com

القصيدة بأمانة كاملة مثلما قالها الشاعر الأصلي، سواء كان ذلك حقيقة أم ادعاء. ولن تجد راوية يعلن أو يعترف بتصرّفه في رواية النص. ولسوف يكون التصرّف مأخذاً يطعن في أمانة الراوي ويهدّد مصداقيته، ويجعله غير موثوق ـ كما حدث لحماد الراوية وسواه من الرواة الذين كشفهم التاريخ. ويعد فعلهم حينئذٍ عبثاً يوصفون بسببه بأنهم كذابون لا يؤخذ بقولهم. وهذا لا يسمح بقياس الجاهلي على الشفاهي المصطلح عليه. ولعلّ مونرو قد أحسّ بشيء من ذلك حينما صرَّح بضرورة تعديل نظرية باري ولورد عن الشعر الشفاهي لكي تكون صالحة لوصف الجاهلي، ولكنه لم يفلح باستنباط تصوّر نظري يحل له معضلة ذلك التداخل. وليس لإخفاقه هذا من سبب سوى أنه أخطأ هدفه، فجعل القصيدة تتحمل أخطاء الرواة، فصارت الأخطاء عنده ـ وفي توهّمه ـ أعرافاً شعرية وتقاليد إبداعية، وما هي بذلك.

وإن كانت الرواية قد أثّرت على وجه الشعر فإن الذي نفعله نحن هو أن نقبل الرواية بما أنها أداة لتوصيل النصوص إلينا، ولكننا نضع فكرة (الخلط) في كامل اعتبارنا. ومن هنا نقول إن مجمل الشعر الجاهلي هو شعر عربي صحيح إجمالاً ولكنه من داخله مختلط ومتداخل لا بفعل المبدعين وإنما بأخطاء الرواة.

3 ـ ذاكرة النص:

يقول الهمذاني في المقامة القريضية عن طرفة بن العبد إنه (مات ولم تظهر أسرار دفائنه، ولم تفتح أغلاق خزائنه)، ويبدو أن خزائنه وأسراره لم يهاجمها الموت فقط، وإنما تدخّلت الحياة في

www.alkottob.com

ملاحقتها ومحاصرتها. فقد ضاع كثير من شعره، مثلما ضاع كثير من شعر عبيد بن الأبرص. وهما لا ينفردان في هذا الضياع، ولكن الذي ضاع منهما أكثر من غيرهما. فلمّا قلّ كلامهما حُمل عليهما حمل كثير ـ كما يقول ابن سلام[22].

وما دام ابن سلام ينص على الحمل على طرفة فإنه من المفيد أن نجعله مجالاً ننظر فيه نظرتنا في التمحيص والتشريح، لنكشف عن بعض وجوه الحمل ونميّز بين ذاكرة النص وذاكرة الراوي.

ونحن نعرف من كتب الأدب عن اشتراك مشهور بين امرىء القيس وطرفة في البيت التالي:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
... ... وتجلد

وكل من تكلم عن البيت قديماً أو حديثاً فإنه يقول إن طرفة قد قال البيت إما أخذاً من امرىء القيس وهذا رأي ابن قتيبة[23]، أو تضميناً حسب رأي ابن سلام. وكل من جاء بعدهما سار مسارهما في القول بتضمين طرفة لبيت امرىء القيس، إما عن وعي أو عن تداخل نصوصي. ولم يسأل أحد عن دور الرواية في الخلط. حتى ابن سلام الجمحي، وهو الرجل الذي كشف مشكل الرواية، وقال إن زيادة الرواة ووضعهم (ليس يشكل على أهل العلم). ولا ريب عندي أن هذا البيت من زيادة الرواة، أدخلوه على معلقة طرفة ـ كما سنوضح لاحقاً ـ وأرى أن حكاية البيت قد دخلت في تاريخ الأدب كإشاعة علمية، يصنع الناس حولها الحكايات. ومن أطرف

www.alkottob.com

ما قيل عن ذلك ما نقله ابن رشيق من أنهم استحلفوا طرفة عن هذا البيت فحلف أنه لم يسمعه قط[24]. ولا أدري كيف يقبل ابن رشيق قصة مثل هذه عن شاعر (مات ولم تظهر أسرار دفائنه، ولم تفتح أغلاق خزائنه). وهو شاعر افتخر بأنه لا يغير على الأشعار يسرقها، لأنه غني عن ذلك، ولأن شرّ الشعر ما سرقا. وشاعر هذه صفته وصفة فحولته المعروفة لن يهون عليه أن يقف ليحلف على ملكيته لبيت ليس له. ثم إن المرء ليعجب من هؤلاء الذين يحفظون هذه الحكاية، وينسون شعر طرفة وهو أهم وأعز. ثم كيف لم يذكرها المدونون الأوائل على ما فيها من طرافة.

ولأن يكون البيت ليس لطرفة فهذا أمر تميل إليه كل كتب التراث، والسؤال هنا هل هو تضمين أم هل هو نمط شفاهي مباح التداول للشعراء ـ كما يقول مونرو ـ أم أنه بيت دخيل أدخله الرواة خطأ في المعلقة.

والأخير هو ما نقول به، ونرى أن كثيراً من التشابهات النمطية ليست سوى خلط خاطىء من الرواة. وسنجعل هذا البيت مادة لإجراء التشريح النصوصي الذي نراه كفيلاً بالتمييز والكشف.

1.3 ـ يشترك امرؤ القيس وطرفة ـ روائياً ـ في البيت. ولكي نعرف وضع البيت وموقعه فإننا نضعه في جملته الشعرية في كل من القصيدتين، ونفحص البيت من داخل جملته ونسقه الشعري. ولنبدأ بامرىء القيس الذي لا يشك أحد في نسبة البيت إليه، يقول امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

www.alkottob.com

فتوضع فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل
رخاء تسح الريح في جنباتها
كساها الصَّبا سُحقَ الملاء المذيَّل
ترى بعر الصَّيران في عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل

* * *

كأني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
فدع عنك شيئاً قد مضى لسبيله
ولكن على ما غالك اليوم أقبل
وقفت بها حتى إذا ما تردّدت
عماية محزون بشوق موكل
وإن شفائي عبرة إن سفحتها
وهل عند رسم دارس من معول

* * *

وهناك روايات أخر للقصيدة، يجمع بينها كلها رابط واحد لا يختلف وهو النسق الشعري المتحرك تحرُّكاً عضوياً مع فاتحة النص بجملته الشعرية الأولى (الأبيات 1 - 4) ثم يدخل إلى الجملة الثانية بدءاً من البيت الخامس حتى التاسع.

www.alkottob.com

والذي أقصده من مصطلح (الجملة الشعرية) هو الوحدة الشعرية المتكاملة، بنائياً ودلالياً، تكاملاً عضوياً يشكل نسقاً حيّاً وذاتياً[25].

وبين الجملتين الماثلتين هنا يحدث نوع من التداخل والتقاطع، وهو تفاعل نصوصي يقوم على المشاكلة من جهة، والإختلاف من جهة أخرى. ويكون التحوُّل من الشبه إلى المفارقة. ففي البيت الأول يرد الوقوف (قفا نبك) ويتكرَّر في البيت السادس (وقوفاً بها) وكلاهما مرتبط بالبكاء، ولكن الدلالة فيهما مختلفة اختلافاً كبيراً. فالوقوف في البيت الأول هو وقوف حقيقي. أما في السادس فإن كلمة (وقوفاً) تعني المغادرة. وهذا يجعلنا أمام دلالتين متقاطعتين.

ولكي يتضح لنا ذلك فلنعد إلى القصيدة، حيث نرى جملتين شعريتين تأتي الأولى (1 - 4) على صورة خطاب ذاتي مباشر من الشاعر إلى من حوله، يطلب فيه التوقّف والبكاء والتذكّر. وهو حينما يطلب ذلك فإن معناه أن ما كان حادثاً هو نقيض ذلك، فهم يتحركون وهم سالون وناسون، وهذا يشمل الشاعر مثلما يشمل الركب الذين معه، ويشملنا نحن أيضاً بوصفنا قرّاء نستهلك النص وننتجه دلالياً وانفعالياً. وبما أنهم كذلك فهو يطلب منهم التوقّف عن تحركهم ويطلب منهم البكاء والتذكّر من بعد السلوان والنسيان. ثم يرسم بعد ذلك صورة للموقع، وعلاقة المكان بالحياة، حيث نجد أمامنا تموّج الحركة الكونية من خلال الرياح الجنوبية والشمالية وريح الصبا. وهي ثلاث رياح تتقلب على المكان الرملي فتثير فيه اضطراباً يجعله غير مستقر. ثم يتعاقب

www.alkottob.com

المكان يلاحق بعضه بعضاً بدءاً من الدخول وحومل ثم توضح وتليها المقراة. وبين هذه المواقع الأربعة والرياح الثلاث يأتي (سقط اللوى) عاجزاً عن الراحة، حيث صار دائب الحركة متموجاً مضطرباً مثله مثل الشاعر. ومن هنا صار الوقوف والتوقّف مطلباً للشاعر وللمكان لكي يعود كل واحد منهما للآخر، فيألفه ويتآلف معه مرة أخرى بعد انفصال وغياب. وحينما عاد الشاعر إلى المكان طلب من صحبه أن يعودوا مثله، وطلب من المكان أن يلتفت إليه لكي يراه ويعلم أنه ما زال يتذكر ويحسّ بعلاقته الحيّة مع المكان، حيث المكان كان منزلاً، وكان في المنزل حب. ولكن ماذا جرى لذلك المنزل والحب؟...

تأتي الجملة الشعرية الثانية (5 - 9) لتعود بنا إلى حال ما قبل النص، ما قبل الطلل. أي حال المنزل والحب والإقامة، وهناك كان المكان ثابتاً لم تلعب به الرياح الثلاث، وسقط اللوى رمل مستقر من تحت المحبين يضمهم برفق. ولكن هذا الثابت تحرّك فجأة، وصارت لحظة الفراق حيث نرى الشاعر بدءاً من البيت الخامس يخاطب نفسه وليس أصحابه (كأني). ويصف لحظة الفراق (غداة البين)، وكان الجميع قد تحمّلوا في تلك الغداة بمن فيهم أصحابه الذين ركبوا على مطيهم، أما هو فقد ظلّ في مكانه سادراً مذهولاً يبكي ويتحسر. وهنا يأتيه أصحابه وينظرون إليه وينصحونه بالصبر والتجمّل. والبيت السادس يأتي حاملاً لدلالة (المغادرة) وموقف البين:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم

بعد أن يقول:

www.alkottob.com

كـأنـي غـداة البيـن يـوم تحملـوا
لـدى سمـرات الحي نـاقف حنظـل

حيث نرى جملة (وقوفاً بها صحبي) مرتبطة بجملة (عليّ مطيهم) أي أنهم راكبون على المطي، وهو جالس، فيشرفون عليه ويخاطبونه وهم راكبون. وتكون (وقوفاً بها صحبي) بمعنى (صحبي يغادرون) إنهم يغادرون مع سائر الحي. والوقوف هنا يدل على المغادرة والارتحال بعد استقرار وسكينة. على عكس الوقوف في البيت الأول، الذي هو توقّف بعد تحرّك.

من هنا فإن النص يتحرّك حركة عضوية بين أنساقه التي يبنيها بناء نصوصياً متماسكاً ومتداخلاً، وهو تداخل يقوم على علاقات حية تربط أجزاء النص ربطاً حياً. وهذه ليست بقصيدة تقوم على الأبيات المفردة، ولكنها قصيدة تعتمد على الجمل العضوية ذات النسق المتكامل. والدلالات فيها تتبادل الحركة ما بين مشاكلة ظاهرية، واختلاف داخلي يثري النص، ويجعله نصاً دائم التحوّل والتفاعل.

ومثلما أن دلالة الوقوف قد مرّت بتحوّل أساسي فيما بين الجملتين الشعريتين، فإن البيت المشكلة يقوم على عناصر دلالية ترتبط مع سائر عناصر القصيدة بعلاقات عضوية وثيقة الارتباط.

وعناصر البيت الدلالية هي:

الوقوف /الصحب/ القول (المخاطبة) /الهلاك/ الأسى/ التجمّل/ البكاء:

www.alkottob.com

وقـوفـاً بهـا صحبي علـيّ مطيهـم
يقـولـون لا تـهلـك أسى وتجمـل

وما دمنا قد قلنا بجسدية النص، وعضوية جمله الشعرية، وقلنا بوجود النسق الحي الذي يربط العلاقـات الداخليـة بين الدلالات ربطاً متفاعلاً وحيوياً، فإن الفكرة تدعونا إلى ربط دلالات هذا البيت ربطاً عضوياً بما يتفاعل معها في سائر القصيدة، وهذا هو البرهان النصوصي على كون البيت جزءاً عضوياً من النص، وعدم الترابط سوف يعني أنه دخيل وطارىء. ولننظر في عناصر البيت عنصراً عنصراً وما يقابله في القصيدة.

الوقوف: أشرنا إلى التحوّلات الدلالية لكلمة الوقوف في الجملتين الشعريتين الأوليتين في القصيدة، وهـذا يجعل فكـرة (الوقوف) بكل دلالاتها فكرة أساسية في قصيدة امرىء القيس. ولقد جاء البيت المشكلة معتمداً على هذه الفكرة بتحويلها من الوقوف الحقيقي إلى المغادرة، ممّا يجعله بيتاً يشير إلى البين والفراق. ويتداخل الوقوف في هذا البيت مع عناصر القصيدة التي تدور حول دلالة الوقوف منذ البيت الأول، فهذا البيت، ثم في أبيات أخر مثل:

وقفـت بـهـا حتـى إذا مـا تـردّدت
عمـايـة محـزون بشـوق مـوكـل

وفيه يكون الوقوف وقـوفاً حقيقيـاً على الطلل، مكـرّراً بذلـك مدلول الوقوف في البيت الأول. ولكنه يأتي بعد ذلك ويدخل صورة لوقوف البين والمغادرة والقطيعة، وهو (الصرم):

www.alkottob.com

أفـاطم مهـلاً بـعض هـذا التـدلّـل
وإن كنت قد أزمعت صرمي فـأجملي

ثم يدخل مع هذا البيت إلى وجوه من الدلالات تتداخل مع العناصر الدلالية الموجودة في البيت المشكلة، حيث المخاطبة والتهالك والأسى:

وإن كنت قـد سـاءتـك مني خليقـة
فسلّـي ثيـابي مـن ثيـابـك تنسلـي
أغـرك منـي أن حبّـك قـاتلـي
وأنـك مهمـا تـأمـري القلب يفعـل
وأنـك قـد قسمـت الفـؤاد فنصفـه
قتيـل ونصـف فـي حـديـد مكبـل
ومـا ذرفـت عينـاك إلّا لتضـربـي
بسـهميـك فـي أعشـار قلـب مقتـل

والشاعر هنا يفتح وجه الخطاب مع فاطمة، خائفاً من لحظة البين والصرم، الذي هو تمزيق روحي وجسدي له، ولكنه بالنسبة لها مجرد تدلّل، وتدلّلها هذا هو قتل له، يذكره بلحظة وقوف صحبه عليه، وقد تحمّلوا للمغادرة، وكان وقتها يتمزّق من الألم والتحسّر حتى أوشك أن يهلك. وها هو الهلاك يهدّده على يد فاطمة المتدلّلة المغرورة بحبّها القاتل وبقلب حبيبها المطيع. وتمارس فاطمة معه لعبة البكاء، ولكنه بكاء يختلف عن بكاء الشاعر. إنها تبكي هنا لتزيد من فتكها بذلك القلب الذي مارست تقتيله، وقسمته إلى قسمين حيث قتلت أحد النصفين، وكبلت

www.alkottob.com

الآخر بالحديد مع أن الأمر لا يحوج إلى أي شيء من هذا، إذ يكفي لصرمه أن تستل ثيابها من ثيابه وينتهي كل شيء، لكي يعود سقط اللوى إلى متاهته الأولى حيث ينفصل الحي عن الحياة، وينعزل المكان عن الزمان، وتسود الرياح الثلاث ما بين الدخول وحومل والمقراة وتوضح. وتبتدىء القصيدة من جديد، حيث الوقوف والبكاء والأسى والخطاب المتهالك، ولن يكون الوقوف ـ إذن ـ إلاَّ للبين والصرم والمغادرة.

ويكون مدار الدلالة الشعرية بهذا على الوقوف/المغادرة، وهو وقوف صار قدراً حتمياً يلاحق الشاعر ويسيطر على نصّه، ويغزل دلالات النص بما ينتج عن الوقوف من هلاك ومن أسى. ثم يأتي البكاء كناتج نهائي لكل ذلك، حيث هو الشفاء وهو الداء. هو البداية وهو النهاية.

البكاء: هو دلالة الدلالات:

وإن شفـائي عبـرة إن سفحتهـا
وهـل عنـد رسم دارس من معـول

هذا بيت يحسم الموقف، حيث يلغي جوهرية الطلل، ويؤكد أن الطلل ليس سوى باعث، يبعث ما في الوجدان ويحرِّض التعبير (من العَبرة بفتح العين)، ولو حدثت العَبرة لكان الشفاء، ولكن الشاعر لا يريد هذا الشفاء ولذلك قال (إن سفحتها) ولا بدّ أنه لا يريد أن يسفح العبرة. ولو سفحها لصار الشفاء وزال التـوتّر، وحينئذٍ لن تكون القصيدة. ولسوف يزول الشاعر بزوال النص. ولكن الذي تحقّق هو احتباس الدمع في ضمير الشاعر، فصار

www.alkottob.com

التعبير (من العبارة) بدلاً عن التعبير (من العَبرة). ولم يكن الشفاء فصارت القصيدة.

ومن هنا يأتي البكاء أساساً دلالياً، فيه يكمن السر، ومن أجله يكون الوقوف، وقوف المغادرة أولاً ثم وقوف الطلل ثانياً. وكلاهما يحدثان لكي يكون البكاء حيث تولد القصيدة.

ويحدث بعد ذلك تمييز ما بين العبرة المحتبسة، وما بين الدموع حيث العبرة تظل حبيسة كي يتفجر منها النص، أما الدموع فمن الممكن أن تفيض من دون مساس بتلك العبرة الشاعرية المولدة للتعبير:

ففاضت دموع العين مني صبابة
على النحر حتى بلّ دمعي محملي

هذه تفيض صبابة وتولّها وخوفاً من لحظة الوقوف بمعنى المغادرة والصرم والبين. وللشاعر تاريخ مأساوي مع الحب والفراق، ومع المرأة التي صار ديدنها تعذيب شاعرنا، وتقتيله وتمزيق قلبه، حتى تعوّد على ذلك وصار البكاء له مادة شعرية، يستمد منها وجوده الأدبي، ويكوّن التعبير من العبرة.

وليس في القصيدة كلها قطب دلالي مثل دلالة البكاء الذي هو عنصر عضوي يتمحور حوله النص، وكلما تبدى قطب آخر غير البكاء بادر الشاعر إلى إزاحته. وها هو يقول عن الطلل: وهل عند رسم دارس من معول؟ ليس للطلل من معول، أما العبرة فهي الشفاء. وحتى الفرس لم يعد قادراً على مجاراة العبرة في وظيفتها في القصيدة. وحينما جاء الفرس فإنما أتى بوصفه احتمالاً

www.alkottob.com

تخييلياً، ليعطي القصيدة امتداداً شعرياً يبعدها قليلاً عن حدثها الدلالي الأول، لكنه لا يلغي مدارها الدلالي ولا يعوض عنه. ولذا استخدم الشاعر كلمة (وقد) في قوله عن الفرس:

وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل

في مقابل أداة التأكيد (إنّ) في بيته عن العبرة:

وإنّ شفائي عبرة إن سفحتها

وهذا يجعل (العَبرة) ذات دلالة جوهرية لا تعادلها أي دلالة أخرى. بل إن كل دلالة أخرى ما كانت إلاَّ لتهييج العبرة دون سفحها لكي يكون التعبير.

وأخيراً نعيد ربط البيت بالذي قبله، لنتبصر بالعلاقة العضوية بينهما:

كأني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمّل

حيث نرى مشهد المغادرة في تلك الغداة، وما أفضى إليه من موقف ظل الشاعر فيه يتهالك على نفسه من الأسى، ويقف صحبه عليه وهم متحملون على مطاياهم، ويهمون بالمغادرة مع الحي، فيوجهون إليه القول في تلك الغداة بأن يصبر ويتجمل كي لا يهلك. والضمير في (بها) يعود إلى الغداة، حيث يربط البيت حسيّاً بالذي قبله.

www.alkottob.com

ومن هنا تصبح العلاقة بين البيت وسائر القصيدة علاقة عضوية، حتى لو أننا جربنا وحذفنا البيت من القصيدة فإن العناصر الدلالية في النص سوف تشير إليه، وتكشف عن غيابه. لأنه جزء حيوي منها. لا يكون إلاَّ بها. بل إن دلالته سوف تتغير لو أنه خرج عن هذه القصيدة كما سنرى.

2.3 ـ رأينا موقع البيت عند امرىء القيس، وننظر الآن وضع البيت عند طرفة: حيث يقول:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجلد

وفيها يأتي البيت مباشرة بعد المطلع. وأول ما نلاحظه هو تغيّر دلالة (الوقوف) حيث إننا نعرف من امرىء القيس أن ذلك بمعنى المغادرة والبين، والضمير في (بها) يعود على (غداة البين). ولكنه هنا جاء وقوفاً على الأطلال، والضمير يعود على أطلال خولة.

وهذه أولى الملاحظات. ونزيد عليها بملاحقة دلالات البيت في (الوقوف/ والصحب/ والبكاء/ والتهالك/ والأسى). حيث نبحث لها عن أي أثر في قصيدة طرفة، فلا نجد شيئاً من ذلك. فطرفة ليس بكاء. وليست لديه مشكلة مع النساء. وما جاء في بعض الروايات من وصف للمرأة الأحوى التي في الحي فذاك مجرد وصف خارجي، لا يعبّر عن حب ولا عن تعلّق، ولا عن صرم ولا عن بين. وذلك الوصف لا يستلزم بكاء ولا تهالكاً.

www.alkottob.com

وقصيدة طرفة تشير بوضوح إلى مشكلة الشاعر وإلى حلّها. وهذه المشكلة وذلك الحل لا يمتان بصلة إلى هذا البيت. ممّا يعني أنه عنصر دخيل على النص، وليس جزءاً عضوياً في القصيدة.

أما حل الشاعر فهو ما يقوله بجزم وتأكيد:

وإني لأمضي الهمّ عند احتضاره
بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

ويكرر ذلك مؤكداً إياه بقوله:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي
ألا ليتني أفديك منها وأفتدي

هذا هو علاجه من همّه. أما همّه فهو: (ظلم ذوي القربى) وأسبابه جاءت من تشرابه للخمور وبيعه وإنفاقه للطريف والتالد، حتى تحامته العشيرة كلها. ولا يربطه بالحياة سوى ثلاث، هنّ عنده من حاجة الفتى. وكلها في الخمرة والضيافة واللهو. وكل ما يريده من حياته هو أن يستمتع بالملذات. ولو شاء ربّه لجعله مثل أثرياء قومه الذين نصّ على أسمائهم في القصيدة.

ومن هنا تأتي الناقة لتهرب به بعيداً عن همومه هذه. وهي هموم محددة، لها حل محدد. وليس بحاجة إلى بيت التهالك والأسى، ما دامت لديه ناقة تلك صفتها. وليس بحاجة إلى البكاء والتحسّر لأنه قد أعلن لنفسه خلاصها بقوله:

لعمرك ما أمري علي بغمة
نهاري ولا ليلي عليّ بسرمد

www.alkottob.com

وإذن فلا وجه للبكاء والتحسّر والتهالك، وهو قد عرف نهاره فأجلى غمته، ثم كشف ليله وعراه من سرمديته. وذلك على عكس امرىء القيس الذي تجسّد له الليل على صورة وحش بحري يتموج، ويحط عليه الليل/الوحش بجسده الحيواني، ولا ينزاح هذا الهم حتى وإن ناداه الشاعر مترجياً إياه بأن ينجلي بصبح، لأن الصبح ليس بأحسن حالاً من ذلك الليل الحيواني المتوحش.

إن لامرىء القيس مشكلة مع كونه ومع عالمه الروحي ومع المرأة كمتدللة تقتله بدلالها وبصرمها وبمغادراتها المتكررة. ولذا بكى واستبكى ووقف واستوقف وذكر الحبيب والمنزل، وكان أول من فعل ذلك ـ كما قال النقاد.

أما طرفة فأمره مختلف، ولذلك فإن البيت ليس بيته، وما هو من جنس قصيدته، ولا من نسقها الدلالي. ولن يصح أن نقول إن طرفة قد ضمَّن البيت في قصيدته، لأن البيت لا يتداخل مع كينونة النص، ولا تستدعيه ذاكرة القصيدة. ونحن نعرف أن التضمين هو ضرب من التداعي يتطلبه النص ويقترحه. ولو أعدنا النظر في قصيدة طرفة لاكتشفنا ـ مرة أخرى ـ أن البيت نشاز دلالي فيها. فهو لا يترابط بأي دلالة من دلالاتها. ولو حذفنا البيت منها لما بقي له أي أثر يشير إليه، أو يدل على وجوده ـ على العكس من حال ذلك في قصيدة امرىء القيس.

كما أن دلالات البكاء والتهالك لا تدخل في السياق الذهني في تركيب طرفة، وحلوله مختلفة عن ذلك كل الاختلاف. وما ورد في بعض الروايات من قوله (وقفت بها أبكي وأبكي إلى الغد) تنفيه ذاكرة النص التي لا يأتي البكاء فيها كقيمة دلالية. فلا هو

www.alkottob.com

حل ولا هو موقف عند طرفة، بينما ترد عنده حلول ومواقف أخر، كما هو واضح في وقفاتنا هذه.

ثم كيف يأتي البيت بهذه السرعة، مباشرة بعد المطلع. وكأن طرفة قاله قبل أن يبتلع ريقه بعد البيت الأول. هل يا ترى حضر التضمين بهذه السرعة، ووعى الشاعر قصيدة امرىء القيس، وهو في لحظة التدفّق الإنشائي، ألم تلهه موهبته وحسّه الشعري وحاجته إلى القول عن تذكّر محفوظاته. ألم تشغله هموم نصّه وقصيدته عن شعر غيره. لا سيّما وأنه شاعر يفتخر بأنه لا يغير على الأشعار لغناه عنها. إننا نقول إن قصيدته قد أغنته عن شعر غيره، وهي غنية فعلاً ولا تحوجه إلى سواها.

هذه افتراضات لا أراها مجافية للحقيقة، وأزيدها بعض براهين تؤيد هذا التصوّر. ومن ذلك ما يراه الأسلوبيون عن فكرة (الإجبار الركني). وتقوم هذه الفكرة على نتائج الفحص الأسلوبي، التي تشير دائماً إلى أن عناصر النص يدعو بعضها بعضاً. حيث يتم عادة اختيار العناصر الأولى اختياراً حراً، ثم تفرض هذه العناصر الحقل الدلالي المتسق معها. فالشاعر إبراهيم ناجي في قصيدة (العودة) يفتح القصيدة بجملة (هذه الكعبة) فتستدعي الجملة حقلها الدلالي المرتبط بها، من الطواف والعبادة والصلاة والسجود، فيقول[26]:

هذه الكعبة كنا طائفيها
والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء

www.alkottob.com

وهو يستخدم كلمة (الكعبة) استخداماً مجازياً، ومع ذلك اتبعها بالدلالات المرتبطة بها، واستخدم هذه الدلالات ـ أيضاً ـ استخداماً مجازياً. وهذا إجبار ركني مارسه الخيار الأول، وفرضه على ذهن الشاعر كتداعيات للكلمة ترتبط بحقلها الدلالي. ولقد تمثلت من قبل بأبيات لحمزة شحاتة، قامت على علاقات ذلك الإجبار[27].

ولئن كان الأمر في أبيات ناجي وأبيات شحاتة على قدر كبير من الوضوح، فإنه قد يخفى في عامة أحوال الإبداع، إلاَّ أنه موجود على درجات متفاوتة لن يصعب كشفها مع التشريح والفحص. ولقد شاهدنا علاقات البيت الدلالية عند امرىء القيس. ولكننا في قصيدة طرفة لا نجد للبيت أي صدى أو أثر البتة. ولو كان البيت حاضراً في ذهن الشاعر، وقت إبداعه، لصار له آثار في النص، من خلال علاقاته الدلالية العامة، ومن خلال الإجبار الركني الذي تستلزمه دلالات البكاء والتهالك والأسى. وهي بلا ريب دلالات انفجارية متوترة، لا يمكن أن تحضر بهذه السرعة الظاهرية كبيت يتلو المطلع من دون أن تفرض دلالاتها على النص، مثلما فرضت نفسها على ذهن الشاعر. ولكنه الخلط من الرواة هو الذي أدخل هذا البيت على النص، وما هو منه لا إنشاء ولا تضميناً.

ولو كانت قصيدة امرىء القيس حاضرة في ذهن طرفة، لوجد طرفة فيها ما هو أولى بالتضمين، مثل البيت:

فدع عنك شيئاً قد مضى لسبيله
ولكن على ما غالك اليوم اقبل

www.alkottob.com

ولن يعجزه تعديل كلمة القافية، مثلما عدل الرواة كلمة (تجمّل) إلى (تجلّد). مع أن هذا البيت يتداخل مع دلالات طرفة، ومع نسق قصيدته ـ ولقد تكررت دلالات مضى وأمضي عند طرفة كثيراً، ومنها قوله:

وإنـــي لأمضـــي الـــهـم عنـــد احتضـــاره

* * *

على مثلهـــا أمضـــي إذا قـــال صـــاحبي

* * *

فـــذرنـــي وخلقـــي إننـــي لـــك شـــاكـــر

* * *

فـــذرنـــي أبـــادرهـــا بمـــا ملكـــت يـــدي

* * *

فـــذرنـــي أروّي هـــامتـــي فـــي حيـــاتـــهـــا

* * *

على أن الناتج الدلالي لهذه الأبيات وللقصيدة بعامة، هو ضدّ دلالة البكاء والتهالك. ونلاحظ أن طرفة لا يحثّ نفسه على التجمّل والتصبّر (أو التجلّد المزعوم). وإنما يدعو نفسه إلى مبادرة المنية ومواجهتها بعد أن ردّد ذرني/ذرني، وأطلق على نفسه كلمة الموت:

www.alkottob.com

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يـدي

كلّ ما ملكت يده هو من أجل مبادرة المنية، حيث لا صبر ولا تجلّد.

ونجـد هنا أن دعـوات الترك المتكـررة ـ وهي ضد البيت المشكلة ـ هي في الوقت ذاته مرتبط بما يماثلها عنـد امرىء القيس. فلو كان طرفة يعي تلك القصيدة، ويرى تضمين شيء منها لوجد فيها ما هو أولى من ذلك البيت الناشز عنه وعن نصّه. ولذلك فإننا لو حذفنا البيت من قصيدة طرفة لما بقي من دلالاته أي أثر في سائر النص. ممّا يؤكد أنه دخيل طارىء، ونشاز ليس من مادة القصيدة ولا من سياقها. ولا يسير في نسقها الدلالي فهو من خارج ذاكرة النص.

ثم إن دعوى التضمين تقتضي معرفة طرفة بقصيدة امرىء القيس معرفة مكينة، مع افتراض شيوع هذه المعرفة شيوعاً يشمل الشاعر وجمهوره، إلى حدّ تصبح النصوص الشعرية معه معروفة لدى الجميع. وهذا أمر لا تسمح به وسائل الاتصال المحدودة في زمن الشاعرين. ولو افترضنا هذا الشيوع وذلك التواصل، فإن الذي نراه أن المتعاصرين عادة يتنافسون على كسب الوجـاهة الإبداعية. وشيوع قصيدة ما تجعل المبدع يتجنب الانزلاق إليها، والاشتباك مع دلالاتها، ويحرص على تجاوزها ومواجهتها بإبداع يضاهيها ويزاحمها. اللهم إلاَّ لدى التابعين وصغار المبدعين الذين يقعون في ظل الكبار ويدورون في مداراتهم. وما كذلك طرفة وهو فحل من الفحول، له مكان في قومه وفي نفسه، يرتفع به عن دونية

www.alkottob.com

التقليد. وقد افتخر بأصالته ـ كما كرّرنا ذكره أعلاه ـ. على أن الناظر الفاحص في قصيدة طرفة سيدرك أنه قد أصابها شيء غير يسير من الخلل في مطلعها، ولا تستقيم القصيدة في نسق شعري عضوي إلاَّ بعد دخوله إلى الناقة. أما قبل ذلك فإن أبيات الطلل ورحلة المالكية، ثم الأبيات عن أحوى الحي، تبدو مفككة مضطربة، دخل عليها خلط وحذف وعبث واضح. يشهد عليه التاريخ بشهادة ابن سلام، عن ضياع شعر طرفة، ثم عن الخلط الذي وقع عليه.

وليس في الأبيات هذه ما يمكن أن يشكل جملة شعرية عضوية، بينما تأتي أبيات الناقة وما بعدها في أنساق مرتبطة ارتباطاً عضوياً يشكل جملاً شعرية متكاملة.

وحينما نردّد فكرة (الجمل الشعرية) فإننا نقول إن الشعر العربي بما فيه الجاهلي ـ يقوم على أنساق عضوية من الممكن كشفها بالفحص والتشريح ويحدث كثيراً أن نغفل عن ذلك فنسيء فهم الشعر حينما نفكر فيه بيتاً بيتاً. مثلما حدث للرواة حينما فكروا في بيت (وقوفاً بها صحبي) تفكيراً فردياً فأساؤوا فهمه، وجعلوه يعني الوقوف على الأطلال بوضعه عند طرفة بينما هو يعني مغادرة الصحب ورحيلهم، كما هو معناه إذا ما نظرنا إليه من داخل جملته.

ومثله يتكرّر الخطأ في فهمنا لبيت **طرفة**[28] المشهور:

وإن أحسن بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقا

www.alkottob.com

حيث يتردّد القول دائماً عن هذا البيت بأنه يعني أن أحسن الشعر أصدقه وأنه يركز على مفهوم الصدق في الشعر، ولكن البيت لا يدل على هذه الدلالة أبداً. ولكي نفهم معناه لا نحتاج إلاَّ إلى وضعه في جملته الشعرية حيث هي:

ولا أغيـر على الأشعـار أسـرقـهـا
عنهـا غنيت وشر النـاس من سـرقـا
وإن أحسـن بيـت أنـت قـائلـه
بيـت يقـال إذا أنشـدتـه صـدقـا

ومن الجليّ هنا أن همّ هذين البيتين هو أصالة الإبداع وضد السرقة. وتكون (صدق) فيهما هي نقيض (سرق)، والصدق هنا مقرون بقول الشاعر للشعر، فهو صفة للإنشاء الشعري (قول الشعر). فأحسن بيت تقوله هو ما يقول السامعون عنه إنه ليس سرقة ولكنه شعر صدق. أي أنه إبداع أصيل من قيل الشاعر ومبتكراته. ولا شأن لذلك بمعنى الصدق، المضاد للكذب، والكلمة قد مسّها تحويل دلالي يربط معناها بسياقها الشعري ويكون الصدق بمعنى الأصالة وضدّ السرقة وليس نقيض الكذب. وهذا يؤكد لنا عضوية الدلالة من حيث اعتماد معناها على سياق جملتها، لأنها جزء من نسق متماسك. وإذا ما حصل قطع النسق تشوّه البيت وتغيّرت دلالته.

ومثل ذلك بيت كعب بن زهير المشهور:

مـا أرانـا نقـول إلَّا رجيـعـاً
ومـعـادا مـن قـولنـا مكـرورا

www.alkottob.com

وهو بيت ما آنفك الجميع يردّدونه على أنه يعني ترداد الشعراء للقول وتكرارهم له، ويقابلون ذلك بقول عنترة (هل غادر الشعراء من متردم) إشارة إلى تداخل النصوص والمواردة ووقع الحافر على الحافر. ولا أبرىء نفسي من الوقوع في هذا الزلل، ولو أعدنا البيت إلى جملته الشعرية لاتضحت لنا دلالته المغايرة لهذا الظن، يقول كعب مخاطباً زوجته:

عذلتني فقلت لا تعذليني
قد أغادي المعذَّل المخمورا
ذا صباح فلم أواف لديه
غير عذالة تهرّ هريرا
عذلته حتى إذا قال إني
ـ فذريني ـ سأعقل التفكيرا
غفلت غفلة فلم تر إلّا
ذات نفس منها تكوس عقيرا
أجهاراً جاهرتِ لا عتب فيه
أم أرادت خيانة وفجورا
ما صلاح الزوجين عاشا جميعاً
بعد أن يصرم الكبير الكبيرا
فاصبري مثلما صبرت فإني
لا أخال الكريم إلّا صبورا
أي حين وقد دببت ودبّت
ولبسنا من بعد دهر دهورا
ما أرانا نقول إلّا رجيعاً
ومعاداً من قولنا مكرورا

www.alkottob.com

والضمير في البيت يعود على الشاعر وزوجه ـ وليس على الشعراء ـ والبيت في جملته الشعرية هو خطاب من شاعر إلى زوجته، لتكشف عن مخاصمتها له. وهي خصومة عتيقة كلها رجيع من القول المعاد المكرور. فالمعاد المكرور ليست لغة الشعر، وهذا لا يعني تداخل النصوص وتواردها، ولكنه فحسب يعني نقيق الخصومة بين زوجين طالت العشرة بينهما ولبسا من بعد دهر دهوراً. ودلالة البيت ـ إذن ـ دلالة عضوية لا تتحقق إلَّا بوجوده في جملته الشعرية[29].

وما أكثر ما يحدث هذا وهو عمل مضاد للشعر ومضاد للفهم الصحيح يوقعنا في الخطأ، ويورطنا فيه. ولقد أساء الناس فهم بيت دريد بن الصمة الذي يقول:

وما أنا إلَّا من عزية إن غوت
غويت وإن ترشد غزية أرشد

وذلك لأنهم يأخذونه مفرداً، ولو أعادوه إلى جملته الشعرية التي هو جزء منها، وعددها خمسة أبيات، لأحسنوا فهمهم له. وكل الأبيات الخمسة ضرورية لفهم البيت وإدراك معناه. ولقد تعرّضت له في مبحث آخر بتفصيل[30].

وفي أخذ الشعر على مبدأ (الجمل الشعرية) ما يساعد على كشف التفكّك والتناقض، مثلما أنه يكشف عن الأنساق العضوية المتماسكة. ولقد رأيت من قبل تناقض زهير في معلقته بسبب عادته الحولية[31]، ممّا يحدث تصدعاً داخل النص، لأنه يفكر فيه بيتاً بيتاً على فترات زمنية متقطعة فيحدث الانفصال والانفصام من

www.alkottob.com

داخل النص. ولأمر مثل هذا كره الأوائل تنقيح الشعر، وقلّلوا من شأن المنقحين، وسمّوهم عبيد الشعر. بينما الآخرون هم سادة الشعر وسلاطين النص.

ومن فكرة الجمل الشعرية، والنسق العضوي، ندرك أن البيت المشكلة يندمج في قصيدة امرىء القيس في سيرورة إبداعية، وهو جزء عضوي في جملة، وليس جزءاً في هيكل نمطي. وخروج البيت من جملته يغير دلالته ويفتت عناصره ويهدرها.

ثم تحوّل البيت على لسان الرواة الشفويين إلى جملة معزولة وشفوية. ترصّ داخل أي تركيبة نمطية هيكلية. وهذا الهيكل النمطي يظل قابلاً للتغيير والتبديل بل الإلغاء، لأنه بيت تائه لقيط، وضائع دخيل، من الممكن دوماً التصرّف معه من خارج النص. كما هي حال البيت لدى طرفة بسبب خطأ الرواة، وطرفة ومعلقته بريئان منه ومن دمه المسفوك.

والنمط الهيكلي قوّى التشابه بين القصيدتين، مما يدفع بالرواة إلى الخلط. وصفات النمط هي: الطلل/ والوقوف/ والبحر الطويل. ولم يبق سوى حرف الروي، ولقد تيسّر تعديله بإجراء صوتي بسيط. ونرى هنا أن الفارق بين (تجمّل) و(تجلّد) هو صوت واحد فقط. وهو صوت الدال الذي دخل إلى الكلمة بعد تحويل موقع اللام. ولا ننسى هنا أن التشابه بين اللام والميم عند العرب متواتر بكثرة. ومنه أداة التعريف اليمانية (أم) محل أداة التعريف الشمالية (أل). وتذكر الكتب عن أعرابي خلط في شعره بين روي اللام وروي الميم، فلما قالوا له عن ذلك قال: بأبي أنت وأمي ما اللام وما الميم[32]. ولذا فإن غياب الميم بين تجمّل

www.alkottob.com

وتجلّد لا يتضح على لسان المنشد، لتشابههما وتواتر تداخلهما لدى العرب. وهذا يتركنا أمام صوت واحد وحيد يفرق ما بين البيتين وهو (الدال) في (تجلّد). وهذا سهّل عملية ترحيل البيت وإدخاله على طرفه. فالتشابه بين الكلمتين يكاد يكون تاماً في التركيب الصوتي والدلالي والصرفي والعروضي، ولم يبق سوى إلصاق البيت في هذا الهيكل النمطي الجاهز. ولقد ضمن موقعه لدى طرفة، لولا أن النص بوصفه جسداً حياً ذا نسق عضوي متماسك ظلّ يشاغب هذا الدخيل حتى كشف حقيقته، وحقيقة ذاكرة الراوي الشفوية في مقابل ذاكرة النص العضوية.

ولئن جعلنا هذا مثالاً يقاس عليه، فإننا لن ننسى الإشارة إلى ما لاحظه الباحثون عن خلط الرواة في قصة مبارزة امرىء القيس وعلقمة الفحل. حيث حدث تداخل مهول بين الشاعرين، وردّد كل واحد منهما ما قاله الآخر. وهذا لا يمكن قبوله والتسليم به. إذ كيف يتبارزان أمام (أم جندب) زوجة امرىء القيس، ثم يسرق أحدهما ـ أو يضمن ـ أبيات الآخر، وهما قد سألا أم جندب لتحكم أيهما أشعر. ولقد حكمت ـ كما يروى ـ بتفضيل علقمة. وهنا كان في إمكان امرىء القيس فضح خصمه والتشهير به ـ كما تقتضيه دواعي المقام ـ ولكنه لم يفعل ولم يحتجّ بأن علقمة قد سرق أبياته، واكتفى بأن اتهم أم جندب بمحبة علقمة وطلقها. وهذا يؤكد أن الخلط جاء من الرواة ـ كما يلاحظ الدكتور الهدلق[33] ـ.

ولا يقف الأمر عند بيت أو حادثة محددة، ولكننا نذكر ذلك من باب التمثيل على ما يمكن عمله. وسيظل الشعر الجاهلي مادة

www.alkottob.com

للبحث والتمحيص، ومصدراً للتفكير والتنظير. والعبرة هي في النظر إلى هذا الشعر على أنه مادة عضوية، يصدق فيه ما قالته سوزان لانجر عن الصورة الفنية المتقابلة مع الصورة الطبيعية، وبما أن (الصورة في الطبيعة صورة عضوية فإن الصورة في الفن ـ أيضاً ـ عضوية. ولهذا فهي ـ أيضاً ـ صورة حيّة)[34]. والشجرة الدلالية هي دوماً أساس وجيه للحكم وللتصوّر، ومثلما كانت أساساً إنشائياً، فهي ناتج قرائي، وعليها ومنها تتأتّى الأحكام.

4 ـ الصيغ النمطية والنسق العضوي:

1.4 ـ يقول جادامر إن (الوجود الذي من الممكن أن يكون مفهوماً هو اللغة)[35]. ويتداخل هذا مع كلمة هيدجر (إن تاريخ الكلمات هو نفسه تاريخ الوجود)[36]. واللغة بذا تكون هي تاريخ الإنسان، وهي باب الإنسان لفهم تاريخه، وبالتالي فهم ذاته وفهم الآخرين. والذي بيننا وبين العصر الجاهلي هو هذه النصوص، حاملة لتاريخ الإنسان، ومادة جوهرية للفهم. ونحن هنا في مواجهة مع موروث أدبي حيّ. وما زلنا نجهل بداية هذا الموروث، ولكننا نعي استمراريته وسيرورته وعياً لا شكّ فيه. فالشعر في صدر الإسلام ولدى الأمويين وما بعدهم هو استمرار حيّ للجاهلي. ونحن نعرف نقطة اللقاء ما بين الجاهلي وعصر الإسلام، ونعي أحداثها وتعاقباتها. وهنا سوف يواجهنا سؤال صارم لن يرحم تصوراتنا ولن يجاملها، وهذا السؤال هو: إن كان الجاهلي شفوياً أفلا يكون شعر ما تلاه من عصور شفوياً أيضاً...؟

www.alkottob.com

إن تقاليد الشعر وأعرافه لم تزل هي إياها ما بين الفترتين، ما قبل الإسلام وما بعده، بل إن عدداً من الشعراء عاشوا الفترتين مثل لبيد وحسان وكعب بن زهير وغيرهم. فما الذي حوّلهم فجأة من الشفاهية إلى الإبداع الفردي، والنص الأصيل بدلاً عن النص المشاع...؟

طبعاً نحن نعرف أن ليس لدى أصحاب الشفوية من إجابة، ولسنا نطلب منهم أية إجابة، ولكن فكرة التمييز ما بين إبداعية الشاعر، وشفوية الراوي، هي التي تستطيع الإجابة على هذا السؤال، لأن الجاهلي ظلّ شعراً مروياً لمدة طويلة، تعرض فيها لكافة عيوب الذاكرة الفردية والنقل، بينما اقترب شعر عصور الإسلام من التدوين فسلم من كثرة الخلط.

وبما أن شعر صدر الإسلام والأموي قد سلم من الشوائب فإنه يصبح أداة صالحة للقياس، من حيث إنه استمرار حي لتقاليد النص، وهو مثال شاهد يدل على الغائب، وربما صارت هذه القاعدة أساساً يريح الباحثين الراغبين براحة البال. ولن يجافي الصواب من فعل ذلك. ولكننا نحن نفتح الباب على واجهتيه حيث نأخذ بالقياس من جهة، ونقف على الملابسات وقوفاً مباشراً من جهة أخرى. ولهذا فإننا في هذا المبحث سوف نستعين بأمثلة من شعر عصور التدوين لكي نستظهر فيها الأعراف الشعرية المتوارثة.

على أن ما قلناه من قبل لا يحل كل المشكلات، وإن كان يطرح نفسه كحل نصوصي ـ جذري ـ لمشكلة تداخل الذاكرتين. وفي سبيل تحرير هذا الحل من ملابسات الشعر المروي

www.alkottob.com

وإشكالياته ـ وهي ملابسات معقّدة وعويصة ـ فإننا نشير إلى أربعة وجوه لمشكلة النص المروي. وذلك لكي نميز أخيراً ما بين الصيغ النمطية، والمعادلة الإبداعية، والنسق العضوي. وهذه الوجوه الأربعة هي: نسب النص، وذائقة الراوي، وأعراف النص، وتقاليد الشعر.

2.4 ـ من مشكلات الرواية التباس نسب النص على الراوي، وقصيدة مثل قصيدة:

حننت إلى ريَّا ونفسك باعدت
مزارك من ريا وشعباكما معا

نسبها أبو تمام في حماسته إلى الصمة بن عبدالله القشيري، وجاءت في (مصارع العشاق 202/2) على أنها ليزيد بن الطثرية. ونسبت أيضاً إلى مجنون ليلى، وقيس بن ذريح في الأغاني (2802/6) وتكرّرت هذه الأنساب لدى آخرين. مع أن القصيدة على مشارف التدوين. ولا ريب أن هذه القصيدة قد قالها شاعر معين، وليست لهؤلاء مجتمعين. بل هي لأحدهم، أو من هو مثل أحدهم شاعرية وموهبة، كما أنها نص أصيل مكتمل يتسم بالعضوية، ويقوم على نسق شعري حيوي.

ومن الواضح أنها قابلة للانتساب إلى أي من الأربعة المذكورين. وهذا هو ما أوقع الرواة بالخطأ، إذ إنهم نسبوها إلى السياق الشعري المتداخل معها، ونظروا إلى أبطال هذا السياق، من شعراء البادية من أهل الغزل العفيف والحب، فجاءت نسبة القصيدة إلى أحد الأربعة. وهذا من عيوب الرواية الشفوية غير

www.alkottob.com

المدونة. ولكن هذا لا يجعل النص مشاعاً لكل منشد، يعدل فيه ويبدل، بل إن هناك نصاً واحداً أصيلاً يحرص كل راوٍ على إتقان روايته والتدقيق فيها. ولا يؤثر في ذلك تعدّد آباء النص، لأنه ينتمي إلى سياق شعري واحد محدّد. وليس بين الروايات من فروق داخل النص سوى أشياء ربما تنسب إلى تشابهات الخط مثل قوله:

- وحالت بنات الشوق **يحنّن** نزّعاً.
- وحالت بنات الشوق **يحسبن** نزّعاً.

وهذا اشتبهاه في النسخ وليس من شفاهية الشعر. ولقد يسهل علينا الجزم هنا بأن اختلاط نسبة القصيدة هو من أخطاء الرواة، ولن يتيسر لأحد أن يقول عن هذا النص إنه نص مشاع وجماعي، ومن ثم فهو شفوي. وإذا ما صار الأمر كذلك أفلا يصح قياس الغائب المروي على الشاهد المدوّن...؟ فنشير إلى صنيع الرواة بدلاً عن إساءة تفسير النصوص.

3.4 ـ ومثلما أن الراوي يخطيء وينسى، فإنه أيضاً يستند إلى ذائقة تخصّه، وهو لن يتنازل عن حسّه الذوقي حينما يروي. ولذا فإن ذوقه يتدخل في النص تعديلاً وتزييناً عن حسن نية لخدمة النص وتنقيحه مما قد يراه عيباً فيه. ولدينا على ذلك قصة ترويها كتب الأدب تشير إلى سلطة الذائقة الشخصية على النص. والقصة يرويها ابن رشيق عن (رجل بغدادي يعرف بالمنتخب، لا يكاد يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين، ولا يذكر شعر بحضرته إلاّ عابه، وظهر على صاحبه بالحجة الواضحة، فأنشد يوماً قول امرىء القيس:

www.alkottob.com

كـأنـي لـم أركـب جـواداً للـذة
ولـم أتبطـن كـاعبـاً ذات خلخـال
ولـم أسبـأ الـزّق الـروي ولم أقـل
لخيلـي كـري كـرة بـعـد إجفـال

فقال المنتخب: قد خالف فيهما وأفسد لو قال:

كـأنـي لم أركـب جـواداً ولـم أقـل
لخيلـي كـري كـرة بـعـد إجفـال
ولـم أسبـأ الـزّق الـروي للـذة
ولـم أتبطـن كـاعبـاً ذات خلخـال

وراح يبرّر لرأيه هذا، ولكن أحد سامعيه ردَّ عليه وسفه قوله. (العمدة 258/1). وهذا حدث في مجلس سيف الدولة، أي في عصر التدوين، ولنا أن نتصور هنا الوجه الآخر للحكاية. فلو أن هذا الرجل البغدادي كان في زمن الرواية، مع ما له من مؤهلات الإنشاد، والحجة الواضحة، التي يظهر بها على مجادليه، ومع ما له من ذائقة خاصة تتحكم بثقافته وبمواقفه، أفلا يتصرف ـ حينئذ ـ فيعدل النص، حسب رأيه فيه...؟ لا سيّما وأنه رجل ـ كما يقول ابن رشيق ـ لا يسلم منه أحد. لكن الحادثة وقعت في مجلس مثقف، تدرب مرتادوه على الجدل والمناورة الفكرية، وكان ذلك في زمن نضج فيه التدوين، ورسخت أسسه. ولذا جاءت الكتب تروي القصة، وتحافظ على سلامة النص من تدخّل المنشد الراوي.

4.4 ـ أعراف النص: للشعر أعراف تسوده، ويتراضى بها المبدعون وهي قد توقع الرواة في أخطاء في نسبة الشعر. وكثيراً ما

www.alkottob.com

خلطوا بين مجنون ليلى وتوبة بن الحميّر. ولعل ذلك بسبب ورود اسم ليلى العامرية في شعر توبة، ومنه قوله [37]:

كأنّ القلب ليلة قيل يغدي
بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزّها شرك فباتت
تجاذبه وقد علق الجناح

على أن اسم (ليلى العامرية) وهو علم على الحبيبة، يستخدمه الشعراء غطاء يختفي وراءه الاسم الحقيقي. ولقد ورد هذا الاسم من وقت مبكر لدى حميد بن ثور، وهو شاعر مخضرم أدرك الإسلام. ومنه قوله مخاطباً صاحبيه[38]:

لتتخذا لي، بارك الله فيكما
إلى آل ليلى العامرية سلما

ويقول فون غرونباوم إنها تجربة عربية موروثة أن يختفي اسم الحبيبة وراء اسم مستعار. ويرى غرونباوم أن شعراء بروفانس قد تلقوا هذه التجربة وأخذوا بها[39].

ولقد شاع هذا التقليد في الشعر العربي، بل إن بعض الشعراء صرّح به، حيث يقول:

أكنّي بغيرك في شعري وأعنيك
تقيةً وحذاراً من أعاديك[40]

وهذا الشاعر يحيل السبب إلى المحاذرة من الأعداء. ولربما كان ذلك واحداً من أسباب أخر تجذرت مع تاريخ التجربة الإبداعية حتى صارت عرفاً وتقليداً. على أن الكتمان سبب قوي

www.alkottob.com

وراء ذلك، وفي هذا يقول العباس بن الأحنف (ديوانه 221 بيروت 1970):

عطفت على أسمائكم فكسوتها
قميصاً من الكتمان لا يتحرق

وممّا نجده في التاريخ أن عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، تقدم إلى الشعراء ألا يشبب أحد بامرأة إلاَّ جلده[41]. وهذا أدّى بالشاعر حميد بن ثور إلى أن يستخدم رموزاً مستعارة يكني بها عن محبوبته، فاستخدم (السرحة) أولاً، ثم أخذ اسم ليلى العامرية غطاء وقناعاً عن الحبيبة. ويتردّد هذا القناع لدى الشعراء حتى أصبحت ليلى العامرية إشارة حرّة على كل محبوبة. فهي لدى نصيب الشاعر، الذي تنسب إليه حماسة أبي تمام أبيات (كأن القلب ليلة قيل يغدي. . . إلخ) التي سلف ذكرها لغيره. كما يتردّد اسم ليلى العامرية عند الصمة القشيري. على أن بعض الشعراء يكتفي بليلى من دون العامرية، كما نجد عند ربيعة الرقي ـ حسب مختارات ابن المعتز في طبقاته. وكذلك جاءت ليلى عند جميل بثينة وكثير عزة، وغيرهم كثير لا يحصى.

ولقد توهّم ابن رشيق حينما لاحظ هذه الظاهرة، ولاحظ استخدام الشعراء لأسماء غير حقيقية، فقال إن الشعراء يأتون بالأسماء في الشعر لإكمال الوزن (العمدة 122/2). وهذا زعم لا تؤيده شواهد النصوص فليلى العامرية، وليلى الأخيلية، على وزن عروضي واحد، ومع ذلك فإن توبة بن الحمير قال أبياته المذكورة سلفاً، واستخدم العامرية بدلاً عن الأخيلية من غير ضرورة للوزن. كما أن سويد بن أبي كاهل تردّد في قصيدة له اسم سلمى ثم

www.alkottob.com

ليلى، وهما على وزن واحد[42]. وهذا يعني أن كتمان اسم الحبيبة هو العرف السائد، وليس للوزن شأن في ذلك.

وهنا نكون أمام عرف نصوصي هو نوع من أخلاقيات النص في تعامل الشاعر مع محبوبته، وهذه أخلاق يلتزمها الشعراء ويتمسكون بها، كما تدل الأمثلة المذكورة هنا. ولن يكون من الصحيح أبداً أن نقول إن ليلى العامرية حبيبة مشاعة، أو أن نقول إن الشعراء لا يتكلمون عن حب حقيقي، أو أنهم يحاكون سالفيهم بالتغني بحب وهمي. هذه فروض تخالفها النصوص التي تشير إلى حب صادق، بل إلى حب قاتل وباعث على الجنون. ولكنه حب ذو أعراف وأخلاق نصوصية، مثلما أن الشعر ذو أعراف تؤلف جنسه الفني وسياقه الأدبي. وكما أن الحبيبة ليست مشاعة، فإن النص أيضاً ليس مشاعاً.

5.4 ـ تقاليد الشعر: في الكلام عن تقاليد الشعر يحسن بنا أن نميّز بين نوعين من التشابهات الحادثة في الشعر الجاهلي، ولقد تحدثنا عن النوع الأول، الذي صار نتيجة لفعل الرواية، مثل قول طرفة (وقوفاً بها صحبي) وأشباه له كثيرة، تقاس عليها. أما النوع الثاني، فيدخل في تقاليد الشعر. وهذا الذي نقصده هنا هو ما يسميه الأوائل بالتخلّص، وذلك حينما ينتقل الشاعر من غرض إلى غرض. ولقد تكلم ابن قتيبة عن تصوّره لبنية القصيدة وغايات الشاعر فيها إلى أن يفضي إلى غرضه[43]. ولقد ساد مفهوم (الغرض) لدى النقاد ولدى الشعراء، حتى صارت القصيدة تبنى على مقدمات شعرية تنتهي بها إلى ما قصدت إليه، وهو (الغرض). ولا ريب أن هذا كان تقليداً واعياً، تعارف عليه النقاد

www.alkottob.com

وجمهور الشعر. وسار عليه الشعراء، وربما تضايق الشعراء من هذا التقليد، وحاولوا الخلاص منه، كما نعرف عن محاولات أبي نواس ضد الوقوف على الطلل، والمتنبي أعلن تبرّمه بمقدمات الغزل، حيث قال[44]:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم
أكل فصيح قال شعراً متيم

وهذه الثورة وهذا التبرّم يدلان على تمكن التقليد وسيادته، ويجب علينا الاعتراف بوجود هذا التقليد، حتى وإن كنّا ضده. واعترافنا بهذا التقليد وقبولنا بفكرة (الغرض) يعني أننا نقبل تصوّر ابن قتيبة عن بنية النص التقليدية، من حيث وجود مقدمات، يدخل بعضها في بعض إلى أن تصل إلى الغرض. وهذا الدخول المتعاقب يحدث عبر (نقلات) ينتقل فيها النص من مقدمة إلى أخرى ثم إلى الغرض. وهذه النقلات هي ما يسمى بالتخلص وهنا يحدث التشابه. حيث صارت النقلات تقليداً سائداً. ومعظم التشابهات في الشعر الجاهلي إنما هي في هذه النقلات. ويقف التشابه عند (النقلة)، ويتبعه اختلاف وتميز وتفرد. وهذا يجعلنا أمام نوع من المعادلة الإبداعية، تقوم على حدثين متساندين، أحدهما التكرار، وثانيهما الاختلاف. وفي معادلة (التكرار/والاختلاف) يحدث التشابه أولاً فالإبداع ثانياً. فنجد بعض الصيغ النمطية مثل (فعدِّ عن ذا) و (دع ذا)، أو (وقد أتناسى الهم) وأمثال ذلك، مما هو نقلات من مقدمة إلى أخرى، أو من مقدمة إلى الغرض. والعبرة هنا ليست في الوقوف عند حدود هذه الصيغ النمطية، ولكن العبرة هي في دخول هذه الصيغ في جمل

www.alkottob.com

شعرية يتولد عنها نص شعري (نصيص داخل النص)، وتفضي حينئذٍ إلى إبداع فردي يتميز به الشاعر. وهذه هي المناحي الأسلوبية التي تكشف عن الشاعرية في الشعر. والإبداعية في المبدع. والغفلة عنها تفضي إلى أحكام مبتسرة ترى المشاكلة وتعجز عن كشف الاختلاف. وهذه غلطة من يقول بشفاهية الشعر الجاهلي. ولا ريب أن أغراض الشعراء كانت أغراضاً جلية الفردية. فزهير يمدح هرم بن سنان، والنابغة النعمان. ولبيد يرثي أخاه، وابن كلثوم يفتخر بنفسه... إلى آخر الأغراض التي لا يتشابه فيها الشعراء لا من حيث المقصد ولا من حيث الأسلوبيات المتولدة عن النص الإبداعي. فالشخصية النصوصية لهرم بن سنان لا يماثلها ممدوح آخر. والناتج الدلالي لمفخرة ابن كلثوم لا يشبهه ناتج آخر. ولسوف نلاحظ أن المكونات النصوصية لكل واحد من هذه هي مكونات شاعرية تنم عن جهد إنشائي وعن حسّ إبداعي متميز. وقياس الأصوات والإيقاع وبنية الجملة، أو فحص النسق الشعري، والشجرة الدلالية، سوف تكشف عن هذا الذي نقول.

وما دمنا قد جعلنا طرفة مثالاً على أخطاء الرواة، فإننا أيضاً نجعله مثالاً على المعادلة الإبداعية في التكرار والاختلاف. ونحن نعرض جملته (وإني لأمضي الهم عند احتضاره) التي تتداخل مع مثيلات لها لدى شعراء آخرين، منها:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره وقد أسلي الهم حين يعودني وقد أمضي الهموم إذا اعترتني	بشر بن أبي خازم

www.alkottob.com

وقد أتناسى الهم عند احتضاره ـ المتلمس
وإني لأمضي الهم عند احتضاره ـ طرفة[45]

ولا ريب هنا أن التشابه كبير ويبدو عليه أنه شامل. ولكن هذا التشابه حدث بسبب الانتقال من مقدمة إلى أخرى. ولم يرد في قلب الجمل الشعرية. إنه ينهي جملة ويفتتح أخرى، مثل قولهم (فدع ذا) ومثل قولهم في الرسائل: أما بعد. ولن يعجز التشريح النصوصي عن كشف أسرار هذه الظواهر. ولنقف عند التشابه بين طرفة والمتلمس. وتحديد هذا الاختيار هو بسبب القصة المشهورة بين الشاعرين. والقصة تقول إن طرفة سمع المتلمس ينشد قائلاً:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره
بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال طرفة: استنوق الجمل، لأنه وصف جمله بصفات الناقة. وكان لهذه الملاحظة وقع مؤلم على المتلمس، وقد قالها طرفة وهو فتى صغير. وخطأ المتلمس كان في وصفه للجمل بالصيعرية وهي صفة للناقة، كما يقول ابن قتيبة في ترجمته للمتلمس في كتابه الشعر والشعراء.

وهذا معناه أن طرفة كان يداخل البيت في قصيدته عن وعي وعن قصد. ولا بأس أن نتعجل فنقول إنه يداخله أيضاً لسر إبداعي لا يصعب كشفه. وسواء صدقنا قصة نقد طرفة للمتلمس أو لم نصدقها، فإن السّر الإبداعي سيظل غيرمتأثر بشروط القصة، لأنه سرّ موجود في النص كجزء من بلاغته وشاعريته. وحسب (لوحة التلقي) لهارولد بلوم[46] فإن كل مبدع يدخل في منافسة مع سالفه، ولن تتحقق له صفة الإبداع إلاّ بتجاوز السالف. وهذا

www.alkottob.com

يعني مداخلة السالف والوعي به، والتفاعل إبداعياً معه، مثلما يعني إعادة تفسيره، وأحياناً تصحيحه وتصحيح التجربة الإبداعية للسالف. وهذا ما حدث من طرفة، إذ تولّى تصحيح المتلمس. فالمتلمس جعل الجمل ناقة، حيث خالف ما بين الموصوف وصفاته. أما طرفة فإنه قد أقام نسقه الشعري على تجانس تام في بنية الجملة الشعرية من حيث الدلالة ومن حيث تولّد الفعل النصوصي فيها. وهو بهذا استطاع أن يجمع بين الجمل والناقة في فعل شعري متناسق، فحل التناقض السالف عند المتلمس، وظل ممسكاً بالجمل وبالناقة معاً في نصّه من دون ذلك التناقض فهو يقول:

وإني لأمضي الهم عند احتضاره
بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

وهذه ناقة لا ريب في نوقيتها. ويرغب الشاعر أن يضيف إليها صفات الجمل من دون أن يستنوق الجمل. فقال:

جُمالية وجناء تَرْدي كأنها
سَفَنَّجة تَبْرِي لأزعر أربد

فهذه (ناقة جُمالية) هي حيوان نصوصي من نوع خاص ومتميز، يصطنع له الشاعر أحسن وأجمل صفة ـ الحيوان الصحراوي، فينتقي أرقى صفات الجمل، وأرقى صفات الناقة. ويستخلص من ذلك له مركوباً. وهو (أو هي) أمون وهي سفينة، وهي ذات ذيل يشبه النسر بحركته اللاهبة.

هذه الناقة/ الجمل، والسفينة/ النسر، / هي الحيوان الأمون. ولطرفة معها موعد مصيري:

www.alkottob.com

على مثلهـا أمضي إذا قال صـاحبي
ألا ليتنـــي أفـــديـــك منـهـــا وأفتـــدي

هي ـ إذن ـ تلك الأمون التي يأتمنها مركباً ضد الخـوف والمصاب، حتى إنها لأمون له ضد المتوهم وهو ما عناه بقوله (ولو أمسى على غير مرصد) حيث يخال المصاب متوهماً أنه في خوف، وإن كان لا وجود لعدو يترصده. وتظل هذه الناقة/السفينة، والجُمالية/النسر مكاناً آمناً يستبـدل به الشـاعر أطـلال القبيلة وديارها، وميزة هذا المكان أنه حي معطاء كالناقة، وقوي كالجمل ومائي كالسفينة، وسماوي كالنسر، يقتحم به الشاعر كل الآفاق، هارباً من ظلم ذوي القربى، ومن القبيلة التي تحاشته. وراح يحمل المكان معه، وهو مكان لا يتحول إلى طلل، ولا ينفك عن المكين. وصفاته القوة والأمان والطيران، ضد الخوف والمصاب. وعلى مثلها يمضي طرفة. ومن الواضح أنه يضرب في القول على خيال عريض، إذ جعل حيوانه مثالاً ولم يجعله عياناً، وقال على مثلها ولم يقل عليها، موحياً بذلك أنه يرسم صورة متخيلة لتلك الأمون التي لا وجود لها إلاَّ في خيال الشاعر، وفي ذاكرة النص. وهذه الأمون لها دلالة حيوية مصيرية لوجود الشاعر المعنوي في الحياة. فهي التي تجعله (فتى) ذا شأن خاص، يناديه القوم وكأنْ لا فتى سواه:

إذا القـوم قالـوا من فتى خلت أنني
عنيـت فلـم أكسـل ولـم أتبلـد

يأتي هذا البيت مباشرة بعد البيتين السابقين، فهو نتيجة لهما، وهما أساس له. وفتوة طرفة معتمدة على حيوانه الخيالي الأمون،

www.alkottob.com

بصفاته المحددة، وصورته المتخيلة.

ومن هذه الجملة الشعرية نلمس النسق العضوي الذي ينبني عليه النص، بدءاً من الاستفتاح حيث النقلة العرفية (التخلص)، ثم دخول النقلة في بنية شعرية، وانسجامها في نسق. وهذا ما يميز الإنشاء الشعري، من حيث دخوله في المعادلة الإبداعية، بادئاً بالتكرار، إذ كرّر النقلة متداخلاً مع سياقات شعرية أخرى، سياق بشر بن أبي خازم والمتلمس ثم اختلف عنهم حيث أبدع، وأبدع حيث اختلف. وهذا الاختلاف هو ما يصدر عنه الشعر، ويميز الشاعر بإبداعه وتفرّده وتميّزه.

والتخلص ظلّ تقليداً شعرياً سائداً، وبه حدث التشابه. وكان الجميع يسلمون بوجوده، إلاَّ أن هذا التسليم لم يدم طويلاً، إذ صار النقاد يلاحظونه على الشعراء، ونتيجة لهذه الملاحظات تغيّر هذا التقليد من داخله، فابتدع المحدثون (براعة التخلص). وصاروا ينوّعون في النقلات وأبدعوا في ذلك إبداعاً فاق الأولين ـ كما يلاحظ ابن طباطبا[47] ـ. وإن كان بعضهم لم يتمكن من بلوغ رضى النقاد، مثل البحتري الذي ظلّ محل نقد الباقلاني في مسألة (التخلص)[48]. والتخلص عادة من عادات الإنشاء نجده في النثر مثلما نجده في الشعر. ولقد ظلّت عبارة (أما بعد) ضربة لازب على كل كاتب. ولم يفارقها إلاَّ مصطفى الرافعي باستخدامه عبارة (أما قبل) [49]. ولقد سنّ الرافعي هذه العبارة لمن بعده، وهي الآن افتتاح عرفي لمجلة (فصول).

إن الوقوف على النص من وجوهه الأربعة المذكورة: نسب النص، وذائقة الراوي، وأعراف النص، وتقاليد الشعر، هي شروط

www.alkottob.com

قرائية تساعد على التمييز ما بين الصيغ النمطية وبين المعادلة الإبداعية والنسق العضوي. ولا بد من أخذ هذه الوجوه في كامل الاعتبار، بوصفها مقدمات ضرورية للفهم أولاً ثم للتفسير.

وأخيراً فإن الناتج المعرفي لما ورد في المباحث السابقة يحتم علينا النظر المباشر في النصوص، لنعرف من داخلها ما هو أصيل وما هو دخيل، ما هو عضوي وما هو غريب. والتشريح النصوصي يعين على هذا الكشف والفضح. ومن الجلي من الأمثلة المذكورة ومن حال الشعر الجاهلي أن الخلط وقع على أبيات، ولم يقع على قصائد بأكملها. ومن هنا جاء التشابه والتكرار. ومن شأن الإحصاء الأسلوبي أن يؤسّس معجماً دلالياً للنص، يبصرنا بالنسق في القصيدة، ويفصح عن الشاذ فيها. ولن يصعب كشف الدخيل حتى ولو كان قصيدة كاملة، إذا ما نحن استكشفنا السياق الأدبي بقيمه الأساسية لدى شاعر ما، وكل ما خالف ذلك بشكل قاطع فهو دخيل وغريب.

ونختم دراستنا هذه بتقرير القضايا التالية:

أولاً: إننا نفرّق بين مصطلحين للراوية، أحدهما الراوي الشفوي، وهو ذلك البدوي الصحراوي، الذي يجلب الشعر إلى طالبيه. والآخر هو الراوية المدوِّن مثل الأصمعي وغيره من الرواة المدونين، وهم الذين تنتهي عندهم الرواية الشفوية، وتتأسّس الرواية المدونة التي وصلت إلينا في كتب متوارثة. ولقد كان بحثنا منصباً على النوع الأول، وهو الرواية الشفوية التي صبغت الشعر الجاهلي بشفويتها، وأظهرته وكأنه شعر شفاهي، وما هو بذلك.

ثانياً: إننا نقبل الرواية من حيث المبدأ، ونعتمد عليها في

www.alkottob.com

قبولنا للشعر الجاهلي. ولا نتهمها بالانتحال بل نراها صادقة وأمينة. ولكنها تظل مع ذلك ظاهرة إنسانية، يعتورها ما يعتور الذاكرة الإنسانية من نسيان وخلط ولبس ولذا حدث الخلط الذي يجب تمييزه.

ثالثاً: لقد وقع الخلط في أبيات وجمل وصيغ تتشابه في ظاهرها، ولكنها تظل جسماً غريباً على النص. وندر حدوث ذلك في قصائد ـ حسب ظاهر الأمور ـ وذلك أن تشابه الصيغ ينبىء عن نفسه ويفضح حاله، ولذا فإنه يفرض نفسه على الدارس.

رابعاً: لا نشك أن محاسبة الرواية كانت شديدة وقاسية، وكان الكشف عن الرواة فعلاً مندوباً. ولكن ذلك انصب على الرواة المدونين ـ كما فعل ابن سلام مع حماد ومع محمد بن إسحاق بن يسار ـ ولكنه لم يتمكن من الرواة الشفويين الذين أشكلوا على العلماء ممّا عضَل بهم. وهنا يأتي دورنا لإكمال مشروع ابن سلام، ومحاولة كشف خلط الرواة الشفويين.

خامساً: إننا نقول بذاكرتين من الممكن التمييز بينهما، مع الأخذ بفكرة النسق والجمل الشعرية والدلالة العضوية. والتأكيد على وجود الأعراف التي نميّزها عن تشابه الخلط، أي أن هناك تشابهاً مصدره الأعراف الأدبية، حسب سياق الجنس الأدبي المعين، وهناك تشابهاً آخر مصدره خلط الرواية الشفوية.

وإذا ما حدث ذلك التمييز فإننا سنكون أقرب إلى فهم حال الشعر الجاهلي وحال روايته.

www.alkottob.com