مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 1067- 1105

التجربة الشعرية قراءة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب

قاسم محمد المومني *

ملخص

يتناول هذا البحث التجربة الشعرية في تراثنا النقدي والبلاغي من خلال محاور ثلاثة:

الأول: مفهوم التجربة الشعرية.

والثاني: مادة التجربة الشعرية.

والثالث: معايير نقدَ التجربة الشعرية.

على المستوى الأول فإن التجربة الشعرية تتشكل من مكونات ثلاثة هي: الطبع والثقافة والدربة. أما الطبع فتتحدد أهميته في التصور القديم في انتخاب مواد التجربة وتشكيلها، ولكن الطبع وحده لا يكفي في عملية الانتخاب والتشكيل، إذ لا بد له من ثقافة تدعمه، وتمكنه من معرفة القوانين المصححة له، فيكتسب الطبع بالثقافة تهذيبه وصقله، ويستمد الطبع من الثقافة ثراءه وعمقه. وأما الدربة فإن فاعليتها، عند نقادنا القدماء، لا تقل عن أهمية الطبع والثقافة. إن الدربة تتحقق بالتدرب على قول الشعر، أو بملازمة الشاعر للشاعر والتلمذة عليه، أو بحفظ الأشعار. ومن المحقق عندهم أن الدربة كلما طال أمدها كان الشاعر أقدر على صياغة تجربته، وأبرع في إيصال مقاصده، وأمكن لأدوات صناعته.

وعلى المستوى الثاني فقد تصور الناقد القديم أن الحياة هي مضمار التجربة الشعرية، أو هي منبعها، ولكن في الحياة ما يستفز الإنسان وما لا يستفزه، ولذلك كان أعرق المعاني في التجربة الشعرية ما اشتدت علاقته بشؤون الناس ومقاصدهم، واتفقت في الميل إليها أو النفرة منها نفوس العامة وخاصتهم.

وعلى المستوى الثالث، فقد تصدى البحث لمعايير الحكم النقدي على التجربة الشعرية، وكانت هذه المعايير في المدونة النقدية القديمة ثلاثة: صدق التجربة الشعرية أو زيفها، ووحدة التجربة الشعرية أو تنوعها، ووضوح التجربة الشعرية أو غموضها. وصفوة الرأي -هنا- أن نجاح التجربة أو فشلها إنما يتحقق بمقدار ما يقدمه الشاعر فيها من صدق، أو وحدة، أو وضوح.

المقدمة

كثيرة هي الدراسات التي تتوقف عند التجربة الشعرية في الشعر العربي الحديث ونقده. من هذه الدراسات تلك التي تتحدث عن التجربة الشعرية عند شاعر بعينه أو عند مجموعة من الشعراء في عمل

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

من أعمالهم الشعرية أو في مجموعة هذه الأعمال. أو تلك الدراسات التي تتحدث عن التجربة الشعرية في قطر أو آخر من الأقطار العربية. ولعل من بين أحدث هذه الدراسات الدراسة المنشورة عام 2010م الصادرة عن دار فضاءات للطباعة والنشر والموسومة بـ: "التجربة الشعرية - قراءات".ويقرأ فيها المؤلف التجربة الشعرية لشعراء عرب وأردنيين. أو تلك التي يتحدث فيها الشعراء عن تجاربهم الشعرية نحو: دراسة عبد الوهاب البياتي "تجربتي الشعرية"، ودراسة صلاح عبد الصبور "حياتي في الشعر"، ودراسة نزار قباني "قصتي مع الشعر".

وكثيرة هي الأخرى الدراسات التي تتحدث عن مكون أو أكثر من مكونات التجربة الشعرية في نقدنا القديم. أو تتحدث في مادة أو أكثر من مواد التجربة الشعرية، أو تتحدث في معيار أو أكثر من معايير نقد هذه التجربة.

ولكن هذه الدراسات، من هذا النوع الأخير، على الرغم من أهميتها وكثرتها، إلا أنها تنحصر في نطاق ما يمكن تسميته "الدراسات الجزئية" التي تركز على الجزء، مكونا كان أو مادة أو معياراً، أكثر من تركيزها على التجربة بوصفها مفهوما نقديا متكاملاً، تترابط عناصره بعضها ببعض، ويتفاعل بعضها مع بعض. وتهتم في معرض تناولها للجزء أيا كانت صورته، بالجزء وحده بمعزل عن الحديث في التجربة أصلا.

وأستثني من هذه الدراسات ثنتين هما: دراسة إحسان عباس للتجربة الشعرية عند حازم القرطاجني ضمن كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" ولقد كان حازم عنده أول ناقد يتحدث في التجربة الشعرية في نطاق من التماسك والشمول. ودراسة جابر عصفور للتجربة الشعرية في مواطن متفرقات من كتابه "مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي" ما يفسر حضور هاتين في هذه الدراسة خاصة والإحالة إليهما بنحو أخص.

إن هذه الدراسة إذ تتصدى للتجربة الشعرية في تراثنا النقدي والبلاغي لتأمل أن تكشف عن جانب ثري في نقدنا العربي القديم ما زال في أمس الحاجة إلى التأمل والتناول، وتأمل في الوقت ذاته أن تتدارك ما في الدراسات السابقة من ملاحظ خاصة بالتجربة الشعرية.

مفهوم التجربة الشعرية

إذا كان مفهوم التجربة ذا دلالات متعددة في معاجم اللغة[1]. فإن أوضح هذه الدلالات تلك التي يقترن فيها المفهوم بالاختبار والمعرفة أو بالعلم أو بالوزن. إذ يقال فلان مجرب -بفتح الراء وتضعيفها- إذا بُلي ما كان عنده، ويقال فلان مجرب -بكسر الراء وتضعيفها- إذا كان ذا معرفة وخبرة. وجرب الشيء إذا وزنه.

هذه الدلالة الذي تنص عليها معاجم اللغة هي ذاتها التي تتردد ضمناً أو صراحة في المدونة النقدية القديمة. لقد اقترن مفهوم التجربة فيها بالخبرة والمعرفة فالعرب "أودعت أشعارها ما مرت به تجاربها"[2]، وليست تخلو الأشعار عندهم من أن تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لما "أتت به التجارب منها" [3].

وبالجملة فقد كانت العرب تنظر إلى الشعر على أنه "ديوان العرب"[4] أو "ديوان الأدب"[5] أو "هو ديوان علمها المشهور"[6] الذي يقيد تجاربها، ويخلد مآثرها، ويحفظ آثارها، ويدون علومها.

يتحدد مفهوم التجربة فيما تنبئ به هذه الأقاويل في الخبرة والمعرفة، ويتجاوز مفهوم التجربة معرفة الشيء، أي شيء، إلى العلم به، فتكتسب التجربة بهذا التحديد أهمية بالغة وتتنزل منزلة رفيعة. وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم قول الناقد القديم عن التجارب إنها "مرائي الإنسان يبصر فيها، بل هي عيونه التي يرى بها، بل هي عقوله التي يستثمر بها، ونواصحه التي إذا قبل منها عرف كيف المعرس والمسرى، وكيف الصبح الذي إذا انجلى أبصر بين يديه كل ما دب ودرج ومشى"[7]. وقوله: "التجارب مرائي النفس فاستكثر منها، فإنها أنجع في كل دواء، وأبلغ من كل شفاء"[8].

وإذا انتقلنا من الحديث عن التجربة بمعناها العام إلى التجربة الشعرية بنحو خاص أمكننا أن نقول: إن التجربة هي ما يعرض للشاعر قبل نظم الشعر أو خلاله من معرفة الشعر أو العلم به، بكل ما تفرضه هذه المعرفة أو يتطلبه هذا العلم، وأحوج ما يكون الشاعر من ذلك ما له علقة بالشعر، وأول ذلك ما يعرف بالطبع الذي هو بالنسبة للشاعر الآلة التي يستكمل بها القدرة على "فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحو به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً" [9]وهذا كله هو ما تشي به أو ببعضه المقولات النقدية القديمة التي يذهب فيها أصحابها إلى أن الشعر إنما يعرفه أهل العلم به[10]، وأن الشعر إنما يعرفه من قد دفع إلى مضايقه[11]، وأن العلم من أي نوع كان، بما ذلك علم الشعر، إنما يؤخذ من أهله وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه[12].

تتشكل التجربة الشعرية، بمستوى آخر من التعبير، من مجموع ما يقع في دائرة خبرة الشاعر ووعيه، أو إدراكه، ولا بد للشاعر قبل ذلك من أن يستند إلى طبع يفطن به لغوامض الأمور ويؤهله لنظم الشعر، وعند هذا المستوى بالضبط يمكن أن نفهم ما يورده بشر بن المعتمر في صحيفته من أن للشعر أوقاته، وأن له مقاصده، وأن على الشاعر أن يتخير ما يوافق طبعه وما يلائم طبيعته، وإلا فحريّ به أن يتحول من نظم الشعر إلى أشهى الصناعات إليه، فالنفوس لا تجود بمكنونها من ذلك مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود مع الشهوة والمحبة[13]. وعند هذا الحد -أيضاً- يمكن أن نفهم ما يورده أبو تمام في وصيته للبحتري من أن للشعر أوقاته وأن له بواعثه، وأن له أغراضه أو غاياته، وأن ما تجود به قريحة الشاعر أو سجيته في زمن أو غرض قد لا تجود به في غيره، وأن على الشاعر أن يناسب بين ألفاظه ومعانيه في تأليف كلامه فيكون كالخياط الذي يقطع الثياب على مقادير الجسوم، وتكون شهوته لقول الشعر ذريعته إلى حسن نظمه فإن "الشهوة نعم المعين"[14].

صحيح أن مفهوم الشهوة من المفاهيم التي لا نجد لها تحديداً دقيقاً عند نقادنا القدماء، وأستثني منهم أبا حيان التوحيدي الذي يقول عن الشهوة إنها "التشوق على طريق الانفعال إلى استرداد ما ينقص مما في البدن وإلى نقص زاد فيه... يراد بالانفعال أنه شيء يجري على خلاف ما يجري به الأمر الذي هو بالفكر والتمييز"[15]، وصحيح أن هذا المفهوم ليس من المفاهيم السيارة عندهم، وصحيح أن ذلك شأن كثير من المفاهيم النقدية بما في ذلك مفهوم التجربة الشعرية التي لا نجد لها هي الأخرى مثل هذا التحديد، كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح أيضاً أن السياق الذي يرد فيه المفهوم وأن المفهومات التي تحف به أو

تجاوره تجعلنا نحدس بأن الشهوة ليست إلا محبة الشيء والرغبة فيه، وذلك هو ما تؤكده معاجم اللغة تماماً كما التجربة الشعرية تعني كل ما يقع في محيط خبرة الشاعر ومعرفته أو علمه وإن كان الأخص فالأخص من ذلك ما له صلة بالشعر.

على أيّ، فإن ما يورده بشر بن المعتمر في صحيفته وأبو تمام في وصيته يلتقي في جانب منه أو في أكثر من جانب مع ما يقدمه ابن طباطبا -بعد ذلك- في تأطيره للمراحل التي تمر بها القصيدة من الشعر التي هي محصلة التجربة وأداة استكشافها على السواء.وابن طباطبا فيما نعرفه عنه من بين أقدم نقادنا الذين عنوا بتأصيل التجربة. يتضح ذلك مما يشي به عنوان كتابه المفقود"تهذيب الطبع". والطبع ركيزة أساسية في التجربة الشعرية. وكذا فإنه يتضح من خلال حديثه عن أداة الشاعر أو ثقافته، وثقافة الشاعر جزء لا يتجزأ من تجربته. ويتجلى -من ثمة- في ممارساته النقدية التي يحاول فيها استكشاف منطوق تجارب الشعراء. يقول ابن طباطبا "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده. ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه"[16].

لقد حرصت أن أنقل نص ابن طباطبا-على الرغم من طوله وتعدد معطياته- لأسباب منها أن هذا النص يكاد يكون من أبين النصوص التي تتحدث في طبيعة التجربة الشعرية، وأن هذا النص يمثل حجر الزاوية في أي نص يعالج التجربة الشعرية من بعده، وأن هذا النص يشير -وهذا هو الأهم- إلى مدى الجهد المبذول الذي يقوم به الشاعر في إيصال تجربته عبر قصيدته. وبغض النظر عن المراحل التي يمر بها الشاعر في إنجاز قصيدته فإن السجية والخبرة أو الطبع والفكرة هما الأس في كل مرحلة من المراحل التي تخضع لها القصيدة، شأن الشاعر في قصيدته التي يفرغ فيها تجربته شأن النساج الحاذق الذي يقف حذقه ومهارته وراء كل تجويد يحدثه في نسجه.

وما يذهب إليه ابن طباطبا هو ما يتناقله النقاد من بعده أو يتناقلون بعضه أو أكثره أمثال العسكري في القرن الرابع الهجري، وابن رشيق في القرن الخامس الهجري، وابن منقذ في القرن السادس الهجري، وحازم القرطاجني في القرن السابع الهجري[17]. لقد استقر في أذهان هؤلاء النقاد أن الشاعر وهو بصدد استكمال قصيدته التي هي معرض تجربته لا محالة يمر بغير ما مرحلة، وأن عليه أن يجيل نظره مرة بعد مرة في كل مرحلة، وأن عمدته في كل ما يفعله طبعه وخبرته.

لقد كان حازم أكثر هؤلاء النقاد الذين عنوا بتأمل الحال التي تعرض للشاعر عند مباشرته نظم قصيدته، وحازم فيما تنبئ به سيرته ناقد شاعر مما يعني أن حديثه في الشعر أو التجربة الشعرية حديث مجرب بصير، ولقد قيل: "ليس الخبر كالمعاينة ولا الظن كاليقين[18]، وقيل "ولا ينبئك مثل خبير"[19]. وحازم، فيما يقوله دارسوه، ذو ثقافة فسيحة الأرجاء، رحبة الأكناف، متعددة المشارب مما يعني –أيضاً- أن تجربته في الشعر ونقده مرآة لثقافته، يقول حازم في معرض حديثه عن التخييل، كلياً كان أو جزئياً، إن للمخيلين في التخييلات أحوالاً ثمانية: أربع منها في التخييلات الكلية، وأربع منها في التخاييل الجزئية، ولكل واحدة من هذه الأحوال في زمان مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها، وهذه الأحوال هي: "الحال الأولى: يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها... الحال الثانية: أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوباً أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها على مهايعها... الحال الثالثة: أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب... الحال الرابعة: أن يتخيل تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبني الروي عليه... فهذه أربع أحوال في التخاييل الكلية، والحال الخامسة، وهي أول حال من التخاييل الجزئية: أن يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر. الحال السادسة: أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له... الحال السابعة: أن يتخيل لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن.... الحال الثامنة: أن يتخيل، في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقاً بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقاً لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها... فعلى هذا النحو من الانتقال أصل منشأ الشعر... هذا على أن صناعة مؤلف الكلام كصناعة الناسج تارة ينسج برداً من يومه وتارة حلة من عامه، ولكل قيمته"[20].

وإذا أضفنا إلى ما يقوله حازم -هنا- قوله في موطن آخر: "ويتقوى على ذلك بالطبع الفائق والفكر النافذ الناقد الرائق[21]" قلنا – من ثمة-: إن حازماً يعزف بهذا الذي يقوله على أوتار طالما عزف عليها أسلافه، كل الفرق بينه وبينهم أنه يستخدم من المفاهيم ما لم يكن رائجاً عندهم كاستخدامه مصطلح "التخييل"[22]، وأنه يفصل ما قد ورد مجملاً عندهم أو عند بعضهم كتفصيله في التخييلات وقسمتها إلى قسمين: كلية وجزئية[23]، وأنه يحدد ربما للمرة الأولى ما لم يتحدد عندهم كتحديده مثلاً مفهوم الطبع. وباستثناء هذا فإن الاختلاف ما بين حازم وسلفه اختلاف في المسارب والمسالك ليس غير.

التجربة الشعرية نتاج طبع الشاعر وما قد أدته فكرته، أو هي - بعبارة مضافة- ثمرة ما قد خبره الشاعر بطبعه وما قد ثقفه بعقله. من هذه الجهة يمكن أن نفهم إلحاح الناقد القديم على أهمية الطبع والثقافة فهما "أمران ما اجتمعا في شخص فقصرا في إيصال صاحبهما عن غايته ورضيا له بدون نهايته"[24]، ونفهم -هذا هو الأهم- أن هذا الاهتمام ليس إلا جزءاً من اهتمام أعم بالتجربة الشعرية ذاتها. ولكن ما طبيعة التصور القديم للطبع؟ وما طبيعة هذا التصور للثقافة؟ عند هذا الحد فإننا نجد أنفسنا في أمس الحاجة إلى معاينة المادة النقدية القديمة، ففي هذه المعاينة ما يلقي إضاءة أزيد على مفهوم التجربة الشعرية، وذلك هو ما سنفعله.

عندما يقول الجاحظ "وقد يكون الرجل له طبيعة في الحساب وليس له طبيعة في الكلام، وتكون له طبيعة في التجارة وليست له طبيعة في الفلاحة؛ وتكون له طبيعة في الحداء أو في التغبير، أو في القراءة بالألحان، وليست له طبيعة في الغناء... وتكون له طبيعة في الناي وليست له طبيعة في السُرناي؛ وتكون له طبيعة في قصبة الراعي ولا تكون له طبيعة في القصبتين المضمومتين؛ ويكون له طبع في صناعة اللحون ولا يكون له طبع في غيره؛ ويكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر. ومثل هذا كثير جداً... وفي الشعراء من يخطب وفيهم من لا يستطيع الخطابة، وكذلك حال الخطيب في قرض الشعر. والشاعر نفسه قد تختلف حالاته"[25]. فقد كان يشير ربما للمرة الأولى في تاريخ النقد العربي إلى أهمية الطبع، وتفاوت الطباع، من غير أن يجلي مفهوم الطبع أو حقيقته. ولعل فيما يقوله –هنا- وفيما يسوقه من أمثلة ما يجعلنا نفهم من كلامه أن الطبع هو القوة التي يستطيع بها الشاعر أن يعبر عما يعانيه، وأن الطبع يتماهى بـ "الغريزة" أو "القريحة" أو "الطبيعة" وهي المفردات التي تتردد عنده، وأن الطبع بكل ما يتماهى به إنما يوجد - بهذا المعنى- في الإنسان بالقوة لا الفعل، وأن الطبع هو الأساس في إبداع الشعر أو نظمه[26].

وما يراه ابن قتيبة، معاصر الجاحظ، في الطبع لا يختلف في جوهره عما يراه الجاحظ فيه. كل ما في الأمر أن ابن قتيبة يوضح الطبع من خلال توضيحه لنقيضه التكلف أو الصنعة. إن التكلف عندما يقترن بالشاعر خلاف التكلف عندما يقترن بالشعر. في الحالة الأولى فإن التكلف يعني موافقة الشاعر لطبعه، ويعني - وهذا هو الأهم- الجهد الذي يبذله الشاعر في تنقيح شعره وتهذيبه، فهو في هذه الحالة أمر محمود. وفي الحالة الثانية فإن التكلف مكابدة الشاعر لطبعه، والمكابدة خلاف الموافقة، وهو في هذه الحالة أمر مذموم.وثمة من الأدوات ما يمكن أن يعرف به المتكلَّف من الشعر من المطبوع. هناك مثلاً ما يلاحظ فيه من رشح الجبين وكدّ الخاطر ومُغَالَبَةِ الطبع؛ وهناك -أيضاً- ما يمكن أن يلاحظ فيه من أن البيت يكون مقروناً إلى غير أخيه ومضموماً إلى غير لفقه.

وعلى الرغم من هذا الاضطراب الذي يبدو جلياً في استخدام ابن قتيبة لمصطلح التكلف، فإن الطبع عنده نقيض التكلف أو هو ضده[27]. وكذا فإن الطبع، كما في استخدامه له، ذو دلالات متعددة. من هذه الدلالات تلك التي يقترن فيها الطبع بالغريزة أو تلك التي يقترن فيها الطبع بالقدرة على نظم الشعر وهو ما يعرف بقوة الشاعرية أو الطاقة الشعرية، أو تلك التي يقترن بها الطبع بالمزاج. وهنا عند هذه الدلالة الأخيرة للطبع فقد وجد ابن قتيبة نفسه مضطراً للحديث عن الاستجابة النفسية للشعر فتناولها من ناحيتين[28]: الأولى، من ناحية الشاعر والثانية من ناحية المتلقي. على المستوى الأولى فإن استجابة الشاعر لقول الشعر إنما ترجع إلى البواعث التي تستفزه وتحفزه كالغضب، والطرب، والطمع، والشوق، وما يفضي إلى هذه البواعث كالخمرة والمرأة والطبيعة الخلابة. وترجع استجابة الشاعر لقول الشعر ونظمه إلى الوقت الذي يقال فيه الشعر فبعض الوقت موات لنظم الشعر دون بعض كوقت السحر وأول الليل. وعلى المستوى الثاني فإن استجابة المتلقي إنما تتوقف على مقدار توافق موضوع الشعر مع ما يعانيه المتلقي عند تلقيه القصيدة، وهذا يعني "أن تكون لنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب موافقته لتلك الحال والهوى كما قال المتنبي:

إنما تنفع المقالة في المرء إذا صادفت هوىً في الفؤادِ "[29]

ويتناول النقاد في القرن الرابع الهجري وما بعده فكرة الطبع، فيصنف ابن طباطبا في النصف الأول من القرن الرابع الهجري كتابه المفقود "تهذيب الطبع" ويخصص غيره من النقاد للطبع أجزاء كبيرة أو صغيرة في تصانيفهم. وسواء أكان كلامهم في الطبع مقترناً بالتكلف أو الصنعة أم غير مقترن بهما، وسواء أكان حديثهم عن المطبوع من الشعر أم المصنوع فإن الذي استقر في أذهانهم أن الطبع هو الذي "عليه المدار"[30]، وأن الطبع كالنار الكامنة في الزناد[31]، وأن الطبع هو الآلة التي يقوى بها الشاعر على قول الشعر ويتقوى بها على فهم أسرار الكلام والبصيرة بمذاهبه[32]، وأن انعدام هذه الآلة يعني بداهة انعدام الشعر، ولهذا "لا يمكن أحداً أن يعلم الشعر لمن لا طبع له وإن جهد في ذلك، لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدورة لمخلوق"[33]. وكذلك فقد استقر في أذهان نقادنا القدماء أن الطبع يختلف من شاعر لآخر، وأن تفاوت الطباع فيما بين الشعراء يتأثر بمدى اختلاف المؤثرات أو باختلاف الأزمنة والأمكنة.

صفوة القول: إن الطبع شرط أساسي لقول الشعر أو لنظم القصيدة منه. ولما كانت القصيدة ناتج التجربة الشعرية وأداة استكشافها، فقد كان من المنطقي أن يكون للطبع أبلغ الأثر في التقاط مواد التجربة وفي تشكيلها على السواء. ولكن الطبع وحده غير كافٍ في ذلك، إذ لا بُدّ له من ثقافة تعززه فتتعزز به التجربة، وتكتسب به آفاقاً تتعمق بعمق الشعر وتتوسع عوالمها بسعة عوالم الشعر، ولكن ما مفهوم الثقافة؟ وما هو الأقرب فالأقرب منها إلى الشعر؟.

عندما قال الأصمعي "لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض؛ ليكون ميزاناً له على قوله؛ والنحو، ليصلح به لسانه وليقيم به إعرابه؛ والنسب وأيام الناس؛ ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم"[34]،فقد كان يشير في قولته إلى حاجة الشاعر للثقافة، ويشير إلى تعدد ألوانها وإلى الأكثر فالأكثر من هذه الألوان لزوماً للشاعر، ويشير-وهذا هو الأهم- إلى أن منازل الشعراء في الفحولة إنما تكون بمقدار حظوظهم من الثقافة.

والأصمعي فيما نعرفه عنه من نقاد الشعر الذين عنوا برواية الشعر ولغته مما يفسر تركيزه على الجوانب المتعلقة بالرواية واللغة خاصة. ولعلنا نلاحظ أن الأصمعي لا يستخدم مصطلح الثقافة، ولا يستخدم من المصطلحات ما يقاربه من بعيد أو قريب. صحيح أن ما يقال عن الأصمعي –هنا- يقال عن جمهرة النقاد العرب، وصحيح أن من يستخدمها منهم كابن سلام الجمحي مثلاً إنما يستخدمها في معرض حديثه عن الناقد لا الشاعر، ولكن الصحيح أيضاً، أن مقولة الأصمعي تفضي إلى أن الشاعر في حاجة إلى ضروب من المعرفة، ليتمكن بها من النظم في ما يشاء له أن ينظمه، وليتمكن من خلالها تنقيح شعره وتهذيبه، وليستطيع بها أن يوصل مقاصده إلى متلقيه، فتتحقق بذلك كله، أو ببعضه، الفحولة التي يتقدم بها الشعراء بعضهم على بعض.

لم يكن مصطلح "الثقافة" من المصطلحات المتداولة لدن نقادنا القدماء، ولكن كان هناك من المصطلحات ما يحل محل الثقافة أو يأخذ مكانها. هناك –مثلا- مصطلح "الرواية"و"المعرفة"و"المدارسة"و"التعليم"و"التعلم" فكل هذه المصطلحات أو ما يماثلها في الكتابات النقدية القديمة مراق للثقافة أو مهايع لها[35]. وعلى الرغم من كل ما يحيط بمصطلح "الثقافة" من إبهام في الدلالة أو محدودية في التداول فإن الثقافة تعزز أهمية الجوانب المعرفية بالنسبة للشاعر، ويبرز تداوله ذلك الاهتمام المتأصل بالثقافة في موروثنا النقدي والبلاغي.

قد تتعدد أنوع الثقافة -بصرف النظر عن تعدد المصطلح النقدي في التصور القديم- بحسب الجهات التي ينظر من خلالها إلى الثقافة، فهناك الثقافة الشفاهية المسموعة، وهناك الثقافة المدونة المقروءة، وهناك الثقافة المشاهدة، وهناك من الثقافة العامة والثقافة الخاصة. وقد تتعدد مضامين الثقافة فتكثر هي الأخرى أو تقل، هناك -مثلاً- الثقافة اللغوية، والدينية، والتاريخية، وهناك من ضروب الثقافة –مثلاً- الثقافة الاجتماعية، والأدبية، والنقدية. وقد تقترن حاجة الشاعر إلى الثقافة عند الناقد القديم بحاجته إلى إفهام جمهوره بأغراضه وإيصال مقاصده إليه. المهم أن حاجة الشاعر إلى الثقافة - أياً كان نوعها ومضمونها - شديدة فهي التي تتشكل عبرها تجربته، وأن حاجته إلى الثقافة الخاصة بالشعر، وهو مرآة تجربته، أشد؛ والأهم أن الشاعر بغير هذه الثقافة يظل فيما يقوله الناقد القديم كالمقعد الذي يجد في نفسه القدرة على النهوض فلا تسعفه في ذلك آلته أو ثقافته[36]، أو كما يقول ابن رشيق في معرض حديثه عن آداب الشاعر "والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته مستغن عما سواه؛ ولأنه قيد للأخبار، وتجديد للآثار... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب، وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار، وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوى بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر...يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار، والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب"[37].

يمثل ابن رشيق بهذا الذي يقوله عن ثقافة الشاعر من بين نقادنا القدماء أكثرهم تبياناً لأهمية الثقافة، وأكثرهم إلحاحاً على الجانب الوظيفي الذي تضطلع به الثقافة. وسواء أكان ما يقوله ناقدنا – هنا- من وحي اجتهاداته، أم تجربته، أم من وحي تأثره بالنقاد الذين سبقوه أمثال ابن قتيبة والآمدي والقاضي الجرجاني والعسكري[38]. فإن ما تؤديه قولته هو الذي نصادفه عند معاصريه أمثال ابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجاني[39]. أو خلفه أمثال ابن الأثير وحازم القرطاجني[40].

لقد اتفق النقاد القدماء على اختلاف أمزجتهم وثقافاتهم في الإلحاح على ضرورة الثقافة للشاعر فهي كما في تصورهم شق الطبع أو شقيقته، تصحبه فتغنيه وتلازمه فتثريه. ترفد الثقافة الطبع فتصقله، وتعضد الثقافة الطبع فتهذبه، يكتسب الطبع بها مضاءه ورهافته، ويستمد الطبع منها رحابته وعمقه.

قد لا تكون هذه لغة نقادنا القدماء في التعبير عن الثقافة وجلوة أثرها في الطبع، ولكن هذا هو مؤدى أقاويلهم. لقد تصور نقدنا القديم الطبع على أنه موجود بالقوة، والثقافة على أنها موجودة بالفعل،

فلا القوة تستغني عن الفعل، ولا الفعل يكون بغير القوة. إن الطبع أشبه ما يكون، كما في تشبيه الناقد القديم، بالنار الكامنة في الزناد، وأشبه ما تكون الثقافة بالحديدة التي يقدح بها، فإذا لم يكن ثمة نار في الزناد أصلاً فإن الحديدة لا تحدث شيئاً أو تجدي نفعاً.

إذا كان الطبع آلة الشاعر في صياغة تجربته شعراً مثلما هو آلته في التقاط مادتها، وإذا كانت الثقافة أداته في تنويع هذه التجربة وتعميقها، فإن الطبع والثقافة في هذه الحالة جزء من التجربة إن لم يكونا هما الجزء الأهم فيها. وبدهي، والأمر كذلك، أن يتفاوت الشعراء في صياغة تجاربهم وتقديمها، وأن يترتب على هذا التفاوت تقسيم الشعراء في منازل، وهي قسمة عبر عنها الشاعر القديم بقوله:

الشعراء فاعلمن أربعه فشاعر لا يرتجى لمنفعه

وشاعر ينشد وسط المجمعه وشاعر آخر لا يجرى معه

وشاعر يقال خمّر في دعه [41]

وبصرف النظر عن الأسس التي ظلت وراء هذه القسمة، فإن لنا أن نلمح من بينها الدربة بوصفها جزءاً لا ينفصل هو الآخر عن قدرة الشاعر في تشكيل تجربته، ولذا فقد كانت الدربة بالنسبة للشعر بابه[42]، وكانت الدربة بالنسبة للشعر- أيضاً- مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه[43].

وما يلاحظه الدارس أن مصطلح الدربة ليس إلا مصطلحاً من مصطلحات متعددة تقف جنباً إلى جنب مع الثقافة، ترادفه في الدلالة، وتقوم مقامه في التداول. من ذلك "المراس" و"الممارسة"و"المزاولة" و"الرياضة" و"المران". وأياً كان المصطلح الذي يستخدمه الناقد القديم من هذه، فإن الدربة مزاولة الشاعر عملية النظم في ضوء وعيه بالقوانين المصححة له لأنه "لا يمكن قيام نظم أصيل دون علم أو تعلم"[44].

وكذلك فإن استناد الشاعر إلى طبع يمكنه من قرض الشعر، واعتماده على معرفة القوانين التي يصحح بها طبعه وتصقله، كل ذلك يقصر بالشاعر عن أن يصل إلى رتبة الشاعر الحاذق الذي لا يلحق به إلا من كان نظيراً له في التجربة، ونداً له في الرتبة والمنزلة، ولقد قيل إن الشعر مثل عين الماء، إن تركتها اندفنت وإن استهتنتها هتنت، ولكن على أن لا يفهم من هذا، والقول لابن رشيق، الاستهتان بالعمل- الشعر- وحده، ذلك أن قريحة الشاعر أو طبيعته تكل مع كثرة العمل مراراً. أما إجمام الطبع والمذاكرة مرة، ومطالعة الأشعار كرة، كل أولئك يقدح زناد الخاطر، ويوقظ أبصار الفطنة، ويبعث الجد، ويولد الشهوة[45].

قد يطول زمن الدربة أو يقصر، وقد تتحقق الدربة بالتدرب على قول الشعر، أو بمصاحبة الشاعر للشاعر والتلمذة عليه، أو بحفظ الأشعار. ولكن الذي لا شك فيه أنه كلما طال أمد الدربة، ولازم الشاعر الشاعر، كان الشاعر أقدر على صياغة تجربته، وأبرع في إيصال مقصده، وأملك لأدوات صنعته. وثمة في تجارب الشعراء ونَقَدتِهم ما يعزز هذه الحقيقة، فهذا أبو طيب المتنبي، وهو من هو في الشعر "لم يستقم شعره إلا من مزاولة الصناعة عشرين سنة، ثم زاولها بعد ذلك زمناً طويلاً، وتوفي وهو يصيب فيها ويخطئ. وهذا ليس مختصاً به وحده، بل كل إمام ناظم أو ناثر هذه غايته، إذ كانت هذه الصناعة تتشعب

وجوه النظر فيها إلى ما لا يحصى كثرة"[46]، وعلى الجملة فإنك لا تجد شاعراً من الشعراء المجيدين إلا وقد "لزم شاعراً آخر المدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية"[47]. وها هو ابن الأثير، وهو إمام في الكتابة والشعر يقول عن الممارسة أو الدربة": ولما مارست أنا هذا الفن -أعني فن الكتابة- وقَلَّبتُهُ ظهراً لبطن، وفتشت عن دفائنه وخباياه، وأكثرت من تحصيل مواده، والأسباب الموصلة إلى الغاية منه، سنح لي في شيء من المعاني المخترعة طريق سلكته"[48]، ويقول "ولما مارست من الشعر كل أول وأخير، ولم أقل ما أقول فيه إلا عن تنقيب وتنقير، فمن حفظ شعر الرجل وكشف عن غامضه، وراض فكره برائضه، أطاعته أعنَّة الكلام، وكان قوله في البلاغة ما قالت حذام"[49].

وسواء أكان ما يقوله الناقدان حازم القرطاجني وابن الأثير من وحي اجتهاداتهما الخاصة أم من وحي تأثرهما بمن تقدمهما من النقاد، فإنهما يعزفان بهذا الذي يقولانه على أنغام عزف عليها النقاد منذ فترة مبكرة من تاريخ نقدنا القديم. لقد ذهب الجاحظ في حديثه عن الخطابة، وما يقال عنها يقال عن الشعر، إلى أن عمودها الدربة[50]، وزعم أن "من أدام قرع الباب ولج[51]." وأن "الحنكة موصولة بطول التجربة"[52]. وكذا فقد اقترنت الدربة عند الآمدي في القرن الرابع الهجري بالتجربة الدائمة والخبرة الطويلة[53]، ومن هنا، فقد كان من الطبيعي أن "يفضل ذوو التجربة الدائمة والدربة الطويلة من سواهم ممن نقصت تجربته وقلت دربته"[54]. وإلى نحو من هذا ذهب القاضي الجرجاني، معاصر الآمدي فكان إدمان الرياضة والدربة الآلة إلى معرفة أسرار الكلام[55]. وتوقف عبد القاهر الجرجاني -في القرن الخامس الهجري- عند فعل "الرياضة" أو "الدربة"، وما يحدثه فعل الارتياض بالنسبة للشاعر؛ فالبحتري "يروض لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يعنق من تحتك إعناق القارح المُذَلَّل وينزع من شِمَاس الصعب الجامح، حتى يلين لك لين المناقد المطيع"[56].

لقد أدرك النقاد القدماء أهمية الدربة وفاعليتها في تشكيل تجربة الشاعر، وانتهوا إلى أن أثرها في ذلك لا يقل عن أثر الطبع والثقافة، وأن تفاوت الشعراء في الرتبة والمنزلة إنما يكون بمقدار حظوظهم من هذه الثلاثة، وأن ضعف أي منها لا بد من أن ينعكس على تجربة الشاعر، ولكن ما مواد هذه التجربة؟ وهل تتساوى هذه المواد في القيمة؟ وأي هذه المواد هو الأخص فالأخص بالشاعر؟.

مادة التجربة الشعرية

عندما قال الجاحظ إن "التجربة على ضربين، أحدهما: أن يقصد الرجل إلى امتحان شيء ليعرف مخبره عما عرف منظره. والآخر أن يهجم على علم ذلك من غير قصد. وقد يسمى الإنسان مجرباً، قاصداً أو هاجماً... بالمعرفة التي تلقحه الدنيا، بما تورد عليه من عجائبها، كما يزداد في كل ساعة معرفة، وتفيده الأيام في كل يوم تجربة، كما يزداد لسانه قوة، وعظمه صلابة، ولحمه شدة، من أُمِّ تُنَاغِيه، وظِئْرٍ تُلَهِّيه، وطفل يُلاعِبُه، وطبيبٍ يُعالجه، ونفسٍ تدعوه، وطبيعةٍ تُعينه، وشهوةٍ تَبعثه، وَوَجَعٍ يُقلقه، كما يزيده الزمان في قوته، ويشد من عظمه ولحمه، ويزيده الغذاء عِظماً، وكثرة الغضب والتقليب جَلَداً. فإذا درج وحبا، وضحك وبكى، وأمكنه أن يكسر إناء أو يكفئه، أو يُسَوِّدَ ثوباً، أو يضرب دَابِرَةَ الخادم، وانتهره القَيِّم. فلا يزال ذلك دَأْبَهُ ودَأْبَهُم حتى يفهم الإغراء والزجر، والتغذية والانتهار، كما يعرف الكلب اسمه إذا ألح عليه الكلاَّبُ به، وكما يعرف المجنون لقبه، وكما يُحْضِر الفرس من وقع الصوت من كثرة وقعه بعد رفعه

عليه. فإذا استحكمت هذه الأمور في قلبه، وثبتت في خلده، وصحت في معرفته... عند ذلك يسخر الله سمعه للخبر المُثْلِج أو بصره لمعاينة الشاهد المقنع، ولا يتركه هملا، ولا يَدَعُه غُفْلاً"[67]. فقد كان يتحدث ربما للمرة الأولى عن طبيعة التجربة وضروبها.

صحيح أن الجاحظ يتحدث -هنا- عن التجربة بمعناها العام أو ما يمكن أن أعبر عنه بـ "التجربة الإنسانية"، وصحيح أن ما يقوله الجاحظ إنما يورده في معرض حديثه عن "المسائل والجوابات في المعرفة" ويوظفه في الرد على من ينكر نبوة النبي عليه السلام. وصحيح أن لفظ "التجربة "بصيغة المفرد أو "التجارب" بصيغة الجمع يتوارد في الكتابات النقدية القديمة فيقال –مثلاً- "ذوو التجربة" أو "أهل التجارب"؛ كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح –أيضاً- أن التجربة بالمعنى التي يتحدث عنه الجاحظ يمكن أن ينطبق تماماً على التجربة الشعرية ما دام الشاعر إنساناً قبل أن يكون شاعراً، كل ما في الأمر أن التجربة الشعرية تكتسب خصوصيتها من الجهات التي يكتسب بها الشعر خصوصيته بوصفه نشاطاً نوعياً له ما يميزه عما سواه من الأنشطة الأخرى.

وكيف دار الأمر، فإن الشعر في التصور القديم، إنما يعالج كل ما يقع في محيط الخبرة الإنسانية أو دائرة الهم الإنساني. ولذا فقد تعددت موضوعاته، وتنوعت فنونه، وبلغت معانيه من الكثرة نحواً يعز معه استقصاؤه، وهو تعدد سيظل يشير بالضرورة إلى تنوع الجهات التي تفسر هذا التعدد، ويشير، وهذا هو الأهم، إلى أن الحياة هي منبع الشعر، وهي مادة تجربته. المهم أن يعي الشاعر أن شعره أو التجربة منه "نتيجة عقله، وثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أَوْ لَهُ" [68] والأهم أن نلاحظ أن ليس كل ما في الحياة مما يحسن أن يكون مادة لهذه التجربة أو يورد فيها.

في هذا الضوء يمكن أن نفهم نفي الناقد القديم للمعاني العلمية والمنطقية والفلسفية من دائرة الشعر، وأن نقرن هذا النفي بالجانب الوظيفي الذي يتغياه من الشعر. لقد تحددت وظيفة الشعر فيما يحدثه من إثارة وتأثير أو فيما يوقعه من انفعال واستجابة. ومن المنطقي أن يلتقط الشاعر، وهو الذي يعرف بفطنته بغوامض الأمور، من الحياة ما يحقق هذه الغاية، وأن يستبعد من الحياة ما لا يحقق غايته. بعبارة أخرى فإن الحياة مضمار الشعر أو التجربة الشعرية، بيد أن فيها ما يثير الشاعر وما لا يثيره، وفيها ما يستجيب له الشاعر وما لا يستجيب له، تماماً كما المتلقي للشعر، يجد في الشعر الذي يتلقاه ما يستفزه وما لا يستفزه، ويستجيب لمقتضياته أو لا يتحقق لديه فعل الاستجابة.

لقد توقف النقاد القدماء عند المعنى بوصفه ركناً أساسياً في الشعر أو بوصفه المادة التي تشتمل عليها التجربة منه. يتجلى ذلك في معالجتهم ثنائية اللفظ والمعنى، ويتجلى ذلك من خلال الموازنات التي أجراها النقاد بين معاني الشعراء، وهي موازنات قد اكتملت على يد الآمدي في كتابه "الموازنة"، ويتمظهر هذا الاهتمام بالمعنى من خلال تعقب النقاد لمعاني الشعراء في ما يعرف عندهم بالسرقات الشعرية، ويتجلى هذا الاهتمام –أيضاً- في اختيارهم المعنى، بصيغة المفرد أو الجمع، عنوانات لمصنفاتهم كما في "ديوان المعاني" للعسكري أو في "معاني الشعر" للأشناداني، المهم أن المعنى في الكتابات النقدية القديمة يصعب استقصاؤه، والأهم أن المعنى في هذه الكتابات متعدد الدلالة متنوع الأبعاد، ولكن أوضح دلالاته عند النقاد القدماء تلك الدلالة التي يقترن فيها المعنى بالغرض والمقصد.

ولسنا نمضي في الحديث عن المعنى بكل ما يطرحه من أسئلة وجوابات كأن نتحدث – مثلاً- في حدوده، وكيفية تقديمه، وأقسامه، ومقاييس نقده، فذلك كله أمر لا تتطلبه طبيعة الدراسة، وإنما الذي تتطلبه أن تتناول ما يدخل في إطار التجربة الشعرية، وحسبها أن تتناوله عند ناقد يمثل في تاريخ النقد العربي ما يمثله ابن خلدون في علم الاجتماع أو ابن رشد في تاريخ الفلسفة. والاختيار هنا له ما يُسَوِّغه بالطبع، فحازم ناقد اطلع على تجارب النقاد من قبله، وهو شاعر قد جرب الشعر وخبره بنفسه، واختيار حازم لا يمنع من الإحالة على غيره من النقاد، إن لزم الأمر، وأحسبه لازباً لا محالة.

عندما يقول حازم "إن للشعراء أغراضاً أُوَلَ هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين"[59]، ويقول: "والأغراض هي الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها ويمال بها في صغوها لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان مما يهيئ النفس بتلك الهيئات، ومما تطلبه النفس أيضاً أو تهرب منه، إذا تهيأت بتلك الهيئات"[60]، ويقول: "فمعاني الشعر، على هذا التقسيم، ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول، أو وصف أحوال المتحركين لها، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين معاً. وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين معاً"[61].

وعندما نقرأ ما يقوله حازم، ولقد حرصت أن أَضُمَّ بعضَهُ إلى بعض لاتفاقه في الدلالة والغرض، أمكننا أن نقول: إن منشأ الشعر واحد وهو النفس الإنسانية مما يعني أن الشعر أو التجربة الشعرية ناتج حركات النفس، وأن غرض الشعر يتمثل فيما يحدثه من تحريك النفوس ودفعها إما إلى بسط أو قبض، وأن هذه الحركات التي تمور في النفوس وتجيش داخلها لا تخرج عن ثلاث: وصف أحوال الأمور المحركة، ووصف أحوال المتحركين، ووصف أحوال المحركات والمحركين. وهذا الصنف الثالث هو أحسن الصنوف وأكملها.

ولما كان الغرض المقصود من الشعر تحريك النفوس بما يحدثه فيها من تأثرات وانفعالات تحمل على طلب الشيء أو النفرة منه فقد كان من المنطقي –والأمر كذلك- أن يكون أدخل المعاني في صناعة الشعر ما قويت علقته بشؤون الناس وأغراضهم، واتفقت في الميل إليها أو النفرة منها نفوس الجمهور والخاصة إما بحكم الفطرة والجبلة أو السجية، وإما بحكم الاعتياد، والاكتساب وذلك أمر لا يتم إلا أن تجمع المعاني بين أن تكون "مما يعرفه الجمهور ويتأثر له، أو مما يعرفه ولا يتأثر له، أو مما يتأثر له إذا عرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه"[62]، وأحسن الأشياء التي تجمع بين المعرفة والتأثير ويميل إليها الناس أو ينفرون منها تلك التي "فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وجد فيها الحالان من اللذة والألم "[63].

وعلى هذا الأساس فإن جهات الشعر عند حازم ثلاث، وهذه "إما أن تكون مفرحة محضة يذكر فيها لقاء الأحبة في حال وجوده واجتلاء الروض والماء وما ناسبهما والتنعم بمواطن السرور ومجالس الأنس؛ وإما أن تكون مفجعة يذكر فيها التفرق والتوحش وما ناسب ذلك وبالجملة أضداد المعاني المفرحة المنعِّمة؛ وإما أن تذكر مستطابات فيها قد انصرمت فيلتذ لتخيلها ويتألم لفقدها وتكون طريقة شاجية"[64].

وهذه الجهات التي عليها مدار الشعر هي التي يطلق عليها حازم "المتصورات الأصيلة" ويقابلها عنده "المتصورات الدخيلة" وهي التي "لا أثر لها في النفوس ولا معتقداتها العادية... وهي التي يكون وجودها بتعلم وتكسب كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن"[65]. مثل هذه الأغراض يعرف بعضها الجمهور ولكن لا يصلح إيرادها في الشعر، وبعضها مما لا يعرفه الجمهور ولكن يصلح إيرادها في الشعر كالإحالات على الأخبار القديمة المستحسنة وطرف التواريخ المستغربة ولكن الإتيان بما يعرف أحسن على حد قول حازم[66]. أما المعاني المستقاة من العلوم فإنها غير معروفة عند الجمهور، وإذا كان تعريفهم بها ممكناً، إلا أنها تظل متعلقة بإدراك الذهن، وما كان من المعاني متعلقاً بالإدراك الذهني فإنه لا يصلح للشعر أو "ليس لمقاصد الشعر حولها مدار"[67]. وأكثر الناس فيما يقوله حازم يستبردون إيرادها في الشعر ولا يوردها من الشعراء إلا من يريد التمويه بأنه شاعر عالم، ومن كان هذا شأنه فإنه "يسيء الاختيار، مستهلك لصنعته، مصرف فكره فيما غيره أولى به وأجدى عليه"[68].وبخلاف هذا الشاعر، الشاعر الحاذق الذي لا يورد في شعره إلا المعاني الجمهورية القائمة في فطرة النفوس وفي معتقداتها العادية.

المعاني الجمهورية - إذاً – هي المادة التي يشكل منها الشاعر نسيج تجربته الشعرية أو هي المادة التي يستمد الشاعر منه تجربته، وهي التي "لا يمكن أن يتألف كلام بديع عال في الفصاحة إلا منها"[69]، ولكن، على أن نلاحظ أن هذه المعاني تشتمل على ما يطلق عليه حازم "المعاني الأُول" وهي التي يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر يقتضيان ذكرهاو"المعاني الثواني وهي " التي لا يقتضي مقصد الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها [70]، المهم أن خير المتصورات ما يصلح لإيراد النوعين من هذه المعاني، والأهم أن ذلك لا يتم إلا بالرجوع إلى المعاني الجمهورية القارة في جبلة الناس وسجيتهم، فهذه المعاني هي التي تحرك الجمهور وتؤثر في النفوس، ولشدة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية "كانت أشد تحريكاً للنفوس وأعظم أثراً فيها"[71].

يربط حازم، بهذا الذي يقوله، والقول لإحسان عباس[72]، ما بين حياة الشعر والحياة الطبيعية أو حياة الحس عامة، وهو ربط يعززه حازم بقوله "إن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار"[73]. وكذا فإن حازماً يباعد ما بين العلم والشعر وهي مباعدة ترجع إلى قناعة حازم بوجود فارق جذري ما بين الشعر والعلم من حيث طبيعة كل منهما وغايته.

وعلى هذا الأساس فقد كان من المنطقي أن يوجه حازم الشاعر ليستمد مادة تجربته من الحياة الحسية، فترتسم صور المحسوسات في مخيلته ثم يستطيع خياله أن يتهدى لإقامة ضروب من العلاقات بينها، أو كما يقول حازم "فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد... أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة... وأن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض" [74].

وهناك ما يمكن أن يعزز به الشاعر تجربته المشتقة من الحس والمشاهدة. هناك- مثلاً- الخيال وبحث الفكر والملاحظة، وهناك -أيضاً- ما أتت به تجارب الشعراء والكتاب في نظم أو نثر، وما أتت به التجارب في هيئة حكمة أو مثل، وهناك –عدا عن ذلك- بحث الفكر في ما أورده المؤرخون، وهناك – قبل ذلك كله- قوة الشاعر الشاعرة التي تمكنه من التصرف بهذا الزاد المعرفي والثقافي. جملة الأمر أن الشاعر في تجربته التي يستمدها من عالم الحس أو فيما يعضد هذه التجربة من روافد لا بد له من أن يخضعها للوجوه التي بها يقع التناسب بين ضروب المعاني من أمثال أو أشباه أو أضداد أو متقاربات من الأمثال والأضداد[75]. ولقد حدد النقاد والبلاغيون قبل حازم صوراً من هذا التناسب أو المناسبة كالمطابقة والمقابلة والتقسيم والتفسير والتفريع. وكذلك فإن على الشاعر أن يتوقى العيوب التي تنشأ عن الإخلال بوجوه التناسب أو المناسبة كالاستحالة الواقعة بالإفراط في المبالغة، وفساد التقابل وفساد التقسيم وغير ذلك مما كان البلاغيون والنقاد قد حددوه من قبل[76].

وإذا عطفت آخر الكلام عن حازم على أوله قلت: لقد تحدد المعنى في تصور حازم بالغرض والمقصد، وتحدد غرض الشعر-عنده- فيما يحدثه من انفعال بالمعنى أو فيما يوقعه من تحريك للنفوس يفضي إما إلى بسط أو قبض، وتنوعت المعاني وفق هذا الغرض إلى ما يحسن إيراده في الشعر وما لا يحسن فيه. وظل يقيس نجاح الشعر أو إخفاقه بمقدار قربه أو بعده من الأهواء النفسية أو ما يطلق عليه حازم الأغراض الإنسانية.

وفي ظل هذا التصور فقد كانت المعاني الجمهورية "المعاني الأول" و"المعاني الثواني" التي يشترك في معرفتها العامة والخاصة هي التي عليها مدار الشعر. وعند هذا المستوى بالضبط ربط حازم ما بين عالم الشعر وعالم الحس. ونفى المعاني العلمية التي تقوم على الإدراك الذهني لا الحسي من دائرة الشعر. ومن هذه الجهة فقد وجه حازم الشاعر ليستمد مادة تجربته الشعرية من الحياة الحسية، وثمة لدن الشاعر مما وسعته ثقافته ما يقوي هذه التجربة وما يمكنه من التهدي لإقامة ضروب من العلاقات بين معانيه التي تشكل لحمة هذه التجربة وسداها.

ولعلي في حاجة لأقول -بعد كل ما تقدم- إن شيئا مما يورده حازم في مجمل تصوره أو تفاصيله أمر قد نقع على ما يماثله في الكتابات العربية النقدية القديمة قبل حازم، فرد أصل منشأ الشعر إلى النفس الإنسانية تعود بداياته إلى ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري[77]، واقتران المعنى بالغرض أو المقصد من أوضح دلالات المعنى عند النقاد القدماء[78]، وربط غاية الشعر الأساسية بتحريك النفوس من المبادئ التي ترددت عند الفلاسفة من النقاد، وإن كان ابن سينا أكثرهم حضوراً عند حازم[79]، واستبعاد المعاني العلمية والمنطقية وما شابهها من مجال الشعر أمر نلمحه عند الآمدي وابن سنان الخفاجي[80]، ونطالعه بشكل أشد عند الفلاسفة من النقاد وبخاصة ابن سينا[81]، وملاحظة وجوه التناسب بين ضروب المعاني أو عدم التناسب بينها تطرد في المدونة النقدية قبل حازم[82].

لقد توقف نقادنا القدماء- قبل حازم- عند هذه المباحث ولكن الذي يظنه الباحث أن ليس ثمة من بلاغي أو ناقد قديم قد استطاع أن يؤلف ما بينها أو يتعمقها أو أن يتجاوزها على شاكلة ما صنعه حازم في إلحاحه على المعاني الجمهورية واعتبارها مادة التجربة الشعرية. كل ذلك في إطار من الشمول

والوضوح أو التكامل والتناسب على النحو الذي فعله حازم وإلى هذه الحقيقة يشير أحد الدارسين المعاصرين فيقول "ولعل أعمق دراسة للمعاني ما كتب القرطاجني"[83]. ويقول آخر "إن اهتمام حازم بالمعاني الجمهورية هو تأكيد للعلاقة القائمة بين الشاعر وعالم الحس ولهذا وجدنا لأول مرة ناقداً يتحدث عما نسميه اليوم "التجربة الشعرية" المستمدة من الواقع والتي يمكن أن يرفدها الخيال والزاد الثقافي"[84].

معايير نقد التجربة الشعرية

يستمد الشاعر مادة تجربته من الحياة، ويصوغ هذه التجربة في نطاق من الكلام هو الذي يتميز به الشعر عما ليس بشعر، ويُمْكِنُهُ من ذلك كُلُّه طبعٌ يستند إليه، وثقافة يغذي بها تجربته، ودربة ترتقي به إلى مصاف الشعراء الحذاق. ومن المنطقي والأمر كذلك أن تتباين تجارب الشعراء، وأن تختلف هذه التجارب فيكون بعضها أشد تأثيراً على الشاعر من بعض، فيميل إلى إظهار هذه دون تلك، وأن تتعدد تبعاً لذلك معايير النقاد في تعاملهم مع هذه التجارب، ولكن ما هي هذه المعايير؟ وكيف وظفها النقاد في تناولهم تجارب الشعراء؟ ذلك ما ستحاول الدراسة في هذا الجزء أن تتبينه.

صدق التجربة الشعرية أو وزيفها

لم تتباين مواقف النقاد في إشكالية نقدية تباينها في إشكالية الصدق والكذب. وهذا التباين في المواقف النقدية أمر منطقي، ذلك أن نجاح التجربة الشعرية يتوقف في جزء كبير على صدق الشاعر أو عدم صدقه في تقديمه تجربته. ولا ترى الدراسة أن تتعقب هذا التباين عند نقادنا القدماء ناقد ناقد، فذلك أمر لا تتطلبه طبيعة الدراسة ومنهجيتها، حسبها أن تجتزئ من ذلك على ما له صلة بالتجربة الشعرية، وحسبها أن تتناول من نقادنا نقاداً ثلاثة هم: ابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، وحازم القرطاجني. والاختيار له هنا ما يسوغه، فهؤلاء هم الأكثر من بين نقادنا القدماء تمثيلاً لهذه القضية، وهؤلاء يُعَدُّ كل واحد منهم رأساً فيما يتناوله، واختيار هؤلاء لا يحول دون الإشارة إلى غيرهم إن كانت لمثل هذه الإحالة حاجة يتطلبها منطق المعالجة والتناول.

أما ابن طباطبا فلعله في طليعة النقاد الذين يعالجون بوضوح إشكالية الصدق والكذب، وهي معالجة يربط فيها الشعر الجيد، ومن ثمة التجربة الشعرية الناجحة، بالصدق.

قد تتعدد دلالة الصدق عند ابن طباطبا لتشمل الصدق في القصيدة فيكون الصدق في هذه الحالة قرين الاعتدال أو التناسب ما بين عناصر القصيدة من مبنى ومعنى وأسلوب. ولكن على أن نلاحظ أن التناسب عمل ذهني يقوم به الشاعر، وأن التناسب يعني أن يُصَفَّى الكلام المنظوم من كدر العِيِّ، وأن يُقَوَّمَ من أَوَدِ الخطأ واللحن، وأن يسلم من جور التأليف، وأن التناسب – بهذا الفهم- إنما هو سر الجمال الذي يتلذذ به الفهم "والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له"[85]، وهذا قول لا يختلف عنه قول ابن طباطبا "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه

التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأما المقتصر على طيب اللحن دونما سواه فناقص الطرب"[86].

وقد تتجاوز دلالة الصدق الصدق في القصيدة لتشمل صدق الشاعر نفسه فتتعدد -تبعاً لذلك- أنواع الصدق أو مستوياته، من ذلك أن يكون الشاعر صادقاً في التعبير عن ذات نفسه بكشف المعاني المختلجة فيها، وأن يكون صادقاً عند اقتصاصه خبراً أو حكاية، وأن يكون صادقاً على المستوى الأخلاقي فلا يجعل من الكريم حريصاً ولا من الجبان شجاعاً ولا من العفيف ماجناً، وأن يكون صادقاً في تشبيهاته وأوصافه، ومن ذلك –أيضاً- أن يكون الشاعر صادقاً في تجربته بالمعنى الإنساني، فالأشعار ليست تخلو من أن "تودع حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها"[87].

ومهما تكن دلالة الصدق أو نوعه عند ابن طباطبا[88]، فقد ظل الصدقُ مَطْلَبَهُ الذي يلح عليه، وظل يعرض على الصدق أشعار الشعراء أو تجاربهم فما توافق من هذه مع الصدقُ استحسنه وعده جيداً، وما تنافر منها معه استهجنه وعده رديئاً. لقد توقف ابن طباطبا – مثلاً- عند قول زهير:

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومن يَعِشْ ثمانِينَ حَوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ
رأيتُ المنايا خَبْطَ عَشْوَاءَ من تُصِبْ تُمتْه ومن تُخطئ يُعَمَّر فَيَهْرَمِ
ومن لا يُصانِعْ في أمورٍ كثيرةٍ يُضَرَّسْ بأنيابٍ ويوطَأْ بمِنْسَمِ
وأعلمُ ما في اليومِ والأمسِ قبلَهُ ولكنني عن علم ما في غدٍ عَمِ
ومن يجعل المعروفَ من دون عِرضهِ يَفِرْهُ ومن لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ
ومن يَكُ ذاَ فضلٍ فيبخلْ بفَضْلِهِ على قومه يُسْتَغْنَ عنهُ ويُذْمَمِ
ومن يُوف لا يُذْمَمْ ومن يُفْضِ قَلْبُهُ إلى مَطْمَئِنِّ البر لا يَتَجْمجَمِ
ومن يعص أطراف الزجاج فإنه يُطيعُ العوالِي رُكِّبَتْ كُلُّ لَهْذَمِ
ومن لا يَذُدْ عن حوضه بسِلاحِهِ يُهَدَّمْ ومن لا يَظْلِم الناسَ يُظلَمِ
ومن يَغتربُ يحسبْ عَدُوًّا صديقه ومن لا يُكَرِّم نَفْسَهُ لا يُكَرَّمِ

فاستحسنه، وهو استحسان يمكن أن نفهمه في ضوء ما نلمحه من الصدق في الأبيات وصدق قائلها على السواء. أو كما يقول ابن طباطبا عن هذه الأبيات إنها من "الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا داعي لأصحابها"[89].

ويشاكل قول زهير قول أبي ذؤيب الهذلي:

أَمِـنَ المَنُونِ ورَيْبها تتوجَّعُ والدهرُ ليس بمُعْتِبٍ من يَجْزَعُ
وإذا المنيةُ أنشَبَتْ أظفارَها أَلفَيْتَ كـُلَّ تميـمةٍ لا تنفـعُ
والنفسُ راغـبةٌ إذا رغَّبْتَـهَا وإذا تُـرَدُّ إلى قلـيل تَقْـنَعُ

فقد كان هذا هو الآخر موضع استحسان ابن طباطبا لمبلغ ما فيه من الصدق وصدق قائله، وبالجملة فإن هذه الأشعار وما يشاكلها من أشعار القدماء والمحدثين "تجب روايتها والتكثر لحفظها"[90]. وبالجملة –أيضاً- فإن هذه الأمثلة وما يشاكلها هي التي عليها يجب "أن ينسق الكلام صدقاً لا كذب فيه، وحقيقة لا مجاز معها فلسفياً"[91].

أما قول المثقب العبدي:

تقول وقد دَرَأْتُ لها وَضِيني أهذا دينُهُ أبـداً ودِينِي
أَكُـلُ الدهـر حِلٌ وارتحَالُ أما يُبقِي علي ولا يقينِي

فقد كان مما استهجنه ابن طباطبا وعده من الشعر البعيد الغلق لا لشيء إلا لتعارضه مع مبدأ الصدق، ومثله قول الآخر:

أَوْمَتْ بكفَّيها من الهودجِ لولاك هذا العام لم أَحْجُجِ
أنتِ إلى مكَّةَ أخْرَجْتِنِي حُباً ولولا أنت لم أَخْرُجِ

فهذا الكلام كله "ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة"[92].

في مجمل من القول، فإن الصدق مأم ابن طباطبا في الشعر ومرجعه، ومطابقة الكلام للواقع الخارجي غايته ومقصده، وكذا فإن الصدق في – تصوره - صنْوُ للاعتدال وإذا كان الاعتدال عِلَّةَ كُلِّ حسن جميلٍ، وكان الاضطراب عِلَّةَ كلِّ قبيحٍ منفيٍّ، وكان الجمال هو الذي تتولد عنه اللذة التي تحدث للفهم تماماً كما اللذة التي تحدث لسائر الحواس، فإن الصدق في القول والفعل هو الذي يجعل التجربة تحل من الفهم محل القبول، ويهيئ له التفاعل مع مقتضياتها "وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها: كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطِّيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه- أعني الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال"[93].

عندما نتحول إلى قُدامةَ بن جعفر فإننا نتحول إلى ناقد نظر إلى الشعر من جهة مغايرة للجهة التي نظر ابن طباطبا من خلالها إليه. فإذا كان هذا الأخير قد وجد في الصدق ضالته فجعله معياراً نقدياً تقاس به جودة الشعر من رداءته، فإن الأول قد استبعده من دائرة الحكم النقدي. واستند في استبعاده له إلى قناعته التي ما فتئ يؤكدها، وهي أن الذي يطالب به الشاعر جودة الوصف ليس غير، وأن الاهتمام

بالصدق يعني الاهتمام بالشاعر لا الشعر، وأن الاهتمام بالصدق بوصفه قيمة عربية إسلامية يعني بشكل أعم الاهتمام باعتقاد الشاعر وليس بشعره.

وإذا كان النقاد، أيام قدامة أو قبله، قد وجهوا اهتمامهم إلى الشاعر، أو بتعبير أدق اختلط عندهم الحديث عن الشاعر بالحديث عن الشاعر، وترتب على ذلك اختلاط المقاييس النقدية وتداخلها ففرضوا على الشعر ما ليس من طبيعته، فإن قدامة لا يذهب مذهبهم ولا يرى رأيهم "وأحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر، فلم يكادوا يفرقون بينهما"[94].

يفرق قدامة – إذاً- ما بين الشاعر وشعره، وهو تفريق ما يزال يؤكده، ضمناً أو صراحةً، في نقوده النظرية والعملية على السواء. المهم في هذا أن البحث في صدق الشاعر أو كذبه أو في غير ذلك مما يختص بالشاعر لا الشعر ليس مجاله علم الشعر أو نقده، وإنما مجاله العلوم الأخرى، كعلم النفس أو علم الاجتماع أو علم الأخلاق ولقد قيل "إننا إذا ركزنا على المبدع واهتممنا بما في داخله من معتقدات أو أفكار أو معانٍ سابقة على الشعر، كنا نقدم سيرة نفسية أو فكرية للمبدع، وفي هذه الحالة نتجاوز نطاقنا كنقاد نهتم بتمييز جيد الشعر من رديئه إلى نطاق آخر، فنصبح مؤرخين أو محللين نفسانيين أو دارسي أفكار... أو علماء كلام أو أخلاق أو سياسة أو فقهاء... وكل ذلك لا علاقة له بالغاية الأساسية في النقد، وهي تمييز جيد الشعر من رديئه، وهي غاية تفرض علينا أن نركز على الشعر لا الشاعر، وأن لا نهتم بالمعنى في أعماق الشاعر أو فكره وإنما بالمعنى مشكلاً أو مصاغاً ما دامت الصياغة هي الحقيقة الذاتية للشعر أو صورته التي تحدد قيمته"[95].

قد يقول قدامة عن الشعر: إنه كلام موزون مقفى دال على معنى فيحدد بهذا الذي يقوله مادة الشعر أو عناصره التي يتشكل منها، وهي اللفظ والمعنى والوزن والتقفية من غير أن يشتمل هذا التحديد على ما يميز الشعر من غير الشعر، أو ينطوي على ما يبين جودة الشعر من رداءته. إن بيان الجودة من الرداءة في الشعر يقتضي من قدامة، وكذا فعل، استقصاء النعوت المحمودة والمذمومة الخاصة بكل عنصر من عناصر الشعر هذه، والنعوت التي تلحق بهذه العناصر عند إئتلاف بعضها مع بعض "فما كان فيه من النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، وما تكافأت فيه النعوت والعيوب كان وسطاً بين المدح والذم، وتنزيل ذلك إذا حضر ما في الطرفين من النعوت والعيوب لا يبعد على من أعمل الفكر وأحسن سبر الشعر"[96].

وسواء أكان ما يقوله قدامة –هنا- من وحي اجتهاداته الخاصة أم من وحي تأثره بالمنطق الأرسطي الذي اعتمد عليه كل الاعتماد[97]. فإن قيمة الشعر تحدد لديه لا بما يقدمه أو يعالجه ولكن بصورة هذا الذي يتناوله أو بصياغته، ولقد قال قدامة "وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح والعضيهة وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة"[98]، وقال "إن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل إنما يراد منه، إذا أخذ في معنى من المعاني -كائنا ما كان- أن يجيده في وقته الحاضر"[99]. وهذه أقاويل بقدر ما تلح على أهمية التشكيل والتنسيق، وتؤكد أهمية التأليف والصياغة في الشعر فإنها تلح على

ضرورة نفي أي حكم نقدي لا يأخذ بعين الاعتبار العلاقات التي تتشكل نتيجة لتجاوب عناصر الشعر بعضها مع بعض واتفاقها في علاقة هي العلاقة الشعرية.

في هذا الضوء يمكن أن نفهم اهتمام قدامة بما يطلق عليه الناقد المعاصر التناسب أو الانسجام، وبما أسماه قدامة في معرض حديثه عن نعوت المعاني صحة التقسيم، والمقابلة والتفسير، والتتميم، والتكافؤ والالتفات. وما أسماه قدامة، في معرض حديثه عن ائتلاف المعنى مع اللفظ، والمساواة، والإشارة، والإرداف، والتمثيل، والمطابقة، والمجانسة[100]. ونفهم -أيضاً- أن هذه المُسَمَّيات أو الصفات هي التي تحدث التناسب في الشعر أو هي التي يدور حولها التناسب الذي يرجع إليه سر جمال الشعر دون سواه من سائر فنون القول. ونفهم -قبل هذا أو بعده- أن الشعر لا يقدم معانيه أو أغراضه بشكل مرآوي وإنما يقدمها تقديماً مجازياً أو شعرياً مؤثراً؛ مما يعني أن قيمته تنحصر في كيفية تقديمه لهذه المعاني، وأن جودته لا تكون بصدقه أو عدمه وإنما تكون بمقدار ما فيه من تناسب بين العناصر التي يتشكل منها، ولم تكن هذه النعوت أو أضدادها إلا تجليات لهذا التناسب أو لانتفائه.

وما دام الشعر يتجاوز التقديم المباشر أو الحرفي للمعنى والغرض إلى التقديم المجازي له فإن قدامة يقبل الغلو والمبالغة في الشعر. ويرجع في قبوله لهما إلى أصلين: عربي ويوناني يعبر عنهما بقوله "إن الغلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً. وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم"[101]. ويستند في قبوله لهما، الغلو والمبالغة، على أنهما خلاف الكذب، فالكذب ما لا تشهد الحقيقة بوجوده أو ما لا وجود له في الحقيقة أصلاً، أما الغلو فهو نمط من الإسراف في تخطي الحقيقة بكل ما ينطوي عليه هذا التخطي من دلالات تتعلق بالمعنى الذي يعالجه الشاعر أو يصوره.

لقد توقف قُدَامة عند قول المُهَلْهِل:

فلولا الريحُ أسمع أهل حِجرٍ صليلَ البِيضِ تقرع بالذُّكُورِ

وقول النَّمر بنِ تَوْلَب:

أبقى الحوادث والأيَام من نَمرٍ أسباد سيفٍ قديم إثْرُهُ بادي

تَظَلُّ تَحْفِرُ عنه إن ضربتَ به بعد الذراعينِ والساقينِ والهادِي

فعد هذه الأبيات من الأبيات التي قد تذهب مذهب الغلو، غير أن أصحابها يريدون بها المبالغة "وكل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت"[102].

وكذلك فقد توقف قدامة عند قول أبي نواس:

وأَخَفْتَ أهلَ الشِّرْكِ حتى أَنَّه لَتَخَافُكَ النُّطَفُ التي لم تُخْلَقِ

فرأى فيه شاهداً على عظم المهابة وتمكنها في وجدان الحاضر والغائب "وكذا كل غال مفرط في الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلاً، وقد أحسن أبو نواس حيث أتى بما ينبئ عن عظم الشيء الذي وصفه"[103].

وما يقال عن الغلو يمكن أن يقال بالضبط عن المبالغة، وحدها عند قدامة "أن يذكر الشاعر من الأحوال في شعر لو وقف عليها، لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له، وذلك نحو قول عمير ابن الإيهم التغلبي:

وُنكْرِمُ جارَنا ما دَامَ فِينا ونُتْبِعُه الكرامةَ حيثُ مَالَا

فإكرامهم للجار ما دام فيهم من الأخلاق الجميلة الموصوفة، وإتباعهم إياه الكرامة، حيث كان، من المبالغة في الجميل"[104]. وبالجملة، فإن المبالغة كالغلو الذي يراد به "المبالغة في التمثيل لا حقيقة الشيء"[105].

وإذا وصلت آخر الكلام عن قدامة بأوله، قلت: لقد استبعد قدامة الصدق من دائرة الحكم النقدي، واقترن الكذب في الشعر بالغلو، وتصور أن جودة الشعر أو رداءته قرينة التوصيل الشعري المؤثر، وليس صدق الشاعر أو عدم صدقه. ومن ثم فإن نجاح التجربة الشعرية أو إخْفَاقَها أمرٌ يتوقف على براعة الشاعر في عملية التوصيل الشعري بكل ما تفرضه هذه العملية من إحداث التناسب بين مكونات النص الشعري الذي هو معرض التجربة وجلوتها.

لقد ظل قدامة بهذا الذي يطرحه في تصوره، مصدراً من مصادر حازم القرطاجني؛ وكذلك، فقد كان الفلاسفة النقاد من شُرّاح أرسطو أمثال الفارابي، معاصر قدامة، وابن سينا وغيرهما من الفلاسفة النقاد من المصادر الأساسية عند حازم في معالجته لقضية الصدق والكذب في الشعر. لقد استفاد حازم من هذه المصادر كل الاستفادة؛ بيد أنها لم تكن لتمنعه من أن يتخطى ما توقف عنده أسلافه ويتجاوز ما توصلوا إليه.

لقد استبعد قدامة، كما أسلفت، الصدق من دائرة الحكم النقدي، وظل الكذب عنده مرادفاً للغلو، فأثر الغلو على الصدق ما دام الشاعر لا ينقل، الحقيقة نقلاً مرآوياً، وإنما الذي يقدمه النموذج والمثال، وذلك هو ما ذهب إليه الفلاسفة النقاد أو ما قد أَدّت إليه أقاويلهم. يتجلى ذلك من خلال المقارنة التي أجراها هؤلاء ما بين الأقاويل العلمية والأقاويل الشعرية، فهذه الأقاويل الأخيرة مبنية على ما يسميه الفارابي "التخييل" أو "المحاكاة"[106] ولذا فإنها "كاذبة بالكل لا محالة" ولكن الكذب فيها يقوم مقام التصديق في الأولى، بمعنى أن المعول عليه في الأقاويل الشعرية التخييل لا الصدق تماماً، كما أن الصدق هو العنصر الهام في الأقاويل العلمية، وهذا ما ذهب إليه ابن سينا، بعد الفاربي، – إلا أنه استدرك فقال "وليس ينبغي في جميع المخيلات أن تكون كاذبة"[107].

في هذه الأضواء يمكن أن نفهم ما يقوله حازم عن الشعر، ونفهم، وهذا هو المهم، مدى تأثره بهؤلاء النقاد الذين تأثروا بمنطق أرسطو أو بفلسفته، أمثال قدامة والفارابي وابن سينا. إن الشعر، فيما يقوله حازم، لا يُعَدُ فيه المادة "بل ما يقع في المادة من تخييل" وكذا فإن المعتبر في الشعر فيما يقوله حازم

أيضاً، إنما "هو التخييل والمحاكاة"[108]،و"التخييل" عند حازم هو المعول "لا كون الأقاويل الشعرية صادقة أو كاذبة"[109] والشعر، كما يراه حازم لا يعد شعراً من حيث صدقُهُ أو كَذِبُهُ "بل من حيث هو كلام مخيل"[110]. معنى هذا، كما أفهمه، أن العنصر الأساسي في الشعر إنما هو "التخييل"، وأن الشعر لا يُعَدُّ شعراً بمقدار ما ينطوي عليه من صدق أو كذب وإنما بتحقيقه لغايته، وهي الإثارة التي تلازم التخييل أو تصاحبه والاستجابة لمقتضاه، أو كما يقول حازم إن المقصود بالأقاويل الشعرية "إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل له فيها من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة"[111]. وأفهم منه أن التخييل لا يناقض الصدق أو يخالفه. ويعزز هذا الفهم لدي ما يقوله حازم نفسه "القول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به"[112].

ويقارن حازم بين الأقاويل الشعرية من جهة وبين ما يعرف عنده بالأقاويل "البرهانية" أو "العرفانية" أو "الجدلية" أو "العلمية" أو "الخطابية" من جهة ثانية. وما تفضي إليه مقارنته، أن قوام الأقاويل الشعرية "التخييل" و"المحاكاة" في تسمية أخرى"للتخييل" بخلاف الأقاويل الأخرى كالبرهانية، والعلمية، والجدلية التي قوامها التصديق، "فمحصول ما عدا الأقاويل الشعرية إيقاع تعريف أو تصديق... ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً"[113]. أما الأقاويل الخطابية فليست تقوم على الصدق وإنما الذي تقوم عليه الإقناع، والذي لا شك فيه أن الإقناع غير التصديق أو هو بعيد من رتبته. إن الإقناع قائم على غلبة الظن، والظن ضد اليقين ونقيض الصدق "ما تتقوم به صنعة الخطابة، وهو الإقناع، مناقض للأقاويل الصادقة، إذ الإقناع بعيد من التصديق في الرتبة. والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوم به وهو التخييل، فقد يخيل الشيء ويُمثِّل على حقيقته. فلذلك وجب أن يكون في الكلام المخيل صدق وغير صدق. ولا يكون في الكلام المقنع ما لم يعدل به إلى التصديق إلا الظن الغالب خاصة، والظن مناف لليقين"[114]. ومع أن الخطابة تختلف فيما تتقوم به عن الشعر فإن لها أن تستعين بما يتقوم به من تخييل ومحاكاة تماماً كما أن الشعر يمكن له أن يستعين بما تتقوم به الخطابة من إقناع ما دام القصد فيها " حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده"[115]. المهم أن ما يقع في الشعر من الخطابة يظل دخيلاً في الشعر، وما يقع في الخطابة من الشعر يظل هو الآخر دخيلاً في الخطابة، وما كان من الأقاويل الشعرية أو الخطابية مبنياً على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة فإن "وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة"[116]. والأهم أن حازماً لا يتوقف عند المقارنة بين الأقاويل الشعرية وغيرها من الأقاويل بما في ذلك الخطبية فحسب، بل يخطو خطوة أبعد من هذه المقارنة، فيتأمل الشعر من جهة الصدق والكذب بنحو يمكنه من فضّ هذه المشكلة.

قد يشير حازم في معرض تأمله الشعر من جهة الصدق والكذب إلى مواطن الصدق في الشعر، وقد يشير إلى مواطن الكذب فيه، وقد يبين حازم المواطن التي يحسن فيها استخدام الصدق، والمواطن التي يحسن فيها استخدام الكذب. وقد يشير حازم، في ذات المعرض، إلى أنواع الصدق، وأنوع الكذب وما يحسن منه وما لا يحسن. وقد يرد حازم في معرض معاينته للشعر من جهة الصدق والكذب على من يزعم أن الأقاويل الشعرية لا تكون كاذبة فيرى أن هذا القول فاسد[117]. أو يرد على من يقول إن مقدمات الشعر

لا تكون إلا كاذبة فيرى أن صاحب هذا القول كاذب[118]. ودليل حازم فيما يقوله أن من قال: "أعذب الشعر أكذبه" لم يقل إن الصدق في الشعر معدوم، كل ما في الأمر أنه قد فضل الكذب فيه على الصدق، وقد يتجاوز حازم ذلك إذ يرى أن الصدق في الشعر أنجع من الكذب وأفضل منه؛ لأنه أقدر على التحريك، فالتحريك في الصدق عام وقوي والتحريك في الكذب خاص وضعيف "وما عم التحريك فيه وقوي، كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى"[119]. وقد يذهب حازم إلى ما هو أبعد من ذلك، فيحل مشكلة الصدق والكذب عندما يخرجها من دائرة الشعر إلى نطاق المنطق، أو كما يقول: "ولما كانت الأقاويل الصادقة لا تقع في الخطابة بما هي خطابة... وكان ما وقع منها في الشعر غير مقصود من حيث هو صدق كما لا تكون الأقاويل الكاذبة فيها مقصودة من حيث هي كذب بل من حيث هي أقاويل مخيلة رأيت ألا أشتغل بحصر الطرق التي يماز بها القول الصادق من غيره وتفصيل القول في ذلك، فإن ذلك مخرج إلى محض صناعة المنطق"[120]. ويقول في موضع آخر، "فلما كان كثير من التمويهات التي تكون من غير جهة اشتغال النفوس بالتعجيبات والابداعات البلاغية عن تفقد محل الكذب يقصدها كثير من الناس بطباعهم ويتهدون إليها بأفكارهم... رأيت ألا أشتغل بحصر تلك الطرق عما هو أنسب إلى هذه الصناعة من ذلك عن إبانة وجوه النظر البلاغي في الأقاويل الخطابية والشعرية من جهة ما يخص كلتا الصناعتين ويعمهما"[121]. وهذه الأقاويل تشير إلى أن التفصيل في الطرق التي تماز فيها الأقاويل الصادقة من غيرها، والتوسع في ذلك، إنما هو خروج من علم الشعر ونقده إلى علم المنطق، وتشير – أيضاً- إلى إدراك حازم لأهمية التركيز على ما هو خاص بصناعة الشعر، والاقتصار من المنطق على ما يتمكن به الشاعر من فهم أكثر لأصول هذه الصناعة، من غير أن يتجاوز حازم مقولته التي مؤداها أنه لا يجوز فرض قوانين صناعة على صناعة أخرى غيرها أو استنباط قوانين هذه الصناعة من قوانين غيرها من الصناعات، وبالجملة فإن الشيء، على حد قول حازم، إنما يستنبط من معدنه لا من معدن غيره، ويطلب في مظنته لا في مظنة غيره[122].

ملاك الأمر أن حازماً ينظر إلى الشعر أو إلى النص منه بوصفه معرض التجربة ومبديها، من جهة ما يقع فيه من تخييل ومحاكاة، أو من جهة ما يحدثه – تبعاً لذلك- من إثارة وتأثير، ولقد قال حازم في غير ما موضع إن "المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة"[123]. وقال إن "الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب"[124]. صحيح أن التخييل هو العنصر التي تتحدد به حقيقة الشعر النوعية، وأن فاعلية هذا العنصر تتحدد في ضوء علاقته بغيره من عناصر الشعر أو مكوناته. وصحيح أن التخييل له مساربه ووسائطه التي يتحقق بها، فالتخييل في الشعر "يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"[125]. ولقد قيل: إن التخييل – بهذا الفهم- فعل شامل تساهم في حركته على مستوى التلقي كل عناصر الشعر مما يؤكد أن هذه العناصر نفسها نتاج فعل شامل يتحقق على مستوى الإبداع، قبل أن يتحقق على مستوى التلقي"[126]. ولكن الصحيح أيضاً، أن بروع الشاعر في التخييل وما يترتب عليه من إثارة وانفعال، هو الذي يحدد قبول التجربة الماثلة في النص من الشعر، والتفاعل مع مقتضياته أو عدم ذلك مما يوجب على الشاعر أن يتقيد بقواعد المناسبة أو التناسب بين ضروب المعاني[127]، ويفرض عليه أن يتجنب المعايب التي تنجم عن الإخلال بقواعد المناسبة أو التناسب[128].

وحدة التجربة الشعرية أو تنوعها:

إذا كانت القصيدة هي الشكل الذي يودع فيه الشاعر تجربته، وإذا كانت القصيدة هي المظهر الذي يظهر فيه الشاعر بروعه في تشكيل تجربته؛ إذا كان الأمر كذلك، فقد وجد الناقد في القصيدة مدخله لاستكشاف طبيعة التجربة، ومعرفة موقف صاحبها من الواقع الخارجي الذي يحيط به بوصفه منبع هذه التجربة. من هذه الزاوية يمكن أن نفسر اهتمام النقاد القدماء بالقصيدة، وهو اهتمام تعددت مستوياته، وتنوعت آفاقه، فكان من النقاد من تحدث في مفهوم القصيدة وأنماطها، وكان منهم من سعى إلى البحث في بنيتها ومكوناتها، وكان منهم من حاول أن يتلمس وحدتها: وحدة أغراضها أو تنوعها.

وكيفما كانت صورة هذا الاهتمام أو نوعه، فإن مما لا مرية فيه أن القصيدة مستودع التجربة، وأن ذلك الاهتمام الذي يتصل بوحدتها خاصة لا يفهم، كما أتصوره، إلا على أنه اهتمام بالتجربة أصلاً. وسواء أكانت التجربة حقيقية أم غير حقيقية، وسواء نظم الشاعر هذه التجربة في قصيدة ذات غرض واحد، أو نظمها في قصيدة متعددة الأغراض، فإن وحدة الغرض أو تنوعه، يمكن أن يكون وجهاً من وجوه وحدة التجربة أو تنوعها. وكذا فإن القصيدة من هذا النوع الأخير وهي التي تعرف في النقد القديم "بالقصيدة الطويلة" أو "القصيدة المركبة"[129] هي التي يميل إليها النقاد القدماء وذلك لما تشتمل عليه من تعدد وتنوع، والنفوس كما يقول أحدهم "تحب الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض" [130].

تنطوي القصيدة الطويلة أو المركبة -إذاً- على عدد من الموضوعات يستهلها الشاعر بالغزل أو بالوقوف على الأطلال، ويتحدث الشاعر بعد ذلك عن الرحلة وما يلقاه فيها من مشقة وعناء، ثم يأتي إلى الغرض الذي يتطلبه فيمدح أو يهجو أو يعاتب أو يهنئ. وما دامت القصيدة كذلك فكيف تمثل القصيدة وحدة؟ وما طبيعة هذه الوحدة؟.

لقد كان ابن قتيبة في مقدمة النقاد الذين عنوا بالوحدة في القصيدة وتفسيرها، فذهب إلى الأخذ بالوحدة النفسية لدن المتلقي. إن الشاعر عندما يفتتح قصيدته بالغزل إنما يريد أن يجذب إليه انتباه السامع ليتابع ما يأتي بعد ذلك. ويعزز ابن قتيبة ما يذهب إليه بأن الله سبحانه وتعالى قد ركب في طبائع الخلق محبة إلف النساء والتودد إليهن ومخاطبتهن بما يحببن. ومن المنطقي أن يبدأ الشاعر قصيدته بالغزل "ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه بالسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل" [131].

ولكن هذا التفسير الذي يطرحه ابن قتيبه لم يكن مقنعا، على حد قول إحسان عباس، لابن قتيبة نفسه[132]. إذ ليس من السهل أن تتحقق الوحدة النفسية في القصيدة متباعدة الموضوعات، ولذا فقد أخذ ابن قتيبة يتلمس الوحدة في بنية القصيدة الداخلية فكان أن تحدث عن التناسب بين أجزاء القصيدة، والتناسب بين الألفاظ والمعاني، وتحدث في العلاقة التي تربط ما بين أبيات القصيدة، وإن انتفت هذه الوحدة فكان البيت مقروناً بغير جاره، أو مضموماً إلى غير لفقه كان الشعر متكلفاً.

أما ابن طباطبا -بعد ابن قتيبة- فقد تصور وحدة القصيدة في ضوء تصوره الأعم للشعر. لقد نظر إلى الشعر على أنه صنعة عقلية يبذل فيه الشاعر من الجهد الذهني ما يوجب عليه أن يتأمل اللفظة التي يختارها، والمعنى الذي يورده، والوزن الذي ينظم عليه، والقافية التي يبني عليها "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع والناظر بعقله إليه... ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه وصورة علمه، والحاكم عليه أو له"[133].

وعلى هذا الأساس فقد نظر ابن طباطبا إلى وحدة القصيدة على أنها وحدة بنائية تقوم على أمرين هما: التناسب والتسلسل المنطقي. على المستوى الأول فإن التناسب أو الاعتدال هو سر جمال القصيدة، أو هو الذي يحقق لها القدر المطلوب من الجمال. وعلى المستوى الثاني فإن القصيدة، في تلاحم أجزائها وترابط عناصرها شبيهة بالرسالة في تعاقب فصولها أو السبيكة المفرغة من كل أصناف المعادن، أو بالكلمة التي يتصل آخرها بأولها أو كما يقول ابن طباطبا عن القصيدة "يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لا تناقض في معانيها ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها"[134]. فيكون الشاعر في كل ما يقدمه من جهد ذهني في نظم قصيدته "كالنساج الحاذق الذي يُفَوِّفُ وَشْيَهُ بأحسن التفويف ويُسديه وينيره ولا يهلهل شيء منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها"[135]. ومعنى هذا كله أن وحدة القصيدة، كما يتصورها ابن طباطبا، ليست إلا محصلة لجهد عقلي يبذله الشاعر عند كتابة قصيدته. أما ما يقوله الناقد المعاصر من أن هذه الوحدة لا بد من أن تسبقها وحدة من نوع آخر وأعني بها الوحدة النفسية التي تنتظم تجربة الشاعر فتبعث في قصيدته الحياة والحيوية؛ فذلك أمر لم يكن من السهل على ابن طباطبا أن يقبله وذلك لسبب بسيط وهو أنه ظل ينظر إلى الشعر على أنه صنعة عقلية، وإلى الشاعر على أنه صانع ليس غير.

على كل حال، فإن الوحدة التي يتطلبها ابن قتيبة في القصيدة هي التي ظلت تسيطر على أذهان النقاد من بعده، وكذا، فإن الأسس التي تقوم عليها هذه الوحدة هي التي ظلت ماثلة في كتابات النقاد الذين جاءوا بعده أمثال الحاتمي، وابن رشيق، وابن الأثير، وحازم القرطاجني، وإذا كان من اختلاف فيما بينهم بخصوص هذه الوحدة فإنما يظل محصوراً في اختلاف المسالك والمسارب ليس إلا.

لقد ذهب الحاتمي، كابن طباطبا، إلى أن القصيدة في تكامل أجزائها وترابط عناصرها والتناسب بين أقسامها كالرسالة، ولكنه لا يسترسل في ذلك كابن طباطبا. ويخلص الحاتمي من ذلك إلى تصور يقول فيه "فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتحيف محاسنه وتعفي معالم جلاله"[136].

مؤدى هذا التصور، كما يوهم بذلك ظاهره، أنه يؤسس ربما للمرة الأولى في تاريخ النقد العربي لما يمكن أن يعرف بـ "الوحدة العضوية" ولكنها وحدة لا تنمو فيها القصيدة كما البذرة، "وتتصل في نموها اتصال أجزاء الكائن الحي وتتجاوب داخلها وحدة الرؤيا ووحدة العبقرية الشاعرة داخل بلورة الخيال السحرية، وتحت وقدة انفعال فريد متوهج"[137]. كل ما في الأمر أن الحاتمي يورد هذا التمثيل ليؤكد تعدد الموضوعات في القصيدة، وأن التكامل والتناسب ما بينها إنما هو تكامل وتناسب خارجي أو شكلي، غير ملتفت إلى أن تعدد الموضوعات في القصيدة، وإن كان يماثل تعدد وظائف أعضاء الجسم في الإنسان، إلا أن هذه الوظائف تعود برغم هذا التنوع إلى طبيعة واحدة، ولقد قال أحد الدارسين المعاصرين "ومن الطريف أن الحاتمي إنما يهتدي إلى هذه الصورة لينادي بوحدة موضوعات القصيدة، لا موضوعها الواحد، ناظراً إلى وظائف الأعضاء المختلفة لا إلى اشتراكها في طبيعة واحدة"[138].

ويستعير ابن رشيق عن الحاتمي فكرته، فينقل هو الآخر وحدة القصيدة المبنية على التكامل والانسجام إلى صورة الجسد[139]. ويعضد هذه الفكرة بأمرين: أولهما ما وجده عند العرب في نظرتها إلى الشعر، فهي تنظر فيه من حيث "فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[140]. وثانيهما، ما قد خبره بنفسه عند مزاولته نظم القصيدة "والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا أقدر عليه، بل أصنع القسيم الأول على ما أريده، ثم التمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسيم الثاني. أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية، ولم أر ذلك بمخل عليَّ، ولا يزيحني عن مُرَادي، ولا يغير عليَّ شيئاً من لفظ القسيم الأول، إلا في الندرة التي لا يعتد بها، أو على وجهة التنقيح المفرط"[141].

ولم يخرج تصور النقاد القدماء - بعد ابن رشيق- للوحدة في القصيدة عن التناسب أو المناسبة المنطقية والطرق الشكلية، مما يفسر عنايتهم بالتناسب بكل أبعاده، واهتمامهم بمطالع القصائد ومخالصها وخواتيمها، وحرصهم على التلطف بالنقلة من غرض إلى غرض، فهذا حازم القرطاجني، ولعله من أكثرهم تعمقاً لمفهوم الوحدة يراها لا تتحقق إلا بمجموعة من الاحتيالات الشعرية والطرق الخارجية أو الشكلية.

قد تتعدد الأغراض أو المقاصد في القصيدة المركبة فتفضل بهذا التعدد أو التنوع القصيدة البسيطة[142]، وقد يقترن هذا التفضيل عند حازم بجملة من الحقائق النفسية مؤداها أن النفوس "تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال... وتنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذاً واحداً ساذجاً ولم يُتحَيَّل في ما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به، وتسكن إلى الشيء وإن كان متناهياً في الكثرة إذا أُخِذَ من شتى مآخذه التي من شأنها أن يخرج الكلام بها في معاريض مختلفة واحتيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله من تنويعه والافتنان في

أنحاء الاعتماد به"[43]. وقد يصل هذه الأغراض أو المقاصد تلطف في النقلة من غرض إلى غرض، وقد يتفرع كل غرض منها إلى ما يسميه حازم "فصول"، وقد تكون هذه الفصول معتدلة المقادير، أو طويلة، أو قصيرة، غير أنها تتدرج حتى يستوفي الشاعر الغرض، ثم يصل هذه الفصول بعضها ببعض وصلاً لطيفا يتخلص به من فصل لفصل أو من غرض لغرض وهكذا دواليك حتى تتم فصول القصيدة أو حتى تصل القصيدة إلى اختتامها. وقد يشير حازم إلى الطرق التي تحقق هذا التسلسل أو التدرج، ويسميها "التسويم" و"التحجيل"ويظهر إعجابه بالمتنبي خاصة لتداخل هذه الطرق في شعره، وقد يشبه حازم القصيدة –على هذا النحو من التركيب- بالعقد المفصل[44]. أو بالقلادة التي تحيط بالجيد[45]. وقد يبدي حازم اهتمامه بكل ما تتركب منه القصيدة وبخاصة مباديها[46]. وتخلصاتها[47]. واختتاماتها[48]. المهم أن وحدة القصيدة في كل ما يتحدث عنه حازم أو يقوله وحدة منطقية لا شعرية يرتبط افتتاح القصيدة باختتامها، كما ترتبط مقدمات المنطق بنتائجه، وتناسب فصولها أغراضها، وتفضي فصولها بعضها إلى بعض من غير ما اختلال في نسق الكلام أو تباين في أجزاء النظم، ومن المنطقي أن تكون القصائد - في ظل هذا التصور- التي نسجها على هذا "مما تستطاب" [49]. وما كان من القصائد على ضد هذه الصفة فلا تتصل فيها عبارة بعبارة، ولا غرض بغرض، ولا فصل بفصل، كان من أردأ القصائد أو كما يقول حازم "فإن النظم الذي بهذه الصفة مشتت من كل وجه"[50]. وهذا قول يؤكده قول حازم في حديثه عن القصيدة المركبة "فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يُحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاءً محكماً، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام؛ فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفوراً من ذلك وَنَبَتْ عنه، وكانت بمنزلة المُستمر على طريق سهل، بينا هو يسير فيه عفواً إذ تعرض له في طريقه ما ينقله من سهولة المسلك إلى حزونته ومن لينه إلى خشونته"[51]. والأهم أننا هنا في هذا النمط من القصائد أو في النمط الذي قبله لا نبتعد في كثير أو قليل عن التناسب المنطقي والأبعاد الشكلية للوحدة التي تبدو فيها الألفاظ في جهة، والمعاني في جهة، والوزن في جهة، والنظم في جهة، ولقد قال حازم "الألفاظ والمعاني كاللآلئ، والوزن كالسلك، والمنحى الذي هو مناط الكلام وبه اعتلاقه كالجيد له. فكما أن الحُليَّ يزداد حسنه في الجيد الحسن، فكذلك النظم إنما يظهر حسنه في المنحى الحسن"[52]، وقال أحد دارسيه"إن مفهوم حازم للوحدة يظل-في إطاره الخاص- منطوياً على التسليم بثبات عناصر القصيدة، وعدم تجاوبها، واستقلال أجزائها، بحيث يبدو انتظام المعاني الجزئية في جانب، وانتظام الألفاظ في جانب آخر، وانتظام الفصول والأغراض في جانب ثالث. وقد يُسَوِّغ هذا المفهوم- جماليًا- على أساس من التناسب المنطقي ولكن التناسب – في هذا الإطار- يظل ثابتاً ثباته في حالة بنية – الأرابيسك- أو بنية الأنغام الوحيدة، أو الوحيدة الرجع"[53].

وضوح التجربة الشعرية أو غموضها:

تستمد التجربة الشعرية مادتها من الحياة أو مما عرف عند نقادنا القدماء بـ "المعاني المتداولة "أو "المعاني الجمهورية"، ذلك أمر قلته، وقلت: إنَّ التجربة الشعرية تكتسب خصوصيتها من خصوصية الشعر فتعني خبرة الشاعر بكل مقومات الشعر أو مكوناته. وتوطيداً على ذلك فإن المعنى يأخذ من التجربة ذروتها وسنامها، وذلك أمر منطقي فالحياة بلا معنى ليست بحياة على الإطلاق، أو بتعبير آخر فإن التجربة -أي تجربة- بغير معنى ليست تجربة البتة.

في هذا الضوء يمكن أن نفهم اهتمام الناقد القديم بإيضاح المعنى أو إغماضه، ونفهم -وهذا هو الأهم- أن مثل هذا الاهتمام إنما هو وجه من وجوه الاهتمام الأعم بالتجربة من قبل ومن بعد.

ولا ترى الدراسة أن تتعقب الأقاويل التي يظهر أكثرها انحياز أصحابها إلى الوضوح أو تلك التي يميل فيها قائلوها -وهم قلة- إلى الغموض، فمثل هذه الأقاويل جاءت بسرعة، وهي لا تستند إلى منهجية نقدية تفسر انحياز هؤلاء إلى هذا الموقف، أو أولئك إلى نقيضه. حسبنا أن نتناول، والأمر كذلك، ناقدين هما: ابن سنان الخفاجي، وحازم القرطاجني. والاختيار هنا له ما يوجبه بالطبع، فهذان الناقدان هما اللذان يتحدثان عن الوضوح والغموض على السواء، بخلاف غيرهما من النقاد الذين غالباً ما يتحدثون عن أحدهما وهو -في الأغلب الأكثر- الوضوح. وهذان الناقدان يستندان إلى مرجعيات نقدية مختلفة، ففي الوقت الذي يعكس فيه ابن سنان المرجعية اللغوية والأدبية، ويبدي إعجابه بالذوق العربي كما يجليه إعجابه بالآمدي بوصفه ممثلاً لهذا الذوق، نرى حازماً يغلب عليه المرجعية الأدبية والنقدية، ويجمع فيها بين ما هو عربي وما هو يوناني، كل ذلك يتيح لنا أن نتعرف على تصورين نقديين مختلفين – ولو نظرياً- لما نحن نعالجه.

لقد اقترنت البلاغة في التصور النقدي والبلاغي عند العرب بالإفهام، واقترن الإفهام بالبيان، واقترن البيان بالإيضاح أو الوضوح. وفي ظل هذه الاقترانات يمكن أن نقول: إن الوضوح هو الأصلوالأُس، ويمكن أن نفهم قول ابن سنان عن الخطاب، بليغاً أو غير بليغ، "فقد وقع بالإجماع على أنه متى لم يفهم من الخطاب شيء كان قبيحاً"[154].

ولما كان الشعر أحد وجهي البلاغة فقد كان من المنطقي أن ينطبق على الشعر ما على البلاغة، وأن يظل للشعر- بطبيعة الحال- من الخصائص النوعية ما يميزه عن الوجه الثاني من البلاغة وهو النثر. إنه ما يمكن أن أعبر عنه "الوضوح الشعري" أو هو الوضوح الذي يعبر عنه أحد النقاد الفلاسفة في حديثه عن البيان" والبيان هو الإيضاح، ولكن بدرجة ودرجة، وهيئة وهيئة، ومكان ومكان، وزمان وزمان، ومعرض ومعرض"[155].

قد تتعدد أنماط الوضوح كأن يكون في اللفظ، أو في المعنى، أو في ائتلافهما معاً، وقد تتعدد الوسائط التي تحقق الوضوح فتشمل – مثلاً- صحة التقسيم، وتخير اللفظ، وتركيب النظم، وتقريب المراد، ومجانبة العسف والاستكراه أو غير ذلك، وقد تتعدد تموضعات الوضوح في النص كأن يكون في تشبيه، أو استعارة، أو كناية، أو صورة وصفية، أو خلاف ذلك، وقد تتعدد أغراض الوضوح كأن يكون لمحض

الإيضاح، أو التحسين، أو التقبيح، أو المبالغة، أو غير ذلك، المهم أن الوضوح هو المأم وهو المطلب، أو هو من شروط الشعر على حد قول ابن سنان الخفاجي[156].

وهناك ما يستند إليه ابن سنان. لقد زعم أبو اسحاق الصابي أن الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومماطلة، وهذا قول ليس بصحيح عند ابن سنان. وآية ذلك عنده أن الكلام غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن مقاصدهم، ويفهموا المعاني التي في دواخلهم، فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعاني ولا موضحة لها فقد رفض الغرض في أصل الكلام "وكان ذلك بمنزلة من يصنع سيفاً للقطع ويجعل حَدَّهُ كليلاً ويعمل وعاءً لِمَاءٍ يريد أن يحرزه فيقصد إلى أن يجعل فيه خروقاً تذهب ما يُوعَى فيه، فإن هذا مما لا يعتمده عاقل، ثم لا يخلو أن يكون المعبر عن غرضه بالكلام يريد إفهام ذلك المعنى أو لا يريد إفهامه، فإن كان يريد إفهامه فيجب أن يجتهد في بلوغ هذا الغرض بإيضاح اللفظ ما أمكنه، وإن كان لا يريد إفهامه فليدع العبارة عنه فهو أبلغ في غرضه"[157].

يركز ابن سنان الخفاجي -إذاً- على الوضوح فيراه غاية كل بليغ. صحيح أن ابن سنان الخفاجي لم يكن سابقاً في إلحاحه على الوضوح، وإنما كان مسبوقاً في هذا الإلحاح من جمهور النقاد القدماء[158]، وصحيح أن أنماط الوضوح، وتجلياته، وغاياته التي ترد عند ابن سنان، هي التي نصادفها متفرقة أو غير متفرقة في كتاباتهم، ولكن الصحيح – أيضاً- أن أحداً من نقادنا القدماء لم يتخذ من الحديث عن الوضوح مرقاة للحديث عن الغموض على نحو ما فعله ابن سنان الخفاجي.

إن الألفاظ فيما يراه ابن سنان غير مقصودة في أنفسها، وإنما المقصود المعاني والأغراض التي يُحتاج إلى التعبير عنها بالكلام، فصار الكلام الذي هو الألفاظ بمثابة الطريق إلى المعاني، والأغراض التي هي المقصودة. وإذا كانت الألفاظ غير دالة على الأغراض والمعاني أو موضحة لها، رفض الغرض في أصل الكلام. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الذي يعبر عن المعنى باللفظ، إنما يريد إفهام ذلك المعنى مما يوجب عليه أن يبذل قصارى غايته في بلوغ هذا الغرض بإيضاح اللفظ ما أمكنه ذلك.

وعلى هذا الأساس يورد ابن سنان الأسباب التي لأجلها يغمض الكلام على السامع، وهي عنده ستة: اثنان في اللفظ بانفراده، واثنان في تأليف الألفاظ بعضها مع بعض، واثنان في المعنى. فأما اللذان في اللفظ فأولهما أن تكون الكلمة من وحشي اللغة العربية، وثانيهما أن تكون الكلمة من الأسماء المشتركة في تلك اللغة، كالصدى الذي هو العطش والطائر والصوت الحادث في بعض الأجسام. إن استعمال هذا اللفظ أو مثله يحسن إذا كان في اللفظ دليل على المقصود كقول أبي الطيب المتنبي:

ودع كل صوت دون صوتي فإنني أنا الطائر المحكي والآخر الصدى

وأما السببان اللذان في التأليف فأحدهما فرط الإيجاز، والآخر إغلاق المعنى كأبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي وغيره فهذه الأبيات كان يسميها خصوم المتنبي رقى العقارب "والناس إلى اليوم مختلفون في معاني بعضها، وكل يذهب إلى فن، ويسبق خاطره إلى غرض[159]. وأما السببان اللذان يرجعان إلى المعاني فأحدهما أن يكون المعنى دقيقاً في نفسه، والآخر أن يحتاج في فهمه إلى مقدمات إذا تُصُوِّرَتْ بني ذلك المعنى عليها، أو بعبارة أخرى أن يحتاج في فهمه إلى الإحاطة بما قد بني عليه.

وبعد أن يورد ابن سنان هذه الأسباب، يقدم ما يمكن أن يخفف من حدة الغموض، فالمعنى إذا كان دقيقاً في ذاته، أو إذا احتيج في فهمه إلى معرفة الأصل الذي قد بني عليه، فإن المتكلم يحتاج إلى أن يحسن العبارة عنه ويبالغ في إيضاح الدلالة "ليكون في المعنى من الدقة واللطافة بإزاء ما في العبارة عنه من الظهور والفصاحة، وكذلك يحتاج السامع إلى إحكام الأصل قبل أن يقصد إلى فهم الفرع، ويحتاج المخاطِب إلى ذكر مقدمات إذا كان غَرَضُه أن يفهم المخاطب بكلامه"[160].

أما حازم القرطاجني فقد كان ابن سنان مصدراً من مصادره عامة، وفي وضوح المعاني أو إغماضها خاصة. يتجلى هذا من نقوله عنه وموافقته له فيما ينقله أو اختلافه معه في ذلك[161]. ومع أن حازماً يظهر انحيازه إلى الوضوح إلا أنه يعترف، كابن سنان، بوجود ضروب من الإغماض كالكناية واللغز وما شابه ذلك مما لا يقصد في الدلالة عليه الإبانة والتصريح[162]. ويرى أن إغماض المعاني يأتي من وجوه لا تختلف في جوهرها عن الأسباب التي ذكرها ابن سنان من قبل، يقول حازم: "ووجوه الإغماض في المعاني: منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والمعاني معاً"[163].

ويحذو حازم حذو ابن سنان الخفاجي في التوقف عند هذه الوجوه وجه وجه، كل الفرق ما بينهما أن حازماً أشد استيفاءً لما يوقع الغموض في المعاني من جهة المعاني أنفسها خاصة "فأما ما يرجع إلى المعاني أنفسها فمن ذلك أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً ويكون الغور فيه بعيداً؛ أو يكون المعنى مبنياً على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التفاتها بعد حيزها من حيز ما بني عليها، أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارطه، أو غير ذلك مما شأنه أن يثني غروب الأفهام كليلة قاصرة عن تحقق مفهومات الكلام؛ أو يكون مضمناً معنى علمياً، أو خبراً تاريخياً، أو محالاً به على ذلك ومشاراً به إليه، فيكون فهم المعنى متوقفاً على العلم بذلك المضمن العلمي أو الخبري؛ أو يكون المعنى مضمناً إشارة إلى مثل، أو بيت، أو كلام سالف بالجملة يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى، أو غير ذلك من أنحاء التضمين؛ أو يكون المعنى قد قصد به الدلالة على بعض ما يلتزمه من المعاني ويكون منه بسبب على جهة الإرداف أو الكناية به عنه، أو التلويح به إليه أو غير ذلك... أو يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب فتنكره الأفهام لذلك، فقد لا تفهمه على وجهه وقد لا تهدى إلى فهمه بالجملة؛ أو يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات؛ أو يكون المعنى قد اقتصر في تعريف بعض أجزائه أو تخييلها على الإشارة إليه بأوصاف تشترك فيها معه أشياء غير أنها لا توجد مجتمعة إلا فيه. وكلما كانت الأوصاف في مثل هذا مؤتلفة من أغراض الشيء البعيدة لم تتهدّ الأفكار إلى فهمه إلا بعد بطء"[164].

لقد حرصت أن أنقل نص حازم – على الرغم من طوله- لأبين مدى تجاوز حازم لابن سنان الخفاجي في توسعه في ما يوقع الاشتكال في المعاني، وليكون ما يذكره حازم من وجوه الإغماض – هنا- دالاً على ما يذكره في وجوه الإغماض الأخرى سواء ما يقع منها في اللفظ بانفراده، أو في اللفظ والمعنى معاً. المهم أن حازماً يتوخى من استقصائه هذه الوجوه أن "يعتمد الشاعر ما يليق بكلامه من تلك الوجوه حيث يقصد كناية أو إلغازاً وما أشبه ذلك مما لا يقصد في الدلالة عليه التصريح، ولتجتنب تلك الوجوه حيث

يقصد التصريح عن المعاني"[165]. والأهم أن حازماً يقدم للشاعر – بعد أن يورد هذه الوجوه- مجموعة من الحيل التي تمكن الشاعر من إزالة الغموض أو التقليل منه على أقل تقدير" وإذ قد عددت جملة ما به يكون اشتكال المعاني من جهة ما يرجع إليها أو إلى عباراتها فلنذكر بعض وجوه الحِيَلِ التي من شأنها أن يماط بوجه وجه منها ما وقع في المعاني من غموض وإشكال بوجه وجه مما به يكون اشتكال المعاني وغموضها"[166].

تتعدد طرق الحيل –إذاً- بتعدد وجوه الإغماض؛ فإذا كان المعنى في نفسه دقيقاً لطيفاً وجب على الشاعر أن يعبر عنه بأسهل عبارة وأبسطها، أو أن يقدم المعنى بما يقاربه أو يناسبه أو غير ذلك مما يوضحه. وإذا كان المعنى مختلاً من جهة بعض أركانه، أو غير مستوفى في بيت واحد، وجب على الشاعر أن يستوفيه في بيت وبعض بيت، أو بيتين، وإلا وجب عليه ترك ذلك المعنى أو إسقاطه. وإذا كان المعنى مبنياً على معنى آخر لا يمكن فهمه إلا به، وجب أن لا يحال بين المعنى وما يبنى عليه بما هو أجنبي عنهما، وأن يحسن مساق الكلام في ذلك حتى يعلم أن أحدهما بسبب من الآخر. وإذا كان المعنى غامضاً من جهة الألفاظ كأن تكون حوشية أو غريبة، وجب على الشاعر أن يتجنب من هذا ما توغل في الحوشية والغرابة، ومتى لزه –والقول لحازم- إلى شيء من ذلك اضطرار، وأمكنه أن يقرن باللفظة ما يهتدى به إلى معناها من غير أن يكون ذلك حشواً كان الأمر في ذلك أشبه[167]. وإذا كان المعنى غامضاً من جهة الألفاظ، كأن تكون اللفظة مشتركة وجب على الشاعر أن ينوط باللفظة التي بهذه الصفة من القرائن ما يخلص معناها إلى المفهوم الذي قصده.

ويتصل بهذه الحيل أو غيرها مما يورده حازم ما يوجبه على الشاعر من ضرورة الإحالة على المشهور من الأخبار والأقاصيص لما في ذلك من الوضوح، وما يوجبه على الشاعر –أيضاً- أن يجتنب استعمال المعاني أو العبارات المتعلقة بالعلوم أو بصنائع أهل المهن لما في ذلك من اشتكال وغموض. إن استعمال هذه المعاني أو العبارات في الشعر بمنزلة استعمال الألفاظ الساقطة المبتذلة، أو بمنزلة استعمال اللفظ الحوشي الذي لا يفهمه إلا الأقل وخاصة الأدباء[168]. ولقد قال حازم "الواجب أن يقتصر بالأشياء على ما هي خاصة به، وألا يُخْلَطَ فَنٌّ بفَنٍّ بل يستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها، ولا يشاب بها ما ليس منها"[169].

وإذا شئت أن أصل آخر الكلام عن الوضوح والغموض في الشعر بأوله، قلت: إن حازماً وابن سنان يمثلان نموذجين للنقاد القدماء في موقفهم من هذا المعيار، وهو موقف يدل على نصرتهم للوضوح وانحيازهم لهم، ونفرتهم من الغموض مهما كان سببه أو جهته، وأياً كان موقعه، وإذا أغمض الشاعر معناه لمقصد ما كأن يدل على افتنانه بمعاني الكلام، واتساعه في مذاهبه، أو كأن يمتحن أفهام الناس كما في الملغز من الشعر والمُعَمَّى منه، فإن عليه أن يبذل غاية جهده في تسهيل عبارته المؤدية إلى معناه، وأن يستخدم من الكلام ما يليق بمقصده أو يناسبه.

وإذا أضفنا إلى ذلك ما قد أشرنا إليه من أن المعاني التي يتداولها الناس هي الأهم من بين مواد التجربة الشعرية، وأن هذه المعاني مما يشترك في فهمها عامة الناس وخاصتهم، وأنها هي التي عليها مدار الشعر، وأنها هي التي يحسن استخدامها فيه – أمكننا أن نفهم أن إلحاح الناقد القديم على الوضوح

وانتصاره له، واجتنابه الغموض بكل صوره – كل ذلك لا يمكن فهمه إلا على أنه إلحاح يهيئ لقبول التجربة الشعرية أو يضعف قبولها.

وفي مقطع أصل به آخر الحديث عن التجربة الشعرية بأوله يمكن أن أقول: لقد تصور نقادنا القدماء التجربة الشعرية على أنها تمثل من الشعر أوله وآخره، أو منبعه ومصبه، وأنها تمثل من نقد الشعر بؤرته وقطبه. تبدأ التجربة الشعرية بما يثقفه الشاعر بطبعه، وتنمو هذه التجربة بما تقدمه ثقافة الشاعر له من قوانين النظم وأصول الصناعة الشعرية، وتؤول التجربة بالشاعر عن طريق الدربة إلى مراتب الشعراء الحذّاق. وعلى أنها -التجربة الشعرية- تأخذ مادتها من الحياة بما فيها من "المعاني الجمهورية" أو بما فيها من "المعاني الأول"و"المعاني الثواني". ولما كانت الحياة فيها ما يستثير الإنسان ومالا يستثيره فقد كان من المنطقي أن يكون ادخل المعاني في التجربة الشعرية ما قويت لحمته بحاجات الناس ومقاصدهم، وما توافقت في الميل إليها أو البعد عنها نفوس العامة والخاصة. وعلى انالتجربة الشعرية إنما يتوقف نجاحها -عند جمهور النقاد- على تهيئة الفهم لقبولها بما يحققه الشاعر فيها من صدق، أو وحدة، أو وضوح. كل ذلك في نطاق من الشمول والتماسك لا نملك إلا أن نقدره، ونقدر الجهد المبذول في بلورته.

The Poetic Experience in our Critical and the Rhetorical Heritage

Qassim M. Moumani, *Arabic Dept., Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This paper discusses the poetic experience in our critical and the rhetorical heritage through three sections:

Firstly: the concept of poetic experience.

Secondly: the material of poetic experience.

Thirdly: the criteria of poetic experiment.

At the first level, the poetic experience is made up of three constituents: talent, culture and practice. From the classical view, the importance of talent is defined through obtaining and forming the substance of experience. But talent by itself is insufficient in this process, since it needs a supporting culture, and knowledge of literary rules for a more deep and refind poetic work. Practice, on the other hand, is not less important, from the view of our classical critics, it is usually attained by continuous efforts, or by being a close companion to a certain poet, or by memorizing poetry.

At the second level, the classical critic conceived life as the space or origin of poetic experience. Life, however, has what can evoke or does not evoke people, and thus, the greatest meaning of people and their intentions and concerns.

At the third level, the paper has tackled the criteria of poetic experience: the truthfulness or falseness of the poetic experience, it's unity or plurality, it's clarity or ambiguity. In short, the success or failure of the poetic experience relies on what the poet provides of truthfulness, unity, or clarity.

قدم البحث للنشر في 2010/5/17 وقبل في 2011/1/6

الهوامش:

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة "جرب"؛ الفيروز آبادي، القاموس المحيط: "مادة جرب".
2 ابن طباطبا، عيار الشعر: 10.
3 المصدر نفسه:125.
4 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: ج1: ص30.
5 المظفر العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض: ص 293.
6 عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر: ص19.
7 التوحيدي، المقابسات: 164.
8 المصدر نفسه: ص13.
9 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص199.
10 ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1:ص5؛ والآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1: ص412؛ وعبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: ص 235..
11 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ج2: ص104.
12 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص86.
13 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1: ص 212.
14 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 203.
15 التوحيدي، المقابسات، ص237 وقارن بـ ص 361- 362.
16 ابن طباطبا، عيار الشعر: ص5.
17 راجع على التوالي، الصناعتين : ص 145 العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ،ج1: ص 200؛ البديع في نقد الشعر: ص 295 ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 109-111.
18 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: ص 94.
19 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1: ص 109.
20 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 109-111.
21 المصدر نفسه:ص 36.
22 المصدر نفسه: ص89 وما بعدها.
23 المصدر نفسه: ص ص 109-110.
24 القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص413.
25 الجاحظ، البيان والتبيين، ج1: ص 208.

26 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1: ص 78، 88، 90.
27 راجع للاستزادة عن اقتران التكلف بالشعر أو الشاعر واضطراب المصطلح النقدي عند ابن قتيبة. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص ص 106- 110.
28 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص ص 111 – 112.
29 جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي والبلاغي: ص 293.
30 ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ج1: ص129.
31 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1: ص110.
32 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص199.
33 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص48.
34 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ج1: ص197.
35 راجع للاستزادة عن مفهوم الثقافة، قاسم المومني، أداة الناقد: ص ص 62- 63.
36 ابن رشيق القيراوني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1: ص197.
37 المصدر نفسه، ج1: ص ص 197- 198.
38 راجع على التوالي، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1:ص82؛ والآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري:ج1: ص ص 414 ، 417- 418؛ والقاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص ص 15، 25، 412؛ والعكسري، الصناعتين: ص160.
39 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص ص280- 282 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة:ص 133 ودلائل الإعجاز: ص ص27-171.
40 ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1: ص ص 62، 213، 215؛ وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 70، 102، 103.
41 ابن رشيق القرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1: ص114.
42 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ج1: ص116.
43 القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص15.
44 جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص217.
45 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ج1، ص106.
46 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص88.
47 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 27.
48 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج2: ص59.
49 المصدر نفسه، ج3: ص 270.
50 الجاحظ، البيان والتبيين، ج1: ص44.
51 المصدر نفسه، ج1: ص 174.
52 الجاحظ، رسالة في نفي التشبيه (ضمن رسائل الجاحظ)، ج1: ص 295.
53 الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1: ص ص 411، 413.

54 المصدر نفسه، ج1: ص 411.
55 القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص413.
56 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: ص 116.
57 الجاحظ، المسائل والجوابات في المعرفة (ضمن رسائل الجاحظ)، ج4: ص 63 -64.
58 ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 122.
59 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 11.
60 المصدر نفسه: ص 77.
61 المصدر نفسه: ص13.
62 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 13.
63 المصدر نفسه، ص 21.
64 المصدر السابق، ص 21-22
65 المصدر نفسه: ص 22.
66 المصدر نفسه: ص 29.
67 المصدر نفسه: 29.
68 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 31.
69 المصدر نفسه: ص 25.
70 المصدر نفسه: ص 24 وراجع للاستزادة عن مفهوم "المعاني الأول" و "المعاني الثواني" جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: ص ص 350-351.
71 المصدر نفسه: ص121.
72 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص 34-35 وقارن بـ ص 357.
73 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 29 وقارن بـ ص 357.
74 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 38- 39.
75 راجع صور التناسب وأضدادها عند حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 44-61، 137-196.
76 راجع صور التناسب وأضدادها قبل حازم – مثلاً- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص131وما بعدها؛ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص ص 162- 197، 225- 65؛ وابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ج3: ص ص 169- 206، وراجع إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص 554.
77 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1: ص ص 80- 82.
78 راجع جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ص 347، وراجع مراجعه.
79 المرجع نفسه: ص 329، وقارن بما أورده المؤلف نفسه في كتابه مفهوم الشعر: ص332، وإحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص 573.

80 الآمدي، الموازنة، ج1: ص ص 24، 401؛ وابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص 158.
81 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 84- 86.
82 احمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 181 ومصادره.
83 المرجع نفسه: 385.
84 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 570.
85 ابن طباطبا، عيار الشعر: ص14.
86 المصدر نفسه: ص15.
87 المصدر نفسه: ص120.
88 راجع هذه الدلالات عند إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص ص 34-35 وقارن بما ورد عند جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: ص ص 64-65.
89 ابن طباطبا، عيار الشعر: 48- 49.
90 المصدر نفسه: 67.
91 المصدر نفسه، 128.
92 المصدر نفسه 120.
93 ابن طباطبا، عيار الشعر: ص 21.
94 قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 149.
95 جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص 125.
96 قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 26- 27.
97 جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص ص 122-123، وقارن بـ ص 185.
98 قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 19.
99 المصدر نفسه: ص 23.
100 راجع هذه التسميات ومدلولاتها عند قدامة ابن جعفر، نقد الشعر: ص ص 131- 163.
101 المصدر نفسه: ص 62.
102 المصدر نفسه: ص 62.
103 قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 64.
104 المصدر نفسه: ص 141.
105 المصدر نفسه: ص 69.
106 راجع مفهوم التخييل والمحاكاة عند جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص ص 245- 253، 301-302.
107 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء:ص 84.
108 المصدر نفسه: ص 21.
109 المصدر نفسه: ص 71.
110 المصدر نفسه: ص 63.

111 المصدر نفسه: ص106.
112 المصدر نفسه: 86.
113 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 120.
114 المصدر نفسه:ص 70.
115 المصدر نفسه: ص 20.
116 المصدر نفسه:ص 67، وقارن بـ ص 293.
117 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص81.
118 المصدر نفسه: ص83
119 المصدر نفسه: ص 82.
120 المصدر نفسه: ص63.
121 المصدر نفسه:ص 64.
122 المصدر نفسه: ص103.
123 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 71
124 المصدر نفسه: ص81.
125 المصدر نفسه: ص89.
126 جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص 244
127 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص44-61.
128 المصدر نفسه: ص ص137- 169.
129 لاحظ هذه التسمية عند ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، ج1: ص 186. وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 303.
130 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 361.
131 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1: ص 75.
132 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص 32.
133 ابن طباطبا، عيار الشعر: ص ص121-122.
134 المصدر نفسه: ص 131.
135 المصدر نفسه: ص11.
136 الحاتمي، حلية المحاضرة: ج1 : ص 215.
137 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 457.
138 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عن العرب: ص 257.
139 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: ج1: ص 124.
140 المصدر نفسه: ج1: ص 129.
141 المصدر نفسه: ج1: ص 210.

142 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 303.
143 المصدر نفسه: ص296.
144 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 297.
145 المصدر نفسه: ص 342.
146 المصدر نفسه: ص309.
147 المصدر نفسه: ص 314.
148 المصدر نفسه: ص 306.
149 المصدر نفسه: ص 288.
150 المصدر نفسه: ص291.
151 المصدر نفسه: 319.
152 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص342
153 جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص ص 472- 473 .
154 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص219.
155 التوحيدي، المقابسات: ص 202.
156 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص 212.
157 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص: ص212.
158 راجع أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم: ص 445، وراجع مصادره.
159 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص219.
160 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص 214.
161 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 35، 138، 140، 146، 168، 182، 183.
162 المصدر نفسه: ص172.
163 المصدر نفسه: ص 172 وقارن بـ ص ص 174، 176.
164 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 172-173.
165 المصدر نفسه: ص 172.
166 المصدر نفسه: ص 175.
167 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 185.
168 المصدر نفسه: ص 189.
169 المصدر نفسه: ص 192.

المصادر والمراجع:

عباس، إحسان، **تاريخ النقد العربي عند العرب**، بيروت، 1391هـ/ 1971م.

مطلوب، أحمد، **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، بيروت، 2001.

عصفور، جابر، **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، القاهرة، 1978.

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، (د.ت).

جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، بيروت، 1374هـ/1955م.

القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، 1966.

الحسن بن بشر (الآمدي)، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، ط2، 1392هـ/1972م.

الحسن بن رشيق (القيرواني)، **العمدة في محاسن الشعر**، وآدابه، ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط3، 1383هـ/ 1963م.

الحسن بن عبد الله (أبو هلال العسكري)، **الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، (د.ت).

بن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الرياض، ط2، 1404هـ/ 1984.

الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، ط6، 1379هـ/ 1959م.

دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا وتعليقه، القاهرة، 1381هـ/ 1961م.

النهشلي، عبد الكريم (القيرواني)، **الممتع في صنعة الشعر**، تحقيق محمد زغلول سلام، القاهرة، (د.ت).

بن محمد، عبد الله (ابن سنان الخفاجي)، سر الفصاحة، القاهرة، 1389هـ/ 1961م.

بن مسلم، عبد الله (ابن قتيبة)، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، 1966م.

بن عبد العزيز، علي (القاضي الجرجاني)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، القاهرة، ط4، 1386هـ/ 1966م.

بن محمد، علي (أبو حيان التوحيدي)، **المقابسات**، تحقيق محمد توفيق حسن، بيروت، ط2، 1989م.

بن بحر، عمرو (الجاحظ)، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ط3، 1388هـ/ 1968م.

رسائل الجاحظ، الجزء الأول، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1384هـ/ 1964م، والجزء الثالث، 1399هـ/ 1979م.

المومني، قاسم، أداة الناقد، بحث منشور بمجلة جامعة الملك سعود، المجلد الخامس، ص ص 41-87، 1413هـ/ 1993م.

بن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، ط3، 1398هـ/ 1978م.

بن أحمد، محمد، (ابن طباطبا)، **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، 1956م.

بن الحسن، محمد (الحاتمي)، **حلية المحاضرة**، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد، 1979م.

بن سلام، محمد (الجمحي)، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمد محمود شاكر، القاهرة (د.ت).

بن الفضل، المظفر (العلوي)، **نضرة الإغريض في نصرة القريض**، تحقيق نهى عارف الحسن، دمشق، 1369هـ/ 1976م.