دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	الخطاب النقدي وآليات الإبداع الشعري
المصدر:	مجلة كلية دار العلوم
الناشر:	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم
المؤلف الرئيسي:	الربيعي، حامد صالح خلف
المجلد/العدد:	ع 22
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1997
الشهر:	ديسمبر / شعبان
الصفحات:	225 - 254
رقم MD:	142931
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	الإبداع الفني، نقد الشعر، العصر الحديث، الإبداع الشعري، النظريات الأدبية، نظريات النقد الأدبي، فلسفة الشعر، اللاشعور، علم النفس الأدبي، الأدب العربي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/142931

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

الخطاب النقدى

وآليات الإبداع الشعرى

للدكتور حامد صالح خلف الربيعى (*)

« الشعر ليس عملاً سهلا ساذجًا كما يعتقد كثير من الناس ، بل هو عمل معقد غاية التعقيد ، هو صناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ما يزال النقاد منذ أرسطاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس » .

د . شوقي ضيف

* * *

يطرح هذا البحث قضية نقدية شائكة ، قديمة متجددة ، ولعله من المتعين بادئ ذى بدء أن نتساءل عن المسوغ الذي يحفزنا للحديث عن آليات الإبداع ، وهو تساؤل مشروع ، وعلى قدر كبير من الأهمية ، لن نتعجل الإجابة عنه ، ولكن نترك ذلك للدراسة وما تعالجه من قضايا .

وتطمح هذه الدراسة إلى إبراز مجمل التصورات النقدية التى طرحت منذ القدم حول التعليل لشاعرية النص التى هى أبرز سماته ، وللتفوق النوعى الذى يتميز به الخطاب الشعرى ، وصولًا إلى إعادة النظر فى المنجز النقدي فى هذا الميدان ، ومحاولة الترجيح ، وتطوير بعض الرؤى النقدية التى يمكن أن تكون ذات فاعلية فى الميدان العلمى .

مدخل

إن المتتبع لحركة النقد الأدبى عبر تاريخه الطويل يجد زخما هائلًا من النظريات

(*) الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية – جامعة أم القرى .

والمداخل النقدية ، التى تحاول ارتياد عوالم وآفاق النص الشعرى ، والكشف عن طبيعته وسر شاعريته ، وقد حققت تلك النظريات نتائج ممتازة على مستوى التنظير وعلى مستوى التطبيق ، وهي تسير جنبا إلى جنب ، كل منها يسعى إلى الوصول إلى غايته بحسب تلك الغايات ، وبحسب الأسس والمبادئ التى قامت عليها كل نظرية .

وبما أن العمل الأدبى يقوم على ثلاثة عناصر ، هى : المبدع ، والنص ، والمتلقى ، فقد كرست تلك النظريات جهودها ؛ وصبت اهتمامها وعنايتها فى تناول الإبداع الشعرى على محورين اثنين ؛ أولهما : المبدع والنص ، والآخر : النص والمتلقى ، ومن الملحوظ أن الثانى كان أفضل حظا من الأول - وبخاصة فى العصر الحديث - حيث استحوذ على أكثر الجهود التى بذلت فى ميدان النقد الأدبى ، وكانت النتيجة أن طغى التحليل الأسلوبى الذى يتجه إلى النص الأدبى مباشرة ، مغفلًا علاقته بمؤلفه ، حتى أصبح ذلك من أهم مظاهر التناول النقدى للنصوص الإبداعية .

لن نتعرض هنا إلى مدى فاعلية هذا التفريع لعناصر العمل الأدبى ، ولن نبحث عن آثارها الإيجابية أو السلبية فى تناول النص الشعرى ، فهذا موضوع يحتاج إلى وقفة خاصة تكشف عن جذوره التاريخية ، وتجلى أبعاده .

إن موضوع هذا البحث هو المحور الأول ، « المبدع والإبداع » ، كما يحدد ذلك عنوانه ، وهو الجانب الذى خَفَتَ شأنه فى الدراسات الحديثة . وقد اخترته موضوعًا للبحث لأهميته ، انطلاقا من أن المبدع هو الركن الركين فى العملية الإبداعية « فى حركتها ، بدءًا من مرحلتها الأولى ، نشوء البواعث الموضوعية والذاتية للإبداع ، وولادة الأفكار والصور وتبلورها ، إلى مرحلتها الأخيرة التى يتجسد فيها الإبداع نصا أدبيا ناجزا »[1] .

والإبداع الشعرى فن مادته اللغة ، ويختص بأنه أكثر فنون القول سحرا وتأثيرا ، وأن لغته ذات تشكيل جمالى خاص ، يقيم فيها المبدع عالما جديدا ، ووجودًا شعريًا للأحياء والأشياء ، ومن هنا كانت اللغة الشعرية أو الإبداع

---

(١) فؤاد المرعى ، « فى العلاقة بين المبدع والنص والمتلقى » ، مجلة عالم الفكر ، م ٢٣ ، ع ١ - ٢ ، (١٩٩٤ م) ، ص (٣٣٩) .

الشعرى من القول المتجاوز ، الخارج عن مستوى المعتاد والمألوف ، وكان لابد بناء على ذلك أن يكون المبدع « الشاعر » إنسانًا ذا خصوصية لا تتوافر لغيره من بنى جنسه ، لما يحمل كلامه من ملامح القدرة الخارقة على الملاحظة ، والتجليات المتفردة في نوعها ، وتنوع التداعيات ، وغنى الصور وخصب الخيال .

من هنا بدأ البحث عن نوع العلاقة بين النص الشعرى وصاحبه ، منذ القدم . ومنذ أن عرف الشعر ، أخذت الأسئلة تلح على النقاد ، وأخذوا فى الإجابة عنها ، ولم يكفوا عن ذلك منذ وجد النص الشعرى .

صلة الشاعر بإبداعه الفنى

لقد توقف النقاد عبر التاريخ عند عملية الإبداع الفنى وما يتصل بها من أصل العبقرية ، فى محاولات للإجابة عن أسئلة من نوع : ما حال الشاعر فى أثناء ممارسته لعملية الإبداع ؟ أتلقائية هى أم إرادية ؟ . وقد انقسمت الرؤى حول هذه القضية فى اتجاهين ، كل منهما يحاول أن يبين آليات الإبداع الشعرى ، ودور الشاعر فى عملية الإبداع .

أولا : ذهب بعضهم إلى أن وراء الشعر قوى خفية غير مدركة ، وأن دور الشاعر لا يعدو توصيل ما يلقى إليه ، ولعل أول من ذهب إلى ذلك الناقد اليوناني المشهور « أفلاطون » ، حيث درس عملية الإبداع الفنى ، وأخذ برأى أستاذه « سقراط » فى فكرة الإلهام ، فالشعر عنده ينبعث عن قوة خفية تدفع الشعراء إلى قول الشعر دون أن تكون لهم إرادة فى ذلك أو قصد ، وقد عبر أفلاطون عن فكرته بقوله : « إن الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ، ويفقد فى هذا الإلهام إحساسه وعقله ، وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب ، وما دام الشعراء والمنشدون لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن ، ولكن عن موهبة إلهية ، لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر ... لذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين والملهمين ، حتى ندرك - نحن السامعين - أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا

بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم ، وأن الإله هو الذى يحدثنا بألسنتهم » [١] .

وتتفق نظرة أفلاطون للشاعر مع فلسفته عن « عالم المثل » فالشعراء يتلقون شعرهم فى صورة إلهام من مصدر إلهى يجعلهم يفقدون صوابهم وقدرتهم على التنبه ، والتمييز . وفى أثناء فترة الإلهام يكون الشاعر مسلوب اللب والإرادة ، إذ إن احتفاظ الشاعر بعقله يفقده القدرة على إبداع الشعر » [٢] ومصدر ذلك ما كان يعتقده اليونانيون من وجود آلهة للفنون ، وترتب عليه اعتقادهم بوجود صلات بين الآلهة ، وبين من يمارسون الإبداع الفنى . وشبه هذا الاعتقاد أيضًا وجد عند العرب قديمًا ، حيث عللوا ما يكتنف منابع الإبداع الشعرى من غموض ، وما يظهر على صفحات كلام الشاعر من سمات العبقرية ، بأن هناك قوة خفية تلهم الشاعر ما يقول ، وعرفت بينهم بـ « شياطين الشعراء » ؛ فإنهم – كما يقول الجاحظ – : « يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانًا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر » ، [٣] ولم ينكر الشعراء ذلك ، بل ارتاحوا له ، وتفاخروا فيه ، وسجلوه فى شعرهم . من ذلك قول الراجز مالك بن أمية : [٤]

إني وإن كنتُ صغيرَ السنِّ وكان في العين نبوّ عنِّي
فإنَّ شيطاني كبيرُ الجنِّ يذهبُ بي في الشعرِ كلَّ فنِّ
حتى يُزيلَ عنِّي التظنِّي

وإذا كان شيطان هذا الشاعر كبير الجن ، فإن شيطان حسان بن ثابت من

---

(١) أفلاطون ، أيون ، أو عن الإلياذة ، ترجمة : محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى ، (القاهرة ، ١٩٥٦ م) ، ص (٥٣٤) أ – د .

(٢) حسن أحمد عيسى ، الإبداع فى الفن والعلم ، (الكويت – المجلس الوطنى للثقافة والفنون ، ١٤٠٠ هـ) ، ص (٢٢) .

(٣) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ، ت : عبد السلام هارون ، ط ٢ (مصر – مكتبة ومطبعة مصطفى البابى ، ١٣٨٦ هـ) ، جـ (٦) ، ص (٢٢٥) .

(٤) الجاحظ ، الحيوان ، جـ (٦) ، ص (٢٢٩) ، وانظر : أبو الفتح عثمان بن جنى ، الخصائص ، ت : محمد على النجار ، (بيروت – دار الكتاب العربى ، د . ت) ، جـ (١) ، ص (٢١٧) ، مع اختلاف فى الرواية .

قبيلة من الشياطين تسمى بنو الشيصبان ، ذكر ذلك فى قوله : [١]

ولي صاحبٌ من بنى الشَّيْصَبَانِ فَطَورًا أقولُ وطورا هُوَهْ

وقال أبو النجم يفخر :

إنِّى وكلَّ شاعرٍ من البَشَرْ شَيطانُه أُنثَى وشيطانى ذَكَرْ [٢]

وهناك قصص وأشعار وأخبار كثيرة ترويها المصادر [٣] ، حول هذا الموضوع ، وكلها تشير فى وضوح إلى أن الشاعر ملهم ، فالإلهام هو المصطلح التقليدى لعامل اللاشعور أو اللاوعى فى الفنون بعامة ، وفى فن الشعر بخاصة ، « إلا أن قضية الإلهام فى الشعر قد اتخذت شكلًا آخر ذا طابع علمى فى النقد الحديث ، منذ أن اكتشف علماء النفس عالم اللاشعور وبخاصة منذ سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩ م) [٤] الذى « أعطى هذا العالم معناه الكامل ، وحدد معالمه على نحو منهجى منظم ، وحرر المصطلحات المتعلقة به . وقدم عالم طبقات النفس . وشرح طريقة عمل الدوافع الداخلية ، وأحدث الثورة الحديثة فى صلة الإبداع بالنفس الإنسانية ... وغنى عن القول : إن « فرويد » لم يكن ناقدًا أدبيًا ، ولا صاحب نهج بذاته فى نقد الأدب ، ولكن أفكاره المتعلقة بعالم النفس ، وطريقة الإبداع ، وتفسير الأعمال الأدبية على أساس من فهم عالم النفس ، هي التي جعلت من الحديث عن المدخل النفسي « السيكولوجي » في النقد الأدبى الحديث أمرًا ممكنًا ، كما جعلت منه نهجًا له حدوده ، وطرق

---

(١) حسان بن ثابت ، ديوان حسان بن ثابت ، ت : سيد حنفى حسنين ، ط ١ (مصر - دار المعارف ، ١٩٨٣ م) ص (٣٩٧) .

(٢) الجاحظ ، الحيوان ، جـ (٦) ، ص (٢٢٩) ، أبو هلال العسكرى ، ديوان المعانى ، (بيروت - عالم الكتب ، د . ت) ، جـ (١) ، ص (١١٣) .

(٣) انظر مثلا : الجاحظ ، الحيوان ، جـ (٦) ، ص (٢٢٥) وما بعدها ، العسكرى ، ديوان المعانى ، جـ (١) ، ص (١١٣) ، أبو زيد محمد بن أبى الخطاب القرشى ، جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام ، ت : على محمد البجاوى (القاهرة - دار نهضة مصر ، د . ت) ، ص (٤٧) وما بعدها . واقرأ : عبد الله المعطانى ، « قضية شياطين الشعراء وأثرها فى النقد العربى » ، محاضرات نادى جدة الأدبى الثقافى ، م ١١ ، (١٤١٣ هـ) ، ص (٤٢١) .

(٤) محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ط ١ (بيروت - دار العودة ، ١٩٨٢ م) ، ص (٣٧٠) .

البرهنة عليه ، وأدواته المعروفة في التحليل والتعليل » [١] ، وتابع ما أنجزه في هذا الميدان عدد من العلماء ، فطوروه واستدركوا عليه فيه كل من رؤيته ، وعارضه بعضهم ، نذكر من أولئك على سبيل المثال : ليونيل تريلنج ، وكارل يونج [٢] .

وتتلخص نظرية فرويد في أن ثمة منطقة في النفس الإنسانية تقع وراء المنطقة الواعية ، يمكن أن نسميها منطقة اللاوعي ، ونحن لا نعيها ، ولكنها موجودة ، وهي منطقة مؤثرة في منطقة الوعي على نحو دائم ، وحاسم . وأن عالم النفس محكوم بمجموعة من العناصر الفعالة النشطة التي يمكن أن نسميها العقد والدوافع ، ومن أقوى الدوافع عنده الدافع الجنسي الذي تحدث عنه تحت اسم « عقدة أوديب » [٣] ، فكل رغبة من الرغبات المكبوتة لا تضيع ، بل تترسب في عالم اللاشعور ، ولكنها لا ترسب إلا لتطفو في الحلم ، والشاعر عنده يشبه الحالم في الاستمداد من اللاشعور ، إلا أن الشاعر يتميز بأصالة في إنتاجه ، لأنه يرتقي بمستوى أحلامه اليومية لتصبر إنسانية ، ومن هنا كانت كل صورة في الخلق الفني – عنده – لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور ، وبتعبير الشاعر عن أحلامه الحبيسة يتحرر منها [٤] . وقد عالج فرويد بعض الأعمال الفنية ، وبعض الشخصيات الأدبية وفق منهجه التحليلي ، وبخاصة في كتابيه الشهيرين : « تفسير الأحلام » و « ليوناردو دافنشي » [٥] .

ومن أبرز الآثار التي نتجت عن المنهج النفسي في النقد الأدبي « التعويل العظيم على شخصية المؤلف ، وإعطاؤه أهمية كبيرة في تفسير العمل الأدبي ، وتقدير قيمته ، وقد ترتب على ذلك خروج اتجاه نقدي كامل إلى حيز الضوء هو

---

(١) محمود الربيعى ، « مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى » . مجلة عالم الفكر ، م ٢٣ ، ع ١ – ٢ ، (١٩٩٤ م) ، ص (٣٠٢) .

(٢) انظر : مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ط ٤ (مصر – دار المعارف ، ١٩٨١ م) ، ص (٨٦) وما بعدها . محمود الربيعى ، مداخل نقدية ، ص (٣٠٤) وما بعدها .

(٣) محمود الربيعى ، مداخل نقدية معاصرة ، ص (٣٠٢ ، ٣٠٣) .

(٤) محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص (٣٧٠ ، ٣٧١) .

(٥) انظر : مصطفى سويف الأسس النفسية ، ص (٧٧) وما بعدها ، حسن أحمد عيسى ، الإبداع فى الفن والعلم ص (٦٩) وما بعدها .

الاتجاه « البيوجرافى » ، وهو اتجاه يقوم على التسليم بالصلة العضوية التى لا تنفصم بين حياة الأديب وأدبه ، ووجوب رؤية أحدهما فى ضوء الآخر ... » [١] .

وعلى الرغم مما أثير حول آراء ومنهج فرويد من شكوك ، وما أخذ عليه من مآخذ ، وما استدرك عليه من استدراكات ، فإنه قد لقى رواجا كبيرا فى الأوساط النقدية ، الأمر الذى لم يجد معه بعض النقاد العرب المعاصرين غضاضة فى الدعوة إلى توثيق الصلة بين علم النفس وتناول النص الأدبى [٢] فكانت ثمرة ذلك أن نشأ منهج نقدى يقوم على الاستبطان ، والتأمل الباطن ، والملاحظة الداخلية لنفس المبدع .

هذا عن الاتجاه الأول وقد رأينا أنه يقوم على تهميش دور المبدع فى عملية الإبداع الشعرى ، حتى ضمر دور الوعى وتلاشى ، أما الاتجاه الآخر فهو على النقيض منه تمامًا ، حيث لا يعير الإلهام وما يتصل به وما يتفرع عنه أى اهتمام .

ثانيًا : إذا كان أصحاب ذلك الاتجاه لا يعيرون الوعى عناية ، ويرون أن العملية الإبداعية عملية لا واعية ولا إرادية ، وتلقائية لا شعورية ، فإن الاتجاه الآخر يذهب مذهبًا مخالفًا ، حيث يرى أصحابه أن عملية الإبداع الفنى ظاهرة شعورية إرادية ، يقوم بها الأديب ، وهو يصدر عن وعى فى كل مراحل العمل الإبداعى ، والمراد بالوعى هنا تلك العمليات الذهنية والفكرية والخيالية المصاحبة لعملية الإبداع الشعرى ، وما يلازمها من دواعى القصد .

وقد وجدت بذور هذا الاتجاه عند أرسطو من خلال فهمه للشعر ولعملية المحاكاة ، فالشعر عنده كغيره من الفنون والصناعات ضرب من المحاكاة ، له أدواته الخاصة به ، والمحاكاة بالصوت هي قوام الشعر فى مقابل الفنون التشكيلية التى تحاكى باللون والشكل والصورة ، والمحاكاة - كما يرى - محاكاة للشخصيات والانفعالات والأفعال ، لا للأشياء المحسوسة ، فالشعر يحاكى الناس

---

(١) محمود الربيعى ، مداخل نقدية معاصرة ، ص (٣٠٥) .

(٢) نذكر من ذلك على سبيل المثال : أمين الخولي ، فى كتابه « فن القول » محمد خلف الله أحمد ، فى كتابه « من الوجهة النفسية » حامد عبد القادر فى كتابه « علم النفس الأدبي » ، العقاد فى كتابه : « ابن الرومى - حياته من شعره » محمد النويهى ، فى كتابه « شخصية بشار » مصطفى سويف فى كتابه « الأسس النفسية للإبداع الفنى » وغير ذلك .

فى فعلهم وفى دنيا الحياة العقلية ، والناس إذ يفعلون فإنما يكونون أحد ثلاثة :

إما أن يكون الفاعل سويًا مع الطبيعة البشرية ، أو فوقها ، أو دونها . وعلى أساس من هذا قسم الشعر أجناسًا ، وجعل لكل جنس خصائصه المميزة التى يراعيها الشاعر لتستقيم له صنعة الشعر (١) .

وجاء بعده الشاعر الرومانى هوراس (٦٥ - ٨ ق . م) ليهاجم القائلين بالإلهام بعنف ، ويوثق العلاقة بين طبيعة الشعر وبين العقل ، وينتهى إلى أن الأدب الحق ما هو إلا ثمرة التفكير الحكيم ، ومن يجهل أصول اللعب لا يتصدى لأدوات اللعب (٢) .

ولم يكن غريبًا أبدًا أن يجد هذا الاتجاه - الأخير - رواجًا عند العرب قديمًا ، ليصبح أحد أهم الركائز التى قامت عليها رؤاهم حول علاقة الشعر بالشاعر ؛ لأن الشعر عندهم يعنى العلم ، لذلك اقترنت فى المعاجم كلمة شاعر بكلمة عالم (٣) التى تعنى صانعًا ، والعلم ضرب من ضروب الصناعات المختلفة ، وبالتالى فالشعر صناعة مثله مثل النقش والنسج والنحت ، والنجارة ، والبناء وما إلى ذلك .

ولعل أول النصوص التى تشير إلى ذلك قول الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه : « خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدى حاجته يستميل بها الكريم ، ويستعطف بها اللئيم » (٤) ، ومنذ ذلك الوقت والنقاد يتعاملون مع

---

(١) انظر : أرسطو طاليس ، فى الشعر ، ترجمة : متّى بن يونس ، تحقيق : شكرى محمد عياد ، (القاهرة - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، ١٣٨٦ هـ) ، ص (٢٩ ، ٣١ ، ٣٣) . عبد الحكيم حسان ، مذاهب الأدب فى أوربا - دراسة تطبيقية مقارنة . الكلاسيكية ، ط ٢ (القاهرة - دار المعارف ، ١٩٧٩ م) ؛ ص (٣٠) .

(٢) منصور عبد الرحمن ، معايير الحكم الجمالى فى النقد الأدبى ، ط ٢ (القاهرة - المعارف ، ١٤٠٤ هـ) ، ص (٢٩) .

(٣) انظر : ابن منظور ، لسان العرب ، ت : عبد الله على الكبير وآخرين ، (القاهرة - دار المعارف ، د . ت) ، جـ (٤) ، ص (٢٢٧٣) . وقد تناول الدكتور شوقى ضيف ذلك بتوسع ، وتتبع مراحل مدرسة الصنعة فى الشعر العربى القديم ، انظر كتابه : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ، ط ١٠ (القاهرة - دار المعارف ، د . ت) ، الكتاب الأول ، ص (١٣) وما بعدها .

(٤) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، ت : عبد السلام هارون ، ط ٤ ، (بيروت - دار الفكر ، د . ت) ، جـ (٢) ، ص (١٠١) .

العملية الإبداعية من هذا المنطلق ، ولا أعلم أحدًا منهم قد خالف فى ذلك ، وإنما أخذوا جميعًا فى ترسيخه والعمل بمقتضاه والوقوف عند وجوه الشبه بين الشعر والصناعات ، وبين الشاعر وأصحاب تلك الصناعات ، فابن سلام الجمحى ، والجاحظ ، وابن طباطبا ، وقدامة بن جعفر ، وابن سنان الخفاجى ، وعبد القاهر الجرجانى ، وحازم القرطاجنى وغيرهم من النقاد الذين عنوا بالإبداع الشعرى وشئونه [١] ، قد احتشدوا لتأصيل هذا التصور كل بحسب ثقافته وطبيعة تفكيره .

وإذا كانت الصناعة حرفة ، فينبغى أن يكون الصانع ماهرًا فى صناعته متمكنًا من الأصول التى تقوم عليها ، ومن هنا وجد مصطلح « الصنعة » وهو يعنى « التقنية أو الحرفية الفنية » ، ويتحدد مداره بالنسبة للشعر بحيث لا يكاد يتجاوز المفهوم الفنى الدقيق ، أى الخبرة والحذف والمهارة ؛ لأن المراد به في تراثنا النقدى والبلاغى هو فى التحليل الأخير ذلك الجهد المبذول من طرف الشاعر لإتقان فنه الشعرى ، وللوصول به إلى غاية الكمال [٢] . وتبعًا لذلك وجب أن يكون للإبداع الشعرى آليات إجرائية تضمن له الجودة ، وقد أفاض النقاد والبلاغيون فى الكلام عن ذلك « وأطلقوا عليه أوصافًا من نوع : التثقيف والتهذيب ، والنظر ، والتفتيش والروية ، والتصفية . وعلى الرغم من تعدد هذه الأوصاف فإنها تلتقى جميعًا على هدف واحد ، وهو ضرورة الفحص المتأنى للعمل ، قصدًا إلى تحقيق أكبر قدر من الاستقامة والسلامة » [٣] على اختلاف بين النقاد فى المطالبة بذلك ، فقد غالى بعضهم ، واعتدل آخرون . وهؤلاء وأولئك يؤكدون أن النتاج الشعرى من قبيل الشعور الكامل ، والوعى اليقظ ، لذلك نجدهم يلحون على ما يمكن تسميته اليقظة النفسية عند ممارسة الإبداع . وبهذا أصبح من الممكن تعريف الشعر بأنه كلام مصنوع ، أو بأنه فن صناعة الكلام ، مما جعل ابن رشيق « ت ٤٥٦ هـ » يقول : « ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعًا فى غاية الجودة ، ثم وقع معناه فى بيت

(١) حامد صالح الربيعى ، القراءة الناقدة فى ضوء نظرية النظم ، ط ١ ، (مكة المكرمة ، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامى - جامعة أم القرى ، ١٤١٧ هـ) ، ص (١١) وما بعدها .

(٢) انظر : إدريس الناقورى ، المصطلح النقدى فى نقد الشعر - دراسة لغوية تاريخية نقدية ، ط ٢ (ليبيا - المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤ م) ، ص (٢٧٠) .

(٣) حسن البندارى ، قيم الإبداع الشعرى فى النقد العربى القديم ، (القاهرة - مكتبة الأنجلو ، ١٩٨٩ م) ، ص (١١٤) .

مصنوع فى نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ، ولا ظهر عليه التعمل ، كان المصنوع أفضلهما » (١) ، فالصنعة الحرفية ، أو العمل الواعى فى الشعر هو الذى يضفى على النص صفة الجمال الفنى ، مالم يصل ذلك الوعى إلى درجة التصنع أو التكلف فى الصنعة ، الذى يؤثر سلبًا على جمال الشعر وعلى مدى تقبله لدى المتلقى ؛ لأنه لن يتعاطف معه ، ولن يتأثر به ، كما هو الحال عند شعراء البديع ، أو من سموا بالمولدين ، أو المحدثين فى العصر العباسى .

وهنا قد يبدو تعارض بين ما نحن فيه وبين ثنائية الطبع والصنعة التى عرفت عند القدماء ، والحقيقة أنه لا تعارض ؛ فالطبع فى الحقيقة يعنى الموهبة الفطرية ، فهو ضد التكلف ، وليس ضد الصنعة ، فالفرق بين المطبوعين أن أحدهما قد يغرق فى الصنعة وفى التعمل ، والآخر لا يتوغل فى ذلك ، كما هو الحال عند أبى تمام والبحترى ، فقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها ، كما يقول صاحب العمدة ، « فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ ، وما يملأ الأسماع منه ، مع التصنيع المحكم طوعا وكرها ، يأتى للأشياء من بعد ، ويطلبها بكلفة ، ويأخذها بقوة . وأما البحترى فكان أملح صنعة ، وأحسن مذهبا فى الكلام ... مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة » (٢) .

وقد كان كل من الشاعرين على وعى بمذهبه في ممارسة الإبداع الشعرى ، وعبرا عن تصورهما للشعر ؛ يقول أبو تمام : (٣) .

ولكنَّهُ صوبُ العُقُولِ إذا انْجَلَتْ ... سَحَائِبُ مِنْهُ أُعقِبَتْ بِسحَائِبِ

ويقول البحترى : (٤) .

---

(١) أبو على الحسن بن رشيق القيروانى ، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ت : محمد محى الدين عبد الحميد ، ط ٤ ، (بيروت - دار الجيل ، ١٩٧٢ م) ، جـ (١) ، ص (١٣١) .

(٢) ابن رشيق ، العمدة ، جـ (١) ، ص (١٣٠) .

(٣) أبو تمام ، ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ، ت : محمد عبده عزام ، (القاهرة - دار المعارف ، ١٩٦٤ م) ، جـ (١) ، ص (٢١٤) .

(٤) البحترى ، ديوان البحترى ، ت : حسن كامل الصيرفى ، ط ٢ ، (القاهرة - دار المعارف ، ١٩٧٢ م) جـ ١ ، ص (٢٠٨ ، ٢٠٩) .

كلَّفْتُمونا حدُودَ مَنْطِقِكمْ في الشِّعْرِ يُلْغَى عن صِدْقِهِ كَذِبُهْ

وجاء قبل هذا البيت :

والعقلُ من صَنْعَةٍ وتجْرِبَةٍ شَكْلانِ : مَوْلُودُهُ ومُكْتَسَبُهْ

لقد أدرك النقاد العرب قديمًا هذه الخاصية في الشعر ، حتى عدوه حرفة وصناعة ، فهو عندهم كسائر الحرف والصناعات ، ولابد في كل صناعة من أن يكون الصانع مدركا لأسرارها ومكوناتها ، فهو يتحكم فيها كما يشاء ، ويرتبها كما يريد ؛ لأنه يعرف مادتها وأدواتها وتقنياتها .

ومن المؤكد أن معرفة أصول الصنعة الفنية ومقوماتها ، لا تغنى شيئًا فى تكوين النص الشعرى وإنتاجه ، بل لا بد لذلك من الموهبة ، وهى القوة الفطرية ، أو الغريزة كما عبر عنها الجاحظ ، [١] وتتمثل فى « ملكات النفس الأربع التى لابد من وجودها فى الأديب المبدع ، ولا حيلة فى إيجادها لغير الخالق . وهى : الذهن الثاقب ، والخيال الخصب ، والعاطفة القوية ، والأذن الموسيقية » [٢] ، فالموهبة طاقة فطرية وهى شرط للإبداع الشعرى الجيد ، والصنعة قدرة مكتسبة وهى مطلب لإنتاج ذلك الإبداع ، يستمد منها قيمته الفنية ، وتتشكل بها أبعاده الجمالية .

الإبداع الشعري والوعي في النقد العربى

بعد هذا يستوقفنا سؤال مفاده : ما درجة الوعى فى الإبداع الشعرى عند العرب ؟ وما مظاهره ؟ .

ويلزمنا للإجابة عن هذا السؤال أن نقف على كل النصوص النقدية التى تتناول هذه القضية ، ولكن نظرًا لكثرتها وتعدد مصادرها ، فسأكتفى هنا بأقوال من أشهرها ، وهى لنقاد كانوا أكثر وضوحًا فى تبنى التنظير للعملية الإبداعية ، ووضعها فى إطارها العلمى . فابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) يحاول فى كتابه « عيار الشعر » تقديم مفهوم للشعر ، وتأسيس عيار لعملية الإبداع فى هذا الفن فى ظل

---

(١) انظر : الجاحظ ، البيان والتبيين ، جـ (٢) ، ص (١٤) .

(٢) أحمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، ط ٢ (القاهرة - عالم الكتب ، ١٩٦٧ م) ، ص (٤٤) .

قواعد الصنعة ، ولهذا ركز على فنية الصياغة اللغوية ، ولم يفرق بين أن يستقى الشاعر معناه من أشعار السابقين ، أو من النثر ، أو مما يتداول على ألسنة الناس ، أو فى كتب الحكمة ، فالمهم عنده هو صياغة تلك المعانى فى لغة مؤثرة . وهذا التصور قاده إلى محاولة استنبات آلية للعملية الإبداعية . لذلك نجده يقول : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرويه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى ، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله فإذا كملت له المعانى ، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظامًا لها وسلكًا جامعًا لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ويرمّ ما وهى منه ؛ ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله ، ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف ... وكالنقاش الرقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ... وكناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين ... » (١) .

هكذا يتصور ابن طباطبا مراحل الإبداع الشعرى ، وأهمها كما فى النص مرحلة التخطيط الواعى ومرحلة التنفيذ الواعى أيضًا ، والمدار فى كل منهما - كما هو واضح - على الصياغة اللغوية .

وفى إطار من محاولة ترسيخ عنصر الوعى فى صياغة الشعر يرى ابن طباطبا أنه ينبغى للشاعر أن « يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ... ولا يجعل بين ما قد بدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع الذى

(١) محمد بن أحمد بن طباطبا ، عيار الشعر ، ت : عباس عبد الستار ، ط ١ (بيروت - دار الكتب العلمية ، ١٤٠٢ هـ) ، ص (١١) .

يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها » . (١) وفى هذا النص يتجلى حضور المتلقى فى عملية الإبداع الفنى ، حيث يلح ابن طباطبا على استيعاء المتلقى ومراعاة فهمه فى أثناء الصياغة .

فالصياغة اللغوية عند ابن طباطبا مقصودة لذاتها ، باعتبارها تشكيلًا فنيًا تظهر فيه براعة الصانع « الشاعر » ، وذلك ما أكد عليه حين قال : « فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة ، مجتلبة لمحبة السامع له ، والناظر بعقله إليه ، مستدعية لعشق المتأمل فى محاسنه ، والمتفرس فى بدائعه ، فيحسه جسمًا ويحققه روحًا ، أى يتقنه لفظًا ويبدعه معنى ، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا ، بل يسوى أعضاءه وزنا ، ويعدل أجزاءه تأليفا ، ويحسن صورته إصابة ، ويكثر رونقه اختصارًا ، ويكرم عنصره صدقا ، ويفيده القبول رقة ، ويحصنه جزالة ويدنيه سلاسة ... ويعلم أنه نتيجة عقله ، وثمرة لبه ، وصورة علمه ، والحاكم عليه أوله » (٢) .

هذه أبرز عناصر آلية الإبداع الشعرى عند ابن طباطبا ، وهى آلية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالوعى والشعور ، بعيدًا عن أى عوامل خارجية لحظة ممارسة الإبداع ، وهذا نتيجة منطقية لما استقر فى التراث النقدى العربى القديم من أن الشعر صناعة وأن الشاعر صانع .

وعندما جاء قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) ، وجد الطريق ممهدًا إلى ذلك التصور ، وقدامة كان يطمح إلى وضع نظرية فى نقد الإبداع الشعرى ، لذا بدأ بالكلام عن طبيعة الشعر ، قال : « ولما كانت للشعر صناعة ، وكان الغرض فى كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال ، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن . فله طرفان : أحدهما غاية الجودة ، والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمى الوسائط ، وكان كل قاصد لشىء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود ، فإن كان معه من القوة فى الصناعة ما يبلغه إياه ، سمى حاذقا تام الحذق ، وإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذى

---

(١) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص (١٢٩) .
(٢) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص (١٢٦) .

يبلغه فى القرب من تلك الغاية والبعد عنها ، كان الشعر أيضًا ، إذ كان جاريًا على سبيل سائر الصناعات ، مقصودًا فيه وفى ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد ، فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته » . (١)

وترتب على هذا أنْ فصل قدامة بين المادة والصورة في هذه الصناعة الخاصة ، ليساوي بينها وبين بقية الصناعات فقال : « المعاني كلها معرَّضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة » . (٢)

ونظرًا لأن هذا التصور النقدي يعتد بالشكل والصورة في الجهة التي يقع فيها التشابه بين صناعة الشعر وبقية الصناعات ، والتي بها تتحقق وحدة الفنون والصناعات على اختلاف أجناسها وموادها الأولية فقد تبلور مفهوم الصناعة بالنسبة للنص الشعرى ، وتحددت ملامحها . وأغلب الظن أن المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) ، قد كان متأثرًا أشد التأثر بما توصل إليه سابقوه في ميدان صناعة الشعر ، مفيدًا منه فى صياغته لنظرية عمود الشعر ، التي لا تخرج في تصوره عن سبعة عناصر ، لخصها في قوله : « إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ... والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها ، على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما . فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار ... » (٣) .

ومن الواضح أن هذه العناصر في مجملها تميل إلى التقنين الذي يكرس

---

(١) أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ت : كمال مصطفى ، ط ٣ ، (القاهرة - مكتبة الخانجي ، ١٣٩٨ هـ) ، ص (١٨) .

(٢) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص (١٩) .

(٣) أبو على أحمد بن محمد المرزوقى ، شرح ديوان الحماسة ، نشره : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، ط ٢ (القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٣٨٧ هـ) ، جـ (١) ، ص (٩) .

حضور المبدع في عملية الإبداع الشعرى ، لذلك جاءت عبارة عن مقاييس يجب على الشاعر التزامها إذا أراد إحكام الصنعة ، والسير على خطى تليدها ، فهي في حقيقتها تمثل الأصول والمبادئ التي تقوم عليها صناعة الشعر ، والشاعر الحق من استطاع أن يطبقها ، ويأتى شعره متمشيًا مع معاييرها .

وكما أن هذا التصور كان فاعلا فى ميدان النقد ، فقد احتل مكانه - أيضا - فى النظرية البلاغية ، إذ نجد الإمام عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) يتحدث عن نظم الكلام على نحو يجعل من الشاعر صانعا ، يتعامل مع مادته الخام تعاملا فنيًا يعتمد فيه على مدى براعته وإدراكه لتقنية صناعته ، ومن ثم على مقدار وعيه بما يصنع ، ومقدار ما يبذل من التعب والمعاناة فى التخير والتدبر والتنسيق والترتيب ، [1] على اعتبار أن المبدع يعيد تشكيل الأشياء ووضعها فى نظام فنى جديد ، يختلف عما هى عليه فى الواقع ، لذلك كان الإمام - دائما - يعمل على تتبع عمل العقل فى تشكيل الصورة الفنية ، وهذا العمل - مع ما يحيط به من محاذير - كان له أثره البالغ فى توجيه النقد العربى وجهة جمالية تستحق التقدير .

وتكتمل الرؤية حول درجة الوعى فى الإبداع الشعرى عند أصحاب هذا الاتجاه فيما قدم حازم القرطاجنى (ت ٦٨٤ هـ) من خلال اهتمامه بالإبداع الشعرى ، وأشير هنا إلى ثلاثة مواضع فقط مما ظهر فيه حازم معنيًا بالوعى فى العملية الإبداعية .

أولها : حديثه عن قوى الإبداع التى حصرها فى ثلاث : القوة الحافظة ، والقوة المائزة ، والقوة الصانعة ، هذه القوى - على ما يرى حازم - ضرورية للشاعر ، وبدونها لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار ، ولكل قوة من تلك القوى الثلاث وظيفة تؤديها فى إنتاج النص الشعرى ، وهى وظائف متلازمة إذا اختل منها شيء اختل الإبداع ، فالقوة الحافظة هى « أن تكون خيالات الفكر منتظمة ، ممتازا بعضها عن بعض ، محفوظا كلها فى نصابه . فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما فى نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبته له

---

(١) انظر : أحمد عبد السيد الصاوى ، النقد التحليلى عن عبد القاهر الجرجانى - دراسة مقارنة ، ط ٢ ، (مصر ، ١٩٨٢ م) ، ص (٣٦٥) وما بعدها .

القوة الحافظة ، بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه فى الوجود ... والقوة المائزة هى التى بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك ، وما يصح مما لا يصح . والقوى الصانعة هى القوى التى تتولى العمل فى ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعانى والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض ، والتدرج من بعضها إلى بعض ؛ وبالجملة التى تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة » (١) .

ثانيها : ما ذكره من الجهات التي يعتنى فيها الشاعر بإيقاع الحيل التى هى عمدة فى إنهاض النفوس لفعل شىء أو تركه ، أو التى هى أعوان للعمدة ، وتلك الجهات هى : ما يرجع إلى القول نفسه ، أو ما يرجع إلى القائل ، أو ما يرجع إلى المقول فيه ، أو ما يرجع إلى المقول له ، ثم يرى أن الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه ، وهى محاكاته وتخييله ، بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة ، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها » (٢) .

بهذا يركز القرطاجنى على أن اللغة هى لب العملية الإبداعية ، وعلى أن الإبداع يكمن فى القدرة على توظيف اللغة توظيفًا جماليًا يتكئ على مهارة الاختيار وإجادة التأليف ؛ لذلك نجده يؤكد على أن « القول فى شىء يصير مقبولًا عند السامع فى الإبداع فى محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه ، أو نفورًا عنه بإبداع الصنعة فى اللفظ ،وإجادة هيئته ومناسبته لما وضع بإزائه » (٣) .

ثالثها : حديثه عن مناقل الفكر فى التخييلات التى يرام بها إيقاع التحسينات والتقبيحات وهى عنده ثمانية أحوال ؛ أربعة كلية وأربعة جزئية .

أما الكلية فهى :

الأولى : يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه التى يريد إيرادها فى نظمه ، أو إيراد أكثرها .

---

(١) أبو الحسن حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ت : محمد الحبيب بن الخوجة ، ط ٢ (بيروت - دار الغرب الإسلامى ، ١٩٨١ م) ، ص (٤٢ ، ٤٣) .

(٢ ، ٣) حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء ، ص (٣٤٦) .

الثانية : أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبًا ، وأساليب متجانسة أو متخالفة .

الثالثة : أن يتخيل ترتيب المعانى فى تلك الأساليب .

الرابعة : أن يتخيل تشكل تلك المعانى وقيامها فى الخاطر فى عبارات تليق بها .

والجزئية هى :

الأولى : أن يشرع الشاعر فى تخيل المعانى معنى معنى بحسب غرض الشعر .

الثانية : أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلًا له .

الثالثة : أن يتخيل لما يريد أن يضمنه فى كل مقدار من الوزن الذى قصد ، عبارةً توافق نقل الحركات والسكنات ، فيها ما يجب فى ذلك الوزن فى العدد والترتيب .

الرابعة : أن يتخيل فى الموضع الذى تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى ، معنى يليق أن يكون ملحقًا بذلك المعنى [1] .

هذه الأفكار النقدية وغيرها مما طرحه حازم القرطاجنى تبين فى جلاء ما يذهب إليه بخصوص مدى حضور الوعى بوصفه آلية مهمة فى عملية الإبداع الفنى وهى آلية لها طابعها العقلى بما فى ذلك من بعض معانى القصد والعمد .

ولعل ما دعا هؤلاء النقاد وغيرهم إلى تبنى هذا الاتجاه ، وتكريس هذه الرؤية ، ومحاولة استخلاص مقوماتها أنهم تعاملوا مع الشعر على أنه بلاغة ، وأن الشاعر رجل بليغ ، يستطيع أن يتقن صناعة البلاغة ، ولو تعلما إذا كان يملك الموهبة ، الأمر الذى جعل من النص الشعرى عندهم خطابا إبلاغيًا .

وفي ظل هذا المنظور تكون عملية الإبداع الشعرى من نتاج التعب والمعاناة ورشح الجبين كما عبر عن ذلك أحد القدماء ، فالمبدع ينفعل ويعانى ، لأن طبيعة الإبداع تقتضى قدرًا غير يسير من المعاناة التى يستلذها المبدع ؛ لأنها السبيل إلى إنتاج النص الجميل ، وقد وجد بعض النقاد فى حديث الشعراء عن تجاربهم مع الإبداع ما يقوى رؤيتهم حول فاعلية الوعى ، من ذلك على سبيل المثال ، قول

---

(١) حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء ، ص (١٠٩ ، ١١٠) .

سويد بن كراع : (١)

أَبِيتُ بِأَبْوابِ القَوافِى كَأَنَّمَا ... أُصَادِى بها سِرْبًا مِنَ الوَحْشِ نُزَّعَا

أُكَالِئُهَا حتَّى أُعَرِّسَ بَعْدَما ... يَكُونُ سُحَيْرًا أو بُعَيْدَ فَأَهْجَعَا

إِذا خِفْت أَن تُرْوَى علىَّ رَدَدْتُها ... وَرَاءَ التَّراقِى خَشْيَةً أَنْ تَطَلَّعا (٢)

وَجَشَّمنى خَوفُ ابنِ عَفَّانَ رَدَّهَا ... فَثَقَّفْتُها حَوْلًا جَرِيدًا ومَرْبَعَا (٣)

وقول عدى بن الرقاع : (٤)

وَقَصِيدَةٍ قد بِتُّ أَجْمَعُ بَيْنَها ... حَتَّى أُقَوِّمَ مَيْلَها وسِنَادَهَا

نَظَرَ المُثَقِّفِ فى كُعُوبِ قَنَاتِهِ ... حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافُهُ مُنْآَدَهَا

وقول البحتري : (٥)

سَوَائِرَ شِعْرٍ جَامِعٍ بَدَدَ العُلا ... تَعَلَّقْنَ مَنْ قَبْلِى ، وَأَتْعَبْنَ مَنْ بَعْدِى

يُقَدِّر فيها صانِعٌ مُتَعَمِّلٌ ... لِإِحْكَامِها تَقْدِيرَ داودَ فى السَّرْدِ

وهناك شواهد كثيرة تدل على أن بعض الشعراء كانوا يتحدثون عن إبداعهم بزهو كبير ، حين يصفون عملهم ومعاناتهم (٦) .

وبناء عليه فقد فرق النقاد بين المرتجل والمتروِّى بناء على درجة الوعى فى عمل

---

(١) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ت : أحمد محمد شاكر ، ط ٣ ، (القاهرة - دار التراث العربي ، ١٣٩٧ هـ) ، جـ (١) ، ص (٨٤) ، الجاحظ ، البيان والتبيين ، جـ (٢) ، ص (١٢) . مع اختلاف فى لفظ الرواية .

(٢) علىَّ : بمعنى عنّى . وقد تعددت الروايات فى هذه الكلمة ، ولكن ما أثبتناه هو ما ترجح عند كثير من المحققين .

(٣) يروى : حريدا .

(٤) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز ، ت : محمود محمد شاكر ، (القاهر - مكتبة الخانجى ، د . ت) ، ص (٥١٢) ، عبد العزيز الميمنى ، الطرائف الأدبية ، (بيروت - دار الكتب العلمية ، د . ت) ص (٨٩) .

(٥) البحترى ، ديوان البحترى ، جـ (٢) ، ص (٧٤٧) .

(٦) راجع فى ذلك : عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز ، ص (٥١٢) وما بعدها . عالى سرحان القرشى، طاقات الإبداع ، ط ١ (جدة - النادى الأدبى الثقافى ، ١٤١٥ هـ) ، ص (١٥) وما بعدها .

كل منهما ، وقد لخص حازم ذلك فى قوله : « ومآخذ القول فى الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمنع من بعد المذهب فى ذلك ... يتخيل المرتجل ما يريد أن يقوله فى وصف الشيء ، ثم يأخذ فى نظم ذلك الشيء ... ويتسامح فى كثير مما يتأنق فيه المروى ، ويقبل كثيرًا مما لا يقبله المهذب المنقح لضيق الوقت عليه واتساعه على ذلك . فأما الروية فإن المباحث فيها كثيرة ، والمذاهب فيها بعيدة ، لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة من بناء الكلام من أصناف محاسن الألفاظ والمعانى ، وإبداع النظم ، والتأنق فى إحكام الأسلوب ... ومن لا يستجد ولا يتأنق فليس يصدر عن مطبوع بروية » (١) .

ولئن كانت آليات الإبداع الشعرى قد احتلت ذلك الحيز من التفكير النقدى قديمًا ، حتى بلغت ذلك المستوى من النضج ، الذى أصبح معه الإبداع أقرب إلى دائرة عمل العقل ، فإن ثمة نقادًا في العصر الحديث قد وقفوا عندها ، وعناهم من أمرها ما عنى القدماء ، فأغلب المعالجات الحديثة لعملية الإبداع تهتم بالأدوار النسبية التى يلعبها العقل الواعى والعقل الباطن فى الإبداع الشعرى ، ولا شك أن الانحياز لأحدهما دون الآخر كان تحت تأثير مبادئ المذاهب الأدبية التى تعاقبت منذ بداية النهضة الأوربية الحديثة ، فالكلاسيكية الحديثة والواقعية يشددان على الذكاء والتنقيح والشعور ، بينما الرومانتيكية والتعبيرية يشيدان باللاشعور، كما يشير « أوستن وارين » و « رينيه ويليك » (٢) .

آليات الإبداع من منظور فني

لما كان من المستبعد فى عصر التقدم العلمى ، والتوق إلى معرفة أدق أسرار النفس الإنسانية ، أن يعلل للإبداع بالإلهام أو الشياطين أو ما سوى ذلك من القوى الخفية ، التى كانت فى يوم ما إجابة عن سؤال طال التفكير حوله ، فقد تركز البحث حول اللاوعى والوعى ، أو اللا إرادى والإرادى فى عملية الإبداع الشعرى ، ومكوناتها ، والمراحل التى تمر بها .

---

(١) حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء ، ص (٢١٣) .

(٢) أوستن وارين ، رينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة : محى الدين صبحى ، (دمشق - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٣٩٢ هـ) ، ص (١١١) .

وإذا سلمنا بأن دور اللاوعى يظهر فى المراحل الأولى التى تتكون فيها التجربة الشعرية وتنضج فى اللاشعور الذى ترجع إليه ولادة النص الشعرى ، فإن الوعى يمارس دوره فى التعبير والتشكيل حين تتهيأ الظروف وتبدأ لحظة التدفق الشعرى ، معتمدًا على التكنيك الذى من شأنه أن ينتج نصًّا له قيمته الجمالية التى تحددها قدرة المبدع على التخيل وتوليد الصور ، وما لديه من استعدادات وقدرات ومواهب خاصة فى استثمار طاقات اللغة الكامنة . ومعنى هذا أن عملية الإبداع الشعرى تتكون وتنفذ فى ظل « علاقة جدلية ، بين المبدع والموضوع من ناحية ، وبين المبدع ومادة الإبداع من ناحية أخرى » . (١) وهذا النوع من العلاقة المركبة يكون سببًا لحالة التوتر التى يتعرض لها الشاعر وما ينجم عنها من آثار فسيولوجية عند ممارسة الإبداع ، وهذه الحالة هى التى قيل عنها إنها لحظة الإلهام أو التلقى من القوى الغيبية التى لا وجود لها فى الواقع ، والتى قلل من قدرها كثير من الشعراء النقاد ، فقد انتهى « أدجار آلان بو » إلى : « أن كبرياء الشعراء هو الباعث لهم على عدم اعترافهم بما يعانون فى صنعة الشعر ، فهم لا يصفون ذلك الجهد ، ليتركوا الآخرين يفهمون أنهم ينظمون عفو الخاطر ، فى نوع من النشوة ومن الجنون الفنى » (٢) .

فالوعى أو الشعور يسهم إذن فى عملية الإبداع الشعرى باعتبارها صنعة فنية ، وما ينتج عنها ظاهرة جمالية مادتها اللغة ، وبخاصة فى مرحلة الصياغة اللغوية ، ومن هنا يمكن أن يقال : إن اللغة الشعرية لغة مقصودة لذاتها ؛ لأنها نتاج الوعى الذي لا يؤدى دوره إلا بالجهد والمعاناة التى عبر عن شىء منها كثير من شعرائنا ونقادنا القدماء ، ومما يقوى ذلك أن الدرس البلاغى القديم ، والدرس الأسلوبى المعاصر قد اعتمدا فى معالجة النص الأدبى على مفهومى الاختيار والعدول ؛ أى أن المبدع يختار من بين البدائل اللغوية المتاحة ، ويعدل عن عنصر لغوى متوقع إلى عنصر آخر ، أو عن أسلوب إلى أسلوب ، ثم يسوق ذلك وفق نظام تركيبى

---

(١) محمد عزيز نظمى سالم ، الإبداع الفنى ، (الإسكندرية - مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والتوزيع ، ١٩٨٥ م) ، ص (١٣٤) بتصرف .

(٢) نقلًا عن : محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص (٣٦٨) .

مخصوص ، وهذا النظام هو نظام النص فى ذاته ، والعدول والاختيار لا يتمان بمعزل عن الوعى ، ومن هذا المنظور فإن مهمة الشاعر ليست يسيرة ، لأنه يقف موقف المتخير الذى يقصد ما يفعل ، والذى ينتقى أفضل الألفاظ وأحسن التراكيب ، فالمفردات اللغوية تتفاضل من حيث الصفات النوعية ، كما أن الأشكال التعبيرية تختلف من حيث دقة الأداء ، ولكي يأتى الإبداع جميلًا لابد من أن يكون الاختيار والعدول وفق خصائص نوعية ، وأن يكون بناؤه بناءً هندسيًا دقيقًا ، وهذا ما يلح عليه أكثر الأسلوبيين المعاصرين (١) .

من هنا كان من المنطقى إذا أردنا معرفة العلاقة بين المبدع والنص أن نسير فى طريق عكسى فننطلق من المنجز اللغوى « النص » ، لا لأنه كل العملية الإبداعية ، ولكن لأنه خلاصة لكل ما سبقه من عمليات إرادية وتلقائية ، فمن خلال رموزه وإشاراته يستطيع الناقد محاورته والاقتراب من تشكيلاته ، وأبعاده النفسية والجمالية .

بعد هذا الاستطراد أعود لأقول : إن عددًا من النقاد والشعراء العرب فى العصر الحديث قد انحازوا إلى تأكيد أهمية الوعى فى الإبداع . فعلى سبيل المثال يقول العقاد : « كل شعر فى الدنيا إنما نجم لأن قائله أراد أن ينجمه ، لا لأنه هكذا يجب أن يقال ، وقد يريده الشاعر ويشقى به أشد الشقاء ، ثم يجيئنا بالقصيدة فنقول : أجل هذا الكلام يوشك أن يقال بغير قائل ، وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ويقتسره على ما أراد ، ويسهر الليل فى تطويع معناه لنغمته ولفظه ، لما صاح البلبل ، ولا تدفق الينبوع » (٢) .

ويقول إيليا حاوي : « ... إن زوال العقل من التجربة الشعرية يحولها إلى خرافة خيالية أو شعورية . فنحن إذ نقول : إن الشعر يتخطى حدود الفكر ، لا نعنى أنه يزيله ، بل نشير إلى أنه يتجاوز البراهين والبينات حتى تتموه أضواء الحقائق العقلية فى ظلمة النفس ، باثة فى التجربة الشعرية جذورًا منطقية تجعلنا نشعر أن ما يقوله

---

(١) انظر : عبد السلام المسدى ، « المقاييس الأسلوبية فى النقد الأدبى » ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد ١٣ ، (١٩٧٦ م) ، ص (١٦٠) .

(٢) محمود الربيعى ، قراءة الشعر ، (القاهرة - مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥ م) ، ص (١٢٠) .

الشاعر صادق ، بالرغم من أن العقل الواعى لا يقره ولا يسيغه ، العقل يبقى كضوء خافت ... يهدى لكنه لا ينير ، مانعًا الانفعال من الشطط والهذيان » (١) .

نخلص من كل ما سبق إلى أنه من المؤكد أننا لا نستطيع استبعاد الآليات الفكرية الواعية التى تسهم فى عملية الإبداع ، وبخاصة فى مرحلة الصياغة الفنية ، يستوى فى ذلك الشعر وغيره من أجناس الأدب ، إذ من الثابت أن الشعر ليس انفعالًا فقط ، بل لابد فيه من قوة واعية تسيطر على هذا الانفعال ، فى إطار من المقاييس الفنية المرعية فى هذا الفن ، وعلى أساس منها يتحول ذلك الانفعال إلى أثر أدبي ذي بنية فنية خاصة ، وليس من الميسور للباحث أن يهمل دور الإرادة فى ذلك ، كما أنه ليس من الصحيح الزعم بأن الشاعر يقول الشعر وهو مشتت الانتباه والوعى ، حتى فى أشد اتجاهات الشعر بعدًا عن المنطقية ورقابة العقل ، كالسريالية مثلًا ، لابد من ملاحظة أن تداعى الأفكار فيها وذهابها فى اتجاهات متعددة ، وانشعابها فى مسارب كثيرة ، يشبه إلى حد كبير نمو النبات الذى ينتحى نحو الضوء والدفء والارتفاع بأوراقه ، ونحو الماء والرطوبة والعمق بجذوره ... فالإبداع الشعرى إجهاد روحى وليس بوحًا مجانيًا ، (٢) وهذا ما يؤكده كثير من الدراسات النقدية المعاصرة (٣) .

وإذا كان الأمر كذلك فإن عملية الإبداع الشعرى مزيج من التلقائية والإرادية أو من اللاوعى والوعى ، لأن بين بذرة الإبداع وثمرته أو إنتاجه ما لا يوصف من المعاناة والجهد ، فمنذ بزوغ التجربة الشعرية أو انقداح شرارتها فى النفس التى قد تكون وليدة الساعة ، وقد تكون متنامية لمدة قد تطول حتى تبلغ بضع سنوات ، حتى تأتى لحظة الضغط النفسى ، أو ما يمكن تسميته بـ « التوتر » الخلّاق ، وهى اللحظة التى يفقد فيها المبدع التوازن النفسى ، فيلوذ بالإبداع بحثا عن التوازن فى شعور مبهم غامض ، وتبدأ القصيدة ولا تنتهى إلا بانتهاء حالة التوتر ، تاركة

---

(١) عادل الفريجات ، إضاءات فى النقد الأدبى ، ط ٢ ، (دمشق - دار أسامة ، ١٩٨٥ م) ، ص ١٢١ .
(٢) عادل الفريجات ، إضاءات فى النقد ، ص (١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩) .
(٣) انظر مثلا : حسن أحمد عيسى ، الإبداع فى الفن والعلم ، ص (٩٥) وما بعدها . حسين جمعه ، قضايا الإبداع الفني ، ط ١ ، (بيروت - دار الآداب ، ١٩٨٣ م) ، ص (٧٣) وما بعدها .

وراءها مرحلة معقدة أشد التعقيد ، غامضة أشد الغموض ، وهى أقرب إلى ميدان البحوث النفسية التى ما زالت تحاول ارتيادها وسبرها والتعرف عليها .

أما مرحلة إنتاج النص فى شكله الفنى الجميل ، فإن للوعى نصيبًا كبيرًا منها - كما تقدم - فهو الآلية التى يعتمد الإبداع على معطياتها فى هذه المرحلة ، فلا الإلهام ولا الإسقاط ولا الحدس ولا الذكاء مجتمعة أو متفرقة يمكن أن تفسر ما يظهر على صفحات قول الشاعر من سمات جمالية مؤثرة . وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين حين قال : إن للإلهام وجوده لكنه لا يكفى لتفسير الإبداع ، وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام ، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات ويتأملها (١) وقال هيجل فى ذلك أيضًا : إن الفنان يستعين بعقل إيجابى نشط ، وحساسية حية عميقة ، وبدون التأمل الذى يعرف كيف يميز ويفرق ويتخير ، يعجز الفنان عن السيطرة على موضوعه الذى يريد أن يضمنه العمل (٢) .

ولئن كان هذا المنظور النقدى مما يمكن أن يطمأن إليه ، ومما نادى به كثير من النقاد حديثًا ، فإن ثمة إشكالًا لا يزال قائمًا ، ذلك ما يتعلق بنوعية الوعى الذى يصاحب عملية إنتاج الإبداع الشعرى .

ذلك الإشكال نابع من أن النتاج الشعرى - دائمًا - يسبق التنظير له ، ويكيفه طبقًا لأبرز الخصائص التى تحدد ملامحه الفنية ، ومعنى هذا أن الإبداع هو الذى يحدد أبرز معالم النظرية النقدية المتعلقة به ، فتأتى وقد اصطبغت بالأسس والمبادئ التى ينطلق منها ، وبالتصور الذى لعب دورًا فى تشكيله وتنفيذه ، وكان لذلك أثره البالغ على التعامل مع المنابع التى تصدر عنها الظاهرة الشعرية ، فنظرية المحاكاة - مثلًا - التى سيطرت على النقد الأدبى ودارسيه فى أوروبا منذ العهد اليونانى حتى العصر الكلاسيكى فى أوائل النهضة الأوربية الحديثة ، تنظر إلى الشعر على أنه محاكاة للطبيعة ، ويقترب النص ويبتعد عن

---

(١) نقلا عن : مصطفى سويف ، الأسس النفسية ، (١٨٨) .

(٢) انظر : مصطفى سويف ، الأسس النفسية ، (١٨٨) .

الشعرية بمقدار قربه أو بعده عن جوهر الطبيعة ، ومن شأن نظرة كهذه أن تجعل من الشعر عملًا عقليًا واعيًا ، يقوم به الشاعر عن قصد وإرادة .

وفى النقد العربى القديم وضح كيف أن النقاد قد انطلقوا إلى البحث عن منابع الجودة الفنية فى الشعر من منظور يتصور النص الشعرى على أنه صنعة لها تقنياتها الخاصة ، وبمقدار ما يبذل المبدع من جهد فى توظيف تلك التقنية يقترب إبداعه من الصورة المثلى للشعر ، وترتب على هذا أن تكون العملية الإبداعية عملية واعية ، يمتزج فيها العقل بالوجدان .

ومثلما حصل قديمًا حصل حديثًا أيضًا ، فالرومانسيون خرجوا على النظرية القديمة خروجًا واضحًا ، فأحلوا الفرد بانفعالاته محل الطبيعة ، وأحلوا « الخلق » محل المحاكاة ، على اعتبار أن الشاعر عندهم لا يحاكى ولا يقلد الواقع ، وإنما يخلق عالمه ، والخلق الأدبى فى عرف الرومانسيين يصدر عن القلب ، والكلام عن القلب فى العملية الإبداعية هو حديث عن الوعى بشكل أو بآخر ، حتى وإن ركزوا على بعض الأمور الأخرى مثل : الوحى والإلهام والعبقرية وما إلى ذلك ، مما انعكس على الأعمال النقدية فى الأخذ بالتنظيم والتقسيم والتصنيف والمنهج التى تساعد فى تفسير الآثار الأدبية وتحليلها على غرار ما تحلل العلوم ظواهر الطبيعة .

كذلك الشأن فى بعض المذاهب الأدبية التى نشأت فى ظل الماركسية ، حيث تنظر إلى الإبداع على أنه انعكاس للواقع ، وهذا الانعكاس ليس آليًا بحتًا ، وإنما يتم فى إطار الوعى بالواقع ، لذلك ساد الاعتقاد بأن للعمل الأدبى مضامين فكرية يمكن نقلها إلى لغة علم الاجتماع والفلسفة [1] .

ويتضح مما تقدم من أمثلة أن مفهوم الشعر وطبيعته ووظيفته تتدخل بشكل مباشر فى النظر إلى ارتباطه بالوعى ، ومن ثم تحديد نوعية الوعى ودرجته فى

(١) هذه إشارات سريعة لما يتعلق بموضوعنا وحول هذه المذاهب الحديثة انظر مثلًا : محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص (٢٩١) وما بعدها . عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ط ٢ (بيروت - دار العودة ، ١٩٧٩ م) ، ص (١٥٩) وما بعدها . عبد العزيز عرفة ، مقدمات وممارسات فى النقد ، (سورية ، اللاذقية - دار الحوار ، ١٩٩٣ م) ، ص (١٩) وما بعدها . منصور عبد الرحمن ، معايير الحكم الجمالى ، ص (٣٥) وما بعدها . وغير ذلك .

العملية الإبداعية ، كما أن مفهوم الوعى ونوعيته يختلف من مذهب أدبى إلى آخر ، ومن نظرية نقدية إلى أخرى .

وإذا كان من المتفق عليه أن الشعر واحد من فنون الأدب ، الذى هو فن القول ، وأن غايته جمالية بالدرجة الأولى ، فإنه مما لا يستغنى فيه عن الوعى الذي تتكئ عليه عملية الإبداع ، وهو « يتحدد بقوانين يعنى اكتشافها اكتشاف معالجة المبدع المتميزة للانطباعات المتكونة عنده عن الواقع ، وتحديد منظومة آرائه الجمالية ، والمبادئ التى يقيم على أساسها البنية الداخلية للصورة الفنية فى إبداعه » ، (١) ومعنى هذا أن الوعى فى الإبداع الشعرى لابد أن يتناسب مع روح الفن ، وأن ينسجم مع منطق الشعر ، لذا فإن الأقرب إلى القبول ألا يتجاوز ذلك الوعى حدود « التفكير الفنى » (٢) الذى يعول عليه المبدع فى أثناء مرحلة الصياغة ، وهو ذلك النوع من التفكير الذى « يتحد فيه العنصر الحسى - العاطفى بالعنصر العقلانى - المنطقى » (٣) وهذا النمط من التفكير لا يكون عمله إيجابيًا بمعزل عن الذوق الخبير ، والتذوق المميز الذى من شأنه معرفة الجيد من الردىء ، والتمييز بين الحسن والأحسن ، وهو تفكير يستلهم أبدا المقاييس الفنية التى ترشد ولا تلزم ، والأعراف والتقاليد التى تراعى فى كل عصر .

وأحسب أن عبد القاهر الجرجانى كان على إدراك تام بهذا المفهوم ، حين كتب نظريته العظيمة « نظرية النظم » يتضح ذلك في كثير من المواضع ، لعل من أبرزها ، كلامه عن مفهوم النظم (٤) ، وعن المعانى النفسية (٥) ، وعن صناعة

---

(١) فؤاد المرعى ، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقى ، ص (٣٣٩) .

(٢) هذا المصطلح هو ما ارتضاه وألح عليه بعض الدارسين المعاصرين . انظر مثلا : حسين جمعة ، قضايا الإبداع الفني ، ص (٦٠) وما بعدها ، فؤاد المرعى ، فى العلاقة بين المبدع والنص والمتلقى ، ص (٣٣٩) وما بعدها .

(٣) فؤاد المرعى ، فى العلاقة بين المبدع والنص والمتلقى ، ص (٣٤٣) .

(٤) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز ، ص (٨١) وما بعدها . وانظر : أحمد أحمد بدوى ، عبد القاهر الجرجانى وجهوده فى البلاغة العربية ، (القاهرة - مكتبة مصر ، د . ت) ، ص (١٠١) وما بعدها .

(٥) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز ، ص (٤٩) وما بعدها ، وانظر : محمد زكى العشماوى ، قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ، ط ٣ ، (الإسكندرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ م) ، ص (٣١٥) وما بعدها .

الشعر [١] . ومحصلة ذلك كله أن الإبداع الفنى يتكون من المعانى النفسية والمعانى النحوية ، التى يكون النظم نتاجا لما يقوم به المبدع من تفكير فى الترتيب والتنسيق بينهما ، يقول فى معرض كلامه عن معنى النظم : « ... إن هذا النظم الذى يتواصفه البلغاء ، وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة ، وإذا كانت مما يستعان عليها بالفكرة ، ويستخرج بالروية ، فينبغى أن ينظر فى الفكر ، بماذا تلبس ؟ أبالمعانى أم بالألفاظ ؟ فأى شىء وجدته الذى تلبس به فكره من بين المعانى والألفاظ ، فهو الذى تحدث فيه صنعتك ، وتقع فيه صياغتك ونظمك وتصويرك ، فمحال أن تفكر فى شىء وأنت لا تصنع فيه شيئا ، وإنما تصنع فى غيره ... واعلم أن ما ترى أنه لابد منه من ترتب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ، ليس هو الذى طلبته بالفكر ، ولكنه شىء يقع بسبب الأول ضرورة ، من حيث إن الألفاظ إذ كانت أوعية للمعانى ، فإنها لا محالة تتبع المعانى فى مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس ، وجب للفظ الدالة عليه أن يكون مثله أولا فى النطق ... وأنك إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك ، لم تحتج إلى أن تستأنف فكر فى ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى ، وتابعة لها ، ولاحقة بها ، وأن العلم بمواقع المعانى فى النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق » [٢] .

وعلى هذا يمكن أن يقال : إن الإبداع عند عبد القاهر يمر بثلاث مراحل هى : وجود المعانى فى الذهن ، والترتيب ، والتعبير ، وهى المراحل أو الأدوار التى دار عليها البحث البلاغى عند النقاد المحدثين كما يرى أمين الخولى [٣] ، ومن البين جدا أن التفكير الفنى يكون أكثر وضوحا فى المرحلتين الأخيرتين ، وهما مرحلتا الترتيب والتعبير ، وإذا « كان عبد القاهر يؤمن بمبدأ التناسق ، والتركيب ،

---

(١) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز ، الصفحات : (٥٣ ، ٤٩ ، ٨٧ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٣٥٩ ، ٣٦٢ ، ٤١٢ ، ٤٨٨ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨) وغيرها ، وانظر : أحمد عبد السيد الصاوى ، مفهوم الجمال عند عبد القاهر الجرجانى - دراسة فى البلاغة والنقد ، ط ١ ، (الإسكندرية - الدار الأندلسية ، ١٩٨٨ م) ، ص (١٢٥) وما بعدها .

(٢) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز ، ص (٥١ ، ٥٢ ، ٥٤) .

(٣) أمين الخولى ، فن القول ، (مصر - دار الفكر العربى ، ١٣٦٦ هـ) ، ص (٥٣) .

والترتيب أساسا وضعه لنظريته فى النظم ، التى هى أولا وأخيرا نظرية فى الجمال ، إذا كان الأمر كذلك ، فإن الفكر والعقل والموضوعية ليست بعيدة عن مجال هذا كله ، ذلك إذا ما علمنا أن البناء الذى يبنيه الأديب هو المقابل ، أو المعادل الموضوعى للعاطفة ، أو الانفعال ، أو الفكرة ، أو الحدس ، أو الحالة النفسية إذ إنه صياغة ... وتجسيد مادى وتحقيق ملموس لحالات الشعور الإنسانى جاءت على صورة فنية هى الموضوع الجمالى ... » (١) .

إن التفكير الفنى ليس حكرا على المبدع ، وإنما هو من خصائص الإنسان الفطرية ، ولكن المبدع الموهوب يستطيع أن ينمى هذه القدرة ويهذبها ويصقلها بالاطلاع والدرس والمثابرة ، والإلمام بالمنجز الإبداعى ، وما يتعلق به من معارف نظرية ، وما إلى ذلك مما يغذى تفكيره الفنى ، ليأتى نتاجه الإبداعى إضافة جديدة فى عالم الإبداع .

ومن الطبعى أن تتركز وظيفة التفكير الفنى فى بناء النص الشعرى بناء جماليًا ، وما يقتضيه ذلك من التجانس والانسجام والاتحاد واللياقة والتكثيف الدلالى ، وما إلى ذلك من خصائص اللغة الشعرية ، كل ذلك يحتاج إلى قدر من التنقيب والجهد والمعاناة التى تمكن من بناء المعانى بناء فنيا ، واختيار أحسن العناصر اللغوية والتراكيب والصور التى يتشكل منها الإبداع ، ويكون أداؤها أداء جماليًا ، ويتفاوت الشعراء فى ذلك كل بحسب موهبته وقدراته الإبداعية .

ولعل ما يجعلنا نميل إلى أن آليات الإبداع الشعرى ، تتمثل في التفكير الفنى الذى يصحب عملية الإبداع ، هو أن كثيرًا من الشعراء عندما سئلوا عن لحظة الإبداع أجابوا بما يشف عن ذلك ، وأن كثيرًا من مسودات الشعراء تدل عليه ، حيث يرى عليها أثر الجهد الذى يبذله أصحابها فى الحذف والإضافة والتقديم والتأخير ، والشطب والتغيير ، وغير ذلك مما يتم فى أثناء الكتابة ، وفى أثناء المراجعة والتصفح بعد إنجاز النص (٢) .

---

(١) أحمد الصاوى ، مفهوم الجمال عند عبد القاهر الجرجانى ، ص (١٣٦) .

(٢) انظر مثلا : مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص (٢١٦) وما بعدها .

وعلى هذا فإن التفكير الفنى هو الوشيجة التى تربط بين المبدع والإبداع ، وعن طريق تحليله والتعرف على طرائقه ، يمكن للناقد الكشف عن نقاط القوة والضعف لدى الأديب ، وعن خصوصيته ، وبالتالى الوقوف على القيمة الفنية للعمل الأدبى ، فالتحليل النقدى لابد أن ينصب أولا وقبل كل شىء على تلمس أصالة التفكير الذى أنتج النص ، باعتبار أن هذا النص من نتاج الوعى ، وهذا فى رأيى مدخل نقدى جيد ، يحتاج إلى دراسة متأنية تكشف عن جذوره وآفاقه عند نقادنا القدماء ، وبخاصة عند عبد القاهر الجرجانى .

وإذا نظرنا إلى دور الخيال والعقل الواعى فى الإبداع الشعرى على أنه من باب التفكير الفنى ، الذى لا يكون إلا فى مرحلة إنتاج النص ، فإنه لا يستغرب أن يعجز الشاعر عن تقديم تفسير عقلى لكل أو لبعض ما تضمنه النص فى شكله الأخير ، كما قد حدث مع كثير من الشعراء قديمًا وحديثًا ؛ لأن الشاعر قد ينسى الفكرة الأولى للنص ، أو الداعى والحافز على القول فى خضم العمليات الذهنية التى ترمى إلى إنتاج شىء جميل .

* * *

خاتمة

هكذا يتضح - بعد تناول القضية ببعديها التاريخى والفنى - أن الشعر جهد ومعاناة يلقاها الشاعر ؛ لأنه يعول فى عمله على آليات يستلهمها فى كل خطوة يخطوها ، وفى كل مرحلة من مراحل إنتاج النص الشعرى ، لذا نستطيع أن نقول : إن النقاد العرب كانوا على وعى بذلك ، وقطعوا شوطًا كبيرًا فى سبيل إبرازه ، من خلال معالجاتهم المتنوعة لقضايا الإبداع الفنى . فليس الشعر أوزانًا وقوافى ، وتلاعبًا بالألفاظ ، كما أنه ليس موهبة فقط ، فالموهبة لا يمكن أن تنتج نصًا جميلًا مهما كان مستواها ، بل لابد من نضج التفكير الفنى المكتسب عن طريق القراءات والمشاهدات والتأملات ، وبدون ذلك لا يمكن للشاعر أن يكون عطاؤه الشعرى متميزًا .

إن دراسة الآليات من أصعب قضايا الإبداع الشعرى إن لم تكن أصعبها ،

وهى لا تقل أهمية عن دراسة التلقى التى أخذت تشغل حيزًا كبيرًا من فعاليات الخطاب النقدى المعاصر ، وأعتقد أنه مما تمس الحاجة إليه أن تكون دراسة آليات الإبداع جزءًا جوهريًّا فى بحث مسائل التلقى ، فالمتلقى لابد أن يكون مدركًا للآليات المنتجة لما يتلقى .

ومع ما يحيط بآليات الإبداع الشعرى من غموض ، وما يكتنفها من صعوبات ، فإننا نرى أنه ينبغى أن تتعاون جهود المختصين لكشف النقاب عن ملامح التفكير الفنى ، وعن أنماطه وخصائصه ، وتفعيل ذلك كله فى الممارسات النقدية ، وحرى بهذا الأمر أن يفتح أفقًا جديدًا فى نقد النص الشعرى ، وأن يقدم من الرؤى الفنية ما يثرى التصورات حول عملية التلقى .

* * *