

من المجتمع إلى المعجم: من التصويرية إلى التجريدية في شعر أبي العلاء المعري

سوزان بينكني ستيفينس

جامعة إنديانا وجامعة جورجتاون، الولايات المتحدة

الملخص

من المفهوم أنّ لحياة الإنسان بعدين أساسيين؛ أي حياته الداخلية وحياته الخارجية. الأولى منظوية على المشاعر والأفكار الخاصّة بالإنسان كالفرد أو كالأفراد. أمّا الأخرى، الحياة الخارجية، فهي عبارة عن الحياة الاجتماعية بما فيها من انضمام الإنسان في عالم العائلة والسياسة والاقتصاد، إلخ. فنجد القصيدة في التراث العربي وسيلة تعبيرية تجمع بين هذين العالمين الداخلي-الفردى والخارجي-الاجتماعي. وعلى سبيل المثال كثيراً ما نرى الشاعر في نسب القصيدة ورحيلها يعبر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن مشاعره الذاتية النفسانية، في حين يكرّس الغرض - مديحاً كان أو هجاءً... إلخ. - لتأدية واجباته والتزاماته الاجتماعية. إن التفتنا إلى موضوع البحث الراهن، الذي هو أبو العلاء المعري، وجدنا في سيرة حياته الشخصية والشعرية انفصاماً تاريخياً بين عالم المجتمع وعالم الذات. وسوف أسعى في هذا البحث أن أستكشف الشعريات الخاصّة بجانبَي الإنسان المزدوج: الداخلي الذاتي والخارجي الاجتماعي. ففي ديوان أبي العلاء الأول، سقط الزند، سأتناول البعد الاجتماعي، أي: كيف تتصدّى القصيدة لتحديات العالم الخارجي وكيف يخضع الشاعر للفروض الشعرية والعادات والتقاليد الاجتماعية. أمّا في ديوانه الثاني، لزوم ما لا يلزم، فترى أبا العلاء وقد انعزل عن الحياة الخارجية وهو يتقوقع من خلال برنامج القافية المزدوجة للزوميات في المعجم الشعري أو اللغوي. وكذلك نجد ينسحب عن ميدان القصيدة بما فيها من الأغراض الشعرية الكبرى حتى يقتصر - بل يلتجئ - إلى مواضيع محدودة ومكرّرة من الزهد والوعظ والتأملات الفكرية-الدينية، حتى يتجاوز حدود العادات والتقاليد الاجتماعية بل العقائد الدينية في بعض تأملاته الطالقة للجمام.

مما يلفت النظر في الإنتاج الشعري للشاعر العباسي أبي العلاء المعري (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ) هو التفاوت الشاسع بين شعريات ديوانه الأول سقط الزند وديوانه الثاني لزوم ما لا يلزم، المعروف بالزوميات. بحسب قراءتي فإنّ قصائد سقط الزند هي عبارة عن تنوّعات شكلية للقصيدة الكلاسيكية تستجيب لمقتضيات ظروف الشاعر المختلفة، شخصية كانت أم سياسية. أمّا اللزوميات، فهي مشروع مبرمج بحسب ترتيب أبجدي ومبني على القافية المزدوجة. فأشعارها - في الأغلب - قطع قصيرة مستقلة ومنعزلة عن شكل القصيدة الكلاسيكية، بما فيها البناء المعنوي والعلاقة بالظروف الخارجية.

في هذه الدراسة أتصدى لإشكالية هذا الموضوع من خلال المقارنة بين الشعر والفنون التشكيلية وبصفة خاصّة فنّ الرسم. وسأفسّر جماليات سقط الزند في ضوء فنّ المحاكاة؛ أي التصوير. أمّا اللزوميات، فأتناولها باعتبارها مطابقة للتعبيرية التجريدية.

هذه الورقة عبارة عن واحدة من الدراسات - مطبوعة وغير مطبوعة - التي ألفتها في فترة تزيد الآن على عقد، وسعيتُ ولا أزال أسعى فيها إلى تكوين هيكل أو بروتاز مفهومي تمهيداً لإعادة قراءة وإعادة تقدير الإنجاز الشعري لأبي العلاء المعري في كلا ديوانيه: سقط الزند، ولزوم ما لا يلزم. وقد قدمتُ في دراسات سابقة قراءة جديدة لقصائد سقط الزند - بل القصيدة الكلاسيكية بشكل عام - على ضوء نظرية الأداء (Performance Theory) ونظرية القول - الفعل (Speech Act Theory)¹؛ حيث استكشفتُ توليد القصيدة استجابةً حساسة للترامات الشاعر شخصيةً كانت أم اجتماعية. ونتيجة لذلك رأيت في اللزوميات الانسحاب عن العالم الخارجي بما في ذلك من إنكار الالتزامات الاجتماعية وإلزام ما لا يلزم. ففي الدراسة الراهنة سأحاول أن أواجه مرةً أخرى هذه المشكلة الفنية التي يبدو لي أنها جوهرية من حيث شعر أبي العلاء المعري وهي التفاوت الشاسع بين شعريات ديوانه الأول، سقط الزند وبين مشروعه الشعري المبرمج، لزوم ما لا يلزم. وقد اخترت مدخلاً لهذه الإشكالية الشعرية المقارنة بين فنّ الرسم وفنّ الشعر. ولعلّ هذه المحاولة التجريبية في المقارنة بين فنّ الشعر وفنّ الرسم ستلقي الضوء على وجه من وجوه التجربة الإنسانية.

الجزء الأول: من التصويرية إلى التجريدية في فنّ الرسم

إنّ الإشكالية الرئيسة في الفنون التشكيلية بصفة عامة وفنّ الرسم بصفة خاصة هي في تقديري التناقض في موقف الفنّان بين التصوير (أي محاكاة «الموضوع» الخارجي لرسمه) (Mimesis) من جهة وبين التجريدية (أي استكشاف آلات فنّ الرسم واستعراض تلك الآلات) من جهة أخرى. ففي رأيي نقطة الإبداع في فنّ التصوير/المحاكاة تكمن في - أو تنبثق عن - التوتّر الخلاق أو الولاد الذي يعانیه الفنّان بين تصوير موضوع المحاكاة - سواء أكان فرض عليه أم من اختياره هو - وبين التعبير عن رسالته الفنية، وأقصد بذلك استعراض إتقانه أو مهارته للأدوات التقنية لفنّه وإبداعه الفائق والفريد. فعلى سبيل المثال، عندما طلب من رسّام البلاط الأوروبي في القرن الـ 17 رسم بورتريه أميرة ما، فهو لا يهتم بإنتاج صورتها بملابسها الفخمة والجواهر والحلي التي تشير إلى مكانتها الملكية وسلطة الملك فحسب، وإنما هو يستخدم أو حتّى يستغلّ الموضوع وسيلةً لتقديم للمتلقّي عبقريته المبدعة وتقنيته الرائعة.

وفي عمل فني ناجح نجد توتراً مثيراً بين تصوير «الموضوع» واستعراض الفنان لفنيته. وقد نشعر إمّا بتوازن متكامل بين الاثنين وإمّا بتأرجح لذيذ بينهما. ولعلنا نجد أنفسنا في الحالة الأولى غير واعين بهذا التمييز مثل ما نجد في «النظم» المتكامل (عند عبدالقاهر الجرجاني)، حيث امتحى الفرق بين اللفظ والمعنى.

صورة (1): «لاس ميناس» لدياغو فلازقز



1. Diego Velázquez, "Las Meninas," 1656-7, Prado Museum, Madrid

فانظروا - على سبيل المثال - إلى لوحة «لاس مينياس» لديايغو فلازقز⁽²⁾ (1599 - 1660م) الرسّام الإسباني في بلاط الملك (من دولة الهابسبورغ) فيليب الرابع، تلتذوا بكلّ من منظر بهجة الأميرة والبنات النيبلات اللواتي يخدمنها في البلاط من جهة ومن جهة أخرى عبقرية فلازقز في التلاعب بالشكل والخَط والنور بمنظور نقطة الزوال وبتقنية تصوير الأقمشة الموشاة المذهّبة الرقيقة، إلخ .

وقد نرى في هذه العلاقة بين الموضوع وتعبير الفنّان عنه ما يوازي المناقشة الأدبية حول اللفظ والمعنى بما فيها من نفس التوازن المتكامل بين العنصرين مثلما نجده في صياغة عبد القاهر الجرجاني (400 - 471/474 هـ) لـ «النظم». فمن الممكن أن نقول في أمثال أعمال فلازقز: إنّ العمل الفنّي ينبثق من الاحتكاك الخلاق بين الموضوع والموهبة الفنّية، أو بعبارة أخرى، فإنّ الموضوع بمنزلة تحدّ للفنّان، عليه أن يستجيب له. فمن وجهة النظر هذه إنّ الموضوع المحاكى عنصر جوهري لإنتاج العمل الفنّي.

ومن الممكن أن نجد ما يدلّ على مواقف مختلفة لهذه العلاقة المتوتّرة والمتبادلة بين الموضوع والتعبير الفنّي في اللوحة المشهورة للرسّام الأمريكي-البريطاني جايمز مكنيل هويستلر (1834 - 1903م)⁽³⁾، الذي كان من معلمي فكرة «الفنّ لأجل الفنّ». هذه اللوحة معروفة عند الجماهير بلقبها: «أمّ هويستلر»، إلا أنّ الفنّان نفسه قد عنونها بـ«تنسيقاً في الرمادي والأسود» ولم يضيف الجزء الثاني «تصوير أمّ الفنّان» إلاّ تحت ضغط الرأي العامّ. وفي ذلك ما يشير إلى أنّ الفنّان لا يرى توازناً بين الموضوع والتعبير الفنّي وإنّما كأنّه يستخفّ بقيمة الموضوع الخارجي، وكأنّه لم يعدّ يعتبره عنصراً جوهرياً للإنتاج الفنّي وإنّما لا يراه إلاّ عرضاً ثانوياً أو ذريعة أو وسيلة ملائمة لتجربة إمكانيات الشكل واللون. ونجد في الاستعارة الموسيقية من السيمفونيا والتنسيق والانسجام إلخ. في العناوين التي عنون هويستلر بها لوحاته (أي رسومه التصويرية) انتقاله إلى مفهوم التجريدية في فنّه⁽⁴⁾.

صورة (2): تنسيق في الرمادي والأسود لجايمز مكينيل هويستلر



2. James McNeill Whistler, "Arrangement in Grey and Black: The Artist's Mother," 1871, Musée d'Orsay, Paris

فما إن نصل إلى التعبيرية التجريدية حتى نجد الخطوة التالية والأخيرة في مسار هذا المنطق.⁽⁵⁾ نرى الفنّان وهو قد استغنى تماماً عن الموضوع المحاكى الخارجي، أي عن «التصوير» بمعنى الكلمة. فإنّ الفنّان التجريدي لم يعد يرى محاكاة الموضوع الخارجي عنصراً جوهرياً - ناهيك بغرض - لفنّه، وإنما يراها عَرَضاً دخليلاً يشغل كلاً من الفنّان والمتلقّي عن جوهر الفنّ. وإنّ العناصر الجوهرية لفنّ الرسم عند الفنّان التجريدي هي اللون والشكل والخَطّ وتفاعلها الجمالي والتجريبي (ومن الممكن أن نضيف إلى هذه العناصر الأساسية الموادّ والآلات نفسها من القماش أو الورق، والألوان الزيتية أو المائية، والريشة، إلخ). فهو قد جرّد فنّه من هذه العناصر غير الضرورية أو غير الجوهرية لكي ينتج - من خلال التلاعب التجريبي بإمكانيات التفاعل بين الشكل واللون والخَطّ، والموادّ والآلات الفنيّة - «الفنّ الصرف». فكأنّ التحديّ الأساسي الذي يواجهه الفنّان - أي الإشكالية التي يستجيب لها - هو أمر جذري تماماً، وهو السؤاَل: ما الفنّ؟

فهذا في رأيي «التجريدية المطلقة». أمّا «التعبيرية التجريدية» فهي التلاعب التجريبي بالعناصر الفنيّة الجوهرية للتعبير عن مفهوم ما أو عاطفة ما. وهنا نجد لوحة «خمسة قامات تامّة»، رقم 8 للفنّان الأمريكي والرائد في التعبيرية التجريدية، جاكسون بولاك (1912-1956)⁽⁶⁾.

صورة (3): بولاك



3. Jackson Pollack, "Full Fathom Five, Number 8," 1947
Museum of Modern Art, New York

وهي نتيجة تقنية «تقطير الألوان» بإضافة بقايا أشياء مثل أعقاب سجائر وقطع نقود ومفتاح، أي عبارة عن التجربة والتلاعب بمواد الرسم بعينها وإمكانياتها التعبيرية أو الجمالية دون «تصوير» موضوع خارجي أو «محاكاته». فنرى في هذه اللوحة، على سبيل المثال، أنّ

نظام التقطير الآلي قد حلَّ محلَّ الريشة في يد الفنّان، وكذلك قد أصبحت الأشياء من العالم الخارجي (أعقاب السجائر، إلخ) ليست هي بموضوع التصوير أو المحاكاة وإنما أجزاء لا تتجزأ من النسيج المادّي والتعبيري والجمالي للوحة، مثلها مثل الألوان والقماش. فيدلّ العنوان «رقم 8» على أنّ هذه اللوحة هي الثامنة من سلسلة بولاك التجريبية، أما عنوان «خمس قامات تامّة» (المقتبس من وصف جثة غرقت تحت البحر من مسرحية شكسبير العاصفة) فيبدو أنّه لقب ينبثق عن تأثير اللوحة التعبيري، وليس عبارة عن نية الفنّان وهو يبدع اللوحة.

الجزء الثاني: شعريات سقط الزند واللزوميات

فإنّ حاولنا الآن تطبيق هذا النمط على مرحلتني شعر أبي العلاء لم نجد تطابقاً متكاملًا ومع ذلك فس نجد ما يلقي الضوء على شعريات المعرّي المزدوجة . بحسب هذا التطبيق سوف نقارن بين فنّ التصوير / المحاكاة وقصائد سقط الزند من جهة، وبين التعبيرية التجريدية والبرنامج الشعري للزوميات من جهة أخرى.

سقط الزند: إنّ كان أبو العلاء نفسه قد قصّر عن إشارة عنوان هذا الديوان، قائلاً إنّ لقبه (سقط الزند): «لأنّه قيل في صدر العُمر، وسقط الزند: أوّل ما يخرج من ناره⁽⁷⁾»، إلا أنّنا سنوسّع الإشارة الاستعارية لـ «سقط الزند» إلى إشعال قوّة الإبداع الشعري. فإنّ كلمة «السقط» معناها «الشرارة» وأمّا الزند فهو كما يرد في لسان العرب (جذر: ز-ن-د): «الزند والزندة: خشبتان يستقح بهما، فالسفلَى زندة والأعلى زند». وعندما نقرأ ديوان سقط الزند نرى - في الأغلب - أنّ قصائده مثلها مثل القصيدة العربية الكلاسيكية بصفة عامّة - أي أنّها عبارة عن ردود أفعال لظروف معيّنة قد تكون شخصية أو اجتماعية أو سياسية - وكثيراً ما تجمع القصيدة بين أكثر من واحدة من هذه الصفات.

وفي سياق مقارنتنا هذه تكوّن هذه الظروف الخارجية «موضوع» القصيدة الذي يتحدّى موهبة الشاعر بأن يركّز على مواجهته كلّ آتاه الشعريّة وكلّ قواه التعبيرية التي تضيفها عليه تقاليد القصيدة الكلاسيكية . ولذلك نتميّز في هذه القصائد الاختيارات والتعديلات المرهفة والمحسوبة من حيث الوزن والقافية والبناء الشكلي والمعاني، إلخ.

فالإبداع الشعري في قصائد «سقط الزند» هو، على ضوء المقارنة الراهنة، نتيجة الاحتكاك الخلاق والولاد بين التحدي الخارجي من جهة والموهبة الشعرية من جهة أخرى. ومن الجدير بالذكر في هذا الصدد الدور الفعال الذي تؤديه المنافسة بين الفنانين في صفة عامّة وفي مجال القصيدة العربية بصفة خاصّة. ويعترف أبو العلاء بذلك في تقديم سقط الزند قائلاً: «فإن الشعراء كأفراستتابعن [في مدى]، ما قصر منها سبق، وما وقف ليم ولحق»⁽⁸⁾. فكثيراً ما نجد في شعر أبي العلاء أن الظروف الخارجية التي قد سمّيناها في هذه الدراسة «موضوع» القصيدة (أي «المناسبة») ومصدر «الافتكاك الخلاق» هي في المقام الأول تحديات الشعراء المنافسين (انظروا تحت). (وأتمنى الرجوع إلى موضوع المنافسة الشعرية في «سقط الزند» في دراسة لاحقة).

فخذوا، على سبيل المثال، الميمية التي قالها أبو العلاء إجابة لصديقه الشاعر أبي القاسم علي بن جلبات عن قصيدة مدحه فيها، أي قول معارضة لها، وفي الوقت نفسه سلواناً له بعد «فارق بعض الملوك بعد أن مدحه فلم يعطه شيئاً، وكان أبأوه قبله يكرمونه ويقربونه منهم». فكما يبدو من شروح القصيدة، قد استعمل عضد الدولة هذا ممدوح شاعر البلاط في بغداد إلا أنه بعد وفاة عضد الدولة استدعاه وارثه إلى حلب⁽⁹⁾.

فمن العناصر الخلاقية في هذه القصيدة المبدعة قلب أبي العلاء للرحيل الكلاسيكي - الذي هو رحلة الشاعر المؤمل في اتجاه نعم الممدوح - حتى يصبح رحلة الممدوح اليائس نفسه، علي بن جلبات، وهو يرجع إلى حلب بعد فشله وخيبة أمله في بغداد:

41. وكم بين ريف الشام والكرخ منهلًا مواردهُ مزوجةٌ بسمامه
42. كأن الصبأ فيه تُراقبُ كامينًا يثورُ إليها من خلالِ إكامه
31. يمرُّ به رَأْدُ الصَّحَى مُتَنَكِّرًا مَخَافَةً أَنْ يَغْتَالَه بِقَتَامه
44. نَهَارٌ كَأَنَّ البَدْرَ قَاسَى هَجِيرَه فعَادَ بِلُونٍ شَاحِبٍ مِنْ سَهَامه
45. بِلَادٌ يَضِلُّ النَّجْمُ فِيهَا سَبِيلَه وَتُثْنِي دُجَاهَا طَيْفَهَا عَنْ لِمَامه
46. حَنَادُسٌ تُعْشِي المَوْتَ لولا انجِيَابُهَا عن المَرءِ مَا هَمَّ الرَّدَى بِاخْتِرَامه

ويختتم أبو العلاء القصيدة وهو ينسج على منوال المتنبي من حيث الكبرياء الشعري إلا أن هدفه في ذلك ليس تكبير النفس فحسب وإنما يستعير مفردات من المعجم الديني (سَنَ، شَرَعَ، مذهب، إمام) لإثبات مرجعيته الشعرية لأجل ترقية مكانة صديقه الشاعر علي بن جلابات حتى يقول:

69. عَلِيٌّ لَأَمْلَاكِ الْبِلَادِ نَصِيحَةٌ يَقُومُ بِهَا ذُو حِسْبَةٍ فِي قِيَامِهِ
70. أَخْصَّ بِهَا مِنْ كُلِّ حَيٍّ عَمِيدَهُ وَأَصْرَفُهَا مُسْتَكْبِرًا عَنْ طَغَامِهِ
71. بَانَ عَلِيًّا كُلُّ مَنْ فَازَ بِالْغِنَى فَقِيرٌ إِذَا لَمْ يَدَّخِرْ مِنْ كَلَامِهِ
72. سَنَّتْ لَأَزْبَابِ الْقَرِيضِ امْتِدَاخَهُ كَمَا سَنَّ إِبْرَاهِيمُ حَجَّ مَقَامِهِ
73. فَيُثْنِي عَلَيْهِ ضَيْغَمٌ بَزَائِرِهِ وَيُثْنِي عَلَيْهِ شَادِنٌ بِيُغَامِهِ
74. وَهَذَا لِأَهْلِ النَّطْقِ شُرْعِيٌّ وَمَذْهَبِي فَمَنْ لَمْ يُطْغِنِي عَقَّ أَمْرَ إِمَامِهِ

أو خذوا فائيته المعقدة، ذات الأبعاد السياسية والشعرية والدينية - العقائدية وهو يرثي نقيب العلويين في بغداد، الشريف الطاهر الموسوي، ويعزي ابنه الشاعرين الشريفين الرضي والمرتضى - وهما ذوا الواجهة السياسية والدينية في بغداد كما أنهما كانا يسيطران على الدوائر الشعرية والأدبية. فيقول أبو العلاء في أبيات توحى بمراسم التعزية عند الشيعة من جهة ومن جهة أخرى فهي تشير إلى نفسه، الشاعر الأسود (=الأعمى)، وهو يصف الغربان (وليس الحمام المألوف في الرثاء العربي) استعارةً للشعراء:⁽¹⁰⁾

12. طَارَ النَّوَاعِبُ يَوْمَ فَادٍ نَوَاعِيًّا فَتَدَبَّتْهُ لِمُؤَافِقٍ وَمُنَافِ
13. أَسْفٌ أَسْفٌ بِهَا وَأُنْقَلَ نَهْضُهَا بِالْحُزْنِ فَهِيَ عَلَى التَّرَابِ هَوَافِ
14. وَنَعَيْبُهَا كَنَحْيِهَا وَحِدَادُهَا أبدأ سَوَادُ قَوَادِمٍ وَخَوَافِ
15. لَا خَابَ سَعْيِكَ مِنْ خُفَافِ أَسْحَمِ كَسُحِيمِ الْأَسَدِيِّ أَوْ كَخُفَافِ
16. مِنْ شَاعِرٍ لِلْبَيْنِ قَالَ قَصِيدَةً يرثي الشَّرِيفِ عَلَى رَوِيِّ الْقَافِ

17. من شاعرٍ للبينِ قال قصيدةً يرثي الشريف على رويِّ القافِ
 18. عُقرتْ ركائبك ابنَ دأيةَ غادياً أيُّ امرئٍ نطقٍ وأيُّ قوافِ
 19. بُنيتْ على الإيطاءِ سالمةً من الـ إقواءِ والإكفاءِ والإصرافِ
 20. حسدته ملبسه البراةُ ومن لها لما نعاها لها بلبسِ غدافِ
 21. والطيرُ أغربةٌ عليه بأسرها فُتخُ السَّراةِ وساكناتُ لَصافِ

فنرى في ذلك ما رأينا في فنِّ المحاكاة من أنَّ العملَ الفنيَّ ينبثق من الاحتكاكِ الخلاقِ الولادِ بين تحديِّ الظروفِ الخارجيةِ وموهبةِ الشاعرِ. كما نرى في آخرِ المطافِ أنَّ في استعارةِ عنوانِ سقطِ الزندِ ما يشيرُ إلى التناسبِ الجنسيِّ حتَّى يعبرَ عن خصوبةِ الإبداعِ الشعريِّ. والجدير بالذكرِ في هذا الصددِ أنَّ ما قد نسمِّيها «القصائدُ الكبرى» والأكثرُ نجاحاً في سقطِ الزندِ هي بالذاتِ القصائدُ الطويلةُ المعقَّدةُ أو المركَّبةُ. فمن أشهرِ ما قال أبو العلاءِ في سقطِ الزندِ الداليةُ التي قالها وهو يرثي الفقيهَ الحنفيَّ أبا حمزةَ والتي يفتحها ويختمها بتأمّلاتٍ في معنى الموتِ. فيفتح القصيدةَ بالتلاعبِ المعنويِّ واللفظيِّ: (11)

1. غيرُ مُجدٍ في ملّتي واعتقادي نوحُ باكٍ ولا ترنّمُ شادِ
 2. وشبيهه صوتُ النعيِّ إذا قيدَ سِ بصوتِ البشيرِ في كلِّ نادِ
 3. أبكتْ تلکمُ الحمامةُ أمَ غَدَ نَتَ على فَرعِ غُصنِها الميادِ
 4. صاحَ هذي فُبورنا تملأُ الرُحُ بَ فأينَ القُبورُ منَ عهدِ عادِ
 5. حَقَفَ الوَطءُ ما أظنُّ أديمَ الـ أرضِ إلا منَ هَذهِ الأجسادِ

ويختم القصيدةَ في موضوعِ البعثِ الجسدانيِّ حتَّى يلغزُ في البيتِ الأخيرِ من خلالِ عبارةِ ذاتِ وجهينِ:

63. والذّي حارتِ البريّةُ فيه حيوانٌ مُستحدّثٌ منَ جمادِ
 64. واللبيبُ اللبيبُ منَ ليسِ يَغترُّ رُبكونٌ مَصيرُهُ للفَسادِ

وكذلك النونية التي يجيب فيها الشريف أبا إبراهيم عن قصيدة منه حيث يفتح أبو العلاء بنسيب ليليّ قبل مديحه للممدوح وأهل البيت: (12)

1. عللاني فإن بيض الأماني فَنَيْتِ وَالظَّلَامُ لَيْسَ بِفَانِ
2. إن تناسيئُما وداد أناسٍ فاجعلاني من بعض من تذكُرانِ
3. رُبَّ ليلٍ كأنه الصُّبْحُ في الحُسْدِ نِ وَإِنْ كَانَ أَسْوَدَ الطَّيْلَسَانِ
4. قد ركضنا فيه إلى اللّهُ لَمَّا وَقَفَ النَّجْمُ وَقَفَةَ الحَيْرَانِ
5. كم أردنا ذاك الزّمانَ بَمَدْحِ فَشُغِلْنَا بِذَمِّ هَذَا الزَّمَانِ
6. فكأنني ما قلتُ والبدرُ طفلاً وَشَبَابُ الظُّلَمَاءِ فِي عُنُقُوانِ
7. ليلتي هذه عروسٌ من الرِّزْنِ جِ عَلَيْهَا قلائِدٌ مِنْ جُمانِ

فيبني أبو العلاء وصف دجى الليل ونجومه على العناصر الشيعية وهو يقول:

21. وعلى الدَّهْرِ مِنْ دَمَاءِ الشَّهِيدِ نِ عَلِيٍّ وَنَجَلِهِ شَاهِدَانِ
22. فهما في أواخرِ اللَّيْلِ فَجْرًا نِ وَفِي أَوْلِيَاتِهِ شَفَقَانِ
23. ثَبَّتَا فِي قَمِيصِهِ لِيَجِيءَ الحَشْدُ رَ مُسْتَعْدِيًّا إِلَى الرَّحْمَنِ

لزوم ما لا يلزم: أما عندما نلتفت إلى اللزوميات (13) فنجد أبا العلاء مثله مثل الفنّان التعبيري التجريدي. فقد انسحب إلى حدّ بعيد عن الحياة السياسية والاجتماعية، ولذلك عن المنافسات والتحدّيات الخارجية؛ أيّ أنّه زهد عن الاحتكاك الخلاق الذي ينتج القصيدة. وبحسب المقارنة الراهنة سنرى في هذا ما يوازي الفنّان التشكيلي التجريدي وهو ينكر جوهرية محاكاة الموضوع؛ أيّ التحدي، الخارجي، حتّى يقيّد نفسه بالتجربة والتعبير من خلال العناصر الجوهرية من الألوان والقماش والريشة والآلات الأخرى. أمّا أبو العلاء فهو يُحلّ محلّ التحديّ الخارجي تحدياً جديداً، هو إلزام نفسه لبناء أشعاره بحسب ترتيب لفظي أبجدي من القافية المزدوجة؛ أيّ أنّه يجرب نفسه كما أنّه ينافس الشعراء السابقين

ويتحدّى الشعراء اللاحقين، في مجال القافية بصفة عامّة ولزوم ما لا يلزم في القافية بصفة خاصّة. فمما يقوله أبو العلاء في مقدّمته للزوميات عن قصور كلّ من المتقدمين والمحدثين من حيث القافية ما يلي:

ما رُوي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم ولا أعلم فيما رُوي لـ [البحثري] شيئاً على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذّاً لم يثبت في أكثر النسخ⁽¹⁴⁾.

وبطبيعة الحال يسفر ذلك عن انهدام أو انهيار شكل القصيدة؛ أي هذا الشكل وهذا النوع الأدبي المصمّم بدقّة مرهفة طوال القرون ليلبي طلبات الحياة النفسانية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية؛ أي النوع الشعري بالذات الذي قد رأيناه ممثلاً في القصائد الكبرى لـ (سقط الزند).

وأقصد بذلك أنّ أبا العلاء قد جرّد شعره تجرّيداً جذرياً من «الشرار» العرّضي غير الجوهري من الواجبات والتحدّيات الخارجية، أو بعبارة أبي العلاء نفسه أنّه رفض شعر القصيدة كما ورد في مقدّمته لسقط الزند «رغبةً عن أدب معظم جيّد كذب، ورديه نقص ويجذب»⁽¹⁵⁾. فيعرض برنامجه لـ «اللزوميات» قائلاً:

«وقد تكلفت في هذا التّأليف ثلاث كلف: الأولى أنّه ينتظم حروف المعجم عن آخرها. والثانية أن يجيء رويّه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك. والثالثة أنّه لُزم مع كلّ روي فيه شيء لا يلزم من ياء او تاء وغير ذلك من الحروف»⁽¹⁶⁾.

أو بعبارة أخرى، فهو لا يبدأ عملية الإبداع الشعري بالتأمّل في التحدي الخارجي (الموضوع) كما رأينا في القصائد الكبرى من سقط الزند، مثل واجب تبرير شاعر- صديق ويستجيب لمدحه له (الميمية)، أو واجب رثاء شريف من أهل البيت وتعزية ابنه الشاعرين (الفائية) أو واجب رثاء فقيه حنفي (الدالية)، أو واجب استجابة شعرية لقصيدة المدح من شريف من أهل البيت (النونية) - كلّ الظروف الخارجية التي تتحدّى الموهبة الشعرية وتشعل القوى الإبداعية. وإنّما هو، بالإضافة إلى اللوازم الإضافية التي فرضها على القافية، يجرّد شعره من الأغراض والكثير من المعاني للقصيدة الكلاسيكية حتّى يضيّق نطاق الشعر تضييقاً جذرياً، فيقول:

كان من سوائف الأفضية أني أنشأتُ أبنيةً أوراق، توخيتُ فيها صدقَ الكلمة، ونزّهتها عن الكذب والميظ، ولا أزعمها كالسّمط المتخذ، وأرجو أن لا تُحسب من السّميط، فمنها ما هو تمجيدٌ لله الذي شرفَ عن التمجيد، ووضعَ المنّ في كلّ جيد، وبعضها تذكيرٌ للناسين، وتنزيهٌ للرّفدة الغافلين، وتحذيرٌ من الدنيا الكبرى التي عبثت بالأول . . . وإنما وصفتُ أشياء من العظة، وأفانين على حسب ما تسمح به الغريزة . فإن جاوزت المشترط إلى سواه فإن الذي جاوزت إليه قولٌ عرّي من المين [الكذب] (17).

فيؤدّي كلّ ذلك إلى سؤال لا مفرّ منه، وهو: هل نجح أبو العلاء في مشروع اللزوميات؟ إنّ الإجابة، في تقديري، هي بصفة عامّة سلبية: عندما نحاول قراءة اللزوميات بحسب ترتيب أبي العلاء سرعان ما نشعر بجلل أمام السلسلة اللانهائية من قطع شعرية تكرر أفكاراً مبتذلة وحكماً مألوفة، زندقيةً كانت أم زهدية، بأسلوب هو ذكيّ ولكنه سطحي. وفي الأغلب لا نجد هناك تطوّراً فكرياً ولا عمقاً تعبيرياً . فكأنّ أبا العلاء - وقد غادر الاحتكاك الخلاق والخصب الذي يشير إليه عنوان سقط الزند - أصيب بعقم القوة الإبداعية. وفي تقديري إنّ المشكلة الشعرية والجمالية الرئيسة هي أنّنا لا نستمتع بمجرد المهارة التقنية في القافية بل لا نقدّره تقديراً كبيراً.

فيبدو أنّ أبا العلاء كان واعياً كلّ الوعي بأنّه، عندما زهد عن «كذب» القصيدة، قد وقع في فخّ منطقته هو: إنّ كان الشعر الجيد كذباً، فإنّ الشعر الصادق، في الأغلب، رديء. فيعترف أبو العلاء بذلك في آخر صفحة من مقدّمة اللزوميات حيث يقول:

فأما الكائن عظةً للسامع ، وإيقاظاً للمتوسّن ، وأمرأً بالتحرّز من الدنيا الخادعة وأهلها الذين جُبلوا على الغشّ والمكر ، فهو إن شاء الله مما يلتمس به الثواب . وأضيف إلى ما سلف من الاعتذار أن من سلك في هذا الأسلوب ضعف ما ينطق به النظام لأنّه يتوخّى الصادقة ، ويطلب من الكلام البرّة . . . (18).

ويختتم أبو العلاء المقدّمة وهو يجمع بين تكامل مشروعه المبرمج من لوازم القافية من جهة والنتيجة الشعرية المحدودة لهذه التجربة في التجريدية الشعرية من جهة أخرى:

وهذا حينَ أبدأ ترتيبَ النظم وهو مائة وثلاثة عشر فصلاً، لكلِّ حرفٍ أربعة فصول وهي على حسب حالات الروي من ضمّ وفتح وكسر وسكون . وأما الألف، وحدها، فلها فصل واحد لأنها لا تكون إلا ساكنةً، وربما جئت في الفصل بالقطعة الواحدة أو القطعتين ليكون قضاء حق للتأليف وبالله التوفيق⁽¹⁹⁾.

ومعنى ذلك أن المحرّك الرئيس لـ (اللزوميات) ليس الإبداع الشعري المنبثق عن الاحتكاك الخلاق مع تحديات العالم الاجتماعي الخارجي وإنما هو الترتيب الطاغي للحروف الأبجدية، بالإضافة إلى ذلك، حركات الإعراب. فقد جرّد أبو العلاء شعر اللزوميات من شعريات القصيدة بما فيها من المسار الشكلي الذي ينشأ عن الاشتباكات الاجتماعية ويعبر عنها كما جرّدها أيضاً عن معظم المعاني التقليدية والأغراض الكبرى. ففي آخر الأمر لم يبق له من القصيدة إلا الوزن والقافية والكلمات المخلوعة عن بيتها الشعرية المألوفة. ولعلنا نرى في ذلك شيئاً من المفارقة: وإن كان أبو العلاء يرى في قصائد سقط الزند عبارة عن تمرينات تمهيدية لعمله الأعظم؛ أي اللزوميات، فإننا، على العكس من ذلك، نجد في اللزوميات ما يشبه التمرينات التدريبية المرتبة من النوع الذي يمهد الطريق التقني لإنجازات إبداعية كبرى⁽²⁰⁾. فكأن أبا العلاء قد التجأ من المجتمع إلى المعجم. وهكذا نرى أن التكامل اللغوي، في عبارة سبيرل (linguistic comprehensiveness)،⁽²¹⁾ المترتب على برنامج القافية المزدوجة قد حلّ محلّ التكامل البشري المنبثق عن التفاعل الاجتماعي.

مع ذلك فإننا ندهش من حين إلى آخر ونحن نقرأ اللزوميات أمام مفاجأة شعرية أو صدمة فكرية: فخذوا، على سبيل المثال، الزهدية الآتية:

1. ما كان في هذه الدنيا بنو زمنٍ إلا وعندي من أخبارهم طرفٌ
2. يُخبرُ العقلُ أن القومَ ما كرموا ولا أفادوا ولا طابوا ولا عرفوا
3. عاشوا قليلاً وما جوا في ضلالتهم ولا يفوزون إن جوزوا بما اقترفوا
4. إذا شقيت فحسب ناله نصبٌ وإن ترفت فمأذا ينفع الترف
5. يا أمّ دفر لحاك الله والدّة منك الإضاعة والتفريط والسرف

6. لَو أَنَّكَ الْعِرْسُ أَوْعَتُ الطَّلَاقَ بِهَا لَكِنَّكَ الْأُمُّ هَلْ لِي عَنْكَ مُنْصَرَفٌ
 7. وَلَنْ يُصِيبَ خُفَاقًا مَنْ يُقَايِضُهُ يَوْمًا بُنْدَبَةً لَمَّا فَاتَهَا الشَّرْفُ
 8. قَالَتْ رِجَالٌ عَقُولُ الشُّهْبِ وَافِرَةٌ لَوْ صَحَّ ذَلِكَ قُلْنَا مَسَّهَا خَرَفٌ⁽²²⁾

أو هذه الـ«زندقية» - إن جاز التعبير - (ومن الملاحظ أنّ مثل هذه القطعة ترد في تراجم القدامى تحت عنوان «وما يدلّ على سوء دينه») التي تعجب المتلقي، سواء أكان مؤمناً أم ملحداً، بمفارقتها التاريخية المدهشة:

1. كَأَنَّ مُنْجَمَ الْأَقْوَامِ أَعْمَى لَدَيْهِ الصُّحُفُ يَقْرَؤُهَا بِلَمْسِ
 2. لَقَدْ طَالَ الْعَنَاءُ فَكَمْ يُعَانِي سُطُوراً عَادَ كَاتِبُهَا بِطَمْسِ
 3. دَعَا مُوسَى فَزَالَ وَقَامَ عَيْسَى وَجَاءَ مُحَمَّدٌ بِصَلَاةِ خَمْسِ
 4. وَقِيلَ يَجِيءُ دِينَ غَيْرُ هَذَا وَأَوْدَى النَّاسُ بَيْنَ غَدٍ وَأَمْسِ
 5. وَمَنْ لِي أَنْ يَعُودَ الدِّينُ غَضًّا فَيَنْقَعَ مَنْ تَنَسَّكَ بَعْدَ خَمْسِ
 6. وَمَهْمَا كَانَ فِي دُنْيَاكَ أَمْرٌ فَمَا تُخْلِيكَ مِنْ قَمَرٍ وَشَمْسِ
 7. وَآخِرُهَا بِأَوْلِهَا شَبِيهٌ وَتُصْبِحُ فِي عَجَائِبِهَا وَتُمْسِي
 8. قُدُومُ أَصَاغِرٍ وَرَحِيلُ شَيْبِ وَهَجْرَةُ مَنْزِلٍ وَحُلُولُ رَمْسِ
 9. لِحَاهَا اللَّهُ دَاراً مَا تُدَارِي بِمِثْلِ الْمَيْنِ فِي لُجَجٍ وَقَمْسِ
 10. إِذَا قُلْتَ الْمَحَالَ رَفَعْتُ صَوْتِي وَإِنْ قُلْتَ الْيَقِينَ أَطَلْتُ هَمْسِي⁽²³⁾

1. سَيَسْأَلُ نَاسٌ مَا قُرَيْشٌ وَمَكَّةٌ كَمَا قَالَ نَاسٌ مَا جَدِيسٌ وَمَا طَسْمٌ
 2. أَرَى الْوَقْتَ يُفْنِي أَنْفُسًا بِفَنَائِهِ وَيَمْحُو فَمَا يَبْقَى الْحَدِيثُ وَلَا الرَّسْمُ

3. لَقَدْ جَدَّ أَهْلُ الْمَلْعَيْنِ فَأَتَلُوا
بِنَاءً وَلَمْ يَثْبُتْ لِرَافِعِهِ وَسَمٌ
4. وَفِي الْعَالَمِ الْغَاوِي بِخَيْلٍ مُمَوَّلٌ
وَسَمْعٌ فَقِيرٌ شُدَّ مَا اخْتَلَفَ الْقَسْمُ
5. وَكَوْنُ الْفَتَى فِي رَهْطِهِ نَيْلٌ عِزَّةٍ
عَلَى أَنْ دَاءَ الدَّهْرِ لَيْسَ لَهُ حَسْمٌ
6. وَيُرْزَأُ جِسْمُ الْمَرْءِ حَتَّى إِذَا أَوَى
إِلَى الْعُنْصُرِ التُّرْبِيِّ لَمْ يُرْزَأَ الْجِسْمُ⁽²⁴⁾

ختام

أتمنى أن تكون هذه التجربة في المقارنة بين الفن التشكيلي وشعر أبي العلاء قد ألفت الضوء على بعضين رئيسيين لـ (اللزوميات): التجريدية الجذرية والتجربة المشروعة . فكما جرد رسامو التعبيرية التجريبية تصويرهم من الموضوع المحاكى حتى أصبح إنتاجهم الفني عبارة عن تجارب مبرمجة منظمة (أي ما نفهم من تسمية اللوحات في سلسلة تجريدية بحسب الترتيب الرقمي) مع العناصر والمواد الجوهرية للرسم (اللون، الشكل، الخط، القماش، إلخ). نرى كذلك أبا العلاء وهو يجرد شعره من الشواغل الدنيوية «الكذبة» لكي يصل إلى «الصدق» ولكي يمتحن أو يستعرض موهبته الإبداعية تجاه عنصر من عنصري الشعر: القافية. أما العنصر الآخر، الوزن، فيبدو أنه كان أساس تجربة تجريدية مبرمجة أخرى لأبي العلاء، لم تصل إلينا، وهي ديوانه بعنوان جامع الأوزان.⁽²⁵⁾

الهوامش والمراجع

- (1) انظر ستيتكفيتش، «قضايا القصيدة العربية» ومراجعتها؛
Austin, How To Do Things with Words; Bauman, Verbal Art as Performance
- (2) الصورة والمعلومات منزلة من الإنترنت:
<http://www.artchive.com/artchive/V/velazquez/meninas.jpg.htm>
3/27/2009
- للمزيد من المعلومات والمراجع عن الفنان واللوحة، انظر:
(Fahy, "Velázquez"; Brown and Garrido, Velázquez, 9-15; 181-194 (Las Meninas
انظر أيضاً، على سبيل المثال:
«التسليم في بريد»
(The Surrender of Breda, 1635 (Brown and Garrido, Velázquez, 81-92

<http://www.artchive.com/artchive/V/velazquez/breda.jpg.html> 10/6/2013

«ماريانا من النمسا»

(Mariana of Austria, 1651 (Brown and Garrido, Velázquez, 174-180

<http://uploads6.wikipaintings.org/images/diego-velazquez/queen-mariana-of-austria-1653.jpg>

10/6/2013

(3) الصورة والمعلومات:

http://en.wikipedia.org/wiki/Whistler%27s_Mother

3/27/2009

http://en.wikipedia.org/wiki/James_Abbott_McNeill_Whistler

3/27/2009

انظر هذين الموقعين للمزيد من المعلومات والمراجع.

(4) انظر:

“.Weinberg”, James McNeill Whistler

انظر على سبيل المثال:

«انسجام في الرمادي والأخضر: الأنسة سيسيلي ألكساندر»

(Harmony in Grey and Green: Miss Cicely Alexander 1872-1873)

http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N04/N04622_10.jpg

10/6/2013

«تنسيق في اللون البشري والأسود: بورتراي تيودور دوراي»

(Arrangement in Flesh Colour and Black: Portrait of Théodore Duret 1883-1884)

http://www.metmuseum.org/toah/hd/whis/hd_whis.htm

.9/28/2013

(5) النصّ الأساسي في التعبيرية التجريدية هو:

“.Greenberg”, ‘American-Type’ Painting

(6) الصورة منزلة من:

3/27/2009

<http://www.museumsyndicate.com/images/1/256.jpg>

انظر أيضاً للمعلومات والمراجع،

http://en.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock 3/27/2009

(7) أبو العلاء المعريّ، سقط الزند وضوءه، ص 807.

(8) أبو العلاء المعريّ، سقط الزند، م 1، ص 10.

(9) أبو العلاء المعريّ، سقط الزند، قصيدة 15، م 2، ص 473-518. لتحليل أوسع لهذه القصيدة،

انظر: ستيتكيفيتش، «أبو العلاء المعريّ وشعريات «الالتزام»».

- (10) أبو العلاء المعرّي، سقط الزند، قصيدة 60، م 3، ص 1264-1320.
- (11) أبو العلاء المعرّي، سقط الزند، قصيدة 43، م 3، ص 971-1005.
- (12) أبو العلاء المعرّي، سقط الزند، قصيدة 14، م 1، ص 425-468.
- (13) في رأيي، من أهم المحاولات التقديرية والتحليلية في جماليات اللزوميات دراسة شتيفان شبيرل:
Sperl, Mannerism, 97-154.
- (14) أبو العلاء المعرّي، لزوم ما لا يلزم، م 1، ص 29-30.
- (15) أبو العلاء المعرّي، سقط الزند، م 1، ص 10.
- (16) أبو العلاء المعرّي، لزوم ما لا يلزم، م 1، ص 30.
- (17) أبو العلاء المعرّي، لزوم ما لا يلزم، م 1، ص 5-6.
- (18) أبو العلاء المعرّي، لزوم ما لا يلزم، م 1، ص 39.
- (19) أبو العلاء المعرّي، لزوم ما لا يلزم، م 1، ص 39.
- (20) انظر في هذا الصدد ملاحظات شبيرل وهو يشبّه لزوميات المعرّي بالمجموعة الموسيقية المبرمجة للمؤلف الألماني ج. س. باخ (1685-1750)، وهي لوحة المفاتيح المعدّل،
(J. S. Bach, The Well-Tempered Clavier I & II, 1722 & 1742)
التي ألّف باخ في كل من جزأها قطعة موسيقية في كلّ مفتاح من المفاتيح الموسيقية الأربعة والعشرين من السلم.
- (21) Sperl, Mannerism, 101
- (22) أبو العلاء المعرّي، لزوم ما لا يلزم، م 2، ص 148.
- (23) أبو العلاء المعرّي، لزوم ما لا يلزم، م 2، ص 55-56.
- (24) أبو العلاء المعرّي، لزوم ما لا يلزم، م 2، ص 377.
- (25) أبو العلاء المعرّي، سقط الزند وضوءه، ص 110.