الثابت والمتحول في نظرية عمود الشعر.

أ. عبد الملك بومنجل

جامعة سطيف.

إن الحديث عن الشعرية العربية القديمة هو حديث يعود بنا إلى قلب الحضـــارة وصميم الحدث. فإن هذه الأمة التي ننتمي إليها لغة وأدبا وثقافة وحضارة، لم يمر عليها زمن أحفل بالأمجاد وأزهر بالمعارف وأنور بالإبداع من ذلك الـــزمن الـــذي وضـــع الأصول والقواعد لكل علم، وأخرج العباقرة في كل فن. الزمن الذي مازال يعمل فينا بجميله وجريره وذي رمته، وخبيبه ووليده ومتنبيه وابن روميه وشيخ معرته، كما يعمل فينا بجاحظه وابن أثيره وقدامته، وبالعديد من الأدباء والنقاد الذين وضـــعوا أصـــول الصنعة وأرسوا دعائم الفن، فخلفوا لنا تراثا ثمينا في الشعر والأدب، وأرفقوا مع هـــذا التراث عمود شعره ونظرية نظمه ومنهاج بلاغته.

وإذا كان التواصل المعرفي بين الأجيال والعصور والثقافات قد صار محل إيمـــان واهتمام ودعوة من العالم الحديث، فإن التواصل مع رحم الأمة وقلب الحضارة وعصر الإبداع والمجد، هو الأولى بأن يصير لدى المثقف العربي محل إيمان ودعـــوة واهتمـــام. ذلك أن التواصل المثمر هو ما كان أولا تواصلا مع الذات، وتفاعلا مع التربـــة الـــتي ندرج عليها ونشم ريحها ونطمح أن تكون أكثر خصوبة ونماء، خاصة وأن هذه التربة

قد أخصبتها جهود في زمن التفوق والعبقرية، وشكلتها خصائص لا يستقيم البناء إلا عليها.

إن الشعرية العربية القديمة قد خلفت رصيدا قيما من النقد النظري والتطبيقي ما يزال يكشف عن أصالته وعمقه وإصابته لأسرار الجمال في صناعة الشعر، وما تزال النظريات الحديثة تؤيد مصداق ما ذهب إليه، وتؤكد أن الدعائم التي أرساها هي من الصلابة بحيث لا يأتي على بنيانها الدهر، ومن الثبات بحيث لا يجرفها في طريقه تيسار التحول.

ولقد أفاض النقد الحديث في الاحتفاء بنظرية النظم وإثبات علميتها وحداثتها إلى الحد الذي أوهم أن العرب لم ينجزوا في مجال النقد الأدبي إلا هذه النظرية. ولكن الإنصاف يوجب الاعتراف أن النظرية العربية الأقوى ارتباطا بشعرية الشعر، والأوفى إحاطة بجوانب صناعته إنما هي نظرية عمود الشعر* التي هي إنجاز مشترك بين الشعراء بما أرسوه من أصول في صنعة الشعر، والنقاد بما اكتشفوه وقننوه من هذه القواعد والأصول.

إن هذه النظرية- التي قل احتفاء النقد الحديث بها- تعد أنموذجا رائعا للتواصل المعرفي بين الأجيال والعصور، وتصلح اليوم أن تستمر أنموذجا للتواصل بين القديم والحديث، والثابت والمتحول، تأكيدا لمنهج طلب الحكمة حيثما وجدت، والاستفادة من خبرات الإنسان حيثما كان، للاستمرار في بناء معرفة أكمل بدل الانغلاق والنكران والهدم والانقطاع.

وقد أشاع النقد العربي الحديث الانطباع بأن نظرية عمود الشعر هي نتاج العقل النقدي العربي، وهو يخطو خطواته الأولى في مرحلة الصبا، قبل أن يرشد ويستوي على سوقه، أو هي نتاج فكر ديني بدوي محافظ، ينظر للثبات والاتباع لا التحول والإبداع لذلك فهي مشوبة بقدر من السذاجة والسطحية والاضطراب، وهي تفرض

على الشاعر أن يجمد على وضع معين، إذ تجعل من خصائص الشعر في مرحلة ما أصولا ينبغي أن تراعى، ونماذج لا بد ان تحتذى.

وقد تأيد هذا الانطباع غير الحسن بالالتباس الذي وقع بين عمود الشعر والشعر العمودي، في زمن اشتد فيه الترويج والحماسة للشعر الحر أو الشعر الحديث، حتى صار النظم على الشعر العمودي علامة تخلف ورجعية ووصمة جمود وانحطاط.

غير أن هذا الموقف وهذا الانطباع-كما نرى ونقدر- غير مبنيين على أسس سليمة من التمحيص والتفهم والإنصاف، فإن نظرية عمود الشعر قد نشأت وترعرعت وبلغت رشدها، في ظروف ازدهار فكري وأدبي نقدي لا مثيل له في تاريخ هذه الأمة، وأبرزها رجال هم الأوثق صلة بروح هذه الأمة والأكثر فهما للغتها وإدراكا لعبقريتها وأسرار جمالها، خلافا للظروف التي نشأ فيها ذلك الموقف وذاك الانطباع. كما أن هذه النظرية هي في جوهرها اكتشاف لقوانين سارية لا فرضها، وتحصيل حاصل لا طلب حصوله، فكما أن الشعراء قد وزنوا أشعارهم قبل أن يكتشف الخليل علم هذه الأوزان، فكذلك أبدع الشعراء عمود الشعر وأصول الصنعة قبل أن يكتشف النقاد ذلك العمود وهذه القواعد والأصول.

إن التأمل المنصف لمبادئ هذه النظرية وأطوار نشأتها وتطورها يتيح لصاحبه أن يكتشف أنها انبثقت من الاستقراء الواسع لواقع الشعر العربي في نماذجه الجيدة.

ومن الاستفادة الواعية المنتجة من الآراء النقدية المختلفة السابقة لزمن اكتمال هذه المبادئ. فكانت هذه النظرية خلاصة الآراء النقدية في الشعر وعناصره ومقوماته كما اتفق عليها النقاد، أو الصورة المثالية التي ينبغي أن يكون عليها الشعر العربي لتتوافر له شروط الجودة والإحسان[1]، وقد صاغها المرزوقي بناء على ما أفاده من آراء النقاد الذين سبقوه، إفادة تدل على مقدار التفاعل بين الآراء والتواصل بين الأجيال، وصياغة تدل على مقدار الإضافة والاجتهاد والرغبة في الإغناء والسعي إلى الاكتمال.

كما يتيح التأمل المنصف أن يكتشف أن هذه المبادئ والأصول التي جعلت عيارا لشعرية الشعر وعمودا له، هي إطار عام في غاية الشساعة والمرونة، يضع حدودا لا يصح أن تتجاوز ضمانا لسلامة المعنى واللفظ والصورة والبناء والإيقاع، ويبقى الميدان بعد ذلك واسعا لطرق المعاني والتصرف في الألفاظ، وإبداع أساليب التصوير، والتفنن في ضروب البناء والإيقاع؛ فهي بمثابة سياج يحيط بساحة واسعة، هدفه الحماية من الضلال عن القصد، ومن أن يدخل الساحة من هو غير أهل لها، ومن الذهاب بعيدا عن عالم الشعر بخصائصه اللغوية والإيقاعية والوظيفة المتميزة.

هذا السياج يلم بكل جوانب صنعة الشعر من لفظ ومعنى وبناء وتصوير وإيقاع، إلمام رعاية وترقية وتهذيب، لا إلمام وصاية وتضييق وتقييد؛ فهو يحيط المعنى بالشرف والصحة، وقاية له من السخف والتفاهة والجفاء والابتذال،ومن الخطأ والإحالة والعبثية والخواء، وإهابة للشعراء أن لا يطرقوا من المعاني إلا ما كان بديعا طريفا لطيف الولوج إلى القلوب، قوي الصلة بالحياة، جديرا بالإثارة للإحساس الجميل والإضافة للخبرة والثقافة، فتقبله الحياة وتكتفي به.

وهو يحيط اللفظ بالجزالة والاستقامة، ومشاكلة المعنى؛ وقاية له من الإسفاف والركاكة والخشونة والتوعر والجفاء، ومن اللحن والتعقد والحشو والهذر والإخلال، وإهابة بالشعراء أن يرتقوا بأذواقهم، ويترفعوا بصناعتهم إلى ما يهذبها ويجعلها في مستوى ما يرجى من الشعراء من إمتاع الآذان والقلوب، وتهذيب الأذواق وبث الجمال وإثارة الإحساس الشعري النفيس.

إن النقاد القدامى ما قصدوا بشرف المعنى ما يجعل نطاق المعاني محدودا ينحصر في موضوعات معينة دون غيرها كما قد يتوهم البعض، ولكنهم قصدوا بالشرف القيمة الفنية والإنسانية للمعنى؛ فإذا كان المعنى سخيفا مبتذلا، أو جافيا غليظا، أو مبهما معقدا، كان غير ذي قيمة، لأنه غير ذي جدوى وأثر، ولأنه لا يضيف إلى الحياة ما تقبله وتحتفي به، فهي إذن دعوة إلى تقييم الشعر بما يضيفه وما يحدثه من أثـــــر

في النفوس، وما يميزه عن الكلام العامي المكرور المبتذل الجاف، وبما يرفعه إلى رتبة ما يستحق أن يقرأ ويحفظ ويحتفى به.

لقد نبه قدامة بن جعفر، قبل أن تكتمل نظرية عمود الشعر، إلى أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه. وأن فحاشة المعنى في نفسه ليست مما يزيل جودة الشعر فيه، وأن الجودة في الشعر شأن يتعلق بصورته التي هي شكله لا مادته التي هي موضوعه أو معانيه[2].

ومع هذا لم يكن قصد النقد القديم من المعنى الشريف ما يحض على فضيلة أو يدعو إلى خلق كريم أو يعالج أمور الدين والأخلاق الحميدة[3]، وإنما كان قصدهم ما تحدث فيه بشر بن المعتمر في صحيفته المعروفة حين قال "والمعنى ليس يشرف بأن يكون من المعاني الخاصة وكذلك ليس يتضح بأن يكون من المعاني العامة وإنما مدار الشرف مع الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"[4]. فالصواب أداء الغرض المقصود بدون إخلال، وعرض المعنى في صورة بديعة مشرقة تشعر بصحته وتملك التأثير في النفوس، والمنفعة أن يكون فيما يقوله الشاعر فائدة تذكر، وقيمة تستحق أن يقال من أجلها، وذلك حين يضيف الشعر شيئا ذا بال إلى فكر السامع أو حسه أو وجدانه، فيغنيه فكرة جديدة أو قيمة طريفة[5] وهي كذلك أن يملك الشاعر القدرة على إيصال المعنى المقصود إلى أذهان الآخرين، وجعلهم يفهمونه ويحسون به[6] وموافقة الحال أن تكون المعاني موافقة لمقام الخطاب وحال المخاطب، فما يقال في المدح غير ما يقال في الغزل وما يقال في الجد غير ما يقال في الهزل، وما يخاطب به أهل الوقار غير ما يخاطب به عامة الناس.

ولكي تكتمل سلامة المعنى وتحفظ شعريته، في نظرية عمود الشعر، ينبغي أن يستوفي شرطا آخر هو الصحة. أي؛ موافقة الواقع وعدم مخالفة الحقائق الموضوعية، نفسية كانت أم تاريخية أم علمية أم اجتماعية أم غير ذلك، وهو شرط لا قيد فيه، ولا غبار عليه. نجد تعليله المقنع القوي في قول ابن طباطبا أن "الفهم يأنس من الكلام

بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له. ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ، والباطل، والمحال، والمجهول المنكر، وينفر منه ويصدأ له."[7]

ولا شك أن هذا الشرط هو من البداهة والقوة بحيث لا يفسح مجالا للاعتراض عليه، أو النظر شزرا إليه. وقد دعا النقد الحديث إلى التفريق بين لغة الشعر ولغة العلم، وبين منطق الخيال ومنطق العقل، وشنع على النقاد أن يلزموا الشعراء منطقا يأباه روح الشعر ومنطقه، كما فعل قديما الشاعر العربي وهو يصرخ:"ألزمتمونا حدود منطقكم"، ولكنه لم يصل إلى حد إجازة الخطأ ومناقضة الحقيقة، فهذا العقاد، وهو من أكبر نقاد العصر وأحرصهم على التجديد، يقول في هذا الشأن:"يجب أن لا يخالف الشاعر ظاهر الحقيقة إلا ليكون كلامه أوفق لباطنها، فأما أن يتخبط في أقاويله يمينا وشمالا، مخالفا ظاهر الحقيقة وباطنها، مدابرا أحكام الحس والعقل والصواب، لغير غرض تستلزمه خدمة الحقائق النفسية، أو تصوير الضمائر الخفية — فذلك سخف ليس من الشعر ولا من العلم." [8].

وكما اشترط عمود الشعر في المعنى الصحة والشرف اشترط في اللفظ ما يقابلهما وهما الاستقامة والجزالة. وفي مقارنة ما يدعو إليه عمود الشعر في هذا الشأن بما يدعو إليه النقد الحديث، ما يكشف أن هذه النظرية لم تشترط في حد الشعر الجيد إلا ما هو جوهري في صنعة الشعر، ثابت في شروط جماله، خالد في لزومه كل شاعر مهما تغيرت العصور واختلفت التجارب، فالاستقامة في اللفظ تقابل الصحة في المعنى، حيث الشرط هو عدم مخالفة الحقائق الموضوعية في هذه والقواعد اللغوية في تلك، والجزالة تقابل بدورها الشرف وتكاد تعنيه، فإن اللفظ يشرف بأن لا يتوعر ويتوحش ويجفو ويتعقد فيحول دون الاستمتاع بمعناه، وبأن لا يسف ويخشن ويهبط إلى مستوى كلام العامة، حيث لا اختيار ولا تهذيب ولا مراعاة فتتأذى منه الأذن ويستوحش منه القلب. وقد علل الباقلاني هذا الشرط بقوله أن: "الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض

التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة عن المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، و لم يكن مستكره المطلع على الأذن ولا مستنكر المورد على النفس، حتى يتأبى بغرابته في اللفظ عن الأفهام، أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة" [9]، وأجاد القلقشندي توضيح القصر من الجزالة بقوله: "أما الجزل المختار من الكلام فهو الذي تعرفه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها، وأجود الكلام ما كان سهلا جزيلا لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعرا متقعرا، ويكون بريئا من الغثاثة، عاريا من الرثاثة" [10].

وأوضح ابن الأثير "أن الجزل هو ما كان متينا، على عذوبته في الفم ولذاذته في السمع" [11]. وكل هذا من باب الدعوة إلى إيفاء صنعة الشعر حقها من التقدير والإتقان، والمتلقي حقه من التقدير والمراعاة. وليس فيه ما يفرض قيدا على الإبداع وتضييقا على الشعراء، كما ليس فيه، وفيما اشترط من شرف المعنى وصحته ما يعني عصرا دون عصر، وشاعرا دون شاعر، وماضيا دون حاضر.

وقد عالج النقد الحديث مسألتي اللفظ والمعنى تحت عناوين شتى منها "لغة الشعر" و"مهمة الشعر" و"المعاني الشعرية"، فلم يأت -في مجمله- بما يخالف نظرية عمود الشعر أو يخطئها؛ فهو يشترط في المعاني الأصالة، أو الجدة، أو الصدق، أو الطبع، أو العمق، أو الكشف عن الشعور الإنساني. ويشترط في الألفاظ الامتزاج بالنفس والواقع، والابتعاد عن التوعر والتقعر، والنثرية والحشو، وقد يشترط أن تكون نابضة بالحياة القريبة، نابعة من لغة الحديث اليومي. ويرى أن المعاني كلها والألفاظ جميعها يمكن أن تكون مادة للشعر، والأمر رهين بالسياق والشكل. ولكنه في كل ذلك لا يخالف ما قصده عمود الشعر من لفظتي الشرف والجزالة، وإنما حدثت المخالفة حينما بالغ البعض في الدعوة إلى لغة الحديث اليومي [12]، فانحدرت لغة الشعر إلى النثرية والسوقية والإسفاف والابتذال [13] وبالغ البعض في الدعوة إلى تجريب اللغة والتحرر من القواعد والأعراف، فبرزت نصوص على غير منطق النحو [14]، إما جهلا باللغة

أو تعمدا هدم أصولها. وبالغ البعض في الدعوة إلى حرية التعبير عن المعاني الذاتية، وتسجيل الواقع بحذافيره بكل صراحة وشفافية، وإلى الجرأة في معالجة ما يسمونه المكبوت والمسكوت عنه؛ فوقع الانحدار في معاني الشعر ومضامينه وقيمته، وحفلت نصوص[15] كثيرة بما تنفر منه الآذان وتشمئز منه النفوس، وتستوحش منه الأذواق المهذبة السليمة، وهو ما ترفضه نظرية عمود الشعر وتجعل من مبادئها سياجا للوقاية منه، ويشاركها هذا الرفض أكثر النقد الحديث؛ فقد جوبهت محاولات التحرر من أصول اللغة والتصرف في اشتقاقاتها وعدم التزام أعرافها برفض من المحافظين والمجددين سواء، وأشهر مثال على ذلك أن استعمال جبران لفظ "تحممت" بدل "استحممت" قد جوبه برفض صارخ وساخر من الرافعي[16] كما جوبه احتفاء صاحب الغربال هذا التصرف بمعارضة رصينة من العقاد، ذكر فيها "أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي إليه مفهوما واللفظ الذي يؤدي معناه مفيدا، ويعن له أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها." وذكّر بعدها "أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها في طريقنا، وأن التطور إنما يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول. ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها."[17]

وفي النقد الغربي الحديث جرى نقاش بين كولردج ووردزورث[18] حول لغة الشعر: أتكون راقية متميزة عن لغة النثر ولغة عامة الناس أم تكون بسيطة سهلة قريبة من الواقع مأخوذة من لغة الحياة والناس. وكان النقاش في صميم ما عالجه عمود الشعر في موضوع الجزالة. ذهب فيه أحدهما (وهو كولردج) إلى إيثار لغة سامية محكمة متميزة، وذهب الثاني إلى إيثار لغة الحياة البسيطة الخشنة غير المزيفة- في تصوره واعتباره- وهو أمر نجد له سابقة ومثالا في تاريخ شعرنا العربي إذا وازنا بين لغة جرير وأبي تمام والمتنبي في متانتها وفخامتها، وبين لغة ابن أبي ربيعة وأبي نواس وأبي العتاهية

في سهولتها ورقتها وقربها من لغة الناس، ولكن النقد العربي اعتبر كلا اللغتين والأسلوبين مستوفيا شرط الجزالة، وإن كانت بعض الآراء تدل على إيثار للغة سهلة قريبة، أو لما يسمى بالسهل الممتنع "الذي تعرفه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها" على تعبير القلقشندي. ولكنها لا ترضى- بأي حال- أن ينحدر الشعر إلى لغة ركيكة عادية مترهلة. وقد علق ناقد عربي حديث على دعوة وردزورث بأنها "انحدار بلغة الشعر الراقية التي ينبغي أن يتطاول إليها العامة والخاصة، لتسمو بأذواقهم، وترتفع بمستواهم الأدبي والفني " وأن الشعر هو أشبه شيء بالطائر الذي يندر أن يقع على الأرض، ويظل في معظم حياته محلقا في السماء، فإذا تواضع وهبط من عليائه إلى الدهماء، ضعفت مترلته الأدبية. وأن من حق الشعر أن يهبط إلى عالم الإنسان ليتنزع تجاربه من كدحه وشقائه، على أن يظل محتفظا بلغته الراقية، وصوره الجميلة، وترانيمه الموسيقية العذبة، وأسلوبه المتميز [19] وهو تعليق على قدر من الرزانة والوجاهة يؤيد ما تدعو إليه نظرية عمود الشعر في موضوع شرف المعنى وجزالة اللفظ.

وكما وضع عمود الشعر سياجا يحيط باللفظ والمعنى وقاية لهما من الغثاثة والفساد، فكذلك وضع للصورة والعبارة سياجا للوقاية من الركاكة والبرودة والإحالة والاضطراب، وهذا السياج هو الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والمناسبة في الاستعارة، وهي شروط عامة واسعة لا تفرض أي قيد على الشاعر سوى أن يسدد رميه ويتقن صنعته ويشحذ خياله، ويجعل من طبعه وذكائه وثقافته وسيلة لأداء رسالته الفنية التي هي الوصف أو الكشف أو التعبير أو نقل التجربة الشعورية.

وقد يجد النقد الحديث مجالا للطعن في صحة هذه المبادئ، خاصة منها المقاربة في التشبيه، ولكن استقراء النقد القديم وفهم فلسفته الجمالية يغلق هذا المجال، ويكشف أن هذه الشروط هي من الوجاهة بمكان؛ فالإصابة قدرة على تصوير المعاني ونقل التجربة، وهي تفرض على الشاعر أن يخلص لمعانيه وأغراضه في القصيدة، فيتحرّى بلوغ الغاية في وصف ما هو بصدده من المعاني والمشاعر والأوضاع والمشاهد والخواطر

والأفكار، فتكون ألفاظه وأساليبه وأدوات تصويره مناسبة للمقام وافية بالغرض قادرة على كشف المراد ذاهبة في تحقيق الغرض من القول أيا كان إلى أبعد حد، بحيث تنقل تجربة الشاعر وتثير مشاعر القارئ... وشرط هذه الإصابة الاهتداء إلى أساليب التصوير المناسبة، وأشهرها التشبيه والاستعارة، حيث يشترط في الشاعر الطبع والذكاء اللذين يؤهلانه لالتقاط أوجه الشبه بين ألوان الموجودات، فتكون تشبيهاته واستعاراته وما شابه ذلك وسائل لا تطلب لذاتها، بل لأجل أداء المعنى وتشكيل الصورة، والشرط العام في ذلك أن يكون بين طرفي المعادلة علاقة تناسب وتوافق وانسجام، يفضلها بعض النقاد واضحة قريبة، ويفضلها آخرون طريفة وبعيدة، ولكن الكل يجمع على ضرورة توفر هذه المناسبة، وإلا كان الكلام ضربا من الخلط والهذيان. وما قصد عمود الشعر من المقاربة في التشبيه إلا هذه المناسبة التي هي دليل قدرة الشاعر على التأمل والانتباه، وعلى ملاحظة ما يخفى على الكثير من تناغم في هذا الوجود، وعلى قدر طرافة التشبيه وبعده يكون حظ الشاعر من التميز والذكاء، على أن يكون القصد من البعد هو اللطف والخفاء ودقة الملاحظة وليس بعد المناسبة وانتفاء الشبه.

والذي يبدو من حرص عمود الشعر في موضوع الصورة على هذه الشروط هو الدعوة إلى إيفاء الشعر حقه من الإجادة بحيث يؤدي مهمته في التعبير والكشف ونقل التجربة أداء قويا مؤثرا حيا جميلا، يمثل لك المعنى تمثيلا فكأنما يرسمه داخل خيالك ووجدانك. وإيفاء المتلقي حقه من الفهم والتذوق والمتعة والإفادة، بحيث لا ينغلق في وجهه المعنى، ولا تنبهم أو تضطرب في خياله الصورة، ولا يصطدم ذوقه وشعوره وطبعه أمام عبارة نابية أو صورة فجة أو خيال سقيم... والتعويل في كل ذلك على صحة الطبع وقوة الصدق واجتناب التكلف؛ فمن شأن ذلك أن يجعل التشبيه والاستعارة وما شابه ذلك في خدمة الصورة؛ والصورة في خدمة المعنى والغرض، ويسمو بالشعر عن أن يكون لعبة تتكلف فيها الاستعارات الجديدة الغريبة البعيـــدة

ولو كانت سقيمة بعيدة عن جوهر الفن، صادمة للذوق والعرف، غير قائمة على أساس من الطبع والعقل...

وقد رفض عمود الشعر كثيرا من استعارات أبي تمام لما فيها من التكلف وتعمد الإغراب ومخالفة العرف، بحيث وقعت في الغثاثة والهجانة. ووقف كثير من النقد الحديث متعاطفا مع أبي تمام مدافعا عن استعاراته التي عليها طابع الجدة والإبداع والتفرد، ولا ننكر أن النقد القديم كان من الحرص على موافقة الذوق والعرف بحيث جمد عندهما ورفض لأبي تمام وغيره استعارات بديعة، ولكن هذا لا ينفي ما أخذه عمود الشعر على أبي تمام وعلى الاستعارة الهجينة المتكلفة عموما. كما لا ينفي صحة المبدأ في ذاته، وهو اشتراط المناسبة في التشبيه والاستعارة وقاية للصورة والعبارة من الخلط والاضطراب.

ولو اتسع المجال لعرض وجهة نظر النقد الحديث في موضوع الصورة لأمكن ملاحظة توافق بين جوهر ما يدعو إليه وجوهر ما تدعو إليه نظرية عمود الشعر، وهو الحرص على إصابة الوصف وصدق التعبير وتحري إبداع الصورة من جوهر التجربة لا تكلفها، وجعل أساليب التصوير في خدمة الغرض، وعدم استعمالها إلا لهذه الحاجة، وفي مبادئ جماعة الديوان كثير مما يؤيد هذا المذهب ويزيده تجلية وعمقا[20].

وأما ما يدعو إليه بعض النقد الحداثي، ويمارسه بعض الشعر المعاصر من التجريب في اللغة والإبهام في الصورة، وتهديم المنطق في العلاقات الاستعارية، فهو عين ما تحترز منه نظرية عمود الشعر، ويخالفها في ذلك أكثر النقد الحديث.

وسياج البناء في نظرية عمود الشعر أن يكون ملتحما مؤتلفا بعضه مع بعض ائتلافا صوتيا ولفظيا وتركيبيا ومعنويا ونفسيا، وسياج الإيقاع أن يكون لذيذا سلسا رائقا ينسجم مع المعنى والغرض وزنا وقافية، فيكون الائتلاف عاما يشمل جسم القصيدة، حتى يحس القارئ وهو يقرؤها كأنما هي سبيكة واحدة أفرغت إفراغا واحدا. وقد تحدث في ذلك الجاحظ والحاتمي وابن رشيق وغيرهم، وبدا في أحاديثهم

ما ينم عن تقدير كبير لشرط الالتحام والوحدة في بناء القصيدة، حرص بعض النقد الحديث[21]، على التهوين من شأنه، والتنبيه على أنه شيء آخر غير الوحدة الموضوعية والعضوية التي يدعو إليها النقد الحديث. ولكن هذا النقد الحديث اختلف في تصوره للوحدة في القصيدة وشروطها، إذ تشدد بعض في هذه الشروط[22]،إلى حد إلزام الشاعر بأن تكون قصيدته مثل الكائن الحي في ترتيب أعضائه وبنائها الوظيفي، فلا يستطيع حذف بيت أو تأخيره عن موضعه، وتساهل البعض فلم يطالب الشاعر بأكثر من أن يكون بين أبياته ومقاطعه تآلف وانسجام واشتراك في التعبير عن تجربة شعورية واحدة، وإن تعددت ألوانها وتفاصيلها، وذهب بعض آخر[23]إلى تصور وحدة ما تجمع أشتات القصيدة الجاهلية خلافا لما يتصوره آخرون. وهذا ما يسمح بالاعتقاد أن النقد الحديث يذهب في أكثره إلى ما ذهبت إليه نظرية عمود الشعر.

أما في موضوع الوزن والقافية، فقد أشاع بعض النقد الحديث دعوة إلى نبذهما واعتبارهما قيدين يضادان حرية الإبداع، فظل تأثير هذه الدعوة محدودا، وظل النقد يجل الوزن والقافية المكان الذي أحلتهما به نظرية عمود الشعر. وقد لفت الانتباه أن هذه النظرية لم تجعل الوزن والقافية من أركانها، وإن كانت قد ذكرتهما ضمن بعض هذه الأركان، مما يدل على أنها تعتبرهما شرطي هوية لا يمكن الحديث عن الشعر من دونهما، وأنهما ركنا وجود لا ركنا عمود، أي ركنا هوية لا ركنا شعرية؛ فللشعرية أركان أخرى غيرهما هي التي ذكرناها.. وقد فصل في هذا الموضوع الذي يدندن حوله النقد الحديث، حازم القرطاجني فقال:"وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه..."[24]

الحقيقة التي نخلص إليها من هذا التحليل المختصر لمبادئ عمود الشعر، أن النظرية قد وضعت يدها على الأركان الأساسية والشروط الضرورية في صنعة الشعر والعناصر الجوهرية في شعريته، وأن هذه الأركان والمبادئ، وإن اختلفنا مع أصحابها في كثير أو قليل من تطبيقاتهم لها على الشعر العربي القديم، لا نملك إلا نتفق معهم عليها هي ذاتها كمبادئ تظل صالحة لقياس شعرية الشعر. فهي ثوابت فنية عامة تفتح المجال واسعا للإبداع والتحوّل، وتعطي لنفسها جدارة بالتواصل والاستمرار، وأن يتفاعل معها النقد الحديث ويتوسع في دلالاتها ما يشاء خدمة للفن والجمال والتواصل والإبداع.

الهوامش:

* أول من ذكر مصطلح عمود الشعر هو الآمدي في كتابه "الموازنة" ثم وضع له القاضي الجرجاني ستة مبادئ في كتابه "الوساطة"، ثم اكتمل على يد المرزوقي في كتابه "شرح ديوان الحماسة"، فاستقر بعد تعديل وإضافة على سبعة مبادئ.

(1) وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، دار الثقافة، الدوحة، ط1، 1412هـ-1992م، ص 242.

(2) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، 1963م، ص 1817.

(3) وليد قصاب، قضية عمود الشعر، ص 192.

(4) ابن رشيق، العمدة، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ-1981م، ج1، ص 213.

(5) وليد قصاب، قضية عمود الشعر، ص 194.

(6) مرجع نفسه، ص 195.

(7) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 52.

(8) محمد خليفة التليسي، فصول من النقد عند العقاد، مكتبة الخانجي بمصر، ص 234.

(9) الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق سيد صقر، القاهرة، 1954، ص 178.

(10) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ط ، دار الكتب، ط2،ج2،ص 332.

(11) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق الحوفي وطبانة، طبعة محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ص 168.

(12) ينظر على سبيل المثال: محمد النويهي، في قضية الشعر الجديد، ويوسف الخال في الحداثة في الشعر.

(13) ينظر على سبيل المثال: أحمد سليمان الأحمد، الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، ومحمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث.

(14) ينظر على سبيل المثال: ديوان"لـــن"لأنس الحاج، وتنفرد بصيغة الجمع لأدونيس.

(15) ينظر على سبيل المثال: أحمد سليمان الأحمد، الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، الدار العربية للكتاب، 1983، ص 172-182.

(16) مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، ط8، 1403 هـــ/ 1983م، ص15.

(17) ميخائيل نعيمة، الغربال، نوفل، ط15، ص 10-11.

(18) ينظر في هذا الشأن: فتحي أحمد عامر، قضايا التراث النقدي، النقد والناقد، منشأة المعارف، ص 163-187.

(19) المرجع نفسه، ص 168.

(20) محمد يوسف نجم، آراء عبد الرحمن شكري في الخيال في هذه النقاط:

- ليس الخيال مقصورا على التشبيه فإنه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها.
- قد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات وهي بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال، وقد تكون خالية من التشبيهات وهي تدل على خيال عظيم.
- لا يطلب التشبيه لنفسه، وإنما قيمة التشبيهات في إثارة الذكرى أو الأمل أو عاطفة أخرى من عواطف النفس أو إظهار حقيقة.
- إن الوصف الذي يستخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته، وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان.
- الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس، لا ما كان لغزا منطقيا.

- كل لغة لها خصائص وذوق، ولكن بالرغم من ذلك نجد الخيال الجليل والمعنى الرائع المصيب محمودا حيث كان، إذ أنه ليس رهنا بخصائص اللغات، وإنما مرجعه العقل البشري والنفس البشرية.

(21) ينظر على سبيل المثال: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط I، 1982، ص 208-218.

(22) من أكثر المتشددين في هذا الموضوع العقاد في كتاب "الديوان".

(23) ينظر على سبيل المثال: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث.

(24) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص72.