المملكة العربية السعودية
وزارة التربية والتعليم
التطوير التربوي

وزارة التربية والتعليم
MINISTRY OF EDUCATION

قررت وزارة التربية والتعليم تدريس
هذا الكتاب وطبعه على نفقتها

البلاغة والنقد

للصف الثالث الثانوي

الفصل الدراسي الثاني

بنات

(أدبي - تحفيظ قرآن)

طبعة ١٤٢٨هـ - ١٤٢٩هـ
٢٠٠٧م - ٢٠٠٨م

يوزع مجانا ولا يباع

ح وزارة التربية والتعليم، ١٤١٦هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

السعودية - وزارة التربية والتعليم

البلاغة والنقد - المرحلة الثانوية - للصف الثالث - الرياض

١٤٨ص؛ ٢١×٢٣ سم

ردمك ١-٠٦٢-٠٩-٩٩٦٠(مجموعة)

١- البلاغة والنقد - كتب دراسية

٢- الأدب العربي - نقد - كتب دراسية

٣- السعودية - التعليم الثانوى - كتب دراسية. أ- العنوان

ديوي ٤١٤,٧١٢ ١٦ / ١٥٢٠

لهذا الكتاب قيمة مهمة وفائدة كبيرة فلنحافظ عليه ولنجعل نظافته تشهد على حسن سلوكنا معه ...

إذا لم نحتفظ بهذا الكتاب في مكتبتنا الخاصة في آخر العام للاستفادة فلنجعل مكتبة مدرستنا تحتفظ به ...

حقوق الطبع والنشر محفوظة

لوزارة التربية والتعليم

بالمملكة العربية السعودية

موقع الوزارة

www.moe.gov.sa

موقع الإدارة العامة للمناهج

www.moe.gov.sa/curriculum/index.htm

البريد الإلكتروني للإدارة العامة للمناهج

curriculum@moe.gov.sa

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

الحمد للّه رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الأمين، المبلغ عن ربه بلسان عربي مبين.

وبعد فهذا كتابنا الثالث في النقد والبلاغة، نتم به ما بدأناه في سابقيه، من كشف عن سمات الجمال في الكلام البليغ، وإدراك لأسرار الفن في الأدب الرفيع، نطمح من وراء ذلك إلى أن تجد الناشئة في نفسها – حين تقرأ كتاب اللّه المنزل – هزة تقول لها: إن هذا نمط من الكلام لا يقدر عليه بشر، وأن يكون لها من ذوقها المصقول – حين تتصفح ما يعرض لها من كتب – داع يدعوها إلى كل ثمين وجميل، وصارف يصرفها عن كل غث وهزيل.

إن اللغة هي الفن الأعظم لدى الناطقين بالعربية، فأي فتاة عربية فاتها تذوق جمال الآثار اللغوية، فقد فاتها ما في الفن من متعة الوجدان وجلاء الروح.

وإن الفتيات اللائي كتب من أجلهن هذا الكتاب ليعشن أروع سني العمر، السن التي تنفتح فيها النفوس للحق والخير، وتحلم بعالم من الصفاء والنور.

فلعل هذا الكتاب يكون لهن صديقًا وفيّاً، ومرشدًا إلى أصدقاء أوفياء.

واللّه من وراء القصد.

المؤلفون

تطبيقات على ما سبق دراسته من الفنون البلاغية

(١)

بيني مواضع حذف المسند أو المسند إليه أو المفعول به في النصوص الآتية مع بيان أثرها في الجمال الأدبي:

١ – قال ابن عبدربه*:

وأيام خلت من كل خير ... ودنيا قد توزَّعها الكلابُ
كلابٌ لو يألتُمهمُ سألتهم ترابًا ... لقالوا عندنا انقطع التُّراب

٢ – قال ابن عمار يمدح**:

ملكٌ إذا ازدحمَ الملوكُ بمنهلٍ ... ونحاهُ لا يَرِدُون حتى يَصْدُرا
أندى على الأكبادِ من قَطْرِ الندى ... وألذّ في الأجفان من سنة الكرى
قدّاح زَنْدِ المجدِ لا ينفكُّ من ... نار الوغى إلا إلى نار القِرى
ملكٌ يرقُّكَ خَلْقُه أو خُلْقُه ... كالروضِ يَحسُن منظرًا أو مخبرا

٣ – قال أحمد شوقي***:

وسِيَّانِ عندي من أحَبّ ومن قَلَى ... إذا أخذ الأحبابُ بالشُّبُهات

(*) ابن عبدربه: أحمد بن محمد القرطبي الشاعر والكاتب الأندلسي اشتهر بكتابه «العقد الفريد»، توفى سنة ٣٣٨هـ.
(**) ابن عمار: شاعر أندلسي كان وزيرًا في إمارة بني عباد، توفى سنة ٤٧٧هـ.
(***) أحمد شوقي: شاعر مصري يعد أمير الشعراء في العصر الحديث، توفى سنة ١٩٣٢م.

(٢)

وضحي أسباب التقديم والتأخير وقيمتهما البلاغية في النصوص التالية :

(أ) قال ابن حزم*:

لك الحمدُ يا رب والشكرُ ثم ... لك الحمدُ ما باح بالشكر فمْ
لك الحمدُ في كل ما حالة ... فقد خصَّني منك فضلٌ وعمْ
من الماء أنشأتني نُطفةً ... ومن بعدك ذلك لحمٌ ودمْ

(ب) قال شاعر أندلسي يصف برّادة (أي زيرًا):

وكالنار، من سرِّ التُّرابِ كِيانُها ... تُعَدُّ لماءٍ في هواءٍ مُعدّلِ

(جـ) قال أحمد شوقي:

ورُدَّت على أعقابها الروم بعد ما ... تناثرَ منها الجيشُ أو كاد يذهبُ
جناحَيْ في شبهِ الشَّباكين من قنًا ... وقلبًا على حِّر الوغى يتقلبُ
على قُلَلِ الأجيالِ حيرى جموعُهُمْ ... شواخصُ ما إن تهتدي أينَ تذهب

(٣)

بيني أسباب الوصل والفصل في النصوص الآتية:

(أ) قال شاعر أندلسي:

يخافُ الناسُ مقلتَها سواها ... أيذعرُ قلبَ حامله الحسامُ
سهما طرفي إليها وهوَ باك ... وتحت الشمس ينسكبُ الغمام

(*) ابن حزم: أبو محمد علي أحمد بن سعيد الأندلسي وعالم وأديب، توفى سنة ٤٥٦هـ.

(ب) قال أحمد شوقي:

في الموتِ مـا أعـيـا وفي أسـبـابِه كلّ امـرئ رهـنٌ بطيِّ كـتـابِهِ

(جـ) قال الخليفـة الزاهد عمر بن عبـدالعزيز: «أيها الناس لا تستـصغروا الذنوب والتمسوا رضا اللّه بالتوبة، إن الحسنات يذهبن السيئات».

(د) قال الشاعر:

لا شيء مما ترى تـبـقى بشـاشـتُـهُ يبـقى الإلهُ ويـفنـى المال والـولدُ

لم تُغْـنِ عن هُرْمـزٍ يومًـا خـزائنُهُ والخُلْدَ قـد حـاولت عـادٌ فـمـا خلَدُوا

(٤)

بيني رأيك في حسن التعليل الذي يقدمه لنا الشاعران الأندلسيان فيما يأتي:

(أ) لِئنْ كـان البـيـاضُ لبـاسَ حـزنٍ بأنـدلسٍ فـذاك من الـصـوابِ

ألم ترنـي لبـستُ بيـاض شـيـبي لأني قـد حـزنتُ على الشـبـاب؟!

(ب) عـيّـرتموني بالـنحـولِ وإنّمـا شـرفُ المهـنَّد أن ترقَّ شِـفـارُهُ

(٥)

بيني أساليب القصر في النصوص الآتية موضحة القصر وطريقته:

(أ) قال أحمد شوقي:

ومـا الـسـيفُ إلا آية المـلْكِ في الورى ولا الأمـرُ إلا للـذي يتـغـلبُ

(ب) وقال أيضًا:

هل البـأسُ إلا بأسُـهم وثبـاتُهم أم العـزمُ إلاّ عـزمُـهم والتـلبُّبُ[1]

أم الدينُ إلا مـا رأتْ من جـهـادهم أم الملكُ إلاّ مـا أعـزوا وهيّـبـوا

(١) تلبب الرجل للحرب: أي تشمر لها.

(٦)

بيني رأيك في الكنايات التي تتضمنها النصوص التالية مع بيان قيمتها البلاغية:

(أ) قال تعالى :

﴿ وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ ٱلْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا ﴿٢٩﴾ ﴾ (الإسراء)

(ب) وقال تعالى :

﴿ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِى ٱلْأَرْضِ مَرَحًا ﴾ (لقمان ١٨)

(جـ) قال جرير* يهجو الأخطل**:

ما زلتَ تحسبُ كلَّ شيءٍ بعدَهم ... خيلاً تكرُّ عليكُمُ ورحالا

(د) قال المتنبي***:

فمسَّاهم وبسطُهُمُ حريرٌ ... وصبّحهم وبسطُهُمُ ترابُ

ومَنْ في كفِّهِ منهم قناةٌ ... كمن في كفِّهِ منهم خضاب

(هـ) قال الشاعر:

فلسْنا على الأعقابِ تدْمَى كلومُنا ... ولكنْ على أقدامِنا تقطرُ الدِّما

(٧)

وضحي ما في النصوص الآتية من ضروب التجنيس أو المطابقة أو الاقتباس:

(أ) قال الحريري***:

« بيني وبين كِنّي ليل دامس وطريق طامس »

(*) جرير: ابن عطية التميمي أحد فحول الشعراء في العصر الأموي، توفى سنة ١١٠هـ.

(**) الأخطل: غياث بن غوث التغلبي النصراني من فحول الشعراء الأمويين.

(***) المتنبي: أبو الطيب أحمد بن الحسين الشاعر المشهور، توفى سنة ٣٥٤هـ.

(ب) قال تعالى :

﴿ وَإِنَّهُۥ عَلَىٰ ذَٰلِكَ لَشَهِيدٌ ۝٧ وَإِنَّهُۥ لِحُبِّ ٱلْخَيْرِ لَشَدِيدٌ ۝٨ ﴾ (العاديات)

(جـ) قال ابن الرومي***:

سليمُ الزمانِ كمنكوبِهِ ... وموفورُه مثلُ محروبِهِ
وممنوحه مثل ممنوعه ... ومكسوّه مثل مسلوبه
ومحبوبُه رهن مكروهه ... ومكروهه رهنُ محبوبِهِ
ومأمونه تحت محذوره ... ومرجوّه تحت مرهوبه
وريبُ الزمان غدًا كائنٌ ... وغالبُه مثلُ مغلوبه

(د) قال أبو العتاهية**:

أتتْهُ الخلافةُ مُنْقادةً ... إليه تجرِّرُ أذيالَها
ولو رامها أحدٌ غيرُهُ ... لزلزلتِ الأرضُ زِلزالَها

(٨)

بيني رأيك في بلاغة إيجاز القصر في النصوص الآتية:

(أ) قال تعالى: ﴿ وَلَقَدْ رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفْسِهِۦ فَٱسْتَعْصَمَ ﴾ (يوسف ٣٢)

(ب) وقال تعالى: ﴿ وَٱلْفُلْكِ ٱلَّتِى تَجْرِى فِى ٱلْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ ﴾ (البقرة ١٦٤)

(جـ) وقال تعالى: ﴿ لِّيَشْهَدُوا۟ مَنَٰفِعَ لَهُمْ ﴾ (الحج ٢٨)

(**) ابن الرومي: أبو الحسن علي بن العباس الرومي عباسي مشهور، توفي سنة ٢٨٣هـ.
(***) أبو العتاهية: أبو إسحاق إسماعيل بن القاسم أكبر شعراء الزهد في الأدب العربي، توفى سنة ٢١١هـ.

(د) وقال عليه الصلاة والسلام: «حبّك الشيء يعمي ويصم» أخرجه أبو داود وأحمد.

(هـ) وقال أيضًا: « الصحةُ والفراغُ نعمتان من اللّه » أخرجه الدارمي.

(٩)

بيني مواضع إيجاز الحذف فيما يأتي وقيمتها البلاغية:

(أ) قال تعالى: ﴿فَأَجۡمِعُوٓاْ أَمۡرَكُمۡ وَشُرَكَآءَكُمۡ﴾ (يونس ٧١)

(ب) قال الشاعر:

إذا مـــا الـغـــانيـــاتُ برزْن يومًـــا وزجَّـــجْنَ الحـــواجبَ والـعـــيـــونا

(جـ) وقال آخر:

فـــإنَّ المنيـــةَ منْ يـخْـشَـــهـــا فـــســـوفَ تصـــادِفُـــهُ أينمـــا

(١٠)

بيني أساليب الإطناب وقيمتها الجمالية في النصوص الآتية:

(أ) قال ابن الدمينة*:

أيا بانَةَ الـوادي لقـد أشـــرفَ العِـــدا عليـنا يفَـــاعًـــا فـــاعْلمي عِـلْمَ ذلكِ

ويا بانـة الوادي هل أنتِ مـــثـــيـبـــة فـــؤادَ فـتى أعلـقْـتِـــهِ في حـبـــالك

ويـا بانـة الوادي أَلـيـسَ بلـيّـــــةً من الأمـــــر أن يحـــمي عليَّ ظـلالك

(*) ابن الدمينة: عبداللّه بن عبيد اللّه شاعر مجيد في الغزل في القرن الثاني الهجري.

(ب) قال أحمد شوقي:

يسوقُ ويحدو للنجاةِ كتائبَا ... له موكبٌ منها وللعار موكبُ
مؤزّرةٌ بالرعب ملدوغةٌ به ... ففي كلِّ ثوبٍ عقربٌ منه تلسب
ترى الخيلَ من كلِّ الجهاتِ تخيُّلاً ... فيأخذُ منها وهمَها والتهيّبُ
فمن خلفها طورًا وحينًا أمامَها ... وآونةً من كل أوب تألّبُ

(١١)

بيني ما في النصوص الآتية من أنواع التشبيه والاستعارة:

(أ) قال الأعشى :

همْ يطردون الفقر عن جارهمْ ... حتى يُرى كالغُصْنِ الناضرِ

(ب) وقال أبو ذؤيب الهذلي*:

وإذا المنيةُ أنشبَتْ أظفارَهَا ... أَلْفَيْتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

(جـ) وقال أبو تمام**:

فلم يجتمع شرق وغربٌ لقاصدٍ ... ولا المجدُ في كفِّ امرئ والدراهِمُ

(د) وقال البحتري***:

لا تعجبنَّ فما للدهرِ من عجبٍ ... ولا من اللّه من حِصْنٍ ولا هربِ

(*) أبو ذؤيب الهذلي: من مخضرمي الجاهلية والإسلام.

(**) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: أحد أعلام الشعر العربي في القرن الثالث، له مذهب في الشعر أكثر فيه من ألوان البيان والبديع مع عمق في الفكرة.

(***) البحتريّ: أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي، من مقدمي الشعراء في القرن الثالث، اشتهر بسهولة معانيه وعذوبة ألفاظه.

(١٢)

بيني ما في النصوص الآتية من أنواع المجاز المرسل والاستعارة :

(أ) قال تعالى :

﴿ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ فَيُدْخِلُهُمْ رَبُّهُمْ فِى رَحْمَتِهِۦ ۚ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلْفَوْزُ ٱلْمُبِينُ ﴿٣٠﴾ ﴾

(الجاثية آية ٣٠)

(ب) وقال تعالى :

﴿ وَأَنفِقُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ وَلَا تُلْقُوا۟ بِأَيْدِيكُمْ إِلَى ٱلتَّهْلُكَةِ ۛ وَأَحْسِنُوٓا۟ ۛ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿١٩٥﴾ ﴾ (البقرة)

(جـ) وقال أبو دؤاد الإيادي*:

إذا كنت مـــرتادَ الرجـــال لنفـــعـــهمْ فَـرِشْ واصطنعْ عند الـذين بهمْ تَرْمي

(د) وقال دعبل الخزاعيّ** يمدح:

تنافسَ فـيـه الحزمُ والبـأسُ والتـقى وبذلُ اللُّهى حـتى اصطحبْنَ ضـرائرا

(١٣)

وضحي في النصـوص التالية الجمل الخـبرية وأضربها، والجمل الإنـشائية وأنواعها، وبيني المعاني البلاغية التي دلّت عليها:

(أ) قال اللّه تعالى :

﴿ قُلْ كُلٌّ مُّتَرَبِّصٌ فَتَرَبَّصُوا۟ ۖ فَسَتَعْلَمُونَ مَنْ أَصْحَٰبُ ٱلصِّرَٰطِ ٱلسَّوِىِّ وَمَنِ ٱهْتَدَىٰ ﴿١٣٥﴾ ﴾ (طه)

(ب) وقال تعالى :

﴿ وَقَدْ مَكَرَ ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَلِلَّهِ ٱلْمَكْرُ جَمِيعًا ۖ يَعْلَمُ مَا تَكْسِبُ كُلُّ نَفْسٍ ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلْكُفَّٰرُ لِمَنْ عُقْبَى ٱلدَّارِ ﴿٤٢﴾ ﴾ (الرعد)

(*) أبو دواد الإيادي: من قدامى الشعراء في العصر الجاهلي.

(**) دعبل بن علي الخزاعي: من شعراء القرن الثالث، اشتهر بمديحه البليغ وهجائه اللاذع.

(جـ) وقال تعالى :

﴿وَلَوْ تَرَىٰٓ إِذْ وُقِفُوا۟ عَلَىٰ رَبِّهِمْ ۚ قَالَ أَلَيْسَ هَٰذَا بِٱلْحَقِّ ۚ قَالُوا۟ بَلَىٰ وَرَبِّنَا ۚ قَالَ فَذُوقُوا۟ ٱلْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿٣٠﴾﴾ (الأنعام)

(د) وقال المقنَّع الكندي*:

فـــإن الـذي بيـني وبـينَ بنـي أبي ... وبين بـني عـــمِّي لمخـــتـلفٌ جـــدّا

إذا جـمعـوا صِرْمِي مـعًـا وقطيعـتي ... جـــمـــعتُ لهـم مني مع الصـلةِ الودّا

(١٤)

بيني ما في النصوص الآتية من أنواع التشبيه ووضحي قيمتها البلاغية:

(أ) قال اللّه تعالى :

﴿مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَٰلَهُمْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِى كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّا۟ئَةُ حَبَّةٍ ۗ وَٱللَّهُ يُضَٰعِفُ لِمَن يَشَآءُ ۗ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ﴿٢٦١﴾﴾ سورة البقرة

(ب) قال رسول اللّه ﷺ :

«المؤمنُ للمؤمنِ كـالبنيانِ يشـدُّ بعضُه بعـضًا» أخرجه الشـيخان والترمـذي والنسائي.

(جـ) قال الأخطلُ يصف الشيب:

رأيْنَ بيـــاضًـــا في ســـوادٍ كـــأنهُ ... بيـــاضُ العـطايا في ســـوادِ المَـطالبِ

(د) وقال أبو تمام:

يعـيشُ المرءُ مـا اســـتـحـيـا بخـيـرٍ ... ويبـــقـى العـــوُد مـــا بقي الـلِّـحـــاءُ

(*) المقنع الكندي من شـعراء العصـر الأموي، كـان شريفًا في قـومه، وهذان البـيتـان من قطعة اختـارها له أبو تمام في مختاراته «ديوان الحماسة».

(١٥)

بيني ما في النصوص التالية من السجع والجناس والتورية:

(أ) قال رسول اللّه ﷺ:

«إن اللّه حرَّمَ عليكم عقوقَ الأمهات، ومنعًا وهاتْ، ووأدَ البناتْ، وكره لكم قيلَ وقالْ، وكثرةَ السؤالْ، وإضاعَةَ المالْ» أخرجه الشيخان.

(ب) وقال ﷺ:

«إن الرفقَ لا يكونُ في شيءٍ إلا زانَهُ، ولا يُنزَعُ من شيءٍ إلا شانَهُ»(١).

(جـ) قال أبو تمام يرثي:

إن الصفائحَ منك قد نُضِدَتْ على مُلْقَى عظامٍ – لو علمتَ ـ عِظامِ

(د) وقال القاضي عياض* في وصف ليلة صيفية باردة:

كأنَّ كانونَ أهدى من ملابسه لشهر تموز ألوانًا من الحُلَلِ

أو الغزالةَ من طولِ المدى خرِفَتْ فما تُفرِّقُ بين الجدْيِ والحمَلِ

(١٦)

بيني الألوان البديعية في النصوص التالية:

(أ) قال اللّه تعالى :

﴿يَسْـَٔلُونَكَ مَاذَا يُنفِقُونَ ۖ قُلْ مَآ أَنفَقْتُم مِّنْ خَيْرٍ فَلِلْوَٰلِدَيْنِ وَٱلْأَقْرَبِينَ وَٱلْيَتَٰمَىٰ وَٱلْمَسَٰكِينِ وَٱبْنِ ٱلسَّبِيلِ ۗ﴾ (البقرة)

(١) جزء من حديثه ﷺ ونصه: « يا عائشة عليك بتقوى اللّه والرفق، فإن الرفق لم يكن في شيء قط إلا زانه، ولا ينزع من شيء قط إلا شانه »، أخرجه الإمام أحمد وأبو داوود.

(*) القاضي أبو الفضل عياض: من علماء الأندلس وأدبائها، توفي سنة ٥٤٤هـ.

(ب) وقال تعالى :

﴿ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَجَعَلَ ٱلظُّلُمَٰتِ وَٱلنُّورَ ۖ ثُمَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ ﴿١﴾ ﴾ (الأنعام)

(جـ) قال أبو العتاهية :

لم تنتقصْني إذْ أسأْتُ وزدْتَني حتى كأنَّ إساءتي إحسانُ

(د) وقال أبو تمام :

لا تُنْكِري عَطَلَ الكريمِ من الغنى فالسيلُ حربٌ للمكانِ العالي

الباب الأول

النقد الأدبى

« تعريفة . وظيفته . غايته

سبق لنا في دروس العام الماضي أن أجملنا القول في موضوع النقد العربي، والعلاقة بينه وبين البلاغة، فعرفتِ أن موضوع البلاغة بعلومها الثلاثة – المعاني والبيان والبديع – هو معرفة الخصائص اللغوية التي تتصل بدقة التعبير عن المعنى، وقوة تأثيره في النفس، وأن موضوع النقد أعم من ذلك، فهو يشمل المعاني كما يشمل الصياغة؛ ومجال البحث في المعاني واسع متشعب، فالمعاني الأدبية مرتبطة بالبيئة المادية والاجتماعية، نابعة من أعماق النفس الإنسانية، ومن ثم يحتاج الناقد إلى أن ينظر إليها من هذه الجهات، ومجال البحث في الصياغة لا يقتصر على الخصائص اللغوية التي عرفناها في علوم البلاغة، بل يشمل خصائص الفنون الأدبية: كالرواية والمسرحية والمقالة. وهذه الموضوعات تؤلف ما يسمى «أصول النقد» فإذا أتقن الدارس هذه الأصول، استطاع أن يتصدى لعمل من الأعمال الأدبية فيكشف عن معناه، ويحكم على قيمته، ويسمى هذا النوع من الدراسة «النقد التطبيقي».

وسنعرّفكِ في هذا العام – إن شاء اللّه – بأصول النقد، ثم نعرض عليكِ نماذج من النقد التطبيقي، ونوقفكِ على طريقته. ولا تحسبنّ أن هذا النوع من الدراسة يعني النقاد الأدبيين وحدهم، أولئكِ الذين يكتبون المقالات النقدية في الصحف، يتناولون فيها قصيدة أو رواية أو مسرحية أو قصة قصيرة. فإن المعرفة بأصول النقد والتمرّس بالنقد التطبيقي، لازمان لكل مثقف، ولو لم يخط حرفًا في نقد كتاب، لأن هذه الممارسة وتلك المعرفة تأخذان بيده إلى عالم الأدب وما فيه من متع روحية سخية. فليس من الضروري أن يكون كل مثقف ناقدًا أدبيًا، ولكن المرء لا

تكتمل له ثقافـته، إلا إذا أيقظ الأدب شعورَهُ وهزّ وجدانـه. ونبّه فكره. ولن يحصل له ذلك بمجرد الاطلاع على الأعـمال الأدبية، بل يجب أن يقرأها قـراءة فهم وتذوق وهذه القـراءة الفاهمـة المتذوقـة لا تتـيسـر له إلا بممارسـة النقد الأدبي أصـولاً وتطبيقًا.

ولعل من الخـير أن نبـدأ رحلتنا مع أصول الـنقد التطبـيقي بتـعريفٍ يجـمع بينهما، ويلخص ما عرفناه – حتى الآن – عنهما، ويفتح الباب لدراسة أوفى نشرع فيها من بعد بإذن اللّه.

فنقول :

النقد الأدبي: اسم يطلق على كـل دراسة تتناول نصًا من الشعـر أو النثر الفنيين، أو طائفة من نصوصهـما، بتفسير يكشف عن معناها، ويبين قـيمتها، ويعين القارئ على تذوق ما فيها من جمال.

وهذا التعريف للنقد يتضمن عدة أركان وهي:

1 – موضوع النقد الأدبي:

وهو النصوص الفنية من شعر ونثر.

2 – وظيفة النقد :

وهي تفسيـر هذه النصوص وبيان قيـمتها من حيث المضـمون (المعنى) ومن حيث الصياغة (الأسلوب).

3 – غاية النقد :

وهي مـساعـدة القارئ على تذوق جـمال هذه النصـوص. وكل ركن من هذه الأركان يحتاج إلى شرح مفصل.

الكتابة الأدبية والكتابة العلمية :

النصوص التي يتناولها النقد الأدبي هي النصوص التي تقرأ لما فيها من متعة، لا لفائدة علمية أو عملية تكتسب من قراءتها. وهذا هو ما يصل الكتابة الأدبية بالفنون الأخرى كالزخرفة والموسيقى، ويميزها عن سائر أنواع الكتابة سواء أكانت منظومة أم منثورة. فقد ألف بعض العلماء مقطوعات في العلوم اللسانية والشرعية المختلفة، كألفية ابن مالك في النحو، ولامية الشاطبي في علم القراءات، لم يقصدوا من هذه المتون إلا تقييد المعلومات بالوزن والقافية ليسهل حفظها، فمثل هذه المنظومات – كما سنرى في حديثنا عن الشعر التعليمي – ولا تسمى شعرًا ولا تدخل في اهتمام الناقد الأدبي، وكذلك الكتب المختلفة المؤلفة في علوم الشريعة أو الطب أو الكيمياء إلخ.. هذه أيضاً لا تسمى أدبًا ولا تدرس دراسة أدبية، لأنها إنما تقرأ لتحصيل فائدة علمية أو عملية، بخلاف القصص والمقالات الوجدانية والشعر العاطفي، فهذه تقرأ طلبًا لمتعة القراءة فحسب.

على أن هناك طائفة من الكتب لا تعد في صميم الأدب ولا يمكن مع ذلك إخراجها منه، فمكانها إذن على هامش الأدب، وإن كان ذلك لا ينتقص من قيمتها في مجالات أخرى. تلك هي الكتب التي لا تقصد إلى المتعة الفنية قصدًا أوليًا، ولكنها تحدث لقارئها هذه المتعة إلى جانب ما تقدمه له من فائدة علمية، حتى إن بعض القراء ربما قصدوا من قراءتها إلى هذه اللذات الفنية دون أن يهتموا كثيرًا بفائدتها العلمية. وعلى رأس هذه الطائفة كتب التاريخ وكتب الرحلات. فمن مؤلفيها من يمتعون

القارئ بطريقتهم في سرد الأحداث، ووصف المناظر، وتقديم الشخصيات، وتحليل الدوافع الإنسانية، حتى لنحسب أننا نقرأ قصة خيالية لا عرضًا علميًا. بل إن القارئ ربما وجد مثل هذه اللذة في قراءة كتاب في علم الفلك يشعره بعظمة الخالق من خلال وصفه لجلال الخلق. وجل ما تنشره الصحف والمجلات هو من هذا النوع. فهذه النصوص إذا تناولها الدارس من جهة تأثيرها الوجداني في قارئها كان عمله نقدًا أدبيًا، إلا أنه في هذه الحالة يسقط من حسابه أهم ما فيها، أعني القيمة العلمية. إن الكاتب الذي يكتب مسرحية تاريخية أو رواية تاريخية، يستطيع بلا حرج أن يضيف من عنده حوادث خيالية لا أصل لها في مصادر التاريخ، أو يأخذ برواية ضعيفة عن حادثة معينة، لأنه لا يريد تحقيق صحة الحادثة بل إمتاع المشاهد أو القارئ بالعمل الفني. فما لم يأت بخطأ بيِّن يحول بين القارئ والاستمتاع بما يقرأ فهو حر في اختيار مادته أو اختراعها. ومع أن القيمة الفنية لبعض المؤلفات العلمية الجيدة يمكن أن تزيد من فائدة هذه المؤلفات لأنها تحببها إلى جمهور أكبر من القراء، فإن حشد المعلومات بدون فحص عن قيمتها الحقيقية، رغبة في إثارة القارئ فحسب، يهبط بكثير من المؤلفات «شبه العلمية» التي يتداولها الناس، إذ إنها تسقط بين العلم والأدب، فلا هي التزمت جانب الحقيقة، ولا جانب الإمتاع.

بناء على هذا يسهل التمييز بين النصوص الأدبية الخالصة، والنصوص العلمية التي تكتسب قيمة أدبية من طريقة عرضها. فالقسم الأول يقصد إلى الإمتاع، ويعتمد على الخيال، ولا يلتزم الحقيقة إلا بالقدر الضروري لقبوله لدى السامع، بل ربما خالف الحقيقة مخالفة صريحة، إذا جاء بفكرة طريفة تشغل وجدان القارئ بطرافتها عن النظر في صحتها كما رأيت في «حسن التعليل».

الأدب الموجه إلى غاية عملية :

قد عرفت الفرق بين الكتابة الأدبية والكتابة العلمية. ولكنَّ هناك فرقًا آخر أكثر خفاء، وهو الفرق بين النصوص الأدبية التي تقصد بها المتعة الفنية وحدها، وتلك التي يرمى القائل أو الكاتب من ورائها إلى غرض عملي، كما كان الشعراء قديمًا ينظمون قصائد المدح ليفوزوا بعطايا الأمراء. وكما يكتب بعض الكتاب اليوم في الصحف التماسًا للكسب.

لسنا بحاجة إلى أن نتوقف طويلاً عند حقيقة أن معظم الكتاب والشعراء قديمًا وحديثًا يكتبون أو ينظمون وفي أذهانهم هدف عملي من الكتابة أو النظم، فهذا الإشكال أمره هين، وحله أن الكاتب حين يكتب، والشاعر حين ينظم، ينبغي أن تستغرقه لذة الكتابة أو النظم بحيث يختفي الغرض العملي منها، فإن بقي هذا الهدف العملي ماثلاً أمام عيني الكاتب أو الشاعر فهذا ندير بأنه لن يحسن نثرًا ولا نظمًا، لأنه إن لم يجد في الكتابة أو النظم متعة فنية خالصة فلن يجد القارئ لكتابته أو نظمه مثل هذه المتعة.

دعونا من هذا الإشكال الهيّن، وتعالوا ننظر في بعض الأنواع الأدبية التي تقصد قصدًا صريحًا إلى غرض عملي. وعلى رأس هذه الأنواع: الخطابة، والرسائل الديوانية.

أما الخطابة فظاهر أن القصد الأول منها هو إحداث أثر عملي معين لدى السامعين، بدفعهم إلى فعل أو ردعهم عن فعل. وكثير ما يكون هذا الأثر – في ظاهر الأمر على الأقل – بعيدًا كل البعد عن الإمتاع الذي تحدثنا عنه، بل إن بعض هذه الخطب يزلزل النفوس، ويوقع الرعب في القلوب، كخطب زياد بن أبي سفيان، أوالحجاج بن يوسف الثقفي. ولكننا إذا تأملنا قليلاً وجدنا أن هذه الخطب لا تبلغ

غرضها العملي إلا من خلال التأثير الوجداني في سامعيها. فما كان الجمهور الذي استمع إلى خطبة زياد البتراء، أو إلى خطبة الحجاج في مسجد الكوفة، ليجد في عبارات التهديد والوعيد التي تساق في كلام عادي مثل ما وجده لهاتين الخطبتين من شدة الوقع، والتأثير الوجداني، لهذا النوع من الخطب أشبه بالسحر، فهي تستهوي النفوس إلى استماع ما يؤذيها، وهذا الاستهواء راجع إلى اللغة الفنية التي تصاغ فيها الخطب. وإذا صح هذا في مثل الخطبتين السالفتي الذكر، فهو أجدر بأن يكون صحيحًا في سائر الخطب، التي لا تصل إلى هذه الدرجة من تحدي مشاعر السامعين.

أما الرسائل الديوانية فأمرها مختلف. وإذا تتبعت تاريخها في الأدب العربي وجدت أنها كانت من أول نشأتها تلتزم التعبير المقتصد عن الغرض، مع تخير اللفظ المطابق للمعنى. فكانت هذه العناية بتخير اللفظ المناسب هي التي تكسبها جمالاً أدبيًا مع وفائها بالغرض العملي المقصود منها. فلما أسرف كتّاب الرسائل الديوانية في استعمال الحيل اللفظية التي لا يتطلبها المعنى كالسجع والجناس، بَعُد هذا الفن عن طبيعته، ووقع كتّاب الرسائل الديوانية في تكلف البديع، فزادوه بعدًا عن القيمة الفنية الحقيقية.

ولكل نوع أدبي طبيعته التي تميزه، وإن اتفقت جميع هذه الأنواع في أن المتعة الفنية هي الشرط اللازم لوجودها، كما سيتضح لك في الباب الثاني.

ماذا نقصد بالمتعة الفنية؟

ليست كل قصة تستهويك بحوادثها، وتثير انفعالك بمواقفها، جديرة بأن تسمىٰ أدبًا.

ولا كل قصيدة تدغدغ إحساسك، وتستثير خيالك، جديرة بأن تسمى شعرًا.

حقًا إنك تجدين نوعًا من المتعة في قراءة مثل هذه القصة أو هذه القصيدة، ولكن إياك أن تحسبي أن هذه المتعة هي المتعة الفنية التي نُحدثك عنها.

فالمتعة الفنية هي المتعة التي تشبعكِ بذاتها، ولا تحفزكِ إلى طلب متعة أخرى.

والمتعة الفنية هي المتعة التي تتيح لكِ أن تتأملي انفعالاتكِ، لا أن تخضعي لانفعالاتك.

وكل انفعال يمكن أن يكون التعبير عنه ممتعًا، حتى الانفعالات المؤلمة أصلاً: كالخوف والغضب والحزن. إن الخائف يجد لذة في التضرع والتذلل لمن يخشاه. والغضبان يجد لذة في إنزال العقاب بعدوه. والحزين يجد لذة في العويل وسكب الدموع. ولكن مثل هذه اللذات تختلف اختلافًا جوهريًا عن اللذة الفنية التي يجدها القارئ لقصيدة في الزهد أو في الهجاء أو في الرثاء. فالتعبير عن الانفعالات بعمل ظاهر كالتذلل أو العنف أو البكاء يلذ الإنسان لأنه يطلق العنان لشعوره فيريحه من ضغط هذا الشعور، ولكن هذا التعبير يمكن أن يكون صوابًا أو خطأ، وخطؤه أو صوابه يرجعان إلى توجيهه نحو هدفه الصحيح. أما اللذة الفنية فإنها تعبير باطني لا ينتهي إلى عمل ظاهر. إن الشاعر حين ينظم قصيدة، والروائي حين يكتب قصة، لا يزيدان على أن يبرزا انفعالهما في شكل منظم مفهوم. وقارئ القصيدة أو القصة لا يزيد على أن يتلقى هذا الانفعال في شكله المنظم المفهوم فيساعده على أن ينظم انفعالاته ويفهمها، وبذلك يستطيع أن يسيطر عليها، فيعيش في سلام مع نفسه ومع الناس. ومن أجل ذلك ارتبطت الميول الفنية الأصيلة بدماثة الطبع وحسن الخلق.

ولكن ثمة أنواعاً من الفن والأدب لا تساعدك على تنظيم انفعالاتك وفهمها بل تكتفي بإثارتها. هذه الأنواع من الفن الرخيص والأدب الرخيص تمتعكِ إمتاعًا سريعًا سهلاً بقدر ما فيها من التعبير عن انفعالاتكِ، ولكنها تترك هذه الانفعالات في ثورة جامحة تنشد المزيد من الإشباع في دنيا الواقع العملي.

ومن هذا القبيل تلك القصص التي تزين للشباب ممارسة الرذيلة، أو تستثير في نفوسهم دوافع الجريمة، فهذه ليست من الفن الحقيقي أو الأدب الحقيقي في شيء.

٢ - وظيفة النقد

للناقد عملان في النص الأدبي: **(أ) التفسير (ب) التقويم**[١]. وكل من هذين العملين يتناول النص الأدبي من جهتيه: المضمون أو المعاني والصياغة أو الأسلوب. ولذلك ينبغي لنا أن ننظر أولاً: في تحليل النص الأدبي من هاتين الجهتين، ثم نقسم الكلام بعد ذلك على النحو التالي:

(أ) تفسير النص الأدبي:

أولاً : من حيث الشكل.

ثانيًا : من حيث المضمون.

(ب) تقويم النص الأدبي:

أولاً : من حيث الشكل.

ثانيًا : من حيث المضمون.

تحليل النص الأدبي:

لقد شاع عند نقادنا العرب القدماء النظر إلى الشعر والأدب عامة على أن له جانبين: جانبٌ معنويٌّ وجانبٌ لفظيٌّ. وذهب بعض النقاد المعاصرين إلى تحليل الأدب إلى«عناصر» أربعة: الفكرة والعاطفة والخيال والعبارة. وسيرد عليك شيء من حديث ذلك في القسم الخاص بفنون الشعر. ولكننا نود أن ننبهكِ منذ الآن إلى أمرين:

---

(١) المراد بالتقويم هنا تبيان قيمة الشيء. وكثير من الكتَّاب يعبرون عن هذا المعنى بقولهم «التقييم» وهو اشتقاق خاطئ لأن الياء في «قيمة» غير أصلية، بل منقلبة عن واو فيجب أن ترد إلى أصلها.

١ – الأمر الأول :

إن ما يسميه بعض النقاد «عناصر الأدب أو عناصر الشعر» ليست أشياء متميزة يمكن فصل بعضها عن بعض. يمكنك مثلاً أن تتحدثي عن الفكرة والعاطفة والخيال والعبارة في بيت المتنبي:

أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدبي وأسمعَتْ كلماتي منْ بهِ صمَمُ

فتقولين إن الفكرة هي بلاغة المتنبي وسيرورة شعره، وإن العاطفة هي الفخر، وإن الصورة الخيالية هي أنه جعل للأعمى نظرًا، وللأصم سمعًا، وإن العبارة هي تنسيق للألفاظ الدالة على ذلك في جملة مبدوءة بضمير المتكلم وهو محور تفكير الشاعر، ثم إنه عطف جملة على جملة، وراعى في ترتيب ألفاظ كل منهما مطابقة ذلك لمقتضى الحال، كما راعى التناسب بين الجملتين، على ما عرفت في دراستك لعلم المعاني.

مثل هذا التحليل يعينكِ بلا شك على فهم البيت ثم الحكم على قيمته من بعد. ولكنك إذا تأملت هذا التحليل فضل تأمل، وجدت أن كل عنصر من هذه العناصر يتوقف على العناصر الثلاثة الأخرى، وأنها جميعًا تكون وحدة متكاملة، هي أولاً وأخيرًا وحدة الانفعال أو الشعور. هذه الوحدة هي أول ما يطالعكِ حين تقرئين نصًا أدبيًا وآخر ما يبقى في نفسكِ منه أيضًا. وإذا نجح الشاعر أو الكاتب في أن ينقلها إليكِ، ونجحت أنتِ في أن تتلقيها عنه، فقد تحققت اللذة الفنية التي تُطلب من قراءة الأعمال الأدبية.

إن الشعور بنوع من العزة الشخصية التي لا تستند إلى جاه موروث، أو إلى مال مكتسب، بل إلى موهبة ربانية نادرة، هذا هو الانطباع الذي يخرج به القارئ

لبيت المتنبي. ولكن هذا الانطباع ما كان ليحصل في نفوسنا لو لم يسند إلى دعوى لها حظ من القبول، أو يجيء في مثل هذه الصياغة الخيالية أو ترتب ألفاظه مثل هذا الترتيب المحكم.

فالأولى بكِ أن تتصوري عناصر الشعر كما تتصوري أبعاد الجسم الواحد من طول وعرضٍ وعمق، فكما أن هذه الأبعاد الثلاثة تكوِّن وحدة الجسم، فكذلك عناصر الشعر تكوِّن وحدته.

٢ – الأمر الثاني :

إن تحليل النص الأدبي إلى هذه العناصر الأربعة: الفكرة والعاطفة والخيال والعبارة، ليس إلا تفصيلاً لجانبي المعنى واللفظ، أو المضمون والشكل. فالمعنى (أو المضمون) يشمل الفكرة والعاطفة وهما في بيت المتنبي فخره بسيرورة شعره، واللفظ (أو الشكل) يشمل الطريقة الخيالية التي عبر بها عن هذا المعنى، والألفاظ التي اختارها ورتبها ليوصل معناه، بالطريقة التي أرادها، إلى قارئه أو سامعه.

ومن السهل أن ترى إمكان تحليل النص الأدبي إلى عناصر أكثر دقة وتفصيلاً من هذه العناصر الأربعة، وإن بقي كل تحليل للنص الأدبي دائرًا في حدود المضمون والشكل، أو المعنى واللفظ، وسنقتصر منذ الآن على استعمال الاصطلاحين الأولين لأنهما أشمل من الأخيرين: حيث إن كلمة «المعنى» تدل عادة على المعنى الجزئي الذي ينهض به بيت من الشعر أو جملة من النثر دون المعنى الكلي الذي تدل عليه القصيدة بتمامها، أو الرواية بمجموع فصولها، كما أن كلمة «اللفظ» تنصرف عادة إلى الكلمة المفردة من حيث هي مجموعة أصوات ترمز لها حروف، فإذا توسعنا في معناها لم تجاوز الاستعارة أو التشبيه، وبناء الجملة أو الفقرة، أما التناسب بين

أجزاء القصيدة، وطريقة عرض أحداث الرواية، أو بناء فصول المسرحية، فبعيدان أشد البعد عن مفهوم «اللفظ». هذا في حين أن «المضمون» اصطلاح واسع، يدل على كل ما يريد الشاعر أو الكاتب أداءه من أفكار أو انفعالات أو مواقف، وتقابلها وتشبهها في السعة كلمة «الشكل» التي تدل على كل ما يتعلق بالصياغة الفنية، ابتداء من رسم الحروف وجرس أصواتها إلى الشكل الكامل للعمل الأدبي وبعض ذلك داخل في علوم المعاني والبيان والبديع التي سبقت لك دراستها، وبعضه الآخر في الفروق بين لغة الشعر والنثر والخطابة، وبناء الرواية والمسرحية والقصة القصيرة.. إلخ، مما ستدرسينه هذا العام إن شاء اللّه.

(أ) تفسير العمل الأدبي

أولاً : من حيث الشكل

العلاقة بين الشكل والمضمون :

لما شـاع بين الأدباء والنقاد قـديمًا وحديثًـا قولهم: إن الأدب يتـألف من لفظ ومعنى، أو من شكل ومضمون، استتبع ذلك الخلاف حول تقديم أحد الجانبين: هل تقدم قـصيدة على قصـيدة لأن الأولى أرشق لفظًا، وأحسن نظمًـا، أو لأنها ألطف معنى، وأحكم مغزى؟ هل يقدم كاتـب روائي على كاتب آخر لأن الأول أكثر إحكامًا لبناء روايته وأحـسن تصرفًا في ترتيب أجزائهـا، أو لأنه أصدق تصورًا لمجتـمعه وأصوب حكمًا على ما يجري فيه؟

ولعله قد وضح لك مما قدمناه عن وحدة الشعور، أن مثل هذه الأسئلة تستند إلى تحليل خاطئ للعمل الأدبي، ولذلك يجب أن تستبـعديها منذ الآن، حتى لا تعود فتعترض سبيلنا عندما نتحدث عن «تقويم العمل الأدبي» ولكن لابد لنا قبل تفصيل القول في عمليتي التفسيـر والتقويم من أن نطرح سؤلاً آخر، وهو: بأيهم ينبغي أن نبدأ: بالمضمون أم بالشكل؟

إذا كان الشعور، أو ما يعبر عنه بعض النقاد «بالتجربة»، هو أول ما يطالعنا من العمل الأدبي، وآخـر ما يبـقى في أذهاننا بعد قراءته، وهو الـذي يحرص الكاتب أو الشاعر أن يثيره في نفوسنا، كما ثار في نفسه، فينبغي أن نقول: إن مضمون العمل الأدبي ليس شيئًا آخر سوى هذا الشـعور، وأن نقول – ومن ثم –: إنه أولى بالتقديم إذا أردنا أن نفسر العمل الأدبي أو نقومه.

ولكننا – من ناحية أخرى – لا نتلقى هذا الشعور إلا من خلال كلمات اختيرت من بين ألوف الكلمات التي يحوي عليها المعجم، وصيغت في تراكيب ميزت من بين عدد هائل من التراكيب التي تسمح بها قواعد اللغة، وانتظمت بعد ذلك كله في شكل فني نسميه شكل القصيدة، أو شكل الرواية، أو شكل المسرحية، أو شكل القصة القصيرة، والحقيقة أن كل شكل من هذه الأشكال يقبل من أنواع التصرف فيه ما يجد المنشئ نفسه أنه قادر عليه أو محتاج إليه.

سلي نفسكِ: هل تستطيعين أن تقولي إنك فهمت قصيدة ما، أو رواية ما، أو مسرحية ما، إن أنت لم تقرئيها من البداية إلى النهاية؟ فوحدة الشعور لا تكتمل إلا باكتمال الشكل، وسواء أكان الشكل مؤلفًا من مئات الصفحات – كما في الأعمال الروائية الكبيرة – أم كان مؤلفًا من جملة واحدة – كما في الأمثال السائرة – فإن المعنى لا يكتمل إلا باكتمال النص.

وهكذا لا يمكنكِ فهم العمل الأدبي إلا إذا استوعبت عملية الاختيار المستمر التي يقوم بها المنشئ ابتداء من أول لفظ يضعه حتى آخر لفظ.

وإذا كنت تذكرين ما قاله إمام البلاغين العرب عبدالقاهر الجرجاني عن «النظم» فستجدين أنه لا يخرج عن هذا المعنى.

وبديهي أن «التقويم» أو الحكم يتبع «التفسير» أو الفهم. فإذا عجزت عن فهم نص فأنت عن تقويمه أعجز. أي إن وظيفة النقد تتعطل كلها إذا لم تسلكي إلى العمل الأدبي السبيل الذي لا سبيل غيره، وهو إدراك الشكل.

هذا، على شرط أن تتذكري دائمًا أن الشكل الأدبي ليس إلا عملية اختيار: اختيار الكلمة المناسبة دون سائر الكلمات التي تعرض نفسها، والتركيب المناسب دون سائر التراكيب التي تبدو ممكنة، والقالب الفني المناسب وإن ظن من لا خبرة له بفن الأدب أن قالبًا ما يمكن أن يحلَّ محلَ قالب آخر.

ولأي شيء تكون هذه المناسبة؟ إنها للمضمون بالطبع. فنحن إذ نتكلم عن الشكل لا ننسى ولو للحظة واحدة أن قيمة هذا الشكل تنحصر في صدق دلالته على المضمون، ولهذا نقول: إن الشكل والمضمون يكوِّنان وحدة لا تنفصل، ولعلك عرفت مما مر بك في الأعوام الماضية من أمثلة البديع المتكلف، أو الاستعارة الرديئة، أن هذه الرداءة وهذا التكلف إنما جاءا من انقطاع الصلة أو ضعفها بين الشكل والمضمون.

وما دمنا نسلِّمُ بأن الشكل لا ينفصل عن المضمون، وأن فهم الأول هو طريقنا إلى فهم الثاني، فطبيعي أن نبدأ الكلام على «التفسير» بالشكل، ثم نثني بالمضمون. وكذلك نفعل «بالتقويم».

على أننا قبل أن نشرع في ذلك، نرى من الضروري أن نزيل شبهة لعلها خطرت لك.

فربما مرّ بك أن أعمالاً روائية معينة نقلت إلى المسرح، أو أعمالاً روائية أو مسرحية نقلت إلى السينما. أفلا يدل ذلك على أن قالبًا فنيًا يمكن أن يحل محل قالب آخر؟

وجواب ذلك يسير جدًا. فأنت إذا قرأت العمل الأدبي في صورته الروائية، ثم قرأته أو شاهدته في صورته المسرحية أو السينمائية، تبين لك، بشيء من التأمل، أن بين الصورتين اختلافًا غير هيّن، وتستطيعين أن تدركي ذلك بسهولة إذا نظرت إلى اللوحات التي تزين بها بعض الروايات، فهذه اللوحات تعبر – فيما يظهر – عن مضمون الرواية، ولكن الحقيقة على خلاف ما يظهر لك بادي الرأي. فلو أنك أغمضت عينيك وتخيلت مناظر الرواية لكان من الجائز جدًا أن تتخيلها على غير ما أداها الرسام. وإذن فالذي عمله الرسام في الحقيقة هو أنه استوحى عملاً فنيًا –

ثانويًا – من عمل أصلي. أي أنه قـدم عملاً مخـتلفًا عن الأول، وأقل منه قيـمة على الأرجح، وهكذا الشـأن فيمن يـحول رواية إلى مسـرحيـة أو مسـرحية إلى فـيلم سينمائي فهذه في واقع الأمر أعمال جديدة وإن كان القائمون بها فنانين ثانويين.

الجرس والإيقاع :

اللغة أصـوات ترمز إلى معانٍ. وقـد قال بعض علمائنا القدامى: إن هنـاك علاقة طبيـعية بين الصـوت والمعنى. وبالغ فريق من الشـعراء الفرنسـيين المحدثين في ذلك الرأي – وهم الشعـراء الرمزيون – فـزعموا أن لجَـرس كل حرف من حـروف اللغة تأثيرًا خـاصًا به، كالتأثـيرات المختلفة التي ننسـبها إلى الألوان المخـتلفة. ولا شك أن «الاصطلاح» يضعف هذه الصلة الـطبيعيـة إلى حد كبيـر، بل يمحوها في كثـير من الكلمات.

وأوضح مـا يظهر ذلك في لغـة العلم، فـاصطلاحات النحـو كالاسم والفـعل والرفع والنصب والجر والجزم، لا ترتـبط بمعانيها ارتباطًا صـوتيًا، وإن كان من الواضح أن معظم هذه الاصطـلاحات نقلت عن معـان سابقة لعـلاقة لوحظت بين المعنى الأول والمعنى الـنحوي المسـتـحـدث. ولكننا نلاحظ في الكتـابة الفنيـة، أن الشاعر أو الناثر يستغل هذه الرابطة الطبيعية بين الصوت والمعنى في نقل شعوره إلينا، ويربط بين صوت الحرف الواحد (وهو ما نسـميه الجرس) وتكراره بطريقة منتظمة (مما يدخل تحت اسم الإيقاع).

تأملي هذا البيت لأحمد شوقي يصف غوطة دمشق:

جـرى وصـفَّـق يلقـانا بهـا بردَى كـمـا تلقَّـاكَ دونَ الخُلْدِ رِضـوانُ

ولاحظي أَلِفَاتِ المد التي تتتابع على مسافات متساوية تقريبًا، والألف حركة ينفتح بها الفم، ففيها انطلاق وخفة، وفي تعاقبها على هذا النحو إيقاع منتظم يشبه الترنم. وسترد عليك أمثلة أخرى لارتباط الصوت بالمعنى حين تدرسين لغة الشعر.

المفـــردات :

الوحدة اللغوية التي تلي الصوت هي وحدة الكلمة. وما دمنا قد اتفقنا على أن اصطلاح «الشكل» يدل على كل اختيار يقوم به الشاعر أو الكاتب من بين عدة طرق تبدو ممكنة، فتخير أنسب المفردات لأداء المعاني الجزئية هو الدرجة الثانية من درجات الشكل الأدبي.

والمفردات تتفاوت من جهات كثيرة :

تتفاوت من حيث الشيوع أو الغرابة. ولا خلاف في أن الكلمات الوحشية المهجورة يجب إسقاطها من الحساب، فهذه كلمات ميتة لأنها فقدت دلالتها، ولذلك عدها البلاغيون استعمالاً مخالفًا للفصاحة. على أن الفروق بين المفردات من هذه الناحية فروق نسبية فحسب، أي أن من المفردات ما يكون شائعًا في عصر من العصور، ثم يهجر أو يقل استعماله. ولا شك أننا إذا أردنا أن نفهم أدب عصر ما، فلابد أن نعرف معجم ذلك العصر، فلا نحكم بالغرابة على مفردات الشعر الجاهلي مثلاً اعتمادًا على مقاييس الاستعمال الحاضر. على أن العصر الواحد أيضًا يعرف درجات من الغرابة في المفردات وهو ما نسميه السهولة والصعوبة. فشعر الحجاز في العصر الأموي مثلاً كان أسهل من شعر العراق، ولذلك قال جرير عن شعر عمر بن أبي ربيعة: هذا شعر حجازي إذا ورد العراق برد.

هذا مع أن شعر جرير كان أميل إلى السهولة من شعر مواطنه الفرزدق. وكان الشعراء في العصر العباسي يتوخَّون الكلمات القليلة الاستعمال نسبيًا عندما يطرقون موضوعًا من الموضوعات التي اختص بها الشعر القديم، كوصف الرحلة أو الصيد، فهذا بشار بن برد يصف جمله فيقول:

أمَقُّ غُرَيْرِيٌ كأنَّ قُتودَهُ على مُثْلِثٍ يدمَى من الحُقْبِ حاجبُه[1]

وهو الذي يقول متغزلاً :

إنَّ في بُردِيَّ جسمًا ناحلاً لو توكأتِ عليه لانهدمْ

ومن الشعراء العباسيين من سهَّل ألفاظه حتى اقتربت من كلام العامة، وعلى رأس هؤلاء أبو العتاهية شاعر الزهد. ولكن منهم أيضًا من كان يتحرى الغريب من الألفاظ والصيغ إظهارًا لعلمه باللغة، أو طلبًا لفن من فنون البديع. وممن عيبوا بذلك أبو تمام، كقوله مادحًا:

أهْيَسٌ أليسٌ لجّاءٌ إلى هِمَمٍ تُغَرِّقُ الأسْدَ في آذيِّها الليسا [2]

وقوله في مطلع قصيدة:

قَدْكَ اتَّئِدْ ، أربيتَ في الغُلَوَاءِ كمْ تعذلون وأنتمو سُجَرائي[3]

وكان من الكتاب من يتسامح بإيراد شيء من الألفاظ العامية إذا اقتضى المقام ذلك، وكذلك كان يفعل الجاحظ إذا حكى بعض كلام العوام في نوادرهم، فكان

---

(١) أمَقُّ: طويل، غريري: نسبة إلى فحل عندهم مشهور. القتود: ما يحمل على ظهر البعير. مثلث: أي ذي أتن ثلاث كناية عن حمار الوحش القوي. الحقب: حمر الوحش التي في بطنها بياض، ومجمل البيت تشبيه جمله بحمار الوحش القوي.

(٢) أهيس أليس: شجاع. والآذي: الموج، فالمدوح شجاع، هممه تغرق الأسد الشجعان في موجها.

(٣) قدك: اسم فعل أمر بمعنى كف. اتئد: تمهل. أربيتَ: زدت. الغلواء المبالغة. السجراء: الأصدقاء الأوفياء.

يستجيز روايته مغلوطًا ملحونًا، لأن النادرة تبرد – في رأيه – إذا نقلت عن عبارتها الأصلية إلى عبارة فصيحة.

وتتفاوت الكلمات أيضًا من حيث الدقة في أداء المعنى، وربما توهم القارئ. ترادفًا بين كلمتين تختص كل منهما بمعان لا تفي بها الكلمة الأخرى. فكلمة «العلم» لا تساوي كلمة «المعرفة»، وكلمة «الحمد» لا تساوي كلمة «الشكر»، وكلمة «الخوف» لا تساوي كلمة «الفزع» وهكذا[1]. وبعض هذه الفروق يُعْرَفُ من معاجم اللغة، ولكن بعضها الآخر لا يعرف إلا بالذوق اللغوي الذي يحصل من إدمان القراءة للنصوص الجيدة، وملاحظة وجوه الاستعمال في الحياة العادية. فكلمة «المحيَّا» مثلاً لا تصلح إلا في المدح، وكلمة «القفا» لا تصلح إلا في الهجاء، وكلمة «الجيد» لا تصلح إلا في الغزل ونحوه، وكلمة «الصخر» تناسب معنى القوة والصلابة، وكلمة «الحجارة» تناسب معنى الجمود وبلادة الحس، مع أن المسمى واحد. وكلمة «فتى» تناسب القوة والشجاعة، وكلمة «غلام» تناسب الخفة والطيش، ولذلك عيبت على ليلى الأخيلية في قولها تمدح الحجاج:

إذا نزلَ الحَجَّاجُ أرضًا مريضةً ... تتبَّعَ أقصى دَائِها فشفاها
شفاها من الداءِ العُضالِ الذي بها ... غلامٌ إذا هزَّ القناةَ ثناها

ومرد هذه الاختلافات ونحوها إلى أن معنى الكلمة يتضمن مواقف انفعالية توحي بها الكلمة، وربما صعب تحديد مصدرها، فمنها ما يرجع إلى إيحاء الصوت، الذي تحدثنا عنه فيما سبق، ومنها ما يرجع إلى الكلمة تستعمل بين فئة من الناس دون فئة، أو أنها شاعت في عصر دون عصر.

وإذْ قد عرفت أن وحدة الشعور أو الانفعال هي قوام العمل الأدبي، فطبيعي أن

(١) راجع النص السادس «من المكتبة النقدية والبلاغية» في كتابنا «البلاغة والنقد» للصف الثاني.

يحـرص الشاعـر أو المنشئ على الدلالات الانفعـالية للمـفردات، وأن يجـتهـد في استغلالها لبناء الوحدة الشعـورية للعمل الأدبي، ولذلك يجد القارئ الذوّاقة للكلمة النابية وقعًا خـشنًا، كوقع النغمة الناشزة ولو لم يكن لديه اعتـراض على مسماها. وهذا من أجلِّ الفوائد التي تحصل لقارئ الأدب وإن لم يقصـد إليها قصدًا. فإنه إذا أحسن قراءة الأدب وتذوقه اقتدر على ذلك الفن الذي لا يستغنى عنه إنسان يعيش في مجـتمع: أعنـي فن الكلام الذي يصل به إلى مبـتغـاه في أحاديثـه اليومـية أو مكاتباته العادية، وهذه قدرة لا يمـكنه اكتسابها عن طريق الثقافـة العلمية وحدها، حيث إن لغة العلم الخالص إنما تستقيم بإسقاط جميع الدلالات الوجدانية للألفاظ، حتى يصبح اللفظ مجرد علامة على مدلوله.

وقد نبَّـه اللّه سبـحانه وتعـالى على مكان اخـتيار الكلـمة المناسـبة من أدب الحديث، وذلك حيث يقول عز من قائل:

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَقُولُواْ رَٰعِنَا وَقُولُواْ ٱنظُرْنَا وَٱسْمَعُواْ ﴾[1] (الآية ١٠٤ من سورة البقرة)

المـجـــازات :

لا يقتصر اخـتيار اللفظة المناسبة على الحد الذي وصـفناه من مراعاة جرس الكلمة ولونـها الانفعـالي، فربما تصرف الشـاعر أو الكاتب في اسـتعمـال الكلمة بإخراجها عن معناها المألوف ليصل إلى أداء غرضه على أتم وجه ممكن، شأنه في ذلك شأن المصور إذ يمزج بين لونين أو أكثر ليحصل على اللون الذي يطابق رؤيته ووجدانه، ولعلك لـو جرَّدت المعنى من هذه الإضافـة أو هذا التصـرف، لبدا لك أن الشاعر أو الكاتب لم يسلك إلى مـعناه طريقًا مباشرًا، وأنه لو فـعل لأداه في عبارة

(١) قال المفسرون : إن كلمة «راعنا» تلتبس بكلمة عبرية سيئة المعنى.

أكثر اختصارًا. ولكن الواقع بخلاف ذلك تمامًا، فإن المعنى الذي يؤديه الشاعر أو الكاتب ليس بذلك المعنى البسيط الذي يدل عليه بعبارة مباشرة، بل هو معنى ذو أبعاد كثيرة، ومثل هذا المعنى لا تدل عليه اللغة إلا إذا عُدِل بها عن سبيلها العادي، ولو أردت أن تؤديه أداءً مباشرًا لشق عليك ذلك وطال بِك القول دون أن تجدي أنكِ بلغت مرادك. وعلى هذا كل ما درسته في العامين الماضيين من أساليب البيان. وإذا شئت مثالاً على ما نقول فتأملي بيت المتنبي:

نحنُ بنو الموتى فما بالنُا نعافُ ما لابدَّ مِنْ شُربهِ

لو أردت أن تنثري هذا المعنى لقلت مثلاً: نحن بشر، لسنا ملائكة خالدين، والبشر محكوم عليهم بالموت منذ الأزل، فكما مات آباؤنا وأجدادنا نموت نحن أيضًا، ونحن نعلم أننا لابد واردو الموت، كما نرد الماء الذي نشربه، ولكن العجيب أننا ننفر من هذا الشراب المحتوم.

فانظري كيف طال الكلام حتى فقد رواءه! على أنك لا تستطيعين أن تزعمي أن هذا الكلام المنثور قد أدى كل ما أداه ذلك البيت الواحد. فإن عبارته غير المباشرة تفتح لنا أبوابًا من التأويل، فكأن كلمات الشاعر لم تعد رموزًا لمسميات معروفة، بل مثيرات تبعث فينا حشدًا من التجارب النفسية يلتقي فيها الخوف والرجاء، والصبر والجزع، والجهل والمعرفة، ليسيطر عليها – مع آخر كلمة من البيت – استسلام حكيم لقضاء اللّه.

إن هذه الكناية «بنو الموتى» لا تدل فقط على أننا بشر هالكون بل تثير في خيالنا ذكريات آبائنا وأجدادنا الذين تركوا هذه الدنيا وانقطعت منها آمالهم وآلامهم، واستمر دولاب الحياة دائرًا بعدهم، فنحن نعالج من أمور الدنيا ما عالجوا، وننال من خيرها وشرها مثل ما نالوا، ولا خيرة لنا ولا لهم في حياة أو موت.

والاستعـارة التي تضمنها قـول المتنبي: «فما بالنا نعاف مـا لابد من شربه» ربما تثيـر في أذهان بعضنا على الأقل ذكريات مرض ألمَّ بنا، ودواء مُـر تجرعناه، ولعل الصورة التي نسترجعها تعود بنا إلى عهد الطفولة، وثَمَّ شخص حَدِب علينا، رفيق بنا، يلزمنا تجرع هذا الدواء الذي نعافه، ولو لم نكن مرضى لما عفناه، ولو لم نكن مرضى ما شربناه.

وهكذا الشـأن في كل شعـر جيـد أو نثـر أدبي فائق، فـإن الشاعـر أو الكاتب يروض اللغة على الوفاء بجميع أغراضه، ويستخرج منها دفائن كنوزها، فإذا شأنه وشأنها كالفارس الماهر على صهوة الجواد الأصيل، يريك، كما قال امرؤ القيس:

« أفانينَ جريٍ غيرِ كزٍ ولا وانِ »

نظم الجملة :

وترتيب أجزاء الجـملة وحذف جزء منها اعـتمادًا على فهم القـارئ، أو إظهار جزء مع كونه مـفهومًا من السـياق، وإجمال المعنى أو تفـصيله، كل تلك أنواع من الاختـيار يقـدم عليهـا الشاعـر أو الكاتب، وعلينا أن نفهـم غرضه من كل تـركيب يختاره. وقد عـرفت قيمة هذه التراكيب في دراسـتك لعلم المعاني، وعرفت أن هذه القيمة تكمن في نوع التأثير الوجداني الذي يتميز به كل تركيب. على أن ما درسته في هذا العلم يقف بك عند حدود الجملة الواحدة أو الجمل القليلة، فيعرِّفك باختلاف أشكال الجـملة تبـعًا لاخـتلاف حـالة القـائل أو حالة المتـلقي، أو اختـلاف الموقف الانفعـالي الذي يمليه مـعنى الجملة نفـسه، ولكن علم المعـاني لا يعرِّفك باخـتلاف أساليب الكلام تبعًـا لاختلاف الموقف العـام الذي يتخذه القـائـل من موضـوعه أو سامعه أو قـارئه. وهذا الاختلاف يجب أن يكون واضحًا أمام الـناقد في دراسته لشكل النص الأدبي.

الأساليب :

هناك ستة أشكال أساسية للأسلوب الأدبي:

الأسلوب الأول: – أسلوب العرض أو التقرير:

والقائل فيه يُعنىٰ بفكرة يريد أن يوصلها إلى سامعه أو قارئه، ولذلك فإن أهم مميزاته، النظام والوضوح، ويغلب هذا الأسلوب على شعر الحكمة أو الشعر التعليمي، وعلى المقال الموضوعي، وسنحدثك عن هذين الفنين بمزيد من التفصيل في الباب الثاني.

الأسلوب الثاني – أسلوب الجدل :

والقائل فيه يتجه إلى خصمٍ محاولاً إفحامه، ولذلك فإن هذا الأسلوب يعتمد على البراعة في استنباط الحجج وسوق الدليل، وهو الأسلوب الشائع في الخطابة السياسية والشعر السياسي، من نحو قول الحسن بن علي بن أبي طالب رضي اللّه عنهما حين أنكر قوم من أصحابه صلحه مع معاوية: «أما بعد فإنكم شيعتنا وأهل مودّتنا، ومن نعرفه بالنصيحة والاستقامة لنا، وقد فهمت ما ذكرتم، ولو كنت آخذًا بالحزم في أمر الدنيا، وللدنيا أعمل وأنصب، ما كان معاوية بأبأس مني ولا أشد شكيمة.. ولكني أشهد اللّه وإياكم أنيّ لم أرد بما رأيتم إلا حقن دمائكم، وإصلاح ذات بينكم، فاتقوا اللّه، وارضوا بقضاء اللّه، وسلموا لأمر اللّه، والزموا بيوتكم، وكفوا أيديكم حتى يستروح بَرٌّ، أو يُستراح من فاجر».

وقول مروان بن أبي حفصة مؤيدًا حق بني العباس في الخلافة، وناقضًا دعوى العلويين (من قصيدة يمدح بها المهدي):

يا ابنَ الذي ورثَ محمدًا ... دونَ الأقاربِ منْ ذوي الأرحامِ

الوحيُ بينَ بني البناتِ وبَينكم ... قطعَ الخصامَ فلات حينَ خصامِ

أنى يكونُ وليسَ ذاك بكائنٍ ... لبني البناتِ وِراثةُ الأعمامِ

لأسلوب الثالث – أسلوب الحض :

وهو الأسلوب الذي يراد به الحث على أمر أو التنفير من أمر. وهو يعتمد على الجمل الإنشائية فـي إثارة الانفعال، ويكثر من أسلوب التمثـيل، وتتفاوت درجاته بين اللين والعنف، وهذا هو الأسلوب الغالب في الخطابة الوعظية.

وثمة صفة مـشتركة بين الأساليب الثلاثة السابقـة وهي أن القائل يقصد إلى غرضه قصدًا مـباشرًا، وأنه غالبًا، يتمثل مخاطبًا مـعروفًا، وذلك بخلاف الأساليب الثلاثة التالية وهي:

الأسلوب الرابع – أسلوب الوصف:

واهتمام القـائل هنا منصب على الموضوع، سواء أكان الموضـوع الذي يصفه مـاديًا أم مـعنويًا، وهو الأسلوب الذي يـغلب على مـعظم فنون الشـعـر والكتـابة الأدبية، ولذلك قال ابن رشـيق: إن الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ويلاحظ أن أسلوب الوصف يتناول حالة قائمـة، فأنه يستوقفك لتتـركي ما كان أو سيكون وتلتـفتين فقط إلـى ما هو كائن، وبما أن الـذهن يصعب عليـه الاستمـرار في هذا الموقف، فإن إطالة الوصف تدعو غالبًا إلى الإمـلال، ولذلك ينتقل الكاتب أو الشاعر عادة بين أسلوب الوصف والأساليب الأخرى، ولا سيما الأسلوب التالي وهو:

أسلوب القصص (أو السرد) :

فهذا الأسلوب الخامس أكثر تشويقًا للقارئ أو السامع، لأن النفس مجبولة بفطرتها على التطلع إلى كل جـديد، ولا سيما إذا لُوِّح لهـا بما يدل على أحداث متـوقعة. فـهنا يجد الذهن لذة في افتراض الـفروض، ويظل طول سماعه للقـصة أو قراءته لها مـتسائلاً: هل تتحقق هذه الفروض أو لا تتحقق؟ وبراعة القصاص تكمن في أنه يستثير في ذهن قارئـه

أوسامعه عدة فروض لا فرضًا واحدًا، فإذا تحقق واحد منها دون الآخر، أو لم يتحقق واحد منها أصلاً، شعر القارئ أو السامع بلذة المفاجأة دون أن يصدم بمخالفة ظنه.

وثمة أسلوب سادس يحمل شيئًا من طابع القصص وشيئًا من طابع الوصف ونعني به **أسلوب الحكاية**. ففي هذا الأسلوب ينتحي القائل أو الكاتب جانبًا ويتركنا نواجه شخصية أو أكثر في كلام أو حوار يصف حالة، أو يسرد حادثًا، فهذا الحديث أو الحوار يكشف عن طبيعة الشخصية أو الشخصيات التي تتحدث، وإذن فهو نوع من الوصف، إلا أننا نستخرج بأنفسنا صفات هذه الشخصيات من كلامهم، ثم إننا نلاحظ حدثًا ينمو من خلال كلام الشخصية التي قدمها لنا القائل، أو الحوار بين عدد من الشخصيات، ومن هنا فإن الحكاية تكون قريبة من القصص.

والواقع أن هذا الأسلوب يمكن أن يحل محل القصص والوصف، كما يمكن أن يتضمن شيئًا من خصائص الأساليب الثلاثة الأولى، ولذلك أمكن أن يعتمد عليه – وحده – فن أدبي شديد التركيب، واسع المدى، وهو فن المسرحية، الذي سنعرفك بأهم أصوله ونطلعك على نماذج منه في الباب الثاني.

ولعله قد تبين لك من هذه اللمحة عن الأساليب الأدبية أن لكل منها وظيفة خاصَة، وطريقة مميزة فهناك **تأثير عقلي وتأثير وجداني**، وكلاهما يتم **بطريق مباشر أو غير مباشر**، والطبيعة البشرية تحتاج إلى الوظيفتين، وتتأثر بالطريقتين، ولذلك فإن من أسرار إعجاز القرآن الكريم أنه يجمع بين الأساليب الستة جمعًا محكمًا بحيث يتغلغل إلى جوانب النفس، ويستحوذ على كل قواها. ولا تكاد تخلو سورة من سور الكتاب العظيم من هذه الأساليب الستة، وربما اجتمعت في الآيات القليلة متناسبة مستوية متمكنة متآزرة. وإذا أردت مثالاً على ذلك فاقرئي الآيات من (٥٤ – ٦٤) من سورة الأعراف تلاحظين تقريرًا يدعمه الوصف في الآية الأولى:

﴿ إِنَّ رَبَّكُمُ ٱللَّهُ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ فِى سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ ٱسْتَوَىٰ عَلَى ٱلْعَرْشِ يُغْشِى ٱلَّيْلَ ٱلنَّهَارَ يَطْلُبُهُۥ حَثِيثًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ وَٱلنُّجُومَ مُسَخَّرَٰتٍۭ بِأَمْرِهِۦٓ ۗ أَلَا لَهُ ٱلْخَلْقُ وَٱلْأَمْرُ ۗ تَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٥٤﴾ ﴾

وعلى أثر هذا الوصف الذي يمثل للنفوس عظمة الخالق جل وعلا، آيتان فيهما حض رفيق:

﴿ ٱدْعُوا۟ رَبَّكُمْ تَضَرُّعًا وَخُفْيَةً ۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلْمُعْتَدِينَ ﴿٥٥﴾ وَلَا تُفْسِدُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَٰحِهَا وَٱدْعُوهُ خَوْفًا وَطَمَعًا ۚ إِنَّ رَحْمَتَ ٱللَّهِ قَرِيبٌ مِّنَ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿٥٦﴾ ﴾

ثم تقرئين هذه الآية التي اجتمع فيها جلال الوصف وقوة الدليل وبلاغة العظمة:

﴿ وَهُوَ ٱلَّذِى يُرْسِلُ ٱلرِّيَٰحَ بُشْرًۢا بَيْنَ يَدَىْ رَحْمَتِهِۦ ۖ حَتَّىٰٓ إِذَآ أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَٰهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ ٱلْمَآءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ ۚ كَذَٰلِكَ نُخْرِجُ ٱلْمَوْتَىٰ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ ﴿٥٧﴾ ﴾

ثم تدعم العظة بهذا المثل:

﴿ وَٱلْبَلَدُ ٱلطَّيِّبُ يَخْرُجُ نَبَاتُهُۥ بِإِذْنِ رَبِّهِۦ ۖ وَٱلَّذِى خَبُثَ لَا يَخْرُجُ إِلَّا نَكِدًا ۚ كَذَٰلِكَ نُصَرِّفُ ٱلْءَايَٰتِ لِقَوْمٍ يَشْكُرُونَ ﴿٥٨﴾ ﴾

والمثل يمهد لأسلوب القصص الذي يتضمن الحكاية ويؤكد معاني الوعظ في الآيات التالية:

﴿ لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِۦ فَقَالَ يَٰقَوْمِ ٱعْبُدُوا۟ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُۥٓ ۖ إِنِّىٓ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ ﴿٥٩﴾ قَالَ ٱلْمَلَأُ مِن قَوْمِهِۦٓ إِنَّا لَنَرَىٰكَ فِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴿٦٠﴾ قَالَ يَٰقَوْمِ لَيْسَ بِى ضَلَٰلَةٌ وَلَٰكِنِّى رَسُولٌ مِّن رَّبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٦١﴾ أُبَلِّغُكُمْ رِسَٰلَٰتِ رَبِّى وَأَنصَحُ لَكُمْ وَأَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٦٢﴾ أَوَعَجِبْتُمْ أَن جَآءَكُمْ ذِكْرٌ مِّن رَّبِّكُمْ عَلَىٰ رَجُلٍ مِّنكُمْ لِيُنذِرَكُمْ وَلِتَتَّقُوا۟ وَلَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ ﴿٦٣﴾ فَكَذَّبُوهُ فَأَنجَيْنَٰهُ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥ فِى ٱلْفُلْكِ وَأَغْرَقْنَا ٱلَّذِينَ كَذَّبُوا۟ بِـَٔايَٰتِنَآ ۚ إِنَّهُمْ كَانُوا۟ قَوْمًا عَمِينَ ﴿٦٤﴾ ﴾

طريقة الجد وطريقة الهزل :

هذه الأساليب الستة التي ذكرناها تختلف فيما بينها تبعًا لاختلاف موقف القائل من موضوعه أو من سامعه أو قارئه. ولكننا يجب ألا ننسى أن الهدف النهائي للقائل هو أن يحدث لدى السامع أو القارئ – بدوره – موقفًا من موضوع الحديث، وهذا الموقف لا يخرج عن إحدى الحالتين: إما أن يرى القارئ أو السامع أن موضوع الحديث أعلى من المستوى العادي، فينظر إليه نظرة إكبار واحترام، وإما أن يرى أنه أدنى من المستوى العادي، فينظر إليه نظرة زراية أو استخفاف(١). وللوصول بالقارئ أو السامع إلى أحد هذين الموقفين يحتاج القائل إلى سلوك أحد طريقين: إما تحسين الموضوع بإظهار فضائله وتهوين عيوبه وإما تقبيحه بإظهار عيوبه وتشويه محاسنه. والطريقة الأولى هي طريقة الجد، التي تتبع في شعر المدح والفخر والغزل العفيف، وفي الملاحم القصصية وفي فن المأساة من الأدب التمثيلي. والطريقة الثانية هي طريقة الهزْل التي ينحو نحوها شعر الهجاء والمجون وفن الملهاة من الأدب التمثيلي. ومما تجدر ملاحظته أن طريقة الجد تعتمد الصدق والاقتصاد لتطابق اعتقاد السامع أو القارئ. فإذا أفرط المادح في المدح حتى جاوز حد المعقول، انقلب مدحه هجاء، وهذه حيلة عمد إليها المتنبي في كثير من مدائحه لكافور، كقوله في مطلع قصيدة يذكر فيها إيقاع جيش كافور بشبيب الخارجي.

عدوك مذمومٌ بكلِّ لسانِ ولوْ كانَ منْ أعدائِكَ القمرانِ

وقد كاد المتنبي يفصح عن غرضه في البيت الثاني حيث قال:

وللّهِ سرٌّ في عُلاكَ، وإنما كلامُ العِدا ضربٌ من الهذيانِ

أما طريقة الهـزل فتقبل فيها المبـالغات غير المعقولة لأنهـا أشد إثارة للضحك كقول الطِّرِمَّاح*:

ولو أنَّ بـرغـوثًـا على ظهـرِ نَمـلةٍ يـكِرُّ عـلى صَـفَّـيْ تميـمٍ لولَّـتِ

وقـد رأيت مثـالاً للأساليب السـتـة مجـتمـعة – التـقرير والجـدل والحض والوصف والقصص والحكاية – في الآيات الكريمة التي أوردناها عليك من سورة الأعـراف، وإن شئـت أمثلة لاسـتـخـدام هذه الأساليب فـي طريقة الهـزل فـإنك ستجدينها في هذه الفقرات من كتاب «البخلاء» للجاحظ:

✷ من رسالة سهل بن هرون إلى محمد بن زياد وإلى بني عمّه من آل زياد، حين نعوا مذهبه في البخل وتتبعوا كلامه في الكتب:

«وقلتُ لكم عن إشـفـاقي عليكم: إنَّ لـلغِنَى سَكَرًا، وإن للمـالِ نزوةً، فـمن لم يحفْظِ الغني من سـكرِ الغنى فقد أضـاعَهُ، ومن لم يربطْ المالَ بخوفِ الفـقرِ أهملَهُ، فعـبتمـوني بذلك. وقال زيد بن جَـبَلَة: ليسَ أحُدٌ أفـقرَ من غنيٍ أَمِنَ الفـقرَ، وسُكْرُ الغنى أشد من سكرِ الخمر.

«وعبتـموني حين قلت: إنَّ فضلَ الغنى على القوت، إنما هـو كفضلِ الآلة تكون في الدار إن احتيج إليها استُعْملت وإن استُغْني عنها كانت عدة. وقد قال الحُصَينُ بن المنذر: وددت لو أنَّ لي مثل أُحـد ذهبًا لا أنتفعُ منه بشيء. قيل: فمـا ينفعُكَ من ذلك؟ قال: لكثرةِ من يخدُمني عليه. وقال أيضًا: عليكَ بطلبِ الغنى فلو لم يكنْ لك فيه إلا أنهُ عزٌّ في قلبِك، وشبهةٌ في قلب غيرك، لكان الحظُّ فيه جسيمًا، والنفعُ فيه عظيمًا».

✷ ومن قصة أسد بن جاني :

«وأبو عبدالرحمن هذا شديد البخل، شديد العـارضة، عَضْب اللسانِ، وكان يحتجُّ للبخل ويوصي به ويدعو إليهِ، وما علمْتُ أن أحدًا جرَّد في ذلك كتابًا إلا سهل بن هرون وهو.

(*) شاعر أموي، كان يعتقد مذهب الخوارج، توفي في سنة ١٠٠هـ.

وأبو عبدالرحمن هذا هو الذي قال لابنه:

«أيْ بنيَّ، إن إنفاقَ القراريط يفتحُ عليك أبوابَ الدوانيقِ، وإنفاق الدوانيق يفتحُ عليك أبواب الدراهم، وإنفاقَ الدراهم يفتحُ عليك أبوابَ الدنانير، والعشراتُ تفتحُ عليك أبوابَ المئين، والمئون تفتحُ عليك أبوابَ الألوف، حتى يأتي ذلك على الفرعِ والأصلِ، ويطمِسُ على العين والأثرِ، ويحتملُ القليلَ والكثيرَ. أيْ بنيَّ، إنمَّا صارَ تأويلِ الدراهمِ (دارَ الهمّ) وتأويلُ الدينار (يُدني إلى النارِ). إنَّ الدرهمَ إذا خرجَ إلى غير خَلَفٍ وإلى غيرِ بَدَلٍ، دارَ الهمُّ على دانقِ مُخرِجِه، وقيل: أنَّ الدينارَ يُدني إلى النار، لأنهُ إذا أنفقَهُ في غيرِ خَلَفٍ، وأُخرجَ إلى غير بدَلٍ بقيَ مُخفقًا معدمًا، وتدعوه الضرورةُ إلى المكاسبِ الرديئةِ والطُّعَمِ الخبيثة، والخبيثُ من الكسب يُسقِطُ العدالة، ويُذهبُ بالمروءةِ، ويوجبُ الحدَّ، ويدخل النار.

«وكانَ أبو عبدالرحمن يُعجَبُ بالرؤوسِ ويحمَدُها ويصفُها. وكانَ لا يأكلُ اللحمَ إلا يومَ أضحى، أوْ من بقيةِ أضحيةٍ أوْ من بقيةٍ يكونُ في عرسٍ، أو دعوةٍ أو سُفرةٍ، وكان سمَّى الرأسَ عرسًا لما يجتمع فيه من الألوان الطيبة، وكان يسميه الجامعَ ومرة الكامل

وكان يقولُ: «الرأسُ شيءٌ واحد، وهو ذو ألوانٍ عجيبةٍ وُطعومٍ مختلفةٍ، وكلٌّ قديرٍ وكلٌّ شواءٍ فإنما هو شيءٌ واحد، والرأسُ فيه الدماغُ، فطعمُ الدماغ على حدةٍ، وفيه العينان وطعمهما شيءٌ على حدة، وفيه الشحمةُ التي بين أصلِ الأذنِ ومؤخرِ العينِ وطعمها على حِدَةٍ، على أنَّ هذه الشحمةَ، خاصةً أطيبُ من المخِّ وأنعمُ من الزبدِ وأدسم من السِّلاءِ، وفي الرأسِ اللسان وطعمهُ شيءٌ على حدة»، حتى يقسم أسقاطه الباقية.

«وكان إذا فرغَ من أكلِ الرأس عمَدَ إلى القُحفِ وإلى اللِّحيَيْنِ فوضعهُ بقربِ

بيوت النمل والذَّرِّ، فـإذا اجتمعْنَ فـيه أخذَهُ فنفضَـهُ في طُسْتٍ فيها مـاء، فلا يزالُ يعيدُ ذلك في تلكَ المواضع حـتى يقلعَ أصلَ النمل والذَّرِّ من دارِه، فإذا فرغَ من ذلك ألقاهُ في الحطبِ ليوقد به سائرَ الحطبِ».

التصميم أو البناء :

إن جـهـدنا في تصـور شكل العـمل الأدبي لا ينتـهي بـإدراكنا للأسلوب أو الطريقة، فـالأسلوب والطريقة لا يعطيـاننا أكثر من «الجـو العام» للقطعـة الأدبية، وهذا الجو العـام لا يعدو أن يكون البـيئة المناسـبة لأن ينقل إلينا الكاتب تجـربته. وأنواع التجـارب الصالحة التي تؤدى في عمـل أدبي كثيرة جـدًا، بل لعلنا لا نعدو الحقيقـة إذا قلنا: إن كل التجارب صالحة لأن تؤدى في أعمـال أدبية، بشرط واحد وهو أن تستـحيل التـجربة – وهي وجـدانية في أصلهـا – إلى موضوع لـلتأمل. ومـعنى ذلك أن الكاتب ينفصـل – إلى حد مـا – عن تجربتـه الخاصـة. ولكن هذا الانفصال لا يتم بدرجة واحدة. ولنضرب بعض الأمثلة على ذلك:

فالعـقاد(*) كان مـن المقربين إلى زعـيم مصـر سعـد زغلول الذي توفي سنة ١٩٢٧م وعندما أقيم حفل لتأبين الزعيم الراحل بُعَيْد وفـاته، ألقى فيه العقاد قصيدة من أربعة عشر مقطعًا صور فيها لوعة الناس لفقده،. وأشاد بجوانب عظمته، وأشار إلى لمحات من سيرته، وختـمها بالتعبير عن رزئه الشخصـي بفقده. ولكنه بعد قرابة عشر سنين أراد أن يعبر تعبيرًا أوفى عن إعـجابه بشخصيّة هذا الزعيم العظيم. بعد أن هدأت مشاعـر الحزن على وفاته، وأصبح اسـمًا في سجل التاريخ، فكـتب كتابه الضخم «سعد زغلول: سيـرة وتحية» اعتمد فيه على الأسانيد التـاريخية في تحقيق

(*) عباس محمود العقـاد: شاعر ناثر، من أعلام الأدب العربي الحديث، اشتهر على الخصوص بالسِّيَـرِ التي كتبها لعظماء الإسلام (العبقريات) توفى سنة ١٩٦٤م.

أهم الأحداث التي حفلت بها حياة الزعيم المصري وحلل مواقفه منها، كما حلل علاقاته بمعاصريه ومخالطيه، ورسم بذلك صورة لسعد زغلول زعيمًا وإنسانًا، صورة لا تزال تعبر عن إعجاب العقاد بشخصية سعد، ولكنها تنقل هذا الإعجاب إلى حيز الدراسة التاريخية الموضوعية.

وقد نظم شوقي عددًا من القصائد التي تغنى فيها بأمجاد الإسلام، وعبَّر عن أساه لما انتهى إليه حال المسلمين في عصره، وأمله في مستقبل تستعيد فيه الأمة الإسلَامية – بالإيمان والجهاد – مكانتها في غابر الأيام، ولكنه حول هذه الانفعالات الجياشة إلى أرجوزة تاريخية سماها «دول العرب وعظماء الإسلام»، وأراد بها أن يغرس في نفوس الناشئة الاعتزاز بالرسالة السماوية الخالدة، والتراث العربي العريق، فاستند فيها إلى تصوير مواقف فاصلة من تاريخ العرب في الشرق والغرب. وكذلك نظم شوقي في هذه المناسبات السياسية ناعيًا على بنى وطنه تفرق كلمتهم، وداعيًا إلى وحدة تجمع الصفوف، وترد كيد الأعداء، ثم عاد بعد سنوات فصوَّر في مسرحيته «عنترة» كيف ارتفع العرب فوق خصوماتهم – وهم بعد قبائل متناحرة لم تؤلف بين قلوبهم كلمة اللّه – فاستطاعوا بوحدتهم أن يحموا ديارهم، ويحافظوا على استقلالهم أمام جيش كان يومئذٍ أقوى جيوش الأرض: جيش الأكاسرة.

واستلهم شوقي الكشوف الأثرية التي تتابعت في أيامه، فنظم عددًا من القصائد في تاريخ مصر القديم وحضارتها العريقة، وكأنما لم تشف هذه القصائد غليل عاطفته التي امتزج فيها حب الوطن بالألم لوقوعه في حبائل الاستعمار، فظل يتساءل عن سر النكسات التي أصابت مصر في تاريخها الطويل، ووقف عند حادثين كبيرين: استيلاء الرومان على مصر في آخر عهد البطالمة، واستيلاء الفرس عليها في عهد الفرعون «أبسماتيك»، فصور الحادث الأول في مسرحيته «مصر كليوباترا»، ثم صور الحادث الثاني – وهو الأسبق تاريخيًا – في مسرحيته «قمبيز». وأرجع سبب الهزيمة في الحالتين إلى الخيانة.

وهكذا نجد أن الشاعر أو الكاتب ربما استثار انفعاله حادثٌ ما، فعبر عن هذا الانفعال كما يجده في نفسه، ثم لا يزال هذا الانفعال يلح عليه، حتى يتجمع حوله عالم الانفعالات والأفكار، يتمثل في شخصيات وأحداث، أمدته بها قراءاته أو تمخض عنها خياله، وهنا لابد له من شكل أدبي أكثر تركيبًا، بحيث يستطيع أن يحمل ثقل هذا البناء كله.

وبناء على هذا نستطيع أن نقول: إن الكاتب أو الشاعر يظل طول عمره مُعنًّى بالبحث عن «التصميم» القادر على تحمل تجربته وأدائها إلى القارئ. فالكلمة المفردة والجملة والأسلوب والطريقة – كل تلك المستويات – يجب أن تؤدي وظيفتها في نقل التجربة، ولكن الذي يحدد لها وظائفها ويحقق الانسجام فيما بينها هو ذلك التصميم الكلي (أو البناء) الذي تشكله طبيعة التجربة.

وكما أن الشاعر والكاتب لا يخترعان اللغة ولكنهما يتصرفان في استعمالها حتى تصبح صورة لِما في نفسيهما فإنهما لا يخترعان التصميم الصالح لتحمل التجربة. حقًا إنهما يتمتعان بقدر من الحرية في تصميم العمل الأدبي أكثر من حريتهما في استعمال اللغة، ولكن هناك أجناسًا من هذا التصميم يجد الشاعر أو الكاتب أنه مضطر إلى استخدامها كاضطراره إلى استخدام اللغة التي يتفاهم فيها الناس في مجتمعه: تلك الأجناس هي ما نطلق عليه اسم «الفنون الأدبية» وهي حصيلة خبرة خاصة باستعمال اللغة لغرض التأثير الوجداني. ولذلك فإننا لا نستطيع أن نتذوق جمال التصميم – أي دلالته على التجربة – إلا إذا كانت لدينا خبرة سابقة بتصميمات مشابهة، ولكننا يجب أن نبتعد عن التزمت في تطبيق ما يعده بعض النقاد «قواعد» للفنون الأدبية. فليس للفنون الأدبية قواعد ثابتة، بل إن كل جيل من الكتاب والشعراء وكذلك كل كاتب أو شاعر على حدة، يتصرفان في هذه القواعد كلما وجدا أن هذا التصرف يجعلهما أقدر على أداء التجربة المعينة التي

لديهـمـا إلى القـارئ في دقة وأمـانة، ومن هنـا وُجدت المذاهب الأدبـية المخـتلفـة كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية إلخ[١].

إن «القواعد» لـيست في الواقع إلا دروسًا مسـتخلصة من نجاحـات سابقة، وفي وسع كل نجاح جديد أن يعدِّل منها قليلاً أو كثيرًا.

(١) الكلاسيكيـة مذهب أدبي يقوم على تحكيم النـظام العقلي في العاطفـة ويلتزم محاكـاة الأقدمين، والرومنسيـة نقيض الكلاسيكيـة، ظهرت بعدها ودعت إلى الانطلاق مع العاطفـة والتحرر من محـاكاة الأشكال الأدبية القديمة. والواقـعية ظهرت مع تقدم العلوم التجريبية، ودعت إلى أن يستفـيد الأدب من مناهج هذه العلوم، ويضـع نفسه في خدمة المجتمع. أما الرمزية فتقوم على أن مجال الأدب الحقيقي هو المشـاعر الغامضة التي لا يمكن التعبير عنها إلا بطريق الرمز. ولكن هذه المذاهب تلائم أدب الغربيين وتعبر عـن أفكارهم وعقائدهم وعاداتهم، وتطور مجتمـعاتهم ولا تصلح لأن يقاس بها أدبنا، ويوصف بها أدباؤنا.

ثانيًا - تفسير العمل الأدبي من حيث المضمون

رأينا أن الشكل الأدبي يقوم على الاختيار، وأننا لِنُحْسِنَ فهم هذا الشكل، يجب أن نبحث عن سر الكلمة في صوتها ومدلولها ووضعها في الجملة، وسر الجملة في وضعها في الفقرة، وسر الفقرة والقطعة في دلالتها على موقف الشاعر أو الكاتب، والتأثير الذي يريد إحداثه لدى قارئه، وسر الفن الأدبي الذي يعبر من خلاله، ووراء كل ذلك سر تصرفه في هذه العناصر كلها ليعبر عن تجربة محددة. ولعلنا قد أوضحنا بذلك ما قلناه انفًا عن علاقة الشكل بالمضمون، من أن الشكل هو وسيلتنا إلى إدراك المضمون. على أن ذلك لا ينفي أننا إذا صرنا إلى هذا المضمون أصبحنا في عالم من الأفكار والآراء والميول والمعتقدات التي يمكن التعبير عنها بطرق شتى، ومن ثم يمكن شرحها بمعزل عن الطريقة التي اتبعها الشاعر أو الكاتب في التعبير عنها، بل إن شرحها ضروري لفهم التجربة التي هي عمود العمل الأدبي.

وقد تدرجنا في فهم الشكل الأدبي من الأصوات التي يدل عليها بحروف الهجاء، إلى الكلمات فالجمل فالأساليب فالفنون، مع ملاحظة أن الشكل الكامل لا يتحقق إلا بأداء كل عنصر من هذه العناصر لوظيفته في تناسق تام مع العناصر الأخرى، كما تؤدي أجهزة الجسم وظائفها في الكائن الحي، وكذلك يمكننا أن نتدرج في فهم المضمون الأدبي من المعنى الجزئي الذي يعبر عنه بيت من الشعر أو جملة من النثر، إلى رؤية الشاعر أو الكاتب لطبيعة الإنسان وموقفه من الوجود.

المعاني الجزئية :

قد يلتبس على الطالبة المراد بالمعاني هنا، فكثير من كتب النقد كانت تطلق اسم المعنى لا على التشبيهات والأوصاف فحسب، بل على الاستعارات والمجازات التي

لا شبهة لدينا الآن في أرجاعها إلى الصياغة أو الشكل. وقلما التفتوا إلى الفكرة التي يمكن أن تأتي في أسلوب تشبيه أو استعارة، كما يمكن أن تأتي مجردة منهم، بل إنهم عدوا مثل هذه الفكرة «حكمة» ورأوها مقمحة على الشعر، حتى قال بعضهم: «أبو تمام والمتنبي حكيمان، وإنما الشاعر البحتري»، لأنهم وجدوا في شعر أبي تمام والمتنبي ميلاً إلى هذه الأفكار فألحقوهما بالحكماء وأخرجوهما من طائفة الشعراء.

وقد تبين لك مما ذكرناه آنفًا أن «المعاني» داخلة عندنا فيما نسميه المضمون، وهو كل تلك الأفكار والآراء والمعتقدات والميول التي يعبر عنها الشاعر مهما يكن الشكل الذي يتخذه هذا التعبير. وتخصيصنا لكلمة «المعاني» بوصفها بالجزئية مقصود به الأمور التي ذكرناها، بصرف النظر عن كون هذه المعاني الجزئية دالة على نظرة متكاملة إلى الوجود وموقف الإنسان فيه، أم غير دالة على ذلك.

ويجب أن نميز في هذه المعاني بين ما يخاطب الأفكار والميول عن طريق مخاطبة الحس باستعمال الأوصاف والتشبيهات المادية، وما يخاطب الفكر والوجدان مباشرة، وإن لم يكن ثمة حد فاصل بين هذين الطرفين.

فمن **قبيل المعاني الحسية** قول أبي تمام في وصفه فتح عمورية:

لقد تركْتَ أميرَ المؤمنين بها ... للنار يوْمًا ذليلَ الصخْرِ والخشبِ
غادَرْتَ فيها بهيمَ الليلِ وهو ضُحىً ... يشُلُّهُ وسْطَها صبحٌ منَ اللَّهبِ

فهذا وصف للنيران المشتعلة التي أتت على كل شيء في المدينة، ومثل هذا الوصف لا يؤثر في النفس إذا خلا من التشبيهات والاستعارات والمقابلات، التي تبرز المعنى وتقوّيه وتجلّيه للحس كما ترين في بيتي أبي تمام. ونظير ذلك قول البحتري في وصف الربيع:

أتاكَ الربيعُ الطَّلْقُ يختالُ ضاحكًا من الحُسْنِ حتى كادَ أنْ يتكلَّما
وقد نبَّهَ النيروزُ في غسَقِ الدُّجى أوائلَ وردٍ كُنَّ بالأمسِ نُوَّما
يُفَتِّقُهُا بردُ النَّدى فكأنهُ يبثُّ حديثًا كانَ قبلُ مكتّما

فلولا أنه جعل الربيع يضحك ويتبختر ويتكلم، والورد يستيقظ بعد نوم، وينشر أريجه وكأنه يهمس بسرّ، لولا هذه الصور وأمثالها، لما استطاع الشاعر أن ينقل إلينا إحساسه ببهجة الربيع.

ولكن بعض الشعراء يسرفون في استخدام التشبيهات والاستعارات في وصف المناظر المحسوسة، فلا تخرج منه بإحساس واحد كإحساس الهول والروعة الذي خرجنا به من بيتي أبي تمام، أو إحساس النشاط والبهجة الذي خرجنا به من أبيات البحتري. وهذا كثير في شعر الأندلسيين خاصة، كقول ابن خفاجة يصف نهرًا:

للَّه نهرٌ سالَ في بطحاءَ أشهَى ورودًا من لَمَى الحسناءِ
مُتعطِّفٌ مثلَ السِّوارِ كأنهُ والزَّهرُ يكنُفُهُ مجَرٌّ سماءِ
وغدتْ تَحُفُّ به الغصونُ كأنها هُدْبٌ يحفُّ بمقلةٍ زرقاءِ

أما الضرب الثاني من المعاني الجزئية، أي تلك التي تخاطب الأفكار والميول مباشرة، فيمكن أن تؤثر في النفس بمجرد صدقها، وذلك كقول جميل بن مَعْمر:

ألا ليتَ أيّامَ الشبابِ جديدُ ودهرًا تولَّى يا بُثَيْنُ يعودُ

فليس في هذا البيت صورة حسية يتمثلها الخيال، ولكن فيه شعورًا يخالج كل نفس حين تسترسل مع الذكريات، شعور الحنين إلى ماضٍ حلو لن يعود. وقد عبر الشاعر عن هذا المعنى بأيسر لفظ، ولكنه استطاع بموسيقية هذه الألفاظ اليسيرة

أن ينقل إلى القارئ شعوره الذي يمتزج فيه ألم الذكرى بعذوبتها، ومثل هذا البيت في خلوه من التصوير الحسي قول المتنبي:

على قَـدْرِ أهلِ العـزْمِ تأتي الـعـزائِمُ وتأتـي علـى قـــدْرِ الـكرامِ المـكارمُ

ومثله في معناه قوله أيضًا:

وإذا كـــانَتِ النـفـــوسُ كِـــبـــارًا تَعِـــبَتْ في مُـــرادِها الأجـســـامُ

فمثل هذا المعنى يؤثر في النفس بمطابقته للحقيقة، وقد يكون المعنى دعوى يختلف حولها الناس، ولكن الشاعر يعبر عنه تعبيرًا تحس فيه صدق التجربة، فتتأثر به أيضًا، وذلك كقول زهير:

ومنْ لا يذُدْ عنْ حَـوْضِـهِ بسـلاحِـهِ يُهـــدَّمْ ومَنْ لا يـظلِم الـناسَ يُظْـلمِ

والمعنى المقصود هو قوله: «ومن لا يظلم الناس يظلم» فقد ننكر عليه دعواه أن الناس إما ظالم وإما مظلوم فلا خيار للإنسان إلا أن يكون واحدًا منهما، ولكننا نحس في كلماته نبرة الصدق النابع من تجربة مريرة، فلا نجد بدًا من التسليم بأنك أنت أيضًا قد جربت مثل هذا الشعور.

وقريب من هذا المعنى قول الآخر:

وننكرُ إنْ شِـئْنا عـلى الناسِ قـولَهُمْ ولا ينـكرون القـولَ حـينَ نقـولُ

المعاني العامة والمعاني الخاصة:

يلاحظ – على العموم – أن أصول المعاني واحدة، يتوارد عليها الشعراء والكتاب، حتى زعم الجاحظ أن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي»، وتشاغل غيره من النقاد بالبحث عن معنى أخذه شاعر من شاعر، وسموا ذلك سرقة، ثم عادوا فقالوا: «إن أهل العلم بالشعر لم

يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابًا ما تعرَّى منه متقدم ولا متـأخر». والحق إن الشعراء والكتاب لا يتمايزون في أصول المعاني بل في تفاصيلها، وإنما يقع للكاتب أو الشاعر من تفصيل المعنى ما يبـهرنا ويثير إعـجابنا إذا كان المعنى صـادرًا عن تجربة ومعاناة، فـهنا تصبح للمعنى خـصوصيـة، إذ أن البشر وإن تشـابهوا في أصول الطبـائع فمن النادر أو المسـتـحيـل أن يتطابق اثنان منهم في النزعـات والاسـتـعـدادات، ومن ثم تكون مشـاعرهم إزاء المعنى الـواحد مخـتلفة بحـسب اختـلاف تكوينهم النفـسي، فإذا صدقوا التعبير عن هذه المشاعر جاءت معانيهم – لا محالة – متمايزة تحمل الطابع الشخصي لكل منهم، وهذا ما يسمى «بالأصالة».

هذان شاعران كلاهما يصف المسـاء، أما الأول وهو الشاعر المصري إبراهيم ناجي(*)، فيقول:

هذا نـهـــارٌ! مـــاتَ يا لَـلنَّهـــارْ! كلُّ مـســاء مَـصـرَعٌ وانهـيـارْ
مـال جِـدارُ النومِ بعـد انـحـدار وغـابتِ الشَّـمسُ وراءَ الجـدارْ
وذا مـسـاءٌ صـبَـغَـتْـهُ الهـمـومْ بلونـهـا القـاني ، وهـذي غـيـومْ
تحـومُ الظلـمـةُ فـيـهـا تحـومْ تبـسطُ مـهـداً ليّنا لـلنجـومْ

وأما الثاني، وهو الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي(*)، فيقول:

أظلَّ الـوُجـودَ المسـاءُ الحـزينُ وفي كـفِّـه مـعْـزَفٌ لا يُـبينْ
وفي ثغـرهِ بَسـمَاتُ الشُّجـونِ وفي طَـرْفـه حَـسَـراتُ السـنينْ
وفي صـدره لـوعـةٌ لا تقـرُّ وفي قـلبـه صَـعَـقـاتُ المُـنون
وقَـبَّلَهُ قُـبُـلاً صـامـتـاتٍ كـمـا يلثُـم الموتُ وردَ الغـصـون

(*) إبراهيم ناجي، شاعر مصري معاصر، اشتهر بشعره الوجداني، توفى سنة ١٣٧٢هـ (١٩٥٣م).
(*) أبو القاسم الشابي: شاعر تونسي، يعدّ من أعلام الشعر العربي المعاصر ولو أنه مات قبل أن يبلغ الثلاثين من عمره، توفى سنة ١٣٥٣هـ.

كلا الشاعرين يتصور المساء على أنه موت للنهار. ولكن الشاعر الأول يفصل فصلاً تامًا بين النهار الذي انقضى والمساء الذي أقبل، ومع أنه يجمع في المساء الهموم والغيوم والظلمة، فإنه عنده لا يخلو من راحة توحي بها إليه تلك النجوم اللواتي يرقدن على صفحة السماء في دعة كأنهن أطفال صغار نائمون على مهد وثير. أما الشاعر الثاني فإنه يتخيل أن المساء نفسه هو الذي يجلب الموت للنهار، ويجلبه إليه بصورة مفزعة ولكنها حلوة في الوقت نفسه. وإذا علمت أن أبا القاسم الشابي كان يعاني من مرض قلبي خطير ويتوقع الموت في كل حين ويروض نفسه على تقبّله، أدركت لماذا اختلف شعوره إذ يتأمل هبوط المساء عن شعور ناجي الذي أرهقه جهاد الحياة فهو لا يرى في المساء إلا نهاية صراع وبداية سكون حزين ولكنه مريح.

وربما جاءت خصوصية المعنى من بعض الملابسات المحيطة به، وهنا لابد من الإلمام بالظروف التاريخية للنص، كما في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية:

السيفُ أصدقُ أنباءً منَ الكتبِ ... في حدِّهِ الحدُّ بين الجِدِّ واللعبِ

بيضُ الصفائحِ لا سودُ الصحائف في ... متونهنَّ جلاءُ الشكِّ والرِّيَبِ

والعلمُ في شُهُبِ الأرماحِ لامعةً ... بين الخميسين لا في السبعةِ الشُّهبِ

أينَ الروايةُ، بل أين النجومُ وما ... صاغوهُ من زُخرُف فيها ومن كذبِ

تخرُّصًا وأحاديثًا ملفَّقةً ... ليستْ بنبعٍ إذا عُدَّتْ ولا غَرَبِ

عجائبًا زعموا الأيام مُجْفلةً ... عنهن في صَفَرِ الأصفار أوْ رجبِ

وخوَّفوا الناسَ منْ دهياءَ مُظلمةٍ ... إذا بدا الكوكبُ الشرقيُّ ذو الذَّنَبِ

وصوَّروا الأبرُجَ العُليا مرتبَةً ... ما كان مُنقلباً أوْ غيرَ منقلبِ

يقضون بالأمرِ عنها وهي غافلةٌ ... ما دارَ في فلك منها وفي قُطُبِ

لو بيّنت قطُّ أمرًا قبل موقعِهِ ... لم يخْفَ ما حلَّ بالأوثانِ والصُّلُبِ

فقد اشتق أبو تمام معانيه الجزئية من حادثة تاريخية وهي أن المنجمين خوفوا المعتصم من الإقدام على غزو عمُّورية في الموعد الذي رأى غزوها فيه، فخالفهم وكان النصر حليفه. وقد ربط الشاعر هذه المعاني الجزئية المستمدة من الحادثة التاريخية بمعنى إنساني كبير، وهو أن إطالة التفكير فيما لا جدوى منه تورث التردد والخور، وأن العزم والإقدام يكشفان الزيف ويجلوان الحق، وذلك كما قال تأبط شرًا(*):

إذا ما رأى يومًا مكارمَ أعرضَتْ تَيَمَّمَ كُبراهنَّ ثُمَّتَ صمَّما

وكما قال آخر:

إذا همَّ ألقى بينَ عينيهِ عزمَهُ ونكَّبَ عن ذِكْرِ العواقبِ جانبا

على أننا لا يمكننا أن نلغي تأثير ثقافة الكاتب أو الشاعر في المعاني التي يطرقانها. فمن الطبيعي أن يتأثرا بما يقرءان وأن تعلق بذاكرتهما منه بعض المعاني ثم تظهر – من بعد – في كلاهما. وما أحسن الرأي الذي أورده الآمدي في أخذ البحتري بعض معاني أبي تمام: «إلا أنه – مع هذا – لا ينكر أن يكون قد استعار بعض معاني أبي تمام، لقرب البلدين وكثرة ما كان يطرق سمع البحتري من شعر أبي تمام فيعلق شيئًا من معانيه، معتمدًا للأخذ أو غير معتمد»، فقد نبه بهذا إلى أن الشاعر المتأخر ربما استعار من المتقدم بعض معانيه دون أن يقصد ذلك، وهذه ملاحظة جيدة، ولعله أراد بإشارته إلى قرب البلدين أن تشابه البيئة يستتبع التوارد على معان واحدة، فإن كان أراد ذلك فهو أجود. على أننا ينبغي أن نضيف إلى هاتين الملاحظتين ملاحظة ثالثة مهمة وهي أن المعنى الذي يعلق بذهن الشاعر من قراءاته قد يستحيل هو نفسه إلى «تجربة» أصيلة، فيمتزج بوجدانه، ويؤثر في

(*) تأبَّط شرًا: لقب ثابت بن قيس، من مشاهير الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي.

استجابته للمواقف الجديدة. ومن هنا لا نستبعد – مثلاً – أن يكون المعري قد قرأ هذا البيت للمتنبي في الفخر:

وإني لَمَنْ قومٍ كأنَّ نفوسَهُمْ بها أَنَفٌ أنْ تسكُنَ اللحمَ والعَظْما

فأعجب بما دل عليه من سمو الروح وضعة الجسد، فلما توفيت أمه رثاها ببيت يدل على هذا المعنى نفسه، وإن اختلف – في الظاهر – عن بيت المتنبي، وهو قوله:

وأكرهُ أنْ يرثّيها لساني بقولٍ سالكٍ سُبُلَ الطَّعامِ

رؤية الشاعر أو الكاتب :

لا يطلب من الشاعر أو الكاتب أن يكون فيلسوفاً، وإنما يطلب منه صدق التعبير عما يشعر به. هذه هي الأصالة التي أشرنا إليها عندما تحدثنا عن تمايز الشعراء والكتاب في معانيهم الجزئية. على أن الشاعر أو الكاتب قد ينفرد بمعنى تصنّع فيه حتى أخرجه عن المعتاد. وقد كثر ذلك في شعرنا العربي منذ العصر العباسي حتى وقع فيه شاعر عظيم كالمتنبي حيث يقول مثلاً:

ما به قتلُ أعاديهِ ولكنْ يتَّقي إخلافَ ما ترجو الذئابُ

فقد زعم أن ممدوحه لا يقتل الأعداء لشهوة القتل، وهذا معنى حسن، ولكنه أفسده حين أراد أن ينسب لهذا الممدوح فضيلة أخرى، وهي الوفاء، فهذا الممدوح بلغ من رقة الحس أنه يخاف أن يخلف عادته مع الذئاب التي تتجمع على جثث قتلاه كما يتجمع الضيوف على وليمة! وليس في هذا المعنى أصالة بل هو تكلف سخيف. فإذا كنا نقول: إن الشاعر لا يطلب منه أن يكون فيلسوفًا، فنحن أيضًا لا نقبل منه أن يكون مجرد «حاوٍ» ماهر يتلاعب بالمعاني والأخيلة. وإنما نعرف أصالة الشاعر أو الكاتب حين نقرأ لهما فنجد نظرة إلى الحياة تتغلغل في كل ما يكتبان، وتدل على

روح وراء السطور والكلمات، والاستعارات والتشبيهات، والمعاني والأفكار، ولو لم يكن فيها بعد ولا غرابة، حتى لو وقع اختلاف وتنافر. فلا يلزم أن تكون رؤية الشاعر أو الكاتب للوجود كاملة ولا متناسقة ولا صحيحة. بل قد يكون فيها بعض النقص أو التناقص أو الخطأ الصريح. إننا لا نقرأ للشاعر أو للكاتب الأديب لنلتمس عندهما حلاً لمشكلات الوجود التي تكفل بحلها الدين الصحيح، وإنما نطلب منهما أمرًا دون ذلك وإن تكن له أهميته الكبيرة: نطلب منهما تعبيرًا صادقًا عن انفعالات نحسها نحن في المواقف المختلفة، فطبيعي أن تختلف هذه الانفعالات فيما بينها اختلافًا بعيدًا أو قريبًا. ولا شك أن الشاعر أو الكاتب الذي تتسع رؤيته لتشمل الحياة الإنسانية بشتى جوانبها، وتسمو حتى تحتضن كل ما يبدو فيها من تدافع واضطراب، أعظم من ذلك الذي يراها رؤية ناقصة أو منحرفة، إذا كان كلاهما قادرًا على أن يحدث لدى قارئه تلك «اللذة الفنية» التي تحدثنا عنها فيما سبق، أي أن ينبه انفعالاته الراكدة أو المكبوتة، ويضعها موضع التأمل فيخلصه من ضغطها على شعوره ويهيئه لأن يستقبل الحياة وهو أحسن معرفة بنوازعه وأقوى سيطرة عليها. فهذه اللذة الفنية هي الوظيفة الأساسية للعمل الأدبي لدى منشئه وقارئه، وهي كافية لتبرير وجوده وإثبات ضرورته للحياة الصالحة.

والمتنبي في معظم قصائده شاعر أصيل، بل هو من أعظم شعراء العربية أصالة. وهو شاعر أصيل حيث يعبر عن طموحه الذي لا يكاد يعرف حدودًا، وإحساسه المفرط بكرامته، واعتزازه بعروبته، وسوء ظنه بأهل زمانه. هو شاعر مثالي عاش في عصر انهارت فيه المثل وتصارعت فيه الهمم، فلاذ بكبريائه يستعديها على الزمان، وهو في أعماقه إنسان رقيق العواطف، ينشد السلام والحب والأمان.

المتنبي شاعر أصيل حيث يقول:

كمْ تطلبونَ لنا عيبًا فيُعْجِزُكُمْ ويكرهُ المجدُ ما تأتونَ والكرمُ
ما أبعدَ العيبَ والنقصانَ عن شِيَمي أنا الثُّريّا وذانِ الشيبُ والهرَمُ

وهو شاعر أصيل حيث يقول في القصيدة نفسها وقد غلبه الحنين إلى أيامه مع سيف الدولة حتى قبل أن يفارقه:

يا مَنْ يعزُّ علينا أن نفارِقَهُمْ وجدانُنا كلَّ شيءٍ بعدَكُم عدَمُ

وهو شاعر أصيل حين يقول، وقد طاف به طائف من التشاؤم وسوء الظن بالناس:

ومَنْ عرفَ الأيامَ معرفتي بها وبالناسِ روَّى رمحَهُ غيرَ راحمِ

وهو شاعر أصيل حين يقول ناعيًا على الإنسان ميله إلى الشر وداعيًا إلى السلام والوئام:

كلمَّا أنبتَ الزمانُ قناةً ركَّبَ المرءُ في القناةِ سنانا
ومُرادُ النفوسِ أصغرُ مِنْ أنْ نتعادى فيهِ وأنْ نتفانى

وحين يقول متغنيًا بجمال الطبيعة في شعب بوّان:

مغاني الشعبِ طيبًا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان
يقول بشعبِ بَوّانٍ حصاني أعَنْ هذا يُسارُ إلى الطعانِ؟

ومن أعظم شعراء العربية أصالة ابن الرومي والمتنبي. ومن أعظم كتابها أصالة الجاحظ والمعرّي. وقد كان المعرّي شاعرًا وناثرًا وعالمًا، ولكن نثره الفني هو أروع ما خلَّف لنا من آثار.

ولن يعجزكِ أن تتبيني أصالة الشاعر أو الكاتب حيثما لاحت لك روح تتوهج خلف الكلمات.

التفسير النفسي للأدب :

لعلك لاحظت من الأمثلة السابقة أن فهم الأدب يتطلب أن ننفذ من خلال معانيه إلى نفسيةَ صاحبه. وبعض النقـاد لا يرون هذا النفاذ ضروريًا لفهم الأدب فحسب، بل يرونه الغرض الحقيقي من فهم الأدب. يقول الناقد الفرنسي «تين»: «إن الإنسان هو الذي نبحث عنه تحت قصيدة شعر أو تحت قانون أو تحت شعار. فهذه الأشياء كلها ليـست إلا قوالب تشبه صـدفة متحجـرة، آثارًا تشبه الآثار التي يتركـها على الصخر حيوان عاش وفني. تحت الصدفة كان الحيوان، وتحت الوثيقة كان إنسان. لماذا ندرس الصـدفة إن لم يكن لتصـور الحيـوان؟ كذلك أنت لا تدرس الوثيـقة إلا لتعـرف الإنسان. الصدفـة والوثيقة حطـام ميت، ولا قيـمة لهمـا إلا كدلالتين على الكائن الكلي الحي».

وممن أخذوا بالتفسير النفسي للأدب من الكتاب العرب الأستاذ عباس محمود العقاد، وهو لا ينظر إلى الأدب على أنه مجرد «وثيقـة» تدل على مجرد «إنسان» كما نظر إليه «تين»، بل يرى أن الشاعر يمتاز عن سـائر البشر بطبيعة خاصة، يسميـها «الطبيعة الفنية» ويصفها بأنـها «الطبيعة التي بها يقظة بيّنة للإحساس بجـوانب الحياة المختلفة». ولكن هذه اليقظة تختلف في النوع والدرجـة باختلاف الشعراء وإنما يشتركون جـميعًا في أمرهم: «أن الطبيعة الفنية هي تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءًا من حياته، أيًا كانت هذه الحـياة من الكبـر أو الصغـر، ومن الثروة أو الفـاقة، ومن الألفـة أو الشذوذ. وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شـيئًا واحدًا لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم، وأن يكون موضـوع حياته هو موضوع شعره، ومـوضوع شعره هو موضـوع حيـاته، فديوانه هو ترجـمة باطنيـة لنفسه، يـخفي فيـها ذكـر الأماكن والأزمان، ولا يخفي فيها ذكر خلجة ،لا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان».

ولكن يؤخذ على التفسير النفسي للأدب أن ما سماه العقاد «الطبيعة الفنية» للشاعر أو الكاتب قد لا تكون مطابقة لما يعرف من سيرته. فرب شاعر – كجرير – يقول أرق النسيب وهو لم يعشق قط، ورب شاعر – كالبحتري – يقطر شعره عذوبة وهو كما صوره معاصروه – كزّ الخلق كريه المحضر. ومما يذكر عن الكاتب الفرنسي جان جاك روسو أنه تخلص من أطفاله بإيداعهم أحد الملاجئ، وهو الذي ألف كتابًا في التربية النموذجية.

ولو عللنا مثل هذا التناقض بأن الشاعر أو الكاتب كاذب فيما يقول، لما كان الحكم عليه بالكذب هنا حكمًا نقديًا، لأن النقد الأدبي إنما يطالبه بالصدق في التعبير عن مشاعره، ولا يبعد أن يكون شعوره العميق مناقضًا لسلوكه الظاهر.

هذا، وقد تأثر بعض النقاد بالنظريات الحديثة في التحليل النفسي، فراحوا يفسرون بعض الأعمال الأدبية الرائعة بإرجاعها إلى «عقد» نفسية وكأنهم بستقبلون الأديب الذي يأتي إلينا وفي يده كتابه يحلم أن يداوي به بعض جراح البشرية، فلا يضمونه إلى صدورهم بل يدخلونه إلى عيادة للطب النفسي.

فلنأخذ من التفسير النفسي ما يعيننا على فهم التجربة الإنسانية التي ينطوي عليها النص الأدبي، ولو كانت هذه التجربة مخالفة للمعروف من سيرة الكاتب، أو دالة على معاناة تشبه – في منشئها فقط – ما يعانيه المرضى النفسيون. فإن جوهر الأدب – كما سبق القول – لا يكمن في الاضطراب النفسي الذي هو منشأ الشعور أو التجربة، بل في اللذة الفنية التي تتحقق بتأمل التجربة والسيطرة عليها.

التفسير الاجتماعي :

من الحقائق المقررة أن البيئة الاجتماعية تؤثر في شخصية الفرد. وللشاعر خاصة – كما يقول العقاد – طبيعة شديدة اليقظة للإحساس بجوانب الحياة

المختلفة. وهذا وحده سبب كاف للبحث في الأحوال الاجتماعية المحيطة بالأديب عن تفسير للمشاعر التي يفيض بها أدبه. فإذا أضيف إلى ذلك أن الأديب يكتب ليقرأه جمهور من أهل عصره، فلابد له من أن يعالج أمورًا تشغلهم وتثير اهتمامهم، كان ذلك سببًا قويًا آخر يضاف إلى السبب السابق للحاجة إلى البحث عن الظروف الاجتماعية التي تساعد على تفسير الأعمال الأدبية.

وإذن فلا تناقض بين التفسير النفسي والتفسير الاجتماعي للأدب، وهذا «تين» الذي مر بنا قوله في دلالة الأدب على «الإنسان» يقول مؤكدًا قيمة «الفرد» في العمل الأدبي: «إنه لا يوجد شيء إلا بواسطة الفرد، فالفرد نفسه هو الذي يجب أن نعرفه»، ثم يعود فيقرر: «أن العمل الأدبي ليس مجرد لعب خيال، نزوة مفردة من رأس ساخن، بل صورة من الأخلاق المحيطة، وعلامة على حالة شعورية».

إلا أننا كما نجد فريقًا من النقاد يميلون ميلاً خاصًا إلى دراسة الأعمال الأدبية على أساس الربط بين هذه الأعمال وسير أصحابها، أو نزعاتهم النفسية الدفينة، نجد فريقًا آخر أكثر ميلاً إلى دراسة هذه الأعمال في مجموعات تربط بينها اتجاهات واحدة، وهنا تتوارى شخصيات الأفراد خلف الظروف الاجتماعية التي ساعدت على خلق الاتجاه، ويصبح الشاعر الفرد مجرد نموذج من عدة نماذج. وممن مالوا إلى التفسير الاجتماعي للأدب من نقادنا المعاصرين الدكتور طه حسين، وإليكِ مثالاً على ذلك من تفسيره لنشأة الغزل العفيف في البادية العربية في العصر الأموي:

«يكفي أن توازن بين حياة البدو بعد الإسلام وقبله، لترى أن هناك فروقًا عظيمة بين هذين النوعين من الحياة. ولكن هذه الفروق تكاد تقتصر على الحياة المعنوية وحدها، فلم تكد الحياة المادية تتغير عند هؤلاء الناس بعد الإسلام، وإنما كانوا في ظل الخلفاء كما كانوا في عصر الجاهلية، يخضعون لقوانين البداوة ويقاسون من شظفها وخشونتها مثل ما كانوا يقاسون في العصر الجاهلي، وربما أتيح لهم شيء من سعة

الحيـاة ولكنه لم يكن كثـيرًا ولا موفـورًا. ذلك لأنهم لم يكونوا يشتـركون في الحـياة السيـاسية، فإن فـعلوا فلم يكونوا يحتـفظون بالحياة البـدوية. أريد أن البدويين الذين كانوا ينتظمون في الجيش أو يتصلون بالخلفـاء والأمراء والعمال لم يكونوا يحتفظون بحياة البداوة وإنما كانوا يتحضرون فيستقرون في العراق أو الشام أو مصر أو غيرها من بلاد المسلمين. أمـا الذين كانوا يبـقون في الجـزيرة العربيـة فقد كـانوا لا يكادون يستمتعون بشيء من هذه الثروة الضخمة التي أفاءها الإسلام على المسلمين.

«لم تتغير إذن حياتهم المادية في جملتها. بل ظلوا يلقون من الضيق ويقاسون من الشظف مثل ما كانوا يلاقون ويقاسون في العصر الجاهلي. أما حياتهم العقلية والمعنوية بنوع خـاص فقد تغـيرت تغيـرًا شديدًا. وحسـبكَ أن تقارن حـياة بدوية متأثرة بهـذه الطائفة من الآراء التي كان يتـأثر بها الجاهليون، بحـياة بدوية أخرى متأثرة بالقرآن الكريم وما فيـه من دين وخلق وأدب وحكمة ونظام، لتشعر بالفرق بين نفسية البـدوي المسلم في أول عهد الناس بالإسلام ونفسـية البدوي الجاهلي. كان هذا الفرق عظيمًا وكان التوازن مختلاً بين الحياة العقلية والحياة المادية، تغيرت الأولى تغيرًا تامًا، ولم تتغير الأخرى أو لم ينلها من التغيير إلا شيء قليل.

«ومن هنا نشـأ في نفوس هؤلاء الناس شيء من اليأس في الحياة المادية تبعه شيء من الأمل في حياة أخـرى ليس واضحًا في هذه النفوس السـاذجـة وضوحه في نفوس أهل الحضر. ومن هذا اليأس وهذا الأمل تكوَّن لهؤلاء البدو مزاج خاص لا هو بالبدوي الغليظ ولا هو بالحضري الرقيق وإنما هو شيء بين بين»[1].

هذا مثال من التفسير الاجتماعي للأدب، قد يكون صحيحًا، أو غير صحيح – شأنه شأن كل تفـسير يعتمد على فـرض من الفروض – ولكنه يوضح لك ارتباط

(١) هذا التفسير الذي يورده طه حسين يجانب الحقيقة – لأن أثر الإسلام كان واضحًـا في العرب وغيرهم، ولكن النموذج يوضح طريقة النقاد في التفسيـر الاجتماعي، وكثير منهم كان يتأثر بالغربيين فيمـا كتبوه عن الإسلام وطه حسين من أكثر هؤلاء تأثرًا.

هذا النوع من التفسير بتـاريخ الأدب، فمؤرخو الأدب يعتمدون عليه اعتـمادًا كبيرًا في تفسير خصائص العصور الأدبية.

على أن فهم النص الأدبي وتقدير ما فيه من جمال، لا يتمّان بالتفسير النفسي والاجتـماعي وحدهمـا، بل إنما لا يخرجان عن كـونهما رافدين يرفـدان التفسـير الفني وهو الأصل والأساس.

التفسير الفني :

لا شك أن التفسير الفني ينصب في جملته على الشكل. وقد أجملنا فيما سبق أهم جوانب هذا التفسير، على أن الشكل الأدبي لا يمكن فـهمه بمعزل عن وظيفته، ووظيفتـه هي أداء الشعور أو التجربة. ولو حصـرنا تفسيرنا للشعـور أو التجربة في العامل النفسي أو العامل الاجتمـاعي لما أدى بنا ذلك – في النهاية – إلى نتيجة نطمئن إليـها حين نخطو الخطوة التـالية إلى «تقويم» العـمل الأدبي. فقصـارى ما يؤدي إليه التفسير النفسي والتفسير الاجتماعي كلاهما – وعلى فرض دقتهما في استقـراء الأسباب وترتيب النتائج – هو بيـان منشأ العمل الأدبي، لا بيان قيـمته. حقًا إن التفسير النفسي على الخصـوص إذا اقترن بتفسير الشكل الفني أعاننا هذا الاقتـراب بينهما على إدراك الوظيـفة الحيـوية التي تؤديها الأعمـال الأدبية، أعني مساعدة البـشرية في سعيهم لتـفهم نوازعهم والسيطرة عليها، ولكن هـل تقتصر قيـمة الأعمـال الأدبية على هذه الوظيفـة؟ هل كان الشـعراء والأدباء واهمين حين تحدثوا عن روعة الحـقيقة التي تتراءى بين سطور الأدب الخالد؟ هل كـان الشاعر الإنجليزي كـيتس – مـثلاً مغـرورًا أو مخدوعًـا أو متلاعـبًا بالألفـاظ حين قال إن الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال؟

إن التفسير الفني يحاول أن يقبض على جسم التجربة ذاتها، لا على مسبباتها. عندما نقرأ بيتي المتنبي:

مَغاني الشِّعْبِ طيبًا في المغاني بمنزلة الربيعِ من الزمانِ
يقولُ بشعبِ بَوَّانٍ حِصاني أَعَنْ هذا يُسارُ إلى الطِّعانِ؟

يقول لنا التفسير النفسي مثلاً: «إنه كان قد جاوز الخمسين، وانكسرت شرّة شبابه، وفلّ عزيمته الفشل المتكرر، فراح يسائل نفسه: ما قيمة كل ذلك الصراع؟ وربما قال لنا التفسير الاجتماعي: إنه وجد نفسه في بيئة جديدة (غريب الوجه واليد واللسان) كما يجد الواحد منا نفسه حين يسافر إلى بلد أوروبي مثلاً، فانقطعت الوشائج بينه وبين الناس، واتصلت بينه وبين الطبيعة. ولكن لا التفسير النفسي ولا التفسير الاجتماعي يضع أيدينا على «جسم التجربة» وإن وضّحا لنا أسبابها. وإنما نضع أيدينا على جسم التجربة حين نتأمل هذا المعنى في دلالته الإنسانية الخالدة، التي تتجاوز حدود الإنسان الفرد، وحدود الزمان والمكان: وعندما نفهم المعنى هذا الفهم تشرق أمامنا على الفور هذه اللمحة العبقرية: «يقول بشعب بوّان حصاني». فالحصان صديق الإنسان، ولكنه جزء من هذه الحقيقة الكونية الرائعة، فكأنه واسطة أو ترجمان بينهما وبين صديقه الإنسان!

وارجعي – إن شئت – إلى أبيات أبي القاسم الشابي في وصف المساء، فسترين أن هذا التفسير الفني يكشف من روعتها ما لا يكشفه التفسير النفسي، الذي يستطيع أن يوضح لنا الدوافع النفسية وراء المعنى، لا أكثر.

«ب» تقويم العمل الأدبي

ينبغي – قبل الكلام على تقويم العمل الأدبي من حيث الشكل، ثم من حيث المضمون – أن نتحدث أولاً عن عملية التقويم ذاتها لنوضح لك لبسًا ربما يكون قد اعتراك حين قررنا – في صدر حديثنا عن «وظيفة النقد» – أن للناقد عمليتين في النص الأدبي، وهما التفسير والتقويم.

فربما فُهم من هذا القول أن عملية التقويم تختلف عن عملية التفسير، وأن أحداهما يمكن أن تقوم بمعزل عن الثانية، وهذا غير صحيح. فواقع الأمر أن العمليتين تسيران جنبًا إلى جنب، وأن فصل إحداهما عن الأخرى عسير أو متعذر. وإذا كنا قدمنا التفسير على التقويم فما ذلك إلا لأن التفسير الصحيح هو عماد التقويم الصحيح، ونحو ذلك قولهم: إن الناس أعداء ما جهلوا، فأنت لا تعرفين قيمة شيء ما أو عمل ما إن لم تدركي ما هو، ومن أين نشأ وكيف نشأ، ولأي غرض كان. على أن الأعمال الأدبية تتميز بهذه الخاصية، وهي أننا لا نقبل عليها في محاولة جادة للفهم إذا لم نحكم عليها بالجودة عند أول نظر، ومعنى ذلك أننا نفهم ونقوّم في وقت واحد، وأن قراءة واحدة للنص الأدبي لا تكفي لفهمه وتقويمه، وغاية ما نحصل عليه من هذه القراءة الأولى فهم غامض للنص، وحكم غامض لذلك على قيمته. فإذا كنا أميل إلى الشعور بأن لهذا النص قيمة فنية تستحق بذل الجهد في فهمه فهماً أعمق، أخذنا نقرؤه كما يقرؤه الناقد الأدبي، ملتمسين من خلال الشكل الأدبي – بمستوياته التي تحدثنا عنها فيما سبق – دلالاته المعنوية، لنصل آخر الأمر إلى لب التجربة، وهنا يكون حكمنا على النتيجة حكمًا دقيقًا، خاليًا من الغموض، كما كان تفسيرنا للنص دقيقًا وخاليًا من الغموض.

إذا وضح لك ذلك – وسيـزداد وضوحًا حين نعـرض عليكِ نماذج من التذوق الأدبي في الباب الأخـير من هذا الكتاب – فـفي مقدورنا أن نتقـدم إلى بيان المراد بالتقويم في كل من الشكل والمضمون.

تقويم العمل الأدبي من حيث الشكل :

لا يمكن الحكم على قيمة عمل أدبي ما من حيث الشكل إلا إذا نظرنا إلى العمل الأدبي بوصفه كلا، أي إن النظر إلى مستويات الشكل الأدبي – من الأصوات حتى الفن الأدبي – يجب ألا ينسينا أن هذه المستويات كلها عبارة عن جسم واحد، يتكون كما تتكون البلورة من ملايين الجزيئات يتجـمع بعضـها إلى بعض، ويستقر كل في مكانه، حتى تكتـسب البلورة حجمهـا، وشكلها الهندسي، وسطوحها اللامـعة التي تنعكس عليها الأضواء لتسحر عيوننا بألوان الطيف.

كل شذوذ في هذا التركـيب عيب في الشكل، وهذه هي القاعـدة الوحيدة التي تقاس بها جودة الشكل الأدبي، فبمقدار ما يـتحقق الانسجام بين مستويات العمل الأدبي، وبين العناصر التي يتألف منها كل مستوى، يكون كمال الشكل الأدبي. إن الكلمة المفردة لا تكون بليغة أو غير بليغة بمفـردها بل بسياقها. وبلاغة التشبيه أو الاستعـارة لا ترجع إلى بعدهما أو طرافتهـما – بل إلى قدرتهمـا على إثارة انفعال يتفق مع الجو العام للنص الأدبي. وطول الجملة أو قصرها، واسمـيتها أو فعليتها، واتباع ترتيب معين في وضـع أجزائها، لا شيء من ذلك يعد جميلاً أو غير جميل إلا بالقياس إلى الأسلوب الذي يستدعيه الموقف. وليس ثمة أسلوب أدبي ولا فن أدبي، أرقى من أسلوب أو فن آخـر. فليس أسلـوب الحكاية أجـمل من أسلوب الوصف أو القصص أو الجـدل أو الوعظ، وليست الرواية فنًا أعظم من الخطبة أو القـصيدة أو

القصة القصيرة. وإنما يكون جمال الشكل في قصيدة غنائية أو مسرحية شعرية أو مقالة أو قصة قصيرة أو خطبة وعظية بقدر خلو كل عمل من هذه الأعمال من أي شذوذ يسيء إلى انسجامه وينتقص من تأثيره. وكل عمل أدبي هو عالم قائم بذاته له نظامه الخاص، كما أن لكل كائن حي تكوينه الطبيعي الخاص. وإنما تقاس جودة الشكل الأدبي في عمل ما بمقدار ما تحقق له من تكامل النظام، كما تقاس جودة التكوين في الكائن الحي بتكامل نظامه.

علَّمنا اللّه سبحانه وتعالى سر الجمال بقوله عز من قائل:

﴿ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيرًا ﴿٢﴾ ﴾ (الفرقان آية ٢)

كل شيء من عظيم أو حقير، من الجبل الشامخ إلى النملة الصغيرة، شاهد على عظمة الخالق، لأن في كلٍ سره من كمال التكوين.

تقويم العمل الأدبي من حيث المضمون :

الإنسان ابن الزمان والمكان، ابن العصر الذي عاش فيه، والأرض التي ولد عليها، ابن الطين الذي خُلق منه.

والأدب هو أصدق تعبير إنساني عن حقيقة الإنسان.

لو أن الكاتب كان يكتب ليعبر عن نفسه فقط، لما التفت لما يكتبه أحد من الناس.

ولو كان يكتب ليعبر عن جيله فقط، لما عاش الأدب العظيم جيلاً بعد جيل.

ولو كان يكتب ليعبر عن جنسه فقط، لما تناقلت أمم الأرض روائع الآثار الأدبية.

سر عظمة الأدب هو سر عظمة الإنسان: إنه مخلوق من طين الأرض ولكنه يتطلع إلى نور السماء.

والتجربة النفسية التي هي لباب العمل الأدبي، تتفاوت سعة وعمقًا، وتختلف

قيمـتها بحسب هذا التـفاوت، قبل أن تختلف بحسب صـدق التعبيـر عنها، فالأدب الذي لا يشعـرنا بجلال الكون، وروعـة الخلق، وجمال الحـياة، ورحـابة الوجود، وكرامة الإنسان، ليس بالأدب العظيم. ولا يلزم أن يشـعرنا الأدب بهذه الأمور في كلام صريح. فـإن إدراك هذه المعاني إدراك مواجهـة تتجرد فيهـا الروح من ثقلها المادي، مواجهة تقشعـر منها جلود الذين يخشون ربهم، ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكـر اللّه، هو سـر من أسرار الـتنزيل المحكم الذي لا يشـبهـه شيء من قـول البشر. وإنما قصارى الأدب أن يصحبنا في رحلة الحياة، بين عقابها وصعابها، في دروبهـا الملتوية، في صـحاريهـا القاحلة، وغـاباتها الملـتفة، فـي جدّها وعـبثـها، وابتسامتها ودموعها، ليجعلنا نطل إطلالةً من بعيد على تلك المعاني الرائعة.

٣ - غاية النقد الأدبي

النقد الأدبي – كما رأينا – مرتبط بالأعمال الفنية من شعر ونثر، فلا عمل للنقد الأدبي إلا تفسير هذه الأعمال وتقويمها، فإذا كان للنقد الأدبي من غاية، فغايته مرتبطة بغاية الأدب نفسه ومتوقفة عليها.

لقد عرفنا من طبيعة الأعمال الأدبية أنها تعبير عن تجربة، ودرسنا خصائص هذا التعبير بشيء من الاستيعاب لنستعين بمعرفة هذه الخصائص على فهم الأعمال الأدبية وتقويمها. وبقي سؤال مهم: ما غاية هذا التعبير؟

نعم، لماذا يعني الشاعر أو الكاتب نفسه بالتأمل في تجربته، وصياغتها في شكل يسمح لغيره بمثل هذا التأمل؟ لا شك أن العمل الأدبي يحقق لكاتبه غاية مهمة، فهو حين يسيطر على التجربة التي أزعجته وهزت وجدانه، يستعيد توازنه النفسي وتصبح هذه التجربة جزءًا من رصيده في فهم حقائق الوجود، وخفايا النفوس. ولكن ههنا سؤالاً لا يتم لنا فهم غاية الأدب، ومن ثم غاية النقد، إلا إذا أجبنا عنه إجابة صحيحة. وهذا السؤال هو: متى ينتهي العمل الأدبي بالنسبة لمنشئه؟

قد يبدو – لأول وهلة – أن الجواب يسير جدًا. فالقصيدة أو القصة أو الرواية تنتهي حين يفرغ الكاتب من كتابتها. ولكن هذا الجواب، الذي يبدو في ظاهر الأمر بديهية لا تقبل المناقشة، هو في الواقع خطأ محض. فكل من مارس عملية الكتابة يعرف أن العمل الأدبي لا ينتهي بمجرد كتابته، بل يظل محتاجًا إلى ركن مهم جدًا، ركن لابد منه ليشعر الكاتب أنه حقق الغاية من كتابته. هذا الركن هو القارئ.

لابد للعمل الأدبي من مستقبِل يستقبِله، حتى لو كان هذا المستقبِل قارئًا واحدًا. ذلك بأن الكاتب لا يستعيد توازنه النفسي بمجرد تسجيل تجربته على

الورق، بل لابد له من أن يحس أثرها في إنسان آخر، حتى يشعر أن هذه التجربة التي تبدهه وتحيره ليست شذوذًا ولا انحرافًا عن الطبيعة السوية، بل هي – على العكس – جسر بينه وبين إخوته من بني الإنسان.

فليس الأدب مجرد وسيلة يستعين بها الكاتب على استعادة توازنه النفسي، ولكنه أيضًا – وهذا هو الأهم – تيار وجداني يمتد في نفوس كثيرة – ويحقق درجة من وحدة الشعور بينها. وهذه هي الغاية النهائية للأدب والغاية الأولى متوقفة عليها، ومرتبطة بها.

وإذا وضحت لنا غاية الأدب، وضحت غاية النقد.

فالنقد يصل الدائرة الكهربية بين الكاتب والقارئ وبذلك تنعقد الوحدة الشعورية التي هي غاية الأدب، لأن النقد ليس إلا التلقي الذكّي للرسالة التي تبعثها نفس بشرية إلى النفوس الأخرى.

غاية النقد إذن هي أن يفتح للعمل الأدبي سبيلاً إلى نفوس قرائه.

وهذا هو ما يسمى «بالتذوق» وهو موضوع الباب الثالث من هذا الكتاب. ولأن التذوق هو غاية النقد، والثمرة العملية لكل دراسة نظرية فيه، سمي أيضًا «بالنقد التطبيقي» لأن الناقد يطبق فيه ما عرف من مبادئ يجب أن تراعى في تفسير الأعمال الأدبية وتقويمها.

وسنتناول في ذلك الباب – إن شاء اللّه – نماذج متنوعة من النصوص الأدبية ونقدها، ولكننا يجب أن ننبه هنا إلى حقيقة مهمة بشأن هذا «التذوق» ما دمنا قد انتهينا إلى غاية النقد.

إن التذوق أمر نسبي. بمعنى أن غاية النقد لا يمكن أن تتحقق تحققًا كاملاً، وليس في وسع ناقد، مهما بلغ من عمق النظرة وشمولها. أن يدعي أنه قد حل

جميع رموز الرسالة التي بعثها الكاتب المنشئ. وقد رأينا – في تحليلنا النظري لشكل العمل الأدبي ومضمونه – مبلغ ما في هذه الرسالة من تعقيد. فطبيعي إذن أن تمر بعض عناصرها ومركباتها بذهن الناقد دون أن تثير فيه الشعور الذي أملاها على قلم الكاتب. وطبيعي أن يختلف النقاد في تفسير العمل الأدبي الواحد وتقويمه، وإن كان المرجح إنه إذا سلك عدد من النقاد الطريق الموضوعي في تفسير العمل الأدبي وتقويمه باتباعهم المبادئ التي أوضحناها فيما سبق، فإن التشابه في نتائجهم يكون أكبر من الاختلاف.

ثم إن نسبية عمل الناقد تؤدي إلى نتيجة أخرى لا تقل أهمية عن النتيجة السابقة. إن الناقد يجب أن يحرص على تلقي رسالة الكاتب بأقصى ما يمكنه من التفهم والاستيعاب، ويجب أن يبذل قصارى جهده في الاقتراب من نظامه الذاتي دون أن يسمح لأفكاره السابقة عن الأعمال المماثلة بأن تفرض نظامًا محددًا ولكنه – في نهاية الأمر – لابد أن يكوِّن فهمه الخاص للعمل الأدبي، وربما وجد أن بعض عناصر العمل الأدبي لا تتلاءم مع هذا الفهم. فهنا يكون عليه أن يبين مواضع الانحراف التي لاحظها، وبذلك لا تقتصر نتيجة عمله على مساعدة القارئ على الفهم والتذوق، بل يمكن أن تمتد إلى الكاتب أيضًا، فتبصره ببعض نواحي القصور في عمله.

وهكذا يكون الناقد شريكًا للكاتب – إلى حدٍ ما – في الخلق والإبداع، كما يكون شريكًا للقارئ في التذوق والاستمتاع، بل إنه يشرك القارئ معه في النفاذ إلى عقل الكاتب، ومناقشته الحساب في بعض الأحيان.

ويجب ألا ننسى ما قلناه في مفتتح هذا الباب من أن اسم «الناقد» عندنا لا يعني الناقد المحترف وحده. فكل قارئ ذكي هو بالضرورة ناقد، لأن القراءة غير الناقدة لن تكون إلا قراءة ناقصة.

الباب الثاني

الفنــون الأدبيــة

عرفت من قبل أن الأدب تعبير عن الحياة وسيلته اللغة، أو تصوير التجارب الإنسانية عن طريق اللغة.

أداة اللغة هي التي تفرق بينه وبين غيره من الفنون كالموسيقى والرسم على سبيل المثال، وإن كان يشترك مع جميع الفنون في التعبير عن الحياة وتصوير التجارب الإنسانية بأنواعها المختلفة.

وما من شك في أن اختلاف التجارب الإنسانية وتنوعها يقتضي اختلاف أنواع التعبير الأدبي. وأظهر ما يُلاحظ من اختلاف أنواع التعبير، هو أن منها ما يكون بكلام منظوم وهو الشعر، ومنها ما يكون بكلام غير منظوم وهو النثر. ثم إن كلا من الشعر والنثر ينقسم إلى فنون مختلفة تطورت مع تطور الحضارة الإنسانية ونمو قدرة الإنسان على التعبير عن حياته وتصوير تجاربه.

وكل فن أدبي، سواء أكان ينتمي إلى الشعر أم النثر، اكتسب على مر العصور خصائص أوحى بها الشعور بالحاجة إليه في التعبير عن تجارب معينة، وسنقدم لك فيما يلي أنواع الفنون الأدبية المختلفة وخصائصها.

أولاً : الشعر

طبيعـتـه :

يعتقـد معظم الباحثين أن الشـعر هو الصورة الأدبية الأولى الـتي عبرت عن حيـاة الإنسـان منذ أقدم العـصور، إذ وجـد فيـه وسيلة للتنفـيس عن انفعـالاته، والتعبير عن موقفه إزاء ظواهر الطبيعة من حوله.

وقد اهتدى الإنسان بحكم التدفق العاطفي إلى التعـبير عن إحساسه بصورة كلامية منظومة يتلاءم فيها الإيقاع مع حالاته النفسية والشعورية.

ومن الطبيـعي أن يكون تعبيـر الإنسان في العصـور القديمة مقـصورًا على أبيات قليلة. ويصـدق ذلك على الأمم جميعًـا ومنهم العرب، يقول محـمد بن سلام الجمـحي* في هذا الصدد: «ولم يكن لأوائل العرب من الشـعر إلا الأبيات يقـولها الرجل في حاجته». وكلما اتسعت الحاجة التمس الإنسان مجالاً أرحب للتعبير عن تجربتـه وإحساسـه، فتكونت شيـئًا فشـيئًا القـصائد التي اختلفت طولاً وقـصرًا بحسب مـا تتسع له القدرة التـعبيرية ودرجـة الانفعال، كـما اختلفت في إيقاعـها بحسب اختلاف تعبيرها عن المشاعر المتباينة.

وطبيعة الشعر لم تتغير على مر العصور، ولكن الذي يتغير هو فهم الناس له، ونوع حاجـتهم إليه بحكم تطورهم الزمـني والحضاري واختـلاف بيئاتهم، فـقد

(١) من رواة الشعر ونقاده في القرن الثالث الهجري وصاحب كتاب (طبقات فحول الشعراء) توفى في سنة ٢٣١هـ.

استخدم الإنسان الشعر لتصوير إحساسه مدفوعًا بحاجته الفطرية إلى التعبير عن مشاعره، فلما عمق إحساسه، ونضج إدراكه، وتعقدت عواطفه، واتسعت آفاق دنياه، ظل الشعر يعبر عن انفعاله بحياته بكل ما فيها من جديد، وعن عالمه النفسي بكل ما فيه من عمق وتعقيد.

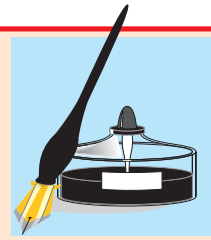
ولهذا يمكن القول بأن الشعر – بوصفه نوعًا أدبيًا – تعبير عن الحياة كما يحسها الشاعر من خلال وجدانه، وتصوير لانعكاسها على نفسه.

فالشعر لا ينقل إلينا صور الحياة نقلاً مباشرًا، بل ممزوجة بنظرة الشاعر الخاصة إلى ما يحيط به من الظواهر، وبطبعه ومزاجه وقدراته العقلية وخواطره النفسية.

أنواعـــه :

عرفنا أن الشعر صورة للتعبير عن الحياة، وأن طبيعته لا تتغير ولكن الذي يتغير هو فهم الناس له، ونوع حاجتهم إليه بحكم تطورهم الزمني والحضاري واختلاف بيئاتهم. كذلك ينبغي أن نعرف أن الإنسان – بحكم فطرته ومكتسباته الحضارية – دائب البحث عن صور جديدة للتعبير، يحاول جاهدًا العثور على الصورة التي تلائم قدرته على الانفعال والإحساس والتفكير والتخيل. ولهذا تعددت أنواع الشعر وتميز كل نوع منه بخصائص منفردة ترتبط بموقف الشاعر من مادة شعره.

وسنقدم لك فيما يلي أهم الأنواع الشعرية التي عرفتها الأمم المختلفة قديمًا وحديثًا، وسنبين لك ما عرفه منها أسلافنا العرب وما أضافه المحدثون.



١ - الشعر الغنائي
(أو الوجداني)

اهتدى الإنسان القديم إلى الشعر بحكم إحساسه الفطري بالرغبة في التعبير عن عواطفه الجياشة وأحاسيسه المشبوبة، والتقت الرغبة في التعبير عن ذات الإنسان وعواطفه بميله الفطري إلى الغناء والحداء وخاصة في أثناء العمل، منذ ارتبط بجماعة بشرية متآلفة. فكان الإنسان القديم يشدو بكلام له إيقاع موسيقي متناسق، يعبر فيه عن آلامه وآماله، ويصف مظاهر الطبيعة من حوله وهو يسعى وراء قطيعه، أو ليهوّن على نفسه مشقة السفر أو ليحمِّس نفسه عند قتال عدوه.

وقد يشترك مع جماعته في الغناء للتعبير عن أفراح الجماعة وأحزانها، أو لقطع الوقت في أثناء أداء الأعمال الشاقة المشتركة.

ومن الطبيعي أن تكون القدرة على التعبير عن عواطف الإنسان ومشاعره من نصيب فرد دون آخر، ومن يملك هذه القدرة يصبح لسان الجماعة والمعبر عنها في أعيادها ومناسباتها المختلفة. فالشاعر كما يتغنَّىٰ بأحاسيسه وعواطفه الفردية يتغنى بأحاسيس قبيلته وعواطفها، ولهذا كانت القبائل العربية - فيما يُروى - تحتفل بنبوغ شاعر فيها ليتغنى بأمجادها في حربها وسلامها.

فالشعر الغنائي إذن أقدم أنواع الشعر التي عرفها الإنسان[١]، لأن الشاعر يتحدث فيه عن ذاته ويصور مشاعره، بتأثير العوامل التي تتصل به وبحياته، وهو يتميز بالتدفق العاطفي، وقد ارتبط منذ نشأته

(١) يرى بعض الباحثين أن الشعر القصصي (الملحمي) أسبق من الغنائي ولا نرى هذا الرأي.

بالموسيقى والغناء، ومن هنا كانت تسميته بالشعر الغنائي، وبسبب طبيعته الغنائية، اتخذ القصيدة المحددة الطول والمقطوعة شكلاً ثابتًا له.

وقد عـرف العرب منذ تاريخهم القـديم الشعر الغنائي شـأنهم في ذلك شأن الأمم جميعًا، لكنهم لم يتجاوزوا هذا النوع إلى غـيره من أنواع الشعر التي عرفتها الأمم الأخرى، ولهذا أفـرغ العرب طاقاتهم الفنية في هذا اللون من الشعـر، فكتبوا في موضوعاته المخـتلفة مثل: الغزل والوصف والحماسـة والمديح والرثاء والهجاء والفخر والزهد والحكمة، وخلَّفوا لنا في ذلك كله تراثًا هائلاً يتدفق حيوية وجمالاً.

وما من شك في أن موضـوعات الشعر الغنائي التي تشترك في تعـبيرها عن الذات الإنسانية استمرت في تاريخ الشعر حتى وقتنا الحاضر، وسوف تستمر ما بقي الإنسان، ولكن التطور الفكري والحضاري أحدثا فيها بعض التغييرات المهمة، فمن ذلك مـثلاً أن المدح يدور غالبًـا حول أربع فضـائل هي: العقل والعفـة والعدل والشجاعة، ولكن مفـهوم هذه الفضائل قد تغير في خلال العـصور. ففي الجاهلية كانت العـفة تعني التـرفع عن الغنائم وعن النظر إلى الجـارات، فاتسع بعـد ظهور الإسلام فشـمل الترفع عن الآثام، وتقوى اللّه، وإقامة فـرائض الدين، يقول مروان بن أبي حفصة[1] في مدح الخليفة المهدي:

هُو المرءُ ، أمَّـا دينُه : فـهـو مـانعٌ ... صَـؤونٌ ، وأمَّـا مـالُه : فـهْـوَ باذلُهْ

أبيٌّ لمـا يأبى ذَوُو الحـزمِ والتُّـقى ... فـعـولٌ إذا مـا جـدَّ بالأمـر فـاعلَهْ

تروكُ الهوى ، لا السخطُ منه ولا الرِّضى ... لدى مـوطـنٍ إلاّ على الحقِّ حـامِلُهْ

يرى أنَّ أمـرَ اللّه أحلـى مَـغَـبـةً ... وأنجى ولوْ كـانت زُعـافًـا منـاهِلُه

(١) شاعر مجيد من القرن الثاني الهجري أصله من اليمامة مدح المهدي والرشيد، توفى سنة ١٨١هـ.

والشاعر الآن لن يصف الممدوح بالسير في المهامه والقفار الموحشة ليصور شجاعته. كذلك كان المدح يتجه غالبًا اتجاهًا فرديًا ولكنه أصبح في العصر الحديث – في معظمه – مدحًا للبطولات، وتعبيرًا عن وجدان الأمة، يقول حسن قرشي[1] في الفدائي العربي:

مضى يتخطَّفُ الأرواحَ منهم ... ويجنيها لنا ثَمَرًا حَلالا
يدكُّ حصونهم بِرفاقِ صِدْقٍ ... ضراغمَ حيثما وردُوا النِّزالا
غطارفة أشاوسَ أين حَلُّوا ... أثاروا الرُّعبَ واصْطَلَمُوا الرِّجالا
غرامُهُمُ مقارعةُ الرَّزايا ... خِفافًا في مسيرتهم عِجالا

كذلك تطور شعر الفخر، فقد كان الشاعر في العصور القديمة يجعل شخصه أو قبيلته محور الأمجاد والمحامد، ويخلع على نفسه أو على عشيرته كل الفضائل التي يمتدحون بها في بيئتهم وعصرهم، مع المبالغة أحيانًا في وصف الفضائل، كما نرى في معلقة عمرو بن كلثوم[2].

ملأْنا البَرَّ حتى ضاقَ عنَّا ... وماءُ البحر نَمْلَؤُه سَفينا
إذا بلغَ الفِطامَ لنا رضيعٌ ... تَخِرُّ له الجبابرُ ساجِدينا

ثم اتسعت دائرة الجماعة في العصر الحديث، فأصبح الشاعر يتغنى بأمجاد أمته في ماضيها، ويستنفر همتها في حاضرها، ويبارك خطواتها نحو التقدم والرخاء. كما تغير إلى حد ما مفهوم الفضائل التي ينسبها الشاعر لأمته.

وحين يجعل الشاعر أحد الأفراد محور الفخر في قصيدته، لا يعنيه لذاته بل لأنه رمز بطولة يعبر عن وجدان الأمة. فالشاعر عمر أبو ريشة[1] يفخر بأحد أبطال

---

(١) شاعر سعودي معاصر له عدة دواوين.
(٢) شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات.
(١) شاعر سوري وهو يفخر في هذه القصيدة بإبراهيم هنانو، وقد توفى سنة ١٣٩١هـ.

المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي في بلاده فيقول:

وطنٌ عليه منَ الزمانِ وَقارُ ... النُّورُ ملءُ شعابِه والنَّارُ
تغفو أساطيرُ البُطولةِ فوقَهُ ... ويهزُّها مِنْ مَهدِها التِّذكارُ
والموتُ جُرحُ الكبرياءِ بصدره ... يَعْوي وتضحكُ حوله الأعمارُ
فاخفض جناحَ الكِبْرِ هذي تُربةٌ ... غَمَرَ الخُلودَ أريجُها المعطارُ
ما أقربَ الماضي الذَّبيحَ يغيبُ في ... طيَّاتِهِ المستقبلُ الجَبّارُ

وتطور شعر الرثاء في خلال العصور الأدبية المختلفة من ناحية صوره وأخيلته ومعانيه، فكان من عادة القدماء في الجاهلية والعصر الأموي أن يضربوا الأمثال في المراثي بالأمم السالفة والوعول الممتنعة في رءوس الجبال، والنسور والعقبان لطول أعمارها، ولكن المحدثين في العصر العباسي، لم يتبعوا هذه الطريقة، كما خرجوا في بعض أشعارهم عن رثاء الأشخاص، فنجد مطيع بن إياس[٢] مثلاً يرثي شبابه في قصيدته:

إنِّي لبَاكٍ على الشبابِ وما ... أعرفُ من شرَّتي ومِنْ طَرَبي
ومِنْ تصابيَّ أنْ صَبَوْتُ ومِنْ ... ناري إذا ما اسْتَعرْتُ في لَهَبي
أبكي خليلاً وَلَّى ببهجته ... بان بأثوابِ جِدَّةٍ قُشُبِ
على الأحَمِّ الحَثيثِ مُنْسَدِلاً ... على جَبِيني تَهَدُّلَ العِنَبِ
كان صَفيِّ دون الصَّفيِّ وذا ... الأنْفَةِ مِني في الْوُدِّ والحَدَبِ

بل نجد من الشعراء من يرثى شيئًا عزيزًا كان يملكه ويشعر نحوه بالوفاء والمحبة. من ذلك رثاء محمد بن أبي كريمة[١] لقميصه الذي أغار عليه فأر فقرضه،

(٢) شاعر مجيد من العصر العباسي.
(٢) شاعر عباسي من المغمورين.

ورثاء أبي نواس[٢] لكلب صيد لسعته حية فمات. ثم ظهر رثاء المدن التي تأتي على محاسنها الفتن وأحداث الزمان، يقول ابن حزم[٣] في رثاء قرطبة:

سـلامٌ على دار رحلْنا وغُـودرَتْ ... خَـلاءً من الأهـلين مُـوحِـشَـةً قَـفْـرا
تراها كـأنْ لم تـغْنَ بالأمس بَلْقَـعًـا ... ولا عَـمـرَتْ مـن أهلهـا قـبلـنا دَهْرا
فـيـا دارُ لم يُقْـفِـرْكِ مـنا اخـتـيـارُنا ... ولوْ أنـنا نَسْطـيعُ كنـتِ لنا قـبـرا
ولكـنَّ أقـدارًا من اللّه أُنـفِـذَتْ ... تُدَمِّـرُنـا طوعًـا لما حَـلَّ أو قـهـرا

واتجـه الرثاء في العـصر الحـديث إلى الأبطال الذين يبـذلون أرواحـهم في سبـيل أوطانهم، وإلى شهداء معارك التحرير في كل مكان، يقول حسن قرشي في شهيد العروبة:

شـهـيـدَ الـعـروبةِ يـا مـشـعـلاً ... أضـاءَ لِمُعْـتَـسِـف حـائر
تَصَـدَّى لِمـعـتـرَكِ النـائبـات ... ورفـرف في الأفُقِ النَّاضـر
بروحـيَ روحٌ تعـافُ الهَـوانَ ... وترنـو إلى الأمْسِ والحـاضـرِ
شـهـيـدَ الـعـروبةِ لَّـا تزلْ ... عـلى الـدربِ في المـوكبِ الـهـادرِ
سنـثـأرُ حـتى تـعـودَ الـديارُ ... وتُـقْـطـعُ أوردةُ الـغـادرِ

وهكذا نجد سـائر موضـوعات الشـعر الغنائي باقيـة متـجددة، للقـديم منها سحـره وروعته فـي ضوء دالاته على العصـور والبيـئات التي يمثلهـا، وللحديث طرافته وصدقه في التعبير عن حياتنا المعاصرة.

ويمكنك أن تسترجعي ما درسته من مـوضوعات الشعر الغنائي في العصور المختلـفة، لتقـارني بينها وبين مـا تدرسينه منهـا هذا العام – وهي نصـوص تمثل العصـر الحديث – لتدركي مدى تشـعبها وتـطورها، وخاصة في شكل القصـيدة، ولتتبيني خصائصها الفنية في ضوء ما عرفته عن طبيعة الشعر الغنائي.

(٢) شاعر عباسي مشهور، توفى في نهاية خلافة الأمين.
(٣) شاعر وعالم وفقيه أندلسي من أعلام القرن الخامس الهجري.

٢ - الشعر القصصي (أو الملحمي)

في طفولة الشعوب لا تأخذ الأحداث طابع الحقائق الثابتة، بل يمتزج بها قدر كبير من الخيال، بحيث يصف الناس الوقائع لا كما حدثت، بل كما تتمثل في نفوسهم، وكما يُجسِّمها لهم خيالهم. وشيئًا فشيئًا تصبح الأحداث التاريخية مزيجًا من الواقع والأسطورة، ويصبح الأشخاص الذين ترتبط بهم هذه الأحداث على قدر كبير من الغرابة التي تنفي أن يكونوا بشرًا عاديين.

ولما كان الإنسان مفطورًا على حب الحكاية، وجد الشعراء في الحروب المتصلة والأبطال الذين يخوضون معامعها مادة مثيرة تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، والوقائع بالأساطير، وتَنسج منها قصة متصلة الحلقات، يقبل الناس على سماعها بدافع الشغف بالحكاية وحب تمجيد البطولة، والتشوق إلى أحداث الماضي.

وواضح أن ذات الشاعر تتوارى في هذا النوع من الشعر، فهو يتناول مادته تناولاً موضوعيًا، لأنه يصور حياة الجماعة وعواطفها وانفعالاتها بعيدًا عن ذاته، ولا تظهر شخصيته إلا بقدر ضئيل جدًا يبدو في تمثله للأحداث والمواقف، وتصويره لعواطف الأبطال وانفعالاتهم. وواضح أن هذا النوع من الشعر يختلف اختلافًا واضحًا عن الشعر الغنائي، فهو شعر قصصي لا يعبر عن ذات صاحبه، بل يدور حول أحداث عظيمة، وبطولات وأبطال في فترة معينة من تاريخ الأمة – طالت أو قصرت – مع مزج الحقائق التاريخية بروح الأسطورة والخيال. ومن الطبيعي أن تطول قصائد هذا الشعر القصصي حتى تصل إلى آلاف الأبيات بحسب ما تصوره من أحداث وبطولات، وبحسب الفترة الزمنية التي تتحدث عنها.

والقصيدة القصصية (ونسميها أيضًا الملحمة لأنها تدور غالبًا حول معارك حربية) على الرغم من طولها لابد أن تكون لها وحدة، نسيجها حدث رئيسي،

تتفرع عنه أحداث ثانوية ترتبط معًا متتابعة متشابكة، وشخصية رئيسية تدفع الحوادث شيئًآ فشيئًا حتى النهاية.

وقد عرف اليونان القدماء الشعر القصصي، وفي تراثهم منه ملحمتان هما «الإلياذة» و«الأوديسة» لم يبتكرهما شاعر بعينه – كما يرى الباحثون – وإنما كتب شعراء متعددون أجزاء منها، ثم جاء «هوميروس» في القرن التاسع قبل الميلاد فألف بين هذه الأجزاء وأضاف إليها وظل يجوب بلاد اليونان منشدًا على قيثارته هذه الأشعار.

وتقع «الإلياذة» في ستة عشر ألف بيت من الشعر على وزن واحد، وموضوعها أحداث الحرب الضروس التي نشبت فيما بين القرنين الثاني عشر والعاشر قبل الميلاد، بين بلاد اليونان ومملكة طروادة في آسيا الصغرى، بسبب خطف (باريس) أحد أمراء طروادة – في أثناء رحلته البحرية إلى بلاد اليونان – (هيلانة) حليلة (منيلاس) الملك اليوناني.

وقد حاصر اليونانيون شعب طروادة حصارًا عنيفًا، ولكنهم لم يستطيعوا فتح المدينة، وظهر من أبطال اليونان (أخيل) و(أجاممنون) و(أجاكس)، كما ظهر من أبطال طروادة (هكتور) ابن ملك طروادة الذي قتله (أخيل) تحت بصر أبويه، ثم ربط جثته إلى مركبته ودار بها حول سور طروادة بين نواح النسوة.

وتقول الأسطورة: إن المهاجمين اليونانيين توصلوا إلى فتح طروادة بهيكل جواد خشبي هائل امتلأ باليونانيين الذين نفذوا إلى المدينة ونجحوا في القضاء على ملك طروادة، ونهبوا المدينة وأحرقوها ثم عادوا إلى بلادهم فضلُّوا في عرض البحر.

أما ملحمة (الأوديسة) فتصور عودة اليونانيين إلى وطنهم بعد أحداث مثيرة وصراع عنيف وقصص تمثل ألوانًا من الغدر والوفاء، والخيانة والعفاف.

وقام شاعر الرومان (فرجيل) الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد بوضع ملحمة (الإنيادة) مستلهمًا ملحمتي (هوميروس). وتدور أحداث ملحمته حول

مغـامرات البطل (إنياس) الذي كـان حليفًا للطروادييـن ثم غـزا قرطاجنة فتـملكها، وجاء بعد ذلك إلى إيطاليا فتـزوج بابنة ملكها وتولى الملك من بعده. فكان من نسله (روموس) و(رومولوس) اللذان دارت حولهما أساطيـر كثيرة، منها أن ذئبةً حنَّت عليهـما وهما طفلان فـأرضعتـهما حتى شـبَّا، ثم وقع بينهمـا صراع عنيف روته الملحمة، كما روت قصة تأسيس روما.

وقد عرفت أمم أوروبية أخـرى في عصور تالية الشعر القـصصي، تسجل به تاريخها ووقـائعها وأبطالها مثل «أنشـودة رولان» عند الفرنسيـن، التي شاعت في القرن الثامن الميـلادي، وهي تصور عودة الملك شارلمان منهزمًا بفلول جـيشه بعد إحدى غزواته في شمال إسبانيا، وكانت عودة شارلمان – على الرغم من هزيمته – بطولة رائعة تستحق الإشادة والتغني بهـا. كذلك عبَّرت الأمم الشرقية – منذ وقت بعـيد – عـن بطولاتها ووقـائعـهـا في ملاحم رائـعة. فـفي الهند تنسب مـلحمـة (الراماينا) إلى الشاعر الهندي (فالميكي) الذي عاش قبل الميلاد بأربعة قرون، وهي تقع في ثمانية وأربعين ألف بيت، وتدور حول أحداث عنيفة خاضـها (راما) بطلها.

وللهنود ملحمة أخرى هي (المهـابهارتا) وتقع في مائة ألف بيت، وتدور حول تنافس أبناء أسـرة واحـدة على المُلك، وخـوضـهم فـي سبـيله حـروبًا وألوانًا من الصراع، مما أدى إلى فنائهم جميعًا.

وكتب أبو الـقاسم الفردوسي مـلحمة (الشـاهنامة) في سـتين ألف بيت من الشعر، ليروي أحداث ما يقارب أربعة آلاف عام من عمر الفرس، ويصور بطولتهم في الحرب والسلم، ولم يمنعه إسلامه من إحيـاء مجد الفرس في عصور دياناتهم الضالة، وإذكاء روح الشعوبية والنعرة الجنسية التي محاها الإسلام.

وإذا كانت هذه الأمم القديمة قد عرفت الشعر القصصي في أطوار مختلفة من التاريخ، فإن أجدادنا العرب لم يعرفوا هذا النوع من الشعر، على الرغم مما حفل به

شعرنا العربي منذ الجاهلية من القصائد الحماسية وتصوير أيام العرب ووقائعهم ثم كانت الفتوحات الإسلامية الهائلة فأذكت نار الشعر الحماسي، ولكنه لم يخرج عن إطاره الغنائي، ولم يُوجد الشاعر العربي الذي يؤلف من الوقائع المختلفة والبطولات الخارقة قصيدة قصصية يمتزج فيها الواقع بالخيال، وتكون لها الخصائص الفنية التي تميز شعر الملاحم.

وقد حاول الشعراء العرب في العصر الحديث أن يكتبوا ملاحم يستوحون فيها التاريخ القديم أو الحديث، فمن ذلك مثلاً (الإلياذة الإسلامية) لأحمد محرم(*) وهي في أربعة أجزاء يتحدث الأول منها عن حياة الرسول صلوات اللّه عليه بمكة، ثم هجرته واستقراره بالمدينة، ثم يبدأ الحديث عن الغزوات وما وقع فيها من أحداث وبطولات، واستمر هذا الحديث عن الغزوات في الجزأين الثاني والثالث. أما الجزء الرابع فيتحدث عن الوفود التي قَدِمت على الرسول ﷺ والسرايا التي بعث بها إلى مختلف أنحاء الجزيرة العربية:

يقول أحمد محرم في غزوة بدر:

ما للنفوسِ إلى العَمَايةِ تَجْنَحُ ... أتظنُّ أنَّ السيفَ عنها يَصْفَحُ
دوايتَ بالحُسنى فلجَّ فسادُها ... ولديكَ – إنْ شئتَ – الدواءُ الأصلحُ
الإذنُ جاءَ فقُلْ لقومك أقْبِلُوا ... بالبِيضِ تبرُقُ والصَّوافنِ تَضْبَحُ
أفيطمعُ الكفارُ أنْ لا يُؤخذوا ... بل غَرَّهُم حلمٌ يُمِدُّ ويُفْسَحُ
أمنُوا نكالَكَ فاستبدَّ طغاتُهم ... أفكنتَ إذْ تُزْجي الزواجرَ تمزحُ
ظَمِئت سيوفُك يا محمدُ فاسْقِها ... من خَيرِ مَا تُسقى السيوفُ وتنضَحُ
اليَومَ تُوردُها الدماءَ فترتوي ... وتردُّها نشوى المَنُون فتفرحُ

(*) شاعر مصري من العصر الحديث، توفى سنة ١٩٤٥م.

ويتناول عير قريش بقيادة أبي سفيان وما نُمي إليه عند اقترابه من المدينة واستنجاده بقومه وحدوث الموقعة التي نصر فيها جنده.

ذهبَ ابنُ حرب في تجارة قومه ... ولسوف يعرفُ مَنْ يفوزُ ويربحُ
نسْرٌ مضى مُتَصَيِّدًا ووراءَهُ ... يومٌ تُصادُ به النسورُ وتُذبَحُ
بينا يَحيدُ عن السهامِ أصابهُ ... نَبَأٌ تُصابُ به السهامُ فَتُجرَحُ
بعثَ ابنُ عمرو : ما لكم من قوة ... إنْ مالَكُم أمسى يُلَمُّ ويُكسحُ
واهًا قريشٌ إنَّهُ الدمُ فاعملوا ... مِنْ دونِ بَيْضَتكم يُراق ويُسفحُ
إنِّي صدقتكُمُ البلاغَ لتعلَموا ... وجبالُ مكة شُهَّدٌ والأبطحُ
جفلتْ نفوسُ القومِ حتى مالها ... لحُمٌ تَرُدُّ ولا مَقاودُ تَكْبَحُ
نفروا يريدون القتالَ وغَرَّهمُ ... عَبَثُ اللواتي في الهوادجِ تَنْبَحُ
غَنَّتْ بِهَجْوِ المسلمين وإنها ... لأضَلُّ مَنْ يهجو الرجالَ ويمدحُ
الضاربات على الدفوف فإنْ هُمُ ... ضربوا الطُّلى فالنادباتُ النُّوَّحُ[1]

ثم يصف أحمد محرم احتشاد جيش المسلمين بقيادة الرسول ﷺ فيقول:

جَدَّ البلاءُ وَهَبَّ إعصارُ الردى ... يرمي بأبطالِ الوغى ويُطوِّحُ
نظرَ النبيُّ فضجَّ يدعو ربَّه ... لا هُمَّ نصرَكَ إننا لك نكدحُ
تلكَ العصابةُ ما لدينك غيرُها ... إنْ شَدَّ عادٍ أو أغارَ مُجَلِّحُ
لا هُمَّ إنْ تهلكْ فمَا لَكَ عابدٌ ... يغدو على الغَبراءِ أو يَتَروَّحُ

فاستجاب اللّه لدعاء رسوله وأنزل كتيبة من الملائكة:

اللّهُ أرسلَ في السحابِ كتيبَةً ... تهفو كما هفَتِ البروقُ اللُّمَّحُ
جبريلُ يضربُ والملائكُ حولهُ ... صَفٌّ تُرَصُّ به الصفوفُ وتُرْضَحُ
للقومِ في أعناقهم وبَنانِهم ... نارٌ تُريك الداءَ كيفَ يُبَرِّحُ

(١) يشير إلى النساء اللائي كن يُحَمِّسن جيش قريش على القتال، والطُّلى هي الأعناق.

ولعلك لاحظت في (الإليـاذة الإسلامـية) خـروجها على الخـصائص الفـنية للملحمة لأن الشاعـر يتناول سيرة الرسول ﷺ وهي تشمل الحرب وغير الحرب، كما أنه يلتـزم فيها التزامًـا كاملاً بوقائع التـاريخ وحقائقه فيـبعد بذلك عن الروح القـصصـية في الملحـمة التي ينـبغي أن يمتـزج فيـها الواقع بالخـيال. والإليـاذة الإسلامية بعذ ذلك كله تفتقد الوحدة الفنية وتميل إلى التفكك والغنائية، وقد ساعد على ذلك تنقل الشاعر بين بحور وقواف متعددة.

وكانت سيرة المغفور له جلالة الملك عبدالعزيز آل سعود – طيب آه ثراه – بما فيهـا من بطولات رائعة ووقائع متصلـة مثار إلهام بعض الشعـراء العرب المحدثين الذين حاولوا أن يؤلفوا منها ملحمة باقية على الزمان.

وأول من قام بهذه المحـاولة الفنية – فيما نعلم – الشاعـر خالد الفرج(*)، فقد كتب في عام ١٣٢٦هـ، ملحـمة تبلغ أكثر من أربعمائة بيت، جـعلها في وزن واحد وقافية متحدة، وقد بدأها بتتبع سيرة آل سعود فذكر نسبهم وتاريخ جدهم الأعلىٰ محمـد بن سعود الذي أجاب دعوة الشيخ مـحمد بن عبدالوهاب، ثم يذكـر الشاعر تتابع الأحداث التـاريخية بصورة متـصلة، وخاصة في حديثه عن وقـائع وأعمال أسد الجزيرة وموحدها جلالة الملك عبدالعزيز، يقول في استعادة الأحساء:

وقـد كـانت الأحـسـاءُ للـظُّلمِ مَـرْتَعًـا ... من البـدْوِ والفـوضـىٰ تئنُّ وتَصْـخَبُ
بهـا دخلَ الأتراكُ كـالضَّبِّ غـارَهُم ... ولم يُغْنِ عـنهم فـيـه جـيـشٌ مُـدَرَّبُ
فللـبـدو أرباضُ البـلاد وريفُـهـا ... وللتُّـرك مـا دون الجـدار مُـحَـجَّب
يَعـيـثُـون في السُّـكان نَهْـبًـا وغـارةً ... ونهـبـهُمُ جَـهْـرًا إلى السُّـوق يُجْلَبُ
مـشـيتَ إليـهم مِـشـيَـةً عَنْبَـسِـيَّـةً ... ولم يحْـمِـهـا السُّـورُ المُنيفُ المُبَـوَّب

(*) شاعر سعودي، توفى منذ سنوات قليلة.

وما ذَكَرَ التاريخُ مثلَكَ فاتحًا يُغامرُ بالجُند القليل فَيَغْلبُ
وما ليلةُ الأحساءِ إلا شقيقةٌ للَيلة عَجْلانَ بل الكُوتُ أرْهَبُ[1]
هنالكَ لا جندٌ ولا عصبيةٌ لَديكَ ونيرانُ العدو تُصَوَّبُ
فبدَّلْتَها بالخوفِ أمنًا وبالْفَنا حياةً وأضحى ريفُها وهو مُخْصِبُ

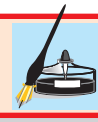
ونجد في هذه الملحمة ترابطًا ووحدة نفتقدهما في (الإلياذة الإسلامية)، ولكنها تفتقد أيضًا الروح القصصية التي يمتزج فيها الواقع بالخيال لأن الشاعر يعني فيها بأدق التفصيلات والحقائق التاريخية الثابتة وكأنه مؤرخ يسجل وثائق التاريخ.

وقد سار على هذا المنهج بصورة أوسع بولس سلامة(٢) فكتب ملحمة (عيد الرياض) في نحو سبعة آلاف بيت، في وزن واحد وقافية متكررة، وجعلها في سبعة وثلاثين فصلاً، وتتبع فيها سيرة المغفور له جلالة الملك عبدالعزيز آل سعود في مدى ستين عامًا، ولكننا نفتقد الخصائص الفنية في هذه الملحمة أيضًا، فهي ليست إلا مجموعة من القصائد الغنائية المتفاوتة الطول يجمعها بحر واحد، وتسجل بدقة المؤرخ أحداث سيرة بطل الجزيرة.

وقد عرف أدبنا الشعبي فن الملحمة، ولا يزال المنشدون في بلادنا العربية يجوبون القرى أو يتخذون مجالس لهم في الأحياء الشعبية لينشدوا ملحمة عنترة أبي الفوارس وتغريبة بني هلال، وهي ملاحم كاملة تراكمت أناشيدها الحربية منذ عصور بعيدة، وتلعب فيها الأسطورة والخيال دورًا رئيسيًا في تصوير الوقائع والبطولات.

وقد انتقلت الملاحم في الآداب الأوروبية إلى الأدب الشعبي أيضًا، ولكن فن الملحمة على أي حال قد ذوى إلى حد كبير، ولم يعد الإنسان المعاصر على استعداد لسماع أحداث الماضي في إطار الخوارق والأساطير، كما أنه لا يحب بطبيعة الحال أن يرى أحداث الحاضر في هذا الإطار أيضًا.

(١) الكوت: حصن الأحساء. (٢) شاعر لبناني معاصر.



٣ - الشعر التمثيلي

عرفت أمة اليونان قدمـيًا (بعد معرفتهم الشعـر الغنائي والملحمي) نوعًا آخر من الشعـر يمثلون به حادثاً تاريخـيًا أو خيـاليًا مسـتلهمًـا من الحياة الإنسـانية، ويشتـرك مجمـوعة من الأفراد في تصـوير هذا الحادث بالمحاورة الكلامـية فيـما بينهم، وبأداء الحركات التي تصور دقائق الحادث، وتختفي ذات الشاعر تمامًا في هذا النوع من الشعر، فهو لا يصور عواطفه وأحـاسيسه، بل عواطف الشخصيات التاريخية أو الخيالية التي يصورها وأحاسيسها.

فالشاعر المجيد في الشعر التمـثيلي ينبغي أن يُنَحِّي ذوقه وأفكاره ومعتقداته لكي يستـطيع أن ينفذ إلى أعمـاق أبطاله، فيـتيح بذلك الفـرصة لهم كي يتـحدثوا بلغتهم الطبيعية ويفكروا بما يتناسب مع مكانتهم الاجتماعية ومستواهم الفكري.

وقد عرفت الشـعوب القديمة كاليـونان واللاتين نوعين من الشعر التـمثيلي. المأساة والملهاة، أمـا المأساة فكانت تصور فاجعـة حدثت لشخص من ذوي المكانة، يسـتمـدها الشاعـر من التـاريخ أو الأسطورة، وكان أسلـوبها الشـعري رفـيعًـا ليتناسب مع المكانة الاجتماعية العالية لأبطالها.

وأما الملهاة فكانت تتناول شخصيات عادية وحوادث لها صلة بالحياة العامة، وهي تركز على تمثيل العيوب أو الرذائل التي تثير الضحك.

ويفرق الباحثـون في عصرنا الحاضر بين المأساة والملهـاة على أساس نهاية المسرحية، فالمأساة لابد أن تنتهي بموت البطل، أو على الأقل إخفاقه، والملهاة تكون نهايتها سعيدة.

ومنذ نشأة الشعر التمثيلي، وهو يقترن بالغناء والموسيقى في كثير من مشاهد تصوير الحادثة، ثم أخذ الأداء التمثيلي ينفصل شيئًا فشيئًا عن الغناء والموسيقى، حتى استقلت المسرحية التمثيلية عن المسرحية الغنائية. ومنذ ذلك الحين بدأ الحوار التمثيلي يتجه ناحية النثر ويتخلى عن الشعر لسمو لغته بالنسبة لعامة الناس، ولأن قيود الشعر تجعل من العسير إجراء الحوار على لسان الشخصيات المختلفة بصورة طبيعية، كما أنها تضعف الحركة اللازمة في المسرحية. أضف إلى ذلك أن شخصيات المآسي لم تعد مقصورة على ذوي المكانة الاجتماعية المرموقة، بل أصبحت تختار من بين عامة الناس، مما يجعل لغة الشعر السامية بعيدة عن تصوير الشخصية من نواحيها المختلفة.

لقد زخرت الآداب العالمية قديمًا وحديثًا بأسماء الشعراء الذين ألفوا في الشعر التمثيلي روائع باقية على الدهر من أمثال سوفكليس وأرستوفان في الأدب اليوناني، وسنكا وبلوتوس في الأدب الروماني، وراسين وموليير في الأدب الفرنسي، وشكسبير وبرناردشو في الأدب الإنجليزي، ولكن أمتنا العربية في جاهليتها لم تعرف هذا النوع من الشعر. ومن أسباب ذلك أن الفن المسرحي نشأ عند الأمم القديمة في مصر والهند والصين واليونان في ظل المعابد الوثنية بوصفه لونًا من ألوان العبادات، ثم تطور حين انفصل عن المعبد فصار فنًا مستقلاً عن الدين، يُقصد لذاته من أجل المتعة الفنية. أما في الأمم التي لم يُقدَّر له فيه الانفصال عن المعبد فقد اندثر المعبد نفسه، مثلما حدث في مصر القديمة. ولم تكن الوثنية العربية أصيلة في بلاد العرب، بحيث تكون لها عبادات راسخة يمكن أن تقترن بنوع من الأداء التمثيلي، شأن الأمم الأخرى. بل كانت وثنية منقولة تخالطها بقايا من ديانة التوحيد،

وهي ملة إبراهيم عليه السلام، ومن أجل ذلك لم ينشأ الشعر التمثيلي عند العرب في عصورهم القديمة، ولا حاولوا أن يقلدوا الشعر التمثيلي اليوناني في عصر الترجمة، وخاصة إبان العصر العباسي.

وتأثر شعراؤنا في العصر الحديث بالآداب الغربية فأقبلوا على الكتابة في الشعر التمثيلي، فكانت مسرحياتهم الأولى ضعيفة المستوى من الناحية الفنية مثل مسرحية (المروءة والوفاء) التي كتبها خليل اليازجي[1] سنة ١٨٧٠م، وتدور حوادثها في زمن النعمان بن المنذر ملك الحيرة. وألف أبو خليل القباني[2] بعد ذلك التاريخ بقليل عدة مسرحيات كان يستوحيها من التاريخ العربي والإسلامي مثل (عنترة) و(هارون الرشيد)، ولكنه كان يخلط فيها الشعر بالنثر، وكانت لغتها ركيكة قريبة من العامية، بالإضافة إلى غلبة الطابع الغنائي عليها مما يخرجها عن خصائص الشعر التمثيلي.

وكانت محاولات أحمد شوقي في الشعر التمثيلي أكثر نجاحًا من محاولات سابقيه، فكتب مستوحيًا من أحداث التاريخ العربي والمصري القديم (مصرع كليوباترا) و(مجنون ليلى) و(قمبيز) و(علي بك الكبير) و(عنترة)، كما كتب مسرحية اجتماعية هي (الست هدى). وقد ارتفع شوقي بأسلوب المسرحية الشعرية إلى منزلة الأدب الرفيع، ولكن كان يغلب عليه الطابع الغنائي مما يبطئ الحركة اللازمة في المسرحية.

اسمتع إليه في المشهد الثالث عشر من الفصل الثالث في مسرحيته (عنترة) وهو يصور مؤامرة القبائل الموالية للفرس والروم لقتل عنترة، يقول على لسان أبطاله:

---

(١) أديب لبناني، توفى ١٨٨٩م.

(٢) أديب سوري اشتغل بالتمثيل في مصر فترة طويلة وتوفى سنة ١٩٠٣م.

عنترة: ماذا وراءك داحِ[1] ما دَهَمَ الحِمَى؟

داحس: فـئـة عليـهم نشـوةٌ وسِـلاحُ

وطئتْ تـرابَ المهـدِ أرجـلُ خـيـلِهم ❋ ولهـا عليـهِ نشـوةٌ ومـراحُ

عنترة: أمِنَ البوادي؟

داحس: بـل منـاذرةٌ علـى ❋ قَسَـماتِهم أثرُ النعـيـمِ صِـبـاحُ

في ظلِّ دجلـةَ والفُـراتِ ترعـرعـوا ❋ وغـدَوْا على وَشْيِ الرياضِ وراحـوا

أولادُ لخْـمٍ والـذيـن رمـى بـهـم ❋ أرضَ العـراق تطـلُّعٌ وطِمـاحُ

جـاءَ الحـجـازُ بهم ومكةُ والـتـقت ❋ فـيـهم جـبـالٌ حـولَهـا وبِطاح

نشـؤوا هناك فـمـا تـصلَّبَ مِنْسـرٌ ❋ لهـمُ ولا بلَـغَ التَّـمـامَ جَـناحُ

عنترة : ما يبغون؟

داحس: أظـنُّ رأسَـك سُؤْلَهـمُ ❋ هتـفوا به حـولَ البيـوتِ وصاحـوا

أنسـيتَ سـرحـانًا وكـيفَ قـتلتَـهُم ❋ وفـوارسًـا بُهْـمًا بسـيـفِك طاحـوا

ضرغام:[2] مَنْ رُستمٌ؟[3]

داحس: ❋ بَطَلٌ لـهُ شـرفٌ وفـيـهِ سَـمـاحُ

وفتى يُعَظِّمُهُ العراقُ وصاحبٌ ❋ كِـسـرى إلـيـهِ بأنسـهِ يرتاحُ

عنترة: ما شكله؟ ما لونه؟ ما وجهه؟

(لداحس)

---

(١) «داح» ترخيم داحس وهو رفيق عنترة في المسرحية.

(٢) فارس شاب من فرسان بني عبس كان يسعى لخطبة عبلة.

(٣) قائد فارسي مشهور.

داحس: رَيَّانُ أبْلَجُ ناعم وَضَّاحُ

ضرغام: هذا الجَمالُ فما شجاعةُ رستمٍ؟

داحس: موتٌ لمن يمشي إليهِ مُتاحُ

عنترة : وثيابُهُ؟

داحس: – زَرَدُ الحديدِ وبُرْنُسٌ ❋ ضافٍ على أعطافِهِ ووشاحُ

قد خَفَّ ساعِدَه السِّوارُ ورفَّ في أذنيهِ قُرْطُ اللؤلؤِ اللمَّاحُ

(تزداد الضجة وتقترب الأصوات)

ضرغام: اسمع لواءَ البيد، أصغِ لصوتهم ❋ هذا النداء يزيدُ والإلحاحُ

الصوت: العبدُ! رأسُ العبدِ!

عنترة : (لداحس) امضِ فقلْ لهُمْ ❋ رأسي لهم في منكبيَّ مُباحُ

(ثم يواجه الأشباح القادمة من بعيد)

يا قومِ لمْ أفهمْ نداءَكمُ اغْرُبوا ❋ إذْ ليسَ في لُغَةِ الأسودِ نياحُ

وَيْحٌ لِرأسي قدْ غدا كُرَةً لهم ❋ راحٌ تجيءُ بهِ وترْجِعُ راحُ

كثروا عليهِ في الطِّلابِ ودونَه ❋ تتقطَّعُ الأسيافُ والأرماحُ

«يقبل جماعة من الحي هاربين وينصرف عنترة وضرغام للقاء المهاجمين».

نرى في هذا الجزء من المسرحية أن الشاعر اختار شخصية تاريخية عُرفت بالشجاعة والإقدام – وهو عنترة العبسي – وبنى عليها مسرحيته الشعرية التي تمتزج فيها حقائق التاريخ بأحداث وشخصيات من صنع خيال الشاعر.

وهو في هذا المشهد يصور سعي الفرس للثأر من عنترة لقضائه على بعض أبطالهم، وقد استعان الشاعر بالحوار – وهو أساس الفن المسرحي – في تحليل الموقف، وشرح أسباب هذا العداء بين الفرس وعنترة، ووصف الشخصيات من حيث مظهرها ومخبرها، ودفع حركة الأحداث في المسرحية. ثم ينتهي المشهد بهذا الشعر الحماسي الذي يستعد به عنترة للقاء مهاجميه. ويترك الشاعر المشاهد في شوق لمتابعة الأحداث لمعرفة نتيجة هذه المعركة بين عنترة ومهاجميه من الفرس.

ولعلك لاحظت سمو العبارة الشعرية عند شوقي وتآلفها مع المضمون لتصوير بطولة عنترة وصراعه الدائب مع أعدائه، غير أن الشاعر ألزم نفسه في المشهد بوزن واحد وقافية متكررة، حتى بدا الحوار بين الشخصيات المختلفة وكأنه قصيدة واحدة تتحاور بها عدة شخصيات.

واتبع الشاعر عزيز أباظة[1] نهج شوقي في مسرحياته، فكتب من أحداث التاريخ العربي الإسلامي (قيس لبنى) و(العباسة) و(عبدالرحمن الناصر) و(شجرة الدر) و(غروب الأندلس) و(شهريار)، و(قافلة النور)، ثم كتب مسرحية اجتماعية هي (أوراق الخريف).

ولم يتأثر عزيز أباظة بطريقة شوقي في اختياره لموضوعات مسرحياته فحسب، بل تأثر بطريقته في رسم الشخصيات، وإجراء الحوار، والاعتماد على النزعة الغنائية في المواقف التي تتَّقِد فيها الانفعالات، والنزعة الخطابية في المواقف الحماسية.

وسنعرض عليك فيما يلي المشهد الثاني من الفصل الأول في مسرحية عزيز أباظة الاجتماعية (أوراق الخريف). والشخصية الرئيسة في هذا المشهد هي (أم

(١) شاعر مصري من العصر الحديث اشتهر بديوانه (أنات حائرة) ورواياته الشعرية، وتوفى سنة ١٩٧٣م.

الهنا)، وهي عانس متبرمة ساخطة تضيق بأخبار من يُقْدِمون على الزواج من الشباب، وتعيش في بيت أخيها «قاسم» وزوجته «وداد» وابنتهما «إقبال».

أم الهنا: هذي حياةٌ كلُّها متاعبُ
البيتُ والجيرانُ والأقاربُ
لا أعرفُ الراحةَ والأمانا
كأنما أعاشرُ الشيطانا
الناسُ هل همْ سيئون أو أنا؟
مَنْ مُجْرِمٌ وَغْدُ الطِّباع بيننا؟
لا شك أن الظُّلم في دمائهمْ؟
وأنني ضحيةُ اعتدائِهم!

(تدخل فاطمة[1] ومعها أربع زجاجات فارغة).

فاطمة (في خوف): هذي زجاجاتُ الدواءِ خاويهْ

أما الهنا: واللّه قد شَرِبْتِها يا غاوِيَهْ!

فاطمة: شربتُها؟!

أم الهنا: نعم!

فاطمة: وما انتفاعي؟

(١) خادمة تعمل في الدار.

أم الهنا (تعد على أصابعها): عـنـدك ألـفُ ســـــــــــبب وداعِ:
لتـــــحـــــرمـــــيـنـي أولاً من ملْـكي
وثانيًـــا حـــقـــدًا ومَـــقْـــتًـــا مِنْكِ
وثالـثًـــا كـي تفـــرحي وتـنعـــمي
أنْ زادَ دائـــي وتـــوالـــى ألَمـــي
ورابعًـــا تســـتـــعـــجلين مـــوتي
وهـذا مُـنـىٰ ربة الـبـــــــيت[1]

إقبال[2] (في خوف): هذا اتهام ظالم

أم الهنا : تأدَّبي
عـلَّـمكِ المـكـتـبُ ســـــــوء الأدب
أنَّ بـنـات الـيـــــــوم هَـمٌ وَنَـكـدْ
لـيتَ الـتـي قـــــد ولدتْـكِ لـم تَلِـدْ

إقبال (وهي تحاول غيظ عمتها) : أن فَنِـيَتْ يـا عـــمـــــتـي البـنـاتُ

أم الهنا : توقـــفـت عن ســـيـــرهـا الحـــيـــاة

أم الهنا: وكيف ذا؟

(١) تشير إلى وداد زوجة أخيها.
(٢) بنت أخي أم الهنا.

إقبال: ينقطع النَّتاجُ

إذا اســـتـــحـــال عـــمـــتي الزواج

أم الهنا: ومَـن بهـــــــذا كلـه أنـبْـــــــاك؟

لا تـــــــكـــــــذبـــــــيَ!

إقبال أنبأني إدراكي

لا يـــنـــبـــئُ الإدراكُ إلا مَـــن دَرَسْ

هذا لـعـــــمـــــري دَنَـسٌ منَ الـدَّنسْ

إنَّ الزواجَ نـقْـــــمَـــــةٌ منْ الـنِّقَـمْ

تسُـتـــعـبَـدُ الحُـــرَّةُ فـيـــه من قـدَمْ

إقبال (في خبث): مـــن أجـــل هـــذا مِـــلْـــتِ عـــنـــه؟!

أم الهنا: أي نعم!

وكـــان خُطَّابي ولا حَـــصْـــرَ لـهم!

(في مرارة) ردَدْتُهـم مُكْـرمـــــةً حـــيـــــاتي

وبـعـــــد رَدِّي خطَـبُـــــوا لداتـي

(في اعتزاز) إقـبـــالُ يا بْـنتي خُـــذيني مَـــثَـــلا

أكـرمْتُ نـفـسي فـازدريـتُ الرَّجُـلا!

(تهب أم الهنا واقفـة وقد تقلصت عضلات وجـهها في سعال شـديد، تخرج فاطمة وإقبال لإحضار ماء بعد أن تمتحنا القُلَّة فيظهر أنها فارغة).

أم الهنا (مستمرة وتشير بيدها مهددة):

يـاليَ مـنْ منـبـــــوذة جـــــدبـاء

مـوحـــشـــةٍ كـالقـــبـرِ في البَـــيْـداءِ

مكـروهةٍ وقـــد كـــرهـتُ نفـــسي
مـطـــرودةٍ بـين بـنـــاتِ جِـنْـــسي
أعـــيشُ كـــالعَينِ بغـــيـــر نورِ
والعُـــشْـبِ تحت الظِّلِ المـهـــجـــورِ
أو كـذوات الشَّـوْك من بـين الشَّـجَـرْ
جـــــرداءَ لا ظلٌّ لهـــا ولا ثَمَـــرْ

نتبين من مسرحـية (أوراق الخريف) التي تحكي قصة أسرة سـعيدة تعرضت لعوامل اجتماعية كادت تهدم سعادتهـا، أن التفرقة الحاسمة بين المأساة والملهاة كما قررهـا النقاد الأقـدمون لم تعـد قائمـة. ففي بعض المسـرحيـات الحديثـة كأوراق الخريف تمتـزج عناصر المأساة والملهـاة معًا. كذلك لم تـعد المأساة مقـصورة على أحداث تاريخية أو خيالية خارقة، ولا على شخصـيات تتسنّم مكانة اجتماعية عالية، فقد ظهرت المسرحـية التي تتناول مشكلة اجتماعية، ويشتـرك في أحداثها أشخاص عاديون.

ولعلك لاحظت كيف أن الشاعر استخدم الحوار في تحليل شخصية (أم الهنا) تحليلاً دقيقًـا يُظهِرنا على العقدة النفسية التي تحكـم تصرفاتها، والتي ترجع إلى عدم زواجـها في شبـابها، وهي تعذب نفـسها بهـذا الشعور فـتظن أنها مكروهة منبوذة، ولذلك تجـابه بالعداء كلّ من في البيت مع أنهـم يُكنون لها الحب والعطف ويتفانون في خدمتـها، بل إنها تُجابه بالعداء الجيل الجديد من الفـتيات لحصولهن على فرصة التعليم وإقبالهن على الحـياة، في حين أنها لم تنل حظها من العلم وقد أدبرت عنها الحياة فصارت بلا زوج أو ولد.

ولعلكِ لاحظت أيضًا أن الشاعر كان أوسع تصرفًا في القوافي من شوقي مما أعطى حواره حيوية وقدرة على تحليل شخصية (أم الهنا) في هذا المشهد.

ثم توالت بعد ذلك جهود الشعراء العرب المحدثين في كتابة الشعر التمثيلي، فكتب محمود غنيم[١] (المروءة المقنعة) و(غرام يزيد) بالطريقة نفسها التي سار عليها شوقي وعزيز أباظة، ثم بُذلت محاولات لاستخدام أسلوب شعري جديد يكون أكثر مرونة في إجراء الحوار على ألسنة الشخصيات المختلفة، وأكثر بساطة في لغته، وأقرب إلى جمهور الناس فاستخدم على أحمد باكثير[٢] الشعر المرسل، في مسرحية (إخناتون ونفرتيتي). واستخدم عبدالرحمن الشرقاوي[٣] الشعر الحر الذي لا يتلزم بالبحور التقليدية المعروفة في كتابة مسرحية عن المجاهدة الجزائرية (جميلة). وكذلك فعل صلاح عبدالصبور[٤] في مسرحياته مثل (مسافر ليل) و(ليلى والجنون).

وإذا كنا قد أشرنا في حديثنا عن الشعر التمثيلي إلى بعض عناصر فن التمثيل بوجه عام مثل الشخصيات والحوار فسوف نزيدك علمًا بهذه العناصر وأهميتها في بناء المسرحية عند حديثنا عن المسرحية النثرية.

---

(١) شاعر مصري حديث، توفى سنة ١٩٧٣م.

(٢) شاعر من أصل حضرمي عاش في مصر وله قصص وروايات عديدة، توفي في عام ١٣٨٩هـ، الموافق ١٩٦٩م.

(٣) شاعر مصري معاصر من رواد الشعر الجديد، له مسرحيات وروايات وهو يعمل في الصحافة.

(٤) شاعر مصري معاصر له عدة دواوين ومسرحيات شعرية وكتب في النقد. وقد توفى منذ فترة قليلة.

٤ - الشعر التعليمي

في العصور الأولى للحضارة الإنسانية كانت المعارف العامة مختلفة متداخلة، فالعلم لا يتميز من الفن، والعقل لا ينفصل عن الخيال.

ومن هنا عدوا الشعر كله «علمًا» ثم لما اجتمعت لتلك الشعوب خبرات عملية في شؤون الزراعة، أو في شؤون الفلك، أو في شؤون الأخلاق، أو تأملات في الحياة والأحياء، انبرىٰ بعض الشعراء لنظم هذه الخبرات والتأملات في قصائد لم تكن تخلو من أحاسيس غنائية، فكانت هذه هي بداية الشعر التعليمي.

وقد نظم شعراء اليونان الأقدمون في مجال العلوم والقوانين والأنساب والفلك، وكتب (فرجيل) شاعر اللاتين ديوانًا في الزراعة، ونظم (هوارس) في مجال الأخلاق مجموعة من الحكم والنصائح، وكذلك نجد بعض شعراء اللاتين يكتبون في النظريات الأدبية كأصول فن الشعر أو قواعد فن التمثيل، كما نجد للشاعر الفرنسي «موليير» قصيدة تبين الفرق بين التصوير على الجدران والتصوير الزيتي.

وعندما انفصل العلم عن الفن انفصالاً تامًا لم يختف الشعر التعليمي، ولكنه صار – في معظم الأحيان – وسيلة في أيدي الناظمين الذين يفرغون فيه موضوعات العلم، دون أن يكون في نظمهم شيء من الأصالة أو الابتكار، أو أثر من خيال. وهذا اللون من النظم – كما قدمنا لك في الباب الأول – لا يعد شعرًا ولا أدبًا. فينبغي أن نقصر اسم «الشعر التعليمي» على الشعر الذي يستند إلى أفكار علمية، ولكن لا يخلو من متعة فنية. فليس من الطبيعي أن يعرض الشعر المسائل العلمية عرضًا مفصلاً دقيقًا لأن طبيعته تأبىٰ عليه ذلك، إذ يستحيل نظمًا لا حياة فيه.

وقد عـرف العرب ابتداء من الـقرن الثاني الهـجري الشعـر التعليـمي، فنجد محمد بن إبراهيم الفزاري* ينظم قصيدة في الفلك يقول فيها:

الحـــــمـــــدُ لـلّه الـعلـيِّ الأعظـمِ ذي الفـضل والمجـدِ الـكبـيـر الأكـرمِ
الواحـــد الفـــرد الجـــواد المُنْـعِمِ
الخـــالقِ الســـبعِ العُلـى طِبـاقـــا والشـــمس يعـلو ضـــوؤها الأعناقـــا
والبـــدرُ يمـلأ نورُه الآفـــاقـــا
والفـلكَ الـدائرُ فـي المســـيـــرِ لإعـظـمِ الخَطْـبِ مـن الأمـــــورِ
يســـيـــرُ في بحـــرٍ من الـبـحـــورِ
فـــيـــه النـجـــومُ كلُّـهـا عـــواملُ منـهـــا مـــقـــيمٌ دهـرَهُ وزايلُ
فـطالـعٌ منـهـــا ومـنهـــا آفـلُ

ونجد لإسحق بن حنين** قصيدة تعليمية في تاريخ الطب، كما نجد لأبان بن عبدالحميد اللاحقي*** قصيدة يشرح فيها أحكام الصوم والزكاة، يقول فيها:

هذا كـتـابُ الصـــوْمِ وهو جـامعٌ لكُـلِّ مـا قـــامَتْ بـه الشـــرائعُ
مـن ذلكَ المُـنْـزَلِ فـي القـــــرآن فـضـــلاً على مَـنْ كـان ذا بيـــان
ومـنه مـــا جـــاءَ عن الـنبـيِّ منْ عـــهـــده المُـتَّـــبَعِ المَـرْضِيِّ
صـلَّى الإلـهُ وعلـيـــه سَلَّـمـــا كـــمـــا هـدَى اللّـهُ به وعَلَّـمـــا
وبعـضُـــه على اخـتـــلاف الناسِ من أثَـرٍ مـــاضٍ ومـن قـيـــاسِ
والجـــامـع الذي إليـــه صـــاروا رأيَ أبي يـوسفَ مما اخـــتـــاروا
قـــال أبو يـوسف أمـــا المُفْـــتَـــرَضْ فـــرمـضـــانُ صـــومُـه إذا عَـــرَضْ
والصـــوم في كَـــفَّـــارةِ الأيْمـــان من حـيثُ مـا يجـري بـه اللِّسـانْ

(*) من شعراء القرن الثاني الهجري المقلِّين.
(**) من مترجمي العصر العباسي المشهورين.
(***) شاعر مبرز في العصر العباسي كان يمدح البرامكة.

ويُعد أبان اللاحقي الشاعر التعليمي الأول في أدبنا العربي، فهو إلى جانب نظمه الفرائض نظم قصائد تعليمية في تاريخ الفرس، منها ما هو في سيرة أردشير، ومنها ما هو في سيرة أنوشروان، كما نظم قصيدة في عجيب نظام الكون، ذكر فيها مبتدأ الخلق وأمر الدنيا وسماها «ذات الحلل». ونظم أيضًا في باب الحكمة والأسمار كتاب السندباد، وكتاب كليلة ودمنة، وهو زاخر بالحِكَم التي تُلقى على ألسنة الحيوان وجعله في أربعة عشر ألف بيت، يقول في باب الأسد والثور:

لأنَّ مَنْ كان دَنِيءَ النَّفْسِ ... يرضي من الأرفع بالأخَسِّ
كَمَثَل الكلبِ الشقيِّ البائسِ ... يفرحُ بالعَظْمِ العتيقِ اليابسِ
وإنَّ أهلَ الفضلِ لا يرضيهمُ ... شيءٌ إذا ما كان لا يَعْنيهمُ
كالأسدِ الذي يصيدُ الأرنبا ... ثم يرى العَيْرَ المُجِدَّ هَرَبا

وفي مجال العلوم نجد قصيدتين لبشر بن المعتمر* في الفلسفة الطبيعية وعلم الحيوان، جمع فيهما كثيرًا من الغرائب والفوائد مع الحكم العجيبة والموعظة البليغة. يقول في إحداهما:

تبارك اللّهُ وسبحانَهُ ... بين يديه النَّفْعُ والضررُّ
من خلقه في رزقه كلهم ... الذِّيخُ والتَّيْتَلُ والغفْرُ
وساكنُ الجوِّ إذا ما عَلاَ ... فيه ومن مسكنهُ القَفْرُ
والحيَّةُ الصَّماءُ في جُحْرها ... والتَّتْفُل الرائغ والذَّرُّ

كذلك كان التاريخ مجالاً واسعًا لشعرائنا العرب في الشعر التعليمي، فنجد لأحد الشعراء قصيدة تبلغ نحو مائة وخمسين بيتًا أتى فيها على جميع الحوادث ببغداد في الحرب التي دارت رحاها بين الأمين والمأمون، ونجد لشاعر الأندلس

(*) من رؤوس المعتزلة في القرن الثاني الهجري.

يحيى بـن الغزال* قصـيدة في فـتح الأندلس، ولابن عبدربه قـصيـدة في غزوات عبدالرحمن الناصر**.

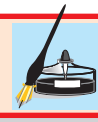
وتدخل في الشعر التعـليمي القصائد التهذيبيـة التي تتضمن المواعظ والحكم ولعل قصيـدة أبي العتاهية المسـماة (ذات الأمثال) تصور لنـا أصدق تصوير هذا الجانب من الشعر التعليمي، ومما يقوله فيها:

مـــا انتـــفـعَ المرءُ بمثـلِ عَـــقْـله ... وخـــيـــرُ ذُخْـــرِ المرءِ حـــسنُ فـــعْله
إنَّ الشـــبـــاب والـفـــراغَ والجِـــدَهْ ... مَـــفْـــسَـدةٌ لـلمـــرء أي مَـفـــسَـــدَهْ
اصَـــحَـبْ ذوي الفـــضل وأهـل الدين ... والمرء مـنسـوبٌ إلـى القَـــرين
إياك والغـــيْـــبَـــةَ والـنَّمـيـــمـه ... فـــإنـهـــا منـزلة ذَمـــيـــمـــه
لا تذهـبن في الأمـــور فَـــرَطًـا ... لا تســـألن إن ســـألـت شَطَـطا

وكُن مِنَ الـناسِ جـمـيـعًـا وَسَطا

ولعلك لاحظت قـدرة العرب في هذا النوع، وتصرفـهم الواسع فيـه وإتقانهم نماذجه التي تستكمل خصـائصه الفنية من حيث جمعه بين الفائدة العـلمية والمتعة الفنية، واشتماله على قدر من التـصوير الفني والابتكار، إلى جانب حقائق المعارف والعلوم، ولكنه – مع تـتابع القـرون – صـار مجـرد نظم للعلوم الصـرفـة يعني بتدقيق مسائلها وفروعها، كمـا نجد في ألفية ابن مالك في النحو مثلاً، وبهذا خرج الشعر التعليمي عن معنى الشعر لأنه استهدف المادة العلمية دون المتعة الفنية.

(*) من أشهر شعراء الأندلس في القرن الثالث الهجري، كان يشبه بالبحتري في رقة شعره.
(**) أحد أمراء بني أمية في الأندلس.



عناصر الشعر

عرفت فيما سبق أن النقاد يحللون النص الأدبي إلى جانب معنوي وجانب لفظي، أو جانب يتعلق بالمضمون وآخر يتعلق بالشكل، وأن بعض المعاصرين يذكرون في هذا الصدد أربعة عناصر يتألف منها الأدب والشعر منه بوجه خاص، وهي: الفكرة والعاطفة والخيال والعبارة. وقبل تفصيل القول في هذه العناصر الأربعة نود أن نذكرك بما قلناه في ذلك السياق من أن عناصر الشعر هذه تكوِّن وحدة متكاملة، فالأثر الجمالي للقصيدة لا يتلقاه القارئ أو السامع على مراحل، بحيث ينتقل إليه معناها في عبارات نثرية ليحكم على أفكارها، ثم ينظر في موسيقاها باعتبار كونها منفصلة عن المعنى، ويعاود النظر بعد ذلك في جزيئات صورها، فمثل هذا التحليل المرحلي الذي تقتضيه مهمة النقد، لا يكون إلا بعد تلقي الأثر الجمالي للشعر دفعة واحدة، مع ضرورة ملاحظة الناقد أهمية التلاحم بين كل هذه العناصر في صنع العمل الأدبي.

(أ) المعنـــــى :

من الطبيعي أن تكون أول عناصر الشعر الأفكار التي يتضمنها، فالقصيدة تؤدي معنى كليًا، وكلّ بيت فيها يؤدي فكرة جزئية تتجمع مع غيرها لتؤدي إلى المعنى الكلي. **ولكن المعنى في الشعر لا يمكن أن يكون تقريرًا مجردًا شأن الفكرة الفلسفية أو العلمية، بل هو يبرز من خلال وجدان الشاعر وينطبع بنظرته وتأثره النفسي.**

والإدراك الوجداني للأفكار يصل الحقائق بالعواطف الإنسانية، ومن ثم يختلف مدلول الحقيقة الواحدة من شاعر لآخر تبعًا لاختلاف ظروفه النفسية عند إدراكه هذه الحقيقة، بل ليس هناك معنى حقيقي ثابت للنص الذي تقرؤه، فقد يختلف النقاد فيما بينهم – وكذلك القراء – حول المعنى في النص بحسب اختلاف إدراكهم وحالاتهم النفسية، ولو حَكَّموا الشاعر نفسه فيما بينهم لما استطاع أن يحدد لهم المعنى. وهذا ما يفرق بين المعنى المجرد الذي ينتمي إلى حقائق العلوم والمعنى الذي يتضمنه الشعر وينساب إلينا من خلال وجدان الشاعر وعواطفه. وقد ذكرنا لك من قبل، عند الحديث عن الشعر التعليمي، أن ما اقتصر منه على ذكر حقائق العلوم يخرج عن طبيعة الشعر، ولا يُعد منه، بل هو مجرد نظم لا حياة فيه. تأملي هذا البيت من ألفية ابن مالك في النحو مثلاً:

كلامُنا لَفْظُ مُفِيدٌ كاسْتَقِمْ اسْمٌ وفِعْلٌ ثُمَّ حَرْفٌ الكَلِمْ

تجدي فيه حقائق نحوية بحتة مجردة من أي إحساس عاطفي لقائلها بطبيعة الحال. وليس من الضروري أن يكون الشعر تعليميًا صرفًا حتى تكون الأفكار فيه بعيدة عن روح الشعر وجماله الفني، فأي قصيدة غنائية إذا عمد الشاعر فيها إلى سرد أفكاره دون أن يمزجها بعواطفه وينظر إليها من خلال وجدانه، ويُلَوّنها بشعوره الخاص. سنجدها مجرد نظم بارد لا تستجيب له عواطفنا ولا يحرك مشاعرنا.

انظري إلى أبيات الشاعر ابن حزم الأندلسي التالية:

من الماء أنشأتني نطْفَةً ومن بعد ذلك لحْمٌ ودمْ
وأسكنْتَ في جسدي رُوحَه وأعجلتها في طِباق الرَّحِمْ
وأخرجتني بعدُ في عالمي وبَلَّغْتَني درجات الفَهِمْ

فـمـنك ليَ البَـصَـرُ المُـقْـتَـفي وسَـمْـعٌ وذَوْقٌ ونُطـقٌ وشَـم

تجدي الشاعر يعدد فيها نعم اللّه على الإنسان بطريقة تقريرية محضة، دون أن يمزجها بوجدانه وحسه العاطفي، بينما نجد الشاعر نفسه في قصيدة أخرى يعبر عن أفكاره من خلال إدراكه الوجداني حين يصف شوقه إلى أهله وولده فنتفاعل معه بعواطفنا وأحاسيسنا، يقول:

مُسَهَّدُ القلب في خَدَّيْه أدمعُهُ قدْ طالما شَرقَتْ بالوَجْد أضلُعُهُ
داني الهمومِ بعيدُ الدارِ نازحُها رَجْعُ الأَنينِ سَكيبُ الدمعِ مَفْزَعُهُ
يأوي إلى زفراتٍ لو يُباشرُها قاسي الحديد فُواقًا ذاب أجمعُهُ
ذكرى أُفيْراخِه في كلِّ ناحيةٍ توحي إلى القلبِ أسرارًا تُقَطِّعُهُ
كم قد تحمَّلَ من أعباءِ نأْيهمُ نِضْوًا نبا بلذيذ النوم مضجعُهُ
قد عاندَ الحزنَ حتى عاد يرحمُهُ وسادَرَ الدمعَ حتى جَفَّ مدمعُهُ

ولا يرجع الاختلاف في موقف الشاعر من قصيدته إلى طبيعة الموضوع، بل يرجع إلى وقوفه من الفكرة موقفًا عقليًا محضًا في قصيدته الأولى، وإحساسه به عن طريق وجدانه في الثانية. وينبغي أن تعلمي أن كل فكرة – دون اختيار أو تحديد – تصلح أن تكون مجالاً للشعر، ولكن العبرة تكمن في إحساس الشاعر بها. ولا يعني تلقين الأفكار في الشعر عن طريق الإدراك الوجداني والحس العاطفي أن تكون هذه الأفكار مختلة أو متناقضة أو مكررة، فهذه عيوب ظاهرة تفقد الشعر جماله وتأثيره في النفوس، فمن ذلك مثلاً ما أُخذ على أبي نواس في قوله يصف الأسد:

كأنما عَيْنُه إذا نَظَرَتْ بارزةَ الجَفْنِ عَيْنُ مخْنُوقِ

فوصف عين الأسد بالجحوظ وهذا ليس صحيحًا لأن عيني الأسدغائرتان.

وكذلك أُخذ على رؤبة بن العجاج* قوله:

كُنْتُمْ كَمَنْ أدخلَ في حُجْرٍ يدا فأخطأ الأفْعىٰ ولاقى الأسْوَدا

فجعل الأفعى دون الأسود في الإيذاء مع أنها أخبث منه وأشد خطرًا.

(أ) العاطفة :

رأيت في حديثنا عن المعنى في الشعر شدة ارتباطه بالعاطفة بحيث لا نتصور وجود معنى يتضمنه الشعر ما لم يكن صادرًا عن العاطفة، وكيف نتصور ذلك ونحن نعلم أن للشعور مظاهر ثلاثة: الفكر والوجدان والإرادة؟ فالفكر هو المعرفة المرتبطة بإدراك الحقائق والمعاني والتمييز بينها. والوجدان هو الجانب النابض الحساس في نفوسنا، وهو موطن اللذة والألم. أما الإرادة فهي القوة الدافعة للعمل بما يمليه الفكر والوجدان.

والعواطف جزء رئيسي من الوجدان فهي الانفعالات النفسية الموجهة إلى مؤثر خاص، وهي إما فردية: تمثل نزعات الإنسان وميوله الذاتية. أو اجتماعية: ترتكز على صلة الإنسان بغيره في المجتمع.

والنفس الإنسانية ميدان يزخر بألوان من العواطف التي تعبر عن شتى ميول الإنسان ورغباته، ولكن يتفاوت الناس في حظهم من العواطف وفي نصيبهم من الإدراك الوجداني. ويتميز الشعراء بحدة عواطفهم وسرعة انفعالاتهم النفسية، وهم حين يعرضون لحقائق الحياة التي تستثيرهم للتعبير عنها، لا تعنيهم من ناحية ماهيتها الحقيقية أو الذهنية أو العلمية، بل من ناحية تأثيرها في نفوسهم، وإدراكهم

(*) راجز مشهور في العصر الأموي، توفى سنة ١٤٥هـ.

إياها بوجدانهم. فالليل مثلاً حقيقة كونية يتعاقب مع النهار ويمكن للجغرافيين أن يفسروا ظاهرة وجوده تفسيرًا علميًا يتصل بدوران الأرض، ولكن حين يتأمله امرؤ القيس* لا تعنيه حقيقته من حيث هي، ولكنه يعرضه لنا من خلال عواطفه وإدراكه الوجداني فيقول:

وليلٍ كموجِ البحر أرْخَى سُدُولَه ... عليَّ بأنواع الهُمُومِ ليَبْتَلي
فقلت له لما تَمَطَّى بِصُلْبِه ... وَأَرْدَفَ أعجازًا وناء بِكَلْكَلِ
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ ... بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ
فيا لك من ليل كأن نجومه ... بكلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ
كأنَّ الثريا عُلِّقَتْ في مَصامِها ... بأمراسِ كتانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ

وواضح أن العاطفة هنا قد كشفت عن ألم الشاعر وشقائه وأنه نظر إلى الليل بهذا الإحساس، فوجده ثقيلاً لا يريد أن ينجلي ويخلي مكانه لنور الصباح. ومن فرط إحساسه بثقله وبطئه تخيّل نجومه – من خلال عاطفته – وكأنها ثابتة لا تتحرك، بل كأنها موثقة بحبل متين إلى جبل راسخ. والشاعر – بحكم عاطفته – لن يفكر في الحقيقة العلمية لليل أو النجوم، بل تخيله في الصورة التي هدته إليها العاطفة، حتى لقد مثلته له شخصًا يخاطبه. وعاطفة الشاعر لا تفارقه أبدًا، ولا تنفصل عن إدراكه للأشياء ونظرته إلى كل ما يعرض له، فنرى عنترة بن شداد** في أثناء احتدام القتال يقول:

(*) رأس الشعراء الجاهليين وأحد أصحاب المعلقات، توفى سنة ٨٠ قبل الهجرة.
(**) من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية ومن أصحاب المعلقات، اشتهر بالشجاعة وتوفى قبل الإسلام بسبع سنوات.

لما رأيتُ القومَ أقبلَ جمعُهُمْ ... يتذامرونَ كررْتُ غيرَ مُذَمَّمِ
يدعونَ عنترَ والرماحُ كأنَّها ... أشْطانُ بِئْرٍ في لَبانِ الأدْهَمِ
ما زلتُ أرميهم بثَغْرَةِ نحرِه ... ولَبانه حتى تَسَرْبَلَ بالدمِ
فازورَّ مِنْ وقعِ القنا بلَبانِهَ ... وشكا إليَّ بعبرةٍ وتَحَمْحُمِ
لو كان يدري ما المحاورةُ اشتكى ... ولكانَ لو علمَ الكَلامَ مُكَلِّمي

انظري كيف صور عنترة الحرب من خلال إحساسه العاطفي وإدراكه الوجداني: لقد رأى جموع أعدائه يحض بعضهم بعضًا على القتال ويزحفون نحوه، فبادرهم بالهجوم في شجاعة تلقائية، مبادأة لا تفكر في الحياة أو الموت بقدر ما تفكر في الشرف والمجد. ثم سمع نداء قومه له بعد أن بلغت المعركة ذروتها وأخذت رماح الأعداء تُوَجَّه إلى صدر فرسه وكأنها حبال ممتدة تريد أن تستنزف دماء الفرس كما تستنزف الحبال الممتدة إلى قاع البئر ما فيها من ماء. ويثبت عنترة فوق صهوة جواده، كلاهما تحمل الطعنات النافذة وكلاهما تلطخ بالدم، ولكن الشاعر لم يهتم بنفسه أو يذكرها بل تصور عنف الحرب ومرارتها من خلال رؤيته فرسه وقد تلطخ بالدم، وزاد إحساسه عمقًا وجاشت عاطفته برؤية فرسه في هذه الصورة المؤلمة فأحس أن فرسه يحاول عبثًا أن يتجنب رماح الأعداء بعد أن بدأت قواه تخور بسبب نزف دمائه، وأنه يتماسك في الظاهر ولكنه في حقيقة الأمر يتألم ويذرف الدموع، ولو كان يعرف سبيل الكلام لشكا لصاحبه كل ما يلقى من ألم الجراح.

ولعلنا ندرك الآن أن العاطفة من العناصر الرئيسة للشعر وأنها لا تقتصر على موضوع بعينه بحيث يمكن أن نقول: إن العاطفة توجد في شعر الغزل أو الرثاء أو غيرهما من الأغراض التي يظن بعض الدارسين أنها وحدها مجال

العاطفة. فـالشعر – كمـا رأينا – لا تنفصل الفكرة فيه عن الـعاطفة في أي غرض وفي أي مـجال، بل في أي نوع من الأنواع الـشعرية التي عـرفناها: الغنائي والقصصي والتـمثيلي والتعليـمي. وما يفرق بين هذه الأنواع في مجال العاطفة – كمـا رأينا – أن تكون صادرة عن وجدان فردي أو جماعي.

(جـ) الخيـال :

عرفت من كلامنا السابق أن الشـاعر لا يعبر عن الحقيقة من حـيث هي حقيقة، بل من خلال إدراكه الوجداني لها وإحساسه العاطفي بها، **فكأن الشاعر يهيئ لنا نوعًا جديدًا من الحقائق لأنه يصور ما ليس مألوفًا في الواقع، فأي قوة تلك التي تمنحه القدرة علـى نقل الحقائق من واقعهـا الحسي إلى واقع جديد؟ إنها قوة الخيال وهي تعني القدرة على ابتكار الأشياء وتشخيصها.** وكل منا يملك هذه القـوة ولكن مـداها ونشاطهـا يخـتلفان من فـرد لآخـر. وهي بين الملكات الأساسية للفنان أو الأديب التي لا يستطيع دونها أن يبدع فنًا أو أدبًا.

والخيـال هو الرابطة بين عالم الشـعور وعالم الإدراك والفـهم، وهو ليس مرآة جامدة تعكس أفكارًا وصورًا في نـفس الشاعر، بل هو أداة حية تزاول عملها في ذاكرة الشاعر التي تحتفظ بكل ما يراه ويسمعه ويحسه وينفعل به طول حياته، فالخيال يسبح في هذا الحـشد المتنوع الذي تختزنه الذاكرة يؤلف منه أفكارًا وصورًا متناسـقة، ولا يقتصر عـمل الخيال على مجرد تنظيم مـا تختزنه الذاكرة بل إن له عـملاً بنائيًـا يتمـثل في قدرته على إبداع صـور جديدة من رواسب قديمة في نفس الشاعـر. وإذا لم يكن للخيال هذه القوة ما اسـتحق أن يُطلق عليه هذا

الاسم الذي يثير في النفس معاني الانطلاق والسمو والتحليق في أجواء وعوالم بعيدة المنال.

ولعلكِ لاحظت أن الخيال يستمد قوته من عنصرين أساسيين:

الأول : الرصيد المختزن في العقل من الصور والتجارب والقراءات وأنواع المحسوسات.

الثاني : الوجدان أو العاطفة التي تسيطر على تكييف ما يختزنه العقل.

وكلما كان رصيد الشاعر كبيرًا من هذين العنصرين، وصدر في خياله عنهما دون تكلف أو تصنّع استهوى النفوس بروعة خياله، أما إذا قل رصيد الشاعر منهما، فإننا نحس ضحالة خياله وضيق أفقه. فإذا لجأ الشاعر إلى التصنع والتكلف أحسسنا في خياله برودة لا تستجيب لها عواطفنا، واستحالة تنكرها عقولنا.

وقد عرفت من دراستك للبلاغة في العامين الماضيين أن المجاز والتشبيه والاستعارة تعتمد علىَ الخيال اعتمادًا واسعًا، فهو – عن طريقها – ينقل الأشياء من واقعها الحسي إلى واقع جديد، أو هو يؤلف بين الأشياء المتباعدة، أو يبعث الحياة فيما لا يعقل.

انظري إلى صنيع الخيال في قول بشار بن برد(*) وقد وفد على يعقوب بن داود وزير الخليفة المهدي فحرمه جائزته:

يُعقوبُ قد وردَ العُفاةُ عشيةً ... متعرِّضين لسَيْبكَ المنْتابِ

فسقيتَهُم وحسبتني كمُّونَةً ... نبتَتْ لزارِعها بغير شرابِ

مَهْ لا أبًا لكَ إنني ريحانةٌ ... فاشمم بأنفك ، واسقها بِذنابِ

طال الثواءُ على تنظُّرِ حاجةٍ ... شمطَتْ لديك فمن لها بِخِضابِ

(*) رأس الشعراء المجددين في العصر العباسي، توفى سنة ١٦٧هـ.

تجدي أن الشاعر قد صور نفسه في رأي يعقوب بكمونة، والكمون نبت لا يُسقى بل يُوعَد بالسقي – هكذا تقول الروايات – ثم يصور بشار نفسه ليعقوب بأنه ريحانة، والريحان يحتاج إلى السقي والعناية لكي ينمو ويفوح شذاه، ويمضي بشار في تجسيم هذا المعنى بخياله الفذ فيقول له: اشمم بأنفك رائحة الريحان الزكية، ويقول له أيضًا: اسق هذا الريحان بالماء الغزير، كل ذلك ليجعل من الصورة المتخيلة شيئًا واقعيًا ينبغي تصديقه. ثم يصور بعد ذلك حاجته التي طال انتظار تحقيقها بلا طائل بامرأة شمطت وطعنت في السن، ويمعن الخيال فيزيد الصورة جلاء وتشخيصًا في آنٍ واحد حين يطلب الشاعر من يعقوب أن يأمر لها بخضاب حتى يخفي شيب تلك الحاجة العجوز!

وانظري كيف استطاع أن يؤلف على لسان المتنبي هذه الصورة الرائعة في وصف بحيرة طبرية:

لولاك لم أترك البُحَيْرة ... والغَوْرُ دَفيءٌ وماؤها شَبِمُ
والموْجُ مثلُ الفحول مُزْبِدةً ... تَهْدِرُ فيها وما بها فَطَمُ
والطيرُ فوقَ الحَباب تَحْسبُها ... فرسانَ بُلْقٍ تخونُها اللُّجمُ
كأنها والرياحُ تضربُها ... جَيْشَا وغىً : هازِمٌ ومُنهزمُ
كأنها في نهارِها قَمَرٌ ... حَفَّ به من جِنانِها ظُلَمُ
ناعمةُ الجسمِ لا عظامَ لها ... لها بناتٌ وما لها رَحِمُ
يُبْقَرُ عنهنَّ بطنُها أبدًا ... وما تشكَّى وما يَسيلُ دَمُ

فالمتنبي يتخيل الموج في اندفاعه وهديره واصطفاقه فحول إبل تثور بها رغباتها، كما يتخيل طير الماء وقد اعتلى الزبد الأبيض فرسانًا يمتطون صهوات

أفراس بيض، ثم يلتفت الخيال إلى الرياح التي تهب فوق سطح البحيرة وتؤثر في حركة الأمواج التي تمتد وتنحسر، فيتصور جيشين في معركة يحتدم بينهما القتال، فيشتبكان ثم تنجلي المعركة عن فريق منتصر ثابت في مكانه، وآخر منهزم يمعن في الانسحاب.

وينظر الخيال إلى البحيرة الوضيئة الملتمعة وقد تكاثفت الخضرة من حولها فيراها قمرًا فضيًا ملتمعًا يضيء في وسط الظلام.

وتمتد البحيرة أمام عيني الشاعر بمياهها الزاخرة السخية فيشخِّصها له الخيال في انسيابها الناعم، بمرأة فاتنة بضة وإن كانت البحيرة أشد نعومة لأنها بلا عظام. ويمضي الخيال في هذا التصوير، فما دامت البحيرة تشبه المرأة الناعمة الغيداء، فلتكن الكائنات الحية تتوالد وتتحرك في داخلها، وخاصة الأسماك، بمثابة بناتها، وهي تلدهن من غير أن يكون لها رحم، ومن غير أن تتألم أو يسيل منها دم عند ولادتهن، شأن الأم الحقيقية.

ولو أنك تمعنت في خيال المتنبي وقسته بما أخبرناك به عن طبيعة الخيال وطريقة عمله ومصادر غذائه، لوجدت أن طبيعة تجارب الشاعر وصوره التي يختزنها في ذاكرته تتصل بالبادية التي كان يعشقها وبالفروسية التي كان يهواها، ولهذا صور خياله الموج بفحول الإبل في هديرها، والطير فوق الزبد بالفرسان على صهوات خيولهم البيض، وحركة الأمواج في مدها وانحسارها بجيشين يسفر قتالهما عن منتصر ومنهزم، ثم استمد بقية الصور من مرئيات الشاعر ومعارفه العامة.

أما خيال بشار فتتضح فيه الطبيعة الحضارية المتصلة بالزراعة، والقادرة على التمييز بين الكمون والريحان ومعرفة خصائص كل منهما من ناحية حاجته إلى الماء، بالإضافة إلى مرئيات الشاعر ومعارفه العامة.

وتأملي معنا قول الشاعر يصف مصلوبًا:

كـأنه عــاشقٌ قـد مَــدَّ صـفـحــتَـهُ يومَ الـفِــرَاق إلى توديعِ مُــرْتَـحِلِ
أو قــائمٌ من نُعــاسٍ فــيــه لُوثَتــهُ مُــواصِلٌ لِتــمَـطِّيــهِ من الكسلِ

تجدي الخـيال فيـه مصنوعًا سـمجًا لأنه غـير مرتـبط بالإدراك الوجداني أو الإحساس العاطفي. فـالمصلوب الذي مال بوجهه قد يشبـه المحب الذي يتابع أحباءه يوم رحيلهم، وقـد يشبـه من يصحو من نومـه ولا تزال به آثار النوم وهو يواصل تمطيه كسلاً وفـتورًا، ولكن الشبه في الحالتين يقتصـر على الحركة المادية وحدها، أما الإدراك الوجداني فبعيد كل البعـد عن هاتين الصورتين، فالتعبير الذي يوحي به منظر المصلوب من معـاني العذاب والألم والاستبشـاع يخالف تمامًا التعـبير الذي يوحي به الموقف العـاطفي في الصـورة الأولى، والمنظر الوادع الآمن في الصـورة الثانية.

وتأملي معنا أيضًا قول المتنبي:

في الخَــدِّ إن عَـزَمَ الخَلـيطُ رحـيــلا مَطَـرٌ تَزيدُ به الخُــدودُ مُــحُــولا

تري الخيـال مصنوعًـا كاذبًا بعـيدًا عن الصـدق الفني لانفصـاله عن الحس العاطفي والإدراك العاطفي والإدراك الوجداني، وتدخل الشاعر بوعيه في توجيهه وصناعته. فالشاعر يريد المبالغة في التعبير عن حزنه لفراق أحبابه وبكائه في هذا الموقف فجعل دموعه مطرًا، ولم يكتف بذلك بل سار في تخيله الكاذب فسلب المطر حقه في الإمراع والإخـصاب، وجعله مصدر إمحال وجفـاف للخدود لأنها سوف تتقرح بالدموع.

ومن هذه النماذج التي قدمناها لك، يمكنك أن تدركي ارتبـاط الخيال بوجدان الشاعر وفكره وثقافته ومعارفه وأحاسيسه.

(د) لغة الشعر :

إن الفكرة والعاطفة والخيال – وهي العناصر التي تحدثنا عنها حتى الآن – ليست كافية لبناء الشعر، بل لابد لهذه العناصر من وعاء تُفرغ فيه وهي الألفاظ، لأن الشعر – كما عرفنا – تعبير عن الحياة وسيلته اللغة، وهذه الوسيلة لا تقتصر على الشعر وحده بل هي وسيلة كل الفنون الأدبية بلا استثناء، واللغة تعني مجموعة من الألفاظ ذات دلالات معينة، فكل كلمة ترتبط بمعنى وتدل عليه مباشرة، ولكن هذه الدلالة خاضعة لتغيرات كثيرة، فالكلمة الواحدة قد يختلف مدلولها من عصر لعصر ومن بيئة لأخرى، ومن شخص لآخر بحسب ما ترتبط به من إيحاءات أو إشارات، وما عسى أن تثيره من صور ذهنية. فأي ألفاظ يستخدمها الشعر دون غيرها؟ وهل توجد مجموعة من الألفاظ تكون مقصورة على الشعر دون غيره من الفنون الأدبية الأخرى؟

إن الكلمة المفردة لها قيمة في ذاتها من ناحية موسيقاها ومن ناحية دلالتها على معنى مباشر، ومن ناحية إيحائها بمعان أخرى خفية ترتبط بالإدراك الوجداني أو التجربة الذاتية. ولكن الكلمة المفردة لا يمكن أن تعبر وحدها عن معنى يمثل في نفس الشاعر، بل لابد من تلاؤمها مع مجموعة من الألفاظ كي تعبر عن هذا المعنى، إنها كالنغمة الموسيقية المفردة لا يبدو جمالها ولا تؤثر في النفس إلا إذا تآلفت مع غيرها من النغمات في لحن متكامل. والشاعر حين تخطر له الفكرة من خلال تجربته وإحساسه العاطفي لا تخطر له مجردة من وعائها أي الألفاظ التي تعبر عن هذه الفكرة. فكأن الشاعر لا تواتيه الفكرة أولاً ثم يُعِدُّ لها قالباً من الألفاظ المناسبة يفرغها

فيـه، بل تجول الفكرة في نفســه حية في وعـائها التعبـيري. وقد عـرفت من قبل أن الفكرة تأتي للشاعر من خـلال إحساسه العاطفي وإدراكـه الوجداني، فكأن الألفاظ التي تتألف منها لغـة شعره خاضعـة أيضًا للإحساس والإدراك نفسيـهما. **فاللغة التي يستخدمـها الشاعر لغة شعرية ذات سمـات خاصة، لا لأنها تتكون من ألفاظ معينة دون غـيرها، ولا لأن الشاعر يتبع في نظمهـا طريقة خاصة، بل لأنها خضعت لتجربته الشعرية في نفسه، وكانت صدى إحساسه العاطفي.**

وكلما نضجت التـجربة الشعرية في نفس الشـاعر وصدر فيمـا يكتبه عن حس وجداني. كانت لغة شـعره صادقة في التعبيـر عن تجربته من حيث احتـواؤها على ألفـاظ قوية الدلالة على المعنى ذات ظلال وإيماءات تفـتح آفاقًا واسعة للفهـم والإدراك. ومن حيث تنظيم هذه الألفاظ بطريقة تحدث ألوانًا من الموسيقى تنساب إلى الشعور وتجسِّم الدلالة على المعنى.

تأملي معنا قول الفرزدق(*):

لنا العــزَّةُ القَـعْــساءُ والقَــدَرُ الذي ... عليــه إذا عُــدَّ الحــصى يَتَــخَلَّفُ
ومـنا الـذي لا يـنطـقُ الـنـاسُ عنـدَهُ ... ولكنْ هَـو المُسْــتــأذَنُ المُتَــصَــرِّف
تراهُمْ قــعــودًا حـولَهُ وعــيــونُهُمْ ... مُكَسَّــرةٌ أبـصــارُها مــا تَصَــرَّف
ترى الناسَ مـا سِرْنا يـسيـرون خلفَنَا ... وإنْ نحن أومــأنا إلى الناس وَقَّــفُــوا
ولا عــــزَّ إلا عــــزُّنــا قــــاهــرٌ له ... ويســــألنَا الـنَّصَفَ الذلـيلُ فَنُنْـصِف

نحس أن لغة الشعر قد عبرت تمام التعبير عن معاني الفخر والشموخ والعزة والهيـبة وكل مظاهر القوة، لا بدلالة الألفاظ منفـردة: العزة – القعسـاء – العدد –

(*) أبو فراس همام بن غالب أحد فحول الشعراء الأمويين، نوفى سنة ١١٠هـ.

الحصى – المستأذن – المتصرف – قاهر.. إلخ بل بتآلفها معًا وبموسيقاها القوية، مما يدل على صدورها عن عاطفة جياشة وانفعال قوي وتجربة صادقة من الناحية الشعورية.

وتأملي كذلك أبيات إبراهيم ناجي(*) التي يقول فيها:

لا تَقُلْ لي ذاك نَجْمٌ قد خبا ... يا فؤادي كلُّ شيءٍ ذَهَبا
ذلك الكوكبُ قدْ كانَ لعيـ ... ـني السماواتِ وكانَ الشُّهُبا
هذه الأنوارُ ما أضيعَها ... صِرْنَ في جنبي جراحًا وظُبَى
كلما أهدَتْ شعاعًا خَلَّفَتْ ... بَعْدَهُ سِجْنًا ومَدَّت قُضُبا

تدركي أن لغة الشعر قد نجحت في تصوير روح اليأس التي سيطرت على الشاعر ولذعة الألم التي يحسها، وكراهة القيد التي يستشعرها، وأنها كانت بمثابة المرآة التي عكست فكر الشاعر وتجربته وانفعالاته في صدق، وانسابت إلى نفوسنا متدفقة حية.

أما إذا كانت التجربة غير ناضجة، والانفعال بها فاترًا، فستجدين كل عناصر الشعر – وهي وحدة لا تتجزأ كما ذكرنا لك – ضعيفة واضحة التلفيق والصناعة، بعيدة عن التأثير الشعوري والإيقاع الفني. وتكون لغة الشعر في هذه الحالة متعثرة الألفاظ من ناحية ضعف دلالتها على المعنى وعدم قدرتها على الإيحاء بظلال المعنى، ومن ناحية اضطراب موسيقاها وعدم تلاؤمها مع الفكرة أو الصورة.

(١) شاعر مصري من العصر الحديث كان طبيبًا وله ديوان (وراء الغمام) و(ليالي القاهرة)، توفى سنة ١٩٥٣م.

وقد سبق لك أن عرفت بعض مواطن الضعف في لغة الشعر، كتنافر الكلمات بسبب القرب القريب لمخارج حروفها، والتعقيد اللفظي بسبب تأخير الكلمات أو تقديمها عن مواطنها الأصلية، أو بالفصل بين كلمات ينبغي اتصالها وتجاورها.

وليس هناك ألفاظ يمكن أن نسميها شعرية وأخرى غير شعرية، فكل لفظ مهما تكن دلالته أو جرسه يمكن أن يكون شعريًا إذا عبر عن إحساس الشاعر وتفاعل مع غيره من الألفاظ في السياق ليصور المعنى، ونجح في نقل تجربة الشاعر إلينا بكل ما فيها من إحساس وإدراك.

ولكن الشاعر الذي يستخدم ألفاظًا لا تنتمي إلى عصره وبيئته إنما هو مقلد صانع بعيد عن التجربة الشعرية الحية، فما يدعو أبا تمام(*) إلى استخدام ألفاظ عَفَّى عليها الزمن وهي بعيدة عن واقع عصره وعما تقتضيه تجربته الشعرية في قوله :

قد قلتُ لما اطلَخمَّ الأمرُ وانبعثَتْ عشواءُ تاليةٌ غُبْسًا دَهَاريسا(١)

وما من شك في أن الألفاظ مثل الكائنات الحية تولد وتنمو وتشيخ وتموت،

فإذا كان انفعال الشاعر بتجربته قويًا انسابت لغة شعره في رفق من واقع بيئته وعصره. وإذا انفصل عن بيئته وعصره في لغة شعره كانت تجربته مصنوعة كاذبة يتحكم فيها العقل لا الوجدان والإحساس.

(*) حبيب بن أوس الطائي الشاعر المشهور توفى سنة ٢٣١هـ.

(١) الغُبْسة: الظلمة. الدهريس: الداهية.

ومن الطبعي أننا لا نتكلم عن غرابة الألفاظ من حيث هي، ولكن من حيث انفصالها عن واقع الشاعر وتجربته، فالشاعر الجاهلي – على الرغم من البعد الزمني بيننا وبينه – لا تصدمنا غرابة ألفاظه، لأننا نحسها صادقة غير متكلفة ومعبرة عن تجربة الشاعر وواقعه.

(هـ) موسيقى الشعر :

لعلك لاحظت في أثناء حديثنا عن عناصر الصورة التعبيرية في الشعر، أننا نظرنا إليها على أنها وحدة لا انفصام بين جزئياتها، وأننا ذكرنا عنصر الموسيقى من بينها، دون أن نتوقف عنده لنلقي عليه ضوءًا يبرز طبيعته وأثره الفعال في الشعر. **ولا شك أن الموسيقى من أقوى عناصر الشعر، لا لأنه يتميز بها عن الفنون النثرية، بل لأن غاية الشعر التعبير عن تجربة انفعالية، والإيقاع هو الوسيلة الطبيعية للتعبير عن هذا الانفعال.** وهذه الوسيلة شديدة التأثير في الإنسان، فهي تخاطب فكره وشعوره معًا بطريقة مباشرة، بحيث يمكنه ترجمة كنه الانفعال وطبيعة التجربة، فالموسيقى سريعة التأثير في الوجدان، وهي تحرك مشاعر الإنسان عن طريق النفاذ إلى مراكز إحساسه، فتسري اهتزازاتها بشدتها أو هدوئها، وبسرعتها أو بطئها، وبلينها أو عنفها، فتحرك عواطف معينة في نفسه، قد تكون الأمل أو اليأس، السرور أو الحزن، الرضى أو الغضب.

وموسيقى الشعر الظاهرة مصدرها الوزن والقافية إذ تنشأ عنهما وحدة النغم أو الانسجام الذي هو أساس جمال الموسيقى ونسمي هذا الانسجام الموسيقى (أو وحدة النغم) في الشعر «البحر»، وهو يتألف من مجموعة وحدات إيقاعية نطلق عليها اسم «التفعيلات»، يتكون منها

الوزن الذي يتم بناء القصيدة عليه.

والمتتبع لأوزان الشعر العربي يجد أنها وفق الأصول الموسيقية المعروفة، وتتماثل مع نغماتها، فالنغمات الموسيقية نوعان: متصلة مثل صوت المزمار والناي، ومنفصلة كالضرب على الأوتار، إذ توجد فترة سكون بين أصوات نقراتها.

وتتغير النغمات في الموسيقى بحسب اختلاف حركة النقرات وسكونها، فهناك نقرة متحركة يتلوها ساكن، ونقرتان متحركتان **يتلوهما ساكن، وثلاث نقرات متحركة يتلوها ساكن، وموسيقى الشعر تتغير نغماتها طبقًا لذلك النظام، وقد وُجد أنها تتألف من أجزاء بحسب اختلاف حركاتها وسكناتها** وهي: فعولن، ومفاعيلن، ومتفاعلن، ومستفعلن، ومستفع لن، وفاعلاتن، وفاع لاتن، وفاعلن، ومفعولات ومفاعلتن[١].

ومن هذه الأجزاء تألفت بحور الشعر العربي التي تتبعها الخليل بن أحمد[*] فحصرها في خمسة عشر نوعًا هي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب، وقد زاد الأخفش[**] بحرًا آخر هو المتدارك.

ولكي تعرفي يمكنكِ أن تزني بيت شعر لتعرفي بحره، يجب أن تضبطيه بالحركات والسكنات فترمزين للحرف المتحرك بالرمز (/) وللحرف الساكن بعلامة الوقف (°) وأن تعدي الألف والواو والياء الناشئة عن مد الحرف الذي

---

(١) تلاحظين أن الأجزاء ثمانية لفظًا وعشرة حكمًا لأن من بينها (مستفعلن) و(فاعلاتن) لهما حالتان: الجمع والفرق.

(*) عالم لغوي مشهور من أبرز علماء القرن الثاني الهجري، إمام أهل البصرة في اللغة والنحو وأستاذ سيبويه. توفى سنة ١٧٥هـ.

(**) هو أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط، أحد علماء اللغة البصريين، توفى سنة ٢١٥هـ.

سبـقهـا حروفًـاساكنة وتعـدي الحرف المضـعَّف حرفين أولهـما سـاكن والآخر متحرك، وتعدي الحرف المنوَّن حرفين كذلك: أولهما متحرك والآخر ساكن.

فإذا مثلنا ببيت إبراهيم ناجي الذي مر بك:

لا تقـل لي ذاك نجم قـــد خـــبـــا يـا فـــــؤادي كلُّ شـيءٍ ذَهَـبَـــــا

كان ضبطه ووزنه كما يلي:

لا تقلْ لي	ذاك نجمٌ	قدْ خبا	يا فؤادي	كلُّ شيءٍ	ذهبا
/٥/٥//٥/	/٥/٥//٥/	/٥//٥/	/٥/٥//٥/	/٥/٥//٥/	٥///
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فَعِلُنْ

وستجدين أن الأبيات التي تليه تماثله في حركاتها وسكناتها فجربي ضبطها ووزنها بنفسك.

وانظري في أبيـات الفرزدق التـي مرت بك وتناولي أي بيت منـها لتـقطِّعيـه ستجدين أنه يجري على النسق التالي:

ومنَّا الْـــ	ـلَذي لا ينْـــ	ـطق النّا	س عندهُ	ولكنْ	هو المسْتَأْ	ذن المـــ	ـــتصر
//٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/	//٥//٥	//٥/٥/	//٥/٥/٥	/٥//	//٥//٥
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعِلنْ	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

وإذا ضبطت بقـية الأبيات وجـدت أنها تشـترك جمـيعًا في هذا الوزن نفـسه. وسوف تلاحظين أن بعض الأوزان الكاملة من تفعـيلة واحدة متكررة ست مرات في البيت، وأن بعـضـهـا الآخر يتألف من تـفعيلتين مكررتـين أربع مرات. وهناك أوزان أخرى تتـألف من تفعـيلتين إحدهمـا مكررة أربع مرات في البـيت، والأخرى مكررة مرتين.

فالبحـر الكامل مثلاً يتألف من ست تفـعيلات على وزن (متـفاعلن)، والرجز يتـألف من ست تفعـيلات على وزن (مـستـفعـلن)، وبحر الرمل يتـألف من ست تفعيلات على وزن (فاعلاتن)، بينما نجد بحر البسيط يتألف من تفعيلتين مكررتين أربع مرات هما (مستفعلن) و(فاعلن)، وكذلك الطويل يتألف من تفعيلتين مكررتين أربع مرات هما (فعولن) و(مفاعيلن). كمـا نجد بحر الخفيف يتألف من (فاعلاتن) مكررة أربع مرات و(مستفعلن) مكررة مرتين في كل بيت.

ومـثل هذا الاختـلاف ينتج عنه تنوع في النغـم، كمـا أن اختـلاف الحركـات والسكنات في كل تفعـيلة يؤثر إلى حد كبـير في تنوع الإيقاع، فمنه مـا هو سريع ومنه البطيءُ، ومنه الحاد واللين. وقد لفتت هذه التغيـيرات أنظار الباحثين فحاولوا أن يربطوا بين كل بحر ونوع مـعين من موضوعـات الشعر تتـلاءم معه، فالبـحر الطويل مثلاً ووزنه (فعولن مفاعيلن، فعولن مفاعيلن) مكررة في الشطرين يصلح للمديح والرثاء والفـخر لأن موسيـقاه توحي بالمهابة والوقـار، بينما يصلح الرمل مثـلاً للغزل لأن مـوسيـقاه توحي بالرقـة والعاطفـة. ولكن هذه الفكرة إنما تنظر للموسيـقى في الشعر بوصفـها عنصرًا منفردًا، تمامًا كـالذي ينظر إلى أي عنصر من عناصر الشعر غير متحـد مع غيره. وقد ذكرنا لك من قبل أن كل هذه العناصر مزيج مركب يعسر فصل جزئياته، وليس من طبيعة الأشياء أن ننظر إلى موسيقى الشعر بعيـدًا عن الفكرة والعاطفة والخيال والصورة التعـبيرية متكاملة، وكل هذه الجزئيات تشترك فـي تصوير تجربة الشاعر. فإذا كان الشاعر قـد عبر بنجاح عن تجربة حـزن أو سرور، فـمحـال أن تقول إن الموسـيقى وحدهـا أو الألفاظ، أو أي عنصر آخر كان السبب وحده في نجاح تعبير الشاعر.

وقد حدثـت محاولات منذ وقت بعيـد للخروج على البحور العـربية، ولكن لم يُكتب لها النجـاح، لأن هذه البحور غنية إلى حـد كبير بتنوع النغـمات التي تصلح وسيلة للتعبير عن كل التجارب الإنسانية.

وتتعدد المحاولات مرة أخرى في زماننا الراهن، فيهدف بعضها إلى التحلل الكامل من البناء الموسيقي للقصيدة العربية، ومآل هذه المحاولة إلى الإخفاق، لأن الشعر إذا فقد عنصر الانسجام الموسيقي لم يعد شعرًا يتميز على النثر بشيء ذي بال. وهناك محاولة أخرى للتخلص من النظام الهندسي للبحور واتخاذ التفعيلة أساسًا للإيقاع فتُتاح للشاعر حرية الملاءمة بين الموسيقى والإحساس العاطفي في تدفقه وتوقفه. ويرى أصحاب هذه الاتجاه أن البحور العربية بتفعيلاتها المحددة لا تتيح للشاعر هذه الحرية. ولا يزال الشعر الذي كتبه أصحاب هذا الاتجاه بعيدًا عن الذوق العربي الذي ألف نوعًا من الموسيقى استقرت في وجدانه.

وتشترك القافية مع الوزن في موسيقى الشعر، ولعلك لاحظت أن القصيدة العربية في كل العصور تشترك أبياتها في الحرف الأخير وفي حركته، حتى تسمى القصيدة بهذا الحرف أي بقافيتها، فيقال (ميمية) إذا كانت القافية ميمًا، أو (همزية) إذا كانت قافيتها همزة، وهكذا.. ولا شك أن القافية تفصل بين البيتين بإيقاع خاص يتكرر في الأبيات جميعًا، فيشترك مع إيقاع الوزن في موسيقى الشعر. **وقد وجد العرب في استخدامها وسيلة لحفظ الأشعار التي كانوا يتداولونها رواية إلى جانب ميزة إيقاعها.**

وقد ساعدت طبيعة اللغة العربية بثروتها اللفظية الهائلة وكثرة مشتقاتها على استخدام القافية الموحدة في سهولة ويُسر. ولكن الشعراء – منذ العصر العباسي– أحسوا بأن القافية الموحدة ذات الإيقاع المتكرر تجعل الموسيقى في الشعر رتيبة غير متحركة، ولهذا كتبوا المزدوج والمخمسات والمسمطات، فمن قول أبي العتاهية في المزدوج:

إنا لفي اغتـــــرارِ بالليل والنَّهـــــارِ
حتى متى التَّـــوانـي ونحنُ في التَّـــفـــانـي
مـــا أوضحَ السبـــيـــلا وأســـرعَ الرحـــيـــلا
أمـــا ترى العـــيـــونُ مـــا تـصـنـعُ المَـنـونُ
أينَ الـذيـن كـــانـوا أفـنـاهُـمُ الـزمـــانُ
رأيـــت كـــلَّ يـــومٍ فـــيـــه هلاك قـــومٍ

ويقول شاعر في المخمسة:

مـــا روضُ ريحـــانـكُمْ الـزاهرُ ومـــا شَـذى نـشْـركـمُ العـاطرُ
وحَقَّ وَجْـــدي والهـــوى قـــاهرُ مـــذْ غِـبـــتمُ لم يبقَ لي نـاظرُ
والقلبُ لا ســـــالٍ ولا صـــابـر
قـــالت ألا لا تَـلـجَـنْ دارَنـا وكـــابـد الأشـــواقَ مِنْ أجلِنا
واصـبـرْ على مُـرِّ الجفـا والضَّنى ولا تمُـرَنَّ عـلـى بـيـتـنـا
إن أبـانـا رجـلٌ غـــائـر

ومن القصائد المسمطة قول الشاعر:

توهَّمْتُ من هـند مـعـالـمَ أطلال عَـفـاهُنَّ طولُ الدهر في الزمن الخـالي
مَـرابعُ مـن هند خلَتْ ومـصـائفٌ يصـيحُ بمَـغْناها صـدىً وعـوازفُ
وغَـيَّـرها هُوجُ الرياحِ العـواصفِ وكـلُّ مُـسْفٍ ثـم آخـر رادفُ
بأسْـحَمَ من نوْءِ السـماكين هطَّالِ

ثم نشأت الموشحات في الأندلس وقد استخدم الشعراء فيها قوافي متغيرة دون الالتزام بنظام ثابت تجري عليه كل الموشحات، فمن ذلك قول عبادة القزاز(*) يصف منظر السفن والعرض البحري يوم المهرجان:

(*) شاعر أندلسي من القرن الخامس اشتهر بالموشحات.

فـــقـلـت مُـــسْـــتَـنْطِـقْ... مـــــن ذا الـــــذي أهـــــدى
إلى فـؤادي الخَـفَـقـانْ... فـقـَال قُمْ فـلْـتَنْـظُـرِ... فـي الـشَّـــــاطـى
إلى بـنود الشـــوان... عـــدواك ثم واســـتـــخـــبـــرْ... أقـــراطي
أمـــــا تراهـا مـــــثـــــولْ عـلى قـناهـا خـــافـــقَـــهْ
فـي جـــــاريات تَـجُـــــولْ مـــثـل الجـيـــاد السَـــابـقَـــهْ
إنـشـــــاءَ مـنْ فـي المُحُـــــولْ يُـنـشـئ الـسَّـــحـــابَ الوادقَـــهْ
سَـــــمَـتْ عـلى الـنَّـجـمِ طـولْ منـهـــا فـــروعٌ بـاسِـــقَـــه
إنَّ الـثـــــريـا تـقـــــول وإنـهـــــا لصـــــادقـــــه
مـــا فـــوقَ هذا المكـانْ.. من الهـــمَمْ فـــيـــــه يُـرى.. مَنـاطـي
سـمت علـى كِـيـوانْ.. من القِـدَمْ والمُـشْـــتَـــري.. قـــواطـي

وفي العصر الحديث وجد الشعراء أن القافية الموحدة قيد يغل قدرة الشاعر على التعبير وتمنعه من تصوير عواطفه في حرية، وتضطره إلى التكلف واستخدام ألفاظ غريبة لا تنبع من إحساسه ولا تصور تجربته، كما أنها تجعل البيت وحدة مستقلة عن غيره مما يجعل التجربة في القصيدة مفككة مبعثرة، ولهذا لم يلتزم كثير من الشعراء المحدثين بالقافية الموحدة: منهم من لم يطرحها تمامًا، بل اصطنع لنفسه نظامًا يستخدم فيه عددًا من القوافي بالقدر الذي يحس أن الإيقاع الموسيقي المناسب محتاج إليه. فمن ذلك قول إيليا أبي ماض(*) في قصيدة (المساء):

(*) شاع لبناني هاجر إلى أمريكا وعاش فيها وله عدة دواوين، توفى ١٩٥٧م.

السُّـــحْبُ تـركضُ في الفـضـــاء الـرَّحْـبِ ركـضَ الخـــــائـفـينْ
والشـــمسُ تبـــدو خلفَـــهـــا صـــفـــراءَ عـاصـــبـــةَ الجَـــبين
والبـــحـــرُ ســـاجٍ صـــامتٌ فـــيـــه خـــشـــوعُ الزاهـدين
لكـنمـــا عـــيـنـاكِ ذاهبـــتـــانِ فـي الأفقِ البَـــعـــيـــدْ

سَـلْـمَـى بمـاذا تُـفَـكـرِّيـن
سَـلْـمَـى بمـاذا تَـحْـلُـمـين

أرأيـتِ أحـــــلامَ الـطـفـــولـة (م) تخـــتـــفـي خلـفَ النُّجُـــومْ
أم أبصـــرت عـــيـنـاك أشـــبـــ ـــاحَ الكـهـولة فـي الغُـيـــومْ
أم خـــــفـتِ أن يأتـي الـدجـى (م) الجـــانـي ولا تأتـي النجـــوم
أنـا لا أرى مـــا تـلـمـــحـين (م) مـن المـشَـــــاهِـدِ إنمـا

أظـلالُـهـــــا فـي نـاظـريْـك
تـنـمُّ يـا سـلـمـى عـلـيْـك

اِصْـــغـي إلى صـــوتِ الجـداول جـــاريات فـي الســـفـــوحْ
واســـتنشـــقي الأزهارَ في الجـنَّاتِ مـــــاً دامتْ تـفـــــوحْ
وتمتـــعي بالشُّـــهب في الأفـــلاكِ مـــــا دامـت تـلـوح
مـن قـــبلِ أن يـأتـي زمـــانٌ كـالضـــبَّـــاب أو الدخـــانْ

لا تُبـــصـــرين بـه الغـــديرْ
ولا يـلـــذُّ لـك الخـــريـرْ

وتقـول سلمى الخضـراء الجيـوسي(*) في قـصيـدة بعنوان (فداء) تجـعل التفعيلة وحدتها في إيقاع الوزن دون التمسك بالبحور المعروفة، كما تتصرف في نظام القافية:

تبـــاركتِ الأرضُ أرضُ الجُـــدود وأرضُ السـنابـل والأقـــحـــوانْ
وأرضُ الأغـــانـي وأرضُ الرزايَـا وأرض البـســـالةِ والعُـنفـوانِ
مـــن الأرض هـــذا الأديمُ المـوَشـىَّ بِـقَـطـرِ الـكـفـــــاحِ الأبـيِّ
من الأحـــمـــرِ الخِـــصب رَوَّى ثراه عـطـاءُ الـدمِ الـعَـــــرَبـي
بنـيتُ لـنفـــسـي طمـــوحًـــا وصُـــغتُ لقـلبـيَ عـــرشـــا
ولوَّنتُ من شـعـاع الأصـيـل تجـودُ به الـشـــمسُ قـــبل الـرحـــيلْ
خَـصِـيـبُ المُصَـفَّى عـجـيـبًـا كـأن كنـوزَ العـــقـيق عـليـــه تسـيلُ
وحينَ يجنُّ الغروبْ
وتغـفـو أعـاصـيـرُ روحي كـمـا تَنْـعسُ الريـحُ بعـــد الهُـــبـــوبْ
كما تخمدُ النارُ بعدَ الشُّبوبْ

سيحتلُّ تلك الذُّرا
ويغزو القُرى
فداءٌ جديد
أَخٌ من رفاقِ الكفاحِ العنيدْ
فإن الطريق طويلٌ سحيق
ولكن شمسَ الأماني تشعُّ عليها
وسوف يُلِحُّ على الدرب شوقٌ عميق
فيسعى إليها
كأنَّ رياحَ المنايا الضواري نسيمٌ رقيق.

ومن الشعـراء المحدثين من ترك القافيـة تمامًا، وخاصة أولئك الذيـن اختاروا التفعيلة أساسًا للإيقاع بدلاً من البحور المعروفة.

والحقيقة إن إيقاع القافية الموحدة جزء من موسيقى الشعر له جماله وروعته وأثره في النفس، وهي ليست قيدًا على الشاعر العظيم بدليل ما لدينا من تراث شعري هائل لا نحس فيه أن القافية الموحدة كانت عبئًا على الشاعر في تعبيره عن تجربته في صدق وجمال. وتنويع القافية في القصيدة له أثره في تجديد نشاط القارئ أو السامع في المحافظة على الإيقاع، أما إهمال القافية تمامًا ففيه إهدار لجزء مهم في إيقاعه، وإغراء للشاعر بالاقتراب من حدود النثر.

لقد حدثناك حتى الآن عن الوزن والقافية وهما يؤلفان نوعًا من موسيقى الشعر سميناه «الموسيقى الظاهرة» لنميزه عن نوع آخر من موسيقى الشعر نسميه «الموسيقى الداخلية» وهي التي يستجيب لها حس الشاعر في اختيار ألفاظ ذات إيقاع خاص، وفي نظمها في صورة صوتية تناسب مع المعنى، وهذه الموسيقى الداخلية تكون نتيجة تآلف مقومات الشعر في نفس الشاعر ووجدانه.

وما من شك في أن اللغة نوع من الموسيقى لأن الحروف لها مخارج تعطي أصواتًا مختلفة، وهي التي تحدد لكل كلمة نغماتها وموسيقاها، فبعض الكلمات يكون خافتًا وبعضها الآخر مجلجلاً، وبعضها فيه حِدَّة وبعضها الآخر فيه لين، وهكذا. وهناك عوامل صوتية أخرى مثل حركات الحروف، وتتابع هذه الحركات أو تفرقها، كل هذا في اللفظة الواحدة، فإذا تآلفت مجموعة من الألفاظ كانت لها أصوات تختلف عن مجموعة أخرى، بل يختلف إيقاع المجموعة الواحدة إذا بدلنا في مواضع كلماتها.

وقد تكون الموسيقى الداخليةُ مدركة لأول وهلة حين يعتمد الشاعر على حسن التقسيم أو المجانسة اللفظية، وقد تكون خفية تنساب إلى وجدانك وتتأثرين بها، فإذا دققت في بواعثها وجدت إحساس الشاعر بتجربته قد هداه ببراعة إلى المؤثرات الصوتية التي توفرها له اللغة، فاستطاع أن يوائم بين الإيقاع ودلالات الألفاظ على المعاني.

بنية القصيدة العربية :

لعلك لاحظت في دراستك للشعر العربي القديم أن العرب منذ الجاهلية كانت لهم طريقة معينة في بناء قصائدهم يكادون يلتزمونها إلا في القليل النادر، فالشاعر يبدأ قصيدته بالوقوف على أطلال الديار ليبكيها ويستوقف الرفيق ليشاركه لوعته وبكاءه، ويخاطب الربع في عاطفة جياشة.

والشاعر يجعل بكاء الأطلال سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، ولهذا ينتقل إلى الغزل فيشكو وجده وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ثم ينتقل إلى وصف رحلته في الصحراء فيشكو النَّصب والسَّهر وسُرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة، وربما انتقل من ذلك إلى وصف ناقته ليفخر بقوتها وعظيم احتمالها للأسفار ويشبهها بحيوان قوي كحمار الوحش مثلاً، ثم يمضي في وصف قوة هذا الحمار، فإذا انتهى من ذلك بدأ الحديث عن الغرض الأصلي الذي بنى عليه قصيدته سواء أكان مدحًا أم هجاء أم اعتذارًا.

وقد حظر النقاد الأقدمون على الشعراء الإسلاميين أن يخرجوا عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف الشاعر مثلاً على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان في مقابل وقوف الأقدمين على الآثار المندثرة والرسوم العافية، أو يرحل على بغل ويصفه لأن المتقدمين وصفوا الناقة. غير أن المجددين من الشعراء في العصر العباسي حاولوا الخروج عن هذا البناء التقليدي المتَّبع في القصيدة العربية وسخروا من الوقوف على الأطلال لانفصالهم عن الحياة العربية القديمة التي كانت انتقالاً مستمرًا سعيًا وراء الكلأ والماء فقد عاش المجددون في العصر العباسي في مدن زاهرة الحضارة مثل بغداد والكوفة والبصرة ودمشق، ولم تعد الناقة وسيلة انتقالهم في داخل هذه المدن، ولهذا يقول أبو نواس:

(*) شاعرة فلسطينية معاصرة لها عدة دواوين.

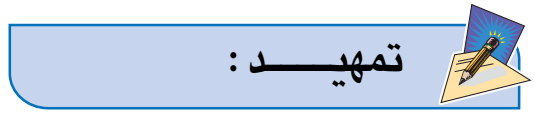
مـــالي بدارٍ خلَـتْ من أهلَهـــا شُـــغُلُ ولا شـجـــاني لهـا شَـــخْصٌ ولا طَلَلُ
لا الحَـــزْنُ مني برأي العـينِ أعـرفُـــهُ وليسَ يـعـــرفني سَـــهْـلٌ ولا جَـــبَل
لا أنـعتُ الـروضَ إلا مـــــا رأيتُ بـهِ قـصْـرًا مُنيـفًا عليـه النَّخْـلُ مُشْـتَـمِلُ

ولكن مثل هذه المحاولة وجدت إعراضًا من النقاد الأقدمين الذين كانوا يعدون بناء القصيدة الجاهلية نموذجًا ينبغي أن يحتذيه الشعراء اللاحقون.

وقد جدد الشعراء المحدثون في بناء القصيدة إذ جعلوها مقصورة على موقف شعـوري واحد وتجـربة إنسانية مـفردة، وبذلك أصـبحت بناء شعـوريًا وفكريًا متكاملاً، له نقطة بداية تتطور وتنمو حتى يصل إلى غايته مع ختام القصيدة.

(أ) تحليل لبعض تانصوص .

(أ) مقالات لبعض النقاد .



لقد عـرفت الآن من خصائص الأدب وخـصائص النقد مـا يكفي لتكوني على يقين من شيئين:

أولهمـا: أن النقد ضروري لفـهم الأدب والاستمتـاع به، كما أن الأدب نفـسه ضرورة لفهم الحياة والاستمتاع بها.

وثانيهمـا: أن الأدب يحتاج إلى جهد لفـهمه وتذوقه يقابل الجـهد الذي يبذله منشئه في تخيّله ووضعه، وإن كنا لا نزعم أن الجـهدين متساويان في المقدار، ولا متطابقان في النتيجة.

ويترتب على هذه النـقطة الثانية أن القـراءة التي تتيح لكِ أكبـر متعـة بالعمل الأدبي ليست هي تلك القراءة العجلى التي تخطف القـصيدة أو الرواية خطفًا ليلقي بها القارئ جانبًا، بل هي القراءة المتأنية المتمهلة، التي تمتص عصارة العمل الأدبي كما تمتص النحلة رحيق الزهرة

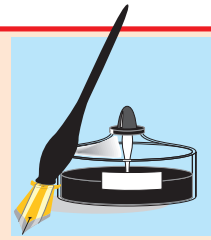
وبديهي أن النصـوص الأدبية ليـست سـواء، فمنهـا ما هو جـدير بمثل هذه القراءة، ومنهـا ما هو غـير جدير بهـا. وأنت تعرفين النصـوص الأدبية الجـيدة – عادة– مسترشدة بتاريخ الأدب، وأحكام النقاد.

ولكنكِ إذا شـرعت فعـلاً في قـراءة نص أدبي جيـد، فـإنك لا تستطيـعين أن تستعيري إحساس غيركِ لتستمـتعي به، ولو كان غيرُك هذا أستاذًا أو ناقدًا كبيرًا، إن كل ما يفـيدك إياه الأستـاذ أو الناقد الكبيـر هو تعليمكِ أين تبحـثين عن مواطن الجمال في النص الأدبي، أما الإحساس بهذا الجمال فهو شأنك أنت.

وربما عنّ لك نص أدبي لا تعرفين شيئًا عن كاتبه، ولا تعرفين منزلته في عالم الأدب القديم أو المعاصـر، فهذا ينبغي ألا يصرفك عـن قراءة النص، بل إن مثل هذا

النص يكون تحديًا لقدرتكِ على التذوق والحكم، فأنت هنا أمام النص الأدبي وجهًا لوجه، لا يقف بينكِ وبينه حكم التاريخ، ولا رأي لناقد كبير.

وسنحاول في الصفحات الباقية أن نأخذ بيدكِ في هذه المغامرة مع الأعمال الأدبية، بادئين بنصوص قصيرة من الشعر والنثر نحللها معك، ومثنّين بمقالات لبعض كبار النقاد يدرسون فيها أعمالاً أدبية متفاوتة في نوعها وطولها وعصرها، ثم منتهين إلى نماذج أخرى نعرضها عليك دون أن ندلك على أسماء مؤلفيها، أو نعلق عليها بشيء، بل نترك لك الفهم والذوق والحكم.



(١)
أبو فراس الحمداني يرثي نفسه

إليك أولاً هذه المقطوعة الصغيرة لأبي فراس الحمداني، وقد قالها حين أصيب في الحرب وشعر بدنِّو الموت:

أبنيَّتي لا تجْزعي ... كلُّ الأنام إلى ذهابِ
أبنيَّتي صبرًا جميلا ... للجليل من المصابِ
نوحي عليَّ بحسْرةٍ ... من خلف سِتْرك والحجابِ
قولي إذا نادْيتني ... وعييتُ عنْ ردِّ الجوابِ
زينُ الشبابِ أبو قراسٍ ... لمْ يُمَتَّع بالشَّبابِ

ما نظن إلا أن هذه المقطوعة الرقيقة قد مسَّت وجدانك من أول قراءة، فألفاظها توحي بحدَّة الشعور وسرْعة الاستجابة للعاطفة، فإن الشاعر الذي يقضي نحبه لا يُخضع تجربته لتأمل طويل، ولا يطارد الفكرة الشاردة ليقتنصها بتشبيه أو استعارة. إن ألفاظه هي أقرب الألفاظ وأسهل الألفاظ. ولكن تعالي ننظر في بناء هذه المقطوعة – ولعلكِ تعجبين حين نتحدث عن «البناء» في مقطوعة من خمسة أبيات، ولكن ما ترينه عجيبًا لأول وهلة لن يكون عجيبًا بعد قليل.

ألا تلاحظين أن البيتين الأولين خطاب لابنته، وأنه يعزيها في مصابها بموت وكأن المعزي غير الميت؟ ألا تلاحظين أيضًا أنه اختار ابنته ليوجه إليها هذا العزاء، والإنسان أرقّ ما يكون قلبًا مع ابنته، فهنا تشعر في آنٍ واحد بالحنان والتجلّد،

الحنان لأن الشاعر يفكر في مصـير ابنته الحبيبة الضعـيفة، والتجلّد لأنه يريد أن يقنعهـا ألا تخاف من هذا المصيـر. فماذا حـدث إلا أن أباها قد مات كـما يموت كل الناس؟

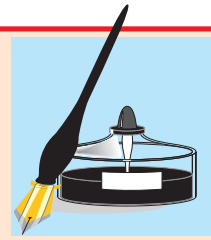
على أن هذه الأنَّةَ المكتومة لا تلبث أن تنفجر صرخة موجعة في البيت الثالث:

نـوحي عـلـيَّ بحـــــــســـــــرةٍ من خـلف ســـتـــرك والحـــجـــابِ

فالشاعر لا يزال يتمـسك بأهداف الحياة وهو بين براثن الموت. إنَّ تخيُّلَ ابنته وهي تبكيـه بعد أن مات، مـعناه أنه لا يزال حيًـا بصورة من الصـور، وهنا إشارة دقيقة إلى هذا الإحـساس الغريب (كإحساس الحالم) بـأنه لا يزال حيًا وهو ميت، فهو يوصـيها بأن تتصـوّن وتتحجب وهي تنوح عليه، وكأنـه لا يزال واقفًا هناك يرعاها بعينيه.

هذه الصرخة الموجعـة تفتح سدًا كان قائمًا أمام الانفعـال الذاتي، فيتدفق هذا التيار في البـيتين الأخيرين متـخيلاً النهاية المحتـومة، والمشحونة بالعـاطفة. فهنا يظهر الشاعر أخيرًا على مسرح القـصيدة، ولكنه لقىً لا يحير جوابًا على نداء ابنته المتفجعة. إنه يضـع على لسانها حسرته على نفسه:

زيـنُ الشـــــبـــــابِ أبـو فـــــرا سٍ لم يُـمَـــتَّـعْ بالـشـــبـــابِ



(٢)

« راعي الغنم »

يا ليتني كنتُ راعيًا غَنَما ... في البَرِّ أقضي الحياةَ مُنْفَرِدا

لا تشتكي لي طولَ المسيرِ ولا ... تشكو الحَفَى لي أو تشتكي الكَمَدَا

أمةٌ ضأنٍ قدْ ارتضيتُ بها ... أهلاً كما اخترْتُ وُلْدَها وَلَدا

فكلَّ صبحٍ تمضي إلى وطنٍ ... وكلَّ يومٍ تبني لنا بَلَدا

موطنَنَا حيثُما يطيبُ لنا ... وكلُّ أرضٍ عِشْنا بها رَغَدا

انسُ منها إمَّا رأيتُ أسى ... وتلتجي لي إمَّا رأَتْ أحَدا

حينًا تراني كالفيلسوف بها ... يضربُ في الكونِ ناظري صُعُدا

وتارةً شاديًا أردِّدُ في ... لحني وأصغي إذْ يستحيل صدى

وتارةً في الحقولِ أنفخُ في ... نايِي يهيجُ الدانين والبُعدا

تهيجُ منه النعاجُ ثاغيةً ... مثال «جوْقين» بالْغنا اتَّحدا

وتارةً أغتدي لها مَلِكًا ... تطيعُ أمري مهما رفعتُ يدا

لا أرتضي بيْعَها ، فذي كبدي ... وباءَ بالخُسْرِ من يَبِعْ كَبِدا

وكيف أرضى بذبح واحدةٍ ... منها وقد أغدقَتْ عليَّ ندى

تأكلُ عشبَ الثرى وتُرضِعُني ... دَرًّا وتكسو بالصوفِ لي جسدا

عمري عيشيَ في الضأنِ لا عُمُرٌ ... يذهبُ بين الورى عليَّ سُدى

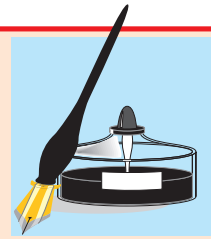
للشاعر العراقي المعاصر أحمد الصافي النجفي

لعل أول ما يسترعي نظركِ في هذه القصيدة هو نبرتها الهادئة العالمة. للوزن تأثيره في ذلك ولا شك، ولكن ربما كان الاستغراق في التفاصيل هو الأبلغ تأثيرًا في إحاطتكِ بجو الحلم، بما فيه من استرسال مع الخواطر والأمنيات.

ولهذا الحلم دلالته التي تتجاوز ظاهره. فهل يتمنى حياة راعي الضأن إلا من ضاقت نفسه بحياة المدينة وما فيها من صراع على الحطام، وتكالب على الشهوات، وخضوع للأقوياء، وعدوان على الضعفاء؟ واختيار الضأن بالذات له دلالة، فالضأن ترمز إلى التواضع والمسالمة، وليست كالإبل ترمز إلى الثراء والعظمة، ولا كالخيل التي ترمز إلى البهاء والشجاعة. والشاعر يوحي إليك من أول بيت في القصيدة بضجره من حياة المدينة، فهو يتمنى «الانفراد» بغنمه في «البرّ» بعيدًا عن الناس. هنا الرضا المطلق، فليس ثمة تعارض ما بين الراعي وغنمه، ولا بينهما وبين الأرض. هنا الأخوة الكاملة بين الجميع. هنا الفكر الصحيح، والفن الصادق. هنا تحرر الشاعر من كل قيد يعوق انطلاقه، حتى قيود الرغبات المباحة. لقد أصبح «ملكًا» لا بقوة السلطان، بل بالرضى والقناعة والانسجام التام بينه وبين رغباته.

وتلاحظين إحكام البناء هنا في التدرج من البداية إلى النهاية. فالبيت الأخير يكاد يكون ترديدًا للبيت الأول، ولكن المعاني الجزئية المتصاعدة فيما بينهما قد مهّدت للقمة الشعرية التي دلت عليها ألفاظ البيت الأخير. وتستطيعين أن تقارني بين أسلوبي البيتين ليتضح لكِ ذلك، فالبيت الأول تمنٍ يبدو لنا غريبًا، أما البيت الأخير فتقرير مؤكد بأسلوب القصر، مع هذا التصريح الذي لا يخلو من عنف:

«عمر يذهب بين الورى عليَّ سدى».



(١)
أبيات لزهير في المدح

... ولعلك تذكرين أن عمر بن الخطاب رضي اللّه عنه كان يحب مدح زهير لأنه كان مدحًا صادقًا لا يضيف إلى الرجل غير ما فيه، ولأنه كان مدحًا خليقًا أن يبقى، وأن يحفظه الناس لصدقه، وارتفاعه عن السخف، وبعده عن الإحالة، وتوخيه هذه الخصال التي يحبها الناس، ويحبها العرب خاصة. فالذين يمدحهم زهير قوم كرام أجواد، لا يحفلون بالمال، ولا يؤثرون به أنفسهم، وإنما هم يهينونه ويؤثرون به عشائرهم، يشترون به سلم العشيرة، ويشترون به راحة الضمير، ويشترون به الحمد والثناء، وهم شجعان لا يؤثرون أنفسهم بالعافية، ولا يبخلون بحياتهم عند مواطن البأس، لا يفرقون مهما تكن الملمات، ولا يحجمون مهما يقدموا على الهول، وهم على ذلك كله ناس لا يخرجون عن طور الناس، حتى حين يريد زهير أن يغلو ويلح في المدح، فهو مهما يغل يكره الإحالة، وينفر من أن يقول غير الحق، وانظر إلى هذا البيت فإنه يلخص مذهب زهير في المدح أحسن تلخيص، ويصدق في رأي عمر رحمه اللّه.

ولو أنَّ حمدًا يُخْلِدُ الناسَ لمْ تمُتْ ولكنَّ حمدَ الناسِ ليسَ بمُخْلِدِ

وإذا لم يكن بد من أن نستعرض بعض هذا المدح، فاقرئي هذه الأبيات التي يمدح فيها زهير حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري:

وأبيضَ فـيَّـاضٍ يداهُ غـمـامـةٌ ... على مـعـتـفـيـه مـا تُغِبُّ فـواضلُهْ
بَكَـرْتُ عليـه غُـدوةً فـرأيتُـهُ ... قـعـودًا لـديه بالصَّـريمِ عـواذلُه
يُـفَـدِّينهُ طـورًا وطورًا يَـلُـمْنَـهُ ... وأعـيـا ، فـمـا يدْرينَ أينَ مَـخَـايلُه
فـأقـصـرْنَ منه ، عن كـريمٍ مُـرَزّأٍ ... عَـزومٍ على الأمـرِ الذي هـوَ فـاعلُه
أخي ثقـة لا تُتْلف الخـمـرُ مـالَه ... ولـكنـه قـد يُـهلك المـالَ نـائلُـهْ
تراهُ إذا مـا جـئـتَـهُ مُـتَـهَلِّلاً ... كـأنـكَ تُعطيـه الذي أنتَ سـائلُهْ

أجمل شيء في هذا الشعر أنه واضح سهل، لا يجهد سمعك إن سمعته، ولا يجهد عقلك إن وعيته، وإنما هو نقي ناصع كصفحة الشمس، وخصال الممدوح فيه هي هذه الخصال التي يحبها الناس ويألفها العرب. والظريف أنه قد اصطنع القَصص اليسير وسيلة إلى إظهار هذه الخصال، فهو قد غدا على صاحبه حصن، فألفاه وقد أحاط به عواذله يلمنه، ويلحِحْنَ عليه في اللوم، لكثرة ما ينفق من المال، وهن مع ذلك يحببنه ويؤثرنه، ويرفقن به، ويفدينه بأنفسهن، يأخذنه بالعنف حينًا ويأخذنه بالرفق حينًا آخر، ولكنه يعييهن ويعجزهن، فلا يبلغن منه شيئًا، ولا يعرفن كيف ينتهي إلى نفسه، ليصرفنه عن هذا الإسراف، فإذا بلغ منهن العجز أقصرن عنه، وتركنه وما هو فيه من إهلاك للمال، لا في لهو ولا في عبث ولكن في إغاثة الملهوف، وإعانة المحروم ثم يمضي الشاعر في مدحه، فيصل إلى هذا البيت البديع الذي لا أعرف أبدع منه في سذاجته ويسره، وارتفاعه عن التكلف وتصويره لطبيعة الإنسان السهلة السمحة التي لم تعقدها الفلسفة، ولم يلح عليها الترف، ولم تخرجها الحضارة عن طورها:

تراه إذا مـا جـئـتَـه مـتـهلِّلاً ... كـأنـكَ تُعطيـه الذي أنت سـائلُه

وصاحبه لَسِن فصيح، قوي الحجة، بالغ البرهان، حليم مع ذلك شديد الصفح، معرض عن اللغو، متفضل على الضعيف المغلوب:

وذي خَطَلٍ في القول يحسب أنه مصيبٌ فما يُلْمِمْ به فهوَ قائلهْ
عبأْتَ له حِلمًا وأكرمْتَ غيرَهُ وأعرضْتَ عنه وهو بادٍ مقاتلُهْ

وأظن أن من الإطالة، بل من الإسراف في الإطالة أن نصل الحديث في مدح زهير، فقد قال فيه القدماء ما كان يمكن أن يقال. وأي القدماء؟ عمر بن الخطاب وجماعة من خيرة العلماء وأنبه النقاد. لا يحتاج مدح زهير إلى النقد ولا إلى التقريظ، وإنما يحتاج إلى أن يُقرأ ويُقرأ، وأن يجد القارئ فيه هذه اللذة التي لا تفنى، والتي توجد في الشعر الصادق الذي لا إسراف فيه ولا إحالة ولا تكلف.

لعلك لاحظت من النماذج النقدية السابقة أن الناقد يتناول النص الأدبي ولديه فكرة سابقة عن صاحبه، وهذا أمر طبعي، ولكن المهم هو أن الناقد يجتهد في تنحية هذه الفكرة جانبًا والاقتراب من النص نفسه، وهنا يبدأ في تكوين ملاحظات مباشرة.

والغالب أن يبدأ من ملاحظة جزئية، تتعلق بالمفردات اللغوية، أو التراكيب، أو البناء، أو المعاني الجزئية. ولا يلزم أن يبدأ بجانب من هذه الجوانب قبل آخر، بل الطبعي أن يبدأ بإظهار الجوانب، مما يبدو مميزًا للنص الذي بين يديه، ومن خلال ملاحظة واحدة أو ملاحظات قليلة يمكنه أن يلمح شيئًا يتعلق بصميم التجربة الإنسانية التي يعبر عنها النص الأدبي، وهنا يكون النص قد بدأ يتكشف له، فتتجمع الملاحظات وتترابط، وينتهي الناقد بأن يقدم لك ترجمة لدلالة هذا النص.

هذا هو الطريق الطبعي الذي يسلكه كتاب المقالات النقدية الجيدة، لأنه هو الطريق الذي يسلكه القارئ الجيد. فترتيب أجزاء المقالة النقدية الجيد يكون بحسب التدرج في عمق الفهم، لا باتباع أي ترتيب آلي كالكلام على الألفاظ أولاً ثم الأخيلة ثم المعاني إلخ، ولذلك يشعر القارئ لمثل هذه المقالات بأنه يشترك مع الناقد في مغامرة مشوقة لاكتشاف النص الأدبي، ولا يلبث القارئ المتذوق أن يجرِّب لذة هذه المغامرة بنفسه، غير معتمد إلا على حسه الأدبي الذي صقلته قراءاته السابقة، وفهمه لطبيعة العمل الأدبي.

وقد آن أن نتركك لتقبلي على هذه المغامرة، سائلين المولى تبارك وتعالى أن ينير بصيرتك، وأن يجعل فيما تقرئينه من الأعمال الأدبية الجيدة شعاعًا يضيء لك طريق الدنيا والآخرة.

١ - الطفل

هَشّ لمّا حملتْهُ أمُّهُ ... ودنا منْ وجهِها بالراحَتَيْنْ
جازَ ما بينَهما شوقُهُما ... قبلةٌ تجزيه عنها قُبْلتين
مَنْ رأى عيسى يناجي مَرْيَمَا ... أو رأى الزَّهرا يناجيها الحُسَينْ
وإذا ما عَبَسَتْ في وجهِه ... عبثًا أوْ دفعَتْهُ باليدَيْنْ:
جمَعَ الأنفَ وضمَّ الشفتين ... وزوَى اللَّحْظَ وهزَّ المَنْكِبين
وبدا الغيظُ - ولوْ دافعَهُ - ... والحيا في وجهِهِ مُمْتزجين
لجَّ بي فرطُ حناني فأنا ... مِنْ بكاءٍ وابتسامٍ بَيْنَ بَيْنْ
بسمةٌ حيرى أَطافَتْ بفمي ... حينَ حارَتْ دمعتي بالمقْلَتين

٢ - اعتزال

عجِبَ الناسُ لاعتزالي وفي الأطـ ... ـرافِ تُغْشَى منازلُ الأشرافِ
وجلوسي عنِ التصرُّفِ والأر ... ضُ لمثلي رحيبةُ الأكنافِ
ليس عن ثروةٍ بلغْتُ مداها ... غيرَ أني امرؤٌ كفاني كَفافي
قدْ رأى الأصيدُ المنكَّبُ عني ... صَدَى عن فنائه وانحرافي
وغبيُّ الأقوام مَنْ باتَ يرجو ... فضلَ مَنْ لا يجودُ بالإنصافِ
إنْ تنلْ قدرةً فقدْ نِلتُ صوْنًا ... والتغاني بينَ الرجالِ بكافِ

٣ - عتـاب

هَـبُـــــوني أغـضّ إذا مـــــا بـدَتْ ... وأمـلـكُ طـرفـي فـــــــلا أَنـظُـرُ
فكيـفَ اسـتـتَـــاري إذا مـــا الدمـــو ... عُ نطـقْنَ فـبُـــحْنَ بمـا أُضْـمِـــرُ
فـيـــا مَنْ سـروري به شـــقـــوةٌ ... ومَنْ صـــفـــوُ عـــيـــشي بـه يكدُرُ
لـعلـكَ جـــــرَّبتَـنـي بالـصـــــدو ... دِ عـــمـــدًا لتنـظرَ هلْ أقـــصـــرُ؟
فـــــلا تُـكْذَبَـنَّ فـــــإن الـسلـوَّ ... للـقلبِ مـــوعـــدُهُ المحـــشـــرُ
وأشـــــهـــــدُ أنـك بي واثـقٌ ... وإنْ كنـتَ تظهـــرُ مـــا تظهـــرُ
وأنـك تعـــــرفُـنـي بالـوفـــــاءِ ... وســـــتـــــرِ الحـــديـثِ ولا تُنُكرُ
ولـكـنْ تجـنـيْتَ لمّـا مـلـكْـتَ ... فـــأنشـــأْتَ تذكـرُ مـــا تذكـــرُ
تعـنَّيْتَ تـطلبُ مـــا أســـتـــحقُّ ... به الـهـــجـــر منـك ولا تَقـــدرُ
ومـــاذا يضـــرُّكَ مِنْ شُـــهـــرتي ... إذا كـــانَ سِـــرُّكَ لا يُـشْـــهَـــرُ
أمِنيِّ تـخـافُ انتـشـــارَ الحـديثِ ... وحـظِّيَ مـنْ صـــونِـهِ أوْفـــرُ؟
ولوْ لـم يكـنْ فيَّ بُقْـــيـــا علـيكَ ... نظـرْتُ لنفـــسي كـــمـــا تنـظرُ
إذا كنـتَ تحـــذَرُني فـي الرِّضـــا ... وتـزعمَ أنِّـيَ لا أَســـتـــتـــرُ
فـــمـــا لكَ تـهـــجـــرُني ظـالمًا ... وتُغـــضِـــبُـني ثـم لا تَحْـــذَرُ!
ولو أنـني كـنتُ مِـنْ صـــخـــرةٍ ... إذًا مـــا صـبـــرْتُ كـمـا تـصـبـرُ!

٤ - البلبـل

حُلْمٌ تخلَّى عنهُ في رغْـــده ... هلْ يقـــدرُ النوْحُ على ردِّه؟
لوْ يعلمُ الصيَّادُ ما صيدُهَ ... لم يجعلِ البلبلَ في صيده
أَلْفيتُه ينثُرُ ألحانَهُ ... كأنما ينثرُ مِنْ كبْده
وإلفُهُ المشفقُ ظلٌّ لهُ ... باقٍ كما كان على عهده
مشرَّدُ اللَّفْتات مستوحشٌ ... طاوٍ جناحيْه على وَجْده
كما أَطبقَتْ منقارَهُ غُصَّةٌ ... فمدَّهُ ينقرُ في قيْده
أسقمَهُ العيشُ على وَفْره ... لمّا رآهُ ليس من كدِّه
وأينَ مخضلُّ الجنى حولَهُ ... منْ زنبقِ الروضِ ومنْ وَرْده!
طوى المنى نوحًا ولكنَّما ... لم يعنه النوحُ ولم يجده
فعافَ دنياهُ ولم يتَّخذْ ... عُشًّا ولم يحملْ سوى زهده
كأنه من طول ما مَضَّهُ ... من عبث الدهرِ ومِنْ كيْده
أبى عليهِ الكِبْرُ أنْ يورثَ الـ ... أفراخَ ذُلَّ القيدِ مِنْ بَعْده

٥ - لمّا

عجبًا لمنْ أمسى وكُلُّ فخاره ... بنُضاره المخبوءِ في الصندوقِ
ماذا يقولُ إذا اللصوصُ مضَوْا به ... وأقامَ بعدَ نُضاره المسروقِ
إنْ يرفعِ المالُ الكريمَ فإنهُ ... للنذلِ مثلُ الحبلِ للمشنوقِ
لمّا صديقي صار من أهلِ الغِنى ... أيقنْتُ أني قد أضعْتُ صديقي!

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٥
تطبيقات على ما سبقت دراسته من الفنون البلاغية	٦
الباب الأول :	
النقد الأدبي : تعريفه ، وظيفته ، غايته	١٧
مقدمة	١٨
موضوع النقد الأدبي	٢٠
وظيفة النقد	
تفسير العمل الأدبي من حيث الشكل	٢٩
تفسير العمل الأدبي من حيث المضمون	٥٠
تقويم العمل الأدبي :	٦٦
– من حيث الشكل	٦٧
– من حيث المضمون	٦٨
غاية النقد الأدبي	٧٠
الباب الثاني	
الفنون الأدبية	٧٣
مقدمة	٧٤
أولاً – الشعر :	٧٥
١ – الشعر الغنائي	٧٧

الموضوع	الصفحة

٢ – الشعر القصصي ٨٢

٣ – الشعر التمثيلي ٨٩

٤ – الشعر التعليمي ١٠٠

عناصر الشعر ١٠٤

(أ) المعنى ١٠٤

(ب) العاطفة ١٠٧

(جـ) الخيال ١١٠

(د) لغة الشعر ١١٥

(هـ) موسيقى الشعر ١١٩

بنية القصيدة العربية ١٢٩

(أ) تحليل بعض النصوص :

١ – أبو فراس الحمداني يرثي نفسه ١٣٤

٢ – راعي الغنم للشاعر أحمد الصافي النجفي ١٣٦

(ب) مقالات لبعض النقاد :

١ – أبيات لزهير في المدح ١٣٨

(جـ) نصوص أدبية :

– الطفل – اعتزال ١٤٢

– عتاب ١٤٣

– البلبل – لمّا ١٤٤

شركة المطابع الأهلية للأوفست المحدودة
National Offset Printing Press Ltd. Co.
الرياض - المملكة العربية السعودية