ورقة ألقيت في ملتقى نقد النقد بنادي الرياض الأدبي عام 1431هـ

التأبيد والتجريب

قراءة في كتاب "المرصاد"

د. محمد سعيد ربيع الغامدي

جامعة الملك عبد العزيز

التأبيد والتجريب

(قراءة في كتاب المرصاد)

يبدو أن إبراهيم هاشم فلالي لم يخطر بباله وهو يعرِّج في كتاب المرصاد عرضًا على شعر أحد الشباب الناشئين، أنه في تلك اللحظة كأنما كان ينظر إلى مرصاده من أعلى. قال تعليقًا على مناجاة أحمد جمال القمر:

أيها اللاعب في حضن السماء
أيها الفائض فيـــــها بالرواء
أيها الساكب في مـــد الفضاء
نورك الحالم حلم العقـــــلاء

((فالقمر لا يفيض بالرواء، وإنما الرواء من سمات الأغصان والقدود، ومن شأن القمر إفاضته النور. ولا تُنعت السماء ــ ليلا أو نهارًا ــ بالرواء، وإنما تنعت بالصفاء. وهو حينما يقول: أيها اللاعب، تصوَّر قمرًا يلعب. أما القمر الذي نعرفه فهو يسير في هدوء ووقار، ولم نره مرة يلعب كما تلعب النسائم مثلا... وأحلام العقلاء لا تتناسب مع نور القمر الحالم، ولكنها بأحلام الشعراء أليق)). (المرصاد 58 ــ 59).

يعيب الفلالي هنا على أحمد جمال لفظة "العقلاء"، وكأنه يقترح بدلا منها لفظة "الشعراء". ولم يكن واعيًا بأنه بهذا الصنيع يعترف بأن منطق الشعر والشعراء غير منطق الحياة والواقع الذي يعبر عنه العقل والعقلاء. ولو وعى ذلك لأدرك ربما أنه كان يحاكم منطق الشعر والفن في قصيدة جمال بمنطق العقل والحياة. فهل كان في مرصاده كله كحاله مع قصيدة القمر هذه؟

.....

لعل لفظ العنوان نفسه (المرصاد) يشي ابتداءً، بما أنه ليس في الأساس من ألفاظ النقد ومصطلحاته بل هو وافد إلى الفن من خارجه، بالجنوح نحو تعقُّب الفن وربما الاصطدام به، من خلال أداة لا توحي إلا بالتعقب في الوسيلة والاصطدام في النتيجة.

سنلحظ ابتداءً عند البحث في ورود اللفظة في القرآن الكريم أن قولَ الله عز وجل ﴿إن ربك لبالمرصاد﴾ يأتي في سياق الوعيد وإغلاظ القول، ومثله ﴿إن جهنم كانت مرصادا* للطاغين مآبا ﴾، وكذلك الإرصاد: ﴿وإرصادًا لمن حارب الله ورسوله من قبل﴾، والمرصَد: ﴿وخذوهم واحصروهم واقعدوا لهم كل مرصد﴾، والرَّصَد: ﴿فمن يستمع الآن يجد له شهابًا رصدا﴾، و﴿فإنه يسلك من بين

يديه ومن خلفه رصدا﴾. واللافت للنظر أنه لم يرد في القرآن الكريم من مادة "رصد" غيرُ هذه الآيات المذكورة بدلالات الكلمة المخيفة. وفي المعجم: ((رصدته رصْدًا، من باب قتل: قعدت له على الطريق... والرصَدِيُّ ــ نسبة إلى "الرَّصَد ــ وهو الذي يقعد على الطريق ينتظر الناس ليأخذ من أموالهم ظلمًا وعدوانًا)). (المصباح المنير رصد). والترصد: ترقب الهفوات واغتنام الزلات عن عمد. وقد شهد عدد ممن قرأ المرصاد بأن الفلالي ربما أرضاه أن يقال: إنه ((لبق في اصطياد الزلات الأدبية والعثرات الشعرية)). (حسن القرشي: نقد المرصاد ص 288).

والمرصاد على صيغة اسم الآلة "مفعال"، وهو آلةُ رصدٍ للأجرام السماوية البعيدة. غير أنه بهذا المعنى، وإن بدا في الظاهر محايدًا نسبيًّا من حيث رصدُ الظواهر على ما هي عليه، قد يتحول في منطق الفن من الحياد إلى الانحياز نحو الإساءة للفن وتشويهه. إذ إن المرصاد بوصفه آلة قد ينظر إلى الكائنات الشعرية على أنها الكائنات الطبيعية، على نحو ما نظر به الفلالي من خلال المرصاد إلى قمر أحمد جمال الشعري.

ولكن هل تجلت حقًّا دلالات هذا العنوان بما فيها من سلبية وإخافة وتعمد النظر إلى الكائنات الشعرية بآلة غير شعرية؟ وهل حاكم الفلاليُّ الفنَّ من خلال مرجعية أخرى تبعد كثيرًا أو قليلا عن الفن؟

سنجد بعضَ الإجابة عن هذا أولا في مقدمات المؤلف لأجزاء مرصاده. أما مقدمة الجزء الأول فيعلن فيها عن أن مرصاده إنما جرَّدَه بعد أن أمهل الأدباء مدة ثلاثين سنة، آن الأوان بعدها ليبقى في المشهد من يستحق البقاء وأن يغادره من يحكم عليه المرصاد بالمغادرة. ويستعمل لغةً لم تخلُ من ألفاظ الجهاد "الأدب والمجاهدون في سبيله" (ص 23)، و"الكفاح الأدبي" (ص 23). وأما في مقدمة الجزء الثاني فيعلن في ثقة عن أنه لن ((يجد كل حامل للقلم عندما يعمد إلى الكتابة الأدبية شعرًا ونثرًا إلا أن يضع في حسابه النقد، وأن وراءه مرصادًا يرصد عليه كلماته، فيحاسب نفسه قبل أن يتعرض لمحاسبتنا)). (ص 107). ويؤكد ما وعد به في خاتمة الجزء الأول قبلُ حيث قال: ((ونأمل أن نسير على الطريق، حتى تنتفي الحثالة، ويبقى ما يبقى من آثارنا صافيًا جميلا لا كدر فيه ولا غثاثة... فليعرف الأدباء والشعراء في بلادنا أن "وراء الشفة نقادة" كما يقول زملاؤنا الحاريون)). (ص 96).

وفي مقدمة الجزء الثاني أيضًا يلح على مقولة: "الأدب مرآة الحياة". غير أن لفظ "المرآة" هنا، وإن عنى عند أتباع هذا المذهب دور الفن في تصوير الحياة، أو كما يقول هو: إن ((الأدب ينقل الحياة بواقعها عذبًا ومرًّا إلى الأذهان والأفكار)) (ص 99)، قد انقلب ــ فيما أرى ــ على يد الفلالي إلى آلة أخرى يرى بها الفن من خلال الصورة التي تتبدى في المرآة من الحياة. بل حمل معه مرآة الواقع

والحياة طوال مدة النظر إلى نصوص الفن. وقال إنه سيحمل معه المرآة ((لتكون أمام أنظارنا، ولئلا تغيب عنا عندما يستغرقنا النقد)). (ص 101). ومعنى هذا أنه لن يدع الفنَّ يستغرقه فيلهيه عن المرآة التي يحملها.

حملت مرآة الفلالي ـــ فيما حملت من صور الحياة ـــ "المفردة". فالمفردة في الشعر عنده لا بد أن تكون المفردة المستعملة في الحياة وفي الواقع، فالتبست لديه أحيانًا مفردات الشعر بمفردات الواقع، وإن قال أحيانًا عن بعض المفردات: إنها غير شعرية، بما قد يوهم ظاهريًّا بأنه يفصل فصلا تامًّا بوعي بين لغة الشعر ولغة الحياة. وحملت مرآته أيضًا "التركيب"، ولكنْ بمرجعية الاستعمال والتداول، فحاكم الانزياح الشعري وَفْقَ هذه المرجعية. كما حملت الرصد والترصد للفن، لا من خلال الوحدات الكبرى الكلية (القصائد)، بل من خلال الأجزاء (الأبيات). وهو ما يشي من جهةٍ بالترصد بقصدٍ كما سلف، ومن جهة أخرى بمحاولة النفاذ إلى اصطياد ملامح الإخلال بصُوَرِ الحياة بقصد أو من غير قصد.

يورد لحسين عرب من إحدى مقطوعاته:

يا رياضَ الحُسْنِ من زهرٍ ولحنٍ وغصـــــــــونِ
يا ملاذَ الـــروح يا جـــــنةَ قلـــــــــبي وفتوني
إن قلـــبي في ثناياكِ لكالطيف الغـــــــــريب
مستريبُ الخطـــو فيها بين خـــفق ووجـــــــيب
ساهمًا كالنسمة السكرى على الغصـــن الرطـــيب
لفها اللـــيلُ بسربالٍ من الصـــمت الرهـــــــيب
كلما سلسلَ شكـــواه عن الزهر النضـــــــــير
زفت الأنسام نجواه إلى سمـــع الغـــــــــدير

مع تعقيب يبتدئه بسخرية مرة من الشاعر وشعره، ثم يقول: ((.. لم أر نسمةً ساهمةً في حياتي قط. وإن رآها الشاعر فلم أرها و لم يرها سُمّار الليالي وعشاق الرياض. والذين لا يعرفون الرياض أيضًا لم يروا و لم يتصوروا أن النسمة تثبت على الغصن الرطيب وتدع الغصن الجديب. ولكن الذي أعرفه أنا، ويعرفه الذين شاهدوا الرياض والبساتين، والذين لم يعرفوها إلا بالسماع إن وجد في الناس من لم يشاهد في حياته روضة، كل أولئك يعرفون النسمة كما خلقها الله تترقرق في الروض، فتمر على الغصن الرطيب والغصن الجديب، ولا تفرق بين زهرة وزهرة ولا بين غصن ودوحة، وتلامس أديم الأرض كما تلامس قمم الجبال، لا فرق عندها بين رطب ويابس. وهكذا خلق الله النسمة، لكن

النسمة التي خلقها ذهن الشاعر يجهلها الناس، وربما يجهلها ذهن خالقها أيضًا، وإنما هي شهوة الكلام بدون تفكير)). (ص 49).

ولا نحتاج عند النظر في النص السابق إلى شدة ملاحظة لندرك أنه يكرر في إلحاح واضح "الصورة البصرية" والمشاهدة والرؤية الواقعية، فينكر أن يكون قد رأى بعينه أو رأى غيره ممن عرف الرياض ومن لم يعرفها ما تحدث عنه الشاعر. كما يلح أيضًا على "المعرفة" أي: ما يعرفه هو أو غيره ممن مروا في الحياة بهذه الصورة، وحتى من لم يمروا بها، أي "المعرفة القَبْلية" و"المعرفة المشتركة". وعلى وجوب "مطابقة" الصورة في الشعر مع الصورة الخارجية كما خلقها الله بالضبط لا كما يصنعها الشاعر. ويلح أخيرًا على مسألة "تفكير" الشاعر فيما يقوله؛ لئلا تجره شهوة الكلام فيتعارض منطقه مع منطق الحياة.

ويقول تعليقًا على مفردة "مسيخ" في قول حسين سرحان:

شكونا زمانًا لا يمر ولا يحـــلو مسيخ مذاق مثل مستكره البقل

((هل فاتك يا صديقي أن مستكره البقل ليس مسيخ المذاق، وإنما هو مر المذاق حرِّيفه، من أمثال الفجل والكراث وما شاكلهما؟ و"مسيخ" هذه لا تؤدي المعنى الذي تريده في اللغة، إلا إذا أردتها بمعنى "ماسخ" في اللغة العامية عند المصريين، ومعناها: قليل الحلاوة. ولا أظنك تريد هذا؛ لأني أنا وأنت من عشاق البقل الماسخ كالرجلة والملوخية والسلق والفول واللوبية)). (ص42).

وفي تعليق على بيت تالٍ في القصيدة نفسها، هو:

ولسنا نبالي المالَ فالمال هيّنٌ ولا المجدَ إن المجد في نفثة الصلِّ

يقول: ((ونستطيع أن نفهم أن المال عند أمثال السرحان لا قيمة له. ولكن لا أستطيع أنا ولا أنت ولا أنتم ولا هو ولا هما ولا هم فَهْمَ "إن المجد في نفثة الصل". ولكن المفهوم لي ولك ولكم: "إن المجد في النقل" إلا إذا كان المجد في عصرنا هذا انقلب ناكصًا على عقِبَيه عن أمكنته المعروفة لدى الناس جميعًا... إن الصلال لا تنفث المجد، وإنما هي تنفث السم الزعاف، وقانا الله وإياك هذه النفثات المميتات يا أستاذ سرحان)). (ص 43). بل يذهب في تقرير الوقائع وفي الإدانة بأدلَّةِ القول الشعري وحيثياته إلى أبعد من هذا حين يقول بعد هذا الكلام مباشرة: ((والغريب أن المجد لّما كمن في نفثة الصل ـــ كما يقرر شاعرنا ـــ أصبح لا يبالي به. وعدم المبالاة بالمال والمجد صفة من صفات المتصوفة؛ لأن الزهد في هذه الأشياء من سجاياهم. والشاعر والناس أنكروا عليَّ نعت الأستاذ السرحان بالتصوف حينما نعتُّه به في الرسالة، وهاهو يقررها لنفسه بنفسه)). (ص43).

ويواصل في الخط نفسه قراءةَ الأبيات:

رغائبنا شتى وتجمع بينها إذا ما تعادت فطرة النفس والعقل

بقوله: ((أما فطرة النفس فهذا صحيح، ولكن فطرة العقل مسألة فيها نظر)). وفي البيت الذي يليه:

فللنفس أوطار وللعقل مثلها لو احتكما يومًا إلى حكم فصل

((ليست أوطار العقل كأوطار النفس. ولكن الشاعر ما قصد ــ كما يبدو ــ إلى ذلك، وإنما أراد أن يقول: فكما أن للنفس أوطارًا فللعقل أوطارٌ، فهما (أي: العقل والنفس) متماثلان في أن لهما أوطارًا فقط. أما أن أوطارهما متماثلة فلا...

وجدت زمان السوء يخدع أهله وهم خادعوه حذوك المثل بالمثل

لا الزمان يخدع الناس، ولا الناس تخدع الزمن، وإنما الناس يخدع بعضهم بعضًا. وإن صحَّ أن نطلق كلمة "الزمن" ونريد بها أبناءه فلا يصح أن نطلق لفظة "الزمن" ونريد بها حقيقة الزمن، ثم نتهمه بمخادعة الناس، فالزمن نفسه لا يخدع، ولا تستطيع خديعة الناس أن تصل إليه أو تؤثر فيه)). (ص 43 ــ 44).

وحتى في غمرة نشوته وتفاعله مع إحدى قصائد العطار التي يستمر في إنشادها بفرح يقف عند مقطع منها، هو قوله:

والأماني طليقة ضوعها فاح وانتشر

قد تراقصن بهجة وتقاذفن بالأكر

وتبسمن للورى عن غوال من الدرر

قائلا: ((..لكن الأماني ليس بها أكر. وما عسى أن تكون أكر الأماني؟)). (ص 65).

ويعلق على أبيات من قصيدة الزمخشري "أنشودة الملاح" المهداة إلى الشاعر علي محمود طه:

الدجى بحر وقلبي سابح وإلى أين سيمضي لست أدري

والنجوم الزهر في عليائها سفن للغـــيب بالأقدار تجري

((لا ندري مبلغ الصحة في ذلك، ولا نظن الزمخشري اشتغل بعلم الفلك)). (ص 70).

وحواشي الليل من ظلمائها تملأ النفس بأهوال وذعر

وزمـــاني مربد يجتاحني بجحيم منه صـــال مكفهر

((الأليق بالجحيم أن يكون مستعرًا لا مكفهرًّا)). (ص 71).

أذكر الماضي فأحنو لغد والغد المرجو مني قيد شبر

((وكنا نريد أن يبين لنا ماذا يؤمل أن يكون للشاعر من غده الذي هو منه قيد شبر)). (ص71).

وفي مطلع قصيدة أحمد قنديل:

أمانينا من الأيامِ وعدُ ومن أيامنا صاب وشهد

((..فإذا كانت أمانيه من الأيام في الشطر الأول وعدًا فالأيام في الشطرة الثانية ما معناها؟ هل لها معنى غير الأيام حتى تكون أمانيه فيها صابًا وشهدًا؟ ألم أقل لكم: إن القنديل لا يحسن قول الشعر؟)). (ص 91 ــ 92).

ويرى في أبيات الصبان:

يا ليل فارو محـــدثًا أخبـــارَنا غـــبًّا فغبّا
فلنا بذلك حاجة إن تقضها فرّجتَ كربا
وابدأ حديثك بالألى عانوا من الآلام وصبا
فعسى بهم نأسو وعل لنا بذلك منه طـــبا

مع أنه يبالغ في إطرائها، أنه ((يستقيم المعنى لو أن الشاعر قال لليل: ارو لي أخبار أمثالي، لعلي أتأسّى بهم وأجد في أحاديثهم ما نالهم من كروب وآلام طبًّا لدائي الذي يشبه أدواءهم؛ لأنه يريد التأسي)). (ص 146).

وفي مطلع العواد:

ليلةَ الشكِّ جئتِ يا زهرةَ الشكْ كِ فكانَ اليقينُ أولى هباتك

((إن هذا البيت زلة كبرى من زلات شاعرنا الكبير. غفا ساعةَ تفرغِه لنظمهِ إدراكُ شاعرنا وذوقُه غفوةً ثقيلة. وإلا فأي رجل يحمل في رأسه إدراكًا، وفي نفسه شعورًا بجمال الألفاظ والكلمات والمعاني، يحيي ابنته ليلة ميلادها بقوله: جئت يا زهرة الشك؟ إن كنا نغتفر مثل هذه التحية من عامة الناس فهل ننـــزل الأستاذ منـــزلتهم؟)). (ص53).

ويقرأ للعواد أيضًا قوله:

يا لـــيل إني قائل فاسمـــــعِ
هذا زرادشـــت وماني معي
فهل تعي ما قلت أو لا تعي
قد شوها حسنك لي يا ظلام
فهل ترى يا ليل أني لا أنام
أو لا ترى لا ريب أنت الغرير

((..ألا تعرف أيها القارئ أن ماني وزرادشت لا يريان في الظلام حسنًا؟ فهما ليسا في حاجة لتشويهه...

لكنهم عني في مـــــعزل
فأوح لي يا ليل أو غنِّ لي

أو نح عن قلبي نار السعير

وكيف يستقيم للأستاذ عواد هذا المنطق؟ إنه يقول: إن الليل لا يعي ما رواه الأقدمون؛ لأنه كائن لا يحير أن يوحي له أو ينحي عن قلبه نار السعير. إنه يطلب من الليل أن يغني، وهذا هو الشطط في المطالب، أو قل: هي اللخبطة من الطالب...

وأنا الذي صورت حولك هذه الصور الكبار

و لم يذكر لنا منها ولا صورة، كبيرة ولا صغيرة

وخلقت أفكار التشاؤم فيك تلتذع الفؤاد

ولا نريد أن نقول للأستاذ عواد: إن الليل ــ الكائن الذي لا يحير ــ ليس له فؤاد، و لم يكن له ذهن يحمل أفكارًا، سواء كانت تلك الأفكار تشاؤم أم تفاؤل (كذا)؛ لأنه أدرى بهذا منا...

وتطيل ليلك بالسهاد فلا قرار ولا رقاد

وهنا يجب أن نقول للأستاذ عواد: (حيلك!) لقد توهمتَ يا أستاذ. فالرقاد والسهاد، أو "القرار" كما يقول، من شؤوننا نحن، أما الليل فلا يدري عنها شيئًا. وسؤال بسيط أوجهه للأستاذ: كيف يكون ليل الليل؟

والليل في عينيك أهول ما تصور شاعر

والنجم في حلك الدجنة بالأشعـــة غائر

إن هذا وهذاك وهاتيك وتلكم من المعاني غير مستقيم. والأبيات والشطرات والمختارات من شعرك في هذا الكتاب [يقصد كتاب: شعراء الحجاز] يذهب بجمال الحياة لا بجمال الشعر فقط. إنك تخاطب الليل، ثم تقول له: والليل في عينيك، وتقول له: وتطيل ليلك. أنا لا أستطيع أن أتصوّر ليل الليل، ولا أستطيع أن أتصور ليلا يُتَّخَذُ ظرفَ مكان توضع فيه القاعة والمكتبة، ولا أستطيع أن أتصور أن هذا الليل الذي هو ظرف مكان له فؤاد، وله عينان. ثم إذا تصورت كل هذا في ليل العواد فلا أستطيع أن أتصور بعد ذلك أنه كائن لا يحير)). (ص 161 ــ 166).

وسأتوقف عند هذا الحد عن سرد المزيد من النماذج المماثلة، وهي كثيرة في المرصاد. وسأعود خطوة واحدة إلى هذا النموذج النقدي الأخير عن شعر العواد. إذ لعله أكثر نماذج الفلالي وضوحًا في التصريح بعدم استطاعته أن يتصور المفاهيم الشعرية التي يصنعها الشعر خارج تصوراتها الواقعية. بل صرح بأن صنع المفاهيم الشعرية التي لا تطابق ما في الحياة "يذهب بجمال الحياة". ولعله أيضًا من أكثر النصوص وضوحًا في الإفصاح عن مرآته التي رفعها في المقدمة وآلى على نفسه ألا يدع النقد يستغرقه فيلهيه عن مداومة النظر إليها. إنه هنا يعود إلى مرآة الحياة والواقع كلما أحس بتناقض الصورة الشعرية أو نبوِّها عن فهمه، والحكم الفصل هنا الحياة والواقع لا الفن والخيال. هو بهذا

النموذج النقدي يضيف إلى مبادئ "الرؤية البصرية" و"المعرفة السابقة" و"المعرفة المشتركة" و"المطابقة" و"التفكير" المنطقي في الظواهر، وإلى عدم إمكان الشعر أن يصنع تراكيبه أو معانيه "الخاصة"، وإن صنعها فهي خاطئة قطعًا، مبدأ آخر هو عدم السماح للفن بتشويه الحياة أو "الذهاب بجمالها".

.....

ما ذُكر أعلاه يستدعي عددًا كبيرًا من الأسئلة، لا يتسع المقام لإثارة أغلبها والإجابة عنه. ولهذا سأكتفي هنا بالإشارة في اقتضاب إلى أهم ما يتطلبه مقامُ الورقة والزمنُ المتاح لها: هل النقد ــ قديمًا أو حديثًا ــ يعني المطابقة بين المعنى الشعري والمعنى الخارجي؟ وهل تختلف لغة الشعر عن لغة التداول مبنى ومعنى؟ وإلى أي حد؟ إذا كانت الإجابة عن ذلك واضحةً (ولو في بعض المناحي دون بعضها الآخر) فلماذا إذن يحصل الالتباس الشديد عند بعض النقاد أحيانًا فيما هو واضح؟

المتتبع للتراث يلحظ أن القدماء تنبهوا إلى المأزق الذي تؤدي إليه المساواة بين لغة الشعر ولغة التداول، وإلى إشكال الحكم على منطق أحد المستويين بمنطق الآخر. والملاحظ أنهم كانوا يقدمون لغة الشعر، ويحكمون لها بالعلو والارتفاع عن لغة التداول. فالخليل بن أحمد يسمي الشعراء بـــ "أمراء الكلام": ((الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم)). (القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء 143- 144). ويروي البيهقي هذا النص: ((الشعراء أمراء الكلام، يجوز لهم شق المنطق وإطلاق المعنى..إلخ)). (المحاسن والمساوئ ص 427).

أما ابن جني فقد قال: ((فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك يدل على ما جَشِمه منه، وإن دل من وجه على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطعِ دليلٍ على ضعف لغته ولا قصوره عن الوجه الناطق بفصاحته. بل مَثَلُه في ذلك عندي مثل مُجري الجَموحِ بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام. فهو وإن كان ملومًا في عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنَّتِه. ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه أو أعصم بلجام جواده لكان أقرب إلى المنجاة وأبعد عن الملحاة، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يُعْقِب اقتحامُ مثله؛ إدلالا بقوة طبعه ودلالةً على شهامة نفسه)). الخصائص (2/394 – 395).

هذا الأمر جعل النحاة، وهم المعنيون أولا باللغة في مستوى التركيب، يتنبهون إلى إشكال حقيقي يؤدي إليه الاستشهاد النحوي للكلام العادي بنماذج من لغة أخرى تختلف عنه بالضرورة لأنها

منـــزاحة عنه، هي لغة الشعر. إلى أن صار عدد منهم فيما بعد يعدُّ ما يسميه البعض "الضرورة الشعرية" غير مسلَّم به على الصورة الظاهرة التي توحي بها تسميته. أما اللغويون وأصحاب المعجم فقد بدأ يتبلور في أذهانهم، ولا سيما المتأخرون منهم ـــ حين يحررون في معاجمهم مادة "شعر" ـــ مفهومٌ للشعر أوسع من مجرد الوزن والتقفية، يعلي من مكانة الشاعر ولغته. ولهذا قيل في تعريف الشعر: إنه الدراية، والعقل، والفطنة، وهو العلم بدقائق الأمور، والنفاذ إلى ما لا تنفذ إليه بصائر الناس. وقيل في سبب تسميته شاعرًا: إنه يشعر بما لا يشعر به غيره، وبأنه يعلم. (ينظر: اللسان، وتاج العروس مادة شعر).

هذه إذن جذور أولى في التراث لما صار يعرف حديثًا بمصطلح "اللغة العليا" للإشارة إلى علو لغة الشعر وتساميها، وعن كون الشاعر يعبر عما هو عادي أو غير عادي بطريقة غير عادية، وعن كون لغة الشعر لغة في داخل لغة. (ينظر محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي ص 6). هي نصوص تدل على إحساس قديم بأن لغة الشعر تقوم على ما سمي في هذا العصر بـــ: الانزياح، وكسر البناء، والاختراق، والانتهاك، والانحراف، والإزاحة، والتجاوز..إلخ، وهي مصطلحات تنطلق من مبدأ الاعتداد بالمغايرة بين لغة الشعر ولغة الاستعمال والتداول، بل قد تعد هذه المغايرة أساسًا للفرق وشرطًا لتعيين كل مستوى منهما، أي بحسب تعبير سابير: ((حين يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية نسميه أدبًا)). (اللغة والخطاب الأدبي ص 29). اللغة العليا بحسب تسمية "مالارميه" للغة الشعر تشير إلى ((تميز هذه اللغة وتحررها من القوانين والقيود الصارمة التي تخضع لها لغة العلم أو لغة النثر ولغة التخاطب العادية)). (أحمد المعتوق: اللغة العليا بين المنظور المعجمي ومنظور النحو العربي، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، ص 236). وتشير أيضًا إلى ((تضادها المستمر للغة النثر في جميع مستوياتها، ومن خلال تجاوزها الكلي لحدود هذه اللغة وخروجها المنظم على قواعدها وعلى نظم اللغة العادية وقوانين البناء المنطقي فيها عامة... والعمل على إطلاق سراح المعنى من الصلات الدلالية القائمة)). (أحمد درويش: مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة العربية للثقافة ص 60 ـــ 61، 63). سر اختلاف الشعر بحسب جون كوهين ((يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات نفسها من جهة أخرى)). (جون كوهين: بنية اللغة الشعرية ص 191).

يقتضي الاختلافُ بين لغة الشعر المعبرة عن الفن ولغة التواصل المعبرة عن الحياة والواقع الطبيعي الخارجي، اختلافًا قد يصل إلى حد التضاد، عدمَ محاكمة أحد المستويين بمرجعية الآخر. الناقد الذي ينظر إلى الفن بعين الفن هو من ينجح في التحرر من الحياة ومن النظر بعين الحياة ساعة التأمل في الفن، ويستطيع النـــزول على شرط النموذج الذي ينظر فيه متخليًا ولو مؤقتًا عن شروط نظام

الحياة. وهنا تأتي الصعوبة البالغة في القدرة على التخلص من نظام الحياة الذي يفرِض في أحيان كثيرة فرضًا تصعب مقاومته نظامَ القراءة. نظام القراءة الذي يفترض المعنى الواحد على سبيل المثال هو نتيجة من نتائج النظام الاجتماعي السلطوي أو الفئوي، كما يقرر إمبرتو إيكو (الأثر المفتوح ص 21). وقياسًا على ذلك يمكن القول: إن نظام الحياة الذي تكون في ضوء ثقافة المجتمع المحافظ هو نظام حياة يخشى التغيير ويخاف التحولات، ويفرض من ثم في القراءة النفور من التجريب والتمسك بتثبيت النماذج القائمة والعمل على تأبيدها. المجتمع المحافظ الذي يحرص على المحافظة على الذاكرة الجماعية يكرّس وضع "المعرفة المشتركة" و"المعرفة السابقة" منطلقًا، بل شرطًا، لقبول العمل الفني.

يمكنني هنا أن أعود لأستحضر نص ابن جني السابق الذي يشبِّهُ فيه الشاعرَ بالمقاتل. لكن المقاتل يمكن أن يكون محاكيًا غيره من المقاتلين، فيكون بحسب ما يقتضيه نموذج القتال المكرس من قبل حذرًا آخذًا بأسباب السلامة، فيؤدي ما عليه من واجب دون أن يعرض نفسه للملحاة، بل يكون أقرب إلى المنجاة. ويمكن أن يكون شجاعًا مغامرًا لا تمنعه معرفته بأسباب المنجاة وعلمه بعواقب ما يفعله من الاقتحام؛ "إدلالا بقوة طبعه ودلالة على شهامة نفسه" بعبارة ابن جني. إنه المغامر المجرب في مقابل الحذر المثبت المؤبد. هذا المقاتل الشجاع المجرب لا يعدم في أحيان كثيرة أن يجد ممن يحكمهم نموذج القتال الحذر المحسوب، أو ربما ممن يعجزون عن المغامرة مثله، مَنْ ينتقده على خروجه عن النموذج القائم، ويكيل له التهم على اقتحام الميدان من غير احتشام.

إذا نظرنا إلى تأريخ الشعر العربي كله فسنرى ـــ مصداقًا لكلام ابن جني في المشابهة بين المقاتل والشاعر من حيث "التأبيد" و"التجريب" ـــ أن الشعراء الذين قاتلوا كغيرهم كثيرون جدًّا، لكن المقاتلين الشجعان المغامرين الذين خرجوا على النماذج القائمة و لم يرضوا أن يكونوا من المؤبِّدين قليلون، وهم الذين تميزوا عن غيرهم، كأبي تمام وأبي نواس والمتنبي. و لم يعدم هؤلاء من حاكمهم وحاسبهم بمرجعية النموذج القائم لا بمرجعيات نماذجهم هم. هل يمكن أن نقول: إن النقاد الذين حاكموا هؤلاء الشعراء على هذا النحو هم أصحاب "مرصاد" أيضًا؟