

التجربة الشعرية في النقد العربي القديم

Poetic Experience In Ancient Arabic Criticism

أحمد محمد أونور

جامعة جمهوريات (تركيا)

kharibah85@gmail.com

المعلومات المقال	الملخص:
تاريخ الارسال: 25 أكتوبر 2021 تاريخ القبول: 10 جانفي 2022 الكلمات المفتاحية: ✓ التجربة الشعرية ✓ النقد القديم ✓ الصنعة	الشعر مرآة النفس وأداة لرسم العالم الداخلي بالكلمات. ومهما يكن في بعض نماذجه من تشابه في البناء فإن ثمة اتصالاً نفسياً لهذا الشكل مع عالم الشاعر الذاتي؛ ولذلك تتغير الأساليب وتتغير، وقد تناول النقاد القدامى قضايا كثيرة تمسّ جوهر الظاهرة الإبداعية، ويحاول هذا البحث تناول التجربة الشعرية كما تبدّت في النقد العربي القديم لتأكيد أهمية بعض القضايا التي تقترب من جوهر النص الأدبي. وقد حلل البحث بعض النماذج الشعرية لإيضاح التجربة الكامنة فيها، وتوصل إلى أنّ حديث النقاد عن الصنعة وعملية الخلق الفني لا يلغي الجانب النفسي في التجربة ولا يقلل من أهميته، وقد صرح النقاد بذلك؛ فالنص الشعري ما هو إلا تجليات نفسية تربطه بقائله وتجعله معبراً عنه، كما تبين أن ليس للوزن إلا ميزة التفريق بين الشعر والنثر بحسب النصوص الأدبية المتوفرة آنذاك، في حين كانت الشعرية لأمر أخرى هي أساس التجربة.
Article info	Abstract :
Received 25 October 2021 Accepted 10 January 2022 Keywords: ✓ Poetic Experience: ✓ Classical Criticism ✓ Creation	Poetry is the mirror of the soul and a tool for drawing the inner world with words. No matter how similar some of its models may be to the structure, there is a psychological connection for this form with the poet's subjective world; Therefore, the methods change and diversify, even if the subject and form are the same. This article attempts to address the poetic experience as it appeared in ancient Arab criticism to emphasize the importance of some issues that approach the essence of the literary text. The article analyzed some poetic models to clarify the experience inherent in them, and concluded that the critics' talk about workmanship and the process of artistic creation does not eliminate the psychological aspect of the experience and does not diminish its importance, Critics have stated that; The poetic text is nothing but psychological manifestations that connect it to its utterer and make him expressive. It was also found that meter has only the advantage of differentiating between poetry and prose according to the literary texts available at the time, while the poetic was the base of experience to other issues.

وفي سبيل تحقيق الهدف ومعالجة جوانب التجربة اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي لدراسة بعض النماذج الشعرية إظهاراً للتجربة وعمقها فيها، كما عرضنا مواقف النقاد من مسائل التجربة لإبراز قيمة الجانب النفسي فيها.

1- التجربة لغويًا

ذكرت المعاجم اللغوية جملة من المعاني المتقاربة للفعل (جَرَّبَ)، وأوفى هذه المعاجم في ذلك هو (لسان العرب) الذي ذكر له سبعة معانٍ، وكلها متقاربة، فقال: «وجَرَّبَ الرجلَ تجربةً: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة... ورجلٌ مُجَرَّبٌ: قد بُلِيَ ما عنده. ومُجَرَّبٌ: قد عرف الأمور وجربها؛ فهو بالفتح، مُضَرَّسٌ قد جَرَّبته الأمور وأحكمته، والمُجَرَّب، مثل المَجَرَّس والمُضَرَّس، الذي قد جَرَّسته الأمور وأحكمته، فإن كسرت الراء جعلته فاعلاً، إلا أن العرب تكلمت به بالفتح. التهذيب: المَجَرَّب: الذي قد جَرَّب في الأمور وعُرِف ما عنده. أبو زيد: من أمثالهم: أنت على المَجَرَّب... يُقال عند جواب السائل عما أشفى على علمه... ودرهم مُجَرَّبٌ: مَوْزونة...» (ابن منظور، 1981: 583/1).

فمعاني الفعل التي يذكرها لسان العرب هي الاختبار والبلاء والمعرفة والإحكام والتجريس والتضريس والوزن، وكلها تجعل غاية الفعل (جَرَّبَ) هي معرفة الشيء المَجَرَّب، والوقوف فيه على صفات محدّدة تُقَيِّده وتُبرهن على خواصّه بعد الخضوع لسلطان الحواس؛ فالحسّية شرط في وقوع التجربة؛ إذ إنّ الاختبار لا بدّ أن يكون لشيء محسوس يخضع لهذا الاختبار بغية الوصول إلى نتيجة صادقة مقبولة بفضل الملاحظة والتتابع والتدرّج في الوصول إليها.

وقد ذكر معجم (جمهرة اللغة) للفعل (جَرَّبَ) معنى المقاساة إضافة إلى المعرفة (ابن دُرَيْد، 1987: 267/1)، والمقاساة هي مكابدة الأمر الشديد، فتكون هذه المقاساة هي التي تُفْضي إلى معرفة الأمر المَجَرَّب نتيجة طول معاناته ومكابدته؛ ومن ثمّ فإنّ التجربة هنا أيضاً تستلزم الاقتراب

التجربة الشعرية مصطلح من مصطلحات النقد الحديث، لم يستعمله النقد القديم، ولكنّه عرفه مفهوماً، وعالج قضاياها المتنوّعة، وتعرّف التجربة الشعرية بأنّها «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يُصوِّرها الشاعر حين يُفكّر في أمر من الأمور تفكيراً ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه. وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فنيّ، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يُجاري شعور الآخرين لينال رضاهم، بل إنّهُ لِيُغذّي شاعريته ((بجميع الأفكار النبيلة، ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدّسة، وأصول المروءة النبيلة))، وتشفّ عن جمال الطبيعة والنفس» (هلال، 1997: 363).

وللتجربة في الشعر الحديث أهمية خاصة، بل لعلّها وراء التجديد والتغيير الذي رسمه هذا الشعر؛ إذ إنّ تغيير الشكل الشعري الحديث ناتج من تغيير المضمون الذي يُعبّر عنه، وهذا ناتج أيضاً من اختلاف التجربة وتغيير النمط الحياتي بجوانبه كافة.

ولعلّ التجربة بالمعنى الحديث معادلة لقضية الصدق الفنيّ التي تُثار في درس شعرنا القديم؛ فقد كان الشعر أكثره مرآة للذات، يعكس ما يستشعره الفنّان داخله؛ أي إنّ الصّدق الفنيّ تعبير حقيقيّ عمّا يُحسّسه الشاعر، وإن كان مخالفاً الواقع الخارجي، غير أنّ التجربة ليست ترجمة حرفيّة للصّدق الفنيّ؛ فهي أوسع منه؛ إذ ترتبط بالجانب الحياتي والشعري. ومن هنا حاول البحث تلمّس معالم التجربة الشعرية في النقد القديم متسائلاً عن جوانبها القائمة في الشعر الناجز والنقد المتوجّه إليه، في محاولة لإظهار أهمية الجانب النفسي فيها والإشارة إلى القيمة الهامشيّة للوزن على صعيد شعرية القول. وبذلك يكون أهمّ هدف لهذا البحث هو إعلاء مكانة العاطفة والنفس في الشعر الأصيل الحقيقيّ والتنبيه على أنّ النقد القديم لم يُقدِّم قضية الوزن على الجانب النفسي في التجربة الشعرية.

من الأمر المجرب اقتراباً محسوساً يظهر بعده على حقيقته الصريحة نتيجة الإحساس به وملازمته وتأمله الجيد.

أما تاج العروس فلم يذكر معنى جديداً، وإنما ذكر أنّ المصدر القياسي للفعل (جرب) هو (تجرب)، وأنّ (تجربة) مصدر غير مقيس، وأنّ جمع المصدر هو التجارب والتجارب (الزبيدي، 1987: 153/1). وهذا يعني عدم التفريق بين مصطلحي (تجربة) و(تجرب) في المعاجم اللغوية.

2- التجربة الشعرية في النقد القديم

2-1- التجربة مفهوماً

إنّ غياب مصطلح (التجربة) عن النقد العربي القديم لم يكن نتيجة غياب مفهومها عنه، فقد كان المفهوم حاضراً بقوة، ولا بُدّ إذا ما قلنا إنّ حضور التجربة أمر بدهيّ في الشعر العظيم الذي يخترق الزمن. وحصر عناصر الشعر في نقدنا القديم في أربعة عناصر هي الوزن والقافية واللفظ والمعنى لا يعني خلوّ الشعر من عنصر التجربة، فلا بدّ من وجود شعرٍ تتوافر فيه التجربة، ولما لم تُذكر التجربة عنصراً فقد دلّ على أنّها عنصر مسلّم به في الشعر كلّ، وحضور التجربة في الشعر يُماثل حضور العاطفة أو الخيال أو الأسلوب، بل إنّ التجربة هي جماع ذلك كلّ، فجميع هذه العناصر إنّما تأخذ قوّتها وجودتها من طبيعة التجربة التي يُعبر عنها الشعر.

ولذلك فإنّ قول بعض الباحثين إنّ غياب الحديث عن مفهوم التجربة في الثقافة العربية في عصورها كلّها يُشكّل «على مستوى التنظير فراغاً رهيباً، كما أنّه يُنبئ في الوقت ذاته عن تقصير غير مبرّر... فرجوعاً إلى البدايات، إلى العصور العربية الموعلة في القدم، وتحديدًا العصر الجاهليّ - الذي هو عصر البداية الفعلية في ثقافتنا العربية أو على الأقلّ ما وصلنا منها- لا يكشف لنا عن أدنى حديث عن التجربة» (عقّاق، 2001: 141)؛ هو قول لا ينطبق على التراث العربيّ عمومًا.

ويظهر لنا في قول الباحث (فراغاً رهيباً)، و(تقصير غير مبرّر) تحميل التراث حمولات نقدية حديثة أو حديثة يُطلب إليه أن يكون قد تولّاها منذ زمنه القديم، فالفرغ الرهيب ليس رهيباً حقّاً، ومن يتقصّى التراث يكتشف حديثاً طويلاً عن التجربة؛ سواء أكانت التجربة الشعورية التي تسبق العملية الإبداعية، أم التجربة الشعرية التي هي لحظة الخلق الفنيّ أو الصنعة الشعرية. كما أنّ قوله (تقصير غير مبرّر) يُظهر أنّ ذلك الفراغ الرهيب متعمّد من نقادنا القدامى! وكأنّهم قد تواضعوا على الابتعاد عن التجربة وعدم إيلائها أيّ أهمية في البناء الشعريّ، في حين أنّ أكثرهم قد عرض لها في نقده، وقد كان هذا العرض حديثاً عن مفهوم التجربة لا عن مصطلحها. ولسنا ننتظر من التراث أن يُحدثنا حديثاً مفصلاً عن كلّ القضايا النقدية التي استجدّت أو ستستجدّ في النقد الحديث حتى يكون غير مقصّر أو ليس فيه فراغ رهيب؛ فمن غير المعقول أن يُطالب التراث، كلّما وقفنا على قضية حديثة، بأن يكون له جولة فيها، وإلا فسنصفه بالتقصير والخوان! ولا يضير التراث ألا يكون فيه حديث ونصّ حول كلّ القضايا النقدية، والإشكالية التي يقع فيها الباحثون العرب هي أنّهم كلّما أخذوا قضية حديثة من الغرب راحوا يفتشون عنها في التراث؛ ففريق يُغالي من ناحية تلمّس جذورها في التراث، مدّعيّاً أنّ التراث لم يُغفل شيئاً، وكأنّ مقولة (ما ترك الأوّل للآخر شيئاً)⁽¹⁾ صحيحة حقّاً، وفريق يُغالي أيضاً، ولكن من الناحية المقابلة، فيتّهم التراث بالتقصير وأنّه لم يعرف هذه القضايا أو الأنواع الأدبية التي عرفناها حديثاً، وهو بذلك يُريد لمقولة (ما ترك الأوّل للآخر شيئاً) أن تتحقّق أيضاً! والعدل أن ننظر بعين الإنصاف إلى تراثنا، فنُوصّف واقعه من دون تحيز له أو تحيّز عليه؛ فلن نسبق الأمم ونتقدّمها إذا ألقينا لكلّ جديد أصلاً في التراث، كما أنّنا لن نتخلّف عن ركب الحضارة الإنسانية إذا فات تراثنا شيء من ذلك. والأجدى من ذلك كلّ أنّ نسعى نحن إلى التطوير والإغناء والعمل على تنمية تراثنا وعدم قوقعته على ما أنجزه القدامى

في العصور العربيّة السالفة؟ بل هل كانت واحدة ضمن العصر أو الجيل الواحد؟ فإذا كانت السلطة مؤثرة في منطقة فلم لم يتحدّث النقاد في أماكن أخرى عن التجربة؟ إنّه زهاب السائد الذي أقلق بعض الحداثيين فانفضوا عليه محاولين الغضّ من كلّ صوره في العصور السابقة، وأثر أدونيس المعادي لكلّ سائد واضح في ذلك.

ولذلك فلا تعدو هذه الأسباب كونها ظنيّة لا اعتقاديّة، ومّا يقوّي ذلك أمّا لم تستند إلى دليل واحد يُثبت صحتها أو صحّة واحد منها، ونظنّ أنّ ليس ثمة سبب من الأسباب السابقة كان وراء غياب التنظير للتجربة، ونعتقد أنّ السبب وراء هذا الغياب هو وظيفة الشعر التي كان ينهض بها؛ سواء أكانت لغويّة أم دينيّة أم سياسيّة أم اجتماعيّة، وقد كان على الشّاعر في ظلّ هذه الوظيفة أن يؤثّر الجماعة على نفسه، ولذلك لم تُلف اهتماماً ملحوظاً عند الشّاعر بنفسه، كما انصرف النقد عن ذلك مكثفياً باستجلاء مدى تحقيق الشّاعر وظيفة شعره فيما يُدعى.

إنّ الشعر العربيّ أكثره لا يخلو من التجربة، فقد كانت التجربة هي الباعث على نظمها، يبدو ذلك جليّاً في المقطّعات الشعريّة التي نجدّها بدءاً من الشعر الجاهليّ، بل إنّ أكثر الجاهليّين شعراء مقطّعات، يهزّ أحدهم انفعالاً أو موقف ما فيدفعه إلى القول الشعريّ الموافق لحالته، فتكون تجربته الشعريّة المحدودة في أبيات قليلة متناسبة مع التجربة الشعريّة، كما أنّ القصائد الطوال ومنها المعلّقات لا تخلو من تجربة، وإنّ يكن لها بناء خاصّ بها؛ فالشكل لا ينفي التجربة في الشعر القديم أو الحديث، ولكنّ لننظر ممّ يتألّف هذا البناء؛ إنّه وقوف على الأطلال ووصف للرحلة والراحلة، ودخول بعد ذلك في الموضوع الرئيس، ولتساءل هل يصفون في ذلك كلّ أشياء خارجة عليهم لا يرونها أو يتعاملون معها؟ إنّ كلّ ما يُذكر في الشعر الجاهليّ إنّما هو من صميم حياة الشّعراء الصحراويّة التي يعيشونها، بل إنّ شعر مطالع القصائد قد يكون أشدّ لصوقاً بحياة الشّاعر من

فحسب مكتفين باجترار أمجاد سالفة ليس لنا في صنعها نصيب.

وأما فيما يتعلّق بالتجربة فقد وردت هذه الكلمة في كتب التراث، ولكنّها لم تكن تعني ما يُقصد منها الآن من حيث الشموليّة التي تتّصف بها في النقد الحديث، ومّا ينبغي الإشارة إليه أنّ كلمة (التجربة) لم تُستخدم مصطلحاً نقديّاً في النقد العربيّ القديم، كما لم يذكرها النقاد ليدلّوا بها عن الحالة الشعوريّة والشّعريّة للشّاعر؛ فالتجربة كانت حاضرة مفهوماً لا مصطلحاً؛ أي إنّ الحديث عن الحالة الشعوريّة والشّعريّة كان حاضراً في النقد العربيّ، ولكن لم يُعبّر عن ذلك بمصطلح (التجربة).

ويتابع قادة عقاق حديثه عن غياب التنظير للتجربة في النقد القديم، فيحاول تلمّس أسباب ذلك، فيذكر أربعة أسباب هي (عقاق، 2001: 142):

- 1- اعتبار التجربة مُسلمة من المسلمّات.
- 2- الخوف من المغامرة والتجريب والخروج على المألوف.
- 3- الكسل الذهنيّ.
- 4- غياب ديمقراطيّة الفكر، والتشجيع والاهتمام والرعاية اللازمة، مع حضور الإرهاب الفكريّ والتوجيه السلطويّ الذي يسعى إلى تصفية كلّ تجربة جديدة تُخالف السائد المكرّس.

والحقّ أنّ هذه الأسباب افتراضيّة ومتناقضة فيما بينها في الوقت نفسه، كما أنّها متناقضة مع ما يُقدّمه الباحث نفسه، ومع التراث العربيّ كلّه أيضاً؛ فكيف تكون التجربة مُسلمة بيّنة لا يُخطئها نظر ثمّ يخشى النقاد البحث فيها ومحاولة استجلائها؟ وكيف يؤثّر الإرهاب الفكريّ السلطويّ إذا لم يكن ثمة من ينهض إلى درسها ما دام الكسل الذهنيّ متفشياً كما يقول؟ ثمّ كيف نصف نقادنا القدامى بالكسل الذهنيّ مع كلّ ما قدّموه من نقد لا يحطّ من شأنه أحد؟ وإذا كان الإرهاب السلطويّ عاملاً حاسماً في تغييب الحديث عن التجربة فهل كانت السلطة واحدة

الغرض الرئيس في القصيدة؛ فالشاعر الجاهلي لا يصف الأطلال إلا لأنه دائم الوقوف عليها في واقع أيامه، ولا يتعرض للرحلة إلا لأن تنقلاته كلها؛ بعيدة كانت أم قريبة، ما هي إلا رحلات متتالية مستمرة، ولا يطيل وصف رحلته إلا لأنها واسطة تنقله التي لا تغيب عنه سواء في حله أو ارتحاله⁽²⁾.

وإذا ما انتقلنا إلى الأغراض الشعرية فسنجد فيها تجارب غنية تنقل واقع شعرائها، يستوي في ذلك شعر الحرب والرياء والغزل والمهجاء، فجميع هذه الأغراض ذاتية أكثر منها موضوعية، ف شعر الحرب في العصر الجاهلي لا

فَدَى لَكَمَا رَجَلِي أَمِي وَخَالِي
نَجُوتُ نَجَاءٍ لَمْ يَرِ النَّاسَ مِثْلَهُ
كَأَنَّ وَقَدْ حَالَتْ حُذْنُهُ دُونَنَا
فَمَنْ يَكُ يَرْجُو فِي تَمِيمٍ هَوَادَةً

فلم ير الشاعر بأساً في أن يفدي رجله بأمة وخالته لنجاته عدواً عليهما، في حين كانت تميم تعدو لتلحق بهم. ولم يُقلل الشاعر وصف انهزامه وقوة خصمه، بل جعل نجاهه مبتكراً لم يُعهد من قبل كأنه عقاب قد انقضت على صيدها بسرعة. ولكن لما كان الشاعر منهزماً وليس كالعقاب مهاجماً فإنه قد أتى بصورة أخرى تُقلل من قوته وتجعله طريداً، فوصف نفسه بالنعام الذي يعدو خائفاً من فارس يُريد صيده، وهذا الفارس هو عدوه قبيلة تميم التي كان منذ قليل يُمني النفس بسوق نعيمهم وسبي بناتهم، فلقوا منهم بأساً شديداً وحرباً ضروساً.

وشعر الفتوح الإسلامية مثال بارز عن الشعر الذي يُعبّر عن تجارب صادقة؛ إذ يفوح هذا الشعر بالحماسة التي اندفع بها المجاهدون لنشر دينهم، وبقصّ تجاربهم في فتوحاتهم، ولا سيّما أخبار المعارك التي قهروا فيها فارس واستردّوا في أثنائها مصر وبلاد الشام من الروم، وقد ذخر هذا الشعر بمزّاثٍ لبعض من استشهد في هذه الفتوح. ولصدق التجربة وعمق تأثيرها في النفوس فقد كان شعر الفتوح «شعر اللحاحات السريعة والمواقف الخاطفة، وجمهوره

يُصوّر الشعراء فيه إلا ما يدور في معاركهم؛ فيذكرون أسباب الحرب وبدءها وأوارها وما فيها من شجاعة المقاتلين وأنفتهم وشعورهم بالكرامة والعزة التي لا يرضون معها بالسلم حتى يأخذوا بالنار. وأيام العرب - أي حروبهم - كثيرة مشهورة⁽³⁾، وفيها شعر كثير لا تدفع إليه إلا أحداث هذه الأيام. وبسبب الالتزام بالتعبير عن التجربة الواقعية لم يأنف الشعراء من التصريح بانهزامهم في المعارك ووصف بأس عدوهم، مثلما نجد في قول الحارث بن وَعَلَةَ الجَرَمِيّ (الضبيّ)، 2003: 413/1-415؛ ابن عبد ربّه، 1983: 82/6، 85-86):

غَدَاةَ الْكُلَّابِ إِذْ تُحَزَّرُ الدَّوَابُّ
كَأَنِّي عُقَابٌ عِنْدَ تَيْمَنٍ⁽⁴⁾ كَاسِرُ
نَعَامٍ تَلَاهُ فَارِسٌ مُتَوَاتِرُ
فَلَيْسَ لَجَرَمٍ فِي تَمِيمٍ أَوْاصِرُ

لذلك مقطوعات قصيرة، يجري الشاعر فيها على سجيته دون تدقيق في معنى أو تنقيح للفظ أو التماس وزن أو قافية. إنه يُعبّر عن خاطر التحم بصدره دون معاناة أو مكابدة، ويرمي به في سرعة كما يرمي بسهمه أو يضرب بسيفه، غير مفكر في تنقيح ولا في تصفية أو تهذيب، ولذلك كانت تشيع فيه البساطة وعدم التكلف لما يعترض صاحبه من شواغل الجهاد» (ضيف، د.ت: 67)، فشعر الفتوح شعر تجربة بحق، وهي تجربة طويلة وغنية تمكّنت من النفوس، وتغلّغت في الوجدان، حتى باتت هاجساً دائماً، فليس من شعر في ظلّها إلا فيها أو موصولاً إليها بسبب. ولصدق هذه التجربة وقوّتها ونفاذها في النفوس كانت الأشعار المعبرة عنها قصيرة لا تحتفل بالتنقيح؛ فهي صدّى مباشر للتجربة الجديدة المتمكّنة التي يُكابّد فيها المجاهد الشاعر شهوراً بعيداً عن موطنه وأهله، ولا يدلّ قول ضيف (دون معاناة أو مكابدة) على خلوها منهما، بل على العكس من ذلك تماماً، فإنّ قوّة التجربة جعلتها تنفذ إلى النفوس دون كد في ذلك؛ لأنها صادقة غير مفتعلة لا تحتاج إلى تكلف المعاناة لتصل أعماق الشاعر.

تجربة واقعية كاملة ينقلها الشاعر في قصيدته، وحسبنا في ذلك مثلاً قصيدة صخر بن عمرو بن الشريد التي قالها حين ملّت امرأته منه بعد أن مرض مرضاً مُزمنًا استمرّ قريباً من عام، فقال في ذلك (الأصمعي، 2005: 163-164؛ ابن قتيبة، 1996: 119/4؛ المبرد، 1997: 51/4)⁽⁵⁾:

وَمَلَّتْ سُلَيْمَى مَضْجَعِي وَمَكَانِي
عَلَيْكَ وَمَنْ يَغْتَرُّ بِالْحَدَثَانِ
فَلَا عَاشَ إِلَّا فِي شَقٍّ وَهَوَانٍ
وَقَدْ حِيلَ بَيْنَ الْعَيْرِ وَالنَّزْوَانِ
وَأَسْمَعْتُ مَنْ كَانَتْ لَهُ أُذُنَانِ
مُعَرَّسٌ يَغْسُوبُ بِرَأْسِ سِنَانِ
كَرَجَلِ جَرَادٍ أَوْ دَبَّاءٍ كُتِفَانِ⁽⁶⁾
أَخُو الْحَرْبِ فَوْقَ الْقَارِحِ الْعَدَوَانِ

التي قُدِّمت بها كلٌّ منهما تُظهر اختلافاً كبيراً بينهما يتناسب مع موقف كلتاهما من الشاعر؛ فصورة الأم التي قُدِّمت في صدر البيت تُصوّر ارتباطها بابنها ارتباطاً لا فكاً منه أبداً، فالأم لا تُقدّم باسمها ولا بصفتها (الأم) فحسب، بل هي أم صخر، أم الشاعر السيد المريض الذي يُعاني معاناة شديدة، الذي لا يغيب عن مخيلتها كيف كان وإلام آل مجبراً كارهاً؛ فالأم، في مشاعرها وعلاقتها مع ابنها، تُقارن بين حالتي ابنها قبل المرض وبعده، فتتألم لألمه، وتبكي لمأساته. وأمّا الزوجة فقد ظهرت في عَجَز البيت؛ لأنها ليست ذات صلة مكينة دائمة بالشاعر، فإنّ عرا الزوجية قد تبيّن بين الزوجين في أيّ وقت لا يعود فيه أحدهما قادراً على الاستمرار مع الآخر، وقد صوّر صخر زوجته وقد ملّته وضجرت منه؛ ولذلك فقد ناداها باسمها مصغراً، ولم يُكنّها كما فعل مع أمّه، كما لم يصفها بالزوجة لأنّه غدا هو أيضاً يتحسّر على ما اتّصل بينهما من أسباب الزوجية في الحياة الماضية. وقد استطاعت المقارنة بين الأم والزوجة في بيت واحد أن تُقدّم صورة جليّة عن مرارة

وثمة قصائد ومقطّعات لا تلتزم بناء القصيدة الجاهليّة، وحضور التجربة في هذه أوضح من القصائد التي تلتزم بذلك البناء؛ إذ يأخذ بعضهم على القصائد الكاملة تعدّد موضوعاتها وفقدانها الوحدة العضوية بين أجزائها (حفني، 1987: 6)، وعلى الرغم من أنّنا لا نُوافق هذه النظرة فإنّ القصائد التي تُفصح عن موضوعها مباشرة من دون مقدّمات لا يُمكن إلا أن يسودها شعور واحد يُعبّر عن أرى أم صخرٍ ما تحفّ دُموعها وما كنت أخشى أن أكون جنازةً فأنيّ امرئٍ ساوى بأمّ خليله أهُمّ بأمر الحزم لو أستطيعه لعمرٍي لقد أيقظت من كان نائماً وللموت خير من حياة كآتها وحيّ حريدٍ قد صبحت بغارة فلو أن حيّاً فائت الموت فاته فلا شك أنّ جلوس صخر قريباً من الحول لا يبرح منزله كان شديد الوطأة على نفسه، وهو الفارس المُقدّم السّيّد الجواد، فقد انقلبت حاله بذلك من المعين إلى المعان، ومن القادر إلى العاجز، ومن الغازي إلى القاعد، ومن سيّد البيت والقوم إلى قعيد البيت، حتى ملّته زوجته التي أحبّها وأكرمها وفضلها في وقت سابق على أهله؛ ولذلك جاء شعره معبراً عن هذه الحال الجديدة التي لم يعد يُطيق صبراً عليها. وإنّ مرارة التجربة التي يعيشها لتظهر في كل بيت من أبياته الثمانية؛ فكل بيت يستجمع قسوة التجربة التي طالت معاناتها عليه حتى بات يتمنّى الموت لشدة الألم الذي غدا أسيره من دون أن تكون عنده القدرة على التغيير.

فالبيت الأوّل يُظهر مقارنة بين الأمّ الحنون الرؤوف والزوجة المتشكّية الملول؛ فالأمّ دائمة النّحيب، يُحرّنها ما آل إليه ابنها الذي كان له من قريب ماضٍ مجيد، أمّا الزوجة فإنّها لا تهتمّ إلاّ بأمورها؛ بأن يبرأ زوجها أو يموت فتنتهي معاناتها وتنعم بالراحة ممّا هي فيه من شقاء في تمريضه، وقد توزّع شطرا البيت مناصفة بين الأمّ والزوجة، ولكنّ الصورة

التجربة التي يحياها الشاعر، وهي صورة مكثفة موجزة تختصر ضمنها صوراً كثيرة في ذهن الشاعر الذي غدا متفرغاً من كل شؤون سيادته الفاتنة ليعوض منها انشغاله بما يدور بين نساء بيته، وهو ما يعمق مأساة التجربة ويكسبها شحنات إضافية من العذاب النفسي الذي بات مسيطراً عليه؛ إذ انتقلت به الحال من مكابدة أمور السيادة والبطولة إلى مقاساة هموم النساء والإصغاء إلى كل ما يدور بينهما.

ولأنّ الشاعر راضٍ عن سلوك أمّه تجاهه، فقد تابع متحدّثاً عن زوجته؛ لأنّه إنّما يُعبّر عن قسوة تجربته هو لا تجربة غيره، وقد كان من الممكن أن يُضيف الشاعر بُعداً آخر لتجربته، كأنّ يُظهر إحساساً بمشاعر أمّه التي ظلت متعاطفة معه ليبيّن لنا مدى المعاناة التي تتحمّلها وهي ترى ما حلّ بابنها، ولكنّ صخرًا منصرف إلى نفسه، يتناول تجربته الماضية مع زوجته حين كان القيم عليها الناهض بشؤونها كلّها من دون أن يدور في خَلده أن يأتي وقت كهذا الذي يعيشه يكون فيه عبئاً ثقيلاً عليها؛ ولذلك فهو لم يُفكّر سابقاً في أن يصل به المال إلى هذه الحال، ولو أنّه فكّر في ذلك لما ساوى زوجته بأمّه؛ ليس لما عاينه في هذه التجربة فحسب، بل لأنّ أيّ تفكير في مثل هذه الحال قبل مصابه لن يصل فيه إلا إلى أنّ الأمّ هي التي ستكون الصابرة التي تقبل أن تتجشّم العناء كلّ من دون تأقّف؛ فالأمّ أشدّ الناس إحساساً بمعاناة أبنائها؛ لأنّهم أولادها الذين حملتهم أجنّة فغدّتهم من جسدها، وكانوا بذلك قطعة منها قبل أن يصيروا قطعة من الحياة الخارجيّة، ثمّ غدّتهم بلبنها وحنانها واتّصلت بهم وقتاً طويلاً أكثر من الآخرين، فالأمّ مرتبطة بأبنائها ارتباط فطرة وغريزة، ولا يُمكن بحال أن تنصرم العلاقة بين الأمّ وأبنائها؛ أي لا يُمكن للدم أن يصير ماءً، فمهما ابتعد الإنسان عن أمّه فإنّه عائد إليها لا محالة عند الحاجة، ولو أنّ صخرًا فكّر في هذا كلّ لما ساوى زوجته بأمّه؛ فالأمّ أصل والولد فرع، في حين أنّ الزوجة طارئة على حياة الرجل تظلّ معه ما دامت ترضى حياتها جنبه، أمّا إذا انقلبت الحال وتبدّلت الحياة الهائلة بغيرها فإنّها تملك القدرة

على التخلّص من معاناتها بالطلاق، فتنقطع الأسباب بينها وبين زوجها، وتعود إلى بيت أبيها مهما طال زمن زواجها وكأنّها لم تتزوّج ولم تدخل حياة بعلمها؛ فصلة الزوجة بزوجها إذاً ليست صلة دائمة أبدية كما هي الصلة مع الأمّ.

لم يُدرك صخر كلّ ذلك إلا بعد أن أصبح فعيد البيت، فتكشّفت أمامه صورة الأمّ والزوجة وتوضّحت، فرأى بوناً واسعاً بينهما، ممّا زاد معاناته وجعله يتقلّب في الهوان والشقاء، وممّا يزيد مرارة التجربة الجديدة أنّ الشاعر لا يستطيع أن يستعيد شيئاً من أفعال الحياة السابقة، فإنّه يُعاني موقف أمّه وزوجته من مرضه، ولكنّه لا يستطيع أن يُحقّق مناه في تأديب زوجته على نفرتها منه، وهو ما يعمّق قسوة تجربته، فهو محكوم بأنّ يبقى أسير هذه التجربة لا يقوى على التغيير، ولا يُطبق الصبر، كما لا يُمكنه الانتصار عليها كما اعتاد سابقاً في غاراته؛ ولذلك فما كان منه إلا أن طلب الموت لعلّه يجد فيه خلاصاً وبُعداً عن هذه المشاعر التي أرهقتها، وهو الذي ما انفكّ يتذكّر رياسته وصولاته في غزواته وانتصاراته.

إنّ الجلوس مكرهاً في البيت هو الذي أيقظ في نفسه كلّ هذه الأفكار والمشاعر، ولم يُعبّر الشاعر في أبياته كلّها إلا عن عذابه النفسيّ، فمعاناته هي معاناة نفسية على الرغم من أنّه طريح الفراش بسبب المرض الذي جاءه من طعنة في إحدى غزواته، إلا أنّه قد تناسى ألمه الجسديّ، ولم يعد يُبالي إلا بالمعاناة النفسية التي تفتّقت داخله بقوة وقسوة لترسم أمامه صورة مهولة لم يكن يعيها من قبل وهو صحيح الجسد. والمرء، ولا سيّما إذا كان سيّداً، يرضى حياة الجوع والمرض وكلّ مآسي الحياة، ولكنّه لا يقبل أن يتراءى له ما قد يكون فيه أثارة من الذلّ والمهانة، ولو كان من أقرب الناس إليه؛ ولذلك جاء ردّ صخر على هذه الحقيقة التي بات يُواجهها صباح مساءً قاسياً، فقتل زوجته ثمّ أتبعها نفسه.

والحقّ أنّ تجربة صخر السابقة كانت مثلاً قوياً عن أثر التجربة في حياة الشاعر العربيّ، وقد امتدّ أثرها إلى شعره

لبس الصِّدار حزناً على صخر على الرغم من نهي الإسلام عنه؛ لكيلا تُخلف ظنّ صخر وتُكذَّب قوله حين أبي مقالة زوجته التي لامت زوجها على إثثار أخته بأفضل شطري ماله، وأجابها (ابن عبد ربّه، 1983: 223/3؛ المبرد، 1997: 30-29/4، 51-39؛ ابن قتيبة: 1982: 347-343/1؛ الخنساء، 1988: 366-371):

ولو هلكْتُ قدّدتُ خمارها

وهي حصانٌ قد كفتني عارها

الإخوة؟ بل بين أخت وأخ شاطرها ماله مراراً؟ وأمّا الدليل الثاني فإنّه ليس من المفروض أن تكون كلّ حالة إنسانيّة مضرب المثل، ثمّ إنّ السموءل ضُرب المثل به لأنّه وفي لغريب على الرغم من تهديد قويّ يترصّده، وأمّا الخنساء فقد وفّت لأخيها، وهذا طبيعيّ في الأخلاق الإنسانيّة الأسريّة، وهي عاطفة ذاتيّة لم تلق فيها تهديداً، ولذلك فوفاء السموءل أقوى حضوراً من منظور الأخلاق الاجتماعيّة العامّة من وفاء الخنساء؛ إذ وفاءه حالة فريدة، وأمّا وفاءها فكثير؛ ومن ثمّ ضُرب به المثل (7).

ولا نستطيع في هذا الجزء من البحث أن نُوفّي مفهوم التجربة في الشعر العربيّ حقّه؛ إذ يتطلّب ذلك بحثاً مستقلاً عنه في الشعر، وحسبنا أن أشرنا إلى أنّ التجربة هي مصدر الشعريّة العربيّة، إذا تبنّنا الشعر العربيّ فسنجد أكثره شعر تجربة، ولا سيّما الشعر الجاهليّ وصدر الإسلام؛ فالتجربة هي التي تدفع إلى الشعر، ثمّ إنّ طبيعة دينك العصرين تجعل وفور التجربة في شعرهما أكبر خطأً من وفورها في الشعر الحديث؛ إذ إنّ الشّاعر وقتئذ لم يكن متخصصاً في الشعر كشعرائنا اليوم الذين ينشرون مجموعات متتالية ذات تواريخ لكثير من القصائد، وهم يُتابعون الحركة الشعريّة ومستجدّاتها ليُسودوا ما شاؤوا، ولم يكن ذلك متاحاً للجاهليّين الذين كان الموقف يُؤثّر فيهم فيُعبرون عنه شعراً، فشرهم شعر تجربة قبل أن يكون نتيجة تفكير في موسيقا الوزن والقافية، وإنّه لتعميم غريب قول شوقي ضيف عن الشعراء الجاهليّين

كما رأينا؛ وعلى الرغم من أهميّة هذه التجربة بالنسبة إلى الشّاعر وشعره فإنّ تأثير هذه التجربة لم يقف عند صاحبها فحسب، بل ظهر أثرها وطال عند أخته الخنساء التي يكاد رثاؤها أخويها صخرًا ومعاوية يكون أغنى تجارب الرثاء في الشعر العربيّ؛ لما اصطبغ به من حزن طويل استمرّ معها في جاهليّتها وإسلامها، فقد كانت تبكيهم في الجاهليّة من الثّار، وبقيت تبكيهم في الإسلام من النار، ولم تكفّ عن

والله لا أمنحها شِرارها

واتخذت من شعرٍ صِدارها

وقد ظلّ حزنها على صخر طاغيًا ملازمًا لها على الرغم من أنّها حمدت الله ولم تجزع حين قُتل بنوها الأربعة في موقعة القادسيّة، ولكنّ جميل صخر كان عظيم الأثر في نفسها، فلم تستطع نسيانه أو الإغضاء عنه، وقد تمكّنت منها محبة عظيمة له وعرفان بجميله الذي أسداه إليها مرّة بعد مرّة حين كان زوجها يُتلف ماله. ولسنا نُوافق الباحث عبد الحليم حفني الذي جرّد الخنساء من عاطفة الأخوة حين جعل رثاءها إيّاه رثاء لمجد القبيلة وسيادتها متمثلة في رمز صخر لا اندفاعاً من حبّها إيّاه أو ردّاً للجميل منها، ويلحظ المرء حججاً غريبة لا تصلح لأن تكون دليلاً على ما ذهب إليه؛ إذ يذهب إلى أنّه ليس من طبيعة الناس المعروفة أن يردّوا الجميل بمثل هذا الوفاء العظيم، بل إنّ السائد هو نكران الجميل لا مقابله بالشكر والوفاء حتى شاعت بين الناس الحكمة القائلة: اتق شرّ من أحسنت إليه! ودليله الثاني أنّه لو صحّ ذلك وفاء منها لضُرب المثل بها كما ضُرب بوفاء السموءل! (حفني، 1987: 211-215).

والحقّ أنّ هذين الدليلين واهيان لا يصلحان حجة فيما حكم به على الخنساء، وهما محض ظنّ ليس له من الواقع حظّ من الصّحّة؛ فالناس ليسوا جميعاً كما يُصوّرهم قليلي الوفاء سيّمي النّيّات لا إخلاص عندهم ولا مراعاة ذمّة، وما قد يقع من مقابلة الإحسان بالإساءة فهو شاذّ لا يُقاس عليه، وهو مستبعد منكر بين الغرباء فكيف بين

إنهم «كانوا يتكلفون في شعرهم فنوناً من التكلف، إذ كانوا عمالاً صناعاً يعملون شعرهم عملاً، ويصنعونه صناعة ويُعَبِّون فيه أنفسهم تعباً شديداً»! (ضيف، 1976: 22). ولو تتبعنا ورود كلمة (التجربة) في كتب التراث العربي لوجدنا لها حضوراً في كثير منها، ولكن تردّداتها كلّها لا تُشير إلى الحالة النفسية التي تُؤثر في الشاعر فتدفعه إلى التعبير الشعري.

ففي أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) تُذكر التجربة بمعنى إجراء تمثيل مشاهد يُمكن المعنى في القلب بما يتأكد له من العينين المشرفتين على هذا الإجراء، وقد ذكر الجرجاني التجربة في الفصل الخاص بمواقع التمثيل وتأثيره، ويضرب لذلك مثلاً في قوله «ولو أنّ رجلاً أراد أن يضرب لك مثلاً في تنافي الشيعيين فقال: ((هذا وذاك هلّ يجتمعان؟))، وأشار إلى ماء ونار حاضرين، وجدت لتمثيله من التأثير ما لا تجده إذا أخبرك بالقول فقال: ((هل يجتمع الماء والنار؟)). وذلك الذي تفعل المشاهدة من التحريك للنفس، والذي يجب بها من تمكّن المعنى في القلب إذا كان مستفاده من العيان، ومتصرفه حيث تتصرّف العيان وإلا فلا حاجة بنا في معرفة أنّ الماء والنار لا يجتمعان إلى ما يُؤكّده من رجوع إلى مشاهدة واستيثاق تجربة» (الجرجاني، 2001: 97)، فالتجربة هنا ليست المشاهدة فحسب، بل هي المشاهدة المقصودة التي يُراد منها توكيد المعنى بتمثيل واقعي، وعلى ذلك فإنّ الحسيّة من عناصر التجربة، وقد اقتصر الجرجاني على هذا المعنى للتجربة، ولم يتعدّه إلى حالة الشاعر.

كما وردت كلمة (التجربة) قبل ذلك في الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (ت356هـ)، وذلك في أخبار أبي دلامة الشاعر مع الخليفة أبي جعفر المنصور حين أراد أن يُوجّهه مع إحدى بعوثه، فجزع أبو دلامة، وخشي على نفسه، وحاول التخلص من ذلك متذرّعاً بشؤمه الذي ألحق الهزيمة بكلّ جيش شارك فيه، ولمّا أصّر المنصور على خروجه غير عابئ بشؤمه قال: «والله يا أمير المؤمنين ما أحبّ لك

أن تُجرّب ذلك منّي على مثل هذا العسكر؛ فإنّي لا أدري أيّهما يغلب: أئمنك أم شؤمي، إلا أنّي بنفسني أوثق وأعرف وأطول تجربة». قال: دعي من هذا فمالك من الخروج بدّ. فقال: إني أصدّقك الآن، شهدت والله تسع عشر عسكرياً كلّها هُزمت؛ وكنتُ سببها» (الأصفهاني، 2008: 193/10). فالتجربة هي التحقق من الأمر عن طريق إيقاع حادثة مادية لمشاهدة النتيجة، وكذلك وردت مرّة أخرى في الأغاني دالة على المعنى نفسه.

والتجربة مرادفة للخبرة والمعرفة، وذلك في قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه في خطبة له يذكر فيها مراسه في الحرب: «وهلّ منهم أحد أشدّ لها مراساً أو أطول لها تجربةً منّي؟ لقد مارسها وما بلغت العشرين، فهأنذا قد نيفت على الستين، ولكن لا رأي لمن لا يُطاع» (الجاحظ، 1998: 55/2). فالتجربة هنا هي الخبرة والممارسة.

وفي المواضع السابقة وغيرها لم تكن التجربة ذات صلة بالشعر، بل تعني تجربة واقعية خارجية تصل إلى نتيجة مبتغاة من أمر ما، ولم نجد لها دالة على التجربة الشعرية إلا مرّة عند ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) في كتابه العمدة، وذلك في تعقيبه ردّ ابن قتيبة والجاحظ مقالة العجاج حين علّل أنفته من الهجاء، فقد رأى العجاج أنّ كلّ من يُحسن المدح يُحسن الهجاء؛ لأنّ الأوّل بناء والثاني هدم، وكلّ من يستطيع البناء يستطيع الهدم، وقد ردّ الجاحظ وابن قتيبة ذلك بأنّ الهجاء بناء أيضاً، وليس كلّ من أجاد فنّاً أجاد غيره، ويُعقّب ابن رشيق ذلك بقوله: «ومعنى الجاحظ وابن قتيبة واحد، وإنّ اختلف اللفظان، والصواب ما قالوا إلا أن يُعرف من الشاعر أنفٌ عن قدرة لا تُدفع، وبُعد تجربة لا تُستراب، فحينئذ» (القيرواني، 1981: 112/1). فالتجربة هنا هي التمكن من أغراض الشعر.

وقد تحدّث النقد العربي القديم طويلاً عن التجربة الشعرية التي عبّروا عنها بالصنعة الشعرية، وفصلوا الحديث عن الاهتمام إلى المعاني، واختيار الألفاظ المشكلة لها، وكيف يُختار الوزن وتُنقى القافية؛ ليتمّ البناء الشعري مؤلّفاً

وقد تحدّث النقاد في الصنعة الشعرية عن قضايا كثيرة تمسّ مفهوم الشعر العربيّ، وسنقتصر هنا على الإشارة إلى الاختلاف في معنى الصنعة عند النقاد العرب، وكيف يتمّ الخلق الفنيّ وفق منهج الصنعة، ثمّ الوقوف عند الجوانب النفسية التي ألحوا إليها، والتنبيه على أنّ مكانة الوزن في التجربة الشعرية ليست المقدّمة على العناصر الشعرية الأخرى.

2-2- الصنعة الشعرية

لم يكن للصنعة مفهوم واحد عند النقاد العرب؛ فبينما نجدها تُرادف التكلّف عند بعضهم نجدها تُباينها عند آخرين، وفي حين تُستحسن عند ناقد نجدها مكروهة عند غيره؛ فالصنعة عند الجاحظ (ت 255هـ) قرينة التكلّف؛ فما كان مصنوعاً فهو متكلّف، والعكس كذلك (الجاحظ، 1998: 106/1، 206، 9/2، 13، 17، 27/4، 29، 31)(8)، والصنعة هي التماس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ، وتوحيد الشعر بالوقوف عند كلّ بيت منه، وإعادة النظر فيه حتى تخرج أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة، وهي مذمومة في الشعر، وإنّ وردت في شعر فحل كزهير بن أبي سلمى. والشعر المحمود هو ما دعا إليه الطبع، فانسأقت له المعاني سوفاً، وانتالت عليه الألفاظ انثيالاً (الجاحظ، 1998: 206/1، 13/2).

أمّا ابن قتيبة (ت 276هـ) فليست الصنعة عنده إجمالة الفكر والنظر في الشعر للإتيان به مجوّداً، بل هي معاناة النظم فحسب، سواء أكان الشعر بعد ذلك حسناً أم قبيحاً، وثمة فرق بينها وبين التكلّف الذي يُصاحب الصنعة الرديئة، ولم يذكر ابن قتيبة كلمة الصنعة إلا مرة واحدة حينما ذكر أمثلة عن الشعر الذي تأخّر معناه وتأخّر لفظه، ومنها أبيات للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ):

فَطَرُ بَدَانِكَ أَوْ قَعُ
خُورُ الْمَدَامِيعِ أَرْبَعُ
وَالرَّابَابُ وَبَزُورُ
إِذَا بَدَا لَكَ أَوْ دَعُ

وسهولة، كشعر الأصمعيّ، وشعر ابن المقفّع، وشعر الخليل، خلا خَلَفِ الأحمر، فإنّه كان أجودهم طبعاً وأكثرهم شعراً.

من المعنى واللفظ والوزن والقافية. وعلى الرغم من حديثهم الطويل عن ذلك فإنّ حديثهم عن التجربة الشعرية النفسية المصاحبة للتجربة الشعرية لم يكن موازياً حديثهم عن الصنعة الشعرية، فقد كان الأجدى عندهم هو النظر إلى المنجز الشعريّ ذي الوظيفة المحدّدة، فلم يتحدّثوا عن معنى الشعر ومفهومه بقدر ما تحدّثوا عن وظيفته؛ ولذلك فقد كان نقدهم ينصبّ أساساً على الشعر المكتوب، فإذا تعدّوا ذلك فإنّ أكثره حديث عن طريقة بناء الشعر؛ أي إبداع شعر جديد يكون محطّ نقدهم بحسب الوظيفة المنوط به التعبير عنها، وإذا ما تحدّثوا عن الحالة النفسية التي تُرافق الإبداع فإنّه حديث قليل مقتضب بالقياس إلى حديث الصنعة حتى يكاد يكون إلماحاً سريعاً، وهو، على أيّ حال، يُظهر أنّ الغاية منه هي الوصول إلى شعر منجز محدّد الصفات؛ فلم يكن التعبير عن التجربة مهماً أحياناً بقدر ما تكون التجربة مقصودة لإنتاج شعر تتوجّه الهمة إليه قبل وقوع التجربة، وبذلك فإنّ هدف التجربة يغدو هنا أن تكون وسيلة مقصودة لقول الشعر ومحرّضاً متعمّداً، يُقَسِّر الشعر على أن يكون ناتجاً طبيعياً عنها؛ فثمة فرق بين أن تدفع التجربة إلى قول الشعر عفواً، ونجده في أكثر الشعر العربيّ، وبين أن يلجأ الشاعر إلى التجربة ليُنتج الشعر، ونجده في بعض الأمثلة القليلة في الشعر العربيّ كما سنرى بعد قليل؛ فالتجربة في الحال الأولى عنصر بناء عضويّ، وفي الثانية هي محرّض مفتعل، وهو ما يُقَرِّب مفهوم التجربة من المعنى اللغويّ الذي أشرنا إليه سابقاً. ويُقَسِّر الشعر عندئذ على أن يكون واقعياً، فالحدث مفتعل ولكنّ الشعر ناتج طبيعيّ عنه؛ إذ يكون الشاعر قد عايش تجربة مماثلة للحقيقة، وهو ما يمنح الشعر الواقعيّ شعريّة أكبر.

إِنَّ الْخَلِيطَ تَصَدَّغَ
لَوْلَا جَوَارِحُ سَنَانٍ
أُمُّ الْبَنِينَ وَأُمُّهَا
لَقُلْتُ لِلرَّاحِلِ ارْجِعْ

فقال معلّقاً عليها «وهذا الشعر يبيّن التكلّف رديء الصنعة. وكذلك أشعار العلماء، ليس فيها شيء جاء عن إسماع

ولو لم يكن في هذا الشعر إلا ((أم البنين)) و((بوزع)) لكفاه!« (ابن قتيبة، 1982: 70/1). وقد استشهد ابن قتيبة بحكم أحد خلفاء بني أمية على اسم ((بوزع)) حين سمعه في شعر جرير؛ إذ فترت همّة الخليفة ونشاطه لورود هذا الاسم في شعره، وجعله سبباً لإفساد الشعر. فرداء الصنعة في الأبيات السابقة راجعة في أظهر أسبابها إلى استخدام ألفاظ غير مناسبة، مما يعني أنّ استخدام الألفاظ المناسبة يجعل الصنعة جيّدة؛ فالصنعة، إذاً، كما يراها ابن قتيبة، هي البناء الشعري نفسه؛ ولذلك فهي لا تتناقض مع الطبع، فقد يكون في الشعر صنعة وطبع، وقد تكون الصنعة ولا يتوافر الطبع، ومن ثمّ حكم لخلف الأحمر بأنّه أجود العلماء طبعاً. فالصنعة مرادفة للنظم، والشعر كلّ مصنوع؛ مطبوعاً كان أم متكلّفاً، فالشعراء عند ابن قتيبة مطبوعون أو متكلّفون، وقد جعل تنقيح زهير والخطيئة وإعادة النظر في أشعارهما تكلّفاً (ابن قتيبة، 1982: 77/1-78).

ويختلف موقف ابن رشيق عن موقف ابن قتيبة في معنى الصنعة؛ فهو يقسم الشعر إلى مطبوع ومصنوع ومتكلّف، وكلّ منها مبيّان لغيره، والصنعة ليست مذمومة عنده دوماً، وهي كما في فعل زهير، أي في التنقيح والتشقيق؛ وذلك بأن يُعاود الشاعر النظر في قصيدته بعد أن يكون قد فرغ منها في ساعة أو ليلة خوفاً من التعقّب، وبذلك تكون الصنعة هي النظر «في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض حتى عدّوا من فضل صنعة الخطيئة حسن نسقه الكلام بعضه على بعض» (القيرواني، 1981: 129/1). والصنعة هنا ليست نقيضاً للطبع ولا أدنى مرتبة منه، ولا هي الطبع نفسه كما يذهب أحد الباحثين الذي يرى أنّ ابن رشيق يذهب إلى أنّ في المطبوع صنعة (الكبيسي، 2004: 51)، بل هي كالطبع في تجويد الشعر، وقد سُمّيت صنعة من غير قصد ولا تعمّل، وهي إنّما تفيد زيادة تمييز للشعر الذي يخضع لها لمعرفة وجه اختياره على غيره، ولذلك فإنّ الصنعة لا تحطّ من قدر

شعراء فحول كزهير، بل إنّ لجوء زهير إليها هو وراء هذه النظرة التي لا تقدح في الصنعة لثمّنه واقتداره الشعري، وتُستطرف الصنعة في البيت والبيتين في القصيدة، وأمّا الإكثار منها فهو عيب يميل بصاحبه إلى الكلفة ومجافاة الطبع، وينتصر ابن رشيق للمصنوع مفضلاً إيّاه على المطبوع إذا وقع المعنى نفسه في بيت مطبوع وآخر مصنوع، وكان كلاهما في غاية الجودة.

ويقترب معنى التكلّف من معنى الصنعة، ولكنّه ينسب إلى المؤلّدين/المُحدّثين، وهو النظر في الشعر تتبّعاً للمحسنات البديعية من جناس وطباق وتقابل وغيرها، واستبدال الألفاظ والمعاني بغيرها (القيرواني، 1981: 129/1-130)، وبذلك يكاد التكلّف يكون هو الصنعة نفسها، ولكنّ الفارق بينهما هو أنّ الصنعة تجوّد محدود لا يُغرق النصّ بالمحسنات التي تُزيّن اللفظ في الوقت الذي تجني فيه على المعنى، ثمّ إنّها لا تتناقض مع الطبع، وتصدر عن شعراء مطبوعين وفحول؛ أمّا التكلّف فهو لهج وراء المحسنات واهتمام بها على حساب المعاني الشعرية، وهو سمة ظاهرة تحيّد بالشاعر عن الطبع لحرصه على تتبّع المحسنات وكثرتها في شعره؛ ولذلك تُنسب إلى المؤلّدين/المُحدّثين الذين يُحاولون بها مجارة الفحول والمتقدّمين من الشعراء، فيظهر أثر تكلّفها في شعرهم، ولكنها ليست سمة عندهم جميعاً فقد يكون منهم مطبوعون على الشعر لا يظهر البديع عندهم تكلّفاً، كما في شعر البحرّي وابن المعتزّ (القيرواني، 1981: 130/1-132).

وبعد فإنّ الصنعة كما تتراءى في النُفُود السابقة تستدعي التفكير في القول الشعري، وتستطيع الموهبة الشعرية أن تُنمّيها وتُقرّبها من الطبع الشعري، وهي ليست صفة سلبية في الشعر العربي، عند النقاد القدامى جميعهم، حين تعني النظم؛ فهي، عند ذلك، تدلّ على قول الشعر فحسب؛ فالشعر صناعة كغيره من الصناعات؛ أي هو عمل مقصود يتوجّه إليه الشاعر عن دراية وقصد، وبعد ذلك فمنها ما يكون مُجيداً، ومنها ما يكون رديئاً. وكذلك

الشعر الحدائي الذي تضاعف فيه الارتجال حتى غاب كلياً؛ فالشاعر الحدائي لم يعد منشداً شعره كما كان الشعراء العرب حين يُنشدونه؛ أي يقولونه ارتجالاً، أو يزؤونه شفاهاً من محفوظهم؛ وإن وقف الشاعر الحدائي أمام الجمهور لئسمعهم شعره فهو قارئ له وليس منشداً، إنه يقرأ شعراً مكتوباً من قبل؛ مكتوباً من حيث إنه منظوم ومن حيث إنه منسوخ على الورق أيضاً؛ أما الارتجال أو الحفظ فهو قليل لا عبء للموجود منه بالقياس إلى الكثرة الغالبة السائدة؛ فقد أصبح النص الشعري عملاً فردياً ينتهي منه الشاعر حين يضع القلم من يده معلناً (رسم) قصيدة شعرية هي صناعة فكرية لغوية تشكيلية مقصودة، بل إن كون النص الشعري عملاً لغوياً إلى جانب كونه عملاً جمالياً هو خصوصية تُحدد هوية النص الشعري الحدائي (أدونيس، 1996: 50، 56).

2-3- الخلق الفني

ليس ثمة حديث عن الخلق الفني في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، وقد كانت الرواية هي سبيل الوصول إلى قرض الشعر، يشترك معها الطبع والذكاء؛ أي حدة القرينة والفتنة (القاضي الجرجاني، 1966: 15-16)، ولم يؤثر عن ذينك العصرين ما يدل على خطوات نظم القصيدة؛ فزهير الذي عرف عنه وعن مدرسته تنقيح القصائد والعناية بها قبل إخراجها لم يرو عنه كيف ينظم قصيدته أول مرة قبل أن يتعهدا بالتنقيح؛ إذ يروى أنه ينظم القصيدة في ستة أشهر ويُقّحها في ستة أخرى، وأن الخطيئة ينظمها في شهر وينظر فيها في ثلاثة (العسكري، 1952: 141) (9). ولما كان زهير معدوداً من فحول الشعراء، بل من الطبقة الأولى من طبقات الجاهليين فإنه من الشعراء المطبوعين المقتدرين على قول الشعر؛ ولذا يمكننا التوكيد أنه لم يكن يجد مشقة في قرض القصيدة الأولى/المسودة؛ إذ لو كان يعاني مشقة تدفعه إلى التفكير في الألفاظ والمعاني والقوافي لأثر ذلك عنه، ولا سيما أنه كان معروفاً ضمن سند من الرواة الذين يتعاهدون قصائدهم.

ولعل أول ما وردنا عن كيفية معاناة الإبداع الشعري أو نظم القصيدة هو ما نجده عند ابن طباطبأ (ت 322هـ) في قوله: «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تُطابقه، والقوافي التي تُوافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يُشكل المعنى الذي يرومه أثبتته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يُعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها أبيات تكون نظاماً لها، وسلماً جامعاً لما تشئت منها. ثم يتأمل ما قد أذاه إليه طبعه، ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويُرّم ما وهى منه، ويُبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة» (ابن طباطبأ، 1985: 8-7).

ويلحظ الباحث أنّ بناء القصيدة عند ابن طباطبأ بناء واعٍ منظم لا يعرف الاعتبارية أو تحكم القصيدة بالشاعر، فليست القصيدة هي التي تدعو الشاعر إلى كتابتها، وليس الشكل هو الذي يفرض نفسه على الشاعر.

إنّ بناء القصيدة عنده محكوم بخطوات مرسومة محدّدة، ونستطيع بذلك أن نُشبه الشاعر بفنان تشكيلي يعمد إلى رسم لوحة فنية؛ فلا شك أنه واعٍ لفكرة لوحته، يستخدم الألوان والمساحات بقدر، معتمداً على التؤدة والتأمل فيما يُبدع خطوة بخطوة، وأما من يُمسك الألوان فيخبطها خبط عشواء على اللوحة، ثم يأتي بالفرشاة فيخلط بها الألوان أتى تهيأ له، فإن عمله يُشبه عمل الأعمى وليس من الفن في شيء، إنه كطحالب الصبايا لا غير (10).

فالتجربة الإبداعية تبدأ عند ابن طباطبأ بالرغبة المستندة إلى الفكر، وتتولد هذه الرغبة نتيجة ورود خاطر يُشفع بإرادة الشاعر على متابعتها، فيبدأ الشاعر في فحص المعنى الذي يُريد التعبير عنه، فيقلّبه في فكره نثراً من دون أن

يتقيد فيه بقيد، ليقف على الألفاظ والقوافي التي تناسبه، والوزن الذي يستوعبه. هذه هي الخطوة الأولى في التجربة الشعرية العملية، ثم تقوده إلى نظم بيت يتضمن المعنى الذي يريده؛ لبدأ التفكير أكثر بالقوافي، فيحاول الشاعر أن يجمع لها المعاني التي توافقها، وكلما استقام للشاعر بيت وفق القافية المحددة والمعنى المطلوب أثبت بصرف النظر عن مناسبتها لما سبق من أبيات، حتى إذا كملت المعاني وكثرت الأبيات عمد إلى تنسيقها وترتيبها لتشكيل بناء يأخذ فيه كل بيت مكانه المناسب الذي يتوافق فيه مع ما قبله وما بعده.

وابن طباطبأ يميل بذلك إلى كتابة المسودات في نظم الشعر؛ فبناء القصيدة لا يكون ارتجالاً، بل هو عمل منظم مقصود يحتاج إلى روية وتفكير وتدقيق وغرلة، فيختار البيت الأنسب للقافية، أو يسقط جزءاً من البيت.

ثم بعد ذلك يعود إلى ذكر ضرورة مراعاة الشاعر للألفاظ والتراكيب التي تتفق مع المقام، وبذلك فعلى الشاعر - كما يرى ابن طباطبأ - أن يلتزم بالقاعدة البلاغية: لكل مقام مقال.

ولا يلتفت ابن طباطبأ هنا إلى الحالة الشعورية أو النفسية التي يُحسّها الشاعر؛ إذ ينظر الشاعر إلى الخارج الواقعي لا إلى الداخل النفسي؛ الخارج الذي يفرض عليه أن يلتزم بسنن العرب في البلاغة والنظم؛ ولذلك يُصرّ على الفكر، غير أنّ هذا الفكر والتخطيط للقصيدة لا يتعارض مع الطبع السليم، فالطبع الصحيح السليم عنده هو ذاك الطبع الذي يستطيع الإمساك بأدوات الشعر ليصنع قصيدة جيدة، وهذا الطبع هو طبع المتقدمين من الشعراء، ويستطيع المؤلفون امتلاكه بالنظر في أشعار المتقدمين لتلتصق معانيها بأفهامهم، وترسخ أصولها في قلوبهم، وتصير موادّ لطبعهم، وتزوّب ألسنتهم بألفاظها، فيصبح طبعهم كالطبع الذي لا تكلف معه (ابن طباطبأ، 1985: 14).

وما سبق من حديث ابن طباطبأ لا ينفي أهمية الجانب النفسي عنده، وإن لم يذكره في موضع واحد مع

حديثه عن بناء القصيدة؛ إذ إنّ حديثه السابق هو جزء من توصيف شامل ينهض به كتابه عيار الشعر عن العملية الشعرية بأكملها؛ ولذلك فلا يجوز النظر إلى بيانه السابق مفصلاً عن مجمل ما يُقدّمه في كتابه، ولعلّ ما يُقدّمه في الفقرة الأولى من حديثه عن الشعر يدلّ دلالة واضحة على خطأ حصر العملية الشعرية عند ابن طباطبأ بمجرد صناعة الأبيات بيتاً بيتاً ودمجها بعد ذلك في نسق يُشكّل قصيدة؛ إذ يقول: «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرّاه وتكلف نظمه، فمن نقصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبأن الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة» (ابن طباطبأ، 1985: 6). فلا يُمكن لطريقته في بناء القصيدة مثلاً أن تصنع قصيدة إذا غابت عنها أداة من أدوات الشعر، وما يُنظم مع فقدان أداة واحدة الأدوات فإنّه نظم ركيك لا شعر جيّد. وكذلك يحتاج الشعر أشياء أخرى أوردها ابن طباطبأ بعد.

ولكن، على أيّ حال، فإنّ صناعة القصيدة؛ أي نظم أبياتها، تستأثر باهتمام أكبر من ابن طباطبأ، في حين تقتصر الإشارة إلى الجانب النفسي على بضعة مواضع، ولكن تبقى التجربة الشعورية مقياساً في حسن الشعر وجودته وقبول الفهم الثاقب له، نجد ذلك في قوله: «ولحسن الشعر وقبول الفهم إيّاه علّة أخرى؛ وهي موافقته للحال التي يُعدّ معناه لها كالملاح في حال المفارقة... وكالهجاء في حال مباراة المهاجى والخطّ منه... وكالمراثي في حال جزع المصاب... وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة. وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه.

فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حُسن موقعها عند مستمعها، ولا سيّما إذا أُثّبت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يُكنّم منها، والاعتراف بالحق في جميعها» (ابن طباطبأ، 1985: 23-24).

وفي موضع آخر أيضاً يجعل ابن طَبَّاطَبَا التعبير عما يقوم في النفس مفضيًّا إلى تحقُّق الفهم الثاقب لمعنى الشَّعر، أي يجعله معيارًا لحسن الشَّعر، وذلك في قوله: «وليس ت تخلو الأشعار من أن يُقتَصَر فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فتحسُن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه ممَّا قد عرفه طبعه، وقبَّله فهمه، فيُثار بذلك ما كان دفينًا، ويُبرَز به ما كان مكنونًا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكَّن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تُودَع حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها، وما أنت به التجارب منها» (ابن طَبَّاطَبَا، 1985: 202). فإنَّ الشَّعر هنا يُهيج السامع لتشابه حالته النفسية مع الحالة التي يُصوِّرها هذا الشَّعر؛ ولذلك فإنَّ هذا الشَّعر يبعث فهمًا دفينًا متعلِّقًا بهذه الحالة عند السامع، مسهمًا بذلك في تمكين هذا الفهم وكشفه، فالفهم ها هنا تابع للقبول النفسي؛ إذ إنَّ الفهم الدفين متعلِّق بأشياء تخصَّ السامع لا الشَّاعر، وقد أدَّى سماعها إلى إبراز هذا الفهم وتقويته، فمعيار حسن الشَّعر هنا إذاً هو ابتهاج السامع لتعبير القصيدة عما يقوم في النفس والعقل، وتحقُّق الفهم الثاقب لها تبعًا لذلك.

وفي موضع ثالث يجعل ابن طَبَّاطَبَا صدق الشَّعر في التعبير الفنيَّ عنصرًا من جملة عناصر تتكوَّن منها الصَّنعة الشعريَّة؛ لتُحقِّق التلاؤم بين الشكل والمضمون، وتجعله مقبولا مستحسنًا عند السامع (ابن طَبَّاطَبَا، 1985: 203) (11).

ومَّا تقدَّم نجد أنَّ العمليَّة الإبداعية لا تقتصر عند ابن طَبَّاطَبَا على ما يُقرِّره في بناء القصيدة، فهذا إمَّا هو جزء من كلِّ، وغاية ابن طَبَّاطَبَا فيه أن يُقدِّم شرحًا مبسَّطًا لطريقة النظم؛ ومن البدهيَّ أنَّ الشَّعر لا يأتي دومًا إلهامًا أو ارتجالًا، بل يحتاج أحيانًا إلى إرادة النظم بعد تحقُّق إرادة الموضوع، ولذلك فإنَّه ليس صحيحًا أن نحكم على ابن طَبَّاطَبَا من خلال قراءة نقده السابق عن بناء القصيدة بأنَّه بعيد «البعد كلَّه عن عيش التجربة الإبداعية ومعاناتها، فهو

ينظر إليها بعين العقل فحسب، ويُحلِّلها التحليل المنطقيَّ، ويردِّها إلى النثر، وإلى التركيب، وكأنَّ الشَّاعر بناءً يرصف الحجارة بعضها فوق بعض»، وكأنَّه يفهم «من كلمة بناء القصيدة المعنى المادِّي الجامد لكلمة بناء» (كليب - محبَّك، 2007: 216). فإنَّ تفكير الشَّاعر بقصيدته وخطوات نظمها ليس ممَّا يُقلِّل أهمية العمليَّة الإبداعية، «فإنَّ عمل الكاتب أو الشَّاعر يشتمل على مراحل تدخل في إطار نظرية المعرفة، ومنها مثلاً: نشوء فكرة النصِّ، وتبلور الخطِّ الناظم لها، وانتقاء أفضل الاحتمالات في بناء النصِّ وتقويم النتائج ذاتيًا بعد إنجازه» (كليب، 2004: 237).

وقريبًا من الحكم السابق على ابن طَبَّاطَبَا اعتمادًا على كلامه في بناء القصيدة نجد رأي عبد العزيز إبراهيم الذي حاول تتبُّع حديث النقاد العرب القدامى عن التجربة، فحدَّد فهمهم لها بالصَّنعة التي تخلق القصيدة مغفلين الحالة النفسية التي سبقهم إلى الإشارة إليها بِشُرِّ بن المعتز (ت 210هـ) في صحيفته (إبراهيم، 2005، 77-78). وقد كان عرضه سريعًا لا يتناسب مع غنى هذا الموضوع في النقد العربيّ، وقد جعله تمهيدًا لحديثه عن أبعاد التجربة في شعر الحداثة، وحشد في هذا العرض الموجز الذي لا يتجاوز ثلاث صفحات إلا بثلاثة أسطر أقوال نقاد عدَّة من دون تتبُّع نقد أيٍّ منهم أو محاولة تقديم صورة متكاملة عنه تُظهر جانبي الصَّنعة والشَّعر في التجربة.

والحقَّ أنَّ النقاد العرب لم يُغفلوا الجانب النفسي في التجربة الشعريَّة، بل تحدَّث أكثرهم عنها، ومن قصَّر في ذلك فلا نَّ البيئة التي كان هذا النقد يحصل فيها لم تكن تُعنى بالجانب النفسي للشَّاعر؛ فقد كانت طبقة النقاد قريبة من الخلفاء والأمراء، ولم يكن من الآداب السلطانيَّة أن يُلنَّقت إلى حال الناقد أو الشَّاعر بقدر ما ينبغي لهما مراعاة شعور الممدوح الذي يتوجَّه الحديث إليه.

ولم تتَّضح صورة التجربة في النقد العربيّ في عرض عبد العزيز إبراهيم، وهو في حين أخذ على ابن طَبَّاطَبَا (ت 322هـ) وأبي هلال العسكري (ت ~ 400هـ) وأسامة بن

مُنْقَذ (ت 584هـ) إغفالهم الحديث عن الحالة الشعورية في التجربة فإنه قد أغفل ذلك أيضًا مع آخر النقاد الذين تحدّث عنهم، وهو حازم القرطاجيّ (ت 684هـ) الذي جعله أفضل النقاد حين درس التجربة وحدّد لها أبعادًا ثمانية منطلقًا من التخيل (إبراهيم، 2005، 79)، وهو في أبعاده هذه لا يعدو كونه يُعيد صياغة جانب الصنعة من دون أن يلتفت فيها إلى أهمية الحالة النفسية⁽¹²⁾. ولسنا نأخذ على القرطاجيّ ذلك؛ إذ إنّ العرض المتكامل لجهوده النقدية يُظهر وقفته على الجانب النفسي، ولكننا نلاحظ تناقضًا في عرض إبراهيم؛ فوفقًا لملاحظته على النقاد الثلاثة السابقين كان ينبغي له أن يُبين الحديث المتكامل لمن يجعله أفضل النقاد في درس التجربة بما يُوضح جانب الشعور دون الوقوف على جانب الصنعة فحسب. ولكننا نستطيع أن نتلمّس سببين دفعا إبراهيم إلى ذلك؛ أوّلهما استخدام القرطاجيّ كلمة التخيل ومشتقاتها في حديثه. وثانيهما لجوء القرطاجيّ إلى التقسيم المفصل الذي حدّد خطوات التجربة في ثمانية أقسام وتسمية هذه الأقسام أحوالًا. ومن ذلك نظر أنّ إبراهيم كان يذهب إلى أنّ حازم القرطاجيّ كان يتحدّث عن أحوال نفسية يمرّ بها الشاعر، وهو يتخيل المعاني الشعرية.

وليس التناقض السابق هو الوحيد في عرض إبراهيم، فإنّ العسكري وابن مُنْقَذ لم يُهملا الإشارة إلى الحالة النفسية كما يُعنيها، فقد جعل بشر بن المعتز سابقًا إياهما إليها في حين أنّهم قد أغفلوا الحديث عنها. ولكنّ للنظر إلى إشارة بشر التي يذكرها، وهي قوله: «خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإنّ قليل تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرف حسباً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ وأجلب لكلّ عين وغرة، من لفظ شريف ومعنى بديع» (إبراهيم، 2005: 78؛ الجاحظ، 1998: 135/1-136)، ثمّ لننظر في قول العسكري: «إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك، وتوقّ له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك؛

ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطّلبها، واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتحوّلك الملل فأمسك؛ فإنّ الكثير مع المَلال قليل...» (إبراهيم، 2005: 77؛ العسكري، 1952: 133)، وقول ابن منقذ: «ولا يُعمل نظم ولا نثر عند الملل، فإنّ الكثير معه قليل...» (إبراهيم، 2005: 77؛ ابن منقذ، 1960: 295). وإنّ نظرة عجلي تُثبت أنّ العسكري وابن مُنْقَذ لم يُغفلا الإشارة إلى الحالة النفسية التي أشار إليها بشر، وأنّ إشارتهما لا تقلّ عن إشارته.

2-4- الجانب النفسي في التجربة الشعرية

للجانب النفسي أهمية كبيرة في الشعر العربي، غير أنّه لم يحظ بما يُوازي هذه الأهمية في النقد العربي، وإنّ كان هذا النقد قد وقف عند هذا الجانب. وحديث الصنعة والصناعة في الشعر لا يعني أنّ الشعر مفصول عن ذات قائله مشبهاً تماماً بالصناعات الأخرى التي ضربها النقاد مثلاً جنباً إلى جنب مع صناعة الشعر (الجمحي، د.ت: 5/1-6؛ ابن طباطبأ، 1985: 8-9؛ قدامة، د.ت: ص 64-65؛ القيرواني، 1981: 92/1، 117-119).

ويمكن تتبّع الحالة الشعورية في النقد العربي في مواضع عدّة، ومن ذلك حديث النقاد عن بواعث الشعر، «ولعلّ الدواعي النفسية تأتي في مقدّمة بواعث الشعر» (عزّام، د.ت: 78) إلى جانب البواعث المكانية والزمانية المرتبطة بالنفس أيضاً؛ ولذلك فإنّ هذه البواعث الزمانية والمكانية ليست إلا محرّضاً خارجياً للنفس، فهي التي تحركها وتنشطها إلى قول الشعر، ومن ثمّ فهي دواعٍ نفسية أيضاً.

وقد ذكر النقاد من دواعي الشعر الطمع والشوق والشرب والطرب والغضب، وهذه كلّها محرّكات تُثير النفس وتدعوها إلى نظم الشعر؛ ولذلك يرى الحطّية نفسه أشعر الناس إذا ركب الطمع (الأصفهاني، 2008: 110/2)، وما ذاك إلا لما يُحسّه من تحفيز كبير للطمع ينفحه فيه ويدفعه دفعاً إلى قول الشعر. وقد كانت مدائح الكميت في بني أمية أجود من شعره في الطالبيين؛ وما ذاك أيضاً إلا لتحفيز

الطعم إيّاه (ابن قتيبة، 1982: 78/1). وقد شاع بن النقاد أنّ أشعر العرب زهير إذا رغب، وامرؤ القيس إذا ركب، والنابعة إذا رهب، والأعشى إذا شرب وطرب، وعنترة إذا كلب، وجرير إذا غضب (القيرواني، 1981: 95/1)؛ فكلّ شاعر يتقدّم في الغرض المتصل بالصّفة المشروطة التي ليست هي شيئاً خارجياً معزولاً عن النفس، بل إنّها تستمدّ قوّتها واندفاعها من انسجامها مع نفس الشاعر وطبعه، إنّها حالة شعوريّة تُسيطر على ذات الشاعر فتدفعه إلى قول الشعر، بل إلى التقدّم فيه على الآخرين. وقد نصّ ابن رشيّق صراحة على أنّ «قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرغبة، والطرب، والغضب: فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعّد والعتاب الموجه» (القيرواني، 1981: 120/1) (13).

فالشعر يأتي نتيجة الرغبة، والرغبة، والطرب، والغضب، وعلى الشاعر أن يكون مجيداً في شعره بما يتلاءم مع الباعث؛ ولذلك يذكر ابن رشيّق بعض آداب الشاعر في موضع آخر فيقول: «فإنّ نسب ذلّ وخضع، وإنّ مدح أطرى وأسمع، وإنّ هجا أخلّ وأوجع، وإنّ فخر خبّ ووضع، وإنّ عاتب خفض ورفع، وإنّ استعطف حنّ ورجع ... وقد قيل: لكلّ مقام مقال وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته - من مزح، وغزل، ومكاتبة، ومجون، وخمرية، وما أشبه ذلك - غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السّماطين: يُقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه، وما لم يتكلّف له بالاً، ولا ألقى به، ولا يُقبل منه في هذه إلا ما كان محكّكاً، معاوداً فيه النظر، جيّداً، لا غث فيه، ولا ساقط، ولا قلق» (القيرواني، 1981: 199/1).

ووفق ما تقدّم علينا أن نقرأ قول ابن رشيّق: «يجب للشاعر أن يكون متصّرفاً في أنواع الشعر: من جدّ وهزل، وحلوّ وجزل، وأن لا يكون في النسيب أربع منه في الرثاء، ولا في المديح أنفذ منه في الهجاء، ولا في الافتخار أبلغ منه في الاعتذار، ولا في واحد ممّا ذكرت أبعد منه صوتاً في

سائرهما؛ فإنّه متى كان كذلك حُكِم له بالتقدّم، وحاز قَصَب السّبَق» (القيرواني، 1981: 104/2). فالشاعر، إنّ تصرّف في الشعر وخاض في أغراضه جميعها، فإنّه إنّما ينطلق في ذلك من توقّف الباعث من شوق أو طرب أو طمع أو رغبة أو خوف أو غضب؛ ومن ثمّ لا يكون تناول هذه الأغراض تناولاً سطحيّاً متكلّفاً، ويكون الناقد ابن رشيّق منسجماً في طروحاته النقدية، يُعطي للدافع النفسي أهمية في التجربة الشعريّة قبل أن يُقرّر للشاعر أن يكون متمكّناً من فنون القول؛ فتصرّف الشاعر في أنواع الشعر يعني المقدرة الفنيّة على القول بما يتناسب مع الدافع؛ أي إنّ على الشاعر أن يكون متمكّناً من أدواته الشعريّة، متعمّقاً في ثقافته، ممتلئاً اللغة الثّرة، لا يعجز عن التعبير.

وثمة أماكن يتخيّر الشاعر ويقصدها لإثارتها إلى قول الشعر، ومنها أماكن الماء الجاري والشّرف العالي، وقد ورد عن كُثير أنّه، إذا عسر عليه الشعر، يطوف في الرّباع المحليّة والرياض المعشبة فيردّ عليه أسهل الشعر وأحسنه (ابن قتيبة، 1982: 79/1؛ القيرواني، 1981: 206/1)، وكأنّ سهولة الشعر وحسنه مرتبط بالأمكان الحالية والرياض الخصبة.

وثمة أوقات يتعدّر فيها الشعر، سواء في ذلك فحول الشعراء وغيرهم، فالفرزدق يقول: «أنا أشعر تميم عند تميم، وربّما أتت عليّ ساعة ونزع ضرر أسهل عليّ من قول بيت» (ابن قتيبة، 1982: 80/1-81؛ القيرواني، 1981: 204/1). وكذلك ثمة أوقات أخرى ينثال فيها الشعر انثيالاً، وقد ذكر ابن قتيبة منها أوّل الليل، وصدر النهار قبل الغداء، ويوم شرب الدواء، والخلوة في الحبس والمسير (ابن قتيبة، 1982: 81/1). وقد زاد ابن رشيّق عليها وقت السّحر عند الهبوب من النوم، وفضله على أوّل الليل لفرغ النفس واجتماعها (القيرواني، 1981: 208/1). وكذلك فضّل أبو تمام وقت السّحر في وصيّته للبحثري؛ إذ تكون النفس قد أخذت حظّها من الراحة

والنوم، فيكون الإنسان فيها قليل الهموم صِفراً من الغوم (القيرواني، 1981: 114/1).

وتتبع أخبار الشعراء يُفيدنا في الوقوف على التجارب التي كان يسعى الشعراء للعيش فيها ليصلوا منها إلى صناعة الشعر، فالفرزدق «كان إذا صعبت عليه صناعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليًا منفردًا وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الحرة الخالية، فيعطيه الكلام قياده» (القيرواني، 1981: 207/1). وقريب من هذا الخبر يُحكى عن جرير الذي كان يتخذ وضعيّة خاصّة

حين يُريد قول الشعر، فكان «يُشعل سراجيه ويعتزل، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطّى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه» (القيرواني، 1981: 207/1، 209). كما يُروى أنّ أبا نواس كان إذا أراد نظم الشعر يشرب حتى إذا كان أطيب ما يكون نفسًا بين الصّاحي والسّكران صنعه، وقد داخله النّشاط وهزّته الأريحية (القيرواني، 1981: 207/1).

وقد كان أبو تمام يتعمّد خوض تجربة تحته على الشعر، فقد أراد نظم معنى أبي نواس في قوله:

كالدهر فيه شراسة وليان

فعسر عليه، فدخل في بيت مُصنّج قد غُسل بالماء، فأخذ يتقلّب في حرّه حتى وردته قصيدته:

فأنت لا شكّ فيك السّهل والجبل

شِرسْت، بل لُنت، بل قانِيت ذاك بدا

يكن التقليد ليسمح بهذا الاستهلال، ولا سيّما أنّه يُقال عند الخليفة أو الأمير أو القائد. ولكننا نميل أيضًا إلى أنّ استهلال القصيدة بالنسب يُحقّق التعبير عن التجربة النفسيّة للشّاعر نفسه؛ فهو مَعْرِضٌ لأحوال النفس، أو مَعْرِضٌ لأحوال مختلفة تتجاوزها مشاعر عدّة أو شعور واحد موصول بالفكر الذي يعتمد على التأمل، والشّعراء العرب قد تواضعوا على أنّ هذه الطريقة في البناء الشعريّ هي التي تُحرّك النفوس فتجذب الإصغاء؛ ومن ثمّ فإنّ طريقتهم هذه معبّرة عندهم عن حال أو أحوال نفسيّة عند المبدع والمتلقّي على السّواء، وليس لنا أن نُفرّغها منها لأنّها لا تتناسب مع طريقتنا في التفكير وفي التعبير عن أحوالنا النفسيّة، فينبغي لنا أن نقرأ الشعر العربيّ وفق مفاهيمه ومنطلقاته، ووفق الحالة الفكرية والشعورية التي كانت سائدة آنذاك، ولا يخلو النقد العربيّ من إشارات تُؤكّد رجوع استهلال القصيدة إلى شيء يتعلّق بالشّاعر بعيدًا عن كونها تقليدًا، كقول ابن رشيق: «فلا معنى لذكر الحضريّ الديار إلا مجازًا؛ لأنّ الحاضرة لا تنسّفها الرياح، ولا يحوها المطر» (القيرواني، 1981: 226/1).

فالنقد العربيّ إذاً لا يرى فائدة من ذكر الطّل لمن لا يُشاهده أو يكون له ارتباط به يُحرّضه على شعر منبثق من

ولا يهمنّا ها هنا تعليق ابن رشيق على هذا البيت إذ رأى أنّ التكلّف فيه بيّن (القيرواني، 1981: 209/1)، وإنّما يهمنّا أنّ أبا تمام كان يحرص على التجربة لصناعة الشعر، فلا بدّ للشعر من محرّك خارجيّ يُثير النفس ويوجّهها، وقد جعل حازم القرطاجيّ الشعراء «الذين توفّرت لهم الأسباب المهيّئة والباعثة أشعر من الذين لم تتوفّر لهم» (القرطاجيّ، 1986: 379) (14).

ونلاحظ عناية الشعراء في بناء القصيدة باستهلالها بالنسب ليعطفوا القلوب إليهم، ويجذبوا الأسماع إلى قولهم، ويستدعوا القبول «بحسب ما في الطباع من حبّ الغزل، والميل إلى اللهو والنساء» (القيرواني، 1981: 225/1؛ ويُنظر حول ذلك: القرطاجيّ، 1986: 309-310). وما يُوجّه إلى طريقة بناء القصيدة من نقد، تُرى فيه بعيدة عن مراعاة الحالة النفسيّة للشّاعر، لا يقترب من هذه النصوص وفق شروط تكوّنها؛ فلا ريب أنّ للشّعراء مشاعر نفسيّة أو قصصًا عاطفيّة ينقلونها في قصائدهم نقلًا يختلف من قصيدة إلى أخرى بحسب اختلاف التجربة عند كلّ شاعر. وإنّ سلّمنا بأنّ بعض القصائد لا تُعبّر عن تجربة نفسيّة بل هي التزام بالطريقة الشعريّة فحسب (15) فإنّها، على أيّ حال، تُحقّق تجاوبًا نفسيًّا لدى المتلقّي، وإلا فلم

الشَّعور، فليس الشَّعر إلا ما كان حصيلة اندماج الشَّعور والموضوع معاً، ولا يستطيع الموضوع أن ينهض بصناعة الشَّعر إذا فقد الشَّعور؛ ولذلك رأينا حرص بعض الشعراء على افتعال تجربة إذا لم تكن ثمّة تجربة حقيقية طبيعية؛ لأنهم يدركون أنّ الشَّعر هو ما كان وليد الشَّعور.

2-5- الوزن والقافية تحديد للجنس لا للشعرية

بادئ ذي بدء نريد أن نُشير إلى ظلم كبير لحق النقد العربي القديم، ويتمثل في القول إنّ هذا النقد لم يهتم بالشَّعر إلا بالنظر إلى كونه وزناً وقافية من دون الالتفات إلى أهمية الجانب النفسي في التجربة الشعرية، وقد شاعت نتيجة لهذا الزعم فكرة رسخت في الأذهان حتى كادت تكون الصورة الوحيدة عن النقد العربي، ومن أنصار هذه الفكرة شوقي ضيف الذي عزز هذه الفكرة في كتابه (في التراث والشَّعر واللغة)، يقول مثلاً عن النقد العربي: «أما أساتذة مدارسه التي أخذت تُعلّمه في الشرق فقد اهتموا منذ القرون الأولى للهجرة إلى تعريفه بأنّه ((الكلام الموزون المقفى)) ولا شكّ أنّ هذا تعريف قاصر لأنهم تناولوا به السُّور الخارجي الذي يُحيط بمدينة الشَّعر فقط، أمّا المدينة نفسها وما تعجّ به من حياة وحركة وما تموج به من حسن وجمال فلم تسترع أنظارهم، ولم تجذب انتباههم، ولعلّ رواية الشَّعر الجاهلي هي التي ورّطتهم في هذا التعريف الأبتري فقد كان الشَّعر الجاهلي يُروى سواء أكان بسيطاً أم لم يكن، وسواء أكان مؤثراً أم لم يكن، وسواء أكان مفهوماً أو غير مفهوم، وكان الرواة لا يطلبون في الشَّعر إلا أن يطنّ بالوزن والقافية، وأمّا المعنى الذي هو روح الشَّعر فلم يلق منهم عناية ولا دراية إلا في القليل الأقلّ. ويبدو أنّ المدارس اللغوية لما أخذت تُعلّم الشَّعر وتُفننه فهتت أنّ الوزن والقافية هما كلّ شيء فيه، واستنّ لها السنّة الخليل بن أحمد أستاذ المدرسة البصرية فقد قال: ((الشَّعر هو ما وافق أوزان العرب))، فما دام الكلام قد ارتدى برداء الوزن فهو شعر ولو لم يكن فيه روح تنبض ولا حياة تحفق. والذي يدعو إلى الدهش هو أنّ هذه الفكرة في الشَّعر استمرت قائمة في هذه المدارس طوال

هذا الارتباط، وهذا يُعزّز رأينا السابق أنّ ابن رشيق يذهب إلى أنّ صدور الشَّاعر، حين يتصرّف في أنواع الشَّعر، إنّما يصدر عن ذاته وتجربته النفسية الخاصة دون أن يُؤثر في ذلك التزامه بالشَّكل الشعري. فإذا ذكر الشَّاعر الطَّلّ فإنّه ذكر مجازي لا حقيقي؛ لأنّه يرتبط عندئذ بالتفكير الذي يقود إلى التمثيل، فيكون الطَّلّ مثلاً كأبيّ مثال آخر. إنّ عندئذ فكرة عابرة تُعبّر عن حالة نفسية، وليس مقصوداً منه الحقيقة، مثلما عاد شعراؤنا في العصر الحديث إلى الرموز الأسطورية والتراثية عموماً ليتخذوها منفذاً يُعبّرون به عن حالتهم لتتحد دلالة الرمز القديم مع الحالة الشعرية التي يُحسّونها. ولكنّ وجود المقدّمة الطلّية في الشَّعر العربي قد رسّخ فكرة خاطئة في الأذهان، وهي أنّه لا يُؤتى بها إلا من قبيل الالتزام بالتقليد الشعري، وأنّه لا فائدة لها ثمّ في التعبير عن الحالة الشعرية أو ليس ثمّة ارتباط بينها وبين هذه الحالة. ومردّد هذا الخطأ إلى متلقّي الشَّعر العربي في العصر الحديث لا إلى الشَّعر العربي نفسه.

فللشَّعر إذاً بواعث ودوافع، وحالات نفسية ترافقه وتدعو إليه، وليس الشَّعر عملاً آلياً يقوم به الشَّاعر، بل هو من قبيل ردّة الفعل، والاستجابة الإرادية والمنعكسة أحياناً. وليست مقارنة الشَّعر بالصناعات الأخرى وجعله صناعة مثلها بالتي تعني أنّ التمكن من أدوات هذه الصناعة كافٍ لنظم الشَّعر أيّ شاء الشَّاعر، ففي النقش والنسج والصّيرفة وغيرها يستطيع الصّانع أن يُباشر عمله في أيّ وقت؛ لأنّ للمعرفة واليد والنظر المقام الأوّل فيها، وليس للشَّعور أو العاطفة أهمية في ذلك. وأمّا الشَّعر فهو شعور وفكر، عاطفة ومنطق، إحساس وواقع، ذات وموضوع، وإذا كان الواقع الخارجي أو الموضوع الشعريّ أسبق حضوراً من الإحساس الناتج عنه في ذات الشَّاعر فإنّ هذا الإحساس هو الذي يدفع إلى قول الشَّعر؛ ولذلك فإنّ للشَّعور أهمية أكبر من الموضوع في العملية الإبداعية، فالشَّعور هو المحرّض الحقيقي والدافع الرئيس إلى الإبداع، في حين أنّ الموضوع لا يتخذ أهمية بالنسبة إلى العملية الشعرية ما لم يُولّد هذا

العصور المختلفة كأنها قضية منطقية مسلمة، ولم يُفكر الأدباء في الخروج عليها» (ضيف، 1987: 88)، ونريد هنا أن نبين خطأ هذه الفكرة تحليلاً لحقيقة هذا النقد، ودفاعاً عنه في وجه من يُحمله فوق ما يحتمل قياساً إلى عصره.

وقد اندفع من جعل الوزن والقافية مصدر الشعرية في نقدنا القديم إلى فرضيته هذه انطلاقاً من حديث النقاد القدامى الطويل عن هذين العنصرين الشعريين حتى غدا لهما علم خاصّ بهما هو علم العروض، وبدل أن يُعرف للخليل بن أحمد براعته العلمية ودقة ذوقه الأدبيّ وكبير فضل علمه على الشعر وجدنا في عصرنا الحديث من يتهجم عليه زاعماً أنه قد قيّد الشعر وكتبه، وكأنّ بيده درّة عمر يؤدّب بها من حاد عن طريقته، أو كأنه غدا ذا سلطة على الشعراء قديماً وحديثاً يفرض عليهم بها موسيقاً ناجزة!

وكذلك ثمة منطلق ثانٍ لهذه الفرضية، وهو تعريف النقّاد القدامى للشعر بأنّه الكلام الموزون المقفى الدالّ على معنى؛ ولذلك صرنا نرى كثيراً من الدراسات النقدية الحديثة التي تدّعي القراءة الحدائثية المنفتحة تُعيد القول مراراً في هذا التعريف مُزّرية على النقد القديم كيف استكان له حتى يظنّ القارئ أنّ كلّ ما يندرج تحت هذا التعريف هو شعر معترف به عند نقّادنا العرب، وفي ذلك جناية كبيرة على النقد العربيّ، وتضليل لحقيقته.

وستنبّه فيما يأتي كيف أنّ أولئك النقّاد لم يحصروا الشعرية بهذين العنصرين. ولا نعني بذلك أنّهم نصّوا على عناصر أخرى تمنح الكلام شعريته فحسب، بل نعني أنّ توقّف هذين العنصرين من دون العناصر الأخرى لا يجعل الكلام شعراً؛ أي إنّ امتلاك الكلام عنصري الوزن والقافية فقط لا يجعله شعراً، وبذلك يكون عيار النقّاد القدامى للشعر مماثلاً عياره الحديث من حيث عدم الاعتداد بالوزن وحده، ويبقى الاختلاف في القضايا التي يهتمّ بها كلّ نقد بحسب المرحلة الزمنية التي تفرض معايير تحكمها البيئة والثقافة السائدة.

ونستطيع التأكيد أنّه ما من كتاب نقديّ عربيّ قديم إلا وقد أكّد ما ذهبنا إليه آنفاً، من دون استثناء أيّ كتاب يهتمّ بالقضايا النقدية المتعلقة بالشعر العربيّ، حتى إنّ أول الكتب التي وصلتنا في تراجم الشعراء والنقد الأدبيّ معاً، وهو كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سَلام الجُمَحِيّ (ت 231هـ) قد نبّه على ذلك في مقدّمة كتابه التي تدلّ دلالة واضحة على ما كان يتحلّى به من «فكر ثاقب، وحسّ نقديّ أصيل» (الطرابلسي، 1954: 181)، ففي هذا الكتاب الذي ظهر في وقت مبكّر نصّ ابن سَلام على أنّ الشعر ليس كلّ ما كان موزوناً ذا قافية فحسب، فقد تكون أبيات موزونة ذات قافية ولكنها ليست بشعر، وقد صرح بذلك في حديثه عن محمد بن إسحاق صاحب السيرة الذي أفسد الشعر لروايته أشعاراً كثيرة مكذوبة من دون أن يمتلك دراية في الشعر، فقد وصل ابن إسحاق إلى عاد وثمود «فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، إنّما هو كلام مؤلّف معقود بقوافٍ» (الجُمَحِيّ، د.ت: 8/1). ولا يهمنّا هنا وصفه هذه الأشعار بأنّها منحولة لا تثبت صحتها لقدم العهد وإخبار الله عزّ وجلّ في القرآن الكريم أنّه لم يدع لهذه الأقوام باقية (الجُمَحِيّ، د.ت: 8/1؛ ويُنظر حول ذلك أيضاً: القرآن الكريم، سورة النجم، الآيتان 50-51، وسورة الحاقة، الآيات 4-8)، وإنّما يهمنّا تقريره بأنّها ليست شعراً. ولا يعني كلامه الذي نقلناه البتّة أنّ ما نُقل عنهم ليس بشعرهم حقّاً بل هو شعر منحول، وإنّما يعني رفضه أن تكون هذه الأبيات شعراً على الرغم من أنّها تشبه الشعر في الوزن والقافية، إنّها كلام منظوم مصنوع، يمتلك الوزن والقافية، ولكنّه لا يرقى إلى صفة الشعر، ولا يمتلك السرّ الشعريّ الذي تمتلكه الأشعار الحقيقية، ولذلك فإنّ ابن سَلام قد وصل بفكره الثاقب إلى حقيقة الشعر وجوهره، وبيّن بحسّه النقديّ أنّ الوزن والقافية محدّدات خارجيّة لا تكفي الكلام لاكتسابه الشعرية.

وقد ورد هذا الرأي سريعاً في مقدّمته من دون تمحيص أو محاولة إغنائه والوصول من خلاله إلى تبين

جواهر الشعر، ولكن ابن سَلَام معذور في ذلك؛ لأنّه أول حلقة في سلسلة التأليف النقديّ، ولعلّ عذر ابن سَلَام يبرز بجلاء حين لا يلتفت كثير من دارسيه إلى ما انتبه إليه، فلا يُشار إلى فكرة ثاقبة من أفكار النقد العربيّ القديم، فكرة لو تُقبض لها شاعر فحل يتبنّاها ويُتمّيها في شعره لاستطاع أن يُحدث تطويرًا كبيرًا في الشعر العربيّ. ومن الكتب النقديّة الحديثة التي لم تلتفت إلى عبارة ابن سَلَام السابقة كتاب طه أحمد إبراهيم (تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب) الذي اكتفى فيه مؤلفه حين ذكر أدلّة ابن سَلَام في إبطال شعر عاد وثمرود بأربعة أدلّة من دون أن يُشير إلى أهمّ دليل، وهو فقدان الشعريّة في هذه الآيات (إبراهيم، 1996: 77-78). ومنها أيضًا كتاب (قضايا النقد القديم) الذي أرجع العوامل التي أدّت إلى الوضع إلى عوامل سياسيّة وأخرى دينيّة وثالثة تتصل برواية الشعر عن طريق الرواة، وفي العوامل الدينيّة لم يذكر سوى محاولة ابن سَلَام الاستشهاد بالآيات القرآنيّة لإثبات نخل الشعر على عاد وثمرود، ولم يلتفت إلى إشارته الفنيّة إلى أنّها مجرد كلام معقود بقوافٍ، وليست بشعر. (حمدان - موسى - السّرطاوي، 1990: 9-17؛ ويُظنّ أيضًا: سلطان، 1986: 187-194؛ أبو السعد، 1985: 185-161؛ جیده، 1985: 52-53؛ شوقي، 1990: 203-204).

وقد انتبه عثمان مواني إلى إشارة ابن سَلَام السابقة، فقال: «ولم يقتصر ابن سَلَام في تناول ظاهرة وضع الشعر على هذه الأدلّة، بل أضاف إلى ذلك دليلًا فنيًّا، يتمثّل في النقد الداخليّ لنصّ هذا الشعر الموضوع، والكشف عن خصائصه الفنيّة واللغويّة، ويبدو هذا بوضوح من وصفه الشعر المنسوب لعاد وثمرود بأنّه ضعيف الأسر، قليل الطلاوة.

وهو أقرب إلى النظم منه إلى (16) الشعر ((فهو كلام مؤلّف معقود بقوافٍ))، أي نظم يخلو ممّا يُمتع الحسن ويثير الوجدان، ولا يُشبهه من الناحية الفنيّة الشعر الجاهليّ» (مواني، 2000: 67؛ الجُمحيّ، د.ت: 8/1، 11).

وكادت إشارة مواني تكتمل لو أنّها لم تجعل الشعر المنحول أقرب إلى النظم منه إلى الشعر فحسب، في حين نجد نصّ ابن سَلَام صريحًا واضحًا في نفي صفة الشعر والشعريّة عن الشعر المنحول؛ إنّها ليست أقرب إلى النظم، بل هي نظم فحسب، وليست بشعر؛ ولذلك فإنّ ابن سَلَام لا يقصد حين يُسمّي تلك الكتابات أشعارًا أنّها شعر حقًا، أو قريبة من الشعر كما ذكر مواني، إنّها كلام وليست نظمًا فحسب، وإذا كان الوزن والقافية كافيين لتحديد الشعر فلماذا يذكر ابن سَلَام أنّ الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، وتُماثل العلم بنفيس اللؤلؤ والياقوت، والعلم بصحيح الدرهم والدينار، فلا يكفي لمس اللؤلؤ والدينار والدرهم أو رؤيتها ليحكم المرء عليها بالسلامة من الزيف، بل لا بدّ من معاينة الناقد الخبير بما ليحكم بذلك (الجُمحيّ، د.ت: 5/1). وكذلك الشعر، فلا بدّ من حكم الخبير به، ولو كانت الشعريّة بالوزن والقافية لما كان لهذا التمثيل نفع ولا داعٍ؛ فالكلام إمّا أن يكون شعرًا أو لا يكون عند ابن سَلَام، وليس ثمة منطقة وسطى، وكلّ ذلك مشروط بالناقد الخبير، لا بالوزن والقافية، وإنّ كان ثمة تفاضل بين الشعراء بعد ذلك. وهذه فكرة متفتّحة عن عبارة ابن سَلَام، وليست من اكتشافات الشعريّة الحديثة. وأمّا تسمية موصوف المنحول شعرًا ففيها تجوّز، وهذا من قبيل تسمية الحديث الموضوع المكذوب على رسول الله ﷺ حديثًا، وهو ليس حديثًا بالإجماع، ولعلّ خير مثال يُشبهه هذه التسمية في عصرنا تسمية الريبورت إنسانًا آليًّا؛ فهو لا يُشبه الإنسان إلا في جزء يسير من حيث الشكل والفعل، أمّا من حيث الجوهر الإنسانيّ فهو لا يملك منه شيئًا، وقد لجأ ابن سَلَام إلى تسميته تلك؛ لعدم وجود مصطلحات معبّرة مميّزة بسبب بدايات النقد وقتذاك.

وبسبب من هذه البدايات أيضًا لم يُوضّح ابن سَلَام كيف يمتلك النظم الشعريّة أو ما يُمكن أن تُسمّيه السرّ الشعريّ فيغلو شعرًا، وقد اكتفى بنسبة معرفة ذلك إلى الناقد العالم بالشعر، الذي يراه وحده القادر على تمييز الجيد

من الرديء، ولكنه ذكر صَوِيَّ متعدّدة يلجأ إليها الناقد لتمييز الشعر من الشعر المنحول، فالمنحول «لا خير فيه، ولا حجة في عربيّة، ولا أدب يُستفاد، ولا معنى يُستخرج، ولا مثلٌ يُضرب، ولا مديحٌ رائع، ولا هجاءٌ مُثدّع، ولا فخرٌ مُعجّب، ولا نسيبٌ مُستطرف. وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء» (الجمحي، د.ت: 4/1).

وقضية الوزن لم تأخذ فضل منح الشعرية عند أي ناقد عربي، وإن كان الفرق «بين الشعر والنثر بالوزن على كلّ حال» (الحفاجي، 1952: 339)؛ فابن قتيبة حين قسم الشعر إلى أربعة أضرب لم ير للوزن أثراً في ذلك، بل أرجع القسمة إلى المعنى واللفظ فحسب (ابن قتيبة، 1982: 64/1-69). ويذهب ابن رشيق إلى أنّ الأشعار متفاوتة في الجودة، وقد يكون الوزن مجرد زينة ويكون الشعر عندئذ في أدنى المراتب بالقياس مع غيره من الأشعار (القيرواني، 1981: 20/1)، فالوزن الذي هو «أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاهها به خصوصية» (القيرواني، 1981: 134/1) ليس بكبير أهمية في الشعر من ناحية الشعرية، ولو كان كذلك لوجب تفضيل الأشعار كلّها وعدم التمييز بينها؛ إذ كلّها تلتزم بالوزن! أمّا أنّه أعظم الأركان فلاّنه كالبناء الخارجي، ولا خير فيه إذا لم يكن مسكوناً، فالوزن كصورة تمثال منحوت؛ ليس فيه إلا الصورة الجامدة في حين تكون الحيويّة والحركة والخير فيما يُشيع الحياة في هذا التمثال. فاللفظ «جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم» (القيرواني، 1981: 124/1؛ ويُنظر حول ذلك: ابن طباطبّا، 1985: 203؛ ابن منقذ، 1960: 296).

وليس إعطاء اللفظ صفة الجسم، والمعنى صفة الروح اعتباراً؛ فإنّ عكس ذلك ليس بصحيح؛ لأنّ العبرة للمعنى أكثر منها للفظ؛ إذ إنّ المعنى الرفيع الذي يتضمّنه وزن صائب مع مراعاة ما يتطلّبه حدّ الشعر يُنتج شعراً حقيقياً، أمّا الوزن فليس له فضل من دون المعنى، ولا يُقدّم إلا شعراً

رديئاً مضحكاً إذا لم يُبدع الشاعر على مستوى اللفظ والمعنى، ويكون اسم الشاعر عندئذ صفة مجازيّة لصاحب الكلام لا حقيقة كما يرى ابن رشيق (القيرواني، 1981: 116/1)، وهو بذلك يُوافق ابن سَلام في أنّ ليس كلّ ما كان موزوناً مقفّياً يُعدّ شعراً، وقد نفى صفة الشعرية وفق مستويين؛ الأوّل ذكر أنفأ، وهو نفياً عن الكلام الموزون الذي ليس فيه من لوازم الشعر غير الوزن، ويكون إطلاق صفة الشاعر مجازياً اضطرارياً كما رأينا عند ابن سَلام قبل، والثاني نفياً عن كلّ موزون لم يقصد منشئه قول الشعر، وذلك فيما اتّفق من وزن بعض الآيات القرآنيّة والأحاديث الشريفة (القيرواني، 1981: 119/1).

ولم يُرجع حازم القرطاجيّ الشعرية إلى الوزن، بل إلى ما يُحدثه الشعر من أثر في المتلقّي؛ إذ يقول: «وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليّاً من الغربة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يُسمّى شعراً وإنّ كان موزوناً مقفّياً؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأنّ ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه» (القرطاجيّ، 1986: 72). فقول القرطاجيّ صريح في أنّ ليس كلّ موزون مقفّياً شعراً، بل لعلّ قوله أوضح النصوص النقدية العربية في ذلك. ومن ثمّ فإنّ تعريف الشعر أنّه الكلام الموزون المقفّى تعريف لا يختصّ بالشعر العربيّ الحقيقيّ، بل يشمل هذا الشعر الحقيقيّ والكلام المنظوم الذي ليس فيه من جوهر الشعر شيء أيضاً، وقد نبّه قُدّامة بن جعفر (ت 337هـ) حين قدّم تعريفه السابق على أنّ الإنسان قادر على أن يُكثر من الكلام الموزون المقفّى، ولكنه لا يُقدّم في كلّ ذلك شعراً جيّداً، بل تتعاقبه الجودة والرداءة (قُدّامة، د.ت: 64)، فقد يكتب الشاعر شعراً جيّداً مرّة، وآخر رديئاً مرّة ثانية، ولا شكّ أنّ الشعر الرديء لا يُعدّ شعراً حقيقياً إذا ما قيس مع الآخر الجيد.

فالشعر إذاً شيء خارج على الوزن. ولم يقتصر التنبيه على ذلك على النقد العربيّ فحسب، بل لقد حدث ذلك

منذ أن نزل الوحي على رسول الله محمد ﷺ، فقد حار الكفار أمام القرآن الكريم الذي استأثر بالنفوس وأمال القلوب إليه، وكانت صفة الشاعر من ضمن صفات آخر أُطلقت على الرسول ﷺ، وعلى الرغم من أن الوليد بن المغيرة الخبير بالشعر قد نفى صفة الشعر عن القرآن الكريم (البغوي، 1989: 268/8-269)، فإنَّ وَصَفَ القرآن بذلك، وهو غير موزون، يدلّ دلالة واضحة على أنَّ العرب لم تكن ترى للشعر أثره لما فيه من وزن فحسب، بل إنَّ الشعر عندهم هو ما أدهش، وأحار، وأعجب، وأثار الفكر والعاطفة، إنَّه ما يستطيع التغلغل في أعماق النفس فيحدث أثراً شبيهاً بأثر السحر.

وفي حديثنا عن الشعر والنقد العربيين لا نبغي الدفاع عنهما أو الانتصار لهما، وإنما نسعى إلى الإنصاف وتبيان المنطلقات والمبادئ تبييناً حقيقياً. إننا بذلك ننحاز إلى الشعر، الشعر المطلق سواء أكان في القديم أم الحديث. وإذا كنّا لا نوافق النقد العربيّ في بعض نقوداته فإنَّ ذلك ينبغي ألا يدفعنا إلى الإغضاء عن حقائق شعرية قيّمة فيه، سبقت النقد الحديث في الإشارة إليها. وقد آن أن نقول إنَّه لا يصحّ أن نقول إنَّ النقد العربيّ يُعرّف الشعر العربيّ بأنَّه الكلام الموزون المقفى الدالّ على معنى إذا كنّا سنبقى أسارى فهم جامدٍ لهذا التعريف؛ إذ إنَّ هذا التعريف تعريف خاطئ؛ لا وفق منطق النقد العربيّ المتكامل، بل وفق الفهم النقديّ الحديث الذي صار يتّهم النقد العربيّ بأنَّه يصف كلّ كلام موزون مقفى بأنَّه شعر. فلا بدّ من أن ننظر نظرة كليّة إلى النقد العربيّ لنقف على مفهوم الشعر فيه، وفي سبيل ذلك ندعو إلى إعادة قراءته وقراءة الشعر العربيّ أيضاً، والتركيز في هذه القراءة على الشّعريّة التي يجعلها النقد العربيّ جوهر الشعر، الشّعريّة التي تنتصر على الوزن، أو تلك الشّعريّة التي تتصالح مع الوزن فلا تُرى خاضعة له، ومقارنة هذه الشّعريّة بأفضل أفكار النقاد المعاصرين من غربيين وعرب عن الشعر عموماً.

ونستطيع أخيراً أن نقول باطمئنان إنَّ النقد العربيّ لم يؤل الوزن والقافية تلك الأهمية التي تُسبب إليه من لدن نقادنا المعاصرين وتلك الأهمية التي نالها من الشعراء العرب القدماء؛ فقد وجد النقاد العرب الشعراء ماضين في غلط من الشعر موزون، فحدّدوا الشعر بالوزن، ولم يخرجوا عليه إلى غيره؛ لأنَّهم لم يروه، فهو عمل الشعراء وليس النقاد، وقد بيّن قدامة أنَّ الحدّ الذي وضعه للشعر مأخوذ من الشعر الذي يعمّ جنسه ويميّزه ممّا سواه (قدامة، د.ت: 68)؛ فهو استنتاج من شكل الشعر وموسيقاه السائدين، وهو كعمل الفراهيديّ الذي اهتدى إلى حصر الأوزان الشعرية من الشعر المتداول السائد.

ولكن كيف نأخذ ذلك على النقاد العرب؟ أنريد منهم أن يتنبّؤوا بأشكال شعرية تُستحدث؟! وكيف يكون ذلك وقد عانى شعر التفعيلة من الرفض والتردد في قبوله حين ظهوره؟ كما لما تحظ قصيدة النثر بالإجماع النقديّ على قبولها؛ إذ ما تزال تُعاني من إشكاليّات في تسميتها ونسبتها إلى الشعر، فكيف نختلف في عصرنا هذا ثمَّ نطالب النقاد العرب، لا أن يتفقوا حول الشعر الموجود وقتئذ، بل أن يتنبّؤوا بأشكال تستجد؟ أظنّ ذلك رأياً غير سديد.

فالنقاد العرب كانوا، إذًا، يُوصّفون واقع الشعر، وهم ليسوا جامدين متوقعين، ولا هم معدومو الذائقة الشعرية حتى يجعلوا الوزن مقياس الشعرية الأول، فقد تنبّهوا إلى أنَّ الشعرية شيء مخالف للوزن والقافية، وهو ما ينبغي أن نُؤكّده حين ندرس قضية الوزن في النقد العربيّ، بل علينا أن نبدأ به لكيلا ترسخ الفكرة المضادة التي تُعلي قيمة الوزن حين يبدأ النقاد المعاصرون بتعريف النقد العربيّ القديم للشعر بأنَّه الكلام الموزون المقفى؛ إذ يُصرف الذهن فوراً إلى حقيقة أنَّ الوزن والقافية هما أساس الشعر الأول. إنَّ النقاد العرب، حين عرّفوا الشعر وبحوثا قضاياه، لم يكونوا ينطلقون من موقع من يملك السلطان على الشعر، فالشعراء هم أمراء الكلام، أمّا النقاد فهم دارسون. ولكنَّ الشعراء أنفسهم لم يخرجوا على الوزن، ولم يضجروا منه، ولم يروه قيّداً يحدّ

وحاضره البائس الذي صار فيه عالمة على زوجته السؤوم حتى بات يتمنى الموت للخلاص من هذه التجربة التي تبدت في أبيات شعره.

وقد تناولنا قضية الصنعة الشعرية في الحديث عن التجربة في النقد القديم، وقد اختلفت آراء النقاد فيها، فالجاحظ مثلاً يراها قرينة التكلف، لا فرق بينهما؛ ولذلك هي مذمومة. أما ابن قتيبة فقد جعلها مبينة للتكلف؛ فالصنعة عنده مجرد معاناة النظم أو قول الشعر، في حين أن التكلف يدل على التفكير وشدة العناية في النظم وتتبع المحسنات وكثرة الضرورات وغير ذلك مما يكون سبباً إلى رداءة الشعر.

وفي مسألة الخلق الفني أو طريقة صناعة الشعر تناولنا حديث ابن طباطبغا عن ذلك، ولكن تفصيله في هذه القضية لا يعني أنه يجعل الشعر مجرد مسألة فكرية تشبه الصناعات الأخرى من دون أن يكون للطبع والنفس مدخل فيها؛ فقد كان ابن طباطبغا نفسه من الشعراء المقلقين ذوي المكانة المهمة في الشعر نظماً ونقداً، وله معانٍ طريفة ومختارات مستحسنة في كتب الاختيارات، وحديث ابن طباطبغا عن طريقة صناعة القصيدة لا يعني ابتعاده عن الحرص النفسي الذي يدعو إلى قول الشعر، ولا استجلاء الجانب النفسي في العملية الإبداعية لا بد من تناول نقد ابن طباطبغا بشكل متكامل لا يقف على جزء ويغفل سواه. وأما الاهتمام بلحظة الخلق الفني فليس مما يُستنكر حتى في النقد الحديث.

وقد تحدث النقد القديم عن البواعث في التجربة الشعرية، وقد ذكر من بواعث الشعر ودواعيه الطمع والشوق والطرب والغضب، وهي دواعٍ نفسية في المقام الأول، وبحسب توفر الداعي تكون الإجابة في الشعر، وهذا يعني أن غياب الدافع أو تصنعه لا يُنتج شعراً جيداً، وهذا إقرار بأهمية الدواعي النفسية لقول الشعر. وقد كان بعض الشعراء يعمدون إلى تحيُّر بعض الأماكن والأحوال لاستجلاب الدافع وإثارة الداعي، فليس الشعر عملاً آلياً

مواهبهم ولا حاجزاً بينهم وبين الإبداع الحقيقي؛ لم يفعلوا شيئاً من ذلك، لا لأنّ النقاد قد حدّدوا الشعر بالوزن حين عرّفوه؛ إذ إنّ التعريف لم يظهر إلا في القرن الرابع الهجري، بل لأنهم هم أنفسهم مقتنعون بالوزن وبالشكل الشعري الذي ينظمون وفقه، وهم يُدركون أنّ دور النقاد دور ثانوي تابع للشعراء، وليس العكس (17).

ويبقى أن نُشير إلى أنّ الشعرية العربية تختلف عن الشعرية الأجنبية، لا في اهتمامها بالوزن والقافية؛ إذ إنّ في الشعرية الأخرى وزن وقافية، بل في النظرة العامة إلى الشعر، وفي الفهم العام له، هذا الفهم أو التصوّر الذي يُشكّل من الشعر منظومة شعورية حسية متكاملة تقوم على عناصر عدّة من العاطفة والخيال واللفظ والمعنى، وليس الوزن والقافية إلا عنصراً هامشياً في هذه المنظومة.

3. خاتمة

حاول البحث الوقوف على مفهوم (التجربة) في النقد العربي القديم، وقد تناولها بحسب الموقف من قضية الطبع والصنعة، مع إبراز الجانب النفسي المهم فيها، وإليه يعود الفضل في إنتاج الشعر الحقيقي لا إلى الوزن والقافية التي هي محدّدات شكلية خارجية لا علاقة لها بجوهر الشعر الأصيل.

وقد وقفنا عند بعض النماذج الشعرية التي تظهر فيها التجربة الشعرية جليّة، ومنها نصّ للشاعر الجاهلي صخر بن عمرو بن الشريد حاولنا من خلال تحليل التجربة التي عاشها الشاعر والدلالة على صدقها وعمقها، حيث أثّرت فيه حالة الإصابة التي تعرّض لها وأقعدهت في البيت، وجعلته يكشف الحقائق البشرية ويأسف على مساواة الزوجة التي تملّ عيادته في مرضه بالأمّ التي لا تزال تذرّف الدموع أسى على ابنها، وهو ما عمّق قسوة تجربته وزاد أوارها في داخله، وقد كانت هذه التجربة نفسية أكثر منها حسية؛ إذ لم يعد الألم الجسدي شيئاً يُذكر بالقياس إلى الجرح النفسي الذي تفتّق داخله من المقام بالبيت، وزاد ذلك مقارنته بين ماضيه المجيد الذي كان فيه سيّداً غازیاً

- ابن قتيبة (1996)، عيون الأخبار، القاهرة: دار الكتب المصرية.
- ابن منظور (1981)، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، القاهرة: دار المعارف.
- ابن منقذ، أسامة (1960/1380)، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، القاهرة: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.
- أبو السعد، عبد الرؤوف (1985)، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، القاهرة: دار المعارف.
- أدونيس (1996)، سياسة الشعر، بيروت: دار الآداب.
- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (2008/1429)، كتاب الأغاني. تح: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، بيروت: دار صادر.
- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قُريب (2005/1425)، ديوان الأصمعيات، تح: محمد نبيل طريقي، بيروت: دار صادر.
- الأعشى (1950)، ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، تح: م. محمد حسين، الجماميز: مكتبة الآداب والمطبعة النموذجية.
- البغدادي، عبد القادر بن عمر (1997/1418)، خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي ومطبعة المدني.
- البغوي، أبو محمد الحسين بن مسعود (1989/1409)، تفسير البغوي ((معالم التنزيل))، تح: محمد عبد الله النمر وعثمان جمعة ضميرية وسليمان مسلم الحرش، الرياض: دار طيبة.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1994/1415)، المحاسن والأضداد، القاهرة: مكتبة الخانجي.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1998/1418)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي.
- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (2001/1422)، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد هندواي، بيروت: دار الكتب العلمية.
- الجُمَحِيّ، محمد بن سلام (د.ت)، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمّد شاكر، جدّة- القاهرة: دار المدني ومطبعة المدني.
- جیده، عبد الحميد (1985)، في قضايا النقد الأدبي عند العرب، طرابلس - لبنان: دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع.

يُشبهه الصناعات الأخرى في القدرة عليه أينما أراد الشاعر، فلا بدّ من حال تُهيئ له وتدعو إليه.

وفي قضية الوزن والقافية التي ازْدُرِيّ النقد القديم بسببها بيّنّا أنّ النقد القديم كان واضحاً في عدم ربط الشعرية بالوزن والنصّ على أنّ الوزن مجرّد بناء خارجي يُميّز الشعر من النثر بحسب النصوص الأدبية السائدة آنذاك، أمّا جودة الشعر فتراجع إلى أمور أخرى لا علاقة لها بالوزن، والنقد القديم كان صريحاً في ذلك بدءاً من ابن سلام الذي قرّر أنّ الشعر المنحول ما هو إلّا كلام معقود بقوافٍ، وليس بشعر.

ولو صحّ أنّ الفضل للوزن في شعرية القول لكانت المنظومات التعليمية شعراً أيضاً. ومن ثمّ فإنّ الوقوف طويلاً عند قضية الوزن والإغضاء من قيمة النقد القديم من أجلها إنّما يكشف عن قصور في الناظر إليه لا في النقد القديم الذي كان منهجه سليماً في هذه القضية.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبراهيم، طه أحمد (1996/1417)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دمشق- حلب: مطبعة الروضة وجامعة حلب.
- إبراهيم، عبد العزيز (2005)، شعرية الحداثة، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- ابن الأثير، ضياء الدين (1973)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الخوّفي، وبدوي طبّانه، القاهرة: دار نخضة مصر للطبع والنشر.
- ابن دُرَيْد، أبو بكر محمد بن الحسن (1987)، كتاب جمهرة اللغة، تح: رمزي منير بعلبكي، بيروت: دار العلم للملايين.
- ابن طبّاطبّا العلويّ، أبو الحسن محمد بن أحمد (1985/1405)، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر.
- ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد (1983/1404)، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن قتيبة (1982)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمّد شاكر، القاهرة: دار المعارف.

- حفي، عبد الحليم (1987)، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- حمدان، محمد صايل. موسى، عبد المعطي نمر. السرطاوي، معاذ (1990/1411)، قضايا النقد القديم، إربد: دار الأمل للنشر والتوزيع.
- الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان (1952/1372)، سرّ الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعدي، مصر: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده.
- الخنساء، تماضر بنت عمرو (1988/1409)، ديوان الخنساء، شرحه: أبو العباس ثعلب، تح: أنور أبو سويلم، عمان: دار عمّار وجامعة مؤتة.
- الزبيدي، محمد مرتضى (1987-1407)، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي هلال، راجعه: عبد الله العلايلي وعبد الستار أحمد فراج، الكويت: مطبعة حكومة الكويت.
- الزحّشري، أبو القاسم جبار الله محمود بن عمر (1962/1381)، المستقصى في أمثال العرب، طبع تحت مراقبة محمد عبد المعيد خان، حيدر آباد الدكن-الهند: دائرة المعارف العثمانية.
- سلطان، منير (1986)، ابن سلام و((طبقات الشعراء))، الإسكندرية: منشأة المعارف.
- شوقي، أحمد (1990/1410)، من المصادر الأدبية واللغوية، بيروت: دار العلوم العربية.
- شيخ أمين، بكري (1986)، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بيروت: دار العلم للملايين.
- الضبّعي، المتلمس (1998)، ديوان المتلمس الضبّعي، تح: محمد ألتونجي، بيروت: دار صادر.
- الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد (2003/1424)، ديوان المفضليات، شرح: أبو محمد القاسم بن محمد الأنباري، تح: محمد نبيل طريقي، بيروت: دار صادر.
- ضيف، شوقي (1976)، الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة: دار المعارف بمصر.
- ضيف، شوقي (1987)، في التراث والشعر واللغة، القاهرة: دار المعارف.
- ضيف، شوقي (د.ت)، العصر الإسلامي، القاهرة: دار المعارف.
- الطرابلسي، أجد (1954)، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب، دمشق: د.مط.
- عزام، محمد (د.ت)، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، بيروت-حلب: دار الشرق العربي.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (1952/1371)، كتاب الصناعتين الشعر والكتابة، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية-عيسى البابي الحلبي وشركاه.
- عقاق، قادة (2001)، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز (1966/1386)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مصر: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.
- قدّامة بن جعفر (د.ت)، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية.
- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (1999/1419)، جهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: محمد علي الهاشمي، دمشق: دار القلم.
- القرطاجي، أبو الحسن حازم (1986)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (1981/1401)، العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجليل.
- الكبيسي، طراد (2004)، في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- كليب، سعد الدين (2004/1425)، النقد العربي الحديث مناهجه وقضاياها، حلب: منشورات جامعة حلب.
- كليب، سعد الدين- محبّك، فاطمة أحمد زياد، "موضوع التجربة الأدبية في السيرة الذاتية عند شفيق جبيري ونزار قبّاني وحنّا مينة"، مجلّة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية (2007)، (58)، 231-205.
- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (1997/1417)، الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار الفكر العربي.
- موافي، عثمان (2000)، دراسات في النقد العربي، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

— هلال، محمد غنيمي (1997)، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار نضضة مصر.

الهوامش

(1) وقد دعا ابن الأثير إلى تجاوز هذه المقولة ممثلة بقول عنترة: هل غادر الشعراء من متردّم، لأنّ هذه العبارة تُؤيِّس من الترقّي إلى درجة الاختراع، وطالب ابن الأثير بتمثّل قول أبي تمام (ابن الأثير، 1973: 58/2):

لا زلت من شكري في حلّة لا بسها ذو سلب فاخر
يقول من تفرع أسماعه كم ترك الأول للآخر

(2) يُنظر مثلاً في صلة المطالع بحالة الشاعر النفسية: (حفي: 1987، 66-67).

(3) يُنظر على سبيل المثال حول أيام العرب: (ابن عبد ربّه، 1983: 4/6-117؛ القيرواني، 1981: 200/2-219).

(4) تبيّن: موضع باليمن.

(5) ثمة اختلاف في رواية الأبيات من حيث عباراتها وضبطها وعدد أبياتها وترتيبها. وللإطلاع على بعض القصائد التي لا تلتزم نَحج القصيدة الجاهلية الكاملة يُنظر مثلاً: (الضبي، 2003: 61/1، 81، 150، 395، 400، 406، 65/2، 169، 415، الأصمعي، 2005: 20، 84، 86، 97، 100، 114، 186، 189، 212، 244؛ القرشي، 1999: 622/2، 637، 674، 683-759، 774). وقصائد أصحاب المراثي السبعة لا تلتزم بهذا النهج، وما يُذكر في اثنتين منها من حوار مع الزوجة في أول المراثية، وهما قصيدتا أبي ذؤيب الهذلي ومحمد بن كعب الغنوي، ليس من قبيل الالتزام بالنهج الجاهلي، بل هو فكرة عضوية تستلزمها طبيعة الرثاء؛ إذ أكثر ما يظهر الحزن والألم بين الأهل، ولا سيما إذا كان الفقيد ذا رحم، مثلما هي الحال هنا؛ فأبو ذؤيب يرثي أولاده الخمسة، وفي رواية أخرى السبعة، والغنوي يرثي أخاه. ودواوين الشعر حافلة كذلك بمثل هذه القصائد الخارجة على المنهج الجاهلي، ولكيلا نُطيل نذكر فقط: (الضبي، 1998: 86، 93، 105، 119، 123، 138).

(6) حرّيد: منفرد منزول. كُثفان: بضمّ التاء وسكونها: الجراد أول ما يطير أو أول ما يستبين حجم أجنحتها.

(7) ويلحظ الباحث أنّ آراء عبد الحليم حفي في شخصية النساء كلّها تُشبه رأيه الذي ذكرناه، وقد جرّدها أيضاً من عاطفة الأمومة ومن قوة الإيمان ومن حبّ الزوج! وهو في ذلك يسوق أدلة واهية

على شاكلة دليبيه في الرأي المذكور، وكلّ ذلك ليؤكد حكماً عليها بأنّها جاهليّة حتى في إسلامها، قد تمكّنت منها روح الجاهلية، فرثت صخرًا وأطنبت لأنّها تبكي السيادة والمجد لا غير! ونذكر هنا رأيه في زوجها الأول عبد الغزّي - أو زواحة بحسب رواية (الشعر والشعراء) التي يأخذ بها الباحث - لأنّه لا يكتفي بتحليله في إثبات سخطها عليه وبغضها إيّاه ونفرتها منه، بل يعيد إلى مخالفة المنقول المعروف عن عبد الغزّي/زواحة مخالفة واضحة غريبة، فيذكر أنّ الروايات سواء في صريحها أو مضمونها تُوحى بما يدعو الخنساء إلى السخط عليه، فهو مغمور لا يُعرف قبل زواجه منها، وهو مُقامر ومُتلاف، ومُعَدِّم محتاج. يُنظر: (حفي: 1987: 202، 209-212). ولكننا نجد الروايات بعكس ما تقدّم تمامًا؛ فابن قتيبة يذكر أنّ أباهما قد زوّجها رجلًا كان سيّدًا مِعْطَاءً، فذهب ماله مرارًا لأنّه ظلّ يُعطي ويحمّل، وتصفه الخنساء في (العقد الفريد) بأنّه سيّد قومه، أسرف في إنفاقه حتى أنفد ماله وماله، وفي (الحاسن والأضداد) أنّ زوجها كان مثلاً مُنْفَقًا، وفي (خزانة الأدب) أنّ أباهما زوّجها سيّدًا من سادات قومه مثلاً مِعْطَاءً، فأنفد ماله. يُنظر: (ابن قتيبة، 1982: 346؛ ابن عبد ربّه، 1983: 223/3؛ الجاحظ، 1994: 123؛ البغدادي، 1997: 435/1). أمّا رواية المقامرة التي قد تعيب زوجها فنجد لها أصلًا عند شارح ديوانها الذي يقول إنّ زوجها الأول كان «مُتلافًا لا يقَرّ في يده قليل ولا كثير، وكان رجلًا صاحب قِدَاح». (الخنساء، 1988: 217-218). غير أنّ صفة المقامر هنا لا تدلّ على صفة سيئة كما يُوحى كلام حفي، ولا بدّ أن نقرأ ذلك بحسب الحالة الاجتماعية والأخلاقية السائدة آنذاك، لا بحسب منظورنا اليوم، فقد كانت صفة دالّة على الكرم؛ لأنّه لم يكن يشترك في لعبة الميسر/القمار إلا كلّ كريم قادر على دفع المال ثمنًا للجرّور التي يذهب لحمها بعد ذلك للفقراء وليس لمن شارك في اللعب؛ أي إنّ المشتركين في هذه اللعبة إنّما يدفع الخاسر منهم فقط من دون أن يربح الفائز شيئًا لنفسه؛ إذ كانت نوعًا من مساعدة الفقراء لا غير، ولا يشترك فيها إلا أشرف القوم وسادتهم، وكانوا يفتخرون بذلك ويدمّون من لا يفعل. يُنظر: (البغوي، 1989: 252/1)، ونرى الشاعر الأعشى يفتخر بنفسه قائلاً حول ذلك (الأعشى، 1950: 45):

فَقَدْ أُخْرِجُ الْكَاعِبَ الْمُسْتَرَاةَ مِنْ خِدْرِهَا وَأَشِيعَ الْقِمَارَا
وفي المثل العربي يُدَمّ الميسر الذي لا يدخل الميسر لبُخل فيه، ويُسمّى عندئذ (البَرَم)، فيقال في المثل: أَبْرَمًا وَقَرُونًا، وفي مثل آخر: أَلَمَ من البَرَم القُرُون. يُنظر: (الزَّحَّاشِي، 1962: 17/1، 298). ومن ثمّ

مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا أم مهيتا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة. ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها... ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به ويستمر هكذا على الفصول فصلا فصلا، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتشرة فيصيرها موزونة إما بأن يُبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بأن ينقص منه ما لا يخل به أو بأن يعدل من بعض تصارييف الكلمة إلى بعضها أو بأن يُقدم بعض الكلام ويُؤخر بعضا أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه...» (القرطاجي، 1986: 204).

(13) وقد ذهب حازم القرطاجي إلى أن الشعر كله يرجع إلى أحد باعثن اثنين؛ الارتياح أو الاكتراث، أو كليهما معا. (القرطاجي، 1986: 341).

(14) وفي موضع آخر يشترط القرطاجي توفر أشياء ثلاثة ليتأتى نظم الشعر على الوجه الأكمل، وهي المهيتات والأدوات والبواعث. (القرطاجي، 1986: 40).

(15) يذهب شوقي ضيف إلى أن الشعر العربي كله مصنوع لا طبع فيه، سواء في ذلك الشعر الجاهلي وغيره، والصنعة ممثلة في نماذج الشعر العربي كلها، وإن كانت تتخذ أشكالا بسيطة عند بعض الشعراء وتتعدد عند آخرين. (ضيف، 1976: 22).

(16) كلمة (إلى) ساقطة من نص المرجع.

(17) من الأخبار الدالة على أولية الشعر على النقد قول الفرزدق لابن أبي إسحق الحضرمي حين سألته عن رفع كلمة (مُجَلَّف) في قوله: وعَصُ زَمَانٍ يَابَنَ مَرْوَانَ لم من المالِ إِلَّا مُسَحَّتًا أو مُجَلَّفُ فقال الفرزدق: على ما يسوءك وينوءك، علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا، وفي رواية أنه شتم السائل وقال: علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا. (البغدادي، 1997: 145/5).

فإن كون زوج الخنساء صاحب قِداح هو صفة تؤكد كونه من أشرف قومه وسادتهم وليس مغمورا، ونفاد ماله كان لكرمه ومشاركته في الميسر وليس فقرا حقيقيا. وبذلك تنتفي الصفات السيئة التي يُحاول حفي إصافها به.

(8) بينما ذم الجاحظ الصنعة في الشعر فإنها ليست مذمومة عنده في الخطب؛ فقد تكون جيدة في الطول منها فضلا عن القصار. (الجاحظ، 1998: 7/2).

(9) وقبل إن زهير كان يعمل القصيدة في شهرين، ويُهدبها في حول؛ وإن الخطيئة كان يعملها في شهرين ويُهدبها في شهرين. (ابن منقذ، 1960: 295).

(10) طحالب الصبايا: عمل لا فني، عابث وساخر، قصد من فكرته بابلو بيكاسو زعيم الرسامين المعاصرين السرياليين الاستهزاء بالنقاد اللاهثين وراء السراب، فقد جاء بقطعة قماش بيضاء، وقرنها من ذنب حمار كان قد صبغه بألوان مختلفة لهذا الغرض، فارتسمت على هذه القطعة خطوط لا معنى لها بفعل حركة الذنب، وبعد ذلك تفتق ذهنه عن هذه التسمية، ووضع لوحة الذنب ضمن إطار جميل مع توقيعه، وما إن عرضها حتى تهافت النقاد على الثناء عليها وجعلها رائعة الفن المعاصر أو المعجزة أو بديعة القرن العشرين! (شيخ أمين، 1986: 8-9).

(11) وثمة موضوعان آخران يُمكن أن يستشف منهما الباحث أهمية الحالة النفسية تلميحًا لا تصريحًا؛ الأول أن ابن طباطبا لا يعتد بالوزن مقياسا لتفاضل الأشعار على الرغم من أنه يجعل العروض ميزان النظم، وذهابه إلى أن مقياس التفاضل ذوقي شخصي نسبي، فالذائقة الفردية تميل إلى شعر دون شعر لما يُحقق لها من رضا ناجم من تجاوب هذا الشعر مع ما يدور في النفس. والثاني في حديثه عن تأليف الشعر؛ إذ ينص على أهمية البيت الشعري في موقعه بحيث يحدث خلل إذا قُدم بيت على بيت، فيجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها وآخرها؛ ولما كان الشعر الذي يُحقق هذه الصفة هو أحسن الشعر عند ابن طباطبا فإنه لا بد أن يُحقق شروط البناء الشعري كاملة من حيث الصنعة والاهتمام بالتعبير عما يجول في النفس. (ابن طباطبا، 1985: 6، 10، 213).

(12) ثمة موضع آخر يذكر فيه القرطاجي كيفية نظم القصيدة، وهو أقرب إلى قول ابن طباطبا، وذلك في تفصيله وصية أبي تمام للبحري؛ ومن ذلك قوله: «إن الناظم إذا اعتمد ما أمره به أبو تمام من اختيار الوقت المساعد وإجماع الخاطر والتعرض للبواعث على قول الشعر والميل مع الخاطر كيف مال فحقيق عليه إذا قصد الروية أن يُحضر