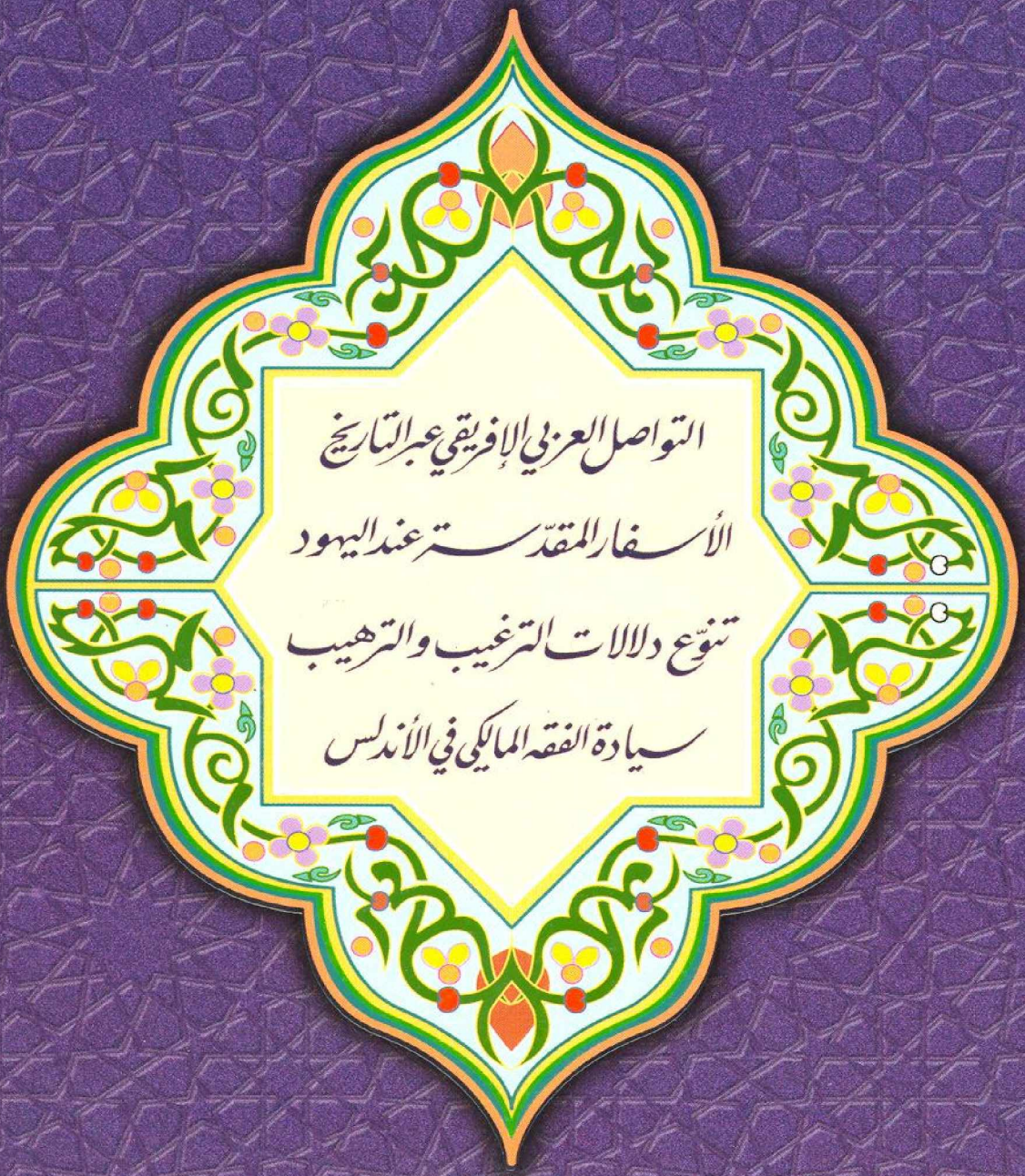
مجلة كلية الدعوة الإسلامية

العدد الثامن عشر
2001

مجلة إسلامية - ثقافية - جامعة - محكمة تصدر سنويا

1369 من وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم 2001 من ميلاد المسيح عليه السلام



عودة إلى النص بين التعبير والإبلاغ

ولكن، مع هذا كله، يبقى «النص» موضع دراسة متمعنة، ونبدأ، وكأنا ما بدأنا رحلتنا بعد، ونحن ندور حول أسوار «النص». ونسأل، مع تصنع السذاجة لتسويغ سؤالنا: ما النص؟. لقد أدرك «ڤاليري»، كغيره من الشعراء النقاد المعاصرين، تعاون الصوت والمعنى في الشعر، وهو ما وصفه على أنه تنازل من كل عنصر منهما للآخر تنازلاً يجعل قيمة القصيدة رهينة بعدم إمكان فصل الصوت عن المعنى. أما «إليوت» فيرى أن الشكل يناسب المحتوى لدى الشاعر الكامل ويتطابقان، فالشكل والمضمون، لديه، هما الشيء نفسه، وهما، في

الوقت نفسه، مختلفان، ولكن المهم عنده هو نمط الصورة الشعرية»[1]. وإذا اجتزنا هذا التعميم، وجدنا «النص» الشعري، تعبيراً، يختلف في نسيجه، عن «النص» تعبيراً وإبلاغاً، كما مرّ من قبل، وهما يختلفان عن «النص» إبلاغاً حسب. وفي كل هذه الأنواع تتشابك عناصر «النص»، فيما بينها، لدى الشاعر الماهر، في توازن متناسب يحقق الغرض المطلوب أو يقترب من تحقيقه بما يناسب تلك المهارة (التي لا تعني، هنا، الصنعة أو الموهبة بل كلتيهما في توازنهما المناسب).

و«النص»، تعبيراً، مرةً أخرى، قد يوجز بأنه إفراغ تجربة من الإحساسات الشخصية في نظم من الألفاظ، أو كما يميل التعبيريون إلى القول بأنه «تعبير عن الشخصية»[2]، ويرى بعضهم أن الأدب تعبير حسب وأن الأديب ـ على حد ما نادت به مجلة «transition» «يعبّر ولا يبلغ واللعنة على سائر الناس»[3].

و«النص» يبتدئ، في ظاهر الأمر، بمطلعه، ولكنا إذا علمنا أنه تعبير لغوي عن تجربة بشرية، فلا بدّ لنا من أن نذكر أن التجربة هذه تسبق التعبير اللغوي عنها، وهي، وإنْ صاحبته في الارتجال، في موقف طارئ، مثلاً، لا بد أن تكون أصولها اللغوية وتجارب الشاعر التي عاناها ونشاط خياله، لا بدّ من أن يكون كل ذلك قد سبق التعبير المفرغ في «النص». فمن الطبيعي أن نزعم أن الشاعر قد اختزن تجارب كثيرة ومفردات لغوية وحفظ شعراً كثيراً، وتعمقت إحساساته بتجارب الحياة التي مرّ بها أو مرت به، فهذه الخزانة الغنية نسبياً ترفد المناسبة الطارئة بما يمكنها من التعبير الشعري عنها، فتختار مهارة الشاعر أو قل نشاطه الشعري من تلك الخزانة ما تستطيع المناسبة الطارئة أن تخرج به إلى الوجود. ولولا تلك الخزانة والمهارة الشعرية في اصطفاء ما يحتاج إليه، وشظايا من تجارب كثيرة مختلفة غارقة في «اللاوعي»، لبقيت المناسبة تجربة بشرية

(1) انظر مفاهيم نقدية، ص54.

(2) قضايا في النقد الأدبي، ص179.

(3) المصدر السابق، ص95.

خرساء تضاف إلى تجاربه الكثيرة التي مرت به واختزنتها أطواؤه غير الواعية، فالنص، إذن، لا يبتدئ بمطلعه، بل له ماض طويل أو قصير نسبياً، غني أو فقير، في نحوٍ ما، وعلى وفق كل ذلك يكون تألق «النص» أو خفوته. فالمطلع، إن لم يكن «النص» كله هو الجزء الذي يرمي به الماضي إلى السطح. وقد يحتاج المرء، لهذا السبب، أن يحفر عميقاً في ماضي الشاعر لكي يفهم «النص» الفهم الذي يقترب من السداد. وقد يجد في ديوان الشاعر معيناً له في «حفرياته»، فقد يعين ديوان الشاعر الناقد، من وجهة أخرى، على فهم «النص». فدراسة الديوان دراسة متمعِّنَة، ووضع «النص» في موضعه من الديوان قد يحدد حجمه الفني وموقعه في البناء الذي نستطيع أن نطلق عليه اسم «عالم الشاعر». فالدخول إلى هذا «العالم» الذي هو الديوان قد يحدد مكان «النص» مرة أخرى، فيما يتصل بقيمته، وما يقوم به في البناء، كلاً، وفي موقعه، كائناً متميزاً، وقد يقرر موضعه، في انسجامه أو نشازه، أصالته أو زيف انتسابه، لسبب من الأسباب، إلى عالم الشاعر. ولم ينته فهم «النص» عند هذا الحدّ، بل قد يكون في هذا الإرث الأدبي الفني الذي تتألف منه الأرضية التي نبتَ عليها هذا «النص» أشياء أخرى تتصل بالمعرفة «التقنية» مما يتصل بالموسيقى والأوزان، أي مما يتصل بالإيقاع، وقد يستر رنينه الظاهري وتزويقه فقراً في التجربة الأصيلة. فعلى قدرة الشاعر وموهبته وقوة شاعريته، وفي حسابها كل ما ذكرناه أنفاً، من غنى التجارب في الحياة والاختزان اللغوي والمهارة «التقنية» تتقرر جودة التعبير. والجودة، هنا، تعني، فيما تعني التفرد الأصيل المبتدع، في أغلب الأحيان، ولكن الأصالة، تكون، أحياناً، مضللة، فليس كل أصيل جيداً ضربة لازم، لأن الهراء، كما يقول «كانت Kant» أصيل[4]، فهو يتفرد في كونه هراءً لا يشبه هراءً آخر، فالهراء لا ضابط له ولا معنى. والحق أن التعبير الأصيل الجيد، أي التجربة الصادقة المعبّر عنها في نظم من الألفاظ، تعني تفردها في كونها صادقة، لأن صدقها ينأى بها عن أن تنتحل لنفسها ما ليس لها،

(4) م.س. ص242.

فتصف ـ لهذا السبب، ولكون صاحبها غير مشبه الآخرين كما هي حال بني الإنسان في اختلاف بعضهم عن بعض ـ موقفاً فريداً. والصدق، هنا، يتصل بإحساس الشاعر بنقل تجربته لا بواقعيته في النقل عن العالم الخارجي، وحقيقة التجربة صدق الإحساس بها والتعبير الدقيق عن هذا الإحساس، بصرف النظر عن كونها تغترف من واقع الحياة أو كونها صورة من صور الخيال أو وهماً من الأوهام. إن الأساس في حقائق الفن صدق الإحساس بها، ومن هنا تتقرر بشريتها وفرديتها، فالتجارب البشرية الصادقة في المواقف المختلفة يجب أن تكون بشريةً وفريدة، لأنها لا يمكن، حينئذٍ، أن تكون نسخاً مكررة ما دام البشر، كما مر، مختلفين بعضهم عن بعض في أمزجتهم وتواريخهم «الشخصية» وثقافاتهم وفروقهم الفردية في الإحساس والخيال والفكر، واختلاف بعضهم عن بعض في الإحساس حتى في المواقف المتماثلة والتجارب المتوائمة، فكما لا تكاد تتطابق «بصمات» أصابع امرئٍ مع «بصمات» آخر كذلك لا يتطابق بنو الإنسان في قدراتهم في الإحساس والفكر والخيال، وإن انتظمهم طابع عام يفردهم جميعاً في كونهم بشراً، وهذا ما يمنح «النص» الأدبي الجيد خصوصيته، إن لم نقل فرادته وأصالته المطلقة، يرتفع بها، في الوقت نفسه، إلى موقف بشري عام، في درجةٍ معينة. فالنص الشعري تعبيراً جيداً، له خصوصية من حيث تعبيره عن فردية متميزة، وهو، في الوقت نفسه، لا يخرج عن كونه وصفاً لموقف بشري، ومن هنا تبدأ عموميته التي تتجاوز فرديته وعصره، وتعلو عليهما، وتمنحه، في درجة مناسبة، بقاءه على الأيام.

و«النص» الشعري، تعبيراً، ليس، في أغلبه، سلوكاً إرادياً واعياً في صنعه، لأنه، لكونه تعبيراً محضاً، درجة منظمة من البوح، إن صح هذا التعبير، لأنه، في عمومه، من خلق «اللاوعي»، ولكنه بوح الشاعر ذي الموهبة. فالتجربة يجري صنعها، في ذلك «اللاوعي» من ركام متشابك من مؤثرات الحياة التي يحياها الشاعر، بقوة يختص بها الشعراء، في درجات متفاوتة، تسمى الخيال. ولهذا الخيال قدرة على الانتقاء من ذلك الركام المتشابك وتأليف شيء جديد، في نحو ما، أي شيء لم يكن موجوداً من قبل، مفرغ في نظام من

الألفاظ. فالخيال المنتقي المؤلفُ يدفع عوامل متشابكة كثيرة معقدة، من ثقافة أدبية سابقة وخزين من معجم لغوي خاص، كما ذكرنا من قبل، ومؤثرات مستقاة من تجارب الحياة أو شظايا منها إلى إفراغها في نسق أو أنساق من تأليف منتظم. فالملكة الشعرية ترمي كل شيء في انسجام منغم تنتقى فيه الألفاظ المناسبة التي تعبّر عن التجربة، بقدر ما لها من قوة في التعبير المتفرد عن تلك التجربة من غير أن يشترك الوعي في ذلك إلا في حدّه الأدنى، فيجري بث نغم معيّن في الأشياء، كما يقول: «كولرج» «أو روح توحّد بينها، فتمزج الأشياء، بل تصهرها بعضها في بعض، إن جاز هذا التعبير، بتلك القوة التركيبية السحرية التي أفردنا لها لفظ الخيال»[5]. وقد يدخل هذا النوع من التعبير في منطقة الفن للفن، كما في شعر «بندار» الذي وُصف بأنه يدور في ميدان الفن الخالص[6]. وقد تتزيا نصوص بأزياء مُختلفة، وهو المتوقع، وأغربها ذلك الذي يقطع ما بينه وبين تقاليد الشعر الفنية، أو ربما أغلق عالمه عليه، أو قد تجد «نصاً» غامضاً غارقاً في الإبهام، أو قد يصل إلى حدٍّ يبدو فيه ضوضاء صوتية، أو حتى في تطلب ما هو أصيل لم يسبق إليه من الشعر أن يكون محض ترتيبٍ طباعي، أو حضوراً حسب[7]. وقد يتدخل الوعي في «النص» تعبيراً، بعد الفراغ منه، فيجري فيه قلم التهذيب، على أساس أن الحياة قد تكون غير مرتبة ولكن الفن ليس كذلك»[8] فتهذيبه جزء من ترتيبه، ومن البديهي أن الشعراء يختلفون في درجات التهذيب والتنقيح، ومنهم من يغالي في ذلك حتى يجعل الصقل منه «نصاً» بعيداً عن الأصل الذي أفرغ فيه، فيطغى طابع الوعي عليه، وقد يصل في ذلك إلى درجةٍ تبدو عليه الصناعة والتكلف ظاهرين، وقد عرف النقد الأدبي فريقاً من المنقحين (وإن تفاوتوا فيما بينهم في ذلك) في الشعر العربي القديم، وذاع، في ذلك، صيت «زهير بن أبي سلمى» وابنه «كعب» و«الحطيئة» وآخرين

---

(5) Method and Imagination In Coleridge's Criticism, PP. 99 - 100; Critical Approaches, p.108; English Critical Texts, pp. 193 - 6.

(6) Hadas, History of Greck Literature, p. 58.

(7) قضايا في النقد الأدبي، ص335.

(8) المصدر السابق، ص71.

ممن عرفوا بالتحكيك والتنقيح حتى وُصفوا بأنهم عبيد الشعر[9].

وعُرف في الغرب، شعراء بالتنقيح، «فهو راس» كان يبني، على ما يقال، قصائده متمهلاً، آجُرَّةً فآجُرَّة. وكان «فرجيل» موضع إعجاب في تأنيه في نظم «جورجكس Georgics»[10]. و«هوراس» هو القائل: «إن أردت أن تكتب شيئاً يستحق أن تعاد قراءته فدع ممحاتك تجهد»[11]. وأمثال «ييتس yeats» و«أودن Auden» «يغيّرون كثيراً في الأسلوب والفِكَر الرئيسة حين يعيدون نشر عمل هو، قبل ذلك، في المطبعة»[12]. ومن النقاد من يرى أن «النص المنقح، بعد النشر، يصبح، بخلاف ما يقول المؤلفون، نصاً آخر يقف بإزاء النص الأسبق، وليس بديلاً عنه في معنى من المعاني»[13]. أما «النص» المنقّح، قبل النشر فيغلق أبوابه على الحقائق المتعلقة بتنقيحه ومقدارها، اللّهم إلا إذا استضاء المتلقى بهوامش أو تعليقات من المؤلف تتصل بذلك، وقلّما كشف المؤلفون، في الشرق، وفي الغرب، أيضاً، عن النسخ الأولى التي جرى فيها «النص» على الصورة التي أملتها فورة التعبير قبل التنقيح. ولكن إن كنا بإزاء «النص» الأول و«النص» المنقّح، فأيّهما يدلّ على صاحبه ويصدق في تعبيره عن التجربة الداخلية المعتملة في أطواء الشاعر في اندفاعها لتتجسد في ولادتها في ألفاظ؟ من النقاد من يرى أن التهذيب مهم للفنان لأنه يمكّنه من أن يدعو عمله نتاجه لا نتاج غيره. فكلّما قوّمه ونقّحه وأعاد تقويمه وتنقيحه أصبح أكثر بعداً عن كل نتاج أنتجه الإلهام، وهو يشعر، في رأي «السلوكيين Behaviourists» أنه أكثر ثقة بنفسه وهو يمارس حرية الانتخاب... فالصائغ يؤمن بالتحسين من خلال التهذيب»[14]. ولكن «النص» إذا كان أكثر بعداً عما أنتجه الإلهام، ومن المخاض الذي أنتجه فربما لا يدل على صاحبه بقدر دلالة الأول عليه، لأنه،

---

(9) الشعر والشعراء (ابن قتيبة)، 1/ 83 ـ 84.

(10) قضايا في النقد الأدبي، ص169.

(11) م.س، ص155.

(12) م.س، ص156.

(13) م.س، ص156.

(14) م.س، ص154.

وهو يمارس التهذيب، إنما يحاول، في نحوٍ ما، أن يلائم بينه وبين ما يروج في السوق الأدبية. وقد يكون متأثراً بآراء نقادٍ معينين أو نظريات معيّنة، أو لعله لا يملك الجرأة الكافية ليواجه مجتمع المتلقين بما أودع «اللاوعي» في «النص» من رسائله الغريبة وإحساساته الدقيقة التي لعلها لا تقرّها أعراف ذلك المجتمع، فيكون تنقيحه عملية تزييف، وتقديم صورة لشخصيةٍ محرّفة تحريفاً يقرّبها من قبول المجتمع لها، وإن أظهرته «نصًّا» يتزيا بغير زيّه الذي يناسبه. فالنص المنقّح «نصّ» محرّف، وإن كنا لا ننسى أن وعي الشاعر الذي تدخّل في تحريفه هو وعيه، على ما لحقه[15] من تأثير غريب عنه. فالتهذيب يفسد الأثر الأدبي، كما يقول «درايدن». وفي كل الأحوال يجب النظر إلى «النص» المحرّف أنه وجهة نظرٍ نقدية قد تقترب أو تبتعد عن السداد. فالشاعر، وهو يفرغ «النص» في ولادته الأولى غير الشاعر الذي يقرأ هذا «النص» بعد ذلك، إنه، في الحال الأخيرة، ناقد لا شاعر، وإن كان هو نفسه صاحب «النص». وليس من فرق بينه وبين الناقد الذي يُمنح الحرية في تهذيبه. فكلاهما له وجهة نظر نقدية تحاول أن تعبّر عن نفسها من خلال التنقيح. ومع ذلك يبقى الجدل مفتوحاً في القدر المسموح للشاعر فيه أن يُجري عليه التنقيح، وقد يكون الشاعر، بخلاف الناقد غير الشاعر، حريصاً على ألاّ يمسّ من «النص» الأصلي إلا ما يتصل بتقويم الخطأ النحوي أو اللغوي، أو ما أشبه ذلك في حدّه الأدنى الذي يبقي «النص» محتفظاً بملامحه وسماته التي ولد عليها، أو بتعبير آخر، يجب أن يشترك وعي الشاعر مع «لا وعيه» في نِسَبٍ تتوازن لتبقي «النصّ» ابناً أصيلاً [شرعياً] له، لا ولداً قد يدعيه آباء آخرون.

وقد يلتقي الشاعر والناقد في شخصية فنان ماهر يبني من دفقات قليلة أو كثيرة من «اللاوعي» أثراً فنياً، أي إنه يصوغ من «خامات» أولى تجد طريقها، أو تجد إيماءاتُها من «اللاوعي» طريقها إلى الوعي، فيجري عليها تعديلاً جزئياً أو تغييراً صغيراً أو كبيراً تدعو إليه ضرورة البناء الفني، فيخرج من تلك الإيماءات

(15) م.س، ص157.

صوراً من نسيج لفظي يتّسم بالجمالية الفنية. وقد يغيّر، في مهارة ودقة، كلمة هنا وكلمة هناك، فتخرج الصورة جديدة إلا من تلك الإيماءات التي لم تكن، في تألقها البعيد الوافي، إلا ومضات لا ملامح لها، حتى إذا تجسّدت في نسيجها اللفظي بدت كياناً له وجوده وسماته الفنية. وقد يخرج التعديل اللفظي صورة أخرى هي ترجمة أخرى أو صدى بعيد لتلك الإيماءات، وقد يخطئ التعديل فيضع لفظاً مكان اللفظ الأصلي مختلفاً عنه إلا في مشابهة جزئية، فينتج عن ذلك الخطأ معنى آخر ليس بينه وبين الأول نسب قريب، فقد كان «أودن»، مثلاً، مسروراً حين أخطأ «أشروود» قراءة لفظة Poets (شعراء) فقرأها Ports (موانئ)، فيما أصبح، بعد ذلك، «الموانئ لديها أسماء للبحر» [للبحر، عند ثغور البحر، أسماء].

«The ports have names for the sea» [16]، أهي الصورة التي أومأ إليها «لا وعيه»؟ كلا، ليست هي تعبيره الأول الذي أتى به، ولكن لعل الصورة الجديدة المعدَّلَة قد أيقظت في «لا وعيه» إحساسات دفينة أخرى، وحركت خياله فأمتعته هذه الصورة المعدّلة أكثر من تلك التي أراد التعبير عنها أوّل الأمر[17].

وقد يستغرق الشاعر في موضوعه، فيبدو وكأنه يغالط في تفسير ظواهر الأشياء التي يتلبسها موضوعه، فتبدو مغالطته إبداعية رائعة تكسوها شاعريته وتجاربه وقوة الخيال لديه، فإذا بها صور جديدة تحمل معها تسويغها في الإبداع الفني الجميل، كقول أبي الحسن الأنباري في رثاء الوزير ابن بقية وقد كان «عضد الدولة» البويهي صلبه عند داره بباب الطاق ببغداد.

عُـلـوٌّ فـي الـحـيـاةِ وفـي الـمـمـاتِ لـحـقٌّ أنـت إحـدى الـمـعـجـزاتِ

كـأنّ الـنـاسَ حـولَـكَ حـيـنَ قـامـوا وفـــودُ نـــداك أيـــامَ الـــصِـــلاتِ

(16) م.س، ص279.

(17) م.س، ص279.

كـأنّـك قـائـمٌ فـيـهـم خـطـيـبـاً ... وكـلُّـهـمُ قـيـامٌ لـلـصـلاةِ

مـددتَ يـديـكَ نـحـوَهُـمُ احـتـفـاءً ... كـمـدِّهـمـا إلـيـهـمّ بـالـهِـبـاتِ

ولـمّـا ضـاق بـطـنُ الأرض عـن أن ... يـضـمَّ عُـلاكَ مـن بـعـدِ الـمـمـاتِ

أصـاروا الـجـوَّ قـبـرَكَ واسـتـنـابـو ... عـن الأكـفـانِ ثـوب الـسـافـيـاتِ

لـعُـظْـمِكَ في الـنفوس تـبـيتُ تُـرعى ... بـحُـفّـاظ وحُـرّاسٍ ثـقـاتِ

وتُـشـعـلَ عـنـدك الـنـيـرانُ لـيـلاً ... كـذلـكَ كـنـتَ أيـامَ الـحـيـاةِ

ركـبـتَ مـطـيـةً، مـن قـبـلُ زيـدٌ ... عـلاهـا فـي الـسـنـيـن الـمـاضـيـات

وتـلـك فـضـيـلـةٌ فـيـهـا تـأسٌّ ... تـبـاعـدُ عـنـك تـعـيـيـر الـعُـداةِ

ولـم أرَ قـبـل جـذعـك قـط جـذعـاً ... تـمـكّـنَ مـن عـنـاق الـمـكـرمـات

. . . ومـالـك تـربـةٌ فـأقـولَ تُـسـقـىٰ ... لأنـك نُـصْـبُ هـطـلِ الـهـاطـلات

عـلـيـك تـحـيـة الـرحـمٰـنِ تـتـرى ... بـرحـمـاتٍ غـوادٍ رائـحـات[18]

فالشاعر، هنا، لم ينقل حقائق يجسّدها مشهد المصلوب ولكنه، وهو مستغرق في موضوعه، جرى في مغالطة رامزة، في النظر إلى صور الواقع، كما تفسرها نوازعه التي استغرقتها صورة صديقه المصلوب، أو أن خياله استغل مادتها فصنع منها ما يأتلف مع نوازعه من صور بينها وبين وقائع المصلوب، في حياته، مشابهات في الظاهر، فكانت المغالطة بارعة، لأنها جعلت صور الواقع التي يومئ إليها مشهد المصلوب رموزاً انطلق منها خياله ليؤلف حقائقه الفنية التي تعبّر، من وجهة، عن نوازع الشاعر نحوه، وتجسد، من وجهةٍ أخرى، أعماله في أيام حياته. فحين يدخل المتلقي في عالم هذا «النص» يعي مواضع المغالطة ولكن سرعان ما يعلق منطقه المشدود إلى حقائق الواقع، ساعة التلقي، فيجد المتعة في صور المغالطة، لأنها لم تعد مغالطة بقدر ما هي رموز تصور حقائق ترابطية تنسجم مع هذا العالم الذي صنعه الشاعر.

---

(18) يتيمة الدهر (للثعالبي)، 2/ 274؛ وفيات الأعيان (ابن خلكان)، ص5/ 120 ـ 121.

نعود إلى «النص» الشعري، تعبيراً، فنرى أنه في خلوصه الذي يقترب فيه من البوح، أو ما يكون نوعاً من البوح المنظّم، يبقى تعبيراً يعني، أول ما يعني، الشاعر نفسه، وأن موقفه الصادق في التعبير قد يكون موقف كثيرٍ من المتلقين، فيعينهم، بدرجات متفاوتة، قليلاً أو كثيراً، ولكنه مع التهذيب والتعديل، وهما من ملكاته ناقداً، يقترب بالنص من الذوق العام أو روح العصر، فيمتد إلى وظيفة جديدة، مع وظيفته التعبيرية الأولى، هي وظيفة الإبلاغ. وبين التعبير والإبلاغ مسافة تجول فيها مقدرة الشاعر التعبيرية ومهارته الفنية وقدرته النقدية، في درجات متباينة. وهنا تقوم مهارة الصنع بصقل التعبير صقلاً يجعله مؤثراً في الآخرين. ويشترك الوعي، بنسب متوازنة مع المهارة الفنية، فأبو تمام، وهو يرثي بطله الذي خاض معركة الجهاد فاستشهد، يرسم لنا من هذا المعنى المعروف صورة فيها مقابلة بين صورتين تنسجمان في تضادّهما انسجاماً يدل على مهارته الفنية الصناع:

تردّى ثيابَ الموتِ حُمْراً فما دجا لها الليلُ إلا وهي من سندسٍ خُضْرُ[19]

فصورة الفارس المرتدي «ثياب الموت حُمراً» تقابلها صورته في الثياب السندسية الخُضر، وعبارة «ثياب الموت» صناعة ماهرة، انتزعت من ميدان القتال وليس فيها إلا لون الدم، وهذه مع لفظة «حمراً» تصنع الفارس المجاهد، في المعركة، في صورة فريدة ترسم الهول والبطولة والجهاد، معاً، في مأساة الحرب. ولكنّ هذه البطولة الفريدة ليست كبطولات المحاربين الذين يقاتلون من أجل الدنيا، من أجل القتال. إنها بطولة المجاهد التي يتردى فيها الثياب الحمر قبل الموت، وتلك كناية عن الدماء نتيجة خوض المعركة، فيكتسي ثياب السندس الخضر، وتلك إشارة رائعة إلى موته منتصراً في شهادته التي تؤهله إلى اكتساء الثياب الخضر في الجنة مع الشهداء، وهي الصورة الفنية للمقاتل المسلم في ميدان الجهاد. أوَمضت هذه الصورة المزدوجة في «لا وعي» الشاعر فتلقاها

(19) شرح الصولي لديوان أبي تمام، 3/ 297، وقد آثرنا «دجا» على «أتى» التي جاء بها الشرح، وقد أشار المحقق في الهامش أن «دجا» رواية الديوان.

وعيه الماهر الصَّنَاع فجسدها في هذا البيت الفريد؟ مهما يكن من شيء فإن الخيال المؤلف لدى الشاعر الموهوب ربما أفاد من ومضات «اللاوعي» أو الصورة العامة للمجاهدين، والصورة التي يرسمها القرآن الكريم لأهل الجنة وكثير من فتات الحياة مما استقر في نفسه، فصاغت مهارته الفنية من كل ذلك إبداعها في هذا البيت الجميل.

فإذا اختفت المسافة بين التعبير والإبلاغ، كما في هذا المثل الأخير كان لدينا «النص» تعبيراً وإبلاغاً. و«النص»، في هذه الحال، عمل لا يُقصد به التعبير المحض بل يراد به أن يُعرض، أيضاً، على آخرين، يدفع الشاعر إليه هذا الحس الاجتماعي الذي يربطه بالمجتمع. فهو، وهو ابن مجتمعه في العيش والمشاركة العامة، والمُثل، يحتاج إلى ترصين منزلته في مجتمعه وإشباع حاجاته في العيش، ووسيلته، إلى هذا، صناعته الفنية. وإذا كانت قيمة كل امرئٍ ما يحسنه، كما يقول الإمام عليّ، عليه السلام، وذلك حَقٌّ لا مراء فيه، فإن الشاعر ينشد مكانته بما يحسن من هذه الصناعة في فن القول. وهذا يدفعه إلى أن يتطلع إلى أن تكون صناعته مقبولة في ذلك المجتمع، كما ذكرنا قبل. ولكي يتحقق قبولها يجب أن تكون مؤثرة، وهذا يعني أنه يبذل عناية خاصة في تقديم ما يؤثر في الآخرين، أي الأخذ بمقدار مناسب من رأي الآخرين في كل ما يتصل بالصناعة الشعرية. وهذا يعني بذل مقدار من الوعي أكثر من ذي قبل ودرجة من زمّ «اللاوعي» إلى الحد المناسب بما يخلق التوازن المطلوب بينهما. ومن المعلوم أن هذا التوازن ليس «آلياً»، بل يأتي بالمران وبالتهذيب والحذف والإضافة، وكل ذلك يؤثر في الإطارين الداخلي والخارجي أي في التجربة التي تخلق في «اللاوعي»، كما مرّ في أعلاه، والإطار الخارجي تهذيب «النص»، وتهذيب «النص» أو تنقيحه يعني تدخل الوعي في التغيير اللفظي، وكل تغيير أو تهذيب يمس النسيج اللفظي لابدّ أن يؤثر في التجربة المعبّر عنها في ألفاظ. فليست في الألفاظ مترادفات توائم تتطابق في المعنى وفي الظلال التي تخلقها أصواتها، وفي تاريخها الشعري البعيد والقريب. فالنص الشعري وحدة فنية لا فصل في عناصرها، أو، في الأدق، إن الألفاظ تعبّر عن التجربة، وأي تغيير في

الألفاظ هو تغيير أو تحوير في التجربة، وإلغاء التأثير المتبادل بينهما إلغاء للعناصر التي يتألف منها النسيج الشعري الأساس، أو إلغاء لبعضها، وذلك خطأ نقدي يقع فيه كثير من النقاد.

أما «النص»، إبلاغاً، فدرجات مختلفة، أيضاً، فالتجربة الفردية ترتبط بنوع منه تكون غايته إبلاغ الآخرين برسالة من نوع ما كالتبشير بأمرٍ ما يحسّ الشاعر إحساساً قوياً به، ويؤمن به ويحرص على أنْ يبلغه الآخرين. فهو رسالة من الشاعر إلى مجتمع معيّن. فقد تكون الرسالة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بذلك المجتمع وتحاول تحقيق وجودها فيه. ومن هنا لا بدّ من أن تحمل معها تأثيرها القوي بوسائل لفظية فيها تكرار وفيها توكيد وفيها تصوير وتجسيد، بمقدار ما يملك الشاعر من مهارة وصناعة وقوة في الإبلاغ والحسّ الاجتماعي. ولا يلغي هذا النوع من الإبلاغ فردية الشاعر، في كل حال، وإن كان يبرز، في أغلب الأحوال، الجانب المفيد من رسالته أكثر من ذلك الجانب الفني الممتع، ويحاول، في درجات معينة، أن يقدمها في صحاف من ذهب، أو، في الأقل، في صحاف تبرز تأثيرها في الآخرين. وقد تطغى حماسة الشاعر فيقصر شعره على رسالته، وهنا يعلّق «فرديته» إلى حدٍّ ما، ويصبح لسان مجتمعة، لا شاعر نفسه، وتلك حال شعراء المسلمين، أيام الدعوة الإسلامية الأولى، ولا سيما حسان بن ثابت بعد أن أسلم وصار شاعر الرسول الكريم ﷺ الخاص.

وهكذا يرتبط «النص» بالحكم الخلقي. ومع أن فنية الشعر الجمالية هي هدف الشعر الخالص، لكنها تدلف، مع هذا النوع من الإبلاغ، إلى المقام الذي تُعين فيه على تحقيق الفائدة. فالشعر يسوّغ نفسه لدى كثير من الناس بما يحمل من قِيَم خلقية. فثمة علاقة بين الشعر والحكم الخلقي، وهو ما يعتقد به بعض النقاد الغربيين[20].

ومهما يكن من شيء فإن هذا الارتباط بين الشعر والأخلاق هو نتيجة «تبلور» التجربة الفردية التي ترسم، حين تتجسد في «نص»، طريقاً في الحياة أو

---

(20) The Function of Criticism (Winters) p.19.

توجّهاً نحو مثل أعلى في صور تتكثف كثيراً حتى تبدو وكأنها قاعدة من قواعد العيش، وسنة من سنن السلوك البشري. وقد تجد في الشعر العربي عامة، ولا سيما شعر العصور القديمة كثيراً من هذا النوع من الشعر الذي يطلق عليه شعر الحكمة، كقول النابغة الذبياني:

ولستَ بمستبقٍ أخاً لا تلمُّهُ على شعثٍ، أيّ الرجال المهذّب؟[21]

وقول أبي ذؤيب الهذلي:

والنفسُ راغبةٌ إذا رغّبتَها وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقنع[22]

وقول أرطأة بن سهيّة:

رأيتُ المرءَ تأكله الليالي كأكل الأرض ساقطةَ الحديد[23]

وقول المتنبي:

من يهنْ يَسْهُلِ الهوانُ عليه ما لجرحٍ بميّتٍ إيلام[24]

ومن الغريب أن نقاد اليوم من شبابنا، أو من كثير منهم، ينفرون من هذا اللون من الشعر ويَسِمُونه بالخطابية والتقريرية، وهم يكشفون بذلك، عن فقرهم في الخيال، وعجزهم عن ترجمة مثل هذه الأبيات إلى صور ذهنية ملوّنة، أو الغور بعيداً فيما وراءها ووراء هذا التكثيف الشديد الذي ينطوي عليه صوغها، فلا يرحلون إلى المادة الخاصة التي صنعت التجربة أو التجارب الأولى في «لا وعي» كل شاعر من شعراء هذه الأبيات، وإلى تلك التجارب وهي تغترف من صور الحياة، آنئذٍ، لتتخلق في تلك الأغوار في إحساسات شخصية خاصة، ثم إذا بها تُفرغ في مثل هذا الشعر المكثّف الذي يرتفع إلى موقف بشري عام ذي مغزى جمالي يحمل معه تقديره الخلقي وتوجّهه. أترى انتشار «التلفزيون» وأنواع الصور المرئية مما قصّ أجنحة الخيال، سبب قصور الناقد الحديث عن الإفادة من

---

(21) ديوان النابغة الذبياني (صادر)، ص18.

(22) ديوان الهذليين (مصور ط. دار الكتب)، ص3.

(23) الموشح (للمرزباني)، ص377 ـ 378، الأغاني، 13/ 31.

(24) ديوان المتنبي (شرح العكبري)، تحقيق السقا، القاهرة، 1956، 4/ 3.

تكثيف الشعر الذي يجري مجرى المثل؟ من الطريف أن يلاحظ المرء أن ظهور أمثال هؤلاء النقاد يلتقي، في زمنٍ معيّن، إلى حدٍّ يثير العجب، مع سيادة «شياشة» السينما في صالاتها و«شاشات» التلفزيون في البيوت وصالات النوادي. وأغلب الظن أنهم لو لم يكونوا، أو لم يكن خيالهم من ضحايا تأثير «السينما والتلفزيون» لكان لهم تذوق آخر لمثل هذه الأبيات، وتصوّر أو فهم آخر لا يختلف عما أُثر عن قُرّاء الأجيال التي عاصرت أولئك الشعراء أو جاءت بعدهم قبل عصر «السينما والتلفزيون» الذي ارتبطت صور الخيال فيه بما يرتسم على هذه الصحيفة الملعونة التي يطلقون عليها «شاشة»، وليس غريباً أن يضعف الخيال بوجودها كما ضعفت الذاكرة بعد انتشار الكتابة وتيسير الحصول على الورق.

ونبقى قليلاً مع الأبيات التي أثبتناها، آنفاً، فنجد أن الشاعر ملتزم يصوغ من تجربته مغزىً اجتماعياً أو خلقياً، يعبّر به عن رأي معيّن أو يصف به موقفاً بشرياً عاماً. وهو، هنا، ينصح أو يعظ أو يحذر أو يفضح ما خفي عن الأبصار، وفي هذا كله يبلغ رسالته المجتمع الذي يعنى به، ولا يُخرج هذا النوع من الالتزام الشاعر، من ميدانه الشعري إلا إذا سلك الإدلاء الخطابي المباشر في صيغ تعليمية تشبه الأوامر الرسمية المباشرة كقول القائل:

كنْ ابنَ من شئتَ واكتسبْ أدباً ... يغنيكَ محمودُهُ عن النسبِ

والمهم في الالتزام الشعري أن ينبع من داخل الشاعر، وأن يكون فضفاضاً مرناً لا تزمت فيه، وأن يُبلغ فكرته أو حكمه الخلقي إبلاغاً يفيض بالقوة، وينبض بالحياة، كقول الأعشى في تصوير الوفاء في أبياته القصصية الموجزة الرائعة:

كن كالسموألِ إذ سار الهمامُ له ... في جحفلٍ كسوادِ الليلِ جرّارِ
جارُ ابنِ حيّا لمن نالته ذمتهُ ... أوفى وأمنعُ من جارِ ابنِ عمّار
بالأبلقِ الفردِ من تيماءَ منزلُهُ ... حصنٌ حصينٌ وجارٌ غير غدّار
إذ سامَهُ خُطّتَيْ خسف فقال له: ... مهما تقلْهُ فإني سامعٌ حارِ
فقال: ثكلٌ وغَدْرٌ أنت بينهما ... فاخترْ وما فيهما حظٌّ لمختار

فـشـك غـيـرَ قـلـيـل ثـم قـال لـه: إذبـحْ هـديّـكَ إنـي مـانـعٌ جـاري[25]

فالشعر، من هذا الضرب، تجارب اختمرت في النفس وظهرت في صيغة رسالةٍ فنّية تحمل إقناعها إلى متلقيها في نفسها، فتدخل القلب بلا استئذان، كما يقولون، أو تحمل إقناعها معها، كما يقول الشاعر الإنكليزي «وردزورث Warsworth»[26].

وثمة التزام الشاعر المنتمي إلى جماعة أو نحلة أو حزب، وهو التزام يعتنق فيه الشاعر الإطار الفكري الذي تنتمي إليه جماعته، فيتحرك داخله أو خلاله. ومن هنا يبدو التزاماً داخلياً وخارجياً في آن واحد. وعلى قدر إيمانه الداخلي به يتقرر مقدار مناسب من الصدق، ويتبع ذلك إجادته في الإبلاغ إن كان من ذوي المواهب الشعرية الأصيلة، كما في حال حسان بن ثابت وشعراء الأحزاب والفرق الإسلامية الأولى في العصر الأموي، مثلاً، كجماعة العلويين والخوارج. ومن المعلوم أنّ ما يتصل بالإبلاغ يُعنى بالتأثير في المتلقين، وهذا يعني انتخاب الألفاظ المؤثرة فيهم والعناية، بعامة، بفن القول، وبالأساليب التي تحقق هذه الغاية، غاية التأثير في الآخرين لإبلاغ ما يريد الشاعر إبلاغه مما يتصل برسالته التي يحملها إليهم.

أما إذا كان الالتزام مفروضاً على الشاعر من الخارج، فالشاعر يمسي، في هذه الحال موظفاً في دائرة دعاوة أو تبشير، يقول ما يُملى عليه، فيقترب شعره من النظم التعليمي، وهو، في كل الأحوال، لا يملك من الأسباب ما يسوّغ بقاءه، ولو لأمدٍ قصير، بعد مولده. إنه، في أحسن أحواله، صورة من صور شعر المناسبات، يبقى ما بقيت المناسبة، والمناسبة، كما يدل عليها معناها، لا تبقى مع الأيام.

فالشعر الملتزم، من هذا النوع، يقع على الطرف الأقصى الذي يقابله من الجهة الأخرى، في الطرف الأدنى، التعبير الذي يقف على حافة البوح مما يُعنى به «النفساني» وقد يفيد منه الناقد الأدبي، أحياناً.

---

(25) ديوان الأعشى (صادر)، ص69 ـ 70.

(26) Critical Approaches, p.91.

المصادر العربية

- ابن الأبرص، عبيد، ديوان عبيد بن الأبرص، صادر، بيروت:

ابن الأثير، أبو الحسن، علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم.

- الكامل في التاريخ، بيروت 1398هـ ـ 1978م، الأسدي، بشر بن أبي خازم.
- ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي (ت.د. عزة مصطفى)، دمشق، 1379هـ ـ 1960م.
- أسعد، سامية أحمد، في الأدب الفرنسي المعاصر، القاهرة، 1976م.
- الأصبهاني، أبو الفرج، الأغاني (دار الكتب) القاهرة 1928 ـ (دار الثقافة) بيروت، 1956م.
- الأعشى، أبو بصير، ميمون بن قيس؛ ديوان الأعشى، صادر، بيروت، 1380هـ ـ 1960م.
- الباقلاني، أبو بكر، محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، مصر، 1963م.
- البصير، محمد مهدي؛ في الأدب العباسي، (ط3)، النجف الأشرف، 1970.
- بنيس، محمد؛ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (ط2)، بيروت، 1985م.
- أبو تمام، حبيب بن أوس؛ شرح الصولي لديوان أبي تمام، بغداد، 1977م.
- الثعالبي، أبو منصور، عبد الملك بن محمد؛ يتيمة الدهر (ت. محمد محيي الدين عبد الحميد)، القاهرة، 1375هـ ـ 1956م.
- الحمداني، أبو فراس؛ شرح ديوان أبي فراس الحمداني، بيروت، بلا تاريخ.
- ابن خلكان، أبو العباس، شمس الدين أحمد بن محمد؛ وفيات الأعيان، (دار صادر ـ بيروت)، 1397هـ.
- روثفن، ك.ك. قضايا في النقد الأدبي (ترجمة د. عبد الجبار المطّلبي)، بغداد، 1989م.
- ابن زهير، كعب؛ شرح ديوان كعب بن زهير، (مصور دار الكتب) القاهرة، 1369هـ ـ 1950م.

- أبو زيد، نصر؛ معضلة تفسير نص (مجلة عصور ـ العدد الثالث)، 1401هـ ـ 1981م.
- ابن أبي سلمى، زهير، شعر زهير بن أبي سلمى (ت. فخر الدين قباوة)، بيروت، 1400هـ ـ 1980م.
- ابن شدّاد، عنترة؛ شرح ديوان عنترة بن شداد، القاهرة، 1962م.
- الصاحب، إسماعيل بن عبّاد؛ الكشف عن مساوئ المتنبي، دار المعارف بمصر، 1961م.
- ضيف، شوقي؛ التطور والتجديد في الشعر الأموي، القاهرة، 1959م.
- العامري، لبيد بن ربيعة؛ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، بيروت، بلا تاريخ.
- القاضي، النعمان، أبو فراس الحمداني، القاهرة، 1982م.
- ابن قتيبة، أبو محمد، عبد اللّه بن مسلم؛ الشعر والشعراء، بيروت، 1964م.
- القرطاجني، أبو الحسن، حازم؛ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس، 1966م.
- القيرواني، أبو علي، الحسن بن رشيق؛ العمدة (ط3)، مصر، 1383هـ ـ 1963م.
- كوديول، الوهم والحقيقة (ترجمة توفيق الأسدي)، بيروت، 1982م.
- متى، فائق؛ إليوت، دار المعارف بمصر، 1966م.
- المتنبي، أبو الطيب، أحمد بن الحسين؛ ديوان المتني شرح العكبري، (ت. السقا)، القاهرة، 1956.
- المخزومي، مهدي محمد صالح؛ مدرسة الكوفة (ط2) القاهرة، 1958م.
- المرزباني، أبو عبد اللّه بن عمران، الموشح، القاهرة، 1960.
- المطلبي، عبد الجبار يوسف
  1 ـ الشعراء نقاداً، بغداد، 1986م.
  2 ـ من حديث الشعر الحر (مخطوط).
  3 ـ مواقف في الأدب والنقد، بغداد، 1980م.
- الملائكة، نازك؛ قضايا الشعر المعاصر، بيروت، 1962.
- مندور، محمد؛ فن الشعر، القاهرة.

- الهذليون، ديوان الهذليين (مصور دار الكتب)، القاهرة، 1385هـ - 1965م.
- واتسون، جورج، نقاد الأدب (ترجمة د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي)، بغداد، 1979م.
- رليك، رينيه؛ مفاهيم نقدية (ترجمة د. محمد عصفور)، الكويت، 1987م.

المصادر والمراجع الأجنبية

- Abrams, M.H., **In search of Literary Theory**, Cornell University Press, 1972.
- Bebbington, W.G.; **An English Handbook**, Great Britain, 1970.
- Coombes, H.; **Literature and Criticism**, London, 1953.
- Daiches, David; **Critical Approaches**, London, 1956.
- Enright, D.J. and Chickara; **English Critical Texts**, London, 1970.
- Hadas, M.; **History of Greek Literature**, N.Y., 1955.
- Keene, Donald; **Japanese Literature**, N.Y., 1959.
- Scholes, Robert; **Structuralism in literature**, London, 1973.
- Ward, A.C., **Twentieth - Century Literature**, London, 1956.
- Wellek, René (and Austin Warren); **Theory of Literature**, London, 1955.
- Westland, Peter; **Contemporary Literature**, vol. VI, London, 1950.
- Winters, Yvor; **The Function of criticism**, London, 1957.
- Wrenn, C.L.; **The English Languge**, London, 1956.
- Muttalibi, A.J,; **A Critical study of the Poetry of Dhul-Rumma**, (Thesis - Ms. London University) London, 1960.