قضية

الطبـع والتكـلف

فى التراث النقدى والبلاغى

قراءة جديدة

دكتور

عيـد بلبـع

أستاذ البلاغة والنقد
كلية الآداب ـ جامعة المنوفية

الطبعة الأولى
دار الوفاء – القاهرة والمنصورة ١٩٩٥م

بسم الله الرحمن الرحيم

حسبي ربِّي

إن دراسة قضية الطبع والتكلف التى نطرحها فى هذه الصفحات إنما هى محاولة تحديث ، وليست محاولة رصد تاريخى أو تفسير أو حتى نقد، فهى أقرب إلى **النقض** ؛ لأننا لانبدأ فيها من حيث انتهى التراث ، بل نبدأ فيها من حيث بدأ ، فطول التأمل وتتبع القضية فى وجودها التراثى التاريخى يضع بين أيدينا حقيقة مؤداها : صلاحية المنطلقات وفساد الإجراءت ، والقراءة الناقضة التى نحن بصددها هادمة بانية فى آن واحد ، تؤكد امتلاكنا لهذا التراث بوعى وموضوعية ، وتدفع عنا مظنة الحذر والإشفاق على هذا التراث من الضياع أو الانصهار ، التى قد تؤدى فى نهاية الأمر إلى أسيجة كثيفة من العقم الفكرى والجمود والتقوقع فى اختناقات الاتباعية ، التى تستهلك الزمان والإنسان بمحاولاتها التبريرية للإقناع بأحقية ما كان – فى ظل ظروف وملابسات بعينها . فى الكينونة الآن ، وفى ظل ظروف وملابسات مغايرة تماماً .

وفى مستهل هذه المحاولة أود أن أنفى أمرين عنها :

الأول : أنها ليست محاولة تعسفية لربط مقولات تراثية بمقولات حداثية، فليس الهدف هنا هو إلصاق صفة الحداثة بالمقولات النقدية التراثية ، لأن

محاولتنا هذه تأصيل لرؤية جديدة تنطلق من قضية الطبع والتكلف التراثية ، ولكنها تتجاوز هذه المنطلقات ، ولا تتنكر للمناهج النقدية الحديثة بل تستخدم العديد من مقولاتها فى محاولة التأصيل لثنائية الطبع والتكلف بوصفها رؤية نقدية ، ظلت حكماً نقدياً له حضوره الذى لاينكر فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب حتى العصر الحديث .

والثانى : أننا لانهدف هنا إلى استقصاء المقولات النقدية الحديثة بمناهجها المختلفة ، كما أننا لانهدف إلى استقصاء مقولات منهج بعينه ، لأن هذه المناهج ليست . هنا . هدفاً فى ذاتها ، لذلك نكتفى . وفق ما يقتضيه البحث . بالمقولات التى ترتبط بالقضية ارتباطاً وثيقاً ، وتعين . من ثم . على إعادة الوعى بهذه القضية .

لعل أولى نقاط التلاقى تتمثل فى الهدف العام : فكما أن المناهج النقدية الحديثة التى انطلقت من الألسنية تتجه بالنقد نحو الموضوعية فإن رؤية " الطبع والتكلف " النقدية . بوصفها حكما تقييمياً ظل يخضع للنظرة الانطباعية الذاتية . يمكن إفادته من انتهاج الموضوعية ، وهذا يمثل أحد الأهداف التى تسعى إليها هذه الدراسة بتجلية الأدوات النقدية بحيث يمكن الإفادة منها فى مَوضَعة الرؤية النقدية المنطلقة من فكرة الطبع والتكلف .

إن قضية الطبع والتكلف لمن القضايا النقدية التى استحوذت على اهتمام النقاد والبلاغيين العرب القدماء ، فلا يكاد كتاب من تراثنا النقدى والبلاغى يخلو من التعرض لهذه القضية بشكل أو بآخر ، وإن تباينت الرؤى للقضية وللشعر العربى فى ضوئها ، وقد أثرت هذه الرؤى على الشعر العربى سلباً وإيجاباً ، وحسبنا أننا لانختلف الآن على أن عصوراً كاملة للشعر العربى

يمكن أن توصف بأنها عصور تكلف ، فقد نتفق على هذا الحكم عند تعرضنا للشعر من القرن السادس الهجرى حتى عصر النهضة الحديثة ، وقد يتردد هذا الحكم ويُقنع على الرغم من عدم جلاء الرؤية فى تحديد مدلول اصطلاحى لدال التكلف ، ربما لأنه قد وقر فى أذهاننا تصور عن مفهوم التكلف من خلال التناول التراثى المتكرر ، وإن كان غير محدد المعالم ؛ لخضوعه للنظرة الذاتية الانطباعية .

لقد كانت فكرة الطبع والتكلف معياراً جوهرياً فى تمييز بشر بن المعتمر بين منازل البلغاء التى حددها فى رسالته ، كما كانت معياراً بين يدى الجاحظ فى رده على الشعوبية فى كتابه " البيان والتبيين " ، ثم كانت محاولة ابن قتيبة التنظيرية لتحديد مفهوم للطبع والتكلف سابقةً ، على الرغم مما اعتراها من الاضطراب ، وظلت الفكرة تُتَناقل بين نقاد القرن الثالث حكما تقييمياً ، حتى جاء القرن الرابع فلم يلتفت ناقداه المنظران : ابن طباطبا وقدامة بن جعفر ، التفاتاً ذا قيمة للقضية ، بيد أن مفهوم الشعر عند كل منهما أبان عن موقف من القضية ، بالإضافة إلى التعليقات المتناثرة التى لاتخرج عن الأحكام التقييمية التى سادت فى القرن الثالث ، ولكن ما فات هذين الناقدين تنبه له ناقدان آخران من الذين اهتموا بالمعالجات التطبيقية ، فقد أبان عبد العزيز الجرجانى فى مستهل كتابه " الوساطة " عن رؤية متعددة الأبعاد للقضية عرض فيها لنماذج من شعر جرير وأبى تمام والبحترى ، كما اتخذ الآمدى القضية متكأ للعديد من أحكامه التى انتشرت فى كتابه " الموازنة " .

ثم أبانت معالجات أبى هلال العسكرى للمباحث البلاغية فى كتاب " الصناعتين " عن ارتباط القضية بهذه المباحث ، بدا ذلك واضحاً فى تعليقاته المتناثرة فى ثنايا كتابه هذا .

ولا شك أن العديد من الجوانب المتصلة بهذه القضية قد تبلور عند النقاد والبلاغيين فى القرن الخامس ، فجاءت نظرة المرزوقى – فى مقدمة شرح " ديوان الحماسة " – أكثر عمقاً ونفاذاً إلى جوهر القضية ، كما كانت معالجة ابن رشيق أكثر ثراء فى رؤيته للنماذج الشعرية من خلال مفهومه القضية والتمييز بين بعض الشعراء ، وقد تناثرت الإشارات إلى القضية فى ثنايا كتابى عبد القاهر الجرجانى " أسرار البلاغة " و " دلائل الإعجاز " .

وظلت الملاحظات فى الكتب النقدية والبلاغية تدور حول هذه المفاهيم حتى جاء حازم القرطاجنى ، فَنَفَذَ إلى العديد من الجوانب التى لم ينفذ إليها أحد من سابقية ، فى كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " ، فقد تعرض للعوامل المهيئة للإبداع داخلية وخارجية ، كما جاء حديثه عن الفطرة والاكتساب ذا صلة حميمة بمقولات الدراسات النفسية الحديثة عن عملية الإبداع الفنى ، وما حديثه عن " الحيل الشعرية " سوى كشف لأسباب الصنعة والتجويد الفنى ليبلغ الإبداع مبلغه من التأثير فى المتلقى .

وفى أثناء هذه الفترات ظهرت أقوال وتعليقات عند بعض الفلاسفة الذين عرضوا لمسائل فى الأدب ومن أهمهم : الفارابى " فى رسالته فى قوانين صناعة الشعراء " ، وابن سينا فى " فن الشعر " من " كتاب الشفاء " ، وابن رشد فى " تلخيص الشعر " ، ولايكاد يخلو كتاب فى التراث العربى تناول قضية الشعر – بصورة أو بأخرى – من ذكر الطبع والتكلف أو الطبع

والصنعة ، وإن اختلفت المفاهيم فى استعمالات هذه المصطلحات ووصلت إلى حد التباين أحياناً .

وقد ظل هذا التباين والتفاوت السمة الغالبة على أصداء هذه المعالجات التراثية فى الدراسات الأدبية الحديثة ، فوقف الباحثون والنقاد المحدثون من القضية مواقف شتى .

لقد سار المحدثون – فى مستهل هذا القرن – على نهج القدماء فاستعملوا مصطلحات القضية دون تحديد لمفاهيم هذه المصطلحات ، معتمدين فى معالجاتهم على الذوق والانطباعات الذاتية ، فتناثرت الأحكام فى مؤلفات د. طه حسين بالطبع أو التكلف وخصوصاً كتابيه فى " الأدب الجاهلى " ، و" مع المتنبى " ، كما اعتمد " عباس العقاد " على ثنائية الطبع والتكلف فى التمييز بين شعراء مصر فى كتابه " شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى" ، وعلى الرغم من منهجيه د. محمد مندور فى كتابه " النقد المنهجى عند العرب " فإن تعرضه للقضية لم يخل من أسر الاضطراب الذى انتشر فى كتب التراث ، وقد وقف د. شوقى ضيف موقفاً مغايراً من القضية ، حيث أعلن عن زهده فى جدواها فى كتابه " الفن ومذاهبه فى الشعر العربى " ثم عاد وقسم فصول كتابه هذا على هدى من معطيات القضية ذاتها ، إذ قسم المذاهب إلى : الصنعة والتصنيع والتصنع .

ولكن ذلك لم يحل دون ظهور بعض المعالجات التى اهتمت بتحليل موقف القدماء من هذه القضية ، منها تناول د. محمد مصطفى هدارة الصنعة عند شعراء القرن الثانى الهجرى بالدراسة فى فصل من كتابه " اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى " ، وقدكشفت هذه الدراسة عن ملاحظات

هامة فى تناول القدماء قضية الطبع والتكلف ، كما أفرد د. عثمان موافى فصلا فى كتابه " الخصومة بين القدماء والمحدثين " عرض فيه أراءهم فى القضية ، كما أشار إلى التضارب الذى ساد هذه المفاهيم ، وتعد هذه الدراسة– مع إيجازها – من أوفى المعالجات الحديثة للقضية .

كما تناول د. عبد الفتاح عثمان القضية فى فصل من كتابه " نظرية الشعر " ، ولكنه جاء امتداداً للعديد من المفاهيم المتضاربة المضطربة فى النقد القديم ، ولعل آخر هذه الدراسات ما نشر فى مجلة عالم الفكر عدد (يناير – يونيو ١٩٩٤) ، بعنوان " جودة الشعر عند نقاد القرن الرابع الهجرى بين الطبع والصنعة " للدكتور محمد الحافظ الروسى .

ولعل هذا العرض الموجز يلقى بعض الضوء على تاريخ القضية فى التراث النقدى والبلاغى ، والدراسات الأدبية الحديثة ، وإذا كان الخلط والاضطراب الذى ساد معالجة القضية أو معالجة الشعر العربى فى ضوئها من أهم العوامل التى لفتتنى إليها وحفزتنى لاستقرائها ، فإن الهدف من الدراسة قد تجاوز هذا الملمح إلى آفاق أخرى ، أرجو أن أكون قد وفقت فيها إلى إكساب القضية خصوبة وثراء بإعادة قراءتها وفق رؤية نقدية جديدة .

وفيما يلى أضع بين يدى الدراسة تمهيداً يضم مبرراتها وتحدياتها ومنهجها وأهم أهدافها .

عيد بلبع

التمهيد

تقف أكثر القراءات الحديثة للتراث النقدى عند حدود العرض والتفسير ولا تكاد تتجاوز ذلك إلا لتصل إلى قدر من التحليل والربط والتعليل ، وكأن الهدف من هذه القراءات ينحصر فى إعادة تشكيل التراث وتصنيفه ، وبذلك تدخل هذه القراءات فى دائرة تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، وقد كثرت هذه القراءات وتشابهت ، وذهب الدارسون فى مرحلة تالية إلى مزيد من التفصيل والتدقيق ، فتركوا تاريخ النقد المجمل إلى تاريخه المفصل، فلم يخرج أكثرهم من تاريخ النقد إلا ليدخل فى تاريخ القضايا النقدية ، وقد برزت فى أثناء ذلك مواقف متباينة قوامها التعصب للتراث أو التعصب عليه ، وكان الموقف الأكثر حضوراً هو الوصف الحيادى الذى يرصد الظواهر ويسجلها ويحللها ، وبين هذه الاتجاهات تداخلات عديدة ، ليس هذا مجال تفصيل القول فيها .

ولكن الذى نود توضيحه فى هذا التمهيد هو اختلاف هذه الدراسة عن نظيراتها من القراءات الحديثة للتراث ، فلا نود أن نسجل موقفا – سلبياً أو إيجابياً – من التراث ، فليس اختيار هذه القضية موضوعاً للدراسة منطوياً تحت أى من القراءات الاستعادية أو الإسقاطية أو غيرها [١] ، وإذا كان لابد أن نحدد بهذه الدراسة موقفاً ما ، فإنها تمثل موقفاً من آننا أكثر من كونها موقفاً من ماضينا ، وإذا كان فى هذه الدراسة ثمة تعصب فهو تعصب – لا أستطيع أن أنكره – للنقد فى وجوده المطلق ، وفى بحثه عن فاعليات النص

الجمالية والتأثيرية ، ولعل ذلك . فى الوقت ذاته . أحد مبررات اختيار هذه القضية بالتحديد .

إن قضية الطبع والتكلف ولدت من رحم النقد ، فقد كان وصف الشعر بإحدى الصفات التى تدور فى فلكها صافياً صفاء الذوق ، نقياً نقاء براءة طفولية النقد ، كما كانت تلك الأحكام – مع عفويتها – أرحب القضايا النقدية وأقدرها على استيعاب النص الشعرى ، إذا ما قورنت بغيرها من القضايا التى شغلت النقد العربى القديم من أمثال " قضية الانتحال " ، " اللفظ والمعنى " ، " السرقات " ، " الصدق والكذب " وما إليها ؛ لاتسام هذه القضايا بالنظرة المحدودة القائمة على التقاط جزئيات من النص الشعرى ، فلقد احتوت هذه القضية على علل تميزها منذ نشأتها الأولى .

إن دراسة قضية الطبع والتكلف هذه إنما هى محاولة تحديث ، وليست محاولة رصد تاريخى أو تفسير أو حتى نقد ، فهى أقرب إلى النقض ، لأننا لانبدأ فيها من حيث انتهى التراث ، بل نبدأ فيها من حيث بدأ ، لأن طول التأمل وتتبع القضية فى وجودها التراثى التاريخى يضع بين أيدينا حقيقة مؤداها : صلاحية المنطلقات وفساد الإجراءت ، والقراءة الناقضة التى نحن بصددها هادمة بانية فى آن واحد ، تؤكد امتلاكنا لهذا التراث بوعى وموضوعية ، وتدفع عنا مظنة الحذر والإشفاق على هذا التراث من الضياع أو الانصار ، التى قد تؤدى فى نهاية الأمر إلى أسيجة كثيفة من العقم الفكرى والجمود والتقوقع فى اختناقات الاتباعية ، التى تستهلك الزمان والإنسان بمحاولاتها التبريرية للإقناع بأحقية ما كان – فى ظل ظروف وملابسات بعينها – فى الكينونة الآن ، وفى ظل ظروف وملابسات مغايرة تماماً .

إن قسر النفس على تجاوز أسر الاتباع بما فيه من إخلاد إلى الدعة ، ليس أمراً سهلاً لأن التحديات المواجهة شديدة الوطأة ، إذ لا تقتصر على ما فى هذا التراث النقدى من خلط واضطرب ، تصل إلى حد الخلل فى المفاهيم أحياناً ، بل يضاف إلى ذلك سيطرة الفكر النقلى واستحواذه على جل مساحة الفكر النقدى الحديث ، باتجاهيه – أى الفكر النقلى – المتفقين أتم اتفاق فى منحاهما النقلى ، المتباينين أشد التباين فى منابع نقليهما ، يتمثل أحدهما فى الاتجاه الذى يتعصب للتراث النقدى والبلاغى وينظر إليه فى قدسية وإجلال وإكبار ، والآخر فى الاتجاه الذى يتعصب على التراث وينفى عنه كل فضل ناظراً بالدرجة ذاتها من القدسية والإجلال والإكبار إلى كل ماهو منقول عن الآخر دون وعى .

إننا نأمل لهذه الدراسة أن تكون خطوة فى محاولة التأكيد على الوعى النقدى بالتراث وبالآخر فى آن واحد " فقد تكون أدوات إنتاج معرفتنا الجديدة بالتراث ليست من صنعنا تماماً ، ولكننا يمكن أن نمتلكها تماماً ، بالفحص الدقيق لسلامتها ، والمراجعة المستمرة لأصولها ، والانتباه اليقظ إلى ما تتضمنه استعاراتها المعرفية من سلب وإيجاب " (٢)

ولعلى لا أكون مبالغاً بل ربما أكون أكثر صدقاً ووضوحاً إذا زعمت أن اقتصار إفادتنا من هذه المعارف المستعارة على زيادة وعينا بتراثنا ، أجدى بكثير من محاولات التقمص ، التى يلتقط فيها كثير من الباحثين جذاذات متطايرة من المقولات ، دون وعى كامل بها ، فيحيكون منها ثوباً رقيعاً ، ويسيرون فى درب الدراسات الأدبية بخطى غير واثقة .

ولا أستطيع أن أنكر أن بعض المخاوف قد انتابتنى فى بداية محاولة دراسة هذه القضية ، تتمثل هذه المخاوف فى شبهة التعارض الظاهرى مع مبدأين من أهم مبادئ النقد الحديث هما : موضوعية الرؤية ، وتمحورها على النص ، وسنحاول فى الصفحات التالية توضيح موقف القضية من هذين المبدأين .

أولا : بين التأثرية والموضوعية

لا نستطيع أن ندفع عن قضية الطبع والتكلف . فى وجودها التاريخى . كونها أحكاماً تأثرية ، لا تنطق بعلل موضوعية ،بل لقد ظلت هذه الأحكام غارقة فى التأثرية والذوقية حتى العصر الحديث ، فقد شاعت فى معالجات طه حسين والعقاد ، كما أشرنا فى المقدمة .

ولكن قبل أن نبادر برفض هذه الأحكام التأثرية أو اتهامها ، ينبغى أن نتساءل أولاً حول مدى إمكان استنادها إلى مرجع موضوعى ، ففرق كبير بين أن يكون الحكم ذا مرجع موضوعى – غير معلن – وألا يمكن موضعته على الإطلاق ، فإن الأحكام الحدسية ليست دائماً . كما يرى (بييرجيرو) . " غامضة ودون مرجع موضوعى " [٣] فالعديد من هذه الأحكام والأوصاف الحدسية يلقى استجابة جماعية تتجاوز حدود الأعصاب والأجيال ، وما هذا التواصل سوى مظهر من مظاهر الموضوعية، ودليل على إمكان موضعة هذه الأحكام والأوصاف .

ولقد أشار (لانسون) إلى منهجية التأثرية وإمكان علمنتها بقوله : "... وما دامت التأثرية هى النهج الوحيد الذى يمكننا به الإحساس بقوة المؤلفات

وجمالها ، فلنستخدمه فى ذلك صراحة ، ولكن لنقصره على ذلك فى عزم ، ولنعرف – مع احتفاظنا به – كيف نميزه ونقدره ونراجعه ونحدده ، وهذه هى الشروط الأربعة لاستخدام ، ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس ، واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة " [٤] ، فتلك الشروط – التى يضاف إليها : الحذر ، والخبرات التى يناط بها صقل الرؤى – تجعل من التأثرية رؤية مقبولة ومبررة موضوعياً .

وقد اتخذ (جون كوين) – وهو واحد من القائلين بموضوعية النقد فى العصر الحديث – التأثرية أساساً جوهرياً فى اختيار النصوص التى يقوم بتحليلها ، فأوكل مهمة الاختيار والانتقاء كاملة للجمهور ، معتبراً إجماع الجمهور أساساً موضوعياً للاستحسان [٥] ، على الرغم من أن منطلقات هذا الاستحسان . فى جوهرها . تأثرية .

إذا كنا نأتنس هنا بمقولة لانسون ، وما ذهب إليه جون كوين ، فى محاولة التأكيد على مشروعية النظرة التأثرية فى النقد ، فإن فى طبيعة الشعر ما هو أكثر تأكيداً على هذه المشروعية ، فمن المسلمات التى لاجدال فيها ، أن الشعر يتجاوز الوظيفة التوصيلية للغة إلى المهة التأثيرية التى تتحقق بحدوث التأثر عند المتلقين ليتحقق بتحققها التواصل ، وينتفى بانتفائها ، والناقد واحد من جمهور المتلقين – وإن تميز بخبراته وأدواته – الذين يمارس النص فيهم مهمته التأثيرية ، وتحقق التأثير هو التأثر. يستوى فى ذلك الناقد وغير الناقد . وبذلك تكون محاولة الغض من تأثرية النقد إنما هى محاولة خبيئة للغض من تأثيرية النص .

إن عملية التواصل ، التى يمارس النص فيها فاعليته (تأثيره) فيصادف استجابة (تأثراً) ، يُظِلُّها من الانطباعية الحدسية أكثر مما يظلها من الموضوعية ، لأن الإثارة سابقة على الإدراك العقلى لمبرراتها ، إننا – فى مواجهة مواقف كثيرة – نتأثر دون أن نتساءل : إن كانت هذه المواقف يجب أن تؤثر فينا أم لا ، أو نتساءل عن طبيعة ذلك التأثر ومداه ، إن ذلك كله يؤكد أن موضوعية النقد وإجراءاته المنهجية عمل تال للتأثير والتأثر ، ينماز به الناقد " ليمكنه من أن يُحَوِّل إلى حقيقة – ما كان فرضاً على مستوى الحدس والمشاعر " (٦) ، ولذلك كان من الضرورى " توفُّر حد أدنى من المقدرة على التذوق الشخصى لدى الدارس قبل أن يتذرع بالتكنيك العلمى فى التحليل " (٧) .

إن التأكيد على مشروعية التأثرية . مبدأ نقدياً . لهو تأكيد على مشروعية كينونة قضية الطبع والتكلف ، وكما أن عقلنة التأثرية ممكنة ، فإن عقلنة قضية الطبع والتكلف – بوصفها رؤية نقدية – ممكنة أيضاً ، بل هى من أهداف هذه الدراسة ، التى ترمى إلى رد القضية إلى أصول موضوعية تتجاوز بها منطلقاتها ، وإننا لعلى يقين من أنه لاسبيل إلى تحقيق هذا الهدف إلا بمزيد من ربط القضية بالنص ، واستكناه شعريته فى تجلياتها الخاصة .

ثانياً : القضية والنص

لعل مخاوف الانتكاس من انحسار النقد خارج حدود النص من أخطر الشبهات التى أنتجتها المعالجات القديمة لقضية الطبع والتكلف ، وطالما ظلت

الدراسات الأدبية توجه جل اهتمامها خارج حدود النص ، فقد استخدمت العديد من الدراسات النص بوصفه وثيقة تاريخية ، تستنبط من خلالها الظروف البيئية والحضارية ، أو المواقف السياسية والمذهبية ، أو الخصائص الاجتماعية للحقبة التى ينعطف تأليف النص إليها ، وما إلى ذلك .

وقد اهتم بعض علماء النفس بالإبداع على أنه سلوك إنسانى خاضع للتحليل النفسى .. ما دامت النفس البشرية هى الرحم التى تمخضت عنه ، وأسفر هذا الاهتمام عن دراسات عديدة تقوم على النقد التحليلى النفسى ، وتذهب اهتماماتها فى أربعة اتجاهات ، تعتمد على ما تأخذه موضوعاً لاهتماماتها ، فتوزعت بين " الاهتمام بمؤلف العمل ، أو بمضامين العمل ، أو ببنائه الشكلى ، أو بالقارىء ، وقد كان معظم النقد التحليلى النفسى من النوعين الأولين " (٨) .

ثم تولد لهذه الاهتمات الدائرة حول النص اتجاه مضاد " ينظر إلى النص على أنه عمل مغلق ، وعزله عن مؤلفه وعصره ، وجعل العمل وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية ، التى لاتشترك فيها مع أى عمل آخر ، حتى وإن كان من نفس المؤلف " (٩) ، وبذلك جاءت فكرة انغلاق النص البنيوية وكأنها رد فعل طبيعى للتجاوز فى المناهج الأخرى التى اتخذت النص وسيلة معرفية لايهم الدارس منها سوى المضمون أو الأفكار المجردة .

ولسنا بصدد المقارنة أو التوفيق بين هذه المناهج ، فاهتمامنا ينحصر فى تحديد موقع الرؤية النقدية بمنظور الطبع والتكلف من هذه المناهج ، ومدى إفادتها منها ، ولعل أشد مظاهر إغفال النص يرجع إلى البعد النفسى فى القضية ، لأن مقولة (الطبع والتكلف) دالة بذاتها على منحى نفسى ،

ينصرف إلى بواعث الإبداع وما تنطوى عليه نفس المبدع ، وقد بدا ذلك واضحاً فى معالجات القدماء فانصرف ابن قتيبة إلى تحديد " المطبوع والمتكلِّف من الشعراء " ، كما انصرف عبد العزيز الجرجانى أيضاً إلى جعل الشاعر دالاً على شعره " فترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ ، معقد الكلام ، وعر الخطاب ..." (١٠) ، وقد كثرت الأحكام النقدية القديمة التى تتجه إلى الشاعر لا الشعر .

ولسنا نحاول هنا قطع الصلة بين القضية والبعد النفسى ، لأننا بحاجة إلى معطيات علم النفس فى كشف بعض جوانبها ، ولكن بحيث لا يؤدى ذلك إلى إهمال النص والانصراف إلى مبدعه ، وإذا كانت البنيوية من أحزم المناهج الحديثة فى دعوتها لانغلاق النص ، فإن مقولات (جاك لاكان) . الذى جمع بين الألسنية وعلم النفس . تفتح سبيلاً جديداً بالتحليل النفسى البنيوى ، إذ رأى فى البنية الشاملة للغة بنية لاشعورية ، ليبعث مقولات فرويد عن اللاوعى مرة أخرى ، فى محاولة للكشف " عن كل العلاقات القائمة بين المحتوى الكامن والظاهر من الحلم .. ويعالج الأفكار اللاواعية للحلم والتداعيات الحرة جميعاً بطريقة بنيوية ، على نحو تغدو فيه كل هذه الأمور جزءاً من أجزاء اللغة ، أى تغدو تكثيفات دلالية للخطاب ، تؤدى دورها بوصفها استبدالات نحوية " (١١) ، ثم يربط آليات الدفاع بالوسائل الأدبية مستخدماً المبادئ اللغوية عند دى سوسير .

ولبيان ضرورة حاجتنا إلى مقولات الدراسات النفسية ، يجب أن نضع فى اعتبارنا . إلى جانب ذلك . ، أن أبسط المسلمات التى يعنى بها العلم – بشكل عام – لا ينحصر فى ملاحظة الظاهرة ورصدها ، ثم تحليلها فحسب ،

بل يعنى كذلك بتعليل الظاهرة ، والنص الشعرى – فى مقارباته الموضوعية – يحتاج إلى هذه الخطوات جميعها ، ومن هنا يمكننا القول بأن التعليل يبقى حلقة شاغرة فى دائرة المعالجة الموضوعية للنص الشعرى ، وهنا يكون المنفذ الذى تتجه منه فكرة " الطبع والتكلف " إلى ما قبل النص ، أو إلى مبدعه ، يرجع ذلك إلى حتمية العلاقة بين الدوافع والتوترات ومحاولة التكيف وإعادة التوازن وآليات الدفاع – من ناحية – وبين منشأ مظاهر التكلف فى الشعر . من ناحية أخرى . ، ولا سبيل إلى تعليل وجود هذه المظاهر بغير الإفادة من المعطيات المعرفية التى أسفرت عنها مناهج التحليل النفسى لعملية الإبداع بعناصرها المختلفة .

بيد أن أساساً شديد الحساسية ينبغى أن نضعه نصب أعيننا ونحن بصدد هذه المحاولة ، وهو أن يكون الانطلاق الأول من النص ، أى الملاحظة والرصد والتحليل ، ثم يكون التعليل – بولوج عالم المبدع – عملاً تالياً ، لأن عكس ذلك قد يوقع فى الانتكاسة التى نحترز منها ، بالدخول فى لون من التعسف لمحاولة إثبات فرضية تستند على معلومات من خارج النص ، وبذلك يصبح التحليل شكلا من أشكال التبرير لأحكام جاهزة .

لهذا لايتجاوز الاتكاء على معطيات المنهج النفسى فى هذه الدراسة مقدراً إسهامه فى تعليل بعض مظاهر التكلف ، وخصوصاً تلك التى انسرب إليها التكلف من مناشئ نفسية تختص بالمبدع أو بدافع الإبداع ، أو بملابسات خاصة فى عملية الإبداع .

فإسهام المنهج النفسى ليس إسهاماً مبدئيا فى فكرة الطبع والتكلف يتجه إلى ما قبل النص أو إلى ما عداه ، ولكنه انعطاف إلى هذا أو ذاك يقصد منه إلى تعليل الظواهر المدركة بموضوعية ، أو ربطها ببواعثها الأولى ما أمكن .

ثم إن هذه الظروف الخارجة عن النص قد لا تتوافر للناقد معرفتها فى بعض الأحيان ، وقد تختلط هذه المعلومات وتتضارب فى أحيان أخرى ، وهنا يكون الصمت حيال ذلك أفضل من محاولة التعسف والتخمين التى لاطائل من ورائها .

وفيما عدا ذلك ، فإن فكرة " الطبع والتكلف " تكاد تتمحور حول النص فى تحديثها المستهدف هنا ، فيفيد الناقد المنطلق منها إلى مقاربة النص من معطيات الاتجاهات النقدية الحديثة ، بالقدر الذى يعينه على الوقوف على أقصى المثيرات فى النص ، كما يعينه على الوقوف على مظاهر التكلف ، وما البحث فى هذين الاتجاهين سوى تلمس لشعرية النص ، واستنباط العلل لإثباتها أو نفيها ، ولا نعنى بالنص هنا سوى وجوده اللغوى ،فتتكئ دراسته وتحليله على لسانياته الخاصة ، أو قل على أسلوبياته .

إننا نسلم بأن النص هو المادة المدروسة التى يجب أن تكون بين يدى الناقد ، يقف عند حدودها ، ولايتجاوزها إلا لسبب ، وبقدر ، بحيث يسهم هذا التجاوز فى إثراء المعالجة النقدية ، ويمكن للناقد أن يختار من بين المناهج الحديثة ، لأن وقوفه عند حدود منهج نقدى لا يخرج عن إطاره قد يمثل قيداً يحول دون استكناه النص ، ومن هنا فإن الانطلاق من فكرة الطبع والتكلف ينبغى أن ينتهك هذه الحدود الفاصلة ، ولكن بلا فوضى أو خلل ، فتوفر

الانسجام والتجانس أمر لابد أن يحرص عليه الناقد حرصه على حرية الجنى من نتائج هذه المناهج .

فالناقد حر فيما يلتزم به وما يدعه ، بيد أنه . فى الوقت ذاته . مطالب بأن يبرر اختياراته تبريراً مقنعاً ، كما أنه مطالب . وهذا هو الأهم . بأن يصل إلى أقصى درجات تمثل النص بإبراز مثيراته .

لقد منحت مقولات (دى سوسير) النقد الأدبى آفاقاً جديدة ، إذ كانت حلقة الوصل بينه وبين الموضوعية والعلمية ، كما كانت مقولاته كذلك الجذر الذى تفرعت منه عدة رؤى ومناهج عكفت على النص ، بلغت أقصى درجات انغلاقها على النص فى البنيوية ، كما بلغت درجة عالية من الانفتاح على ملابسات النص والسياق الاجتماعى عند (هاريس) ومن تلاه من علماء لغة النص اللذين أدركو ضرورة الربط بين النص والموقف الاجتماعى [١٢] .

وقد تجاوزت هذه المناهج منطلقاتها الألسنية إذ أفرزت مقولات ورؤى شكلت لكل اتجاه منها خصوصياته التى يتميز بها ، ولكنها جميعاً تنطلق من لغة النص وتنعطف عليها ، بوصفها الوجود المادى الوحيد للرسالة المبدعة وقد أثرت الأسلوبية الاتجاه النقدى إلى لغة النص بوصفها " إحدى الأدوات التى يمكن أن يستخدمها النقاد فى الحكم على الأعمال الأدبية " [١٣] ، وهى بذلك تتداخل فى غائيتها مع النظرة التقليدية للبلاغة التى جعلت منها " أداة نقدية تستخدم فى تقويم الأسلوب الفردى " [١٤] .

إن رؤية " الطبع والتكلف " – فى تحللها المنظم الموظف من أسر المنهج الواحد – لتطمح إلى التلاقى مع هدف هذه المناهج فى سعيها إلى استكشاف شعرية النص ولكن ذلك مرهون بتحقق جدلية التواصل الإيجابى بين رؤية " الطبع والتكلف " ومعطيات هذه المناهج ، ومدى الحذق فى الإفادة من الأدوات (البلاغية – الأسلوبية) فى إجراءات التطبيق .

وأقصى ما نطمح إليه أن تكون هذه الدراسة محاولة إيجابية للوعى بإيجابيات تراثنا فى ضوء معطيات المعارف المستعارة من الآخر .

وقد تشكلت هذه الدراسة على النحو التالى :-

الفصل الأول : تحديد المصطلح

فقد انتابت المصطلحات المتعلقة بقضية الطبع والتكلف اضطرابات فى تحديد المفاهيم وتداخلات فى استعمالاتها ، والخلط والاضطراب معاً من أخطر العوامل التى تعوق موضوعية القضية وعلميتها ، لأن المصطلح من أهم أسس بناء العلوم بشكل عام . ومن هنا كانت ضرورة البدء بتحديد المفاهيم الاصطلاحية ، والكشف عن مواطن الخلل والاضطراب فى التناول التراثى للمصطلح ، ومحاولة تقديم علل هذا المظهر .

* * *

الفصل الثانى : عملية الإبداع الفنى ومنشأ التكلف

ويتناول هذا الفصل الأبعاد النفسية لعملية الإبداع والشاعر (المبدع) والنص (المبدَع) فى محاولة لتحديد المناخ الطْبعى للإبداع ، وتعليل ظواهر

التكلف ، ففى الوقوف على العناصر الخلاقة الفاعلة فى عملية الإبداع إدراك لمناشىء التكلف ، تلك التى تتعلق بانتفاء بعض هذه العناصر .

الفصل الثالث : الرؤية والأداة ... (١) البلاغة

يعرض هذا الفصل لعلاقة المفاهيم البلاغية بالطبع والتكلف فى التراث النقدى والبلاغى ، فقد كان لبعض هذه المفاهيم أثرها فى تأصيل مبدأ التكلف ، ثم يعرض بعد ذلك لمحاولة تنظيرية تحدد موقف البديع والمباحث البيانية من قضية الطبع والتكلف ، ومدى إمكان الإفادة من البلاغة بوصفها أداة نقدية ، وكيفية تحقق هذه الإفادة فى ظل جدلية العلاقة بين الرؤية (الطبع والتكلف) والأداة (البلاغة) .

الفصل الرابع : الرؤية والأداة ... (٢) اللغة .

لم ينعدم الاتكاء على لغة النص فى المعالجات النقدية التراثية ، لذلك عرضنا لأهم اللمحات الإيجابية فى هذا الصدد ، ثم أشرنا إلى اعتبار معيارية اللغة عند بعض النقاد العرب المحدثين ، تمهيداً للحديث عن مقاربة رؤية الطبع والتكلف للنص فى ظل المناهج النقدية الحديثة التى تكرست اهتماماتها فى لغة النص ، وقد كانت مقولات الأسلوبية – بوصفها أداة نقدية – أساساً جوهرياً فى هذا الفصل .

وتدخل دراسة هذه الفصول جميعها فى إطار الدراسة النظرية ، التى لم تعمد إلى التطبيق إلا فى أضيق حدود ، فلا تتجاوز الاستشهادات الجزئية الإيضاح لبعض المفاهيم النظرية ، فهدف هذه الدراسة يقتصر على كونها محاولة تنظيرية.

هوامش التمهيد

١. د. جابر عصفور : مقدمات منهجية دراسة ضمن المجلد الأول من كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، صدر عن النادى الأدبى بجدة ، ص ١٦٠ .
٢. المرجع السابق ص ١٨٦ .
٣. بييرجيرو : الاسلوب والأسلوبية ترجمة د . منذر عياشى ص ٢٥ .
٤. لانسون : منهج البحث فى الأدب والنقد ، ترجمة د. محمد مندور ، نشر ضمن كتاب : النقد المنهجى عند العرب ، ص ٤٠٤
٥. جون كوين : بناء لغة الشعر ترجمة د . أحمد درويش ص ٢٧ .
٦. المرجع السابق ص ٢٥ .
٧. د . صلاح فضل : علم الأسلوب ص ١٤٥ .
٨. تيرى إيجلتون : مقدمة فى نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان ص ٢١٤ .
٩. عبد الله العذامى : الخطيئة والتكفير . من البنيوية إلى التشريحية ص ٢٧ .
١٠. عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ١٨ .
١١. إديث كريزويل : عصر البنيوية . ترجمة د . جابر عصفور ص ٢٢٦ .
١٢. برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية . الأسلوب . البلاغة . علم اللغة النصى . تحقيق د. محمود جاد الرب . طبعة أولى القاهرة ١٩٩١ ص ١٨٤
١٣. د . يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبى الحديث ص ١٨ .
١٤. بيير جيرو : الأسلوب والأسلوبية . ترجمة د. منذر عياشى ص ٥ .

الفصل الأول

تحديد المصطلح

إن أهمية تحديد دلالة المصطلح تكمن فى إسهامها الفعال فى بناء العلوم وتكوين الأصول الفكرية فى كافة مجالات المعرفة ، لذلك كان من المناسب أن نبدأ طرح قضية الطبع والتكلف من أهم جوانبها ، ومن أخطرها لأنه – فى الوقت ذاته – الجانب الذى انسرب من خلاله الاضطراب فى فهم جزئياتها ، كما انسرب من خلاله أيضا الخلط فى استعمال مصطلحاتها ، فلم يحظ هذا الجانب باهتمام القدماء وكثير من المحدثين الذين تعرضوا لها بشكل مباشر أو مسوها مساً ، وقد اكتنف الغموض المصطلحات المتصلة بهذه القضية وكان ذلك سبباً مباشراً فى تعمية بعض المسائل وتعقيدها " فالقارئ الذى يحاول فهم الإلهام والصنعة ، والطبع والتكلف ، والتنقيح والتثقيف ، يواجه فى نفس الوقت باستخدام هذه المصطلحات فى أكثر من موضع ، وبأكثر من معنى ، بحيث تختلط الأمور فى كثير من الأحيان ، ويبرز التناقض ظاهراً بين النصوص عند بعض النقاد ، بل عند الناقد الواحد أحياناً " [1] وعلى الرغم من تنبه الباحث هنا إلى أهمية تحديد دلالة المصطلح وتنقيتها فلم تسلم معالجته من الخلط والاضطراب كما سنبين عند مناقشة المفاهيم المتعددة للمصطلحات فى محاولة لتحديد هذه المفاهيم تحديدا مناسباً لاينحصر الهدف منه فى الوقوف على مدى الخلط والاضطراب الذى اكتنف القضية عند القدماء والمحدثين فحسب ، بل نطمح منه إلى الكشف عن فاعليته وإيجابيته فى حقل النقد الأدبى .

ولقد كان من الممكن أن تزول حدة التوتر فى الخلط بين المصطلحات لو اقتصر الأمر على مصطلحى الطبع والتكلف ، ولكن تدخل مصطلح الصنعة ، وما اشتق منه ، نحو الصناعة والتصنيع والتصنع ضاعف من صعوبة الفصل بين تلك المصطلحات ، وذلك لكثرة الدلالات اللغوية لمشتقات

مادة " صنع " فقد استخدمها ابن سلام الجمحى – أحيانا – لوصف الشعر الموضوع بأنه مصنوع " وفى الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ، ولا حجة فى عربية ، ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج ، ولامثل يضرب ، ولا مديح رائع ، ولا هجاء مقذع ، ولا فخر معجب ولانسيب مستطرف ، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء ، وليس لأحد– إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شىء منه – أن يقبل من صحيفة ، ولا يروى عن صحفى " [٢] .

فكلمة مصنوع هنا تشير إلى الادعاء والكذب ، إذ لا يعد البيت المصنوع على أحد الشعراء من أقوال الشاعر ، بل هو افتعال وافتراء ، ولا يهمنا هنا إذا قصد ابن سلام ما صنعتة القبائل ، أو بعض الكذابين ، أو قصد أنه منحول على الشاعر ، وهو من عمل شاعر غيره [٣] فالذى يهمنا أن ابن سلام قصد بالمصنوع الشعر المفترى ، ودلل على ذلك بخبر عن عمر بن الخطاب قال فيه أى شعرائكم الذى يقول :

فألفيت الأمانة لم تخنها كذلك كان نوح لا يخون

ثم قال ابن سلام : هذا غلط على الشعبى ، أو من الشعبى ، أو من ابن حراش أجمع أهل العلم أن النابغة لم يقل هذا ، ولم يسمعه عمر " [٤] .

فالتعليق هنا ينحصر فى الرواية وما يكتنفها من صدق أو كذب ، وهو يقصد بأهل العلم الرواة ، إذ يقول فى الخبر الذى يليه : " وجدنا رواة العلم يغلطون فى الشعر ، ولا يضبط الشعر إلا أهله ، وقد تروى العامة أن الشعبى

كان ذا علم بالشعر وأيام العرب وقد روى عنه هذا البيت وهو فاسد ، وروى عنه شيء يحمل على لبيد :

باتت تشكى إلى النفس مجهشة وقد حملتك سبعا بعد سبعين
فإن تعيشى ثلاثا تبلغى أملا وفى الثلاث وفاء للثمانين

ولا اختلاف فى أن هذا مصنوع تكثر به الأحاديث ، ويستعان به على السهر عند الملوك ، والملوك لا تستقصى " (٥) .

فدلالة كلمة " مصنوع " عند ابن سلام لا تلتقى ومصطلح الطبع والتكلف من قريب أو بعيد ، وذلك بخلاف استخدامه كلمة " الصناعة " إذ يقول : " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات : منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان " (٦) .

فمدلول كلمة " صناعة " هنا يشير إلى خضوع الشعر لمجموعة من القواعد ، إلى جانب الدربة والمراس والاستعداد الذى تتطلبه سائر الصناعات ، بيد أن صياغة العبارة بهذا الشكل " للشعر صناعة " تختلف عن رواية بعض المحدثين إياها مضمنة كلامهم بما يشير إلى أن الشعر موقوف على كونه صناعة فحسب " الشعر صناعة " (٧) .

فالواضح من عبارة ابن سلام أنه لم يقصد إلى هذا التحديد الذى ينفى عن الشعر الجانب الفطرى ، ويجعل دلالة الصناعة مقابلة لدلالة " الطبع " ، وعلى الرغم من ذلك نجد نفى هذا الجانب إحدى النتائج التى استخلصها أحد النقاد المحدثين فلم يفرق بين صيغة " الشعر صناعة " " وصيغة للشعر

صناعة " ، إذ يقول : " والقول بأن الشعر صناعة له دلالة أخرى ، فهو ينفى الزعم القائل بأن العربى يصدر عن فطرة وعفوية ، ويفيض منه الشعر دون مجاهدة ومكابدة ، وإعمال فكر " [٨] .

وليس هناك مبرر لاقتصار حديث ابن سلام على الشعراء دون النقاد وأهل العلم ، بخلاف المفهوم الذى أشار إليه د.عبد الفتاح عثمان إذ جعل عبارة ابن سلام تنحصر فى الشعراء المنشئين ، بل الواضح من عبارة ابن سلام أنه قصد النقاد وأهل العلم بالشعر ولم يقصد الشعراء ، ويؤكد ذلك تعقيبه بقوله " ... من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره ، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم ، لا تعرف جودتهما بلون ولا مسّ ولا طراز ولا وسم ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة " [٩] .

وبذلك يتحدد مفهوم الصناعة عند ابن سلام – هنا – بمقومات الفن الشعرى وأسبابه التى يمكن للناقد أن يفصل بها بين الشعر وما لا يدخل فى نطاقه ، أو بين الجيد منه والردىء .

ويمكننا أن نقرر بعد ذلك أنه لا علاقة بين استخدام ابن سلام كلمتى " مصنوع وصناعة " وبين قضية الطبع والتكلف ، إذ لم يقصد إلى الحديث عن عملية الإبداع وصلتها بذات الشاعر من حيث الفطرة والعفوية أو المجاهدة والمكابدة وإعمال الفكر شأن غيره من النقاد القدماء .

وقد استعمل قدامة بن جعفر بعد ذلك مصطلح " الصناعة " ، بيد أن دلالة الكلمة عنده تختلف اختلافاً جوهرياً عنها عند ابن سلام ، إذ لم يقتصر على إسناده معرفة أدوات الصناعة ومقوماتها للناقد الذى من شأنه أن يميز

بين الجيد والردىء بل تجاوز ذلك إلى الحديث عن الشاعر بوصفه الصانع الذى لا تختلف صناعته عن غيرها من الصناعات .

" ولما كانت للشعر صناعة ، وكان الغرض فى كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال ،إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل المهن والصناعات فله طرفان ، أحدهما غاية الجودة ، والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمى الوسائط ، وكان كل قاصد لشىء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود ، فإن كان معه من القوة فى الصناعة ما يبلغه إياه سمى حاذقا تام الحذق ... ، إذ كان الشعر أيضا جاريا على سبيل سائر الصناعات (١٠) "

ولسنا فى حاجة إلى كبير جهد لنتبين إهمال قدامة أموراً جوهرية فى الخلق الفنى تتمثل فى الجانب الفطرى ، فأول ما يلفت الانتباه فى هذا النص أن قدامة لم يستخدم مصطلحى " الطبع والتكلف " ، وقد يشى هذا – للوهلة الأولى – بأنه قد نأى بنفسه عن معترك الجدل حول هذه الثنائية ، فاكتفى باستخدام مصطلح الصناعة باتساعه الشاسع الذى يمتد ليشمل سائر الصناعات ، وبذلك يجعل من الشاعر صانعا ليس أكثر ، فالشعر صناعة : تبلغ غاية الجودة بمقدار حذق الشاعر وتمكنه من أدوات صناعته مع قبول العمل الشعرى لمزيد من التجويد الذى يخضع لإعمال العقل دون الالتفات إلى المقومات الفطرية .

وقد أمعن قدامة فى توطيد نظرته إلى الشعر بوصفه صناعة كسائر الصناعات المادية بجعل المعانى أفكاراً مجردة تمثل المادة ، وجعل الصياغة الشعرية صورة هذه المادة وتكوينها الذى يخضع للقدرة العقلية فى مرحلتيه قبل

الصياغة وبعدها " .. ومما يجب تقدمته وتوطيده – قبل ما أريد أن أتكلم فيه – أن المعانى كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم فى ما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة كما يوجد فى كل صناعة ، من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل ، الخشب للنجارة والفضة ، للصياغة " (١١) .

يكشف هذا النص عن نظرة حِرَفية محددة للشعر ، بجعله صناعة كسائر الصناعات المادية التى تعتمد على القدرة العقلية والمادة التى تنتج منها تلك الصناعة ، وما دام الشعر عملاً عقلياً خالصاً . فيما يذهب إليه قدامة . فإن الشاعر يبلغ غاية التمكن إذا وصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم عاد وذمه ذما حسناً ، إذ ينحصر ما يعنيه قدامة بجودة الصناعة : على التمكن العقلى ، والقدرة على توليد المعانى المتناقضة ، إلى حد جعل معه هذا التناقض دليلاً على تملك الشاعر أدوات صناعته واقتداره فيها .

وعلى الرغم من أن الفارابى تعرض لمصطلح " الصناعة " فى رسالته" مقالة فى قوانين صناعة الشعراء " (١٢) فإن نظرته إلى الشعر بوصفه صناعة تختلف فى جانب كبير من جوانبها عن نظرة معاصره قدامة بن جعفر ، يتمثل هذا الاختلاف فيما أولاه الفارابى للجانب الفطرى فى الخلق الشعرى ، وإن كان بعض المحدثين قد تسرع فى الحكم على الفارابى بأنه نظر إلى الشعر نظرة الصناعة العقلية الخالصة ، ويبدو أن عنوان الرسالة قد مهد لهذا التسرع .(١٣)

وعلى الرغم – أيضاً – من أن الفارابى قد جعل الشعر ضمن أقسام المنطق فى كتابه " جوامع الشعر " ، فإن ذلك لا يدفعنا إلى الاستهانة برأيه الذى ضمنه الرسالة المشار إليها ، فقد قسم الشعراء فيها ثلاثة أقسام :

" .... فإما أن يكونوا ذوى جبلة وطبيعة متهيأة لحكاية الشعر وقوله : " ولهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل ، إما لأكثر أنواع الشعر وإما لنوع واحد من أنواعه ، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغى بل هم مقتصرون على جودة طباعهم ، وتأتيهم لما هم ميسرون نحوه ، وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها فى أى نوع شرعوا فيه ، ويجودون التشبيهات والتمثيلات بالصناعة ، وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما ، يحفظون عنهما أفاعيلهما ، ويحتذون حذويهما فى التمثيلات والتشبيهات ، من غير أن تكون لهم طباع شعرية ، ولا وقوف على قوانين الصناعة وهؤلاء أكثرهم زللاً وخطأ " (١٤)

وبهذا التقسيم يجعل الفارابى للجانب الفطرى قسماً خاصاً من الأقسام الثلاثة دون أن ينفى عنه المعرفة بصناعة الشعر نفياً تاماً ، كما يجعل لقوانين الصناعة العقلية قسماً أيضاً دون أن ينفى عنه الجانب الفطرى ، وإذا كان هذا الفصل فى حد ذاته هو ما يمكن أن يؤخذ على الفارابى ، فإنه لم يشر إلى امتناع اجتماع الطبع والصنعة فى تكوين عمل شعرى واحد ، وإن لم يتعرض فى الوقت ذاته – إلى ذكر المصطلحين مباشرة .

ولكن نظرة فى نص الفارابى تضعنا أمام فهم أكثر أهمية لتضافر الفطرى والعقلى المكتسب فى الصناعة ، .. " الصناعات كلها هيآت وملكات

واستعدادات ، وليست هى خلوا من نطق ، وأعنى بالنطق العقل الخاص بالإنسان " [١٥] ، فهذه العبارة وإن لم تختص بصناعة الشعر فإنه قد جمع فيها بين الجانب الفطرى والعقلى فى سائر الصناعات التى تمتد لتشمل الشعر فى مظلتها ، ولابد أن نؤكد هنا على أن الفارابى استخدم مصطلح الصناعة وليس الصنعة ، كما ذهب د. عبد الفتاح عثمان فى قوله : " إن مفهوم الصنعة حدده ناقدان من المنظرين للشعر .." [١٦]

كما أن الناقد الثانى الذى أشار إليه أيضاً – وهو ابن خلدون – لم يتجاوز مصطلح الصناعة إلى الحديث عن الصنعة ، كما لم يخص صناعة الشعر فى هذا النص الذى استند إليه " اعلم أن الصناعة هى ملكة فى أمر عملى فكرى ، وبكونه عمليا هو جسمانى محسوس ، والأحوال الجسمانية المحسوسة فنقلها بالمباشرة أوعب لها وأكمل ، لأن المباشرة فى الأحوال الجسمانية المحسوسة أتم فائدة ، والملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة بعد أخرى حتى ترسخ صورته ، وعلى نسبة الأصل تكون الملكة ، ونقل المعاينة أوعب وأتم من نقل الخبر والعلم ، فالملكة الحاصلة عن الخبر على قدر جودة التعليم " [١٧] .

والفيصل فى تحديد مفهوم صناعة الشعر عند ابن خلدون يكمن فى مفهوم الملكة عنده ، ومفهوم الملكة عنده ليس كما ذهب د. عبد الفتاح عثمان إذ يقول معقباً على عبارة ابن خلدون : " إن الصناعة ملكة أى استعداد فطرى ينمو عن طريق التفكير والخبرة ويجود بالتعليم والممارسة " [١٨] ، ولا شك أن العبارة لا تخلو من تعسف ربما يبتغى به الباحث حمل عبارة ابن خلدون على موافقة مفهوم الصنعة عنده .

والحق أن ابن خلدون لم يقصد إلى شيء مما ذكره ، لأن الملكة عنده أمر مكتسب بالعقل والدربة ، ولأنه أيضاً لم يعر الجانب الفطرى أى اهتمام فى حديثه عن صناعة الشعر إذ يقول فى فصل بعنوان " فى صناعة الشعر ووجه تعلمه فى تعريف الشعر " : " هو كلام مفصل قطعا قطعا ، متساوية فى الوزن متحدة فى الحرف الأخير من كل قطعة ، وكل قطعة من هذه القطعات عندهم بيت ، ويسمى الحرف الأخير الذى تتفق فيه رويا وقافية ، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة " (١٩) .

أما تعريف الملكات فيتضح جليا فى قوله : " والملكات اللسانية كلها تكتسب بالصناعة والارتياض فى كلامهم ، حتى يحصل شبه فى تلك الملكة ، والشعر من بين الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين ، لاستقلال كل بيت فيه بأنه كلام تام فى مقصوده ، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه ، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف فى تلك الملكة حتى يفرغ الكلام الشعرى فى قوالبه التى عرفت له فى ذلك المنحى من شعر العرب ، ويبرزه مستقلا بنفسه " . (٢٠)

ويطرد ذلك المفهوم عند ابن خلدون عندما ينفى كون تحصيل علوم البلاغة والإعراب علاً كافية لصناعة الشعر " .. ولا تقولن إن معرفة قوانين البلاغة كافية لذلك ، لأنا نقول قوانين البلاغة إنما هى قواعد علمية قياسية تفيد جواز استعمال التراكيب على هيأتها الخاصة بالقياس ، وهو قياس علمى صحيح مطرد ، كما هو قياس القوانين الإعرابية ، وهذه الأساليب التى نحن نقررها ليست من القياس فى شيء ، إنما هى هيئة ترسخ فى النفس من تتبع

التراكيب فى شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها فى كل تركيب من الشعر" (٢١) .

ولعله لم يعد بعد ذلك انغلاق فى فهم ابن خلدون لصناعة الشعر ، كما لم يعد هناك ما يدعو إلى الدفاع عنه بإثبات التفاته إلى دور الفطرة فى هذه الصناعة ، فهى عنده أمر مكتسب تنحصر مقوماته فى الدربة والمراس اللذين يعتمدان اعتمادا كليا على العقل دون ما سواه .

ومن أهم الكتب التى استند عليها من روجوا لمقولة " الشعر صناعة " وفهموها فهما مشوبا بعدم التمييز بين الصناعة والتكلف ، كتاب " الصناعتين" لأبى هلال العسكرى ، وإن كان هو الآخر لم يحدد مفهوم مصطلح الصناعة ، ولكن أحاديثه المتناثرة فى هذا الكتاب عن الشعر تشير فى جملتها إلى أن مفهوم الصناعة عنده لا يختلف عن مفهوم العديد من سابقيه ، وبخاصة الذين قالوا بأن قوام الشعر ينحصر فى العقل والدربة ، ويكفى أن نشير إلى قوله : " وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعانى التى تريد نظمها فى فكرك ، وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها ، وقافية يحتملها ، فمن المعانى ما تتمكن من نظمه فى قافية ولا تتمكن منه فى أخرى أو تكون فى هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه فى تلك " (٢٢) .

فمن خلال هذه العبارات التى ترددت فيها ألفاظ " أردت ، تعمل ، تريد ، أخطرها ، اطلب ، يتبين لنا أن مفهوم الصناعة عنده إرادى عقلى يصدر فيه الشاعر عن وعى كامل .

أمـا مفهـوم مصـطلح الصـنعة فيـذهب فيـه أبـوهلال العسـكرى مـذهباً غريبـا إذ يحـدده بأنـه " النقصـان عـن غايـة الجـودة والقصـور عـن حـد الإحسان " [٢٣] مستدلاً على ذلك بقول النابغة " دخلت يثرب فوجدت فى شعرى صنعة فخرجت منها وأنا أشعر العرب " [٢٤] يفسر أبو هلال العسكرى ذلك بقولـه : " أى وجدت نقصـانا عن غايـة التمـام " [٢٥] ، ثم يخلـط بين الصـنعة والتصنع فى قوله " أما قولهم : قال الفرزدق القصائد تصنعاً ، فمعنى ذلك أنه قالها ناقصة عن حد الإحسان " [٢٦] لأن التصنع يختلف عن الصنعة . كما سنبين . وبذلك يذهب أبو هلال إلى مفهوم مغاير لمصطلح الصنعة ينفرد به ، لا نقول عن المفهوم السائد فى التراث النقدى فقط بل عن المفاهيم التى تدور حولها الدلالة اللغوية المعجمية العامة .

وقد ذهب بعض المحدثين فى اتجاه مغاير إلى نفى مبدأ الصنعة عن الشعر استناداً إلى مفهوم معين للكلمة دونما فصل بين ما تعنيه الصنعة والصناعة : " والصنعة تعنى إحداث نتيجة سبق تصورها بوساطة فعل خاضع للوعى والتوجيه ، أو هى التأليف عن عمد ، إذا كان الشعر صنعة أو صناعة ، فهذا يعنى أن الشاعر كالنجار أو الحداد الذى يقوم بتحضير الوسائل اللازمة لصناعته ، ثم يقرر الشكل الذى يريد أن ينتجه ويصنعه ثم يتصور شكله كاملا فى ذهنه ، وبعد ذلك يبدأ بالتنفيذ " [٢٧] ، فلم تحدد العبارة هنا مدلولاً لمصطلح الصنعة الشعرية ، فضلاً عن إشارته إلى الصنعة والصناعة وكأنهما دالان على مدلول واحد .

ولعل النظر فى الدلالات اللغوية للألفاظ من أنسب المداخل إلى تحديد مدلولها الاصطلاحى ، فكلمة صنع " تعنى عمل : صنعه يصنعه صنعاً ، فهو

مصنوع وصنيع : عمله ، والصناعة حرفة الصانع ، وعمله الصنعة " [٢٨] ، فالصناعة إذن ، هى احتراف الإنسان بعض الأعمال ، بغض النظر عن المقومات التى ينبغى أن تتوفر لدى الصانع ، فمنها ما يكون فطريا ومنها ما يكون مكتسباً ، بنسب متفاوته بين الصناعات ، فيوصف الشعر بأنه صناعة بمعنى الحرفة أو العمل الذى له مقومات محددة وخصائص نوعية تميزه ، دونما حاجة إلى الزج بهذه اللفظة فى معترك الجدل حول قضية الطبع والتكلف .

وبهذا المفهوم يمتد مصطلح الصناعة ليستوعب المتكلف والمطبوع من الشعر ، ولا معنى – بعد ذلك – لأن يثار جدل حول وصف الشعر بأنه مصنوع أو غير مصنوع .

أما الصنعة ، وهى المنتج أو عمل الصانع – حسب ما تشير إليه الدلالة المعجمية – فهى بحاجة إلى التحديد الاصطلاحى ، إذ لو اقتصر مفهومها على الدلالة اللغوية لانتفى . تبعاً لذلك . دورها فى قضية الطبع والتكلف .

وقد ألقى د. عثمان موافى الضوء على المفهوم الاصطلاحى للصنعة بتتبع مدلولها فى التراث النقدى .. " وقد يستعملون – أحياناً – كلمة مصنوع بدلا من متكلف ، إحساسا منهم بزيف هذا النوع من الكلام وعدم صدقه الفنى ويخلط بعضهم أحيانا بين مفهومى الصنعة والتكلف ومفهومى الصنعة والصناعة ، وعلى هذا يستعملون كلمة صنعة بمعنيين أحدهما عام والآخر خاص ، فالمعنى العام : المراد به التفنن فى التعبير والصياغة ، وهى بهذا

المفهوم تقابل كلمة الفن فى عصرنا الحاضر ، أما المعنى الخاص فيطلق على البديع ومحسناته المختلفة " [٢٩] .

وقد يقبل تفسير الصنعة بمعناها العام على أنها التفنن فى التعبير والصياغة . فى استعمال بعض القدماء . إلا أن اعتبار مصطلح الفن مقابلاً لمصطلح الصنعة يستلزم تفسيراً اصطلاحياً محدداً لمصطلح الفن ذاته ، ذلك الدال الشاسع الذى تمتد ظلاله لتشمل كل ما يدخل فى دائرة الفن .

أما محاولة تحديد المعنى الخاص لمصطلح الصنعة فى إطار البديع وألوانه المختلفة فتوافقه بعض مفاهيم القدماء وتخالفه بعضها ، فمنهم من عد البديع تكلفاً وليس بصنعة [٣٠] ، بل جعل ابن رشيق ذلك فيصلاً بين مفهوم الصنعة فى أشعار القدماء والتكلف فى أشعار المولدين " .. والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين .. والعرب لاتنظر فى أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل ، فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون ولكن نظرها فى فصاحة الكلام وجزالته ، وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر " [٣١] .

ولكن البديع – مع ذلك – لايدخل جملة فى نطاق التكلف فمنه ما جاء عفويا سائغا وبهذا يمكن أن يدخل ذلك النوع فى نطاق تجويد التعبير والصياغة ، وقد لاحظ ذلك د. عثمان موافى فى تعقيبة على التقسيم السابق بقوله : " ولاشك أن بين المعنيين تداخلاً قوياً أشبه بتداخل الجزء مع الكل ، والخاص مع العام ، ذلك لأن دخول البديع فى الفن التعبيرى ، وإن اعتبره بعضهم مظهرا من مظاهر التكلف ، فإنه على كل حال يعد لونا من ألوان التفنن فى التعبير والصياغة " [٣٢] .

التجــويد الفنـــى

تردد مصطلح التجويد الفنى بمغزل عن مصطلح الصنعه ، اثر الخلط الذى حدث فى بعض الكتابات النقدية الحديثة فى مفهوم الصنعة ، وكان من نتائج الفصل بين المصطلحين أن ذهب د.عبدالفتاح عثمان الى أن كلام ابن طباطبا وقدامة تأصيل نظرى للتجويد الفنى ، فهو يرى أن ابن طباطبا . من وجهة نظره . " يشرع للشعراء ويوضح لهم طرائق صناعة الشعر ، وكيفية تنقيته من العيوب الفنية ، ومتابعة تكوينه منذ أن كان خاطراً فى الذهن حتى يصير عملاً فنياً مكتملاً " [٣٣] ، والحق أن كلام ابن طباطبا بعيد إلى حد كبير عن مفهوم التجويد الفنى الذى يعد جانباً مهما من جوانب العمل الشعرى ، فقد جاء حديثه عاما عن صناعة الشعر من بداية العمل حتى نهايته مشيراً إلى أن الشعر عمل إرادى : " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً ، وأعد له مايلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس القول عليه " [٣٤] ، ولعله من جراء هذه النظرة العقلية الخالصة للشعر كان المعيار الأخلاقى الذى جعله ابن طباطبا المقياس الأول بل الأوحد فى التمييز بين الجيد والردىء ، إذ لم يلتفت إلى الأثر الجمالى . من ناحية . كما فصل بين الفكرة المجردة والصياغة اللغوية . من ناحية أخرى . أضف إلى ذلك إغفاله جانب الطبع أوالمقومات الفطرية التى تنشأ المهارة النوعية مصاحبة لها على حد تعبير د. جابر عصفور فى تعليقه على مفهوم الشعر عند ابن طباطبا بقوله : " إن الشعر مهارة نوعية ، ترمى إلى إحداث أثر بعينه ، تنشأ مصاحبة لاستعداد خاص أو طبع "[٣٥] ، ولكن ذلك الفهم الرحب أكثر

من أن تستوعبه عبارات ابن طباطبا السابقة ولكنه يحمل إشارة ثاقبة إلى تضافر الصنعة (المهارة النوعية) والطبع فى الإبداع .

أما قدامة بن جعفر فقد جعل التجويد الفنى . من وجهة نظر د. عبدالفتاح عثمان . فى العمل الشعرى غاية فى ذاته فليس المهم المادة المعروضة التى يعبر عنها ، وإنما المهم هو تشكيل المادة وصياغتها بأسلوب فنى جيد[٣٦] ، وقد وردت كلمة التجويد فى نص قدامة ، ولكن لايوجد فى عبارته ما يدل على أنها مفصولة عن وجهة نظره فى الصنعة ، كما فهم د. عبدالفتاح عثمان ذلك من قول قدامة : " وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح ، وغير ذلك من المعانى الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك الغاية المطلوبة " [٣٧]

ولكن د. عبدالفتاح عثمان مايلبث أن يناقض نفسه فى نظرته إلى أقوال ابن طباطبا وقدامة بقوله عن التجويد الفنى إنه أمر مشروع يقره النقد الحديث ، ويثبته علم النفس ، ولكن غير المشروع هو هذا الاسراف الشديد فى استخدام المصطلحات المهنية فى وصف الشاعر والشعر معا ، فهو عندهم نقاش ونساج وصائغ وبناء ونجار[٣٨] ، وقد ترددت هذه المصطلحات المهنية عند ابن طباطبا وقدامة ، وذلك لاينفصل عن مفهوم الشعر عندهما بشكل عام ويؤكد قلة اكتراثهما بالجانب الفطرى فى مفهوم الشعر عندهما ، كما لايقف عند حدود التجويد الفنى الذى يدخل فى إطار مصطلح الصنعة.

ويمكننا . بعدما تقدم . تحديد مفهوم " الصنعة " فى الشعر . من خلال عرض خصائصها وزمنها فى عملية الإبداع . بأنها جهد عقلى . ولكنه لايكون

فى مرحلة تالية لعملية الإبداع . يبلغ به العمل الفنى أقصى طاقة تجويدية عند منشىءه ، ويتم فى مرحلتين : تقوم الخبرة (المران والدربة) بدور أساسى فى المرحلة الأولى التى يتم فيها صهر المقومات الفنية عند الشاعر جميعها ، بحيث يجئ هذا الجهد العقلى تلقائيا ومتزامنا مع الصياغة ولايأتى تالياً لها ، لأنه يمثل الإطار الذى يتم فيه إبداع الصياغة والدلالة معا فى آن واحد ومنتج لغوى واحد ، أما المرحلة الثانية فيكون الجهد العقلى فيها موجها لتجويد الصياغة فى مرحلة منفصلة عنها تالية لها ، أسماها القدماء التثقيف والتنقيح وأسماها (إليوت) عمل الذات الناقدة الذى يلى عمل الذات الشاعرة .

ويبتغى الشاعر من المرحلتين معا بلوغ أقصى درجة تأثيرية للغة الشعرية ، فالمنوط بدقة التآلف وانسجام الصهر بين هذه المقومات جميعها تمثل المتلقى للحظة الانفعالية بنبضها وحرارتها ، إذ يرتهن أقصى درجات توفيق الشاعر فى صنعته بنقل المتلقى إلى هذه اللحظة دون الاكتفاء بنقلها إليه ، وبذلك لاينفصل مفهوم الصنعة عن الطبع ولاينفصل مفهوم الطبع عن الصنعة ، كما أنه لا انفصال بين وجوديهما ؛ لأنه لا معنى لوجود أحدهما بمعزل عن الآخر ، وذلك هو الذى يقتضينا القطع بأنه لاصواب لوجود ثنائية ضدية فى النقد الأدبى تسمى : الطبع والصنعة ، وأن وجود هذه الثنائية فى النقد الأدبى قديماً إنما هو من قبيل الخلط والاضطراب الذى نتج عن عدم تحديد مفاهيم المصطلحات ، أضف إلى ذلك سبب آخر يتعلق بتداخل الصنعة مع التكلف ، إذا تجاوز الشاعر حد الاعتدال إلى المبالغة فى الصنعة .

التصنيع والتصنع

وقبل أن نغادر الحديث عن الصنعة والصناعة نشير إلى مصطلحين جعلهما د. شوقى ضيف أساساً فى تصنيف الشعراء العرب فى كتابه " الفن ومذاهبه فى الشعر العربى " ونقصد بهما التصنيع والتصنع ، وعلى الرغم من أنه لم يخرج فى هذه المصطلحات من إطار مادة " صنع " فإنه أقر بوجود ثنائية الطبع والتكلف .

وتعد آراؤه فى هذا الصدد امتداداً للخلط الذى وقع فى التراث النقدى بين مصطلحى " الصنعة والتكلف " ، إذ بقى هذا الخلط مسيطراً عنده حتى جعلهما دالين على مدلول واحد ، يقابلهما دال " الطبع " الذى نفى وجوده تماماً فى تعليقه على صنعة الشعر الجاهلى : " فالشعر الجاهلى ليس تعبيرا فنياً حراً ، بل هو تعبير فنى مقيد ، ليس تعبير الطبيعة والطبع ، بل هو تعبير التكلف والصنعة ، أما الفكرة التى تذهب عندنا إلى تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، والتى نرى امتدادها فى العصر الحديث فأكبر الظن أنها فى حاجة إلى شىء من التصحيح ، فإن أقدم آثار الشعر العربى ونماذجه لاتؤيد هذا التقسيم الذى لايتفق وطبيعة الشعر العربى وحقائقه ، فكله شعر مصنوع فيه أثر التكلف والصنعة" (٣٩).

ثم قسم د. شوقى ضيف الشعر العربى إلى ثلاثة مذاهب : الصنعة ، والتصنيع والتصنع وقد سبقت الإشارة إلى مصطلح الصنعة بمفهوميه المعجمى والاصطلاحى ، أما التصنيع والتصنع فمتداخلان ، فالتصنيع : مصدر" صنّع " قد دخل فى مدلول الصنعة إلا أن التصنيع يحتاج إلى جهد أكبر" صنّع جاريته بالتشديد ، لأن تصنيع الجارية لايكون إلا بأشياء كثيرة وعلاج "(٤٠) ، وبذلك يدخل التثقيف والتقويم فى مدلول التصنيع ، وبذلك أيضاً يدخل التصنيع

فى مفهوم التجويد الفنى مما يجعله مرحلة من مراحل الصنعة أو ضرباً من المبالغة فيها ، لذلك عد ابن رشيق صنعة ابن المعتز تصنيعاً وهو فى نفس الوقت لم يرفضها أو يستهجنها ، " ولاأعلم شاعراً أكمل ولا أعجب تصنيعا من عبدالله بن المعتز ، فإن صنعته خفية لطيفة لا تكاد تظهر فى بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر ، وهو عندى ألطف أصحابه شعرا .[٤١]

أما التصنع مصدر تصنّع فهو الدال على التكلف ، إذ يشير المفهوم اللغوى إلى إظهار شىء غير موجود فى الحقيقة ، " والتصنع تكلف الصلاح وليس به ، والتصنع تكلف حسن السمت وإظهاره والتزين به والباطن مدخول " [٤٢] ، وبذلك يرتبط مصطلح التصنع بمصطلح التلكف الدال على الزيف ، وقد استخدم القاضى عبد العزيز الجرجانى هذه اللفظة بمعنى التكلف " فإذا رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء ، لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف ، وأتم تصنع ، ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة "[٤٣] ، ويبدو أن تلك العلاقة الوثيقة بين مفهومى " التصنع " " والتكلف " التى توشك أن تكون تطابقا قد غابت عن د. شوقى ضيف مما جعله ينفى الطبع بوصفه مقابل التكلف وترتب على ذلك إهماله التكلف بوصفه معيارا حكميا وظن أنه ببعده عن لفظة التكلف ، وإيثاره التصنع قد نأى بنفسه عن معترك القضية ، ولكن الحقيقة أن تلك المقدمات أسملته إلى نتائج غير دقيقة ، ومن أخطر مظاهر ذلك وضعه المتنبى ضمن شعراء التصنع دونما إشارة إلى دلالة اصطلاحية أو لغوية لهذه اللفظة .

التكلـف

يبدو أن كلمة الأصمعى التى علق بها على شعر زهير والحطيئة مهدت لانزلاق بعض النقاد القدماء فى الخلط بين مفهوم التكلف والصنعة والسمات المميزة لكل منهما ، وكان من نتائج ذلك حدوث الاضطراب فى بعض الكتب القديمة فى مفهوم المصطلحين.

فالجاحظ . بعد أن ذكر زهيراً والحطيئة . يستشهد بهذه العبارة قائلاً : وكان الأصمعى يقول : " زهير بن أبى سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر وكذلك كل من جود فى جميع شعره ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة من يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين " (٤٤) .

فبالإضافة إلى خلط الجاحظ فى هذا النص بين مفهوم التكلف ومفهوم الصنعة ، اختلط عليه الأمر أيضاً فى جعل التجويد أحد سمات التكلف ويزداد هذا الاضطراب وضوحاً ، بل يصل إلى حد التناقض بذكره أن هدف الشاعر من ذلك أن يُخرج أبيات القصيد مستوية فى الجودة . وقد وقع ابن قتيبة أيضا فى هذا الخلط فى تعريف الشاعر المتكلف بأنه " هو الذى قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر ، كزهير والحطيئة ، وكان الأصمعى يقول : زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر ، لأنهم نقحوه ، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين ، وكان الحطيئة يقول : خير الشعر الحولى المنقح المحكك "(٤٥) .

وقد خلط ابن قتيبة بين مفهوم التكلف ومفهوم تنقيح الشعر بجعله التنقيح مقابلا للطبع ، ثم عاد وخلط مرة أخرى عندما حاول تحديد بعض سمات الشعر المتكلف : " والمتكلف من الشعر (وإن كان جيداً محكما) فليس به خفاء على ذوى العلم ، لتبينهم فيه مانزل بصاحبه من طول التفكير وشدة العناء ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه " [٤٦] ، ومكمن الخلط هنا فى وصف الشعر المتكلف بالجودة والإحكام ، مع توفر أسباب سقوطه التى أشار هو إليها من كثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه وزيادة ما بالمعانى غنى عنه ، أما الجهد العقلى الذى يعد أحد مقومات الصنعة الفنية فلم يدرك ابن قتيبة فرقاً بينها وبين التكلف يبدو من خلال النص الذى أشرنا إليه .

وثمة إشارة فى تعليق لابن قتيبة نلمح فيها تفريقاً بين الصنعة والتكلف فى التعقيب على أبيات الخليل بن أحمد :

إنَّ الخليطَ تَصَدَّع فَطِرْ بدائِكَ أوقــعْ
لولا جَوارٍ حِسَـانٌ حوُر المدامعِ أربعْ
أم البنين وأسمــا ءُ والربابُ وبوزعْ
لقلتُ للراحلِ ارحلْ إذا بداً لـك أوْدَعْ

يقول ابن قتيبة : " وهذا الشعر بين التكلف ردئ الصنعة ، وكذلك أشعار العلماء ليس فيها شىء جاء عن إسماح وسهولة "[٤٧].

فقد كان دقيقاً فى استخدام كلمة " بين " مع التكلف و" ردئ " مع الصنعة ، ولكن هذا التعليق لاينهض فى دفع الخلط عن التعريف الذى حدده من قبل لمدلول التكلف ، وإن كنا فى الوقت ذاته لانتفق مع د. محمد مندور

فى تخريخ الشواهد التى استدل بها ابن قتيبة على الشعر المتكلف ، ومن بين هذه الشواهد قول الفرزدق فى عمر بن هبيرة لبعض الخلفاء :

أوليت العراق ورافديه فزاريا أخذ يد القميص

ثم يقول ابن قتيبة : يريد أوليتها خفيف اليد ، يعنى فى الخيانة ، فاضطرته القافية إلى ذكر القميص ، (ورافده : دجلة والفرات)" [٤٨].

فالواضح من تعليق ابن قتيبة أنه يعترض على ذكر القميص الذى اضطرته القافية إليه ، وليس فى تعليقه اعتراض آخر على البيت ، ولكن د. محمد مندور يوهمنا أنه اعترض على كلمة رافديه ، والحق أن تذييل العبارة بقولة : " ورافداه دجلة والفرات " جاء على سبيل التفسير لا الاعتراض ، ومن ثم فليس لمأخذ د. مندور مايبرره فى رده على ابن قتيبه بقوله :

" فالرافدان يزيدان العراق جمالاً وشعراً نبلاً ، وليسا من الحشو فى شىء وإنما هو الفرزدق الشاعر الرقيق الحس ، الخبير بطبيعة الشعر ولغة الشعر وقد عرف كيف يرفع من قدر العراق ويضفى عليه من جمال الشعر بهذين الرافدين ، وعجز ابن قتيبة عن إدراك ذلك فحسبه حشوا ، وهى بعد ظاهرة يعرفها أجود الشعر وأخلده ، فالشعر لايقصد إلى مجرد المعنى حتى يقال إن الرافدين جزء من العراق ، أوهما العراق فوجب حذفها لأنهما لايضيفان إلى المعنى تحديداً "[٤٩].

وقد أخرج د. مندور بعد ذلك عددا من شواهد ابن قتيبة منها ما اضطر الشاعر فيه إلى الخطأ فى النحو وما جاء متفاوت النسيج اللغوى وما

جاء نظما ساذجا ليس فيه من الشعر سوى الوزن والقافية ، والغريب بعد ذلك أن نجد التكلف عن د. مندور لا يعنى سوى البديع(٥٠) .

والذى يجب أن نقرره بعد ذلك أن حديث ابن قتيبة عن سمات التكلف أجدى من تحديده مفهوم التكلف ، فإنه بوسعنا أن نحدد من خلال هذه السمات مفهوماً للتكلف أقرب إلى الصواب ، وفى الوقت نفسه أبعد ما يكون عن تعريفه الشعر المتكلف ، ويبدو أنه اقتفى أثر الأصمعى فى ضربه بزهير والحطيئة مثلاً للشعراء المتكلفين . كما أسلفنا . ثم لم يشر إلى شواهد من شعرهما على هذا التكلف ، فإننا لانجد بيتاً واحداً لأحدهما فى جملة شواهده على الشعر المتكلف ، وبذلك يبقى التثقيف أو التقويم أمرين لايدلان . بشكل مطلق . على التكلف ، لأنهما أدخل فى مفهوم الصنعة.

وقد جاء أكثر كلام النقاد بعد ابن قتيبة خاليا من التعرض لمفهوم التكلف ، وإن لم يخل من إشارات قد تنم عن ضيق نظر أحيانا وخلط فى بعض الأحيان.

فابن طباطبا يحدد هذا المفهوم فى دائرة ضيقة لاتتجاوز الحديث عن الوزن والقافية ، فالخاصية النوعية الوحيدة التى يذكرها للشعر تتمثل فى موسيقاه " ومن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه بمعرفة العروض الحذق به ، حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذى لاتكلف معه "(٥١) ، فالوزن ينبعث تلقائياً من الشاعر المطبوع ليدخل فى نطاق الأمور الفطرية ، وقد اضطرب بعض المحدثين فى فهم هذا النص ، فجعل بعض أدوات صناعة الشعر عند ابن طباطبا فطرياً تصقله الثقافة ، مثل

الطبع عند الشاعر لأنه عماد الملكة الشعرية ، وبعضها مكتسب مثل العروض وغيره من الأدوات التى يستعان بها فى نظم الشعر وتهذيبه[٥٢] ، ولاتشير عبارة ابن طباطبا إلى تفريق يذكر بين ماهو فطرى وما هو مكتسب ، إذ جعل الوزن فطرياً عند الشاعر المطبوع مكتسبا عند غير المطبوع الذى يحتاج إلى معرفة العروض والحذق به إلى حد تصبح معه هذه المعرفة كالطبع الذى لا تكلف معه .

ثم ينتقل ابن طباطبا بعد ذلك إلى الحديث عن أدوات الشعر الذى جعل فيها التكلف مهيمنا على العمل الشعرى بوجه عام "..... وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه ، فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه ، وبان الخلل فيما ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة " [٥٣] ، فسياق كلمة تكلف هنا يدل فى وضوح على أن الشعر تكلف مهما توفرت للشاعر أدواته أو لم تتوفر ، ومن هنا أيضا نخرج بقيمة معيارية عند ابن طباطبا فحواها أن التكلف ليس عيبا يسقط الشعر معه .

أما ثانى أصحاب التأصيل النظرى " قدامة بن جعفر " فقد تعرض لمصطلح التكلف فى موضعين من كتابه " نقد الشعر " قاصداً به ظهور أثر الصنعة واستعصاءها على صاحبها إلى حد تبدو معه آثار التعمل واضحة فى نظمه ، ففى معرض حديثه عن الوزن أشار إلى الترصيع الذى يتوخى الشاعر فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به ، أو من جنس واحد فى التصريف " وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى ، ورموا هذا المرمى ، وإنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به ، فإنه ليس فى كل موضع يحسن ولا على كل حال يصلح ، ولاهو

أيضاً إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود ، فإن ذلك كان دل على تعمد وأبان عن تكلف "[٥٤] ، كما أشار إلى التكلف أيضا فى الحديث عن عيوب القافية إذ جعل من عيوبها أن تكون " مستدعاة قد تكلف فى طلبها فاستعمل معنى سائر البيت " [٥٥] .

ومن خلال النصين يمكننا تلمس مفهوم قدامة للتكلف وإن لم يصرح به وهو . على أية حال . يدل على دقة النظر ، فقد كان مصيباً فى هذين الموضعين ، ولكنه لم يتوخ الغوص وراء سمات التكلف فى الشعر وإنما اكتفى بهذين المظهرين ، وهما من الوضوح بحيث لايخفيان على من له أدنى بصر بالشعر ، ويظل التساؤل مطروحاً حول عدم اعتماده إياهما على فكرة الطبع والتكلف أساساً للتمييز بين جيد الشعر ورديئه ، ولعل فهمه للشعر على أنه صناعة بالمعنى الحرفى المهنى الذى أشرنا إليه من قبل وراء ذلك ، فأقصاه عن تتبع سمات التكلف وتحديد مفهومه .

ولعل الرأى الذى علق به د. حسان عباس على خطوات النظم عند ابن طباطبا يصدق على قدامة فى تحديد ماهية الشعر ، ففى رأى الرجلين ابتعاد صارخ عن مفهوم الغريزة ، إذ يصبح الشعر لديهما " جيشان فكر ، قائماً على الوعى التام المطلق ، خاضعا للتفقد فى اللفظة بعد اللفظة ، والشطر بعد الشطر ، والبيت بعد البيت " [٥٦] ، فإذا أضفنا ذلك إلى توضيحنا السابق تأكد لنا فهم خاص للتكلف رأى فيه ابن طباطبا أنه لازمة من لوازم الشعر ، ولا عجب بعد ذلك ألا يرى فيه عيباً ، وهو فهم محدود يجب أن نسقطه من حساباتنا ونحن بصدد تحديد مفهوم اصطلاحى للتكلف ، وإن كان رأى قدامه يختلف بعض الشىء فإن ذلك يكمن فى ملاحظتيه اللتين أشرنا إليهما .

أما مفهوم التكلف عند القاضى عبد العزيز الجرجانى فقد اتضح من خلال السمات التى حددها للتكلف وهو يعرض بعض عيوب الشعر عند أبى تمام ، إذ ردها جميعها فى نهاية الأمر إلى التكلف ، تلك السمة الممقوته فى الشعر التى تسببت فى طمس محاسنه ، وعلة ذلك تتمثل فى هيمنة العقل الزائدة عن الحد على لحظات الإبداع عند الشاعر " فتعسف ما أمكن وتغلغل فى التصعب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع ، فتحمله من كل وجه ، وتوصل إليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعانى الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كل غث ثقيل ، وأرصد لها الأفكار سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر ، وكد الخاطر ، والحمل على القريحة ، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة ، وحين حسره الإعياء وأوهن قوته الكلال ، وتلك حال لاتهش فيها النفس للاستمتاع بحسن ، أو الالتذاذ بمستظرف ، وهذه جريرة التكلف ".(٥٧)

فهيمنة العقل تقود الشاعر إلى التعمد عن وعى كامل ، والصدور عن فكر تغيب معه روح الشعر ، ولم يقتصر الجرجانى على البديع سمة للتكلف بل أضاف إليه تعسف الألفاظ ، واجتلاب المعانى الغامضة وقصد الأغراض الخفية ، ودلالات هذه السمات تجتمع فى الزيف الدال على شدة العناء الذى يكابده الشاعر لإيثاره الإغراب الذى لايحالفه التوفيق فى القدرة على إخفاء آثاره على المتلقى .

ثم يضيف الجرجانى خاصية أخرى إلى الشعر المتكلف وهو بصدد الحديث عن أبى تمام ، وهى اختلال وحدة الصياغة اللغوية ، وقد سبق ابن

قتيبة إلى الإشارة إليها ، بيد أن الجرجانى يقيدها فى محاولة أبى تمام الإغراب وتسنم أوعر الطرق وتعسف أخشن الألفاظ متكلفاً فى شعره مالم يطبع عليه ، ومن ثم تتفاوت الصياغة توعراً ويسراً " فبينما هو مسترسل فى طريقته وجار على عادته يختلجه الطبع الحضرى فيعدل به متسهلا ويرمى بالبيت الخنث ، فإذا أنشد فى خلال القصيدة ، وجد قلقا بينها ، نافراً عنها ، وإذا ما أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته ، فصارت ركاكة وربما افتتح الكلمة وهو يجرى مع طبعة ، فينظم أحسن عقد ، ويختال فى مثل الروضة الأنيقة ، حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسنم أوعر الطرق ، ويتعسف أخشن مركب ، فيطمس تلك المحاسن ، ويمحو طلاوة ما قد قدم " [٥٨] .

فبينما يجعل الجرجانى هذا التفاوت فى الصياغة محدوداً فى رغبة الشاعر السير على نهج البدو وتتبع الألفاظ الوحشية وأساليب الأعراب ، مع عدم قدرته على الاستطراد على وتيرة واحدة فى نظم القصيدة ، نجد ابن قتيبة يعد تفاوت الصياغة سمة للتكلف مهما كان مردها ، فمجرد وجود البيت فى القصيدة مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقة دليل على التكلف والتلفيق .

ولكن هذا فى الوقت ذاته لايغض من سبق الجرجانى إلا هذه التعليلات ، كما أن الأمثلة التى ضربها على ذلك من شعر أبى تمام غيره تدل على بصر بالشعر وذوق نقدى ، فقد استشهد بقصيدة أبى تمام :

لوحار مرتاد المنية لم يجد إلا الفراق على النفوس دليلا
قالوا الرحيل فما شككت بأنها نفس من الدنيا تريد رحيلا
الصبر أجمل غير أن تلذذا فى الحب أحرى أن يكون جميلا

أتظننى أجد السبيل إلى العــزا وجد الحمام إذا إلى سبيـــــلا
رد الجموح الصعب أسهل مطلبا من رد دمــع قـد أصاب مسيلا

ثم يعدل الشاعر عن النسيب فيقول :

لله درك أى معــبر قفـــرة لايوحش ابن البيضــة الإجفيلا
أو ماتراها لاتراهـــا هــزة تشأى العيون تعجرفاً وزمـيلا

ثم يعلق القاضى الجرجانى على البيتين الأخيرين بقوله : " فنغص عليك تلك اللذة وأحدث فى نشاطك فترة ... ولو لم تكن هذه الأبيات متناسقة مقترنة ، ولم يكن يجمعها قصيدة وتسمع فى حال واحدة ، لكان أخفى لعيبها ، وأستر لشينها " (٥٩) ، ونخلص من هذا إلى أن القاضى الجرجانى كان دقيقاً فى فهم التكلف على الرغم من أنه لم يحاول تحديد مفهوم بعينه للمصطلح – كما فعل ابن قتيبة – فهذه الدقة تتضح من خلال تحديد السمات إلى جانب عدم الخلط بين مفهوم الصنعة والتكلف فى إطلاق الأسماء واستعمالاتها .

أما المرزوقى فلم يتعرض لمصطلح " التكلف " إلا أن مدلول الشعر المصنوع عنده ينطبق على دال التكلف ، وهذا من قبيل الخلط بين المصطلحين إذ قسم الشعر إلى نوعين ، جاء فى وصف النوع الثانى منهما " .. ومتى جعل زمام الاختيار بيد التعمل والتكلف ، عاد الطبع مستخدماً متملكاً ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها ، وتروده فى قبول ما يؤديه إليها ، مطالبة بالإغراب فى الصنعة ، وتجاوز المألوف إلى البدعة ، فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته ، وذلك هو المصنوع " (٦٠) .

وعلى الرغم من إطراء د. رجاء عيد على المرزوقى فى تعليقه على هذا النص إذ ذكر بالتقدير والإعجاب موقف المرزوقى الذى عارض فيه بشكل عام ما رآه ابن قتيبة فى فهمه المطبوع والمصنوع ، وذلك لأن المرزوقى – من وجهة نظره – " قام بتعديل لمصطلح الطبع والتكلف ، حيث يجعل القسمين وليدى جيشان النفس وبينهما مفارق جانبية" (٦١) ، فإنه لم يعتد بعدم تفريق المرزوقى بين مصطلحى الصنعة والتكلف ، فأين جيشان النفس فى عبارة المرزوقى الذى جعل زمام الامتياز فى الشعر المصنوع بيد التعمل والتكلف ؟ وواقع الأمر أن المرزوقى لم يضف شيئا يذكر سوى أنه جعل التكلف جزءا داخلاً فى إطار الصنعة ، وهذا فى حد ذاته دليل على الاضطراب فى فهم المصطلحين ، بل الاضطراب فى المفهوم اللغوى العام لكلمتى الصنعة والتكلف ، فالصنعة تبلغ بالمصنوع حد التجويد والتحسين ، أما التكلف فيتجاوز ذلك ويتعداه إلى إدخال مالا تستساغ صنعته ، ومن هنا نستطيع أن نقول بأن كل تكلف لابد أن تدخله صنعه ، وليس كل صنعة دالة على تكلف .

لم يظهر من خلال عبارات المرزوقى – إذن – مفهوم واضح للتكلف ، فقد تداخلت عنده الصنعة فى التكلف ، ولم تتضح حدود فاصلة تدل على فهم واضح لأحد المصطلحين ، بل لعل من الخطأ أن يعد التكلف وليد جيشان النفس ، لأن العامل الأكبر فى وجود التكلف إنما يرجع إلى انتفاء وجود الدافع أوالمثير الانفعالى الذى تولد منه حالة الجيشان هذه .

ولقد أصبحت الحدود بين مصطلحى الصنعة والتكلف أوضح على يد ابن رشيق القيروانى ، وإن سار على نهج سابقيه فى إطلاق المطبوع والمصنوع على الباب الذى عالج فيه القضية ، إلا أن أسلوب المعالجة والعرض يدل على

وضوح مفهوم المصطلحين فى أكثر الأحيان ، ففى تعريف الشعر المصنوع يقول :

" والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين ، ولكن وقع فيه هذا النوع الذى سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم عفوا ، فاستحسنوه ومالوا إليه" (٦٢) ، فهو يسير فى تسمية المصنوع مصنوعا اقتفاء لأثر من تناولوا الموضوع قبله ، بيد أنه لا يوافقهم فى الخلط بين المصنوع والمتكلف ، ولذلك لم يدخل صنعة زهير وتثقيفه ليس فى باب التكلف ، مثله فى هذا مثل غيره من غيره مثل شعراء العرب الذين كان نظرهم " فى فصاحة الكلام وجزالته ، وبسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافى ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض حتى عدوا من فضل صنعة الحطيئة حسن نسقه الكلام بعضه على بعض فى قوله :

فلا وأبيكَ ما ظلمتْ قريعٌ بأن يبنوا المكارمَ حيثُ شاءوا
ولا وأبيكَ ما ظلمتْ قريعٌ ولا بَرموا لذلك ولا أساءوا
بِعَثْرَةِ جارِهم أن ينعشوها فيغبر حولَهم نعمٌ وشاءُ
فيبنى مجدهم ويقيم فيها ويمشى أن أريد به المشاء
وإن الجار مثل الضيف يغدو لوجهته وإن طال الثواء
وإنى قد علقت بحبل قوم أعانهم على الحسب الثراء(٦٣)

سبق ابن رشيق إذن إلى التمييز بين التثقيف والتنقيح – من ناحية – والتكلف من ناحية أخرى ، ولهذا لم ير عيباً فى صنعة زهير والحطيئة ، بل أشار إلى قيمة الصنعة التى تبلغ درجة عالية من الجمال الفنى فى الصياغة

وبخاصة إذا وقعت فى البيت والبيتين من القصيدة " فأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، وإيثار الكلفة ، وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد " (٦٤) .

ويدلنا على ذلك أيضا تفضيله الصنعة المحكمة غير المتكلفة على ذلك اللون من الشعر الذى يترجم إحساس قائلة دون اللجوء إلى التفنن فى الصياغة ، ذلك الذى أسماه مطبوعا فى قوله : " ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا فى غاية الجودة ثم وقع فى معناه بيت مصنوع فى نهاية الحسن ، لم تؤثر فيه الكلفة ، ولا ظهر عليه التعمل ، كان المصنوع أفضلهما " (٦٥) .

ولقد بات واضحاً الفرق بين الصنعة والتكلف عند ابن رشيق ، فالصنعة بمدلولها الاصطلاحى الذى حددناه من قبل شىء والتكلف شىء آخر ، لذلك رأيناه يحترز عند ذكر الصنعة والشعر المصنوع من خلط ذلك بالتكلف ، فعند استحسانه الصنعة ينفى دخول الكلفة وآثارها فى دائرة استحسانه ، وهو بهذا المفهوم قد سبق إلى تحديد مدلول هذه المصطلحات وتنقيتها من الخلط الذى علق بها زمنا طويلاً .

ولقد بدا ذلك الخلط بين المصطلحين واضحاً عند د. شوقى ضيف إذ رأى رأيا لم يسبقه إليه أحد من القدماء أو المحدثين ، فمحا الحدود الفاصلة بين الصنعة والتكلف ، ورأى أن تدخل العقل مهما تكن درجته يعد تكلفا ، فقد علق على تقسيم ابن قتيبة الشعراء إلى مطبوعين ومتكلفين بقوله : " وهذا التقسيم من حيث هو صحيح ، ولكن ينبغى أن نتلقاه بشىء من الحذر ، فإن هؤلاء المطبوعين لم يكونوا يلغون التكلف إلغاء ، كما أن هؤلاء المتكلفين لم يكونوا يلغون الطبع إلغاء . ولذلك كنا نرى أن نعم التكلف فى الشعر القديم ،

ونجلعه درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه ، الذين كانوا يعملون شعرهم عملا ويأخذونه بالتفكير الدقيق ، والبحث والتحقيق " [٦٦] .

فإن صحت المقدمات التى بنى عليها هذا الرأى ، إذا بدت بعض سمات الطبع فى شعر المتكلفين ، كما بدت بعض سمات التكلف فى شعر المطبوعين ، فإن ذلك ليس مطرداً عند سائر الشعراء ، أو عند الشاعر الواحد فى سائر قصائده ، ولكن النتيجة التى خلص إليها – بإطلاق هذا الرأى الذى يعمم فيه التكلف – فمن العسير قبولها ، وقد ناقضها هو نفسه فى تقسيمه الشعراء إلى : صناع ، ومصنعين ، ومتصنعين ، ولعل السبب فى هذا الاضطراب فى التقسيم والفهم هو الإغفال عن تحديد المصطلحات الذى جعله يضع زهيراً وأصحابه فى أقصى درجات التكلف والمتنبى فى أدناها ، كما أسلفنا .

وأيًّا كانت أساليب الخلط التى حدثت بين مصطلحى التكلف والصنعة ، أو التى شكَّلت مفاهيم متضاربة لمصطلح التكلف فى ذاته ، فإنه قد أصبح بوسعنا أن نحدد مفهومه متخذين الدلالة اللغوية مدخلاً لهذا التحديد .

لقد دارت دلالات مادة كلف – فى الغالب – حول معنيين ، إذ فسر صاحب اللسان الكلف بأنه " شىء يعلو الوجه كالسمسم ، كلف وجهه يكلف كلفاً ، وهو أكلف تغير ، والكلف والكلفة حمرة وكدرة تعلو الوجه ، وقيل لون بين السواد والحمرة .. وهو لون يعلو الجلد فيغير بشرته " [٦٧] ، وهذا اللون بطبيعة الحال ليس أصيلاً وإنما هو طارىء لسبب أو لآخر ، وهناك تلاؤم ما بين هذا المفهوم وبين دلالة التكلف فى الشعر لاتفاق الأمرين فى مخالفة

الطبيعة والطبع يبقى عنصر التعمد والقصد غائباً عن هذه الدلالة ، ولكن الدلالة الثانية تقربنا من هذا العنصر المفتقد الدال على المشقة والعناء " فكَلَّفَهُ تكليفاً : أَمَرَه بما يَشُقُّ عليه ، وتَكَلَّفْتَ الشيءَ : تجشَّمْتَه على مشقة ، وعلى خلاف عادتك " (٦٨) ، فهذه الدلالة تجمع بين المشقة التى أسماها ابن قتيبة " شدة العناء ورشح الجبين " أو التعمل والتصنع ، أو التعسف ... وما إلى ذلك ، وبين مخالفة العادة ، أو بعبارة أخرى مخالفة الطبع ، على حد تعبير ابن رشيق ، ولا يتحدد مفهوم التكلف فى إحدى الدلالتين بل يتسع ليشملهما معا .

وبذلك يتحدد دال التكلف فى الجهد العقلى أو التعسف الطارىء على الصياغة الشعرية ، أو فيهما معاً ، فقد تدفع الشاعر إليهما أسباب عديدة لكنها فى الغالب بعيدة عن مقومات الإبداع (٦٩) ، كما تبدو آثارهما فى مظاهر عديدة (٧٠) تتباين فى الوضوح والخفاء .

الطبـــــع

جاء الحديث عن الطبع قبل ابن قتيبة فضفاضا لا يخلو من إبهام وتعميم ، ولذلك لانستطيع أن نستخلص مفهوما محدداً للطبع عند ابن سلام أو الجاحظ أو غيرهما ، وإن بدا فى أحاديث ابن سلام تفضيله شعر الطبع والشاعر المطبوع ، فقد صرح فى بعض المواقف بأن هذه الآراء لغيره ، كما جاء فى تفضيل النابغة " وقال من احتج للنابغة كان أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف " (٧١) ، فجعل الشعر الذى لا يدخل فيه الجهد العقلى حتى يحيله إلى تكلف كلاماً

ناتجاً عن الطبيعة والسليقة ولا أثر فيه لتوشية أو نحوها من المظاهر المخالفة للكلام المرسل .

أما الجاحظ فلم يذكر فى معرض المفاضلة بين العرب والشعوبية مفهوما محدداً للطبع ، ولكن ذلك ما حدده بعض المحدثين من خلال سياق عبارته : " فكل شىء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام ، وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير ، أو عند المقارعة والمناقلة، أو عند صراخ أو فى حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذى إليه يقصد ، فتأتيه المعانى أرسالا وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، وكانوا أميين لايكتبون، ومطبوعين لايتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر " [٧٢] .

وليس فى هذه العبارة ما يشير إلى مفهوم الطبع – على وجه التحديد– فالحديث ينصب على القدرة على الارتجال ، وإن كان هذا لايعفى الجاحظ من تبعة الخلط بين مفهوم الطبع والارتجال ، كما أن نظرة فى عبارة الجاحظ ترينا بوضوح ، أنه لم يشر إلى تحديد الشعر ، وإنما ذكر الكلام والرجز ، ومن التعسف أن نربط بين حديثه العام هذا وبين حديثه الخاص عن الشعر [٧٣] .

والذى يمكن أن يؤخذ على الجاحظ فى هذا الصدد ، يتمثل فى روايته بعض العبارات دون تمحيص أو إبداء الرأى فيما يروى ، كرواية الأصمعى التى أسلفنا الإشارة إليها تلك التى وصف فيها زهيراً والحطيئة بأنهما من عبيد الشعر . " وكان يقال لولا أن الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب

الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعانى سهواً ورهواً ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا" (٧٤) ، فجملة الحديث عن الطبع هنا لا تحدد مفهوم الجاحظ للمصطلح ، ولكن الشىء الذى يمكن أن يسجل له فى وصف المطبوعين من الشعراء بأنهم الذين تأتيهم المعانى سهواً ورهواً وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا ، هو سبقه إلى أن سمات الطبع تتعلق باللفظ والمعنى معا بإرجاع الجانبين فى الشعر المطبوع إلى عوامل فطرية من أهمها الغريزة التى يمكن تفسيرها بالطبع العام المواتى للشعر" (٧٥) .

وقد حاول ابن قتيبة تعريف الطبع من خلال الحديث عن الشاعر المطبوع بأنه من سمح بالشعر واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر (٧٦) .

إن أول ما تجدر الإشارة إليه هنا أن ابن قتيبة لم يقتصر فى تحديد سمات الشاعر المطبوع على ما يقابل سمات الشاعر المتكلف التى ذكرها ، لذلك جاء تعريف المطبوع أدق فى إشارته إلى جوانب حقيقة بالتأمل ، وإن لم يتحرر الرجل تماما من أسر العبارات الفضفاضة التى لاتتسم بالتحديد العلمى الصارم نحو : (سمح بالشعر – اقتدر على القوافى – رونق الطبع – وشى الغريزة) ، بل لعل ما أخذ على ابن قتيبة فى هذا التعريف ينحصر فى الجزئية التى عمد فيها إلى مقابلة التثقيف والتنقيح فى الشعر المتكلف بقدرة الشاعر المطبوع على الارتجال فى تلك الخاصية التى أضافها على تعريفه .

أما وحدة النسيج الفنى المتمثل فى تجانس التراكيب والصياغة التى بمقتضاها ترى فى صدر البيت عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، فقد أشار إلى ما

يقابلها فى الحديث عن سمات الشعر المتكلف الذى ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفقه ، ويتضح لنا من خلال هذه العبارة أن الحديث عن هذه الخاصية فى الشعر المتكلف أدق وأشمل ، إذ عرض من خلالها لوحدة النسيج الفنى فى أبيات القصيدة أو المقطعة ، بينما اقتصر فى الحديث عن المطبوع من الشعراء على الوحدة فى البيت الواحد .

وعلى الرغم من وجود بعض العبارات الفضفاضة ، غير المحددة ، التى عرف بها الشعر المطبوع فإننا نستطيع أن نلمح من خلالها التفاته إلى الجانب الفطرى الغريزى بوصفه عاملاً جوهرياً فى الخلق الفنى فى الشعر بقوله : " رونق الطبع ووشى الغريزة ".

أما ربطه بين الطبع والارتجال ، بجعله القدرة على الارتجال سمة من سمات الطبع فلا يخلو من خلط واضطراب ، وهو بذلك يدخل فى تناقض بين ما قرره هنا ، وما قرره فى حديثه عن الدوافع ، إذ جعل الدوافع عاملاً أساسياً فى عملية الإبداع لما لها من صلة وثيقة بجودة الشعر ، أو قل بالشعر المطبوع ، أما فى الارتجال فإن الدوافع لاوجود لها . فى أغلب الأحيان . وخصوصا فى ذلك الموقف الذى يكون الشاعر فيه فى موقف الامتحان :" إذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر " ، حيث يطلب منه أن يقول فى معنى أو يرد على قائل أو يجيب شاعراً ونحو ذلك من أنواع البديهة والارتجال(٧٧) .

وقد اكتسب مصطلح الطبع مفهوماً مغايراً عند الآمدى إذ أولى اتباع سنن القدماء من الشعراء جل اهتمامه ، ففى رده على من جعلوا أبا تمام والبحترى طبقة واحدة يقول : " .. وإنهما لمختلفان ، لأن البحترى أعرابى الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان

يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام " [٧٨] ، فمعيار الطبع عنده يتحدد فى الالتزام بعمود الشعر ومذهب الأوائل والأعراب ، فإن يكن أصاب فى جعل التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام سمات مغايرة للطبع ، فإنه لم يستطع تمثل سمات العصور والثقافات المتعددة التى انتشرت ، نحو علوم المنطق والفلسفة وغيرها من العلوم الطبيعية ، فإنه من شأن هذه العلوم أن تؤثر على العقلية العربية ، فتجعل عمق الفكرة والغوص على المعانى الدقيقة والتوليدات العقلية سمة للشعر لا تغاير الطبع .

فالخطأ هنا فى أنه فهم الطبع محصوراً فى إطار فترة زمنية محددة وبيئة واحدة ، ببساطة ثقافتها ، فلم يدرك أن الطبع يختلف باختلاف العصور والبيئات وفقاً لمقتضيات الحياة الاجتماعية ومستوى الثقافة ومؤثراتها المتباينة فى أغلب الأحيان فإذا كان الوقوف على الأطلال عند الشاعر الجاهلى الذى عاش تلك الحياة واقعاً وفناً ، فإن ذلك يعد طبعاً عنده ، فى الوقت الذى لا يمكن أن يكون كذلك عند الشاعر الحضرى الذى لم يعش تلك الحياة ، بل يعد منه تكلفاً وتقليداً عقيماً .

وقد ذهب ابن رشيق بعد ذلك إلى اعتبار الزمن فى تحديد المطبوع من الشعر " فالمطبوع . عنده . هو الأصل الذى وضع أولاً وعليه المدار " [٧٩] ، ثم أكد تلك النظرة بوقف التكلف على المولدين فى تعريف المصنوع " ليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين [٨٠] " ، ولعل هذه النظرة ترجع بأصولها إلى حديث الجاحظ عن المولدين .

وبذلك نستبعد دخول مصطلح " الأصالة " لأن قوله " الأصل الذى وضع أولاً وعليه المدار " لا يعنى الإشارة إلى تلك العلاقة الوثيقة بين الطبع

والأصالة بمفهومها المضاد لمفهوم التقليد ، فالراجح من السياق استخدامها هنا بالمفهوم المضاد للابتكار والتحديث .

ولعل حديث المرزوقى عن الطبع فى مقدمة شرح " ديوان الحماسة " من المعالجات التى أبانت عن فهم لمصطلح الطبع ، لأنه حدد عدة عناصر جعلها من سمات الشعر المطبوع ، ففى تحديده الفرق بين المصنوع والمطبوع يقول : " ... والفرق بينهما أن الدواعى إذا قامت فى النفوس ، وحركت القرائح ، أعملت القلوب ، وإذا جاشت العقول بمكنون ودائعها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضروریاتها نبعت المعانى ودرت أخلافها ، وافتقرت خفيات الخواطر إلى جليات الألفاظ ، فمتى رفض التكلف والتعمل ، وخلى الطبع المهذب بالرواية المدرب فى الدراسة لاختياره ، فاسترسل غير محمول عليه ، ولا ممنوع مما يميل إليه ، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفوا بلا كدر ، وعفواً بلا جهد ، وذلك هو الذى يسمى المطبوع . (٨١) .

وإذا استثنينا تناقض المضمون بين قوله : " الطبع والمهذب بالرواية المدرب فى الدراسة " ، وبين قوله : " عفواً بلا جهد " ، لأن المطبوع لا يكون عفوياً بصورة كاملة ، أو خالياً من أى أثر للجهد ، رأيناه قد خطا خطوات واعية فى تأصيل مفهوم الشعر المطبوع بتعرضه إلى عناصر جوهرية فى العمل الشعرى :

أولها : الدوافع التى تقوم فى النفوس وتحرك القرائح ، فيكون تأثيرها على الانفعال والعاطفة والعقل معا ، وقد أشار ابن قتيبة من قبل إلى أهمية الدوافع بيد أن المرزوقى كان أكثر تحديداً وهو يبين أثر الدوافع على المبدع

ودورها فى عملية الإبداع ، إذ تجئ المعانى نتيجة طبيعية لانفعال الذات المبدعة بالبواعث .

ثانيها : ربطه بين لطافة المعنى وحلاوة اللفظ بوصفهما سمة أساسية من سمات المطبوع ، وقد سبقت الإشارة إلى أن سمات التكلف قد تكون فى اللفظ وقد تكون فى المعنى ، فإذا جمع الشعر بين هاتين الخاصيتين جاء صفواً بلا كدر ، وكأنه عفو بلا جهد ، إذ لاتظهر عليه آثار الجهد العقلى الذى يضطر إليه المتكلف .

ثالثها : ذلك التمييز الدقيق بين التعمل والتكلف – من ناحية – وبين الطبع المهذب بالرواية ، المدرب بالدراسة ، فسمة الاستكراه التى تتمثل فى التعمل والتكلف تختلف تماماً عن سمة التهذيب والتدريب بالرواية والدراسة ، لأن الأولى تضفى على الشعر سيطرة العقل وهيمنته الكاملة ، والثانية تؤكد للتجربة ثباتها ، وتعصمها من أن تأتى ترديداً لأنات وتهويمات انفعالية جوفاء ، وقد تعرض القاضى عبد العزيز الجرجانى من قبل إلى التهذيب والدربة ، بل جعلهما أساساً من الأسس الثلاثة التى يقوم عليها الشعر ، داحضاً حجة من قالوا بتفضيل القديم على الحديث ، والأعرابى على المولد منكراً الاعتبار الزمنى الذى قال به الآمدى ، إذ يقول : أنا أقول – أيدك الله – " إن الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ولست أفضل فى هذه القضية بين القديم والمحدث ، والجاهلى والمخضرم [٨٢] ، فالطبع عنده سمة ملازمة للشعر مع الرواية والذكاء ، مع احتياج كل عنصر

من هذه العناصر إلى الدربة التى توفر أسباب الجودة للشعر ، ويدلنا هذا على أن الطبع وحده لا يمكن أن يقوم عليه شعر ناضج ، كما أنه لا يمكن أن يقوم هذا الشعر بدونه فمفهوم الطبع عنده يتسع ليشمل الأسباب الفطرية جميعها ، ويتجاوز ذلك التحديد الزمنى الذى ليس له ما يبرره ، ولا ينفصل فى الوقت نفسه عن الدربة ، أو الصنعة أو العلم .

وإلى هذا الربط بين الأسباب الفطرية والعوامل التعليمية المتكسبة ، ذهب العديد من النقاد القدماء ، فأبو هلال العسكرى ينصح الشاعر : " إذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ، ورث ورذل ، والاقتصار على ما حسن وفخم ، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه ، حتى تستوى أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها " (٨٣) .

ويجعل ابن رشيق ذلك الربط من سمات الشاعر الحاذق " فلا يكون الشاعر حاذقاً مجوداً حتى يتفقد شعره ، ويعيد فيه نظره ، فيسقط رديه ، ويثبت جيده ويكون سمحاً بالركيك منه ، مطرحاً له ، راغباً عنه " (٨٤) .

وقد تبلور هذا المفهوم على يد حازم القرطاجنى ، الذى رأى أن الطبع عرضة لأن ينسرب إليه الخلل ، وعندها تصبح الحاجة أمس إلى إصلاح ذلك بالدربة أو العلم – على حد تعبيره – وبذلك يدحض مظنة الشاعر الذى يتوهم أنه لا يحتاج إلى أكثر من الطبع ، وبنيته على أن كل كلام موزون مقفى شعر " جهالة منه أن الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن ، فهى تستجيد الغث وتستغث الجيد من الكلام ما لم تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية ، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن " (٨٥) .

وليست الدربة أو التعليم أمرين مغايرين لما ذكرناه آنفا عن الصنعة بوصفها أساسا لازما لبناء العمل الشعرى ، ومن ثم فإن النتيجة التى نخرج بها من عرض هذه الآراء تضع أمامنا " الطبع والصنعة " أساسين لا يمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر وكأن " للعلم بالشعر جانبين متداخلين : جانب فطرى مرتبط بالحساسية التلقائية التى يتميز بها الشاعر والتى تمكنه من إدراك ما لا يدركه الآخرون ، وجانب يغدو العلم بالشعر مستحيلاً ، وتداخل هذين الجانبين يعنى أن جانب التعليم يمكن أن يصحح جانب الطبع ، كما أن جانب الطبع يمكن أن يرشد خطى التعليم ، وبتفاعل هذين الجانبين أو بوجودهما معا يغدو العلم بالشعر ممكنا " (٨٦) .

ولعلّ من آثار فوضى الأحكام النقدية أن ينظر إلى الصنعة بوصفها نقيض الطبع كما ذهب بعض المحدثين ، فقد رأى أحدهم أن مفهوم الصنعة " يعنى بأن الغاية تسبق الوسيلة ، أى أن الشاعر بعد أن تكتمل فى ذهنه غاية ما ، فإنه يكتب القصيدة لإبراز تلك الغاية وتحقيقها ، وهذا يؤدى إلى الفصل بين الشكل والمضمون ، لأن الشاعر يتخيل القصيدة كاملة فى ذهنه ، كما يتخيل النجار المنضدة التى يريد صنعها قبل أن يبدأ بالتنفيذ ، ثم إن مفهوم الصنعة يؤدى – نتيجة تراكم الخبرات بقواعدها – إلى أن يصبح العمل الأدبى الجديد أفضل من القديم ، وهذه القاعدة لا يؤكدها بل يدحضها مسار أديب واحد أو حركة أدبية كاملة " (٨٧) ، وليس الأمر كما ذهب لأن الصنعة فى الشعر تختلف عن الصنعة فى النجارة أو غيرها من الحرف فصنعة الشعر تأتى ملتبسة بالعمل متزامنة دون سابق تصور ، والكلام عن الصنعة هنا قد يصدق على التكلف .

ومن هنا يدحض الآمدى – على لسان صاحب البحترى – فى تمكن القدرة العلمية وحدها من الخلق الشعرى " فقد كان الخليل بن أحمد عالماً شاعراً ، وكان الأصمعى عالماً شاعراً ، وكان الكسائى كذلك ، وكان خلف بن حيان الأحمر أشعر العلماء ، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان فى زمانهم من الشعراء غير العلماء فقد صار التجويد فى الشعر غير علته العلم ، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم " (٨٨) ، والفرق بين الصنفين هو تميز الشعراء بالطبع الذى لا يتوفر للعلماء .

وأمام هذا الاتساع فى استخدام كلمة " الطبع " تزداد الحاجة إلى تحديد دلالة اصطلاحية أكثر دقة ، فالدلالة اللغوية تشير إلى مدلولات عديدة يتباعد بعضها ويتداخل بعضها الآخر ولا حاجة بنا هنا إلى سرد الدلالات البعيدة عن الدلالة الاصطلاحية ، وسنقف عند الدلالة التى تجدر الإشارة إليها فى تحديد المفهوم الاصطلاحى للطبع .

تشير الدلالة اللغوية إلى الخلق والسجايا التى فطر الإنسان عليها " الطبع والطبيعة : الخليقة والسجية التى جبل عليها الإنسان ... والطبع هو ما طبع عليه الإنسان من طباع فى مأكله ومشربه ، وسهولة أخلاقه وحزونتها ، وعسرها ويسرها ، وشدته ورخاوته ، وبخله وسخائه .. وطبعه الله على الأمر يطبعه طبعاً : فطره ، وطبع الله الخلق على الطبائع التى خلقها فأنشأهم عليها ، وهى خلائقهم " (٨٩) .

وجوهر الدلالة اللغوية هنا يشير إلى إقصاء تدخل الإنسان ، فالسجايا التى يفطر المرء عليها من سهولة الأخلاق وحزونتها ، وما إلى ذلك ، لا مجال للاختيار فيها بتدخل العقل البشرى ، ولا يعد التهذيب أو محاولة الحد من هذه الطباع بمجاهدة النفس تدخلاً يؤدى إلى تغييرها إلى النقيض ، فإن كان ثمة تدخل فمؤداه الحد من صرامة هذه الطباع لا تغييرها .

فإذا صح هذا المفهوم تحديداً لدال الطبع بوصفه سمة إنسانية عامة ، فإنه لا يصح – بصورة مطلقة – تحديداً لدال الطبع فى الشعر ، أو قل : الطبع الفنى ، لأن الطبع هنا ينفسح لدلالات أكثر اتساعاً وتعقيدا لتعلقه بسلوك متشابك المكونات ، ويزيد الأمر تعقيداً اختلاف الطبع من شاعر لآخر باختلاف تلك المكونات ، إلى حد قد يصل بشاعر إلى مدى بعيد من العمق العقلى الناتج عن تحصيل ثقافات والإفادة بخبرات مكتسبة ، لاينكر إسهامها الفعال فى تشكيل رؤى الشاعر ، وإدراكه العلاقات الكائنه بين الأشياء ، وخلق علاقات جديدة ، ولاشك أيضاً أن طريقة صياغته تأتى متأثرة بهذه العوامل مصطبغة بصبغتها ، فنجد من آثار ذلك إحكاماً فى الصياغة ، وعمقاً فى العلاقات ، وانتظاماً ، ودقة تحتوى العمل الإبداعى كله ، ومن هنا تدخل تلك الثقافات والخبرات فى مكونات الطبع عند هذا الشاعر لأنها فى مكونات ذاته ، ولأنه لايمكنه على الإطلاق أن يفصل ذاته عنها أو يفصلها عن ذاته ، ومن هنا يتضح لنا أن الطبع أرحب من أن ينحصر فى معانى السهولة والوضوح والبديهة وقرب المأخذ كما ذهب كثير من القدماء والمحدثين ، وإذا رجعنا إلى حديث عبد العزيز الجرجانى عن الرواية والدربة اتضح لنا أن الصنعة تتداخل مع الطبع إلى حد لايمكن الفصل بينهما فيه ، ثم كان – تبعاً لذلك – الشعر

الجيد ما توفر له الجانبان فنتج عن طبع مثقف مهذب أى نتاج الصنعة والطبع معاً فى تمازجهما بل توحدهما .

أما النظرة إلى الطبع فى الشعر على أنها السهولة والوضوح [٩٠] ، فلم تكن من الدقة العلمية بحيث قادت إلى اضطراب غريب ، وذهب فيه بعض القدماء إلى تفضيل الطبع كالآمدى وعبد العزيز الجرجانى مثلاً ، وذهب فيه بعضهم الآخر إلى النظرة إليه بعين الاستهانة والازدراء ، وقد أبان حكم ابن رشيق عن ذلك فى تفضيله البيت المصنوع على البيت المطبوع ، وقد بلغت أقصى درجات الاضطراب فى فهم القضية عندما نجد هنا بعضهم يذهب إلى تفضيل الطبع وبعضهم الآخر يذهب إلى تفضيل الصنعة .

لذلك كان لابد من إعادة النظر فى رؤية القدماء والمحدثين معاً للقضية ، فى جعلهم إياها ثنائية صارمة " الطبع والتكلف " " الصنعة والطبع " ، وفى جعلهم إياها معياراً للحكم فذهب بعضهم إلى القول بالجودة لأحد جانبى القضية .

والحق أن من استنكر الصنعة منهم إنما استنكر الغلو والخروج عن حد الاعتدال فيها ، أو استنكر الصنعة التى توفرت لها أدوات العلم بالشعر ولم تتوفر لها أدوات الطبع والفطرة ، وأن من استنكر الطبع منهم إنما استنكر الطبع الذى لم تتوفر له أدوات الثقافة والتنقيح والرؤية العميقة ، ومن ثم يمكن القول بأن هناك صنعة مرذولة هى التكلف ، وهناك أيضا طبع مرذول هو الذى لم تتوفر له أدوات الصنعة .

كما يمكن القول بأن هناك صنعة توفرت لها دواعى الفطرة والطبع ، وهناك طبع توفر له أدوات الصنعة .

وقد كانت الخصومة بين أبى تمام والبحترى تجسيداً لصرامة هذه الثنائية ، فنسب أبو تمام إلى مذهب الصنعة (التكلف) ، ونسب البحترى إلى مذهب الطبع ، مع تضمن حديث المؤيدين والمعارضين لوجود أسباب الصنعة عند البحترى ، وأسباب الطبع عند أبى تمام ، وتلك المفاهيم المتداخلة أدت بأحد الباحثين المحدثين إلى القول " بأن الخصومة ليست بين مذهبى الصنعة والطبع ، وإنما هى بين صنعتين " (٩١) ، وقد كان من الممكن أن يقبل هذا القول فصلاً لهذه الخصومة لولا أنه يشى بنفى الطبع عن الشاعرية ، والواقع أن هذه الخصومة بين طبعين ، ولعل قول البحترى فى مقارنته بين شعره وشعر أبى تمام "جيده خير من جيدى" (٩٢) ، يؤكد ذلك ، فقد توفرت أسباب الطبع ومقوماته الفطرية عند الشاعرين ثم توفر لأبى تمام من القدرات العقلية والثقافية ما لم يتوفر للبحترى ، فدخلت هذه العوامل فى صقل طبع أبى تمام ، ولو لم يتوفر له طبع الشاعر لما كان جيده خير من جيد البحترى ، ولما كان له جيد على الإطلاق .

وقد أشار د. محمد مصطفى هدارة إلى تمييز الصنعة عن التكلف بقوله " إن الصنعة الشعرية لا تعنى تكلف الشاعر وتصنعه ومحاولته جاهداً زخرفة مادة الشعر الخام بألوان وأشكال حيثما اتفق ، كلا فالتصوير والتخيل اللذان يضفيهما الشاعر على مادة الشعر ليسا شيئاً منفصلاً عن تلك المادة نفسها ، فالصنعة يلهم بها الشاعر إلهاماً كما يلهم بمادة الشعر نفسها " (٩٣) .

وبذلك يتسع مفهوم الطبع ليستوعب القدرات المكتسبة من الدربة والمران ومخزون الذاكرة ، تلك العوامل التى تنصهر فى نسيج الطبع فيتميز بها شاعر عن الآخر ، وتصبح الصنعة مكوناً أساسياً للطبع المصقول المهذب ، ولم يكن ما ذهب إليه د. حلمى مرزوق إلا بياناً لمدى تداخل الصنعة مع الطبع إلى حد الامتزاج الذى يستحيل معه الفصل بينهما ، يقول : " إن أبا تمام والمتنبى أغرقا فى التماس الخصائص البلاغية ، فإنقلب الأمر من الطبع إلى الصنعة ، إلا أن اقتدار هذين الشاعرين أخفى عيوبها ، لأنهما كليهما عوضا القارىء عن جمال الطبع – حين لا يسعفهما – بجمال الصنعة والاقتدار " (٩٤) ، فالشاعران مطبوعان ، بيد أنه قد لاتتوفر للشاعر المطبوع فى بعض الأحيان عوامل عملية الإبداع كاملة . ولعل ذلك هو المقصود من قوله : حين لايسعفهما . إذ لو كان الاقتدار من الممكن أن يأتى إنساناً من غير جهة الطبع لأمكن العلماء باللغة والنحو والصرف والعروض أن يكونوا أشعر الناس ، فليس تحصيل الأدوات بمعزل عن الطبع مجدياً ، ولذلك قال ابن الأثير ، بعد أن أشار إلى الأدوات التى يجب تحصيلها : " ... وملاك هذا كله الطبع ، فإنه إذا لم يكن ثَمَّ طبع فإنه لاتغنى تلك الآلات شيئاً ، ومثال ذلك كمثل النار الكامنة فى الزناد والحديدة التى يقدح بها ، ألا ترى أنه إذا لم يكن فى الزناد نار لاتفيد تلك الحديدة شيئاً " (٩٥)

وكما أن الصنعة مكون أساسى من مكونات الطبع ، فهى أيضا أساس التكلف حين يتعمدها غير الحاذق بها أو من انتفى عنه طبع الشاعر ، أو حين يسعى الشاعر فى تعسفها والإسراف فى تطلبها ، وبذلك تظل الصنعة خبيئة فى رؤية " الطبع والتكلف " متوارية لاتظهر فى أحد طرفى الثنائية إلا بشروط معينة ، وبذلك ننفى عن ماضينا وحاضرنا خلطاً واضطرابا دام طويلاً

بجعل القضية " الطبع والصنعة " وليستقر مفهوم القضية بين أيدينا بأنها " الطبع والتكلف " .

هوامش الفصل الأول

١- د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر فى النقد العربى القديم ص ٥٠
٢- ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء جـ١ ص٤
٣- المصدر السابق والصحيفة
٤- المصدر السابق جـ١ ص٥٩ ، ٦٠

٥- المصدر السابق جـ١ ص٦٠

٦- المصدر السابق جـ١ ص٥

٧- د . محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة جـ١ ص٥٣

د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر ص١١ ، ١٢

د. محمود الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى ص٨

٨- د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر ص١٢

٩- ابن سلام : طبقات فحول الشعراء جـ١ ص٥

١٠- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص٦٤ ، ٦٥

١١- السابق ص٦٥ ، ٦٦

١٢- نشرها د. عبد الرحمن بدوى ضمن كتاب الشعر لأرسطاليس ص ١٥٥

١٣-د. قاسم مومنى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ص ٤٦/ ٤٧

١٤-الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء من كتاب الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ص ١٥٥ ، ١٥٦

١٥-الفارابى : كتاب الموسيقى الكبير ، ت عبد الملك خشبة ص ٥٠

١٦-د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر فى النقد العربى القديم ص ٥٨

١٧-المرجع السابق ص ٥٩

١٨-المرجع السابق والصحيفة نفسها .

١٩-مقدمة ابن خلدون ص ٦٣٠

٢٠-المصدر السابق ص ٦٣١

٢١-المصدر السابق ص ٦٣٣

٢٢-أبو هلال العسكرى : " كتاب الصناعتين " ص ١٤٥

٢٣-السابق : ص ٥٥

٢٤-المصدر السابق والصحيفة نفسها ، ويقصد النابغة بالصنعة الإقواء الذى لاحظه فى بعض قوافيه عندما سمعه يغنى فى المدينة .

٢٥-السابق والصحيفة نفسها .

٢٦-السابق ص ٥٦

٢٧-د. شكرى عزيز : نظرية الأدب ص ٢١٠
٢٨-لسان العرب ، مادة " صَنَعَ "
٢٩-د. عثمان موافى : الخصومة بين القدماء والمحدثين ص ١٨٨
٣٠-عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ١٧
٣١-ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ١٢٩
٣٢-د. عثمان موافى : الخصومة بين القدماء والمحدثين ص ١٨٨
٣٣-د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر ص ٦٩
٣٤-ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٥
٣٥-د. جابر عصفور : مفهوم الشعر ص ٢٤
٣٦-د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر ص ٦٨
٣٧-قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٣
٣٨-د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر ص ٧١
٣٩- د. شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص ٢٠
٤٠-لسان العرب مادة " صَنَعَ "
٤١-ابن رشيق : العمدة جـ١ ص ١٣٠
٤٢-لسان العرب مادة " صَنَعَ "
٤٣-عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ١٧
٤٤-الجاحظ : البيان والتبيين جـ٢ ص ١٣
٤٥-ابن قتيبة : الشعر والشعراء جـ ١ ص ٧٨
٤٦-السابق جـ١ ص ٨٨
٤٧-المصدر السابق ص ٧٠
٤٨-ابن قتيبة :المصدر السابق جـ١ ص ٨٨
٤٩-د. محمد مندور : النقد المنهجى ص ٣٨
٥٠-د. محمد مندور : النقد المنهجى ص ٣٧
٥١-ابن طباطبا : عيار الشعر ص ١
٥٢- د. قاسم مومنى : نقد الشعر فىالقرن الرابع الهجرى ٧١

٥٣-ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٣

٥٤-قدامه بن جعفر : نقد الشعر ص ٨٣ ، ٨٤

٥٥-المصدر السابق ص ٢١٠

٥٦- د. إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى ص ١٣٦

٥٧-عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ١٧ ، ١٨

٥٨-المصدر السابق ص ٢٠

٥٩-المصدر السابق ص ٢٠ ، ٢١

٦٠-المرزوقى : مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ١٣

٦١- د. رجاء عيد : التراث النقدى ص ١٣٠

٦٢-ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ١٢٩

٦٣-المصدر السابق والصحيفة نفسها .

٦٤-المصدر السابق جـ١ ص ١٣٠

٦٥-المصدر السابق جـ١ ص ١٣١

٦٦- د. شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص٢١

٦٧-لسان العرب مادة " كَلَفَ "

٦٨-لسان العرب مادة (كَلَفَ)

٦٩-سوف نعرض لهذه الأسباب بالتفصيل فى الفصل التالى

٧٠-سوف نعرض لها فى الفصلين الثالث والرابع

٧١-ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ص ٥٦

٧٢-الجاحظ : البيان والتبيين جـ٢ ص ١٣

٧٣- د. شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص ٢١

٧٤- الجاحظ : البيان والتبيين جـ٢ ص ١٣

٧٥- د. رجاء عيد : التراث النقدى ص ١٣٣

٧٦- ابن قتيبة :الشعر والشعراء جـ١ ص ٩٠

٧٧- تأمل أخبار الشعراء فى البديهة والارتجال فى كتاب " بدائع البدائة " لابن ظافر الأزدى .

٧٨- الآمدى : الموازانة جـ١ ص ١٣٥

٧٩- ابن رشيق : العمدة جـ١ ص ١٢٩

٨٠- المصدر السابق والصحيفة .

٨١- المرزوقى : مقدمة شرح ديوان الحماسة ص١٢

٨٢- عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ١٣

٨٣- أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ١٤٥

٨٤- ابن رشيق : العمدة جـ١ ص ١٤٥

٨٥- حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص ٢٦

٨٦- د. جابر عصفور : مفهوم الشعر ص ١٠٨

٨٧- د. شكرى عزيز الماضى : نظرية الأدب ص ٢١١

٨٨- الآمدى : الموازنة ص ٢٤

٨٩- لسان العرب . مادة " طَبَعَ "

٩٠- راجع د. عبد القادر القط : مفهوم الشعر : ص ٥٤

٩١- د. محمد الحافظ الروسى : جودة الشعر عند نقاد القرن الرابع بين الطبع والصنعة – بحث فى مجلة عالم الفكر المجلد الثانى والعشرون – العدد الثالث والرابع ص ٢٧٠

٩٢- الصولى : أخبار أبى تمام ص ٦٧

٩٣-د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ص٦٠٠

٩٤- د. حلمى مرزوق : النقد والدراسة الأدبية ص ١٠٦

٩٥-ابن الأثير: المثل السائر، ت محمد محيى الدين عبد الحميد بيروت ١٩٩٠، ص٢٧

الفصل الثاني
ومنشأ التكلف
عملية الإبداع الفني

ليس من أهدافنا فى هذا الفصل الاستقصاء فى مناقشة عملية الإبداع الفنى ، فقد استقلت بأبحاث ودراسات أفردت لتحليل جزئياتها المتشابكة المعقدة ، وتضافرت فى هذه المعالجات جهود الباحثين فى علم النفس ، والنقاد الذين انطلقوا من المنهج النفسى فى نقدهم ، وليس هناك شك فى أن هذا التداخل بين علم النفس والنقد أثمر عدة دراسات تقوم على أساس التحليل النفسى فى دراسة النصوص الأدبية ، وقد أسهمت هذه الدراسات النظرية والتطبيقية فى إثراء الفكر النقدى ، على الرغم من الانتقادات العديدة التى وجهت إليها فيما بعد بوصفها منهجاً مستقلاً فى النقد الأدبى .

فأمام قضية الطبع والتكلف أو البحث فى علل التكلف ، لا نستطيع أن نغفل نتائج تلك الأبحاث والدراسات التى تفيد فيما نحن بصدده ، وبخاصة تلك النتائج التى ترتبط أوثق ارتباط بهذه القضية ، فالشعر – مهما تعددت مفاهيمه – سلوك إنسانى يختص به بعض البشر ، ومن ثم كانت حتمية تعرض التحليلات النفسية لهذا السلوك ، بيد أن تلك التحليلات قد تشعبت وتباينت إلى حد التناقض أحياناً ، ولسنا بحاجة إلى التعرض لهذه التفصيلات الدقيقة بقدر حاجتنا إلى النتائج التى تثرى الإشارات المقضبة التى تناثرت فى التراث النقدى والتى يمكننا من خلالها تلمس منشأ التكلف فى الشعر ، والعلاقة بين التكلف وعملية الإبداع الفنى فى الشعر تتحدد فى محورين : يختص أحدهما بكون الشاعر شاعراً ، ويختص الآخر بالعمل الإبداعى وملابسات تكونه ، والمحوران معاً اختصاص أصيل للدراسات النفسية ، وقد أشار إليهما " يونج " بقوله : " ومن الواضح أن علم النفس ، من حيث هو دراسة للعمليات

النفسية يمكن أن يدرس الأدب ، مادامت النفس البشرية هى الرحم الذى تتكون فيه شتى مبدعات العلم والفن ، لذلك يتوقع من البحث السيكولوجى أن يفسر لنا أولا طريقة تكون العمل الفنى ، وأن يكشف لنا ثانيا عن العوامل التى تجعل من شخص ما فنانا خالقاً (١) .

وعلى الرغم من أن د. سامى الدروبى قد عرض لعبارة " يونج " هذه فإنه يغاير فى أحد جانبى القضية ، ذلك الجانب المتعلق بطريقة تكوُّنِ العمل الفنى – على حد تعبير يونج – فقد عبر عن هذه الثنائية بقوله " فأما المشكلة الأولى فهى التى يعبر عنها هذا السؤال : ما الذى يجعل الفنان فنانا ؟ ما الذى يجعل الأديب أديبا ؟ وأما المشكلة الثانية فهى التى يعبر عنها هذا السؤال : كيف نعرف شخصية الفنان أو الأديب من خلال أثاره ؟ ما العلاقة بين شخصية الفنان أو الأديب وبين مضمون إنتاجه الفنى أو الأدبى ؟ " (٢) .

وعلى الرغم من أن العلاقة بين الأثر الأدبى والأديب تمثل أحد اتجاهات الدراسات النفسية للأدب ، فإن هذا الأمر يختلف عما ذكره " يونج " كما يختلف عما نود الخوض فيه فى هذا الفصل .

والبداية بالتساؤل : " ما الذى يجعل الشاعر شاعراً " هو الجانب الأول من قضية الإبداع الذى يتصل بأحد جوانب التكلف ، ولقد طرح هذا التساؤل من قبل عبد العزيز الجرجانى " وأنت تعلم أن العرب مشتركة فى اللغة واللسان وأنها سواء فى المنطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشىء من الفصاحة ، ثم تجد منها شاعراً مفلقاً ، وابن عمه وجار جانبه ولصيق طنبه بكيئاً ، ونجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر والخطيب أبلغ من الخطيب " (٣) ، ومحاولة الرصد التى طرحها الجرجانى تضعنا أمام تساؤلات أكثر مما تقدم من

تفسير لذلك العامل الغامض فى ذاته لعملية الإبداع الشعرى ، وقد تكون كلمة الطبع الفضفاضة الرحبة مبهمة الدلالة – فى هذا السياق . أقرب ما يمكن أن يفسر به ذلك العامل الأولى ، لا لوضوحها ولكن لأنها تضعنا أمام ذلك القدر الكثيف من تعتيم الرؤية حيث يعسر تفسير منشأ الطبع معادلاً لمنشأ ذلك العامل الأساسى الغامض ، ولا شك أن ذلك يتناسب مع العسر المخيم على تشكل طباع الإنسان من حيث المنشأ ، أما الذكاء وحدة القريحة والفطنة فليست وقفا على الإبداع الشعرى أو الفنى بصفة عامة ، لأنها عوامل لابد أن تتوافر لعالم الطبيعة والمفكر والفيلسوف ، ومن ثم فإنها عوامل لا تصلح لتعليل أن يكون الرجل شاعراً وغيره ليس بشاعر ، وإن كانت عوامل لاغنى عنها للشاعر .

ولسنا بحاجة إلى استعراض آراء علماء النفس فى محاولاتهم المتعاقبة لتفسير منشأ ذلك العامل سواء من حاول منهم الربط بينه وبين الاضطرابات النفسية وفسره بالعصاب أو من قال بالوحى والإلهام أو الحدس أو التسامى أو ما إلى ذلك ، ومما لاشك فيه أن جهود فرويد المبكرة تفرض نفسها على من يتناول الأساس النفسى لعملية الإبداع ، فعلى الرغم من الانتقادات الشديدة التى وجهت إلى نظرية فرويد (٤) ، فقد عادت إلى أصولها بعض الدراسات الحديثة فيما بعد البنيوية ، فنجد جوليا كريستيفا ترجع استخدام الصوت فى الشعر إلى الدوافع الجنسية الأولية ، فالإنسان منذ البداية " ساحة تمتزج عبرها الدوافع الجسمية والنفسية ، على نحو إيقاعى ... فيؤدى هذا الدفق غير المنتظم للحركات والإيماءات والأصوات والإيقاعات إلى إرساء دعامة للمادة السميوطيقية ، التى تظل فاعلة وراء الأداء اللغوى الناضج البالغ ، لأنها تعمل

بوصفها عملية دالة غير منظمة ، نتعرف نشاطها فى الأحلام ، حيث تتشكل الصور غير منطقية " [٥] .

وبذلك تتلاقى آراء (جوليا كريستيفا) مع مقولات (فرويد) عن الرغبة الجنسية المكبوتة التى تشكل جانباً خطيراً من اللاشعور ، كما يولى (جاك لا كان) اللاشعور أهمية كبيرة فى تحليلاته بمنطلقاتها البنيوية ، إلى حدٍ وَصَفه (رامان سلدن) معه بأنه : " يعيد صياغة نظريات (فرويد) بلغة (دى سوسير) ، فاللاشعور يخفى المعنى فى صور رمزية تحتاج إلى حل شفرتها ، وصور الأحلام تخضع إلى عملية تكثيف وعملية إحلال ، يطلق (لا كان) على العملية الأولى مصطلح الاستعارة ، ويطلق على الثانية مصطلح " الكناية " [٦] ، ولعل الرابط بين الاستعارة والتكثيف هو وفرة الاستدعاءات التى ينقلها المجاز الاستعارى ، إذ يغذى الدلالة بالمستعار فتتركز دلالات لاسبيل إلى بلوغها إلا بالاستعارة ، أما الرابط بين الإحلال والكناية فيتمثل فى الإحلال الاستدلالى ؛ لأن الكلمة فى الكناية ليست مقصودة لذاتها ، وإنما هى مقصودة لما تدل عليه من دلالة فعلية ، مقصودة ولكنها غير مذكورة .

وعلى الرغم من الانتقادات التى وجهها د. شكرى عياد لنظرية فرويد ، وإيثاره تفسير عملية الإبداع بالأسطورة التى يُعَرِّفُها بأنها هيئة معينة أو كيفية خاصة للذهن فى تلقى ما يقع على الحواس ، نجده لا يتخلى عن بعض المقولات الفرويدية بقوله : " إن معرفة الإحباطات التى يعانيها الطفل منذ أول وعية بالوجود يمكن أن تلقى ضوءا كاشفا على جانب من الأسطورة التى يكونها لنفسه عن هذا الوجود ...

حقا إن العقد أو النزعات المكبوتة لابد وأن تؤثر بدرجات متفاوتة فى تكوين أسطورة كل إنسان ولكنها ليست كل شىء [٧] .

ولسنا نقصد هنا إلى دفع هذا المأخذ عن النظرية الفرويدية ، بل نود أن نخلص من ذلك إلى نتيجة قد لا تضع بين أيدينا مزيدا من التحديد العملى الصارم حول التساؤل عن سبب كون الشاعر شاعراً ، بقدر ما تؤكد على قصور تلك التحليلات عن الإجابة العلمية الصارمة ، لذلك كان هذا الأمر عرضة لمزيد من التأملات الفلسفية التى تريح من عناء التوقف أمام المجهول ، والمنطق الوحيد الذى تتفق عليه هذه التفسيرات جميعها هو أن ذلك التميز يرجع بأصوله الأولى إلى مرحلة الطفولة ، وعلى الرغم من أن هذه فرضية تفتقر إلى الأدلة العلمية الصارمة فإنها مقبولة ومريحة باعتبارها مسلمة أنصع من أن توجه إليها أصابع الشك ، إذ لم تقم الأدلة العلمية الصارمة على نفيها أو التشكيك فى صوابها ، ولكنها مع ذلك لا تقدم أية نتائج منهجية ، ليظل التساؤل مطروحاً ، وبالتالى يظل باب البحث مفتوحاً .

ولكن فكرة جوهرية تتمحور حول كلمة الطبع التى ذكرها الجرجانى ، تلك التى تشى بإمكان إرجاع هذا العامل الأولى إلى غير مرحلة الطفولة ، إن علم النفس فى شتى مقارباته لم يزل دون الكلمة الأخيرة فى حسم القضية ، وإن القدر المتاح من نتائج الأبحاث والتحليلات لايعد أكثر من خطوة فى طريق مبهم ، فبينما وجدنا عند الكثرة الغالبة مرحلة الطفولة مسرحاً وحيداً لتكون اللبنات الأولى للذات المبدعة ، أو منشأ وحيداً للعوامل الأولية ، نجد فى مقابل هذا كلمة الجرجانى " الطبع " تتألق وتزداد بريقاً يزيل عنها طمس الإهمال ويجعل منها دالاً ذا قيمة ، فى ضوء تفسيرات (علم الطباع) الحديث ، ولا

نستطيع أن نزعم أنه قصد بهذه الكلمة ما يقصده علم الطباع بها ، ولكن الذى لانستطيع أن نشك فيه أنه سبق إلى محاولتين ... تتمثل الأولى فى طرح التساؤل ، والثانية فى محاولة الإجابة عنه بوضع هذه الكلمة (الطبع) موضع الفرضية التى لم تتوفر لها أسباب البحث والتحليل .

فالعلة التى يضعها علم الطباع لأن يكون الرجل فناناً " شاعراً " والآخر ليس كذلك تكمن – فى جانب من جوانبها – فى مرحلة ما قبل الطفولة ، وربما تكون هذه المراحل ما تزال بحاجة إلى مزيد من البحث والاستقراء والاستنباط والتحليل والاستكشاف ، وربما يأخذ الحديث فيها شكل التبريرات الفلسفية التأملية ، ولكن أحدا لا يمكنه – بحال – أن ينفى كونها احتمالاً .

ففى تحليل شخصية (ألفرد دوفينى) فى ضوء علم الطباع الذى قام به (هنرى لوسن) يرد على من يحاول تعليل الأثر الأدبى بعوامله الاجتماعية فحسب بأن " هناك شروطا فى ذات المؤلف تضاف إلى الشروط الخارجية التى أحاطت به ... ذلك أن فى كل إنسان جملة من الشروط الولادية الدائمة ، تعين عمله وأذواقه ومساعيه ... فهو قبل أن يبلغ أصالته المكتسبة ، قد مهرته الطبيعة منذ ولادته بأصالة فى صلب تكوينه " (٨) .

لا نستطيع أمام هذه المحاولات إلا القول بأن ظروفاً متشابكة وملابسات يعتريها كثير من الغموض والإبهام تجعل الفنان فناناً ، ثم يتجه هذا الفنان إلى الشعر والآخر إلى الموسيقى والثالث إلى الرسم أو التصوير ، ثم يتشكل لكل شاعر من الشعراء عالمه الشعرى برؤاه الفريدة ولسانياته الخاصة ، وبقدر تعلق أسباب وجود الشاعرية بأمور فطرية يكون تعلق تكون العمل الشعرى بأمور مكتسبة ، وإن كان لزاما علينا أن نعترف بفاعلية العوامل الفطرية فى هذا

التكون ، لأن أموراً معينة تتعلق بشخصية الشاعر وطباعه – ربما يكون مردها إلى تلك العوامل الأولية – لا يخفى تأثيرها فى عملية الخلق .

ولكننا نحدد حديثنا الآن عن تلك الظروف والملابسات المتشابكة التى تجعل الشاعر شاعراً ، ويمكن أن نطلق عليها الاستعدادات الفطرية ، لأنها تكشف لنا عن أول مناشئ التكلف وأوضحها ، لأنه يتعلق بعدم وجود هذه الاستعدادات الفطرية .

فبين أيدينا كم هائل من الشعر العربى الذى يدخل فى هذا النطاق ، كما أنّ بين أيدينا أيضاً أحكاماً نقدية غدت كالمسلمات التى لا جدال فيها تصم هذا الشعر بالتكلف بناء على رؤى انطباعية تأثرية ، ولكنها – فى الوقت ذاته – صحيحة ، ومن أوضح مظاهر ذلك شعر العلماء ، والأحكام التقييمية النقدية التى تناولته ، والتى لم يعارضها أحد ولا اختلف عليها اثنان من النقاد القدماء والمحدثين خير دليل على ذلك ، فهؤلاء العلماء الذين أبوا إلا أن يضربوا فى مضمار الشعر بسهم ، لاتتوفر لهم تلك الاستعدادات الفطرية المميزة للشاعر عمن سواه ، فلم ترق بهم معرفتهم وإتقانهم للعلوم المكتسبة وحذقهم باللغة ... وما إلى ذلك من أدوات مكتسبة ، لتجعل من الواحد منهم شاعراً فى مصاف الشعراء ، ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى أن الحكم بالتكلف هنا إنما هو حكم على شعرهم ، أما افتقادهم للعوامل الفطرية فهو محاولة تعليل لهذه الظاهرة التى يستند الناقد فيها على المنتج نفسه .

ومن ثم كان تعليق ابن قتيبة عاماً شاملاً على شعر الخليل بن أحمد : " وهذا شعر ردىء الصنعة بيِّن التكلف ، وكذلك شعر العلماء ليس فيه شىء جاء عن إسماح وسهولة " [٩] ، كما أشار الآمدى أيضاً إلى أن الوسائل

المكتسبة لاتجعل من غير الشاعر شاعراً مهما أتقنها وكان حاذقاً فيها [١٠] ، ومن هنا أيضاً كان تعليق د. جابر عصفور على ابن طباطبا بأنه " محسوب على الشعراء " ، ويضاف إلى العلماء فى ذلك الكُتَّاب ، فهم أيضاً لا ينقصهم الحذق باللغة وعلومها ، ولكن ينقصهم الاستعداد الفطرى الذى لا يعوضه الحذق والمهارة وأمثلة هؤلاء وهؤلاء كثيرة فى القديم والحديث .

وإذا كان هذا الحكم قد جاء عن تأثرية وانطباعية ، فحمل رؤى ذاتية فإنه – فى الوقت ذاته – لا يستعصى على التعليل الموضوعى . الذى يمكن أن يكون له موضوعية العلم ، وإن لم تكن له قوانينه الصارمة . ، لأن ذلك التعليل سهل ميسور إذا وضعنا فى اعتبارنا الفرق الجوهرى بين منطق العلماء والكتاب – من ناحية – ومنطق الشعر ، إن الشعر له منطقه الخاص الذى يتجاوز به المواضعات السائدة ، فهو نزوع دائم نحو تجاوز العرفى والمنطقى والمألوف ، وذلك يخالف المنطق الذى ينطلق منه العالم أو الكاتب ، فهما لا يسيران وفق هذه المواضعات المستقره فحسب بل إن الوظيفة " البراجماتية " لعملهما تجعل منهما وسيلة لإقرار المواضعات وعاملاً من أهم عوامل ثباتها ، وهنا يبرز أمامنا تناقض الرؤى ، إذ لا ينجح العالم أو الكاتب فى الإنفلات من رقابة العقل ، على حين أن أهم خصائص الشعرية تكمن فى هذا الإنفلات ، ومن هنا رد المرزوقى التكلف إلى هيمنة العقل ورقابته الصارمة على الطبع [١١] .

وقد أطلق بعض علماء النفس على العوامل الأولية الاستعدادات الإبداعية ، حددها " جيلفورد " فى ثمانى نقاط هى " الحساسية للمشكلات – إعادة التنظيم أو إعادة التحديد – الطلاقة – المرونة – الأصالة – قدرات تحليلية وتأليفية – مدى التركيب فى البناء التصورى – التقييم " [١٢] .

والواقع أن هذه العناصر افترضها " جيلفورد " لتفسير الجانب العقلى من الإبداع فى ميادين العلم والاختراع ، ولكن هذه العناصر تنحصر فى إطار العوامل الأولية أو قل العوامل الثابتة التى تشبه القدرات الكامنة التى تظل بحاجة إلى عوامل أخرى تكون سببا فى تحويلها إلى عوامل فعالة .

وقد جمعت " كاترين باتريك " هذه العوامل فى المراحل الأربع التى يمر بها المبدع وهو بصدد تنفيذ عمل فنى (الاستعداد والاستقلال " والاختمار والإشراف والتنفيذ) ، وهذه المراحل " على قدر معقول من التميز [١٣] ، ولكنها تتأرجح بين العوامل الأولية الثابتة والمتغيرة المكتسبة وبخاصة مرحلة الاستعداد ، فقد تمتد دلالة " الاستعداد " وتزداد رحابة الإبداعية لتشمل جميع الاستعدادات التى أشار إليها " جيلفورد " وقد تنحصر فى القدرة على الاستجابة الفعالة ، والتفاعل المنظم مع المثير الانفعالى دائم التحول والتبدل ، وقد أولت جماعة علم النفس التكاملى قضية الإبداع الفنى اهتماماً كبيراً نخلص إلى نتائجه هنا لأهميتها فى مناقشة المحور الثانى الذى يختص بالعمل الإبداعى وملابسات تكونه ، وأهم هذه النتائج :-

أولاً : إن العمل الإبداعى يسعى إلى تحقيق إعادة التوازن والتكيف بين الأنا " المبدع " والآخر " البيئة والمجتمع " . فبمقتضى هذا التكيف يحقق الكائن مع البيئة ، أو بالأحرى مع مجال سلوكه ، كلاً ديناميا تتوازن فيه القوى ، وينخفض فيه التوتر الذى لابد أن يعانى منه الكائن عندما ينشأ تناقض بينه وبين بيئته [١٤] .

ولابد لنا من التمييز بين محاولة إعادة التكيف والاتزان بالعمل الإبداعى لدى الفنان ، وبين هذه المحاولة لدى غيره من المفكرين والفلاسفة والعلماء

الذين تصدر أعمالهم عن تفكير وتخطيط وتنظيم بوعى عقلى كامل ثم إنهم بعد ذلك يتوجهون بخطابهم إلى عقول ، فالإبداعات الفكرية العقلية من مخترعات ونظريات اجتماعية تنشأ عادة نتيجة مشكلة . تمثل التوتر . يبحث لها العالم عن حل . يمثل إعادة التكيف . فتكون المخترعات والنظريات الفكرية التى تعمل على التوازن والتكيف .

ثانياً : على الرغم من أهمية القدرات الخاصة " العوامل الثابتة أو الفطرية " عند المبدع ، فإنها تظل كامنة – كما ذكرنا– بحاجة إلى المثير الذى يجعل منها قوة فاعلة ، ويتمثل هذا المثير فى التوتر الذى ينشأ عندما يصطدم الإنسان بحدود بيئتة فلا يجد تلبية كاملة لحاجة غريزية ماسة هنا يتولد توتر ، يتحول التوتر إلى انفعال ، أى يصبح شحنة عاطفية تلون المجال الواعى فى المخ ، وتتناسب حدة الانفعال طرديا مع شدة التوتر ، ومع درجة المقاومة التى يجدها الإنسان فى بيئته ، وهذه الحدة تنتقل إلى الحافظة فتطبع عليها كما تستدعى من الذاكرة مواقف مشابهة ، ونحن نتذكر بشدة مايثيرنا وما ننفعل به بشدة " فالإنسان الذى يجد تلبية كاملة لرغائبة الغريزية بلا معاناة ، مثل هذا الإنسان لو وجد ، فإنه يكون بلا ذاكرة وتكون صفحة عقله بيضاء بلا وعى لأنه بلا تجارب " (١٥) .

وربما ترجع نشأة هذا التوتر إلى مراحل سابقة ، ولكن هذا التوتر الأَوَّلى يختلف عن المثير الانفعالى ، لأن هذا التوتر قد يكون فاعلاً فى أن يكون الشاعر شاعراً ، ولكنه لا يكفى لاستمرار الشاعرية إلا بوجود هذه التوترات المتعاقبة على مر السنين ، ومن ثم فالتوتر الأول يكون بمثابة القدرة على الاشتعال الكامنة فى كومة من الحطب ، والتوترات المتعاقبة تكون بمثابة

الشرارة التى تثير الاشتعال ، والتى بدونها تظل كومة الحطب هذه خامدة خاملة .

ولابد أن نفرق هنا أيضاً بين التوتر الفعال والتوتر غير الفعال فى عملية الإبداع ، فلابد أن يقابل هذا التوتر ذاتا لها مكونات خاصة قادرة على التفاعل مع أسباب التوتر ، تفاعلاً يشبه عملية الانصهار الذى ينتج عنه . بالإضافة إلى العوامل الأخرى . عمل فنى ذو قيمة ، " فالتوتر الذى يخلقه التناقض مع البيئة يستدعى الفعل ، وجميع الأفعال الإنسانية تتكون من كل متحرك دينامى من وثبات ، ومن مجموعة متصلة من أبنية داخلية مصغرة داخل بناء أكبر يحتويها ويشملها ويتكامل فيها الجانب الغريزى مع الجانب العقلى " [١٦] ، وأيا كان سبب نشوء هذا التوتر فإنه يتلاقى فى كثير من زواياه مع نظرية فرويد والفرويدين التى تولى الحرمان اهتماماً كبيراً فى الخلق الفنى [١٧] .

ويمكننا أن نستنبط بدهية أخرى تترتب على أهمية التوتر والانفعال فى إثارة كوامن ذات الفنان خلاصتها أن عكس ذلك هو الصحيح ، أى أنه إذا أخذ الفنان – لأمر أو لآخر – فى التكيف وإعادة التوازن مع الآخر ، فإنه يفقد ذلك علة المحافظة على دوام استمرار الشعلة فى توهجها وتألقها ، فلا عجب أن تنطفىء جذوة الإبداع وتبقى الكوامن كامنة لفقدها ذلك المثير ، وهذه النتيجة على وجه التحديد ستفيد كثيرا فى تحليل وتعليل بعض الظواهر الأدبية قديما وحديثا .

ثالثاً : نستطيع أن نحدد العنصر الثالث فى عملية الإبداع . والإبداع الشعرى أحد أنواعه . فى " العوامل العقلية " فلابد أن يتمتع المبدع بقدرات عقلية يمكن أن تحدد فى أمرين " الذكاء – الذاكرة " فمن الصفات الجوهرية فى

المبدع " أن يكون قادراً على التخطيط والاستبصار لعمله ، وهو قادر على أن يحافظ على اتزانه كما أنه دائم الانهماك فى موضوعه ، ومما يميز المبدع أساسا أنه قادر على مواصلة الاتجاه من أجل تحقيق الهدف ، والاتجاهات متعددة ، خيالية ، ومنطقية وتاريخية ، وجسمية ووجدانية ، وعلى المبدع أن يواصل تنمية كل اتجاه من هذه الاتجاهات ، وأن يحافظ على تماسكه ، سواء فى داخله هو شخصياً ، أو فى أداء العمل نفسه " (١٨) ، ولا بد أن نشير هنا إلى أن القدرات العقلية تتفاوت من عمل إبداعى إلى آخر .

ولاشك أن هذه القدرات العقلية تتدخل تدخلاً مباشراً قوياً فى تفاوت الأعمال الشعرية وتعد أساساً جوهرياً لأن يكون هذا الشاعر عبقرياً فذاً متميزاً ، وغيره ممن لا تنقصهم الموهبة أو المثيرات الانفعالية الناجمة عن حالة التوتر ليسوا كذلك ، وقد تنبه غير واحد من علماء النفس المعاصرين إلى أهمية دور الذاكرة بوصفها قدرة عقلية تؤدى إلى هذا التمايز بين الشعراء لأنها جذر العبقرية المبدعة ، " فهى تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التى تسمى الإلهام باللحظات الماضية التى حملت إليه انطباعات مماثلة ، وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر فى اللحظة من أن يخلق تأليفا عبر الزمن ، قوامه أنغام الانطباعات متماثلة ، تلقاها الشاعر فى أوقات متباينة ووصل بينها فى تشبيه يحتويها جمعيا متعاصرة ، إن أهم ما يميز شاعراً عن سائر الشعراء نوع ذاكرته والطريقة التى يستخدمها بها " (١٩) ، فالذكاء والذاكرة قوام العوامل العقلية فى عملية الإبداع ، وتلك القدرات العقلية تعد من العوامل الأولية الثابتة التى تنظم حالات الإبداع جميعها لدى المبدع الواحد ، ومن ثم فهى تختلف عن ذلك العامل الموقوت المتمثل فى حالة التوتر الجزئى الذى يثير الانفعال الخلاق .

رابعاً : يمثل " الإطار " العنصر الرابع من العناصر المكونة للعمل الفنى ، ويتمثل فى الثقافات والخبرات العقلية والوجدانية التى تتكون فى ذات المبدع ، وهذا الأساس لا يتولد فجأه تاماً مكتملاً ، بل يتحقق بوصفه نتيجة عملية ارتقائية وخبرات متوالية، مروراً بثلاثة مستويات من الارتقاء : "المستوى الأول : ويشار به إلى التنشئة الاجتماعية والاحتضان والتمييز والتعلم، والمحاولات فى مجال أو أكثر من مجالات الإبداع ، ويشار بالمستوى الثانى إلى انعطاف المبدع إلى جنس معين من الأجناس الإبداعية ، يحاول فيه محاولات جادة ، وقد ينتقل بينه وبين أكثر من جنس إلى أن يستقر على جنس أساسى يعرف به ، فيزداد تعلقاً ويزداد له تجويداً ، أما المستوى الثالث فهو مستوى الأداء والتنفيذ لعمل من الأعمال الإبداعية " (٢٠) .

ولكن مسألة الإطار مهما وصفت بأنها مرحلة منفصلة ، فهى لا تقنع بالاستقلال التام عن غيرها من المراحل ، أو عن حاجتها إلى تدخل عوامل أخرى ، وفى ضوء علم الطباع يتبين لنا أن التوجه إلى إطار معرفى . مثلاً . وترك آخر لا يأتى بمجرد الصدفة ، وإنما يرجع إلى أبعاد قد لا يكون بعضها معروفاً بصورة واضحة جلية ، ولكن عدم معرفتها لا ينفى إمكان وجودها ، وتتحكم فى التوجه نحو أشكال فنية بعينها ، أو أساليب التعبير فى الشكل الفنى الواحد ، وقد يمكن تفسيرها أو إلقاء مزيد من الأضواء عليها بتحليل هذه التوجهات والاختيارات .

فلابد إذن من وجود عوامل أخرى تتدخل فى هذا الاختيار الذى لا ينبثق عن اختيار عقلى محض دائماً ، لذلك يرى " لوسن " أن هناك شيئا أخر غير البيئة والأطر المختلفة هو الذى جعل (كانت) و(بيرون) من بين جميع

الناس قرأ ما قرأه ، وتأثراً بما تاثراً به ، وجعلهما يحيلان هذا التأثر على نحو ما أحالاه ، بل يذهب " لوسن " . مؤلف كتاب علم الطباع . إلى أبعد من ذلك فيتساءل : ألا يمكن تفسير هذه القراءات نفسها بأن صاحبها قد تخيرها تخيراً وآثرها من تلقاء نفسه وفقا لطبعه ، إن المرء يسعى إلى ما يجب ، وإنه لشاعر أو فيلسوف من قبل أن يعرف أنه كذلك ، ما نقلده فى الآخرين هو ما نفهمه ، والصدفة ملاقاة بقدر ما هى مواتاة " [٢١] ، ينسحب هذا الحكم على جميع المؤثرات الخارجية على الشاعر بعد انقضاء فترة تكون اللاشعور فى طفولته ، بما فيها من مؤثرات اجتماعية ووجدانية وثقافية ، لأن الرجوع إنما يكون إلى الطباع أو الأسطورة الخاصة بكل شاعر فى محاولة تفسير علل هذا التوجه نحو إطار معين ، يؤخذ فى الاعتبار أيضا فهم درجة الاستجابة أو التنافر مع نظم معينة ومثيرات وجدانية بعينها .

وقبل أن نتعرض إلى نظرة النقد العربى القديم إلى عملية الإبداع نستخلص من هذا العرض الموجز لأهم نتائج الأبحاث النفسية حقيقة نضعها فى اعتبارنا خلاصتها أنه من الممكن تقسيم العوامل الإبداعية إلى عوامل ثابتة وعوامل متغيرة .

١-تتحدد العوامل الثابتة فى الاستعداد الفطرى - مهما تكن ظروف تكونه وملابساته - وحالة التوتر الأولى أو الحرمان - التى تنشأ عنها ملكة الإبداع عند الشاعر ، وقد يتشابك الأمران معا ويتمازجان فيما يمكن أن نسميه " الموهبة " أو العوامل الأولية .

٢-أما العوامل المتغيرة فتتمثل فى الإطار وما يطرأ عليه من مستويات الارتقاء التى أشرنا إليها ، والتوترات الجزئية التى تثير كوامن الانفعال ، والذكاء بما

يطرأ عليه من خبرات مكتسبة وقدرات شخصية نتيجة تفاعله مع الإطار الثقافى والمعرفى . ومن الممكن أن نسمى هذه العوامل بالعوامل المكتسبة .

ولعل القدرة على صهر هذه العوامل جميعها حتى تصبح كلاً واحداً لا يشعر المتلقى بانفصال حيالها ، والقدرة على الإفادة منها جميعا بنسبها المتفاوتة ، من وراء تجربة المبدع وحذقه وإبداعه للأعمال الفريدة المتميزة .

وهنا تتلاقى فكرة التوجة نحو الإطار . الثقافى أو الشعرى . بناء على الطباع مع فكرة الأسطورة التى تفترض : أن لكل إنسان أسطورته التى تسهم بشكل أو بآخر فى توجهاته وتفسر العديد من سلوكياته ، وهذا التلاقى أشبه بتلاقى الجزء مع الكُلِّ ، فالطباع التى تحكم الفنان بشتى أشكالها ومؤثراتها ثم تأثيراتها : كُلٌّ ، والأسطورة التى تعد " هيئة معينة أو كيفية خاصة للذهن فى تلقى ما يقع على الحواس " جزء من هذا الكل [٢٢] .

وبناء على تلك الخصوصية التى تنشأ من ذاتية الطباع أو الأسطورة يكون التفاوت فى الاستجابة للمثيرات الانفعالية ، الذى ينشأ عنه تفاوت فى النبوغ فى موضوعات وأغراض شعرية من شاعر إلى آخر ، ذلك الذى عبر عنه ابن قتيبة من قبل بقوله : " والشعراء أيضاً فى الطبع مختلفون " ، ثم أشار إلى أن منهم من يسهل عليه الهجاء ومنهم من ينبغ فى المديح ... وما إلى ذلك .

وليس هناك شك فى أن عملية الإبداع الشعرى من أبرز ما اختلف حوله النقاد ، وربما يرجع ذلك الاختلاف إلى التفاوت بينهم فى تحديد مفهوم

الشعر ، ويتعلق أيضاً بدور العقل أو الفكر فى عملية الإبداع ، فتداخل العقل ينفى أن يكون هذا الإبداع إلهاماً خالصاً أو وحياً مطلقاً ، ليس للشاعر فيه سوى أن يتلقى ما يوحى إليه وينقله إلى جمهوره ، ولذلك فإننا – بإزاء قضية الطبع والتكلف فى الشعر – ينبغى أن نقف على تصور واضح لمقدار تدخل العقل ، فهو عامل يتداخل مع مناشىء التكلف . كما رأينا فى الافتقاد إلى العوامل الأولية عند العلماء وتوجههم توجهاً عقلياً فكرياً نحو صناعة الشعر ، وكما سنرى فى مناشىء أخرى بعد قليل . ولذلك يعول عليه فى محاولة التفريق بين الشعر المطبوع والشعر المتكلف ، وهو بالتالى يأخذ بأيدينا إلى تحديد منشأ التكلف فى عملية الإبداع الشعرى ، كما أنه يفيد كثيراً فى تعليل أسباب التكلف وفى تحليل بعض الظواهر الأدبية .

ولقد وقف النقاد العرب القدماء موقفين متضاربين أشد التضارب فى توضيح دور عنصر الفكر فى عملية الإبداع ، لقد سمح بعض النقاد العرب القدماء لتدخل العقل إلى حد لا يسمح معه لتدخل شئ آخر ، فابن طباطبا فى توضيحه كيفية بناء العمل الشعرى يحدد تلك الخطوات العقلية الإرادية التى تنتفى عنها آثار العوامل الفطرية والنفسية [٢٣] ، وإذا كان ابن طباطبا قد قسم عملية الإبداع فى مرحلتين : التفكير ومرحلة الصياغة فإن ذلك التقسيم لا يغير من إعلائه العقل وهيمنته على المرحلتين معاً لينأى بعملية الإبداع عن الطبع [٢٤] .

ولم يتجاوز قدامة بن جعفر هذه النظرة التى تعلى من قدر العقل وتجعل الشعر عملاً عقلياً لا يستدعى قدرات خاصة تميز الشاعر عن غيره ، فهو لا يختلف عن النساج والصائغ [٢٥] ، وبذلك يصبح الشعر ممكنا لمن أراد .

ولعل انتماء ابن طباطبا وقدامة إلى المنطق وعلوم الفلسفة كان أوثق من انتمائهما إلى الشعر والفن ، لذلك لم تتجاوز آراؤهما وضع الشعر موضع القضية المنطقية التى ينتجها العقل ويتلقاها العقل بالتحليل والمناقشة ، وذلك نأى بأقوالهما عن روح الفن والإبداع ومن ثم كانت المعضلة فى محاولة قدامة إقامة علم للشعر تكمن فى تطبيقاته " لقد أراد أن يميز نقد الشعر عن غيره من المعارف ، ولكنه أفلح فى تمييزه فحسب ، عن العلوم اللغوية التقليدية وعن السياسة والأخلاق ، ولم يفلح – وهذا هو المهم – فى تمييز النقد عن المنطق، ولذلك حاول أن يطبق قواعد المنطق على الشعر فى تقسيم العناصر المكونة لمادة الشعر وفى تحديد العلاقات بين هذه العناصر، وفى المعايير التى تحدد جودة كل عنصر من هذه العناصر ، من حيث هى فى ذاتها ومن حيث علاقتها بغيرها " (٢٦) .

ولمثل هذه المفاهيم أصول فى الفلسفة اليونانية القديمة ، ويكفى أن نشير هنا إلى قول أرسطو " ينبغى للشاعر سواء أكان الموضوع الذى يتناوله قديما أو مبتدعاً ، أن يبدأ بتخطيط عام له ، ثم يفصل قطعه ويمد أطرافه " (٢٧) .

فروح العقل والمنطق التى هيمنت على مفاهيم ابن طباطبا وقدامة هى التى تظل عبارة أرسطو التى أغفلت عناصر الإبداع جميعها إلا ما تعلق بدور العقل منها ، وبمثل هذه الحدة كان رأى من تعصبوا لعوامل غير عقلية متمثلة فى الوحى والإلهام ، إلى حد يكاد يلغى دور العقل تماماً فى عملية الإبداع ، ولهذا المفهوم أصوله فى الفلسفة اليونانية القديمة أيضا ولكن فى مرحلة سابقة على سيطرة المنطق الأرسطى ، يقول أفلاطون على لسان سقراط فى محاورة (أيون) " إن ربة الشعر نفسها تلهم الناس أولاً ومن هؤلاء الأشخاص الملهمين

تتعلق سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين يتلقون الإلهام ، ذلك لأن كل الشعراء المجيدين سواء كانوا من شعراء الملاحم أو من الشعراء الغنائيين لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن ، ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون ، وكما أن راقصات (كوريبانت) حين يرقصن إنما يرقصن وهن فى غير وعيهن ، كذلك الشعراء الغنائيون لا يملكون وعيهم وهم ينشئون أغانيهم الجميلة ، بل تسيطر عليهم الموسيقى والوزن فيوحى إليهم وينجذبون " [٢٨] .

وقد يتلاقى هذا المفهوم فى بعض جوانبه مع مفهوم العرب قديماً إذ أرجعوا عملية الإبداع الشعرى إلى الاتصال بالجن والشياطين ، ففى المفهومين معا يتلقى الشاعر الإبداع الشعرى من قوة خارجية ولا فرق بين أن تكون ربة الشعر أو الجن .

وقد ظهر تلاقٍ لهذه المفاهيم فى النقد العربى القديم عند الجاحظ ، ولكن منطلقاته تختلف اختلافاً جوهرياً عنها ، لربطة بين هذا المفهوم والشعراء العرب على وجه التحديد " وكل شىء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام ورجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعير أو عند المقارعة أو عند المناقلة أو عند صراخ أو فى حرب فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذى إليه يقصد فتأتيه المعانى أرسالا وتنثال عليه الألفاظ انثيالا " [٢٩] .

ومهما تكن الدوافع التى مهدت للجاحظ الوقوف على هذا الرأى فإنها لا تبرر خلطه فى مفهوم الطبع الذى تدل عليه كلمة إلهام فى هذا النص ، والتى يشتم منها رأيا فى أن الشعر المطبوع لا يكون فيه معاناة أو إجالة فكر وإنما

هو إلهام خالص عند هؤلاء العرب ، وذلك الرأى الذى لا يختلف فى جوهره عما أسلفنا الإشارة إليه من آراء تحد من إسهام العقل فى عملية الإبداع .

ولقد أخذ هذا الرأى طريقه إلى التأمل على يد (وليم وورد زورث) الذى أعلى من قيمة الفيض التلقائى (الإلهام) ، ولكنه لم ينف دور العقل نفياً مطلقاً إذ يقول : " إن الشعر فيض تلقائى لمشاعر قوية ، يتخذ أصوله من عاطفة تستذكر فى هدوء ، ويتأمل الشاعر تلك العاطفة بنوع من الانفعال حتى يتلاشى الهدوء تدريجياً ، وتتولد بالتدريج عاطفة صِنْوٌ لتلك التى كانت قبل التأمل ، وهذه العاطفة الثانية هى نفسها ماثلة فى الذهن ، وفى هذه الحالة يبدأ النظم متوالياً ، وفى حال مشابهة لها ، لكن مهما يكن نوع العاطفة ودرجتها فإن المسرات المتنوعة الناشئة من عدة أسباب تعدلها ، حتى إن الذهن إذ يضيف أية مشاعر ، ويكون وصفه لها إراديا ، إنما يكون على الجملة فى حال ابتهاج وسرور " (٣٠) .

ومهما يكن من أمر التضارب بين العاطفة والعقل فى عوامل الإبداع فالذى يجب أن نسجله هو إغفال النقد الأدبى القديم عند العرب هذه الجزئية ، وبخاصة عند هؤلاء النقاد المنظرين للشعر من أمثال ابن طباطبا وقدامة بن جعفر ، ولا نكاد نستثنى من عداهم من النقاد القدماء سوى ابن قتيبة الذى أولى عنصر الدافع اهتماماً خاصاً بجعله عاملاً جوهرياً فى مقومات الإبداع عند الشعراء ، وإذا كانت معالجته قد اعتراها بعض الاضطراب فإنما يحسب له السبق فى التنبه لهذا العنصر ، وتتمثل معالجة ابن قتيبة فى تعرضه المباشر لقضية الطبع والتكلف التى قدم فيها لبعض أخبار الشعراء بقوله " وللشعر دواع

تحث البطئ وتبعث المتكلف منها الطمع ومنها الشوق ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب " [٣١] .

وعلى الرغم من سبق ابن قتيبة إلى التنبه لأهمية الدوافع فإنا نجده قد تعرض لحملة عنيفة من الدكتور محمد مندور فى تعليقه على عبارة ابن قتيبة السابقة بقوله :

" فأما أن الشعر إذا توفرت دواعيه أو ملابساته جاء مطبوعاً فقول يبدو ظاهر الصحة وإن لم يكن ثمة تلازم حتمى بين الأمرين ، وهذا على فرض أن ابن قتيبة قد فهم معنى التكلف والطبع ، وهو لم يفعل " [٣٢] ، ومع تسليمنا بأنه لا تلازم البتة بين الطبع والدواعى (الدوافع) فالحقيقة أن ابن قتيبة لم يذكر هذا ، ولا يشير نصه إلى هذا المضمون ، فقد اقتصرت إشارته إلى أن للشعر دوافع تحث البطىء وتبعث المتكلف .

ثم يعلق د . مندور بتوضيح ما فى النص من خلط بالتعرض لقضية الخلق الأدبى ومراحله ، مؤكداً أن الشراب والطرب والغضب " وكافة المشاعر والانفعالات لا تخلق شعراً ساعة احتدامها ، فالانفعال القوى يعقد اللسان ويشل التفكير ، ويشغلنا عما عداه ، فالشاعر لا يقول الشعر إلا بعد أن يصحو من الشراب ، ويهدأ بعد الغضب ، إذ تصفو عندئذ قريحته ويستطيع الخلق وقد استقرت انفعالاته رواسب عقلية محتفظة بحرارة الشعور كامنة ، إذن فهو لا يقول إلا عن روية " [٣٣] ، ولسنا ننكر ذلك الرأى ولا نحط من قدره ، والذى يجب أن نؤكده هو أن المأخذ الذى توهمنا به العبارة ينحصر فى قوله " ساعة احتدامها " وهذه العبارة لم ترد بلفظها أو بمعناها فى نص ابن قتيبة ، كما أن ابن قتيبة فى ذكره الدوافع لم يقطع بأن هذه الدوافع تكفى عاملا فريدا لعملية

الخلق الفنى فى الشعر بل جاءت عبارته لتولى أهمية خاصة للدوافع دون إشارة إلى إمكان الاقتصار عليها ذلك الذى حمله د. مندور لعبارة ابن قتيبة.

ثم لننظر بعد ذلك فى الأمثلة التى تضمنتها أخبار ابن قتيبة عن الدوافع ومنها " قيل للحطيئة أى الناس أشعر ؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حية ، فقال : هذا إذا طمع ، وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبى يعقوب الخريمى : مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد – يعنى كاتب البرامكة – أشعر من مراثيك فيه وأجود ، فقال : كنا يومئذ نعمل على الرجاء ونحن نعمل اليوم على الوفاء وبينهما بون بعيد ، وهذه عندى قصة الكميت فى مدحه بنى أمية وآل أبى طالب ، فإنه كان يتشيع وينحرف عن بنى أمية بالرأى والهوى ، وشعره فى بنى أمية أجود منه فى الطالبيين ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة ، وقال عبد الملك بن مروان لأرطأه بن سهية : هل تقول الآن شعرا ؟ فقال كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب ، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه " [٣٤] ، وإذا أمعنا النظر فى الأمثلة والأخبار التى ذكرها ابن قتيبة بدا لنا جلياً أنه لم يقصد (ساعة احتدامها) التى أقحمت على نصه ، وتبين لنا أيضاً ذلك السبق الذى ينبغى أن يسجل لابن قتيبة عن أهمية الدافع الذى لايكفى لخلق عمل إبداعى ولكن فى الوقت ذاته لا يمكن خلق العمل الإبداعى الجيد بدونه ، فإذا تأملنا فى قول الحطيئة مشيراً إلى لسانه : " هذا إذا طمع " فسنجد أن الدافع هو الطمع ، وأن المكونات الأولية الثابتة فى الشاعر إنما تستجيب لهذا الدافع ربما دون غيره ، وربما أكثر من استجابتها لغيره ، ولنتأمل ذلك الحوار الذى دار بين أحمد بن يوسف الكاتب وأبى يعقوب الخريمى فسنجد أن فتور الدافع أدى إلى

ضعف الشعر ، ولم تفد الشاعر أدوات الفن وإعمال الفكر شيئاً يوارى ضعف بواعثه .

أما إجابة أرطأة بن سهية لعبد الملك بن مروان " كيف أقول الشعر وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب " فما أوثق صلتها بنتائج الأبحاث النفسية الحديثة ، وقد ذكرنا منها من قبل : " فالإنسان الذى يجد تلبية كاملة لرغائبة الغريزية بلا معاناة ، مثل هذا الإنسان . لو وجد فإنه . يكون بلا ذاكرة وتكون صفحة عقلة بيضاء بلا وعى لأنه بلا تجارب " (٣٥) .

نخلص من هذا بأن معالجة ابن قتيبة على الرغم مما يعتريها من الخلط والاضطراب فى تحديد بعض المفاهيم المتعلقة بقضية الطبع والتكلف فإنها تلقى الضوء على جانب جوهرى فى عملية الإبداع ربما لم يتنبه له من النقاد العرب القدماء بعده إلا حازم القرطاجنى .

لقد أشار حازم القرطاجنى إلى ملاحظات تعد أهم ما أنتجه الفكر العربى فى تحليل عملية الإبداع ، إذ نفذ إلى عوامل الإبداع وقسمها إلى عوامل خارجية وعوامل داخلية ، فأما العوامل الخارجية فتتحدد فى أمور ثلاثة :

١-**المهيئات** : ويقصد بها العوامل البيئية والاجتماعية التى لا ينكر إسهامها فى صقل الاستعداد الفطرى .

٢-**الأدوات** : وتضم مخزون الذاكرة الواعية من اللغة وعلومها إلى جانب العلوم العقلية التى تعمق رؤية الشاعر للأشياء .

٣-**البواعث** : وهى الدوافع التى تثير كوامن النفس وقسمها إلى الأطراب (عوامل الحنين) والآمال (كالاستشراف إلى العطاء).

أما العوامل الداخلية فتتمثل فى القدرات الخاصة عند الشاعر وهى :

١. **القوة الحافظة** : وما يتبعها من القدرة على الاسترجاع والاستدعاء واكتشاف العلاقات ، وعقد العلاقات الجديدة المبتكرة .

٢. **القوة المائزة** : وتعين الشاعر على التمييز بين ما يلائم الموضوع وما لا يلائمه من الألفاظ والتراكيب والدلالات .

٣. **القوة الصانعة** : وتتولى عملية الصياغة اللغوية بما فيها ترابط المعانى والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية .

ثم يطلق على اجتماع هذه العوامل فى الشاعر " الطبع الجيد " [٣٦] ، وبذلك يصل إلى ربط عوامل الإبداع الفنى بالطبع ، مما يشير . إشارة مبدئية . إلى منشأ التكلف تأسيساً على غياب بعض هذه العوامل ، فيكون التكلف راجعاً إلى عدم وجود أحد العوامل الخارجية أو الداخلية ، وينبغى أن نسجل تحفظاً على وضع البواعث ضمن العوامل الخارجية ؛ لأنه قد يكون الباعث استحضاراً ذاتياً من الشاعر وليس حضوراً لباعث خارج عن ذاته .

ومهما يكن من أمر إغفال بعض جوانب عملية الإبداع فإن ذلك لا يقف حائلاً دون إتمام الحديث عن هذه الجوانب ، لأننا نستطيع أن نتلمس الخطوات التى تسير وفقها هذه العملية المعقدة مستعينين فى ذلك بمعطيات العلوم الحديثة فى النقد الأدبى وعلم النفس ، ولا شك أن الخبرة الذاتية بعملية

الخلق الفنى فى الشعر تعين على ذلك ، وإن كنا . فى الوقت نفسه . لا نطمح إلى وضع نتائج صارمة غير قابلة لأنْ يشذ عنها بعض العمليات الإبداعية ، ومع هذا فإن ما نسجله هنا . وفق هذه المعطيات . يندرج فيه الغالب الأعم من عملية الخلق الشعرى ، لأن عوامل الخلق الشعرى جميعها تتماس وتتداخل وتتمازج فى كلٍّ معقد أشد التعقيد أثناء عملية الإبداع ، لذلك نقتصر فى هذا التصور على البداية من المثير الانفعالى أو التوتر الطارىء حتى نصل إلى نهاية التجربة الإبداعية .

إن الشعر ميلاد جديد والقصيدة مولود جديد ، تتمتع بالعديد من خصائص المولود ، وما الاستعدادات الفطرية (الأولية) عند الشاعر سوى شكل من أشكال القدرة الكامنة فى الإنسان (الذكر والأنثى) على الإنجاب ، بيد أن هذه القدرة غير قادرة على فعل الإنجاب آن كمونها ، إذ لابد لها من حدث الإخصاب ، وما يستلزمه من مقدمات ، وما المثير الانفعالى فى عملية الخلق الشعرى سوى ضرب من أضرب الهزة الشبقية التى تُسْلِمُ إلى خطوة الإخصاب ، إذا ما توفرت له ملابساته الخاصة ، من إندماج واستسلام للانفعال المثير واستعداد للتمثل ، لتؤدى مراكز القدرة الإنسانية فعلها فى عملية الإخصاب ، ولتؤدى مراكز القدرة الإبداعية فعلها فى عملية الاستدعاء والخلق ، وقل ما شئت فى العوامل العديدة المتشابكة المعقدة التى يحدث فيها حدث الإخصاب ، وقل ما شئت فى عوامل الخلق الشعرى أيضاً وملابساته المعقدة كذلك .

ينبثق عن هذه الملابسات فى حالة الإخصاب خلق جديد ، هو بذرة الإنسان المخصبة ، ولكنها ليس لها خصائص الإنسان الكاملة ولا شكله

المتناسق إنه وجود القصيدة . فى عملية الخلق الشعرى . المخاتل الذى يظل فى طور التخلق فترة تطول أو تقصر ، هى فى المولود (الإنسان) فترة الجنينية المحددة ، وفى المولود (القصيدة) فترة الاختمار غير المحددة .

إن هذا الوجود المخاتل المراوغ غير محدد الملامح يولد فى نفس الشاعر إثر مثير انفعالى (دافع) ، ولا يتحول هذا الوجود إلى كيان لغوى إلا بعد فترة الاختمار وفيها يكون إعمال العقل الذى يتم بشكل تلقائى ، فيكون للذكاء عمله فى خلق علاقات بين الأشياء وإدراك علاقات قائمة ، ويكون للذاكرة فعلها فى الاستدعاء الذى هو قوام وجود النص على مستوى اللغة .

وفى أثناء ذلك يتحول المثير الانفعالى (الدافع) إلى دافع فعال خلاق ، ويكون إعمال العقل بمثابة ضفتى النهر التى توجه ذلك الفيضان المتدفق من الاستجابة للانفعال الذى تذكيه الذاكرة وتَغذّيه بمعطيات الأطر المختلفة ، ومن ثم يشرع الشاعر فى عملية تخليق جديد للغة يتمثل فى النص .

ولا معنى لأن ننكر عمل الذات الناقدة فى هذه الفترة إذ يناط بها وضع لفظة مكان أخرى ، أو تقديم لفظة على أخرى أو حذف أو ذكر أو تأكيد أو سؤال أو ما إلى ذلك من التراكيب اللغوية ، وذلك العمل هو الذى يمكن أن يطلق عليه " الصياغة " أو " التجويد الفنى " ، وينبغى أن ننبه إلى أن القيام بهذا العمل يكون دائماً بعد الوجود الأولى للقصيدة ، وقد يتزامن بعضه مع فترة الاختمار .

وينبغى أن نؤكد على أن هذا العمل لا يغير من جوهر المنتج الإبداعى (المولود) شيئاً ، إذ يقتصر أقصى إسهام له فى التجربة على نقل

هذه التجربة بحرارتها ونبضها ، وليست عملية التبديل والتغيير والحذف والذكر مجرد زينة وحلية ، وإنما هى أصل جوهرى فى تخليق العمل الإبداعى ؛ لأن الشاعر إنما يلجأ إليها لأن الصياغة الموجودة . الذى تتعرض لهذا التغيير . لا تفى بما انطوت عليه نفسه . فكراً ووجداناً . عندما ينظر فى ثنايا عمله نظرة ناقدة ، ومن ثم ، فمحاولات التغيير هذه إنما هى محاولات لصياغة الانفعال بأقصى درجات تمثله .

وقد لا يولد هذا الوجود الأولى ولادة طبيعية ، أى لاينتج عن استجابة وتفاعل مع مثير انفعالى حقيقى ، فيتولد نتيجه توجُّه الشاعر نحو تمثُّل حالة انفعالية باستحضار دافع ، وقد يوفق فى هذا التمثل وذلك الاستحضار إلى حد تصبح نفسه – أولاً – وكأنها فى حالة انفعالية صادقة ، لا تعوزها حرارة الشعور ، ثم يوفق – ثانياً – فى صياغتها دون أن يعتريها أى أثر لفقدان صدق التوتر الحقيقى ، وبتوفر الشرطين يبلغ درجة عالية من الجودة الفنية .

فى مثل هذه الحال لا ينقص الشاعر توفر الاستعدادات الفطرية كما لا ينقصه التمكن من مقومات اللغة والوعى بإمكانياتها (التراكيب والدلالات) ، إضافة إلى مالديه من قدرة على التمثل والاستحضار والتخيل والاستدعاء والتأليف والتخييل ، تلك القدرات قد تحقق للعمل قدراً من الجودة ، ولكن يبقى التساؤل حول ما إذا كان الشعر هنا مطبوعاً أو متكلفاً ؟

ربما يكون ذلك هو أعسر المعضلات التى يمكن أن تجابهنا هنا فى التمييز بين المطبوع والمتكلف ، يرجع هذا العسر إلى تداخل هذه الثنائية فى ثنائية أخرى هى الجيد والردىء ، فهل الجيد – مطلقاً – مطبوع ، والردىء – مطلقاً – متكلف ؟ وهل عكس ذلك من الممكن أن يكون صحيحاً ؟

لقد أجاب الدكتور عبد الواحد علام على هذا التساؤل إجابة حاسمة بقوله : " فالتكلف فى حد ذاته مما يشين الأدب ويزرى بقيمته ويحط من قدره " [٣٧] ، وبذلك يمكننا القول بأن التكلف مطلقاً ردىء ، ولكن هذا النوع الثانى لا يدخل فى نطاق التكلف ، فقد توفرت له عوامل عديدة من عوامل الطبع ، بل ربما لم يفتقد منها إلا المثير الانفعالى الحقيقى ، وبذلك يظل معيار الجودة والرداءة متعلقاً بمدى حذق الشاعر وقدرته على الاستدعاء والتمثل .

إن الشاعر فى مثل هذه النوع على واع بقضاياه جميعها ، ولكننا نرى – مع ذلك – أن هذا النوع من الشعر لا تنقصه الجودة والإحكام ، وإنما مكمن استجادته فى إثارة العقل الناجمة عن التأليف بحذق بين عناصر متعددة ، وأكثر وجود هذا الشعر فى مقاطع المديح ، فإذا تأملنا على سبيل المثال بيتى المتنبى فى مدح سيف الدولة :

وقفت وما فى الموت شك لواقف كأنك فى جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

فإن جوهر الاستجادة فيهما يرجع إلى الإحكام والقدرة على التصوير والتخييل ، يصدر الشاعر فى ذلك كله عن وعى وحذق ، فقد نقد سيف الدولة البيتين ورأى أنه استدرك على المتنبى إذ رأى ترتيباً مغايراً للبيتين بإعادة ترتيب الأعجاز والصدور فيكونا :

وقفت وما فى الموت شك لواقف ووجهك وضاح وثغرك باسم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة كأنك فى جفن الردى وهو نائم

فكان رد المتنبى أن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك ، لأن البزاز يعرف جملته ، والحائك يعرف جملته وتفصيله ، ثم أخذ يبرر صياغته بقوله : " وأنا لما ذكرت الموت فى أول البيت أتبعته بذكر الردى ليجانسه ، ولما كان وجه المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوساً ، وعينه باكية " ، قلت : " ووجهك وضاح وثغرك باسم " ، " لأجمع الأضداد فى المعنى " (٣٨) .

إذا استعصت محاولة التحديد الصارم فى دخول مثل هذا النوع من الشعر فى المطبوع أو المتكلف ، فباستحضار المفهوم الرحب للطبع الذى أشرنا إليه فى الفصل السابق ، يمكننا القول بأن هؤلاء الشعراء طبعوا على الإحكام ، أو صار الإحكام كالطبع بالنسبة لهم ، فهؤلاء الشعراء لاتنقصهم الاستعدادات الفطرية . التى هى قوام الطبع . وبالتالى الشعر ليس وليد العقل الخالص بصورة مطلقة ، إذ لو كان كذلك لكان مثله ممكناً لمن تمكن منن الأدوات المكتسبة ولم تتوفر له الاستعدادات الفطرية شأن العلماء ، ولكن ذلك لم يكن بحال ، وهذا من أهم أسباب المباعدة بين هذا النوع من الشعر والتكلف .

إن تدخل العقل هنا يكون بصورة أكبر ، إذ يهيمن على العملية الإبداعية مرتين : حين يعين نفس الشاعر على تمثل حالة انفعالية وتوليد خاطر . مرة . وحين يلعب دوره المنوط به فى التجويد الفنى بعد تولد الخاطر وتمثل الانفعال مرة ثانية .

وأمر الطبع والتكلف هنا مرهون بمدى حذق الشاعر وقدرته الفنية التى من الممكن ألا يظهر معها افتقاد لأسباب التوتر الطارئ الحقيقى .

والناقد لا يهمه . بالدرجة الأولى . البحث وراء تاريخ الشاعر ومناسبة القصيدة ودوافع الشاعر ، بمقدار ما يهمه تلمس الظواهر الفنية وسمات الصياغة ، ودورها فى إبداع الدلالة ، لأن هذا اللون الأخير من الشعر قد لا يفتقد مظاهر التجويد الفنى ، ولا تظهر عليه سمات التكلف ومن ثم فلا معنى للبحث وراء النص مادامت صنعته قد تمت بحذق ومهارة فنية ، ولذلك كان رأى ابن رشيق " ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعاً فى غاية الجودة ثم وقع فى معناه بيت مصنوع فى نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل كان المصنوع أفضلهما "[٣٩] ، ومن هنا كانت كلمة حازم القرطاجنى بأن الطبع يحتاج بدوره إلى تمحيص فأخذ على المبدع " ظنه أنه لايحتاج فى الشعر إلى أكثر من الطبع ، وبنيته على أن كل كلام مقفى موزون شعر ، جهالة منه أن الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن ، فهى تستجيد الغثّ وتستغث الجيد من الكلام ما لم تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية ، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن "[٤٠] ، وإذا كنا نؤيد ما ذهب إليه حازم من حاجة الطباع إلى المعرفة والثقافة فإننا لانقصر هذه المعرفة على قوانين البلاغة كما فعل .

وقد يتعجل الشاعر توليد الخاطر ، وقد لا يكون من الدربة والمران بحيث يستطيع الدخول فى حالة التمثل التى أشرنا إليها ، فيأتى التوليد بمثابة الابتسار الذى يظل معه العمل يعانى العجز ونقص التكوين والفجاجة ، ويصدق ذلك مع المثير الحقيقى والمفتعل ، وفى هذه الحالة ، غالباً لا يتمكن الشاعر من الصبر والتؤدة فترة الاختمار ، فالغالب أن يكون أكثر تعجلاً فى صهر العناصر المختلفة قبل صياغتها وهنا يكمن أحد مناشىء التكلف فكما أن العمل الجيد يتحقق بتضافر العوامل الإبداعية المختلفة وانسجامها فى كلٍّ

مكثف ، فإن العمل المتكلف ينتج عن تهتك الأواصر بين هذه العوامل مضافاً إليها فى كثير من الأحيان ضعف العوامل الأولية الثابتة .

ومن ثم يمكن التفريق بين نوعين من الشعراء فى ضوء مناشىء التكلف ، أو قل بين نوعين من التكلف عند الشعراء ، أحدهما ذلك النوع الذى يمثل التكلف بالنسبة له سمة أساسية لصيقة بإنتاجة ، وذلك هو النوع الأول الذى أشرنا إليه من قبل وهو أظهر ما يكون فى شعر العلماء .

أما النوع الآخر من التكلف وهو ما يمكن أن نطلق عليه التكلف الطارىء لأنه ليس سمة لصيقة بشعر الشاعر ، فيمكن أن نتلمسه فى التفاوت بين قصائد الشاعر أو بين الأبيات فى القصيدة الواحدة ، حين تقعد بالشاعر بعض المقومات أو يندفع نحو الإنشاء دون تمكن من التمثل والاستدعاء أو لغير ذلك من الأسباب التى يرجع أكثرها إلى البعد النفسى ، ولنلاحظ تلك الاختلافات بين ثلاثة نصوص من المراثى فى شعرنا القديم يستهل إحدهما ابن الرومى بقوله :

بكاؤكما يشفى وإن كان لايجدى فجودا فقد أودى نظيركما عندى

ويقول أبو تمام فى مستهل الثانية :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

ويقول المتنبى فى الثالثة :

نعد المشرفية والعوالى وتقتلنا المنون بلا قتال

فقصيدة ابن الرومى فى رثاء ابنه تختلف فى دوافعها كما تختلف فى صياغتها عن قصيدتى أبى تمام والمتنبى ، فابن الرومى يصدر عن دوافع حقيقية ، ويمر بتوتر حقيقى ، لذلك جاءت الصياغة لتنقل شعور إنسان حزين .

أما قصيدة أبى تمام فلم يبد فيها الشاعر حزيناً ولكنه يضع أدوات فنه بعمق وحذق ليقنع بالحزن ، فلا تكاد تتلمس آثار ذلك الفقد فى نفسه ، ولايمتد هذا الأثر . تبعاً لذلك . إلى نفس المتلقى ، فإذا كان الموقف موقف رثاء فإن الإقناع بالإجال والإعظام والإكبار يغلب على الشعور بالحزن والألم .

أما قصيدة المتنبى فلم يوفق فيها إلى شىء مما وفق إليه أحد سابقيه ، ونخص بذلك أبيات الرثاء فى القصيدة ، فقد تنقل الشاعر فيها بين الموعظة والحكمة العامة والمديح والرثاء ، ومرجع ذلك إلى أن المتنبى لم يحزن ولم يستطع أن يتمثل الحزن فاختفى الدافع القوى الفعال الذى يؤدى بالشاعر إلى التوتر الخلاق ، كما اختفت قدرة الشاعر على التمثل والتصوير وإيهام المتلقى بأنه يمر بلوعة ما ، أو حتى يقنع باللوعة شأن أبى تمام فى قصيدته التى أشرنا إليها ، ويبدو أن المتنبى قال هذه القصيدة " أداء للواجب ونهوضاً بالحق ، لا استجابة للعاطفة ، ولا إعراباً عن الضمير ... ولم يصطنع فيها لهجة صادقة وإنما أدى واجباً لم يكن له بد من أدائه ، وكان يضيق بأداء هذا الواجب أحياناً ، فيستعين عليه بهذا المدح الذى يتملق الأمير ويلهيه عما يكون فى رثائه من القصور أو التقصير ... فانظر إليه حين وصل الفقيدة التى أراد أن يرثيها كيف ضعف وتهالك وأدركه الخور والفتور "[٤١] .

لايعد التكلف فى مثل هذه الحال سمة لصيقة ، لأن المتنبى لا تنقصه المقومات الفطرية أو المكتسبة فتكلفه تكلف طارىء شأن العديد من الشعراء الذين يأتى التكلف فى شعرهم مظهراً ثانوياً فى بعض القصائد أو المقطعات دون بعضها الآخر ، وربما حوت القصيدة الواحدة مظاهر التكلف فى بعض أجزائها دون بعض ، فإذا رجعت إلى قصيدة المتنبى تلك ، وجدت مقدمتها التى تمثل رؤى عميقة فى الوجود والفناء ، وحديث الذات وآلامها تختلف تمام الاختلاف عن مقطع الرثاء ، وذلك التكلف الطارئ يمثل المحور الثانى من الدراسة (السيكولوجية) للإبداع والمتعلق بتكوين العمل الفنى . على حد تعبير يونج . وبالتحديد ، بفتور الدوافع أو المثيرات الانفعالية ، تلك التى أشار إليها ابن قتيبة وساق عدة أخبار تؤكدها .

ومن أوضح مظاهر ذلك فى العصر الحديث شعر المناسبات الذى ينتفى فيه الدافع ، فيسلك الشاعر محاولة التأليف مشاركة فى موقف ما ، فيأتى شعره ضرباً من المحاولات العقلية التى لاتحفظ من الشعر بغير مظهره الخارجى المتمثل فى الوزن والقافية .

وقد يؤدى فقدان الدوافع والمثيرات إلى مظاهر أشمل من ذلك وأعلم ، حين تأتى نتيجة لفقدان الشاعر التوتر الوثاب نحو التجاوزية ، بحدوث نوع من التكيف أو إعادة التوازن بين الأنا (الذات) والآخر (بشتى صوره) ، ينتج عن ذلك أحد أمرين : التوقف أو النضوب ، فالتوقف ظاهرة واضحة إذ يتوقف الشاعر بإرادته تماما عن الإبداع ولاينكر هذا أو يحاول إخفاءه ، أما النضوب فيحدث للشاعر فيه نوع من المكابرة فيحاول الإبداع محاولة عقلية إرادية ربما لظروف اجتماعية إذ يعرف الشاعر بفنه ويرى أن تخليه عن هذا

الفن نوع من الانكسار الاجتماعى بالنسبة له ، فيحاول الثبات الذى لا يتمكن منه لأن معينه قد نضب ، وربما لأسباب نفعية تتمثل فى أن يكون التكسب بالشعر مصدر رزق ذلك الشاعر فيأبى التوقف محاولاً المحافظة على إثبات ذاته ، ومهما يكن من الاختلاف بين التوقف والنضوب فإن علة الأمرين واحدة ، إذ ينشأ الأمران معا نتيجة طبيعية لحدوث لون من التكيف أو التوازن أو التلاؤم أو الارتواء الذى تخفت معه حدة التوتر أو قل حدة الاستجابة للمثيرات التوترية الخارجية ، ونمثل للتوقف بشاعرين عاشا فى فترة متقاربة وإن اختلفت منازعهما ومنابعهما هما لبيد بن ربيعة ، وعمر بن أبى ربيعة .

ولا ينكر علم النفس الحديث أن يكون التكيف وإعادة التوازن بين الأنا والآخر سببا فى توقف بعض الفنانين ، وذلك بالربط بين أسباب الفن والعصاب إذ كشفت بعض الأبحاث عن أن الفنانين يتصفون بما يتصف به العصابيون ، يستوى فى ذلك فى أن تكون أسباب العصاب هى نفسها الأسباب التى تدفع إلى الإبداع الفنى ، أو يكون الإبداع الفنى ، أو يكون الإبداع الفنى هو السبب فيما نلاحظه لدى الفنان من أعراض عصابية ، لكون العجز عن التلاؤم مع الواقع ، العجز الناشىء عن الموقف الفنى أصلاً هو الذى يجعل الفنان . من حيث هو إنسان . مضطرباً قلقاً عصابياً (٤٢).

أما أمثلة النضوب التى نستقيها من تاريخ الأدب فتتمثل فى تأرجح الشاعر بين الجودة والفتور لعلل توترية وتكيفية ، فالخبر الذى أشار إليه ابن قتيبة فى قوله : " وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبى يعقوب الخريمى : مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد أشعر من مراثيك فيه وأجود ؟ فقال :

كنا يومئذ نعمل على الرجاء ونحن اليوم نعمل على الوفاء وبينهما بون بعيد" (٤٣).

فالبواعث التى تحرك الشاعر فى المديح تختلف تماماً عن بواعث الرثاء ، فها هو الشاعر يعترف بأن حافز الرجاء وطلب الرضا وطلب العطاء كان محركاً قوياً بالنسبة له ، وعندما خفت بموت الممدوح جاءت المراثى فاترة رديئة .

وإذا نظرنا إلى بعض نماذج الشعراء المحدثين وجدنا حافظ إبراهيم ، فبعد تقلباته فى الدنيا وتقلبات الدنيا به ومعاناته شظف العيش وقسوة الحياة التى مثلت توتراً ظاهراً فى علاقته بالآخر ، قد هدأت حرارة توتره ، بعد زوال أسبابها ، إذ حبس فى قفص ذهبى بتلك الوظيفة التى أسندت إليه وذلك الراتب الذى أحدث له نوعاً من الإشباع والتوازن والارتواء ، فكانت النتيجة نضوب معين شعره وخمود جذوته.

ولعل ذلك يفسر لنا ظاهرة تضاربت الأقوال حولها واحتدت المناقشات ، وهى قضية " الإسلام والشعر " فمما لاشك فيه أن الشعر ضعف فى عصر صدر الإسلام ، وذلك يرجع إلى التنافر الجذرى بين الإسلام والشعر ، فالإسلام إقرار لمفاهيم وعقيدة ، واتباع لمواضعات يقينية يقوم على القناعة والرضا ، ويتنافى مع التمرد والرفض ، أما الشعر فقوامه الرفض والتمرد ، وعدم الرضوخ للقناعة والاستقرار ، وهو حرارة توتر وانفعال تتنافى مع سكون اليقين .

ولامعنى . بعد ذلك . لاستنكار أن يكون الشعر قد ضعف فى صدر الإسلام ، ولأن تأثير الإسلام على الشعر لابد أن يكون تأثيراً سلبياً ، وذلك يرجع إلى اختفاء حدة التوتر وفتور الانفعال بدواعى التوتر الناشئة من متطلبات أو رؤى ذاتية ، إذ وجد أصحاب هذه المتطلبات والرؤى فى المعانى الإسلامية مايدعو إلى التكيف مع جميع الأوضاع دون ضجر أو اعتراض فقد كان الإحساس بالرضا والقناعة من أهم القيم التى أشاعها الإسلام فى النفوس بهذه الدعاوى المتكررة للإيمان بالقضاء والقدر خير وشره ، حلوه ومره .

وثمة منشأ آخر للتكلف الطارىء يتداخل مع الجهد العقلى الموجه للإبداع كما يتداخل مع الإطار ومكونات الذاكرة الواعية ، يتمثل هذا المنشأ فى التقليد ، وقد أشار عبد العزيز الجرجانى إلى هذا المنشأ فى معالجته لتكلف أبى تمام وبخاصة ملاحظته تفاوت البناء اللغوى فى القصيدة الواحدة عنده ، وقد ظهرت آثار ذلك المنشأ فى العصور المتأخرة بصورة أوضح .

تحدثنا عن الأطر التى تمثل مخزونا فى الذاكرة ، ومن بينها الإطار الثقافى الذى يشكل اتجاهات الشاعر الفكرية ، وإمكاناته العقلية ، ويتحكم فى مقدار تدخل العقل فى التجربة الإبداعية وشكل هذا التدخل ، ورأينا أن الإطار الثقافى على الرغم من موضوعيه ، فإنه لا يلبث أن يأخذ شكلا ذاتيا فى مكونات عناصر الإبداع نتيجة ذلك التمازج والتفاعل الدائم مع ذات الشاعر التى تبرز لنا هذا الإطار غير منفصل عن مكونات العوامل الإبداعية فى المنتج الإبداعى بل كأنه سمة خاصة للشاعر ، ينتج ذلك عن قدرة الشاعر على صهر أدواته وتلوينها بلونه وتشكيلها بأشكال خاصة متميزة ، إلى حد لا

يرى معه انفصال بين جزيئاتها ، فإذا ما أراد الدارس البحث عن مؤثرات إطارية . ثقافية مثلا . تلمس ذلك تلمسا ، ولم يتمكن من ذلك إلا بعد جهد وتنقيب ، وهذه المزية لا تتوفر للشاعر إلا إذا أصبح الإطار الثقافى أصيلاً فى مكوناته لا يقصد إلى إبرازه .

فإذا حدث عكس ذلك وحاول الشاعر . بجهد عقلى . الوقوف على بعض معطيات الثقافة والعلوم العقلية أو البلاغية أو اللغوية ، أو غيرها من العوامل المكتسبة ، أى حاول اكتساب هذه المقومات العقلية بغرض تضمينها فنه الشعرى ، بدأت عند ذلك آثار التكلف فى محاولاته الترقيع والتلفيق .

ولقد أخذ الشعر العربى منذ القرن الثالث يزحف نحو التوليدات العقلية بخطى ثابتة أحياناً مضطربة فى بعض الأحيان ، نتيجة طبيعية لسيطرة علوم الفلسفة والمنطق وعلم الكلام والمناظرات العقلية بين الفرق المختلفة ، ثم مالبث أن تحول الأمر إلى سعى من بعض الشعراء وراء تلك السمات فظهرت الألوان العقلية المحضة متمثلة فى الشعر الفلسفى وشعر الحكم والألغاز وما إلى ذلك ، فى القرن الخامس الهجرى .

وإذا نظرنا إلى الشعر العربى فى القرن السادس وما تلاه من قرون إلى عصر النهضة الحديثة وجدنا العقم والجمود السمة الأساسية التى يتسم بها شعر هذه الفترة مع تفاوت فى الدرجة ، وقد لاحظ د. عبد العزيز الأهوانى هذه الظاهرة وعللها فى دراسته عن " ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر العربى " ، إذ رأى فى جهده العقلى نأيا عن فهم الشعر ومهمة الشاعر ورأى كيف انتهى به هذا الجهد إلى العقم ، وكيف أن ما حرص عليه أشد الحرص من الابتكار والاختراع كان إخفاقاً فى فهم الشعر وخطأ فى إدراك

مهمة الشاعر ، بل يكاد شعراء العصر جميعاً . وقد عاش تحت ظل الدلة الأيوبية فى القرن السادس الهجرى . يتورطون فى هذا الخطأ والانحراف وإن يكونوا أقل منه درجة فى ذلك ، بحيث يمكن أن يوصف العصر كله بالعقم والانحراف ... ويمكن أن نجمل مظهر الانحراف فى أن الشاعر لم يفهم أن الشعر تعبير عن عاطفته وتصوير لإحساسه .. وإن ما اعتقد أن الشعر جهد عقلى يصدر عن التفكير والوعى المنظم ويقوم على نوع من الحجاج المنطقى والتوليد الذهنى ، وما يجره هذا كليه من تفنن فى المعانى وتلاعب بالألفاظ ومنافسة للقدماء (٤٤).

وكأن الشاعر يعيش . فى هذه العصور . بشخصيتين أو بذاتين ، ذات يعيش بها فى عالمه الشعرى الرسمى وإطاره الثقافى الممتد إلى عصور سابقة فى فترات لم يعش مؤثراتها ، وذات يعيش بها فى مجتمعه الحقيقى الذى يتمثل فى جمهور متلقٍ يختلف تمام الاختلاف عن تلك العصور التى يعيشها الشاعر بفكره وإبداعه .

وليس هناك شك فى آن هذا الانفصال العاطفى والثقافى فى أن واحد قد تسببا فى نشأة التكلف الذى يعد السمة الغالبة التى سيطرت على شعر القرن السادس الهجرى وما تلاه حتى عصر النهضة الحديثة ، ولاشك أيضاً أن قضية اللغة مثلت جانباً خطيراً فى تكلف هذه العصور بوصفها علة ومظهرا فى آن واحد لأن الإنسان يفكر باللغة ، لذلك أفردنا الفصل الرابع للحديث عن قضايا اللغة فى الشعر المتكلف محاولين الإفادة من نتائج الدراسات والأبحاث الحديثة فى هذا الصدد .

* * *

هوامش الفصل الثانى

١Ü ناقش د. سامى الدروبى هذا الرأى فى كتابه " علم النفس والأدب ، ص ٢٢٥ ، وقد ورد رأى يونج فى بحث له بعنوان " علم النفس والأدب " ضمن مختارات لعدد من المؤلفين بعنوان " عملية الخلق " ص ٢٠٨

٢Ü. د. سامى الدروبى : علم النفس والأدب ص ٢٢٥

٣Ü. عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ١٤

٤Ü. د. شكرى عياد : دائرة الإبداع ص ١٠٣ ، ١٠٥

٥Ü. رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د. جابر عصفور ص ، ١٤٥

٦Ü. المرجع السابق ص ١٦٠

٧Ü. د. شكرى عياد : دائرة الإبداع ص ١٠٧

وهو ينتقد القول بمبدأ اللذة فى نظرية فرويد ، وهذا المبدأ نفسه انطلقت منه جوليا كرستيفا فى تحليلاتها ، (انظر : رامان سلدن . المرجع السابق) ، وينبغى أن نشير هنا إلى أن المفهوم الذى يقصده د. شكرى عياد بالأسطورة بعيد عن المفهوم الميثولوجى لها ، فالأسطورة التى أشار إليها د. شكرى عياد نقلاً عن (بيتس) تعنى الأسطورة الشخصية التى يرسمها الفر للعالم والأشياء .

كما انتقد د. مصطفى سويف نظرية فرويد أيضاً لأنه : " قصد فيها نحو شىء يعرفه من قبل معرفة تامة ، فلم يكن منهجه بذلك منهجاً تجريبياً بالمعنى الدقيق " د. مصطفى سويف : الأسس للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ص ٨٠.

٨Ü. د. سامى الدروبى : علم النفس والأدب ص ٢٥٧

٩Ü. ابن قتيبة : الشعر والشعراء جـ ١ ص ٩٠.

١٠Ü. الآمدى : الموازنة جـ ١ ٢٤.

١١Ü. المرزوقى : مقدمة لشرح ديوان الحماسة ص ١٢.

١٢Ü- د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، ملحق الكتاب ، (دراسات جيلفورد لعملية الإبداع) ص ٣٤٧ وما بعدها .

١٣Ü. د. مصرى حنورة : سيكولوجية التذوق الفنى ص ٢٢١.

١٤Ü. د. جمال عبد الملك : مسائل فى الإبداع والتصور ص ٦٣.

١٥Ü. المرجع السابق ص ٨٤.

١٦Ü- د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ص١٦٣، ١٦٤

١٧Ü. راجع د. سامى الدروبى : علم النفس والأدب ص ١١٩ وما بعدها .

١٨Ü. د. مصرى حنورة : سيكولوجية التذوق الفنى ص ٢٢٤ .

وانظر للمؤلف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية .

١٩Ü. راجع د. جمال عبد الملك : مسائل فى الأبداع والتصور ص ٨٨ .

٢٠Ü- د. مصرى حنورة : سيكولوجية التذوق الفنى ص ٢٢٤ وقد عرض المؤلف . فى كتابه الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية . أبعاد الإطار الأربعة (الجمال . المعرفى . الوجدانى . الاجتماعى) .

Ü٢١. د. سامى الدروبى : علم النفس والأدب ص ٢٥٩ .

Ü٢٢. د. شكرى عياد : دائرة الإبداع ص ١٠٣ .

Ü٢٣. ابن طباطبا : عيار الشعر ص ١١ .

Ü٢٤ـ د. جابر عصفور : مفهوم الشعر ص ٢٧ ، وقد ذهب إلى أن الفكر هو المحرك الأساسى فى المرحلة الأولى ، أما الطبع فهو محرك المرحلة الثانية فى مناقشة رأى ابن طباطبا .

Ü٢٥. قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٦٥/٦٦ .

Ü٢٦. أرسطو : فن الشعر : ترجمة د. شكرى عياد ص ٣٨.

Ü٢٧. د. جابر عصفور : مفهوم الشعر ص ٢٦.

Ü٢٨. نصوص النقد الأدبى اليونانى ، ترجمة د. لويس عوض ص ١٨.

Ü٢٩. الجاحظ : البيان والتبيين جـ ٢ ص ١٣ .

Ü٣٠ـ وورد زورث : فى مقدمة القصائد الغنائية ، ضمن كتاب " مناهج النقد الأدبى " ترجمة محمد يوسف نجم ص ٥٢٦ .

Ü٣١. ابن قتيبة : الشعر والشعراء جـ ١ ص ٧٨ .

Ü٣٢. د. محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ص ٣٤ .

Ü٣٣. المرجع السابق ص ٣٥ .

Ü٣٤. ابن قتيبة : الشعر والشعراء جـ ١ ص ٧٩/٨٠ .

Ü٣٥. د. جمال عبد الملك : مسائل فى الإبداع والتصور ص ٨٤ .

Ü٣٦. حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص ١١ .

Ü٣٧. د. عبد الواحد علام : قضايا ومواقف فى التراث البلاغى ، القاهرة ١٩٧٩ ص ١٥

Ü٣٨. ديوان المتنبى : شرح البرقوقى جـ ٤ ص ١٣٤ .

Ü٣٩. ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ١٣٠.

Ü٤٠. حازم القرطاجنى : مناهج البلغاء ص ٢٦ .

Ü٤١. د. طه حسين : مع المتنبى ص ٢٠٤/٢٠٧

٤٢Ü- راجع فى مناقشة هذه الفكرة عند علماء النفس ، د. سامى الدروبى : علم النفس والأدب ص ٢٥٠ .

٤٣Ü. ابن قتيبة : الشعر والشعراء جـ ١ ص ٧٩.

٤٤Ü. د. عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار ص ٧ ، نعرض بالتفصيل لرأيه هذا فى الفصل الرابع من هذه الدراسة.

الفصل الثالث

(١)

الرؤية البلاغية والأدبية

رؤية فى التراث البلاغى

إن العلاقة بين النقد والبلاغة فى التراث العربى من المسلمات التى لاجدال فيها ، ولا حاجة بنا إلى الخوض فى محاولة إثباتها وإقامة الأدلة ورصد الشواهد عليها ، والذى يدفعنا إلى تلك الإشارة فى مستهل هذا الفصل أن علاقة وثيقة قامت بين قضية الطبع والتكلف . بوصفها قضية نقدية . وعدة قضايا بلاغية، وإذا كانت العلاقة بين النقد والبلاغة قد اتخذت أشكالاً متعددة فإن أقصى درجات هذه العلاقة تشابكا يتصل اتصالا حميما بقضية الطبع والتكلف وقد ذهب د. مصطفى ناصف إلى أن فكرة الطبع والصنعة . على حد تعبيره . ولدت من ذلك الصراع بين النظرة المظهرية المترفة المتمثلة فى البلاغة، والجهد العقلى المتمثل فى الفلسفة إذ يقول: "وربما كانت كلمة الصناعة نفسها وليدة هذا الصراع، وإذا تتبعنا المعنى التاريخى للكلمات وجدنا أن كلمة الصناعة ترتبط بشئ من الإحساس اللا أخلاقي، أو موقف لا يخلو من الخوف والحذر، ولا ريب أن كلمة طبع كانت مرتبطة بالاستغناء عن الذكاء والجهد العقلى الخصب، وربما كانت ترتبط كذلك بالإزراء المقنع بالفلسفة" (١).

وعلى الرغم من أن البلاغة العربية . فى جانب كبير من جوانبها . قد ولدت من رحم النقد الأدبى ، فقد ارتدت إلى هذا النقد بمفاهيمها التقعيدية أحكاما صارمة ومعايير ثابتة انتفى عنها الجانب الذوقى الذى صحب تبلور قضاياها على يد عبد القاهر الجرجاني، وقد قدر لهذه المفاهيم البلاغية وما

أفرزته من قضايا وآراء أن تتحيَّز بعلم مستقل على يد السكاكى والقزوينى بعد ذلك.

وتمتد علاقة البلاغة بقضية الطبع والتكلف إلى ما قبل بدايات التأصيل النظرى الذى حمل فى طيه تأصيلاً نظرياً لمبدأ التكلف، فإذا كان تعريف البلاغة بأنها " مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته" (٢) قد تحدد على يد القزوينى ، فإنه . فى حقيقة الأمر . ليس من نتاج فكر القزويني إذ يمتد إلى البدايات الأولى للتدوين البلاغى فى صحيفة بشر ابن المعتمر ، فقد أصل لفكرة المطابقة بقوله : " وينبغى للمتكلم أن يعرف أقدار المعانى ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعانى ويقسم أقدار المعانى على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار الحالات " (٣) . وقد جاءت الملاحظات التى سجلها الجاحظ امتداداً لنظرة بشر بن المعتمر وإن اختلف سياق هذه المقولة عن سياق مقولة الجاحظ : " وللإطالة موضع وليس ذلك بخطل ، وللإقلال موضع وليس ذلك من عجز ، ورأينا الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحى والحذف، وإذا خاطب بنى إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطا وزاد فى الكلام" (٤). ولم يتحرر منظرو البلاغة فى القرن الرابع وما بعده من أسر هذا المفهوم، فقد كان تعريف البلاغة عندهم خطوة على طريق استقراره وقد ظل هذا المفهوم مهيمنا على الفكر البلاغى ومؤكدا للوظيفة الإقناعية للبلاغة حتى تأصل عند القزوينى ومن تبعه، وربما ظل يمارس وجوده فى تشكيل المفاهيم التقليدية للبلاغة حتى يومنا هذا، وبذلك جعلت هذه البلاغة للمتلقى الحضور الأكبر " فهى بلاغة تركز على مقامات المستمعين وطبقاتهم ، وتكتب أو

تصاغ أو ترتجل بالقياس إلى إطار مرجعي، هو سلطة المؤسسة التى تتحرك منها وبها هذه البلاغة، وهى بلاغة تتجه إلى متلق منفصل عن صانعها، لتحدث فى هذا المتلقى تأثيرات مقصودة سلفا يراد بها استمالته إلى فكرة أو رأى أو موقف لسلطة تؤكد هيمنتها " (٥) .

لقد كان الأمر كذلك فى البدايات الأولى للملاحظات البلاغية عند بشر ابن المعتمر والجاحظ التى أشرنا إليها، بيد أن التبعة لا تلقى عليهما كاملة فى بقاء هذه الوظيفة الأيديولوجية للبلاغة مهيمنة على الفكر البلاغى ، لأن مقولتيهما . من ناحية أخرى . لو اقتصرتا على السياق الأيديولوجى الذى وردتا فيه لما امتد تأثيرهما إلى معالجة الشعر ، ووضع المقولات النظرية للشعراء التى أصبحت معايير فى أيدى النقاد أمداً طويلاً، ومن ثم أصبحت مهاداً للتكلف فى الشعر.

لقد ارتبطت مقولات بشر بن المعتمر بالمذهب الكلامى والاعتزال، وإذا أخذنا هذه المقولات فى إطارها الأيديولوجى وجدنا الوظيفة الإقناعية أساسية فى هذا الصدد، فالهدف التعليمى الذى كان من وراء صحيفته يبرر المنحى الإقناعى الذى تضمنته، كما أن السياق الذى وردت فيه مقولات الجاحظ المتعددة يرتبط بفكرة إعجاز القرآن والوظيفة الإقناعية فيه وهذا يتضمن تبريراً لمقولات الجاحظ أيضاً، وأن تلك المقولات وما شابهها فى التراث البلاغى يتصل "برؤيا عالم ثابت لا سبيل إلى تغييره، عالم تعمل هذه البلاغة على البقاء على أوضاعه بما تحدثه من مطابقة بين الكلام ومقتضى هذا العالم" (٦). ولكن المفاهيم تعدت سياقاتها الخاصة لتصبح جمودا مهيمنا، ثم ما لبثت أن أصبحت عقما سيطر على الفكر الأدبى فى التراث النقدى والبلاغى عند

العرب . فى المحاولات التبريرية التى سيطرت على معالجاتهم لمباحث علم المعانى .

ومع أن هذه المحاولة التبريرية لتحليل الخروج على ما يقتضيه الظاهر جعلت الفكر البلاغى يدور فى فلك ثابت غير مبرأ من الجمود والعقم فإنها لم تسهم فى تأصيل سمة التكلف فى الشعر بقدر إسهام بعض المفاهيم الأخرى التى لم تخط خطوة نحو التبرير فى معالجة الشعر .

ومن هنا كان انسراب فكرة المطابقة البلاغية إلى المفاهيم النقدية، ومن هنا أيضا نلقى بالتبعة على تلك المفاهيم النقدية فى التأصيل للتكلف فى الشعر، ولعل فى عرض ابن طباطبا وقدامة بن جعفر لما ينبغى للشاعر أن يسلكه فى المديح والتغزل وفى مفتتح القصائد وما إلى ذلك من القضايا التى تحددت تحدداً صارما ما يؤكد قول د. مصطفى ناصف " البلاغة العربية ـ غالباً . خادم للعرف ونهج التفكير السائد فى طبقة طبقات المجتمع ، ولم يكن من الجائز الخروج على مقتضيات هذا التفكير ، كانت البلاغة أسيرة نظام خاص ، وكان هم الباحثين موجهاً لتحسين هذا النظام " (٧) .

وقد بلغت فكرة المطابقة أقصى درجاتها فى قول ابن وهب " وأما المواضع التى يجب أن يستعمل فيها اللحن ، ويعتمد له فى أمثالها ، ويكون ذلك مما يوجبه الرأى ، فهو عند الرؤساء الذين يلحنون والملوك الذين لا يعربون" (٨) .

ثم جاءت الخصومة بين أصحاب الاتجاه التقليدى الذى يؤثر القديم، وأصحاب الاتجاه الجديد الذي يؤثر الابتكار والتجديد مظهرا من مظاهر أثر المرجعية العرفية السائدة فى محاولة من أصحاب الاتجاه التقليدى لإقرار فكرة

المطابقة بفرض ذوق اتباعى منقاد يستهجن التجاوز والتخطي، وينكر على العقل البشرى مضاءه إلى اللامحدود، ويأبى له إلا أن يسير فى اتجاه دائرى غايته الوصول إلى نقطة الانطلاق.

لم تقتصر فكرة المطابقة إذن على كونها مجرد تعريف للبلاغة وتحديد لمفهومها بل باتت منهج فكر وحياة أسلم الخطا بشكل تلقائى إلى التكلف، إثر ذلك الحضور الهائل الذى استحوذ عليه المتلقى فى نفس الشاعر ، ومرجع ذلك إلى أن ما يهفو إليه المتلقى قد اكتسب قدرا من التوقع المشترك بينه وبين الشاعر ، إذ كان لزاماً على الشاعر الذى أذعن لسيادة المتلقى أن يحافظ على ذلك القدر من التوقع الذى ينعكس على شعره رضا وقبولاً . من ناحية . وتكلفاً وسقوطاً ، من ناحية أخرى .

المعالجة التقليدية للمباحث البلاغية

إذا انتقلنا من مفهوم البلاغة إلى المفاهيم البلاغية المتصلة بالمباحث تنظيرا وتطبيقا وجدنا فيها تمهيدا لتأصيل التكلف وإقرار للعديد من مظاهره ، يرجع ذلك إلى ما حوته تلك المفاهيم من معايير الاستحسان والاستهجان ، وبما توفر فيها من سمات الجمود وضيق النظرة والإغراق فى التقنين والتقعيد ، وقد بدا ذلك التأثير واضحا فى مظهرين :

يتمثل المظهر الأولى فى اتجاه البلاغين نحو التقنين والعناية بالتقسيم والولع بالتصنيف وتفريع الأصول ، ولم يكن ذلك المظهر وقفا على المتأخرين ، بل كان مسلكاً شائعاً بين المتقدمين من البلغاء والفلاسفة والبلغاء المتأدبين .

وقد جاء إسهام ذلك المظهر فى التكلف بشكل غير مباشر ، لأن الانشغال بالتقسيم والتفريع ذهب باهتمام البلاغيين وحسر تفكيرهم دون مكاشفة النص الشعرى ، والتأمل وتحليل الألوان البلاغية فى سياقاتها ، وبذلك استوت نظرتهم إلى هذه الألوان على الرغم من تفاوت مراتبها جودة ورداءة ، أضف إلى ذلك انصراف البلاغيين إلى الشواهد التى تمثل تقسيماتهم بدقة ، دون النظر إلى فاعلية تلك الألوان البلاغية ، فقد كان ديدنهم فى ذلك اجتزاء أبيات من سياقاتها شأن الشواهد النحوية دونما تمييز بين ما يصلح فى النحو وما يصلح فى الدرس البلاغى .

أما المظهر الآخر فيتمثل فى تلك الأحكام المطلقة بالجودة والرداءة التى سادت فى التراث البلاغى مستندة إلى مرجعية قوامها منطقية التقسيم والعرف الاجتماعى والاعتبار الكمى .. وما إلى ذلك من معايير غير فنية .

ولسنا نقصد فى البحث إلى إحصاء تلك المظاهر ، فالذى يعنينا هنا هو تحديد مدى إسهامها فى انسراب التكلف إلى الشعر ، أو إقرار التكلف الكائن بالفعل ، فلعل فى الانتقادات التى وجهت إلى هذه المظاهر فى الدراسات البلاغية الحديثة ما يكفى إلى حد [٩] يجعل توجيه مزيد من اللوم ضرباً من التكرار الذى لا طائل منه ، لذلك نكتفى هنا بعرض بعض الملاحظات التى تتصل اتصالاً حميما بالتكلف .

الأحكام البلاغية ومعاييرها فى التشبيه

جاءت الأحكام البلاغية قبل عبد القاهر غارقة فى الرؤية العقلية التى تحاكم الفن الشعرى بمنطق لا يخلو من مغزى خلقى أو دينى ، فقد اتجه ابن طباطبا إلى تحديد الصدق والكذب فى التشبيه مستنداً إلى معيار شكلى

يدخل فى إطار التمييز العقلى الذى ينبنى على معايير أخلاقية تتحدد فى بعد الصدق الذى جعله المؤلف أساساً للتمييز بين بعض التشبيهات إذ يقول : " فما كان من التشبيه صادقاً قلت فى وصفه كأنه أو قلت ككذا ، وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد " (١٠) فالحكم بالصدق أو الكذب يستحضر البعد الأخلاقى . إذا فهمنا الصدق على أنه التطابق أو التقارب الواقعى بين المشبه والمشبه به . وذلك يستدعى بدوره مدى توجيه النظرة البلاغية عند ابن طباطبا الشعراء . وهو المنظر لهم . إلى إسهام العقل فى بناء التشبيه ، ومن ثم يُدخل هذا البناء فى معيار شكلى يتحدد بكلمات بعينها ، هى : كأن أو الكاف أو خال أو كاد ، وهو بذلك يتوجه إلى الإعلاء من قدر تدخل العقل إلى حد الهيمنة التى تنتفى معها عملية التمازج فى اللحظات الإبداعية ، فبقدر الإعلاء من دور العقل يكون النيل من دور المقومات الإبداعية الأخرى التى تشاركه فى عملية الإبداع ، فضلاً عن أن هذه النظرة العقلية بها من الخلل ما يتنافى تنافياً صريحاً مع النصوص العديدة ، كما يتنافى مع المعايير الفنية الجمالية التى تجدر برؤية العمل الفنى على أساس منها ؛ لأنها . فى الوقت ذاته . تمثل الغاية من الفن ، والشعر أحد حقوله العديدة ، ومن ثم يشيع الخلل فى نظرة ابن طباطبا ليشمل مفهوم الشعر عنده ، لا مفهوم التشبيه فقط .

وقد كان لهذه النظرة امتدادها فى الفكر البلاغى وإن اختلفت الأحكام والمعايير معا ، فالحكم عند أبى هلال العسكرى يتعلق بالجودة والرداءة ، إذ لا تتجاوز معاييره ذلك البعد المنطقى الذى يرسى فيه دعائم السير على أنساق واحدة فى التشبيه يقول : " وأجود التشبيه وأبلغه ما يقع على أربعة أوجه : إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة ، إخراج ما لم تجرِ به

العادة إلى ما جرت به العادة ، إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها ، إخراج ما لا قوة له فى الصفة على ما له قوة فيها " [١١] .

ثم جاء حكمه بالرداءة مطلقاً فى تشبيه " ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر " [١٢] ، ولا ينبغى أن يفهم من كلمة الفكر هنا التدخل العقلى المهيمن الذى يعد أحد مناشىء التكلف ؛ لأننا لم نقل بأن تدخل العقل فى العملية الإبداعية من مناشىء التكلف بصورة مطلقة ، أما هو فينفى الجودة بصورة مطلقة عن تشبيه مايدرك بالعيان بما ينال بالفكر ويجعله من الردىء ، مع أن هذا اللون من التشبيه يدخل فى نطاق التخييل ، أما جودته ورداءته فتتعلق بملابسات تخلقه من سياق وغير ذلك .

وعلى الرغم من أنه استغرق عدة صفحات قبل ذلك وبعده فى بيان أوجه التشبيه فإنه لم يلتفت مرة واحدة إلى بيان قيمة تشبيه واحد فى إثراء الدلالة واكتفى بالقول المطلق العام " والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً " [١٣] ، وبذلك يصبح إطلاق الأحكام بالجودة أو الرداءة مسلكاً قعد به عن محاولة استكناه التشبيه وسبر أغواره والوقوف على خصوصيات العلاقات والسياق من تشبيه لآخر ، ولعل هذه المقولة من المقولات التى أصَّلَتْ لعقم البلاغة العربية ، فقد أصبحت العبارة الأكثر حضوراً فى البلاغة المدرسية التعليمية ، ففيها من قناعة النفس بقعود العقل عن تأمل السياق والملابسات المتباينة لتخلق التشبيهات بين موضع وآخر ، فقد أصبحت العبارة تعليقاً ثابتاً على التشبيهات بعامة أياً كان سياقها أو العلاقة بين طرفى كل تشبيه فيها .

أضف إلى ذلك الاعتبار الكمى الذى كان معياراً لأحكام أبى هلال العسكرى التى تلاقفها العديد من البلاغيين بعده بشواهدها يقول : " ومن بديع التشبيه قول الآخر :

نَشَرتْ إليَّ غدائراً من شَعْرِها حَذرَ الكواشِحِ والعدوِّ المُوبِقِ

فكأننى وكأنها وكأنــه صبحان باتا تحت ليلٍ مُطْبِقِ

شبه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء مفصلة ، وأتمها فى هذا قول الوأواء :

وأسْبَلَتْ لؤلؤاً من نَرْجِسٍ فَسَقَتْ وَرْدَاً وعَضَّتْ على العنَّابِ بالبَرَدِ

فشبه خمسة أشياء فى بيت واحد ، الدمع باللؤلؤ ، والعين بالنرجس ، والخد بالورد ، والأنامل بالعناب ، لما فيها من الخضاب ، والثغر بالبرد ، ولا أعرف لهذا البيت ثانياً فى أشعارهم " (١٤) .

وقد التفت المرزوقى إلى التناسب المنطقى فى التشبيه فعيار المقاربة فى التشبيه عنده " الفطنة وحسن التقدير فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس ، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما " (١٥) . فالحكم بالصدق والحسن هنا يستند إلى المعيار المنطقى فى المقاربة بين المشبه والمشبه به الذى لا علاقة له على الإطلاق بفنية الشعر من حيث كونها منوطة بتحطيم تلك العلاقة المنطقية فى ثباتها وجمودها .

لقد تمادت تلك المعايير الغارقة فى الشكلية والمنطقية والتقليد الجدب فى بسط ذراعيها على الذوق البلاغى والنقدى الذى انحدر بالشعر وانحدر به الشعر فى القرن السادس والسابع وما بعدهما ، إلى حد أحكم التكلف معه قبضته على الشعر فاستحال تكلفاً خالصاً يسعى إليه الشاعر بوعى كامل

قاصداً إلى محاكاة سابقيه فى سفور ، ولِمَ لا وقد أقرَّ الذوق البلاغى تلك الألوان ، بل أصَّل لها حتى سمى أحدهم كتابه الذى جمع فيه ألواناً من هذه التشبيهات " غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات " ، عرض فيه ضروباً من التشبيهات التى تدور فى فلك واحد ، لا تتجاوز النظرة السطحية الساذجة التى هى إلى المحاولات التعليمية أقرب منها إلى فن الشعر ، من أمثلة ذلك فى تشبيه الهلال قوله : " ومن الشعر الذى تظهر عليه الشطارة قول مؤيد الدين الطغرائى :

قوموا إلى لذَّاتِكُمْ يا نيام وأَتْرِعوا الكأسَ بصفوِ المُدام

هذا هلالُ الشهرِ قد جاءنا بمِنْجَلٍ يحصدُ شهرَ الصيام

ومما ينسب إلى ابن المعتز :

قُمْ يا غلامُ فهاتِها كَرْخِيَّةً حمراءَ تَحْكى حُمْرَةَ المارِينْج

وانْظرْ إلى حُسْنِ الهلالِ كأنه نون مذهبة على فيروزنج

وقال السرى من قطعة :

ضحكت أوجه اللذاذة بالفط ـر ولاحت طوالع السراء

وكأن الهلال نون لجين غرقت فى صحيفة زرقاء

وأخذه الوأ واء فقال :

هلالها من خلل السحاب كمذهب النون من الكتاب

وأخذه أبو عبد الله بن الحداد الأندلسى وأخذا عجيباً فقال :

وبدا هلال الفطر فيها سائراً وسط السماء كأنه العرجون

فكأن " بان الصوم " خط بجوه خطا دقيقاً بان منه النون [١٦]

فإلى هذا الحد صارت المشابهة الشكلية بين الهلال والرسم الإملائى لحرف النون تشبيهاً عجيباً غريباً حتى سعى إليه الشعراء سعياً حثيثاً يود كل منهم أن يضرب فيه بسهم .

لقد أسهب مؤلف الكتاب فى ذكر أمثال هذا التشبيه دالاً بذلك على سيادة التكلف التى لا تبدو من خلال هذه الأبيات المنظومة فقط ، بل يكشف استحسانه لهذه التشبيهات عن تردى الذوق البلاغى ومدى إسهامه فى انتشار التكلف فى العصور المتأخرة .

وينبغى أن ننبه إلى أن التكلف هنا ليس وليد العمق العقلى الذى يطلق عليه الذهنية أو المنطقية ، ولكنه وليد الإرادة العقلية التى ينتفى معها عامل الانفعال عن التشبيهات المذكورة ، كما تنتفى عنها أيضاً الرؤية الخاصة التى تتجاوز بالتشبيه حدود اكتشاف علاقة موجودة فى الواقع الخارجى إلى خلق العلاقات خلقاً . كما سنبين بعد قليل فى الحديث عن علاقات التراكيب البيانية . فضلاً عن التقليد والمحاكاة التى تنطق بها الأبيات وبإراديتها .

وقد جاء كتاب " مفتاح العلوم " للسكاكى والتلخيص للقزوينى خطوة أخرى على طريق التأصيل لسمات التكلف بالتفاتهما إلى هذه التقسيمات والتفريعات التى لا تخلو من أحكام ومعايير كان لها إسهاماً الذى لا ينكر فى هيمنة التكلف ، فقد رفعا من شأن التدخل العقلى باستحسان التوليدات العقلية التى ظهرت عند شعراء العصر العباسى ثم لم يلبث الشعراء أن أكثروا منها لأنها تدرك بالعقل ، فإذا ما سعى الشاعر إليها أمكنه ذلك ببعض من الجهد العقلى ، لأن تلك التشبيهات لا تتجاوز القياس المنطقى الذى يناط به الإقناع

وإقامة الحجة ، فقد استشهد القزوينى فى الغرض من التشبيه على بيان إمكان المشبه بقول المتنبى :

فإنْ تَفُقِ الأنامَ وأنت منهمْ فإن المسكَ بعضُ دمِ الغزالِ

ثم علق على البيت بقوله : " وقد احتج على إمكان دعواه بتشبيهه بالمسك الذى أصله دم الغزال " [١٧] ، والالتفاتة العقلية قد تعجب بيد أن مصدر الإعجاب فيها يرجع منطقية الاستلال وطرافته ، وهو أحد منابع الجمال التى لاتنكر ، ولكنها . فى الوقت نفسه لا تكشف عن شعرية يناط بها التأثير والإثارة وكشف الرؤى الخاصة الأصيلة عند الشاعر ، فاعلاقة هنا تنحصر فى طرافة المبرر الذى لايناط به سوى الإقناع .

ومكمن الخطورة هنا فى أن هذه الالتفاتات العقلية تحيزت بجانب كبير من التراث البلاغى والانتاج الشعرى فى ذلك الوقت ، وأصبحت أحد معايير الجمال التى جد الشعراء فى السعى إليها سعياً إرادياً جعلها لا تقتصر على البين والبيتين هنا وهناك ، بل أصبحت هدفاً فى ذاتها بصورها المتعددة ، فمن أغراض التشبيه أيضاً التى اعتمدت على البعد العقلى الخالص عند القزوينى " إيهام أن المشبه به أتم من المشبه وذلك فى التشبيه المقلوب :

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

فإن الشاعر قصد إيهام أن وجه الخليفة أتم من الصباح فى الوضوح والضياء وفى هذا من السحر والخلابة ما فيه " [١٨] ثم لم يلبث القزوينى أن غرق فى تقسيم أنواع التشبيه باعتبار طرفيه وباعتبار وجه الشبه وباعتبار أداته وباعتبار الغرض دونما التفات يذكر إلى فاعلية التشبيه فى إنتاج الدلالة شأن سابقيه مستخدماً أكثر شواهدهم فى استسلام دون تفحص أو تمييز ، ولا

ينبغى أن يفهم من ذلك أننا نقصد أن التقسيمات العديدة تنفى الفاعلية فى إنتاج الدلالة ، ولكن ما نقصده هو أن ذهاب هذه التقسيمات باهتمام البلاغيين قعد بالبلاغة عن إدراك فحوى التشبيه وغايته التأثيرية ، كما قعد بها عن إدراكه ملتبساً بسياقه ، ولا نستبعد أن تكون هذه النظرة قد أسهمت بشكل أو بآخر فى انحصار مفهوم الشعر فى دائرة ضيقة عند الشعراء ، أسلمت بدورها إلى سيادة التكلف ، ولافرق . بعد هذا . بين أن تكون هذه التقسيمات هى علة عقم البلاغة العربية أو أن تكون مظهراً من مظاهرها .

تلك هى نظرة البلاغيين إلى التشبيه الذى تلقوه بالإجلال والإعظام لأنه مذهب الأوائل ولأنه . من ناحية أخرى . صورة بسيطة من العلاقات التى ما لبثت بساطتها أن استحالت إلى تسطيح وتكلف ظاهرين .

فى الاستعارة

لم تكن الاستعارة بأحسن حالاً من التشبيه ، فقد قوبلت بحيطة وحذر افتقرت معهما إلى الوقفات المتأنية المتأملة من النقاد والبلاغيين القدماء ، لا نستثنى من ذلك سوى محاولات عبد القاهر الجرجانى فى كشف أسرارها وسبر أغوارها ، وكان من مظاهر ذلك أن ذهب التشبيه بجل اهتمام القدماء [١٩] وما لبث هذا الاهتمام أن انقلب استنكاراً واستهجاناً للاستعارة كلما طرأ عليها نوع من التغيير " فقد أصاب حياتها من التحول ما لم يصب حياة التشبيه ، ومن ثَمَّ أفسحت المجال للحنو البالغ عليه " [٢٠] ، ومع أن التراث اتخذ هذا الموقف من الاستعارة فإنه لم يتوج هذا الموقف بالصمت حيالها ، وأبى إلا أن يعبث بها ليضعها فى أطر معرفية تحد من غلواء تجوزها ، وتكبح

انطلاقاتها الجموح ، فوضعها فى تلك الأطر المحكمة لا لشىء إلا أنه لا يستطيع ملاحقة التخليق الديناميكى لعلاقاتها ، فردها إلى التقوقع بالنظرة الاستاتيكية التى ظلت تستنكر قفزاتها حتى استقر بها الحال جثة هامدة فى جمود التكلف .

ولعل من أهم الأسباب التى جعلت من التكلف سمة مهيمنة على الاستعارة ما ذهب إليه بعض القدماء فى محاولة تحديدها وفق رؤية تنظيرية تبغى الإحاطة بها وحصرها فى علاقة المشابهة . من جهة . وحصر فائدتها فى الغاية التحسينية التى قضت بأنه لابد للاستعارة من معنى حقيقى يقابلها ، وإنما تكون الاستعارة بهدف التحسين لا غير .

إن انحصار القدماء فى رؤية الاستعارة من خلال علاقة المشابهة يشى بوجود غاية تبريرية وراء تلك الرؤية ، لما فيها من سد ذريعة عناء البحث والتفكير والتأمل الجديرة به الاستعارة ، وراحة من مواجهة العجز الكائن عندهم عن إدراك كنهها بإيهام إمكان حصر تمردها فى علاقة محددة . أمامهم سلفاً . فى وجودها الفعلى ، ومحددة . بين أيديهم . فى وجودها النظرى ، هى علاقة المشابهة ، ثم لم تكتف النظرة التراثية بهذا التحديد ، فأضافت إليه خاصية أكثر إحكاماً بحصر ذلك التشابه بمنطقية العلاقة بين طرفيه .

إننا لا ننفى بذلك كون علاقة المشابهة تمثل مرجعية لعلاقة طرفى الاستعارة ، بيد أن فرقاً كبيراً بين استحضار علاقة المشابهة فى محاولة التفسير والتحليل التى ينطلق منها الناقد إلى المجاز ، وبين أن يكون رد العلاقة إلى المشابهة هو الغاية التى يقف عندها البلاغى وينحصر فيها .

استقرت تلك الرؤية بين النقاد المنهجيين والبلاغيين المنظرين ، وتنوقلت حتى عمت . أوكادت . التراث النقدى والبلاغى ، فقد حدد الآمدى الاستعارة بقوله :

" إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له ، إذا كان يقاربه أو يدانيه ، أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه " (٢١) ، فإذا كانت هذه الرؤية تحدد المفهوم النظرى للاستعارة عند الآمدى فقد أبانت عن علة موقفه من استعارات أبى تمام .

فإذا انتقلنا إلى معاصره أبى هلال العسكرى . المنظر البلاغى . وجدنا تعليقاته تدور فى ذلك الفلك الذى يجعل الاستعارة وليدة عمل عقلى ليس أكثر ، إذ تنحصر وظيفتها فى " شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذى يبرز فيه " (٢٢) .

وبقليل من التأمل نلحظ أن أبا هلال قد صرف اهتمامه للمتلقى ، وحصر الاستعارة فى البعد العقلى الذى يتمثل فى شرح المعنى والإبانة عنه والتزيين والتحسين والمبالغة والتأكيد ، ولا نقصد بذلك إلى نفى البعد العقلى فى الاستعارة نفياً مطلقاً ، بيد أن الذى ننفيه هو أن تكون الاستعارة عملاً عقلياً خالصاً ينتفى معه البعد النفسى الذى يمزج بين الأشياء فى علاقات لم يكن لها وجود فى الواقع الخارج عن إطار الإبداع .

وقد أشار د. مصطفى ناصف (٢٣) إلى فساد تلك الرؤية المميتة التى توهمها أبو هلال العسكرى بجعله " لكل استعارة ومجاز حقيقة ، وهى أصل

الدلالة على المعنى " [٢٤] ، فقد جاء تعليقه على فضل الاستعارة مبهماً مقتضباً بحصر هذا الفضل فى " أن الاستعارة تفعل فى النفس ما لا تفعله الحقيقة " [٢٥] ، ومع أن أبا هلال قد أرسى دعائم التكلف فى طلب الاستعارة بوعى وقصد نراه فى مستهل باب البديع . وقد جعل الاستعارة منه . يستنكر التكلف ويحذر منه بقوله " إن هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف وبرىء من العيوب كان فى غاية الحسن ونهاية الجودة " [٢٦] ، والإشارة إلى التكلف هنا تؤكد ما أسلفنا معالجته فى الفصل الأول عن الخلط والاضطراب فى مفهوم التكلف عند كثير من القدماء ومنهم أبو هلال العسكرى فى احترازه هنا من التكلف فى البديع ، وتأصيله للتكلف فى الاستعارة ، فماذا يعنى التكلف عنده .

ثم نرى المرزوقى بعد ذلك يقر المنشأ الذهنى للاستعارة مؤكداً على التناسب المنطقى بين طرفيها بجعله " عيار الاستعارة الذهن والفطنة ، وملاك الأمر : تقريب التشبيه فى الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به ، ثم يكتفى فيه بالإسم المستعار ، لأنه المنقول عما كان له من الوضع إلى المستعار له " [٢٧] .

وعلى الرغم من معالجات عبد القاهر الجرجانى التحليلية الثاقبة الواعية للكثير من الاستعارات ، وعلى الرغم أيضاً من استعصاء المشابهة عليه فى بعض الاستعارات فإنه " لم ينته إلى إلغاء فكرة المشابهة " [٢٨] بل أقرها **بشكل يكشف عجزاً** عن إدراك البديل بقوله " أما الاستعارة فهى ضرب من التشبيه ونمط التمثيل " [٢٩] **ولعلى لا أكون مبالغاً إذا زعمت بأن فكرة النظم التى حولها إمام البلاغيين عبد القاهر الجرجانى فى دراسة**

الاستعارة على وجه التحديد تشى بشكل من أشكال المراوغة والهروب من مواجهة الاستعارة فى ذاتها ، فقد عد الاقتصار على النظر فى حدود الاستعارة غير صحيح فى بيت ابن المعتز :

وإنِّى على إشفاقِ عينى من العِدا لتجمحُ منى نظرةٌ ثم أُطرِق (٣٠)

ثم تجاوز الحديث عن الاستعارة بنفى الفضل عنها إلى الحديث فى النظام النحوى مشيراً إلى التأكيد والاعتراض والتنكير ، ونفى الفضل عن الاستعارة يظهر بوضوح فى أنه لم يرَ من هذه الاستعارة سوى أن الشاعر " جعل النظرة تجمح " هذا الإقرار الذى دفعه إلى البحث فى السياق اللغوى وراء علة الطلاوة فى البيت ، ولسنا ننكر أهمية عناصر التشكيل النحوى فى هذا السياق ، ولكنْ . فقط . لكونها ملابسات تَخلُّقِ التصوير الاستعارى الذى لم يأت منفصلاً عن ذلك السياق النحوى ، فهل كان قصد عبد القاهر فى إبراز أهمية النظم من وراء التقليد من فضل الاستعارة حتى استهان بأن الشاعر جعل النظرة تجمح ؟

لقد جاء النظم النحوى للبيت معيناً على إبراز دلالة الاستعارة ، ولكن الاستعارة فى ذاتها لها فاعليتها فى إنتاج الدلالة بمعزل عن هذا النظم ، فغاية الدلالة هنا تنحصر فى جموح النظرة لا فى شىء آخر ، وما دام هذا الجموح مساغاً فى بيت من الشعر فذلك يعنى أنه لابد أن يكون داخل ترتيب لغوى ، وليس التأكيد بإن فى مستهل البيت من خوارق القول التى تستعصى على أحد أما الاعتراض بقوله (على إشفاق عينى من العدا) وما يحققه من دلالة الترقب والحذر ، فإن هذه الدلالة محققة من جموح النظرة ؛ لأن الجموح فى ذاته يعنى الانطلاقة غير المتأنية ، وجموحها منه يعنى محاولته كبحها ،

وبذلك تدل الاستعارة على الصراع الداخلى بين رغبة الشاعر والعوامل التى تحول دون تحقيق هذه الرغبة ، وليس من العسير أن يقف الناقد المحلل على أن الرقباء أو العاذلين أو العدا ، أو غير هؤلاء هم سبب تلك المحاولة للكبح التى يتلوها الجموح ، ولعل فى ذلك ما يبين لنا أن الاستعارة لا تنفصل عن الإبداع بغير هذا النظم ، وأن هذا النظم لا ينتج إبداعاً بغيرها .

لقد صار الأمر بالاستعارة إلى أسوأ حال بعد ذلك حتى غدت مسلوبة الحيوية والتنامى على يد السكاكى الذى عرَّفها بقوله : " هى أن تذكر أحد طرفى التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه فى جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به " (٣١) .

ربما كانت مفاهيم أرسطو مسئولة عن تلك النظرات المنطقية إلى الاستعارة ، فقد ترددت هذه المفاهيم بشواهدها فى مباحث الفلاسفة المسلمين الذين أقرُّوا بقيام العلاقة بين طرفى الاستعارة على نوع من التناسب المنطقى بأشكاله المختلفة ، " فإما أن ينقل الإسم من النوع إلى الجنس مثل تسمية القتل موتاً ، وإما من الجنس إلى النوع مثل تسمية النقلة حركة ، وإما من نوع إلى آخر مثل تسمية الخيانة سرقة " (٣٢) ، وعلى الرغم من قبول ابن سينا للعلاقات المتباعدة بين طرفى الاستعارة فإنه لم يهمل شرط التناسب المنطقى .

لقد تضافرت جهود البلاغيين والنقاد والفلاسفة فى رسم تلك الحدود المنطقية الضيقة للاستعارة حتى بلغ الأمر بالسيطرة العقلية عليها مبلغه عند الشعراء المتأخرين ، وغدت لا تتجاوز التوليدات العقلية والقياس المنطقى الذى تقطعت معه فاعليتها باقتصارها على مجرد كونها التفاتات عقلية ، قد تبعث على الضحك نتيجة إدراك التناقض بين الأشياء ، ولعل فى التركيز على

العلاقة بين ثنائيات المباحث البيانية ما يكشف عن جوهرها وغايتها ، كما يكشف عن علاقتها بقضية الطبع والتكلف ، وذلك ما سنبينه فى الصفحات التالية .

الرؤية وعلاقات التراكيب البيانية

قصدنا فيما قدمنا فى هذا الفصل إلقاء الضوء على علاقة بعض المفاهيم البلاغية بقضية الطبع والتكلف فى التراث النقدى والتلاغى ، ولما كان القصد من هذا الكتاب لا ينحصر فى رصد موقف من التراث ، له أو عليه ، بل يتجاوز ذلك إلى محاولة تجلية إحدى القضايا التى يمكن أن يكون لها حضور فى النقد الأدبى ، فإن ذلك يحفزنا إلى طرح تصور عن أحد جوانب هذه القضية هنا ، يختص بتجدد النظر إلى بقض المفاهيم البلاغية التى لا تنفصل عن قضية الطبع والتكلف ، فلعل فى ذلك إثراء لتلك المفاهيم كما أنه إثراء للقضية من جانب آخر .

ولما كانت الألوان البديعية واضحة بذاتها ، كما أن علاقتها بقضية الطبع والتكلف لا يكتنفها غموض وإبهام – على الرغم مما اكتنفها من اضطراب تبعاً لتحول الموقف الذوقى النقدى من البديع – فإننا نكتفى بما سنقدمه عنها بعد قليل ، وسنقصر الحديث هنا عن مباحث علم البيان ؛ لتجلية بعض مواقفها التى طرحناها فى الصفحات السابقة ، ولأنها فى الوقت ذاته أكثر المباحث البلاغية اتصالاً بقضية الطبع والتكلف .

تتبنى التراكيب فى مباحث علم البيان على ثنائيات تربط بينها علاقات تختلف باختلاف التراكيب ، فتركيب التشبيه ينبنى على ركنيه الأساسيين : المشبه والمشبه به ، والتركيب الاستعارى ينبنى على العلاقة بين المستعار والمستعار له ، والمجاز المرسل ينبنى على العلاقة بين المنطوق والمقصود ، أما الكناية فتنبنى على العلاقة بين المُكَنَّى به والمُكَنَّى عنه ، ولا يرجع جوهر جماليات هذه التراكيب إلى وجودها فى ذاتها ولكنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعلاقة بين ثنائياتها ، لذلك كَمُنَ فى هذه العلاقات لُبُّ المفاضلة بين أنواع هذه التراكيب الأربعة ، وبين الاستعمالات المتعدة للتركيب الواحد ، ومن ثَمَّ كانت هذه العلاقات جوهر التمايز ومعيار الاستحسان أو الاستهجان وعلة الديمومة أو التلاشى ، وارتبطت بهذه العلاقة مراحل التغيير – فى المفاهيم والوجود الفعلى تقهقراً أو تطوراً – التى طرأت على بعض هذه المباحث .

ومن خلال تلك العلاقات برز دور النقد الأدبى وتأصلت علاقته بالبلاغة ، بل لقد أصبح جوهر أحكامنا على الفكر النقدى رهين مدى تمثله لتلك العلاقات ، ثم إن تلك العلاقات – فى الوقت ذاته – لتشكل رؤية هذه التراكيب على المستويين النقدى والبلاغى من منظور الطبع والتكلف ، وإن نظرة فى نعوت هذه التراكيب التى ترددت فى التراث النقدى ، ومايزال بعضها يتردد ، لتبين لنا مدى ارتباط الرؤية النقدية بهذه العلاقات ، كما تكشف عن أحد جوانب قضية الطبع والتكلف بما تحمله هذه النعوت من معايير وأحكام نقدية ، فقد تردد نعت هذه العلاقات بالبعد ، والقرب ، والمناسبة ، والطرافة ، والجدة ، والأصالة ، والتلقائية ، .. وما إليها ، وعلى الرغم من تضارب بعض هذه النعوت أحيانا ، فإنه يمكن الإفادة منها فى الكشف عن هذه الجوانب من قضية الطبع والتكلف .

وقبل أن نخوض فى ذلك ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أمرين : أحدهما يتعلق بعملية الإبداع (أو الحالة الإبداعية) التى تتمازج وتتصهر فيها المقومات الأولية الفطرية والمقومات المكتسبة إثر الانفعال الخلاق الناجم عن المثير الانفعالى أو ما أسميناه بالتوتر الثانوى ، وما يصاحب تلك الحالة من اجترار تلقائى من الذاكرة الواعية أو اللاشعور ، كما نأخذ فى اعتبارنا أيضاً الإسهام المنوط بالعقل الواعى فى هذه العملية .

ويتعلق الأمر الثانى بتقسيم هذه العلاقات إلى طبيعية وعرفية وعقلية [٣٣] ، فإن أنواع هذه العلاقات يفيدنا كثيراً فى محاولة استكناه العلاقة فى التراكيب البيانية .

نضع هذين الأمرين فى اعتبارنا لأن هذه التراكيب البيانية تمثل مكونات أساسية فى الخطاب الشعرى الذى ينماز بانقطاع وظيفته المرجعية ، لأنه لا يرجعنا إلى شئ ، ولا يبلغنا أمراً خارجياً ، وإنما هو يبلغ ذاته ، فإذا كانت التراكيب البيانية وجهاً أساسياً لامتياز هذا الخطاب الشعرى فهى لذلك كانت جديرة بالامتياز الذى يتجاوز بها حدود هذه العلاقة المذكورة لأن نشأتها جاءت فى حالة إنسانية فريدة ، هى حالة الإبداع التى تتوفر لها من الدواعى والمقومات مالا يتوفر لغيرها من أنواع السلوك الإنسانى .

على هدى من هذه المقومات يمكننا الرجوع إلى تلك الصفات التى ارتبطت بالتراكيب البيانية لنرى أنها – فى معظمها – تتضامُّ وتتجه بهذه التراكيب نحو دال " الطبع " الذى ينأى بها عن التقليد والمرجعية العرفية ليدخلها فى الجدة والأصالة ، وينأى بها عن التوجه العقلى والإغراق فى الذهنية (عقلية العلاقة المبنية على الاستقراء والاستنباط) ليدخلها فى

التلقائية (غير البسيطة أو الساذجة) ، وينأى بها عن التعسف ليدخلها فى المناسبة ، وينأى بها عن طبيعية العلاقة المستقرة ليدخلها فى الطرافة ، وربما أصبح الأمر أكثر وضوحاً وأقرب إلى الموضوعية إذا ذهبنا نعتبر العلاقات القائمة بين هذه التراكيب فى ضوء العلاقات التى أشرنا إليها ، بل لعل ذلك أن يفسر لنا التفاوت الذى أشرنا إليه بين هذه التراكيب ، والتفاوت بين الاستعمالات المتعددة للتركيب الواحد .

والفرض الذى نضعه بين يدى هذه المناقشة يتلخص فى أنه كلما اقتربت علاقة التركيب البيانى من إحدى هذه العلاقات اقترب من التكلف ونأى عن الطبع ، ولا نأمل أن يكون عكس ذلك . دائماً . صحيحاً .

ولعلنا نجد تبريراً مبدئياً لهذه الفرضية فى كون الشعر نزوعاً دائماً إلى تجاوز الوضعى والموضوعى والعرفى ، والعلاقة الطبيعية مستقرة بما توفر لها من أسباب الاستقرار ، وكذلك العلاقة العرفية ، أما العلاقة العقلية فهى موجودة وإن كانت بحاجة إلى الإبراز عن طريق الاستنباط ، وبذلك يُظلل هذه العلاقات نوع من الألفة التى لاتخلو من رتابة ، والمنوط بالشعر تحطيم هذه الألفة ، وانتهاك ركود الرتابة بحركيته التى لا تقف عند حدود محاكاة ما هو كائن أو إعادة صياغته ، بل تتجاوز ذلك إلى خلق عالم خاص دائماً ، وجديد دائماً ، فليس بحاجة إلى دليل أن الشعر وجود مواز للواقع وليس انعكاساً له ، ومن هنا كان وصف كولردج للخيال الفنى الخلاق بأنه " يذيب ويحطم ويلاشى لكى يخلق من جديد " [٣٤] ومن هنا كانت الاستعارة سنم التميز والتألق فى عملية الخلق الفنى فى الشعر ، ولنتأمل ذلك فى مناقشة التراكيب البيانية جميعها فى ضوء هذه الفرضية .

إن نظرة أولية فى أنواع التراكيب البيانية الأربعة فى ضوء العلاقات التى أشرنا إليها من قبل تكشف لنا عن وجه جوهرى للفروق الكائنة بين هذه التراكيب ، لأن العلاقة بين طرفى المجاز المرسل أو الكناية تختلف فى طبيعتها عن العلاقة بين طرفى التشبيه أو الاستعارة ، لأن العلاقة فى الكناية والمجاز المرسل " عقلية تنتمى إلى المنطق الطبيعى " (٣٥) ، ولذلك اعتبر جاكوبسون العلاقة فى المجاز المرسل علاقة خارجية تقوم على التجاور و" تحدث خارج الحدث الألسنى ، وترتكز على علاقة منطقية أو على معطى تجربة لا تغير البنية الداخلية للكلام " (٣٦) ومن ثم فإن علاقة المجاز المرسل حقيقية ينتفى عنها الخلق الفنى ؛ لأن عمل الشاعر فيها ينحصر فى إدراكه علاقة موجودة بالفعل قبل إدراكه لها ، أضف إلى ذلك أنها علاقة بين أشياء " أى بين وقائع غير لغوية ، وأنها مبنية على صلة موجودة فى المرجع وفى العالم الخارجى بمعزل عن البنى اللغوية " (٣٧) ومن هنا تكتسب العلاقات فى المجاز المرسل درجة من العرفية قد تصل إلى حد الاستقرار الذى تنتفى معه القيمة الجمالية الإبداعية .

لذلك ذهب بعض الباحثين إلى نفى القيمة الجمالية عن المجاز المرسل " لأن الذى يفسح له مجال الاستعمال والرواج هو مجرد العرف ، ولهذا فإن مجال الإبداع فيه ضيق جداً ، كما أن قيامه على المجاورة ، أى على استبدال شئ بشئ آخر يلازمه أو يجاوره ، ولا يجد فيه المتلقى أية قيمة جمالية ... فأية قيمة جمالية يمكن أن تتوفر فى عبارة : شربت كأسين ، وأنت تقصد محتواهما " (٣٨) .

إن العلاقة فى المجاز المرسل . فى أكثر الأحيان . تفتقر إلى حيوية الإبداع وحركيته الدائبة المعطاء التى تتنافى مع الثبات والاستقرار ، ومن ثم

ينأى المجاز المرسل بنفسه عن الطبع بمفهومه الواسع الذى يقترب من مفهوم الشعرية فى النقد الحديث ، والذى تتسع غائيته لبلوغ أقصى درجة من التأثير والإثارة عند المتلقى .

وعلى الرغم من أن العلاقة فى الكناية أيضاً تقوم على أساس عقلى فإنها تختلف عن المجاز المرسل فى طبيعة هذه العلاقة ، لما تتماز به من حركية الاستدلال التى لا تتوفر للمجاز المرسل ، تلك الحركية القائمة فى النشاط العقلى الذى يبعث عليه الانطلاق من المعنى المباشر للألفاظ ، إلى الدلالة البعيدة ، وقد يمر العقل . من المعنى القريب إلى الدلالة البعيدة . بعدة معان أخر فى تسلسل استدلالى ، فقول العربى القديم " زيد كثير الرماد " يدل على كثرة إحراق الوقود ، الذى يدل بدوره على كثرة طهى الطعام ، وذلك يدل أيضاً على كثرة الآكلين ومن ثم كثرة الضيوف ، ثم نصل إلى الدلالة المقصودة وهى أن زيداً هذا كريم ، وكأن الجملة " زيد كثير الرماد " هى الشفرة التى تتحقق بها " وظيفة ما وراء اللغة " . على حد تعبير عبد السلام المسدى . [٣٩] إذ تتعنقد من خلالها الحلقات الاستدلالية وصولاً إلى غايتها عند المستقبل فى ذلك المعنى البعيد ، وهذه الحلقات جميعها لا تخرج عن كونها لازم المعنى الأول المباشر . على حد تعبير البلاغيين العرب . أو كونها عملية إحلال تتحول فيها الدلالة من صورة إلى صورة أخرى مجاورة . على حد تعبير جاك لاكان . فى تفسيره نظرية فرويد للإحلال بوصفها نظرية نصية [٤٠] .

ولسنا بحاجة إلى التأكيد بعد ذلك على أن العلاقة فى الكناية عقلية خالصة ، بيد أن كونها عقلية لا ينفى عنها القيمة الجمالية بشكل مطلق ، ولكنه يحصرها فى الإثارة الذهنية الناتجة عن ذلك التتبع للدلالات ، لكيلا تعدو

فى النهاية كونها علاقة كائنة بين الأشياء ليس للمبدع فيها سوى فضل الاكتشاف ، وشتان بين فعل الاكتشاف وأثره ، وفعل الخلق الفنى وإثارته ، لذلك ، فإن تكن هذه الإثارة الذهنية قد ميزت الكناية عن المجاز المرسل فهى لا تنهض بها إلى منزلة التشبيه أو الاستعارة فى الوجود الفعلى فى الإبداع الشعرى ، كما لم تحظ بما حظيا به من اهتمام فى دراسات النقاد والبلاغيين ، ونعنى بعقلية العلاقة هنا إنفصالها عن البعد النفسى الذى يتوفر للتشبيه والاستعارة ، فالبعد النفسى الذى تهيأت له عوامل الجودة فى صياغته لغة يصل عند المتلقى المتهىء للاستقبال والتمثل مسافة موازية للمسافة التى خرج منها فى أعماق المبدع ، والشعر بوصفه فناً غايته التأثير لا الإقناع .

تتداخل الاستعارة مع التشبيه لكون الجامع بينهما هو علاقة المشابهة ، كما تتداخل مع المجاز المرسل لكون الجامع بينهما العلاقة المجازية التى تتمثل فى نقل العلامة اللغوية من المراد بها فى الحقيقة ، ولكن إذا كانت العلاقة بين طرفى التركيب هى ما يميزه عن غيره من التراكيب فإن الاستعارة تختلف عن المجاز المرسل ، أو هى إلى التشبيه أقرب ، ولكن هذا الاقتراب لا يحصرها فى كونها " تشبيهاً حذف أحد طرفيه " لأن إنحصارها فى هذا المفهوم يسلبها تميزها وتألقها ، كما أسلفنا ، ومن ثم فإن ضم الاستعارة إلى أحد التركيبين . قديماً . يرجع إلى اعتبارات شكلية تغفل كنه العلاقات وجدواها ، فالجامع بينهما هو العلاقة المجازية المقابلة للحقيقة ، أما النظرة الفنية النقدية تجعلنا نربأ بالاستعارة عن جعلها مجرد قسيم للمجاز المرسل فى أنواع المجاز مع اعترافنا بمجازية الاستعارة .

وإذا ما كان الحديث هنا عن الاستعارة والتشبيه فلا معنى لأن يقال بتفضيل شكل من أشكال العلاقتين على الآخر استناداً إلى طريقة الصياغة

لأن مناط التفضيل يرتبط بالعلاقة فى ذاتها ولا يرتبط بالتصنيف النوعى الذى توضع فيه هذه العلاقة ، ولإغفال النظر فى العلاقة قال القدماء من البلاغيين والنقاد بتفضيل التشبيه ، وقال الفلاسفة بتفضيل الاستعارة ، وذهب البلاغيون الحرفيون إلى تفضيل أنواع بعينها من التشبيه أو الاستعارة .

والحق أن أمر التفضيل أو القول بالجودة أو الرداءة ، وارتباط ذلك بالطبع أو التكلف يستند أساساً على العلاقة التى قد تعلو بالتشبيه وتسفل بالاستعارة ، لذلك لا نستطيع أن نطلق القول بتفضيل الاستعارة فى صرامة وحسم ، لأن العديد من الاستعارات فقدت قيمتها الإثارية ، لفقدانها القدرة على مفاجأة المتلقى ، والأمر فى النهاية يرجع إلى اكتساب هذه الاستعارة قدراً من الاستقرار فى العرف .

وقد تنبه عبد القاهر الجرجانى إلى هذا الملمح بقوله : " اعلم أن من شأن هذه الاجناس أن تجرى فيها الفضيلة ، وأن تتفاوت التفاوت الشديد ، أفلا ترى أنك تجد فى الاستعارة العامىَّ المُبتذَل كقولنا : رأيت أسداً ، ووردت بحراً ، ولقيت بدراً ، والخاص النادر الذى لا تجده إلا فى كلام الفحول ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال " [٤١] فما الابتذال هنا سوى معنى من معانى العرفية ، لقد أُلِفَتْ هذه العلاقات إلى حد لم يعد يجدى معه أنها اتسمت بالاصالة والبكارة يوماً ما ، كما لم يعد يجدى معه كون المشبه به أعرف بجهة الشبه وأخص بها وأقوى حالاً معها ، على حد تعبير السكاكى [٤٢] .

نعم ، إن الاستعارة فى ذاتها تتوفر لها دواعى التفاعل أكثر من توفرها للتشبيه ، ولكن ذلك التفاعل لا يتوفر إلا للاستعارة الحية ، على حد تعبير د . مصطفى ناصف : . " فالتميز بين الطرفين سمة الاستعارة الحية ،

ذلك أن صفة الاستعارة الميتة أو المبتذلة أن الحدود تلتحم فيها التحاماً حتى عدنا لا نرى بينها فرقاً ، فالوحدة علامة الموت والابتذال ، والتميز والاثنينية علامة النشاط والحياة والتوتر " (٤٣) .

وإذا كان الابتذال الناتج من الألفة سمة العرفية فى الاستعارة فإن التميز والاثنينية سمة التباعد العقلى والمنطقى ، لأن وضوح الترابط المنطقى (المناسبة) يدخل هذه العلاقة فى إطار من العقلية التى تدخلها بدورها فى دائرة التكلف .

وما دمنا قد فهمنا " الطبع " على أنه قدرة فطرية كامنة تتفاعل مع مقومات مكتسبة كامنة أيضاً حتى تحدث لحظة الإثارة التى تسلم إلى حالة التهيؤ القصوى (الإبداعية) فإن المنتَج الإبداعى نفسه لابد أن تتوفر له خصوصية هذه الحالة وتفردها وتميزها الذى يتخطى الأعراف ويتجاوز المنطق، ومن تجاوز المنطق نتلمس صفات العفوية والتدفق والتلقائية ، ومن هنا تتميز استعارة وليدة الطبع عن استعارة وليدة التكلف، " إن الاستعارة العفوية والمتداعية والمتدفقة تولد إحساساً لأنها تُعبِّر عن إحساس: إنها إحدى الوسائل الأكثر فعالية لنقل الشعور ، فمعظم الاستعارات تقريباً تعبر عن حكم قيم لأن الصورة المتداعية التى تدخلها تطلب إنفعالا عاطفيا ، وكون بقاء هذه الصورة غريبة على صعيد التواصل المنطقى ، تمتنع الرقابة المنطقية عن أبعاد الحركة الانفعالية التى تصاحبها " (٤٤) .

وليس القول بانتهاك العرفية والذهنية انقطاع للتواصل بين المرسل والمتلقى فى الخطاب الشعرى ، لأن الاستعارة والتشبيه معاً فى حرصهما على هذا الانتهاك حرص آخر على هذا التواصل يكمن فى ذلك القدر من تسويغ

العلاقة منطقياً ، ولا شك أن الفرق كبير بين القدر الباعث على التسويغ والقدر المغرق فى العرفية أو المنطقية ، فذلك القدر من التسويغ إنما هو شكل من أشكال الإمكان بتوسيع المدارك عند المتلقى ، أو قل بتوسيع دائرة الخيال عنده ، ليعود إلى الوظيفة المرجعية التى تعيده إلى السياق – على حد تعبير جاكوبسون . [٤٥] والتى تتحقق عندما يمر المتلقى من اللفظة الخاصة إلى التعبير المجازى فى الاستعارة .

ذلك الانطلاق الإبداعى الذى يتجاوز الحدود العرفية والمنطقية فى الإبداع ينبغى له توفر التهيئة عند المتلقى لهذا التجاوز أيضاً ، ولكن ذلك ليس ـ دائماً ـ ممكناً ، ومن ثم يبقى الجدل قائماً حول استحسان واستهجان استعارة بعينها ، لأن أمر التسويغ متعلق بالمتلقى فى جانب كبير من جوانبه ، وإلا فَبِمَ نفسر تلك الوقفة المتناقضة فى التراث النقدى العربى من استعارات أبى تمام ، إن بعض المتلقين لهذه الاستعارات توفرت عندهم دواعى التجاوز للعرف والمنطق فاستحسنوا هذه الاستعارات ، وبعضهم الآخر استسلم لقيود المنطق والعرف فاستهجنوها .

إن حكماً آخر على الاستعارة يتعلق بالطبع وينبثق عنه هو الحكم بالديمومة ، تُرى إلى أى شئ يرجع بقاء بعض الاستعارات واحتفاظها بنضارتها ؟ يقول ميشال لوغورن : " لا تعطى استعارتان جديدتان أبداً المفعول نفسه ، فثمة استعارات أكثر حيوية تقاوم بقوة أكبر تخطِّى الزمن وتحفظ قدرتها على الإيحاء صحيحة عدة قرون بعد إتمام صياغتها ، بينما تفقد بعض الاستعارات روعة التجديد بسرعة أكبر ، ويصبح استعمالها شائعاً أكثر " [٤٦] ثم يذهب فى التعليل إلى أن ذلك " ليس إلا وليد الصدفة " [٤٧] ، ولكن القول برجوع تلك الديمومة والتألق إلى الصدفة أو إلى البعد بين طرفى الاستعارة ليس كافيا

لتعليل ذلك ، وإن كان البعد سمة أساسية إلى جانب صحة هذه العلاقة ، تلك الصحة التى عبر عنها الفلاسفة العرب بالمناسبة . كما أسلفنا . وهذه الصحة هى ما عنيناه بالبعد المنطقى الذى يسوغها ، ولعل البعد وتجاوز الانكشاف المنطقى والعرفى هو الذى جعل د. جابر عصفور يرى أن الصورة تشبيه واستعارة . فى جوهرها " تخلق المشابهة خلقاً وليس فيها ما هو من قبيل إظهار لمشابهة موجودة من قبل " [٤٨] ولكن ذلك لا يعنى الرفض أو الاستهجان . بصورة مطلقة . للكثير من الصور التى تقتصر على اكتشاف العلاقة ؛ لأن وجود العلاقة واقتصار عمل الشاعر على إدراكها لا يعنى ذلك الوجود الواضح (عرفياً أو عقلياً) ولكنه وجود خفي، أقصى درجاته أن تكون هذه العلاقة من تخليق الفنان لتبقى درجة الانكشاف . من ناحية . ودرجة الخلق . من ناحية أخرى . معياراً لجودة العلاقة وتألقها ودوامها، فإظهار المشابهة الموجودة من قبل شكل من أشكال إعمال العقل يدخل فى التقليد والتكرار الذى لاينفصل عن سمات التكلف، كما لاتنفصل عن العرفية المستقرة الشائعة تلك العلاقات التى تعقد بين شيئين لمجرد وجود وجه شبه بينهما، وإن لم يكن مستقراً عرفياً فهو مستقر فى الواقع الخارجى .

ويبقى هذا النوع من الاستعارات جديراً بوقفة أكثر أناة ، فالتعليل بالصدفة استسلام لتمنع المجهول المستعصى على التفسير، والبعد بين طرفى الاستعارة أمر يمكن إدراكه بإعمال العقل مع الاحتفاظ بصواب العلاقة منطقياً، وما أبعد هذه الخاصية عن الاستعارة التى تتوفر لها الصفات السالفة .

إن شق الإجابة ماثل فى التساؤل نفسه ، وبالتحديد فى كون هذه الاستعارة ليست شائعة الاستعمال ؛ لأن عدم شيوع استعمالها يرجع إلى استعصائها على التقليد ومن ثم تَمَنُّعِها على الابتذال ، ولكن ذلك الشِّقَّ غير

كاف ؛ لأنه يضعنا أمام تساؤل عن سبب استسلام بعض الاستعارات للتقليد ثم الابتذال واستعصاء بعضها الآخر .

لابد أن نتذكر دائما أن للطبع خصوصيته الرؤيوية التى لا تتوفر للمنطقية الخالصة ، لأن ذلك سيرجعنا إلى المناخ الإبداعى الذى تخلقت فيه الاستعارة ، وما دامت الخصوصية منوطة بالطبع وبمقوماته العديدة المتشابكة ، فإن الاستعارة المنبثقة فى هذا المناخ الإبداعى الفريد تتوفر لها خصائص نوعية غاية فى التميز ، ذلك ما يمكن أن نسميه ببساطة أكثر خصوصية الرؤية ، فشتان بين ما يدركه الشاعر بطبعه . ذلك السلوك المعقد المنسجم . وما يدركه بعقله ، لأن ما يدركه الشاعر بطبعه لا يسهل إدراكه لغيره من الشعراء ، أما ما يدرك بالعقل فلا يعسر إدراكه ، ومن ثم تتطلب تلك الاستعارة الطَّبْعِيَّة " وقتاً أطول لترجمتها إلى كلام تطبيقى " [٤٩] .

ومن هنا كانت رؤية جاك لاكان للاستعارة الحلمية بوصفها شفرة نصية تكتسب تكثيفاً خاصاً [٥٠] ، تدل دلالة واضحة على غياب الرقابة الصارمة للعقل ومن ثم انمحاء أى شبهة للتكلف .

وقد تنبه عبدالقاهرالجرجانى إلى تلك الخصوصية فى حديثه عن المعانى التى يستعصى تكرارها وتقليدها " ... وإنا لنعلم من حال المعانى أن الشاعر يسبق فى الكثير منها إلى عبارة يعلم ضرورة أنها لا يجئ فى ذلك المعنى إلا ما هو دونها ومنحط عنها ، حتى يقضى له بأنه قد غلب عليه واستبد به ... لأنه إذا كان فى مكان خبئ فعثر عليه إنسان وأخذه ، لم يبق لغيره مرام فى ذلك المكان " [٥١] .

لعلنا نصل من هذا إلى أن تلك الخصوصية التى تتجاوز بها الاستعارة حدود العرفية والعقلية من أهم المظاهر التى تؤكد أن الاستعارة هنا أقرب إلى الطبع أو هى وليدة الطبع .

يبقى أمامنا ملمح آخر فى خصوصية علاقة المشابهة الطَبْعِيَّة . فى التشبيه والاستعارة . يتحدد فى أن العلاقة التى تنقل طرفاً من الحس الإنسانى تختلف عن العلاقة التى تنقل طرفاً من الواقع الخارجى منفصلاً ، بشكل أو بآخر ، وبنسب متفاوتة ، عن الحس الإنسانى ، مهما توفر لتلك الأخيرة من الدقة واللطف ، ولكن ذلك ليس بالصورة الحازمة التى ذهب إليها ميشال لوغورن فى قوله " ... وخلاصة القول : أن الاستعارة تستعمل للتعبير عن تأثر وعن شعور تريد المشاركة فيه " (٥٢)

فلا يقبل هذا الإطلاق إلا إذا إتخذ التأثر مفهوماً أرحب ليجعل رؤية الدقائق التى ينقلها الشاعر فى الواقع الخارجى نوعاً من الشعور الإنسانى تجاه هذه المظاهر فى هذا الواقع ، ولكن مهما كانت رؤية الواقع دقيقة لافتة للحس باعثة على المشاركة فإن نقل حس إنسانى عبر علاقة المشابهة أكثر تألقاً وخلوداً ، لأن تلك العلاقة يتوفر لها جانب من المشاركة فى إتخاذها شكلا من أشكال التقمص الذى لا يتوفر لرؤية علاقة خارجية مهما كانت دقيقة لطيفة ، يتضح ذلك التقمص من إمكان دخول المتلقى فى هذا الحس الإنسانى الذى تنقله العلاقة ، فالشعور بالحزن أو اليأس أو الخوف أو الحذر والترقب أو الهوان والانكسار أو الضياع ، عندما ينقله الشاعر شعوراً موغراً عنده يستثير فينا الاستجابة إلى حس إنسانى ، وهذا الحس بذاته يمارس فاعليته التأثيرية فينا ، وإذا ذهبتَ تعتبر ذلك فلن تجده إلا لوناً من ألوان التقمص أو التمثل ، ويمكن تفسير ذلك إذا تأملت موقفك الانفعالى والتأثرى المتباين تجاه ثلاثة

حوادث متشابهة ، شجرة تقطع ، حيوان يقتل ، إنسان يقتل أمامك ، لا شك أن درجة تأثرك فى الموقف الأخير ستكون أجل وأعظم ، فما ذلك إلا لأنك تشترك مع هذا الإنسان فى الحس الإنسانى ، ويزداد هذا التأثر كلما ازدادت استعداداتك للتقمص والتمثل ، التى يقابلها استعدادك أمام العلاقة الشعرية للتهيؤ للاستجابة .

ألا ترى أننا أمام بيت النابغة :

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

إنما نكون أمام عناصر خارجة عن النفس بمشاعرها الإنسانية ، كما ترى أننا أمام بيته :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

نكون أمام الشعور بالخوف والترقب ، كما أننا أمام بيت أبى العلاء المعرى :

كأن نجوم الليل زرق أسنة بها كل من فوق التراب طعين

نكون أمام انعكاس حس إنسانى على ذلك الواقع الخارجى ، الذى لا يمكن أن تتحقق العلاقة بين طرفى المشابهة فيه فى الواقع أو العرف .

ويبقى دور الشاعر المبدع فى تمكين المتلقى المتهيئ للاستجابة منها ، ولا يتحقق له ذلك إلا بصياغة هذا الحس لغة فريدة يتحقق بها هذا التواصل ، لأن ذلك إن لم يتحقق لم تعد ثمة جدوى لكون العلاقة إثارة لحس إنسانى فالصياغة قسيم العلاقة فى تحقق التواصل ، وتأملْ قول أبى تمام فى وصف الجمل : .

فأضحى الفلا قد جد فى برى نحضه وكان زماناً قبل ذلك يلاعبه

رعته الفيافى بعدما كان يوماً رعاها وماء الروض ينهلُّ ساكبه

ألا ترى أننا نرق لحال ذلك الجمل وننبهر بالعلاقة الاستعارية ، ونهتز للمقابلة بين حالى الماضى والحاضر والموقف المتضاد بين الجمل والفلاة لتجتمع هذه العناصر جميعها فى تمكين المتلقى من التمثل .

إنها لحظات الطبع الوثابة المتجاوزة لحدود الواقع لتحقق نوعاً من التوحد بين العناصر ، لا تتحقق له الخصوصية إلا بالتمكن من حالة التهيؤ الطَّبْعِيَّةِ التى تتجاوز حالة الإدراك الحسية والعقلية والعرفية .

وبعد ، هل نكون بذلك قد أحاطنا بالاستعارة علماً ؟ لا نستطيع أن نزعم لأنفسنا ذلك ، ولا نقول لأن ذلك لم يكن من أهدافنا ، ولكن نقول لأنه هدف لا يمكن تحقيقه لما تنماز به الاستعارة من طبيعة زئبقية تستعصى على التحديد العلمى الصارم فما هذه المقدمات التى طرحناها سوى محاولات للمكاشفة لأن محاولة تحديد الاستعارة فى حدود علمية موضوعية صارمة يحمل فى طيه جهلا بطبيعة الاستعارة ذلك الكيان الفريد الغريب ، فكل استعارة لها منطقها الخاص بها ، وطبيعتها من طبيعة الشعر البرى النافر . دائماً . من قيد الموضوعية ، وليس الساعى إلى تحديدها موضوعياً إلا ساعياً إلى خنقها " إن هذه الحركية المتطورة تأبى أن تنحصر ضمن قوالب جامدة تتحكم فيها أينما وجدت ، فالصورة البلاغية طاقات دلالية لا محدودة ، ودراستها محاولة للكشف عن هذه الطاقات المتحركة " (٥٣) .

ولعل أصوب مقولات أبى هلال العسكرى وأصدقها فى حدثه عن الاستعارة يتمثل فى قوله : " وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد " (٥٤) .

فى البديــع

لم يرتبط التكلف بقضية بلاغية قدر ارتباطه بالبديع فى التراث النقدى والبلاغى ، وربما كانت علة ذيوع ذلك الارتباط ترجع إلى سهولة إدراك البديع وكشفه عن نفسه بمجرد السماع ، وبغير حاجة إلى بذل الجهد فى التأمل والتفحص ، ولكن هذا الارتباط لم يتخذ شكلاً واحداً فى التراث ، إذ توزعته عدة اتجاهات تكشف عن جدلية الرؤى النقدية والبلاغية مع النص الشعرى تأثراً به وتأثيراً فيه . سلباً وإيجاباً . فقد تفاوتت النظرة إلى تلك العلاقة بحيث لم تكن النظرة المبكرة للبديع فى التراث لتنبىء بما آل إليه أمره ، فى تباين النظرة إليه فى ذاته ، وفى الكشف عن ارتباطه بالتكلف وارتباط التكلف به .

لقد جاءت نظرة الجاحظ للبديع خلواً من الإشارة إلى أى مظهر من مظاهر ذلك الارتباط ، فالجاحظ الذى فضل العرب على غيرهم بنفى التكلف عن العرب الذين تأتيهم المعانى أرسالاً وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً يفضلهم أيضاً بالتميز بالقدرة على البديع وتوفر إمكاناته فى لغتهم ، ولذلك جعله مقصوراً على العرب ، " ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ، وأربت على كل لسان [٥٥] ، ولم يتجاوز ابن قتيبة هذه النظرة ، وإن لم يقصر البديع على العرب فهو يثبت لهم الفضل والتقدم فى سائر الخصائص البلاغية [٥٦] .

ثم جاءت نظرة ابن المعتز . فى أواخر القرن الثالث . لتكشف عن ذلك الارتباط بين البديع والتكلف ، ولكن ذلك الارتباط ارتهن عنده بمعيار كمّى ، فلم يذهب إلى أن البديع تكلف بصورة مطلقة ، لأنه يقبل من القدماء ويستحسن " إذا أتى نادراً ويزداد حظوة بين الكلام المرسل " [٥٧] ولذلك الاعتبار الكمى أيضاً كانت نظرته المستنكرة لبديع أبى تمام الذى " شعف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه ، فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض وتلك عقبى

الإفراط وثمرة الإسراف " ، [٥٨] ولم يشفع لأبى تمام أنه أحسن فى بعض المواضع لأن الاطراد وحده كاف لاستنكار البديع ، كما ذهب إلى ذلك أيضاً قدامه بن جعفر " .. ولا هو أيضاً إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود ، فإن ذلك إذا كان دل على تعمد وأبان عن تكلف " [٥٩] .

نرى أن تلك النظرة لم تستنكر البديع فى ذاته ، وإنما استنكرت الإسراف فيه ، وبذلك نأت به عن دائرة التكلف فى وجوده الفعلى فى الشعر قبل الإسلام وبعده إلى بشار ومسلم بن الوليد وأبى نواس ، ثم كان إسراف أبى تمام بداية ارتباط التكلف بالبديع ، وذهاب النقاد فى ذلك مذاهب شتى ، تبلورت فى النظرة إلى البديع بوصفه أحد مظاهر التكلف عند صاحب الوساطة [٦٠] وصاحب الموازنة الذى لم تنفصل رؤيته عن ذلك الاعتبار الكمى فى قوله : " والشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ، فإن مجاهدة الطبع ، ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل " [٦١] ولا تنفصل هذه النظرة عن اعتبار الإفراط علة للرفض والاستهجان ، لذلك شاع قبول تلك الألوان البديعية من البحترى ورفضها من أبى تمام " لأن البحترى لا يرى فى التجنيس ما يراه أبو تمام ، ويقل التصنع له ، فإذا وقع فى كلامه كان فى الأكثر حسناً رشيقاً ، وظريفاً جميلاً [٦٢] ، ولأن أبا تمام أغرق فى طول طلب الطباق والتجنيس وأسرف فى توشيح شعره بها ، وبذلك نرى أن اتخاذ البديع مظهراً دالاً على التكلف يتكىء على مبدأ الإفراط ، الذى شكل أساس تلك النظرة التى بقيت تعد البديع أحد مظاهر التكلف دونما تداخل فى مفهوميهما . فى القرن الرابع . كما ذهب أحد الباحثين المحدثين [٦٣] .

لقد اتخذت العلاقة بين البديع والتكلف طابعاً جدلياً بوصفها فحوى معيار الجودة أو الرداءة ، الذى تراه ماثلاً فى حركية الانبثاق والانعطاف متخذة شكلاً من أشكال التداخل فى دلالة أحدهما على الآخر ، فبينما ذهبت بعض الآراء التى أشرنا إليها إلى القول بأن البديع مظهر دال على التكلف ، ذهب بعضها الآخر إلى أن التكلف سمة مذمومة من سمات البديع ، قد يتسم بها أولاً يتسم ومن ثم أصبح هناك نوعان من البديع : البديع المتكلف المذموم ، والبديع المطبوع المحمود ، وعيار ذلك عندهم التلقائية والمناسبة وإتيانه عفو الخاطر دونما مكابدة ، وقد يضاف إلى ذلك اعتبار الندرة والإفراط أو لا يضاف ، فقد ذهب قدامة إلى أن البديع " إنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به ، فإنه ليس فى كل موضع يحسن ولا على كل حال يصلح " [٦٤] وقد اشترط أبو هلال العسكرى لحسنه وجودته أن يسلم من التكلف ويبرأ من العيوب [٦٥] ، ثم جاءت نظرة المرزوقى إلى البديع تحمل بين ثناياها تحديداً ضمنياً للفرق بين المطبوع والمتكلف من البديع معلقة الحمد والذم بتوفر الطبع " فعندما انتهى قرض الشعر إلى المحدثين ورأوا افتتان الناس بالبديع واستغربهم له ، أو لعوا باستخدامه وإيراده ، إظهاراً للإقتدار ، وذهاباً على الإغراب ، فمن مفرط ومقتصد ، ومحمود فيما يأتيه ومذموم ، على حسب نهوض الطبع به " [٦٦] .

ثم يلفت عبد القاهر الجرجانى إلى تعلق أمر البديع بفاعليته فى إنتاج الدلالة ، فالقبيح من الجناس هو الذى لم يزدك على أن أسمعك حروفاً مكررة ، والحسن منه هو الذى يعيد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها [٦٧] وبذلك يرى عبد القاهر أن اتسام البديع بالتكلف متعلق بعدم

جدواه فى المعنى إلى حد رأى معه إغفال البديع مع تطلب المعنى له شبيهاً بالتكلف .

وبذلك تتحقق جداية العلاقة بين البديع والتكلف إذ أصبح البديع دالاً على التكلف بوصفه أحد مظاهره ، كما أصبح التكلف سمة من سمات البديع .

إن نظرة مدققة إلى هذه الرؤية الأخيرة تكشف عن اتساعها لتشمل الرؤيتين السابقتين وتستوعبهما ، لأن هذه الرؤية الأخيرة تفصل بين ما هو مطبوع وما هو متكلف من البديع ، واتساعها يجعل من الإفراط . الذى ذهب بجل اهتمام السابقين . مظهراً من مظاهر التكلف ، وبذلك تتحدد نظرة القدماء . حتى عبد القاهر الجرجانى فى أواخر القرن الخامس الهجرى . فى تقسيم البديع إلى مذموم ومحمود ، وبعبارة أخرى إلى متكلف ومطبوع ، وبذلك يتأكد لنا أن الحديث أن البديع لم يأت بمعزل عن التكلف ، كما أن الحديث عن التكلف لم يأت بمعزل عن البديع ، وقد أصبح الطبع علة لازمة لقبول البديع واستحسانه ، وليس ذلك عند القدماء وحدهم بل عند كثير من المحدثين أيضاً [٦٨] .

أما الرؤية الأخيرة للقدماء التى شاعت وسادت زمناً طويلاً فقد تمثلت فى اتخاذ بعض البلاغيين والنقاد من البديع موقفاً تبريرياً ، يدحض فى الاعتبار الكمى الذى يعد دالاً بارزاً على التكلف ، ويمكّن للتكلف البديعى تمكيناً يسوغ للشعراء تطلبه بكل وجه ، وانصراف همهم إليه ، فقد استند ابن أبى الاصبع فى تبرير الإفراط فى طلب البديع الذى شاع فى عصره . القرن السابع الهجرى . على أن آيه قرآنية تتكون من سبع عشرة كلمة احتوت على واحد وعشرين لوناً من البديع وهى قوله تعالى : " وقيل يا

أرض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى وغيض الماء وقضى الأمر واستوت على الجودى وقيل بعداً للقوم الظالمين [٦٩] ، وهذه النظرة لا تعدل عن الاعتبار الكمى إلى غيره ، وإنما تعمل على نفيه لتؤصل للسلوك نحو الإكثار من البديع لأنه المعيار الجمالى الذى ساد فى تلك العصور حتى استحوذ على اهتمام الشعراء والنقاد والبلاغيين ، لذلك نجد ابن أبى الاصبع يضمن كتابه تحرير التحبير " [٧٠] مائة وستة وعشرين لوناً بديعياً ، ومع هذه الزيادة المفرطة فى البديع والسعى إلى تأصيله تنحدر الأحكام النقدية حتى تنحصر فى الاعتبار الكمى بصورة مناقضة للأحكام القديمة ، فيصبح الإبداع عند النويرى فى " أن يؤتى فى البيت الواحد من الشعر ، أو القرينة الواحدة من النثر بعدة ضروب من البديع بحسب عدد كلماته أو جمله ، وربما كان فى الكلمة الواحدة المفردة ضربان من البديع ، ومتى لم تكن كل كلمة بهذه المثابة ، فليس بإبداع " [٧١] وبذلك المفهوم لبديع والإبداع امتد الجدب إلى الشعر العربى فى تلك القرون المتأخرة إذ أصبح الإبداع قرين التكلف ، والتكلف علة وجود الإبداع .

ليس بغريب أن يستقل البديع علماً قائماً بذاته على يد القزوينى فى ذلك العصر ، وليس بغريب أيضاً أن يتحدد مفهومه بكونه " علماً يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية مطابقته لمقتضى الحال ، ووضوح الدلالة " [٧٢] .

ففى الوقت الذى يعد فيه هذا المفهوم تأصيلاً نظرياً للبديع ، يعد من جهة أخرى تأصيلاً للتكلف ، لأن هذا التعريف يجعل من البديع زيادة لا حاجة بالدلالة إليها ، لأنه إنما يؤتى به بعد وضوح الدلالة وتمامها ، وبذلك التعريف أيصاً يقترب مفهوم البديع من أحد أوجه المفهوم اللغوى للتكلف الذى يقتضى زيادة على الشىء ليست من أصله [٧٣] ، وعلى الرغم مما فى التعريف

من خلل ناجم عن تأصيله للتكلف ، فإن الاحتكام إليه فى معالجة بديع النصوص الشعرية فى ذلك العصر يكشف عن خلل آخر ، لأن تلك النصوص جعلت البديع هدفاً فى ذاته دونما التفات إلى رعاية مقتضى الحال أو وضوح الدلالة ومن هنا كان لهذا المفهوم . وما انطوى عليه من تأصيل للتطابق بين البديع والتكلف وما شاع فى ظله من مفاهيم نقدية . أثره البالغ فى انبهام الرؤية عند بعض النقاد المحدثين حتى وصلت إلى حد من التطابق جعل معه التكلف بديعاً ، والبديع تكلفاً ، فقد رأى د. محمد مندور " أن فيصل التكلف هو أن يفكر صاحبه مرتين : مرة للفكرة ، ومرة لتحويرها والتكلف بها حتى تسكن للبديع " (٧٤) ، ويرى فى الوقت ذاته أن البديع بصورة مطلقة " لا يخرج عن كونه محسنات لفظية عقيمة " (٧٥) .

والحق أن نظرة القدماء كانت أكثر عمقاً إلى البديع فى اشتراطهم توفر الطبع والعفوية ، وقوام الطبع والعفوية ألا يقصد الشاعر إلى البديع قصداً ليصبح البديع هدفاً فى ذاته كما فعل أصحاب البديعيات وكثير من معاصريهم ، والأمر هنا لا يرجع إلى مجرد الإحساس أو الحكم العشوائى على المؤلف ، ولكن الأمر هنا مرتبط بفاعلية المفردة فى إبداع الدلالة ، فإذا تحققت لها هذه الفاعلية بررت وجودها ، بالإضافة إلى الجمال الشكلى والصوتى الذى لا تحول التحفظات العديدة على البديع دون كونه فى ذاته مصدراً جمالياً لا يمكن إنكاره .

بقى أن نشير إلى بعد آخر يتعلق بالخصائص النوعية للألوان البديعية ، فقد جاء حديث البلاغيين والنقاد عنها عاما دونما التفات إلى هذه الفوارق النوعية ، ولكنها بحاجة إلى إعادة نظر ، ليس هذا مجال التعرض لها باسهاب وتحليل علمى مدقق ، لذلك نكتفى بالإشارة إلى ملاحظة مهمة فى

ارتباط البديع بالتكلف خلاصتها أن تلك الألوان البديعية ليست سواء فى هذا الارتباط ، فبعضها أدخل فى التكلف من بعضها الآخر .

ويكفى أن نعيد التأمل فى تقسيم السكاكى للمحسنات إلى معنوية ولفظية تلك النظرة التى مهدت للقزوينى ضم هذه المحسنات جميعها تحت اسم البديع ، وتلقفه النقاد والبلاغيون بعده قديماً وحديثاً فى استسلام تام لمقولاته ، وجاء حديثهم عن علاقة التكلف به حديثاً عاماً ، والواقع أن هذه المحسنات المعنوية القائمة على علاقة " التضاد " من طباق ومقابلة تختلف عن غيرها من الألوان البديعية ، فعلاقة التضاد وثيقة الارتباط بالدلالة بما لها من فاعلية فى إنتاجها ، إلى حد يصبح النص عاجزاً فيه عن التألق ، فماذا يبقى مثلاً فى بيت ابن زيدون من دلالة إذا أغفلنا علاقة التضاد فيه :

أضحى التنائى بديلاً من تدانينا ونـاب عن طيب لقيانا تجافينا

لا شك أن البون شاسع بين هذه العلاقة المبنية على التضاد وغيرها من علاقات التكوينات البديعية .

أضف إلى ذلك أن البَعْدِيَّة المذكورة فى تعريف القزوينى نفسه للبديع لا تتحقق مع التضاد ، لأنها تقر وضوح الدلالة بدونه وهذا مالا يمكن كونه فى بيت ابن زيدون السابق ، ومن ثم أصبحت تلك الأحكام العامة على البديع قديماً وحديثاً بحاجة إلى مراجعة ، وبذلك أيضاً يتأكد أن تشكيلات التضاد بعيدة عن التكلف .

* * *

هوامش الفصل الثالث

(١) د. مصطفى ناصف : بين بلاغتين ، دراسة ضمن المجلد الأول من كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدى ص ٣٨٥

(٢) القزوينى : الإيضاح ص ٩

(٣) صحيفة بشر بن المعتمر ، من كتاب البيان والتبين للجاحظ جـ ١ ص ١٣٥

(٤) الجاحظ : كتاب الحيوان جـ ١ ص ٣٩

(٥) د. جابر عصفور : بلاغة المقموعين . دراسة فى مجلة البلاغة المقارنة ألف عدد " ١٢ " ١٩٩٢

(٦) المرجع السابق نفسه الصحيفة نفسها .

(٧) د. مصطفى ناصف : بين بلاغتين ، دراسة فى المجلد الأول من كتاب " قراءة جديدة لتراثنا النقدى " ص ٣٨٢.

(٨) ابن وهب : البرهان ص ١٦٢.

(٩) راجع على سبيل المثال : د. عبد الواحد علام : قضايا ومواقف من التراث البلاغى .
د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية.
د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى.
د. على البطل : الصورة فى الشعر العربى.

(١٠) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٢٧.

(١١) أبوهلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٢٤٦/٢٤٨.

(١٢) المصدر السابق نفسه ص ٢٤٨.

(١٣) المصدر السابق نفسه ص ٢٤٩.

(١٤) المصدر السابق نفسه ص ٢٥٦/٢٥٧.

(١٥) المرزوقى : مقدمة شرح ديوان الحماسة جـ ١ ص ١١.

(١٦) على بن ظافر الأزدى : غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ص ١٤/١٥.

(١٧) القزوينى : التلخيص ص ١٢٧.

(١٨) المصدر السابق نفسه ص ١٢٩.

(١٩) د. جابر عصفور : الصورة الفنية ص ١٠.

(٢٠) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ٤٧.
(٢١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢١٣.
(٢٢) ابو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٢٧٤.
(٢٣) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ١٤٦.
(٢٤) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٢٧٦.
(٢٥) المصدر السابق نفسه ص ٢٧٥.
(٢٦) المصدر السابق نفسه ص ٢٧٣.
(٢٧) المرزوقى : مقدمة شرح ديوان الحماسة جـ ١ ص ١١
(٢٨) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ١٤٠.
(٢٩) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة جـ ١ ص ١١٢
(٣٠) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ص ٧٧.
(٣١) السكاكى : مفتاح العلوم ص ١٥٦.
(٣٢) د. ألفت محمد كمال عبد العزيز : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ٣٨
وانظر : ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ص ١٩٢
وابن رشد : تلخيص الشعر ص ١٤٠.
(٣٣) فرديناند دى سوسير : أنظمة العلاقات فى اللغة والأدب والثقافة . مدخل إلى السيميوطيقا تحرير : سيزا قاسم ، ونصر حامد أبو زيد ص ١٤٥.
(٣٤) كولردج : نظرية الخيال .
(٣٥) د. تمام حسان : الأصول ص ٣٦٨.
(٣٦) ميشال لوغورن : الاستعارة والمجاز المرسل ترجمة حلا صليبا ص ٣٨.
(٣٧) المرجع السابق ص ٥٧.
(٣٨) محمد الولى : الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى ص ١٦.
(٣٩) د. عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ١٦٠.
(٤٠) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٦٠.
(٤١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ٧٤.
(٤٢) السكاكى : مفتاح العلوم ص ١٨٤.
(٤٣) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ١٤٢.
(٤٤) ميشال لوعورن : الاستعارة والمجاز المرسل .ص ١٤٥.
(٤٥) المرجع السابق نفسه ص ١٤٦.

(٤٦) ميشال لوغورن : الاستعارة والمجاز المرسل ص ١٨١.

(٤٧) المرجع السابق والصحيفة .

(٤٨) د. جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٢١٣.

(٤٩) المرجع السابق ص ١٨٣.

(٥٠) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٦٠.

(٥١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ٦٠٢/٦٠٣

وإلى قريب منهذا ذهب الجاحظ فى كتاب الحيوا جـ ٣ ص ١٢٧

(٥٢) ميشال لوغورن : الاستعارة والمجاز المرسل ص ١٤٦.

(٥٣) د. صبحى البستانى : مقدمة كتاب الاستعارة والمجاز المرسل لميشال لوغورن ص ٧.

(٥٤) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعين ص ٣٠٩.

(٥٥) الجاحظ : البيان والتبين جـ ٤ ص ٥٥.

(٥٦) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ص ١٦.

(٥٧) ابن المعتز : البديع ص ١

(٥٨) المصدر السابق نفسه والصحيفة نفسها .

(٥٩) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٨٣/٨٤.

(٦٠) عبد العزيز الجرجانى . الوساطة بين المتنبى وخصوصه ص ١٧.

(٦١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٤٤.

(٦٢) الباقلانى : إعجاز القرآن ص ١١٠.

(٦٣) د. محمد الحافظ الروسى : جودة الشعر عند نقاد القرن الرابع الهجرى بين الطبع والصنعة ، بحث ضمن مجلة " عالم الفكر " ص ٢٦٢ المجلد ٢٢ يناير/ يونيو ١٩٩٤.

(٦٤) قدامه بن جعفر : نقد الشعر ص ٨٣.

(٦٥) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٢٧٣.

(٦٦) المرزوقى : مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ٩٩

(٦٧) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ١١.

(٦٨) د. حلمى مرزوق : النقد والدراسة الأدبية ص ١٧.

د. عبد القادر حسين : فن البديع ص ١٥.

(٦٩) سورة هود آية ٤٤ راجع ابن أبى الأصبع : بديع القرآن ص ٣٤٠/٣٤٢.

(٧٠) ابن أبى الاصبع : تحرير التحبير .

(٧١) النويرى : نهاية الأدب جـ ٧ ص ١٧٥.

(٧٢) القزوينى : التلخيص ص ٣٤٧.

(٧٣) الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٧٤) د. محمد مندور : النقد المنهجى ص ٣٧.

(٧٥) د. محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ص ٣.

الفصل الرابع

(٢)

اللغـــــــة

الرؤية والأداة

ليس أمراً مستحدثاً غريباً عن تراثنا النقدى والبلاغى ذلك الربط الذى نحاوله . فى هذا الفصل . بين اللغة وقضية الطبع والتكلف ، إذ تمتد فكرة الربط هذه إلى تلك المحاولة التى قام بها بشر بن المعتمر فى صحيفته عندما حذر الأديب من التوعر : " وإياك والتوعر ، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ، ويشين ألفاظك ، ومن أراد معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريما "[١] .

وبعد أن بين المنزلة الأولى للبلغاء ، نبه إلى أن هذه المنزلة قد لاتواتى بعض الأدباء ، إذ تداخلهم بعض أسباب التكلف ذات الصلة الحميمة بالصياغة اللغوية ، مضمنا هذا العرض تحذيرا آخر : " فإن كانت تلك المنزلة الأولى لاتواتيك ولاتعتريك ، ولاتسنح لك عند أول نظرك وفى أول تكلفك ، وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قرارها ، وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها ، والقافية لم تحل فى مركزها وفى نصابها ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة نافرة فى موضعها ، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول فى غير أوطانها "[٢].

وليس يخفى أن مصطلح " التكلف " . فى هذا السياق . غير محدد الدلالة ، فقد يمتد ليشمل " عملية الإبداع " ، كما أن وصف اللفظة بأنها لاتقع موقعها ، ولم تصر إلى قرارها ، ووصف " لفظة القافية " بالقلق والنفور لايستند على معايير موضوعية ، فلا تتعدى هذه الأحكام الانطباع الفردى الذى ظل يهيمن على نظرة النقاد أمدا بعيدا ، فليس حديث الجاحظ عن طبقات الكلام

سوى شكل من أشكال هذه الانطباعات " .. وكلام الناس فى طبقات كما أن الناس أنفسهم فى طبقات ، فمن الكلام الجزل والسخيف ، والمليح الحسن ، والقبيح السمح ، والخفيف والثقيل " [٣].

ولعل الاعتبار الصوتى هو الذى شغل النقاد العرب فى حديثهم عن الألفاظ سواء كان هذا الحديث متعلقا بالألفاظ فى ذاتها كقول الجاحظ موضحاً اللفظ الجزل " مالم يكن متوعراً وحشياً ولاساقطاً سوقياً "[٤] ، أو متعلقاً بالألفاظ فى سياقها ، " ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر ، وإن كانت مجموعة فى بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه "[٥].

وإلى هذا الاعتبار ذهب قدامة وعبد العزيز الجرجانى وأبو هلال العسكرى وابن الأثير [٦] ، وقد سبق الجاحظ إلى هذه الملاحظة حيث تنبه إلى أهمية اللفظة فى سياقها وأشار إلى التلاحم بين المفرادات وجودة السبك وجعل ذلك معياراً للحكم على الشعر بالجودة أو الرداءة .... " وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فيعلم لذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان "[٧] ، كما التفت عبد القاهر الجرجانى أيضاً إلى أن معيار الحكم لايكون على اللفظة فى ذاتها بل فى سياقها " فقد ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر"[٨] ، وقد أرجع حازم القرطاجنى الذوبة إلى تناسب المادة الصوتية وسهولتها، والطلاوة إلى تناسق الأصوات وخلو اللفظة من التنافر ، كما يرجع الجزالة إلى تناسب التأليف بين الكلمات فى سياق واحد [٩].

ولايتعدى اعتبار اللغة . من هذه الوجهة . معياراً موضوعياً للحكم بالجودة أو الرداءة على الشعر هذه الحدود ، أما دخول عنصر اللغة معياراً للحكم على الشعر بأنه متكلف فلم يتعد هذه النظرة السطحية الساذجة عند ابن قتيبة الذى يعلق على أبيات الخليل التى جاء فيها :

لولا جوارٍ حسانٌ حورُ المدامع أربع
أم البنينَ وأسماءُ والربابُ وبوزع

بقوله : " وهذا الشعر بيّن التكلف ردىء الصنعة ... ولو لم يكن فى هذا الشعر إلا أم البنين وبوزع لكفاه " (١٠) ، نلاحظ فى تعليله أنه لم يلتفت إلى التركيب والصياغة ، واقتصر على النظرة الجزئية لكلمتى أم البنين وبوزع ، ثم يستشهد بخبر أدل على القصور مع تعقيبه وتعليله " .. فقد كان جرير أنشد بعض خلفاء بنى أمية قصيدته التى أولها :

بان الخليطُ برامتين فودَّعوا أو كلما جَدُّوا لبين تجزع
كيف العزاءُ ولم أجد مُذْ بنتمُ قلبا يقرُّ ولا شرابا ينفع

وهو يتحفز من حسن الشعر ، حتى إذا بلغ قوله :

وتقول بوزع قد دببت على العصا هلا هزئت بغيرنا يابوزع

قال له : " أفسدت شعرك بهذا الاسم ، وفتر" (١١)

ولايكاد ابن قتيبة يتخطى هذه النظرة الضيقة الساذجة والأحكام العامة غير المعللة فى حديثة عن أضرب الشعر فى مقدمة كتابه " الشعر والشعراء " .

ظلت هذه الملاحظات الجزئية تعتور معالجات النقاد العرب القدماء فى حديثهم عن التكلف واللغة ، حتى أخذت بعض المفاهيم تتبلور على يد القاضى عبد العزيز الجرجانى فى كتابه " الوساطة " ، إذ أخذ فى تحديد بعض السمات اللغوية فى ذاتها . من ناحية . وفى دلالتها على التكلف . من ناحية أخرى . ويمكننا أن نخرج من معالجة الجرجانى بهذه النتائج :

أولاً :

تلتقى النتيجة الأولى مع بعض المفاهيم الحديثة التى تجعل من الأسلوب سمة ذاتية شخصية كبصمات الأنامل " وقد كان القوم يختلفون فى ذلك . أى فى استخدام اللغة . وتتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهرا فى أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ معقد الكلام ، وعز الخطاب ، حتى أنك ربما وجدت ألفاظه فى صوته ونغمته، وفى جرسه ولهجته " [١٢] ، فدلالة الألفاظ والعبارات على شخصية الشاعر ، أو انبثاقها من طبائعه ، تستدعى ارتباط الأسلوب بالشاعر غلظة وسهولة ، وجفوة وسلاسة ، فليست نظرة الجرجانى ببعيدة عن بعض مقولات الأسلوبية التى ترى " أن مصدر الأسلوب يكمن فى العاطفة القوية الأصيلة ، وأن طبيعة الكاتب تتجلى فى شخصية أسلوبه ، فالطريقة الفردية للرؤة والشعور تجبره على استخدام اللغة بطريقة فريدة أيضا ، ومن هذه الزاوية فإن النغم الشخصى يبدو وكأنه الشئ الجوهرى فى الأسلوب ، وبعبارة أخرى على الأسلوب أن يكون فرديا لأنه

التعبير عن طريقة الإحساس الفردية " [١٣] ، ولكن عبارة الجرجانى تناولت الألفاظ وقصرت ملاحظته عن إدراك السمات الفردية للأسلوب والصياغة بشكل عام .

ثانياً : تنبه الجرجانى إلى تلك الفوارق اللغوية بين العصر والعصر لأهل اللغة الواحدة كما تنبه إلى تغير أنماط التركيبات اللغوية من عصر لآخر بتغير الظروف والمكونات ، لذلك رأى أن أساليب العرب المحدثين ـ فى عصره ـ تختلف عن أساليبهم فىالعصور السابقة إذ جنحت إلى السهولة " حتى تسمَّحوا ببعض اللحن وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق ، فانتقلت العادة .. وترفقوا ما أمكن ، وكسوا معانيهم ألطف ماسنح من الألفاظ وصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين ، فيظن ضعفاً ، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا ، وصار ما تخليته ضعفاً رشاقة ولطفاً ، فإذا رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف ، وأتم تصنع ومع التكلف المقيت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة"[١٤].

لقد تمكن الجرجانى من النفاذ إلى جانب مهم من جوانب القضية بربطه المباشر بين اللغة والتكلف ، وتحديده كيفية كون استخدام اللغة أحد مظاهره الذى يحمل فى طياته باعثه ، إذ يتوجه الشاعر تحدوه رغبة عقلية فى التقليد ، والسير على سنن سابقيه فيقع فى مهاوى ازدواجية اللغة حيث يفكر بلغة ويعيش بها ، ثم ينظم شعره بلغة أخرى .

ثالثاً : تنبه الجرجانى إلى بعد آخر فى الروابط القائمة بين اللغة والتكلف من خلال تحليل القصيدة الواحدة ضارباً على ذلك مثلاً بشعر أبى تمام ، فالشاعر لايسترسل وفق طابع لغوى محدد بل يتجاوز ذلك ، فيسلم نفسه لما يقتضيه طبعه فى بعض القصيدة ثم ينبو محاولاً التقليد " فبينما أحدهم مسترسل فى طريقه ، وجار على عادته يختلجه الطبع الحضارى ، فيعدل به مستهلاً ، ويرمى بالبيت الخنث ، فاذا أنشد فى خلال القصيدة وجد قلقا بينها نافرا عنها ، وإذا أضيفت إلى ماوراءه وأمامه تضاعفت سهولته ، وصارت ركاكة ، وربما افتتح الكلمة وهو يجرى مع طبعه ، فينظم أحسن عقد ، ويختال فى مثل الروضة الأنيقة ، حتى تعارضه تلك العادة السيئة ، فيتسنم أوعر طريق ، ويتعسف أخشن مركب فيطمس تلك المحاسن ، ويمحو طلاوة ماقد قدم "[١٥].

فالتباين فى النسيج اللغوى بمفرداته وصياغته . من جزء إلى آخر فى القصيدة الواحدة . سمة من سمات التكلف ، إذا لم تكن وراءه غاية فنية ، ولكن لافرق عند الجرجانى . هنا . بين أن يسير الشاعر وفق طبعه من السهولة ثم ينحرف ببيت أو أبيات تبدو عليها سمات الغلظة والبداوة ، وبين أن يسير على درب القدماء فى انتقاء ألفاظهم وتراكيبهم ثم يغلبه طبعه الحضرى ولغته الاجتماعية ، فيخرج عن اللغة التى يتكلفها ببيت أو أبيات ، فالجرجانى يعد الأمرين معاً من قبيل تفاوت النسيج اللغوى وإن اختلفت أسبابه ومظاهره ، ولكنه يجعل التعقيد والإغراب والبداوة من سمات التكلف ، لذلك انشغل بالحديث عن " توعير اللفظ " وأولاه جُلَّ عنايته فى حديثه عن سمات التكلف عند أبى تمام ، وعلى الرغم من حديثه عن التجانس والاسترسال فى الصياغة فإنه لم يعتدّ بالتعبير البسيط دالاً على التكلف فى بعض السياقات ، وبخاصة

إذا كان إحكام النسيج اللغوى يمثل السمة الغالبة لا فى هذه السياقات فحسب بل فى أسلوب الشاعر بصفه عامة ، ولذلك اكتفى برصد هذه الظاهرة دليلاً على منافاة وحدة النسيج ، وبالتالى لم يلتفت إلى أن أحد مظاهر التكلف ربما يتضح من خلال السهولة والوضوح والسطحية بدرجة أكبر من التى قد تتضح من خلال التوعير فى الألفاظ والتراكيب .

لقد انماز عبد العزيز الجرجانى بين سابقيه ولاحقيه ممن تعرضوا إلى هذا الاعتبار اللغوى بربطه بصورة مباشرة قضية الطبع والتكلف بالمعايير اللغوية ، ولكن ذلك الربط لم يخرج بعد عبد العزيز الجرجانى عن الانطباعية التى هيمنت عليه زمناً طويلاً ، حيث لم تعضد الآراء والملاحظات النقدية بالبراهين الموضوعية التى تدخل بها فى نطاق العملية ، بل لقد ظلت هذه الملاحظات المتناثرة تفتقر إلى التعليل حتى عصرنا الحديث ، فكان من بين النقاد المحدثين من تنبهوا إلى ملاحظات قيمة فى هذه العلاقة بين التكلف واللغة ، بيد أنها افتقرت فى كثير من الأحيان إلى المنهجية فجاءت متناثرة لاتخلو من الانطباع الفردى الذى لايقوى على إرساء قواعد منهج ، وإن كنا لاننكر ما توفر له من سلامة الذوق ودقة الملاحظة .

وسنشير فى الصفحات التالية إلى محاولتين فى النقد العربى الحديث اعتمدتا على ذلك الاعتبار اللغوى فى بعض الأحكام النقدية التى مست قضية الطبع والتكلف أحياناً ، وتناءت عنها فى بعض الأحيان ، إحداهما للدكتور طه حسين فى كتابه " فى الأدب الجاهلى " والأخرى للدكتور عبد العزيز الأهوانى فى كتابه " ابن سناء الملك ومشكلة العقم وابتكار فى الشعر العربى ".

أما د. طه حسين فقد اتخذ اللغة أحد المعايير التى يعضد بها فكرته فى الشك فى نسبة الشعر الجاهلى إلى الشعراء والعصر بعامة ، وتأكيد فكرة الانتحال ، بل جعل اللغة أبلغ الأسباب التى تؤكد الشك فى هذا الشعر ، " على أن هناك شيئاً آخر يحظر علينا التسليم بصحة الكثرة المطلقة من هذا الأدب الجاهلى ، ولعله أبلغ فى إثبات ما نذهب إليه ، فهذا الأدب الذى رأينا أنه لايمثل الحياة الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية للعرب الجاهليين بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه " (١٦).

ثم عاد وطبق هذا المبدأ فى مناقشة شعر امرىء القيس متخذاً ذلك الاعتبار اللغوى علة فى الشك ، فلم يثق ثقة يعتربها بعض الحذى وتحوطها الريبة ، إلا فى قصيدتين :

الأولى : قفانبك من ذكرى حبيب ومـــنزل.

الثانية : ألا انعم صباحا أيها الطلل البإلى.

" فأما عدا هاتين القصيدتين ، فالضعف ظاهر ، والاضطراب فيه بيّن والتكلف والإسفاف يكادان يُلمسان باليد ، وقد يكون لنا أن نلاحظ . قبل كل شىء . ملاحظة لا أدرى كيف يتخلص منها أنصار القديم ، وهى أن امرأ القيس . إن صحت أحاديث الرواة . يمنى ، وشعره قرشى اللغة ، لافرق بينه وبين القرآن فى لفظه وإعرابه وما يتصل بذلك من قواعد الكلام ، ونحن نعلم . كما قدمنا . أن لغة اليمن مخالفة كل المخالفة للغة الحجاز فكيف نظم الشاعر اليمنى شعره فى لغة أهل الحجارة ، بل فى لغة قريش خاصة ؟ "(١٧)

ثم يأخذ د. طه حسين فى التمييز بين لغة بعض أبيات القصيدة متشككاً فى نسبة بعضها ، رافضاً نسبة بعضها الآخر ، وفى أثناء ذلك يخرج ببعض الأحكام التى ترجح نسبة بعض أبيات القصيدة إلى الفرزدق . مثلاً وعلى الرغم من أنه يعتمد على الاعتبار اللغوى فى الشك والإثبات ، فإن أكثر هذه الأحكام تفتقد التحليل الموضوعى ، فجاءت تأثرية ذاتية انطباعية غير معللة ، مثال ذلك قوله " الضعف ظاهر والاضطراب بيّن ، والتكلف والإسفاف يكادان يُلمسان باليد " وقوله معلقاً على بعض أبيات القصيدة : " ونظن أن أنصار القديم لايخالفون فى أن هذين البيتين قلقان فى القصيدة وهما :

وليلٍ كموج البحر أرخى سدولهُ عليَّ بأنواع الهموم ليبتلى

فقلت له لما تمطى بصلبهِ وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ

فقد وضِعَ هذان البيتان للدخول على البيت الذى يليهما وهو :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى بصبح وما الإصباح منك بأمثل

وهذان البيتان أشبه بتكلف المشطر والمخمس منهما بأى شىء آخر " [١٨].

وليست هذه الفكرة بعناصرها المختلفة بغريبة على النقد الأدبى عند العرب باستنادها إلى الاعتبار اللغوى وجنوبها إلى هذا التعميم غير المعلل ، فقد أشار ابن سلام فى عدة أخبار إلى فكرة المنتحَل بمعنى المصنوع والموضوع " وفى الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لاخير فيه ولاحجة فى عربية " [١٩] مؤكداً بذلك التشكيك فى بعض الشعر العربى وبخاصة فى العصر الجاهلى .

ومهما يكن من سبق د. طه حسين إلى اعتبار اللغة معياراً للحكم على الشعر من حيث نسبته إلى الشاعر أو انتحاله ، فإنه لم يخض فى جوهر البنية اللغوية ، ولكن معالجاته . فى الوقت نفسه . أكدت على أهمية اللغة بوصفها مظهراً دالاً على التكلف .

أما ملاحظات د. عبد العزيز الأهوانى عن المشكلة اللغوية عند شعراء القرن السادس الهجرى وبخاصة ابن سناء الملك ، فتأخذ شكلاً آخر غير الذى ظهرت به عند د. طه حسين ؛ فهى للوهلة الأولى تعد اعتباراً تقييمياً لشعر ابن سناء الملك ، حيث يجنح فى مقدمة الكتاب نحو الحكم بالخطأ والصواب ، وهو حكم ينتمى إلى روح العلم أكثر من انتمائه إلى روح الفن ، لأن القضايا العلمية تحتمل هذا الخطأ والصواب فى حزم وجلاء ، أما القضايا الفنية ، فإن الخطأ والصواب فيها متعلقان بالذوق والحدس أكثر من تعلقهما بالمنطق أو الوسائل المادية المحسوسة .

ومن ثم يعرض د. الأهوانى لجوانب القضية فى مقدمة كتابه بالوقوف أمام علامة استفهام : " أما الخطأ فى الشعر فكيف يكون ؟ إن الشاعر يصف عواطفه نحو الناس والأشياء ، ويتحدث عن مشاعره أيا كانت هذه الشاعر ، ويصور إحساسه بما يرى ويسمع ويتخيل ، على اختلاف حالات هذا الإحساس ، ويعبر عن أفراحه وأحزانه وأحلامه وآماله مهما يكن بينها من تناقض ، فكيف يقال فى هذا أخطأ وأصاب؟ " (٢٠) .

وقد أبانت إشارات د. الأهوانى إلى شكل من أشكال التلاقى بين الحكم بالخطأ أو الصواب والحكم بالطبع أوالتكلف ، ولهذا التلاقى بين الثنائيتين تعرض د. الأهوانى لقضية الطبع والتكلف فى معرض حديثه عن ابن

سناء الملك ومشكلة العقم فى الشعر ، حيث راح يرقب " جهده العنيف فى نظم قصائده ، وفى محاولة البلوغ بها إلى مالم يبلغه أقرانه من الشعراء ، ويرى كيف انتهى به هذا الجهد إلى العقم ، وكيف أن ما حرص عليه أشد الحرص من الابتكار والاختراع كان انحرافاً فى فهم الشعر وخطأ فى إدراك مهمة الشاعر " [٢١] ، ثم يرجع السبب فى ذلك إلى اعتقاد ابن سناء الملك وأقرانه أن الشعر جهد عقلى يصدر عن التفكير الواعى المنظم " ويقوم على نوع الحجاج المنطقى والتوليد الذهنى "[٢٢] ، ثم يعلل د. الأهوانى هذا العقم والجمود والتكلف الذهنى بإرجاعه إلى المشكلة اللغوية ، ويقصد بالمشكلة اللغوية : " ما يسمى أحياناً بالازدواج اللغوى ، وهى فى جوهرها معرفة مدى امتلاك الشاعر للغة التى ينظم فيها أشعاره وصله هذه اللغة بعواطفه وارتباطها بوجدانه وخياله ، ونحن نرى أن اللفظ والمعنى لا يمكن الفصل بينهما فى الشعر الغنانى ، أو بعبارة أخرى ، ينبغى أن تكون اللغة كائناً حياً فى ضمير الشاعر إذا أراد أن يكون شعره قطعة حية من قلبه ونفسه " [٢٣] .

ويتحدد . من خلال هذا المفهوم . دور اللغة فى معالجة القضية عند د. الأهوانى الذى لايقتصر على كونها مظهراً للتكلف بل يتعدى ذلك إلى كونها علة ينشأ عنها التكلف . كما أشرنا فى الفصل السابق . فاستخدام اللغة عند ابن سناء الملك هو المظهر الذى بنى عليه حكمه بالعقم والجمود أو بالتكلف ، وجعل سَعْىَ ابن سناء الملك إلى استخدام اللغة بهذا الشكل القديم فى صياغته ، هو نفسه السبب فى وقوعه فى دائرة العقم والتكلف .

وعلى الرغم من أهمية هذه النتيجة فإن الدراسة لم تضع بين أيدينا تصوراً لمدى الإفادة من مقولات الدراسات التى تمخضت عنها نظريات علم

اللغة الحديث ، والتى انصب اهتمامها على مثل هذه المعالجات ، فهل ترانا نصل إلى نتائج ذات قيمة إذا ما حاولنا إبراز العلاقة بين ثنائية " الطبع والتكلف " بوصفها رؤية نقدية ونتائج هذه الدراسات ؟

أود أن أنفى أمرين عن هذه المحاولة :

الأول : أنها ليست محاولة تعسفية لربط مقولات تراثية بمقولات حداثية ، فليس الهدف هنا هو إلصاق صفة الحداثة بالمقولات النقدية التراثية ، لأن محاولتنا هذه تأصيل لرؤية جديدة تنطلق من قضية الطبع والتكلف التراثية ، ولكنها تتجاوز هذه المنطلقات ، كما تنطلق فى الوقت ذاته من ارتياح لكثير من النظريات النقدية الحداثية .

والثانى : أننا لانهدف هنا إلى استقصاء المقولات النقدية الحديثة بمناهجها المختلفة ، كما أننا لانهدف إلى استقصاء مقولات منهج بعينه ، لأن هذه المناهج ليست . هنا . هدفاً فى ذاتها ، لذلك نكتفى . وفق ما يقتضيه البحث . بالمقولات التى ترتبط بالقضية ارتباطاً وثيقاً .

لعل أولى نقاط التلاقى تتمثل فى الهدف العام الذى يمثل جوهر الأمرين ، فكما أن المناهج النقدية الحديثة التى انطلقت من الألسنية تتجه بالنقد نحو الموضوعية فإن رؤية " الطبع والتكلف " النقدية ، بوصفها حكما تقييمياً ، لابد أن تنتهج هذه الموضوعية .

ولكن إذا كانت بعض المناهج الحديثة تسعى إلى الوصف أكثر من سعيها إلى التقييم ، إلى حد يتنكر معه بعضها لفكرة التقييم ، مع أن اختيار

النصوص . فى ذاته . ينطوى على شىء من هذا التقييم ، فإن فكرة الطبع والتكلف لاتتخلى عن التقييم ، ومن ثم لاتقف عند حدود نصوص معينة ، بل تتعرض للمطبوع من الشعر والمتكلف ، وتكفى هنا الإحالة إلى الحكم الذى ذكرناه آنفاً عن إنتفاء الجودة مطلقاً عن الشعر المتكلف ، وإن كان الحكم بالقيمة . فى الوقت ذاته . ليس مستهجناً عند بعض النقاد المنطلقين من الألسنية ، يقول جون كوين : " إن علم اللغة أصبح علماً بدءا من اليوم الذى توقف فيه عن فرض قواعد مسبقة يلاحظ على أساسها الظواهر ، وعلم الجمال لابد أن يتخذ الموقف ذاته ، ينبغى أن يصف لا أن يحكم ، لكنه فى مجال الجماليات يتحتم التقدير ، مادمنا لانعترف للعمل بأنه عمل فنى إلا إذا كان جميلاً "[٢٤] ، وهدف فكرة الطبع والتكلف لايتحدى فى البحث عن المثيرات اللغوية فى النص الشعرى ، بل يتعدى ذلك إلى تعليل قصور هذه المثيرات فى بعض النصوص أو تقلصها واختفائها فى بعضها الآخر.

ولعل فكرة الطبع والتكلف بذلك تخالف بعض الاتجاهات النقدية الحديثة التى تقتصر على الوصف ، ولكنها لاتخالفها فى جوهر المنهج الذى يعتمد على الموضوعية فى الحالين.

ولاينفصل عن ذلك الهدف العام ، الذى يمثل نقطة تلاقٍ ، الاعتماد على النص وإيلائه أكبر اهتمام فى وجوده اللغوى ، لينحسر الاهتمام بمؤلفه ، ولكن لايختفى تماماً ، ولا تختلف فكرة الطبع والتكلف فى هذا عن بعض مقولات البنيوية ، وهى من أكثر المناهج الحديثة الداعية لانغلاق النص على ذاته واستقلاله واكتفائه بنفسه ، ولكن " لهذه الوحدة المكتفيه بذاتها صلات خفية بمؤلفها ، لأنها تمثيل بسنن لغوية معقدة . أو أيقونة لغوية . تناظر حدوس

المؤلف عن العالم " [٢٥] ، ففكرة الطبع والتكلف تنطلق من لغة النص تحددها الموضوعية ، ولكنها لاتتجاهل معطيات خارج الحدث الألسنى مادامت تسهم فى مقاربة النص .

وحَرِيٌّ بنا الإشارة إلى أن علم لغة النص لا يتنكر للإحاطة بجوانب عديدة للنص ، ولا يقتصر التحليل على الجملة النحوية أو الجمل ، وبذلك يعترف علم لغة النص " بالبحث . فى التحليل . عن عناصر تتعلق بعناصر غير لغوية حقيقية ، تتصل بمنطقية الجمل وصلتها بالموقف التواصلى ، أو عملية التواصل بصورة عامة ، ويستوجب البحث عن هدف سابق لوضع الجملة ، وأثر لاحق لها " [٢٦] .

إنها تهدف إلى الوقوف على المثيرات اللغوية فى النص الشعرى تجليتها ، فمن المعروف أن اللغة فى الشعر تتجاوز وظيفتها التوصيلية لتصبح تأثيرية ، وتتخلى عن كونها وسيلة لتصبح خلقاً فنياً فى ذاته ، ولذلك توصف بأنها مفاجئة ومدهشة دائما ، وإذا كان هدف المناهج النقدية الحديثة ينحصر فى البحث عن كيفية أداء اللغة لهذه الوظيفة ، فإن رؤية الطبع والتكلف تبحث عن مدى أدائها وكيفية هذا الأداء . من ناحية . ومظاهر قصورها وعلله ، من ناحية أخرى .

ولاشك أن فكرة الطبع والتكلف . بوصفها رؤية نقدية . تتلاقى هنا مع الأسلوبية . بوصفها أداة نقدية . لايقصد بها " مجرد الإسهام فى تشخيص السمات الأسلوبية الكيفية العامة للنص ، ولكن يقصد بها الكشف عن تأثيرات تلك السمات اللغوية فى إبداع المعنى ، أى الكشف عن الفعل الإيجابى الخاص بكل سمة منها فى التعبيرعن المعنى تعبيراً جمالياً موحياً فى مقابل

التعبير التوصيلى العرفى المباشر " [٢٧] ، وبذلك تظل اللغة الأساس الجوهرى الذى تنطلق منه الرؤية النقدية ، ويتأكد التلاقى بين هذه الرؤية والمقولات النقدية الحديثة فى أن : كليهما يتخذ من لغة النص أساساً للتحليل ، لأن اللغة هى المادة التى من الممكن أن ينحو الاعتماد عليها بالنقد نحو الموضوعية العلمية ، وماعداها قد يغرق فى التبريرات الفلسفية والقياسات التى قد تخطئ أو تصيب " فالمادة الوحيدة التى يضمها النص الشعرى للتحليل هى لغته : هى وجوده الفيزيائى المباشر على الصفحة أو فى الفضاء الصوتى " [٢٨].

ولكن هذا الاتفاق ليس أزلياً بمعنى أن رؤية الطبع والتكلف لم تكن فى نشأتها الأولى وترددها فى كتب النقد الأدبى القديم معتمدة اعتماداً موضوعياً على لغة النص فى التحليل والتعليق والحكم التقييمى ، ومن ثم فإننا نعنى بالاتفاق بين المنطلقين أن هذا الجانب فى المعالجة الأسلوبية يدخل فى نسيج الرؤية النقدية المنطلقة من مفهوم الطبع والتكلف .

ولكن هذا الدخول ليس له ما يؤكده على مستوى الاستقراء لمقولات نقدية قديمة أو المقولات الحديثة التى قوامها تلك المقولات والمبادئ القديمة ، ولكنه دخول المسلمة التى لايقضى إغفالها بعدم وجودها ومن ثم يمكننا القول بأن اعتبار اللغة ينبغى أن يكون أساس المعالجات التى تنطلق من الفهم المتكامل لقضية الطبع والتكلف بوصفها مدخلاً نقدياً موضوعياً.

وليس ثمة شك فى أن الإشارات المتناثرة التى وردت فى كتب النقد العربى القديم . والتى أشرنا إليها فى مستهل هذا الفصل . تؤكد وجود هذه الصلة ، بيد أنها لم تُبْنَ على أسس موضوعية على مستوى التنظير أو التطبيق ، ومن ثم تختلف نظرة النقد العربى عن الأسلوبية ، التى سلكت فى نموها

سبيلين متوازيين " أحداهما سبيل الاستقراء الذى أرسى قواعد ممارسة النصوص فتألف من ذلك مكونات الأسلوبية التطبيقية ، والثانية سبيل الاستنباط ، الذى سوى أسس التجريد والتعميم فاستقامت معه مكونات الأسلوبية النظرية " [٢٩] ، وبالتالى بُنِيَ اعتمادها على اللغة على أسس موضوعية على مستوى التنظير والتطبيق ، ولما كان جوهر موضوعيتها ناتجاً من اعتمادها على لغة النص اعتماداً أساسياً ، فإن التلاقى الذى تطمح هذه الدراسة إلى تأصيله يتمثل فى أن مدخل " الطبع والتكلف " فى نموه واتساع نظرته فى معالجة النصوص الشعرية ينبغى أن يفيد من بعض نظريات الأسلوبية وبعض إجراءاتها لأن هناك بعض المقولات الأسلوبية تتنافى بشكل سافر مع رؤية الطبع والتكلف لأنها . فى الوقت ذاته . تتنافى مع انطلاقات النص وانطلاقات رؤاه ، ومن ذلك تلك المقولات الصارمة التى تقوم بمحدودية الرؤية ومحدودية القراءة للنص متشحة بزى الموضوعية التى تعنى " أن كل من يعيد تحليل المادة المدروسة بهذا المنهج نفسه ، سوف يصل إلى النتيجة نفسها "[٣٠] ، وبذلك تنحصر نظرتها للدال بوصفه قريناً ثابتاً لمدلول واحد ، وبذلك أيضاً تتداخل مع النظرة التى تجعل من اللغة الأدبية " وسيطاً طبيعياً شفافاً يستطيع القارىء من خلاله إدراك حقيقة أو واقع صلب متحد " [٣١] .

وقد تصل الدراسات القائمه على الأسلوبية الإحصائية إلى مثل هذه النتائج الصارمة التى قد تفيد فى الدراسات الأسلوبية الخالصة ، ولكنها ليست دائماً مجدية فى النقد المنطلق من فكرة الطبع والتكلف ، أو المنطلق من غيرها ، وحسبك دليلاً على ذلك تلك الأبحاث والأطروحات الجامعية التى تتخذ الإحصاء سبيلاً ، ثم تخرج بأرقام ليس لها دلالة فنية ، كما أنها ليست من خصوصيات النصوص التى يقوم الباحث بتحليلها .

ومن النقاط الهامة التى تتلاقى فيها فكرة " الطبع والتكلف " بالأسلوبية ، درجة الوعى فى اختيار الشاعر من بين البدائل اللغوية معجمية وصرفية وتراكيب نحوية ، فالتمييز بين الاختيار الواعى واللاشعورى لسمات أسلوبية معينة ، وبمزيد من التأمل والتدقيق والمقارنة ، سوف يكشف لنا عن دور العقل ودرجة تدخله فى التجربة الإبداعية ، ذلك التدخل الذى قد يقف عند حدود التجويد الفنى ، وقد يتعدى إلى الهيمنة والتعسف ، ثم إن الاستنتاجات التى سنخلص بها قد تضع بين أيدينا مقدمات لنظرة موضوعية إلى الشعر تميز بين مطبوعه ومتكلفه .

وقد تعرضنا فى الفصل الخاص بمنشأ التكلف إلى دور العقل وأثر تفاوت مقدار تدخله فى التجربة الإبداعية . فى طور تكونها . على اتسام الشعر بالطبع أو بالتكلف ، ثم على درجة ظهور سمات التكلف .

وقد تعرضت الأسلوبية إلى مناقشة دور العقل فى عملية الصياغة عند الحديث عن عملية الاختيار بوصفها قوام الأسلوب ، إذ يتشكل الأسلوب من اختيار الشاعر بين عدة بدائل من خلال مستويين من الاخيار ، الاختيار من خلال المفردات المعجمية للغة إن وجدت مترادفات تؤدى نفس المعنى أو معنى قريباً منه ، وما يترتب على ذلك الاختيار من تكوينات بديعية أنو بيانية ، والاختيار من خلال النظام النحوى الذى قد يترتب عليه تكوينات لغوية ودلالية متفاوتة .

وإزاء عملية الاختيار هذه يتحفظ الدكتور صلاح فضل فى استخدام مفهوم الاختيار لأن " الاتكاء الشديد على فكرة الاختيار الأسلوبى يمكن أن يعوق فهمنا لطبيعة التعبير الخلاق فى الشعر ، مما يدعونا إلى الاحتياط فى

استخدام مفهوم الاختيار ، والتمييز بقصد الإمكان بين الاختيار الواعى واللاشعورى حتى نستطيع تحويله إلى أداة تحليلية جيدة ، ونُلقى به ضوءاً غامراً على كثير من الإمكانات التعبيرية للغة وكيفية استخدامها لدى بعض المؤلفين "[٣٢].

وقد تكررت فى مناقشته لهذه القضية فكرة التمييز بين الاختيار الواعى واللاشعورى ، فنراه ينفى جدوى تلك الفكرة " لأنه إذا كان التمييز بين هذين اللونين من الاختيار صالحا نظريا فغالبا ما يصعب تطبيقه من الوجهة العملية ، وهناك بلاشك حالات تتوفر فيها لدينا قرائن كافية للتدليل على أن الاختيار قد تم بشكل واع مقصود ، إلا أنه بالرغم من ذلك نظل فى معظم الحالات بعيدين عن معرفة ما إذا كان الاختبار قد تم بوعى أو بطريقة لاشعورية ، مما يضعنا فى موقف القصور فى التحليل ، إلا أنه من ناحية أخرى لاينبغى المبالغة فى تقدير ذلك إذ أن القيمة الفنية للإبداع فى الأسلوب لاتتوقف على مدى إدراك المؤلف الواعى لطبيعة ما ينجزه جمالياً "[٣٣] .

ومع تسليمنا بأن الاختيار ليس بداية الدراسة الأسلوبية ونهايتها ، فلا يمكن إغفال إسهامه الجوهرى فى هذه الدراسة ، بالإضافة إلى ما يمكن أن يحقق من إسهام فى تأصيل رؤية نقدية إلى النص الشعرى من خلال مدخل الطبع والتكلف ، إن عملية الاختيار هذه طبعية ، وهى بذلك معقدة تعقيد عملية الإبداع وتعقيد المنتج الإبداعى نفسه ، وبالتإلى تعقيد الطبع الذى تشترك فيه عوامل عديدة فطرية ومكتسبة ، فاللغة الشعرية بكل مكوناتها لغة انفعالية ، ولعل ذلك ماعناه (بالى) فى حديثه عن المضمون الوجدانى للتعبير اللغوى "

فالأسلوبية . كما يتصورها . دراسة لوقائع التعبير اللغو من زواية مضمونها الوجدانى ، أى فى معارضتها لمضمونها العقلى ، وهذا التمييز هو الأساس لما نسميه الوظيفة المضاعفة للغة "[٣٤] ، وذلك المضمون الوجدانى يرتبط أشد بفعل المثير الانفعإلى فى ذات المبدع ، والذى يعد من أهم دعائم التجربة الإبداعية الطبعية ، تلك التى ينتفى فيها التوجه العقلى الإرادى الذى يدخل الشعر فى نطاق التكلف ، ويجعل لغته مقصورة على ذلك المضمون العقلى الذى أشار إليه (بإلى) .

ولعل أهمية مخطط (جاكوبسون) فى النقد الأدبى لاتقتصر على تحديده الحدث الكلامى فى عناصره الستة : الشفرة والرسالة والسياق والاتصال والمرسل والمستقبل ، بل فى تخصيصه كل عنصر من عناصر المخطط بوظيفة لغوية " فالمرسل يولد الوظيفة الانفعالية (التعبيرية) ، والمستقبل تتولد عنه الوظيفة الطلبية الإفهامية ، وتتولد عن السياق الوظيفة المرجعية ، والاتصال (الصلة) يولد الوظيفة الانتباهية ، والشفرة تولد الوظيفة الشارحة ، والرسالة تتولد عنها الوظيفة الشعرية (الإنسانية) "[٣٥].

وهنا تتلاقى انفعالية اللغة عند ياكوبسون مع مضمونها الوجدانى عند بإلى وبذلك ترتكز المعالجة الأسلوبية على الوظيفة الانفعالية فى مقابل الوظيفة المرجعية ، لتصبح الرسالة ذات سمات خاصة تتمثل فى شعريتها ، وانفعالية هذا الشعر ووجدانيته مع أهم خصائص شعر الطبع ، وبذلك يرتبط الشعر الغنائى . فى توجهه نحو المبدع . ارتباطاً حميماً بالوظيفة الانفعالية [٣٦] ، ولعل نتائج " بييرجيرو " التى ضمنها خاتمة كتابه " الأسلوب والأسلوبية " تعطينا صورة أوضح عن ذلك التلاقى بين الطبع ووظيفة الأسلوبية أو مهمتها ، إذ

يُعَرِّف الأسلوب بأنه وجْه للملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ، ومقاصده ، ثم يحدد هذه الطبيعة بعدة أمور منها : طبيعة الكاتب وتكون " فى الاختيار العفوى واللاشعورى تقريباً ، وهو يعبر عبر هذا الاختيار عن مزاج الإنسان وتجربته " [٣٧] .

وإذا نظرنا إلى مقولات رولان بارت . فى مرحلة مابعد البنيوية . وجدناها تتفق وانفعالية اللغة المبدعة فى حالة طبْعية ، فالمؤلف عنده : " مجرد ساحة تلتقى وتعيد الالتقاء فيها اللغة التى هى مخزون لانهائى من حالات الأخطاء والأصداء والاقتباسات والإشارات ، على نحو يغدو معه القارىء حراً تماماً فى أن يدخل النص من أى اتجاه يشاء وليس هناك طريق هو وحده الذى يعد صائباً "[٣٨] ، وذلك لا يمكن أن يتحقق إلا فى اللغة الشعرية المطبوعة ، لأن اللغة المتكلفة سوف تكون خالية من هذه الشحنات الانفعالية التى تكتسب بها اللغة تكثيفاً خاصاً ، إذ تنحصر اللغة فى الشعر المتكلف فى كونها ذلك الوسيط الطبيعى الشفاف القاصر عن إتاحة تلك الفرصة من الحرية فى التلقى ، لأنها تجعل عند القارئ قدراً من التوقع أو التنبؤ تنتفى معه المجاوزة التى هى من أهم خصائص الشعر ، ليخضع بذلك لرقابة العقل ، بل هيمنته التى تتنافى مع حالة التهيؤ القصوى أو الحالة الإبداعية . التى أشرنا إليها فى الفصل الثانى . أو ساحة الالتقاء التى أشار إليها بارت ، والتى تتضح جلياً فى ذلك الربط بين المبدع والمتلقى فى الالتذاذ بالنص إذ يقول " إذا كنت اقرأ هذه الجملة بلذة ، وهذه القصة ، أو تلك الكلمة ، فلأنها كتبت ضمن اللذة ، فهذه اللذة لاتتعارض مع عذابات الكاتب "[٣٩] .

وقد وضع (هنريش بليث) ذلك التواصل . التأثيرى التأثرى . فى اعتباره فى حديثه عن أثر الإبراز الانفعإلى فى قيمة المقومات الأسلوبية بقوله : " إن كل مستوى من الأسلوب يستهدف أثراً مخالفاً : الأسلوب المتدنى بخبر ، والأسلوب المتوسط يمنع ، والأسلوب الرفيع يؤثر "[٤٠] ، ولكننا لا نجاريه فى تقسيم الأغراض الشعرية . الذى ذهب إليه بعد الفقرة السابقة . وفق هذه الأقسام الثلاثة ، ولنسترجع ما أسلفنا الإشارة إليه فى الفصل السابق عن مراثى أبى تمام وابن الرومى والمتنبى للشبيه أن الغرض الواحد قد يتحقق فيه أنواع الأسلوب الثلاثة باختلاف الشعراء واختلاف المناسبات ، وإن كانت إشارته هنا إلى الأسلوب المتدنى الذى يدخل النوعان الآخران فى شعر الطبع بدرجات متفاوتة .

ولعل استعادة بعض مقولات النقد الرومانسى تضع بين أيدينا مزيداً من الإيضاح لهذا التداخل يتجلى ذلك فى مقولات " كولردج " فى نظرية الخيال وتفريقه بين الخيال والتوهم ، ثم تمييزه بين الخيال الأولى والخيال الثانوى ، ولعل اندفاع الرومانسيين فى نقض المبادئ الكلاسيكية ومصرامتها وجفافتها هو الذى أدى بهم إلى تقديس الخيال والطبيعة وما يحملان من انطلاق عن قيود الالتزام الكلاسيكى ، ولكنه مع ذلك لاينفى جانب الوعى فى عملية الاختيار ، إذ يقوم الشاعر " بعملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة والدوافع التى يوقظها تتحرر عن طريق تلك الوسائل ذاتها التى تثيرها ، من ذلك الكاتب الذى تشجعه الظروف العادية ، وتستبعد الدوافع الداخلية أو التى لها علاقة بالموضوع ، والدوافع الناجمة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظاما بعد أن يبسطها ويوسع مجالها " [٤١].

ويركز د. محمد ذكى العشماوى نتيجة مناقشة القضية من وجهة نظر النقاد الرومانسيين فى كتابه قضايا النقد الأدبى بقوله : " والواقع أن عملية الاختيار هذه التى يقوم بها الفنان عندما ينظم دوافعه ويجمع صوره ، ويضم بعضها إلى بعض ، لابد فيها إلى جانب اللاوعى من قدر من الإرادة الواعية ، فإن الجانب الواعى فى هذه العملية كفيل ، مع مالدى الفنان من ملكة الابداع والتحليل ، أن يجنب العمل الفنى شطحات الخيال أو نزواته ، وأن يحوله من كتله غير منسجمة من الصور إلى عمل فنى موحد "[٤٢] ، وبذلك نرى فى فكرة الوسطية التى تشير إليها عبارة د. العشماوى حلاً لإشكالية الصرامة فى تفريق الأسلوبيين بين الاختيار الواعى والاختيار اللاشعورى ، ولعلنا . تأسيساً على ذلك . لا نجانب الصواب إذا زعمنا أن أمر الاختيار لاينحصر فى أحد الجانبين . الوعى واللاشعورى . لأن هذا الاختيار يتم فى إطار العملية الإبداعية التى مهما اختلف حولها فإنه لاخلاف البته على أنها عملية فريدة

من نوعها ، والاعتراف بتفردها يحملنا على التسليم بتفرد خصائصها ومقوماتها ، واختلافها عن سلوكيات غير المبدع ، بل سلوكيات المبدع فى غير لحظات الإبداع .

ومن ثم فإن هذه الصرامة فى محاولة التمييز بين الاختيار الواعى اللاشعورى ليس لها ما يبررها إذ إن الأمر يقتضينا حتما أن نفرق بين ثلاث حالات : هناك حالة الوعى وحالة اللاشعور وبين هاتين الحالتين توجد حالة ثالثة هى " الإبداع " التى يمتزج فيها الوعى مع المثيرات والعوامل النفسية امتزاجاً فريداً يوائم الخصوصية الشديدة التى يتفرد بها المنتج الإبداعى ، والقدرة

على التمييز بين أنواع الاختيار وفق حالة كل نوع استناداً على عناصر أسلوبية يثرى النظرة النقدية المنطلقة من فكرة الطبع والتكلف ، لأن الشعر المطبوع سيكون حتما قد صيغ فى حالة الإبداع التى يمتزج فيها الجانب الإرادى مع مكونات اللاشعور ، ولايفوتنا أن ننبه إلى أن تحديد الحالة الوَعْيِيَّة لا يشغلنا ابتداء فى معالجة النص لأنه لايمثل مقدمة نود أن نخلص منها بحكم ، بل يمثل حكما نخلص إليه من خلال تحليل النص الشعرى تحليلاً ينطلق من لغة النص ، وإن كنا لانطمح من ذلك إلى الفصل الصارم الذى يقيم حدوداً بين الحالات التى أشرنا إليها ؛ لأننا نقنع بإثراء هذه المحاولات لمكاشفة النص وبلوغ أقصى درجة ممكنة من استنطاقه .

وثمة احتراز يطرح نفسه للمناقشة هنا ، يتمثل فى ذلك الانتقاد الذى وجه إلى الاختيار وخلاصته " أنه يؤدى بسهولة إلى الاعتقاد بأن اللغة والفكر وحدتان منفصلتان ، وأن هناك فكراً تجريدياً يقع فى الذهن قبل اختيار التعبير اللغوى الملائم له ، وربما كان هذا حقيقة . إلى حد ما . فيما يتصل بالمبادىء العملية والعناصر العملية الصرفة ، لكن الأمر لايجرى على هذا النسق فى كثير من استعمالات اللغة الأخرى خصوصاً فى مجال الأدب ، إذ أن الفكر الأدبى لغوى فى صميمه ، فهو اللغة ، وإذا ما أولينا قضية الاختيار أهمية أكثر مما ينبغى فقد يؤدى هذا إلى تراجع علم الأسلوب إلى الوراء ليحتضن من جديد الآراء القديمة عن اللغة والفكر "[٤٣].

والحقيقة أن عملية الاختيار ليست السبب فى هذا التراجع أو الفصل بين اللغة والفكر فى كل الحالات ، كما أن عملية الفصل هذه ليست منتفية فى المجال الأدبى على الإطلاق ، فذلك لايكون إلا إذا اعتقدنا بأن الاختيار لابد

أن يتم بوعى كامل ؛ لأن هذا الوعى يتطلب وجود الفكرة المجردة ثم تكون عملية صياغتها مرحلة تالية ، وهنا لايختلف العمل الأدبى عن المبادئ العملية والعناصر العملية الصرفة ، وهذا يعود بنا إلى مفهوم الشعر عند ابن طباطبا والنهج الذى اختطه للشعراء فى بناء القصيدة ، والذى عللنا رفضه فى الفصل الأول والثانى من هذه الدراسة .

ومن هذه الزاوية أيضاً يتداخل مبدأ الاختيار الأسلوبى وقضية الطبع والتكلف ، وإذا أردنا اكتشاف التداخل بين القضيتين من هذه الزاوية أدركنا أن صياغة الفكرة المجردة أحد المواضع التى تتكتشف من خلالها سمات التكلف ؛ لإمكان ترجمة الشعر المتكلف إلى لغته أو إلى لغات أخرى ، وبذلك تكون اللغة فى مثل هذا الشعر ليست أكثر من وسيط منطوق لنقل فكرة مجردة ، لأن التعويل فى الترجمة إنما يكون على الفكرة ، تلك التى تنتفى عنها حالة الجيشان والتفاعل الإبداعى الذى يجعل من اللغة وجوداً متجاوزاً للأعراف والعلاقات ، أى يجعل منها خلقاً جديداً .

أما كون الصياغة اللغوية وجها مرئياً لأوجه غير مرئية ، فذلك لايكون إلا فى الشعر وليد الطبع وهو الذى يتشكل منه الأسلوب الذى عناه " أرنولد بنيت " بقوله : " فالأسلوب لايمكن أن يميز عن الموضوع ، لأن الكاتب حينما يدرك فكرة إنما يدركها فى صورة من الكلمات ، وهذه الصورة من الكلمات تكون الأساس الجوهرى لأسلوبه ، وهو محكوم عليه بالفكرة ، ولا يمكن أن توجد الفكرة إلا فى كلمات ، كما لايمكنها أن توجد إلا فى صورة واحدة من الكلمات ، ولاتستطيع أن تقول نفس الشئ تماما بطريقتين مختلفتين ، فإذا ماحور التعبير قليلا فإنك فى الوقت ذاته تحور الفكرة قليلاً ، ومن الجلى بالتأكيد أن

التعبير لايمكن أن يتغير دون أن يغير الشئ المعبر عنه ، نعم إن الكاتب بعد أن يعبر عن فكرته يجوز ويحتمل أن يصقل فكرته ، وأنه اكتشف خطأ أو نقصاً فى فكرته ، فقام بإتقانها "[٤٤].

إنه بإمكاننا إدراك الانفصال بين الفكرة واللغة . إن وجد . قياساً على إمكان تمييز اللغة العلمية الشفافة ، لتدخل هذه اللغة بأساليبها فى نطاق التكلف ، أما اللغة الشعرية التى تستعصى على محاولة الفصل ، فإنها تستعصى فى الوقت ذاته على الاستبدال بأساليب أخرى من نفس اللغة كما تستحيل ترجمتها ، فإذا استطعنا التوصل من خلال الدراسة الأسلوبية إلى هذا التحديد بين نوعى الصياغة . وهو ليس بالأمر العسير . فلن يكون من المستحيل التمييز بين عبارات تتميز بالأسلوب وعبارات تفتقر إليه . كما ذهب د. صلاح فضل [٤٥] ، أو قل عبارات تتميز بالطبع وأخرى تفتقر إليه .

ومن هنا يمكننا القول بأن عملية الاختيار ليست السبب فى الفصل بين الفكر واللغة فى الشعر ، كما أن عملية كهذه ليست مستحيلة الوجود فى الشعر ، لأن الشعر نفسه قد ينطق بوجود هذا الفصل إذا تمكن الناقد من استنطاقه .

ولعل أهم أوجه التلاقى بين مقولات الأسلوبية وفكرة الطبع والتكلف يتمثل فى خصوصية الأسلوبية ، فإن مقولات الأسلوبية تؤكد أن الأسلوب خاصٌّ كبصمة الأنامل ، بل يمكن إدراك هذه الخصوصية إدراكا حدسياً ، ذلك أن الحدس الفنى لايترك مجالاً للشك فى إمكان تميز أسلوب ما عن أسلوب آخر ، ولا فى إمكان تفرد أسلوب شخص عن أسلوب شخص آخر ، فإن التفكير الأسلوبى ما انفك يعتمد هذا الحس اللغوى وهذا الحدس الفنى فى إثبات

الظاهرة " [٤٦] ، فمن اليسير تمييز قصيدة تسمع لأول مرة إن كانت لأبى تمام أو للبحترى أو كانت للمتنبى أو لأبى نواس مثلاً فتتمايز الأساليب تبعا لتمايز الشخصيات ، بل إن استقراء شعر بعض الشعراء سيثبت لنا نوعاً آخر من التمايز بين أسلوب الشاعر الواحد فى قصائد مختلفة ، ولنتخذ أبا تمام مثالا على ذلك ، فليس من شك فى أن اختلافاً جوهرياً يبدو لنا بين بعض قصائده ، فبينما نرى فى بفضها أسلوب أبى تمام لأول وهلة ، يعسر فى بعضها الآخر أن نميز بين كون هذه القصيدة له أو لغيره [٤٧] ، وتلك هى نقطة التلاقى بين " خصوصية الأسلوب " فى الدراسات الأسلوبية ، وفكرة التمييز بين متكلف الشعر ومطبوعه .

إن الفرض الذى ننطلق منه هو : أنه متى كان أسلوب الشاعر فريداً أصيلا متميزاً ، وأمكن القطع بذلك وفق معايير موضوعية فى تحليل أسلوب هذا الشاعر ، أمكن إدراك التكلف فى شعره من خلال التحليل اللغوى والمقارنة بين الأعمال ذات السمات الأسلوبية المطردة وبين الأعمال التى تفتقر إلى تلك السمات ، لأن الأسلوب هو الرجل ، وهذا يؤكد عملية التفرد والتميز " الأسلوبى الذى أشرنا إليه فى الفكرة السابقة والذى يحول دون فصل الفكرة عن اللغة ، فإنه يمكن لأفكار الخطاب وجوهره أن تؤخذ من مؤلفها ، بينما الشكل الذى أعطاه لها ، فهو له خاصية من خواصه ، ولا يمكن أن يتحول ولا أن يهدم ولا أن يقلد " [٤٨] ، وبذلك يعد الأسلوب " تقاطع الذهن وملامحه ، وهو أكثر دلالة وصدقاً على الشخصية من ملامح الوجه ، ومحاكاة الكاتب لأسلوب غيره أشبه بارتداء قناع " [٤٩] ، وبذلك تضع خصوصية الأسلوب بين أيدينا حكماً ضمنياً على الأسلوب المقلد بالتكلف ، كما أنها . فى الوقت ذاته – تشترط الاطراد فى السمات الأسلوبية ، فى النص فهى تهتم بالخواص العائدة

المرجعة المكرر والموظفة بانتظام فى النص الشعرى تلك التى يمكن تحديد خصوصية الأسلوب على ضوء منها [٥٠] ، وهذه الخاصية تعد بمثابة الشرط الذى لا يمكن الاستغناء عنه تحديد خاصية الأصالة فى أسلوب الشاعر الذى يعد تجاوزها – غالباً– ضرباً من التكلف .

كما أن نتيجة أخرى نخلص بها من هذه المناقشة تفيد فى التمييز بين شاعر ذى أسلوب وآخر مفتقر إلى الأسلوب المتميز المتفرد ، فالمناقشة السابقة تختص بدراسة الشاعر ذى الأسلوب ، أما ذلك الشاعر الذى ليس له أسلوب يمتاز به ، فهو ذلك النوع من الشعراء الذى يعد التكلف عندهم سمة لصيقة ، وإن نظرة فى العديد من شعراء العربية فى العصور المتأخرة فى القرن السادس الهجرى وما بعده ، تبين لنا يقيناً أن ما ذهبنا إليه حقيقة لامراء فيها ، ولعل هذا ما عناه د. الأهوانى فى دراسته عن ابن سناء الملك التى أشرنا إليها آنفاً .

بقى أن نشير هنا إلى ملمح آخر له أهميته فى النظر إلى الشعر من خلال مفهوم الطبع والتكلف ، تتلخص فى محاولة بعض الشعراء تحقيق هذه الخصوصية والتفرد عن عمد ووعى وتوجه عقلى إرادى " فإن بعض الأساليب قد تبدو أكثر خصوصية من بعضها الآخر ، إما لأن شعور الكاتب يبتعد بوضوح عن المألوف لدى أمثاله ، وإما لأن تجاربه العاطفية عادية لكنه – مدفوعاً بلون من الغرور – يحاول أن يدهش القارىء العادى بعبارات فجة مبالغ فيها وهذه هى الأصالة المزيفة التى قد تدفع بعض الناس إلى توهم التفرد عندما تخونهم قوة المشاعر الأصلية الحقيقية فيقعون نهبا لتضخم الأحاسيس الكاذبة " [٥١] ، يصدق ذلك على الشعراء الذين تعمدوا تطلب البديع بشتى

صوره لإضفاء شكل من أشكال التميز أو التفرد ، وأصحاب ذلك المنحى سواء اعتمدوا على البديع أو على غيره من الصياغات اللغوية والتراكيب لا يخرجون عن دائرة التكلف .

وكما أن الدراسة الأسلوبية تعتمد فى عملية التمييز هذه على الحس اللغوى والحدس الفنى وأنه لابد من توفر حد أدنى من القدرة على التذوق الشخصى لدى الدارس ، ومع أن ذلك الحدس يسهم إسهاماً جوهرياً فى التمييز أيضاً بين المتكلف والمطبوع من الشعر ، نقول مع هذا وذاك سيظل ذلك داخلا فى إطار الانطباع الذاتى الذى يجب تجاوزه إلى التحليل العلمى ، والكشف عن العلل الموضوعية من خلال الوقوف على الملامح التأثيرية التى تتجاوز اللغة المعيارية التوصيلية إلى خلق لغة خاصة ذات محتوى إثارى ، والقيام بالتمييز بين اللغة التى تحتفظ بهذه السمة وغيرها ، ولا مناص من أن تتم هذه العملية من خلال تحليل اللغة نفسها .

* * *

هوامش الفصل الرابع

١-الجاحظ : البيان والتبيين جـ١ ص٢٣٥ من نص صحيفة بشر بن المعتمر.

٢-المصدر السابق والصحيفة .

٣-المصدر السابق جـ١ ص١٠٨

٤-المصدر السابق جـ١ ص ١٢٨

٥-المصدر السابق جـ١ ص ٦٩

٦-راجع قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص٢١

عبد العزيز الجرجانى : الوساطة

أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص٦٦

ابن الأسير: المثل السائر ١ص٢٤٠

حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص٢٢٥ .

٧-الجاحظ : البيان والتبيين جـ١ ص٧٠

٨-عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز .

٩-حازم القرطجانى : منهاج البلغاء ص٢٢٥ .

١٠-ابن قتيبة : الشعر والشعراء جـ١ ص٧٠

١١-المصدر السابق والصحيفة نفسها .

١٢-عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ص١٦

١٣-د. صلاح فضل : علم الأسلوب ص ١٧ .

١٤-عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ١٧ .

١٥-المصدر السابق ج ٢٠

١٦-د. طه حسين : فى الأدب الجاهلى ص٨٠

١٧-د. طه حسين : المرجع السابق ص٢٠٢ .

١٨-المرجع السابق ص ٢٠٥

١٩-ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء جـ١ ص٤

٢٠-د. عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر ص ٦

٢١-المرجع السابق والصحيفة
٢٢-المرجع السابق ص٧
٢٣-المرجع السابق ص١٠
٢٤-جون كوين : بناء لغة الشعر ص٢٧- ت. أحمد درويش
٢٥-رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة د. جابر عصفور ص ١٤٦
٢٦-د. سعيد بحيرى : علم لغة النص . المفاهيم والاتجاهات ط١ الأنجلو المصرية ١٩٩٣ ص ١٣٣
٢٧-د. محمد العبد : إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى ص٥
٢٨-د. كمال أبو ديب : فى الشعرية ص ١٥
٢٩-د. عبد السلام المسدى : النقد والحداثة ص٦٦ ، ٦٧
٣٠-د. محمد العبد : إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى ص٥ .
٣١-رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٤٥
٣٢-د. صلاح فضل : علم الأسلوب ص٩٢
٣٣-المرجع السابق ص٩٣
٣٤-بييرجيرو : الأسلوب والأسلوبية ترجمة د. مندور عياش ص٦٣
٣٥-المرجع السابق ص٦٤
رامان سلدن : المرجع السابق ص٢٢
عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص١٥٩ ، ١٦٠
٣٦-بييرجيرو: المرجع السابق ص٦٥ .
٣٧-المرجع السابق ص٨٨
٣٨-رامان سلدن : المرجع السابق ص١٤٦
٣٩-رولان بارت : لذة النص برجمة د. مندور عياش ص٢٥
٤٠-هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية ترجمة د. محمد العمرى ص٣٢
٤١-ريتشاردز : مبادى النقد الأدبى . ترجمة د. مصطفى بدوى ص٣١٤
٤٢-د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى ص ٧٠ .
٤٣-د. صلاح فضل : علم الأسلوت ص٩١

٤٤-أرنولد بنيت : الذوق الأدبى كيف يتكون . ترجمة : على محمد الجندى ص ٣٢، ٣٣

٤٥-د. صلاح فضل : علم الأسلوب ص٧٧

٤٦- د. عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ٦٠

٤٧-عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ١٧

٤٨-بييرجيرو : الأسلوب والأسلوبية . ترجمة د. مندور عياش ص٢٣

٤٩-د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى ص٣

٥٠-د. صلاح فضل : علم الأسلوب ص٨١

٥١-المرجع السابق ص٧٩ .

الخاتمـــة

تتميز قضية " الطبع والتكلف " بامتدادها فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب منذ نشأته الأولى حتى العصر الحديث ، كما تتميز عن سائر القضايا النقدية فى التراث النقدى بما تحمله من معايير تتسم بشمولية الرؤية إلى الشعر العربى ، بيد أنها لم تتخذ شكلاً ثابتاً فى تاريخ النقد العربى ، فقد ارتقى بعض النقاد بها وانحدر بها آخرون ، ولولا تفاوت الرؤى الذى وصل إلى حد التناقض لكانت قضية الطبع والتكلف – بوصفها رؤية نقدية– اختزالاً لنظرية شعرية عربية ، فهى – على حد تعبير العقاد – تفرقة واحدة تشمل جميع الفروق العامه بين شعر التقليد والجمود وشعر الفطرة والابتكار .

لقد ذهب النقاد القدماء والمحدثون بالقضية مذاهب شتى ، ترجع أهم أسباب تناقضها إلى إهمال تحديد مفاهيم المصطلحات ، ومن ثم استند أكثرهم إلى معايير ذوقية ، والأذواق تتفاوت فى الرقى والانحدار تبعاً لتفاوت المكونات والثقافات ، فساد الخلط والاضطراب فى استعمال المصطلحات ، كما حاول بعضهم حصر المصطلح فى مفهوم ضيق عاجز عن استيعاب ما يمكن أن يندرج تحته من دلالات ، فبينما راح بعضهم يستجيد الشعر المطبوع ذهب بعضهم الآخر إلى حصر الطبع فى دلالات السهولة والبساطة بل الركاكة والضعف أحياناً .

ومن ثم كانت أولى نتائج هذه الدراسة تتمثل فى تحديد مفاهيم المصطلحات وتنقيتها من شوائب التداخل والاضطراب ، وأهمها : الطبع – الصنعة – التكلف – الصناعة – التصنيع – التصنع – التجويد الفنى ، وقد خلصنا من ذلك إلى حصر القضية فى ثلاثة مصطلحات هى " الطبع – التكلف – الصنعة " ولما كانت الصنعة متداخلة مع الطبع والتكلف فإن ذلك

يعنى أن تكون هناك صنعة مطبوعة وأخرى متكلفة ، وبالتإلى أصبح مصطلح الصنعة لا يصلح أن يكون مقابلاً للطبع ، وأصبحت نقطة البداية التى انطلقنا منها فى دراسة القضية هى تحديدها فى ثنائية " الطبع والتكلف " ، ليصبح الطبع دالاً رحباً يستوعب شعرية النص الشعرى بما توفر له من مقومات الإبداع الفطرية والمكتسبة .

إن تلك المقومات تصل بالشاعر إلى حالة التهيؤ القصوى حتى لكأنه متلق أول للنص ، أو مسرح لالتقاء روافد عديدة ، على حد تعبير رولان بارت ، وتلك هى الحالة الإبداعية الطبعية التى تتصهر فيها المقومات الإبداعية فى نظام فريد له خصوصيته وتميزه ، ومن هنا كانت النتيجة الثانية التى سعت إليها هذه الدراسة تتمثل فى تحديد منشأ التكلف فى القصور عن بلوغ حالة التهيؤ لعجز المقومات الفطرية أو المكتسبة .

ثم كان لابد للقضية– بوصفها رؤية نقدية – من معايير موضوعية تنأى بها عن الإغراق فى الوثبات الانطباعية الذوقية بتهذيبها وتثقيفها ، وقد اعتمدنا فى ذلك على أداتين : البلاغة واللغة ، وقد حرصنا على الفصل بينهما على الرغم من تداخلهما لما كان للدرس البلاغى عند العرب من علاقة وثيقة بقضية الطبع والتكلف ، فقد كانت البلاغة أداة نقدية يعتمد عليها الناقد فى معالجة النص الشعرى ، لذلك كان من أهداف هذه الدراسة تجلية علاقة الرؤية البلاغية فى التراث النقدى والبلاغى ، بالقضية ، وقد تبين لنا أن مفهوم البلاغة كان له أثره الذى لا ينكر فى إقرار التكلف فى الشعر ، كما أن مفاهيم المباحث البلاغية أسهمت بشكل واضح فى تأصيل التكلف وأصبحت من أهم

عوامل هيمنته على الشعر فى العصور المتأخرة ، بما حوته من معايير الاستحسان والاستهجان المتفاوته والمضطربة .

ولم يقف بنا الأمر عند هذا الحد ، فحاولنا الوقوف على رؤية أكثر فاعلية فى مقارنة النص الشعرى من خلال العلاقة فى التركيبات البيانية وصلتها برؤية الطبع والتكلف .

أما الأداة الأخرى فتتمثل فى اللغة ، فلقد أصبحت المناهج النقدية الحديثة أكثر اهتماماً بلغة النص بوصفها الوجود المادى الوحيد له ، كما كان لمقولات الأسلوبية الحديثة . بوصفها أداة نقدية . إسهامها فى إثراء النظرات النقدية واستنطاق النص الشعرى ، وبتأمل العديد من مقولاتها يتبين لنا صلتها بمنطلقات الطبع والتكلف ، ولا شك أن محاولة استجلاء هذه الصلة إثراء للقضية بوصفها رؤية نقدية .

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

ابن أبى الأصبع المصرى : بديع القرآن ، نهضة مصر ، طبعة أولى ، القاهرة ١٩٥٧ .

الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت (بدون تاريخ)

الجرجانى (عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبى وخصوصه تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى القاهرة ١٩٦٦

الجرجانى (عبد القاهر) : أسرار البلاغة تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجى الطبعة الثاثة ، القاهرة ١٩٧٩

دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود محمد شاكر ط ثانية ، القاهرة ١٩٨٩

حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، تونس ١٩٦٦

ابن خلدون : المقدمة ، ط بيروت (بدون تاريخ)

ابن رشد : تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، القاهرة ١٩٦٧

السكاكى : مفتاح العلوم ط مصطفى الحلبى ، القاهرة ١٩٣٩ م

ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، القاهرة ٧٤

ابن سينا : الخطابة من كتاب الشفاء ، تحقيق : محمد سليم سالم ، القاهرة ١٩٥٤

ابن سينا : فن الشعر ، تحقيق : بدوى ، القاهرة ١٩٦٦

الصولى : أخبار أبى تمام ، ط القاهرة ١٩٣٧

ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق : عباس عبد الستار ، بيروت طبعة أولى ١٩٨٢

ابن ظافر الأزدى : غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ، تحقيق : د.محمد زغلول سلام ، د. مصطفى الصاوى الجوينى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٠

الفارابى : فى قوانين صناعة الشعراء ، تحقيق : عبد الرحمن بدوى ، القاهرة ١٩٥٣

الموسيقى الكبير ، تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة ، القاهرة ١٩٦٧

ابن قتيبـــة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر طبعة ثالثة، دار إحياء الكتب العربية.

١٩٧٧م () **هو الذى قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر**

تأويل مشكل القرآن ط عيسى الحلبى

قدامـة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى . بيروت (بدون تاريخ) .

القزوينـــى : الإيضاح . القاهرة ١٩٧١ .

المرزوقـــى : شرح ديوان الحماسة بيروت ١٩٩٠

ابن المعـــتز : البديع . تحقيق أغناطيوس كراتشقو فسكى ط . ثالثة . بيروت ١٩٨٢ .

ابن منظـور : لسان العرب

أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ، تحقيق : على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ١٩٧١ .

النويـرى : نهاية الأرب ط . دار الكتب

ثانياً : المراجع العربية :

د. ألفت محمد كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمسين . القاهرو ١٩٨٤

د. إحسـان عباس : تاريخ النقد الأدبى ط . ثانية ١٩٩٢ .

د. تمـام حســان : الأصول . ط . الدار البيضاء ١٩٩١ .

د. جابـر عصفـور : الصورة الفنية . القاهرة ١٩٧٤ .

– مفهوم الشعر . الطبعة الرابعة ١٩٩٠ .

– بلاغة المقموعين . دراسة فى مجلة (ألف) البلاغة المقارنة تصدر عن الجامعة الأمريكية عدد ١٢ سنة ١٩٩٢.

– مقدمات منهجية : دراسة فى كتاب " قراءو جديدة لتراثنا النقدى " ج١ جدة ١٩٨٨ .

د. جمال عبد المـلك : مسائل فى الإبداع والتصور . بيروت ١٩٩١

د. حلمـى مــرزوق : النقد والدراسة الأدبية ، ط أولى . بيروت ١٩٨٢ .

د. رجـاء عـيد : التراث النقدى . الأسكندرية (منشأة المعارف) ١٩٨٣
د. سامى الدروبـــى : علم النفس والأدب القاهرة ١٩٨١ .
د. سعد مصلوح : الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية ط الثالثة القاهرة ١٩٩٢.
فى النص الأدبى : دراسة أسلوبية إحصائية ط جدة ١٩٩١
د. شكرى عزيز الماضى : فى نظرية الأدب . بيروت ١٩٨٦ .
د. شكـرى عياد : دائرة الإبداع القاهرة ١٩٨٧
اللغة والإبداع . ط أولى القاهرة ١٩٨٨ .
د. شوقـى ضيف : الفن ومذاهبة فى الشعر العربى ط٩ القاهرة ١٩٧٦
د. صـلاح فضـل : علم الأسلوب الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٨٥
د. طـه حسـين : فى الأدب الجاهلى ط ١٦ القاهرة ١٩٨٩
مع المتنبى ط ١٣ القاهرة ١٩٨٦
د. عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب . الطبعة الرابعة ١٩٩٣
النقد والحداثة . ط ثانية . تونس ١٩٨٩ .
د. عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر العربى القاهرة (بدون تاريخ)
د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر فى النقد العربى القديم القاهرة ١٩٨٠
د. عبد القادر حسين : فن البديع : ط . أولى . القاهرة ١٩٨٣ .
د. عبد الله الغذامى : الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحة الطبعة الثالثة ١٩٩٣ (دار سعاد الصباح).
د. عبد الواحد علام : قضايا ومواقف فى التراث البلاغى القاهرة ١٩٧٩ .
د. عثمان موافى : الخصومة بين القدماء والمحدثين القاهرة ١٩٧٩ .
د. على البطل : الصورة فى الشعر العربى . ط ثالثة بيروت ١٩٨٣ .
د. قاسم مومنى : نقد الشعر فى الرابع الهجرى . الأردن (بدون تاريخ)
د. محمد الحافظ الروسى : جودة الشعر عند نقاد القرن الرابع الهجرى بين الطبع والصنعة دراسة فى مجلة عالم الفكر . مجلد ٢٢/ عدد يناير/ يونيو ١٩٩٤
د. محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة . ط منشأة المعارف اسكندرية .
د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى . الطبعة الثانية القاهرة ١٩٧٨
د. محمد العبد : إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى القاهرة ١٩٨٨ .

د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ط أولى بيروت٨١
د. محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ط نهضة مصر (بدون تاريخ)
النقد والنقاد المعاصرون القاهرة (بدون تاريخ)
د. محمود الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى القاهرة ١٩٨٣
د. مصرى حنورة : سيكولوجية التذوق الفنى القاهرة ١٩٨٥ م
د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ثالثة القاهرة ٧٠
د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية : الطبعة الأولى. القاهرة ١٩٥٨
بين بلاغتين : دراسة فى كتاب : قراءة جديدة لتراثنا النقدى ج١
ط جده ١٩٨٨ .
محمد الولى : الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى . ط أولى . بيروت ٩٠
يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبى الحديث . ط أولى القاهرة ١٩٩٤ .

ثالثاً المراجع المترجمة

اديث كريرويل : عصر البنيوية . ت د . جابر عصفور (دار سعاد الصباح) ط أولى٩٣
أرسطـــو : فى الشعر ت. د. شكرى عياد القاهرة ١٩٩٣ .
أرنولد بنيـت : الذوق الأدبى كيف يتكون . ترجمة د. على محمد الجندى ط . القاهرة .
بدون تاريخ .
بيير جـيرو : الأسلوب والأسلوبية ت.د. منذر عياشى ط. بيروت (بدون تاريخ)
تيرى إيجلتون : مقدمة فى نظرية الأدب ، ت أحمد حسان القاهرة ١٩٩١ .
جون كـوين : بناء لغة الشعر . ت. د. أحمد درويش . القاهرة ١٩٩٠ .
رامـان سلـدن : النظريـة الأدبيـة المعاصـرة ، ت.د. جـابر عصـفور ط .الهيئـة العامـه لقصـور الثقافة . القاهرة ١٩٩٥ .
رولات بـارت : لذة النص : ت. د. منذر عياشى . ط أولى حلب سوريا ١٩٩٢ .
ريتشـاردز : مبادئ النقد الأدبى ت.د. محمد مصطفى بدوى . القاهرة ١٩٦٣
فرديناند دى سوسير : أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا تحرير : سيزا قاسم ، ونصر حامد أبو زيد . القاهرة ١٩٩٨ .
ميشال لوغورن : الاستعارة والمجاز المرسل ت. حلا ج . صليبا ط أولى بيروت ١٩٨٨ .
هزيش بليت : البلاغة والألسوبية . ت.د. محمد العمرى ط ، أولى الدار البيضاء ١٩٨٩

المحتويات

المقدمة..... ٥
التمهيد..... ٩
الفصل الأول : تحديد المصطلح ٢٥
الفصل الثانى : عملية الإبداع الفنى ومنشأ التكلف ٧٧
الفصل الثالث : الرؤية والأداة (١) البلاغة ١٢١
الفصل الرابع : الرؤية والأداة (١) اللغة ١٦٩
الخاتمة ٢٠٢
المصادر والمراجع ٢٠٥