

اشتراطات النقاد لحالة المبدع الشعورية

Critics' Requirements for the Creator's Emotional State

الباحثة: زبيدة غانم عبيد العباسي^(١)

Researcher: Zubaida Ghanem Obaid Al-Abbasi⁽¹⁾

E-mail: zubaidahgh@gmail.com

أ.د. دلال هاشم كريم^(٢)

Prof. Dr. Dalal Hashem Karim⁽²⁾

E-mail: dalalhashim86@gmail.com

جامعة سامراء / كلية التربية^{(٢)(١)}

Samarra University / College of Education⁽¹⁾⁽²⁾

الكلمات المفتاحية: الادب، النقد، الشعر، الشعورية، المبدع.

Keywords: literature, criticism, poetry, emotional, creative.





الملخص

والشعر لا يتولد في نفس الشاعر إلا بعد أن يكون مصحوبًا بحالة انفعالية مناسبة له، ووجدنا هذا واضحًا إذ ورد في الطبقات عن الشاعر عبد الله بن رواحة أن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) سأله: ((كأنه يتعجب من شعري كيف تقول الشعر إذا قلت أنته قلت أنظر في ذلك ثم أقول)) ، فالشاعر يحدّد ويشترط لنفسه كيفية القول؛ لأنه وحده يعي ما يقول والنظر فيما يريد قوله لا يعد سهلًا ومبسطًا على الرغم من وجود الموهبة الفطرية، لربما لا تسعفه البديهة وقتها، فالنظر لدى ابن رواحة ما هو إلا تصريحٌ منه على الإمام بكلّ الموضوعات وهو يدرك الدوافع وعلاقتها بالأغراض الشعرية وقبل كل ما تمّ ذكره لابدّ من دافعٍ لقول الشعر فالنظر في الموضوع من الضروري أن يولد دافعًا قويًا لقول الشعر؛ لأنّ قوة الدافع وصدقته يرتبط بعملية الإبداع الشعري، والشعراء هم من أدركوا الربط بين الموضوعات التي تولد لديهم انفعالات نفسية شعورية وبين العملية الإبداعية.

Abstract

Poetry is not born in the poet's soul except after it is accompanied by an emotional state suitable for him, and we found this clear as it was mentioned in the layers on the authority of the poet Abdullah bin Rawahah that the Prophet Muhammad (peace be upon him) asked him: ((It is as if he marvels at my poetry. I said it. I said look at that and then say it)) The poet defines and stipulates for himself how to say it; Because he alone is aware of what he says and looking at what he wants to say is not easy and simple despite the presence of the innate talent, perhaps intuition will not help him at the time, looking at Ibn Rawahah is only a statement from him on knowledge of all topics, and he understands the motives and their relationship to poetic purposes and before all that was mentioned. There must be a motive for saying poetry. Considering the subject is necessary to generate a strong motive for saying poetry; because the strength and sincerity of motivation is related to the process of poetic creativity, and poets are the ones who realized the link between the topics that generate emotional psychological emotions for them and the creative process.

تنبه النقاد القدامى منذ القدم لمسألة الحالة الشعورية، كونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالإبداع الشعري، والشاعر يتصارع مع شعوره ويسعى لتحويل حالته الانفعالية بعد ابعادها بخياله عن الواقع، ليولد منها رموز عميقة تؤثر في المتلقي.

إن عنصر التشويق الجمالي يتولد من صنع الصور الفنية غير المألوفة، وهذا العنصر يولده الشاعر بفعل المؤثرات النفسية التي تتواشج مع سياق نظمه للألفاظ والمعاني، فقد عمد النقاد القدامى لذكر التجليات الانفعالية لحظة الإبداع للشعراء المتقدمين، ووجدوا منها مادة سمجة يتقنون منها توصياتهم في الحالة الشعورية، التي قد تؤثر سلباً وإيجاباً على العملية الإبداعية، فالبواعث الشعرية يراها النقاد خير محفز على القول الشعري، فالتجربة الشعورية وتباينها تؤثر على النتائج الشعري من حيث الأحكام والجودة، لذلك اشترطوا النقاد القدماء وأكدوا على وجود الدواعي والحوافز لكل غرض من أغراض الشعر، فالشحنات الشعورية تعمل على انعاش المخيلة لحظة الإبداع الفني.

اشتراطات النقاد لحالة المبدع الشعورية

ربط الناقد القديم بين النتائج الشعري بأنواعه وحالات المبدع الانفعالية ربطاً محكماً لا يمكننا التغاضي عنه كون المبدع كان يُلْمَح عن انفعالاته الشعورية التي تلازمه أثناء عملية الإبداع وبطبيعة الحال أن النص الشعري جزءاً من الشخصية، والانفعال الصادر منها ما هو إلا موقف ومشهد استدعاه الشعور، وقد كشف النقاد منذ وقت مبكر أن الانفعالات تكشف تلك القوة الدافعة للكلمات، لذا يخرج العمل الإبداعي مستجمعاً كل تلك الانفعالات بهدوء تام، وينتج من كل تلك اللحظات لغة شعرية تصف ما يعنيه المبدع بكل دقة وبموسيقى منسقة وصور فنية ذات فاعلية إبداعية تطابق ذلك الانفعال، ومفاد ذلك كله أن إخراج الشاعر لمشاعره وعواطفه عند تدفق انفعالاته يولد عمليةً فنيةً منضبطة؛ لأن الشاعر يستطيع أن يتأمل عمله الفني بعد ذلك والإحساس باللحظة الشعورية مرةً ثانية، والنقاد يرون أن الشاعر لا يمكنه أن يبدع من دون الموهبة الفطرية فعلماء النفس أوعزوا قول الشعر إلى عدة أمور منها: الطبع، والحوافز الفطرية، وكل المؤثرات التي من شأنها إثراء النص الشعري فضلاً عن عدم استغناء المبدع للثقافة والدربة إذ تعدّ من العوامل المهمة التي تجعل الشعر ينثال على لسان صاحبه ويتدفق تدفقاً إبداعياً.

واستطاع الناقد العربي القديم أن يميّز اللثام عن الحالات الشعورية التي تدعو الشعراء لقول الشعر، فكانت بعض دوافعهم النفسية والانفعالية تظهر من الشعر نفسه، وقد شخّص النقاد القدماء هذه الحوافز بقوة بصيرتهم وقدرتهم على استدراك هذه الحالات التي مرّ بها الشاعر إذ شكلت لديهم دوافع تداخلت مع العواطف ومن ثم أنتجت إبداعاً شعرياً، فالانفعال العاطفي له دور



مؤثر في شحن وتحشيد طاقة التخيل الإبداعي عند الشعر، هذه الطاقة التي تمدّه بالنشاط الصور والمعاني، وقد اشترط النقاد بعض الاشتراطات التي تختصّ بالحالة الشعورية وألزموا الشعراء الأخذ بها واتباعها.

وبعد تصفحنا لكتب التراث النقدي القديم وجدنا الكثير من الحكايات التي تصف الحالات المتأزمة التي ترافق عملية الإبداع الشعري التي ربما لا تعد بالأمر البسيط والهين ولا يمكننا تجاوزها لذا سنفرد لها محورًا خاصًا بها.

ويجب أن يتولد شعورٌ أو حافزٌ للشعر، والشعر لا يتولد في نفس الشاعر إلا بعد أن يكون مصحوبًا بحالة انفعالية مناسبة له، ووجدنا هذا واضحًا إذ ورد في الطبقات عن الشاعر عبد الله بن رواحة أن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) سأله: ((كأنه يتعجب من شعري كيف تقول الشعر إذا قلت قلت أنظر في ذلك ثم أقول)) (الجمحي، د.ت، ١ / ٢٥٥) ، فالشاعر يحدّد ويشترط لنفسه كيفية القول؛ لأنه وحده يعي ما يقول والنظر فيما يريد قوله لا يعد سهلًا ومبسطًا على الرغم من وجود الموهبة الفطرية، لربما لا تسعفه البديهة وقتها، فالنظر لدى ابن رواحة ما هو إلا تصريحٌ منه على الإمام بكلّ الموضوعات وهو يدرك الدوافع وعلاقتها بالأغراض الشعرية وقبل كلّ ما تمّ ذكره لابدّ من دافعٍ لقول الشعر فالنظر في الموضوع من الضروري أن يولد دافعًا قويًا لقول الشعر؛ لأنّ قوة الدافع وصدقه يرتبط بعملية الإبداع الشعري، والشعراء هم من أدركوا الربط بين الموضوعات التي تولد لديهم انفعالات نفسية شعورية وبين العملية الإبداعية، وقد يسأل سائل كيف ينظم المبدع شعره؟ وما الحالة التي تنتابه جراء ذلك؟ وهل يستطيع أن يقدّم شعره بقدر عالٍ من الإبداع في أيّ وقتٍ؟ كلّ هذه الأسئلة سنجيب عنها، إذ ((قيل لأبي العتاهية كيف تقول الشعر قال ما أردته قط إلا مثل لي فأقول ما أريد وأترك ما لا أريد.... وقال لو شئت أن أجعل كلامي كله شعرًا ففعلت)) (الأصفهاني، د.ت، ٤ / ١٦) فقول الشعر ليس بهذه السهولة التي ادّعاها الشاعر وهو أمرٌ مبالغ فيه والقول الإبداعي يتطلب قوة حافزة ومثيرة، وإن قال كما ذكر فإنّ هذا الذي يدّعيه ما هو إلا نظمٌ لا يمتلك صفات الشاعرية؛ لأنّ الشاعر يقول ما يشعر به وإن أراد قول الشعر متى شاء فنظمه كالوعاء الفارغ، ونجد من قوله هذا أنّه نفى الحالة الشعورية انتفاءً تامًا عن نفسه، وقد حصر ذلك بقوله: (لو شئت) أي: بشرطٍ واحدٍ منه وهذا القول ينفي خاصية الإبداع لربّما أنّه لا يستطيع أن يقدّم إبداعًا كما يريد، فالشاعر تكلّم معانيه وصوره الإبداعية لكثرة قوله الشعر من دون بواعث وحوافز.

ومن الضروري أن نفرّق بين التزام الشاعر للحالات الشعورية إذ إنّ هناك ظروف يهيئها الشاعر المبدع لنفسه لقول الشعر حين يستعصي عليه ذلك، ولابدّ أن نبيّن ما ينتابه من شعور وتجليات، ثم يجب أن نفرّق بين ما ذكرناه وبين الاشتراطات التي وضعها النقاد للشعراء التي

تختص بالحالات الشعورية وهذا التباين يتضح لنا من محورين ارتأينا أن نبيّنها بتفاصيلها وبحسب ما جاء في كتب النقد القديم:

أولاً: تجليات عزلة الشاعر لحظة الإبداع

الظروف الانفعالية والحركات التي اتّجه إليها الشعراء ماهي إلا عاملٌ مساعدٌ وطقوسٌ تشجع الشاعر وتثير عواطفه للوصول إلى مكنن النتاج الشعري في نفس المبدع، فالانفعالات هي من المسببات الرئيسية لنبوغ الشعر، وحركات الجسد الانفعالية تكشف عن مكبوتاته التي من شأنها تدفق الشعر على لسان المبدع، فالتفكير والتهيؤ النفسي هو مرحلة تغذية الفكر وأصبحت مرحلة التهيؤ النفسي مرحلةً إلزاميةً عند بعض الشعراء الذين يواجهون مشكلات تُوتر استدعاء الذاكرة ومسار العملية الإبداعية، وقد ذكر بعض النقاد القدماء في كتبهم فيما يخص هذا الجانب وكشفوا بشكل واضح ودقيق عن الظواهر الانفعالية التي رافقت شعراء التكلف والتثقيف ومن بينهم زهير والحطيئة، وذكر ابن قتيبة ذلك إذ قال: ((كان زهير أستاذ الحطيئة. وسئل عنه الحطيئة فقال: ما رأيت مثله في تكفيه على أكناف القوافي، وأخذه بأعنتها حيث شاء، من اختلاف معانيها، امتداحًا وذمًا. قيل له: ثم من؟ قال: ما أدري، إلا أن تراني مسلنطًا، واضعًا إحدى رجلي على الأخرى رافعًا عقيرتي أعوى في أثر القوافي)) (الدينوري، ١٩٨٢، ١ / ١٤٣-١٤٤)، وعملية الإبداع الشعري بكلّ مراحلها عند شعراء التكلف لا تخلو من المكابدة والحطيئة هنا يفصح عن سيطرة الشاعر زهير بن أبي سلمى على ملكته الشعرية على عكسه تمامًا فهو يفصح من حوار الوارد عن اتخاذه بعض الحركات الانفعالية حتى يتبع أثر القوافي التي استعصت عليه، ومثل هذه الحركات الجسدية والانفعالية تعد مقومًا أساسًا واشتراطًا وضعه الشاعر لنفسه لتوليد القوى الإبداعية بكّد بعد تعصي البديهة في التقاط القوافي.

وخالف الجاحظ المتوفى (٢٥٥هـ) ما جاء به الحطيئة، إذ قال: ((كلّ شيءٍ للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال، وكأنّه إلهامٌ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا اجالة فكرٍ ولا استعانة وإلى رجزٍ بوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئرٍ، أو يحدو ببعيرٍ، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراعٍ أو في حربٍ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني إرسالاً، وتتثال الألفاظ انشياً)) (الجاحظ، ١٩٩٨، ٣ / ٢٨)، وقد ذكرنا سابقاً أن قول الشعر يحتاج إلى إرادةٍ من حديدٍ أحياناً، وهذا القول يخالف أيضاً ما ذكره الجاحظ نفسه حين نقل معاناة سويد بن كراع العكلي الذي عانى من قهر الكلام في العملية الإبداعية ولاسيما القوافي، حينما قال^(١):

(١) هو من عُكل، جاهلي إسلامي أي: مخضرم، وكان هجاء قومه، وكان شاعرًا محكمًا، وهو القائل يخاطب عثمان بن عفان: فَإِنْ تَرَجَّرَانِي يَا بَنَ عَفَّانِ أَرْدَجِرْ وَإِنْ تَدَعَانِي أَحْمُ عَرَضًا مَمْنَعًا



أَبَيْتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا
أُكَالُهَا حَتَّى أُعْرَسَ بَعْدَمَا
عَوَاصِي إِلَّا مَا جَعَلْتُ أَمَامَهَا
أَهَبْتُ بَغْرِ الْأَبْدَاتِ فَرَجَعْتُ
بَعِيدَةً شَأْوٍ لَا يَكَادُ يَرُدُّهَا
إِذَا خِفْتُ أَنْ تُرَوَى عَلَيَّ رَدْدُهَا
وَجَسَمْنِي خَوْفِ ابْنِ عَقَانَ رَدِّهَا
وَقَدْ كَانَ فِي نَفْسِي عَلَيْهَا زِيَادَةٌ

أَصَادِي بِهَا سِرْبًا مِنَ الْوَحْشِ نُزْعًا
يَكُونُ سَحِينًا أَوْ بُعِيدًا فَأَهْجَعَا
عَصَا مَرِيدٍ تَغْشَى نُحُورًا وَأَذْرَعَا
طَرِيقًا أَمَلَتْهُ الْقَصَائِدُ مَهْيَعَا
لَهَا طَالِبٌ حَتَّى يَكِلَّ وَيَظْلَعَا
وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشِيَةً أَنْ تَطْلَعَا
فَتَقْفُهَا حَوْلًا حَرِيدًا وَمَرَبَعَا
فَلَمْ أَرِ إِلَّا أَنْ أُطِيعَ وَأَسْمَعَا

ثم إنَّ الشعر وخواطره لا يأتي إلا بعد تعبٍ، وجهدٍ، وانفعالٍ وهذا كله لازم الشاعر الواعي، وقد اتخذ المبدع هذا كله التزامًا وفرصًا عليه فالمكابدة والانفعالات الحركية تتكشف من حواراتهم فالفرزدق كان يقول: ((أنا أشعر تميم (عند تميم)، وربما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل عليّ من قول بيتٍ)) (الدينوري، ١٩٨٢، ١/ ٨١) وكان إذا عسر عليه القول يتبع بعض الحوافز التي اشتراطها على نفسه، إذ يعتلي ظهر ناقته ويطوف ((خاليًا منفردًا وحده في شعاب الجبال وبطن الأودية والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قيادته)) (القيرواني، ١٩٨١، ١/ ٢٠٧)، فالعزلة هي إحدى التجليات التي تدعو إلى ولادة النص الأدبي ولاسيما الشعر، إذ اشتراطها الشعراء لأنفسهم لتحرك الشعور وتفتح أبوابًا واسعة للخيال، لذا كانوا يستعينون بالعزلة ويسعون إليها لإيقاظ مشاعرهم، ويُذكر أنَّ الفرزدق ((صنع شعرًا يقول فيه: (الفرزدق، ١٩٨١٣، ٢/ ٣٨١)

إِنِّي أَنَا الْمَوْتُ الَّذِي هُوَ ذَاهِبٌ بِنَفْسِكَ فَإِنْظُرْ كَيْفَ أَنْتَ مُحَاوِلُهُ

وحلف بالطلاق أنَّ جريرًا لا يغلبه فيه، فكان جرير يتمرغ في الرَّمضاء ويقول: أنا أبو
حزرة)) (القيرواني، ١٩٨١، ١/ ٢٠٩)، حتى قال: (جرير، ١٩٨٦، ٣/ ٩٧٠)

أَنَا الدَّهْرُ يُفْنِي الْمَوْتَ وَالذَّهْرُ خَالِدٌ فَجِنِّي بِمَثَلِ الدَّهْرِ شَيْئًا يُطَاوِلُهُ

ويذكر أبو الفرج الأصفهاني المتوفى (٣٥٦هـ) ما روي عن جرير حينما شرع بهجاء بني
نمير أنَّه علا سطح منزله مختليًا بنفسه فسمعت صوته عجوزٌ في الجار فاطلعت في الدرجة
حتى نظرت إليه، فإذا هو يحبو على الفراش عريانًا لما هو فيه، فانحدرت فقالت: ضيفكم مجنونٌ
رأيت منه كذا وكذا فقالوا لها: اذهبي لطيتك، نحن أعلم به وبما يمارس. فما زال كذلك حتى كان

المصادرة: المداجاة، أكالها: أراقبها، التعريس النزول في وجه السحر، المربد: المنبر محبس الأبل (الدينوري،
١٩٨٢، ٢/ ٦٣٥. ١٩٩٨، ١٢/ ٢. العسقلاني، ١٤١٥هـ، ٣/ ٢٢٣)

السحر، ثم إذا هو يكبر قد قالها ثمانين بيتاً في بني نمير. فلما ختمها بقوله: (جريز، ١٩٨٦،
٣ / ٩٧٠)

فَغُضَّ الطَّرْفُ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلَا كَعْبًا بَلَّغْتَ وَلَا كِلَابًا

فهذه الالتزامات والحركات الانفعالية التي التزمها جريز على نفسه واستعان بها ماهي إلا ظروفٌ ساعدته وهياته نفسياً للإبداع الشعري، حتى وإن كانت شاذةً فهي تزيد من دافعيته على الإبداع، ومن الجدير بالإشارة أن هذه الاشتراطات التي داوم عليها بعض الشعراء لم تكن موجودة إلا عند القليل منهم، وقيل: كان جريز إذا أراد أن يؤبّد قصيدةً صنعها ليلاً: يشعل سراجاً ويعتزل، وربما على السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبةً في الخلوة بنفسه. يحكي أنه صنع ذلك في قصيدته التي أخزى بها بني نمير (الاصفهاني، د.ت، ٣٤ / ٨) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢٠٧)، فالتجليات الانفعالية لا تقتصر على زمانٍ ومكانٍ معينٍ وهي تختلف من شاعرٍ لآخر، إذ نجد بعض الشعراء تتعدد حالاتهم الانفعالية الحركية وخير مثالٍ على ذلك جريز، فالاستعانة بالحركات كأن يستلقي الشاعر على الأرض أو يطوف في مكانٍ أو يتمرغ تحت أشعة الشمس أو يتعري أو يغطي رأسه وما إلى ذلك من التجليات غير المتعارف عليها وغير المألوفة عادات اعتاد أن يفعلها الشعراء في ساعات قولهم الشعر، وقد تنبّه النقاد إلى حالات الشعراء هذه وذكرها في كتبهم النقدية؛ كون الشعراء استعانوا بها لشحن الأفكار وتداعي الصور في الذهن، فهي وسائل ترتبط بنفسية الشاعر وبإبداعه.

ولازمت العزلة أغلب الشعراء فهي تولد الصمت والهدوء الذي يولد بدوره الإبداع الشعري، وتتسم الخلوة بالسكون ولها سلطة على المؤثرات المسموعة وحتى المرئية فهي تعمل على إسكاتها واتخاذ المبدع لهذه الأساليب وعياً وإدراكاً منه ليعلم أفكاره وأعماقه بصوتٍ عالٍ ثم يقوم بنطقها شعراً.

ومن الشعراء الذين اشترطوا على أنفسهم العزلة كثير عزة، إذ ((ذكر أن فتى من الأنصار بحضرة كثير أو غيره فاخره بأبيات حسان بن ثابت:

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةِ دِمَا

فأنظره سنةً فمضى حنقاً، وطالت ليلته ولم يصنع شيئاً، فلما كان قرب الصباح أتى جبلاً بالمدينة يقال له ذباب، فنادى: أخاكم يا بني لبني، صاحبكم، صاحبكم، وتوسد ذراع ناقته، فانتالت عليه القوافي انثيالاً، وجاء بالقصيدة بكرةً وقد أعجزت الشعراء وبهرتهم طويلاً وحسنًا (وجودة)) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢٠٧) (البرقوقي، ١٩٢٩، ٣٧١)، وحينما بحثنا عن أسباب هذا الامتناع والانقطاع المفاجئ لم نجد أسباباً مقنعةً إلا أنه يمكننا القول إن القوة الشعرية والإلهام الدافق يأتي بحسب مزاج المبدع هذا فيما يخص بواعث الشعر، لذا وضع النقاد القدماء اشتراطاتٍ للشعراء وألزمهم بها بصورة مباشرة، ثم يتبين لنا أن من المستحيل أن نجد شاعرًا يقول



الشعر المتصف بالإبداع متى أراد، حتى أنه لا توجد حالة شعورية دائمة من دون مكابدةٍ وعناءٍ والإلهام الشعري خير دليلٍ على ذلك، فهو قد يأتي إلى الشاعر وينظم قصيدته بإبداعٍ وسلاسةٍ ولا يعيقه عائقٌ، وربما نجده يلجّ مع صاحبه ويمتتع عنه ولا يقتصر الإبداع الشعري على نوعٍ معينٍ من التجليات والانفعالات، وينماز عمل الشاعر المبدع بقيمةٍ فنيةٍ لا علاقة له بتلك القوى الانفعالية بأيّ حالٍ من الأحوال.

فالتجليات والاشتراطات التي نحن بصددّها الآن هي لم تصدر من ناقدٍ أوجبها على الشعراء وإنما اشتراطها الشعراء أنفسهم، وقيل لكثير: ((كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المحيلة؛ والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرصنه، ويسرع إلى أحسنه)) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢٠٦)، إذ إنّ هذه الحركات الانفعالية تتمخض منها القصيدة والشاعر كله إدراكاً لما يفعل، وهذا الاشتراط الذي اعتمده أغلب الشعراء ولاسيما البارزون منهم تحت مسمى الخطة المنقذة لبيان مدى أثرها عليهم وعلى إنتاجهم الفني والإبداعي، وهذه الأفعال الشاذة جميعاً الخارجة عن العادة كلها حركات انفعالية التزم بها الشاعر وجعلها تلازمه ساعة النظم؛ كونها تبعث في نفسه الإبداع الشعري والنظم السريع.

وقد سئل ذو الرمة: ((كيف تعمل إذا انقلد دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقلد دوني وعندني مفتاحه؟ قيل له: وعنه سأأناك، ما هو؟ قال: الخلوّة بذكر الأحاب)) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢٠٦)، فالعزلة والخلوّة: هي نوع من الحالات الشعورية التي يفضلها ويمارسها بعض الناس لتنظيم أفكارهم، ولاستجلاء خواطرهم، وهي بمثابة الوقفة مع النفس واختبار الذات، واستخراج مكوناتها، وقد كان بعض الشعراء قديماً يميلون إليها بقصد استدعاء الشعر وشحنه القريحة.

لكلّ شاعرٍ طريقةٍ خاصةٍ يشحن فيها إبداعه، وللناقد أيضاً طرق يتفرد بها وحده، وابن رشيق القيرواني يعرض بعض التجليات التي كان يقوم بها الشعراء وما هذا العرض إلاّ لأنّه يراها من الضروريات، واشترط أن يكون ذلك في فضاءٍ زمنيٍ معينٍ يتسم بالسكون والهدوء إذ قال: ومما يجمع الفكرة من طريق الفلسفة استلقاء الرجل على ظهره، وعلى كلّ حالٍ فليس يفتح مقفل بحار الخواطر مثل مباحرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم؛ لكون النفس مجتمعة لم يتفرق حسّها في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعييبها، وإذ هي مستريحةٌ جديدةٌ كأنّما أنشئت نشأةً أخرى (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢٠٨)، وتحديد الانفعال بالحركة والهيئة من قبل الناقد لم تأت من فراغٍ إذ سبقه إلى ذلك شعراءٌ والنفس عند الاستلقاء ساعة النظم تكون على أهبة الاستعداد النفسي مع خلو الخاطر ونشاطه، ونجد في هذا القول انتقالاً سريعاً من تجليات اتخذها الشاعر بنفسه إلى تحوّل الناقد وعدّه وسيلةً واشترط لشعراء آخرين كان لابدّ لهم من اتخاذ واعتماد هذه الهيئة والوضعية لتسهيل قول الشعر، ثم نجد أنّ هذا التحوّل الذي أصاب

النقاد وانتقل إليهم من الشعراء يجعل هذا الاشتراط والعادة من اللوازم التي ربّما لا يمكن الاستغناء عنها لحظة الإبداع الشعري.

ومن الحالات التي لازمها أبو نؤاس هي إمتاع النفس بالملذات ومنها الشرب، وكانت هذه الحالة هي الطريقة التي تجود بالشعر على الشاعر، إذ قيل له: ((كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال أشرب حتى إذا كنت أطيّب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزنتي الأريحية)) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢٠٧).

أما أبو تمام فاتخذ هيئةً استطابها وارتاح لها وقد روي بعض أصحابه أنّه دخل عليه فإذا هو في ((بيتٍ مصهرجٍ قد غسل بالماء، يتقلب يميناً وشمالاً، فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلعاً شديداً، قال: لا، ولكن غيره، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنّما أطلق من عقال، قال: الآن وردت، ثم استمدّ وكتب شيئاً لا أعرفه، ثم قال: أتدري ما كنت فيه مذ الآن؟ قلت: كلا، قال: قول أبي نؤاس: كالدهر ف شراسة وليان أردت معناه فشَمَسَ عليّ حتى أمكن الله منه فصنعت)) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢٠٩)، وبهذا سجّل ابن رشيق القيرواني جانباً من الجهد المقدم ومجاهدة النفس من قبل الشاعر، وبيّن لنا أبو تمام بعض الانفعالات الشعورية والحركات التي كان يقوم بها قبل الصنعة الشعرية، وهذه الحال التي اتخذها أبو تمام ما هي إلا إلزام التزمه لنفسه وقت التكلف، وهذا الوقت يستلزم جواً مميزاً ينسجم مع حالته الشعورية التي تتملكه ساعة إبداعه.

ومن الاشتراطات اللازمة التي التزمها الشعراء ممّن يملكون حسّاً نقدياً هي التنغيم والتغني وأورد هذا الاشتراط الناقد ابن رشيق القيرواني إذ قال: ((مقود الشعر الغناء به، وذكر عن أبي الطيب أنّ متشرفاً تشرف عليه وهو يصنع قصيدته التي أولها: (البرقوقي، ١٩٢٩، ٣٦٥)

جَلَأَ كَمَا بِي فَلَيْكُ النَّبْرِحُ

وهو يتغنى ويصنع، فإذا توقف بعض التوقف رجع بالإنشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها)) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢١١ - ٢١٢)، والتغني بالترنم والتنغيم حالة شعورية التزمها الشعراء القدماء بل وحتى المحدثون حينما يستعصي عليهم القول الشعري، إذ إنّ هذه الحالة الشعورية خير وسيلة يلجأ إليها الشاعر لتعينه على فتح باب الشعر بعد انغلاقه.

ووافق أبو الإصبع العدواني المتوفى (٦٥٤هـ) الناقد ابن رشيق القيرواني، إذ قال: ((تغنّ وتغنّ بالشعر فإنّ الغناء مضماره الذي يجري فيه، والترنم بالشعر مما يعين عليه)) (المصري، ١٩٦٣، ٤١٠ - ٤١٣)، قال الشاعر حسان بن ثابت: (١٩٢٩م، ٢٨٠)

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ

ويمكن القول إنّ عملية الإبداع الشعري هي لحظة لا إرادية، من الممكن ألا تتقيد بحالة شعورية معينة، والشاعر لا يمكنه أن يقرّر مناسبة معينة لقول القصيدة، إلا أنّ النقاد القدماء



وبعض الشعراء وضعوا هذه الاشتراطات لأنها مرشحة لتثير في نفس المبدع بعض الانفعالات التي يمكنها أن تقدح في مخيلة الشاعر أفكارًا يبتثها بشعرٍ كونه يمتلك موهبةً بالفطرة تساعده على صناعة الشعر.

ونستنتج أن اشتراطات الحركات الانفعالية هي من صنع الشعراء وقد وضعوها لأنفسهم ليتمكنوا من انتزاع الشعر من بواطن أنفسهم في لحظاتٍ يصبح فيها الشعر عصيًا عن القول، إذ إنَّ النقاد يرون بهذه الانفعالات الشعورية مخلصاً من انقطاع القول، لذلك ذكروها في مصنفاتهم وعدت بمثابة إلزامٍ للشعراء الذين يمرون بحالاتٍ مشابهةٍ لمتقدمين من قبلهم، ومن الممكن أن هذه الاشتراطات التي وضعها الشعراء نتيجة عدم امتلاكهم بعض القدرات الإبداعية في ظاهرةٍ شعريةٍ ما، لذا افتقدوا هذه القدرات كونه يبتعد عن الصدق وعن الفن وجوهره لذا تتغير دوافعهم وانفعالاتهم ثم يلجأون إلى انفعالاتٍ حركيةٍ إلحاحًا منهم على أنفسهم ثم إنَّ هذه التجليات تجعلهم ينتجون الشعر ويطمعون بإبداعٍ شعريٍ أيضًا وهذه الاشتراطات وإن كانت لها علاقةٌ بالعملية الإبداعية إلا أنها بعيدة كل البعد عن مضمون الشعر والقيمة الفنية.

ثانيًا: اشتراطات النقاد القدماء لحالة الشعورية والانفعالية

الحالة الشعورية والوجهة النفسية ليست وليدة العصر الحديث حتى أنها لم تقتصر على الدراسات التي قدّمها الغرب، بل وجدنا أن هناك ملامح ونماذج في الدراسات العربية القديمة كشفت عن خبايا النفس وبالأخص عند قول الشعر فكلّ غرضٍ من الأغراض الشعرية يقف وراءه دوافع مرتبطة بالحالة النفسية، والعملية الإبداعية شديدة الصلة بالمبدع إذ تتبع من أعماق النفس الإنسانية وبالتحديد نفس الشاعر وعقله.

ويرى البعض أن قوة الإبداع لدى المبدعين وبالأخص الشعراء تتحكم بها ثلاث قوى تحفز المبدع على الإنتاج الإبداعي وهي العقل، والوجدان، والإرادة (فيدوح، ٢٠١٠، ٤٩)، فالخلق الفني ناتجٌ من هذه القوى الثلاث، وربط النقاد القدماء بين عملية الإبداع والدالة النفسية فالهواجس هي من تدفع الشاعر إلى الإبداع الفني ويبيّن ذلك ابن سلام الجمحي المتوفى (٢٣١هـ) في طبقاته فكان له الريادة في إيراد مظاهر الانفعال في النقد الأدبي، وهذا الانفعال جاء بحكم التأثير البيئي على الشعراء والظروف السياسية والحروب التي عاصروها وحفزتهم على الإبداع الشعري (الجمحي، د.ت، ١/ ٢١٧).

أما الجاحظ المتوفى (٢٥٥هـ) فذكر ما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر المتوفى (٢١٠هـ) إذ ألزم المبدع باختيار الأوضاع النفسية الملائمة لعملية الإبداع الشعري، لما لها من تأثيرٍ على الإبداع (الجاحظ، ١٩٩٨، ١/ ٧٥)، وكلّ ما تمّ ذكره هو ايرادات بدائية تخصّ القوى النفسية بصورةٍ بسيطةٍ وهذه الاشتراطات التي ذكرها بشر بن المعتمر وابن سلام ماهي إلا

إشارات ولمحات خفيفة لا يمكن تجاهلها إطلاقاً، فهؤلاء النقاد استطاعوا التغلغل في أعماق نفسية المبدع، والكشف عن الجوانب النفسية المؤثرة على إبداعهم، وقد سُئل المسعودي: كيف تقول الشعر مع الفضل، والنسك، والفقه؟ إذ إنّه لم يكن شاعراً فقال: ((لابدّ للمصدر أن ينفث)) (الجاحظ، ١٩٩٨، ٢ / ٩٧)، واشترط حالته الشعورية كان بوصفٍ دقيقٍ ولطيفٍ حين قال: (لابدّ للمصدر) فهو لم يصنف الحالات تصنيفاً وإنما مثل بهذه اللفظة حالة الإنسان الشعورية المكثفة إثر ما يعتريه من مشاعر تدفعه لقول الشعر ونفثه نفثاً.

وركّز الشاعر على الوسائل النفسية لإضافة الإثارة والحفاظ على مستوى الإبداع إلى نهاية النص الشعري، وتحدّث ابن قتيبة المتوفى (٢٧٦هـ) عن اشتراطات ودواع نفسية إذ قال: ((وللشعر دواعٍ تحتّ البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب)) (الدينوري، ١٩٨٢، ١ / ٧٩)، فكلّ غرضٍ من الأغراض الشعرية مرتبطٌ بشرطٍ نفسي مباشرٍ يتداخل مع دوافع نفسيةٍ أخرى وهذا الشرط الأساس مع فروعه مسؤولٌ عن العملية الإبداعية التي تخرج من نفس الشاعر المعقدة التركيب ومن عواطفه المتداخلة فيما بينها، لذا أشار ابن قتيبة إلى هذه الاشتراطات التي تقوم بحالة التدفق الشعري الذي لا يوقفه أيّ عائقٍ، ثم يؤكّد عليها من مقولةٍ أخرى جاءت في كتابه حينما طلب عبد الملك بن مروان الشاعر ارتطاً بن سهية قول الشعر فقال له: ((كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب، وإنما يكون الشعر بوحدةٍ من هذه)) (الدينوري، ١٩٨٢، ١ / ٨٠)، أدرك سهيةً أنّه يوجد ترابطٌ بين التوتر النفسي والإبداع الشعري وقد اشترط أنّ الشعر يجيء بإحدى هذه الحالات النفسية لأنّ المبدع عند الحرمان يحاول البحث عن حاجاتٍ يشبع رغباته فيها ليكون لديه توازنٌ نفسيّ وعدم توترٍ، لذا يقوم بتعويضه من الإبداع الشعري، ولعلّ مشاعره هي الوحيدة من تسعفه على ذلك، وقد أعطى الشاعر الصدارة لهذه الاشتراطات وقول الشعر مشترطاً على حضورها، فضلاً عن ذلك كله أنّ الشاعر اعتمد تلك الاشتراطات الشعورية من ذاته ممّا جعله خاضعاً لها كون الشاعر والناقد أيضاً يعدّ تلك الحالات عوامل توقظ النشاط الوجداني وتربط الشعور بالخيال ليتولد العمل الفني والخوارج النفسية الحب، والطرب، والغضب وما إلى ذلك وهي منبع المعاني، وحين يصل المبدع لإحدى هذه الاشتراطات تتولد لديه معانٍ يستطيع منها الولوج إلى عالم الإبداع في أيّ غرضٍ أراد ولاشكّ في ذلك إذ ((قيل للحطيئة، أيّ الناس أشعر؟ فأخرج لساناً دقيقاً كأنّه لسان حيّة، فقال: هذا إذا طمع)) (الدينوري، ١٩٨٢، ١ / ٧٩)، فالحطيئة يؤكّد أنّ للحوافز النفسية دوراً في إثارته وتهيئته للقول، والطمع شكّل حافزاً من حوافز القول لديه، وخير دليلٍ على ذلك الهدايا والأعطيات التي أغرته ودفعته لقول الشعر، وبالنتيجة كان هناك شرطٌ لغرض المدح لدى الحطيئة وهو الطمع، فالدوافع عند الحطيئة بعيدة كلّ البعد عن الدوافع الحقيقية لقول الشعر،



والسبب يعود إلى شيوع ظاهرة التّكسب عند الشعراء في ذلك الوقت التي غيرت من طبيعة الدوافع إذ اتسم بها الشاعر العربي القديم آنذاك، وبدل الفخر بالقبيلة والتغزل بالمحبة ووصف ديارها بأحاسيس صادقة وعفوية اختار الشاعر التّكسب إذ أدنى من منزلة الشعر وأضرّ بنقائه وضاع الكثير من قيمته الفنية والإبداعية لاتخاذ التّكسب دافعاً بدل أن يكون صادقاً في قوله الشعر، ولبعض النقاد رأي بذلك^(٢).

وقدرة الشاعر على قول الشعر في معظم الأوقات وعدم القدرة على ذلك في أوقاتٍ أخرى نستطيع أن نسميه بـ (عجز القول المؤقت) وهذا العجز لا يمكننا أن نعرف ماهيته على الإطلاق فولادة القوة المبدعة لازالت عمليةً مجهولةً وبعيدةً عن التفسير، وهو سرٌّ يصعب الوصول إليه مهما حاولنا، فعملية الإبداع الشعري ولحظة الولادة الشعورية أو ما يسمّى بالإشراق الشعري، وما يقربها من حالاتٍ وانفعالاتٍ مهما فسّرها المبدعون تبقى مبهمّة، وربما يسأل سائل: ما عملية الإشراق الشعري؟ الإشراق بحسب مفهومنا البسيط هي قوةٌ غيبيةٌ تباغت المبدع ليجمع الأفكار في لحظةٍ ما وتدفق هذه اللحظة الشعر على لسان صاحبها دفقاً ثم ترسخ هذه القوة التفتق الشعري في عقل المبدع ليستطيع حفظه وترديده متى شاء.

والشاعر بطبيعة الحال يعرف كيف يربط بين دوافعه النفسية والغرض الشعري الذي يريد قوله وخير دليل على ذلك هو أنه ((قيل للشّغرى حين أسر: أنشد، فقال: الإنشاد على حين المسرة)) (الدينوري، ١٩٨٢، ١ / ٧٩ - ٨٠)، ويحرص الشاعر أن يكون هناك صلة بين النفس وحالاتها، ومن معاني مقتضى الحال مراعاة الحالة النفسية للمخاطب (حميدوش، ١٩٩٠، ٦٩)، وكلام الشعراء يوضح صلة القوى النفسية بالفن بوصفها وسيلة قادرة على ترجمة بعض العواطف التي تكون غامضةً، فالشاعر يعي ويفهم أن تلك الدوافع الشعورية تعطي مساحةً واسعةً للغة التي تولّد العمل الإبداعي لذا كان الشاعر طائعاً لتلك الاشتراطات من ذاته كونها عاملاً ملائماً لعملية الإبداع لديهم.

ويضع ابن طباطبا العلوي المتوفى (٣٢٢هـ) اشتراطات لقبول الشعر وهي: ((ولخسن الشّعر وقبول الفهم إياه علةٌ أخرى؛ وهي موافقته للحال التي يُعدّ معناه لها كالمذح في حال المُفآخرة وحُضور من يُكَبُّتُ بإنشاده من الأعداء ومن يُسرُّ به من الأولياء. وكالهجاء في حال

(٢) (ومن النقاد المرزوقي الذي أسلف بشأن انحطاط قيمة الشعر الفنية كونه أصبح وسيلةً للتكسب والارتزاق، فحطّ ذلك من القيم والفضائل النفسية، ونجده يقول بشأن ذلك: ((اتخذوا الشعر كمكسبةٍ وتجارةٍ وتوصلوا به إلى السوق. كما توصلوا به إلى العلية، وتعرضوا لأعراض الناس فوصفوا اللثيم عند الطمع فيه بوصف الكريم، والكريم عند تأخر صلته بصفة اللثيم حتى قيل: الشعر أدنى مروءة السريّ وأسرى مروءة الدني)). (أمين، هارون، ١٩٥١، ١٧)

مُبَارَاةِ الْمُهَاجِي وَالْحَطِّ مِنْهُ حَيْثُ يَنْكِي فِيهِ اسْتِمَاعَهُ لَهُ. وَكَالْمَرَاتِي فِي حَالِ جَزَعِ الْمُصَابِ وَتَذَكُّرِ مَنَاقِبِ الْمَفْقُودِ عِنْدَ تَأْبِينِهِ وَالتَّعْزِيَةِ عَنْهُ. كَالْإِعْتِزَالِ وَالتَّصُّلِ مِنَ الذَّنْبِ عِنْدَ سَلِّ سَخِيمَةِ الْمَجْنُونِ عَلَيْهِ الْمُعْتَدِرُ إِلَيْهِ. وَكَالتَّحْرِيزِ عَلَى الْقِتَالِ عِنْدَ النِّقَاءِ الْأَقْرَانِ وَطَلَبِ الْمُعَالِيَةِ. وَكَالغَزْلِ وَالنَّسِيبِ عِنْدَ شَكْوَى الْعَاشِقِ وَاهْتِيَاكِ شَوْقِهِ وَحَيْنِيهِ إِلَى مَنْ يَهْوَاهُ)) (العلوي، ٢٣، ١٩٨٥، ٢٤). والمعنى هو الأغراض الشعرية وأراد بذلك التوافق بين الأغراض والنفس ذاتها التي تصرّح بهذه المعاني، وهذا التوافق يزيد من قيمة الشعر بشرط صدق التجربة الشعرية لأن القصيدة في نهاية المطاف هي انعكاس لطبع الشاعر المبدع وحالاته الانفعالية والشعورية.

وللانفعالات الشعرية اشتراطاتها ويفصح الباقلائي المتوفى (٤٠٣هـ) عن ذلك إذ يقول: ((ألا ترى أنّ الشعر في الغزل إذا صدر عن محب، كان أرق وأحسن، وإذا صدر عن متعلم، وحصل من متصنع - نادى على نفسه بالمداجاة، وأخبر عن خبيئه في المراءة؟! وكذلك قد يصدر الشعر في وصف الحرب عن الشجاع، فيعلم وجه صدوره، ويدلّ على كنهه وحقيقته. وقد يصدر عن المنتسبه، ويخرج عن المتصنع، فيعرف من حاله ما ظنّ أنّه يخفيه، ويظهر من أمره خلاف ما يبديه)) (الباقلاني، ١٩٩٧، ٢٧٧)، إنّ روائع الشعر تصدر بشرط صدق الانفعالات الشعرية، إذ إنّ أحقّ الناس في التعبير عن الشعور بالحُبّ والشجاعة ومن كان يتصف بهما.

ونبقى في دائرة القوى النفسية منبع المعاني الإبداعية فنجد ابن رشيق القيرواني المتوفى (٤٥٦هـ) يفصل الشعراء كلاً بحسب غلبة حالته الشعرية إذ يقول: ((حكى الأصمعي عن ابن أبي طرفة: كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنتر إذا كلب، وزاد قوم: وجريز إذا غضب. وقيل لكثير أو لنصيب: من شعر العرب؟ فقال: امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، والأعشى إذا شرب)) (القيرواني، ١٩٨١، ٩٥ / ١)، فهنا يبيّن ابن رشيق أنّ إبداع هؤلاء الشعراء مشترط بالحوافز النفسية التي اختصّ بها كلّ واحدٍ منهم، فاشتراطاتهم كانت شخصية أي تختصّ بتجاربه الخاصة ناشئة من بيئتهم ومجتمعهم وقد اختلفت بحسب أمزجتهم وثقافتهم وأحاسيسهم، وأطال ابن رشيق حديثه عن اشتراطات القوى النفسية وقواعد الشعر الأربعة: الرغبة، والرغبة، والطرب، والغضب: ((فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجه)) (القيرواني، ١٩٨١، ١٢٠ / ١)، فالتوافق بين الحالات النفسية والأغراض يجعل هناك تناسب بين العواطف والقول الشعري والوسيلة بذلك هي اللغة، وقد ذكر أنّ دعبل ربطها بالأغراض إذ قال: ((من أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالغضب، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبه فبالاستبطاء)) (القيرواني، ١٩٨١، ١٢٢ / ١)، وأرجع ابن رشيق كلّ غرض



من الأغراض الشعورية إلى حالة شعورية وانفعالية معينة تربطه بالغرض الشعري المحدد أشد ارتباطاً لذا صاغوا لكل غرض صورةً وجدانيةً تعينهم عليه، والسبب يعود إلى أن الحالات الشعورية قادرة على إعطاء الغرض حقه؛ لأن المبدع يجسد أحاسيسه ومشاعره على وفق رؤيته لأي حالة.

وقيل لأبي نواس: ((كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخني النشاط وهزنتي الأريحية)) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢٠٧)، فاشتراط معاقرة الخمرة مهم لدى الشاعر عند شحذ القريحة؛ كون الشراب يُكوّن طاقةً للشعورية لديه تسعفه إذا أراد قول الشعر والقول الشعري عنده يُوجب أن يكون تحت تأثير الخمر بين الوعي واللاوعي، وقد ألزم نفسه بأن تدفق الشعر من أعماق عقله الباطن لا يكون إلا إذا كان تحت تأثير الخمر الذي يعدّ عند بعض الشعراء من الرغبات التي إذا انعدمت يتوقف فيها شعور المرء.

ووضع الشعراء اشتراطاتٍ لأنفسهم تختصّ بالحالة الشعورية بصورة عامة وعاطفة الحب بصورة خاصة وحين ((سئل ذو الرمة: كيف تعمل إذا انقلد دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقلد دوني وعندي مفتاحه؟ قيل له: وعنه سأأنالك، ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب)) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢٠٦).

فالغزل كان بمثابة وسيلة شعورية انفعالية اتخذها الشاعر لنفسه، فيخلو إلى ذكر أحبابه فيُهيح ذلك عواطفه ويؤجج نارها فإذا هو مندفع في هذه النشوة ويقول الشعر بعدها فيما أراد أن يقول (فيصل، ١٩٥٩، ٣٠)، وطغيان العاطفة اشتراطاً في تحريك الإبداع عند الشعراء لذا قال البعض: ((من أراد أن يقول الشعر فليعشق فإنه يرق، وليرو فإنه يدل، وليطمع فإنه يصنع. وقالوا: الحيلة لكلال القريحة انتظار الحمام، وتصيد ساعات النشاط، وهذا عندي أنجع الأقوال، وبه أقول، وإليه أذهب)) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢١٢)، وقد ذكروا في أول القول عاطفة الحب وأكدوا عليها؛ لما لها من القدرة على شحذ القرائح، فالعاطفة هي القوة الدافعة نحو عالم المشاعر ومن ثم عالم الإبداع الشعري، وأدرك الشعراء اشتراط العشق وذكر الأحباب؛ كون هذا الاشتراط الشعوري متنفساً لانتاج أثرٍ فنيٍّ ديناميٍّ متمثلاً بالصور والمشاعر، ولم تتوقف التوصيات عند الشعور بالحبّ فالعاطفة لا تشحذ القرائح فحسب بل ترقق اللغة الشعورية فالشاعر الموهوب حياته زاخرة بالاضطرابات، والنزاعات، والانفعالات؛ كونه فنان وهذا كله يؤثر على نتاجه الفني، لذا هو بحاجة إلى حالاتٍ شعورية يستطيع منها إفراغ طاقته السلبية وتحويلها إلى طاقةٍ إيجابية تكون بمثابة الوسيط الذي يعمل على هدم كلّ تلك المشاعر التي تعمل على إيقاف القريحة الشعورية واستبدالها بطاقةٍ تجذب قوة القول الشعري وتبنيه، إذاً اشتراط العاطفة هو سلاحٌ ذو حدين واختصّ بالهدم والبناء.

ثم أنّ اشتراطات الحالة الشعورية النفسية وكتبها من قبل الشاعر ولاسيما عاطفة الحب تسبب لديه اضطرابات ونزاعات نفسية داخلية تقلل من نتاجه الفني، قال بودان: إنّ إفراغ طاقة عاطفية تجمعت بإفراطٍ على بعض الميول بسبب كتبها وبسبب استحالة إفراغها ثم يقوم المبدع بنفثها ثم يريح عن نفسه بإفراغها، ومن هنا نفهم إلى أيّ حدّ يمكن أن يكون الفن تخفيفاً عن المبدع (جاسم، د.ت، ٦٠-٦١)، فضلاً عن أنّ العمل الفني الإبداعي يقاس بالحالة الشعورية؛ لأنّها كما ذكرنا عاملٌ مساهمٌ ومساعدٌ في عملية الخلق الفني لذا يعكس الشاعر حالاته وإرهاصاته النفسية على أعماله الإبداعية غير أنّ هذا الانعكاس لا يكون حرفياً تماماً.

وقال الخليع: ((من لم يأت شعره من الوحدة فليس بشاعرٍ، قالوا: يريد الخلوة، وربما أراد الغربية، كما قال ديك الجن: ما أصفى شاعرٍ مغتربٍ قط)) (القيرواني، ١٩٨١، ١ / ٢١٢)، فالعزلة هي وحي والشاعر مبتغاه لاستحضار الشعر الهبوط على وحيه والعلاقة هنا عكسية؛ أي لربما يهبط الإلهام على الشاعر ولربما الشاعر يهبط على إلهامه وقد يسأل سائل كيف ذلك؟ وجوابنا بالخلوة، والحبس، والوحدة، والاعتزال عن كلّ المنغصات التي تجعل عريكة الكلام عصية عن القول، لذا نجد في كلام الخليع تصريحاً واضحاً يلزم الشاعر بالوحدة والخلوة التي تُستمد منها الفريحة الشعرية والإبداع لما لها من أهميةٍ بالغةٍ فهي تجعل الشاعر يركز على أقصى مواطن الغضب، والحزن، والفرح وما إلى ذلك، فهذه الانفعالات بطبيعة الحال تولد شعراً قد يؤثر بالمتلقي وقد لا يؤثر به، إلا أنّ بواطنها تولّد قصائد وأعمالاً إبداعية؛ فالعزلة تجعل المبدع يتصل بمخزونه في منطقة اللاوعي بكل سلاسةٍ تستدعي هذا المخزون الذي ولدته الانفعالات وترجمته بقصائد ذات درجةٍ عاليةٍ من الإبداع، لذا يجب على الشاعر أن يستغل هذه الفسحة ذات الفضاء الرحب التي تجعل القلب خالياً ممّا يعكر صفو خلوته وهياج خاطره.

إنّ لواعج الحبّ حالاتٌ شعوريةً انفعاليةً استمدّ منها الشاعر حافظه القول في الإبداع الشعري ولاسيما غرض الغزل لذا اشترط القاضي الجرجاني أنّ رقة الشعر تأتي من العاشق، إذ يقول: ((وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم، والغزل المتهالك؛ فإن اتفقت لك الدمائه والصّبابه، وانضاف الطبع إلى الغزل؛ فقد جمعت لك الرقة من أطرافها)) (الجرجاني، ١٨، ١٩٠٠)، فحالة الحب حالة شعورية ترقق المشاعر وتهذب طبع الشاعر وقوله الشعري وتهيئ مزاجه النفسي للإبداع.

وللإبداع اشتراطاته وحالاته الشعورية ويمرّ بثلاث مراحل هي: العقل المنتج، ومعاني النفس، والألفاظ المترتبة لذا على المتلقي المرور بطريقةٍ عكسيةٍ؛ أي: عكس طريقة المبدع، والنصّ الشعري ومعانيه النفسية مرآة طبع الشاعر، ونجد أنّ الإبداع هو التنظيم المتصل الحاصل بين سيكولوجية الشاعر ومعانيه.



ويستقرئ القرطاجني الأسس النفسية للنصوص الشعورية ويحاول برؤية وبصيرة فذة تفكيك الأبيات الشعورية مستخرجاً العناصر التي يقوم عليها والانفعالات المسببة لها، وقد اشترط لقيام النص أسباباً مباشرةً إذ قال: ((ولمّا كان أحقّ البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألفها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها)) (القرطاجني، ١٩٨٦، ٢٤٩)، ويبين الناقد هنا أنّ الأساس النفسي لموقف المبدع منذ العصر الجاهلي، ويشترط أنّ السبب الأول الداعي لقول الشعر ما هو الا مشاعر نفسية يدركها المبدع إذ إنّ أثره الفني ينبع من إرغاصاتٍ داخليةٍ تدفعه وتحرك مشاعره، ونجده يتحدث عن بواعث ومحركات القول الشعري ومركزها الأساس النفس الإنسانية التي من شأنها تحرك المبدع للقول ثم تبدأ بالوظيفة الثانية إذ تحرك نفس السامع بحسب الغرض، إذ يقول: ((يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحدق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أنّ للشعراء أغراضاً أول هي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين. فالأمر قد (يبسط) النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف. وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع. وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار)) (القرطاجني، ١٩٨٦، ١١)، ثم يبيّن اشتراطاته ويؤكد على دوام حضور الشاعر مع اشتراط آخر هو جعل المعاني تقترن بالانفعالات، ممّا يعني ارتباط الأغراض الشعورية بالحالات الشعورية التي تستحث وتهيئ نفس الشاعر على قول الشعر، ويسمّي الأغراض الشعورية مثل: المدح، والهجاء، والرثاء وما إلى ذلك بـ (الأنواع الأخر) ومن ثمّ يصرح أنّ التوصل لهذه الأنواع بالحالات الشعورية النفسية التي أدرجها تحت مصطلح الأجناس الأول التي تعدّ مركزاً لمصطلح الأنواع الأول، أي: المشاعر النفسية المتفرعة من المركز، ثم يبيّن قائلاً: ((فقد تبين بهذا أنّ أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع. فأما الأجناس الأول فالارتياح والاكتراث وما تركب منهما نحو إشراب الارتياح والاكتراث أو إشراب الاكتراث الارتياح، وهي الطرق الشاجية. والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي: الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء. والأنواع الأخر التي تحت تلك الأنواع هي: المدح والنسيب والرثاء والتذكريات وأنواع المشاجرات وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعورية)) (القرطاجني، ١٩٨٦، ١٢ - ١٣)، فالعملية الإبداعية عند القرطاجني تقوم على طرفين الأول يحثّ المبدع لقول الشعر، والطرف الثاني يولد انفعالات، واشتراطه الذي اختصّ بالأغراض الشعورية التي ربطها بالنفس الإنسانية وما يعترها من حالات شعورية تتبع من نفس المبدع تبعاً لتتويع الأغراض، ولا بدّ أن نشير إلى شيءٍ مهم

للمغاية أنّ الأغراض تمّ تحديدها من النقاد القدماء إلا أنّ الجديد الذي أضافه القرطاجني ((هو ربط تلك الأغراض بالمشاعر النفسية)) (عثمان، ١٩٩١، ١٣ / ٩٥)، إذ قال: ((والارتياح للأمر السار إذا كان صادرًا عن قاصدٍ لذلك أَرْضَى فحرك إلى المدح. والارتماض للأمر الضارّ إذا كان صادرًا عن قاصدٍ لذلك أغضب فحرك إلى الذم. وتحرك الأمور غير المقصودة أيضًا، من جهةٍ ما تناسب النفس وتسرها ومن جهةٍ ما تنافرها وتضرّها، إلى نزاعٍ إليها أو نزوعٍ عنها وحمد وذمّ أيضًا. وإذا كان الارتياح لسار مستقبل فهو رجاء. وإذا كان الارتماض لضرار مستقبل كانت تلك رهبة. وإذا كان الارتماض لانقطاع أملٍ في شيءٍ كان يؤمل، فإنّ نحي في ذلك منحى التصبّر والتجمل سمّي تأسياً أو تسلياً، وإنّ نحي به منحى الجزع والاكتراث سمّي تأسفاً أو تندماً. ويسمّي استدفاع المخوف المستقبل استلطافاً. وإذا استدفع المتكلم ذلك فأسعف به وضمن وصف الحال في ذلك كلاماً سمّي إعتاباً. والتعزير على الأمر المرتماض منه والملامة فيه تسمّى معاتبه...)) (القرطاجني، ١٩٨٦، ١١ - ١٢)، ولعملية الخلق الشعري اشتراطات وللحالة الشعورية نصيباً منها وكان للبواعث النفسية النصيب الأوفر وهنا يشترط الناقد أنّ لكلّ غرضٍ من الأغراض الشعورية نوعاً معيناً من هذه الانفعالات الشعورية؛ كونها تملك سلطةً تأثيريةً وبالتالي تنظم هذه السلطة المعاني في ذهن المبدع وتعدّ نقطة انطلاقٍ غائرةٍ تحدّد الغرض والحالة النفسية للمبدع وتوطر للمتلقّي شكل القول وصيغته والدافع الذي من أجله سنّ هذا القول له وكل ما مرّ به الشاعر أثناء نظمه للشعر، والحالة الشعورية عند الشاعر هي الأشمل والأكبر في تحديد كلّ ذلك ويتبيّن ذلك كلّ من بعض التفاصيل التي تتعلق بالمعاني واختيار العبارات التي تناسب نوع الحالة الشعورية المعينة، ونجده يركّز في اشتراطاته النفسية التي ذكرناها على آليّة مهمةٍ يمكن أنّ نطلق عليها التفعيل والتحويل فالرّضى يتحول إلى مدح والضرّ والغضب يتحول إلى ذمّ وما إلى ذلك، والشاعر بنظر الناقد بهذه الاشتراطات الشعورية يمرّ بحالة انعكاسيةٍ ويقع بمنطقةٍ مغلقةٍ فالصادر يحرك القائل نظراً للأحكام والمعتقدات والقائل تحركه بواعثه للقول ويتصرف على ضوء ذلك بالمعاني وجولان الأخيلة في ذهنه التي تطابق الغرض الذي يريد قوله.

وربط حازم القرطاجني الإحساس بالموقف ووضع لذلك اشتراطات مهمة فقال: ((وأحسن الأشياء التي تعرف ويتأثر لها أو يتأثر لها إذا عرفت هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التآلم منها أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها وتتألم من تقضيها وانصرامها. فإذا طرق الشعر إذاً في ثلاث جهاتٍ: إما أنّ تكون مفرحةً محضةً يذكر فيها لقاء الأحبة في حال وجوده واجتلاء الروض والماء وما ناسبهما والتتغم بمواطن السرور ومجالس الأُنس، وإما أنّ تكون (مفجعةً) يذكر فيها التفرق والتوحش وما ناسب ذلك وبالجملة أصداد المعاني المفرحة المنعمة،



وإما أن تذكر فيها مستطابات قد انصرفت فيلتدّ لتخليها ويتألم لفقدائها فتكون طريقةً شاجيةً)) (القرطاجني، ١٩٨٦، ٥)، واشترط الناقد وقسم المعاني ثلاثة حدودٍ فكانت مبهجةً محضةً ومفجعةً ومركبةً بين الاثنين ونجد أن هذا التقسيم غير منطقي؛ لأن المعاني الإنسانية لا يمكن حصرها والنوازع النفسية متعددة وهي التي تحدد المعاني والأغراض فالإبداع لا يولد من التحديد والحصص، فهذا التقسيم يضع حواجز للإبداع إذ يكون الشاعر تحت قيوده مما يجعله يقف في مرحلة التوتر ويكون بذلك قد اختصّ بأغراضٍ معينةٍ بكلّ قصائده إذ لا يمكنه الخروج عن حدودها وتصبح لغته غير مرنةٍ حتى لو كان مظهرها متكاملًا باللفظ والمعنى، فالأحاسيس والانفعالات أعمق من أن تحدّد بحدودٍ بكلّ الفنون، والمبدع يحاول جاهدًا التخلص من كلّ المنغصات والحدود التي تخلخل اتزان الأنا عنده وتشلّ بعض المعاني نظرًا لتقييد الأحاسيس عند المبدع .

واشترط حازم القرطاجني أن استثارة عواطف المتلقي أمرٌ مهمٌّ بالنسبة إلى القائل، فالقائل (عفا فطرت نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه والحزن أو الشجو أو حصل لها ذلك بالعادة هو المعتمد في الأغراض المألوفة في الشعر والمبنى عليه طرقها. وما لم توجد نفوسهم مفطورة عليه من ذلك بما اعتادته فإنما تقع في الأغراض المألوفة بحسب التبعية لما كانت مفطورة عليه أو معتادة له. وذلك بأن يستدرج مما وجد في النفس بحسب الجبلة والعادة إلى ما وجد بالكسب والاستفادة. وتذكر هذه على أنها بعيدة عن التأثير. فلذلك لا يحسن إيراد مثل هذه الأقاويل في الأغراض المألوفة من الشعر ولا يحسن أن تحاكي الأشياء العريقة في الشعر التي اشترطنا فيها الشروط المتقدمة إلا بمثلها مما توجد فيه تلك الشروط)) (القرطاجني، ١٩٨٦، ٢٢)، والواجب على المبدع أن تكون لديه خلفية عن نوازع المتلقي ومن ثم يعرف كيف يحلّ شفرتها لإثارتها وتهيجها، فالناقد يشترط أن تؤثر انفعالات المبدع بالمتلقي لتصبح انفعالاته مشابهةً له تمامًا، والقرطاجني أفصح أن الشعر مهما بلغ من الإبداع لا يمكنه أن يلامس وجدان المتلقي إلا إذا كان القائل قد عالج قضايا متصلةً بحياته ومشابهةً لحياة الآخرين، ونجد أن الأثر الإبداعي قابلٌ للتعطيل مع ضعف استجابة المتلقي له؛ كون العمل الإبداعي لا يحرك الذات لأنه بالمقابل تجاهل معرفة ما يحركها ويقنعها فالأهم هو نجاح العمل الشعري والأكثر أهمية تحقيق التأثير المطلوب وملائمة القصيدة مع الحالة الشعورية والنوازع النفسية للمبدع والمتلقي وهذه هي الاشتراطات بالنسبة إلينا، فالقول الشعري بمشاعر ذاتية ربّما لا يكفي لبلوغ مرحلة إقناع المتلقي وحصول ذلك مرتبطٌ بالشعور بحساسيته وشدّ انتباهه وجعله يدرك أن النص يحمل منفعةً متبادلةً ومباشرةً لتتحقق مقاصد وغايات الطرفين.

واشترط أن الأغراض الشعرية تندرج ضمن باب النية فقال: ((والأغراض: هي الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة على تلك الجهات نحوها ويمال بها في صغوها لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان مما يهيب النفس بتلك الهيئات، ومما تطلبه النفس أو تهرب منه، إذا تهيأت بتلك الهيئات)) (القرطاجني، ١٩٨٦، ٧٧)، إذ بين أن الأغراض هيئات نفسية والغرض الشعري يتكون من احتشاد المعاني التي يشكّلها الشاعر ولا يتوصل إلى هذا الاحتشاد الذي يكون الأغراض إلا عبر الحالات النفسية المركزية التي بدورها تتفرع إلى الأنواع الأخر.

وفي حديثه عن التخيل يشترط حازم القرطاجني اشتراطاً ضرورياً وهو أن يكون هناك عامل مساعد لعملية التخيل وهذا العامل مناسبة المعاني للغرض، وهذا التناسب والانتقاء الجيد بين المعنى والحال له وقعٌ خيالي ومؤثرٌ في النفس لذا نجده يقول: ((وأحسن مواقع التخيل: أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول بتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي. فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخيل على ما يراد من تأثير النفس لمقتضاه)) (القرطاجني، ١٩٨٦، ٩٠)، وهذا ما نجده صحيحاً جملةً وتصيلاً إذ يقصد هنا أن يستعمل المبدع معاني تطابق الغرض الشعري السياق الذي يخص الأمور المفرحة فمن غير الممكن أن يلجأ الشاعر إلى تخيل عكس ذلك يحمل معاني الحزن والألم، ثم يلجأ إلى درج معانٍ تناسب أغراض الرثاء تحمل بطياتها الحزن، والتجع، والحسرة على الفقد ثم لا يمكن للشاعر أن يلجأ معاني الغبطة فهذا منافٍ تماماً، فالنفس الإنسانية تحتاج لمعانٍ تطابق حالتها الشعورية والتخيل ينتج علاقةً لصيقةً بنفس المتلقي والمعاني المنتقاة لحالته، وهو أيضاً وسيلةً للاتصال بين المبدع والمتلقي ولولاه لظلت القصيدة صوراً ميتةً تفقد أهم وسيلة لها تولد الانفعال (فوري، ٢٠٠٨، ١٣-١٤)، فالتخيل هو القوة الفاعلة التي تترجم العملية الإبداعية في ثنائية المبدع والقارئ ولا يمكن تهيمش أو إلغاء التخيل؛ لأنّ ((بدون التخيل يغدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر مغلق لا يفضي إلى شيء)) (عصفور، ١٩٨٢، ٢٥٢)

ويستقرى القرطاجني الأسس النفسية للنصوص الشعرية ويحاول برؤيةً وبصيرةً فذةً تفكيك الأبيات الشعرية مستخرجاً العناصر التي يقوم عليها، واشترط لقيام النص أسباباً مباشرةً إذ قال: ((ولمّا كان أحقّ البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألفها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها)) (القرطاجني، ١٩٨٦، ٢٤٩)، فهو يشترط أن السبب الأول الداعي لقول الشعر ما هو الا مشاعر نفسية يدركها المبدع إذ إن أثره الفني ينبع من إرهاباتٍ داخليةٍ تدفعه وتحرك مشاعره لقول الشعر.



فأسهب حازم القرطاجني في حديثه عن الاشتراطات الشعورية وربط الأغراض بالبواعث النفسية، وراعى بذلك المتلقي بل وألزم الشاعر مراعاة مقتضى الحال . فضلاً عن أنه دعا إلى ملائمة الأغراض الشعرية للنفوس الإنسانية، وقد ادركنا أن الناقد اشترط بصورة مباشرة عدم تجاوز المتلقي وهذا الاشتراط كان نابغاً من عقلية فذة تنظر إلى الآخر برؤية جماعية فالحالات الشعورية والانفعالية لا بد أن تلامس روح المتلقي، وقد التمسنا في اشتراطات الحالة الشعورية عنده تغييباً للذات الشاعرة فليس هناك تفرّد في البواعث النفسية التي تدعو إلى القول الشعري الذي لا يمكننا أن نطلق عليه عملاً إبداعياً إلا إذا وجد ترابط وعلاقة اتصال بين المبدع والمتلقي، لذا أخضع الناقد الشاعر لاشتراطات أهمها تناسب الغرض مع الحالة الشعورية، ونجد أنه لا يمكن للشاعر التمرد على هذه الاشتراطات إذ إن التمرد عليها يعدّ انحراف عن سننٍ معروفة عند النقاد القدماء ومن ثمّ تهيمش الآخر المتلقي، ثم أن التهميش يؤسس ثغرةً وسيلتها تعكير صفو العملية الإبداعية.

ونستنتج من الاشتراطات التي ذكرها النقاد أنه على الشاعر تجسيد تجربته بأحسن صورة، ليشعر بالرضى ويتجاوز الانفعال والتوتر الشعوري الذي كان يعاني منه قبل الإبداع، وأن لكل نوبة انفعالية غرضاً شعرياً خاصاً بها يلامس الشعور المناسب للمتلقي، وتبين لنا أن اشتراطات الحالة الشعورية كانت تحقيق الذات، والحب، والخوف، والمشاركة الوجدانية، والغضب، والطمع، والتكسب، والتوق والحنين، وهذا الخليط من المشاعر أثر في مزاج وحالة الشاعر، وكان لكل حالة شعورية غرض يختص بها عبر عنه المبدع بعفوية وعدّ تعبير ذاتي ونفسي أو ربّما اعترافاً منه للتخلص من تلك المشاعر المكبوتة التي تثير عواطفه وشعوره وتشره بعدم الارتياح.

الخاتمة

وقد توصل البحث إلى أن النقاد العرب القدماء عنوا بمسألة الحالة الانفعالية للمبدع، وتنبهوا لمدى تأثيرها على الإبداع الشعري، لذلك خرج البحث بعدد من النتائج منها:

- أوضح البحث بعض التفاصيل التي تختص بالحركات الانفعالية التي لجأ إليها الشعراء ليتمكنوا من شحذ القريحة الشعرية، وقد ذكر النقاد القدامى بعض تجليات الشعراء الانفعالية التي كانت مخلصاً من انقطاع القول الشعري، وجاء ذكرها بمثابة توصيات للشعراء الذين يعانون بحالات مشابهة.

- كشف هذا البحث أن هذه التجليات يمكننا أن نعدها اشتراطات، لعدم امتلاك الشعراء بعض القدرات الإبداعية في ظاهرة شعرية ما، لذا اتبعوا هذه الانفعالات الحركية إلحاحاً منهم على أنفسهم ثم إن هذه التجليات تجعلهم ينتجون الشعر بسلاسة وسهولة.

• كشفت لنا الدراسة أن الحالات الشعورية والانفعالية تلامس روح المتلقي الذي تتشابه حالته مع حالة المبدع، فالعمل الإبداعي بحاجة إلى وجود ترابط شعوري وعلاقة اتصال بين الشاعر ومتلقيه، فليس هناك ثمة تفرد في المشاعر، لأن النص الشعري في هذه الحالة يفقد خاصية المشاركة الوجدانية.

• أخضع النقاد القدامى الشعراء لاشتراطاتٍ أهمها تناسب الغرض مع الحالة الشعورية للمبدع فالشاعر في الرثاء لا بد أن يتجرع مرارة الفقد وحرقة الفراق ويشعر بها، حتى يكون باستطاعته التعبير عنها، وهذا القانون يختص ببقية الأغراض الأخرى، فكل غرض له حالته الانفعالية الخاصة به، ويمكن للمبدع أن يطرحها بعفويةٍ وتعبيرٍ ذاتيٍّ ونفسيٍّ للتخلص من تلك المشاعر الحبيسة التي تثير عواطفه وتشعره بعدم الارتياح.

المصادر والمراجع

الأصفهاني، أبي الفرج علي بن الحسين. (د.ت). كتاب الأغاني. (تحقيق سمير جابر، ط٢). بيروت: دار الفكر. الباقلائي، أبو بكر محمد بن الطيب. (١٩٩٧). إعجاز القرآن للباقلاني. (تحقيق السيد أحمد صقر، ط٥). دار المعارف. مصر.

البرقوقي، عبد الرحمن. (١٩٢٩). شرح ديوان حسان بن ثابت. المطبعة الرحمانية. مصر. البرقوقي، عبد الرحمن. (١٩٨٦). شرح ديوان المتنبي. (ط١). بيروت. دار الكتاب العربي. لبنان. الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر. (١٩٩٨). البيان والتبيين. (تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٧). مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة

جاسم، ثائر حسن. البحث النفسي في إبداع الشعر. سلسلة الموسوعة الصغيرة. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. (١٩٠٠). الوساطة بين المتنبي وخصومه. (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي). عيسى البابي الحلبي. القاهرة.

الجمحي، أبو عبد الله محمد بن سلام بن عبيد الله. (د.ت). طبقات فحول الشعراء. (تحقيق محمود محمد شاكر). دار المدني. جدة.

الحاوي، ايليا. (١٩٨٣). شرح ديوان الفرزدق. (ضبط وشرح، ط١). بيروت: مكتبة المدرسة، دار الكتاب اللبناني. حبيب، محمد طه، وأمين، الدكتور نعمان محمد. (١٩٨٦). ديوان جرير: شرح وتحقيق. (ط٣). دار المعارف. القاهرة.

حميدوش، أحمد. (١٩٩٠). الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر - بن عكنون

الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة. (١٩٨٢). الشعر والشعراء. (تحقيق أحمد محمد شاكر). دار الحديث. القاهرة

عثمان، عبد الفتاح. (١٩٩١). نظرية الشعر عند حازم القرطاجني ومصادرها العقلية والنقلية. جامعة القاهرة، مجلة كلية دار العلوم، العدد: ١٣.

العسقلاني، أبو الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر. (١٤١٥هـ). الإصابة في تمييز الصحابة. (تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، ط١). دار الكتب العلمية. بيروت.



عصفور، جابر. (١٩٨٢). مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي. المركز العربي للثقافة والعلوم.
العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا. (١٩٨٥). عيار الشعر. (تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع).
مكتبة الخانجي. القاهرة
فوراري، تسعديت. (٢٠٠٨). المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني. دمشق: سلسلة الدراسات،
منشورات اتحاد الكتاب العرب.
فيدوح، عبد القادر. (٢٠١٠). الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. (ط١). عمان: دار الصفاء للنشر والتوزيع.
فيصل، شكري. (١٩٥٩). تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة. مطبعة
جامعة دمشق. دمشق
القرطاجني، أبي الحسن حازم. (١٩٨٦). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. (تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة).
دار الغرب الإسلامي. بيروت. لبنان.
القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. (١٩٨١). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. (تحقيق محمد محيي الدين عبد
الحميد، ط٥). دار الجيل. بيروت.
محمد، أبو علي أحمد. (١٩٥١). مقدمة شرح ديوان الحماسة. (شرح أحمد أمين وعبد السلام هارون). القاهرة:
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
المصري، ابن أبي الأصبع. (١٩٦٣). تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. (تحقيق حنفي
محمد شرف). القاهرة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، مطابع شركة الإعلانات الشرقية.

Reference

- Al-Alawi, Abu al-Hasan Muhammad ibn Ahmad ibn Tabataba. (1985). *I'yar al-Shi'r* (edited by Abdul Aziz ibn Nasser al-Mana'a). Cairo: Maktabat al-Khanji.
- Al-Asfahani, Abu al-Faraj Ali ibn al-Husayn. (n.d.). *Kitab al-Aghani* (edited by Samir Jaber, 2nd ed.). Beirut: Dar al-Fikr.
- Al-Asqalani, Abu al-Fadl Ahmad ibn Ali ibn Muhammad ibn Ahmad ibn Hajar. (1415 AH). *Al-Isaba fi Tamyiz al-Sahaba* (edited by Adil Ahmad Abdul Mawjud and Ali Muhammad Mu'awwad, 1st ed.). Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyya.
- Al-Baqillani, Abu Bakr Muhammad ibn al-Tayyib. (1997). *I'jaz al-Qur'an* (edited by Al-Sayyid Ahmad Saqr, 5th ed.). Egypt: Dar al-Ma'arif.
- Al-Barquqi, Abdul Rahman. (1929). *Sharh Diwan Hassan ibn Thabit*. Egypt: Al-Rahmaniya Press.
- Al-Barquqi, Abdul Rahman. (1986). *Sharh Diwan Al-Mutanabbi* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-Kitab al-Arabi.
- Al-Dinawari, Abu Muhammad Abdullah ibn Muslim ibn Qutayba. (1982). *Al-Shi'r wa al-Shu'ara* (edited by Ahmad Muhammad Shakir). Cairo: Dar al-Hadith.
- Al-Hawi, Ilya. (1983). *Sharh Diwan Al-Farazdaq* (1st ed.). Beirut: Maktabat al-Madrasa, Dar al-Kitab al-Lubnani.
- Al-Jahiz, Abu Uthman Amr ibn Bahr. (1998). *Al-Bayan wa al-Tabyin* (edited by Abdul



- Salam Muhammad Harun, 7th ed.). Cairo: Maktabat al-Khanji.
- Al-Jumahi, Abu Abdullah Muhammad ibn Sallam ibn Ubayd Allah. (n.d.). Tabaqat Fuhul al-Shu'ara (edited by Mahmoud Muhammad Shakir). Jeddah: Dar al-Madani.
- Al-Jurjani, Qadi Ali ibn Abdul Aziz. (1900). Al-Wasata Bayna al-Mutanabbi wa Khusumihi (edited by Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim and Ali Muhammad al-Bajawi). Cairo: Isa al-Babi al-Halabi.
- Al-Misri, Ibn Abi al-Asba'. (1963). Tahrir al-Tahrir fi Sina'at al-Shi'r wa al-Nathr wa Bayan I'jaz al-Qur'an (edited by Hanafi Muhammad Sharaf). Cairo: The Committee for the Revival of Islamic Heritage, The Eastern Advertising Company Press.
- Al-Qartajanni, Abu al-Hasan Hazim. (1986). Minhaj al-Bulaghā wa Siraj al-Adabā (edited by Muhammad al-Habib ibn al-Khuja). Beirut: Dar al-Gharb al-Islami.
- Al-Qayrawani, Abu Ali al-Hasan ibn Rashiq. (1981). Al-'Umda fi Mahasin al-Shi'r wa Adabihi (edited by Muhammad Muhyi al-Din Abdul Hamid, 5th ed.). Beirut: Dar al-Jeel.
- Asfour, Jabir. (1982). Mafhum al-Shi'r: Dirasah fi al-Turath al-Naqdi. The Arab Center for Culture and Science.
- Faysal, Shukri. (1959). Tatawwur al-Ghazal bayna al-Jahiliyya wa al-Islam min Imru' al-Qays ila 'Umar ibn Abi Rabi'a. University of Damascus Press.