جامعة الأزهر
كلية الدراسات الإسلامية
والعربية للبنات بالمنصورة
قسم الأدب والنقد

الأساليب الشعرية في رؤية ابراهيم العريض

بحث مقدم من

الدكتور / محمد أحمد فايد هيكل
مدرس الأدب والنقد

أولا : التعريف بالمؤلف وأعماله

قدر لى منذ اثنى عشر عاما أن أطلع على مجموعة من الأعمال النقدية التى ألفها الناقد البحرينى الكبير الأستاذ ابراهيم العريض فلفت نظرى بعمق تفكيره وسعة اطلاعه على الشعر العربى قديمه وحديثه وإدراكه لحقائق الاتجاهات النقدية ثم تجاوزه لها باتصاله المباشر بالشعر واعتماده على الذوق المدعم بالثقافة والخبرة الفنية ، إلى ما فى عبارته من سلاسة أخاذة ، وقدرة على إقناع القارىء واجتذابه إلى صفه .

كانت هذه الأعمال هى «الشعر وقضيته فى الأدب العربى الحديث» (١) ، و«الشعر والفنون الجميلة» (٢) ، و«الأساليب الشعرية» ، و«جولة فى الشعر العربى المعاصر» ، قرأت البحثين الأولين فى كتابين مستقلين ثم قرأت البحوث الأربعة مجموعة فى كتاب واحد عنوانه «نظرات جديدة فى الفن الشعرى» (٣) ، وقرأت له أخيرا كتابا عن فن المتنبى بعد ألف عام .

وإبراهيم العريض فوق ذلك شاعر مقتدر من شعراء العربية النابهين فى العصر الحديث له ست مجموعات شعرية ضم منها ديوانه المسمى بـ«ديوان العريض» (٤) ، أربع مجموعات هى «أرض الشهداء» ، و«العرائس» ، و«قبلتان» ، و«شموع» ، أما المجموعتان الأخريان فهما «الذكرى» وهى أول ما صدر من شعره و«قصص» ، وله مسرحية شعرية

---

(١) ابراهيم العريض الشعر وقضيته فى الأدب العربى الحديث - منشورات صوت البحرين ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥ .

(٢) المؤلف نفسه - الشعر والفنون الجميلة - دار المعارف بمصر ١٩٥٥ .

(٣) المؤلف نفسه نظرات جديدة فى الفن الشعرى - زمن التأليف ١٩٤٦ الطبعة الأولى بمصر ١٩٥٢ - الطبعة الثانية - الكويت ١٩٧٤ .

(٤) ديوان العريض - طبعة ١٩٧٩ .

عنوانها «وامعتصماه» ، كما قام بترجمة «رباعيات الخيام» من الفارسية إلى العربية وهو من أقدر الشعراء العرب فى مجال الشعر القصصى وقد حفلت مجلة «الرسالة» المصرية ومجلتا «الأديب والمكشوف اللبنانيتان بمقالاته النقدية وقصائده الشعرية ، ونشرت مؤلفاته فى طبعات مصرية وكويتية ولبنانية ، وكتبت عنه دراسات نقدية عديدة ، فهو إذن علم من أعلام الأدب والنقد فى البحرين ، وبلاد الخليج خاصة ، والوطن العربى عامة .

وناقدنا الكبير ابراهيم العريض من أصل عربى بحرينى ولكنه ولد فى «بومباى» بالهند عام ١٩٠٨ م إذا كان والده تاجراً من كبار تجار اللؤلؤ الذى عرفت به البحرين من قديم الزمان .

وكانت «بومباى» محطة ساحلية تجارية كبرى للتجارة العربية ، فأقام فيها والده ردحًا من الزمن حيث نشأ العريض وتلقى تعليمه الابتدائى والمتوسط والثانوى ، وتعلم من اللغات الأوردية والفارسية والإنجليزية ، وقد أتقن اللغة الإنجليزية إتقانًا أتاح له أن يؤلف بها الشعر كأحد أبنائها (١) .

وعاش مع أسرته فى الهند حتى عام ١٩٢٦ م ثم عاد إلى البحرين فمارس مهنة التعليم مدرسًا فى وزارة المعارف البحرينية من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٣٢ م ، ثم بدا له أن يؤسس «المدرسة الأهلية» التى ظل مديراً لها ثلاثة أعوام من ١٩٣٣ إلى عام ١٩٣٥ ، ثم انتقل للعمل كبيراً للمترجمين فى إحدى شركات النفط بالخليج .

---

(١) الأستاذ حسن الجشى ص ج من مقدمة ديوان العريض بعنوان رحلة قصيرة فى شعر العريض .

وتقلب العريض فى مناصب عديدة وتولى مسئوليات هامة فى بلده البحرين ، واحتل بين أبناء بلده مكانة عالية ، إلى جانب ما يحظى به من تقدير وإجلال بين أدباء العربية ونقادها ، وقد كرمته البحرين عام ١٤٠٨ هـ فحصل على جائزة الدولة التقديرية للأدب (١) اعترافًا - أراه متأخرًا - بدوره الفكرى والأدبى ونشاطه الكبير فى الحياة العامة .

ومن بين أعماله النقدية التى اطلعت عليها استوقفتنى دراسته عن «الأساليب الشعرية» فقرأتها مستمتعًا ، ثم قرأتها دارسًا ، ثم قرأتها ناقدًا ، فهى دراسة تستحق الوقوف عندها طويلا ، لأنها زاخرة باللفتات النقدية البارعة ، غنية بالنماذج الشعرية الحية المنسوجة فى خيط من التصور الذى برع العريض فى الإمساك به وتتبعه من أول الدراسة إلى آخرها ، مما دفعنى إلى الإعجاب بها سواء وافقته فى آرائه وأحكامه بعد ذلك أم خالفته .

وقد رأيت أن أقدم هذه الدراسة «عارضًا ومقومًا» إلى إخوانى الدارسين والباحثين فى جامعة الأزهر والجامعات المصرية وإلى قراء الأدب والنقد فى مصر من خلال المجلة السنوية التى تصدرها كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالمنصورة فهى دراسة تحتوى على لون فريد من الجهود النقدية التى يزخر بها عالمنا العربى الولود .

---

(١) عبد الله سالم الحميد شعراء من الجزيرة العربية ، الرياض ١٩٩٢ الجزء الثانى ص ٢٣ وص ٣١ .

ثانيا : عرض مفهوم العريض عن "الأساليب الشعرية"

تمهيد :

عند قولة المتنبى «أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحترى» توقف ابراهيم العريض يتأمل ما تنطوى عليه هذه العبارة من دلالات ، ويحاول أن يستجلى ما وراءها من سر غامض لا يكاد يدرك كنهه ، هذا السر الذى أدركه المتنبى فأفضى به مجملا إلى الأجيال فى هذه الكلمة الخاطفة ، ولكن الكشف عنه يتطلب الجهد المضنى ، والبحث الطويل ، والاستقصاء البعيد .

وقد لفت نظره أن هؤلاء الشعراء الثلاثة مع تناولهم لأغراض تقليدية جمعتهم على صعيد واحد تبعًا لمن سبقوهم ، ومن عاشوا فى عصرهم يختلفون بينهم اختلافًا بينًا ، وانعكس هذا الاختلاف على مواقف النقاد منهم ، وتقدير منازلهم فى عيون أدباء الضاد .

وقد أنعم العريض النظر فى نماذج من الشعر العربى قديمه وحديثه فوجد نفسه منضمًا إلى معسكر النقاد القائلين بأن الشعر ما هو إلا تعبير عن الشخصية ، وما تختلف أساليب التناول إلا باختلاف «طبائع الشعراء» وهو يفهم أثر اختلاف الشخصية فى الشعر بمعناه الروحى لا بمعناه الذى ينصب على الصنعة الشعرية فحسب ، ولذلك كان مفهوم «الأسلوب» عنده أوسع بكثير مما اعتاد النقاد والدارسون أن يستعملوا فيه هذا المصطلح إذ أنه يقصد بالأسلوب طابع الشخصية النفسى ، وحالها الذى

يظهر فى القصيدة ، وينعكس على طرية التناول لا مجرد طريقة الصياغة واختيار الألفاظ والعبارات . وإن كان هذا المفهوم التقليدى غير منفى عنده تماماً ، وسوف أفصل هذه النقطة فى موضعها من تقويم نظريته .

ولكى يدلل على هذه الفكرة - التى ليست بجدية فى حد ذاتها - أتى بأنموذجين أحدهما لإمرىء القيس فى مفهوم المجد وهو قوله المشهور :

ولو أن ما أسعى لأدنى معيشة كفانى - ولم أطلب - قليل من المال
ولكنما أسعى لمجد مؤثل وقد يدرك المجد المؤثل أمثالى

والآخر لأبى تمام فى تناول المفهوم نفسه حيث يقول :

يقول فى قومس صحبى وقد أخذت منا السرى وخطا المهرية القود
أطلع الشمس تبغى أن تؤم بنا فقلت كلا ، ولكن مطلع الجود

ففوق ما فى القطعتين من دلالة تاريخية نلمح الدلالة النفسية والسمة الشخصية لكل من الشاعرين ، فامرؤ القيس مأخوذ بعزة الملك لأنه تقلب فى معارج السلطان ، وأبو تمام بعيد الثقة فى ممدوحه الذى سعى إليه ونفض غبار الطريق إلى خراسان طالباً لقاءه ، فالحى بطبيعته يقف من الحياة موقفاً ، وينظر إليها نظرة لا يشاركه فيها سواه ، وهما سمة الشخصية التى يعين بها الحى مجاله بين الأحياء ، وهل يفعل الشاعر غير ذلك ؟

وكل شاعر باعتبار موقفه من الحياة لا يخرج عن أحد رجلين : إما منطو على نفسه فى مجال ضيق كالمجنون فى حب ليلاه إذ يقول :

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى فهيج أحزان الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلى غيرها فكأنما أطار بليلى طائراً كان فى صدرى

وإما منطلق كالشعاع الكونى إلى حدود الشمول كالمتنبى فى تقنص الحقائق العليا .

أما باعتبار النظرة إلى الحياة فالشاعر إما متفائل، وإما متشائم، فهى حالات تتراوح فيها نفوس الشعراء بين هذين القطبين بل تتراوح بينهما نفوس الناس جميعًا ، غير أن الشعراء لهم من الوسائل الفنية ما يبرزون به شخصياتهم بصرف النظر عن قيمة هذه الشخصية ، فالنقد الأدبى لا يهمه قيمة الشخصية بقدر ما يهمه توفيق الشاعر فى إبرازها وتشخيصها ، أى أن مظهر الشخصية لا يكون إلا فى الأسلوب الذى يتوخاه الشاعر ، والأساليب متباينة ، ولكن يجمعها أصلان لا ثالث لهما .

أولهما : "التغلغل" - فالروح الشاعرة تتغلغل بالفطنة الوقادة والبصيرة الخارقة لتتلمس مواطن الجمال - والعريض يستعمل كلمة الجمال بأوسع معانيها فتدرك جوهر الجمال الخالد فى الوجود .

والروح الشاعرة فى هذه الحالة تتجلى عبقريتها فى نفاذها إلى كافة الأشياء ورفعها للقناع المسدل على وجه الحق ، وبمقدار توفيقها فى تحقيق هدفها تهز نفوسنا إعجابًا بها ، وقد اتشحت بوشاحى الروعـــة والجـــلال .

وهؤلاء هم شعراء الحكمة ، وعلى رأسهم المتنبى (عندنا) ويضرب أنموذجًا موضحًا لها بأبيات المتنبى الشهيرة فى عبرة الزمان والتى مطلعها :

صحـب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهـم من شـأنه ما عنانا

وهى أبيات عشرة تلم بفلسفة الحياة كلها ، وقد صهرت معانيها نار البصيرة وحدها وقد عنى الشاعر فيها بالتقرير .

ثانيهـــا : **التجـــاوب** : والروح الشاعرة فى هذا السبيل تتجاوب بالإحساس لا بالذهن الوقاد محاولة أن تعدى المتلقى بما كان لوقائع الحياة داخلها من صدى ورنين ، فهى تتجاوب مع الحياة لتنشئها فى كل حين خلقًا جديدًا ، وتنقيبها عن الحقيقة يمس برفق فى كل نفس وترًا حساسًا يهزها هزًا ، وقد اتشحت هذه الروح الشاعرة فى تلك الحالة بوشاحى الفتنـــة والجمـــال ، لأنهالاتعنى بالكشف عن الحقيقة كالأولى وإنما تعنى بأن تزيدها فتنة وجلاء ، وهؤلاء وهم شعراء الفن وفى طليعتهم - بيننا - البحترى ، ويضرب العريض أنموذجًا موضحًا لهذه السبيل بأبيات البحترى الباكية على قصر الجعفرى والتى مطلعها :

محل على القاطول أخلق داثره وعادت صروف الدهرجيشًا تغاوره

فيذكر من القصيدة أبياتًا عشرة توازى أبيات المتنبى ليرينا اختلاف الوجهتين بين التأثير هنا والتقرير هناك ، والتأثير فى أبيات البحترى يشمل العين والأذن والقلب معًا فهو عقل وعاطفة .

وبهذا يصل العريض إلى التفريق بين شعراء الحكمة وشعراء الفن ، وهو لا يرفع من شأن أحد الفريقين على شأن الآخر ، وإنما يَرى لكل منها قدره ، ويعرف لكل من المذهبين أثره ، يقول : «وهذا هو الفارق الأساسى بين الشعراء الذين ينسجون على منوال الحكمة وبين أخوانهم الذين يحوكون على طراز الفن ، بين الشعر الذى يرتكز على الحقيقة ، وصنوه الذى يرفرف مع الخيال ، بين زهير والنابغة فى الجاهلية ، وبين أبى تمام والبحترى فى الإسلام ، من سمات الأولين هذه الإحاطة والشمول خـــارج الذات الشاعرة ، ومن صفات الآخرين هذا التجاوب والاصطلاء داخلها »(١) .

---

(١) نظرات جديدة فى الفن الشعرى - الأساليب الشعرية - بين الحكمة والفن ص ١٢١ .

ومع تمييز العريض بين الحكمة والفن ينبه إلى أن هذا التمييز لا يعنى انتفاء عنصر «الطرب» من أحدهما ، وهو لا يقصر مفهوم «الطرب» على «الاهتزاز الحسى» للإيقاع أو النغم بل يفهمه بأوسع معانيه فيقصد به الاستمتاع الجمالى المطلق ، وإن كان شعر الحكمة فى أغلب الأحيان يحقق المتعة العقلية ، وشعر الفن فى أغلب الأحيان يحقق النشوة الروحية ، ولا يفهم من ذلك أن أحدًا منهما ينفرد بصفته الغالبة انفرادًا مطلقًا دون الصفة الأخرى خاصة فى الشعر العربى الذى هو فرع من الآداب السامية فالآداب السامية على وجه العموم ، والشعر العربى على وجه الخصوص كثيرًا ما يسلكان بالحكمة والفن مسلكًا واحدًا فى سمط واحد بل يمزجهما حتى يوشك أن يصبح هذا ذاك .

ومع ذلك يرى العريض أن لكل من النوعين سماته الفنية المتميزة فالشعر الذى يسلك مسلك الحكمة يتميز بالنصاعة والوضوح والإيجاز حتى يؤتى به الشاعر - فى المجتمع - سمة فصل الخطاب . أما شعر الفن فيتميز بالتوهج والإشراق ويؤتى به الشاعر - فى عزلته - سمة همس الأرواح .

شعر الحكمة أشبه بفن النحت فالفكرة كالتمثال المنحوت مقطوعة محددة فى ألفاظ حدها الفاصل هو الإيجاز ، أما شعر الفن فلا حاجة إلى تلمس وجوه الشبه بينه وبين سائر الفنون لأنه يقتبس منها جميعًا فهو يقوم على عمل المخيلة وتتباين أساليبه ، ولكنها تشف عن ذويها كما يشف الحرير عن لابسه .

ولكى يزيد العريض التمييز بين المسلكين الشعريين وضوحًا أتى بشاهدين من الشعر القديم - وما أكثر الشواهد التى يسوقها من قديم الشعر وحديثه أحدهما أبيات «للمتنبى» ، والآخر أبيات مشهورة عند النقاد «لكثير عزة» أما أبيات المتنبى فهى قوله :

يا من نعيت على بعد بمجلسه ... كل بما زعم الناعون مرتهن

كم قد قتلت، وكم قد مت عندكمو ... ثم انتفضت فزال القبر والكفن

قد كان شاهد دفنى قبل قولهم ... جماعة ، ثم ماتوا قبل من دفنوا

ما كل ما يتمنى المرء يدركه ... تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن

ويأخذ العريض فى تحليل هذه الأبيات بعد أن يوضح مناسبتها ، فالمتنبى يوجه الخطاب إلى سيف الدولة ، وكان قد بلغ المتنبى وهو فى مصر أن الشامتين من أعدائه أشاعوا لدى سيف الدولة بأنه هلك فكانت القرينة التى منها هذه الأبيات رد فعل لهذه الشائعة ، وهنا يقف العريض متابعًا خواطر الشاعر على هدى هذه الأبيات فماذا يرى ؟

يقول العريض أنه يخطر للشاعر من المعانى ما يلى :

١- لا محل للشماتة فى الموت ، فكل هالك لا محالة .

٢- أن خبر هلاكى ليس سوى أمان ضالة من باب خدعة النفس تعلل بها الشامتون .

٣- كم كاذب بيت الشهادة بوفاتى زورًا أصبح وقد غالته الغول .

٤- أن إدراك الأمانى وقف على ظروف لا سلطان للمتمنى عليها .

وتعليقاتنا عليها كما يرى العريض :

١- كلمة حق تساق فى محلها .

٢- رد الشماتة بمثلها .

٣- جائز عقلا فالحياة تزخر بأمثال هذه المفارقات .

٤- حقيقة لا تنكر .

والبيت الأخير هو محل الشاهد وموطن التأمل ، فالمتنبى قد انتقل من التفكير فى حالته الخاصة (مواجهة إشاعة الموت التى تخرصت بها ألسن خصومه) إلى التفكير فى الأمانى مطلقًا بعد أن جردها من ملابستها .

ويمعن العريض فى متابعة خواطر المتنبى حول هذه الحكمة وحدها وهو تحليل من ورائه ثقافة واسعة واطلاع دقيق على الدراسات النفسية وخبرة جيدة فى تطبيقها . وينتهى إلى أن «دماغ» المتنبى الجبار قد صهر الاحتمالات حتى تبلورت الفكرة لديه فقذف بها فى وجه سيف الدولة فى هذا اللفظ الموجز الذى يحمل لكل من جاء بعده خمار اللذة العقلية فى استنباطها من جديد . ومن هنا كان معنى البيت حكمة يصلح لكل زمان ومكان .

ولكى يدلل على قوة نفاذ البصيرة عند المتنبى ، وتميزه بين شعراء الحكمة وازن بينه وبين شاعر آخر أسبق منه فى تناول هذا المعنى نفسه هو أبو العتاهية فالتقى معه فى التعبير إلى حد تماثل الشطر الأول عندهما ولكن أبا العتاهية قصرت به خطاه دون المتنبى فى الإحاطة والشمول وذلك فى قوله :

ما كل يتمنى المرء يدركـــه ... رب امرىء حتفـــه فيما تمناه

فنظر أبى العتاهية محصور فى رقعة ضيقة فحتف المرء فى أمانيه من الأمور القليلة بل هو أقل من القليل فبقى فراغ مظلم حول المعنى لضيق نظر أبى العتاهية فى شئون الحياة ، ولا تثريب على أمثاله .

أما النموذج الثانى وهو الذى يمثل شعر الغزل فهو أبيات «كثير عزة» المشهورة لدى النقاد وهى التى يقول فيها :

ولما قضينـا من منـى كل حاجة ... ومسح بالأركـان من هو ماسـح
وشدت على حدب المهارى رحالنا ... ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطـراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطـح

وقد ضل عدد من النقاد فى الحكم على هذه الأبيات منهم ابن قتيبة وقدامة والعسكرى فقالوا : (ليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى) والعريض يلتمس العذر لهؤلاء النقاد مع إقراره لخطئهم وخلطهم ، وذلك لما وجدوا

[illegible] الأدب العربي من أكثر شعرائه من أكره الحكم كجميع الآباء [illegible] ، فمال المعنى بهؤلاء النقاد كل الميل ، وما كانوا ينشدون [illegible] غير الحكمة لا أكثر ولا أقل فلما نجدوا ينشدونها في أبيات كثيرة [illegible] لم يكن يبحث عن شعر في غير منبته فيقيس عن كل شعر سواه وزاد [illegible] ذلك هذا الاتجاه في «فهم المعنى» ظهور المتنبي الذي كان أحكم [illegible] العربية على الإطلاق ، ولكنه كان في شعره حيا بعقله وشعوره (١) .

---

(١) المرجع السابق الصفحات من ١٢٢ إلى ١٢٩ .

"مدخـــل"

المحور الذى يدور حوله الشعراء جميعا على اختلاف أساليبهم فى رأى العريض هو «الاحتفال بالحياة» بل هذه هى الغاية التى تستهدفها الحياة نفسها وفى سبيلها يعيش الأحياء .

وقد سبق أن بينا تفريق العريض بين الموقف من الحياة ، والنظر إليها فالموقف إما أن يكون انطواء داخل النفس أو انطلاقا خارجها . والنظرة إما أن تكون تفاؤلا أو تشاؤما .

أما الأساس أو المحور الشامل الذى تنطلق منه الأساليب الشعرية فهو «الاحتفال بالحياة» .

وتختلف أساليب البيان باختلاف شخصيات الشعراء ، فالشعر من حيث أنه فن ليس سوى تعبير عن الاحتفال بالحياة يدور على ألسن الشعراء ، وصورة من صوره حسب ما يلائم هذه الشخصية أو تلك من أساليب البيان .

ولا يهمل العريض شأن الألفاظ ، وإنما يقر كأصل عام أنها هى المادة التى يعتمد عليها الشعر فى تكوينه ، ولكنه يرى أنه ليس لهذه الألفاظ قيمة فى ذاتها ولا فى مدلولها وإنما قيمتها فيما توحى به وترمز إليه ليل نهار - من معنى هذا الاحتفال بالحياة ، ولو وقف الشعراء عند الألفاظ أو مدلولها من حيث هى مادة اللغة فحسب لعاد الشعر «كلا ما موزونا مقفى .....» .

وهذا هو ما يحسبه المقلدون ذوو الشخصيات الهلامية .

وإذا كان لكل حى موقفه من الحياة ونظرته إليها فإن أثرهما لا يتبين إلا بموقف تبعى يتخذه الحى من الآخرين أى الموقف الذى يقابل به

الأحياء بعضهم بعضاً وهذا موقف متولد عن الموقف الأول من الحياة نفسها .

الموقف التبعى هذا هو ما يحدث بين أحدنا والباقين من وشائج وصلات ، أما مظهر هذا الموقف التبعى فى الأدب فهو ما يدور على لسان الأديب ، وما يسيل به قلمه من البيان .

نرى العريض حتى هذه اللحظة من أيضاح فكرته يبدو كأنه لا يكاد يزيد شيئاً عن مذهب مدرسة التجديد الشعرى (الديوان والمهاجر) ، فهو ينص على أن الشعر تعبير عن الشخصية مظهره الأسلوب ، وأن فن القول بأدق معانيه مادته الكلمات ، والشاعر ليس سوى فنان يفصح قبل كل شىء عن محيا نفسه من خلال هذه الأساليب المتجددة .

ولكننا ما أن نتأمل فى نظرته ، ونتابعه فى إيضاحه لفكرته حتى نطالع شيئاً جديداً وتفصيلا لمذهب أو لرؤية خاصة يستدل عليها بالشواهد ويقسمها ويفرعها فى جدول منطقى لا يناقض رأى المجددين ولكنه يتجاوزه ، ويتعمق خطوات وراءه ، وهو من ناحية أخرى يضع القواعد لرأى المجددين نفسه معتمداً على الملاحظة والاستقراء والتذوق للنماذج الشعرية العديدة إلى حد كبير .

فكلام البشر عموماً - والشعر لا يخرج عن كونه كلاماً - لا يعدو أحد وجهين أما التقرير وأما التأثير هذان هما الطرفان فى إبراز كل معنى وبينهما يندمج كل ما يزخر به المجتمع من الأقوال .

ومن هذه الزاوية يتناول العريض الأساليب الشعرية التى تحفل بها الدواوين والأسلوب هو الذى يكشف النقاب عن موقف الشاعر وعن نظرته وعن سمة شخصيته وكم اشترك شاعران فى موقف ولكن ظل أسلوباهما مختلفين لأن شخصية كل منهما المسيطرة على الموقف تأبى فى دنياها إلا الظهور ، وكم اختلف الموقف بشاعرين ، ولكن ظل أسلوباهما

متشابهين لأن الروح التى تقوم وراءهما واحدة .

والعريض يرى أن النقاد قصروا فى الاستفادة من اختلاف الأساليب ولم يصفوها حق وصفها ، فيصفون أسلوب هذا الشاعر بالجزالة ويضفون على أسلوب ذاك ثوب الرقة ، وربما وجدوا فى بعضها عناصر للإشادة بعذوبتها وموسيقاها أو الحكم بغثاثتها وركتها ، ولكنهم كانوا دائما يحومون حول الزهر ... دون أن يقعوا عليه وقوع النحل ، ويعشون أمام ضوء الشمس فلا يرون لها فى دورانها كلفا (١) .

فهو يعنى بالأسلوب شيئا أكبر من مجرد التراكيب اللغوية التى يتميز بها الشاعر فى فنه ، وسوف نناقشه فيما يعنيه به بعد عرض رؤيته .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٥٥ .

التقسيم التفصيلي للأساليب الشعرية

يأخذ العريض فى تفصيل مذهبه وتحديد أفكاره تحديداً عددياً ربما يسمح لنا بأن نسم دراسته بأنها محاولة لإقامة نظرية ، فهو يبنى تقسيماً فكرياً أو قوالب وأنماطاً يحصر فيها الشعر منتقلا من الأصول إلى الفروع فى بناء يتشعب بعضه من بعض ذاهباً إلى أن الشعر لا يخرج عن هذه الأساليب فهناك أصلان يصدر عنهما الشعر - كما سبق أن بينا - وهما التغلغل والتجاوب ولكل من الأصلين اختصاص فأما التغلغل فاختصاصه التقرير وأما التجاوب فاختصاصه الإيحاء وللشعر خمسة أغراض هى الكشف والتوجيه والتمثيل والإغراء والترجيع فأما الكشف والتوجيه فأصلهما التغلغل واختصاصهما التقرير وهما يتجهان إلى الموضوع وأما الإغراء والترجيع فأصلهما التجاوب واختصاصهما الإيحاء ويتجهان إلى الذات ويقع التمثيل فى الوسط فيجمع بين بعض سمات التغلغل والتقرير وبين بعض سمات التجاوب والإيحاء .

ولكل غرض من الأغراض الخمسة أنواع من الكلام وأنواع من مواقف الشعراء وأنواع من طابع الإسلوب يتميز بها .

(فالكشف) له ثلاثة أنواع من الكلام وهى الحكمة والرواية والبحث أما الموقف الذى تتبعه كل واحدة منها فيستعمل الباحث لإيضاحه أداة التشبيه (الكاف) وهذا يتبعه فى جميع الأغراض والمواقف ، فإذا كان نوع الكلام حكمة فموقف الشاعر «كنبى» وطابع الأسلوب «فلسفى» وإذا كان نوع الكلام «رواية» فموقف الشاعر «كمؤرخ» وطابع الإسلوب «واقعى» وإذا كان نوع الكلام «بحثاً» فموقف الشاعر «كباحثة» وطابع الإسلوب «تحليلى» .

و(التوجيه) له أيضًا ثلاثة أنواع من الكلام ، وثلاثة من المواقف ، وثلاثة من طابع الإسلوب فالنوع الأول «كهانة» وموقف الشاعر فيه «ككاهن» وطابع الإسلوب «مثالى» والنوع الثانى «خطابة» وموقف الشاعر فيه «كخطيب» والنوع الثالث «تلقين» وموقف الشاعر فيه «كمعلم» وطابع الإسلوب «مدرسى» .

و(التمثيل) له نوعان فقط وهما «الحديث» وموقف الشاعر فيه «كمحدث» وطابع الأسلوب «بيانى» ، و«الحوار» وموقف الشاعر فيه «كعشير» وطابع الأسلوب «حوارى» .

و(الإغراء) له ثلاثة أنواع وهى «وصف» وموقف الشاعر فيه «كسمير» وطابع الأسلوب «وصفى» والنوع الثانى «تصوير» وموقف الشاعر فيه «كطفل» وطابع الأسلوب «تصويرى» والنوع الثالث «هوس» وموقف الشاعر منه «كمهوس» وطابع الأسلوب «هوسى» .

و(الترجيع) وله ثلاثة أنواع أيضًا وهى «بث» وموقف الشاعر فيه «كمتعبد» وطابع الأسلوب «غنائى» والنوع الثالث «نجوى» وموقف الشاعر فيه «كمفتون» وطابع الأسلوب «رمزى» والنوع الثالث «قصص» وموقف الشاعر فيه «كمخرج» وطابع الأسلوب «قصصى» .

جدول الأساليب الشعرية

الأصل	الاختصاص في الموضوع	الغرض	نوع الكلام	موقف الشاعر	طابع الأسلوب
التغلغل		الكشف	حكمة	كنبى	فلسفى
			رواية	كمؤرخ	واقعى
			بحثًا	كبحاثة	تحليلى
	التقرير	التوجيه	كهانة	ككاهن	مثالى
			خطابة	كخطيب	خطابى
			تلقينا	كمعلم	مدرسى
الأسلوب (تعبير)		التمثيل	حديثًا	كمحدث	بيانى
			حوارًا	كعشير	حوارى
			وصفًا	كسمير	وصفى
التجاوب	الإيحاء فى الذات	الإغراء	تصويرًا	كطفل	تصويرى
			هوسًا	كمهوس	هوسى
		الترجيع	بثًا	كمتعبد	غنائى
			نجوى	كمفتون	رمزى
			قصصًا	كمخرج	قصصى

ربما كان عرض نظرية إبراهيم العريض بإيجازها النهائى هذا مسيئًا إليها لأنه قد يدفع القارىء إلى التعجل بالحكم على الباحث بأنه ابتدع مصطلحات ذهنية خاصة به ثم أولج فيها الشعر إيلاجًا تعسفيًا دون مسوغ أو دليل ، وهذا حكم سوف ننظر فى مدى صحته أو بطلانه فى التقويم ، ولكننى أردت بهذا العرض الموجز الأولى أن أعطى تصورًا كليًا لفكرته أو تخطيطًا هيكليًا لرؤيته قبل العرض التفصيلى والحق أن الباحث قد اعتمد على الشواهد والنماذج الشعرية اعتمادًا كبيرًا ، وحكم منهج التذوق والاستبصار والتبين فى التمييز بين النصوص وإسناد كل نص إلى موضعه فى جدول الأساليب ، ولعل الشواهد الكثيرة وتحليلها وتقويمها هى العوامل التى أضفت على محاولة العريض منزلة فى الفكر النقدى لا يستهان بها ولكى لا نطيل النقل نكتفى بشرح غرضى الكشف والترجيع أى الأول والخامس .

فتحت غرض «الكشف» يأتى أول نوع الكلام الشعرى وهو الحكمة وموقف الشاعر فيه «كنبى» وطابع الأسلوب «فلسفى» وقد مهد العريض للقارىء حتى لا يفاجئه بهذه التسميه التى أطلقها على الموقف ووصفه بصفة النبوة أو تشبيهه بها بتعليق النبى صلوات الله عليه وسلامه على بيت طرفة :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود

بقوله عليه الصلاة والسلام : «إن فى هذا الشعر مسحة من النبوة» .

ويرى العريض أن لهذا النوع من الكلام أسلوبًا من البيان يتصدر الأساليب الشعرية كأنما يسمو فيه الشاعر على نفسه فيطل على الحياة من عل ، وينير من برجه العاجى آفاقها ، تصهر معانيه نار البصيرة ، فيتم تبلورها فى لفظ موجز أنيق يؤتى فيه الشاعر فصل الخطاب ، وهذا الأسلوب الحكيم من سماته تغلغل إلى الدقائق وإحاطة بالأطراف فى كل موضوع يلقى عليه الشاعر نظراته الكاشفة نراه مثلا فى قول العباس بن

مرداس السلمى على يسره :

ترى الرجل النحيف فتزدريه ... وفى أثوابه أسد مزير
وتعجبك الطرير فتبتليه ... فيخلف ظنك الرجل الطرير
كما عظم الرجال لهم بفخر ... ولكن فخرهم كرم وخير
بغاث الطير أكثرها فراخاً ... وأم الصقر مقلاة نزور
ضعاف الطير أطولها جسوماً ... ولم تطل البزاة ولاالصقور
لقد عظم البعير بغير لب ... فلم يستغن بالعظم البعير
يصرفه الصبى بكل وجه ... ويحبسه على الخسف الجرير
وتضربه الوليدة بالهراوى ... فلا غير لديه ولا نكير
فإن أك فى شراركم قليلا ... فإنى فى خياركم كثير

ويلحظ العريض ما فى هذا النص من استقلال الأبيات فكل بيت وحدة تامة والتداعى صادر فيها عن ومضات العقل الواعى الذى يخطف صورها من عل لمحاً لا شعورياً كما تتداعى على الرمال الأمواج فتطوقها حيناً وتتحطم عليها حيناً .

ومن نماذجه القديمة ولكن فى عصر أقرب إلينا من عصر ابن مرداس حكم المتنبى وهو أغزر شعراء العربية حكمة .

ومن نماذجه فى العصر الحديث مقطوعة من ملحمة «عبقر» لفوزى المعلوف وهى تلك التى يقول فيها :

بين روحى وبين جسمى الأسير
كان بعد
نقت مره
أنا فى الأرض وهى فوق الأثير
أنا عبد
وهى حرة

أنا عبد الحياة والموت ، أمشى مكرها من مهودها لقبوره
عبد ما ضمت الشرائع من جو ر يخط القوى كل سطوره
أنا عبد القضاء .... تملأ نفسى رهبة من بشيره ونذيره
عبد عصر من التمدن .. نلهو ضلة عن لبابه وقشوره
عبد مالى ... أحظى به بعد جهد فإذا بى أنوء من ثقل نيره
عبد اسمى .. ذوبت روحى وجسمى طمعاً فى خلوده ونشوره
عبد حبى أنزلته فى فؤادى فكوى أضلعى بنار سعيره
أنا فى قبضة العبودية العم ـمياء أعمى مسير بغروره
أنا جسمى عبد لعقلى ، وعقلى عبد قلبى والقلب عبد شعوره
وشعورى عبد لحسى ، وحسى هو عبد الجمال يحيا بنوره
كل ما بى فى الكون أعمى ومنقا د ، على رغمه ، لأعمى نظيره

ويعلق العريض على هذه المقطوعة قائلا :

«الآلى» منظومة فى سلك يزهو بها جيد الضاد ، ويرى من خصائص أسلوب الحكمة هذا التجرد للموضوع والاعتكاف عليه إذ الشاعر فى موقفه لا يخاطب أحداً بعينه بل كل أحد وقد تجرد من ملابسات الزمان والمكان ، وهذا هو سر مطابقة الحكمة لكل شأن فى الحياة مع اختلاف الشؤن .

وهذا الأسلوب المعجز يصح تشبيهه بفن النحت بين الفنون لتشددهما وتشابههما فى الدقة والشمول .

أما موقف الشاعر كمؤرخ فهو من الأساليب التى يعنى فيها الشاعر بالكشف أيضاً ، ولكنه يقف موقف مؤرخ يقرر الواقع ، وهو لا يوجه حديثه إلى جماعة بعينها بل إلى كل من حضر أو غاب ويستشهد له بمنصفة عبد الشارق الجهنى التى يقول فيها :

ألا حييت عنا يا ردينا ... نحييها ، وإن كرمت علينا

ردينة لو رأيت غداة جئنا ... على أضمائنا ، وقد اجتوينا

فأرسلنا أبا عمرو رسولا ... فقال ألا انعموا بالقوم عينا

فجاءوا عارضاً برداً وجئنا ... كمثل السيل نركب وازعينا

تنادوا بالجهنة إذ رأونا ... فقلنا : أحسنى ضرباً جهينا

..... إلى آخر القصيدة .

وإذا كان الشاعر قد استهل الخطاب باسم حبيبته ردينة فإنا نعلم أنها بمنأى عنه ، وإنما هو يخاطب كل شاهد ، وعلى كل شاهد أن يبلغ الغائب وما دام صوت الشاعر قد بلغ أسماعنا فما يمنعنا أن نكون من الشاهدين ويستشهد له أيضاً بأبيات أبى نواس الشهيرة :

وفتيان صدق قد صرفت مطيهم ... إلى بيت خمار نزلت به ظهرا

فلما حكى الزنار أن ليس مسلماً ... ظننا به خيراً ، فظن بنا شرا

فقلنا على دين المسيح بن مريم ... فأعرض مزوراً ، وقال لنا هجرا

ولكن يهودى يحبك ظاهراً ... ويضمر فى المكنون منه لك الغدرا

إلخ .....

ويرى أن الشاعر لم يخرج عن التقرير لأنه يتوخى عرض الواقعة للعيان ومن نماذج هذا الأسلوب من شعر العصر الحديث قصيدة حافظ ابراهيم :

خرج الغوانى يحتججن ... ورحت أرقب جمعهنه

فإذا بهن تخذن من ... سود الثياب شعارهنه

يطلعن مثل كواكب يسطعن فى وسط الدجنة
وأخذن يجتزن الطريـ ـق ودار «سعد» قصدهنه
.....
وإذا بجيش مقبل والخيل مطلقة الأعنة
إلى آخر القصيدة .

وهذا الأسلوب فيه من أثر الفن طابع «التصوير الشمسى» إذ تتابعت صوره فطبعت متراصة على غرار ما يقع ثم عرضت عرضًا فى شريط فإذا بها على الشاشة صور متحركة تنبض بالحياة ، والأسلوب هنا هو الأسلوب الواقعى .

أما موقف الشاعر كبحاثة فأسلوب الشاعر فيه يعنى بالجلاء جلاء الحقيقة ، والتنقيب عنها ، فهو من أساليب الكشف أيضًا على غرار قول ابن الرومى يدافع عن شعره :

قولا لمن عاب شعـر مادحـه أما ترى كيف ركب الشجر؟
ركب فيه اللحاء ، والخشب اليا بس والشوك - بينه الثمر
وكان أولى بأن يهـذب ما يخلـ ـق رب الأرباب ، لا البشر
.....
إلى آخر الأبيات ..

والشاعر هنا يريد الاهتداء إلى الصواب عن طريق الموازنة والقياس لذلك فهو يبدىء ويعيد فى قضية واحدة يتناولها بالتحليل من جوانبها ، ولذلك فهو لا يصدر حكمًا أو يسرد حادثًا ، وإنما يبسط قضية ، وخطابه كالأولين ليس موجهًا إلى جماعة بعينها بل إلى كل حاضر وغائب .

ومن قسيمة هذا الأسلوب من شعر العصر الحديث قول «العقاد» على لسان الزهر يخاطب الجوهر :

يا جوهر الحسن لا تضعني لديك بالموضع المهان
فالزهر والجوهر المصفى صنوان فى النور توأمان
أشعة النور فى يدينا وديعة أو وديعتان
لكننا بيننا اختلفنا يا جوهر الحسن فى الصيان
تصونها أنت من بعيد بالسيف والرمح والسنان
ولم تزل فى يدى كنزا يصان بالعطف والحنان
ومعدن النور فى حس وفيك معنى الحياة فان
فيا زمانا بلا حياة أنى حياة بلا زمان
كل له من أبيه حظ ونحن بالحظ راضيان

والأسلوب هنا يسمى بالأسلوب التحليلى ، وفيه من أثر الفن طابع «الفن المعمارى» فالأدلة فيه تبدأ على قاعدة وأساس فإذا بك أمام بنيان راسخ الأركان .

أما الغرض الخامس من الأغراض الشعرية فهو «الترجيع» .

ويختلف هذا الغرض عن الغرض السابق عليه «الاغراء» فى أن الشاعر فى الإغراء كان مقبلا على العالم بحسه وشعوره فرآه العريض فى بعض حالاته وقد انشطرت نفسه إلى نفسين بحيث تأخذ إحداهما فى مضايقة الأخرى محدثة رجة فى نظره إلى الأشياء ، وتنكر للعالم حوله ، أما فى الترجيع فإن الشطرين يعودان إلى الالتئام بعد أن تم الوفاق بينهما بخضوع الواعية منهما لإرادة غير الواعية أو بالعكس .

وهو إذا كان فى «الاغراء» يشعر بوجود من يحيط به من إناس تنكر لهم ، لكى يبدى تعجبه منهم فى معرض حديثه فإننا سنلقاه الآن لا يكاد يشعر بهم لانطوائه على نفسه فى ذهول غالبا مايورثه الانسجام .

وفى الأغراض السابقة كان الشاعر يتجه إلى التقرير والتأثير معا ، أما فى الترجيع فإنه سيعنى بالإيحاء خالصا لوجه التأثير .

وتحت غرض «الترجيـــع» يرى العريض أن للشاعر أحد مواقـــف ثلاثـــة :

فهو إما أن يكون كمتعبد ، وإما أن يكون كمفتون ، وإما أن يكون كمخرج فأما موقفه كمتعبد فالشاعر يتخذ فيه أسلوبًا يعنى فيه بالترتيل ، فكأنما يرتل فى معبد ما صلاته أمام معبوده . فمنه قول الأعرابى :

ماذا عليك ، إذا خبرتنى دنفًا ... رهـن المنية ، أن تعودينى
أو تجعلى نطفة فى القعب باردة ... وتغمسى فاك فيها ثم تسقينى

وقول أمية بن أبى الصلت :

عطاؤك زين لامرىء إن جفوتـه ... ببذل ومـــا كل العطاء يزين
وليس بشين لامرىء بذل وجهه ... إليك ، كما بعض السؤال يشين

أو قول الإســـلامى :

فتى لا يبالى المدلجون بنوره ... إلى بابه ، ألا تضىء الكواكب
له حاجب عن كل أمر يشينـه ... وليس له عن طالب العرف حاجب

وتعليق العريض على هذه النماذج بأننا نحس مع الشاعر فى النموذج الأول ، وكأنه يتعبد فى هيكل أمام معبوده، فأما فى النموذجين الثانى والثالث فالشاعران يرفعان صلاتهما إلى عتبة الممدوح ، والسر كل السر فى هذا الترجيع الذى يوجد الشاعر به هذا الشعور بالانسجام الذى نحسه فى كل شىء حوله ، وكأنه قطب تدور حوله رحى العالم فى هدوء وانتظام .

ويسوق للاستشهاد مقتطعات من شعر ابن الطثرية وأبى الشيص ، وجميل وكثير ويرى العريض أن الشعراء أنفسهم لا يجهلون هذه الحقيقة ، فهذا ابن الدمينة مثلا يقول فى ابنة عمه :

رأتني لاستحييك .. حتى كأنما . . على بظهر الغيب منك رقيب

أو قـــول الآخـــر :

أهابك إجلالا ، وما بك قدرة على ، ولكن ملء عين حبيبها

وقـــول المجنـــون :

أريد لأنسى ذكرها ، فكأنما تمثل لى ليلى بكل سبيل

وهذا الإحساس بالجلال ليس مقصورًا على باب النسب وحده ، بل قد يكون فى المديح والرثاء حتى ليصل بالشاعر فى المديح إلى ما يسميه الأدباء «غلوًا» ومن نماذجه قول طريح بن اسماعيل فى «الوليد بن يزيد» :

أنت ابن مستلنطح البطاح ، ولم يضرب عليك الحنـى والولج
لو قلت للسيل : «دع طريقـك» والموج عليه كالهضب يعتلج
لارتد أوساخ ، أو لكـان له فى جـانب الأرض عنك منعـرج

وهو فى روحه لا يختلف إذا جاء صدقًا عن النماذج التى رأينا فيها إحساس الشاعر إزاء محبوبه .

ومن نماذجه أيضًا أبيات أبى العتاهية فى المهدى :

أنتـه الخلافـة منقـادة إليـه تجـرر أذيالهـا

وخاصـــة قـــوله :

ولو لم تطعه بنات القلـوب لما قبل اللـه أعمالها

فجعل رضا الله ورضا ممدوحه شيئًا واحدًا .

أما فى المراثى فنرى الشاعر ينطوى على نفسه فى غلالة كثيفة من الأحزان فمنه رثاء الخنساء لأخيها صخر ، ومنه نوح سلكة على ولدها سليك :

طـاف يبغـى نجـوة من هـلاك فهـلك

ومنه ترجيع جويرية زوج عبد الله بن عباس على ولديها :

يا من أحس بابنى اللذين هما ... كالدرتين تشظى عنها الصدف
يا من أحس بابنى اللذين هما ... سمعى وقلبى فقلبى اليوم مزدهف
يا من أحس بابنى اللذين هما ... مخ العظام ، فمخى اليوم مختطف
نبئت بسرًا وما صدقت ما زعموا ... من قولهم ومن الأفك الذى اقترفوا
أنحى على «ودجى طفلى» مرهفة ... مشحوذة ، وكذاك الإثم يقترف
من دل والهة حرى ... مولهة ... على حبيبين ، قد أرداهما التلف

وقد لحظ العريض ما بين أسلوب التعبد ، وبعض الأساليب السابقة من التباس فعمد إلى الموازنة ملاحظًا عامل الانطواء على النفس الذى قد يفقد فى المراثى فتتحول القصيدة إلى الأسلوب الخطابى مع أنها فى الرثاء .

كما أنه قد يمتزج الهوس بالترتيل أو التعبد فى القطعة الواحدة ونموذجه أبيات جميل :

ولو أرسلت يومًا «بثينة» تبتغى ... يمينى ، ولو عزت على يمينى
لأعطيتها ما جاء يبغى رسولها ... وقلت لها بعد اليمين «سلينى»
سلينى مالى ، يا «بثين» فإنما ... يبين عند المال كل ضنين
فما لك لما خبر الناس أننى ... أسأت بظهر الغيب لم تسلينى ؟
فأبلى عذرًا ، أو أجر بشاهد ... من الناس عدل ، أنهم ظلمونى
فليت رجالا فيك قد نذروا دمى ... وهموا بقتلى، يا«بثين» لقونى
إذا ما رأونى طالعًا من ثنية ... يقولون «من هذا» وقد عرفونى
يقولون «أهلا وسهلا ومرحبا» ... ولو ظفروا بى ساعة ، قتلونى
وكيف ولا توفى دماؤهم دمى ... ولا مالهم ذو ندهة «فيدونى»

لعلنا نطأ بقدمينا الآن جسر الانتقال بين الأسلوبين كما يقول العريض ، ففى هذه القطعة على نغمها - ينقصها عنصر هام لتكون غنائية بحتة وقد أوشكت أن تكونه وهو انطواء الشاعر على نفسه عن كل ما حوله فإنها تترجح - لفقدان هذا العنصر - بين الهوس والترتيل .

ويعود العريض إلى مزيد من الاستشهاد فيأتى بنماذج من شعر الأعرابى وابن أذينة وأبى العناهية وأبى نواس والشبلى ، والبحترى والشريف الرضى ومهيار وصردر ، وابن الخياط ملاحظاً تطور الغناء أوالترتيل فى هذه النماذج من حال إلى حال مع أن المعانى لم تتغير فقد أخذ الشعراء يتحدثون عن «صبا نجد» و«الركب» من «جانب الرمل» و«الحى» كأنما أصبحت هذه الكلمات رموزاً صوفية تتعلق الشعراء بها لبث أحاسيسهم فى معبد الحسن ، وهيكل الجمال .

ومن شعر العصر الحديث يستشهد بقصيدة لشفيق جبرى يقول فيها :

دع العندليب على غصنه ... يردد على الغصن أحزانه
فلم أر فى لحنه كلفة ... تهجن - أن ناح - ألحانه
لئن دون الناس أشعارهم . ... لقد جعل الروض ديوانه
وإن قيد الوزن أفكارهم ... لقد أطلق الشدو أوزانه
كتمت الشجون عن العندليب ... فراح يبثك أشجانه
وأخفيت عنه دموع الجفون ... وقد بلل الدمع أجفانه
فهل شط عن وكره جاره ... فأصبح يندب جيرانه
أم الباز أودى بخلانه ... فودع بالنوح خلانه
أم الريح هبت بأفنانه ... فزلزلت الريح أفنانه
فيالك من ممعن فى الحنين ... ألم يشهد الناس أمعانه

.....

أتبكى العنادل أوطانها ... ولا يندب المرء أوطانه

وفى هذا الأسلوب من أثر الفن طابع «الغناء» فكأنما ينزوى الشاعر فى هيكل يخشع فيه لمعبوده، «أفرأيت من اتخذ إلهه هواه» ، وتشعر حوله جوًا من الروحانية ، لا يمكن تعليلها إلا على ضوء إحساسه بالهيبة والجلال ويسمى الأسلوب هنا بالأسلوب الغنائى .

وأما موقف الشاعر «كمفتون» فإن الشاعر فيه يتجه إلى الأسلوب الذى يعنى بالإيحاء خالصًا لوجهه ، وكأنما الشاعر يرمز إلى حالة نفسه تحت تأثير المحسوسات ويستشهد العريض له بأربعة نماذج من شعر «السرى الرفاء» هى قوله :

أهدى الحيا للورد فى شجراته ... خجلا ، وزاد الياسمين غراما
وتشققت قمص الشقيق فيالها ... فى الروض كاسات ملئن مداما

وقوله :

أما ترى الورد قد باح الربيع به ... من بعد ما مر حول وهو إضمار
وكان فى خلع خضر ، فقد خلعت ... إلا عرى أغفلت منه ..... وأزرار

وقوله :

غصون من التبر قد أزهرت ... لهيبًا ، يزين أفنانها
فيا حسن أرواحها فى الدجى ... وقد صبحت فيه أبدانها

وقوله :

لقد أضاءت نجوم مجلسنا ... حتى اكتسى غرة وأوضاحا
لو جمدت راحنا غدت ذهبا ... أو ذاب تفاحنا غدا راحا

ويرى أن الشاعر فى النماذج الأربعة كان ناظرًا مرة إلى روضة وثانية إلى وردة ، وثالثة إلى شمعة ، ورابعة إلى مجلس شراب ، وهو ينظر إلى هذه الأشياء مطيلا النظر كأنما تقصدها لذواتها ، ولكنه لا يصورها كما هى ، وإنما يصور انعكاسها على نفسها فلا نحس وراء الأشياء إلا نفسه التى تلقى بظلها على تعبيره ، ولا يصف الأشياء وصفًا

مباشرة ، فهو يختلف اختلاف النقيض عن الشاعر المصور الذى يصور المرئيات كما تبدو للعين ، ويختلف عن الشاعر السمير لأنه منطو على نفسه .

ويوازن العريض فى هذا المقام بين نموذجين يتحدثان فى موضوع لا يكاد يكون واحداً ، ولكنهما اختلفا من حيث الموقف والأسلوب أما النموذج الأول فهو للشريف الرضى فى قوله :

خذى حديثك عن نفسى من النفس
وجد المشوق المعنى غير ملتبس
الماء فى ناظرى، والنار فى كبدى
إن شئت فاغترفى ، أو شئت فاقتبسى
كم نظرة منك تشفى النفس عن عرض
وترجع القلب منى جد منتكس
تلذ عينى ، وقلبى منك فى ألم
فالقلب فى مأتم ، والعين فى عرس

وأما النموذج الثانى فمن قول أبى فراس الحمدانى :

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر
أما للهوى نهى عليك ولا أمر ؟
بلى أنا مشتاق وعندى لوعة
ولكن مثلى لا يذاع له سر
إذا الليل أضوانى بسطت يدى الهوى
وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر
تكاد تضىء النار بين جوانحى
إذا هى أذكتها الصبابة والفكر

فمدار المقطوعتين ماء العين والنار فى الجوانح .

ويستنتج العريض أن موقف الشريف الرضى فى أبياته موقف المفتون أما موقف أبى فراس فهو موقف المهوس لأنه يسترسل فى حديث هوس مع نفسه بل يوازن - ليزيد الأمر إيضاحًا - بين هذه القطعة لأبى فراس وقطعة أخرى له أيضًا يراه فيها متعبدًا بالترتيل هى قوله :

أقول وقد ناحت بقربى حمامة ... أيا جارتا لو تشعرين بحالى
معاذ الهوى ، ما ذقت طارقة النوى ... ولا خطرت منك الهموم ببالى
أيا جارتا ، ما أنصف الدهر بيننا ... تعالى، أقاسمك الهموم، تعالى
تعالى ، ترى روحًا لدى ضعيفة ... تردد فى جسم - يعذب - بالى
أيضحك مأسور ، وتبكى طليقة ... ويسكن محزون ، ويندب سالى
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة ... ولكن دمعى فى الحوادث غالى

ويتعمق العريض فى إظهار مواضع الاتفاق ، ومواضع الاختلاف بين المتعبد والمفتون فيقول : (إن شطرى النفس فى المتعبد يعودان إلى الالتئام بخضوع الواعية منهما لإرادة غير الواعية ، والحال قد لا يختلف فى المفتون إلا أن الواعية فى المفتون تحاول الانفلات مرارًا لتعمل على حسابها بما تحشد من صور فى الأرض والفضاء ، ولكنها تبقى مقهورة لسلطان اللا واعية ، فنرى عودى الاتزان بينهما ظاهرًا ملموسًا فى تنسيق هذه الصور كنوتات الموسيقى إلى الغاية التى تستهدف فيها اللاواعية من الانسجام ، وكلا الموقفين تجمعهما انطوائية الشاعر) .

ومن هنا يرى أن أفق الشاعر المفتون يظل ضيقًا لأنه يتعمد ألا يرى الأشياء إلا من زاوية واحدة لانطوائه على نفسه رغم كونه بين المشاهد لأنه لا يرى إلا نفسه .

والشاعر المتعبد يرتل فى ركن معبده ، أما المفتون فله انطلاقة خارجه يتقلب فيها بين الناس ، لكنه ليس كواحد منهم ، ويسوق حديثه غالبًا مساق الهمس .

و«المتعبد» يرى الأشياء بقلبه ، والمفتون لا يراها إلا معكوسة في مرآة خياله وكلاهما لا يعدو محضره في زمنه الحاضر .

ويرى العريض أن موقف المفتون يندر أن نراه في شعر البادية في نماذج موحدة ذات اعتبار ، ولكننا نجده كثيراً في شعر العصر الحديث الذي أخذ الشاعر فيه يستوحي الغرب مذاهبه ، ويحذو حذو شعرائه ، ومن هنا كثرت شواهد العريض التي يستشهد بها لهذا اللون من شعر العصر الحديث فيأتي بنماذج لأنور العطار «الذكرى» ، ومحمود حسن إسماعيل «الشعرة الهاربة» ، وصلاح اللبكي «قارورة الطبيب» ، وميشال بشير «نهد» ، ونزار قباني «العين الخضراء» و «وشوشة» و«إلى رداء أصفر» ، وصلاح الأسير «إلى غريبة» .

وهذا الموقف أشد ما يكون ظهوراً في قصائد نزار قباني التي ساق منها الباحث ثلاث قصائد متكاملة ، والصور في هذه النماذج أشد تدافعاً وتهالكاً في «الرمزية» يغالب بها الشاعر نفسه ليعلل فتونه ، وهل ذاك إلا لأنه مفتون ؟ !

فالأسلوب هنا هو الأسلوب الرمزي ، وفيه أثر من الفن طابع الموسيقى لأنها أعرق الأشياء رمزية بين الفنون إذ حاول الشاعر أن يؤلف من الصور الفاتنة جوقة موسيقية يحاول أن يطرب نفسه على أنغامها .

أما الموقف الثالث وهو آخر المواقف ويكاد يكون أعظمها في نظر العريض لأنه يشملها جميعاً فهو موقف الشاعر «كمخرج» وأسلوب الشاعر في هذا الموقف أسلوب قصصي إذ هو يعنى بالقص ، يقص أثر الحياة في خيط مازال يحترق هو يعقد حول شرارتها طرفيه .

وأول النماذج التي يستشهد بها العريض لهذا الموقف أبيات «وضاح اليمن» التي يقول فيها :

يا روض حيرانكم الباكر فالقلب لا لاه ، ولا صابر
قالت : ألا لا تلجن دارنا قلت : فإنى واثب طافر
قالت : فإن القصر من دوننا قلت : فإنى فوقه ظاهر
قالت : فإن الليث عاد به قلت : فسيفى مرهف باتر
قالت : فحولى أخوة سبعة قلت : فإنى غالب ظافر
قالت : فهذا البحر ما بيننا قلت : فإنى سابح ماهر
قالت : أليس الله من فوقنا قلت : بلى وهو لنا غافر
قالت : فأما كنت أمييتنا فأت إذا ما هجع السامر
.. وأسقط علينا كسقيط الندى ليلة لا ناه ولا زاجر

ويعنى العريض بتحليل الخطة الفنية التى اتبعها الشاعر فى هذه القصيدة ليدلنا بوضوح على المفهوم الذى يعنيه بموقف الشاعر كمخرج فيرى أن هذه القصيدة جاءت فى إطار قصصى يسلك مسلك الحوار ، ولها عقدة هى رفع الحيرة بينه وبين من يحب ، فهو يبتدىء القصيدة بذلك البيت الذى لا يعطيك إلا لمحة من موقف الحيرة الذى يقفه البطل العاشق ، والبيت غنائى يعرض فيه الشاعر لصاحبته حيرته فى الصباح الباكر أى يعرض موقفه توطئة للقصة ، ثم تحاك القصة بين قولها ابتداء :

«ألا لا تلجن دارنا .....»

وبين قولها أخيرا : «فأت إذا ما هجع السامر» .

حيث تحل العقدة ، وترفع الحيرة لتغير الموقف من حال إلى حال .

والنهاية نستطيع أن نتخيلها - لمحة - فى قول روضة :

وأسقط علينا كسقيط الندى ليلة لا ناه ولا زاجر

فقد تم للشاعر به المقابلة بين الموقفين حيرته أول الصباح معرضا للفضيحة وارتياحه الآن لازديادها فى الليل مطمئنا كالطل الذى لا يحس بسقوطه .

فالقصة هنا كاملة جاءت فاتحتها غناء ، وكانت خاتمتها وصفاً ، وترف الفصة ما بينهما كالفراشة الحائمة ، والبطل هو الشاعر نفسه تؤازره فى تمثيل الدور صاحبته .

وقد أتى العريض بنموذجين آخرين أحدهما من شعر عمر بن أبى ربيعة زعيم الفن القصصى فى الشعر القديم ، وثانيهما للشاعر القروى ، والأبيات التى يسوقها العريض من شعر عمر بن أبى ربيعة مختارة من رائعته الرائية التى يقول فيها :

وليلة «ذى دوران» جشمتنى السرى ... وقد يجشم الهول المحب المغرر ؟
فبت رقيباً للرفاق ، على شفا ... أحاذر منهم من يطوف وأنظر
إليهم، متى يستمكن النوم منهم؟ ... ولى مجلس ، لولا اللبانة، أزور
وبت أناجى النفس .. أين خباؤها ؟ ... وكيف لما آتى من الأمر مصدر ؟
فدل عليها القلب ريا عرفتها ... لها وهوى النفس الذى كاد يظهر
فلما فقدت الصوت منهم وطفئت ... مصابيح شبت بالعشاء ، وأنور
وغاب قمير كنت أرجو غيوبه ... وروح رعيان ، ونوم سمر
وخفض عنى الصوت أقبلت مشية الحـ ... ـباب وشخص خشية القوم أزور

وليس فى هذه القصة عقدة ، ولكن الشاعر يعوضنا عنها بعنصر التشويق ، فهى تبدأ من رأس الخيط ، وتجرى بموضوعاتها كخيط ممدود لا عقدة فيه إلى النهاية ويراها العريض ، وقد جمعت بين الحديث ونجوى النفس فى أولها ، واستمرت إلى خاتمتها تصويراً يطبعه الحس الدقيق ، ويلاحظ أن بطل القصة هنا أيضاً الشاعر مع صاحبته ، وإنما تنجم حولهما وجوه أخرى كثيرة حسب المشاهد والفصول .

والنموذج الثالث هو قول الشاعر القروى :

قمت عند الصباح أشدو حبوراً ... لا أرى علة لفرط حبورى
مؤنسا وحشة الفضاء كأنى ... نبأ طيب سرى فى الأثير

أتهادى بين الغصون كغصن وأناغى العصفور كالعصفور
وعلى وجنتى للورد طل عائم فوق وجنة من نور
صحت : ربى أزال عهد شقائى؟ أم أرانى فى عالم مسحور
وإذا وردة كوجنة طفل جنبها شوكة كناب هصور
فتذكرت ليلة الأمس حلمًا منه أدركت سر هذا السرور
إن كف الرحمن تحت سكون الليل بالعفو غلغلت فى سريرى
فرمت نفحة من العطر فى قلبى وعادت بشوكة من ضميرى

وفى هذه القطعة عقدة قام عليها الموضوع ، وهى هنا عقدة نفسية وليست خارجية كالأولى هى عقدة الشعور بوخز الضمير .

والقصة تنتظم بين قوله : «قمت عند الصباح أشدو» وقوله : «صحت ربى أزال عهد شقائى» ، فهو يوحى بأن عهد شقائه كان طويلا وقد تم للشاعر بذلك عرض موقفين : موقفه فى العصيان دامى القلب فى أمسه الشائك ، وموقفه فى الغفران هادىء الضمير فى صباحه الوردى .

أما الجسر الذى يعبر عليه الشاعر بين التذكر والنسيان - وهنا توفيق الشاعر فى حل العقدة فهو على أثر ما يراه فجأة فى اليقظة :

وإذا وردة كوجنة طفل جنبها شوكة كناب هصور

وفن الإخراج ظاهر فى القصيدة لأن الشاعر يعود بقصته عودًا على بدء فى شكل عجيب يدل على براعته فى الإخراج ، والقصة كانت فاتحتها وصفًا وجاءت خاتمتها غناء يتخللها تصوير .

وبطل القصة هنا هو الشاعر نفسه ، إنما فى عالمه النفسى والقطع الثلاث نلحظ فيها أن الشاعر يقف موقفًا بين الإنطواء والإنطلاق ، ويرى العريض أن تعليل ذلك قد يكون فى نوع هذا الالتئام الحاصل فى نفسه المنشطرة إذ هو يتم ببسط الواعية سلطانها على غير الواعية - فيرى المناظر رأى العين - لا بالعكس فهو فى موقف من يشرف على

الحياة فيرى نفسه بأعين الناس كما يرى الناس بعينى رأسه ، الشاعر هنا يجمع بين موقف «الطفل» حيث يبهره الزمان والمكان من الناحية الذاتية وموقف «المؤرخ» حيث يتجاوز بحدوده الزمان والمكان من الناحية الموضوعية وأن نفسه الواعية لتعمل على الإحاطة والشمول بينما تبقى الثانية فى انطوائها مأخوذة كالمتعبد خلال هذا الموقف ، وتجتلى - كالمفتون حالها وما حولها فى شبه فتون قائمة من جانبها على التنسيق وروعة الإخراج ، فالشاعر فى القصة يحتفل بكافة الأساليب وإن اختلف أسلوبه عن كل منها - على حدة - فى الأساس .

ويطيل العريض الوقوف عند هذه النماذج ليوضح أوجه الاختلاف بين موقف الشاعر المخرج وغيره من المواقف ، فالأسلوب القصصى يختلف عن أسلوب المؤرخ وأن تشابها فى السرد ، لأن الشاعر كمؤرخ لا غاية له إلا تسجيل الوقائع كما تقع فأسلوبه واقعى أما الشاعر كمخرج فهو يبنى الموضوع حول عقدة فى خيط الحياة يحاول الشاعر حلها بأخذ الخيط من طرفيه إذا لم يرسله إرسالا ، فلا بد من فرض حالين فى الموضوع القصصى بدءاً وختاماً ، ويمهد الشاعر بينهما سبيل الاتصال - وقد يكون بالعقدة - كأنما هو يعد جسراً فإذا بالحياة بين يديه وقد انحلت العقدة تتطور من حال إلى حال .

ويختلف الشاعر كمخرج فى موقفه عن موقف السمير فى أسلوبه الوصفى ، وإن تشابها فى تناول المشاهد صوراً متحركة لأن الصور فى أسلوب السمير الوصفى قائمة بذاتها ، وقيمتها فيها كاللوحات الزيتية ملونة بريشة الشاعر ، وقد تجىء ملونة بإحساس الشاعر لكن منزهة عن كل اعتبار كأبيات كثير المشهورة :

ولما قضينا من منى كل حاجة .....

حيث نرى لوحة زيتية متحركة الصور لكنها غير القصة ، فإذا كان الشاعر كسمير يستعرض الحياة ملونة بإحساسه مسحورًا بجمالها فإن الشاعر كمخرج يستعرض الأحياء أنفسهم على المسرح لغرض فى نفسه تعنو له الحياة .

الشاعر كمخرج لا يكتفى بأن يرسم بريشة ، وإنما يقف من الحياة وجهًا لوجه وكأنه ينشئها من جديد فنراه يلف العجز على الصدر حول العقدة التى يبنى عليها الموضوع أو يرسل الموضوع كالخيط الممدود متناولا إياه على امتداد من زاوية لا يرى فى ختام البدء لعقدته إلا بدء الختام لحلها وكأنها - البدء والختام - جانبان للموضوع ، موضوع الحياة لا طرفاه المتقابلان وإن دار بينهما الزمان وحالان لفكرته عن الحياة لا صورتان متحركتان لها ، وإن تغير عليهما المكان وموقف الشاعر موقف إبداعى يبدئ ويعيد لكن بإشرافة من علو على نفسه وعلى الحياة هنا من جهة الموضوع .

أما من جهة الذات فالشاعر يجمع فى موقفه كمخرج بين الانطواء والانطلاق فى آن ، فانطواؤه ليس مقصورًا على نفسه ، وإنما يتقمص أرواح من يعرفهم من الشخصيات بجانبه وينطق بألسنتهم فهذا انطلاق خارج نفسه من ناحية العمق «وهى أخص خصائص الشاعر كمخرج تمكنه من الانطباع بكافة الأساليب واستغلالها حسب مقتضى كل مقام - ومن ناحية السعة» تمكنه من استحضار كل إحساس بعد فوات أوانه بحرارته الأولى إبان وقوعه ، فهو يحشر فى حاضره إذن ماضى البشرية كلها ، ويستقطر هذا الماضى لينفحنا بأطياب فنه ، وهذا طبعًا بالتغلغل فى نفوس غير نفسه .

ويضرب العريض أمثلة عديدة من القديم والحديث علاوة على النماذج الأولية التى قدمها فمن القديم يسوق قصيدة مرة التميمى التى يروى فيها قصة كرمة بدءاً من قوله :

يا ربة البيت قومى غير صاغرة

ضمى إليك رحال القوم والقربا

وقد أوردها بكمالها ثم أخذ يحللها جدولياً ، وقد فرز الأبيات حسب المواقف التى يقفها الشاعر فيها على الرغم من أنه يرى أن الشاعر كان محدود الأفق فى موضوعه ، ولكنه يلم به ـ عن قدرة من عدة جهات .

ومن الشواهد العصرية يسوق قصيدة «نقته مرتين» وقصيدة «الليل والنوم» لبشارة الخورى وقصيدة بعنوان «لو» وأخرى بعنوان «طفلتها» لنزار قبانى .

والأسلوب فى موقف الشاعر كمخرج أسلوب قصصى ، وهو أسلوب متعدد النواحى ومائزه الأكبر هو هذه الوحدة التى يساوق بها الشاعر بين حالين فى الحياة .

وفى هذا الأسلوب من أثر الفن طابع «الباليه» بين الفنون ، فكأنما يقوم الشاعر من إحساسه برقصة كاملة يمثل فيها مع آخرين وأخريات قد أخذوا موقفهم على المسرح ـ مسرح الحياة ـ معه تمثيلية صامتة هى «الباليه» إن لم نرها رأى العين فإنا نستجلى صورها على ضوء الخيال بكل وضوح تمثيلية من شروطها النغم ووحدة الموضوع والاتساق من البدء إلى الختام .

فللأساليب الثلاثة التى تندرج تحت غرض الترجيع وهى الأسلوب الغنائى والأسلوب الرمزى والأسلوب القصصى طابعها الفنى الخاص .

ثالثاً : النقـــد والتقـــويم :

لعل أول ما يلحظه المطالع لدراسة العريض هذه عن الأساليب الشعرية انطلاقها من معسكر المدرسة النفسية ، وتحليقها فى آفاقها فالأغراض والمواقف والأساليب ما هى إلا انعكاسات لحالتى الانطواء على الذات والانفتاح على الخارج ، والمواقف الشعرية هى فى حقيقتها مواقف نفسية تلتبس بالأساليب التى يتخذها الشعراء للتعبير عن هذه المواقف ، ووجه الاختلاف بين العريض ومن سبقه من نقاد هذه المدرسة أن النقاد السابقين عليه كالعقاد والمازنى ومن بعدهما كالدكتور محمد النويهى الذى أشتط اشتطاطاً كبيراً فى التأثر بالدراسات النفسية (١) ومصطلحاتها كانت عنايتهم تتجه إلى الشخصية محاولين تحديد معالمها وسماتها المتميزة من خلال تحليل نتاج الشاعر كله ، أما العريض فإنه يركز على الحالات أو المواقف الجزئية فربما انقلب الشاعر الواحد بين حالات أو مواقف نفسية مختلفة وقد لحظ العريض ذلك وحاول أن يضع قانوناً يحصر المزاج العام أو الغالب على الشاعر فى مواقف معينة يجرى شعره فى تيارها ، حينما ناقش من خلال رؤيته مسألة علاقة الشعر بالشخصية ولا شك فى أن هذه المسألة كانت تحوك بنفوسنا طوال عرضنا لرؤيته ، فهل يعيننا تمييزنا لهذه الأساليب والمواقف على فهمنا لشخصيات الشعراء ، وإدراك الفروق النفسية بينهم ؟

يجيب العريض بالإيجاب فهذه الأساليب الناشئة من المواقف التى يقفها الشاعر من بنى جنسه تجعل لشخصية الشاعر معالم واضحة وفى هذه المواقف تحديد لمجال حيويته ، أما ألفاظه وأخيلته فإنها تتداعى فى

---

(١) ارجع إلى دكتور محمد النويهى - ثقافة الناقد الأدبى - الطبعة الثانية بيروت ١٩٦٦ .

حدود النهج الذى يتميز به ، وهى تحمل طابعه الشخصى ، فالوسائل الفنية التى يتخذها الشعراء تتكافأ مع شخصياتهم المهيمنة فى التعبير عن ذواتهم يتخذونها وعياً أو بدون وعى ، كل شاعر فى وشاح أسلوبه الممائز له ، ولذلك فإن شاعراً كالمتنبى نادراً ما نلقاه «متعبداً» فهو لا يتعبد إلا مضطراً وهذا ما تقتضيه طبيعته الشخصية .

فإذا وازنا بين حال شاعر فى الأسلوب الغنائى أو الرمزى ، وحال شاعر فى الأسلوب الخطابى أدركنا اختلاف الدافع عند كل منهما ، فالغنائى وراءه وجه حبيب فتنه ، والخطيب كأنه راع يدفع بسائمته أو يندفع معها إلى ما يريد .

الغنائى أو الرمزى منطو على نفسه لا يحس وجود الناس أما الخطيب فقد انطلق من حدود ذاته فلا يرى شأنه إلا فى شؤون الناس ، وقس على ذلك الأمر فى الأساليب الأخرى .

ويعتقد العريض أن تلك هى «معالم الشخصية» ويستعين فى الجواب على هذا السؤال الذى نحن بصدده برأى كان قد نشره فى مجلة الأديب سنة ١٩٤٨ بعنوان «العاطفة فى الشعر» وضمنه كتابه «الشعر والفنون الجميلة» فالعاطفة عنده هى العنصر الثانى الذى يتوقف عليه الشعر فى تكوينه بعد الموسيقى وهى بمثابة الروح فى الهيكل الشعرى ، ويقول :

«إن العواطف هى التى تصرفنا فى صلاتنا الفردية ، وتحتم علينا فى المجتمع الإنسانى الذى نضطلع بعضويته راضين أو كارهين ، وهذا الموقف المشهود بين أعضائه ، بحيث يتهيأ لكل فرد على حدة رد فعل بعينه إزاء ما يصدق من الحوادث فى ظروفه الخاصة فنرى فى مجموع وقائعها صورة منعكسة للنفس هى التى نطلق عليها اسم «الشخصية» وما هى فى واقع الأمر إلا مجموعة اعتبارات عما نجهل من أمر «الشخصية»

مستشفة من تصرفاته الخاصة ، والتى تقبض زمامها العاطفة وحدها (١) .

فهناك الموقف الأصيل (الانطواء) أو (الانطلاق خارج حدود الذات) وهناك النظرة الخاصة (التفاؤل) أو (التشاؤم) ، وهما معًا الموقف الأصيل والنظرة الخاصة يسيطران على المواقف الثانوية التى درسناها وبها تظهر سمة الشخصية التى يجلو الشاعر عنها فى أسلوبه النقاب .

وحينما يساوق الشاعر بين مواقف متعددة فى القصيدة الواحدة ، فيجب ألا ننسى روحه الاجتماعية من خلال هذه المواقف ، كما تلمسنا طابعه الشخصى فى طبيعة الاتساق نفسه ، فالشعر من حيث كونه لغة تعبير عن البيئة ، ومن حيث كونه فنًا تعبير عن الاحتفال بالحياة ، وكل شاعر يحتفل فى موقعه على طريقته الخاصة .

وعلى الرغم من هذا الجواب المسهب فإن التساؤل لا يزال معلقًا ، ولم يشبع بما يستحقه إذ أنه فى رأيى هو أهم الشبهات التى تغشى وجه هذه الرؤية . ذلك أن العريض لم يستشهد فى إجابته بنماذج شعرية متنوعة كما استشهد فى إيضاح المواقف الشعرية ، وعلى العكس من ذلك نرى النقاد الذين جعلوا «الشخصية» غايتهم من دراسة الشاعر قد نجحوا فى رصد الحالات النفسية والمواقف الخاصة فى إطار تفسيرهم للشخصية العامة وعثورهم على «محور حياتها» أو «مفتاحها» وإن لم تكن المواقف التى يذكرونها هى بالضرورة تلك المواقف الأربعة عشر التى حددها العريض .

---

(١) الشعر والفنون الجميلة ص ٣٢ ، ص ٣٣ .

أى أن العريض سلك الطريق المعكوس لنقاد المدرسة النفسية - وإن كان واحداً من أتباعهم - فهم عنوا بالشخصية وفسروا الحالات الجزئية بكل قصيدة على حدة «مدعياً» أن مجموعة الحالات أو «المواقف» التى يقفها الشاعر تحدد مجاله الحيوى أو شخصيته العامة .

ونحن إن صدقنا العريض فى دعواه فإننا لن نصل فى فهم «الشخصية» إلا إلى وضعها فى إطار نظرية «المزاجين» الانطوائى والانبساطى التى قال بها العالم النفسى «يونج» (١) .

فالمواقف عند العريض تتزجح - كما رأينا - بين هذين المزاجين، وهذا بالطبع تحديد فيه عمومية واسعة ولا يكفينا فى محاولة التعرف على سمات «الشخصية» الفريدة المتميزة التى نجح النقاد والسابقون على العريض فى التعرف عليها بجلاء ووضوح ، وقد تجلى ذلك على وجه خاص فى دراسات العقاد عن «ابن الرومى» (٢) وأبى نواس (٣) وعمر بن أبى ربيعة (٤) وجميل (٥) والمتنبى والمعرى (٦) والبارودى وشوقى وحافظ (٧) وغيرهم من الشعراء الذين تناولهم بالدراسة النفسية .

---

(1) Weiner MF (1990) Theories of personality and psychopathology ocher psycho dynamic school in sa kap lam H. and sadock B comperhensive text book of psychiatry William Wilkins London 411-418 .

(٢،٢) عباس محمود العقاد - ابن الرومى حياته من شعره - الطبعة الخامسة ١٩٦٣ أبو نواس الحسن بن هانئ - كتاب الهلال - أكتوبر ١٩٦٠ .

(٦،٥،٤) تراجع دراسات العقاد فى «شاعر الغزل» وجميل بثينة (سلسلة اقرأ) و«مطالعات فى الكتب والحياة ، مطبعة الاستقامة مصر ١٩٢١ ، كذلك الفصول ص ٧ إلى ص ٣٦ ، والمعارف ، وكذلك شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ١٩٦٥ الطبعة الثالثة . (٧) ابن الرومى حياته من شعره ص ٢٨٠ وما بعدها ١٩٦٥

فحين تناول العقاد شخصية ابن الرومى مثلا فى دراسته الشهيرة عنه نراه قد سلك منهجًا يمضى به من «الكل» إلى «الأجزاء» . فقد وضح معالم الشخصية ومؤثرات الحياة العامة ، كما تؤخذ من معارضة أخبار ابن الرومى على شعره ، وحلل خصائص مزاجه وتكوينه وسماته العصبية والذهنية والبدنية ، وعلاقتها بمديحه وهجائه ووصفه حتى إذا لعبر يحدد معالم عبقريته الفنية اكتشف السمة الواضحة التى تتجلى فيها العلاقة بين شخصيته وفنه وهى «عبارة الحياة» مستشهدًا عليها لا بنص واحد من شعره بل من مجموع نصوص شعره (١) .

فهنا نلحظ أن السمة الجزئية وهى «عبارة الحياة» قد توصل إليها العقاد من خلال دراسته لمعالم شخصية ابن الرومى عامة كما دل عليها مجموع شعره .

أم العريض فإنه يعكس الأمر فربما وجد نصًا لابن الرومى يكون موقفه فيه كموقف المتعبد ، ونصًا آخر يكون موقفه فيه كموقف المفتون ، ونصًا ثالثًا يكون موقفه فيه كموقف الباحث أو كموقف المتحدث دون أن يستطيع تحديد «معالم الشخصية» العامة تاركًا ذلك لجهودنا نحن القراء أو «لظنوننا» إذا شئنا التعبير الدقيق .

وربما ذهب المدافع عن «جهد العريض» إلى القول بأن عمله أقرب إلى الدراسة الجمالية التى تنظر إلى العمل الشعرى «مستقلا» فهو غير مطالب بتحديد «معالم الشخصية» ولكن هذا الدفاع يضعنا أمام موقف محير ، بل أكثر حيرة من موقفنا أمام المشكلة المطروحة ، لأن العريض قد لعب على الحبلين بمهارة خادعة فهو لم يكن ذاهبًا مذهب تجريد العمل الفنى من العوامل الأخرى كل الذهاب ، وهو فى الوقت نفسه لم يمض مع

---

(١) ؟

أصحاب المنهج النفسى إلى أقصى الشوط ، فنظرته إلى العمل الشعرى لم تكن مستقلة عن الموقف النفسى والتحليل الباطنى لوجدان الشاعر وعقله وتجربته .

وقد ربط جمالية النص بإدراك هذا الموقف حتى أخذ يحاول أن يرينا «الجمال» فى مواقف اعتاد النقاد على استهجانها كالموقف «الخطابى» أو «التلقينى» وعلى الرغم من ذلك فهو فى تحليله لنفوس الشعراء اكتفى بالوقوف عند ملاحظة النواحى الجزئية العابرة دون اجتياز المواقف إلى تصوير معالم الشخصية .

ومفهوم «الأسلوب» عند العريض نابع من هذه النظرة «الانطباعية» إلى «الموقف» أو الحالة النفسية للشاعر ، فهو لا يفهم «الأسلوب» بالمعنى البلاغى الذى فهمه القدماء عندما استعملوا مصطلح «الأسلوب» أو «الأساليب» للدلالة على الطرق المختلفة فى استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير وربما اقترب بعضهم إلى دلالة تقترب من معنى البلاغة نفسها كابن قتيبة حينما يفهمه بمعنى مراعاة مقتضى الحال ، فيطيل المتكلم أو يوجز ، ويؤكد أو يترك التوكيد ويغمض المعنى أو يوضحه بحسب حال المتكلم (١) .

وربما فهم بعضهم منه طرق الكلام العامة أو خصائص الأجناس كالباقلانى حين يرى أن القرآن الكريم له أسلوب يختص به ، ويتميز فى تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد ، وذلك أن الطرق التى يتبين بها الكلام الموزون غير المقفى ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع ثم إلى معدل موزون غير مسجع ثم إلى ما يرسل إرسالا فتطلب فيه الإصابة والإفادة

---

(١) ابن قتيبة «تأويل مشكل القرآن» - تحقيق السيد أحمد صقر - القاهرة ١٩٧٤ ص ٦٠ .

وإفهام المعانى المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف إلى أن قال : «وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق ، فهذا إذا تأمله المتأمل تبين بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم أنه خارج عن العادة وأنه معجز (١) .

وأما من قيدوا الأسلوب بالمعانى فقد عنوا به منحى الكلام المتبع فى كل مجال من مجالات القول أى الهيئات التى يتبعها الشعراء فى الأغراض المختلفة فإذا كان النظم يتعلق بالألفاظ فإن الأساليب تتعلق بطريقة ترتيب المعانى المتبعة فى هذا المنحى ، وقد وضح ذلك عند حازم القرطاجنى الذى رأى أن «نسبة الأسلوب إلى المعانى نسبة النظم إلى الألفاظ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة من جهات غرض القول ، وكيفية الإطراد من أوصاف جهة فكان بمنزلة النظم فى الألفاظ والعبارات ، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب» (٢) .

ويلحظ من كلام «حازم» أن الأساليب أبواب من المعانى مطروقة ولها ترتيب محدد وعلى الشعراء والبلغاء اتباعها ، وقد وضح هذا ابن خلدون صراحة ودعم قوله بالأمثلة حين يقول فى المقدمة : «ولنذكر هنا سلوك «الأسلوب» عند أهل هذه الصناعة ، وما يريدون بها فى إطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى يفرغ ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذى هو

---

(١) أبو بكر الباقلانى «إعجاز القرآن» - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف طبعة ١٩٦٣ ص ٣٥ .

(٢) حازم القرطاجنى - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة - تونس ١٩٦٦ ص ٣٢٦٣ .

وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها رصًا كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه .

فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة ، فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله «يا دار مية بالعلياء فالسند» . ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله : «قفا نسأل الدار التى خف أهلها» . أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله : «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» .

إلى أن يقول : «وأمثال ذلك كثير فى سائر فنون الكلام ومذاهبه وتنتظم التراكيب بالجمل وغير الجمل إنشائية وخبرية ، إسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى فى مكان كل كلمة من الأخرى يعرفك فيه ما تستفيد بالارتياض فى أشعار العرب من القالب الكلى المجرد فى الذهن من التراكيب المعينة التى ينطبق ذلك القالب على جميعها .

وينسب ابن خلدون إلى شيوخه العارفين بالصنعة الأدبية أنهم يرون أن نظم المتنبى والمعرى ليس هو من الشعر فى شىء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب عند من يرى أن الشعر لا يوجد لغيرهم، وأما من

يرى أنه يوجد للعرب وغيرهم من الأمم فلا يحتاج إلى ذلك"(١) .

وهذا النص يرينا مدى التحديد الذى كان يلتزم به القدماء فالأساليب العربية لها قوالب لغوية محددة لا يجوز لشاعر عندهم أن يتجاوزها ، والعريض يدرك أنه يختلف عن النقاد والبلاغيين القدامى فى فهم «منحى» الشاعر الذى يترتب على موقفه من بنى جنسه بين قصدى «التقرير» و«التأثير» ولكى يوضح أثر هذا الاختلاف بين مفهومه ومفهومهم ضرب المثل بنقدهم لبيت أبى العتاهية :

مات الخليفة أيها الثقلان فكأننى أفطرت فى رمضان

فهم أنكروا هذا البيت ، وهو يوافقهم فى الإنكار ، ولكنه يرى أنهم قد فاتهم «التعليل الصحيح» الذى يستمده هو من رؤيته التى عرضناها آنفًا فيرى أن الشاعر فى صدر البيت قد وقف موقف الخطيب الذى يهيب الناس إلى أمر عظيم ، ولكنه فى عجزه يعود عشيرًا يهمس بحديث سرار لخواص رفقائه (٢) .

وهو فى توسعه هذا فى فهم مصطلح «الأسلوب» متأثر بأنصار المذهب الرومانسى الذين رفعوا شعار بوفون (١٧٨٨) «الأسلوب هو الرجل» أو الأسلوب هو الإنسان نفسه مع أن بوفون لم يكن يقصد به تجاوز ناحية الصنعة والصياغة اللغوية أو الأداء الشكلى (٣) ، ولكن الرومانسيين ونقاد المدرسة النفسية قد توسعوا فى فهم دلالة هذا الشاعر ليشمل أعماق النفس البشرية الغامضة وسمات الشخصية فى علاقتها بالمجتمع .

---

(١) عبد الرحمن بن خلدون - «المقدمة» من مطبوعات مكتبة ومطبعة الحاج عبد السلام بن محمد ابن شقرون مصر ص ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣ .

(٢) نظرات جديدة فى الفن الشعرى ص ٢٥٦ .

(٣) د . شكرى محمد عياد - اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربى - الطبعة الأولى مصر ١٩٨٨ ص ٢٤ .

ولذلك فنحن نفاجأ وراء كل موقف نفسى من المواقف الأربعة عشر التى حصرها العريض بتسمية هذا الموقف بأسلوب من أساليب الشعر ، فموقف الشاعر كنبى هو «الأسلوب الفلسفى» وموقفه كمؤرخ هو «الأسلوب الواقعى» وموقفه كبحاثة هو «الأسلوب التحليلى» وموقفه كمتعبد هو «الأسلوب الغنائى» وموقفه كمفتون هو «الأسلوب الرمزى» وموقفه كمخرج هو «الأسلوب القصصى» إلى آخره ....

وقد كان المتوقع أن يفرق بين «الموقف» و«الأسلوب» فالموقف «نفسى اجتماعى» والأسلوب «فنى لغوى» وإذا كان قد تناول الموقف بالتحليل النفسى فعليه أن يتناول الأسلوب بالتحليل اللغوى، فيضع أيدينا على النواحى الأدائية المتمثلة فى لغة الشاعر فيميز كل أسلوب عن سواه ، ولكنه لم يفعل وإنما خلط خلطاً كبيراً بين الموقف والأسلوب حتى ليكاد أحدهما أن يكون هو الآخر أو هو على الأقل لم يوضح الفرق بينهما للقارىء .

فحينما يفرق - على سبيل المثال - بين المتعبد والمفتون ينظر إلى الدخائل النفسية الواعية وغير الواعية ومدى سيطرة أحد الجانبين على نفس الشاعر ، ويرى المتعبد ينزوى فى ركن معبده للترتيل أما المفتون فله انطلاقة خارجه فى الأرض الفضاء حيث يتقلب بين الناس .

والمتعبد يرى الأشياء بعين قلبه أما المفتون فإنه ينظر بعينه كما ينظر سائر الناس ، ولكنه وهو معهم منطو على نفسه فيرى الأشياء معكوسة فى مرآة خياله لا كما يرونها والمفتون يسوق حديثه مساق الهمس بخلاف المتعبد الذى يسوقه مساق الترتيل ، ثم يقول : «وهذا هو الفارق بين الأسلوبين» ، فالفروق النفسية أدت إلى الهمس عند أحدهما والترتيل عند الآخر .

وهذا هو كل تحليله لاختلاف الأسلوبين ، فهو فى تفريقه أولا يفرق بين موقفين ، ولكنه يثب منه إلى التفريق بين أسلوبين ، والتحليل اللغوى الذى يتبع عادة بل الذى يجب أن يتبع لاكتشاف الخصائص والسمات الفنية ليس له أثر ، ونادرا ما يشير العريض إلى قيمة لفظة أو تركيب وصياغة فى الإيحاء بالمضمون .

ومما يتصل بغموض مفهوم الأسلوب عنده أو توسعه فيه توسعا يفقده التحديد العلمى حصره للأغراض الشعرية فى خمسة أغراض ، وهو هنا أيضا يتنكب طريق القدماء فى تحديد مفهوم «الغرض» فليست أغراض الشعر عنده «المدح والرثاء والغزل والوصف والحماسة والهجاء والفخر .... كما حاول القدماء تحديدها متفقين ومختلفين (١) ، وإنما هى عنده كما رأينا «الكشف والتوجيه والتمثيل والإغراء والترجيع» .

ومع تنكبه لطريق القدماء فهو لا ينكره بل هو يستعين به أحيانا فشعر الغزل يكثر فى موقف الشاعر المفتون الذى يندرج تحت غرض الترجيع ، وربما رأينا الرثاء مرة فى موقف المتعبد ، ورأيناه أخرى فى موقف الخطيب تبعا لوجود عامل الانطواء على النفس أو فقدانه .

فهنا تصنيف جديد لأغراض الشعر ، ربما أعاننا على الكشف النفسى لوجدانية الشاعر أكثر من التصنيف القديم من حيث الحالة أو الموقف المسيطر على الشاعر فى رثائه أو هجائه أو فخره ، ولكن الاضطراب يأتى عند إدراجه للمواقف والأساليب تحت الأغراض ، فقد جعل لكل غرض ثلاثة مواقف ماعدا غرض التمثيل ففيه موقفان فقط ، وجعل لكل موقف أسلوبا ، وهو تارة يسمى الأسلوب باسم الموقف ، كما فى موقف الشاعر كخطيب ، وفى موقفه كمهموس ، فالأسلوب فيهما خطابى

---

(١) د. شوقى ضيف ـ العصر الجاهلى ـ الطبعة الثامنة ـ دار المعارف ص ١٩٥

وهوس ، وتارة يأتى اسم الأسلوب قريبًا من اسم الموقف كما فى موقف الشاعر كجاحظ أو معلم فالأسلوب فى الأول تحليلى وفى الثانى مدرسى ، وكل من التسميتين لا يكاد يبعد عن الموقف الذى يعبر عنه .

وتارة تأتى تسميته للأسلوب مفاجئة للقارىء أو مكلفة له شيئًا يزيد من الجهد الذهنى فى محاولة الكشف عن العلاقة بين الأسلوب والموقف كقصره الأسلوب الغنائى على موقف الشاعر كمتعبد ، والأسلوب الوصفى على موقف الشاعر كمسمير ، والأسلوب البيانى على موقف الشاعر كمحدث ، فلم هذا الاختصاص ؟ ألا يصلح الأسلوب البيانى لموقف من مواقف غرض الكشف ؟ وهل هناك ما يمنع أن يأتى الأسلوب الوصفى فى موقف من مواقف غرض التوجيه ؟ ألا يمكن أن تتحقق الغنائية فى موقف المفتون أو موقف المهوس ؟

على أننا نتساءل أكثر من هذه التساؤلات السابقة عن الأساس الذى أقام عليه العريض هذا الحصر للأغراض والمواقف والأساليب ، هل هو أساس علمى ؟ أو أساس ذوقى شخصى ؟ فإن كان علميًا فأين هو الاستقراء الواسع لنماذج الشعر قديمه وحديثه ، وأين هو المنهج البحثى المحدد الذى رتب به الباحث خطواته فى عمله ؟ .

إن ما نراه ليس إلا تصورًا بناه عقل العريض وهو لا يعدو أن يكون تصورًا فرضيًا لم يثبت بالأدلة والبراهين ، ونحن لا نستطيع أن نضع الشعر العربى قديمه وحديثه موزعًا فى هذه «الأرفف» التى صنعها قسرًا وإكراهًا ، أما إن كان الأساس ذوقيًا فالذوق لا يقبل الانحصار فى تلك الدوائر المغلقة ، لأن لكل ناقد ذوقه فى الحكم والتمييز ، فإذا كان هذا الذى قدمه إلينا العريض ذوقًا خاصًا به فهو ليس دراسة نقدية علمية وإنما هى أحكام «انطباعية» والحصر فى الأحكام «الانطباعية» لا مسوغ له ، وإنما يكون الحصر فى الوصف الكلى القائم على «الاستقراء» وعلى الدرس

المجرد من الرؤى الشخصية .

وإذ كان الشعر تعبيراً عن المواقف الإنسانية ، فهذه المواقف - لا تكاد تحد بل هى تتعدد بتعدد الأفراد والحالات التى تعتريهم بين انطوائهم وانبساطهم والنفس البشرية فى تقلباتها غنية بالنماذج والصور والهيئات ، وكان أولى بالعريض أن يجعل من دراسته «عينات» لحالات بشرية أو مواقف إنسانية ثم يترك المواقف ممتدة بلا حصر بدلا من هذه «القولبة» التى لا دليل عليها .

ومما يؤكد لنا أن التفكير العلمى غير متحقق فى هذه الدرسة وأن منحى «العريض» هنا يقوم على «التخمين والحدس والانطباع الشخصى» ما يقع فيه الباحث من اضطراب بين الوجدانية والصنعة الخارجية فى تقسيمه للمواقف والأساليب ، فالمتابع لتقسيمه يلحظ أنه تارة يجعل أساسه فى التقسيم النظر إلى وجدان الشاعر أو «جوانيته» وتارة يجعل أساسه فى التقسيم النظر إلى جهد الشاعر ومهارته فى إبراز العمل الفنى

فالأسلوب التصويرى مثلا فى موقف الشاعر كطفل ، والأسلوب القصصى فى موقفه كمخرج تلحظ فيها عناية الشاعر بالجانب الفنى الأدائى ، والأسلوب الهوسى فى موقف الشاعر كمهوس ، والأسلوب الغنائى فى موقف الشاعر كمتعبد تلحظ فيهما الحالة النفسية أو الوجدانية التى تصنع الجو النفسى للشاعر فشعره فيها مجرد إنسياب فطرى لحالته النفسية ، وليس فيه أثر من إرادة الشاعر وقصده إلى التجويد والإبداع فى الصنعة الأدائية .

فهذه التسميات والتقسيمات التى جاء بها العريض لا تقوم على تعريفات جامعة مانعة بحيث يعتمد عليها فى دراسات يأتى بها الباحثون فى المستقبل ، وتصبح أساساً لمنهج نقدى يستهدى به النقاد والشعراء .

وقد يبدو من كثرة الشواهد الشعرية التى ساقها للتدليل على رؤيته من العصور القديمة والحديثة أن رؤيته هذه تنبع من الواقع الشعرى، وتستمد كلية منه ولكننا بالتأمل لا نلبث حتى نكتشف أن هذا حكم مخدوع، فالحقيقة أنه تصور فروضًا ذهنية ، وأقام عليها بناء ذا تقسيمات ثم ساق الشواهد بمهارة بارعة ليضعها فى «كوى» هذه التقسيمات فارضًا على القارىء ذوقه فى إرجاع النماذج الشعرية إلى المواقف والأساليب التى افترضها ، فهو كثيرًا ما يسوق أحكامه دون تحليل مقنع ، وإنما يحيل القارىء إلى التأمل فى النص مستنتجًا استنتاجًا سابقًا أنه سوف يصل حتمًا إلى ما يراه هو .

وربما انساق القارىء وراء العريض وتأثر بما ألقى إليه فيحكم على القطعة التى يسوقها من وجهة نظر العريض وقد اندمج فى جوه أو فى عالمه كما يقول مثلا وهو يوضح الفرق بين الأسلوب الرمزى والأسلوب الفنائى : «وإذا شئت أن تستوضح الفرق بين هذا الأسلوب والأسلوب الفنائى فقارن إذا شئت بهذه القطعة الأخيرة» ثم يسوق قطعة من شعر عبد اللطيف شرارة ويعلق قائلا : «حيث نشعر أن الشاعر يتعبد حقًا بين يدى معبوده» .

وفى رأيى أن هذا الحكم ليس إلا حكمًا شخصيًا وذوقًا فرديًا، ولكنه يوهم القارىء أنه حكم عام مشترك بقوله : «نشعر» فالنظرة التقسيمية هنا هى التى تسيطر على الواقع الشعرى ، والذوق الخاص هو الذى يرجع إليه فى إدخال كل نص تحت القسم الخاص به .

وعلى الرغم من إعجابنا بكثرة الشواهد الشعرية نقع فى حيرة ونحن نلحظ طريقة العريض فى الاستشهاد فهو فى بعض المواقف يقتطع من القصيدة الطويلة أبياتًا يفصلها على قدر الموقف أو هو يفصل الموقف على قدرها فيقطعها عما قبلها وما بعدها وتارة يأتى بالنص كاملا ،

وهذه الملحوظة على قدر كبير من الأهمية فى تقويمنا لهذه الدراسة ، لأن الهدف إذا كان تحديد مواقف الشعراء وأساليبهم فإنه لا يتحقق من خلال أبيات مقتطعة ، فهل نستطيع أن نفصل أبيات الحكمة التى كان يأتى بها المتنبى عن سياق القصيدة أى عن التجربة التى يعيشها والتى كانت هى مصدر ذلك التعليق الحكيم ، صحيح أن الحكمة فى ذاتها عامة ، تأتى وكأنها قانون شامل يخاطب به الشاعر كل أحد لا أحدًا بعينه ، ولكننا إذا ربطنا بينها وبين السياق أو بين التجربة فربما أدركناها إدراكًا مختلفًا ، وتحول بنا الموقف من «الشاعر كنبى» مثلا إلى «الشاعر كمتحدث» أو إلى الشاعر «كسمير» أو إلى «الشاعر كخطيب» ولنضرب مثلا على ذلك بأبيات المتنبى الحكيمة التى يقول فيها :

أرى كلنا يبغى الحياة لنفسه
حريصًا عليها مستهامًا بها صبا
فحب الجبان النفس أورده التقى
وحب الشجاع النفس أورده الحربا
ويختلف الرزقان والفعل واحد
إلى أن ترى إحسان هذا لذا ذنبا

فهذه الأبيات إذا حكمنا عليها وحدها بمقياس العريض تضعها تحت غرض الكشف ونقول إن الشاعر فيها كان يقف موقف الحكيم أو بتعبير العريض : «الشاعر كنبى» ولكننا إذا سقناها جزء مما قبلها وتأملنا مجموع القصيدة ، وتتبعنا روح التهكم السارية فى الأبيات السابقة حين يصور المتنبى فرار «الدمستق» قائد الروم بعد أن تصدى له سيف الدولة تاركًا جيشه وأمواله نهبًا للمسلمين ، ولم تكن هذه هى المرة الأولى فيقول :

أي كل يوم ذا الدمستق هارب
وأصحابه قتلى وأمواله نهبى ؟
أي مرمشاً يستقرب البعد مقبلا
وأدبر إذ أقبلت يستبعد القربا
كذا يترك الأعداء من يكره الفنا
ويحفل من كانت غنيمته رعبا (١)

إلى أن يقول : -

أرى كلنا يبغى الحياة لنفسه
.....إلخ الأبيات

فإننا نشعر أن موقف الحكمة جزء من موقف آخر يبدو فيه المتنبى بمقياس العريض «خطيباً» أو «مؤرخاً» فهل يمكن أن يتحول الشاعر فى القصيدة الواحدة بين موقفين أو مواقف متعددة ؟ وهل يتفق هذا مع «الوحدة الفنية» ؟

لقد لحظ العريض هذه المشكلة وهو من منطلق رؤيته يفسر «الوحدة الفنية» تفسيراً جديداً فيرى أن سر الوحدة فى الشعر هو احتفاظ الشاعر بالموقف فكلما كان أكبر اضطلاعاً كان الأسلوب أكثر تساوقاً .

أما عن تعدد المواقف الذى نحن بصدد التساؤل عنه فإنه يرى أن من المواقف ما يتساوق بعضها مع بعض ومنها ما يتناكر فلا يمكن أن يجتمع فى قصيدة واحدة فما يتساوق موقف الكاهن مع موقف الخطيب ،

---

(١) شرح ديوان المتنبى - عبد الرحمن البرقوقى - الجزء الأول - دار الكتاب العربى - بيروت لبنان ١٤٠٠ - ١٩٨٠ ص ١٨٨، ١٨٩ ، ١٩٠ .

وموقف المحدث مع موقف العشير ، وموقف الطفل مع موقف السمير ، فلا تختل الوحدة باجتماعها ومما يتناكر المؤرخ مع المهوس أو المتلبس مع المفتون أو المتعبد مع الخطيب أو مع الكاهن المشعوذ ، فإذا اجتمع موقفان من هذه المواقف فى قصيدة حدث الاختلال والتفكك .

ومع ذلك فإن الشاعر لا يقف طوال حياته موقفاً واحداً بل إن مواقفه تتعدد ، وتتعدد تبعاً لها أساليبه فنراه فى هذه القصيدة خطيباً وفى تلك سميراً وفى ثالثة مهوساً أو عشيراً ، ولربما جمع فى القصيدة الواحدة أكثر من موقفين من المواقف التى يجوز اجتماعها .

والموقف الوحيد الذى يمكن أن يجمع أكثر الأساليب ويتبناها ولو كانت متنافرة هو موقف الشاعر «كمخرج» أى حينما يتبع الأسلوب القصصى لأن الشاعر فيه على الرغم من ذاتيته يقترب من الشعر الموضوعى اقتراباً كبيراً ، فأى أسلوب يأتى به لا يسوقه خالصاً لوجهه مقصوداً لذاته بل حسب ما يتهيأ له ، وهو يستعرض أبطاله من زاويته الخاصة ، التى تسبغ على الموضوع كله انسجاماً ، فيظل يدير الحوادث حول نقطة معينة توحد الموضوع بدأ وختاماً .

وهذا الحل الذى يعرضه العريض هو فى رأيى حل «تلفيقى» للمشكلة فأما التقاء المواقف فى موقف الشاعر «كمخرج» فذلك لأنه موقف يتجه إلى الصنعة الأدائية وطبيعة القصة تقتضى تعدد المواقف وأما المواقف الأخرى التى أجاز اجتماعها فأننى أرى أنه لا بد أن يكون وراء هذه المواقف المجتمعة موقف وحيد يضم أشتاتها ، أم أن تجتمع هكذا على قدم المساواة دون أن يضمها جميعاً جذر موقفى واحد فإن البناء الفنى للقصيدة لا بد أن يوصف حينئذ بالتفكك والتشتت فلا يعقل أن يتقلب الشاعر فى عمل فنى واحد بين مواقف متعددة خاصة إذا كان الباعث إلى اتخاذ الموقف ما جبل عليه الشاعر من انطواء على الذات أو انفتاح

على الآخرين أو ما طبعت به نظرته إلى الحياة من تفاؤل أو تشاؤم .

على أننا يجب أن نعترف بأن رؤيته - على الرغم من المآخذ العلمية التى نأخذها عليها مهى مآخذ منهجية - تساعد على إضاءة الفكر النقدى فى كثير من المشكلات التى يواجهها ، وتساعد على إظهار عظمة الشعر العربى وغناه منذ العصر الجاهلى حتى اليوم على الرغم من انحصاره إلا قليلا فى نطاق الغنائية فى الوقت الذى اتسعت فيه الآداب الأخرى للملحمة والمسرحية .

فالشعر العربى فى نطاقه الغنائى المحدد - حفلت أساليبه - كما يعرضها ابراهيم العريض بميزات النوعين الآخرين ، فإذا كان الشعر العربى لم يطرق المسرحية إلا بأخره فإن الشاعر العربى يقوم هو نفسه بالأدوار كلها فيقوم بيننا كاهنًا أو خطيبًا أو محدثًا أو عشيرًا أو مهوسًا أو سميرًا ، والشاعر فى الآداب التى اتسعت للمسرحية تقيم هؤلاء بمشهد من النظارة فى أشخاصهم تحت أضواء المسرح ، والفرق أن هذا حدث مبتور نتخيل له - هنا أو هنا - مكانًا فى رواية ، وذاك حوار متسلسل لو جعلت له مكانًا من الحقيقة لما تعدى نفس الغاية .

وإذا كان الشعر العربى يخلو من الملاحم فإن لم يخل من بذورها فقد حفل بالصور المتحركة والمشاهدة الملونة ، والأحوال تتعاقب بها الساعات والثوانى والأحياء يتناجزون ويتناحرون لا يعوزهم عذر ، ولا يستقل بهم مكان ، ولكن هذه البذور لفقدانها عنصر الخيال ، هكذا يرى لم تنم ، ولم تتفرع عنها دوحة فارعة ذات زهر و أفنان ، ولم تصبح وحدة متماسكة وارفة الظلال .

ونحن لا نوافق العريض فى تعليله فقدان الملاحم بفقدان عنصر الخيال ، فالخيال المجسم والمشخص والصور الممتدة والكلية متوافرة فى الشعر العربى ولكننى أعلله بطبيعة البيئة التى طبعت المزاج العربى بالحركة السريعة والتقلب بين الأحوال وهو ما لا يلائم طبيعة «المكث» و«الإحاطة» فى صنع الملاحم الطويلة ذات الأحداث المتصلة المتشابكة .

وهناك ميزة ثابتة فى رؤية العريض هى «التسامح» و«اتساع الصدر» إزاء ألوان الشعر بمستوياتها المختلفة حتى الشعر التعليمى والشعر الوعظى والشعر الخطابى والشعر الذى تغلب عليه الصنعة والزخرفة اللفظية لأنه يرد كلا من هذه الألوان إلى حالة من حالات النفس ، ويعدها مواقف يقفها الشعراء ممن حولهم ، فيرى فيها صبغة جمالية ، وإن كان ذلك لا يمنعه من أن يحذر فى الإسراف فى التعليمية والخطابية والزخرفية مع إدراكه لدوافعها فى نفوس الشعراء .

وتقبل هذا المبدأ يفيد الحياة النقدية والشعرية لأنه يقضى على ذلك التضييق الذى يدفعنا إليه النقاد «الأيديولوجين» أو النقاد المتعصبون لمذهب من مذاهب الأدب فيحصرون الجمال الشعرى فى دوائر محدودة كالهمس أو الغموض والرمزية أو تناول الحياة اليومية أو الأغراض الواقعية المتصلة بحاجات الشعب المادية أو الوقوف عند الأغراض الدينية أو القضايا الإنسانية الكبرى فيحرمون أنفسهم ، ويحرمون المتلقين من الاستمتاع بالجمال الشعرى ما لم يكن دائراً فى فلكهم المذهبى وقضاياهم الفكرية .

وأخيـــــراً :

فإن كتاب «الأساليب الشعرية» لابراهيم العريض يوحى بفكرة جيدة وهى تعدد الأنماط الشعرية واتساعها باتساع الحياة ، ونحن «نلتقط» رؤيته فرحين بها ، ولكننا لن نمكنه من أن يحصرنا فى دوائر أغراضه الخمسة ومواقفه الأربعة عشر ، بل سوف نترك قلوبنا وعقولنا للشعر يصب فيها ألوان جماله الغزيرة التى تكثر وتتعدد مجالاتها بتعدد المواقف الإنسانية الحية ، وتتراءى كأنها لا تنتهى من خلال الطبائع المتباينة للنفوس الشاعرة .

الدكتور / محمد أحمد فايد شيكل