الفصل الثاني
عن الشعر والشعراء

مطالعة حديثة لنص قديم

- ١ -

كمن استلذ طعامًا أو استطاب شرابًا فأراد أن يشاركه أحبابه حلاوة ما استلذه أو استطابه، أريد أن تصغو معي إلى هذا النص القديم الذي أورده التازي في مختصره البديع لكتاب «زهر الآداب»، وهو المختصر المسمى «اقتطاف الزَّهر واجتناء الثمر». قال:

روى مُصْعَب بن عبدالله الزُّبَيْري، عن عُروة بن عُبَيدالله بن عروة الزبيري قال: «كان عروة بن أُذَيْنةَ [1] قد نزل في دار أبي بالعقيق، فسمعته ينشد لنفسه:

إن التي زعَمت فُؤادَكَ ملَّها ... خُلِقت هواكَ كما خُلِقتَ هَوى لها
فبِكَ الذي زعمتْ بها وكلاكُما ... أبدى لصاحِبه الصَّبابَةَ كُلَّها
ولعمرها لو كان حُبُّك فوقَها ... يومًا - وقد ضَحِيَتْ- إذًا لأظلَّها
فإذا وَجَدْتَ لها وَساوِسَ سَلْوَةٍ ... شَفَعَ الضميرُ إلى الفؤادِ فَسَلَّها
بَيْضاءُ باكَرَها النعيمُ فَصاغَها ... بلباقَةٍ، فأدَقَّها وأجَلَّها
لمَّا عَرَضْتُ مُسَلِّمًا، لِيَ حاجَةٌ ... أخشى صعوبتَها وأرجو دلَّها
منعتْ تحيَّتها فقلتُ لصاحبي: ... ما كان أكثرَها لنا، وأقلَّها
فدنا فقال: لَعَلَّها معذورةٌ ... في بعض رقْبَتِها، فَقُلْتُ: لَعَلَّها

قال: فأتاني أبو السائب المخزومي، فقلت له -بعد الترحيب- ألك حاجة؟ فقال: نعم، أبيات عروة، بلغني أنك سمعته ينشدها، فأنشدته الأبيات، فلما بلغت قوله:

فدنا فقال: لَعَلَّها معذورةٌ ... في بعض رقْبَتِها، فَقُلْتُ: لَعَلَّها

طرب، وقال: أحسن والله، هذا والله الدائم الصبابة، الصادق العهد.. وإني لأرجو أن يغفر الله لصاحب هذه الأبيات، لحسن الظن بها، وطلب العذر

---

(١) عروة بن أذينة: هو عروة بن يحيى بن مالك بن الحارث الليثي (توفي نحو ١٣٠هـ) وأذينة لقب لأبيه، وهو شاعر مقدم من شعراء صدر الإسلام، من أهل المدينة، وهو معدود من الفقهاء والمحدثين أيضًا، ولكن الشعر غلب عليه. انظره في الأغاني (١٨/ ٣٢٩).

لها. قال: فعرضت عليه الطعام، فقال: لا واللّه ما كنت لأخلط بهذه الأبيات طعامًا حتى الليل، وانصرف..»[١].

-٢-

نحن من هذه الوثيقة التي ترجع إلى مستهل القرن الثاني للهجرة أمام نصين في الحقيقة، ولسنا بإزاء نص واحد، فـ «النص - الإطار» هو ما رواه مصعب بن عبداللّه عن عروة بن عبيداللّه، والشخصية المحورية في هذا «النص- الإطار» هي شخصية أبي السائب المخزومي، وهو من ظرفاء المدينة في العصر، وكان أشراف المدينة يقدمونه لرقة أدبه وشرف منصبه، ويجلو لنا الراوي أبرز خصيصتين في هذه الشخصية حين يركز على أنه كان «غزير الأدب، كثير الطرب...»، وهو ما نراه بوضوح في حرصه على طلب أبيات بلغة أن مضيفه «سمع عروة ينشدها»، ثم نجتليهما مرة أخرى حين يبلغ النص الداخلي – نعني النص الشعري- ذروة تصاعده الفني لدى آخر الأبيات، فنراه يطرب أشد الطرب معلقًا: «هذا واللّه الدائم الصبابة، الصادق العهد...»، ثم نصل في اجتلائهما حد اليقين حين نراه يعزف عن الاستجابة لطعام مضيفه قائلًا: «ما كنت لأخلط بهذه الأبيات طعامًا...»، وكأنه قنع بغذاء الروح عن غذاء الجسد!!

أما النص الداخلي – النص المؤطر - فهو وثيقة شعرية لا تعدو ثمانية أبيات، ولكن هذه الأبيات الثمانية لا تمضي على نسق صياغي واحد، بل إنها تتدرج عبر نسقين، يمتد أولهما من البيت الأول وحتى البيت الرابع، وفيه نبصر حركة المشاعر المحبة وهي تتصارع بين الشك واليقين، بين «مزاعم» الملل وفطرية الهوى، بين «وساوس السلوة» التي تتسلل عبر تلافيف «الفؤاد» و«شفاعة» الضمير التي تستل هذه «الوساوس» قبل أن تعصف بما في الفؤاد من غراس المحبة.

أما النسق الصياغي الآخر فينبسط على الرقعة الشعرية الممتدة من البيت الخامس وحتى البيت الأخير، وفيه تتوارى الحركة الداخلية للمشاعر، لتحل

(١) اقتطاف الزّهَر واجتناء الثمر لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بابن بَرّي الرباطي التازي – تحقيق: مصطفى حجازي – ط١ سنة ٢٠١٢م.

محلها حركة الشخوص، وحوار الألسنة، ومحاولات الإقناع بالإعذار، ثم التسليم –في النهاية- لطلب المعذرة والاقتناع به.

لنصطلح مبدئيًّا على تسمية المركب الشعري الجامع لهذين النسقين بالسياق الأكبر Macro – Context بحكم امتداده على مساحة العمل الشعري بأكملها، ثم بوصفه جدلًا فنيًّا بين النسقين المشار إليهما، بين الحركة النفسية المتراوحة بين عمق العاطفة وزعم السلوّ، والحركة الخارجية المتمثلة في تعدد الشخوص وفلتات الحوار وإيماءات الإقناع والاقتناع.

ومع ذلك فإن كلًّا من النسقين يتمتع بسياقه الإبداعي الخاص؛ ذلك السياق الذي يمكن الاصطلاح على تسميته السياق الأصغر Micro- Context، وهو سياق تقوم فيه الوحدات اللغوية بدورها المحوري في التأسيس للعمل الشعري، ثم تقوم فيه القواعد اللغوية بتفعيل هذا الدور المحوري عبر ما وصفه رومان جاكوبسون بـ «شعرية القواعد – قواعد الشعرية»: فكيف إذن تأسيس هذا السياق الأصغر في كل من النسقين؟

يبدأ النسق الأول بأسلوب التوكيد الذي تتصدره «إن» التي تفيد تأكيد خبرها المتمثل في قوله «خلقت هواك»، ومن الطريف أن تقارن بين هذا «الهوى» الفطري الذي جُبلت عليه النفس في أصل خلقتها بالمثل «المزعوم» الذي ورد صلة لاسم «إن» في صدر البيت لتدرك أن الغلبة لأولهما، ولكن العبارة الشعرية في هذا البيت لا تقنع بذلك حتى تجعل من هذه المحبة الفطرية ضربًا من «التخاطر» العاطفي بين المحب والمحبوب، فقد خلقت هواه، كما خلق هواها. ومن هذه المشكلة في التمثيل تمتد غلبة التوكيد لتوحي بأن ما لأحد طرفي المعادلة من قسمة الشعور نظير لما بالطرف الآخر، وتلك هي القسمة العادلة في ميزان المشاعر!!

ومن ثَمَّ يأتي التعبير في صدر البيت الثاني ليزيد هذه المعادلة وضوحًا، حين يعمد إلى نمط «المشاكلة» التي درج عليها هذا النسق: فبك الذي زعمت بها. وإن كانت هذه المشاكلة «بك» و«بها» ينبغي أن لا تلهينا عن ذلك «اللغم» اللفظي حين جعل «زعم» صلة الموصول في صدر البيت الثاني، وكأنه أراد أن يوحي بأن ما بها قِبَله «زعم» على حين أن ما به قبلها صدق صراح، ولكن

هذا الإيحاء سرعان ما يتبدد حين يعود القول من جديد إلى سمته من التعادل في حجم الصبابة فيما «يبديه كلاهما لصاحبه».

نكاد نحس أن الخيط الدقيق الذي يمتد بين مطلع النص ومقطعه هو ما نستشفه من المفارقة بين «الزعم» و«الصدق»، بين الشعور وخفاياه، ولعل هذا هو ما حدا بالمبدع إلى العودة مرة أخرى إلى التوكيد بالقسم في صدر البيت الثالث، وهو قسم بها على أية حال، فلو كان «لحب» أن يتمثل ظلة عالية، ولو كان لصاحبته أن «تَضحَى» - أي تعاني وقدة الشمس- لكان هذا الحب لها ظلًّا ظليلًا. ويمكنك أن تتأمل تواتر الافتراضات المطروحة -أولًا- في جملة الشرط «لو كان»، ثم في الجملة المعترضة «وقد ضحيت»، وبينهما قيد الظرف -«يومًا»- ، لترى كم كان معنى المكافأة والجواب المدلول عليه بالحرف «إذن» ضرورة فنية لاكتمال ضفيرة التوكيد العاطفي التي حاول المبدع نسجها منذ البداية، لاسيما إذا أضيفت إلى هذه الضفيرة لام التوكيد التي تؤطر جملة الفعل الماضي: «لأظلها».

ولعله كان ملحوظًا -منذ البداية- أن الشاعر قد لجأ إلى ضمير الخطاب، والضمائر -كما يقول جاكوبسون - «أعصاب النص»، وانقسام الذات الشاعرة على هذا النحو حريٌّ بأن يمنح المبدع مزيدًا من المرونة، وطاقة البوح، وحياد المكاشفة، وكأنه لا يتحدث عن نفسه وإنما يتحدث عمن سواه؛ ومن ثم لا يجد الشاعر حرجًا في الاعتراف بأنه، وبحكم الضعف الإنساني، ربما خالجته «وساوس سلوة»، والوساوس دبيب خفي يحوك في الصدر بما لا خير فيه، ولكن الضمير -وهو استعداد قيمي لاختبار الأفكار وتمييز خيرها من شرها- لا يلبث أن يعمد إلى «الفؤاد» - وهو مكمن العاطفة- فيستأصل هذه «الوساوس» ويجتثها من جذورها، أو لنقل -مثلما قال- «يستلها»، بكل ما يعنيه هذا التعبير من حيلة في المعالجة وترفق في الانتزاع.

-٣-

لنتذكر – كرة أخرى- ما صدرنا به هذا الحديث من أن هذا العمل الشعري ينداح عبر نسقين صياغيين؛ أولهما يعكس حركة النفس المحبة بين الزعم واليقين، ولذا فإن الصراع في هذا النسق داخلي محض، هذا على حين يعكس النسق الصياغي الآخر حركة الصراع مجسدة عبر الشخوص والحوار والتنامي الدرامي، وإذا اعتمدنا مقولة جاكوبسون في كون الضمائر أعصاب النص الشعري، وأضفنا إليها انتظام النسق الأول في ضمير المخاطب الذي جرده الشاعر نسيرة من ذاته، على حين انتظم النسق الآخر في وشيجة من ضمائر التكلم والغيبة؛ أدركنا مدى القرابة بين النسقين الصياغيين، لأن ضمير المخاطب في النسق الأول ألصق بالتعبير المسرحي، أما المراوحة بين التكلم والغيبة وما تلبس بهما من حوار الشخوص فهو ألصق بالبنية الدرامية؛ ومن ثم تبدو الصلة وثيقة بين البنيتين المسرحية والدرامية في هذا المقام.

أما الذي يبدو غير واضح الصلة بين هاتين البنيتين فهو البيت الخامس؛ لأن نقطة انطلاقه هو الوصف الحسيّ للمحبوبة، وصحيح أن ما أسبغه المحب عليها من صفات اللون والنعمة والرقة والجلال قد تصلح مسوغًا لما تقدم به من صدق العاطفة وخلوصها من شوائب الوساوس والمزاعم، كما قد تصلح تمهيدًا لما يتلو من أبيات، ولكننا –في حقيقة الأمر- لا نرى مردودًا فنيًّا لهذا البيت، الذي يمثل جملة شعرية معترضة، سوى أنه يطرح بعض الملامح الصياغية التي يمكن وصفها بالبؤر التعبيرية التي تغمر بألقها مساحة البيت، وأولى هذه «البؤر» تتمثل في «مباكرة النعيم» لها بما يعنيه من أنها ممن «ينشأ في الحلية»، وثانيتها تتمثل في تعاطف المتواليات الشعرية بـ «الفاء» لما توحيه من دلالة الترتيب والتعقيب، ولكن هذه « الفاء» سرعان ما تخلي مكانها لـ«الواو» في عجز البيت لتفيد مطلق الجمع: «فأدقها، وأجلها»، ليدل هذا الجمع – مع مطلق المشاركة - على مفارقة عميقة الأثر بين «الدقة» في التكوين والجلالة – أو لنقل: العظمة - في القيمة والأثر، فإذا أضفت إلى هذه «البؤر» الإشعاعية أن النعيم حين باكرها لم ينتجها مجرد إنتاج، وإنما

«صاغها» صياغة الصائغ الحاذق الذي لا أجد، ولم يجد الشاعر، أبلغ في وصف صنعته من اللباقة – إذا استوعبنا هذا جميعه أدركنا أن فتوحات الشاعر في هذا البيت (المعترض) كانت ذات مردود أدائي في المقام الأول.

– ٤ –

وإذا كان النسق الصياغي الأول قد اعتمد تقنية التجريد في خطاب الشاعر لذاته تعبيرًا عن نجوى النفس وما تشف عنه من صراع داخلي، فإن النسق الصياغي في الأبيات الثلاثة الأخيرة يجلو صراعًا مشابهًا، وإن يكن من خلال شخصية الشاعر وصاحبه، وما يدور بينهما من حوار، وما يقترن بهذا الحوار من حركة درامية أومأ إليها التعبير بـ«لمّا» التي تجمع في وظيفتها بين الشرط والزمن، والتي تقتضي جملتين تكون ثانيتهما معلقة بأولاهما، وقد كانت الأولى متمثلة في قوله: «عرضت» بما توحي به من دلالات التصدي والمباغتة وإظهار القناعة بمجرد «السلام»، وإن كان من يلقيه يضمر في نفسه «حاجة» يسعى إلى قضائها، وهي حاجة يفيد تنكيرها الإبهام، ويفيد إبهامها عمق «الحاجة» ورحابتها؛ ومن ثم وقوعها في حيز الخشية والرجاء: الخشية من صعوبتها وامتناعها، والرجاء في مودتها وفرط إدلالها عليه. أما الجملة الأخرى المقتضاة جوابًا لـ«لمّا» فتأتي في صدر البيت التالي مباشرة: «منعت تحيتها»، فيكون امتناعها إيذانًا بامتناع «الحاجة» وخيبة الرجاء، وآنئذ ينحني الشاعر على صاحبه شاكيًا بثه: ما كان أكثر هذه التحية بالنسبة لنا لو أنها رُدت إلينا، وما كان أقلها بالنسبة إليها لو بادلتنا إياها، وحينذاك يميل عليه صاحبه فيقول له فيما يشبه الهمس: لعلها معذورة في «بعض رقبتها»، سواء كانوا يرقبونها حفاظًا عليها أو حسدًا إياها.

وهنا ينبغي ألا تفوتنا حيلة أدائية من حيل السبك التركيبي مارسها المبدع عبر مستويات عدة من العمل الشعري، نعني بذلك حيلة التكرار المعكوس أو المختصر، فمن نماذج التكرار المعكوس ما نجتليه في قوله: «خلقت هواك كما خلقت هوى لها»، «فبك الذي زعمت بها»، أما التكرار المختصر بآيته التي تبلغ حد التفرد تتمثل في البيت الأخير حين يدنو الصديق من صديقه: «لعلها معذورة....»، فيجيبه الأخير فيما يشبه التسليم: «لعلها..»، دون أن

يصرح: لعلها ماذا.. ولكن الشاعر يعلم – كما نعلم نحن - حقيقة الخبر، وأن إعادة ذكره تزيّد ينبو عنه الفن الصحيح، وأن حذفه بلاغة دونها بلاغة التصريح.

هل كان الشاعر يشكو بثه إلى صاحب له حقًّا؟ وهل طلب منه صاحب – وهو يحاوره - إعذارها وحسن الظن بها؟ وهل نحن –في التحليل الأخير - بصدد مشهد درامي يحاكي الواقع؟ أم أن المبدع، الذي انشطرت ذاته فتجردت مخاطبًا فطالعه بالنجوى الداخلية في مطلع العمل الشعري، هو نفسه الذي انشطر في النهاية ذوات تتحرك وتتحاور في جدل يبدو خارجيًّا، وما هو إلا الذات وقد توزعت قواها وتقاطعت ثم تلاقت فاعلة ومنفعلة؟ وهل نسينا – بعد - دبيب «الوساوس» في النفس، وقيام «الضمير» بـ«الشفاعة» إلى الفؤاد؟ وهل هي جميعا إلا القوى الباطنة في قلب الشاعر في جدلها العاطفي الذي لا يخبو له أوار؟! ظاهرة كبرى يلحظها قارئ هذا النص الشعري، نعني ظاهرة التدفق التعبيري، الذي لا يخلو – رغم تلقائيته - من إحكام السبك، فمن المعلوم أن أي بناء كلامي يعمل فيه جهازان في وقت واحد: جهاز تلقائي الحركة Automatic وجهاز لا تلقائي De– Automatic، ويتجلى أولهما في العمل الشعري فيما يعرف بالنظام، على حين يتجلى الآخر فيما يعرف بصدع النظام، فإذا أردنا مثالًا لأولهما وجدناه ماثلًا بوضوح في التكرار الإيقاعي، أما الآخر فأوضح نماذجه ما اصطلح على تسميته زحافًا أو علة، وهذا الجدل الثائي بين المتوقع واللامتوقع هو الذي يمنح العمل الشعري ضرورته الفنية، فلو كان غير متوقع في جملته لكان ضربًا من التخليط، ولو كان متوقعًا محضًا لما كانت بنا إليه حاجة[1].

فإذا انطلقنا من هذه الإضاءة النظرية إلى النص الذي بين أيدينا وجدنا ثنائية «التدفق - الحبك» تسلك النسيج الشعري من المطلع إلى المقطع، فكل وحدة لغوية تستقر في مكانها غير قلقة ولا نابية، وكل منها تأخذ بذراع تاليتها دون تدابر أو تناكب، وكل بيت يقتضي قافيته اقتضاء المقدمة للنتيجة، بل إن جمل القوافي ومتولياتها الشعرية تكاد تنبني على إحدى طرق أربع: قلب التركيب «خُلقت هواك- خلقت هوى لها»، ترتيب المسبَّب على

(١) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري – د: محمد فتوح أحمد- جدة ١٤١٩هـ – ص ٩٠.

المسبِّب: «لو كان حبك فوقها – لأظلها»، «شفع الضمير إلى الفؤاد - فسلها»، التضاد الذي يؤسس للمفارقة: «أدقها - أجلها»، «أكثرها لنا - وأقلها»، إضمار المحذوف بكل ما يوحيه الإيجاز من مردود بلاغي: «أقلها» أي «لها»، «لعلها» أي «لعلها حقًّا معذورة».

هكذا، حتى ليخيل لمن يطالع هذه الأبيات أنها كتبت نفسها بنفسها، ومع ذلك فإن هذه البساطة البادية تكشف لدى المتأمل عن دقة الصياغة ورهافة التأتي، حتى ليصدق عليها ما قاله الشاعر الأيرلندي وليم بتلر ييتس في إحدى قصائده:

قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن إذا لم يبْدُ كأنه وحي البديهة
فإن كل صناعتها في اللفق والفتق هباء (١)

لقد كان أول لقاء مع هذه الأبيات منذ ما يناهز ستين عامًا. كنت في مطلع دراستي الثانوية بمعهد الزقازيق الديني، حيث لُقِّنتُها من فم أستاذي الشيخ محمد العزازي، وما زلت أستدعي إلى الذاكرة ملامح وجهه الأبيض المشرب بحمرة، وتهدجات صوته الحبلى بمعاني الكلمات، وهو يصوب نظره إلى الفتى الجالس أمامه هاتفًا به: فاهم يا شيخ!! ويا شيخي الجليل الراحل، هأنذا أزجي إلى رحاب روحك الطاهرة هذه الصفحات، وأرجو أن أكون قد فهمت!!.

(١) نقلًا عن إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش – بيروت سنة ١٩٦١ – ص٩١.

بعض مصطلحات نقد الشعر في التراث العربي القديم

قال صاحبي وهو يحاورني: أترى مصطلحات النقد القديم، أو شيئًا منها، صالحًا لمقاربة نص شعري حديث أو حتى قديم، مع اختلاف البيئة أو المفهوم أو التسمية؟ قلت: وهل لو سميت الشيء بغير اسمه، أكان في ذلك مقنع بتغير هويته واختلاف طبيعته؟

من هنا ولدت فكرة هذه الورقة المقصود بها إلى تحرير بعض مصطلحات نقد الشعر في التراث العربي، وبخاصة ما ورد منها في كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، المولود بجرجان سنة ٢٩٠هـ والمتوفى بها سنة ٣٦٦هـ عن عمر يناهز ستة وسبعين عامًا، ومبعث الخصوصية في الاتكاء على هذا المصدر في بعض مصطلحات نقد الشعر أنه يمثل مستوى راقيًا من التفكير النقدي في القرن الرابع الهجري، الذي رحبت فيه آفاق البصر بالشعر، وتذرعت مقاييسه بالذوق الأدبي السليم، وحمل رايته الأدباء واللاهجون بالشعر، ممن يتميز نقدهم بشمول الفكرة، وتوضيح العلة، والميل إلى الموازنة بين الشعراء، فهذا ينتصر لأبي تمام، وذاك يتشيع للبحتري، وهؤلاء يرفعون من قدر المتنبي، وأولئك يرمونه بالتعقيد والمعاظلة والالتواء، وكان في الصدر ممن شغل بهذه الموازنات الجرجاني، والحاتمي، والآمدي، وإن كان الجرجاني من أصرحهم نقدًا، ومن أكثرهم تذرعًا بالذوق الأدبي السليم.

وليس من همنا في هذا المقام تعقب ما تعقبته الوساطة من قضايا «الموازنة» أو «الخصومة» بين الشعراء، ولا ما لحق بتلك القضايا من فتوحات المتنبي أو عثراته، بل نريد التوقف –فحسب- عند بعض المصطلحات التي احتكم إليها الجرجاني لنرى مدى صلتها ببعض المفاهيم النقدية الحديثة، ثم لنرصد حجم صلاحيتها الآنية للتعامل مع النص الشعري؛ بغية الوصل بين التراثي والمعاصر، وإعادة اكتشاف بعض نقاط الضوء في ثقافة التراث النقدي.

١/٥ من تلك المصطلحات مصطلح الحداثة، ونلحظ أن الجرجاني يتعامل معه تعاملًا غير زمني، بمعنى أنه لا يربط القيمة بالماضي لمجرد أنه مضى، كما لا يرهنها بالحاضر لمجرد أنه حاضر، «فليس ينبغي – كما يقول - إذا

رأيتني أمدح محدثًا أو أذكر محاسن حضري أن تظن بي الانحراف عن متقدم، أو تنسبني إلى الغض من بدوي، بل يجب أن تنظر مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه»[١].

ولأن الحداثة لا تعني بالضرورة حدّها الزمني فإنك ترى الجرجاني لا يفاضل بين الجاهلي والمخضرم، ولا بين الأعرابي والمولّد، وإن كان يرى أن كلًّا من هؤلاء قد يقتضي من ثقافة الناقد الأدبي ما لا يقتضيه الآخر، فحاجة المحدث إلى الرواية أمسّ، وهو إلى كثرة مذخوره من التراث الشعري أفقر، «فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا روايةً، ولا طريق للراوية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ..»[٢].. ولعل هذه الإشارة الأخيرة إلى الرواية تفضي بنا إلى الفقرة التالية عن:

٥/٢ ثقافة الشاعر ومصطلحاتها: يرى الجرجاني أن الشعر علم، وبما أن لكل علم أدواتِه، فإن عُدّة الشاعر تتكئ على الطبع والرواية، «ثم تكون الدُّربة مادة له».

ولنا أن نلحظ ما في وصف «الدربة» بأنها «مادة» من غموض؛ لأننا إذا اعتبرنا الطبع والرواية عنصرين تكوينيين في إبداعية الشاعر، فإن «الدربة» أو «الممارسة» لا تقل عنهما قيمةً وتأثيرًا.

وربما لا يحتاج مصطلحا «الرواية» و«الدربة» إلى مزيد إيضاح؛ ومن ثَمَّ يردان في تراث النقد الشعري على هذا النحو من الطرح المجمل الذي لا تفصيل فيه. ولكن الذي يحتاج -حقًّا- إلى ريث في النظر هو مصطلح الطبع؛ ومن ثم نرى الجرجاني يعود إليه بمزيد من الخصوصية والتعبير، فيقول: «ولستُ أعني بهذا كلَّ طبع، بل المهذّبَ الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلَتْه الفطنة، وأُلهم الفصلَ بين الرديء والجيد، وتصوّر أمثلة الحُسْن والقبح»[٣]، وإذا كان في هذا التقييد ما يجلو بعض غموض

---

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني – الوساطة بين المتنبي وخصومه بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي – مطبعة الحلبي – ط٤ سنة ١٩٦٦– ص١٥.

(٢) المصدر السابق ص١٥، ١٦.

(٣) نفسه ص٢٥.

مصطلح الطبع، فإننا ننوه – على وجه الخصوص - بإشارته إلى «صقل الأدب» و«شحذ الرواية»، ونراهما غير مختلفين عما ننصح به – عادةً - كل الطالعين على درب القول من الحرص على مطالعة الذخائر الشعرية والعكوف عليها وحفظ ما أمكن من عيونها، وجميع ذلك من الأعتدة الضرورية التي ترهف ملكة الشاعر، وهو ما عبر عنه الجرجاني بـ «الصقل» تارة وبـ «الشحذ» تارة أخرى، وكلاهما مما يستعمل «معجميًّا» للدلالة على «حدة» السيف أو الشفرة ومضائها.

٥/٣ التوارد: ويعرفه الجرجاني بأنه «اتفاق هواجس الشعراء»[(١)]، وهو تعريف لا يخلو من إبهام؛ إذ ما حدود هذا الاتفاق؟ خاصة وأنه قد اعتبر هذا التوارد غير قادح في قيمة الشعر، ولعله قد اعتبره من قبيل «وقوع الحافر على الحافر» كما كان يعبر القدماء، ومن ثم يعتذر به لما نلحظه –أحيانًا- في شعر المحدثين؛ «لأن أحدهم يقف محصورًا بين لفظ قد ضُيّق مجالُه، ومعان قد أُخِذ عفوها، فإن وافق بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف، قيل: سَرَق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك لم يقرع قط سمعه، ولا مر بخلَده»[(٢)].

٥/٤ الإحالة: وترد في تراث نقد الشعر مجملةً لا تفصيل فيها، وهو ما يجعل ذلك المصطلح مجلّلًا بالغموض رغم كثرة دورانه، والظن أن ناقد الشعر كان يقصد به إلى المبالغة التي تفضي إلى استحالة المعنى، وهو ما يشي به تمثيل الجرجاني له بمثل قول المتنبي:

وأخفتَ أهل الشرك حتى إنه لتخافك النُّطفُ التي لم تُخْلِق

ولعل هذا – أيضًا- ما دفع العقاد – حديثًا- إلى استخدام نفس المصطلح في سياق التعليق على قصيدة شوقي في رثاء مصطفى، حين قال:

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مأتم والداني
والسكة الكبرى حيال رباهما منكوسة الأعلام والقضبان

---

(١) نفسه ص٥٢.
(٢) نفسه ص٥٢.

فقد نَعِي كيف تنكس الأعلام، ولكن الذي لا نستطيع أن نسيغه كيف تنكس القضبان وهي من الأصل منكسة؟!

٥/ ٥ السرقة – الغصب – الإغارة – الاختلاس – الإلمام – الملاحظة:

وهذه المصطلحات ترد في مصادر التراث النقدي مجملة دون تحديد، وهي نموذجية في تداخل الحدود والتباس المفاهيم؛ إذ ما الفرق بين الغصب والإغارة، وما يميز هذين عن الاختلاس إن كان ثمة تمايز؟ وإذا كان الإلمام يشير إلى الطواف بالنص الأصيل دون اقتحام تفاصيله، فإن الملاحظة لا تزيد على أن تكون لمحًا للأصل أو استلهامًا له دون تصريح. ورغم هذا جميعه تجد جملة المصطلحات الدالة على تعالق النصوص غائمة غير جامعة ولا مانعة.

ويخفف من حجم الالتباس في هذه المصطلحات مفهوم المخالفة الذي أشار إليه الجرجاني في مقام التمييز بين المعنى الكلي لتعالق النصوص في المصطلحات الآنفة من جهة، والمعنى الذي يفرزه مصطلحا «المشتَرَك» و«المتداوَل» من جهة أخرى، فهذان الأخيران لا مجال فيهما للتفاضل بين سابق ومسبوق؛ «فإذا اعتبرتها –يقول الجرجاني- تَصنّفَتْ لك صنفين: إما مشتركٌ عام الشركة، لا ينفرد أحد فيه بسهم، ولا يختص بقسم، فإن حسن الشمس والقمر ومضاء السيف ونحو ذلك مقرر في البداية، مركب في النفس تركيب الخلقة، وصنفٌ سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده فكثر واستعمل فصار كالأول في الجلاء والاشتهار، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السَّرَق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبُرْد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها، والمهاة في حسنها وصفاتها»[1].

ولعل مما يجدر ذكره أن بعض مصطلحات تعالق النصوص على هذا النحو يستدعي نظائر له في نطاق نظرية التناص التي تحتل مكانًا رحبًا في مقاربات النقد الأدبي الحديث؛ فالغصب والإغارة لا يكادان يبتعدان كثيرًا عن التناص بتوازي النصين المتعالقين، أما الملاحظة واللمح فتقتربان من

(١) نفسه ص١٨٥.

الاستلهام، وهكذا يمكن بقدر من التأمل رصد علاقات النسب بين بعض مقاييس القدماء في معالجة النصوص ومقاييس المحدثين.

وبيان ذلك أن تعالق النصوص في النقد الحديث كان حصيلة تطور اهتم فيه الشعراء عند المراحل الأولى بالمقاربة الصريحة بين النصين السابق والمسبوق، ثم في مراحل تالية بالتوازي بين النصين دون تماهٍ كامل بينهما، ثم انتهاء بالتماهي الكامل بينهما، وذلك الأخير هو ما نعنيه باستلهام الحاضر للماضي دون تصريح به، كما هو الشأن في المقاربة، ودون إشارة إليه كما هو الحال في التوازي.

بل إن الجرجاني حين أشار إلى ما أسماه «السَّرَق بالقلب»[1] يقترب بنا مما ندعوه في نظرية التناص بالتناص المعكوس، الذي يجد مثالًا له في استهلال أمل دنقل بالاستهلال ذاته عند المتنبي حين قال:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأرضي فيك تهويد

ويمكن في ختام هذه الإجمالة أن نتوقف عند هذه الملحوظات حول مفاهيم بعض المصطلحات في تراث نقد الشعر العربي، وطرق استعمالها، ومدى قرابتها من بعض المقاربات النقدية الحديثة:

أولًا: غموض بعض هذه المفاهيم أو تداخلها، كمصطلحات الطبع والإغارة والاغتصاب، وهي – كما يبدو- غير جامعة ولا مانعة، فضلًا عن أنها لا تخلو من التباس.

ثانيًا: بعض هذه المصطلحات ما زالت فاعلة في أدبيات نقد الشعر، وبخاصة ما يتصل منها بعدة الشاعر كالدربة –الممارسة، والرواية- الحفظ.

ثالثًا: يمكن التِماس نقاط التَّماس والالتقاء بين بعض هذه المصطلحات التراثية من جهة، وبعض دوائر نظرية التناص Inter- textuality، كالأخذ والإغارة والغصب التي يمكن النظر إليها في ضوء التناص بالتوازي أو التناص بالاستلهام أو التناص المحرف أو المقلوب.

---

(١) نفسه ص٢٠٦، ولمزيد من التفاصيل عن قيمة التراث في الكتابة الشعرية يراجع: ت. س. إليوت: الشاعر الناقد – ترجمة إحسان عباس – بيروت ١٩٦٥.

وما أردنا – في النهاية - سوى أن نلفت الانتباه إلى رقعة في تراثنا النقدي يمكن التحرك عليها أو مقاربتها على هدي من فتوحات نقد الشعر في عصرنا الحديث.

سعيد عقل
شمس الشعر لا تغيب

لكأنما كان يعنيه أبو تمام بقوله:

راحت وفود الأرض عن قبره فارغة الأيدي مِلَاءَ القلوبْ
قد علمتْ ما رزئت إنما يعرف فقد الشمس بعد الغروب

ذلك أن مفردة «الشمس» في المتن الشعري لشاعر العربية الراحل «سعيد عقل» إحدى اللبنات الأثيرة في معماره الشعري، الشمس وهي تغمر التلال، والشمس وهي ترتمي على أهداب أنثى، والشمس وهي –حتى- تغرب في عُقَد الأصابع.

وعلى مدار رحلة عمْرية أربت على قرن من الزمن، ومسيرة فنية أبدعت مزيجًا فريدًا من أمشاج أدبية تراوحت بين القصيدة والحواريات الشعرية والمدبجات النثرية، من «بنت يفتاح» و «المجدلية» و«قدموس»، إلى «رندلي» و «أجمل منك؟ لا» و«أجراس الياسمين» و«قصائد من دفترها»، ومن «غد النخبة» إلى «لبنان إن حكى» و«كأس لخمر» و«كتاب الورد».

باقات من النظيم والنثير طوقت جيد العربية بقلائد من نور تجعل صاحبها – بحق– شمسًا لا تغيب.

سعيد عقل والنظرية الرمزية في مفهوم الشعر:

يتفرد سعيد عقل، بين شعراء العربية المحدثين، بأنه لم يقتصر على محاولة تطبيق وسائل الأداء الرمزي، تأسيًا بأفذاذ هذه النظرية من الشعراء الأوربيين –الفرنسيين بخاصة– من أمثال بودلير وفيرلين ومالارميه، بل حاول تقرير هذه الوسائل وفلسفتها في مقالاته وكتبه ومقدمات دواوينه، أي أنه جاهد أن يصنع ما يصنعه رواد المذاهب والاتجاهات الأدبية من التمهيد لها بنقد نظري يشرح معالمها وخصائصها الفنية، فالقصيدة –فيما يرى– «مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة إلى فِلَذ، إلى أبيات، إلى مجموع إيحائي يعطل بتعددية الأصوات وعي المتلقي، ويتكوّن في لاوعيه بأكثر من ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهرًا وشكل جوهر»[1].

(١) سعيد عقل، مقدمة المجدلية، ط٢، ص ٣٧- ٣٨.

وواضح أنه في حديثه هذا عن القصيدة بوصفها «مجموعًا إيحائيًّا يعطل وعي المتلقي» يمتاح من المصادر الرمزية التي آمنت بأن وظيفة القصيدة لم تعد مقصورة على التعبير عن حقائق النفس أو الوجود، وإنما أصبحت توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي عن طريق الإيحاء، وكذلك عن طريق الاعتماد على الموسيقى اللفظية في خلق مناخ شبيه بالمناخ النفسي للشاعر.

واللاوعي عند سعيد عقل هو منبع الحالة الشعرية من ناحية، ثم هو –من ناحية أخرى– أصلح الظروف النفسية التي يمكن فيها للمتلقي أن يستقبل كل عطاء القصيدة وإشعاعاتها الغنية؛ لأن وضع القصيدة في منطقة «الضوء المنطقي» –يعني الوعي– يحد من قدرتها على نقل واقع النفس بكل ما فيه من اضطراب وتناقض؛ ومن ثم نراه يقول: «أرى أن اللاوعي رأس حالات الشعر، ورأس حالات النثر الوعي. قبل إبداعي الشعر، بل في ذروة إبداعي، لا أكون واعيًا في ذاتي ولا واحدًا من الأشياء الواضحة، والثابت أن لا أثر فكريًّا ذا قيمة، رياضيًّا كان أم سياسيًّا، موسيقيًّا أم شعريًّا، تحقق في الضوء»[1].

ونحسب –من جانبنا– أن الفكر، وهو وليد الوعي، لا يضاد الفن الشعري على إطلاقه، شريطة أن يستطيع الشاعر تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية تشف عن الفكرة ولا تقررها تقريرًا برهانيًّا جامدًا.

ثم إن تعطيل الوعي –كما يفهمه سعيد عقل– هو في حد ذاته عمل إرادي يحتاج إلى كثير من الدربة والمكابدة، كما أن كل عمل فني بحاجة إلى قدر من الوعي والتنظيم والإدراك الكلي، على الأقل في مرحلته الأولى، حين يكون ما يزال كائنًا جنينيًّا يحاول التكون والانبثاق.

ولأن عناصر الوعي – بحسب سعيد عقل– لا تلعب في الشعر دورًا ذا خطر، فإن الفكرة والصورة والعاطفة إنما هي نثر الحالة الشعرية وليست الحالة الشعرية ذاتها؛ لأن النثر في طبيعته وعي بوعي، أما الشعر فلا. «الشاعر في ذروة إبداعه – يقول سعيد عقل– لا تخامره أفكار أو صور أو

(١) مقدمة المجدلية ص ١٧.

عواطف، وهو إن خامره شيء منها أفسد عليه العمل. عناصر الوعي– ولم أستثنِ العاطفة صنم النّظامين الأفذاذ– لا تلعب في الشعر أي دور»[١].

وكلامه هذا – من حيث مفهوم الشعر– لا يكاد يخرج في جوهره عما كان يراه «مالارميه» – رائد الرمزية– من أن العمل الشعري استنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الإبداع الفني، كما أنه يشبه ما علق به جوستاف كوهين على شعر «بول فاليري» حين قرر أن الأفكار المستوحاة من العمل الشعري ليست هي العنصر الجوهري، ولكنها تتعاون مع الأصوات والإيقاعات في إثارة ضرب من النشوة النفسية.

فلنر إلى أين بلغ بنا الشاعر في مسيرته تلك نحو مفهوم جديد للشعر:

اللاوعي رأس الحالة الشعرية، والعناصر النثرية من فكرة وصورة وعاطفة لا تلعب في الشعر دورًا ذا بال، لأن مادة الشعر جوهر أشبه بجوهر الموسيقى. كيف إذن يتسنى للشاعر أن يوحي بهذا الجوهر ما دمنا قد رفضنا فاعلية ما أسماه بالعناصر النثرية؟

إن ذلك – فيما يرى الشاعر– يتم بوسيلتين تتواكبان معا في العمل الشعري، أولاهما: تعطيل قوى الوعي عن طريق إلهائه بالأصوات المتعددة يحاول اللحاق بها جميعًا، حتى يصيبه الكلال، فيترك المجال لقوى اللاوعي منفردة، وثانيتهما: خلق تركيب صوتي يتساوى فيه جوهر الحالة الشعرية مع الشكل اللفظي، ذلك أن الألفاظ فقدت إيحاءها الطبيعي بالمواضعة والاصطلاح، وعلى المبدع أن يعيد إليها ما فقدته، فمهمة الفن أن ينتقي ويرتب بحيث يوجد تركيبًا كلاميًّا يعيد بين لغة الشعر وما توحي به رابطة عضوية سبق للتدخل العقلي أن فصمها، وبقدر ما يوفق الفن إلى ذلك تكون درجة الخلوص في الشعر.

تجربة سعيد عقل الشعرية:

التجربة الجوهرية في شعر سعيد عقل –إذا جاز التعميم– هي محاولته الدائبة أن يتخطى الجزئي إلى الكلي، والخاص إلى العام، وأن ينفذ من الواقع المحسوس إلى ما وراء الواقع المحسوس، ففي مطولته الشعرية المعنونة

(١) السابق ص ١٨.

«المجدلية» (الطبعة الأولى سنة ١٩٣٧) نراه يحاول الإيحاء بهذه الدلالة الفريدة، وهي أن التوبة جنين ينبثق من ظلام الخطيئة، وكأنه في هذا يستلهم روح التراث المسيحي، أو كأنه يفسر ما قاله يومًا من أن «الكون الرهيب الصمت نادرًا ما انفتح بابه للطائعين»[١]. وهو للإيحاء بهذه الدلالة يتخذ من المجدلية - الغانية التي أرادت إغواء المسيح فصدها في رفق كان بدء توبتها- رمزًا للهداية عن طريق التجربة الحسية التي تمثلها هذه الأبيات:

عرف الناس شهوة الحب في نديان جسم مخضوضر اللذات
مرّغوا في أريجه الجبهة البيضاء، واستوقفوا الهنيهة بكْرا
واستلذوا نبض الأسرّة، وانهدّوا هَيَامى على جنى الطيبات
وتغنوا مع الجمال، وهزوا لذة الوصل في سرير الحياة
من صبا المجدلية اقتصفوا العود، ومن رقّ كأسها النغمات [٢]

وكما حاول الشاعر في المجدلية أن يرصد انبثاق الطهر من رماد الخطيئة حاول أن يوحي بأزلية الحب بوصفه جوهر الوجود الإنساني، فالحب -كما يقول- «تجربة كوْنية»[٣] تتولد من خلال التواصل الحسي بين المحبين، ولكنها رغم ذلك ترقى على قلم الشاعر إلى مستوى الواقعة الروحية أو الفناء المطلق، وكأن الحواس هنا معراج يسمو به إلى آفاق نشوة جمالية فوق الزمان والمكان. تقول الحبيبة في قصيدة بعنوان «على رخامة»:

لأجْلِيَ كان الوجود وجودًا، وكانت ليالْ
حبيبي ستسأل عني الورودُ كأني سُؤال
وما بَعْد عيْنَيّ بَعْدُ، ولا كان قبلي احتمال [٤]

ولعل في هذه النظرة المثالية التي تسمو بالجمال الحسي إلى ما يشبه الذوبان الصوفي ما يذكرنا بـ«بودلير» الذي كان عطر الحبيبة يحمله إلى آفاق ساحرة أو عوالم ليست لها أبعاد الواقع وتخوم المادة، وإن كان قصارى

---

(١) سعيد عقل: كأس لخمر- ص ٧٤.
(٢) المجدلية ص ٥٤.
(٣) كأس لخمر- ص ٨٤.
(٤) من ديوانه: رندلي (ط٣ - بيروت سنة ١٩٦٠ - ص ٥٥- ٥٦).

شاعرنا أن ينتقل من المحسوس إلى المجرد انتقالًا مفاجئًا مباشرًا، فيبهتنا بهذه الوثبات المرتجلة، كتلك التي نلمسها في قصيدته «ترحيب» حيث يقول:

لك جسم، يا بَيْلسانُ اسْتَنِدْ، لافح سُرَى
خِلعة الشمس عرّيت للأزاميل مرمرا
حُلُمْ إن يَلحْ فغُصَّ، وعرّج على الكَرَى
عَبَث ضمّه، ومدّ ذراعيك مفترى (١)

فالشاعر – كما هو واضح – معْنيٌّ بأن يحدد أبعاد الواقعة الجمالية تحديدًا حسيًّا، وحظ هذه الأبعاد من نسب الشكل والضوء واللون، فإذا أراد أن يزيد هذا الجمال تعريفًا لم يجد غير المرمر والإزميل نموذجًا يشبهه به، مع فارق أن الإزميل هنا لا يعمل في مرمر حقيقي، وإنما ينحت في ضوء الشمس – مرة أخرى مفردة الشمس واسطة عقده الشعري– ليصوغ منه كيان الحبيبة المنشودة.

وقد وصلت وفرة من إبداعات الشاعر في هذه السبيل إلى درجة من التصفية والخلوص تتجلى عندها الرؤيا وتختفي كثافة الحس، وتغدو المغامرة الشعرية مرقاة يصعد بها المبدع من الواقع إلى المجرد، وفي تلك الآونة تتحول الحبيبة المبتغاة إلى رمز فيه شفافية المثال وانبهامه، أوْ قُلْ تتحول إلى فكرة تقف على الحافة بين الحقيقة والوهم، خارج نطاق الماضي والحاضر، ليستشرف – فحسب – هامة الغد:

ليالي المغنّين أنت، فقولي، وُجدت أمَ انّك في المحتملْ؟!
هممت بأن تخْطُري في الوجود ولم تفْعلي، فاعْتَرتْه العِلل
وأفرغْتِ مما هما الأمس والآنَ، فارضَىْ عن الغد أو يُبتذلْ (٢)

وهذا المقتطف من قصيدة للشاعر بعنوان «سلاف العصور»، ولنا –بعد– أن نتساءل: أي كيان أنثوي ذلك الذي يستقطر من خمرة السنين إذا لم يكن قمة عروج جمالي من عالم الحس إلى عالم المثال ؟!

---

(١) السابق: ص ٧٤، ٧٥.
(٢) قصيدة: سلاف العصور – رندلي – ص ٣٢.

سعيد عقل والهندسة الشكلية للجمال الفني:

ينظر سعيد عقل إلى الجمال في مستوييه الطبيعي والفني نظرة شكلية تلحظ هندسة الخطوط والألوان، وتولي أهمية كبرى لتناسب المقاييس والأحجام، ولعلنا لم ننس بعد أنه حين التمس نموذجا للجمال في الطبيعة لم يجد خيرًا من «المرمر» و«الإزميل»، وهو مقياس نلمحه في كثير من قصائده صراحة أو إيماء، وأما على مستوى الجمال الفني فإن النظرة الفاحصة لا تخطئ أثر هذه النزعة الشكلية في مفهوم الجمال الشعري لدى سعيد عقل، حتى وضع الكلمات في القصيدة، ومسافات الفراغ البيضاء، وعلامات الترقيم، كل هاتيك الملامح تخضع في إبداعات هذا الشاعر لهندسة دقيقة تكاد توحي إلى البصر بقدر ما توحي الأصوات إلى حاسة السمع.

ورغم أن «سعيد عقل» يرى العمل الفني كائنًا كليًّا لا ينبغي فيه الفصل بين شكل ومضمون، فإنه –في مقام آخر– لا يتحرج من التصريح بما قد يبدو مناقضًا لهذه الفكرة، حين يرى أن العمل الشعري «قطعة معمارية دونها البناية المعتقة الأبراج»[1]، والحق أنه لا تناقض بين الموقفين؛ لأن الشاعر إن كان يرى العمل الفني كُلًّا غير موزع العناصر، فإنه –وبنفس القدر– كان يعتقد ما اعتقده الرمزيون من أن الشعر جهد ومعاودة وتنقيح، وليس فيضًا تلقائيًّا من الأفكار والعواطف كما كان يتصور المهجريون وبعض ذوي النزعة الرومانتيكية في شعرنا الحديث. وطبيعي أن الجهد والتنقيح يظهران – أوضح ما يظهران– في الشكل، وإن كان أثرهما ينعكس تلقائيًّا على المشاعر والأفكار التي يوحيها هذا الشكل، «ومن يقل إنه وقع على فكرة وهي بعد بلا تعبير يكن جاهلًا لألف باء الفن، ونحن لا نستطيع القول بأننا حصلنا على الفكرة نهائيًّا إلا بعد ما تجيء بعبارتها»[2].

وإذا كان الشعر جهدًا ومعاودة فليس ثمة مجال –فيما يرى الشاعر– لذلك الشيء المبهم الذي يسمونه الإلهام؛ إذ لا وجود لأية شرارة جمال إلا ووراءها عمر من التحضير، ومن هنا كان سعيد عقل من أكثر شعرائنا المعاصرين حرصًا على تنقية أسلوبه، ومراوغة الحرف واللفظة، وتصفية

---

(١) كأس لخمر – ص ١٥٩.

(٢) مقدمة جلنار لسعيد عقل – انظر صلاح لبكي: لبنان الشاعر – ص ١٨٠ – ١٨١.

الجملة فلذة فلذة، حتى يعثر على الصوت الدال، واللفظة المشعّة، والجملة المصقولة، وقليلًا ما نعثر عنده على الروابط المنطقية بين جزئيات التشكيل اللغوي، كأدوات التشبيه والتعليل والتعقيب والشرط، حتى جاء شعره وفق ما كان يبتغي: تمثالًا من المرمر فيه جهد النحت والإزميل. لنتأمل هذه الأبيات من قصيدته «نيانار»، ولنر كيف يلجأ فيها إلى تكثيف إجراءات الأداء بحذف بعض المفردات التي يمكن استنباطها من السياق، ثم تنقية هذا السياق بنفي الحشو والفضول والزوائد الكلامية، والاقتصار على المقومات الضرورية في الجملة الشعرية.

أطيب ما في الطيب، أغوى من الإغواء، أنقى من مُطلّ الصباحْ
كانت فكان الحسن، وازّيّنتْ مُلْد، وغنّى حول قدّ وشاح
قطف اسمها من ياسمين، فيا فراشتي مهلًا برفّ الجِناحْ
خاطرة البال «نيا»، قالها يخجِّل الشمس شعاع وَقاح (١)

ولقد نشرت هذه القصيدة للمرة الأولى بجريدة المكشوف البيروتية سنة ١٩٤١م، ثم أعاد الشاعر طبعها في ديوانه «رنْدلي». وندهش كثيرًا إذا علمنا أن معظم أبياتها قد مسها قلم الشاعر بالتغيير، ولعًا منه بالتنقيح والمعاودة، حتى انتهت إلى هذا النحو الفريد من التصفية والخلوص الشعري، فالجمل قصيرة مركزة، تميل إلى إنشاء المعاني أكثر مما تميل إلى تفسيرها أو تأكيدها، وتنأى عن الربط المنطقي الواضح، حتى لا نكاد نعثر فيها على أداة واحدة من أدوات التشبيه، رغم أن لغتها –في مجملها– لغة صورية غير مباشرة، بل لو لاحظنا جمل البيت الأول لوجدناها جميعًا جملًا خبرية حذف فيها المُخبر عنه؛ إيثارا للتركيز الأسلوبي فيما لا يضير حذفه وقد يفيد.

الصورة والرمز في شعر سعيد عقل:

الصورة الشعرية لدى سعيد عقل ليست محاذاة للواقع، ولكنها تشكيل جديد لهذا الواقع، وصياغة ذاتية لعناصره الحسية والمعنوية، بحيث تغدو مفردات الطبيعة رموزًا نفسية لا وجود لها إلا في المخيلة، وبحيث تلتئم جميعا لتخلق الإحساس الذي يعيشه الشاعر.

---

(١) سعيد عقل – رندلي – ص ٧٨.

ومن أهم التقنيات الفنية التي يعتمد عليها الشاعر في تشكيل هذا النمط من الصور الشعرية إيحاءات الألوان؛ فالألوان عنده ليست مدركات بصرية متميزة، بل هي شتيت من الإيحاءات والمعاني المبهمة، ولعل اللون الأبيض هو أسخى الألوان في نظر الشاعر، وهو لذلك يكثر منه، متفننا في إبرازه بطرق وأوضاع مختلفة، كقوله من قصيدة بعنوان «تضحك لي»:

للأبيض الآن سني آخر ... في الحجرة الضِّلِّيلة الموعد
كأنما الأشياء في قهقرى ... إلى ثوانٍ من صِبًا أوْ دَدِ
زنابق في ضحكة فالْتَقِط ... يا جفن من ضحكتها وازْدَد
تلقّني يا يد كيف الهوى ... وكيف سجْن النغم المفرد (١)

فالشاعر في البيت الأول يذكر الأبيض صراحة، ثم يعود إليه في البيت الثالث ليشير إليه بذكر ما يستلزمه، نعني الزنابق التي هي بطبيعتها بيضاء. وقد اختلف مفهوم الأبيض في الحالتين، إذ لم يعد لونا يبصر، بل أضحى زنابق تقتطف باليد، ثم تحول إلى نغم سجين، فكأن هذا اللون قد غدا على قلم الشاعر –وفي لحظة واحدة– موضوعًا للبصر واللمس والسمع جميعًا.

وإذا كان في اقتران موضوعات الحس على هذا النحو الفريد ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية في إبداعات الرمزيين الذين كانوا مصدر إلهام لشاعرنا، فإن بناءه للرمز الشعري يمثل وشيجة أخرى تصله بآباء الرمزية الفرنسية بخاصة، والرمز عنده يتجلى في وضعين رئيسيين؛ فهو تارة صورة شعرية مركبة، وهو تارة أخرى إطار كلي للقصيدة تتآزر في تكوينه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وإيقاعات وصور، ومن ثم يمكن أن نطلق على الرمز في الحالة الأولى «الرمز الجزئي»، كما يمكن أن ندعوه في الحالة الثانية بـ«الرمز الكلي».

و«الحُلْم» من أبرز الرموز الجزئية التي تتردد في كثير من قصائد الشاعر، ولكنه حين يستخدمه يحرص على أن يحيطه بهالة من الظلال، وأن يزرعه في بيئة من الصور المكثفة التي ترقى به إلى مستوى التجريد، وهو ما نرى نموذجًا له في قوله:

---

(١) رندلي – ص ١٢٠ – ١٢١.

يـا هـنـاء اللـون، يـا زيـغَهُ في فـم بالصـحو يـأتزر
مؤنِـق الحُسـن، حيـيُّ النـدى هشّـه للحـلم مبتـكَر [١]

فالحلم هنا – ولنتذكر أنه رمز أثير لدى آباء الرمزية بعامة– لا يقف عند حدود المعنى الدلالي لتلك الكلمة، وما أراد به الشاعر إلا أن يضفي على فم الحبيبة ظلًّا مبهمًا يخرج به عما تعوده الناس في الأفواه من ألوان وأبعاد، وكأن الحبيبة تقف على الحافة بين الواقع والوهم، تمامًا مثلما يقف الحلم على الحافة بين النوم العميق واليقظة الكاملة.

أما الرموز الكلية عند سعيد عقل فكثير منها يدور حول المعاناة في تجربة الخلق الفني، وكيف يراود الشاعر خواطره وأحلامه المثالية البعيدة المنال، وكيف تراوغه هي حتى تسكن إلى ثوبها الشعري؛ اللفظة والصورة والبيت، ومدى ما يقترن بهذه المحاولة من مكابدات، هي مكابدات المبدع الفنان الذي يبرأ الجمال الشعري على غير نمط سابق، أو هي مكابدات «الكدح الأبجدي» كما يدعوه شاعرنا.

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن جمال الرخام وملاسة المرمر هما –فيما يرى الشاعر– نموذج الحسن الذي يبدعه صانعه بجهد النحت والإزميل، وكثيرًا ما كان يرمز بذلك إلى تجربة الإبداع الشعري وما يصحبها من معاناة، فها هي «مركيان»، أو الرخامة الفريدة بين التلال، تتجسد رمزًا كليًّا لحبيبة مثالية لم يبح باسمها لسان، ولم تتجسم في مادة؛ لأنها كومض الآل أو كالعبير المحال لا يرقى إليه الحس ولا يدركه المقال – ذلك ما تحدث به مركبان نفسها:

أنـا مِركيـان الخـيال أنـا مـات بعـدي الجـمالْ
وللصـحو شـهقة طفـل علـيّ، ودمـع سـجال
عـبير، عـبير، فلـمْ بـتّ وحـدي العـبير المـحال
أمـا لمـروري ذكـرى هنـا أو حيـال حيـال
لأجلـي كـان الوجـود وجـودًا، وكانـت ليـالْ

(١) قصيدة «نحت» – رندلي – ص ٦٤.

ترى هل يتحدث الشاعر حقًا عن أنثى تنتمي إلى عالم البشر؟ إن حديثه عنها –أو حديثها عن نفسها– ينفي كل السمات الواقعية التي يمكن أن تتميز بها امرأة من لحم ودم، فهي بعيدة المنال، بل هي مستحيلة، وهي وهمية إلى حد أن مرورها لا يترك أثرًا حتى مجرد الذكرى، ثم هي علة الوجود وحقيقته، ولولاها ما كان الوجود وجودًا. ترى هل يرمز الشاعر إلى حقيقة الوجود وجوهره المطلق؟ أو تراه يرمز إلى الخاطرة الشعرية التي يحلم بها ويسعى إليها ولا يكاد يدركها؟ وهنا نلمح –في وضوح– أثر الفلسفة الأفلاطونية في فكر شاعرنا وامتزاجها بالنزعة المثالية الرمزية، وهما تفسير ما يبدو في إبداعه من جنوح إلى تظليل المادة بالمعنى، وردّ الواقع المتكثر إلى الجوهر الواحد، وتلك نظرة فطن إليها الكاتب الفرنسي المرموق «جاك بيرك» حين وجد أن «رِنْدلي» –التي أطلقها الشاعر عنوانًا لأحد أشهر دواوينه– آتية في آن واحد من سماء أفلاطون وغوطات دمشق، وهو يعني بهذا ما في إبداعه من نزوع إلى توحيد الواقع بالمثال أو المادة بالحقيقة المجردة، وربما كان في هذا التلميح ما يغني عن أي تصريح.. ترى هل تجاوزنا الحقيقة حين رأينا في سعيد عقل شمسًا لا تغيب؟!!

اللغة العربية في جمهوريات آسيا الوسطى المستقلة
واقعها وآفاقها

– ١ –

تستهدف هذه الصفحات غاية محددة ومتواضعة في الوقت ذاته، وذلك بمحاولة إلقاء بعض الضوء على زاوية من زوايا العربية ما تزال بحاجة إلى المعالجة العلمية على الرغم من أهميتها البالغة، ونعني بهذا قضية اللغة العربية وآدابها في بلدان آسيا الوسطى.

وترجع أهمية هذه القضية إلى أن ثمة صلاتٍ حميمةً، دينيةً وتاريخيةً وتراثية، تربط بين الشعوب العربية وشعوب آسيا الوسطى؛ فمعظم هذه الشعوب يدين بالإسلام، وهم ينتمون حضاريًّا إلى التراث الإسلامي، ولهم في تاريخه مشاركة وفي ثقافته نصيب، وهم –في أقل تقدير– رفقاء حضارة ملأت أرجاء المعمورة سخاء معرفيًّا دان له الجميع. وقد كشفت البحوث الإثنوجرافية والأنثروبولوجية الحديثة عن أن بعض جماعات متفرقة من هذه الشعوب ما زالت تتحدث اللغة العربية وتستخدمها في شتى مجالات الحياة اليومية، وكأن هذه الجماعات جزر لغوية وسط محيط مختلف من الثقافات واللغات واللهجات المحلية.

وإذا كان هذا شأن الصلات الدينية واللغوية فإن الصلات التاريخية والتراثية ليست أقل قيمة، ولقد كان حوض الفولجا، والقفقاز وسواحل البحر الأسود من المناطق الأساسية التي انبثقت منها أشعة الحضارة الإسلامية فسطعت على كل أرجاء المعمورة، وقد ظهرت بواكير المخطوطات والوثائق، باللغة العربية في هذه الأصقاع منذ مطالع القرن الثامن الميلادي، وابتداء من ستينيات هذا القرن أخذت سمرقند تزوّد دولة الخلافة الإسلامية كلها بورق الكتابة، ومن القرن العاشر حتى القرن الثاني عشر كانت في «بخارى» و«مرو» ومدن أخرى مكتبات تعُجّ بألوف المجلدات من الكتب والمخطوطات العربي، وظلت اللغة العربية طيلة العصور التالية تنافس اللغتين الأدبيتين الفارسية والتركية، وتحتفظ بمواقعها لغة للعلم والفقه والدين والتعليم

والثقافة بعامة، حتى كان ما من تغير الظروف السياسية والاجتماعية مع مطالع القرن العشرين، فتقلصت الآماد الشاسعة من محيط اللغة العربية حتى غدت – كما أسلفنا - جزرًا لغوية منعزلة.

وعلى الرغم من هذا التقلص الجغرافي فإن هذه الجزر اللغوية ظلت محتفظة بكامل مقوماتها النسقية والمعجمية، وقد كان من الأحداث البارزة في تاريخ الاستغراب الأوروبي في العقود الأولى من القرن المنصرم اكتشاف لغة العرب القاطنين في آسيا الوسطى السوفييتية ودراسة هذه اللغة دراسة وافية، وقد كانت لهذا الاكتشاف أصداؤه حتى أنه أذيع في أنباء خاصة في كثير من مراكز الدراسات السامية في أوربا، ثم ما لبث أن غدا موضع نظر الباحثين الذين استخلصوا منه وجود لهجة عربية حية في هذه المناطق، قريبة إلى اللهجات العراقية، ومهجنة بأمشاج من اللغتين الأوزبيكية والتاجيكية.

– ٢ –

وتتضاعف الأهمية التاريخية لهذا الواقع اللغوي الحي الذي تعيشه اللغة العربية في أقاليم آسيا الوسطى إذا نظرنا إلى التراث الضخم الذي يوجد بها من المخطوطات الشرقية بعامة والعربية بخاصة، فمكتبات «طشقند» و«باكو» و«تبيليسي» وغيرها من عواصم هذه الأقاليم تحفل بالآلاف من هذه المخطوطات، وهو تراث تفصح عن قيمته وخصوبته وثرائه تلك الحقيقة البسيطة، وهي أن قسم المخطوطات الشرقية في مكتبة «طشقند» وحدها يضم قرابة خمسة عشر ألف مجلد، معظمها باللغتين العربية والفارسية، وترجع إلى عهود ازدهار الثقافة الإسلامية، والعلاقات الحضارية التقليدية بين الشرق العربي ودول آسيا الوسطى الإسلامية.

إن هذا السجل الحافل من المخطوطات الأثرية جزء من الرصيد التاريخي للثقافة الإسلامية، وهو –أيضًا- قطعة غالية من وجودنا الفكري لا يمكن الاستهانة بها أو التقليل من شأنها. وبعد الحرب العالمية الثانية توفرت على بحث هذه المخطوطات وتصنيفها وترجمتها جماعة من المستشرقين بإشراف الأستاذ «سيمينوف»، ولكن نتيجة هذا الجهد لم تتجاوز حتى الآن وصف

نحو من ألفين وسبعمائة مخطوط في الأدب والتاريخ والطب والجغرافيا والفلسفة، كما لم تتعد ترجمة بعض أجزاء من كتاب «القانون في الطب» لـ«ابن سينا»، وعدد من مؤلفات «الخوارزمي» و«البيروني»، الذين ينظر إليهما بوصفهما ممثلين لفكر آسيا الوسطى في فترة من أزهى فتراتها العلمية. وإذا كنا نحن من جانبنا لم نستطع حتى الآن –لتقصير في إدراك قيمة هذا التراث أو لقصور في وسائلنا المادية- الاطلاع على تلك المخطوطات والحصول منها على ما ينبغي الحصول عليه، فلا أقل من أن نحاول معرفة جهود الآخرين في هذا الصدد، وتقويمها، والإفادة منها، حتى يتيسر لنا التعامل المباشر مع هذا التراث عن طريق تكوين فرق علمية ترحل إلى مواطنه الأصلية للاطلاع عليه وتصويره، ثم تحقيقه ودراسته دراسة منهجية منظمة.

-٣-

ومن المفارقات الجديرة بالملاحظة أن هذه الزاوية الحديثة من زوايا النظر في اللغة العربية نهضت في الأصل على مشاركة جادة من قبل بعض العلماء العرب الذين ارتحلوا إلى روسيا في القرن التاسع عشر وقاموا بتدريس اللغة العربية وآدابها في جامعات هذه البلاد ومعاهدها، وقد عاش هؤلاء العلماء ردحًا طويلًا من الزمن في هذه المنطقة أتيح لهم خلاله معرفة لغة مواطنيها وطبائعهم وعاداتهم وتقاليدهم، وكان لهم من الكتب والمحاضرات والنشاط العلمي بعامة ما أهلهم لأن يكونوا بين الطلائع الأولى من رجال الدراسات الشرقية الحديثة.

وقد كان على رأس هؤلاء العلماء رجل ما زال المستشرقون الروس يعتبرونه أبًا روحيًّا لعلوم العربية في بلادهم، وهو الشيخ محمد عياد الطنطاوي (١٨١٠- ١٨٦١م) الذي هاجر من مصر إلى «بطرسبرج»، حيث عمل أستاذًا للدراسات العربية بجامعتها. وقد ظلت رحلة الشيخ وطبيعتها يكتنفهما الغموض حتى أتيح لقطب الاستشراق الحديث أغناطيوس يوليا نوفيتش كراتشوفسكي أن يكتشف مخطوطة كتاب وضعه الشيخ سنة ١٨٥٠م بعنوان «تحفة الأذكيا بأخبار بلاد الروسيا»، وأهداه إلى الخليفة العثماني

السلطان عبد المجيد، وفيه يتحدث المؤلف عن رحلته بطريق البحر من الإسكندرية إلى «أوديسا»، ثم رحلته من «أوديسا» ومشاهداته في «نوفجود» و «كييف» و«بطرسبرج».

كما يتحدث عن تاريخ هذه البلاد وعادات أهلها وتقاليدهم في الزواج والتعميد والوفاة، ونصيبهم من التقدم في العلوم والفنون والآداب، مختتمًا هذا جميعه بتلك العبارة التقليدية: «على يد مصنفه الفقير محمد عياد الطنطاوي المصري»، وهي خاتمة تدل على أن الشيخ رغم إقامته الطويلة في هذه البلاد البعيدة وانقطاعه عن ذويه وأحبابه، لم ينس وطنه الأم «مصر» فظل يَمْهَر كتبه ومقالاته بما يشير إلى اعتزازه بهذه النسبة وارتباطه الحميم بها [(١)].

وعلى ذكر إسهام المهاجرين العرب في حركة الاستشراق الحديث لا يمكن أن نغفل الإشارة إلى أول امرأة عربية لفتت أنظار الجميع إليها حين تصدت للتدريس بجامعة «بطرسبرج» ومعاهدها، ونعني بها «كلثوم نصر عودة» الفلسطينية الأصل، فعلى يديها نشأت أجيال كاملة من المستعربين، وبفضل جهودها صدرت بعض الدراسات المهمة لنماذجَ منتخبةٍ من الأدب العربي.

بيد أن دراسة الأدب العربي على أساس «منتخبات» مقتطفة من هنا وهناك لم تكن كافية لإلقاء الضوء على التطورات الجوهرية التي جدّت في حقل هذا الأدب، فضلًا عن أن هذه المنتخبات كان يتم جمعها أحيانًا بطريقة تلقائية وفي إطار المادة المتاحة فعلًا أمام الدارسين، وهي مادة لم تكن من الاتساع والتنوع بالدرجة الكافية، وبالإضافة إلى أن وسائل علاجها لم تتجاوز حدود المنهج المدرسي التقليدي والشروح اللغوية الضيقة، دون محاولة لربط ببيئته والمناخ الإبداعي الذي كتب فيه.

– ٤ –

وعلى قلم كراتشوفسكي ينتقل الاستشراق الحديث إلى مرحلة موضوعية منظمة، فباسمه يرتبط معظم الدراسات الجادة التي تناولت ظواهر

(١) عن الشيخ ورحلته وكتابه يراجع: كراتشوفسكي: الأعمال المختارة، جـ١، موسكو، سنة ١٩٥٥م.

التطور والتقليد في الأدب العربي القديم والحديث، وإليه ترجع ريادة الدراسات العربية المعاصرة في شرق أوروبا، بل لقد تجاوزت بحوثه ومقالاته في هذا الصدد حدود وطنه، بحيث أصبحت تشكل لبنة مهمة في صرح دراسات الاستشراق بعامة، ولا يعود هذا إلى طبيعة منهجه الأكاديمي ونظرته النقدية الشاملة فحسب، بل يعود كذلك إلى خصوبة مادته وتنوع الموضوعات التي طرقها في دراسته؛ فمن بحث عن أبي العتاهية (سنة ١٩٠٨م) إلى مقالات عن ذي الرمة (سنة ١٩١٨م) والشنفرى (سنة ١٩٢٤م) وأبي نواس (سنة ١٩٢٨م) ومسلم بن الوليد (سنة ١٩٣٠م) والأخطل (سنة ١٩٣٢م)، ومن تحقيق لـ«رسالة الملائكة» التي أبدعها قلم الشاعر الفيلسوف أبي العلاء المعري إلى عرض تحليلي مفصل لتطور «الشعر العربي» بعامة، و«الشعر الأندلسي» بخاصة، حاول فيه دحض مقولة ذاعت وراجت على أقلام بعض دارسي الشعر العربي في الأندلس، ومؤداها أن قطاعًا عريضًا من هذا الشعر يعتبر تقليدًا في أفكاره وأشكاله الفنية لشعر المشرق الإسلامي، وابتداءً من رفض هذه المقولة يجتهد كراتشوفسكي في الكشف عن أصالة هذا الشعر وجلاء خصائصه الأسلوبية.

بيد أن الجهد النظري لم يكن ليستأثر بعمل هذا المستعور النابه في دراسة تراث العربية وتعقب مخطوطاتها، وخاصة ما توافر منها في مكتبات آسيا الوسطى؛ إذ قضى قُرابة عشرين عامًا عاكفًا على هذا التراث وتحقيقه ونشره. وكان من ثمرة هذا رسالته عن مجموع شعر الوأواء الدمشقي (سنة ١٩١٤م)، وتحقيقه لكتاب «المنازل والديار» لأسامة بن منقذ أحد معاصري الحملات الصليبية الأولى (سنة ١٩٢٥م)، وهو كتاب كان غائبًا عن بال كثير من المستعربين ودارسي التراث العربي.

ومن الجليّ أن هذه السطور لم ترد سوى التنويه بحجم هذا التراث العربي الذي تختزنه هذه البقاع التي استظلت تاريخيًّا بلواء الإسلام، وكانت العربية لسانها الأول لفترات مديدة، وحتى بعد أن انحسر عنها هذا الظل تشبثت بأهداب هذا اللسان بحسبانه لغة ثانية، ولعل في إدراكنا لكل هذه المعاني

ما يبرز قدرتنا الخاصة على الوعي بتراثنا وتمثله وإدراك قيمه الفكرية والجمالية، مهما شطت به الديار، وبعد به المزار.

ولكن هذا بدوره قد لا يتاح إلا بالحركة النشيطة من أجل إعادة اكتشاف هذا التراث، والعمل – دون إبطاء- على تكوين فرق علمية مزودة بكل الإمكانات الفنية والمادية، ترحل إلى مواطنه الأصلية، وتتوفر على جمع شتاته وتصنيفه ثم على تحقيقه ودراسته ونشره، ثم يكون لهذه الفرق العلمية من الجهد والاستمرار ما يجعل منها جسرًا دائمًا بين المشرق العربي والمشرق الإسلامي، بغية تفجير طاقة الماضي حتى تثري الحاضر، ومن ثم تدفع به تجاه المستقبل.

بهذا، وبهذا وحده، نضع أقدامنا على الطريق السويّ نحو استكمال الصورة العامة لتطورنا اللغوي والفكري، واسترداد أمشاج من تاريخنا عظيمة المعنى والأثر، ولكنها، بالرغم من قيمتها الكبرى، ما تزال تائهة في فجاج الأرض.