

الشعرُ والسردُ: تمثيلُ الحدثِ شعرياً

التوظيفُ الشعريُّ للسردِ في النقدِ العربي القديم

أ.م.د. عبد الستار جبر عداي

أستاذ الأدب والنقد القديم/ كلية الإمام الكاظم (ع)

للعلم الإسلامية الجامعة

Email: dr.sattarjabur@gmail.com

(مُلخَصُ البَحْثِ)

كيف كان الشعرُ العربي القديمُ يتناول الأحداثَ؛ الواقعيةَ والمتخيلةَ، كالمعاركِ والوقائعِ، على سبيلِ المثالِ؟ وكيف تعاملَ النقدُ العربي الوسيطُ مع الشعرِ الذي يروي حوادثَ أو أخباراً أو قصصاً؟ هل حلَّه وقيَّمه، أم اكتفى بالإشارةِ إليه، أم أهمله كلياً؟ هذه التساؤلاتُ هي محاورُ البحثِ المركزيَّةِ في سعيه للكشفِ عن الرؤيةِ النسقيَّةِ الحاكمةِ للنقدِ العربي القديمِ ونزعتِه الرئيسيَّةِ في تعاملِه مع هذا النوعِ من الشعرِ. وقد قادت هذه المحاورُ، بعد الخوضِ في الاجراءاتِ، إلى تساؤلٍ استنتاجي هو: هل نحنُ أمامَ ندرةٍ في أشكالِ التمثيلِ الشعري العربي القديمِ للحدثِ، أم أمامَ ندرةٍ في الرؤيةِ النقديةِ والبلاغيةِ لهذه الأشكالِ، وتصنيفِها، وتحليلِ أساليبِها، وطرائقِها؟ هذا ما تكفَّلت خاتمةُ البحثِ بالإجابةِ عنه.

الكلمات المفتاحية (الشعر القديم، النقد القديم، السرد، البلاغة، الحدث)

أولى الإشاراتِ التي تكشفُ لنا عن كيفية تعاملِ النقادِ القدامى مع الشعرِ الذي يروي حوادثَ أو أخباراً أو قصصاً كانت في نهاية القرنِ الثالثِ الهجري، على يدِ عالمِ اللغة الكوفي ثعلب (٢٩١هـ)، في كتابه (قواعد الشعرِ)، حين انفردَ بتقسيمِ الشعرِ إلى أربعِ قواعدَ، أو أصولٍ هي: الأمرُ والنهي والخبرُ والاستخبارُ، ورأى أنها تنقَرعُ إلى عدَّةِ أغراضٍ؛ هي: المدحُ والهجاءُ والمراثي والاعتذارُ والتشبيهِ واقتصاصُ الأخبارِ^١، وضربُ للأخيرِ مثلاً ببيتِ للشاعرِ الجاهلي الأسود بن يعفر (حوالي ٦٠٠م):

جَرَّتِ الرِّياحُ عَلَى مَحَلِّ دِيَارِهِمْ فَكَأَنَّهُمْ كَانُوا عَلَى مِيعادِ^٢

وهو بيتٌ من قصيدةٍ تعدُّ من مختارِ أشعارِ العربِ، وحكِّمها، في التذكيرِ بسطوةِ الموتِ، وتقلُّبِ الزمانِ، حتى على الملوكِ أصحابِ القصورِ، وبمثابةِ دعوةٍ للتأملِ في مصائرهم، لكن ليس فيها من اقتصاصِ الأخبارِ، أي تتبُّعِ آثارها أو روايتها على نحو متعاقبٍ، كما في نسقِ قصصي، سوى ذكرِ الماضين من عظماءِ

الشان، أي ليس أكثر من إشارات، أو إحالات موجزة. ومثل قصيدة الأسود كثير في شعر العرب، لا يمكن عدّها من الأشعار القصصية، أو الأشعار التي تنطوي على خبر تام، أو قصة كاملة. ولا ترتقي أن تكون غرضاً مستقلاً بذاته.

أدرك نقاداً لاحقون أنّ تصنيف ثعلب هذا ليس دقيقاً، على ما يبدو، وأنّ اقتصاص خبر أو قصة ينبغي أن يستوفيه الشاعر على نحو كامل، حتى يستغني فيه المتلقي عن الرجوع إلى أصل الخبر نثراً. هذا ما ذهب إليه ابن طباطبا (٣٢٢هـ) والحاتمي (٣٨٨هـ) وأبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) في القرن الرابع الهجري، لكنهم اختلفوا في ضرب الأمثلة المناسبة، على قلّتها. أما ابن طباطبا والحاتمي فاختما رائية الأعشى (٥٧هـ)، التي يروي فيها خبر وفاء الشاعر اليهودي السمّوال (حوالي ٥٦٠م) لأمانة الدروع التي أودعها إياه امرؤ القيس (حوالي ٥٦٥م) قبل سفره إلى قيصر، والتي يبدأ الخبر فيها من:

كُنْ كَالسَّمْوَالِ إِذْ طَافَ الْهُمَامُ بِهِ فِي جَحْفَلِ كَسَوَادِ اللَّيْلِ جَرَارٍ^٣

وهي قصيدة مكوّنة من ٢١ بيتاً، يستحوذ فيها خبر السمّوال على ١٦ بيتاً، يبدأ من البيت ٥ إلى البيت ٢٠، على نحو متسلسل ومتعاقب كما في بناء سردي. يعلّق في ختامها ابن طباطبا بالقول: "فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها لاشتمالها على الخبر كلّه بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وأطف إيماءة".^٤ ويكرّر الحاتمي التعليق نفسه: "فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها لاشتمالها على الخبر كلّه، بأوجز كلام، وأحسن سياقة"،^٥ لأنّه تبنّى رأي ابن طباطبا، ونقله كما هو تقريباً، لكنّه لم يذكره إنّما عزاه لعلماء الشعر الذين، برأيه، أجمعوا على إنّ "أوجز شعر اقتصت فيه قصة، فورد منساق القصة، سهل الكلام، منسوق المعاني، واقعة كلّ كلمة منها، موقعها الذي أريدت به، من غير حشو مختلف، ولا خلل شائن، قول الأعشى فيما اقتصه من خبر السمّوال"^٦. وهذا، أيضاً، عين ما قاله ابن طباطبا في تعليقه لقدرة الأعشى على رواية خبر شعرياً في قصيدته هذه: "فانظر إلى استواء هذا الكلام وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كلّ كلمة موقعها الذي أريدت له، من غير حشد مجتلّب، ولا خلل شائن"^٧. وقصيدة الأعشى هذه من أشهر القصائد المستشهد بها في هذا المجال، ويُقدّم فيها الأعشى على غيره من الشعراء.^٨

أمّا العسكري فاختم قصيدتين لشاعرين من عصرين مختلفين؛ الأولى للشاعر الجاهلي النابغة الذبياني (حوالي ٦٠٥م) في قوله:

وَاحْكُمْ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتُ إِلَى حَمَامِ شِرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ^٩

والثانية للشاعر العباسي البحتري (٢٨٤هـ)، والتي أولها:

هَاجَ الْخِيَالُ لَنَا ذِكْرَى إِذَا طَافَا وَافَى الْيُخَادِعُنَا وَالصَّبِيحُ قَدْ وَافَى^{١٠}

مُعَلِّقاً على الأولى بقوله: "فهذا أجود ما يُذكرُ في هذا الباب، وأصعبُ ما رامه شاعرٌ منه، لأنه عمَدٌ إلى حسابٍ دقيقٍ، فأورده مشروحاً مُلخَّصاً، وحكاهُ حكايةً صادقةً"^{١١}، وأنَّ البحتري، أيضاً، أتى بمثلٍ ما أتى به النابغة، الذي كَثُرَ الاستشهادُ بقصيدته هذه لدى بلاغيين لاحقين^{١٢}. غير أن كلاً هاتين القصيدتين لا يرتقيان إلى قصيدة الأعشى أعلاه، بوصفها أنموذجاً بارزاً في توظيفِ القصصِ أو الأخبارِ شعرياً، فالمقطعُ المشارُ إليه في قصيدة النابغة لا يتجاوزُ ٥ أبياتٍ من معلقته الشهيرة: (يا دارَ مَيَّةَ بالعِلياءِ فالسَّنَدِ)، من البيتِ ٣٢ إلى البيتِ ٣٦، في قصيدةٍ مكوَّنةٍ من ٤٩ بيتاً. أما قصيدةُ البحتري، المؤلفةُ من ٤٠ بيتاً، فتخلو حتى من بيتين متعاقبين يمكن أن يرويا خبراً أو قصةً، ومن غيرِ المفهومِ لِمَ استشهدَ بهما، وبذلك فإنَّ العسكري لم يُكنْ مُوقفاً في اختيارِ نماذجِه، وكان أقربَ إلى ثعلبِ منه إلى ابنِ طباطبا والحائمي.

هنا ينبغي أن نتساءل: ما الذي يجعلُ مثلَ هؤلاءِ النقادِ فقيري الاستشهادِ بأكثرِ من أنموذجٍ شعري يروي خبراً أو قصةً، بل إنَّ بعضهم قد أخفقَ في ذلك؟ ألقلةُ اطلاعهم على الشعرِ العربي، أم لخلوِّ هذا الشعرِ من النماذجِ، أو شحتهُ ربما، أم أنَّ ثمةَ رؤيةَ نقديةً مهيمنةً، حكمتَ تعاملهم مع الشعرِ، وجعلتهم يعزفون عن مقاربتِه من هذا المنظورِ؟

ثمةُ إجابةٌ يمكنُ استنتاجُها من آراءِ أولئك النقادِ أنفسهم، من السياقِ الذي تناولوا فيه الإشارةَ إلى الحالةِ التي يلجأ فيها الشاعرُ إلى اقتصاصِ خبرٍ، ذلك أنَّهم كانوا يرون أنَّها موضعُ اضطرارٍ وليس غرضاً شعرياً قائماً بحدِّ ذاته، كما ذهبَ ثعلبٌ وانفردَ به، لأنَّ الاقتصاصَ، برأيهم، يفرضُ على الشاعرِ التسلسلَ والتعاقبَ المطَّردَ في ذكرِ الأحداثِ، أو بالأحرى الخبرَ كاملاً، أي كأنَّه يروي قصةً لكن بلغةٍ شعريةٍ. يقولُ ابنُ طباطبا: "إذا وردَ في الشعرِ ما يضطرُّ إليه الشاعرُ، عند اقتصاصِ خبرٍ، أو حكايةِ كلامٍ،... ولا يكونُ للشاعرِ معه اختيارٌ، لأنَّ الكلامَ يملكه حينئذٍ، فيحتاجُ إلى إتباعِه، والانقيادِ له"^{١٣}. يكرِّزُ أبو هلالِ العسكري القولَ بنفسه تقريباً، متوجهاً به إلى الشعراءِ: "وإذا دعت الضرورةُ إلى سوقِ خبرٍ، واقتصاصِ كلامٍ، فتحتاجُ إلى أن تتوخى فيه الصدقَ، وتتحرى الحقَّ، فإنَّ الكلامَ حينئذٍ يملكُك، ويحوِّجُك إلى إتباعِه، والانقيادِ له"^{١٤}.

ويقدّم كلاهما نصيحةً للشاعر المضطرّ بأن يختارَ وزناً وقافيةً ملائمين؛ يحقّقان تكافؤاً بين سردِ الخبرِ كاملاً، والاحتفاظِ بجماليةِ الشعرِ. فالموازنةُ بينهما حرجةٌ وحساسةٌ، لا ينبغي أن يخسرَ كلاهما من خصائصه النوعية (الأجناسية) الكثير، بل يجبُ على الشعرِ ألا يكونَ هو الخاسرُ الأكبرُ في هذه المعادلة، لأنّه، هنا، هو الشكلُ الذي يقدّم الحدث، أو الخبر. يزكّرُ ابنُ طباطبا على الوزنِ الذي يتّسعُ ويمنحُ الحريةَ للشاعرِ في سرده؛ زيادةً أو نقصاناً، من دون الإضرارِ بالخبرِ الذي يرويّه: "وعلى أنّ الشاعرَ إذا اضطرَّ إلى اقتصاصِ خبرٍ في شعر، دبره تدبيراً، يسلسُ له مع القول، ويطرُد فيه المعنى، فبنى شعره على وزنٍ يحتملُ أن يخشى بما يحتاجُ إلى اقتصاصه بزيادةٍ من الكلام، يُخلطُ به، أو نقص يُحدفُ منه، وتكون الزيادةُ والنقصانُ يسيرين غير مُخدجين، لما يستعانُ فيه بهما، وتكون الألفاظُ المزيدةُ غير خارجةٍ من جنسٍ ما يقتضيه، بل تكون مؤيَّدةً له، وزائدةً في رونقه وحسنه"^{١٥}. في حين ركّز العسكري، باختصارٍ، على القافية التي تساعدُ على تسلسلِ الخبرِ بيسرٍ، وإكماله: "وينبغي أن تأخذَ في طريقٍ تسهلُ عليك حكايته فيها، وتركبَ قافيةً تطيعك في استيفائك له"^{١٦}.

أمّا الحاتمي فأغفل الإشارةَ إلى السياقِ الذي يلجأ فيه الشاعرُ إلى اقتصاصِ خبرٍ على أنّه اضطرارٌ، كما ذهبَ إليه ابنُ طباطبا والعسكري. ورأى في الاقتصاصِ نوعاً من البلاغةِ الشعرية، لما عدّه أوجزَ شعرٍ تضمّن قصصاً. وقد أثارَ في بلاغي متأخرٍ هو ابنُ أبي الإصبعِ المصري (٦٥٤هـ)، فعدّ الاقتصاصَ أيضاً شكلاً من أشكالِ الإيجازِ البلاغي^{١٧}.

وبذلك اتّخذَ مفهومُ (اقتصاصِ الخبر) شعرياً، لدى هؤلاء النقاد، دلالةً أكثرَ وضوحاً من التي بدأ بها ثعلب، على أنّه غرضٌ شعري مستقلٌّ، أو مجرد إشاراتٍ قصصيةٍ موجزة، فأصبحَ يعني بناءً سردياً متتالياً، في إطارِ شعري أوسع يتضمّنُه، من دون أن يكونَ مكرّساً له، أي أن يكونَ غرضاً قائماً بذاته. فهل خلا الشعرُ العربي حتى عصرِ هؤلاء النقاد، من القرنِ الرابعِ الهجري وما بعده أيضاً، من شعرٍ قصصي ليشكلَ غرضاً شعرياً خاصاً؟. تساؤلٌ يطرحُ نفسه من جديدٍ.

في نهاياتِ القرنِ الثانيِ الهجري، ظهرت محاولةٌ جديدةٌ لنمطٍ من الشعرِ القصصي، على يدِ أبان بن عبد الحميدِ اللاحي (٢٠٠هـ) الذي نظمَ قصصَ "كليلة ودمنة"^{١٨} شعراً في ١٤ ألف بيتٍ، على وزنِ الرجز، لم يبقَ منها سوى ٧٠ بيتاً نقلها الصولي (٣٣٥هـ) في كتابه "الأوراق"، غير أنّ الغالبَ عليها أنّها تفتقرُ إلى البناءِ القصصي المتّصل. ثم أعقبته في القرنِ الثالثِ والقرنِ اللاحقِ محاولاتٌ

أخرى في نظم كليلة ودمنة؛ كما لدى: بشر بن المعتمر (٢١٠هـ)، وعلي بن داود (٢٣٠هـ)، وابن الهبّارية (٥٠٩هـ) في ما أسماه "نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة"^{١٩}، وأبو المكارم أسعد بن خاطر المعروف بابن مماتي المصري (٦٠٦هـ)، وعبد المؤمن بن حسن الصاغاني (من أدباء القرن ٧هـ) في ما أسماه "درر الحكم في أمثال الهنود والعجم". ثم نظمها في القرن ٩هـ جلال الدين النقّاش.

ويمكن، أيضاً، عدّ محاولة الأحمقي نواةً لولادة نوع جديد من الشعر العربي، اهتمّ بذكر الحوادث التاريخية الرسمية، وتوثيقها على شكل أراجيز، أبكرها أرجوزة الشاعر والكاتب والخليفة العبّاسي ابن المعتز (٢٤٧هـ) في سيرة الخليفة المعتضد (٢٨٩هـ) التي سماها بـ"كتاب سيرة الإمام"، ثم أرجوزة علي بن الجهم (٢٤٩هـ) المعروفة بـ"المحبّرة في التاريخ". وشاع هذا اللون من الأراجيز التاريخية في الأندلس، مع يحيى ابن حكيم الغزال (٢٥٠هـ) وتّمّام بن عامر بن علقمة (٢٨٣هـ) في أرجوزتيهما عن فتح الأندلس. واستمرّ هذا اللون من الشعر لاحقاً في القرون التالية؛ مثل: أرجوزة ابن عبد ربّه الأندلسي (٣٢٨هـ) في مغازي عبد الرحمن الثالث (٣٥٠هـ)، وأرجوزة لأبي طالب المعافري (القرن ٥هـ)، وأرجوزة لسان الدّين بن الخطيب (٧٧٦هـ) المعروفة بـ"رقم الحلل في نظم الدول"، في تاريخ الدولة الإسلامية في المشرق والمغرب^{٢٠}.

لم يتوقّف النقّاد القدامى عند تلك المحاولات الجديدة التي تقترب من البناء القصصي شعرياً، ولم يُعيروها اهتماماً يُذكر. فلماذا عزفوا عن الاستشهاد بها؟ بدءاً، يمكن عدّ تلك المحاولات غرضاً شعرياً خالصاً، لكن، على ما يبدو، أنّه قد نُظر إليها على أنّها شعرٌ تعليمي، أكثر من كونه قصصياً، حتى وإن اقترب بعضها إلى ما أطلق عليه مرغوليوث (١٩٤٠م) بـ"الحوالية المنظومة"^{٢١}، أي التي تُحافظ على تسلسلٍ زمني للأحداث التاريخية. لأنّها كانت تصاغ بأسلوبٍ أقرب إلى الأراجيز التعريفية بالعلوم والمعارف، فتكتسب بذلك سمةً تعليميةً. أي كأنّها كانت تقترب من روح النثر أكثر من كونها شعراً، حتى وإن صلحت لتكون غرضاً مستقلاً بذاته. وهذا ما دفع، على الأرجح، النقّاد إلى عدم الاهتمام بها، بل رأى بعضهم أنّه ليس لها من نصيب الشعر سوى الوزن، أي أنّها نظمٌ موزون، أكثر منه شعراً. نجد ذلك عند ناقدٍ أندلسي من القرن ٦م هو ابن خيرة المواعيني (٥٦٤هـ) في قوله: "ومن الشعر نظمٌ خبر، أو تقريرٌ حجة، أو ذهابٌ مع مقاصد الشريعة، أو تخليدٌ كلماتٍ حكمة، وإنّما سُمّي شعراً بالوزن، وإلا فالخطبة أولى الأسماء به"^{٢٢}. هذا الحكمُ يشمل، أيضاً، النماذج التي استشهد بها ابن طباطبا والحامتي والعسكري، أي

أنه عدّ اقتصاص الأخبار شعرياً أقرب إلى النثر منه إلى الشعر. ويكشف لنا هذا الحكم، في الوقت نفسه، عن تحول في النظرة إلى الشعر الذي ينطوي على خبر أو قصة، من كونه اضطراراً، مع الاحتفاظ بشعريته، إلى سلب شعريته، وعدّه مجرد نظم فقط. وهو ما يفسّر لنا، أيضاً، غياب الاهتمام النقدي بهذا النوع من الشعر. ويبين كذلك الفصل النوعي الواضح بين جنسي الشعر والنثر، وأشكالهما في النقد العربي القديم، وكأنهما نقيضان لا يلتقيان.

ويبدو أنّ هذا التمييز النوعي بين الشعر والنثر، يُمثّل رؤية حاكمة في النقد العربي القديم؛ وإن تفاوتت بين التصريح والتلميح لدى النقاد؛ على اختلاف عصورهم، إلا أنها تعمل بوصفها نسقاً مضمراً، يتحكّم في طريقة النظر، والتناول لكلا الجنسين الأدبيين؛ في طبيعتهما الفنية، وحدودهما، ونوعية العلاقة بينهما؛ تجاوزاً أو تداخلاً، أو غير ذلك.

بيد أنّ غياب الرأي النقدي الواضح بشأن هذا النوع من الشعر القصصي، وبضمنه التاريخي، عوّضه الفلاسفة المسلمون، بشكلٍ أوضح، بالاستناد إلى النسق المضمّر نفسه الذي حكم الرؤية النقدية العربية ذاتها للشعر والنثر، من جهة، وبالاعتماد على مرجعيتهم الأرسطية، في شرحهم لكتاب "فن الشعر"، من جهة أخرى، كمحاولة للتوفيق بينهما، مع الاحتفاظ بأولوية مقولات أرسطو، بهذا الشأن، كنقطة انطلاق، وبمثابة رؤية موجّهة، فرضتها شروحاتهم لهذا الكتاب.

يقول ابن رشد (٥٩٥هـ): "أما الذين يعملون الأمثال والقصاص فإنّ عملهم غير عمل الشعراء، وإن كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المختزعة بكلام موزون^{٢٣}. وهذا رأي واضح ينفي أن يكون الوزن وحده حدّاً فاصلاً بين الشعر والنثر، كما أنه يعدّ من يقوم بنظم الأمثال والحكم والقصاص ليس شاعراً بل قاصّاً بالأساس، أي أنه أدخل في باب السرد منه في باب الشعر، وأنّ ما هو مختزّع من هذه الأنواع ليس من قبيل الشعر، وأنّ الأصل في التمييز بين الشعر والنثر ليس الوزن، إنّما اختلاف طبيعة المحاكاة لكليهما. يؤكّد ذلك ابن رشد نفسه، في قولٍ يكرّر فيه عبارته السابقة تقريباً، مع شيء من التوضيح: "إنّ المحاكاة التي تكون بالأموال المختزعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهي التي تُسمّى أمثالاً وقصاصاً، مثل ما في كتاب كليله ودمنة"^{٢٤}. وهذا عين ما قاله ابن سينا (٤٢٧هـ) قبله، بشكلٍ قاطعٍ ومختصرٍ: "واعلم أنّ المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصاص ليس هو من الشعر بشيء"^{٢٥}. وفي هذا رأي ضمني حاسم بأنّ تجارب الشعراء العرب التي نظمت قصص كليله ودمنة لا يمكن عدّها شعراً. وهنا ينبثق لدينا

تساؤلٌ جوهرى: إذا كان عملُ الأمثالِ والقصصِ ليس من الشعرِ فكيفَ تبنّى هؤلاء الفلاسفةُ عملَ أرسطو وهو عن الشعرِ القصصي؟

ترى د. ألفت كمال الروبي أنّ الفلاسفةَ العربَ كانوا أكثرَ تشدداً من أرسطو، بالزامِ الشاعرِ تجنبَ ما هو مخترعٌ^{٢٦}. واعتقدُ أنّ هذا نابغٌ، في الأساسِ، من تبنّيهم للرؤيةَ العربيةَ الحادّةَ والفاصلةَ بين الشعرِ والنثرِ؛ والقصصِ منه على وجهِ الخصوصِ، بين وظيفةِ الشاعرِ ووظيفةِ القاصِّ، المختلفتينِ والمنفصلتينِ لديهم تماماً، وغيرِ المتمزجتينِ كما لدى الإغريقِ. وهذا ما جعلَ شرحهم غيرَ مقيدٍ بالأصولِ اليونانيةِ، وإنّما محاولةً للتقريبِ مع الأشكالِ والمفاهيمِ العربيةِ.

وبقدرِ ما يشتركُ هذا التمييزُ الأجناسي بين الشعرِ والنثرِ مع الرؤيةَ النقديةَ العربيةَ الحاكمةَ، فإنّه يتبنّى، في الأساسِ، مقولةً أرسطيةً جوهريةً، ويسعى لتوضيحها، وإن كانت هذه المقولةُ تنحصرُ في إطارِ التمييزِ والمقارنةِ بين الشعرِ والتاريخِ، فهي ترى أنّه من "الممكنِ تأليفُ تاريخِ هيرودوتس نظاماً، ولكنّه سيظلُّ مع ذلك تاريخاً، سواء كُتِبَ نظاماً، أو نثرًا"^{٢٧}، لأنّ الاختلافَ الرئيسَ، برأى أرسطو، يكمنُ في أنّ التاريخَ يروي الماضي، أي ما وقعَ من أحداثٍ، في حين يروي الشعرُ ما يمكنُ أن يحدثَ، هذا من جهةٍ، وأنّ مهمةَ التاريخِ هي الانشغالُ بالجزئياتِ، في حين أنّ الشعرَ يهتمُّ بالكلياتِ، من جهةٍ أخرى^{٢٨}. وفي هذا حكمٌ ضمّني حاسمٌ أيضاً تجاه تجاربِ الأراجيزِ التاريخيةِ التي نظمها عددٌ من الشعراءِ العربِ على أنّها ليست شعراً بل تاريخاً، وربما هذا ما جعلَ مرغوليوث يطلقُ عليها تعبيرَ (حولياتِ منظومة)، وهو تعبيرٌ يقدّمُ المصطلحَ التاريخي على الشعري، بخلافِ التعبيرِ العربي (أراجيز تاريخية) الذي يمنحُ الأولويةَ للمصطلحِ الشعري على التاريخي. ويبدو أنّ هذا النوعَ الجديدَ من الشعرِ العربي لم يلفتَ انتباهَ فلاسفةِ الإسلامِ، لئبقوا على التمييزِ الأرسطي الأساسي بين الشعرِ والتاريخِ، فاستبدلوا الأخيرَ بالأمثالِ والقصصِ، التي وجدوا نماذجها في محاولاتِ نظمِ كليلة ودمنة^{٢٩}، وحددوا الاختلافَ الرئيسَ بينهما في أنّ الشعرَ المرادَ فيه التخيلُ لا إفادةَ الآراءِ التي هي مرادُ الأمثالِ والقصصِ التي تشتركُ مع التاريخِ أيضاً، في كونها تشغلُ بالجزئياتِ وليس بالكلياتِ التي يهتمُّ بها الشعرُ الذي ينحصرُ بتمثيلِ الواقعِ، والموجودِ، والممكنِ الوجودِ، على خلافِ الأمثالِ، والقصصِ، والأحاديثِ المخترعةِ التي تشغلُ بتمثيلِ ما هو غيرِ واقعي، وخيالي، وغيرِ ممكنِ الوجودِ^{٣٠}. على الرغمِ من أنّهم كان بإمكانهم إبقاءَ التمييزِ الأرسطي بين الشعرِ والتاريخِ، والافتراضُ على غرارِ أرسطو بأنّه حتى لو نُظِمَ (تاريخُ الطبري) مثلاً فإنّه سيظلُّ تاريخاً.

كما إنَّ هؤلاء الفلاسفة حين كانوا يشرحون الفقراتِ الخاصَّةَ بالملاحمِ في كتابِ "فنَّ الشعر" أطلقوا عليها تعبيرَ (الأشعار القصصية)، في محاولةٍ لتوضيح بعض الأشكالِ الأدبية، والمصطلحاتِ الشعريةِ الإغريقية، إلى الذهنيةِ العربية، وتقريبها؛ مع تفاوتهم في ترجمتها، أو تعريبها، أو مقاربتها بنماذجٍ عربية، وكان مترجمُ الكتابِ متى بن يونس (٣٢٨هـ) الذي اعتمدوا ترجمته في شروجهم، قد عزَّب الملحمةَ بـ(إفي)، ثمَّ ترجمها بـ(الشعر الاقتصاصي)^{٣١}، وهو مصطلحٌ يُذكرنا باستخدامِ ثعلبِ المبكر له في إشارته إلى غرضٍ شعري أطلق عليه (اقتصاص الأخبار)، انفردَ بالقول به عن بقيةِ النقادِ السابقين واللاحقين^{٣٢}.

وتفاوتت أولئك الفلاسفةُ كذلك فيما يخصَّ المأساةَ والملهاةَ (التراجيديا والكوميديا)، على سبيلِ المثالِ، بين تعريبهما بـ(الطراغوذيا والقوموذيا) كما لدى ابن سينا، وترجمتهما بالمديح والهجاءِ أو (صناعة المديح وصناعة الهجاءِ) عند متى وابن رشد. وكانت محاولتهم للترجمة نحو مقابلٍ عربي مماثلٍ قد فتحت البابَ على إشكالياتٍ فنيَّةٍ أجناسيَّةٍ لهذه الأنواعِ الشعريةِ الإغريقية، التي لم يجدوا لها أمثلةً عربيةً مشابهةً، مع غيابِ اطلاعهم على نماذجٍ منها، فأردوا تقريبها من أجلِ الإفهامِ، بالاعتمادِ على ما قدَّمه أرسطو من توضيحاتٍ وتحليلاتٍ لها، كالملاحمِ التي كان يتحدث عنها مثل الإلياذة والأوديسة لهوميروس، على سبيلِ الإشارةِ، فقابلوها بأنواعٍ شعريةٍ عربيةٍ لا تمتُّ لها بصلَّة. وربما كان ابنُ رشد هو الأكثرُ خطأً في هذه المحاولةِ التقريبية، ففي شرحه للملاحمِ يقول: "والأشعارُ القصصيةُ سبيلُها، في الأجزاءِ التي هي المبدأُ والوسطُ والنهايةُ، سبيلُ أجزاءِ صناعةِ المديح، وكذلك في المحاكاة، إلا أنَّ المحاكاةَ ليس تكون للأفعالِ فيها، وإنَّما تكون للأزمنةِ الواقعة فيها تلك الأفعالِ، وذلك أنَّه إنما يُحاكى في هذه كيف كانت أحوالُ المتقدِّمِ مع أحوالِ المتأخِّرِ، وكيف تتنقَّلُ الدولُ والممالكُ والأيامُ"^{٣٣}.

إنَّ السياقَ الأصليَ لهذه المقارنةِ الأرسطيةِ إنَّما كان بين شكلين أدبيين، يشتركان في جوهرٍ فنيٍّ هو السردُ؛ هما الملحمةُ والمأساةُ، وهما بعيدان؛ شكلاً ومضموناً، عن قصيدةِ المديحِ العربيةِ التي يختلفُ بناؤها الفنيُّ عنهما تماماً، لذلك حين حاول ابنُ رشد إعطاءً مثلٍ تقريبيٍّ لم يتحدث عن المستوى الشكلي بينهما، إنَّما اقتصرَ على فكرةِ المحاكاةِ الخاصَّةِ بالملحمةِ ومثيلها في المأساةِ، فحاول ربطها بقصيدةِ المديحِ، وتحديدًا في الكلامِ عن التحولاتِ الزمنيةِ بين القديمِ والحديثِ، وعن تقلُّبِ الأحوالِ، وهذا ما جعله يلجأُ إلى الاستشهادِ بأبياتٍ في ذاتِ هذا المعنى ذي المغزى الأخلاقي، من قصيدةِ شهيرةٍ للأسودِ بن يعفر^{٣٤}، هي نفسها

التي استشهدَ بها ثعلب قبله، وهي قصيدةٌ لا تخدمُ مقاربتَه للملحمة الإغريقية بأنموذجِ قصيدةِ المديحِ العربيةِ، لأنَّها لا تنتمي إلى هذا الأنموذجِ، وكذلك لا تخدمُ مقاربتَه من زاويةِ البناءِ القصصي، لأنَّها أيضاً غيرُ مبنيةٍ على هذا الأساسِ^{٣٥}، كما أوضحنا آنفاً، على الرغم من أنَّ ابنَ رشد نفسه يعدُّ أن محاكاةَ هذا النوعِ قليلٌ في شعرِ العربِ، لكنَّه كثيرٌ في الكتبِ الدينيةِ كالقرآنِ كما يؤكِّد^{٣٦}، وحديثُه هنا، طبعاً، عن تبدُّلِ أحوالِ الناسِ والدولِ عبرِ الزمنِ، وأخذِ العبرةِ من الماضي.

لم يفد الكثيرُ من النقادِ والكتَّابِ العربِ من آراءِ الفلاسفةِ بهذا الصددِ، أو مناقشتها، ربما لأنَّهم عدَّوا أنَّ هذه الآراءَ لم تكن أكثرَ من شروحاتٍ لرأيِ أرسطو، وأنَّها كانت مكرَّسةً، بالأساسِ، لنماذجِ من الشعرِ اليوناني الذي لم يطلعوا عليه من جهةٍ، والذي لا توجدُ أنواعٌ مماثلةٌ له من الشعرِ العربي، من جهةٍ أخرى، فعزفوا عن تبيُّها أو استثمارها، خلا ناقدِ أدبي متأخِّر من القرنِ ١٧هـ، حاول التوفيقَ بين الآراءِ الفلسفيةِ الأرسطيةِ وشروحاتها الإسلاميةِ والتراثِ النقدي العربي، منطلقاً من تبيُّه لفكرةِ قدِّمها ابنُ سينا، حين افترضَ أنَّ أرسطو لو كان قد اطَّلع على الشعرِ العربي، لَوَضَعَ قوانينَ شعريةً أشملَ من التي دارَ بشأنها كتابُه "فنُّ الشعرِ"، المستنتجُ حصراً من الشعرِ الإغريقي، ولذا طرحَ فكرةً أنَّه يُمكن صياغةُ مثل هذه القوانينِ الكليَّةِ بعد إضافةِ الشعرِ العربي^{٣٧}، لكنَّ ابنَ سينا لم يكن يملكُ عقليةَ الناقدِ الأدبي المتمرسِ، ليقومَ بهذه المهمةِ، فوجدَ حازمُ القرطاجني (٦٨٤هـ) نفسه، على ما يبدو، مؤهلاً للقيام بها.

فيما يتعلَّقُ بتوظيفِ السردِ شعرياً، نجدُ القرطاجني أكثرَ إحاطةً من الفلاسفةِ والنقادِ بطرائقِ هذا التوظيفِ؛ سواءً ما يتَّصلُ منه بالقصصِ، أو الأخبارِ التاريخيةِ، حين يقول: "وأما التواريخُ والقصصُ، فإنَّما أن تكون الإحالةُ فيها إحالةً تذكريةً، أو إحالةً محاكاةً، أو مفاضلةً، أو إضراباً، أو إضافةً، وقد تكون من جهاتٍ آخر غير هذه"^{٣٨}. وهذه طرائقُ وأساليبٌ متعددةٌ، لم يُفصِّلَ فيها؛ توضيحاً أو استشهاداً، وكان قد أشارَ إليها، على نحوٍ مُجملٍ، في بابِ اقتباسِ المعاني واستثارتها^{٣٩}. غير أنَّه توقَّفَ، على نحوٍ خاصٍّ، عند توظيفِ الخبرِ التاريخي، منطلقاً من محاولتهِ الجمعَ بين الرؤيتين النقديةِ العربيةِ والفلسفيةِ الأرسطيةِ-الإسلاميةِ، ولكن باتخاذِ مفهومِ المحاكاةِ محوراً رئيساً في مقاربتَه، نجدُ ذلك في قوله: "وفي التاريخِ استقصاءُ أجزاءِ الخبرِ المحاكى، وموالاتها، على حدِّ ما انتظمت عليه حال وقوعها، كقولِ الأعشى:

كُنْ كَالسَّمَوَالِ إِذْ طَافَ الْهُمَامُ لَهُ فِي جَحَلِ كَسَوَادِ اللَّيْلِ جَرَّارِ

فهذه محاكاة تامّة؛ ولو أخلّ بذكر بعض أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصةً، ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالاً لم تكن محاكاةً ولكن إحالةً محضةً^{٤٠}. هنا يضعنا القرطاجني أمام ثلاث طرقٍ في توظيف الخبر التاريخي شعرياً، من خلال استشهاده بقصيدة الأعشى نفسها التي استشهد بها قبله ابن طباطبا:

١. المحاكاة التامة: وهي ذكر الخبر بتفاصيله التي تُغني عن عدم سماعه نثرًا، كما أوضح ابن طباطبا، حين علّق بقوله أنّ هذه القصيدة اشتملت على الخبر كلّ^{٤١}.

٢. المحاكاة الناقصة: وهي ذكر الخبر ناقصاً في بعض تفاصيله.

٣. الإحالة المحضّة: وهي الإشارة باختصارٍ إلى الخبر، أو ذكره إجمالاً، من دون تفصيلٍ كاملٍ، أو ناقصٍ. وقد توقّف القرطاجني عند هذه الطريقة، بشيءٍ من التفصيل، في باب المعاني التي يتوقّف فهمها على القصص^{٤٢}. لن نخوض فيها لأنّها ليست من طرائق التوظيف الشعري الرئيسة للقصص.

اقتصر القرطاجني في استشهاده المحدود، هنا، على ما ذكره قبله من النقاد، ولم يتوسّع، على الرغم من أنّه نفسه كانت لديه محاولاتٍ شعريةً جزئيةً في هذا الإطار؛ في مقصوده التي سرد فيها قصة زرقاء اليمامة^{٤٣}. كما أنّه أهمل رائيةً شهيرةً للناطقة الذبياني، تعيد في بعض مقاطعها صياغة المثل القديم عن الحيّة والأخوين على نحو سردي، كان هو نفسه سبق أن أشار إليها في مواضع متقدمة من كتابه^{٤٤}، لأنّه، على الأغلب هنا، عدّها من القصص الخرافية وليست من الأخبار التاريخية التي يمكن للشاعر أن يحاكيها.

غير إنّ القرطاجني، اختلافاً عن أولئك النقاد، لم يتعاط مع توظيف الخبر شعرياً على أنّه موضع اضطرارٍ، كما رأى ذلك ابن طباطبا والعسكري. واختلف بذلك أيضاً عن الفلاسفة الذين ذهبوا إلى أنّ محاكاة الأمثال والقصص ليست من الشعر. واختلف كذلك عن سابقه؛ نقاداً وفلاسفةً، في قدرته على تصنيف طرائق التوظيف القصصي والإخباري في الشعر، على طريقتين أساسيتين، تتفرعان إلى عدّة طرقٍ ثانوية؛ هما المحاكاة والإحالة. أمّا المحاكاة وهي النوع الأهم، فتنقسم على شكلين رئيسين: (تامة، ناقصة)^{٤٥}. أمّا الإحالة فهي التوظيف الإشاري المختزل، وهي مصطلحٌ من ابتكار القرطاجني، وعبارته الآتية توضّح سبب اختياره لهذا المصطلح دون غيره: "ويُسمى ما تُسبب إلى ذكره من القصص المتقدمة الماثورة بذكر قصة، أو حالٍ معهودة، الإحالة، لأنّ الشاعر يُحيل بالمعهود على الماثور"^{٤٦}. وتكون الإحالة على أنواع: (تذكرة، مفاضلة، إضراب، إضافة، محضّة)^{٤٧}، وأخرى غيرها لم يصنّفها، كما في نصّه السابق، وهي كثيرة الشيوخ في

الشعر العربي؛ قديماً وحديثاً، ولا ترتقي لأن تكونَ من الطرائقِ الرئيسيةِ في التوظيفِ الشعريِّ للسردِ كالمحاكاةِ، مع أنَّ القرطاجني أولاها شيئاً من الأهمية، في بابِ المعاني التي تتوقف على أمرٍ خارجي، ورأى أنَّ الإحالةَ إمّا أن تكونَ على قصةٍ، أو خبرٍ مشهورٍ، أو غير مشهورٍ، والأفضلُ أن تكونَ على المشهورِ، ليتمَّ للشاعرِ إيصالُ المعنى، وإيضاحُه، وإفهامُه، وإدراكُ جدوى مناسبتِه^{٤٨}. وكاد القرطاجني بذلك أن يرتقي بتصنيفه هذا إلى التعميدِ البلاغي، لاسيما فيما يخصَّ المحاكاةَ، على الرغمِ من أنَّه لم يتوسَّع في ضربِ الأمثلةِ التي افتقرَ إليها، أيضاً، بشكلٍ كبيرٍ، فيما يخصَّ الإحالةَ.

ومع أهمية ما انفردَ به القرطاجني من تصنيفِ طرائقِ التوظيفِ الشعريِّ العربيِّ القديمِ والوسيطِ للسردِ، إلا أنَّه ظلَّ محدودَ الاستشهادِ، مقتصرأً على ما ذكره قبله من النقادِ من غيرِ توسعٍ. فهل يقوِّدنا هذا إلى استنتاجِ نهائيِّ مفادُه ندرَةُ الأشكالِ الشعريةِ العربيةِ التي تقومُ بتمثيلِ الحدثِ سردياً، على نحوِ متسلسلٍ ومتعاقبٍ، أم نميلُ إلى تحميلِ النقادِ العربِ القدامى مسؤوليةَ التقصيرِ في عدمِ الاهتمامِ، والملاحظةِ، والتصنيفِ الكافيين لهذا الموضوعِ، مع الحاجةِ إلى تفهمِ ذلك إن وجد؟

يقيناً، لا يمكنُ القطعُ بالرأيِ الثاني من دونِ توافرِ أدلةٍ كافيةٍ على وجودِ نماذجٍ عديدةٍ من القصائدِ التي تتناولُ أحداثاً، أو قصصاً، أو أخباراً، على نحوِ سرديِّ متتابعٍ. ولاشكَّ أنَّ كثيراً من الباحثين المعاصرين سيقولون: كُتبت الكثيرُ من الدراساتِ الحديثةِ التي كانت غايتها الرئيسيةُ تأكيدَ وجودِ السردِ في الشعرِ العربيِّ، من خلالِ تناولها لعددٍ كبيرٍ من القصائدِ القديمةِ والوسيطِ، وحللتها، وحاولتِ بوساطتها إثباتَ قدرةِ الشعرِ العربيِّ على توظيفِ القصصِ، والأخبارِ التاريخيةِ. وهي بالفعل كثيرةٌ، لكن يَعتَورُ الكثيرُ منها إشكالياتٍ منهجيةً، كافتقارها إلى ضبطِ المفاهيمِ، وخطئها للمصطلحاتِ، وإساءةِ قراءةٍ متعمَّدةٍ للقصائدِ، بلوي عُنفها، ومحاولةٍ بعضُها تطبيقِ مناهجِ سرديةٍ، بطريقةٍ سائبةٍ، مما حدا ببعضها إلى القولِ أنَّ شعرنا القديمَ مليءٌ بالقصصِ، ولا تخلو قصيدةٌ من قصةٍ، بل ذهبَ بعضها إلى القولِ بوجودِ ملاحمٍ أصلاً في الشعرِ العربيِّ. وهي مازالت حتى الآن تمثلُ دراساتٍ متفاوتةً في تقييمها وتحليلها، وتناولها، مما يجعلنا لا نميلُ إلى الركونِ نهائياً إلى نتائجها الحاليةِ، غيرِ إننا على الأقل سنعتدُّ على ما حظي منها باتفاقٍ غالبيةِ الدراساتِ، خاصةً بشأنِ ظاهرةِ المقاطعِ القصصيةِ في الشعرِ الجاهليِّ، لاسيما تلك المتعلقةُ بالحيوانِ التي أشاعتها قصيدةُ المديحِ الجاهليةِ، تلك المقاطعُ التي اعتادَ كثيرٌ من الدارسين عدّها مشاهدً، أو لوحاتٍ رئيسةً، في البناءِ الفني للقصيدةِ

الجاهلية، كالثور، والبقرة، والحمار الوحشيين، والنعام، والظليم، والقطاة، والصقر. وذهب كثيرٌ منهم إلى عدّها أدلّة واضحةً على توظيف الشعراء العرب للقصص في قصائدهم؛ على تفاوتٍ توظيفهم؛ اختصاراً أو إطناً. وهنا سيحق لنا التساؤل، بناءً على ذلك، كيف تعامل معها النقاد القدامى؟ هل عدّوها من قبيل القصص؛ وإن كانت مختصرةً، أم نظروا إليها بشكلٍ مختلفٍ؟ وهي كثيرةٌ إلى درجةٍ لا حاجة للاستشهاد بها.

من الجدير بالذّكر، هنا، الإشارة إلى أنّ النقاد القدامى يختلفون كلياً عن النقاد المعاصرين بشأن عدّ المقاطع الخاصّة بالحيوان في القصيدة الجاهلية كونها ذات طابعٍ سردي، فنصوصهم تخلو من أية إشارةٍ إلى تصنيف هذه المقاطع قصصياً، باستثناء إشارةٍ يتيمةٍ وردت في القرن ٣ هـ على يد الجاحظ (٢٥٥هـ)، في إطار حديثه عن الكلاب، وتوظيف مشاهد صراعها مع ثور الوحش، في غرضي المديح والرثاء، كزرها بعده ابن قُتيبة (٢٧٦هـ) دون تغييرٍ كبيرٍ. يقول الجاحظ: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثيةً، أو موعظةً، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كأن ناقتي بقر من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصةٍ بعينها، ولكن الثيران ربّما جرحت الكلاب، وربّما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم"^٩.

يتحدّث الجاحظ هنا عن تقاليد شعريّة سائدة قبل الإسلام، في التوظيف الرمزي لقصة الثور الوحشي، في قصيدتي الرثاء والمديح، مؤكّداً، وهذه هي الإشارة المهمّة، أنّها ليست بالضرورة حكاية عن قصةٍ حقيقيةٍ معيّنة، يسردّها الشاعر بل هي قصةٌ متخيّلة ذات وظيفة رمزية. غير إنّ الجاحظ لم يتوسّع في الحديث عنها، إنّما ركّز على التفاوت في نتائج الصراع الحيواني، بين الرثاء والمديح، ودلالة ذلك رمزياً في كليهما. ومن المؤسف أنّ النقاد اللاحقين، سوى ابن قُتيبة، لم يُعيروا اهتماماً يُذكر لإشارة الجاحظ، فظلت يتيمةً. لكنهم لم يكونوا غافلين عن السياق الذي تأتي فيه هذه المقاطع القصصية، أو الطريقة الشعريّة التي تولّد من خلالها، وهي تشبيه الناقة بثور الوحش، أو حمار الوحش، وهي التي أشار إليها الجاحظ أيضاً، في نصّه السابق، بعبارة "وقال كأن ناقتي بقر من صفتها كذا". وهو تقليد شعري شائع الاستعمال في القصيدة الجاهلية، يعدّه المستشرقون موتيفاً قصصياً، يأتي في لوحة الرحلة التي تمثّل الحلقة الثالثة في البناء الفني لقصيدة المديح، بعد الوقوف على الأطلال والنسيب، والتي يُمهّد لها بأسلوب التخلّص، من خلال

استعمال صيغ تخلص شائعة، أيضاً، كد: "دَعْ ذَا" و"عَدِّ عَن ذَا" و"سَلِّ الْهَمَّ"، وغيرها. أمّا النقادُ القدامى فعدّوا هذا الموتيفَ أو المقطعَ تشبيهاً مُستطرداً، أو شكلاً من أشكال الاستطراد، من دون أن يضعوا له مصطلحاً نقدياً أو بلاغياً خاصاً. لذا فإنَّ رؤيتهم على أنه تشبيه، أو استطراد، وهي نظرة بلاغية خالصة، جعلتهم لا يلتفتون إلى خصوصيته السردية؛ كبناء قصصي في قالب شعري، أو توظيف شعري للسرد، مثلما لم يلتفتوا كذلك إلى خصوصيات سردية أخرى، انطوت عليها القصيدة العربية القديمة، بسبب تحكّم الرؤية البلاغية في نظرتهم إلى الشعر، والتي غلب عليها التجزئية والتحديد في حصر القيمة الشعرية والجمالية في البيت الواحد، وليس في المقاطع أو القصيدة برمّتها، ليمثّل البيت وحدة شعرية قائمة بذاتها، ف"لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده"^{٥١} بحسب تعبير ابن رشيق (٤٦٣هـ)، حتى استكّره التضمينُ وُعدَّ عيباً كأسلوب شعري، يقتضي استلزام بيتين أو أكثر، في أداء المعنى. وهذا لا ينسجم طبعاً مع البناء السردى الذي يقتضى التتابع والتسلسل والتعاقب، أي التضمين المطرد بلغة البلاغيين. على الرغم من أنهم والنقاد يدركون جيداً الضرورة الفنية لهذه الطبيعة السردية، حتى وإن جاءت في شكل شعري، يقول ابنُ رشيق نفسه الذي لا يفصل التضمين: "وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإنّ بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"^{٥١}.

من كل ما تقدّم نستنتج، أننا لسنا أمام ندرّة في أشكال التمثيل الشعري العربي القديم للحدث، بل أمام ندرّة في الرؤية النقدية والبلاغية لهذه الأشكال، وتصنيفها، وتحليل أساليبها، وطرائقها. مع ذلك يُمكننا الخروج بخلاصة عامّة استنتاجية لأبرز أشكال التوظيف الشعري للسرد، بحسب ما توقّف عنده نقادنا القدماء:

- الإحالة: وهي توظيف إشاري مختزل، قد يكون في بيت أو بيتين أو ثلاثة، وهي على أنواع: (تذكرة، مفاضلة، إضراب، إضافة، محضة). كما بيّن ذلك القرطاجني.
- المحاكاة: وهي توظيف موسّع للسرد شعرياً، يصل إلى ٢٥ بيتاً أو أكثر أو أقل، بحسب لجوء الشاعر إلى نوع المحاكاة، وهي على نوعين: تامّة، ناقصة. كما بيّن ذلك القرطاجني.
- الإيجاز: وهو عبارة عن عددٍ من الأبيات المتصلة المتسلسلة التي تتناول قصة على نحو موجز. كما وجدناه عند الحاتمي وابن أبي الإصبع^{٥٢}.

- التلميح: وهو أن "يشير الشاعرُ في فحوى الكلامِ إلى قصةٍ أو شعرٍ أو مثلٍ سائرٍ"^{٥٣}، كما يقول عبدُ الرحيم العباسي (٩٦٣هـ)، وتكون في بيتٍ أو نصفِ بيتٍ.
- العنوان: وهو أن "يأخذ المتكلمُ في غرضٍ له، من وصفٍ، أو فخرٍ، أو هجاءٍ، أو مديحٍ أو عتابٍ، أو غيرِ ذلك، ثم يؤتى لقصدِ تكميله بالأفاظِ، تكون عنواناً لأخبارٍ متقدمةٍ، أو قصصٍ سالفةٍ"^{٥٤}. كما يوضح العباسي، وتكون في بيتٍ، أو نصفِ بيتٍ.
- الإشارة: وهي تسميةٌ مرادفةٌ للتلميح، يستعملها العباسي في كتابه "معاهدُ التنصيص". ويستعملها أيضاً عبدُ القادر البغدادي (١٠٩٣هـ) في كتابه "خزانةُ الأدب"، وتكون في نصفِ بيتٍ أو بيتٍ^{٥٥}.
- الحكى: يستعملُ ابنُ قتيبة هذا المعنى، من دون تحديدٍ دقيقٍ، في وصفِ أسلوبِ شاعرٍ، عُرفَ بكثرةِ ذكره للقصصِ الديني، إذ يقول عن أمية بن أبي الصلت (٥هـ): "وكان يحكي في شعره قصصَ الأنبياء"^{٥٦}. ومن المؤسفِ أنه لم يتوقف عند، ليبين لنا طرائقِ الحكى التي يستعملها في إعادة إنتاجِ هذه القصصِ شعرياً، وهي على ما يبدو تتفاوتُ من حيث عدد أبياتها، بين المتوسطةِ والطويلةِ، كما يتضحُ في شعرِ ابنِ أبي الصلت.
- الذكر: يستعملُ البغدادي هذا المعنى، من دون تحديدٍ دقيقٍ أو تفصيلٍ إيضاحي، إنما يكتفي بالإشارةِ إلى أمية بن أبي الصلت، متوقفاً عند قصيدةٍ له "طويلة عدتها تسعةٌ وسبعون بيتاً ذكّرَ فيها شيئاً من قصصِ الأنبياء"^{٥٧}. وهنا يقتربُ هذا المصطلحُ من مصطلحِ الحكى السابق، في الإشارةِ إلى حجمِ الأبياتِ؛ بين المتوسطِ والطويلِ، لولا أن البغدادي نفسه يستعمله في مواضعٍ أخرى، للإشارةِ إلى عددٍ محدودٍ من الأبياتِ، أو ربما بيتين، أو بيتٍ واحدٍ، مما يجعل هذا المصطلحَ غيرَ صالحٍ للتصنيفِ، لافتقاره إلى الدقة.
- ودون شكٍ، فإنَّ طرائقَ، مثل الإشارةِ، والعنوانِ، والتلميحِ، لدى العباسي، والإحالةِ بأنواعها لدى القرطاجني، كثيرةٌ الشيع، ولا تعدُّ شكلاً رئيساً، من أشكالِ التوظيفِ الشعري للسرِّ التي تبين قدرةَ الشعرِ على تمثيلِ الأحداثِ، بشكلٍ موسَّعٍ، كما لو في بناءِ قصصي خاصٍ، في حين تنفردُ المحاكاةُ بأنواعها، والإيجازُ، والحكي، بكونها طرائقَ فنيةً موسَّعةً، لتمثيلِ الحدثِ شعرياً. مع ملاحظةِ أنها، على الأغلبِ، لم تكن غايةً بحدِّ ذاتها كشكلٍ سردي، أو بالأحرى قصةً شعريَّةً مستقلةً، بل جزءاً من شكلٍ شعري مهيمٍ بخصائصه الفنية، وتقاليدِهِ الأسلوبيةِ، فالشاعرُ الجاهلي، على سبيلِ المثالِ، لم يُفكِّرْ أن يسردَ قصةً، مع إنَّه كانت له القدرةُ على

فعلها شعرياً، ذلك لأنّه كان يدرك أنّ هذه من اختصاص الفصّاص، والإخباريين، والرواة، وأنّ الجنس الأدبي الذي يكتُـبُ فيه، وهو الشعر، له طرائقه الخاصّة في التعبير عن الأحداث، تختلف عن جنس القصة، وأنّ المجتمع آنذاك لم يكن يشعُر بالحاجة لأن يسمع قصّة متكاملة على شكل قصيدة، لذا لم يُنتج العرب أشكالاً شعرية قصصية خالصة قبل الإسلام، وبذا لم يصل العرب إلى إنتاج الملاحم، لأنّ جنس الخبر، والقصة، والحكاية المتداول آنذاك، كان يحتوي ذلك ويغطّيه، ويُلبّي حساسية الذائقة الثقافية والأدبية العربية، في حين كان الشعر عندما يتناول الحدث، يأخذ، على الأغلب، مغزاه وأبعاده الاجتماعية، والأخلاقية، والثقافية، وذكره الجمعية، ويقدمه بلغة بلاغية مكثّفة حسيّة، وبعضها كان بروح غنائية، أو يُقدّم في إطار السمة الغنائية التي اتّصف بها أغلب الشعر العربي القديم، فمشاهد الصيد والصراع في القصيدة الجاهلية، مثلاً، ذات الطابع القصصي التي هي عبارة عن تشبيهات مُتنامية، فُدمت ضمن إطار غنائي، ولم تُخرج القصيدة من غنائيتها، كما يعتقد المستشرق الألماني آيريش بروينلش (١٩١١)^{٥٨}. وبشكل عامّ، كان كثير من الشعراء الجاهليين يُحيلون إلى الأساطير والخرافات، بإشارات مكثّفة، وغير سردية، أو بطرائق سردية غير موسّعة، لاستدعاء المغزى الجوهري، أو الأخلاقي للقصّة، كما يفعل المثل، كما ترى المستشرقة الأميركية سوزان ستيتكفيتش^{٥٩}، بل تُختزل وتحوّل هذه القصص إلى أمثال شعرية، وقد لاحظ ذلك من قبل ابن رشيق القيرواني في قوله: "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي، بالملوك الأعزّة، والأمم السالفة، والوعول المُمتنعة في قُلل الجبال، والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحش المتصرّفة بين القفار، والنسور والعقبان والحيات لبأسها، وطول أعمارها، وذلك في أشعارهم كثيرٌ موجودٌ، ولا يكاد يخلو منه شعر"^{٦٠}. ولا يتم ذلك من دون الإشارة إلى قصص شهيرة، ومعروفة، ومتداولة عن ذلك، ليس في الرثاء فقط بل في المديح، والهجاء، والفخر.

ونحن هنا لم نحاول السعي لإثبات قدرة الشعر العربي القديم على تمثيل الأحداث شعرياً؛ سواءً أكانت واقعية، أم مستمدّة من التاريخ، أو الأساطير، أو الخرافات، أو القصص الشعبي، بل لفهم كيفية تعامل النقد العربي القديم مع النماذج التي قدّمها هذا الشعر. ولم نسع إلى محاسبة نقادنا القدامى، أو تحميلهم التقصير بل نفهم لماذا لم يُولوا اهتماماً يُذكر لهذه الطرائق الأسلوبية التي انطوى عليها شعرنا العربي القديم. وقد تبين لنا أنّ الرؤية النسقية الحاكمة للنقد العربي هي الرؤية البلاغية ذات الطبيعة التجزيئية التي تحكّم على القيمة الفنية والجمالية

للشعر، من خلال أصغر وحدة شعرية وهي البيت. فضلاً عن نزعة هذا النقد إلى الميل إلى وضع قواعد، ومعايير ونصائح، وإرشادات للشعراء، كي يبلغوا مقاييس الجودة المطلوبة، أو لنسميها "الشعرية المعيارية"، أكثر من الميل إلى التحليل النظري والإجرائي المفصل والموسع للقوائد الشعرية.

الهوامش

^١ ثعلب، قواعد الشعر، ٢٥-٣٠.
^٢ ديوان شعره، من قصيدته الشهيرة "نام الخلي وما أحسن رُقادي"، ٢٥. وتعدُّ مفضّلية مأثورة. ينظر: المفضّليات، ٢١٦. وتسلسل البيت ١١ ضمن القصيدة، وهو متطابق في الديوان والمفضّليات.
^٣ الأعشى، شرح ديوان الأعشى الكبير، ١٧٥. مطلع قصيدته التي يمدح فيها شريحاً وهو أحد أحفاد السموأل:

شَرِيحُ لَا تَتَرَكْنِي بَعْدَمَا عَلَّقْتَ جِبَالَكَ الْيَوْمَ بَعْدَ الْقَدِّ أَظْفَارِي

^٤ ابن طباطبا، عيارُ الشعر، ٤٥.
^٥ الحاتمي، حلية المحاضرة، ج ١، ٣٦٦-٣٦٧.
^٦ م. ن، ج ١، ٣٦٦.
^٧ ابن طباطبا، عيارُ الشعر، ٤٥.
^٨ يؤكّد ابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤هـ) ذلك بقوله: "وقد رأيت أكثر العلماء على تقديم الأعشى في اقتصاصه قصة السموأل". (تحريرُ التحبير، ٤٥٩).
^٩ النابغة الذبياني، ديوانه، ٣٤، من قصيدته الشهيرة "يا دار مية بالعلياء فالسند".
^{١٠} البحتري، ديوانه، ١٣٨٠. وكلمة صدر البيت فيها اختلاف، إذ وردت (يُهدِي).
^{١١} العسكري، الصناعتين، ١٣٥.
^{١٢} ينظر: تحريرُ التحبير، ابن أبي الإصبع، ٤٦٤.
^{١٣} ابن طباطبا، عيارُ الشعر، ٤٣.
^{١٤} العسكري، الصناعتين، ١٣٥.
^{١٥} ابن طباطبا، عيارُ الشعر، ٤٣.
^{١٦} العسكري، الصناعتين، ١٣٥-١٣٦.
^{١٧} تناول ابن أبي الإصبع الاقتصاص في باب الإيجاز وعرفه بأنه "هو أن يقتصر المتكلم قصة بحيث لا يغادر منها شيئاً في ألفاظ قليلة موجزة جداً". ينظر: ابن أبي الإصبع المصري، تحريرُ التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ٤٥٩.
^{١٨} وهي حكايات قصيرة من أصول هندية وفارسية، ترجمها عبد الله بن المقفع (٥١٤٢هـ) من الفارسية نثرأ.
^{١٩} تبدو تجربة ابن الهبارية أكثر اقتراباً من البناء القصصي المتسلسل، لكن على شكل أبواب قصيرة، بحسب تقسيم الكتاب كما نقله ابن المقفع.
^{٢٠} ينظر: ديوان ابن المعتز، ص ٤٨١. وديوان علي بن الجهم، ص ٢٢٨. وديوان ابن عبد ربّه، ص ١٧٧.
^{٢١} ورقم الحلّ في نظم الدول، ابن الخطيب، ص ٢-١٠١.
^{٢٢} مرغوليث، دراسات عن المؤرخين العرب، ٧٥.
^{٢٣} إحسان عباس، تاريخُ النقد الأدبي عند العرب، ٥١٨.
^{٢٤} تلخيصُ كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ابن رشد، "أرسطو، فن الشعر"، ت: عبد الرحمن بدوي، ٢١٤.
^{٢٥} م. ن، ٢١٣-٢١٤.
^{٢٦} ابن سينا، الشفاء، "أرسطو، فن الشعر"، ت: عبد الرحمن بدوي، ١٨٣.
^{٢٧} ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ١٤٨.
^{٢٨} أرسطو، فن الشعر، ترجمة متى بن يونس، تحقيق د. شكري محمد عياد، ٦٤.
^{٢٩} ينظر: م. ن، ٦٤.
^{٣٠} نبه إلى ذلك عددٌ من الباحثين من بينهم د. ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ٨٨. ود. مصطفى الجوزو، نظرية الشعر عند العرب، ٣٥. ويرى د. إحسان عباس أن لذلك أسباباً أهمّها أن ابن سينا مثلاً فهم كلمة historia على أنها أسطورة وليست تاريخاً، لأنه لم يتعوّد على إيراد صلة بين الشعر

والتاريخ في السياق المعرفي المشرقي، وأن كليلة ودمنة التي نظمها ابن الهبارية شعراً تعدُّ، بالنسبة له، أنموذجاً واضحاً لبيان أن الوزن لا يصنع شعراً. ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ٤١٧.

^{٣٠} وفي هذا توضيح إضافي لم يكن لدى أرسطو. ينظر: ابن سينا، الشفاء، "أرسطو، فن الشعر"، ت: عبد الرحمن بدوي، ١٨٣. وينظر ابن رشد: تلخيص الشعر، ٨٩-٩٠.

^{٣١} فن الشعر، ١٣٦. نبه إلى ذلك د. عبد الرحيم وهابي في كتابه: القراءة العربية لكتاب فن الشعر، ٢٣٢. على ضوء ذلك نتساءل هل تأثر متى (حوالي ٥٣٢٨هـ) بثعلب (٥٢٩١هـ) أم العكس؟ كلاهما متعاصران لكن أخبار تراجمهما لا تنقل أنهما قد التقيا، غير أن هذا لا يمنع تأثر أحدهما بالآخر، لاسيما أن متى نفسه رويت عنه مناظرة شهيرة مع نحوي معروف هو أبو سعيد السيرافي (٥٣٦٨هـ). كما أن ثعلب كان على علاقة وثيقة بقدامة (٥٣٣٧هـ) الناقد الفيلسوف، وهذه العلاقة، بالنسبة لثعلب، تمثل قناة يتأثر بها بالفلسفة والمنطق اليونانيين، لكن كتاب ثعلب مختلف كثيراً عن كتاب قدامة "نقد الشعر" في التوبيكات والتقسيمات والمصطلحات. غير أنه من المهم الإشارة إلى أن كتاب "قواعد الشعر" لثعلب محط تشكيك آثاره د. إحسان عباس، لأن المصادر القديمة لم تذكر له كتاباً بهذا العنوان، وأن معرفة ثعلب في الشعر ليست أكثر من روايته وشرح غريبه. ينظر: تاريخ النقد، ٨٣. بيد أن لثعلب كتاباً هو "معاني الشعر" كما تشير المصادر القديمة، فقد يكون هو الكتاب نفسه. وعلى العموم، فليست هنالك من مؤشرات أو دلائل بارزة تثبت تأثر ثعلب بالفلسفة الإغريقية، وربما هذا ما يجعلنا نفترض أن متى هو من أفاد من استعمال مصطلح اقتصاص، لأن ترجمته تقتضي البحث عن مصطلحات مقابلة لما في النص اليوناني.

^{٣٢} ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ٢٤٥، ضمن كتاب "فن الشعر".
^{٣٣} ذكر ابن رشد من هذه القصيدة خمسة أبيات فقط، هي في أدناه، ٢٤٥-٢٤٦، وترتيب الأبيات يختلف عما في ديوان الشاعر، ينظر: ديوانه، ٢٥.

مادا أومل بعد آل محرق	تركو منازلهم وبعد أياد
أرض الخورنق والسدير وبارق	والقصر ذي الشرفات من سناد
نزلوا بأنقرة يسيل عليهم	ماء الفرات يجيء من أطواد
جرت الرياح على مكان ديارهم	فكأنهم كانوا على ميعاد
فأرى النعيم وكل ما يلهى به	يوماً يصير إلى بلى ونفاد

^{٣٥} ذهب د. عبد الرحيم وهابي إلى أن هذه الأبيات تنتمي إلى غرض رثاء الممالك الذي شاع في الأندلس، وأن هذا الغرض أسهم في منح ابن رشد تصوراً أنها الأقرب إلى الملاحم اليونانية. ينظر: القراءة العربية لكتاب فن الشعر، ٢٣٤. وهذا رأيي واستنتاجي يفتقر إلى الدقة، لأن الأسود بن يعفر شاعر جاهلي، واستشهد ثعلب بأبيات منها قبل ابن رشد بثلاثة قرون، كما ذكرنا آنفاً. وقصيدة الأسود ليست في رثاء المدن، على الرغم من أن بعض النقاد ومؤرخي الأدب عدوها القصيدة الأولى لهذا النوع من الغرض الشعري، الذي تشكّل كغرض مستقل جديد بعد سقوط عدد من الممالك والمدن في المغرب العربي كالأندلس وقرطاجنة وطليلة بيد الاسبان، في القرن الخامس عشر الميلادي.

^{٣٦} ينظر: ابن رشد، تلخيص، ٢٤٥.

^{٣٧} ينظر: ابن سينا، فن الشعر، كتاب الشفاء، ضمن كتاب "فن الشعر، أرسطو"، ١٩٨.

^{٣٨} القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٢١.

^{٣٩} م. ن.، ٣٩.

^{٤٠} م. ن.، ١٠٥-١٠٦. والقرطاجني يذكر من هذه القصيدة ثلاثة أبيات إضافية، يختلف ترتيبها، وبعض كلمات أبياتها؛ وهي:

إذ سامه خطتي خسف فقال له	قل ما نشاء فإني سامع حار
فقال غدرٌ وكُلُّ أنت بيئهما	فاختر وما فيهما حظ لمُختار
فشك غير قليل ثم قال له	اقتل أسيرك إني مانع جاري

^{٤١} رجح د. حاتم السكر، هنا، أن القرطاجني ربما قد أفاد من قول أرسطو بأن الملحمة قصة تتناول "عدة أجزاء للفعل في وقت واحد" (ينظر، مرايا نرسييس، ٢٥). وهو أمر وارد لكن القرطاجني بدا هنا أقرب إلى النقاد العرب، لاسيما ثعلب وابن طباطبا والعسكري الذين سبقوه في تناول التوظيف الشعري للخبر، مع الإشارة إلى أن القرطاجني استبدل مصطلح (اقتصاص الخبر)، الذي شاع عند أولئك النقاد، بمصطلح آخر هو (استقصاء الخبر)، وكلاهما ذو دلالة مشتركة، إلا أن الثاني أقرب إلى الاستعمال الفلسفي منه إلى النقدي، كما في الأول.

^{٤٢} ينظر: القرطاجني، م. ن.، ١٨٩.

^{٤٣} ينظر: مفهوم الشعر، جابر عصفور، ٢٢٢. والمقصورة عن المستنصر بالله الحفصي (٥٦٧٥هـ). ويمكن عد ما ذكره حازم في مقصوريته عن خبر زرقاء اليمامة محاكاة ناقصة.

^{٤٤} ينظر: حازم، ٦٨. ورائية النابغة هي التي مطلعها، وهي في معاتبه بني مرة على إبنارهم وتحالفهم عليه وعلى قومه:

ألا أبلغا شيبان عني رسالةً
فقد أصبخت في منهج الحق حائرة

وتبدأ قصة المثل فيها من البيت:

وإني لألقى من ذوي الضغن منهم
ولست غرقاً ١٤ بيتاً ضمن قصيدته البالغة ١٨ بيتاً. ينظر: ديوانه: ٦٨-٧٠. وقصة هذا المثل تناولها شعراء جاهليون أيضاً كالنمر بن تئلب وحسان بن ثابت والأعشى، لكن انفردت النابغة بالاشتهار بها.

^{٤٥} يتحدث القرطاجني في موضع سابق من كتابه عن أنواع من المحاكاة القصصية، مثل: "محاكاة قصة تتضمن معاني بقصة تتضمن معاني"، "محاكاة قصص وما جرى مجراه"، "محاكاة قصص بقصص أو نحوه"، "محاكاة قصص بحكمة". من دون أن يضرب أمثلة لها للأسف. ينظر كتابه، ٩٧.

^{٤٦} القرطاجني، ١٨٩. يلتبس على د. عبد الرحيم وهابي أن القرطاجني يقصد بالإحالة محاكاة تاريخية، في حين أنها، كما اتضح لنا من تعريفه، مجرد إشارة مختصرة إلى قصة ما، ولم يُشير فيه إلى الخبر التاريخي، كما أنها طريقة مختلفة ومعاكسة تماماً للمحاكاة. ينظر كتابه: القراءة العربية، ٣١٩.

^{٤٧} ومنها ما سمّاه (إحالة محاكاة)، وهي على ما يبدو، لبس منه، فهو، كما يكشف لنا بوضوح في نصه السابق الخاص بالمحاكاة، ونحن نعتمده هنا لأن نصه الأسبق الخاص بالإحالة لم يُفصل فيه ولم يضرب أمثلة، أن استقصاء أجزاء الخبر هو عبارة عن محاكاة وتكون على نوعين فقط؛ إما تامة أو ناقصة، وخلافها تكون إحالة، أي أن الأخيرة عكس الأولى، بمعنى أنهما طريقتان مختلفتان من حيث الجوهر في التوظيف الأسلوبية، أي لا يجتمعان ليشكلا طريقة واحدة.

^{٤٨} ينظر: القرطاجني، ١٨٨-١٩٠.

^{٤٩} الجاحظ، الحيوان، مج ٢/٢٠. ما تحته خط من عندنا للتأكيد على العبارة المقصودة في الحديث. وينظر: المعاني الكبير، ابن قتيبة، ج ١/١٧٣.

^{٥٠} ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢١٩. يعتد المستشرق الإنجليزي مرغوليوث (١٩٤٠) أن النظم العربي غير ملائم لـ "الاستمرار والاتصال: فالبيت وحدة مستقلة، واهن الصلة عادة بما يسبقه أو يعقبه: ولا يربط بينها المعنى بل الاتفاق في القافية والوزن" (دراسات عن المؤرخين، ٧٣).

^{٥١} ابن رشيق، العمدة، ٢١٩. التأكيد من عندنا للإشارة إلى موضع الاهتمام في النص.

^{٥٢} هناك نوع آخر في التوظيف الشعري للسرد لاسيما في الأحداث التاريخية، يمكن أن نصنّفه ضمن الإيجاز، أشار إليه مرغوليوث بقوله "ونجد في دواوين الشعراء العباسيين ما يقترب من القصيدة القاصة ballad أكثر من اقترابه من التلميحات العارضة. إذ ترمي أكثر من قصيدة من طوال أبي تمام والبحثري والمنتبي والشريف الرضي والتعاويذ وغيرهم إلى الإشادة ببعض الأحداث أو المشاهد التاريخية". (دراسات عن المؤرخين، ٧٤-٧٥). والبالاد ballad هي أغنية شعبية أو فلكلورية أو تراثية تحكي قصة ما، وتُروى شفاهياً. ينظر: M. H. Abrams, a Glossary of Literary Terms, 18. يرى المستشرق الألماني إيفالد فاغندر أن الشعر العربي استطاع أن يصل إلى مستوى البالاد كما لدى الأعشى في قصيدته عن السمائل. (ينظر: الاستشراق الألماني المعاصر، ١١٩). بينما يعدّ غرونباوم هذه القصيدة درامية (أسس الشعر العربي الكلاسيكي، ٢٦٧).

^{٥٣} العباسي، معاهد، ٤٠١/٢.

^{٥٤} م. ن.، ٣٧٢/٢.

^{٥٥} يقول البغدادي في تعليق على بيت للشاعر الجاهلي المتلمس (٥٨٠م):

فَمَنْ طَلَبِ الأوتار ما حَزَّ أنْفَهُ
قَصِيرٌ وَخاضَ المَوْتِ بالسيفِ بِيَهْسُ

"وفي البيت إشارة إلى قصتين: إحداها قصة قصير صاحب جذيمة الأبرش مع الزباء، والثانية: قصة بيهس". (ج ٧/٢٩٣). والبيت من قصيدة شهيرة للمتلمس مطلعها:

أعاذل إن المرء رهن مُصيبةٍ
صريعٍ لعافي الطير أو سوف يُرْمَسُ

^{٥٦} ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٤٥٩.

^{٥٧} البغدادي، خزانة الأدب، ج ٦/١١٢.

^{٥٨} ينظر: ربابعة، الاستشراق الألماني المعاصر، ١٠٧. ثمة جدل بين المستشرقين والباحثين بشأن الطبيعة الأجنبية للشعر العربي القديم هو هل غنائي أم قصصي، لكن الرأي الغالب مُبْكَراً هو الغنائي، مع أنه مازالت محاولات حديثة لباحثين ترى أنه قصصي، غير إن المستشركة الألمانية ريناته يعقوب ترى رأياً مختلفاً، تعتقد فيه أن الشعر العربي ذو طبيعة أجنبية خاصة يجمع بين الغنائي والقصصي، حيث تقول: "القصيدة العربية القديمة تسعى إلى إقامة تناظر بين العام والخاص، وعلى دمج الذاتي بالموضوعي والغنائي بالقصصي في إطار يجمع بين الإثنين، ليخلق شكلاً شعرياً متميزاً لا هو بالقصصي ولا الغنائي الخالص". (م. ن.، ١٠٧)

^{٥٩} ينظر: ستينكفيتش، القصيدة والسلطة، ٥٠. وضربت مثلاً بقصيدتي النابغة عن زرقاء اليمامة ونسور لقمان.

^{٦٠} ابن رشيقي، العمدة، ١٥٠/٢.

المصادر:

- ابن أبي الإصبع، تحريرُ التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حنفي محمد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٣.
- ابن أحمد العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق د. عبد المجيد عبد الله، عالم الكتب، بيروت، ط١، ٢٠١١.
- ابن رشيقي، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط: د. عفيف نايف، دار صادر، بيروت، ط٢/٢٠٠٦.
- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وتعليق د. طه الحاجري ود. محمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦.
- ابن قتيبة، المعاني الكبير في أبيات المعاني، ضبط وشرح: د. محمد نبيل، دار صادر، بيروت، ط١/٢٠١١.
- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي الجاوي ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٢.
- أرسطو، فن الشعر، نقل من السرياني إلى العربي: أبو بشر مثنى بن يونس، تحقيق: د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
- البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ١٣ مجلداً، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤.
- ثعلب، قواعد الشعر، تحقيق وشرح د. عبد المنعم خلفي، دار الجيل، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- الجاحظ، الحيوان، ٧ مجلدات، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦.
- الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق د. جعفر الكتاني، مجلدان، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٩.
- عبد الكريم النهشلي، الممتع في علم الشعر وعمله، تقديم وتحقيق د. منجي الكعبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٧٧.
- الفرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧.
- المفضل الضبي، المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٩، ٢٠٠٦.

• الدواوين

- ابن الخطيب، لسان الدين، رقم الحلل في نظم الدول، تونس، ١٣١٦هـ.
- ابن عبد ربه الأندلسي، ديوانه، تحقيق وشرح د. محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- ابن المعتز، ديوانه، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ.
- الأسود بن يعفر، ديوانه، صنعة د. نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة، العراق، ١٩٧٠.
- الأعشى، شرح ديوان الأعشى الكبير، قدم له: د. حنا نصر، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠١٠.
- البحري، ديوانه، تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٦٣.
- علي بن الجهم، ديوانه، وزارة المعارف، السعودية، بلا تاريخ.
- النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق وشرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠١١.

• المراجع

- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن ٢ حتى القرن ٨ هـ، دار الشروق، عمان، ١٩٨٦.
- إيغالد فاغندر، أسس الشعر العربي الكلاسيكي، ت: د. حسن سعيد، مؤسسة المختار، القاهرة، ط١/٢٠٠٨.

- جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، ط٣/١٩٨٣.
- حاتم الصكر، مرايا نرسييس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط١/١٩٩٩.
- الروبي، د. ألفت، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
- سوزان ستيتكفيتش، القصيدة والسلطة: الأسطورة الجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، ت: د. حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١/٢٠١٠.
- عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، عمان، ط١/٢٠١١.
- مرغوليوث، دراسات عن المؤرخين العرب، ت: حسين نصار، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٠.
- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط١/١٩٨٨.
- موسى ربابعة، الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة، عمان، ط١/١٩٩٩.
- **المراجع الإنجليزية:**
- M. H. Abrams, A glossary of Literary Terms, 7 ed, Cornell University press, USA, 1999.

Poetry and narrative: representation of the event poetically

Poetic employment of narrative in the old Arabic criticism

Assistant professor. Abdul Sattar Jabur Adday
 Professor of old Arabic literature & criticism
 Al Imam Al Kadhim College for Islamic sciences
Email: dr.sattarjabur@gmail.com

Abstract:

How was the ancient Arabic poetry dealing with events; reality and fiction, such as battles and facts, for example? And how does the old Arabic criticism deal with poetry that narrates incidents, reports (akhbar) or stories? Did he analyzes, valuates it, or just refer to it, or neglect it altogether? These questions are the main axes of the research in it is quest to reveal the authoritarian vision of the old Arab criticism and its main tendency in dealing with this type of poetry. After wading through the procedures, these axes led to a deductive question: Are we facing a lack of the ancient Arab poetic forms of the event, or a lack of the critical and rhetorical vision of these forms, their classification, analysis of their methods and methods? This is what the research concluded by answering.