جامعه الملك سعود
كلية الآداب
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):3620 – 1018
ردمد (النشر الالكتروني): 8339-1658

King Saud University
College of Arts
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3620
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (34)، ع (4)، ص ص 43-63، جامعة الملك سعود، الرياض (2022م/1443هـ)
Journal of Arts, Vol. 34 (4), pp 43-63, © King Saud University, Riyadh (2022 /1443H.)

قضية الإبداع في النقد العربي القديم بين نظريتي التعبير والخلق

هدى إبراهيم النبوي عبد الحليم
أستاذ البلاغة العربية المساعد، قسم اللغة العربية، كلية التربية والآداب، جامعة الحدود الشمالية، السعودية

(قدم للنشر في 28/ 2/1443هـ، وقبل للنشر في 28/ 7/1443هـ)

الكلمات المفتاحية: الإبداع، نظرية الخلق، نظرية التعبير، النقد القديم.

ملخص البحث: سعتْ الدراسة إلى مد جسور التواصل بين كل من المدونة النقدية الحديثة والقديمة، وإثبات عدم وجود قطيعة حاصلة بينهما، دون محاولة الاستدعاء أو الإسقاط أو الفصل عن اللحظة التاريخية، التي تحافظ على خصوصية الممارسة القرائية لطبيعة المدونة النقدية، وذلك بالوقوف على تصورات فريق من القدامى لحاجة المبدع إلى الاستعانة بالتجربة الفعلية ومثيراتها، التي تدمغْ بطابعها إنتاجه المعبر عن ذاته وما يدور حوله، وهو ما بدا في تصوراتهم لمفاهيم نظرية التعبير، كذلك بالوقوف على تصورات الفريق الآخر عن استغناء المبدع عن واقعه وخلقه لعوالم جديدة غير موجودة فعليًّا، وهو ما بدا في تصوراتهم لمفاهيم نظرية الخلق، هذه التصورات التي لم تحضر في تناول الدراسات السابقة لقضية الإبداع في المدونة النقدية القديمة، وهو ما كشف عن أهمية هذه الدراسة وأصالتها في تناول قضية الإبداع من هذا المنظور، وذلك في ضوء المنهج الوصفي، الذي عزّز الوصول إلى نتائج تتصل بأحكام قيمية، ربطت نظرية التعبير بالقيم الموضوعية النفعية، ونظرية الخلق بالقيم الجمالية الفنية، كما توصي الدراسة بالسؤال عن مدى حضور النظريتين في أعمال المبدعين على المستويين التنظيري والتطبيقي.

The issue of creativity in the Classical Arabic Literary Criticism between theories of expression and creation

Huda Ibrahim Al-Nabawi Abdel Halim
Assistant Professor of Arabic Rhetoric, College of Education and Arts, Northern Border University, Saudi Arabia
(Received: 28/ 2/1443 H, Accepted for publication 28/ 7/1443 H)

Keywords: Creativity, Theories of creation, Theories of expression, The Classical Arabic literary criticism.
Abstract. The study sought to understand the relationship between both the classical and modern Arabic literary criticism, to prove that there is no rupture between them without trying to drop or separate them from their historical moment, in order to preserves the privacy of the reading practice of the nature of the criticism. It addressed the perceptions of a group of classical literary critics of the literary creator's need to the use of actual experience and its stimuli, and hence imprint his production about expressing himself and what revolves around him. And this is what appeared to be their perceptions of the concepts of expression theory. It will also address the perceptions of the modern literary critics of the literary creator's disconnection from his reality to create new worlds that do not actually exist, which is what appeared to be their perceptions of the concepts of creation theory. These perceptions were not present in previous studies that have dealt with the issue of creativity in previous literature, which revealed the importance and originality of this study in dealing with the issue of creativity from this perspective.

This study employed a descriptive approach that has promoted access to results related to value judgments, which linked the theory of expression with objective utilitarian values, and creation theory with artistic aesthetic values. This study recommends exploring the extent which these two theories are present in the works of creative literary writers at the theoretical and applied levels.

مقدمة:

تُعَدُّ العملية الإبداعية عملية بالغة التعقيد والغموض، تداخلت مجالات معرفية مختلفة لتفسير ماهيتها ومستوياتها ومقوماتها، وقد حازت على عناية كبيرة من قبل النظريات الأدبية، ومن بين هذه النظريات: نظرية التعبير، ونظرية الخلق.

وتسعى هذه الدراسة إلى مساءلة النقد القديم عن حضور نظريتي التعبير والخلق وتصورات القدامى لهما في المدونة النقدية القديمة، خاصة أن هاتين النظريتين تمتعتا بحضور صيغتهما الاصطلاحية ومفهومهما الدلالي، وما أحاط هذا المفهوم من التأطير والتأصيل له بشكل واسع النطاق في المدونة النقدية الحديثة، وذلك انطلاقًا من فرضية تؤمن بعدم وجود قطيعة حاصلة بين المدونتين النقدية الحديثة والقديمة في تناول قضية الإبداع من منظور نظريتي التعبير والخلق-مع الاحتفاظ بخصوصية كلٍ منهما، كما تسعى -أيضًا- إلى بيان ما ارتبط به مفهوم النظريتين من أحكام قيمية، يمكن في ضوئها تقييم كل منهما، وكذلك تقييم المبدعين بهما.

وقد نالت قضيةُ الإبداع عنايةَ الكثير من البحوث والدراسات، منها على سبيل المثال لا حصر:

دراسة (حمود، 2012) بعنوان :(ابن المعتز بين الإبداع والنقد)، ودراسة (الحمداني، 2013) وعنوانها:(أثر الإبداع الأدبي في النقد. توظيف الأساطير مثالا)، ودراسة (العشي، 2009) بعنوان :(أسئلة الشعرية: بحث في آلية الإبداع الشعري)، ودراسة (عثمان، 1991) بعنوان:(إشكالية الإبداع الشعري بين التنظير اليوناني والتأصيل العربي والتفسير المعاصر، ودراسة (صالح، 1986) بعنوان:(الإبداع بين مقوماته والانفعال في النقد القديم)، ودراسة (توفيق، 1993) بعنوان: (مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم)، ودراسة (عياد، 2008): دائرة الإبداع.

وقد يرجع السبب في هذا الكم الهائل من الدراسات التي لم أذكر منها إلا القليل، إلى أن الإبداع مصطلح يأتي وصفًا لثلاثة موصوفات: المبدع، والإنتاج، والمراحل التي يتم من خلالها الميلاد الفني. فضلًا عن تطرقها إلى ما يتصل بذلك من تناول النظريات والاتجاهات الحديثة، وهو ما استفادت منه هذه الدراسة التي تطرقت إلى العناية بالإبداع باعتباره وصفًا للمراحل التي تسبق لحظات الميلاد الفني من منظور نظريتي التعبير والخلق، أي قدرة الذات المبدعة على الإبداع في ضوء الاستعانة بالتجربة الواقعية وكل مكوناتها، أو الاستغناء عنها في مقابل الخلق لعوالم جديدة قد تكون غير موجودة فعليًّا.

ومن هنا تبدو أصالة هذه الدراسة في تناولها لقضية الإبداع في النقد القديم من منظور نظريتي التعبير والخلق، رغم كثرة الدراسات التي تناولت هذه القضية، إلا أنها لم تتطرق إلى تناولها من الوجهة التي تتبناها الدراسة وهي نظريتا التعبير والخلق، وكذلك تعزيزها لمناط المزية في العملية الإبداعية في علاقتها الذرائعية التي يتوسل بها المبدع إلى الكشف عن المزية الجمالية التي يعزى إليها الإبداع وقيمته.

لذا فقد قامت هذه الدراسة على تساؤل رئيس، هو: ما مدى حضور مفهوم نظريتي التعبير والخلق في المدونة النقدية القديمة، واستيعابها لهما؟ وهذا السؤال الرئيس انبثقت عنه أسئلة فرعية، وهي:

1- هل المبدع بحاجة إلى التجربة الفعلية التي تبعثه على القول وتدْمغ بطابعها إنتاجه المنبثق عنها؟ أم يمكنه الاستغناء عنها؛ ليصبح خالقًا؟
2- هل وظيفة المبدع تقتصر على توليد الواقع وإعادة تجسيده أو نقل صورة طبق الأصل منه؟
3- هل تعد العناية بالتجربة ومقوماتها من الوسائل التي يمكن أن تكون عائقًا- في بعض الأحيان – أمام الإبداع؟
4- هل يمكن تقييم نظرية التعبير في ضوء ما طرحته تصورات القدامى؟
5- هل يمكن تقييم نظرية الخلق في ضوء ما طرحته تصورات القدامى؟
6- هل الأَوْلَى بالعملية الإبداعية البحث عن بواعثها الميتافيزيقية التي قد تشكل على المبدع ذاته-كالانفعالات ومثيراتها-من مادة التعبير، أم التطرق إلى ما هو فيزيقي بالتركيز على كيفية صياغة هذه الانفعالات وتشكلها في أُطر فنية جديدة؟
7- إلى أي حد كشفت نظرية الخلق عن القدرات الفنية للمبدع الخالق؟

إن طرح هذه التساؤلات ومحاولة الإجابة عنها يبرز من خلاله مجموع الإشكاليات التي تطرحها هذه الدراسة إثر استقراء نظريتي التعبير والخلق، والوقوف على مدى حضورهما في المدونة النقدية القديمة، وتصورات القدامى لهما، من خلال الارتكاز على المنهج الوصفي المنطلق من دراسة التصورات والرؤى التي طرحتها المدونة النقدية القديمة لهاتين النظريتين.

مهاد نظري: نظريتا التعبير والخلق في النقد الحديث.

تُعَدُّ قضية الإبداع من القضايا التي استحوذت على عناية النظرية الأدبية، التي شغلتها قضايا كثيرة، خاصة فيما يتصل بالحديث عن العملية الإبداعية: ماهيتها، وبواعثها، وصلتها بمبدعها ومتلقيها. وليس بوسعنا هنا الحديث عن كل هذه القضايا قديمها وحديثها، الحاضر والغائب منها، لكن من الأنفع أن نشير إلى أمرين:

الأول: أن كل قضية من هذه القضايا لم تنشأ بمعزل عن الأخرى، فكان بينها وبين غيرها من المساءلة والتشابه والاختلاف والتمايز ما يجعل بينهما من الصلة ما يؤكد أن الوعي بأي قضية لا ينفك عن الوعي بما سبقها، أو حتى الإشارة إليه، وفقا لمبدأ الفعل ورد الفعل أو طبيعة الجدل بين الأفكار المختلفة.

الثاني: أن هذه النظريات تقاسمتها- في الغالب- ثنائية الداخل والخارج بمعنى أن هناك مَن تبنى الدعوة إلى التركيز على الأثر الفني وعزله عن كل ما هو خارج عنه، وهناك من تبنى الدعوة إلى التركيز على المتفنن وتتبع علاقته بالأثر الفني الذي أبدعه. ومن بين هذه النظريات نظرية التعبير، التي كانت بمثابة الفعل، ونظرية الخلق، التي كانت بمثابة رد الفعل عليها.

تتولد النظريات النقدية استجابة للمتغيرات الكثيرة التي تطرأ على المجتمعات، وما تضيفه هذه المتغيرات من بناء معرفي يسهم بشكل فعال في بناء الأفكار والأيديولوجيات، التي تؤسس للنظريات النقدية ذات الصلة بالمتغيرات الحادثة في تلك الفترة، وقد تولدت نظرية التعبير في أوربا في عصر النهضة ذلك العصر الذي شهد الثورة البرجوازية على الإقطاع ؛ استجابة لصعود الفكر الليبرالي ومفاهيمه الجديدة على جميع الأصعدة والمستويات، إذ تولى التأسيس لهذه التغييرات الجذرية فئات برجوازية قامت بنهضة فكرية على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية، ونادت بالحرية الفردية، فعلى المستوى الثقافي- وهو ما يهمنا- تبلورت الصيغة الجمالية لنظرية التعبير التي ربطت الفن بشخصية المبدع وبقدرته على التعبير عن ذاته، هذه الأفكار التي جاءت موازية للمذهب الرومانتيكي في نزاعه الكبير مع سابقه، فكانت الدعوة إلى التحرر "من كل سلطان وانطلاق من كل قيد، وكثرت كتابة الشعراء عن أنفسهم، فإذا ما يوحى إليهم هو أهم ما يشغلهم، وإذا هم يحاولون أن يصفوا كثيرًا من عملية الإبداع في نفوسهم بالآثار الفنية" (القلماوي، 1953، ص124) أي: التركيز على التعبير عن ذات الفرد المهدرة، والإيمان بالطاقة الفردية له، وإفساح مساحات في العمل الأدبي للتعبير عما يتصل بعالمه الداخلي وتجربته الواقعية، هذه الدعوات التي جاءت في أساسها ثورة على المبادئ الكلاسيكية التي أرستها نظرية المحاكاة من التقليد والتركيز على الواقع الخارجي، فأصبح "الفن قرين هذا الفرد في حركته الخلاقة في الوجود وفي فلسفته التي تدور حول قيمة الحرية الفردية... فلا يعبر عن حقيقة خارجية وإنما يعبر عن حقيقة داخلية" (عصفور، 1998، ص 33) توافق مظهره في الحقيقة، وتكون مصورة محسوسة، فالعناصر الحسية الحية المتجسدة أمام عين المبدع هي المحرك للخيال والباعث على الإبداع، لذلك لا غرابة أن تكون "أولى الزوايا بالدرس إنما هي زاوية المُدرك- زاوية الفنان- وأولى المسائل في هذا الدرس: أداة الإدراك الخيال" (عزيز، 1993، ص51- 52).

فالإبداع لدى أصحاب هذه النظرية تعبير عن الذات الفردية وتجاربها في كل سياقاتها التاريخية والاجتماعية والسِّيرية أي: صورة بيلوغرافية وترجمة ذاتية عنها، هذه الدعوات التي لم تقف عند الغربيين، بل بلغت آثارُها مسامعَ الشرقيين، فوجدت صداها عند مجموعة من النقاد والشعراء العرب أمثال العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري وغيرهم من أنصار المدرسة الرومانسية، وتردَّدت على ألسنتهم هذه المقولة "الشعر ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها" (العقاد، 2012، ص297 – 283؛ المازني، 1993، ص85؛ شكري، 1998، ص324) لذلك لم يكن مستغربًا على أنصار نظرية التعبير أن يخرجوا على كل الأشكال التقليدية، التي تمثل من وجهة نظرهم قوالب جاهزة (كليشهات) لا مكان فيها لذات المبدع وتجربته الخاصة الصادرة عن ذات مهتاجة ممتلئة بالمشاعر والانفعالات، تسعى إلى البحث عن مثيرات انفعالية ودوافع خارجية تدفعها إلى التعبير. إنّ ما يهمنا هو الإلحاح على وجود التجارب ومشاهدتها التي تفضي صورتها الفعلية وما تحمله من مؤثرات خارجية إلى توليد الانفعالات وشحذ الخيال. وبالتالي لا غرابة في أن يتحول العمل الأدبي إلى سير ذاتية وترجمات عن نفس صاحبها، الذي اعتمد على الأداة الأولى، وهي الانفعالات وما تثيره من خيال يحرك طاقة الإبداع، وقد ذهب وليام وردزورث في مقولته الشهيرة التي قام عليها الأساس الفكري لنظرية التعبير إلى أن "الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية" (عصفور، 1983، ص31؛ حسان، 1971، ص443) هذه المقولة التي مثلت مرحلتي البناء والنقض لنظرية التعبير، مرحلة البناء في التركيز على مركزية الذات الفردية، بدلًا من الواقع الخارجي الذي تبنته نظرية المحاكاة، ومرحلة الهدم في الاعتماد على الانفعالات والمؤثرات الخارجية التي تكون في أغلب الأحوال عائقًا أمام الإبداع في حال عدم وجودها، لذا ستكون مهمة المبدع البحث عن انفعالات جديدة ليثري بها دائرة الإبداع لديه، وبناء عليه ستقتصر مهمة الإبداع على مادة التعبير -الانفعال- دون أن تتعداها إلى طريقة التعبير، بمعنى آخر سيقتصر دور الإبداع على البحث عما هو ميتافيزيقي وغامض ومجهول –أحيانًا لدى الشاعر نفسه- دون البحث عما هو فيزيقي ومتجسد في جماليات الفن ذاته من صياغة هذه الانفعالات وتشكلها وخلقها في إطار جديد ليس تقنيًّا غير تقليدي؛ لأنه ببساطة "لو اقتصر كل فنان على تصوير ما يحدث أو ما يقع له من تجارب؛ لما كتب شكسبير مسرحياته، ولما استطاع أن يصور فيها هذا العدد الضخم من الشخصيات الإنسانية التي تضمنتها رواياته، فليس من المعقول أن يكون شاعر مثل شكسبير قد عاش كل هذه

الألوان المختلفة من التجارب" (العشماوي، 1979، ص33) وهو ما سيشكل خطرًا على الأدب لمحدودية الأفكار والموضوعات التي سيطرحها وقابليتها للتكرار والإعادة.

ومن هنا جاءت نظرية الخلق التي ظهرت في أول الامر في ألمانيا وفرنسا، وتولى أنصارُها نقضَ المقولة التأسيسية لنظرية التعبير التي تتمثل في الإلحاح على الصورة المادية والتجربة الواقعية المتجسدة التي تثير الانفعالات وتفجر طاقات الإبداع، ومن ثمَّ بدأ الحديث عن الشاعر الخالق، الذي لا يبحث عن انفعالات جديدة، بل يستعمل انفعالات موجودة بالفعل ويخلق منها أشياء لم تكن موجودة من قبل؛ ليكون القادر على خلق التجربة حتى ولو لم تقع، فخضوعه للتجربة أو عدم خضوعه سواء، إذ يخلق على غير مثال محتذى سابق، فيخرج إلى الوجود عملًا إبداعيًّا تتباعد فيه الصلة بين الواقع والمنتوج، على عكس التعبير الذي يكون نتاجًا لسبب وهو الانفعال، الذي يمثل المادة السابقة في الوجود والمنتجة له. ومن هنا فقد ذهب إليوت- الذي يعد معلمًا بارزًا في التأسيس لنظرية الخلق – إلى تصور العلاقة بين المبدع والموضوع على أنها "علاقة بين عناصر متفاعلة كالعناصر الكيميائية، التي تتفاعل فيما بينها تفاعلا ذاتيًّا؛ ولذلك لجأ إلى تشبيهه المشهور عن قطعة البلاتين التي تظل ساكنة لا تتأثر مع أن وجودها يؤدي إلى تفاعل الأكسجين وثاني أكسيد الكربون؛ ليخرج منهما مركب كيميائي جديد هو حمض الكبريتيك، وعقل الشاعر أشبه بهذه القطعة من البلاتين لا تتأثر في ذاتها مع أنها تُسهم دون إرادتها في تشكيل مركبات جديدة" (عصفور، 1998، ص67).

فالمبدع في نظرية الخلق يستغني عن التجربة الواقعية بكل مكوناتها من صور مادية محسوسة، أو أماكن يعبر عنها دون الانتقال إليها فعليًّا ودون أن يغادر مكانه الأصلي "فالحضور الفيزيقي ليس إلا صيغة من صيغ الحضور، وهو ليس بالضرورة الحضور الأكثر عمقًا" (المودن، 2015، ص19)، ولذا فقد ذهب البعض إلى أن "أفضل وسيلة للحديث عن مكان ما هو أن تلازم بيتك" (المودن، 2015، ص 15؛Bayard,2012,p14) وكذلك فالأديب قد يستغني عن معايشته الواقعية للأحداث التي يعبر عنها، هذا الاستغناء الذي يبدو ظاهريًّا، فإذا بكل مكونات الواقع الفعلية-وغير الفعلية- تتركب في ذهن المبدع، فتحضر حضورًا نفسيًّا وذهنيًّا؛ لتتركب بعضها بعضًا في معادلة تفاعلية أثناء عملية الإبداع.

لقد استشعر النقد العربي الحديث إشكالية حضور التجربة وغيابها في ذهن المبدع أثناء عملية الإبداع، إثر تناوله لنظريتين من النظريات الأدبية هما نظريتا الخلق والتعبير، واللتان كان بينهما من السمات الفارقة ما لا ينفي بالطبع وجود سمات للاتفاق، الأمر الذي يجعل النقد العربي القديم -بدوره- في موضع المساءلة عن حضور النظريتين وتصوراته لهما. وهو ما ستكشف عنه الصفحات التالية بحول الله.

وتجدر الإشارة إلى ثلاثة أمور: أولها أن مسؤولية البحث في مساءلة المنجز النقدي القديم عن تصوراته للنظريتين بعد هذا المهاد النظري لهما في النقد الحديث، تقتضي عدم الإسقاط أو حتى الاستدعاء؛ لأن بناء النظرية وفهم تصوراتها وتشكّلها في مكون كلي معمم يخضع للحظة الحضارية والفكرية التي تولدت فيها؛ لذا فإن من أوليات هذا البحث الاحتفاظ بخصوصية هذه النظرية وماهيتها فضلًا عن عدم التماهي مع معطيات الممارسة القرائية لها. ثانيها: أن الحديث عن النظريتين في المنجز القديم سيختلف في طبيعة تكوينه وتفاصيله الدقيقة والمصطلحات المستخدمة عنه في النقد الحديث، وهو ما سينعكس بالضرورة على مستوى تقييمه، وذلك بحكم التقدم العلمي والتطور الحادث على مر العصور. ثالثها: الاستخدام المتأخر لمصطلح النظرية لا يعني غياب مفهومها، فكما هو مقرر بحكم القاعدة الاصطلاحية المعروفة فإن المفهوم سابق الوجود على المصطلح؛ لذا ليس من الغريب الدلالة على هذه التصورات التي سعت إلى التأصيل والتفسير من منظور مرجعيتها الفكرية لماهية الأدب ووظيفته، بمصطلح النظرية الذي سيبرز فيما بعد في المدونة النقدية للدلالة على هذا المفهوم.

المبحث الأول: الإبداع ونظرية التعبير.

تبدأ بواعث نظرية التعبير عند أكثر الفئات العارفين بمضايق العملية الإبداعية وإشكالياتها وهم الشعراء، وقد سجلت كتب الأدب صورًا من الوعي بحاجة الشعراء إلى التجربة الواقعية التي تثير مكنوناتهم الداخلية لتتفجر طاقات الإبداع لديهم، وقد ارتبط ذلك بصورة كبيرة بعلاقاتهم بمعطيات مجتمعاتهم وما أملته عليهم- إيجابًا وسلبًا- هذه المجتمعات، من ذلك ما يحكى أن بني أسيد قالوا لأوس بن حجر شاعر مضر في الجاهلية: "قل فينا. قال: ابْلُوا حتى أقول" (النهشلي، ج1، 2006، ص80؛ راضي، 2006، ص96) فالشاعر هنا يشترط حسن البلاء في الحرب؛ لكي يجيد وصف شجاعة قومه، وعكس ذلك ما حدث لعمرو بن معد يكرب، الذي أغلقت عليه هزائم قومه سبل القول، فلذلك قال: (النهشلي، ج1، 2006، ص77):

فلو أنَّ قومي أنطقتني نطقتُ ولكن الرماحَ أجرَّتِ

وقال آخر (النهشلي، ج1، 2006، ص80):

وقافيةٍ قيلتْ لكم لم أجدْ جوابًا إذا لم تضَربوا

فأنطقُ في حقٍ بحق ولم ليدحض عنكم قالةَ الحقّ

إنّ هذه التجارب السلبية التي كانت سببًا رئيسًا في سدّ طرق القول أمام الشعراء تتكرر عند أكثر من شاعر، فهذا رؤبة بن العجاج يقول لقومه في الحرب التي كانت بينهم وبين الأزد: "يابني تميم، أطلقوا لساني" وهو نفسه ردّ سلامة بن جندل على بني تميم عندما طلبت منه أن يمجدها في شعره، فقال: افعلوا حتى أقول" (الجاحظ، ج1، 1998، ص214؛ النهشلي، ج1، 2006، ص76)

ولم يقف الأمر عند الوعي بأهمية خوض المعارك والبلاء فيها بلاءً حسنًا حتى يفيض نبع الشاعرية عند تصريحات الشعراء فحسب، بل يظهر ابن سلام مؤيدًا لآراء الشعراء أثناء تعليله لكثرة الشعر في الأحياء بكثرة الحروب، نحو حرب الأوس والخزرج، في مقابل قلّة الشعر عند أهل عمان والطائف، معبرًا عن ذلك بالقصر بـ(إنما) الذي يؤكد قناعته ونجاعة رأيه بتلك الحقيقة الذائعة المشهورة التي لا مجال لجحدها أو تفنيدها، وذلك في قوله: "إنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويُغار عليهم، والذي قلّل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة، ولم يحاربوا، وذلك الذي قلّل شعر عمان، وأهل الطائف في طرف" (الجمحي، ج1، 1974، ص592؛ راضي، 2006، ص315).

وكما وجدت هذه التجارب السلبية وجد نقيضها من التجارب الإيجابية الباعثة على قول الشعر وإبداعه، فاتخذت من القبيلة مصدرًا للإبداع، فهذا الشاعر يقول: (ابن قتيبة، ج 9، 4 198، ص1086)

وكنا أناسًا أنطقتنا سيوفُنا لنا في لقاءِ القومِ حدٌّ وكوكبُ

كما اتخذت من الممدوح ومناقبه وثيقة يستقي منها الشاعر مادته ليسجلها في شعره، فهذا السيد الحميري "لم يترك لعلي بن أبي طالب –عليه السلام- فضيلة معروفة إلا نقلها إلى الشعر" (ابن المعتز، 1976، ص32). وكذلك فإنّ المحبوبة كانت مادة للتجربة لدى بعضهم، فقد حرص كُثَيِّرُ عزةَ أن يكون شعره صورة مرآوية تتطابق مع حقيقتها الواقعية، ولم يعتد بالمبالغة التي قد يلجأ إليها الشعراء فيخالفون بها الواقع، فيرد على من عاب عليه قوله" وما روضةٌ بالحَزن طيبةَ الثرَى "بأنه لو فعل هذا بزنجية؛ لطابت رائحتها، بقوله الذي يبدو فيه اقتناعه بما فعل "وإنها كما قلتُ ووصفتُ" (المرزباني، 1995، ص186)

ولم تقف رغبة الشعراء عند الحديث عن بواعث الإبداع ومقوماته، بل أعلن بعضهم صراحة ضرورةَ معايشته للتجربة ومعاينتها، على نحو ما بدا جليًّا في دعوة أبي نواس إلى الخروج على النمط التقليدي للقصيدة العربية، واستبدال وصف الخمر بالمقدمة الطللية مستنكرًا أن يتساوى الشاعران – المعاين للتجربة والسامع بها- قائلًا:

تَصفُ الطُلولَ على بها أَفنُو العِيانِ كأنتَ في

وتتكرر الدعوة إلى ضرورة المعاينة للأحداث ومعايشتها، وعدم الاكتفاء بصورة الغائب المسجل لها في قول المتنبي:

خُذْ ما تَرَاهُ ودعْ شيئًا سمعتَ به في طلعةِ الشمسِ ما يُغنيكَ عن

لا شك أن قول المتنبي فيه إشارة إلى الفرق بين طبيعة المشاهدة عند الشاعر الحاضر المعاين للتجربة، وبين طبيعة السماع لدى الشاعر الغائب الذي يسمع بها، وهو فرق يبرز القيمة المتمثلة في البيان والوضوح، لكن ما يهمنا ليس بيان القيمة فحسب، بل التنبه إلى إحساس الشعراء المبدعين بحاجتهم إلى التجربة الواقعية، وجعلها من المحفزات الداعية إلى قول الشعر ومن ثمَّ بيان قيمته. ولذا فقد وجدنا من النقاد من يرجع الخطأ في الوصف عند الشعراء إلى عدم المعايشة، فهذا يونس بن حبيب يرجع الخطأ في وصف الفرس عند رؤبة والعجاج إلى عدم معرفتها؛ لأنهما " كانا صاحبي إبل ونعتها" (الجمحي، ج1، 1974، ص128) ومن هنا تفوّق أبو زبيد الطائي في وصف الأسد إذْ "لقيه أسدٌ بالنجف فسلخه" (ابن قتيبة، ج1، 1981، ص302). ويتضح من هذا أن العلاقة بين التميز في الإبداع والإجادة فيه وبين المعايشة للتجربة أصبحت علاقة العلة بالمعلول، التي تحولت -عند بعضهم- إلى مسلمة من المسلمات، فالإجادة في وصف الإبل عند طرفة، وأوس بن حجر، وكعب بن زهير، والشماخ وأكثر القدماء؛ "لأنها مراكبهم" (ابن رشيق، ج2، 1981، ص 296) لذا لم يكن من المستغرب أن يصرح ابن طباطبا بأن أشعار العرب في تصويرها للجوانب المادية والمعنوية لحياتهم اعتمدت على التجارب سواء كانت مكونات هذه التجارب مادية حسية مشاهدة مستقاة مما "أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء" أو مستقاة من دمج هذه المكونات الحسية السابقة مع مكونات معنوية وليدة تجارب حية وانفعالات صادقة "فضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحِسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمّها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها..." (ابن طباطبا، 1985، ص15)

هذه التجارب وما تقتضيه مكوناتها -خاصة الحسية منها- من الرؤية والمشاهدة كانت معيارًا للإجادة في المفاضلة التي عقدها الصولي بين القدماء والمحدثين، فالقدماء" لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عِيانًا، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة وعاينوه مدة دهرهم من ذكر الصحاري والبر والوحش والإبل والأجنة، فهم في هذه أبدًا دون القدماء، كما أن القدماء فيما لم يروه أبدًا دونهم" (الصولي، 2008، ص16) إن

هذا المنحى نفسه تكرر عند ابن رشيق في حديثه عن وصف القدماء بالانفراد بصفات تتصل بحياة البادية والأعراب بسبب المعاينة والمشاهدة التي جنّبتهم الخطأ والذلل والتوهم، فحازوا السبق في "صفات النيران والفلوات الموحشة وورود مياهها الآجنة، وتعسف طرقاتها المجهولة، إلى غير ذلك مما لا يعرف عيانًا" (ابن رشيق، ج2، 1981، ص240) وقصَّر عنه المحدثون ليس لهذا فحسب، بل لأنهم ليسوا بحاجة إليه أصلاً؛ مشاكلة منهم للمتطلبات المستحدثة في عصورهم ومجتمعاتهم. (ابن رشيق، ج2، 1981، ص295).

ومن هنا اعتبرت التجربة مخططًا سابقًا على التعبير في ذهن المبدع، وعلى المبدع استغلال مهاراته التكنية ليخرجها من عالمها الميتافيزيقي إلى عالم الوجود الفيزيقي؛ لتصبح العلاقة بين التجربة والتعبير علاقة الأسباب بالنتائج والعلة بالمعلول، فالإلحاح على التجربة ومعايشتها واقعيًّا ومعاناة تفاصيلها حقيقة سببٌ وعلةٌ في نجاعة التعبير وقوته؛ و لذلك كان من الخطأ القول بأن "العرب لم يعرفوا شيئا عن هذه التجربة" (إسماعيل، 1992، ص312) بعد إلحاحهم على وجودها بهذا الشكل، ولم تقف عنايتهم بها عند هذا الحد، بل تعدته إلى الحديث عن مقومات التجربة، فالتجربة تتولد من الاستجابة للحوافز الكامنة من ورائها وهي الانفعالات والمؤثرات الخارجية التي ستنعكس آثارها- بالضرورة- على عمقها، ومن ثم يتحقق تفرد العمل الفني وتتأكد قيمته، ومن ثمَّ يأتي الحديث إلى التركيز على هذه المقومات الفاعلة للتجربة في المبحث التالي.

المبحث الثاني: التعبير والمؤثر.

لم يعد الشعر فيضًا تلقائيًّا ينثال على المبدع دون جهد إدراكي منه، بل أصبح عملا تكنيًّا من حيث هو وجود علائقي تفضي مكوناته إلى منتج يتحدد بناء على استجابة المبدع لحوافز ومؤثرات خارجية تهيج نفسه، فينقل هذا الانفعال الداخلي إلى الخارج عبر وسيط مادي هو التعبير مرآةُ نفس المبدع، والذي لا يفهم بل لا ينتج إلا من خلال هذا الانفعال، فهو رهين وجوده، ففي التجارب الشخصية "رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم والغزل المتهالك" (القاضي الجرجاني، 1966، ص17) لذلك فإنّ "من أراد أن يقول الشعر فليعشق فإنه يرقى" (ابن رشيق، ج1، 1981، ص212) وليس هذا فحسب، بل ذهب القرطاجني إلى اعتبار التجارب الشخصية خاصة العاطفية من أحقّ البواعث، ولذا كان "السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة" (القرطاجني، 2008، ص224) إنّ هذا الإقرار بأهمية الدوافع المنوط بالوظيفة التأثيرية للفن يقرره أيضًا أرسطو بأنّ "أقدر الناس على التأثير إذا -تماثلت الطبائع- هم من يكونون في حال الانفعال، والهائج والغاضب يهيجان ويغضبان بأعظم ما يكون من الصدق" (عياد، 1993، ص98) ويتتابع الحديث عن دواعي الشعر "التي تحث البطيء، وتبعث المتكلف، منها: الطمع، ومنها الشوق، ومنها الطرب، ومنها الغضب" (ابن قتيبة، ج1، 1982، ص 78) "بل ذهب البعض إلى جعل هذه الدواعي شرطًا لمجيء الشعر وانبعاثه، فهذا أرطأة بن سهية عندما سأله عبد الملك بن مروان" أتقول الشعر؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أشرب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر بإحداهن" (ابن قتيبة، ج1، 1982، ص80) وهو قول يكشف عن أهمية هذه الدواعي وعدّها نواة الثقل والمركزية في العملية الإبداعية، فحضورها وغيابها مشروط لتحققه، وبالتالي لا وجود للفن والإبداع إلا بهذه الدواعي.

ولذا كان من الطبيعي بناء على هذه الأهمية أن يظهر الربط بين كل غرض من أغراض الشعر والحافز النفسي الذي يثيره "فمن أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء" (ابن رشيق، ج1، 1981، ص112). وتتعدد الأغراض بتعدد الحوافز النفسية أو البواعث لها، فالغرض الشعري وليد حركات النفوس وكل ما تتعلق به، ولما كانت هذه البواعث متنوعة وبناء على تعددها تتعدد الأغراض، فهي داخلة فيها غير منفصلة عنها؛ عدّها القرطاجني ضمن أغراض الشعر التي منها: "أجناس وأنواع تحتها أنواع، فأما الأجناس الأولى فالارتياح والاكتراث وما تركب منهما، نحو إشراب الارتياح الاكتراث أو إشراب الاكتراث الارتياح، وهي الطرق الشاجية. والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي: الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء. والأنواع الأخر التي تحت هذه الأنواع هي: المدح والنسيب والرثاء والتذكرات وأنواع المشاجرات، وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية" (القرطاجني، 2008، ص11)، ولا شك أن هذا التداخل بين المثيرات والأغراض ينبئ عن التفاعل الحادث بينهما في نفس المبدع المهتاجة التي لا تعبأ إلا بما يثيرها في التجربة الواقعية المحفزة إلى تشكيل التجربة الفنية. لذا "ينبغي ألا نفهم أن المقتضيات الخارجية التي تدفع الشاعر إلى المدح أو الهجاء منفصلة عن مشاعره الذاتية، بل إنها تتحول في وجدانه إلى مقتضيات داخلية، وهذا هو معنى التجربة الفنية للشعر" (عثمان، 1991، ص86)

وتتجلى قيمة البواعث النفسية في الأغراض النفعية التي تحقق للشاعر مكاسبه المادية، ليعد المال المستوى التمثيلي لحضور الشعر أو غيابه، وهو ما يشير بالطبع إلى وظيفة الفن النفعية عند القائلين بهذه الرؤى والتصورات. فالحطيئة من الشعراء الذين عرفوا بالمديح التكسبي، وهو أحد الشعراء الأعلام في مدرسة عبيد

الشعر أو المحككين المتكسبين بالشعر، والذين برزت عندهم ظاهرة الطمع البشري والتكسب بالشعر الذي تتطلبه طبيعة قصائد السِّماطين (الجاحظ، ج2، 1986، ص 13)، فالحطيئة يعترف بأن شاعريته مشروطة بطمعه، وذلك عندما سُئل "أي الناس أشعر؟ فأخرج لسانا دقيقًا كأنه لسان حية، فقال: هذا إذا طمع" (الجمحي، ج1، 1974، ص 113؛ ابن قتيبة، ج1، 1982، ص 79، 324، 326) وكذلك (بشار) يعلل جودة مدائحه في عقبة بن سلم عن غيره من ممدوحيه بقوله: "إنّ عطاياه إياي كانت فوق عطاء كل أحد" (الأصفهاني، ج3، 1929، ص 194)وكذلك فإنّ(نصيب) يجعل طاقاته الشعرية ردّ فعل للانفعالات الصادرة عن الناس، وقسمته لهم قائلا: "إنما الناس أحد ثلاثة، رجل لم أعرض لسؤاله فما وجه ذمّه، ورجل سألته فأعطاني فالمدح أولى به من الهجاء، ورجل سألته فحرمني فأنا بالهجاء أولى منه" (ابن رشيق، ج1 ، 1981، ص 112).

والمعنى نفسه يتكرر في الحديث عن القيمة الذرائعية للشعر التي يتوسل بها إلى تحقيق: المقاصد والأغراض عند أبي يعقوب الخريمي عندما سئل عن سبب جودة مدائحه للبرامكة عن مراثيه لهم، فقال: " كنا يومئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما بون بعيد" (الجمحي، ج1، 1974، ص293) فالتفاوت في الإجادة بين الأغراض الشعرية في قوتها وضعفها راجع إلى الحافز وتأثيره في النفس، ومشاكلته وقربه من نفس المبدع، ولذا قد يكون الحافز المادي -في بعض الحالات- أقل تأثيرًا من الحافز العاطفي مثلا" فالنفس لا تجود بمكنونها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود به مع الشهوة والمحبة" (الجاحظ، ج1، 1998، ص136) لذلك يرجع الأمر في قوة الإبداع وعمقها إلى الاستجابة الفعلية للمؤثرات ومدى تأثيرها وقربها من نفس صاحبها، فأبو العتاهية ما إن" يضع قنينة بين يديه حتى يقول ما يريد" (المرزباني، 1995، ص397) والبعيث أخطب بني تميم "إذا أخذ القناة فهزها، ثم اعتمد بها على الأرض، ثم رفعها" (الجاحظ، ج3، 1998، ص11). ويلاحظ في تلك الأخبار العلاقة الشرطية بين المؤثر الخارجي و مهيع الإبداع وطريقه الناجع عند هؤلاء الشعراء، هذه المؤثرات التي يغلب عليها الاستجابة الفعلية لما يمليه الواقع الخارجي، خاصة في التجارب الشخصية عند بعض الشعراء، فالشاعر المحبُّ لكي يعبر عن حالته العاطفية؛ يجب أن يكون متهالكًا في الصبابة، مفرطًا في الوجد واللوعة، والحال نفسه مع بقية المؤثرات من الرضا والغضب والفرح والحزن واللقاء والفراق...إلخ هذه المؤثرات التي تمتاز بقربها النفسي من المبدع، وهذا بخلاف ما يتعلق بالرغبة والتي تبرز في المديح التكسبي، فالمبدع المعبر لا يحتاج للتعبير عنها إلى مؤثر يجعله شريطة للقول والإبداع فحسب، بل قد يكون في الحافز المادي أثره الفعّال الذي يجعله يتخيل ما ليس واقعًا، فَيُلبس الممدوحَ صفات ليست له في الواقع كنوع من الوفاء والاعتبار بما قُدم له من حوافز مادية.

ويمكن أن نلمس دور المؤثرات الخارجية التي ساهمت -إيجابًا وسلبًا – في تحفيز الإبداع لدى الشعراء في شيء من حالته المتعسرة إثر الحديث عن المقتضياتِ المكانية، وحضورها الفعلي المتجسّد بكل مكوناتها، وقد سجلت المدونة النقدية كثيرًا من الأخبار عن الحالات النفسية التي يعانيها الشعراءُ عند تعسرهم في الإبداع ، والربط بين محاولاتهم استدعاء الشعر واستنفار ملكاته، وبين الإيحاءات المكانية التي يفجرها الحضور الفيزيقي لها، فزهير يقول للنابغة عندما تعسر عليه القول: "اخرج بنا إلى البرية، فإن الشعر بريٌّ" (المرزباني، 1995، ص 60) وكثيرًا ما يكرر الجوابَ نفسه لسائله عما يفعله إذا تعسَّر عليه الشعر بقوله:" أطوف في الرباع المحيلة، والرياض المعشبة، فيسهل عليَّ أرصنه، ويسرع إليَّ أحسنه" (ابن رشيق، ج1، 1981، ص 206). وهو ما يتردد عند غيره من الشعراء أمثال: جرير والفرزدق والأحوص (ابن رشيق، ج1، 1981، ص 206-207) فالذهاب إلى تلك الأمكنة يفجر طاقات الانفعال، لن يستطيع الشاعر استدعاءها إلا بالذهاب إليها واقعيًّا.

ولم تخرج ملاحظات الشعراء عما سجّله بعض النقاد في الربط بين استدعاء الشعر والحضور المكاني الفعلي له، فالأصمعي ذهب إلى أنه "ما استُدعي شارد الشعر بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخضر الخالي"(ابن قتيبة، ج1، 1982، ص 79) وكذلك ابن خلدون في نصيحته للشاعر من أنه "لابد له من الخلوة واستجادة المكان المنظور من المياه والأزهار" (ابن خلدون، ج2، 2004، ص401).

وهكذا فقد كانت المقتضيات المكانية- بكل ما تحققه مكوناتها من إمتاع بصري وسمعي- باعثةً لطاقات التعبير وتفجير نبع الإبداع، ليصبح حضور الإبداع أو غيابه مرتبطا بما تمليه مكونات الحضور الفعلي للمكان وما تثيره من انفعالات في نفس المبدع؛ ليقوم الشاعر بتحويلها في داخله إلى وسيط مادي يتمثل في التعبير، لذا فلن يتم التعبير إلا مع الحضور الفيزيقي للمكان، فالمبدع لا يستطيع استدعاء المكان ذهنيًّا، بل يلزمه الذهاب له واقعيًّا؛ لكي تنفتح أمامه طاقات التعبير، فهو لن يستطيع التعبير إلا في ظل هذه الأمكنة التي قد لا يتحقق وجودها فتكون عائقًا أمام إبداعه، ليس هذا فحسب، بل لن يستطيع التعبير عن غيرها طالما لم يذهب إليها، فالتعبير عليق المقتضيات الحسية المشاهدة في الأمكنة. وكذلك فإنه لن يستطيع استدعاء أزمنة واستحضارها ذهنيًّا في مخيلته إلا بتحققها واقعيًّا، وهو ما يمكن استنتاجه- أيضًا- من الحديث عن اختيار

الأوقات المناسبة للإبداع في حالاته العصيبة، فقد يكون ذلك كما قال بشر بن المعتمر في: "ساعة نشاطك وفراغ بالك" (الجاحظ، ج1، 1998، ص 126). أو وقت السحر كما قال أبو تمام في وصيته للبحتري معللاً ذلك "بأن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم" (ابن رشيق، ج3، 1981، ص 114). ولعل العناية بذكرها عند بشر وأبي تمام، كان مسوغًا للحديث عنها عند ابن قتيبة، فيحدد أوقات الاستعداد للميلاد الشعري" فمنها أول الليل قبل تغشي الكري، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها الخلوة في المحبس والمسير" (ابن قتيبة، ج1، 1982، ص81).

ومن هنا فالمؤثرات بصورها المتنوعة والمتشكلة فيما هو نفسي وما هو حسي، كلها تؤكد ضرورة استحضار التجربة بكل مكوناتها، لتخضع بعد ذلك لعملية التحويل داخليًّا في ذهن المبدع إلى صورة مادية خارجية متحققة في التعبير.

المبحث الثالث: التعبير والقيمة.

جاء الحديث عن التجربة بكل مكوناتها والإلحاح على حضورها في العملية الإبداعية به إشارات قيمية، تشير إلى الإشادة بالمبدع لتوافق تجربته مع ما يعبر عنه، هذا التوافق الذي تظهر أماراته الأولى في قيمة الصدق ذات البعدين الداخلي والخارجي، البعد الداخلي المتحقق في نفس المبدع لتعبيره عن حالته النفسية، والبعد الخارجي المتحقق في نفس المتلقي التي تكون استجابة فعلية لأثر الصدق المنقول لها، والذي لا يتحقق إلا بمعايشة المبدع لتجربته في الواقع، والتي تترتب عليها أحكام قيمية تكون سببًا في تفضيل المبدع صاحب التجربة على آخر ليس لديه تجربة، على نحو ما ظهر عند ابن سلام في مقارنته بين جميل وكثير في الغزل، فـــ "جميل صادق الصبابة ...وكثير يتقوّل ولم يكن عاشقًا" (الجمحي، ج2، 1974، ص545). فالحكم بالصدق في التجربة هو السبب في تفوق (جميل) والحكم بالتكلف والزيف هو السبب في تأخر (كثير)، ولذلك فقد رأى ابن طباطبا أن الأشعار لا تخلو من أن يقيض فيها "أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فتحسن العبارة عنها، وإظهارها ما يكمن في الضمائر منها، فتهيج السامع لما يرد عليه...أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها" (ابن طباطبا، 1985، ص202).

وتصريح ابن طباطبا السابق يكشف عن دور التجربة الذاتية للمبدع أي الصدق ببعده الداخلي وأثره الخارجي، في التجربة الجماعية التي تكون استجابة للصدق المتحقق في التجربة الذاتية؛ هذان البعدان يكشفان عن الحرية الفردية للمبدع في التعبير، كذلك عدم إغفاله للأثر الاجتماعي؛ ليتحول العمل من الإطار الضيق المعبر عن ذات المبدع وحالته الإنسانية الخاصة إلى إطار عام يسمو برحابة الحالة الإنسانية الجماعية، إنّ كل هذا بلا شك يؤكد القيمة النفعية للشعر سواء للمبدع أو المتلقي، في مبدئها الرئيس وهو الصدق باعتباره قيمة أخلاقية تسعى إليها الفنون جميعها في رسالتها الجمالية التي لا تخلو-أيضًا- من رسالة تعليمية موجهة تبتغي الصدق الذي يعد قيمة أصيلة في سلم القيم الإسلامية، وبالتالي فقد غدا الصدق "صياغة فنية ناجحة يمكن تحديدها من حيث صلتها بمستويات ثلاثة، تردنا إلى غاية الشعر ومهمته، أعني بهذه المستويات: المبدع، والمتلقي، والعالم" (عصفور، 1995، ص49).وهنا يلقانا سؤال : ما الأثر الفني المترتب على تمثل المبدع واعتباره لهذه القيمة على المستوى الإجرائي ؟

ويمكن أن نتلمس الإجابة على ذلك عند ابن طباطبا نفسه في حديثه عن مجموعة من الأشعار عدَّها "من الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعًا الواهية تحصيلًا ومعنى، وإنما يُستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكر اللذات بمعانيها، والعبارة عما كان في الضمير منها، وحكايات ما جرى من حقائقها دون نسج الشعر وجودته وإحكام رصفه وإتقان معناه... فالمستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابها الواصفين لها دون صنعة الشعر وإحكامه" (ابن طباطبا، 1985، ص136).

ويمكن أن نلمس الحكم القيمي المتمثل في صدق التجارب الذاتية المعبرة عن نفوس أصحابها في الحديث عن المطبوعين المحتذين على غير مثال، وذلك في تعليق الآمدي على تراجع الأصمعي عن استحسانه شعرًا لإسحاق بن إبراهيم الموصلي، وتراجع ابن الأعرابي عن استحسانه شعرًا لأبي تمام، لقد رفض الآمدي أن يكون تراجع الناقدين بسبب تعصبهما على الشاعرين، وإنما كان لأن الشاعرين ليسا من الأعراب المطبوعين الذين يحتذون على غير مثال، إذْ عنده أنَّ "الذي يورده الأعرابي وهو محتذٍ على غير مثال- أحلى في النفوس، وأشهى في الأسماع...وإنما يستطرف مثله من الأعرابي الذي لا يعول إلا على طبعه وسليقته"(الآمدي، ج1، 1992، ص23- 24) وهو ما يتأكد مرة أخرى عند العسكري في حديثه عن الضرب الأول من المعاني الذي" يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها، وهذا الضرب ربما يقع عليه عند الخطوب الحادثة، وينبه له عند الأمور النازلة الطارئة" (العسكري، 1971، ص84).

فهذا الضرب من المعاني الذي يعتمد على قدرة المبدع في معالجة الانفعالات وتحويل مادتها العصبية إلى صياغة تعبيرية يكمن خلفه الحكم بالإبداع والسبق، وذلك لتعبيره عن حالة شعورية ووجدانية تملكت نفس صاحبها؛ فامتلأت بها نفسه، فبدا التعبير عنها موفقًا صادقًا ليس هذا فحسب، بل كان هذا التعبير الصادق

الوسيلة الناجعة للتخلص من التبعية والتقليد وسرقة الآخرين، فكان الربط بين الذاتية في التعبير والسبق وعدم التقليد للآخرين. ويمكن أن نتلمس في هذا الحديث التركيز على أمرين:

الأول: يتصل بمادة الانفعالات من الخطوب الحادثة والأمور النازلة -على نحو ما بدا عند العسكري-

الثاني: يتصل بالقيمة التأثيرية للتعبير على نحو ما بدا عند الآمدي.

ولعل المتأمل في الأمرين، يجد فيهما بعض الثغرات أو النقائص التي وقع فيها أصحاب نظرية التعبير، وهي العناية بمادة الانفعالات دون الحديث عن صياغة هذه الانفعالات، أو بمعنى آخر التركيز على مادة الفن وليس فنية الفن وجمالياته، وكذلك قابلية هذه الانفعالات للتوجيه من قِبل المبدع، فيتحول الفن إلى وسيلة لتحقيق: غايات مختلفة، قد تكون هذه الغايات من أجل المنتج (المبدع) أو المستهلكين(المتلقين).

ومن هنا فقد ارتبط الحديث عن التعبير بقيمة مركزية له وهي الصدق بكل تمظهراته المختلفة من التجربة الذاتية المعبرة عن نفس صاحبها وانفعالاته، وما يترتب عليها من الطبع وعدم الاحتذاء والتقليد للآخرين، مما يكشف عن مرجعية هذه القيمة التي صاحبت اللحظة الحضارية لتكوّن مفاهيم هذه النظرية في عقول أصحابها، هذه المرجعية التي تنبعث من معتقدين: ديني إسلامي، وآخر أدبي نقلي. أمّا عن الديني فتبدو آثاره واضحة في ذم الكذب والتحذير منه في وصف القرآن الكريم للشعراء بأنهم" يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ" (سورة الشعراء، الآية 226) وهو ما جعل البعض منهم يحرص على المشاكلة بين تعبيره وذاته؛ للتحلّل من تهمة الكذب والنفاق، وتتجلى آثار هذا المعتقد بارزة فيما تردده كتب الأدب والنقد من توجه أصحاب السلطة نحو هؤلاء الشعراء الذين حرصوا على تحقيق: هذه المشاكلة بين ذواتهم وتعبيراتهم، على نحو ما ظهر من مدح عمر بن الخطاب لزهير بأنه "لا يمدح الرجل إلا بما فيه" لما في ذلك من منفعة عامة وفقًا لما أكّده قدامة في قوله: "فإن في هذا القول -إذا فهم وعمل به- منفعة عامة، وهي العلم بأنه إذا كان الواجب ألّا يمدح الرجال إلا بما يكون لهم وفيهم، فكذا يجب ألّا يمدح شيء غيرهم إلا بما يكون له وفيه" (ابن جعفر، 1979، ص64) وانطلاقًا من هذه الرؤية، كثر الحديث عن فكرة المطابقة بين المعاني وأقدار المستمعين وحالاتهم، ولكن ما يهمنا هو التركيز على المشاكلة بين التعبير وحالات المعبّر عنهم، أو بمعنى آخر هؤلاء المبدعون الحريصون على أن يقولوا ما يفعلون؛ توخيًّا لمبدأ الصدق، وهو ما جاء متماشيًا مع المعتقد الثاني وهو الأدبي النقلي الذي تسجله النظرية الأدبية القديمة في الحرص على الصدق؛ لأن: "من كان قبلنا من الجاهلية وصدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحًا وهجاءً، وافتخارًا ووصفًا، وترغيبًا وترهيبًا" (ابن طباطبا، 1985، 12).وتماشيًا مع هذا بدت مقولة "أحسن الشعر أصدقه، وكذلك: "أحسنه ما قارب فيه القائل إذا شبَّه، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة" (الحاتمي، ج1، 1979، ص214).

ومن هنا ارتبطت نظرية التعبير بحكم قيمي هو الصدق، الذي ينسحب على مادة الإبداع لا فنية الإبداع وجمالياته، فتبحث في ذات المبدع صادقًا كان أم كاذبًا؟

المبحث الرابع: الإبداع ونظرية الخلق.

لم يكن مصطلح الخلق غريبًا على النظرية الأدبية في حديثها عن المبدع وإنتاجه، فقد جاء المصطلح مرادفًا للاختراع في حديث ابن رشيق عن تعريفه الاختراع بأنه: "خلق المعاني التي لم يُسبق إليها" (ابن رشيق، ج1، 1981، ص265)، وكذلك تصريح علي بن الحسن بن عنبر بن ثابت المعروف بشميم الحلي: "ليس في الوجود إلا خالقان: واحد في السماء، وواحد في الأرض، فالذي في السماء هو الله، والذي في الأرض أنا" (الحموي، ج4، 1993، ص1692).

وتبدو أمارات نظرية الخلق فيما تسجله كتب الأدب والنقد عن قدرة الشعراء في الخروج بالإبداع عن نطاق توليد الواقع الفعلي، وأن يستبدلوا بالتجارب الحسية المشاهدة فعليًّا تجارب فنية خاضعة لتلبية متطلبات المبدع الذي يمتلك فيها القدرة على الخلق والابتكار، لا تجسيد الواقع وتصويره كما هو، وقد تجلت هذه الرؤية في أخبار متفرقة عن الشعراء، فابن المعتز في حديثه عن أخبار محمد بن حازم الباهلي- من الشعراء المحدثين- يرى أنه قدّم عن نفسه في شعره صورةً مغايرةً لما هو في الواقع، وهو ما فعله غيره من الشعراء، فقد كان محمد الباهلي "من ألحف الناس إذا سُئل، وألحهم إذا استماح مع كثرة ذكره للقناعة في شعره، وهو أحد جماعة كانوا يصفون أنفسهم بضدّ ما هم عليه" ويمثل بشعراء آخرين من أمثال أبي نواس إذْ كان يكثر من" ذكر اللواط ويتحلى به وهو أزنى من قرد" (ابن المعتز، 1976، ص308). فلم يعد الشاعر ينظم من وحي تجاربه الفعلية بل يمثل تجارب الآخرين تمثيلًا دقيقًا في شعره، في صورة تبدو عليها معايشته الفعلية لها وصدورها عن نفسه، كما فعل العباس بن الأحنف عندما حكى له الرشيد ما حدث بينه وبين أم المعتصم، وطلب منه أن ينظمه شعرًا، فأجاد العباس واستحسن الرشيد إصابته حالهما (ابن المعتز، 1976، ص254).

وتبرز هذه المعايشة بل المعاينة المتخيلة فيما تردده الأخبار عن عمى (بشار) وتشبيهاته الحسية المفعمة بالصور البصرية والتفاصيل الدقيقة التي لا يتمكن منها إلا من شاهدها وعاينها واقعيًّا، وهي ما تتأكد معه قوة

الشاعر وقدرته على الخلق، التي استطاع من خلالها أن يجعل إبداعه مشاكلًا لعالمه المتخيل منسجمًا معه في تفاصيله وأجزائه، على نحو ما بدا في قصة المهدي عن جاريته عندما رآها وهي تغتسل، فطلب من بشار أن يجيز هذا الشطر:

أبصرَتْ عَيني لِحيَني

فقال بشار على البديهة: "منظرًا وافقَ شَيني"، ثم استكمل الأبيات بحكاية كل ما فعلته الجارية عندما أبصرت المهدي، على النحو الذي أثار تعجب المهدي فقال له:" والله ما أنت إلا ساحر، ولولا أنك أعمى لضربت عنقك، ولقد حكيت الأمر على وجهه حتى كأنك رأيته، ولكني أعلم أن ذلك من فرط ذكائك وجودة فطنتك" (ابن المعتز، 1976، ص24). فإعجاب المهدي يرجع إلى قدرة بشار على الخلق ورؤيته القلبية التي تساوت مع رؤيته البصرية التي فقدها؛ لأنه "أعمى أكمه لم ير هذا بعينه، فشبهه حدسًا"(الصولي، 2008، ص17). فالإبداع ليس نسخًا للواقع أو تجسيدًا له يرتبط بمادته الواقعية المتجسدة التي يعوزها المعاينة والمشاهدة، بل هو قدرة على الخلق لا تعتمد على الواقع بل تعتمد على طاقات الخيال لدى مبدعها الذي ينسج التجربة ويجسدها في لحظة جمالية منفصلة تمامًا عن الواقع بكل تفاصيله، ولذلك فقد رأى جرير نفسه أشعر الناس، وذلك لما لمسه في نفسه من قدرة على خلق واقع خيالي مثالي يفخر به في شعره، خلافًا لواقعه الفعلي المتواضع، لقد سأله أحدهم عن أشعر الناس، فقال له جرير: "قم معي حتى أعرفك الجواب، فأخذ بيده وجاء به إلى أبيه عطية، وقد أخذ عنزًا له فاعتقلها، وجعل يمصُّ ضرعها، فصاح به: اخرج يا أبت فخرج شيخ دميم رث الهيئة، وقد سال لبن العنز على لحيتيه، فقال: ألا ترى هذا؟ قال: نعم، قال أو لا تعرفه؟ قال: لا، قال هذا أبي... ثم قال أشعر الناس من فاخر بمثل هذا الأب ثمانين شاعرًا وقارعهم فغلبهم جميعًا" (الأصفهاني، ج8، 1935، ص49).

كما نلمس قدرة الشاعر على الخلق في قدرة بعض الشعراء على إعداد القصائد التي قد تُطلب منهم في مناسبات لم يحن وقتها، أو في موضوعات قد يُطلب منهم القول فيها على البديهة، مما يجعل الشاعر يتأهب لتلك اللحظة، فينظم قصائد في رثاء الأحياء استعدادًا لإنشادها عند موتهم، على نحو ما فعل سلم الخاسر (الأصفهاني، ج19، 1993، ص276) ، وهكذا فالتجربة الفعلية فقط لا تنتفي عند الشاعر الخالق بل تنتفي – أيضًا – الحاجة إلى كل بواعثها، كالحروب بين القبائل التي لا تدل كثرتها على وجود الشعر أو قلته، لذلك كانت "بنو حنيفة مع كثرة عددهم وشدة بأسهم وكثرة وقائعهم ... ومع ذلك لم تر قبيلة قط أقل شعرًا منهم" . وكذلك تنتفي البواعث الأخرى من قبل رداءة الغذاء وقلة الخصب والغنى، ليقرر الجاحظ أن ذلك مرده إلى الطبع الذي يمثل قدرة مستقلة خاصة تمكن صاحبها، بل تدفعه إلى نوع الإنتاج الذي يناسبه أي إلى ما" قدر الله لهم- يقصد القبائل- من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق" (الجاحظ، ج4، 1966، ص380-381).

وتستمر تصورات القدامى لمقدرة الخلق خاصة في حديثهم عن الشعراء الغزليين وعدم اقتصار إبداعهم على مُثيرات أو تجارب، ومن أبرزهم الجاحظ في حديثه عن جرير والفرزدق، فالفرزدق كان "مستهترًا بالنساء، وكان زير غوان، وهو مع ذلك ليس له بيت واحد في النسيب مذكور مع حسده لجرير. وجرير عفيف لم يعشق امرأة قط، وهو مع ذلك أغزل الناس شعرًا" (ابن قتيبة، ج1، 1982، ص466). إنّ هذا التصريح على أهميته في عدم توقف الإبداع على انفعالات وتجارب تقتضي المعايشة الواقعية، تكشف جملته الأخيرة وهي (أغزل الناس شعرًا) عن جملة موازية لها، وهي (أغزل الناس واقعًا) ومعنى هذا "أن هناك من هو أغزل الناس واقعًا وليس أغزلهم شعرًا، ومن هو أغزلهم شعرًا وليس أغزلهم واقعًا؛ لأنه ليس من الضروري أن يجتمع الأمران: تجربة الحب والتفوق في شعر الغزل" (راضي، 2006، ص316). وتبدو آثار هذه التصورات للجاحظ بارزة عند قدامة بن جعفر إثر حديثه عن النسيب بالذات، فالنسيب هو ذكر الغزل "والغزل هو التصابي والاستهتار بمودات النساء، ويقال في الإنسان إنه غزلٌ إذا كان متشكلًا بالصورة التي تليق بالنساء... وإذ قد بان أنَّ الذي قلناه على ما قلناه فيجب أن يكون النسيب الذي يتم به الغرض، هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، فتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر مما فيه من الخشن والجلادة" ثم يقول قدامة: "وما أختمُ به القول: أن المحسن من الشعراء فيه هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كلُّ ذي وجد حاضر أو داثر أنه يجد، أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر" (قدامة، 1979، ص123-126).

فالشاعر هنا وفقًا لما ذكره قدامة يجب أن تكون لديه القدرة على الخروج بتجربته من الإطار الغزلي الذاتي الضيق إلى الإطار الغزلي الإنساني الأكثر رحابة، الذي يجعل فيها المتلقي مشاركًا معه في تجربته لدرجة تُخيل إليه أنها تجربته، فيصيبه بعدوى مشاعره وأحاسيسه بشكل يجعله في حالة اتحاد فني معه، وبهذا تتحقق للشاعر فضيلة الشعر، والتي يقصد بها "الإجادة فيما أخذ فيه الشاعر، وليس ما يعتقده حقيقة، أي قدرته على خلق أو تصوير ما يكون عليه المحب الغزل، وليس معاناته فعلاً لما يعانيه، أو إحساسه بما يحس، فالمعاناة والإحساس في الواقع مسألة أخرى غير القدرة على تصويرهما في الشعر" (راضي، 2006،

ص317). ويتأكد هذا في تقرير قدامة مرة أخرى بأن "وصف الشاعر ... هو الذي يستجاد لا اعتقاده، إذ كان الشعر إنما هو قول، فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد؛ لأنه قد يجوز أن يكون المحبون معتقدين لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوجد، فحيث لم يذكروه وإنما اعتقدوه فقط لم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر" (قدامة، 1979، 18). إنّ هذا المنحى في الاعتقاد في التجربة وليس حقيقتها بدا عند ابن رشيق في حديثه عن طريقة أهل الحاضرة من المحدثين عند اتباعهم للقدامى في "القول في النساء اعتقادًا" (ابن رشيق، ج1، 1981، ص225).

ويتصل بمحاولات الشعراء الغزليين خلق معانٍ لا علاقة لها بتجاربهم ومُثيراتها التي تبعث على القول وتدمغ بسماتها إنتاجهم المنبثق عنهم إيرادهم لأسماء محبوباتهن التي يذكرونها من قبيل الزور فللشعراء "أسماء تخفُّ على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيرًا ما يأتون بها زورًا نحو: ليلى وهند وسلمى ودعد ولبنى وعفراء وأروى ..." (ابن رشيق، ج2، 1981، ص121). ويؤكد هذا الزور كثرة الأسماء المتداولة للمحبوبات عند الشاعر الواحد، إذْ كان المقصد منها الإيهام بالحقيقة، وأنها من واقع الحياة اليومية، وليس هذا القبيل إلا من قبيل التأكيد على" فنية من فنيات الشعر، أدّت بالشعراء قديمًا إلى تداول أسماء معلومة من أسماء النساء حفلت بها القصائد، فاستحالت أسماء شعرية لا يختص بها شاعر دون آخر ولا تدل على معلوم...فالشاعر يستعمل أسماء الأعلام من باب الإيهام بأنه يتحدث عن واقع" (الواد، 1995، ص97-98).

وتأتي قصة الكميت وتشيعه لترسخ القول بفكرة الخلق التي تكمن فيها قدرات الشاعر على تطويع خيالاته لإرادته وليس للتعبير طبق الأصل عن الواقع، فقد عُرف بتشيعه، وعُرف عنه ولاؤه للأمويين وكثرت أشعاره فيهم، وكان شعره في الأمويين أجود منه في الطالبيين الذين أحبهم وكان أول من ظاهر بتشيعه لهم فكتب فيهم أشهر قصائده في الهاشميات، (ابن قتيبة، ج1، 1982، ص79). وبهذا "فالشعر الجيد ليس هو الذي يقوله عن تجربة واقعية، بل تكون التجربة المتخيلة أكثر فنية وامتاعًا ... وهذا يعني أن التجربة الفنية شيء مختلف عن التجربة الواقعية" (عثمان، 1991، ص86).

المبحث الخامس: الخلق والقيمة.

تسرّب معيار الجودة واستحسان هذا النمط من الإبداع الذي تنتفي فيه التجربة الفعلية ومُثيراتها؛ ليكون "أحسن الشعر أكذبه" أو "أشعر الناس مَنْ استجيد كذبه" وذلك "لأن قائله إذا أسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف امتد فيما يأتيه إلى أعلى الرتبة... فتصرف في الوصف كيف شاء؛ لأن العمل عنده على المبالغة والتمثيل لا المصادقة والتحقيق" (إسماعيل، 1992، ص129-130). وكما هو واضح فقد انحاز الوصف بالقيمة إلى القيمة الجمالية لا القيمة الموضوعية، بمعنى أن القيمة لدى أصحاب نظرية الخلق مالت إلى العناية بالجانب التكني الذي يركز على الطريقة والأداء لا الموضوع والمادة، ويمكن أن نلحظ التأكيد على هذه الفكرة عند إلحاح النظرية العربية على التقاليد الفنية المستمنحة أو المفروضة على الشاعر، ويبدو الجاحظ من أوائل مَنْ تنبّه إلى طبيعة هذه التقاليد، وأنها ليست تمثيلًا لحقائق واقعية مدركة بقدر ما هي استجابة للتقاليد المتبعة في النظرية العربية، وذلك إثر حديثه عن عادة الشعراء حين يذكرون الكلاب والبقر في الشعر "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان مديحًا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها" (الجاحظ، ج2، 1966، ص202). فالعادة هي ما تفرض قواعدها وتمليها على الشاعر وليس الحادث الواقع له. ويبدو أن تصريح الجاحظ السابق كان له الأثر في نفوس الشعراء فأخذوا أنفسهم بما أملته موضوعات القصيدة العربية القديمة من الحديث عن الأطلال، وذكر الخيل والصحاري والإبل، وفراق الأحبة، ووصف الرحلة إلى الممدوح وغيرها من الموضوعات التي أصبحت من السنن المتبعة التي لا يجوز للشعراء الخروج على نهجها أو مخالفتها، فأبو تمام يقول: (الصولي، 2008، ص82):

البيدُ والعِيسُ والليلُ التَّمامُ ثلاثةٌ أبدًا يُقْرَنَّ في قَرَنِ

كذلك قال البحتري متبعًا إيَّاه: (الصولي، 2008، ص82):

اطْلُبا ثالثًا سواي فإني رابعُ العيسِ والدُّجى

بينما يتساءل المتنبي متعجبًا أو منكرًا: (القاضي الجرجاني، 1966، ص158):

إذا كان مدحٌ فالنسيبُ المقدمُ أكلُّ فصيحٍ قال شعرًا

وقد زخرت كتب النقد بنصائح مُسداة للمبدع فحواها اتباع سنن العرب في تأسيس القول، وعدم الخروج عنها، ومراعاة القواعد اللائقة بكل غرض من أغراض القول؛ لأن الخروج عليها يكون سببًا في الوقوع في الخطأ والزلل، دون النظر في كون هذه التقاليد تعبر عن المبدع أم لا، فظهر النموذج المثالي لقصيدة المدح، وما ينبغي أن يأخذ الشاعر به نفسه، وما يجب ألا يطرقه، والمعاني التي تناسب بين الممدوحين وأقدراهم، وخاصة المدح الموجه لأصحاب القصور والسلطة، فقد عابوا على الأحوص قوله لعبد الملك ابن مروان قوله:

وَأراكَ تفعلُ ما تقولُ مَذقُ الحديثِ يقولُ مالا يفعلُ

ويعزون العيب إلى أن "الملوك لا تمدح بما يلزمها فعلُه كما تمدح العامة، وإنما تمدح بالإغراق والتفضُّل بما لا يتسع غيرهم لبذله" (ابن رشيق ج2، 1981، ص130). إنّ هذه المبالغة قائمة بالطبع على منافاتها للحقيقة وتقديمها أعلى صورة ممكنة للممدوح دون النظر في مشاكلتها للواقع، لذا لم يكن من المستغرب أن تصبح قصيدة المدح بنموذجها المثالي الذي يوفي للسلطة حقها من جانب، كما يوفي الممدوح حق عطيته والتقدير له من جانب آخر، أشبه "بقراطيس يخرجونها (الشعراء) وقت الحاجة، أو مشاريع قصائد يطوعونها بسرعة للشخص الجديد أو المناسبة الطارئة" (المناعي، 1998، ص558). إنّ هذا التوجه في المدونة النقدية شكَّل صورة مثالية للممدوح يمكن للشاعر أن يستقيها من نماذج سابقة أو من شعراء سابقين عليه سواء كانت متحققة في الممدوح أو معدومة، على نحو ما يكشف عنه قول المتنبي: (القاضي الجرجاني، 1966، ص304):

أَحْيَيْتَ للشعراءِ الشعرَ جميعَ مَن مدحوهُ بالذي فيكا

إنّ هذا النموذج المثالي المتحقق في قصيدة المدح امتد أيضًا إلى الغزل، يكشف عنه الصورة المثالية للمحبوبة، التي رسمتها المدونة النقدية بكل ملامحها وتفاصيلها، وعابوا على المبدع خروجه على هذا النموذج المقرر حتى ولو كان هذا الخروج تسجيلًا وتعبيرًا عن مقتضيات الصورة الحقيقية لها في الواقع، ونتيجة ذلك فـــ "إننا لا نستطيع أن نتعرف شخصية كل محبوبة؛ لأننا لا نجد إلا صورة واحدة هي المثل الأعلى الذي يتمثل في كل محبوبة" (إسماعيل، 1992، ص112). إنّ هذا المنحى للنماذج المثالية لقصيدتي المدح والغزل الذي لا يعبأ بالصورة الواقعية ويطرح في الوقت ذاته الأفكار قد امتد إلى كل الأغراض الشعرية، تؤكّده مقولات ترددت في هذا السياق من مثل "ينبغي للشاعر، أو يجب على الشاعر، أو حق كذا أن يكون كذا" (عياد، 2008، ص23).

ومن هنا كانت هذه النماذج المثالية التي تطرح المعاني والأفكار والموضوعات تؤكد رسالة فحواها: على الشاعر استغلال هذه المعاني المقدمة، وتشكيلها في قالب فني، يكمن فيه المزية والتفاضل في الإبداع والابتكار، وهو ما أدى إلى "ازدهار روح الصناعة التي انبثقت أساسًا من اعتقاد الشاعر بأن عليه أن يجيد فيما يقول، وأن يسلك الطريق الذي يحقق له غرضه من الشعر، حتى ولو كان ما يقوله من غير اعتقاد" (راضي، 1962، ص283).

الخاتمة:

إن التطور الحادث في المدونة النقدية الحديثة، لا يعني الغفلة عما قدمته المدونة النقدية القديمة من مُنجز بحاجة دائمًا إلى إعادة القراءة، فمشكلة تراثنا ليست مشكلة القراءة، فإنه يقرأ، لكنه يقرأ بعدم أناة وصبر وروية، في ظل غياب معطياته الفكرية والثقافية، ونظريتا التعبير والخلق من النظريات الأدبية الحديثة، حضر مفهومهما في أذهان النقاد القدامى، هذا الحضور الذي لا يعني الاستدعاء ولا الإسقاط لنظرية حديثة بكل معطياتها وتفاصيلها الدقيقة على المنجز النقدي القديم المتأخر عن مواكبة التطور الحادث في العلوم والمجالات الحديثة، بحكم تأخره الزمني فحسب، فقد ظهر مفهوم نظرية التعبير، وكذلك الخلق في تصورات القدامى إثر حديث بعضهم عن حاجة المبدع إلى التجربة بكل مكوناتها والمعايشة الفعلية للأحداث ومثيراتها الداخلية والخارجية، وهو ما قدم تصورًا لمفهوم نظرية التعبير عند القدامى، وكذلك إثر حديث البعض الآخر من القدامى عن استغناء المبدع عن التجارب ومكوناتها وخلقه لعوالم جديدة لم تكن موجودة من قبل، وهو ما قدم تصورًا لمفهوم نظرية الخلق عندهم، إنّ هذه التصورات لكلتا النظريتين لم تخل من أحكام قيمية، ارتبطت فيها نظرية التعبير بقيم موضوعية نفعية، وارتبطت فيها نظرية الخلق بقيم جمالية فنية، تؤكد قدرات المبدع الخالق القادر على تطويع الواقع لإرادته وخلق واقعٍ ليس له وجود فعلي من جانب، ومن جانب آخر تعززَ مكمن المزية والقيمة في الإبداع وتعزوه إلى الصياغة الفنية والتشكيل الجمالي. وهو ما سيؤول بدوره إلى الهجوم على النظرية الأدبية العربية لتركيز بؤرة اهتمامها في الإبداع على الجانب التكني دون الموضوعي.

المصادر والمراجع

إسماعيل، عزالدين. (1992). *الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارن*، (د.ط)، القاهرة: دار الفكر العربي.

الأصفهاني، أبو الفرج. (1929). *الأغاني*، ط3، القاهرة: دار الكتب المصرية.

الأصفهاني، أبو الفرج. (1935). *الأغاني*، ط8، القاهرة: دار الكتب المصرية.

الأصفهاني، أبو الفرج. (1993). *الأغاني*. تحقيق: عبد الكريم إبراهيم الغرباوي، إشراف: محمد أبي الفضل إبراهيم، ط19، القاهرة: دار الكتب المصرية.

توفيق، مجدي أحمد. (1993). *مفهوم الإبداع في النقد العربي القديم*، (د.ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الحمداني، إياد عبد الودود عثمان والبدري، جنان خليفة. (2013). أثر الإبداع الأدبي في النقد: توظيف الأساطير مثالًا. *مجلة العلوم التربوية والنفسية، الجمعية العراقية للعلوم التربوية. 1(99)*، 55-85.

حمود، ماجدة محمد. (2012). ابن المعتز بين الإبداع والنقد. *مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب. 31 (125، 126)*، 19-34.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (1966). *الحيوان*. تحقيق: عبد السلام هارون، (د.ط)، مصر: مصطفى البابي الحلبي.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (1998). *البيان والتبيين*. تحقيق: عبد السلام هارون، ط7، مصر: الخانجي.

الجرجاني، علي بن عبد العزيز. (1966). *الوساطة بين المتنبي وخصومه*. تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، (د.ط)، مصر: عيسى البابي الحلبي.

ابن جعفر، قدامة. (1979). *نقد الشعر*. تحقيق: كمال مصطفى، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الجمحي، محمد بن سلام. (1974). *طبقات فحول الشعراء*. تحقيق: محمود محمد شاكر، (د.ط)، جدة: مطبعة المدني.

الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر. (1979) *حلية المحاضرة في صناعة الشعر*. تحقيق: جعفر الكتاني، (د.ط)، العراق: دار الرشيد.

الحموي، ياقوت. (1993). *معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب*. تحقيق: إحسان عباس، (د.ط)، بيروت: دار الغرب الإسلامي.

ابن خلدون، عبد الرحمن. (2004). *مقدمة ابن خلدون*. تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، (د.ط)، دمشق: دار البلخي.

راضي، عبد الحكيم. (1970). *فكرة الابتكار في النقد العربي* (أطروحة ماجستير غير منشورة). جامعة القاهرة، كلية الآداب، مصر.

راضي، عبد الحكيم. (2006). *الأبعاد الكلامية والفلسفية في الفكر البلاغي والنقدي عند الجاحظ*، ط3، القاهرة: مكتبة الآداب.

راضي، عبد الحكيم. (2006). *ظاهرة الخلط في التراث البلاغي والنقدي بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي*، ط2، القاهرة: مكتبة الآداب.

ابن رشيق، أبو علي الحسن. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، ط8، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل.

شكري، عبد الرحمن. (1998). *ديوان عبد الرحمن شكري*. جمع وتحقيق: يوسف بقولا، (د.ط)، مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. (2008). *أخبار أبي تمام*. تحقيق: خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، (د.ط)، القاهرة: طبعة سلسلة الذخائر الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد. (1985). *عيار الشعر*. تحقيق: عبد العزيز المانع، (د.ط)، المملكة العربية السعودية: دار العلوم.

عثمان، عبد الفتاح. (1991). إشكالية الإبداع الشعري بين التنظير اليوناني والتأصيل العربي والتفسير المعاصر. *مجلة فصول*، 10(1، 2)، 82-91.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل. (1971). *الصناعتين الكتابة والشعر*. تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، (د.ط)، القاهرة: دار الفكر العربي.

العشماوي، محمد زكي. (1979). *قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث*، (د.ط)، بيروت: دار النهضة العربية.

العشي، عبد الله. (2009). *أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعر*، (د.ط)، الجزائر: منشورات الاختلاف.

عصفور، جابر. (1995). *مفهوم الشعر في التراث النقدي*، ط5، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عصفور، جابر. (1998). *نظريات معاصرة*، (د.ط)، مصر: سلسلة مهرجان القراءة للجميع الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

العقاد، عباس محمود. (2013). *مطالعات في الكتب والحياة*، (د.ط)، مصر: مؤسسة هنداوي.

عياد، شكري. (2008). *دائرة الإبداع*، (د.ط)، الشارقة: مؤسسة سلطان بن عويس الثقافية.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. (1982). *الشعر والشعراء*. تحقيق: أحمد محمد شاكر، (د.ط)، مصر: دار المعارف.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. (1984). *المعاني الكبير في أبيات المعاني*، (د.ط)، بيروت: دار الكتب العلمية.

القرطاجني، أبو الحسن حازم. (2008). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، (د.ط)، تونس: الدار العربية للكتاب.

القلماوي، سهير. (1953). *فن الأدب المحاكاة*، (د.ط)، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي.

القنائي، بشر بن متى بن يونس. (1993). *أرسطوطاليس في الشعر*. ترجمة: شكري عياد، (د.ط)، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كولردج، صامويل تايلر. (1971). *النظرية الرومانتيكية سيرة ذاتية لكولردج*. ترجمة: عبد الحكيم حسان، (د.ط)، مصر: دار المعارف.

المازني، إبراهيم عبد القادر. (1990). *الشعر غاياته ووسائطه*، (د.ط)، بيروت: دار الفكر اللبناني.

الماضي، شكري عزيز. (1993). *في نظرية الأدب*، (د.ط)، بيروت: دار المنتخب العربي.

المرزباني، عبد الله محمد بن عمران بن موسى. (1995). *الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء*. تحقيق: محمد حسين شمس الدين، (د.ط)، بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن المعتز، عبد الله. (1976). *طبقات الشعراء*. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ط3، مصر: دار المعارف.

المناعي، مبروك. (1981). *الشعر والمال بحث في آليات الإبداع الشعري عند العرب من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري*، (د.ط)، بيروت: دار الغرب الإسلامي.

المودن، محمد. (2015). نحو نقد نفسي جديد الناقد المعاصر بيير بيار نموذجًا، *مجلة البلاغة والنقد الأدبي. 3(3)*. 9-21.

نافع، عبد الفتاح صالح. (1986). الإبداع بين مقوماته والانفعال في النقد القديم، *المورد*، وزارة الثقافة والإعلام. 15*(2)*، 29-48.

النهشلي، أبو عبد الكريم بن إبراهيم. (2006). *الممتع في علم الشعر وعمله*. تحقيق: محمود شاكر القطان، (د.ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الواد، حسين. (1995). *معالم الحداثة تدور على غير أسمائها*، ط1، تونس: دار الجنوب للنشر تانسيفت.

المراجع الأجنبية

Bayard,Pierre. (2012).*Comment Parler Des lieux Ou ' Lon N ' apasete?* Les Editions de Minuit.