الشعر بنيةً وتشريحاً

تاريخ.. مدارس.. نقد..

عنوان الكتاب: الشعر بنيةً وتشريحاً (تاريخ.. مدارس.. نقد..)

تأليف : حامد حسن

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم/186/ أيار وحزيران/ 2023

الناشر: اتحاد الكتاب العرب

الإخراج الفني: وفاء الساطي

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: mawkif@tutanota.com

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
ttp://www.awu.syh

حامد حسن

الشعر بنيةً وتشريحاً

تاريخ.. مدارس.. نقد..

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم (186)

الكلمة

"في البدء كان الكلمة". إنجيل يوحنا

وعبر التاريخ!!

أعطيناها معنى روحياً، وصعدناها صلوات وصبوات إلى الملأ الأعلى.

وأعطوها معنى مادياً، وجسّدوها دساتير وقوانين ومعادلات.

تعاملنا مع جانبها الحالم الزاهد فأعطتنا تصوّفاً وخيالاً وشعراً وتعاملوا مع الجانب المنتج فأعطتهم علماً وآلة وإنتاجاً.

واليوم...

كل منا ـ نحن وهم ـ يشعر بما ينقصه!!

أمنيات وآراء

كم أود ، كم أرغب، كم أتمنى أن تسلم معي!!

أولاً: أن الشعر لفظة وصورة، وخيال، وفن، ونغم.

و.... "شيء" وراء كل هذا

وأن اللفظة: طاقة، ومدى

والصورة: شفافية وغنى

والخيال: أبعاد وألوان

والفن: ترف وجلال

والنغم: ؟؟؟

وأن كل هذا.. بعض هذا لا يحسه... لا يدركه.

لا يقدره حق قدره.

إلا الناقد.

الناقد... الشاعر

فما بالك بـ "الشيئي" الذي وراء كل هذا؟؟؟

ثانياً: إن "الالتزام" هو التقيد بمذهب ما، جمالي، أخلاقي، سياسي، وحتى عبثي.

وإن الذين يقصرون مفهوم "الالتزام" على جوانب خاصة من الحياة هم سجينو هذه المساحة الخاصة الضيقة من الحياة، والحياة أوسع وأرحب وأغنى وأخصب من سجونهم.

ثالثاً: إن كل شاعر هو "ملتزم" سواء كان ذاتياً أو اجتماعياً، مثالياً أو موضوعياً، واقعياً أو رومانسياً، قومياً أو إنسانياً، أخلاقياً أو عبثياً.

وإن "الالتزام" إذا كان فكرياً إرادياً حراً فالملتزم... إنسان

وإذا كان "مفروضاً" فالملتزم... جبان

وإذا كان "زلفاوياً" فالملتزم... مرتزق

ومن هنا يمكن الحكم على الشعر والشعراء

رابعاً: إن القضايا الأدبية والشعر خاصة ـ ليس فيها حكم ثابت، ولا قول أخير!!!

خامساً: إن الإنسان يعرف:

تاريخياً: بما يكافح

وفنياً: بما يصنع

وأدبياً: بما يشعر

وفلسفياً: بما يفكر

ودينياً: بما يؤمن

وأخلاقياً: بما يعامل

فكن معروفاً لتكون... إنساناً.

المقدمة

موضوعان اثنان يقوم عليهما هذا الكتاب الذي أضعه بين أيدي الدارسين. وهما: الشعر، ونقد الشعر.

الشعر وما يتعلق به من مدارس، والنقد وما يرتبط به من مذاهب.

وكلاهما متشعب الجوانب، متعدد المناحي، مترامي السعة والأبعاد، شائك السبل، وعر المسالك.

في كل خطوة تخطوها في أحد هذين السبيلين تنتظرك عثرة بل عثرات، وتتربص بك سقطة بل سقطات. ووراء كل رأي يترقبك خطأ، وخلف كل قضية يكمن جدل ونقاش حاد أو هادئ، مثمر أو عقيم، وفي كل مسألة من مسائل الشعر والنقد يفترض قولان.

وعلى هذا فليس في القضايا الأدبية بشكل عام، والشعر بنوع خاص، حكم ثابت، أو قول أخير.

لقد تعددت مذاهب الأدب والشعر والنقد، واضطربت المناهج، وانقسم الناس إلى فئات، ففئة ترى للنقد حدوداً وقيوداً وأطراً، وأخرى تدعو إلى حريته وانعتاقه من الحدود والقيود، وثالثة اعتمدت مذهباً "توفيقياً" ورأت أن النقد مزيج من الحرية والنظام.

وكل هذا يعود إلى غياب المنهج أو انعدامه، الأمر الذي ترك المجال مفتوحاً أمام كل ناقد أو أديب، فسلك طريقته المميزة معتمداً مزاجه الخاص، وذوقه وتجربته.

والمناهج وإن كانت ذات أهمية كبرى في نطاق الأدب والنقد،

فإن الأهم فيها هو قدرتها على ممارسة نقد ذاتها، واهتمامها بتطوير نفسها، وذلك كلما اكتشفت ضيق إطارها عن استيعاب وتحديد المعطيات الجديدة.

فإصلاح المناهج كأداة مستخدمة لتقييم الآثار الأدبية هو بحد ذاته نقد صحيح، وينشأ عنه نقد أصح. وهذا أكثر حرية وإقناعاً وتحديداً للمهمة النقدية، وأدق رصداً للتحولات الطارئة. وإذاً فلا مناص من سلوك سبيلين في مجال النقد:

أولاً: المنهج المرتبط بالتقنية ـ القواعد والوسائل المحققة.

ثانياً: التحرر التأملي الذي يجعل الناقد طليقاً من كل قيد.

فالتقنيات تقوم أولاً بجرد عام. ثم تقدم كشفاً موضوعياً.

أما التأمل الحر فيتطلع إلى شمول أوسع وأعم من الخبرة التقنية، ويقيم علاقة أوثق بالأثر الأدبي، واستيعاباً أفضل وأعمق، ثم يصدر "تقييماً" يكون المظهر الشكلي والمادي الذي أعطته التقنية أحد وسائله الجزئية.

وهذا "التقييم" لا يكتسب صفة الحكم، ولا صفة الفرض لأن الأحكام الفرضية تقربنا من التعصب المنهجي لأن هناك حقائق لا يمكن تفسيرها بالمناهج والتقنيات والقواعد والنظريات المعروفة. فهل نحكم عليها بأنها غير موجودة؟؟

***

إننا نملك الآن "أكداساً" من المعلومات عن الأدب "عن الشعر".. عن النقد، أصبحت لفرط كثرتها وضخامتها وتعددها تحول بيننا وبين استخدامها استخداماً صحيحاً، وإن ضغط هذه الكمية من المعلومات ـ التي ترجع في أغلبها إلى ملاحظات وتجارب فردية ـ تترك نشاطنا الأدبي مضطرباً مشلولاً.

إن عقلنا قد يستهويه الجمال في العمليات الحسابية البسيطة، لكنه يجزع من هذه "الأكداس" الهائلة من النظريات والآراء المتضاربة.

إننا مدينون لمعطيات الحياة العصرية فكراً وتجربة؛ لأنها أتاحت لنا توسيع إطار الفكر والتجربة، وحدت بنا إلى التمرد والشك بالمتعارف والمألوف من أساليب الأدب، وأنماط التفكير، وطرق النقد. وهيأت لنا الوسائل لاكتشاف ما خفي على من تقدمنا، ومكنتنا من الانتباه إلى زوايا كانت مغلفة بالظلام، فسلطنا عليها نور المعرفة فأضاء جوانبها، وأبرز مكنوناتها، وأوضح خفاياها، فتمتعنا بما فيها من كنوز.

قلنا: إن هذه الأكداس المتوافرة لدينا من الملاحظات والتجارب الفردية ترهق أعصابنا، وليس في ميسورنا أن نعرضها عرضاً بسيطاً، وليس هناك طريقة لفهمها في مجملها ومجموعها، كما أنه من التجني والجهل تركها وإهمالها. ولذلك فماذا علينا إذا حاولنا تنظيمها تنظيماً يخرجها من التداخل، والتشابك والتعميم، ويقربها من المنهجية والوضوح والتنسيق؟؟

إنني أضع لبنة، لبنة فقط، ولكني موقن أن غيري سيتم ما بدأت، وهذه سنة مستمرة في الحياة، ومرحلة من مراحل التطور والتكامل.

ليس ما أقدمه مجرد تركيبات منطقية، وإنشاءات ذهنية، تتكئ على التاريخ حيناً، وتتجاوزه أحياناً.

ولكنها تجربة أدبية تاريخية، وصيغة لمجموعة احتمالات.

الدريكيش في 1977/9/30

حامد حسن

الفصل الأول
البحث عن الجذور

الإنسان والبيئة:

من دراسة التاريخ العام، وتتبع حركة الإنسان، وسير الحضارة عبر العصور، تظهر الفوارق الجوهرية في حياة الأمم والشعوب، فهناك الفوارق المادية: في الشكل واللون والطول والقصر، والنحافة والضخامة، والبياض والسواد. والفوارق المعنوية: الفكر والعقل، واللغة والثقافة والفنون. وهناك اختلاف في النوازع والعواطف، والميول والرغبات، وتبعاً لهذه المعطيات المادية والفكرية والفروق المميزة، تباينت معطيات الإنسان ومكتسباته في العقل والفكر، والثقافة والفن، والأدب والصناعة.

لم يفت هذا التباين علماء النفس والأجناس والاجتماع، فدرسوا هذه الفوارق، وعرفوا أسبابها ومسبباتها ومنشأها، وجذورها الضاربة في أعماق التاريخ والإنسان والحياة، واستطاعوا ـ إلى حد بعيد ـ أن يربطوا كل ظاهرة ـ مادية أو معنوية ـ بسببها الأول.

وعلماء العرب وفلاسفتهم أدركوا هذه الفروق في زمن مبكر جداً، واهتموا بدراستها، وعللوا أسبابها تعليلاً علمياً، قبل أن تظهر الدراسات المعاصرة.

ومما يلفت النظر ويدعو للاستغراب قول الدكتور عز الدين إسماعيل[1]:

إن أول من قال بنظريتي الجنس والبيئة هو Dubos دي بس من علماء القرن الثامن عشر في كتابه "أفكار نقدية" في الشعر والتصوير، وفاته أن الفارابي الفيلسوف العربي 950م جاء بهذه النظرية منذ أكثر من ألف عام. وتبعه ابن مسكويه 1030م وابن خلدون 1332 وغيرهما.

يرى الفارابي أن الأسباب الطبيعية للاختلاف بين الأمم والشعوب وتمايزها خلقاً وخُلقاً، يعود إلى اختلاف البيئة الحاصل من اختلاف الأجسام السمائية التي تسامت. تقابل كل إقليم وكل أمة من الكرة الأولى الأرض، ثم من كرة الثوابت الأفلاك كل إقليم وكل أمة من الكرة الأولى الأرض، ثم من كرة الثوابت الأفلاك. ثم اختلاف الأكر المائلة من أجزاء الأرض (خطوط العرض والطول) وبُعد الأقاليم أو قربها أو وقوعها بالنسبة لهذه الخطوط، وقرب وبُعد أجزاء الأرض. مساكن الأمم. من تلك الأكر والثوابت والكرات الفلكية.

ومن اختلاف أجزاء الأرض تختلف الأبخرة المتصاعدة من الأرض، ويتبع اختلاف البخار اختلاف الهواء، واختلاف المياه، واختلاف المناخ عامة، ويلحق بهذا الاختلاف اختلاف في النبات وأنواع الحيوان، والمواد والزروع والأغذية.

ومن اختلاف المناخ والأغذية يكون اختلاف الخلق المادي "التكوين الطبيعي" واختلاف الطباع "التكوين المعنوي"، فالأرض منفعة فاعلة، والإنسان منفعل.

---

(1) الدكتور عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في الأدب العربي، ص 261.

ويضيف الفارابي إلى الاختلافين ـ الطبيعي والمعنوي ـ بين الأمم أمراً ثالثاً "وصفياً" يرى له مدخلاً في الأشياء الطبيعية وهو اللسان أو اللغة.

ويأتي العلامة ابن مسكويه 1030 بما يدعم آراء الفارابي في أثر البيئة على الإنسان والحيوان والنبات.

وعلل ابن خلدون 1332 ـ 1406م أثر البيئة تعليلاً طبيعياً، وردَّ على الذين يفسرون الفوارق بين البشر تفسيراً غيبياً "ميتافيزيقياً" فقال:

توهم بعض النسابين ممن لا علم لهم بطبائع الكائنات أن السودان هم ولد حام بن نوح، واختصوا بالسواد لدعوة من أبيه ظهر أثرها في لون بنيه[1] ثم يتابع قائلاً: وفي نسبة السواد إلى حام غفلة عن طبيعة الحر والبرد، وأثرهما في الهواء وفي ما يتكون فيه من الحيوانات، وذلك أن هذا اللون ـ يريد السواد ـ شمل أهل الإقليم الأول والثاني من مزاج هوائهم للحرارة المتضاعفة بالجنوب، فإن الشمس تسامت، تقابل رؤوسهم مرتين في كل سنة، قريبة إحداهما من الأخرى، فتطول المسامتة ـ المقابلة ـ عامة الفصول فيكثر الضوء لأجلها، ويلح القيظ الشديد عليهم وتَسْودُّ جلودهم لإفراط الحر.

ولقد أطلق نظريته هذه أيضاً على سكان الأقاليم الشمالية، ونسب بياض بشرتهم إلى أثر الطقس، وفي كل ذلك ما يثبت علمياً أن أثر الطبيعة ـ البيئة ـ في الأحياء أدركه وعلله العلماء العرب.

---

(1) جاء في التوراة: أن نوحاً دعا على ابنه حام أن يكون أبناؤه عبيداً لأبناء أخوته، تكوين، الإصحاح التاسع، ص 14 ـ 15.

ثم تدرج العلامة ابن خلدون من ذلك إلى القول في أول المقدمة الرابعة عن أثر الهواء في أخلاق البشر ـ الصفات المعنوية ـ فلم يقصر التأثير على الشكل الظاهري (الصفات الطبيعية) بل أطلق تأثيره على الصفات الباطنة التي يكون أثرها على الأخلاق فقال:

إن السودان ساكني الأقاليم الحارة قد استولى الحر على أمزجتهم، وفي أصل تكوينهم فكان في أرواحهم من الحرارة على نسبة أبدانهم وإقليمهم، فتكون أرواحهم بالقياس إلى أرواح[1] أهل الإقليم الرابع أشد حرارة فتكون أكثر تفشياً فتكون أسرع فرحاً وسروراً، وأكثر انبساطاً ويجيء الطقس على أثر هذه. كذلك يلحق بهم قليلاً البلاد البحرية لما كان هواؤها متضاعف الحرارة بما يعكس عليه من أضواء بسيط البحر وأشعته، فكانت حصتهم من توابع الحرارة في الخفة والفرح موجودة أكثر من بلاد التلال والجبال الباردة.

وذكر في المقدمة الخامسة في اختلاف أحوال العمران في الخصب والجوع وما ينشأ عن ذلك من الآثار في أبدان البشر وأخلاقهم فقال:

وتجد مع ذلك هؤلاء الفاقدين للحبوب والآدم من أهل القفار أحسن حالاً في جسومهم من أهل التلال المنغمسين في العيش، فألوانهم أصفى، وأبدانهم أنقى، وأشكالهم أتم وأحسن، وأخلاقهم أبعد عن الانحراف، وأذهانهم أثقب في المعارف والإدراكات.

وهناك نظرية "الكلف الشمسي" وهي لا تخرج في موضوعها عما أورده الفيلسوف الفارابي، وابن خلدون، وابن مسكويه من أثر البيئة على الأحياء.

---

(1) المراء بالأرواح هنا الأمزجة.

فهذه النظرية الفلكية العلمية ـ على حداثتها ـ تدعم ما جاء به أولئك العلماء العرب. وخلاصة هذه النظرية: أن في الجرم الشمسي بقعاً مطفأة، أو هي كليلة الإشعاع، وهذه البقع دعاها العلماء بـ "الكلف الشمسي" فإذا سامتت ـ قابلت ـ أو وازت هذه البقع جزءاً من الكرة الأرضية كان أثرها عليه مختلفاً عن الأجزاء الأخرى التي يوازيها أو يقابلها جزء من الشمس أشد اتقاداً لا كلف فيه.

ونتيجة لهذا التقابل المختلف حرارة وبرودة، تنحط أو ترتفع الكوائن الحية في الأجزاء المتقدة أو القليلة الإشعاع، وتختلف درجات الحرارة والأبخرة، والماء والهواء، والمناخ والنبات. وتنحط ـ تبعاً لذلك ـ أو تصعد الحضارة والإنسان والتاريخ.

وهاتان النظريتان تظهران الأرض منفعلة للعالم الأعلى، فاعلة في عالمنا الأدنى من الإنسان والحيوان والنبات.

فالإنسان منفعل لمعطيات البيئة ماء وهواء، وغذاء ونوراً، وأن البيئة هي عامل تكوينه بدناً وشكلاً، ولوناً ومزاجاً وعقلاً. فالإنسان وكل عطاءاته من عطاء البيئة، أما عاملا الجنس والوراثة فيعودان أصلاً للبيئة، أما الزمان[1] أو ما ندعوه بالظرف الذي يطبع الإنسان ـ فكرياً ـ بطابع مميز، فهو عامل طارئ على البيئة ليس له طبيعة الاستمرار.

(1) يقصد بالزمان: الظرف الذي له طبيعة خاصة، لا الزمان الفلسفي.

الإنسان وأثر الحضارة:

إن النظر في أعماق الإنسان، ومحاولة فهم نفسه، وما فيها من العقد المتراكمة عبر العصور، وعبر تطوره، وتفسير دوافعه ونوازعه ومعطياته الفكرية من أدب وفن على ضوء تكوينه المادي والمعنوي، يهدينا لفهم تلك النفس وكشف خفاياها.

إن محاولة فهم الظاهرة الأدبية والفنية عند الشاعر أو الفنان انطلاقاً من تطبيق قوانين علم البيئة والوراثة وعامل الظروف، ليحتل القسم الأكبر من الدراسات المعاصرة، ويربط بين الدراسة الأدبية والعلم وقوانينه.

إن ما نراه ونشاهده ونلاحظه من التمايز بين الشرق والغرب في الخصائص الفكرية والأدبية والفنية لدليل على خصائص البيئة، واختلاف نظرة إنسانيهما إلى الوجود والحياة، ولهذا قيل: الإنسان نتاج بيئته.

إن امتداد الحضارة، واختلاط الثقافات، وتشابك العلائق، كل ذلك لم يستطع أن يدرك الحواجز الجوهرية، ويتخطى الفوارق الطبيعية والنفسية بين إنسان الشرق وإنسان الغرب.

لقد استطاعت الحضارة والمدنية أن تتجاوز الحدود السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية. ولكنها ـ على ما بذلت ـ لم تستطع تخطي الفوارق النفسية والنزعات الجوهرية التي تعطي لكل أمة وكل شعب طابعاً خاصاً مميزاً، ولكل أدب مقومات جنسية.

وعلى هذا فهناك سنن عامة تترتب عليها خصائص مميزة نستطيع بإدراكنا لها أن نرد المعطيات الأدبية والفنية إلى منابعها، ونربطها بجذورها.

واللغة كانت ـ ومازالت ـ وعاء يحتفظ بعبقرية الشعوب.

إن للطبيعة ـ والبيئة عامل طبيعي ـ سنناً ثابتة، كما لها مظاهر متحولة متطورة، فالسنن الثابتة لا نستطيع لها تحويراً ولا تبديلاً، أما المظاهر المتحولة المتطورة فهي التي تمنحنا الجدة، وتدفعنا في معارج الرقي والتكامل. كما بإمكاننا التحكم بها واستخدامها لمصلحة الإنسان والمجتمعات.

هناك قواسم مشتركة بين أبناء الإنسانية، ولقاءات على مستوى الأفكار والآداب والفنون، ولكن حتى في هذه القواسم المشتركة تظهر الفوارق الدقيقة، وتشير إلى منابعها ومصادرها وجذورها.

إن إنسان الشرق بحكم بيئته وتكوينه المادي والمعنوي، ينظر إلى الوجود والحياة نظرة تختلف عن نظرة إنسان الغرب، وله طابعه الأصيل العميق المميز فهو ينظر إلى الوجود الخارجي ببصيرة تنفذ من خلال الظواهر البادية للحس إلى حيث جوهر الباطن، ويدرك هذا الجوهر بحدس مباشر، يمزج ذاته في ذاته مزجاً تفنى معه فردية الفرد. إنها نظرة تعتمد على اللمسة الذاتية المباشرة.

أما الغربي فينظر إلى الوجود الخارجي بعقل منطقي تحليلي، فيقف عند الظواهر مشاهداً وهي تتطور وتتتابع فيجعل من هذه الإطرادات في الحدوث قوانين يستخدمها في استغلال الظواهر الطبيعية.

فنظرة الشرقي إلى باطن الأشياء بحدسه جعلت منه شاعراً وفناناً يدرك الحقيقة بذوقه.

ونظرة الغربي إلى الأشياء جعلت منه عالماً يدرك الحقيقة بالمشاهدة والتجربة.

الفنان ينظر إلى العالم من الداخل والعالم ينظر إليه من الخارج.

الناظر إلى الوجود باعتباره وجوداً واحداً هو صاحب خيال مبدع خلاق.

والناظر إليه من ظواهره المتتابعة هو صاحب عقل نظري يستدل بالنتيجة والبرهان. لذلك غلب على الشرق الروحانية والشعر، والخيال والفن، وغلب على الغرب المادية، والعلم والصناعة.

أما في نقاط التماس حيث تجتمع خصائص الشرق راحلة إلى الغرب وخصائص الغرب وافدة إلى الشرق، فهناك تمتزج المادة بالروح فتشكل عالماً "مدرحياً"، أي مادياً ورحياً، وتتقارب الفوارق حتى توشك أن تمحي.

***

هذه لمحة عن خصائص البيئة الكبرى وهي تدل بوضوح وعلمية على تشكيل وتكوين ما يسمى بـ "الزمر العقلية" و... الأجناس.

ومن الإيمان بنظرية البيئة، يمكن أن نقيم نظرية لخصائص العقل. فالعقل السامي يفهم المجردات، والعقل الآري يفهم المحسوسات.

الأول يفهم "الكليات" ويبدأ بها، ومنها يتخذ خطاً "منحدراً" إلى فهم الجزئيات.

والثاني يبدأ بالجزئيات ويتخذ خطاً "صاعداً" منها إلى الكليات".

الأول أعطى أنبياء وآلهة، والثاني أعطى علماً وآلة.

الأول أعطى السيد المسيح طبيعة لاهوتية. وغزا بها مواطن العقل الآري.

والثاني لم يستطع فهم الطبيعة اللاهوتية، مجردة، فأعاده إلينا ـ بعد الغزو ـ بطبيعتين: لاهوتية وناسوتية.

الأول يفهم ويؤمن بالمثالية. وإن كان لا يتنكر للواقعية.

والثاني يفهم ويؤمن بالواقعية. وإن كان لا ينفي المثالية.

وهذا كله يقودنا بالطبع إلى إقرار خصائص البيئة لكل من الزمرتين العقليتين: السامية والآرية.

الخصائص الثقافية:

إن اختلاط الثقافات، وإزالة الحواجز، وردم الهوى، ودك السدود بين الأمم والشعوب عن طريق الهجرة، والاتجار، والثقافة، والسياسة، ومختلف العلاقات، ووسائل الحضارة والمدنية، التي أصبحت تراثاً مشتركاً كل ذلك، وإن قلل من الفوارق، وقرب من المباعدة، وصقل من طباع الإنسان، وأمعن في دفعه في مسار الحضارة المشتركة، فإنه لا يقضي قضاءً تاماً على فوارق البيئة والوراثة والتاريخ. وإنما تظل كامنة تحت هذه الضواغط الحضارية كمون الطبائع البدائية في الإنسان... كمون إنسان الغاب الأول في إنسان القرن العشرين. هذه الخصائص الفكرية والأدبية والميول الفنية تندفع من منطقة "الكمون" متى تهيأ لها المناخ الملائم، وحركها المثير الخارجي.

أما إذا حصل ما يناقض هذه النظرية، فليس له نصيب من الأصالة الطبيعية، وإنما تم مصادفة واتفاقاً، ويمكن أن نطلق عليه اسم "الظاهرة الاتفاقية".

وبعد كل هذا ألسنا مجبرين على الاعتراف بالاستقلال الجمالي للآثار الأدبية على اختلافها وتعددها خلال التطور التاريخي للفعالية الإنسانية، وقادرين على رد الظاهرات والعلاقات المتزامنة إلى مصادرها.

ومن هنا نؤمن بأن التاريخ يظل ماثلاً في كل أثر أدبي أو فني، وإذا أسقطنا التاريخ من حسابنا صعب علينا أو استحال أن نضع الظاهرة الأدبية أو الفنية في مكانها الصحيح من الزمان، وبالتالي يصعب علينا تقدير أثرها، إلا بعد ربطها بالزمان والمكان.

هذه منطلقات فكرية يقرها العلم ويعززها ولكن: هل هي مطردة عامة؟ أو غالبية نسبية؟

***

التباين في البنية الواحدة

أسلفنا في أن البيئة من الأسس الثابتة في تكوين العقول وتشكيل المواهب وإصباغ الصفات المتمايزة، ولم يختلف العلماء في إعطائها مكانة المنطلقات الأساسية، والمرتكزات الأولية في قيام الفوارق الثقافية والخلقية والخصائص المميزة بين الشعوب[1]، ولكن إذا كان الأمر هكذا فكيف نستطيع تفسير التفاوت في الفكر والأسلوب والعاطفة بين شعراء وفناني الأمة الواحدة ذات الجنس الواحد، والبيئة الواحدة، وفي الظرف الواحد نفسه؟

إننا نلمس التباين في الصياغة والصورة والفكرة بين شاعر وشاعر وفنان وآخر في حين توحدت لهما البيئة واللغة والظروف.

قد يقال: إن الثقافة المتفاوتة بينهما والحالة النفسية، والوجدانية، والعاطفية الآنية، قد تختلف توتراً وانفعالاً وعمقاً وسطحية، بين أديب وآخر، وفنان وفنان فتظهر هذه الفروق الخاصة رغم المكونات العامة، وإن البيئة النفسية، والظروف المتغيرة هما أكثر ما يظهر الأعمال الفنية.

صحيح أن للنفس ثورة، وللظرف ثورة أيضاً، وهاتان الثورتان لا يمكن تحديدهما قوة واعتدالاً وتعيين درجتهما، أو وضع ناظم عام

---

(1) راجع أسس النقد الأدبي عند العرب للدكتور أحمد أحمد بدوي، ص 123 ـ 133، الفصل الثاني: المؤثرات في الشعر.

لهما، وتحديد درجة اعتدالهما أو حجومهما إلا بعد وقوعهما. فالهزات النفسية وظروف الفرد الخاصة، وأثر الحركات العامة كل ذلك يختلف اختلافاً بيناً وكبيراً بين الأفراد، وهذا ما يفسر التباين والتفاوت في العطاءات الفنية للأفراد في البيئة الواحدة، رغم العوامل العامة المشتركة بينهم.

إن في الفرد جوهراً لا يفسر مهما حاولنا، واجتهدنا، وحرصنا على هذا التفسير، وهذا الجوهر هو الذي يميزه عن سواه من الأفراد الآخرين، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم "العبقرية الفردية"، وهذه العبقرية تتجاوز ـ أحياناً ـ حدود الزمان والمكان والجنس، وتهزأ بالتقنين الفكري وبالقواعد الجامدة، وهو ما جعلنا نستصعب جعل الأدب علماً "وضعياً" له حدود ومقاييس، وقواعد ومعايير ثابتة ومن المستحيل أن نربط الأدب ككائن متحرك متطور بالقواعد كشيء ثابت جامد. وإذا كان يستحيل أن تتشابه بصمات أصابع شخص مع بصمات شخص آخر فكذلك يستحيل أن تتماثل مشاعر اثنين تمام المماثلة، ومن هنا من هذه الحقيقة يمكن القول: إن كل أدب هو أدب ذاتي، يحمل طابع صاحبه المميز، وكل أثر أدبي هو تعبير عن فعالية نفسية تحكمت به، وقامت بصنعه في ظرف زماني ومكاني ونفسي خاص. والأثر شيء مبتدع اتسم بسمة "الطاقة المبدعة". ولكن نضيف إلى هذا: إن الأثر الأدبي يحمل سمات اجتماعية فهو يستند ـ إضافة إلى السمة النفسية الخاصة ـ إلى مهاد اجتماعي (لغة سائدة واستعمال شائع).

***

البيئة الصغرى

عرف العرب أثر البيئة الصغرى على الفكر والشعر بخاصة. فقد جاء عن الرسول (ص) قوله: من بدا جفا. أي من نشأ وعاش في البادية كان طبعه جافياً.

وقال أبو العتاهية لشاعر أنشده: اخرج إلى الشام. فقال: لم؟ فأجابه أبو العتاهية: لأنك لست من شعراء العراق! أنت ثقيل الظل، مظلم الهواء، جامد النسيم، فأبو العتاهية يعترف بالفارق بين بيئتي العراق والشام.

وقال الفرزدق لعمر بن أبي ربيعة لما أسمعه شعره: أرى شعراً حجازياً إن أنجدَ اقشعرّ.

وكما أدركوا أثر البيئة العامة الواسعة، وأثر البيئة الصغرى أدركوا كذلك أثر البيئة الخاصة، فقد قيل لابن الرومي: لمَ لم تشبه كتشبيهات ابن المعتز؟ فقال: هو يصف آنية بيته، ورياش قصره. أما أنا فماذا أصف؟ وبيئة القصور المترفة الشاهقة ليست كبيئة الأكواخ الفقيرة المتداعية.

وكذلك عرفوا أثر البيئة الاجتماعية، فهذا الأصمعي يقول: الشعر نكد بابه الشر، هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الشعراء في الجاهلية فلما جاء الإسلام سقط شعره[1]. فهو يميز بين البيئة الجاهلية الشريرة، وبين البيئة الإسلامية الخيرة.

---

(1) الشعر والشعراء لابن قتيبة.

وأدركوا أيضاً أثر الزمن في تطور الشعر لفظاً ومعنى، فقد قيل لأحد بلغائهم: ألا تستعمل الغريب في شعرك؟ فقال: ذلك عيّ في زماني: وتكلف مني لو قلته.

وقال ابن رشيق 995 ـ 1064م: إنما اتسعت المعاني لاتساع الناس وانتشار العرب في الأقطار، وليس بالشاعر المحدث حاجة لوصف الإبل، وحمر الوحش، والظباء، والوعول، وأشياء أهل البادية، وإنما الأولى به أن يصف الخمور والكؤوس، والقناني والأباريق، وتفاح التحيات، وباقات الزهر والخدود والقدود، والوجوه والنهود، والشعور والثغور، والبرك والرياحين والقصور، فإن ارتفعت البضاعة فصفات الجيوش والسلاح.

ولقد أشار القاضي الجرجاني 948 ـ 1001م إلى ما للبيئة والزمن من أثر في الشعر العربي فقال: "كانت العرب ومن تبعها من السلف تجري على عادة تفخيم اللفظ، وجمال المنطق، وكان الشعر أحد أقسام منطقها، فلما ضرب الإسلام بجيرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتطرف. اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء متعددة فاختاروا منها أحسنها مسمعاً وألطفها في القلب وقعاً.

وقال بعضهم: قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد واستجد فيه.

***

محاكاة الطبيعة

الأدب ــ كغيره من الفنون الجميلة ــ مهما تباينت أهدافه، وتعددت ألوانه ومدارسه ومذاهبه، واختلفت عصوره وبيئاته فإن عنصر "المحاكاة" يظل أبرز عناصره، لأن الطبيعة هي الإناء الذي يتسع لكل شيء في الفكر والفن والحياة، فالموسيقى ليست إلا "محاكاة" للطبيعة بالنغم والإيقاع في الزمان، والتصوير "محاكاة" بالوضع واللون والضوء في المكان، والنحت "محاكاة" في الشكل والوضع في المكان أيضاً، أما الشعر فمحاكاة بالشكل واللون "الصورة" والنغم والإيقاع في الزمان والمكان.

ميزة الشعر

ويمتاز الشعر بخاصية على الفنون الأخرى، وذلك بإضافة شيء لم تستطعه بقية الفنون ولا تستطيع مشاركته فيه، حال كونه ـ أي الشعر ـ يشاركها في كل خصائصها. وهذه الخاصية هي "الحركة" التي تتمتع بها الصور التعبيرية.

قال بشار بن برد مخضرم الدولتين: الأموية والعباسية:

صدت بخد، وجلت عن خد ثم انثنت كالنفس المرتد

وقال أيضاً:

إذا قامت لحاجتها تثنت كأنَّ عظامَها من خيزران

وقال امرؤ القيس واصفاً جواده:

مِكَـــــرٍّ مفـــــرٍّ مقبـــــلٍ مـــــدبرٍ معـــــاً

كجلمـــودِ صـــخرٍ حطّـــه الســـيلُ مـــن عـــلِ

وقال الشريف الرضي:

وتلفَّتَـتْ عـيني، فَمُـذ خفيـت عـني الطلـول تلفَّـتَ القلـبُ

فأنت تلمس أو تحس، أو تتخيل أو ترى الحركة في انثناء حبيبة بشار، وسرعة هذا الانثناء، وفي لدونة قوامها الخيزراني، كما تكاد تبصر حركة جواد امرئ القيس في كرهٍّ وفرهٍّ، وإقباله وإدباره، وقد يسحرك البيان وتعتريك الدهشة وأنت تتخيل حركة قلب الشريف الرضي عند تلفته نحو طلول الأحبة، عند خفائهن عن عينيه.

ومثله قول عروة بن خرام:

كـأنّ قطـاةً علقـت بجناحهـا على كبدي من شِدّةِ الخفَقَانِ

وهكـذا نـرى أن الشـعر يجمـع مـن شـتات الطبيعـة، ومظـاهر عناصرها ما لم تستطعه الفنون الأخرى.

***

المحاكاة والإبداع

والقول: إن "المحاكاة" من أبرز عناصر الفنون لا يعني أننا لا نقول بالخلق ونؤمن بالإبداع. بل نقول: إن الخلق والإبداع هما العنصران اللذان يمدان الفنون جميعها بالبقاء والخلود.

ولا نغالي إذا قلنا: إن المبدعين من الشعراء والمثاليين والرسامين والموسيقيين يعطون من الإبداع والخلق أكثر مما تعطي الطبيعة نفسها. إنهم يحاكون الطبيعة ويزيدون عليها من إبداعهم صوراً وجمالات. وإن امرأة يبدعها خيال شاعر، أو ريشة مصور، أو إزميل رسام، لتعجز الطبيعة الواقعية أن تأتي بمثلها:

شفتا حبيبتي ذباحة فجر، شعرها أصيل متقد، يتموج متدفقاً شلال نور وعطور، حبيبتي مجموعة أحلام، نسقتها أخيلة الآلهة الولهى عبر الأجيال.

هل تستطيع الطبيعة إيجاد هذه المرأة؟ هل تملك القدرة على خلقها وإبداعها كما أبدعها خيال الشاعر؟ هذا السؤال!!

ولكن.. هل هذه "المواد" الأولية: الفجر، لونه، الأصيل، توهجه، الشلال النوري، تموجه لؤلؤه، الآلهة الولهى التي تنسق أخيلتها وأحلامها!! وكل هذه الصور والألوان، هل هي خارجة عن الطبيعة؟ أم موجودة فيها على شكل شتيت، وغير نسيق؟ أما أخذ الشاعر هذه "المواد" و"الأدوات" من الطبيعة التي وسعت كل شيء؟ ثم أَحْكَم توزيعَها وتنسيقها وعرضها بفعل قدرته الخلاقة المبدعة؟ فكأنه ـ

والحالة هذه ـ يتعاون مع الطبيعة على الخلق والإبداع، وإغناء الوجود بالجمال.

الشاعر يستخدم أوليات الطبيعة، ليتخطاها إلى طبيعة أفضل وأكمل، إنه يحاكي أو ينقل الطبيعة، أو يستلهمها، ليسمو بها إلى ما فوق "واقعيتها".

إن "واقع" الطبيعة عبارة عن نسخ عادية الجمال، أما واقع النفس والشعور فنسخ ممتازة لعالم ممتاز.

إن الخلق والإبداع من ألزم صفات الشعر والفن، ولكن ليس في المبروءات شيء لا تحكمه الطبيعة.

***

الأدب وا لمجتمع

الأدب ظاهرة اجتماعية أصلاً، ووظيفة اجتماعية فعلاً، وهو ينبع من خصائص الأمم والشعوب وأحوالها المتطورة، فيرصد هذا التطور، ويحرض تلك الخصائص، وهو بالتالي مجمل ولائد الفكر البشري، معبراً عنها بالأسلوب الفني.

وتكون الحاجة ملحة إلى مهمة الأدب الاجتماعية في عصور الاستبداد، أو فترات الطغيان، حيث تضمر الحريات الفردية، والحريات الاجتماعية، أو تغتال الشخصية الفردية، وتطغى الطبقات بعضها على بعض.

ومما لا شك فيه أن هناك علاقة وثيقة بين ماديات الحياة ومعنوياتها، فإذا أحكم الظلم والاستبداد ضغطه على أحد جانبي الحياة، وأراد فصم هذه العلاقة أو إضعافها، تحرك الأدب بوسائله المتعددة فشحن النفوس بالرغبات المتمردة وأذكى إرادة الشعب بالتصميم على تغيير هذا الواقع، وجند كل قواه لانتزاع الحرية المادية والمعنوية من المستبد الحاكم... وكانت الثورة.

بعض الأدباء يكتفي بتصوير الواقع وعرضه بالوسائل الفنية ثم يدع للشعب أن يعمل على التنفيذ.

وبعضهم يصفون الواقع ويقيمون عليه النكير، ويتدخلون بالأحداث تدخلاً مباشراً، يوجهونها، ويدفعونها باتجاه الثورة، عاملين على تحويل ما هو كائن إلى ما يرونه واجباً أن يكون.

وبعضهم يساند السلطة، ويدعمون كيانها ولو كانت مستبدة، ويعملون على كبح جماح الثائرين.

وبعضهم يعتمد طريقة التلميح والإيحاء والإيماء ويعدُّها من أنجح الطرق للإعداد النفسي وألصقها بطبيعة الفن، وإن كانت طريقة التدخل المباشر بالحدث أقرب الطرق للثورة والواقعية.

***

مراحل ولادة الشعر

المثير الخارجي يحدث حركة في داخل النفس، تختلف بين الاضطراب والقلق والجيشان.

في هذه المرحلة تختلط المادة والصورة، ثم يبدأ الوضوح تدريجياً، وتتابع جزئيات الصور فتشكل "كلية" العمل الشعري، ثم يندفع "الأثر" إلى الوجود ألفاظاً منغمة موحية، مرموزة، أو واضحة، صريحة أو إيمائية وبقدر ما يحمل الأثر الشعري من الجمال، وما يكتنفه من الشعور الإنساني "المشترك" في هذا المجال، بقدر كل هذا يكون اقترابه من التكامل الفني، ويكون محققاً لغائية الحياة.

وسلسلة العلاقات التي تربط بين عناصر الشعر والأجزاء المكونة له، والتي تتحكم برسم مساره بدءاً من الطبيعة الخارجية وانتهاء بالأثر الذي تحدثه في النفس المتلقية وما يتم خلال ذلك من تفاعل وتبادل وتواشيح، كل ذلك يتم عبر مرحلتين اثنتين.

***

تداعيات المرحلة الأولى

الطبيعة ← الحواس ← النفس ← التفاعل مع الغريزة والميول ←الإجلاء ← التعبير[1].

فالطبيعة تقوم بعملية "التلقي" من الطبيعة و"النقل" إلى داخل النفس. والحواس تتلقى المؤثرات فرادى وتنفعل بها انفعالاً مباشراً ودون أن تنتظر تجمع الانفعالات الحسية وإصدار الأحكام عليها.

النفس تتلقى عن طريق الحواس وتقوم بعملية "التفاعل" بين ما تلقته، وبين مخزونها من الغرائز والرغبات، ثم تقوم بعد ذلك بعملية "الإجلاء" بواسطة التعبير، وبذلك تصل إلى مرحلة "التطهير الأفلاطوني" وترتاح من ضغط العواطف.

تداعيات المرحلة الثانية:

التعبير يحمل إلى النفس المتلقية عطاءات الطبيعة ممزوجة بألوان النفس ورغباتها.

النفس المتلقية تتعاطف مع ما تلقته عن طريق التعبير، ثم تقوم بدورها بإجلائه إلى الخارج.

الإجلاء الذي تقوم به النفس المتلقية يظهر بصورة انقباض، أو انبساط، لذة أو ألم، هزة أو رعشة، انفعال أو هيجان.

الأثر الشعري المتكامل:

للخيال دوره الكبير بما يضفيه على مراحل هذا المسار من أنداء وظلال وألوان.

---

(1) السهم ← عبارة عن لفظة يعطي.

وهناك ما يشف عنه التعبير من فن، وما يعتلج به الوجدان من توهج وما يمليه العقل من تناسق وتماسك وترابط بين الأجزاء، وتعاقب المراحل لتتم "الوحدة البنائية" وفق شروط الفن.

ولا يتكامل الأثر الشعري إلا إذا بلغ درجة "الإثارة"، فمتى كان مثيراً ومؤثراً ارتفع بالمتلقي إلى حيث يسمع نبضات قلبه في نبضات قلب الشاعر، ويلمس أشواق روحه في أشواق روحه. وهناك تتخذ عواطفه الخرساء لساناً معبراً عن عواطف الشاعر الفنان.

والشاعر ـ كما نعلم ـ قادر على الإفصاح عما ينتابنا من العوامل النفسية، والقلق الوجداني، كما أنه قادر أيضاً على إيقاد النور الذي نهتدي به في دروبنا، نور الحقيقة، حقيقة ما في نفوسنا. وما في العالم المحيط بنا.

ونحن بحاجة إلى معانقة الجميل، الجميل في كل شيء لأن في أعماقنا عطشاً إلى الجمال لا ينطفئ.

ونحن بحاجة إلى الموسيقى ـ موسيقى الشعر ـ لأن في الروح ميلاً إلى النغم لا نهتدي إلى كنهه.

والشاعر عندما يحقق لنا هذه الحاجات كلها، أو بعضها فإنه يترف أرواحنا وأفكارنا ووجداننا، فيشرق الحق والخير والجمال في نفوسنا وحياتنا، وهذا ما نتطلبه من الشعر والفن.

وهناك ما يعبر عنه بـ "نسمة الحياة" وتعني ما في داخل الإنسان من عوامل الوجود، فإذا استطاع الشعر بوسائله العامة أن يوقظ هذه "النسمة" في أعماقنا، فقد حقق الغرض الذي نتطلع إليه بشغف ولهفة، وإذا عجز عن ذلك فهو لا شيء ولو استوفى الكثير من الأحكام والإتقان.

وبعد هذا، كل هذا ألا نجد مجموعة من الأسئلة تطرح نفسها؟ ومنها!!

ما هي الدوافع التي تحدو بالشاعر ليحقق، أو ليحاول أن يحقق ذاته في الطبيعة؟؟ أو يحقق الطبيعة في ذاته؟؟.

ما نوع الرغبة الدافعة؟؟

ما نوع الطاقة التي تمده؟؟

هل هي "التحدي" الكامن في أعماق نفس الشاعر؟ تحديه للطبيعة والعالم الخارجي!! أم رغبة خفية ملحاحة في العطاء لا يدرك كنهها؟؟ أم أن الطبيعة ونفس الشاعر مهيِّئتان للتعاون والمشاركة في العطاء؟؟

هل في نفس الشاعر منظومة من الفوارق والانحرافات والإفراط الأهوج يود إظهارها، واحتواءها، والتدليل عليها، وإفراغها في الشعر، مشيراً إلى تمرده أو تفرده أو أنانيته؟؟

***

الفصل الثاني
الشعر وغايته

الشعر نمو طبيعي في كل الأجناس، وهو نتاج غرائز مشتركة

ويمتاز الشعر عن الفنون الجميلة جميعاً، ويجتمع له من الخصائص ما لا يجتمع لها، وكلنا يعلم أن الأداة التعبيرية في الموسيقى هي أصوات ومسافات زمنية، وفي التصوير خطوط وألوان، وفي النحت أحجام وأوضاع، أما في الشعر فألفاظ وعبارات وصورة وفكرة وحركة وشكل ولون، وقد قيل: الرسم شعر صامت، والشعر رسم ناطق.

وفي الشعر ازدواجية دائمة تشكل بنيته، فهو شكل ومحتوى، مادة محسوسة، وقوة تخيلية، ينبع من "خارج" الطبيعة، ومن "داخل" النفس، وهو عند بعضهم: عاطفة وعقل.

ولقد اهتدى أرسطاليس إلى أصل مشترك بين الرسم والشعر والموسيقى، وهو قيام كل منها بـ "محاكاة" الطبيعة، كما أضاف إليهما سقراط: النحت والرقص.

فالتصويريون من الشعراء يحاولون أن يحققوا بالشعر ما يؤديه الرسم. والرمزيون ارتفعوا به إلى نطاق الموسيقى.

ويضاف إلى هذه العلائق بين الشعر والفنون الأخرى تلك العلاقة بين الشاعر والمؤرخ، فالشاعر يروي ما يمكن أن يحدث، أو يحتمل حدوثه، والمؤرخ يروي ما حدث بعد حدوثه.

والشعر في عرف بعضهم: كلام يحكى لا ينقل حقائق موضوعية، وإنما ينقل حالات ومشاعر، ولذلك قال بعض النقاد: الشاعر يقف أمام الحياة إنساناً يشعر، لا عقلاً يفكر.

وفي عرف آخرين: لغة تعبر عن خصائص التجربة، أما غير هذه اللغة فيشرح فوائد هذه التجربة.

وقال قوم: إنه يعلم ويهذب.

وقال آخرون: هو للمتعة والتسلية.

ورأى بعضهم: إنه يبني ويهدم.

وغيرهم: إنه يخلق ويبدع.

ويرى فريق: إنه ينقل إلينا ـ أحياناً ـ شيئاً من المعرفة، وهذا يقربه من العلم والتاريخ، ولكنه يختلف عنهما في الطريقة.

أما أرسطو فيرى أن مهمة الشعر هي "التطهير" فهو يخلص النفس من ضغط العواطف فإذا عبرنا عن عواطفنا انزاح عنا ضغطها، وهذا هو المقود بـ "التطهير" والمتلقي يمر بنفس التجربة، فإذا انفعل مع الشاعر، انزاحت عنه العواطف الضاغطة فيتطهر.

ولكن.. أليس الشعر الذي يخلصنا من ضغط العواطف هو الذي يثيرها فينا كلما لمس مشاعرنا، وأثار أحاسيسنا؟؟

وفي اعتقادي ليس هناك أمر أعسر وأعقد من تعريف الشعر، أو الملكة الشعرية، وتحديده، وتحديد المشاعر.

أصحيح أن الشعر كله رقة، وعذوبة، وإحساس، وموسيقى، دون تفكير ومعرفة وبحث وقوة؟؟ أم هو مزيج من كل ما تولده الحياة، وتغنيه من المدركات والمحسوسات؟ يسبك في قوالب متعددة وفقاً لأنظمة بديهية، تتملص من حظيرة التحديد والإدراك كالشعر نفسه؟؟

أم الشعر أحد أساليب التعبير العالية عن عواطف وخواطر وحاجات ما فتئت الإنسانية تستوحيها وتنفعل بها؟؟

أم أنه مجرد إنشاءات ذهنية وعقلية فقط؟؟ قد تكون قليلة تلك المعاني "الكلية" الأساسية بيد أن شعبها ومناحيها تذهب كل مذهب، وتلج كل أفق، فتضرب في أعماق البحار، وتمتد في أقطاب الأرض، وتسمق إلى فسيح السموات، وتتمدد في رحاب الزمن، الأزلي منها والسرمدي.

ما الشعر؟

هل ترانا نغالي إذا قلنا: إن الشعر حياة أو جزء من الحياة يحمل رسالة! رسالة تحمل في مضامينها غاية إنسانية كبرى لها طابع التعميم، أو تتسم بسمة عصر معين وخصائص جيل وقبيل معينين؟؟

هل للشعر رسالة كونية؟ هل نبالغ أو نغالي إذا سلمنا بكونية الشعر؟ وكونية رسالته؟ وإذا كان الشعر حياة ـ كما سبق وقلنا ـ فهل للحياة جنسية معينة، أم لها أوضاع معينة وحدود؟!

الحياة أوسع من أن نضع لها حدوداً، والدائرة غير المحدودة لا تنحصر في الحداثة الضيقة!! وإذا كان الفكر ـ والفكر هدف الحياة ـ لا حدود له ولا تخوم فكيف نضع للحياة حدوداً وتخوماً؟؟

ـ الشعر هو الحياة باكية ضاحكة، مولولة مهللة، ناطقة صامتة، شاكية مسبحة، مقبلة مدبرة، والشاعر من يكتب ما يرى بعينه المادية، وعينه الروحية، بعد أن تختمر الرؤية، وتصبح حقيقة راهنة في نفسه وحياته.

والشعر صور، نظرية ـ سمعية ـ ذوقية ـ لمسية ـ متحركة ـ وذات ألوان، أي أن له كل صور المحسوس، وهل الحياة غير ذلك؟

ومن الشعر ما يشبه الزفرات المتقطعة إن كان عاطفياً، واللمحات المتتابعة إن كان تصويرياً، ومنه ما يسلمك إلى ما لا تعلم.

هناك القائلون بأن الوجود الطبيعي للشعر هو أن يكون عالماً، أو وجوداً قائماً بذاته، وبداهة ندرك أن هذا يقطع الصلة ـ صلة الشعر ـ بالحياة.

أليس هناك علاقة وثقى بين الشعر والحياة؟

أليس كل ثراء التجربة الشعرية يتسرب إليها من الحياة؟؟ وهذه التجارب وإن بدت منفصلة عن الحياة، فهي ليست سوى "تصريف" مخزون التجارب اليومية القابعة في اللاشعور، أو هي ترسبات "الخارج" ـ الحياة ـ في داخل النفس.

وما دام الشاعر يستمد غذاءه من الحياة فهو لا يقدر ـ حتى لو حاول ـ إلا أن يعكس أشعة الحياة في فنه، فيصف ما يعتمل في داخله من أحداث النفس، وما يراه في الخارج من أحداث الحياة.

❖ الشاعر كاهن يخدم إلهاً هو الحقيقة والجمال، أو الحقيقة الجمالية، أو جمالية الحقيقة.

وسيظل الشعر من غراس حديقة الحياة، يجمع بين قصة النفس، وقصة المجتمع، والتكامل الجمالي. وإذا كان الشعر تعبيراً عن الحياة، فالأولى أن يكون تعبيراً عن اللحظات الأقوى والمملوءة بالطاقة الشعورية عن الحياة.

الاختلاف حول مهمة الشعر

الواقعيون يرون أن الشعر يقدم لنا الحقيقة، وتقديم هذه الحقيقة لا يكون مباشرة، وإنما بطريقة شعورية فنية، وهو دائماً وأبداً في خدمة الحاجات الإنسانية.

وهنا ينشأ جدل بين الواقعيين والمثاليين، فأية حقيقة هذه التي يقدمها لنا الشعر؟؟ هل هي الحقيقة التي يكتشفها الشعر؟ أم هي الحقيقة الماثلة التي يعمل الشعر كداعية لها ليقنعنا بها؟ أم أنه ينقل إلينا نوعاً من المعرفة بحيث يساهم مع العلم في إغنائنا، وإثراء محصلاتنا؟ ولكن بطريقة خاصة!!

وللفلاسفة والأخلاقيين والسياسيين آراء حول الشعر ومهامه تتفق مع غاياتهم واتجاهاتهم، تحاول أن تضع الفن ـ والشعر خاصة ـ في نطاق الأغراض الخاصة.

وجدير بالذكر أن موقف هذه الفئات وإلحاحها ليكون الشعر والفن في خدمة أغراضها، وعاملاً على تحقيق أهدافها وغاياتها، قد أحدث ويحدث رد فعل عنيف عند الفئات الأخرى، فتَعُدُّ الشعر والفن نزعة ذاتية يعبر عن ذات الفرد، وينبع من داخله، ولا يقدم أية خدمة، حتى ولا اعتذار للمجتمع، كما هو الحال عند دعاة "الذاتية" والرومانسيين.

وهذا أفلاطون الذي حاول أن ينفي الشعراء من جمهوريته المثلى، نراه يقول أخيراً: سنجل الشاعر كشيء مقدس معجب ممتع،

وسنخبره أن لا أحد في مدينتنا مثله، وسنمسحه بالمرة، ونضع التاج على رأسه، ونرسله إلى مدينة أخرى. أما نحن فسنظل "نستخدم" لأجل "مصلحتنا" شاعراً وقصاصاً آخر، أخف شعراً، وأقل إمتاعاً، شاعراً يحكي لنا حديث الإنسان "الخير".

وواضح من كلام أفلاطون أنه يحاول أن يبعد من جمهوريته الشاعر الذي لا يوظف شعره وفنه في خدمة "مصلحتنا"، في خدمة الدولة، صاحبة هذه المصلحة، كما يرغب أن يدني أو بالأصح "يستخدم" الشاعر الذي يحكي حديث الإنسان "الخير" وإن كان أخف شعراً، وأقل إمتاعاً!! ولكن من هو الإنسان "الخير" في رأي أفلاطون يقر ضمناً وتصريحاً بأن نظامه الجمهوري يجل الشاعر المعجب الممتع، ولو كان معارضاً لسياسة الدولة، ولكنه يفضل أن يرسله، "ينفيه" إلى مدينة أخرى ليرتاح من "معارضته".

ونظرية أفلاطون هذه أو بالأصح آراؤه، كتب لها الاستمرار، فهي تطبق في كل زمان ومكان، وجيل وقبيل، ونظام ودولة. فأي نظام لا يريد أو يحاول أن "يستخدم" الشعر والفن لمصلحته؟ سالكاً لذلك شتى الوسائل من إرهاب وترغيب، ووعد ووعيد، وإخافة وإغراء؟؟

وهذا الاتجاه "النفعي" في الفن، أو نظرية: الفن كوسيلة، هو تعبير عن اتجاه فكري، محافظ متسلط، كما هو في نفس الوقت اتجاه ثوري شرط وجود مصلحة حيوية عامة وفعالة في نظام اجتماعي.

تبعية الشعر!!

ونظـرة عجلـى علـى عصـور الأدب العربـي منـذ الجاهليـة وصـدر الإسـلام حتى مطلع النهضة الحديثة مروراً بالعصرين الأموي والعباسـي تظهر لنا بوضوح أن السياسة حاولت إخضاع الشعر وتسخيره لخدمة أغراضها، سواء في ذلك السياسة القبلية أو سياسة الأحزاب والفئات المتصارعة.

إن "تابعيـة" الشـعراء واقعيـة لا جـدال فيهـا، فقـد كـانوا في جاهليتهم مرتبطين بمجتمع قبلي يهدون إليه أشعارهم بدافع العصبية، أو لقاء نعمة أو هبة أو رتبة، ولم يغير عصر صدر الإسلام شيئاً من هذه التبعية سوى الأموي والعباسي فكان الشعراء رسل الدعاوة، تستأجرهم الدولة، أو الأسرة المالكة أو أحزاب المعارضة.

حتـى مقـاييس الأدب النقديـة خضـعت لمقتضـيات السياسـة والحكم، ومتطلبات الدولة، وأذواق الحاكمين من الملوك والخلفاء والأمراء والولاة وقادة الجند، فأكثر الشعراء حظوة لدى الحاكمين أكثرهم تملقاً، وتقرباً منهم ودعاية لسياستهم، يعلن ذلك في مطالع قصائده، أو في خواتمها، وعدّ الشاعر الذي يعلم المناسبة وما تقتضيه أنه أكثر الشعراء تقيداً بالآداب واللباقات والكياسة، بل أكثرهم فطانة وتوفيقاً، ذلك الذي يدرك ما يحتمه السلوك في القصور وتقاليدها، وما توجبه الزلفى لدى أربابها. وليس "شوقي" في مطلع النهضة الحديثة إلا مثالاً للتبعية، وصدى للشعر المتمسح على أعتاب

الحاكمين، وظلالهم، وبوقاً صداحاً بما يرضيهم، يتغنى بأمجادهم المكذوبة، وأخلاقهم المرذولة.

واليوم ـ وكما هو شائع ومعلوم ـ يكفي أن يقول سياسي ـ احتل مركزه بالقهر، أو بأية وسيلة ـ كلمة، أو يبدي رغبة حتى يولد تيار فكري جديد، وينبت أدباء ومفكرون جدد، أو يتطوع أدباء ومفكرون قدامى، لصياغة هذه الكلمة وفلسفة تلك الرغبة في مذهب فكري جديد مستكمل العناصر، محاط بهالة من الدعاية والتقديس والإطراء.

وفي المثلث الأموي: جرير ـ الفرزدق ـ الأخطل ـ والمثلث العباسي: أبو تمام ـ المتنبي ـ البحتري ـ ما يكفي للدلالة على "وسائلية" الشعر العربي و "تبعية" الشعراء.

وهكذا نجد الشعر العربي يتلبس لبوس "الطبيعية" حيناً و"الوسائلية" حيناً آخر، ثم "الذاتية" أحياناً كثيرة. إذ ربما تحرر من القيود الاجتماعية، وعبر عن شؤون صاحبه وعواطفه ووجدانه من غزل وحب وحرمان، وخمر وفقر وتذمر، مع الميل إلى مشاركة الطبيعة، والاندماج بها، واعتزال المجتمع.

***

الشعر والأخلاق

هناك علاقة بين الشعر ـ كفن ـ وبين الأخلاق، فإذا كان الشعر نقلاً أو تعبيراً لعواطف معينة فإن هذه العواطف تحمل في طياتها مميزات أخلاقية كما أن التعبير عن هذه العواطف يحلل النفس من ضغطها ويمتعها بالراحة والهدوء وهذا ما دعاه أفلاطون بـ "التطهير"، والتطهير مهمة أخلاقية ولكن هل التحرر من العواطف وعملية التطهير تنتقل من الشاعر والفنان إلى المتلقي وبنفس القوة والشعور؟

ولكن أليس من فارق بين الشعر والأخلاق في واقعهما؟ أليس الأخلاق تتجه في حياتنا لتحقيق فعالية عملية، بينما الشعر فعالية نظرية؟؟

الشاعر يستطيع أن يبعث شتى الانفعالات في المتلقي بما للشعر من أثر على النفس ويترك في نفسه أثراً لا إرادياً! ولهذا أراد الأخلاقيون من الشاعر أن يوظف فنه في حماية الأخلاق ونشرها والحض عليها.

وليس الأخلاقيون وحدهم الذين حاولوا استخدام الفن ـ والشعر في طليعة الفنون ـ لأغراضهم العقائدية بل قام ويقوم بهذه المحاولة كل المؤسسات من أخلاقية ودينية وسياسية، كل هذه المؤسسات لها نفس المحاولة ولها العديد من الوسائل وطرق الإغراء.

ويقال: إن مذهب "الفن للفن" يعني انعتاق هذا المذهب من الأخلاق وتحلله منها تحللاً مطلقاً، ونعني هنا بالأخلاق المعنى العام أي التقيد بسنن المجتمع سواء في ذلك ما كان منشؤه دينياً، أو اجتماعياً، عرفاً

أو عادة، ولكن مذهب "الفن للفن" في أوسع تعريفاته يعني ويهتم بالجمال وعميق الإحساس به، وهذا ما جعل معتنقيه يرون "غايته في ذاته"، ولكن هذا لا يعطينا أي مفهوم أخلاقي سلبياً كان أو إيجابياً.

ومن الواضح أننا إذا قيدنا الشعر وأخضعناه للمذاهب وللمفاهيم السياسية والدينية والاجتماعية، أي الأخلاق العامة فإننا نكون قد تجنينا عليه. لأن الفن ضد القيود وضد الاستثمار، ضد الإلزام والالتزام وكل ذلك مناف للحرية. والفن بطبيعته حرية.

وإن قيل إن هذا المفهوم للفن يعطيه صفة الأثرة والأنانية وعقوق المجتمع، فهذا صحيح كما يبدو لأول وهلة. ولكن أليس الفرد نواة المجتمع، وهذا الفرد بحاجة ـ قبل كل شيء ـ إلى الحرية والانعتاق، ولا تتكامل شخصيته إلا بهذه الحرية والانعتاق، ويتكامل المجتمع بتكامل أفراده. **والحرية كانت وما زالت ألف باء الأخلاق.**

وليست الحرية المقصودة هنا هي الحرية المطلقة فتلك فوضى وتسيب، ولكن المقصود الحرية النسبية التي لا تتعارض مع حرية الآخرين. والعقل الحر لا يتقبل التحكم مهما كانت دوافعه، والإنسانية بحاجة لفن أصيل حر.

ومن الخير لنا أن ندخل في مقاييسنا الجديدة أن **العمل الجميل في ذاته هو من الأخلاق.**

والوصف في الشعر هل نحكم عليه أنه أخلاقي، أو غير أخلاقي. هل نخضعه لمفهوم الأخلاق ومعاييرها؟ أم نقيسه بمقاييس الجمال والجمال فقط وذلك بمقدرته على الإيحاء وإرهاف التصور.

ويمكن القول: إن مذهب الفن للفن لا يتعارض مع الأخلاق ولا يعارضها. وإنما يسعى لخلق الجمال في ذاته. ويحاول تحرير الفن من

"الوسائلية" ومن توظيفه في خدمة المذاهب السياسية والاجتماعية. وهذا هو الحال في المذهب الواقعي فهو لا يناهض الأخلاق ولكنه يصور الواقع واقع الحياة والإنسان بما له وما هما عليه من جمال وقبح، وخير وشر، وفضيلة ورذيلة، وهذا أفعل في النفس من الدعوة المباشرة والملحة للفضيلة.

ولفظة أدب لها مدلولها الأخلاقي في لغة العرب، فهي تعني التثقيف والتهذيب، وفهم العرب معنى الأدب مقترناً بغاية تهذيبية. وهذا يعني المدلول الأخلاقي للأدب. ولكن أليس الحكم الجمالي الأخلاقي هو حكم شعبي، وليس حكماً فنياً.

وفي العصور الإسلامية كان هم النقاد التركيز على الإجادة في التعبير والتصوير مهما كان الموضوع دنيئاً. ولم يتصد النقاد للتأثير الأخلاقي الذي قد يحدثه غزل فاجر، أو دعوة للتهتك، أو شرب الخمر، باستثناء حفنة من الزهاد الذين نعوا على بشار بن برد مجونه، وقالوا: ما دخل خدور العواتق أفسد لهن من شعر هذا الأعمى ويلحق بهؤلاء ــ أي الزهاد ــ عدد قليل من دعاة الأخلاقية في الشعر كالباقلاني 403هـ، وابن شرف وابن بسام 844 ـ 914. ولكن لم تكن دعوتهم ذات أثر على اتجاهات الشعر.

ولو أخضعت العصور الإسلامية الشعر لقانون الأخلاق لحذفت من الأدب العربي امرأ القيس، وطرفة بن العبد، والشعراء الصعاليك، والمثلث الأموي وأبا نواس وبشار بن برد، وغيرهم وهم قمة الشعر العربي.

وفي أخبار سكينة بنت الحسين مع الشعراء ونقدها للمنحى في شعرهم ما يزيد هذا الرأي إيضاحاً.

ونجد الشريف الرضي وهو من هو بيتاً في العرب، وشرفَ حسبٍ ونسب لا يرى حرجاً في الشعر المجوني.

وهذا ابن عباس ــ على ورعه وفقهه في الدين ومكانته في الإسلام، والمسلمين ـ يسمع قصيدة عمر بن أبي ربيعة: **أمِن آل نعم أنت غادٍ فَمُبْكِرُ**... حتى يتمها في المسجد الجامع.

ولقد فصل النقد العربي بين أنواع النشاط الأدبي، فالشعر ـ في رأيهم ـ له مجاله الواسع، وحريته المطلقة، لا يتقيد بالمفاهيم الأخلاقية ولا الدينية.

وفي أبي نواس وشعره الماجن الخليع، دليل على التسامح والحرية.

ولقد كان للخلعاء أو عصابة السوء كما كانوا يدعونها شأن وحظوة عند الكثير من الخلفاء والأمراء والولاة في بغداد والحواضر الإسلامية، ومن هذه العصابة أبو نواس والحسين الخليع، وأبان بن عبد الحميد اللاحقي، وحماد عجرد ومسلم بن الوليد وبشار بن برد وغيرهم.

وهذا الجرجاني يعلنها صريحة مدوية: الدين بمعزل عن الشعر.

ولعل من الأخلاق أن لا يعرض الشاعر إلا ما يراه ويحسه ويعتقده انسجاماً مع نفسه، وإذا تعدى هذا فإنه يكون "بهلواناً" لا فناناً صادقاً مع نفسه، ومجتمعه، والحياة.

وإذا استخدمنا الشعر لتدعيم القيم الأخلاقية، وتشجيع إمكاناتها فلا يجوز لنا أن نبالغ في ذلك إلا بالقدر الذي يوضح هذه القيمة بوسائل الفن.

أما أن يطغى هذا الاستخدام، أو هذا التركيز على بنية الشعر الفنية فذلك هو الخروج عن القصد الفني إلى الدعاوة لقيمة ما.

ومن المُسَلَّم به أن قيم الأخلاق ومفاهيمها متميزة من زمان إلى زمان فإذا ربطنا الشعر بها فهذا يعني ربطه بقيم غير ثابتة وحرمانه من فرص الخلود.

أليس الإحسان من القيم الأخلاقية الأساسية في سلم الأخلاق التقليدي ولكن هل يحمل هذه القيمة في سلم الأخلاق الاشتراكي.

هل مقاييس الأخلاق العامة في العصر الحديث تنطبق على المقاييس الأخلاقية في العصر القديم؟؟

هذا!! فكيف إذا اتخذت القيمة الأخلاقية منحى تجارياً؟؟ أو أخضعت لتفسيرات وتوجيهات سياسية واجتماعية ومذهبية؟؟

***

الشعر والنثر

لا يرتفع النثر إلى مصاف الشعر من الناحية الفنية إلا إذا كان نثراً شعرياً فيدانيه بعض المداناة. والشعر نقيض النثر في كل شيء، والقاسم المشترك بينهما هي "الكلمة" فهي أداة "التوصيل" في كليهما.

الشعر إلهام، والنثر تفكير.

الشعر وليد اللاوعي، والنثر وليد الوعي.

عالم الشعر عالم الخيال المطلق، وعالم النثر عالم الحقيقة والواقع والفلسفة. وقد تأتي في الشعر لمحات فلسفية وحقائق موضوعية رائعة ولكنها في قالب فني لا يحتاج إلى أدلة وبراهين.

زمن الشعر قصير، فإذا لم تتوفر له كل عوامل الإثارة والإيحاء والفن في لمح خاطفة انتهت الدفقة الشعورية بخلاف النثر الذي يستعين بالزمن غير المحدود.

الشعر يستمد قوته من الألفاظ المفردة بتفجير طاقاتها، وزنتها الموسيقية أما النثر فيستمد قوته من مجموع الألفاظ.

الشعر يخضع لقياس الزمن أما النثر فلا.

والشعر إذا دخل عالم الفكر فلا يكون الفكر سافراً ـ كما هو الحال في النثر ـ بل يكون مقنعاً محفوفاً بالظلال والألوان، متوهجاً بالمشاعر، والانفعال والسبحات والسرحات. ولحسن الحظ فإن الإنسانية مزودة بهذه الوسائل، وتحمل هاته الشعل المقدسة في النفس،

وفي وسائل الفن، إلى جانب الذهن والفكر والعقل والعاطفة والوجدان.

وللشعر قيمتان ذاتية وعملية (وهنا مجال خلاف بين الذاتيين والواقعيين)، أما النثر فقيمته عملية. (إيصال المعرفة).

الشعر يشارك كل الفنون بخصائصها بخلاف النثر.

موسيقى الشعر أقرب إلى الوضوح من موسيقى الآلة، وهذه ميزة معدومة من النثر وفي الشعر لغة مطلقة وخفية، ومعان دقيقة تقرب ـ أحياناً ـ من الغموض والإبهام يضيق النثر عن شرحها أو يعجز، ولا تفهم إلا بالحس، لا بالعقل.

يقول أحد النقاد: إن بين الشعر والنثر فرقاً عظيماً وخطيراً، فالنثر يقتل بمجرد أن يفهم، فأنت لا تكاد تقرأ نثراً في كتاب، أو مقالة وتفهمه إلا قتلته، واستللت روحه، واستأثرت بها، وأصبح الكتاب أو المقالة شيئاً هامداً لا حياة فيه بالقياس إليك.

أما الشعر فله شأن آخر، وإنما يأتي جماله من ألفاظه وصوره وتلك الأخيلة التي تثيرها ألفاظه وصوره في نفسك، والتي لا سبيل إلى أن تستل منه، أو تفصل عنه، كما أنه لا سبيل إلى أن تجرد الشعر من ألفاظه، أو تنتزع منه صورته انتزاعاً.

ومن أجل ذلك فهو أقوى وأشد امتناعاً من أن يفهم. ومن أجل ذلك فهو أقوى وأشد امتناعاً من أن يدركه الفناء[1].

***

(1) الدكتور حسام الخطيب، نصوص ومحاضرات.

الكلمة

الكلمة المسؤولة المعبرة هي ريادة، وريادة الكلمة هي فن التعامل مع الواقع. ويجب أن نفهم من لفظة "الواقع"، واقع الحياة، وواقع الذات.

كل شاعر يحس بالمسؤولية تجاه الكلمة، ويجد لذة في كتابتها وتوظيفها ووضعها في محلها. ورب كلمة مضيئة في النفس لها طعم القبلة في الفم.

من الكلمات ما تربط مباشرة بينها وبين عمل الحواس مثل: عذب، عبق، ملتهب، عطر، طري، ندي، نغيم، لهيف.. فاللذة تباشرك فور سماعها.

ومن الكلمات ما لها دلالات البرودة أو الحرارة في النفس فتنقبض، أو تنبسط عند سماعها. ولذلك قيل: اللغة في الشعر "غاية" في ذاتها. في حين إنها "وسيلة" في غيره.

وهناك كلمات تؤطر الصور، وتضع مسافة للمكان، وإطاراً للزمان، فتقيم في البناء الأدبي كياناً عقلانياً منضبطاً ولكنها تفقده صفة الحركة الشعورية والفنية.

أما الكلمات "التجريدية" فكثيراً ما تسلمنا إلى الضياع، إلى المتاهات، إلى... لا شيء إلا إذا أخذنا بمذهب السرياليين، واستسلمنا إلى لذة "التهويم".

وخصائص الكلمة عرفها النقاد العرب وأعطوها الصفات "التجسيدية". قال ابن الأثير: أعلم أن الألفاظ تجري في السمع مجرى الأشخاص من البشر. فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار. والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة، ولين أخلاق، ولطافة مزاج. ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال ركبوا خيولهم، واستلأموا سلاحهم، وتأهبوا للطراد. وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات، وقد تحلَّيْنَ بأصناف الحلي[1].

ومع علمنا بأن هذا "التشخيص" هو عملية نفسية ذاتية خالصة. ولكنه يثير عند الآخرين إثارة مماثلة فيتجاوز بذلك نطاق الذاتية.

والدلالة الذاتية للكلمة تظل كامنة فيها، ولا يخرجها من هذا "الكمون" سياق العلاقات الذي يشدها إلى غيرها، ويناغم بينهما، ويعمل على تفجير الطاقة الكامنة فيهما.

وإجادة فن العلاقات هو بحد ذاته الفن كل الفن. والعلاقات كما هي قائمة بين الألفاظ هي أيضاً بين الصور، وبين الصورة الواحدة وأجزائها، وكل الفنون المقول منها والمرسوم هي بجوهرها علاقات منسقة متناغمة، وعلى مدى هذا التناسق والتناغم في العلاقات يكون الإبداع، وهنا ندرك سر الجمال في الشعر، وتفوقه على الجمال في الطبيعة. لأن الأول منسق ونغيم وفق علاقات متوازنة، أما الثاني فمشوش مضطرب.

---

(1) المثل السائر، ص 106.

هـذا. ولمـا كانـت العاطفـة الشـعرية أقـوى العواطـف فعاليـة، وأشدها اندفاعاً، وأمكنها وقعاً في النفس، فهي ـ لذلك ـ تحتاج إلى أقـوى الكلمـات تعـبيراً وإيحـاء وحركيـة وموجانـاً، وإذا تمكنـا مـن انتقـاء الألفـاظ الموحيـة الـتي تلائـم التجربـة الشـعورية، تمكنـا مـن إيصـالها ـ أي التجربـة ـ إلى المتلقـي المتـذوق كاملـة الأجـزاء والألـوان والموسيقى والجو والشعور.

والكلمة الموفقة المطمئنة في محلها تستدعي أختها ـ كما سبق وقلنا ـ استدعاء لحيفاً لتقف إلى جانبها، لتقوما معاً بعملية كشف وعطاء في آن واحد.

والتواشـج بـين الكلمـات هـو المصـدر المباشـر لما تتضـمنه الفنـون المكتوبة، أو المحكية من تـأثير، والمعـاني تتولـد منهـا ومـن تواشـجها، وهـي ـ أي المعـاني ـ محمولـة فيهـا علـى شـكل مـا قبـل أن تبـدأ آلام المخـاض. وقـد نميـز مـن خـلال الكلمـات صـور حقيقتهـا الموفقـة، أو المخفقة. ونستطيع أن نقيس مدى نجاح محاولتنا للكشف عن الحقيقة.

وربما نستطيع مـن خـلال كلمـة كثـر ورودهـا في شـعر شـاعر أن نتبين شيئاً هاماً من خفايا نفسه، وطوايا مشـاعره، ولا نغـالي إذا قلنـا: إن كـثيرين مـن الشـعراء تكمـن عبقـريتهم في الكلمـات الـتي يستعملونها، أو تقودهم "عبقريتهم الباطنة" إلى استعمالها.

وقد يسقط أثر أدبي بكامله أمام نقد موضـوعي متـزن مـن جـراء كلمة طائشة أو غير مسؤولة وردت فيه.

وقد تقيم كلمة واحـدة صـورة شاخصـة يقـوم عليهـا العمـل الأدبـي كله، في حين تقوم عشرات الكلمات بدور المساعدة لإتمـام الصـورة، أو إكمال العمل.

وكما قد تبدو لنا نفسية شاعر معاند مكابر من إكثاره من استعمال أدوات النفي، وربما لمسنا آلام غيره من إلحاحه على إيراد أدوات الهتاف والنداء والندبة.

وكلنا يعلم أثر الكلمات "الطقسية" و"التاريخية" و"الأسطورية" على الجماهير، وانفعالها معها، وجيَشان مشاعرها عند سماعها، واستعادتها من الشاعر أو الخطيب المنبري.

وكثيراً ما تدلنا الكلمات "الحوشية" والمعرفة في الغرابة في أسلوب بعضهم على ما في دخيلة نفسه من وهن نفسي، وخواء ثقافي، فجاءت كلماته ستراً لهذا الوهن، وردماً لهذا "الخواء" و"تعويضاً" عن النقض.

وكل ما ينطبق من الدلالات على الكلمة المفردة ينطبق أيضاً على الأسلوب، والناقد الذكي يستخدم هذه الثنائية ـ إن وجدت معاً ـ أي دلالة المفردات، ودلالة الأسلوب.

وجميل أن تتلاءم الألفاظ والمعاني، وتسبغ عليهما الموسيقى جوها الناعم الموحي الذي يشيع في النفس خدراً لذيذاً مجهول الكنه، وإن كنا نعلم أن مأتاه الألفاظ الهامسة والحروف الناعمة. وقديماً قال الآمدي: من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة. أي يدركها الحس الباطن ولكنها لا تسكن إلى لفظ.

وقال الجرجاني يصف محاجة خصم: يحاجك بظاهر تدركه النواظر، ويحيلك على باطن تحصله الصدور.

ولما كان الأدب لفظة وعبارة ـ على رأي الشكليين ـ وجب أن تكون كلاهما ـ اللفظة والعبارة ـ صقيلة وجميلة وموحية تلامس مشاعر الناس وتثير عواطفهم.

واللغة وعاء تصب فيه الأفكار والعواطف، ولا يكون الفكر والحس موجودين بالفعل إلا إذا سكنا إلى لفظ.

والخلق الفني لا يمكن إيجاده إلا في العبارة.

والألفاظ ذات دلالات ورموز. وتقدر براعة الفنان بمقدار إتقانه استخدام هذه الدلالات وتلك الرموز. والملاءمة بينها وبين الموضوع. وبقدر إتقان ذلك يأتي عمله فنياً أخاذاً مؤثراً.

دلالات الألفاظ

والدلالات على ضروب فهناك:

الدلالة اللغوية. والدلالة الإيقاعية. والدلالة التصويرية، وأي نقص في هذه الدلالات ينقص جزءاً من قيمة العمل، كما يؤثر في حكمنا عليه.

ومن الموضوعات ما يقتضي كلاماً مثيراً عصبياً متأزماً يشتد دلالة وإيحاء بفعل العاطفة التي تحركه.

واللفظة بمدلولها "الطفولي" الساذج تعطي معنى "مباشراً"، وإذا استعملت بمدلولها "المجازي" أعطت أبعاداً وإيحاءات وألواناً. وهي حية تحس وتتحرك وتتكلم إذا استعملت بمدلول "تجسيدي".

وتشكل هذه المستويات الثلاثة للألفاظ ـ أي المدلول المباشر والمجازي والتجسيدي ـ ثلاث مدارس لفظية في الأدب العربي، وباستطاعتنا أن نضم إلى كل مدرسة من هذه المدارس الثلاث خصائصها، ونشكل من مجموع هذه الخصائص "تقنية" ذات أصول مميزة، وقواعد ثابتة، كما فعل ويفعل الغربيون تماماً في كل ظاهرة لفظية، أو تيار فكري.

وكل لفظة تحمل في بنيتها رمزاً وبعداً ذاتياً نسبياً، وطاقة شعورية. وهذه اللفظة بحكم طبيعتها وبعدها وطاقتها تستدعي اللفظة التي تواشجها وتناغمها لتقف بجانبها، وتشاركها حمل المسؤولية في عملية الخلق والتكامل، وكلما تمت هذه "المشاركة" وحصل هذا

"التناغم" بين لفظتين أو أكثر تشكلت لدينا عبارة فنية تمثل جزءاً من الصورة المرادة. وهنا تتجلى عبقرية الشاعر بالانتقاء والتأليف والمزاوجة ليتم الصورة خلقاً سوياً. وتعَدُّ الصورة جزءاً من البنيان الأدبي.

وعندما يتم التأليف بين أجزاء الصورة المفردة، تبدأ مرحلة التنسيق والتأليف بين الصور التي تشكل بمجموعها الموضوع.

وهكذا تظهر لنا اللغة كائناً حياً نامياً يلد الحياة، وتلده الحياة، وتضفي على الحياة الألوان والظلال، وتمنحها حركة "التنامي" باستخدام طاقات الألفاظ وفقاً لقانوني "الإيقاع" و"العلاقات".

***

لغة الشعر

إن لغة الشعر والعاطفة والوجدان مع ما في ساحها من لمح وإيماء، ورمز وإضاءة، لهي بحاجة إلى ومضات عقلية ضابطة ومنسقة ومنظمة.

فالشاعر بما امتاز به من القدرة على وصف حياته العاطفية والوجدانية يصبح صلة الوصل بين ظلمات الغرائز، ووضوح المعرفة العقلانية، فهو يبسط أمامنا، وبصيغة تصويرية، تلك المعاني والمعاناة التي يجلوها العالم النفسي بالصور المنطقية الاستدلالية.

ولكننا كثيراً ما نخفق عندما نحاول أن نحدد لغة الروح والحس والوجدان بلغة العقل "الوضعية".

إننا نحاول أن نحرر اللغة "الوضعية" من مدلولها "العقلاني" ونمنحها مدلولاً آخر فيه نفحة الروح، وعبير العاطفة، واتقاد الوجدان.

اللغة "الوضعية" جاءت للتعبير عن حاجات الإنسان المادية عبر عصوره الأولى. وهي ـ أي اللغة الوضعية ـ بصفتها البدائية الأولية قاصرة وعاجزة عن التعبير عن عالم المشاعر والأحاسيس إذا لم نعطها شفافية ورمزاً، ومحتوى جديداً.

ولكن، ألا يمكن الجمع بين معطيات الفكر ونوازع الوجدان لنسمع همس القلب، ودفق المشاعر، منضبطة بوعي العقل ورقابته، فنحقق شكلاً فنياً، ومضموناً واقعياً مؤثراً ومثيراً؟

ولما كان الشعر حاجة طبيعية في الإنسان، فهو مطالب أن يطور لغته ـ لغة الشعر ـ لتعبر عن رغباته وحاجاته المتطورة. وكلما ازدحمت نفسه بالرغبات والتطلعات، وحياته بالحاجات والمعطيات، عليه أن يبدع لغة وتعبيراً يتسعان لتلك الرغبات ويستوعبان تلك الحاجات.

إننا نستطيع تعزيز القيم اللغوية، وتطوير كل لفظة محدودة الدلالة بإعطائها مدلولاً جديداً، ورمزاً معاصراً، ونفتح بذلك أمامها وأمامنا حدوداً أوسع وأخصب، ودنيا أعمّ وأرحب.

إننا نستطيع ـ وبالشعر خاصة ـ أن نوجد حالة من السحر قوامها الألفاظ الموحية، والموسيقى لتخدير القوى العاملة في "المتلقي" لنفرض عليه الحالة الشعورية التي نريد.

والكلمة في هذه الحالة لم تعد صورة للفكرة بل تغدو فكرة بحد ذاتها.

واللغة ـ كل لغة ـ تنشأ أول ما تنشأ ذات رواهن أي مسميات "وضعية" لكن هذه الرواهن ذات السعة المحدودة لا تبلغ أعماق النفس. فنشأت لذلك الحاجة لإيجاد اللغة اللامحة الشافة لتلحظ هذه الأعماق في طرفات، ولمح، ولمع خاطفة ومضيئة... والشعر لمح تكفي إشارته.

وفنية الشعر المعاصر تقرر انتصار الألفاظ الإيحائية ذات النأمة، والنغم المنضبط، والجرس الهامس الموقع، على الألفاظ الوضعية، المحدودة، الشيئية. ولذلك جاءت "الرمزية" كي تولد الشعور بالإيحاء، ولكنها لا تصفه.

أما الواقعية بأنواعها ـ التاريخية والثورية والاشتراكية ـ فهي تعتمد اللغة "الوضعية" على تفاوت بالدرجة، أما الكلاسيكية فقد طورت لغتها وأغراضها، وجمعت بين "الموضوع" و"الإيحاء". وأصبحت "كلاسيكية جديدة".

وإذا أنعمنا النظر في تاريخ الكثير من الألفاظ نجد أن بعضها كان ناراً ثم خبت حرارتها، وشح ضوؤها مع طول الاستعمال المتواتر، أو تحول الحياة عن المضمون التي كانت تختزنه هذه الألفاظ. لكننا بشيء من الفن نستطيع أن نعيد الحرارة والدفء والإيحاء والعبير لهذه اللفظة الشائخة الكابية.

وهناك مطلب يقتضيه الفن ـ وفي الشعر خاصة ـ وهو نزع الصفة الخطابية والصفة الموضوعية الإيجابية عن لغة الشعر، ولا يمكن أن نرتفع بها إلى مستوى الوحي واللون والظل، إلا إذا أبعدناها عن الخطابية، والتقريرية، والمباشرة، والإيجابية.

واللفظة الشعرية ذات قيمتين: أولاهما بحد ذاتها كصدى صوتي نغيم، محفوف بضياء مبهم غريب. وثانيتهما بحسب تجاورها للألفاظ الأخرى التي تتغاير ألوانها، وتمتد أصداؤها، وأصداء أصدائها.

وعلينا أيضاً، وفي لغة الشعر بخاصة، أن نتحاشى "الوساطة الشكلية" بين الألفاظ للابتعاد بها عن النثرية، ونقصد بالوساطة الشكلية تلك الروابط كأدوات العطف والتشبيه والوصل. وهذا ما يعدُّه "الرمزيون" شرطاً في لغة الشعر بينما ينكره "الكلاسيكيون"، ويرون من شروط البلاغة مراعاة هذه الأدوات ومعرفة مواقعها.

أما الحذف والإيجاز، وإحلال المشبه محل المشبه به، وحذف أدوات التشبيه، وإضافة الصفة إلى الموصوف، فذلك متوفر في أدبنا العربي وفق شروط وقواعد تزيد المعنى رقة وشفافية وجمالاً، لا إغراقاً في الغموض والإبهام والإيهام.

ويقال: إن الشاعر في حالة الانفعال المتوتر يصبح في حالة "نصف واعية" أو "لا واعية" كما يرى بعضهم، وفي هذه الحالة تتتالى عليه الصور الشعرية ويتم اختيار حتى الألفاظ بإرادة غير كاملة الصحو،

وربما راجع الشاعر عمله في حالة الوعي فعجب من عمله، وهذا دليل على أنه كان في حالة غير واعية.

إن للكلمة حياة كما لنا حياة، فلنوفر لها شروط هذه الحياة لتوفر هي بدورها لنا الحياة في أعمالنا الفنية. ولها أيضاً عطراً وروحاً وظلالاً، فلنطلق هذه الطاقات ولنفجر هذه العطور، ولننعم بتلك الظلال. وقديماً قيل: في البدء كانت الكلمة.. ثم تجسدت إلهاً.

***

الفصل الثالث
عوامل الإيحاء والإثارة

1 ـ الأسطورة:

الأسطورة لغة: الحديث الذي لا أصل له، واصطلاحاً واقعة ذهنية خيالية تقوم على الرمز والإيماء يحاول الشاعر والأديب أن يجسدها واقعاً حسياً، وتحمل الأسطورة في خلفيتها ورموزها أبعاداً نفسية واجتماعية، فكلاهما لا يستطيع تمثل شيء إلا إذا أعطاه حياة داخلية وشكلاً إنسانياً ومضموناً حياتياً.

وماصا نقول في "خاتم لبيك" و"بساط الريح" و"طاقية الإخفاء" هل هي رموز لواقع تاريخي مغرق في القدم، ثم اتخذت شكلاً أسطورياً لبعدها السحيق في التاريخ، ونحن اليوم "نعوض" برمزها عن حقيقتها التاريخية؟ أم أننا نجد حقيقة معاصرة لهذه الرموز؟ ألا يمكن القول: إنها ترمز إلى البرق، والطائرة، واستخدام بعض الأشعة التي تجعلنا نرى الأشياء ولا ترانا؟

العصور الحديثة جدباء من الأساطير لأنها لا تؤمن إلا بالواقعية المادية والأرقام، ولذلك يعتمد أدبنا على الأساطير التاريخية في التعويض عن هذا الجذب وخاصة العصور اليونانية التي حفظ التاريخ أساطيرها، فإذا استلهم خيالنا المعاصر الأساطير فإنما يعتمد على مخزونه من الثقافة التاريخية.

2 ـ الأساطير العربية:

الأدب العربي مليء بالأساطير، ولذلك فمن الغرابة أن يعتمد شعراؤنا وأدباؤنا المعاصرون على الأساطير الأجنبية، أليس الجن في الخيال العربي ترمز إلى عالم الغرائب، والعفاريت إلى القوة الخارقة، والسعالى إلى الحيلة، والسندباد البحري إلى المغامرات، وعلاء الدين إلى الشطارة والذكاء، وفانوسه السحري إلى المعجزة والأعجوبة، وشق وسطيح الكاهنان إلى الصبر والجلد، وقوة الاحتمال، وهناك الآلهة المتعددة، وقصص ألف ليلة وليلة، وما ترمز إليه من النعيم والترف، ومكر المرأة و. و. إلخ.

وإذا كانت الأسطورة تطلعاً وتشوفاً إلى عالم "المثال" كما يقال، فهل نخطئ إذا ألحقنا جميع الصور التي يبدعها الشاعر من وراء الواقع المحسوس بالأسطورة، لأن كليهما ـــ الصور الخيالية، والأسطورة ـ معدومتان من عالم الحقيقة والواقع المادي.

أليست هذه الصور الخيالية تجسد أشواقنا لعالم "المثل" الذي تعوقنا عنه معوقات في طبيعتنا؟ ألسنا نتصوره، ونحلم به، ونستلهمه، ويعيش في ضميرنا وتصورنا، كمثل أعلى لما نريد ونتمنى؟ ألسنا نسخاً ناقصة نحاول أن نكتمل في تصور المثال؟

3 ـ الحكايات الشعبية:

الحكايات الشعبية تحقيق رمزي للرغبات الكبيتة، والرمز الذي تستبطنه هذه الحكايات هو الموضوع أو التعبير، أو النشاط الاستجابي الذي يحل محل غيره، ويصبح بديلاً ممثلاً له، أو هو علاقة اصطلاحية تستخدم استخداماً مطرداً لتمثل مجموعة من الأشياء، ونوعاً من العلاقات.

والرمز تعبير تنشئه "الرغبة" عندما تعجز عن بلوغ الغرض الخارجي، ولم تتقبله "الأنا" الواعية فينتقل من "الأنا" إلى الموضوعات وبالعكس.

وعلى هذا فمجموع الاهتمام المستثمر في الموضوعات (قصص شعبية ــ شعر عاطفي ـ) يكون مساوياً لما في الأنا من "الرغبة الكبيتة". وإذاً فشهوة "الأنا" وشهوة الموضوع متماثلتان في الطبيعة والأصل.

والشاعر أو الفنان كلما جنح إلى "الرمز" كان ذلك دليلاً على تسلط "الرغبة" أو ما يدعوه علماء النفس التحليلي بـ "اللُّبيدو" على مشاعره فيسرف في استعمال الألفاظ والحكايات النّامَّة عن الرغبة الكبيتة، ويُعدُّ كل ذلك عملاً "تصعيدياً" أما الرمز والغموض فدليل على انحجار الرغبة تحت ضغط الواقع الاجتماعي.

فالرمز إذاً وما يرتبط به أو يقوم عليه من حكايات شعبية ليس سوى قناع يخفي وراءه واقعة نفسية.

أما الوسائل البلاغية كالصور والتشابيه، وضروب المجاز والتلميح، والتورية والتعريض، والتهويمات فكلها "تعويض" عن الحرمان.

وإذاً فالأسطورة والحكايات الشعبية والأغاني ليست سوى تحقيق رمزي للميول والرغبات القابعة تحت ضغوط اجتماعية وتحقيق خيالي للأشواق المهزومة. وهي بالوقت نفسه محرض وحافز ومثير للشعر والفن.

ويلحق بهذه العوامل المثيرة عوامل موحية ومثيرة في آن واحد منها:

الألفاظ التاريخية مثل: إرَم ذات العماد ـ بغداد ـ ذي قار ـ القادسية ـ عمر بن الخطاب ـ المثنى.

وألفاظ الجلال مثل: الموت، العدم ـ الوهم ـ الحقيقة ـ الصحراء ـ المطلق ـ جهنم.

والألفاظ الموحية بالقوة مثل: المارد ـ الصاخة ـ الطامة ـ الدمدمة ـ الزلزلة ـ الأعاصير.

والألفاظ الموحية بالضعف مثل: المتداعي ـ المعنى ـ اللهيف ـ الملتاح.

والألفاظ التي يوحي لفظها بمعناها مثل: قضقض ـ زمجر ـ جلجل ـ ترنم ـ ترنح.

والألفاظ ذات الموسيقى والحروف الهامسة كالتي تكثر فيها الحروف الحلقية، والغنَّة الصوتية كالنون، والنون المشددة مثل قول الشاعر:

غُنَّـــةُ الأرغـــنِّ فيـــه وبـــه بُحَّـــةُ النّـــاي وبَـــوحُ المزهـــرِ

ففي البيت ثلاثة نونات مشددة، وحاءانِ، وثلاثة هاءات شكلت بمجموعها موسيقى مثيرة، ذات همس وصحل وانسياب.

وهناك الكلمات التي تتوالى فيها حركات الفتح لما في الفتح من خفة ولين وانسياب تقذف النفس بواسطتها شحنة عاطفية وطاقة نفسية، وتشعر بعدها بشيء من الراحة والانبساط.

***

موسيقى الشعر

في العمل الشعري المتكامل لابد من عنصر الموسيقى إلى جانب العناصر الأخرى التي تعمل متواشجة لتصل بالعمل الفني إلى التكامل. والموسيقى عنصر هام من عناصر الإثارة، وهو عنصر نحسه وننفعل به ومعه، ولكننا نجهل كنهه.

وموسيقى الشعر لها مصدران: الأول النغم المتأتي من الحروف المهموسة والتساوق الحاصل بين مخارجها والأصداء المترددة من التعابير المتوازنة ومن الأنفاس المتناغمة التي تفرضها القوافي في النهايات. يضاف إلى كل هذا الحركات التي تشكل في امتداد الفتحة وانسيابها ولين الكسرة وقوة الضمة وشموخها سلماً موسيقياً لكل ترددات الصوت.

والمصدر الثاني هي حركة الشعور في النفس، وتوتراتها التي يثيرها المصدر الأول أو التي تثير هي ـ على الأصح ـ المصدر الأول. وقلما اهتم النقاد بهذه الموسيقى.

وفي لغة الشعر خاصة كلمات ومقاطع صداءة ذات أصوات ترتبط فيها المعاني مهموسة في الأفواه ناغمة في الآذان. تساهم بنقل المعاني والأحاسيس.

ولقد أدرك نُقّاد العرب القدامى ذلك فاشترطوا في الفصاحة الابتعاد عن الغرابة اللفظية وعن المعاظلة والتعقيد، وتنافر الحروف والمخارج، كما اشترطوا الانسياب والتوازن في التعبير والجمل،

فالكم الزمني الذي يستغرقه تموج المقاطع الصوتية في لغة الشعر يتواشج ويتزامن بكم زمني داخل النفس يمثل مدى التوترات العاطفية، ويعين طاقة الشحنات الشعورية.

ولئن اعتبر الرمزيون والسرياليون هذه الموسيقى هي غاية في ذاتها، أو هي الشعر عينه، فإن ذلك ـ في رأينا ـ يعني تناهي مغالاتهم وإسرافهم في قول: لا شيء. فالموسيقى على اختلاف مصادرها وألوانها هي عنصر من عناصر الشعر. عنصر غامض ككل شيء يسمع ولا يرى.

ولا يتم تكامل الفن في الشعر إلا إذا اكتملت عناصره وتساوقت وتوازنت بحيث لا يطغى عنصر على آخر، ولا يتنافى عنصر ويتمدد على حساب تراجع أو تناقص أو توقف عنصر آخر. فالفكرة والصورة والعبارة والموسيقى، إذا لم تتوازن بنسب معينة ضَعُفَ الفن وتشوه الأثر. وكان مدعاة لانهياره.

والشعر قبل الشروع به يكون عبارة عن نغم مسيطر يعيش الشاعر في جوه المضطرب المشوش فترة تطول أو تقصر مغمغماً بعض الكلمات، مُرجِّعاً بعض الأنغام، قلقاً بعض القلق، ذاهلاً بعض الذهول. إنها حالة دعاها بعضهم "لا واعية"، إنها المخاض أو التلقي أو التكوين، إنها حالة بين الوعي واللاوعي[1]. ثم تعقب هذه المرحلة مرحلة "الإنشاء" حيث تنهال الصور والتعابير على الشاعر. فإذا انقطعت هذه الحالة وعاد الشاعر إلى يقظته وحاول إتمام القصيدة جاءت

(1) اللاوعي: حالة من الاستغراق تعتري الشاعر عندما يحاول تحديد الصور المتخيلة بالكلمات وليست غيبوبة الإدراك كما يراها بعضهم.

الكلمات والتعابير وضعية تقريرية نثرية، وما ذلك إلا لأنه غادر منطقة "التلقي".

وإذا أتم الشاعر قصيدته بالشروط المتوافرة في حالة الاستغراق شعر بارتياح تام وعميق متأتٍّ عن شعوره بأنه كان في حالة تآلف وتناغم واتحاد مع الكون وحقائقه الأزلية.

والاتحاد بالكون يتم بالتناغم الموسيقي، وليس عبثاً أن تشارك الموسيقى وأخواتها ــ الرقص والشعر والغناء ــ قديماً وحديثاً في الصلوات المتصاعدة من الهياكل والمعابد للتقرب من المطلق، ونجد من أصغر الكوائن الحية إلى أكبرها من يمارس الموسيقى ويجيدها على وجه ما، ولهذا قيل: الكون لحن والنفس لحن.

***

الخيال في الشعر

الخيال لغة: الظن والتوهم. وفي الشعر: قوة تصور نستطيع بواسطتها إيجاد صور ذهنية نجسدها بالكلمات.

وللخيال مصدران: البصر، والبصيرة، **الأول** يتلمس الجمال ويتسقط الصور من الطبيعة، ويستدعيها، ويستحضرها من الذاكرة بعد غياب مادتها.

والثاني يستروح الجمال والصور ويبدعهما من النفس.

وأحياناً يكون الخيال جامحاً فتأتي الصور مرتجة مهزوزة مشوهة.

وحيناً يكون هادئاً منضبطاً فتستوفي الصور كل جزئياتها بحيث تقرب من الواقع.

في الحالة الأولى يكون منفلتاً من رقابة العقل ومن الاستعانة به في هندسة الصور.

وفي الحالة الثانية يستعين بالعقل على تنسيق المعطيات، وإيجاد الروابط بينها وبين المشابه في الحياة الواقعية.

والخيال الكلاسيكي مرتبط بالواقع، وأهم ما يمتاز به الصدق في تصوير العواطف، ويحترم قوانين العقل. ومهما جمح خيال الكلاسيكي فلا يخرج عن حدود المحتمل والممكن والمتوقع.

أما **الرومانسيون** فيؤمنون إيماناً مطلقاً بالخيال، ويعدّونه القوة الخالقة، والمنفذ الوحيد إلى الحقيقة، قوة تخلق وتكشف، أو تكشف من خلال الخلق، ونتيجة لهذه المبالغة في تمجيد الخيال لم يعد الشاعر الرومانسي يبحث عن المعجب أو الغريب أو المدهش في الشعر، بل يطير وراء اللامحدود، ويرون أن الشعر لا يستطيع النمو في عالم المادة. وإذا قيل لهم: إن ما تقولونه لا يقع في حدود المعقول. قالوا: إن الشعر يكشف عن نوع من الحقائق لا يستطيع العقل العادي، والخيال يرى ما لا يراه هذا العقل العادي.

أما **الطبيعيون** فقد اتجهوا إلى الطبيعة وأنكروا الأشياء المثالية للفن الخالص وركزوا اهتمامهم بالمظاهر المادية للأشياء. وقالوا: إن طبيعة العمل الفني لا تعتمد على كبر الموضوع، أو صغره، وسواء كان الموضوع من الغريب المدهش، أو التافه الحقير، فإن قوة الخيال هي التي تكيفه كما تريد.

ويرون أن قوة الخلق تقوم على تصوير التافه في مقامه الطبيعي، وفي أعمالهم من قوة الخيال ما لا يقل عما يتمتع به الخيال عند الرومانسيين.

وهكذا يرى الرومانطقيون: إن الخيال خالق، وإن مخلوقاته من وراء عالم المادة والأشياء. وإن اللذة الخيالية تحدث من صور المدركات اللاذة. والألم الخيالي يحدث من صور المدركات المؤلمة، وأن كل مؤثر طبيعي خارجي يؤثر في أخيلة الناس بنسبة الأثر الذي تلتذ به الحواس، أو تتألم من المؤثرات الخارجية.

والخيال عند **الرواقيين** يندمج في الإحساس.

وعند **أرسطو** حركة داخلية صادرة عن الإحساس.

وعند **أفلاطون** مزيج من الرأي والإحساس.

وعند الشاعر **دانتي** ملكة متوسطة تزود الفكر بالصور التي يحتاج إليها حتى يستطيع التعبير عن الأفكار المجردة.

ويرى آخرون: إن الخيال قدرة فعالة، وأحياناً يكون منبعاً للأوهام، وآونة ملكة مبدعة، وموقعه المتوسط يتيح له أن يحتك بعالم الإحساس من جهة، وبالملأ الأعلى الذي يفيض إشراقاً روحياً من جهة ثانية.

الخيال العربي:

الخيال العربي كما عرفناه من الشعر القديم يمتاز باقتناص الصور البصرية الحسية من الطبيعة على أساس "المحاكاة" ثم يتولى صقلها وتلوينها أو يبالغ في تضخيمها، أما الصور المجردة فقلما نراها في الشعر العربي القديم ولعل مرد ذلك إلى الطبيعة الصحراوية التي ولد، وحبا، ودرج، وشب الخيال العربي في أحضانها، تلك الصحراء الحارة، الصارة، التي لا تدع الخيال ينعتق من تأثيرها وسلطانها فهو دائماً مرتبط بواقعه مشدود إليه يعانيه صقيعاً وزمهريراً في الشتاء حتى ليضطر أن يصطلي بقوسه وأسهمه وهما أغلى ما لديه:

وليلة قر يصطلي القوس بها وأسهمه اللائي بها يتنبل[1]

ووهجاً لاهباً في الصيف حتى ليشوي لحم صيده على حصى رمالها المستعرة:

وقمت فجمَّعْتُ الحصا فاشتويته عليه، وللرمضاء من تحته وقد[2]

---

(1) تأبط شراً.

(2) البحتري.

أما بعد خروج العرب من صحرائهم وتمددهم إلى الحواضر والمدن الواقعة على أطراف صحرائهم، وبعد ثورة الإسلام وانتشارهم به ومعه، وسكناهم القصور، والحدائق والبساتين، وخفض عيشهم، وليونة الحياة فقد رق خيالهم ورهف وترف، وتلون تبعاً للحضارة الجديدة، فهو آناً مشدود لإحكام العقل ـ الواقع ـ وأحياناً حر طليق متمرد، وهو بشكل عام من أكثر الأخيلة خصباً وتحليقاً وتلويناً، فقد أبدع ما شاء له الإبداع في الصور المتخيلة، كالجن، والسعالى، والأغوال، والعنقاء، والآلهة المتعددة الأشكال، كما نجد الأشخاص الخياليين: كعلاء الدين، وشق، وسطيح، وذي النون والسندباد.

ونجده يتخيل مدناً وأماكن أسطورية كإرم ذات العماد، وعبقر، وبغداد ألف ليلة وليلة، والجنة والنار، وسدرة المنتهى، وواق الواق.

وهناك حيوانات تتكلم، وتجادل، وتنصح، وتغازل، وتحرض، وتمنح وتعاقب. كما يفعل العقلاء تماماً.

وقد تجاوز الخيال العربي تخيل الكوائن الحية إلى تخيل الجمادات والأشجار فأعطاها صوراً، وطبائع وأفعالاً، فهي تحب وتكره، وترضى وتغضب، وتعشق وتبغض، وتعطي وتمنع كالإنسان.

ومن خصائص الخيال العربي النزوع إلى "المثال"، ولذلك فهو يهول ويضخم ويبالغ، ليبلغ مستوى يقرب من الاستحالة وذلك كما قلنا: نزوع إلى الصورة المثالية التي لا يمكن تحقيقها في الواقع وليس المجاز والاستعارة، والكناية والتشبيه، وضروب التعبير المختلفة، وأنماط الصور الملونة، النازعة إلى الكمال، النَّامَّة عن الجمال، النابضة بالحياة، النزاعة إلى المطلق، وتحطيم أطر الواقع، إلا من عمل الخيال وإبداعه.

ونكاد نلمس امتداد هذه النزعة على كل الألوان الأدبية، فالخيال العربي يبالغ في صورة الكريم ـ مثلاً ـ حتى ليصبح بحراً أو غيثاً يعم الدنيا، والشجاع يصبح أسداً هصوراً، أو قدراً لا راد له، والمرأة شمساً أو قمراً وتناياها برقاً لامعاً، يخطف أبصار الناظرين، وشفتاها فجراً ذبيحاً أو عقيقاً، يستران لؤلؤاً نظيماً، وغير ذلك من تضخيم الصورة نزوعاً إلى "المثال" الذي يجسمه الخيال.

***

وهكذا يمكن القول: إن الخيال قدرة تساعدنا على الانفصال عن الواقع، أو قدرة تستبق الأحداث المتوقعة، تقيم تعاوناً مع الواقع.

وعلى هذا فللخيال وظيفتان: إما أن يساعدنا مسبقاً في تخيل الواقع وتصوره، وإما أن يقطع كل صلة لنا به. ولكنه عندما يتنبأ عن الأحداث المقبلة، لا يمكن ضمان نجاحه، وعندما يفصلنا عن الواقع ينقلنا إلى عالم الوهم والأحلام.

ومع هذا فإن الخيال وحتى في مرتبة الهذيان والأحلام يظل محتفظاً بصبغة واقعية خاصة، لأن التخيل قائم في الحياة العملية نفسها، وفي كل نشاط نفسي.

والصور الأدبية تكاد تكون بمجملها مدينة للنشاط الخيالي، ويتخذ الخيال في هذه الخاصة اسم "الخيال المبدع" وسِمَتَه، فالصور والأحلام والهواجس، والأساطير والرموز، وكل ما يتأرجح بين الرغبة والإحساس والواقع يعود أصلاً إلى النشاط الخيالي.

والتصور شرط لازم لكل إنتاج فني، والتصور والتخيل لفظتان تؤديان ـ أحياناً ـ معنى مشتركاً. ومع كل هذا لا نستطيع إطلاق القول: إن الخيال ـ على غناه واتساعه ـ ينتظم كل الأعمال الفنية،

ولكنا نقول ـ ومن دون تحفظ ـ إن الخيال أحد أبعاد الأثر الفني، ويحقق جانباً كبيراً من المتعة الفنية، وهذا بدوره يقرر العلاقة الثابتة بين الشعر والخيال.

وإذا كان الإلهام أقصى درجات الخيال، فإن حدوده هي بالذات حدود الإبداع الشعري.

بقي أن نتساءل: هل تبدأ مشاركة الخيال في صنع الأثر الأدبي منذ مراحله الأولى؟ أم في مراحله اللاحقة؟ وبتعبير أوضح، هل يساهم الخيال في مرحلة الإعداد والتصميم، ووضع الخطوط الأولى للعمل الشعري، أم يأتي عمله بعد ذلك؟

ونجيب عن هذا التساؤل، بأن الشاعر يرسم خطوط الأثر الأولى مستعيناً بالفكر، ولكن عندما يأتي دور "التوشية" والتلوين، وبعث الحياة والحرارة في الصور، وطبع الأشخاص بطابع العواطف والأهواء يأتي دور الخيال فيقوم بعمله، ويبعث الروح في الأثر، ويصبغ الرونق على وجوده المادي.

***

الفصل الرابع
الصورة

الكلمة المفردة ترسم صورة ساذجة في الذهن، ومن مجموعة الكلمات المفردة نشكل مجموعة من الصور الأولية، ومن العلاقات التي تنشأ، أو ننشئها بين صور الكلمات الأولية، يرتفع المعنى الصورة ـ عن السذاجة والبدائية ـ إلى السمو والتكامل.

والشعر إذاً يبدأ من إجادة "فن العلاقات" بين الألفاظ وكذلك الإبداع.

والصورة إذاً هي الموجود في شيء لا كجزء منه، ولا يصح وجوده مفارقاً له، والمعرفة تتركب من عنصرين: مادة وصورة، وبتعبير أدبي: لفظ ومعنى.

والصورة هي رابطة في الفكر تسمح بتركيب حكم كلي ضروري.

والصورة إما "محاكاة" نقلية من الخارج، ويعمل العقل فيها أكثر مما تعمل العاطفة والخيال.

وإما منتزعة من الداخل ـ داخل النفس ـ فهي شعور وإحساس، وتعمل العاطفة والخيال فيها أكثر من العقل.

وإما مأخوذة من "الحدث الخارجي العابر" الآني، فهي وصف وإضفاء، ويشترك فيها العقل والعاطفة معاً، وتختلف هذه المشاركة بنسبة الانفعال مع الحدث أو فيه.

وإما أن تكون "تخيلية" تحاول أن تتجاوز "الواقع" فيما ترسمه إلى "المتوقع"، وهي من عمل الخيال الخالص.

والصورة الخيالية هي نزوع إلى "المثالي"، وذلك لأن الواقع محدود بالزمان والمكان، وهما وعاءان للعقل يضع الأشياء ضمن حدودهما.

وأما المثالي فشيء نتطلع إليه، ونتشوقه، ونكرس خيالنا لاقتناصه والظفر به، لنضيف إلى لذتنا الواقعية لذة متوقعة تحقق لنا متعة أسمى.

والشعر يقوم على الصورة منذ وجد، وحتى اليوم، أما ما يعتد به السرياليون من أن الشعر قوامه الموسيقى فقول لا يمكن إخراجه من هذا التعريف؛ لأن الموسيقى تشكل صورة "سمعية" ترتبط بشكل أو غيره بالصور المتخيلة التي ترتسم من توترات الأصوات في الذهن.

أشكال الصورة:

1 ـ الصورة الشعرية إما أن تكون "بسيطة" وهي ما يتم فهمها وتصورها وإقامة مرتسم ذهني لها فور تلقيها. ويتم كل ذلك عبر مرحلة واحدة من التصور. ولذلك فهي تخلو من الاستعارات والكنايات وضروب المجاز كقول عمر بن أبي ربيعة:

كلما قلتُ: متى ميعادُنا؟ ضحكَتْ هند، وقالت: بعد غد

2 ـ وإما أن تكون "مركبة" وهي ما يتم فهمها واستيعابها وإقامة مرتسمها الذهني على مرحلتين أو أكثر كقول المتنبي في وصف شِعْب بَوّان.

لها ثمر تشير إليك منه بأشربةٍ وقفْنَ بلا أوان

وأمواه يصلُّ بها حصاها صليلَ الحِلي في أيدي الغواني

فلكي تستوعب الصورة في البيت الأول من بيتي المتنبي تحتاج إلى استحضار صورة الثمر في ذهنك وهي المرحلة الأولى. ثم تتصور نقاء وصفاء ونضج ثمر حدائق شِعْب بوان، هذا الثمر الذي يشبه الآنية الصافية الشافة التي لا تحجب الشراب ـ العصارة ـ التي بداخلها، وهي المرحلة الثانية، ثم عليك أن تتصور الاستحالة، وما وراء الواقع المألوف، وهو وقوف الأشربة ـ السائلة ـ بلا آنية، وهي المرحلة الثالثة.

وهي صورة "بصرية" في مراحلها الثلاث.

وصوت الحصا الصالّ في الأمواه في البيت الثاني ـ وهي صورة "سمعية" ـ لا يتم لك تصورها وتمثلها، إلا باقترانِها بصورة صليل حلي أيدي الغواني.

وفي كلا البيتين صورة للحركة أيضاً فإشارة الثمر، ووقوف الأشربة صورتان حركيتان، الأولى تعطينا حركة، والثانية حركة وهيئة، ومثلهما تحرك الحصا، وتحرك الحلي كلما حركت الغواني أيديهن فهما صورتان حركيتان. ولكن الأولى إشارة الثمر، والثانية وقوف الأشربة ـ بصريتان، أما الأخريان فسمعيتان.

3 ـ وهناك صورة ثالثة وهي الصورة "التجسيدية"، ولا تتم إلا إذا أجرينا تبديلاً في مدلولات الألفاظ، وصورها البدائية الأولية، وأحللنا المعنوي محل المادي، والمعقول محل المحسوس كقول شاعر يصف عري وجوع أبنائه وبناته الصبيات[1].

وأريتهم خجلاً وراء الليل فاعتذر "التواري"

خجل الظلام من العبور على الصبيات العواري

---

(1) أضاميم الأصيل للمؤلف.

باركته، ودفنت تحت حنان جانحتيه عاري

فالتواري شيء معقول لكن الشاعر أنزله هنا منزلة المحسوس المشخص بإسناد الاعتذار إليه، وهو خاص بالشخص العاقل.

ونسبة الخجل إلى الظلام هي أيضاً صورة "تجسيدية"؛ لأن الخجل خاص بالأشخاص العقلاء. ومثل هذا مباركة الظلام، وإسناد صفة الحنان إليه.

ومن خصائص الصور "التجسيدية" "القلب" أي قلب دلالات الألفاظ من حالة الإيجاب إلى حالة السلب أو العكس مثل:

وتَعِبٌ كأس الخمر ظامئةً، فيشربها الشراب[1]

فالشراب تحول من مشروب إلى شارب.

ومثله:

ظمئ السنا ظمأَ الغدير بها فلا

تردي، فيشربك السنا والماء[2]

فالسنا لا يظمأ، والغدير ـ مجتمع الماء ـ لا يظمأ، ولكن "قلب" الشاعر المعنى، وأحدَثَ تناقضاً بين المدلول العام للألفاظ واستعمل المفاهيم معكوسة.

وكذلك فإنه يحذر المخاطبة من الورود خيفة أن يشربها النور والماء مع أن الواقع الطبيعي أنها تستمتع بالنور وتتبرد بالماء.

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) المصدر السابق نفسه.

4 ـ وهناك الصورة "المادية" وهي التي تقوم على التصور المادي، والواقع المادي. كقول امرئ القيس:

كان ثبيراً في أفانين ودقه كبير أناس في بجاد مُزَمَّلِ

فجبل ثبير حال نزول المطر عليه أفانين، أي خفيفاً وثقيلاً وغزيراً، يشبه شيخاً كبيراً مزملاً في أثوابه، فالصورة وكل جزئياتها التي ربطت بينها العلاقات، الجبل ـ أفانين المطر ـ الشيخ الكبير ـ التزمل في الثياب. كلها صور مادية.. وبصرية.

5 ـ والصورة المعنوية. مثل قول ابن الفارض يصف الخمرة ويرتفع بأوصافها من المادية إلى عالم المعاني:

صفاء ولا ماء، ولطف ولا هوى

ونور ولا نار، وروح ولا جسم

فهي ـ على ماديتها ـ وراء صفاء الماء، ولطف الهواء، ونور النار، وهي روح قائمة بلا جسم.

وقول الآخر:

أمانيَّ من ليلى عذاب كأنما

سقتنا بها ليلى على ظمأ بردا

متى إن تكن حقاً تكن أعذب المنى

وإلا فقد عشنا بها زمناً رغدا

فالأماني، والسقيا صورتان معنويتان، لأن المراد بالسقيا، هو سقيا الأماني مجازاً، وليست سقيا الماء المادي.

***

والصورة الشعرية قد تتجاوز عصرها، وتعمر قروناً وقروناً، وفي هذه الحالة غالباً ما تكون مأخوذة أو معبرة عن معنى حياتي عام، له طبيعة الاستمرار والأصالة في الحياة والإنسان، كالصور المعبرة عن الموت والحياة، والعواطف والرغبات.

ومنها ما يكون آنياً يعيش برهة، ثم يخبو ويتلاشى، كالصور التي يستعملها الخطيب لإثارة الجمهور وإعداده لغرض عابر، وغير مستمر.

وخير الصور ما صور عصره، وأرضى معاصريه، ونقل صورة صادقة عنهما. فحفظها التاريخ، وهذا ما تستأثر به "الواقعية"، لأن "الواقعية" رافد ثر للتاريخ.

والصورة الشعرية ليس من الضروري أن تعتمد المنطق والبرهان، والإثبات والإقناع، فهذه كلها من مهام الفلسفة وبراهينها. وغاية الصورة الشعرية أن توفر "التخيل" وتثير المشاعر، وتوقظ الوجدان بالوسائل الفنية، ولذلك عَدَّ نقاد العرب أبا تمام والمتنبي حكيمين، والشاعر هو البحتري لتوفر العقل والمنطق في شعر الأولين، وتوقد العاطفة والخيال عند الثاني.

وكثيراً ما تتخذ الصورة شكلاً رمزياً، أي تضمر معنى وراء المعنى الظاهر المباشر، فنحن ـ مثلاً ـ عندما نقرأ قول أبي نواس:

قل لمن يبكي على رسم درس واقفاً.. ما ضَرَّ لو كان جلس؟

فإننا لا نقف، أو يجب ألا نقف عند صورة الواقف باكياً على الرسم الدارس، وإنما علينا أن نستشعر ونستشرف المعنى المرموز، وندرك أن الشاعر ينفر من الوقوف على الأطلال، والبكاء على الرسم ـ شأن الشعر يومئذٍ ـ بهذا الأسلوب التهكمي التقريعي.. إنه يعرض

صورة ويريد عكسها، وهو يحاول ـ وقد نجح ـ أن يفقد "الرسم" رمزه الإيمائي.

والطلل في الشعر العربي القديم يعني الدلالة للكثير من العواطف وبكاء الشاعر عليه لا يعني بكاء حجارته وترابه التي يتكون منها، ولكن الطلل كرمز يستبطن الأحبة واللقيا، والنعميات واللبانات، وكل الذكريات، وما تشيره في النفس من مرارة ولوعة واشتياق.

وهناك ألفاظ البرق والرياح والطير والخيال، وما تحمله من إيماءات رمزية، والمطر وما يرمز إليه من معاني الحياة والانبعاث والولادة الجديدة، والقيظ وما يرمز إليه من معاني الموت والجفاف والعقم.

والناقد أحياناً يقتصر على نقد الصورة، لأنها أبرز أسس العمل الشعري، ودراسة الصورة فقط تعني التركيز على تلمس "روح" الشعر.

واعتماد نقد الصورة في النقد الأدبي، وفي الشعر بخاصة، أكثر جدوى، وأكثر عمقاً من النقد الذي يقتصر على الشكل، وخصائص اللغة، وانسجام الموسيقى.

ومن الجدير بالذكر أن الحكم على الآثار الأدبية من جهة اعتماد الصورة أساساً ومنطلقاً، لا يصح بشكل مطلق على كل الآثار الأدبية، فهناك من الآثار الشعرية ما تطغى عليه الشكلية أو الموسيقى أو كلاهما، فإذا جردته من إحداهما، أو كليهما، واعتمدت الصورة سقط البنيان كله.

على أن هناك من الأعمال الشعرية ما تتعادل فيه الصور مع الشكل مع الموسيقى، فلا يجوز للناقد أن يتناول إحدى الجوانب ويهمل الأخرى.

إن نقد قصيدة ما من وجهة البناء الصوري، قد يزلزل بناءها الموسيقي مثلاً، والعكس.

وأن الحكم على الصورة، وتعيين درجة اكتنازها، أو واقعيتها، أو سعة الخيال في تلوينها، وإغفال الجانب اللفظي، أو النغمي، لا يعطي حكماً صحيحاً على قيمها الفنية، وقد يجردها من أهم العناصر التي تهيِّئ النفس لقبولها، وإصدار الحكم بإجادتها.

وإن الاستمتاع بجمال الصورة يجب أن لا يصرفنا عن الاستمتاع بالنغمة الموسيقية، كما أن التلذذ بالنغمة الأخاذة يجب أن لا يمنعنا من تتبع الصور المتماوجة الحية وراء الرنة الموسيقية خلال التعابير، وفي ثنايا الكلمات. والدفء بالوهج العاطفي المضطرم.

قلنا: إن الصورة في الشعر هي الأساس منذ كان الشعر، ولكن حرصاً على هذا الأساس، وحفظاً له، وإيماناً به فقد أحيط بكل القيم الأخرى، ووضعت كلها لأجله وفي خدمته ليصل إلى النفس فيترفها ويهزها ويغنيها ويمتعها.

وأخيراً: قد تتكاثف الصور، وتتكدس في العمل الشعري، فتحدث تشويشاً واضطراباً، لأنها لم تتنامَ وفق نظام وتنسيق عقليين. فيقال عنها حينئذٍ: إنها مجموعة من الانفعالات الكاذبة.

***

الشكل والمضمون

الشكل والمضمون، القالب والمحتوى، اللفظ والمعنى، التعبير والتصوير، المبنى والمعنى، مصطلحان يعنيان البنية اللغوية التعبيرية، والبنية الشعورية والتصويرية اللتين يتشكل منهما الشعر، أو الآثار الأدبية الأخرى. ولكن عادة نستبدل بالبنية الشعورية البنية الفكرية إذا أردنا غير الشعر. وكلما توازنت هاتان البنيتان ارتفعت سوية العمل الأدبي وقرب من التكامل.

واختلاف الآراء، واضطراب الأقوال بين أفضلية إحداهما على الأخرى أوجد اتجاهات عديدة، فالاتجاه **الكلاسيكي** يميل إلى تفضيل الشكل على المضمون، والنزعة **الرومانسية** اتجهت إلى تفضيل المضمون على الشكل.

وبعض النقدة القدامى من العرب عَدُّوا الشعر لفظاً ومعنى.

ووجد ابن قتيبة أن مسألة اللفظ والمعنى تنحصر في أربع حالات:

1 ـ لفظ جيد × معنى جيد.

2 ـ لفظ جيد × معنى تافه.

3 ـ لفظ قاصر × معنى جيد.

4 ـ لفظ قاصر × معنى قاصر.

والحالة الأولى هي الغاية التي يطمح إليها كل شاعر، وهي الحالة التي تتوازن فيها القيم التعبيرية والقيم الشعورية.

وقال أبو هلال العسكري 1005م مفضلاً الجانب التعبيري مدللاً على أهميته وخطره: "ليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والأعجمي والقروي والبدوي. وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً.

وإذا نظرنا إلى هذا القول نظرة فاحصة ناقدة فإننا نجده مستوفياً شروط الشكل حاطاً من قيمة المحتوى. وما هي المعاني المطروحة التي يتساوى الناس بمعرفتها؟ وكلنا يعلم أن المعاني العادية ليست من أغراض الشعر الرفيع. وإذا لم نضف إلى المحصلة الشعورية والفكرية عند المتلقي شيئاً جديداً فوق حصيلته من المعاني العادية فماذا نكون قدمنا له؟

وهل المعاني الدقيقة المقتنصة من الخيال، أو من الواقع، والتي ترتفع بالإنسان وذوقه فوق الحياة العادية. هل هي التي يتمتع بها العربي والأعجمي والقروي والبدوي على حد سواء؟

لئن أحسن صاحب الصناعتين بإضفاء صفة التكامل على الشكل، فقد جار وأخطأ في حكمه ورأيه في المحتوى، وأنزل به عن مستوى اللفظ، وأخل في التوازن المشروط بينهما.

وهذا عين ما ذهب إليه الجاحظ قبل العسكري حيث قال: المعاني مطروحة في الطريق يعرفها كل أحد، وإنما الفضل للصياغة، ويظهر أن صاحب الصناعتين أخذ قوله ورأيه عن صاحب البيان والتبيين.

هذان علمان من أعلام البلاغة والأدب في التاريخ الأدبي العربي يهتمان ـ كما نرى ـ بالجانب اللفظي من العمل الأدبي.

وهذا العلامة ابن خلدون يقول أيضاً: إن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني.

ولكن هناك من وازن وعادل بين قيمة اللفظ وقيمة المعنى، وعدّهما متلازمين يشكلان وحدة العمل الأدبي.

يقول ابن رشيق: اللفظ جسم، والمعنى روح، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسد. يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، وإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر، وهجنة عليه.. وكذلك إذا ضعف المعنى أو اختل بعضه، كان للفظ من ذلك أوفر حظ.

ويقول ابن رشيق أيضاً: من الشعراء من يحرص على اللفظ ويؤثره على المعنى، ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته. ثم يقول: وأكثر الناس يميلون إلى تفضيل اللفظ على المعنى.

ولعل ابن الرومي بين شعراء العرب القدامى ممن يضعون اللفظ في خدمة المعنى، ويؤثرونه عليه. ولا يبعد المتنبي كثيراً على هؤلاء. ويضارع ابن الرومي بهذه الخصيصة أحمد الصافي النجفي في المعاصرين.

وجاء عبد القاهر الجرجاني فقال: إن المعنى هو الغرض، وإن النسق الذي يوضع فيه هو الصورة. وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا خدماً للمعاني ومصرفة على حكمها، أوليست هي (الألفاظ) سمات لها، وأوضاعاً قد وضعت لتدل عليها.

وهكذا نجد نقاد الأدب العربي القدامى ثلاثة أقسام: قسم يفضل اللفظ على المعنى، وقسم يؤثر المعنى على اللفظ، وثالث ـ وهو الأحكم رأياً ـ يرى ملاءمة اللفظ للمعنى، واتساقهما معاً، ونجد أن كل واحد من الفرقاء الثلاثة أعطى شروط التكامل لما يفضله.

ولا يـزال فريـق مـن شـعرائنا المعاصـرين، ونقادنـا المحـدثين يولـون الشـكل اهتمامـاً بالغـاً. وينظـرون إلى الآثـار المعاصـرة مـن خـلال "الشكلية" وخاصة الآثار الشعرية الحديثة فهم ـ ينظـرون إليها نظـرة استهانة واشمئزاز واستهزاء وترفع. وأحياناً نظرة ترحم وإشفاق لأنها غادرت مفهوم "الشكلية" ولكن إلى "شكلية" أخرى.

ولقد اهتدى بعض الشعراء المعاصرين إلى إقامة وحدة متماسكة بـين الشـكل والمضـمون ذات جـدة في كليهمـا، فحولـوا الفكـرة أو الدفقـة الشـعورية إلى كلمـات، وهـذه الكلمـات بـدورها تتحـول إلى فكـرة، أو تـدفق شـعوري، ويـدعى هـذا العمـل "بـالتعبير الشـكلي" أو "الشكل المعبر".

والدفقـة الشـعورية سـواء كانـت نابعـة مـن الـذات كمـا يقـول الرمزيـون والرومانسـيون، أو جـاءت انطباعـاً للخـارج كمـا يـرى الانطبـاعيون، وسـواء اتخـذت صـورة نقـل أو تصـوير للطبيعـة كمـا يحسبها التصويريون، أو اقتيدت اقتناصاً من الخيال، أو المجهول كما يزعم السرياليون، فهل يمكن تأديتها وإيصالها إلى "المتلقي" إلا بقالب من الألفاظ.

هذا القالب أو الشـكل، أو الوسيلة كلمـا كـان شـافاً ونابضـاً، وموحيـاً ونغيمـاً، كـان أقـرب لتأديـة مهمـة الشـعر، ورسـالة الفـن، ولا فرق إن كانت هذه المهمة موضوعية أو ذاتية.

بقي أن نقول: إن المحتوى كثيراً ما يستدعي الشـكل. فالصـورة الجميلة تنتقي لباسها انتقاء قد يتقصده الشاعر، وقد لا يتقصـده، ولا يسعى وراءه، وإنما تستدعيه "عبقريته الباطنة".

الصورة تستدعي الكلمة الشافة المعبرة المسؤولة استدعاء ملحاً ولحيفاً، لأن من طبيعة الساحة الشعورية المرهفة المضاءة أن تجتذب إليها ما يناسبها، ويتلاءم معها من الكلمات الموحية المضيئة.

وعلى هذا يمكن القول: إنه لمن الصعوبة بمكان أن ندل على مكمن القيمة الحقيقية للشعر في العمل الفني المتكامل، وهل هي في الشكل، أم في المضمون؟ مادام الاثنان يشكلان وحدة عضوية، وينموان معاً نمواً طبيعياً بين يدي الشاعر الفنان حيث يأتي العمل خلقاً سوياً.

بعض النقاد يرى أن العمل الأدبي لا يتكامل فنياً إلا إذا توافر له شرطان: الجدة، والمفاجأة.

ونرى في هذا الرأي كثيراً من الصحة، فالجدة والمفاجأة تحتويان على عنصر الإثارة والإعجاب.. ولكن هناك موضوعات قديمة وتافهة وقد تناولها الكثيرون وظلت مع ذلك تافهة وممجوجة.. ثم قيض الزمن لها شاعر توافرت له كل أسباب الفن وإمكانات الإبداع فتناول هذه الموضوعات التي قلنا: إنها تافهة فأسبغ عليها من فنه وإبداعه ثم أجاد عرضها فإذا هي جديدة كل الجدة فيها إبداع وفن وإمتاع.

الأحدب، والمغني، وصانع المقافد، وقالي الزلابية، والخباز كلها موضوعات توفر فيها ولها عنصر القدم والتفاهة، إننا نمر بها يومياً فلا تستلفت انتباهنا، ولا تثير فينا أي اهتمام. ثم جاء ابن الرومي وتناولها كلها فخلق من قديمها جديداً، ومن تفاهتها مفاجأة، فإذا هي آيات من آيات الفن والشعر والإبداع والإمتاع.

وهذا يجعلنا ندرك أن الجدة والمفاجأة يخلقهما الشاعر المبدع خلقاً، ولا يشترط فيهما أن تكونا معدتين سلفاً، ومهيأتين مسبقاً لترفدا خيال الشاعر وتخصباه.

أما الجدة ـ كما نرى ـ فيمكن خلقها في كل موضوع شعري إذا سلكنا الطريقة الجديدة الآتية:

نضع الكلمة والصورة في وضع لافت، وذلك بإجراء عملية "انقلاب" في المدلولات اللفظية، ويتم ذلك بأن "نؤالف" المتأبد النائي و"نغرب" المألوف المعروف، و"نجسد" المعنوي، و"نمعني" المجسد ونسند اللفظ إلى ما لم يوضع له في الأصل فنفجر بهذه العملية صراعاً حاداً بين ما هو منطقي وما هو غير منطقي ومدلولاته. فإذا تم لنا إيجاد وانتقاء الكلمات المشحونة بهذه الطاقات أمكننا أن نقيم بناءً شعرياً نابضاً حياً مائجاً بالصراع والتناقض الهادف.

بهذه الطريقة يمكننا إبداع شعر جديد يشبع فينا كل نهم إلى "التجديد" وينقذنا من هذه المتاهات التي نتخبط فيها سعياً وراء الجديد و"التجديد".

ولعل أقرب شعرائنا المعاصرين لهذا الاتجاه نديم محمد، وعمر أبو ريشة وعدنان خضر، ورضا رجب[1].

***

(1) الأخيران شاعران نشر لكل منهما ديوان واحد يبشر بعطاءات جديدة.

النقد الأدبي

الأدب بطبيعة الحال أسبق من نقد الأدب، والنقد يبدأ من حيث ينتهي التاريخ؛ لأن الناقد كثيراً ما يستعين بالتاريخ يتحسسه ويتقرّاه، ويتلمس آثاره ومظاهره وحركيته سياسياً وأخلاقياً واجتماعياً لأن حركة التاريخ تؤثر على مجرى الأدب وتعدل مساره. والناقد أحوج ما يكون إلى استجلاء هذه الحركة، وتتبع بواعثها وآثارها ليربط بينها وبين الأثر الأدبي. أو بأفصح تعبير، ليربط الواقعة الأدبية بزمانها ومكانها.

ومن العوامل التي يتركز عليها اهتمام الناقد، ويعدّها مفتاحاً يلج بواسطته إلى فهم الأثر الأدبي هي شخصية الأديب وما يرتبط بها، أو ترتبط به كعامل الوراثة والبيئة الصغرى والكبرى، فهذه العوامل كلها هي التي تلون مشاعره، وترهف أحاسيسه، وترفد أدبه، وتميز إنتاجه، وتهدي الناقد إلى مطارح الضعف، ومواطن القوة في أدبه، وتعين الأسباب البعيدة في هذا الأدب.

والمقصود بالبيئة الكبرى المجتمع العام وتركيبه، أما البيئة الصغرى فتعبير نقصد به منشأ الأديب، (أسرته، تربيته، وعامل الوراثة). ودراسة البيئتين الكبرى والصغرى تموضع الأثر الأدبي، وهذه الموضعة تحدد علاقته بالعالم والتاريخ. ولما كان الأدب ـ وخاصة الشعر ـ يمتلك الإثارة، فناقد الأدب عليه أن يعين مدى هذه الإثارة ودرجتها، ونوع الوسائل التي استخدمها الفنان للوصول إلى أحداث

هذه الإثارة. ثم يصدر أحكامه على مدى نجاح الشاعر أو الفنان. وهذا النجاح يقاس بمقدار الأثر الذي يحدثه العمل الأدبي في نفس المتذوق.

والعمل الأدبي ـ على تعدده ـ لابد له من غاية ووسيلة، وسواء كانت غايته في ذاته، أو في المجتمع فإن "وسيلته" هي القيم التعبيرية والشعورية، أما "تعيين" هذه الغاية وتلك الوسيلة فهو ـ بحد ذاته ـ موضوع النقد.

وإذاً فنقد الأدب عبارة عن عملية "استكشاف" و"تعيين" الوسائل التي وصلت بالعمل الأدبي إلى "التأثير" بالآخرين عند "تلقيه" وأثارت في أنفسهم الانفعال والإحساس بالمتعة.

وإذا كان من طبيعة الشعر أن يحلق بنا في آفاق الخيال، أو يغوص في أغوار النفس، أو يصف الواقع ـ واقع المجتمع وواقع الذات ـ وأن يثير فينا انفعالاً ويشيع في أعصابنا خدراً ولذة، فرحاً أو ألماً، فمن طبيعة النقد أن يطوح بنا في مهاوي الفلسفة، وأن يتكئ على مختلف العلوم والفنون، كعلم الوراثة، والاجتماع، وأثر البيئة والظروف وحتى علم خصائص الأمم، ومميزات الشعوب، وطبيعة المناخ، وأثر وتأثير ضروب المعاش، ليستطيع أن يضع يده بإيمان واطمئنان على العوامل الأولية التي أسهمت في بنية العمل الأدبي، و"تعيين" درجة هذا الإسهام، ومدى عمقها، وهنا يأخذ النقد صفة العلم.

قلنا: إن النقد يستعين بمختلف العلوم والفنون، ولكن هذه الاستعانة إنما هي في سبيل تنمية طبيعته وآرائه الخاصة.

وحكم الناقد هذا يخضع بدوره إلى مؤثرات عديدة أهمها: ثقافة الناقد وتجرده، ونفاذ بصيرته، ورهافة ذوقه، ومسؤوليته عن أحكامه.

وهناك من يحصر مهمة الناقد في المجالات الآتية:

1 ـ الفن والطبيعة.

2 ـ الغاية.

3 ـ القالب والمادة.

4 ـ مدى التنسيق بين هذه العناصر.

وهناك من ينظر إلى مجالات أكثر:

1 ــ إلى المعنى العام المركب من معان فرعية مترابطة حيناً، متفككة أحياناً.

2 ــ إلى العبارة الواحدة ذات الدلالات المتعددة، أو ذات الدلالة المحدودة.

3 ـ إلى أبواب المجاز والكناية.

4 ـ إلى إيقاع الألفاظ وصفاتها، وخصائصها الصوتية.

5 ــ إلى الموسيقى التي يبعثها انتظام الألفاظ، وصقْل حروفها، وهمس مقاطعها.

6 ـ إلى الكلمات المفردة، ومعانيها الأولية، وما توحيه من خيال وتستبطن من رمز.

وفوق هذا يمكننا أن نقسم النقد إلى علم وفن. فالنقد بوصفه فحصاً لتعبير (الغير) وطرق هذا التعبير، ومحاولة لمعرفة أصول هذا التعبير ومصادره ينتحل صفة العلم. وباعتباره تعبيراً عن النفس، وبحثاً عن الحقيقة والجمال لتذوقهما يتخذ صفة الفن.

النقد عند قدامى العرب:

ونلاحظ أن النقد العربي مر ـ عبر عصوره ـ في ثلاثة أطوار:

1 ـ طور الهواة، وكان تعبيراً غير منظم عن أذواق بعض من أولعوا بالشعر خاصة.

2 ـ طور الرواة وعلماء اللغة حيث أصبح النقد فناً مستقلاً.

3 ـ طور التأليف في هذا الموضوع، موضوع النقد.

وأبرز نقاد العرب القدامى: أبو عمرو بن العلاء 685 ـ 770م وابن سلام الجمحي 864م وقدامة بن جعفر 948م وابن رشيق القيرواني 995 ـ 1064م وأبو هلال العسكري 1005م وعبد القاهر الجرجاني 948 ـ 1078م وابن خلدون 1332 ـ 1406م.

وكان للنقد في هذه الأطوار كلها سمة الإيجاز والتعميم لا التبسيط والتخصص والتدقيق. وأبرز المؤلفات التي تحمل صفة النقد: العمدة، والصناعتين، وأسرار البلاغة، والمثل السائر، والموازنة، والوساطة، ويتيمة الدهر، ومقدمة ابن خلدون.

بعض هذه المؤلفات تبحث في الألفاظ وأسرار اختيارها وتركيبها، وبعضها يعني بالمعاني الشعرية وأنواعها، وبعضهم الآخر تناول البحث في المبنى والمعنى معاً.

ويمكن أن نجمل ما توصل إليه النقد العربي في تلك العهود في:

1 ـ عدم التعمق في التحليل.

2 ـ حكموا ذوقهم وبراعتهم في معرفة الشعر.

3 ـ عبروا عن بصر دقيق نافذ بمواقع الجمال والقبح في الصياغة والمعاني.

4 ـ اعتنوا بالدلالة على جيد الشعر ورديئه أكثر مما اعتنوا بتحليله.

5 ـ لم يتناول نقدهم وحدة القصيدة بل اقتصر على نقد الأبيات المفردة.

6 ـ اهتموا بنوع خاص بالمطلع في القصيدة، وحسن التخلص من الغزل أو الوصف، إلى المدح والغرض.

7 ـ اهتموا بالتشابيه والاستعارات والكنايات، كما اهتموا بالمحسنات البديعية بعد ذيوعها وشيوعها.

8 ـ أولعوا بالموازنة بين شاعر وشاعر، وقارنوا بين أبياتهما في الغرض الواحد.

9 ـ تتبعوا السقطات الشعرية والسرقات، وتسقطوها بدقة ومهارة وخبرة، واكتشفوها رغم مبالغة بعض الشعراء السارقين في الحيطة والتضليل.

10 ـ فرقوا بين الذات والموضوع.

11 ـ جمعوا بين الذات والموضوع على مبدأ ما ندعوه اليوم "الاتحاد الفني" حيث يفنى الموضوع في الذات، أو تفنى الذات في الموضوع.

ولأن هذا البحث الأخير من مباحث النقد المعاصر، وربما استبعدت معرفته في ذلك الزمن الباكر أورد مثلاً من ابن قتيبة شاهداً على معرفتهم بالجمع أو التفريق بين الذات والموضوع. قال ابن قتيبة: "شعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه". ولله در من قال: "أشعر الناس من جعلك تعيش في شعره فتكون أنت هذا الشعر".

النقد الموضوعي:

ويخطئ كثيراً من يرى أن النقد العربي القديم انحصر في نطاق اللغة وبعض الأفكار والصور، وأنه ظل مقيداً بالقواعد المقررة فلقد كان عدد من النقاد القدامى موضوعياً يبحثون الأسباب والعلل التي جعلت هذا الكلام جميلاً، وهذه الصورة قبيحة، فنقدوا الشكل لغة وتعابير وأسلوباً، ونقدوا المضمون فكراً ووجداناً وعاطفة وغرضاً، واشترطوا في الناقد الموهبة والذوق والنزاهة، والصدق والاستعداد الفطري، وسعة الثقافة، كما قسموا المشتغلين بالأدب إلى ثلاث فئات:

1 ـ فئة منتجة.

2 ـ فئة متذوقة.

3 ـ فئة ناقدة.

وقالوا: الأدب صناعة وملكة، تتصل بالعين والأذن واللسان واليد والقلب، وبذلك وضعوا "كليات" لفهم النقد والأدب لا يمكن لمن جاء بعدهم أن يتجاوزها من حيث الأساس، لأنها تحوي الأحكام والمنطلقات العامة.

فعبد القاهر الجرجاني والآمدي وابن طباطبا نقاد موضوعيون يبحثون الأسباب والعلل التي تجعل هذا القول جميلاً وذاك قبيحاً كما سبق وقلنا.

وابن سلام ناقد ذاتي يُحكِّمُ الذوق وحده في التقدير والحكم على القيمة الأدبية. ولكنه ـ أحياناً ـ يشترط "الذوق المثقف". وهل يعني ذلك إلا سعة الثقافة، وهي بطبيعتها تعلل الأسباب، أسباب الجمال والقبح في الآثار الأدبية.

ولقد اهتم الشاعر العربي ذاته بنقد نفسه فكان الشعر "المحكي" و"المنقح" و"الحولي" كما وضع النقاد العرب كثيراً من القواعد العامة الناظمة فقالوا: خير الكلام ما قل ودل. ومن أكثر أملّ، فاشترطوا الإيجاز مع الوضوح "قل ودل".

وقالوا: خير المقال ما ناسب المقام، فاشترطوا الموضوعية التي تنصب على الغرض، ولا تتعداه إلى سواه.

وجعلوا للنقد مكانة عالية، وانتقوا له الأكفياء يحتكمون إليهم، وأقاموا لذلك الأندية والمواسم والأسواق وكلنا يعرف أن النابغة الذبياني كانت تنصب له خيمة من أدم "جلد مدبوغ" في عكاظ، ويأتي إليه الشعراء بأشعارهم فيحكم عليهم أولهم.

وقصة الخنساء مع حسان بن ثابت الأنصاري أمام النابغة ونقدها لبيته المشهور نقداً لغوياً وموضوعياً أمر مشهور في كتب النقد والأدب.

وحكم أم جندب زوجة امرئ القيس على زوجها لمصلحة خصمه علقمة الفحل وتعليل ذلك الحكم تعليلاً موضوعياً يعطي الدليل الحسي على شأن النقد، والمرتبة التي بلغها النقاد العرب في تلك العهود.

ولقد نقدوا الناقد نفسه. فقصة النابغة مع مغنيات المدينة عندما أشار النقاد إلى الجواري المغنيات لينشدن شعره وفيه "إقواء"[1] لينتبه إليه ففعلن. وقال النابغة بعد هذه الحادثة: دخلت المدينة وفي شعري شيء، وخرجت منها وأنا أشعر الشعراء.

---

(1) الإقواء في الشعر هو الاختلاف بين روي القصيدة كان يكون بيت مرفوعاً والآخر منصوباً، أو مجروراً وهو من عيوب القافية.

وسواء صدق النابغة بقوله، أم لم يصدق فإن هذه الوقائع تشير إلى ما كان للنقد من مكانة وشأن عند النقدة العرب.

ولقد استطاع هؤلاء النقاد أن يضعوا علامات وشارات مميزة لكل من الكبار، فقالوا عن الخنساء: أرادت أن تشعر فبكت. وعن البحتري: أراد أن يشعر فغنى، وقالوا: أبو تمام والمتنبي حكيمان، والشاعر البحتري. وقالوا عن ابن الرومي: إنه لا يثق بقارئه، أو لا يحترم قارئه. لأن يجزئ المعنى ويعتصره، ولا يدع منه شيئاً، ولو وثق بذكاء قارئه لاكتفى بالتلميح، وهذا الفرزدق في رأيهم: ينحت من صخر، وجرير يغرف من بحر.

ذهب الفرزدق بالمكارم إنما حلو الكلام ومُرُّه لجرير

وغير ذلك من الأحكام العامة التي لها صفة "الاحتواء" لكل الأحكام الفرعية.

خطأ النقاد المعاصرين:

وإنه لمن المؤسف أن يشكو بعض نقادنا المعاصرين قصور النقد العربي، وخفته في الموازين النقدية، وفاتهم أن هذه الأحكام الجائرة المتجنية ترجع في أساسها إلى:

1 ـ جهلهم بلغة النقد العربي عبر عصوره وعدم اطلاعهم على مصادره ومظانه.

2 ـ محاولتهم تطبيق المفاهيم النقدية المعاصرة والمستوردة على النقد الأدبي العربي. وفاتهم أن هذه المفاهيم غريبة عنه، وضعها أقوام لآداب لها خصائصها، وهي تختلف بجوهرها عن طبيعة الأدب والنقد العربيين نشأة وروحاً، وغاية، ووسيلة، وشكلاً وموضوعاً، وزماناً ومكاناً، وطبيعة.

مناحي النقد:

للنقد مناح أهمها:

1 ـ المنحى التاريخي.

2 ـ المنحى البيئوي.

3 ـ المنحى النفسي.

4 ـ المنحى التأثري.

5 ـ المنحى المثالي.

6 ـ المنحى النظمي (دراسة النظم التي عرفها النقد في مراحله التاريخية). الناقد قد يمر بمراحل أهمها:

1 ـ مرحلة التذوق وتقتصر على الإحساس.

2 ـ مرحلة اصطناع الأسباب والاستناد إلى عوامل منطقية، وفي هذه المرحلة يشترك النقل والعقل.

3 ـ مرحلة الاعتماد على العقل والذوق الخاص في فهم الجمال وتذوقه.

كما يمر النقد الواعي بثلاث مراحل في تعامله مع العمل الأدبي:

1 ـ مرحلة التعاطف العفوي.

2 ـ مرحلة الدراسة الموضوعية.

3 ـ مرحلة التفكير الحر.

ففي المرحلة الأولى يكاد يتقبل كل شيء في العمل الأدبي بفعل التعاطف العفوي.

وفي المرحلة الثانية يحاول تحديد كل شيء بفعل التبصر.

وفي المرحلة الثالثة: ينتهي إلى اليقين القاطع المستند على التبصر المدعوم أو القائم على "التقنية".

ولا ندعو إلى التزام "التقنية" والاعتماد عليها أو الاستعانة بها إلا في هذه المرحلة حيث تكون عاملاً مساعداً فقط لا أساساً ينطلق منه البناء النقدي، أو يرتكز عليه. إيماناً منا بفكرة الإبداع اليومي المتجدد المستمر الدؤوب.

وهناك أنواع وضروب من طرق النقد تبتعد أو تقترب، تتعانق أو تتجافى، تتعاطف أو تتنافر مع الطرق التي ذكرناها وأهمها:

1 ـ النقد الشكلي، ويقتصر على اللغة ألفاظاً وجملاً وتراكيب.

2 ـ النقد المضموني ويشمل الصور والمعاني.

3 ـ نقد الشكل والمضمون ويجمع بين النوعين.

4 ـ نقد الأفق العام للأثر والجواء التي يطوف بها خيال الشاعر والذي يحدد نظرته للحياة تفاؤلاً أو تشاؤماً.

5 ـ النقد الجمالي ويحدد مدى نصيب الأثر الأدبي من جمالية اللفظ والصورة والموسيقى والعرض، وجمالية الهدف الدالة على جمالية الذات، أي أنه يشمل بنية الأثر ولكن من وجهة نظر جمالية.

الخلاصة:

ولكل الأحوال فإن على الناقد أن يحدد إطار بحثه، وإحداثيات عمله، فإما أن يكون شاملاً يمر بكل هذه المراحل التي تقدم عرضها، وإما أن يقف عند بعضها، وإما أن يتجاوزها كلها محطماً حواجز التقنيات والتأطير.

وإذا كانت العصور القديمة للآداب قالت بالقواعد النقدية وأوجدتها وقننتها، وأخضعت الآثار الأدبية لشروطها الصارمة العامة. فإن العصور الحديثة تنكرت ـ بعض التنكر ـ وتمردت بعض التمرد على القواعد وقيودها. وهذه المسألة ـ القاعدة ـ وعدم القاعدة ـ لعبت دوراً كبيراً في تاريخ النقد الأدبي المعاصر.

ولا نغالي إذا قلنا: إن الموازين الأدبية هي موازين اعتبارية. وأن قوة الملاحظة، والتمييز والصدق عند الناقد هي التي تبدع المقاييس، وتوجد القواعد الصحيحة.

وإذاً فالحرية، واستقلال الشخصية المطلوبان من المشاعر هما مطلوبان أيضاً من الناقد.

والناقد أحياناً يقول الشاعر ما لم يقله، ويحمله وزر ما لم يرتكبه، وينسب إليه من الآراء ما لم يخطر له ببال. ومع هذا فهو يمتعنا بما يبديه من الآراء، وينمي فينا ملكة الملاحظة، ويعودنا على الافتراض، ويوسع أفق تصورنا.

وقد يكون الشاعر غامضاً غموضاً ذاتياً، أو تكون نفس الناقد هي مصدر ذلك الغموض، وذلك كله راجع للتباين في البنية النفسية، واختلاف التركيب الثقافي بينهما.

والفطرة والثقافة والمجتمع كل منها تكسب الشاعر شخصية لها قوامها، أو تشترك كلها في رسم وتكوين شخصيته. وقد يطغى أثر إحداها على غيره، فتتعدد مظاهر الشخصية الواحدة، ويظهر ذلك في أدبه وفنه فتتعدد ألوانه. فيصعب على الناقد ـ والحالة هذه ـ أن يضع حدوداً وأطراً لهذه الشخصية المتحركة. وكل معني بدراسة الأدب والفن ونقدهما كثيراً ما يرى ازدواجية الشخصية في الآثار الفنية. وتعدد الوجدان الواحد في الحالات المتشابهة.

وعنصر "المدى" عنصر هام في العمل الأدبي، ويعني العمق والتسامي والاتساع، أما الثوب الخارجي أي التركيب والألوان فإنها آخر العناصر التي يهتم بها النقد المعاصر. أما القائلون بجمالية الأدب والفن فيحددون النقد: بأنه تطبيق علم الجمال على الأدب.

وأخيراً:

كيف نتعامل مع الأثر الأدبي؟

هل نَعدُّ النقد امتداداً للأثر الأدبي، نستدرك به ما فات على الفنان، أم نتمم ما نقصه؟

هل نقيم النقد امتداداً للأثر الأدبي؟ فيستقل بذاته، ويدور في دائرته الخاصة؟

هل يتعامل النقد مع الأثر تعاملاً عقلانياً فتفوته الجوانب الأخرى؟

هل يندمج معه فيصبحان وحدة تضيع معها الفوارق والمعالم؟

هل نخضعه لـ "تقنيات" سابقة فنحد من حريته وامتداده وآفاقه؟

أسئلة إذا استطعنا الإجابة عنها فإننا نحل أعقد المشكلات.

***

النقد والدراسات النفسية

في النقد الحديث دخلت الدراسة النفسية على نطاق واسع، حتى رأينا أن هناك من يقصر نقده عليها متخلياً عن العناصر الأخرى التي يستمد النقد منها موضوعيته كما فعل الدكتور محمد النويهي في كتابه "نفسية أبي نواس".

ويمكن للنقد المعاصر أن يستفيد من التحليل النفسي، وأن يحاول تطبيقه على مجمل الآثار الأدبية، لأن النفس البشرية هي هي بميولها ونزواتها ونزعاتها في كل جيل وقبيل، وإذا لم يعن القدامى بهذا النوع من النقد فلا يعني أن الميول النفسية والنزعات والرغبات العامة لم تكن موجودة في الآثار الأدبية، ولكنها لم تكن اكتشفت بعد لفقدان وسائل الاكتشاف يومئذ.

إن بعض النقدة العرب المعاصرين، وفي طليعتهم الدكتور طه حسين وسيد قطب، ومحمد مندور أبدوا كثيراً من التحفظات، وحذروا من إقحام علم النفس في الدراسة الأدبية والإسراف في الاعتماد عليها.

ولما كان الأدب ـ والشعر خاصة ـ في أوسع مفاهيمه هو بناء نفسي، وواقع ذهني واجتماعي، أو هو انعكاس الواقع الخارجي في الواقع النفسي، أو إجلاء وتصعيد الواقع النفسي، إلى الواقع الخارجي، أو استخدام كليهما معاً، فإنه ـ والحالة هذه ـ قريب من دنيا النفس قرباه من دنيا الواقع الخارجي، مع الإشارة إلى أن انتقاله

من العالم الخارجي عن طريق الحواس إلى داخل النفس يحدث فيه كثيراً من التغيير والصقل والتحوير.

عالم النفس الغريب العجيب، المعقد، الكثير الالتواءات والرموز، يمكننا أن نطل عليه، أن نقتحمه، أن نعايشه عن طريق عطاءات الشاعر الفنية العاطفية الوجدانية، هذه العطاءات التي قذفت بها أغوار النفس، أغوار ذلك العالم العجيب، إلى عالم المادة لابسة ثوباً من نسيج الألفاظ متشحة بهالة من الصور والنغم.

إننا عن طريق هذه الصور والألفاظ نستجلي الكثير الكثير مما استبطنته النفس في تلك التوترات، وما اكتنزته من المضامين الدقيقة أو الخفية.

وإذا كنا بوسائلنا النقدية التقليدية نستبين صفات الشاعر، وأخلاقه وميوله وعواطفه، من قصيدة من قصائده، أو مجموعة قصائده، أو بيت واحد من إحدى قصائده، فما يمنعنا أن نستعين بعلم النفس التجريبي والتحليلي على تلمس الجوانب غير المضاءة من نفسه في عطاءات هذه النفس.

هناك "مقولة" أو نظرية تقول: لا شيء في قرارة نفس المؤلف، أو الشاعر أو الفنان إلا تحقق في أسلوبه.

ولهذا نقول: إن التحليل النفسي بنهجه العقلاني عندما يتناول هواجس الشعراء ورموزهم فإنه يقوم بنقل لغة الرمز إلى لغة الواقع الواضحة المبينة.

وكلما تقدم هذا العلم تناقصت الرموز والألغاز، وسهل إرجاع العواطف إلى عمليات الغرائز البدائية، وإرجاع مشاعرنا إلى عناصرها البسيطة.

وإذا كان الفن كما يقول "فرويد" هو التعبير عن رغبة لم تجد تلبية في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه إلى عالم الوهم والخيال.. إذا كان الأمر كذلك فمعناه أن الغرض الواقعي استبدل بغرض خيالي لعجز الفنان عن تحقيق الواقع.

علم النفس مادته المشاعر والأحاسيس، والمدركات هي الانفعالات والاستجابات. ويكاد يكون من المستحيل السيطرة على مادة التجربة النفسية لأنها لا تقبل حكماً جازماً. ولكن كل هذه التحفظات لا تمنعنا من تقدير قيمة الدراسة النفسية وفي الشعر خاصة.

والجزعون من إقحام علم النفس في الدراسات الأدبية هم أنفسهم الذين رأيناهم في كثير من دراساتهم يستعينون به في أحكامهم وفرضياتهم. فما بالهم ينهون عما يأتون، ويحرمون ما يستحلون ثم يعملون بما لا يعلمون؟

أليس الظاهرة النفسية في الفن كالظاهرة التاريخية؟ كلتاهما استجابة لظروف معينة، وشروط معينة، هذه في البيئة النفسية، وتلك في البيئة الاجتماعية ولكن إذا أردنا تعليل "الطبيعة الفنية" عن طريق الدراسة النفسية فإننا نكون تجاوزنا الممكن إلى ما يكاد يكون مستحيلاً.

قالوا عن المتنبي: إنه مصاب بمرض "الاستعلاء" واستدلوا على ذلك بظاهرة الإكثار من "التصغير" في شعره، وهذه دلالة نفسية، ولها نصيب كبير من الصحة، وإذا علمنا وضاعة نسبه وخمول شأنه في مطلع حياته أدركنا سر هذه الظاهرة. ولكنها تفسر لنا "اتجاه" الطبيعة الفنية لا الطبيعة نفسها.

لذلك فالدراسة النفسية يمكننا الاعتماد عليها في الإطار الواسع للأعمال الأدبية، وينتهي عملها حين نصل إلى الطبيعة الفنية.

***

تعدد اتجاهات النقد

النظرة الناقدة للأدب القديم تختلف اختلافاً جوهرياً عن النظرة الناقدة للأدب الحديث، فالزمن الفاصل بين القديم والحديث لا يمكن عبوره، ولم يبق لنا من آثار القدامى إلا تماثيل مهشمة، محاطة بغيوم كثيفة من الشكوك. إننا نتخيلهم تخيلاً من خلال نظرتنا "الخاصة" ومن خلال ما وصلنا منهم، ومن الصورة المهزوزة الناقصة التي حملا إلينا تاريخهم، ولذلك فإن علينا كلما حاولنا نقد آثارهم أن نطبق نظرية "ربط الحادثة بزمانها ومكانها" وهذا الربط نفسه يكون تصورياً فرضياً أكثر منه واقعياً.

أما المعاصرون فآثارهم بين أيدينا، نحس زمانهم، ونعي مكانهم، ونعاني الكثير من الحوادث التي اكتنفت حياتهم العامة، وقد لا تفوتنا نزواتهم الخاصة والعوامل المادية والمعنوية التي أسهمت في تكوين شخصياتهم. ومع كل هذا فإن الجانب المعنوي في الإنسان ـ أي إنسان ـ سواء الشاعر، أو العادي يظل كثير التعقيد والالتواءات ورغم الأضواء التي سلطها علم النفس على أعماق هذا الإنسان فإن الجانب الذي ظل مظلماً ومحجباً ولم ينفذ إليه النور ظل يشغل مساحة أكبر من المساحة المضاءة في نفسه.

ونرى بعض النقاد كثيراً ما يدع القارئ حائراً معلقاً مشوشاً لكثرة افتراضاته واحتمالاته وظنونه، وربما عَدَّ نفسه موفقاً في طريقته هذه لأنه تخلص من إعطاء الحكم، وتحاشى الخطأ وإن

ابتعد عن الصواب. وبالوقت ذاته خلق في نفسِ قارئه اضطراباً وقلقاً وتطلعاً لهيفاً.

وقد يرى بعض النقاد في هذه الطريقة دليلاً على عدم اكتمال الثقافة، وضعف الثقة بالقدرة على إيصال القارئ إلى اطمئنان اليقين.

وبعضهم ـ وأخص النقدة الأذكياء ـ يشيع اللذة والفرح في نفس قارئه بما يسبغه عليها من المتع بتسليطه السخرية والتهكم على مواطن الضعف حتى لو كان ملتزماً وجاداً في نقده، فالنفس بطبيعتها تواقة إلى "المفرح" وإلى ما ينتشلها بين الفترة والفترة من الجدية، والاستغراق في البحث الجاد، والتتبع الهادف، ولعل الجاحظ أديب العرب الأكبر خير مثال للأديب الفنان الذين يجدد النشاط دوماً في نفس قارئه.

ويرى الكثيرون أن الغاية من النقد هي التذوق. ولكن إذا كان التذوق غاية في مرحلته الأولى، فهل يقف بنا التذوق دون استشراف أو تحديد الغاية الاجتماعية أو الذاتية؟ أو غيرهما من الأغراض التي تهدف إليها الأعمال الأدبية.

الذوق:

إن التذوق خطوة أولى ثابتة في سبيل الحصول على الثمرة الصحيحة التي هي النتيجة الضرورية.

التذوق يدعم أو يقيم الألفة بين الخصائص الذاتية وبين القارئ، والناقد والفنان.

والتذوق هو المقدرة على الاستمتاع بالجمال، بل هو قوة الحكم على الشيء استحساناً أو استهجاناً لغير غاية عند صاحب الحكم، ومن غير قاعدة يقاس عليها.

هـذا بمـا يخـتص بالتـذوق، أمـا الـذوق فقـد أعطـاه بعـض النقـاد حكمـاً مطلقـاً علـى الأثـر الأدبـي وعـدّه المنطلـق الأساسـي لمختلـف الأحكام الأدبية، ونحن نرى أن ذلك له أخطـاؤه ومحـاذيره، لأن أذواق الناس مختلفة ـ ولا يشذ عن هـذه القاعـدة المثقفون ـ فمنهم مـن يؤخذ بروعة المتنبي، وفيهم من يعجب بزخرفة البحتري، وبعضهم تأسـره رقة البهـاء زهـير وسـهولة أسـلوبه، وهنـاك مـن يفتنـه عمـق أفكـار المعـري وجرأتـه، كمـا نجـد مـن يكـبر لغـة الفـرزدق، أو اسـتعارات أبـي تمـام وكناياتـه، أو سـخرية ابـن الرومـي وتصـويره. وكـل واحـد يحـاول أن يضـع قيمـة لمـا يقـرُؤه تـتلاءم مـع ذوقـه الخـاص. فهـل يصـح الركـون لحكمه هذا والاطمئنان إليه؟ هل يستطيع من حفر قناة أن يحول كل جدول إليها ليصب فيها؟ هل نفرض على كل عابر سبيل أن يسلك السبيل التي نسلكها ويتنكب عما سواها من السبل؟

ولا نعـدم أن يتمـادى ويغـالي ويقـول: الحيـاة حريـة وانطـلاق، والطبيعـة لا تخضـع للقيـود والمقـاييس، والأدب ابـن الحيـاة فيجـب أن يتحرر وينعتق من المقاييس، ولكـن حتى في هـذا الادعـاء، أو في هـذه الـدعوة إلى "تسيب" الأدب والنقـد ـ باعتبـار النقـد مترتبـاً علـى الأدب ـ فإنهم يضعون القيود والأنظمة والأطر!! أما جعلوا مقياس الأدب بمقدار وفائه للحياة والطبيعة؟؟

وبما أن الحيـاة والطبيعـة مليئتـان بالمفارقـات، غنيتـان بالمعطيـات، حافلتان بالأنغام والألوان زاخرتان بأشياء لا حصر لها، فلماذا نطلب أو نرغـب، أو نلـح علـى الأديـب والنقـاد أن يتقيـدا بـأنموذج بعينـه، أو أن يلتزما بمنهج مقنن؟؟

الانطباعيون:

وهذا قريب من وجهة نظر الانطباعيين الذين ينكرون وجود القواعد، ويعتمدون النقد الذاتي ويقولون:

1ـ كل أثر فني هو نتاج شخصي قائم بذاته ليس له مثيل. وعلى هذا لا يمكن تصنيف الآثار الأدبية، ولا إخضاعها لقوانين، لأن لكل منها شخصيته واستقلاله.

2ـ لكي نستطيع تقدير أثر فني يجب أن نحصر انتباهنا فيه، ولا نلتفت لفن غيره ولا نقابله بصنوه لأن الفن "غيور" لا يسمح لنا بالموازنة ولا المقايسة.

3ـ إن المقاييس التي قد توجد ليست إلا أحكاماً مستقاة من آثار فنية سابقة، أما الآثار الجديدة فلا تنطبق عليها تلك الأحكام لأنها مختلفة عن سابقتها وعلى ما في آراء الانطباعيين من صواب وصحة نظر فإنها تلقي بنا في الفوضى، لانعدام الضوابط العامة.

وهناك من يحاول التوفيق بين النقد الموضوعي والنقد الذاتي واستخراج قوانين للجمال نسبية مرنة، غير كلية وغير يقينية، ولكنها هامة وضرورية، لمنع الفوضى.

الأديب والبيئة:

ويحصر بعض النقاد منهجه النقدي في مرحلتين: تنصب أولاهما على دراسة الأديب نفسه بيئة وجنساً وظرفاً، فإذا رصد كل حركة من حركاته، وسكنة من سكناته واطمأن إلى هذا الرصد، أو هذا الرصيد، عمد إلى دراسة الأثر مطبقاً حياة الشاعر على آثاره أو آثاره على حياته، لما بين الحياة والأثر من صلة وتبادل وأثر.

ونرى أن هذا النهج ـ على ما فيه من صحة وسلامة نظر ـ لا يخلو من أخطاء. إذ كثيراً ما يقع انفصام بين الأثر وشخصية الشاعر، تبعاً للموضوع أو تبعاً للأحداث النفسية حيث تتعرض بيئة النفس لشتى التغيرات والوقوعات، وقد تكمن هذه الوقوعات في عمق النفس ولا تطفو على السطح، وقد يُملي هذا "السطح" على الشاعر قصيدة لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمنطقة "الكمون"، أو العكس. إذ تملي منطقة الكمون عليه قصيدة لا تتعاطف مع منطقة "التسطح" مع أن الناقد الذي يحصر منهجه في "دراسة الأثر مطبقاً على الشخصية" لا تتجاوز ـ في الواقع ـ نظرته إلى الشخصية ما وراء السطح الظاهري، وهذا لا يقود الناقد إلى المدلول الحقيقي المتواري في الأثر الفني، أو المختبئ وراء رموزه.

الواقعية المادية:

ونقاد الواقعية الجديدة يلحقون العوامل الاقتصادية بدراسة البيئة الاجتماعية ودراسة شخصية الفنان، باعتبارها عاملاً أساسياً في توجيه الفرد والمجتمع، وهم على جانب كبير من الصواب لأن العامل الاقتصادي يلعب الدور الرئيس في حياة الفرد وسلوكه وأخلاقه وأعماله، وفي بنية المجتمع العامة. ولكن بعض نقاد الواقعية انطلاقاً من تقديره للعامل الاقتصادي في الحياة العامة يرى أن يوجه الأدب ـ كل الأدب ـ توجيهاً مادياً، وأن يفسره تفسيراً مادياً، وأن ينطلق النقد من وجهة نظر مادية، لأنهم يرون أن النظرية الماركسية هي النظرية التفسيرية المطلقة والأخيرة للوجود والمجتمعات.

بينما يرى الآخرون: إن النظرية الماركسية ليست إلا مرحلة من مراحل الفكر البشري، ونهجاً متقدماً للعقل والعمل. ويرون أيضاً أنها منطلق وليست نهاية، وأنها "نسبية" وليست مطلقة.

وأنها ليست "أخيرة" لأننا إذا اعتقدنا أنها أخيرة نكون أنكرنا "التطور" ومسيرته الإبداعية، والتطور هو الأساس الذي تقوم عليه النظرية الماركسية؛ لأن التطور خلاق لجميع الصور لما فيه من الحركة الديالكتيكية.

الموضوعي والذاتي:

والنقد كالأدب مهما تعددت مقاصده، وترامت آفاقه، وتلونت أهدافه، فإنه لا يخرج عن منطلقين اثنين من حيث الجوهر فهو إما موضوعي، وإما ذاتي، وإذا كان المنطلق الثاني يخضع للذوق الخاص، فإن المنطلق الأول يخضع لأصول ثابتة ومرعية، لا تخضع أو لا تستجيب للأحكام الذاتية، ولئن كانت ثورة الرومانسية على الكلاسيكية حاولت أو حققت تغلب الجانب الذاتي على الموضوعي، فإن ثورة الواقعية على ما سواها من المذاهب الأدبية المتعددة حققت ورسخت وغلبت الجوانب الموضوعية على كل ما هو ذاتي.

ونرى اليوم نقداً أو ضرباً من النقد يحاول أن "يوفق" أو "يزاوج" بين الموضوعية والذاتية باعتبار "الذات" نفسها "موضوعاً"

وكما أخرج أفلاطون الشاعر من جمهوريته، أو عمل على طرده لتسلم جمهوريته، وتظل مثلى في رأيه، فهل لنا أن نخرج الناقد "الملتزم سياسياً" من عالي النقد وجمهورية النقاد، وهل يمكن القول: إنه لا يعتد بنقده لمخالفته لأوليات النقد، وبديهياته، أليس الشرط الأول للناقد أن يكون "نزيهاً"، وأن يكون "حيادياً". والملتزم مهما حاول أن يتجرد فإنه لا يستطيع أن يتحلل من "الحزبية اللاشعورية" لأن الهوى عنصر ضعف في النفس، ويكاد يكون ملازماً للطبيعة البشرية، فما بالك بالملتزمين سياسياً وعقائدياً. ومتى قررنا أن "الإثارة" و"الاستثارة" عنصران أصيلان من عناصر الأدب أدركنا استحالة "حياد" الملتزم، وبالتالي استحالة حياد نقده؛ لأنه مثار سلفاً بحكم التزامه.

إننا كثيراً ما نقف على نقد ينطلق من تجريح الأثر الأدبي والتشنيع عليه، تنفيساً عن كبت يعانيه النقاد، أو حسد يأكل صدره، ويعمي بصره، أو تشيعاً لمذهب سياسي.

ويرى بعضهم أن بعض النقاد همهم الوثوب على الأعناق جميع الأعناق، وإهدار جبهة الأدب والفن، وطمس التاريخ، متخفين وراء راية الواقعية، ووراء ألفاظ معقدة غامضة يهمهمون بها[1].

وإذا لم تسد النظرة الموضوعية الخلافات الفكرية فلن يتحقق تقدم للفكر والأدب. إن سبيل البناء وإبراز القيم الفنية، ونشر الوعي الموضوعي، وعرض القيم القديمة والجديدة يجب أن يتحقق من غير إثارة مشاعر شخصية.

إن معظم النظريات النقدية التي نتعامل بها ومعها الآن، تمت بأوثق الصلاة إلى آداب الأمم الغربية. وهي ـ وإن فتحت آفاقاً مضيئة أمام نقادنا ـ فلا تخرج عن كونها وضعت لآداب غير أدبنا، ولإبراز خصائص أمم غير أمتنا، تختلف في مجمل خصائصها ما لم يكن في أكثرها عن طبيعة أدبنا.

إن أوعية تفكيرنا أصبحت مملوءة، لا بل مكتظة بشتى المناهج النقدية، وضروب "التقنيات" حتى أوشكنا أن نضيع، ونصاب بالدوار.

إن الاعتماد على الأشباه والنظائر، والأخذ بالمعايير المستوردة، التي جاءت مع الحملة الاستعمارية، والتي استهدفت الجانب الفكري في كل شعوب العالم الثالث ونحن منها، إن هذا كله لا يوصلنا إلى منهج نقد عربي حر، نابع من طبيعة لغتنا وأدبنا، ونمط تفكيرنا، وحاجة أمتنا، وصحة نظرتنا المتجددة إلى الحياة والمستقبل.

---

(1) الثورة والثقافة لمحمود أمين العالم، ص 9 ـ 16.

الفصل الخامس
المدارس الأدبية

منذ فجر النهضة الحديثة حتى اليوم عرف أدبنا العربي عدداً من المدارس والمذاهب الأسلوبية والفكرية وردت إليه من الآداب الأخرى كنتيجة:

1ـ لاختلاط الثقافات المعاصرة، وتافر أسباب الاتصال بين الأمم والشعوب.

2ـ حاجة الإنسان المثقف إلى إتقان أكثر من لغة.

3ـ تعدد الروافد والمناهل الثقافية (كتب، صحافة، إذاعة ـ مرئية ومسموعة، محاضرات، لقاءات ثقافية).

4ـ تقريب المسافات، وسهولة المواصلات، والاتصالات.

5ـ السياحة والتجارة والبعثات الثقافية.

6ـ تبعية الاستعمار الثقافي للاستعمارين السياسي والاقتصادي.

تنشأ المدارس والمذاهب الأدبية أول ما تنشأ كظاهرة يحوم حولها أنصار ومعجبون يدعون إليها، ويدافعون عنها، ثم لا تلبث أن تجد الأرضية التي تتحرك عليها، ويكثر تابعوها ومشايعوها، ثم يأتي نقاد الأدب ليتلمسوا خصائصها، وليضعوا لها حدوداً وقواعد وتقنية، ويأتي أخيراً دور مؤرخي الأدب ليضموها إلى التاريخ حيث تطمئن إلى وجودها إلى جانب المدارس أو المذاهب الأخرى.

وأغلب المدارس تقوم على النزوع الفردي أو الموضوعي، الواقعي أو الخيالي، التأملي أو العلمي.

والظواهر الأدبية قسمان: عامة وخاصة، أما العامة فترجع إلى الفوارق الكبرى وخصائص البيئة العامة، وعوامل الجنس والوراثة. والخاصة ترجع في جوهرها إلى اختلاف الثقافة، وتباين الطباع والميول في البيئة الواحدة. حيث يتميز عطاء أديب عن أديب آخر. أما النقاد فهم الذين يتعهدون هذه الظاهرات، ويرصدونها، ويضعون لها "التقنيات" والتسميات.

وأبرز المدارس التي استلفها أدبنا، أو وردت إليه من الآداب الغربية: هي الكلاسيكية، أو الرومنسية، الواقعية والواقعية الجديدة، المثالية، الرمزية، السريالية، الانطباعية، الجمالية وغيرها.

مدارس الأدب العربي:

لا تنفرد الآداب الغربية بهذه المدارس، ولكنها ـ كما قلنا ـ أسبق من غيرها من الآداب لرصد كل ظاهرة، وتعيين مسارها، ووضع إطار وتقنية لها.

والأدب العربي إذا تفحصناه ألفيناه أكثر مدارس، وأغنى مذاهب، لكن النقاد العرب لم يهتموا بـ "تقنية" هذه المدارس، ووضع سمات مميزة لها.

ويمكننا أن نميز في الأدب العربي عديداً من المدارس، منها ما يختص باللغة، ومنها ما يختص بالأسلوب، ومنها ما يختص بالاتجاه.

فمن حيث اللغة يمكننا أن نلحظ الاتجاه اللفظي: الحوشي والمباشر والمجازي والتجسيدي والبديعي.

أما في الموضوع أو النزوع، فهناك: المثالي، والواقعي، والعقلاني، والعاطفي، والتفاؤلي، والتشاؤمي، والأخلاقي، والعبثي، والذاتي، والغيري والفلسفي، والوصفي.

وفي الأسلوب نميز مدرسة ابن المقفع وعبد الكاتب، والقاضي الفاضل، والجاحظ، وجبران، وغيرهم.

والمدارس الأسلوبية في الأدب العربي منها ما يقوم على مبدأ التقسيم الرياضي كمدرسة ابن المقفع، ومنها ما يقوم على الصياغة المحكمة، والاستطراد كمدرسة الجاحظ ومنها ما يجمع بين خصائص النثر والشعر كمدرسة جبران خليل جبران.

الكلاسيكية

الكلاسيكية، ويقابلها في الشعر العربي الشعر العمودي التقليدي المطابق لسنن الأدب القديم.

وتهتم الكلاسيكية بالصدق والوضوح، وهندسة القصيدة وبنائيتها، وتعتني بالمجاز، والصور البصرية، وتلتزم بالقواعد، وهي مذهب عقلي، كمالي في التعبير، وتتجه إلى الحقائق العامة لا إلى حقائق وحالات النفس الفردية، والنماذج القديمة في نظرها هي الكمال المنشود، أما الابتكار فأقل أهمية من ذلك، وخيره ما كان مطابقاً لمقتضى الحال.

والكلاسيك نعت جامع لأمور متفرقة، فإذا أضيف إلى اللغات مثلاً أريد به اللغات اليونانية القديمة واللاتينية اللتين أورثتا العالم الغربي، والشرقي ـ إلى حد ما ـ نماذجه الفكرية والأدبية المثلى.

وإذا أضيف إلى الأدب خاصة أريد به أدب اليونان والرومان القدماء، أو ما نسج على منوالها من آداب الأمم الأخرى وذلك معارضة للأدب الجديد حيناً والرومانطيقي حيناً آخر ودلالته العامة هي القدمية والأصالة وأتباع السنن المقررة.

ويلاحظ أن الكلاسيكية في الشعر العربي منذ مطلع هذا القرن قد غيرت مسارها من حيث الموضوع ولكنها استبقت الشكل على ما كان عليه، فقد أصبحت "تستهدف" وتعمل على مد الجسور بينها وبين الواقعية والمجتمع، فترصد الأحداث، وتتدخل بها، كما عمدت

إلى التوازن بين الفكر والشعور، ولم تعد مقتصرة على ترجمة المألوف المتعارف. وتعدت كل تقاليدها إلى التطلع إلى "المتوقع" وبذلك صمدت للتيارات المعادية لها من رمزية ورومانسية.

والظاهرة الجديدة في الكلاسيكية أنها إلى جانب كونها تهتم بالهندسة والبنائية والتاريخ والأصالة والوضوح و"التوصيل غدت تنحو منحى "جمالياً"، ومنحى "واقعياً" قوامهما الفكر والعاطفة والخيال والأسلوب الفني.

الرومنسية

مذهب أدبي ظهر في فرنسا، يُغلِّب الشعور والعاطفة والخيال على العقل وتسيطر عليه النزعة الفردية ويقابله في الشعر العربي "الشعر الذاتي أو الوجداني" وهذا الاتجاه يعلي من شأن الخيال، ويسرف في الحديث عن الذات، حتى ليكاد يعتبر "الذات" هي الموضوع العام الذي تدور حوله الحياة. ويتغنى الرومانسي بألفاظ الجلال كالعدم، والفناء، والانتحار، والمجهول، ويتبرم بالحياة ويتساءم، ويهرب من واقع المجتمع والحياة، إلى أحضان الطبيعة، ويصف جمالها، ويتعبد في محرابها، ويهتم الشعر الرومانسي بالأطلال، وبكل ما يوحي للحزن، ويثير كوامن العاطفة، ويغلب على الشعر الرومانسي الطابع الغنائي، ويمكن تفسير كآبة الشاعر الرومانسي، وتشاؤمه، وهروبه، بذلك الجهد الضائع الذي يبذله في بحثه عن الحقيقة الثابتة الكامنة وراء مظهر الوجود المتقلب.

وإذا كانت الرومانسية ثورة على العقل فهي تبرير لمسلك الفرد، وهي ثورة على المنهج العلمي، كما هي إنعاش للمنهج المثالي... إنها أدب شخصي يعبر عن مشاعر الفرد، وهي عودة إلى الطبيعة إلى العاطفة، ومحاولة انطلاق إلى معانقة المجهول، والمطلق، واللامحدود، وتسير بخط مواز للكلاسيكية وتحمل طابعاً عدائياً لها.

وإذا اعتبرنا الأحداث والحروب والثورات والكوارث بؤراً تنشأ الرومانسية في أحضانها، فلا يفوتنا القول: إن الحرب لا تبدل ـ كلياً ـ

مجـرى الأفكـار والتطلعـات، ولا تخلـق كـل جديـد في الآراء، وإنمـا تحدث حركة في طبيعة الحياة فتعجل تطور الأحداث.

والشـعر العربـي ـ رغـم تجاهـه الكلاسـيكي ـ يحتضـن الاتجـاه الرومانسي وليست عصور الزهادة والتصوف، والشعر العذري، وشعر شعراء الشيعة المضطهدين، إلا عصوراً رومانسية متميزة بنزعة اليأس، والذاتية، والأحلام.

ونجديات الشريف الرضي وروميات أبي فراس، وشعر الاغتراب، والطلل، والحنين، والهيام بامرأة، ذات صورة خيالية ومثالية، كلها مظاهر رومانسية، رافقت ـ في بعض مظاهرها ـ الشعر العربي من مهدها حتى أيامنا هذه، بينما لم يعرف الغرب هذه النزعة ـ كمدرسة ـ إلا في القرن الثامن عشر.

وتتجلى الرومانسية في الشعر العربي المعاصر في نتاج علمين من أعلامها هما جبران خليل جبران، والياس أبو شبكة يضاف إليهما نديم محمد ـ آلام ـ وهي تنزع إلى عشق خيالي للمرأة، وصوفية في الرغبات، ونفرة من المدينة، والدعوة إلى الطبيعة، والعودة إلى الريف، يرافق كل ذلك انطواء باك، وحنين إلى المجهول وأحياناً تشنيع على الحضارة.

***

الواقعية التاريخية

الواقعية هي مذهب القائلين بحقيقة المجردات في ذاتها.

والواقعية في الأدب هي تصوير أو تمثيل الأشياء في حقيقتها مع كل ما يمكن أن يكون فيها من بشاعة وقبح وجمال.

وكما كانت الرومانسية عدوة للكلاسيكية، وتعمل على تقويض دعائمها جاءت الواقعية تعمل على هدم أركان الرومانسية.

الاتجاه العلمي أحدث في الأفكار ردود أفعال ضد العاطفة الرومانسية، والنزوع العلمي هو الذي هيأ ووجه الأدب نحو الموضوعية والواقع.

إن التحويم والتهويم في سماوات الأحلام لا يتماشى ولا يتعايش مع واقع الحياة، والأخيلة والأوهام لا مجال لها في العالم المادي.

أما الشعر العربي عبر تاريخه فقد أعطى لكلا المدرستين الرومانسية والواقعية قدراً ونصيباً، وهذا يعود إلى تركيب الحياة العامة، والبنية النفسية والاجتماعية العربية.

فالنزوع الفردي في النفسية العربية أعطى للذاتية نمواً وامتداداً.

والحياة المحدودة والقلقة والمعرضة لشتى المفاجآت والحوادث الطبيعية والاجتماعية مكنت لجذور الرومانسية.

أما الحياة اليومية والواقع المعاشي الضاغطان دائماً وأبداً على مشاعر وأفكار بعض الشعراء فقد أغنياه المضمون الواقعي فجاء

شعرهم أو أغلب شعرهم وصفياً حسياً، وجاءت صوره بصرية واقعية.

هذه هي واقعية البيئة والنفس العربية بشكل عام.

لكن دارسي الشعر العربي يلاحظون ظهور تيارين متميزين للواقعية.

أولهما: الواقعية الطبيعية العفوية وتنحو منحى اجتماعياً، ويمثل هذا التيار الشعراء الصعاليك، وحاتم الطائي وأضرابهم.

والثاني: الواقعية الاشتراكية ذات المذهب السياسي الذي نراه تاريخياً في شعر شعراء القرامطة، وبعض شعراء الشيعة.

***

الواقعية الجديدة

تقوم الواقعية الجديدة على النظرية المادية الجدلية في تفسير الحياة والمجتمع والكون، وتؤمن بالإنسان إيماناً عميقاً، وترى بأنه يصنع مصيره بوعي وإدراك في عالم الشهادة، بعيداً عن عالم الغيب، وإيمانها بالإنسان يجعلها تؤمن بالطبقة العاملة غير المستغلة ـ بكسر اللام ـ وبإتاحة الفرص للتعاون بين الأفراد والجماعات. وأن هناك نواميس تربط الطبيعة والكون والحياة والإنسان ربطاً عضوياً لا ينفصل. ويمكن معرفة هذه النواميس وتوجيهها أو استخدامها أو تحاشي مقاومتها لخدمة الإنسان.

وتؤمن هذه المدرسة بحضارة الإنسان واستمراريتها، وفق سنن التطور، وبأن التضاد في الطبيعة والحضارة "الديالكتيك" يحتوي على عنصرين، عنصر نام غير مكشوف، مهيأ ليحل محل العنصر المكشوف عند انحلاله وهكذا... ولذلك فهي ـ أي هذه النظرية ـ تنظر إلى الفن من خلال نظرتها العامة للطبيعة والإنسان، وبأنه يجب أن يخدم المجتمع، ويعمل على تنسيق علاقاته الإنتاجية، والاجتماعية. ولما كانت هذه العلاقة متطورة ومتغيرة فالفن يتطور ويتغير.

وعلى هذا فالفن سواء أكان شعراً أم أدباً أم نحتاً، أم رسماً أم موسيقى، فهو تعبير جميل عما في النفس البشرية من قيم الحياة، التي تنبع من أعماق نفس الإنسان المتفنن تبعاً للانعكاس الواقع على مرآة هذه النفس.

صبغت هذه المدرسة الشعر العربي بصبغتها في عدد من البلاد العربية التي تبلورت فيها الطبقة العاملة، وظهرت فيها طلائع عمالية أو وثبت إلى مرتبة القيادة.

ولكن المتحمسين لهذا الاتجاه صرفهم حماسهم للنضال والتعبير عن تطلعاته السياسية عن الاهتمام بالشكل الفني، لأنهم نظروا إلى العمل الأدبي من خلال محتواه الاجتماعي، فتساهلوا في أناقة الشكل وتنكروا لقدسيته فنجحوا في المضمون، وأخفقوا في الشكل.

إنهم يرون أن البهرجة الجمالية ليست إلا غطاء لستر الفارغ الخاوي، فالشكل لا يحقق الغاية مهما اعتد فيه بدون المحتوى، ولذلك يحرص الواقعي على إبراز المحتوى وتجويده على حساب الشكل. وقد تبلغ به الاستهانة بالشكل إلى تحطيم اللغة، وتجاوز قواعدها ـ أحياناً ـ واستعمال العامي والركيك، والمهمل والمنبوذ من الألفاظ والتعابير، بحجة تقريب الأسلوب والألفاظ من لغة الجماهير، وتبسيط المعنى لهذه الغاية حتى لو بلغ مرتبة السذاجة.

أما الموسيقى فهي ـ تبعاً للاستهانة بالشكل لفظاً وتعبيراً ـ غير معتمدة لديهم أصلاً. ويقول الواقعيون الجدد: لا يوجد شيء يطلق عليه اسم عمل فني في حين يخلو من أي مضمون اجتماعي أيديولوجي. وأن الميل إلى الاتجاه نحو نظرية الفن للفن ينشأ دائماً حين يجد الفنان نفسه غير منسجم مع البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها. إذاً فشعار: الفن للفن شعار زائف ومضلل لتغطية انحدار الفنان وخوفه وتمزق وجدانه، وعدم وعيه لتاريخ مرحلة تجربته التي يعيشها، وبالتالي تجربة مجتمعه.

حياة المجتمع المادية موضوعية موجودة بصورة مستقلة بينما حياة المجتمع الفكرية هي انعكاس لهذه الحقيقة الموضوعية، والفن أحد الأشكال التي يعكس الفكر البشري من خلالها الكينونة الاجتماعية.

***

الرمزية

الرمزية مذهب يعتمد الإيماء والتلميح، والوسيلة هي الموسيقى، موسيقى الأصوات والتراكيب، والحروف وانسجاماتها، وربط المعاني بالإيقاع الموسيقي. وشعر الرمزيين يكتنفه الغموض لكن إيحاءاته بالغة العمق. ومن الجدير بالذكر أن الرمزية ارتدت في فترات متعددة إلى الأصول الرومانسية، وهذا دليل على إفلاس هذه النزعة وبعدها عن الإفهام

ونزعة التصوف نزعة رومانسية، لكن رموزه وإيحاءاته وتلميحاته هي عين الإيحاءات الرمزية. وعلى هذا فإن الرمزية العربية سبقت ظهور هذه النزعة في الغرب بقرون عديدة.

صحيح أن التصوف لا يستوعب كل خصائص الرمزية المعاصرة، ولكن الرمزية المعاصرة بالمقابل لم تستوعب كل رموز الصوفية وإيحاءاتها، وأن لكل من النزعتين خصائص "تقنية" ولكنهما تلتقيان في النهاية بقواسم مشتركة. وكلا النزعتين تقوم على ثلاثة اتجاهات:

1ـ اتجاه فلسفي غيبي.

2ـ اتجاه نفساني استبطاني

3ـ أداء لغوي إيحائي.

وعلى هذا فالتصوف العربي، والعقل السامي هما أقرب للرمز واستعماله، لأن الجانب الغيبي والانخطاف به هو أخص خصائص

العقل العربي السامي، والتصوف يرى أن كل مظاهر الكون رموزاً لحقيقة واحدة هي الحقيقة الكبرى.

والاتجاه النفساني مارسه المتصوفون العرب تطبيقاً، والزاهدون أو ذوو النزعات الزاهدة يرغبون عن اللذة، وينصرفون إلى تنقية النفس من شوائب المادة وأدرانها، ويقولون: النفس هي كل الوجود وهي رمز إلى مجموعة الحقائق التي تنتهي بدورها إلى الحقيقة الكلية، ومن درس ابن الفارض والسهروردي والحلاج، وابن العربي والمكزون السنجاري وغيرهم من متصوفة العرب أدرك المدى النفسي المرموز الذي مارسه هؤلاء المتصوفون. وفي شعر المتصوفة، ولغتهم الخاصة، وإشاراتهم وعباراتهم، تعبيرات أدائية وإيحائية ألجأتهم إليها أزمة اللغة وقصورها عن استيعاب مواجيدهم، فلجؤوا إلى استخدام الرموز، وطرق الأداء بالتلميح، أو الغناء "الموسيقي" أو الحركات الإيقاعية "الرقص" لأن المحدود لا يعبر إلا عن المحدود، فأكثروا من الرموز توسيعاً لطاقة التعبير.

ويعتبر الرمزيون لغة الشعر رمزية، تتصل بطبيعتها بالأحلام، والنفس والأساطير. فهي فعالية إنسانية تنساب فيها التجارب الداخلية والمشاعر. وتبدو أحياناً كأنها تجارب حسية، أو أحداث من العالم الخارجي. ولغة الرمز الشعرية غامضة مبهمة، أما المعاني فهي تلك المختبئة في النفس، والتي نكتشفها بتلك اللغة الغامضة المبهمة، ولابد للشعر من أن يرتبط بالأساطير والقصص الشعبية، ثم يستبطنها لأنها ـ أي الأساطير ـ هي الرمز الذي يجسد البشرية.

ومن غلوهم في الغموض قول أحدهم: اللفظة تملأ صفحة كاملة وإذا لم تتم الغرض المراد فالفراغ الأبيض يُتِمُّه.

***

السريالية

إن ضيق المجال في الرمزية والتعبيرية أدى إلى فوضى كانت من نتائجها السريالية، أو مذهب ما وراء الواقع وهو مذهب أدبي يميل إلى إهمال كل اهتمام بالمنطق، ولد هذا المذهب سنة 1924. والسريالية آخر مراحل التطور في الاتجاه الرومانسي، وإذا كانت غاية الرومانسي اعتزال المجتمع، فإن غاية السريالي الهروب، وخلق إنسان جديد يجد الحرية المطلقة في الخيال.

وفي رأي السريالي أن الفن والحياة نوع من "القمامة القذرة" وهذا هو رد فعل الأحداث الضخمة في نفوسهم. وهم يستعملون الكلام الفارغ للتعبير عنهما، ويدعون عملهم هذا فناً. ولكنه فن غريب في طبيعته وفي المهام التي يحملها.

ويعتبر السريالي أهمية الحلم، ومنطقة اللاشعور، ويرون أن الفكر الإنساني قادر على أن يبلغ حالة تتصافى فيها المتناقضات.

وثمة نقطة إذا بلغها الفكر بطل التناقض عندها بين الموت والحياة، والحقيقي والخيالي، والماضي والمستقبل.

وتفرق السريالية بين الذات والأنا. فالأنا هي الشيء الظاهر أما الذات فهي الأعماق. التي تدور فيها المعارك بين غريزة الحب والرغبة في الموت، وهي المنطقة التي يريد السريالي أن يستملي منها وحيه، دون رقيب من عقل أو قانون خلقي.

ويقال إن السريالية كانت مذهباً في الحياة أكثر منها طريقة شعرية، ولكن اعتمادها على مطلق اللاوعي، والهذيان الحلمي، والضحك الأسود، يعني ارتكازها على وسائل قاصرة عن التعبير الشعري الصحيح.

وخير ما أنتجه السرياليون هو ما كان أقل روحاً سريالية في إنتاجهم.

ويرى السرياليون أن النفس الإنسانية خلال العصور اكتسبت عادات وتقيدت بتقاليد، وتلفعت بحجب تحول دون رؤية الحقيقة العليا التي ينبغي أن تغذي الفنون والآداب، والتي لا تبدو من طي الخفاء إلا إذا تملصت النفس من عادات تفكيرها، وأقيسة منطقها، وانطلقت من قيود المواضعات الاجتماعية وذلك بانتهاز الفرص التي تكون فيها رقابة العقل على سائر الملكات النفسية ضعيفة، أولا أثر لها، كما يجد الصوفي في حالات الوجد والكشف، ولذلك كانت الأحلام سواء في اليقظة، أو في المنام هي الحالات المثلى لعطاء الفن والأدب.

وعالم الأحلام عالم فسيح، والصلة بين عالم الأحلام وعالم اليقظة وثيقة وثاقة الصلة بين محيط وآخر من عالم البحار.

ولكن عالم الأحلام وإن كان غنياً وثرياً وجميلاً، فإنه يختلف عن عالم اليقظة، إذ إن عالم اليقظة يسوده النظام، أما عالم الأحلام فلا نظام فيه.

يقول الشاعر الرمزي السريالي سعيد عقل: إن اللاوعي هو أرقى درجات الوعي وإن الشعر هو من عطاء اللاوعي، والنثر من عطاء الوعي، وأن الموسيقى عند الموسيقي أوضح من الكلام، وأننا ننتقي الكلمات والصور في حالة لاواعية.

يقولون: لم يتحقق أثر أدبي أو فكري أو سياسي في الضوء.

ولكن إذا كانت الموسيقى أوضح من الكلام عند الموسيقي فعطاء اللاوعي لا يدركه إلا واع.

***

الجمالية

قبل البحث في المذهب الجمالي يجب أن نحاول تعريف الجمال.

الجمال من ألفاظ الجلال التي يصعب تعريفها كالحق والخير والعدالة، ولكن قيل:

1ـ الجمال حرية مع قيود، لأن الحرية المطلقة هي الفوضى.

2ـ الجمال حرية من قاعدة سابقة.

3ـ الجمال حرية من الغايتين العملية والنفعية.

4ـ الجمال صورة اتفاق مع العقل والحس، بين ما يرى وما لا يرى.

5ـ الجمال حكم كوني شامل ينطبق على الجميع.

6ـ الجمال نمط خاص من الكشف وإماطة اللثام.

ولكن:

إذا كان الجمال حرية من الغاية العملية والنفعية ـ أي أن قيمته بذاته ولذاته ـ فمن أين جاءت اللذة الجمالية التي يمتعنا بها مرأى الجمال؟؟ ألا يدل استمتاعنا بالجمال على أن الغاية من الجمال هي اللذة؟؟ أليست غاية الجمال الطبيعي في الإنسان هي الجنس؟؟ ولكن.. أليس من الواقع أن الأشياء التي لا تدخل في مجالنا الحيوي سلباً أو إيجاباً لا نهتم بها ولا تظفر منا بحكم، وعندما تدخل حيز المنفعة والحيوية بالنسبة لنا فإننا نحكم بجماليتها.

ومعنى هذا أننا في حبنا وكراهيتنا لا نتكلم عن الشيء ذاته، وإنما نتكلم عن أنفسنا، عن ذواتنا الخاصة، لأن الشيء لا يمكن أن يجمع حقيقتين متناقضتين.

وإذاً فالحكم على الجمال الفني هو حكم تعاطفي، وموضوع المشاركة الوجدانية ما هو إلا ذاتنا في صورة موضوعية تنقل إلى الآخرين، فنشعر أن الآخرين في أنفسنا، وهذا أعلى أنواع الترابط بين الذات التي تتلقى الأثر الجمالي، وبين الذات المبدعة للأثر، وكل حكم ينشأ عن هذه "الوحدة الترابطية" إنما هو حكم ذاتي، لأنه لا ينصب على الشيء الذي هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الحاكم الخاصة.

وإذا كان الجمال حكم كوني شامل ينطبق على الجميع، فإنه يقتضي ذوقاً عاماً متساوياً عند الجميع لينطبق حكماً على الجميع.

أما أفلاطون فيرى أن الجميل هو ما يؤدي إلى غاية. وهذه النظرية تجعل الحكم الجمالي القائم على أساس المنفعة والغاية حكماً شخصياً لا يقيم وزناً للغاية الأخلاقية في الفن.

وبعد... ألا يمكن القول: إن الجمال هو توازن بين الواقع والمثال؟ أو إحساس ترتبط به الصورة المادية المحسوسة بالصور المثالية المجردة حيث تتوافق العاطفة والعقل وتتناغمان.

أما الجمال الأدبي فله شروط أهمها:

الوحدة ـ التنوع ـ التكرار

فالوحدة تكون بتماسك الأجزاء ـ ارتباطها ـ تناسقها ـ توازنها ـ بحيث تؤلف سلسلة محكمة الحلقات من الصورة والتعبير.

والتنويع ينشط الذهن، يجدد التفتح النفسي، يدفع السأم، فتتدرج المؤثرات وفقاً لمبدأ "التنامي".

والتكرار هو ترجيع النغم في الموسيقى، وهو التناظر الزمني، أو لذة الانتظار لما نستبق حدوثه، أو الوقوف عند النهاية للراحة النفسية، وإفراغ شحنة من العاطفة المتوترة.

والجميل في الفن ليس من الضرورة أن يكون جميلاً في الحياة الواقعية، ولابد لكل نقل عن الطبيعة من انحراف عن الأصل، وإلا فالنسخة الأصلية أجمل وأكمل. والطبيعة تغنى بما يخلعه عليها الشاعر والفنان من الجمال.

ولكن الطبيعيين المثاليين يرون كل ما في الطبيعة جميلاً، ولكن هذا الجمال على درجات وعلى الشاعر الفنان أن ينقل الطبيعة الجمال المثالي.

وأصحاب مذهب الحس والاختبار يرون: أن جمال الطبيعة فوق جمال الفن، ومثلهم الطبيعيون والصوفيون لأن الحياة جمال، والطبيعة حياة فكل ما في الطبيعة جميل.

أما الفن الحديث فيخالف كل هذه المذاهب بالنظر إلى الجمال ومصادره فهو يمعن في الشذوذ والأغراب كرد فعل لما تقدمه من المذاهب، كما هو الحال عند الرمزيين، وفوق الواقعيين.

أما نظرية تقليد جمال الطبيعة فقد تم تعديلها بالنظرية القائلة بإضافة شيء من "تناسق" الفن إلى الطبيعة. فالموسيقى مثلاً ليست إلا تقليداً لأصوات الطبيعة ولكنها خاضعة لنظام عددي وزمني منضبط، بينما أصوات الطبيعة مشوشة مضطربة.

وإذاً فالعمل الفني ليس مجرد تقليد للعالم المرئي، ولكنّه صعد بنا إلى المبادئ الأولى التي قامت عليها الطبيعة.

والجمال ـ في رأينا ـ تعاون بين الطبيعة والفنان حيث يتتبع الفنان أجزاء الجمال الموزعة أشتاتاً في الطبيعة فيشكل منها كلاً متكاملاً، ويعدل من ألوانها "الصارخة" أو يجدد من ألوانها "الباهتة".

وفي الحقيقة ليس هناك من جمال مسجل إلا في الفن، وجمال الأشياء لا يقوم مستقلاً عن الفهم الإنساني.

أما المغالون فيرون أن الجمال ـ الفن ـ له وجود مستقل معزول عن كل شيء خارجه، ومقياسه فني صرف. وعلى هذا لا يمكن الحكم عليه بأي مقياس خارجي. وجوهر الفن المستقل ـ بنظر هؤلاء ـ يتحقق بالمصادفات تحققاً جزئياً.

ويرون أن التقدير للأعمال الفنية الجمالية لا تحتاج أن تستمد شيئاً من الحياة. وعلى هذا فوظيفة الشعر هي أن يحقق قيماً جمالية، مجردة، معزولة عن جميع القيم الأخرى، أي عن قيم البيئة والعواطف والظروف الاجتماعية والنزوع الأخلاقي والإنساني، ويمتد هذا العزل حتى عن صاحب الأثر ذاته، وعن المدلول الصادق الشائع في تقدير الجمال. وتحقيقاً لذلك يجب إفراغ العمل الأدبي من أية قيمة عاطفية، كما يجب الفصل بين قيمته الفنية في ذاته، وبين تأثيره فينا.

وعلى هذا يجب أن نفصل بين موقع الجمال في الشعر من عواطفنا ووجداننا، وبين تقديرنا لجماله في ذاته.

ولكن... إذا لم يكن لجمال الشعر والفن موقع من عواطفنا ووجداننا فكيف نستطيع أن نقدر قيمته؟؟ وما هو مقياس هذا التقدير؟ وما هي أداته؟

وهذا المذهب ـ في رأينا ـ أشد الأجنحة الجمالية غلواً، ورفضاً لغيره من المذاهب، وبعداً عن التصالح معها.

ينصب الحكم الجمالي ـ أحياناً ـ على جمال الشيء ذاته فيكون في هذه الحالة موضوعياً، أو ينصب على الشعور الممتد في الأشياء فيكون ذاتياً، وهنا نطرح السؤال الملح الآتي:

هل الجمال في الأشياء ذاتها مستقل عنا؟ أم أنه في مشاعرنا ونفوسنا ثم نخلعه على الأشياء؟

أفلاطون يقول بجمال الأشياء مستقلة عن توافقها مع رغباتنا، وأن الجمال الذي نخلعه على الأشياء حسب موافقتها لنا ليس إلا جمال عارض، أي حالة شعورية خاصة[1].

ولكن.. أية قيمة لجمال منفصل عن شعورنا؟ أن "الترابطية" بين شعورنا الذاتي وبين موضوعية الأشياء هي التي تسبغ الجمال أو القبح على الأشياء. إننا نخلع على الأشياء جمالاً "ذاتيا" من داخلنا وهي بدورها تخلع علينا جمالاً "موضوعياً" من الخارج. ومتى تم هذا التبادل، استقام الحكم على الأشياء ذاتياً وموضوعياً. ويقصد بالأشياء كل ما يقتضيه حكم جمالي من الطبيعة أو من الأعمال الفنية.

هذا وإننا لنؤمن بأن للشيء الجميل قيمة ذاتية، ولكن له أيضاً قيمة موضوعية ناتجة عن اعتبارات وعوامل شتى تؤثر في حكمنا عليه، فترفع من قيمته الذاتية، أو تحطها، وأهم هذه العوامل ذوق العصر، واللون المحلي، والارتسامات السابقة في الذهن، وأثر المحيط، والحالة النفسية، والاعتبارات النفعية عند معاني الجمال.

ونقاد العرب كانوا موضوعيين، يرون للجمال صفات حقيقية فيه. ويبنون أحكامهم على ما يعرفونه من تلك الصفات، ويجتهدون

---

(1) محاورة هيبياس.

للكشف عن بقية الأسباب متخذين مما يعرفون أسباباً إلى مالا يعرفون.

لقد رأوا أن في الكلام جمالاً "أن من البيان لسحرا" وأن هناك أسباباً للجمال، وهذه هي النظرة الموضوعية للجمال.

وكانوا يحكمون الذوق، ويعدّونه استعداداً موهوباً، ويقولون: إن الذوق إذا استحسن شيئاً ولم يستبن سبب استحسانه فليس معنى ذلك أنه ليس هناك سبب لهذا الجمال.

ولذلك اشترطوا في الناقد أولاً وقبل كل شيء الاستعداد الطبيعي لإدراك الجمال والقبح وبإمكانه ـ متى كان يملك الاستعداد الفطري ـ أن يعمل على تنميته حتى يصبح ذوقاً[1].

وأخيراً:

الجمال في الأشياء، في التعبير، في الصور، في الشعور، في المعنى، في الموضوع، في كل هذا، وأكثر الأعمال الفنية جمالية هو ما أخذ بنصيب واف كاف وافر من كل هذا. حيث تتوافر للفنان احتواء القيم، وللمتلقي المنفعة والمتعة.

***

(1) الغزالي في إحياء علوم الدين، ولأبي حيان التوحيدي في كتابيه المقابسات، والإمتاع والمؤانسة ولابن سينا في رسالة البلاغة والخطابة بحوث مستفيضة في الجمال تتلاقى مع أحدث النظريات الجمالية التي عرفها الغربيون. فليرجع إلى هذه المصادر من أراد.

المحاكاة

المحاكاة على ضربين: منعكسة سلبية وهي استجابة تلقائية للموقف الراهن، ومحاكاة فعالة إيجابية وهي تقليد لحركات أو فعل جديد، وهي مقصورة على الإنسان دون غيره. وعند أرسطو: الفن محاكاة للطبيعة.

ومحاكاة الطبيعة فنياً يعني النظر إليها واستخراج جمالاتها، وجمع نماذج جمالية لخلق نموذج جديد يحتوي على كل ما في الأجزاء من جمال.

المرأة مثلاً في الشعر العربي يعطيها الشاعر، أو بأفصح عبارة يضفي عليها كل صفات الجمال المنتزعة من عناصر الطبيعة وأجزائها، ويتم اختيار الأشياء عند مرورها في الحواس.

ولكن في الطبيعة أشياء قاسية وغير ممتعة وغير مضيئة. وعلى الشاعر أن يتعداها إلى اختيار ما هو ممتع وجميل.

والمحاكاة مرنة طيعة، إيجابية تجريبية، وتمثل أساساً قوياً للمذهب الكلاسيكي إلا أنها تخالف الكلاسيكية في تقليد النماذج السابقة والتقيد بالقواعد الصارمة.

والمحاكاة قد تكون مثالية أي تصوير الشيء كما ينبغي أن يكون أو كما نريد أن يكون، أو تكون واقعية وذلك بتصوير الشيء كما هو.

وهذا المفهوم للمحاكاة يعطيها معنى "الشمول" شمول كل أنواع الشعر والفنون، لأن كل الفنون الجميلة إما تقليد مباشرة لمظاهر الطبيعة ومحاكاة للعالم الخارجي عن طريق الحواس الظاهرة وإما محاكاة لعالم ما وراء الطبيعة عن طريق الحس والتصور والتخيل، أو ما ندعوه بالحواس الباطنة، ولكن هل يتفاضل هذان النوعان؟؟

"الواقع" محسوس، ملموس، معاش[1] أما "المثالي" فيعني إضافة جديد إلى الحياة، إلى الواقع، لم يكن موجوداً من قبل. وهذه الإضافة تزيد الحياة ثراء وخصباً وجمالاً.

ولكن الواقع المحسوس "المؤطر" عندما يتناوله الشاعر فإنه يتكشف لنا عن جمالية كانت خافية علينا وهو ـ أي الشاعر ـ يضيف ـ ومن الواقع ـ جمالاً وخصباً إلى الحياة.

ولقد أشار أفلوطين إلى هذا عندما قال: إن الفنون يجب ألا يستهان بها لأنها "تحاكي" الشيء مباشرة وإنما تعود إلى "المثال" والفنانون "يضيفون" حيث تكون الطبيعة ناقصة.

وللمحاكاة موضوع وأداة، فإذا كانت الطبيعة وما فيها من ألوان الجمال هي "الموضوع"، فإن "الأداة" مختلفة ومتعددة فهي عند الشاعر تعبير وصورة ونغم وحركة، وعند الرسام لون وظلال وصورة، وعند النّحات (التمثال) حجم وشكل، وعند الموسيقي نغم وزمن.

***

(1) استعملنا لفظة "معاش" مع مخالفتها للقياس اللغوي "معيوش" التي تصبح بحسب قواعد الإعلال معوش أو معيش.

أين تلتقي هذه المدارس وأين تتباعد ؟

1ـ تتفق الرومانسية والرمزية والواقعية الجديدة بالإيمان بالإنسان وبطاقاته الفطرية.

2ـ تختلف الرومانسية والرمزية مع الواقعية الجديدة.

3ـ تؤمن الواقعية الجديدة بأن الإنسان يصنع مصيره، أما الرومانسية والرمزية فتريان أن عناصر غيبية تصنع هذا المصير، ولكنه يستطيع أن يبلغ مرتبة عليا بجده وجهده.

4ـ ترى الرومانسية والرمزية أن المثل العليا والفكر السامية تجيء الإنسان من الغيب، في حين ترى الواقعية الجديدة أن هذه الفكر تنشأ في نفس الإنسان بتأثير واقعه الاجتماعي والمادي، ولا دخل لعالم الغيب في ذلك.

5ـ لا يتضح موقف الرومانسية والرمزية من المجتمع بشكل طبقي كما هو الحال عند الواقعية.

6ـ الرومانسية والرمزية تدعوان إلى الخير وتنظران إلى الحريات من جانبها الفردي. ولا تريان الفواصل الطبيعية المتصارعة والحادة كما هو الحال في الواقعية الجديدة.

7ـ ترى الرومانسية والرمزية وحدة الطبيعة والكون والحياة، ولكن في غير الشكل العضوي المادي الذي تراه الواقعية الجديدة.

8ـ تهاجم الرومانسية والرمزية الحضارة الحديثة لأنها بماديتها تعتصر الإنسان وتجذبه روحياً، ولا ترى الواقعية الجديدة ذلك.

9ـ لا تريان في سير الحضارة هذا الخط النامي المتصاعد دوماً، بل تريان في شرور الحضارة نكسة روحية للإنسان، في حين ترى الواقعية الجديدة أن الشر لا يكمن في مادية الحضارة الحديثة، وإنما يكمن في استغلال الطبقات استغلالاً بشعاً، وترى أن العلاقات الإنتاجية إذا تغيرت نحو الأفضل انقلب مصدر الشر إلى خير يعود على الإنسانية.

10ـ يختلف موقف الرومانسية والرمزية من الفن اختلافاً جوهرياً عن موقف الواقعية الجديدة وذلك أنهما لا تريان في الفن بناء علوياً يقوم على أسس العلاقات الإنتاجية وإنما تريانه بناء فردياً يقوم به رجل الفن.

وتريان أن مضمون الفن ينبع من وقع الحياة في النفس، وإنما لمنطقة القلب والعاطفة الحظ الأوفر في النفس الرومانسية ولمنطقة العقل والتحكم بالعواطف حَظٌّ أوفر في النفس الرمزية.

11ـ الرومانسية والرمزية تنظران إلى المحتوى والشكل نظرتهما إلى الروح والجسد. لكن الرومانسي لا يغالي مغالاة الرمزي في الجانب الموسيقي فقد يرى هذا الأخيران الكون والتعبير الفني ليسا إلا أنغاماً، ويجب على خالق الفن أن يحرص عليها في ألفاظه، وأن تفيض الموسيقى على الفكر والصور والعواطف، وأن يثير في نفوس متذوقي الفن أحاسيس لا تهدف إلى فهم الفن يقدر ما تهدف إلى إشاعة أحاسيس لم تخطر حتى ببال المنتج أحياناً.

12ـ ينكر الرومانسيون الإغراق في الغموض بينما يتعهده الرمزيون.

13ـ يحاول الرومانسيون أن يكون الفن واضحاً بينما يرى الرمزيون أن الغموض هو ذروة الفن.

14ـ لا يؤمن الرمزيون بما يسعى بالوحي وإنما هناك كد الفكر المبدع، أما الرومانسيون فيرون أن الفن لا يجيء اختياراً مصنوعاً بل يجيءُ تطوراً عفوياً زاخراً.

15ـ الأدب مع الرومانسية انطلاق وبوح، وتفجع وأمل ورهبة، ورغبة، وفحش وندم، وتوبة، ومعان وأحاسيس، مسبقة على الألفاظ، وكمال ونقص مستمد من كمال الطبيعة ونقصها.

16ـ والأدب مع الرمزية نحت ورأي وتَسامٍ إلى الكمال، وإعراض عن النقص حتى ليكاد تكاثف الكمال يعيب الكمال.

17ـ الأدب مع الرومانسية توسع وإذكاء لعاطفة الكآبة، ومع الرمزية غبطة وفرح.

18ـ الخيال طليق في الرومانسية والرمزية، أما مع الكلاسيكية فمنضبط بالعقل، وفي الواقعية الجديدة فالعقل هو المسيطر.

19ـ يقول الرمزيون: ليس للشعر غاية وراء نفسه. ومن كان أخلاقي النزعة فلا يصح أن يكون فناناً. ويرد أخصامهم: كل أدب ليست وراءه غاية خلقية فلابد أن يكون كسيحاً وضاراً.

20ـ موضوع الفن عند الرمزيين الجمال لا الحقيقة، وعند الواقعيين الجدد الحقيقة لا الجمال. أما عند الواقعيين التاريخيين والرومانسيين فالجمال والحقيقة معاً.

21ـ القصيدة عند الرومانسيين دفقة من الشعور، وعند الرمزيين مشكلة ذهنية معقدة.

22ـ الرومانسيون يصلون أنفسهم بالحياة فيتحدثون عن الحب والرحيل والسياسة، أما الرمزيون فقد رفعوا درجة "الذاتية" وتوغلوا داخل الفن واقتصروا على نواحي الفكر والخيال، وهذا اختلاف في "الموضوعية" بين المدرستين.

23ـ الرومانسي ثائر على المجتمع والرمزي معتزل عن المجتمع.

24ـ الكلاسيكية تعنى بالمفهوم أما الرمزية فتعنى بالموحى.

25ـ الرمزية وإن عانقت الحياة فهي بعيدة عن المألوف والمبتذل، ومتعلقة دوماً بالجمال، ترى الأشياء خلال الذات، وتؤمن إيماناً كبيراً بالعزلة الصوفية، وبالموسيقى الشعرية، أما الواقعية الجديدة فتستعمل المألوف المبتذل لتتقرب من فهم الجماهير.

26ـ الواقعية التاريخية تتخطى حدود الذوق لتصف الواقع على بشاعته. أما الرمزية فتلوح بالشيء ولا تسميه، لأن تسمية الشيء تذهب بالمتعة التي تتولد من الإيحاء والحدس.

27ـ الواقعية التاريخية، والواقعية الجديدة، والكلاسيكية والرومانسية كلهن يعبرن عن أحاسيسهن باللغة الموضوعة عرفاً. أما الرمزية والسريالية فَهمُّهُما أن تبتكرا لغة تعبر عن أحاسيسهما الخاصة، ومشاعرهما الخاصة، وتمر لمحاً خاطفاً وغامضاً يستحيل نقله بالوصف والتقرير.

28ـ الكلاسيكية، والواقعية التاريخية، والجديدة، تهتمان بالواقع المادي أما الرمزية فتلوذ بالعالم المثالي عبر انطلاق إيحائي مبهم.

29ـ الشعر في المذهب الكلاسيكي خبر وحكاية وتعلم. أما الرمزية فترى تحريره من كل ذلك وإنما ينبغي أن تقربه من الموسيقي.

30ـ الكلاسيكية موضوعية والرومانسية ذاتية.

31ـ الكلاسيكية تقوم على النقل والمحاكاة، فهي موضوعية معتدلة والرومانسية تنبع من التلقائية فهي ذاتية تقدس البداهة والسذاجة.

32ـ المحاكاة نقل لما في الخارج، والرومانسية نقل لما في الداخل.

33ـ الرومانسي يحلق بجناح وخيال حالم يخترق أقطار العالم المحسوس إلى دنيا جديدة، والكلاسيكي مخلص دائماً لطبيعة الحدود، راض بمواصفات الحياة، وخياله مجند في خدمة الواقع.

34ـ الرومانسي يفضل المضمون على الشكل، والكلاسيكي يتعلق بالشكل، ويحب الصورة حية، واضحة محدودة.

35ـ الصورة لدى الرمزيّ معراة من ماديتها، وتبلغ درجة التجريد. إما في الكلاسيكية والواقعية فهي مادية محسوسة.

ونلمح من كل هذا أن الجمع بين الكلاسيكية والرومانسية واتحادهما في العمل الفني أمر ضروري، أو ضرورة أدبية وفنية، لأن المنحى الكلاسيكي ـ من حيث النقل والتعبير والصدق ـ والمنحى الرومانسي ـ من حيث العاطفة والوجدان ـ يجعلان العمل الأدبي واضحاً وواقعاً، وصادقاً وعاطفياً في آن واحد.

الفصل السادس
النقد الجمالي

مقدمة:

ليس من المغالاة في شيء إذا قلنا: إن اللغة العربية جمعت من الخصائص وتوفر لها من المميزات ما لم يجتمع ويتوفر لغيرها من أخواتها الساميات.

لقد أخذت خير ما فيهن من الألفاظ، وأنماط التعابير، والمصطلحات لأنها أحدثهن انفصالاً عن اللغة الأم، فهي أوسعهن مفردات، وأكثرهن مترادفات، وألينهن حروفاً، وأسهلهن مخرجاً، وأعذبهن نطقاً، وأصفاهن جرساً ونغماً.

وتمتاز اللفظة العربية عن غيرها من ألفاظ الكثير من اللغات بأنها تستدعي أختها استدعاء لحيفاً ملحاً لتقف إلى جانبها، وتنتظم معها بسلك الجملة بواسطة "المتعلق" وروابط الكلمات، والجمل، وأدوات الفصل والوصل.

وإلى جانب كل هذا تحمل المعنيين:

1ـ المعنى الحقيقي: وهو الذي وضع لمفهوم اللفظة، أو ضعت اللفظة لمفهومه منذ نشوئها.

2ـ المعنى المجازي: وهو كما يدل عليه اسمه، أي ما تجاوز الحقيقة إلى ما يقابلها لرابط بين المعنى الحقيقي وبين هذا المقابل.

وتطـور اللفظـة العربيـة واسـتجابتها لمتطلبـات الـنفس العصـرية والحاجات الحضارية أدخل عليها المعنى "التجسيدي" فأصبحت تحمل ثلاثة معان تمثل تطورها عبر العصور. المعنى المباشر أو ما عبرنا عنه بالمعنى الحقيقي، والمعنى المجازي، وأخيراً المعنى التجسيدي. وهذا ما وسع طاقتها، وخلق لها عوالم من الصور والأحاسيس ما كانت تحملها في فجر حياتها.

وهذا دليل على المرونة الكامنة في طبيعة اللفظة العربية ومدى استعدادها للاستجابة لمقتضيات الحياة، ومتطلبات النفس، وأنها كائن حيٌّ نامٍ مستجيب لنواميس التطور، وعوامل الارتقاء والتكيف.

ويتحلى الذهن العربي بالنقاء والصفاء، والتفتح والانطلاق، والتمرد والانعتاق من الحدود الضيقة، والآفاق المؤطرة، وهي صفة أكسبته إياها الطبيعة الصحراوية المترامية السعة والأبعاد، الملونة الأجواء. ولا شك في أن هذه الطبيعة انعكست على اللغة العربية وظهرت في مفرداتها وتعابيرها وصورها وأنماط تفكير متكلميها.

واجتمع من كل ذلك للعربي جمال التعبير، وسعة الخيال، وخصبه، وحرارة العاطفة وتوقدها وتدفقها، حتى بلغ القول عنده غايته البلاغية والجمالية، فكان التأثير والإقناع. والبلاغة والإقناع هما كل ما ترمي إليهما أغراض التعبير في كل اللغات.

وإننا لنجد فيما تركه العرب من تراثهم الأدبي اللفظة المأنوسة الموحية المعبرة المسؤولة، عن دورها في الجملة، والجملة المعبرة ذات الألفاظ المتواشجة المتناغمة المتساوقة المسؤولة عن تأدية الفكرة، وتكامل الصورة وإغنائها. والتناسق في العرض، وتهامس الحروف، وتزاوج المقاطع، وتوازن المفردات، وترادفها على المعنى الواحد لزيادة إيضاحه، وتركيزه في الذهن وتلوينه، وعرضه بصورة متعددة.

ومـن تـزاوج المفـردات، وتناظرهـا ، وتـوازن الجمـل يقـوم تجـاوب موسـيقي هـامس حينـاً ، متـوتر أحيانـاً ، وكـل ذلـك يشـترك اشـتراكاً مباشـراً ، ويتـوزع توزيعـاً محكمـاً ليعطينـا المعنـى المـراد ، ويهيئنـا تهيئـة يقظة لتوقعه وتقبله.

***

الجمالية في المقاطع الصوتية

للمقطع الصوتي خصائص متعددة أبرزها خاصتان:

أولاهما: إنه يجسد المعنى المراد، ويترجم الإحساس النفسي، ولنأخذ مثلاً على ذلك بيتاً للبحتري يصف به تموج أشعة الشمس على زجاج حيطان "القصر الكامل" ـ أحد قصور الخلافة في بغداد ـ وتشبيه هذا الموجان بأمواج البحر.

وكأن حيطان الزجاج بِجوِّه لججٌ يَمُجْنَ على جنوب سواحل

فهذا "الأجيج" الذي يحدثه حرف الجيم في البيت يجسم ويجسد لك صوت الأمواج الآجة في ساحل البحر.

ومثله قول شاعر يصف كوخه:

غنَّةُ الأرغن فيه، وبه بُحَّةُ الناي، وبوحُ المزهر

فالنونات المشددة، وحرفا الغين، الواردة في صدر البيت تعطي صوت الأرغن وغنَّتهَ، وبحةُ حرف الحاء في عجز البيت يصور ـ صوتياً ـ بحيح الناي، وبوح المزهر.

ومثله أيضاً قول البحتري:

ذعر الحمام وقد "ترنم" فوقه من منظر خطر المذلَّةِ هائل

فالحروف التي تتألف منها لفظة "ترنم" الواردة في صدر البيت تعطينا صورة حية لصوت الحمام المترنم على شرفات القصر الشامخ علوا.

ويمكن أن نطلق على هذه الخاصة اسم "صوت الحكاية" لأنها تحكي ظاهرة نفسية تبرز من خلال هذه المقاطع الصوتية، حاملة شحنة عاطفية نفسية، ودفقة من الأحاسيس المختزنة في الأعماق.

الخاصة الثانية:

إذا نظرنا إلى الأفعال الرباعية في لغة العرب نجدها كلها "مضاعفة" مثل زعزع، لعلع، قلقل، دمدم، هلهل، حمحم، جلجل، وما هو في حقيقة "وضْعُها" إلا أصوات أريد بها تجسيد وتجسيم المعنى بهذا التضعيف الذي يعني تكرار الصوت وتواتره وتوتره، ويمكن أن نطلق على هذه الخاصة اسم "حكاية الصوت" لأن الصوت يحكي ذاته، ويصعد مخزوناً كبيراً من اللذة أو الألم أو الخوف أو التخويف أو التهويل، عن طريق هذه الحروف المتضاعفة مخرجاً ونغمة وشدة.

***

الجمالية في اللفظة مفردة ومركبة

الكلمة تثير صوتاً، وترسم صورة، فإذا توفرت لها شروط الفن أبانت الصورة والصوت معاً وفي آن واحد.

والكلمة تتصل بجهازين: هما جهازا الإرسال والاستقبال، أي النطق والسمع.

وهذه الكلمة تحمل آلامنا وآمالنا، وكل انفعالاتنا إلى الآخرين. كما تحمل إلينا آلامهم وآمالهم وكل انفعالاتهم، فهي ذات صلة بالذات وبالآخر.

وموسيقى الكلمة وصورتها تنشئان في النفس "بعداً" مصدره العالم الخارجي، وهذا "البعد" الذي منشؤه "خارجيٌّ" ينشئ "بعداً داخلياً" في النفس، وهذا هو البعد الأقصى للكلمة الموحية، والمقصود بـ "البعد الأقصى" تلك الروحانية من الصور والرؤى والحدس والانفعالات.

وعلى هذا فاللفظة المفردة تقوم بدور هام في إعداد النفس، وإحداث الاضطراب فيها. ولكن دورها ـ أي الكلمة ـ مركبة يكون أكثر عمقاً وأثراً في الوجدان، وأقوى لمساً للإحساس، وأقدر على تحريك سواكن النفس، واستثارة كوامنها، وأدعى لبعث انفعالاتها وهيجانها.

واللفظة المفردة مهما أوتيت من تناسق الحروف وتزاوج المخارج، وتناغم الصوت، وليونة اللفظ، ومهما حملت من سعة المعنى وشموله

وجلاله فإنها لا تستطيع أن تؤدي المهمة التي تؤديها وهي مركبة، وإنها لأشبه بالدرة الفريدة يزيدها انتظامها في العقد بهاء ورونقاً ولألأة.

ومن جمالية اللفظة أن تتألف من أصوات متباعدة في المخارج، لأن الحرف صوت مستطيل متصل حتى تعترضه مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، وهو ـ كما نعلم ـ أساس في الموسيقى، لأن كل الأصوات تتألف من الحركة والسكون، ولكن على اختلاف في المقادير والأشكال.

وللحروف أجراس ناغمة تختلف كذلك باختلاف المقاطع، وكلما اتسعت موسيقى اللفظة كانت الفصاحة، فهو ـ أي الحرف ـ إما مهموس أو متوتر أو حاد أو لين أو متعطش تبعاً لمخرجه، وزمنه، ومداه.

واللفظة المركبة تنشئ قولاً، وتفجر طاقة، وتخلق "بعداً إضافياً" أي بعداً ثالثاً زيادة على البعدين الداخلي والخارجي، أي النفسي والطبيعي، وهذا البعد الإضافي ندعوه بـ "البعد الإيحائي"، ومن مجموع هذه الأبعاد تبني قولاً وحكماً، وتحدد إطاراً.

وإذاً:

من اللفظة المركبة، أو التعبير، أو الجملة ننشئ قولاً، ولذلك قيل: "الكلام هو اللفظ المركب المفيد بالوضع"، وهذا يشكل عملية "تبادل" بين القول والحياة.

فالتركيب في اللغة العربية إذاً تعهدته يد صناع، وتكفَّله ذوق رهيف، ونظمه عقل سليم عليم بأسرار الجمال البياني... إذا تم له كل ذلك تفجرت طاقات الألفاظ، وانداح عبيرها الآسر، وملأت جوانب النفس ارتعاشاً محبباً، ونشرت في أجوائها وأعماقها ارتياحاً عميقاً.

لا يتسنى لحجارة البناء مما كان حظها من جودة الصقل، ونصاعة اللون، وكرم المعدن، واستقامة الزوايا أن تستأثر بإعجابنا، أو تستحوذ على تقديرنا وهي مفردة، كما لو ضمت إلى نظيراتها في بناء القصر المنسق الجميل، الذي صممته وأقامته يدا مهندس خبير بأسرار الإشادة والبناء.

1ـ ولنأخذ على سبيل المثال لفظتي: ارتد النَّفَس، بفتح الفاء ـ فماذا تعطياننا؟؟

إنهما تعطياننا المعنى المباشر، الموضوع لهاتين اللفظتين في طفولتهما والمقصود "بطفولة" اللفظة المعنى المباشر الساذج المجرد من المجاز والكناية ـ وهو معنى لا يثير فينا هزة، ولا يحدث في أعماقنا ارتعاشة ولا اختلاجة، ولا يفجر في جوانب النفس زلزلة ولا عاصفة، وما ذلك إلا لأنهما أخذتا بمعناهما العادي الساذج البسيط على طريقة الإنشاء أو الإخبار.

ولكن... لنأخذ هاتين اللفظتين بمعناهما المجازي، ثم لنضع هذا المعنى مع مقابل له يزيده وضوحاً، ويكسبه بالمقارنة روعة وجمالاً، لنأخذه من بشار بن برد ـ مخضرم الدولتين: الأموية والعباسية ـ في وصف حركات حبيبته:

صدت بخد، وجلت عن خد ثم انثنت "كالنفس المرتد"

لقد أحسن الشاعر توظيف هاتين اللفظتين، وتمكن ببراعته، وعميق خبرته بصناعة البيان العربي أن يحملهما مسؤولية فنية، وهذه المسؤولية هي تشبيه سرعة حركات صاحبته بسرعة أخرى تزيدها وضوحاً وتكسبها خفة ورشاقة وجمالاً.

كما نجد وراء هذه الصورة التي تتبادر أولاً إلى أذهاننا معنى أدق وأبعد، وغرضاً أسمى وأعمق وهو أن صاحبته رشيقة القوام، كثيرة

الميسان، وهي صفة مستحبة في نساء ذلك العصر. كما يوحي إلينا هذا التعبير أنها خفرة حيية تتفتل بخفة ورشاقة تتقي أنظار الناظرين. والخفر والحياء صفتان مرغوب فيهما في المرأة العفيفة، والصورة ـ كما نرى ـ مركبة يحتاج تحصيلها وإقرارها في الفهم إلى مراحل[1].

2ـ والآن لنأخذ لفظة "الشهوة" وجمعها "شهوات"، فعلى ما في هاته اللفظة من مقاطع صوتية مثيرة كالشين المتعطشة المفخمة، والهاء الحلقية، والجهد الذي تبذله الشفتان في التلفظ بمقطع الواو. فإن كل ذلك يظل مقصوراً على حركات وانقباضات وانبساطات يقوم بها جهاز النطق لتهيئة النفس لقبول الأثر الخارجي باعتبارها لفظة مفردة.

ولكن إذا أخذنا هذه اللفظة ذاتها مركبة مع غيرها كما أوردها العباس بن الأحنف فإنها تخلق جواً أوسع وأنعم، وأصدى وأنغم.

أتأذنون لِصَبٍّ في زيارتكم فعندكم "شهواتُ" السمع والبصر

فتوالي حركات هذه اللفظة ـ حال جمعها شهوات ـ وامتداد الصوت عند نطقها، واختلاف هذا الامتداد الصوتي بين الثنايا والصدر والشفتين، ثم إضافتها إلى لفظتي السمع والبصر على مبدأ الاستعارة، كل ذلك أخرجها من طفولة المعنى وبساطته، إلى عنفوانه وسموه وروعته.

ولا يفوتنا أن العباس بن الأحنف من شعراء العفة العذريين القانعين بشهوات السمع والبصر، أي النظر وسماع الحديث عن شهوات اللمس والذوق الحسيين، وأنه استطاع بهذا البيت أن يترفع ويرفع الحب عن الدنايا إلى اللذاذات العلى، مع أنه استعمل لفظة كان مدلولها ـ في الأصل وقبل التركيب ـ الذوق واللمس الماديين.

---

(1) راجع مبحث الصورة، ص59.

3ـ وهذه لفظة "تحير" وتعني التوقف وعدم الاهتداء.

ولما استعملها عمر بن أبي ربيعة في محلها، ونفث فيها من مجاز المعنى، أو المعنى المجازي، أعطت جمالاً أغنى، وأفقاً أرحب، وربيعاً أعطر وأخصب.

وهي مكنونة "تحيَّرَ" منها في أديم الخدين ماء الشباب

فماء الشباب على ترقرقه وصفائه في الخدين، وتوهجه بنار الصبا، لم تتكامل ملاحته، وتستفيض روعته إلا بهذا "التحير"

هذا مع الإشارة إلى أني أرغب التجاوز عن لفظه "أديم" الواردة في البيت وأعدُّها قلقة غريبة نالت من جمال البيت وترف لفظه، وروعة صورته. ولم يشر النقاد ـ قديماً وحديثاً ـ إلى ذلك مع أنهم أشبعوا هذا البيت درساً ونقداً، وأكثروا منه استشهاداً وتمثيلاً.

4ـ وعند "كثير عزة" نجد أمثال هذه الأوابد الشوارد التي تتميز بها لغة العرب، وشعر العرب. قال في قصيدة:

لو أن "عزة" خاصمت شمس الضحى

في الحسن عند موفق لقضى لها

فالروعة والجمال يبهراننا في شبه الجملة المعترضة ـ عند موفق ـ من المتخاصمان؟؟ عزة والشمس؟

الشمس في رأد الضحى، ولا في اصفرار الغروب.

وما هو الحكم المشروط؟

هو أن يحكم لعزة على خصيمتها الشمس ليكون موفقاً في حكمه.

5ـ وهذه لفظة "تتقرى" وهي على شيء من الغرابة وخشونة اللفظ، وعسر المخارج، ولقد استخدمها البحتري الشاعر في إزالة شكه،

وارتيابه المغتلي عندما وقف يتأمل بدهشة وذهول صورة الفرس والروم وأعلامهم المرفوعة وسيوفهم ورماحهم المشرعة في معركة أنطاكية المرسومة على جدران إيوان كسرى في المدائن بمهارة ودقة وإتقان حتى خيل إليه أنهم أحياء في هذه الصور ـ جدّ أحياء ـ

تحسب العين أنهم جِدُّ أحياء لهم بينهم إشارة خُرْسِ
يغتلي فيهم ارتيابيَ حتى "تتقراهم" يداي بِلَمْسِ

ولا يفوتنا تعبير ـ جدُّ أحياء ـ في البيت الأول لما فيه من التأكيد والإلحاح على السامع ليقنعه أنه يرى أناساً أحياء لا صوراً مرسومة على الجدران.

أما لفظة "تتقرى" كما أشرنا أن الشاعر استعملها للتأكد من الحقيقة عن طريق لمس اليد، لا بل اليدين متناوبتين في اللمس، أو متعاونتين، فجاءت معبرة كل التعبير كما أرادها طبْعُه السليم، وذوقه الرهيف.

6ـ ومن التعابير الفنية الجمالية التي يذخر بها الشعر العربي قول الشريف الرضي:

ولقد مررَتُ على ديارهم وطلُولُها بيد البلى نهب
وتلفَّتتْ عيني ومذ خفيت عنِّي الطُّولُ "تلفَّتَ القلبُ"

فالتفاتة العين شيء طبيعي لا يستثيرنا، ولا يحدث في أعصابنا هزة ولا رعشة، ولا يفجأ إحساسنا، أما التفاتة القلب فهو الشيء الذي ينتزع إعجابنا ويحرك مشاعرنا لما فيه من المفاجأة، والقلب المعنوي، ومن تجسيد اللفظة، وإسناد ما لحاسة العين إلى القلب، والذي زاد هذا التعبير إمعاناً في الحسن، وإيغالاً في الجمال هو أولاً: تغيير المدلول

المعروف المألوف من لفظة "تلفت"، وثانياً هذه المقارنة بين تلفت العين وتلفت القلب، بين الالتفاتة الطبيعية وتلك الالتفاتة المجازية.

7ـ ومن التداعي للمشابهة والمناسبة أن نورد في هذا المقام قول البحتري أيضاً:

عذيري فيكَ من لاحٍ إذا ما أطلْتَ العَتْبَ حرَّقني مَلامَا

فتعبير "حرقني ملاما" بلغ غاية الإجادة والفنية، ومنتهى الجمالية.

1ـ لما توفر فيه من المقاطع الصوتية الهازة، ولما في وزن "فعل" من "تعطيش" عين الفعل، وقوة التضعيف التي تستهلك زمناً مضاعفاً.

2ـ لما في إسناد "التحرق" إلى الملام، ونقله من معناه الذي هو النار والحرارة إلى المعنى المجازي، ولما بين حرارة النار، ومرارة الملام من المشابهة في الإيلام.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى موسيقى المقاطع الصوتية في هذا البيت، فامتداد الصوت في الياء الساكنة المكسورة ما قبلها في لفظتي "عذيري" و"فيك"، والألف الساكنة المفتوح ما قبلها في الألفاظ ـ لاح ـ إذا ـ ما ـ ملاما، وكل هذا يقذف شحنة عاطفية ترتاح إليها النفس، والسمع، في هذا الانسياب الجمالي الناعم الناغم.

ومن القصائد الذاخرة بالألفاظ والتعابير الموحية "والمجسدة" قصيدة نازك الملائكة "دعوة إلى الحياة":

اِغضَبْ، أحبك غاضباً متمردا
في ثورة مشبوبة وتمزّقِ
أبغضت نوم النار فيك فكن لظى
كن عرق شوق صارخ متحرق

اغضـــب تكـــاد تمـــوت روحـــك، لاتكُـــنْ

صـــــمتاً أضـــــيِّعُ عنـــــده إعصـــــاري

حســـبي رقـــاد النـــاس، كـــن أنـــت اللظـــى

كـــــن "حرقـــــةَ الإبـــــداع" في أشـــــعاري

أنـــــــا لا أحبـــــــك واعظـــــــاً

بـــــل شـــــاعراً "قلـــــق" النشـــــيد

تشـــــــدو ولـــــــو عطشـــــــان دا

مـــــي الحلـــــق "محـــــترق" الوريـــــد

إنـــــي أحبـــــك صـــــرخة الإعصـــــار

في الأفـــــــــــــق المديـــــــــــــد

وفمـــــــــاً تصـــــــــباه اللـــــــــهيب

فبـــــــات يحتقـــــــر الجليـــــــد

إنـــــي أحبـــــك غصـــــة لا ترتـــــوي

يفنـــــى الوجـــــود وأنـــــت روح عاصـــــف

ضـــــحك جنـــــوني، ودمـــــع محـــــرق

وهـــــدوء قـــــديس، وحـــــس جـــــارف

إنـــــي أحـــــب تعطـــــش البركـــــان

فيـــــــــك إلى انفجـــــــــار

وتشـــــــــــوق الليـــــــــــل العميـــــــــــق

إلى ملاقـــــــــــــــاة النهـــــــــــــــار

وتحـــــرق النبـــــع الســـــخي إلى عانقـــــة الجـــــرار

إنـــــي أريـــــدك نهـــــر مـــــاء مالِلُجَّتِـــــه قـــــرار

فـالنفس في هـذه القصـيدة بركـان ثـائر هـادر، وإعصـار جـارف مدمر، والكلمات والتعابير مقذوفات، تحـرق، تـذيب، تزلـزل، تـدمر. لا تقف ثورة هذه النفس عند حد، إلا حد الاتحاد والتلاشـي والفنـاء في من تحب ثورة جامحة جائحة لا ندرك عمق قرارها، وأبعاد سعتها.

لاحظ التعابير:

اغضب ـ متمرد ـ ثورة مشبوبة ـ تمزق ـ نـوم النـار ـ اللظـى ـ شـوق صارخ متحرق ـ لا تكـن صـمتاً تضـيع عنـده الإعصـار ـ قلـق النشـيد ـ محترق الوريد ـ صرخة إعصار ـ غصة لا ترتوي ـ روح عاصف ـ ضـحك جنوني ـ حس جـارف ـ تعطـش البركـان إلى الانفجـار ـ تشـوق الليـل، الليل العميـق إلى ملاقـاة النهـار ـ تحـرق النبـع إلى معانقـة الجـرار ـ نهـر مالِلُجّتِه قرار.

هذه هي ثورة الشـعر الحقيقيـة الـتي نريـدها، ثـورة علـى محدوديـة اللفظة والصورة والفكـرة، ثورة تفجر طاقات الألفاظ، وطاقات النفس المعاصرة، الزاخرة بشتى الميول والرغبات.

هذا هو التجديد في اللفظة والتعبير والشـعور الـذي يصـور ويجسـد ثـورة الإنســان المعاصــر، وتعطشــه إلى احتضــان الحيــاة، واكتنــاه أسرارها، وجمالاتها ولذائذها.

إن وراء هــذه الألفــاظ روحــاً كبيتــاً لجيمــاً مصــفوداً، مــثقلاً بالمعوقات فهو يثور ضاجاً محطماً قيوده.

والآن، وبعد ما تقدم من الأمثلة علينا أن نجد أو نحاول أن نجد نوعاً من الدراسة الناقدة نطبق عليها المقاييس الجمالية التي يمكن استخلاصها من دراستنا هذه، ونحاول إظهار الآثار الفنية والنفسية والجمالية، لعلنا نبتعد ـ ولو قليلاً ـ عن أنماط النقد والدراسات الكلاسيكية.

ويقوم هذا النمط من الدراسة ـ ولا أقول: المنهج ـ على:

أولاً: دراسة البناء النغمي، أو الموسيقي، أو ما سميناه بجمالية المقاطع الصوتية، ومدى دلالته على التوتر النفسي عند الفنان، إبان حركية الإبداع والخلق والعطاء وأثر ذلك عند "المتلقي" ومدى عمق وسعة الإثارة في نفسه.

ثانياً: البناء التعبيري: كتداعي الكلمات، تآخيها، تماسكها، حيويتها، طاقاتها، تفجير هذه الطاقات، سعة البعد التعبيري.

ثالثاً: البناء المنطقي: حسن العرض، التنامي، الصور، التنسيق بين أجزاء الصورة، الربط بين الصورة وبين الواقع، واقع الحياة، واقع الذات، التداعي.

رابعاً: البناء الصوري، الصورة الجزئية، التامة، البسيطة، المركبة الواقعية، التخيلية.

خامساً: أثر العاطفة ـ الوجدان ـ العقل.

ولما نزلنا وادياً طلّه الندى حيياً، وبستاناً من النور حاليا

أجد لنا طيب المكان وحُسْنَه منى، فتمنينا، فكنت الأمانيا

أ ـ البناء الموسيقي:

1ـ نجد التشديد المتعطش الذي يعني التوقف لخلق شحنة من الإثارة وتعميقها وذلك في سبعة مواضع من البيتين، وفي الألفاظ، ولّما ـ طله ـ الندى ـ حييا ـ النور أجد ـ فتمنَّينا.

2ـ نجد الإطلاق الصوتي مع الألف الساكنة المفتوح ما قبلها في اثني عشر موضعاً: ولما ـ نزلنا ـ الندى ـ حييا ـ بستاناً ـ حالياً ـ المكان ـ منى ـ فتمنَّينا ـ الأمانيا.

فهذا الانسياب الصوتي مع الألف يعني راحة النفس وتطهيرها بقذف ما تختزنه من الطاقة العاطفية بحسب مبدأ "التطهير" الأفلاطوني.

3ـ نجد بوحاً هامساً في حرفي اللين ـ الواو والياء ـ الساكنتين في لفظتي النور وطيب، وفي ضمة الهاء المشبعة من لفظة "حسنه"، وهذا كله يشكل خطاً بيانياً متعرجاً ومتموجاً للتوتر العاطفي والحركة الوجدانية والنفسية الداخلية، ويملأ الفترات الزمنية التي تستغرقها الذبذبات والأصوات في أغوار النفس بالاستثارة، والهزات المتلاحقة. صاعداً مشبعاً مع الضمة، منساباً ممتداً مع الفتحة، مستقيماً صلباً حاداً مع التشديد، هامساً ناغماً مع اللين والسكون، هابطاً رقيقاً مع الكسرة.

ولا تفوتن القارئ هذه الأنات التي تبعثها تلك "النونات" المتعاقبة في شطر البيت الثاني: منى، فتمنّينا، فكنت الأمانيا. فهذه "الغنة" التي يحدثها هذا الحرف النغيم ـ النون ـ على اختلاف حركاته تعطينا. صورة صوتية مهموسة ناغمة لما يعتمل في نفس الشاعر من الأحاسيس، وعما يعتلج في أعماقه من عاطفة وانفعال.

ب ـ البناء المنطقي:

الوادي الطليل بالأنداء يكون حيياً، حالياً بالنور والأريج، ويصبح النزول به ـ وهو على هذه الشاكلة ـ حاجة طبيعية وملحة. ثم جاءت لفظة "لما" الحينية لتضع الزمان بجانب المكان ـ الوادي ـ ليصبح للقول مرتسم في الذهن، وتصور في الخيال. لأن الذهن والعقل يتطلبان الحدود والأطر الزمانية والمكانية وحيثما حصل الزمان والمكان اطمأن العقل، وهذا الذهن، ودخلت الصورة في حيز الحصر، ونطاق التصور والتحديد.

وهنا ندرك أن في قيام الزمان والمكان في تصورنا، والنزول في الوادي المطلول بالأنداء، والبستان الحلي بالنور ـ بسكون الواو ـ توافرت الأسباب الخارجية المثيرة للحواس، فتم "التداعي" واستحضار الصور فتذكّر الشاعر حبيبته.

ومن الجدير بالانتباه أن الشاعر "نكّر" لفظة "منى" لتكون شائعة في جنس الأمنيات المتعددة. ثم "عرّف" لفظة "الأماني" في قوله: فكنت الأمانيا. والمعرفة تستغرق كل الجنس لا بعضه لتعلم أن الحبيبة عند الشاعر هي جماع الأمنيات.

ج ـ الرمز والإيحاء:

لفظة "لما" في مطلع البيت الأول تعني الزمان، وترمز إلى ولادة الحياة. والنزول في الوادي يرمز إلى حركية الحية والوادي يعني المكان أو تأطير الحياة، والندى والنور رمزان لطفولة الحياة وحيويتها.

والبيت يتشكل من صورتين ماديتين بصريتين.

1ـ الوادي الحيي الطليل بالأنداء.

2ـ البستان الحالي بالنور.

وكلتاهما بصورة بسيطة.

أما التدريج من الأعم إلى الأخص، من الوادي إلى البستان فتنامي غير طبيعي، أو تنامي مقلوب.

ولفظة "أجد" في أول البيت الثاني فترمز إلى انبعاث الحياة الراكدة، ويحتوي البيت على صورتين:

1ـ صورة مادية شميه ـ بصرية بسيطة

طيْبُ المقام، وحُسْنُه

2ـ صورة معنوية "الأماني"

وهي صورة مركبة لأن الأماني لم تُطْلَبْ لذاتها، بل "تضمر" شيئاً وراءها وهي الحبيبة التي تجمعت كل الأمنيات فكانتها.

د ـ الإطار العام:

مشاركة بين الطبيعة والذات، بين العالم الخارجي، وعالم النفس الداخلي.

الوادي الحيي المطلول، والبستان الحَلِيِّ بالنور والبراعم، أيقظا في النفس المنى، والحبيبة جماع هذه الأماني.

***

اللاجئ والشتاء[1]

وهذا نموذج من النقد الحديث الذي يجمع بين النقد الجمالي والتحليلي، وبين الذاتي والموضوعي، أو بين الرؤيا الخاصة، والإحساس الموضوعي.

الشمس... وانطفأ ابتسام اللّه في ثغر النهار
والرُّعبُ مِلْءُ الدرب والليلُ المخيف يلفُّ داري
ومشى الصقيع إليَّ، والجوعُ الرهيب إلى صغاري
يتكومون على حصيرهِمُ، بلا نور، ونار
فتراقصت شتّى الظِّلالِ الراعبات على الجدار
وعيونُهم للدربِ دربِ الكوخ تقتاتُ انتظاري
وأريتهم خجلاً وراء الليل، فاعتذر التّواري
خجل الظلام من العبور، على الصّبيَّات العواري
باركْتُه، ودفنتُ تحت حنان جانِحَتَيْهِ عاري!!

***

(1) من ديوان "أضاميم الأصيل" للمؤلف.

يـــا رب كيـــف زرعـــتَ في دربـــي، وعـــيني الصَّـــحاري!
وجعلـــت عمـــرَ بـــنيَّ كـــلَّ العمـــر حشـــرجةَ احتضـــار!
لم تلـــق في جفـــنيَّ مـــن خضـــر المُنَـــى ظـــلَّ اخضـــرار
فيثـــور وحـــشُ الحقـــد حـــين تَسُـــوطُنِيْ نظـــراتُ جـــاري!!
عبّـــأْتُ كـــلَّ جـــرارِه خمـــراً، ولم تَنْضَـــحْ جـــراري!!
هـــل تنفضَـــنَّ يـــداك عـــن جفـــنيَّ ذلِّ الانكســـار؟
هـــل يُرضِـــيَنّكَ إن مضـــيتَ، ومـــا صـــحبتُكَ في ســـفاري
وعبَـــرتُ أزرع في الســـماوات العُلـــى لفـــت ازورار
وألمُّ حتـــى مـــن درو بـــكَ في جـــبينِ الشـــمس غـــاري
فهـــديرُ جُرحِـــي ـــ لا عـــدمت الجـــرح ـــ أغنيـــةُ انتصـــار

1ـ الجو العام للقصيدة:

مأساوي، وأشخاص المأساة الشاعر وأبناؤه.

2ـ المكان:

كوخ وحصير يتكوم عليه الصغار، ودرب مملوء بالرعب.

3ـ الزمان:

ليل مخيف يلف الكوخ لفاً، يمشي فيه الوحشان الرهيبان الصقيع والجوع إلى هؤلاء الصغار حيث انطفأ ابتسام اللّه ـ الشمس ـ من شفتَي النهار، وانتشرت الأشباح الراعبة متراقصة على الجدار.

4ـ أدوات المأساة:

الخوف، الرعب، الليل، الجوع، العُري، الانتظار.

5ـ المعاناة:

صراع بين الإنسان والحياة، بين الشاعر والمجتمع، المجتمع بقسوته وظلمه والشاعر الإنسان بتمرده وتحديه، المجتمع الطبقي الذي أسكنه الكوخ الحقير المظلم البارد ـ بلا نور ونار ـ وكوَّم صغارَه على الحصير خائفين جزعين تقتات عيونهم مرارة الانتظار، وجعله يواري بناته الصبيات العاريات وراء الليل خجلاً فيخجل حتى الظلام من ضمِّهِنّ عاريات تحت جناحه ألحَانِّ الرحيم.

ويتدرج الشاعر بالتحدي من المجتمع إلى "القوى" التي تتحكم بمصاير الناس، تلك القوى التي توزع الحظوظ توزيعاً تنكره العدالة فتملأ جرار جاره خمراً، وتدع جرار الشاعر جافةً فارغة، غير مَنْضُوحة بقطرة واحدة، وزَّعت دربه وحتى عينيه بالصحاري الجدباء الجافة، وجلَتْ عمر بنيه كلَّه حشرجةً وحرمت عينيه من الأحلام الخضراء الندية فلم تلق فيهما لا اخضرار الأماني، ولا ظل اخضرارها، فكيف لا يثور وحش الحقد في صدره، كلما رأى وارِفَ النعم على جاره، الذي يسوطه بنظراته الشامتة المزدرية المستخفة المتعالية.

ولا يخفى على الناقد بروز بعض خصائص العقل الشرقي السامي الذي يربط الأشياء كلَّها بالسبب الواحد، بالقضاء والقدر، خلافاً للعقل الغربي الآري الذي يربط إخفاق الفرد في الحياة بأسباب شخصية واجتماعية.

ويقف الشاعر أمام القوى الجائرة متحدياً متمرداً متسائلاً تساؤلاً مبطناً بالسخرية والتهكم والمرارة، والتحدي لتلك القوى التي زرعت دربه بالجفاف فظل قاحلاً، عينيه، فظلتا جديبتين، ولم يتلق جفناه

من المنى الخضراء ظل اخضرار وكيف أحالت عمر صغاره حشرجة احتضار، وينتفض مهدداً متوعداً، إذا لم تنفض تلك "القوى" ذل الانكسار عن جفنيه، فسيزرع السماء ـ موطن هذه القوى ـ لفت ازورار، ويلم عن دربها في جبين الشمس نثار الغار، ويتخلى عن مصاحبتها في السفار.

ويختتم القصيدة متحدياً هازئاً بالجراح، فما كان هدير جراحه إلا أغنية انتصار. فقد أحاله الظلم والسحق والحرمان إلى عملاق يسخر من قدره.

6ـ المدرسة:

مع أن للقصيدة سمة "الواقعية"، فالطابع "الرومانسي" ينسحب على كل أبياتها، ونرى فيها المزج بين الذات والموضوع.

7ـ الألفاظ الرامزة:

الشمس: رمز الولادة ـ ولادة الحياة، والانطفاء: رمز التلاشي، والصقيع: رمز جفاف الحياة، والكوخ والحصير: رمزا الفقر المدقع، والصحاري: رمز الجدب، والاحتضار: رمز الوت، والنظرات السائطة: رمز الحقد والتعالي، واللفت المزور: رمز الاستهانة والكبرياء والتحدي.

8ـ التعابير التجسيدية:

الشمس: ابتسام الله، الصقيع والجوع يمشيان، الظلال الراعبة تتراقص، العيون: تقتات الانتظار، الانتظار: قوت، التواري: يعتذر، الظلام يخجل، الصحاري: زرع نابت في الدرب والعينين، الحقد: وحش ثائر، النظرات: سياط لاهبة، الذل شيء مادي: ينفض عن الجفون الكسيرة.

9ـ النمو العضوي والتنامي في القصيدة:

القصيدة ذات مراحل ثلاث: الأولى تصف المأساة، وتشكل ما ندعوه بالعرف المعاصر "اللوحة"[1]. والثانية: تساؤل لائع ومرير ومتمرد عن السبب، الثالثة: تحد ووعيد وتمرد. وفي مراحلها الثلاث استطاعت إيصال التجربة والمعاناة إلى المتلقي بما تهيأ لها، وتوافر فيها من رموز وإيحاءات. وموضع بالغ الحساسية ذو صلة مباشرة بالعاطفة والوجدان فهي في مراحلها الثلاث تتنامى تنامياً عضوياً.

والبيت الأول الذي يمثل الولادة ـ الشمس ـ والفناء ـ الانطفاء ـ من دون فاصل زمني، يدل على عنف المأساة ولفظة "يتكوّمون" توحي بالكثرة، والهوان، والنفاية، وتجمع الشكل والحركة، ولأن الصغار بلا نار يتكومون من البرد، ولأنهم بلا نور يتكومون من الخوف.

والبيت الثالث فيه قسمة مواتية، فالصقيع يمشي إلى الأب الشاعر لأنه يدأب ساعياً في "الخارج"، والجوع يمشي إلى أبنائه لأنهم يتكومون على الحصير في "الداخل".

10ـ الألفاظ الموحية وألفاظ الجلال:

الليل، الرعب، الرهيب، التكوم، الحشرجة، الاحتضار، الانطفاء...إلخ.

11ـ الموسيقى:

الحروف اللينة الوفيرة في الكلمات: الصقيع، الليل، الرهيب، حصير والياءات المشددة إليّ، عينيّ، جفنيَّ، بنِيّ، تُشيِعُ النغم اللائع

---

(1) سنلحق بحثاً عن اللوحة مع نماذج عنها.

الذي يفرغ شحنة عاطفية في الأبيات.. وحرف التأسيس ـ الألف ـ قبل الروي يمكن للقافية لأنه حرف مد مشبع.

12ـ العاطفة:

تسيطر العاطفة في مرحلتي القصيدة الأولى والثانية حيث تدور الأحداث حول أبناء الشاعر العراة الجياع تلسعهم سياط البرد، ويعضهم الجوع، وتكتنفهم الظلمة، ويرهبهم الليل بأشباحه المتراقصة على جدران كوخهم المتداعي، ويرهق أعصابهم الانتظار.

13ـ الأسلوب:

انتقائي، ألفاظ موحية، معبرة عن عمق التجربة وأبعاد المأساة، خال من الحشو ومن التقديم والتأخير في الجملة، يعتمد ـ أحياناً ـ على الجمل الاعتراضية التي جاءت للتأكيد والتقرير لا للتزيد، وعيونهم للدرب ـ درب الكوخ ـ تقتات انتظاري... وجعلتُ عُمْرَ بنيَّ ـ كل العمر ـ حشرجة احتضار.

فهدير جرحي ـ لاعدمت الجرح ـ أغنية انتصار.

فلو أسقطنا هذه الجمل المعترضة ـ كما هو الشأن غالباً في الجمل الاعتراضية ـ لفقدت الأبيات رونقها وروعتها وجماليتها وإيحاءها.

ولكنه ـ أي الأسلوب ـ تركيبي يؤلف بين التباعد والتناقض، ويعتمد خصائص الألفاظ، ويولد صراعاً بين المنطقي، وغير المنطقي، فلفظة "التواري" في البيت السابع ذات رمز معنوي، ولكنه يعتذر "فاعتذر التواري" فانتقل بذلك من المعنوي إلى المحسوس، وكذلك لفظة "الذل" في البيت الخامس عشر تحمل معنى "معقولاً" لا محسوساً

مادياً.. لكن الشاعر ألبسها معنى المحسوس عندما "نفضها" عن الأجفان. وهذا اللون من التعبير والتصوير يمكننا أن نسميه "اللمحة الدالة".

وظاهرة الجمع بين المتناقضات، وخلق الصراع، والتجاذب والمقاومة بين مدلولات الألفاظ تسم أسلوب القصيدة بسمة "عامة" تعطيها طابعاً "خاصاً".

***

الفصل السابع
تطور الشكل في الشعر العربي

في هذه اللمحة الموجزة نحاول أن نستعرض تطور الشكل في الشعر العربي، حيث كثر الجدل وتعددت الآراء في هذه القضية. أما مضامين الشعر واتجاهاته ومقاصده فبحث آخر سبق هذه العجالة، ونعتقد أننا استوفيناه أو استوفينا بعضه في فصول كتابنا هذا.

مفهوم التطور:

التطور: نمو بطيء التدرج، يؤدي إلى تحولات منتظمة، ومتلاحقة، تمر مراحل مختلفة، يؤذن سابقها بلاحقها.

والتطور لا يتضمن في ذاته فكرة التقدم، أو التقهقر، وإنما يعبر عن التحولات التي يخضع لها الكائن العضوي أو المجتمع.

ولكن المفهوم المباشر للتطور هو التدرج نحو الأفضل، والأكمل، والأسمى. والأدب ـ ومنه الشعر ـ كواقعة نفسية واجتماعية يُعدُّ كائناً حياً نامياً، وهو بهذه الصفة خاضع لناموس التطور، وقوانين التحول، ومذاهب الارتقاء.

وأمام هذه الحقيقة تبادرنا الأسئلة الآتية: هل يتطور الأدب اعتباطاً؟ مصادفة؟ وبدون إدراك سابق لنتائج هذا التطور؟ هل تطوره حتمي وفق قوانين محكمة وثابتة؟ أو تبعاً للظروف العرضية كوجود نوابغ يحدد حب الاستطلاع اتجاههم.

هل يتطور تبعاً لميولنا الطبيعية؟ أم رغبة في التحسين؟؟.

وبما أننا سلمنا أن للأدب طبيعة الكائن النامي فنحن ـ والحالة هذه ـ ملزمون بالتسليم في أنّه يتطور وفق قانون ثابت ومحكم وحتمي.

واستناداً إلى الوثائق التاريخية يمكننا القول: إن بعض التحولات التي طرأت على الشكل في الشعر العربي ظهرت ـ أول ما ظهرت ـ لدى عرب المغرب وفي الأندلس على وجه التحديد، حيث كانوا ـ على ما نعلم ـ أول من تجرأ وتجوز على قدسية القافية الواحدة في القصيدة الواحدة وذلك في "الموشحة".

كما أن عرب المشرق عرفوا أشكالاً في القالب الشعري لم تكن لهم سابقة علم بها في تاريخهم الأدبي مثل: الدوبيت، وهو مأخوذ عن الشعر الفارسي كما يدلُّ عليه اسمه.

وهناك "الكان وكان" و"القوما"[1]، ولكننا لم نستطع تحديد الزمن الذي استحدثت فيه هذه الأشكال بالضبط. وهل هو متقدم على زمن الموشحة أم متأخر عنه؟؟ ولكن من وجهة النظر العامة فإن احتكاك العرب بالفرس هو أسبق من وجودهم في الأندلس، مع العلم أن نشوء هذه الظاهرات الأدبية جاء بعد فتح فارس وفتح الأندلس بزمن طويل وبعد انتشار الحضارة العربية في كل من فارس والأندلس وذيوع الغناء، وشيوع الترف، ومجالس اللهو والطرب، الخمر والقيان، وتزاوج الثقافات.

***

(1) وتغلب عليهما اللغة العامية.

الموشحات والأزجال الأندلسية

يقول المؤرخ الإسباني "إنخل غنثالث" في كتابه "تاريخ الفكر الأندلسي" عارضاً نظرية المؤلف "خليان ربيرا": "إن الأندلسيين العرب كانوا يستعملون العربية الفصحى في المدارس والدواوين والوثائق، في حين كانوا يستعملون في أحاديثهم اليومية لهجة من اللهجات اللاتينية الدارجة، وهذا الازدواج في اللغة كان أصلاً في نشوء طراز شعري مخطط تمتزج فيه مؤثرات شرقية وغربية، ولقد اذدرى أهل الأدب الفصيح والمعنيون، بأمر هذا الطراز الجديد، بينما مضى بعض الناس يتناقلون معطياته سراً فيما بينهم، ويذاع أمره داخل البيت، وفي أوساط العوام، وقد أخذ هذا الطراز الجديد من الأدب الشعبي صورتين: إحداهما "الزجل" والثانية "الموشحة"[1].

ونحن إذا حللنا هذا النص رأينا فيه تشنيعاً من المؤلف غير مقصود على هذا الشعر الهجين "المخطط" المتولد من المؤثرات "الشرقية والغربية" ورأينا أيضاً أن أهل الأدب الفصيح والمعنيين "يزدرونه". ولكن "بعض" الناس يتناقلون معطياته "سراً"، وأمره لا يذاع إلا "داخل البيوت" وفي "أوساط العوام".

---

(1) تاريخ الفكر الأندلسي لـ "إنخل غنثالث" ص 142 ويقال: إن الزجل هو الشكل العامي للموشح، ولكن بعض الزجالين خلطوا في أزجالهم بين الفصحى والعامية.

ويمكننا أن نكتفي بهذا المقدار من التعليق على هذه "الوثيقة" للتدليل على نشوء هذا "الشكل" في الشعر العربي.

وخلاصة القول: إن "الموشحات" في أصل نشوئها كانت خروجاً على "شكل" القصيدة العربية الملتزمة ببحر واحد، وقافية واحدة. ولكن ما الدوافع النفسية، والاجتماعية، والأدبية التي حدت بالشعراء إلى ذلك؟

والجواب أن ذلك لا يخرج عن أربعة دوافع:

1ـ التحدي لشعراء المشرق العربي لأنهم استحدثوا ألواناً وأشكالاً في الشعر العربي متأثرين بالثقافة الفارسية، والتحدي والسياق في مختلف الميادين كان سمة بارزة بين عرب المغرب، وعرب المشرق في السياسة والأدب وضروب العمران، وتجاوز هذا التحدي كل الحدود المقبولة حتى أصبح تقليداً بليداً لكل شيء فشمل أسماء المدن فنجد في الأندلس "حمصاً" إشبيليا كما في الشام حمص، ونجد أسماء متبني المغرب وبحتري المغرب ـ ابن هاني وابن زيدون ـ ونجد أسماء الخلفاء كالمعتضد والمعتمد حتى قال أحد الشعراء المشارقة يعير المغاربة:

مما يزهدني في أرض أندلس

أسماء معتمد فيها ومعتضد

ألقاب مملكة في غير موضعها

كالهر يحكي انتفاخاً صورة الأسد

2ـ التقليد لشعراء الفرنجة نتيجة الاحتكاك والاختلاط سكناً، ولغة، وأدباً.

3ـ التسلل إلى الأدب العربي والشعر العربي من تلك الشعوب المجاورة تسللاً "مخططاً" كما يشير إليه المؤرخ الإسباني في النص السابق.

4ـ الحاجة إلى التجديد. علماً بأن الشعر الأندلسي في تلك الحقبة من التاريخ كان خصباً، غنياً، يتسع لمتطلبات حياتهم وعواطفهم، وقد اتسعت آفاقه حتى شملت وصف الدور والقصور، والجبال والأنهار، والحدائق والبرك، ومجالس الطرب، وكل ما يختلج في نفوسهم من الرغبات.

البند:

وعرف شعراء المشرق "شكلاً" جديداً أيضاً هو "البند" وهو حلقة وسطى بين الشعر والنثر.

لم يستحدث العرب هذا "الشكل" وإنما اقتبسوه عن الفرس بحكم الاختلاط وامتزاج الثقافتين، وبما اقتبسوه من حضارتهم. كما هي الحال عند الأندلسيين.

والبند لفظة فارسية، وهو في الشعر الفارسي متعدد الأنواع كـ "ترجيع بند" ويتكرر فيه بعض الأبيات. و"تركيب بند" لا يتكرر فيه ما يتكرر في ترجيع بند، وهناك بند "تركيب وترجيع" وهو الذي يصل الأبيات السابقة باللاحقة[1].

ويقال ـ على تحفظ ـ إن أول بند عرف في الشعر العربي ينسب إلى ابن دريد ب351هـ العالم اللغوي صاحب المقصورة المشهورة، المعروفة بمقصورة ابن دريد والتي مطلعها:

---

(1) البند في الشعر العربي للأستاذ عبد الكريم الدجيلي.

يـا ظبيـة أشـبه شـيء بالمهـا ترعى الخزامى بين أشجار النقا

أما البند المنسوب إليه فهو:

رُبَّ أخٍ كنت به مغتبطاً، أشد كفي بعرى صحبته، تمسكاً مني بالود ولا أحسبه يغير العهد ولا، يحول عنه أبداً ما حل روحي جسدي، فانقلب العهد به، فعدت أن أصلح ما أفسده، فاستصعب أن يأتي طوعاً فتأنيت أرجيه فلما لج في الغي أباء ومضى منهمكاً غسلت إذ ذاك يدي منه ولم آس على ما فات منه وإذا لج بك الأمر الذي تطلبه فعد عنه وتأتي غيره. ولا تلج فيه فتلقى عنتاً.. إلخ.

وإذا أنْعمنا النظر في هذا "البند" نجده في أكثره جاء موزوناً ومن بحر الرجز ووزنه مستفعلن ست مرات، وقد جاء به مفتعلن بدلاً من مستفعلن.

قلنا: جاء في أكثره موزوناً، وقد يكون جاء موزوناً كله، والرواة والنقلة أخلوا ببعض ألفاظه فجاء بعضه مخالفاً للوزن، ولكنه خرج عن الشعر العربي بثلاثة أمور:

الأول: أنه غير مقيد بالقافية.

الثاني: هذا "الردف"[1] في أكثر فقراته مما يجرده من صفة الشعر ويلحقه بزمرة النثر: لأن "الردف" معاب ومنكور في الشعر العربي، ولقد أنكر الشعراء والنقاد على النابغة الذبياني قوله مادحاً:

وهم دخلوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ أني...

شهدتُ لهم مواقفَ صادقاتٍ تُخبِّرُهم بصدق الود عني

(1) ويسمى أيضاً التضمين.

فقد ردف، أو ضمن البيت الأول بالثاني حيث جعل خبر "أن" الواردة في آخر البيت الأول جملة "شهدت" والواردة في أول البيت الثاني.

الثالث: عدم الوزن أحياناً.

ويمكن إعادة تركيب هذا "البند" فيأخذ شكل الشعر من حيث الوزن لا من حيث القافية كما ترى:

رب أخ كنت به مغتبطاً أشد كفي بعرى صحبته

تمسكاً مني بالعهد، ولا أظنه يغير العهد، ولا...

يحول عنه أبداً!! ما حل روحي جسدي

فانقلب العهد به فعدت أن أصلح ما أفسده

فالبيتان الأوليان موزونان ومن بحر واحد هو بحر "الرجز" ولكنهما من قافيتين اثنتين، والثاني منهما "مردوف".

أما البيت الثالث وصدر البيت الرابع فمن وزن آخر، وهو "مجزوء الرجز" وعجز البيت الرابع من بحر ووزن البيتين الأوليين، ولكنه من قافية مستقلة عنهما.

وهذا يذكرنا بلعبة قصيدة "التفعيلة" التي تطول وتقصر وتخرج من وزن إلى آخر ومن بحر إلى بحر بحجة أن "التفعيلة" وزن.

وهكذا نجد أن هذا "الشكل" المعروف بـ "البند" هو محاولة مبكرة للتحلل من القافية مع الاحتفاظ بالوزن أحياناً، والجمع بين أكثر من وزن كالرجز ومجزوئه مع ربط بعض المقاطع والفقرات ـ ردفاً ـ تشبهاً بالنثر وانسياقاً نحوه، وانقياداً إليه.

ويقول الأستاذ عبد الكريم الدجيلي في كتابه "البند في الشعر العربي":

البند لون من ألوان الأدب العربي، وضرب من ضروبه ـ ولم يقل: لون من ألوان الشعر العربي للأسباب التي ذكرناها ـ وجد أخيراً نتيجة خروج عن عمود الشعر التقليدي الذي لا ينظم ويجود فيه إلا العمالقة، فهو ليس بالموزون المقفى فيعد من باب الشعر العربي المعروف، ولا هو بالذي انتزعت منه القافية والوزن فيكون من قبيل النثر وبابه، فهو إذن حلقة وسطى بين النظم والنثر.

ثم يقول: "وهذا يؤيد تحفظنا من نسبة البند السابق إلى ابن دريد.

ثم يقول: "وهذا اللون وجد متأخراً، ونظم فيه كثرة من الأدباء في حقبة لا تعدو 300 سنة"، وهذا يؤيد تحفظنا من نسبة البند السابق إلى ابن دريد.

ثم يتابع قائلاً: "والذي يبدو لي بعد التتبع والاستقراء أن الموشح، والبند والرباعيات، والمستزاد، والمذيل، والنظم على الأوزان الفارسية من "دوبيت" وغير ذلك. كل هذا وأمثاله في شعرنا العربي ما هو إلا انتفاضة وثورة ضد عمود الشعر التقليدي المتحدر من أجيال سحيقة في القدم، وأحقاب لا علم لنا ببدايتها. وأقصد ذلك الشعر الذي ينظم على قافية واحدة، ووزن واحد، فإن الشاعر المبتدئ والضعيف الذي ليس له ثروة لغوية لا في الثقافة، ولا الملكة اللغوية والأدبية يخرج في القصيدة إلى هذه الأوزان المختلفة، والقوافي المتعددة ليقوى على السير في نظم الشعر إذ إن خياله لم تتسع آفاقه ولم تقو عنده الملكة الأدبية".

ثم يتابع قائلاً: "وكل هذه الانتفاضات على عمود الشعر التقليدي باءت بالفشل والخسران، ولم تعد تقدم أو تؤخر في موضوعه"[1].

---

(1) البند في الشعر العربي.

ومن الذين كتبوا "البند" وأدخلوا "جديداً" عليه شهاب الدين الموسوي المعروف بابن معتوق، فقد جعل "قفلة" لكل بند من بنوده تخالف ما سبق من الأشكال المعروفة، وهي إنهاء كل بند بلفظة آخرها راء مفتوحة[1].

وممن كتبوا في البند أيضاً ابن نباته، وإليك ما ورد منه في ديوانه:

أيها الرائح يطوي مهمه البيد
ضحى بالضُّمَّرِ القود
رويداً واصطبارا
كيف تسطيع بأن تجنح للسير
بما فارقت من ضير
وقد فارقت من ضير
وقد فارقت من في وجنتيه يشبه الشمسا
وفي محياه يحيي ميت الرمس
هو اللذة للخمس
وأقصى منية النفس
غزال يقق الثغر

***

(1) ديوان ابن معتوق.

وحتى الشعراء المعاصرين الأحياء، "والتموزيون" منهم ـ كما يدعون أنفسهم ـ يكتبون "البند"، وهذا هو الشاعر التموزي يوسف الخال صاحب مجلة "شعر"، وهي من أشد الصحف في البلاد العربية عداوة للشعر العربي الموزون المقفى ـ يقول في ديوانه "البئر المهجورة" تحت عنوان "المفازة والبئر والله".

أعطشان؟ خذ الصخرة واضربها
وفي القمة زحزحها عن القبر
وأما عضك الجوع فهاك المن
والسلوى، وأما صرت عريانا
فخذ من ورق التوت رداء
وفي التجربة الكبرى تصبر صبر
أيوب، ولا تهلع إذا ما استفحل
الشر، صليب الله مرفوع
على رابية الدهر
على دربي
تماسيح، وأشباه تماسيح
وغيم أسود ينذر بالعاصفة
الهوجاء، بالطوفان، بالموت
على قارعة الدرب
وهذا الزاحف العاري إنسان
أإنسان على شاكلة الله

ولا يخدعن القارئ هذا "النمط" من "الإخراج" الشعري، وما فيه من "التداخل" المقطعي، فما ذاك إلا محاولة لتضليل القارئ، وتوجيه ذهنه بعيداً عن الوزن والقافية. ولكن إذا أعدنا كتابة هذا "البند" بطريقة الشعر، وأخرجناه من هذا "التداخل" المتعمد بدا لنا شعراً موزوناً، ومن بحر "الهزج" ولكنه متعدد القوافي وإليك ذلك:

أعطشان؟ خذ الصخرة واضر بها
وفي القمة دحرجها عن القبر
وأما عضك الجوع
فهاك المن والسلوى
وأما صرت عريانا
فخذ من ورق التوت
وفي التجربة الكبرى
تصبر صبر أيوب
ولا تهلع إذا ما استفحل الشر
صليب الله مرفوع
على دربي تماسيح
وأشباه تماسيح
وغيم أسود ينذر
بالعاصفة الهوجاء
بالطوفان، بالموت، على قارعة الدرب
وهذا الزاحف العاري إنسان
أإنسان على شاكلة الله؟؟

وهكذا وعبر هذه المراحل عرف الشعر العربي من "الأشكال" الموشح والزجل على اختلاف ألوانهما كما عرف الكان وكان، والقوما، والبند، والرباعيات والمستزاد ـ المذيل ـ والدوبيت وغيرها.

ويمكن القول: إن بعض هذه المحاولات تلاشت ولم تثبت أمام شكل الشعر العربي الأصيل، ولم تزد على كونها "انتفاضات" لم يكتب لها البقاء والاستمرار، وإن حفظها التاريخ فكما يحفظ في صفحاته آثار الأمم البائدة والكوائن المنقرضة.

ويمكن القول أيضاً: إن الدوافع التي أشرنا إليها سابقاً (راجع الصفحة 134 هي نفس الدوافع لم تتغير في جوهرها و"غايتها" وإن تغيرت وتطورت "الوسائل".

***

المحاولة المعاصرة

في عصرنا الحديث بدأت محاولات شبيهة كل الشبه بالمحاولات التي عرفها التاريخ، والتي أشرنا إلى بعضها، فهل الدوافع هي نفس الدوافع؟؟

يقول شعراء "الحداثة": إن معطيات الحياة العامة، والحياة الفكرية بصورة خاصة تتطلب منا "التجديد".. التجديد في كل شيء.

هذا منطق سليم وصحيح. إنه منطق الحياة المتجدد دائماً، والمتطور دائماً نحو الأتم والأكمل، والأفضل، ولكن، كيف؟؟ ومن أين نبدأ؟؟

كلنا يؤمن بنبل الغاية!! ولكن هذا الإيمان لا يكفي للوصول إلى الغاية وتحقيقها. فهناك "الوسيلة" فما هي الوسيلة أو الوسائل التي نحقق فيها التجديد؟؟؟

كل ما عرفناه من أطوار الشكل في الشعر العربي عبر التاريخ منذ العصر الأندلسي حتى متوسط الأربعينيات من هذا القرن ظل مرتبطاً بالأصل فلم يتنكر للوزن والقافية والموسيقى وإنما حاول:

1ـ تعدد القافية في القصيدة الواحدة.

2ـ تعدد الوزن والقافية في القصيدة الواحدة.

وسنعطي نماذج متعددة لهذه الألوان التي عرفها شكل الشعر العربي خلال عصوره المتعددة.

***

الحركة الجديدة

لابد لمؤرخ الأدب العربي أن يعرج ويقف ـ ولو قليلاً ـ عند الحركة الأدبية التي ظهرت في أواسط الأربعينيات من القرن العشرين. وهذه الحركة الرامية إلى التمرد على نظام القافية الواحدة في القصيدة، والخروج على نظام البيت ذي الشطرتين والتفاعيل المتقابلة، المتوازنة.

هذه التجربة أو المحاولة التي ثار عليها المحافظون من المثقفين، وقابلتها الجماهير العربية بالاستهجان والاستنكار. ورموها بشتى التهم، وكانت مثار جدل ومراء وخصومة.

وكان رد الفعل عند بعض دعاة التجربة الجديدة أن هاجموا التراث العربي ونظام الشعر الأصيل كيدا لمناوئيهم، متهمينهم بالجمود، والرجعية، وقصور الرؤية.

وفي رأينا أن هذه الظاهرة ليست إلا **حلقة في سلسلة تطور وتطوير شكل الشعر العربي**، هذه السلسلة التي بدأها شعراء عرب الأندلس والتي لا تنتهي إلا بانتهاء الأدب والشعر، وكان على المحافظين ودعاة الأصالة أن يدعوا أمر هذه الحركة للزمن، وهو الكفيل ببقاء الصالح والأصلح للحياة، فإذا أثبتت التجارب أهليتها وصلاحيتها أضفناها إلى تاريخنا الأدبي، ومجدنا الحضاري بكثير من الفخر والاعتزاز.. وإذا تخلت عنها الحياة ورفضتها طبيعة الشعر العربي والنفسية العربية أحلناها إلى متحف التاريخ بقية من أثر تخلت عنه الحياة.

والآن لنستعرض الظاهرة الجديدة ونعين مسارها، ونحدد مدى حركيتها، وارتباطها بالشعر العربي الأصيل، أو انفصامها وانفصالها عنه.

إذا تناولنا شعر الرواد الأوائل للحركة الذين قادوها وأعطوها ملامحها المميزة كالسياب، والبياتي، والملائكة، وفدوى طوقان، نرى أن عملهم الجديد ينحصر:

أولاً: في تحطيم القافية الواحدة في القصيدة.

ثانياً: في تعدد الوزن والتلاعب بالتفاعيل في القصيدة الواحدة.

ولكن يجب الانتباه إلى أن هؤلاء الرواد القادة لم يعددوا "البحور" في القصيدة الواحدة كما يظن الكثيرون من الذين لا علم لهم بالعروض. وإنما تلاعبوا بتفاعيل البحر الواحد الذي بنيت عليه القصيدة وأجازوا أن ترد تفاعيله التامة والمجزوءة والمشطورة والمنهوكة في القصيدة، الواحدة، وهذا لم يألفه الذين ألفوا القصيدة العربية ذات وزن واحد، وضرب واحد، وعروض واحد.

فتمت لهم ـ أي لرواد التجربة ـ بذلك حرية الحركة، وتحرير الكلمة، والفكرة من قيود التفاعيل المتوازنة في نظام البيت ذي الشطرتين. واستطاعوا بالوقت ذاته أن يحافظوا على الموسيقى وأن يعطوها ألواناً وأنغاماً تتعدد بتعدد ألوان المقاطع المختلفة، طولاً وقصراً وفق جوازات البحر التامة والمجزوءة والمشطورة والمنهوكة التي أشرنا إليها.

أما الذين اعتادت أسماعهم نظام الموسيقى الرتيبة من مطلع القصيدة حتى نهايتها فلهم العذر أن يتحفظوا، وأن يقفوا موقف الناكر في بادئ الأمر، ولكن متى علموا أن هذا "الخليط" من الأنغام

لا يخرج في حقيقته عن وزن "البحر" الواحد وجوازاته فإنهم لا شك سيزول تحفظهم ويتغير موقفهم.

كل من مارس الشعر العربي الأصيل وعاناه يدرك مدى الصعوبة، ومدى المعاناة التي يتعرض لها الشاعر بسبب النظام الصارم المفروض من القافية الواحدة، ونظام البيت ذي التفاعيل المتوازنة. وأن هذا النظام الرهيب كثيراً ما يحول بين الشاعر وبين الكلمة المرادة، وبينه وبين تبسيط الفكرة وتبسطها، وإيضاحها واستيفائها. ولا يستطيع ترويض هذه الصعاب وتذليلها إلا الشعراء العباقرة العمالقة الذين أوتوا الحظ الأوفى والأوفر من الثقافة الصحيحة، وامتلكوا ناصية اللغة وأدركوا أسرارها واشتقاقاتها ومختلف علومها. أما الناشئون الذين تنقصهم الإمكانات الثقافية والاستعداد الطبيعي فيسقطون صرعى عياء في المضمار لضعف الوسيلة وضحالة الاستعداد والموهبة. ولذلك كثر لدينا الشعراء وقل، بل ندر، الشعر.

ولا يفوتنا أن نشير هنا إلى أن ما قامت به المحاولة الجديدة من الخروج على نظام التفاعيل المتساوية والمتوازية في البيت الواحد لا ينطبق على كل بحور الشعر التي رصدها الخليل بن أحمد الفراهيدي، إن المحاولة لا تنطبق إلا على البحور المتجانسة الصافية أي التي تتجانس تفاعيلها في عدد الأسباب، والأوتاد، والفواصل، وهي ثمانية فقط. الكامل والهزج، والرجز والسريع، والرمل، والوافر والمتقارب، والمتدارك. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن التجربة ـ المحاولة ـ ليس لها صفة الشمول، وإن عمل الشاعر ذي الأوزان الحرة محدود ومحصور، ومقصور على ثمانية بحور من أصل ستة عشر بحراً.

قلنا: إن عمل الرواد الأوائل في الحركة الجديدة كان إيجابياً، ولا يتنكر، ولا ينفصم عن الأصول المقررة للشعر العربي، وإنما

أحدث "تعديلاً" في نظامه. ولكن جاءت فئة تدعى الانتماء للحركة وتنقصها المؤهلات الثقافية والفكرية، فانحرفت بالحركة عن غايتها وأهدافها ومسارها، وسقطت في النثرية والخطابية والتقريرية والفوضى والغموض. هذه الفئة لا نكون مغالين إذا قلنا إنها أخطأت الغاية والوسيلة معاً وكانت عاملاً بارزاً في أزمة الشعر المعاصر، وعدّت الجماهير أن عملها منفصل عن حياتها وقضاياها وخاصة ذلك الرفض الحاد للأفكار والأشكال الأدبية القديمة.

***

ولنعد الآن إلى الأشكال المتطورة التي ظلت ـ مع تطورها ـ مرتبطة بالأصل والأصالة.

***

أولاً: الخروج على القافية الواحدة

نجد ذلك:

1ـ في "الموشحة" وهي المحاولة الأولى ـ على ما نعلم ـ التي تمردت على قدسية القافية الواحدة في القصيدة الواحدة، وإن احتفظت ـ في أول الأمر ـ بالوزن الواحد كموشح لسان الدين بن الخطيب:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس

***

إذ يقود الدهر أشتات المنى تنقل الخطو على ما ترسم
زمراً بين فرادى وثنا مثلما يدعو الوفود الموسم

والحيا قد جلل الروض سنا فثغور الزهر منه تبسم

***

وروى النعمان عن ماء السما كيف يروي مالك عن أنس

فكساه الحسن ثوباً معلما يزدهي فيه بأبهى ملبس

***

وهناك ألوان كثيرة من "الموشح" كالمجنح، والمضمون، وغيرهما[1]. تعددت فيها القوافي والأوزان أيضاً.

2ـ المزدوجة:

وتأتي القوافي في المزدوجة متعددة بتعدد الأبيات كما تكون "مصرعة" أي أن القافية تلزم مصراعي البيت الواحد أي صدره وعجزه.

وتستعمل المزدوجة عادة في موضوعات العلوم والمتون؛ لأن تعدد القافية في كل بيت يجعل الشاعر حراً وقادراً على تأدية كل أفكاره واستيفاء موضوعه بسهولة ويسر.

ولقد استطاع أبان بن عبد الحميد اللاحقي أن ينظم للبرامكة كتاب كليلة ودمنة شعراً بطريقة القصيدة المزدوجة ليسهل على أبنائهم حفظه واستيعاب معانيه، ومقاصده، وأغراضه، وبذلك نال مرتبة لديهم، وشأناً عندهم، حتى إنهم قدموه على أبي نواس.

ويستهل اللاحقي مزدوجته الطويلة بقوله:

هذا كتاب أدب ومحنه وهو الذي يدعى كليلة دمنه

---

(1) راجع كتاب "دار الطراز" لابن سناء الملك.

فيــه احتيــالات وفيــه رشــد وهــو كتــاب وضــعته الهنــد
فوصــفوا آداب كــل عــالم حكايــة عــن ألســن البهــائم
فالحكمــاء يعرفــون فضــله والســخفاء يشــتهون هزلــه

وهناك مزدوجة ابن سينا المنطقية ومنها:

وهــذه الآلــة علــم المنطــق منــه إلى جــل العلــوم يرتقــي

وبعد المقدمة يدخل الموضوع قائلاً:

اللفــظ: إمــا مفــرد في المبنــى لــيس لجــزء منــه جــزء المعنــى
وهــو الــذي قيــل بــلا تــأليف كقولنــا: زيــد، أو الظريــف[1]

3ـ المناوحة:

وهي تغيير القافية بعد كل بيتين أو ثلاثة مع الاحتفاظ بالوزن، أما إذا تغيرت القافية بعد أربعة أبيات أو خمسة فهي "المسمطة".

قال ميخائيل نعيمه في النهر المتجمد:

قد كان لي يا نهر قلب ضاحك مثل المروج
حــر كقلبــك فيــه أميــال وآمــال تمــوج

***

قد كان يضحي غير ما يمسي، ولا يشكو الملل
واليوم قد جمدت كوجهك فيه أمواج الأمل

***

(1) كتاب منطق المشرقيين لابن سينا.

بـالأمس كنـت مرنحـاً بـين الحـدائق والزهـور

تتلـو علـى الـدنيا ومـن فيهـا أحاديـث الـدهور

***

بالأمس كنت تسير لا تخشى الموانع في الطريق

واليوم قد هبطت عليك سكينة اللحد العميق

4ـ وقد يوحد هذا اللون من المناوحة بين قافيتي الصدر من كل بيتين في كل عقد من القصيدة الواحدة. كما يوحد بين قافيتي عجز البيتين:

قالت نازك الملائكة في قصيدة "الزهرة السوداء":

كنزنـا الغـالي تركنـاه هنـا لحظـات ثـم أسـرعنا إليـه

والتمسـناه وراء المنحنـى وعلـى التـل فلـم نعثـر عليـه

وسـألنا عنـه في الغابـة ربـوه فأجابـت أنهـا قـد نسـيته

وهمسنا باسمه في سمع سروه فتناست في الدجى ما سمعته

***

غـير أن الفجـر حيـاً بابتسـام وأرانا في مكان الكنز زهره

نبتـت سـوداء في نـون الظـلام وسـقاها دمعنـا لينـاً ونشـره

5ـ وتتناوح القافية بعد ثلاثة أبيات كقول إيليا أبي ماضي في الطلاسم:

جئـت لا أعلـم مـن أيـن ولكـني أتيـت

ولقـد أبصـرت قـدامي طريقـاً فمشـيت

وســـــأبقى ســـــائراً إن شـــــئت هـــــذا ، أو أبيـــــت

كيـــــف جئـــــت؟ كيـــــف أبصـــــرت طريقـــــي؟

لست أدري

***

أجديـــــــد؟ أم قـــــــديم أنـــــا في هـــــذا الوجـــــود

هـــــل أنـــــا حـــــر طليـــــق؟ أم أســـــــير في قيـــــــود؟

هـــــل أنـــــا قائـــــد نفســـــي في حيـــــاتي؟ أم مقـــــــود؟

أتمنى أنني أدري ولكن:

لست أدري

6ـ ويلحق بهذا النوع ـ المناوحة ـ المربع والمخمس.

فـالمربع تتوحـد فيـه القافيـة في ثـلاث شـطرات مـن كـل عقـد ، ولكنهـا تختلـف بـين عقـد وعقـد ثم تخـالف الشـطرة الرابعـة في العقـد الأول عن الشطرات الثلاث ولكنها ـ أي الشطرة الرابعة ـ تتوحد في كل عقد ، وتُعَدُّ قافية الشطرة الرابعة "لازمة" أو "قفلة".

قال ابن جحة الحموي مخمساً لبردة البوصيري:

لما مزجت دمي بالدمع من ألمي وهمت في لجج الدمعين من سقمي

قالوا: بعيش مضى مع جيرة العلم أمـن تـذكر جـيران بـذي سـلم

مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم

والقفلـة أي الشـطرة الأخـيرة تـأتي رابـع الشـطرات في المربـع وخامسهن في المخمس.

7ـ وقد تبلغ العقود في القصيدة الواحدة أربعة أبيات، أو أكثر، كما قلنا كقصيدة أبي القاسم الشابي "ظل وادي الموت" أو قصيدة "سكران وسكرى" لخليل مردم بك، والجمال والكبرياء، والجمال والتواضع للشاعرين شبلي الملاط، وخليل تقي الدين.

8ـ وقد تتناوح القوافي وتتداخل كقول إيليا أبي ماضي:

تعـــــالي نتعاطاهـــــا كَلَـوْن التـبر بـل أسـطع

ونسـقي النـرجس الواشـي بقايـا الـراح في الكـاس

فـلا يعـرف مـن نحـن ولا يبصـر مـا نصـنع

ولا ينقـل عنـد الفجـر نجوانـا إلى النـاس

فالبيت الأول والثالث من قافية واحدة، والثاني والرابع من قافية ثانية.

9ـ وقد تختلف صورة هذا "التداخل" كقصيدة فدوى طوقان "وحدي مع الليل":

1ـ في الليل إذ تهبط روح الظلام

2ـ مرسلة فيه الرؤى الهائمة

3ـ يطيف بي في يقظتي الحالمه

4ـ طيف، ولكن ماله شكل

5ـ يحضنه جفني ولا ظل

6ـ وإنما بحسي الملهم

7ـ أعيه شيئاً ملغزاً مبهما

8ـ كأنما طلسمه الليل

9 -وكلما رفعت في وحدتي له مصابيحي انزوى في القتام

فقد تداخلت القوافي هنا كما ترى، فالشطر الأول وحيد القافية، والشطرتان الثانية والثالثة تشكلان بيتاً "مصرعاً" ومثله الرابع والخامس والسادس والسابع ثم يأتي الشطر الثامن ملتزماً قافية الرابع والخامس، أما البيت التاسع فيعود بقافيته إلى الشطرة الأولى من القصيدة.

وهذا اللون يمضي به الشاعر "كيفيا" من دون الاعتماد على هندسة بنائية للقصيدة، إلا ما اتفق له مصادفة من توافق القوافي.

ومثله قول بدر شاكر السياب في "أنشودة المطر":

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجُّه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تفيض من غوريهما النجوم

***

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والضياء والظلام
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

ونشـــــــوة وحشـــــــية تعـــــــانق الســـــــماء

كنشـــــوة الطفـــــل إذا خـــــاف مـــــن القمـــــر

***

ثانياً - تعدد الوزن والقافية في القصيدة الواحدة

1ـ خرج بعض الشعراء عن الوزن الواحد والقافية الواحدة في القصيدة الواحدة كما فعل الشاعران الأخوان فوزي وشفيق المعلوف في ملحمتيهما "على بساط الريح" و"عبقر" وإليك مثالاً من ملحمة عبقر.

حـوم شـيطاني علـى عبقـر يؤذنهـا بقربـه، وانحـدر

وحـط بـي فيهـا فـألفيتني أمـام شمطـاء طواهـا الكـبر

تلـف ثعبانـاً علـى وسـطها يكمن في نابيه كيد القدر

مجـامر الصـندل مـن حولهـا تألـب الجـن عليهـا زمـر

ينبعـث الـدخان مـن شـعرها ويلتظـي في مقلتيهـا الشـرر

كأنمـا اللّه لـدى بعثهـا ذوَّدهـا بكـل مـا في سـقر

حديث العرافة:

ويحـــك يـــا إنســـان ألـــق عصـــا ســـحرك

ذعـــرت فينـــا الجـــان فعـــذن بالشـــيطان

مـــن شـــرك

وددت يا غادر لو أنني أطلقت ثعباني لا ينثني عنك فيرديك ولكنني

أخشـــى علـــى الثعبـــان مـــن غـــدرك

في نابـــه الســـم كـــان وصـــــــار في صـــــــدرك

ويظهر بعض "التناظر" في هندسة هذه القصيدة كما هو الحال في العقد الأول من قول "العرافة" والعقد الأخير منه.

2ـ اختلاف عدد التفاعيل في القصيدة الواحدة مع بقاء القافية كقصيدة نزار قباني "أحزان في الأندلس":

كتبت لي يا غاليه

كتبت تسألين عن إسبانيه

عن طارق يفتح باسم الله دنيا ثانية

عن قبة بن نافع

يزرع شتل نخلة في قلب كل رابيه

سألت عن أمية

سألت عن أميرها معاويه

عن السرايا الزاهية

تحمل من دمشق في ركابها حضارة وعافيه

3ـ التلاعب في عدد التفاعيل وتعدد القوافي في قصيدة لا عقود لها، وقد تكون القوافي مرسلة مع الاحتفاظ بالوزن كقصيدة بدر شاكر السياب "حفار القبور":

درب كأفواه اللحود

لـولا التماعـات الكواكـب وانعكـــاس مـــن ضـــياء

تلقيــه نافــذة، ووقــع خطــاً تهـــــــاوى في عيـــــــاء

***

يصـــدي لـــه الليـــل العميـــق وحـــــارس تعـــــب يعـــــود
وســـــنان يحلـــم بـــالفراش وزوجـــه تـــذكي الســـراج
وتـــؤجج التنـــور صـــامتة وأخيلـــــــة اللـــــــهيب
تضـــفي عليهـــا مـــا تشـــاء مـــن اكتئـــاب وابتهـــاج

***

ثم اضمحل الحارس المكدود والـــــــنغم الرتيـــــــب
وقـــع الخطـــا المتلاشـــيات كأنـــه الهمـــس المريـــب

ما زال يخفق من بعيد

وهذا اللون أشبه ما يكون بما استحدثه عصر الانحطاط من "البنود" وله كل خصائصها من وزن واحد ـ غالباً ـ وقواف متعددة، وشيوع "الردف" أو "التضمين" ولكنه يزيد عليها ـ أحياناً ـ بالاكتفاء بشطر من بيت كما نلاحظ في مطلع القصيدة والخاتمة.

4ـ تعدد عقود القصيدة والتفاعيل والقوافي على أكثر من وجه مع الاحتفاظ بوزن واحد كقصيدة فدوى طوقان "العودة":

وأطل وجهك مشرقاً من خلف عام
عام طويل ظل في عمري يدب كألف عام
عام ظللت أَجرُّه خلفي وأزحف في الظلام

***

وعواصف ثلجية تَصطكُّ حولي
والطريق... ظلت تضيق
كأنها أمل يضيق
وتضيع في تيه القتام

***

عــام طويــل ظــل يفصــلنا بـــــه عـــــام صـــــموت
بحـــــرٌ دَجَـــــتْ أمواجـــــه وتجمـــدت.. بحـــر تمـــوت...
فيـــــه الحيـــــاة، وتغـــــرق الخلجـان في بحـر السـكوت

***

وأنـــا علـــى الشـــط الأصـــم أنـــا والفـــراغ وليـــل وهمـــي
أصغي لعل صدىً يمر...
بي عل شيئاً منك، حس، نبأة، شيئاً يمر...
بي منك عبر مدى السكون
لا شيء إلا وطأةٌ ثَقُلَتْ، وصمت مستمر

5ـ وهناك من عدد التفاعيل ولكنها من بحر واحد، حيث يأتي بهذا البحر تاماً ومشطوراً ومنهوكاً مستعملاً شتى ضروبه وأعاريضه، يوحِّد القافية حيناً ويعدِّدُها أحياناً كما فعل الشاعر محمد منذر لطفي في أكثر قصائد ديوانه "حوار مع المهدي المنتظر".

مضى عام على الطوفان
ولكن الحياة الحلوة المغناج لم تلمس أديم الأرض في سيناء
ولم تلمس أديم الأرض في الجولان
مضى عام، وجرح القدس ما جفت دماه الحمر
ولا من يسمعُ الصوت المغمَّسَ بالرجاء المُرّ
ولا أمضى الربيع الضاحك الصناج في أطلاله الثكلى بقايا العمر
يَعزُّ علي أن ألقاك يا وطني تنادي الثأر
يا أرضي تنادي الثأر
ولا من يسمع الصوت المغمَّس بالرجاء المُرّ

***

بلادي أي ليل حلَّ في واديك والشطآن
يَعزُّ علي أن ألقاك نهب الريح والقرصان
فكيف النسر يرضى أن يعيش اليوم في الحمأ
مضى عام على الطوفان في سبأ
ولكنَّ الذين جلاهم الطوفان ما شدُّوا عزيمتهم لأخذ الثار
ولا رفعوا لأجل العودة الزهراء آلاف البنود الحمر
لعلَّ بشارةً بيضاءَ تلمح في ظلام الليل
لعل المنقذ "المهديَ" يولد من بحار اليأس، يولد من بحار الويل.

وهذه القصيدة الغنية بضروب "التشكيل" غنية أيضاً برموزها واتكائها على التاريخ.

فالمهدي المنتظر هو رمز العودة ـ الرجعة ـ الإنقاذ ـ ليملأ الأرض قسطاً وعدلاً كما ملئت ظلماً وجوراً في نظر بعض الناس.

وهو أيضاً رمز لما لا يكون، رمز الاستحالة، والتوهم، والخرافة، كالغول والعنقاء في نظر بعضهم الآخر من الناس.

والقصيدة ترمز إلى مشكلتنا، مشكلة العرب ـ كل العرب ـ مشكلة فلسطين، وترمز إلى الهزيمة، كما ترمز إلى توقع الانتصار على يد ذلك المهدي المنتظر.

وكما يتأرجح المهدي المنتظر بين الشك واليقين، بين الأمل واليأس، بين الواقع والمستحيل، فكذلك القضية ـ قضية فلسطين ـ تتأرجح بين اليأس والرجاء، بين الإيمان والإنكار، بين الترقب والنسيان في ضمائر العديد من الأمة العربية.

كما يرمز الشاعر إلى هزيمة حزيران بالطوفان الذي يكتسح كل ما يعترض سبيله، وإلى الصهاينة بالتتار، والغربان، والغول، والقرصان.

وأخيراً يتجسد "المهدي المنتظر" فإذا هو "تشرين" تشرين الانتصار، تشرين رمز الولادة الجديدة، ولادة الإنسان العربي الجديد.

وهكذا نرى أن القصيدة جمعت بين محاولات "التشكيل" في الأوزان وبين التلاعب المستساغ في التفاعيل والقوافي، كما مزجت في "مضمونها" بين الواقع والأسطورة.

التفعيلة:

تقبل الشعر العربي عبر مراحل تطوره شتى "الأشكال" كما رأينا ومنها ما دعوناه بـ "لعبة التفعيلة" وهي على تعدد ألوانها ـ في القصيدة الواحدة تظل محتفظة بالموسيقى، وربما جاءت موسيقاها ذات ألوان متعددة خلافاً للموسيقى الرتيبة.

ولكن بعضهم انطلاقاً من مفهومه لـ "التفعيلة" حسب أن كل ما يقال، وكل ما يكتب إذا أمكن إخضاعه للتفاعيل فهو شعر موزون، باعتباره ينطبق على الأوزان العامة. ويستدل ويستشهد بما ورد في القرآن الكريم من الآيات الموزونة مثل ما جاء في وصف أبي لهب:

تبت يدا أبي لهب، وتب ما أغنى عنه ماله وما كسب[1]

وما جاء على لسان فرعون:

لعلي أبلغ الأسبا ب أسباب السماوات[2]

---

(1) سورة المسد.

(2) سورة غافر.

وفي قصة بلقيس:

أوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم[1]

ومثل: سيكفيكهم الله

وبما ورد في القول المأثور:

يا لك من أصبعة دميت وفي سبيل الله ما لقيت

وهذا الزعم والتوهم قديم جداً، فقد أشار إليه الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" قائلاً: "اعلم أنك لو تتبعت أحاديث الناس، وخطبهم، ورسائلهم لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن كثيراً، ومستفعلن مفاعلن، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا. ولو أن رجلاً من الباعة صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كانَ تكلَّمَ بكلام في وزن مستفعلن مفعولات فكيف يكون هذا شعرا؟؟ وصاحبه لم يقصد إلى الشعر.

ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام. وإذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها كان شعرا.

ويمضي الجاحظ متهكماً ساخراً فيقول: سمت غلاماً لصديق لي وكان قد سقي بطنه وهو يقول لغلمان سيده: اذهبوا بي إلى الطبيب وقولوا قد اكتوى وهذا الكلام يخرج وزنه خروج فاعلاتن مفاعلن أربع مرات، وقد علمت أن هذا الغلام لم يخطر على باله قط أن يقول بيت شعر أبداً. ومثل هذا الكلام كثير لو تتبعته في كلام حاشيتك وغلمانك لوجدته[2].

---

(1) سورة النمل.

(2) البيان والتبيين ج1 ص 195 طبع المكتبة الحديثة ـ بيروت.

2ـ التحرر من الوزن والقافية:

وأخيراً لم يكتف بعض الشعراء الناشئين بتعدد الأوزان والقوافي والتلاعب ما طاب لهم بالتفاعيل، بل تحرروا نهائياً من كل ماله صلة بالشعر الموزون المقفى، وخرجوا على كل ما عرفه الشعر العربي من "أشكال" عبر تاريخه الطويل ومراحل تطوره المتعددة، وانتقلوا بعملهم هذا من زمرة الشعر إلى زمرة النثر.

المقطوعة النثرية:

ولعل خير هذه المحاولات وأكثرها توفيقاً وقُرباً من عالم الشعر هي "المقطوعة النثرية" أو الشعر المنثور ولا أقول القصيدة النثرية كما يقولون، فما هي مميزات وخصائص المقطوعة النثرية؟؟

المقطوعة النثرية قديمة في الأدب العربي لا كما يزعم بعضهم أنها من معطيات الشعر المعاصر. فقد عرف الأدب العربي "مقطوعة النثر" منذ ترجم كتاب "العهد القديم" ـ التوراة ـ إلى لغة العرب... فنشيد الأنشاد لسليمان هو أرفع وأسمى وأخلد وأمتع مثال للشعر النثير، عجزت وتعجز الآداب العالمية عن مجاراته، وقصرت عن تقليده وعطاءاته.

سواء منها القديمة والحديثة. وتمتاز المقطوعة النثرية.

1ـ باسمها المتواضع فهي لم تتعال إلى مستوى القصيدة الموزونة المقفاة النغيمة.

2ـ بأنها تجمع بين الشعر والنثر في آن واحد، فلها من الشعر ألفاظه الموحية وتعبيراته المجنحة وآفاقه الفساح، وصوره الرفافة الملونة وإن لم يكن لها وزنه ونغمه. وهذا يدنيها من النثر، ويلحقها بفصيلته وإنما أطلق عليها اسم "القصيدة" تجوُّزاً.

3ـ إنها وإن حرمت من الموسيقى والنغم فقد اعتاضت عن ذلك بإطلاق الخيال وتقصي الموضوع وتلوينه وبالحركية بسبب الحرية، والتخلص من القيود.

4ـ هذه الخصائص وهذه المرونة في طبيعة "المقطوعة النثرية" جعلتها تتمدد في الأدب العربي الحديث، وتعايش القصيدة التقليدية ولا تتنكر إحداهما للأخرى. ويجوز لنا القول: إن إحداهما أحياناً يمكن أن تستقصي بعض الموضوعات حيث تستعصي على الثانية.

ونسوق هنا بعض المقاطع من نشيد الإنشاد:

صرة المر حبيبي لي.

بين ثديي يبيت.

طاقة فاغية حبيبي لي في كروم عين جدي.

ـ ها أنت جميلة يا حبيبتي، ها أنت جميلة. عيناك حمامتان.

ـ ها أنت جميل يا حبيبي، وحلو، وسريرنا أخضر، جوائز بيتنا أرز.

وروافدنا سرو.

ـ أنا نرجس شارون سوسنة الأودية.

ـ كالسوسنة بين الأشواك، كذلك حبيبتي بين البنات.

ـ كالتفاح بين شجر الوعر، كذلك حبيبي بين البنين، تحت ظله اشتهيت أن أجلس، وثمرته حلوة لحلقي.

أدخلني إلى بيت الخمر، وعلمه فوقي محبة.

اسندوني بأقراص الزبيب، انعشوني بالتفاح، أني مريضة حباً.

شماله تحت رأسي، ويمينه تعانقني.

أحلفكن يا بنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقول ألا تيقظن، ولا تنبهن الحبيب حتى يشاء.

***

ـ ها أنت جميلة يا حبيبتي، ها أنت جميلة.

عيناك حمامتان من تحت نقابك.

شعرك كقطيع معز رابض على جبل جلعاد.

أسنانك كقطيع الجزائر الصادرة من الفسل اللواتي كُلُّهنَّ مُتْئِم، وليس فيهن عقيم.

شفتاك كسلكة من القرمز.

وفمك حلو.

خدُّكِ كفلقة رمانة تحت نقابك

عنقك كبرج داود المبني للأسلحة، ألف مِجَنٍّ علق عليه، كلها أتراس الجبابرة ثدياك كخشفي ظبية توءَمين، يرعيان بين السوسن.

ـ حبيبي أبيض وأحمر، معلم بين ربوة، رأسه ذهب أبريز، قصصه مسترسلة حالكة كالغراب، عيناه كالحمام على مجاري المياه، مغسولتان باللبن، جالستان في وقبَيْهِما، خداه كخميلة الطيب، وأَتْلامُ رياحين زكية، شفتاه سوسن تقطران مراً مائعاً.

يداه حلقتان من ذهب، مرصعتان بالزبرجد، بطنُه عاجٌ أبيض مغلَّفٌ بالياقوت الأزرق.

ساقاه عمودا رخام، مؤسستان على قاعدة من أبريز.

طلعته كلبنان حلقه حلاوة، وكلُّه مُشْتَهيات.

***

ومثال آخر للشاعر محمد الماغوط بعنوان "رجل على الرصيف":

نصفه نجوم

ونصفه الآخر بقايا وأشجار عارية

ذلك الشاعر المنكفئ على نفسه كخيط من الوحل

وراء كل نافذة

شاعر يبكي وفتاة ترتعش

قلبي يا حبيبة فراشةٌ ذهبية

تحوم كئيبةً أمام نهديك الصغيرين

كنتِ يتيمةً وذات جسد فوار

ولأهدابك الصافية رائحة البنفسج البري

عندما أرنو إلى عينيك الجميلتين أحلم بالغروب بين الجبال

والزوارق الراحلة عند المساء

أشعر أن كل كلمات العالم طوعُ بناني

ومثال آخر:

1ـ قرانا[1]

شبابيكنا لهفُ انتظار.

حدائقنا مواسم مواعيد.

وتلالُنا غابات كرز وجُمَّيزٍ، ووشوشةُ سنابل

سفوحنا سكرة أشعة، وهناءة اخضرار

---

(1) ديوان هيكل الذكرى للمؤلف 1937.

زنودنا حُبْلى بالنشاط، وعيوننا أمداء أمل

وعلى أسطحتنا تغنج النجوم.

وألف قمر مفلوش على روابينا الهانئة

2ـ جبالنا

من انزلاق أقدام الآلهة صاعدة، هابطة، من الأرض، وإلى السماء، انتصبت جبالنا، وانداحت الأودية.

غلائل الضباب توشح قممها، وهناك تتكئ السماء، وتولد الأساطير، وفي تعاريج الأودية ترقص عذارى الجن عرايا، وترعف الحب والحنين اللائع، وفي سفوحهن تنهل باقات العتابا، وحزم الميجنا، ودفقات الناي المبحوح، والعندلة.

الدروب مزروعة مواويلَ صبايا

ومرشوشة بالتنهدات وفوح الصلوات.

وأطفالنا.

أطفالنا عند أقدام القمم، يتلعون أعناقهم لاحتلال القمة، ودحرجة النجوم.

3ـ شتاؤنا

كانون يتنهد في قرانا رعوداً، وشآبيب لهب. عيوننا المشتعلة فرحاً تمتد لتواكب العاصفة، لأنها ستلد الخصب، والفرح وتحيل شرفاتنا حفيف أجنحة وأغاريد

وجونا رهرهة أنوار، وملعب فراشات.

وتحبل كرومنا بالعناقيد، وتحلم جرارُنا بالخمر

وخلف معاقد أهدابنا تتماوج أحلام، وتعربد عاصفة، ويتململ تاريخ.

2ـ هوس واستخفاف:

وهنـاك مـن تجـاوزوا النثريـة في الشـعر إلى المباشـرة والذهنيـة والخطابية والتقريرية.

وهنـاك مـن تعـدوا كـل هـذا، وسـقطوا عامـدين في الغمـوض، والإبهام، وضياع الرؤيا، والرؤية الشعرية، وأفقدوا "الكلمة" دلالتها المعنوية واللغوية والنغمية، وإليك المثال:

ثدي النملة يفرز حليبه ويغسل الاسكندر

الفرس جهات أربع، ورغيف واحد.

الطريق كالبيضة لا نهاية لها.

ومثل هذا قول أحدهم بعنوان "**هذا هو اسمي**":

"ماحياً كل كلمة ـ هذا ناري ـ لم تبق آية ـ دمي الآية ـ هذا بدئي ـ دخلت إلى حوضك ـ أرض تدور حولي ـ أعضاؤك نيل يجري ـ طفونا ترسبنا ـ تقاطعت في دمي ـ قطعت صدرك أمواجي ـ انهصرت، لنبدأ: نسي الحب شفرة تمشي ـ إذا عبر الملح التقينا هل أنت؟ ـ حبي جرح ـ جسدي وردة على الجرح لا يقطف إلا موتاً ـ دمي غصن أسلم أوراقه استقر".

فهل هذا شعر؟

هل هذا نثر؟

3ـ ولم يقـف الأمـر عنـد هـذا الحـد مـن التجـاوز، والغمـوض، والإبهـام، والفوضـى ولعـب البـدع الأدبيـة، بـل تعـدى كـل ذلـك إلى الاستهانة بكل قيم الشعر وقيم التعبير، والاستخفاف بالقراءة. فيقول أحدهم وتنشره بعض الصحف وتحت عنوان شعر.

الخدر.. الطحلب.. لون الكاكي.. غبش الدوخة.. قعر القنينة.. طين المعنى المبتسر.. التاج القرميد.. سنونوات الهجرة.. قهقهة التنور.. شذى الأطفال.. أنا السكير الموشوري.

وعلق على هذا أحدهم قائلاً: هذا شيء يشبه الجنون لكن فيه حلاوة الشعر!! إنه ارتكاس في شيء لم يكن من قبل!!

فأين هي هذه "الحلاوة"؟ وما هو هذا الارتكاس؟؟[1]

نحن نؤمن بأن الشعر، أو بعض الشعر يحوي، أو يجب أن يحوي بعض الغموض، ولكنه الغموض المحبب الممتع المثير، الذي يتميز به الشعر.. الغموض الذي لا يستعصي على الفهم، ولا يَعْتَاصُ على الذهن.. الغموض الذي تتوارى خلفه إيماءات شافة وموحية.

ولا نذهب بعيداً إذا قلنا: إن هذا النوع من الشفافية هو شرط أساسي في بعض ألوان الشعر، أما أن يصبح الغموض غاية في ذاته.. أن يصبح "إبهاماً" فذلك ما يلجأ إليه القاصرون العاجزون عن الإيضاح والإفصاح.. أو المتعمدون.

***

الخلاصة

إن شعراء "الحداثة" حاولوا ويحاولون الخروج على الأساليب القديمة، والتحرر منها، والتنكر لها، وإيجاد أساليب بديلة منها وعنها، ولغة معاصرة تعبر عن أفكارهم ومفاهيمهم للأدب والشعر والفن.

---

(1) لم نشر إلى أسماء هؤلاء.

إن ظـاهرة التمـرد علـى القيـود، والنـزوع إلى الحريـة والتجديـد ظاهرة طبيعية وتاريخية وليست بالجديدة المستحدثة.. ولكن التجربة التي قام بها بعض الناشئة أخفقت لضعف الاستعداد وقصور الوسيلة.

إن الإغـراق المتعمـد في الغمـوض، في الإيحـاء، والانطـواء علـى الـذات، والتجريـد واسـتيراد الرمـوز، والأسـاطير، واعتمـاد الموسـيقى الداخليـة، وتشـفيف الصـور حتـى تخلـو مـن الثقـل المـادي، والجنـوح المتقصـد إلى الإبهـام والإيهـام، والفـرار إلى الأحـلام، والخلـود إلى الأوهـام، كـل ذلـك أفضـى إلى الفوضـى والتسـيب والضـياع وتعتـيم الـرؤى، والرؤيـة، وأضـاع الجهـد، وحصـيلة الثـورة وعنفـوان التمـرد وإخـراج التجربـة والمحاولـة مـن نطـاق الشـعر. وظلّـت رغـم اصـطخابها الظاهر قليلة التمادي في الأعماق.

الموسيقى والموسيقى الداخلية والإلهام

الموسيقى ـ كما نعلم ويعلم المثقفون ـ هي العنصر الذي يميز الشعر العربي عن النثر، ويحدد لكل منهما زمرته وفصيلته.

هذه الموسيقى التي تحدث الهزة في مشاعر المتلقي، وتثير كوامنه، وتستثير عواطفه.

هذه الموسيقى المنسابة عبر أبيات القصيدة العربية، ومقاطعها، وكلماتها، وحتى حروفها هي التي مكنت التاريخ من القول: هذا شعر وهذا نثر:

هذه الموسيقى ـ مضافة إليها الكلمة الموحية الرامزة والصورة الآخذة الشافة ـ هي كل الشعر.

هذه الموسيقى يقول الخارجون على الشعر العربي: إنهم استعاضوا عنها بالموسيقى "الداخلية"؟ فما هي هذه الموسيقى الداخلية؟؟

لو فرضنا أو سلمنا جدلاً أن "أحدهم" يشعر بشتى الأنغام الحادة، أو الهادئة، المتناغمة أو النشاز، المتزنة أو المشوشة، المتوترة أو المتطامنة في "داخله".. في رأسه.. في مخيلته.. في وهمه، فماذا يستفيد منها المتلقي؟ ماذا يستفيد القارئ من هذه الأنغام المزعومة الموهومة، أو المتخيلة، أو المفروضة؟

ماذا تفيد هذه الموسيقى "الداخلية" إذا لم تخرج حروفاً مهموسة، وكلمات ناغمة، وتعابير متوازنة، وفق نظام نسيق، نغيم، رتيب،

هندسي، وعددي، وزمني، لتحدث الإثارة والاستثارة، لتحدث التشويق والمتعة، وإعداد النفس إعداداً مفرحاً ومنفتحاً!!

القارئ يتعامل مع الأثر تعاملاً مباشراً، مع القصيدة، مع كلماتها وحروفها، ومقاطعها وصورها، مع الفن الذي يزاوج ويسيطر على كل عناصرها. ولا يتعامل مع "داخل" الشاعر، وما فيه من أنغام وغير أنغام. وماذا يهم القارئ من ملايين الأنغام المصطخبة في "داخل" الشاعر، في رأسه، في وهمه؟

فإذا أخرج هذه الأنغام التي يحسها بطريقة اللفظة والحرف والمقطع، وفق النظام الموسيقي المطرب المثير المرقص، فيكون أدى شروط الموسيقى المطلوبة للشعر العربي، ولم يبق من حاجة للموسيقى الداخلية المزعومة، والتي يعتقد أصحابها التعبيريون أنها هي التي تستجلب اللفظة من دون استدعاء، ومن دون إرادة يقظة.

أما حالتا "الإلهام" و"اللاوعي" المزعومتان، فهما باطلتان شكلاً وموضوعاً بطلان الموسيقى "الداخلية" والحالة "اللاواعية" تعطي ـ إن أعطت ـ هذياناً محموماً، وعربدة سكارى، لأنها حالة غير منضبطة برقة الوعي.

وكذلك "الإلهام" إنه لا وجود له، ولا يقوم ادعاؤه على أساس علمي ولا منطقي.

الشعر وليد حالة واعية كل الوعي تشترك فيها كل الحواس، وعلى درجة عالية من الوعي واليقظة والتوتر.

فالخيال والعاطفة والوجدان والذوق والذهن والتصور، تكون في درجة كبرى كما قلنا من الانطلاق والاتقاد والتوهج والصفاء والحدة والدقة واليقظة، وكل ذلك لا تتوافر إلا إذا كانت هناك ممارسة

طويلة، ومعاناة شاقة ومريرة وعميقة. يرفدهما استعداد طبيعي، وثقافة واسعة.

بهذا، وبهذا كلّه يتفاضل الناس، وتتفاوت قيم الشعر والشعراء.

إن الأخذ بمبدأ "الإلهام" هو زعم ساذج أقل ما فيه ـ إذا سلمنا بوجوده ـ إنه يفقد الثقافة معناها، ويسلبها مسوِّغ وجودها، ويجرد الشاعر من الإرادة الحرة، ويحول إيمانه بالثقافة، والممارسة، والعمل، إلى إيمان ممسوخ، إيمان بالأسطورة والمعجزة والخرافة.

إن عصر الرياضيات والأرقام والواقعية، لا يقر مطلقاً الأخذ بالأساطير التي سيطرت على الإنسان في طفولة عقل الإنسان، زمان الإيمان بالرئي الملهم، والشيطان الموحي، والجني الذي يملي على الشاعر ما يقوله.

إن القول بـ "الإلهام الشعري" تعليل بدائي لظاهرة النبوغ والإبداع عند الإنسان... الإنسان الشاعر المتفوق.

إننا لا ننكر على بعض الشعراء الناشئين نبل الغاية والمحاولة الرامية إلى التجديد في الشعر العربي أسلوباً وشكلاً وغاية وصورة وفناً. لقد مللنا الحداء الرتيب، والدوران حول أنفسنا، والمراوحة في المكان الواحد. ولكن لم يزل ضعف "الوسيلة" وهزال الأداة، وضمور الاستعداد، والتهالك على "الاستيراد" من بيادر (الغير) يحول بيننا وبين الوصول إلى الغاية المبتغاة.

إن أدبنا الكلاسيكي أدى دوره بصدق وأمانة وقدرة، والتنكر له لا يحقق لنا التجديد المرجو.

التجديد لا يفرض علينا التخلي عن مقوماتنا، وأن نتنكب كل الطرق التي سلكها من تقدمنا.

وإذا علمنا أن الوضوح صفة ملازمة للأدب الكلاسيكي، فلا يعني ذلك أن الغموض هو السبيل الصحيح لأنه يبعدنا عن الشعر الكلاسيكي.

الغموض ـ وإن صلح شيء منه لبعض الشعر ـ فإنه لا يصلح لهذه المرحلة التاريخية اليت يجتازها العالم العربي.

هذه المرحلة التي تحتاج ـ اول ما تحتاج ـ إلى وضوح الرؤية، وتحديد الهدف، واستهداف الواقعية لتوعية الجماهير.

وإذا اعتبرنا خدمة المجتمع هدفاً أخلاقياً فالغموض لا يحقق هذا الهدف في هذه المرحلة.

***

على الأثر الأدبي ـ كل أثر ـ شعراً كان أم نثرا أن يحدث "مرتسماً ذهنياً" واستثارة لدى القارئ.. هذا "المرتسم" هو الحصيلة المباشرة لتعامل القارئ مع الأثر الأدبي.

والشاعر المتمكن من فنه ينتقي كلمه ويمارس فن "أحكام العلاقات" بينها ليصل بهذه الوسائل الفنية إلى نقل صوره وأفكاره وما يريده إلى القارئ والمتلقي.

كل أثر أدبي لا يحقق هذا الغرض ـ غرض إيصال الصور والأفكار ـ يعتبر فاشلاً وصاحبه مخفقاً.

لتحقيق المرتسمات الذهنية لابد من الفنية، وذلك بإجادة العلاقات بين التعابير، مع الوضوح: لأن الوضوح عنصر هام في تيسير عملية "التوصيل" ولما كانت للوضوح هذه المكانة وهذه الأهمية في بنية وبناء الأثر الأدبي وعملية "التوصيل"، فقد أصبح من البداهة أن الغموض يعيق التعامل والتجاوب بين المتذوق والأثر، وهو بالوقت ذاته يشل عملية

"التوصيل" التي هي الغاية التي يسعى إليها القارئ ويرمي إليها الفنان.

ولعل من المفيد أن نشير هنا إلى أن الأب لامنس اليسوعي المستشرق البلجيكي 1862 ـ 1937م مدير مجلة المشرق هو أول من دعا لإشاعة الغموض والإبهام في الشعر العربي المعاصر، زاعماً أن الغموض والإبهام يشيعان في النفس أحاسيس مبهمة، ويغرقان القارئ المتذوق بخدر لاذ.

***

الفصل الثامن
عودة إلى شعر الحداثة

لعل الشاعر البياتي الذي يُعدُّ في الطليعة بين رواد الشعر الحديث ولكن بعد أن ترك أثراً لافتاً في الشعر العمودي الأصيل.. لعله خير من صور محنة الشعر المعاصر بقوله:[1]

منذ عام 1945 بدا اتجاهي الجديد، وكان انتقالي من المرحلة السابقة مصحوباً بتجارب عنيفة تعرضت لها... ثم يقول: لقد كان هذا الانقلاب لثلاثة أمور: أولها: أن المثقفين منا وجدوا أن هناك شعراً عند سائر الأمم لا يقل روعة عن هذا الذي يستعمله ويستظهره العرب. وأن بعض هذه الأمم لا تملك من ناصية قوافيها غير بضع قواف، من ثلاث في الأغلب الأعم إلى عشر على أكبر تقدير كالأمة الإنكليزية، ومع هذا فهي تتفوق في الشعر، وتجيد فنونه، وقد تم لها ذلك بالمناوحة بين هذه القوافي المحدودة، والتلاعب في عدد تفاعيلها على أشكال.

وأن بعض هذه الأمم لا اعتبار عندها للقافية مطلقاً في بعض آثارها كاليابان، ولها أيضاً شعر جميل بفضل هذا الذي يسمونه جناساً تجانس به في القوالب بين ألفاظها سواء كانت المزاوجة في أواخر الكلم كما نأخذ به، أو في أوائلها كما هم يفعلون.

---

(1) مجلة الأديب البيروتية، عدد مارس 1954.

وأن أمما ثالثة لا تقيم من التفاعيل شيئاً في الكثير كالصين. وهي بعد تجيد الشعر على طريقتها في البيان وتعول في إظهار روعته في الكلام على المقابلة بين مترادفات المعاني، أو على ما يعرفه البديعيون عندنا بالطباق كما نجده أيضاً في شعر التوراة. فهذا ما وجده المثقفون من الشعراء.

أما "سائرنا" فقد ارتأى أن اللغة العربية قد استنفدت في هذا القول المكرر المعاد جهد إمكانياتها في القوالب المطروقة، فلم تبق قافية قصدوا استعمالها لم يبلها الشعراء، ثم يتابع قائلاً: وارتأوا أيضاً ـ وهم على حق ـ أن قوالبنا القديمة جعلت للقول ميسم أهله في ميدانه الخطابي، وكان بعضهم، بنجوة عن هذا الميدان فكان صعباً عليهم في حدود هذه القوالب أن يعبروا عن ذوات أنفسهم بالحرية الغيبية اللازمة، وأن يتحاشوا عقابيلها إلا بتضحية فنية كبيرة.

ثم يقول: وربما فات هؤلاء أن هذه الصعوبة لا يشكوها غير المقلدين في كل زمان، أما المبدعون فيشقون لهم طريقاً بمناكبهم القوية في الزحام على هدى من بصيرتهم النيرة: ثم إنهم كانوا يعلمون أن الشعر العربي عاش قصير الأنفاس لا يقوى على الملاحم الشعرية، وكان المسؤول عندهم هي القافية.

وقامت بيننا "فئة" ثالثة هي التي كانت أجنبية الثقافة غربية التفكير، فهذه لم تحسن العربية أبداً، ولا كانت تستطيعها لو أرادت، فكان أمر التفاعيل والأوزان عندها طلسماً لا تقوى على فك أقفاله. فارتضت لنفسها أن تسير على ما عرفته من الشعر الأجنبي، تستوحي ظلاله مطلقة من كل قيد، ولكن في ألفاظ عربية. وفات هذه الفئة أن الألفاظ لا تقف دلالتها اللغوية على قيمتها الزجاجية اللامعة، وإنما وراءها في المرآة تاريخ بشر، وأن لقوالبها في الوقت عينه

قيمة أخرى أعظم يخلقها الشعراء باستيحاء روح الأمة في تاريخها الأدبي فتتقبله اللغة قريرة العين. فهذه القوالب لا يمكن نقلها من لغة إلى لغة إلا بتضحية كبيرة من روحها الخاص في النقل والترجمة.

وجاء "المقلدون" الذين لا يحسنون ثقافة، ولا لغة أجنبية أو أدباً وراء الفئات الثلاث فرأوا أمامهم شيئاً جديداً ينادي به، سهل التناول، عظيم الأرباح، فرفعوا عقيرتهم بالخلاف ـ وهم أعجز ـ حباً في الظهور وحده، ومضوا يشترون البضاعة ويبيعونها في الأسواق بكل صفاقة.

فكانت التجربة:

ومن المفيد والمتم لهذا البحث أن نورد رأي إحدى الرائدات في تجربة الشكل الجديد في الشعر العربي ألا وهي الشاعرة "نازك الملائكة":

"يظهر أن الحركة ـ حركة التجديد في الشعر ـ بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة، ولا نظن هذا غريباً، ولا داعياً للتشاؤم، فلو درسنا الحركة من وجهتها التاريخية لوجدناها لا تختلف عن أية حركة للتحرر، وطنية كانت أو اجتماعية أو أدبية، وفي التاريخ مئات الشواهد على ثورة الجماعات، ومبالغتها في تطبيق مبادئ الثورة، وسقوطها في الفوضى والابتذال، قبل استقرارها الأخير.

ثم تقول: ولهذا فنحن نحس بالاطمئنان إلى سلامة الحركة رغم مظاهر الرخاوة التي تلوح بوادرها اليوم... ومع أن التنبوء بما ستنتهي إليه الحركة لا يمكن أن يكون قاطعاً، إلا أننا نحس أنها ستتقدم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهي اليوم في اتساع صاعق. ثم تستطرد قائلة: ولا أحد مسؤول عن شعراء نَزِري المواهب، ضحلي الثقافة، سيكتبون شعراً غثاً بهذه الأوزان الحرة، فليس على الشعر العربي خوف من هذا، ولا بد أن ينتهي التطوف إلى اتزان

رصين، بعد انصرام سنوات التجربة، أما الشعراء الذين سيذهبون ضحايا، فحسبنا أنهم سينقذون الشعر من الهاوية، حتى يكونوا نماذج للرداءة، والتخبط، وفقدان الشخصية.

إنهم خلاص الشعر الحديث دون أن يعلموا[1]

في الآراء التي طرحها البياتي والملائكة ـ وهما كما قلنا طليعة التجربة، تجربة شكل الشعر الجديد ـ ما يدل دلالة قاطعة لا يتطرق إليها الشك، أن التجربة انحرفت عن المسار المراد لها أن تسير فيه، لأن هناك فئتين قاصرتين عن الوصول بها إلى الغاية المرجوة، وعاجزتين عن تأدية المهمة لنقص في الطاقة والاستعداد، وضحالة في الثقافة العربية، وضمور في مواهبهما الذاتية، وإحدى هاتين الفئتين تثقفت ثقافة أجنبية وليس لها أي نصيب من الثقافة العربية، فحاولت أن تنقل الشعر الأجنبي إلى لغة العرب، أو تكتب الشعر العربي بفكر وأساليب الغرب غير ناظرة، أو بالأصح غير عالمة بما للغة وأساليبها، والشعوب وآدابها من خصائص تتفرد بها، وتتميز به عن غيرها، فجاءت محاولتها وعملها فجاً ممجوجاً، وهجيناً ممقوتاً.

والفئة الثانية ـ كما تقول الملائكة ـ نَزْرةُ المواهب، ضحلة الثقافة، تكتب شعراً غثاً بهذه الأوزان الحرة، وليس لها أي رصيد من الثقافة ـ سواء الأجنبية منها أم العربية ـ ولكنها تأبى إلا أن تكتب الشعر بأساليب هي أبعد ما تكون عن الشعر.

ولكن البياتي الشاعر عندما أثار هذه المسألة ـ مسألة الثورة على الشكل وضرب الأمثلة بالأمة الإنكليزية، والشعر الإنكليزي،

---

(1) مجلة الرسالة ـ مصر.

وبالصين واليابان، وحدد القوافي عند الأمة الإنكليزية بين الثلاث والعشرة ـ على الأكثر ـ فهل فاته؟

أم هل خفي عليه؟ أم تجاهل قاصداً متعمداً أن لدى الأمة العربية أضعاف أضعاف هذه النسبة من القوافي والأوزان التي عند الأمة الإنكليزية.

وإذا كان الإنكليز وجدوا حلاً لقضية الشعر هذه بتوسيع نطاق "الشكل" بالمناوحة[1] بين القوافي ـ والتي هي بين الثلاث والعشرة كما يقول ـ فهل فاته أيضاً أن العرب حلوا هذه المسألة وبنفس الطريقة ـ طريقة المناوحة بين القوافي والبحور منذ ثمانية قرون أي منذ استعملوا طريقة "الموشحة" وقبل أن تهتدي الأمة الإنكليزية إلى حل مشكلة الشعر عندها.

وأما اليابان التي لا عبرة عندها للقوافي فليست مثلاً يقتدي به الشعر العربي، لأن عدم التقيد بالقافية في أدبها ليس تجديداً، ولا اختراعاً، ولا إبداعاً، وإنما هو خصيصة مميزة من خصائص شعرها ولغتها. ومع ذلك فإن القصيدة المنثورة التي لم تتقيد بالقافية مطلقاً قد عرفها الشعر العربي منذ أجيال وأجيال، ومن دون حاجة إلى "تقليد" الأمة اليابانية، والأخذ عنها.

والصين التي لا تعتد بالتفاعيل، ولا تقيم لها وزناً ـ كما يقول ـ وإنما هي طريقة من طرق البيان عندها. فإنها تعتمد على إظهار روعة هذا البيان على "المقابلة" بين مترادفات المعاني، ثم يقول: كاعتماد شعرائنا العرب على الطباق البديعي.

---

(1) المناوحة التغير والتبدل. ناوحت وتناوحت الريح: هبت مرة صبا، ومرة شمالاً ومرة جنوباً.

فإذا كان الشعراء العرب ـ وأقصد المعاصرين منهم ـ وجدوا في "القوالب الشكلية" للشعر العربي ـ على تعددها ووفرتها ـ مجالاً ضيقاً لا يستوعب أفكارهم ومقاصدهم وعواطفهم، فكيف استطاع الإنكليز بتلك "القوالب الشكلية" المحدودة لديهم أن يعبروا عن كل حاجاتهم، ومتطلباتهم وخفايا أنفسهم وعواطفهم؟؟

***

الخصائص المميزة للشعر العربي

لقد عرف العرب من "القوالب الشكلية" للشعر العربي وقبل غيرهم من الأمم الأخرى ستة عشر بحراً "تاماً".

ثم طوروا هذه البحور الستة عشر إلى مجزوء ومنهوك ومشطور وموحد. فتم لهم ثمانون بحراً. أي 5 من البحور المجزأة 16=80.

وبعد ثورتهم الأولى ـ ثورة الموشحات ـ على رتابة الوزن الواحد، والقافية الواحدة، أصبح لديهم وبطريقة المناوحة 80 بحراً ×80=6400 بحراً، أو وزناً، أو نغماً...

كما أصبح لديهم من القوافي وبطريقة المناوحة نفسها 28 قافية ×28=784 باعتبار كل حرف من الحروف الأبجدية يشكل قافية، وبالمناوحة تصبح 28×28=784 قافية.

فإذا علمنا أن الحرف الواحد يحتمل الحركات الثلاث: الفتح ـ الكسر ـ الضم ـ ثم السكون، فيكون لدينا من القوافي 784×4=3136 قافية.

فما بال القارئ الكريم إذا أضيفت الحركات اللوازم في القوافي ـ إلى ما تقدم ـ وهي الرس، والحذو، والتوجيه، والمجرى والنفاذ وطبق عليها نظام "المناوحة"؟؟

وما باله إذا ناوحنا بين 34 عروضاً و 63 ضرباً ثم ناوحنا بين ناتج هذا العدد الكبير والكبير جداً وبين 6400 بحر. والمناوحة ـ كما

ذكرنا ويذكر التاريخ ويعرف القراء ـ معروفة منذ زمن عريق في القدم عند العرب، ومستساغة في الشعر العربي؟؟

فكيف استطاع الإنكليز أن يعبروا عما يجول في خواطرهم، ويعتلج في نفوسهم، ويعتمل في ضمائرهم، ويأتوا بالشعر الجديد الجيد، ويبلغوا به مرحلة الإعجاز والإبداع بتلك القوافي العشر ـ على الأكثر ـ ولم يتمكن الشعراء العرب أن يجاروهم، أو يجاروا غيرهم، أو يبدعوا الشعر المعاصر، ويعبروا عن أحاسيسهم ومقاصدهم وخلجات قلوبهم بكل هذه القوافي والأوزان، التي "يستحيل" ونشدد على لفظة "يستحيل" على أية أمة، أو أية لغة، وأي أدب قديم أو حديث، أن يبلغ معشاراً منها.

كما أنه من المعروف لدى دارسي اللغات ومن المسلم به أن اللغة العربية من أوسع اللغات أفقاً، وأغناها جذور مفردات، وأمرنها اشتقاقاً وأسهلها مخرجاً، وأذخرها نغماً، وأكثرها استجابة لمتطلبات الشعر.. الشعر بصورة أخص. ولكن نسبة المفردات المستعملة منها على أقلام كتابنا وشعرائنا وصحافتنا وكل وسائل إعلامنا ومعارفنا لم تتجاوز 8٪ من مجموع مفرداتها.

إننا نتكلم هنا بلغة الأرقام، لا بلغة العاطفة، بلغة العقل والمنطق. لا بلغة التعصب لقومية أو أدب أو تاريخ، بلغة الواقع لا بلغة الفرض والاحتمال.

ونورد هنا قصيدة للشاعر علي الجارم يحدد فيها موقفه من "المجددين" الذين استعاروا أثوابهم من "الغرب".

سكت العندليب في وحشة الدوح، وغنت نواعق الغربان

فسمعنا من "النشوز" أفانين، يروعن صادح الأفنان

أسمعونا برغمنا فصبرنا ثم ثرنا غيظاً على الآذان

ثم قالوا: "مجددون" فأهلا بصناديد أخريات الزمان!!

لا تثوروا على تراث امرئ القيس، وصونوا ديباجة الذبياني

واتركوا هذه المعارك بالله، فإني أخشى على البنيان

واحفظوا اللفظ والأساليب والذوق، وهاتوا ما شئتم من معاني

إنما الشعر قطعة منك ليست من دماء اللاتين واليونان

وجهة الشرق دونها وجهة الغرب، فأنى وكيف يلتقيان؟؟

إننا مع الشاعر في الكثير من آرائه الواردة في هذه القصيدة، وخاصة بما يشير إلى تمايز الأمم، وخصائص اللغات والآداب، ولكننا نخالفه كل المخالفة في الوقوف والجمود عند تراث امرئ القيس الصاحر البادي، وديباجة الذبياني وأغراضه المحدودة، وأفكاره وآفاقه التي دار فيها وحوم حولها، إننا نقدرها لأنها صوت زمانها ومكانها بصدق ووضوح وواقعية، ولكننا نتجاوزها.. نثور عليها، لأنها لم تعد تفي بحاجاتنا، أو تصور عصرنا، وترصد خلجاتنا.

إننا لا نتنكر لها كتاريخ، كتراث نباهي، نفاخر، نعتد به، ولكننا نثور مطالبين بتطوير هذا التراث وتجديده تطويراً وتجديداً يحققان لنا كل ما يحققه الأدب الحي من متع فنية، وغايات نبيلة تخدم إنساننا العربي، وتحقق تطلعاته الإنسانية والفكرية والأدبية والفنية.

إننا وبالتحديد ندعو إلى تطوير الشعر العربي فكراً وغاية وأسلوباً ليقترب من صوت النُّبوءة، من الحياة الحافلة بشتى المعطيات، ولكن تطوير الشعر العربي لا يقوم على هدم التراث، والتنكر للتاريخ

وحضارة الأمة، وتحطيم لغتها، والمغالاة والمناداة بما عند الآخرين، والانتقاص من قيم الأمة العربية شعراً ولغة وفناً وحضارة، وإنسانية.

إننا نتخذ من أمجاد تاريخنا، وزهو حضارتنا، وأصالة تراثنا، وثراء وحيوية لغتنا، منطلقاً إلى خطوات حضارية جديدة في مجال الفكر والفن والعطاء.

إن العمل على توجيه الشعر العربي، ودفعه في المسار المعاصر ليعبر عن النفس العربية بصدق وفنية ووضوح وواقعية يقتضينا ـ وقبل كل شيء ـ أن نحدد هذا المسار، ونعين نقاط الضعف التي يجب تجاوزها، والتخلي عنها، تتسرب "الشعوبية الحاقدة" من هذه الثغرات متخذة من دعاوة وادعاء "التجديد" وسيلة لهدم "القديم" وتزوير "الجديد".

إن التطور والتطوير لا يعنيان الهدم والفوضى والتسيب والانفصام والانسلاخ والعبث والضياع، وفقدان الشخصية، و"تغيير" الهوية و"التبعية".

التجديد ـ في رأينا ـ لا يكون طفرة وفوضوية، ولكن يكون موضوعياً عقلانياً مدروساً ومخططاً وفق سنن التكامل وبالاتجاه الصاعد.

وأن للذهن العربي، والخيال العربي، والفكر العربي من مقومات الإبداع في مجال الفكر والشعر ما يمكن أن يسمح له بتقديم مساهمة فكرية وحضارية متميزة لا يمكن تصنيفها تحت أي مذهب، أو مدرسة، من المذاهب أو المدارس التي عرفها الغرب.

الفصل التاسع
القصة في الشعر العربي

كثيرون من المستشرقين والنقاد يرون أن القصة بمفهومها التام لم تعرف في الشعر العربي لعدم توفر أسبابها وعناصرها الأولية التي توفرت في الشعر اليوناني، أو الفارسي مثلاً، أو في غيرهما من آداب الأمم الأخرى.

ومن هذه الأسباب وجود الأسطورة في تاريخ الأمة، وخاصة أساطير الآلهة وما يتعلّق بها من حب وحقد، وغضب وأنانية، وحب التملك والسيطرة، والصراع حول كل ذلك.

ولكن التاريخ العربي وإن لم تتوفر فيه أساطير الآلهة وصراعاتها فقد توفرت فيه أساطير الجن والسعالى، والعفاريت والغيلان، والعنقاء، وسير الملوك العتاة وكلها تشكل مصادر للقصة.

وهناك الحب الحصراوي وأطواره ومآسيه، فلكل قلب في الصحراء قصته الملأى باللوعة والحنين، الزاخرة بالعاطفة والأحاسيس، ولواعج الصدر، ومرارة النفس.

والمتتبع للشعر العربي في مختلف عصوره يرى أن القصة بكل مقوماتها متوفرة فيه بشكل لا نظير له في آداب الأمم والشعوب الأخرى.

وتختلف القصة في الشعر العربي طولاً وقصراً، وتبسيطاً وإيجازاً، ولكنها في كلا الحالتين غنية بالصور، حافلة بالحياة، مكتظة بالعطاء تصل بالقارئ إلى المشاركة والإقناع والاستمتاع.

وتقوم القصة في الشعر العربي أحياناً على شخصين، وقد تصل إلى عدد من الأبطال توزع الأدوار على كل منهم، وتتدرج في بنائيتها تدرجاً منطقياً، متسلسلاً تسلسلاً زمنياً متساوقاً مع الأحداث ومتطوراً مع الحالة النفسية لأبطال القصة.

ومن المميزات التي ينفرد بها الشعر العربي ميزة الإيجاز التي تبلغ أحياناً درجة الإعجاز، فيستطيع الشاعر العربي بهذه الخصائص أن يكتب قصة تامة مترابطة الأحداث في بيت واحد من الشعر. وإليك المثال.

رأى، فحب، فرام الوصل، فامتنعوا

فسام صبراً، فأعيا نيله، فقضى

فهذا البيت الوحيد يشكل قصة كاملة متدرجة مع الأحداث تدرجاً منطقياً، متسلسلة في الواقع الذهني، ولا ينكرها الواقع المعاش، وكل جملة من جمله السبع تشكل فصلاً من فصول القصة، وتصور مرحلة من مراحل تناميها وبنائيتها، وقد استخدم الشاعر حرف الفاء للربط بين فصول القصة. والفاء ـ كما قرر علماء اللغة ـ تعني الترتيب مع التعقيب، أي التدرج الطبيعي في عرض المشاهد.

ومن القصص الموجزة المعجزة في الشعر العربي قول شوقي:

نظرةٌ، فابتسامةٌ، فسلام فكلامٌ، فموعد، فلقاء

ويلوح لي أن شوقي استقى بيته القصة من الشاعر السابق لما بين البيتين من التشابه والربط بالفاء.

ولقد رأى بعض الشعراء المعاصرين في قصة شوقي الواردة في بيته الوحيد بعض الخلل والثغرات منطقياً ونفسياً، فاستدركها عليه بطريقة التشطير، فأصبحت القصة ذات اثنتي عشرة جملة، أو فصلاً بدلاً من ستة.

نظـــرة، فابتســـامة، فســـلام فهيـــام، فلوعـــة، فبكـــاء

فوجـوم، فغمغمـات، فهمـس فكـــلام، فموعـد، فلقـاء

وإليكم القصة الآتية الموجزة المرتبطة بحرف الربط، والمتسلسلة منطقياً ونفسياً:

راقبتـــه، فأطـــل، فاســـتقبلته فأشاح، فاستضحكته، فتبسما

فغمزتـــه، فـــازور، فاســـتوقفته فارتـــاع، فاســـتطقته، فتلعثمـــا

فتركتـه يمضـي، فمـر، فأينـا في مذهب الشعراء كان المجرما؟؟

فالقصة هذه مؤلفة من خمسة عشر مشهداً متدرجة وفق الحالة الواقعية والنفسية، لا ثغرة بين مشاهدها، ولا خلل ولا تفكك في تلاحق أحداثها وتتابعها، تصور الحالات النفسية التي سيطرت على بطلي القصة، فالإشاحة والاستضحاك، والتبسم والغمز، والازورار والارتياع واللعثمة، تضفي على القصة الحياة والحركية وعنصري الإثارة والتشويق، وتعطيها الشكل واللون والحركة ورصد الانفعالات والأحاسيس الباطنية والظاهرة.

وقريب من هذا قول أحد الشعراء وقد تصور أن زوجه زارته في سجنه:

عجبـــــت لمســـــراها وأنـــــي تخلصـــــت

إلـــــي وبـــــاب الســـــجن دونـــــيَ مغلـــــق

ألمـــت، فحيـــت، ثـــم قامـــت، فودَّعَـــتْ

فلمـــا تولـــت كـــادت الـــنفس تزهـــق

ومثل هذا قول أحدهم يصف رجلاً سقط في البحر فغرق، ويقص ببراعة الحالات التي تعرض الغريق لها:

زلت به قدم، فأجفل، فالتوى فهوى، فصاح، فغاص في اللَّجّاتِ

هذه بعض النماذج للقصة الموجزة في الشعر العربي بقالبها السردي، وإليكم بعض نماذج القصة الشعرية الموجزة بقالبها الحواري:

قال بعض الشعراء الأمويين وقد سأله سليمان بن عبد الملك أن يقارن بينه وبين أخيه علي:

قـال لـي يومـاً سـليمان، وبعـض القـول أشـنع

قـال: صـفني، وعليـا أيُّنـا أسـخى، وأبـرع

قلـت: إنـي أن أقـل مـا فيكمـا بـالحق تجـزع

قـال: كـلا، قلـت: مهـلاً قـال: قـل لـي، قلـت: فـأسمع

قـال: صـفه، قلـت: يعطـي قـال: صـفني، قلـت: تمنـع

ولقد فطن نقاد الأدب العربي القدامى إلى هذا اللون من الحوار القصصي فأطلق البيانيون منهم عليه اسم "المراجعة".

ومن هذا اللون القصصي الحواري قول وضاح اليمن:

قالـت: ألا لا تَلِجْـنَ دارنـا إنَّ أبانـا رجـل غـائر

قلـت: فـإني طالـب غـرّةً منـه، وسـيفي صـارم بـاتر

قالــت: فحــولي أخــوة ســبعة قلــت: فــإني غالــب قــاهر

قلــت: فــدوني أســد رابــض قلــت: فــإني أســد خــادر

قالت: فإن القصر عالي للبنا قلــت: فــإني فوقــه طــائر

قالــت: فــإن البحــر مــن دوننــا قلــت: فــإني ســابح مــاهر

قالــت: فــإن اللّه مــن فوقنــا قلــت: فربــي راحــم غــافر

قالــت: لقــد أعييتنــا حجــة فَــأْتِ إذا مــاهجع المســامر

فأسقط علينا كسقوط الندى ليلــة لانــاءٍ، ولا زاجــر

فكل أسباب القص والحوار متوفرة لهذه القصة، وخاتمتها تظهر نفسية المرأة التي تستثير الرجل متدرجة به حتى الخاتمة حيث تستسلم لحجته ومنطقِه محققة بذلك ما تصبو إليه.

ولا تقف القصة في الشعر العربي عند الأغراض العاطفية بل تتسع وتتسع حتى تشمل كل الأغراض.

هذا هو الخُطيئة الشاعر البادي يصف لنا رجلاً بادياً يضرب، خباءه في رمال البيداء الموحشة وحوله زوجه وأطفاله الحفاة العراة، الجياع، وقد فاجأه طارقٌ في الليل وليس لديه شيء من الزاد لِيُقْرِي ضيفه:

وطــاوي ثــلاث، عاصــب البــطن، مرمــل

ببيــداء لم يعــرف بهــا ســاكن رسمــا

ثم يصف أطفاله فيقول:

حفــاة عــراة مــا اغتــدوا خبــز ملــة

ولا عرفـــوا للـــبرِّ مـــذ خُلِقُـــوا طَعْمـــا

رأى شـــبحاً وســـط الظـــلام، فراعـــه

فلمـــا بـــدا ضـــيفاً تشـــمر واهتمـــا

وقـــال: هيـــا ربـــاه، ضـــيف ولا قـــرى

بحقـــك لا تحرمـــه تالليلـــة اللحمـــا

فقـــال ابنـــه لمـــا رآه بحـــيرة

أيـــا أبـــت اذبحـــني ويســـر لـــه طعمـــا

فـــروى قـــيلاً، ثـــم أطـــرق تـــارة

وإن هـــو لم يـــذبح فتـــاه، فقـــد همـــا

فبيناهمـــا عنـــت علـــى البعـــد عانـــة

قـــد انتظمـــت مـــن خلـــف مســـحلها نظمـــا

ظمـــاء تريـــد المـــاء فانســـاب نحوهـــا

علـــى أنـــه منهـــا إلى دمهـــا أظمـــى

فأمهلـــها حتـــى تـــروت عطاشـــها

فأرســـل فيهـــا مـــن كنانتـــه ســـهما

فخـــرت نحـــوص ذات جحـــش سمينـــة

قـــد اكتنـــزت لحمـــاً وقـــد طبقـــت شـــحماً

فيـــا بشـــرهم لمـــا رأوه يجرهـــا

ويـــا بشـــره لمـــا رأى كلمهـــا يـــدمى

ومن القصص التي تصح مثالاً في هذا الموضوع قصيدة الأعشى في حادثة السّموءل بن عادياء والحارث بن ظالم والتي يبدَؤُها بقول:

كـــن كالســـموءل إذ طـــاف الهمـــام بـــه

في جحفـــــل كســـــواد الليـــــل جـــــرّار

وقصيدة بشر بن عوانة وقصته مع الأسد للهمذاني والتي أولها:

أفاطم لو شهدت ببطنٍ خبتٍ وقد لاقى الهزبرُ أخاك بشرا

وقصيدة المتنبي في وصف الأسد الذي صرعه بدر بن عمار بسوطه.

وقصيدتا البحتري والفرزدق في الذئب، وقصة امرئ القيس مع ابنة عمه عنيزة يوم "دارة جُلْجُل" وقصة عمر بن أبي ربيعة في "ذي دوران"

وهناك قصص شعرية لشعرائنا المعاصرين كقصة "ثريا" للشاعر وديع عقل، وقصص المسلول، وسلمى الكورانية وعمر ونعم للشاعر بشارة الخوري، وقصة زهرة الأقحوان والرقص المُقنَّع للشاعر إيليا أبي ماضي، والجمال والتواضع، والجمال والكبرياء، وأم البنين، للشعراء ملاط وتقي الدين وغير هذا كثير في الشعر العربي الجميل الأصيل.

***

اللوحة

قيل: الرسم شعر صامت، والشعر رسم ناطق، وفي هذا القول دلالة على مدى العلاقة بين الشعر والرسم، فالشاعر يرسم اللوحة المتكاملة فناً وإبداعاً، كما يرسم المصور اللوحة الزيتية المتكاملة فناً ولوناً وظلالاً.

واللوحة الشعرية هي ما استهدفت غرضاً من أغراض الحياة عاماً، أو هدفاً من أهداف الشاعر موضوعياً كان أو ذاتياً، واقعياً أو متخيلاً.

ويشترط في اللوحة أن تستقصي كل جزئيات الموضوع وتبرز ألوانه وظلاله، وتعمق خطوطه بوسائلها الفنية ـ تعبيراً وشعوراً وتصويراً ـ لتخرج من يد الشاعر الفنان خلقاً سوياً نابضاً بالحياة، شافاً عن جمالاتها، ناقلة إلى "المتلقي" المتذوق اللذة والإمتاع، فاتحاً أمامه آفاقاً من الفن والجمال لم يكن يحسها من قبل.

وبين اللوحة وما ندعوه بـ"وحدة" القصيدة التي عرفها النقاد صلة وقربى، وبعض القواسم المشتركة، فكلتاهما ـ وحدة القصيدة، واللوحة ـ تشكل "كلا" مؤطراً مستقلاً بعيداً عن "التداخل" مع غيره.

والفارق بينهما أن اللوحة تهتم باستقصاء جزئيات الموضوع، أما "الوحدة" فربما اقتصرت على "عناصر الموضوع وكلاهما تهتم باستخدام الوسائل الفنية، ولكن تتفاوت هذه الوسائل وقد تكون في اللوحة أغزر وأوسع مما هي في الوحدة.

والحكم على اللوحة التي تتناول غرضاً موضوعياً مادياً، أضمن وأحكم وأصدق وأسلم من الحكم على اللوحة التي تتناول غرضاً ذاتياً، أو معنوياً أو تخييلياً، لأن "الموضوعية" مأخوذة من العالم المادي الخارجي، ويقصد بالموضوعية هنا "موضوعية الواقع المادي" لأن العناصر التي تشكل اللوحة الواقعية عناصر محسوسة يسهل تحديدها، أما اللوحة الذاتية فالحكم عليها حكم فرضي، وقد يتأثر إلى حد بعيد بذاتية الناقد.

وقد يستطيع الشاعر الفنان بوسائل الفن أن يرسم العواطف والمشاعر الداخلية على الملامح المادية، أو يجسدها فيصبح الحكم عليها، والتعامل معها، كالحكم والتعامل مع العناصر المادية تماماً.

ونجد اللوحة في بعض قصائد شعرائنا المعاصرين كبدوي الجبل في "السراب"(1) والدمية المحطمة(2) وعند نديم محمد في الفتاة الرقيق(3) ونزار قباني في قصيدة أبي(4) وشوقي بغدادي في بيتنا(5) ومحي الدين فارس في بلادنا(6) وأحمد علي حسن في سمراء(7) وسعيد قندقجي في بائع اليانصيب(8) وغيرهم.

***

السراب

لبدوي الجبل

حنـا الســراب علـى قلـبي يخادعـه ... بـالوهم مـن نشـوة السـقيا ويغريـه

فكيـف رحـتُ ولـي علـم بباطلـه ... أهـوى السـراب وأرجـوه وأغليـه؟

ويح السـراب على الصحراء تسلمه ... رمالهـا السـمر مـن تيـه إلى تيـه

يـــزورُ المـــاء للســـقيا، ولهفتـــه ... حـــرى إلى منهـل يحنـو فيسـقيه

جـلا الـنمير ومـا ابتلـت جوانحـه ... مـــن الـــنمير ولا ابتلـــت مآقيـــه

أيامـه خـدع للركـب ضـاحكة ... ســاخراً وللعــدم القاســي لياليــه

صرعاه لو عرفوا الأسرار ما جزعوا ... ممـــا يعـــانون، بـــل ممـــا يعانيـــه

ألا يمـل السـراب الغمـر وحدتـه؟ ... ألا يحـــنُّ إلى نعمـــى تنديـــه؟

هيمـان، لهفـان لا مـأوى لوحشـته ... قلـبي الـذي وسـع الأكـوان يؤويـه

أبكـــي لبلـــواه تحنانـــاً ومغفـــرة ... روح الألوهـة روحـي حـين أبكيـه

إذا خـدعت فقـد جازيـت خدعتـه ... بالعـذر أبسـطه، والـذنب أطويـه

أدعو السراب إلى روحي فقد جليت ... بهـــا اللســـانات ترضـــيه وتغويـــه

لهفـي عليـه أسـيراً في يـدي قـدر ... يُميتُـــه كـــل ليـــل ثـــم يحييـــه

يفـيض قبـل رفيـف الجفـن زاخـره ... أقلبـــه جـــفَّ؟ أم جفـــت ســـواقيه

مـــاء، ولا ريّ ينـــدي في شمائلـــه ... كـأنـــه القـــول فاتتـــه معانيـــه

يَـزوِّق الحُسـن ألوانـاً ومـا عصـفت بروحـه سـورة للحسـن تصـبيه
هـذي مراعيـه عطـل مـن بشاشـتها حنَّـتْ لشـبابة الراعـي مراعيـه
لـو صـعَّدَ القَصَـبُ الولهـان زفرتـه لنـوّرت بيْـدُه واخضـلّ واديـه
مـا للسـراب دنـا حتـى إذا اكتحلـت بسـحر دنيـاه عـيني شـط دانيـه
محـوت مـن قلبي الـدنيا فمـا سـلمت إلا طيـوفُ هوانـا وحـدها فيـه

الفتاة الرقيق

لنديم محمد

خد شواه النوم تحت الشمس، مهروء معَفَّر
وفم تلاقي ريشتين تراختا... من تحت منقر
بنت بعمر وريقة الريحان.. أو في الحق.. أصغر
ملمومة بقميصها المشقوق.. من جهة، وأكثر
تتجرُّ خلف أب مريض، أرمدِ العينين، أغبر
متعثر الخطوات كالسكران.. في درب مُحفَّر
رخو قصير في عبا...ءته تجمَّعَ، أو تكسر
حافٍ.. تسهل عثر كبوته عصاه إذا تعثر
والطفلة المذعان ـ في أعقابه ـ ذيل مُجرَّرْ
تبكي، فيمسح دمعها ودموعُه أسخى وأغزر
... بنتي خذي هذا.. وصب بكفها حبّاتِ سُكّرْ
فيهل من فيها شعاعُ طلاقةٍ يخفى ويظهر
وتقول أسئلة مبعثرة، بمنطقها المبعثر
أبتاه ابن تروح؟!
أين يروح؟
يا اللّهُ أكبر

أبتاه كيف تركت أمي، وحدها في الليل تسهر.

أبتاه...

مالك يا بنتي؟!

قل أين نذهب؟ قل.. تذكَّرْ

وتراعشت أجفانها لغة الصغير إذا تحيَّرْ!

الفقر.. هذا الكافر الملعون.. ما أطغى وأجبر

و.. المال في شقٍّ خفيٍّ، في عباءته تحشر

ورق ضعيف تستذل الناس قوته وتقهر

أما الصغيرة فاحتواها القصر... لا أشقى وأحقر

للشتم والتعذيب و...

"الشيء المكذَّب حين يذكر

***

الدمية المحطمة

لبدوي الجبل

أيـــــا دميـــــة أنشـــــأتها وعبـــــدتها
كمـــا عبـــد الغـــاوون منحـــوت أحجـــار
ســـكبت بهـــا روحـــي وأهـــواءَ صـــبوتي
وألـــوان أحلامـــي، وبدعـــة أطـــواري
جمعـــت بهـــا الـــدنيا، فكانـــت سُـــلافتي
وكأســـي ونـــدماني وأهلـــي وسُـــمّاري
ونـــات علـــى الحلـــم المـــريح بمقلـــتي
وهدهَـــدَها عطـــري وحُبِّـــي وإيثـــاري
ويـــا دميـــة أنشـــأها ثـــم حطمـــت
يـــداي الـــذي أنشـــأت تحطـــيم جبـــار
جمالُـــكِ مـــن ســـحري وعطـــرك مـــن دمـــي
وفِتْنُـــك الكـــبرى خيـــالي وأشـــعاري
وثغـــرك مـــن حـــاني فيـــا لَمُنَمْنَـــمٍ
نـــديٍّ بأنفـــاس الريـــاحين معطـــار

ألمَّ بـــــــه إثمـــــــي فنـــــــدَّاه بـــــــالمنى
ومـــــــر بـــــــه وهنـــــــاً فطيَّبـــــــه عـــــــاري
خلقتـــــــك مـــــــن أهـــــــواء نفســـــــي ونوعـــــــت
بـــــك الحســـــن أهـــــوائي وحـــــبي وأوطـــــاري
فمـــــــا يشـــــــتهي خـــــــدّاك إلا لأنـــــــني
تركـــــــت علـــــــى خـــــــديك إثمـــــــي وأوزاري
ومـــــــا أســـــــكرت عينـــــــاك إلا لأنـــــــني
ســـــــكبت بجفنيـــــــك الغـــــــويَّيْنِ أســـــــراري
أينكرنـــــــي حســـــــنٌ خلقـــــــتُ فتونـــــــه
فيخـــــــنقني عطـــــــري وتحـــــــرقني نـــــــاري
وتنكرنـــــي؟ يـــــا غضـــــبة الشـــــعر والهـــــوى
ويـــــا غضـــــبة الـــــدنيا، ويـــــا غضـــــبة البـــــاري
رددتـــــك للطـــــين الوضـــــيع، ومـــــا حنـــــا
علـــــى روضِـــــكَ الهـــــاني هبـــــوبي وإعصـــــاري
وفارقـــــت إذا فارقتـــــك الطـــــين وحـــــده
وعـــــادت إلى نفســـــي عطـــــوري وأنـــــواري

لوحتان

يظهر الفارق جلياً بين لوحة بدوي الجبل "السراب"، ولوحة نديم محمد "الفتاة الرقيق" فتخطيط اللوحة كما قلنا يتميز بالتأطير والاستقلال وعدم التداخل ــ تداخل العناصر الأخرى في اللوحة ــ والاحتواء أي استيفاء واستقصاء جزئيات الموضوع، وإبراز اللون، وتعميق الخطوط.

ولوحة بدوي الجبل أقرب إلى "وحدة" القصيدة منها إلى "فنية" اللوحة، لأن هناك "مشاركة" بين الموضوعية والذاتية، بين السراب، وذات الشاعر، وهذا خروج عن طبيعة اللوحة التي تتميز بالاستقلال وعدم التداخل، فالشاعر يرجو السراب ويغليه، ويؤويه إلى قلبه، ويبكي لبلواه ويبسط أعذاره، ويطوي ذنوبه ويدعوه إلى روحه ولباناتها.

والسراب خادع، تائه في رمال الصحراء، يزور السقيا، ويخدع الركبان، وحيد، أسير لهيف، هيمان، ظمآن.

وهذه الأوصاف معنوية، ليس فيها ثقل مادي، ومرتسماتها ذهنية، ولا نصيب للحواس منها، وإن حاول الشاعر أن يلبسها لبوساً مادياً.

أما اللوحة في قصيدة "الفتاة الرقيق" فالأوصاف مادية محسوسة خد، فم، أنف، قميص، شقوق، لمة، مجرورة كالنعجة.. وقد أضاف إلى هذه العناصر ما يتعلق بها من الأوصاف، فالخد شوته الشمس، مهروء، معفر، والفم كريشتين تلاقتا وتراختا.

والأنف كمنقر الطائر

والعمر كعمر وريقة الريحان أو أصغر.

والقميص متعدد الشقوق، ومن كل الجوانب

تمشي مجرورة وراء والدها.

ثم تبدأ لوحة الوالد فهو: مريض، أرمد، أغبر، متعثر، رخو، قصير، مجمع، مكسر في العباءة حاف، متكئ على عصاه حذَرَ السقوط.

وكل هذه الأوصاف مادية متناسقة تكمل بها اللوحة وتغني، وتبرز خطوطها وألوانها وظلالها.

وبعد رسم العناصر المادية التي أغنت اللوحة وأثرتها وأصبحت مكتنزة فناً. يعقد الشاعر "حوارية" محاولاً أو متعمداً إبراز الحالات النفسية والمشاعر الذاتية عند البنت "الرقيق" ووالدها، ولقد استطاع أن يرسم العواطف والانفعالات الداخلية على الملامح المادية الظاهرة. فشعاع الطلاقة ينهل من فيها ـ فمها ـ يخفى حيناً ويظهر، ومنطقها مبعثر، وأجفانها مرتعشة، وارتعاشة الجفن هي لغة الصغير إذا تحير.

وفي اللوحة منحى اجتماعي أخلاقي، يأتي بمثابة "تعليق" على اللوحة، فهو يجلد الفقر الكافر الملعون الطاغي المتجبر، ولما كان الفقر "معنوياً" لا يمكن إبرازه في اللوحة إلا بعد "تجسيده" فقد استعاض عنه بالحاجة إلى المال... المال المحشور المخبأ في شق من عباءة الوالد... المال هذا "الورق" الهزيل الضعيف الذي يستذل ويقهر الناس بقوته، قوته المستمدة من الفقر والحاجة والأدقاع.

ولا يغفل القصر وساكنيه بل يَصُبُّ عليهم جام غضبه لأنهما السبب في سلخ "الرقيقة" عن بيتها وأمها وأبيها، واستدراجها إلى القصر حيث الشتم والتعذيب و... "الشيء" الذي لا يكاد يصدق إذا

ذكر. وفي هذا التعبير "الشيء" المكذب حين يذكر تصوير لمخازي القصور وإدانة للطبقية، والمجتمع الرأسمالي الذي يستعبد، ويستثمر الطبقة الفقيرة هازئاً بالقيم والأخلاق.

لقد سَلِمَ نديم محمد في لوحته من المشاركة الذاتية، ومن إقحام العناصر الأجنبية عليها، ولم يقع بما وقع فيه بدوي الجبل من التعاطف الذاتي الرومانسي مع موضوعه.

وفي "الدمية المحطمة" لبدوي الجبل نجد "التسيب" الموضوعي، وتجاوز حدود اللوحة، وإبراز العنصر الذاتي.

فالدمية شيء مادي، ومادية الدمية تتجلى في "تحطيمها" وإنشائها، وقد يفترض أن "الإنشاء" معنوي ذهني لكن "التحطيم" لا يكون إلا مادياً، ولقد سكب الشاعر بدميته روحه، وأهواء صبوته، وألوان أحلامه، وبدعة أطواره، وكلها عناصر معنوية معقولة يصعب بل يستحيل إدخالها في اللوحة، أما كأسه وندمانه، وأهله وسماره، فأشياء مادية محسوسة.

الدمية كما يقول: خلقها من "أهواء نفسه"، والأهواء أشياء معنوية. ولكنه حطمها بيديه، واليدان لا تحطمان إلا الأشياء المادية.

ودمية الشاعر المخلوقة من "أهواء نفسه" ذات ثغر ندي معطار، وخدين ترك عليهما إثمه والأوزار، وعينين سكب بجفنيهما الغويين أسراره.

فهذه الذبذبة، هذه المناوحة، هذا "النوسان" بين مادية الصور ومعنويتها، بين محسوسيتها ومعقوليتها، بين مرتسمها الذهني، ومشاركة الحواس يجعل الحكم عليها ـ كلوحة ـ قلِقاً مضطرباً.

***

أبي
لنزار قباني

أمـــــات أبـــــوك؟ ضـــــلال، أنـــــا لا يمـــــوت أبـــــي
ففـــــي البيـــــت منـــــه روائـــــح رب، وذكـــــرى نـــــبي
هنـــا ركنـــه، تلـــك أشـــياؤه تفتـق عـن ألـف غصـن صـبي
جريدتـــه، تَبْغُـــه، متكـــاه كـــأن أبـــي بَعْـــدُ لم يـــذهب
وصـــحن الرمـــاد، وفنجانـــه علـــى حالـــه بَعْـــدُ لم يشـــرب
ونظارتـــاه، أيســـلو الزجـــا ج عيونـاً أشـف مـن المغـرب؟!
بقايـاه في الحجـرات الفسـاح، بقايـا النسـور علـى الملعـب
أجـول الزوايـا عليـه فحيـث أَمْـرُّ، أمـر علـى معشـب
أشـد يديـه، أميـل عليـه، أُصَـلِّي علـى صـدره المتعـب

***

بيتنا

شوقي بغدادي

يـــا بيتنـــا ، ودربـــه الصـــغير حلـــو ، حـــرج
شـــباكه يطـــل متـــل طفلـــة تـــبرّج
وأخـــوتي أمامـــه صـــياحهم مـــؤجج
أمســـاؤهم علـــى الجـــدار ذكريـــات تلـــج
وأمُّنـــا جالســـة تصـــرخ، ثـــم تنســـج
أحبـــه ، فســـحته ، وبابـــه ، والـــدرج
يضـــحك لـــي كأنمـــا جدرانـــه تخـــتلج
أحـــب فيـــه عبـــق الطعـــام وهـــو ينضـــج
فـــإن يضـــل النـــاس عنـــه ، دل هـــذا الأرج
كأنمـــا دخانـــه يـــوحي لهـــم أن يلجـــوا
يـــا بيتنـــا... وذكريـــاتي فيـــه حلـــم مُـــبْهِجُ
فيـــه أرى نفســـي علـــى الـــبلاط طفـــلاً يـــدرج
تلفُّـــــه جنينـــــةٌ صـــــغيرة تـــــأرج
اليـــاسمين حولهـــا معـــرَّش، مُســـيَّجُ

وأرضـــها الريحـــان، والمنثـــور، والبنفســـج
طفـولتي، والخفقـة الأولى، وحـبي الأهـوج
ونـــزق الشـــباب إذ يهفـــو، وظلّـــي يـــدلج
مـــن وطـــني لـــي بقعـــة تبســـم لـــي، وتهـــزج

بلادنا

محي الدين فارس

بلادنـــا ، خميلـــة ضـــاحكة ، وجـــدول
وسلســـل مـــنغم يشـــدو لديـــه سلســـل
فعنـــدنا الخريـــف يمشـــي.. خطـــوه قرنفـــل
في شـــفتيه أرغـــن في كتفيـــه مخمـــل

***

والفجـــر في ضـــفافنا الخضـــراء لا ينتقـــل
يحمـــل إبريـــق الصـــباح.. فالحيـــاة منهـــل
فللشَّـــذا معـــابرٌ وللغـــرام مســـبل
يمتـد مـا شـاء الصـبا هنـا الصـبا لا يَـذْبُلُ
هنـــا الحيـــاة طفلـــة صـــبية لا تعقـــل
كأنمـــا مـــرت علـــى قلـــب الكمـــان أنمـــل

***

طيورنـــا ، حديقـــة الألـــوان.. كـــم تَنقَّـــلُ
فـــوق الغصـــون تـــارة مَقيلُهـــا والمنـــزلُ
وتـــارة علـــى الجريـــد ترتقـــي وتحجـــل

وهدهـــــدٌ منقـــــارهُ أنوالُـــــه والمغـــــزل
جناحـــــه فســـــتان يابانيـــــة مهـــــدَّلُ
يهمـــــس في أذن الظـــــلال تـــــارةً، ويرحـــــل
وفي المـــــدى بَازِيُّنـــــا مســـــافر، والأجـــــدل
هنـــا الجمـــال عنـــدنا مســـاكبٌ لا تبخـــل
شـــريطُ كـــون أخضـــر ممـــوَّجٌ لا يـــذبل

راقصة

لأحمد علي حسن

وسمـــــراء، مســـــفوح البنفســـــج رشـــــها
ويحلـــو جمـــال، أشـــهل اللـــون، أسمـــر
دعاهـــا الغنـــا للـــرقص فأنســـاق حـــالم
كســـول، ومهـــزوز مـــن الـــدّلِّ أخضـــر
علـــى المســـرح النشـــوان ســـاقٌ خفيفـــة
تمـــر بـــه رفقـــاً، وخصـــرٌ معـــبر
إذا اختلجـــت مـــن فوقـــه اهتـــزّ عـــودُه
وغنّـــى مـــع الشـــادي، وصـــفّق منـــبر
وتنســـاب عفـــو اللحـــن مـــن رقـــةٍ يـــدٌ
تطـــول مـــع الألحـــان حينـــاً، وتقصـــر
تكـــاد بهـــا إيمـــاءة الحســـن تُجتلـــى
ومكنـــون مـــا يطـــوى مـــن الحســـن ينشـــر
وفي الصـــدر مجنـــون الرغـــاب، معربـــد
يغنِّـــي هـــواه حالمـــاً، ويُثَرْثِـــرُ

يفـــــر جنونـــــاً كلّمـــــا اهتـــــزَّ أهيـــــفٌ

نحيـــــل، ويســـــتأنيه ثـــــوب، فيبطـــــر

ويـــــوحي الهـــــوى حـــــالي الشِّـــــفاه، مقبـــــل

شـــــهي كمفـــــتر الأزاهـــــير، أحمـــــرُ

غـــــني بمخـــــزون الرحيـــــق، منمـــــنمٌ

تحلَّـــــل فيـــــه سُـــــكَّرٌ، فهـــــو سُـــــكَّرُ

بائع اليانصيب
سعيد قندقجي

دخـل المقهـى وفي المقهـى سـحابٌ مـن دخـان
ووجـــوه لم يكـــد يعرفهـــا دون العيـــان
فكـــأن القـــوم عاشـــوا خلـف آمـــاد الزمـــان
تـرقص الأعـين خلـف النـرد رقـص الأفعـوان
وصـــــراخ وســـــباب وافـــــتراق وتـــــداني
وهـــو طفـــل لم تمرســـه أكـــف الحـــدثان
وجهـه كـالورس، عينـاه تجـاويفُ احتقـان
ويـــداه رعشـــة الجـــوع تُقاسِـــيْها اليـــدان
يالـه كالشـبح الطـاوي يعـاني مـا يعـاني
وعليـــه مِـــزَقٌ شـــابت علـــى غـــير أوان
لم يجـد في النـاس مـن يرنـو إليـه بحنـان
طـــردوه بـــل أذاقـــوه أفـــانين الهـــوان
فمضـى والدمعـةُ الخرسـاء تهمـي كالجُمـان
زائـغ النظـرة حـيران الخطـا، والـدهر جـاني
يرســل الآلهــة كــالجمر وتهمــي المقلتــان
أيـن مـن يحميـه؟ أيـن الحـب؟ بـل أيـن التفـاني؟؟

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدّس.
- ابن سناء الملك، هبة اللّه: دار الطراز في عمل الموشحات، المطبعة الكاثوليكية 1949م.
- ابن سينا، الحسين بن عبد اللّه: منطق المشرقيين، المكتبة السلفية، القاهرة، 1973.
- ابن قتيبة، عبد اللّه بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة 1982.
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي ـ بدوي طبانة، دار نهضة مصر، د.ت.
- ابن معتوق: ديوان ابن معتوق شهاب الدين الموسوي الحويزي.
- أبو شبكة، الياس: أفاعي الفردوس (المقدمة)، دار المكشوف، بيروت 1962.
- إسماعيل، د. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1974.
- الخطيب، د. حسام، نصوص ومحاضرات، جامعة دمشق، 1982.
- الدجيلي، عبد الكريم: البند في الشعر العربي، مطبعة المعارف، بغداد، 1959.
- العالم، محمود أمين: الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت 1970.
- العجيلي، عبد السلام: أشياء شخصية، دار الكرمل/ دار الحقائق، دمشق 1980.

- العريض، إبراهيم: الشعر وقضيته في الأدب العربي الحديث، منشورات صوت البحرين، البحرين 1955م.
- بدوي، د. أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة 1969.
- حسن، حامد: أضاميم الأصيل، وزارة الثقافة، دمشق 1968.
- سويف، د. مصطفى: الأسس النفسيّة للإبداع الفني في الشعر خاصّة، دار المعارف، مصر 1951.
- عباس، د. إحسان: فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1955م
- غونثالث، آنخل: تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة د. حسين مؤنس - القاهرة ـ مكتبة النهضة العربية 1955م.
- كاريل، أليكس، الإنسان ذلك المجهول، تعريب: شفيق أسعد فريد، مؤسسة المعرفة، بيروت، 1974م.
- كاودن، روي، الأديب وصناعته، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، ط1، مكتبة منيمنة، بيروت، د.ت.
- لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط3، بيروت 1985.
- مسعد، نجيب: تراثنا الأدبي المعاصر، المكتبة اللبنانية، بيروت، 1963.
- مندور، د. محمد، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة 1977م
- ياغي، د. هاشم: النقد الأدبي الحديث في لبنان: الحركة النقدية حتى نهاية الحرب العالمية الأولى، دار المعارف، مصر 1968م.

المحتوى

الكلمة 5
أمنيات وآراء 7
المقدمة 9
الفصل الأول: البحث عن الجذور 13
الإنسان والبيئة 13
الإنسان وأثر الحضارة 18
الخصائص الثقافية 21
التباين في البنية الواحدة 23
البيئة الصغرى 25
محاكاة الطبيعة 27
المحاكاة والإبداع 29
الأدب والمجتمع 31
مراحل ولادة الشعر 33
تداعيات المرحلة الأولى 34
تداعيات المرحلة الثانية 34
الأثر الشعري المتكامل: 34
الفصل الثاني: الشعر وغايته 37
الاختلاف حول مهمة الشعر 41
تبعية الشعر!! 43
الشعر والأخلاق 45
الشعر والنثر 50
الكلمة 52
دلالات الألفاظ 57
لغة الشعر 59
الفصل الثالث: عوامل الإيحاء والإثارة 63
1 – الأسطورة 63
2 – الأساطير العربية 64

3 ـ الحكايات الشعبية 64
موسيقى الشعر 67
الخيال في الشعر 70
الخيال العربي 72
الفصل الرابع: الصورة 77
أشكال الصورة 78
الشكل والمضمون 85
النقد الأدبي 91
النقد عند قدامى العرب 94
النقد الموضوعي 96
خطأ النقاد المعاصرين 98
مناحي النقد 99
الخلاصة 100
النقد والدراسات النفسية 103
تعدد اتجاهات النقد 106
الذوق 107
الانطباعيون 109
الأديب والبيئة 109
الواقعية المادية 110
الموضوعي والذاتي 111
الفصل الخامس: المدارس الأدبية 113
مدارس الأدب العربي 114
الكلاسيكية 116
الرومنسية 118
الواقعية التاريخية 120
الواقعية الجديدة 122
الرمزية 124
السريالية 126
الجمالية 129
المحاكاة 135
أين تلتقي هذه المدارس وأين تتباعد؟ 137
الفصل السادس: النقد الجمالي 143
مقدمة 143

الجمالية في المقاطع الصوتية 146
الجمالية في اللفظة مفردة ومركبة 148
أ ـ البناء الموسيقي 158
ب ـ البناء المنطقي 159
ج ـ الرمز والإيحاء 159
د ـ الإطار العام 160
اللاجئ والشتاء 161
1ـ الجو العام للقصيدة 162
2ـ المكان: 162
3ـ الزمان: 162
4ـ أدوات المأساة 163
5ـ المعاناة 163
6ـ المدرسة 164
7ـ الألفاظ الرامزة 164
8ـ التعابير التجسيدية 164
9ـ النمو العضوي والتنامي في القصيدة 165
10ـ الألفاظ الموحية وألفاظ الجلال 165
11ـ الموسيقى 165
12ـ العاطفة 166
13ـ الأسلوب 166
الفصل السابع: تطور الشكل في الشعر العربي 169
مفهوم التطور 169
الموشحات والأزجال الأندلسية 171
البند 173
المحاولة المعاصرة 181
الحركة الجديدة 182
أولاً: الخروج على القافية الواحدة 185
2ـ المزدوجة 186
3ـ المناوحة 187
ثانياً- تعدد الوزن والقافية في القصيدة الواحدة 192
التفعيلة 197
2ـ التحرر من الوزن والقافية 199
المقطوعة النثرية 199

2– هوس واستخفاف 204
الخلاصة 205
الموسيقى والموسيقى الداخلية والإلهام 207
الفصل الثامن: عودة إلى شعر الحداثة 213
الخصائص المميزة للشعر العربي 219
الفصل التاسع: القصة في الشعر العربي 223
اللوحة 230
السراب لبدوي الجبل 232
الفتاة الرقيق لنديم محمد 234
الدمية المحطمة لبدوي الجبل 236
لوحتان 238
أبي لنزار قباني 241
بيتنا (شوقي بغدادي) 242
بلادنا (محي الدين فارس) 244
راقصة (لأحمد علي حسن) 246
بائع اليانصيب (سعيد قندقجي) 248
المصادر والمراجع 249

إصدارات سلسلة
كتاب الجيب السابقة

م	عنوان الكتاب	تقديم	اختيار	السنة
162	أبو الطيب المتنبي حياته وشعره	فلك حصرية	فلك حصرية	2021
163	آراني ومشاعري	أ.عيسى فتوح	أ.عيسى فتوح	2021
164	ومضات (شذور وأمثال)	أ.سهيل الشعار	أ.سهيل الشعار	2021
165	الثورة رواية اجتماعية قومية	أ.د. فاروق اسليم	أ.د. فاروق اسليم	2021
166	الصعود المتعثر نحو الأمل	فلك حصرية	د. محمد الحوراني	2021
167	موسم الهجرة إلى الشمال	أ.سهيل الشعار	أ.سهيل الشعار	2021
168	المنسيون في التاريخ	فلك حصرية	فلك حصرية	2021
169	الحضور والغياب في المسرح السوري المعاصر	د. محمد الحوراني	اعداد د. إيمان تونسي محمد إبراهيم العبدالله – صباح الأنباري	2021
170	قصة الأرض	أ. ديب علي حسن	أ. ديب علي حسن	2021
171	زاهد المالح شاعر اللغة المرنيّة	د. نزار بريك هنيدي	د.نزار بريك هنيدي	2021
172	ثقافة الأطفال	فلك حصرية	فلك حصرية	2022
173	مختارات من روائع الثقافة والأدب	جودي العربيد	أ. سهيل الشعار	2022
174	نَفَثاتُ مَصْدورٍ وقصائدُ أُخرى	سـراج جـراد	سـراج جـراد	2022
175	كوابيس بيروت	د. ماجدة حمود	د. محمد الحوراني	2022
176	ديوان إيليا أبو ماضي	صبحي سعيد قضيماتي	صبحي سعيد	2022
177	التذوق والجمال في كتابات الأشتر	د. عبد الكريم محمد حسين	د. عبد الكريم محمد حسين	2022
178	الشاعر المتنبي بين الشاعرين حامد حسن ورضا رجب	محمد خالد الخضر	محمد خالد الخضر	2022
179	مختارات من أشعار رسول يونان	حيان محمد الحسن	حيان محمد الحسن	2022
180	ضريبة اللباقة	د.نورا أريسيان	د.نورا أريسيان	2022
181	لغة العرب	ديب علي حسن	ديب علي حسن	2022
182	الباحثُ والمؤرّخ الفُراتيّ عبد القادر عيّاش حياتُهُ وآثاره ويليه كتاب القمر في حياتنا وتراثنا	أ. سراج جَراد	أ. سراج جَراد	2023

183	أخلاق الأدباء أسمار وأحاديث	أ. فلك حصرية	أ. فلك حصرية	2023
184	صورة الآخر في التراث (نسخة معدلة ومختصرة)	د. ماجدة حمود	د. ماجدة حمود	2023
185	ما هو الشعر	سهيل الشعار	سهيل الشعار	2023