AMERICAN
UNIVERSITY OF
BEIRUT

A.U.B. LIBRARY

الفنّ ومذاهبه فى الشعر العربى

892.7109
D271fA
1943

تأليف

الدكتور شوقى ضيف

مدرس بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

قدمت هذه الرسالة إلى جامعة فؤاد الأول ، ونوقشت أمام الجمهور فى ٢٧ يناير سنة ١٩٤٢ ، ونال بها المؤلف درجة الدكتوراه فى الآداب مع مرتبة الشرف الممتازة

« الطبعة الأولى »

حقوق الطبع محفوظة

القاهرة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٣٦٢ هـ — ١٩٤٣ م

تقـــــدمة

لحضرة صاحب العزة الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين بك

هذه محاولة طريفة لدرس الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ، أنفق فيها صاحبها وقتا طويلا وجهدا خصبا ، ثم قدمها إلى كلية الآداب رسالة للدكتوراه ، فأعجب بها الممتحنون إعجابا شديدا ، وأهدوا إلى الدكتور الشاب خير ما تستطيع الجامعة أن تهديه من درجات التشريف الجامعى .

وكنت شديد الحرص على أن تظهر هذه المحاولة للناس لينظروا فيها ناقدين ومنتفعين ، وكنت أحرِّض الدكتور شوقى على نشرها ، فأجد منه ترددا واستحياء ، وإنى لفى ذلك وإذا حضرة صاحب المعالى الأستاذ الجليل عبد العزيز فهمى باشا يطلب إلى أن أؤدى إلى الأدب العربى على حسابه هو خدمة أرضاها أنا ، فأكرهت الدكتور شوقى على أن ينشر سفره هذا ، ولم يستطع أن يمتنع علىّ وعلى الأستاذ عبد العزيز فهمى باشا ، فنشر رسالته كارها ، ونشرتها أنا راضيا .

وإنى لسعيد بأن أقدمها إلى القراء آية على أن فى الشباب الجامعيين من يعملون مخلصين للعلم والدرس ، وعلى أن فى الشيوخ الوادعين النابهين من

يمنحون هؤلاء الشباب ودهم وحبهم ، سواء أعرفوهم أم لم يعرفوهم ، لأنهم يفكرون فى مصر وفى ثقافتها التى تحيى ماضيها وتفتح الطريق لمستقبلها الباسم أكثر مما يفكرون فى أنفسهم .

وإذا كنت حريصا على أن أقول شيئا فى هذه التقدمة فإنما هو تسجيل الشكر الخالص للجامعة التى أنتجت الدكتور شوقى ، وللدكتور شوقى الذى أنتج هذه الرسالة ، ولمعالى عبد العزيز فهمى باشا الذى أتاح لى أن أقدم المؤلف ورسالته إلى المثقفين من قراء الأدب العربى .

١٧ أبريل سنة ١٩٤٣ طه حسين

شكر وتقدير

إنى مدين بالشكر الصادق لحضرة صاحب المعالى الأستاذ الجليل عبد العزيز فهمى باشا ، وكذلك لأستاذى الكبير حضرة صاحب العزة الدكتور طه حسين بك ، فإليهما يرجع الفضل فى نشر هذه الرسالة التى تحاول تفسير الفن ومذاهبه فى الشعر العربى . وإنى لأرجو أن يتقبلا منى ثناء عاطرا لما أولياني من عطف كريم ؟

المؤلف

تمهيـــد

حاولت فى هـذه الرسالة أن أصف الفن وتطوره فى الشعر العربى وصفاً يكشف عن مناهجه ومذاهبه المختلفة ، وقد بدأت بدراسته منـذ العصور القديمة ، وسرعان ما رأيت الشاعر القديم يقبل على صناعة شعره إقبال الصانع على حرفته ، فهو يوفر فيه رسوما وتقاليد كثيرة . حينئذ جنحت عن فـكرة الطبع التى تشيع عندنا فى النقد ، وجعلت أول مذهب يقابلنا فى الشعر العربى هو مذهب الصنعة والصانعين .

ولما انتقلت إلى العصر العباسى وجدت الفن يرقى ويتحضر ، فقد دارت عجلة الزمن ، وانتقل صانع الشعر من البادية إلى المدينة ، ودخلت فى الشعر — أثناء ذلك — عناصر عديدة من الحضارة والجنس والثقافة . وقد رأيت المذهب القديم مذهب الصنعة والصانعين يستمر بينما يظهر بجانبه مذهب جديد ، هو مذهب التصنيع ، وهو مذهب كان يعتمد على الزخرف والأناقة ، فالشعر — فى رأى أصحابه — حَلْىٌ مرصع جميل ، ووشى منمق بديع . وقد كان هذان المذهبان يتقابلان طوال القرنين الثانى والثالث .

ولما تركت هذين القرنين إلى القرن الرابع وجدت مذهبا جديداً يعم الفن وصناعة الشعر ، وهو مذهب التصنع ، فقد حل ارتباك فى الحضارة العربية والشئون العقلية والفنية ، ولم يبق هناك من جديد إلا أن يعيد الشعراء الصور المسبوقة والأفكار المطروقة ، فإن هم تركوها عقدوا فى شعرهم ضروبا من التعقيد ، وتصنعوا فى ذلك فنوناً غريبة من التصنع .

وهذه هى المذاهب التى مر بها الفن فى الشعر العربى ، فقد بدأ بمذهب الصنعة ، ثم انتقل إلى مذهب التصنيع ، ثم انتهى أخيراً إلى مذهب التصنع ، وجمد الفن عند هذا المذهب ولم يتجاوزه إلى مذهب جديد . على أنى لم أقف بدراسة الفن وتطوره عند الشعر التقليدى شعر المديح والهجاء والرثاء وما إلى ذلك ، بل تعقبته فى الشعر الغنائى الخالص الذى كان يصحب بالعزف والضرب على الأدوات الموسيقية ، فعقدت فصلا فى الكتاب الأول بحثت فيه ظاهرة الموسيقى واتصالها بالشعر العربى وكيف حرّفت — على مر العصور — فى أوزانه وقوافيه .

وكل ذلك إنما أردت به أن ألم بتاريخ الفن فى الشعر العربى وبيان مذاهبه وطرائقه ، وأنا لا أنكر أن هذا البحث عسير وشاق ، فإن لغتنا لما تمرن على طرق التعبير فى المذاهب التى تفسر صناعة الفنون ، ومن أجل ذلك اضطررت إلى استخدام بعض مصطلحات اتخذتها لتؤدى وصف المذاهب الفنية المختلفة .

وقد اضطررت — من جانب آخر — إلى أن أعرض للعقل العربى وبيان قابليته للتفكير الأجنبى ، فإن تاريخ الفن يرتبط بتاريخ الفكر والشعور ، وقد ذهبت أعلق فى مواطن كثيرة على استيعاب العقل العربى للثقافات الأجنبية وتمثله لها فى أطراف من تفكيره الفنى ومدى إحكامه وضبطه لذلك .

وهذه الدراسة الطويلة للفن فى الشعر العربى أثناء مراحله المختلفة جعلتنى أتصل بمراجع كثيرة ، فرجعت إلى دواوين الشعراء ، وما تم حولها من تفسيرات وشروح ، ثم كتابات العرب القديمة وما كتبوه عن فن الشعر عندهم وصناعته ،

وكذلك رجعت إلى كل ما وجدته يتصل بالشعر والشعراء من كتب أدب عامة ، أو كتب تراجم ، أو كتب تاريخية ، أو جغرافية ، وقد رجعت أيضاً إلى كتابات النقد الأدبى الحديثة عند الغربيين ، وكذلك رجعت إلى ما كتبه الباحثون فى العصر الحديث عن تاريخ الآداب العربية أو تاريخ العقل العربى . وإنى لأعترف بأن كتبنا القديمة غنية وافراً بالنصوص التى تشرح ظروف الحياة الفنية شرحا وافياً . وأنا لا أزعم أنى كشفت عن جميع جوانب الفن فى الشعر العربى ومذاهبه ومناهجه ، إنما حاولت ذلك ، غير منكر ما قد يكون فى هذا البحث من أثارة إبهام أو غموض ؟

أبريل سنة ١٩٤٣ — شوقى ضيف

فهرس الموضوعات

صفحة

تقدمة : لحضرة صاحب العزة الأستاذ الدكتور طه حسين بك ج

تمهيد و

الكتاب الأول (ا) مذهب الصنعة
(ب) مذهب التصنيع ١ إلى ١٥٢

الفصل الأول : الصنعة فى الشعر القديم ... ... ٣ إلى ٢٢

(١) الشعر صناعة ٣
(٢) صناعة الشعر الجاهلى ٤
(٣) الصناعة الجاهلية مقيدة ٥
(٤) الطبع والصنعة ٧
(٥) الصنعة أول مذهب يقابلنا فى الشعر العربى ٩
(٦) زهير ومذهب الصنعة ١١
(٧) نمو مذهب الصنعة فى العصر الاسلامى ١٦
(٨) الشعر التقليدى والغنائى ٢٠

الفصل الثانى : الموسيقى والصنعة ... ... ٢٣ إلى ٥٨

(١) الشعر العربى نشأ نشأة غنائية ٢٣
(٢) تعقد الغناء الجاهلى : الجوقات — القيان — الرقص ٢٧
(٣) مظاهر الغناء والموسيقى فى الشعر الجاهلى ٢٩
(٤) موجة الغناء فى الحجاز أثناء العصر الاسلامى ٣٣
(٥) تأثير الغناء الاسلامى فى موسيقى الشعر الغنائى ٣٥
(٦) انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام ٣٧
(٧) انتقال الغناء إلى العراق فى العصر العباسى ٣٨

صفحة

(٨) نمو مقطوعات الشعر الغنائى ٤٢
(٩) تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر الغنائى ٤٤
(١٠) تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر التقليدى ٤٩

الفصل الثالث : الصنعة والتصنيع ... ... ٥٩ إلى ٨٣

(١) شعراء البادية ونماذجهم ٥٩
(٢) شعراء المدن ووراثاتهم وثقافاتهم ٦٣
(٣) الصفات العقلية الجديدة لشعراء المدن ٦٨
(٤) التصنيع والزخرف فى حياة المدن العباسية ٧٢
(٥) التصنيع والزخرف فى الحياة الفنية ٧٤
(٦) مذهب التصنيع والمصنعين ٧٦
(٧) التصنيع فى شعر مسلم ونماذجه ٨١

الفصل الرابع : التعقيد فى الصنعة ... ... ٨٤ إلى ١٠٦

(١) البحترى : نشأته وصناعته ٨٤
(٢) الخلاف بين البحترى وأصحاب التصنيع ٨٧
(٣) البحترى لا يستخدم الثقافة الحديثة ٨٩
(٤) ابن الرومى : أصله وثقافته ومزاجه ٩٢
(٥) ابن الرومى يستخدم الثقافة الحديثة ٩٥
(٦) التصوير فى شعر ابن الرومى ٩٧
(٧) الهجاء الساخر ١٠٢
(٨) جوانب أخرى فى صناعة ابن الرومى ١٠٣

الفصل الخامس : التعقيد فى التصنيع ... ... ١٠٧ إلى ١٥٢

(١) أبو تمام : أصله ونشأته وثقافته ١٠٧
(٢) ذكاء أبى تمام وعناؤه فى العمل ١٠٩
(٣) استخدام أبى تمام لألوان التصنيع القديمة ١١١
(٤) التصوير فى شعر أبى تمام ١١٥
(٥) استخدام أبى تمام لألوان تصنيع جديدة ١٢٠
(٦) المزج بين ألوان التصنيع القديمة والجديدة ١٢٨
(٧) قصيدة عمورية ١٣٧
(٨) ابن المعتز : نشأته وثقافته وصناعته ١٤١
(٩) تصنيع ابن المعتز وتصويره ١٤٥
(١٠) الافراط فى الصور والتشبيهات ١٤٧

صفحة

الكتاب الثانى : مذهب التصنع ١٥٣ إلى ٢٨٣

الفصل الأول : التصنع ... ... ١٥٥ إلى ١٧٧

(١) التصنع فى الحضارة العربية ١٥٥
(٢) التصنع فى الحياة الفنية ١٥٨
(٣) التصنع فى ألوان التصنيع الحسية ١٦٠
(٤) ألوان التصنيع العقلية لا تستوعب ولا تتحول إلى فن ١٦٤
(٥) الشعر العربى وجموده ١٦٩
(٦) التحوير : التحوير الفنى ، التلفيق ١٧٢

الفصل الثانى : الثقافة والتصنع ... ... ١٧٨ إلى ٢١٧

(١) المتنبى : نشأته وثقافته ١٧٨
(٢) تصنع المتنبى للثقافات المختلفة — قرمطية المتنبى وأثرها فى شعره ١٨٣
(٣) تصنع المتنبى لمصطلحات التصوف وأفكاره ١٨٦
(٤) تصنع المتنبى للعبارة الصوفية وشاراتها ١٩١
(٥) تصنع المتنبى للأفكار والصيغ الفلسفية ١٩٨
(٦) المركب الفنى الفلسفى فى شعر المتنبى ٢٠٢
(٧) تصنع المتنبى للغريب من اللغة والأساليب الشاذة ٢٠٧
(٨) تعقيد المتنبى للموسيقى الايقاعية فى الشعر ٢١١
(٩) شعراء اليتيمة وتصنعهم ٢١٤

الفصل الثالث : التصنع والتلفيق ... ... ٢١٨ إلى ٢٣٥

(١) مهيار : أصله وتشيعه ومزاجه ٢١٨
(٢) تلفيق مهيار لنماذجه ٢١٩
(٣) تطويل مهيار لقصائده ٢٢٤
(٤) الميوعة فى غزل مهيار ٢٢٦
(٥) غزل مهيار والعناصر البدوية ٢٣٠
(٦) المديح عند مهيار وتحوله إلى شعر مناسبات ٢٣٣

الفصل الرابع : التعقيد فى التصنع ... ... ٢٣٦ إلى ٢٥٤

(١) أبو العلاء : نشأته وثقافته ٢٣٦

صفحة

(٢) اللزوميات وفلسفة أبي العلاء ٢٣٨
(٣) المركب الفنى الفلسفى فى اللزوميات ٢٤٢
(٤) اللوازم الدائمة فى اللزوميات ٢٤٦
(٥) اللوازم العارضة فى اللزوميات ٢٥١

الفصل الخامس : تذييل ... ... ٢٥٥ إلى ٢٧٥

(١) الأقاليم العربية لا تحدث مذهبا جديدا فى الشعر العربى ٢٥٥
(٢) الأندلس تقلد المشرق ٢٥٨
(٣) التقليد فى الحياة الأدبيـة ٢٦١
(٤) شعراء الأندلس يخلطون فى استخدام المذاهب الفنية ٢٦٤
(٥) الغناء الأندلسى والموشحات والأزجال ٢٧١

خاتمة ... ... ٢٧٦ إلى ٢٨٣

(١) الصورة العامة للبحث ٢٧٦
(٢) الشعر العربى الحديث — الشعراء يحاولون التجديد ٢٧٨
(٣) الطريق إلى التجديد المستقيم ٢٨١

الكتاب الأول

ا – مذهب الصنعة

ب – مذهب التصنيع

الفصل الأول

الصنعة فى الشعر القديم

الشعر صعب وطويل سلمه ... إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه ... يريد أن يعربه فيعجمه
(الحطيئة)

١

الشعر ليس عملا سهلا ساذجا كما يعتقد كثير من الناس ، بل هو عمل معقد غاية التعقيد ، هو صناعة صعبة تجتمع لها فى كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ما يزال النقاد منذ أرسطاطاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس . وقد يكون من الغريب أن نجعل الشعر صناعة ، ولكنه الواقع ، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع[1] ، ولذلك كنا نراهم يقرنون فى أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى .

الشعر صناعة

وكلمة شاعر عندنا فى اللغة العربية تقترب من معناها فى اليونانية ، فالشاعر معناها العالم والشعر معناه العلم[2] ، والعلم — كما يقول ابن خلدون — يدخل فى باب الصنائع[3] ، وقد تناثر فى أشعار العرب القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسون بأن الشعر ضرب من الصناعات ، فقد جعلوه كبرود العصب[4] وكالحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباه ذلك[5] ، فهو — فى رأيهم — يشبه صناعة الثياب ، فيه الملون وغير الملون ، فيه الوشى وغير الوشى ، بل إننا لنراهم يسمونه صناعة فقد روى الجاحظ أن عمر بن الخطاب قال : " خير صناعات

(١) J. M. D. Meiklejohn, English Literature, p. 2
(٢) انظر مادة شعر فى لسان العرب .
(٣) مقدمة ابن خلدون طبع المطبعة البهية ص ٣٠٢
(٤) برود العصب : برود يمانية .
(٥) البيان والتبيين طبعة السندوبى ١/١٥٨

العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدى حاجته"[١] . فالشعر فى رأى العرب — كما هو فى رأى اليونان — صناعة ، وهى صناعة معقدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة فى دقتها بحيث لا ينحرف عنها صناع الشعر إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى ما تزال تنمو مع نمو الشعر وتتطور مع تطوره .

٢

ومن يرجع إلى الشعر العربى فى أقدم « نماذجه » يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملا غفلا بل هى عمل موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة . وتلك آثار الشعر الجاهلى تتوفر فيها قيود ومراسيم متنوعة ، ولعل ذلك ما جعل الأستاذ جويدى يقول : " إن قصائد القرن السادس الميلادى الجديرة بالإعجاب تنبىء بأنها ثمرة صناعة طويلة"[٢] ، فإن ما فيها من كثرة القواعد والأصول فى لغتها ونحوها وتراكيبها وأوزانها ، يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية إلا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء فى صناعتها . وإن فى دراسة «موسيقى» الشعر الجاهلى ما يفسر بعض هذه الجهود ، فالقصيدة تتألف من وحدات موسيقية يسمونها الأبيات ، وهى تبلغ عادة أربعين بيتا ، وقد تزيد إلى مائة ، وقد تنقص إلى عشرة ، ويلتزم الشاعر فى جميع هذه الأبيات وزنا واحدا يرتبط بنغماته وألحانه فى « النموذج الفنى » كله ، كما يلتزم حرفا واحدا يتحد فى نهاية هذه الأبيات ويسمى الروى ، ولا يكتفى بذلك بل ما يزال يوفر جهودا ويلتزم أصولا ، من الصعب أن نلخص هنا جوانبها ، فإن علما خاصا بل علمين يقومان على دراستها وبحث نظمها ، ونقصد علمى العروض والقافية .

صناعة الشعر الجاهلى

وهذه الجهود والأصول الصوتية الخاصة فى « النماذج الجاهلية » ليست كل شىء فى صناعتها ، فهناك أصول أخرى تستمد من « التصوير » ، إذ الشعر الجاهلى — كما وصلتنا نماذجه — لا يعتمد أصحابه على « فن الموسيقى » فقط وما يحدثون فيه من قواعد والتزامات دقيقة ، بل هم يعتمدون على فن آخر ، لعله أكثر تعقيدا وهو « فن التصوير » ، ولعل ذلك

(١) البيان والتبيين ٢/٨٦ .

(٢) Guidi, L'Arabie Antéislamique, p. 41

ما جعل الأستاذ جب يقول : إن أدب العرب أدب رومانتيكى [١] ، فهو فى أقدم « نماذجه » يغلب عليه الخيال « والتصوير » ، وإن من يرجع إلى « نماذج » امرىء القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين [٢] يلاحظ أنه يعنى بالتصوير فى شعره ، كأن « التصوير » غاية فى نفسه ، فالأفكار تتلاحق فى صفوف من التشبيهات ، حتى تستتم هذا الفن من « التصوير » ، وكأنما القصائد برود يمانية ، ففيها ألوان ونقوش ورسوم على صور وأشكال عديدة . وغير امرىء القيس من الجاهليين مثله ، يعنى بالتصوير فى شعره عناية بالغة ، كأنه أصل مهم من أصول صناعتهم . على أننا لا نصل إلى أواخر العصر الجاهلى عند زهير وأضرابه حتى نجدهم — على نحو ما سنرى بعد قليل — يعقدون فى هذا الجانب الفنى بما يودعونه فيه من ضروب مهارة كثيرة .

٣

الصناعة الجاهلية مقيدة

كان الشاعر الجاهلى يحاول أن يوفر فى شعره كثيرا من « القيم الصوتية والتصويرية » ، وكان يلقى عناء شديدا فى هذا التوفير ، إذ نراه يتقيد بقيود كثيرة ، لا تقف عند الوزن والقافية « والتصوير » ، بل تتعدى ذلك إلى الموضوعات والألفاظ والمعانى ، وقد عبر عن هذا الجانب فى أشعاره .

يقول امرؤ القيس [٣] : عوجا على الطلل المُحيل لعلنا ... نبكى الديارَ كما بكى ابن خذام

ويقول زهير [٤] : ما أرانا نقول إلا مُعارا ... أو مُعادا من لفظنا مكرورا

ويقول عنترة [٥] : هل غادر الشعراء من متردَّم ... أم هل عرفت الدار بعد توهُّم

وما يقوله امرؤ القيس من أنه يريد أن يبكى كما بكى ابن خذام ، وما يقوله زهير من أن الشعراء يبدئون ويعيدون فى ألفاظهم ، وما يقوله عنترة من أن نهج الشعراء فى قصائدهم

(١) تراث الإسلام ترجمة لجنة الجامعيين ١/١٥٤

(٢) ولد امرؤ القيس حول عام ٥٠٠ م وتوفى حول عام ٥٤٠ م انظر Caussin De Perceval, Essai sur l'histoire des arabes, 11,303-322.

(٣) العمدة لابن رشيق طبعة حجازى ١/٧٠

(٤) فجر الإسلام للأستاذ أحمد أمين بك ص ٧٣

(٥) انظر مطلع معلقته .

مطرد على وتيرة واحدة ، كل ذلك دليل على أن الشاعر القديم كان يأخذ فنه بقيود ورسوم كثيرة فى اللفظ والموضوع والنهج العام ، وإن من يرجع إلى طوال « النماذج الجاهلية » ويترك المقطعات القصيرة ، ليلاحظ فى وضوح أنها تأخذ نمطا معينا فى التعبير والأداء ، وكأنما العصر الجاهلى نفسه هو الذى أعدَّ « للقصيدة التقليدية » عند العرب قصيدة المدح والهجاء ، فإن الشعراء كانوا يحرصون فى مطولاتهم منذ العصر الجاهلى على أسلوب موروث فيها ، إذ نراها تبتدئ عادة بوصف الأطلال و بكاء الدمن ، ثم تنتقل إلى وصف رحلات الشاعر فى الصحراء ، وحينئذ يصف ناقته التى تملأ حسه ونفسه وصفا دقيقا فيه حذق ومهارة ، ثم يخرج من ذلك إلى الموضوع المعين من مدح أو هجاء أو غيرهما ، وقد استقرت تلك « الطريقة التقليدية » فى الشعر العربى ، وثبتت أصولها فى مطولاته الكبرى على مر العصور .

وهذا النمط المعين فى صنع المطولات القديمة يدل دلالة قاطعة على أن صناعة الشعر استوى لها حينذاك غير قليل من القيود والتقاليد ، إذ نرى القصائد تتحد مقدماتها ، وكان عنترة يشكو من هذه المقدمات ، كما تتحد أوزانها وقوافيها ولغتها وتراكيبها ، وكما تتحد معانيها وصورها وأخيلتها ، وكان زهير يشكو أيضا من ذلك ، فما يقوله ابن خذام فى بكاء الأطلال يأخذه عنه امرؤ القيس ، وما يقوله امرؤ القيس يأخذه عنه بقية الشعراء ، وإن جد معنى فى الطريق كوصف الأطلال عند طرفة[1] أخذه زهير[2] وغير زهير ، وهم كذلك فى وصف الناقة يتداولون أوصافها ، وإن حدث معنى فى الطريق كوصف زهير ناقته بأنها نعامة أو حمار وحش ، تناوله لبيد ، ونسج على منواله النابغة وغير النابغة . وقد تتبع النقاد العباسيون هذا الجانب من صناعة الشعر العربى القديم ، وهو جانب طريف يكشف لنا عن حقيقة الشعر الجاهلى وحقيقة صناعته ، وأنها لم تكن مستودعا للتجارب الفردية ، بل كانت مقيدة بمصطلحات كثيرة لا فى اللغة والنحو والعروض فقط ، بل فى الموضوع والمواد التى تكونه ، وما يختاره الشاعر فى صنع نماذجه من أدوات تصويرية أو أسلوبية أو معنوية .

(١) يقول فى مطلع معلقته :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

(٢) يقول زهير فى معلقته :

ودار لها بالرقمتين كأنها
مراجيع وشم فى نواشر معصم

٤

وهذه المصطلحات المختلفة التى كان يتقيد بها الشاعر الجاهلى تجعلنا نؤمن بأنه لم يكن حرا فى صناعة شعره يصنعه كما يريد ، فإن حريته كانت معطلة إلى حد ما ، إذ كان يخضع لتقاليد تتناول ما يقوله وكيف يقوله ، تتناول ما ينظم فيه والطريقة التى ينظمه بها ، و بعبارة أخرى تتناول الموضوعات التى يعالجها وما يتخذه فيها من طرق فنية فى التعبير و «الموسيقى» و«التصوير» . وإذن فالشعر الجاهلى ليس تعبيراً فنيا حرا ، بل هو تعبير فنى مقيد ليس تعبير الطبيعة والطبع ، بل هو تعبير التكلف و « الصنعة » ، أما الفكرة التى تذهب عندنا إلى تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، والتى نرى امتدادها فى العصر الحديث فأكبر الظن أنها فى حاجة إلى شىء من التصحيح ، فإن أقدم آثار الشعر العربى ونماذجه لا تؤيد هذا التقسيم الذى لا يتفق وطبيعة الشعر العربى وحقائقه ، فكله شعر مصنوع فيه أثر التكلف و « الصنعة » . ولعل الجاحظ أول من أذاع هذه الفكرة ودعا إليها حين كان يعارض الشعوبية فى بيانه ، فادّعى عليهم أنهم يقولون الشعر عن صناعة ، أما العرب فيقولونه عن طبع وسجية إذ يقول :

الطبع والصنعة

"وكل شىء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكرة ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعير ، أو عند المنازعة والمناقلة ، أو عند صراخ أو فى حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذى إليه يقصد ، فتأتيه المعانى أرسالا وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، ثم لا يقيده على نفسه ولا يدرسه أحد من ولده"(١) .

وليس من شك فى أن الجاحظ بالغ فى وصف الموهبة العربيـة والطبع العربى ليرد على الشـعوبية ، فإذا العرب يقولون بديهة وارتجالا على خلاف غيرهم من الشعوب ،

(١) البيان والتبيين ٣/١٥ .

فإنهم يقولون متكلفين ، وأكبر الظن أنه لم يكن جادا حين ذهب هـذا المذهب ، إنما هو بصدد أن يفضل العرب على غير العرب ، ولو ترك نفسه على طبيعتها فى البحث والتحقيق لرأيناه يثبت للعرب صعوبة فى القول ، وبخاصة فى صنع الشعر فهو نفسه يقول فى البيان والتبيين : "من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاما لعقله وتتبعا على نفسه ، فيجعل عقله زماما على رأيه ، ورأيه عيارا على شعره ، إشفاقا على أدبه وإحرازا لما خوله الله من نعمته ، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا" (١) . ويقول أيضا : "كان زهير بن أبى سلمى يسمى كبار قصائده الحوليات ، ولذلك قال الحطيئة خير الشعر الحولىُّ المحكك ، وكان الأصمعى يقول زهير بن أبى سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من يجود فى شعره ويقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قعر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعانى سهوا ورهوا ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا" (٢) .

وإذن فالجاحظ ينقض دعواه بما يذكره من أنه وجدت طائفة عند العرب كانت تكد طبعها فى عمل الشعر وصنعه ، وقد كانت تقابلها طائفة أخرى لا تبلغ من التكلف غايتها ، وهى طائفة المطبوعين كما يسميهم الأصمعى ، وقد عبر ابن قتيبة عن الطائفتين فى صورة أوضح إذ يقول : "ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر ، كزهير والحطيئة" (٣) . وهذا التقسيم من حيث هو صحيح ، ولكن ينبغى أن نتلقاه بشىء من الحذر ، فإن هؤلاء المطبوعين لم يكونوا يلغون التكلف إلغاء ، كما أن هؤلاء المتكلفين لم يكونوا يلغون الطبع إلغاء ، ولذلك كنا نرى أن نعمم التكلف فى الشعر القديم ونجعله على درجات يبلغ أعلاها

(١) البيان والتبيين ٢/٢١ .
(٢) البيان والتبيين ٢/٢٥ .
(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة طبعة دى جويه ص ١٧ .

عند زهير وأصحابه الذين كانوا يعملون شعرهم عملا ، ويأخذونه بالتفكير الدقيق ، والبحث والتحقيق .

٥

وأكبر الظن أننا لا نجدد حين نرفض الطبع فى الشعر ، وأن يقسم على أساسه ، إنما ندعو إلى ذلك حتى يرسخ عندنا هذا المبدأ الذى يجعل الشعر صناعة وفنا تحاكى فيه « المثل الأدبية » الممتازة التى يحتوى كل مثال منها على صفات وخصائص تعب أصحابها فى التعبير عنها ، أما « المثل الفنية » المطلقة من غير قيود ولا حدود فإنها لا توجد فى الشعر ولا فى أى ضرب من ضروب الفن . كل « نموذج فنى » هو عمل متعدد الصفات قد شقى صاحبه فى إخراجه ، وبذل فيه كل ما يستطيعه من جهد ، ونحن نصطلح على تسمية هذا الجهد فى الشعر — مهما يكن ضعيفا — باسم « الصنعة » ، وقد وجدت هذه « الصنعة » أو وجد هذا الجهد فى نماذج الشاعر الجاهلى بحيث يمكن أن نقول : إن « الصنعة » أول مذهب يقابلنا فى الشعر العربى ، فهى توجد فى جميع « نماذجه القديمة » ، وإن كانت تتخذ شكلا بسيطا عند بعض الشعراء ، بينما تتعقد تعقدا شديدا عند آخرين ممن يريدون أن يستوعب فنهم مقدرات واسعة من الحذق والمهارة .

الصنعة أول مذهب يقابلنا فى الشعر العربى

وإن من الخطأ أن نظن — كما يظن كثير من الناس — أن الحياة الأدبية فى العصر الجاهلى كانت ساذجة بسيطة ، فقد كانت معقدة ملتوية شديدة الالتواء ، ولم تكن على هذا النحو من اليسر والسهولة ، الذى يجعل الشعراء يصدر عنهم شعرهم صدور الفطرة والسليقة ، كما يصدر الضوء عن الشمس والشذى عن الزهرة ، بل كانوا يتكلفون فى شعرهم فنونا من التكلف ، إذ كانوا عمالا صناعا يعملون شعرهم عملا ، ويصنعونه صناعة ويتعبون فيه أنفسهم تعبا شديدا .

وقد كان كل شىء فى العصر الجاهلى يعد لظهور هذا التكلف فى الشعر أو ظهور « الصنعة » ، فقد كان الشعراء أنفسهم يلتزمون لوازم كثيرة فى صناعة شعرهم ، وكان الناس من حولهم يراقبونهم ويشجعونهم على التفوق والإجادة ، وكأنما كان هناك ذوق عام يدعو

الشعراء إلى التجويد والتحبير . يقول الجاحظ : "وهم يمدحون الحذق والرفق والتخلص إلى حبات القلوب و إلى إصابة عيون المعانى ، ويقولون أصاب الهدف إذا أصاب الحق فى الجملة ، ويقولون قرطس فلان وأصاب القرطاس ، إذا كان أجود إصابة من الأول ، فإذا قالوا رمى فأصاب الغرة وأصاب عين القرطاس ، فهو الذى ليس فوقه أحد ، ومن ذلك قولهم فلان يفل المحز ويصيب المفصل ويضع الهناء مواضع النُّقَب"(١) .

ولعل مما يفسر ذلك أيضا أنهم كانوا يسمون الشعراء بأسماء تصور مهارتهم و إجادتهم فربيعة بن عدى كان يسمى المهلهل لأنه أول من هلهل الشعر وأرقه(٢) ، وكان طفيل الخيل يسمى المحبر لتزيينه شعره(٣) ، وكان النمر بن تولب يسمى فى الجاهلية الكيّس لحسن شعره(٤) ، وكذلك سمى النابغة باسمه لنبوغه فى شعره(٥) ، كما سمى المرقش باسمه لتحسينه شعره وتنميقه(٦) ، وسمى علقمة بالفحل(٧) لجودة أشعاره ، وبجانب ذلك نجد أسماء أخرى مثل المثقب والمنخل والمتنخّل والأفوه . وقد سموا القصائد بأسماء تصور هى الأخرى مبلغ تفوقهم و إجادتهم فسموها اليتيمة(٨) وسموها السموط(٩) وسموها الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات(١٠) .

وكل ذلك يدل على أن الشعراء كانوا يمتحنون وسائلهم ويجربونها ، وما يزالون يبحثون عن « الأدوات » التى تكفل لشعرهم التفوق والنجاح ، حتى لنراهم يتفاخرون بإجادتهم ومهارتهم ، يقول كعب بن زهير يخاطب الشماخ وأخاه مزردا(١١) :

فمن للقوافى شانها من يحوكها ... إذا ما ثوى كعب وفوّز جرولُ

كفيتك لا تلقى من الناس واحدا ... تنخّل منها مثلما نتنخّـــــلُ

نُثقّفها حتى تلين متونُها ... فيقصُر عنها كل من يتمثّلُ

فكعب وجرول أى الحطيئة يتنخلان شعرهما ، ويأخذانه بالثقاف والتنقيح ، ويجمعان

(١) البيان والتبيين ١/١١٢ .
(٢) أغانى طبعة دار الكتب ٥/٥٧ .
(٣) المفضليات طبعة Lyall ١/٤١٠ .
(٤) الشعر والشعراء ص ١٧٣ .
(٥) العمدة لابن رشيق ١/١٧٩ .
(٦) المفضليات ١/٤١٠ ، ١/٤٨٥ .
(٧) أغانى طبعة ساسى ٢١/١١٢ .
(٨) أغانى ساسى ١١/١٦٨ .
(٩) أغانى ساسى ١١/١١٢ .
(١٠) البيان والتبيين ٢/٢١ .
(١١) أغانى دار الكتب ٢/١٦٥ .

له كل ما يمكن من وسائل التجويد والتحبير ، وكذلك كان يصنع صنيعهما الشماخ ومزرد الذى رد على كعب يقول[١] :

فإن تَخشبا أخشب وإن تتنخَّلا وإن كنت أفتى منكما أتنخَّلِ

وإن الباحث يشعر كأن هذا التنخل من عمل الشعراء جميعا ؛ فهم مشتركون فى الإجادة ، بل هم يجدون أىَّ صعوبة فى عملهم الفنى ، ولعل ذلك ما جعل الحطيئة يقول[٢] :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سلمه إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه

زلت به إلى الحضيض قدمه يريد أن يعربه فيعجمه

وليس من شك فى أن الحطيئة والشعراء من حوله كانوا يلقون عنتا شديدا فى رقى هذا السلم الذى كان يستلزم منهم جهدا فنيا خاصا ، حتى يستطيعوا أن يبلغوا الشأو الذى يريدونه .

٦

كان التكلف ظاهرة عامة فى الشعر القديم ، أو بعبارة أخرى كانت « الصنعة » « مذهبا » عاما بين الشعراء ، ولعل خير شاعر يمثل هذا « المذهب » ويفسره فى العصر الجاهلى هو زهير صاحب الحوليات ، فقد كان يأخذ شعره بالثقاف والتنقيح والصقل ، وكأنه يفحص ويمتحن ويجرب كل قطعة من قطع « نماذجه » ، فهو يعنى بتحضير مواده ، وهو يتعب فى هذا التحضير تعبا شديداً .

زهير ومذهب الصنعة

وإن من يتتبع القدماء فى درسهم له يجدهم يلاحظون أنه خرج من بيت شعر ، إذ كان زوج أمه أوس بن حجر شاعراً ، وكذلك كانت أخته شاعرة ، وكان ابنه كعب شاعراً مشهوراً ، وقد مدح النبى صلى الله عليه وسلم بقصيدة معروفة ، ولكعب أخ يسمى بجير كان شاعراً أيضاً[٣] ، وإذا استمررنا وجدنا لكعب أبناء وأحفاداً من الشعراء ، فزهير شاعر خرج من بيت شعر . وإذا رجعنا إلى ترجمة الحطيئة فى الأغانى وجدناه يقول

(١) أغانى دار الكتب ٢/١٦٦ .
(٢) أغانى دار الكتب ٢/١٩٦ .
(٣) أغانى ساسى ٩/١٥٠ .

لكعب إنه لم يبق من أهل البيت إلا أنا وأنت ، وتتفق الروايات على أن الحطيئة كان راوية لزهير ، وأن هدبة كان راوية للحطيئة ، وأن جميلا كان راوية لهدبة ، وأن كثيراً كان راوية لجميل[١] .

وإذن فنحن أمام مدرسة فى الشعر أستاذها زهير وتلامذتها جماعة ، تارة يكونون من أهل بيته ، وتارة لا يكونون ، ولكنهم جميعا حين ندرسهم نجدهم يتفقون فى خصائص لقنها لهم زهير أستاذهم ، وقد استطاع أستاذنا الدكتور طه حسين بك أن يشتق من دراسة زهير وتلاميذه مدرسة بيانية فى الشعر الجاهلى " كانت تعتمد على الأناة والروية ، وتقلوم الطبع والاندفاع فى قول الشعر مع السجية ، فكثر عندها التشبيه والمجاز والاستعارة واتكأت فى وصفها على التصوير المادى ، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف "[٢] . قد يقول قائل وأين امرؤ القيس وما موضعه من هذه المدرسة ، وقد عرفناه يكثر من التشبيهات ، كما نرى فى معلقته ، فهو إذن رأس المدرسة أو هو أحد أفرادها ، والقياس منكسر ، فإن « الطريقة البيانية » عند امرئ القيس تعتمد على تراكم التشبيهات ، وأن تخرج الأبيات فى صفوف منها متلاحقة ، وتلك مرتبة أولى من مراتب « الطريقة البيانية » ، أما حين نتقدم عند زهير فإننا نجد هذه الطريقة تتعقد وكأنها تغاير ما ألفناه عند امرئ القيس مغايرة تامة .

ويستطيع القارئ أن يعود إلى مطولة زهير فسيراه يعنى بجوانب كثيرة فى فنه و« تصويره » ، لم يكن يعنى بها امرؤ القيس ونحن نستعرض طرفا منها . يقول زهير فى مطلعها :

أَمِنْ أُمِّ أوفى دمنةٌ لم تكلم ... بحومانة الدَّرَّاج فالمتثلم
ديارٌ لها بالرقمتين كأنها ... مراجيع وشمٍ فى نواشر معصم
بها العين والآرام يمشين خِلْفَةً ... وأطلاؤها ينهضْنَ من كل مجثم
وقفت بها من بعد عشرين حجةً ... فلأياً عرفت الدار بعد توهم
أثافىَّ سُفْعاً فى معرَّس مرجل ... ونُؤياً كجذم الحوض لم يتثلم
فلما عرفت الدار قلت لربعها ... ألا انعم صباحا أيها الربع واسلم

(١) أغانى دار الكتب ٨/٩١ .
(٢) انظر كتاب : فى الأدب الجاهلى ص٢٨٦ .

ولعل أول ما يسترعى القارئ فى عمل زهير وصناعته أنه يعنى بتحقيق صوره ، فهو لا يأتى بها مترا كمة كما كان يصنع امرؤ القيس ، إنما هو يعمد إلى تفصيل ما يأتى به ، وكأنه يبحثه و يحققه .

كان زهير يعتمد فى وصفه على « التفاصيل » ، وأن يعطى كل جزء حقه ، فهو باحث محقق ، وهو يطلب فى شعره أن يكون أكثر بيانا ودقة وتفصيلا لما يتحدث عنه ، ويحاول أن يصوره ، فهو من الشعراء المصورين الذين يحاولون عرض المناظر أمامنا بكل أجزائها وتفاصيلها ، ولذلك نراه يذكر فى نموذجه حين يتحدث عن الأطلال الأثافىّ والنؤى حتى تتم الصورة بجميع دقائقها . على أن مقدرته فى « التصوير » تظهر فى جانب آخر هو استخدام الألفاظ والعبارات ، التى تجعل المنظر بارزاً ناطقا ، وانظر فى البيت الثالث إلى هذه الوحش التى اتخذت دار صاحبته مقاما ، فإنك تراها تمشى أمامك خلفة ، أى فى جهات متضادة ، وقد نهضت أطلاؤها الصغار وانتثرت هنا وهناك ، فانظر كيف استعان على بث الحركة فى المنظر باستخدامه لكلمة « خلفة » ، ثم انظر إلى تلك الأفعال المضارعة التى وضعتها اللغة للدلالة على الأحوال المنظورة ، فإنه يأتى بها ليجعلنا نبصر حوادثه الماضية ، وكأنها تجرى تحت أعيننا ، وانظر إلى البيت الرابع وما وضع فيه من تحديد « الزمان » حتى يؤثر فى أنفسنا ، ثم انظر إلى تلك التحية الهادئة فى البيت الأخير ، فانك لا تشك فى أن زهيراً كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة ، واستمر فى المطولة فستراه يصور رحيل أحبائه تصويرا رائعا إذ يقول :

تبصَّرْ خليلى هل ترى من ظعائنٍ ... تحمَّلن بالعلياء من فوق جُرْثُم
جعلن القَنان عن يمين وحَزْنه ... وكم بالقنان من مُحِلٍّ ومُحرم
علون بأنماط عتاق وَكلةٍ ... ورادٍ حواشيها مشاكهةِ الدم
ظهرن من السُّوبان ثم جزعْنه ... على كل قينىٍّ قشيب ومفأم
وورَّكن فى السوبان يعلون متنه ... عليهنَّ دلُّ الناعم المتنعم
بكرن بكورا واستحرن بسُحْرَةٍ ... فهن لوادى الرس كاليـــد للفم
وفيهن ملهًى للصديق ومنظر ... أنيقٌ لعين الناظر المتوسِّم
كأن فُتات العهن فى كل منزلٍ ... نزلن به حبُّ الفنا لم يحطَّم

فلما وردن الماء زرقاً جمامُهُ وضعن عصيَّ الحاضر المتخيِّم

وأنت ترى أن طرافة عرض الحوادث كأنها منظورة استقامت له مع الفعل الماضى لأنه يعرف لغة حرفته معرفة جيدة ، فهو يستعمل المضارع فى « تصويره » ، وإن استعمل الماضى جاء به دالاً على الحركة فلا يقل جمالا عن أخيه ، وانظر تر الظعائن ما تزال سائرة من مكان إلى مكان ، وهو يتبعها فى هذا السير بالأفعال التى تدل عليه ، ويتنقل معها من العلياء إلى القنان ، ومن القنان إلى السوبان ، ومن السوبان إلى وادى الرس ، وهو لا ينسى أثناء ذلك أن يعطى كل مكان صورته بالتفصيل ، فكم بالقنان من محل ومحرم ، وها هو ذا الركب يسير عن يمينه ، وانظر إليهن فعليهن السدول والأنماط الحمراء حمرة تشبه الدم ، ومن ينسى هذه الصورة ؟ لقد أعطاها زهير لون الدم وحرارته ، وانظر إليهن فى السوبان ، وقد ظهرن وعليهن دلال الناعم المتنعم ، بل انظر إليهن فى وادى الرس ، وقد وصلن إليه وصول اليد للفم ، فإنك ترى منظراً عجبا .

وإذا أنعمت النظر فى تلك الأبيات السابقة من المطولة وجدت زهيراً قد استطاع أن يعطينا « أمكنة الصورة » ، كما استطاع أن يعطينا « زمانها » أيضا (بعد عشرين حجة ، بكرن بكورا ، واستحرن بسحرة) ، وماذا ينقص الصورة بعد ذلك ؟ لقد وعت « اللون » و « الزمان » و « المكان » ، غير أن ذلك لا يحقق لزهير كل ما يريده ، فما تزال دقة « التصوير » تلزمه العناية بمواد أخرى ، فنراه يلجأ للتفاصيل وذكر الجزئيات ، فيقف عند فتات العهن المنثور من الهوادج ، ويصوره كحب الفنا أو عنب الثعلب ، حتى يعطى للصورة « اللون » مرة أخرى ، فاللون الأحمر لا يكفى ، بل لابد من ألوان أخرى ، ولابد أن يتخلل ذلك ذكر « التفاصيل » التى يحسن أن تشتمل عليها الصور ، وما أجمل البيت الأخير ، وقد صور صواحبه ينتهين إلى المياه الزرقاء ، وبذلك يضيف لونا آخر إلى الصورة حتى تأخذ الشكل ، وأخيراً يذكر أنهن ألقين عصا الترحال فى هذا « المكان » ، وهنا نراه لا ينسى الخيام ، وأنها نصبت حتى يعطى المنظر الشكل الأخير .

وعلى هذا النمط ما يزال زهير يعنى بنماذجه عناية شديدة ، وهو يوزع هذه العناية على كل جانب فيها ، وحقا ما لاحظه السابقون من أنه كان يجهد نفسه فى عمله حتى ليمكث

فى عمل القصيدة حولا كاملا ، وما الحول إزاء العمل الفنى الجيد ؟ إن زهيراً لم يكن يطلب أفقاً وسطا ، بل كان يريد أن يحلق فى الأفق الأعلى ، ولذلك كان يحقق لنماذجه وصوره كل ما يمكن من مهارة وبراعة لا تقف عند هذه الجوانب التى وصفناها ، بل تتعداها إلى جانب آخر مهم ، وهو جانب « الإغراب فى التصوير » على نحو ما نراه يصور الحرب فى معلقته هذا « التصوير » الرائع :

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتمُ ... وما هو عنها بالحديث المُرَجَّمِ
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة ... وتضرَ إذا ضرّيتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرّحى بثفالها ... وتُلقح كشافا ثم تنتج فتتئم
فتُغْلِلْ لكم ما لا تغل لأهلها ... قرًى بالعراق من قفيزٍ ودرهم

فإن الصور تزدحم فى تلك الأبيات ، وليس هذا ما يلفتنا ، إنما يلفتنا تلك الصور الغريبة التى صور فيها الحرب تطول حتى تنتج غلمان شؤم ، بل هى تغل لهم غلة ليست كغلة أهل العراق ففيها الموت والهلاك ، وليس من شك فى أنه تعب تعبا شديدا قبل أن يصل إلى تأليف هاتين الصورتين ، وانظر إليه يخرج إلى « تصوير » آخر لعله أكثر تعقيداً إذ يقول فى حروب القبائل التى لا تخمد نارها .

رعوا ما رعوا من ظِمْئِهِمْ ثم أوردوا ... غمارا تسيل بالرماح وبالدم
فقضّوا منايا بينهم ثم أصدروا ... إلى كلأٍ مستوبلٍ متوخّم

فقد عبر عن سلمهم وحروبهم وما يبلون منها بتلك الصور من الإبل التى ترعى مراعى وبيلة ، فإذا أرادت أن تشرب لم تجد إلا تلك المياه التى تسيل بالرماح وبالدم ، وكل ذلك ليستهوى السامعين بما يذكر من صور غير مألوفة . وأخرى تلاحظ فى مطولته ، ولم نتحدث عنها حتى الآن ، وهى أنه قد استوى للقصيدة عنده من « التنسيق » ما لم يستو لها عند سابقيه ، فإننا نجدها تبدأ بوصف الأطلال والديار ، ثم ينتقل زهير إلى غرضه من المديح لهرم بن سنان وصاحبه لحسن سعيهما فى الصلح بين عبس وذبيان ، ويتكلم أثناء ذلك — كما رأينا — عن الحروب ، ثم يختمها بالحكم ، وبذلك تأخذ القصيدة القديمة شكلها النهائى عند زهير ، فيكون لها « مقدمة » و « موضوع » و « خاتمة » ، ولا نعود نشعر

بخنادق وممرات بين أبياتها ، ولا نراها توزع على موضوعات ومناظر عديدة ، كما هو الشأن فى مطولتى امرئ القيس وطرفة ، إنما نرى « التنسيق » الوثيق والربط المحكم .

٧

وإذا تركنا زهيراً والعصر الجاهلى وانتقلنا إلى العصر الإسلامى وجدنا مظاهر « الصنعة » والتكلف التى قابلتنا فى العصر الجاهلى تنمو مع نمو الحياة العربية ، غير أن هـذا النمو لم يؤهل لظهور مذاهب جديدة فى الشـعر العربى وصناعته ، وإن كان ليس من شك فى أنه قد أثر فى فنون الشعر ، ولـكنه لم ينقل صناعته من طراز قديم إلى طراز حديث مخالف لما كان يتصوره القـدماء الجاهليون من صناعة الشعر وحرفته ، فقد استمرت الصورة القديمة وحدثت فيها بعض تعديلات وتغييرات ، ولـكنها لم تنقلب إلى صورة جديدة . وإن من المهم أن نعرف أن العصر الإسلامى كان عصر انتقال بين حياة العرب القديمة وبين حياتهم الحديثـة التى نسميها حياة عباسية ، ومن المعروف أنه فى عصور الانتقال لا تتكامل الظواهر الجديدة فى الفن ، وإن كانت توجد مقدماتها ، ولـكن هـذه المقدمات لا تعنى بروزها فى حال تامة متكاملة . وقد يكون من الطريف أن نذكر هنا ما لاحظه النقاد العباسيون من أن هناك طائفة من الشعراء عاشت فى العصرين الجاهلى والإسلامى ، وقد سموهم باسم المخضرمين ، وأبى ابن سلام فى كتابه طبقات الشعراء إلا أن يقرنهم إلى الجاهليين فهم أشـبه بهم وأقرب إلى خصائصهم ، وهذا الصنيع من ابن سلام يجعلنا نسأل متى ابتدأ العصر الإسلامى ؟ ومتى انتهى ؟ ومتى أخذ صفاته الأدبية وتكاملت له ، فاستطاع أن ينهض بخصائص تميزه من خصائص العصر الجاهلى ؟

نمو مذهب الصنعة فى العصر الإسلامى

وإن من يبحث فى « مذاهب الشعراء ومناهجهم الفنية » فى العصرين الجاهلى والإسلامى يلاحظ أنه لم تـكن هناك فواصل بين العصرين ، بل لقد استمرت الخصائص الأدبية فى صنع القصـيدة العربية بنفس الصورة الجاهلية ، وكأنما العصر الإسلامى لم يكن عصر انقلاب فى صناعة الشـعر ، لأنه لا يكفى فى الانقلاب أن ينشأ عصر ويحل مكان عصر

هـذا كله تكلف فى التعبير والتصوير يجعلنا نذكر صور الحرب القديمة عند زهير أستاذ المدرسة .

وكثير يصور لنا نمو « مذهب الصنعة » عنده من جانب آخر هو جانب « الموسيقى » فقد كان يصعب على نفسه ، إذ نراه يضيق على نفسه الممرات التى يسلكها إلى شعره كما صنع فى قصيدته :

خليلىَّ هـذا رسْمُ عَزَّةَ فاعقلا قَلُوصَيْكما ثم ابكيا حيث حلَّتِ

فقد التزم اللام المشـددة فى القصيدة كلها ، وبذلك كان من أوائل من وضعوا أسس الطريقة التى طبقها المعرى فى لزومياته .

وإن الإنسان ليشعر فى العصر الإسلامى كأن الشعراء جميعاً يصعبون على أنفسهم ، ولعل من أهم الأسباب التى حفزتهم إلى ذلك ما قام بينهم من خصومات فنية استعرت نيرانها وبخاصة فى العراق حيث نشاهد معارك عنيفة بين الشعراء ؛ لأن كلا منهم يريد أن يشهد له أقرانه بالتفوق والسبق كما نرى فى المعركة التى حدثت بين النابغة الجعدى وأوس ابن مغراء[1] ، والأخرى التى حدثت بين جرير والفرزدق ، والثالثة التى نشبت بين جرير والأخطل . وفى الأغانى نص طويل يرويه الرواة عن جرير ، ولا نستطيع أن ننقله لطوله وفيه نراه يقص للحجاج أسباب تهاجيه مع خصومه ، وقد أرجعها فى أكثر أحوالها إلى أسباب فنية ، إذ كانوا يعيبون شعره ، أو كانوا يؤثرون الفرزدق عليه ، كما صنع الراعى ، وكما صنع الأخطل . وقد قال فيه جرير عقب حكمه للفرزدق عليه[2] :

فدعوا الحـكومةَ لستمُ من أهلها إنَّ الحـكومةَ فى بنى شـيبان

وقد خلفت هذه الخصومات الفنية ما عرف عن هذا العصر من نقائض كثيرة كنقائض جرير والفرزدق ، وكنقائض جرير والأخطل ، وهى نماذج تحمل غرضين : غرض التفوق الاجتماعى فى الفخر والهجاء ، وغرض التفوق الفنى ، ولذلك كان الشاعر يتقيد فى رده على نموذج خصمه بما اقترحه من وزن وقافية حتى يثبت تفوقه عليه .

(١) أغانى دار الكتب ١٢/٥ . (٢) أغانى دار الكتب ٣١٥/٨ .

٨

وهذه العناية البالغة بصناعة الشعر الإسلامى لا تقف عند « الشعر التقليدى » الذى فتحه شعراء العصر الجاهلى من أمثال زهير والنابغة والحطيئة ، وتعهده شعراء العصر الإسلامى من أمثال جرير والفرزدق والأخطل ، ونقصد شعر المديح ، وما نهج نهج نماذجه من الهجاء والرثاء والعتاب ، بل إنها لتمتد إلى ضروب الشعر الأخرى . ونحن نريد أن نصطلح على تقسيم الشعر العربى قسمين عامين : قسم كان يتخذ تقاليد خاصة فى صناعته ، وقد كانت له أهمية خاصة فى العصور الوسطى ، وهو هذا القسم الذى كان يتخذ حرفة والذى كان يجمع له الشعراء من أسباب الإجادة الفنية ما جعل الشعر العربى يتطور إلى مذاهبه الخاصة وهو نماذج المديح وما يتصل بها ، ولعل خير اسم يمكننا أن نعطيه له هو اسم « الشعر التقليدى » ، فقد كان يرتبط بتقاليد ورسوم كثيرة .

الشعر التقليدى والغنائى

وقد كان يقابل هذا النوع نوع آخر من الشعر استمر يغنى من العصر الجاهلى إلى العصر الحديث ، ولعل خير اسم يمكن أن نطلقه عليه هو اسم « الشعر الغنائى » . وهنا قد يحدث هذا الاصطلاح اضطرابا ، فقد نقل بعض نقادنا المحدثين تقسيم الغربيين شعرهم إلى قصصى وتمثيلى وغنائى ووضع الشعر العربى جملة فى حيز القسم الأخير ، ونحن لا ننكر هذا الصنيع ، فالشعر العربى كله نشأ فى ظروف غنائية ، وهو — فى أكثره — يصور شخصية الشاعر وأهواءه وميوله ، وهو أيضا يمثل حياة الفرد تمثيلا قويا ، ولهذا كله لا بأس من أن نجعله فى حيز الشعر الغنائى الغربى .

غير أنا نلاحظ أن هذا الشعر العربى الغنائى فى نشأته وخصائصه أخذت تستقل منه فنون منذ أواخر العصر الجاهلى وتتطور تطوراً منفصلا ، لم تعد تقوم على أسس غنائية كما كان الحال فى أول نشأتها ، فلم تعد تظهر فيها شخصية الفرد ، ولم تعد تصور عواطفه وخواطره تصويراً واضحاً ، وهى كذلك لم تعد متصلة بالغناء ، ولذلك كان يحسن بنا أن نميزها عن الشعر الغنائى العام ، وأن نصطلح على تسميتها بالشعر التقليدي بينما نبقى اصطلاح

« الشعر الغنائى » دالاً على تلك المقطوعات القصيرة التى كانت تصاحب الغناء منذ العصر الإسلامى بل العصر الجاهلى إلى العصر الحديث ، وقد كانت هذه المقطوعات تشيع فى الحجاز أثناء العصر الإسلامى ، وكانت تتخصص فيها طائفة من الشعراء على رأسها عمر بن أبى ربيعة والأحوص وأمثالهما ممن كانوا يقدمون تلك المقطوعات للمغنين والمغنيات أمثال معبد ومالك وابن سُرَيْج وابن مُحْرِز وجميلة وسلاّمة . وهى مقطوعات تنظم فى موضوع واحد لا تسبقه مقدمات ولا تلحقه خاتمات على نمط ما رأينا فى مطولة زهير ، وهى كذلك لا تكلف أصحابها كل هذا العناء الذى كان يعانيه زهير فى حوله حين كان يصنع إحدى حولياته ، إنما هى قطع غنائية يغنى فيها الشعراء حبهم وآمالهم وخواطرهم وعواطفهم الوجدانية ، وقلما تجاوزت هذه القطع عشرة أبيات ، وقد أعدّ الغناء الذى صحبها لتحول واسع فى أوزان الشعر العربى وموسيقاه أثناء العصرين الإسلامى والعباسى ، وسنعرض لذلك فى الفصل التالى .

على أن هناك وزناً من الأوزان التى كانت مخصصة للغناء فى العصر الجاهلى قد تحول فى هذا العصر الإسلامى إلى الفروع الجديدة من « الشعر التقليدى » ونقصد وزن الرجز الذى كان يقترن فى العصر الجاهلى بالسقى من الآبار والسير وراء الإبل ، كما كان يقترن بالحروب ، وكان يتكون من مقطوعات قصيرة ؛ فلما جاء العصر الإسلامى تحول عن مجرى الشعر العربى الغنائى العام إلى تلك الفروع التقليدية ، وأخذ أصحابه يستخدمونه فى المديح والأغراض الأخرى للشعر التقليدى ، فاتسعت أبياته وامتدت على نمط ما نعرف فى نماذج جرير والأخطل ، وقد حاولوا أن يوفروا له كل ما يمكن من وسائل التجويد الفنى ، وأهم شعرائه فى هذا العصر العجاج وابنه رؤبة ثم حفيده عقبة . ونحن نشعر هنا بأننا إزاء بيت كبيت زهير يأخذ فيه الشاعر عن أبيه صناعته ثم يلقنها ابنه من بعده ، وليس من شك فى أن هذا البيت قد حقق لنفسه كثيراً من الخصائص الفنية .

ومهما يكن فإن « مذهب الصنعة » استمر فى العصر الإسلامى ولكنه أخذ يتطور ، وقد اتخذ الصناع أمثلتهم فى زهير ومدرسته ، وخاصة صناع « الشعر التقليدى » وقد أضافوا تجديداً فى بعض الفنون كما أضافوا بعض التعقيد إلى حرفتهم على نمط ما رأينا عند

كثير بحيث نستطيع أن نعمم فى هذا العصر كما عممنا فى العصر الجاهلى فنزعم أن الشعراء جميعاً كانوا يتكلفون فى صنع نماذجهم ، إذ كانت تسير كثرتهم فى الطريق الذى مهّده زهير وعبّده . ونحن نلتقى فى هـذا العصر بكثير من تلاميذه فهم لايقفون عند كثير وأضرابه ممن تذكرهم الـكتب القديمة كالأغانى وغيره بل هم أوسع من ذلك دائرة ؛ فإن مدرسة زهير لم تكن محدودة بحدود معينة ولم يكن لها جدران ونوافذ خاصة ، بل كانت واسعة تشغل الجزيرة العربية كلها وبذلك شرقت وغربت فى سرعة شديدة ولم تحددها آفاق وأمكنة معينة ، وقد نهض بهـا الشعراء كل يحقق داخل إطاره الفنى الخاص ما يمكنه من جوانب مهارة ، ووجوه طرافة .

وحقاً سنرى صناعة الشعر العربى تتطور تطوراً شديداً فى العصر العباسى وتحقق لنفسها من الرقى ما لم يكن يحلم به الشاعر الجاهلى أو الإسلامى ، ولـكن ذلك لا يجعلنا ننسى الحقيقة القائمة ، وهى أن الشعر القديم نسيج محكم لصناعة مجهدة .

الفصل الثانى

الموسيقى والصنعة

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار
(حسان بن ثابت)

١

رأينا أن صناعة الشعر توفر لها فى العصور القديمة من الخصائص والصفات والقيود والمصطلحات ما جعلنا نزعم أن الشعراء كانوا يتكلفون جميعاً فى نماذجهم ، فهم يصدرون فى عملهم وحرفتهم عن جهد فنى اصطلحنا على تسميته باسم « الصنعة » ، وقد رأينا آثار هذا الجهد فى تصويرهم ، وقد كان يرافقه جهد آخر فى « موسيقى » شعرهم وما يوفرون لها من « قيم صوتية » كثيرة ، وبخاصة فى « الشعر الغنائى » ، فقد كان للغناء الذى صاحبه تأثير واسع فى تغيير أوزان الشعر العربى وأوضاعها القديمة .

الشعر العربى نشأ نشأة غنائية

وأكبر الظن أننا لا نأتى بجديد حين نزعم أن شعرنا العربى نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى ، فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته ، نرى ذلك عند اليونان القدماء ، فهوميروس كان يغنى شعره على أداة موسيقية خاصة ، ونرى ذلك عند الغربيين المحدثين ، فقد كانت توجد فى العصور الوسطى جماعات تؤلف الشعر وتغنيه وهى المعروفة باسم تروبادور (troubadours) ، وقد كان عندنا فى مصر إلى عهد قريب جماعة (الأدباتية) وهى جماعات تؤلف الشعر وتنشده على بعض الآلات الموسيقية ، ولا يزال (الشاعر) معروفاً فى الريف ، وهو يلقى أشعار أبى زيد الهلالى وعنترة وغيرهما ، مضيفاً إلى إنشاده الضرب على أداته الموسيقية المعروفة باسم (الربابة) .

وهذه الظاهرة نفسها تقترن بالشعر العربى ونشأته الأولى فى العصر الجاهلى ، فإن

من يبحث فى تاريخه يجده مشبهاً من بعض الوجوه لتاريخ الشعر اليونانى من حيث الغناء وما يتصل به من ضروب الرقص والموسيقى ، فنحن نعرف أن الشعر القصصى عند اليونان القدماء كان يصحب إنشاده بالضرب على بعض الأدوات الموسيقية البسيطة ، وسرعان ما تعقد هذا الجانب الموسيقى عندهم مع ظهور الشعر الغنائى ، إذ وجدت الجوقة مع الشاعر ووجد الرقص وتعقدت الموسيقى ضرو باً من التعقيد[١] .

وهذا نفسه نجد ظواهره فى الشعر الجاهلى القديم ، فقد كان الشعراء يغنون أشعارهم والأدلة على ذلك كثيرة ، فالمهلهل أقدم شعراء العرب وأول من قصد القصائد ، كان يغنى شعره ، ومما غنى فيه ورواه الرواة قصيدته :

طَفْلَةٌ ما ابنةُ المحلَّل بيضا ٭ لعوبٌ لذيذةٌ فى العناقِ[٢]

أما امرؤ القيس فقد ذكر إعجاب بعض النسوة بصوته إذ يقول :

يَرُعْنَ إلى صوتى إذا ما سمِعْنَه كما ترعوى عيطٌ إلى صوت أعْيَسَا[٣]

ويقول أبو النجم فى وصف قينة[٤] :

تَغَنَّىْ فإن اليوم يوم من الصِّبا ببعض الذى غنّى امرؤ القيس أو عمرو

ولعله يريد بعمرو عمرو بن قميئة صاحب امرئ القيس . وقد روى صاحب الأغانى أن السُّلَيْك بن السُّلَكة غنى بقوله[٥] :

يا صاحبىَّ ألا لا حىَّ بالوادى سوى عبيدٍ وآمٍ بين أذْوادِ

وكان علقمة بن عبدة الفحل يغنى ملوك الغساسنة أشعاره[٦] . ويقول المزرد بن ضرار يتوعد خصومه[٧] :

فقد علموا فى سالف الدهر أننى مِعَنٌّ إذا جدَّ الجراءُ ونابلُ

زعيم لمن قاذفته بأوابد يُغَنِّى بها الساري وتُحْدَى الرواحل

(١) انظر فى ذلك صحف مختارة من الشعر التمثيلى للدكتور طه حسين بك .

(٢) أغانى دار الكتب ٥/٥١ .

(٣) مختار الشعر الجاهلى للأستاذ السقا ص٤١ .

(٤) الشعر والشعراء ص ٤٢ .

(٥) أغانى ساسى ١٨/١٣٤ .

(٦) H. G. Farmer, History of Arabic Music, p. 18

(٧) المفضليات المجلد الأول ص ١٧٨ .

ويقول عنترة كما فى بعض الروايات : (هل غادر الشعراء من متردم[١]) ، فالشعراء ما يزالون يترنمون بأشعارهم ، وكأنهم لم يتركوا — فى رأى عنترة — موضعاً للترنم والغناء إلا وترنموا به وغنوا فيه . وأيضاً فنحن نعرف هذا الحُداء الذى يذكره المزرد والذى كان غناء شعبيا عاما يشدو به العرب فى أسفارهم .

ومهما يكن فإن الشعر ارتبط بالغناء فى العصر الجاهلى ، ولعلهم من أجل ذلك كانوا يعبرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد ، بل إنا لنراهم يعبرون عنه بالتغنى ، وقد بقيت من هذا بقية فى نصوص العصر الإسلامى . يقول ذو الرمة[٢] :

أُحِبُّ المكانَ القَفْرَ من أجل أننى به أَتَغنّى باسمها غَيْرَ مُعْجِمِ

وقال عمر بن الخطاب للنابغة الجعدى : "أسمعنى بعض ما عفا الله لك عنه من غنائك يريد من شعرك[٣]" وفى أخبار جرير أن بعض بنى كليب قالوا له هذا غسان السليق يتغنى بنا أى يهجونا فقال جرير :

غضبتم علينا أم تَغَنَّيْتُمُ بنا أَنِ اخضرَّ من بطن التِّلاعِ غَمِيرها[٤]

وليس من شك فى أن هذه النصوص تشهد بأن الغناء والشعر كانا مرتبطين عند العرب فى العصور القديمة ، وهم يقصون عن ثعلب أن العرب كانت تعلم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول يوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على وزن (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)[٥] ، فأساس الشعر عندهم كان تعلم الغناء وألحانه ، وكما أن الموسيقى يبدأ بنغمات ويستمر ، كذلك كان الشاعر عندهم يبدأ بألحان وترنيمات ثم يستمر . يقول حسان بن ثابت[٦] :

تغنَّ بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

ونحن لا نتقدم إلى أواخر العصر الجاهلى حتى نجد شاعراً مشهوراً يكثر من غناء

(١) مختار الشعر الجاهلى ص ١٧٩ .
(٢) العمدة لابن رشيق ٢/٢٩٥ .
(٣) العقد الفريد لابن عبد ربه ٤/٩١ .
(٤) لسان العرب مادة غنى .
(٥) إعجاز القرآن للباقلانى ص ٥٣ .
(٦) العمدة لابن رشيق ٢/٢٩٥ .

شعره ، وهو الأعشى الشاعر المعروف وقد سمى بصنّاجة العرب ، وأكبر الظن أنه كان يوقع غناءه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصنج[١]

وقد أكثر الشاعر الجاهلى من ذكر الغناء والقيان والأدوات الموسيقية المختلفة مما يدل على ارتباط ذلك كله بشعره ، يقول علقمة بن عبدة الفحل فى ميميته :

قد أشهد الشَّرْبَ فيهم مِزْهَرٌ رنمٌ ... والقوم تصرَعُهُمْ صهباء خُرْطُومُ

ويقول الأعشى فى معلقته :

ومستجيب تَخال الصَّنْجَ يُسْمِعُهُ ... إذا تُرجِّعُ فيه القينةُ الفُضُلُ

ويقول طرفة فى مطولته :

نداماى بيضٌ كالنجوم وقينة ... تروح إلينا بين بُرْدٍ ومُجْسَدِ
رحيبٌ قطابُ الجيب منها رفيقةٌ ... بجس الندامى بضَّةُ المُتَجَرَّدِ
إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنا ... على رِسْلِها مطروفةً لم تشدَّد
إذا رجَّعَتْ فى صوتها خلت صوتها ... تجاوب أظآر على رُبَعٍ رَدى

ونجد فى ديوان الحماسة شاعراً جاهليا يسمى سُلَمِيَّ بن ربيعة يذكر أن الحياة ليست إلا الشرب والعزف وما يتبعهما من نساء بيض يتبخترن فى الثياب الأنيقة المزركشة .

إن شِواءً ونَشْوَةً ... وخَبَبَ البازِلِ الامُونِ
يُحْشِها المرء فى الهوى ... مسافة الغائط البطينِ
والبيضَ يَرْفُلْنَ كالدمى ... فى الرَّيط والمُذْهَبِ المصونِ
والكُثْرَ والخفضَ آمناً ... وشِرَعَ المِزهر الحنونِ
من لذة العيش ، والفتى ... للدهرِ ، والدهرُ ذو فنونِ[٢]

(١) أغانى دار الكتب ٩/١٠٩ وانظر ترجمته فى الشعر والشعراء وكذلك
Nicholson, A Literary History of the Arabs, p. 123

(٢) التبريزى على الحماسة طبع بولاق ٣/٨٣

٣

كان الشعر الجاهلى يرتبط بالغناء وقد كان الشاعر يغنى أشعاره ، ويظهر أن الغناء القديم لم يقف عند هذه الظاهرة البسيطة ، فقد أخذ يتعقد وأخذت تظهر فيه الجوقات ،

تعقد الغناء الجاهلى

ولعل مما يثبت ذلك من بعض الوجوه ما يرويه الطبرى والأغانى من أن هنداً بنت عتبة وجماعة من نساء قريش كن يضربن على الدفوف فى غزوة أحُد ، وكانت هند تغنى أثناء هذا العزف بمقطوعات منها قولها :

إن تُقبلوا نُعانقْ ونَفْرِشِ النمارقْ
أو تُدْبروا نفارقْ فراق غير وامقْ[1]

وليس من شك فى أننا نرى هنا مظهراً للجوقة من بعض الوجوه ، فشاعرة تُغنى شعرها ، وجوقة تضرب على غنائها بالدفوف ، وكما كان هذا يحدث فى حربهم ، كان يحدث فى سلمهم ، فى أعيادهم وأعراسهم وحفلاتهم المختلفة . روى الطبرى أن النبى صلى الله عليه وسلم رجع إلى مكة ذات يوم فسمع عزفاً بالدفوف والمزامير ، فسأل عنه فعرف أنه عرس[2] ، وذكر ابن رشيق أن القبيلة من العرب كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر[3] .

الجوقات

وقد دخل هذه الجوقات العربية عنصر أجنبى أواخر العصر الجاهلى ، حين اتصل العرب بغيرهم من الأمم الأجنبية ، ونقصد القيان اللائى شاع ذكرهن فى الشعر القديم ، ونحن نجدهن فى كل مكان ، نجدهن فى الحيرة ، وقد اشتهرت هناك بنت عفزر[4] ، وكذلك خُليدة وهريرة وهما قينتان لبشر بن عمرو بن

القيان

(١) أغانى ساسى ١٤/١٦ وانظر الطبرى طبع أوروبا الجزء الثالث من المجلد الأول ص ١٤٠٠ .
(٢) الطبرى الجزء الثالث من المجلد الأول ص ١١٢٦ .
(٣) العمدة ١/٤٩ .
(٤) أغانى ساسى ١٠/٧ .

مرثد — وكانتا تغنيان النَّصْبَ — قدم بهما إلى اليمامة لما طلبه النعمان[١] ، ولعلهما هما اللتان يعنيهما بقوله[٢] :

وتبيت داجنةٌ تجاوب مثلها خَوْدًا منعَّمة ، وتضربُ مُعْتبا

وهريرة هى صاحبة الأعشى التى ذكرها فى مطولته[٣] . وقد عرفت هذه القيان فى بلاط الغساسنة[٤] ، كما عرفن فى المدينة ومكة ، أما المدينة فيذكر صاحب الأغانى أن أهلها أمروا إحدى القيان أن تغنى النابغة بشعر له فيه إقواء[٥] ، وأما مكة فقد كان بها قينتان لعبد الله بن جُدعان جلبهما من بلاد الفرس ، وكانتا تغنيان الناس[٦] . وفى الأغانى أنه لما نصح أبو سفيان لقريش أن يرجعوا فى غزوة بدر قال أبو جهل والله لا نرجع حتى نرى بدراً فنقيم عليه ثلاثاً وننحر الجزر ونطعم الطعام ونسقى الخمور وتعزف علينا القيان وتسمع بنا العرب[٧] ، وفى أخبار امرئ القيس أنه لما طرده أبوه " كان يسير مع جماعة من شذاذ العرب فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه فى كل يوم وخرج إلى الصيد فتصيد ثم عاد فأكل وأكلوا معه وشرب الخمر وسقاهم وغنته قيانه "[٨] .

وليس من شك فى أن هذه الموجة الواسعة من الجوقات والقينات هى التى مهدت لأن يتعقد الغناء على هذه الصورة التى يصفها إسحق الموصلى إذ يقول : " وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والهزج ، فأما النصب فغناء الركبان والقينات وهو الذى يستعمل فى المراثى ، وكله يخرج من أصل الطويل فى العروض ؛ وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات ؛ وأما الهزج فالخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحليم . قال إسحق : هذا كان غناء العرب قديماً حتى جاء الله بالإسلام وفتحت العراق وجلب الغناء الرقيق من فارس والروم وتغنوا الغناء

(١) أغانى دار الكتب ٩/١١٣ .
(٢) المفضليات المجلد الأول ص ٥٥٤ .
(٣) أغانى دار الكتب ٩/١١٣ .
(٤) أغانى ساسى ١٦/١٥ .
(٥) أغانى ساسى ٩/١٥٧ .
(٦) أغانى دار الكتب ٨/٣٢٧ .
(٧) أغانى دار الكتب ٤/١٨٣ .
(٨) أغانى دار الكتب ٩/٨٧ .

المجزأ المؤلف بالفارسية والرومية وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير"[١] .

ونرى من هـذا النص أن الغناء تعقد عند العرب فى العصر الجاهلى ، لا يرقيه إلى هذه الفنون التى ذكرها إسحق فقط ، بل لما كان يقترن به من هذا الرقص الذى كان يصحب الهزج ويمشى عليه بالدف والمزمار ، ألسنا نرى هنا الجوقة تامة ؟ قد يظن أن الرقص يحتاج إلى حضارة ومدنية ، ولـكن تاريخه لا يشهد بذلك ، فالرقص غريزة فى الناس جميعاً ، وقد وجد عند جميع الشعوب ، فهو لا يحتـاج فى نشأته إلى حضارة ومدنية ؛ إنما هو حركات جسمية تحدث بصياح وضجيج وتصفيق بالأيدى وضرب بالأرجل .

الرقص

وإن من يرجع إلى مدلول الـكلمات التى عبر العرب بها عن الغنـاء يجد بعضها يدل على ضروب من الحركات الجسمية كما يدل على ضروب من الشعر ، فالهزج الذى يذكره إسحق الموصـلى يطلق على نوع من الغناء كما يطلق على نوع من الحركة الجسمية[٢] السريعة . ومثله الرمل وكانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع فى حركته ، كما كانوا يطلقونه على الشعر الذى يوصف باضطراب البنـاء والنقصان[٣] ، وفى ذلك ما يدل على اقتران الغناء بالرقص من جهة ، وما يدل على اقتران الرقص بالشعر من جهة أخرى .

٣

وجد الشعر العربى القديم فى ظروف مقاربة للظروف التى وجد فيها الشعر الغنائى عند اليونان ، فقد كان الشاعر يغنى شعره ، وقد يوقع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية ، كما قد يصحب غناؤه بجوقة ترقص وتعزف أثناءه .

ونحن لا نزعم أن صورة الشعر الغنائى اليونانى المعقدة قد استوت جميعها للشعر العربى ، إنما نزعم أنه وجد فى صور مقاربة لها ، كما تشهد تلك النصوص الـكثيرة السابقة ، فهو شعر غنائى وجد فى ظروف غنائية ، ولـكن ينبغى أن لا ننسى ما قررناه فى الفصل السابق

(١) العمدة لابن رشيق ٢/٢٩٦ .
(٢) لسان العرب مادة هزج .
(٣) لسان العرب مادة رمل .

من أن هـذا الشعر الغنائى استقلت عنه فروع منـذ أواخر العصر الجاهلى سميناها بالشعر التقليدى .

على كل حال نبع الشعر العربى من منابع غنائية موسيقية ، وقد بقيت فيـه مظاهر الغناء والموسيقى واضحـة ، ولعل القافية أهم تلك المظاهر ، فإنها واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقـاعات الراقصين . إنهـا بقية العزف ، وإنها لتعيد للأذن تصـفيق الأيدى وقرع الطبول ونقر الدفوف ، كما تعيد ذلك شارات أخرى للغناء نجدها فى الشعر القديم منهـا هذا التصريع الذى نجده فى مطالع القصائد كقول امرئ القيس فى مفتتح مطولته :

مظاهر الغناء والموسيقى فى الشعر الجاهلى

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل بسِقْطِ اللوى بين الدَّخول فحَوْمل

وقد عاد إلى التصريع مرة أخرى فقال :

أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التدللِ وإن كنتِ قد أزمعتِ صرْمى فأجْملى

ثم صرع ثالثة فقال :

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجل بصُبْحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

وكأنى بهذا التصريع كان يأتى به الشاعر حين ينتهى من غناء قطعة من قصيدته ، وينتقل إلى أخرى ، وربما كان ذلك أحد الأسباب التى جعلتهم يفزعون إليه حين ينتقلون من موضوع إلى موضوع فى « النموذج الفنى » . واقرأ هذه القطعة من معلقة لبيد :

عفت الدِّيارُ محلها فمُقامها بمِنًى تأبَّد غَوْلها فرِجامُها
فمدافع الرَّيَّان عرِّىَ رسْمُها خَلَقًا كما ضمن الوُحِىَّ سلامُها
دِمَنٌ تجرَّمَ بعـد عهد أنيسها حججٌ خلوْنَ حلالها وحرامُها
رُزقتْ مرابيعَ النجوم وصابها ودْقُ الرَّواعدِ جَوْدُها فرهامُها
من كل سارية وغادٍ مُدْجِنٍ وعشيَّةٍ متجاوبٍ إرزامُها
فعَلا فروعَ الأيهُقانِ وأطْفَلتْ بالجَلْهَتَين ظباؤها ونَعَامُها

تلاحظ أنه شاكل فى أحوال كثيرة بين الكلمتين الأخيرتين فى البيت كأنه يجعل

له قافيتين « قافية داخلية » و « قافية خارجية » ، ولم يدفعه إلى ذلك إلا أنه يريد أن يرتفع بالصوت فى مقطعين متقاربين ، وهو لذلك يخرجه هذا الإخراج المنظم المقطع تقطيعاً صوتيا رقيقاً . وقد كثر هذا « التقطيع الصوتى » فى الشعر القديم ، فمن ذلك قول امرئ القيس يصف فرسه فى معلقته :

مكرٍّ ، مفرٍّ ، مقبلٍ ، مدبرٍ ، معاً كجلمود صخرٍ حطَّه السيلُ من علِ

وقول طرفة فى مطولته :

بطىءٍ إلى الجلّى ، سريعٍ إلى الخنا ذليـل بإجماع الرجال ملهَّدِ

وقد روى قدامة فى (نقد الشعر) كثيراً من مثل هـذه الأبيات التى تنثر فى الشعر القديم نثراً[1] ، والتى لاشك فى أن الغناء هو الذى دفع إلى صنعها حتى يوفروا للشعر « قيما صوتية » تساعد على تلحينه والترنم به .

على أن « موسيقى » الشعر الجاهلى قد تأثرت بالغناء من طريق آخر هو طريق « الرقم الموسيقية musical notes » وما حدث فيها من تعديل وتجزئة . وهو جانب يمكن أن يعتبر مقدمة لما سنراه يحدث أثناء العصر الإسلامى فى أوزان الشعر ورُقُمه الموسيقية من « انحرافات » وقد يكون من الغريب أن نرى أبا العلاء يذهب إلى أن جمهور أشعار الجاهلية يأتى من الطويل والبسيط ، وما يليهما من الوافر والكامل ثم يقول : « أما الأوزان القصار فإنما عرفت فى العصر الإسلامى فى أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبى ربيعة ، وكذلك عدى بن زيد فى القدماء لأنه كان من سكان المدر بالحيرة »[2] .

وقد ذهب أبو العلاء إلى التعميم أكثر مما ينبغى ، فإن الأوزان القصار قد عرفت فى العصر الجاهلى لا عند سكان المدر فقط ، بل عند سكان الوبر أيضاً ، وبخاصة فى أبواب الرثاء والغزل والحماسة والحداء ، أما الرثاء فقد شاع عند العرب القدماء نوع من (التعديد) الذى نعرفه فى مصر ، إذ روى صاحب الأغانى أحاديث كثيرة عن الخنساء ونواحها على أخويها وأنها كانت تخرج إلى عكاظ تندبهما ، وذكر أن هنداً بنت عتبة كانت

(١) نقد الشعر لقدامه طبع مصر ص ٢٤ (٢) الفصول والغايات ص ٢١٢

تحتدى على مثالها وتنوح أباها [١] وقد اقترن هذا النواح أو هذا (التعديد) بضرب من الشعر القصير ، لعل خير ما يمثله قطعة أم السُّلَيك ، وهى من مشطور المديد إذ تقول [٢] :

طاف يبغى نجوة من هلاك فهلك
ليت شعرى ضلةً أى شىء قتلك
أمريض لم تعد أم عدو ختلك

وتستمر القطعة على هذا النمط القصير . وأما الغزل فلعله أقرب موضوعات الشعر الجاهلى إلى الغناء والرقص عليه وخير ما يمثله قطعة المنخل اليشكرى ، وهى من مرفل الكامل إذ يقول [٣] :

ولقد دخلتُ على الفتا ة الخدر فى اليوم المطير
الكاعب الحسناء تر فل فى الدمقس وفى الحرير

وتستمر المقطوعة على هذه الشاكلة . وأما الحماسة فقد عرفنا أنهم كانوا يغنون أشعارهم فى الحرب ويوم الخصام ، وقد اقترن هذا الغناء بضرب من الأشعار القصيرة كقطعة الفِنْد الزِّمَّانى فى حرب البسوس وهى من الهزج ، إذ يقول [٤] :

صفحنا عن بنى ذُهْلٍ وقلنا القوم إخوانُ
عسى الأيامُ أن يرجعْـ ـنَ قوما كالذى كانوا

وتستمر المقطوعة على هذا الطراز القصير .

وأما الحداء فيظهر أنه كان غناء شعبيا عاما للعرب فى العصر الجاهلى يغنون به إبلهم فى مسيرهم ورحيلهم ، وقد اقترن به وزن خاص معروف هو وزن الرجز . ونحن نلاحظ أن هـذا الوزن لم يكن خاصا بالحداء ، بل كان يستخدم أيضا فى السقى من الآبار ، كما كان يستخدم فى الحماسة والحروب ، وقد جعله ذلك الاستخدام الواسع ينفصل من بقية الأوزان القديمة بضروب كثيرة من التجزئة والتعديل فى صورة « رقيمه الموسيقى » لعل أهمها المشطور والمنهوك ، أما المشطور فهو الذى بنى على شطر واحد ، وأما المنهوك فهو الذى

(١) أغانى دار الكتب ٤/٢١٠
(٢) التبريزى على الحماسة ٢/١٩١ .
(٣) التبريزى ٢/٤٥
(٤) التبريزى ١/١١

ذهب منه أربعة أجزاء ، ومن أمثلته قول دُرَيد بن الصِّمة يوم هوازن[١] :

يا ليتنى فيها جَذَعْ أخبُّ فيها وأضَعْ

ولعل هذا الجانب من التعديل فى الرجز وما أصابه من كثرة « التحريف » حتى أخرج كثيرا من أمثلته عن أن تضبط وتعين بوزن خاص ، هو الذى دفع الخليل إلى أن يرفضه فلا يعده من الشعر[٢] ، وليس من شك فى أنه شعر ، وغاية مافى الأمر أنه كان يقترن بضروب كثيرة من الغناء فى الحماسة والحروب والسقى من الآبار ، كما كان يقترن بالحداء ، فكثر الحذف فيه وكثر الاضطراب .

ومهما يكن فإن الشعر الجاهلى قد نشأ فى ظروف غنائية ، وقد تركت هذه الظروف آثاراً مختلفة فيه ، بعضها نراه فى قوافيه و « تقطيعاته » وبعضها نراه فى تلك الأوزان القصار التى أثرت عن العصر الجاهلى ، والتى ليس من شك فى أنها ظهرت تحت تأثير الغناء .

٤

وإذا تركنا العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى ، وجدنا موجة واسعة من الغناء والرقص كان لها تأثير شديد فى نمو « الشعر الغنائى » الخالص ونمو مقطوعاته . وهى حال تعتبر فى الواقع امتداداً لما كان عليه القوم فى العصر القديم ، فلما جاء الإسلام نمت هذه الحال وبخاصة فى الحجاز إذ عرف فى هذا العصر بكثرة الغناء والمغنين ، وكان أكثرهم من الموالى من الفرس والروم وغيرهم ، وقد اشتهر منهم طُويس وسائب خاثر ثم تبعهما ابن سُريج وابن محرز بمكة ، ومعبد ومالك بالمدينة ، أما المغنيات فقد امتلأت بهن المدينة إذ نجد جميلة وسلامة القس وعزَّة المَيْلاء وحَبَابَة وبُلْبُلَة ولذَّة العيش وسُعَيْدَة والزَّرقاء وعُقَيْلة وخُلَيدة والشَّمَّاسيَّة وغيرهن كثير[٣] .

موجة الغناء فى الحجاز أثناء العصر الإسلامى

وقد كان المغنون من الأجانب يؤثرون فى الغناء العربى بما يدخلونه من النغم الأجنبى الفارسى أو الرومى كما حكى ذلك أبو الفرج عن ابن مِسْجَح[٤] وابن مُحْرِز[٥] . وقد أدخل

(١) أغانى ساسى ٩/١٥ .
(٢) انظر باب الرجز فى العمدة لابن رشيق .
(٣) أغانى دار الكتب ٨/٢٠٩ .
(٤) أغانى دار الكتب ٣/٢٧٦ .
(٥) أغانى دار الكتب ١/٣٧٨ .

هؤلاء المغنون فى الغناء العربى آلات جديدة للطرب لعل أهمها العود ويسمى البربط .

ويروى أبوالفرج أن أعرابيا رآه فى إحدى رحلاته إلى الشام ، فعجب منه عجباً شديداً إذ قال : "رأيت ضارباً خرج فجاء بخشبة عيناها فى صدرها ، فيها خيوط أربعة ، فاستخرج من خلالها عودا فوضعه خلف أذنه ثم عرك آذانها وحركها بخشبة فى يده ، فنطقت ورب الكعبة ، وإذا هى أحسن قينة رأيتها قط ، وغنى حتى استخفنى من مجلسى فوثبت فجاست بين يديه وقلت بأبى أنت وأمى ما هذه الدابة فلست أعرفها للأعراب وما أراها خلقت إلا قريبا ؛ فقال هذا البربط ، فقلت بأبى أنت وأمى فما هذا الخيط الأسفل ، قال الزير ، قلت فالذى يليه ، قال المثنى ، قلت فالثالث ، قال المثلث ، قلت فالأعلى ، قال البم ، قلت آمنت بالله أولا وبك ثانياً وبالبربط ثالثاً وبالبم رابعاً"[1] . وقد دخلت آلات موسيقية أخرى منها الطنبور وهو فارسى ، وكذلك النای ، ومنها القانون وهو يونانى ، إلى غير ذلك من آلات نقلها المغنون عن الفرس واليونان ، وقد عرض لها المسعودى فى كتابه مروج الذهب بالتفصيل[2] .

وقد عرف الغناء فى العصر الإسلامى على ضروبه المختلفة ، فعرف الغناء العادى كما عرف الغناء المصحوب بجوقة تضرب على الآلات الموسيقية بينما يغنى المغنون ، روى أبو الفرج : "أن الناس اجتمعوا عند جميلة فضربت ستاراً وأجلست الجوارى كلهن فضربن وضربت ، فضربن على خمسين وترا فتزلزلت الدار ، ثم غنت على عودها وهن يضربن على ضربها"[3] ، وروى أبو الفرج أيضاً : "أنها جعلت على رؤوس جواريها شعوراً مُسْدلة كالعناقيد إلى أعجازهن ، وألبستهن أنواع الثياب المصبَّغة ، ووضعت فوق الشعور التيجان ، وزينتهن بأنواع الحلى ، ووجهت إلى عبد الله بن جعفر تستزيره ، فلما جاء قامت على رأسه وقامت الجوارى صفين . . . ثم دعت لكل جارية بعود ، وأمرتهن بالجلوس على كراسى صغار قد أعدت لهن فضربن وغنت عليهن . . . . وغنى جواريها على غنائها"[4] . وليس ذلك كل ما أثر عن جميلة فى هذا العصر ، فنحن نرى عندها

(١) أغانى ساسى ٣٥/١٢ .
(٢) مروج الذهب طبعة أوربا ٩٠/٨
(٣) أغانى دار الكتب ٣١٨/٨ .
(٤) أغانى دار الكتب ٢٢٧/٨ .

الغناء المصحوب بالرقص . روى أبو الفرج أنها "جلست يوما ولبست بُرْنُسا طويلا وألبست من كان عندها برانس دون ذلك . . . . ثم قامت ورقصت وضربت بالعود ، وعلى رأسها البُرْنُس الطويل وعلى عاتقها بردة يمانية ، وعلى القوم أمثالها ، وقام ابن سريج يرقص ومعبد والغريض وابن عائشة ومالك ، وفى يد كل منهم عود يضرب به على ضرب جميلة ورقصها ، فغنت وغنى القوم على غنائها ، ثم دعت بثياب مصبَّغة ، ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا ، ثم ضربت بالعود ، وتمشَّت وتمشى القوم خلفها ، وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد"(١) .

٥

وهذه الموجة العنيفة من الغناء والرقص فى الحجاز أثناء العصر الإسلامى هى التى أعدت لما نراه من تطور يحدث فى « موسيقى الشعر الغنائى » ، فقد قل النظم على الأوزان الطويلة التى عرفت فى العصر الجاهلى من مثل البسيط والطويل والكامل والوافر ، وحلت محلها أوزان أخرى كثر النظم فيها من مثل المديد والسريع والخفيف والرمل والمتقارب والهزج ، وقد يأتى الشعر على الأوزان الطويلة ، ولكن بعد أن تحور وتجزأ كهذا الغناء المجزأ الذى كان يصحبها والذى أشار إليه إسحق فى نصه السابق .

تأثير الغناء الإسلامى فى موسيقى الشعر الغنائى

ونحن نحس إزاء هذا التطور أن المغنين كانوا يلقون كثيراً من الغناء فى إحكام أصواتهم ونغماتهم حتى يشاكلوا بينها وبين الأشعار التى يغنونها ، وحتى لا يخرجوا بهذه الأشعار التى يلحنونها عن إيقاعاتها الموسيقية الخاصة ، وقد أقبل الشعراء يحاولون التخفيف عنهم باقتراح أوزان لم تكن شائعة فى الشعر القديم ، أو كانت شائعة ولكنهم رأوا أن يعدلوا فيها حتى تتلاءم وهذا الغناء الذى كانت تدخل فيه نغمات أجنبية كثيرة كما ذكر أبو الفرج عن ابن مسجح وابن محرز .

ولعل أهم شاعر قام بجهد وافر فى هذا الجانب هو عمر بن أبى ربيعة فقد عرف كيف

(١) أغانى دار الكتب ٨/٢٢٦ .

يلين الأوزان لهذا الغناء الجديد ، ولعله من أجل ذلك كان أقرب شعراء الحجاز إلى ذوق المغنين فقد كانوا يعجبون به و بأشعاره وقد روى أبو الفرج كثيراً من أصواتهم فى مقطوعاته فمن ذلك صوت ابن سُرَيج وهو من مجزوء الخفيف[١] :

قل لهندٍ وتربها قبل شَحْطِ النَّوَى غدا
إنْ تجودى فطالما بتُّ ليلى مُسَهَّدا

ومن ذلك أيضاً صوته وهو من مجزوء الوافر[٢] :

أليستْ بالتى قالتْ لمولاةٍ لها ظُهرا
أشيرى بالسَّلام له إذا هو نحوَنا خطرا

ومن ذلك أيضاً صوت ابن محرز وهو من مجزوء الرمل[٣] :

أصبح القلب مهيضاً راجع الحبَّ الغَريضا
وأجدَّ الشوقَ وهْناً أنْ رأى بَرْقاً وميضا

وعلى هذه الشاكلة أخذ الشعراء الحجازيون من أمثال ابن أبى ربيعة ينظمون على هذه الأوزان القصيرة التى تتفق وألحان الغناء الجديد .

ولعل من الطريف أن نجد فى هذا العصر شاعرا كأعشى همدان يلزم النَّصْبى المغنى يؤلف له قطعا من الشعر ليغنيها[٤] . وقد كان المغنون كثيراً ما يضطرون الشعراء إلى أن يؤلفوا لهم قطعا من الأوزان القصيرة ، كما صنع ابن عائشة بعروة بن أذينة إذ طلب إليه أن يصنع له قطعة من الهزج فصنع[٥] :

سُليمى أزمعتْ بينا فأين تقولها أينا
وقد قالت لأتراب لها زُهْرٍ تلاقينا
تعالينَ فقد طاب لنا العيشُ تعالينا

وقد كان بعض الشعراء يتعلمون صناعة الغناء حتى يستطيعوا أن يؤلفوا أشعارا تتفق وألحان

(١) أغانى دار الكتب ١/٨٠ .
(٢) أغانى دار الكتب ١/٩٢ .
(٣) أغانى دار الكتب ١/١٧٨ .
(٤) أغانى دار الكتب ٦/٦٥ .
(٥) أغانى دار الكتب ٢/٢٣٧ .

المغنين وأصواتهم ، وممن عرف بذلك ابن أذينة فقد كان يصوغ الألحان والغناء على شعره ، وقد حكى له صاحب العقد الفريد صوتين مما يغنى فيه الحجازيون[١] .

وكما أن الشعراء وجدوا الحاجة ماسة إلى تعلم الغناء ، كذلك وجد المغنون نفس الحاجة إزاء تعلم الشعر فاصطنعته جماعة منهم أبو سعيد مولى فائد وكان مغنيا وشاعراً[٢] ، وكذلك سلامة القس ، وكانت مغنية وشاعرة ، ومن شعرها الذى غنت فيه قولها ترثى يزيد بن عبد الملك مولاها وتندبه وهو من مجزوء الرمل[٣] :

قد لعمرى بتُّ ليلى كأخى الداء الوجيعِ
ونجىُّ الهمِّ منى بات أدنى من ضجيعى

٦

ووجود سلاَّمة فى بلاط يزيد يجعلنا نفكر فى هذه الحال الجديدة ، وهى انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام فى أواخر العصر الإسلامى ، فنحن نجد فى بلاط يزيد غير سلاَّمة ، حبابة وابن سريج ومعبداً ومالكا وابن عائشة والبيذق والأنصارى وابن أبى لهب[٤] ، كما يوجد فى بلاط ابنه الوليد معبد وعَطَرَّد ومالك وابن عائشة ودَحْمان الأشقر وعمر الوادى وحكم الوادى ويونس الكاتب والهذلى والأبجر وأشعب بن جابر وأبو كامل الهذيل ويحيى قيل[٥] ، ونجد بجانب هؤلاء كثيراً من المغنيات .

انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام

وقد كان لهذا أثره فى الشعر الشامى ، فقد شاع الغناء والرقص والطرب وبخاصة فى قصور الخلفاء ، وكان لذلك تأثيره فى الشعر . روى صاحب الأغانى أن معبداً غنى يزيد ابن عبد الملك صوتاً فاستخفه الطرب حتى وثب وقال لجواريه : افعلن كما أفعل ، وجعل يدور فى الدار ويدرن معه وهو يقول من الرجز :

(١) العقد الفريد طبع المطبعة الأزهرية ٤/٩٦
(٢) أغانى دار الكتب ٤/٣٣٠ .
(٣) أغانى دار الكتب ٨/٣٣٣ .
(٤) H. G. Farmer, History of Arabic Music, p. 63
(٥) H. G. Farmer, History of Arabic Music, p. 64

يا دارُ دوِّرِيـنى يا قرقرُ أمسكِينى
آليتِ منـذُ حينِ حقا لتَصْرميـنى
ولا تُواصليـنى بالله فارحميـنى
لم تذكرى يمينى ! [١]

وليس من شك فى أن هذا « شعر إيقاعى » قيل أثناء هذا الدوران والرقص .

وصنيع الوليد بن يزيد فى هذا الباب أوسع من صنيع أبيه ، يقول عنه صاحب الأغانى "وله أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويوقّع بالطبل ويمشى بالدُّفّ على مذهب أهل الحجاز" [٢] . وهو إلى ذلك كان شاعراً يحسن الشعر وقد أكثر من نظمه على الأوزان القصيرة التى أشاعها الغناء فى هذه العصور ، بل لقد كان أول من اقترح — فيما نعلم — وزن المجتث إذ غنى فيه قوله [٣] :

إنى سمعتُ بليـلِ ورا المُصَلَّى برنَّهْ
إذا بناتُ هشـامٍ يندُبْنَ والِدَهُنَّهْ
يندبن قَرْماً جليلا قد كان يعضُدهنَّه

ونرى من ذلك أن موجة الغناء والرقص فى العصر الإسلامى قد أهّلت لشيوع الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة فى شعر الحجازيين ، وقد شاركهم أهل الشام فى هذا الصنيع .

٧

وإذا تركنا العصر الإسلامى إلى العصر العباسى وجدنا الغناء وما يستتبعه من رقص وموسيقى يتحول من الشام إلى العراق مع الملك العربى والدولة العربية . وقد أعدت لهذا الانتقال أسباب مختلفة يرجع بعضها إلى اتصال أهل العراق بالبلاط الأموى ، فقد كانوا يذهبون هناك ثم يعودون متأثرين بهذا الذوق الجديد ، ويرجع بعضها الآخر إلى أسباب

(١) أغانى دار الكتب ٦٩/١ (٣) أغانى دار الكتب ١٧/٧
(٢) أغانى دار الكتب ٢٧٤/٩

انتقال الغناء إلى العراق فى العصر العباسى

فارسية ، فإن من المعروف أن الفرس مشغوفون بالملاهى والطرب[١] ، ولـكنهم لم يدخلوا فى الحياة الإسلامية دخولا واضحاً إلا فى العصر العباسى .

ونفس الـكوفة والبصرة كانت المعيشة فيهما أثناء العصر الإسلامى أقرب إلى البداوة ، أما فى العصر العباسى فتصبح الحياة فيهما حضرية مبالغة فى الحضارة ، وتنشأ بجانبهما بغداد ينشئها المنصور على طراز كأنه اشتق من الفرس ، فالحياة فيها فارسية أو تـكاد : الناس يحتفلون بالنيروز وأعياد الفرس ، ويلبسون ملابسهم ويتعودون عاداتهم فى مآكلهم ومشاربهم ، والملوك يعيشون معيشة كسروية ، يعيشون محجوبين عن العالم يخاطبون الناس من وراء حجاب ، وقد أقبلوا على الغناء كما كان يقبل عليه ملوك الفرس[٢] ، وكما كان يقبل عليه يزيد وابنه الوليد من ملوك بنى أمية . والمهدى هو أول خليفة عباسى يحتفل بهذا الجانب ، وقد كان يحب القيان وسماع الغناء[٣] ، ثم يأتى هرون الرشيد فيبالغ فى ذلك ويجعل المغنين مراتب وطبقات على نحو ما وضعهم أردشيرُ بن بابك[٤] .

وليس معنى ذلك أن العراق لم يكن به غناء فى العصر الإسلامى فقد كان به حُنَين الحِيرى[٥] ، ولـكنه لم يخلف هناك مدرسة كالتى نجدها فى مكة أو المدينة ، إنما يحدث الغناء فى العراق حدوثا أو يكاد فى العصر العباسى على نحو ما نرى فى كتاب الأغانى إذ تتصل سلسلة المغنين و « رقمهم الموسيقية » بالحجاز مباشرة ، وقد كثر المغنون والمغنيات فى هذا العصر كثرة مفرطة ، نجد من أشهرهم فى زمن الرشيد إبراهيم الموصلى ، و إسماعيل ابن جامع ، وفُلَيْح بن العوراء ، وهؤلاء الثلاثة هم الذين أمرهم الرشيد أن يختاروا له الأصوات المائة التى أدار أبو الفرج كتابه الأغانى عليها ، وقد أمرهم الرشيد أن يختاروا من هـذه المائة عشرة ثم من تلك العشرة ثلاثة على نحو ما يفصله أبو الفرج فى أول كتابه ، واشتهر غير هؤلاء جماعة منهم زَلْزَل ، وكان له شهرة فى الضرب على الوتر ولم يكن يغنى ، و إنما كان يضرب على ابن جامع و إبراهيم الموصلى ، ومنهم برصوما الزامر وكان يزمر على ابن جامع و إبراهيم

(١) مروج الذهب ١٥٧/٢ وانظر ٩٣/٨
(٢) مروج الذهب ٩٥/٨
(٣) البيان والتبيين ٢٠٨/٣
(٤) التاج للجاحظ ص ٣٧
(٥) أغانى دار الـكتب ٣٤١/٢

الموصلى أيضاً ، ومنهم عَلُّويَه ، وكان يقول فيه الواثق غناء علويه مثل نقر الطست يبقى فى السمع ساعة بعد سكوته[١] ، ومنهم إسحق الموصلى وهو الذى هذب صناعة الغناء[٢] ، وكان يستطيع الضرب على العود المشوش الأوتار فيوهم السامع أنه يضرب على عود صحيح[٣] ، وقد عرف فى مجلس المأمون خطأ فى وتر بين ثمانين وترا وعشرون جارية يغنين[٤] . وقد اشتهر من المغنيات جماعة منهن فريدة وبَذْل وذات الخال ومُتَيَّم وعَرِيب ودنانير وغيرهن كثير .

وإن من يقرأ فى كتاب الأغانى ليخيل إليه أنه لم يكن فى العصر العباسى إلا الغناء والمغنون والمغنيات ، ولعل مما يدل على قيمة الغناء أن الجارية — إذا كانت مغنية — قومت تقويما ممتازا ، فهم يذكرون أن جارية عرضت بثلثمائة دينار ، فلما علمها إبراهيم بن المهدى الغناء عرض فى ثمنها ثلاثة آلاف دينار[٥] ، وقد بيعت عَرِيب المغنية بخمسة آلاف دينار[٦] ، وعلم دَحْمان جارية اشتراها بمائتى دينار فباعها بعشرة آلاف دينار[٧] ، واشترى الرشيد من إبراهيم الموصلى جارية بستة وثلاثين ألف دينار[٨] ، وكان فى داره ثمانون جارية يعلمهن فن الغناء[٩] . وقد أغدق الملوك والأمراء وكبار رجال الدولة العطايا على هؤلاء المغنين ، وأسرفوا فى ذلك إسرافا شديداً ، ويكفى أن نذكر ما يقال من أن إبراهيم الموصلى صار إليه أربعة وعشرون ألف ألف درهم سوى أرزاقه الجارية وهى عشرة آلاف درهم فى كل شهر[١٠] .

ولعل مما يدل على مبلغ ما وصلت إليه هذه الصناعة من قيمة فى هذه العصور أننا نجد طائفة من الملوك تترك فيها أصواتا من مثل الواثق والمنتصر والمعتز وابن المعتز ، وقد فتح أبو الفرج فى كتابه فصلا يدرس فيه ما تركه أولاد الخلفاء من صنعة فى الغناء[١١] ،

(١) أغانى ساسى ١٠/١١٧
(٢) أغانى دار الكتب ٥/٢٦٩
(٣) نفس المصدر ٥/٢٨٤
(٤) نفس المصدر ٥/٣٥٣
(٥) مروج الذهب ٢/٣٠٩ ، وانظر أغانى ساسى ١٤/١٠٥ .
(٦) أغانى ساسى ١٤/١٠٩ .
(٧) أغانى دار الكتب ٦/٢٥ .
(٨) أغانى دار الكتب ٥/١٦٤ .
(٩) نفس المصدر ٥/١٦٤
(١٠) نفس المصدر ٥/١٦٣ .
(١١) أغانى دار الكتب ٩/٢٥٠ .

وصنيع إبراهيم بن المهدى — وكان من كبار المغنين — فى هـذا الباب معروف ، وقد اشتهرت أخته عُلَيَّة بالغناء أيضا ، وتركت فيه أصواتا كثيرة[١] .

ونحن نجد الغناء فى هذا العصر فى كل مكان ، نجده فى قصور الخلفاء ودور الأمراء ، كما نجده فى الشوارع وعلى الجسور ، ونجده فى البر ، كما نجده فى البحر . وقد أحسن المغنون صناعتهم إحسانا بالغا ، حتى ليذكر الرواة أن مغنيا هو مُخارِق غنى ذات يوم فى متنزه ، وقد سنحت ظباء فجاءت إعجابا بغنائه ، وتوسط دجلة يوما وغنى فلم يبق أحد إلا بكى ، وكان غناؤه يسر من جماله كل قلب[٢] . ولعـل ذلك يفسر انفعال الناس إزاء هذا الفن الذى أحكمه أصحابه ، فهم يروون أن بعض من كانوا يحضرون المغنين كانوا ينطحون العمد من حسن ما يستمعون[٣] ، بل لقد يرمون بأنفسهم فى الفرات من شدة الطرب لايدرون[٤] ، وقد يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم فى آذانهم ، لايعرفون مايصنعون[٥] .

وقد وجدت فى هـذا العصر ضروب الغناء المختلفة التى سبق أن شاهدناها فى العصر الإسلامى فكان هناك الغناء العادى كما كان هناك الغناء المصحوب بجوقة والآخر الذى كان يصحب بالرقص . روى صاحب الأغانى أنه اجتمع إبراهيم الموصلى وزلزل وبرصوما بين يدى الرشيد فضرب زلزل وزمر برصوما وغنى إبراهيم[٦] ، كما روى أن أحمد بن صدقة "دخل على المأمون فى يوم الشعانين[٧] وبين يديه عشرون وصيفة جلباً روميات مزنَّرات قد تزين بالديباج الرومى وعلقن فى أعناقهن صلبان الذهب وفى أيديهن الخوص والزيتون فقال له المأمون : ويلك يا أحمد ! قد قلت فى هؤلاء أبياتاً فغنى بها ، فغناه ولم يزل يشرب وترقص الوصائف بين يديه أنواع الرقص"[٨] .

وكانت آلات الموسيقى فى أغلب الأحيان أربعاً ، كأن تكون العود والطنبور والمزمار والجنك ، وقد نما الرقص نموًّا عظيما حتى لنرى المسعودى يفرد له فصلا فى مروج الذهب ،

(١) انظر ترجمتها فى الجزء الخاص بأشعار أولاد الخلفاء من كتاب الأوراق للصولى .
(٢) محاضرات الأدباء ١/٤٤٣ .
(٣) أغانى ساسى ١٥/١٤٩ .
(٤) العقد الفريد ٤/١٢٤
(٥) العقد الفريد ٤/١٢٤ .
(٦) أغانى دار الكتب ٥/٢٤١ .
(٧) الشعانين : عيد للنصارى .
(٨) أغانى ساسى ١٩/١٣٨ .

وفيه نراه يقيسه بمقاييس الصوت من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك[١] . ومهما يكن فقد ارتقى الغناء فى العصر العباسى ، وقد كثرت ملاهيه وتعددت نواديه ، ومن النوادى العامرة فى هذا العصر نادى ابن رامين ، وممن كان يختلف إليه ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح بن حاتم الباهلى[٢] ، وكذلك نادى القراطيسى "وكان مألفاً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصدون منزله ويجتمعون عنده فيقصفون ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان"[٣] . وهنا نلاحظ أن الغناء اتصل مرة أخرى بالشعر العربى فى العراق . وقد ساعدت حياة الشعراء فى هذا العصر على تآخى الفنين وتآلفهما إذ كان يعيش أكثرهم معيشة فنية خالصة قوامها الخمر والغناء والمجون .

٨

اتصل الشعراء بالمغنين على نحو ما رأينا فى العصر الإسلامى ، وقد أكثر المغنون من طلب مقطوعات صغيرة يغنونها ، فأحدث ذلك نموًّا فى هذا « الشعر الغنائى » الذى كان يغنى فيه إسحق الموصلى وإبراهيم بن المهدى ومخارق وعلويه وأضرابهم ،

نمو مقطوعات الشعر الغنائى

وقد أدار صاحب الأغانى كتابه على هذا النوع من الشعر الذى كان يغنى ويلحن ويضع فيه المغنون أصواتهم وألحانهم ، وإن الإنسان ليخيل إليه أن الشعراء لم يتركوا خالجة من خوالج الوجدان إلا عبروا عنها عبارات مختلفة ، وقد كانوا يذهبون إلى الحرية فى القول ، ويعبرون مباشرة عن حبهم وهيامهم ، ويقاربون فى هذا التعبير ، كما نجد عند بشار وأبى نواس ، وكان شعرهما أكثر حرية وصراحة من الشعر القديم . وقد كان يقابل هذا النوع من الشعر الغنائى المادى الصريح نوع آخر عفٌّ مثله العباس بن الأحنف ومن لف لفه ، وقد استبق الشعراء ، كلٌّ يحاول أن يأتى بالطريف فى هذا الباب . روى الأغانى أنه "اجتمع مسلم بن الوليد وأبو نواس وأبو الشيص ودعبل

(١) مروج الذهب ٨/١٠٠ .
(٢) أغانى ساسى ١٣/١٢٦ .
(٣) أغانى ساسى ٢٠/٨٨ .

فى مجلس فقالوا : لينشد كل واحد منكم أجود ما قاله من الشعر ، فأنشدهم أبو الشيص قوله :

وقف الهوى بى حيث أنتِ فليس لى متأخَّرٌ عنه ولا متقدَّمُ

أجد الملامة فى هواك لذيذةً حبًّا لذكرك فليلمنى اللُّوَّمُ

فقال أبو نواس : أحسنت والله وجودت ، وفى رواية أخرى أنه قال : إنى أرى نمطاً خسروانيًّا مذهباً "(١) . وما هذا النمط إلا ذلك الشعر الغنائى الذى أحدث الشعراء يستبقون فى صنعه . روى ابن رشيق "أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين بن الضحاك اجتمعوا يوماً فقال أبو نواس لينشد كل واحد قصيدة لنفسه فى مراده من غير مدح ولا هجاء ، فأنشد أبو العتاهية :

يا إخوتى إن الهوى قاتلى فيسِّروا الأكفان من عاجلِ

ولا تلوموا فى اتباع الهوى فإننى فى شُغُلٍ شاغل

عينى على عُتْبَةَ منهلّةٌ بدمعها المنسكب السائل

فسلم له أبو نواس والحسين بن الضحاك وقالا له : أما مع سهولة هذه الألفاظ وملاحة هذا القصد وحسن هذه الإشارات فلا ننشد شيئاً "(٢) .

ومهما يكن فقد احتفل الشعراء بهذا النوع من الشعر الغنائى وكان الناس من حولهم يشجعونهم على هذا الاحتفال ، فهو شعر الحياة الاجتماعية ، والنوادى الأدبية ، ودور اللهو والرقص ، هو شعر شعبى إن صح هذا التعبير وقد أخذ الناس يقبلون عليه ، وينصرفون — إلى حد ما — عن قصائد المديح وما إليه . وقد ذهب الشعراء فى ترقيق معانيهم وتهذيب أساليبهم كل مذهب ، وكان منهم من يتخصص فى هذا النوع من الشعر كالعباس بن الأحنف الذى يقول عنه صاحب الأغانى . " كان شاعراً غزلا ظريفاً ، ولم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ، ولا يتصرف فى شىء من هذه المعانى ، وكان قَصْدُه الغزل وشُغْلُه النسيب "(٣) . ويقول الجاحظ : "لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم وأوسعهم كلاماً وخاطراً ما قدر أن يكثر شعره فى مذهب واحد لا يجاوزه ، لأنه لا يهجو ،

(١) أغانى ساسى ١٥/١٠٥ .
(٢) العمدة ١/١٠٦ .
(٣) أغانى دار الكتب ٨/٣٥٢ .

ولا يمدح ، ولا يتكسب ، ولا يتصرف ، وما نعلم شاعراً لزم فنا واحداً لزومه ، فأحسن فيه ، وأكثر "[١] . وكأنى بالجاحظ نسى عمر بن أبى ربيعة وأضرابه ، من شعراء العصر الإسلامى ، ومهما يكن فقد شاع هذا « الشعر الغنائى » حتى اتخذه بعض الشعراء مذهباً يقصرون عليه أنفسهم طوال حياتهم ، ولا ينصرفون عنه إلى غيره من أنواع « الشعر الرسمى التقليدى » من مدح ونحوه ، بل هم يعيشون فى شعر الحياة الاجتماعية يرقّقون أفكارهم وأساليبهم ويحاولون أن يبلغوا فى ذلك كل مبلغ .

٩

تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر الغنائى

وقد كان تأثير الغناء فى « موسيقى » هذا « الشعر الغنائى » أوسع من تأثيره فى معانيه ، إذ كان المغنون « يُحرِّفون » فى الغناء القديم ، ويدخلون فيه ألحانا فارسية ورومية[٢] ، ولعل ذلك « التحريف » هو سبب الصراع ، الذى نجده فى كتاب الأغانى دائما بين أنصار الغناء القديم كإسحق الموصلى ، وأنصار الغناء الجديد كإبراهيم بن المهدى ، وكان يذهب مذهبه مُخارِق وشارية وزرياب ، وكذلك عَلُّويه وغيرهم كثير[٣] .

وقد اضطر هذا « التحريف » الشعراء أن يجددوا مع المغنين فى أوزانهم ، إذ العرب يمتاز غناؤها — كما يقول الجاحظ — بأنها "تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون"[٤] ، ومن ثم نستطيع أن نفهم الصلة بين العروض العربى والغناء العربى ، فإن الأول فيما يظهر قد ألف على أساس رُقُم الغناء التى عرفت فى العصر العباسى ، ومما يشفع لذلك ما يقوله إخوان الصفا من أن "قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض"[٥] ، وما قاله إسحق سابقا من أن النصب يخرج كله من أصل الطويل فى العروض ، ونفس الخليل صاحب هذا العروض قد ألف فى الأصوات كتابين[٦] ، ويقول ابن خلكان إن معرفته

(١) أغانى دار الكتب ٨/٣٥٤ .
(٢) أغانى دار الكتب ٥/٢٧٩ .
(٣) أغانى ساسى ٩/٣٤ وانظر العقد الفريد ٤/١١٢
(٤) البيان والتبيين ١/٢٤٤ .
(٥) إخوان الصفا طبع مصر ١/١٤٤ .
(٦) معجم الأدباء طبع أوربا ٤/١٨٢

بالإيقاع هى التى أحدثت له علم العروض[١] ، ولعله من أجل ذلك كنا نجد كثيراً من ألفاظه الاصطلاحية التى وضعها فى العروض شائعة فى الغناء من مثل السناد والنصب والثقيل والخفيف والهزج والرمل . وقد كتب أبو العلاء فصلا عن الألحان فى الغناء ، فعرف بالثقيل الأول والثقيل الثانى وخفيف الثقيل الثانى والرمل وخفيف الرمل والهزج على نحو ما يعرف العروضيون بأوزانهم ، إذ ضبط الثقيل الأول بثلاث نقرات متساويات الأوزان ، وقاسه على مثال مفعولن ، بينما قاس الثقيل الثانى بمفعولان ، أما خفيفه فقياسه مفعولانْ بالسكون ، والرمل قاسه على مثال لان مفعو أو كما يقول العروضيون فاعلاتن ، أما الهزج فقاسه على مثال قال لى أو كما يقول العروضيون فاعلن[٢] . وهذا الفصل يوضح العلاقة التى كانت موجودة بين الغناء والعروض العربى ، ونجد صاحب الأغانى يقول فى أول كتابه : "إنه سيذكر اللحن وعروضه ، فإن معرفة أعاريض الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه" .

ومهما يكن فقد كانت هناك علاقة واضحة فى العصر العباسى بين الغناء وأوزان الشعر ، ولعل أهم ما يلاحظ بصدد ذلك أن الشعراء نحّوا الأوزان الطويلة المعقدة ، وخصوصها بالشعر التقليدى ، شعر المديح ونحوه ، وقد كانت هذه الأوزان توجد فى العصر الإسلامى مع الغناء ، أما فى هذا العصر فإنها تكاد تختفى إلا أن تجزأ أو يدخلها فنون من الانحرافات والزحافات .

وإن من يدرس العروض الذى اكتشفه الخليل ليحس مدى الصعوبات التى أحدثتها هذه الزحافات فى دراسة الشعر العربى ، وأكبر الظن أن الخليل قد عمد إليها عمداً ، ليستطيع الشعراء أن يجدوا منها منفذا إلى الملاءمة بين الأوزان القديمة ونغم الغناء الجديد . وإن كثيراً من هذه الزحافات ليحيل الوزن عن صورته القديمة ، وغاية ما فى الأمر أننا ألفنا أن نقول إن البحر حدث فيه زحاف ونحوه ، وإنه لا يزال على حاله ، ولم يخرج عن محيطه ، ويستطيع الباحث أن يرجع إلى الرمل مثلا ، ووزنه فاعلاتن ، فيدرك أنه حينما يلم به الزحاف فى الجزء الأول ويصبح فعلاتن ، يتغير عن صورته الأولى ويصير

(١) ابن خلكان طبع مصر ١/١٧٢ . (٢) الفصول والغايات ص ٨٨ .

سريعاً لسرعة حركاته . ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً ، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئاً ، وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة ، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما .

وهذا التغيير الذى ألم بالرمل بسبب الزحاف نراه يلم أيضاً بسببه فى الأوزان والبحور الأخرى ، وهو جانب نرى أصوله فى الشعر القديم إلا أن العباسيين أكثروا منه كثرة مفرطة ، فما يزالون « يحرفون » فى الأوزان ، حتى لينتهى بهم هذا « التحريف » إلى استحداث أوزان جديدة ، ويقول أبو العلاء إنهم استحدثوا فى هذا العصر المقتضب والمضارع ، وقد سجلهما الخليل وليس لهما أصل فى الشعر القديم[١] ، وهى ملاحظة جيدة ، وقد سبق أن رأينا المجتث عند الوليد بن يزيد ، وقد أكثر منه العباسيون ، إذ نجده كثيراً عند بشار وأبى نواس وأبى العتاهية وأضرابهم ، وأما المقتضب فهو عباسى وقد استعمله الشعراء فى ندرة ، ومن أمثلته قول أبى نواس[٢] :

حَامِلُ الهوى تعِبُ ... يستخفُّهُ الطَّرَبُ
إن بكى يَحِقُّ لَهُ ... ليس ما به لَعِبُ

وكذلك قول الحسين بن الضحاك[٣] :

عالمٌ بحبِّيهِ ... مُطْرِقٌ من التِّيهِ
يوسفُ الجمال وفر ... عونُ فى تعَدِّيهِ

وأما المضارع فقد ذكر أبو العلاء أن منه عروض أبى العتاهية[٤] :

أيا عُتْبَ ما يضرُّ ... كِ أَنْ تُطْلِقى صِفَادى

ومن أمثلته قول سعيد بن وهب[٥] :

لقد قلت حين قرَّ ... بت العيسُ يا نَوَارُ
قفوا فأربعوا قليلاً ... فلم يربعوا وساروا

(١) الفصول والغايات ص ١٣٢ .
(٢) معاهد التنصيص ١/٣٠ .
(٣) أغانى طبعة دار الكتب ٧/١٨٥ .
(٤) الفصول والغايات ص ١٣٢ .
(٥) أغانى ساسى ٢١/١٩ .

وهناك وزن آخر قد استحدثه العباسيون وهو الخبب أو المتدارك ، ومن أمثلته قول أبى العتاهية[١] :

هَمَّ القاضى بيتٌ يُطْرِبْ قال القاضى لمَّا طُولِبْ
ما فى الدنيا إلا مذنبْ هذا عُذْرُ القاضى وأقلبْ

ويظهر أن أبا العتاهية كان مشغوفاً بهذه الأوزان القصيرة ، فقد عرف بأن له أشعاراً لا تدخل فى العروض[٢] ، ولكن الرواة فيما يظهر أهملوها . يقول ابن قتيبة فى ترجمته : "وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب ، وقعد يوماً عند قصار فسمع صوت مدقة فحكى ذلك فى ألفاظ شعره وهو عدة أبيات منها : للمنون دائراتٌ يُدِرْنَ صرفها هن ينتقيننا واحداً فواحدا

وقال أيضاً :

عُتب ما للخيال خبرينى ومالى
لا أراه أتانى زائراً مذ ليالى
لو رآنى صديقى رقَّ لى أو رثى لى
أو يرانى عدوِّى لأنَ من سوء حالى"[٣]

والمسألة لم تكن سهولة شعر وسرعته كما يقول ابن قتيبة ، بل كانت هذا الغناء العباسى وما يستلزمه من أوزان وأنغام جديدة .

ومهما يكن فإن الغناء قد نوع أوزان الشعر فى العصر العباسى تنويعا واسعا ، فبينما كان يقضى على بعض الأوزان الطويلة المعقدة ، أو يكاد ، كان يشيع الأوزان الأخرى التى تتلاءم معه من مثل المتقارب والرمل والهزج والخفيف ، فإن ألم بالأوزان الطويلة أخذ ينوع فيها بما يحدثه من مشطوراتها ومجزوءاتها ، أو من اختلاف فى ضروبها وأعاريضها ، وقد فتح الخليل أبواب الزحاف فى العروض ليعدل الشعراء فى إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها ، وكأن هذه الزحافات خروق فى « الرُّقُم الموسيقية » وضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل فى الأوزان التى كان يتطلبها الغناء العباسى .

(١) مروج الذهب ٧/٨٧ .
(٢) أغانى دار الكتب ٤/١٣ .
(٣) الشعر والشعراء ص ٤٩٧ .

ونستطيع الآن أن نفهم لماذا أدخل الخليل دراسة الزحاف فى العروض ، ولماذا ترك دوائره مفتوحة ، وجاء فيها بأوزان مهملة ، فقد كان يشعر بحاجة الغناء إلى التجديد فى أوزان الشعر ، ولو أنه عاش إلى عهد أبى العتاهية لنبه على ما استحدث من أوزان هو وغيره من الشعراء .

وأكبر الظن أن عروض الخليل لم تضبط كل ما عرف فى عصورها من أوزان فى الشعر العباسى ، بل إنا لنراها تقصر فى ضبط أوزان الشعر القديم ، فهناك قصائد أثرت عن العصر الجاهلى وهى خارجة عنها ، يقول أبو العلاء : "وقصيدة عبيد (أقفر من أهله ملحوبُ) ، وزنها مختلف ، وليست موافقة لمذهب الخليل فى العروض ، وكذلك قصيدة عدى بن زيد العبادى : قد حان أن تصحوَ لو تُقصرْ وقد أتى لما عهدت عُصُرْ"[1]

ومن ذلك قصيدة المرقش: هل بالديار أن تجيب صَمَمْ لو أنَّ حَيًّا ناطقا كَلَّمْ

فإنها غير مستقيمة الوزن كما يلاحظ صاحب الصناعتين[2] . ومن ذلك نونية سُلْمَى بن ربيعة السابقة : إن شواءً ونَشْوَةً وخَبَبَ البازل الأمونِ

فقد لاحظ التبريزى أنها خارجة عن العروض التى وضعها الخليل[3] . وهناك قطع صغيرة منتشرة فى كتب الأدب من الصعب أن تضبط على أوزان الخليل ولكن مهما يكن فإن فى جهده هذا الباب كان ممتازاً . تُشكر .

وصنيع الغناء فى أوزان الشعر العباسى يجعلنا نفكر فيما يمكن أن يكون قد صنعه فى القوافى ، وقد استحدث العباسيون المزدوج والمُسَمَّط[4] ، أما المزدوج فيقترن بالشعر التعليمى كما نرى فى قصيدة بشر بن المعتمر التى رواها الجاحظ له فى كتابه الحيوان ، ونحن لا نراه يشيع فى الشعر الغنائى ، وهو يتألف من شطرين على قافية ثم من شطرين آخرين وهكذا ، وأما المُسَمَّط فيبتدئ ببيت مصرع ثم تليه أربعة أقسمة أخرى على غير قافيته ويستمر على هذا النظام . على أننا نجد فى ديوان ابن المعتز منظومة على طراز الموشحات الأندلسية وهى قوله :

(١) الفصول والغايات ص ١٣١ .
(٢) الصناعتين ص ٤ .
(٣) التبريزى على الحماسة ٣/٨٣ .
(٤) نقد النثر لقدامة ص ٦٤ .

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمعِ
ونديمٍ همتُ فى غرَّتهِ
وبشُرْبِ الرَّاح من راحتهِ
كلما استيقظ مِنْ سَكْرتهِ
جَذَبَ الزِّقَّ إليه واتكى وسقانى أربعاً فى أربعِ

وستمر المنظومة على هذا النمط . غير أن هذه الموشحة منتحلة على ابن المعتز ، فقد ذكر ياقوت أنها لشاعر أندلسى عاش فى القرن السادس الهجرى يسمى ابن زهر[1] ، ونحن نعرف أن الموشحات فن أندلسى خالص ، كما لاحظ ذلك ابن خلدون[2] .

ومما ينسب إلى هذا العصر ضرب يسمى المواليا ، وهو شعر ينظم من بحر البسيط بعبارة عامية ملحونة ، وتقفَّى شطوره أربعة أربعة ، ويقولون إن مولاة للبرامكة هى التى بدأت هذا الضرب[3] ، وهو الذى يعرف عندنا الآن بالموّال . على أن هذه القصة يحوطها شىء من الغموض . ومهما يكن فإن الغناء العباسى لم يؤثر تأثيراً واسعاً فى القوافى ، كما أثر فى الأوزان ، إذ يترك ذلك للأندلس والغناء هناك وما نشأ معه من موشحات وأزجال .

١٠

وتأثير الغناء العباسى لم يقف عند موسيقى الشعر الغنائى بل تعداها إلى موسيقى الشعر التقليدى ، فقد كان أكثر الشعراء العباسيين ينظم من النوعين جميعاً ، فأحدث ذلك صلة واضحة بينهما ، ورأينا كلا منهما يتأثر بما يصيب الآخر فى مناهجه وطرق صناعته ، ولذلك كنا نجد فى الشعر الغنائى كثيراً من الأوزان الطويلة الشائعة فى الشعر التقليدى ، كما نجد فى الشعر التقليدى كثيراً من الأوزان القصيرة المجزوءة أو المولَّدة الشائعة فى الشعر الغنائى ، على نمط ما نجد

تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر التقليدى

(١) معجم الأدباء ٧/٢٢ .
(٢) المقدمة ص ٤٣٦ .
(٣) الدمنهورى على الكافية ص ٣٦ .

فى شعر مسلم بن الوليد زعيم الشعر التقليدى فقد روى له فى ديوانه قصيدتان من وزن مولَّد إحداهما[١] : يأيها المعْمُودُ قد شفَّكَ الصُّدودُ

والأخرى[٢] : نبا به الوسادُ وامتنع الرُّقادُ

وقد صنع سَلْم الخاسر أرجوزة على جزء واحد مدح بها موسى الهادى ، ومما يقوله فيها :

موسى المطرْ غيثٌ بكَرْ

عدل السِّيَرْ باقى الأثرْ

وهى تمضى على هذا النمط ، ويقول ابن رشيق إنه أول من ابتدع ذلك فى الرجز[٣] .

وليس هذا كل ما صنعه الغناء بالشعر التقليدى ، فقد أثر فيه من جانب آخر هو جانب « الموسيقى الداخلية » وما يستتبعه ضبطها من عناية بفنون البديع الصوتية . ولعل أهم شاعر تقليدى نجده فى هذا الجانب هو البحترى ، فقد كان يعنى بالموسيقى الداخلية عناية شديدة ، حتى ليروع النقاد روعة بالغة . وحقا إنه ملأ آذان عصره بألحان عذبة جميلة ، وقد عبر الآمدى عن ذلك عبارات مختلفة إذ يقول فى أول كتابه (الموازنة بين الطائيين) عن شعره : " إنه صحيح السبك ، حسن الديباج ، ليس فيه سفساف ولا ردىء ولا مطروح "[٤] ، ويقول عنه أيضاً : " إنه يؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق "[٥] .

ولكن ماذا يريد الآمدى بهذه الأوصاف ؟ إنه لا يذكر إلا إشارات وتلميحات ، وقد شكا عبد القاهر من مثل هذه العبارات وشيوعها فى النقد ، إذ يقول : " إنك لا ترى نوعاً من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة ، والتصريح أغلب من التلويح ، والأمر فى علم الفصاحة بالضد من هذا ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر ، وأدقّ النظر ، ومن يرجع

(١) ديوان مسلم طبعة أوربا ص ١٩٤ .
(٢) ديوان مسلم ص ١٨٨ .
(٣) انظر العمدة لابن رشيق (باب الرجز والقصيد) .
(٤) الموازنة طبع الجوائب ص ٢ .
(٥) الموازنة ص ٣ .

من طبعه إلى المعية يقوى معها على الغامض ، ويصل بها إلى الخفى ، حتى كأن بَسْلا حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الوجه لا نقاب لها ، وبادية الصفحة لا حجاب دونها "(١) .

وحقاً إن كتب النقد والفصاحة عندنا مملوءة بكثير من هذه العبارات التى نجدها عند الآمدى ، والتى تذهب إلى الرمز والتلويح والإشارة من طرف خفى ، ويظهر أن هذا عيب يعم فى النقد جميعه العربى والغربى ، فنحن نجد الأستاذ رتشاردز يعقد فصلا فى كتابه (أصول النقد الأدبى) يبحث فيه لغة النقد ، ويشكو من إبهامها وغموضها نفس هذه الشكوى التى نجدها عند عبد القاهر(٢) .

وإذن فينبغى أن نحترس من عبارات الآمدى وأمثالها ، وإن كانت تلفتنا إلى أن جمال الشعر عند البحترى لا يستقر فى وعاء فلسفى أو ثقافى ، إنما يستقر فى المادة والجسم وما به من سبك وخفة ورشاقة ، ولكن هل نستطيع أن نقيس هذا الجانب الصوتى الداخلى ونحلله ؟ وإذا استطعنا فبأى شىء نقيسه ؟ هل يمكن أن نقيسه بالعروض ؟ يقول النقاد إن العروض إنما يقيس « الموسيقى الخارجية » للشعر ، أما هذه « الموسيقى الداخلية » فإنه يفشل فى قياسها لأنها «قيم صوتية داخلية » لا يمكنه ضبطها ، وقد أشار إلى ذلك الأستاذ لامبورن فى كتابه (أسس النقد) إذ يقول : " توجد موسيقى داخلية فى الشعر وهى أوسع من الوزن والنظم المجردين "(٣) . ويقول الأستاذ سبنجارن فى كتابه (النقد الخالق) : " إن البيتين من الشعر المرسل قد يتطابقان فى الوزن ولكن من لا يشعر باختلاف بينهما كاختلاف شعر بوب من نثر دى كوينسى ؟ "(٤) . وحقا إنه لا يوجد بيتان فى الشعر من صوت متكافئ واحد ، قد يتفقان فى رقيمهما الموسيقى ، ولكنهما يختلفان بعد ذلك فى قيمهما الصوتية الداخلية ، فلكل بيت صوته الخاص الذى لا يتحد مع صوت بيت آخر والذى يفضى بنا دائما إلى هذا الجمال الموسيقى الغريب .

لا يستطيع العروض أن يقيس هذه « القيم الصوتية الداخلية » فى موسيقى الشعر ، وإذن يحسن أن نبحث عن مقياس آخر ، ولعل من أهم هذه المقاييس التى تقيس هذا الجانب

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٢٠ .
(٢) Richards, Principles of Literary Criticism, Chap. III.
(٣) Lamborn, Rudiments of Criticism, Chap. II.
(٤) Spingarn, Creative Criticism, P. 45.

ما اكتشفه عبد القاهر فى دلائل الإعجاز من (قواعد النظم) أو قواعد هـذه «الموسيقى الداخلية» وقد اتخذ من البحترى وشعره دليله على هذه القواعد التى وضعها إذ يقول: "أعمد إلى قول البحترى:

بلونا ضرائبَ من قد نرى ... فما إنْ رأينا لفتحٍ ضَريبا
هو المرء أبدت له الحادثا ... تُ عزما وشيكا ورأيا صَليبا
تنقَّل فى خلقٍ سُـــؤْدُدٍ ... سماحاً مرجَّى وبأساً مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخًا ... وكالبحر إن جئته مستثيبا

فإذا رأيتها قد راقتك، وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازا فى نفسك، فعد فانظر فى السبب، واستقص فى النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التى يقتضيها علم النحو، فأصاب فى ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتًى يوجب الفضيلة"(١).

ويبدئ عبد القاهر ويعيد فى هذا المقياس الذى اتخذه من النحو، ولكن فاته أن علم النحو لا يكشف «الموسيقى الخارجية» موسيقى العروض؛ فأولى به ألا يكشف «الموسيقى الداخلية» موسيقى النظم وهى لا ترتبط به ولا بقواعده، ولم ينفع عبد القاهر ما اعتمد عليه من فلسفة وتفكير دقيق فى فهم العبارات والأساليب اللغوية، وبذلك فشل علم النحو عنده فى تحليل هذا الجانب، لأنه الجزء الموسيقى الذى لا يتكرر، والذى كان من أجل ذلك لا يمكن ضبطه فى نحو ولا عروض، وقارن بين قصيدتين من وزن واحد عند البحترى وأبى تمام بل قارن بين بيتين من قصيدة واحدة عند البحترى، فستجد فروقا وخلافات كثيرة.

ومهما يكن فإن تحليل الموسيقى الداخلية فى الشعر لا يكشفه النحو ولا العروض، ولعل خيرا من ذلك أن نرجع إلى ما لاحظه الأستاذ لامبورن فى كتابه (أسس النقد) من أن هذه الموسيقى يشخصها جانبان مهمان، وهما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعانى التى تدل عليها من جهة أخرى حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة(٢). أما الجانب الأول وهو اختيار الكلمات وترتيبها فقد اهتم به

(١) دلائل الاعجاز ص ٦٥.

(٢) Lamborn, Rudiments of Criticism, Chap. III

الأدباء العباسيون اهتماما شديدا وجعلوه محور الفصاحة والبلاغة كما نرى ذلك فى كتابات الجاحظ ، إذ يكثر من توصية الأدباء بتصفية أساليبهم واختيار ألفاظهم ، وما يزال يرشدهم إلى مواقع الكلمات واستعمالها وما يحسن منها وما يستهجن[١] . ولعل من طريف صنيعه أنه وضع فاصلا بين صناعة العباسيين ومن سبقهم من الأعراب ، وأقام هذا الفاصل على الملاءمة الدقيقة بين الكلمات والحروف ، إذ يقول : "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تنافر وإن كانت مجموعة فى بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه"[٢] . فالشعر القديم كما يلاحظ الجاحظ لا يبلغ من تنقيح ألفاظه وتصفيتها الشعر العباسى الذى كان يعيش فيه والذى ألهمه هذا الحكم ؛ ويحمد الجاحظ لحذاق الشعراء تخيرهم ألفاظهم وملاءمتهم بين كلماتهم حتى لكأنها سبكت سبكا واحدا[٣] . وقد كان الناس من حول الجاحظ يعجبون مثله بهذا الجانب ؛ يقول بعض الأدباء العباسيين : " أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم قولا متعشقا ، صار فى قلبك أحلى ، ولصدرك أملى ، والمعانى إذا كسيت الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة ، تحولت فى العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما زينت وعلى حسب ما زخرفت"[٤] . ولعل هذا هو ما جعل الجاحظ يقول من بعض الوجوه إن البلاغة فى الألفاظ لا فى المعانى[٥] ، فقد بلغ الشعراء والأدباء من تصفية ألفاظهم وإحكام تحبيرها ما جعل الناقد العباسى يحس أن المعانى إذا سبكت سبكا جيدا تتحول عن مقادير صورها ، وتربى على حقائق أقدارها .

والبحترى هو أبرع شاعر عباسى يصور هذا الجانب وما بلغ الشعراء من إحسانه وتحبيره ، فقد عرف بمهارة واسعة فيه . يقول الباقلانى : " إنه كان يتتبع الألفاظ وينقدها نقدا شديدا "[٦] وما يزال يتتبعها وينقدها حتى يؤلف منها ألفاظا عذبة جميلة يحس ابن الأثير إزاءها " كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبَّغات وقد تحلين بأصناف الحلى "[٧] ،

(١) البيان والتبيين ١/٣٤ .
(٢) البيان والتبيين ١/٦٢ .
(٣) البيان والتبيين ١/٦٣
(٤) البيان والتبيين ١/١٧٦ .
(٥) الحيوان للجاحظ ٣/٤٠
(٦) إعجاز القرآن طبع مطبعة الاسلام ص١٠٦
(٧) المثل السائر طبعة بولاق ص ١٠٦

فألفاظه عليها رشاقة وأناقة ، ولها صوت جميل كوسوسة الحلى ، بل قد يكون لها خشخشة الحصى ، ولكنه حصى من هذا النوع الذى يقول فيه بعض الشعراء :

يروع حصاه حالية العذارى فتلمسُ جانبَ العقد النظيمِ

وأما الجانب الثانى وهو « المشاكلة بين اللفظ والمعنى » فقد كان الأدباء والنقاد وعلى رأسهم الجاحظ يتواصون به كثيراً [1] ، وقد كان البحترى يستوفيه استيفاء غريباً ، حتى ليرتفع فى بعض مقطوعاته إلى هذا الأفق الذى عرف به بعض الشعراء الغربيين من أمثال تنيسون وفرجيل . ويجد الباحث فى كتاب أسس النقد للأستاذ لامبورن بحثاً واسعاً فى هذا الجانب إذ حلله تحليلا دقيقا ، غير أنه تحليل خاص بموسيقى الشعر الإنجليزى وما تعتمد عليه من مقاطع وضغوط وحركات طويلة وقصيرة ، وإن من العسير أن نطبق ذلك على شعر البحترى ، فإن الشعر العربى لا يعتمد كالشعر الإنجليزى على المقاطع والضغوط والنبرات والحركات الطويلة والقصيرة .

ومع ذلك نستطيع أن نلاحظ فى وضوح أن البحترى كان يشاكل بين ألفاظه ومعانيه مشاكلة دقيقة ، واقرأ له رثاءه للمتوكل إذ يقول :

مَحَلٌّ على القاطول أَخْلَقَ دائرُهْ وعادتْ صروفُ الدَّهْرِ جيشاً تُغَاوِرُهْ
كأن الصِّبا توفى نُذوراً إذا انبرتْ تُراوحُهُ أَذْيَالُها وتُبَاكِرُهْ
وربَّ زمانٍ ناعمٍ نَمَّ عهدُه ترقُّ حواشيه ويُورِقُ ناضرُهْ
تَغَيَّرَ حُسْنُ الجعفرىِّ وأُنْسُه وقُوِّضَ بادى الجعفرىِّ وحاضرُهْ
تحمَّلَ عنه ساكنوهُ فُجَاءَةً فعادتْ سواءً دُورُهُ ومَقَابِرُهْ

تحس بالقوة والعنف فى هذا الرثاء ، إذ اختار البحترى ألفاظه من ذوات الحروف الضخمة ، أو من هذا النوع الذى كانوا يسمونه بالجزل ، لأنه غاضب ثائر ، وكأنه ينحت الألفاظ نحتاً ليعبر عن هذا الغضب وتلك الثورة التى أعلنها فيما بعد من القصيدة ، إذ دعا إلى الانتقاض على من قتلوا المتوكل ، وكان الخليفة الجديد هو الذى دبر هذه المؤامرة ، وليس من شك فى أن البحترى كتب هذه القطعة بمفتاح موسيقى محكم ، فقد عبر بهذه الألفاظ

(١) البيان والتبيين ١/٧٨ وانظر ص ١٠٦

الضخمة عن عاطفة الحزن الثائرة ، حتى لكأن الألفاظ لها قعقعة السلاح ودوى المواقع التعسة الحزينة ؛ وقد وفق فى ربط القوافى بالهاء الساكنة ، فجعل الصوت بعد انطلاقه على الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية ، وكأنه لم تعد فيه بقية ، ثم يعلو وينطلق فى الاندفاع على البيت الثانى ، وما يلبث أن ينخفض فجأة كرة أخرى ؛ وهكذا ما يزال الصوت بين ارتفاع وانخفاض كأن الشاعر نائح ، فهو يرتفع بالصوت ، وما يلبث أن ينخفض به لشدة التأثر والتعب ، وبذلك مثل البحترى زفرات الحزن تمثيلا جيدا وندب المتوكل الملك المقتول على عرشه ندبا خالدا ، واقرأ هذه الأبيات التى يقولها فى وصف بركة :

تنصبُّ فيها وفود الماء مُعْجَلَةً ... كالخيل خارجةً من حبل مُجْريها
كأنما الفضَّةُ البيضاء سائلةً ... من السَّبائكِ تجرى فى مَجَاريها
إذا علتها الصَّبا أبدت لها حُبُكاً ... مثل الجواشنِ مصقولاً حواشيها
فحاجبُ الشمس أحْياناً يُضاحكها ... ورَيِّقُ الغيث أحيانا يُباكيها
إذا النجومُ تراءتْ فى جوانبها ... ليلاً حَسِبْتَ سماءً رُكِّبَتْ فيها

فإنك تحس أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حلية الصوت وزينته ، فالألفاظ تعبر بأنغامها عن معانيها ، وقد عرف كيف يختارها وكيف يلائم بينها حتى جعلنا نحس هذه الحال من شدة اقتضائها لقوافيها . وهذا الجانب من جوانب إحكام القافية ، وقف عنده النقاد العباسيون كثيرا ، وألحوا على الشعراء أن تصير القوافى إلى قرارها بحيث تتصل بشكلها ، وتأخذ حظها من الأماكن المقسومة لها[1] حتى ليقول شبيب بن شيبة إن حظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت[2] .

وقد أقبل الشعراء يرصدون قوافيهم ، ويرشحون لها على صور وهيئات مختلفة ، ولعل فى هذا ما يلفتنا إلى أن الترشيح والإرصاد وغيرهما من « ألوان البديع الصوتية » التى ترتبط بقوافى الشعر إنما نشأت تابعة لهذه العناية التى كلف بها الشعراء ، إذ كانوا يلائمون ملاءمة شديدة بين الألفاظ والغناء ، وما يزالون بشعرهم حتى يحيلوه أنغاما و « أرْقَاماً موسيقية » .

(١) البيان والتبيين ١/١٠٦ .
(٢) البيان والتبيين ١/٦٠

ومهما يكن فالبحترى كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه ، وكيف يرشح لقوافيه ، وكيف يهيئ لها مكانها ، ويصف الآذان للقائها ، إذ كان شاعرا ممتازا فى فن الصوت وإن استمر يستمده من القيثارة العتيقة ، قيثارة الرعاة القدماء التى حطمها أصحاب الشعر الغنائى — كما رأينا — فى كثير من صورها وجوانبها ، ولكنه عرف كيف يستخرج من هذه القيثارة المحطمة أصواتا جديدة معجبة ، شأن الموسيقيين الممتازين ، وقد كان يعرف فى نفسه هذه الخاصة وكان تياها بها مدلاً ، حتى قالوا إنه كان إذا أنشد يتشادق ويتزاور فى مشيته مرة جانبا ومرة القهقرى ، ويهز رأسه مرة ومنكبه أخرى ، ويشير بكمه ، ويقف عند كل بيت ويقول أحسنت والله ، ثم يقبل على المستمعين فيقول ما لكم لا تقولون لى أحسنت ، هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقول مثله ، وربما صنع ذلك أمام الخلفاء فضج المتوكل من صنيعه ذات يوم وأقبل على الصيمرى فقال : أما تستمع ما يقول يا صيمرى وكان ينشده قصيدته :

عن أىِّ ثَغْرٍ تبتسِمْ وبأىِّ طَرْفٍ تَحْتَكِمْ

فقال بلى ياسيدى مرنى فيه بما أحببت ، فقال بحياتى أجه على هذا الروى الذى أنشدنيه[1] .

ومهما يكن فإن البحترى قد استطاع أن يحول موسيقاه إلى ألحان وأرقام موسيقية خالصة ، واقرأ له هذه القطعة :

لى حبيبٌ قد لجَّ فى الهجر جدًّا وأعادَ الصدُودَ منه وأبْدا
ذُو فُنُونٍ يُريكَ فى كلِّ يوم خُلقاً من جفائه مُسْتَجِدًّا
يتأبَّى مَنْعاً ، ويُنْعِمُ إسْعا فاً ويدنو وصلا ، ويبعد صدا
أغتدى راضياً وقد بتّ غضبا نَ ، وأمسى مولّى ، وأصبح عبدا
وبنفسِى أفدى على كل حالٍ شادناً ، لو يُمَسُّ بالحسن أعدى
مَرَّ بى خالياً فأطمع فى الوصْـ ـلِ وعرَّضْتُ بالسلام فردَّا
وثنى خـده إلىَّ على خو فٍ فقبَّلتُ جُلَّنارًا وورْدا

(١) معاهد التنصيص ١/٨٣

سيدى أنت ، ما تعرضت ظلماً فأجازَى به ، ولا خنتُ عهـدا
رِقَّ لى من مدامعَ ليس ترقا وارثِ لى من جوَانحَ ليس تهدا
أترانى مستبدلاً بك ما عشْـــتُ بديلاً ، أو واجداً منك ندًّا
حاشَ لله ، أنت أفتن ألحا ظاً ، وأحلى شكلا ، وأحسن قدًّا

فقد كان صاحب الصناعتين يعجب بها إعجابا شديدا[1] ، وحقا إن البحترى استوفى فيها كل ما يمكن من وسائل التفوق فى فن الصوت فأنت تراه يبـدأ فيوفق بين الشطرين فى المطلع ، ويجعلهما مصرعين هذا التصريع الذى كان يعجب به أصحاب البيان ولا يكتفى بذلك بل تراه يلائم بين الحروف فى الشطرين ؛ فقد تكررت الجيم فى الشطر الأول كما تكررت الدال فى الشطر الثانى فأحـدث ذلك توافقا صوتيا ، وما تلبث أن تراه فى البيت الثالث يوفق بين الألفاظ توفيقا دقيقا ، إذ جاء بكلمة يتأبَّى كأنها مشدودة إلى ينم بواسطة هذا الرباط المحـكم منعا ؛ وهنا نحس مايصنعه « التوافق الصوتى بين الحروف والكلمات » من صلة فى العبارات ، وما يزال البحترى يطلب هـذا التوافق الصوتى حتى يأتى فى الشطر الثانى بكلمتين ثم أخريين على نسقهما وحركاتهما ، وقد استطاع أن يصل إلى ذلك بهذا « الطباق الصوتى » بين « يدنو » و « يبعد » و « وصلا » و « صدا » ، وإن هذا ليلفتنا إلى أن الطباق العباسى يمكن أن نعتـبر بعض جوانبه أيضا لونا صوتيا يأتى به الشاعر من أجل الموسيقى ، ومثل الطباق فى ذلك هذا التقسيم الذى نراه فى البيت والذى كان يعرف به البحترى . والحق أن صاحبنا كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة ، وانظر إليه فى البيت الرابع كيف حقق لنفسه موسيقاه بما أحدث فيه من الصلة والقرابة بين كلماته ، فكل كلمة تقبل على أختها ، تقبل أمسى على أصبح ، ومولى على عبدا ، كأن الكلمات من أسرة واحدة ، وليست هذه الأسرة إلا أسرة « الطباق الصوتى » وما يستتبعه من تقسيم ، وانظر فى البيت الخامس إلى الكلمتين : بنفسى أفدى ، ألا تحس أنهما متشابكتان كأنهما عقدتا الخناصر ، وانظر فى البيت السابع إلى الجلنار والورد تر البحترى يلائم بين ألفاظه

(١) الصناعتين ص ٦٠ .

ويشاكل بين كلماته حتى يستوعب هذا اللون الذى كان يعجب به أصحاب البديع والذى سمى بعد مراعاة النظير .

وانظر إلى قوافى الأبيات كيف أحكم قرارها فقد تتابعت منسقة تنسيقا جيدا وهاهى (أبدا ، صدا ، عبدا ، فردا ، وردا ، عهدا) فإنك تراها متحدة فى عدد حروفها وحركاتها وسكناتها ، وقد سمى أصحاب البديع ذلك بعد بالتطريز ، وهو وشى غريب ، واستمع إلى هذا البيت :

رقَّ لى من مَدَامِعَ ليس ترقا وأَرْثِ لى من جوانحَ ليس تهدا

فقد أقام الكلمات فى الشطرين على صفين متقابلين وكأن كل كلمة فى الشطر الأول تطلب قرينتها فى الشطر الثانى ، وقد حاول ذلك ثانية فى البيت الأخير :

حاش لله أنت أفـــتن ألحا ظا وأحلى شكلا وأحسن قدا

ولـكنه لم يبلغ من ذلك ما بلغه فى البيت السابق ، وهو وجه من وجوه التوافق الصوتى ويسميه أصحاب البديع باسم المماثلة . وإن من يقرأ فى شعر البحترى ليجد أمثلة كثيرة للجوانب الموسيقية الأخرى التى ضبطها أصحاب البديع من مثل التصدير والترصيع وغير ذلك مما يتصل بالصوت وتنظيمه تنظيما موسيقيا خاصا .

وأكبر الظن أننا نستطيع الآن بعد هذا الاستعراض لموسيقى البحترى الداخلية ، وما رأيناه من ارتباطها فى بعض جوانبها بألوان البديع أن نقرر بأن كثيرا من هذه الألوان نشأ متأثرا بالموسيقى ، إذ كانت تعتمد عليه فى أصواتها وأرقامها ؛ وكانت هذه الموسيقى وما ترتبط به من غناء ، تعين عليه ، وتدعو إلى العناية به والتجديد فيه .

الفصل الثالث

الصنعة والتصنيع

« وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها حينئذ ، واستجادة ما يطلب منها ، بحيث تتوفر دواعى الترف والثروة . » (ابن خلدون)

رأينا الشاعر القديم فى العصرين الجاهلى والإسلامى ، يوفر لشعره كثيرا من قيم التصوير والموسيقى ، ولكن هذا التوفير لم يتعقد كثيرا ، فقد كانت صناعة الشعر العربى لا تزال فى أطوارها الأولى ، فلما جاء العصر العباسى ترقت هذه الصناعة ، وترقت أدواتها ، وأصابها تبدل واسع فقد تبدلت المنابع الأساسية فى حياة الجماعة العربية ، إذ امتزجت بها عناصر عديدة من الجنس والثقافة ، وعاش الناس معيشة حضرية مترفة لا تتصل بالصحراء ، إنما تتصل بالمدن وما بين أيديهم من زخارف الحياة . حقا إن العرب تحضروا بعض الشىء فى العصر الإسلامى فنزلوا المدن وعاشوا فيها ، ولكن هذا التحضر لم يؤثر فيهم كثيرا ، وبخاصة فى حياتهم الفنية ، فما تزال نماذج الشعر تملأ بحوادث الصحراء ، كما نرى عند جرير والفرزدق والأخطل . أما فى العصر العباسى فإنهم ينشأون فى الحلية والزينة ، وينغمسون فى الحضارة والترف ، وتتغير حياتهم من جميع جوانبها ، وتتغير معها صناعتهم الفنية تغيرا يبدلها من إطارها القديم إطارا آخر يعتمد على الزخرف والأناقة . ويحسن بنا قبل أن نبين مدى هذا التغير الواسع فى الصناعة الفنية أن نقف قليلا بإزاء طائفة من الشعراء لم تكن من أهل المدن ، إنما كانت من أهل البادية ، وكانت تعد امتدادا للشعراء القدماء . وإذن فقد كان يوجد فى العصر العباسى منبعان للشعر ، منبع حضرى نكثر من درسه وبحثه ، وبيان طرقه ومناهجه ، لما فيه من اتجاهات فنية مختلفة ، ومنبع آخر لم نتعود النظر فيه ، وهو هذا المنبع البدوى

شعراء البادية ونماذجهم

أو الصحراوى ، الذى كان يفد شعراؤه على المدينة من الصحراء[١] ، ولعل خير من يمثله هؤلاء الرواة من الأعراب الذين كانوا يفدون على البصرة والكوفة ، ويروى عنهم اللغويون أشعارهم ، يتخذون منها الشاهد والمثل فى دراساتهم وأبحاثهم ، وقد كانوا يعجبون بهم إعجابا شديدا ، سئل يونس : من أشعر الناس ؟ قال العجاج ورؤبة[٢] ، ولما مات رؤبة قال الخليل بن أحمد : دفنا الشعر واللغة والفصاحة اليوم[٣] .

ولعل أهم ما يلاحظ فى شعر هؤلاء البدو أنه كان يزخر بالغريب ، ويظهر أنهم كانوا يتفاصحون بذلك حتى يرضوا المدرسة اللغوية ، وحتى يفتحوا عليها أبوابا طريفة من البحث والدراسة . ونحن لا نأتى بجديد حين نزعم ذلك ، فقد عرفت هذه المدرسة بطلبها لهذا النوع من الشعر ، وقد عاب الجاحظ ذلك عليها إذ يقول : « ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إغراب ، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ، ولقد رأيت أبا عمرو الشيبانى يكتب أشعارا من أفواه جلسائه ليدخلها فى باب التحفظ والتذكر ، وربما خيل إليك أن أبناء أولئك الشعراء لا يستطيعون أبدا أن يقولوا شعرا جيدا ، لمكان أعراقهم فى أولئك الآباء ، ولولا أن أكون عيابا ، ثم للعلماء خاصة ، لصورت لك فى هذا الكتاب بعض ما سمعت من أبى عبيدة ومن هو أبعد فى وهمك من أبى عبيدة »[٤] .

كان علماء اللغة فى العصر العباسى يهتمون بالغريب من الشعر حتى إنك لتجد المفضل الضبى يسند إليه المنصور أمر تعليم ولى عهده المهدى ، فإذا هو يختار له المفضليات ، وهى قصائد من هذا الطراز المملوء بالغريب ، كأنما ثقافة الشعر ثقافة بالغريب قبل كل شىء ، ولكن الغريب إن كان يحتاج إليه من أجل الشاهد والمثل فإنه لا يحتاج إليه من أجل المتعة بالشعر ومعرفة جيده من رديئه ، ولكن ما للغويين وأمورا تجرى فى ذهن الجاحظ

(١) هذا التقسيم يغاير — من بعض الوجوه — ما ذهب إليه بروكلمان من تقسيم شعراء العصر العباسى قسمين : شعراء بغداد خاصة ، وشعراء مقاطعات وأقاليم وقد تبعه بعض الباحثين ، وهو تقسيم ليس له ما يبرره من القواعد الفنية والصفات الأدبية . انظر كتابه Geschichte der Arabischen Litteratur, 1, saite. 73, 83.

(٢) أغانى ساسى ٢١/٦٠

(٣) أغانى ساس ٢١/٦١

(٤) البيان والتبيين ٣/٢٢٤

وغيره من النقاد ؟ إنهم أصحاب لغة وغريب ، وهم إنما يقوِّمون القصيدة بما فيها من غريب يدرس ويبحث .

وقد بعث هذا الاتجاه من المدرسة اللغوية فى شعراء البادية حالا من التكلف لنظم الغريب فى شعرهم حتى يروج فى أسواق المدرسة ، وحتى ينال إعجابها واستحسانها ، وكأنى بهم لم يكونوا يعبرون بالغريب عن حاجة وجدانية فقط ، إنما كانوا يعبرون به فى كثير من الأحيان عن حاجة المدرسة اللغوية ، وقد كانوا يعرفون هذه المهارة من أنفسهم ويدلون بها على شعراء المدن . روى صاحب الأغانى أن بشارا "دخل على عقبة بن سلم فأنشده بعض مدائحه فيه ، وعنده عقبة بن رؤبة ينشده رجزا يمدحه به ، فسمعه بشار ، وجعل يستحسن ما قاله إلى أن فرغ ، ثم أقبل على بشار فقال : هذا طراز لا تحسنه أنت يا أبا معاذ ، فقال له بشار : ألى يقال هذا ؟ ! أنا والله أرجز منك ومن أبيك وجدك ، فقال له عقبة : أنا والله وأبى فتحنا للناس باب الغريب و باب الرجز ، والله إنى لخليق أن أسده عليهم ، فقال بشار : ارحمهم رحمك الله ، فقال عقبة ، أتستخف بى يا أبا معاذ وأنا شاعر ابن شاعر ابن شاعر ؟ فقال له بشار : فأنت إذن من أهل البيت الذين أذهب الله عنهم الرجس وطهرهم تطهيرا ، ثم خرج من عنده عقبة مغضبا ، فلما كان من غدٍ غدا على عقبة وعنده عقبة ابن رؤبة ، فأنشده أرجوزته التى يمدحه فيها :

يا طلل الحى بذات الصَّمْدِ بالله خبِّرْ كيف كنت بعدى
أوحشتَ من دَعْدٍ وترب دَعْدِ سَقْياً لأسماء ابنةِ الأشدِّ[1] "

وعلى هذا النمط مضى بشار يرجز ويتكلف للغريب ، يمزجه بشىء من الحضارة وجمال الصياغة . ونحن نلاحظ من هذا النص شيئا آخر مهما لا يتصل بنماذج البادية ، إنما يتصل بنماذج المدن ، إذ كان يقلِّد أصحابها أحيانا النماذج الأولى ، كما كان يصنع بشار ، وكما كان يصنع غيره من الشعراء . ولعل أهم شاعر نجده فى هذا الجانب هو أبو نواس ، فقد كان يعنى بالضرب على هذه النماذج البدوية . وانظر إليه يستهلُّ إحدى قصائده على هذا النمط[2]

أيها المنتاب عن عُمُرِه لستَ من ليلى ولا سَمَرِهْ .

(١) أغانى دار الكتب ٣/١٧٤ . (٢) انظر ديوان أبى نواس طبعة آصاف ص٦٦ .

لا أذودُ الطير عن شجرٍ قد بلوتُ المرَّ منْ ثمَرِهْ

وقد استمر يتكلف للغريب فى اللفظ والتعبير حتى قال :

كمن الشنآنُ فيـــه لنا كـكمون النار فى حجره

فأتاح للغويين عقدة يمكن أن يجدوا فيها طرافة للبحث والدراسة إذ أعاد الضمير على النار مذكرا وكان حقه التأنيث ، ولعله لم يغرب كإغرابه فى أرجوزته المعروفة :(١)

وبلدةٍ فيها زَوَرْ صَعْراء تُخْطى فى صَعَرْ
مَرْتٌ إذا الذئب اقْتَفَرْ بها من القوم الأثَرْ

فقد مضى على هذا الطراز يحشو أرجوزته بالغريب مسرفا على نفسه ، وعلى علماء اللغة من حوله ، حتى يثبت مهارته فى هذا النحو من أنحاء الصناعة البدوية . ويظهر أن هذه الحال من التبدّى شاعت بين شعراء المدن شيوعا واسعا ، ولذلك كنا نرى الجاحظ فى بيانه يقاومها مقاومة شديدة ، فهو يبدأ فيروى عن النبى صلى الله عليه وسلم قوله : " من بدا جفا "(٢) وما يزال ينقل نصوصا عن النقاد من أمثال بشر بن المعتمر ، ليحث الأدباء أن ينحازوا عن هذا الجانب ، ومن قوله فى ذلك : « كما لا ينبغى أن يكون اللفظ عاميا ، ساقطا سوقيا ، فكذلك لا ينبغى أن يكون غريبا وحشيا ، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا ، فإن الوحشى من الكلام يفهمه الوحشى من الناس ، كما يفهم السوقى رطانة السوقى »(٣) .

وهذه الحال التى نشبت بين شعراء المدن لتأثرهم بصناعة البادية كان يقابلها حال مماثلة من التقليد بين شعراء البادية ، فإنهم لما وفدوا على المدن وجدوا الناس يعجبون بمقطوعات الغناء وما فيها من رقة وليونة ، فلما رأوا ذلك وعرفوا هذه الصناعة بالمدن ، حاولوا أن يقلدوها ، وأن يحدثوا لأنفسهم نسيبا كنسيب العباس بن الأحنف وغيره . وقد شغفت المدن ورواتها وعلماؤها بهذا النسيب البدوى الجديد ، ورأينا خلف الأحمر والأصمعى وغيرهما يرحلون إلى البادية ، ليلتقطوا هذه النماذج الجديدة ، وكانوا يستحثون البدو على صياغتها حتى يطرفوا الملوك والأمراء بما يروونه عنهم وعن عشقهم ، وكتب الأدب العربى ، وخاصة

(١) الديوان ص ٧٧ .
(٢) البيان والتبيين ١/٢٩ .
(٣) البيان والتبيين ١/١١٠

كتب الأمالى ، مملوءة بنصوص من هذه الصناعة البدوية الجديدة ، فمن ذلك ما رواه الأصمعى لبعض الأعراب[1] :

قفى يا أُمَيْمَ القلب نقرأْ تحيَّـةً ونَشْـكو الهوى ثمَّ افعلى ما بدالكِ
فلو قلْتِ طأْ فى النـار أعلمُ أنَّهُ هوى لكِ أو مدنٍ لنـا من وصالكِ
لقدمتُ رجلى نحوها فوطئتُها هدى فيكِ لى ، أو ضلةٌ من ضلالكِ

وليس من شك فى أن هذا الشعر يمثل الرقة والعذوبة ، كما يصور مبلغ ما وصلت إليه البادية فى هذه الصناعة .

ومهما يكن فإن البادية كانت تقدم فى هذا العصر نوعين من الشعر للعلماء ، نوع يتصل بدراساتهم وأبحاثهم اللغوية ، وهو هذا الشعر الذى ملئ بالغريب ، والذى نؤمن بأن كثيرا منه كان يصنع للمدرسة اللغوية صناعة ، ونوع آخر يتصل بالرواة من أمثال خلف والأصمعى ، وهو نوع قد صنعه البدو أيضا صناعة ، يريدون أن يحاكوا به ما شاع فى المدينة من نسيب العباس بن الأحنف وأمثاله .

٢

وهؤلاء الصناع من البدو كان يقابلهم فى المدن صناع آخرون يختلفون عنهم من حيث الوراثة والثقافة ، فقد كان أكثر شعراء المدن وأشهرهم من الأجانب ، فبشار وأبو نواس وسلم الخاسر وأبان بن عبد الحميد وصالح بن عبد القدوس ومسلم بن الوليد ، كل هؤلاء الشعراء العظام من الفرس ، بل نحن نجد شعراء من الهند مثل أبى عطاء السندى ، ومن النبط مثل أبى العتاهية ، ومن اليونان مثل ابن الرومى .

شعراء المدن ووراثاتهم وثقافاتهم

وقد كانت وراثة هؤلاء الشعراء تُعد لتغيير واسع فى لغة الشعر وصناعته إذ كانوا أجانب ، وكانوا يرثون « سلائق لغوية » تخالف « سليقة اللغة العربية » ، ولنظن الآن أمة أوربية تكلمت العربية واتخذتها للتعبير عن عواطفها ، فإلى أى حد تؤثر فى صياغاتها ؟ ولنظن العكس ، لنظن أمة عربية تكلمت الفرنسية مثلا ، فإلى أى حد تؤثر فى لغتها

(١) أمالى المرتضى طبع مطبعة السعادة ٢/١٣٨

وعباراتها ؟ لقد كان المظنون أن يحدث تغير واسع فى اللغة العربية أثناء العصر العباسى حين اتخذها الأجانب من الأعاجم وغيرهم للتعبير عن فكرهم وشعورهم ، غير أن ذلك إنما انحسر عن تغيرات طفيفة ، وإن كان العباسيون أنفسهم يشيرون إلى ما يسمى بأسلوب المولدين[١] ، ولكن هذا الأسلوب لم يتحول تحولا تاما إلى صورة مخالفة للصورة القديمة .

على كل حال لم يحدث — تحت تأثير العناصر الأجنبية — تحول واسع فى لغة الشعر رغم وراثات الشعراء ، ورغم إلمام طائفة منهم باللغات الأجنبية كالعتابى ، وكان يتقن الفارسية[٢] . وحقا إنه كان لذلك بعض التأثير ، ولعل ذلك ما دفع الجاحظ إلى أن يقول : "واللغتان إذا التقتا فى اللسان الواحد أدخلت كل واحدة منها الضيم على صاحبتها"[٣] . غير أنا نلاحظ من طرف آخر أن ذلك التأثير أو ذلك الضيم لم يكن واسعاً فى الأدب العربى ، وبخاصة فى الشعر . قد يكون واسعاً فى النثر ، أما الشعر فقد كان أصحابه أكثر محافظة ، وإن الإنسان ليشعر كأنهم انسلخوا عن وراثاتهم وسلائقهم اللغوية ، وأكبر الظن أن ذلك يرجع إلى أنهم كانوا يتزودون باللغة العربية تزوداً لم يدع فضلا لسلائقهم الموروثة ، وقد قص الرواة علينا ذلك فى صور كثيرة ؛ فهم يذكرون مثلا عن أبى نواس أنه خرج إلى البادية وأقام فيها حولا كاملا ، ليتثقف باللغة من منابعها الحقيقية[٤] ، وكان الجاحظ يقول عنه : "ما رأيت أحداً كان أعلم باللغة من أبى نواس ولا أفصح لهجة منه مع حلاوة ومجانبة لاستكراه"[٥] . أما بشار فكان يقول : "من أين يأتينى الخطأ ؟ ولدت ها هنا ، ونشأت فى حجور ثمانين شخصاً من فصحاء بنى عَقيل ، ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وإن دخلت على نسائهم فنساؤهم أفصح منهم وأيفعت فأُبديت[٦] إلى أن أدركت ، فمن أين يأتينى الخطأ"[٧] .

(١) أغانى دار الكتب ٣/١٩٠ .
(٢) تاريخ بغداد لطيفور ٦/١٥٧ .
(٣) البيان والتبيين ١/١٣٩ .
(٤) أخبار أبى نواس لابن منظور طبع مصر ص ١٢ .
(٥) أخبار أبى نواس ص ٦ .
(٦) أبديت بالبناء للمجهول : أخرجت إلى البادية
(٧) أغانى دار الكتب ٤/١٤٩ .

كان الشاعر العباسى من الأجانب يتثقف باللغة العربية وآثارها القديمة ، ولا يكتفى بأخذها فى المدن عن علماء عصره ، بل نراه يرحل إلى البادية كما رحل بشار وأبو نواس ، وقد جعله ذلك يحافظ على الصورة الموروثة للغة ، حتى رأينا من اللغويين من كان يستشهد بشعره ؛ فالأخفش وسيبويه كانا يستشهدان بشعر بشار[١] ، وكان الأصمعى يقول : " بشار خاتمة الشعراء "[٢] ، كأنه يجعله من القدماء ؛ أما أبو نواس فقد قال عنه ابن خالويه : " لولا ما غلب عليه من الهزل لاستشهدت بكلامه فى كتاب الله تعالى "[٣] . وكل ذلك يؤكد محافظة الشاعر العباسى على الأساليب الموروثة .

ومهما يكن فإن وراثات الشعراء العباسيين من غير العرب لم تؤثر التأثير المظنون فى لغة الشعر وصياغته ؛ وأكبر الظن أنه كان للثقافة الأجنبية التى تثقفها القوم تأثير أوسع مدى فى الشعر ، وبخاصة فى « صياغته الذهنية الباطنة » . ونحن لا نصل إلى العصر العباسى حتى تنظم الثقافة تنظيما جيداً ، وتصبح الترجمة عملا أساسيا فى الحياة العقلية ؛ فقد نقلت الثقافات المختلفة ، وشارك فيها العرب ، وظهر المعتزلة والنظام ، وبدا أثر ذلك واضحاً فى كتابات الجاحظ ونماذج الشعراء .

على أنه يحسن بنا أن نميز بين نوعين فى هذه الثقافات ؛ فهناك الثقافة اليونانية ، وهى ثقافة واضحة المعالم إذ يقصد بها إلى الفلسفة التى ترجمت كتبها إلى اللغة العربية ، وأحدثت هذا النشاط الفلسفى المعروف عند العرب . وهذه الثقافة واضحة فى تاريخ العرب العقلى ، وتقابلها الثقافتان الفارسية والهندية ، وهما ثقافتان غامضتان لا نتبينهما فى ضوء واضح . وحقا إن العرب أخذوا عن الفرس حياة مادية من الحضارة والترف ، ونظما سياسية فى الإدارة والحكم ، كما أخذوا عنهم كثيراً من التاريخ والقصص والحِكَم ؛ ولكن إذا أخذنا نسأل ما أثرهم المباشر فى الناحية الأدبية وجدنا غموضاً ؛ فليس للفرس شاعر معروف قبل الإسلام ، بل إن الجاحظ يشك فى الكتب التى تنسب لهم والتى يتداولها الناس ، ويتساءل هل هى منحولة عليهم أو هى لهم[٤] .

(١) أغانى دار الكتب ٣/٢٠٩ .
(٢) أغانى ٣/١٤٣ .
(٣) أخبار أبى نواس ص ٢ .
(٤) البيان والتبيين ٣/١٦ .

وهذا نفسه ما نلاحظه على الثقافة الهندية فليس لها تأثير واسع فى الأدب العربى ، إنما كل ما لها طب ورياضة ونجوم . وأكبر الظن أن هاتين الثقافتين لم يكن لهما مشخصات قائمة بنفسها ، إنما كانت أهميتهما ترجع إلى أنهما وسيطتان لنقل الثقافة اليونانية ، فأول ما أخذ العرب عن اليونان أخذوا عن طريق الفرس ، وقد تسربت الثقافة اليونانية إلى الهند من عهد الإسكندر وخلفائه . على أن ما وصل إلى العرب من اليونان إنما اقتصر على الفلسفة ولم يتسرب إليهم شىء واضح من الشعر والتاريخ ، ولذلك انعدمت الصلة بين الشعر العربى والشعر اليونانى ، ولم يحدث العرب لأنفسهم شيئاً من الشعر القصصى أو التمثيلى على نحو ما صنع الرومان مقلدين لليونان ، أو على نحو ما صنعت أوربا الحديثة .

ومهما يكن فقد كانت أهم ثقافة تؤثر فى الفن العباسى وصياغاته هى الثقافة اليونانية ؛ فقد صبغت عقلية الفنانين من الأدباء والشعراء بأصباغ خاصة من العمق والدقة والتحليل وطرافة التقسيم والبعد فى التفكير والخيال ، حتى أصبحنا بإزاء صفات عقلية جديدة ، وقد أخذ الشعراء يبالغون فى استعارة المصطلحات الفلسفية على نحو ما لاحظ الجاحظ ذلك فى بيانه عن أبى نواس فى مثل قوله[1] :

وذات خدٍّ مورَّدْ قُوهيَّـــةُ المتجردْ
تأمَّلُ العينُ منهـا محاسناً ليسَ تنفـدْ
فبعضُها قَدْ (تَنَاهى) وبعضُها (يَتَوَلَّدْ)

ونحن إذا رجعنا إلى الثقافة الهندية نتبين تأثيرها فى الشعر العربى وجدناه طفيفا جدا لا يعدو تلك الأفكار التى كانت تتساقط من علم النجوم أو الرياضة فى الشعر ، على نحو ما نجد عند أبى نواس فى مثل قوله يصف الخمر :

تُخيرتْ والنجوم وُقْفٌ لم يتمكَّنْ بهـا المدارُ

" يريد أن الخمر تخيرت حين خلق الله الفلك ، وأصحاب الحساب والنجوم يذكرون أن الله

(١) البيان والتبيين ١/١٠٨ .

تعالى حين خلق النجوم جعلها مجتمعة واقعة فى برج ، ثم سيرها من هناك وأنها لا تزال جارية حتى تجتمع فى ذلك البرج الذى ابتدأها فيه ، و إذا عادت إليه قامت القيامة و بطل العالم ، والهند تقول إنه فى زمان نوح اجتمعت فى الحوت إلا يسيرا منها ، فهلك الخلق بالطوفان ، و بقى منهم بقدر ما بقى منها خارج الحوت "(١) .

والثقافة الفارسية كالثقافة الهندية كان تأثيرها محدودا و يمكن أن نلاحظه فى جانبين : أما أولهما فالحِكَم الكثيرة التى كانت تنقل عن الفرس حتى ليقال إنه "اجتمع فى ديوان صالح بن عبد القدوس ألف مثل للعرب وألف مثل للعجم "(٢) ، وأما الجانب الثانى فجانب الصور والأخيلة الدقيقة ، إذ كان الشعراء ينظمون ما يتسرب إليهم من الصور الفارسية . روى الرواة أن كسرى كان يقول فى وصف النرجس : إنه ياقوت أصفر بين در أبيض على زمرد أخضر ، فنظم ذلك الشاعر العباسى فى هذين البيتين :

وياقوتةٍ صفراء فى رأس دُرَّةٍ مركبةٍ فى قائمٍ من زَبَرْجَدِ
كأنَّ بقايا الطَّلِّ فى جنباتها بَقيةُ دَمعٍ فوق خدٍّ مورَّدِ (٣)

ومن ذلك الجانب هذا البيت المعروف عند القدماء بفارسيته (٤) :

لو لم تكن نيةُ الجوزاء خدمته لما رأيتَ عليها عِقْدَ مُنْتَطِقِ

وهذا يلفتنا إلى أن حسن التعليل الذى شاع فى الشعر العباسى ثم فى الشعر الأندلسى ربما كان يرجع فى بعض جوانبه إلى أصول فارسية . ومهما يكن فإن تأثير الثقافتين الفارسية والهندية فى الشعر العربى غير واضح المعالم ، وحقا إنهما لعبتا دورا واسعاً فى الشعر الشيعى والصوفى ، ولكن ليس هذا من التأثير العام فى الشعر العربى ، إنما هو جانب خاص يعنى به من يبحثون فى الشعر الشيعى والصوفى وأصولها ، أما الذين يبحثون فى الشعر العربى العام فسيجدون تأثير هاتين الثقافتين محدوداً على عكس الثقافة اليونانية التى يظهر

(١) الشعر والشعراء ص ٥٠٤ .
(٢) مجموعة رسائل طبع الجوائب ص ٢١٧ .
(٣) ضحى الإسلام ١/٣٨٣ .
(٤) معاهد التنصيص ٢/١٥ .

تأثيرها فى وضوح ، فهى التى تدخل منها « ألوان قاتمة » فى الفن العربى والعقل العربى ، فتتحول إلى طرائف فنية وعقلية جديدة ، وستمر بنا فى الفصول التالية جوانب عديدة من هذا التأثير الواسع .

٣

وينبغى أن نقف هنا وقفة أكثر طولا لنقرر أن الصفات العقليـة لشعراء المدن تغيرت تحت تأثير هذه الثقافات وبخاصة الثقافة اليونانية ، فلم تعد تماثل الصفات العقلية القديمة التى كنا نراها عند زهير وكُثير وأضرابهما ، فقـد حلّت فى صناعة الشعر صفات عقليـة جديدة منذ أوائل العصر العباسى . ونحن لا نقف لنفسر ذلك من تلك الأخيلة والمصطلحات الفلسـفية المستعارة كما يصنع كثير من الباحثين ، فتلك جوانب حسية ظاهرة ، واستعارتها لا تدل على مدى ما حدث من تغيير فى الطابع العقلى للأمة العربية والفن العربى ، وإنما نحن نعتمد فى تفسير ذلك على طريقة الشعراء فى تناول الأفكار وتحليلها وما يحدثون فيها من طرافة ، وما يشيع فى شعرهم من عمق ودقة . ولعل مما يوضح ذلك من بعض الوجوه قول النمرى : "مما يدل على أن قصيدة :

الصفات العقلية الجديدة لشعراء المدن

إنَّ بالشِّعْب الذى دون سَلْعٍ لقتيـــلاً دمُه ما يُطَلُّ

ليست لتأبط شرا وإنما هى لخلف الأحمر قوله فيها :

خـــبرٌ ما نابنا مصمئلٌ جلَّ حتى دقَّ فيه الأجلُ

فإن الأعرابى لا يكاد يتغلغل إلى مثل هذا"[1] . ويدل هذا النص على أن العقلية العربية القديمة لم تعرف بالعمق فى التفكير ، إنما تلك صفة حادثة فيها ، حدثت فى العصر العباسى واتخذها بعض النقاد دليلا على معرفة المنحول من الشـعر الذى كان ينتحله خلف الأحمر

(١) شرح التبريزى على ديوان الحماسة طبع بولاق ٢/١٦٠ .

وأمثاله ممن كانوا يصنعون الشعر وينسبونه للقدماء . وانظر إلى قول بشار فى بعض ممدوحيه[١] :

ليس يعطيك للرجاء ولا الخو ف ولكنْ يلذُّ طَعْمَ العطاء

فإنك تراه يفكر تفكيراً جديداً إذ يجعل العطاء بدون غاية خارجة عن نفسه ، وهى صورة لم تكن تقع فى عقل الشاعر القديم ، إنما تقع فى عقل الشاعر العباسى الجديد الذى ما يزال يُغرق فى التفكير حتى يتصور الأشياء مجردة عن غاياتها ، أو حتى تراه يذهب مذهب مسلم إذ يقول[٢] :

يا واشياً حسنتْ فينا إساءتُهُ نجى حذارُك إنسانى من الغَرَقِ

فإنك تراه يمدح الواشى ولا يذمه جريا على مألوف الشعراء ، ويعلل لذلك بعلة غريبة يستحسن من أجلها عمل الواشى ، ويرى فى إساءته إحسانا ، أليس فى ذلك إغراب فى التفكير ؟

لقد تغير ذهن الشاعر العربى . "حكى أبو القاسم الآمدى فى كتابه الموازنة بين شعرى الطائيين أنه سمع بعض الشيوخ من نقدة الشعر ، قول العباس بن الأحنف :

وصالكمُ هجر وحبكمُ قلًى وعطفكمُ صدٌّ وسلمكمُ حرب
وأنتم بحمد الله فيكم فظاظة وكل ذَلولٍ من مراكبكم صعب

فقال : هذا والله أحسن من تقسيمات إقليدس"[٣] . أصبح تفكير الشاعر العربى يقرن إلى تفكير إقليدس ! وانظر إلى بشار يقسم المال قسمة غريبة إذ يقول[٤] :

وعىُّ الفعال كعىٍّ المقال وفى الصمت عىٌّ كعىٍّ الكلم

فإن بشاراً لا يخصص العى بالكلام ، بل يجعله فى المقال والفعال ، بل هو يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيقيم فى الصمت عيا يقابل عى الكلام ، أرأيت كيف يستطيع العقل العربى الراقى — بما يتخذه من تحليل — أن يصل إلى أفكار بعيدة قلما تقع إلا فى الذهن الواهم ؟ إن بشارا يشق على نفسه فى الفهم والتفكير ، فإذا العى على أقسام : عى الصمت ،

(١) أغانى دار الكتب ٣/١٨٩ .
(٢) معاهد التنصيص ٢/١٠ .
(٣) اليتيمة للثعالبى طبع الصاوى ١/١٦٦ .
(٤) البيان والتبيين ١/٢٢ .

وعى الفعال ، وعى المقال . وأكبر الظن أن هذا التقسيم الطريف هو الذى ألهم الجاحظ رسالته فى تفضيل الكلام على الصمت وخروجه عما ألفه الناس .

ومهما يكن فإنه حدث تغيير واسع فى تفكير الشاعر العباسى وعقله ، ولعل مما يتصل بذلك ما نراه عنده من كثرة استخدامه للأدلة والأقيسة المنطقية ، وقد عمّ ذلك فى أشعار بشار وأبى تمام والمتنبى حتى لنرى الأخير يشغف شغفا شديدا باستخدام الحكم اليونانية لتتم له الأقيسة التى يريدها لأفكاره والتعبير عن آرائه .

ولم يقف تأثير المنطق فى شعر العباسيين عند ذلك فقد أخذ يتغلغل فى صياغتهم الداخلية ولذلك كنت تجد القصيدة عند أبى تمام تحكم أجزاؤها إحكاما شديدا ، وقد تبعه المتنبى وغيره من الشعراء كابن الرومى ، فأسرفوا فى ذلك على أنفسهم وفنهم ، ولعل هذا ما جعل الحاتمى يلاحظ أن أرباب الصناعة من العباسيين يلاحمون بين أجزاء القصيدة "حتى تأتى فى تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها ، كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء" (١) . أخذت نماذج الشعر توثق أجزاؤها بالمنطق ، كما توثّق أجزاء الرسالة ، وإذا كان النقاد يلاحظون أن النثر ينشأ متأخرا عن الشعر لما فيه من منطق فهو لغة التفكير الدقيق (٢) ، فإن هذا الفارق يزول فى العصر العباسى ، تزيله الفلسفة اليونانية والمنطق اليونانى بما يدخلانه على الذهن العربى من صفات عقلية جديدة .

وقد حققت النماذج الفنية العربية تحت تأثير هذا « التلوين العقلى » الجديد ضروبا من الرقى حتى لتتبدّل فى كثير من جوانبها كما نرى فى فنون الهجاء والمديح والغزل . أما الهجاء فقد ظهر فيه ضرب جديد من « الهجاء الساخر أو الكاريكاتورى » على نحو ما سنرى فى الفصل التالى عند ابن الرومى . وأما المديح فقد تغيرت صياغته عند أبى تمام وسيطرت عليه فكرة التعبير « بنوافر الأضداد » ، على نحو ما سنعرف فى الفصل الخامس . وأما الغزل فبينما كان يشيع فيه الغزل المادى الحسى المعروف عند بشار وأبى نواس ،

(١) زهر الآداب للحصرى ٣/١٧ .

(٢) J. Middleton Murry, The Problem of Style, p. 58.

كان يشيع فيه ضرب آخر من الغزل المعنوى الواهم على نمط ما نقرأ للحسين بن الضحاك إذ يقول[١] :

إنَّ مَنْ لا أرى وليس يرانى نُصْبَ عينى ممثَّلٌ بالأمانى
بأبى من ضميره وضميرى أبداً بالمغيب ينتجيان
نحن شخصان إن نظرتَ وروحا ن إذا ما اختبرتَ يمتزجان
فإذا ما هممتُ بالأمر أو هـــمَّ بشىء بدأته وبدانى
كان وَفْقاً ما كان منه ومنى فكأنى حكيته وحكانى
خطواتُ الجفون منا سواء وســواء تحرُّكُ الأبدان

فإنك تحس بتغير واضح فى طريقة التفكير إذ ينزع الشاعر إلى منزع جديد فى غزله ، فهو لا يعنى بالصور الحسية كما نجد فى غزل الأعشى وامرئ القيس أو غزل بشار وأبى نواس ، وكأنى بالشاعر يتأثر بعناصر أفلاطونية فى تفكيره ، فقد مثلت القطعة روحا جديدة بل صياغة جديدة ، فقد ألف الناس أن يتحدثوا عن «الصياغة الحسية الظاهرة» ويتركوا «الصياغة الذهنية الباطنة» ، وهى أبعد غورا ومنالا ، ونقصد بها تنظيم الأفكار وطريقة صوغها وتصورها . ولسنا نشك فى أن هـذا الشعر يمثل صياغة جديدة فى الفن العربى ، أو هى من بعض الجوانب جديدة ، ففيه تجريد ووهم وفرض وبعد وإغراق فى الخيال . على أن هذا الجانب من « التجريد فى المعانى والأخيلة » لا يقف به الشاعر العباسى عند الغزل بل نراه يعممه فى الأغراض الأخرى . يقول أبو نواس فى الخمر[٢] :

وقد خَفِيَتْ من لطفها فكأنها بقايا يقين كاد يُذهبه الشَّكُّ

ويقول أيضا[٣] :

صَفَتْ وصَفَتْ زجاجتها عليها كمعنى دقَّ فى ذهن لطيفِ

ويقول أيضا[٤] :

تمشَّتْ فى مفاصلهمْ كتمشِّى البرء فى السَّقَمِ

(١) أغانى دار الكتب ٧/١٨٧ .
(٢) خزانة الأدب للحموى طبع المطبعة الخيرية ص ١٨٣ .
(٣) خزانة الأدب ص ١٨٤ .
(٤) خزانة الأدب ص ١٨٤ .

وليس من شك فى أن هذا تجريد ووهم لم يكن يعمد إليهما الشاعر القديم ، إذ كان يتكئ فى وصفه على المادة والحس ، وحقا إن صانع الشعر العربى تغيرت صفاته العقلية القديمة فى العصر العباسى وحلّت محلها صفات عقلية جديدة .

٤

التصنيع والزخرف فى حياة المدن العباسية

وقد شفعت هـذه الثقافات والصفات العقلية الجديدة بتصنيع وزخرف فى حياة المدن العباسية لم يألفهما العرب قبل العصر العباسى ، فقد عاش الناس فى هذا العصر معيشة مدنية مترفة تعتمد على الزخرف والزينة ، وإن من يرجع إلى قصورهم وما كان فيها من بذخ وترف ليرى كأن الحياة العربية قد تغيرت من قواعدها "إذ كانت تعلق على النوافذ والأبواب ستور مزركشة وحرائر مشجرة ، أما الغرف فكانت تزدان بالدواوين النفيسة والمناضد الثمينة والزهريات الخزفية ، والمرصعات والمذهبات البالغة حد الإتقان والإبداع ، وكانت قصور الخليفة تتألق بالجواهر البراقة ، وقد سميت إيواناتها البديعة بأسماء زينتها فعرف أحدها بدار الشجرة لاحتوائه على شجرة مصنوعة من الذهب مكللة بأنواع الجواهر على شكل الثمار ، وقد وقفت على أفنانها أنواع الطيور المصنوعة من الذهب والفضة ، وكان ثمة إيوان آخر يسمى إيوان الفردوس تتدلى من سقفه الثريات الفخمة المطعمة بالجواهر ذات الألوان والنقوش البالغة حد السحر والبهاء"(١) ، ويصف بعض العباسيين دارا للوائق فيقول إنها كانت ملبسة الحيطان بالوشى المنسوج بالذهب ، وإنه رآه يجلس على سرير مرصّع بالجواهر وعليه ثياب منسوجة بالذهب ، وإلى جانبه فريدة تغنيه وعليها مثل ثيابه(٢) . ويقول الأستاذ آدم ميتز : إن أبواب الدور كانت تصنع من الخشب المحلّى بالنقوش وكانت تملأ حجراتها بالأثاث ، وكان يوجد فراغ للستور والبسط المعلقة على الحيطان تتنافس بألوانها وما عليها من جميل الصور(٣) .

(١) مختصر تاريخ العرب والتمدن الإسلامى للسيد أمير على ترجمة الأستاذ رياض رأفت ص ٣٨٥ .

(٢) أغانى دار الكتب ٤/١١٦ .

(٣) الحضارة الإسلامية للأستاذ آدم ميتز ترجمة الأستاذ أبو ريده ٢/١٨٣ .

وكما صنَّع العباسيون وتأنقوا فى قصورهم وفرشهم ، صنَّعوا وتأنقوا أيضا فى أطعمتهم فأكلوا فى صحاف الذهب والفضة ، وخلطوا طعامهم بماء الورد والكافور[١] ، ويقول الأستاذ آدم ميتز إن كبراء القرن الثالث كانوا يحبون الخوانات وأدوات المائدة المصنوعة من خشب الجزع ، وقد يتخذونها من الخلنج ، وبجانب ذلك كانت توجد آنية الصينى الملمع[٢] ، كما كانت توجد الكؤوس التى كثر عليها النقش والتصوير على نحو ما نجد فى شعر أبى نواس إذ يقول[٣] :

تُدار علينا الكأس فى عسجديَّةٍ ... حبتْها بأنواع التصاويرِ فارسُ
قَرارتُها كسرى وفى جنباتها ... مهًى تدَّريها بالقسىِّ الفوارسُ

أما الملابس والأزياء فقد بلغوا فيها حدا بعيدا من التصنيع والأناقة ، إذ كان الرجال يلبسون الثياب المصبَّغة التى تحكى ألوانها ألوان الزهر[٤] ، وكذلك كان يصنع النساء ، وكن يضفن إليها كثيرا من الوشى والتطريز ، ويشبه ابن الرومى ثيابهن بقوس قزح الضاربة ألوانه على صور وأشكال عديدة إذ يقول فى وصف السحب[٥] :

وقد نشرتْ أيدى الجنوب مطارِفاً ... على الجوّ دُكْناً والحواشى على الأرضِ
يُطَرِّزُها قوسُ السحاب بأخضرٍ ... على أحمر فى أصفر إثْر مبيضِّ
كأذيال خَوْدٍ أقبلت فى غلائلٍ ... مصبَّغةٍ والبعضُ أقصرُ من بعضِ

وقد انتشرت بين النساء عادة جميلة من التصنيع والزينة " إذ كن يزين رءوسهن بحلية مسطحة من الذهب ، ويلففن حولها عصابة منضَّدة باللؤلؤ والزمرد "[٦] ، وقد كن يجعلن شعر أصداغهن على صورة النون (ن) أو العقرب ، وفى ذلك يقول ابن المعتز :

وكأن عقرب صُدْغه وقفتْ ... لما دنتْ من نار وجنتهِ[٧]

وهنَّ إلى ذلك قد أخذن فن صبغ الشفاه والخدود عن الفارسيات اللائى كن يستعملنه منذ

(١) الحضارة الإسلامية ٢/٢٠١ .
(٢) الحضارة الإسلامية ٢/١٨٤ .
(٣) ديوان أبى نواس ص ٢٩٥ .
(٤) أغانى ساسى ١٢/٣٤ .
(٥) معاهد التنصيص ١/٤٣ .
(٦) مختصر تاريخ العرب ص ٣٨٩ .
(٧) الحضارة الإسلامية ٢/١٩١ .

أقدم العصور"[١] ، وأكبر الظن أنهن كن يزينّ رءوسهن بأكاليل الزهر كما كان يصنع الرفاق على الشرب[٢] ، ومهما يكن فإن الحياة العباسية كانت تمتلئ بضروب من التصنيع والزخرف فى جميع جوانبها إذ كان الناس يعيشون معيشة ترف ونعيم .

٥

التصنيع والزخرف فى الحياة الفنية

وقد انتقل هذا الذوق ذوق « التصنيع » والزخرف من الحياة العباسية العامة إلى الحياة الفنية الخاصة ، فاعتمدت على الأناقة فى تعبيرها الفنى ، كما اعتمدت الحياة العامة عليها فى تعبيرها الاجتماعى ، وقد ساعد على ذلك أن الشعراء عاشوا فى ترف ونعيم ؛ فقد أغدق الملوك والأمراء والوزراء عليهم أموالا وعطايا جزيلة ، يقول ابن رشيق : " وأما المجدودون فى التكسب بالشعر والحظوة عند الملوك فمنهم سلم الخاسر مات عن مائة ألف دينار ، وأبو العتاهية صنع :

تعالى الله يا سـلم بن عمرو أذلّ الحرصُ أعناقَ الرجالِ

وكان صديقه — يعنى سلما — جدا ، فقال سلم ويلى ... جمع القناطير من الذهب ، ونسبنى إلى ما ترون من الحرص ، ومروان بن أبى حفصة أعطى مائة ألف دينار غير مرات ... وكان أبو نواس محظوظا لا يدرى ما وصل إليه ، وكان متلافا سمحا ، وكان يتساجل فى الإنفاق هو وعباس بن الأحنف وصريع الغوانى ، وكان البحترى مليا قد فاض كسبه ، وكان يركب فى موكب من عبيده "[٣] .

تبدلت حياة الشاعر العربى فى العصر العباسى وأصيبت بما أصيبت به الحياة العامة من التصنيع والتجميل ، فقد توفرت المادة لدى الشعراء ، وعاشوا فى دنيا جديدة من الحلية والزينة ، فصنّعوا فى ملابسهم ، وتأنقوا فى حياتهم ومظاهرهم كما نرى فى حياة سلم الخاسر إذ يقول صاحب الأغانى : " إنه كان يأتى باب المهدى على البرذون قيمته عشرة آلاف درهم ، والسرج واللجام المقذوذين ، ولباسه الخز والوشى ، وما أشبه ذلك من الثياب

(١) مختصر تاريخ العرب ص ٣٨٩ .
(٢) الحضارة الإسلامية ٢/٢٠٦ .
(٣) العمدة لابن رشيق ١/٧٧ .

الغالية الأثمان ، ورائحة المسك والطيب والغالية تفوح منه "[١] ، وغير سلم كان يُصَنِّع تصنيعه فى حياته وثيابه وطيبه ، وقد أخذ هـذا التصنيع والتجميل يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة ويلونها بألوان جديدة من الزخرف والزينة ، وهى حال طبيعية توجد فى الصنائع كلما وجدت الحضارة وما يصحبها من ترف وتصنيع . يقول ابن خلدون " وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها حينئذ ، واستجادة ما يطلب منها ، بحيث تتوفر دواعى الترف والثروة "[٢] .

ومهما يكن فقد أهّل ما شاع من تصنيع وزخرف فى الحياة الاجتماعية أثناء العصر العباسى لقيام هـذا المذهب الحديث فى الشعر العربى « مذهب التصنيع » الذى كان آية الحذق والمهارة عند الشعراء ، وكانت تقاس به قيمتهم الفنية . وهو — ككل مذهب يقوم ويحدث — لم ينشأ فجأة ، بل أخذ مدة طويلة فى نشأته ، حتى استوت له الجوانب المختلفة من الزخارف الدقيقة التى كانت تقترن به . وقد كان هذا المذهب الجديد فى الشعر العربى يقابله فى القرنين الثانى والثالث للهجرة مذهب آخر يعد امتدادا للمذهب القديم ، ونقصد « مذهب الصنعة والصانعين » وهم الذين كانوا يفهمون حرفتهم فى الحدود التى رسمها زهير ، فهم يعنون بألفاظهم وأساليبهم وصورهم البيانية فى الدائرة التى كان يتصورها زهير لهذه العناية ، وهم بذلك لا ينفصلون عن عمود الشعر العربى ومناهجه القديمة ، إلا من حيث صفاتهم العقلية الجديدة التى وصفناها ، أو من حيث حريتهم وثورتهم الاجتماعية التى نجدها فى مجون أبى نواس . وارجع إلى ديوانه فستراه يعبر هناك تعبيرا حرا عن عبثه ومجونه وهو تعبير صريح لا يخفى شيئا ، ومع ذلك تراه يعنى بأسلوبه ولكنها عناية محدودة لا تنسيه نفسه ، ولا تجعله يستتر وراء شىء من رياء المدنية وتصنيع الفن . وحقا إننا نجد فى شعر أبى نواس ثورة على بكاء الأطلال والديار ، كأن يقول متهكما[٣] :

صفةُ الطلول بلاغة القُـدْمِ فاجعل صفاتك لابنة الكَرْمِ

أو يقول ساخرا[٤] :

(١) أغانى ساسى ٢١/٧٨ .
(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٢٨١ .
(٣) ديوان أبى نواس ص ٣٢٣ .
(٤) الديوان ص ٢٩٩ .

قل لمن يبكى على رسم درسْ واقفاً ما ضرَّ لو كان جلسْ

ولـكن هذه الثورة كانت ثورة شعوبية ، ولم تكن ثورة جادة على التقاليد الفنية ، فقد كان هو نفسه يؤلف أشعاره على المذهب القديم « مذهب الصنعة والصانعين » ، وكأنه لم يكن يعجب بالمذهب الجديد « مذهب التصنيع والمصنِّعين » بالرغم من أنه كان موضع الطرافة فى تلك العصور ، ولذلك سموه البديع أى الطريف ، غير أننا نرى أن ننحى هذه التسمية عن ذلك المذهب ، لأنها لاتعطى معنى الزخرف والزينة من جهة ، ولأنها جمدت عند وشى معين من جناس وطباق وتصوير من جهة أخرى ، وسنرى عندما نتعمق فى بحث « مذهب التصنيع » أنه لم يقف عند هذا الوشى الذى اصطلح عليه أصحاب البديع ، بل تعداه إلى وشى آخر من الثقافة والفلسفة لعله كان أكثر روعة وبهاء .

وقد ساد هـذا « التصنيع » أو الوشى المرصَّع فى كل الفنون العربية ، نجده فى فن العمارة وبناء المساجد ، كما نجده فى فن التصوير الذى كان يستخدم — فى أغلب جوانبه — كزينة وزخرف للـكتب والقصص ودواوين الشعر ، ونجده أيضا فى داخل الدواوين نفسها فى أبياتها ، التى تتألف على شكل زخارف دقيقة ، وكأنما كل نموذج منها واجهة لمسجد مزخرف بديع قد تألق فى وشى مرصع كثير .

٦

ولعل أقدم النصوص التى تفسر هذا المذهب ونشأته ، وتفسر أصحابه الذين اعتنقوه مانجده عند الجاحظ إذ يقول " ومن الخطباء والشعراء ممن كان يجمع الخطابة والشعر الجيد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن كلثوم بن عمرو العتابى ، وكنيته أبو عمرو ، وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله فى البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من الشعراء المولدين كنحو منصور النمرى ومسلم بن الوليد الأنصارى وأشباههما ، وكان العتابى يحتذى حذو بشار فى البديع ، ولم يكن فى المولدين أصوب بديعا من بشار وابن هرمة" (١) .

مذهب التصنيع والمصنعين

(١) البيان والتبيين ١/٥٤ .

وتختلط فى هذا النص أسماء عربية بأخرى فارسية ، تجعل الباحث يتردد فى قبول الرأى القائل بأن البديع أو كما نسميه « التصنيع » نشأ فى الأدب العربى عن طريق الفرس[١] الذين يعرفون بميلهم إلى التعبير باللون . كل ما يمكن أن يقال أنهم أعانوا فى هذا المذهب ، ولكنهم لم يخترعوه ولم يبتكروه من تلقاء أنفسهم ، إنما هو مذهب عباسى تعاونت فيه طوائف الشعراء من العرب مع طوائف الشعراء من الفرس .

على أننا إذا رجعنا إلى العباسيين أنفسهم وجدناهم يردون هذا المذهب من البديع أو « التصنيع » إلى أصول عربية ، فالجاحظ يقرر فى بيانه أن " البديع أمر خاص بالعرب مقصور عليهم ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان "[٢] . ويقول ابن المعتز فى مقدمة كتابه البديع : " قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدناه فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيَّلهم وسلك مسلكهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم ، فعرف فى زمانهم ، حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه "[٣] . وإذن فالعباسيون — كما يقول ابن المعتز — إنما لهم الإكثار من البديع ، ولكن ليس لهم الإحداث ولا الابتكار .

ويلفتنا نص ابن المعتز إلى شىء آخر مهم وهو اقتران أبى نواس بجماعة البديع ، وقد سبق أن قلنا إنه لا ينهج نهجها ولا يسلك طريقتها ، وأكبر الظن أنه وضع فيها لما كان يستخدمه من استعارات وأيضا لما كان يستخدمه من « تشخيص » كقوله[٤] :

ما لرِجل المـــال أمستْ تشتكى منك الكلالا

وقوله[٥] :

بُحَّ صـــوت المال مما منك يدعو ويصيح

ولكن اهتمام أبى نواس بذلك لا يخرجه من دائرة « الصانعين » إلى دائرة « المصنعين »

(١) النثر الفنى للدكتور زكى مبارك ١/٤٤ .
(٢) البيان والتبيين ٣/٢٤٢ .
(٣) كتاب البديع لابن المعتز طبع أوربا ص١ .
(٤) المثل السائر طبع بولاق ص ٢٤٧ .
(٥) الموشح للمرزبانى طبع المطبعة السلفية ص٢٦٨

فإنه لم يكثر منه ولم يتخذه مذهبا ، وإنما كان يأتى عنده عابرا ، وكأنه يسقط إليه من « أصحاب التصنيع » ولذلك كان يظهر فى بعض النماذج وتمضى الأخرى ولا شية فيها ، وسنرى حينما نتقدم فى القرن الثالث شاعرا من طائفة أبى نواس هو ابن الرومى كان يكثر من الاستعارة والتشخيص ، ومع ذلك لا نستطيع أن نسلكه فى طائفة « المصنعين » .

ولعل فى هذا ما يجعلنا نؤمن بأن إيجاد الحواجز والفوارق المطلقة بين المذاهب الفنية أمر عسير ، إذ ما تزال تتداخل وتتشابك على هيآت مختلفة . وهى حال طبيعية ، فإن الشعراء يطلعون على ما يصل إليه كل منهم فى حرفته من مهارة ، ولذلك قد يتأثر أصحاب مذهب محافظ بالطرق الحديثة فى مذهب جديد ، ولكن ذلك لا يخرجهم عن نطاق مذهبهم الخاص . وقد كان ذلك نفسه يحدث بين الشعراء فى العصر العباسى لكثرة اجتماعهم ، إذ كانوا يلتقون فى كل مكان ، فى منازلهم وفى مجالس الخلفاء والأمراء ، وفى النوادى الأدبية العامة كنادى القراطيسى " وكان مألفا للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقته يقصدون منزله ويجتمعون عنده ويقصفون ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان "(١) .

وعلى هذه الشاكلة كان أصحاب المذهبين السابقين يجتمعون كما كان يجتمع مسلم بأبى نواس ، وكان الأول من أصحاب « التصنيع » بينما كان الثانى من أصحاب « الصنعة » فهيأ هذا الاجتماع لشىء من التداخل بين المذهبين العامين فى حرفة الشعر ، وأصبحنا نجد عند الصانعين بعض المحسّنات يستعيرونها من المصنعين ، ولكنهم لا يستخدمونها كمذهب ، بل هى تسقط فى نماذجهم من حين إلى حين ، وهذا هو فرق ما بين العملين والمذهبين : يوجد اختلاط ، ولكن لا يوجد اتحاد ، ويوجد بعض التقليد ، ولكن لا يوجد استمرار التطبيق .

ولعل فى هذا ما يجعلنا نشرف على الحقيقة الواقعة ، وهى أن مذهب الصانعين فى العصر العباسى كان يخالف أصوله فى العصور القديمة ، فقد كان يستخدم وسائل التصنيع من حين إلى حين ، ولكنه استخدام طبيعى وفى حدود أقرب إلى البساطة . غير أن هذا

(١) أغانى ساسى ٢٠/٨٨ .

الاستخدام كان سببا فى اضطراب النصوص القديمة فى بيان المذهبين وأصحابهما ، فابن المعتز يجعل أبا نواس من أصحاب « التصنيع » وهو ليس منهم فى شىء ، أما الجاحظ فقد سلك فيهم ابن هرمة والنمرى والعتابى و بشارا ، وأكبر الظن أن هؤلاء جميعا لم يكونوا يتخذون التصنيع مذهبا كما حدث عند مسلم ، إنما كانت توجد عندهم نزعة إلى الإكثار من التشبيه والاستعارة ، وميل إلى ما يسمى بالبديع والجديد ، ولكن هذا البديع أو هذا « التصنيع » لم يكن قد تحدد معناه بعد ، ولم يكن قد أصبح شيئا واضحا بحيث يمكن أن يتخذه الشعراء مذهبا لهم .

ولعل بشاراً وحده هو الذى يحسن أن نحتاط معه حين نريد أن نخرجه من جماعة « المصنعين » ، فإن أكثر النصوص القديمة تذهب إلى أنه زعيم المحدثين . يقول صاحب الأغانى عنه : "ومحله فى الشعر وتقدمه طبقات المحدثين فيه بإجماع الرواة ورياسته عليهم من غير اختلاف فى ذلك" (١) . ويسميه كل من حمزة الأصفهانى (٢) والحصرى (٣) قائد المحدثين ، ويقول ابن خلاد الشاعر فى شطر بيت له : (والآخرون يقودهم بشار) (٤) . ويستمر العباسيون فيذكرون أسماء أخرى فى هذا الجانب من البديع — كما رأينا — حتى يصلوا إلى مسلم بن الوليد . وهنا نتساءل هل بشار هو أول من اتخذ التصنيع مذهباً له أو هو مسلم ؟

يقول صاحب معاهد التنصيص عن مسلم : "وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس بالبديع واللطيف وتبعه فيه جماعة أشهرهم أبو تمام الطائى" (٥) . ويقول ابن قتيبة عنه : "وهو أول من ألطف فى المعانى ورقق فى القول ، وعليه يعوّل الطائى فى ذلك" (٦) . ويقول ابن رشيق : "وهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة وكثر منها ولم يكن فى الأشعار المحدثة قبل صريع إلا النبذ اليسير" (٧) . ويقول الآمدى : "إنه أول من أفسد الشعر بالبديع" (٨) .

(١) أغانى دار الكتب ٣/١٢٥ .
(٢) مقدمة ديوان أبى نواس لحمزة الأصفهانى ص ١٠ .
(٣) زهر الآداب على هامش العقد ٢/٢١ .
(٤) اليتيمة للثعالبى ٣/٣٨٨ .
(٥) معاهد التنصيص ١/٢٠ .
(٦) الشعر والشعراء ص ٥٢٨ .
(٧) العمدة لابن رشيق ١/١١٠ .
(٨) الموازنة للآمدى ص ٨ .

وهذه النصوص — كما نرى — مضطربة . وأكبر الظن أن هذا الاضطراب يرجع إلى كلمة البديع نفسها وما أصاب معناها من تطور ، فقد كانت تعنى عند الجاحظ الاستعارة والتشبيه ، أما الجناس والطباق ومحسّنات البديع الأخرى فلا نجد لها ذكراً فى كتاباته سواء فى البيان أو الحيوان ، ولعله من أجل ذلك كان يقول إن الراعى كثير البديع فى شعره[١] ؛ فكلمة البديع إنما كانت تعنى عنده التشبيه والاستعارة ، وهى كذلك كانت تشملهما عند ابن المعتز[٢] ؛ أما حينما انفصل البديع عن البيان فقد رأينا ابن رشيق وصاحب معاهد التنصيص يلاحظان أن مسلماً هو صاحب هذا البديع ومؤسس هذا المذهب من « التصنيع » .

وإذن فالشأن فى بشار كالشأن فى أبى نواس ، إنما وضع فى هذه الجماعة لاهتمامه بفنون من الاستعارة والتشبيه ؛ وقد كان يأتى « بالتشخيص » أحياناً كما نرى فى مثل قوله : (وبعض الجود خنزير)[٣] . ولكن ليس من شك فى أن من الخطأ أن يوضع بشار فى جماعة « المصنعين » التى كانت تتعب نفسها فى صنع الشعر حتى تستوى لها زخارف دقيقة ؛ بينما يلاحظ القدماء أن له شعراً غثا[٤] وأنه يأتى بالهجين المتفاوت[٥] ، وأنه كثير التخليط فى شعره ، وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضاً[٦] .

ونحن نعود فنلاحظ من طرف آخر أن بشاراً لم يكن يستخدم التشبيه والاستعارة وما إليهما من « تشخيص » كمذهب يطبقه على شعره ، وإنما هى عناية محدثة بهذه الأشياء يعجب بها بشار كغيره من الشعراء ؛ فهى لذلك قد توجد فى شعره ، ولكن لا على أنها مذهب يتخذه الشاعر فى فنه . ونحن لا ننكر أنه غيّر كثيراً فى معانى الشعر وأفكاره حتى قال ابن رشيق عنه وعن أصحابه : " إنهم أتوا بمعان ما مرت قط بخاطر جاهلى ولا مخضرم ولا إسلامى "[٧] ولكن هذه الخاصة ليست له وحده ، إذ يشترك معه أبو نواس فيها ، وقد

(١) البيان والتبيين ٣/٢٤٢ .
(٢) كتاب البديع لابن المعتز ص ٣ .
(٣) الصناعتين طبع الخانجى ص ١٩٧ .
(٤) أغانى دار الكتب ٣/١٧٩ .
(٥) أغانى دار الكتب ٣/١٦٢ .
(٦) أغانى دار الكتب ٣/١٥٥ .
(٧) العمدة لابن رشيق ٢/٢٢٦ .

عرف، بأنه جدد كثيراً فى معانى الخمر وما إليها حتى قالوا : " ما زالت المعانى مكنوزة فى الأرض حتى جاء أبو نواس فاستخرجها " (١) وقالوا : " كانت المعانى مدفونة حتى أثارها أبو نواس " (٢) . غير أنه ينبغى أن نعرف أن هذا التجديد فى المعانى ليس من « التصنيع » الذى نتحدث عنه ، ولعله من أجل ذلك لم يعده النقاد من البديع ، ونفس مسلم زعيم « المصنعين » لا نجد عنده تجديداً فى المعانى ولا ابتكاراً فى الموضوعات ؛ فطرافته كلها تقف عند « التصنيع » وما يأتى به من زخرف أنيق ووشى كثير .

٧

كانت كثرة الشعراء فى القرن الثانى للهجرة من ذوق « الصانعين » ، وقلما وجدنا شاعراً من ذوق « المصنعين » ؛ إنما كانت توجد الميول والرغبات لإحداث هذا المذهب الجديد ، وكانت تتخذ هذه الميول والرغبات طريقها فى تلك المحسّنات من الصور التى نجدها فى شعر بشار وأبى نواس وغيرهما من أمثال العتابى ، ولكن ذلك كله إنما كان مقدمات لهذا المذهب من « التصنيع » الذى يحدثه مسلم إحداثاً ؛ فهو الذى يقترح له اسم البديع ، وهو الذى يتخذه مذهباً يطبقه على نماذجه بيتاً بيتاً ، وهو الذى يعنى بضروب التصنيع والزخرف المختلفة من جناس وطباق واستعارة ومشاكلة ، ويعمم تلك المحسّنات الدقيقة فى أشعاره . واقرأ هذه الأبيات التى تقابلنا فى مطلع ديوانه إذ يقول فى مديح يزيد بن مزيد الشيبانى :

التصنيع فى شعر مسلم ونماذجه

يَغْشَى الوغى وشهابُ الموت فى يدهِ ... يرمى الفوارسَ والأبطالَ بالشَّعَلِ
يَفْتَرُّ عند افترار الحرب مُبتسما ... إذا تغيَّرَ وجهُ الفارس البطل
موفٍ على مُهَجٍ، فى يوم ذى رَهَجٍ ... كأنه أجلٌ يسعى إلى أمل
ينال بالرِّفق ما يعيا الرجالُ بهِ ... كالموت مستعجلا يأتى على مَهَل
لا يرحل الناسُ إلا نحو حُجْرته ... كالبيت يُضحى إليه ملتقى السُّبُل

(١) أخبار أبى نواس ص ٦٤ .
(٢) أخبار أبى نواس ص ٦٤ .

يَقْرى المنيـــةَ أرواحَ الـكُماة كما ... يَقْرى الضيوفَ شحوم الـكُوم والبُزُلِ
يكْسو السيوفَ رءوس الناكثين به ... ويجعـل الهامَ تيجان القنا الذُّبُـل
قد عوَّد الطيرَ عاداتٍ وَثِقْنَ بها ... فهن يتبعنـــه فى كلِّ مُرْتَحَل

فإنك تحس بعمل جديد لم تألفه عند شعراء القرن الثانى من أمثال بشار وأبى نواس ، إذ يعتمد الشاعر على النحت وصلابة البناء ، كما يعتمد على الزخرف و « التصنيع » حتى يصبغ هذا النسيج المتين بالألوان والأطياف . وانظر فى البيت الأول فانك تراه يستعين بصورة الشهاب ليضىء بها أبياته ؛ فإذا ما حقق هذا « التصوير » المشرق فى البيت الأول حاول فى البيت الثانى أن يأتى بلون آخر هو لون الجناس ، فجانس بين يفتر وافترار ، ولم يكتف بذلك ، بل حاول أن يحدث لوناً جديداً هو لون الطباق ، فطابق بين تغير الوجه والابتسام ، وكل ذلك ليحقق لنموذجه هذه الطرائف الجديدة فى الفن . أما البيت الثالث فكان يعجب به إعجاباً شديداً لتألق لون الجناس فيه بين مهج ورهج ، ثم بين أجل وأمل . روى صاحب الأغانى أنه اجتمع بأبى العتاهية ، فقال له : " والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك :

الحمـد والنعمة لكْ ... والملك لا شريك لكْ
لبَّيْكَ إنَّ الملك لكْ

لقلت فى اليوم عشرة آلاف بيت ، ولـكنى أقول :

موفٍ على مهَجٍ ، فى يوم ذى رَهَجٍ ... كأنه أجلٌ يســـعى إلى أملِ "(١)

فهو يحس إحساساً دقيقاً بأنه يتناول حرفته بطريقة أخرى ليست هى طريقة « الصانعين » من أمثال أبى العتاهية ، إنما هى طريقة « المصنعين » الذين يفهمون الشعر على أنه نحت وصقل ومحسنات بديعة وألوان أنيقة ، وما يزال مسلم يحقق لنموذجه تلك المحســنات والألوان حتى يحدث هذا الطباق بين التعجل والتمهل ، ويستمر فيتحدث عن القرى ، وحينئذ يجنح إلى المشاكلة فيجعل للحرب قرى كقرى السـلم ، حتى إذا حقق لنفسه

(١) أغانى دار الـكتب ٤/٢٧

ما فى هذه الصورة من إغراب ، رأيناه يغرب مرة أخرى فيجعل رءوس الأعداء تكسو السيوف كسوة غير مألوفة ، بل إنه ليجعل منها تيجانا للقنا والرماح ! وأخيرا ينتهى إلى هذه الفكرة العربية القديمة التى طالما رددها الشعراء من عهد بشر بن أبى خازم والنابغة ، وهى فكرة الطير تتبع الممدوح فى حله وترحاله لما تصيبه من جيوش أعدائه ، ويحور مسلم الفكرة هذا التحوير الطريف إذ يجعل الطير تتعود من صاحبه عادة تثق به فيها ، وهى لذلك ما تزال تتبعه وتلاحقه من موضع إلى موضع . ويستمر مسلم فى القصيدة بل فى الديوان كله على هذا النمط ، فالألوان ما تزال تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر فى رأى العين ، وقد اكتفينا بهذه القطعة واتخذناها مفتاحا لمعرفة ألوان « التصنيع » عند مسلم ، فهى تصوره لنا مكبا على عمله ، وهو يؤمن بأن الشعر ينبغى أن يستقر فى وعائين ، وعاء الزخرف من الجناس والطباق والتصوير والمشاكلة ، ثم وعاء النحت وتماسك البناء وصلابته ، فالشاعر يقيم ألفاظه وتعابيره كما يقيم المثالون تماثيلهم ، كل جانب يحتاج إلى آماد واسعة من الجهد والنشاط . وحقا كان مسلم زعيم «التصنيع» فى عصره ، فقد استطاع أن يجعله الغاية من صنع نماذجه ، فالقصيدة لا تعبر عن خواطر ، وإنما تعبر عن ألوان ، وكأنها قطع الرياض كسين زهرا .

وقد عمت موجة هذا المذهب من « التصنيع » بعد مسلم ، وأصبحت القصائد وكأنها وشى خالص ، فهى حلى مرصّع جميل ، هى ألوان ومحسنات شتى ، وبذلك انقلبت الصورة التى رأيناها فى القرن الثانى ، فبعد أن كان أكثر الشعراء من ذوق الصانعين أصبح أكثرهم فى القرن الثالث من ذوق المصنعين ، ولكن مهما يكن فقد كان المذهبان يتقابلان طوال القرنين الثانى والثالث ، وقد مثل أبو نواس « مذهب الصنعة » فى القرن الثانى ، كما مثله البحترى وابن الرومى فى القرن الثالث ، وقد عقدا فيه وفى أدواته على نحو ما سنعرف فى الفصل التالى ، وأما « مذهب التصنيع » فقد مثله مسلم فى القرن الثانى ، كما مثله أبو تمام وابن المعتز فى القرن الثالث ، وقد عقدا فيه وفى زخرفه تعقيدا شديدا على نحو ما سنعرف فى الفصل الخامس حيث يبلغ المذهب غايته من التأنق والزينة .

الفصل الرابع

التعقيد فى الصنعة

وبديع كأنه الزهر الضا ... حك فى رونق الربيع الجديد
ومعان لو فصلتها القوافى ... هجنت شعر جرول ولبيد
حزن مستعمل الكلام اختيارا ... وتجنبن ظلمة التعقيد
وركبن اللفظ القريب فأدركن به غاية المرام البعيد
(البحترى)

١

إذا تركنا القرن الثانى وأصحابه من أمثال بشار ومسلم وأبى نواس وتقدمنا فى القرن الثالث كانت أول ظاهرة تقابلنا أن من الشعراء من يظهر شعره مشبها للشعر الموروث ، فإذا قرأه القارئ لم يجد مشقة ولا صعوبة وإنما يقرأه كما يقرأ أبا نواس ومروان بن أبى حفصة وأمثالهما من أصحاب « الصنعة » كالخليع وغير الخليع ، وغاية ما يمكن أن يكون بين هـذا الفريق فى القرن الثالث ومقابله فى القرن الثانى أننا نجد « الصنعة » تتعقد عنده . ولعل البحترى خير شاعر يمثل ذلك ، فإن من يقرأه يحس أن شعره لا يكاد يختلف عن شعر أسلافه فى القرن الثانى ، فهو يحافظ على التراث الفنى فى مادته وصورته ، ولا ينزع به منزع ثقافى أو فلسفى إلى العدول عن الطريق المألوف ، وقد عبر الآمدى عن ذلك بقوله : " إنه أعرابى الشعر مطبوع ! وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف "[1] فهو يحافظ على الأساليب الموروثة ، ولعل لنشأته فى البادية[2] أثرا فى ذلك . ليس البحترى كشعراء عصره الذين نبتوا فى المدن ، وقد وقف النقاد عنده كثيرا وقارنوا بينه وبين شاعر آخر يعد أسبق منه وكان من أهل المدن[3] ، وهو أبو تمام ، وهى مقارنة طريفة أقامها النقاد بين شاعر بدوى وشاعر حضرى لا عهد له بالبادية ولا صلة ، وقد مثل كل منهما طريقة فى صناعة

البحترى : نشأته وصناعته

(١) الموازنة بين الطائيين للآمدى ص ٢ .
(٢) الموازنة ص ١٢ .
(٣) الموازنة ص ١٢ .

الشعر وحرفته ، فأما أبو تمام فحضرى مثقف ثقافة واسعة ، وهو لذلك يأخذ تصنيع مسلم ويعقده تعقيداً شديداً ؛ أما البحترى فشاعر بدوى ، وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بما ينهض به أبو تمام من التعبير عن الرقى العقلى الذى صادف العقل الحضرى وصناعة الشعر الحضرية .

وقد اتصل البحترى بأبى تمام[1] ، وعرف المناهج الجديدة ، ولكنه لم يستطع أن يجاريه فى صناعته ، فهو أعرابى من أهل البادية ، ومثله لا يستطيع أن ينتقل دفعة واحدة من القديم إلى الجديد ، فوقف تأثره بأبى تمام عند الجوانب الظاهرة ، ولم يستطع أن يتغلغل إلى أعماق شعره ، ولذلك قالوا إنه حافظ على الأساليب الموروثة أو كما قال الآمدى على عمود الشعر العربى ، فصناعته أقرب ما تكون إلى صناعة البادية ، ليس فيها تجديد ولا خروج على التقاليد ، ومن أين يجيئه ذلك وهو ليس من أهل المدن ولا من ثقافتهم وعقليتهم ؟

من أجل ذلك كله اعتبر النقاد البحترى مصوراً للمذهب القديم ، ولكن ينبغى أن نحترس من هذا الرأى ، فقد تحضر البحترى ، وغيّر كنيته إذ كان يكنى أبا عبادة ، ولما دخل العراق تكنى أبا الحسن ليزيل العنجهية والأعرابية ، ويساوى فى مذاهبه أهل الحاضرة[2] ، وهو كذلك فى شعره وصناعته قد حاول أن يغير فيها وأن يبدل كما غير فى كنيته وبدل ، حتى يساوى فى مذاهب صناعته أهل الحاضرة ، ولعله من أجل ذلك اتصل بأبى تمام حتى يعرف مذاهب الحاضرة فى حرفة الشعر ، ويحاكى نماذجها . وإذن فينبغى أن نتلقى كلام الآمدى بشىء من الاحتراس ؛ فليس البحترى بدويا خالصاً ولا أعرابيا خالصاً . هو بدوى أعرابى حقا ولكنه يأخذ بحظ من الحضارة ، فقد تحضر وتحضرت صناعته معه ، وحاول أن يخرج نماذج ، تنفق فى سوق الحاضرة ، وتتصف بصفة الجمال الحضرى المعروف لعهدها . وإن من الخطأ أن نقطع بأن البحترى على مذهب الأوائل ، ولم يفارق عمود الشعر المعروف ، إلا إذا خصصنا هذا الكلام بعض التخصيص ، فقد كان يحافظ على الأساليب الموروثة ، ولكن ليس معنى ذلك أنه يمكن إخراجه من

دائرة العباسيين إلى دائرة القدماء ؛ فكلمة الأوائل تحتاج شيئاً من التحقيق ، وأكبر الظن أن الآمدى كان مسرفا فيها بعض الشيء .

على أن هناك جماعة من النقاد قد سلكته فى طائفة « المصنعين » من أمثال مسلم وأبى تمام . يقول ابن رشيق عنه وعن أبى تمام : " وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها ، فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً ، يأتى للأشياء من بُعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة ؛ وأما البحترى فكان أملح صنعة وأحسن مذهباً فى الكلام ، ويسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة "[1] .

ونحن لا نغلو غلو ابن رشيق فنسلكه مع أبى تمام فى طائفة واحدة ، كما لا نغلو غلو الآمدى فنخرجه من دائرة الشعراء العباسيين إلى دائرة الأوائل فهو بدوى حقا كما لاحظ ، ولكنه تحضر وتحضرت معه صناعته ، وخلع عليها ألواناً من الجمال الحضرى الذى تلقفه من أبى تمام وغير أبى تمام وإن لم يستطع أن يجاريه وأن يأتى بنماذج على غرار نماذجه . وهذا نفسه ما يلاحظه ابن رشيق إذ يقول إنه كان يطلب الصنعة ويولع بها ؛ وكلمة الصنعة عنده تعنى البديع وهذا الجمال الحضرى الحديث ؛ فالبحترى كان يحتفل بهذا البديع أو بهذه الألوان من الجمال الحضرى ، وهو لذلك ينفصل قليلا عن منهج الصانعين فى القرن الثانى أو هو يعقد فى هذا المنهج ، إذ كان يدخل فيه وسائل حديثة من وسائل « المصنعين » بخلاف أسلافه فى القرن الثانى إذ كانوا لا يهتمون بألوان البديع إلا فى حدود التشبيه والاستعارة ، وقلما عنوا بالجناس والطباق وما يضرب إليهما ؛ أما البحترى فقد طلب هذه الألوان وجعلها — إلى حد ما — من أصول صناعته ومواد حرفته وخاصة لون الطباق الذى شغف به كما يقول الباقلانى[2] .

(١) العمدة ١/١٠٩ .

(٢) إعجاز القرآن ص ٥٣ .

٢

كان البحترى يستخدم أحياناً بعض « أدوات التصنيع » ولكن فى يسر وسهولة ودون أن يعقد فيها كما نرى عند جماعة المصنعين ؛ فهو من أصحاب الصنعة وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بشعره إلى الغاية التى حققها أصحاب التصنيع ، فقد كانوا لا يكتفون — على نحو ما سنرى عند أبى تمام — باستخدام أدوات هذا التصنيع استخداما ساذجا ، بل هم يحققون لها صوراً غريبة من التعقيد ؛ وهم لا يكتفون أيضاً بذلك إذ نراهم يدخلون « ألواناً ثقافية قاتمة » سرعان ما تتحول عندهم إلى « ألوان فنية زاهية » .

الخلاف بين البحترى وأصحاب التصنيع

لم يعد التصنيع فى القرن الثالث على الصورة التى خلفها مسلم ، إنما نجد تصنيع مسلم يتسرب إلى أصحاب الصنعة ويسقط إليهم دون تجديد فيه أو تعقيد ؛ فهم يستخدمون — كما يستخدم البحترى — التصوير والجناس والطباق ، ولكنه استخدام ساذج يخالف ما سنجده عند أبى تمام . ويتبين ذلك فى وضوح إذا قارنا بين أهم لون كان يستخدمه البحترى وهو لون الطباق وبين نفس هذا اللون عند أبى تمام . واقرأ هذه الأبيات التى تذيع سر المهنة عند البحترى :

منًّ وصلٌ ومنك هجرُ ... وفىَّ ذُلٌّ وفيك كبرُ
وما سواء إذا التقينا ... سهلٌ على خلةٍ ووعْرُ
قد كنت حرًّا وأنت عبدٌ ... فصرت عبداً وأنت حرُّ
برَّح بى حبك المعنَّى ... وغرَّنى منك ما يغرُّ
أنت نعيمى وأنت بؤسى ... وقد يسوء الذى يسرُّ

فإنك تجد فيها هذا الطباق الذى عرف به البحترى ، ولكنه طباق ساذج لا تعقيد فيه ولا تعب ولا مشقة ، إنما هو طباق ضحل بسيط ، هو أشبه ما يكون بتداعى المعانى ، فلا خيال ولا عمق ولا فكرة ، إنما وصل وهجر ، وذل وكبر ، وسهل ووعر ، وعبد وحر ، ونعيم

وبؤس ، وإساءة وسرور ؛ ولكن هل تحس فى هذه المعانى المتقابلة شيئاً من اللذة الفنية سوى ما فيها من « تقطيعٍ صوتىٍّ » يدفعها عن السقوط ؟

ونفس بناء هذه الأبيات ليس فيه مشقة ولا صعوبة ؛ فالبحترى لم يكن يعرف — كما يعرف المصنّعون — أن الشعر نحت وصقل وألوان معقدة ، إنما كان يقف عند ظاهر هذا العمل فينقل الشكل ، وقلما ينفذ إلى الباطن وما يتغلغل فيه من تفكير بعيد ، وما يستغرقه من خيال معقد وصور مركبة . لم يكن البحترى ليستطيع التعمق فى فهم المذهب الجديد ؛ فهو بدوى ، وهو لذلك لا يحسن فهم أدوات الصناعة كما يفهمها صناع المدن فى القرن الثالث ، فإن استعمل أداة منها استعملها استعمالا ساذجا لا صعوبة فيه ولا تركيب ، كما نرى فى هذا الطباق ، فإنه لم يكد يخرج به إلى صورة معقدة إذ هو يفهم الطباق هذا الفهم البسيط الذى لا يضيف إلى الشعر جمالا عقليا خاصا ؛ ولكن انظر إلى استخدام هذا الطباق عند أبى تمام ، فإنك تراه يستخرج منه « أصباغا » تحير وتعجب ، واقرأ لأبى تمام هذا البيت الذى يصف فيه بعيره وما أصابه من نحول وسقم لكثرة أسفاره إذ يقول :

رعتْه الفيافى بعدما كان حِقبةً رعاها وماء الروض ينهلُّ ساكبهْ

فإنك تحس غرابة فى الأداة ، وكأنها تخالف مخالفة تامة تلك الأداة من الطباق التى رأيناها عند البحترى . ذلك أن أبا تمام لا يلجأ إلى المطابقة والمقابلة بين الأشياء كما توحى الذاكرة ، بل هو يعود إلى عقله وفلسفته فيعمل فكره ويكد ذهنه حتى يستخرج هذه الصورة الغريبة من التضاد ، فإذا بعيره يَرْعى ويُرْعى ؛ يرعى الفيافى وترعاه الفيافى ، وهو رعى غريب استحوذ على جهد عنيف من الشاعر ، حتى استطاع أن يستخرج هذه الصورة المتناقضة أو المتضادة ، والتى يحس الإنسان بإزائها إحساساً واضحاً أنها من نوع آخر غير طباق البحترى ، فطباقه ليس فيه فلسفة وليس فيه عمق وليس فيه تفكير بعيد ؛ هو طباق ساذج لا صعوبة فيه ولا تعقيد ، هو « طباق الذاكرة » إن صح هذا التعبير ؛ فهو يذكر الوصل فيأتى الهجر ، وهو يذكر الذل فيأتى الكبر ، وهو يذكر السهل فيأتى الوعر ؛ وعلى هذا النظام ما يزال يصوغ طباقه فلا تحس فيه جمالا إلا حين

يخرج به إلى الملاءمة بين الأصوات . غير أننا إذا رجعنا إلى أبى تمام رأينا صبغاً حديثاً من الطباق على هذا النحو الذى رأينا فيه دابته تَرعى وتُرعى رعياً غريبا ، وهو طباق فلسفى إن صح هذا التعبير ، بل لقد كان أبو تمام يفصله عن الطباق القديم ويسميه « نوافر الأضداد » وقد استخرج هذه النوافر من ثقافته الفلسفية ، وذهب يستخدمها استخداما فنيا واسعا فى شعره .

كان أبو تمام يستخدم الطباق استخداما فلسفيا ، وهذا ما يفرق بين طباقه وطباق البحترى ، بل هو نفسه الذى يفرق بين مواد الصناعة عند كل منهما ؛ فأبو تمام يدخل الفلسفة فى العمل الفنى على أنها شىء أساسى ؛ فالشعر لا يخاطب الشعور فقط بل هو يخاطب العقل قبل كل شىء ، وهو لذلك قد يعدل فى أدوات التصنيع التى يستخدمها غيره ، وهو تعديل يرضينا ويرضى عقولنا ؛ ومن لا يروعه هذا الطباق الفلسفى الذى يقيمه أبو تمام على قانون الأضداد المعروف فى الفلسفة ، فإذا هو لا يعتمد على العبث اللفظى ولا على هذه المعانى التى تتوالى فى الذهن حين نذكر الليل فيأتى النهار أو الضوء فيأتى الظلام أو غير ذلك من مقابلات تخرج من وعاء الذاكرة ، بل هو يعقد هذا الطباق ويجعله عملا عقليا واسعا ، ففيه خيال وفيه تناقض وتضاد ، وفيه هذه الدابة التى لا تزال تَرعى وتُرعى ، ترعى الفيافى وترعاها الفيافى .

٣

لم يكن البحترى يعتمد فى شعره على فلسفة وثقافة يعقدان فى أدواته ، وقد كان يعرف ذلك كما كان يعرفه معاصروه ، وقد تلوّموه من أجله فرد عليهم بقوله :

كلَّفتُمونا حُـــدُودَ منطقكمْ والشِّعْرُ يُغْنى عن صدْقِهِ كَذِبُهْ
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنـــطق ما نوعه وما سَبَبُـــه
والشِّعرُ لُمَّحٌ تكفى إشـــارته وليس بالهَذْرِ طُوِّلَتْ خطبـــه

ولكن أحقا ما يقوله البحترى من أن الشعر لا يحتاج فلسفة ولا منطقا ؟ إن وقائع الفن المادية فى العصر العباسى لا تتفق وهذا القول ، فقد دخلت الفلسفة والمنطق فى صناعة

الشعر وعقّدا فى وسائله وأدواته هذا التعقيد الذى نرى وجهاً من وجوهه عند أبى تمام ، وما ينفع البحترى استشهاده بامرئ القيس ، حقا إن امرأ القيس لم يكن يعرف فلسفة ولا منطقا ، ولكن هل يمكن تطبيق ذلك على العصر العباسى ؟ إن امرأ القيس تثقف بالثقافة التى عاصرته ، وهى لم تشفع بشىء من الفلسفة والمنطق إلا فى الحدود الساذجة الأولى ؛ أما لو أنه كان فى عصر البحترى لما رضى لنفسه أن ينفصل عن عصره وأن يقيم حواجز وحدوداً بينه وبين الثقافة الحديثة . ونفس البحترى يناقض هذا الرأى فى عمله ، إذ يحاول استيعاب الوسائل الحديثة فى صناعته من الطباق والجناس والتصوير ، إلا أنه لا يستطيع أن يستخدم الأداة العقلية الخالصة ، أداة المنطق والفلسفة ، لأنه ليس من أهل المنطق ، ولا من أهل الفلسفة ، وهو بذلك ينحاز عن شعراء عصره ؛ ويقول النقاد إنه لم يفارق عمود الشعر ، فلم تكن هناك ثقافة ولا فلسفة تضطره إلى هذه المفارقة .

البحترى لا يستخدم الثقافة الحديثة

ودائما نجد شيئا من المنطق ينقص البحترى فى فنه ؛ وانظر فى صياغته ونقصد « الصياغة الذهنية » فإنك تراه لا يعنى بتنسيق أفكاره وترتيب معانيه . وقد تتبع الباقلانى عنده هذا الجانب فى قصيدته :

أهلا بذلكمُ الخيالِ المقبلِ فعل الذى تهواه أو لم يفعلِ

ولاحظ أن التسلسل المنطقى فيها مضطرب ، وأن التفكير فيها غير منتظم[1] ؛ وقد ذكر غيره من النقاد أن البحترى لا يحسن الخروج من موضوع إلى موضوع فى الشعر ، وأنه يجنح دائما إلى ما يسميه ابن رشيق طفراً وانقطاعا[2] .

وهذا كله جاء البحترى من أنه لم يكن متفلسفا ولم يكن من رجال الفكر العميق ، ولذلك لم يحسن تنسيق شعره من جهة ، كما أنه لم يستطع التعديل فى أدوات صناعته من جهة أخرى . وليس معنى ذلك أنه لم يكن يستخدم أدوات التصنيع ، بل كان يستخدمها ولكنها ظلت عنده كأنها من طراز مخالف لما نراه عند أبى تمام ، فقد كان بدويا أعرابيا ولذلك ظل منحرفا عن « مذهب المصنعين » ، وظلت أدوات الصناعة عنده ساذجة بسيطة

(١) إعجاز القرآن ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٨ . (٢) العمدة ١/٢٠٨ .

يستعملها ، ولكنه لا يستطيع أن يعقدها ولا أن يولد منها أدوات أخرى إذ لم يكن عقله يسعفه ، واقرأ له هذين البيتين اللذين كانا يروعان السابقين بتقسيمه فيهما ، إذ يقول :

ذاك وادى الأراك فاحبس قليلا مُقْصِرًا من صبابةٍ أو مطيلا

قف مشوقاً ، أو مسعدًا ، أو حزيناً أو معيناً ، أو عاذراً ، أو عذولا

فإنك إذا نحيت جمال الأصوات الذى عرضت فيه الأفكار وجدت البحترى لا يحسن التقسيم ، لأن التقسيم عمل عقلى يحتاج إلى منطق وهو لم يكن من رجال العقل ولا من رجال المنطق ، فنحن نراه يقسم من يناديه قسمة متداخلة غير معقولة ، إذ يجعله إما مشوقا أو مسعدا أو حزينا أو معينا أو عاذرا أو عذولا ، وهى صفات متداخلة ، ولكن البحترى يعتذر بأنه ليس من أهل المنطق ، فالشعر شىء والمنطق شىء آخر ، وكأنه يريد أن يقول : إن الشعر ابن أبولو لا ابن منيرفا .

ولكن غاب عنه ما حدث بين الشعر والمنطق أو الفلسفة من تزاوج فى العصر العباسى ، وأنه انعدمت بينهما الحدود والحواجز ، وما تقدم الزمن إذن ؟ وما فائدة الرقى العقلى الذى أصابه العباسيون ؟ إن واجب الشاعر أن يلم بالثقافة الحديثة ، وأن يلم بالفلسفة بنوع خاص ، وأن يتخذ ذلك مادة أساسية فى صنع قصائده ونماذجه . والبحترى لا يصور لنا ذلك ، فهو من جماعة الصانعين الذين لا يسرفون على أنفسهم فى استعمال أدوات الصناعة وتعقيدها ، إنما يصوره أبو تمام الذى كان يفهم أن الشعر تطور فى العصر العباسى ، وأنه لم يعد ضرورة كما كان فى العصور القديمة ، فقد ظهر النثر وزاحمه ، وأصبح لونا من ألوان الترف لا تخاطب به العامة ، وإنما تخاطب به الخاصة وخاصة الخاصة من أصحاب الفلسفة والمعانى كما يقول الآمدى[1] .

ومهما يكن فإن عقل البحترى لم يكن من عقل أبى تمام ، لا فى الدرجة ولا فى النوع ، بل هو من جنس مخالف . كان أبو تمام من أهل المدن ، وكان مثقفا ثقافة عميقة ، وقد أدخل هذه الثقافة فى صناعة شعره ومواد قصائده ، أما البحترى فكان أعرابيا ، ولم يكن يأخذ بحظ واسع من الثقافة ، فلم يصب أدوات الفن عنده ما أصابها من تعقيد وتركيب عند أبى تمام ، على نحو ما سنعرف فى الفصل التالى ، حقا إن البحترى قد أحسن على

(١) الموازنة بين الطائيين للآمدى ص ٢ .

نحو ما مر بنا فى الفصل الثانى جانب الموسيقى الداخلية فى الشعر وما تستتبعه من المشاكلة بين الألفاظ والمعانى ، والتوافق الصوتى بين الحروف والحركات والكلمات ، وكأنى به كان يوفر وقته جميعه للصوت ، وهـذا جل ما يعتمد عليه البحترى فى شعره من جو ، فهو يطلق الموسيقى ويدعها تؤثر فى أعصابنا كما يريد ويشتهى ، أما جو أبى تمام فجو غامض مبهم ، يطلق فيه الموسيقى وهى لا تبلغ سمت موسيقى البحترى ، غير أنه لا يعتمد عليها فقط ، بل نراه يضيف إليها ألوان البديع ويعقد فيها ، ولا يكتفى بذلك بل ما يزال يضيف إليها « ألوانا ثقافية قاتمة » تؤثر فى الحس وأعصاب الفكر ، وحقا حاول البحترى فى كثير من جوانب فنه أن يقلد أبا تمام فى « تصنيعه » ، وقد عبر عن ذلك الجانب فى صناعة الشعر وإعجابه به ، إذ يقول :

وبديعٍ كأنَّهُ الزَّهَرُ الضَّا حكُ فى رَوْنَقِ الرَّبيع الجديدِ
ومعانٍ لو فصَّلَتْها القوافى هجَّنَتْ شعرَ جَرْوَلٍ ولبيدِ
حُزْنَ مستعمل الكلام اختيارا وتجنَّبْنَ ظُلْمَةَ التعقيـد
وركبْنَ اللفظَ القريب فأدركْـنَ به غاية المرام البعيـد

ولـكنه ظل مقصرا فى استخدام هذا البديع ، فعـدل فى أكثر أحواله إلى الصوت و « الصنعة » فى الموسيقى . ومهما يكن فإن البحترى لم تكن عنده أسباب تؤهله لاستخدام « التصنيع » وأدواته على نحو ما انتهت إليه عند جماعة « المصنعين » ، فهو بدوى أعرابى رحل إلى المدينة وتحضر ، ولـكن هذا التحضر لم يتغلغل فى عقله ، ولم ينفذ إلى أعماق نفسه ، فلم يستطع أن يستخدم الثقافة فى عمله ، كما أنه لم يستطع التعقيد فى أدوات حرفته .

٤

ولعله يحسن بنا أن نبحث عن شاعر آخر من جماعة « الصانعين » قد تثقف بالثقافة الحديثة ، لنرى ما أصاب منهجهم عنده من تعقيد أثناء القرن الثالث ،

ابن الرومى : أصله وثقافته ومزاجه

ولعل خير شاعر نجده فى هذا الجانب هو ابن الرومى الذى كان يتعاطى علم الفلسفة[1] ، وهو آرى الأصل ، كان أبوه يونانيا[2] ، وكانت أمه فارسية ، وقد ذكر ذلك فى شعره إذ يقول :

(١) رسالة الغفران نشر الأستاذ كامل كيلانى ص ٧٤ (٢) دائرة المعارف الاسلامية المجلد الأول ص ١٨١

إن لم أزُرْ ملكا أُشجى الخطوبَ به ... فلم يلدنى أبو الأملاك يونان

بل إن تعدَّتْ فلم أُحسن سياستها ... فلم يلدنى أبو السُّوَّاسِ ساسانُ

وقد تشبث الأستاذ عباس العقاد برومية ابن الرومى أو بعبارة أدق بيونانيته ، فقال : إنها لونت شعره بألوان خاصة أفردته عن شعراء العرب عامة[١] ، وقد كتب كتابه (ابن الرومى) يصور فيه فن ابن الرومى ، وأن الوراثة أصله وأساسه . وقد تعقبه أستاذنا الدكتور طه حسين بك ، فرأى أن الوراثة عند ابن الرومى ليست كل شىء ، بل ينبغى أن نضيف إليها الثقافة اليونانية الإسلامية التى كان يتثقفها الشعراء فى القرن الثالث[٢] ؛ فهناك يونانية أصيلة ، وهناك يونانية مكتسبة لعلها أهم من هذه اليونانية الأصيلة ، وهناك أيضا إسلامية مكتسبة ؛ وإذن ففى فن ابن الرومى عناصر ثلاثة تؤثر فيه لا عنصر واحد .

وهذه العناصر الثلاثة يضاف إليها عنصر رابع ، وهو عنصر شخصى خاص بمزاج ابن الرومى ، وقد كان له تأثير مهم فى فنه ؛ إذ كان حاد المزاج معتل الطبع ؛ ما يزال يتطير ويتشاءم ، ويبالغ فى ذلك مبالغة شديدة ، حتى ليقول الزبيدى إنه " كان لا يدع التطير والتفاؤل فى جميع حركاته وتصرفه "[٣] وكان يحتج لذلك ويقول إن النبى صلى الله عليه وسلم كان يحب الفأل ويكره الطيَرة . . . وإن عليا رضى الله عنه كان لا يغزو غزاة ، والقمر فى العقرب ، ويزعم أن الطيرة موجودة فى الطباع قائمة فيها[٤] .

ويقص الرواة فى طيرة ابن الرومى أقاصيص غريبة ؛ روى الحصرى أن على بن إبراهيم كاتب مسروق البلخى قال : " كنت بدار مسروق جالسا ، فإذا حجارة سقطت بالقرب منى ، فبادرت هاربا ، وأمرت الغلام بالصعود إلى السطح والنظر إلى كل ناحية من أين تأتينا الحجارة ، فقال امرأة من دار ابن الرومى الشاعر قد تشوفت وقالت اتقوا الله فينا واسقونا جرة ماء وإلا هلكنا ، فقد مات من عندنا عطشا ، فتقدمت إلى امرأة عندنا ذات عقل ومعرفة أن تصعد إليها وتخاطبها ففعلت ، وبادرت بالجرة ، وأتبعتها شيئا من المأكول ، ثم عادت إلى فقالت : ذكرت المرأة أن الباب عليها مقفل من ثلاث بسبب طيرة

(١) انظر مقدمة الأستاذ العقاد لديوان ابن الرومى نشر الأستاذ كامل كيلانى .

(٢) من حديث الشعر والنثر ص ٢٣٧ .

(٣) طبقات النحويين للزبيدى مخطوطة بمكتبة الجامعة ص ١٣٧ .

(٤) زهر الآداب طبع مصر ١٧١/٢ .

ابن الرومى ، وذلك أنه يلبس ثيابه كل يوم ويتعوذ ، ثم يصير إلى الباب والمفتاح معه ، فيضع عينه على ثقب فى خشب الباب ، فتقع عينه على جارٍ له ، كان نازلا بإزائه وكان أحدب ، يقعد كل يوم على بابه ، فإذا نظر إليه رجع ، وخلع ثيابه ، وقال لا يفتح أحد الباب "(١) . وروى ابن رشيق " أن بعض إخوانه من الأمراء افتقده فأعلم بحاله فى الطيرة فبعث إليه خادما اسمه إقبال ليتفاءل به ، فلما أخذ أهبته للركوب قال للخادم انصرف إلى مولاك ، فأنت ناقص ومنكوس ، اسمك لا بقا "(٢) . وروى صاحب معاهد التنصيص " أن بعض أصحابه أرسل إليه يوما بغلام حسن الصورة اسمه حسن ، فطرق الباب عليه ، فقال من قال : حسن ، فتفاءل به ، وخرج ، وإذا على باب داره حانوت خياط قد صلب درفتين كهيئة اللام ألف ، ورأى تحتها نوى تمر ، فتطير ، وقال هـذا يشير بأن لا تَمُرَّ ، ورجع ولم يذهب معه ، وكان الأخفش على بن سليمان قد تولع به ، فكان يقرع عليه الباب إذا أصبح ، فإذا قال من القارع ، قال مرة بن حنظلة ونحو ذلك من الأسماء التى يتطير بذكرها ، فيحبس نفسه فى بيته ، ولا يخرج يومه أجمع "(٣) .

على كل حال كان ابن الرومى معتل المزاج والطبع ، وقد كان ذلك يؤثر فى فنه ، يقول أستاذنا الدكتور طه حسين بك إنه " كان حاد الحس جدا وكان قوى الشعور فكان إذا ألم بمعنى من المعانى تأثر به تأثرا واضحا "(٤) ، وحقا إن طيرته ولدت فيه حساسية شديدة ، كان لها تأثير واسع فى صنع قصائده ، ومهما يكن فقد تعاونت هذه الطيرة ، أو تعاون هذا المزاج الحاد مع أصل ابن الرومى وثقافته ، فلون شعره ونماذجه بألوان أفردته — إلى حد ما — عن غيره من شعراء عصره . على أنه ينبغى أن نعرف أن هذا الإفراد ليس معناه أن ابن الرومى كان ذا مذهب جديد فى صناعة الشعر العربى ، بل لقد كان يصنعه على طريقة المدرسة المحافظة ، مدرسة الصنعة ، ولم يستطع أن يخرج إلى المدرسة الحديثة مدرسة التصنيع . وإن كنا نلاحظ من طرف آخر أنه كان أقرب الشعراء الصانعين إلى ذوق المصنعين فإن ثقافته كانت من ثقافتهم ، إذ كان مثقفا ثقافة فلسفية واسعة ؛

(١) زهر الآداب ٢/١٧٧ .
(٢) العمدة لابن رشيق ١/٥٣ .
(٣) معاهد التنصيص ١/٤٣ .
(٤) من حديث الشعر والنثر ص ٢٣٨ .

وإن من ينظر إلى هذا الجانب يخيل إليه كأنه من طراز أبى تمام ، ولكن الواقع يخالف ذلك فهو حديث فى ثقافته ، ولكنه لا يستطيع أن ينهض فى فنه بألوان « التصنيع » وزخارفه . قد يستخدمها ولكن على نحو ما رأينا عند البحترى ، فهو يستخدمها من حين إلى حين دون أن يضيف إليها تعقيدا ، وحقا إنه شغف بالتصوير ، ولكن هذا الشغف لا يخرجه من دائرة الصانعين ، كما لا تخرجه ثقافته الفلسفية وما يمتاز به من فكر عميق .

٥

لم يكن ابن الرومى يذهب مذهب البحترى فى أن الشعر لا يحتاج إلى فلسفة ومنطق ، بل كان يرى أنهما أصلان مهمان فى حرفته ، فهو يعتمد عليهما فى تفكيره ، وهو يستخدمهما فى صياغته ، حتى لتتخذ أبياته فى كثير من نماذجه شكل أقيسة دقيقة ، فهو يقدم لها بمقدمات ويخرج منها بنتائج ، وكأنه رجل من رجال المنطق ، بل هو رجل من رجال الفكر الحديث ، وهو لذلك يأبى إلا أن يخرج نماذجه إخراجا حديثا ، فيه فكر ، وفيه فلسفة ، وفيه منطق ، وفيه تلك الصفات العقلية الجديدة التى يمتاز بها شعراء العصر العباسى من أسلافهم القدماء ، واقرأ له هذه الأبيات :

ابن الرومى يستخدم الثقافة الحديثة

لما تؤذنُ الدنيا به من صُرُوفها ... يكون بكاء الطفل ساعةَ يولَدُ
وإلا فما يُبكيه منها وإنَّها ... لأفسحُ مما كان فيه وأرغدُ
إذا أبصر الدنيا استهلَّ كأنَّه ... بما سوف يلقى من أذاها مهدَّدُ
وللنفس أحوالٌ تظلُّ كأنها ... تشاهِدُ فيها كل غيبٍ سيشهدُ

فإنك تحس فيها أثر المنطق واضحا . وهذا أهم ما يفرق بينه وبين البحترى فى صناعته ، وقد كان له تأثير فى صياغة شعره وتنسيق أفكاره . ويمكننا أن نلخص ذلك فى جانبين : الجانب الأول ما يمتاز به شعر ابن الرومى من الوضوح الذى جعله يستقصى أطراف الفكرة حتى تبين من جميع جوانبها ، فهو رجل منطق ورجال المنطق يعشقون البيان الواضح ، ولعله من أجل ذلك كان شعره يمتاز بالطول فهو يستقصى ويتعمق فى عرض الفكرة ، حتى تبرز بروزا دقيقا . أما الجانب الثانى فهو ما يمتاز به شعره من التنسيق الشديد والربط

الوثيق بين أفكاره وآرائه . يقول الأستاذ العقاد : "العلامات البارزة فى قصائد ابن الرومى هى طول نفسه وشدة استقصائه للمعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد قلّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير ، فخالف ابن الرومى هذه السنة وجعل القصيدة كلا واحدا لا يتم إلا بتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو فسد فى سبيل ذلك اللفظ والفصاحة ، ولا ريب أن هذا الاستقصاء كان سببا من أسباب الإطالة ولكنه لم يكن كل السبب ، لأن ابن الرومى كان يطيل القصائد حفاوة بالممدوحين وإكبارا لشأنهم وإظهارا لعنايته بإرضائهم"[1] .

ونحن إذ سلمنا للأستاذ العقاد بأن المديح كان سببا من أسباب الإطالة عند ابن الرومى، فإننا نتردد فى أن نسلم بأن الاستقصاء هو الآخر كان سببا فيها ، لأنه ليس شيئا خارجا عنها، بل هو نفس ظاهرة الإطالة ، فابن الرومى يطيل ، وبعبارة أخرى يستقصى المعانى والأفكار ، على أن السبب الآخر الذى ذكره الأستاذ العقاد وهو المديح لا يطرد فى جميع قصائد ابن الرومى لأنها لم تُبْن كلها على المديح ، وأكبر الظن أن السبب الأهم هو ما قلناه من أن ابن الرومى كان يستخدم « الصياغة المنطقية » فى قصائده ، فشغف بهذا الطول الذى هو من أخص صفات من يريدون التعبير المنطقى الواضح . ومهما يكن فإن ثقافة ابن الرومى قد أحدثت فى شعره هذا النوع الغريب من الطول فى نماذجه ، فإن الشعر عنده لم يعد تعبير العاطفة فقط ، بل أصبح تعبير العقل قبل أن يكون تعبير العاطفة ، وبذلك عمه غير قليل من التحليل والتفصيل ، والبحث والتحقيق .

لم يعد الشعر عملا عاطفيا خالصا ، بل أصبح عملا عقليا ، له خصائص الأعمال العقلية وصفاتها ، وبذلك أصبح فى كثير من جوانبه — كما تصوره قصائد ابن الرومى — يشبه الأعمال النثرية فى وضوحه من جهة ، وفى عدم اهتمام الشاعر بالعبارة فى سبيل الوضوح

(١) ابن الرومى للأستاذ العقاد ص ٣٠٨ .

من جهة أخرى ، وبذلك أصبحت القصائد تشبه إلى حد ما رسائل الكتاب[١] وماذا يفصل الشعر من النثر ؟ لقد أصبح الشعر كالنثر يعتمد على المنطق والوضوح ، ومن ثم كان ابن الرومى من أوائل العباسيين الذين أعدوا لهذا الممر الذى يصل بين الشعر والنثر . حقا كان الكتاب من قبله ينثرون معانى الشعر وبخاصة فى عصر عبد الحميد[٢] ، ولكن تطور النثر بعد ذلك وأصبح أداة عقلية تعبر عن الثقافة والفلسفة ، وانفصل مجراه عن مجرى الشعر ، غير أننا لا نصل إلى ابن الرومى حتى نجد المجريين يتصلان مرة أخرى ، إلا أن الشعر فى هذه المرة هو الذى ينزع إلى هذا الاتصال . ونحن لا نبعد إذا قلنا إن ابن الرومى كان ممن أهّلوا لهذه الحركة الواسعة من نظم النثر وحل الشعر فقد انتفت بينهما الفواصل ، إلا ما كان من « الرُّقم الموسيقية » التى يتقيد بها الشعر ، ولكن هذه الرقم لا تستطيع أن تعوق هذه الحركة الواسعة .

٦

وكما كان ابن الرومى يعتمد فى شعره على الثقافة الحديثة وخاصة المنطق ، كان يعتمد على فن مهم هو فن « التصوير » إذ كان يعنى به فى شعره عناية شديدة . وهى عناية تقترب من عناية أصحاب التصنيع على نحو ما سنرى عند أبى تمام ، فقد كان يوفر لهذا الجانب قيما تصويرية كثيرة ، ما يزال يعتمد بها فى أدواته ، وقد جاء من بعده ابن الرومى فاستعار منه أداتين أو بعبارة أخرى وعاءين مهمين وهما : التشخيص والتجسيم .

التصوير فى شعر ابن الرومى

أما « التشخيص » فقد استخدمه استخداما واسعا فى شعر الطبيعة ، إذ كان يحس الطبيعة — كما يقول الأستاذ العقاد — بأنها ذات ناطقة وأشخاص متحركة فهو يعيش مع كل نسمة فيها وكل حركة وكل خفقة وكل همسة[٣] ، وكأنها تستغويه وتستهويه .

ورياضٍ تخايلُ الأرضُ فيها ... خُيَـلاءَ الفتاةِ فى الأبْرادِ

(١) من حديث الشعر والنثر ص ٢٦٦ .
(٢) من حديث الشعر والنثر ص ١٠١ .
(٣) ابن الرومى للأستاذ العقاد ص ٢٨٣ وانظر مقدمته للديوان .

مَنْظَرٌ مُعْجِبٌ ، تحيَّةُ أُنْفٌ ريحُها ريحُ طيِّبِ الأولادِ

فهى تدُل عليه إدلال الفتاة الحسناء ، وهو يحن إليها حنانا غريبا ، يحس فيه برائحة ذكية ، رائحة الأولاد النجباء وما يشعر به الآباء نحوهم من عطف وحنو ومحبة ، بل إنها لتتصباه إذ تتبرج له :

تبرَّجتْ بعـــد حياءٍ وخَفْرْ تبرُّجَ الأنثى تصدَّتْ للذكرْ

وهذه الطبيعة المتبرجة مكث ابن الرومى يجرى لاهثا وراءها ، وقد ملكت عليه حواسه ، وملأت عليه قلبه ، فهو مفتون بها ، يفكر خلالها ، ويغرق بصره فى ألوانها ، ويغمر أشعاره بآثار لمسها وشمها ، وكأنه لا يعيش فى حدود نفسه ، وإنما يعيش فيما حوله من الطبيعة الفاتنة .

وهو جانب رائع فى شعر ابن الرومى يجعلنا نذكر شعراء الطبيعة عند الغربيين ، ونقصد شعراء الرومانتيك من أمثال وردسورث فى انجلترا ولامارتين فى فرنسا ، إذ نجد الشعراء يهرعون إلى الطبيعة وواقع حياتهم يصفونهما منحرفين عن مدرسة الكلاسيك التى عمت فى القرنين السابع عشر والثامن عشر والتى كانت تتقيد بالأوضاع اليونانية واللاتينية ، وقلما عدلت إلى شعر الطبيعة ، وكذلك كان العباسيون قبل ابن الرومى يتأثرون بالقديم وقلما يلجأون إلى تصوير الطبيعة التى عاشوا فيها ، وقد أقبل ابن الرومى يصورها تصوير العاشق المفتون على نمط يشبه — من بعض الوجوه — عمل أصحاب الرومانتيك فى أوربا .

وقد علل الأستاذ العقاد لهذا الجانب فى شعر ابن الرومى بيونانيته[1] ، وهو تعليل لا يتفق وحقائق الظاهرة فى الشعر الغربى الحديث فإننا نجد شعر الطبيعة يشيع عند الغربيين فى الأوقات التى لا يتشبثون فيها بالأوضاع اليونانية والتقاليد القديمة . ونحن لا ننكر أنه وجد طرف من شعر الطبيعة عند أصحاب الكلاسيك ، ولكن فى صور محدودة ، فقد كان شعر الطبيعة حينئذ يشبه قناة ضيقة محصورة قد غصَّت بأعشاب كثيرة من الأوضاع اليونانية واللاتينية ، فلما جاء القرن التاسع عشر فاضت القناة ، واتسع المجرى ، وكادت تفقد الصلة بين شعر الطبيعة القديم والجديد . على أن نفس الآثار اليونانية ليس فيها ما يدل على شيوع

(١) ابن الرومى للأستاذ العقاد ص ٢٨٢ .

هذا الضرب من شعر الطبيعة عند اليونان القدماء . هم ألهوا الطبيعة وملأوها بالآلهة ، ولكنهم لم يعبروا عن شعورهم نحوها كما يعبر شعراء الرومانتيك وكما يعبر ابن الرومى ، وليس معنى ذلك أنهم أهملوها كل الإهمال ، ولكن معناه أنهم لم يصفوها بهذا الاتساع والعمق والهيام المعروف عند أصحاب الرومانتيك ، ولعل ذلك ما جعل شيلر يقول : « إن اليونانيين كانوا يتأملون الطبيعة بعقولهم لا بعواطفهم فلم يرد لها عندهم أى ذكر يشعرنا صريح حبهم إياها و إعجابهم[١] بها » ويقول همبولت " إن تصوير الطبيعة لذاتها وفى مختلف مظاهرها كان بعيدا عن أفكار اليونانيين ، و يصرح بأن المنظر الطبيعى يشغل الجزء الظهرى من صورتهم بينما تشغل الجزء المهم منها شئونُ الناس وأعمالهم وأفكارهم "[٢]

شعر الطبيعة فى الواقع شعر حديث ، وليست له صلة قوية بالأدب اليونانى القديم ، ونفس أوربا حين كانت تعيش فى عصور الكلاسيك لم يزدهر هذا الضرب من الشعر عندها لأنه لا يتصل بتقليد القدماء ، أما قبل ذلك حين كانت لا تتقيد تقيدا شديدا بتقليدهم أى فى القرن السادس عشر فإننا نجد هذا الضرب من الشعر كما نجد الأغانى الشعبية، فلما جاء مالرب (Malherbe) ثم بوالو وراسين أصبح الشعر مقيدا ، ولم يعد يعنى بالحديث عن الطبيعة ، فلما ظهرت حركة الرومانتيك وتحلل الشعر من قيوده الكثيرة اتصل مرة أخرى بالطبيعة وحياة الناس اليومية[٣]، وقد حاول وردسورث — على ما هو معروف — أن يستعمل اللغة الدارجة فى أغانيه المسماة باسم (Ballads) . على كل حال يرينا تطور الشعر فى أوربا أثناء العصور الحديثة أن شعر الطبيعة إنما يشيع حين يصبح الشعر شعبيا أو يكاد وينفصل عن القدماء من يونان وغير يونان . وهذا نفسه ما نلاحظه عند العرب فقد نما شعر الطبيعة واتسعت أبوابه حين قرب الشعر من التعبير عن الحوادث اليومية وأصبح أدنى إلى الواقع الحسى ، واقع الجماعة على نحو ما نعرف فى تاريخ الشعر الأندلسى ، إذ ظهرت هناك الموشحات والأزجال وظهر معهما شعر الطبيعة . ونفس ابن الرومى صاحب شعر الطبيعة فى القرن الثالث كان ينزل بأسلوبه إلى درجة دانية من الأساليب اليومية حتى ليحس الإنسان

(١) كتاب ما خلفته اليونان ترجمة لجنة التأليف ص ١٦٨ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٦٨ .

(٣) انظر فى حركة الرومانتيك ومنابعها وثورة أصحابها على أوضاع الكلاسيك كتاب Paul Van Tieghem, Le Mouvement Romantique.

عنده بضروب من الإسفاف ، وقد كان هو نفسه يعرف ذلك فقال يصف شعره ، وقد عابه بعض من عاصروه :

قولا لمن عاب شعر مادحه ... أما ترى كيف رُكِّب الشجرُ
رُكِّبَ فيه اللحاء والخشب اليا ... بسُ والشوكُ بينه الثمرُ

فشعره فيه اللحاء وفيه الخشب وفيه الورد وفيه الشوك ، فيه المتين المصقول وغير المتين المصقول . وهذا هو ما يدفع ابن الرومى عن مدرسة الصنعين ، فقد كان لا يعنى بتجميل شعره ، وأن يخرج فى زخارف «التصنيع» المختلفة ، وهو مع ذلك قد يأتى بهذه الزخارف ، ولكن دون أن يتخذها مذهبا ، بل هى تأتى عابرة .

لم يكن ابن الرومى من ذوق المصنعين ، ومع ذلك فقد كان يستعير منهم أدواتهم ، كما نرى الآن فى شعر الطبيعة فقد اعتمد عنده على التشخيص الذى فتحه أبو تمام فى الشعر العربى على نحو ما سنعرف فى الفصل التالى . وقد استعار ابن الرومى هذه الأداة واستخدمها استخداما واسعا فى شعره ، وهو استخدام لا يرجع إلى يونانيته كما يظن الأستاذ العقاد ، وإنما يرجع إلى مزاجه فقد كان شديد الحس مرهف الشعور ، فأغرم بالطبيعة وظل مشغوفا بها ، فهى تهيج روحه ومشاعره .

وقد استعار ابن الرومى أداة أخرى من أدوات التصوير عند أبى تمام ، وهى « أداة التجسيم » ، وقد استخدمها فى شعره استخداما واسعا على نحو ما رأينا فى صنيعه بأداة التشخيص . وانظر إليه يجسم هنوات صاحبه القاسم بن عبيد الله فيجرى بينه وبينها هذا الحوار الغريب :

كشفتْ منك حاجتى هنواتٍ ... غُطِّيتْ بُرْهَةً بحسن اللقاء
تركتنى ولم أكن سيِّءَ الظَّنِّ أسيء الظنون بالأصدقاء
قلت لما بدت لعينىَّ شُنْعًا ... رُبَّ شوهاء فى حشا حسناء
ليتنى ما هتكتُ عنكنَّ ستراً ... فثويتنَّ تحت ذاك الغطاء
قلن لولا انكشافنا ما تجلَّتْ ... عنك ظلماء شُبْهَةٍ قتماء
قلت أعجبْ بكن من كاسفاتٍ ... كاشفاتٍ غواشىَ الظلماء
وقد أفدتنّنى مع الخُبْر بالصا ... حب أنْ رُبَّ كاسفٍ مستضاء

قلن أعجب بمهتـــدٍ يتمنَّى أنه لم يزل على عميـــاء
كنتَ فى شبهةٍ فزالت بنا عنْـــك فأَوْسَعْتَنَا من الإزراء
وتمنيتَ أن تكون على الحـــيرة تحت العَماية الطخياء
قلت تالله ليس مثـــلىَ من ودَّ ضلالا وحيرةً باهتـــداء
غير أنى وددت ســـتر صديق بدلا باستفادة الأنبـــاء
قلن هـذا هوًى فعرِّج على الحـــقِّ وخـلِّ الهوى لقلبٍ هواء
ليس فى الحق أن نودَّ لخلٍّ أنه الدهرَ كامنُ الأدواء
بل من الحق أن تنفرَّ عنهـــنَّ وإلا فأنت كالبُعَدَاء
إنَّ بحث الطبيب عن داء ذى الدا ء لأسُّ الشفاء قبـــل الشفاء
دونك الكَشْفَ والعتابَ فقوِّمْ بهما كل خـــلَّةٍ عوجاء
وإذا ما بدا لك العُـــرُّ يوما فتتبع نقـــابه بالهِناء
قلت فى ذاك موتكنَّ وما المو تُ بمستعذبٍ لدى الأحيـــاء
قلن ما الموت بالكريه إذا كا نَ بحقٍّ فلا تَزِدْ فى المِراء

وقد استطاع ابن الرومى فى هـذه الأبيات لا أن يجسم الهنوات فقط ، بل أن يقيم بينه وبينها هـذا الحوار الغريب ، ومهما يكن فقد كان ابن الرومى يكثر من استخدام أداة « التجسيم » فى شعره كما كان يكثر من استخدام أداة « التشخيص » ، وأكبر الظن أنه اندفع إلى ذلك تحت تأثير حساسيته الخاصة فمثله ممن يتطير ويتشاءم ويكبر التوافه لا بد أن يلتزم ذلك فى تصويره ومعانيه ، فهو كثير الخيال والأحلام ، يتصور الخيال والحلم حقيقة فينفعل ويعظم انفعاله ، ويكبر تصوره ويتضخم فإذا المعانى والأشياء تتجسم أمامه وتتشخص وإذا لها كل ما للأحياء من خواص وصفات ، فهى تعقل عقلها ، وهى تحس إحساسها ، وهى تشعر شعورها ، ولعل هذا هو ما جعله يستعير من أبى تمام هاتين الأداتين من التجسيم والتشخيص وإن كان أبو تمام يستعلى عليه بما يستعين به من الغموض والدقة والتعقيد فى التصوير . وهذا هو ما يفرق دائما بين الصانعين والمصنعين فى القرن الثالث ، فإن الأولين يستخدمون أدوات الأخيرين ، ولكن دون أن يعقدوا فيها ،

أو يغيروا فى صورها وأشكالها . وكما حدث ذلك عند ابن الرومى فى استخدام ألوان التصنيع حدث كذلك فى استخدامه لألوان الثقافة القائمة فإنها لم تتحول عنده إلى ألوان فنية زاهية . والحق أن أصحاب الصنعة كانوا من ذوق آخر فهم لا يهتمون باستخدام أدوات التصنيع دائما ، وهم حين يستخدمونها لا يكثرون منها ولا يعقدون فيها ولا يضيفون إليها ألوانا جديدة من ثقافة أو فلسفة على نحو ما سنرى عند أبى تمام .

٧

ولعل من أهم الجوانب التى تلفت النظر فى شعر ابن الرومى جانب الهجاء ، فقد أعدَّ مزاجه الحاد لضرب من الهجاء يمكن أن نسميه «الهجاء الساخر» إذ كان يعبث بمهجويه عبثا لاذعا يشبه عبث أصحاب (الصور الكاريكاتورية) ، فهو يقف عند نواحى الضعف منهم ويكبرها ويظهرها فى أوسع صورة لها ، حتى ليثير الضحك والاشفاق على من يتناوله منهم ، إذ يصنع بهم صنيع أصحاب (الصور الكاريكاتورية) فهم يضعون رأسا كبيرا على جسم صغير ، أو يخالفون فى أعضاء الجسم فيركبونها عليه تارة بالطول وتارة بالعرض ، وهو تركيب مضحك فى كل صوره وهيئاته ، وكذلك كان ابن الرومى يتناول من يهجوه فيشوهه تشويها غريبا . انظر إليه يقول فى الأحدب الذى كان يتطير به :

الهجاء الساخر

قصرتْ أخادعُه وغاب قَذَالُهُ ... فكأنه متربِّصٌ أنْ يُصْفَعا
وكأنما صفعتْ قفاه مرَّةً ... وأحسَّ ثانية لها فتجمَّعَا

وانظر إليه يقول فى بعض مهجويه :

وأنت من أهل بيتٍ سوءٍ ... قصتُهمْ قصةٌ تطولُ
وجوههمْ للورى عظاتٌ ... لكنَّ أقفاءهمْ طُبُولُ

ويقول فى مغنٍّ قبيح الصوت :

وتحسبُ العَيْنُ فكَّيه إذا اختلفا ... عند التنغم فكَّىْ بغل طحَّان

ويقول فى بخيل يسمى عيسى :

يقتر عيسى على نفسه ... وليس بباقٍ ولا خالدِ

فلو يستطيع لتقتيره تنفّس من منخرٍ واحدِ

ويقول فى بعض مهجويه ، ويصوره يجتر كالحيوانات المجترة :

بعض أضراسه يكادم بعضًا فهى مسنونةٌ بغير سَنون
لا دُءوبَ إلا دءوبُ رحاها أو دءوبُ الرحى التى للمنون
ما ظننت الإنسان يجترُّ حتى كنت ذاك الإنسان عَيْنَ اليقين

فإنك تراه يركب من يهجوهم ركوبا غريبا ، إذ يسخر منهم سخرية لاذعة ، وهى سخرية ناشئة عن حسه ومزاجه وتشاؤمه وإعنات الناس له فى تطيره ، فانصب عليهم شواظا من نار يلذعهم ، بل يكويهم ويكوى وجوههم وأنوفهم وأقفاءهم وأفواههم ، وقد كان يعرف كيف يكبر مواضع العيب منهم فإذا هو يعبث بهم وبأقفائهم ، كما يعبثون بتطيره وتشاؤمه ، وما الناس من حوله إلا كهذا الأحدب المخيف .

٨

كان ابن الرومى من أصحاب «مذهب الصنعة» ولكن عقله كان أميل إلى التجديد فاستحدث هذا الضرب من الهجاء ، كما اتخذ لنفسه التعبير بالتشخيص والتجسيم ، ولم يقف عند ذلك فنحن نجده يعنى بجوانب أخرى فى صناعته ، ولعل من أهم هذه الجوانب مايلاحظ عليه من استخدام لونى الطباق والجناس ، وهو يشبه البحترى فى هذا الجانب إلا أن البحترى كان يكثر من الطباق ، بينما كان ابن الرومى يكثر من الجناس ، وارجع إلى أبياته السابقة التى جسم فيها هنوات القاسم بن عبيد الله فإنك تجده يقول فيها :

جوانب أخرى فى صناعة ابن الرومى

قلت لما بدت لعينىَّ شُنْعًا ربَّ شوهاءَ فى حشا حسناء
قلن لولا انكشافنا ما تجلَّتْ عنك ظلماء شبهةٍ قتماء
قلت أعجبْ بكنَّ من كاسفاتٍ كاشفاتٍ غواشىَ الظلماء

فهو يطابق بين كلمتى شوهاء وحسناء ، وهو يجانس بين كلمتى كاسفات وكاشفات ، إلا أنه يلاحظ أن ابن الرومى لم يكن يكثر من هذين اللونين ، فهو ليس من أصحاب « التصنيع »

إنما هى أشياء تسقط فى بعض شعره وقد لا تسقط إذ هى لا تأتى عنده كمذهب ، إنما تأتى كما تأتى عند البحترى على أنها أدوات مستحدثة لا بأس من استخدامها ، ولكن الشاعر لا يتقيد بها ، بل هو يستخدمها فى الحين بعد الحين ، وقد يكثر من استخدامها فى بعض نماذجه ، وقد يعود إلى نفسه فلا يستخدمها فى النماذج الأخرى .

على أن ابن الرومى كان يهتم بجانب آخر فى صناعته ، وهو جانب القافية ، فقد كان يطلب شواذها ولا يترك حرفا شاردا من حروفها إلا ويؤلف عليه قصيدة أو قصائد مختلفة ، وليس ذلك كل ما يلفتنا فى صناعة قوافيه ، إنما تلفتنا جوانب أخرى أشار إليها القدماء . يقول ابن رشيق " كان ابن الرومى يلتزم حركة ما قبل الروى فى المطلق والمقيد فى أكثر شعره اقتدارا "(١) فمن ذلك فى الروى المطلق :

لم يسترحْ من له عينٌ مُورَّقةٌ وكيف يعرف طعم الراحة الأرِقُ

فقد مضى فى هذه المقطوعة يلتزم كسرة قبل الروى ، وهو هنا مطلق ، ويماثله فى المقيد قصيدته :

أبين ضلوعى جمرةٌ تتوقَّدْ على ما مضى أم حسرةٌ تتجدَّدْ

فقد التزم الفتحة قبل الروى . وعلى هذا النمط نجد ابن الرومى يصعب على نفسه فى قوافيه وحركاتها ، بل إنه يصعب على نفسه فى حروفها أيضا ، يقول ابن رشيق : " وكان ابن الرومى خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزم فى القافية حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء فى أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعا فيه "(٢) فمن ذلك مطولته :

شاب رأسى ولاتَ حينَ مشيبِ وعجيبُ الزمان غيرُ عجيبِ

فقد التزم فيها الياء قبل الروى كما التزم الواو فى مقطوعته :

وجهك يا عمرو فيه طولُ وفى وجوه الكلاب طولُ

ويقول صاحب سر الفصاحة إنه قد يلتزم الحرف وحركته قبل الروى وإن ذلك كثير فى شعره(٣) ؛ ونحن نجد فى ديوانه مطولة يبدؤها على هذا النمط :

(١) العمدة لابن رشيق ١/١٣٣ .
(٢) العمدة ١/١٣٣ .
(٣) سر الفصاحة طبعة الخانجى ص ١٧٢ .

صـبراً على أشـياء كُلِّفْتُها أُعْقِبتُهـا الدَّنَّ وسُـلِّفْتُها

وقد مضى يلتزم فيها الفاء قبل الروى ، وكأنه كان يرى أن الروى فى هذه المطولة هو الفاء لا الهاء ولا التاء . وأكبر الظن أن هذا الجانب عند ابن الرومى لم يكن يأتى به ليدل على مقدرة فنية ، إنما كان يأتى به مزاجه الحاد ، كأنه كان يرى لشدة حسه أن الفاء هى الروى فالتاء والهاء ضميران ؛ وهو كذلك يرى أن المعاقبة بين الواو والياء تخرج الشـعر عن قوافيه ، وأيضاً فهو يستريح أكثر لالتزام الحركة السابقة للروى ، ومن أجل ذلك كله كان يصعب على نفسه فى قوافيه ، وهو تصعيب يأتى من مزاجه الحاد وإحساسه المرهف .

ومهما يكن فإن ابن الرومى لم يستطع أن ينتقل بصناعته من دائرة الصانعين إلى دائرة المصنعين لأنه كان يفهم الشـعر بصورة أقرب من الصورة التى علقت بأذهان أصحاب « التصنيع » ، فلم يكن يعتقد مثلهم بأن الشعر جهود عنيفة يبذلها الشـعراء فى استحداث تلك الزخارف الدقيقة التى شغف بها أبو تمام وأمثاله . ليس الشعر زخرفاً وتصنيعا ، بل هو تعبير ؛ ومن الممكن أن يضاف إلى هذا التعبير شىء من الحلى والوشى المرصع ، ولـكن فى خفة ، وبدون أن يتعمد ذلك الشاعر تعمداً يخرج به عن غرضه الأساسى من التعبير عن خواطره إلى التعبير عن « ألوان التصنيع » الأنيقة . ومن هنا كانت جماعة الصانعين تستعير أدوات التصنيع فى بعض الأحيان ، ولـكن دون أن تستمر فى ذلك ، ودون أن تتخذها مذهباً فى صناعتها ؛ قد تطبقها ولـكنها لا تستمر فى التطبيق . وربما أخفقت فى هـذا التطبيق ، كما أخفق البحترى فى كثير من طباقه ، وكما أخفق ابن الرومى فى استخدامه للفلسـفة كزخرف جميل ؛ فقد رأيناه يقف فى هذا الجانب عند استعارة الصياغة المنطقية ، بينما رأينا أبا تمام يستخدم الفلسفة فيعقد بهـا فى طباقه ، ويستخرج هذا اللون الجديد من توافر الأضداد الذى سبق أن وصفناه .

ونحن نلاحظ من طرف آخر أن طائفة « الصانعين » كانت تختلف فيما تستعيره من أدوات المصنعين ووسائلهم ؛ فقـد كان البحترى يستعير أدوات الطباق والجناس ، بينما كان ابن الرومى يوسع هذه الاستعارة إلى أدوات من الثقافة والمنطق والتشخيص والتجسيم ونفس الأدوات التى اتفقا فى استعارتها اختلفا فى استخدامها ؛ فقد كان البحترى يعجب

بالطباق أكثر مما يعجب بالجناس ، بينما كان ابن الرومى يعجب بالجناس أكثر مما يعجب بالطباق ؛ ونفس الجناس اختلفا فى استخدامه ، فبينما كان البحترى يستخدم الجناس الكامل كان ابن الرومى يستخدم جناس الاشتقاق . وليس هذا كل ما بينهما من خلاف ؛ فقد اختلفا فى صنعة الأسلوب نفسه ، إذ كان البحترى يعنى بصفاء تعبيره حتى يحدث فيه صناعته الصوتية الخاصة .

ومهما يكن فإن جماعة الصانعين فى القرن الثالث كانت تستعير من جماعة المصنعين بعض أدوات « التصنيع » غير أنها لم تكن تطبقها فى نماذجها جميعاً إذ كانت تستخدمها من حين إلى حين ولكن دون أن تفهم أن الشعر زخرف خالص ووشى وتنميق . لم تكن جماعة الصانعين تشق على نفسها فى فهم صناعة الشعر ، إنما هى تفهمها فهما بسيطا ، أو على الأقل هى لا تفهمها فهما معقدا شديدا كما هو الشأن عند جماعة المصنعين ، وهى لذلك لا تعقد فى زخرفها ولا تحاول أن تستخرج من الثقافة والفلسفة زخرفا جديدا على نحو ما سنرى عند أبى تمام . إنما هى تقف عند الزخرف القديم زخرف مسلم ، ومع ذلك فهى لا تستخدمه استخداما واسعا ، إنما هو استخدام يأتى من حين إلى حين . وليس من شك فى أن هذا الاستخدام يدل دلالة واضحة على أن موجة « التصنيع » فى هذا القرن كانت عنيفة وسنتعقبها فى الفصل التالى ونرى ما أصابها من حدة .

الفصل الخامس

التعقيد فى التصنيع

خذها مثقفة القوافى ، ربها ... لسوابغ النعماء غير كنود
حذاء تملأ كل أذن حكمة ... وبلاغة وتدر كل وريد
كالدر والمرجان ألف نظمه ... بالشذر فى عنق الكعاب الرود
كشقيقة البرد المنمنم وشيه ... فى أرض مهرة أو بلاد تزيد
(أبو تمام)

١

لعل أهم شاعر يمثل « مذهب التصنيع » فى القرن الثالث هو أبو تمام ، فقد انتهى المذهب عنده إلى الغاية التى كان يرنو إليها شعراء العصر العباسى من الزخرف والتنميق . وهو حبيب بن أوس الطائى ، وتشك جماعة فى طائيته ، وتقول إن اسم أبيه تدوس وكان نصرانيا ، فخرفه أبو تمام ، وسماه أوساً ووصل نسبه بقبيلة طيء[1] ، وإذا صح ما تزعمه دائرة المعارف الإسلامية من أن اسم أبيه تيودوس[2] تسرب إلى نفوسنا ضرب من الظن بأنه يونانى[3] ، وليس طائيا ولا عربيا

أبو تمام : أصله ونشأته وثقافته

وأبو تمام شاعر حضرى نشأ فى الحضر[4] ، حقا إنه ولد فى جاسم[5] وهى قرية بناحية منبج ، ولكنه قضى أيام شبابه الأولى فى دمشق حيث كان أبوه خماراً وكان هو حائكا ، وقد انتقل منها إلى حمص بعد ذلك ، حيث بدأ حياته الفنية[6] . على كل حال أبو تمام شاعر حضرى ، وقد كان عقله عقل متحضرين ، ولعله من أجل ذلك كان يعنى

(١) وفيات الأعيان لابن خلكان طبع المطبعة الميمنية ١٢١/١ .
(٢) دائرة المعارف الاسلامية المجلد الأول ص ٣٢٠ .
(٣) من حديث الشعر والنثر ص ١٥٤ .
(٤) الموازنة بين الطائيين ص ١٢ .
(٥) أغانى ساسى ٩٦/١٥ .
(٦) دائرة المعارف الاسلامية المجلد الأول ص ٣٢٠ .

بالزينة والتصنيع فى ثيابه ومطعمه، ويلاحظ ذلك عليه السابقون فيقولون إنه كان يتظرف فى مأكله وملبسه[١]، وسنراه يتخذ هذا التظرف أو هذا التصنيع مادة أساسية فى صنع نماذجه. وقد كان يأخذ نفسه بثقافة واسعة، حتى قالوا إنه عالم[٢] وقالوا إن شعره يعجب أصحاب الفلسفة والمعانى[٣]، ونحن إذا ذهبنا نتتبع ثقافته فى شعره وجدناه يطلبها فى كل فن وفى كل علم، يطلبها فى الفلسفة وفى علم الكلام وفى علم النحو، كما يطلبها فى التاريخ والفقه وأبحاث العقائد والنحل المختلفة على نحو ما نرى فى مثل قوله:

فلو صحَّ قول الجعفرِّية فى الذى تنصُّ من الإلهام خلناك مُلْهما

يقول التبريزى: "الجعفرية قوم من الشيعة ينسبون إلى جعفر بن محمد ويدعون له الإلهام"[٤]. وقد كثرت فى شعره الألفاظ التى تنبىء بهذه الثقافة الواسعة، فمن ذلك قوله:

كم فى الندى لك والمعروف من بِدَعٍ إذا تُصُفِّحتْ اختيرتْ على السُّنَنِ

فقد ذكر البدع والسنن وهما من ألفاظ الفقهاء، ومن ذلك قوله فى الخمر:

خرقاء يلعب بالعقول حَبَابُها كتلاعب الأفعال بالأسماء

فقد تكلف لذكر الأفعال والأسماء كأنه من أصحاب النحو، ومن ذلك قوله:

صاغهمْ ذو الجلال من جوهر المَجْدِ وصاغ الأنام من عَرَضِهْ

يقول التبريزى: "هذا مأخوذ من الجوهر والعرض اللذين وضعهما المتكلمون لأن الجوهر عندهم أثبت من العرض"[٥]، ومن ذلك قوله:

لن ينال العلا خصوصاً من الفتـ ـيان من لم يكن نداه عموما

فقد ذكر الخصوص والعموم وهما من ألفاظ المناطقة، ومن ذلك قوله:

هبْ من له شيءٌ يريد حجابَهُ ما بال لا شيءٌ عليه حجابُ

فقد عبر عن العدم بكلمة لا شىء وهى من كلام الفلسفة. وكان كثيرا ما يتكلف لإشارات

(١) طبقات الأدباء لابن الأنبارى ص ٢١٣.
(٢) الموازنة بين الطائيين ص ١١.
(٣) الموازنة بين الطائيين ص ٢.
(٤) شرح التبريزى على ديوان أبى تمام مصورة بمكتبة جامعة فؤاد الأول ١/٢٩٧.
(٥) نفس المصدر ١/٢٠.

تاريخية كقوله يدعو بعض ممدوحيه إلى الصفح عن قوم تألبوا عليه :

لك فى رسول الله أعظم أسوةٍ وأجلها فى سـنَّةٍ وكتابِ
أعطى المؤلفةَ القلوبِ رضاهمُ كملاً وردَّ أخايذَ الأحزاب

وهو يشير بذلك إلى ما حدث بعد موقعة حنين . وتراه يقول فى الأفشين و إيقاعه ببابك :

ما نال ما قد نال فرعونٌ ولا هامانُ فى الدنيا ولا قارونُ
بل كان كالضحاك فى سطواته بالعالمين وأنت أفريدونُ

وكان أبو تمام يضيف إلى هذه الثقافة الواسعة ثقافة فنية لا تقل عنها اتساعا ، فقد كان مستبحرا فى الرواية[1] كما تشهد بذلك مؤلفاته الـكثيرة التى خلفها ، وهى اختيارات من الشعر القديم والحديث ، وقد طبع منها ديوان الحماسة المعروف . على كل حال استوعب أبو تمـام ألوان الثقافات المختلفة التى عرفت لعصره ولم يقف عند لون معين ، بل تناول الألوان المختلفة من فلسفة وغير فلسفة .

٢

وقد كانت هذه الثقافة العميقة يسعفها ذكاء نادر وعناء مرهق فى العمل . أما الذكاء فقد

ذكاء أبى تمام وعناؤه فى العمل

عرف أبو تمـام بذكاء حاد حدة شديدة ، ويقص القدماء من أخباره كثيرا فى هذا الجانب ، من ذلك أنه امتدح أحمد بن المعتصم بقصيدة سينية فلما انتهى منها إلى قوله :

إقدام عمرٍو فى سماحة حاتمٍ فى حلمِ أحنفَ فى ذكاء إياسِ

قال له الـكندى الفيلسوف وكان حاضرا : الأمير فوق ما وصفت فأطرق قليلا ثم رفع رأسه وأنشد :

لا تنكروا ضَرْبى له مَنْ دونه مثلاً شروداً فى الندى والباسِ
فاللهُ قد ضرب الأقلَّ لنوره مثلا من المشكاة والنبراسِ

فعجبوا من سرعة فطنته[2] .

(١) شرح التبريزى على الديوان ١/٨١ . (٢) أخبار أبى تمام للصولى ص ٢٣١ .

وقد اتصل بهذا الذكاء النادر عناء شديد فى العمل لا يكاد يعرف لشاعر فى عصره . يقول ابن رشيق : "كان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك فى شعره" ، ثم يروى عن بعض أصحاب أبى تمام أنه قال : "استأذنت عليه فدخلت فى بيت مصهرج قد غسل بالماء فوجدته يتقلب يمينا وشمالا ، فقلت لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا ، قال لا ، ولكن غيره ومكث كذلك ساعة ، ثم قام كأنما أطلق من عقال ، فقال الآن أردت ، ثم استمد وكتب شيئا لا أعرفه ، ثم قال أتدرى ما كنت فيه منذ الآن ، قلت كلا ، قال قول أبى نواس : (كالدهر فيه شراسة وليان) أردت معناه فشمس على ، حتى أمكن الله منه فصنعت :

شرستَ بل لنتَ بل قانيت ذاك بذا فأنت لا شك فيك السَّهل والجبلُ"

قال ابن رشيق : "ولعمرى لو سكت هذا الحاكى لنمَّ هذا البيت بما كان داخل البيت ، لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين"(١) . ويقول الصولى إن إسحق الموصلى سمعه ينشد بعض أشعاره فقال له : "إنك تتكىء على نفسك"(٢) ، وسمعه الكندى الفيلسوف ينشد بعض قصائده فقال : "هذا الفتى يموت قريبا لأن ذكاءه ينحت عمره كما يأكل السيف الصقيل غمده"(٣) وفى رواية أخرى أنه قال : "هذا الفتى يموت شابا ، فقيل له ومن أين حكمت عليه بذلك ، فقال رأيت من الحدة والذكاء والفطنة مع لطافة الحس وجودة الخاطر ما علمت أن النفس الروحانية تأكل جسده كما يأكل السيف غمده"(٤) . وهناك أسطورة تزعم أن الدم ظهر فى عينيه من شدة التفكير فتنبأ له الناس بالموت(٥) .

وإن من يقرأ فى شعر أبى تمام ليحس إحساسا واضحا بأن صاحبه قد شق فى بنائه واستنباط أفكاره كما يشق صيادو اللؤلؤ ، فهو يتنفس فيه الدم . ونحن لا نسرف حين نزعم أن أبا تمام من الشعراء القلائل الذين وهبوا أنفسهم للفن فقد عاش ينميه ويخلع عليه كل ما يمكن من وسائل الزخرف والتصنيع ، وما زال به حتى جعله تنميقا وزينة

(١) العمدة لابن رشيق ١/١٨٢ .
(٢) أخبار أبى تمام ص ٢٢١ .
(٣) هبة الأيام فيما يتعلق بأبى تمام ص ٢٦ .
(٤) هبة الأيام ص ٤٠ .
(٥) معاهد التنصيص ١/١٥

خالصة ، فهو حَلْى أنيق ووشى مرصّع كثير ، ولقد كان يعرف ذلك فى نفسه وفنه ، فعبر عنه عبارات مختلفة كقوله :

خُذْها مُثَقَّفَةَ القوافى ، رَبُّها لسوابغِ النَّعْماءِ غيرُ كَنودِ
حذّاءَ تملأُ كلَّ أذْنٍ حكمةً وبلاغةً وتُدِرُّ كلَّ وريدِ
كالدُّرِّ والمرجانِ أُلِّفَ نظمُهُ بالشَّذْرِ فى عُنُقِ الكَعابِ الرُّودِ
كشقيقةِ البُرْدِ المنَمْنَمِ وشْيُهُ فى أرضِ مَهْرَةَ أو بلادِ تَزِيدِ

فأبو تمام — كما يقول — كان يؤلف أشعاره ، كما يؤلف الصائغ قلائده ، ففى كل شق منها در ومرجان وشذور من الذهب كثيرة ، بل هو ما يزال بها حتى تصبح كبرود أرض مهرة وتزيد ، قد نمّقها الوشى ، ونمنمها النقش .

٣

وقد كان أبو تمام يستخدم فى صناعة هـذا النسيج المنمق وشى التصنيع القديم الذى قابلنا عند مسلم ، ونقصد تلك الألوان من المحسّنات التى تسمى بالطباق والجناس والمشاكلة والتصوير ، والتى يقوم فى نفوس كثير من الناس أنها كل ما كان يعتمد عليه الشاعر العباسى من وشى فى تطريز شعره وتنميقه ، وسنرى أبا تمام يضيف إليها وشيا آخر من الثقافة والفلسفة ، لعله أروع من هذا الوشى المعروف . على أنه يحسن بنا أن نتساءل هل كان أبو تمام يستخدم الوشى القديم بنفس الصورة التى تركها مسلم ، أو هو قد حرّف فيه وعدل فى كثير من جوانبه ؟ ولعل أول ما يلاحظ على أبى تمام فى هذا الجانب أنه كان يتفوق على أستاذه فى الإكثار من هـذا الوشى وألوانه ، وقد لاحظ ذلك القدماء ، يقول الباقلانى : "وربما أسرف أبو تمام فى المطابق والمجانس ووجوه البديع من الاستعارة حتى استثقل نظمه واستوخم رصفه"(١) . وانظر إلى مطلع القصيدة الأولى فى ديوانه إذ يقول :

استخدام أبى تمام لألوان التصنيع القديمة

(١) إعجاز القرآن ص ٥٣ .

يا مُوضِعَ الشَّدَنِيَّةِ الوجْناءِ ومُصارِعَ الإدْلاجِ والإسْراءِ
أَقْرِى السلامَ معرِّفاً ومُحَصِّباً من خالد المعروفِ والهيجاءِ
سَيْلٌ طَمَى لو لم يَذُدْهُ ذائدٌ لتبطَّحَتْ أولاهُ بالبطْحاءِ
وَغَدَتْ بطونُ مِنًى مُنًى من سَيْبِهِ وغدتْ حَرًى منه ظُهورُ حَرَاءِ
وتَعَرَّفَتْ عرفاتُ زاخرَهُ ولم يُخْصَصْ كَداءٌ منه بالإكداءِ
ولطاب مُرْتَبَعٌ بطيبةَ واكتستْ بُرْدَيْنِ برد ثَرًى وبرد ثراءِ
لا يُحْرَمُ الحرمانِ خيرًا إنهمْ حُرِموا به نوءاً من الأنواءِ

فإنك تلاحظ لون الجناس واضحا فى هذه الأبيات التى يمدح بها خالد بن يزيد الشيبانى ، وكان واليا على الثغور ، ثم غضب عليه المعتصم وأراد نفيه ، فرغب خالد أن يكون خروجه إلى مكة ، ثم شفع فيه ابن أبى دؤاد فاستقر على حاله ، وهنا استغل أبو تمام الموقف فجاء يقرىء السلام أهل مكة من خالد المعروف بفعل الجميل وشجاعة الحروب ، ثم استمر يجانس بين يذود وذائد ، و بطحاء وتبطحت ، ومنى ومُنًى ، وحرا وحراء ، وتعرفت وعرفات ، وكداء و إكداء ، وطيبة وطابت ، والحرمان ويحرم . وليس من شك فى أن هذه مهارة فائقة من أبى تمام حين استغل تلك الأماكن فى جناسه ، وقد أكثر منه كثرة مفرطة ، ولكن ليس هذا كل ما يلفتنا فى جناس أبى تمام بالقياس إلى مسلم أستاذه ، إنما يلفتنا ما فيه من « تصوير » يلتف على هذا الجناس ويحتضنه ، فيعطيه شيات أخرى ، كأنها ليست هى التى نعرفها له . واقرأ له هذه الأبيات فى مطلع إحدى قصائده لابن الزيات :

متى أنتَ عن ذُهْلِيَّةِ الحىِّ ذاهلُ وقلبك منها مدَّةَ الدهر آهلُ
تُطلُّ الطلولُ الدمع فى كل موقفٍ وتمثلُ بالصبر الديارُ المواثلُ
دوارسُ لم يجف الربيعُ ربوعها ولا مرَّ فى أغفالها وهو غافلُ
فقد سحبت فيها السحائبُ ذَيْلها وقد أُخملتْ بالنَّوْر منها الخمائلُ
تَعَفَّيْنَ من زاد العُفاةِ إذا انتحى على الحىِّ صرف الأزمة المتحاملُ
لهم سلفٌ سُمْرِ العوالى وسامرٌ وفيهم جمالٌ لا يغيض وجاملُ

فإنك تحس إحساسا واضحا بجمال هـذا اللون من الجناس الذى كان يتكئ عليه أبو تمام فى صنع نماذجه ولـكن احذر أن تظن أن هذا الجمال شىء مستقر فى الجناس وحده ، إنما هو مستقر أيضا فيما يدور فيه من أوعية « التصوير » التى نرى فيها الطلول تطل الدمع والربيع لا يجفو الربوع ولا يمر بها غافلا ، ثم تلك السحائب التى تجرر أذيالها وتلك الخمائل التى أخملت بالنور .

وإن فى هذا ما يجعلنا نلتفت إلى جانب مهم فى استخدام « ألوان التصنيع » ، ذلك أنها تستخدم على طريقتين : الطريقة الأولى أن تأتى متعاقبة لا يتعلق بعضها بعض ، كما نجد ذلك عند مسلم فى كثير من أحواله ، وكما نجده عند جماعة « الصانعين » فى القرن الثالث من أمثال البحترى ، أما الطريقة الثانية فتمتزج فيها هـذه الألوان ، ويمر بعضها فى بعض فتتغير شياتها وهيئاتها ، كما نجد عند أبى تمام فى أكثر أحواله . هناك إذن طريقتان فى استخدام ألوان التصنيع ، طريقة تُستخدم فيها استخداما بسيطا ، وطريقة تُعقد فيها تعقيدا شديدا ، فاللون دائما يتشح بألوان أخرى قد تطوّقه أو تنطقّه أو تقع فى ذروته أو فى حاشيته ، وهى فى كل منظر من مناظرها تنتهى به إلى ما يشبه أن يكون لونا جديدا . ونحن ينبغى أن نميز تمييزا واضحا بين هذين الصنيعين فنسمى ألوان التصنيع حين تأتى متتابعة دون أن تلتقى أو تتحد باسم « ألوان تصنيع مختلطة » ، أما حين تلتقى وتتحد ويدور بعضها فى أوعية بعض فإننا نسميها باسم « ألوان تصنيع ممتزجة » ، فاللون لا يستمر بصورته الأولى بل يأخذ صورة جديدة يتجاذبها لونان أو أكثر ، أما فى مجموعة الألوان المختلطة فكل لون يحتفظ بصورته ولا يخرج إلى هيئة جديدة . ولعل أهم لون استعان به أبو تمام على هذا المزج والاتحاد هو لون « التصوير » فقد كان يمزجه — كما رأينا — بالجناس ، وكان يمزجه أيضا بالطباق والمشاكلة ، واقرأ هذا البيت :

كلّ يومٍ لهُ وكلّ أوانٍ خلقٌ ضاحكٌ ومالٌ كئيبُ

فإنك ترى فيه طباقا بين الضحك والكآبة ، ولـكنه ليس طباقا خالصا ، ففيه شيات لون آخر هو لون « التصوير » وكأنما الكلمتان تتكافآن فى النسبة إلى اللونين . لم يعد الطباق شيئا منفصلا يحتفظ بهيئته الخاصة ، بل هو يمتزج بلون آخر وكأنه يحيله عن لونه القديم ، واقرأ هذا البيت :

أُلبستَ فوق بياض مجدك نعمةً بيضاءَ تُسرع فى سواد الحاسدِ

فإنك ترى فيه طباقاً بين البياض والسواد ، ولـكنه ليس طباقا خالصا فقد انغمس فى لون آخر هو لون « التصوير » إذ عبر عن غيظ الحاسد بالسواد ووصف نعمة صاحبه بالبياض ، ولم يكتف بذلك ، بل جعل هذا البياض يسرع فى السواد وينتشر فيـه ، وانظر إلى هذا البيت :

وأحسن من نَوْرٍ تُفَتِّحُهُ الصَّبا بياضِ العطايا فى سوادِ المطالبِ

فقد استخدم الطباق حقا ولـكنه لم يكتف به ، بل أضاف إليه التصوير والحركة . وعلى هذا النمط نجد اللون عند أبى تمام يتعلق به لون آخر فيغير فى شياته وصفاته ، وانظر إليه يصنع نفس هذا الصنيع بالمشاكلة إذ يقول :

أظنُّ الدَّمعَ فى خدِّى سيبقى رسومًا من بكائى فى الرسومِ

فقد استعان على المشاكلة بهذا التصوير الغريب الذى يلتف عليها إذ جعل آثار الدمع فى خده تشبه آثار ديار المحبوبة ، وليس من شك فى أن هذه طرافة فى التصوير ، وقد كان يستعين بهذه الطرافة دائما على لون المشاكلة حتى يعطيه هيئات جديدة ، وانظر إليه يصف صواحبه :

لآلئ كالنجوم الزُّهْرِ قد لبستْ أبشارُها صَدَفَ الإحصان لا الصَّدفا

فهن لآلئ إلا أنهن متسربلات بصدف العفاف والطهر ، وليس من شك فى أنه صدف غريب غرابة وشى الخدود فى قوله :

وثَنَوْا على وشْيِ الخدود صيانةً وشْىَ البرودِ بمُسْجَفٍ ومُمَهَّدِ

فقد عبر عن زينة الخدود وما بها من حمرة وتلوين بهذا الوشى الغريب . وعلى هذا النمط يستمر أبو تمام يغمر اللون من الجناس أو الطباق أو المشاكلة فى أصباغ لون « التصوير » بل إن هذه الألوان جميعا لتمر بعضها فى أوعيـة بعض ، فإذا هى تتجلى فى هيئات وشيات جديدة .

٤

ولعل أهم جوانب التصنيع القديم التى كان يستخدمها أبو تمام جانب «التصوير» الذى رأيناه يمتزج بالجناس والطباق والمشاكلة ، فقد كان أبو تمام يشغف به شغفا شديدا ، وقد استطاع أن يحلله إلى أصباغه المختلفة وأن يستخدمها استخداما واسعا فى شعره ، بحيث لا تجمع طائفة من صوره حتى تخرج لنا منها أصباغ تحكى أصباغ الطيف وهى أصباغ لا تتقيد بعدد ولا بوضع ولا بشكل خاص ، ومع ذلك فنحن نستطيع أن نلاحظ فى وضوح أنه كان يعتمد على « صبغ التدبيج » ، حتى يعطى لصوره ألوانا حسية ملموسة ، كما نرى فى مثل قوله :

التصوير فى شعر أبى تمام

كأنَّ سوادَ الليل ثم اخضرارَه طيالسةٌ سودٌ لها كُنَفٌ خُضْرُ

وقوله فى عتاب صديق :

لا تبعُدنْ أبداً وإن تبعُد فما أخلاقُك الخضْرُ الرُّبى بأباعدِ

وإن الإنسان ليخيل إليه كأن أبا تمام استوعب جميع صور التدبيج فى شعره ، وكان ما يزال يحكم فى صوره حتى يقول :

وصلتْ دموعًا بالنجيع فخدُّها فى مثل حاشـــية الرداء المُعْلَمِ

فالدموع قد اختلطت بالدم وسالت على خدها حتى أصبح كأنه حاشية لرداء مخطط ، أرأيت إلى هذه الصورة ؟ إن أبا تمام يعتمد فى ضبطها على « التفصيل » فى التدبيج ، وهو كثيرا ما كان يلجأ إليه كأن يقول :

نَضَى ضوءها صِبْغَ الدُّجنَّةِ فانطوى لبهجتها ثوبُ الظـــلام المجزَّعُ

وأى طرافة فى التدبيج والتصوير تبلغ هذا التفكير وما به من خيال وتلوين ، فتلك صاحبته تخلع صبغ الليل بنورها ، وهو صبغ تجرى فيـه خطوط من البياض والسواد ، وانظر إلى قوله :

خضبتْ خدَّها إلى لؤلؤ العقْـــدِ دمًا أن رأتْ شَوَاتى خَضيبا

يقول إن صاحبته قد خضبت خدها بالدمع إذ رأته وقد اشتعل رأسه شيبا ، ولـكنه لم يكتف

بهذا التصوير والتدبيج ، وكأنى به أراد أن يجعلنا نشاهد منظر هذه الدموع وهى تتساقط فأضاف « الوضع » وقال إلى لؤلؤ العقد ، وبذلك جعلنا نرى الصورة رؤيا كأنها حقيقية فالدموع تتناثر على لؤلؤ العقد وتختلط بحباته وألوانه .

والحق أن أبا تمام كان يحسن هذا الصبغ فى تصويره إحسانا شديدا ، وهو إحسان ينسينا مسلم بن الوليد ، بل هو ينسينا إحسان ابن الرومى ، وقد كان يعنى بالتصوير فى شعره إلا إنها عناية يقلد فيها أبا تمام أستاذه فى هذا الفن ، وقد كان يستعير منه هذا الصبغ من التدبيج ، كما كان يستعير منه صبغين آخرين ، وهما « التجسيم » و « التشخيص » . أما التجسيم فقد ملأ به أبو تمام شعره إذ نراه يجسم المعانى فى صور مادية حسية حتى تثبت فى نفوسنا كأن يقول :

راحتْ غوانى الحىِّ عنك غوانياً يلبسْنَ نأياً تارةً وصُـدُودا

فقد جسم النأى والصدود فى هذه الثياب الغريبة غرابة ثوب الزمن فى قوله لبعض ممدوحيه :

ومن زمنٍ ألبسْـتنيه كأنَّهُ إذا ذُكرتْ أيامُهُ زمنُ الوَرْدِ

وهى كلها أثواب غريبة غرابة ذلك الشُنُف من مآثر ممدوحه إذ يقول :

حتى لو أنَّ الليالى صوِّرتْ لغدتْ أفعالهُ الغُرُّ فى آذانها شُـنُفَا

وقد صاغ أبو تمام من هذا التجسيم وشياً كثيراً فى أشعاره ، وقد راح يضيف إليه وشياً آخر من التشخيص كأن يقول فى الربيع :

رقَّتْ حواشى الدهر فهى تَمَرْمَرُ وغدا الثرى فى حَلْيِه يتكسَّرُ

فقد مثل الدهر فى تلك الحواشى الزاهية المشرقة التى يتمايل فيها الثرى وكأنه عروس تتثنى فى حليها وتتكسر فى زينتها ، وهى صورة طريفة تعبر أجمل تعبير عن بهاء الربيع ورونقه ، ويستمر فيقول :

من كل زاهرةٍ ترقرقُ بالندى فكأنهـا عينٌ إليك تُحَدِّرُ
تبدو ويحجبها الجميمُ كأنها عذراء تبـدو تارةً وتَخَفَّرُ
حتى غدتْ وَهَدَاتُهـا ونجادُها فِئتين فى حُلَلِ الربيع تبخترُ

وليس من شك فى أن هذا تشخيص رائع ، وقد ذهب أبو تمام يعمم هذا التشخيص فى جميع

صوره وأفكاره ولم يقف به عند هذا الجانب من شعر الطبيعة . على أن هذا الصنيع كان محور حملة شديدة عليه ، حملها النقاد المحافظون من أمثال الآمدى ، وقد فتح فصلا فى كتابه (الموازنة) استعرض فيه طائفة من أبيات هذا الصبغ ووصفها بالقبح ؛ غير أن القبح عند الآمدى لا يعنى قبح الصورة ، إنما يعنى — كما يقول — خروج أبى تمام على تقاليد العرب فى استخدام الاستعارة ، إذ هم يستخدمونها "فيما يقارب المشبه ويدانيه أو يشبهه فى بعض أحواله أو يكون سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه"[١] . وهنا يظهر التحكم فى الفن والفنانين ، فمن قال إن الشاعر أو الفنان ينبغى أن لا يخرج دائما على التقاليد ؟ إن من حق الفنان أن يجدد وأن يقترح من الأدوات ما يريد ؛ ولعل التبريزى كان أكثر دقة من الآمدى حين قال إن أبا تمام له مذهب خاص فى الاستعارة[٢] . وما دامت المسألة مسألة مذهب فقد كان يحسن بالآمدى وأمثاله من أصحاب البلاغة العربيـة أن يخضعوا لهذا المذهب الجديد ، وأن يعرفوا أن هذا نوع آخر فى الاستعارة ليس هو الاستعارة المألوفة ؛ ومن الممكن أن يأتى ناقد ويسميه اسماً جديداً لا يتصل بالاستعارة ، وهم أنفسهم قد سموه الاستعارة المكنية على نحو ما نعرف فى كتب البلاغة العربية ، ولكنهم عادوا فاحتكموا إلى التشبيه فى بيان هذه الاستعارة ، وبذلك لم ينفع الاسم المقترح وعاد الخلط والإبهام .

وإنه ليحسن أن نفصل هذا الصبغ من التصوير عن الاستعارة ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه باسم « التشخيص (Personification)[٣] » وفصلوه عن المجاز (Metaphor) وكان يسميه أرسطاليس قوة وضع الأشياء تحت العين[٤] ، إذن كنا لا نقع فى عيب أبى تمام ولومه على أساس تصور العرب ونقادهم لهذا الجانب من التصوير .

وإنه لينبغى أن نعرف أن أبا تمام لم يحدث هذا الصبغ فى اللغة العربية إحداثا ، فمن قبله نجد له أمثلة منتشرة فى النصوص القديمة ، وقد ذكر ابن المعتز فى كتابه البديع

(١) الموازنة بين الطائيين ص ١٠٧ .
(٢) التبريزى على أبى تمام ٢/٢٠ .
(٣) J. F. Genung, The Working Principles of Rhetoric, p. 84
(٤) انظر الفقرة الحادية عشرة فى كتاب العبارة من مؤلف الخطابة لأرسطاليس فى W. D. Ross, The Works of Aristotle, Vol. XI

طرفا[١] منها ، من ذلك قوله تعالى : "هو الذى أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب" ، وقوله عز وجل : "أو يأتيهم عذاب يوم عقيم" ؛ وقد جاء فى الشعر الجاهلى ، يقول امرؤ القيس فى وصف الليل :

فقلت له لما تمطّى بصُلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ

ويقول طفيل :

وجعلتُ كورى فوق ناجيةٍ يقتات لحمَ سَنامها الرَّحْلُ

ويقول لبيد :

وغداةِ ريحٍ قد كشفتُ وقِرَّةٍ إذ أصبحتْ بيَد الشمال زمامُها

ولكن أبا تمام أكثر منه واتخذه مذهبا له يغمر فيه أبياته فما تزال تتألق فى صبغ عجيب . ومهما يكن فإن الآمدى لم يكن موفقا هو وأصحاب البلاغة العربية حين وضعوا لصبغ التشخيص قاعدة وأخذوا يناقشون أبا تمام على أساسها . على أن هناك جانباً فى تصوير أبى تمام خلطوا بينه وبين صبغ التشخيص ونقصد جانب « الإغراب فى التصوير » إذ كان يغرب أحيانا فيأتى بصور غير مألوفة كهذا البيت يقوله فى بعض ممدوحيه :

كأننى حين جرَّدتُ الرجاء له غضًّا صببتُ به ماء على الزمنِ

فقد كان الآمدى يستقبح منه أن جعل الزمان كأنه صبَّ عليه ماء ؛ وهى ليست صورة قبيحة . هى غريبة ولكن غرابتها لا تنفى تعبيرها عن فكرته وما احتوته من جمال ، ومن ذلك قوله :

حتى إذا اسودَّ الزمان توضَّحوا فيه فغودر وهْو فيهم أبلقُ

فقد كان الآمدى ينكر هذه الصورة التى جعل فيها الزمان أبلق ، كما كان ينكر كبد المعروف فى قوله :

لدى ملكٍ من أيكة الجود لم يزلْ على كبد المعروف من فعله بَرْدُ

وهى ليست صورة قبيحة لا هى ولا أخواتها السابقة كما يظن الآمدى[٢] ، إنما كل ما يمكن أن يقال إنها صور غريبة غير مألوفة ، وكأنما أنسى أبا تمام تعمقه فى مذهبه

(١) انظر كتاب البديع طبع كراتشقوفسكى ص ٣ وما بعدها .

(٢) الموازنة بين الطائيين ص ١٠٧

وشغفه بالصور والتصوير ما قد يكون فى بعض رسومه من صور غريبة غير مألوفة ؛ وهى إن دلت على شىء فإنما تدل على أنه كان يعجب إعجابا شديدا بما يتخذه فى حرفته من أدوات فنية جديدة ، وهى جميعها أدوات كان يريد بها صاحبها أن يزخرف الفن ويزينه غير أنه كان يقع من حين إلى حين على زخرف غريب غير مألوف ، فيتشبث به خصومه ويبالغون فى الإزراء عليه .

ولعل من الطريف أن نلاحظ أن كثيرا من هذه الصور الغريبة كان يأتى به يحاول أن يجدد وأن يلائم بين العصر وأفكار الشعر كما نرى فى مثل قوله :

سلوتُ إن كنتُ أدرى ما تقول إذنْ جعلت أنْمُلَةَ الأحزان فى أذنى

فتلك أنملة غريبة غرابة تلك الصورة إذ يقول :

أتانى من الرَّكب ظنٌّ ظننته لففتُ له رأسى حيـــاءً من المجدِ

فهذا الغطاء لوجهه من الخجل غريب ، ولكن من يقول بأن الشاعر ينبغى أن يقف دائما عند الذوق القديم ولا يكون رائدا لبدع جديد ، ولعل هذه الغرابة تتضح أكثر فى هذا البيت الذى لج فيه السابقون من أمثال الآمدى وهو قوله :

رقيقُ حواشى الحلمِ لو أنَّ حلمهُ بكفيك ما ماريتَ فى أنه بُرْدُ

فقد علَّق على نقدهم أستاذنا الدكتور طه حسين بك قائلا " هذا البيت لم يفهمه المتقدمون لأنهم لم يألفوا هذه الصورة ، صورة الحلم بالكفين وتشبيهه بالبرود ، وإنما كانوا يشبهون الحلم بالجبال فى مثل هذا البيت :

أحلامُنا تزن الجبال رزانةً وتخالنا جنًّا إذا ما نجهلُ

فالرجل الحليم هو الثقيل ، فأما هذا الحلم الذى يوصف بأنه رقيق الحواشى فهذا شىء لم تعرفه العرب ، ومن المحقق أن هذا البيت قد أضحك الناس منذ سمعوه إلى اليوم لهذه الصورة الغريبة وهى الحلم فى الكفين ، وكيف يكون هذا الحلم فى الكفين ؟ ولكن هؤلاء النقاد لم يقدروا الفرق البعيد جدا بين عقلية أبى تمام وعقلية الشعراء المتقدمين والذين قلدوهم من المحدثين والذين شبهوا الحلم بالجبال ، فأبو تمام رجل حضرى ، وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء

(١) الموازنة بين الطائيين ص ٥٧ .

والكتاب والخلفاء المترفين ، وهو إذا وصف الخلفاء بالتأنى والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التى تزن الجبال . لم يكن أحدهم يحب أن يوصف بضخامة الرأس وثقل السمع كما يستحسن من قيس بن عاصم أو من معاوية بن أبى سفيان ، وإنما كان العصر عصرا آخر وكانت لأهله حضارة هى على أقل تقدير شديدة الابتسام من الناحية المادية ، حضارة أرستقراطية مترفة تظهر فيها الدعة ، هذه الحضارة التى يعبر عنها الفرنسيون (La bonne manière) وهى الحضارة التى تخلب بكثرة ما فيها من اليسر والابتسام ، فالرجل الحليم إذن ليس هو الرجل الوقور الثقيل الذى يشبه بالجبل ، وإنما هو الرجل الذى يلقى كبار الحوادث مبتسما والذى إذا تحدث إليك عنها أعجبك حديثه رقة وظرفا على فداحة الحوادث وتكاثف الخطوب ، هو هذا الرجل المترف المتمدين إن صح هذا التعبير ، وإذن فالحلم فى بغداد وفى القرن الثالث للهجرة غير الحلم فى البصرة فى القرن الأول للهجرة ، فليس غريبا أن يكون حلم المتحضرين فى بغداد رقيق الحواشى ، حقا لو أن حلمه بكفيك غريب ولكن أى قيمة للشاعر المبتكر إذا لم يستطع أن يخترع لك من الصور مايبهرك ويضطرك إلى أن تعجب بهذه الصور الجديدة . "(١)

ومهما يكن فقد كان أبو تمام يحاول أن يبتكر فى الصور وأن يغرب فيها ، وما فائدة الرقى العقلى الحديث الذى أصابه الشاعر العباسى فى القرن الثالث إن لم يستوعب فى شعره مثل هذه الصور النادرة . ولعل ذلك أهم ما يفرق بين فنه فى « التصوير » وفن أستاذه مسلم ، كما يفرق بين فنه وفن ابن الرومى ، فإن « التصوير » لم يستغرقهما على نحو استغراقه لأبى تمام ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما أصبح الشعر عنده ضربا من لوحات الرسامين التى تروع بجوانبها المختلفة .

٥

وأبو تمام لا يقف بفنه عند هذه الألوان القديمة من التصنيع التى يبتهج بها الحس ، بل نراه ينفذ إلى ألوان جديدة يبتهج بها العقل ، وهى « ألوان قاتمة » كانت تتسرب إليه

(١) من حديث الشعر والنثر ص ١٧٣ .

من الفلسفة والثقافة العميقة . وفى هذه الألوان القاتمة الجديدة تستقر مهارة أبى تمام إذا قسناه بغيره من الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه ، فقد استطاع أن يستوعب الفلسفة والثقافة وأن يحولها إلى فن وشعر ، إذ تتعلق بهما ألوان التصنيع السابقة ، أو بعبارة أدق يتعلقان هما بتلك الألوان ، فإذا كل لون منها يعبر عن فكر عميق ، فالطباق والجناس والتصوير والمشاكلة ، كل ذلك يزدوج بالفلسفة وألوان الثقافة القاتمة ، فيجلله الغموض فى كثير من جوانبه وأجزائه ولكن أى غموض ؟ إنه «الغموض الفنى» الذى نراه أشبه شىء بتنفس الفجر ، فالأفكار والصور وكل ما يعتمد عليه أبو تمام من ألوان يلتف فى ثياب من هذا الغموض ، بل فى ألوان قاتمة من هذه الظلال التى لا تحجب النور ولكن ترسله بقدر ، فيضفى على كل ما يمسه حسنا وجمالا .

استخدام أبى تمام لألوان تصنيع جديدة

وقد وقف العباسيون طويلا عند هذا الجانب من « الغموض الفنى » عند أبى تمام وتحدثوا عما فيه من صعوبة والتواء ولم يتحدثوا عما فيه من بدع وجمال . يقول الآمدى عنه إنه " ينسب إلى غموض المعانى ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج "(١) ويروى الرواة أن أعرابيا سمع قصيدته (طلل الجميع لقد عفوت حميدا) فقال " إن فى هذه القصيدة أشياء أفهمها وأشياء لا أفهمها فإما أن يكون قائلها أشعر الناس وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه "(٢) وليس من شك فى أن هذا الأعرابى كان صاحب حس مرهف دقيق ، ويقص الآمدى أن ابن الأعرابى سمع شعره فقال " إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل "(٣) . ولعل من الطريف أن أبا العميثل سمعه ينشد إحدى قصائده فقال له لماذا لا تقول مايفهم ، فأجابه على البديهة وأنت لماذا لا تفهم ما يقال(٤) ، وكأنى بأبى تمام يعلن عن اتجاه جديد فى الشعر العربى فقد تطور هذا الشعر وتطور معه صاحبه ، ولم يعد عملا شعبيا بل أصبح عملا عقليا راقيا ، فالشاعر ليس من واجبه أن ينزل إلى الجمهور ، بل يجب على الجمهور أن يصعد إليه ، وهذه الفكرة فكرة ارتفاع الشعر عن الجمهور نراها عند أبى تمام لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى ، وهى إحدى الأفكار المهمة التى تثار فى النقد الحديث ،

(١) الموازنة للآمدى ص ٢ .
(٢) أخبار أبى تمام للصولى ص ٢٤٥ .
(٣) الموازنة للامدى ص ٤ .
(٤) معاهد التنصيص ١/١٥ .

فهل يحسن بالشاعر أن يسير وراء الجمهور أو يحسن به أن يصعد بالجمهور إلى آفاقه العليا من الفلسفة والثقافة والعمق والدقة ؟ إن الشعر يكون فى أول أمره شعبيا ثم يظهر النثر ويرقى الفكر ويصبح الشعر ترفا ، فلا يكون لعامة الناس إنما يكون لخاصتهم من المثقفين ثقافة عميقة . وهذا ما حدث فى العصر العباسى عند أبى تمام ، فقد أصبح الشعر ترفا وأصبح الشاعر لا يقصد إليه إلا ليرضى الطبقة المثقفة الممتازة ، لا ليعبر عن شعور الجمهور كما كان الشأن فى القديم . وإذن فليس من حق ناقد غير مثقف بالثقافة الحديثة أن يطلب إلى أبى تمام النزول من هذا الأفق الذى اختاره لنفسه ، ليس ذلك من حق أبى العميثل ولا من حق اللغويين أمثال ابن الأعرابى ، إنما هو من حق المثقفين فى عصره بالثقافة الحديثة الذين يسميهم الآمدى أصحاب المعانى والفلسفة[1] ، وهل يمكن فى هذا العصر الذى نعيش فيه أن نحكم فى شاعر مثقف بالثقافة الحديثة ناقدا لم يتثقف بهذه الثقافة ولم يأخذ بحظ منها ، كما هو الشأن عند أبى العميثل وابن الأعرابى بالقياس إلى أبى تمام ؟ إننا لا نشك فى أن مثل هذا الناقد لا يصلح للحكم على شاعر يختلف عنه فى المزاج والثقافة .

ونحن لا نصل إلى القرن الثالث حتى يختل التوازن بين النقاد والشعراء فقد كان أكثر النقاد من الرواة واللغويين الذين لا يتصلون بالثقافة الحديثة فكرهوا الحديث على هذا الأساس وأحبوا ما اتصل بعمود الشعر العربى وآثروه على ما يتصل بعمود الفلسفة والثقافة الحديثة . ونحن لا نستجيب لحكم هذه الطائفة على أبى تمام بل نحن نقف مع أنصاره من أصحاب المعانى والفلسفة فإن من يطلب اللذة العقلية فى الفن لا بد أن يعجب بهذا الشاعر المتفلسف الذى ما يزال يستهدف للخواطر الباطنة والمعانى العويصة ، فإذا هو يتعثر فى بعض الأساليب والتراكيب ، وإذا هو ينحرف عن عمود الشعر المألوف ولكنه انحراف محبب إلى نفوسنا رغم لوم اللائمين ونقد الناقدين .

ومهما يكن فإن شعر أبى تمام يستجوذ على صعوبات كثيرة غير أنها صعوبات توجد دائما عند الشعراء المجيدين . يقول أستاذنا الدكتور طه حسين بك " كنت أقرأ فى كتاب لبول فاليرى (Paul Valery) عن مالارميه (Mallarmè) فإذا بول فاليرى عند ما أراد أن

(١) الموازنة للآمدى ص ٢ .

يحدد الشعر يقول إن الشعر هو الكلام الذى يراد به أن يحتمل من المعانى ومن الموسيقى أكثر مما يحتمل الكلام العادى ، والشاعر المجيد حقا يمتاز من غير المجيد بأنه إذا تحدث إليك لم يمكنك من أن تسير معه كما تسير مع نفسك وإنما يضطرك أن تفكر وأن تجهد نفسك فى أن تفهمه وتحسه وتشعر معه ، فأبو تمام هو هذا الشاعر الذى يأتيك بأشياء لا تكاد تسمعها حتى تأخذك الدهشة ، وإذا أنت قد خرجت عن طورك واضطررت إلى أن تفكر مع الشاعر وإلى أن تسير معه فإذا هو يسرك حينا ويحزنك حينا آخر "(١) . وحقا إن شعر أبى تمام يمتلئ بكثير من الأسرار الغامضة التى تجعل الإنسان يخرج عن نطاق نفسه ويسير مع الشاعر كما يريد له فى هذا العالم الحالم ، أما ما فيه من صعوبة والتواء فذلك طبيعى عند شاعر كان يعتمد فى شعره على الفلسفة والفكر الدقيق ، وهل يمكن لشاعر يلعب العمق والخفاء فى شعره وتلعب الفلسفة والثقافة فى فنه أن يعبر تعبيرا مألوفا ؟ إنه يبحث ويجرب ، وكل عبارة عنده إنما هى بحث وتجربة ، وقد يخطىء أحيانا فى بحثه وتجربته لأن اللغة لم تتعود التعبير عن مثل هذه الأبحاث والتجارب . إنه يبتكر أفكارا وصورا جديدة ولكنه يحس دائما أن اللغة لا تستطيع أن تؤدى ما يريد ، وما اللغة ؟ إنها ليست إلا رموزا غامضة ، وإن نظرية اللغة لتحتل حيزا واسعا فى دراسات النقد الحديث ، وقد كتب الأستاذان ريتشاردز وأوجدن كتابا قيما فى هذه النظرية سمياه (معنى المعنى The Meaning of Meaning) ونحن نرى الكتاب يقرر منذ الفصل الأول أن الكلمات ليست إلا رموزا نؤدى بها ما فى أنفسنا وهى رموز ناقصة مبهمة لا يستطيع الإنسان أن يضبط مدلولاتها أو يحددها إلا ما اتصل منها بالأعلام وأسماء الأماكن ، أما ما يتصل منها بالمعنويات والعواطف فإنه غير مضبوط ولا محدود ، ويعرض الكتاب لقوة الكلمات فى الرمز وما يسودها من غموض وإبهام وما قام به الفلاسفة والسوفسطائيون من ضبط مدلولاتها وما صنعه أرسطاطاليس فى منطقه من ذلك الضبط ، ويتحدث الكتاب عن أهمية الشروح والتفاسير فى فهم الشعر وأنها دليل على أن معانيه وضعت فى رموز ، وما يزال الكتاب يبحث بحثا واسعا طريفا فى صعوبة اللغة وصعوبة التعبير بها وما يكتنف

(١) من حديث الشعر والنثر ص ١٥٧ .

الألفاظ من تحوير فى استعمالاتها المختلفة عند الأدباء بحيث يمكن أن يقال إن للكلمات وظيفة لغوية أو قاموسية ولكن هذه الوظيفة تضاف إليها وظائف أخرى حسب رغبات الأدباء والشعراء وما يريدونه فى عباراتهم بتلك الرموز القاصرة ، ومن أجل ذلك كانوا يحرفون فى مدلولاتها تحريفا واسعا حتى يستطيعوا أن يعبروا عن المعانى التى تختلج فى نفوسهم ، وهى معان أوسع من تلك الأدوات اللغوية التى اصطلحنا عليها بل هى أصعب من أن تؤديها ، ولذلك كان من حقهم أن يحوروا فيها حسب إراداتهم الفنية . والكتاب يفيض بأبحاث واسعة فى صعوبة اللغة والتعبير الفنى .

وقد سقنا هذا الكلام أمام جانب الغموض والمعانى العويصة فى شعر أبى تمام لأن هذا الجانب أثار ضجة واسعة حول شعره وفنه فى النقد العباسى ، وهى ضجة تشبه — من بعض الوجوه — تلك الضجة التى شبت فى فرنسا حول مذهب الرمزيين حين تفرع عن مذهب البرناسيين (Les Parnassiens) فكما كان هؤلاء يعنون بالموسيقى والجمال المادى ويعيبون على الرمزيين غموضهم ، كذلك كان كثير من النقاد والأدباء فى العراق ينحرفون عن أبى تمام وغموضه فى فنه ، ويظهرون ميلا إلى الجمال الصوتى عند البحترى وأمثاله ، وكما كان الرمزيون حديث الحى اللاتينى والمنتديات الأدبية أواخر القرن التاسع عشر ، كذلك كان أبو تمام وفنه حديث المنتديات فى بغداد ومجالس الأمراء والوزراء .

وقد أحدث هذا الصراع فى فرنسا بين الرمزيين وغيرهم موجة واسعة من النقد ، وظهرت كتب وأشعار تنعى طريقتهم ، كما نجد عند فيكير (Vicaire) الشاعر الفرنسى الريفى [١] وغيره . وقد حدث مثل ذلك فى العراق إزاء أبى تمام ، إذ نرى ابن المعتز الشاعر يكتب رسالة فى مساويه [٢] ، وقد اتسعت هذه الموجة من النقد فى فرنسا ، ولا تزال آثارها إلى اليوم ، كما اتسعت فى العصر العباسى عند العرب ، ووجد لها أنصار ومعارضون كثيرون ، وكتبت حولها كتب متعددة ، فكتب الصولى وكتب الآمدى وكتب غيرهما ، ولقد كان ذلك حريا أن ينقل الشعر العربى نقلة واسعة ، غير أن خصوم أبى تمام ظلوا

(١) D. Mornet, Histoire de la Littérature et de la Pensée Françaises Contemporaines, p. 198.

(٢) الموشح للمرزبانى ص ٣٠٧ .

يفهمون أنه لا يضيف جديدا إلى الفن إلا صعوبة وعسرا فى التعبير ، وتلوموه من أجل ذلك كثيرا ولم يلتفتوا إلى أنه كان يحول فى مجرى الشعر العربى وفى منابعه ، فليست المسألة مسألة صعوبة أو غرابة فى التعبير والتصوير كما ظن الآمدى وأمثاله ، إنما هى مسألة اتجاه جديد فى الشعر . ونفس أنصار أبى تمام لم يستطيعوا وصف فنه على نحو ما نجد فى النقد الفرنسى الحديث إزاء الرمزيين ، ولذلك ظلت مدرستهم قائمة فى فرنسا ، وتعدد أفرادها من أمثال فرلين (Verlaine) ومالارميه (Mallarmé) كما تعدد تلامذتها ، أما أبو تمام فلم ينهض به أحد إلا نهوضا قاصرا على نحو ما سنرى عند ابن المعتز من جهة ، وعند المتنبى والمعرى من جهة أخرى .

وإن من عيب النقد العربى أنه لم يكن يتصور فكرة المذاهب والمدارس كما نتصورها فى العصر الحديث ، ولذلك كنا نجد دائما خلطا فى فهم المذاهب والاتجاهات الفنية ، وكان من الصعب أن ينجح اتجاه فنى جديد ، وأكبر الظن أن ذلك كان من أهم الأسباب التى حالت دون التجديد الواسع فى الشعر العربى ، فهذا أبو تمام يُدخل الغموض والدقة والفلسفة فى الفن ، فلا يناقشه النقاد فى أصول هذا العمل ، إنما يناقشونه فى أسلوب ملتو أو عبارة غريبة أو صورة غير مألوفة ، يناقشونه فى ظاهر العمل ويتركون باطنه ، وما ينساب فيه من تلك الينابيع الفلسفية والثقافية التى تلون شعره بألوان خاصة .

على أن وقوف النقاد العباسيين عند جانب الصعوبة والالتواء فى هذا « الغموض الفنى » ، جعلهم لا يلتفتون إلى جانب الجمال فيه ، إذ كان أبو تمام يستخدم الثقافة والفلسفة فى شعره استخداما فنيا واسعا ، يحاول بهما أن يحدث لنفسه أسلوبا متموجا بالفكر زاهيا بالعقل شديد الحركة والحياة . وإن من الصعب أن نفسر ما فى هذا الأسلوب من تموج عقلى ، فإن أبا تمام لا يقف به عند جانب معين من ديوانه أو أبياته ، فهو ينشره فيها جميعا كما ينشر الربيع خضرته على جميع النباتات والأشجار . ونحن لا نبالغ إذا قلنا بأن شعر أبى تمام خير مثل تصور ربيع الفكر العربى ومقدرته على الازدهار والإثمار ، وكما أن الربيع لا يحجز بقطع خاصة من الرياض ، كذلك هذا الضرب من « التلوين العقلى » عند أبى تمام وما يصحبه من ضباب وغموض ، فإنه يعم به جميع أشعاره حتى

ليخيل إلى الإنسان كأنما فارق التفكير الفنى عند العرب هيئاته القديمة المعروفة إلى هيئات جديدة ، ما يزال يغير فيها هـذا التلوين العقلى الواسع الذى يثبته أبو تمام فى جميع أطراف أسلوبه .

ونحن لا ننكر أن هذا الجانب وما صحبه من غموض أحدث كثيرا من العقد فى رقع النسيج العـام لشعر أبى تمام ، ولـكنها عقد زاهية تدخل فى مواد النسيج فتكسبه عمقا وبعدا فى الفكر والخيال . وقد أحدثت هذه العقد مظهرين عامين فى شعره لانشك فى طرافتهما ولا فى جمالها ، أما أولهما فدقة التفكير وعمق التصوير ، وقد راح ينشرهما فى كل شق من شعره كأن يقول فى وصف روض :

ومعرَّسٍ للغيث تخفقُ فوقه ... رايات كل دُجنَّـةٍ وطفاء
نُشرتْ حدائقُهُ فصرْنَ مآلفاً ... لطـــرائفِ الأنواءِ والأنداءِ
فسقاه مسكُ الطلِّ كافورَ الندى ... وانحلَّ فيـه خيطُ كل سماء

فقد عبر عن السحب التى يتلألأ البرق فى أطرافها بالرايات المطرزة التى تخفق بالريح ، ولـكن ليس هذا ما يلفتنا فى هذا الشـعر ، إنما يلفتنا الشطر الأول من البيت الثالث ، فقد أبعد على نفسه فى التصوير فيه ، إذ ذهب يقول إن مسك الطل يسقى كافور الندى ، وهى صورة معقدة ، فماذا يريد أبو تمام بمسك الطل وماذا يريد بكافور الندى ؟ أما مسك الطل فإنه يريد به الرائحة العطرية التى تعبق من الروض أثر الطل والمطر الخفيف ، وأما كافور الندى فإنه ذلك الرشاش الذى تعقد قطراته على أوراق الروض كالكافور . وليس من شك فى أن هذه صورة مركبة ولـكنها تعبق بالمسك والكافور ، وهذا التلوين العقلى الغريب الذى يتضوع به ديوان أبى تمام كما يتضوع الزهر بشذاه . ويقول النقاد من أمثال الآمدى إن شعر أبى تمام غامض ، ولـكن أى غموض ؟ إنه غموض أوقات السحر التى كان يعجب بها أبو تمام ، وإنه لتنحل فيها خيوط من الضياء على حد تعبيره وهل هناك أجمل من تصويره لسقوط المطر بتلك الخيوط التى تنحل فى الروض ؟ إنه تصوير طريف قلما يقع فى ذهن شاعر إلا هذا الذى يستوعب الثقافة والفلسفة وتتحولان عنده إلى طرائف من العمق فى التفكير والتصوير .

وقد كان يقابل هذا المظهر من دقة التفكير و بعد التصوير مظهر آخر من الغموض الزاهى انتشر فى شعره ، ونقصد ما نجده فى أبياته من « وفرة الاحتمالات » ، إذ يكثر فيها التأويل والشرح لما تمتاز به من عمق وإغراق فى التفكير والخيال ، وتتعدد الشروح والتأويلات ، وتخرج من ذلك صور وتفسيرات على وجوه شتى . وقد عنى القدماء بهذا الجانب من الغموض ، وكتب المرزوقى فيه بحثا طريفا سماه (المشكل) ، عرض فيه للمشكل من أبيات أبى تمام ، وراح يذكر ما يمكن أن تُوَجَّه به من تأويلات طريفة فمن ذلك قوله :

ولهتْ فأظلمَ كلُّ شىء دونها وأنارَ منها كلُّ شىءٍ مظلمِ

يقول المرزوقى : "لما جزعت لفراقها اشتد جزعها على فأظلم كل شىء فى عينى سواها ومن دونها ، وبان لى ووضح من مكتوم أمرها ومكنون ودها لى ما كان مغيبا عنى ومظلما على . ويجوز أن يكون المعنى ارتاعت لما أحست بالفراق وتولهت فألقت قناعها فأظلم كل شىء دونها لسواد شعرها فأنار كل شىء مظلم من بياض وجهها والأول أوضح وأجود"(١) ، ويقول التبريزى : "وقد يؤدى لفظ الطائى معنى آخر وهو أن الأشياء أظلمت دونها أى غيرها وقوله وأنار منها كل شىء مظلم أى من حسنها تضيىء الأشياء المظلمة"(٢) .

وهذه الوفرة من الاحتمالات كما تأتى من دقة المعنى و بعده تأتى أيضا من ثقافته ، ولعل مما يوضح ذلك من بعض الوجوه قوله :

طال إنكارىَ البياضَ ولو عمّـــرْتُ شيئا أنكرتُ لون السَّوادِ

يقول المرزوقى : "يحتمل هذا البيت وجوهاً ، أحدها ما قاله الأعرابى لما استوصف حاله فقال كنت أنكر الشعرة البيضاء فقد صرت الآن أنكر الشعرة السوداء ، والثانى إن عمرت شيئا اسود من لونى وجلدى ما كان مبيضا فأنكرته ، وهذا كما قال العريان بن الهيثم لما سأله عبد الملك عن حاله فقال ابيض منى ما كنت أحب أن يسود واسود منى ما كنت أحب أن يبيض فى كلام طويل ، ثم قال وكنت شبابى أبيض اللون زاهرا فصرت بعيد الشيب أسود حالكا ، والثالث إن عمرت شيئا أنست بالبياض وسكنت إليه حتى

(١) المشكل للمرزوقى مصورة بمكتبة جامعة فؤاد الأول ص ٤١ .
(٢) التبريزى على أبى تمام ٢/١٠٣ .

أكون منكراً للسواد إنكارى الساعة للبياض . "[١]

ومهما يكن فشعر أبى تمام شعر شخص مثقف ثقافة واسعة ما يزال يتسرب منها ظلال من الغموض ولـكنها ظلال زاهية ، إذ كان أبو تمام يخرج ما فيها من قتمة ويحولها إلى ما يشبه الألوان الزاهية . ليس غموض أبى تمام غموضا مجللا بالسواد ، بل لقد كان يزيل مافيه من سواد ، فإذا هو يتشح بألوان فنية زاهية على تلك الشاكلة التى نرى فيها السحاب القاتم حينما يصبغ بحمرة الشفق فتلتمع ألوان زاهية فى كُفَفه وحواشيه .

٦

كان أبو تمام يعتمد فى شعره على الغموض وأن تغشاه سحب زاهية من الفلسفة والثقافة ، وإن الإنسان ليشعر شعورا واضحا أثناء قراءة ديوانه بأن الحواجز التى كانت تفصل بين الشعر العربى من جهة وبين الثقافة والفلسفة من جهة أخرى قد رفعت ، ولم يعد هناك ما يعوق التزاوج والاتصال الشـديد بين التفكير الفنى والتفكير الفلسفى والثقافى . وإن الإنسان ليحار إزاء هذه الموهبة النادرة فى المزج بين التفكير الثقافى والتفكير الفنى ، فكل منهما يُغمس فى ليقة الآخر ويُصبغ بأصباغه ، فيتغير عن شياته المعروفة وهيئاته المألوفة . ونحن نستطيع أن نلاحظ هذا الصنيع الغريب من المزج والاتحاد فى جانبين متقابلين ، إذ نرى الأفكار الدقيقة تدور فى وعاء التصوير فيحدث ضرب من الرمز البديع ، كما نرى الطباق يدور فى وعاء الفلسفة فيحدث ضرب من الطباق الفلسفى الغريب . أما الرمز فولده تفكيره العميق ، إذ كان يلتف لون التصوير على هذا الجانب العقلى فى شعره أو بعبارة أدق الجانب الفلسفى ، فتحدث تلك الرمزية الواسعة التى يلاحظها كل من يقرأ فى أشعاره . وقد كان يستعين على إحكامها بصبغين هامين من أصباغ التصوير ، وهما التجسيم والتدبيج إذ نراه يجسم معانيه العميقة فى صور حسية لا يلبث أن يدبجها بألوان مادية . وانظر إلى قوله فى بعض ممدوحيه :

المزج بين ألوان التصنيع القديمة والجديدة

الرمز

(١) المثل المرزوقى ص ٢١ .

أبديتَ لى عن جلدة الماء الذى قد كنت أعهدُهُ كثير الطحْلبِ
ووردتَ بى بحبوحةَ الوادى ولو خلَّفْتَنى لوقفتُ عند المذْنَبِ

يقول له إنك صفيت لى العطاء وقد كنت أراه من غيرك كدراً وعسراً ولكن انظر كيف رمز لهذه الفكرة فإنك تراه يبدأ فيجعل للماء جلدة ، كما قالوا جلدة السماء وأديم الأرض ، ثم يستمر فيعبر عن الكدر والعسر بركوب الطحلب للماء ، ويصور نفسه مع ممدوحه فى بحبوحة الوادى وقطع الرياض بينما غيره يقف به عند المذنب فلا ينيله إلا الوشل القليل .

وقد عمَّ هذا التجسيم فى شعر أبى تمام بحيث لا تخلو منه صفحة من صفحات ديوانه كأن يقول لابن أبى دُؤاد :

يا أبا عبد الله أَوْرَيْتَ زَنْدًا فى يدى كان دائمَ الإصلادِ
أنت جُبْت الظلام عن سَنَن الآ مالِ إذ ضلَّ كل هادٍ وَحَادِ

فقد عبر عن نجح مطلبه عنده وإخفاقه عند غيره بهذا الزناد الذى أوراه فى يده ، واستمر فقال إنه كشف الظلام عن طريق الآمال بينما ضلَّ الحداة والرواد هذا الطريق . وكما كان أبو تمام يستخدم التجسيم للرمز عن أفكاره البعيدة كان يستخدم التدبيج ، وقد مرت بنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب صور منه عند زهير إذ ذكر فى معلقته الأنماط والسدول الحمراء ، كما ذكر المياه الزرقاء وفُتات العهن الذى يشبه حب الفنا ، وهى جميعها صور كان يعطيها زهير الألوان الحسية حتى تثبت فى نفوسنا ، غير أنها كانت تستعمل عنده فى حال ساذجة ؛ فهى لا تعبر عن فكر إنما هى تعبر عن حس وواقع ، أما عند أبى تمام فإنها تتحول لتعبر عن فكر بعيد على نمط ما نراه يقول فى رثاء ابن حميد الطوسى وقد قتل فى الحرب :

تردَّى ثيابَ الموت حُمْرًا فما دجى لها الليل إلا وهْى من سُنْدُسٍ خُضْرُ

فقد جنح إلى التدبيج يستمد منه ما يريد من الرمز عن أفكاره ، ألا تراه يعبر عن قتل ابن حميد بتلك الثياب الحمراء التى غرقت فى أصباغ الدم ، حتى إذا دجى الليل وأظلم القبر أبدله منها ثيابا سندسية خضراء ليعبر عن رضوان ربه . واقرأ هذا البيت يقوله فى الحرب

أيضا حين فتح العرب لعمورية :

إنَّ الحمامين من بيضٍ ومن سُمُرٍ دَلْوا الحياتينِ من ماءٍ ومن عُشُبِ

فقد جعل للحمام لونين يختلفان باختلاف السمرة والبياض فى ألوان القنا والسيوف ، واستمر فعبر عن الحياة بلونين يقابلان هذين اللونين السابقين ، وهما لونا الماء والعشب ، وكل ذلك ليرمز عن أسباب الحياة والموت ، وانظر إليه يقول فى انتصار بعض القواد على بابك بأذر بيجان :

جلوتَ الدُّجى عن أَذْر بيجانَ بعدما تردَّتْ بلونٍ كالغمامة أَرْبَدِ
وكانتْ وليس الصبحُ فيها بأبيضٍ فأمستْ وليس الليلُ فيها بأسود

فإنك تراه يعتمد على التدبيج فى التعبير عن أحوال أذر بيجان الكئيبة والسعيدة . وانظر إليه يقول :

أما وأبى الرَّجاءِ لقد ركبنا مطايا الدهر منْ بيضٍ وسودِ

فقد استخدم التدبيج للرمز عن حوادث الدهر النحس منها والسعيد بتصويره لتلك المطايا من بيض وسود . وعلى هذا النمط نرى كثيرا من جوانب ديوان أبى تمام يذهب هذا المذهب الرمزى فى التعبير عن المعانى والأفكار بالصور والأخيلة الحسية والألوان المادية .

وكما كان أبو تمام يستخدم التصوير فى التعبير عن أفكاره العميقة ، كذلك كان يستخدم الطباق والجناس والمشاكلة . ونحن نلاحظ من طرف آخر أن ألوان التصنيع القديمة كانت تمر فى ظلال الثقافة والفلسفة ، فإذا هى تتحول عن شياتها وهيئاتها ، وكما أن اللون يتحول عن شكله حين يمر فى ضوء صناعى أحمر أو أزرق أو أخضر ، كذلك اللون من التصوير والجناس والمشاكلة والطباق عند أبى تمام حين يمر فى فلسفته وثقافته العميقة . ولعل خير لون قديم يفسر ذلك هو لون الطباق ، فقد مر فى أصباغ قاتمة من الفلسفة أحالته إلى لون جديد مخالف للطباق المألوف ، واقرأ هذا البيت :

هى البَدْرُ يُغنيها تودُّدُ وجهها إلى كلِّ من لاقتْ وإن لم تودَّدِ

فإنك ترى طباقا فلسفيا جديدا ، ما يزال أبو تمام يستخرج منه صورا نادرة ، وانظر إلى صاحبته فهى تود من لا تود ، وهو يثبت هذا التضاد الغريب بتلك المفارقة الطريفة ،

فوجهها يتودد بسحره وجماله ، وإن رفضت هى هـذا التودد وأظهرت الإباء والامتناع ، أرأيت إلى هذا الطباق ؟ إنه من نوع آخر غير « طباق الذاكرة » الذى رأيناه عند البحترى والذى يعتمد على العبث اللفظى حين نذكر الوصل فيأتى الهجر والليل فيأتى النهار . لم يكن أبو تمام يستخدم الطباق استخداما ساذجا بسيطا ، بل

نوافر الأضداد

كان يستخدمه استخداما معقدا إذ يلونه بأصباغ فلسفية قاتمة ما تزال تغير فى إطاره بل فى داخله تغيرات تنفذ به إلى لون جديد مخالف للطباق القديم ، فإذا هو من طراز آخر غير معروف ، طراز فلسفى إن صح هذا التعبير ، ففيه تناقض وفيه تضاد وفيه هذه الصور الغريبة . وقد كان أبو تمام يستخدمه قاصدا إليه عامدا ، وكان يسميه « نوافر الأضداد » . يقول فى مديح ابن أبى دؤاد :

قد غرستم غرسَ المودةِ والشـــحناء فى قلب كل قارٍ وبادى
أبغضوا عزكمْ ووددوا نداكمْ فقروكمْ من بغضـةٍ ووداد
لا عدمتم غريب مجدٍ رَبقتم فى عُراه « نوافر الأضـداد »

قال المرزوقى : "يعنى بنوافر الأضداد ما قاله فى البيت الثانى : الناس يحسدونهم لشرفهم ويحبونهم لجودهم"(١) ، فهم يأتون بوصفين متضادين ، ويجمعون بين متناقضين .

وقد تعلقت هذه النوافر من الأضداد بعُرى تفكير أبى تمام وتصويره ، ولم تخل منها صفحة من صفحات ديوانه ، ويظهر أنه لم يكن يأتى بها عن فلسفة فقط ، بل كان يأتى بها أيضا عن مزاج ، ولعله من أجل ذلك كان يعجب بجهم بن صفوان ، فقد ذكره مرارا كثيرة فى شعره . وقد كان جهم معروفا بالتناقض فى فكرته عن عمل الإنسان ، إذ يمنع أن يكون له اختيار وقدرة على ما أمر به فهو مجبر ، ومع ذلك يجعله مكلفا يعاقب على ما يفعل ، وقد أشار أبو تمام إلى ذلك فى قوله لبعض ممدوحيه :

عَمْرُ عظْمِ الدِّينِ جَهْمِيُّ الهوى ينفى القوى ويثبتُ التكليفا

يقول التبريزى : "أى هو فى دينه وعفته مثل عمرو بن عبيد وعلى مذهبه ، وفى جوده وسخائه على مذهب جهم بن صفوان لأنه ينفى أن يكون للعبد قدرة على ما هو مأمور به

(١) التبريزى على أبى تمام ١/٧٨ .

ومع ذلك يجعله مكلفا أى هو مجبر على البذل فلا يمكنه تركه "[١] . وانظر كيف استغل هذا المذهب من الجبر استغلالا فنيا واتخذه ليعبر عن فكرة عنده تعبيرا من طراز غير مألوف . وقد أراد مرة أخرى أن يصف الخمر وأن يغرب فى وصفه فلم يجد إلا مذهب جهم وإلا عقدة أخرى من عقده ، فذهب يقول :

جهميَّةُ الأوصافِ إلا أنهمْ قد لقَّبوها جوهر الأشياء

فهى جهمية أى ليس لها اسم ومع ذلك تلقب بجوهر الأشياء وأصل الفكرة أن جهم بن صفوان " كان يمتنع عن أن يسمى الله باسم ، ويعتقد أن الاسم إنما يطلق على الجواهر والأعراض ، فيقول أبو تمام رقت هذه الخمرة حتى كادت تخرج من أن تكون عرضا أو جوهرا وأن تسمى شيئا إلا أنها لفخامة شأنها لقبت جوهر الأشياء "[٢] فهى مسماة وغير مسماة فى الوقت نفسه . وقد كان أبو تمام يرى هذه الأضداد مظهرا من المظاهر الأساسية فى الحياة . يقول فى بعض أشعاره :

فلأذْرَبيجانَ اختيالٌ بعد ما كانت مُعَرَّسَ نكبةٍ ونكالِ
سُمِجتْ ونبَّهنا على استسماجها ما حولها من نُضْرَةٍ وجمالِ

وإن من يدرس أبا تمام يرى هذه الأضداد متصلة بأخلاقه فهو تارة كريم جدا وتارة بخيل جدا ، وهو تارة متدين مسرف فى تدينه وتارة ملحد مسرف فى إلحاده . يقول صاحب مروج الذهب : " كان أبو تمام ماجنا خليعا فى بعض أحواله ، وربما أداه ذلك إلى ترك موجبات فرضه تماجنا لا اعتقادا . . . . . قال المبرد وهو مع هذا الذى يقول :

وأحقُّ الأنام أن يقضىَ الديـــنَ امرؤ كان للأله غريما

وهذا قول مباين لهذا الفعل[٣] . وبينما نرى فى ديوانه وصفا لحجة حجها ، إذا بهم يروون أنه ظهر منه أثناء زيارته لابن رجاء بفارس ما جعل هذا الوالى يرتاب فى قيامه بفروض الدين فسأله عن ذلك فأبدى أنه يشك فى قيمة أداء هذه الفروض "[٤] .

ومهما يكن فإن عقل أبى تمام كان مفعما بنوافر الأضداد ، وقد راح يستخدمها فى

(١) التبريزى على أبى تمام ٢/٢٦٨ .
(٢) التبريزى ١/١٠ .
(٣) مروج الذهب للمسعودى طبع أوربا ٧/٣٥١
(٤) دائرة المعارف الإسلامية المجلد الأول ص ٣٢٠

أبياته استخداما فنيا واسعا ، فإذا هى تتحول إلى لون زاه من ألوان الفن الزاهيـة . واقرأ هذا البيت يقوله فى بعض ممدوحيه :

صيغتْ له شيمةٌ غراءُ من ذهبٍ لـكنها أهلكُ الأشـياءِ للذهبِ

فستجدك أمام تفكير جديد ، شىء يهلك نفسه ، بل هو ذهب يهلك نفسه هذا الهلاك الغريب الذى يستخرجه أبو تمام من نوافر الأضداد ، فإذا هو يعبر عن ممدوحه بصورة متضادة ، صورة ذهبية ، تروع السامعين لغرابتها وما بها من لمعان الذهب ، بل من لمعان الفلسفة والفن . وانظر إلى قوله :

بيضاء تسرى فى الظلام فيكتسى نوراً وتسربُ فى الضياء فيظلمُ

أرأيت إلى هذا التضاد وهذا الضياء المظلم ؟ إن حقائق الأشياء تتغير فى شعر أبى تمام على هذه الصورة التى نرى فيها الضياء المظلم ، وإنه لضياء عجيب لا يستطيع شىء أن يعبر عن فتنته إلا أن يعود أبو تمام فيأتى بصورة أخرى ولـكنها متعاكسة ، صورة ظلال مشرقة ، إذ يقول :

أُصُلٌ كبُرْد العَصْبِ نيط إلى الضُّحى عبـقٌ بريحان الرِّياضِ مُطيَّب
وظـلالهن المشرقات بخُـرَّدٍ بيضٍ كواعبَ غامضاتِ الأكعُب

فهو يتصور الظلال مشرقة إشراق الشمس ، وهو يتصور الضياء مظلما ظلام الليل ، وهو على هذه الشاكلة يشوه فى ألوان الطبيعة تشويهاً يزينها ، فإذا الظلال مشرقة ، وإذا الأضواء مظلمة ، بل إن جوانب اليوم نفسه ليحل بعضها مكان بعض فى ارتباك طريف ، فالصبح كأنه مغرب على نحو ما نرى فى وصف أخلاق الحسن بن وهب :

متعتْ كما متع الضحى فى حادثٍ داجٍ كأنَّ الصبحَ منهُ مغربُ

والليالى كأنها أسحار . يقول فى بعض ممدوحيه :

أيامنا مَصـقولةٌ أطرافها بكَ والليالى كلُّها أسحارُ

والأسحار كأنها ضحى . يقول فى وصف الربيع :

لما بكتْ مُقَلُ السحاب حَيًا ضحكتْ حواشى خـدِّه التَّرِبِ

فكأنه صُبْحٌ تبسَّمَ عن سَحَرٍ ضئيلٍ فى ضُحًى شَحِبِ

بل إن أنوار الشمس مختلطة بأزهار الرُّبى كأنها أضواء القمر :

يا صاحبىَّ تقصَّيا نظريكما تريا وجوهَ الأرضِ كيف تَصَوَّرُ
تريا نهاراً مشمساً قد شابه زَهْرُ الرُّبى ، فكأنما هو مُقْمِرُ

وعلى هذا النمط تمتزج أصباغ الطباق عند أبى تمام بهذه الأصباغ الفلسفية الغريبة من نوافر الأضداد فإذا بها تخرجنا من أوقاتنا التى تقيدنا ، وتطلقنا من عقال أمكنتنا ، وتجعلنا نتحرر فى داخلنا من كل ما يتعلق بنا . ولعل هذا هو معنى ما يقولونه من أن الشاعر الممتاز له جو غريب ينقلنا من عالمنا الذى نعيش فيه إلى عالم آخر طليق من الوهم ، عالم ينشر فيه أبو تمام من عبق هذه الأضداد ما يؤثر به على أعصابنا وحواسنا تأثيراً يخلد فى أذهاننا ، فإذا الظلال أضواء ، وإذا الأضواء ظلال ، وإذا الليالى أسحار ، وإذا الأسحار ضحى ، وإذا الصبح مغرب والنهار المشمس ليل مقمر ، بل إذا الصحو يمطر والمطر يصحو :

مطرٌ يذوب الصحو منه وبعده صحوٌ يكاد من النضارة يُمطرُ

أرأيت إلى هذه الصورة الغريبة من المطر الذى يذوب منه الصحو ، والصحو الذى يذوب منه المطر ؟ ثم أرأيت إلى هذه النضارة الخاصة التى توشك أن تجعل الصحو يمطر ؟ إنها نضارة غريبة يعرف عقل أبى تمام كيف يحيلها إلى هذه الصورة من الحياة والمطر ، وإن كنت تعجب من هذه النضارة الممطرة ، فارجع إلى شعره تجد نضرة أخرى شاحبة ولكن لا تقل عنها غرابة إذ يقول :

ربَّ خفضٍ تحت السُّرى وغناءٍ من عناءٍ ونُضْرةٍ من شُحُوبِ

فالنضرة قد تكون زاهية ، وقد تكون باهتة ، ويستخرج أبو تمام من أحوالها صوراً متضادة ، فإذا هو يهيج مشاعرنا وينفخ فى أرواحنا وعقولنا بهذا البوق الغريب من نوافر الأضداد . وإنا لنتبين من خلال هذا الصنيع كيف كان يملك أبو تمام ناصية الفن والفلسفة جميعاً ، فهو يعرف كيف يستخدم الفلسفة فى شعره استخداما فنيا ، إذ يمزج بينها وبين ألوان التصنيع القديمة التى تركها أستاذه مسلم فتخرج له ألوان تصنيع جديدة ،

ولعل مما يتصل بذلك ما نراه عنده من استخدام الأقيسة المنطقية ، فقد كان يستغلها استغلالا فنيا ، إذ ما يزال بها حتى يغير شياتها المنطقية ويحدث لها شيات جديدة من الشعر والفن . إنها لم تعد أقيسة منطقية بالمعنى القديم بل أصبحت « أقيسة فنية » يمتزج فيها القياس المنطق بالموسيقى والشعر والتصوير ، على نمط ما نقرأ له فى مثل قوله لصاحبته :

الأقيسة الفنية

لا تُنكرى منه تخديداً تجلَّله فالسيفُ لا يُزْدَرَى أن كان ذا شُطَبِ

فهو يرد عليها بأنه ينبغى ألاَّ تصد عنه لما به من غضون بادية على وجهه ، فالسيف يستحب أن يكون ذا شطب بادية على صفحته ، أرأيت إلى هذا القياس ؟ إنه قياس فنى إن صح هذا التعبير . وانظر إلى هذا القياس الطريف يقوله فى الرثاء :

إنَّ ريب الزمان يحسن أن يُهْـــدى الرَّزايا إلى ذوى الأحسابِ
فلهذا يَجِفُّ بعـد اخضرارٍ قبل روض الوهادِ روضُ الرَّوابى

وعلى هذا النمط يستمر أبو تمام يستخرج من الفلسفة والثقافة زخرفا جديدا يضيفه إلى الزخرف القديم ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما رسخت الثقافة والفلسفة فى ذهنه وتحولتا هناك إلى ما يشبه صندوق الألوان عند الرسامين . وقد أخذ يحكم استخدام تلك الألوان فى شعره ، كما أخذ يحكم استخدامه لألوان التصنيع القديمة ، تارة بما يستخرجه من أصباغها على نحو ما رأينا عنده فى لون التصوير وأصباغه من تدبيج وتجسيم وتشخيص ، وتارة بإضافته اللون إلى لون آخر على نحو ما رأينا عنده فى الطباق والجناس حين كانا يمران فى وعاء التصوير . وأخيراً هو يبتكر ألواناً جديدة يستنبطها من الثقافة والفلسفة ويروح يمزج بينها وبين ألوان التصنيع القديمة ، فتتغير شياتها وهيئاتها على نحو ما رأينا فى حواشى الطباق حين طرزها بتوافر الأضداد . وحقا إن أبا تمام كان أستاذاً ماهراً فى فن مزج الألوان ومعرفة خباياها وأسرارها ، إذ نراه يغمس البيت فى لون كالجناس ، ثم يعود فيغمسه فى لون آخر كالتصوير ، ثم يعود مرة ثالثة فيغمسه فى طباق أو مشاكلة ، ولا يكتفى بذلك ، بل نراه يعود فيغمسه فى لون قاتم بل فى لون زاه من الفلسفة والثقافة ، فإذا البيت يختال فى ألوان وأصباغ ثرية منوعة اختيال الطاووس فى ألوانه وأصباغه .

٧

ولعل أروع نموذج فى شعر أبى تمام يمثل هـذا المزج الواسع بين ألوان التصنيع العقلية وألوان التصنيع الحسية هو قصيدة عمورية ، فقد تجلت فيها مقدرة أبى تمام فى المزج بين الألوان الثقافية القاتمة والألوان الفنية الزاهية ، إذ تدور مجموعة الألوان الأولى فى أوعية المجموعة الثانية ، فإذا هى تتحول إلى ألوان فنية جديدة ، وكأنما أبو تمام شاعر الألوان والأضواء فى اللغة العربية ، بل هو شاعر الرسم والزخرف والتنميق ، فقصائده حلى ووشى وأناقة خالصة ، ولـكن لا تظن أنه شاعر حسى ، أو أن زخرفه مادة وحس فقط ، بل إن زخرفه — قبل كل شىء — فـكر وفلسفة وعقل وكشف عن حقائق الحياة فى أعماقها وأغوارها .

قصيدة عمورية

كان أبو تمام يزاوج بين العقل والحس ، وكان يعبر تعبيراً زخرفيا ، ولـكنه تعبير يفضى بالإنسان إلى فـكر عميق قد ظهر فى شكل زخرف أنيق . وإن الباحث ليعجب كيف استطاع أبو تمام أن ينهض بفنه إلى هذا المدى من التعبير عن الفكر والزخرف جميعاً ، بل إننا لا ندقق فى التعبير ، فليس هناك من فارق عنده بين الفكر والزخرف . إن الفكر نفسـه يصبح زخرفا يزخرف به نماذجه ، وانظر إليه يستهل قصيدة عمورية على هذا النمط :

السيف أصدقُ إنباءاً من الـكُتُبِ فى حـدِّهِ الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ
بيضُ الصَّفائح لا سودُ الصَّحائفِ فى متونهنَّ جلاء الشـكِّ والرِّيَبِ

فإنك تراه يؤمن بتفوق السيف على الـكتب ، ألم تقل الـكتب ويقل معها المنجمون إن المعتصم لا يفتح عمورية فى الوقت الذى اختاره لمهاجمتها ولـكنه لم يستمع لقولهم وهاجمها وانتهى هجومه بفتحه العظيم ؟ ويأتى أبو تمام فيتحدث عن علم التنجيم هذا الحديث الساخر الذى يفضل فيه السيف على الـكتب والقوة على العقل ، ويستمر فيهزأ بما يذكره المنجمون من أيام السعد والنحس ، وما يذهبون إليه من تقسيم الأبراج إلى ثابتة ومنقلبة

وتحكيمها فى طوالع الناس والأحداث ، وهنا نتبين أثر ثقافته الفارسية وهو يعرضها هذا العرض الطريف إذ تدور فى أوعية الطباق والجناس والتصوير . وقد ظهرت فى هذه القصيدة آثار أخرى مختلفة للثقافات الإسلامية والعربية واليونانية ؛ ونحن ننقل قطعة منها لنقف على هذا المزج الغريب بين الثقافات المختلفة من جهة و بين ألوان الشعر العربى من جهة أخرى . يقول فى وصف يوم الموقعة :

يا يومَ وَقْعَةِ عَمُّوريَّةَ انصرفتْ ... منك المُنَى حُفلاً مَعْسُولةَ الحَلَبِ

أبقيتَ جَدَّ بنى الإسلام فى صَعَدٍ ... والمشركين ودارَ الشِّرك فى صَبَبِ

أمٌّ لهم لو رجَوْا أن تُفْتَدَى جعلوا ... فِداءَها كلَّ أمٍّ برَّةٍ وأَبِ

وبَرْزَةُ الوَجْه قد أعيتْ رياضتُها ... كسرى وصدَّتْ صدوداً عن أبى كَرِبِ

من عهد إسكَنْدَرٍ أو قبل ذلك قد ... شابتْ نواصى الليالى وهْىَ لم تَشِبِ

بكْرٌ فما افترعتْها كفُّ حادثةٍ ... ولا ترقَّتْ إليها هِمَّةُ النُّوَبِ

حتى إذا مَخَضَ اللهُ السنينَ لها ... مَخْضَ البخيلةِ كانت زُبْدَةَ الحِقَبِ

أتتهمُ الكربةُ السوداء سادرةً ... منها وكان اسمها فرَّاجةَ الكُرَبِ

جرى لها الفأل نَحْسًا يومَ أنقرةٍ ... إذْ غودرتْ وحْشَةَ الساحات والرُّحَبِ

لما رأتْ أختها بالأمس قد خَرِبتْ ... كان الخرابُ لها أعدى من الجَرَبِ

كمْ بين حيطانها من فارسٍ بطلٍ ... قانى الذوائب من آنى دمٍ سَرِبِ

بسنَّةِ السَّيف والخَطِّىِّ من دمه ... لا سنةِ الدينِ والإسلام مُخْتَضِبِ

لقد تركْتَ أميرَ المؤمنين بها ... للنارِ يومًا ذليلَ الصَّخْرِ والخَشَبِ

غادرْتَ فيها بَهيمَ الليل وهْو ضُحًى ... يشُلُّه وسْطها صُبْحٌ من اللهَبِ

حتى كأنَّ جلابيبَ الدُّجى رغبتْ ... عن لونها أو كأنَّ الشمس لم تَغِبِ

ضَوْءٌ من النار والظلماء عاكفةٌ ... وظلمةٌ من دُخانٍ فى ضُحًى شَحِبِ

فالشمسُ طالعةٌ من ذا وقد أَفَلَتْ ... والشمسُ واجبةٌ فى ذا ولمْ تَجِبِ

تَصَرَّحَ الدَّهْرُ تصريحَ الغمامِ لها ... عن يوم هيجاء منها طاهرِ جُنُبِ

لم تطلعِ الشمسُ فيه يومَ ذاك على بانٍ بأهلٍ ولم تغربْ على عَزَبِ
ما رَبْعُ مَيَّـةَ معمورًا يُطيفُ به غيلانُ أبهى رُبًى من رَبْعها الخرِبِ
ولا الخدودُ وقد أُدْمِينَ من خَجَلٍ أشهى إلى ناظرى من خدِّها التَّرِبِ
سَماجـةٌ غَنِيَتْ منا العيونُ بهـا عن كل حُسْنٍ بدا أو منظرٍ عَجَبِ
وحُسْنُ مُنْقَلَبٍ تبـدو عواقبُـهُ جاءتْ بشاشتُهُ عن سـوءِ منقلَبِ

وعلى هذه الشاكلة يستمر أبو تمام فى هذه القصيدة فيجعلك تحس باستعلائه على شعراء العرب ، إذ يمزج بين الثقافات وألوان الشعر مزجا غريبا ، فأنت تراه فى البيت الأول يعمد إلى عنصر قديم هو عنصر الحلب فيحوره تحويراً جديداً إذ يضيف إليه العسل فيعطيه طعما طريفا ، وتراه يخرج من ذلك إلى الحديث عن الصراع بين الإسلام والمسيحية وهو أثناء ذلك يغمس الشعر فى الطباق بين الصعد والصبب ، ثم لا يلبث أن يخرج إلى وعاء التشخيص يعبر به عن عزة عمورية وما دهاها ، تلك السـيدة الفاتنة التى كانت تدل على الملوك والأكاسرة ، حتى يأتيها المعتصم فتقبل عليه طائعة ذليلة . وهنا تراه يعرض التاريخ عرضاً غريباً ، عرضاً فنيا إن صح هذا التعبير ، فها هما كسرى وأبو كرب يأتيان فى الشعر عاشقين مدلهين ، وهو تاريخ ولـكنه تاريخ فنى أو هو تاريخ قصد به إلى الفن . وهذا هو معنى ما قلناه كثيراً من أن أبا تمام كان يحول الثقافة إلى بدع من الشعر والفن ، حتى التاريخ يتحول بطريقة غريبة إلى لون من ألوان الفن . وقد جاء بالإسكندر ليدل على ثبات عمورية وقدمها ، وهنا نحس أثر الثقافة اليونانية فى ذكر الإسكندر ، ولـكن ليس هذا هو ما يلفتنا إنما يلفتنا أثرها فى هذا القدم والثبات الذى يقصد إليه ، ونحن نحسها دائمـا فى صياغته العقلية وما أشرنا إليه من استخدامه لنوافر الأضداد وقد نشرها فى جميع أشعاره . وما يزال أبو تمام يلائم بين هذه الثقافات وعناصرها المختلفة من فارسية وعربية وإسلامية ويونانية ، وهو يغمر ذلك كله فى ألوان تصنيعه من جناس وطباق وتشخيص ؛ فهذه نواصى الليالى قد شابت ، ولا تزال عمورية تكسوها غفلات الزمان شبابا وفتنة . ونستمر حتى نجد تلك الصورة التى يصور فيها الأجيال تمخض عمورية مخض البخيلة حتى كانت زبدة الدهور ، وهى صورة قد تكون غير مألوفة ، ولـكن أذواقنا

لا ترفضها ، وقد كان أبو تمام كثيراً ما يقع فى مثل هذه الصورة بحكم تصنيعه وتعمقه فى مذهبه . ونراه بعد ذلك يستخدم نوافر الأضداد ، فهذه عمورية كانت تفرج الكرب وهى اليوم تسببها ، وهو عنصر فلسفى أو يونانى ؛ ولعلك تعجب إذ تراه يلائم بينه وبين عناصر الفأل والنحس والجرب ، وهى عناصر عربية ، ولكن أبا تمام كان يعرف كيف يوحد بين عناصر الثقافات المختلفة فى عصره ويكوّن منها هذا الزخرف الفنى الغريب الذى ما يزال يرصع به قصائده على أشكال وصور شتى .

وإذا مضينا فى القطعة وجدناه يعنى بالتدبيج إذ يقف عند الدم السرب ، وحينئذ يعمد إلى المقابلة ، فهذا الخضاب على الرءوس ليس خضاب سنّة وإنما هو خضاب سيوف ، وأنت ترى فى ذكر السنّة هنا شيئاً من العناصر الإسلامية . ثم يتحدث عن اليوم الذى حرقت فيه عمورية ، فيصفه بأنه يوم ذليل الصخر والخشب ، وهى ذلة غريبة ، فكيف يذل الصخر والخشب ؟ ولكنه عنصر عربى يستغله فى التعبير عما أصابها من ذلة وهوان إذ يرى العرب يقولون فلان أذل من الوتد . ونراه يستمر فى الحديث فيصف النار وهى مشتعلة فيها آناء الليل ، وحينئذ يلعب بالنار والظلماء ، فهو ينظر ولكن ماذا ينظر ؟ إنه فى ضحى بل هو فى صبح ، فليس حوله إلا النور وإلا تباشير الصباح ، وقد خيل إليه كأن جلابيب الدجى رغبت عن لونها ، وما أجمل تلك الصورة التى ما لبث أن جعلها ترسخ فى أذهاننا بقوله : أو كأن الشمس لم تغب . وهنا تطل علينا من بين سطوره ثقافته الدينية كأنه يشير إلى قصة يوشع التى تذهب إلى أن الشمس تأخرت من أجله عن مغربها ، فكأن هذا يوم يوشع ! إنه يوم المعجزة الكبرى فى تاريخ العرب ، يوم عمورية . وإنه ليعجب حين يذكر نهار هذا اليوم وليله ، أما نهاره فظلمة من دخان فى ضحى قاتم ، بل فى ضحى شاحب ، وأما ليله فضوء من النار فى ظلام عاكف ، وإنه لتعلوه الحيرة ، فالشمس طالعة وقد رآها غاربة ، والشمس يراها غاربة وهى غير غاربة ، أرأيت إلى وصف هذا الحريق وما استخدم فيه أبو تمام من ألوان التجسيم والطباق ونوافر الأضداد ؟ إن أبا تمام كان يحكم استخدام الألوان فى فنه إحكاما شديدا فإذا هو يستخرج منها هذا الزخرف النادر .

ويتحدث بعد ذلك عن هذا اليوم الطاهر الجنب وما فيه من الزواج والعزوبة ، وهى فكرة كانت تروق الجيش الظافر الذى اقتسم السبى ، وقد استخدم فيها التعبير بنوافر الأضداد ليكسبها ضربا من الروعة الفنية . وأخيراً يعرض علينا هذه الصورة الغريبة التى مزجها بعناصر قديمة ، فهذه عمورية على مابها من الجرب وعلى ما أصاب خدها من نمش النار وتشويه الدخان أحبُّ فى عينه من ربع مية فى عين ذى الرمة الذى عاش يتعبد جمالها ويتغنى بوصفها ، أرأيت كيف يتحول تاريخ الأدب إلى عجب من الفن والتصوير ؟ ثم أرأيت إلى هذه السماجة التى تصبح باستخدام نوافر الأضداد أجمل من كل جميل وأبدع من كل بديع ؟ إن أبا تمام كان يعرف كيف يحول الثقافة وألوانها القاتمة إلى فن وألوان زاهية . وإن الإنسان ليدهش حين يراه يلائم بين الفكر الحديث والعناصر العربية القديمة ويستغل تلك العناصر لتعبر عن ثقافته وفكره الحديث ، واستمرّ فى القصيدة فسترى الدلاء والأوتاد والطنب تأتى لتعبر عن أروع الأفكار ، كأن يقول هذا البيت الذى سبق أن عرضنا لما فيه من رمز :

إن الحمامين من بيضٍ ومن سُمُرٍ دَلْوا الحياتين من ماءٍ ومن عُشُبِ

فانظر أين وضع الدلاء . ثم اقرأ قوله :

حتى تركْتَ عمودَ الشِّرْكِ مُنْقَعِرًا ولم تعرِّجْ على الأوتاد والطُّنُبِ

فقد عبر عن أخذ المعتصم لعمورية دون ما حولها من القرى والمدن الصغيرة هذا التعبير الرمزى الطريف بقطعه للعمود والأس من أصله دون ما حوله من أوتاد الخيمة وطنبها ، أرأيت كيف يمكن استغلال العناصر البدوية القديمة فى الرمز والتعبير عن الأفكار الحديثة ؟ لقد كان أبو تمام زعيم المجددين فى عصره ، ولكن لم يكن يعتمد فى تجديده على رفض العناصر القديمة ، بل كان يستعين بها فى فنه ، كما كان يستعين بكل ما يمكن من العناصر الحديثة ، فلسفة وغير فلسفة .

ومهما يكن فإن قصيدة عمورية ترينا كيف تطورت قصيدة المديح فى العصر العباسى ، فقد أخذت تستوعب عناصر الثقافات المختلفة من عربية وإسلامية وفارسية ويونانية وتحولها إلى زخرف عقلى جديد ، وقد سيطر عليها التعبير بهذا اللون الفلسفى من نوافر

الأضداد ، وهى مع ذلك ماتزال تغمر أبياتها بالزخرف الحسى الذى تركه مسلم ، فإذا هى تُزهى بثروة زخرفية هائلة ، ففى كل جانب منها لون أو زخرف ، فيه جمال وفيه فن وفيه فلسفة وثقافة على ضروب وصور مختلفة .

٨

وإذا تركنا أبا تمام إلى غيره من شعراء التصنيع فى القرن الثالث وجدناهم لا ينهضون بتلك الثروة الزخرفية الواسعة التى خلفها فى صحائف ديوانه ، فقد انحازت كثرتهم عن هذا الطريق الصعب الذى اتخذه من المزاوجة بين العقل وألوان الفن ، ولذلك لم يعد يظهر ما يشبه توافر الأضداد ، وكأنى بهم ارتدوا جميعاً إلى الطريق القديم الذى سلكه مسلم طريق الزخرف الحسى ، زخرف الجناس والطباق والتصوير .

ولعل خير شاعر نجده فى هذا الجانب هو ابن المعتز الأمير العباسى المترف الذى نشأ كما يقول أبو الفرج "فى ميادين من النور والبنفسج والنرجس . . . وفاخر الفرش ومختار الآلات ورقة الخدم"[١] . وقد أكب على دراسة الأدب واللغة على المبرد وثعلب وغيرهما من أئمة العلماء فى حماس بالغ[٢] ، وهم يروون أن أحمد بن سعيد الدمشقى كان يؤدبه ويعلمه . ويظهر أنه لم يكن يأخذ نفسه بحظ واسع من الفلسفة والثقافة الأجنبية ، إنما انحصرت ثقافته أو كادت فى حدود الثقافة العربية ، وقد ذكر لنا ابن المعتز نفسه مواد ثقافته إذ يقول لأستاذه ابن سعيد[٣] :

ابن المعتز : نشأته وثقافته وصناعته

أَصْبَحْتَ يابنَ سعيدٍ حُزْتَ مكرمةً ... عنهـا يقصِّر من يَحْفَى وينتعلُ
سَرْبَلْتَنى حكمةً قد هذبتْ شِيَمى ... وأَجَّجتْ غَرْبَ ذهنى فهو مشتعلُ
أكون إن شئتُ قُسًّا فى خطابته ... أو حارثاً وهْوَ يوم الفخر مرتجلُ
وإن أشأْ فكزَيْدٍ فى فرائضهِ ... أو مثل نُعمانَ ما ضاقت بىَ الحِيَلُ

(١) أغانى ساسى ٩/١٣٣ .
(٢) دائرة المعارف الاسلامية ، المجلد الأول ص ٢٧٩ .
(٣) معجم الأدباء ١/١٣٣ .

أو الخليـل عروضيًا أخا فطِنٍ أو الكسائىّ نحويًا له عِلَلُ
تغلى بداهةُ ذهنى فى مركّبها كمثـل ما عرفتْ آبائىَ الأوَلُ
وفى فمى صارمٌ ما سـلّه أحدٌ من غمده فدَرى ما العيْشُ والجذلُ
عُقْباكَ شكْرٌ طويلٌ لا نفادَ لهُ تبـقى معالمُهُ ما أطّت الإبلُ

فهو يرى أنه تلقن عن أبى سعيد ما به يكون خطيباً كقس ، وشاعراً كالحارث بن حلزة ، وماهراً فى علم الميراث كزيد بن ثابت ، وفى علم الفقه كأبى حنيفة ، وبارعاً فى العروض كالخليل ، وفى النحو كالكسائى ، ولا نراه يذكر أثناء ذلك ثقافة بالفلسفة . حقا ذكر كلمة الحكمة ولكنه فسرها بهذه المعارف السابقة ، ونحن لا نجزم بأنه لم يلم بأطراف من الفلسفة ، فقد روى له الصولى فصولا من النثر أخرجها مخرج الحكمة ، كما نظم كثيراً من شعره فى الزهد . وقد تعلق بفن الشعر التعليمى (Poesé Didactique) الذى يذهب فيه الشعراء مذهب التعليم ، ففى ديوانه منظومة ألفها فى تاريخ الخليفة المعتضد ، ومنظومة أخرى ألفها فى ذم الصبوح وهى إلى الهزل أقرب منها إلى الجد . وقد يجعلنا ذلك نؤمن إلى حد ما بأنه نال حظا من الثقافة والفلسفة ، ولكن ينبغى أن نحترس ، فابن المعتز أمير مترف من أمراء العباسيين ، ومثله لا تتيح له حياته وبيئته وظروفه أن يتعمق الثقافة أو يتعمق الفلسفة ، هو يدرس هذه الأشياء ولكنها دراسة سطحية على نحو ما نعرف عند المترفين . وأيضاً فقد كانت عنده نزعة محافظة إذ نراه فى ديوانه يخاصم الشعوبية ، ومثله من المحافظين لا يتعلقون بالثقافة الحديثة .

لم يكن عقل ابن المعتز عميقاً ، ولذلك لم يصعب على نفسه فى تصنيعه وتأليف شعره ، فأكثره متداع لا يمسكه فكر ولا منطق ، إذ هو أمير مترف لا يتعمق الثقافة والفلسفة إنما يتعمق الترف ، وقد عبر عن ذلك أجمل تعبير إذ يقول :

شربنا بالكبير وبالصغيرِ ولم نحفلْ بأحداث الدهورِ
لقد ركضتْ بنا خيلُ الملاهى وقد طرنا بأجنحة السُّرورِ

كانت حياة ابن المعتز ترفا خالصا ، ومثل هذه الحياة لا تؤهل لتفكير عميق ولا لتعقيد

فى التفكير ، إذ تقوم على الأشياء القريبة ، وقلما تعب صاحبها فى حياته المادية والعقلية . وليس معنى ذلك أن ابن المعتز كان من ذوق جماعة الصانعين ، بل لقد كان من ذوق جماعة المصنعين ؛ فالتصنيع والزخرف أساسيان فى حياته وهما كذلك أساسيان فى فنه ، ويحدثنا صاحب الأغانى أنه بدت فيه منذ نشأته نزعة إلى الغناء والموسيقى ضاعفت حسه بالجمال كما ضاعفها ترفه ونعيمه ، وقد ذكر له كتباً فى الغناء[1] ، كما ذكر له أدواراً غنى فيها . وليس من شك فى أن من يعيش هذه المعيشة لا يمكن أن يكون ذوقه بسيطا ؛ فالترف لا ينتج بساطة فى الحياة ، بل هو ينتج ضربا معقداً من التصنيع فى شؤونها . ومهما يكن فالتصنيع كان مادة أساسية فى حياة ابن المعتز ، وقد سرى منها إلى فنه ، فهو يعيش فى شعره كما يعيش فى حياته معيشة تعتمد على الزخرف والتصنيع .

كان ابن المعتز شاعراً مصنعاً من أصحاب « مذهب التصنيع » ، وقد كان يعجب بهذا المذهب إعجابا شديدا ، بل لقد كتب فى أدواته وزخرفه كتابه المعروف باسم (كتاب البديع) ، وهو يشهد بأن صاحبه كان شاعراً عالما مصنعاً من أصحاب التصنيع ، ولكن ينبغى أن نعود فنقيد هذا الكلام . ذلك أن ابن المعتز لم يفهم كثيراً من جوانب التصنيع وزخرفه عند أبى تمام . حقا هو فهم الزخرف الحسى زخرف الجناس والطباق والتصوير والمشاكلة ، ولكنه لم يفهم الزخرف العقلى ، ولذلك لم يسقط فى كتابه أى تعريف بلون من ألوانه ، سوى ما سماه بالمذهب الكلامى ، وقد نقله عن الجاحظ دون فهم واضح له ، وقد راح يعيبه لما فيه من تكلف[2] ، ولو أن ابن المعتز كان متعمقاً فى دراسته لعرف للجاحظ لوناً آخر استغله فى رسالة التربيع والتدوير إذ ذهب يحول نظرية الأوساط اليونانية وأن الفضيلة تقع بين رذيلتين إلى نظرية أوساط جديدة فى هجاء من يسمى أحمد بن عبد الوهاب ؛ فخير له — فى رأى الجاحظ — أن لا يدعى الطول وأن لا يدعى القصر وأن يدعى التوسط بين الطرفين ، وقد ذهب يلوّن حواشى الرسالة — وتقع فى نحو خمسين صحيفة — بأصباغ تلك الفكرة اليونانية على نمط تلوين أبى تمام لشعره بأصباغ نوافر الأضداد . غير أن ابن المعتز لم يستطع أن يستوعب هذا الفن الجديد عند

(١) أغانى ساسى ٩/١٣٤ .
(٢) كتاب البديع ص ٥٣ .

الجاحظ ، كما أنه لم يستطع أن يستوعب نوافر الأضداد وما يماثلها من الزخرف العقلى عند أبى تمام ، لأن ثقافته كانت سطحية ، ولم تكن تقوم على عمق وبعد فى التفكير ، إنما كانت تقوم على القرب والأشياء القريبة .

وأكبر الظن أننا لا نبعد إذا قلنا إن ابن المعتز هو الذى انحاز بالبديع العربى إلى الزخرف الحسى وجعله لا يهتم اهتماما واسعا بذلك الزخرف العقلى الذى رأيناه عند أبى تمام ، إذ لم يعرض فى كتابه لدرس ألوان تصنيعه القائمة التى كان يستخرجها من الفلسفة والثقافة ويحولها إلى ألوان زاهية مضيئة . كان ابن المعتز متخلفاً فى ثقافته ، وهو كذلك كان متخلفاً فى فهم التصنيع الجديد الذى أحدثه أبو تمام ، ولذلك لم يستطع تفسيره فى كتابه عن البديع ، كما أنه لم يستطع تطبيقه فى ديوانه .

ومهما يكن فقد عاد التصنيع عند ابن المعتز إلى حاله الأولى التى تركناها عند مسلم ، عاد إلى ذلك الزخرف الحسى من الجناس والطباق والتصوير والمشاكلة ، ولم تعد هذه الألوان تشفع بألوان الثقافة والفلسفة التى رأيناها عند أبى تمام ، والتى أحدثت تلك الثروة الزخرفية الواسعة فى الشعر العربى .

ولم يقف ابن المعتز عند هذا القصور فى فهم فن أبى تمام وتصنيعه ، بل راح يلحاه ، إذ نراه يؤلف رسالة فى مساوئ أبى تمام ، وإن من يرجع إلى ما رواه صاحب الموشح منها يجد ابن المعتز إنما يعيب على أبى تمام بعده فى التفكير وإغراقه فى التصوير[1] ، وقد كانت هذه الرسالة إحدى الدعائم التى استند إليها خصوم أبى تمام فى الحملة عليه من أمثال الآمدى . وهذا كله إنما جاء ابن المعتز من أنه كان أميراً مترفا من أبناء القصور الذين لا يشقون على أنفسهم فى التصوير والعمق فى الخيال والتفكير . وإن من يرجع إلى نفس صناعته فى ديوانه يجدها قد غمرت بألوان الزخرف الحسى وقلما تسرب إليها شىء من الزخرف العقلى . على أنه لم يعقد فى هذه الألوان الحسية ولم يمزج بينها على نمط ما رأينا عند أبى تمام إنما هى تأتى مختلطة ، تجتمع وقلما اتحدت أو امتزجت .

(١) الموشح للمرزبانى ص ٣٠٧ .

٩

لم يستطع ابن المعتز أن ينهض بالتصنيع العقلى الذى أحدثه أبو تمام ، فقد اقتصر فى تصنيعه على الزخرف الحسى ، زخرف الجناس والطباق والتصوير . ولعل أهم زخرف عنى به هو زخرف التصوير ، ولكن أى تصوير ؟ إنه ليس هذا التصوير الذى رأينا أبا تمام يستغله فى التعبير الرمزى عن أفكاره العميقة ، وهو كذلك ليس هذا التصوير الفلسفى الذى يُمزج بنوافر الأضداد ، وهو أيضاً ليس التصوير الحسى الذى يحلله أبو تمام إلى أصباغه التى تحدثنا عنها من تجسيم وتدبيج وتشخيص ، إنما هو تصوير من نوع آخر لا يحتاج تأملا عميقا ، أو هو بعبارة أدق صبغ آخر من أصباغ التصوير ، ولكنه ليس صبغاً معقداً ولا مركباً ، ونقصد صبغ التشبيه ، فقد شغف به شغفاً شديداً كاد لا يبقى فيه بقية لزخرف آخر من زخارف المدرسة . وقد كان لذلك الزخرف عنده طرافة خاصة ، فإنه استطاع أن يحول هذا الصبغ المحدود إلى صبغ له طاقة واسعة ، بل لقد خرج عن نطاقه القديم وأصبح صبغاً مستقلا له « أوضاعه » التى لا تحصى . وفى هذا الوعاء من أوعية التصوير يظهر تصنيعه ويظهر أيضاً تفوقه على شعراء عصره ؛ فقد اختص بصبغ واحد من أصباغ لون واحد من ألوان التصنيع ، ولكن عرف كيف يحوله إلى صبغ واسع ويستخرج منه ما لا يحصى من صور و« أوضاع » . وقد كان النقاد القدماء يعرفون له هذا الجانب . يقول ابن رشيق : إن ابن المعتز يغلب عليه التشبيه[١] ، ويقول صاحب معاهد التنصيص هو " أشعر الناس فى الأوصاف والتشبيهات "[٢] . وقد امتلأت كتب النقد والبلاغة بأوصافه ، وأشاد به عبد القاهر الجرجانى فى غير موضع من كتاباته .

تصنيع ابن المعتز وتصويره

وطبيعى أن يعدل ابن المعتز بتصنيعه إلى التشبيه لأنه لا يحتاج بعداً فى الخيال ولا عمقاً فى التصوير ، وكأنى به قال دعنى أبدل قيثارتى بلوحة الألوان ، ولكنه حين انتقل

(١) العمدة لابن رشيق ١/٢٥٥ .
(٢) معاهد التنصيص ١/١٤٦ .

هذه النقلة لم يحسن استخدام جميع الألوان التى تركها أبو تمام ، بل لم يحسن استخدام لون التصوير نفسه ، فقد انحاز إلى صبغ واحد من أصباغه وهو صبغ التشبيه ، وترك الأصباغ الأخرى من تدبيج وتجسيم وتشخيص . غير أن من الحق أن نحمد لابن المعتز صنيعه بهذا الصبغ ، فقد حوله إلى صبغ واسع وراح يستخرج منه « أوضاعا » لا تحصى يزين بها شعره ويجمله . وهنا يأتى تصنيعه ، فصبغ التشبيه أصبح عنده صبغاً ثريا بأوضاعه المتضاربة .

وليس من شك فى أن هذه مقدرة ممتازة ، تلك التى استطاع بها ابن المعتز أن يحول صبغ التشبيه إلى مايشبه اللون الأخضر مثلا فى الطبيعة ، فإذا هو على ضروب و« أوضاع » مختلفة ، وإذا لكل ضرب ووضع روعة فاتنة . وإنها لمهارة تلك التى يستطيع صاحبها أن يؤلف لوحة من لون واحد فإذا هو زاه أو باهت فى بعض الجوانب ، وإذا هو يتراوح بين هذين الصبغين إلى ما لا يحصى من أصباغ فى الجوانب الأخرى . وحقا إن ابن المعتز أظهر مهارة واسعة فى هذا الصبغ من أصباغ التصوير إذ عرف كيف يحول صبغاً محدوداً إلى صبغ واسع ، ثم أخذ يستخرج منه أوضاعا مختلفة حتى لا يحس قارؤه بتكرار فى المنظر ؛ فهو لون واحد ، بل هو صبغ واحد ، ولكن الشاعر المصنع بارع إذ يجعلنا نخطئ فى الحس والتقدير ونظن أننا نرى لوناً واسعاً له أوضاعه الكثيرة التى تنقلنا من عالمنا الحسى إلى عالم خيالى واهم . واقرأ هذه الأبيات إذ يقول فى النرجس :

كأن أحْدَاقَها فى حُسْن صورتها ... مداهنُ التبرِ فى أوراقِ كافورِ

أو يقول فى النارنج :

وأشجارِ نارنجٍ كأنَّ ثمارَهَا ... حقاقُ عقيقٍ قد مُلِئْنَ من الدُّرِّ

أو يقول فى الآذريون :

كأنمـــا آذريونهـا ... والشمسُ فيه كاليهْ

مداهنٌ من ذهبٍ ... فيهـــا بقايا غاليهْ

أو يقول فى الهلال :

انظرْ إليه كزورقٍ من فضَّةٍ ... قد أثقلتْـــه حمولةٌ من عنْبَر

أو يقول فيه :

انظر إلى حسن هلالٍ بدا يَهْتِكُ من أنواره الحِنْدِسَا
كمِنْجَلٍ قد صيغ من فضّةٍ يَحْصُدُ من زهر الدجى نَرْجسا

أو يقول فى قمر مشرق نصفه : " كأنه مجرفة العطار " — فقد استطاع ابن المعتز بهذه الأوضاع من التشبيه ونظائرها أن يطوف بنا فى قصور من الوهم والخيال تحكى قصور ألف ليلة وليلة . وفى هذه القصور الخيالية يعيش من يقرأ فى ديوان ابن المعتز فإذا هو يرى مداهن من تبر ، كما يرى كثيراً من أوانى الذهب والفضة المرصعة بأنواع الجواهر واللآلئ . إن التشبيه صبغ واحد ولكن ابن المعتز عرف كيف يحلله وكيف يستخرج منه « أوضاعا » لا تحصى . وهذا هو سبب ما نذهب إليه من أنه شاعر مصنع ، بل هو شاعر يعتمد فى التصنيع ؛ فقد أخذ صبغاً واحداً من أصباغه وذهب يعقده ويستنبط منه ما لا يحصى من « أوضاع » رائعة ؛ وهل هناك أروع من هذا الهلال الذى يشبه منجلا من فضة ؟ لقد وصف فيكتور هيجو الهلال بأنه منجل ذهب (Une faucille d'or) فراع أصحاب الأدب الفرنسى ، ولكن ابن المعتز لا يقف عند هذه الصورة العامة بل هو يضيف إليها بقية غريبة ، فإذا السماء حقل من نرجس لا من نجوم ، وإذا هذا المنجل يحصد نرجسها بأضوائه وأنواره . وارجع إلى الصورة الأخرى التى صور فيها ابن المعتز الهلال بزورق من فضة ، فقد أضاف إلى الصورة البصرية التى نتخيلها فى الزورق صورة عطرية . إن الصبغ واحد هو التشبيه ولكن ابن المعتز عرف كيف يستخرج منه أوضاعا وأشكالا كثيرة ، فإذا لكل وضع بهجته ولكل شكل مسرته .

١٠

وقد ذهب ابن المعتز بكثر من أوضاع هذه الصور والتشبيهات فى شعره ، ويفرط فيها إفراطا شديدا ، حتى لتظهر فى قصائده على هيئة صفوف متلاحقة ، ففى كل جانب منها صورة أو تشبيه ، وهى صور وتشبيهات ما يزال ابن المعتز يحاول أن يحدث بها طرافة فى شعره ، فهى كل ما يقدمه للفن من زينة وجمال .

الإفراط فى الصور والتشبيهات

لم يضع ابن المعتز همه فى إحداث تنويع واسع فى زخرف شعره ، فقد رفض الزخرف العقلى

أو بعبارة أدق لم يستطع أن يستخدمه ، وهو كذلك لم يستطع أن يستخدم جميع أوعية الزخرف الحسى فقد انحاز إلى التشبيه وذهب يطرز به قصائده ، ويوشى به أبياته . وقد أظهر فى ذلك براعة لم تتح لشاعر من قبله ولا من بعده ، وهل هناك أبرع من هذا التشبيه إذ يقول :

ريمٌ يتيه بحُسْن صورتِهِ عَبَثَ الفؤادُ بلحظ مقلتِهِ
وكأنَّ عقربَ صُدغه وقفتْ لما دنتْ من نار وجنتِهِ

فهذه صورة رائعة روعة شديدة لما أشاعه فيها من جمال وبعث من نار ، هى نار الوجنات أو هى نار الفن وما أشبهها بهذه القطع من الشمس التى كان يلقيها الساقى فى أقداح جماعته إذ يقول :

وكأنَّ كفَّيه تقسِّم فى أقداحنا قطعاً من الشمسِ

كان ابن المعتز بارعا فى صنع الصور والتشبيهات . وانظر إلى قوله :

وزوبعةٍ من بنات الرياح تريك على الأرض شيئاً عَجَبْ
تضمُّ الطريدَ إلى نحرها كضمِّ المحبة من لا يحبْ

أرأيت إلى هذه الصورة ؟ إنها صورة خيالية رائعة لا بد لها من خيال فنان حتى يعرضها على أنظارنا فإذا هذا العناق الغريب . وانظر إلى قوله :

ودنا إلىّ الفرقدانِ كما دنتْ زرقاء تنظر فى نقابٍ أسودِ

فإنك ترى ابن المعتز يعرف كيف يطرف قارئه بالصور الغريبة وإنها لصور نادرة . هى ليست صورا جامدة من تلك التى تواضع عليها الشعراء وأصبحت متحجرة فى اللغة إذ فقدت نضرتها وبهجتها ، بل هى حية ناضرة وكأنما قد نقشت رسومها بالأمس ؛ نقشها شاعر كان صبًّا ببعث الحياة والحركة فى صوره حتى ليحس من يقرأ فى ديوانه كأنه يعيش فى دار من دور الصور المتحركة ، فما يزال يرى مناظر وأشكالا من شخوص ووجوه . وهى وجوه مستعارة ، ولكنها تعبر عن روعة الفن بأجمل مما تعبر عنه الوجوه الحقيقية . وانظر إلى الليل وهذا الوجه الحبشى :

قد أغتدى والليلُ فى إهابهِ كالحبشىِّ مال عن أصحابهِ
والصبحُ قد كشَّفَ عن أنيابهِ كأنَّه يضحك من ذهابهِ

فإنك ما تلبث أن تستغرق فى الضحك من هذا الحبشى أو هذا الوجه المستعار ، بل إنه لوجه حقيق يعبر عن حقيقة مظلمة وراءه ، ولكن سرعان ما يخلفه وجه آخر ضاحك هو وجه الصباح الجميل .

وعلى هذا النمط ما نزال نرى فى شعر ابن المعتز صورا متحركة قد أعطاها « أوضاعا » تؤكد حقيقتها وتجعلنا كأننا نلمسها ونشاهدها ، وهل هناك صورة تثبت فى الذهن كهذه الصورة التى أخرج فيها الصبح بعد المشترى :

والصبح يتلو المشْتَرِى فكأنَّهُ عريانُ يمشى فى الدُّجى بسراجِ

إنها صورة عارية ، وقد يؤذينا هذا العرى ولكنا لا نرتاب فى أنه يثبت الصورة فى عقولنا ومن ينسى هذا الصبح الذى ذكره ابن المعتز ؟ من ينسى هذا العريان وسراجه الذى كان يحمله فى الدجى فيكشف عن نيته ويُفصح عن عزيمته ؟ وانظر إليه يعود إلى تصوير الصبح فيقول :

كأنا وضوء الصبحِ يستعجلُ الدُّجى نُطير غراباً ذا قوادمَ جُونِ

فقد جسم اختلاط الظلام بالضياء فى ذلك الغراب صاحب القوادم البيضاء . وليس من شك فى أنها صورة طريفة ، وكأنى به أراد أن يحكمها أكثر فقال :

وكابْدنا السُّرى حتى رأينا غُرابَ الليل مقصُوصَ الجَناحِ

فأنت تراه يجنح فى هذا البيت إلى «التفصيل» فى صورة الغراب بأكثر مما صنع فى البيت السابق ، إذ عبر عن القِصَر الذى يصيب أطراف الليل بهذا القص الغريب لجناح الغراب ، وكل ذلك ليضبط الصورة ضبطا دقيقا .

ومهما يكن فإن ابن المعتز كان يحسن استخدام صبغ التشبيه إحسانا شديدا ، فإذا هو يستخرج منه تلك الصور والأوضاع الكثيرة التى تروعنا روعة هذه المياه التى رآها فى ربع صاحبته ، فحكى صورتها فى قوله :

وماء دارسِ الآثارِ خالٍ كدمعٍ حارَ فى جَفنٍ كَحِيلِ

وحقا إن الإنسان ليذهل إزاء هذه الروعة فى التصوير ، حتى ليتمنى أن لو صار إليه شىء من إحساس ابن المعتز حين تمثل هذه الصور . وانظر إليه يصف الرياض فى منظومته "ذم الصبوح" إذ يقول :

ألا ترى البستانَ كيف نوَّرا ونشرَ المنثورُ زَهْرًا أصْفرا
وضحك الوردُ إلى الشقائقِ واعتنق القَطرَ اعتناق وَامِق
فى روضةٍ كحُلَل العَرُوسِ وحُزمٍ كهامةِ الطاووسِ
ويَاسَمينٌ فى ذُرى الأغصانِ منتظِمٌ كقِطعِ العِقْيانِ
والسَّرْوُ مثلُ قصب الزبرجدِ قد استمدَّ العيشَ من تُرْبٍ نَدِ
على رِياضٍ وثَرًى ثَرِىٍّ وجـــدولٍ كالمبردِ المَجلِىِّ
وأخرجَ الخشخاشُ جَيْبًا وفَتَقْ كأنه مصاحفٌ بيضُ الوَرَقْ
أو مثل أقداحٍ من البلّورِ تَخَالُهـــا تجسَّمتْ من نُورِ
وبعضُها عُريانُ من أثوابهِ قد خَجِلَ البائسُ من أصحابهِ
تُبصرُه بعـــد انتشارِ الوردِ مثلَ الدَّبابيسِ بأيْدِى الجُندِ
والسَّوْسَنُ الابيضُ منشورُ الحُلَلْ كقُطْنٍ قد مَسَّهُ بعضُ البَلَلْ
وقد بدت منه ثمار الكَنْكَرِ كأنه جَماجمٌ من عنْبَرِ
وحلقُ البهـــارِ بَيْنَ الآسِ جُمْجُمَة كهامةِ الشَّمَّاسِ
وجُلَّنَارٌ كاحمـــرارِ الخَدِّ أو مثل أعرافِ دُيُوكِ الهِنْدِ

فإنك تعجب من تلك « الأوضاع » الكثيرة التى استخرجها من صبغ التشبيه وراح يطرز بها هذا الوصف البديع للرياض ، وما يَطوى من تلك الصور الكثيرة التى يغرق فيها البصر ؛ فهنا صفرة عسجدية ، وهناك خضرة زبرجدية ، وثم حمرة وردية . وليس من شك فى أن قارئ ابن المعتز إذا كان مرهف الحس إرهافه علاه ذهول وحيرة إزاء تلك الصور

والأوضاع لصبغ التشبيه التى يعرضها علينا فى تلك الأشكال والطرائف النادرة .

وإن الإنسان ليفكر حقا فى هذه القدرة على التصوير ، وهى لا تقف عند وصف الطبيعة والرياض ، بل تتعداها إلى كل شىء يلتقطه خيال ابن المعتز ، وانظر إليه يصف سباق الخيل :

خرجْنَ وبعضُهنَّ قريبُ بعضٍ سوى فوت العِذارِ أو العِنانِ
ترى ذا السَّبقِ والمسبوقَ منها كما بَسَطتْ أناملَها اليَدانِ

فإنك تراه يحكم الصورة إحكاما غريبا . وانظر إليه يقول فى مقلة البازى :

ومقلةٌ تصدقُهُ إذا رَمَقْ كأنها نرجسةٌ بلا ورقْ

فليس من شك فى أنك تعجب بهذه الصورة النادرة التى عمد فيها ابن المعتز إلى « التفصيل » . وانظر إليه يقول فى أذن كلب الصيد :

وأذنٍ ساقطةِ الأرجاءِ كوردة السَّوْسنَةِ الشَّهْلاءِ

وعلى هذا النمط مايزال ابن المعتز يستخرج من صبغ التشبيه صورا وأشكالا لاتحصى ، حتى ليشعر من يقرأ فى ديوانه أنه يعيش فى تلك الرياض من البنفسج التى وصفها فى قوله :

كأنّ سماءنا لما تجلَّتْ خلال نجومها عند الصباحِ
رياضُ بنفسجٍ خَضِلٍ نداه تفتَّح نَوْرُهُ بين الأقاحى

وهى رياض ذات صبغ واحد ، ولكن كأنما هذا الصبغ قد جمع من كل ربيع ففيه تنوع واسع لا يمكن شيئا أن يحكيه إلا أن يعود الإنسان إلى ديوان ابن المعتز ، ويرى كيف استخدم صبغ التشبيه ، واستطاع أن يخالف بين أشكاله وأوضاعه ، كما يخالف أصحاب فن التجميل بين صور الشَّعْر الأسود مثلا ورسومه ، فإذا هم يستخرجون منه أشكالا وأوضاعا كثيرة ، بما يسدلونه على الجبهة ، أو بما يرفعونه إلى الرأس ، أو بتقسيمه أقساما متساوية ، أو غير متساوية .

والحق أن أصحاب التصنيع فى القرن الثالث قد استطاعوا أن يرتفعوا إلى مراقى القمة فى الزخرف والتنميق . وهل نسينا ذلك الزخرف العقلى الذى أحدثه أبو تمام وما استطاع أن يشفعه به من تنويع فى الزخرف الحسى ؟ . وهذا ابن المعتز يأخذ زخرف التشبيه وينوع

فيه تنويعا واسعا يقصر التعبير عن تصويره . إن التشبيه لون مفرد بل هو صبغ من أصباغ لون مفرد هو لون التصوير ، وهو صبغ حسى لم يشفع بثقافة عميقة ولا بفلسفة ، ومع ذلك فقد استطاع ابن المعتز أن يستخرج منه أوضاعا وأشكالا كثيرة بحيث لا نجمع طائفة منها حتى تخرج لنا هذه اللوحات الفنية المحيرة ، وكأن الإنسان يعيش فى متحف للصور والرسوم ، ولكن أى صور ورسوم ؟! إنها صور ورسوم ما تزال تعزف عزفاً غريباً . وارجع إلى أبى تمام فسترى هذه الصور والرسوم تعى الموسيقى ، كما تعى الفلسفة والثقافة ، وكل ذلك يتنقل فيه الفكر كما يتنقل بين قطع الرياض فى الطبيعة . على أن هذه الروعة فى التصنيع وما صحبها من بهجة فى التلوين والتصوير سرعان ما تنحسر عن الشعر العربى فى القرون التالية .

الكتاب الثاني

مذهب التصنع

الفصل الأول

التصنع

نظرنا فى الشعر القديم والحديث فوجدنا المعانى تقلب ويؤخذ بعضها من بعض . (الجاحظ)

١

لا يمضى من يدرس الشعر العربى بعد القرن الثالث حتى يحس بظاهرة واضحة تمتد فى هذا الشعر وتسيطر عليه وهى ظاهرة التصنع والتكلف الشديد ، والشعر العربى لا يحيل بهذه الظاهرة بل هو يرينا تطور الفن مع تطور الحضارات وما يصيب الناس من ترف عقلى يؤدى بهم إلى ألوان من التعقيد فى صنع النماذج الفنية . نرى ذلك فى القديم والحديث ، نراه عند اليونان فى الإسكندرية أثناء القرنين الرابع والخامس للميلاد ، إذ أصبح الشعر مجموعة من التعقيدات والشكليات مستجيبا لما أصاب الحضارة اليونانية من هرم وشيخوخة ، ونراه عند الغربيين المحدثين ، ففى أواخر القرن التاسع عشر تتعقد الحضارة الغربية ، ويترف العقل الغربى ، ويظهر المذهب الرمزى وما يطوى معه من فنون تكلف وتعقيد .

وهذا نفسه هو ما نحسه إزاء الشعر العربى والحضارة العربية بعد القرن الثالث للهجرة ، إذ نرى هذه الحضارة تعقم ولا تأتى بجديد إلا اهتماماً بالشكليات وتعقيداً فى شئون الحياة ، فالدولة تضعف ولكن تكثر الألقاب ، ألقاب الملوك والأمراء وكبار أصحاب المناصب[1] ، وهى كثرة لا تدل على نمو سياسى ، إنما تدل على أن الناس أصبحوا يعنون بالشكل أكثر مما يعنون بالحقيقة نفسها . وأنت مهما بحثت فى هذه العصور فلن تجد إلا تصنعاً شديداً فى جميع شئون الحياة إذ يعيش الناس معيشة كلها تكلف وتصنع وتحذلق على ضروب وفنون مختلفة ، فقد

التصنع فى الحضارة العربية

(١) الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع للأستاذ آدم ميتز ١/٢٣١ .

أترفت الحضارة العربية وأترف الفكر العربى ، ولم يعد هناك إلا التصنع والتكلف فى شئون الحياة ، حتى لنجد لعضد الدولة بشيراز قصراً مؤلفاً من ثلاثمائة وستين حجرة ليجلس كل يوم فى واحدة إلى الحول[١] . أرأيت إلى هذا الترف وهذا التعقيد فى الحياة ؟ بل إنا لنراهم يعقدون الموت نفسه ، فقد كفن تميم بن المعز عام ٣٧٥ هـ فى ستين ثوبا[٢] وكأنما الحضارة العربية لم تعد تجد الوسائل الطبيعية لتعبيرها فأخذت تبحث عن هذه الوسائل الجديدة من التكلف ، وهى وسائل لا تضيف جمالا ، إنما تضيف تعقيداً إن كان التعقيد شيئاً يطلب لذاته ، ولعل مما يصور هذا التعقيد بصورة أوضح ، ما يروى عن الوزير ابن الفرات فى مآدبه من أنه " كان يدعو إليها فى كل يوم تسعة من الكتاب الذين اختص بهم ، وكان منهم أربعة نصارى ، فكانوا يقعدون من جانبيه وبين يديه ، ويُقَدم إلى كل واحد منهم طبق فيه أصناف الفاكهة الموجودة فى الوقت من خير شىء ، ثم يُجعل فى الوسط طبق كبير يشتمل على جميع الأصناف ، وكل طبق فيه سكين يقطع بها صاحبها ما يحتاج إلى قطعه من سفرجل وخوخ وكمثرى ، ومعه طست زجاج يرمى فيه بالثفل ، فإذا بلغوا من ذلك حاجتهم واستوفوا كفايتهم رفعت الأطباق وقدمت الطسوت والأباريق فغسلوا أيديهم وأحضرت المائدة مغشاة بدبيقى فوق مكبة خيازر ، ومن تحتها سفرة أدم فاضلة عليها ، وحواليها مناديل . . . . فإذا وضعت رفعت المكبة والأغشية وأخذ القوم فى الأكل ، وأبو الحسن بن الفرات يحدثهم ويؤانسهم ويباسطهم فلا يزال على ذلك والألوان توضع وترفع أكثر من ساعتين ، ثم ينهضون إلى مجلس فى جانب المجلس الذى كانوا فيه ، ويغسلون أيديهم ، والفراشون يصبون الماء عليهم ، والخدم وقوف على أيديهم المناديل الدبيقية ورطليات ماء الورد لمسح أيديهم وصبه على وجوههم .[٣] "

وهذه صورة بالغة فى التكلف ، وهى خير ما يصور الحضارة العربية فى هذه العصور

(١) الحضارة الإسلامية ٢/١٧٨ .
(٢) وفيات الأعيان لابن خلكان ١/٩٨ .
(٣) الحضارة الإسلامية ٢/١٩٥ .

وكيف أنها أخذت تصعب فى طرق أدائها ، فألوان الطعام لا توضع دفعة واحدة ، بل ما يزال يوضع اللون بعد اللون ، وإلا ففيم تقدم الزمن ورقى الحضارة ؟ ونحن نعرف أن الطريقة الأولى هى التى كانت شائعة فى فرنسا أثناء القرن الثامن عشر ، ثم حلت محلها الطريقة الروسية التى تشبه طريقة ابن الفرات وعمت فى أوربا جميعها[١] .

وليس من شك فى أن هـذا يدل — من بعض الوجوه — على ما أصاب العقل العربى من تصنع فى الأداء ينحاز به عن الطرق الطبيعية فى التعبير ، سواء تعبير المعيشـة أم تعبير التفـكير . ولعـل من الطرف التى تصور ذلك تصويراً أوسع من طريقة ابن الفرات فى مآدبه ما انتهى إليه المهلبى الوزير المعروف من تصنعه فى تناول طعامه ، فهم يذكرون أنه " كان إذا أراد أكل شىء بملعقة كالأرز واللبن وقف من جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاجاً مجرودا ، فيأخذ منه ملعقة يأكل بها من ذلك اللون لقمة واحدة ثم يدفعها إلى غلام آخر قام من الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى فيفعل بها فعل الأولى ، حتى ينال الـكفاية ، لئلا يعيد الملعقة إلى فيـه دفعة ثانية .[٢] "

وهذا الصنيع المعقد يدل على ما انتهت إليه الحضارة العربية — فى هذه العصور — من تجديد ، وهو تجديد لا يتناول موادها والتنويع فيها ، إنما يتناول وسائلها والتصعيب فى طرق أدائها وما قد يكلف به الناس من التعلق بأشياء غريبة ، فهم يغربون فى حياتهم وتفـكيرهم إغراب المهلبى بملاعقه ، وكانت تكفيه ملعقة واحدة يتناول بهـا ما يريد ، ولـكنه كان يريد شيئاً آخر غير تناول الطعام ، وما الفرق بينه وبين بقية الناس إن أكل على طريقتهم بملعقة واحدة ؟ إنه ينبغى أن يختلف عنهم وإلا ففيم وزارته ؟ وفيم رقيه عمن حوله ؟ لذلك كنا نراه يشفع طعامه بشىء غريب ، هو هذه الملاعق التى يعقده بها ، ولـكنه تعقيد لا يضيف طرافة ، إنما يضيف تصنعاً إن كان التصنع شيئاً طريفاً فى ذاته .

(١) الحضارة الإسلامية ٢/١٩٦ . (٢) معجم الأدباء ٥/١٥٣ .

٢

وقد غمر العقل العربى أثناء هذه العصور بهذا الذوق من التصنع ، فعمد إلى وسائل يصعب بها تناوله للآراء والأفكار على نحو ما كان المهلبى يصعب على نفسه فى تناوله لطعامه بملاعقه . وقد عمت هذه الروح فى صنع النماذج الفنية ، فالتجأ كثير من الأدباء إلى تعقيد التعبير فنوناً من التعقيد ، ولعل مما يصور ذلك ما يروى عن مهارة بديع الزمان وأنه كان يستطيع أن يكتب كتابا يقرأ فيه جوابه ، أو كتابا يقرأ من آخره إلى أوله ، أو كتابا إذا قرئ من أوله إلى آخره كان كتابا ، فإن عكست سطوره مخالفة كان جوابا ، أو كتابا لا يوجد فيه حرف منفصل من راء يتقدم الكلمة أو دال ينفصل عنها ، أو خالياً من الألف واللام ، أو من الحروف العواطل أو أول سطوره كلها ميم وآخرها جيم ، أو كتابا إذا قرئ معرجا وسرد معرجا كان شعراً ، أو إذا فسر على وجه كان مدحا و إذا فسر على وجه كان ذما[١] .

التصنع فى الحياة الفنية

ويظهر أن ذلك كان يعتبر عند كتاب العصر وشعرائه الأفق الأعلى فى البلاغة والفصاحة ، فانطلق الشعراء ينظمون قصائد كل ألفاظها من الحروف المعجمة أو من الحروف المهملة أو من الحروف المهموزة أو مما لا تنطبق معه الشفتان[٢] ؛ وكأن الشعر يستحيل إلى عمل لغوى ، فإذا الشاعر يصنع صنيع عمال المطابع إذ (يرصون الحروف) بعضها إلى بعض فتتكون صناديق من الحروف ، ولكن لا تتكون أبيات من الشعر إلا إذا أردنا بهذا الشعر الإفصاح عن صعوبات فى التعبير وطرق الأداء . ونحن ينبغى أن نعرف أن الشعراء كانوا يعجبون بهذه التعقيدات إعجابا شديدا ، فالثعالبى يذكر لنا أن الصاحب بن عباد صنع قصيدة معراة من الألف التى هى أكثر الحروف دخولا فى المنظوم والمنثور فتداولها الرواة وعجبوا منها ، فصنع الصاحب قصائد كل منها خالية من حرف من حروف الهجاء[٣] . وحتى موسيقى الشعر والنثر لم تسلم من هذا التكلف والتعقيد فى الأداء ، فنحن

(١) رسائل بديع الزمان طبع اليسوعيين ص ٧٤ .
(٢) معاهد التنصيص ٢/١٠٢ .
(٣) اليتيمة للثعالبى طبع الصاوى ٣/٣٧٥ .

نجد المعرى فى لزومياته وفصوله وغاياته يتقيد فى قوافيه وأسجاعه بحرفين أو ثلاثة ، كأن الوسيلة الواحدة لا تكفى للتعبير فى الأدب بل يحسن أن تتعدد كما تعددت ملاعق المهابى . ولم يصنع المعرى ذلك بمجموعة صغيرة من القصائد والرسائل بل طبقه فى ديوان ضخم من الشعر وكتاب ضخم أيضاً من النثر .

ولعل مما يتصل بهذه الجوانب من التصعيب فى الأداء ما شاع فى هذه العصور من الإلغاز والأحاجى ؛ وقد روى صاحب اليتيمة طرفا من هذا الجانب عند بديع الزمان[١] وابن العميد[٢] . ويقول صاحب سر الفصاحة : "وقد كان شيخنا أبو العلاء يستحسن هذا الفن ويستعمله فى شعره كثيراً ومنه قوله :

وجبت سرابيًّا كأن إكامه جوارٍ ولكنْ ما لهنَّ نهودُ
تمجَّسَ حِرْباءُ الهجير وحوله رواهبُ خَيْطٍ والنهارُ يهودُ

فألغز بقوله جوار عن الجوارى من الناس وهو يريد كأنهن يجرين فى السراب ، وبقوله نهود عن نهود الجوارى وهو يريد بنهود نهوض أى كأنهن يجرين فى السراب وما لهن على الحقيقة نهوض ، وأراد بقوله تمجس الحرباء أى صار لاستقباله الشمس كالمجوس التى تعبدها وتسجد لها ، وجعل الرواهب النعام لسوادها ، ويهود يرجع وهو يلغز بذلك عن اليهود لما ذكر المجوس والرواهب ؛ وكذلك قوله :

إذا صدق الجدُّ افترى العمُّ للفتى مكارمَ لا تُكرى وإن كذب الخالُ

لأنه يريد بالجد الحظ وبالعم الجماعة من الناس وبالخال المخيلة وقد ألغز بذلك عن العم والجد والخال من النسب".[٣]

وليس من شك فى أن مثل هذه الألغاز لا تضيف طرافة إلى الشعر إلا أن يقصد به إلى التعقيد وأن يتخذ هذا التعقيد إحدى غاياته . وكأنى بالحضارة العربية قد ضاقت طريقها الطبيعى فى التعبير ، فذهبت تستعين بألوان الطعام يوضع بعضها وراء بعض ، أو بالملاعق تتعدد أثناء تناول الطعام ، أو بهذه الوسائل الملتوية فى التعبير الفنى ، وكأنها تبحث عن

(١) اليتيمة ٤/٢٨٤ .
(٢) اليتيمة ٣/ ١٦١ .
(٣) سر الفصاحة ص ٣١٥ .

طريق جديد تعبر به ، إلا أنها لم تقع إلا على هذه الضروب من التكلف والتصنع فتشبثت بها ، وقد خيل إليها أنها تستطيع أن تطرف بها حياة الناس وأفكارهم .

٣

وقد سرت هذه الظاهرة من التصنع فى جميع جوانب الفن حتى فى ألوان التصنيع الحسية نفسها التى رأيناها عند جماعة المصنعين ؛ فقد استخدمها الشعراء ولكن فى هذا التعقيد الذى يعد سمة القرن الرابع وما جاء بعده من قرون ، ففقدت جمالها وتنوعها

التصنع فى ألوان التصنيع الحسية

ولم نعد نجد لها هذه الألوان والأصباغ الثرية التى كنا نراها عند أبى تمام ولا هذه الأوضاع المنوعة التى مرت بنا عند ابن المعتز لصبغ التشبيه ، تلك الأوضاع التى أحالها خياله إلى أشعة فضية غريبة .

وليس معنى ذلك أن الشعراء هجروا وسائل التصنيع التى رأيناها فى القرن الثالث والتى تعتبر نوعا من الرومانتيك فى الشعر العربى ، وإنما معناه أن الشعراء لم يعودوا يحسنون استخدامها كما كان الشأن عند أبى تمام وابن المعتز ؛ هم يستخدمونها ولكنه استخدام معقد تعقيد هذه الحضارة التى عاشوا فيها ، وهو تعقيد لا يضيف جمالا إلى الألوان كهذا الجمال الذى رأيناه عند أبى تمام ، إنما هو تعقيد يأتى لذاته فلا يضيف طرافة للون بل قد يزيل منه بعض أصباغه ويحيله لونا باهتا لا دفء فيه ولا حرارة . واقرأ هذا الطباق للمتنبى[1] :

لمنْ تطلبُ الدنيا إذا لم تُرِدْ بها سرورَ مُحِبٍّ أو إساءة مُجْرِمِ

فإنك تحس كأنك لا ترى هذا الطباق الذى أقامه بين السرور والإساءة والحب والإجرام لأن الكلمات لا تتقابل ، فليست كلمة الإساءة عكس كلمة السرور ولا كلمة الإجرام عكس كلمة الحب ، إنما عكس السرور الحزن كما أن عكس الحب البغض . ولكننا ننسى ، فقد تركنا القرن الثالث ودخلنا فى القرن الرابع وهو قرن لا يستطيع أن يجارى النهضة العربية

(١) التبيان (العكبرى على المتنبى) طبعة الحلبى ١٤١/٤ .

التى رأيناها فى القرن الثالث ، بل هو يتخلف كما تتخلف هذه المقابلات عند المتنبى أو هذه الطباقات التى يحسن أن نعطيها وصفاً جديداً يميزها ، نسميها طباقات غير دقيقة بل نسميها « طباقات باهتة » ، فالكلمات لا تتطابق ويحس الإنسان كأن اللون غائب منه لا يراه ، فهو لون باهت ليس كلون الطباق الزاهى الذى رأيناه عند أبى تمام ، بل إن الإنسان يخيل إليه أنه لون آخر ، فقد انحسرت عنه بعض أصباغه ، وغدا لا يتشح بهذه الأصباغ الثرية التى كنا نراها فى القرن الثالث .

لم يعد القرن الرابع يحسن استخدام وسائل التصنيع إلا أن يتولاها بشىء من التكلف يحيلها عن أصباغها كما نرى فى هذا الطباق ، أو يتولاها بشىء من التعقيد فى الأداء كهذا الجناس لأبى فراس :

إن أسـيافَنَا القِصَارَ الدَّوامى ... صَيَّرَتْ ملـكَنَا طويلَ الدَّوامِ
نحن قومٌ لنا سـدادُ أمورٍ ... واصطلامُ الأعداءِ من وَسْطِ لامِ
واقتسامُ الأموالِ من وقتِ سامٍ ... واقتحامُ الأهوالِ من وقتِ حامِ

فإنك تراه يجانس بين الدوامى والدوام ، وهو جناس طبيعى يشبه ما كنا نجده فى القرن الثالث ، ولـكن انظر إلى تجديده فى هذا اللون بعد ذلك ، إذ تراه يجانس بين (اصطلام) وكلمتى (وسط لام) كما يجانس بين (واقتسام) وكلمتى (وقت سام) وكذلك بين واقتحام وكلمتى (وقت حام) . أرأيت إلى هذا التجديد فى الجناس ؟ إنه كملاعق المهلبى لا يضيف طرافة إلا تعقيدا وتلفيقا غريبا يخرج به الجناس عن صورته الأصلية الموسيقية إلى نوع من العبث واللعب بالألفاظ والكلمات .

وليس لنا أن نزرى على عمل الشعراء وطريقة استخدامهم لهذه الألوان ، فذلك أسلوب العصر إذ كان يعجب بالتعقيد فى كل شىء ، وقد تبعه الشعراء يعقدون فى وسائلهم وطرق استخدامها ، ولـكنهم حينما عدلوا إلى ذلك التعقيد لم يستطيعوا أن يستخرجوا منه صورا وأشكالا طريفة ، إنما هى صور وأشكال غريبة ، فإذا اللون يتعقد تعقدا داخليا لا يضيف إليه حسنا أو جمالا ، وإنما يضيف إليه إغرابا ، إن كان الإغراب يعتبر بدعا فى ذاته يطلبه الشعراء فى نماذجهم وآثارهم .

وإذا تركنا الطباق والجناس إلى أصباغ التصوير التى كان يستخدمها شعراء القرن الثالث وجدناها يصيبها من التحول ما أصاب هذين اللونين ، فقد عزف الشعراء عن التشخيص والتجسيم إلا فى القليل النادر ، أما التشبيهات والاستعارات فقد أكثروا منها ، ولكنه إكثار من جنس إكثارهم من الطباق والجناس ، إكثار نزع بهذه الأصباغ إلى صور جديدة ، وكأنها فارقت أصباغها ، واقرأ هذا البيت للوأواء الدمشقى إذ يقول (١) :

فأمطرتْ لؤلؤاً من نَرْجِسٍ وسقتْ ... وردًا وعضَّتْ على العُنَّابِ بالبَرَدِ

فإنك تراه يملأ بيته بالتشبيهات والاستعارات ، ولكن كأن هذه التشبيهات والاستعارات لا تثير فينا شيئا من اللذة الفنية التى كنا نشعر بها أثناء القرنين الثانى والثالث ، وانظر إلى أصل هذا البيت عند أبى نواس (٢) :

يا قمـــراً أبرزهُ مأتمٌ ... يندُبُ شجواً بين أتْرابِ

يبكى فيُذرى الدُّرَّ من نرجسٍ ... ويَلْطِمُ الورد بعُنَّـــابِ

فإنك ترى الوأواء يأخذ ناحية التشبيه من أبى نواس دون أن يأخذ معها ما فيها من حياة وحركة ، وبذلك غدا التشبيه كأنه جامد ، فالشاعر لا يشيع فيه شيئا من الحركة ، إنما شىء واحد هو الذى يهتم به وهو هذا الركام من الصور التى لا نحس فيها شعورا ، فقد تحجرت فى التاريخ وأصبحت تراثا محفوظا فى الفن ، ولا بد للشاعر إذا كان يريد أن يستخدمها من أن يعيد لها حياتها وشعورها ، أما أن يأتى بها على هذا النظام فإننا نحس بثقل التعبير وأنه لا يكاد ينهض بما يحمله ، وكأنى بهذه الصور المحفوظة من اللؤلؤ والنرجس والعناب والبرد والورد إذا وضعناها متلاصقة على هذا النحو تعبر تعبيرا أوسع من المعنى الذى أراده الشاعر ، وماذا يريد أن يقول ؟ إنه يقول إن صاحبته بكت وعضت أناملها ، ولكنه أبى إلا أن يشق على نفسه فى تعبيره حتى يرضى ذوق عصره من تصنعه وتكلفه فجعل البكاء إمطارا والدموع لؤلؤا والعين نرجسا والخد وردا والبنان عنابا والأسنان بردا ، وما فائدة الزمن وما الرقى الذى أصابه الشعر فى القرن الرابع إن لم يجنح الشاعر إلى مثل هـذا التعقيد فى صوره ؟ وإنه لرقى معكوس أن يشق الشاعر على نفسه فى التعبير على هذا النمط ، فإذا

(١) معاهد التنصيص ١/١٦٨ . (٢) أخبار أبى نواس ص ١٩٠ .

بالبيت لا يعبر إلا عن تعقيد فى التصوير والخيال ، ولكنا لا نجد فيه حواشى من الفكر تزخرف صوره ، إلا كما نرى فى قول المتنبى[١] :

بَدَتْ قَمَرًا ومالتْ خُوطَ بَانٍ وفاحتْ عنبراً وَرَنَتْ غَزَالاَ

فإنك تحس كأن الشاعر لا يريد أن يعبر عن صوره فقط ، وإنما يريد قبل كل شىء أن يعقد فى هذه الصور ، فتراه يأتى بالقمر وخُوط البان والعنبر والغزال ، أما حبه وأما أفكاره نحو صاحبته فكأنى بها لا تعنيه ، ولقد كان حريا بالمتنبى أن يصف لنا اللذة والرغبة والحيرة وهذه الانفعالات التى يسببها الحب ، ثم يتركنا نرسم الجمال نحن لأنفسنا رسما خياليا لا هذا الرسم ، الذى يتحكم فيه ، والذى لا يعطينا حسه إلا عن هذا التركيب والتعقيد فى جلب صوره ووضعها متعاقبة بهذا الشكل ، الذى قد يحوى شعورا ، ولكنه شعور بغير لذة .

وهذا هو معنى ما نذهب إليه من أن ألوان التصنيع تستخدم فى هذا القرن ، ولكن يحس الإنسان كأنها لم تعد تعبر عن أصباغها ، بل كأنها أصبحت شيئا قديما مألوفا ، لم تعد من (الرومانتيك) بل أصبحت كأنها (ألوان كلاسيكية) فقد فقدت جمالها وزينتها ، وتحولت عن ألوانها وأصباغها إلى ألوان وأصباغ باهتة ، فليس هناك تصنيع ولا بديع رائع ، بل إن كلمة البديع ومعناها الحديث تفقد معناها فى هذه العصور فلا تعود تدل على الطريف المبتكر ، بل نراها تدل على غير الطريف من المكرر يقول ابن رشيق «والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذى لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع ، وإن كثر وتكرر»[٢] .

ونحن لا ننفى اهتمام الشعراء المتأخرين بالبديع عند القاضى الفاضل ومدرسته ومن خلفه من الشعراء حتى العصر الحديث فقد قصر الشعراء — فى هذه العصور — عنايتهم على هذا البديع حتى لنرى صفى الدين الحلى يذكر فى بديعيته أنها ثمرة سبعين كتابا فى هذا الفن[٣] وقد تلتها بديعيات كثيرة ، ولكن هذا لا ينقض كلامنا ، فقد تحولت ألوان التصنيع عن أصباغها ، ولم يعد لها هذه الطرافة التى كنا نجدها عند الشعراء المصنعين فى القرن

(١) التبيان ٣/٢٢٤ .
(٢) العمدة لابن رشيق ١/٢٣٥ .
(٣) خزانة الأدب للحموى ص ٢٧ .

الثالث ، وكل ما يمكن أن يضاف إلى هؤلاء الشعراء المتأخرين من ابتكار هولون التورية الذى استحدثوه ، ولكن ألوانهم جميعا لم تكن زاهية ولم يكن بها هذا التنويع والثراء فى الأصباغ كما رأيناها فى القرن الثالث ، وكأنى بهذه الألوان قد أصبحت مجرد زينة لا تحوى عقلا ولا فكرا . على أنها زينة متكررة ليس لها هذه الطرافة التى كنا نجدها فى ألوان أبى تمام ، وهى ألوان ليست كلها حسية بل هناك ألوان لعلها أشد غرابة وطرافة من الألوان الحسية ، وهى الألوان العقلية القائمة من الثقافة والفلسفة وما يُطوى فيها من الرمز ونوافر الأضداد والأقيسة الفنية .

ونحن إذا رجعنا إلى استخدام الشعراء فى هذه العصور لتلك الألوان العقلية القائمة التى خلفها أبو تمام فى صناعة الشعر وجدناهم يقصرون فيها تقصيرا شديدا ، فإن شاعرا لم يستطع أن يلائم بين عناصر الثقافات فى قصيدة له على نحو مارأينا فى قصيدة عمورية ، بل إننا لا نجد شاعرا يستطيع أن ينهض بأصباغ الثقافة والفلسفة كما تركها أبو تمام ، وإن من العبث أن نبحث عن شاعر بعده نوّع بثقافته فى أصباغ التصنيع وألوانه العقلية.

ألوان التصنيع العقلية لا تستوعب ولا تتحول إلى فن

كانت الثقافة تتحول إلى عجب من الفن عند أبى تمام ، وكذلك كانت الفلسفة ، غير أننا لا نتركه إلى القرن الرابع والقرون التالية حتى نحس كأنما انطمرت مناجم الثقافة والفلسفة ، فلم يعد هناك نشاط عقلى واسع ، ولم تعد الفلسفة تقوم من القصيدة مقام الظلال من الصورة ، ولم تعد تدخل فيها على هذا النحو الغريب الذى كنا نجده عند أبى تمام ، إذ نرى بعض ظلالها تتحول إلى ألوان مشرقة فى شعره كلون نوافر الأضداد وقد استخرج منه بدعا كثيرا .

ونحن لا نرتاب فى أن القرن الرابع قد أوغل فى الفلسفة بأكثر مما أوغل القرن الثالث ، فقد أخذ الشعراء يتصنعون لحكم أرسطو وأمثاله ينقلونها إلى الشعر كما سنرى عند المتنبى ، بل نحن نجد فى أواخر هذا القرن شاعرا متفلسفا هو المعرى ، وإذن فالفلسفة لم تنحسر ظلالها عن الشعر فى هذا القرن ، ولكن ليس هذا ما ننكره ، إنما ننكر أنها تعمقت

التفكير الفنى كما تعمقته عند أبى تمام ، وننكر أيضا أن أحدا من الشعراء استغل منها جانبا عقّده واستخرج منه أصباغ زينة وتجميل ، كما رأينا عند أبى تمام .

على أننا لا نكاد نترك القرن الرابع وأوائل الخامس حتى يهجر الشعراء الفلسفة ويصبح الأدب أدب ألفاظ وحسّ فقط لا أدب أفكار وثقافة ؛ فالشعراء لا يحاولون أن يوازنوا بين حسن التفكير وحسن التعبير ، وأن يأتوا بالمحسّنات البديعية مقرونة بالأفكار الفلسفية ، كما هو الشأن عند أبى تمام ، وهو نوع من إجداب الحضارة العربية والعقل العربى ؛ فقد أخذت هذه الحضارة وهذا العقل ينفصلان عن الفلسفة والتفكير الفلسفى ، حتى لنجد المتأخرين يسمون الفلسفة علوما مهجورة . يقول الذهبى فى ترجمة ابن رشد التى أوردها رينان فى كتابه ابن رشد ومبادئه "ونسب إليه كثرة الاشتغال بالعلوم المهجورة من علوم الأوائل" (١) ، ويقول السيوطى فى بغية الوعاة عن حسن بن على القطان "وكان فاضلا عالما باللغة والأدب والطب وعلوم الأوائل المهجورة" (٢) .

انحازت الفلسفة عن التفكير الفنى إلا ما كان من المنطق ودراسته ، فقد كان يعنى به المثقفون عامة ، وقد وضع فيه الأبهرى كتابه إيساغوجى فى القرن السابع ، كما وضع بعده بقليل نجم الدين القزوينى كتابه الشمسية فى القواعد المنطقية ، وقد وضعت على هذين الكتابين شروح وتعليقات كثيرة ، ولكن نمو المنطق لم يفد الفن العربى كثيرا ، لأن المنطق يقوم على التحديد والفصل بين الأشياء ، ولا يترك فى العقول انعكاسا لهذا الغموض الذى يحسه الفنان فى الطبيعة ، والذى يحسه الناس فى الفن ، بل لا يترك له هذا الغموض الذى يحسه الفنان فى داخله وطوية نفسه ، وبذلك استمر الشعر العربى بعد القرن الثالث شعر المنطق المحسوس والوعى الظاهر المكشوف .

على كل حال لم يعتنق الشعراء التفكير الفلسفى ، ولذلك فلما نجد بينهم من يقبل على صنع فنه — كما يقبل أصحاب التفكير الفلسفى على عملهم — فيعتنقه على أنه مذهب أو طريقة مرسومة ، ونفس المعرى وهو أقرب الشعراء فى هذه العصور إلى الذوق

(١) انظر الطبعة الرابعة بباريس ص ٤٥٨ ، س ٤ — س ٣ من أسفل

(٢) بغية الوعاة طبعة القاهرة ص ٢٢٤ .

الفلسفى نجده يكتب مقدمة لديوانه ، وذلك يؤذن بأنه سيرسم لنا مذهباً معيناً فى هذا الديوان ، ولكن مانلبث أن نراه يرسم هذا المذهب و يحدده بوجوه من التعقيد فى القافية وكأنه لا يحس بأنه صاحب منهج فكرى . وهذا نفسه يلفتنا إلى ضروب من الخلاف بين الشعراء الغربيين المحدثين و بين شعراء العرب السابقين ، إذ نرى كثيراً من الأولين يكتبون مقدمات لدواوينهم ، يقررون فيها مناهج مذهبية فى عمل الشعر وصناعته ، أما العرب فقلما كتب منهم شاعر مقدمة نحا بها هذا النحو . وهو معنى ما نقوله من أنهم لم يتخذوا الشعر مذهباً أو كالمذهب لضيق تفكيرهم الفلسفى وانحصار آماده فى حدود ضيقة ، وهذا نفسه أحد الأسباب التى لم تنوع مذاهب الشعر فى الأدب العربى على نحو ما نرى فى الأدب الغربى ، فقلما نجد شاعراً يحس كأنه صاحب منهج أو مذهب جديد .

ولقد كانت هذه الموجة الهنيئة من التفكير الفلسفى التى رأيناها عند أبى تمام خليقة بأن تنبعث من ورائها موجات فلسفية على ألوان كثيرة فى الشعر العربى ، ولكن الشعراء ينحازون عن العمق ولا يلامسون الفلسفة إلا من الظاهر ، إذ نراهم يستخدمون بعض الأمثال أو بعض العبارات كما سنرى عند المتنبى ، غير أن ذهنهم بقى جامداً فى حدود التفكير القديم ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما كان الفكر العربى يقتبس من الفكر اليونانى فى شىء من الوجل .

ومهما يكن فإن التفكير الفلسفى لم ينوع فى أصباغ الشعر العربى لهذه العصور ، بل إن هذا الشعر لا يستطيع أن يحافظ على ما تركه له أبو تمام من أصباغ فلسفية ، ولذلك لم يحدث فيه تغيير واسع فى أصباغه العقلية ، بل لعل هذا نفسه كان من أهم الأسباب التى جعلته ينحرف عن الغموض والرمز ، وقد كان فن أبى تمام خليقاً بأن يبعث فى الأدب العربى نزعة رمزية واسعة ، ولكن شيئاً من ذلك لم يتحقق . حقا يمكن أن نلاحظ طرفا من آثار هذه النزعة فى البيئات المذهبية عند المتشيعة والمتصوفة ، ولكنها لم تعمم فى الشعر العربى و بذلك لم تحدث فيه حركة واسعة جديدة .

على كل حال أخذ العرب يبتعدون عن التفكير الفلسفى رويداً رويداً حتى لنجد ابن الأثير

فى القرن السابع يهاجم فكرة التثقف بالثقافة اليونانية[١] وكأنما أصبحت بدعا غير مألوف .

ونحن نلاحظ مرة أخرى أن العرب كانوا يتثقفون أيضاً فى هذه العصور بثقافة علمية واسعة ، ولكن هذه الثقافة مثلها مثل الفلسفة لم يستطيعوا أن يستوعبوها ، أو يحولوها إلى فن ، أو يحولوا عقولهم إلى علم ، بل ظلوا يستخدمونها فى الشعر كما يستخدمون الفلسفة ، يستخدمونها من الظاهر ، إذ يتصنعون لاصطلاحاتها تصنعاً واسعا ، حتى يلاحظ ذلك الناقد المعاصر فى القرن الخامس ، إذ نرى ابن سنان الخفاجى ينعى هذه الطريقة على معاصريه[٢] . ولكنا لا نتقدم بعد ذلك حتى نجد ابن الأثير يدافع عنها إذ يقول : "صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة ، لأنها موضوعة على الغرض فى كل معنى ، وهذا لا ضابط يضبطه ، ولا حاصر يحصره ؛ فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور فى صوغ معنى من المعانى ، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهى أو نحوى أو حسابى أو غير ذلك ، فليس له أن يتركه ويحيد عنه لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذى قصده"[٣] . ويقول الارَّجانى[٤] .

أنا أَفْقَهُ الشعراء غيرَ مُدَافَعٍ فى العصْرِ لا بل أشعرُ الفقهاء

وتصور لنا اليتيمة الشعراء مفتونين باصطلاحات العلوم ومسائلها يقتبسونها فى أشعارهم ، وقد أحدث ذلك فيضانا من المصطلحات العلمية غمر الشعر العربى لهذه العصور ، وسنعرض لذلك فى الفصل الرابع من هذا الكتاب ، ولكنا نلاحظ منذ الآن أن الشعراء أسرفوا على أنفسهم فى جلب هذه المصطلحات التى لم تفد الشعر جمالا ولا تفكيرا .

ونحن نعترف بأن الثقافة العلمية ضرورية للشاعر حتى يعرف أنه ليست هناك مباينة بين العلوم المبنية على الحقيقة و بين الشعر القائم على الخيال ، وحتى يقرب الشعراء المسافة بين العلم والشعر ، فينزعوا بشعرهم منزعا علميا ، يتخذونه مذهبا أو كالمذهب ، ويدققون فى التعبير و يحققون فى التفكير صنيعَ العلماء أصحاب المذاهب ، أما إذا كان الشاعر لا يستوعب الثقافة العلمية إلا على هذا النحو الذى نجده عند شعراء القرن الرابع وما جاء بعده من

(١) المثل السائر ص ١٨٦ .
(٢) سر الفصاحة ص ١٥٩ .
(٣) المثل السائر ص ٤٦٣ .
(٤) معاهد التنصيص ٢/٥ .

قرون ، فإننا نرده عن هـذا الطريق مخالفين ابن الأثير ومن كانوا يعجبون بهذه الثرثرة التى لا تدل على شىء أكثر من أن الشاعر يعرف أسماء يلوكها ولا يفهمها وعلوما يحفظها ولا يتعمقها .

ونحن نعود فنقول بأن العلم كان مثله فى التفكير الفنى مثل الفلسفة ، فإنه لم يعمقه ولم يفتح فيه آفاقا جديدة فى التعبير والتصوير ، ولقد كان حريا أن يبعث فى الأدب العربى مذهبا يشبه مذهب الريالزم ، الذى شاع عند الغربيين مع النمو العلمى الواسع فى القرن التاسع عشر ، إذ دفعهم إلى اتجاه فى التحقيق والملاءمة بين الواقع وحكايته أنتج هـذا المذهب الفنى الجديد ، ولـكن علم الشاعر العربى استمر بعيداً من أدبه وفنه ، ولم يتسرب منه شىء إلى آثاره ونماذجه . ولعل من أكبر الدلالة على ذلك ما نراه عند الشعراء من إغرامهم بلون المبالغة ، وهو لون يخالف تمام المخالفة طبيعة العقل العلمى الذى يميل إلى التحقيق والتدقيق وألا تتجاوز ألفاظه ما يريد التعبير عنه ؛ فالشعر كالعلوم الرياضية حقائق ودقة فى التفكير وانحياز عن المبالغة وتوفيق بين الخيال والعقل والتصور والواقع . ومن الغريب أن هذا اللون قد عمّ حتى نجد كتب النقد والبلاغة تشيد به جميعا ، ولعله أهم لون أضافه القرن الرابع إلى الشعر ، وسنرى المتنبى يستخدمه استخداما واسعا فى الفصل التالى ، ولـكن ينبغى أن نذكر دائما ما يحمله هذا اللون من الإفصاح عن الحواجز التى كانت قائمة فى هذه العصور بين العلم والتفكير الفنى ؛ فالشاعر يخرج إلى شعوذات فى الخيال والتفكير ، والتصور والتعبير ، كأن يقول المتنبى[١] :

كفى بجسمى نحولا أننى رجلٌ لولا مُخَاطبَتى إياك لم تَرَنِى

أو يقول الوأواء الدمشقى[٢] :

ولو نُصِبَتْ رحًى بإزاء دمعى لكانت من تَحَدُّرِهِ تدورُ

أو يقول أبو عثمان الخالدى[٣] :

وأنحلنى بالهجر حتى لو أننى قذًى بين جفنىْ أرمدٍ ما توجَّعَا

(١) التبيان ٤/١٨٦ .
(٢) معاهد التنصيص ١/٢٥٨ .
(٣) معاهد التنصيص ١/٢٦٠ .

أو يقول الخبز أرزى[1] :

ذبتُ من الشوق فلو زُجَّ بى فى مقلةِ النائمِ لمْ ينتبه
وكان لى فيما مضى خاتمٌ فالآنَ لو شئتُ تمنطقتُ به

ونحن لا نرتاب فى أن الشعر حين يفضى إلى هذا النوع من المبالغة لا يعبر عن إحساس أو وجدان ، إنما يعبر عن نوع من السقوط الفنى ، إذ يذهب الشعراء بعيداً فى تصوراتهم وأفكارهم وكأنهم يجنحون إلى كل إفراط فى الشعر ، ولكننا ننسى ؛ فقد تركنا القرن الثالث إلى قرون التصنع التى لا بد أن ينحاز شعراؤها إلى كل ما يضيف صعوبة أو غرابة فى التعبير .

٥

ونحن لا نصل إلى القرن الرابع حتى نحس بأن الشعر العربى جامد لا يتحول عن الموضوعات والمعانى القديمة . وأكبر الظن أن من أهم أسباب هذا الجمود ما أشرنا إليه من أن العرب لم ينحوا فى شعرهم نحواً فلسفيا أو علميا ، ولعل من أهم الأسباب فى ذلك أيضا أنهم لم يطلعوا على شىء من الأدب اليونانى فاستمروا يعيشون فى شعرهم معيشة داخلية فيها نوع من القصور الذاتى ، وقد خيل إليهم أنهم ليسوا فى حاجة إلى مدد من الخارج ؛ فشعرهم فيه جمال لم ير مثله . على أن هذا الجمال سرعان ما أصابه الجمود فى القرن الرابع وما جاء بعده من قرون ، إذ ضل الشعراء طريقهم إلى تنويع أفكارهم إلا أن يلجأوا إلى ألوان غريبة كالمبالغة ، أو يستعيروا بعض الألفاظ من الثقافات ؛ أما أن ينوعوا فى موضوعاتهم ومعانيهم فذلك شىء قلما دار فى أذهانهم .

الشعر العربى وجموده

ولعل من أسباب ذلك أيضا ما شاع فى بيئات النقاد من أن الأسلوب هو كل شىء فى الأدب ، وهى فكرة نراها فى النقد من قديم ؛ نراها عند الجاحظ ، فقد أسقط المعانى ، ولم يجعل لها فضلا ، وعول على الألفاظ ، وقال : " إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها

(١) العمدة ٢/٦١ .

العجمى والعربى والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتحبير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفى صحة الطبع وجودة السبك "[١] . وقد ثار عليه ابن قتيبة ، وقال إن البلاغة تكون فى المعانى كما تكون فى الألفاظ[٢] ، ولكن النقاد انحازوا فى الغالب إلى الجاحظ ، يقول صاحب الصناعتين : "المعانى مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزنجى ، وإنما تتفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها "[٣] ويقول الآمدى : "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ فى مواضعها . . . . . فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه "[٤] . ويقول ابن خلدون فى القرن الثامن : "إن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هى فى الألفاظ لا فى المعانى "[٥] .

وليس من شك فى أن شيوع هذه الآراء جعل الشعراء لا يبحثون عن موضوعات جديدة ، إنما انصب عملهم على التحوير فى المعانى القديمة فنشأ هذا البحث الواسع الذى نجده فى كتب النقد العربى ، ونعنى بحث السرقات . ونحن نجد النقاد فى هذه العصور يحسون بأن هذا الجانب ضرورى فى الشعر ، يقول صاحب الصناعتين : "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تداول المعانى ممن تقدمهم ، والصب على قوالب من سبقهم "[٦] . ويقول صاحب الوساطة : "والسرقة داء قديم وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهرا . . . . ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المناهج والترتيب ، وتكلفوا جبر ما فيه النقصية بالزيادة والتأكيد ، والتعريض فى حال والتصريح فى أخرى والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله . . . . ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذى بعدنا أقرب فيه

(١) الحيوان ١/٤٠ .
(٢) الشعر والشعراء ص ٧ .
(٣) الصناعتين ص ١٨٦ .
(٤) الموازنة ص ٢١١ .
(٥) المقدمة ص ٤٢٥ .
(٦) الصناعتين ص ١٨٦ .

إلى المعذرة وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعانى، وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما نحصل على بقايا، إما أن تكون قد تركت رغبة عنها أو استهانة بها أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها، وتعذر الوصول إليها، ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه فى تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيتاً يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يُخْطِ أن يجده بعينه أو يجد له مثالا يغض من حسنه"(١).

والقاضى الجرجانى من نقاد القرن الرابع وشعرائه، ونراه يشهد بأن السرقات أصبحت ضرورة من ضرورات عصره فى صنع الشعر ونماذجه، وهو يلاحظ أنها قديمة فى الفن العربى، وهى ملاحظة صحيحة فنحن نجدها شائعة بين النقاد الأولين عند حماد الراوية وغيره. قال مروان بن أبى حفصة "دخلت أنا وطُرَيح بن إسماعيل الثَّقَفى والحسين بن مُطَير الأسدى فى جماعة من الشعراء على الوليدبن يزيد، وهوَ فى فُرُش قد غاب فيها، وإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعراً وقف الوليدَ بن يزيد على بيت بيت من شعره، وقال هذا أخذه من موضع كذا وكذا، وهذا المعنى نقله من موضع كذا وكذا من شعرفلان، حتى أتى على أكثر الشعر، فقلت من هذا قالوا حماد الراوية(٢)".

فالشعراء يسرقون من قديم. يقول الجاحظ "نظرنا فى الشعر القديم والحديث فوجدنا المعانى تقلب ويؤخذ بعضها من بعض(٣)". ويقول أيضاً: "ولا يعلم فى الأرض شاعر متقدم فى تشبيه مصيب تام، أو فى معنى غريب عجيب، أو فى معنى شريف كريم، أو فى بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده إن هو لم يقدر على لفظه فيسرقه أو يدعيه بأسره فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه(٤)".

وإذن فالسرقة قديمة فى الشعر العربى، غير أنه يلاحظ أنها أصبحت شيئاً أساسيا فى القرن الرابع فقد اهتم بها النقاد وفتحوا لها دراسات واسعة فى كتبهم كما نجد فى الصناعتين والوساطة والموازنة، وقد ألفت فيها كتب خاصة، ألف مهلهل بن يموت كتابا فى سرقات أبى نواس؛ كما ألف ابن طاهر وابن عمار كتابين فى سرقات أبى تمام(٥)، وقد عمت هذه

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه ص ١٧٠.
(٢) أغانى دار الكتب ٦/٧١.
(٣) معاهد التنصيص ٢/١٢٢.
(٤) الحيوان ٣/٩٦.
(٥) الوساطة ص ١٦٦.

الدراسة وشاعت فى كتب النقد والبلاغة لأنها كانت أهم جانب فى صناعة النماذج الفنية .

٦

ونقاد العرب يقسمون السرقات قسمين : مستحبة ومنكرة ، فالمستحبة هى التى يعمد فيها الشاعر إلى إضافة أشياء جديدة فى الصورة أو العبارة ، وأما المنكرة فهى التى لا يستطيع أن يضيف إليها شيئا من ذلك[1] ، وهـذا التقسيم لا يوضح — فى رأينا — هذا الجانب من جوانب حرفة الشعر ، بل لعله يضيف إليه غموضا وإبهاما ، فقد اضطرب النقاد فى بحث هـذه الوسيلة ووقفوا يسمونها سرقة وغصبا ونحو ذلك من أسماء لا تعبر تعبيرا واضحا عن حقيقتها ، ومن أجل ذلك كنت أوثر أن ننحى التسمية القـديمة ونضع مكانها اسم « التحوير » ، إذ يأخذ الشاعر معنى مسبوقا أو مطروقا فيديره فى ذهنه ، وما يزال به يحور فيه حتى يظهر فى هيئة جديدة كأنها تخالف الهيئة القديمة .

التحوير

وليس الشعر بدعا فى هذه الظاهرة ، بل لعلها أكثر وضوحا فى فن الرسم ، إذ يعالج الرسامون موضوعات مشتركة ، كل يرسمها رسمه الخاص الذى يعبر عن أسلوبه بما يختاره من وضع ، وما يراه من طريقة فى التلوين والتظليل وحشد الأجزاء فى الصورة ، أو نشر ضباب وغموض فيها ، بحيث نرى المنظر فى لمحة بدون حشده فى أى جزء أو أى تفصيل ، وبحيث يكون لكل رسام طريقته الخاصة ونماذجه الخاصة . والشعراء يعالجون موضوعات مشتركة ويعالجون أيضا خواطر مشتركة ، ولـكنهم حين يعالجون هذه الخواطر يعمدون إلى التحوير فيها تحويرا يغير من هيئتها القديمة ويعطيها وضعا جديدا ولونا جديدا ، ويخطئ من يتلومهم فى ذلك ما داموا يخرجون أفكارهم إخراجا تظهر فيه شخصياتهم ، فكل منهم له طريقته فى التلوين والتظليل ، وكل منهم له أوضاعه ونماذجه ، مثلهم فى ذلك مثل المرايا تختلف فيها صور الأشياء باختلاف أنواعها ، فالشكل فى المرآة المحدبة غيره فى المستوية ، والخاطرة عنـد شاعر غيرها عند زميله لاختلافهما فى مرايا الذهن والخيال ،

(١) الصناعتين ص ١٨٦ و ص ٢١٧ . وانظر فى الوساطة : باب السرقات .

أو لاختلافهما فى الوضوح والغموض ، إذ الخواطر كأصحابها قد ترى غامضة فى شكل أشباح بعيدة ، وقد تقترب وتتضح على درجات مختلفة .

وإن من الواجب أن نعرف دائما أن العبرة فى الفن بجمال الإخراج وجمال الأوضاع والهيئات ، لا بالإبداع المطلق فقد يبعد تحقيقه ، وما لنا نذهب بعيدا ورب فكرة مسبوقة تفوق فكرة مبتكرة لم تسبق ، فالابتكار من حيث هو ليس صفة فنية بديعة ، إنما البدع هو إخراج الفكرة فى وضع جديد يلفت الأنظار ، بل ربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول خاطرة مسبوقة أو مطروقة، فإذا هو يستخرج منها العجب لجودة إخراجها ، وحسن عرضها .

وإذن ينبغى أن ننفى عن هذا الجانب من العمل الفنى ما علق به من أوهام بعض النقاد الذين لم يتصوروه على حقيقته ، وأن نقرر أنه جانب أساسى فى الفن ، إذ يعدل الشعراء إلى التحوير فى المعانى القديمة تحويراً يجعلنا ننسى الأصل ، والأدب الغربى يصور هذا الجانب بأوضح مما يصوره الأدب العربى ، فإن تعدد أنواع الشعر عند الغربيين من قصصى إلى غنائى وتمثيلى أتاح لهذا الجانب تنوعا لم يتح له فى الشعر العربى ، إذ نرى الشاعر القصصى يعرض أسطورة ، ثم يأتى الشاعر الغنائى فيحولها إلى مقطوعة غنائية ، ثم يأتى الشاعر التمثيلى فيحولها إلى رواية تمثيلية ، وبذلك يأخذ الموضوع بواسطة هذا التحوير الفنى شكلا جديدا فى كل نوع من أنواع الفن ، فالأسطورة توجد فى الشعر القصصى عند هوميروس ، ثم يأخذها سوفوكليس وأور بيديس ، ويحولانها إلى رواية تمثيلية كل يعرضها بطريقته الخاصة ، ونفس اتساع الأنواع يعطى فرصة أوسع عندهم فى هذا التحوير ، فالشعر التمثيلى يتيح للشعراء من التحوير ما لا يتيحه الشعر الغنائى ، ولذلك كنت ترى أندروماك عند أور بيديس غيرها عند راسين ، فإذا عرضت لموضوع تناولته أنواع الشعر المختلفة هناك وجدت التحوير أوسع وأعظم . وانظر إلى إيفيجينى (Iphigénie) تجدها فى أسطورة أجامنون ، ثم يأخذها أور بيديس فيحولها إلى رواية تمثيلية ، ثم يتناولها راسين فيكتب فيها رواية أخرى ، وكذلك يصنع صنيعه جيت .

وهذا التحوير الواسع الذى نلاحظه عند الغربيين لم يوجد عند العرب ، لأن شعرهم

انحاز إلى نوع واحد هو الشعر الغنائى لا يتجاوزه ، ولذلك ظل التحوير عندهم محدوداً فى آماد ضيقة ، فهو لا يظهر إلا فى الصورة والفكرة المحصورة . على أن هذا التحوير الضيق يمكن أن يقسم إلى قسمين متمايزين : قسم تظهر فيه أصالة الشاعر ، إذ يعدل فى العناصر القديمة تعديلا يجعلنا نراها ، وكأنما تغيرت وجوهها وصورها ، وقسم آخر يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع شيئا أكثر من التلفيق ، فهو يحاول أن يحاكى الأصل محاكاة تامة ، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى عرْضه بصورته القديمة ، إنما يعرضه فى صورة ملفقة ، قد شوهت أجزاؤها ، وخلطت جوانبها خلطا قبيحا .

هناك نوعان من التحوير إذن نجدهما فى الشعر العربى ، نوع يمكن أن نبقى له الاسم العام ونضيف إليه وصفاً يميزه فنسميه باسم « التحوير الفنى » ونوع آخر يمكن أن نسميه باسم التحوير الملفق أو باسم « التلفيق » . إذ يجمع الشاعر خواطر مضطربة يأخذها من هنا وهناك ويعرضها عرضاً مشوهاً ، لا نلبث أن أن تقتحمه أذهاننا وتزدريه عقولنا . أما النوع الأول فكان يشيع فى القرنين الثانى والثالث ، ونحن نذكر بالإعجاب ما قام به أبو تمام فى هذا الباب ، واقرأ هذا البيت لزهير :

التحوير الفنى

أثافيَّ سُفْعًا فى معرَّسِ مِرْجَلٍ ونؤياً كجِذْمِ الحَوْضِ لم يتثلَّمِ

ثم انظر ما انتهت إليه هذه الأثافى وهذا النؤى عند أبى تمام ، إذ يقول :

أثافٍ كالخدود لُطِمْنَ حزناً ونُؤىٌ مثلما انفصمَ السِّوَارُ

فإنك لا شك تراع روعة شديدة فهو لا يسرق بل هو يحور تحويراً يجعلك تنسى الأصل ، وكأنه قد خلق الصورة خلقا وابتكرها ابتكاراً ، واقرأ هذا البيت عند طُفَيْل :

وجعلتُ كُورى فوق ناجيةٍ يقتاتُ لحمَ سَنَامها الرَّحْلُ

ثم اقرأ ما انتهى إليه عند أبى تمام إذ يقول :

رعتْه الفيافى بعد ما كان حقبةً رعاها وماء الروض ينهلُّ ساكبُهْ

فليس من شك أن هذه الصورة للبعير الذى يرعى ويُرعى رعياً غريباً تستولى على أذهاننا ، وتجعلنا نؤمن بمقدرة العقل الإنسانى على التجديد والابتكار ، ومن يستطيع أن يدعى على

أبى تمام بأن هذه صورة قديمة . لقد أضاف إليها فلسفة وبدعا من توافر أضداده وأخرجها فى صورة جديدة ، يكاد الإنسان ينسى أصلها ، ولايذكر بذورها التى تفرعت منها ، فقد غيرتها المدنية والحضارة ، وحورتها الفلسفة والثقافة .

كان الشعراء يستمدون من القدماء فى القرنين الثانى والثالث ، ولكنهم استطاعوا بمواهبهم الفنية أن يغيروا فى صور ما استمدوه وكأنهم حرفوه عن أوضاعه ، فغدا يختال فى شكل حضرى مونق ، كهذه الأتافى التى تُشبه بما عليها من حمرة فى سواد الخدودَ وقد اضطرب فيها اللونان ، ولا تنس النؤى فإنه قد استحال إلى سوار غريب طال عليه العهد بصاحبته ، وتكسَّر فى غير موضع منه ، ولكنه لايزال كأنما تركته بالأمس ، وقد رجع أبو تمام فرصف هذا النؤى مرة أخرى وصفاً معجباً إذ يقول :

والنُّؤىُ أُهمد شطرُهُ فكأنَّهُ تحتَ الحوادثِ حاجبٌ مقرونُ

وارجع إلى صورة هذه الدابة التى كانت ترعى الصحراء ، وقد أصبحت ترعاها هذه الصحراء رعياً لايستطيع ذهن أن يجمع فى لفظ ما يعبر به عن جمال هذا التصوير وما يطوى من الإبداع فى العرض ، فبعيره لايذوب سنامه فقط بل هو يَرعى ويُرعى رعياً غريباً ، وأىّ فنان لايرى هذه الصورة ويقيدها فى لوحته أو على تمثاله أو فى قصيدته ؟ لتكن الفكرة فى أصلها قديمة ولكن قد استوى لها من ذهن أبى تمام وفلسفته ما أكسبها شيئاً من الإنسانية فإذا هى تخرج عن الصحراء والفيافى إلى محيط أوسع من الفكر والفلسفة والخيال والعمق .

وأترك أصحاب التصنيع إلى غيرهم من الصانعين كالبحترى فإنك ستذكر ما كان يضيفه إلى خواطره من تحوير فى الأصوات ، يلذنا ، ويمتعنا متعة تخلق فى أذهاننا هذا الجوالموسيقى الخاص به ، والذى تنطلق فيه مزاميره ، فإذا هى تؤثر على أعصابنا تأثيراً حاداً ، ونحس كأننا نحلم حلما ساراً فى جو موسيقى ، لا عهد لنا بسحره وفتنته .

كان التحوير عند هؤلاء الشعراء عملا فنياً طريفاً ، غير أنا لا نتقدم إلى القرن الرابع حتى نحس بتحول فى هذا التحوير إذ يصبح نوعا من التلفيق ، فالشعراء لايضيفون إلى الأفكار عناصر جديدة من زخرف أو حضارة أو ثقافة ، وبذلك أصبحت تشبه "الصور الفوتوغرافية" فهى تحافظ على الأصل بأشكاله وأوضاعه ، وهذا كل ما تستطيع آلة

المصور أن تقدمه ، ومع ذلك فلابد لها من صلاحية فى استعمالها واستخدامها ، ولكن ليس للمصور بعد ذلك عمل فى صوره ، إنما هى أشياء آلية ، هى آلة تُخْرج ، وعليه أن يرصد ما تخرج .

ومهما يكن فقد أصبح مثل الشاعر العربى بعد القرن الثالث مثل المصور "الفوتوغرافى" إذ لم يعد رساما يحور فى الخواطر تحويراً يظهر شخصيته وأسلوبه وما يستخدمه من ألوان وأصباغ ، بل أخذ يلفق أفكاره وألفاظه ، وأصبح هذا التلفيق كل ما بيده من صناعته ، وقد دخله من طرق كثيرة ، وكلما سلك طريقا أمعن فيه ، واستخرج منه كل ما يمكن أن يكون به من ذهب أو خزف ، التلفيق

فظهر الاقتباس[١] وظهر التضمين[٢] وحل الأدباء الشعر ونظموا النثر[٣] ، وهى اتجاهات لا تفصح عن مقدرات فنية ، إنما تفصح عن تلفيق غريب وانظر إلى هذا البيت للمتنبى :

أعدى الزمانَ سخاؤهُ فسخابِهِ ولقد يكونُ بهِ الزمانُ بخيلا

ثم انظر إلى أصله عند أبى تمام :

هيهات أن يأتى الزمانُ بمثلهِ إن الزمانَ بمثله لبخيلُ

فإنك تحس بأن المتنبى لم يصنع شيئاً أكثر من التشويه ، فبيت أبى تمام أجود سبكا وأجمل لفظاً ، ولكنه تعثر الحضارة العربية ، بل هو تعثر الفن العربى ، إذ لم يحدث فيه جديد إلا هذا التقليد الذى كاد يقضى على الابتكار والأصالة فى الشعر والشعراء . ولعل النقل والنقض هما أهم وسيلتين كان يلجأ إليهما الشعراء فى عمل هذا التلفيق . أما النقل فهو أن ينقل الشاعر المعنى من موضوع إلى موضوع كقول المتنبى[٤] :

والطَّعْنُ شَزْرٌ والأرضُ واجفةٌ كأنما فى فؤادها وهَلُ
قد صبغتْ خدَّها الدماء كما يصبغ خدَّ الخريدة الخَجَلُ
والخيلُ تبكى جلودها عرقاً بأدمعٍ ما تسحُّها مُقَلُ

فقد نقل المتنبى أفكار الغزل وصوره إلى الحرب ، ولكن بدا عليها التلفيق فى وضوح ، ومن

(١) اليتيمة ٢/١٨٩ .
(٢) اليتيمة ٤/١٩٩ .
(٣) انظر كتاب نثر النظم وحل العقد للثعالبى وانظر حل الصاحب وغيره نظم المتنبى فى اليتيمة ١/١٠١ .
(٤) التبيان ٣/٢١٤ .

يستطيع أن يفهم هذا البكاء من جلود الخيل أو يقرن البكاء إلى العرق ؟ إن تكلفا يؤذى أذواقنا ينفذ إلينا من هذا الشعر . وعلى هذه الشاكلة كانت تذهب الصور الأخرى من النقل ، وأما النقض فهو أن يعمد الشاعر إلى فكرة قديمة فينقضها كقول أبى الشيص :

أَجِدُ الملامةَ فى هواكِ لذيذةً حبًّا لذكرِكِ فليَلُمنى اللوَّمُ

فقد نقض المتنبى هذه الفكرة وعكسها عليه إذ يقول :

أأحبهُ وأحبُّ فيـــهِ ملامةً إن الملامةَ فيهِ منْ أعدائِهِ[1]

وعلى هذا النمط أخذ الشعراء يلفقون قصائدهم من الأفكار المسبوقة والخواطر المطروقة . وفى هذا التلفيق تستقر المحاولات الأخرى التى كان يحاول بها الشعراء فى هذه العصور أن يجددوا فى الشعر باستعارتهم لمراسيم الرسائل على نحو ما سنفصله فى الفصل الثالث من هذا الكتاب .

ومهما يكن فإن الناقد لا يحس إزاء شعراء القرن الرابع وما بعده من قرون بالإعجاب الذى كان يحسه إزاء أسلافهم من شعراء القرنين الثانى والثالث ، فقد شمل الحياة الفنية غير قليل من الركود والجمود ، فالماء ساكن وليس عليه أمواج ولا رياح . وكأنى بالحضارة العربية قد ضلت طريقها ، فوقفت عند تقليد الأوضاع القديمة ، وقلما ظهر جديد فى الشعر والفن إلا هذا التلفيق الواسع للماضى وأفكاره وصوره .

تصبح صفة التلفيق أهم شىء يميز التفكير الفنى ، ولا يدخل جديد إلا تحويراً من نوع هذا التلفيق الذى رأيناه فى الشعر ، وقلما تضاف طرافة عقلية إلى الفن إلا ما قد يأتى به الشعراء من التصنع للثقافة أو محاولة هذا التعقيد الذى رأيناه — فى أول هذا الفصل — عند الصاحب فى قصائده والثعالبى فى رسائله والمعرى فى لزومياته . وسنحاول فى الفصول التالية أن نبسط ما أجملناه فى هذا الفصل من وجوه ذلك التصنع ، سواء ما كان من تصنع الشعراء للثقافة أم من تلفيقهم للخواطر والأفكار ، أم من تعقيدهم للألفاظ والقوافى . وقد اخترنا المتنبى ومهيار والمعرى لندرسهم دراسة مفصلة حتى نطلع من خلال قصائدهم على ما أصاب الشعر من فنون هذا التصنع ، ولعلهم أكثر الشعراء الذين حاولوا التجديد بعد القرن الثالث ، ولذلك كان الباحث يجد عندهم مادة وافرة لدراسة مذهب التصنع فى الشعر العربى وبيان طرائقه ونماذجه .

(١) الوساطة ص ١٦٥ .

الفصل الثانى

الثقافة والتصنع

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم
(المتنبى)

١

رأينا أن الشعر العربى فى القرن الرابع وما بعده أصابه تصنع شديد فقد أخذ الشعراء يبدئون ويعيدون فى الخواطر المسبوقة والأفكار المطروقة ، وكأنما قد سدت أمامهم جميع الطرق التى يمكن أن يجتازوها إلى مراحل فنية جديدة ، فراحوا يعقدون فى الألوان والأصباغ القديمة ، أو يستعينون بوسائل من التكلف للثقافة ، ولكن هذه الوسائل لم تحدث فى الفن طرافة ولا تنويعاً . هى ألوان جديدة ، ولكن ليس فيها نقش ولا زخرفة ، إنما هى أشياء غريبة عن الفن ، لا تفصح عن وجدان ، ولا ثراء فى الألوان ، ومع ذلك فقد كانت تفصح عن أجمل اللذات فى الفن لهذه العصور . ولعل أهم شاعر يصور لنا تعلق الشعراء بهذه الأوانى الثقافية هو المتنبى ، فقد كان يشغف باستعارتها فى التعبير يحاول أن يجمل بها شعره ويزينه ، ولكنه جمال يعود بالشعر وكأنما قد طاشت خطوطه وتداخلت ألوانه تداخلا مملا فليس هناك روعة فنية ، إلا أن يجلب الشاعر بعض العبارات من الثقافات المختلفة .

ونحن لا نصل إلى القرن الرابع حتى تكون الثقافة العربية قد نمت وازدهرت دراساتها سواء فى العلوم الشرعية أم العلوم اللغوية ؛ وقد انتهى العرب من ترجمة الثقافة اليونانية إلى اللغة العربية وأخذت شكل موسوعات عند الفارابى ، وبذلك انتهى عهد الترجمة ودخل العرب فى الطور الذى يلى ذلك ، وهو طور الاستساغة والاشتراك فى المجهود العقلى الذى ترجم فظهر منهم متفلسفة كثيرون ، ولم يكتفوا بذلك بل ترجموا كثيراً من الثقافة الفارسية والهندية ، وأدخلوه فى النسيج العام لثقافتهم العربية ، وبخاصة فى العقائد والمذاهب من شيعية وغير شيعية .

وهذه الثقافات المختلفة كانت تؤثر فى الشعر قبل القرن الرابع على نحو ما رأينا عند أبى تمام فى القرن الثالث ، ولكنها لم تكن تأتى هناك على أنها شىء يراد لذاته . غير أنا لا نصل إلى المتنبى حتى نحس بأنها تدخل الفن على أنها شىء أساسى فيه ، وقد كان المتنبى مثقفا ثقافة واسعة ، ويظهر أن لنشأته أثراً فى ذلك فقد نشأ فى الكوفة ، أحد مواطن الحضارة العباسية ، وأهم موطن للشيعة من قديم . ونشأة المتنبى فى الكوفة تجعلنا نفترض تشيعه ، وليست المسألة مسألة افتراض ، فالرواة يحدثوننا أنه تعلم فى إحدى مدارس الشيعيين[1] وبذلك اتصل بالشيعة اتصالا مباشراً ، وفى ديوانه قصيدتان مدح بهما بعض العلويين ، أما الأولى ففى طاهر بن الحسين العلوى ومطلعها :

المتنبى : نشأته وثقافته

أعيدوا صَباحى فهْوَ عند الكواعبِ ... ورُدُّوا رُقادى فهْوَ لَحْظُ الحَبائبِ

وأما الثانية ففى محمد بن عبيد الله العلوى ومطلعها :

أهـلاً بدارٍ سَبَاكَ أَغْيَدُهَا ... أَبْعَدَ ما بانَ عنك خُرَّدُهَا

ولم يكن المتنبى متشيعاً فقط بل يرى أستاذنا الدكتور طه حسين بك أنه كان قرمطياً غالياً فى قرمطيته[2] ، وكذلك يذهب الأستاذ ماسينيون إلى أنه كان متأثراً دائماً بالقرمطية وأنها أثرت كثيراً فى ألفاظه وأفكاره[3] ، ويشهد لذلك أن الكوفة فى هذا الوقت كانت إحدى المراكز الكبرى للقرامطة ، فإذا كان المتنبى علويا أو شيعياً فإن بيئته تدفعه إلى أن يكون قرمطياً ، بل إلى أن يكون غالياً فى قرمطيته .

وقد أعدته هذه القرمطية لأن يلم بكثير من الآراء والمذاهب كما أعدته نشأته فى العراق لهذا الإلمام ، فالعراق من قديم يمتلئ بيهود ومجوس وزنادقة ومذاهب مختلفة من معتزلة وغير معتزلة ، ويظهر أن المتنبى اتصل بكل ما عرف لعصره من معارف ، ففى ديوانه من كل عقيدة وكل ثقافة طرف ، فيه إشارات مختلفة للتناسخ وقد كان منتشراً بين المتشيعة فهم يروون أنه فى عام ٣٤١ هـ ظفر الوزير المهلبى بقوم من التناسخية فيهم شاب

(١) خزانة الأدب للبغدادى (طبع القاهرة) ١/٣٨٢ .

(٢) مع المتنبى ص ٦٦ .

(٣) انظر : Massignon Mutanabbi devant le siècle ismaëlien de L'Islam — فى Mémoires de l'Institut Français de Damas. Beyrouth, 1936.

يزعم أن روح على بن أبى طالب رضى الله عنه انتقلت إليه ، ومنهم امرأة تزعم أن روح فاطمة رضى الله عنها انتقلت إليها ، ومنهم آخر يزعم أنه جبريل ، فضربوا ، فالتجأوا إلى أهل البيت فأمر معز الدولة بإطلاقهم لتشيع كان فيه[١] ، ويقول المتنبى :

تَمَتَّعْ من سُهَادٍ أو رُقَادٍ ولا تَأْمُلْ كَرًى تحت الرِّجامِ
فإنَّ لثالثِ الحالين معنًى سوى معنى انتباهِكَ والمنامِ

فيشير بثالث الحالين إلى التناسخ الذى لايقع فيه موت ولا نوم . وهو كما يعرف التناسخ يعرف القول بالدهر والتعطيل والقدم يقول فى كافور :

ألا فتًى يُوردُ الهندىَّ هامتَهُ كَيْمَا تزول شكوكُ الناس والتهمُ
فإنَّهُ حُجَّةٌ يؤذى القلوبَ بها من دينه الدهرُ والتعطيلُ والقِدَمُ

بل لقد كان يعرف المجوسية ومعتقداتها ، يقول فى هجاء ابن كيغلغ :

يا أختَ مُعتنقِ الفوارس فى الوغى لأخوكِ ثَمَّ أَرَقُّ منكِ وأَرْحَمُ
يرنو إليك مع العفاف وعندَهُ أنَّ المجوسَ تُصِيبُ فيما تحكمُ

يقول العكبرى : " إن تزوج الأخوات عند المجوس من حكمهم ، فمن حسنها يرى أن المجوس أصابوا فى حكمهم "[٢] . ولم يكن يقف بمعارفه فى المجوسية عند ذلك ، بل نراه يناقش آراءها ونحلها من مانوية وغير مانوية ، يقول فى بعض ممدوحيه :

وكمْ لظلام الليل عندىَ من يدٍ تخبِّرُ أنَّ المانويَّةَ تكذبُ

يقول العكبرى : " المانوية قوم ينسبون إلى مانى ، وكان يقول الخير من النهار والشر من الظلمة ، فرد عليه المتنبى ، فقال كم نعمة لظلام الليل عندى تبين أن المانوية الذين نسبوا الشر إلى الظلام كاذبون "[٣] .

وعلى هـذا النحو ما نزال نجد عند المتنبى إشارات للمذاهب والمعتقدات المختلفة ،

(١) أبو المحاسن طبعة ليدن ٢/٢٣٣ .
(٢) التبيان (شرح العكبرى على المتنبى) طبع الحلبى ٤/١٢٢ .
(٣) التبيان ١/١٧٨ .

ويظهر أن ذلك جاءه من قرمطيته ، فإن رسائل إخوان الصفا تدل على أن القرامطة كانوا يلمون إلماما دقيقا بالمعتقدات والنحل المختلفة . يقول الأستاذ دى بور " ويعترف إخوان الصفا أنفسهم بما فى مذهبهم من تلفيق أعنى الاقتباس من مختلف المذاهب ؛ فهم يريدون أن يجمعوا حكمة جميع الأمم والديانات وأنبياؤهم نوح وإبراهيم وسقراط وزرادشت وعيسى ومحمد وعلى ، وهم يجلون سقراط وعيسى وحواريه كما يجلون أبناء على ويعدونهم رجالا مطهرين استشهدوا فى سبيل العقيدة القائمة على العقل "(١) .

وقد تكون رسائل إخوان الصفا متأخرة عن عصر المتنبى قليلا ولكنها على كل حال وليدة القرن الرابع الذى عاش فيه ، كما أنها وليدة القرمطية بنوع خاص(٢) . وليس من شك فى أن عناصرها كانت سائدة فى أوساط القرامطة لعهد المتنبى ، وقد امتص شعره — كما تمتص الإسفنجة الماء — جميع هذه العناصر ومثلها تمثيلا دقيقا . ولعل أهم جانب نجده من ذلك عنده جانب التصوف ؛ فقد شغل حيزاً واسعاً فى أفكاره وألفاظه ، يقول فى بعض ممدوحيه :

إذا ما ذكرنا جُودَهُ كان حاضراً نأى أو دنا يسعى على قَدَمِ الخِضْرِ

يقول العكبرى : " لا يذكر جوده إلا وهو يحضر كالخضر عليه السلام ، ويقال إن الخضر لا يذكر فى موضع إلا حضر ، والخضر عند الصوفية حى يرزق ، وقال المحدثون لا يصح ذلك "(٣) . فالمتنبى يشير إلى أفكار المتصوفة فى شعره ، وطبيعى أن تتسرب إلى قصائده ونماذجه ؛ فقد ارتبط التصوف بالتشيع منذ نشأته . يقول ابن خلدون عن الصوفية : " وكان سلفهم مخالطين للإسماعيلية المتأخرين من الرافضة الدائنين أيضا بالحلول ، والإلهية الأئمة مذهباً لم يعرف لأولهم ، فأشرب كل واحد من الفريقين مذهب الآخر ، واختلط كلامهم ، وتشابهت عقائدهم ، وظهر فى كلام المتصوفة القول بالقطب ومعناه رأس العارفين ، وأشار إلى ذلك ابن سينا فى كتاب الإشارات فى فصول التصوف "(٤) . ولم يقف المتنبى

(١) تاريخ الفلسفة فى الإسلام لدى بور ترجمة الأستاذ أبو ريده ص ١٠١ .
(٢) تاريخ الفلسفة فى الإسلام ص ٩٥ .
(٣) التبيان ١٣٧/٢ .
(٤) المقدمة ص ٣٣١ .

بالتصوف فى شعره عند هذا الأثر البعيد ، بل نراه يتصل ببعض المتصوفة ويمدحهم ؛ ففى ديوانه قصيدة مدح بها من يسمى الأوراجى الصوفى ومطلعها :

أَمِنَ ازديارَكِ فى الدُّجى الرُّقَبَاه إذْ حَيْثُ كنتِ من الظَّلامِ ضِيَاه

وقد كان للأوراجى شأن فى قصة الحلاج[١] . وهناك جانب آخر كانت له صلة وثيقة بالتشيع ومذاهبه وهو جانب الفلسفة ؛ فقد كان إخوان الصفا — كما رأينا فى نص دى بور السابق — يضعون سقراط وأفلاطون فى صف مع محمد وعلى ، ويظهر أن المتنبى تثقف ثقافة واسعة بالفلسفة ، لم تقف عند ما تسرب إليه من التشيع ؛ فقد ذكر صاحب خزانة الأدب أنه درس الفلسفة بالكوفه فى صغره على من يكنى أبا الفضل ، وكان من المتفلسفة[٢] ، وسنرى — عما قليل — أنها أثرت فى شعره أثراً ظاهراً .

والمتنبى كما ألم بهذه الثقافات الفلسفية والمذهبية نراه يلم بالثقافة الدينية كما يلم بالثقافة اللغوية والنحوية ، يقول صاحب معاهد التنصيص : "ولقد كان المتنبى من المكثرين من نقل اللغة والمطلعين على غريبها وحوشيها ولا يسأل عن شىء إلا ويستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر حتى قيل إن الشيخ أبا على الفارسى قال له يوما كم لنا من الجموع على وزن فعلى ؟ فقال المتنبى فى الحال حجلى وظربى ، قال الشيخ أبو على فطالعت فى كتب اللغة ثلاث ليال على أن أجد لهذين الجمعين ثالثاً فلم أجد"[٣] . ويذكر صاحب الصبح المنبى أنه لما وقع الجدل بين أبى الطيب اللغوى وابن خالويه فى حضرة سيف الدولة ، طلب إليه أن يشترك فى الجدل ، فنصر أبا الطيب ، وأتى من الحجج ما أعانه به[٤] . ويروون أنه لما رحل إلى بغداد ناظر الحاتمى فى اللغة[٥] ، كما يروون أن ابن العميد قرأ عليه كتاباً من كتب اللغة[٦] .

وهذه المعرفة باللغة ومسائلها كان يؤازرها معرفة — لعلها أوسع — بالنحو ومشاكله وكان يتصنع له كثيراً فى ألفاظه كقوله :

(١) L. Massignon, al Hallaj, martyr mystique de l'Islam, p. 240
(٢) خزانة الأدب للبغدادى ١/٣٨٢ .
(٣) معاهد التنصيص ١/١١
(٤) الصبح المنبى ص ٢٥ .
(٥) الصبح المنبى ص ٧٩ .
(٦) خزانة الأدب للبغدادى ١/٣٨٠ .

إذا كان ما تَنْويهِ فعلاً مُضَارِعًا مَضَى قبل أن تُلْقَى عليهِ الجَوَازِمُ

وإن قارئ ديوانه ليحس أنه لم يكن نحو غريب ولا أسلوب شاذ فى تركيب إلا وتكلفه فى قصائده ونماذجه ، وقد كان يجنح إلى المذهب الكوفى يعم فى شعره شواذه وشوارده ، وهذه الكوفية لا نثبتها له من تلقاء أنفسنا فمن قبلنا يقول العكبرى فى التعليق على قوله :

إلى واحدِ الدُّنيا إلى ابن محمدٍ شجاعِ الذى للهِ ثُمَّ لَهُ الفَضْلُ

"شجاع بدل من ابن وحذف منه التنوين على مذهبه"[١] . ويفسر العكبرى هذا المذهب فى التعليق على قوله :

وحمدانُ حمدونٌ وحمدونُ حارثٌ وحارثُ لقمانٌ ولقمانُ راشـــدُ

إذ يقول : "ترك صرف حمدون وحارث ضرورة وهو جائز عندنا غير جائز عند بعض البصريين"[٢] ، وقد فصل ابن الأنبارى فى كتابه الإنصاف هذه المسألة والخلاف فيها بين البصريين والكوفيين[٣] . وهذا الجانب هو الذى أولى شعره عناية خاصة من الشراح والمفسرين فقد وجدوا أنفسهم إزاء شاعر من ذوق جديد وطراز جديد ، إذ كان الشعراء قد اتبعوا مذهب البصرة وقلما لجأوا إلى شذوذات الكوفة ومسوغاتها فى التعبير .

٢

كان المتنبى مثقفاً ثقافة واسعة بكل ما عرف لعصره من معارف وآراء وقد اتجه بشعره إلى أن يستوعب جميع هذه المعارف والآراء ، وأن يمثل عناصرها المتنوعة حتى ينال إعجاب العلماء والمثقفين لعصره ، وهذا هو كل ما أصابته حرفة الشعر من تطور عند المتنبى ، فإن القصيدة لم تعد تعبر فقط عن خواطر وجدانية بل أصبحت تعبر أيضاً عن ثقافة ، حتى تظفر بالنجاح فى بيئات العلماء والمثقفين ، وقد تتبع أستاذنا الدكتور طه حسين بك هذه الظاهرة عند المتنبى فى قصيدته الميمية التى مدح بها سيف الدولة ومطلعها :

تصنع المتنبى للثقافات المختلفة

(١) التبيان ٣/١٨٤ .
(٢) التبيان ١/٢٧٧ .
(٣) الانصاف طبعة أوروبا ص ٢٠٥ .

وفاؤُ كُمَا كالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمُهْ بأن تُسْعِدَا والدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ

وصور ما انتهت إليه صناعة الشعر فى هذه العصور من أن الشاعر لا يريد فقط أن يعجب الأدباء والمثقفين بما يستظهره من إشارات ثقافية ، بل يريد أن يقهرهم أيضاً ، ومن قوله فى هذا الصدد معلقا على هذين البيتين :

قِفى تَغْرَمِ الأولى من اللَّحْظ مُهْجَتِى بثانيـــةٍ والمتلفُ الشىءِ غارمُهْ

وما حاجةُ الأظعانِ حولكِ فى الدُّجَى إلى قَمَرٍ ما واجـــدٌ لكِ عادمُهْ

"وما أرى إلا أنه قد قصد بهذا الطباق بين الوجود والعدم إلى مداعبة المتكلمين كما قصد بالإتلاف والغرم إلى مداعبة الفقهاء" (١) ، وعلى هذا النحو أخذ يعلق على أبيات القصيدة ويفسر منها الحاشية التى كانت تحيط بسيف الدولة من العلماء والمثقفين ، وكيف أن الشاعر كان يعتبر هذه البيئات العلمية حاسدة له ، وكيف كان يريد أن يغلبها بهذا التفوق الذى يكسبه لنفسه من الإشارات الثقافية .

وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم يكن هناك تعبير غريب أو لفظ غريب فى بيئة مثقفة إلا وتكلفه المتنبى فى شعره ، فمن ذلك ما لاحظه صاحب الصناعتين من أنه يجمع الدنيا على دُنى صنيع أصحاب الأدوار والتناسخ (٢) ، كما فى قوله :

تتقاصر الأفهامُ عن إدراكِهِ مثل الذى الأفلاكُ فيـــه والدُّنَا

فقد كثر من الدنيا على طريقة القائلين بالتناسخ وأن الإنسان له دُنًى مختلفة ، ولسنا نؤمن بأنه كان يقول ذلك عن عقيدة ، إنما هو أسلوب التصنع فى القرن الرابع ، إذ كان الشعراء يحاولون أن يجددوا فى المعانى والأساليب فيجدوا السبل كأنها سدت عليهم فتراهم يلجأون إلى بعض الصيغ يقترضونها من البيئات المذهبية ، يحاولون أن يضيفوا بها إلى شعرهم مقدرة فنية غريبة ، كان يعجب بها الشعراء فى هذه العصور ، ويعدونها آية مهارتهم وبراعتهم .

وقد أثرت القرمطية فى أسلوب المتنبى وصياغته ، وإليها يرد الأستاذ ماسينيون كثيراً

(١) مع المتنبى ص ٣٥٠ وما بعدها . (٢) الصناعتين ص ٣٥٤ .

من الظواهر الفنية فى شعره ، إذ يحس أثرها فى ترفعه وما يشعر به الإنسان عنده من مرارة وهو يلاحظ أنه كان من شعراء البلاط ، ولكن قرمطيته جعلته لا يتغزل فى الغلمان ولا يصف جمال الجسم الإنسانى ، كما ابتعد عن الزهد فهو لا يتخذ طريق أبى نواس ولا طريق أبى العتاهية ، ولعل من أطرف ما لاحظه أن القسم الأول من القصيدة عند المتنبى الذى يملؤه بخواطره وأفكاره الثائرة ليس إلا استجابة لقرمطيته ، كما نرى عند إخوان الصفا وثورتهم ضد السماء والطبيعة والناموس والحكومة ثم ضرورة الطعام والشراب ، وإذن فالمتنبى يثور فى شعره على الدهر ونواميس المادة ثورة قرمطية[١] .

قرمطية المتنبى وأثرها فى شعره

وقد لاحظ الأستاذ ماسينيون أيضاً أن المتنبى يستعمل بعض الألفاظ التى نجدها عند الاسماعيلية فى إخوان الصفا من مثل قدس الله روحه ، والفلك الدوار ، وكذلك الثقلان بمعنى (القرآن والعترة) إذ يقول فى كافور :

فما لكَ تختارُ القِسِيَّ وإنمـــــا عن السَّعْدِ يرمى دونَكَ الثقلانِ

ويلاحظ أيضاً أنه يوجد فى الديوان كلمات أخرى من مثل المهدى والقائم والخلف ، ولكن شراح المتنبى لم يلتفتوا إلى هذا الجانب ، وهو يضرب مثلا لذلك أن المتنبى رأى أن الشمس لا يصح أن توضع تحت مرتبة الهلال إذ يقول :

وما التأنيثُ لاسم الشمس عيْبٌ ولا التذكيرُ فَخْرٌ للهـــلالِ

وهو يشير بذلك — فى رأى الأستاذ ماسينيون — إلى الخلاف القديم بين الشيعيين فى تفضيل الميم يعنى محمداً على العين يعنى علياً[٢] ، ولكن الشراح لم يلتفتوا إلى كل ذلك[٣] ومهما يكن فقد كان للقرمطية أثر واضح فى شعر المتنبى وربما كان توفيقه فى مدائح سيف الدولة ووصف ملاحمه مع دولة الروم يرجع إلى عاطفة الدم التى نجدها عند الشيعيين

(١) Massignon , Mutanabbi devant le siècle ismaëlien de l'Islam, p 12.

(٢) فى علم الفلك عند الشيعيين الشمس : محمد والقمر : على ، والزهراء : فاطمة ، والفرقدان : الحسن والحسين .

(٣) Massignon , Mutanabbi devant le siècle ismaëlien de l'Islam, p. 7.

منذ مقتل الحسين ، وكأنه يعبر فيها عن تلك الثورة الشيعية المكبوتة فى نفوسهم جميعاً . وأيضا فإن المتنبى كان فارسا يمجد الفروسية .

٣

وليس من شك فى أن الأستاذ ماسينيون كان بارعا فى هذا الكشف عن أثر القرمطية والتشيع فى عبارة المتنبى وأسلوبه وأفكاره ، وإن ذلك ليلفتنا إلى ما يمكن أن تكون قد أثرت فى فنه البيئات المذهبية الأخرى ، وأكبر الظن أنه كان للتصوف أثر فى شعره أوسع من أثر التشيع ، وإن من يقرأ فى ديوانه ليجد هذا التصوف يستوعب حيزاً واسعاً من خواطره وأفكاره . واقرأ هذه الأبيات التى يقولها فى بعض ممدوحيه :

تصنع المتنبى لمصطلحات التصوف وأفكاره

ذا السراجُ المنيرُ هذا النَّقِيُّ الْـ ـجَيْبِ هـــذا بقيَّةُ الأبْدَالِ
فخذا ماء رجْـــلِهِ وانْضَحَا فى الْـ ـمُدْنِ تأمنْ بَوَائِقَ الزَّلْزَالِ
وامسحا ثوبَهُ البَقِيرَ على دا ئكما تُشْفَيَا من الأعْـلَالِ

فإنك تحس بأنك إزاء شاعر صوفى يصوغ معانيه صياغة صوفية ، أليس يمدح صاحبه كما يمدح الصوفية أقطابهم فيجعله بقية الأبدال ؟ يقول ابن خلدون : " إن الصوفية قالوا بترتيب وجود الأبدال بعد القطب كما قاله الشيعة فى النقباء "[١] . ويقول العكبرى : " الأبدال سموا أبدالا لأنهم أبدال الأنبياء عليهم الصلاة والسلام فى إجابة دعواتهم ونصحهم للخلق وقيل إذا مات أحدهم أبدل الله مكانه آخر ، فهم لاينقضون حتى تقوم الساعة ، ويقال هم أربعون رجلا فى أقطار الأرض "[٢] .

وليس كل ما فى هـذه الأبيات من أثر التصوف هو أنه استعار لفظة الأبدال من الصوفية ، بل إننا نراه يتحدث عن ممدوحه كأنه يتحدث عن رجل مبارك من رجالها ، بل إنه ليتحدث حديث المشعوذين منهم ، وإلا فما هذا الماء الذى يمنع الزلزال

(١) المقدمة ص ٣٣٢ .
(٢) التبيان ٣/١٩٦ .

ويشفى الأعلال ؟ وفى كل مكان من شعره نجد أثر هذه الشعوذة وما يتبعها من أفكار الصوفية ومعانيهم ، يقول أستاذنا الدكتور طه حسين بك معلقاً على هذه الأبيات :

يا أيها الملكُ المصـــفّى جَوْهَرَا ... من ذاتِ ذِى المَلَكُوتِ أَسْمَى مَنْ سَمَا

نُورٌ تظاهَرَ فيكَ لاهوتِيَّـــــةً ... فتكادُ تعلمُ علمَ ما لنْ يُعْلَمَا

ويهمُّ فيـــك إذا نطقتَ فصاحةً ... من كلِّ عضوٍ منك أن يتكلَّمَا

أنا مبصرٌ وأظنُّ أنىَ نائمٌ ... من كانَ يحـــلُمُ بالإله فأحْلُما

كبُرَ العيانُ علىَّ حتى إنَّهُ ... صـــار اليقينُ من العِيَانِ تَوَهُّمَا

"نحن هنا بإزاء رأى صريح فى الحلول ، فالمتنبى يرى أن صاحبه ملك قد صفى جوهره من ذات ذى الملكوت أى أن روحه قبس من ذات الله وهو يرى أن هـذا القبس نور لاهوتى قد استقر فى صاحبه فكاد يظهره على الغيب وهو يكبر ما يرى فهو يقظان يرى الله ، وهو يظن أنه نائم ، ثم ينكر أن يكون نائماً لأن الله لا يرى فى الأحلام ، وهو يكبر هذا العيان ، ويرى أنه أعظم وأجل من أن يثبت له أمثاله ، فيرتاب فيما يرى ، ويكاد يتهم نفسه بالخيال والوهم ، وهذا الكلام وحده صريح فى انحراف المتنبى عن الجادة الدينية وابتدفاعه إلى هذا اللون من ألوان الفلسفة التى هى إلى الإلحاد أقرب منها إلى أى شىء آخر" (١) .

ونرى من ذلك أن المتنبى كان ينزع بشعره منزعا صوفياً يحاول به أن يجدد فى فنه ، ولـكنه تجديد غريب ، إذ ما يزال يتصنع لأفكار المتصوفة من حلول وغير حلول يطرز بها أشعاره وقصائده ، واقرأ هذا البيت :

تجـــلّى لنا فأضأنا بِهِ ... كأنا نجومٌ لقينا سُعُودَا

ألا تراه يتصنع هنا لفكرة التجلى التى يؤمن بها الصوفية ؟ وإن من يرجع إلى رسالة القشيرى ثم يعود إلى ديوان المتنبى ليجده يستعمل كثيراً من اصطلاحات القوم وألفاظهم ، وفى كل مكان من ديوانه تراه يلجأ إلى هذا البدع الجديد فهو يستعير اصطلاح الحال (٢) فى مثل قوله :

(١) مع المتنبى ص ٦٨ .

(٢) انظر فى هـذا الاصطلاح وما بعده — الرسالة القشيرية .

وحالاتُ الزمان عليك شَتَّى وحالُكَ واحـدٌ فى كلِّ حالِ

واصطلاح الخواطر فى مثل قوله :

عليمٌ بأَسْرَارِ الديانات واللُّغَى لهخَطَرَاتٌ تفضحُ الناسَ والكُتْبَا

واصطلاح الباطن والظاهر فى مثل قوله :

فإذا احتجبتَ فأنتَ غيرُ مُحَجَّبٍ و إذا بطنتَ فأنت عينُ الظَّاهِرِ

واصطلاح الحضور والغيبة فى مثل قوله :

فدتْكَ نفوسُ الحاسـدينَ فإنها معـذَّبَةٌ فى حضرةٍ ومغيبِ

واصطلاح الزمان فى مثل قوله :

نحنُ من ضـايق الزمانُ له فيـك وخانتـه قُرْبَكَ الأيَّامُ

وقد قال الصاحب بن عباد معلقاً على هذا البيت الأخير : "إنه لو وقع فى عبارات الجنيد والشبلى لتنازعته المتصوفة دهراً بعيداً"(١) . ومثله الأبيات التى سبقته وكثير من أبيات أخرى أخرجها المتنبى إخراجا صوفيا وهى منتشرة فى ديوانه ، واقرأ له هذا البيت السابق :

كَبُرَ العِيَـانُ علىَّ حتى إنَّهُ صار اليقينُ من العِيَانِ تَوَهُّمَا

فستراه يبالغ حتى يصل إلى مذهب الغلاة من أهل التصوف الذين يذهبون إلى أنه ليس فى العالم إلا الله وأن ما عداه خيال لا حقيقة(٢) ، وكذلك اليقين فى رأى المتنبى .

ولعل أهم قصيدة فى ديوانه تصور هذا الجانب قصيدة الأوراجى التى سبقت الإشارة إليها ، يقول أستاذنا الدكتور طه حسين بك : "هى القصيدة الوحيدة التى يعمد فيها الشاعر إلى المذهب الرمزى ليرضى ممدوحه الذى كان يذهب مذهب التصوف ، وهى من هـذه الجهة قيمة ، لأنها تبين عن علم المتنبى فى الخامسـة والعشرين من عمره بمذاهب المتصوفة فى الكلام ومنهجهم فى الرمز والإيماء ، ولأنها تظهر لنا الشاعر الفتى وقد ملك ناصية الفن حقا ، واستطاع أن يصرفه كما يشاء ويهوى ، دون أن يجد منه مقاومة وامتناعا ، ولأنها بعد هذا وذاك تكشف لنا عن براعة المتنبى لا فى هذا النحو من التكلف الفنى الذى كان

(١) اليتيمة ١/١٤٥ . (٢) تاريخ الفلسفة فى الاسلام ص ٧٣ .

مألوفا فى ذلك العصر والذى كان يعتمد قبل كل شىء على أوجه البديع ، بل فى تكلف آخر لم يكن مألوفا إلا عند المتصوفة والباطنية الذين يقصدون بالألفاظ والمعانى غير ما يفهم منها أصحاب الظاهر من عامة الناس وخاصتهم "[١] .

والحق أن هذه القصيدة تجعلنا نطلع على جانب مهم فى تعبير المتنبى هو الجانب الرمزى الذى كان يستعيره من بيئة المتصوفة ، واقرأ له هذين البيتين فى القصيدة إذ يقول :

لا تكثُرُ الأمواتُ كَثْرَةَ قِلَّةٍ إلا إذا شَقِيَتْ بِكَ الأحْيَاءُ
والقلبُ لا يَنْشَقُّ عما تَحْتَهُ حتى تَحُلَّ به لكَ الشَّحْنَاءُ

فستراهما يحملان فى أيديهما دليل هذه الرمزية ، وإلا فماذا يريد المتنبى بكثرة القلة ؟ وكيف تشقى بصاحبه الأحياء ؟ وما هذا الانشقاق الذى يصيب به القلوب ؟ وما هذه الشحناء التى تحل بها ؟ لقد اضطرب شراح المتنبى فى تفسير البيتين اضطرابا واسعا[٢] ، والمسألة أقرب مما تصوروا ، ومفتاحها أنه كان يعمد فى هذه القصيدة إلى المذهب الرمزى ليرضى ممدوحه الصوفى ؛ فهو هنا يرمز على طريقة الصوفية فى عباراتهم التى لا تفهم ، وواضح أن المتنبى يرمز إلى الحلول فى كثرة القلة . ولعل مما يصور هذه الرمزية أيضا ما لاحظه الأستاذ ماسينيون فى بيت الشمس والهلال السابق وما لاحظه أيضا فى قوله :

أُحَادٌ أَمْ سُدَاسٌ فى أُحادِ لُيَيْلَتُنَا المُنُوطَةُ بالتَّنَادِ

فقد فسر هذا البيت بالبيت الذى يليه :

كأن بناتَ نعشٍ فى دُجَاهَا خرائدُ سافراتٌ فى حِدَادِ

وجعل العدد رمزاً لبنات نعش فى البيت الثانى[٣] .

ومهما يكن فقد كان المتنبى يستعين بالأسلوب الرمزى فى شعره ، وكان يستعيره من المتصوفة والمتشيعة جميعا . وإن الإنسان لا يكاد يقرأ فى هذه القصيدة التى نحن بصددها

(١) مع المتنبى ص ٢٠٩ .
(٢) التبيان ١/٢٧ .
(٣) مع المتنبى ص ١٤٥ .

حتى يحس إحساسا واضحا بأنه يقرأ لشاعر من طراز مخالف للمألوف من الشعراء ، وانظر كيف بدأ القصيدة :

أمِنَ ازديارَكِ فى الدُّجى الرُّقَبَاء إذْ حيثُ كُنْتِ منَ الظَّلام ضِيَاء

فإنك تراه ينأى بجانبه عن ذكر الأطلال والديار إلى مخاطبة صاحبته مباشرة كما قد يفعل الصوفية فى غزلهم ، ولعله من أجل ذلك لم يسم صاحبته على طريقتهم واكتفى بأن جعلها ضياء لا يحل فى ظلام إلا وينيره . ونحن نجد الشعراء يشبهون صواحبهم بالشمس والقمر ويجعلونهن نوراً وضياء ، ولكن العبارة فى البيت ونظامها وما فيها من الجمع بين الظرفين (إذ حيث) تدل على تكلف الشاعر وأنه يريد أن يعبر عن معنى غير طبيعى ، معنى يأتى به من بيئة الصوفيين ليستولى به على عقل ممدوحه وكان صوفيا ، وانظر إلى ما يعقب به على هذا البيت إذ يقول :

قَلَقُ المليحة — وَهِىَ مِسْكٌ — هَتْكُهَا ومَسِيرُها فى اللَّيْـــل وَهْىَ ذُكَاء
أَسَفِى على أَسَـــفِى الذى دَلَّهْتِنِى عَنْ علمِهِ فبِـــهِ علىَّ خَفَاء
وشَكِيَّتِى فَقْدُ السَّـــقَامِ لأَنَّهُ قـــــد كانَ لمَّا كان لى أَعْضَاء

فإنك تلاحظ كأن شاعرا من شعراء الصوفية هو الذى يؤلف هذه الابيات ، فقد تغلغلت فيها الأفكار الصوفية إذ بدأ فعبر بالقلق عن السير وهو تعبير وجدانى ، ثم استمر يظهر تدلهه وحيرته فى حبه وما أصابه من تحول وهزال على نحو ما يظهر العشاق من الصوفيين المدلهين ، يقول أستاذنا الدكتور طه حسين بك " أنظر إلى هذا البيت :

أسفى على أسفى الذى دلهتنى عن علمِهِ فبِـــهِ علىَّ خَفَاء

الذى ذهب الشاعر فيه مذهب المتصوفة الصريح حين يلوون الألفاظ عن أساليبها الطبيعية الظاهرة ، فالشاعر يأسف على أسفه الذى هو محقق ، ولكنه لا يعلم به لأن صاحبته قد دلهته عنه وأذهلته بما يحدث فى نفسه من أثر . والشاعر يؤكد لنا هذا المعنى تأكيدا فى البيت التالى الذى ينبئنا فيه بأنه لا يشكو السقام وإنما يشكو فقد السقام وذلك أنه كان يحس السقم حين كان له جسم يمسه السقم وتلم به الآلام ، فأما وقد أفنى الحب جسمه

وأعضاءه ، فهو لا يشكو سقما ولا ألما وإنما يشكو شيئا أبلغ من السقم والألم وهو العدم الذى يمنعه أن يحس سقما وألما ، وتصور أنت شاعرا يجد نفسه ويشعر بها ويعلم أنه معدوم ويشكو من هذا العدم ، ولكن لا تنس أن شاعرنا يقدم هذا الكلام بين يدى مدحه لرجل من المتصوفة فهو يصطنع له مذهب المتصوفة فى الكلام والتفكير أيضا"[١] ، وهو اصطناع كثيرا ما يعمد إليه المتنبى حتى فى أشعاره الأخرى التى لم يمدح بها أحدا من المتصوفة ، وهل تدلهه فى حبه ودعواه السقم والنحول فى شعره إلا أثر من آثار هذه الصوفية المصطنعة ، وأنه يستطيع أن يجارى المتصوفة وغيرهم من البيئات فى أفكارهم وأساليبهم الخاصة .

٤

وهذه الصوفية يمكن أن يلحظ تأثيرها فى شعر المتنبى من جهة أخرى غير جهة الرمزية والأفكار والمعانى ، إذ نرى فى شعره تأثرا آخر لا يأتى من أنه يستعير أفكار المتصوفة ومعانيهم ، إنما يأتى من استعارته لطريقتهم فى التعبير وما يتصل بها من ظروفها وأحوالها الخاصة ، فإن المتنبى حين عدل بشعره إلى العبارة الصوفية كان قد أسلم هذا الشعر إلى صعوبات فى التركيب ، كانت تميز أساليب المتصوفة فى هذه العصور ، لأن اللغة لم تكن قد اتسعت بعد لأداء أفكارهم ومعانيهم .

تصنع المتنبى للعبارة الصوفية وشاراتها

من أجل ذلك كنا نجد عند المتنبى كل ما يميز تعبير المتصوفة من انحرافات والتواءات كأن يكثر من الضمائر أو من أسماء الإشارة أو من حروف النداء أو من التصغير فيبعث فى التعبير حالا غريبة من التعقيد . وقد يكون من الغريب أن نربط بين هذه الأشياء والتصوف ولكنها الحقيقة الواقعة ، وقد لاحظها القدماء فى بعض الأبيات ، لاحظها صاحب اليتيمة[٢] فى قوله يصف فرسا :

وتُسْعِدُنى فى غمرةٍ بعد غمرةٍ سبوحٌ لها منها عليها شواهد

(١) مع المتنبى ص ٢١١ (٢) اليتيمة ١/١٤٥

وقوله :

ولولا أنّنى فى غـــير نَوْمٍ لبتُّ أظنُّنى منّى خيالا

وقوله :

ولـكنَّكَ الدُّنيا إلىَّ حَبِيبَةً فما عنكَ لى إلا إليكَ ذهاب

وواضح ما فى هذه الأبيات من كثرة الضمائر ، وهى كثرة تأتى فى أساليب المتصوفة لاعتمادهم فى أشعارهم على فكرة الحلول وما يتفرع عنها من الملابسة والتجريد ، حتى يستطيع الشاعر أن يستخرج من الفرس شواهد منها تشهد لها عليها ، وحتى يستطيع أن يتصور من نفسه خيالا لحقيقته ، وحتى يملأ صاحبه عليه الدنيا فما له ذهاب ولا منصرف إلا إليه . وهذه الضمائر التى نلاحظها فى أبيات صوفية نلاحظ مثلها أسماء للاشارة كثيرة فى أبيات صوفية أخرى كقوله فى قصيدة الأوراجى السابقة :

لو لم تكنْ من ذا الورَى اللَّذْ منك هُوْ عَقِمَتْ بمولد نسلها حَـــوّاء

فقد جاء فى البيت بذا واللذ كما جاء بهُو وأخرج التعبير على هذا النحو الملتف لأنه يريد أن يعبر عن فكرة صوفية هى فكرة الحلول ، فهو يريد أن يقول إن ممدوحه من الورى والورى منه ، كما يقول أصحاب الحلول فى إلههم ، ومن ذلك قوله فى ممدوح آخر :

وبه يُضَنُّ على البرية لا بها وعليهِ منها لا عَلَيْها يُؤسَى

فهو يقارن بين ممدوحه وبين الورى ويتصوره كأنه إله الصوفية ، وهو لذلك يقع فى هذه الضمائر الـكثيرة ، كما يقع فى أسماء الإشارة هى الأخرى ، على نحو ما نرى فى مثل قوله السابق :

يا أيُّهـــا الملكُ المصفَّى جَوْهَرًا من ذاتِ ذى المَلَـكُوتِ أسْمَى منْ سَمَا

فليس من شك أن (ذات ذى) هنا غريبة ، ولـكننا ننسى ، فالمتنبى يتصنع لتعبيرات صوفية . ولعل القارئ قد لاحظ هذا النداء الذى بدأ به البيت وقد أكثر منه فى شعره كثرة مفرطة كقوله :

هذى بَرَزْتِ لنا فهِجْتِ رَسِيسَا ثُمَّ انثنيْتِ وما شَفَيْتِ نَسِيسَا

وهو بيت يشعر الإنسان إزاءه كأنه صوفى لهذا البروز ، ثم هذا الانثناء ، ولـكن الغريب

فيه هو هذا النداء باسم الإشارة ثم ما أغرب به على قارئه من حذف حرف النداء ، واقرأ هذا البيت :

إذا عَذَلوا فيها أَجَبْتُ بأَنَّهِ حُبَيِّبَتَا قَلْبَا فُؤَادَا هَيَا جُمْلُ

فإنك ترى اختلاطا فى الشطر الثانى ، وليس لهذا الاختلاط من مصدر سوى أن المتنبى أكثر من النداء إذ أصل التعبير ياحبيبتى يا قلبى يا فؤادى ياجمل . وهو إكثار أوقعه فيه تصنعه لأساليب المتصوفة التى تعتمد على ألفاظ الكشف والمشاهدة ، وبذلك تقترب من الأساليب الشفوية ، ولعلنا بذلك نستطيع أن نعلل لكثرة أسماء الإشارة فى ديوان المتنبى ، فقد ذكر صاحب الوساطة أن ما بشعره من هذه الأسماء يربى على ما يوجد فى مجموعة من الدواوين القديمة[1] ، وكان الأقرب أن يكثر ذلك فى القديم ويقل فى الحديث لانفصال الشعر عن الأسلوب الشفوى ، ولأنه أصبح يكتب كما يكتب النثر ، والمتنبى نفسه يقول فى بعض أشعاره :

وأخلاقُ كافورٍ إذا شئتُ مَدْحَهُ وإن لم أشأ تُمْلِى علىَّ وأَكْتُبُ

فهو يسمى النظم كتابة ، ولذلك كان من الحتم أن تكون به سمات الأسلوب الكتابى فكيف جاءت هذه الكثرة من أسماء الإشارة ؟ جاءته — كما قلنا — من هذا التصنع لعبارات المتصوفة التى تعتمد على الكشف والمخاطبة فى الحضرة ، كما جاءته لنفس السبب هذه الكثرة من حروف النداء ، وكما جاءته هذه الضمائر الكثيرة فى شعره ، إذ كان يحاول أن يعبر تعبيرات صوفية تصور الحلول والتجريد والملابسة وما يتبع ذلك من الكشف والمشاهدة . وكان التعبير عن هذه الأفكار لا يزال حديثا فى اللغة لم تلن له ولم تتمرن عليه ، فكانت تظهر هذه الانحرافات والصعوبات فى الأسلوب .

ولكن إذا أمكن أن نعلل لهذه الجوانب من ظروف أسلوبه باصطناع عبارات المتصوفة فكيف يمكن أن نعلل بنفس العلة لاستعماله التصغير فى أشعاره وإكثاره منه على نحو ما رأينا فى بيت النداء السابق :

إذا عـــذلوا فيها أَجَبْتُ بأَنَّهِ حُبَيِّبَتَا قَلْبَا فُؤَادَا هَيَا جُمْلُ

(١) الوساطة ص ٨٥ .

فنحن نراه يصغر حبيبته تصغير تعظيم ، ومن ذلك قوله :

أُحَادُ أَمْ سُدَاسُ فى أُحَادِ لُيَيْلَتُنَا المَنُوطَةُ بالتَّنَادِ

فقد صغر ليلة أيضا تصغير تعظيم ، ويكاد الإنسان لا يجد شاذة من شواذ التصغير إلا ولها أمثلة فى شعره ، فهو يصغر فعل التعجب كقوله :

أيا ما أُحَيْسَنَها مُقْبِلَةً ولولا الملاحةُ لم أَعْجَبِ

ويصغر اسم الإشارة فى قوله :

أذَا الغُصْنُ أم ذا الدِّعْصُ أم أنْتِ فتنةٌ وذَيَّا الذى قَبَّلْتُهُ البَرْقُ أَمْ ثَغْرُ

وعلى هذا النمط ما يزال يكثر من التصغير فى ديوانه ، ولكن كيف نربط بين التصغير وأسلوب المتصوفة ؟ إن الربط بينهما يكاد يكون غير واضح ، وقد يكون أقرب من ذلك ماعلل به الأستاذ العقاد هذه الظاهرة ، إذ ذهب إلى أنها نتيجة غرور المتنبى وازدرائه للأشياء أو هى موصولة بمبالغته فهو يبالغ للتحقير[1] ، غير أن هذا التحليل لا يثبت فى نفس الظاهرة إذ نرى المتنبى لا يقف بتصغيره عند التحقير ، بل يذهب به إلى التعظيم كما يذهب به إلى التحقير ، على نحو ما رأينا فى تصغيره لحبيبته ولليلته فى البيتين الأولين .

ومهما يكن فإن تعليل الأستاذ العقاد لا يطرد فى أمثلة الظاهرة ، ولذلك كان لا يصلح تفسيرا لها ، وكنا نرى أن من الأقرب أن نعلل لها بتصنع المتنبى لأساليب المتصوفة إذ نراها تقترن بظواهر أخرى من شارات عباراتهم التى اقترضها منهم كظاهرة أسماء الإشارة فى البيت الأخير . ونحن نجد شاعرا صوفيا متأخرا يصطنع هذا الأسلوب من التصغير فى شعره وهو ابن الفارض ، وكان يكثر منه كثرة مفرطة كما نرى فى قصيدته اليائية[2] التى يقول فيها :

يا أُهَيْلَ الودِّ أنَّى تُنْكِرو نِىَ كهلاً بعد عرفانى فُتَيّ

وقد استمر يصغر على هذا النحو الذى نراه فى كلمة فتى ، وقد يبدو أن هذه مقدمة لاتسوغ نتيجتها ، إذ المعقول أن يكون ابن الفارض قد تأثر أسلوب المتنبى لأنه متأخر عنه . على أن ذلك هو ما نريد أن نثبته ، فقد اعتبر أسلوب المتنبى أسلوبا صوفيا وأخذ يقلده المتصوفة

(١) مطالعات فى الكتب والحياة ص ١٢٤ .

(٢) انظر ديوان ابن الفارض (طبع المطبعة الخيرية) ص ٢٤ .

وكأنهم أحسوا أن التصغير إحدى شارات هذا الأسلوب ومميزاته .

ولعل القارئ يعجب إذا قررنا أن المتنبي هو خير شاعر يصور لنا أساليب المتصوفة فى القرن الرابع ، وأنه يبلغ من ذلك ما لا يبلغه الحلاج والشبلى والجنيد وغيرهم من متصوفة هذا القرن . وقد يكون من الغريب أن نذهب هذا المذهب بينما نعترف بأن المتنبي لم يكن متصوفا ولكنها الحقيقة الواقعة ، فإن من يحاكون شيئاً يبلغون فى محاكاته ما قد يقصر عنه أصحاب هذا الشيء أنفسهم ، ولذلك كان الممثل يضيف طعماً جديداً إلى الدراما التى يمثلها ، ويعطينا متعة غير المتعة التى نحسها حين قراءة الدراما منفردين ، لأنه يصور كل ما يمكن من حركات تصحب العبارات تصويراً يؤثر فى نفوسنا تأثيراً بعيداً .

والمتنبي لم يكن متصوفا ، إنما كان ممثلا للتصوف يقترح عباراته فى الشعر ، وما يزال يطلب جميع شاراتها وحركاتها ، وما يمكن أن تخرج فيه من ظروف مختلفة تكثر فيها الضمائر أو تكثر فيها أدوات النداء أو تكثر أسماء الإشارة ، وربما التقط أثناء ذلك تعبيراً فيه تصغير ، فأحس أن هذه سمة صوفية ، وأخذ يقلدها ويعممها فى تراكيبه وعباراته ، وبذلك جمع فى أساليبه كل ما يمكن من خصائص التعبير الصوفى وهيئاته ، وقد بلغ من تمثيله ما لم يبلغه أصحابه الأصيلون . يقول الجاحظ : " إنا نجد الحاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئا ، وكذلك تكون حكايته للخراسانى والأهوازى والزنجى والسندى والحبشى وغير ذلك ، ثم حتى تجده كأنه أطبع منهم ، فأما إذا حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة فى كل فأفاء فى الأرض فى لسان واحد ... ولقد كان أبو دبُّوبة الزنجى مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متعب بهير إلا نهق ، وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ولا يتحرك منها متحرك ، حتى كان أبو دبوبة يحركه ، وكأنه قد جمع جميع الصور التى تجمع نهيق الحمار فجعلها فى نهيق واحد وكذلك فى نباح الكلاب "(١) .

وعلى هذا النحو الذى نراه عند أبى دبوبة كان المتنبي يحكى أساليب المتصوفة فيجمع

(١) البيان والتبيين ١/٧٢ .

كل الطرف والصور التى تمثل هذه الأساليب ، وكان يبلغ من ذلك ما لايبلغه المتصوفة من أنفسهم ، بحيث لا نرانا نبعد إذا قلنا إن أهم شاعر يمثل عبارات المتصوفة ويصور أساليبهم — أثناء القرن الرابع — هو المتنبى ، لأنه كان يحكى بعباراته كل حكاياتهم ، ويصور فى أساليبه كل صورهم وشاراتهم ، حتى ليحار الباحث ويظن أن المتنبى كان صوفيا ، وهو ظن واهم ، فلو أنه كان صوفيا ما بلغ هذا المبلغ من التقليد والمحاكاة والتمثيل ، إنما كان متصنعاً لهذا التصوف ، وكان لايترك مظهراً من مظاهره ولا إيماءة من إيماءاته إلا ويسلكها فى عباراته ويجمعها فى أساليبه .

على أن هذا الالتجاء لأساليب المتصوفة وما سبقه من التجائه لأساليب المتشيعة بعثا فيه حالاً من الغلو والمبالغة فى مدح أصحابه ، حتى ليخيل إلى الإنسان — فى كثير من الأحيان — أنه يقرأ مدحا لإمام من أئمة المتشيعة أو المتصوفة ، إذ كان يذهب مذهبهم فى الشعوذة ، فيخرج إلى ضروب غريبة من الغلو والإفراط . واقرأ هذه الأبيات التى يقولها فى بعض ممدوحيه :

لو كان ذُو القَرْنَيْنِ أَعْمَلَ رأْيَهُ ... لما أتى الظُّلُماتِ صرنَ شُمُوسَا
أو كان صادفَ رأْسَ عَازَرَ سَيْفُهُ ... فى يومِ معركةٍ لأَعْيَا عيسى
أو كان لُجُّ البحرِ مثْلَ يمينِهِ ... ما انشقَّ حتى جازَ فيهِ مُوسَى
أو كان للنِّيران ضَوْءُ جبينِهِ ... عُبِدتْ فصارَ العالمونَ مَجُوسَا

فإننا إن لم نعرف من قيلت فيه هذه الأبيات رجحنا أنه بديل من أبدال الصوفية أو نقيب من نقباء الشيعة . وحقا إن هذه المبالغة أخذت تقل مضاعفاتها كلما كبر ولكنها استمرت معه حتى نراه يقول لفناخسرو :

الناسُ كالعابدين آلهةً ... وعبده كالموحِّدِ اللهَ

وهذه المبالغة الغريبة التى نجدها عند المتنبى يمكن أن يعلل لها من جانب آخر ، هو ما شاع فى بيئة الأدباء والنقاد من الدعوة للمبالغة والغلو كما نرى عند قدامة[1] . غير أنه يلاحظ

(١) نقد الشعر (طبع القاهرة) ص ٣٥ .

أن شاعرا لم يبلغ من ذلك ما بلغه المتنبى ، إذ كانت تزكى هذه الروح عنده بواعث من التشيع والتصوف . وقد عمم المتنبى هذه المبالغة فى شعره ولم يقف بها عند موضوع خاص فنحن نراها تتسرب من المدح إلى الموضوعات الأخرى من غزل وغير غزل ، وكأنها لون جديد يريد أن يوشى به شعره ، وأن يطرز به قصائده ، بل إنه ليبدى إزاء استعماله نوعا من الإصرار الحماسى ، حتى ليحس الإنسان عنده فى كثير من الأحيان بضرب من السقوط ، فإن الشعر إذا أفرط فيه الشاعر إفراطا شديدا إلى درجة الغلو والمغالاة سقط إلى مستوى دون مستوى طبيعته الحقيقية ، وانظر إلى قوله :

لو كان علمُكَ بالإله مقسَّماً ... فى الناسِ ما بعث الإلهُ رَسُولا
أو كان لفظُكَ فيهمُ ما أنزل الـ ... ـتَّوْرَاةَ والفُرْقَانَ والإنْجِيلا

فإن الإنسان يحس كأن المعانى أعيته فذهب إلى استصغار أمور الأنبياء ، وكان يستطيع أن يبلغ من وصف ممدوحه مايريد ، دون أن يكلف نفسه هذا العناء من المقارنة والمفاضلة بينه وبين الأنبياء . وليس من شك فى أن الشعر حين يخرج عن حدود الاعتدال والقصد فى التفكير لا يكون فيه وجدان إلا وجدانا صناعيا مايزال المتنبى يتعب فى إخراجه وتصويره ، وحقا ما يقوله ابن الرومى :

وإذا امرؤٌ مدح امرءا لنوالِهِ ... وأطالَ فيهِ فقـد أراد هِجَاءَهُ
لو لم يقدِّرْ فيـهِ بُعْدَ المُستقى ... عند الورود لما أطال رِشَاءَهُ

والمتنبى لم يكن يطيل قصائده ، ولـكنه كان يطيل أفكاره طولا من نوع آخر ، هو هذه المبالغة التى تستقر دائما فى صياغة شعره وتستوعب مجهودا واسعا فى التفكير والتصوير ، وهو مجهود شاق غير أنه لا يرضى النقاد ، إذ يكشف لهم سر صاحبه ، وأنه يركب طرقا ملتوية من التصنع فى فنه ، ولـكننا ننسى ، فنحن فى القرن الرابع قرن التصنع ، وإن من الخطأ أن نطلب إلى شاعر فى هذا القرن أن يعبر تعبيرا يبـدو فيه شىء من الأصالة ، فقد هجر الشعراء كل أصالة فى الشعر ، ولم يبق لهم إلا هذه الوجوه من التصنع لمبالغات شاذة ، أو عبارات مذهبية أو ثقافية منحرفة . وهى حال يمكن أن تعـد تفسيرا لما أصاب الشعر — فى هذه العصور — من جمود ، إذ يحس الشعراء بأنهم يبدئون ويعيدون فى

أساليب موروثة ، فتحاول طائفة منهم أن تجدد فى وسائل التعبير ، ولكنها تضل الطريق ، إذ تتخذ هذا التجديد من استخدام مبالغة ، أو عبارة شيعية ، أو أخرى صوفية ، وبذلك دار الشعراء حول أنفسهم ، ولم يستطيعوا أن يجددوا تجديدا فيه زخرف وجمال ، على نحو ما رأينا عند شعراء القرن الثالث .

٥

ولعل من أهم الوسائل التى كان يستخدمها المتنبى وغيره من الشعراء فى هذه العصور وسيلة الفلسفة والثقافة اليونانية ، فقد كان يحاول أن يستوعب الأفكار والصيغ الفلسفية فى قصائده ونماذجه حتى يتخلص قليلا من صيغ الفن الثابتة وقوالبه العتيقة ، وإن الإنسان ليحس دائما عند المتنبى أنه كان يبحث عن صيغ جديدة للتعبير ، ولكنه لم يُخضع هذا البحث لتجارب الخاصة فى التعبير عن وجدانه وعواطفه ، بل ذهب يقترض هذه الصيغ من بيئات مذهبية أو فلسفية ، وبذلك لم يصنع شيئا أكثر من أنه غير فى القيود ووجوه التكلف . وقد تكون القيود القديمة جميلة فهى قيود فنية ، أما القيود التى جاء بها المتنبى فلم تكن فنية بل كانت شيعية أو صوفية أو فلسفية ، على أنه لم يستطع أن يجرى فى هذا الجانب الثقافى على الدرب الذى مهده أبو تمام ، فقد رأيناه يستخدم الثقافة والفلسفة استخداما فنيا غريبا على نحو ما رأينا فى وصفه لعمورية ، وكما رأينا فى استخدامه لنوافر الأضداد ، الذى أحاله عن حقيقته الفلسفية ، وجعله وسيلة رائعة من وسائل الزينة فى صناعته ، أما المتنبى فقد نقل كثيرا من الأفكار والعبارات الفلسفية إلى الشعر ، ولكنه لم يحولها عن حقيقتها ، فالباحث يحس دائما بمكانها وأنها مجتلبة ، اجتلبها الشاعر ليدل على ثقافته وليحقق لنفسه ما يريد من التغيير فى صناعته .

تصنع المتنبى للأفكار والصيغ الفلسفية

ولعل أول مايقابلنا من ذلك حكمه الكثيرة التى شاعت فى شعره ، وعرف بها عند القدماء والمحدثين ، فهم يذكرون أن الصاحب بن عباد ألف رسالة لفخر الدولة بن بويه جمع فيها من شعر أبى الطيب زهاء ثلاثمائة وسبعين بيتاً تجرى مجرى الأمثال ، وقال فى تقديمها : " وهذا الشاعر مع تميزه وبراعته وتبرزه فى صناعته له فى الأمثال خصوصاً

مذهبٌ يسبق به أمثاله[١]" ، وهذا المذهب الذى يشير إليه الصاحب فى عمل حكمه وصياغة أمثاله هو الذى يلفتنا من قوله ، فالصاحب يحس بأن المتنبى له مذهب خاص فى صناعة الحكم والأمثال ، وهذا المذهب ليس شيئاً خاصاً بطريقة الصناعة ، وإنما هو قائم فى الصناعة كلها ، فمن قبله لم يكن الشعراء يعدلون بشعرهم إلى كثرة الحكم والأمثال التى نجدها عنده على غير الإلف والعادة ، إذ يعتمد عليها فى عمله اعتماد أصحاب المذاهب كما لاحظ الصاحب . ولم يكن المتنبى يأتى بهذه الحكم والأمثال من تجاربه الخاصة ، بل كان يقترضها من الفلسفة ، وقد تنبه لذلك معاصروه ، فكتب الحاتمى رسالة يبين فيها كيف استغل صاحبنا حكم أرسطو وكيف صاغها شعراً ، فمن ذلك قوله :

يُرَادُ من القَلْبِ نِسْيانُكُمْ وتأبى الطِّباعُ على النَّاقِلِ

وأصله عند أرسطاليس "روم نقل الطباع من ردئ الأطباع شديد الامتناع[٢]" ، ومن ذلك قوله :

لعلَّ عَتْبَكَ مَحْمُودٌ عواقبُهُ فربما صَحَّتِ الأجسامُ بالعِلَلِ

وأصله عند أرسطاليس "قد يفسد العضو لصلاح أعضاء ، كالكى والفصد اللذين يفسدان الأعضاء لصلاح غيرها[٣]" ، ومن ذلك قوله :

وَمَنْ يُنْفِقِ السَّاعاتِ فى جمع مالِهِ مخافةَ فقرٍ فالذى فعل الفقرُ

وأصله عند أرسطاليس "من أفنى مدته فى جمع المال خوف العدم فقد أسلم نفسه للعدم[٤]" . وعلى هذه الشاكلة أخذ الحاتمى يحقق ترجمة هذه الحكم اليونانية إلى الشعر العربى عند المتنبى حتى بلغ بها نحو مائة وعشرين حكمة .

وإن من يقرأ فى ديوان المتنبى ليحس إحساساً واضحاً بأن الشعر كان يعتمد عنده على العقل المتفلسف والصياغة الفلسفية ، وقد ذهب يستخدم هذه الحكم ، وهو يطوى فيها ضروبا من الأقيسة المنطقية الدقيقة حتى ينال ما يريده من الدوى العالى :

(١) ذكرى أبى الطيب للدكتور عزام ص ٤١٧ (٣) نفس المصدر ص ١٤٧ .
(٢) الرسالة الحاتمية (من مجموعة التحفة البهية) ص ١٤٥ . (٤) نفس المصدر ص ١٥٠ .

وتركُك فى الدُّنيا دويًّا كأنَّما تداولُ سَمْعَ المرءِ أنْمُلُهُ العَشْرُ

لقد كان هذا التصنع للفلسفة والمنطق يحدث له ذلك الدوىّ والضجيج الذى يريده ، وقد بدأ — كما رأينا — فطرز شعره بأمثال الفلسفة اليونانية ، ثم أخذ ينشر أسماء أصحابها فى شعره من مثل أرسطاليس و بطليموس وجالينوس ، كما أخذ يستعير ألفاظها واصطلاحاتها ، كأن يستعير الحركة والسكون فى قوله :

تناهى سكونُ الحُسْنِ فى حركاتها وليسَ لراءٍ وَجْهَها لم يَمُتْ عُذْرُ

أو يستعير القياس الفاسد فى قوله :

بشرٌ تصـــوَّرَ غايةً فى آيةٍ تنفى الظنونَ وتُفْسِدُ التقييسا

أو يشير إلى بعض أفكار المتفلسفة وآرائهم فى مثل قوله :

تخالف الناسُ حتى لا اتِّفاقَ لهمْ إلا على شجبٍ والخلفُ فى الشَّجَبِ
فقيلَ تخـــلدُ نفسُ المرءِ باقيةً وقيل تَشْرَكُ جسمَ المرءِ فى العَطَبِ

وكأنه كان يشك فى الروح وخلودها . ونراه يقول :

وترى الفتوّةَ والمروّةَ والأبـــوّةَ فىّ كلٌّ مليحة ضرّاتها
هنّ الثلاثُ المانعاتى لذّتى فى خَلْوَتى لا الخوفُ من تَبِعَاتِها

يقول العكبرى فى التعليق على هذين البيتين إنه يشـير بذلك إلى قول المتفلسفة : " إن النفوس تركت الشهوات البهيمية طبعا لا خوفا[1] " ، وقد نراه يعتبر مذهب السوفسطائية فى مثل قوله :

هوِّنْ على بصرٍ ما شقَّ منظرُهُ فإنَّما يقظاتُ العينِ كالحُلُمِ

فإن السوفسطائيين لا يؤمنون بوجود المحسوسات ، وقد ذهب صاحب سرح العيون إلى أنه كان على مذهب الهوائية أو المادية لقوله :

تَبخلُ أيدينـــا بأرواحِنا على زمانٍ هنّ من كَسْبِهِ
فهذه الأرواحُ من جـــوِّهِ وهذه الأجسادُ من تُرْبِهِ[2]

(١) التبيان ١/٢٢٨ . (٢) سرح العيون لابن نباتة المصرى ص ١٧ .

وقد حاول صاحب خزانة الأدب أن يتهمه فى عقيدته لبعض هذه الأبيات التى ذكرناها[١] ، وينبغى أن نعرف أن هذه الأفكار لم تكن تأتى فى شعره عن عقيدة أو مذهب ، إنما كانت تتسرب إليه من ثقافته الفلسفية ، فهو ليس شاكا وليس على مذهب الهوائية ، إنما هو شاعر من شعراء القرن الرابع الذين كانوا يتصنعون للأفكار والصيغ الفلسفية .

وإن من الواجب أن نفصل بين المتنبى والفلسفة مرة أخرى ؛ فقد غلا بعض النقاد المحدثين ، وذهب إلى أنه كان فيلسوفا لا يقل عن الفلاسفة المحدثين ، بل لقد سبق نيتشه إلى كثير من أفكاره وآرائه وأخذ يقارن بينه وبين دارون فى بحثه وطريقته[٢] . وأكبر الظن أن هذا إسراف من الأستاذ العقاد ومن يذهب هذا المذهب فى المقارنة بين أشخاص عاشوا فى بيئات مختلفة وكانوا من أجناس مختلفة . ونحن لا ننكر أن هناك جانباً من الفكر مشتركا بين الناس جميعا ، ولولاه ماتفاهموا ، ولا قامت دراسة المنطق ، ولكن هذا الجانب يحسن أن لا نبالغ فى تصوره وأن لا نضعه كأساس أو أصل للمقارنة فى النقد ، واتخاذه دليلا على ما نذهب إليه من آراء وأحكام ، وبخاصة إذا كانت هذه الآراء والأحكام تستمد من فكرة طائرة عند شاعر . وحقا لو أن المتنبى فيلسوف لأمكن أن تقوم هذه المقارنة مع شىء من الاحتياط ، أما أن نستنتج فلسفته من فكرة طائرة نتخذها مذهباً له أو كالمذهب ، ثم نقارن بينه وبين فيلسوف غربى على أساسها ، فإننا نكون مبالغين مفرطين فى المبالغة ، إذن لكان الشعراء السابقون جميعاً فلاسفة وفلاسفة عصريين . ولسنا نرتاب فى أن مثل هذه الافتراضات والمقارنات توقع فى شىء من التحكم ، وقد حمل عليها الأستاذ بلاشير فى بحثه عن المتنبى وهو محق فيما لاحظه عليها من إسراف[٣] . ومهما يكن فإن المتنبى لم يكن فيلسوفا وإنما كان مثقفاً بالثقافة الفلسفية التى عاصرته وقد أخذ يتصنع لها فى شعره يستعير حكمها وبعض أفكارها ، ومايطوى فيها من أقيسة منطقية وقوالب فلسفية .

(١) خزانة الأدب للبغدادى ١/٣٨٠

(٢) مطالعات فى الكتب والحياة للأستاذ العقاد ص ١٤٤ — ١٧٤ .

(٣) R. Blachère, Abou t-Tayyib al Motanabbi, pp. 311, 319.

٦

وهذه الاستعارة الحسية التى كان يستعيرها المتنبى من الفلسفة من السهل أن يلاحظها كل باحث ، وليست هى الشىء الذى نريد أن نقف عنده من تصنع المتنبى للفلسفة ، إنما نريد أن نعرف أثر هذه الفلسفة فى صياغته ، نريد أن نعرف ما حدث من تغيير فى باطن عباراته تحت تأثير الفكر الفلسفى ، أو بعبارة أخرى نريد أن نعرف المركب الفنى الفلسفى فى شعره . وهذا المركب يحاول الباحثون أن يتعرفوا عليه من معرفة الأفكار المستعارة ، غير أننا نرى أن هذه الوسيلة قاصرة ، فإذا حاول باحث أن يتعرف على الحياة العقلية فى العصر العباسى مثلا مما ترجم العرب كانت هذه المحاولة غير مجدية كثيراً ، لأنه لا يتبين هذه الحياة فى اقتراح عربى أو صورة عربية ، و إنما يتبينها فى صورة أجنبية مترجمة ، وكان عليه أن يتبينها فى صورة التفكير العربى من داخله وما أصابه من تطور ، فإن من الممكن أن لا يكون العقل العربى قد أفاد كثيرا مما ترجم ، ولعل ترجماته لم تغير كثيراً فى أصول فكره وقواعد عقله . وهذا هو الذى جعلنا نقف فى الفصل الثالث من الكتاب الأول لنسأل إلى أى حد تطور فكر صانع الشعر فى العصر العباسى ، ولم نحاول أن نتبين ذلك من الترجمة للثقافات الأجنبية فقط ، بل حاولنا أن نعرف ما أصاب العقل العربى من تطور فى داخله ، حتى إذا وصلنا إلى أبى تمام أحسسنا بأنه ليس رائدنا أن نعرف أثر الثقافة الفلسفية عنده من عبارات الفلاسفة وأفكارهم التى استعارها ، بل طلبنا ذلك فى استخدامه لبعض الألوان الفلسفية كلون توافر الأضداد ، وقد أحاله لوناً فنياً جميلا ، وهنا تبينا جانباً من قابلية العقلية العربية للتفكير اليونانى ، أو بعبارة أدق عقلية أبى تمام ، وما أصاب هذا التفكير عندها من تحول ، فهى تقبله وتتفاعل معه ، بل هى تحوله عن طبيعته الفلسفية إلى طبيعة فنية ما يزال الشاعر يستخرج منها ألواناً تحير وتعجب .

المركب الفنى الفلسفى فى شعر المتنبى

وهذا الاتجاه فى البحث هو الذى نريد أن نعرف على ضوئه التصنع الفلسفى عند المتنبى و إلى أى حد استطاع الفكر العربى — فى القرن الرابع — أن يمتزج بالفكر

اليونانى ، وإن من يرى هذا الجهد الذى كان يقوم به المتنبى من نقل الحكم اليونانية إلى الشعر العربى لا يشك فى أن هذا الشعر أخذ يتأثر بالصورة اليونانية ، ولسنا نقصد صورة النحو اليونانى أو البلاغة اليونانية أو الأخيلة اليونانية ، إنما نقصد صورة التفكير اليونانى ، فقد نفذ إلى الشعر وتشبث كثير من الشعراء به . على أنه يحسن بنا أن لا نبالغ فإن المتنبى يرينا حقا قابلية العقلية العربية للتفكير اليونانى ، ولكنها قابلية من نوع آخر مغاير للنوع الذى رأيناه عند أبى تمام ، قابلية لا تفرح ولا تسر العين ، كما شاهدنا فى نوافر الأضداد عند أبى تمام ، إنما هى قابلية من طراز آخر ، قابلية معقدة إن صح هذا التعبير ، فالفلسفة لا تتحول إلى بدع من الفن ، إنما تؤثر تأثيرا قاتما فى الصياغة ، ويمكن أن نلخص هذا التأثير فى كلمة « القوالب الفلسفية » فقد أخذ الشعراء يقترضون هذه القوالب ، وهذا كل ما عندهم من تجديد فلسفى فى الشعر . وهو تجديد غريب لا ينوع فى التفكير الفنى إنما ينوع فقط فى أساليبه ويصيبها بهذا التعقيد الذى تعرف به القوالب الفلسفية ، وما يتبعه من اللف والدوران وتداخل الأفكار تداخلا لا عهد للغة العربية به قبل المتنبى إلا فى القليل النادر ، أما هو فوسع هذا الجانب وحرص عليه حرصا شديدا لأنه كان يودعه سر تفوقه وسر تصنعه ، إذ كان يحتال احتيالا شديدا على شارات التعبير الفلسفى وحركاته يدخلها فى نماذجه ، كما نرى فى مثل قوله :

الجيشُ جيشُكَ غير أنَّكَ جَيْشُهُ فى قلبِهِ ويمينِهِ وشمالِهِ

وليس فى البيت غرابة ولا تعقيد ، ولذلك يبدو يسيرا سهل الفهم ، ولكن إذا أنعمنا النظر وجدنا فيه شيئا يشبه أن يكون تعقيدا ، إذ يجعل المتنبى ممدوحه جيشا ، ثم يجعل الجيش جيشه ، وفى الوقت نفسه يجعله جيش الجيش ، فهو جيش دائر على نفسه ، أو هى فكرة فيها دور كما يقول أصحاب الفلسفة ، وليس من شك فى أن المتنبى قد عمد إليها عمدا وأنه تصنع لها تصنعا ، وما الفرق بينه وبين غيره من شعراء عصره ممن لم يتثقفوا ثقافة فلسفية إن لم يأت بمثل هذه العبارات المتداخلة ؟ وانظر إلى قوله :

فتًى يَشْتَهِى طولَ البلادِ ووقتُهُ تضيق به أوْقاتُهُ والمقاصِدُ

فإنك تراه لا يزال يتعمل للأسلوب الفلسفى فى تفكيره وصياغته ، وإلا فما هذا الوقت

الذى تضيق به أوقات ممدوحه ؟ إنه وقت غريب لعله أشد غرابة من الجيش السابق الذى يدور على نفسه ، فقد جعل المتنبى الأوقات تضيق به ، أو بعبارة أخرى ما زال يتصنع حتى جعل الجزء أوسع من الكل ، فالأوقات تضيق بالوقت ضيقا غريبا ، ولكن ما هى ميزة المتنبى إن لم يغرب على الناس بمثل هذه العبارات التى قد يحسون فيها خللا ، ولكنه خلل محبوب فى رأيه لأنه خلل فلسفى ، مايزال به حتى يشوش على الناس أفكارهم ، وحتى يحدث من الارتباك والاضطراب بين المثقفين ما يستطيع أن يثبت به مهارته وتفوقه ، فإذا هو يخرج هذا الجيش الدائر على نفسه ، وإذا هو يحيل الجزء أكبر من الكل ، حتى يجعل لنفسه من شعره أبواقا وطبولا ، أو بوقات وطبولا على حد تعبيره ، تعلن عن براعته وحذقه وإجادته ، وانظر إلى قوله :

ولكَ الزمانُ من الزمانِ وقايةٌ ولكَ الحمامُ من الحِمامِ فِداء

فإنك تحس بلعب التعبير الفلسفى ، فالزمان يقى من الزمان وقاية غير مفهومة ، والحمام يفدى من الحمام فداء غير مفهوم أيضا ، ولكنها الفلسفة التى تعلق بها المتنبى ما تزال تخرج له من الزمان زماناً يماثله ومن الحمام حماما يشاكله ، وعلى هذا النحو نراه يقول بيته :

أسَفِى على أسَفِى الذى دلَّهْتنِى عن عِلْمِهِ فبــه علىَّ خَفَاءُ

فإنه يأسف على أسفه أسفا غير مفهوم ، فالأسف يركب أسفا مثله ، كهذا الزمان الذى بقى منه زمان مثله ، وهذا الحمام الذى يفدى منه حمام مثله ، وما يزال هذا القانون من التوليد يلعب فى فكر المتنبى وشعره حتى نراه يقول :

نِقَمٌ على نِقَمِ الزمان يَصُبُّهَا نِعَمٌ على النِّعَمِ التى لا تُجْحَدُ

فالنقم على نوعين والنعم على نوعين ، وكل شىء يمكن أن يُستخرج منه شىء آخر يماثله ، ويتحد معه ، فيقوم دونه ، أو يصب عليه ، أو يركبه ركوبا غريبا .

وعلى هذا النمط ماتزال أساليبه تتشابك وتتداخل تداخلا غير مألوف ، ولكنه التصنع الفلسفى يوقعه فى مثل هذه الأساليب المنحرفة ، أو فى مثل قوله :

إلى كم ذا التخلُّفُ والتَّوَانِى وكمْ هذا التَّمادى فى التَّمادى

فالتمادى يتداخل فى التمادى هذا التداخل الغريب ، حتى يقلد المتنبى الفلاسفة فى أساليبهم

الملتوية ، وما الفرق بين الشعر والفلسفة ؟ لئن كانت الفلسفة طرافة أو كان فيها فنون من الطرافة ، فإن من الواجب أن تدخل هذه الفنون إلى دوائر الشعر . غير أننا نلاحظ أن المتنبي إنما نظر إلى هذه الفنون من ظاهرها ، فجاء يستوعب فى شعره صيغها وقوالبها ، ولم يستطع استخدامها استخداما فنيا على نحو ما رأينا عند أبى تمام ، بل لقد كان يفهم هذا الاستخدام فى حدود أخرى ، هى أن ينقل التعبير الفلسفى إلى قصائده ونماذجه ، لا يستجيب لشىء غير هذا النقل ، فإذا الجيش يدور هذا الدوران الذى لا تألفه العقول البسيطة ، بل لا بد له من عقل متفلسف حتى يفهم فكرة الدور وأنه جيش دائر فى هذه الحلقة الفلسفية التى كان يعجب بها المتنبى — فيما يظهر — إعجابا شديدا . وعلى هذا النحو تضيق الأوقات بالوقت ، بل ما تزال الأفكار تتوالد ، فكل فكرة لها خيالها ، بل لقد كان يرى خيال خيالها على حد قوله :

إن المُعِيدَ لنا المنامُ خَيالَهُ كانت إعادتُهُ خَيالَ خَيالِهِ

فهو يحفظ العهد ويذكر حبيبه دائما ، وما يزال خياله يفد عليه حتى إذا نام رأى خيال هذا الخيال ، بل إنه ليرى خيال هذا الخيال الثانى فى يقظته ، وبخاصة خيال خيال أفكاره الذى ما يزال يلح عليه حتى يأتى له بهذه العبارات الفلسفية المعقدة ، وهى عبارات كان يتعب فى الحصول عليها تعبا شديدا ، أما قوله المعروف :

أنامُ ملْءَ جُفُونى عن شَوَارِدِهَا ويَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاها ويَخْتَصِمُ

فلعله كان يداعب به من حوله من الأدباء والنقاد ، أما حقيقة الأمر فإنه هو الذى كان يؤرقه السهر فى تجويدها ، وما كان مثله لينام وهو يحلم بتعبير فلسفى ، يحقق له ما لا يبلغ الزمن من نفسه على حد تعبيره :

أُرِيدُ منْ زمنى ذا أن يبلِّغَنى ما ليس يبلُغُهُ من نفسِهِ الزَّمَنُ

وقد شكا فى شعره كثيرا من سهاده وسهره ، إذ يقول :

كأنَّ الجُفُونَ على مُقْلتى ثيابٌ شُقِقْنَ على ثاكِلِ

فهو يطلب النوم والنوم يتأبى عليه ، ولعله هو الذى كان يتأبى على النوم لانشغاله عنه بلفظة أو فكرة ، وقد ذكر فى شعره أن للأفكار نارا تتوقد :

أشفقُ عنـد اتقادِ فـكرتهِ عليهِ منْها أخافُ يَشْتَعِلُ

فهو يشـعر شعوراً واضحاً بأن الأفكار قد تُشعل صاحبها ، ومن يدرى فربما مرت به لحظة خيل إليه فيها أنه يشتعل بهذا الثقاب من الفلسفة الذى أشعل كل شىء فى شعره ، وليس من شك فى أنه ثقاب محبب إلى نفوسنا ، غير أن المتنبى لم يحدث به ولا بنيرانه طرافة واسعة فى شعره كما رأينا عند أبى تمام .

وكأنى بالمتنبى يلفتنا إلى شىء مهم فى العقلية العربيـة وقابليتها للتفكير اليونانى أثناء القرن الرابع ، فإنهـا تخلفت فى كثير من جوانبها عن هذا التفـكير ، وبخاصة فى هذا الجانب الفنى من الشعر الذى نقرأه عند المتنبى وأضرابه ، إذ نرى الفلسفة لا تحدث طرافة ولا تنوعا فى الأفكار إلا فى آماد ضيقة ، إنما ينصب تأثيرها على جانب شكلى ، جانب العبارات والأساليب ، حتى ليحس الإنسان بأن الدفعة الهنيئة الطليقة التى مرت بنا عند أبى تمام حيث كانت الفلسفة تستخدم استخداما فنيا خاصا كأنها لون زاه ، هذه الدفعة يصيبها غير قليل من الخمود والركود ، وكأن العرب لا يتعمقون التفكير اليونانى ، أو كأن هذا التفكير لا يتعمق عقولهم ، فلا نراه يتحول عندهم إلى بدع وطرافة فى التفكير ، كما أننا لا نراه يحدث تنوعا واسعاً فى الخواطر والمعانى ، وكأن الفلسفة اليونانية تنحرف عن التفكير الفنى ، أو كأنها لا تمتزج بهذا التفكير امتزاجا من شأنه أن يغير صورته وأوضاعه ، وإنما أكثر ما تحدثه فى هذا الجانب ينصب على تأثير شكلى فى القوالب والعبارات ، كقول المتنبى :

قد كان يمنعُنى الحيـاء من البُكا فاليومَ يَمْنَعُهُ البُكا أَنْ يَمْنَعَا

فالحياء يمنع البكاء والبكاء يمنع الحياء ، وهـذا كل ما يأتى به المتنبى من طرافة فى التفكير يجلبها من الفلسـفة ، ولـكن هذه الطرافة ليست شيئاً أكثر من اللف والدوران فى التعبير .

وعلى هـذا النمط نرى المتنبى تنغمس عباراته فى أصباغ الفلسفة ، ولـكنه انغماس شكلى ، إذ يحاول أن يحقق لنفسـه أوصاف قوالبها وخواص تراكيبها ، أما بعد ذلك فإنها لا تتفاعل مع تفكيره ، ولا تنقله من حيز إلى حيز ، أو من عالم إلى عالم ، بل ما يزال

متصلا فى أفكاره ومعانيه بالماضى ، لا يستطيع فصم علاقاته به . وإن الإنسان ليكاد يؤمن بأن التفكير اليونانى لم يحدث رجفة واسعة فى التفكير الفنى العربى ، أو على الأقل لم يحدث ذلك عند المتنبى وأضرابه ممن نحس عندهم بأن الفنانين ما يزالون يفكرون تفكيراً أقرب إلى الأسلوب القديم . وحقاً إن الفلسفة اليونانية ترجمت واستوعبها العرب ، وكان منهم متفلسفة ، ولكن يحسن دائماً أن نميز بين هذه الموجة والتأثر العام فى الفكر العربى ، إذ نشعر بأن الفلسفة تختلط بهذا الفكر ، ولكنها لا تمتزج به ولا تتحد معه ، بل تستمر بينهما خطوط فاصلة ، وبخاصة فى الشعر والتفكير الفنى ، إلا أن تجلب بعض شاراتها وحركاتها ، كما نرى عند المتنبى ، ولكنها لا تتغلغل إلى باطن الشعر وباطن صياغته ، وحتى المعرى مع أنه نقل التفكير الوجدانى إلى تفكير يشبه التفكير الفلسفى لم يستطع أن يحافظ على « الصياغة الباطنة » للأسلوب الفلسفى ، بل لقد ضلت منه فى الطريق . ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن مياه التفكير اليونانى دخلت النهر العربى ، ولكنها استمرت فى كثير من جوانبه تجرى مع مياهه جنباً إلى جنب وقلما اختلطت بها . قد تختلط فى بعض المناطق ، ولكنها سرعان ما تعود إلى الانفصال ، وبذلك ضل التفكير الفنى عند العرب فى أغلب الأمر طريقه إلى التأثر بباطن التفكير اليونانى ، ولم يستطع أن ينقل منه فى أكثر أحواله إلا بعض صوره اللفظية وقوالبه الشكلية .

٧

ولم يكن المتنبى يقصر تصنعه الثقافى على طائفة خاصة من المثقفين ، فهو يرضى أصحاب الفلسفة والتصوف والتشيع ، كما يرضى أصحاب الغريب من اللغة والأساليب الشاذة من النحو ، واقرأ قصيدته :

ألا كلُّ ماشيةِ الخيزَلَى فَدا كل ماشية الهَيْدَبَى

فإنك تراه يخرجها إخراجا لغويا ، إذ يحشد فيها الألفاظ الغريبة حشدا ، وكأنه ليس له

وجهة إلا أن يعبر تعبيرا لغويا غريبا ، حتى ينال إعجاب اللغويين من أصحاب الغريب ، وقد كان القدماء يعرفون له هذه الرغبة من إظهار علمه وفضله ، يقول الصاحب بن عباد عنه : " ومن أهم ما يتعاطاه التفاصح بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة ، حتى كأنه وليد خباء وغذيُّ لبن لم يطأ الحضر ، ولم يعرف المدر "[1] ويعلل الصاحب لهذه الحال بأنه كان يقصد إلى التبدى فى لفظه . والحق أنه لم يكن يقصد إلى التبدى من أجل التبدى نفسه ، إنما كان يريد أن يحقق لنفسه التفوق فى أوساط اللغويين من أصحاب الغريب ، وقد أشار إلى ذلك العكبرى إذ رآه يستخدم كلمة (تفاوح) فى إحدى مدائحه لكافور ، وهى لفظة فصيحة إلا أنها غريبة وقد علق عليها بأنه كان يأتى بهذه اللفظة وأمثالها لمن يكون بالمكان من العلماء والأدباء[2] .

تصنع المتنبي للغريب من اللغة والأساليب الشاذة

كان المتنبى يصنع الشعر — كما يقول العكبرى — للفضلاء والعلماء لا لكافور وأمثاله من الممدوحين ، ولذلك كنا نراه يحاول الإغراب بشعره وأساليبه ، وكان يطلب هذا الإغراب ويحققه لنفسه فى صور مختلفة من التفلسف والتصوف والتشيع ، وأخيرا فى تلك الصورة الغريبة من الألفاظ اللغوية النادرة التى يريد أن يروع بها أساتذة اللغة والغريب ، فإذا هو يأتيهم بمثل تفاوح السابقة أو بمثل جفخت فى قوله :

جَفَخَتْ وهُمْ لا يَجْفخونَ بها بهمْ شِيَمٌ على الحَسَبِ الأغرِّ دلائلُ

فقد كان يستطيع أن يضع مكانها فخرت ، ولكنه كان يريد الإغراب فى اللفظ ، حتى يثبت مهارته وتفوقه فى اللغة . ولعله من أجل ذلك كان يصوغ الأراجيز يحاكى بها رؤبة والعجاج وأبا النجم وأضرابهم ، وما يزال يكثر فيها من الغريب كثرة مفرطة ، ولم يقف عند هذا الجانب بل طلب الشواذ فى الحروف وبناء الأسماء وكأنه لم يترك لغة شاذة فى حرف أو اسم إلا جلبها فى شعره . وقد يكون من الطريف أن نتعقبه فى شوارده اللغوية ، فمن ذلك استعماله للكَيْذَبان بدلا من الكذاب ، والتَّوْرَاب بدلا من التراب ؛ ومن ذلك أن يجمع كوبا على أكْوُب ، وبوقا على بوقات ، وداراً على أدْوُر ، وأرضاً على أُروض ، وعيناً على أعيان ، وأخاً على إخاء ؛ ومن ذلك أن يأتى برُبَّتَمَا بدلا من ربما ، وأيْمَا

(١) اليتيمة للثعالبي ١/١٣٤ . (٢) التبيان (العكبرى على المتنبى) ٢/٢١ .

بدلا من إما ، وأولاك بدلا من أولئك ، واللَّذْ بدلا من الذى ، وهِنَّكَ بدلا من إنك ، وهَلُمَّنَّا بدلا من هلموا ، إلى غير ذلك من لغات شاذة . ولولا خوف الإملال لأكثرنا من هذه اللغات وعرضناها فى أشعاره ، ولكنها كثيرة فى ديوانه ، ويمكن الرجوع إليها ، وهى أكثر من أن ندل عليها .

على أن هذا التصنع اللغوى يلفتنا إلى تصنع آخر لعله أكثر تعقيداً ، وهو تصنعه للأساليب الشاذة ، فقد كان عالماً بالنحو ومشاكله ، وكان كوفىَّ المذهب ، فنقل كثيراً من التراكيب الشاذة التى روتها الكوفة وخالفت بها على البصرة ، واعتمدها فى صنع قصائده ونماذجه ، وقد كان ذلك يعد غريبا على الناس فى عصره ، إذ كانوا قد هجروا النحو الكوفى إلى النحو البصرى ، ولعله من أجل ذلك شغف العلماء بشعره وشرحوه مراراً . ونحن نسوق جانباً من هذه التراكيب الكوفية الشاذة فى شعره ، يقول ابن الأنبارى : "ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز ترخيم الاسم الثلاثى إذا كان وسطه متحركا ، وذلك نحو قولهم فى عنق ياعن وفى حجر ياحج وفى كتف ياكت ، وذهب بعضهم إلى أن الترخيم يجوز فى الأسماء على الإطلاق ، وذهب البصريون إلى أن ترخيم ما كان على ثلاثة أحرف لا يجوز بحال[1]" . ويقول المتنبى :

أَجِدَّكَ ما تنفكُّ عانٍ تفكُّهُ ... عُمَ بنَ سليمانٍ ومالاً تُقَسِّم

فيرخم كلمة عمرو ويجعلها عم ، بل هو يرخم فى غير النداء كقوله :

مَهْلاً ألا للهِ ما صنع القَنَا ... فى عمرو حابِ وضبَّةَ الأعْتَامِ

يريد عمرو بن حابس . ويقول ابن الأنبارى " ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير الظرف وحرف الخفض لضرورة الشعر وذهب البصريون إلى أنه لا يجوز ذلك بغير الظرف وحرف الجر "[2] . ويقول المتنبى :

حملتُ إليهِ منْ ثَنَائى حـــديقةً ... سقاها الحِجَى سَقْىَ الرياضَ السحائبِ

فيفصل بين السقى والسحائب بالمفعول على رأى الكوفيين ، ويقول ابن الأنبارى "ذهب

(١) الإنصاف طبعة أوربا ص ١٥٦ .
(٢) الإنصاف ص ١٧٨ .

الكوفيون إلى أنَّ أنْ الخفيفة تعمل فى الفعل المضارع النصب مع الحذف من غير بدل وذهب البصريون إلى أنها لا تعمل مع الحذف من غير بدل "[١] ويقول المتنبى :

وتوقَّدَتْ أنفاسُنا حتى لقد أشفقتُ تحترقَ العواذلُ بيننا

فينصب تحترق من غير أن . ويقول ابن الأنبارى " ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز أن يستعمل ما أفعله فى التعجب من البياض والسواد خاصة من بين سائر الألوان نحو أن تقول هذا الثوب ما أبيضه ، وهذا الشعر ما أسوده ؛ وذهب البصريون إلى أن ذلك لا يجوز فيهما كغيرهما من سائر الألوان "[٢] ، ومعروف أن حكم التفضيل كالتعجب فى هذا الباب ، ويقول المتنبى :

إبْعَدْ بَعِدْتَ بياضاً لا بياضَ لَهُ لأنت أَسْوَدُ فى عينى من الظُّلَمِ

وعلى هذا النحو يستطيع الباحث أن يجد كثيراً من الصيغ الكوفية الشاذة فى ديوان المتنبى ، بل إنه ليجد فى هذا الديوان شذوذاً أوسع من شذوذ النحو الكوفى حتى لكأنه مستودع للتراكيب الشاذة فى اللغة ، فالمتنبى يطلب كل غريبة أو شاذة فى التعبير ، من ذلك أن نراه يتصنع لاستخدام لغة (أكلونى البراغيث) فى مثل قوله :

نفديكَ من سَيْلٍ إذا سُئِلَ النَّدَى هَوْلٍ إذا اختلطا دَمٌ ومَسِيحُ

فإنه أتى بألف الإثنين مع ذكر الفاعل . ومن ذلك أن يرى بعض العرب لا يحرصون على التفريق بين المذكر والمؤنث فى الأفعال والمشتقات[٣] ، فيقلدهم فى هذا الصنيع كقوله :

مُخَلًّى لَهُ المَرْجُ مَنْصُوبًا بصارخَةٍ لهُ المَنَابِرُ مَشْهودًا بهـا الجُمَعُ

إذ كان القياس أن يقول منصوبة ومشهودة ، ولكنه عدل إلى التذكير وهو يصنع ذلك كثيرا ، ومن ذلك أن يجزم المضارع مع حذف لام الأمر فى قوله :

جزى عَرَبًا أَمْسَتْ بِبُلْبَيْسَ رَبُّهَا بِمَسْعَاتِهَا تَقْرَرْ بذاك عُيُونُهَا

ومن ذلك أن يستعمل ليس استعمال الحروف كقوله :

(١) الانصاف ص ٢٣٢ (٣) الانصاف ص ٣٢٣

(٢) الانصاف ص ٦٨ .

بقـائى شاء ليس هُمُ ارتحالا وحُسْنَ الصَّبْر زَمُّوا لا الجَمالا

وليس من شك فى أن المتنبى كان يعمد إلى هذه الشواذ عمدا ، يقول ابن جنى " إن كان فى بعض ألفاظه تعسف عن القصد فى صناعة الإعراب من التمسك بأهداب شاذ أو حمل على نادر فمن غير جهل كان منه ولا قصور عن اختيار الوجه الأعرف له" (١) . ولكن ابن جنى يترك الظاهرة من غير تعليل ، وتعليلها ما كررناه كثيرا من أن المتنبى كان يتصنع لمثل هذه الأشياء فى شعره حتى يستحوذ على إعجاب المثقفين من حوله .

ولعل القارئ قد لاحظ أن هذه هى المرة الأولى التى نصادف فيها شاعرا عباسيا يتصنع فى شعره تصنعا نحويا ، فمن قبله لم يكن الشعراء يكلفون أنفسهم الوقوف على المذاهب النحوية ومعرفة ما بينها من خلاف ، ولم يكونوا يتعمقون دراسة النحو على هذه الصورة التى رأيناها عند المتنبى ، وإن هم تعمقوا فى ذلك فإنهم ما كانوا يتصنعون له فى شعرهم ، أما المتنبى فإنه كان يحرص على التصنع له حتى يستولى على أذهان اللغويين والنحويين فإذا هو يفجؤهم بمثل قوله :

نَحْنُ مَنْ ضَايَقَ الزَّمَانُ لَهُ فيـــكَ وخانَتْهُ قُرْبَكَ الأيّامُ

وإذا هم مضطربون فى التأويل والتفسير ، فكيف عدى الفعل ضايق باللام وهو متعد من غير لام ، وما هذا الارتباك الغريب فى تعبيره الذى يحسه الإنسان ولا يستطيع وصفه ؟ إنه لارتباك يريده المتنبى إرادة ، فإذا هو يفصل الفعل من المفعول ويعديه باللام حتى يحدث مايريد من خلل وتشويش ، وأصل التعبير نحن من ضايقه الزمان فيك ، وكأن المتنبى لا يرى طرافة فى تعبيره فيعمد إلى هذه الطرافة النحوية ، ويخرجه هذا الإخراج المشوش المختل حتى يحدث له هذا الضجيج النحوى الذى كان يريده .

٨

وهذا الجانب من الانحراف فى أسلوب المتنبى يجعلنا نلتفت إلى ظاهرة مهمة حدثت فى الحركة الإيقاعية لموسيقى الشعر أثناء هذه العصور فقد رأينا شعراء القرنين الثانى والثالث

(١) ذكرى ابى الطيب للدكتور عبد الوهاب عزام ص ٣٥٨ .

يصفون شعرهم تصفية شديدة حتى يحدثوا به نوعا من الاتساع فى التعبير ، وحتى يشاكلوا بين الأصوات ومعانيها مشاكلة دقيقة ، وقد اتخذنا البحترى رمزا لهذه العناية البالغة بتجاوب النبرات فى الشعر ، وكيف أنه أحدث فى الموسيقى مرونة غريبة بملاءمته الدقيقة بين الكلمات والحركات والسكنات ملاءمة قد نظمت فى نسق فنى بديع ، ولكنا لا نصل إلى القرن الرابع حتى تحتبس هذه الموسيقى الإيقاعية للشعر فى صناديق من التعقيدات فى القافية على نحو ما سنرى عند المعرى ، أو فى النغمات الداخلية نفسها كما نرى عند المتنبى ، وقد اعتمد على هذه الشواد النحوية يحدث بها ما يريد من الخلل والتشويش فى موسيقى الشعر وإيقاعاته

تعقيد المتنبى الموسيقى الايقاعية فى الشعر

ولعل فى هذا ما يكشف مرة أخرى عما أصاب الفن العربى فى هذه العصور من تعقيدات غريبة ، فقد رأينا الشعراء فى الفصل السابق يعقدون فى الألوان القديمة ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا جديدا أو يحللوا لونا إلى أصباغه ، إلا ما جاءهم من التعقيد فى الوسائل ، وكأن الحياة العربية كلها تصبح مجموعة من التعقيدات ، فيعقد المهابى فى وسائل طعامه وملاعقه كما يعقد الشعراء فى الجناسات والاستعارات ، وكما يعقد المتنبى الآن فى نبرات الشعر ونغماته .

وإن هذا الخلل الموسيقى عند المتنبى ليجعلنا نذكر خللا مماثلا من بعض الوجوه فى الموسيقى الحديثة ، إذ نرى الفنون تتعقد ويظهر المذهب الرمزى فى الشعر والتصوير ، كما تظهر طائفة من الموسيقيين على رأسها رافل (Ravel) تحاول أن تبعث حركة جديدة فى فنها ، وكأنما يعجزها التجديد الصريح المستقيم ، فتلجأ إلى إحداث نغمات شاذة فى «الرقم الموسيقية» تخالف مألوف البسيكولوجى والعادة ، حتى تستحوذ على إعجاب الناس بالخروج عن الطرق المسبوقة ، وهو خروج كخروج المتنبى يحدثه الموسيقيون فى السمع بصنع نغمات غير مألوفة ، نغمات ناشزة ، يقصدون إليها قصدا ويعمدون إليها عمدا ، وقد كان المتنبى يحدث فى موسيقاه ما يماثل هذه النغمات الناشزة من بعض الوجوه . إذ ملأه بفنون من الانحرافات والشذوذات وقد فتح ابن هشام فى كتابه المغنى فصلا استعرض فيه طرفا من صيغها وصورها ، وانظر إلى قوله :

وفاؤكما — كالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمُهْ — بأَنْ تُسْعِدَا والدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ

فقد قدم فى البيت وأخر حتى أحدث الخلل المقصود . وإنه لخلل غريب يكشف جانبا من المهنة عند شعراء القرن الرابع ، إذ كانوا يلجأون إلى مثل هـذا الارتباك فى ترتيب ألفاظ البيت فيحدثون هذا الخلل الذى يمكن أن نسمى موسيقاه باسم « الموسيقى ذات النشاز » وانظر إلى هذا البيت :

قَلَقُ المليحةِ — وهِىَ مِسْكٌ — هَتْكُهَا ومسيرُها فى الليل وَهْىَ ذُكاء —

فقد أحدث المتنبى ارتباكا موسيقيا فى الشطرين ، ويظهر ذلك من الرجوع إلى النحو ، فإن الشطر الأول يتكون هكذا : مبتدأ — حال — خبر ، أما الشطر الثانى فيتكون هكذا : مبتدأ — ظرف — حال ، أرأيت كيف استطاع المتنبى بثقافته النحوية أن يحدث هذه الموسيقى الجديدة الغريبة ؟ إن هذا هو بدع القرن الرابع إذ يعمد الشعراء إلى التعقيد فى شعرهم فنونا من التعقيدات ، وهى تعقيدات قد لا تلائم أذواقنا ولكنها كانت تلائم أذواق الفنانين فى هذه العصور .

ولعل مما يتصل بذلك ما شاع عند الشعراء من التكلف للقوافى الشاذة . وقد لاحظ ذلك على المتنبى أستاذنا الدكتور طه حسين بك فى قصيدتين من قصائده[1] وهما كافيته فى البحترى ، ومطلعها .

بكيتُ يا رَبْعُ حتى كِدْتُ أَبْكيكا وجُدْتُ بى وبِدَمْعِى فى مَغَانِيكا

وذاليته فى مساور ، ومطلعها

أَمُسَاوِرٌ أَمْ قِرْنُ شَمْسٍ هَـــذَا أَمْ لَيْثُ غَابٍ يَقْـدُمُ الأَسْتَاذَا ؟

ولكن المتنبى لم يتشبث كثيرا بالتصنع لهذا الشذوذ الموسيقى .

ومهما يكن فنحن لا نصل إلى المتنبى حتى نحس بتصنع شديد فى الشعر يتناول تعبيراته كما يتناول توقيعاته فما يزال الشاعر يعدل إلى انحرافات موسيقية أو ثقافية ، وليس من شك فى أننا لا نعجب بهذه الحال التى صار إليها الشعر . وليس معنى ذلك أننا نمنع الشاعر من البحث عن وسائل جديدة فى التعبير والتوقيع بل نحن نرى ذلك ضروريا

(١) مع المتنبى ص ٧٥ .

للافصاح عن حوادثنا الوجدانية التى تتطور وتتغير وتتحول دائما. وهى فى كل حال من تطورها وتغيرها وتحولها محتاجة إلى وسائل جديدة فى التعبير عن هذه الأوضاع المختلفة ، وقد كان المتنبى يجدد فى هذه الوسائل ، ولكنه لم يعتمد فى ذلك على الأساليب الفنية نفسها بل راح يقترض من بيئات المتشيعة والمتصوفة والمتفلسفة أفكارا وألفاظا لا عهد للشعر ولا للفن بها ، وليست مما تلائم طبيعته ، بل لقد بالغ فذهب إلى بيئة اللغويين والنحويين يستمد منها صورا من الألفاظ ليحدث بها شيئا من الخلل والارتباك فى موسيقاه ؛ وهذه كل وسائله الجديدة وهى وسائل قد تفصح عن ثقافة ، ولكنها لا تفصح عن طرافة فى التفكير الفنى نفسه ولا تنويع فى آفاقه وآماده ، وحقا أنه عنى بشىء من الوسائل القديمة وسائل الاستعارة والمشاكلة والجناس والطباق ، ولكنها كانت تأتى عنده نادرة فإن استعملها أضاف إليها هذا التعقيد الذى يحيلها عن أصباغها كما رأينا فى الفصل السابق ، إذ عرضنا لاستخدامه الطباق والاستعارة ، ورأينا كأن هذه الألوان القديمة تفارق أصباغها عند شعراء هذه العصور ، ولذلك انحاز المتنبى عن هذه الوسائل التى تجمدت فى تاريخ الفن إلى وسائله الثقافية الجديدة. وفى هذه الوسائل تستقر مهارته فى صنع القصيدة العربية ، وهى مهارة لا تدل على شىء أكثر من أن آماد الشعر الفسيحة أخذت تضيق منذ القرن الرابع ، فلم يعدل الشعراء إلى تنويع فى التفكير الوجدانى ، إنما عدلوا إلى هذا التصنع الثقافى يؤدون به إيماءة مذهبية أو شارة فلسفية أو شاذة موسيقية .

٩

وإذا تركنا المتنبى إلى غيره من شعراء اليتيمة الذين عاصروه أو جاءوا من بعده وجدناهم يذهبون مذهبه فى هذا التصنع الثقافى ، وهو تصنع لا يضيف طرافة إلى الفن إلا هذا النسق من حشد الأسماء والمصطلحات فى عبارات الشعر وأساليبه ، وكأنما عجز الشعراء فى هذه العصور عن التجديد المستقيم فلجأوا إلى هذه الطرق الملتوية كما نجد عند القاضى التنوخى[١] والبُستى[٢] والصاحب بن عباد[٣]

شعراء اليتيمة وتصنعهم

(١) اليتيمة للثعالبى ٢/٣١٠ .
(٢) يتيمة ٤/٢٩٤ .
(٣) يتيمه ٣/٢٣١ .

وأضرابهم ، و إن الإنسان ليشفق على هؤلاء الشعراء الذين يطمحون إلى التجديد فيضلون السبيل ، بل هى الحضارة العربية التى ضلت سبيلها ، فلم تعد تستطيع التعبير عن الوجدان ، إلا هذا التعبير المعقد الذى تثقله مصطلحات الثقافات المختلفة وما يمكن أن يسقط من آرائها . وهى آراء لا تستوعب ولا تتحول إلى فن كما كان الشأن عند أبى تمام حين رأيناه يحول الألوان القاتمة التى يستعيرها من الثقافة والفلسفة إلى فن ، فالتاريخ يتحول إلى فن ، وكذلك الفلسفة تتحول إلى فن ، وكل نبع ثقافى يتحول إلى نبع فنى تضيء مياهه بألوان جديدة ، هى ألوان الوادى العربى الذى تتحول إليه والذى يحيلها إلى بدع من الزخرف والتصنيع ، ونحن لا نتقدم بعد أبى تمام حتى يتسع مجرى الثقافة العربية لكثرة ما دخل فيه من جداول الثقافات الأجنبية وخاصة الجداول اليونانية ، ولكن أحدا من الشعراء لا يستطيع أن يستغل الموارد الأجنبية كما كان يستغلها أبو تمام ، فهى لا تستنفد ، ولا تستوعب ، ولا تتحول إلى تراث عربى ، بل تبقى على حالها ، وكل ما هناك أنها تستعار كما رأينا عند المتنبى ، حين كان يستعير من الثقافات المختلفة ، ومع ذلك فربما كان المتنبى خير الشعراء الذى جاءوا بعد أبى تمام فى استغلال الثقافات استغلالا فنيا ، فقد استطاع أن ينقل جانبا من حكم أرسطاطاليس يفسر الحياة ومشاكلها وخاصة ما اتصل بالناس وطبائعهم مما أعطى لشعره مسحة من الروعة ، وهو كذلك حين ينقل عن التصوف أو التشيع كان يريد أن يحول هذه التعبيرات المذهبية إلى تعبيرات فنية ، وكأنى به كان يريد أن يستوعب ، ولكنه وقع دون أبى تمام ، فإن عقله كان من نوع آخر .

ومهما يكن فإن المتنبى خير شاعر فى القرن الرابع نهض بأعباء التصنع الثقافى ، وقد كان يوازن بينه و بين التعبير الفنى ، فلم يسقط عنده الشعر العربى ، بل استمر له جانب من الروعة ، غير أنا لا نتركه إلى معاصريه ومن جاءوا بعده حتى نجدهم يتخلفون عنه ، فإن أحدا منهم لم يستطع أن يستوعب جانبا من الحكمة و يحوله إلى شعر على نمط ما رأينا عنده ، إلا ما كان من المعرى وتفكيره الفلسفى ، وسنعرض له فى فصل خاص ، أما الشعراء الآخرون فقد اقتصر تجديدهم على نقل المصطلحات الخاصة بالثقافات ، دون أن تتحول عندهم إلى جمال أو ما يشبه أن يكون جمالا .

على كل حال لم يستطع شعراء اليتيمة أن يستغلوا هذا الجانب من التصنع الثقافي استغلالا قيما إلا ما نراه عندهم من نقل للمصطلحات ، وكذلك كان شأنهم فى استغلال ألوان التصنيع الحسية ، فقد استحالت عندهم إلى ألوان باهتة ، ليس لها هذا الجمال والتعبير الزخرفى الذى رأيناه فى القرن الثالث . لم تعد ألوانا زاهية ، إنما أصبحت ألوانا من طراز آخر ، لم تعد وشيا وتصنيعا ، بل أصبحت تكلفا وتصنعا . كما رأينا فى الفصل السابق عند المتنبى والوأواء الدمشقى وأبى فراس حين كانوا يستخدمون الطباق والجناس والتصوير ، وكأنما أصبحت هذه الأشياء جامدة متحجرة فى تاريخ اللغة والفن ، فشاعر من الشعراء لا يستطيع أن ينوع فى أصباغها بهذه الصورة من الثروة الزخرفية التى تركها ابن المعتز وأبو تمام . وحقا إن الشعراء اكثروا من استخدام ألوان التصنيع ، حتى ليوشك بعضهم أن يتخصص بلون من ألوانها ، كما نجد عند البستى الذى يقول فيه الثعالبى إنه "صاحب الطريقة الأنيقة فى التجنيس الاسيس ، البديع التأسيس ، وكان يسميه المتشابه ، ويأتى فيه بكل طريفة لطيفة" [١] ، غير أن من الحق أن البستى عجز عن استخدام هذا اللون استخداما فنيا على نحو ما رأينا عند أبى تمام فقد كان يمزجه بالتصوير ، بل كان يمزجه بالعقل والفكر الدقيق . واقرأ للبستى هذا الجناس [٢] :

لم تر عَيْنى مثـــله كاتباً لكل شىء شاء وشَّاء
يُبْدِع فى الكتْب وفى غيرها بدائعاً إن شاء إنشاء

فإنك تراه يجانس بين الكلمات جناسا شكليا ، لا عقل فيه ولا فكر ولا خيال ولا تصوير . ولعل من الغريب أن الشعراء استخدموا كثيرا ألوان التصنيع ، ولكن على هذه الطريقة التى نراها عند البستى حيث لا يشفع اللون بفكر يغير فى شياته ، بل هو لا يشفع بالألوان الأخرى من التصنيع الحسى كما رأينا عند أبى تمام حين كان يمزج بين الألوان الحسية مزجا دقيقا ، ومع ذلك فقد وضع الشعراء همهم فى التعبير بهذه الألوان واستمر ذلك أغلب ما يوفر له الشعراء من جهدهم فى العصور الوسطى ، لا عند شعراء اليتيمة فقط ، بل عند من جاءوا بعدهم من أمثال القاضى الفاضل وغيره .

ومهما يكن فقد فقدت ألوان التصنيع الحسية عند شعراء اليتيمة ومن جاء بعدهم قيمتها

(١) يتيمة ٤/٢٨٤ . (٢) يتيمة ٤/٢٩١ .

كزينة وزخرف ، فقد استحالت إلى تكلف وتصنع خالص . وقد كان ينجم بين الشعراء من يرفض هذا التصنع فى ألوان التصنيع ويعنى بصفاء تعبيره كالشريف الرضى ولكن قلما أعجبنا بهم لضعف ثقافتهم . وحقا إن الشريف الرضى كان يقلد المتنبى فى الفخر بنفسه ونقد أحوال المجتمع والناس ، ولكن قصرت به ثقافته أن ينوع فى هذا الجانب الذى استغله المتنبى استغلالا قيما . ولعل أهم ظاهرة عمت فى هذه العصور هى ظاهرة التلفيق إذ يلفق الشعراء فى وسائل التصنيع القديمة أو يلفقون فى مصطلحات الثقافة ، فالتلفيق هو أهم شىء لديهم وخاصة تلفيق الخواطر والأفكار ، إذ كانوا يجلبونها من الخواطر المسبوقة والأفكار المطروقة ، وقلما وجدنا لشاعر خاطرة أو فكرة جديدة بل ما يزال يلفق حتى يحدث لنفسه نموذجا فنيا . ولعل مهيار خير شاعر يكشف هذا الجانب فى الشعر العربى إذ لم يكن يستعين على شعره بثقافة ولا فلسفة ، وكان أجنبيا عن اللغة ، وحاول أن يطيل فى قصائده ، فظهر تلفيقه مكشوفا ، ولذلك سنقف عنده فى الفصل التالى حتى يتمثل هذا الجانب الفنى من صناعة الشعر العربى فى أذهاننا تمثلا واضحا .

الفصل الثالث

التصنع والتلفيق

فى كل ناد نازح غائب ... لها حديث بكم حاضر
تعرض أيام التهانى بها ... ما تعرض المعشوقة العاطر
تميس منها بين أيامكم ... خاطرة يتبعها الخاطر
لثمها التحصين عن غيركم ... ومحى على أبوابكم سافر
(مهيار)

قلنا فى آخر الفصل السابق إن الشعر العربى ينتهى بعد القرن الثالث إلى ظاهرة عامة من التلفيق فى خواطره وصنع عباراته وأساليبه ، ولعل خير شاعر يفسر هذا الجانب هو مهيار ابن مرزويه الديلمى الفارسى الاصل ، وقد كان مجوسيا فأسلم على يد الشريف الرضى ، وعليه تخرج فى نظم الشعر[1] ، ويقول أبو الفرج الجوزى إنه لما أسلم صار رافضيا غاليا ، يذكر الصحابة بما لا يصلح ، وينقل أن شخصا قال له : يا مهيار ، انتقلت بإسلامك فى النار من زاوية إلى زاوية ، قال وكيف ذاك ؟ قال لأنك كنت مجوسيا فأسلمت فصرت تسب الصحابة[2] . ومهما يكن فقد كان مهيار أجنبيا عن اللغة وسنرى أنه كان لذلك تأثير واسع فى صناعة الشعر عنده ، إذ كان يضل فى أحوال كثيرة التعبير عن المعانى الدقيقة ، فيسقط إلى ألوان من الإسفاف تذيع سر المهنة عنده ، وأنه لا يحسن التعبير الحاد عما فى نفسه ، وليس من شك فى أن هذا الجانب يعتبر عنده موضع طرافة بالقياس إلى غيره من شعراء الفرس الأولين كبشار وأبى نواس ، فقد نشأوا نشأة عربية وتثقفوا باللغة تثقفا ، جعلهم ينسلخون عن وراثاتهم وسلائقهم اللغوية الخاصة ، أما مهيار فقد سلمت له نشأة فارسية أو قل مجوسية ، ولذلك كانت قصائده تمتلئ

مهيار : أصله وتشيعه ومزاجه

(١) وفيات الأعيان لابن خلكان ٢/١٤٩ .

(٢) انظر ترجمة مهيار فى مقدمة ديوانه طبع دار الكتب .

بنوافذ يشرف منها الإنسان على فارس ، ولولا أنه أخذ نفسه بالأسلوب العربى وتخرج على يد شاعر عربى أصيل ، هو الشريف الرضى ، لكان لفارسيته وأجنبيته عن اللغة العربية أثر أوسع مما نرى الآن فى ديوانه . وقد كان مهيار نفسه يشعر بهذا الجانب شعورا متأصلا فى أعماق نفسه ، ولعل ذلك ما جعله يقول فى وصف أشعاره :

حُلًى من المعدن الصَّريحِ إذا غَشَّ تجارُ الأشعار ما جلبوا
تَشْكُرها الفرسُ فى مديحك للـــمعنى وترضى لسانَها العَرَبُ

فمهيار كان يشعر شعورا عميقا بفارسيته ، وكان يرى أن لهذه الفارسية سمات خاصة فى شعره وهو يرجع هذه السمات إلى ما يسميه المعنى ، ولكن كلمة المعنى واسعة ، ولعل خيرا من ذلك أن نسميها الروح الفارسية فليس فى معانى مهيار ما يمكن أن نسميه فارسيا . على أن هناك جانباً مهما كان يؤثر فى شعر مهيار تأثيرا واسعاً وهو ما يمتاز به من مزاج خاص ، وهو مزاج فيه رقة وحدة فى الحس ، وقد نماه ما انتهت إليه الحضارة العربية من ترف شديد حتى لينقلب إلى ضرب غريب من الدماثة والليونة ما يزال ينتشر فى جميع أطراف شعره .

٢

كان مهيار أجنبيا عن اللغة ، ولكن هذا الجانب لم يعطنا ثروة فكرية فى شعره ، بل كان شأنه شأن غيره يلفق قصائده على طريقة الشعراء الذين عاصروه وجاءوا من بعده ، وهو تلفيق لا يعتمد عنده على الثقافة كما رأينا عند المتنبى ، إنما هو تلفيق داخلى إن صح هذا التعبير ، إذ نرى الشعراء عاجزين عن التجديد إلا فى حدود ما سبقهم من أفكار وخواطر ، وهم لذلك ما يزالون يتناقلونها فيما بينهم ، حتى يحدثوا لأنفسهم تلك النماذج التى كانوا يسمونها قصائد ، وإن من السهل أن يقرأ الإنسان لأى شاعر فى تلك العصور ، ويرد ما يقرؤه إلى من سبقه من الشعراء ، وحقا قد يستعين بعضهم على إخفاء هذا الجانب عنده بما يحققه لنفسه من الأسلوب العربى الأصل كما نجد عند الشريف الرضى ، ولكنا لا ننتقل إلى تلميذه مهيار حتى يكشف لنا كشفا

تلفيق مهيار لنماذجه

واضحا عن تلك المهارة الحديثة فى الفن العربى ، وذلك أنه كان يعمد إلى تطويل نماذجه ، فانبسطت الأبيات واتضح التلفيق ، وانظر إلى هذه الفكرة عند المتنبى :

أثافٍ بها ما بالفؤاد من الصَّلَى ورسمٌ بجسمى ناحلٌ متهدِّمُ

وهى فكرة أخذها عن أبى تمام ، ولكنه أبقى لها حدة الأسلوب العربى إذ أخرجها فى بيت واحد دون أن يتكلف التطويل ، غير أننا لا نصل إلى مهيار حتى نراه يعرضها فى أبيات كثيرة ، وما فائدة الزمن وما فائدة التطور الذى أصابه الشعر العربى بعد القرن الثالث ، إن لم يلفق الشاعر من البيت الواحد القديم أبياتاً كثيرة حديثة ، وانظر كيف تحولت هذه الفكرة عند مهيار إلى تلك الأبيات :

هل عند هذا الطَّلَلِ الماحلِ من جَلَدٍ يُجدى على سائلِ
أصمُّ ، بل يسمعُ ، لكنَّهُ من البِلى فى شُغُلٍ شاغلِ
وقفتُ فيهِ شَبَحاً ماثلا مُرْتَفِداً من شَبَحٍ ماثلِ
ولا ترى أعْجَبَ منْ ناحلٍ يشكو ضَنى الجسمِ إلى ناحلِ
لَهْفَكَ يا دارُ ولهفى على قطينِكِ المُحْتَمِلِ الزَّائلِ
قلبىَ للأحزانِ بعد النَّوَى وأنت للسَّافى وللنَّاخلِ
مثلُكِ فى السُّقْمِ ولى فَضْلَةٌ بالعقلِ ، والبلوى على العاقلِ

فإنك ترى أن أساس الفكرة فى هذه الأبيات هو أنه رسم يبكى رسماً ، وهى فكرة المتنبى بل هى فكرة أبى تمام ، وكل ما هنالك أن مهيار عمد فيها إلى التطويل والتفصيل ، ولكن ألا يشعر القارئ برغم ما وفق إليه مهيار من إحكام الصوت فى هذه القطعة أن الأبيات لا تبلغ من التأثير ما يريده لها مهيار ، فقد تقاربت الأفكار وأصبح الأسلوب هادئاً ليس فيه عنف العاطفة ولا حدة التعبير الأصيل فى الشعر ، أصبح كأنه أسلوب نثر ، فهو يعتمد على المقارنة والتفصيل ، وهو يعتمد أيضاً على شىء آخر يفسده ، وهو ما فيه من تكرار للألفاظ ، وهو تكرار لم نتعوده فى الشعر قبل القرن الرابع ، إذ يدنو به إلى حال من الابتذال ، قد لا تبدو واضحة فى تلك القطعة ، ولكن ارجع إلى

ديوان مهيار ، فستراها منتشرة هناك ، وستراها تصيب شعره بضروب من الركاكة والاسفاف ، وهل تستريح الأذن فى تلك القطعة نفسها إلى كلمة الفضلة أو كلمة البلوى، ومثلهما كثير فى شعر مهيار ، إذ كان يدخل فيه كلمات كثيرة غير شعرية ، حتى ليصبح أصلا فى قصائده أن تنتشر فى نسيجها تلك الرقع التى لا تكسبها جمالا إلا جمالا غير شعرى . وانظر إلى فكرة ضلال القلب وراء الحبيب ، وهى فكرة معروفة من قبله ، وقد أعجب بها مهيار ، وذهب يلفق منها أبياتاً كثيرة فى ديوانه كأن يقول :

نشـــــدتُكِ يا بانة الأجْرعِ متى رفعَ الحىُّ من لعلعِ
وهل مرَّ قلبىَ فى التابعيـــن أم خار ضعفاً فلم يَتْبعِ
لقد كان يُطمعنى فى المُقامِ ونيتُهُ نيـــــةُ المُزْمِعِ
وسرْنا جميعاً وراء الحُمولِ ولـكنْ رجعتُ ولم يَرْجعِ
فأنَّتُهُ لكِ بين القـــلوب إذا اشتبهتِ أنَّةُ المـــوجَعِ
وشكوى تدلُّ على سُـقْمِهِ فإن أنتِ لم تبصرى فاسمعى

فقد أطال مهيار الفكرة ودار حولها هذا الدوران الذى يبعدها عن طبيعة الأفكار الغنائية ، ولكن ما للأفكار الغنائية ومهيار ؟ إنه يريد أن يجدد فلا يجد عنده ثروة فكرية يستعين بها على ما يريد ، وإذن يعمد إلى تطويل الأفكار القديمة و بسطها كل البسط ، غير أنه حين صنع ذلك ضل منه أسلوب الشعر الغنائى فى الطريق ، فقد تهوَّشت الأفكار ، ولم يعدلها شىء من اللذع والحدة . وماأشبه أسلوب مهيار بالسهل المنبسط الذى لا تجد فيه سوى نبات واحد فإذا بك تملّه وتسأمه لما فيه من تكرار وعدم تنوع . وحقاً إن أسلوب مهيار « أسلوب منبسط » ، فلا نتوء فيه لفكرة أو صورة غير هذا التفصيل الممل الذى يُنفِّر الإنسان من متابعته والنظر طويلا فى ديوانه ، إلا أن يكون باحثاً يحترف البحث ، فلا يهمه أن يقرأ شعراً تتقد فيه العاطفة ، ويلذع فيه الأسلوب ، وهل يجد الإنسان شيئاً من اللذع أو الحدة أو الطرافة فى تلك الأبيات وخاصة البيتين الأخيرين ، وهل كلمة إذا اشتبهت كلمة شعرية ؟ وهل نستريح إلى التعبير عن الارتحال بالارتفاع كما

يقول فى البيت الأول ؟ وهل نستريح لكلمة النية ؟ ألا نحس فى ذلك كله بضروب من خبو العاطفة وضعف الأسلوب ؟

والحق أن مهيار لم يكن يعرف العبارة الحادة فى الشعر العربى معرفة دقيقة لأنه أجنبى دخيل على اللغة ، وهو لم ينزح إلى البادية كما نزح إليها أبو نواس ، ولا تعلم الفصاحة من شيوخ بنى عَقيل كما تعلمها بشار ، فلم تتعمق فيه السليقة العربية ، وصار إذا أراد التعبير عن فكرة جاءها من بعيد وبعد لف طويل ، فانكشفت عيوبه فى التلفيق . على أنه يحسن بنا أن نشير إلى أن مهيار استحوذ على إعجاب كثير ممن عاصروه وجاءوا من بعده ، واستمر ذلك إلى عصرنا الحديث ؛ وأكبر الظن أنه يحسن أن لا يسرف المعجبون به على أنفسهم فيتخذوه مثلا من أمثلة البلاغة العربية ، لأنه يضل التعبير العربى الدقيق ، واقرأ له هذه القطعة :

يا لُوَاةَ الديون هل فى قضايا الـحُسْنِ أن يمطُل الغنىُّ الفقيرا
لىَ فيكمْ عهدٌ أُغير عليـهِ يومَ سَلْعٍ ولا أُسمِّى المُغيرا
احذروا العارَ فيهِ ، والعارُ أن يُمْسى ذمامى فى رعيهِ مَخْفورا
أو فرُدُّوا علىَّ حيرانَ أعْشى ناظراً قد أخذتموهُ بصيرا
أنا ذاك اعتبدت قلبى وأنفقْتُ دموعى عليكمُ تبْذيرا
فاحفظوا فى الإسارِ قلباً تمنَّى شغفاً أن يموت فيكمْ أسيرا
وقتيلا لكم ولا يشتكيكمْ هل رأيتم قبلى قتيلا شكورا

ولعل القارئ قد شعر بغرابة هذه العهود التى يغار عليها وتسلب ؛ فنحن نعرف أن العهود تنقض ، أما أن يغار عليها وتسلب فهذا تعبير جديد غير مألوف ، ولكن مهيار يريد التجديد فى التعبير ، بل هو فارسى قد ينسى الكلمة الأصيلة فى اللغة . وانظر بعد ذلك فسترى التلفيق واضحا ، إذ يعمد إلى التفصيل فى أفكاره والاتساع فى عباراته ، ولذلك كان يكثر عنده الحشو والإسهاب الممل ؛ وما هذا العار الذى يذكره مجملا ثم يفصله ؟ وانظر إلى البيت الرابع وما فيه من تقديم الصفات على الموصوف ، وليس ذلك كل شىء

فيه بل انظر إلى القافية كيف اجتلبت لتكميل البيت ، لقد اجتلبت هى وما دخلت فيه من تعبير كما اجتلبت قافية البيت الثانى وتعبيرها . والحق أن هذه الأبيات وألفاظها جميعها مجتلبة ، أو هى بعبارة أدق ملفقة أريد بها أن تحدث نموذجا من الشعر ، وإلا فما هذه العبارات فى الأبيات التالية من مثل إنفاق الدموع تبذيراً وموت قلبه فيهم أسيراً ؟

ونحن لا نرتاب فى أن كثيراً مما يؤذينا فى هذه القطعة وأمثالها فى ديوان مهيار إنما يرجع إلى أنه لم تكن له سليقة عربية إذ تعلم اللغة من الكتب ، ولذلك لم يكن يعرف كيف ينظم السلك العربى ، وكيف يرتب فرائده ، وأين يضع الكبرى ، وأين يضع الصغرى ؛ ولذلك انتشر عنده التلفيق على حين ينطوى عند غيره من الشعراء ، ولا يظهر واضحاً بتلك الصورة الواسعة التى نراها عند مهيار . واقرأ هذه الأبيات :

مَن دَلَّ رَبَّاتِ العيون النُّجُلِ ... أنَّ القلوبَ غرضٌ للمُقَلِ
فما رمتْ سوداء منها أَسْوَدَا ... فغيرُ أَنْ يُجْرَحَ إن لم يُقْتَلِ
باع رخيصاً لُبَّهُ يومَ اللِّوَى ... موكل أحشاءه بالكَلَلِ
حكمُ هوًى مسلَّطٍ إذا جنى ... لم يعتذرْ وإن قضى لم يعدلِ
دمى — وقد حُرِّم إلا بدم — ... على اللِّوَى لمْ حُلَّ يا ذاتَ الحُلِى
سيقتْ لبلبالك بابليَّةٌ ... مالكِ يا خالقة السحر وَلِى
زعمتِ لا يُبلى هواكِ جسدى ... بَلَى ! وحبيك بَلَى ! لقد بَلِى

فإنك تحس إحساساً واضحاً بأن مهيار يلفق القصائد تلفيقاً ؛ فهو يجمع لها الألفاظ والأفكار من هنا وهناك ، وإلا فهم هذا الاستفهام الذى بدأ به هذه الأبيات ؟ وفيم هذه السهام المكسرة فى القلوب إن لم تعرف العيون مكان الرمية ؟ ! إن كل ما هنالك أنه جاء بالمقل والعيون النجل ؛ أما البيت الثانى ففيه سواد وفيه تكلف متعب فى التعبير وخاصة فى شطره الأخير ؛ وانظر إلى البيت الثالث وهذا الانتقال من القتل إلى البيع ، ثم انظر بعد ذلك إلى التكلف فى الجناس بين موكل وكلل ، وهو جناس باهت لا نشعر إزاءه بطرافة فنية لا من جهة صوتية ولا من أى جهة مادية أخرى ؛ وانظر إلى جناسه بعد

ذلك بين حُلّ وذات الحُلى ، ثم بين بلبال وبابلية ، ثم بين بَلَى وبَلِى فى البيت الأخير . إننا لا نستطيع أن نفهم أن هذه الجناسات هى نفس الجناسات التى كنا نعجب بها عند شعراء القرن الثالث ، إنها « جناسات باهتة » لا نحس إزاءها بأنها تعبر عن جمال وفن كما كان ذلك الشأن فى القديم .

على أن هذا الجانب الباهت فى شعر مهيار يعم فى جميع جوانب قصائده ونماذجه ، بحيث يمكن أن نقول إنها قصائد أو نماذج باهتة ، فليس فيها ما يسر العين والأذن فضلا عما يسر العقل والذهن . واقرأ فى مهيار طويلا ثم سل نفسك ماذا حصلت عليه فلن تجد شيئاً رائعاً من فن أو شعر ، بل أنا أومن بأنك لن تستطيع أن تديم النظر فيه طويلا ، فسيفجؤك ملل وسأم يحولان بينك وبين الاستمرار فى القراءة ، فقد أصبح الشعر تلفيقاً خالصاً سواء فى صوره أم فى ألوانه أم فى أفكاره ، وهو تلفيق كان مهيار يعتمد على دفع المشقة فيه بالتقليد ، ولكن أى تقليد ؟! إنه هذا التقليد الذى لا يشع إلا مللا وسأماً غريبين ؛ وكأنما أجدب التفكير الفنى ولم يعد من الممكن أن يتحول إلى التصنيع القديم وما كان فيه من زخرف حسى وعقلى .

٣

ولم يقف مهيار بتلفيقه عند نشر الأفكار المطروقة والخواطر المسبوقة فى أسلوبه المنبسط ، بل راح يحاول تحقيق ذلك من طرق أخرى ، هى إدخال مراسيم الرسائل فى قصائده ، حتى يستطيع أن يطيل فيها طولا شديدا . وإن الإنسان ليشعر شعوراً واضحاً إزاء كثير من نماذج مهيار بأنها قد ألفت كما تؤلف الرسائل ؛ فهى تبدأ فى العنوان بتلك الكلمة : " وكتب إلى . . . " ، وينتقل الإنسان من هذا العنوان إلى القصيدة فإذا هى قد ألفت على نمط أسلوب الرسائل وما تعارف عليه أصحابها من ولعهم بما يسمى « براعة الاستهلال » ؛ وقد كان السابقون يعرفون لمهيار إحسانه فى هذا الجانب . يقول ابن حجة الحموى : " ومن ألطف البراعات وأحسنها براعة مهيار الديلمى ، فإنه بلغه أنه وشى به إلى ممدوحه فتنصل من ذلك بألطف عذر ، وأبرزه فى معرض التغزل والنسيب ، فقال :

تطويل مهيار لقصائده

أما وهواها حِلْفَةً وتنصُّلا لقد نَقَلَ الواشى إليها فأَمْحَلا

وما أحلى ما قال بعده :

سعَى جُهْدَهُ ، لكنْ تجاوزَ حدَّهُ وكثَّر فارتابتْ ، ولو شاء قلَّلا"

ومهيار كما يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال نراه يختمها بالدعاء ، على نمط ما يصنع الكتاب برسائلهم ، وانظر إليه يقول فى نهاية إحدى قصائده :

فلا قلَصَتْ عنى سحائبُ ظلِّكُم فمنها مُرِذٌّ تارةً وسَكُوبُ
ولا عدمتْكم نعمةٌ خُلقتْ لكم ودنيا لكم ، فيها الحياةُ تطيبُ
يزوركمُ النَّيْرُوزُ مُقْتبَلَ الصِّبا وقد دبَّ فى رأس الزمانِ مَشِيبُ
تَصَوَّحُ أغصانُ الأعادى وغصنُكم من السَّعد ريانُ النبات رطيبُ
دعاء حِيالى فيه ألفُ مؤمِّنٍ تَوَافَقُ منهم ألسنٌ وقلوبُ

وماذا بقى لأسلوب الكتاب فى رسائلهم ؟ إن مهيار يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال ويختمها بالدعاء ، وكأنه يؤلف رسالة من الرسائل ، وكيف يطيل قصائده إن لم يستخدم معرفته بمراسيم الرسائل فى هذا الطول ، وينقل إلى القصيدة كل ما يمكنه من هذه المراسيم .

على أن هذا الجانب من التجديد عند مهيار لم يضف للشعر جمالا ، بل أضاف إليه هلهلة وإسفافا ، فإن مهيار حين عدل بالشعر إلى مراسيم النثر ، استعار له ما يطوى فى هذه المراسيم من الحشو وكثرة التكرار والاعتراض ، وعمم ذلك فى نماذجه ، حتى ليؤذينا إيذاء شديداً ، وانظر كيف يعتمد على الاعتراض فى صنع أبياته :

أقول — وقد تعرَّم جُرح حالى وسُدَّ على مَطالعىَ السَّراحُ
وكاشفنى وكان مجاملا لى عَبوسُ الوجه من زمنى وقاحُ
وقد منعتْ غضارتَها وجفَّتْ على أخلاقها الأيدى الشحاحُ —
غداً يا نفسُ فانتظرى أُناساً هُمُ فرَجٌ لصدركِ وانشراحُ

فقد فصل بين أقول ومتعلقاتها بنحو ثلاثة أبيات ، جاء بها حشواً لا لشىء سوى أن يطيل فى نموذجه ، وأن يحقق الكم الذى يريده لقصيدته ، فإذا الإنسان لا يقرأ فى شعر ، وإنما

يقرأ فى نثر أو رسالة من الرسائل . ونحن لا نرتاب فى أن مهيار حين خرج بنماذجه وقصائده إلى التطويل فيها ، وجلب مراسيم الرسائل لم يستطع أن يشفع ذلك بجمال فنى لا من وجهة حسية ولا من وجهة عقلية ، وقد كان ابن الرومى يطيل من قبله فى قصائده ولكن الطول عنده كان مفهوما ، إذ كان يستخدم فيه ثقافته ومنطقه ، فإذا المعانى تتسع عنده اتساع الرقاقة فى قوله يصف خبازاً :

ما بين رؤيتها فى كفه كرةً وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرةٌ فى لُجَّة الماء يُرْمى فيه بالحجر

فابن الرومى كان يخبز معانيه خبزة عقلية إن صح هذا التعبير ، أما مهيار فلم يكن يطيل فى شعره بدافع عقلى ، إنما كان يطيل من أجل الطول نفسه ، ولذلك فقد الشعر عنده كل ما يحمل من حرارة العاطفة وتوهجها ، لولا ما كان يسلكه فيه من أقواس موسيقية .

وحقاً إن مهيار قد تسلم له بعض قطع فى نماذجه يوفر لها من القيم الصوتية ما نعجب به ، ولكن ذلك لا يسرى إلى أكثر شعره وأغلبه ، بل إنه لا يسرى إلى بقية القصائد التى قد نستجيد منها هذه القطع ، فما يزال يهجم علينا منه هذا التلفيق وهذا الحشو والإسفاف ، وكأنى به حينما بسط نماذجه كل البسط أصبح الجمال الفنى عنده مهوشاً لا روعة فيه ولا تنسيق .

٤

وكما أن مهيار لم يكن يسعفه التعبير الحاد فى اللغة ، كذلك لم يكن يسعفه الشعور الحاد ، ففى شعره ضرب من « الميوعة » والليونة وخاصة فى غزله ، إذ يحس الإنسان دائماً بأن فيه إفراطاً فى الحس والشعور والرقة ، بل إنه لتنساب منه ألوان من الذلة والضراعة ، فقد خلق كما يقول رقيق القلب[1] ، وإنها لرقة تخرج به عن الحدود المألوفة ، حتى لنرى أنفاس الخزامى تخزه[2] ، وإنه لوخز غريب ، ولكن لا غرابة فيه فمهيار يتكلف الليونة والدماثة والحس الحاد والشعور

الميوعة فى غزل مهيار

(١) ديوان مهيار طبع دار الكتب ٢٢/١ .
(٢) الديوان ٢٦٢/٣ .

المفرط ، فاذا شعره يفقد كل ما يمكن أن يكون فى العواطف من حرارة وقوة . إنه شعر يمتلئ بالتخنث ، فليس فيه رجولة قوية ولا ما يشبه الرجولة ، ولعل ذلك ما جعله يقول فى وصف قصائده :

فى كل نادٍ نازحٍ غائبٍ ... لها حديث بكمُ حاضرُ
تعرض أيامَ التهانى بها ... ما تعرضُ المعشوقةُ العاطرُ
تميس منها بين أيامكم ... خاطرةٌ يتبعها الخاطرُ
لثمها التحصينُ عن غيركم ... وهى على أبوابكم سافرُ

فهو يعترف بأن قصائده — حتى فى المديح — كأنها المعشوقة العاطر . إنها من جنس المعشوقات اللائى يتشاجين ويتموجن ويرضين فى لبوس الغضب ويغضبن فى لبوس الرضا .

لم يكن مهيار يعتمد فى شعره وغزله على قوة ولا ما يشبه القوة ؛ بل كان يعتمد على هذه الليونة والدماثة وما يفضيان إليه من ميوعة شديدة ؛ وهى « ميوعة » لا تطويها أصالة فى التعبير ولا طرافة فى التفكير ، وإنما ينشرها هذا التلفيق الذى أشرنا إليه ، واقرأ هذه الأبيات :

وبجَرْعاء الحِمى قلبى فَنُجْ ... بالحمى فاقرأ على قلبى السَّلاَما
وترجَّلْ فتحدثْ عجباً ... أن قلباً سار عن جسم أقاما
قُلْ لجيران الغَضَا آهِ على ... طيب عيشٍ بالغضا لو كان داما
نصل العام وما ننساكمُ ... وقصارى الوجد أن نسلُخ عاما
حمِّلوا ريح الصبا نشركمُ ... قبل أن تحمل شيحاً وثُماما
وابعثوا أشباحكم لى فى الكرى ... إن أذنتم لجفونى أن تناما

فإنك ترى الليونة و« الميوعة » التى يصاب بها الشعراء الوجدانيون حين يصبح الشعر تلفيقاً ؛ فتراهم يتهالكون ولا يكادون يتماسكون ، وقد كرر الحمى وكرر القلب تكراراً لا نحس فيه جمالا ؛ وانظر إلى البيت الثانى ، ألا تحس بشىء من التكلف فى هذا الترجل ،

لـكأنى جاء بهذا البيت ليعبر عن الطباق بين سار وأقام ؛ ولـكنه « طباق باهت » ؛ وهكذا مهيار دائماً فى استخدام ألوان التصنيع إذ نحس كأنها فقدت عنده أصباغها أو فقدت ألوانها ، إن كان من الممكن أن يفقد لون لونه ، ويستمر فيعبر عن دماثته وليونته بأنه لا ينسى محبيه ، مهما طال به العهد ؛ وقصارى الوجد عنده أن يسلخ عاما ؛ وها هو ذا أخيراً لا ينام ، إلا إذا أذن له هؤلاء المحبون ، وهو إن نام يطلب أشباحهم فى الـكرى ، ألا تحس فى ذلك كله ما نشير إليه من ليونة الغزل عند مهيار ، وما هذا الإذن الذى يصطنعه ليدل على منتهى ما يمكن من حساسية فى الشعور ورقة فى العواطف ؟ . وانظر إلى هذه الأبيات :

لم تزل تخـدع العيونَ إلى أنْ ... عَلَّقَتْ دمعةً على كلِّ ماقِ
ما أعفَّ النفوسَ يا صاحبىْ شكـ ... ـوايَ لولا غرامةُ الأحداقِ
وبنفسى المحـلُّ ليس رفيقاً ... للسوافى ولا لتيـه الرِّفاق
فى مكان الوحش العواطلُ تلقى الْـ ... ـإنْسَ فيه حَوالىَ الأعناقِ
يتعرَّضْنَ ما لهنَّ من اللَّمْـ ... ـسِ نفورٌ ولا من الصيد واقى
كل محبوبةٍ إلى الحُقْبِ مُسْتَنَّـ ... ـة لبْسِ الخلخال عند الساق

فإنك ترى دموعا معلَّقة بمآقيه ، وهى دموع تؤذينا إيذاء شديدا ، وأى دموع هذه التى تعلق تعليقا ؟ أليس فيها تصـنع شديد ومبالغة مفرطة عن شعوره ؟ ويستمر فإذا صواحبه لسن من هذا النوع المحصَّن الممنَّع الذى تحميه السيوف والرماح ، والذى كان يتغنى به الشعراء من أمثال أبى تمام والمتنبى ، بل هن من نوع آخر لا يصد ولا ينفر . إنهن يتعوَّجن كمهيار فى حبهن ويتهالـكن . وانظر أخيراً كيف ختم هـذه الأبيات بتلك الصورة الملفقة التى أراد أن يجدد بها فذكر أن صواحبه يلبسن الخلخال عند الساق ، وهل فى هذه الفـكرة شعر أو ما يشبه الشعر ؟ إنما هى ثرثرة أصحاب الشعور المائع ، إذ يعمدون إلى التلفيق فى الصور تلفيقاً غريباً ؛ واقرأ هذه الأبيات :

قالوا صحوْتَ من الجنونِ بِهِ ... من ردَّ جِنَّته على عقلى
وسعَى بىَ الواشى وكان وما ... يسطيعنى بيـدٍ ولا رجْلِ

فكأنهنَّ بما أذنَّ لهُ يلبسْنَ أقراطاً من العَذْلِ

فإنك تراه يعلق اليد والرجل فى البيت الثانى كما علق الدموع فى الأبيات السابقة ، وكما عُلقت أقراط العذل فى البيت الثالث ، وقد عاد للتعبير بالإذن ، فدل على هذا الشعور المصطنع وهذه الرقة المفرطة . وارجع إلى هذه المقطوعة من الفخر التى تغنى فى العصر الحديث ، والتى يبدؤها على هذه الشاكلة :

أعْجبتْ بى بين نادى قومها أمُّ سعدٍ فمضتْ تسأل بى

فإنك ترى منه محباً غريباً يسوق الحديث مع صواحبه فى طريقة غير مألوفة ، ألست تراه يقول إنها هى التى تعجب به ؟ . وحقاً كان مهيار شاعراً من شعراء الحب ، ولكنه شاعر من طراز آخر غير الطراز الذى نعرفه عند العرب ، طراز يظهر الإفراط فى الحس والشعور ، بل هو طراز مائع ، لا نجد فيه رجولة ولا ما يشبه الرجولة ؛ وقد انتشر هذا الطراز بعد مهيار واستمر إلى عصرنا الحديث ، وهو طراز ظهر فى الشعر العربى حين أترفت الحضارة وأترف الحس والشعور على هذا النمط الذى نرى فيه مهيار يقول :

غار المحبون من أبصار غيرهمُ صَدًّا وغِرتُ على لمياء من بصرى

وإنها لغيرة غير مألوفة ، فعهدنا بالمحبين أن يغاروا حقا ، ولكنا لم نعهد أحدا يغار من نفسه بل يغار من بصره ، لقد كان خليقا به أن يحمد هذا البصر ، وإن كان يريد أن يبعد فى التعبير والتفكير فليسلك إلى ذلك طريقا آخر فيه قرب ، ليقل لها إنه يريد أن يستمر له بصره حتى يراها به ، ولكن مهيار كان يريد شيئا آخر غير إظهار الدقة فى الشعور ، كان يريد أن يعبر عن ليونة و «ميوعة» ، فإذا هو لا يغار فقط من غيره ، بل هو يغار من بصره حتى يعلن إلى صاحبته ما اشتمل عليه من رهافة حسه ، بل من مرض حسه وما أصابه من هذه الميوعة الشديدة ، وانظر إليه يقول :

وحبِّى لذكْرِكِ حتى لَثَمْـــتُ مسلكَه من فم العاذلِ

فإنك ترى صورة أخرى لاتقل غرابة عن سابقتها ، فهاهو ذا مهيار يلثم فم العاذل حين يذكر له صاحبته ، أرأيت إلى هذا التصنع لإظهار الإفراط فى الشعور ، بل لإظهار تلك «الميوعة»

التى أخذت ترسخ أصولها وتستقر فى هذا الديوان الضخم عند مهيار ، واقرأ فيه ما استطعت أن تقرأ فإنك ستشرف منه دائما على هذه الميوعة الشديدة .

٥

على أن هناك جانبا آخر مهما فى غزل مهيار ، وهو ما نراه عنده من تشبثه بالعناصر البدوية وحشدها فى قصائده ، بحيث لا يمر غزل فى قصيدة دون أن نحس بأنه لشاعر يقيم فى نجد أو فى الحجاز ، فدائما صاحبته أمامة أو الرباب أو لمياء أو سعدى ، ودائما هى من سكان منى أو الخيف أو قباء أو سلع ، وهو لذلك يكثر من ذكر الأماكن الحجازية والنجدية من مثل أُحُد وجَمع وسلم ونعمان والأثال والمحصّب وإضم وزمزم إلى جم من هذه الأمكنة التى تنثر فى مطالع قصائده ، وهو إلى ذلك ما يزال يعنى بالحديث عن الأطلال عناية شديدة . وقد يعجب الإنسان لمزاوجة مهيار بين ميوعته فى غزله وبين ارتفاعه بهذا الغزل عن حياته المتحضرة إلى الحياة المتبدية وما فيها من شظف العيش وخشونة الحياة ، وحقا إن ذلك يشعر بشىء من التناقض عند مهيار ، غير أنها حال عامة انتشرت فى الشعر العربى لهذه العصور وعرفت عند مهيار وغيره كالمتنبى ، وكان يعنى فى نسيبه مثله بالبدويات[1] .

غزل مهيار والعناصر البدوية

وأكبر الظن أن هذه الحال من التبدى فى الغزل تسربت للشعراء من تأثرهم بأساليب المتشيعة والمتصوفة فى شعرهم الخاص ، إذ كان هؤلاء ينحون بغزلهم منحى بدويا ، يعبرون فيه بالأماكن النجدية والحجازية ، وكأنهم يريدون أن يعطوه بذلك ضربا من العبادة والقداسة ، وهم لذلك يتشبثون خاصة بالأماكن المقدسة من الحجاز . وقد ربطنا سابقا بين المتنبى والمتشيعة والمتصوفة ، أما مهيار فقد رأينا فى أول هذا الفصل أنه كان متشيعا بل كان من غلاة الرافضة ، وقد نحا بغزله هذا المنحى الذى يعبر فيه هذا التعبير الواسع عن حبه ، بالرغم مما قد يُظن بأن هذه العناصر البدوية تقيد فى خواطره وأفكاره . والحق أنها أعطت للغزل عند مهيار وعند غيره من الشعراء ضربا من الاتساع فى التعبير عن الوجدان

(١) اليتيمة للثعالبى ١/١٥٠ .

والعاطفة ، وماذا نطلب فى الغزل ؟ ألسنا نطلب التعبير عن الحب والعواطف ؟ وهو تعبير ليس من الضرورى له أن يرتبط بحياة الشعراء الحاضرة ، إنما هى العاطفة ينوع الشعراء فى التعبير عنها ، وهم قد يعبرون بعناصر حاضرة ، وقد يرجعون إلى عناصر قديمة تشع منها ضروب مختلفة من الشعور والأحاسيس .

ولعل من الغريب أن نجد جماعة من النقاد المعاصرين يتلومون من يذهب هذا المذهب من استخدام العناصر البدوية القديمة فى الشعر ، كأنما التعبير عن العاطفة تعبير يقيده الحاضر ، وما الحاضر ؟ إن العاطفة أوسع من أن تقيد بمكان خاص أو زمان خاص ، وربما كان التعبير بالعناصر الماضية يعطيها من الاتساع فى التعبير ما لا يعطيها التعبير بالعناصر الحاضرة ، وما لنا نذهب بعيدا ؟ ! إن التعبير العاطفى إنما هو ضرب من الرمز عما فى نفوسنا ، ومن حق الشعراء أن يرمزوا إليه بالعناصر الماضية أو العناصر الحاضرة ، وربما وجدوا فى العناصر الماضية ما يسعفهم بالتعبير عما فى نفوسهم تعبيرا أدق وأعمق عمق هذه العناصر فى الماضى والقديم . وأكبر الظن أن ذلك ما دعا أصحاب التصوف والتشيع إلى أن يرتبطوا فى شعرهم بتلك العناصر ، فقد اتخذوها للتعبير عن عواطفهم العميقة ، واستطاعوا أن يحدثوا بها ضربا من الشعر الرمزى فى اللغة العربية .

ومهما يكن فقد كان مهيار يكثر من العناصر البدوية فى شعره ، سواء منها ما يتصل بأسماء صواحبه أو أماكنهن أو ما فى هذه الأماكن من النباتات والأشجار والأودية والرياح ، كأن يقول فى مطلع إحدى قصائده :

بكَر العارضُ تحدوه النُّعامى ... فسقاكِ الرَّىَّ يا دارَ "أُماما"
وتمشَّتْ فيكِ أرواحُ "الصَّبا" ... يتأرَّجْنَ بأنفاسِ "الخُزامَى"

فإنك تراه يتشبث منذ المطلع بهذه العناصر القديمة ، وهى لا شك تعطى غزله ضربا من الاتساع فى التعبير ، وانظر إليه يقول فى قصيدة أخرى تلك القطعة الجيدة المعروفة :

سل طريق العيس من "وادى الغضا" ... كيف أغْسَقْتَ لنا رأْدَ الضُّحَى
ألشئ غير ما جيراننا ... نفضوا "نجدًا" وحلوا "الأبطحا"
يا نسيمَ الصبح من "كاظمةٍ" ... شدَّ ما هجتَ الجوى والبُرَحا

"الصَّبا"، إن كان لابد، "الصَّبا" إنها كانت لقلبي أروحا
يا نداماى "بسلع" هل أرى ذلك المَغْبَقَ والمُصْطَبَحَا
اذكرونا ذكرَنا عهدَكُمُ ربَّ ذكرى قرَّبتْ من نزَحا
واذكروا صبًّا إذا غنَّى بكم شرب الدَّمْعَ وعافَ القَدَحا

ولا يروعك الآن ما تجد فى هذه القطعة من موسيقى جيدة فهى لا تطرد له فى بقية قصيدته فضلا عن قصائده الأخرى، إنما هى أبيات وقطع تأتى نادرة فى ديوانه تستقيم له الموسيقى فيها و يستقيم له التعبير. على أن جمال هذه القطعة فى الواقع يأتى قبل كل شىء مما فيها من تواجد وحنين، وهو لا ينقلب إلى تلك الميوعة التى نعرفها فى مهيار، وهو لذلك يقع منا موقعا طريفا. وحقا إننا لا ننكر الوجد فى الغزل ولكنا ننكر الميوعة وما يطوى فيها من ليونة وتخنث، ولعل أهم شىء جعل مهيار لا يسقط فى غزله سقوطا تاما هذه العناصر البدوية التى كان يستعين بها فى شعره والتى كانت تطوى فى داخلها جانبا من الشعور بالألم والحزن، وهو شعور جاء مهيار من تشيعه، فالشيعة دائما محزونون، وهم لذلك دائما يشعرون بالألم، وقد تسرب هذا الألم وتسرب هذا الحزن إلى غزل مهيار فشعَّ منه حنين وتواجد بل إغراق فى الحنين والتواجد، وكأنما نقرأ فى ديوان مهيار لشاعر متشيع، بل نحن نقرأ حقا لشاعر متشيع يحز الألم فى صدره، وهو ألم يفضى به إلى هذا التواجد فى الحب، ولعل ذلك ما جعل المتصوفة يعنون بغزله، فهم يذكرون أن من سماعهم قوله[1]:

من ناظرٌ لى بين "سَلع" و "قُبا" كيف أضاء البرقُ أم كيف خَبَا
نبَّهنى وميضُهُ ولم تَنَمْ عينى ولكن ردَّ عقلاً عَزَبَا
برقٌ لهُ قد صار قلبى خافقا واستبردتْه أضلعى مُلْتَهِبا
يا لبعيدٍ من "مِنًى" دَنَا بِهِ - يوهمنى الصدقَ- بُرَيْقٌ كَذَبَا
ولنسيم سَحَرٍ "بحاجِرٍ" ردَّتْ به عهدَ الصِّبا ريحُ "الصَّبا"
أليَّةٌ ما فتح العطَّارُ عنْ أعبقَ منه نفَساً وأطيبا
سلْ من يدلُّ الناشدين "بالغضا" على الطريدِ ويردُّ السَّلَبا

(١) محاضرات الأبرار لابن العربى ١/٢١٤.

أراجعٌ لى والمُنَى هَلْهَلَةٌ فطالعٌ نجمُ زمانٍ غَـــرَبا
وطوفةٌ بين القباب "بمنى" لا خائفا عينا ولا مرتقبا

وليس من شك فى أن هذه المقطوعة تمثل روح المتصوفة لا بما فيها من "البقع الحجازية" فقط بل بما فى داخلها من التواجد فى الحب . وهـذا الجانب عند مهيار يجعلنا نلتفت إلى أن التشيع والتصوف أصبحا منذ القرن الرابع أصلين مهمين من أصول الشعر العربى ، فهما يدخلان فى المواد التى تكونه ، إما لأن الشاعر من المتصوفة أو من المتشيعة ، أو لأنه يستعير من هاتين البيئتين فى شعره ، كما رأينا عند المتنبى ، إذ أدخل كثيرا من مواد التشيع والتصوف وعناصرهما فى ألفاظ شعره وعباراته ، وهذا هو سر ما نجده من صلة واضحة بين الشعر العربى العام وشعر المتشيعة والمتصوفة ، وهل هناك من فارق بين مقدمات مهيار وشعر متصوف كابن الفارض ؟ إن القصيدة عندهما جميعا تملأ بهذا التواجد فى الحب ، ثم بتلك البقع الحجازية وما تنشره فى الشعر من حنين عاطفى غريب . وحقا امتاز المتصوفة باتساع الرمز فى التعبير عن حبهم الألهى ، ولـكن أى رمز ؟! إنهم كانوا يرمزون بنفس هذه المواد البدوية والعناصر القديمة التى كانت تتخذ أيضا كرمز عند شعراء الحب الإنسانى ، فتعبر هذا التعبير الفسيح الذى ينطلق فيه الخيال و يسبح فيـه الشعور والوجدان .

٦

ونحن نعود فنقرر بأن هذه العناصر البـدوية السابقة فى شعر مهيار هى كل ما كان يحميه من السقوط ، فقد أصبح الشعر عنـده ضربا من التلفيق والطول الشديد ، وهو طول مايزال به حتى يحدث السأم والملل فى نفسه ، إذ لم يكن يستعين عليه بثروة عقلية ، إنما كان يستعين عليه ببسط الأسلوب ونشره ، وارجع إلى الموضوع العام الذى يشغله فى ديوانه ، ونقصد شعر المديح فإنك تراه يفقد أصباغه العقلية القديمة التى رأيناها عند أبى تمام ، بل هو يفقد أصباغه الحسية ، وكأنى به يتحول كما تحول الغزل إلى ضرب من المديح الباهت ، بل إن الغزل لم يسقط عند مهيار كما سقط

المديح عند مهيار وتحوله إلى شعر مناسبات

المديح ، لأنه عرف كيف يستعين عليه بالعناصر البدوية القديمة ، وما يمكن أن تعطيه من اتساع فى التعبير ، أما المديح فلم يستطع أن يحول بينه و بين هـذا السقوط . وهذا هو ما يجعلنا نذهب إلى أن الشعر العربى أخذ يركد منذ القرن الرابع ، فلم يعد فيه من جديد رائع سوى أن تتجمع مواده القديمة ، وهى مواد أثرية إن لم تعن بها الأيدى الحديثة فقدت كل مالها من روعة فنية .

ومهما يكن فإن مهيار لم يستطع أن ينوع فى معانى المديح ، إذ كانت تنقصه الثقافة ، وكان ينقصه العمق ، وهو كذلك لم يستطع أن يحتفظ للعبارة بمنطق العرب الأصيل ، كما احتفظ لها الشريف الرضى والمتنبى وأمثالهما ، بل لقد ذهب يطيل فيها و يسرف فى هذا الطول ، بما كان يبسط من الأفكار والصور القديمة ، وقد أضرّ هذا الصنيع بقصائده لأن الشعر الغنائى حين يبسط كل البسط تصبح خطوطه مهوشة وألوانه مضطربة .

لم يكن مهيار يحكم التعبير فى قصيدة المديح ، إذ لم يكن يحسن فيها سوى هذا التطويل الممل الذى ينتهى بها إلى ما يشبه الرسالة من الرسائل ، فهى تبدأ ببراعة الاستهلال ، وتنتهى بالدعاء ، وتمتلئ بينهما بالحشو وما يَطوى من تفكك وتلفيق ، وكأنما أجدبت الحضارة العربية أو أجدب التفكير الفنى ، فليس هناك من جديد سوى هذا « الأسلوب المنبسط » الذى ينشر الفكرة المطوية فى أبيات كثيرة . ولعل من الطريف أن نذكر هنا ما رواه صاحب الأغانى عن عبد الملك بن مروان من أنه كان يقول للشعراء " تشبهوننى مرة بالأسد ومرة بالبازى ومرة بالصقر ، ألا قلتم كما قال كعب الأشقرى :

ملوكٌ ينزلون بكل ثغـــرٍ إذا ما الهامُ يوم الرَّوع طارا
رِزانٌ فى الأمور ترى عليهم من الشيخ الشَّمائلَ والنِّجارا
نجومٌ يهتـــدى بهمُ إذا ما أخو الظلماء فى الغمراتِ جارا "(١)

ولو أن عبد الملك عاش إلى عصر مهيار ووجده ومن حوله من الشعراء يبدئون و يعيدون فى صور المديح المحفوظة لكان ذلك أشد إيذاء على نفسه . على أننا نلاحظ أن هذه المعانى التى ذكرها لكعب الأشقرى وأمثالها قد تدوولت واستنفدت فى العصر العباسى بحيث

(١) أغانى ساسى ١٣/٥٦ .

لا نصل إلى مهيار حتى نجد الشاعر العربى يقصر عمله على تلفيقها لجميع الممدوحين فى جميع المناسبات بدون تفريق ، ومن غير اختلاف فى التطبيق .

ونحن لا نتلوم مهيار وغيره من الشعراء لاستعارتهم فى المديح الصور المحفوظة والأفكار الموروثة ، ولكنا نتلومهم لأنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا إلى هذه الصور والأفكار ثروة زخرفية من التصنيع العقلى والحسى ، كما كان الشأن عند أبى تمام ، وهل نستطيع أن نقرن قصيدة لمهيار بقصيدة عمورية وما رأيناه هناك من مزج أبى تمام بين عناصر الثقافات المختلفة حتى استوت له هذه الموسيقى الرائعة فى تلك القصيدة ؟ وأكبر الظن أننا لا نبعد إذا قلنا إن من أهم الأسباب فى خمود قصيدة المديح لهذه العصور أنها فقدت الحادث الخطير الذى تنشد فيه والذى يكسبها ضربا من الحيوية والقوة ، كما نرى عند أبى تمام حين مدح المعتصم بقصيدة عمورية ، وكما نرى عند المتنبى فى مديحه لسيف الدولة حين كان يصف وقائعه مع الروم . غير أنا لا نتقدم بعد المتنبى إلى مهيار حتى يصبح المديح عملا رسميا يقال فى المناسبات كتهنئة بنيروز أو عيد أو وزارة ، ولم يعد هناك من البواعث والحوادث الهامة ما يدفع إلى نظمه ، وما يعطيه حدة أو قوة ، وقد استمر ذلك شأنه حتى العصر الحديث . ومهما يكن فقد أصبحت قصيدة المديح عند مهيار وغيره من شعراء هذه العصور قصيدة مناسبة ، ولم يعد لها شىء من اللذة والروعة الفنية ، وبذلك تحول شعر المديح فى اللغة العربية إلى ما يمكن أن نسميه شعر التهانى أو « شعر المناسبات » فقد انطفأت منه كل شعلة يمكن أن تندفع منها حرارة أو ينبعث منها توهج ، ولم يبق فيه ولا فى غيره من موضوعات الشعر سوى هذا التلفيق الذى وصفناه عند مهيار ، ولعل ذلك كان أحد الأسباب التى جعلت المعرى ينفر فى لزومياته من هذا الشعر الذى لا نجد فيه أفكارا نادرة ولا ثروة زخرفية واسعة .

الفصل الرابع

التعقيد فى التصنع

أرانى فى الثلاثة من سجونى ... فلا تسأل عن الخبر النبيث
لفقدى ناظرى ولزوم بيتى ... وكون النفس فى الجسم الخبيث
(أبو العلاء)

١

رأينا الشعر عند مهيار يصبح ضربا من التلفيق الخالص ، وكأنما جمد الشعر العربى وأصبح من الصعب أن يتحول إلى طرائف جديدة ، إلا ما رأينا عند المتنبى من تصنعه لصيغ الثقافات المختلفة ، وما يطوى هذا التصنع من تعقيد . ونحن لا نمضى بعد المتنبى إلى النصف الثانى من القرن الرابع ثم القرن الخامس حتى نجد شاعرا شاميا يبلغ بهذا التعقيد غايته ، وهو أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخى المعروف باسم المعرى نسبة إلى معرة النعمان وهى بلدة بين حلب وحماة ، وكان يكنى أبا العلاء ، وقد ذكر ذلك فى شعره إذ يقول :

أبو العلاء : نشأته وثقافته

دُعيتُ أبا العلاءِ وذاك مَيْنٌ ... ولـكنَّ الصحيح أبو النُّزُولِ

ولم يبلغ أبو العلاء الرابعة من عمره حتى اعتل علة الجدرى التى ذهب فيها بصره ، وقد أشار إلى ذلك فى إحدى رسائله إلى داعى الدعاة إذ يقول " وقد علم الله أن سمعى ثقيل و بصرى عن الإبصار كليل ، وقضى على وأنا ابن أربع ، لا أفرق بين البازل والرُّبَع "(١) .

وقد خرج أبو العلاء من بيت علم وشعر وقضاء ، فآباؤه كانوا يتولون قضاء المعرة ، وقد تحدث عنهم ياقوت فى ترجمته له ، وذكر طرفا من أشعارهم . وقد كان لهذا الميراث العلمى أثره فى تربية المعرى إذ جعله يميل للبحث والدرس ، وأيضا فإن فقد بصره حدد موقفه ، وجعله يطلب العلم ويشغف به ، وقد بدأ أبو العلاء بهذا الدرس والتحصيل

(١) معجم الأدباء لياقوت طبع مرجليوث ١/١٩٨

فى المعرة ، إذ تتلمذ على أبيـــه ومن فى بلدته ، ثم خرج فى طلب العلم إلى حلب ، وقد كانت معقلا لنهضة أدبية واسعة فى عصر سيف الدولة ، واستمرت آثار ذلك فيما يظهر إلى عصر المعرى ؛ ولم يقف بهذه الرحلة العلمية عند حلب ، بل رحل أيضا إلى حواضر الشام الكبرى[١] ، فرحل إلى أنطاكية وكانت بها مكتبة نفيسة ، كما رحل إلى طرابلس وفى طريقه إليها مر باللاذقية فنزل بدير فيها ، ولقى بهذا الدير راهباً قد درس الفلسفة وعلوم الأوائل فأخذ عنه كثيراً مما شككه فى دينه وغيره من الديانات[٢] ، ولعل ذلك ما جعله يقول :

فى اللاذقيـــة فتنـــةٌ ما بين أحمد والمسيحْ
هـــذا بناقوسٍ يـــدق وذا بمئذنةٍ يصـــيحْ
كلٌّ يعزِّز دينَـــه يا ليت شعرى ما الصحيحْ

وقد استمرت هـذه الشكوك متصلة بجميع آرائه وأفكاره ، ويظهر من اللزوميات أن أبا العلاء درس اليهودية والمسيحية أثناء هذا الطواف بالشام وأدياره . ولما بلغ الثلاثين سأل ربه إنعاما ورزقه صوم الدهر ، فلم يفطر فى السنة والشهر إلا فى العيدين[٣] . وفى سن السادسة والثلاثين رحل إلى بغداد ولقى علماءها[٤] ، وقد فارقها وهو يقول :

رحلتُ فلا دنيا ولا دينَ نلتُهُ وما أَوْبَتى إلا السفاهةُ والخُرْقُ

ولما عاد إلى المعرة اعتزم ثلاثة أشياء " نبـذة كنبذة فنيق النجوم وانقضابا من العالم كانقضاب القائبة من القوب وثباتاً فى البلد إن حال أهله من خوف الروم "[٥] ، وقد سمى نفسه رهين المحبسين يعنى حبس نفسه فى المنزل وحبس بصره عن الرؤية[٦] ، وقد مكث فى هذين المحبسين نحو خمسين عاما ألف خلالها تلك الكتب الكثيرة التى رواها له ياقوت فى معجمه ، وهى تدل على أنه كان واسع الثقافات سعة شديدة ؛ فهو يعرف الديانات

(١) تجديد ذكرى أبى العلاء ص ١٢٣ وما بعدها .
(٢) المصدر نفسه ص ١٢٨ .
(٣) الحضارة الاسلامية للأستاذ متز ٢/١١٠ .
(٤) المصدر نفسه ٢/١١٠ .
(٥) رسائل أبى العلاء طبع مرجليوث ص ٣٤
(٦) معجم الأدباء ١/١٧٠ .

والمعتقدات المختلفة ، كما يعرف الفلسفة والتنجيم والتاريخ والتصوف وما يُطوى فى ذلك من ثقافات يونانية وفارسية وهندية ، وقد عنى عناية خاصة بالثقافة اللغوية فألف فى النحو والعروض ، وتصنع للغريب فى جميع آثاره ؛ وليس من المبالغة أن نقول إنه كان إماماً ممتازاً من أئمة اللغة ، فليس هناك شاذة إلا وهو يعرفها ويسلكها فيما يكتب من نثر أو نظم ، وقد كان السابقون يلاحظون مهارته فى هذا الجانب ؛ فالصفدى يعدد من رزقوا السعادة فى أشياء لم يأت بعدهم من نالها ويذكر منهم أبا العلاء "فى الاطلاع على اللغة". ويقول التبريزى : "ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعرى" ، وقد كانوا يقرنونه إلى ابن سيده اللغوى المعروف ، ويقولون : "كان بالمشرق لغوى وبالمغرب لغوى فى عصر واحد لم يكن لهما ثالث وهما أبو العلاء وابن سيده"[(١)] . وحقا إن أبا العلاء كان مثقفاً ثقافة لغوية واسعة ، وقد ذهب يعقد بها فى آثاره وطريقة إخراجها ، إذ تُشبه فى بعض الأحوال متناً من المتون اللغوية ، وقد كان يضيف إليها هذا الخليط المضطرب من ثقافاته الكثيرة ، وخاصة ما اتصل بالثقافة الفنية من الشعر والنثر ، إذ كان يعنى عناية شديدة بجمع الأفكار والصور القديمة وحشدها فى أشعاره وكتاباته كما نرى فى الفصول والغايات واللزوميات .

٢

وقد بدأ أبو العلاء حياته الفنية فى الشعر بتقليد المتنبى ، إذ كان يتعصب له تعصباً شديداً[(٢)] ، وسقط الزند هو خير مايفسر هذا الطور من تقليده ، إذ نراه ينظم على طريقة

(١) انظر فى هذه النصوص كتاب (أبو العلاء وما إليه) للراجكوتى .

(٢) كان أبو العلاء يتعصب للمتنبى ويزعم أنه أشعر المحدثين ويفضله على بشار ومن بعده مثل أبى نواس وأبى تمام ، ونحن نعرف قصته فى بغداد مع المرتضى ، فقد تنقص المتنبى يوما ، فاعترضه أبو العلاء وقال له لو لم يكن للمتنبى من الشعر إلا قوله (لك يا منازل فى القلوب منازل) لكفاه فضلا ، فغضب المرتضى وأمر فسحب برجله وأخرج من مجلسه ، وقال لمن بحضرته أتدرون أى شىء يريد بهذه القصيدة ؟ فسكتوا ، قال يريد قول المتنبى فيها :

وإذا أتتك مذمتى من ناقص
فهى الشهادة لى بأنى كامل

انظر فى ذلك معجم الأدباء لياقوت ١٦٩/١ .

المتنبي السابقة ؛ فهو يعتد بالغريب والشاذ فى القوافى والتراكيب كما يعتد بالتصنع لألفاظ الثقافات المختلفة ، وهو يسقط أثناء ذلك فى ضروب من الغلو والإفراط

اللزوميات وفلسفة أبى العلاء

ولا يضيف جديدا إلا إكثاره من الجناس وألوان التصنيع ، وما يزال على هذه الحال من التقليد ، حتى يتبين نفسه ومقدرته الفنية ، فيستقل عن المتنبي ، ويؤلف لزومياته ، وهى ديوان من طراز جديد ، إذ نراها تتضمن أفكاره الفلسفية وشكوكاته . ولعل أول ما يلاحظ أنها لم تؤلف فى المديح ، إنما ألفت فى هذا الموضوع الذى يسميه العرب الحكم والزهد ، وقد كان الشعراء يطرقون هذا الموضوع قبل أبى العلاء ، وخاصة أبا العتاهية وصالح بن عبد القدوس ، إلا أن أبا العلاء أخذ هذا الموضوع ووسعه ، ونثر فيه آراءه الفلسفية . ويختلف الباحثون فى فلسفة أبى العلاء فبعضهم يثبتها وبعضهم ينكرها ، على أن من المستشرقين من جعله فيلسوفا كالأستاذ نيكلسون (١) والأستاذ هيار (٢) .

وإن من يقرأ فى اللزوميات ، ويتتبع سيرة أبى العلاء ، يشعر أن حياته لم تكن حياة شخص عادى ، بل هى حياة شخص ممتاز يسلك منهجا واضحا فى معيشته وعقله وتفكيره ، فهو يبدأ فيقيد لذائذه ، ويحدد نفسه بقوانين صارمة فى مطعمه وملبسه ، إذ كان نباتيا " لا يأكل اللحم والبيض ، ويقتصر على ما تنبت الأرض ، ويلبس خشن الثياب " (٣) . وقد ذكر فى شعره أن طعامه العدس والتين أو كما يسميهما البُلْسُن والبلس ، يقول :

يُقنعنى بُلْسُنٌ يُمارَسُ لى ... فإنْ أتتنى حلاوةٌ فَبَلَسْ
فلُسَّ ما اخترتَ إنَّ أروحَ مِنْ ... يسارِ قارُونَ عفَّةٌ وفَلَسْ

وقد مر الرحالة ناصر خسرو بالمعرة ، ولم يلبث فيها إلا يوما ، ولم ير أبا العلاء ، ولكنه يقول " تزهد فلبس بسيطا ، ولزم بيته ، وقوته نصف منٍّ من خبز الشعير " (٤) . ومهما يكن فقد كان أبو العلاء يأخذ نفسه بحياة خشنة زاهدة ، ولعل ذلك ما جعله ينفر عن مديح الناس طلبا للجوائز والمكافآت ، يقول فى مقدمة سقط الزند " ولم أطرق مسامع الرؤساء

(١) Nicholson, A Literary History of the Arabs, p. 313.
(٢) Huart, Littérature Arabe, p. 99.
(٣) معجم الأدباء ١/١٧٠ .
(٤) الحضارة الإسلامية ٢/١١٠ .

بالنشيد ولا مدحت طلبا للثواب ، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة ، وامتحان السوس ، فالحمد لله الذى ستر بغُفَّة من قوام العيش ورزق شعبة من القناعة أوفت على جزيل الوفر " فهو لا يمدح طلبا للنوال ، وما ذا يفيده النوال ؟ لقد رفض كل شيء وعاش معيشة الكفاف والزهد ، فهو لا يطلب مالا ولا عطاء :

لا أطلبُ الأرزاقَ والـــمولى يُفيضُ علىَّ رزقى
إن أُعْطَ بعضَ القوتِ أعـــلمُ أنَّ ذلك فوق حقّى

وقد استمر أبو العلاء نحوا من خمسين عاما يلتزم هـذه القوانين الصارمة التى سنّها لنفسه فى حياته ، ولم يكتف بذلك بل ذهب يحرم على نفسه متاع الأولاد والزواج عامدا إلى ذلك قاصدا إليه لا لسبب ، سوى هذا الحرمان الذى يأخذ نفسه به ، وفى ذلك يقول :

لو أن بَنِىَّ أفضلُ أهلِ عصرى لما آثرتُ أنْ أَحْظَى بنَسْلِ

و إن فى امتناعه عن الزواج والنسل ما يجعلنا نرى شيئا من تشاؤمه ، ولعل ذلك ما جعله يوصى أن يكتب على قبره :

هـــذا جناهُ أبى علـىَّ وما جنيت على أَحَـــد

وقد اقترن هذا التشاؤم بضرب من السخرية بكل ما هو مقدس فى نفوس الناس ، فهو يسخر من معتقداتهم وديانـاتهم ، وهو يسخر من حياتهم ونفاقهم وكل مايقترن بهم فى سياستهم ومجتمعهم ، وقد ارتبطت هذه السخرية اللاذعة بشك واسع فى كل دين وكل معتقد وكل رأى أو فـكر ، حتى ليحس قارئه إحساسا واضحا بأنه كان شاكا . يقول التبريزى " إن أبا العلاء سألنى يوما ما الذى تعتقد ، فقلت فى نفسى : اليومَ أقف على اعتقاده ، فقلت له ما أنا إلا شاك ، فقال وهكذا شيخك "[1] . وقد أقر أبو العلاء بهذا الشك فى إحدى رسائله لداعى الدعاة إذ يقول " قد بدأ المعترف بجهله المقر بحيرته والداعى إلى الله سبحانه أن يرزقه ما قل من رحمته ... "[2] . ويظهر أنه كان لمحنة أبى العلاء فى بصره أثر فى تكييف هذه الفلسفة العلائية الخاصة ، فقد كان يضيق بما أصابه من هذا الشر ، ولم يستطع له تفسيرا فعاد يشك فى كل شيء و يسخر من كل شيء ، وقد ملأ لزومياته بهذه السخرية وهذا الشك

(١) معجم الأدباء ١/١٧١ .
(٢) معجم الأدباء ١/٢٠٤ وانظر أيضا ص ١٢٠

بل إنه ليشك فى الشك نفسه ، وهـذا سبب ما نراه عنده من تناقض فى الظاهر يعترى آراءه فأبو العلاء لم يكن يرى الرأى أو المبدأ ثم يرتد عنه ، وإنما هو شك واسع جعله لا يؤمن بيقين ، وقد عبر عن ذلك فى مرثيته لأبيه تعبيرا واضحا إذ يقول :

طلبتُ يقيناً من جهينةَ عنهمُ ولم تُخْبرينى يا جُهَينُ سوى الظنِّ
فإن تَعْهدينى لا أزالُ مسائلاً فإنِّىَ لم أُعْطَ الصحيحَ فأَسْتغنى

فأبو العلاء يطلب اليقين فلا يجد إلا الظن ، وإذن فمن الخطأ أن يأتى باحث فيراه يقول رأيا ، فيظنه يقينا ثم يراه يخرج عنه ، فيقول إنه مضطرب متناقض لا منهج له ولا فلسفة وهو قياس منكسر ، فإن أبا العلاء لم يكن صاحب يقين فى رأى من الآراء ، بل هو صاحب ظن وشك ، وهو يعمم هذا الشك فى كل شىء سوى إيمانه بربه إذ يقول :

أثبتُّ لى خالقاً حكيما ولستُ من معشرٍ نُفَاةِ

فأبو العلاء لم يكن يشك فى ربه ، وهو كذلك لم يكن يشك فى عقله ، بل لقد كان يؤمن به إيمانا شديدا إذ يقول :

كذب الظنُّ لا إمامَ سوى العقْـ ـلِ مشيراً فى صبحهِ والمساء

إلا أن هذا العقل كان قاصرا ، ولم يستطع أن يفسر له أسرار الكون وما فيه من حقائق الخير والشر ، فسخره فى الشك بكل شىء ، دين وغير دين :

إثنان أهلُ الأرض ذو عقلٍ بلا دينٍ وآخر دينٌ لا عقـــل لهْ

ونراه يقول :

دينٌ وكفرٌ وأنبياءٌ تقـــال وفرْ قانٌ ينُصُّ وتوراةٌ وإنجيـــلُ
فى كل جيـــلٍ أباطيلٌ ملفّقةٌ فهل تفرَّدَ يوماً بالهدى جيـــلُ

وقد استمر أبو العلاء فى حياته العقلية يعيش هذه المعيشة فى ظلام الشك والحيرة ، ولا يجد له منفذا منها ولا مخرجا ، فقد أطبق عليه الظلام وأطبق عليه الشك وأطبقت عليه الحيرة ، ولعل من الطريف أن هذه المعيشة الشاكة الحائرة المظلمة لم تنته عنده إلى عقم عقلى ، بل انتهت إلى انتاج عقلى وافر ، أو بعبارة أدق إنتاج فلسفى ، فإذا هو يخرج بآراء كث

دقيقة على نحو ما نرى فى اللزوميات يعرض فيها أفكاره فى الحياة والمجتمع والديانات وهى أفكار ما تزال تلتف فى ثياب من السخرية والشك .

٣

كان أبو العلاء صاحب عقل متفلسف ، وقد أخذ يطبع بهذا العقل أفكاره وأساليبه فى اللزوميات ، فإذا به يحدث هذا المركب الفنى الفلسفى الذى نعجب به ، والذى يجعلنا نؤمن بمقدرته على المزج بين الشعر والفلسفة ، ولكن ينبغى أن لا نبالغ فى هذا الإعجاب ، فإنه حين نقل الفلسفة إلى الشعر لم يستطع أن يزاوج بينهما على نحو ما رأينا عند أبى تمام فى توافر الأضداد ، إنما هو يسلك الأفكار الفلسفية فى أقواس موسيقية ، وهذا كل ما يريده من تجديد ، وهو تجديد يشبه تجديد المتنبى حين كان يستعير الحكم اليونانية من أرسطاليس ويدخلها فى الشعر العربى ، وكذلك كان أبو العلاء يستعير الأفكار الفلسفية أو هو كان يفكر تفكيراً فلسفيا وهو يضع هذه الأفكار أو هذا التفكير فى الشعر يحاول أن يحدث بينهما ضربا من المزاوجة ، وهى مزاوجة من نوع آخر غير الذى رأيناه عند أبى تمام ، فهناك تستتر الفلسفة وراء تفكير فنى عميق و بعبارة أخرى وراء صور عميقة ، أما هنا فالفلسفة واضحة ولا نقاب يحول بيننا و بينها ، فهى تظهر فى صورتها الحقيقية غير مستترة بشىء سوى العقل الفلسفى نفسه . على أنها حين ظهرت لم تظهر فى صياغتها القديمة ، و إنما ظهرت فى صياغة شعرية ، غير أن هذه الصياغة لم يستطع أبو العلاء أن يحتفظ لها بالجمال الفنى الذى كنا نألفه عند أبى تمام ، بل الذى كنا نألفه عند المتنبى . وهنا يظهر شىء من الاضطراب ، فأبو العلاء ينقل التفكير الفلسفى إلى الشعر نقلا واسعا ولكنه لا ينقل معه الصياغة الفلسفية . قد يظهر ذلك فى الندرة ولكنه لا يعم فى اللزوميات ؛ وهو حينما قام بهذا الصنيع لم يستطع أن يحتفظ للأسلوب الفنى ببهائه القديم ، فظهر الابتذال والتكرار فى شعره ، وكاد أسلوبه أن يسقط فى غير موضع من لزومياته ، ولعل ذلك ما جعل أستاذنا الدكتور طه حسين بك يقول : "أبو العلاء الذى أحسن بناء القصيدة فى سقط الزند قد أفسد

المركب الفنى الفلسفى فى اللزوميات

(١) ه

بناءها فى اللزوميات إفساداً شديداً ، فالقصيدة أو المنظومة متحدة فى الوزن والقافية والموضوع العام ليس غير ، ومن أيسر الأشياء فى كثير جدا من مطولات اللزوميات أن تفرق الأبيات فتفترق ، وأن تقدمها أو تؤخرها فتتقدم أو تتأخر ، وأن تنظر إليها على أنها حكم سائرة وأمثال مرسلة قد نظمتها القافية فى سلك متقن لأنه مؤلف من حرفين أو من أحرف ، ولكن من اليسير أن تنتثر دون أن يفسدها هذا الانتثار ، وليس هذا محتوماً على اللزوميات كلها ولكنه شائع فى كثرتها "(١) .

كان أبو العلاء فى سقط الزند أكثر توفيقاً فى بناء قصيدته منه فى اللزوميات لأنه لم يكن هناك مشغولا بنقل التفكير الفلسفى إلى الشعر ، ولذلك استطاع أن يحتفظ بمنطق العرب الأصيل ؛ أما فى اللزوميات فقد أراد أن يحدث هذا المركب الفنى الفلسفى فى الشعر ، فلم يستطع أن ينهض به إلا نهوضاً قاصراً . ونحن نبحث عن موهوم أو معدوم إن طلبنا من شاعر بعد أبى تمام أن يمزج بين الشعر والفلسفة والتصوير كما كان يمزج فى نوافر الأضداد ، إنما كل ما هنالك أن يستعير الشعراء من التفكير الفلسفى على نحو ما رأينا عند المتنبى فى نقله لحكم أرسطاليس . على أننا لا نصل إلى أبى العلاء ، حتى نجد هذه الاستعارة تخرج فى أسلوب واه مبتذل لا هو أسلوب الفلسفة ولا هو أسلوب الشعر ، أسلوب ليس فيه جمال ، إلا فى القلة والندرة ؛ وكيف يكون فيه جمال ، وقد كان أبو العلاء يصيبه بهذا التكرار الشديد الذى يحسه كل من يقرأ فى اللزوميات ، والذى يحدث فى نفوسنا هذا الملل والسأم لأننا نتنقل بين أفكار يبدئ فيها الشاعر ويعيد ، وقلما يضيف إليها طرافة جديدة . يقول أستاذنا الدكتور طه حسين بك : "لقد كان المعرى يستطيع أن يقول للناس ما أراد أن يقول وأن يصور لهم ما أراد أن يصور من آرائه فى الإلهيات والنبوات والحياة الاجتماعية فى أيسر اللفظ وأقله وأسرعه مدخلا إلى النفوس ، ولكنه لم يرد شيئاً من هذا ، إنما أراد أن ينظم شعراً على حروف المعجم كلها مضمومة ومفتوحة ومكسورة وساكنة ، وأن يلتزم مع ذلك حرفا ثانيا أو حرفين آخرين ، ولا بد له أن يستوفى هذا الشرط مهما يكلفه ذلك من الجهد ، ومهما يحمله ذلك من التكرار والإعادة اللذين ينتهيان

(١) مع أبى العلاء فى سجنه ص ١٥٠ .

بالقارئ إلى ملل وسأم لا سبيل إلى وصفهما ولا إلى احتمالها إلا أن يكون القارئ من الذين يتخذون البحث صناعة ، أو من الذين قد ألفوا التشاؤم كما ألفه أبو العلاء ، فهو لا يكره أن يبدئ فيه ويعيد . والذى يبغض هذا التكرار إلى النفس ويثقله على الطبع أن أبا العلاء لا يكرر أشياء يحب الناس أن يسمعوها ، أو يكلف الناس بأن يلهوا بها من حين إلى حين ، وإنما هو يكرر أشياء بغيضة إلى النفس لأنها تبغض إليها الحياة وتصرفها عنها وتوئسها منها "(١) .

ومهما يكن فإن أبا العلاء كان يعتمد على التكرار فى لزومياته ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأن هناك مجموعة معينة من المعانى والأفكار ما يزال ينظمها على قوافٍ وحروف مختلفة ، وهو يغاير فى القافية أو فى الحرفين الأخيرين ولكنه لا يغاير فى المعانى والأفكار ، ويستطيع الإنسان أن يقرأ طائفة من مقطوعات اللزوميات ويترك الأخرى لانه لن يجد جديداً إلا ما يخضع له أبو العلاء من قيود فى ألفاظه وقوافيه . ليس فى اللزوميات إذن هذا التنويع الواسع فى التفكير الذى نجده عند الفلاسفة ، إنما فيها بدء وإعادة وتكرار غريب للمعانى والأفكار ، إذ ما يزال المعرى ينظمها على حرف من الحروف كالباء ثم يعود إلى حرف آخر كالتاء ، وهو ينظمها مرة على حرف الباء أو غيرها مضمومة ، ثم يعود مرة أخرى أو مراراً فينظمها على حرف الباء أو غيرها من الحروف مكسورة أو منصوبة أو ساكنة .

لم يكن عقل أبى العلاء منوعا تنويع عقول الفلاسفة ، ولذلك كنا نمل متابعته فى لزومياته إذ يخيل إلى الإنسان أنه يكرر أفكارا محفوظة ، وكل ما يصنعه أنه يكررها على قوافٍ وبحور مختلفة ولعل مما يصور ذلك رسالته المسماة باسم ماقى السبيل ، حيث نجده يصوغ المعنى نثرا ثم يصوغه شعرا على هذا النمط إذ يقول :

" كم يجنى الرجل ويخطئ ، ويعلم أن حتفه لا يبطئ

إنَّ الأنامَ ليخطئو نَ ويغفرُ اللهُ الخطيئهْ

(١) مع أبى العلاء فى سجنه ص ١٣٤ .

كم يُبطئونَ عن الجميـ ـلِ وما منايامُ بطيئهْ "(١)

وعلى هذا النمط الذى نراه فى ملقى السبيل كان المعرى ينظم فى لزومياته ، ولم يكن ينظم المعنى نثرا ثم ينظمه شعرا ، بل كان ينظمه شعرا ، ثم يعود فينظمه أيضا شعرا ، ولكن على قافية جديدة وقيود لفظية جديدة ، وهذا كل ما يصنعه من تغيير ، وهو تغيير لا يضيف طرافة فى التفكير ، إلا أن يدخل عليه هذا التكرار ، الذى يصيب العبارة فى اللزوميات بضرب من الابتذال ، إذ لا يجد الإنسان فيها شيئا من الاتساع والغموض إلا فى القليل النادر ، أما الكثرة الغامرة ، فقلما تجد فيها الحاسة الفنية أو الحاسة الفلسفية ما يعجبها ، فالأفكار عارية لا يحول بينها و بين الابتذال حائل ، وأينا يعجب بالابتذال والعرى و بخاصة فى العبارات والأفكار الفلسفية ؟ !

كان المعرى فى لزومياته فيلسوفا أو متفلسفا ، ولكنه لم يحسن صياغة أفكاره لا فى القوالب الفلسفية ولا فى القوالب الفنية ، فبدا فى شعره غير قليل من الابتذال ، كما بدا غير قليل من الركاكة والإسفاف ، بحيث لا نحس فى أكثره ببهجة فنية ولا ببهجة فلسفية . وقد يعجب الإنسان كيف يكون أبو العلاء متفلسفا ولا يستطيع إدخال القوالب الفلسفية فى الشعر ، بل لعله يعجب أكثر إذا عرف أن المتنبى كان أكثر تأثرا بالقوالب الفلسفية ، وهو حقا لم يخرج بالشعر إلى هذا الموضوع من الحكم والزهد الذى نجده فى اللزوميات ، ولكنا مع ذلك نحس عنده بالجانب الفلسفى فى الصياغة بأوسع مما نحسه عند أبى العلاء ، ولعل هذا أحد الأسباب التى جعلته يسمى ديوان المتنبى باسم (معجز أحمد) .

ومهما يكن فإن أبا العلاء لم يستطع أن ينهض بالصياغة الفلسفية فى لزومياته إلا هذا النهوض القاصر الذى يعود بالشعر وكأنه يشبه أساليب الوعظ والإرشاد ، وقد كان هو نفسه يحس بهذا المعنى ، ولعل ذلك ما جعله يقول فى مقدمة لزومياته إنها " تمجيد لله الذى شرف عن التمجيد ووضع المنن فى كل جيد ، و بعضها تذكير للناسين وتنبيه للرقدة الغافلين وتحذير من الدنيا " فهو يقصد بها إلى الوعظ ، وهى لذلك تمتلئ بما تمتلئ به أساليب الوعظ من

(١) مجموعة رسائل للمعرى ، نشر الاستاذ كامل كيلانى الجزء الرابع نصوص ودراسات ص ٣٢٧ .

التكرار والابتذال . ومهما يكن فإن الإنسان لا يقرأ فى اللزوميات حتى يحس إحساسا واضحا بأن الشاعر مرتبك ، أو بعبارة أدق الفيلسوف مرتبك ، فهو لا يحسن إخراج أساليبه إخراجا فلسفيا ولا إخراجا فنيا ، سوى ما يجملها به من ألوان الجناس والطباق ، وهى ألوان تغلب عليه فى اللزوميات كما تغلب عليه فى السقط ، ولسنا نستطيع أن نفهم بسهولة العلاقة بين الفلسفة وهـذه الألوان من التجميل . إن الفلسفة إنما يهمها جمال الفكرة ، أما جمال اللفظ فقلما تعنى به ، ولعل المتنبى كان أكثر دقة منـه ، فإنه حين أراد الاقتراب من الصياغة الفلسفية ، أقل من استعمال هذه المحسنات التى كان يغرق فيها الشعراء من حوله إلى آذانهم ، وأكبر الظن أنه كان يفهم الصياغة الفلسفية فى صورة أدق من الصورة التى علقت بذهن أبى العلاء على الرغم من حشده فى لزومياته لآرائه وما يختصم فيه الفلاسفة وأصحاب العقائد والديانات ، ولم يكن المتنبى يأتى بشىء من ذلك إلا فى النادر ، غير أنه استطاع أن يأتى بكثير من الصيغ والقوالب الفلسفية على نحو ما رأينا عنده فى استخدامه لقالب الدور أو قالب الكل والجزء أو قالب التوليد . ونحن نستطيع أن ننتهى إلى هذه النتيجة ، وهى أن أبا العلاء لم يستطع أن يستوعب الصياغة الفلسفية فى لزومياته ، وهو كذلك لم يستطع أن يحدث بالفلسفة تنويعا واسعا فى تفكيره إلا ما يصيب أساليبه غالبا من الخلل والضعف والابتذال .

٤

لم يوفر أبو العلاء مجهودا واسعا فى إحكام صياغته ، إذ كان مشغولا عنها بعقد ولوازم غريبة فى لزومياته ، فهو يصعب على نفسه المرات إلى شعره ، ويتقيد بلوازم دائمة يتبعها فى صناعته . ولعل أهم هذه اللوازم ما أشار إليه فى مقدمة ديوانه إذ يقول

اللوازم الدائمة فى اللزوميات

" وقد تكلفت فى هذا التأليف ثلاث كلف ، الأولى أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها ، والثانية أنه يجىء رويه بالحركات الثلاث و بالسكون بعد ذلك ، والثالثة أنه لزم مع كل روى فيه شىء لا يلزم من باء أو تاء أو غير ذلك من حروف " . ونحن نلتفت من هذه الكلف إلى أن اللزوميات ليست ديوانا بالمعنى المألوف

عند العرب ، ولعل ذلك ما جعل أبا العلاء يسميها فى مقدمته لها تأليفا ، وقد سماها مرة أخرى كتابا ، وحقا إنها قد ألفت على شكل التآليف والكتب ، فقد قسمت إلى أبواب وقسمت الأبواب إلى فصول ، وهل هناك ديوان قبل اللزوميات قد نظم شعرا ووزع على هذا الطراز إلى أبواب وفصول كما يصنع أصحاب النثر بتآليفهم وكتبهم .

ومهما يكن فاللزوميات أول ديوان فى اللغة العربية يؤلف على طريقة خاصة يذكرها الشاعر فى مقدمته ويطبقها على أبياته بيتاً بيتاً . وهذه الطريقة يحددها أبو العلاء بثلاث كلف ، ولكن لنحذر هذا التحديد فهى أكثر من ذلك وأوسع ، ولست أجد كلمة تعبر عن هذه الكلف الكثيرة ككلمة اللزوميات التى يظهر أنها استعيرت للديوان من كتب المناطقة لتدل على ما فيه من نسب ومعادلات بين ألفاظه وقوافيه . وإذن فتصنع المعرى فى اللزوميات لا يقف عند الكلف العروضية بل يتعداها إلى كلف أخرى كان يشغل بها هذا الفراغ الطويل الذى امتد إلى نحو خمسين عاما قضاها حبيس بيته ونظره وفلسفته فى الحياة والكون ، وقد عبر عن ذلك أجمل تعبير إذ يقول :

أرانى فى الثلاثة من سُجونى ... فلا تسألْ عن الخبرِ النَّبيثِ
لفقْدى ناظرى ولزومِ بيتى ... وكونِ النفْسِ فى الجسمِ الخبيثِ

وقد ذهب يحبس أفكاره فى هذه السجون العروضية السابقة ولم يكتف بها إذ أراد أن ينوع فيها كما تنوعت سجونه ، واستعان بثقافته على ما يريد من هذا التنويع . ولعل أهم ثقافة سجن فى قيودها آثاره هى الثقافة اللغوية ، إذ نراه يتصنع الإغراب فى ألفاظه ، وقد عمم ذلك فى جميع أشعاره وكتاباته ، حتى ليشعر الإنسان فى أحوال كثيرة بأنه يقرأ فى متن من متون اللغة العويصة ؛ ولقد كان المظنون أن يبتعد بهذا الإغراب فى اللغة عن اللزوميات ، فإن التعبير الفلسفى لا تلائمه الألفاظ الغريبة الخارجة عن اصطلاحاته الخاصة ، إذ هو يكتفى بما فيه من غرابة وعمق ودقة ، ولكن أبا العلاء اتخذ هذه الألفاظ الغريبة لازمة دائمة فى صناعة لزومياته ، وقد أضاف إليها لازمة أخرى دائمة هى لازمة الجناس .

ولعل من الطريف أن أبا العلاء استطاع أن يستخدم هذا الجناس استخداما مزدوجا

فهو يأتى به غالباً ليعبر عن جناس من جهة وليعبر عن لفظ غريب من جهة أخرى . كان أبو العلاء يستخدم الجناس استخداما لغويا يريد به أن يدل على مهارته فى اللغة قبل أن يدل على مهارته فى استخدام لون قديم من ألوان التصنيع ، ولم يكتف أبو العلاء بما أحدثه بين الجناس والألفاظ الغريبة من مزاوجة ، بل راح يصعب على نفسه أكثر ، إذ نراه يطلبه بين حشو البيت والقافية حتى يحدث هذه القيم المعقدة فى قوافيه ؛ فهو يلتزم فيها حرفين أو أكثر ، وهو يلتزم فيها اللفظ الغريب ، وهو أخيراً يلتزم الجناس بينها وبين ألفاظ البيت ، أرأيت إلى هذا التعقيد ؟ إنه تعقيد ينسينا تعقيد المتنبى لموسيقاه الداخلية الذى عرضنا له فى غير هذا الموضع ، بل هو ينسينا تعقيد المهلبى لملاعقه فى طعامه ؛ فالمهلبى إنما كان يكرر الوسيلة فقط ، أما أبو العلاء فإنه يستطيع أن يعقدها تعقيداً شديداً على هذا النمط الذى نقرؤه فى هذه الأبيات :

عَذيرى من الدُّنيـا عرتْنى بظلمِها ... فتمنعنى قُوتِى لتأخـذ قوّتى
وجـدتُ بها دِينى دَنِيًّا فضرّنى ... وأضللتُ منها فى مُروتٍ[1] مُرُوّتى
أخوتُ[2] كما خاتتْ عُقابٌ لوانّنى ... قدرتُ على أمرٍ فعُـدَّ أُخُوّتى
وأصبحتُ فى تيـهِ الحياةِ منادياً ... بأرفع صَوْتى أينَ أطلب صُوّتى[3]
ومازال حُوتى[4] راصدى وهْوآخذى ... فما لمتابى ليس يغسـل حُوّتى
رآنىَ ربُّ الناس فيهـا مُتابعاً ... هوايَ فوَيْحى يوم أسكنُ هُوّتى
أبَوْتُكَ[5] يا إثمى ومنْ لى بأننّى ... أتيتُكَ فاشكرْ لا شكرتَ أبوّتى

فأنت تراه يجانس جناساً غريباً بين القوافى وحشو البيت ، وكأن أبا العلاء يُكره الألفاظ إكراهاً على أن تؤدى هذا الجناس المفتعل الذى لا يحوى جمالا ولا روعة فنية ، وأى جمال أو روعة فنية فى المجانسة بين قوت وقوتى ومروت ومروتى وأخوت وأخوتى وصوتى وصُوّتى وحوتى وحوّتى وهواى وهوّتى وأبوت وأبوّتى ؟ لكأنما عجز الشـعر فى هذه

(١) مروت جمع مرت : الأرض لا نبات فيها .
(٢) أخوت : أنقضُّ .
(٣) الصوة : المنارة يهتدى بها .
(٤) الحوت : سواد الإثم .
(٥) أبونك : صرت لك أبا .

العصور عن أداء الجناس القديم الذى كنا نجده فى القرن الثالث إلا أن يخرج إلى هذه الفنون من الالتواء والتعقيد ، وانظر إلى هذه الواو المشددة التى ختم بها أبو العلاء أبياته ، فإنها تظهرك على صناعته فى اللزوميات ، إذ كان يريد أن يثبت مهارته فى النظم على جميع الحروف ، فإذا هو يقع فى مثل هذه الواو المشددة الغريبة ، ولكن أى غرابة فيها ؟ ألأنها تحوى تعقيداً وتصعيباً ؟ لقد كان التعقيد والتصعيب بدع هذه العصور ، فما يزال الشاعر يصعب فى فنه ووسائله وأبوابه التى يدخل منها إلى صناعته ، فإذا أبو العلاء يطلب النظم على جميع الحروف ساكنة ومتحركة حركاتها المختلفة ، ولكنه لا يزال يجد سهولة فى الممرات التى ينفذ منها إلى شعره ؛ وإذن فليصعب على نفسه أكثر من ذلك ، وليطلب المجانسة بين القافية وحشو البيت حتى يحدث صعوبة لعل أحداً لا يستطيع أن يقلدها فى فنه أو يحاكيها فى نماذجه ، وكأنى به رأى أن هذه الصعوبة لا تزال فى دائرة الإمكان فحاول أن يدخلها فى دائرة المستحيل قليلا ، وما تطور الشعر عنده إن كانت وسائله لا يزال يقدر عليها غيره من الشعراء ؟ إن الفن الصحيح فى رأيه هو الذى تتميز وسائله وأدواته بالعسر والمشقة ، فإذا كان يحسن بالشاعر أن يجانس بين القافية وبين لفظة فى البيت فليطلب ذلك فى مكان يتعسر على غيره ولا ينقاد له . كان ذلك يدور بنفس أبى العلاء فذهب يبحث كيف يستحدث فى الجناس صعوبة تبلغ به ما يريد من العسر والمشقة ، وقد هداه بحثه بعد كثير من التجربة والاختبار إلى أن الحيز الذى يستطيع به أن يشق على نفسه وغيره بوضع جناسه فيه هو أول البيت وآخره ، فهو لا يجانس بين القافية وحشو البيت ، فإن هذا الجناس ربما كان لا يزال ممكنا ، إنما هو يجانس بين القافية وبين أول لفظة فى البيت كما ترى فى مثل قوله :

أَتَرَاكَ يومًا قائلا عن نيَّةٍ ... خلصَتْ لنفسكَ يا لَجوجُ تَراكِ[1]

أَدْرَاكَ[2] دهرُك عن تُقاك بجهده ... فدراكِ من قبل الفواتِ دَرَاكِ

أَبْرَاكَ[3] ربُّك فوق ظهرِ مطيَّةٍ ... سارتْ لتبلغ ساعةَ الإبراكِ

(١) تراك : اترك .
(٢) دراك : رفعك ، أصله درأك .
(٣) أبراك من البُرَه وهى حلقة تجعل فى أنف البعير ليزم بها . يقول جعل الله لك عقلا يمنعك من الشهوات كما تمنع الناقة من البره . والمطية يقصد بها الليل والنهار .

أفراكنٌ أنا للزمانِ بمُحْصَدٍ بانتْ عليه شواهدُ الإفراكِ[1]
أشْراكَ[2] ذنبُكَ والمهيمنُ غافرٌ ما كان من خطأٍ سوى الإشراكِ

فإنك تلاحظ فى هذه الأبيات أن المعرى عرف كيف يصعب طريقه إلى نظم هذه المقطوعة ، فقد ضيق الباب بل الأبواب التى يمر منها إلى صناعة البيت ، وأبى إلا أن يظهر هذا التضييق فى أول كلمة يبدؤه بها إذ أقام هذا الجناس المتعب بينها وبين القافية .

لقد كان الشعراء من قبل المعرى يلتزمون رويا واحدا فى شعرهم ، ولكنه رأى ذلك شيئا سهلا ، وهو يريد الصعوبة والتعقيد فاشترط على نفسه أن ينظم على رويين ، وكأنه أحس بأن النظم لا يزال سهلا ، فذهب يبالغ فى الصورة التى يمكنه أن يعقده فيها ، وما زال يبالغ حتى انتهى إلى هذه الصورة من الجناس بين أول البيت وآخره ، والغريب أنه لم يكن يصنع ذلك فى بيت واحد أو أبيات متفرقة من مقطوعاته التى يطلبه فيها ، بل نراه يعممه فى جميع أبياتها ، على أنه إذا جنح إليه فى مقطوعة طولها وتجاوز بها المعتاد حتى يثبت مقدرته ومهارته فى صنع هذا « الجناس اللغوى » الذى ما يزال يعقد فيه حتى يخرج على هذا النحو المركب فهو يلتزمه فى أول البيت وفى آخره وهو يسرف على نفسه فيلتزمه فى المقطوعات الطويلة أحيانا[3] . وحقا إن المعرى أسرف على نفسه إسرافا شديدا حين جنح إلى هذا النوع من الجناس ، ولكن كيف يثبت مقدرته على التعقيد فى الشعر إن لم ينزلق إلى هذه الممرات الصعبة يجعلها طريقه إلى شعره وصناعته ، فقد أصبح الفن صعوبة وتعقيدا خالصين وأصبحت مهارة الشاعر أن يصيب فى شعره حظا من هذه الصعوبة أو ذلك التعقيد ، فإذا المعرى يلتمس هذا الجناس الغريب . وأكبر الظن أن خير وصف يمكن أن يضاف إليه أنه « جناس لغوى » ، فقد تحول الجناس عند المعرى عن وجهته الأولى وأنه بديع مستظرف

(١) المحصد : الزرع يحصد — الإفراك : الاشتداد . يقول أتركن وزرعك قد اشتد وأفرك.
(٢) أشراك من الشرى وهو مرض يصيب الجلد فيتعقد .
(٣) انظر مع أبى العلاء فى سجنه ص ١١٥ .

إلى وجهة لغوية يريد بها الشاعر أن يثبت مقدرته اللغوية فى استخدام الغريب من الألفاظ ، واقرأ هذا البيت :

ذَوَى كالرَّوضِ روضُك يوم شُبَّتْ جمارٌ من لَظَى أَسَفٍ ذَواكِ

فقد استطاع أبو العلاء أن يلفق جناسا أشد صعوبة من ضروب الجناس السابقة ، إذ يؤلفه من كلمة وحرف فى كلمة أخرى ، حتى يخطو بالشعر خطوة جديدة فى سبيل التعقيد ، فإذا هو يجانس بين القافية و بين ذوى الأولى وحرف الكاف التالى لها ، أرأيت كيف أصبح الجناس عند أبى العلاء عبثا لغويا لا يراد به شىء أكثر من التصعيب والتعقيد ؟ وهل هناك شىء أطرف فى رأى أبى العلاء ومعاصريه من أن يستخرج أحدهم عقدة جديدة فى الشعر ، بل إنه ليلتزم عقدا كثيرة ، فإذا هو يقيد نفسه فى قوافيه ، و إذا هو يرجع إلى ثقافته اللغوية فيستمد منها ألفاظه الغريبة التى يستخرج منها هذا الجناس المعقد بين القافية وحشو البيت ، وكأنى به يرى ذلك ممكنا فيجانس بين القافية وأول البيت ، ثم يرى أن ذلك لا يزال ممكنا أيضا ، فيفكر طويلا حتى يقع على هذا الجناس بين القافية والكلمة الأولى فى البيت وما يجاورها من حرف أو حرفين .

وليس من شك فى أن ذلك كله كان مباعدة للأسلوب الفلسفى ، وكأنى باللزوميات إنما جاءت لتحدث هذه الصعوبات والتعقيدات فى الشعر وما يطوى فيها من شعب ومنعطفات ، أما التفكير العقلى وأما الفلسفة فقد كانا يأتيان تابعين لهذا العمل المعقد تعقيدا شديدا ، و إن الإنسان ليخيل إليه كأن اللزوميات بنيت بناية لغوية قبل أن تبنى بناية فلسفية ، وهل كان المعرى يطلب بلوازمه فى قوافيه أو فى ألفاظه أن يؤدى حاجة فلسفية ؟ لقد كان يؤدى بهذه اللوازم حاجة لغوية ، فالثقافة اللغوية أهم شىء فكر فيه أثناء عمل لزومياته .

٥

وهذه اللوازم الدائمة فى اللزوميات كانت ترافقها لوازم عارضة تظهر من حين إلى حين ،

ونقصد بهذه اللوازم العارضة ما كان يجنح إليه أبو العلاء من تصنعه لألفاظ الثقافات المختلفة من عروض ونحو وفقه ، ولعله أول من وسع استعارة الشعراء لاصطلاحات العلوم والفنون ، ومن قبله كان المتنبي يتصنع لذلك ، ولكنه لم يسرف فيه إسراف المعرى الذى ذهب يطرز شعره بألفاظ العلوم والفنون ، بل إننا لنراه يدخل مسائلها فى آرائه الفلسفية ، وكأنه يريد أن يتخذ منها الحجة والدليل على ما يذهب إليه من فكرة أو رأى ، وانظر إليه يستخدم العروض فى التدليل على أفكاره فيقول :

اللوازم العارضة فى اللزوميات

إذا ابنـــــا أبٍ أُلفيا جواداً وعِيراً فلا تعجبِ
فإنَّ الطويل نجيبُ القريضِ أخوهُ المديدُ ولم يُنجِبِ

فإنك تراه يصف أحوال الناس بأوصاف الطويل والمديد ويتصورهم على هذا النحو من التصور العروضى ، فالنجيب طويل وغير النجيب مديد ، أرأيت إلى هذا التجديد ؟ لقد جمد الشعر العربى ولم يبق فيه إلا هذه الانحرافات التى يأتى بها الشعراء من أوعية الثقافة فإذا أبو العلاء يقول :

بَقائى الطويلُ وغَيِّى البسيطُ وأصبحتُ مُضطرباً كالرَّجَزْ

أرأيت إلى حياة أبى العلاء كيف تتحول إلى أوزان العروض ؟ ولم يكن أبو العلاء يلجأ إلى ذلك ليقرر فكرة الفيثاغوريين عن الكون وائتلافه الموسيقى ، إنما هو يلجأ إليه ليثبت معرفته بالعروض ومصطلحاته ، وكأنه المرآة المستقيمة التى يستطيع الفيلسوف أن يرى فيها أحوال الناس مقيسة مقدرة على خير ما يكون القياس والتقدير . ولست أشك فى أن أبا العلاء كان يعجب إعجابا شديدا بهذه الآلة الحديثة التى عثر عليها والتى يقيس بها أحوال الناس والحياة ، ويظن أنها تفسرها . وأكبر الظن أنه كان يعرف عجزها وأنها لا تستطيع ذلك ، ولكنه يلجأ إليها ليحرز انتصارا جديدا فى تعقيد الفن وتصعيبه .

وليست اصطلاحات العروض فقط هى التى يمكن أن تفسر مشاكل الحياة ، بل تشركها اصطلاحات أخرى من النحو والصرف ، وانظر كيف يفسر الصلة بين الأصول والفروع تفسيرا صرفيا فيقول :

وفى الأصل غِشٌّ والفُروعُ توابعٌ وكيف وَفاء النَّجل والأبُ غادرُ
إذا اعتلَّت الأفعالُ جاءتْ عَليلةً كحالاتِهـــا أسماؤُها والمصادرُ

فالأصول والفروع وما بينهما من وراثات ، كل ذلك نستطيع أن نجد له تفسيرا لا فى الفلسفة ، بل فى الصرف ، فالأفعال إذا كانت عليلة تبعتها مشتقاتها لا تستطيع حولا عنها ولا خلاصا منها ، وعلى هـذا النحو تتبع الفروع الأصول إن كانت سليمة سلمت وإن كانت معتلة اعتلت ، أرأيت إلى الصرف كيف يمكن أن نستخرج منه تفسيرا وتصويرا لمشاكلنا ؟ إنه أحد المفاتيح الصغيرة التى عثر عليها أبو العلاء وجاء يستخرج منها وصف أحوالنا ، وليس الصرف فقط هو الذى نجد فيه هذه المفاتيح ، بل إننا نجدها كما رأينا فى العروض ونجدها أيضا فى النحو وانظر إليه إذ يقول :

سرٌّ سيُعلنُ والحيـــاةُ مُعارةٌ ولتُقضينَّ بهـــا ديونُ المُعْسِرِ
كخبيء نعمَ وبئسَ يُخْبأُ فيهما ويكونُ ذاكَ على اشتراطِ مفسِّرِ

أرأيت إلى حقائقنا ؟ إننا لا نتشابه فيها فقط ، بل إننا نتشابه فيها مع مسائل النحو والعروض والصرف ، وليس من شك فى أن هذا الصنيع لا يضيف طرافة للشعر إلا عند أصحاب هذه الفنون ، وهل حقا يمكن أن تفسر هذه الفنون ومصطلحاتها مشاكلنا ؟ إنها مملوءة بكثير من المشاكل التى تحتاج هى الأخرى إلى ما يفسرها .

ومهما يكن فإن أبا العلاء غلا غلوا شديدا حين جعل هـذه المعارف لوازم فى شعره وإن تكن لوازم عارضة تأتى من حين إلى حين . قد نفهم أن يبالغ فى التشديد على نفسه فيصطنع منهجا جديدا فى قوافيه يعقد به موسيقاه ، ولـكن لا نستطيع أن نفهم هذا التصنع لاصطلاحات النحو والصرف والعروض وكان يلح فى طلبه إلحاحا شديدا ، أليس يدل ذلك على أن التفكير الفنى لم يعد يدخل فيه شىء طريف وأن الشعراء قد أحسوا إحساسا ما بإجدابهم ، فانطلقوا يتكلفون فى شعرهم هذه الكلف التى لا تفصح عن جمال فنى سوى هذا التعقيد الذى يدخله الشعراء من ممرات وأبواب كثيرة ، تارة من ممرات موسيقية معقدة وتارة من أبواب بديعية ملفقة ، وأخيرا من هذه المسالك العلمية التى لا تضيف طرافة إلى الشعر أكثر من ذكر بعض الألفاظ وبعض المسائل والمصطلحات ، ومع ذلك فقد كانت

هذه المسالك تعد بدعا طريفا فى القرن الرابع وما تلاه من قرون وقد أخذ أبو العلاء يوسع استخدامها ، فهو لا يقتصر بها على ما مضى من فنون بل هو يطلبها أيضا فى الفقه ، والدراسات الدينية فإذا هو يقول :

حيرانُ أنتَ فأىُّ الناس تتَّبِعُ ... تجرى الحظوظُ وكلٌّ جاهلٌ طَبَعُ
والأمُّ بالسدْسِ عادتْ وهى أرأفُ من ... بنتٍ لها النصفُ أو عِرْسٍ لها الرُّبُعُ

فإنك تراه يخلط مسائل الدين الخاصة بالفلسفة وما يرى فى الحياة من مشاكل تؤديه إلى الشك والحيرة . وعلى هذا النمط ما يزال أبو العلاء يستهدف فى اللزوميات لمسائل العلوم والفنون المختلفة يتخذ منها الحجج والأدلة على ما يزعمه من أفكار وآراء ، وإنه ليكثر من ذلك كثرة مفرطة ، حتى ليحس من يقرأ فى لزومياته بأنه يقرأ فى كتاب ثقافة لا فى ديوان شعر أو فلسفة ، ولقد كان حريا به أن ينحى عن شعره هذه القيود الثقافية العارضة ، ويكتفى بقيوده الدائمة السابقة ، ولكنه يريد أن يصعب عمله وأن يسلك إليه أضيق الممرات والأبواب ، فإذا هو يلتزم ما لا يلزم مرارا ، مرة فى حروف قوافيه وحركاتها ، ومرة فى ألفاظه الغريبة ، ومرة فى جناساته المعقدة ، وأخيرا فى هذه اللوازم العارضة ، حتى ليصبح الشعر لوازم خالصة .

وعبث أن نبحث بعد ذلك عن جديد فى الشعر ، فقد اندفع الشعراء بعد أبى العلاء فى هذه الممرات الضيقة كما نجد عند الحريرى وعند غيره من الشعراء ممن وقف عندهم صاحب معاهد التنصيص يروى لهم مقطوعات تقرأ طردا وعكسا ، أو يلتزم الشاعر فيها الحروف المهملة أو الحروف المعجمة إلى غير ذلك من عبث لا يفيد الشعر شيئا[1] وكأنى بالشعر العربى ، قد ارتفع به العباسيون إلى القمة ثم أخذ يسقط رويدا رويدا ، فإذا هو قصائد تلفق تلفيقا ، وقلما احتوت جمالا من زخرف أو فكر . وحتى ألوان التصنيع القديمة أصابها ما أصاب لون الجناس عند المعرى ، إذ تحولت إلى صور هندسية مرتبكة ، قلما يجد الإنسان فيها طرافة إلا تعقيدا يقضى على كل ما يبعثه الشعر من لذة شعرية أو متعة فنية .

(١) معاهد التنصيص جزء ٢ ص ١٠٢ وما بعدها.

الفصل الخامس

تذييـــل

إن أهل الأندلس أبوا إلا متابعة أهل المشرق ، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة ، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب ، أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب لجثوا على هـذا صنما ، وتلوا ذلك كتابا محكما . (ابن بسام)

١

جمد الشعر العربى وأصابه ركود شديد ، وأصبح الإنسان يحس أنه لا يمكن أن يتحول إلى طرائف جديدة . وحقا إن الشعر أخذ يتأقلم منذ القرن الخامس أو قبل ذلك فى بعض الأقاليم ، ولـكن هذه الأقليمية فيه لم تحدث مذهباً جديداً يمكن أن نضيفه إلى المذاهب القديمة من صنعة وتصنيع وتصنع ، فإن من أهم ما يلاحظ على شعراء الأقاليم العربية محافظتهم على الأوضاع والتقاليد القديمة محافظة شديدة تـكاد تلغى كل ما كنا نأمله من تجديد عندهم أو ثورة على التقاليد .

الأقاليم العربية لا تحدث مذهبا جديدا

وإن من الواجب أن يحترس من يدرسون الأقليمية فى الشـعر العربى من المبالغة فى تصور هذه الأقليمية ، وما ينطوى فيها من آداب قومية ، إذ لم تـكن تقوم هناك أسوار فاصلة بين أقليم وأقليم أو بين وطن ووطن . ونحن لا ننـكر أنه وجد فى العصـور الوسطى ما يمكن أن نسميه آدابا أقليمية داخل الإطار العام لأدبنا العربى ؛ فهناك مايمكن أن نسميه أدبا أندلسيا أو مصريا أو شآميا ، وكل فرع من هذه الفروع يمكن أن ينقسم بنفس الصورة إلى غصون مختلفة ؛ فليس أدب شرقى الأندلس كأدب غربى الأندلس ، وليس أدب فارس كأدب خراسان ؛ ولـكن ينبغى أن لانستطرد من ذلك إلى أن الأدب العربى تغايرت فروعه تغايراً تاما بتغاير أقاليمه وأوطانه ، فقد كانت هناك وحدة عامة تعصمه من هذا التغاير التام ، هو يتغاير ولـكن تغاير الفروع والأغصان فى الشجرة

الواحدة ، لا تغاير الأجناس والأنواع فى الأشجار ؛ ولعل أكبر مظهر لهذه الوحدة العامة التى استغرقتنا طوال العصور الوسطى أن لغتنا العربيـة لم تتغاير بتغاير أقاليمها إلا تغيراً طفيفاً ، بل لقد ظلت هى نفسها لا تتطور ولا تتحول إلى لغات جديدة . لم تحدث لغات متمايزة داخل لغتنا العربية ، وكذلك لم تحدث آداب إقليمية متمايزة تمايزاً تاما داخل أدبنا العربى . حدثت فروق وخلافات وتغاير الأدب بتغاير أقاليمه ، ولـكن ظل طابعه العام واحداً ، وظلت موضوعاته واحدة ، وظلت مذاهبه الفنية واحدة ، ولعل ذلك أحد الأسباب أو هو كل الأسباب التى جعلت بعض من كتبوا قديماً عن أدباء هذه الأقاليم لا يلاحظون صفة الإقليميـة ، كما نرى فى معجم الأدباء لياقوت ، ووفيات الأعيان لابن خلّكان .

ونحن نلاحظ من طرف آخر أنه كانت هناك آداب أقليمية محلية تمايزت فيها الأقاليم تمايزاً شديداً ، وهى تلك الآداب الشعبية التى كانت تعبر عن سواد كل إقليم تعبيراً أدق من ذلك التعبير الذى نجده فى الآداب العربية الرسمية التى كانت تتقيد بلغة أرستقراطية لا يعرفها السواد من العامة ، إنما تعرفها تلك الطبقة الخاصة من الأدباء الذين يعيشـون فى الآداب التقليدية ، يحافظون فيها على قواعد ومراسيم كثيرة ، وقلما عبروا عن أقاليمهم إلا بعض المناظر والحوادث المحلية التى لا تبين عن روح ولا طابع إقليمى خاص .

والحق أن تأثر الأدب العربى بالأقاليم كان ضئيلا بالرغم من اختلاف هـذه الأقاليم وتباينها فى الخصائص الجغرافية والمميزات الجنسية والعقلية والشعورية ، لأن الأدباء كانوا يخرجون عن حياتهم فى أقاليمهم إلى حياة عامة فى الأدب العربى ، يعيشون فيها على تقليد المثل الأدبية العليا التى خلفها العباسـيون ؛ فالأديب حين كان يحاول أن يكتب أو ينظم نراه يريد أن يكون مثل الأدباء العباسيين ، فهو يكتب نثراً كنثر ابن المقفع أو الجاحظ أو ابن العميد ، وهو ينظم شعراً كشعر البحترى أو أبى تمام أو ابن المعتز أو المتنبى ؛ وبذلك لم يتطور الأدب العربى داخل الأقاليم العربية إلا تطوراً محدوداً ، قلما مس الجوهر ، إنما هو يمس العرض ، وهو لا يمس هذا العرض إلا إذا توفرت مؤثرات قوية عنيفة ، حينئذ يخرج قليلا عن الرسوم والأوضاع التى اصطلح عليها السابقون .

وهو خروج لا يؤهل عادة لمذهب جديد ؛ فقد جمد شعراء الأقاليم عند الأزياء الفنية القديمة التى نسجها البحترى وأبو تمام والمتنبى وأبو العلاء ، وقلما بدلوا فى هذه الأزياء ، إنما هم يتنازعونها فيما بينهم ، كل يحاول أن يتزيى بها فى فنه ، وقد أعجبوا خاصة بزى التصنيع ، ولكنهم وقفوا عند جانبه الحسى من الجناس والطباق والتصوير ، ولم ينفذوا إلى شىء من جانبه العقلى الذى رأيناه عند أبى تمام . واقرأ فى القاضى الفاضل وفى مدرسته التى أقامها بمصر وتفرعت عنها فروع بالشام[1] فلن تجد عندهم جديدا ، سوى ما أحدثوه من لونى التورية والاقتباس ، على أن هذين اللونين سرعان ما أصابهما الذى أصاب ألوان التصنيع عامة من جمود وتلفيق ، وكأنه أصبح من المستحيل أن يحتفظ الشعر العربى ببهائه ورونقه القديم .

ونحن لا نرفض القديم من حيث هو قديم ، إنما نرفض أن يصبح عناصر رثة بالية ، يتشبث بها الشعراء دون أن يغيروا فيها أو يحوروا تحويراً ما ، ومن قبل كان العباسيون يحتفظون بالقديم ، بل كانوا يرتبطون به ارتباطا شديدا ، ومع ذلك استطاعوا أن يجددوا داخل التمسك به ، وأن يحدثوا لهم مذاهب فنية متعددة ، غير أننا لا نتركهم إلى شعراء الأقاليم العربية ، حتى تقف تلك القوة الدافعة التى كانت تحدث هذه المذاهب ، وينتهى الشعراء إلى التقليد تقليداً لا يبقى لهم أصالة ولا جدة إلا هذا التكلف الشديد لألوان التصنيع ، إذ نرى الشعراء يعبرون بالبيت والبيتين عن اللون من ألوان التصنيع ، وقد يكتبون فى بعض هذه الألوان كتبا كما صنع الصفدى فى كتابه (جنان الجناس) ، ولكن هذا كله لم يحدث تحولا فى الشعر العربى إلا ما يحويه هذا الصنيع من احتيال وتلفيق .

لم يستطع شعراء الأقاليم الخروج على مواضعات الأزياء الفنية القديمة ، إنما كل ما هنالك أنهم يتناقلونها وقد خلقت ورثت فى أيديهم . على أننا نلاحظ أنهم لم يفهموا مواضعات هذه الأزياء فهماً دقيقاً ، ولذلك كنا نراهم لا يتصورون معانيها وخصائصها إلا هذا التصور القاصر الذى يقف بهم عند ألوان التصنيع الحسية ، فإن هم تجاوزوها فإلى

(١) انظر فى هذه المدرسة وما تفرع عنها كتاب خزانة الأدب للحموى ص ٢٤١ .

تعقيدات أبى العلاء وما تشفع به من تصنع للثقافات ، فإن هم تجاوزوا ذلك عادوا إلى معارضة البحترى أو أبى نواس أو أبى تمام أو المتنبى أو المعرى فى قصائدهم . وهو عمل لا يقوم على تربية فنية أصيلة بمناهج هؤلاء الشعراء ، إنما هم يقلدونهم من حيث الشكل والظاهر ، يقلدون قصائدهم فى وزنها وقافيتها ، وقد يستعيرون بعض أفكارهم وصورهم ، ولكنهم بعد ذلك لا يتغلغلون إلى معرفة صناعاتهم معرفة دقيقة يطلعون منها على نواميس مناهجهم وأسرارها . وما أرانى أبعد إذا قلت إن شعراء الأقاليم العربية لم يحيطوا علماً دقيقاً بمذاهب الشعراء الذين سبقوهم ، بل أنا أزعم أن الجهل بالتاريخ الأدبى يصبح عنصراً أصيلا من عناصر حياتهم الفنية ، ولذلك كنت تجد دائما اختلاطا فى صناعة الشاعر الواحد ، فهو يصنع مرة قطعة من ذوق الصانعين ، وأخرى من ذوق المصنعين ، وثالثة من ذوق المتصنعين ، من غير أن يعرف ما بين هذه الاتجاهات من حواجز وفواصل ، إنما هو يقلد ويطبق ، وعليه أن يحكم التقليد والتطبيق .

٢

ولعل الأندلس هى أهم الأقاليم فى تاريخ الشعر العربى ، فقد كانت لها شخصية متميزة فيه ، بدت فيما عرفت به من شعر الطبيعة والموشحات والأزجال ، غير أن من يتعقب الحركة الأدبية هناك يلاحظ أن الشعراء عاشوا على تقليد المشرق فى فنونه ومذاهبه الأدبية . ونحن نعرف أنه كانت هناك عناصر فينيقية منذ كان لقرطاجنة مستعمرات على الشواطئ ، وكذلك كانت هناك عناصر رومانية ، فقد استولى الرومان على الأندلس وطردوا القرطاجنيين منها ، ونشروا المسيحية بها ، وصارت اللاتينية هى لغة الكنيسة ، ثم أقبل القوط من الشمال فى القرن الخامس للميلاد ، ولكن هذه العناصر جميعاً لم يظهر تأثيرها واضحاً فى حياة الأدب الأندلسى .

والحق أن أثر التراث الأسبانى القديم فى التفكير الفنى الأندلسى كان ضئيلا جداً ، لا يكاد يشعر به الإنسان ، ولذلك لا نكون مبالغين إذا قلنا إن الأدب الأندلسى مدين فى نهضته للتراث العربى العام ، وهو تراث كان مشتركا بين الأقاليم العربية كلها ،

لا يختص بإقليم دون إقليم . ومهما يكن فإن الأندلس لم تؤسس لنفسها نهضة مستقلة ، إنما كانت تستمد من بغداد ، شأنها فى ذلك شأن الأقاليم الأخرى ، ولو أنها بدأت حركة عقلية مستقلة عن حركة المشرق لأمكن أن توجد الفوارق والحواجز بينها وبين غيرها من الأقاليم ؛ ولكنها لم تتجه هذه الوجهة ، إنما غرقت إلى آذانها فى الثقافة العربية العامة التى نهضت بها بغداد ، وآية ذلك أنها لم تقم بها حركة ترجمة كالتى قامت فى العراق ، وإنما كانت تقرأ الثقافات الأجنبية فيما يأتيها من هناك . وإن الإنسان ليخيل إليه أن الأندلس كانت تقلد المشرق فى جميع جوانب الحياة ، كما كان الشأن فى أميركا الحديثة حين هاجر أهلها من أوربا ، فإنهم ظلوا يستمدون من قارتهم القديمة ما شكلوا به حياتهم وعلمهم وفنهم ، وهذا نفسه ما حدث بالأندلس ، فقد سمى العرب هناك بعض البلدان التى نزلوها بأسماء بلدان المشرق على نحو ما صنع الأوربيون حين نزلوا فى أميركا ، فكما سمى هؤلاء نيوأورليانس ونيويورك ونحوهما ، سمى العرب فى الأندلس بلداناً قديمة باسم دمشق وقنسرين وحمص وفلسطين ، وقد أخذوا يعيشون على نمط يشبه نمط معيشة العرب فى المشرق ، واتصل ذلك بحياتهم فى جميع ضروبها ومظاهرها ، من سياسية واجتماعية وفنية وعقلية . أما حياتهم السياسية فقد حاولوا أن يجعلوها كالحياة السياسية فى بغداد ، إذ نرى الناصر يلقب نفسه بالخليفة[1] ، ويلقب أمراء الطوائف أنفسهم بالرشيد والمأمون والمتوكل والناصر والمنصور والمعتضد والمعتمد ، حتى يقول ابن شرف القيروانى :

الأندلس تقلد المشرق

مما يزهدنى فى أرض أندلسٍ ... أسماء معتضدٍ فيها ومعتمدِ
ألقابُ مملكةٍ فى غير موضعها ... كالهرِّ يحكى انتفاخاً صولة الأسدِ

أما الحياة الاجتماعية ، فقد عم التأثر فيها كل شىء ، إذ نرى الخلفاء يهتمون بالغناء والموسيقى على نحو ما رأينا فى بلاط هرون الرشيد والمأمون ، وقد بدأت هذه الموجة مع وفود زرياب عام ٢٠٦ هـ . على الأندلس ، وكان قد تعلم فن الموسيقى على إسحق الموصلى ،

(١) أبو الفدا تحت عام ٣٥٠ هـ ، وانظر نفح الطيب للمقرى طبع بولاق ١/٢١٢ .

ثم رحل إلى الأندلس ، ويذكر له صاحب نفح الطيب تأثيراً واسعاً فى الحياة الاجتماعية لا يقف عند الغناء وما عرف به من إنشاء مدرسة هناك ، ثم ما كان من إصلاحه للعود وزيادته وتراً على أوتاره يمثل النفس ، إنما يمتد إلى جوانب أخرى ، فقد شرع للناس ضروب البدع البغدادى فى الزينة والطعام والشراب والاستقبال ، فهم يروون أنه سنَّ لهم أن تكون أوانى الشرب من زجاج ، وكانت من ذهب وفضة ، كما سنَّ لهم ما يحسن أن يلبسوه ويأكلوه ، وكيف يتزين النساء ، وكيف يصففن شعورهن ، إلى غير ذلك من وسائل الحياة المادية[١] .

أما الحياة الفنية ، ونقصد حياة العمارة والبناء ، فيظهر أن الأندلس قد نقلت كثيراً من صورة الزخرف العربى العام ، بل هم يقولون إن زخرفة قصر الحمراء المعروف بغرناطة ، والذى يشغل مكانة خاصة ممتازة بين المخلدات الأندلسية ، تتصل بتقاليد الفن الاسلامى العام ، وبالأخص فن ما بين النهرين أكثر منها بالتقاليد الاسبانية والإفريقية[٢] .

أما الحياة العقلية ، فقد كان التأثر فيها بالمشرق بيناً واضحاً ، وقد تتبع صاحب نفح الطيب فى ثبتين طويلين من رحلوا من الأندلس إلى المشرق للتزود بالعلم ومن رحلوا من المشرق إلى الأندلس طلباً للثروة أو للمجد العلمى والشهرة . وقد أقبل الأندلسيون على هؤلاء العلماء الوافدين عليهم يأخذون عنهم ويتعلمون كما نرى فى حياة أبى على القالى وأماليه التى أملاها هناك . وقد كانت الأندلس بطيئة — على ما يظهر — فى تلقى الحياة العقلية الإسلامية لما كان فيها من فتن وخصومات كثيرة ، وأيضاً فإن البيئة لم تكن صافية إذ كان فيها عناصر غريبة كثيرة من البربر ، وهم قوم ينحرفون عن الحضارة والثقافة . ومهما يكن فإن الأندلس أبطأت فى حركتها العقلية ، وإنه لينبغى أن نحترس من هذا الفصل الذى عقده (صاعد) فى كتابه (طبقات الأمم) يستعرض فيه العلم فى

(١) انظر ترجمته فى نفح الطيب طبع بولاق ٢/٧٤٩ وانظر أيضا :
R. Dozy, Histoire des Musulmans d'Espagne, I, p. 312.

(٢) الحضارة الاسلامية تأليف بارتولد وترجمة الأستاذ حمزة طاهر ص ٦١ .

الأندلس ، ويذكر أسماء جماعة كانوا فى القرن الرابع كأبى عبيدة البلنسى ، فإن هؤلاء لم يكونوا علماء بالمعنى الدقيق لكلمة علماء ، إنما كانوا مثقفين بالثقافة العربية العامة التى لم تكن تتجاوز عندهم شيئاً من الرياضيات والطبيعيات والتنجيم وبعض المعارف الطبية ، وقد أسرعت الأندلس إلى الاهتمام بالثقافة الدينية ، ولم تعن كثيراً بالثقافة العقلية وخاصة فى عصورها الأولى[١] ، ونحن نعرف أن أول فيلسوف أندلسى هو ابن باجه المتوفى عام ٥٣٣ هـ . ومعنى ذلك أن الأندلس لم تتعمق الفلسفة إلا فى عصر متأخر ، ولعلها من أجل ذلك اعتنقت مذهب مالك ، وفضلته على غيره من المذاهب ، لأنه لم يكن معقداً بفلسفة ، وقد لاحظ ذلك ابن خلدون وعلل له ببداوة أهل الأندلس ، وأنهم لم يكونوا يعانون الحضارة التى لأهل العراق ، فآثروا هذا المذهب لمناسبة البداوة بينهم وبين أهل الحجاز[٢] ، ويمكن أن نعلل بنفس العلة لعدم ظهور التفكير الإباحى الماجن ، كما أنه لم يظهر عندهم شاعر متفلسف كأبى العلاء .

٣

وإذا تركنا الحياة العقلية فى الأندلس إلى الحياة الأدبية وجدنا ظاهرة التقليد للمشرق واضحة جلية ، إذ تصاغ الكتب الأدبية عند الأندلسيين على شكل الكتب الأدبية عند المشارقة : يصاغ العقد الفريد على شكل عيون الأخبار ، ويراه الصاحب بن عباد فيقول هذه بضاعتنا ردت إلينا ، ويصاغ كتاب الحدائق لابن فرج الجيانى فى أهل زمانه على شكل كتاب الزهرة للأصبهانى[٣] ، ويصاغ كتاب الذخيرة لابن بسام على شكل كتاب اليتيمة للثعالبى[٤] . والحق أن الحركة الادبية فى الأندلس قد صيغت صياغة على شكل الحركة الأدبية فى المشرق ، وقد نعجب من ذلك الآن ، ولكن من يدرس الأندلس يعرف سرعة الاتصال بينها وبين المشرق ، فعلماؤها وأدباؤها يرحلون إليه كما يرحل إليها علماؤه وأدباؤه ، ومن لم يذهب من

التقليد فى الحياة الأدبية

(١) انظر نفح الطيب طبع بولاق ١/١٠٤

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٣١٥ .

(٣) الذخيرة لابن بسام طبع جامعة فؤاد الأول ١/٢ .

(٤) انظر كتاب الذخيرة (المقدمة) .

للشرق إلى الأندلس أرسل إليه بآثاره ، أو نقلها إليه هؤلاء الأندلسيون الذين يجوبون الأقطار للبحث عن المنابع الهامة للأدب والثقافة . ولعل من الغريب أن يعرف القارئ أن كتابى البيان والتبيين والتربيع والتدوير نقلا فى حياة الجاحظ إلى الأندلس[١] ، وقد أرسل أبو الفرج الأصبهانى للناصر نسخة من كتابه (الأغانى) ، وهم يقولون إنه نقل ديوان المتنبى فى حياته إلى الأندلس[٢] ، ويذكر صاحب الذخيرة أن ابن شهيد كان يستعير معانى أبى العلاء فى بعض أشعاره[٣] ، فإذا عرفنا أن ابن شهيد توفى عام ٤٢٦ هـ بينما توفى أبو العلاء عام ٤٤٩ هـ عرفنا إلى أى حد كانت سرعة الاتصال بين الأندلس والمشرق . وإن من يقرأ فى الذخيرة ويتابع الأدباء والشعراء فى تقليدهم لأدباء المشرق وشعرائه يخيل إليه أن القوم قد حبسوا أنفسهم داخل الإطار العام للأدب العربى ، فهم يضعون المشرق نصب أعينهم، يتخذون منه مثلهم الأدبية العليا ، وقد كتب ابن شهيد رسالة التوابع والزوابع وذكر أسماء شياطين الشعراء الذين أجازوه ، وكلهم من شعراء المشرق الذين نعرفهم من أمثال أبى نواس وأبى تمام والبحترى والمتنبى[٤] ، وقد كانوا حتى عصر ابن خلدون لا يزالون يقولون " إن أصول علم الأدب وأركانه أربعة دواوين ، وهى أدب الكاتب لابن قتيبة ، وكتاب الكامل للمبرد وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبى على القالى البغدادى[٥] " وليس فى هذه الأصول والأركان شىء لاهل الأندلس . وما أظننا نسرف إذا قلنا بعد ذلك إنهم كانوا يعيشون على تقليد أهل المشرق ولعل ذلك ما جعل صاحب الذخيرة يقول فيهم " إن أهل هذا الأفق أبوا إلا متابعة أهل المشرق يرجعون إلى أخبارهم المعتاده رجوع الحديث إلى قتاده ، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب ، أوطن بأقصى الشام والعراق ذباب لجثوا على هذا صنما ، وتلوا ذلك كتابا محكما "[٦] .

ونحن اذا رجعنا إلى نماذج الشعر نفسها وجدنا كثيراً منها يصاغ على أنماط مشرقية خالصة ، فان دراج ينظم قصيدته[٧] :

(١) معجم الأدباء ٦/٧٤ .
(٢) ذكرى أبى الطيب للدكتور عزام ص ٣٥٢
(٣) الذخيرة ١/٢٨٧ .
(٤) انظر رسالة التوابع والزوابع فى الذخيرة ١/٢١٠ .
(٥) المقدمة ص ٤٠٨ .
(٦) الذخيرة ١/٢ .
(٧) الذخيرة ١/٦٥ .

ألمْ تعلمى أنَّ الثَّواءَ هو التَّوَى وأنَّ بيوتَ العاجزين قبورُ

على نمط قصيدة أبى نواس :

أجارةَ بيتينا أبوكِ غيـــورُ وميسُورُ ما يُرجى لديكِ عسيرِ

وابن برد ينظم قصيدته :

بخـــداع عَلَّلوهُ وبهجـــرٍ وصـــلوهُ

على نمط قصيدة لشاعر من شعراء بغداد فى وزنها وروِيها[1]

وابن زيدون ينظم قصيدته :

بنتمْ وبنَّا فما ابتلَّتْ جوانحنا شوقا إليكمْ ولا جفَّتْ مآقينا

على نمط قصيدة البحترى :

يكاد عاذلُنا فى الحبِّ يُغْرِينا فما لجاجُكَ فى عَذْلِ المُحبِّينا

وابن خفاجة ينظم قصيدته :

كفانىَ شكوى أن أرى المجدَ شاكيا وحسبُ الرَّزايا أنْ ترانىَ باكيا

على نمط قصيدة المتنبى :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وحسبُ المنـــايا أنْ يكنَّ أمانيا

وهو كذلك ينظم قصيدته :

قل لمسْرى الريحِ من إضَمِ وليالينا بذى سَـــــلَمِ

على نمط قصيدة أبى نواس :

يا شقيقَ النَّفسِ منْ حَكَمِ نمتَ عَنْ ليـــلى ولم أَنَمِ

وعلى هذه الشاكلة يصوغ الشعراء قصائدهم على صورة القصائد العباسية ، وهى صورة لا تقف عند المشابهة فى الوزن والروى ، بل تمتد إلى المشابهة فى المعانى والاساليب . وكأنما القصيدة كلها ليست إلا تلفيقا للمواد الفنية التى تركها العباسيون ، ولعل ذلك ما جعل ابن شهيد يلاحظ على جماعة من الشعراء كانوا يمدحون ابن حمود أن " صدور أشعارهم لزينب والرباب ولميس وفَرْتَنَى ، وأعجازها للجود والكرم وبذل الاهى "[2] ، وكأن ابن شهيد

(١) الذخيرة ٢/٤٣ .

(٢) الذخيرة ١/٢٧٣ .

يحس أن الشعراء أجدبوا فليس عندهم معان جديدة سوى ما شغفوا به من نقل الصور المحفوظة ، وقد استمر ذلك من بعده واتسع ، حتى ليشفق الإنسان على صناعة التفكير الفنى عند العرب ، فقد أصبحت ضربا من البدء والإعادة فى المعانى والصور دون أن يضيف الشعراء جديدا . إنما هى مواد وعناصر تتراكم وتتجمع فتحدث قصيدة ، ولكنها لا تحدث عملا فنيا قيما إلا فى الندرة ، أما الكثرة فإنها تُصنع تحت تأثير المواد العتيقة والقوالب الرثة ، ولقد كان خليقا بالشعراء أن ينحوا عن شعرهم كل ما هو رث أو بال ، غير أن التفكير الفنى عند العرب كان قد فقد كل مقدرة على الابتكار والتجديد ، ولذلك لم يستطع الشعراء أن يتحولوا بالشعر إلى وجهات جديدة فلم تحدث فيه مناهج أو مذاهب غير تلك المناهج والمذاهب العباسية السابقة من صنعة وتصنيع وتصنع ، وكيف تحدث مذاهب أو مناهج ، وقد انعدمت الحركة الواسعة فى الحياة الفنية ، وانعدمت معها كل رغبة فى تغيير صياغة الشعر ، يمكن أن تدفع بالشعراء إلى إحداث مذهب جديد ؟ لقد انتهى الأندلسيون — كغيرهم — إلى التقليد وعاشوا فى الشعر العربى معيشة تقليدية ، تعتمد على المحاكاة والتلفيق ، إلا ما قد يحدثه ابن جابر وابن الخطيب من العبث اللفظى أو الثقافى[1] الذى سبق أن رأيناها عند أبى العلاء ، فهما لا يأتيان أيضا بجديد ، إنما يعيشان على التقليد .

٤

كان شعراء الأندلس يعيشون فى شعرهم معيشة تقليدية خالصة ، حتى ليحس الإنسان كأنما أصبح الشعر ضربا من القواعد والقوالب الجامدة ، فالشعراء ينقلون القصائد والصيغ والصور والأفكار ، غير أننا نلاحظ أنهم أثناء نقلهم كانوا يخلطون خلطا شديدا بين المذاهب الفنية ، فهم يستعيرون منها جميعا بدون تفريق ، ولذلك كان الباحث يضطرب فى الحكم على الشاعر الأندلسى ، فبينما يحكم عليه بأنه من ذوق الصانعين إذا به يجد عنده نموذجا من ذوق المصنعين أو المتصنعين ، وكذلك إن هو حكم عليه بأحد الذوقين الآخرين ، وقد يكون من أسباب ذلك أن هذه

شعراء الأندلس يخلطون فى استخدام المذاهب الفنية

(١) معاهد التنصيص ٢/١٠٢ .

المذاهب كانت تتفارق فى المشرق مفارق واضحة ، إذ توجد مع التطور فى الحياة والحضارة ، فالصانعون يسبقون المصنعين ثم يأتى المتصنعون من ورائهم ، أما فى الأندلس فإنه لا يوجد هناك تطور بين هـذه المذاهب ، إذ بدأت نهضة الشعر هناك متأخرة عن نشوء هـذه المذاهب فى المشرق ، فكان الشعراء يحاكونها جميعا فى غير نظام ولا نسق معين ، ولعل أقرب الأندلسيين إلى ذوق الصانعين هو ابن زيدون شاعر الحب والغزل ، ولـكن اقرأ له هذه القطعة المشهورة :

ما على ظـــنِّىَ باسُ ... يجرحُ الدهرُ وياسو
ربمـــا أشْرَفَ بالمرْ ... ءِ على الآمال ياسُ
ولقـــد يُنْجِيكَ إغفا ... لٌ ويُرْديكَ احتراسُ
والمحـــاذيرُ سهـــامٌ ... والمقاديرُ قيـــــاسُ
يا أبا حفصٍ وما سـا ... واكَ فى فهمٍ إياسُ
من سَـنَا رأيكَ لى فى ... ظُلَمِ الخَطْبِ اقتباسُ
ووِدادى لك نصٌّ ... لم يخالفْـهُ القياسُ

فإنك تراه يصنِّع إذ يطابق بين يجرح ويأسو كما يجانس بين ياسو فى البيت الأول ويأس فى البيت الثانى ، وهو كذلك يتصنع لذكر النص والقياس والاقتباس ، فحتى النموذج الواحد فيه خلط بين المذاهب ، فالشاعر تارة يصنع وتارة يتصنع ، ومع ذلك فهذه القطعة قريبة من ذوق الصانعين بما اشتملت عليه من حسن جرس وإيقاع ! .

وإذا تركنا ابن زيدون إلى ابن خفاجة شاعر الطبيعة ، وجدناه يقرب من ذوق جماعة المصنعين إذ يكثر من ألوان التصنيع ، غير أنه لم يكن يفهم الألوان العقلية لهذا المذهب ، كما تركه أبو تمام فانحاز إلى الألوان الحسية ، وقد أظهر فيها مهارة واسعة إذ كان يمزج بينها مزجا دقيقا ، وانظر إليه يصف سُراه بالليل :

بعيشكَ هل تدرى أهُوجُ الجنائبِ ... تَخُبُّ برحلى أم ظهورُ النجائبِ ؟
فما لُحْتُ فى أولى المشارقِ كوكباً ... فأشْرقْتُ حتى جئتُ أخرى المغاربِ

وحيداً تهادانى الفيافى فأجتلى ... وجُوهَ المنـايا فى قِناعِ الغَياهِبِ
ولا جارَ إلا من حُسامٍ مُصَمِّمٍ ... ولا دارَ إلا فى قُتُودِ الركائبِ
ولا أُنسَ إلا أنْ أُضاحكَ ساعةً ... ثُغور الأمانى فى وُجوهِ المطالبِ
وليلٍ إذا ما قُلتُ قد بادَ فانقضى ... تكشَّفَ عن وعْدٍ من الظنِّ كاذبِ
سَحَبْتُ الدَّياجِى فيه سُودَ ذَوائبٍ ... لأعتنق الآمالَ بيضَ ترائبِ
فخَرَّقْتُ جَيْبَ الليْلِ عن شخصِ أَطْلَسٍ ... تطلَّع وضَّاحَ المضاحكِ قاطبِ

فإن أبصارنا تغرق فى هذه الكثرة من المناظر والصور ، وهى كثرة قد تعب ابن خفاجة فى توفيرها تعباً يشبه تعب أبى تمام من بعض الوجوه ، ولكنه تعب مريح ، أو هو تعب شاق ، ولكنه يترك فى نفوسنا راحة إزاء رؤية هذه الوجوه والأشخاص والخيالات والأشباح التى تقبل علينا من الأندلس . وارجع إلى البيت الأخير فقد عبر ابن خفاجه عن غبش الفجر الذى تختلط فيه أشعة النهار بظلام الليل بهذا الشخص المتنافر فى الصورة فهو يضحك ويقطب فى آن واحد . ومهما يكن فإن ابن خفاجة يكثر من الرسوم والصور فى شعره ، ولعل ذلك ماجعل ابن خلدون يقول عنه : "كان شيوخنا رحمهم الله يعيبون شعر أبى بكر بن خفاجة شاعر شرقى الأندلس لكثرة معانيه وازدحامها فى البيت الواحد" (١) وقد كنى ابن خلدون عن ابن خفاجة بأبى بكر وكنيته المشهورة أبو إسحق ، ويظهر أن ذلك سهو منه ، فلسنا نعرف شاعراً مشهوراً بشرقى الأندلس يسمى ابن خفاجة غير صاحبنا ، فأما ازدحام المعانى الذى يشير إليه ابن خلدون فلعله يقصد كثرة الصور وما يطوى فيها من خيالات معقدة ، ما يزال ابن خفاجة يغمسها كما نرى فى القطعة السابقة فى لونى الجناس والطباق . على أن شيئاً مهما يلاحظ فى تصوير الطبيعة عند ابن خفاجة ، وهو أنه كان يضيف إلى عناصرها الشعور دائماً ، واقرأ له هذا الوصف للجبل الذى اعترضه فى سُراه فتحدث عن لسانه قائلا :

وما خفقُ أَيْكى غيرُ رَجْفَةِ أضلعٍ ... ولا نَوْحُ وُرْقى غيرُ صَرْخَةِ نادبِ

(١) مقدمة ابن خلدون طبعة بولاق ص ٥٧١ .

وما غيَّضَ السلوان دمعى وإنَّما نَزَفْتُ دُموعى فى فراقِ الصواحبِ

وقد استمر يعبر عن شعوره وأحاسيسه ، وقد تمثل له شخصاً وقوراً يطوى الليالى مفكراً فى العواقب . ويرى القارئ فى هذين البيتين نوعا من حسن التعليل الذى شاع فى الشعر الأندلسى ، وهو يلائم شعر الطبيعة الذى انتشر هناك ، وقد تكلف له الأندلسيون كل ما يمكن من علل قريبة أو بعيدة وأضافوه إلى جملة ألوان التصنيع القديمة ، وليس معنى ذلك أنه حادث عندهم ، إنما معناه أنهم أكثروا منه واتخذوه مذهباً لهم أو كالمذهب . ومهما يكن فإن ابن خفاجة كان يكثر من التصنيع فى شعره ، وهو إلى ذلك كان يتصنع فى أطراف كثيرة منه ، ولعل خير ما يصور ذلك عنده ما شغف به من نقل أوصاف الطبيعة إلى موضوعات شعره ، فكما كان المتنبى ينقل أوصاف الغزل إلى الحرب كان ابن خفاجة ينقل أوصاف الطبيعة إلى الأبواب المختلفة كأن يصف ثناء ممدوحه بأنه رطب أو يقول :

تَشيمُ بصفْحَتَيْهِ بُرُوقَ بِشْرٍ تُعيـــد بَشَاشَةَ الروضِ الجَديدِ

وهو يتصنع لذلك حتى فى الرثاء كأن يقول :

فى كل نادٍ منك روضُ ثناءٍ وبكل خدٍّ فيك جـــدول ماء
ولكل شخصٍ هزَّةُ الغصن النَّدِى غبَّ البكاء ورنَّةُ المُكَّاء

أرأيت إلى هذا التصنع . لقد جعل ابن خفاجة الدموع السائلة على الخدود كأنها جداول ماء ، كما شبه اضطراب الباكين وانسكاب دموعهم بهزة الغصن الذى غمرته أمطار السماء ، ولم يكتف بذلك بل راح يشبه أنينهم بصوت مُبَرَّة تصفر وتصيح ، فانظر كيف تصنع وكيف بالغ فى تصنعه حتى اجتمعت له هذه الصور والخيالات التى تتجمع حقا فى الطبيعة ، ولكن لا يمكن للحس الطبيعى أن يجمعها فى رثاء . وعلى هذا النمط نرى الشاعر الأندلسى لا يتخصص بمذهب معين من مذاهب الشعر العربى السابقة ، بل هو يجمع فى شعره بين طرقها ومناهجها جميعاً دون أن يكلف نفسه عناء الدرس والبحث .

ولعل ابن هانئ الأندلسى شاعر المديح خير شاعر يمكن أن نضعه فى حيز المتصنعين ، وإن الإنسان ليعجب كيف سرى إليه هذ الاتجاه ، وقد تركز مذهب التصنع عند المتنبى

لأول مرة وكان يعاصره ، فقد توفى قبله بقليل ، ولكنا قد عرفنا فى غير هذا الموضع سرعة الاتصال بين الأندلس والمشرق ، وقد نقل ديوان المتنبى فى حياته هناك ، وسرعان ما خرج شاعر يقلده وهو ابن هانئ ، وكانوا يسمونه متنبى المغرب ، ونحن لا نقرأ فيه حتى نحس الصلة بينه وبين المتنبى ، فهو يملأ شعره بالثورة على الدهر ، كما يملؤه بالمبالغة فى وصف ممدوحيه ، إذ يرفعهم إلى مرتبة الآلهة وانظر إليه يقول فى مديح المعز بيته المعروف :

ما شئتَ لا ما شاءت الأقدارُ فاحكم فأنت الواحد القهارُ

ولما نزل المعز فى مدينة رقادة بجوار القيروان قال فيه :

حل برقَّادةَ المسيحُ حل بها آدمٌ ونوحُ

حل بها الله ذو المعالى وكل شىء سواهُ ريحُ

وليس من شك فى أن ابن هانئ وسع المبالغة عنده ، فقد جعلها غلواً خالصاً ، وقد ساعده على ذلك تشيعه ، وأنه كان يمدح خلفاء الشيعة من الفاطميين ، ومن أجل ذلك كنا نجده فى شعره يتصنع كثيراً لألفاظ المتشيعة وأفكارهم ، وهو يفوق فى هذا الجانب المتنبى ، فإنه لم يكثر من هذه الصور فى شعره إكثاره ، وانظر إلى ابن هانئ يقول :

أنتَ الورى فاعمرْ حياةَ الورى باسمٍ من الدَّعوةِ مُشْتَقِّ

وكأنه يتأثر فى ذلك بفكرة الحلول التى شاعت فى مدح المتنبى ، وأكبر الظن أنه كان يريد أن يجدد بهذه الصيغ كما هو الشأن عند المتنبى ، ولكنه كان تجديداً عقيما فإن التفكير الفنى لم يستفد شيئاً من دخول هذه الصيغ والأفكار الشيعية والصوفية فيه ، وانظر إليه يقول :

قد كان يُنْذِرُ بالوعيدِ لطول ما أَصْغَى إليكَ ويعلمُ التأويلا

فإنك تراه يشير إلى فكرة الظاهر والباطن فى النصوص المعروفة عند الشيعيين وما يتبعها من التأويل والتخريج البعيد . وهو كثيراً ما يشير إلى فكرة عصمة الإمام كأن يقول :

مؤيَّدٌ باختيارِ الله يصحبُهُ وليسَ فيما أراهُ الله من خَلَلِ

وقد أكثر ابن هانئ من نقله لمصطلحات الشيعة وأفكارهم فى شعره وساعده على ذلك أنه كان يعيش فى كنفهم ، إلا أن ذلك لم يحدث تنويعاً فى التفكير الوجدانى إلا هذه المبالغة الممقوتة .

على أن ابن هانئ لم يستطع أن يجارى المتنبى فى التصنع للصيغ الفلسفية بالرغم من اتهامه بالفلسفة[١]، وهو كذلك لم يستطع أن يجاريه كثيراً فى التصنع لأساليب المتصوفة، فقد اقتصر تقليده على الجانب الشيعى ثم على الجانب اللغوى، إذ كان يعنى فى شعره عناية شديدة بالألفاظ الغريبة، كما كان يعنى بالقوافى الشاذة، فهو ينظم على الثاء والخاء ونحوهما من الحروف الصعبة حتى يثبت تفوقه ومهارته.

وهـذا الجانب من التصنع عند ابن هانئ يرافقه ما نجده عنده من التلفيق الواسع فى شعره وما يتبعه من اللف والدوران وإتيان المعنى من بعيد، وهو يستر ذلك بشىء من ضخامة التعبير وجزالته، ولعل ذلك ما جعل ابن رشيق يقول عنه "وفرقة أصحاب جلبة وقعقعة بلا طائل معنى، إلا القليل النادر كأبى القاسم بن هانئ ومن جرى مجراه، فإنه يقول أول مذهبته:

أصاختْ فقالتْ: وقعُ أجْرَدَ شَيْظَمٍ ... وشامتْ فقالتْ: لمعُ أبيضَ مِخْذَمِ

وما دعرتْ إلا بجَرْسِ حُلِيِّها ... ولا رمقتْ إلا بُرًى فى مُخَـدَّمِ

وليس تحت هذا كله إلا الفساد وخلاف المراد، ما الذى يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليها فتوهمته بعد الإصاخة والرمق وقع فرس أو لمع سيف، غير أنها مغزوة فى دارها أو جاهلة بما حملته من زينتها، ولم يخف عنا مراده أنها كانت تترقبه، فما هذا كله[٢]؟!"

ونحن نرى من هذا النص أن ابن رشيق يلاحظ على ابن هانئ شيئين: الشىء الأول أنه قد تعلق بمعنى لا طرافة فيه، والشىء الثانى أنه قد لف طويلا حول تعبيره عن فكرته قبل أن يؤديها، وكأنى به تأثر قول المتنبى:

يرونَ من الذُّعرِ صوتَ الرياحِ ... صهيلَ الجيادِ وخَفْقَ البنودِ

فالمتنبى يقول إن أعداء الممدوح فروا منه وهم يظنون أثناء فرارهم أن صوت الرياح صهيل الجياد وخفق البنود لشدة فزعهم وخوفهم، فجاء ابن هانئ ونقل هذا المعنى من وصف الحرب إلى شعر الغزل ودار حوله هـذا الدوران الطويل، فإذا صاحبته تتوهم لخوفها أن صوت

(١) انظر مقدمة ديوان ابن هانئ للأستاذ زاهد على وانظر دائرة المعارف الإسلامية الطبعة العربية المجلد الأول ص ٢٩٠.

(٢) العمدة لابن رشيق ١/١٠٤.

حليها وقع أقدام فرسه ، وأن لون خلخالها لون سيفه ، أرأيت إلى هذا التكلف فى التعبير ؟ إنه لم يجلبه فن ولا زينة ، إنما جلبه تصنع ابن هانئ وتلفيقه للصور والأفكار العباسية وما يشفعه بها من نقل ولف ودوران . على أننا نعود فنلاحظ مرة أخرى أن هذا الشاعر المتصنع كان يستخدم أدوات التصنيع ، وخاصة أدوات التصوير ، غير أنها تحولت عنده إلى ضروب غريبة من التصنع ، واقرأ هذه القطعة التى امتلأت بالتشبيهات :

كأن رقيب النجم أجدلُ مرقبٍ ... يقلِّب تحت الليل فى ريشهِ طرفا
كأن بنى نعشٍ ونعشا مطافلٌ ... بوَجْرَةَ قد أضللْنَ فى مهمهٍ خِشْفَا
كأن سُهَيْلاً فى مطالع أُفْقِهِ ... مفارقُ إلفٍ لم يجد بعده إلْفا
كأن سهاها عاشقٌ بين عُوَّدٍ ... فآونةً يبدو وآونةً يخفى
كأن مُعَلَّى قطْبها فارسٌ لهُ ... لواءان مركوزان قد كره الزحْفا
كأن قُدَامَى النَّسر والنسرُ واقعٌ ... قُصِصْنَ فلم تَسْمُ الخوافى بهِ ضَعْفَا

وقد مضى فى القصيدة على هذا النمط يصنع لهذه التشبيهات التى يحس الإنسان إزاءها أنها جاءت لتعبر عن تلفيق لا لتعبر عن شعور ولا جمال ، فكل ما هناك أن الشاعر يريد أن يثبت مهارته باستخدام "كأن" وما يتبعها من صور .

ونحن نتساءل هل رأينا حتى الآن شيئا جديدا فى الأندلس ؟ إن الشعراء الأندلسيين لم يستطيعوا أن يحدثوا اتجاها جديدا فى الشعر العربى يمكن أن نسميه مذهبا ، وهل عندهم إلا التقليد والاطراد مع الأفكار والصور السابقة ، وكأنى بالحياة العربية عامة لم تعد حياة نشيطة ، فقد أصابها عطل جعلها تعجز عن المضى والسير ، فلم تعد تتعاقب فيها مذاهب فنية ، بل تجمد عند المذاهب القديمة ، وكل ما يصنعه الشعراء أنهم يقلدونها على تلك الصورة المختلطة التى رأيناها ، فهم ينقلون النماذج العباسية ويحاكونها بدون أن يعرفوا شيئا عن تاريخها وما بينها من فواصل . ونحن نعود فنقرر بأن الجهل بالتاريخ الأدبى يصبح عنصرا من عناصر الحياة الفنية فى الأندلس كما هو الشأن فى الأقاليم الأخرى ، ولذلك كنت تجد الشاعر هناك يجمع فى ديوانه بين صور المذاهب المختلفة بدون تفريق ولكن لا تظن أنه يعرف شيئا دقيقا عن تاريخ هذه المذاهب وأصولها إن كل ما يعرفه أن هناك شعراء عباسيين

يعتبرهم مثله العليا ، وهو يقرأ لهم قراءة غير منظمة ، ويقلدهم أيضا تقليدا غير منظم يكاد لا يبقى له شيئا من أصالة . ولعل مما يدل على هذا التقليد الشديد للعباسيين أنهم لم يكتفوا بهذا النقل المشوه عنهم ، بل راحوا يتلقبون بألقابهم ، فابن هانئ يلقب بلقب المتنبي ويلقب ابن زيدون بالبحترى وابن خفاجة بالصنوبرى ، ويتسمى شاعر باسم أبى تمام[1] .

٥

لم يستطع شعراء الأندلس أن يحدثوا مذهبا فنيا جديدا فى الشعر العربى ، فقد جمدوا عند التقليد والصوغ على نماذج المشرق دون أن يتعمقوا أصولها تعمقا يفضى بهم إلى وجهات جديدة ، وحقا إن الأندلس عاشت فى ترف أحدث عندها اهتماما بشعر الطبيعة ، كما أحدث عندها نهضة واسعة فى الغناء وما يطوى من الموشحات والأزجال ، غير أن صنيعهم فى هذه الجوانب اقتصر على الشكل ، ولم يتجاوزه إلى الصياغة العقلية والشعورية ، فكل ما لهم فى شعر الطبيعة إنما هو الكثرة ، أما أفكارهم وأما طرقهم فى الوصف ومناحيهم ، فكل ذلك يستعيرونه من المشرق استعارة وينقلونه نقلا ، وحتى ما نجده عندهم أحيانا من التشخيص وبعث الشعور فى الطبيعة قد تأثروا فيه العباسيين من أمثال أبى تمام وابن الرومى . ولعل الغناء وما تبعه من موشحات وأزجال هو الجانب الطريف فى دراسة الشعر الأندلسى فقد سارعت الأندلس إلى العناية بالآداب الشعبية ، ولكن ينبغى أيضا أن لا نبالغ فى ذلك ، فإن هذه العناية لم تحدث كما نقول تغييرا فى صياغة التفكير الفنى عند الأندلسيين ، إنما كل ما هناك أنهم يتخلصون من التقيد بالوزن ، كما يتخلصون من التقيد بالقافية ، وهذا كل ما عندهم من تجديد وهو تجديد شكلى اضطرتهم إليه ظروف الغناء ، وحقا هم قد جددوا كثيرا فى الأوزان ، ولكنا قد عرفنا فى غير هذا الموضع أنهم سبقوا بذلك ، سبقهم العباسيون إذ أوشكوا أن يغيروا صورة «الرقم الموسيقية» القديمة تغييرا تاما . وإذن لا يبقى للأندلسيين فى موشحاتهم سوى التجديد فى القافية ، وهو ضرب من الحرية فى صناعة المقطوعة أوجدته

الغناء الأندلسى والموشحات والأزجال

(١) الذخيرة ١/١٨ .

ظروف إنشاد المغنين مع الجوقات للشعر ، ونحن لا يمكن أن نعتد بهذا الجانب كمذهب جديد فى الشعر العربى ، إلا إذا كنا ممن يؤمنون بالشكليات و يتخذونها أصولا للمذاهب الفنية .

ومهما يكن فإن شخصية الأندلس فى الشعر العربى كشخصية الأقاليم العربية الأخرى شخصية ضعيفة ، ومع ذلك فإنها استطاعت أن تحدث شيئاً جديداً فى الشعر إلى حد ما يتجاوب مع بيئتها وما كان فيها من ترف ولذة ونعيم ، وهو هذه الموشحات والأزجال التى تعبر عن موجة واسعة من الغناء والموسيقى ، وقد نشأت هذه الموجة مع رحيل زرياب وغيره من مغنى المشرق[١] ومغنياته من أمثال فضل وعلم وقلم وقمر والعجفاء[٢] ، فشاع الغناء وشاعت الموسيقى وكثر المغنون والمغنيات وظهرت الجوقات المختلفة ، واتصل ذلك كله بالشعب وأعياده ، بل يظهر أنه اتصل بحياته دائما فى عيد وغير عيد حتى لتجد التجيبى يقول : " كنت بمدينة مالقة من بلاد الأندلس سنة ست وأربعمائة ، فاعتللت بها مدة انقطعت فيها عن التصرف ولزمت المنزل ، وكان يمرضنى حينئذ رفيقان كانا معى ، يلمان من شعثى ويرفقان بى وكنت إذا جنى الليل اشتد سهرى وخفقت حولى أوتار العيدان والطنابير والمعازف من كل ناحية ، واختلطت الأصوات بالغناء فكان ذلك شديدا على وزائداً فى قلقى وتألمى ، فكانت نفسى تعاف تلك الضروب طبعا وتكره تلك الأصوات جبلة وأود لو أجد مسكنا لا أسمع فيه شيئا من ذلك ويتعذر على وجوده لغلبة ذلك الشأن على أهل تلك الناحية وكثرته عندهم " ، ويستمر التجيبى فيصف لنا حفلا غنائيا رآه فى بستان كبير لدار ، وقد اصطف شرب نحو من عشرين رجلا وبين أيديهم شراب وفاكهة وجوار قيام بعيدان وطنابير وآلات لهو ومزامير وجارية جالسة تضرب على عودها[٣] .

وتحت تأثير هذه الموجة العنيفة من الغناء والموسيقى والجوقات المختلفة ظهرت الموشحات ، " وكان المخترع لها مقدم بن مُعافى القَبْرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ عنه ذلك ابن عبد ربّه صاحب كتاب العقد ولم يظهر لها مع المتأخرين ذكر وكسدت

(١) نفح الطيب ٢/٨٥٣ .
(٢) نفح الطيب ٢/٧٥٨ .
(٣) المختار من شعر بشار وشرحه للتجيبى ص ١٤

موشحاتهما ، فكان أول من برع فى هذا الشأن بعدهما عبادة القزّاز شاعر المعتصم بن صُمادح صاحب المَرِيّة ، وقد ذكر الأعلم البطليوسى أنه سمع أبا بكر بن زهر يقول : كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما اتفق له من قوله :

بَدْرُ تِمْ شمسُ ضُحَى غُصْنُ نقا مِسْكُ شَمْ
ما أتمْ ما أوْضَحا ما أوْرَقا ما أنَمْ
لا جرمْ من لحا قد عشِقا قد حُرِمْ"(١)

وقد ذكر ابن بسام أن الموشحات القديمة لم يكن فيها تضمين ولا أغصان ، فلما جاء الرمادى أكثر من التضمين فى المراكز ثم جاء عبادة بن ماء السماء فاعتمد مواقع الوقف فى الأغصان يضمنها(٢) ، وإذن فالأغصان وأوقافها وتضمين مواقع الأوقاف كل ذلك قد عرف عند عبادة بن ماء السماء كما عرفت المراكز من قبله ، وكأنى به هو الذى انتهى بالموشحات إلى صورتها الأخيرة . وقد اشتهر من بعده فى ملوك الطوائف ابن أرفع رأسه شاعر المأمون بن ذى النون صاحب طليطلة ، ثم جاءت الحلبة التى كانت فى مدة الملثمين ، وأشهرهم التُطيلى صاحب الموشحة المشهورة :

ضاحك عن جمانْ سافرٌ عن بدرِ ضاق عنه الزمانْ وحواهُ صدرى
آهِ مما أجدْ شفّنى ما أجدْ
قام بى وقعد باطشٌ متئد
كلما قلت قد قال لى أين قد

وتتكرر هذه الصورة عادة فى الموشحة خمس مرات أو سبعا . ومهما يكن فقد انتشر الغناء وانتشرت معه هذه الموشحات وأجاد الشعراء فيها إجادة بالغة ، وقد استمر ذلك فى دولة الموحدين واشتهر فيها ابن زهر صاحب الموشحة التى تنسب إلى ابن المعتز ، وقد عرضنا لها فى غير هذا الموضع . ومازالت الأندلس تعنى بهذه الموشحات حتى العصور المتأخرة إذ نجد ابن سهل صاحب الموشحة المشهورة :

هل درى ظبيُ الحِمى أن قد حمى قلب صبٍّ حلّه عن مَكْنِسِ

(١) مقدمة ابن خلدون طبع المطبعة البهية ص ٤٣٦ . (٢) الذخيرة لابن بسام ٢/٢ .

فهو فى نارٍ وخفْقٍ مثلما لعبت ريحُ الصَّبا بالقَبَس

وقد نسج على منواله لسان الدين بن الخطيب فى موشحته المعروفة :

جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى يازمانَ الوصْلِ بالأندلسِ
لم يكن وصلُك إلا حُلُماً فى الكرى أو خلسةَ المختلسِ

وقد عمت هذه الموشحات وانتشرت من المغرب إلى المشرق وتناولها ابن سناء الملك فى مصر ودرسها وعقَّد طرقها[١] ، ولكنها كما قلنا لم تحدث مذهباً جديداً فى الشعر العربى ، لأنها لم تغير فى دلالته وصياغته العقلية والشعورية ، إنما وقفت عند الصياغة الموسيقية . على أن النقاد لم يهتموا بها لخروجها عن أعاريض شعر العرب[٢] ، وكأن هذا الجانب هو كل ما لفتهم فيها من تجديد .

"ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وتصريع أجزائه نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا على طريقته بلغتهم الحَضَرية من غير أن يلتزموا فيه إعرابا واستحدثوا فناً سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . وأول من أبدع فى هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قُزْمان ، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس لكن لم تظهر حِلاها ولا انسبكت معانيها ولا اشتهرت رشاقتها إلا فى زمانه ، وكان لعهد الملثَّمين (توفى عام ٥٥٥ هـ) قال ابن سعيد ورأيت أزجاله مرويَّة ببغداد أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب[٣]" . ويذكر ابن قزمان فى مقدمة ديوانه أن أشهر من سبقوه أخطل بن نمارة ، وهو يبدأ مقدمته بقوله : "ولما اتسع فى طريق الزجل باعى وانقادت لغريبه طباعى ، وصارت الأئمة فيه خولى وأتباعى وحصلت منه على مقدار لم يحصله معى زجال ، وقويت فيه قوة نقلتها الرجال عن الرجال عند ما أبنت أصوله ، وتبينت منه فصوله ، وصعبت على الأغلف الطبع وصوله ، وصفيته عن العُقد التى تشينه ، وسهلته حتى لان ملمسه ورقَّ خشينه ، وعريته من الإعراب . . . والاصطلاحات تجريد السيف

(١) انظر كتابه دار الطراز مخطوطة بدار الكتب .
(٢) الذخيرة ٢/١ .
(٣) مقدمة ابن خلدون طبع المطبعة البهية ص ٤٤١ .

عن القراب" ونرى ابن قزمان يتلوم بعد ذلك الزجالين الذين سبقوه لما عندهم من "معان باردة وأغراض شاردة ، وألفاظ شياطينها غير ماردة" ، ثم لما عندهم من "إعراب هو أقبح ما يكون فى الزجل ، وأثقل من إقبال الأجل[1]" . وقد انتقل هذا الزجل — كما انتقلت الموشحات — إلى المشرق واستخدمته الأقاليم فى آدابها الشعبية .

ومهما يكن فإن الموشحات وما تفرع عنها من أزجال لم تحدث ثورة على الأوضاع القديمة فى الصياغة الفنية ، لا فى صياغة التفكير ولا فى صياغة الشعور ، وربما كان ذلك يرجع فى بعض أسبابه إلى أن الأندلس لم تعرف التفكير العميق الدقيق ، أو على الأقل لم يعرفه شعراؤها ، ولذلك استمروا عند المحاكاة والتقليد ، وقد أصبح شأنهم شأن الأقاليم الأخرى يجهلون التاريخ الأدبى للشعر والفن ، ولا يعرفون منه إلا أطرافا تنقل إليهم عن المشرق ، أما هم فقلما حاولوا التفكير فى مناهج الشعراء أو فى مذاهبهم ، ولذلك كنت لا تجد عندهم كتابا قيما يعرض لشاعر بتحليل فنه و بيان منهجه ، وأنت أيضاً قلما وجدت عندهم شاعراً متفلسفا يتخذ له منهجاً واضحاً فى عمله ، إنما هم ينقلون و يلفقون لا عن انتخاب ، بل كما يقع لهم ، وكما يعلمهم أساتذتهم من المشارقة ، وقد أخذوا يصنعون بالموشحات والأزجال ما صنعوه بقصائدهم من الخلط فيها بين صياغات مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع ، وكأنى بالشعر العربى قد جمد عند هذه المذاهب ، وأصبح لا يمكن أن يتحول إلى طرائف جديدة من الشعر والفن . ونحن نعود بعد دراسة الأندلس إلى ما قررناه فى مفتتح هذا الفصل من أن الأقاليم العربية لم تستطع أن تحدث فى الشعر العربى مذاهب جديدة . حقا قد تغير أحيانا ، كما صنعت الأندلس فى موشحاتها وأزجالها ، ولكنه تغيير لا يمس الجوهر إنما يمس العرض والصورة ، فإن هذه الموشحات والأزجال نفسها ما تزال تستمد فى دلالاتها وصياغاتها من معين المشرق ومذاهبه الفنية .

(١) انظر مقدمة ديوان ابن قزمان (مصورة) بمكتبة جامعة فؤاد الأول .

خاتمة

١

الصورة العامة للبحث

رأينا الشعر العربى ينشأ فى ظروف غنائية ، وقد أخذ يظهر فيه منذ أواخر العصر الجاهلى نوع متميز يتكسب به الشعراء ، سميناه باسم « الشعر التقليدى » وقد تطور فى المذاهب الفنية التى وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع . ونحن لا نترك العصر الجاهلى إلى العصور التاليـة حتى يحدث تطور واسع فى الغناء العربى وقواعده ، تحدثه العناصر الأجنبية ، فقد كان أكثر المغنين من الموالى ، وبخاصة الفرس والروم ، وقد أدخل هؤلاء المغنون فى الغناء العربى كثيراً من النغم الأجنبى والألحان الأجنبية مما أعد للتغيير فى « الرُّقُم الموسيقية » القديمة . وكان الشعراء يتخذون فى العصر الإسلامى إلى ذلك أحد طريقين : أن ينظموا على أوزان لم تكن شائعة فى القديم ، أو يعدلوا فى الأوزان الشائعة بالتحوير فيها والتجزئة . ونحن لا نترك العصر الإسلامى إلى العصر العباسى حتى نجد الغناء يتحول مع الملك العربى إلى العراق ، حيث نجد المغنين العباسيين أكثر جرأة فى تحريف النغم القديم وإدخال نغم أجنبى جديد ، وقد جاراهم الشعراء ، فنحوا الأوزان الطويلة المعقدة عن الشعر الغنائى أو كادوا ، وخصوصها بالشعر التقليدى الرسمى ، إلا أن يحدثوا فيها ضروبا من « التحريف » والزحاف تحيلها عن شكلها ، وكانوا ما يزالون يغيرون ويحرفون حتى يتولد لهم وزن جديد كأوزان المقتضب والمضارع والمتدارك وكأوزان أخرى أشرنا إليها فى موضعها ، غير أن أصحاب العروض أهملوها ، فلم يقترحوا لها أسماء ، ولم يعنوا بها عناية من شأنها أن تسجلها على الزمن .

على أن هذا النوع من الشعر الغنائى يعود إلى الاتصال بالعناصر الأجنبية مرة أخرى فى الأندلس ، فتكون هذه الخطوات التى ذكرناها قد رسمت ، وتكون الفرصة أمام الشاعر الأندلسى للتغيير فى أوزانه وقوافيه متاحة أكثر مما كانت لدى الشاعر العباسى ، فتنشأ الموشحات وتنشأ الأزجال ، حيث نجد الشاعر يمزج بين الأوزان المختلفة والقوافى

المتنوعة فى المقطوعة الواحدة . وقد لاحظنا أن هذا النوع من الشعر الغنائى كانت تتسرب إليه نفس المواد التى رأيناها فى الشعر التقليدى والتى رمزنا إليها بالصنعة والتصنيع والتصنع ، وكأنه لم تكن توجد حواجز تفصل فصلا تاما بين طرق الصناعة فى النوعين ، بل إن ما لاحظناه من تعقيد وتلفيق فى الشعر التقليدى ، ينتقل جملة إلى الشعر الغنائى ، حتى ليفضى به ذلك أخيراً إلى ضرب من الجمود كما جمد الشعر التقليدى ، فنراه يصل إلى مصر وغيرها ، ولـكنا لا نجد له الطرافة التى كنا نراها له فى الأندلس ، وكأن الجمود يصبح آفة العصور المتأخرة ، فهو يسود كل شىء فى الشعر وقلما يجد الإنسان طرافة جديدة إلا أن يتخلص الشعراء من القافية ، أو يضيفوا هذا البديع الذى كانوا يكثرون منه ، وكأنما فارق ألوانه الأولى أو كأنما تبلات هذه الألوان بالدموع على النهضة الفنية الزائلة . وإن الإنسان ليشعر شعوراً عميقاً بأن الشعر العربى أصبح يشبه بركة آسنة قد غصت بالأعشاب فليس هناك أزهار ولا رياحين ولا تحول إلا فى حدود القديم ، ولـكن أى قديم ؟ إن القديم يتبلور فى هذه العصور ويتحجر ولا نعود نشعر إزاءه بحسن ولا طرافة ، فالشعراء جامدون عند نقله دون تحويره تحويراً يدفعهم إلى اتجاه جديد أو مذهب جديد ، إنما كل ما هنالك أنهم يلجأون إلى الأصول القديمة ، غير أنهم — كما قلنا — لم يفقهوا هذه الأصول فقهاً واضحاً ، ولذلك كان من العسير أن تجد شاعراً يفصح عن ضرب من الجدة والأصالة ، وهل هناك جدة أو أصالة فى الحضارة العربية لهذه العصور ؟ لقد تحجرت الحضارة العربية وتحجر معها التفكير الفنى ، ولم يعد يوجد شىء يستطيع أن ينقله من عالم إلى عالم ، فالشعراء يستجيبون دائماً لمناهج الفن القديمة ، وقلما وجدت عندهم ثورة أو ما يشبه الثورة على التقاليد المحفوظة والأوضاع المرسومة ، سوى ما رأيناه عند الأندلسيين من الخلط بين المذاهب الفنية ونماذجها ، فالشاعر يجمع بين صور المذاهب جميعاً ، دون أن يعرف الدروب التى سلـكها أصحابها إليها معرفة دقيقة . ونحن لا نسرف إذا قلنا إن هذا الجهل بالتاريخ الأدبى للشعر العربى ومذاهبه الفنية هو أهم شىء عاق العصور المتأخرة عن أن تحدث فى هذا الشـعر مذهبا جديدا قائماً على أصول بينة .

٢

ونحن إذا رجعنا إلى الشعر العربى الحديث ، وجدنا كثيراً من جوانبه يَستنُّ بهذه السُّنن من المحاكاة والتقليد دون إيجاد مذهب جديد ، له طرقه ومناهجه . وهذا البارودى زعيم الشعر العربى الحديث نراه يستعير من جميع الشعراء العباسيين ، فهو يعارض أبا تمام والبحترى والمتنبى والشريف الرضى وأبا العلاء على غير نظام ولا نسق معين ، وكأنه يظن أنهم جميعاً شعراء مجيدون ، وهو لذلك يقلدهم جميعاً دون أن يفقه شيئاً واضحاً عن مناهجهم . وإذا تركنا البارودى إلى شوقى وجدناه مثله مرتبكا فى فهم المناهج الفنية ، ولذلك كنت تراه يعارض الشعراء الممتازين من العباسيين جميعاً دون أن يعنى بمعرفة طرقهم معرفة صحيحة ، فأنت تقرأ له قصيدة من ذوق أبى نواس كقصيدته :

الشعر العربى الحديث

حفَّ كأسها الحَبَبُ فهى فضَّـةٌ ذَهَبُ

وما تلبث أن تنتقل إلى قصيدة أخرى من ذوق أبى تمام كقصيدته :

اللهُ أكبرُ كم فى الفتح منْ عَجَبِ يا خالدَ الترك جدِّدْ خالد العَرَبِ

وسرعان ما تقرأ له قصيدة أخرى من ذوق البحترى كقصيدته :

اختلافُ النهارِ والليلِ ينسِى اذكرا لى الصِّبا وأيامَ أُنْسِى

أو من ذوق الأبوصيرى كقصيدته :

ريمٌ على القاعِ بين البانِ والعَلَمِ أحلَّ سفكَ دمى فى الأشهر الحُرُمِ

وكأن شوقى يجمع فى شعره بين جميع الأذواق والمناهج ، ولـكن ينبغى أن نعود إلى الاحتراس فإنه لم يكن حقا يعرف هذه الأذواق والمناهج معرفة دقيقة ، إنما هو يعجب بقصائد لهؤلاء الشعراء فيعارضها ، ولا يقف فى معارضتها عند الوزن والروى ، بل يتعدى ذلك إلى استعارة معانيهم وأساليبهم دون أن يتبين شيئاً دقيقاً عن مناهجهم ، وكذلك الشأن عند حافظ وصبرى . حقا قد يقول حافظ :

آنَ ياشعرُ أن تفكَّ قُيُودا قَيَّـــدتْنا بها دُعَاةُ المحَالِ

ولـكن حافظاً و إخوانه لم يفكوا عن فنهم شيئاً ، إنما كل ما صنعوه أنهم ساروا فى المناهج السابقة دون أن يفهموها فهماً واضحاً ، ودون أن يضيفوا إليها جديداً إلا ما كان من الشعر الغنائى الذى اشتهر به شوقى . على أن هذا النوع نفسه ليس حديثاً ، فقد رأيناه فى الأندلس ورأينا أزجاله وموشحاته هناك ، وكأنى بالنهضة العصرية الحديثة لم تجدد فى الشعر شيئاً ، إنما منها ما قلد الشعر التقليدى القديم ، ومنها ما قلد الشعر الغنائى . وقد وجد نوع من الشعر فى السياسة والآثار والحياة الحديثة كأن ينظم الشعراء فى الخلافات الحزبية أو فى معابد الفراعنة أو فى الطيارات والغواصات وسكة حديد الحجاز ! ولـكن الشعر لم يتحرر بذلك من القديم ، لأن هذا التجديد تجديد سقيم غير مفهوم ، إذ لا نراه يقوم على مذهب موضوع أو منهج مرسوم ، بل إننا نرى الشاعر يجمع ديوانه ويقدمه للمطبعة فلا يعرف كيف يقدم له ، ولذلك نراه يستعين ببعض الـكتاب يكشفون له عن خصائصه التى لا يحسها هو فى نفسه ولا فى فنه ، إذ هو فى الواقع لم يكتب ديوانه ليعبر به عن فلسفة فى الحياة ، أو حب للطبيعة ، أو إيمان بعقيدة خاصة ، إنما هى قصائد قد قيلت فى مناسبات مختلفة ، ثم جمعت فى شكل ديوان ، وقد يجدد الشاعر فيأتى بمقطوعة فى السياسة أو فى أبى الهول ، ولـكنه تجديد عاثر لايقوم على نشر مذهب حديث فى الأدب ولا إحداث ثورة فى موضوعاته ومعانيه .

و إن هذا الجانب عند شعرائنا ليجعلنا نذكر الشعراء الغربيين إذ نرى الشعر عندهم عقيدة ومذهباً من المذاهب يدافعون عنه حياتهم كما نرى عند أصحاب (الرومانتيك) وكما نرى عند (البرناسيين) والرمزيين حيث نجد الشاعر يكتب ديوانه ليقرر هذه العقيدة الجديدة ، أو ذلك المذهب الحديث ، ولذلك كان يقدم له بنفسه لأنه يقرر منهجاً خاصاً هو الذى يرفع قواعده ويقيم بنيانه ، أما عندنا فلا يزال الشعر على حاله التقليدية القديمة لم تغير أصوله ولا رسومه ، ومن أجل ذلك كان الديوان عند حافظ أو شوقى كالديوان عند القدماء ، إنما هو قصائد تجمع من ظروف ومناسبات مختلفة ، فيتكون منها مجموعة من الشعر تسمى ديوانا ، وليس بين أشعارها وحدة معينة أو غاية مشتركة ، إنما كل ما بينها من اتفاق أنها

تشترك فى وحدات وغايات موسيقية ، أو أنها شعر قد نظم على أوزان وقوافٍ ، وليس بعد ذلك ما يدل على اتفاقها فى غرض معين ، ومن ثَمَّ كان من العسير أن يكتب شاعر من هؤلاء الشعراء مقدمة لديوانه ، لأن المقدمة تعنى المنهج المرسوم والمذهب الموضوع .

ونحن لا ننسى ما حاوله بعض الشعراء من التجديد وخاصة شعراء المهجر من أمثال أمين الريحانى وجبران خليل جبران ، فقد تثقفوا ثقافة واسعة بالشعر الغربى ، بل إننا نجد منهم من نبغ فى النظم باللغة الإنجليزية ، غير أنهم فى الحق لم يستطيعوا أن ينهضوا بكل ما كنا نصبو إليه ، فقد أهملوا — فى كثير من جوانب شعرهم — الصياغة الفنية للشعر العربى ، وراحوا يستعيرون معارض تفكيرهم وشعورهم من الشعراء الغربيين ، وخاصة شعراء (الرومانتيك) وبالغوا فى ذلك حتى أصبحت نماذج كثيرة من أشعارهم ، وكأنها ضروب من الترجمة للأساليب الغربية إلا أنها ترجمة رثة . ولعل من الغريب أنهم ذهبوا ينادون بهجر الأساليب العربية القديمة ، يقولون إنها أصبحت لا تلائمنا فى العصر الحديث ، ونسوا أن صياغة التفكير الفنى لأمة من الأمم لا يمكن أن تهجر مرة واحدة إلى صياغة أمم أخرى . يمكن أن يزاوج الشعراء بين صياغة أمتهم القديمة وصياغة الأمم الحديثة ، ولكن أن يهجر الشعراء أحاسيس أمتهم وطرقها فى التعبير عن الفكر والشعور إلى أحاسيس وطرق جديدة ، فإن مثل هذه الحركة لا تؤدى إلى منهج واضح من التجديد وأى تجديد ؟ أليست تنبذ تقليد القديم إلى تقليد آخر سقيم ؟ ولسنا نشك فى أن التقليد فى داخل القديم أكثر اتصالا بالأمة من هذا التقليد الجديد للأجنبى الخالص ، وأكبر الظن أن ذلك ما جعل الشعراء المحافظين أكثر قبولا عند الناس والنقاد من هؤلاء الشعراء الذين نبذوا الصورة القديمة للشعر العربى ، وكأنما خيل إليهم أن التعبير الفنى كالأزياء ، فإذا كان من الممكن أن نخلع زينا ، فكذلك يكون من الممكن أن نخلع الزى القديم فى الفن إلى زى غربى حديث ، لا نعتد فيه بالأوزان القديمة ، ولا بنظم القوافى ، ولا بطريقة القوم فى التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، إنما نعتد بشىء واحد هو التقليد للشعر الغربى تقليداً ننسى فيه شخصياتنا القديمة . ولسنا نرتاب فى أن هذه الحركة كانت

الشعراء يحاولون التجديد

تطرفاً فى التجديد ، ولذلك لم تحدث الانقلاب المنشود . ونحن لا ننكر أننا نجد أحيانا عند شعراء المهجر مقطوعات شعرية رائعة استطاعوا أن يوازنوا فيها بين الصياغة العربية والأفكار والصور الغربية ، ولكن ذلك قليل وفى الندرة . ولعل من الحق أن نذكر هنا أن الشعر العربى الحديث يغلى باتجاهات جديدة كثيرة فيه إلا أنها لم تنظم حتى الآن تنظيما دقيقاً ، وهى لذلك لا يزال يعمها الاضطراب ، ولا نزال نجد فيها الشذوذ والتذبذب الذى يكون عادة رائدا للثبوت والاستقرار .

٣

ونحن نؤمن بأن هذه الحال من التذبذب والاضطراب فى الشعر الحديث ترجع إلى أن الشعراء لا يعتنقون عملهم كمذهب وعقيدة ، وإنما هم ينقلون عن الغرب دون أن يستوعبوا ، وهم كذلك لا يحققون لأنفسهم ثقافة واضحة بالصياغة العربية الأصيلة ،

الطريق إلى التجديد المستقيم

ولسنا نشك فى أن إصلاح هذه الحال ينبغى أن يعتمد على أصلين مهمين : أما الأصل الأول فهو أن يدرس شعراؤنا تلك المذاهب الفنية القديمة التى وصفناها دراسة دقيقة ، يقفون بها على صورتها الحقيقية ، حتى يعرفوا كيف يبنون على هذا الأساس الفنى العتيد ، وحتى يقوم بينهم وبين أسلافهم ضرب من التفاعل الفنى تنتج عنه الأصالة التى يريدونها لأنفسهم وفنهم ، وأما الأصل الثانى فهو الاستمرار فى التأثر بالفن الغربى والثقافة الغربية ، والتعمق فى ذلك تعمقاً أوسع مما نرى الآن ، ولكن على أن يكون ذلك فى حدود التزاوج بين المنبعين من التفكير الفنى عند العرب وهذا التفكير عند الغرب ، لا فى هذا الخلط السقيم الذى نجده فى كثير من نماذج شعراء المهجر . وإذا كان العباسيون لم يترجموا الأدب اليونانى ولم يتأثروا به ، واستمروا يعيشون فى شعرهم معيشة داخلية فيها ضرب من القصور ، فإن واجب شعرائنا فى العصر الحديث أن لا يعودوا إلى هذا الخطأ القديم ، وأن يتعمقوا الأدب الغربى والثقافة الغربية ، وأن لا يقفوا بذلك عند السطح والقشور ، فهؤلاء صبرى وحافظ وشوقى كانوا يلمون بطرف من الثقافة الفرنسية ، ولكن شاعراً منهم لم يستطع أن يقلد لامارتين أو فيكتور هيجو أو غيرهما من الشعراء الفرنسيين .

ونفس شعرائنا المعاصرين قل منهم من درس الفن الغربى أو الثقافة الغربية وخاصة الثقافة الفلسفية دراسة غيرت الأوضاع الفنية عنده أو الأوضاع الفكرية . قد نجد بعضهم يستعير عناوين قصائده أو دواوينه من الشعر الغربى ، كما يستعير بعض المعانى والأفكار ، وهو ضرب من الترجمة ، إذ يترجمون بعض الألفاظ والأسماء والصور والأفكار من الشعر الغربى واهمين أن ذلك يحقق لهم التجديد المنشود .

وإن الناقد الحديث ليشعر بشىء من الأسى لهذا التحول الذى صار إليه الشعر العربى فى العصور الحديثة ، فالشاعر لا يأخذ نفسه بثقافة غربية واسعة تكون عنده مركباً فنيا جديداً ، كما كان الشأن عند العباسيين فى استخدامهم للفلسفة اليونانية والثقافة الأجنبية ، بل هو يكتفى باستعارة بعض العناوين والصور والمعانى ظانا أن تلك هى الطرافة التى نبحث عنها ، ولذلك كنا نقرأ فى الشعر الحديث من غير لذة . ونحن لا نبالغ إذا زعمنا أنه لا يوجد بيننا شاعر قرأ فلسفة العصور الحديثة أو القديمة قراءة دقيقة ، كما أنه لا يوجد بيننا من قرأ الميثولوجيا القديمة ، أو من قرأ فى دقة آثار سوفوكليس أو كورنى أو جيت أو بيرون ، ولعله من أجل ذلك لم يحدث التجديد المنشود فى الشعر المعاصر ، فلم يكتب شاعر فى الملاحم الكبرى كما كتب هوميروس فى الإلياذة ، ولم يوجد من تثقف ثقافة فلسفية عميقة يلائم بينها و بين التفكير الفنى . ومن أجل هذا القصور فى الثقافة كان الشاعر عندنا مرتبكا فى سلوك طريق التجديد الذى يريده ، وكأنى به يظن التجديد شيئاً يلقى فى الطريق ، وليس دراسة عميقة ولا ثقافة واسعة . وقد أحدث شوقى محاولات فى المسرح ولكنها تعاب أيضاً بنقص ثقافته المسرحية ، ولو أنه درس المسرح اليونانى ثم درس المسرح الغربى الحديث وما أصابه من تطورات مختلفة لخرج عمله أدنى إلى الكمال .

ومهما يكن فإن واجب شعرائنا أن يحتووا لأنفسهم ما خلفته أوربا من كنوز فكرية وفنية ، وليس عيباً أن يستمد شعر من شعر آخر ، فهذا الشعر الغربى نفسه نراه يستمد فى أجياله الحديثة من جميع العناصر القديمة يونانية أو رومانية ، وشرقية أو عربية ، وكأنما الحضارة الغربية تأخذ بحظ من جميع العناصر القديمة ، فالفكر البشرى ليست له حدود ، ولا تقوم بين مناطقه وأقاليمه حواجز وفواصل ، والحضارة العربية نفسها فى العصور الوسطى

كانت تمتص جميع العناصر التى سبقتها وأمكنها الحصول عليها من الحضارات السابقة ، وإن واجبنا أن نعود مرة أخرى إلى هذا الامتصاص إزاء الحضارة الغربية وعناصرها المنوعة ، ويحسن أن لا يحجز الشعراء أنفسهم داخل إطار الشعر الغربى وثقافته ، بل يضيفوا إلى ذلك ثقافة عميقة بالفلسفة القديمة والحديثة ، وكذلك ينبغى أن يتثقفوا ثقافة واسعة بالنحت والرسم والموسيقى فإن هذه الفنون تتشابك جميعاً بفن الشعر عند الغربيين بحيث نراهم لا يتصورون فرعا منها منفصلا عن الفروع الأخرى من شجرة الفن .

وليس من شك فى أنه حين ينظم الاتصال بين شعرائنا المعاصرين وبين المذاهب الفنية القديمة التى وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع ، كما ينظم بينهم وبين الفن الغربى وطرائقه ، فيقبلون على تعمق أصول الصناعة الفنية عند العرب كما يقبلون على تعمق المناهج الفنية والفلسفية عند الغرب ، ولا يكتفون بذلك بل يتجهون شطر المشرق فيطلعون على آداب الفرس والترك والهند والأمم الشرقية الأخرى ، ولكن لا ليستعيروا وينقلوا أو يترجموا ، ولكن ليتفاعلوا ويستوعبوا ويعبروا عن شعورهم وسرائرهم تعبيراً لهم مادته وصورته ، وما فيه من معارض التفكير ومنازع الوجدان ، حينئذ تجد قافلة التجديد طريقها الذى أخطأته ، ودليلها الذى ضلته ؟

تصحيحات

ص	س	خطأ	صواب
٢٦	١٣	سُلَمِى	سُلْمِى
٣٢	١٠	الحسناه	الحسناء
٤٨	١٥	فى جهده هذا	جهده فى هذا
٦٩	١٧	يقسم المال	يقسم العى
١٧٠	١٩	النقصية	النقيصة
٢٠٩	٥	عل	على
٢١٩	٢١	الأصل	الأصيل

JAFET LIBRARY

DATE DUE

RESERVE
RVE
R 1983

A.U.B. LIBRARY

808.1:D27fA c.1
ضيف، شوقي
الفن ومذاهبه في الشعر العربي
AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES
01031771

808.1
D27fA

892.7109
D271fA
1943