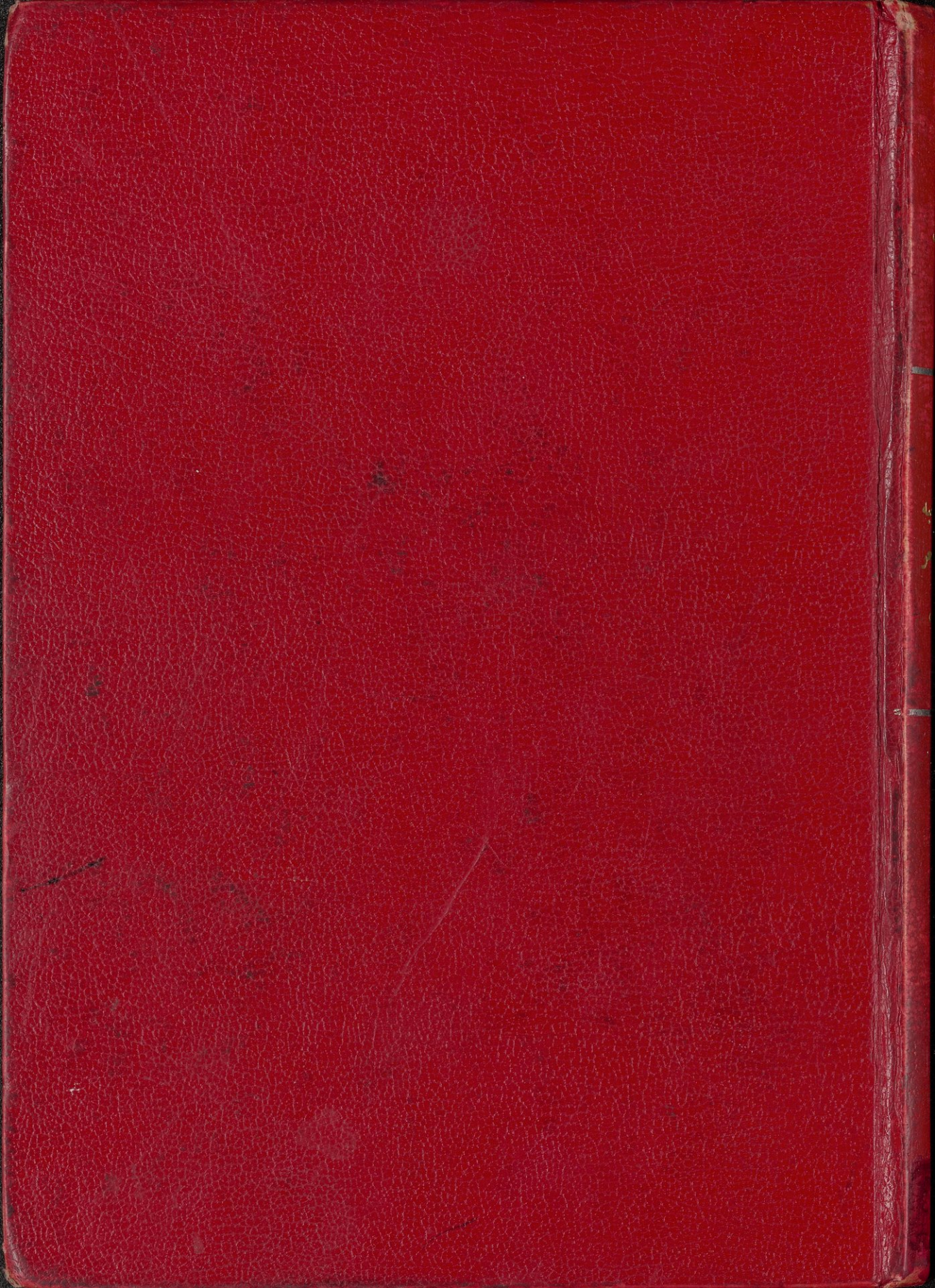




AMERICAN
UNIVERSITY OF
BEIRUT



A.U.B. LIBRARY

الفنُّ ومذاهبه في الشعر العربي

892.7109

D271FA

1943

تأليف

الدكتور شوقي ضيف

مدرس بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

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

« الطبعة الأولى »

حقوق الطبع محفوظة

القاهرة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٣٦٢ هـ — ١٩٤٣ م

تقدمة

حضرة صاحب العزة الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين بك

هذه محاولة طريفة لدرس الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، أنفق فيها صاحبها وقتا طويلا وجهدا خصبيا ، ثم قدمها إلى كلية الآداب رسالة للدكتوراه ، فأعجب بها الممتحنون إعجابا شديدا ، وأهدوا إلى الدكتور الشاب خير ما تستطيع الجامعة أن تهديه من درجات التشریف الجامعي .

وكنت شديد الحرص على أن تظهر هذه المحاولة للناس لينظروا فيها ناقدين ومنتفعين ، وكنت أحرص الدكتور شوقي على نشرها ، فأجد منه ترددا واستحياء ، وإني لفي ذلك وإذا حضرة صاحب المعالي الأستاذ الجليل عبد العزيز فهمي باشا يطلب إلى أن أؤدي إلى الأدب العربي على حسابه هو خدمة أرضاها أنا ، فأكرهت الدكتور شوقي على أن ينشر سفره هذا ، ولم يستطع أن يمتنع عليّ وعلى الأستاذ عبد العزيز فهمي باشا ، فنشر رسالته كارها ، ونشرتها أنا راضيا .

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

يمنحون هؤلاء الشباب ودهم وحبهم ، سواء أعرفوه أم لم يعرفوهم ، لأنهم
يفكرون في مصر وفي ثقافتها التي تحيي ماضيها وتفتح الطريق لمستقبلها الباسم
أكثر مما يفكرون في أنفسهم .

وإذا كنت حريصا على أن أقول شيئا في هذه المقدمة فإنما هو تسجيل
الشكر الخالص للجامعة التي أنتجت الدكتور شوقي ، وللدكتور شوقي الذي
أنتج هذه الرسالة ، ولعالي عبد العزيز فهمي باشا الذي أتاح لي أن أقدم المؤلف
ورسالته إلى المثقفين من قراء الأدب العربي في

طرابلس

١٧ أبريل سنة ١٩٤٣

شكر وتقدير

إني مدين بالشكر الصادق لحضرة صاحب المعالي الأستاذ الجليل
عبد العزيز فهمي باشا ، وكذلك لأستاذي الكبير حضرة صاحب العزة
الدكتور طه حسين بك ، فإليهما يرجع الفضل في نشر هذه الرسالة التي
تحاول تفسير الفن ومذاهبه في الشعر العربي . وإني لأرجو أن يتقبلا مني
ثناء عاطرا لما أوليا من عطف كريم .

المؤلف

تمهيد

حاولت في هذه الرسالة أن أصف الفن وتطوره في الشعر العربي وصفاً يكشف عن مناهجه ومذاهبه المختلفة ، وقد بدأت بدراسته منذ العصور القديمة ، وسرعان ما رأيت الشاعر القديم يقبل على صناعة شعره إقبال الصانع على حرفته ، فهو يوفر فيه رسوماً وتقاليد كثيرة . حينئذ جنحت عن فكرة الطبع التي تشيع عندنا في النقد ، وجعلت أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي هو مذهب الصناعة والصانعين .

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

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

وهذه هي المذاهب التي مر بها الفن في الشعر العربي ، 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 أني لم أقف بدراسة الفن وتطوره عند الشعر التقليدي شعر المديح والهجاء والثناء وما إلى ذلك ، بل تعقبته في الشعر الغنائي الخالص الذي كان يصحب بالعزف والضرب على الأدوات الموسيقية ، فعقدت فصلاً في الكتاب الأول بحثت فيه ظاهرة الموسيقى واتصالها بالشعر العربي وكيف حرّفت — على مر العصور — في أوزانه وقوافيه .

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

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

وهذه الدراسة الطويلة للفن في الشعر العربي أثناء مراحلها المختلفة جعلتني 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 الأدبي الحديثة عند الغربيين، وكذلك رجعت إلى ما كتبه الباحثون في العصر الحديث عن تاريخ الآداب العربية أو تاريخ العقل العربي. وإني لأعترف بأن كتبنا القديمة غنية غنى وافراً بالنصوص التي تشرح ظروف الحياة الفنية شرحاً وافياً. وأنا لا أزعم أنني كشفت عن جميع جوانب الفن في الشعر العربي ومذاهبه ومناهجه، إنما حاولت ذلك، غير منكر ما قد يكون في هذا البحث من آثار إبهام أو غموض.

سوقي ضيف

أبريل سنة ١٩٤٣

فهرس الموضوعات

صفحة

تقدمة : لحضرة صاحب العزة الأستاذ الدكتور طه حسين بك

ج

تمهيد

و

(أ) مذهب الصنعة

١ إلى ١٥٢

(ب) مذهب التصنيع

الكتاب الأول

الفصل الأول : الصنعة في الشعر القديم ٣ إلى ٢٢

(١) الشعر صناعة ٣

(٢) صناعة الشعر الجاهلي ٤

(٣) الصناعة الجاهلية مقيدة ٥

(٤) الطبع والصنعة ٧

(٥) الصنعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي ٩

(٦) زهير ومذهب الصنعة ١١

(٧) نمو مذهب الصنعة في العصر الاسلامي ١٦

(٨) الشعر التقليدي والغنائى ٢٠

الفصل التالى : الموسيقى والصنعة ٢٣ إلى ٥٨

(١) الشعر العربي نشأ نشأة غنائية ٢٣

(٢) تعقد الغناء الجاهلي : الجوقات — القيان — الرقص ٢٧

(٣) مظاهر الغناء والموسيقى في الشعر الجاهلي ٢٩

(٤) موجة الغناء في الحجاز أثناء العصر الاسلامي ٣٣

(٥) تأثير الغناء الاسلامي في موسيقى الشعر الغنائى ٣٥

(٦) انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام ٣٧

(٧) انتقال الغناء إلى العراق في العصر العباسي 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 وثقافتهم 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 : التقدير 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 ٩٣
- (٥) ابن الرومى يستخدم الثقافة الحديثة ٩٥
- (٦) التصوير فى شعر ابن الرومى ٩٧
- (٧) المهجاء الساخر ١٠٣
- (٨) جوانب أخرى فى صناعة ابن الرومى ١٠٣

الفصل الخامس : التقدير 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

الكتاب الثاني : مذهب التصنع

الفصل الأول : التصنع ١٥٥ إلى ١٧٧

- (١) التصنع في الحضارة العربية ١٥٥
- (٢) التصنع في الحياة الفنية ١٥٨
- (٣) التصنع في ألوان التصنيع الحسية ١٦٠
- (٤) ألوان التصنيع العقلية لا تستوعب ولا تتحول إلى فن ١٦٤
- (٥) الشعر العربي وجوده ١٦٩
- (٦) التحوير : التحوير الفني ، التلفيق ١٧٢

الفصل الثاني : الثقافة والتصنع ١٧٨ إلى ٢١٧

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

الفصل الثالث : التصنع والتلفيق ٢١٨ إلى ٢٣٥

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

الفصل الرابع : التفسير في التصنع ٢٣٦ إلى ٢٥٤

- (١) أبو العلاء : نشأته وثقافته ٢٣٦

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

الفصل الخامس: تزييل ٢٥٥ إلى ٢٧٥

(١) الأقاليم العربية لا تحدث مذهبا جديدا في الشعر العربي ٢٥٥
(٢) الأندلس تقلد المشرق ٢٥٨
(٣) التقليد في الحياة الأدبية ٢٦١
(٤) شعراء الأندلس يخطون في استخدام المذاهب الفنية ٢٦٤
(٥) الغناء الأندلسي والموشحات والأزجال ٢٧١

..... ٢٧٦ إلى ٢٨٣

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

الكتاب الأول

١ - مذهب الصنعة

ب - مذهب التصنيع

الفصل الأول

الصناعة في الشعر القديم

الشعر صعب وطويل سلهه
زالت به إلى الحضيض قدمه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
يريد أن يعر به فيعجمه
(الخطيئة)

١

الشعر ليس عملاً سهلاً ساذجاً ~~بعض~~ يعتقد كثير من الناس ، بل هو عمل معقد غاية التعقيد ، هو صناعة صعبة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ما يزال النقاد منذ أرسططاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس . وقد يكون من الغريب أن نجعل الشعر صناعة ، ولكنه الشعر صناعة الواقع ، فكلما شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع^(١) ، ولذلك كنا نراهم يقرنون في أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى .

وكلمة شاعر عندنا في اللغة العربية تقترب من معناها في اليونانية ، فالشاعر معناها العالم والشعر معناه العلم^(٢) ، والعلم — كما يقول ابن خلدون — يدخل في باب الصنائع^(٣) ، وقد تناثر في أشعار العرب القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسون بأن الشعر ضرب من الصناعات ، فقد جعلوه كبرود العصب^(٤) وكالحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباه ذلك^(٥) ، فهو — في 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

(٣) مقدمة ابن خلدون طبع المطبعة البهية ص ٣٠٢

(٤) برود العصب : برود يمانية .

(٥) البيان والتبيين طبعة السندوني ١٥٨/١

J. M. D. Meiklejohn, English (١)
Literature, p. 2

(٢) انظر مادة شعر في لسان العرب .

العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته^(١) . فالشعر في رأى العرب — كما هو في 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 عملاً غفلاً 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 تنبئ 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 بيتاً ، وقد تزيد إلى مائة ، وقد تنقص إلى عشرة ، ويلتزم الشاعر فى جميع هذه الأبيات وزناً واحداً يرتبط بنغماته وألحانه فى « النموذج الفنى » كله ، كما يلتزم حرفاً واحداً يتحد فى نهاية هذه الأبيات ويسمى الروى ، ولا يكتفى بذلك بل ما يزال يوفر جهوداً ويلتزم أصولاً ، من الصعب أن نلخص هنا جوانبها ، فإن علماً خاصاً 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 تعقيداً وهو « فن التصوير » ، ولعل ذلك

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

٢

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

الصناعة الجاهلية
مقيدة

يقول امرؤ القيس^(٣) : عوجا على الظلل المَحِيل لعلنا
نمكي الديار كما بكى ابن خدام
ويقول زهير^(٤) : ما أرانا نقول إلا مُعارا
أو مُعادا من لفظنا مكرورا
ويقول عنتره^(٥) : هل غادر الشعراء من متردّم
أم هل عرفت الدار بعد توهم

وما يقوله امرؤ القيس من أنه يريد أن يبكي كما يبكي ابن خدام ، وما يقوله زهير من أن الشعراء يبعدون ويعيدون في ألفاظهم ، وما يقوله عنتره من أن نهج الشعراء في قصائدهم

(١) تراث الإسلام ترجمة لجنة الجامعيين ١٥٤/١
(٢) ولد امرؤ القيس حول عام ٥٠٠ م وتوفي حول عام ٥٤٠ م انظر Caussin De Perceval
(٣) العمدة لابن رشيق طبعة حجازي ٧٠/١
(٤) فجر الإسلام للأستاذ أحمد أمين بك ص ٧٣
(٥) انظر مطلع معلقته .

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

وهذا النمط المعين في صنع المطولات القديمة يدل دلالة قاطعة على أن صناعة الشعر استوى لها حينذاك غير قليل من القيود والتقاليد ، إذ نرى القصائد تتحد مقدماتها ، وكان عنتره يشكو من هذه المقدمات ، كما تتحد أوزانها وقوافيها ولغتها وتراكيبها ، وكما تتحد معانيها وصورها وأخيلتها ، وكان زهير يشكو أيضا من ذلك ، فما يقوله ابن خدام في بكاء الأطلال يأخذه عنه امرؤ القيس ، وما يقوله امرؤ القيس يأخذه عنه بقية الشعراء ، وإن جد معنى في الطريق كوصف الأطلال عند طرفه ^(١) أخذه زهير ^(٢) وغير زهير ، وهم كذلك في وصف الناقة يتداولون أوصافها ، وإن حدث معنى في الطريق كوصف زهير ناقته بأنها نعامة أو حمار وحش ، تناوله ليبيد ، ونسج على منواله النابغة وغير النابغة . وقد تتبع النقاد العباسيون هذا الجانب من صناعة الشعر العربي القديم ، وهو جانب طريف يكشف لنا عن حقيقة الشعر الجاهلي وحقيقة صناعته ، وأنها لم تكن مستودعا للتجارب الفردية ، بل كانت مقيدة بمصطلحات كثيرة لا في اللغة والنحو والعروض فقط ، بل في الموضوع والمواد التي تكونه ، وما يختاره الشاعر في صنع نماذجه من أدوات تصويرية أو أسلوبية أو معنوية .

(١) يقول في مطلع معلقته :

لخولة أطلال بركة ثمهد

تلوح كباقى الوشم في ظاهر اليد

(٢) يقول زهير في معلقته :

ودار لها بالرفتين كأنها

مراجيع وشم في نواشر معصم

وهذه المصطلحات المختلفة التي كان يتقيد بها الشاعر الجاهلي تجعلنا نؤمن بأنه لم يكن حراً في 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 التي ينظمه بها ، وبعبارة أخرى تتناول الموضوعات التي يعالجها وما يتخذها منها من طرق فنية في التعبير و «الموسيقى» و «التصوير» . وإذن فالشعر الجاهلي ليس تعبيراً فنياً حراً ، بل هو تعبير فني مقيد ليس تعبير الطبيعة والطبع ، بل هو تعبير التكلف و «الصنعة» ، أما الفكرة التي تذهب عندنا إلى تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، والتي نرى امتدادها الطبع والصنعة في العصر الحديث فأكبر الظن أنها في حاجة إلى شيء من التصحيح ، فإن أقدم آثار الشعر العربي ونماذجه لا تؤيد هذا التقسيم الذي لا يتفق وطبيعة الشعر العربي وحقائقه ، فكله شعر مصنوع فيه أثر التكلف و «الصنعة» . ولعل الجاحظ أول من أذاع هذه الفكرة ودعا إليها حين كان يعارض الشعبية في بيانه ، فادّعى عليهم أنهم يقولون الشعر عن صناعة ، أما العرب فيقولونه عن طبع وسجية إذ يقول :
 ” وكل شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجابة لفكرة 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 في حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذي إليه يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالا وتنتال عليه الألفاظ انثيالاً ، ثم لا يقيدده على نفسه ولا يدرسه أحد من ولده “ (١) .

وليس من شك في أن الجاحظ بالغ في وصف الموهبة العربية والطبع العربي ليرد على الشعبية ، فإذا العرب يقولون بديهية وارتجالاً على خلاف غيرهم من الشعوب ،

فإنهم يقولون متكلفين ، وأكبر الظن أنه لم يكن جادا حين ذهب هذا المذهب ، إنما هو بصدد أن يفضل العرب على غير العرب ، ولو ترك نفسه على طبيعتها في البحث والتحقيق لرأيناه يثبت للعرب صعوبة في القول ، وبخاصة في صنع الشعر فهو نفسه يقول في البيان والتبيين : " من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمسكت عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاما لعقله وتنبعا 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 فخلا خنذيذا وشاعرا مفلقا " (١) . ويقول أيضا : " كان زهير بن أبي سلمى يسمى كبار قصائده الحوليات ، ولذلك قال الخطيئة خير الشعر الحولى المحكك ، وكان الأصمعي يقول زهير بن أبي سلمى والخطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من يجود في شعره ويقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قعر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا ورهوا ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا " (٢) .

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

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

٥

وأكبر الظن أننا لا نجد حين نرفض الطبع في الشعر ، وأن يقسم على أساسه ، إنما ندعو إلى ذلك حتى يرسخ عندنا هذا المبدأ الذي يجعل الشعر صناعة وفنا تحاكي فيه « المثل الأدبية » الممتازة التي يحتوي كل مثال منها على صفات وخصائص تعب أصحابها في التعبير عنها ، أما « المثل الفنية » المطلقة من غير قيود ولا حدود فإنها لا توجد في الشعر ولا في أى ضرب من ضروب الفن . كل « نموذج فني » هو عمل متعدد الصفات قد شقي صاحبه في إخراجه ، وبذل فيه كل ما يستطيعه من جهد ، ونحن نصطليح على تسمية هذا

الجهد في الشعر — مهما يكن ضعيفا — باسم « الصناعة » ، وقد وجدت هذه « الصناعة » أو وجد هذا الجهد في نماذج الشاعر الجاهلي بحيث يمكن أن نقول : إن « الصناعة » أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي ، فهي توجد في

الصناعة أول مذهب
يقابلنا في الشعر
العربي

جميع « نماذجه القديمة » ، وإن كانت تتخذ شكلا بسيطا عند بعض الشعراء ، بينما تتعقد تعقدا شديدا عند آخرين ممن يريدون أن يستوعب فنههم مقدرات واسعة من الحذق والمهارة .

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

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

الشعراء إلى التجويد والتحجير . يقول الجاحظ : " وهم يمدحون الخدق والرفق والتخلص إلى حبات القلوب وإلى إصابة عيون المعاني ، ويقولون أصاب الهدف إذا أصاب الحق في 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 يقل الحز ويصيب المفصل ويضع الهناء مواضع النقب " (١) .

ولعل مما يفسر ذلك أيضا أنهم كانوا يسمون الشعراء بأسماء تصور مهارتهم وإجادتهم فربيعة بن عدى كان يسمى المهلل لأنه أول من فلهل الشعر وأرقه (٢) ، وكان طفيل الخليل يسمى الحبر لثريته شعره (٣) ، وكان النمر بن تولب يسمى في الجاهلية السكيس لحسن شعره (٤) ، وكذلك سمي النابعة باسمه لنموغه في شعره (٥) ، كما سمي المرقش باسمه لتجسينه شعره وتنميته (٦) ، وسمى علقمة بالفعل (٧) لجودة أشعاره ، وبجانب ذلك نجد أسماء أخرى مثل المنقب والمنخل والمتنخل والأفوه . وقد سموا القصائد بأسماء تصور هي الأخرى مبلغ تفوقهم وإجادتهم فسموها اليتيمة (٨) وسموها السموط (٩) وسموها الحوليات والمقلدات والمنقحات والحكميات (١٠) .

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

فمن للقوافي شأنها من يحوكها إذا ما ثوى كعب وفوز جرول
كفيمتك لا تلقى من الناس واحدا تنخل منها مثما تنخـلـلـ
نثقفها حتى تليق متونها فيقصُر عنها كل من يتمثل

فكعب وجرول أى الخطيئة يتنخلان شعرهما ، ويأخذانه بالتفاف والتنقيح ، ويجمعان

(٧) أغاني طبعة ساسى ١١٢/٢١ .

(٨) أغاني ساسى ١١٨/١١ .

(٩) أغاني ساسى ١١٢/١١ .

(١٠) البيان والتبيين ٢/٢١ .

(١١) أغاني دار الكتب ١٦٥/٢ .

(١) البيان والتبيين ١/١١٢ .

(٢) أغاني طبعة دار الكتب ٥٧/٥ .

(٣) المفضليات طبعة Lyall ٤١٠/١ .

(٤) الشعر والشعراء ص ١٧٣ .

(٥) العمدة لابن رشيق ١٧٩/١ .

(٦) المفضليات ٤١٠/١ ، ٤٨٥/١ .

له كل ما يمكن من وسائل التجويد والتجبير ، وكذلك كان يصنع صنيعهما الشماخ ومزرد
الذى رد على كعب يقول (١) :

فإن تخشبا أخشب وإن تنخلاً وإن كنت أفتى منكماً أتخل

وإن الباحث يشعر كأن هذا التخل من عمل الشعراء جميعاً ؛ فهم مشتركون فى الإجابة ،
بل هم يجدون أى صعوبة فى عملهم الفنى ، ولعل ذلك ما جعل الخطيئة يقول (٢) :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سامه إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه

زلت به إلى الحضيض قدمه يريد أن يعربه فيعجمه

وليس من شك فى أن الخطيئة والشعراء من حوله كانوا يلقون عنثاً شديداً فى رقى
هذا السلم الذى كان يستلزم منهم جهداً فنياً خاصاً ، حتى يستطيعوا أن يبلغوا الشأو
الذى يريدونه .

٦

كان التكلف ظاهرة عامة فى الشعر القديم ، أو بعبارة أخرى كانت « الصنعة »

« مذهبا » عاماً بين الشعراء ، ولعل خير شاعر يمثل هذا « المذهب » ويفسره

فى العصر الجاهلى هو زهير صاحب الحوليات ، فقد كان يأخذ شعره

زهير ومذهب
الصنعة

بالتقاف والتنقيح والصل ، وكأنه يفحص ويمتحن ويجرب كل قطعة

من قطع « نماذجه » ، فهو يعنى بتحضير مواده ، وهو يتعب فى هذا التحضير تعباً شديداً .

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 ،

فهو شاعر خرج من بيت شعر . وإذا رجعنا إلى ترجمة الخطيئة فى الأغاني وجدناه يقول

(٣) أغاني ساسى ١٥٠/٩ .

(١) أغاني دار الكتب ١٦٦/٢ .

(٢) أغاني دار الكتب ١٩٦/٢ .

لـكعب إنه لم يبق من أهل البيت إلا أنا وأنت ، وتنفق الروايات على أن الخطيئة كان راوية لزهير ، وأن هذبة كان راوية للخطيئة ، وأن جميلا كان راوية لهذبة ، وأن كثيراً كان راوية للجميل^(١) .

وإذن فنحن أمام مدرسة في الشعر أستاذها زهير وتلامذتها جماعة ، تارة يكونون من أهل بيته ، وتارة لا يكونون ، ولكنهم جميعاً حين ندرسهم نجد أنهم يتفوقون في خصائص لقنها لهم زهير أستاذهم ، وقد استطاع أستاذنا الدكتور طه حسين بك أن يشتق من دراسة زهير وتلاميذه مدرسة بيانية في الشعر الجاهلي " كانت تعتمد على الأناة والروية ، وتقوم الطبع والاندفاع في قول الشعر مع السجية ، فكثرت عندها التشبيه والجاز والاستعارة واتكأت في وصفها على التصوير المادي ، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف "^(٢) . قد يقول قائل وأين امرؤ القيس وما موضعه من هذه المدرسة ، وقد عرفناه بكثير من التشبيهات ، كما نرى في معلقته ، فهو إذن رأس المدرسة أو هو أحد أفرادها ، والقياس منكسر ، فإن « الطريقة البيانية » عند امرئ القيس تعتمد على تراكم التشبيهات ، وأن تخرج الأبيات في 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 يعني بجواب كثيرة في فنه و« تصويره » ، لم يكن يعني بها امرؤ القيس ونحن نستعرض طرفاً منها . يقول زهير في مطلعها :

أَمِنْ أَوْفَى دَمْنَةٍ لَمْ تَكَلِّمْ	بِحُومَانَةِ الدَّرَّاجِ فَلَمْ تَشَلِّمْ
دِيَارَ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا	مَرَا جِيعَ وَشَمٍّ فِي نَوَاشِرِ مَعْصَمٍ
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً	وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْمَمٍ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً	فَلَأَيًّا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمٍ
أَثْنَانِي سَفْعًا فِي مَعْرَسِ مَرَجَلٍ	وَنُؤْيًّا كَجُذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَنَلَّمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرُبْعَهَا	أَلَا أَنْعَمُ صَبَاحًا أَيُّهَا الرُّبْعُ وَاسْلَمِ

ولعل أول ما يسترعى القارئ في عمل زهير وصناعته أنه يعنى بتحقيق صورته ، فهو لا يأتي بها متراكمة كما كان يصنع امرؤ القيس ، إنما هو يعتمد إلى تفصيل ما يأتي به ، وكأنه يبحثه ويحققه .

كان زهير يعتمد في وصفه على « التفاصيل » ، وأن يعطى كل جزء حقه ، فهو باحث محقق ، وهو يطلب في شعره أن يكون أكثر بياناً ودقة وتفصيلاً لما يتحدث عنه ، ويحاول أن يصوره ، فهو من الشعراء المصورين الذين يحاولون عرض المناظر أمامنا بكل أجزائها وتفصيلاتها ، ولذلك نراه يذكر في نموذجيه حين يتحدث عن الأطلال الأثافي والنوى حتى تتم الصورة بجميع دقائقها . على أن مقدرته في « التصوير » تظهر في جانب آخر هو استخدام الألفاظ والعبارات ، التي تجعل المنظر بارزاً ناطقاً ، وانظر في البيت الثالث إلى هذه الوحش التي اتخذت دار صاحبته مقاما ، فإنك تراها تمشي أمامك خلفه ، أي في جهات متضادة ، وقد نهضت أطلأوها الصغار وانتشرت هنا وهناك ، فانظر كيف استعان على بث الحركة في المنظر باستخدامه لكلمة « خلفه » ، ثم انظر إلى تلك الأفعال المضارعة التي وضعها اللغة للدلالة على الأحوال المنظورة ، فإنه يأتي بها ليجعلنا نبصر حوادثه الماضية ، وكأنها تجري تحت أعيننا ، وانظر إلى البيت الرابع وما وضع فيه من تحديد « الزمان » حتى يؤثر في أنفسنا ، ثم انظر إلى تلك التحيية الهادئة في البيت الأخير ، فإنك لا تشك في أن زهيراً كان يعرف سر مهمته معرفة دقيقة ، واستمر في المطولة فستراه يصور رحيل أحبائه تصويراً رائعاً إذ يقول :

تبصّر خليلي هل ترى من طعائن	تحملن بالعلياء من فوق جرثوم
جعلن القنان عن يمين وحرنه	وكم بالقنان من محلل ومحرم
علون بأنماط عناق وكلة	وراد حواشها مشاكهة الدم
ظهرن من الشوبان ثم جزعنه	على كل قيني قشيب ومقام
ووركن في السوبان يعلون متنه	عليهن دل الناعم المتنعم
بكرن بكورا واستحرن بسحرة	فهن لوادي الرس كاليد للفم
وفيهن ملهى للصديق ومنظر	أنيق لعين الناظر المتوسم
كأن فئات العهن في كل منزل	نزلن به حبّ الفنا لم يحطم

فلما وردن الماء زرقاً جمائمه وضعن عصي الحاضر المتخيم

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 جمالاً 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 منظرًا عجبا .

وإذا أنعمت النظر فى تلك الأبيات السابقة من المطولة وجدت زهيراً قد استطاع أن يعطينا « أمكنة الصورة » ، كما استطاع أن يعطينا « زمانها » أيضاً (بعد عشرين حجة ، بكون بكورا ، واستحزن 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 » تلازمه العناية بمواد أخرى ، فنراه يلجأ للتفاصيل وذكر الجزئيات ، فيقف عند فئات العهن المنثور من الهوادج ، ويصوره كحب الفنا أو غنب الثعلب ، حتى يعطى للصورة « اللون » مرة أخرى ، فاللون الأحمر لا يكفي ، بل لابد من ألوان أخرى ، ولا بد أن يتخلل ذلك ذكر « التفاصيل » التى يحسن أن تشتمل عليها الصور ، وما أجل البيت الأخير ، وقد صور صواحبه ينتهين إلى المياه الزرقاء ، وبذلك يضيف لونا آخر إلى الصورة حتى تأخذ الشكل ، وأخيراً يذكر أنهم أقبين 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 ، وحقاً ما لاحظته السابقون من أنه كان يجهد نفسه فى عمله حتى لم يكت

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

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المَرْجَم
مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضُرُّ إِذَا ضَرَّيْتُمْهَا فَتَضُرْم
فَتَعْرِكُمُ عَرَكُ الرِّحَى بِفِغَالِهَا وَتُلْقِحُ كَشَافَا ثَم تَنْتَجِ فَتَنْتَم
فَتُعْلِلُ لَكُمْ مَا لَا تَغْلُ لِأَهْلِهَا قَرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدَرَم

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

رَعَوْا مَا رَعَوْا مِنْ ظُمْمِهِمْ ثُمَّ أوردوا غماراً تسيل بالرماح وبالدم
فَقَضَوْا مَنَایَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلَى كَلَاءٍ مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَخِّمٍ

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

بخنادق وممرات بين أبياتها ، ولا تراها توزع على موضوعات ومناظر عديدة ، كما هو الشأن في مطولتي امرئ القيس وطرفة ، إنما ترى « التيسيق » الوثيق والربط الحكيم .

٧

وإذا تركنا زهيراً والعصر الجاهلي وانتقلنا إلى العصر الإسلامي وجدنا مظاهر « الصنعة » والتكلف التي قابلتنا في العصر الجاهلي تنمو مع نمو الحياة العربية ، غير أن هذا النمو يؤهل لظهور مذاهب جديدة في الشعر العربي وصناعته ، وإن كان ليس من شك في أنه قد أثر في فنون الشعر ، ولكنه لم ينقل صناعته من طراز قديم إلى طراز حديث مخالف لما كان يتصوره القدماء الجاهليون من صناعة الشعر وحرفته ، فقد استمرت الصورة القديمة وحدثت فيها بعض تعديلات وتغييرات ، ولكنها لم تنقلب إلى صورة جديدة . وإن من المهم أن نعرف أن العصر الإسلامي كان عصر انتقال بين حياة العرب القديمة وبين حياتهم الحديثة التي نسميها حياة عباسية ، ومن المعروف أنه في عصور الانتقال لا تتكامل الظواهر الجديدة في الفن ، وإن كانت توجد مقدماتها ، ولكن هذه المقدمات لا تعنى بروزها في حال تامة متكاملة . وقد يكون من الطريف أن نذكر هنا ما لاحظته النقاد العباسيون من أن هناك طائفة من الشعراء عاشت في العصرين الجاهلي والإسلامي ، وقد سموهم باسم الخضرمين ، وأبي ابن سلام في كتابه طبقات الشعراء إلا أن يقرنهم إلى الجاهليين فهم أشبه بهم وأقرب إلى خصائصهم ، وهذا الصنيع من ابن سلام يجعلنا نسأل متى ابتدأ العصر الإسلامي ؟ ومتى انتهى ؟ ومتى أخذ صفاته الأدبية وتكاملت له ، فاستطاع أن ينهض بخصائص تميزه من خصائص العصر الجاهلي ؟

وإن من يبحث في « مذاهب الشعراء ومناهجهم الفنية » في العصرين الجاهلي والإسلامي يلاحظ أنه لم تكن هناك فواصل بين العصرين ، بل لقد استمرت الخصائص الأدبية في صنع القصيدة العربية بنفس الصورة الجاهلية ، وكأما العصر الإسلامي لم يكن عصر انقلاب في صناعة الشعر ، لأنه لا يكفي في الانقلاب أن ينشأ عصر ويحل مكان عصر

هذا كله تكلف في التعبير والتصوير يجعلنا نذكر صور الحرب القديمة عند زهير أستاذ المدرسة .

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

خَلِيلٌ هَذَا رَسْمٌ عَزَّةَ فَاغْلَا قُلُوصَيْكَا ثَمَّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتْ

فقد التزم اللام المشددة في القصيدة كلها ، وبذلك كان من أوائل من وضعوا أسس الطريقة التي طبقتها المعرى في لزومياته .

وإن الإنسان ليشعر في العصر الإسلامي كأن الشعراء جميعاً يصعبون على أنفسهم ، ولعل من أهم الأسباب التي حفرتهم إلى ذلك ما قام بينهم من خصومات فنية استعرت نيرانها وبخاصة في العراق حيث نشاهد معارك عنيفة بين الشعراء ؛ لأن كلا منهم يريد أن يشهد له أقرانه بالتفوق والسبق كما نرى في المعركة التي حدثت بين النابغة الجعدي وأوس ابن مغراء^(١) ، والأخرى التي حدثت بين جرير والفرزدق ، والثالثة التي نشبت بين جرير والأخطل . وفي الأغاني نص طويل يروي الرواة عن جرير ، ولا نستطيع أن ننقله لظوله وفيه نراه يقص للحجاج أسباب تهاجيه مع خصومه ، وقد أرجعها في أكثر أحوالها إلى أسباب فنية ، إذ كانوا يعيبون شعره ، أو كانوا يؤثرون الفرزدق عليه ، كما صنع الراعي ، وكما صنع الأخطل . وقد قال فيه جرير عقب حكمه للفرزدق عليه^(٢) :

فَدَعُوا الْحُكُومَةَ لَسْتُمْ مِنْ أَهْلِهَا إِنَّ الْحُكُومَةَ فِي بَنِي شَيْبَانَ

وقد خلفت هذه الخصومات الفنية ما عرف عن هذا العصر من نقائص كثيرة كـنقائص جرير والفرزدق ، وكنقائص جرير والأخطل ، وهي نماذج تحمل غرضين : غرض التفوق الاجتماعي في الفخر والهجاء ، وغرض التفوق الفني ، ولذلك كان الشاعر يتقيد في رده على نموذج خصمه بما اقترحه من وزن وقافية حتى يثبت تفوقه عليه .

وهذه العناية البالغة بصناعة الشعر الإسلامي لا تقف عند « الشعر التقليدي » الذي فتحه شعراء العصر الجاهلي من أمثال زهير والناطقة والخطيئة ، وتعهد شعراء العصر الإسلامي من أمثال جرير والفرزدق والأخطل ، ونقصد شعر المديح ، وما نهج نهج نماذجه من الهجاء والرثاء والعتاب ، بل إنها لمتد إلى الشعر التقليدي والغنائى ضروب الشعر الأخرى . ونحن نريد أن نصلح على تقسيم الشعر العربي 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 .

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 اضطراباً ، فقد نقل بعض نقادنا الحديثين تقسيم الغربيين شعراً 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 أيضاً يمثل حياة الفرد تمثيلاً قوياً ، ولهذا كله لا بأس من أن نجعله فى حيز الشعر الغنائى الغربى .

غير أننا نلاحظ أن هذا الشعر العربى الغنائى فى نشأته وخصائصه أخذت تستقل منه فنون منذ أواخر العصر الجاهلى وتتطور تطوراً منفصلاً ، 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 نصلح على تسميتها بالشعر التقليدى 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 سريج وابن مخرز وجميلة وسلامة . وهى مقطوعات تنظم فى موضوع واحد لا تسبقه مقدمات ولا تلحقه خاتمات على نمط ما رأينا فى مطولة زهير ، وهى كذلك لا تسكف أصحابها كل هذا الغناء الذى كان يعانى به زهير فى حوله حين كان يصنع إحدى حولياته ، إنما هى قطع غنائية يغنى فيها الشعراء حبههم وآمالهم وخواطرم وعواطفهم الوجدانية ، وقلم 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 » ونقص 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 ، فامتدت أبياته وامتدت على نمط ما نعرف فى نماذج جرير والأخطل ، وقد حاولوا أن يوفرأ له كل ما يمكن من وسائل التجويد الفنى ، وأهم شعرائه فى هذا العصر العجاج وابنه ربيعة ثم حفيده عقبه . ونحن نشعر هنا بأننا إزاء بيت كميث 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 الصنائع أمثالتهم فى زهير ومدرسته ، وخاصة صنائع « الشعر التقليدى » وقد أضافوا تجديدأ فى بعض الفنون كما أضافوا بعض التعقيد إلى حرفتهم على نمط ما رأينا عند

كثير بحيث نستطيع أن نعلم في هذا العصر كما علمنا في العصر الجاهلي فنزعم أن الشعراء جميعاً كانوا يتكلفون في صنع نماذجهم ، إذ كانت تسير كثرتهم في الطريق الذي مهدّه زهير وعبدّه . ونحن نلتقي في هذا العصر بكثير من تلاميذه فهم لا يقفون عند كثير وأضرابه ممن تذكرهم الكتب القديمة كالأعاني وغيره بل هم أوسع من ذلك دائرة ؛ فإن مدرسة زهير لم تكن محدودة بمحدود معينة ولم يكن لها جدران ونوافذ خاصة ، بل كانت واسعة تشغل الجزيرة العربية كلها وبذلك شرقت وغربت في سرعة شديدة ولم تحددها آفاق وأمكنة معينة ، وقد نهض بها الشعراء كل يحقق داخل إطاره الفني الخاص ما يمكنه من جوانب مهارة ، ووجوه طرافة .

وحقاً سنرى صناعة الشعر العربي تتطور تطوراً شديداً في العصر العباسي وتحقق لنفسها من الرق ما لم يكن يحلم به الشاعر الجاهلي أو الإسلامي ، ولكن ذلك لا يجعلنا ننسى الحقيقة القائمة ، وهي أن الشعر القديم نسيج محكم لصناعة مجهدة .

الفصل الثاني

الموسيقى والصنعة

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

١

رأينا أن صناعة الشعر توفر لها في العصور القديمة من الخصائص والصفات والقيود والمصطلحات ما جعلنا نزع أن الشعراء كانوا يتكفون جميعاً في نماذجهم ، فهم يصدرون في عملهم وحرقتهم عن جهد فني اصطلاحنا على تسميته باسم « الصنعة » ، وقد رأينا آثار هذا الجهد في تصويرهم ، وقد كان يرافقه جهد آخر في « موسيقى » شعرهم وما يوفر لها من « قيم صوتية » كثيرة ، وبخاصة في « الشعر الغنائي » ، فقد كان للغناء الذي صاحبه تأثير واسع في تغيير أوزان الشعر العربي وأوضاعها القديمة .

وأكبر الظن أننا لا نأتي بجديد حين نزع أن شعرنا العربي نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى ، فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته ، نرى ذلك عند اليونان القدماء ، فهو ^{المبارك}ميروس كان يغنى شعره على أداة موسيقية خاصة ، ونرى ذلك عند الغربيين المحدثين ، فقد كانت توجد في العصور الوسطى جماعات تؤلف الشعر وتغنيه وهي المعروفة باسم تروبادور (troubadours) ، وقد كان عندنا في مصر إلى عهد قريب جماعة (الأدبائية) وهي جماعات تؤلف الشعر وتنشده على بعض الآلات الموسيقية ، ولا يزال (الشاعر) معروفاً في الريف ، وهو يلقي أشعار أبي زيد الهلالي وعنترة وغيرها ، مضيفاً إلى إنشاده الضرب على أدواته الموسيقية المعروفة باسم (الربابة) .

وهذه الظاهرة نفسها تقترب بالشعر العربي ونشأته الأولى في العصر الجاهلي ، فإن

من يبحث في تاريخه يجده مشبهاً من بعض الوجوه لتاريخ الشعر اليوناني من حيث الغناء وما يتصل به من ضروب الرقص والموسيقى ، فنحن نعرف أن الشعر القصصي عند اليونان القدماء كان يصحب إنشاده بالضرب على بعض الأدوات الموسيقية البسيطة ، وسرعان ما تعقد هذا الجانب الموسيقى عندهم مع ظهور الشعر الغنائي ، إذ وجدت الجوقة مع الشاعر ووجد الرقص وتعدت الموسيقى ضروباً من التعقيد (١) .

وهذا نفسه نجد ظواهره في الشعر الجاهلي القديم ، فقد كان الشعراء يغنون أشعارهم والأدلة على ذلك كثيرة ، فالمهلhel أقدم شعراء العرب وأول من قصد القصائد ، كان يغني شعره ، ومما غنى فيه ورواه الرواة قصيدته :

طَفَلَةٌ مَا ابْنَةُ الْحَلَلِّ بِيضًا ۖ لَعُوبٌ لَذِيذَةٌ فِي الْعِنَاقِ (٢)

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

يَرُعُنَ إِلَى صَوْتِي إِذَا مَا سَمِعْنَهُ ۖ كَمَا تَرُعَوِي عَيْطٌ إِلَى صَوْتِ أُعَيْسَا (٣)
ويقول أبو النجم في وصف قينته (٤) :

تَغَنَّيَ فَإِنَ الْيَوْمَ يَوْمٌ مِنَ الصَّبَا ۖ بَبْعُ الَّذِي غَنَى امْرُؤُ الْقَيْسِ أَوْ عَمْرُو
ولعله يريد بعمره وعمره بن قميئة صاحب امرئ القيس . وقد روى صاحب الأغاني أن السكيت بن السككة غنى بقوله (٥) :

يَا صَاحِبِيَّ أَلَا لَا حَيَّ بِالْوَادِي ۖ سَوَى عَبِيدٍ وَأَمِّ بَيْنَ أَذْوَادِ

وكان علقمة بن عبدة الفحل يغني ملوك الغساسنة أشعاره (٦) . ويقول المزرد بن ضرار يتوعد خصومه (٧) :

فَقَدْ عَلِمُوا فِي سَالَفِ الدَّهْرِ أَنِّي ۖ مَعَنَّ إِذَا جَسَدَ الْجِرَاءِ وَنَابِلُ
زَعِيمٍ لَمَنْ قَاذَفْتُهُ بِأَوَابِدِ ۖ يُغَنِّي بِهَا السَّارِي وَتُحْدِي الرَّوَابِلُ

(١) انظر في ذلك صحف مختارة من الشعر التمثيل

للدكتور طه حسين بك .

(٢) أغاني دار الكتب ٥ / ٥١ .

(٣) مختار الشعر الجاهلي للأستاذ السقا ص ٤١ .

(٤) الفضليات المجلد الأول ص ١٧٨ .

(٥) أغاني ساسي ١٨ / ١٣٤ .

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

(٧) الشعر والشعراء ص ٤٢ .

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

ومهما يكن فإن الشعر ارتبط بالغناء في العصر الجاهلى ، ولعلمهم من أجل ذلك كانوا يعبرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد ، بل إنا لنراهم يعبرون عنه بالتغنى ، وقد بقيت من هذا بقية في نصوص العصر الإسلامى . يقول ذو الرمة^(٢) :

أَحِبُّ الْمَسْكَانَ الْفَقْرَ مِنْ أَجْلِ أَنْى بِهِ أَتَغْنَى بِاسْمِهَا غَيْرَ مُعْجَمٍ

وقال عمر بن الخطاب للمناذرة الجعدى : ” أسمعنى بعض ما عفا الله لك عنه من غنائك يريد من شعرك^(٣) “ وفي أخبار جرير أن بعض بنى كليب قالوا له هذا غسان السليقى يتغنى بنا أى يهجوننا فقال جرير :

غَضِبْتُمْ عَلَيْنَا أَمْ تَغْنَيْتُمْ بِنَا أَنْ اخْضَرَّ مِنْ بطن التَّلَاحِ غَمِيرُهَا^(٤)

وليس من شك في أن هذه النصوص تشهد بأن الغناء والشعر كانا مرتبطين عند العرب في 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 نيك من ذكرى حبيب ومنزل)^(٥) ، فأساس الشعر عندهم كان تعلم الغناء والحنان ، وكما أن الموسيقى يبدأ بنغمات ويستمر ، كذلك كان الشاعر عندهم يبدأ بالحنان وترنيمات ثم يستمر . يقول حسان بن ثابت^(٦) :

تَغْنَى بِالشَّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلُهُ إِنْ الْغَنَاءُ لِهَذَا الشَّعْرِ مَضْمَارُ

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

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

شعره ، وهو الأعشى الشاعر المعروف وقد سمي بصنّاجة العرب ، وأكبر الظن أنه كان يوقع
غناؤه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصنّج^(١)

وقد أكثر الشاعر الجاهلي من ذكر الغناء والقيان والأدوات الموسيقية المختلفة مما
يدل على ارتباط ذلك كله بشعره ، يقول علقمة بن عبدة الفحل في ميميته :
قد أشهد الشَّربَ فيهم مَزْهُرٌ رَنَمٌ والقوم تَصْرَعُهُمْ صَهْبَاءُ خَرْطُومُ
ويقول الأعشى في معلقته :

ومستجيب تخال الصنّج يُسْمِعُهُ إذا تُرْجِعُ فيه القينةُ الفضلُ

ويقول طرفة في مطولته :

ندامى بيضٌ كالنجوم وقينة تروح إلينا بين بُرْدٍ ومُجَسَّدِ
رحيبٌ قطابُ الجيب منها رفيقةٌ بحس الندامى بضة المتجرّدِ
إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنا على رسلها مطروفةٌ لم تشدّد
إذا رجعت في صوتها خلت صوتها تجاوب أظار على رُبْعٍ رَدَى

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

إِن شِوَاءَ وَنَشَوَةٍ وَخَيْبَ البازِلِ الامُونِ
يُجَشِّها المرء في الهوى مسافة الغائط البطينِ
والبيض يَرَفُلْنَ كالدمى في الرِّيطِ والمذْهَبِ المصونِ
والكُثْرُ والخَفْضُ آمناً وشِرْعَ المِزْهِرِ الحنونِ
من لذة العيش ، والفتى للدهر ، والدهر ذو فنون^(٢)

(٢) التبريزى على الحماسة طبع بولاق ١٣/٣

(١) أغاني دار الكتب ١٠٩/٩ وانظر ترجمته
في الشعر والشعراء وكذلك

Nicholson, A Literary History of the
Arabs, p. 123

كان الشعر الجاهلي يرتبط بالغناء وقد كان الشاعر يغني أشعاره ، ويظهر أن الغناء القديم لم يقف عند هذه الظاهرة البسيطة ، فقد أخذ يتعمق وأخذت تظهر فيه الجوقات ، ولعل مما يثبت ذلك من بعض الوجوه ما يرويه الطبري والأغاني من أن هنداً بنت عتبة وجماعة من نساء قريش كن يضربن على الدفوف في غزوة أحد ، وكانت هند تغني أثناء هذا العزف بمقطوعات منها قولها :

إِنْ تُقْبَلُوا نَعَانِقُ وَنَفَرِشِ النَّمَارِقُ
أَوْ تُدْبِرُوا نَفَارِقُ فِرَاقٍ غَيْرِ وَامِقٍ^(١)

وليس من شك في أننا نرى هنا مظهراً للجوقة من بعض الوجوه ، فشاعرة تغني شعرها ، وجوقة تضرب على غنائها بالدفوف ، وكما كان هذا يحدث في

الجوقات حربهم ، كان يحدث في سلمهم ، في أعيادهم وأعراسهم وحفلاتهم

المختلفة . روى الطبري أن النبي صلى الله عليه وسلم رجع إلى مكة ذات يوم فسمع عزفاً بالدفوف والمزامير ، فسأل عنه فعرف أنه عرس^(٢) ، وذكر ابن رشيق أن القبيلة من العرب كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأته وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزامير^(٣) .

وقد دخل هذه الجوقات العربية عنصر أجنبي أواخر العصر الجاهلي ، حين اتصل العرب بغيرهم من الأمم الأجنبية ، ونقصد القيان اللاتي شاع ذكرهن في الشعر القديم ، ونحن نجدهن في كل مكان ، نجدهن في الحيرة ، وقد اشتهرت هناك بنت عفزر^(٤) ، وكذلك خُليدة وهريرة وهما قيتتان لبشر بن عمرو بن

(٣) العمدة ٤٩/١ .

(٤) أغاني ساسي ٧/١٠ .

(١) أغاني ساسي ١٤/١٦ وانظر الطبري طبع

أوروبا الجزء الثالث من المجلد الأول ص ١٤٠٠ .

(٢) الطبري الجزء الثالث من المجلد الأول

مرثد — وكانتا تغنيان النصب — قدم بهما إلى اليمامة لما طلبه النعمان^(١) ، ولعلهما هما اللتان يعنيهما بقوله^(٢) :

وتبيت داجنةً تجاوب مثلها خوذاً منعمة ، وتضربُ مُعْتَبَا

وهريرة هي صاحبة الأعشى التي ذكرها في مطولته^(٣) . وقد عرفت هذه القيان في بلاط الغساسنة^(٤) ، كما عرفن في المدينة ومكة ، أما المدينة فيذكر صاحب الأغاني أن أهلها أسروا إحدى القيان أن تغني النابعة بشعر له فيه إقواء^(٥) ، وأما مكة فقد كان بها قينتان لعبد الله بن جُدعان جليهما من بلاد الفرس ، وكانتا تغنيان الناس^(٦) . وفي الأغاني أنه لما نصح أبو سفيان لقريش أن يرجعوا في غزوة بدر قال أبو جهل والله لا نرجع حتى نرى بدرًا فنقيم عليه ثلاثًا وننجز الجزر ونطعم الطعام ونسقي الخمر وتعزف علينا القيان وتسمع بنا العرب^(٧) ، وفي أخبار امرئ القيس أنه لما طرده أبوه " كان يسير مع جماعة من شاذ العرب فإذا صادف غديرًا أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه في كل يوم وخرج إلى الصيد فتصيد ثم عاد فأكل وأكلوا معه وشرب الخمر وسقاهم وغنته قيانته " (٨) .

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

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------|
| (١) أغاني دار الكتب ١١٣/٩ . | (٥) أغاني ساسي ١٥٧/٩ . |
| (٢) الفضليات المجلد الأول ص ٥٥٤ . | (٦) أغاني دار الكتب ٣٢٧/٨ . |
| (٣) أغاني دار الكتب ١١٣/٩ . | (٧) أغاني دار الكتب ١٨٣/٤ . |
| (٤) أغاني ساسي ١٥/١٦ . | (٨) أغاني دار الكتب ٨٧/٩ . |

الجزأ المؤلف بالفارسية والرومية وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعارف والمزامير^(١) .
ونرى من هذا النص أن الغناء تعقد عند العرب في العصر الجاهلى ، لا برقيه إلى هذه
الفنون التى ذكرها إسحق فقط ، بل لما كان يقترن به من هذا الرقص الذى كان يصحب
الهمزج ويمشى عليه بالدف والمزمار ، ألسنا نرى هنا الجوقة تامة ؟ قد يظن أن الرقص يحتاج
إلى حضارة ومدنية ، ولكن تاريخه لا يشهد بذلك ، فالرقص غريزة
الرقص
في الناس جميعاً ، وقد وجد عند جميع الشعوب ، فهو لا يحتاج في
نشأته إلى حضارة ومدنية ؛ إنما هو حركات جسمية تحدث بصياح وضجيج وتصفيق
بالأيدى وضرب بالأرجل .

وإن من يرجع إلى مدلول الكلمات التى عبر العرب بها عن الغناء يجد بعضها يدل
على ضروب من الحركات الجسمية كما يدل على ضروب من الشعر ، فالهمزج الذى يذكره
إسحق الموصلى يطلق على نوع من الغناء كما يطلق على نوع من الحركة الجسمية^(٢)
السريعة . ومثله الرمل وكانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع في حركته ، كما كانوا
يطلقونه على الشعر الذى يوصف باضطراب البناء والنقصان^(٣) ، وفي ذلك ما يدل على
اقتران الغناء بالرقص من جهة ، وما يدل على اقتران الرقص بالشعر من جهة أخرى .

٣

وجد الشعر العربى القديم في ظروف مقارنة 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 أثنائه .

ونحن لا نزع أن صورة الشعر الغنائى اليونانى المعقدة قد استوت جميعها للشعر العربى ،
إنما نزع أنه وجد في صور مقارنة لها ، كما تشهد تلك النصوص الكثيرة السابقة ، فهو
شعر غنائى وجد في ظروف غنائية ، ولكن ينبغى أن لا ننسى ما قررناه في الفصل السابق

(٣) لسان العرب مادة رمل .

(١) العمدة لابن رشيق ٢/٢٩٦ .

(٢) لسان العرب مادة هزج .

من أن هذا الشعر الغنائى استقلت عنه فروع منذ أواخر العصر الجاهلى سميها بالشعر التقليدى .

على كل حال نبع الشعر العربى من منابع غنائية موسيقية ، وقد بقيت فيه مظاهر الغناء والموسيقى واضحة ، ولعل القافية أهم تلك المظاهر ، فإنها واضحة

مظاهر الغناء والموسيقى الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين . إنها بقية العرف ، فى الشعر الجاهلى

وإنها لتعيد للأذن تصفيق الأيدي وقرع الطبول ونقر الدفوف ، كما تعيد ذلك شارات أخرى للغناء نجدها فى الشعر القديم منها هذا التصريع الذى نجده فى مطالع القصائد كقول امرئ القيس فى مفتتح مطولته :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول كخوئل

وقد عاد إلى التصريع مرة أخرى فقال :

أفأطم مهلاً بعض هذا التدلل
وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجمل

ثم صرع ثالثة فقال :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

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

عفت الديار محلها فمقامها
بنى تأبد غولها فرجامها

فدافع الرّيان عرّى رسمها
خلقاً كما ضمن الوحى سلامها

دمن تجرم بعد عهد أنيسها
حجج خلون حلالها وحرامها

رُزقت مرابع النجوم وصاحبها
ودق الرّواعد جودها فرهامها

من كل سارية وغاد مدجن
وعشيّة متجاوب إرزامها

فعلا فروع الأيهقان وأطفلت
بالجلمتين ظباؤها ونعامها

تلاحظ أنه شا كل 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 في مقطعين متقاربين ، وهو لذلك يخرج هذا الإخراج المنظم المقطع تقطيعاً صوتياً رقيقاً . وقد أكثر هذا « التقطيع الصوتي » في الشعر القديم ، فمن ذلك قول امرئ القيس يصف فرسه في معلقته :

مكْرٌ ، مفرٌ ، مقبلٌ ، مدبرٌ ، معاً
كجمود صخرٍ حطّه السيلُ من علٍ

وقول طرفة في مطولته :

بطيٍّ إلى الجليّ ، سريعٌ إلى الخنا ذليلٌ بإجماع الرجال ملهّد

وقد روى قدامة في (نقد الشعر) كثيراً من مثل هذه الأبيات التي تنثر في الشعر القديم نثراً^(١) ، والتي لا شك في أن الغناء هو الذي دفع إلى صنعها حتى يوفروا للشعر « قيماً صوتية » تساعد على تلحينه والترنم به .

على أن « موسيقى » الشعر الجاهلي 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 الإسلامي في أوزان الشعر ورقعه الموسيقية من « انحرافات » وقد يكون من الغريب أن نرى أبا العلاء يذهب إلى أن جمهور أشعار الجاهلية يأتي من الطويل والبسيط ، وما يليهما من الوافر والكامل ثم يقول : « أما الأوزان القصار فإنما عرفت في العصر الإسلامي في أشعار المسكين والمدنيين من أمثال عمر بن أبي ربيعة ، وكذلك عدى بن زيد في القدماء لأنه كان من سكان المدر بالحيرة »^(٢) .

وقد ذهب أبو العلاء إلى التعميم أكثر مما ينبغي ، فإن الأوزان القصار قد عرفت في العصر الجاهلي لا عند سكان المدر فقط ، بل عند سكان الوبر أيضاً ، وبخاصة في أبواب الرثاء والغزل والحجاسة والحمداء ، أما الرثاء فقد شاع عند العرب القدماء نوع من (التعديد) الذي نعرفه في مصر ، إذ روى صاحب الأغاني أحاديث كثيرة عن الخنساء ونواحيها على أخويها وأنها كانت تخرج إلى عكاظ تندبهما ، وذكر أن هنداً بنت عتبة كانت

ذهب منه أربعة أجزاء ، ومن أمثلته قول دُرَيْد بن الصَّمَّة يوم هوازن ^(١) :

يا ليتنى فيها جَذَعُ أَخْبُ فيها وَأَضَعُ

ولعل هذا الجانب من التعديل في الرجز وما أصابه من كثرة « التحريف » حتى أخرج كثيراً من أمثلته عن أن تضبط وتعين بوزن خاص ، هو الذي دفع الخليل إلى أن يرفضه فلا يعده من الشعر ^(٢) ، وليس من شك في أنه شعر ، وغاية ما في الأمر أنه كان يقتزن بضروب كثيرة من الغناء في الحماسة والحروب والسقى من الآبار ، كما كان يقتزن بالحداء ، فكثير الحذف فيه وكثير الاضطراب .

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

٤

وإذا تركنا العصر الجاهلي إلى العصر الإسلامي ، وجدنا موجة واسعة من الغناء والرقص كان لها تأثير شديد في نمو « الشعر الغنائي » الخالص ونمو مقطوعاته . وهي حال تعتبر في الواقع امتداداً لما كان عليه القوم في العصر القديم ، فلما جاء الإسلام تمت هذه الحال وبخاصة في الحجاز إذ عرف في هذا العصر بكثرة الغناء والمغنين ، وكان أكثرهم من الموالى من الفرس والروم وغيرهم ، وقد اشتهر منهم طويس وسائب خاثر ثم تبعهما ابن سُريج وابن محرز بمكة ، ومعبد ومالك بالمدينة ، أما المغنيات فقد امتلأت بهن المدينة إذ نجد جميلة وسلامة القس وعزة الميلاء وحبابة وبلبلّة ولذّة العيش وسعيّدة والزّرقاء وعُقيلة وخُليدة والشماسيّة وغيرهن كثير ^(٣) . وقد كان المغنون من الأجانب يؤثرون في الغناء العربي بما يدخلونه من النغم الأجنبية الفارسي أو الرومي كما حكى ذلك أبو الفرج عن ابن مسجّع ^(٤) وابن مُحرز ^(٥) . وقد أدخل

موجة الغناء في
الحجاز أثناء
العصر الإسلامي

(٤) أغاني دار الكتب ٢٧٦/٣ .

(٥) أغاني دار الكتب ٣٧٨/١ .

(١) أغاني ساسي ١٥/٩ .

(٢) انظر باب الرجز في العمدة لابن رشيق .

(٣) أغاني دار الكتب ٢٠٩/٨ .

هؤلاء المغنون في الغناء العربي آلات جديدة للطرب لعل أهمها العود ويسمى البربط .

ويروى أبو الفرج أن أعرابياً رآه في إحدى رحلاته إلى الشام ، فعجب منه عجباً شديداً إذ قال : " رأيت ضارباً خرج فجاء بخشبة عيناها في صدرها ، فيها خيوط أربعة ، فاستخرج من خلالها عوداً فوضعه خلف أذنه ثم عرك أذناها وحركها بخشبة في يده ، فنطقت ورب الكعبة ، وإذا هي أحسن قينة رأيته قط ، وغنى حتى استخفى من مجلسي فوثبت فجلست بين يديه وقلت بأبي أنت وأمي ما هذه الدابة فلست أعرفها للأعراب وما أراها خلقت إلا قريباً ؛ فقال هذا البربط ، فقلت بأبي أنت وأمي فما هذا الخيط الأسفل ، قال الزير ، قلت فالذي يليه ، قال المثنى ، قلت فالثالث ، قال المثلث ، قلت فالأعلى ، قال الهم ، قلت آمنت بالله أولاً وبك ثانياً وبالبربط ثالثاً وبالهم رابعاً " (١) . وقد دخلت آلات موسيقية أخرى منها الطنبور وهو فارسي ، وكذلك الناي ، ومنها القانون وهو يوناني ، إلى غير ذلك من آلات نقلها المغنون عن الفرس واليونان ، وقد عرض لها المسعودي في كتابه مروج الذهب بالتفصيل (٢) .

وقد عرف الغناء في العصر الإسلامي على ضروبه المختلفة ، فعرف الغناء العادي 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 وتراً فتزلزلت الدار ، ثم غنت على عودها وهن يضربن على ضربها " (٣) ، وروى أبو الفرج أيضاً : " أنها جعلت على رؤوس جواريتها شعوراً مُسدلة كالعناقيد إلى أعمازهن ، وألبستهن أنواع الثياب المصبغة ، ووضعت فوق الشعور التيجان ، وزينتهن بأنواع الحلى ، ووجهت إلى عبد الله بن جعفر تستزيه ، فلما جاء قامت على رأسه وقامت الجوارى صفين . . . ثم دعت لكل جارية بعود ، وأمرتهن بالجلوس على كراسي صغار قد أعدت لهن فضربن وغنت عليهن . . . وغنى جواريتها على غنائها " (٤) . وليس ذلك كل ما أثر عن جميلة في هذا العصر ، فنحن نرى عندها

(٣) أغاني دار الكتب ٣١٨/٨ .

(٤) أغاني دار الكتب ٢٢٧/٨ .

(١) أغاني ساسي ٣٥/١٢ .

(٢) مروج الذهب طبعة أوروبا ٩٠/٨ .

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

٥

وهذه الموجة العنيفة من الغناء والرقص في الحجاز أثناء العصر الإسلامي هي التي أعدت لما نراه من تطور يحدث في «موسيقى الشعر الغنائى» ، فقد قل النظم على الأوزان الطويلة التي عرفت في العصر الجاهلى من مثل البسيط والطويل ^{تأثير الغناء الإسلامى} فى موسيقى الشعر ^{الغنائى} والكامل والوافر ، وحلت محلها أوزان أخرى كثر النظم فيها من مثل المديد والسريع والخفيف والرملى والمتقارب والهجج ، وقد يأتى الشعر على الأوزان الطويلة ، ولكن بعد أن تحور وتجزأ كهذا الغناء الجزأ الذى كان يصحبها والذى أشار إليه إسحق فى نصه السابق .

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 تتلائم 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

يلين الأوزان لهذا الغناء الجديد ، ولعله من أجل ذلك كان أقرب شعراء الحجاز إلى ذوق المغنين فقد كانوا يعجبون به وبأشعاره . وقد روى أبو الفرج كثيراً من أصواتهم في مقطوعاته فمن ذلك صوت ابن سُرَيْج وهو من مجزوء الخفيف ^(١) :

قل لهندي وتربها قبل شحطِ النوى غدا
إن تجودي فطالما بت ليلى مُسَهِّدا

ومن ذلك أيضاً صوته وهو من مجزوء الوافر ^(٢) :

أليست بالتي قالت لمولاة لها ظُهرًا
أشيري بالسلام له إذا هو نحونا خطرا

ومن ذلك أيضاً صوت ابن محرز وهو من مجزوء الرمل ^(٣) :

أصبح القلب مهيضاً راجع الحب الغريضا
وأجد الشوق وهنا أن رأى برقا وميضا

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

ولعل من الطريف أن نجد في هذا العصر شاعرا كأعشى همدان يلزم النَّصْبِ 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 طاب إليه أن يصنع له قطعة من المزج فصنع ^(٥) :

سليمى أزمعت بينا فأين تقولها أيننا
وقد قالت لأترب لها زُهرٍ تلاقينا
تعالين فقد طاب لنا العيشُ تعالينا

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

(٤) أغاني دار الكتب ٦/٦٥ .

(٥) أغاني دار الكتب ٢/٢٣٧ .

(١) أغاني دار الكتب ١/٨٠ .

(٢) أغاني دار الكتب ١/٩٢ .

(٣) أغاني دار الكتب ١/١٧٨ .

المغنين وأصواتهم ، ومن 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 الغنون 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 بث ليلى كأخى الداء الوجيع
ونجى الهمة منى بات أدنى من ضجعى

٦

ووجود سلامة 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 سلامة ، حبابة وابن سريج ومعبداً ومالكاً وابن عائشة والبيدق والأنصارى وابن أبى لهب ^(٤) ، كما يوجد فى بلاط ابنه الوليد معبد وعطارد ومالك وابن عائشة ودحمان الأشقر وعمر الوادى وحكم الوادى ويونس الكاتب والهدلى والأبجر وأشعب بن جابر وأبو كامل الهذيل ويحيى قيسل ^(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 الأغاني 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 :

H. G. Farmer, History of Arabic (٤)

Music, p. 63

H. G. Farmer, History of Arabic (٥)

Music, p. 64

(١) العقد الفريد طبع المطبعة الأزهرية ٩٦/٤

(٢) أغاني دار الكتب ٣٣٠/٤ .

(٣) أغاني دار الكتب ٣٣٣/٨ .

يا دارُ دورِيـني يا قرقرُ أمسِكيني
آليتِ منذُ حينٍ حقاً لتَصُرْمِيـني
ولا تَوَاصِلِيـني بالله فارحِميـني
لم تذكري يميني ! (١)

وليس من شك في أن هذا « شعر إيقاعي » قيل أثناء هذا الدوران والرقص .

وصنيع الوليد بن يزيد في هذا الباب أوسع من صنيع أبيه ، يقول عنه صاحب الأغاني
” وله أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويوقع بالطبل ويمشي بالدف على
مذهب أهل الحجاز “ (٢) . وهو إلى ذلك كان شاعراً يحسن الشعر وقد أكثر من نظمته
على الأوزان القصيرة التي أشاعها الغناء في هذه العصور ، بل لقد كان أول من اقترح
— فيما نعلم — وزن المجتث إذ غنى فيه قوله (٣) :

إني سمعتُ بليـلٍ ورا المصـلـى برنـة
إذا بناتُ هشامٍ يندبنُ والدِهـنـة
يندبنُ قرماً جليـلاً قد كان يعصـُدِهـنـة

ونرى من ذلك أن موجة الغناء والرقص في العصر الإسلامي قد أهلت لشروع الأوزان
القصيرة والبحور المجزوءة في شعر الحجازيين ، وقد شاركهم أهل الشام في هذا الصنيع .

٧

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

انتقال الغناء إلى
العراق في العصر
العباسي

فارسية ، فإن من المعروف أن الفرس مشغوفون بالملاهي والطرب^(١) ،
ولكنهم لم يدخلوا في الحياة الإسلامية دخولاً واضحاً إلا في العصر العباسي .

ونفس الكوفة والبصرة كانت المعيشة فيهما أثناء العصر الإسلامي أقرب إلى البداوة ،
أما في العصر العباسي فتصيح الحياة فيهما حضرية مبالغ في الحضارة ، وتنشأ بجانبها بغداد
ينشئها المنصور على طراز كأنه اشتق من الفرس ، فالحياة فيها فارسية أو تكاد : الناس
يحتفلون بالنيروز وأعياد الفرس ، ويلبسون ملابسهم ويتعودون عاداتهم في ما كلهم
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 بني أمية . والمهدي هو أول خليفة عباسي
يحتفل بهذا الجانب ، وقد كان يحب القيان وسماع الغناء^(٣) ، ثم يأتي هرون الرشيد فيبالغ
في ذلك ويجعل المغنين مراتب وطبقات على نحو ما وضعهم أردشير بن بابك^(٤) .

وليس معنى ذلك أن العراق لم يكن به غناء في العصر الإسلامي فقد كان به حنين
الحيرى^(٥) ، ولكنه لم يخلف هناك مدرسة كالتي نجدها في مكة أو المدينة ، إنما يحدث
الغناء في العراق حدوثاً أو يكاد في العصر العباسي على نحو ما نرى في كتاب الأغاني
إذ تتصل سلسلة المغنين و« رفقهم الموسيقية » بالحجاز مباشرة ، وقد كثر المغنون والمغنيات
في هذا العصر كثرة مفرطة ، نجد من أشهرهم في زمن الرشيد إبراهيم الموصلي ، وإسماعيل
ابن جامع ، وفليح بن العوراء ، وهؤلاء الثلاثة هم الذين أمرهم الرشيد أن يختاروا له الأصوات
المائة التي أدار أبو الفرج كتابه الأغاني عليها ، وقد أمرهم الرشيد أن يختاروا من هذه المائة
عشرة ثم من تلك العشرة ثلاثة على نحو ما يفصله أبو الفرج في أول كتابه ، واشتهر غير هؤلاء
جماعة منهم زلزّل ، وكان له شهرة في الضرب على الوتر ولم يكن يغنى ، وإنما كان يضرب
على ابن جامع وإبراهيم الموصلي ، ومنهم برصوما الزامر وكان يزمر على ابن جامع وإبراهيم

(٤) التاج للجاحظ ص ٣٧

(١) مروج الذهب ١٥٧/٢ وانظر ٩٣/٨

(٥) أغاني دار الكتب ٣٤١/٢

(٢) مروج الذهب ٩٥/٨

(٣) البيان والتبيين ٢٠٨/٣

الموصلى أيضاً، ومنهم علوية^(١)، وكان يقول فيه الواثق غناء علويه مثل نقر الطست يبقى في السمع ساعة بعد سكوتة^(٢)، ومنهم إسحق الموصلى وهو الذى هذب صناعة الغناء^(٣)، وكان يستطيع الضرب على العود المشوش الأوتار فيوهم السامع أنه يضرب على عود صحيح^(٤)، وقد عرف في مجلس المأمون خطأ في وتر بين ثمانين وتراً وعشرون جارية يغنين^(٥). وقد اشتهر من المغنيات جماعة منهن فريدة وبذل وذات الخلال ومُتيم وعريب ودنانير وغيرهن كثير.

وإن من يقرأ في كتاب الأغاني ليخيل إليه أنه لم يكن في العصر العباسى إلا الغناء والمغنون والمغنيات، ولعل مما يدل على قيمة الغناء أن الجارية — إذا كانت مغنية — قومت تقويماً ممتازاً، فهم يذكرون أن جارية عرضت بثلاثمائة دينار، فلما علمها إبراهيم بن المهدي الغناء عرض في ثمنها ثلاثة آلاف دينار^(٦)، وقد بيعت عريب المغنية بخمسة آلاف دينار^(٧)، وعلم دحمان جارية اشتراها بمائتي دينار فباعها بعشرة آلاف دينار^(٨)، واشترى الرشيد من إبراهيم الموصلى جارية بستة وثلاثين ألف دينار^(٩)، وكان في داره ثمانون جارية يعلمهن فن الغناء^(١٠). وقد أغدق الملوك والأمراء وكبار رجال الدولة العطايا على هؤلاء المغنين، وأسرفوا في ذلك إسرافاً شديداً، ويكفى أن نذكر ما يقال من أن إبراهيم الموصلى صار إليه أربعة وعشرون ألف ألف درهم سوى أرزاقه الجارية وهى عشرة آلاف درهم في كل شهر^(١١).

ولعل مما يدل على مبلغ ما وصلت إليه هذه الصناعة من قيمة في هذه العصور أننا نجد طائفة من الملوك تترك فيها أصواتاً من مثل الواثق والمنتصر والمعز وابن المعز، وقد فتح أبو الفرج في كتابه فصلاً يدرس فيه ما تركه أولاد الخلفاء من صناعة في الغناء^(١٢)،

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

وصنّيع إبراهيم بن المهدي — وكان من كبار المغنين — في هذا الباب معروف ، وقد اشتهرت أخته عُلَيَّةٌ بالغناء أيضا ، وتركت فيه أصواتا كثيرة^(١) .

ونحن نجد الغناء في هذا العصر في كل مكان ، نجده في قصور الخلفاء ودور الأمراء ، كما نجده في الشوارع وعلى الجسور ، ونجده في البر ، كما نجده في البحر . وقد أحسن المغنون صناعتهم إحسانا بالغا ، حتى ليذكر الرواة أن مغنيا هو مُحَارِق غنى ذات يوم في متنزه ، وقد سمحت ظباء فجاءت إعجابا بغنائه ، وتوسط دجلة يوما وغنى فلم يبق أحد إلا بكى ، وكان غناؤه يسر من جماله كل قلب^(٢) . ولعل ذلك يفسر انفعال الناس إزاء هذا الفن الذي أحكمه أصحابه ، فهم يروون أن بعض من كانوا يحضرون المغنين كانوا ينطحون العمى من حسن ما يستمعون^(٣) ، بل لقد يرمون بأنفسهم في الفرات من شدة الطرب لا يدرون^(٤) ، وقد يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم في آذانهم ، لا يعرفون ما يصنعون^(٥) .

وقد وجدت في هذا العصر ضروب الغناء المختلفة التي سبق أن شاهدناها في العصر الإسلامي فكان هناك الغناء العادي كما كان هناك الغناء المصحوب بجوقة والآخر الذي كان يصحب بالرقص . روى صاحب الأغاني أنه اجتمع إبراهيم الموصلي وزلز وبرصوما بين يدي الرشيد فضرب زلز وزمر برصوما وغنى إبراهيم^(٦) ، كما روى أن أحمد بن صدقة ” دخل على المأمون في يوم الشعانين^(٧) وبين يديه عشرون وصيفة جلباً روميات مزّنات قد تزين بالديباج الرومي وعلقن في أعناقهن صلبان الذهب وفي أيديهن الخوص والزيتون فقال له المأمون : ويلك يا أحمد ! قد قلت في هؤلاء أبياتاً فغنى بها ، فغناه ولم يزل يشرب وترقص الوصائف بين يديه أنواع الرقص^(٨) .

وكانت آلات الموسيقى في أغلب الأحيان أربعا ، كأن تكون العود والطنبور والمزمار والجنك ، وقد نما الرقص نمواً عظيماً حتى لنرى المسعودي يفرد له فصلاً في مروج الذهب ،

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

وفيه نراه يقيسه بمقاييس الصوت من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك^(١) . ومهما يكن فقد ارتقى الغناء في العصر العباسي ، وقد كثرت ملاحيه وتعددت نواديه ، ومن النوادي العامرة في هذا العصر نادى ابن رامين ، ومن كان يختلف إليه ابن المقفع ومن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح بن حاتم الباهلي^(٢) ، وكذلك نادى القراطيبي " وكان مألفاً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصدون منزله ويجمعون عنده فيقصفون ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان " ^(٣) . وهنا نلاحظ أن الغناء اتصل مرة أخرى بالشعر العربي في العراق . وقد ساعدت حياة الشعراء في هذا العصر على تأخي الفنين وتآلفهما إذ كان يعيش أكثرهم معيشة فنية خالصة قوامها الحر والغناء والمجون .

٨

اتصل الشعراء بالمغنين على نحو ما رأينا في العصر الإسلامي ، وقد أكثر المغنون من طلب مقطوعات صغيرة يغنونها ، فأحدث ذلك نمواً في هذا « الشعر الغنائي » الذي كان يغنى فيه إسحق الموصلي وإبراهيم بن المهدي ومخارق وعلويه وأضرابهم ، وقد أدار صاحب الأغاني كتابه على هذا النوع من الشعر الذي كان يغنى ويلحن ويضع فيه المغنون أصواتهم وألحانهم ، وإف الإنسان ليخيل إليه أن الشعراء لم يتركوا خالجة من خواج الوجدان إلا عبروا عنها عبارات مختلفة ، وقد كانوا يذهبون إلى الحرية في القول ، ويعبرون مباشرة عن حبهم وهيامهم ، ويقاربون في هذا التعبير ، كما نجد عند بشار وأبي نواس ، وكان شعرهما أكثر حرية وصراحة من الشعر القديم . وقد كان يقابل هذا النوع من الشعر الغنائي المادي الصريح نوع آخر عفاً مثله العباس بن الأحنف ومن لف لفه ، وقد استبق الشعراء ، كلٌّ يحاول أن يأتي بالطريف في هذا الباب . روى الأغاني أنه " اجتمع مسلم بن الوليد وأبو نواس وأبو الشيص ودعبل

نمو مقطوعات
الشعر الغنائي

في مجلس فقالوا : لينشد كل واحد منكم أجود ما قاله من الشعر ، فأنشدهم أبو الشيص قوله :
 وقف الهوى بي حيث أنتِ فليس لي متأخراً عنه ولا متقدماً
 أجود الملامة في هواك لذيدة حباً لذكرك فليلهي اللوم
 فقال أبو نواس : أحسنت والله وجودت ، وفي رواية أخرى أنه قال : إني أرى نمطاً
 خسروانياً مذهباً^(١) . وما هذا النمط إلا ذلك الشعر الغنائي الذي أخذ الشعراء يستبقون
 في صنعه . روى ابن رشيقي " أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين بن الضحاك اجتمعوا
 يوماً فقال أبو نواس لينشد كل واحد قصيدة لنفسه في مراده من غير مدح ولا هجاء ،
 فأنشد أبو العتاهية :

يا إخوتي إن الهوى قاتلي فيسروا الأكفان من عاجل
 ولا تلموا في اتباع الهوى فإني في شغل شاغل
 عيني على عتبة منهلة بدمعها المنسكب السائل

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

ومهما يكن فقد احتفل الشعراء بهذا النوع من الشعر الغنائي وكان الناس من حولهم
 يشجعونهم على هذا الاحتفال ، فهو شعر الحياة الاجتماعية ، والنوادي الأدبية ، ودور اللهو
 والرقص ، هو شعر شعبي إن صح هذا التعبير وقد أخذ الناس يقبلون عليه ، وينصرفون
 — إلى حد ما — عن قصائد المديح وما إليه . وقد ذهب الشعراء في تزيين معانيهم وتهذيب
 أساليبهم كل مذهب ، وكان منهم من يتخصص في هذا النوع من الشعر كالعباس بن
 الأحنف الذي يقول عنه صاحب الأغاني . " كان شاعراً غزلاً ظريفاً ، ولم يكن يتجاوز
 الغزل إلى مديح ولا هجاء ، ولا يتصرف في شيء من هذه المعاني ، وكان قصده الغزل وشغله
 النسيب^(٣) . ويقول الجاحظ : " لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم
 وأوسعهم كلاماً وخاطراً ما قدر أن يكثر شعره في مذهب واحد لا يجاوز ، لأنه لا يهجو ،

ولا يمدح ، ولا يتكسب ، ولا يتصرف ، وما نعلم شاعراً لزم فنا واحداً لزومه ، فأحسن فيه ، وأكثر^(١) . وكأني بالجاحظ نسي عمر بن أبي ربيعة وأضرابه ، من شعراء العصر الإسلامي ، ومهما يكن فقد شاع هذا « الشعر الغنائي » حتى اتخذ بعض الشعراء مذهباً يقصرون عليه أنفسهم طوال حياتهم ، ولا ينصرفون عنه إلى غيره من أنواع « الشعر الرسمي التقليدي » من مدح ونحوه ، بل هم يعيشون في شعر الحياة الاجتماعية يرققون أفكارهم وأساليبهم ويحاولون أن يبلغوا في ذلك كل مبلغ .

٩

وقد كان تأثير الغناء في « موسيقى » هذا « الشعر الغنائي » أوسع من تأثيره في معانيه ، إذ كان المغنون « يُحرفون » في الغناء القديم ، ويدخلون فيه ألحانا فارسية تأثير الغناء العباسي^(٢) ، ولعل ذلك « التحريف » هو سبب الصراع ، الذي نجده في موسيقى الشعر في كتاب الأغاني دائماً بين أنصار الغناء القديم كإسحاق الموصلي ، وأنصار الغناء الجديد كإبراهيم بن المهدي ، وكان يذهب مذهبه مُحَارِق وشارية وزيريق ، وكذلك علّويه وغيرهم كثير^(٣) .

وقد اضطر هذا « التحريف » الشعراء أن يجددوا مع المغنين في أوزانهم ، إذ العرب يمتاز غناؤها — كما يقول الجاحظ — بأنها « تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزوناً على غير موزون^(٤) » ، ومن ثم نستطيع أن نفهم الصلة بين العروض العربي والغناء العربي ، فإن الأول فيما يظهر قد أُلِف على أساس رُفْم الغناء التي عرفت في العصر العباسي ، ومما يشفع لذلك ما يقوله إخوان الصفا من أن « قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض^(٥) » ، ومما قاله إسحق سابقاً من أن النصب يخرج كله من أصل الطويل في العروض ، ونفس الخليل صاحب هذا العروض قد أُلِف في الأصوات كتابين^(٦) ، ويقول ابن خالكان إن معرفته

(٤) البيان والتبيين ١/٢٤٤ .

(١) أغاني دار الكتب ٨/٣٥٤ .

(٥) إخوان الصفا طبع مصر ١/١٤٤ .

(٢) أغاني دار الكتب ٥/٢٧٩ .

(٦) معجم الأدباء طبع أوربا ٤/١٨٢ .

(٣) أغاني ساسي ٩/٣٤ وانظر العقد الفريد

بالإيقاع هي التي أحدثت له علم العروض^(١) ، ولعله من أجل ذلك كنا نجد كثيراً من ألفاظه الاصطلاحية التي وضعها في العروض شائعة في الغناء من مثل السناد والنصب والثقل والخفيف والهزج والرمل . وقد كتب أبو العلاء فصلاً عن الألحان في الغناء ، فعرف بالثقل الأول والثقل الثاني وخفيف الثقل الثاني والرمل وخفيف الرمل والهزج على نحو ما يعرف العروضيون بأوزانهم ، إذ ضبط الثقل الأول بثلاث نقرات متساويات الأوزان ، وقاسه على مثال مفعولن ، بينما قاس الثقل الثاني بمفعولان ، أما خفيفه فقياسه بمفعولان بالسكون ، والرمل قاسه على مثال لان مفعو أو كما يقول العروضيون فاعلاتن ، أما الهزج فقاسه على مثال قال لي أو كما يقول العروضيون فاعلن^(٢) . وهذا الفصل يوضح العلاقة التي كانت موجودة بين الغناء والعروض العربي ، ونجد صاحب الأغاني يقول في أول كتابه : "إنه سيذكر الالحن وعروضه ، فإن معرفة أعاريض الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه" .

ومهما يكن فقد كانت هناك علاقة واضحة في العصر العباسي بين الغناء وأوزان الشعر ، ولعل أهم ما يلاحظ بصدد ذلك أن الشعراء نحّوا الأوزان الطويلة المعقدة ، وخصصوها بالشعر التقليدي ، شعر المديح ونحوه ، وقد كانت هذه الأوزان توجد في العصر الإسلامي مع الغناء ، أما في هذا العصر فإنها تسكاد تختفي إلا أن تجزأ أو يدخلها فنون من الانحرافات والزحافات .

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

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 التغير 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 زالون « 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 الْهَوَى تَعِبُ يَسْتَخِفُّ الطَّرَبُ
إِنْ بَكَى يَحِقُّ لَهُ لَيْسَ مَا بِهِ لَعَبُ

وكذلك قول الحسين بن الضحاك^(٣) :

عَالِمٌ بِحَبِيئِهِ مُطَّرِقٌ مِنَ التَّيِّهِ
يُوسِفُ الْجَمَالَ وَفَرَّ عَوْنُ فِى تَعَدِّيهِ

وأما المضارع فقد ذكر أبو العلاء أن منه عروض أبى العتاهية^(٤) :

أَيَا عُتَبَ مَا يَضُرُّ لَكَ أَنْ تُطْلُقَ صِفَادَى

ومن أمثلته قول سعيد بن وهب^(٥) :

لَقَدْ قَلْتُ حِينَ قُرَّ بَتِ الْعَيْسُ يَا نَوَارَ
قَفُوا فَارْبَعُوا قَلِيلاً فَلَمْ يَرْبَعُوا وَسَارُوا

(٤) الفصول والغايات ص ١٣٢ .

(٥) أغانى ساسى ١٩/٢١ .

(١) الفصول والغايات ص ١٣٢ .

(٢) معاهد التنصيص ٣٠/١ .

(٣) أغانى طبعة دار الكتب ١٨٥/٧ .

وهناك وزن آخر قد استحدثه العباسيون وهو الخبب أو المتدارك ، ومن أمثلته قول أبي العتاهية^(١) :

هَمْ الْقَاضِي بَيْتٌ يُطْرِبُ قَالَ الْقَاضِي لَمَّا طُولِبُ
مَا فِي الدُّنْيَا إِلَّا مَذْنُبُ هَذَا عُذْرُ الْقَاضِي وَأُقْلِبُ

ويظهر أن أبا العتاهية كان مشغولاً بهذه الأوزان القصيرة ، فقد عرف بأن له أشعاراً لا تدخل في العروض^(٢) ، ولكن الرواة فيما يظهر أهملوها . يقول ابن قتيبة في ترجمته :
” وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب ، وقد يوماً عند قصار فسمع صوت مدقة فحكي ذلك في ألفاظ شعره وهو عدة أبيات منها :

وَقَالَ أَيْضًا : عُتِبَ مَا لِلخِيَالِ خَبِرْنِي وَمَالِي
لَا أَرَاهُ أَتَانِي زَائِرًا مَذْلِيَالِي
لَوْ رَأَيْتَنِي صَدِيقِي رَقَّ لِي أَوْ رُثِي لِي
أَوْ يَرَانِي عَدُوِّي لَأَنَّ مِنْ سَوْءِ حَالِي “^(٣)

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

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

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

وأكبر الظن أن عروض الخليل لم تضبط كل ما عرف في عصورها من أوزان في الشعر العباسي ، بل إننا لنراها تقصر في ضبط أوزان الشعر القديم ، فهناك قصائد أثرت عن العصر الجاهلي وهي خارجة عنها ، يقول أبو العلاء : ” وقصيدة عبيد (أقفر من أهله ملحوب) ، وزنها مختلف ، وليست موافقة لمذهب الخليل في العروض ، وكذلك قصيدة عدى بن زيد العبادي : قد حان أن تصحو لو تقصر وقد أتى لما عهدت عُصرُ “ (١) ومن ذلك قصيدة المرقش : هل بالديار أن تجيب صمم لو أن حياً ناطقا كلمم فإنها غير مستقيمة الوزن كما يلاحظ صاحب الصناعتين (٢) . ومن ذلك نونية سلمى بن ربيعة السابقة : إن شواء ونشوة وخبب البازل الأمون فقد لاحظ التبريزي أنها خارجة عن العروض التي وضعها الخليل (٣) . وهناك قطع صغيرة منتشرة في كتب الأدب من الصعب أن تضبط على أوزان الخليل ولكن مهما يكن فإن في جهده هذا الباب كان ممتازاً . **تُشْكِرُ**

وصنيع الغناء في أوزان الشعر العباسي يجعلنا نفكر فيما يمكن أن يكون قد صنعه في القوافي ، وقد استحدث العباسيون المزدوج والمُسَمَّط (٤) ، أما المزدوج فيقترب بالشعر التعليمي كما نرى في قصيدة بشر بن المعتمر التي رواها الجاحظ له في كتابه الحيوان ، ونحن لا نراه يشيع في الشعر الغنائي ، وهو يتألف من شطرين على قافية ثم من شطرين آخرين وهكذا ، وأما المُسَمَّط فيبتدئ ببيت مصرع ثم تليه أربعة أقسام أخرى على غير قافيته ويستمر على هذا النظام . على أننا نجد في ديوان ابن المعتز منظومة على طراز الموشحات الأندلسية وهي قوله :

(٣) التبريزي على الحماسة ١٣/٣ .

(٤) نقد النثر لقدماء ص ٦٤ .

(١) الفصول والغايات ص ١٣١ .

(٢) الصناعتين ص ٤ .

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همته في غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكى وسقاني أربعا في أربع

ولستمر المنظومة على هذا النمط . غير أن هذه الموشحة منتحلة على ابن المعتز ، فقد ذكر
ياقوت أنها لشاعر أندلسي عاش في القرن السادس الهجري يسمى ابن زهر^(١) ، ونحن
نعرف أن الموشحات فن أندلسي خالص ، كما لاحظ ذلك ابن خلدون^(٢) .

ومما ينسب إلى هذا العصر ضرب يسمى المواليا ، وهو شعر ينظم من بحر البسيط بعبارة
عامية ملحونة ، وتقفى شطوره أربعة أربعة ، ويقولون إن مولاة للبرامكة هي التي بدأت
هذا الضرب^(٣) ، وهو الذي يعرف عندنا الآن بالموال . على أن هذه القصة يحوطها شيء
من الغموض . ومهما يكن فإن الغناء العباسي لم يؤثر تأثيراً واسعاً في القوافي ، كما أثر في
الأوزان ، إذ يترك ذلك للأندلس والغناء هناك وما نشأ معه من موشحات وأزجال .

١٠

وتأثير الغناء العباسي لم يقف عند موسيقى الشعر الغنائي بل تعداها إلى موسيقى
الشعر التقليدي ، فقد كان أكثر الشعراء العباسيين ينظم من النوعين جميعاً ، فأحدث
ذلك صلة واضحة بينهما ، ورأينا كلا منهما يتأثر بما يصيب الآخر
تأثير الغناء العباسي في موسيقى الشعر التقليدي
الأوزان الطويلة الشائعة في الشعر التقليدي ، كما نجد في الشعر التقليدي
كثيراً من الأوزان القصيرة المجزوءة أو المولدة الشائعة في الشعر الغنائي ، على نمط ما نجد

(٣) الدمنهوري على الكافية ص ٣٦ .

(١) معجم الأدباء ٢٢/٧ .

(٢) المقدمة ص ٤٣٦ .

في شعر مسلم بن الوليد زعيم الشعر التقليدي فقد روى له في ديوانه قصيدتان من وزن
مولد إحداهما^(١) : يَا أَيُّهَا الْمُعْمُودُ قَدْ شَفَّكَ الصَّدُودُ
والأخرى^(٢) : نَبَا بِهِ الْوَسَّادُ وَامْتَنَعَ الرَّقَادُ

وقد صنع سلم الخاسر أرجوزة على جزء واحد مدح بها موسى الهادي ، ومما يقوله فيها :
موسى المطر غيثٌ بَكَرَ
عدل السَّيَرِ باقى الأثر

وهي تمضى على هذا النمط ، ويقول ابن رشيق إنه أول من ابتدع ذلك في الرجز^(٣) .
وليس هذا كل ما صنعه الغناء بالشعر التقليدي ، فقد أثر فيه من جانب آخر هو
جانب « الموسيقى الداخلية » وما يستتبعه ضبطها من عناية بفنون البديع الصوتية . ولعل
أهم شاعر تقليدي نجده في هذا الجانب هو البحترى ، فقد كان يعنى بالموسيقى الداخلية
عناية شديدة ، حتى ليروع النقد روعة بالغة . وحقاً إنه ملاً آذان عصره بألحان عذبة
جميلة ، وقد عبر الأمدى عن ذلك عبارات مختلفة إذ يقول في أول كتابه (الموازنة بين
الطائيين) عن شعره : ” إنه صحيح السبك ، حسن الديباج ، ليس فيه سفساف ولا ردىء
ولامطروح “^(٤) ، ويقول عنه أيضاً : ” إنه يؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ
وكثرة الماء والرونق “^(٥) .

ولكن ماذا يريد الأمدى بهذه الأوصاف ؟ إنه لا يذكر إلا إشارات وتلميحات ،
وقد شكنا عبد القاهر من مثل هذه العبارات وشيوعها في 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 في علم الفصاحة بالضد من
هذا ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزاً ووحياً وكنياً وتعريضاً
وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفتن له إلا من غلغل الفكر ، وأدقَّ النظر ، ومن يرجع

(٤) الموازنة طبع الجواب ص ٢ .

(٥) الموازنة ص ٣ .

(١) ديوان مسلم طبعة أوروبا ص ١٩٤ .

(٢) ديوان مسلم ص ١٨٨ .

(٣) انظر العمدة لابن رشيق (باب الرجز

والقصيد) .

من طبعه إلى المعية يقوى معها على الغامض ، ويصل بها إلى الخفى ، حتى كأن بسلا 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 التي نجدها عند
الأمدي ، والتي تذهب إلى الرمز والتلويح والإشارة من طرف خفي ، ويظهر أن هذا
عيب يعم في النقد جميعه العربي والعربي ، فنحن نجد الأستاذ رتشاردز يعقد فصلاً في كتابه
(أصول النقد الأدبي) يبحث فيه لغة النقد ، ويشكو من إبهامها وغموضها نفس هذه
الشكوى التي نجدها عند عبد القاهر ^(٢) .

وإذن فينبغي أن نحترس من عبارات الأمدي وأمثالها ، وإن كانت تلفتنا إلى أن
جمال الشعر عند البحترى لا يستقر في وعاء فلسفي أو ثقافي ، إنما يستقر في المادة والجسم
وما به من سبك وخفة ورشاقة ، ولكن هل نستطيع أن نقيس هذا الجانب الصوتي الداخلي
ونحلله ؟ وإذا استطعنا فبأى شيء نقيسه ؟ هل يمكن أن نقيسه بالعروض ؟ يقول النقاد إن
العروض إنما يقيس «الموسيقى الخارجية» للشعر ، أما هذه «الموسيقى الداخلية» فإنه
يفشل في قياسها لأنها «قيم صوتية داخلية» لا يمكنه ضبطها ، وقد أشار إلى ذلك الأستاذ
لامبورن في كتابه (أسس النقد) إذ يقول : “توجد موسيقى داخلية في الشعر وهي أوسع
من الوزن والنظم المجردين” ^(٣) . ويقول الأستاذ سبنجران في كتابه (النقد الخالق) :
”إن البيتين من الشعر المرسل قد يتطابقان في الوزن ولكن من لا يشعر باختلاف بينهما
كاختلاف شعر بوب من نثر دي كوينسي ؟ “^(٤) . وحقاً إنه لا يوجد بيتان في الشعر من
صوت متكافئ واحد ، قد يتفقان في رقيمهما الموسيقي ، ولكنهما يختلفان بعد ذلك في
قيمهما الصوتية الداخلية ، فكل بيت صوته الخاص الذي لا يتحد مع صوت بيت آخر
والذي يفضى بنا دائماً إلى هذا الجمال الموسيقي الغريب .

لا نستطيع العروض أن يقيس هذه «القيم الصوتية الداخلية» في موسيقى الشعر ،
وإذن يحسن أن نبحت عن مقياس آخر ، ولعل من أهم هذه المقاييس التي تقيس هذا الجانب

Lamborn, Rudiments of Criticism, (٣)

Chap. II.

Spingarn, Creative Criticism, P. 45. (٤)

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٢٠ .

Richards, Principles of Literary

Criticism, Chap. III.

ما اكتشفه عبد القاهر في دلائل الإعجاز من (قواعد النظم) أو قواعد هذه «الموسيقى الداخلية» وقد اتخذ من البحترى وشعره دليلاً على هذه القواعد التي وضعها إذ يقول :
”أعتمد إلى قول البحترى :

بلونا ضرائب من قد نرى فما إن رأينا لفتح ضريباً
هو المرء أبدت له الحادثاً تغزما وشيكاً ورأيا صليبا
تنقل في خلق سُـوْدِدٍ سماحاً مرجى وبأساً مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخاً وكالبحر إن جئته مستتبيا

فإذا رأيتها قد رافقتك ، وكثرت عندك . ووجدت لها اهتزازاً في نفسك ، فعد فانظر في السبب ، واستقص في النظر ، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وآخر ، وعرف ونكر ، وحذف وأضمر ، وأعاد وكرر ، وتوخى على الجملة وجهها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو ، فأصاب في ذلك كله ، ثم لطف موضع صوابه ، وأتى مأثي يوجب الفضيلة“ (١) .
ويبدى عبد القاهر ويعيد في هذا المقياس الذي اتخذ من النحو ، ولكن فاته أن علم النحو لا يكشف «الموسيقى الخارجية» موسيقى العروض ؛ فأولى به ألا يكشف «الموسيقى الداخلية» موسيقى النظم وهي لا ترتبط به ولا بقواعده ، ولم ينفع عبد القاهر ما اعتمد عليه من فلسفة وتفكير دقيق في فهم العبارات والأساليب الغوية ، وبذلك فشل علم النحو عنده في تحليل هذا الجانب ، لأنه الجزء الموسيقي الذي لا يتكرر ، والذي كان من أجل ذلك لا يمكن ضبطه في 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 في الشعر لا يكشفه النحو ولا العروض ، ولعل خيراً من ذلك أن نرجع إلى ما لاحظناه الأستاذ لامبورن في كتابه (أسس النقد) من أن هذه الموسيقى يشخصها جانبان مهمان ، وهما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ، ثم المشكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة (٢) . أما الجانب الأول وهو اختيار الكلمات وترتيبها فقد اهتم به

الأدباء العباسيون اهتماما شديدا وجعلوه محور الفصاحة والبلاغة كما نرى ذلك في 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 الفصل على الملاءمة الدقيقة بين الكلمات والحروف، إذ يقول: "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تنافر وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المشد إنشادها إلا ببعض استكراه"^(٢). فالشعر القديم كما يلاحظ الجاحظ لا يبلغ من تنقيح ألفاظه وتصفيتها الشعر العباسي الذي كان يعيش فيه والذي ألهمه هذا الحكم؛ ويحمد الجاحظ لحذاق الشعراء تخييرهم ألفاظهم وملاءمتهم بين كلماتهم حتى لا كأنها سبكت سبكا واحدا^(٣). وقد كان الناس من حول الجاحظ يعجبون مثله بهذا الجانب؛ يقول بعض الأدباء العباسيين: "أندركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا، وأعاره البليغ خرجا سهلا، ومنحه المتكلم قولا متعشقا، صار في قلبك أحلى، ولصدرك أملئ، والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة، تحولت في 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 في الألفاظ لا في المعاني^(٥)، فقد بلغ الشعراء والأدباء من تصفية ألفاظهم وإحكام تحبيرها ما جعل الناقد العباسي يحس أن المعاني إذا سبكت سبكا جيدا تتحول عن مقادير صورها، وتربى على حقائق أقدارها.

والبحتري هو أبرع شاعر عباسي يصور هذا الجانب وما بلغ الشعراء من إحسانه وتحبيره، فقد عرف بمهارة واسعة فيه. يقول الباقلاني: "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 مصبغات وقد تحلین بأصناف الحلى"^(٧).

(٥) الحيوان للجاحظ ٤٠/٣

(٦) إعجاز القرآن طبع مطبعة الاسلام ص ١٠٦

(٧) المثل السائر طبعة بولاق ص ١٠٦

(١) البيان والتبيين ١/٣٤.

(٢) البيان والتبيين ١/٦٢.

(٣) البيان والتبيين ١/٦٣.

(٤) البيان والتبيين ١/١٧٦.

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

يروع حصاه حالية العذارى فتمسُ جانبَ العقد النظيم

وأما الجانب الثانى وهو « المشكلة بين اللفظ والمعنى » فقد كان الأدباء والنقاد وعلى رأسهم الجاحظ يتواصلون به كثيراً^(١) ، 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 تحليلًا دقيقاً ، 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 يشا كل بين ألفاظه ومعانيه مشكلة دقيقة ، وأقرأ له رثاءه للمتوكل إذ يقول :

مَحَلٌّ عَلَى الْقَاطُولِ أَخْلَقَ دَاثِرُهُ	وَعَادَتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ جِيْشًا تُغَاوِرُهُ
كَأَنَّ الصَّبَا تَوَفَى نُدُورًا إِذَا انْبَرَتْ	تُرَاوِدُهُ أَذْيَالُهَا وَتُبَاكِرُهُ
وَرَبَّ زَمَانٍ نَاعِمٍ ثُمَّ عَهْدُهُ	تَرْقُ حَوَاشِيهِ وَيُورِقُ نَاصِرُهُ
تَغَيَّرَ حُسْنُ الْجَعْفَرِيِّ وَأُنْسُهُ	وَقَوَّضَ بَادِي الْجَعْفَرِيِّ وَحَاضِرُهُ
تَحْمَلُ عَنْهُ سَاكِنُوهُ فِجَاءَةً	فَعَادَتْ سِوَاءَ دُورِهِ وَمَقَابِرُهُ

تحس بالقوة والعنف فى هذا الرثاء ، إذ اختار البحترى ألفاظه من ذوات الحروف الغخمة ، 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 الانتفاض على من قتلوا المتوكل ، وكان الخليفة الجديد هو الذى دبر هذه المؤامرة ، وليس من شك فى أن البحترى كتب هذه القطعة بفتح موسيقى محكم ، فقد عبر بهذه الألفاظ

الضخمة عن عاطفة الحزن الثائرة ، حتى لكان الألفاظ لها قعقة السلاح ودوى المواقع
التعسة الحزينة ؛ وقد وفق في ربط القوافي بالهاء الساكنة ، فجعل الصوت بعد انطلاقه على
الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية ، وكأنه لم تعد فيه بقية ، ثم يعلو وينطلق في
الاندفاع على البيت الثاني ، وما يلبث أن ينخفض فجأة كرة أخرى ؛ وهكذا ما يزال
الصوت بين ارتفاع وانخفاض كأن الشاعر نأح ، فهو يرتفع بالصوت ، وما يلبث أن
ينخفض به لشدة التأثر والتعب ، وبذلك مثل البحترى زفرات الحزن تمثيلاً جيداً وندب
المتوكل الملك المقتول على عرشه ندبا خالداً . وقرأ هذه الأبيات التي يقولها في وصف بركة :

تنصبُّ فيها وفود الماء مُعْجَلَةً	كانخيل خارجةً من حبل مُجْريها
كأنما الفضةُ البيضاء سائلةً	من السَّباك تجرى في مجاريها
إذا علتها الصَّبا أبدت لها حُبْكَ	مثل الجواشنِ مصقولاً حواشيها
خاجبُ الشمس أحياناً يضحكها	وريقُ الغيث أحياناً يباكيها
إذا النجومُ تراءتْ في جوانبها	ليلاً حَسِبْتَ سماءَ رُكْبَتِ فيها

فإنك تحس أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حلية الصوت وزينته ، فالألفاظ تعبر
بأنفاسها 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 كثيراً ، وألحوا على الشعراء أن تصير القوافي إلى قرارها بحيث تتمصل
بشكلها ، وتأخذ حظها من الأماكن المقسومة لها ^(١) حتى ليقول شبيب بن شيبه إن حظ
جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت ^(٢) .

وقد أقبل الشعراء يرصدون قوافيهم ، ويرشحون لها على صور وهيئات مختلفة ، ولعل
في هذا ما يلفتنا إلى أن الترشيح والإرصاد وغيرها من « ألوان البديع الصوتية » التي ترتبط
بقوافي الشعر إنما نشأت تابعة لهذه العناية التي كلف بها الشعراء ، إذ كانوا يلائمون ملائمة
شديدة بين الألفاظ والغناء ، وما يزالون بشعرهم حتى يحيلوه أنغاماً و « أرقاماً موسيقية » .

ومهما يكن فالبحتري كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه ، وكيف يرشح لقوافيه ، وكيف يهيئ لها مكانها ، ويصفُ الأذان للقائها ، إذ كان شاعرا ممتازا في فن الصوت وإن استمر يستمد من القيثاراة العتيقة ، قيثاراة الرعاة القدماء التي حطها أصحاب الشعر الغنائي — كما رأينا — في كثير من صورها وجوانبها ، ولكنه عرف كيف يستخرج من هذه القيثاراة المحطمة أصواتا جديدة معجبة ، شأن الموسيقيين الممتازين ، وقد كان يعرف في نفسه هذه الخاصة وكان تياها بها مدلا ، حتى قالوا إنه كان إذا أنشد يتشادق ويتزاور في مشيته مرة جانبا ومرة القهقري ، ويهز رأسه مرة ومثكبه أخرى ، ويشير بكمه ، ويقف عند كل بيت ويقول أحسنت والله ، ثم يقبل على المستمعين فيقول ما لكم لا تقولون لي أحسنت ، هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقول مثله ، وربما صنع ذلك أمام الخلفاء فضج المتوكل من صنيعة ذات يوم وأقبل على الصيّمرى فقال : أما تستمع ما يقول يا صيمرى وكان ينشده قصيدته :

عن أيّ ثَغْرِ تَبْتَسِمُ وبأيّ طَرْفٍ تَحْتَكِمُ

فقال بلى ياسيدى مرني فيه بما أحببت ، فقال بحماتي أجه على هذا الروى الذي أنشدنيه ^(١) . ومهما يكن فإن البحتري قد استطاع أن يحول موسيقاه إلى الحان وأرقام موسيقية خالصة ، وأقرأ له هذه القطعة :

لى حبيبٌ قد لَجَّ فى الهجر جدًّا وأعادَ الصُدُودَ منه وأبدا
دُو فُنُونٍ يُرِيكَ فى كلِّ يومٍ خلَقًا من جفائه مُسْتَجِدًّا
يتأبى منعا ، وَيُنْعِمُ إِسْعًا فأويدنو وصلا ، ويبعد صدا
أغتندى راضيا وقد بت غضبا ن ، وأمسى مولى ، وأصبح عبدا
وبنفسى أقدى على كلِّ حالٍ شادنا ، لويُمسُّ بالحسن أعدى
مرَّ بى خالياً فأطمع فى الوصلِ وعرضتُ بالسلام فردًّا
وثنى خــــده إلى على خو فى فقيلتُ جُلنارًا ووردا

سیدی أنت ، ما تعرضت ظلماً فأجازى به ، ولا خنت عهداً
 رِقِّ لی من مدامعَ ليسَ ترقا وارثَ لی من جوامحَ ليسَ تهدا
 أترانی مستبدلاً بك ما عشتُ بديلاً ، أو واجداً منك ندّاً
 حاشَ لله ، أنت أفتن الحما ظاً ، وأحلى شكلاً ، وأحسن قدّاً

فقد كان صاحب الصناعتين يعجب بها إعجاباً شديداً^(١) ، وحقاً إن البحتری استوفى فيها كل ما يمكن من وسائل التفوق في فن الصوت فأنت تراه يبدأ فيفوق بين الشطرين في المطالع ، ويجعلهما مصرعين هذا التصريع الذي كان يعجب به أصحاب البيان ولا يكتفي بذلك بل نراه يلائم بين الحروف في الشطرين ؛ فقد تكررت الجيم في الشطر الأول كما تكررت الدال في الشطر الثاني فأحدث ذلك توافقاً صوتياً ، وما تلبث أن تراه في البيت الثالث يوفق بين الألفاظ توفيقاً دقيقاً ، إذ جاء بكلمة يتأبى كأنها مشدودة إلى ينم بواسطة هذا الرباط المحكم معنا ؛ وهنا نحس ما يصنعه « التوافق الصوتي بين الحروف والكلمات » من صلة في العبارات ، وما يزال البحتری يطلب هذا التوافق الصوتي حتى يأتي في الشطر الثاني بكلمتين ثم آخرين على نسمتهما وحر كاتهما ، وقد استطاع أن يصل إلى ذلك بهذا « الطباق الصوتي » بين « يدنو » و « يبعد » و « وصلا » و « صدا » ، وإن هذا ليلفتنا إلى أن الطباق العباسي يمكن أن نعتبر بعض جوانبه أيضاً لونا صوتياً يأتي به الشاعر من أجل الموسيقى ، ومثل الطباق في ذلك هذا التقسيم الذي نراه في البيت والذي كان يعرف به البحتری . والحق أن صاحبنا كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة ، وانظر إليه في البيت الرابع كيف حقق لنفسه موسيقاه بما أحدث فيه من الصلة والقراءة 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 الصوتي » وما يستتبعه من تقسيم ، وانظر في البيت الخامس إلى الكلمتين : بنفسى أفدى ، ألا تحس أنهما متشابكتان كأنهما عقدتا الخناصر ، وانظر في البيت السابع إلى الجلفار والورد تر البحتری يلائم بين ألفاظه

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

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

رقّ لي من مدّامع ليس ترقا وأرث لي من جوائح ليس تهدا
فقد أقام الكلمات في الشطرين على صفين متقابلين وكأن كل كلمة في الشطر الأول تطلب قرينتها في الشطر الثاني ، وقد حاول ذلك ثانية في البيت الأخير :

حاش لله أنت أفـتن الحـا ظا وأحلى شكلا وأحسن قدا

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

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

الفصل الثالث

الصناعة والتصنيع

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

رأينا الشاعر القديم في العصرين الجاهلي والإسلامي، يوفر لشعره كثيرا من قيم
التصوير والموسيقى، ولكن هذا التوفير لم يتعمد كثيرا، فقد كانت صناعة الشعر العربي
لا تزال في أطوارها الأولى، فلما جاء العصر العباسي ترقى هذه الصناعة، وترقت أدواتها،
وأصابعها تبدل واسع فقد تبدلت المنابع الأساسية في 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 الشيء
في العصر الإسلامي فنزلوا المدن وعاشوا فيها، ولكن هذا التحضر لم يؤثر فيهم كثيرا،
وبخاصة في حياتهم الفنية، فما تزال نماذج الشعر تملأ بحوادث الصحراء، كما نرى عند
جرير والفرزدق والأخطل أما في العصر العباسي فإنهم ينشأون في الحلية والزينة، وينغمسون
في الحضارة والترف، وتغير حياتهم من جميع جوانبها، وتغير معها صناعاتهم الفنية تغيرا
يبدلها من إطارها القديم إطارا آخر يعتمد على الزخرف والأناقة. ويحسن بنا قبل أن
نبين مدى هذا التغير الواسع في 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 في العصر
العباسي منبعان للشعر، منبع حضري نكث من درسه وبحته، وبيان طرقه ومناهجه، لما فيه
من اتجاهات فنية مختلفة، ومنبع آخر لم تتعود النظر فيه، وهو هذا المنبع البدوي

شعراء البادية
ونماذجهم

أو الصحراوي ، الذي كان يفد شعراؤه على المدينة من الصحراء^(١) ، ولعل خير من يمثله هؤلاء الزواة من الأعراب الذين كانوا يفدون على البصرة والكوفة ، ويروى عنهم اللغويون أشعارهم ، يتخذون منها الشاهد والمثل في دراساتهم وأبحاثهم ، وقد كانوا يعجبون بهم إعجابا شديدا ، سئل يونس : من أشعر الناس ؟ قال العجاج ورؤية^(٢) ، ولما مات رؤية قال الخليل بن أحمد : دفنا الشعر واللغة والفصاحة اليوم^(٣) .

ولعل أهم ما يلاحظ في شعر هؤلاء البدو أنه كان يزخر بالغريب ، ويظهر أنهم كانوا يتفاحون بذلك حتى يرضوا المدرسة اللغوية ، وحتى يفتحوا عليها أبوابا طريفة من البحث والدراسة . ونحن لا نأتى بجديد حين نزعم ذلك ، فقد عرفت هذه المدرسة بطلانها لهذا النوع من الشعر ، وقد عاب الجاحظ ذلك عليها إذ يقول : « ولم أر غاية الذخوين 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 الشيباني يكتب أشعارا من أفواه جلسائه ليدخلها في باب التحفظ والتذكر ، وربما خيل إليك أن أبناء أولئك الشعراء لا يستطيعون أبدا أن يقولوا شعرا جيدا ، لمكان أعراقهم في أولئك الآباء ، ولولا أن أكون عيايا ، ثم للعلماء خاصة ، لصورت لك في هذا الكتاب بعض ما سمعت من أبي عبيدة ومن هو أبعد في وهمك من أبي عبيدة »^(٤) .

كان علماء اللغة في العصر العباسي يهتمون بالغريب من الشعر حتى إنك لتجد المفضل الضبي يسند إليه المنصور أمر تعليم ولي عهده المهدي ، فإذا هو يختار له المفضليات ، وهي قصائد من هذا الطراز المملوء بالغريب ، كأنما ثقافة الشعر ثقافة بالغريب قبل كل شيء ، 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 في ذهن الجاحظ

الأدبية . انظر كتابه Geschichte der Arabischen Litteratur, 1, saite. 73, 83.

(٢) أغاني ساسي ٦٠/٢١

(٣) أغاني ساس ٦١/٢١

(٤) البيان والتبيين ٢٢٤/٣

(١) هذا التقسيم بغير — من بعض الوجوه — ما ذهب إليه بروكلمان من تقسيم شعراء العصر العباسي قسمين : شعراء بغداد خاصة ، وشعراء مقاطعات وأقاليم وقد تبعه بعض الباحثين ، وهو تقسيم ليس له ما يبرره من القواعد الفنية والصفات

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

وقد بعث هذا الاتجاه من المدرسة اللغوية في شعراء البادية حالا من التكلف لنظم الغريب في شعرهم حتى يروج في أسواق المدرسة ، وحتى ينال إعجابها واستحسانها ، وكأني بهم لم يكونوا يعبرون بالغريب عن حاجة وجدانية فقط ، إنما كانوا يعبرون به في كثير من الأحيان عن حاجة المدرسة اللغوية ، وقد كانوا يعرفون هذه المهارة من أنفسهم ويدلون بها على شعراء المدن . روى صاحب الأغاني أن بشارا "دخل على عقبة بن سلم فأنشده بعض مدائح فيه ، وعنده عقبة بن رؤبة يذشده رجزا يمدحه به ، فسمعه بشار ، وجعل يستحسن ما قاله إلى أن فرغ ، ثم أقبل على بشار فقال : هذا طراز لا تحسبه أنت يا أبا معاذ ، فقال له بشار : ألى يقال هذا ؟ ! أنا والله أرجز منك ومن أبيك وجدك ، فقال له عقبة : أنا والله وأبي فتحنا للناس باب الغريب وباب الرجز ، والله إني خلقيك لأن أسده عليهم ، فقال بشار : ارحمهم رحمك الله ، فقال عقبة ، أتستخف بي 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 التي يمدحه فيها :

يا طلل الحى بذات الصَّمَدِ بالله خبر كيف كنت بعدى
أوحشت من دَعْدٍ وترب دَعْدٍ سَقِيًّا لأسماء ابنة الأشد^(١)

وعلى هذا النمط مضى بشار يرجز ويتكلف للغريب ، يمزجه بشيء من الحضارة وجمال الصياغة . ونحن نلاحظ من هذا النص شيئا آخر مهما لا يتصل بنماذج البادية ، إنما يتصل بنماذج المدن ، إذ كان يقلد أصحابها أحيانا النماذج الأولى ، كما كان يصنع بشار ، وكما كان يصنع غيره من الشعراء . ولعل أهم شاعر نجده في هذا الجانب هو أبو نواس ، فقد كان يعنى بالضرب على هذه النماذج البدوية . وانظر إليه يستهل إحدى قصائده على هذا النمط^(٢)

أيها المنتاب عن عُفْرِه لست من ليلي ولا سَمَرِه

لا أذودُ الطير عن شجرةٍ قد بلوتُ المرَّ من ثمره

وقد استمر يتكلف للغريب في اللفظ والتعبير حتى قال :

كمن الشنانُ فيه لنا ككمون النار في حجرة

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

وبلدةٍ فيها زورٌ صغراء تُخطي في صعرٍ

مرتٌ إذا الذئب اقتفرَ بها من القوم الأثر

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

وهذه الحال التي 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 وعلمائها بهذا النسيب البدوي الجديد ، ورأينا خلف الأحمر والأصمعي وغيرهما يرحلون إلى البادية ، ليلتقطوا هذه النماذج الجديدة ، وكانوا يستحثون البدو على صياغتها حتى يظرفوا الملوك والأمراء بما يروونه عنهم وعن عشقتهم ، وكتب الأدب العربي ، وخاصة

(٣) البيان والتبيين ١١٠/١

(١) الديوان ص ٧٧ .

(٢) البيان والتبيين ٢٩/١ .

كتب الأملی ، مملوءة بنصوص من هذه الصناعة البدوية الجديدة ، فمن ذلك ما رواه الأصمعي لبعض الأعراب ^(١) :

قفي يا أميم القلب نقرأ تحيةً ونشكو الهوى ثم افعل ما بدالك
فلو قلت طأ في النار أعلم أنه هوى لك أو مدن لنا من وصالك
لقدمت رجلى نحوها فوطئتها هدى فيك لي ، أو ضلة من ضلالك

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

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

٢

وهؤلاء الصناع من البدو كان يقابلهم في المدن صناع آخرون يختلفون عنهم من حيث الوراثة والثقافة ، فقد كان أكثر شعراء المدن وأشهرهم من الأجانب ، فبشار شعراء المدن وأبونواس وسلم الخاسر وأبان بن عبد الحميد وصالح بن عبد القدوس ووراثتهم وثقافتهم ^{شعراء المدن} ومسلم بن الوليد ، كل هؤلاء الشعراء العظام من الفرس ، بل نحن نجد شعراء من الهند مثل أبي عطاء السندي ، ومن النبط مثل أبي العتاهية ، ومن اليونان مثل ابن الرومي .

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

وعباراتها ؟ لقد كان المظنون أن يحدث تغير واسع في اللغة العربية أثناء العصر العباسي حين اتخذها الأجانب من الأعاجم وغيرهم للتعبير عن فكركم وشعورهم ، غير أن ذلك إنما انحسر عن تغييرات طفيفة ، وإن كان العباسيون أنفسهم يشيرون إلى ما يسمى بأسلوب المولدين^(١) ، ولكن هذا الأسلوب لم يتحول تحولاً تاماً إلى صورة مخالفة للصورة القديمة .

على كل حال لم يحدث — تحت تأثير العناصر الأجنبية — تحول واسع في لغة الشعر رغم وراثات الشعراء ، ورغم إلمام طائفة منهم باللغات الأجنبية كالعتابي ، وكان يتقن الفارسية^(٢) . وحقا إنه كان لذلك بعض التأثير ، ولعل ذلك ما دفع الجاحظ إلى أن يقول : ”واللعتان إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة منها الضيم على صاحبها“^(٣) . غير أنا نلاحظ من طرف آخر أن ذلك التأثير أو ذلك الضيم لم يكن واسعاً في الأدب العربي ، وبخاصة في الشعر . قد يكون واسعاً في النثر ، أما الشعر فقد كان أصحابه أكثر محافظة ، وإن الإنسان يشعر كأنهم انسلخوا عن وراثاتهم وسلاتقهم اللغوية ، وأكبر الظن أن ذلك يرجع إلى أنهم كانوا يتزودون باللغة العربية تزوداً لم يدع فضلاً لسلاتقهم الموروثة ، وقد قص الرواة علينا ذلك في صور كثيرة ؛ فهم يذكرون مثلاً عن أبي نواس أنه خرج إلى البادية وأقام فيها حولا كاملاً ، ليتتقف باللغة من منابعها الحقيقية^(٤) ، وكان الجاحظ يقول عنه : ”ما رأيت أحداً كان أعلم باللغة من أبي نواس ولا أفصح لهجة منه مع حلاوة ومجانبة لاستكراه“^(٥) . أما بشار فكان يقول : ”من أين يأتيني الخطأ ؟ ولدت ها هنا ، وكشأت في حجور ثمانين شخصاً من فصحاء بني عَقيـل ، ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وإن دخلت على نسائهم ففسأوهم أفصح منهم وأيفعت فأبديت“^(٦) إلى أن أدركت ، فمن أين يأتيني الخطأ“^(٧) .

(٥) أخبار أبي نواس ص ٦ .

(٦) أبدت بالبناء للجهول : أخرجت إلى البادية

(٧) أغاني دار الكتب ٤/١٤٩ .

(١) أغاني دار الكتب ٣/١٩٠ .

(٢) تاريخ بغداد لطيفور ٦/١٥٧ .

(٣) البيان والتبيين ١/١٣٩ .

(٤) أخبار أبي نواس لابن منظور طبع مصر

كان الشاعر العباسي من الأجانب يتتقن باللغة العربية وآثارها القديمة ، ولا يكتفى بأخذها في 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 وسيميويه كانا يستشهدان بشعر بشار^(١) ، وكان الأصمعي 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 في كتاب الله تعالى " ^(٣) . وكل ذلك يؤكد محافظة الشاعر العباسي على الأساليب الموروثة .

ومهما يكن فإن وراثات الشعراء العباسيين من غير العرب لم تؤثر التأثير المظنون في لغة الشعر وصياغته ؛ وأكبر الظن أنه كان للثقافة الأجنبية التي تتقنها القوم تأثير أوسع مدى في الشعر ، وبخاصة في « صياغته الذهنية الباطنة » . ونحن لا نصل إلى العصر العباسي حتى ننظم الثقافة تنظيماً جيداً ، وتصبح الترجمة عملاً أساسياً في الحياة العقلية ؛ فقد نقلت الثقافات المختلفة ، وشارك فيها العرب ، وظهر المعتزلة والنظام ، وبدا أثر ذلك واضحاً في كتابات الجاحظ ونماذج الشعراء .

على أنه يحسن بما أن نميز بين نوعين في هذه الثقافات ؛ فهناك الثقافة اليونانية ، وهي ثقافة واضحة المعالم إذ يقصد بها إلى الفلسفة التي ترجمت كتبها إلى اللغة العربية ، وأحدثت هذا النشاط الفلسفي المعروف عند العرب . وهذه الثقافة واضحة في تاريخ العرب العقلي ، وتقابلها الثقافتان الفارسية والهندية ، وهما ثقافتان غامضتان لا تبيينهما في ضوء واضح . وحقاً إن العرب أخذوا عن الفرس حياة مادية من الحضارة والترف ، ونظماً سياسية في الإدارة والحكم ، كما أخذوا عنهم كثيراً من التاريخ والقصص والحكم ؛ ولكن إذا أخذنا نسأل ما أثرهم المباشر في الناحية الأدبية وجدنا غموضاً ؛ فليس للفرس شاعر معروف قبل الإسلام ، بل إن الجاحظ يشك في الكتب التي تنسب لهم والتي يتداولها الناس ، ويتساءل هل هي من محاولة عليهم أو هي لهم ^(٤) .

(٣) أخبار أبي نواس ص ٢ .

(١) أغاني دار الكتب ٢٠٩/٣ .

(٤) البيان والتبيين ١٦/٣ .

(٢) أغاني ١٤٣/٣ .

وهذا نفسه ما نلاحظه على الثقافة الهندية فليس لها تأثير واسع في الأدب العربي ، إنما كل ما لها طرب 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 شيء واضح من الشعر والتاريخ ، ولذلك انعدمت الصلة بين الشعر العربي والشعر اليوناني ، ولم يحدث العرب لأنفسهم شيئاً من الشعر القصصي أو التمثيلي على نحو ما صنع الرومان مقلدين لليونان ، أو على نحو ما صنعت أوروبا الحديثة .

ومهما يكن فقد كانت أهم ثقافة تؤثر في الفن العباسي وصياغاته هي الثقافة اليونانية ؛ فقد صبغت عقلية الفنانين من الأدباء والشعراء بأصباغ خاصة من العمق والدقة والتحليل وطرافة التقسيم والبعد في التفكير والخيال ، حتى أصبحنا بإزاء صفات عقلية جديدة ، وقد أخذ الشعراء يبالغون في استعارة المصطلحات الفلسفية على نحو ما لاحظ الجاحظ ذلك في بيانه عن أبي نواس في مثل قوله ^(١) :

وذا ت خدٍ مورّد قُوْهيّة المتجرّد
تأملُ العينُ منها محاسناً ليس تنفد
فبعضها قد (تَنَاهَى) وبعضها (يَتَوَلَّد)

ونحن إذا رجعنا إلى الثقافة الهندية نتمين تأثيرها في الشعر العربي وجدناه طفيفاً جداً لا يعدو تلك الأفكار التي كانت تتساقط من علم النجوم أو الرياضة في الشعر ، على نحو ما نجد عند أبي نواس في مثل قوله يصف الخمر :

تُخَيَّرُ والنجوم وَتُفْ لم يتمكّن بها المدارُ

”يريد أن الخمر تخيّر حين خلق الله الفلك ، وأحباب الحساب والنجوم يذكرون أن الله

تعالى حين خلق النجوم جعلها مجتمعة واقعة في برج ، ثم سيرها من هناك وأنها لا تزال جارية حتى تجتمع في ذلك البرج الذي ابتدأها فيه ، وإذا عادت إليه قامت القيامة وبطل العالم ، والهند تقول إنه في زمان نوح اجتمعت في الحوت إلا يسيرا منها ، فهلك الخلق بالطوفان ، وبقي منهم بقدر ما بقي منها خارج الحوت^(١) .

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

وياقوتة صفراء في رأس دُرّة مركبة في قائم من زبرجد
كان بقايا الطلّ في جنباتها بقية دمع فوق خد مورّد^(٣)

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

لولا تكن نية الجوزاء خدمته لما رأيت عليها عقد منتطقي

وهذا يلفتنا إلى أن حسن التعليل الذي شاع في الشعر العباسي ثم في الشعر الأندلسي ربما كان يرجع في بعض جوانبه إلى أصول فارسية . ومهما يكن فإن تأثير الثقافتين الفارسية والهندية في الشعر العربي غير واضح العالم ، وحقا إنهما لعبتا دورا واسعا في الشعر الشيعي والصوفي ، ولكن ليس هذا من التأثير العام في الشعر العربي ، إنما هو جانب خاص يعنى به من يبحثون في الشعر الشيعي والصوفي وأصولهما ، أما الذين يبحثون في الشعر العربي العام فسيجدون تأثير هاتين الثقافتين محدودا على عكس الثقافة اليونانية التي يظهر

(٣) ضحى الإسلام ١/٣٨٣ .

(١) الشعراء ص ٥٠٤ .

(٤) معاهد التنصيص ٢/١٥ .

(٢) مجموعة رسائل طبع الجواب ص ٢١٧ .

تأثيرها في وضوح ، فهي التي تدخل منها « ألوان قائمة » في الفن العربي والعقل العربي ، فتتجرل إلى طرائف فنية وعقلية جديدة ، وستمر بنا في الفصول التالية جوانب عديدة من هذا التأثير الواسع .

٣

وينبغي أن نقف هنا وقفة أكثر طويلاً لنقرر أن الصفات العقلية لشعراء المدن تغيرت تحت تأثير هذه الثقافات وبخاصة الثقافة اليونانية ، فلم تعد تماثل الصفات العقلية القديمة التي كنا نراها عند زهير وكثير وأضرابهما ، فقد حلت الصفات العقلية الجديدة لشعراء في صناعة الشعر صفات عقلية جديدة منذ أوائل العصر العباسي . ونحن لا نقف لنفسر ذلك من تلك الأخيلة والمصطلحات الفلسفية المستعارة كما يصنع كثير من الباحثين ، فتلك جوانب حسية ظاهرة ، واستعارتها لا تدل على مدى ما حدث من تغيير في الطابع العقلي للأمة العربية والفن العربي ، وإنما نحن نعتمد في تفسير ذلك على طريقة الشعراء في تناول الأفكار وتحليلها وما يحدثون فيها من طرافة ، وما يشيع في شعرهم من عمق ودقة . ولعل مما يوضح ذلك من بعض الوجوه قول النمرى : " مما يدل على أن قصيدة :

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لِقَتِيلًا دُمُهُ مَا يُطَلُّ

ليست لتأبط شرا وإنما هي خلف الأحمر قوله فيها :

خَبْرٌ مَا نَابَنَا مَصْمُولٌ جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُ

فإن الأعرابي لا يكاد يتغلغل إلى مثل هذا ^(١) . ويدل هذا النص على أن العقلية العربية القديمة لم تعرف بالعمق في التفكير ، إنما تلك صفة حادثة فيها ، حدثت في العصر العباسي واتخذها بعض النقاد دليلاً على معرفة المنحول من الشعر الذي كان ينتحله خلف الأحمر

وأمثاله ممن كانوا يصنعون الشعر وينسبونه للقدماء . وانظر إلى قول بشار في بعض ممدوحيه^(١) :

ليس يعطيك للرجاء ولا الخو ف ولكن يلدُ طعمَ العطاء
فإنك تراه يفكر تفكيراً جديداً إذ يجعل العطاء بدون غاية خارجة عن نفسه ، وهي صورة لم تكن تقع في عقل الشاعر القديم ، إنما تقع في عقل الشاعر العباسي الجديد الذي ما يزال يُغرق في التفكير حتى يتصور الأشياء مجردة عن غاياتها ، أو حتى تراه يذهب مذهب مسلم إذ يقول^(٢) :

يا واشياً حسنتُ فينا إساءتهُ نجى حذارك إنساني من الغرقِ
فإنك تراه يمدح الواشى ولا يذمه جريا على مألوف الشعراء ، ويعلل لذلك بعلّة غريبة يستحسن من أجلها عمل الواشى ، ويرى في إساءته إحسانا ، ليس في ذلك إغراب في التفكير ؟

لقد تغير ذهن الشاعر العربي . ” حكى أبو القاسم الأمدى في كتابه الموازنة بين شعري الطائيين أنه سمع بعض الشيوخ من نقدة الشعر ، قول العباس بن الأحنف :

وصالكم هجر وحبكم قلى وعطفكم صد وسامكم حرب
وأنتم بحمد الله فيكم فظافة وكل ذلول من مراكم صعب

فقال : هذا والله أحسن من تقسيمات إقليدس^(٣) . أصبح تفكير الشاعر العربي يقرن إلى تفكير إقليدس ! وانظر إلى بشار يقسم المال قسمة غريبة إذ يقول^(٤) :

وعىُ الفعّال كعِىُ المقال وفى الصمت عىُ كعِىُ السكّم

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

(٣) اليتيمة للثعالبي طبع الصاوى ١٦٦/١ .

(١) أغاني دار الكتب ١٨٩/٣ .

(٤) البيان والتبيين ٢٢/١ .

(٢) معاهد التنصيص ١٠/٢ .

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 لقم له الأقيسة التى يريد أن يفكره والتعمير 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 الخاتمى يلاحظ أن أرباب الصناعة من العباسيين يلاحون بين أجزاء القصيدة "حتى تأتى فى تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمدحها ، كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء" (١) . أخذت نماذج الشعر توثق أجزاؤها بالمنطق ، كما توثق أجزاء الرسالة ، وإذا كان النقاد يلاحظون أن الفثر 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 لتتبدل فى كثير من جوانبها كما نرى فى فنون الهجاء والمدح والغزل . أما الهجاء فقد ظهر فيه ضرب جديد من « الهجاء الساخر أو الكاريكاتورى » على نحو ما سنرى فى الفصل التالى عند ابن الرومى . وأما المدح 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 ،

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

إِنَّ مَنْ لَا أَرَى وَلَيْسَ يَرَانِي نَضَبَ عَيْنِي مِثْلُ بِالْأَمَانِي
بَأَبِي مِنْ ضَمِيرِهِ وَضَمِيرِي أَبَدًا بِالْمَغِيبِ يَنْتَجِيَانِ
نَحْنُ شَخْصَانِ إِنْ نَظَرْتَ وَرَوْحَا نَ إِذَا مَا اخْتَبَرْتَ يَمْتَزِجَانِ
فَإِذَا مَا هَمَمْتُ بِالْأَمْرِ أَوْ هَمَّ بِشَيْءٍ بَدَأَتْهُ وَبَدَانِي
كَانَ وَفَقًا مَا كَانَ مِنْهُ وَمَنِي فَكَأَنِّي حَكِيمَتُهُ وَحَكَانِي
خَطَرَاتُ الْجَقُونِ مِنْهَا سَوَاءٌ وَسَوَاءٌ تَحَرُّكُ الْأُبْدَانِ

فإنك تحس بتغير واضح في طريقة التفكير إذ ينزع الشاعر إلى منزع جديد في غزله ، فهو لا يعنى بالصور الحسية كما نجد في غزل الأعشى وامرئ القيس أو غزل بشار وأبي نواس ، وكأني بالشاعر يتأثر بعناصر أفلاطونية في 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 ومثالا ، ونقصد بها تنظيم الأفكار وطريقة صوغها وتصورها . ولسنا نشك في أن هذا الشعر يمثل صياغة جديدة في الفن العربى ، أو هى من بعض الجوانب الجديدة ، ففيه تجريد ووهم وفرض وبعد وإغراق في الخيال . على أن هذا الجانب من « التجريد في المعانى والأخيلة » لا يقف به الشاعر العباسى عند الغزل بل نراه يعممه في الأغراض الأخرى . يقول أبو نواس في الحر^(٢) :

وَقَدْ خَفَيْتُ مِنْ لَطْفِهَا فَكَأَنِّي بَقَايَا يَقِينٍ كَادَ يُذْهِبُهُ الشَّكُّ
ويقول أيضا^(٣) :

صَفَّتْ وَصَفَّتْ زَجَاجَتُهَا عَلَيْهَا كَعْنَى دَقٍّ فِي ذَهْنٍ لَطِيفٍ
ويقول أيضا^(٤) :

فَتَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِهِمْ كَتَمَشَّى الْبَرِّ فِي السَّقَمِ

(٣) خزانة الأدب ص ١٨٤ .

(٤) خزانة الأدب ص ١٨٤ .

(١) أغاني دار الكتب ٧/ ١٨٧ .

(٢) خزانة الأدب للحموى طبع المطبعة الخيرية

وليس من شك في أن هذا تجريد ووهم لم يكن يعمد إليهما الشاعر القديم ، إذ كان يتكى في وصفه على المادة والحس ، وحقاً إن صانع الشعر العربي تغيرت صفاته العقلية القديمة في العصر العباسي وحلت محلها صفات عقلية جديدة .

٤

وقد شغلت هذه الثقافات والصفات العقلية الجديدة بتصنيع وزخرف في حياة المدن العباسية لم يألفهما العرب قبل العصر العباسي ، فقد عاش الناس في هذا التصنيع والزخرف في العصر معيشة مدنية مترفة تعتمد على الزخرف والزينة ، وإن من يرجع حياة المدن العباسية إلى قصورهم وما كان فيها من بذخ وترف ليرى كأن الحياة العربية قد تغيرت من قواعدها "إذ كانت تعلق على الفواقد والأبواب ستور مزر كشة 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 زيتها 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 داراً للوائح فيقول إنها كانت ملبسة الحيطان بالوشى المنسوج بالذهب ، وإنه رآه يجلس على سرير مرصع بالجواهر وعليه ثياب منسوجة بالذهب ، وإلى جانبه فريدة تغنيه وعليها مثل ثيابه (٢) . ويقول الأستاذ آدم ميتز : إن أبواب الدور كانت تصنع من الخشب المحلى بالنقوش وكانت تملأ حجراتها بالأثاث ، وكان يوجد فراغ للستور والبسط المعلقة على الحيطان تتنافس بألوانها وما عليها من جميل الصور (٣) .

(٢) أغاني دار الكتب ٤/ ١١٦ .

(٣) الحضارة الإسلامية للأستاذ آدم ميتز

ترجمة الأستاذ أبو ريده ٢/ ١٨٣ .

(١) مختصر تاريخ العرب والتمدن الإسلامي
للسيد أمير على ترجمة الأستاذ رياض رأفت

وكما صنَّع العباسيون وتأنقوا في قصورهم وفرشهم ، صنَّعوا وتأنقوا أيضا في أطعمتهم فأكلوا في صحاف الذهب والفضة ، وخلطوا طعامهم بماء الورد والكافور^(١) ، ويقول الأستاذ آدم ميمز إن كبراء القرن الثالث كانوا يحبون الحيوانات وأدوات المائدة المصنوعة من خشب الجزع ، وقد يتخذونها من الخلمنج ، وبجانب ذلك كانت توجد آنية الصيني الملمع^(٢) ، كما كانت توجد الكؤوس التي كثر عليها النقش والتصوير على نحو ما نجد في شعر أبي نواس إذ يقول^(٣) :

تُدار علينا الكأس في عسجديةٍ حبتها بأنواع التصاويرِ فارسُ
قرارتها كسرى وفي جنباتها مهى تدريها بالقسى الفوارسُ

أما الملابس والأزياء فقد بلغوا فيها حدا بعيدا من التصنيع والأناقة ، إذ كان الرجال يلبسون الثياب المصبغة التي تحكي ألوانها ألوان الزهر^(٤) ، وكذلك كان يصنع النساء ، وكن يصفن إليها كثيرا من الوشى والتطريز ، ويشبه ابن الرومي ثيابهن بقوس قزح الضاربة ألوانه على صور وأشكال عديدة إذ يقول في وصف السحب^(٥) :

وقد نشرت أيدى الجنوب مطارفاً على الجوّ دُكْنًا والحواشى على الأرضِ
يُطرزُها قوسُ السحاب بأخضرٍ على أحمر في أصفر إثر مبيضٍ
كأذيال خَوْدٍ أقبلت في غلائلٍ مصبغةٍ والبعضُ أقصرُ من بعضٍ

وقد انتشرت بين النساء عادة جميلة من التصنيع والزينة " إذ كن يزين رءوسهن بحلقة مسطحة من الذهب ، ويلفنن حولها عصاة منصدة باللؤلؤ والزمرد"^(٦) ، وقد كن يعلن شعر أصداعهن على صورة النون (ن) أو العقرب ، وفي ذلك يقول ابن المعتز :

وكأن عقرب صُدَّغه وقفت لما دنت من نار وجنته^(٧)

وهنَّ إلى ذلك قد أخذن فن صبغ الشفاه والحدود عن الفارسيات اللاتي كن يستعملنه منذ

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

أقدم العصور“^(١) ، وأكبر الظن أنهم كن يزین رءوسهن بأكاليل الزهر كما كان يصنع
الرفاق على الشرب“^(٢) ، ومهما يكن فإن الحياة العباسية كانت تمتلئ بضروب من التصنيع
والزخرف في جميع جوانبها إذ كان الناس يعيشون معيشة ترف ونعيم .

٥

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

تعالى الله يا سلم بن عمرو أذلَّ الحرصُ أعناقَ الرجالِ

وكان صديقه — يعني سلماً — جداً ، فقال سلم ويلى ... جمع القناطر من الذهب ، ونسبني
إلى ما ترون من الحرص ، ومروان بن أبي حفصة أعطى مائة ألف دينار غير مرات ...
وكان أبو نواس محظوظاً لا يدرى ما وصل إليه ، وكان متلافاً سمحاً ، وكان يتساجل في
الإنفاق هو وعباس بن الأحنف وصرّيع الغواني ، وكان الباحثرى ملياً قد فاض كسبه ،
وكان يركب في موكب من عبيده “^(٣) .

تبدلت حياة الشاعر العربي في العصر العباسي وأصبحت بما أصيبت به الحياة العامة
من التصنيع والتجميل ، فقد توفرت المادة لدى الشعراء ، وعاشوا في دنيا جديدة من
الحلية والزينة ، فصنعوا في ملابسهم ، وتألقوا في حياتهم ومظاهرهم كما نرى في حياة
سلم الخاسر إذ يقول صاحب الأغاني : ” إنه كان يأتي باب المهدي على البرذون قيمته عشرة
آلاف درهم ، والسرج واللاجام المقنوذين ، ولباسه الخز والوشى ، وما أشبه ذلك من الثياب

(٣) العمدة لابن رشيق ٧٧/١ .

(١) مختصر تاريخ العرب ص ٣٨٩ .

(٢) الحضارة الإسلامية ٢٠٦/٢ .

الغالية الأثمان ، ورائحة المسك والطيب والغالية تفوح منه ^(١) ، وغير سلم كان يُصنَّع تصنيعه في حياته وثيابه وطيبه ، وقد أخذ هذا التصنيع والتجميل يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة ويلونها بألوان جديدة من الزخرف والزينة ، وهي حال طبيعية توجد في الصنائع كما وجدت الحضارة وما يصحبها من ترف وتصنيع . يقول ابن خلدون " وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنيق فيها حينئذ ، واستجدادة ما يطلب منها ، بحيث تتوفر دواعي الترف والثروة " ^(٢) .

ومهما يكن فقد أهّل ما شاع من تصنيع وزخرف في الحياة الاجتماعية أثناء العصر العباسي لقيام هذا المذهب الحديث في الشعر العربي « مذهب التصنيع » الذي كان آية الحذق والمهارة عند الشعراء ، وكانت تقاس به قيمتهم الفنية . وهو — ككل مذهب يقوم ويحدث — لم ينشأ فجأة ، بل أخذ مدة طويلة في نشأته ، حتى استوت له الجوانب المختلفة من الزخارف الدقيقة التي كانت تقترن به . وقد كان هذا المذهب الجديد في الشعر العربي يقابله في القرنين الثاني والثالث للهجرة مذهب آخر يعد امتدادا للمذهب القديم ، ويُقصد « مذهب الصنعة والصانعين » وهم الذين كانوا يفهمون حرقهم في الحدود التي رسمها زهير ، فهم يعنون بألفاظهم وأساليبهم وصورهم البيانية في الدائرة التي كان يتصورها زهير لهذه العناية ، وهم بذلك لا ينفصلون عن عمود الشعر العربي ومناهجه القديمة ، إلا من حيث صفاتهم العقلية الجديدة التي وصفناها ، أو من حيث حريتهم وثورتهم الاجتماعية التي نجدتها في مجون أبي 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 لاتنسيه نفسه ، ولا تجعله يستتر وراء شيء من رياء المدنية وتصنيع الفن . وحقا إننا نجد في شعر أبي نواس ثورة على بكاء الأطلال والديار ، كأن يقول متهمكا ^(٣) :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم

أو يقول ساخرا ^(٤) :

(٣) ديوان أبي نواس ص ٣٢٣ .

(٤) الديوان ص ٢٩٩ .

(١) أغاني ساسي ٧٨/٢١ .

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٢٨١ .

قل لمن يبكي على رسم درس واقفاً ما ضرَّ لو كان جلس

ولكن 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 والمصنَّعين » بالرغم من أنه كان موضع الطرافة في تلك العصور ، ولذلك سموه البديع أى الطريف ، غير أننا نرى أن ننجي هذه التسمية عن ذلك المذهب ، لأنها لا تعطى معنى الزخرف والزينة من جهة ، ولأنها جمدت عند وشى معين من جناس وطباق وتصوير من جهة أخرى ، وسنرى عندما نتعمق في 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 هذا « التصنيع » أو الوشى المرصع في كل الفنون العربية ، نجده في فن العمارة وبناء المساجد ، كما نجده في فن التصوير الذى كان يستخدم — في أغلب جوانبه — كزينة وزخرف للكتب والقصص ودواوين الشعر ، ونجده أيضاً في داخل الدواوين نفسها في أبياتها ، التى تتألف على شكل زخارف دقيقة ، وكأنما كل نموذج منها واجهة لمسجد مزخرف بديع قد تألق في وشى مرصع كثير .

٦

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

مذهب التصنيع
والمصنَّعين

وتختلط في هذا النص أسماء عربية بأخرى فارسية ، تجعل الباحث يتردد في قبول الرأي القائل بأن البديع أو كما نسميه « التصنيع » نشأ في الأدب العربي عن طريق الفرس^(١) الذين يعرفون بميلهم إلى التعبير باللون . كل ما يمكن أن يقال أنهم أعانوا في هذا المذهب ، ولكنهم لم يخترعوه ولم يبتكروه من تلقاء أنفسهم ، إنما هو مذهب عباسي 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 في بيانه أن « البديع أمر خاص بالعرب مقصور عليهم ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان »^(٢) . ويقول ابن المعتز في مقدمة كتابه البديع : « قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدناه في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن نقيلهم وسلك مسلكهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثرت في أشعارهم ، فعرف في زمانهم ، حتى سمي هذا 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 شيء آخر مهم وهو اقتران أبي نواس بجماعة البديع ، وقد سبق أن قلنا إنه لا ينهج نهجها ولا يسلك طريقها ، وأكبر الظن أنه وضع فيها لما كان يستخدمه من استعارات وأيضاً لما كان يستخدمه من « تشخيص » كقوله^(٤) :

مالِرجل المال أمست تشكي منك الكلالا

وقوله^(٥) :

بح صـوت المال مما منك يدعو ويصيح

ولكن اهتمام أبي نواس بذلك لا يخرج من دائرة « الصانعين » إلى دائرة « المصنعين »

(٤) المثل السائر طبع بولاق ص ٢٤٧ .

(١) النثر الفني للدكتور زكي مبلوك ١/٤٤ .

(٥) الموشح للمرزباني طبع المطبعة السلفية ص ٢٦٨

(٢) البيان والتبيين ٣/٢٤٢ .

(٣) كتاب البديع لابن المعتز طبع أوروبا ص ١ .

فإنه لم يكثر منه ولم يتخذه مذهباً ، وإنما كان يأتي عنده عابراً ، وكأنه يسقط إليه من « أصحاب التصنيع » ولذلك كان يظهر في بعض النماذج وتمضى الأخرى ولا شية فيها ، وسنرى حينما نتقدم في القرن الثالث شاعرا من طائفة أبي نواس هو ابن الرومي كان يكثر من الاستعارة والتشخيص ، ومع ذلك لا نستطيع أن نسلكه في طائفة « المصنعين » .

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

وعلى هذه الشاكلة كان أصحاب المذهبين السابقين يجمعون كما كان يجتمع مسلم بأبي نواس ، وكان الأول من أصحاب « التصنيع » بينما كان الثانى من أصحاب « الصنعة » فهياً هذا الاجتماع لشيء من التداخل بين المذهبين العاملين في حرفة الشعر ، وأصبحنا نجد عند الصانعين بعض المحسنات يستعيرونها من المصنعين ، ولكنهم لا يستخدمونها كمذهب ، بل هى تسقط في نماذجهم من حين إلى حين ، وهذا هو فرق ما بين العاملين والمذهبين : يوجد اختلاط ، ولكن لا يوجد اتحاد ، ويوجد بعض التقليد ، ولكن لا يوجد استمرار التطبيق .

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

الاستخدام كان سبباً في اضطراب النصوص القديمة في بيان المذهبين وأصحابهما ، فابن المعتز يجعل أبا نواس من أصحاب « التصنيع » وهو ليس منهم في شيء ، أما الجاحظ فقد سلك فيهم ابن هرمة والنرى والعتابي وبشارا ، وأكبر الظن أن هؤلاء جميعاً لم يكونوا يتخذون التصنيع مذهباً 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 شيئاً واضحاً بحيث يمكن أن يتخذوه الشعراء مذهباً لهم .

ولعل بشاراً وحده هو الذي يحسن أن نختاط معه حين نريد أن نخرجه من جماعة « المصنعين » ، فإن أكثر النصوص القديمة تذهب إلى أنه زعيم المحدثين . يقول صاحب الأغاني عنه : ” ومحلّه في الشعر وتقدمه طبقات المحدثين فيه بإجماع الرواة ورياسته عليهم من غير اختلاف في ذلك “^(١) . ويسميه كل من حمزة الأصفهاني^(٢) والخصري^(٣) قائد المحدثين ، ويقول ابن خلد الشاعري في شطر بيت له : (والآخرين يقودهم بشار)^(٤) . ويستمر العباسيون فيذكرون أسماء أخرى في 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 الطائي “^(٥) . ويقول ابن قتيبة عنه : ” وهو أول من ألّف في المعاني ورقق في القول ، وعليه يعول الطائي في ذلك “^(٦) . ويقول ابن رشيق : ” وهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة وكثر منها ولم يكن في الأشعار المحدثّة قبل صريع إلا النّبذ اليسير “^(٧) . ويقول الأمدى : ” إنه أول من أفسد الشعر بالبديع “^(٨) .

(٥) معاهد التنصيص ٢٠/١ .

(٦) الشعر والشعراء ص ٥٢٨ .

(٧) العمدة لابن رشيق ١١٠/١ .

(٨) الموازنة للأمدى ص ٨ .

(١) أغاني دار الكتب ١٢٥/٣ .

(٢) مقدمة ديوان أبي نواس لحمزة الأصفهاني

ص ١٠ .

(٣) زهر الآداب على هامش العقد ٢١/٢ .

(٤) اليتيمة للشعالي ٣٨٨/٣ .

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 ومحسنات البديع الأخرى فلا نجد لها ذكراً في كتاباته — سواء في البيان أو الحيوان ، ولعله من أجل ذلك كان يقول إن الراعى كثير البديع في 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 في بشار كالشأن في أبي نواس ، إنما وضع في هذه الجماعة لاهتمامه بفنون من الاستعارة والتشبيه ؛ وقد كان يأتي « بالتشخيص » أحياناً كما نرى في مثل قوله : (وبعض الجود خنزير)^(٣) . ولكن ليس من شك في أن من الخطأ أن يوضع بشار في جماعة « المصنعين » التي كانت تتعب نفسها في صنع الشعر حتى تستوى لها زخارف دقيقة ؛ بينما يلاحظ القدماء أن له شعراً غثاً^(٤) وأنه يأتي بالهجين المتفاوت^(٥) ، وأنه كثير التخليط في 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 » كذهب يطبقه على شعره ، وإنما هى عناية محدثة بهذه الأشياء يعجب بها بشار كغيره من الشعراء ؛ فهى لذلك قد توجد في شعره ، ولكن لا على أنها مذهب يتخذه الشاعر في فنه . ونحن لا ننكر أنه غير كثير في معاني الشعر وأفكاره حتى قال ابن رشيق عنه وعن أصحابه : ” إنهم أتوا بمعان ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي “^(٧) ولكن هذه الخاصة ليست له وحده ، إذ يشترك معه أبو نواس فيها ، وقد

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------|
| (١) البيان والبيان ٢/٣٤٤ . | (٥) أغاني دار الكتب ٣/١٦٢ . |
| (٢) كتاب البديع لابن المعتز ص ٣ . | (٦) أغاني دار الكتب ٣/١٥٥ . |
| (٣) الصناعتين طبع الخانجي ص ١٩٧ . | (٧) العمدة لابن رشيق ٢/٢٢٦ . |
| (٤) أغاني دار الكتب ٣/١٧٩ . | |

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

٧

كانت كثرة الشعراء في القرن الثاني للهجرة من ذوق «الصانعين»، وقلموا وجدنا شاعراً من ذوق «المصنعين»؛ إنما كانت توجد الميول والرغبات لإحداث هذا المذهب الجديد، وكانت تتخذ هذه الميول والرغبات طريقها في تلك الحسّنات من الصور التي نجدّها في شعر بشار وأبي نواس وغيرهما من أمثال العتّابي، ولكن ذلك كله إنما كان مقدمات لهذا المذهب من «التصنيع» الذي يحدثه مسلم إحداثاً؛ فهو الذي يقترح له اسم البديع، وهو الذي يتخذ مذهباً يطبقه على نماذجه بيتاً بيتاً، وهو الذي يعنى بصروب التصنيع والزخرف المختلفة من جناس وطباق واستعارة ومشاكلة، ويعمم تلك الحسّنات الدقيقة في أشعاره. وقرأ هذه الأبيات التي تقابلنا في مطلع ديوانه إذ يقول في مديح يزيد بن مزيد الشيباني:

يَغْشَى الوغى وشهابُ الموت في يدهِ	يرمى الفوارس والأبطال بالشَّعَلِ
يَفْتَرُّ عند افتراق الحرب مُبْتَسِماً	إذا تَغَيَّرَ وجهُ الفارس البطل
موفٍ على مُهَجٍّ، في يوم ذى رَهَجٍ	كأنه أجلُّ يسـمى إلى أمل
ينال بالرفق ما يعيى الرجال بهِ	كالموت مستعجلاً يأتي على مهل
لا يرحل الناس إلا نحو حُجْرته	كالبيت يُضْحى إليه ملتقى السُّبُلِ

التصنيع في شعر
مسلم ونماذجه

يَقْرَى المنيّة أرواح الكُماة كما يَقْرَى الضيوف شحوم الكُوم والبُرُل
يَكْسُو السيوف رءوس الناكثين به ويجعل الهام تيجان القنا الذُبُل
قد عوّد الطير عاداتٍ وَثَقَنَ بها فهن يتبعنّه في كلِّ مُرَجَل

فإنك تحس بعمل جديد لم تألفه عند شعراء القرن الثاني من أمثال بشار وأبي نواس ، إذ يعتمد الشاعر على النحت وصلابة البناء ، كما يعتمد على الزخرف و « التصنيع » حتى يصبغ هذا النسيج المتين بالألوان والأطياف . وانظر في البيت الأول فإنك تراه يستعين بصورة الشهاب ليضئ بها أبياته ؛ فإذا ما حقق هذا « التصوير » المشرق في البيت الأول حاول في البيت الثاني أن يأتي بلون آخر هو لون الجناس ، فجناس بين يفتقر 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 في الفن . أما البيت الثالث فكان يعجب به إعجاباً شديداً لتألق لون الجناس فيه بين مهج ورهج ، ثم بين أجل وأمل . روى صاحب الأغاني أنه اجتمع بأبي العتاهية ، فقال له : ” والله لو كنت أَرْضَى أن أقول مثل قولك :

الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك

لَبَّيْكَ إِنَّ الملك لك

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت ، ولكني أقول :

موفٍ على مهجٍ ، في يوم ذى رهجٍ كأنه أجلٌ يسـمى إلى أملٍ “ (١)

فهو يحس إحساساً دقيقاً بأنه يتناول حرفته بطريقة أخرى ليست هي طريقة « الصانعين » من أمثال أبي العتاهية ، إنما هي طريقة « المصنعين » الذين يفهمون الشعر على أنه نحت وصقل ومحسنات بديعة وألوان أنيقة ، وما يزال مسلم يحقق لنموذجه تلك المحسنات والألوان حتى يحدث هذا الطابق بين التعجل والتأمل ، ويستمر فيمتحدث عن القرى ، وحينئذ ينجح إلى المشاكلة فيجعل للحرب قرى كقرى السلم ، حتى إذا حقق لنفسه

ما في هذه الصورة من إغراب ، رأينا يغرب مرة أخرى فيجعل رءوس الأعداء تسكو
 السيوف كسوة غير مألوفة ، بل إنه ليجعل منها تيجانا للقنا والرماح ! وأخيرا ينتهي إلى
 هذه الفكرة العربية القديمة التي طالما ردها الشعراء من عهد بشر بن أبي خازم والناطقة ،
 وهي فكرة الطير تتبع المدوح في حله وترحاله لما تصيبه من جيوش أعدائه ، ويحور مسلم
 الفكرة هذا التجوير الطريف إذ يجعل الطير تتعود من صاحبه عادة تثق به فيها ، وهي
 لذلك ما تزال تتبعه وتلاحقه من موضع إلى موضع . ويستمر مسلم في القصيدة بل في الديوان
 كله على هذا النمط ، فالألوان ما تزال تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تتكثر في رأى
 العين ، وقد اكتفينا بهذه القطعة واتخذناها مفتاحا لمعرفة ألوان « التصنيع » عند مسلم ،
 فهي تصوره لنا مكبا على عمله ، وهو يؤمن بأن الشعر ينبغي أن يستقر في 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
 آحاد واسعة من الجهد والنشاط . وحقا كان مسلم زعيم « التصنيع » في 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 ، فهي حلى مرصع جميل ، هي ألوان ومحسنات شتى ، وبذلك انقلبت الصورة
 التي رأيناها في القرن الثاني ، فبعد أن كان أكثر الشعراء من ذوق الصانعين أصبح أكثرهم
 في القرن الثالث من ذوق المصنعين ، ولما كان مهما يكن فقد كان المذهبان يتقابلان طوال
 القرنين الثاني والثالث ، وقد مثل أبو نواس « مذهب الصنعة » في القرن الثاني ، كما مثله
 البحتري وابن الرومي في القرن الثالث ، وقد عقدنا فيه وفي أدواته على نحو ما سنعرف في
 الفصل التالي ، وأما « مذهب التصنيع » فقد مثله مسلم في القرن الثاني ، كما مثله أبو تمام
 وابن المعتز في القرن الثالث ، وقد عقدنا فيه وفي زخرفة تعقيدا شديدا على نحو ما سنعرف
 في الفصل الخامس حيث يبلغ المذهب غايته من التألق والزينة .

الفصل الرابع

التعقيد في الصنعة

وبديم كأنه الزهر الضا حك في رونق الربيع الجديد
ومعان لو فصلتها القوافي هجنت شعر جرول وليد
حزن مستعمل السلام اختيارا وتجنين ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدركن به غاية المرام البعيد
(البحتري)

١

إذا تركنا القرن الثاني وأصحابه من أمثال بشار ومسلم وأبي نواس وتقدمنا في 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 أبي حفصة وأمثالهما من أصحاب « الصنعة » كالخليع وغير الخليع ، وغاية ما يمكن أن يكون بين هذا الفريق في القرن الثالث ومقابله في القرن الثاني أننا نجد « الصنعة » تتعقد عنده . ولعل البحتري خير شاعر يمثل ذلك ، فإن من يقرأه يحس أن شعره لا يكاد يختلف عن شعر أسلافه في القرن الثاني ، فهو يحافظ على التراث الفني في مادته وصورته ، ولا ينزع به منزع ثقافي أو فلسفي إلى العدول عن الطريق المألوف ، وقد عبر الأمدى عن ذلك بقوله :
” إنه أعرابي الشعر مطبوع ! وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف “ (١)
فهو يحافظ على الأساليب الموروثة ، ولعل لنشأته في البداية (٢) أثرا في ذلك . ليس البحتري كـشعراء عصره الذين نبتوا في المدن ، وقد وقف النقاد عنده كثيرا وقارنوا بينه وبين شاعر آخر يعد أسبق منه وكان من أهل المدن (٣) ، وهو أبو تمام ، وهي مقارنة طريفة أقامها النقاد بين شاعر بدوي وشاعر حضري لا عهد له بالبادية ولا صلة ، وقد مثل كل منهما طريقة في صناعة

البحتري : نشأته
وصناعته

(٣) الموازنة ص ١٢ .

(١) الموازنة بين الطائيين للأمدى ص ٢ .

(٢) الموازنة ص ١٢ .

الشعر وحرفته ، فأما أبو تمام فحضري مثقف ثقافة واسعة ، وهو لذلك يأخذ تصنيع مسلم ويعقده تعقيداً شديداً ؛ أما البحتري فشاعر بدوي ، وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بما ينهض به أبو تمام من التعبير عن الرقي العقلي الذي صادف العقل الحضري وصناعة الشعر الحضري .

وقد اتصل البحتري بأبي تمام ^(١) ، وعرف المناهج الجديدة ، ولكنه لم يستطع أن يجاريه في صناعته ، فهو أعرابي من أهل البادية ، ومثله لا يستطيع أن ينتقل دفعة واحدة من القديم إلى الجديد ، فوقف تأثره بأبي تمام عند الجوانب الظاهرة ، ولم يستطع أن يتغلغل إلى أعماق شعره ، ولذلك قالوا إنه حافظ على الأساليب الموروثة أو كما قال الآمدي على عمود الشعر العربي ، فصناعته أقرب ما تكون إلى صناعة البادية ، ليس فيها تجديد ولا خروج على التقاليد ، ومن أين يحميه ذلك وهو ليس من أهل المدن ولا من ثقافتهم وعقليتهم ؟

من أجل ذلك كله اعتبر النقاد البحتري مصوراً للمذهب القديم ، ولكن ينبغي أن نحترس من هذا الرأي ، فقد تحضر البحتري ، وغير كنيته إذ كان يكنى أبا عبادة ، ولما دخل العراق تكنى أبا الحسن ليزيل العنجهية والأعرابية ، ويساوى في مذاهبه أهل الحاضرة ^(٢) ، وهو كذلك في شعره وصناعته قد حاول أن يغير فيها وأن يبدل كما غير في كنيته وبدل ، حتى يساوى في مذاهب صناعته أهل الحاضرة ، ولعله من أجل ذلك اتصل بأبي تمام حتى يعرف مذاهب الحاضرة في حرفة الشعر ، ويحاكي نماذجها . وإذن فينبغي أن نتلقى كلام الآمدي بشيء من الاحتراس ؛ فليس البحتري بدوياً خالصاً ولا أعرابياً خالصاً . هو بدوي أعرابي حقاً ولكنه يأخذ بحظ من الحضارة ، فقد تحضر وتحضرت صناعته معه ، وحاول أن يخرج نماذج ، تنفق في سوق الحاضرة ، وتتصف بصفة الجمال الحضري المعروف لعهدا . وإن من الخطأ أن نقطع بأن البحتري 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 إخراجها من

كلمة البحتري

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

على أن هناك جماعة من النقاد قد سلكته في 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 في الكلام ، ويسلك منه دمثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة “ (١) .

ونحن لا نغلو غلو ابن رشيق فنسلكه مع أبى تمام في طائفة واحدة ، كما لا نغلو غلو الآمدى فنخرجه من دائرة الشعراء العباسيين إلى دائرة الأوائل فهو بدوى حقاً 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 قليلاً 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 ، وقلموا 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 (٢) .

كان البحتري يستخدم أحياناً بعض « أدوات التصنيع » ولكن في يسر وسهولة ودون أن يعقد فيها كما نرى عند جماعة المصنعين ؛ فهو من أصحاب الصنعة وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بشعره إلى الغاية التي حققها أصحاب التصنيع ، الخلاف بين البحتري فقد كانوا لا يكتفون — على نحو ما سنرى عند أبي تمام — باستخدام أدوات هذا التصنيع استخداماً ساذجاً ، بل هم يحققون لها صوراً غريبة من التعقيد ؛ وهم لا يكتفون أيضاً بذلك إذ نراه يدخلون « ألواناً ثقافية قائمة » سرعان ما تتحول عندهم إلى « ألوان فنية زاهية » .

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

من هذا لا أعلم لا نكره	مَنْ وَصَلَ وَمَنْكَ هَجَرُ	وَفِي ذُلٍّ وَفِيكَ كِبَرُ
	وَمَا سَوَاءٌ إِذَا التَّقِينَا	سَهْلٌ عَلَى خَلْقٍ وَوَعْرُ
	قَدْ كُنْتُ حَرًّا وَأَنْتَ عَبْدٌ	فَصُرْتَ عَبْدًا وَأَنْتَ حُرُّ
	بَرَّحَ بِي حَبْلُكَ الْمَعْنَى	وَعَرَّعَنِي مِنْكَ مَا يَغُرُّ
	أَنْتَ نَعِيمِي وَأَنْتَ بؤْسِي	وَقَدْ يَسُوءُ الَّذِي يَسُرُّ

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

وبؤس ، وإساءة وسرور ؛ ولكن هل تحس في هذه المعاني المتقابلة شيئاً من اللذة الفنية سوى ما فيها من « تقطيع صوتي » يدفعها عن السقوط ؟

ونفس بناء هذه الأبيات ليس فيه مشقة ولا صعوبة ؛ فالبحتري لم يكن يعرف — كما يعرف المصنعون — أن الشعر نحت وصقل وألوان معقدة ، إنما كان يقف عند ظاهر هذا العمل فينقل الشكل ، وكلها ينفذ إلى الباطن وما يتغلغل فيه من تفكير بعيد ، وما يستغرقه من خيال معقد وصور مركبة . لم يكن البحتري ليستطيع التعمق في فهم المذهب الجديد ؛ فهو بدوي ، وهو لذلك لا يحسن فهم أدوات الصناعة كما يفهمها صناع المدن في القرن الثالث ، فإن استعمل أداة منها استعملها استعمالاً ساذجاً لا صعوبة فيه ولا تركيب ، كما نرى في هذا الطباق ، فإنه لم يكد يخرج به إلى صورة معقدة إذ هو يفهم الطباق هذا الفهم البسيط الذي لا يضيف إلى الشعر جمالاً عقلياً خاصاً ؛ ولكن انظر إلى استخدام هذا الطباق عند أبي تمام ، فإنك تراه يستخرج منه « أصباغاً » تحير وتعجب ، وقرأ لأبي تمام هذا البيت الذي يصف فيه بعيده وما أصابه من نحول وسقم لكثرة أسفاره إذ يقول :

رعته الفيافي بعدما كان حقيباً رعاها وماء الروض ينهل سأكبه

فإنك تحس غرابة في الأداة ، وكأنها تخالف مخالفة تامة تلك الأداة من الطباق التي رأيناها عند البحتري . 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 بعيده يرعى ويرعى ؛ يرعى الفيافي وترعاه الفيافي ، وهو رعى غريب استحوذ على جهد عنيف من الشاعر ، حتى استطاع أن يستخرج هذه الصورة المتناقضة أو المتضادة ، والتي يحس الإنسان بإزائها إحساساً واضحاً أنها من نوع آخر غير طباق البحتري ، 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 يذكّر الوصل فيأتي المهجر ، وهو يذكّر الذل فيأتي الكبر ، وهو يذكّر السهل فيأتي الوعر ؛ وعلى هذا النظام ما يزال يصوغ طباقه فلا تحس فيه جمالاً إلا حين

يخرج به إلى الملاءمة بين الأصوات . غير أننا إذا رجعنا إلى أبي تمام رأينا صبغاً حديثاً من الطبايق على هذا النحو الذى رأينا فيه دابته ترعى وترعى رعيّاً غريباً ، وهو طبايق فلسفى إن صح هذا التعبير ، بل لقد كان أبو تمام يفصله عن الطبايق القديم ويسميه « نوافر الأضداد » وقد استخرج هذه النوافر من ثقافته الفلسفية ، وذهب يستخدمها استخداماً فنياً واسعاً في شعره .

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

٣

لم يكن البحترى يعتمد في شعره على فلسفة وثقافة يعتقدان في أدواته ، وقد كان يعرف ذلك كما كان يعرفه معاصروه ، وقد تلوموه من أجله فرد عليهم بقوله :

كَلَفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ وَالشَّعْرُ يُغْنِي عَنْ صَدْقِهِ كَذِبُهُ
وَلَمْ يَكُنْ ذُو الْقُرُوحِ يَلْهَجُ بِالْمَنْطِقِ مَا نَوْعُهُ وَمَا سَبَبُهُ
وَالشَّعْرُ لَمْ حُجْ تَكْفِي إِشَارَتَهُ وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طَوَّلَتْ خُطْبُهُ

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

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

ذاك وادى الأراك فاحبس قليلا مُقَصِّرًا من صباية أو مطيلا
قف مشوقًا ، أو مسعدًا ، أو حزينًا أو معينًا ، أو عاذرًا ، أو عذولا

فإنك إذا نحيت جمال الأصوات الذي 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 حزينًا أو معينا أو عاذرا أو عذولا ، وهى صفات متداخلة ، ولكن البحترى يعتذر بأنه ليس من أهل المنطق ، فالشعر شئ والمنطق شئ آخر ، وكأنه يريد أن يقول : إن الشعر ابن أبولو لا ابن منيرفا .

ولكن غاب عنه ما حدث بين الشعر والمنطق أو الفلسفة من تزواج 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 وزاحه ، وأصبح لونا من ألوان الترف لا تخاطب به العامة ، وإنما تخاطب به الخاصة وخاصة الخاصة من أصحاب الفلسفة والمعانى كما يقول الآمدى ^(١) .

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 أعرايبا ، 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

نحو ما مر بنا في الفصل الثاني جانب الموسيقى الداخلية في الشعر وما تستتبعه من
المشكلة بين الألفاظ والمعاني ، والتوافق الصوتي بين الحروف والحركات والكلمات ،
وكأنني به كان يوفر وقته جميعه للصوت ، وهذا جل ما يعتمد عليه البحترى في شعره
من جو ، فهو يطلق الموسيقى ويدعها تؤثر في أعصابنا كما يريد ويشتهي ، أما جو
أبي تمام فجو غامض مبهم ، يطلق فيه الموسيقى وهي لا تبلغ سمت موسيقى البحترى ، غير أنه
لا يعتمد عليها فقط ، بل نراه يضيف إليها ألوان البديع ويعقد فيها ، ولا يكتفي بذلك بل
ما يزال يضيف إليها « ألوانا ثقافية قائمة » تؤثر في الحس وأعصاب الفكر ، وحقا حاول
البحترى في كثير من جوانب فنه أن يقلد أبا تمام في « تصنيعه » ، وقد عبر عن ذلك الجانب
في صناعة الشعر وإعجابه به ، إذ يقول :

وبديع كأنه الزهر الضا حك في رونق الربيع الجديد
ومعانٍ لو فصلتها القوافي هجعت شعر جرول ولبيد
حزن مستعمل الكلام اختيارا وتجنبن ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدركن به غاية المرام البعيد

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

٤

ولعله يحسن بنا أن نبحث عن شاعر آخر من جماعة « الصانعين » قد تتقف بالثقافة
الحديثة ، لنرى ما أصاب منهمجهم عنده من تعقيد أثناء القرن الثالث ،
ابن الرومي : أصله ولعل خير شاعر نجده في هذا الجانب هو ابن الرومي الذي كان يتعاطى
وثقافته ومزاجه
علم الفلسفة^(١) ، وهو آرى الأصل ، كان أبوه يونانيا^(٢) ، وكانت أمه
فارسية ، وقد ذكر ذلك في شعره إذ يقول :

إن لم أزر ملكاً أشجى الخطوب به فلم يلدني أبو الأملاك يونان
بل إن تعدت فلم أحسن سياستها فلم يلدني أبو السُّوَّاسِ ساسان
وقد تشبث الأستاذ عباس العقاد برومية ابن الرومي أو بعبارة أدق بيونانيته ، فقال : إنها
رنت شعره بألوان خاصة أفردته عن شعراء العرب عامة^(١) ، وقد كتب كتابه (ابن الرومي)
يصور فيه فن ابن الرومي ، وأن الوراثة أصله وأساسه . وقد تعقبه أستاذنا الدكتور
طه حسين بك ، فرأى أن الوراثة عند ابن الرومي ليست كل شيء ، بل ينبغي أن نضيف إليها
الثقافة اليونانية الإسلامية التي كان يتتقنها الشعراء في القرن الثالث^(٢) ؛ فهناك يونانية
أصيلة ، وهناك يونانية مكتسبة لعلها أهم من هذه اليونانية الأصيلة ، وهناك أيضاً إسلامية
مكتسبة ؛ وإذن ففي فن ابن الرومي عناصر ثلاثة تؤثر فيه لا عنصر واحد .

وهذه العناصر الثلاثة يضاف إليها عنصر رابع ، وهو عنصر شخصي خاص بمزاج
ابن الرومي ، وقد كان له تأثير مهم في فنه ؛ إذ كان حاد المزاج معتل الطبع ؛ ما يزال يتطير
ريثشام ، ويبالغ في ذلك مبالغة شديدة ، حتى ليقول الزبيدي إنه " كان لا يدع
التطير والتفاؤل في جميع حركاته وتصرفه " ^(٣) وكان يحتاج لذلك ويقول إن النبي صلى الله
عليه وسلم كان يحب الفأل ويكره الطيرة . . . وإن علياً رضي الله عنه كان لا يغزو غزاة ،
والقمر في القرب ، ويزعم أن الطيرة موجودة في الطباع قائمة فيها^(٤) .

ويقص الرواة في طيرة ابن الرومي أقاصيص غريبة ؛ روى الحصري أن علي بن إبراهيم
كاتب مسروق البلخي قال : " كنت بدار مسروق جالسا ، فإذا حجارة سقطت بالقرب مني ،
فبادرت هاربا ، وأمرت الغلام بالصعود إلى السطح والنظر إلى كل ناحية من أين تأتي
الحجارة ، فقال امرأة من دار ابن الرومي 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 وتخطبها ففعلت ، وبادرت بالجرة ، وأتبعها شيئا من
للأكل ، ثم عادت إلى فقالت : ذكرت المرأة أن الباب عليها مقفل من ثلاث بسبب طيرة

(١) انظر مقدمة الأستاذ العقاد لديوان ابن الرومي
نشر الأستاذ كامل كيلاني .
(٢) من حديث الشعر والنثر ص ٢٣٧ .
(٣) طبقات النحويين للزبيدي مخطوطة بمكتبة
الجامعة ص ١٣٧ .
(٤) زهر الآداب طبع مصر ١٧١/٢ .

ابن الرومي ، وذلك أنه يلبس ثيابه كل يوم ويتعوذ ، ثم يصير إلى الباب والمفتاح معه ، فيضع عينه على ثقب في خشب الباب ، فتقع عينه على جاري له ، كان نازلا بإزائه وكان أحذب ، 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 في الطيرة فبعث إليه خادما اسمه إقبال ليتفاهل به ، فلما أخذ أهبطه 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 ، فتفاهل به ، وخرج ، وإذا على باب داره حانوت خياط قد صلب درفتين كهيئة اللام ألف ، ورأى تحتها نوى تمر ، فتطير ، وقال هذا يشير بأن لا تمر ، ورجع ولم يذهب معه ، وكان الأخفش على بن سليمان قد تولع به ، فكان يقرع عليه الباب إذا أصبح ، فإذا قال من القارح ، قال مرة بن حنظلة ونحو ذلك من الأسماء التي يتطير بذكرها ، فيحبس نفسه في بيته ، ولا يخرج يومه أجمع“ (٣) .

على كل حال كان ابن الرومي معتل المزاج والطبع ، وقد كان ذلك يؤثر في فنه ، يقول أستاذنا الدكتور طه حسين بك إنه ” كان حاد الحس جدا وكان قوى الشعور فكان إذا ألم بمعنى من المعاني تأثر به تأثرا واضحا“ (٤) ، وحقا إن طيرته ولدت فيه حساسية شديدة ، كان لها تأثير واسع في صنع قصائده ، ومهما يكن فقد تعاونت هذه الطيرة ، أو تعاون هذا المزاج الحاد مع أصل ابن الرومي وثقافته ، فلون شعره ونماذجه بألوان أفردته — إلى حد ما — عن غيره من شعراء عصره . على أنه ينبغي أن نعرف أن هذا الأفراد ليس معناه أن ابن الرومي كان ذا مذهب جديد في صناعة الشعر العربي ، 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 ؛

(٣) معاهد التنصيص ٤٣/١ .

(١) زهر الآداب ١٧٧/٢ .

(٤) من حديث الشعر والنثر ص ٢٣٨ .

(٢) العمدة لابن رشيق ٥٣/١ .

وإن من ينظر إلى هذا الجانب يخيل إليه كأنه من طراز أبي تمام ، ولكن الواقع يخالف ذلك فهو حديث في ثقافته ، ولكنه لا يستطيع أن ينهض في 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 يخرجها من دائرة الصانعين ، كما لا تخرجه ثقافته الفلسفية وما يمتاز به من فكر عميق .

منطقه
معرفته

٥

لم يكن ابن الرومي يذهب مذهب البحترى في أن الشعر لا يحتاج إلى فلسفة ومنطق ، بل كان يرى أنهما أصلان مهمان في حرفته ، فهو يعتمد عليهما في تفكيره ، وهو يستخدمهما في صياغته ، حتى لنتخذ أبياته في كثير من نماذجه شكل أقيسة دقيقة ، ابن الرومي يستخدم الثقافة الحديثة 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 التي يمتاز بها شعراء العصر العباسي من أسلافهم القدماء ، وقرأ له هذه الأبيات :

لما تؤذن الدنيا به من صرورها	يكون بكاء الطفل ساعة يولد
وإلا فما يبكيه منها وإنها	لأفسح مما كان فيه وأرغد
إذا أبصر الدنيا استهل كأنه	بما سوف يلقي من أذاها مهدد
وللنفس أحوال تظل كأنها	تشاهد فيها كل غيب سيشهد

فإنك تحس فيها أثر المنطق واضحا . وهذا أهم ما يفرق بينه وبين البحترى في صناعته ، وقد كان له تأثير في صياغة شعره وتنسيق أفكاره . ويمكننا أن نلخص ذلك في جانبين : الجانب الأول ما يمتاز به شعر ابن الرومي من الوضوح الذي 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 في عرض الفكرة ، حتى تبرز بروزا دقيقا . أما الجانب الثاني فهو ما يمتاز به شعره من التنسيق الشديد والربط

الوثيق بين أفكاره وآرائه . يقول الأستاذ العقاد : "العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه للمعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمها سمط واحد قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير ، يخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة كلا واحدا لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أرادته على النحو الذي نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين ، وتندحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو فسد في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة ، ولا ريب أن هذا الاستقصاء كان سبباً من أسباب الإطالة ولكنه لم يكن كل السبب ، لأن ابن الرومي كان يطيل القصائد حفاوة بالمدحون وإكباراً لشأنهم وإظهاراً لعنايته براضائهم" (١) .

ونحن إذا سلمنا للأستاذ العقاد بأن المديح كان سبباً من أسباب الإطالة عند ابن الرومي ، فإننا نتردد في أن نسلم بأن الاستقصاء هو الآخر كان سبباً فيها ، لأنه ليس شيئاً خارجاً عنها ، بل هو نفس ظاهرة الإطالة ، فابن الرومي يطيل ، وعبارة أخرى يستقصى المعاني والأفكار ، على أن السبب الآخر الذي ذكره الأستاذ العقاد وهو المديح لا يطرد في جميع قصائد ابن الرومي لأنها لم تكن كلها على المديح ، وأكبر الظن أن السبب الأهم هو ما قلناه من أن ابن الرومي كان يستخدم « الصياغة المنطقية » في قصائده ، فشغف بهذا الطول الذي هو من أخص صفات من يريدون التعبير المنطقي الواضح . ومهما يكن فإن ثقافة ابن الرومي قد أحدثت في شعره هذا النوع الغريب من الطول في نماذجه ، فلن 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 عملاً عاطفياً خالصاً ، بل أصبح عملاً عقلياً ، له خصائص الأعمال العقلية وصفاتها ، وبذلك أصبح في كثير من جوانبه — كما تصوره قصائد ابن الرومي — يشبه الأعمال النظرية في وضوحه من جهة ، وفي عدم اهتمام الشاعر بالعبارة في سبيل الوضوح

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 الرومي من أوائل العباسيين الذين أعدوا لهذا الممر الذي يصل بين الشعر والنثر . حقا كان الكتاب من قبله يذثرون معاني الشعر وبخاصة في 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 الرومي حتى نجد الجريين يتصلان مرة أخرى ، إلا أن الشعر في هذه المرة هو الذي ينزع إلى هذا الاتصال . ونحن لا نبعد إذا قلنا إن ابن الرومي كان ممن أهملوا لهذه الحركة الواسعة من نظم النثر وحل الشعر فقد انتفت بينهما الفواصل ، إلا ما كان من « الرقيم الموسيقية » التي يتقيد بها الشعر ، ولكن هذه الرقيم لا تستطيع أن تعوق هذه الحركة الواسعة .

القصيدة
٦

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

التصوير في شعر
ابن الرومي

أما « التشخيص » فقد استخدمه استخداما واسعا في شعر الطبيعة ، إذ كان يحس أن — كما يقول الأستاذ العقاد — بأنها ذات ناطقة وأشخاص متحركة فهو يعيش مع كل شيء نسمة فيها وكل حركة وكل خفقة وكل همسة^(٣) ، وكأنها تستغويه وتستهويه .
ورياض تخايل الأرض فيها خيال الفتاة في الأبرار

شعر

(٣) ابن الرومي للأستاذ العقاد ص ٢٨٣ وانظر مقدمته للديوان .

(١) من حديث الشعر والنثر ص ٢٦٦ .
(٢) من حديث الشعر والنثر ص ١٠١ .

مَنْظَرٌ مُعْجِبٌ ، تَحِيَّةٌ أَنْفٌ رِيحُهَا رِيحُ طَيْبِ الْأَوْلَادِ

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

تَبَرَّجَتْ بَعْدَ حَيَاءٍ وَخَفَرٍ تَبْرِجُ الْأُنْثَى تَصَدَّتْ لِلذَّكَرِ

وهذه الطبيعة المتبرجة مكث ابن الرومي يجرى لاهثا وراءها ، وقد ملكت عليه حواسه ، وملأت عليه قلبه ، فهو مفتون بها ، يفكر خلالها ، ويفرق بصره في ألوانها ، ويغمر أشعاره بآثار لمسها وشمها ، وكأنه لا يعيش في حدود نفسه ، وإنما يعيش فيما حوله من الطبيعة الفاتنة . وهو جانب رائع في شعر ابن الرومي يجعلنا نذكر شعراء الطبيعة عند الغربيين ، ونقصد شعراء الرومانتيك من أمثال وردسورث في إنجلترا ولامارتين في فرنسا ، إذ نجد الشعراء يهرعون إلى الطبيعة وواقع حياتهم يصفونهما منحرفين عن مدرسة الكلاسيك التي عمت في القرنين السابع عشر والثامن عشر والتي كانت تنقيد بالأوضاع اليونانية واللاتينية ، وقلماء عدلت إلى شعر الطبيعة ، وكذلك كان العباسيون قبل ابن الرومي يتأثرون بالقديم وقلماء يلجأون إلى تصوير الطبيعة التي عاشوا فيها ، وقد أقبل ابن الرومي يصورها تصوير العاشق المفتون على نمط يشبه - من بعض الوجوه - عمل أصحاب الرومانتيك في أوربا . وقد علل الأستاذ العقاد لهذا الجانب في شعر ابن الرومي بيونانيته^(١) ، وهو تعليل لا يتفق وحقائق الظاهرة في الشعر الغربي الحديث فإننا نجد شعر الطبيعة يشيع عند الغربيين في المفردات الأوقات التي لا يتشبثون فيها بالأوضاع اليونانية والتقاليد القديمة . ونحن لاننكر أنه وجد طرف من شعر الطبيعة عند أصحاب الكلاسيك ، ولكن في صور محدودة ، فقد كان شعر الطبيعة حينئذ يشبه قناة ضيقة محصورة قد غصت 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

هذا الضرب من شعر الطبيعة عند اليونان القدماء . هم أهوا الطبيعة وملاؤها بالآلهة ، ولكنهم لم يعبروا عن شعورهم نحوها كما يعبر شعراء الرومانتيك وكما يعبر ابن الرومي ، 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 يشعروا صريح حبهم إياها وإعجابهم^(١) بها » ويقول هوبولت " إن تصوير الطبيعة لذاتها وفي مختلف مظاهرها كان بعيدا عن أفكار اليونانيين ، ويصرح بأن المنظر الطبيعي يشغل الجزء الظهري من صورتهم بينما تشغل الجزء المهم منها شئون الناس وأعمالهم وأفكارهم^(٢) " شعر الطبيعة في الواقع شعر حديث ، وليست له صلة قوية بالأدب اليوناني القديم ، ونفس أوربا حين كانت تعيش في عصور الكلاسيك لم يزد هذا الضرب من الشعر عندها لأنه لا يتصل بتقليد القدماء ، أما قبل ذلك حين كانت لا تتقيد تقيدا شديدا بتقليدهم أى في القرن السادس عشر فإننا نجد هذا الضرب من الشعر كما نجد الأغاني 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 في أغانيه المسماة باسم (Ballads) . على كل حال يرينا تطور الشعر في 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 في تاريخ الشعر الأندلسي ، إذ ظهرت هناك الموشحات والأزجال وظهر معهما شعر الطبيعة . ونفس ابن الرومي صاحب شعر الطبيعة في 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) انظر في حركة الرومانتيك ومنابعها وثورة أصحائها على أوضاع الكلاسيك كتاب Paul Van Tieghem, Le Mouvement Romantique.

(٣) المصدر نفسه ص ١٦٨ .

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 ركب الشجر
رُكَّبَ فيه اللحاء والخشب اليا بسُ والشوك بينه الثمر

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

لم يكن ابن الرومي من ذوق الصنعين ، ومع ذلك فقد كان يستعير منهم أدواتهم ، كما نرى الآن في شعر الطبيعة فقد اعتمد عنده على التشخيص الذي فتحه أبو تمام في الشعر العربي على نحو ما سنعرف في الفصل التالي . وقد استعار ابن الرومي هذه الأداة واستخدمها استخداما واسعا في شعره ، وهو استخدام لا يرجع إلى يونانيته كما يظن الأستاذ العقاد ، وإنما يرجع إلى مزاجه فقد كان شديد الحس مرهف الشعور ، فأغرم بالطبيعة وظل مشغوبا بها ، فهي تهيج روحه ومشاعره .

وقد استعار ابن الرومي أداة أخرى من أدوات التصوير عند أبي تمام ، وهي « أداة التجسيم » ، وقد استخدمها في شعره استخداما واسعا على نحو ما رأينا في صنيعة بأداة التشخيص . وانظر إليه يجسم هنوات صاحبه القاسم بن عبيد الله فيجري بينه وبينها هذا الحوار الغريب :

كشفتُ منك حاجتي هنواتٍ عَظِيْتُ بُرْهَةً بحسن اللقاء
تركتني ولم أكن سيِّء الظَّنِّ أسيء الظنون بالأصـدقاء
قلت لما بدت لعيني شُنعاً رُبَّ شوهاءٍ في حشا حسناء
ليتني ما هتكتُ عنكن سـتراً فتويتن تحت ذاك الغطاء
قلن لولا انكشافنا ما تجلَّتْ عنك ظلماء شُبُهَة قتما
قلت أعجب بكن من كاسفاتٍ كاشفاتٍ غواشي الظلماء
وقد أفتدنتني مع الخبر بالصا حب أن رُبَّ كاسفٍ مستضاء

قلن أعجب بمهتدي يمتنى أنه لم يزل على عمياء
 كنت في شبهة فرالت بنا عنك فأوسعتنا من الإزراء
 وتمنيت أن تكون على الحيرة تحت العاية الطخياء
 قلت تالله ليس مثلي من ودد ضللا وحيرة باهتداء
 غير أنى وددت ستر صديقي بدلا باستفادة الأنبياء
 قلن هذا هوئى فعرج على الحق وخلل الهوى لقلب هواء
 ليس في الحق أن نودّ لخلل أنه الدهر كامن الأدواء
 بل من الحق أن تنقر عنهم - ن - وإلا فأنت كالبعداء
 إن بحث الطبيب عن داء ذى الداء لاسئ الشفاء قبل الشفاء
 دونك الكشف والعتاب فقوم
 وإذا ما بدا لك العر يوماً
 قلت في ذاك موتكن وما المو
 قلن ما الموت بالكريه إذا كا

إذا ما بدا لك العر يوماً
 قلت في ذاك موتكن وما المو
 قلن ما الموت بالكريه إذا كا

وقد استطاع ابن الرومي في هذه الأبيات لا أن يحسم الهنوات فقط ، بل أن يقيم بينه وبينها هذا الحوار الغريب ، ومهما يكن فقد كان ابن الرومي يكثر من استخدام أداة « التجسيم » في شعره كما كان يكثر من استخدام أداة « التشخيص » ، وأكبر الظن أنه اندفع إلى ذلك تحت تأثير حساسيته الخاصة فمثله ممن يتطير ويتشائم ويكبر التوافه لا بد أن يلتزم ذلك في تصويره ومعانيه ، فهو كثير الخيال والأحلام ، يتصور الخيال والحلم حقيقة فينفعل ويعظم انفعاله ، ويكبر تصويره ويتضخم فإذا المعاني والأشياء تتجسم أمامه وتتشخص وإذا لها كل ما للأحياء من خواص وصفات ، فهي تعقل عقلمها ، وهي تحس إحساسها ، وهي تشعر شعورها ، ولعل هذا هو ما جعله يستعير من أبي تمام هاتين الأداتين من التجسيم والتشخيص وإن كان أبو تمام يستعلي عليه بما يستعين به من الغموض والدقة والتعقيد في التصوير . وهذا هو ما يفرق دائماً بين الصانعين والصنمين في القرن الثالث ، فإن الأولين يستخدمون أدوات الآخرين ، ولكن دون أن يعقدوا فيها ،

أو يغيروا في صورها وأشكالها . وكما حدث ذلك عند ابن الرومي في استخدام ألوان التصنيع حدث كذلك في 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 يكثر منها ولا يعقدون فيها ولا يضيفون إليها ألوانا جديدة من ثقافة أو فلسفة على نحو ما سنرى عند أبي تمام .

٧

ولعل من أهم الجوانب التي تلفت النظر في شعر ابن الرومي جانب الهجاء ، فقد أعدّ مزاجه الحاد لضرب من الهجاء يمكن أن نسميه « الهجاء الساخر » إذ كان يعبت بمهجوييه عبثا لا ذعا يشبه عبث أصحاب (الصور الكاريكاتورية) ، فهو يقف عند نواحي الضعف منهم ويكبرها ويظهرها في أوسع صورة لها ، حتى ليثير الضحك والاشفاق على من يتناولهم ، إذ يصنع بهم صنيع أصحاب (الصور الكاريكاتورية) فهم يضعون رأسا كبيرا على جسم صغير ، أو يخالفون في أعضاء الجسم فيكبونها عليه تارة بالطول وتارة بالعرض ، وهو تركيب مضحك في كل صورته وهيئاته ، وكذلك كان ابن الرومي يتناول من يهجوه فيشوّهه تشويها غريبا . انظر إليه يقول في الأحب الذي كان يتطير به :

قصرت أخادعه وغاب قذالُهُ فكأنه متربّصٌ أن يُصْفَعَا
وكأنما صفعت قفاه مرّة وأحسن ثانية لها فتجمعا

وانظر إليه يقول في بعض مهجويه :

وأنت من أهل بيتٍ سوءٍ قصتهم قصةٌ تطولُ
وجوههم للورى عظامٌ لكن أقفاههم طُيُولُ

ويقول في مغنٍ قبيح الصوت :

وتحسبُ العينُ فكّيه إذا اختلفا عند التغمم فكّى بغل طحّان

ويقول في بخيل يسمى عيسى :

يقتر عيسى على نفسه وليس بباقي ولا خالد

فلو يستطيع لتقتيره

تنفس من منخر واحد

ويقول في بعض مهبويه ، ويصوره يجتر كالحيوانات المجتره :

بعض أضراسه يكادم بعضاً فهي مسنونةٌ بغير سنون

لا دُوبَ إلا دُوبُ رحاها أودُوبُ الرحي التي للمنون

ما ظننت الإنسان يجترُ حتى كنت ذاك الإنسان عينَ اليقين

فإنك تراه يركب من يهجوهم ركو با غريباً ، إذ يسخر منهم سخريه لازعة ، وهي سخريه ناشئة عن حسه ومزاجه وتشاؤمه وإعنت الناس له في تطيره ، فانصب عليهم شواظاً من نار يلدعهم ، بل يكويهم ويكوى وجوههم وأنوفهم وأقفاؤهم وأفواههم ، وقد كان يعرف كيف يكبر مواضع العيب منهم فإذا هو يعيث بهم وبأقفاؤهم ، كما يعيثون بتطيره وتشاؤمه ، وما الناس من حوله إلا كهذا الأحذب الخفيف .

٨

كان ابن الرومي من أصحاب «مذهب الصنعة» ولكنه عقله كان أميل إلى التجديد فاستحدث

جوانب أخرى هذا الضرب من الهجاء ، كما اتخذ لنفسه التعبير بالتشخيص والتجسيم ،

ولم يقف عند ذلك فنحن نجدته يعنى بجوانب أخرى في صناعته ، ولعل

من أهم هذه الجوانب ما يلاحظ عليه من استخدام لوني الطباق والجناس ،

وهو يشبه البحتري في هذا الجانب إلا أن البحتري كان يكثر من الطباق ، بينما كان

ابن الرومي يكثر من الجناس ، وارجع إلى أبياته السابقة التي جسم فيها هنوات القاسم بن

عبيد الله فإنك تجدده يقول فيها :

قلت لما بدت لعيني شُعباً ربَّ شوءاء في حشا حسناء

قلن لولا انكشافنا ما تجلَّتْ عنك ظلماء شبهة قماء

قلت أعجب بكن من كاسفات كاشفات غواشي الظلماء

فهو يطابق بين كلمتي شوءاء وحسناء ، وهو يجناس بين كلمتي كاشفات وكاشفات ، إلا أنه

يلاحظ أن ابن الرومي لم يكن يكثر من هذين اللونين ، فهو ليس من أصحاب «التصنيع»

إنما هي أشياء تسقط في بعض شعره وقد لا تسقط إذ هي لا تأتي عنده كذهب ، إنما تأتي كما تأتي عند البحتری على أنها أدوات مستحدثة لا بأس من استخدامها ، ولكن الشاعر لا يتقيد بها ، بل هو يستخدمها في الحين بعد الحين ، وقد يكثر من استخدامها في بعض نماذجه ، وقد يعود إلى نفسه فلا يستخدمها في النماذج الأخرى .

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

لم يسترخ من له عينٌ مُورقةٌ وكيف يعرف طم الراحة الأرقُ
فقد مضى في هذه المقطوعة يلتزم كسرة قبل الروی ، وهو هنا مطلق ، ويمثله في المقيد قصيدته :

أبين ضلوعی جمرَةً تتوقدُ على ما مضى أم حسرةٌ تتجددُ
فقد التزم الفتحة قبل الروی . وعلى هذا النمط نجد ابن الرومی يصعب على نفسه في قوافيه وحركاتها ، بل إنه يصعب على نفسه في حروفها أيضاً ، يقول ابن رشيق : " وكان ابن الرومی خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزم في القافية حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعاً فيه " (٢) فمن ذلك مطولته :

شاب رأسی ولاتَ حينَ مشيبٍ وعجيبُ الزمان غيرُ عجيبٍ
فقد التزم فيها الياء قبل الروی كما التزم الواو في مقطوعته :

وجهك يا عمرو فيه طولٌ وفي وجوه الكلاب طولٌ
ويقول صاحب سر الفصاحة إنه قد يلتزم الحرف وحركته قبل الروی وإن ذلك كثير في شعره (٣) ؛ ونحن نجد في ديوانه مطولة يبدوها على هذا النمط :

صبراً على أشياء كلفتها أعقبتها الدنّ وسُلفتها

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 الشعر عن قوافيه ، وأيضاً فهو يستريح أكثر لالتزام الحركة السابقة للروى ، ومن أجل ذلك كله كان يصعب على نفسه فى قوافيه ، وهو تصعب 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 الشعر بصورة أقرب من الصورة التى علقت بأذهان أصحاب « التصنيع » ، فلم يكن يعتقد مثلهم بأن الشعر جهود عنيفة يبذلها الشعراء فى استحداث تلك الزخارف الدقيقة التى شغف بها أبو تمام وأمثاله . ليس الشعر زخرفاً وتصنيعاً ، بل هو تعبير ؛ ومن الممكن أن يضاف إلى هذا التعبير شئ من الحلى والوشى المرصع ، ولكن فى خفة ، وبدون أن يعتمد 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 ، ولكن دون أن تستمر فى ذلك ، ودون أن تتخذها مذهباً فى صناعتها ؛ قد تطبقها ولكنها لا تستمر فى التطبيق . وربما أخفقت فى هذا التطبيق ، كما أخفق البحترى فى كثير من طباقه ، وكما أخفق ابن الرومى فى استخدامه للفلسفة كزخرف جميل ؛ فقد رأيناه يقف فى هذا الجانب عند استعارة الصياغة المنطقية ، بينما رأينا أبا تمام يستخدم الفلسفة فيعتقد بها فى طباقه ، ويستخرج هذا اللون الجديد من نوافر الأضداد الذى سبق أن وصفناه .

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

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

ومهما يكن فإن جماعة الصانعين في القرن الثالث كانت تستعير من جماعة المصنعين بعض أدوات « التصنيع » غير أنها لم تكن تطبقها في 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 في فهم صناعة الشعر ، إنما هي تفهمها فهما بسيطاً ، أو على الأقل هي لا تفهمها فهما معقداً شديداً كما هو الشأن عند جماعة المصنعين ، وهي لذلك لا تعقد في زخرفها ولا تحاول أن تستخرج من الثقافة والفلسفة زخرفاً جديداً على نحو ما سئرى عند أبي تمام . إنما هي تقف عند الزخرف القديم زخرف مسلم ، ومع ذلك فهي لا تستخدمه استخداماً واسعاً ، إنما هو استخدام يأتي من حين إلى حين . وليس من شك في أن هذا الاستخدام يدل دلالة واضحة على أن موجة « التصنيع » في هذا القرن كانت عنيفة وسنتعقبها في الفصل التالي ونرى ما أصابها من حدة .

أكثر من أن يستعمل في الشعر
لأنه من الشعر من يستعمله

الفصل الخامس

التعقيد في التصنيع

خذها مثقفة القوافي ، ربها
حذاء تملأ كل أذن حكمة
كالدر والمرجان ألف نظمه
كشقيقة البرد المنعم وشبهه
لسوابغ النعماء غير كنود
وبلاغة وتدر كل وريد
بالشذر في عنق الكعاب الرود
في أرض مهرة أو بلاد تزيد
(أبو تمام)

١

لعل أهم شاعر يمثل « مذهب التصنيع » في القرن الثالث هو أبو تمام ، فقد انتهى المذهب عنده إلى الغاية التي كان يرنو إليها شعراء العصر العباسي من الزخرف والتنميق . وهو حبيب بن أوس الطائي ، وتشك جماعة في طائفته ، وتقول إن اسم أبيه تدوس وكان نصرانيا ، فحرفه أبو تمام ، وسماه أوساً ووصل نسبه بقبيلة طيء^(١) ، وإذا صح ما تزعمه دائرة المعارف الإسلامية من أن اسم أبيه تيمودوس^(٢) تسرب إلى نفوسنا ضرب من الظن بأنه يوناني^(٣) ، وليس طائياً ولا عربياً

وأبو تمام شاعر حضري نشأ في الحضر^(٤) ، حقا إنه ولد في جاسم^(٥) وهي قرية بناحية منبج ، ولكنه قضى أيام شبابه الأولى في دمشق حيث كان أبوه خماراً وكان هو حائكاً ، وقد انتقل منها إلى حمص بعد ذلك ، حيث بدأ حياته الفنية^(٦) . على كل حال أبو تمام شاعر حضري ، وقد كان عقله عقل متحضرين ، ولعله من أجل ذلك كان يعني

(٤) الموازنة بين الطائيين ص ١٢ .

(٥) أغاني سامي ٩٦/١٥ .

(٦) دائرة المعارف الإسلامية المجلد الأول

ص ٣٢٠ .

(١) وفیات الأعيان لابن خلكان طبع المطبعة

اليمنية ١٢١/١ .

(٢) دائرة المعارف الإسلامية المجلد الأول

ص ٣٢٠ .

(٣) من حديث الشعر والنثر ص ١٥٤ .

بالزينة والتصنيع في ثيابه ومطعمه^(١)، ويلاحظ ذلك عليه السابقون فيقولون إنه كان يتظرف في مأكله وملبسه^(٢)، وسنراه يتخذ هذا التظرف أو هذا التصنيع مادة أساسية في صنع نماذجه. وقد كان يأخذ نفسه بثقافة واسعة، حتى قالوا إنه عالم^(٣) وقالوا إن شعره يعجب أصحاب الفلسفة والمعاني^(٤)، ونحن إذا ذهبنا نتتبع ثقافته في شعره وجدناه يطلبها في كل فن وفي كل علم، يطلبها في الفلسفة وفي علم الكلام وفي علم النحو، كما يطلبها في التاريخ والفقه وأبحاث العقائد والنحل المختلفة على نحو ما نرى في مثل قوله:

فلو صحَّ قول الجعفرية في الذي تنصُّ من الإلهام خلناك مُلهمًا

يقول التبريزي: "الجعفرية قوم من الشيعة ينسبون إلى جعفر بن محمد ويدعون له الإلهام"^(٥). وقد كثرت في شعره الألفاظ التي تنبئ بهذه الثقافة الواسعة، فمن ذلك قوله:

كم في الندى لك والمعروف من بدعٍ إذا تُصَفِّحتْ اختيرتْ على السَّنَنِ

فقد ذكر المدح والسُنن وهما من ألفاظ الفقهاء، ومن ذلك قوله في الحُر:

خرقاء يلعب بالعقول حجابها كتلاعب الأفعال بالأسماء

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

صاغهم ذو الجلال من جوهر المَسْجِدِ وصاغ الأنام من عَرَضِهِ

يقول التبريزي: "هذا مأخوذ من الجوهر والعرض اللذين وضعهما المتكلمون لأن الجوهر عندهم أثبت من العرض"^(٦)، ومن ذلك قوله:

لن ينال العلا خصوصاً من الفَتَياف من لم يكن نداء عموماً

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

هَبْ من له شيء يريد حجابَهُ ما بال لا شيء عليه حجابُ

فقد عبر عن العدم بكلمة لا شيء وهي من كلام الفلسفة. وكان كثيراً ما يتكلف لإشارات

(١) طبقات الأدباء لابن الأنباري ص ٢١٣.

(٢) الموازنة بين الطائيين ص ١١.

(٣) الموازنة بين الطائيين ص ٢.

(٤) شرح التبريزي على ديوان أبي تمام مصورة

بمكتبة جامعة فؤاد الأول ٢٩٧/١.

(٥) نفس المصدر ٢٠/١.

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

لك في رسول الله أعظم أسوة وأجلها في سنة وكتاب
أعطى المؤلفة القلوب رضاهم كلاً ورداً أخايد الأحزاب

وهو يشير بذلك إلى ما حدث بعد موقعة حنين . وراه يقول في الأفشين وإيقاعه ببابك :

ما نال ما قد نال فرعون ولا هامن في الدنيا ولا قارون
بل كان كالضجك في سطواته بالعالمين وأنت أفريدون

وكان أبو تمام يضيف إلى هذه الثقافة الواسعة ثقافة فنية لا تقل عنها اتساعاً ، فقد كان مستبحراً في الرواية^(١) كما تشهد بذلك مؤلفاته الكثيرة التي خلفها ، وهي اختيارات من الشعر القديم والحديث ، وقد طبع منها ديوان الحماسة المعروف . على كل حال استوعب أبو تمام ألوان الثقافات المختلفة التي عرفت لعصره ولم يقف عند لون معين ، بل تناول الألوان المختلفة من فلسفة وغير فلسفة .

٢

وقد كانت هذه الثقافة العميقة يسعها ذكاء نادر وعناء مرهق في العمل . أما الذكاء فقد ذكاء أبي تمام عرف أبو تمام بذكاء حاد حدة شديدة ، ويقص القدماء من أخباره وعناؤه في العمل كثيراً في هذا الجانب ، من ذلك أنه امتدح أحمد بن المعتصم بقصيدة سينية فلما انتهى منها إلى قوله :

إقدام عمرو في سماحة حاتم في حلم أحنف في ذكاء إياس

قال له الكندي الفيلسوف وكان حاضراً : الأمير فوق ما وصفت فأطرق قليلاً ثم رفع رأسه وأنشد :

لا تنكروا ضربي له من دونه مثلاً شروداً في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقل لنوره مثلاً من المشكاة والنبراس

فعبجوا من سرعة فطنته^(٢) .

وقد اتصل بهذا الذكاء النادر عناء شديد في العمل لا يكاد يعرف لشاعر في عصره .
يقول ابن رشيق : " كان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره " ، ثم يروى عن بعض أصحاب أبي تمام أنه قال : " استأذنت عليه فدخلت في 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 عقار ، فقال الآن أردت ، ثم استمد وكتب شيئا لا أعرفه ، ثم قال أتدري ما كنت فيه منذ الآن ، قلت كلا ، قال قول أبي نواس : (كالدهر فيه شراسة وليان) أردت معناه فشمس على ، حتى أمكن الله منه فصنعت :

شرست بل لفت بل قانيت ذاك بذأ فأنت لا شك فيك السهل والجلبل

قال ابن رشيق : " ولعمري لو سكت هذا الحاكى لنمَّ هذا البيت بما كان داخل البيت ، لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين " (١) . ويقول الصولي إن إسحق الموصلي سمعه ينشد بعض أشعاره فقال له : " إنك تشكى على نفسك " (٢) ، وسمعه الكندي الفيلسوف ينشد بعض قصائده فقال : " هذا الفتى يموت قريبا لأن ذكاه ينحت عمره كما يأكل السيف الصقيل غمده " (٣) وفي 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 في عينييه من شدة التفكير فتنبأ له الناس بالموت (٥) .

وإن من يقرأ في شعر أبي تمام ليحس إحساسا واضحاً بأن صاحبه قد شقى في بنائه واستنباط أفكاره كما يشقى صيادو اللؤلؤ ، فهو يتنفس فيه الدم . ونحن لا نسرف حين نزع 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

(٤) هبة الأيام ص ٤٠ .

(١) العمدة لابن رشيق ١٨٢/١ .

(٢) أخبار أبي تمام ص ٢٢١ .

(٣) هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام ص ٢٦ .

(٥) معاهد التنصيص ١٥/١ .

خالصة ، فهو حلى أنيق ووشى مرصع كثير ، ولقد كان يعرف ذلك فى نفسه وفنه ، فعبّر عنه عبارات مختلفة كقوله :

خُذْهَا مُثَقَّةَ القَوَافِ ، رَشَّهَا لِسَوَابِغِ النِّعَمَاءِ غَيْرُ كَنُودِ
حَذَاءِ تَمَلَّأَ كُلِّ أُذُنٍ حِكْمَةً وَبَلَاغَةً وَتُدْرُ كُلِّ وَرِيدِ
كَالْدُرِّ وَالْمَرْجَانِ أَلْفَ نَظْمِهِ بِالشَّذْرِ فِي عُنُقِ الْكَعَابِ الرُّودِ
كَشَقِيقَةِ الْبُرْدِ الْمَمْنُحِ وَشَيْئِهِ فِي أَرْضِ مَهْرَةٍ أَوْ بِلَادِ 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 تَمَّحَّ الوشى ، وتَمَّعَهَا النُقُشُ .

أبو تمام يؤلف أشعاره كما يؤلف
قلائده نغمته
بدره

وقد كان أبو تمام يستخدم فى صناعة هذا النسيج المنقوشى التصنيع القديم الذى قابلنا عند مسلم ، ونقصد تلك الألوان من المحسّنات التى تسمى بالطباق والجفانس والمشاكلة والتصوير ، والتى يقوم فى نفوس كثير من الناس أنها كل ما كان يعتمد استخدامه أبى تمام عليه الشاعر العباسى من وشى فى تطريز شعره وتنميقه ، وسنرى أبا تمام لألوان التصنيع القديمة 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 هذا الوشى وألوانه ، وقد لاحظ ذلك القدماء ، يقول الباقلانى : "وربما أسرف أبو تمام فى المطابق والجفانس ووجوه البديع من الاستعارة حتى استثقل نظمه واستوخم رصفه" (١) . وانظر إلى مطلع القصيدة الأولى فى ديوانه إذ يقول :

يا مُوضِعَ الشَّدَنَةِ الوجنَاءِ ومُصَارِعَ الإِدْلَاجِ والإِشْرَاءِ
أَقْرَى السَّلامَ مَعْرِفًا وَمَحْصَبًا من خالِدِ المَعْرُوفِ والهِجَاءِ
سَيْلُ طَمَى لَوْ لَمْ يَدُدْهُ ذَائِدُ لَتَبَطَّحَتْ أَوْلَاهُ بِالْبَطْحَاءِ
وَعَدَتْ بَطُونُ مَنَى مِنْ سَيْبِهِ وَغَدَتْ حَرَى مِنْهُ ظُهُورُ حَرَاءِ
وَتَعَرَّفَتْ عِرْفَاتُ زَاخِرِهِ وَلَمْ يُخَصَّصْ كَدَاءُ مِنْهُ بِالْإِكْدَاءِ
وَلَطَابُ مَرْتَبَعٍ بَطِيئَةٍ وَاكْتَسَتْ بُرْدَيْنِ بَرْدِ ثَرَى وَبَرْدِ ثَرَاءِ
لَا يُحْرَمُ الحَرَمَانِ خَيْرًا مِنْهُمْ حُرِمُوا بِهِ نَوَاءً مِنَ الْأَنْوَاءِ

فإنك تلاحظ لون الجناس واضحاً في هذه الأبيات التي يمدح بها خالد بن يزيد الشيباني ، وكان والياً على الثغور ، ثم غضب عليه المعتصم وأراد نفيه ، فرغب خالد أن يكون خروجه إلى مكة ، ثم شفع فيه ابن أبي دؤاد فاستقر على حاله ، وهنا استغل أبو تمام الموقف فجاء يقرئ السلام أهل مكة من خالد المعروف بفعل الجليل وشجاعة الحروب ، ثم استمر يحانس بين يذود وذائد ، و بطحاء وتبطحت ، ومنى ومنى ، وحرا وحراء ، وتعرفت وعرفات ، وكداء وإكداء ، وطيبة وطابت ، والحرمَان ويحرم . وليس من شك في أن هذه مهارة فائقة من أبي تمام حين استغل تلك الأماكن في جناسه ، وقد أكثر منه كثرة مفرطة ، ولكن ليس هذا كل ما يلفتنا في جناس أبي تمام بالقياس إلى مسلم أستاذاه ، إنما يلفتنا ما فيه من « تصوير » يلتف على هذا الجناس ويحتضنه ، فيعطيه شيات أخرى ، كأنها ليست هي التي نعرفها له . وقرأ له هذه الأبيات في مطلع إحدى قصائده لابن الزيات :

مَتَى أَنْتَ عَنْ دُغْلِيَّةِ الْحَيِّ ذَاهِلٌ وَقَلْبُكَ مِنْهَا مَدَّةَ الدَّهْرِ أَهْلٌ
تُطَلُّ الطُّلُوعُ الدَّمْعَ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ وَتَمَثَّلُ بِالصَّبْرِ الدِّيَارُ الْمَوَاتِلُ
دَوَارِسُ لَمْ يَجِفِ الرَّبِيعُ رُبُوعَهَا وَلَا مَرٌّ فِي أَغْفَالِهَا وَهُوَ غَافِلٌ
فَقَدْ سَحَبَتْ فِيهَا السَّحَابُ ذَيْلَهَا وَقَدْ أَخْلَتْ بِالنَّوْرِ مِنْهَا الْخُمَالُ
تَعَفَّيْنِ مِنْ زَادِ الْعُقَاةِ إِذَا انْتَحَى عَلَى الْحَيِّ صَرْفُ الْأَزْمَةِ الْمُتَحَامِلُ
لَهُمْ سَلَفٌ سُمِّرَ الْعَوَالِي وَسَامِرٌ وَفِيهِمْ جَمَالٌ لَا يَغِيضُ وَجَامِلٌ

فإنك تحس إحساسا واضحا بجمال هذا اللون من الجنس الذي كان يتكى عليه أبو تمام في صنع نماذجه ولاكن احذر أن تظن أن هذا الجمال شيء مستقر في الجنس وحده ، إنما هو مستقر أيضا فيما يدور فيه من أوعية « التصوير » التي نرى فيها الطول تطل الدمع والربيع لا يجفو الربوع ولا يمر بها غافلا ، ثم تلك السحاب التي تجر أذيالها وتلك الخائل التي أخذت بالنور .

وإن في هذا ما يجعلنا نلتفت إلى جانب مهم في استخدام « ألوان التصنيع » ، ذلك أنها تستخدم على طريقتين : الطريقة الأولى أن تأتي متعاقبة لا يتعلق بعضها بعض ، كما نجد ذلك عند مسلم في كثير من أحواله ، وكما نجده عند جماعة « الصانعين » في القرن الثالث من أمثال البحترى ، أما الطريقة الثانية فتمتزج فيها هذه الألوان ، ويمر بعضها في بعض فتتغير شياتها وهيئاتها ، كما نجد عند أبي تمام في أكثر أحواله . هناك إذن طريقتان في استخدام ألوان التصنيع ، طريقة تستخدم فيها استخداما بسيطا ، وطريقة تُعقد فيها تعقيدا شديدا ، فاللون دائما يتشح بألوان أخرى قد تطوّقه أو تنطقه أو تقع في ذروته أو في حاشيته ، وهي في كل منظر من مناظرها تنتهى به إلى ما يشبه أن يكون لونا جديدا . ونحن ينبغي أن نميز تميزا واضحا بين هذين الصنيعين فنسمى ألوان التصنيع حين تأتي متتابعة دون أن تلتقى أو تتحد باسم « ألوان تصنيع مختلطة » ، أما حين تلتقى وتتحد ويدور بعضها في أوعية بعض فإننا نسميها باسم « ألوان تصنيع ممتزجة » ، فاللون لا يستمر بصورته الأولى بل يأخذ صورة جديدة يتجاذبها لونا أو أكثر ، أما في 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 ، وقرأ هذا البيت :

كل يوم له وكل أوان خلق ضاحك ومال كئيب

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

أَلْبَسْتَ فوق بِياضِ مجدك نعمةً بِيضاء تُسرِع في سوادِ الحاسدِ

فإنك ترى فيه طباقاً بين البياض والسواد ، ولكنه ليس طباقاً خالصاً فقد انعكس في لون آخر هو لون « التصوير » إذ عبر عن غيظ الحاسد بالسواد ووصف نعمة صاحبه بالبياض ، ولم يكتف بذلك ، بل جعل هذا البياض يسرع في السواد وينتشر فيه ، وانظر إلى هذا البيت :

وأحسن من نَوْرِ تَفَتَّحَهُ الصَّبَا بِياضِ العطايا في سوادِ المطالبِ

فقد استخدم الطبايق حقاً ولكنه لم يكتف به ، بل أضاف إليه التصوير والحركة . وعلى هذا النمط نجد اللون عند أبي تمام يتعلق به لون آخر فيغير في شياته وصفاته ، وانظر إليه يصنع نفس هذا الصنيع بالمشاكلة إذ يقول :

أظُنُّ الدَّمْعَ في خَدَّيْ سِيَّيْقِي رَسُوماً من بَكَائِي في الرُّسُومِ

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

لآلِي كالنَّجُومِ الزُّهْرِ قد لبستْ أَبْشَارُهَا صَدَفَ الإِحْصَانِ لَا الصَّدْفَا

فهن لآلئ إلا أنهن متسرבלات بصدف العفاف والطهر ، وليس من شك في أنه صدف غريب غرابة وشي الحدود في قوله :

وَتَوَّنُوا على وَشْيِ الحدودِ صَيَانَةً وَشْيَ البرودِ بِمُسْجَفٍ ومُهمَّدِ

فقد عبر عن زينة الحدود وما بها من حمرة وتلوين بهذا الوشي الغريب . وعلى هذا النمط يستمر أبو تمام يغمر اللون من الجناس أو الطبايق أو المشاكلة في أصباغ لون « التصوير » بل إن هذه الألوان جميعاً لير بعضها في أوعية بعض ، فإذا هي تتجلى في هيئات وشيات جديدة .

وأهل أهم جوانب التصنيع القديم التي كان يستخدمها أبو تمام جانب «التصوير» الذي رأيناه
 يمتزج بالجناس والطباق والمشاكلة ، فقد كان أبو تمام يشغف به شغفا
 شديدا ، وقد استطاع أن يحلله إلى أصباغه المختلفة وأن يستخدمها التصوير في شعر
أبي تمام
 استخدامها واسعا في شعره ، بحيث لا تجمع طائفة من صورته حتى تخرج لنا
 منها أصباغ تحكي أصباغ الطيف وهي أصباغ لا تتقيد بعدد ولا بوضع ولا بشكل خاص ،
 ومع ذلك فنحن نستطيع أن نلاحظ في وضوح أنه كان يعتمد على « صبغ التدبيج » ،
 حتى يعطى لصوره ألوانا حسية ملموسة ، كما نرى في مثل قوله :

كَأَنَّ سَوَادَ اللَّيْلِ ثُمَّ اخْضَرَّاهُ طِيَالِسَةٌ سَوْدٌ لَهَا كُفْفٌ خُضْرُ

وقوله في عتاب صديق :

لَا تَبْعُدْنِ أَبَدًا وَإِنْ تَبْعُدْ فَمَا أَخْلَقْتُ الْخَضِرُ الرَّبِّيَّ بِأَبَاعِدِ

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

وَصَلْتُ دُمُوعًا بِالنَّجِيعِ نَحْدَهَا فِي مِثْلِ حَاشِيَةِ الرِّدَاءِ الْمُعْلَمِ

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

نَضَى ضَوْعُهَا صِبْغَ الدُّجَّةِ فَانطَوَى لِبَهْجَتِهَا ثَوْبُ الظُّلَامِ الْحَزَعِ

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

خَضِبْتُ خَدَّهَا إِلَى لَوْلُو الْعَقْدِ دَمَا أَنْ رَأَتْ شَوَاتِي خَضِيْبَا

يقول إن صاحبته قد خضبت خدها بالدمع إذ رآته وقد اشتعل رأسه شيبا ، ولكنه 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 ينسبنا مسلم بن الوليد ، بل هو ينسبنا 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 يحسم المعانى فى صور مادية حسية حتى تثبت فى نفوسنا كأن يقول :

راحت غوانى الحى عنك غوانياً يلبس نأياً تارةً وصُدوداً

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

ومن زمن البستنيه كأنه إذا ذكرت أيامه زمن الورد

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

حتى لو أن الليالى صوّرت لغدت أفعاله الغر فى آذانها شئفاً

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

رقت حواشى الدهر فهى تمرمر وغدا الثرى فى حليمه يتكسر

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 زاهرة ترقق بالندى فكأنها عين إليك تحدر

تبدو ويحببها الجيم كأنها عذراء تبدو تارةً وتخفر

حتى غدت وهدايتها ونجادها فئتين فى حلل الربيع تبخر

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 في كتابه (الموازنة) استعرض فيه طائفة من أبيات هذا الصنيع 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 "فما يقارب المشبه ويدانيه أو يشبهه فى بعض أحواله أو يكون سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ثقة بالشئ الذى استعيرت له وملائمة لمعناه" (١) . وهنا يظهر التحكم فى الفن والفنانين ، فمن قال إن الشاعر أو الفنان ينبغى أن لا يخرج دائماً على التقاليد ؟ إن من حق الفنان أن يجدد وأن يقترح من الأدوات ما يريد ؛ ولعل التبريزى كان أكثر دقة من الآمدى حين قال إن أبى تمام له مذهب خاص فى الاستعارة (٢) . وما دامت المسألة مسألة مذهب فقد كان يحسن بالآمدى وأمثاله من أصحاب البلاغة العربية 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 والإيهام . وإنه ليحسن أن نفصل هذا الصنيع من التصوير عن الاستعارة ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه باسم « التشخيص » (Personification) (٣) وفصلوه عن المجاز (Metaphor) وكان يسميه أرسططاليس 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 أبى تمام لم يحدث هذا الصنيع فى اللغة العربية إحداثاً ، فمن قبله نجد له أمثلة منتشرة فى النصوص القديمة ، وقد ذكر ابن المعتز فى كتابه البديع

(٤) انظر الفقرة الحادية عشرة فى كتاب العبارة

من مؤلف الخطابة لأرسططاليس فى

W. D. Ross, The Works of Aristotle,

Vol. XI

(١) الموازنة بين الطائيين ص ١٠٧ .

(٢) التبريزى على أبى تمام ٢٠/٢ .

(٣) J. F. Genung, The Working

Principles of Rhetoric, p. 84

طرفاً^(١) منها ، من ذلك قوله تعالى : ” هو الذى أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب “ ، وقوله عز وجل : ” أويأتهم عذاب يوم عقيم “ ؛ وقد جاء فى الشعر الجاهلى ، يقول امرؤ القيس فى وصف الليل :

فقلت له لما تغطى بضلله وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ويقول طفيل :

وجعلت كورى فوق ناجية يقات لحم سنامها الرّحل
ويقول لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرّة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ولسكن أبا تمام أكثر منه واتخذ مذهباً له يغمر فيه أبياته فما تزال تتألق فى صبغ عجيب . ومهما يكن فإنّ الأمدى لم يكن موقفاً 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 ونقص جانب « الإغراب فى التصوير » إذ كان يغرب أحياناً فيأتى بصور غير مألوفة كهذا البيت يقوله فى بعض ممدوحيه :

كأننى حين جرّدت الرجاء له غصّاً صبيت به ماءً على الزمن

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

حتى إذا اسودّ الزمان توضّحوا فيه فغودر وهو فيهم أبلق

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

لدى ملكٍ من أكلة الجود لم يزل على كبد المعروف من فعله برّد

وهى ليست صورة قبيحة لاهى ولا أخواتها السابقة كما يظن الأمدى^(٢) ، إنما كل ما يمكن أن يقال إنها صور غريبة غير مألوفة ، وكأنما أنسى أبا تمام تعمقه فى مذهبه

وشغفه بالصور والتصوير ما قد يكون في بعض رسومه من صور غريبة غير مألوفة ؛ وهى إن دلت على شىء فإنما تدل على أنه كان يعجب إعجابا شديدا بما يتخذة في 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 في الإزراء عليه .

ولعل من الطريف أن نلاحظ أن كثيرا من هذه الصور الغريبة كان يأتي به يحاول أن يجدد وأن يلائم بين العصر وأفكار الشعر كما نرى في مثل قوله :
سلوتُ إن كنتُ أدري ما تقول إذن جعلت أنملة الأحزان في أذنى
فتلك أنملة غريبة غرابة تلك الصورة إذ يقول :

أتانى من الركب ظنُّ ظننته لففتُ له رأسى حياء من الجِدِ
فهذا الغطاء لوجهه من الخجل غريب ، ولكن من يقول بأن الشاعر ينبغي أن يقف دائما عند الذوق القديم ولا يكون رائدا لبدع جديد ، ولعل هذه الغرابة تتضح أكثر في هذا البيت الذى لج فيه السابقون من أمثال الآمدى وهو قوله :

رقيقُ حواشى الحلم لو أنَّ حلمهُ بكفيك ما ماريتَ فى أنه بُرْدُ
فقد علق على نقدهم أستاذنا الدكتور طه حسين بك قائلا " هذا البيت لم يفهمه المتقدمون لأنهم لم يألوا هذه الصورة ، صورة الحلم بالكفين وتشبيهه بالبرود ، وإنما كانوا يشبهون الحلم بالجبال فى مثل هذا البيت :

أحلامنا تزن الجبال رزاةً وتخالنا جننا إذا ما نجهلُ
فالرجل الحليم هو الثقيل ، فأما هذا الحلم الذى يوصف بأنه رقيق الحواشى فهذا شىء لم تعرفه العرب ، ومن الحق 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 يقدرُوا الفرق البعيد جدا بين عقلية أبى تمام وعقلية الشعراء المتقدمين والذين قلدهم من المحدثين والذين شبهوا الحلم بالجبال ، فأبو تمام رجل حضرى ، وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء

والكتاب والخلفاء المترفين ، وهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التي ترن الجبال . لم يكن أحدهم يحب أن يوصف بضخامة الرأس وثقل السمع كما يستحسن من قيس بن عاصم أو من معاوية بن أبي سفيان ، وإنما كان العصر عصرا آخر وكانت لأهله حضارة هي على أقل تقدير شديدة الابتسام من الناحية المادية ، حضارة أرستقراطية مترفة تظهر فيها الدعة ، هذه الحضارة التي يعبر عنها الفرنسيون (La bonne manière) وهي الحضارة التي تحلب بكثرة ما فيها من اليسر والابتسام ، فالرجل الحليم إذن ليس هو الرجل الوقور الثقيل الذي يشبه بالجليل ، وإنما هو الرجل الذي يليق كبار الحوادث بمبتسما والذي إذا تحدث إليك عنها أعجبك حديثه رقة وظرفا على فداحة الحوادث وتكاثر الخطوب ، هو هذا الرجل المترف المتمدين إن صح هذا التعبير ، وإذن فالحلم في بغداد وفي القرن الثالث للهجرة غير الحلم في البصرة في القرن الأول للهجرة ، فليس غريبا أن يكون حلم المتحضرين في بغداد رقيق الحواشي ، حقا لو أن حلمه بكفئك غريب ولكن أي قيمة للشاعر المبتكر إذا لم يستطع أن يخترع لك من الصور ما يبهرك ويضطرك إلى أن تعجب بهذه الصور الجديدة . “ (١)

ومهما يكن فقد كان أبو تمام يحاول أن يبتكر في الصور وأن يغرب فيها ، وما فائدة الرق العقلي الحديث الذي أصابه الشاعر العباسي في القرن الثالث إن لم يستوعب في شعره مثل هذه الصور النادرة . ولعل ذلك أهم ما يفرق بين فنه في « التصوير » وفن أستاذه مسلم ، كما يفرق بين فنه وفن ابن الرومي ، فإن « التصوير » لم يستغرقهما على نحو استغراقه لأبي تمام ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما أصبح الشعر عنده ضربا من لوحات الرسامين التي تروى بجوانبها المختلفة .

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

من الفلسفة والثقافة العميقة . وفي هذه الألوان القائمة الجديدة تستقر مهارة أبي تمام إذا قسناه بغيره من الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه ، فقد استطاع أن يستخدم أبي تمام يستوعب الفلسفة والثقافة وأن يحولها إلى فن وشعر ، إذ تتعلق بهما ألوان لألوان تصنيع جديدة 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 القائمة ، فيجعله الغموض في كثير من جوانبه وأجزائه ولكن أى غموض ؟ إنه « الغموض الفني » الذي نراه أشبه شئء بتنفس الفجر ، فالأفكار والصور وكل ما يعتمد عليه أبو تمام من ألوان يلتف في ثياب من هذا الغموض ، بل في ألوان قائمة من هذه الظلال التي لا تحجب النور ولكن ترسله بقدر ، فيضفي على كل ما يمسح حسنا وجمالا .

وقد وقف العباسيون طويلا عند هذا الجانب من « الغموض الفني » عند أبي تمام وتحدثوا عما فيه من صعوبة والتواء ولم يتحدثوا عما فيه من بدع وجمال . يقول الأمدى عنه إنه " ينسب إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج " (١) ويروى الرواة أن أعرابيا سمع قصيدته (طلل الجميع لقد عفوت حميدا) فقال " إن في هذه القصيدة أشياء أفهمها وأشياء لا أفهمها فإما أن يكون قائلها أشعر الناس وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه " (٢) وليس من شك في أن هذا الأعرابي كان صاحب حس مرهف دقيق ، ويقص الأمدى أن ابن الأعرابي 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 ما يفهم ، فأجابه على البديهة وأنت لماذا لا تفهم ما يقال " (٤) ، وكأني بأبي تمام يعان عن اتجاه جديد في الشعر العربي 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 أبي تمام لأول مرة في تاريخ الشعر العربي ، وهي إحدى الأفكار المهمة التي تثار في النقد الحديث ،

(٣) الموازنة للأمدى ص ٤ .

(١) الموازنة للأمدى ص ٢ .

(٤) معاهد التنصيص ١٥/١ .

(٢) أخبار أبي تمام للصولي ص ٢٤٥ .

فهل يحسن بالشاعر أن يسير وراء الجمهور أو يحسن به أن يصعد بالجمهور إلى آفاقه العليا من الفلسفة والثقافة والعمق والدقة ؟ إن الشعر يكون في أول أمره شعبيا ثم يظهر النثر ويرق الفكر ويصبح الشعر ترفا ، فلا يكون لعامة الناس إنما يكون لخاصتهم من المثقفين بل ثقافة عميقة . وهذا ما حدث في العصر العباسي عند أبي تمام ، فقد أصبح الشعر ترفا وأصبح الشاعر لا يقصد إليه إلا ليرضى الطبقة المثقفة الممتازة ، لا ليعبر عن شعور الجمهور كما كان الشأن في القديم . وإذن فليس من حق ناقد غير مثقف بالثقافة الحديثة أن يطلب إلى أبي تمام النزول من هذا الأفق الذي اختاره لنفسه ، ليس ذلك من حق أبي العميثل ولا من حق اللغويين أمثال ابن الأعرابي ، إنما هو من حق المثقفين في عصره بالثقافة الحديثة الذين يسميهم الأمدى أصحاب المعاني والفلسفة^(١) ، وهل يمكن في هذا العصر الذي نعيش فيه أن نحكم في شاعر مثقف بالثقافة الحديثة ناقدا لم يتتقف بهذه الثقافة ولم يأخذ بحظ منها ، كما هو الشأن عند أبي العميثل وابن الأعرابي بالقياس إلى أبي تمام ؟ إننا لانشك في أن مثل هذا الناقد لا يصلح للحكم على شاعر يختلف عنه في 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 ففكرهوا الحديث على هذا الأساس وأحبوا ما اتصل بعمود الشعر العربي وآثروه على ما يتصل بعمود الفلسفة والثقافة الحديثة . ونحن لا نستجيب لحكم هذه الطائفة على أبي تمام بل نحن نقف مع أنصاره من أصحاب المعاني والفلسفة فإن من يطلب اللذة العقلية في الفن لا بد أن يعجب بهذا الشاعر المتفلسف الذي ما يزال يستهدف للخواطر الباطنة والمعاني العويصة ، فإذا هو يتعثر في بعض الأساليب والتراكيب ، وإذا هو ينحرف عن عمود الشعر المألوف ولكنه انحراف محبب إلى نفوسنا رغم لوم اللامعين ونقد الناقدين .

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

يحدد الشعر يقول إن الشعر هو الكلام الذى يراد به أن يحتمل من المعانى ومن الموسيقى أكثر مما يحتمل الكلام العادى ، والشاعر المجيد حقاً يمتاز من غير المجيد بأنه إذا تحدث إليك لم يمكنك من أن تسير معه كما تسير مع نفسك وإنما يضطرك أن تفكر وأن تبذل نفسك فى أن تفهمه وتحسه وتشعر معه ، فأبو تمام هو هذا الشاعر الذى يأتيناك بأشياء لا تكاد تسمعها حتى تأخذك الدهشة ، وإذا أنت قد خرجت عن طورك واضطرت إلى أن تفكر مع الشاعر وإلى أن تسير معه فإذا هو يسرك حيناً ويحزنك حيناً آخر ^(١) . وحقاً 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 تعبيراً مألوفاً ؟ إنه يبحث ويجرب ، وكل عبارة عنده إنما هى بحث وتجربة ، وقد يخطئ أحياناً فى بحثه وتجربته لأن اللغة لم تعود التعبير عن مثل هذه الأبحاث والتجارب . إنه يبتكر أفكاراً وصوراً جديدة ولكنه يحس دائماً أن اللغة لا تستطيع أن تؤدى ما يريد ، وما اللغة ؟ إنها ليست إلا رموزاً غامضة ، وإن نظرية اللغة لتحتل حيزاً واسعاً فى دراسات النقد الحديث ، وقد كتب الأستاذان ريتشاردز وأوجدن كتاباً قيماً فى هذه النظرية سمياه (معنى المعنى The Meaning of Meaning) ونحن نرى الكتاب يقرر منذ الفصل الأول أن الكلمات ليست إلا رموزاً تؤدى 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 غوض وإبهام وما قام به الفلاسفة والسوفسطائيون من ضبط مدلولاتها وما صنعه أرسططاليس فى منطقته من ذلك الضبط ، ويتحدث الكتاب عن أهمية الشروح والتفسير فى فهم الشعر وأنها دليل على أن معانيه وضعت فى رموز ، وما يزال الكتاب يبحث بحثاً واسعاً طريفاً فى صعوبة اللغة وصعوبة التعبير بها وما يكتنف

الألفاظ من تحوير في استعمالها 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 في عباراتهم بتلك الرموز القاصرة ، ومن أجل ذلك كانوا يحرفون في مدلولاتها تحريفا واسعا حتى يستطيعوا أن يعبروا عن المعاني التي تختلج في نفوسهم ، وهي معان أوسع من تلك الأدوات اللغوية التي اصطالحنا عليها بل هي أصعب من أن تؤديها ، ولذلك كان من حقهم أن يحوروا فيها حسب إراداتهم الفنية . والكتاب يفيض بأبحاث واسعة في صعوبة اللغة والتعبير الفني .

وقد سبقنا هذا الكلام أمام جانب الغموض والمعاني العويصة في شعر أبي تمام لأن هذا الجانب أثار ضجة واسعة حول شعره وفنه في النقد العباسي ، وهي ضجة تشبه — من بعض الوجوه — تلك الضجة التي شبت في فرنسا حول مذهب الرمزيين حين تفرع عن مذهب البرناسيين (Les Parnassiens) فكما كان هؤلاء يعنون بالموسيقى والجمال المادي ويعيبون على الرمزيين غموضهم ، كذلك كان كثير من النقاد والأدباء في العراق ينحرفون عن أبي تمام وغموضه في فنه ، ويظهرون ميلا إلى الجمال الصوتي عند البحترى وأمثاله ، وكما كان الرمزيون حديث الحى اللاتيني والمنتديات الأدبية أواخر القرن التاسع عشر ، كذلك كان أبو تمام وفنه حديث المنتديات في بغداد ومجالس الأمراء والوزراء .

وقد أحدث هذا الصراع في فرنسا بين الرمزيين وغيرهم موجة واسعة من النقد ، وظهرت كتب وأشعار تنعى طريقةتهم ، كما نجد عند فيكيير (Vicaire) الشاعر الفرنسي الريفى^(١) وغيره . وقد حدث مثل ذلك في العراق إزاء أبي تمام ، إذ نرى ابن المعتز الشاعر يكتب رسالة في مساويه^(٢) ، وقد اتسعت هذه الموجة من النقد في فرنسا ، ولا تزال آثارها إلى اليوم ، كما اتسعت في العصر العباسي عند العرب ، ووجد لها أنصار ومعارضون كثيرون ، وكتبت حولها كتب متعددة ، فكتب الصولى وكتب الأمدى وكتب غيرها ، ولقد كان ذلك حريا أن ينقل الشعر العربي نقلة واسعة ، غير أن خصوم أبي تمام ظلوا

يفهمون أنه لا يضيف جديدا إلى الفن إلا صعوبة وعسرا في التعبير ، وتلوموه من أجل ذلك كثيرا ولم يلتفتوا إلى أنه كان يحول في مجرى الشعر العربي وفي منابعه ، فليست المسألة مسألة صعوبة أو غرابة في التعبير والتصوير كما ظن الآمدى وأمثاله ، إنما هي مسألة اتجاه جديد في الشعر . ونفس أنصار أبي تمام لم يستطيعوا وصف فنه على نحو ما نجد في النقد الفرنسي الحديث إزاء الرمزيين ، ولذلك ظلت مدرستهم قائمة في 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 المتنبي والمعرى من جهة أخرى .

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

على أن وقوف النقاد العباسيين عند جانب الصعوبة والالتواء في هذا « الغموض الفني » ، جعلهم لا يلتفتون إلى جانب الجمال فيه ، إذ كان أبو تمام يستخدم الثقافة والفلسفة في شعره استخداما فنيا واسعا ، يحاول بهما أن يحدث لنفسه أسلوبا متموجا بالفكر زاهيا بالعقل شديد الحركة والحياة . وإن من الصعب أن نفسر ما في هذا الأسلوب من تموج عقلي ، 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 أبي تمام خير مثل تصور ربيع الفكر العربي ومقدرته على الازدهار والإثمار ، وكما أن الربيع لا يحجز بقطع خاصة من الرياض ، كذلك هذا الضرب من « التلوين العقلي » عند أبي 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 هذا التلوين العقلى الواسع الذى يشبهه أبو تمام فى جميع أطراف أسلوبه .

ونحن لا ننكر أن هذا الجانب وما صحبه من غموض أحدث كثيرا من العقد فى رقع النسيج العام لشعر أبى تمام ، ولكنها 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 جالهما ، أما أولهما فدقة التفكير وعمق التصوير ، وقد راح ينشرهما فى كل شق من شعره كأن يقول فى وصف روض :

ومعرّسٍ للغيث تحفّق فوقه راياتُ كل دُجْنَةٍ وطفاءِ
نُشرتْ حدائقُهُ فصرنَ مآلفاً لطرائفِ الأنواءِ والأنداءِ
فسقاه مسكُ الطلِّ كافورَ الندى وانحلَّ فيه خيطُ كل سماءِ

فقد عبر عن السحب التى يتلأأ البرق فى أطرافها بالرايات المطرزة التى تحفّق بالريح ، ولكن ليس هذا ما يلفتنا فى هذا الشعر ، 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 كالـكافور . وليس من شك فى أن هذه صورة مركبة ولكنها 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 ، ولكن 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 وتتحوّلان عنده إلى طرائف من العمق فى التفكير والتصوير .

وقد كان يقابل هذا المظهر من دقة التفكير وبعد التصوير مظهر آخر من الغموض الزاهي انتشر في شعره ، ونقصد ما نجده في أبياته من « وفرة الاحتمالات » ، إذ يكثر فيها التأويل والشرح لما يمتاز به من عمق وإغراق في التفكير والخيال ، وتتعدد الشروح والتأويلات ، وتخرج من ذلك صور وتفسيرات على وجوه شتى . وقد عني القدماء بهذا الجانب من الغموض ، وكتب المرزوقي فيه بحثاً طريفاً سماه (المشكل) ، عرض فيه للمشاكل من أبيات أبي تمام ، وراح يذكر ما يمكن أن تُوجَّه به من تأويلات طريفة فمن ذلك قوله :

ولهت فأظلم كل شيء دونها وأنار منها كل شيء مظلم

يقول المرزوقي : " لما جزعت لفرافها اشتد جزعها على فأظلم كل شيء في عيني سواها ومن دونها ، وبان لي ووضح من مكتوم أمرها ومكنون ودهالي ما كان مغيباً عني ومظلماً علي . ويجوز أن يكون المعنى ارتاعت لما أحست بالفراق وتولت فألقت قناعها فأظلم كل شيء دونها لسواد شعرها فأنار كل شيء مظلم من بياض وجهها والأول أوضح وأجود " (١) ، ويقول التبريزي : " وقد يؤدي لفظ الطائي معنى آخر وهو أن الأشياء أظلمت دونها أي غيرها وقوله وأنار منها كل شيء مظلم أي من حسننها تضيء الأشياء المظلمة " (٢) .

وهذه الوفرة من الاحتمالات كما تأتي من دقة المعنى وبعده تأتي أيضاً من ثقافته ، ولعل مما يوضح ذلك من بعض الوجوه قوله :

طال إنكارى البياض ولو عمّرت شيئاً أنكرت لون السواد

يقول المرزوقي : " يحتمل هذا البيت وجوهاً ، أحدها ما قاله الأعرابي لما استوصف حاله فقال كنت أنكر الشعرة البيضاء فقد صرت الآن أنكر الشعرة السوداء ، والثاني إن عمرت شيئاً أسود من لوني وجلدى ما كان مبيضاً فأنكرته ، وهذا كما قال العريان بن الهيثم لما سأله عبد الملك عن حاله فقال أبيض منى ما كنت أحب أن يسود واسود منى ما كنت أحب أن يبيض في كلام طويل ، ثم قال وكنت شباني أبيض اللون زاهراً فصرت بعيد الشيب أسود حالكا ، والثالث إن عمرت شيئاً أنست بالبياض وسكنت إليه حتى

(١) المشكل للمرزوقي مصورة بمكتبة جامعة (٢) التبريزي على أبي تمام ١٠٣/٢ .

أكون منكراً للسواد إنكارى الساعة للبياض . “ (١)

ومهما يكن فشر أبى تمام شعر شخص مثقف ثقافة واسعة ما يزال يتسرب منها ظلال من الغموض ولكنها ظلال زاهية ، إذ كان أبو تمام يخرج ما فيها من قئمة ويحولها إلى ما يشبه الألوان الزاهية . ليس غموض أبى تمام غموضاً مجللاً بالسواد ، بل لقد كان يزيل ما فيه من سواد ، فإذا هو يتشبع بألوان فنية زاهية على تلك الشاكلة التى نرى فيها السحاب القاتم حينما يصبغ بحمرة الشفق فتلتصع ألوان زاهية فى كففه وحواشيه .

٦

كان أبو تمام يعتمد فى شعره على الغموض وأن تغشاها سحب زاهية من الفلسفة والثقافة ، وإن الإنسان ليشعر شعوراً واضحاً أثناء قراءة ديوانه بأن الحواجز التى كانت تفصل بين الشعر العربى من جهة وبين الثقافة والفلسفة من جهة أخرى قد رفعت ، المزج بين ألوان
التصنيع القديمة
والجديدة ولم يعد هناك ما يعوق التزاوج والاتصال الشديد بين التفكير الفنى والجديدة والتفكير الفلسفى والثقافى . وإن الإنسان ليحار إزاء هذه الموهبة النادرة فى المزج بين التفكير الثقافى والتفكير الفنى ، فكل منهما يغمس فى ليقة الآخر ويصبغ 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 هاميين من أصباغ التصوير ، وهما التجسيم والتدبيج إذ نراه يحسم معانيه العميقة فى صور حسية لا يلبث أن يدبجها بألوان مادية . وانظر إلى قوله فى بعض ممدوحية :

نادر

أبديت لي عن جلدة الماء الذي قد كنت أعهدُه كثير الطحلب
ووردت بي بمجوحة الوادى ولو خلفتني لوقفت عند المذنب

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

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

يا أبا عبد الله أوزيت زندياً في يدي كان دائماً الإصلاذ
أنت جبت الظلام عن سنن الآ مال إذ ضل كل هادٍ وحادٍ

فقد عبر عن نجاح مطلبه عنده وإخفاقه عند غيره بهذا الزناد الذى أوراه في 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 التدييح ، وقد مرت
بنا في الفصل الأول من هذا الكتاب صور منه عند زهير إذ ذكر في معلقته الأنماط
والسدول الحمراء ، كما ذكر المياہ الزرقاء وفتات العهن الذى يشبه حب الفنا ، وهى جميعها
صور كان يعطيها زهير الألوان الحسية حتى تثبت في نفوسنا ، غير أنها كانت تستعمل عنده
في 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 في رثاء ابن حميد الطوسى وقد
قتل في الحرب :

تردى ثياب الموت مُهرًا فما دجى لها الليل إلا وهى من سُندُسٍ خضرٍ

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

أيضا حين فتَح العرب لعمورية :

إِنَّ الْحَامِينَ مِنْ بَيْضٍ وَمِنْ سُمرٍ دَلُّوا الْحَيَاتِينَ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُشْبٍ

فقد جعل للحمام لونين يختلفان باختلاف السمرة والبياض في 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 في انتصار بعض القواد على بابك بأذر بيجان :

جلوت الدُّجى عن أذر بيجان بعدما تَرَدَّتْ بلونٍ كالغمامة أَرَبَدٍ
وكانتَ وليس الصبحُ فيها بأبيض فأمستَ وليس الليلُ فيها بأسود
فإنك تراه يعتمد على التدبيج في التعبير عن أحوال أذر بيجان الكئيبة والسعيدة .
وانظر إليه يقول :

أما وأبى الرجاء لقد ركبنا مطايا الدهر من بَيْضٍ وَسودٍ

فقد استخدم التدبيج للرمز عن حوادث الدهر النحس منها والسعيد بتصويره لتلك المطايا من ببيض وسود . وعلى هذا النمط نرى كثيرا من جوانب ديوان أبي تمام يذهب هذا المذهب الرمزي في التعبير عن المعاني والأفكار بالصور والأخيلة الحسية والألوان المادية . وكما كان أبو تمام يستخدم التصوير في التعبير عن أفكاره العميقة ، كذلك كان يستخدم الطباق والجناس والمشاكلة . ونحن نلاحظ من طرف آخر أن ألوان التصنيع القديمة كانت تمر في ظلال الثقافة والفلسفة ، فإذا هي تتحول عن شياتها وهيئاتها ، وكان أن اللون يتحول عن شكله حين يمر في ضوء صناعى أحمر أو أزرق أو أخضر ، كذلك اللون من التصوير والجناس والمشاكلة والطباق عند أبي تمام حين يمر في فلسفته وثقافته العميقة . ولعل خير لون قديم يفسر ذلك هو لون الطباق ، فقد مر في أصباغ قائمة من الفلسفة أحواله إلى لون جديد مخالف للطباق المألوف ، واقرأ هذا البيت :

هـى البدرُ يُغنيها تودُّ وجهها إلى كلِّ من لاقتْ وإن لم تودِّ

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

فوجهها يتودد بسحره وجماله ، وإن رفضت هي هذا التودد وأظهرت الإباء والامتناع ،
 أرأيت إلى هذا الطباق ؟ إنه من نوع آخر غير « طباق الذاكرة » الذي رأيناه عند
 البحترى والذي يعتمد على العبث اللفظي حين نذكر الوصل فيأتى المهجر والليل فيأتى
 النهار . لم يكن أبو تمام يستخدم الطباق استخداما ساذجا بسيطا ، بل
 نوافر الأضداد كان يستخدمه استخداما معقدا إذ يلونه بأصباغ فلسفية قائمة ما تزال
 تغير في إطاره بل في 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 غرس المودة والشحناء فى قلب كل قارٍ وبادى
 أبغضوا عنكم وودوا ندامكم فقرؤكم من بغضة ووداد
 لا عدمتم غريب مجد ربقتم فى عراه « نوافر الأضداد »

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 بعزى 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 بهم 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 :

عمرى عظم الدين جهمى الهوى ينفى القوى ويثبت التكليف

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

ومع ذلك يجعله مكلفا أى هو مجبر على البذل فلا يمكنه تركه “ (١) . وانظر كيف استغل هذا المذهب من الجبر استغلالا فنيا واتخذ ليعبر عن فكرة عنده تعبيرا من طراز غير مألوف . وقد أراد مرة أخرى أن يصف الحر وأن يغرب في وصفه فلم يجد إلا مذهب جهنم وإلا عقدة أخرى من عقده ، فذهب يقول :

جهميَّة الأوصافِ إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء

فهى جهمية أى ليس لها اسم ومع ذلك تلقب بجوهر الأشياء وأصل الفكرة أن جهنم بن صفوان “ كان يمتنع عن أن يسمى الله باسم ، ويعتقد أن الاسم إنما يطلق على الجواهر والأعراض ، فيقول أبو تمام رقت هذه الحجرة حتى كادت تخرج من أن تكون عرضا أو جوهرًا وأن تسمى شيئا إلا أنها لفخامة شأنها لقبتم 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 :

فلاذَّربيجانَ اختيالٌ بعد ما كانت مُعرَّسَ نكبةٍ ونكالٍ
سُجِّتْ ونهَّنا على استسماجها ما حولها من نُصرةٍ وجمالٍ

وإن من يدرس أبا تمام يرى هذه الأضداد متصلة بأخلاقه فهو تارة كريم جدا وتارة بخيل جدا ، وهو تارة متدين مسرف فى دينه 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 يقضى الديـن امرؤ كان للآله غريما

وهذا قول مبين 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

(٣) مروج الذهب للمسعودى طبع أوربا ٣٥١/٧

(١) التبريزى على أبى تمام ٢٦٨/٢ .

(٤) دائرة المعارف الإسلامية المجلد الأول ص ٣٢٠

(٢) التبريزى ١٠/١ .

أبياته استخداماً فنياً واسعاً ، فإذا هي تتحول إلى لون زاهٍ من ألوان الفن الزاهية .
واقراً هذا البيت يقوله في بعض ممدوحيه :

صِغْتُ لَهُ شِمَةَ غَرَاءٍ مِنْ ذَهَبٍ لَكِنَّا أَهْلُكَ الْأَشْيَاءَ لِلذَّهَبِ { نواز

فستجذك أمام تفكير جديد ، شيء يهلك نفسه ، بل هو ذهب يهلك نفسه هذا الهلاك الغريب الذي 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 في الظلام فيكتسى نوراً وتسربُ في الضياء فيظلمُ
أرأيت إلى هذا التضاد وهذا الضياء المظلم ؟ إن حقائق الأشياء تتغير في شعر أبي تمام على هذه الصورة التي نرى فيها الضياء المظلم ، وإنه لضياء عجيب لا يستطيع شيء أن يعبر عن فتنته إلا أن يعود أبو تمام فيأني بصورة أخرى ولكنها متعاكسة ، صورة ظلال مشرقة ، إذ يقول :

أَصْلُ كِبْرَدِ الْعَصَبِ نِيطَ إِلَى الضُّحَى عِبْقُ بَرِيحَانِ الرِّيَاضِ مُطَيَّبُ
وظلالهن المشرقات بخُرْدٍ بيضٍ كواعبَ غامضاتِ الأكعبِ

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

مَتَعْتُ كَمَا مَتَعَ الضُّحَى فِي حَادِثٍ دَاجٍ كَأَنَّ الصَّبِيحَ مِنْهُ مَغْرَبُ

والليالي كأنها أسحار . يقول في بعض ممدوحيه :

أَيَامُنَا مَصْقُولَةٌ أَطْرَافُهَا بَكَ وَاللَّيَالَى كُلُّهَا أَسْحَارُ

والأسحار كأنها نحي . يقول في وصف الربيع :

لَمَّا بَكَتْ مُقَلُّ السَّحَابِ حَيًّا ضَحَكَتْ حَوَاشِي خَدِّهِ التَّرْبِ

فَكَانَ صُبْحُ تَبَسُّمٍ عَنْ سَحَرِ ضُئِيلٍ فِي ضُحَى شَحَبٍ

بل إن أنوار الشمس مختلطة بأزهار الرُّبَى كأنها أضواء القمر :

يا صاحبيّ تقصّصاً نظريكمَا تريا وجوه الأرض كيف تصوّر

تريا نهراً مشمساً قد شابه زهرُ الرُّبَى ، فكأنما هو مُقَمَّرُ

وعلى هذا النمط تمتزج أصباغ الطبايق عند أبي تمام بهذه الأصباغ الفلسفية الغريبة من نوافر الأضداد فإذا بها تخرجنا من أوقاتنا التي تقيدنا ، وتطلقنا من عقال أمكنتنا ، وتجعلنا نتحرر في داخلنا من كل ما يتعلق بنا . ولعل هذا هو معنى ما يقولونه من أن الشاعر الممتاز له جو غريب ينقلنا من عالمنا الذي 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 في أذهاننا ، فإذا الظلال أضواء ، وإذا الأضواء ظلال ، وإذا الليالي أسحار ، وإذا الأسحار ضحى ، وإذا الصبح مغرب والنهار الشمس ليل مقمر ، بل إذا الصحو يطر والمطر يصحو :

نظرة

مطرٌ يذوب الصحو منه وبعده صحوٌ يكاد من النظرة يُمطرُ

أرأيت إلى هذه الصورة الغريبة من المطر الذي يذوب منه الصحو ، والصحو الذي يذوب منه المطر ؟ ثم أرأيت إلى هذه النظرة الخاصة التي توشك أن تجعل الصحو يطر ؟ إنها نظرة غريبة يعرف عقل أبي تمام كيف يحيلها إلى هذه الصورة من الحياة والمطر ، وإن كنت تعجب من هذه النظرة الممطرة ، فارجع إلى شعره تجد نظرة أخرى شاحبة ولكن لا تقل عنها غرابة إذ يقول :

ربّ خفيض تحت السرى وغناء من عناء ونُصرةٍ من شُحوبٍ

فالنصرة قد تكون زاهية ، وقد تكون باهتة ، ويستخرج أبو تمام من أحوالها صوراً متضادة ، فإذا هو يهيج مشاعرنا وينفخ في 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 في شعره استخدماً فنياً ، إذ يمزج بينها وبين ألوان التصنيع القديمة التي تركها أستاذاه مسلم فتخرج له ألوان تصنيع جديدة ،

ولعل مما يتصل بذلك ما نراه عنده من استخدام الأقيسة المنطقية ، فقد كان يستغلها استعمالاً فنياً ، إذ ما يزال بها حتى يغير شياتها المنطقية ويحدث لها الأقيسة الفنية

شيات جديدة من الشعر والفن . إنها لم تعد أقيسة منطقية بالمعنى القديم بل أصبحت « أقيسة فنية » يمتزج فيها القياس المنطقي بالموسيقى والشعر والتصوير ، على نمط ما نقرأ له في مثل قوله لصاحبه :

لا تُذكرى منه تحديداً تجلله فالسيف لا يزُدرى أن كان ذا شُطب

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

إن ريب الزمان يحسن أن يُهدى الرزايا إلى ذوى الأحساب

فلهذا يحفُّ بعد أخضرارٍ قبل روض الوهادِ روض الروابي

وعلى هذا النمط يستمر أبو تمام يستخرج من الفلسفة والثقافة زخرفاً جديداً يضيفه إلى الزخرف القديم ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما رسخت الثقافة والفلسفة في ذهنه وتحولتا هناك إلى ما يشبه صندوق الألوان عند الرسامين . وقد أخذ يحكم استخدام تلك الألوان في شعره ، كما أخذ يحكم استخدامه لألوان التصنيع القديمة ، تارة بما يستخرجه من أصباغها على نحو ما رأينا عنده في لون التصوير وأصباغه من تدبيج وتجسيم وتشخيص ، وتارة بإضافته اللون إلى لون آخر على نحو ما رأينا عنده في الطباق والجناس حين كانا يمران في 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 في حواشي الطباق حين طرزها بنوافر الأضداد . وحقا إن أبا تمام كان أستاذاً ماهراً في فن مزج الألوان ومعرفة خباياها وأسرارها ، إذ نراه يغمس البيت في لون كالجناس ، ثم يعود فيغمسه في لون آخر كالصوير ، ثم يعود مرة ثالثة فيغمسه في طباق أو مشاكلة ، ولا يكتفي بذلك ، بل نراه يعود فيغمسه في لون قائم بل في لون زاه من الفلسفة والثقافة ، فإذا البيت يختال في ألوان وأصباغ ثرية متنوعة اختيال الطاووس في ألوانه وأصباغه .



ولعل أروع نموذج في شعر أبي تمام يمثل هذا المزج الواسع بين ألوان التصنيع العقلية وألوان التصنيع الحسية هو قصيدة عمورية ، فقد تجلت فيها مقدرة أبي تمام في المزج بين الألوان الثقافية القائمة والألوان الفنية الزاهية ، إذ تدور مجموعة الألوان ^{قصيدة عمورية} الأولى في أوعية المجموعة الثانية ، فإذا هي تتحول إلى ألوان فنية جديدة ، وكأنما أبو تمام شاعر الألوان والأضواء في اللغة العربية ، بل هو شاعر الرسم والزخرف والتنميق ، فقصائده حلى ووشى وأناقة خالصة ، ولكن لا تظن أنه شاعر حسي ، أو أن زخرفه مادة وحس فقط ، بل إن زخرفه — قبل كل شيء — فكر وفلسفة وعقل وكشف عن حقائق الحياة في أعماقها وأغوارها .

كان أبو تمام يزواج بين العقل والحس ، وكان يعبر تعبيراً زخرفياً ، ولكنه تعبير يفضي بالإنسان إلى فكر عميق فد ظهر في شكل زخرف أنيق . وإن الباحث ليعجب كيف استطاع أبو تمام أن ينهض بفننه إلى هذا المدى من التعبير عن الفكر والزخرف جميعاً ، بل إننا لا ندقق في التعبير ، فليس هناك من فارق عنده بين الفكر والزخرف . إن الفكر نفسه يصبح زخرفاً يزخرف به نماذجه ، وانظر إليه يستهل قصيدة عمورية على هذا النمط :

السيف أصدقُ إنباءً من الكتُبِ في حِدهِ الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ
بيضُ الصَّفائحِ لا سودُ الصَّحائفِ في متونهنَّ جلاءُ الشكِّ والريبِ

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

وتحكيهما في طوابع الناس والأحداث ، وهنا تبين أثر ثقافته الفارسية وهو يعرضها هذا العرض الطريف إذ تدور في أوعية الطبايع والجناس والتصوير . وقد ظهرت في هذه القصيدة آثار أخرى مختلفة للثقافات الإسلامية والعربية واليونانية ؛ ونحن ننقل قطعة منها لنقف على هذا المزج الغريب بين الثقافات المختلفة من جهة وبين ألوان الشعر العربي من جهة أخرى . يقول في وصف يوم الموقعة :

يا يومَ وَقَعَةِ غَمُورِيَّةٍ انصرفتُ
منك المُنَى حَقْلًا مَعْسُولَةَ الحَلَابِ
أَبْقَيْتَ جَدَّ بَنِي الإِسْلَامِ فِي صَعْدِ
والمُشْرِكِينَ وَدَارَ الشَّرْكِ فِي صَبَبِ
أُمَّ لَمْ لَوْ رَجَوْا أَنْ تُفْتَدَى جَعَلُوا
فِدَاءَهَا كُلَّ أُمَّ بَرَّةٍ وَأَبِ
وَبَرَزَةُ الْوَجْهِ قَدْ أَعْيَتْ رِياضَتُهَا
كَسَرَى وَصَدَّتْ صُدُودًا عَنْ أَبِي كَرَبِ
مَنْ عَهْدِ إِسْكَندَرَ أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ قَدْ
شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهِيَ لَمْ تَشِبْ
بَكَرَتْ فَمَا افْتَرَعَتْهَا كَفُّ حَادِثَةٍ
وَلَا تَرَقَّتْ إِلَيْهَا هِمَّةُ الثُّوبِ
حَتَّى إِذَا خَخَصَ اللَّهُ السَّنِينَ لَهَا
مُخَضَّ البَخِيلَةِ كَانَتْ زُبْدَةُ الْحَقَبِ
أَتَمَّهُمُ الْكَرْبَةُ السُّودَاءُ سَادَرَةُ
مِنْهَا وَكَانَ اسْمُهَا فَرَّاجَةُ الْكَرْبِ
جَرَى لَهَا الْفَالُ نَحْسًا يَوْمَ أَنْقَرَةِ
إِذْ غَوَدَتْ وَحْشَةُ السَّاحَاتِ وَالرُّحَبِ
لَمَّا رَأَتْ أَخْتَهَا بِالْأَمْسِ قَدْ خَرِبَتْ
كَمَ بَيْنَ حَيْطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطِلٍ
بَسَنَةِ السَّيْفِ وَالْخَطِّىِّ مِنْ دَمِهِ
لَقَدْ تَرَكْتَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا
غَادَرْتَ فِيهَا بَهِيمَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضُحَى
حَتَّى كَأَنَّ جَلَابِيبَ الدُّجَى رَغِبَتْ
ضَوْءَهُ مِنَ النَّارِ وَالظَّالِمَاءُ عَاكِفَةٌ
فَالشَّمْسُ طَالَعَةٌ مِنْ ذَا وَقَدْ أَقْلَتْ
تَصَرَّحَ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الْغَمَامِ لَهَا

قَانِي الذَّوَابِّ مِنْ آتِي دَمٍ سَرِبِ
لَا سَنَةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مُخْتَصِبِ
لِلنَّارِ يَوْمًا ذَلِيلَ الصَّخْرِ وَالْخَشَبِ
يَسْأَلُهُ وَسْطُهَا ضُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ
عَنْ لَوْنِهَا أَوْ كَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبْ
وِظَامَةٌ مِنْ دُخَانٍ فِي ضُحَى شَحَبِ
وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ فِي ذَا وَلَمْ تَجِبْ
عَنْ يَوْمِ هَيْجَاءِ مِنْهَا طَاهِرٍ جُنْبِ

لم تطلع الشمس فيه يوم ذاك على
ما رُبُع مَيِّة معمورًا يُطيف به
ولا الحدودُ وقد أُدْمِنَ من خَجَلٍ
سَماجَةٌ غَنِيَتْ منا العيونُ بها
وحُسْنُ مُنْقَلَبٍ تبدو عواقبُهُ
جاءتْ بِشاشَتُهُ عن سوءٍ مُنْقَلَبٍ

وعلى هذه الشاكلة يستمر أبو تمام في هذه القصيدة فيجعلك تحس باستعلائه على شعراء العرب ، إذ يمزج بين الثقافات وألوان الشعر مزجا غريبا ، فأنت تراه في البيت الأول يعتمد إلى عنصر قديم هو عنصر الحلب فيحوره تحويراً جديداً إذ يضيف إليه العسل فيعطيه طعماً طريفاً ، وتراه يخرج من ذلك إلى الحديث عن الصراع بين الإسلام والمسيحية وهو أثناء ذلك يغمس الشعر في الطباق بين الصعد والصب ، ثم لا يلبث أن يخرج إلى وعاء التشخيص يعبر به عن عمرة عمورية وما دهاها ، تلك السيدة الفاتنة التي كانت تدل على الملوك والأكاسرة ، حتى يأتيها المعتصم فتقبل عليه طائفة ذليلة . وهنا نراه يعرض التاريخ عرضاً غريباً ، عرضاً فنياً إن صح هذا التعبير ، فهاها كسرى وأبو كرب يأتيان في الشعر عاشقين مدلهين ، وهو تاريخ ولكنه تاريخ فني 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 في ذكر الإسكندر ، ولكن ليس هذا هو ما يلفتنا إنما يلفتنا أثرها في هذا القدم والثبات الذي يقصد إليه ، ونحن نحسها دائماً في صياغته العقلية وما أشرنا إليه من استخدامه لنوافر الأضداد وقد نشرها في جميع أشعاره . وما يزال أبو تمام يلازم بين هذه الثقافات وعناصرها المختلفة من فارسية وعربية وإسلامية ويونانية ، وهو يغمر ذلك كله في ألوان تصنيعه من جناس وطباق وتشخيص ؛ فهذه نواصي الليالي قد شابت ، ولا تزال عمورية تكسوها غفلات الزمان شباباً وفتنة . ونستمر حتى نجد تلك الصورة التي يصور فيها الأجيال تمخض عمورية مخض البخيلة حتى كانت زبدة الدهور ، وهي صورة قد تكون غير مألوفة ، ولكن أذواقنا

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

وإذا مضينا في القطعة وجدناه يعنى بالتدبيج إذ يقف عند الدم السرب ، وحينئذ يعتمد إلى المقابلة ، فهذا الخضاب على الرؤوس ليس خضاب سنة وإنما هو خضاب سيوف ، وأنت ترى في ذكر السنة هنا شيئاً من العناصر الإسلامية . ثم يتحدث عن اليوم الذي حرق فيه عمورية ، فيصفه بأنه يوم ذليل الصخر والخشب ، وهي ذلة غريبة ، فكيف يذل الصخر والخشب ؟ ولكنه عنصر عربي يستغله في التعبير عما أصابها من ذلة وهوان إذ يرى العرب يقولون فلان أذل من الودت . ونراه يستمر في الحديث فيصف النار وهي مشتعلة فيها آناء الليل ، وحينئذ يلعب بالنار والظلماء ، فهو ينظر ولكن ماذا ينظر ؟ إنه في ضحى بل هو في صبح ، فليس حوله إلا النور وإلا تباشير الصباح ، وقد خيل إليه كأن جلايب الدجى رغبت عن لونها ، وما أجمل تلك الصورة التي ما لبث أن جعلها ترسخ في أذهاننا بقوله : أو كأن الشمس لم تغب . وهنا تطل علينا من بين سطور ثقافته الدينية كأنه يشير إلى قصة يوشع التي تذهب إلى أن الشمس تأخرت من أجله عن مغربها ، فكان هذا يوم يوشع ! إنه يوم المعجزة الكبرى في تاريخ العرب ، يوم عمورية . وإنه ليعجب حين يدكر هذا اليوم وليله ، أما نهاره فظلمة من دخان في ضحى قائم ، بل في ضحى شاحب ، وأما ليله فضوء من النار في ظلام عاكف ، وإنه لتعلوه الحيرة ، فالشمس طالعة وقد رآها غاربة ، والشمس يراها غاربة وهي غير غاربة ، أرايت إلى وصف هذا الحريق وما استخدم فيه أبو تمام من ألوان التجسيم والطباق ونوافر الأضداد ؟ إن أبا تمام كان يحكم استخدام الألوان في فنه إحكاماً شديداً 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 ضرباً 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 وأبداع من كل بديع ؟ إن أبا تمام كان يعرف كيف يحول الثقافة وألوانها القائمة إلى فن وألوان زاهية . وإن الإنسان ليدersh حين يراه يلائم بين الفكر الحديث والعناصر العربية القديمة ويستغل تلك العناصر لتعبّر عن ثقافته وفكره الحديث ، واستمرّ فى القصيدة فسترى الدلاء والأوتاد والطنب تأتى لتعبّر عن أروع الأفكار ، كأن يقول هذا البيت الذى سبق أن عرضنا لما فيه من رمز :

إن الحمامين من بيض ومن سُمرٍ دَلُوا الحياتين من ماءٍ ومن عُشبٍ
فانظر أين وضع الدلاء . ثم اقرأ قوله :
حتى تركت عمودَ الشُّركِ مُنْقَعِرًا ولم تعرّجْ على الأوتاد والطنبِ

فقد عبر عن أخذ المعتصم لعمورية دون ما حولها من القرى والمدن الصغيرة هذا التعبير الرمزي 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 ، ولسكن 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 العباسي ، 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 تزهى بثروة زخرفية هائلة ، فى 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 يهتمون بتلك الثروة الزخرفية الواسعة التى خلفها فى صحائف ديوانه ، فقد انحازت كثرتهم عن هذا الطريق الصعب الذى اتخذ من المزاجية بين العقل وألوان الفن ، ولذلك لم يعد يظهر ما يشبه نوافر 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 والرجس . . . 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) :

أَصْبَحْتُ يَابْنَ سَعِيدٍ حُزْتُ مَكْرَمَةً عَنْهَا يَقْصُرُ مَنْ يَحْفَى وَيَنْتَعِلُ
سَرَّ بَلْتَنَى حَكَمَةً قَدْ هَذَبَتْ شَيْمَى وَأَجَجْتُ غَرْبَ ذَهْنِي فَهُوَ مُشْتَعِلُ
أَكُونُ إِنْ شِئْتُ قَسًّا فِي خُطَابَتِهِ أَوْ حَارِثًا وَهُوَ يَوْمَ الْفَخْرِ مَرْتَجِلُ
وَإِنْ أَشَاءُ فَكَزَيْدٍ فِي فَرَائِضِهِ أَوْ مِثْلَ نَعْمَانَ مَا ضَاقَتْ فِي الْحَيْلِ

(٣) معجم الأدباء ١/ ١٣٣ .

(١) أغاني ساسى ٩/ ١٣٣ .

(٢) دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد الأول

أَوِ الْخَلِيلِ عَرُوضِيًّا أَخَا فِطْنٍ أَوِ الْكَسَائِيَّ نَحْوِيًّا لَهُ عِلَالُ
تَغْلَى بَدَاهَةُ ذَهْنِي فِي مَرَكَّبِهَا كَمَثَلِ مَا عَرَفْتُ آبَائِي الْأَوَّلُ
وَفِي فَمِي صَارُمٌ مَا سَلَّهُ أَحَدٌ مِنْ غَمْدِهِ فَدَرَى مَا الْعَيْشُ وَالْجَذْلُ
عُقْبَاكَ شُكْرٌ طَوِيلٌ لَا نَفَادَ لَهُ تَبْقَى مَعَالِمُهُ مَا أُطَّتِ الْإِبِلُ

فهو يرى أنه تلقن عن أبي سعيد ما به يكون خطيباً كقس ، وشاعراً كالخارث بن حلزة ، وماهراً في علم الميراث كزيد بن ثابت ، وفي علم الفقه كأبي حنيفة ، وبارعاً في العروض كالخليل ، وفي النحو كالكسائي ، 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 الصولي فصولا من النثر أخرجها مخرج الحكمة ، كما نظم كثيراً من شعره في الزهد . وقد تعلق بفن الشعر التعليمي (Poesé Didactique) الذي يذهب فيه الشعراء مذهب التعليم ، ففي ديوانه منظومة ألفها في تاريخ الخليفة المعتضد ، ومنظومة أخرى ألفها في ذم الصبوح وهي إلى الهزل أقرب منها إلى الجد . وقد يجعلنا ذلك نؤمن إلى حد ما بأنه نال حظاً من الثقافة والفلسفة ، ولكن ينبغي أن نحترس ، فابن المعتز أمير مترف من أمراء العباسيين ، ومثله لا يتيح 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 في ديوانه يخاصم الشعوبية ، ومثله من المحافظين لا يتعلقون بالثقافة الحديثة .

✖ لم يكن عقل ابن المعتز عميقاً ، ولذلك لم يصعب على نفسه في 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 وبالصغير ولم نحفل بأحداث الدهور
لقد ركضت بنا خيلُ الملاحى وقد طرنا بأجنحة الشرور

كانت حياة ابن المعتز ترفاً خالصاً ، ومثل هذه الحياة لا توهل للتفكير عميق ولا لتعقيد

في التفكير لم إذ تقوم على الأشياء القريبة ، وقلما تعب صاحبها في حياته المادية والعقلية . وليس معنى ذلك أن ابن المعتز كان من ذوق جماعة الصانعين ، بل لقد كان من ذوق جماعة المصنعين ؛ فالتصنيع والزخرف أساسيان في حياته وهما كذلك أساسيان في فنه ، ويحدثنا صاحب الأغاني أنه بدت فيه منذ نشأته نزعة إلى الغناء والموسيقى ضاعفت حسه بالجمال كما ضاعفها ترفه ونعيمه ، وقد ذكر له كتباً في الغناء ^(١) ، كما ذكر له أدواراً غنى فيها . وليس من شك في أن من يعيش هذه المعيشة لا يمكن أن يكون ذوقه بسيطاً ؛ فالترف لا ينتج بساطة في الحياة ، بل هو ينتج ضرباً معتقداً من التصنيع في شؤونها . ومهما يكن فالتصنيع كان مادة أساسية في حياة ابن المعتز ، وقد سرى منها إلى فنه ، فهو يعيش في شعره كما يعيش في حياته معيشة تعتمد على الزخرف والتصنيع .

كان ابن المعتز شاعراً مصنِعاً من أصحاب « مذهب التصنيع » ، وقد كان يعجب بهذا المذهب إعجاباً شديداً ، بل لقد كتب في أدواته وزخرفته كتابه المعروف باسم (كتاب البديع) ، وهو يشهد بأن صاحبه كان شاعراً عالماً مصنِعاً من أصحاب التصنيع ، ولكن ينبغي أن نعود فنقيد هذا الكلام . ذلك أن ابن المعتز لم يفهم كثيراً من جوانب التصنيع وزخرفته عند أبي تمام . حقا هو فهم الزخرف الحسى زخرف الجناس والطباق والتصوير والمشاكلة ، ولكنه لم يفهم الزخرف العقلى ، ولذلك لم يسقط في 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 ^(٢) ، ولو أن ابن المعتز كان متعمقاً في دراسته لعرف للجاحظ لوناً آخر استغله في رسالة الترتيب والتدوير إذ ذهب يحول نظرية الأوساط اليونانية وأن الفضيلة تقع بين رذيلتين إلى نظرية أوساط جديدة في هجاء من يسمى أحمد بن عبد الوهاب ؛ فخير له — في رأى الجاحظ — أن لا يدعى الطول وأن لا يدعى القصر وأن يدعى التوسط بين الطرفين ، وقد ذهب يلوّن حواشى الرسالة — وتقع في نحو خمسين صحيفة — بأصباغ تلك الفكرة اليونانية على نمط تلوين أبي تمام لشعره بأصباغ نوافر الأضداد . غير أن ابن المعتز لم يستطع أن يستوعب هذا الفن الجديد عند

(٢) كتاب البديع ص ٥٣ ، طبع في المطبعات

(١) أغاني ساسى ١٣٤/٩ .

الجاحظ ، كما أنه لم يستطع أن يستوعب نوافر الأضداد وما يماثلها من الزخرف العقلي عند أبي تمام ، لأن ثقافته كانت سطحية ، ولم تكن تقوم على عمق وبعد في 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 لايهتم اهتماما واسعا بذلك الزخرف العقلى الذى رأيناه عند أبي 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 أبي تمام ، والتى أحدثت تلك الثروة الزخرفية الواسعة فى الشعر العربى .

ولم يقف ابن المعتز عند هذا القصور فى فهم فن أبي تمام وتصنيعه ، بل راح يلجأ ، إذ نراه يؤلف رسالة فى مساوى أبي تمام ، وإن من يرجع إلى ما رواه صاحب الموشح منها يجد ابن المعتز إنما يعيب على أبي تمام بعده فى التفكير وإغراقه فى التصوير^(١) ، وقد كانت هذه الرسالة إحدى الدعائم التى استند إليها خصوم أبي تمام فى الحملة عليه من أمثال الأمدى . وهذا كله إنما جاء ابن المعتز من أنه كان أميراً مترفاً 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 وقلمها تسرب إليها شئ من الزخرف العقلى . على أنه لم يعتقد فى هذه الألوان الحسية ولم يمزج بينها على نمط ما رأينا عند أبي تمام إنما هى تأتى مختلطة ، تجتمع وقلمها اتحدت أو امتزجت .

لم يستطع ابن المعتز أن ينهض بالتصنيع العقلي الذي أحدثه أبو تمام ، فقد اقتصر في تصنيعه على الزخرف الحسى ، زخرف الجناس والطباق والتصوير . ولعل أهم زخرف عني به هو زخرف التصوير ، ولكن أى تصوير ؟ إنه ليس هذا التصوير الذى تصنيع ابن المعتز رأينا أبا تمام يستغله فى التعبير الرمزي عن أفكاره العميقة ، وهو وكذلك 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 تأملاً عميقاً ، 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 مستقلاً 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 الجرجاني فى غير موضع من كتاباته .

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

هذه النقطة لم يحسن استخدام جميع الألوان التي 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 صنيعة بهذا الصبغ ، فقد حوله إلى صبغ واسع وراح يستخرج منه « أوضاعا » لا تحصى يزين بها شعره ويجمله . وهنا يأتي تصنيعه ، فصبغ التشبيه أصبح عنده صبغاً ثرياً بأوضاعه المتضاربة .

وليس من شك في أن هذه مقدرة ممتازة ، تلك التي استطاع بها ابن المعتز أن يحول صبغ التشبيه إلى ما يشبه اللون الأخضر مثلاً في الطبيعة ، فإذا هو على ضروب و « أوضاع » مختلفة ، وإذا لكل ضرب ووضع روعة فائقة . وإنها لمهارة تلك التي يستطيع صاحبها أن يؤلف لوحة من لون واحد فإذا هو زاه أو باهت في بعض الجوانب ، وإذا هو يتراوح بين هذين الصبغين إلى ما لا يحصى من أصباغ في الجوانب الأخرى . وحقاً إن ابن المعتز أظهر مهارة واسعة في هذا الصبغ من أصباغ التصوير إذ عرف كيف يحول صبغاً محدوداً إلى صبغ واسع ، ثم أخذ يستخرج منه أوضاعاً مختلفة حتى لا يحس قارئه بتكرار في

المنظر ؛ فهو لون واحد ، بل هو صبغ واحد ، ولكن الشاعر المصنع بارع إذ يجعلنا نخطئ في الحس والتقدير ونظن أننا نرى لوناً واسعاً له أوضاعه الكثيرة التي تنقلنا من عالمنا الحسى إلى عالم خيالى واهم . وقرأ هذه الأبيات إذ يقول في النرجس :

كأن أهدأها في حُسن صورتها مدهنُ التبرِ في أوراقِ كافور
أو يقول في النارج :

وأشجارِ نارنجٍ كأنَّ ثمارها حقائق عقيقٍ قد مُائِنَ من الشرِّ
أو يقول في الآذريون :

كأنما آذريونها كالشمس فيه كالية
مدهنٌ من ذهبٍ فيها بقايا غالية

أو يقول في الهلال :

انظرُ إليه كزورقٍ من فضةٍ قد أثقلتْه حوالةٌ من عنبرٍ

أو يقول فيه :

انظر إلى حسن هلال بدا يَهْتِكُ من أنواره الحنْدِسَا
كَمَنْجَلٍ قد صيغ من فضةٍ يَحْصُدُ من زهر الدجى رَجَسَا

أو يقول في قمر مشرق نصفه : " كأنه مجرفة العطر " — فقد استطاع ابن المعتز بهذه الأوضاع من التشبيه ونظائرها أن يطوف بنا في قصور من الوهم والخيال تحكى قصور ألف ليلة وليلة . وفي هذه القصور الخيالية يعيش من يقرأ في ديوان ابن المعتز فإذا هو يرى مداهن من تبر ، كما يرى كثيراً من أواني الذهب والفضة المرصعة بأنواع الجواهر والآلي . إن التشبيه صيغ واحد ولكن ابن المعتز عرف كيف يحمله وكيف يستخرج منه « أوضاعا » لا تحصى . وهذا هو سبب ما نذهب إليه من أنه شاعر مصنع ، بل هو شاعر يعقد في 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 رَجَس لا من نجوم ، وإذا هذا المنجل يحصد رَجَسها 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 أوضاعاً وأشكالا كثيرة ، فإذا البكل وضع بهجته ولكل شكل مسرته .

١٠

وقد ذهب ابن المعتز يكثر من أوضاع هذه الصور والتشبيهات فى شعره ، ويفرط فيها إفراطا شديدا ، حتى لتظهر فى قصائده على هيئة صفوف متلاحقة ، وفى كل جانب الإفراط فى الصور والتشبيهات منها صورة أو تشبيه ، وهى صور وتشبيهات ما يزال ابن المعتز يحاول أن يتحدث بها طرافة فى شعره ، فهى كل ما يقدمه للفن من زينة وجمال . لم يضع ابن المعتز همه فى إحداث تنويع واسع فى زخرف شعره ، فقد رفض الزخرف العقلى

الإفراط فى الصور
والتشبيهات

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 في ذلك براعة لم تتح لشاعر من قبله ولا من بعده ، وهل هناك أبرع من هذا التشبيه إذ يقول :

رَيْمٌ يَتِيهٌ بِحُسْنِ صُورَتِهِ عَبَثَ الْفَوَادُ بِلَحْظِ مَقْلَتِهِ
وَكُنَّ عَقْرَبٌ صُدَّغَهُ وَقَفْتُ لَمَّا دَنْتُ مِنْ نَارِ وَجْنَتِهِ

فهذه صورة رائعة روعة شديدة لما أشاعه فيها من جمال وبعث من نار ، هي نار الوجنات أو هي نار الفن وما أشبهها بهذه القطع من الشمس التي كان يلقيها الساقى في أقذاح جماعته إذ يقول :

وَكُنَّ كَفَّيْهِ تَقْسَمُ فِي أَقْذَا حَنَا قَطْعًا مِنَ الشَّمْسِ

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

وَزُوبَعَةٌ مِنْ بَنَاتِ الرِّيحِ تَرِيكَ عَلَى الْأَرْضِ شَيْئًا عَجَبَ
تَضُمُّ الطَّرِيدَ إِلَى نَحْرِهَا كَضْمِ الْحُبَّةِ مِنْ لَا يَحِبُّ

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 :

وَدَنَا إِلَى الْفَرَقْدَانِ كَمَا دَنْتُ زُرْقَاءَ تَنْظُرُ فِي نَقَابٍ أَسْوَدَ

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

قد أغتدى والليلُ في إهابه كالخبشيّ مال عن أصحابه
والصبحُ قد كشفَ عن أنيابه كأنّه يضحك من ذهابه

فإنك ما تلبث أن تستغرق في الضحك من هذا الخبشي 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 في شعر ابن المعتز صوراً متحركة قد أعطاها « أوضاعاً » تؤكد حقيقتها وتجعلنا كأننا نلمسها ونشاهدها ، وهل هناك صورة تثبت في الذهن كهذه الصورة التي أخرج فيها الصبح بعد المشتري :

والصبح يتلو المشتري فكأنّه عريانُ يمشي في الدُّجى بسراج

إنها صورة عارية ، وقد يؤذينا هذا العري ولكننا لا نرتاب في أنه يثبت الصورة في عقولنا ومن ينسى هذا الصبح الذي ذكره ابن المعتز ؟ من ينسى هذا العريان وسراجه الذي كان يحمله في الدُّجى فيكشف عن نيته ويُفصح عن غريمته ؟ وانظر إليه يعود إلى تصوير الصبح فيقول :

كأننا وضوء الصبح يستعجلُ الدُّجى نُظير غراباً ذا قوادمِ جُونِ

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

وكابدنا السرى حتى رأينا غرابَ الليل مقصُوصَ الجناح

فأنت تراه يجنح في هذا البيت إلى « التفصيل » في صورة الغراب بأكثر مما صنع في البيت السابق ، إذ عبر عن القِصر الذي يصيب أطراف الليل بهذا القص الغريب لجناح الغراب ، وكل ذلك ليضبط الصورة ضبطاً دقيقاً .

ومهما يكن فإن ابن المعتز كان يحسن استخدام صبغ التشبيه إحساناً شديداً ، فإذا هو يستخرج منه تلك الصور والأوضاع الكثيرة التي تروعننا روعة هذه المياه التي رآها في ربع صاحبتة ، فحكي صورتها في قوله :

وماء دارس الآثار خال كدمع حار في جفن كحيل

وحقا إن الإنسان ليذهل إزاء هذه الروعة في التصوير ، حتى ليمتني أن لو صار إليه شيء من إحساس ابن المعتز حين تمثل هذه الصور . وانظر إليه يصف الرياض في منظومته ” ذم الصبوح “ إذ يقول :

ولا ترى البستان كيف نوراً	ونشر المنشور زهراً أصفراً
وضحك الورد إلى الشقائق	واعتنق القطر اعتناق وامق
في روضة كحلل العروس	وخزم كهامة الطاووس
وياسمين في ذرى الأغصان	منتظم كقطع العقيان
والسرو مثل قصب الزرجد	قد استمد العيش من تراب ند
على رياض وثرى ثرى	وجدول كالمبرد المجلى
وأخرج الخشخاش جيباً وفتق	كأنه مصاحف بيض الورق
أو مثل أقداح من البلور	تخالها تجسمت من نور
وبعضها غريان من أثوابه	قد خجل البائس من أصحابه
تبصره بعد انتشار الورد	مثل الدبابيس بأيدي الجند
والسوسن الأبيض منشور الحلال	كقطن قد مسه بعض البلال
وقد بدت منه ثمار الكندر	كأنه حجاج من عنبر
وحلق البهار بين الأس	مجمعة كهامة الشماس
وجلائر كاح رار الخد	أو مثل أعراف ديوك الهند

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

والأوضاع لصيغ التشبيه التي يعرضها علينا في تلك الأشكال والطرائف النادرة .
وإن الإنسان ليفكر حقا في هذه القدرة على التصوير ، وهي لا تقف عند وصف
الطبيعة والرياض ، بل تتعداها إلى كل شيء يلتقطه خيال ابن المعتز ، وانظر إليه يصف
سباق الخيل :

خرجنَ وبعضهنَّ قريبُ بعضٍ سوى فوت العذارِ أو العنانِ
تري ذا السَّبقِ والمسبوقِ منها كما بَسَطَتْ أُناملها اليَدانِ

فإنك تراه يحكم الصورة إحكاما غريبا . وانظر إليه يقول في مقلة البازي :
ومقلة تصدقه إذا رَمَقَ كأنها نرجسةٌ بلا ورق
فليس من شك في أنك تعجب بهذه الصورة النادرة التي عمد فيها ابن المعتز إلى
« التفصيل » . وانظر إليه يقول في أذن كلب الصيد :

وأذنٍ ساقطةٍ الأرجاء كوردة السوسنة الشَّهلاء

وعلى هذا النمط ما يزال ابن المعتز يستخرج من صيغ التشبيه صوراً وأشكالاً لا تحصى ، حتى
ليشعر من يقرأ في ديوانه أنه يعيش في تلك الرياض من البنفسج التي وصفها في قوله :

كأنَّ سماءنا لما تجلَّتْ خلال نجومها عند الصباح
رياضُ بنفسجٍ خَضِلٍ نِداه تفتَّحَ نوره بين الأقاليم

وهي 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 الشعر الأسود مثلاً ورسومه ، فإذا هم يستخرجون منه أشكالا وأوضاعا
كثيرة ، بما يسدلونه على الجهة ، أو بما يرفعونه إلى الرأس ، أو بتقسيمه أقساما متساوية ،
أو غير متساوية .

والحق أن أصحاب التصنيع في القرن الثالث قد استطاعوا أن يرتفعوا إلى مراقب القمة
في الزخرف والتنميق . وهل نسينا ذلك الزخرف العقلي الذي أحدثه أبو تمام وما استطاع
أن يشفعه به من تنويع في الزخرف الحسي ؟ . وهذا ابن المعتز يأخذ زخرف التشبيه وينوع

فيه تنوعا واسعا يقصر التعبير عن تصويره . إن التشبيه لون مفرد بل هو صبغ من أصباغ لون مفرد هو لون التصوير ، وهو صبغ حسي لم يشفع بثقافة عميقة ولا بفلسفة ، ومع ذلك فقد استطاع ابن المعتز أن يستخرج منه أوضاعا وأشكالا كثيرة بحيث لا يجمع طائفة منها حتى تخرج لنا هذه اللوحات الفنية الحيرة ، وكأن الإنسان يعيش في 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 في الطبيعة . على أن هذه الروعة في التصنيع وما صاحبها من بهجة في التلوين والتصوير سرعان ما تنحسر عن الشعر العربى في القرون التالية .

الكتاب الثاني

مذهب التصنع

1056

1056

الفصل الأول

التصنع

نظرنا في الشعر القديم والحديث فوجدنا المعاني
تقلب ويؤخذ بعضها من بعض . (الجاحظ)

لا يمضى من يدرس الشعر العربي بعد القرن الثالث حتى يحس بظاهرة واضحة تمتد في هذا
الشعر وتسيطر عليه وهى ظاهرة التصنع والتكلف الشديد ، والشعر العربي لا يحيل بهذه
الظاهرة بل هو يرىنا تطور الفن مع تطور الحضارات وما يصيب الناس من ترف عقلى
يؤدى بهم إلى ألوان من التعقيد في صنع النماذج الفنية . نرى ذلك في القديم والحديث ،
نراه عند اليونان في الإسكندرية أثناء القرنين الرابع والخامس للميلاد ، إذ أصبح الشعر
مجموعة من التعقيدات والشكليات مستجيباً لما أصاب الحضارة اليونانية من هرم وشيخوخة ،
ونراه عند الغربيين المحدثين ، في أواخر القرن التاسع عشر تتعقد الحضارة الغربية ، ويترف
العقل الغربى ، ويظهر المذهب الرمضى 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 في
شئون الحياة ، فالدولة تضعف ولكن تكثر الألقاب ، ألقاب الملوك والأمراء
التصنع في الحضارة ^{العربية} وكبار أصحاب المناصب ^(١) ، وهى كثرة لا تدل على نمو سياسى ، إنما
تدل على أن الناس أصبحوا يعنون بالشكل أكثر مما يعنون بالحقبة
نفسها . وأنت مهما بحثت في هذه العصور فلن تجد إلا تصنعاً شديداً في جميع شئون الحياة
إذ يعيش الناس معيشة كلها تكلف وتصنع وتحذلق على ضروب وفنون مختلفة ، فقد

أُترفت الحضارة العربية وأُترفت الفكر العربي ، ولم يعد هناك إلا التصنع والتكلف في شئون الحياة ، حتى لنجد لعضد الدولة بشيراز قصراً مؤلفاً من ثلاثمائة وستين حجرة ليجلس كل يوم في واحدة إلى الحول^(١) . أرأيت إلى هذا الترف وهذا التعقيد في الحياة ؟ بل إننا لنراهم يعتقدون الموت نفسه ، فقد كفن تميم بن المعز عام ٣٧٥ هـ في ستين ثوباً^(٢) وكأنما الحضارة العربية لم تعد تجد الوسائل الطبيعية لتعبيرها فأخذت تبحث عن هذه الوسائل الجديدة من التكلف ، وهي 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 في ما دبه من أنه ” كان يدعو إليها في كل يوم تسعة من الكتاب الذين اختص بهم ، وكان منهم أربعة نصارى ، فكانوا يقعدون من جانبيه وبين يديه ، ويُقدم إلى كل واحد منهم طبق فيه أصناف الفاكهة الموجودة في الوقت من خير شيء ، ثم يُجعل في الوسط طبق كبير يشتمل على جميع الأصناف ، وكل طبق فيه سكين يقطع بها صاحبها ما يحتاج إلى قطعه من سفرجل وخوخ وكثير ، ومعه طست زجاج يرمى فيه بالثفل ، فإذا بلغوا من ذلك حاجتهم واستوفوا كفايتهم رفعت الأطباق وقدمت الطسوت والأباريق فغسلوا أيديهم وأحضرت المائدة مغطاة بديبق فوق مكبة خيازر ، ومن تحتها سفرة آدم فاضلة عليها ، وحواليها مناديل فإذا وضعت رفعت المكبة والأغشية وأخذ القوم في الأكل ، وأبو الحسن بن الفرات يحدثهم ويؤانسهم ويباسطهم فلا يزال على ذلك والألوان توضع وترفع أكثر من ساعتين ، ثم ينهضون إلى مجلس في جانب المجلس الذي 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 في التكلف ، وهي خير ما يصور الحضارة العربية في هذه العصور

(٣) الحضارة الإسلامية ١٩٥/٢ .

(١) الحضارة الإسلامية ١٧٨/٢ .

(٢) وفیات الأعيان لابن خلسكان ٩٨/١ .

وكيف أنها أخذت تصعب في طرق أدائها ، فألوان الطعام لا توضع دفعة واحدة ، بل ما يزال يوضع اللون بعد اللون ، وإلا فقيم تقدم الزمن ورقى الحضارة ؟ ونحن نعرف أن الطريقة الأولى هي التي كانت شائعة في فرنسا أثناء القرن الثامن عشر ، ثم حلت محلها الطريقة الروسية التي تشبه طريقة ابن الفرات وامت في أوروبا جميعها^(١) .

وليس من شك في أن هذا يدل — من بعض الوجوه — على ما أصاب العقل العربي من تصنع في الأداء ينحاز به عن الطرق الطبيعية في التعبير ، سواء تعبير المعيشة أم تعبير التفكير . ولعل من الطرف التي تصور ذلك تصويراً أوسع من طريقة ابن الفرات في مادته ما انتهى إليه المهلبى الوزير المعروف من تصنعه في تناول طعامه ، فهم يذكرون أنه ” كان إذا أراد أكل شيء بملعقة كالأرز واللبن وقف من جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاجاً مجروداً ، 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 الكفاية ، لئلا يعيد الملعقة إلى فيه دفعة ثانية . ”^(٢)

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

وقد غمر العقل العربي أثناء هذه العصور بهذا الذوق من التصنع ، فعمد إلى وسائل يصعب بها تناوله للآراء والأفكار على نحو ما كان المهلبى يصعب على نفسه في تناوله لطعامه بملاعقه . وقد عمت هذه الروح في صنع النماذج الفنية ، فالتجأ كثير من الأدباء إلى تعقيد التعبير فنونا 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 سطره 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 سطره كلها ميم وآخرها جيم ، أو كتابا إذا قرئ معرجا وسرد معرجا كان شعراً ، أو إذا فسر على وجه كان مدحا وإذا فسر على وجه كان ذما ^(١) .

ويظهر أن ذلك كان يعتبر عند كتاب العصر وشعرائه الأفق الأعلى في 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 في التعبير وطرق الأداء . ونحن ينبغي أن نعرف أن الشعراء كانوا يعجبون بهذه التعقيدات إعجابا شديدا ، فالثعالبي يذكر لنا أن صاحب بن عباد صنع قصيدة معرأة من الألف التي هي أكثر الحروف دخولا في المنظوم والمنثور فتداولها الرواة وعجبوا منها ، فصنع صاحب قصائد كل منها خالية من حرف من حروف الهجاء ^(٣) . وحتى موسيقى الشعر والنثر لم تسلم من هذا التكلف والتعقيد في الأداء ، فنحن

(٢) معاهد التنصيص ١٠٢/٢ .

(٣) اليتيمة للثعالبي طبع الصاوى ٣/٣٧٥ .

(١) رسائل بديع الزمان طبع اليسوعيين

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

ولعل مما يتصل بهذه الجوانب من التعصيب في الأداء ما شاع في هذه العصور من الإلغاز والأحاجي ؛ وقد روى صاحب اليتيمة طرفاً من هذا الجانب عند بديع الزمان^(١) وابن العميد^(٢) . ويقول صاحب سر الفصاحة : ” وقد كان شيخنا أبو العلاء يستحسن هذا الفن ويستعمله في شعره كثيراً ومنه قوله :

وجبت سراباً كأن إكلمه جوارٍ ولكن ما لهنَّ نهودُ
تمجَّسَ حِرْبَاءُ الهجير وحوله رواهبٌ خيَطُ والنهارُ يهودُ

فألغز بقوله جوارٍ عن الجوارى من الناس وهو يريد كأنهن يجرين في السراب ، وبقوله نهود عن نهود الجوارى وهو يريد بنهود نهوض أى كأنهن يجرين في السراب وما لهن على الحقيقة نهوض ، وأراد بقوله تمجَّسَ الحِرْبَاءُ أى صار لاستقباله الشمس كالجوس التي تعبدها وتسجد لها ، وجعل الرواهب النعام لسوادها ، ويهود يرجع وهو يلغز بذلك عن اليهود لما ذكر الجوس والرواهب ؛ وكذلك قوله :

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

لأنه يريد بالجد الحظ وبالعَم الجماعة من الناس وبالخال الخيلة وقد ألغز بذلك عن العم والجد والخال من النسب . ”^(٣)

رليس من شك في أن مثل هذه الألغاز لا تضيف طرافة إلى الشعر إلا أن يقصد به إلى التعقيد وأن يتخذ هذا التعقيد إحدى غاياته . وكأني بالحضارة العربية قد ضلت طريقها الطبيعي في التعبير ، فذهبت تستعين بألوان الطعام يوضع بعضها وراء بعض ، أو بالملاعق تتعدد أثناء تناول الطعام ، أو بهذه الوسائل الملتوية في التعبير الفني ، وكأنها تبحث عن

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

٣

وقد سرت هذه الظاهرة من التصنع في جميع جوانب الفن حتى في ألوان التصنيع الحسية نفسها التي رأيناها عند جماعة المصنعين ؛ فقد استخدمها الشعراء ولكن في هذا التعقيد الذي يعد سمة القرن الرابع وما جاء بعده من قرون ، فقدت جمالها وتنوعها التصنع في ألوان
التصنيع الحسية ولم نعد نجد لها هذه الألوان والأصباغ الثرية التي كنا نراها عند أبي تمام ولا هذه الأوضاع المنوعة التي مرت بنا عند ابن المعتز لصبغ التشبيه ، تلك الأوضاع التي أحالها خياله إلى أشعة فضية غريبة .

وليس معنى ذلك أن الشعراء هجروا وسائل التصنيع التي رأيناها في القرن الثالث والتي تعتبر نوعاً من الرومانتيك في الشعر العربي ، وإنما معناه أن الشعراء لم يعودوا يحسنون استخدامها كما كان الشأن عند أبي تمام وابن المعتز ؛ هم يستخدمونها ولكنه استخدام معقد تعقيد هذه الحضارة التي عاشوا فيها ، وهو تعقيد لا يضيف جمالا إلى الألوان كهذا الجمال الذي رأيناه عند أبي تمام ، إنما هو تعقيد يأتي لذاته فلا يضيف طرافة للون بل قد يزيل منه بعض أصباغه ويحمله لونا باهتا لا دفع فيه ولا حرارة . واقرأ هذا الطباق للمتنبي^(١) :

لمن تطلب الدنيا إذا لم تُردِّ بها سرور محبٍّ أو إساءة مُجرِم
فإنك تحس كأنك لا ترى هذا الطباق الذي 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 في القرن الرابع وهو قرن لا يستطيع أن يجارى النهضة العربية

التي رأيناها في القرن الثالث ، بل هو يتخلف كما تتخلف هذه المقابلات عند المتنبئ أو هذه الطباقات التي 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 الطباقي الزاهي الذي رأيناه عند أبي تمام ، بل إن الإنسان يخيل إليه أنه لون آخر ، فقد انحسرت عنه بعض أصباغه ، وغدا لا يتشبع بهذه الأصباغ الثرية التي كنا نراها في القرن الثالث .

لم يعد القرن الرابع يحسن استخدام وسائل التصنيع إلا أن يتولاها بشيء من التكلف يحيلها عن أصباغها كما نرى في هذا الطباقي ، أو يتولاها بشيء من التعقيد في الأداء كهذا الجنس لأبي فراس :

إِنْ أَسَيَّفْنَا الْقِصَّارَ الدَّوَامِي صَيَّرْتُ مَلَكَنَا طَوِيلَ الدَّوَامِ
نَحْنُ قَوْمٌ لَنَا سِدَادُ أُمُورٍ وَاصْطِلَامُ الْأَعْدَاءِ مِنْ وَسْطِ لَامٍ
وَاقْتِسَامُ الْأَمْوَالِ مِنْ وَقْتِ سَامٍ وَاقْتِحَامُ الْأَهْوَالِ مِنْ وَقْتِ حَامٍ

فإنك تراه يجانس بين الدوامي والدوام ، وهو جناس طبيعي يشبه ما كنا نجده في القرن الثالث ، ولكن انظر إلى تجديده في هذا اللون بعد ذلك ، إذ تراه يجانس بين (اصطلام) وكلتي (وسط لام) كما يجانس بين (واققسام) وكلتي (وقت سام) وكذلك بين واقتحام وكلتي (وقت حام) . أرايت إلى هذا التجديد في الجنس ؟ إنه كملاصق المهلب لا يضيف طرافة إلا تعقيدا وتلفيقا غربيا يخرج به الجنس 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 في كل شيء ، وقد تبعه الشعراء يعتقدون في وسائلهم وطرق استخدامها ، ولكنهم حينما عدلوا إلى ذلك التعقيد لم يستطيعوا أن يستخرجوا منه صورا وأشكالا طريفة ، إنما هي صور وأشكال غريبة ، فإذا اللون يتعقد تعقدا داخليا لا يضيف إليه حسنا أو جمالا ، وإنما يضيف إليه إغرابا ، إن كان الإغراب يعتبر بدعا في ذاته يطلبه الشعراء في نماذجهم وآثارهم .

وإذا تركنا الطباق والجناس إلى أصباغ التصوير التي كان يستخدمها شعراء القرن الثالث وجدناها يصيبها من التحول ما أصاب هذين اللونين ، فقد عزف الشعراء عن التشخيص والتجسيم إلا في القليل النادر ، أما التشبيهات والاستعارات فقد أكثروا منها ، ولكنه أكثر من جنس أكثرهم من الطباق والجناس ، أكثر نزع بهذه الأصباغ إلى صور جديدة ، وكأنها فارقت أصباغها ، وقرأ هذا البيت للأواء الدمشقي إذ يقول ^(١) :

فأمطرت لؤلؤاً من نرجسٍ وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد

فإنك تراه يملأ بيته بالتشبيهات والاستعارات ، ولكن كأن هذه التشبيهات والاستعارات لا تثير فينا شيئاً من اللذة الفنية التي كنا نشعر بها أثناء القرنين الثاني والثالث ، وانظر إلى أصل هذا البيت عند أبي نواس ^(٢) :

يا قـرأ أبرزه ماتم يندب شجواً بين أتراب
يبكى فيندري الدر من نرجس ويلطم الورد بعناب

فإنك ترى الأواء يأخذ ناحية التشبيه من أبي نواس دون أن يأخذ معها ما فيها من حياة وحركة ، وبذلك غدا التشبيه كأنه جامد ، فالشاعر لا يشيع فيه شيئاً من الحركة ، إنما شيء واحد هو الذي يهتم به وهو هذا الركام من الصور التي لا نحس فيها شعوراً ، فقد تحجرت في التاريخ وأصبحت تراثاً محفوظاً في الفن ، ولا بد للشاعر إذا كان يريد أن يستخدمها من أن يعيد لها حياتها وشعورها ، أما أن يأتي بها على هذا النظام فإننا نحس بثقل التعبير وأنه لا يكاد ينهض بما يحمله ، وكأنني بهذه الصور المحفوظة من اللؤلؤ والنرجس والعناب والبرد والورد إذا وضعناها متلاصقة على هذا النحو تعبر تعبيراً أوسع من المعنى الذي أراده الشاعر ، وماذا يريد أن يقول ؟ إنه يقول إن صاحبة بكت وعضت أناملها ، ولكنه أبي إلا أن يشق على نفسه في تعبيره حتى يرضى ذوق عصره من تصنعه وتكلفه فجعل البكاء إمطاراً والدموع لؤلؤاً والعين نرجساً والحد ورداً والبنان عناباً والأسنان برداً ، وما فائدة الزمن وما الرقي الذي أصابه الشعر في القرن الرابع إن لم يجنح الشاعر إلى مثل هذا التعقيد في صورته ؟ وإنه لرقى معكوس أن يشق الشاعر على نفسه في التعبير على هذا النمط ، فإذا

بالميت لا يعبر إلا عن تعقيد في التصوير والخيال ، ولكننا لا نجد فيه حواشي من الفكر تزخرف صوره ، إلا كما نرى في قول المتنبي ^(١) :

بَدَتْ قَمَرًا ومالتْ خُوطَ بَانَ وفاحتْ عنبراً وَرَنْتْ غَزَاً

فإنك تحس كأن الشاعر لا يريد أن يعبر عن صوره فقط ، وإنما يريد قبل كل شيء أن يعقد في هذه الصور ، فتراه يأتي بالقمر وخُوط البان والعنبر والغزال ، أما حبه وأما أفكاره نحو صاحبته فكأنني بها لا تعنيه ، ولقد كان حرياً بالمتنبي أن يصف لنا اللذة والرغبة والحيرة وهذه الانفعالات التي يسببها الحب ، ثم يتركها لرسم الجمال نحن لأنفسنا رسماً خيالياً لا هذا الرسم ، الذي يتحكم فيه ، والذي لا يعطينا حسه إلا عن هذا التركيب والتعقيد في جاب صوره ووضعها متعاقبة بهذا الشكل ، الذي قد يحوى شعوراً ، ولكنه شعور بغير لذة .

وهذا هو معنى ما نذهب إليه من أن ألوان التصنيع تستخدم في هذا القرن ، ولكن يحس الإنسان كأنها لم تعد تعبر عن أصباغها ، بل كأنها أصبحت شيئاً قديماً مألوفاً ، 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 في هذه العصور فلا تعود تدل على الطريف المبتكر ، بل نراها تدل على غير الطريف من المكرر يقول ابن رشيق «والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع ، وإن كثر وتكرر» ^(٢) .

و نحن لا ننفي اهتمام الشعراء المتأخرين بالبديع عند القاضي الفاضل ومدرسته وهن خلفه من الشعراء حتى العصر الحديث فقد قصر الشعراء — في هذه العصور — عنايتهم على هذا البديع حتى لنرى صفي الدين الحلي يذكر في بديعياته أنها ثمرة سبعين كتاباً في هذا الفن ^(٣) وقد تلتها بديعيات كثيرة ، ولكن هذا لا ينقض كلامنا ، فقد تحولت ألوان التصنيع عن أصباغها ، ولم يعد لها هذه الطرافة التي كنا نجدناها عند الشعراء المصنعين في القرن

(١) خزانة الأدب للحموي ص ٢٧ .

(٢) التبيان ٢٢٤/٣ .

(٣) العمدة لابن رشيق ٢٣٥/١ .

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

الشعراء في هذه العصور لتلك الألوان العقلية القائمة التي خلفها

ونحن إذا رجعنا إلى استخدام الشعراء في هذه العصور لتلك الألوان العقلية القائمة التي خلفها أبو تمام في صناعة الشعر وجدناهم يقصرون فيها تقصيرا شديدا ، فإن شاعرا لم يستطع أن يلائم بين عناصر الثقافات في قصيدة له على نحو ما رأينا في 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 نوسع بثقافته في أصباغ التصنيع وألوانه العقلية.

ألوان التصنيع العقلية لا تستوعب ولا تتحول إلى فن

الفلسفة ، غير أننا لا نتركه إلى القرن الرابع والقرون التالية حتى نحس كأنما انظمرت مناجم الثقافة والفلسفة ، فلم يعد هناك نشاط عقلي واسع ، ولم تعد الفلسفة تقوم من القصيدة مقام الظلال من الصورة ، ولم تعد تدخل فيها على هذا النحو الغريب الذي كنا نجده عند أبي تمام ، إذ نرى بعض ظلالها تتحول إلى ألوان مشرقة في شعره كلون نوافر الأضداد وقد استخرج منه بدعا كثيرا .

العقلية لا تستوعب كانت الثقافة تتحول إلى عجب من الفن عند أبي تمام ، وكذلك كانت ولا تتحول إلى فن الفلسفة ، غير أننا لا نتركه إلى القرن الرابع والقرون التالية حتى نحس كأنما انطمرت مناجم الثقافة والفلسفة ، فلم يعد هناك نشاط عقلي واسع ، ولم تعد الفلسفة تقوم من القصيدة مقام الظلال من الصورة ، ولم تعد تدخل فيها على هذا النحو الغريب الذي كنا نجده عند أبي تمام ، إذ نرى بعض ظلالها تتحول إلى ألوان مشرقة في شعره كلون نوافر الأضداد وقد استخرج منه بدعا كثيرا .

ونحن لا نرتاب في أن القرن الرابع قد أوغل في الفلسفة بأكثر مما أوغل القرن الثالث ، فقد أخذ الشعراء يتصنعون لحكم أرسطو وأمثاله ينقلونها إلى الشعر كما سنرى عند المتنبي ، بل نحن نجد في أواخر هذا القرن شاعرا متفلسفا هو المعري ، وإذن فالفلسفة لم تنحسر ظلالها عن الشعر في 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 عقده 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 وحس فقط لا أدب أفكار وثقافة ؛ فالشعراء لا يحاولون أن يوازنوا بين حسن التفكير وحسن التعبير ، وأن يأتوا بالحسنات 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 الذهبي فى ترجمة ابن رشد التى أوردها ريئان 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 الأبهري 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 ، والذي 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

الفلسفي نجده يكتب مقدمة لديوانه ، وذلك يؤذن بأنه سيرسم لنا مذهباً معيناً في هذا الديوان ، ولكن مانلبث أن نراه يرسم هذا المذهب ويحدده بوجوه من التعقيد في القافية وكأنه لا يحس بأنه صاحب منهج فكري . وهذا نفسه يلفتنا إلى ضروب من الخلاف بين الشعراء الغربيين المحدثين وبين شعراء العرب السابقين ، إذ نرى كثيراً من الأولين يكتبون مقدمات لدواوينهم ، يقررون فيها مناهج مذهبية في 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 الفلسفي وانحصار آماده في حدود ضيقة ، وهذا نفسه أحد الأسباب التي لم تنوع مذاهب الشعر في الأدب العربي على نحو ما نرى في الأدب الغربي ، فقلما نجد شاعراً يحس كأنه صاحب منهج أو مذهب جديد .

ولقد كانت هذه الموجة الهنيئة من التفكير الفلسفي التي رأيناها عند أبي تمام خليفة بأن تنبعث من وراءها موجات فلسفية على ألوان كثيرة في الشعر العربي ، ولكن الشعراء ينحازون عن العمق ولا يلامسون الفلسفة إلا من الظاهر ، إذ نراهم يستخدمون بعض الأمثال أو بعض العبارات كما سنرى عند المتنبي ، غير أن ذهنهم بقي جامداً في حدود التفكير القديم ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما كان الفكر العربي يقتبس من الفكر اليوناني في شيء من الوجمل .

ومهما يكن فإن التفكير الفلسفي لم ينوع في أصباغ الشعر العربي 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 في أصباغه العقلية ، بل لعل هذا نفسه كان من أهم الأسباب التي جعلته ينحرف عن الغموض والرمز ، وقد كان فن أبي تمام خليقاً بأن يبعث في الأدب العربي نزعة رمزية واسعة ، ولكن شيئاً من ذلك لم يتحقق . حقا يمكن أن نلاحظ طرفاً من آثار هذه النزعة في البيئات المذهبية عند المشيعة والمتصوفة ، ولكنها لم تعمم في الشعر العربي وبذلك لم تحدث فيه حركة واسعة جديدة .

على كل حال أخذ العرب يبتعدون عن التفكير الفلسفي رويداً رويداً حتى لنجد ابن الأثير

في القرن السابع مهاجم فكرة المثقف بالثقافة اليونانية^(١) وكأنما أصبحت بدعا غير مألوف .
ونحن نلاحظ مرة أخرى أن العرب كانوا يثقون أيضاً في 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 في الشعر كما يستخدمون الفلسفة ، يستخدمونها من الظاهر ، إذ يتصنعون لاصطلاحاتها تصنعاً واسعاً ، حتى يلاحظ ذلك الناقد المعاصر في القرن الخامس ، إذ ترى ابن سنان الخفاجي ينعي هذه الطريقة على معاصريه^(٢) . ولكننا 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 في كل معنى ، وهذا لا ضابط يضبطه ، ولا حاصر يحصره ؛ فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنشور في صوغ معنى من المعاني ، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك ، فليس له أن يتركه ويحيد عنه لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذي قصده “^(٣) . ويقول الراجاني^(٤) .

Fatima

أنا أفتق الشعراء غير مدافع في العصر لا بل أشعر الفقهاء

وتصور لنا القيمة الشعراء مفتونين باصطلاحات العلوم ومسائلها يقتبسونها في أشعارهم ، وقد أحدث ذلك فيضانا من المصطلحات العلمية غمر الشعر العربي لهذه العصور ، وسنعرض لذلك في الفصل الرابع من هذا الكتاب ، ولكننا نلاحظ منذ الآن أن الشعراء أسرفوا على أنفسهم في جلب هذه المصطلحات التي لم تفد الشعر جمالا ولا تفكيراً .

ونحن نعترف بأن الثقافة العلمية ضرورية للشاعر حتى يعرف أنه ليست هناك مباينة بين العلوم المبنية على الحقيقة وبين الشعر القائم على الخيال ، وحتى يقرب الشعراء المسافة بين العلم والشعر ، فينزعوا بشعرهم منزعا علميا ، يتخذونه مذهباً أو كالمذهب ، ويدققون في التعبير ويحققون في التفكير صنيع العلماء أصحاب المذاهب ، أما إذا كان الشاعر لا يستوعب الثقافة العلمية إلا على هذا النحو الذي نجده عند شعراء القرن الرابع وما جاء بعده من

(٣) المثل السائر ص ٤٦٣ .

(٤) معاهد التنصيص ٥/٢ .

(١) المثل السائر ص ١٨٦ .

(٢) سر الفصاحة ص ١٥٩ .

قرون ، فإننا نرده عن هذا الطريق مخالفين ابن الأثير ومن كانوا يعجبون بهذه الثثرة التي لا تدل على شيء أكثر من أن الشاعر يعرف أسماء يلوكمها ولا يفهمها وعلوما يحفظها ولا يتعمقها .

ونحن نعود فنقول بأن العلم كان مثله في التفكير الفنى مثل الفلسفة ، فإنه لم يعمقه ولم يفتح فيه آفاقاً جديدة في التعبير والتصوير ، ولقد كان حرياً أن يبعث في 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 هذا المذهب الفنى الجديد ، ولكن علم الشاعر العربى استمر بعيداً من أدبه وفنه ، ولم يتسرب منه شيء 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 المتنبي يستخدمه استخداما واسعا فى الفصل التالى ، ولكن 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 شعوزات فى الخيال والتفكير ، والتصور والتعبير ، كأن يقول المتنبي^(١) :

كفى بجسمى نحولا أنتى رجلٌ لولا نَحْطَطُ طَبْقِي إِيَّاكَ لَمْ تَرَنِ
أو يقول الواواء الدمشقى^(٢) :

ولو نُصِبتَ رَحَى بِإِزاء دمعى لكانت من تَحَدَّرِهِ تدورُ
أو يقول أبو عثمان الخالدى^(٣) :

وأحلنى بالهجر حتى لو أننى قدْى بين جفنى أرمِدُ ما توجَّعا

(٣) معاهد التنصيص ١/٢٦٠ .

(١) البيان ٤/١٨٦ .

(٢) معاهد التنصيص ١/٢٥٨ .

أويقول الخبز أرزى^(١) :

ذبتُ من الشوق فلو زُجَّ بي في مقلةِ النائمِ لم ينتبه
وكان لي فيما مضى خاتمٌ فالآنَ لو شئتُ تمنطقتُ به

ونحن لا نرتاب في أن الشعر حين يفضى إلى هذا النوع من المبالغة لا يعبر عن إحساس أو وجدان ، إنما يعبر عن نوع من السقوط الفني ، إذ يذهب الشعراء بعيداً في تصوراتهم وأفكارهم وكأنهم ينجحون إلى كل إفراط في الشعر ، ولكننا ننسى ؛ فقد تركنا القرن الثالث إلى قرون التصنع التي لا بد أن ينحاز شعراؤها إلى كل ما يضيف صعوبة أو غرابة في التعبير .

سلسلة الشعر
سلسلة الشعر

٥ +

ونحن لا نصل إلى القرن الرابع حتى نحس بأن الشعر العربي جامد لا يتحول عن الموضوعات والمعاني القديمة . وأكبر الظن أن من أهم أسباب هذا الجمود ما أشرنا إليه من أن العرب لم ينفجوا في شعرهم نحواً فلسفياً أو علمياً ، ولعل من أهم الأسباب في ذلك أيضاً أنهم لم يطلعوا على شيء من الأدب اليوناني فاستمروا يعيشون في شعرهم معيشة داخلية فيها نوع من القصور الذاتي ، وقد خيل إليهم أنهم ليسوا في حاجة إلى مدد من الخارج ؛ فشعرهم فيه جمال لم ير مثله . على أن هذا الجمال سرعان ما أصابه الجمود في 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 في موضوعاتهم ومعانيهم فذلك شيء قلما دار في أذهانهم .

الشعر العربي
وجوده

ولعل من أسباب ذلك أيضاً ما شاع في بيئات النقاد من أن الأسلوب هو كل شيء في الأدب ، وهي فكرة نراها في النقد من قديم ؛ نراها عند الجاحظ ، فقد أسقط المعاني ، ولم يجعل لها فضلاً ، وعول على الألفاظ ، وقال : " إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها

العجمي والعربي والقروي والبدوي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتحمير اللفظ وسهولته وسهولة الخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك “^(١) . وقد ثار عليه ابن قتيبة ، وقال إن البلاغة تكون في المعاني كما تكون في الألفاظ “^(٢) ، ولكن النقاد انحازوا في الغالب إلى الجاحظ ، يقول صاحب الصناعتين : ” المعاني مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوق والذبطى والزنجى ، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها “^(٣) ويقول الآمدي : ” وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد في بهاء الكلام ، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه “^(٤) . ويقول ابن خلدون في القرن الثامن : ” إن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني “^(٥) .

وليس من شك في أن شيوع هذه الآراء جعل الشعراء لا يبحثون عن موضوعات جديدة ، إنما انصب عملهم على التحوير في المعاني القديمة فنشأ هذا البحث الواسع الذى نجده في كتب النقد العربى ، ونعنى ببحث السرقات . ونحن نجد النقاد في هذه العصور يحسون بأن هذا الجانب ضرورى في الشعر ، يقول صاحب الصناعتين : ” ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تداول المعاني 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 ظاهراً ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المناهج والترتيب ، وتكلفوا جبراً ما فيه النقصية بالزيادة والتأكيد ، والتعريض في حال والتصريح في 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

(٤) الموازنة ص ٢١١ .

(٥) المقدمة ص ٤٢٥ .

(٦) الصناعتين ص ١٨٦ .

(١) الحيوان ١/٤٠ .

(٢) الشعر والشعراء ص ٧ .

(٣) الصناعتين ص ١٨٦ .

إلى المذرة وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني، وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما نحصل على بقايا، إما أن تكون قد تركت رغبة عنها أو استهانة بها أو لبعد مطلبها واعتياص ^{مكبر} مرادها، وتعذر الوصول إليها، ومتى أجهد أحدا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيتاً يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخط أن يجده بعينه أو يجد له مثالا يغض من حسنه ^(١).

والقاضي الجرجاني من نقاد القرن الرابع وشعرائه، ونراه يشهد بأن السرقات أصبحت ضرورة من ضرورات عصره في صنع الشعر ونماذجه، وهو يلاحظ أنها قديمة في الفن العربي، وهي ملاحظة صحيحة فذعن نجدها شائعة بين النقاد الأولين عند حماد الراوية وغيره. قال مروان بن أبي حفصة "دخلت أنا وطريح بن إسماعيل الثقفني والحسين بن مطير الأسدي في جماعة من الشعراء على الوليد بن يزيد، وهوفي فرش قد غاب فيها، وإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعراً وقف الوليد بن يزيد على بيت بيت من شعره، وقال هذا أخذه من موضع كذا وكذا، وهذا المعنى نقله من موضع كذا وكذا من شعر فلان، حتى أتى على أكثر الشعر، فقلت من هذا قالوا حماد الراوية ^(٢)".

فالشعراء يسرقون من قديم. يقول الجاحظ "نظرنا في الشعر القديم والحديث فوجدنا المعاني تقلب ويؤخذ بعضها من بعض ^(٣)". ويقول أيضاً: "ولا يعلم في الأرض شاعر متقدم في تشبيه مصيب تام، أو في معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في 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 شريكاً فيه ^(٤)".

وإذن فالسرقة قديمة في الشعر العربي، غير أنه يلاحظ أنها أصبحت شيئاً أساسياً في القرن الرابع فقد اهتم بها النقاد وفتحوها لدراسات واسعة في كتبهم كما نجد في الصناعاتين والوساطة والموازنة، وقد ألفت فيها كتب خاصة، ألف مهلهل بن يموت كتاباً في سرقات أبي نواس؛ كما ألف ابن طاهر وابن عمار كتابين في سرقات أبي تمام ^(٥)، وقد عمت هذه

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ١٧٠ .

(٤) الحيوان ٩٦/٣ .

(٥) الوساطة ص ١٦٦ .

(٢) أغاني دار الكتب ٧١/٦ .

(٣) معاهد التنصيص ١٢٢/٢ .

الدراسة وشاعت في كتب النقد والبلاغة لأنها كانت أهم جانب في صناعة النماذج الفنية .

٦

ونقاد العرب يقسمون السرقات قسمين : مستحبة ومنكرة ، فالمستحبة هي التي يعمد فيها الشاعر إلى إضافة أشياء جديدة في الصورة أو العبارة ، وأما المنكرة فهي التي لا يستطيع أن يضيف إليها شيئا من ذلك ^(١) ، وهذا التقسيم لا يوضح — في التحوير — هذا الجانب من جوانب حرفة الشعر ، بل لعله يضيف إليه غموضا وإبهاما ، فقد اضطرب النقاد في بحث هذه الوسيلة ووقفوا يسمونها سرقة وغصبا ونحو ذلك من أسماء لا تعبر تعبيرا واضحا عن حقيقة ، ومن أجل ذلك كنت أوتر أن ننحى التسمية القديمة ونضع مكانها اسم « التحوير » ، إذ يأخذ الشاعر معنى مسبوقا أو مطروقا فيديره في ذهنه ، وما يزال به يحور فيه حتى يظهر في هيئة جديدة كأنها تخالف الهيئة القديمة .

وليس الشعر بدعا في هذه الظاهرة ، بل لعلها أكثر وضوحا في فن الرسم ، إذ يعالج الرسامون موضوعات مشتركة ، كل يرسمها رسمه الخاص الذي يعبر عن أسلوبه بما يختاره من وضع ، وما يراه . من طريقة في التلوين والتظليل وحشد الأجزاء في الصورة ، أو نشر ضباب وغموض فيها ، بحيث نرى المنظر في لحظة بدون حشده في أى جزء أو أى تفصيل ، وبحيث يكون لكل رسام طريقته الخاصة ونماذجه الخاصة . والشعراء يعالجون موضوعات مشتركة ويعالجون أيضا خواطر مشتركة ، ولكنهم حين يعالجون هذه الخواطر يعمدون إلى التحوير فيها تحويرا يغير من هيئتها القديمة ويعطيها وضعًا جديدًا ولونا جديدًا ، ويخطئ من يتلومهم في ذلك ما داموا يخرجون أفكارهم إخراجا تظهر فيه شخصياتهم ، فكل منهم له طريقته في التلوين والتظليل ، وكل منهم له أوضاعه ونماذجه ، مثلهم في ذلك مثل المرايا تختلف فيها صور الأشياء باختلاف أنواعها ، فالشكل في المرأة المحدبة غيره في المستوية ، والخطرة عند شاعر غيرها عند زميله لاختلافهما في مراها الذهن والخيال ،

(١) الصناعتين ص ١٨٦ و ص ٢١٧ . وانظر

في الوساطة : باب السرقات .

أو لاختلافهما في الوضوح والغموض ، إذ الخواطر كأصحابها قد ترى غامضة في شكل أشباح بعيدة ، وقد تقترب وتتضح على درجات مختلفة .

وإن من الواجب أن نعرف دائماً أن العبرة في الفن بجمال الإخراج وجمال الأوضاع والهياكل ، لا بالإبداع المطلق فقد يبعد تحقيقه ، وما لنا نذهب بعيداً ورب فكرة مسبقة تفوق فكرة مبتكرة لم تسبق ، فالابتكار من حيث هو ليس صفة فنية بديعة ، إنما البدع هو إخراج الفكرة في وضع جديد يلفت الأنظار ، بل ربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول خاطرة مسبقة أو مطروقة ، فإذا هو يستخرج منها العجب لجودة إخراجها ، وحسن عرضها .

وإذن ينبغي أن ننفي عن هذا الجانب من العمل الفني ما علق به من أوهام بعض النقاد الذين لم يتصوروه على حقيقته ، وأن نقرر أنه جانب أساسي في الفن ، إذ يعدل الشعراء إلى التحوير في المعاني القديمة تحويراً يجعلنا ننسى الأصل ، والأدب الغربي يصور هذا الجانب بأوضح مما يصوره الأدب العربي ، فإن تعدد أنواع الشعر عند الغربيين من قصصى إلى غنائى وتمثيلى أتاح لهذا الجانب تنوعاً لم يتح له في الشعر العربى ، إذ ترى 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 الفن شكلاً جديداً في كل نوع من أنواع الفن ، فالأسطورة توجد في الشعر القصصى عند هوميروس ، ثم يأخذها سوفوكليس وأوربيديس ، ويحولونها إلى رواية تمثيلية كل يعرضها بطريقة الخاصة ، ونفس اتساع الأنواع يعطى فرصة أوسع عندهم في هذا التحوير ، فالشعر التمثيلى يتيح للشعراء من التحوير ما لا يتيح الشعر الغنائى ، ولذلك كنت ترى أندروماك عند أوربيديس غيرها عند راسين ، فإذا عرضت لموضوع تناولته أنواع الشعر المختلفة هناك وجدت التحوير أوسع وأعظم . وانظر إلى إيفيجينى (Iphigénie) تجدها في أسطورة أجاممنون ، ثم يأخذها أوربيديس 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 في آماذ ضيقة ، فهو لا يظهر إلا في الصورة والفكرة المحصورة . على أن هذا التحوير الضيق يمكن أن يقسم إلى قسمين متميزين : قسم تظهر فيه أصالة الشاعر ، إذ يعدل في العناصر القديمة تعديلاً يجعلنا نراها ، وكأنما تغيرت وجوهها وصورها ، وقسم آخر يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع شيئاً أكثر من التلفيق ، فهو يحاول أن يحاكي الأصل محاكاة تامة ، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى عرضه بصورته القديمة ، إنما يعرضه في صورة ملفقة ، قد شوهت أجزاءها ، وخلطت جوانبها خلطاً قبيحاً .

هناك نوعان من التحوير إذن نجدهما في الشعر العربي ، 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 التحوير الفنى مضطربة يأخذها من هنا وهناك ويعرضها عرضاً مشوهاً ، لا نلبث أن أن نقترحه أذهاننا وتزدرية عقولنا . أما النوع الأول فكان يشيع في القرنين الثانى والثالث ، ونحن نذكر بالإعجاب ما قام به أبو تمام في هذا الباب ، وقرأ هذا البيت لزهير :

أَثَافِي سَفْعًا فِي مَعْرَسِ مِرْجَلٍ وَنَوِيًّا كَجِذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَمْ

ثم انظر ما انتهت إليه هذه الأثافي وهذا النوى عند أبى تمام ، إذ يقول :

أَثَافِي كَأَنَّكَ دُودٌ لُطْمَنَ حَزْنًا وَنَوِيًّا مِثْلَمَا انْفَصَمَ السَّوَارُ

فإنك لا شك تراعى روعة شديدة فهو لا يسرق بل هو يحور تحويراً يجعلك تنسى الأصل ، وكأنه قد خلق الصورة خلقاً وابتكرها ابتكاراً ، وقرأ هذا البيت عند طُفَيْل :

وَجَعَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ يَقْتَاتُ لَحْمَ سَنَامِهَا الرَّخْلُ

ثم اقرأ ما انتهى إليه عند أبى تمام إذ يقول :

رَعْنَةُ الْفِيَاثِ بَعْدَ مَا كَانَ حَقْبَةً رَعَاهَا وَمَاءُ الرُّوضِ يَنْهَلُ سَاكِبَةً

فليس من شك أن هذه الصورة للبعير الذى يرعى ويرعى رعيًا 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 نوافر أضداده وأخرجها في صورة جديدة ، يكاد الإنسان ينسى أصلها ، ولا يذكر بذورها التي تفرعت منها ، فقد غيرتها المدنية والحضارة ، وحورتها الفلسفة والثقافة .

كان الشعراء يستمدون من القدماء في القرنين الثاني والثالث ، ولكنهم استطاعوا بمواهبهم الفنية أن يغيروا في صور ما استمدوه وكأنهم حرفوه عن أوضاعه ، فغدا يختال في شكل حضري موق ، كهذه الأثافي التي تشبه بما عليها من حمرة في سواد الحدود وقد اضطرب فيها اللونان ، ولا تنس النوى فإنه قد استحال إلى سوار غريب طال عليه العهد بصاحبه ، وتكسّر في غير موضع منه ، ولكنه لا يزال كأنما تركته بالأمس ، وقد رجع أبو تمام فرصف هذا النوى مرة أخرى وصفاً معجباً إذ يقول :

والتَّوئِيْ أهد شطره فكأنه تحت الحوادثِ حاجبٌ مقرونٌ

وارجع إلى صورة هذه الدابة التي كانت ترعى الصحراء ، وقد أصبحت ترعاها هذه الصحراء رعيّاً لا يستطيع ذهن أن يجمع في لفظ ما يعبر به عن جمال هذا التصوير وما يطوى من الإبداع في العرض ، فبعيره لا يذوب سنامه فقط بل هو يرعى ويرعى رعيّاً غريباً ، وأنى فنان لا يرى هذه الصورة ويقيدها في لوحته أو على تمثاله أو في قصيدته ؟ لتكن الفكرة في أصلها قديمة ولكن قد استوى لها من ذهن أبى تمام وفلسفته ما أكسبها شيئاً من الإنسانية فإذا هي تخرج عن الصحراء والفيافي إلى محيط أوسع من الفكر والفلسفة والخيال والعمق . وأترك أصحاب التصنيع إلى غيرهم من الصانعين كالبحثري فإنك ستذكر ما كان يضيفه إلى خواطره من تحوير في الأصوات ، يلذنا ، ويمتعنا متعة تخلق في أذهاننا هذا الجول الموسيقي الخاص به ، والذي تنطلق فيه زمائره ، فإذا هي تؤثر على أعصابنا تأثيراً حاداً ، ونحس كأننا نحلم حلماً ساراً في جو موسيقي ، لا عهد لنا بسحره وفتنته .

كان التحوير عند هؤلاء الشعراء عملاً فنياً طريفاً ، غير أننا لا نتقدم إلى القرن الرابع حتى نحس بتحول في هذا التحوير إذ يصبح نوعاً من التلفيق ، فالشعراء لا يضيفون إلى الأفكار عناصر جديدة من زخرف أو حضارة أو ثقافة ، وبذلك أصبحت تشبه "الصور الفوتوغرافية" فهي تحافظ على الأصل بأشكاله وأوضاعه ، وهذا كل ما تستطيع آلة

المصور أن تقدمه ، ومع ذلك فلا بد لها من صلاحية في استعمالها واستخدامها ، ولكن ليس
للمصور بعد ذلك عمل في صوره ، إنما هي أشياء آلية ، هي آلة تُخرج ، وعليه أن
يرصد ما تخرج .

ومهما يكن فقد أصبح مثل الشاعر العربي بعد القرن الثالث مثل المصور "الفوتوغرافي"
إذ لم يعد رساما يحور في الخواطر تحويراً يظهر شخصيته وأسلوبه وما يستخدمه من ألوان
وأصباغ ، بل أخذ يلفق أفكاره وأفازله ، وأصبح هذا التلفيق كل
التلفيق ما بيده من صناعته ، وقد دخله من طرق كثيرة ، وكلما سلك طريقاً
أمكن فيه ، واستخرج منه كل ما يمكن أن يكون به من ذهب أو خرف ،
فظهر الافتباس^(١) وظهر التضمين^(٢) وحل الأدباء الشعر ونظموا النثر^(٣) ، وهي اتجاهات
لا تفصح عن مقدرات فنية ، إنما تفصح عن تلفيق غريب وانظر إلى هذا البيت المتنبي :
أعدى الزمان سخاؤه فسخابه ولقد يكون به الزمان بخيلاً
ثم انظر إلى أصله عند أبي تمام :

هيهات أن يأتي الزمان بمثله إن الزمان بمثله لبخيل
فإنك تحس بأن المتنبي لم يصنع شيئاً أكثر من التشويه ، فبيت أبي تمام أجود سبكاً
وأجمل لفظاً ، ولكنه تعثر الحضارة العربية ، بل هو تعثر الفن العربي ، إذ لم يحدث فيه جديد
إلا هذا التقليد الذي كاد يقضى على الابتكار والأصالة في الشعر والشعراء . ولعل النقل
والنقض هما أهم وسيلتين كان يلجأ إليهما الشعراء في عمل هذا التلفيق . أما النقل فهو أن
ينقل الشاعر المعنى من موضوع إلى موضوع كقول المتنبي^(٤) :

والطَّعْنُ شَرُّهُ والأَرْضُ واجفةٌ كأنما في فؤادها وهــل
قد صبغت خدَّها الدماء كما يصبغ خدَّ الخريدة الخجل
والخيل تبكي جلودها عرقاً بأدمع ما تسحها مقل

فقد نقل المتنبي أفكار الغزل وصوره إلى الحرب ، ولكن بدا عليها التلفيق في وضوح ، ومن

(١) البيتة ١٨٩/٢ .

(٢) البيتة ١٩٩/٤ .

(٣) انظر كتاب نثر النظم وحل العقد للشاعبي وانظر
حل الصاحب وغيره نظم المتنبي في البيتة ١٠١/١ .

(٤) التبيان ٢١٤/٣ .

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 أبي الشيص :
أَجِدُ المَلَامَةَ فِي هَوَاكَ لِذِيذَةٍ حَبًّا لَذَكْرٍ فَلْيَكُنْني اللَوِّمُ

فقد نقض المتنبي هذه الفكرة وعكسها عليه إذ يقول :

أَحِبُّهُ وَأَحَبُّ فِيهِ مَلَامَةٌ إِنْ المَلَامَةُ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِهِ^(١)

وعلى هذا النمط أخذ الشعراء يلققون قصائدهم من الأفكار المسبوقة والخواطر المطروقة . وفي هذا التلفيق تستقر المحاولات الأخرى التي كان يحاول بها الشعراء في هذه العصور أن يجددوا في الشعر باستعارتهم لمراسيم الرسائل على نحو ما سنفصله في الفصل الثالث من هذا الكتاب . ومهما يكن فإن الناقد لا يحس إزاء شعراء القرن الرابع وما بعده من قرون بالإعجاب الذي كان يحسه إزاء أسلافهم من شعراء القرنين الثاني والثالث ، فقد شمل الحياة الفنية غير قليل من الركود والجود ، فالماء ساكن وليس عليه أمواج ولا رياح . وكأني بالحضارة العربية قد ضلت طريقها ، فوقفت عند تقليد الأوضاع القديمة ، وقلما ظهر جديد في الشعر والفن إلا هذا التلفيق الواسع للماضي وأفكاره وصوره .

تصبح صفة التلفيق أهم شيء يميز التفكير الفني ، ولا يدخل جديد إلا تحويراً من نوع هذا التلفيق الذي رأيناه في الشعر ، وقلما تضاف طرافة عقلية إلى الفن إلا ما قد يأتي به الشعراء من التصنع للثقافة أو محاولة هذا التعقيد الذي رأيناه — في أول هذا الفصل — عند صاحب في قصائده والشعالي في رسائله والمعري في لزومياته . وسنحاول في الفصول التالية أن نبسط ما أجمعناه في هذا الفصل من وجوه ذلك التصنع ، سواء ما كان من تصنع الشعراء للثقافة أم من تلفيقهم للخواطر والأفكار ، أم من تعقيدهم للألفاظ والقوافي . وقد اخترنا المتنبي ومهيار والمعري لندرسهم دراسة مفصلة حتى نطالع من خلال قصائدهم على ما أصاب الشعر من فنون هذا التصنع ، ولعلمهم أكثر الشعراء الذين حاولوا التجديد بعد القرن الثالث ، ولذلك كان الباحث يجد عندهم مادة وافرة لدراسة مذهب التصنع في الشعر العربي وبيان طرائقه ونماذجه .

الفصل الثاني

الثقافة والتصنع

أنا ملء جفوني عن شواردها ويسهر الحلق جراها ويختصم
(المتنبى)

١

رأينا أن الشعر العربي في القرن الرابع وما بعده أصابه تصنع شديد فقد أخذ الشعراء يبدئون ويعيدون في الخواطر المسبوقة والأفكار المطروقة ، وكأنما قد سدت أمامهم جميع الطرق التي يمكن أن يجتازوها إلى مراحل فنية جديدة ، فراحوا يعتقدون في الألوان والأصباغ القديمة ، أو يستعينون بوسائل من التكلف للثقافة ، ولكن هذه الوسائل لم تحدث في الفن طرافة ولا تنويعاً . هي أوان جديدة ، ولكن ليس فيها نقش ولا زخرفة ، إنما هي أشياء غريبة عن الفن ، لا تفصح عن وجدان ، ولا ثراء في الألوان ، ومع ذلك فقد كانت تفصح عن أجمل اللذات في الفن لهذه العصور . ولعل أهم شاعر يصور لنا تعلق الشعراء بهذه الأواني الثقافية هو المتنبى ، فقد كان يشغف باستعارتها في التعبير يحاول أن يجعل 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 في العلوم الشرعية أم العلوم اللغوية ، وقد انتهى العرب من ترجمة الثقافة اليونانية إلى اللغة العربية وأخذت شكل موسوعات عند الفارابي ، وبذلك انتهى عهد الترجمة ودخل العرب في الطور الذي يلي ذلك ، وهو طور الاستساغة والاشتراك في الجهود العقلية الذي ترجم فظهر منهم متفلسفة كثيرون ، ولم يكتفوا بذلك بل ترجعوا كثيراً من الثقافة الفارسية والهندية ، وأدخلوه في النسيج العام لثقافتهم العربية ، وبخاصة في العقائد والمذاهب من شيعية وغير شيعية .

وهذه الثقافات المختلفة كانت تؤثر في الشعر قبل القرن الرابع على نحو ما رأينا عند أبي تمام في القرن الثالث ، ولكنها لم تكن تأتي هناك على أنها شيء يراد لذاته . غير أنها لا نصل إلى المتنبي حتى نحس بأنها تدخل الفن على أنها شيء أساسي فيه ، وقد كان المتنبي مثقفا ثقافة واسعة ، ويظهر أن لنشأته أثراً في ذلك ^{المتنبي} نشأته وثقافته : فقد نشأ في الكوفة ، أحد مواطن الحضارة العباسية ، وأهم موطن للشيعة من قديم . ونشأة المتنبي في الكوفة تجعلنا نفترض تشيعه ، وليست المسألة مسألة افتراض ، فالرواية يحدوثونها أنه تعلم في إحدى مدارس الشيعة ^(١) وبذلك اتصل بالشيعة اتصالاً مباشراً ، وفي ديوانه قصيدتان مدح بهما بعض العلويين ، أما الأولى ففي طاهر بن الحسين العلوي ومطلعها :

أَعِيدُوا صَبَاحِي فَهَوَّ عِنْدَ الْكُوعِ
وَرُدُّوا رُقَادِي فَهَوَّ أَحْظُ الْحَبَائِبِ

وأما الثانية ففي محمد بن عبيد الله العلوي ومطلعها :

أَهْلًا بَدَارَ سَبَاكَ أَغِيدُنَا أُبْعَدَ مَا بَانَ عَنْكَ خُرْدُنَا

ولم يكن المتنبي متشيعاً فقط بل يرى أستاذنا الدكتور طه حسين بك أنه كان قرمطياً غالباً في قرمطيته ^(٢) ، وكذلك يذهب الأستاذ ماسينيون إلى أنه كان متأثراً دائماً بالقرمطية وأنها أثرت كثيراً في ألفاظه وأفكاره ^(٣) ، ويشهد لذلك أن الكوفة في هذا الوقت كانت إحدى المراكز الكبرى للقرمطة ، فإذا كان المتنبي علوياً أو شيعياً فإن بيئته تدفعه إلى أن يكون قرمطياً ، بل إلى أن يكون غالباً في قرمطيته .

وقد أعدته هذه القرمطية لأن يلم بكثير من الآراء والمذاهب كما أعدته نشأته في العراق لهذا الإمام ، فالعراق من قديم يمتلئ بيهود ومجوس وزنادقة ومذاهب مختلفة من معتزلة وغير معتزلة ، ويظهر أن المتنبي اتصل بكل ما عرف لعصره من معارف ، ففي ديوانه من كل عقيدة وكل ثقافة طرف ، فيه إشارات مختلفة للتناسخ وقد كان منتشرًا بين المتشيعه فهم يروون أنه في عام ٣٤١ هـ ظهر الوزير المهلبى بقوم من التناسخية فيهم شاب

(٣) انظر : Massignon Mutanabbi dev -

في — ant le siècle ismaélien de L'Islam —

Mémoires de l'Institut Français de Damas.

Beyrouth, 1936.

(١) خزانة الأدب للبغدادى (طبع القاهرة)

. ٣٨٢/١

(٢) مع المتنبي ص ٦٦ .

يزعم أن روح علي بن أبي طالب رضى الله عنه انتقلت إليه ، ومنهم امرأة تزعم أن روح فاطمة رضى الله عنها انتقلت إليها ، ومنهم آخر يزعم أنه جبريل ، فالتجأوا إلى أهل البيت فأمر معز الدولة بإطلاقهم لتشييع كان فيه ^(١) ، ويقول المتنبي :

تَمَتَّعَ مِنْ سُهَادٍ أَوْ رُقَادٍ وَلَا تَأْمُلْ كَرَىٰ تَحْتَ الرَّجَامِ
فَإِنَّ لثَاثَ الْخَالِينَ مَعْنَى سَوَىٰ مَعْنَىٰ انْتِبَاهِكَ وَالْمَنَامِ

فيشير بثالث الخالين إلى التناسخ الذى لا يقع فيه موت ولا نوم . وهو كما يعرف التناسخ يعرف القول بالدهر والتعطيل والقدم يقول فى كافور :

أَلَا فَتَىٰ يُورِدُ الْهِنْدَىٰ هَامَتُهُ كَيْمًا تَزُولُ شِكْوُكَ النَّاسِ وَالتَّهَمُ
فَإِنَّهُ حُجَّةٌ يُوْذَى الْقُلُوبَ بِهَا مِنْ دَيْنِهِ الدَّهْرُ وَالتَّعْطِيلُ وَالْقِدَمُ

بل لقد كان يعرف المجوسية ومعتقداتها ، يقول فى هجاء ابن كيغلب :

يَا أُخْتَ مُعْتَمِقِ الْفَوَارِسِ فِي الْوَعَى لِأَخْوِكَ نَمَّ أَرْقُ مِنْكَ وَأَرْحَمُ
يَرْنُو إِلَيْكَ مَعَ الْعَفَافِ وَعِنْدَهُ أَنَّ الْمَجُوسَ تُصِيبُ فِيمَا تَحْكُمُ

يقول العكبرى : ” إن تزوج الأخوات عند المجوس من حكمهم ، فمن حسنهما 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 :

وَكَمْ لظِلَامِ اللَّيْلِ عِنْدَىٰ مِنْ يَدٍ تَخْبِرُ أَنَّ الْمَانَوِيَّةَ تَكْذِبُ

يقول العكبرى : ” المانوية قوم ينسبون إلى مانى ، وكان يقول الخير من النهار والشر من الظلمة ، فرد عليه المتنبي ، فقال كم نعمة لظلام الليل عندى تبين أن المانوية الذين نسبوا الشر إلى الظلام كاذبون “ ^(٣) .

وعلى هذا النحو ما نزال نجد عند المتنبي إشارات للمذاهب والمعتقدات المختلفة ،

(٣) التبيين ١/ ١٧٨ .

(١) أبو المحاسن طبعة ليدن ٢/ ٢٣٣ .

(٢) التبيين (شرح العكبرى على المتنبي) طبع

الحلبى ٤/ ١٢٢ .

ويظهر أن ذلك جاءه من قرمطيته ، فإن رسائل إخوان الصفا تدل على أن القرامطة كانوا يلمون إماماً دقيقاً بالمعتقدات والنحل المختلفة . يقول الأستاذ دى بور " ويعترف إخوان الصفا أنفسهم بما في مذهبهم من تلفيق أعنى الاقتباس من مختلف المذاهب ؛ فهم يريدون أن يجمعوا حكمة جميع الأمم والديانات وأنبيائهم نوح وإبراهيم وسقراط وزرادشت وعيسى ومحمد وعلى ، وهم يجلون سقراط وعيسى وحوارييه كما يجلون أبناء على ويعدونهم رجالاً مطهرين استشهدوا في سبيل العقيدة القائمة على العقل " (١) .

وقد تكون رسائل إخوان الصفا متأخرة عن عصر المتنبي قليلاً ولكنها على كل حال وليدة القرن الرابع الذى عاش فيه ، كما أنها وليدة القرمطية بنوع خاص (٢) . وليس من شك في أن عناصرها كانت سائدة في أوساط القرامطة لعهد المتنبي ، وقد امتص شعره — كما تمتص الإسفنجية الماء — جميع هذه العناصر ومثلها تمثيلاً دقيقاً . ولعل أهم جانب مجده من ذلك عنده جانب التصوف ؛ فقد شغل حيزاً واسعاً في أفكاره وألفاظه ، يقول في بعض ممدوحيه :

إذا ما ذكرنا جُودَهُ كان حاضراً نأى أو دنا يسعى على قَدَمِ الخِضْرِ

يقول العكبرى : " لا يذكرك جوده إلا وهو يحضر كالخضر عليه السلام ، ويقال إن الخضر لا يذكرك في موضع إلا حضر ، والخضر عند الصوفية حى يرزق ، وقال المحدثون لا يصح ذلك " (٣) . فالمتنبي يشير إلى أفكار المتصوفة في شعره ، وطبعي أن تتسرب إلى قصائده ونماذجه ؛ فقد ارتبط التصوف بالتشيع منذ نشأته . يقول ابن خلدون عن الصوفية : " وكان سلفهم مخالطين للإسماعيلية المتأخرين من الرافضة الدائنين أيضاً بالحلول ، وإلهية الأئمة مذهباً لم يعرف لأولهم ، فأشرب كل واحد من الفريقين مذهب الآخر ، واختلط كلامهم ، وتشابهت عقائدهم ، وظهر في كلام المتصوفة القول بالقطب ومعناه رأس العارفين ، وأشار إلى ذلك ابن سينا في كتاب الإشارات في فصول التصوف " (٤) . ولم يقف المتنبي

(١) تاريخ الفلسفة في الإسلام لدى بور ترجمة (٣) التبيان ١٣٧/٢ .

الأستاذ أبو ريده ص ١٠١ .

(٤) المقدمة ص ٣٣١ .

(٢) تاريخ الفلسفة في الإسلام ص ٩٥ .

بالتصوف في شعره عند هذا الأثر البعيد ، بل نراه يتصل ببعض المتصوفة ويمدحهم ؛ ففي ديوانه قصيدة مدح بها من يسمى الأوراجي الصوفي ومطلعها :

أَمِنْ اَزْدِيَارِكِ فِي الدُّجَى الرُّقَبَاءُ إِذْ حَيْثُ كُنْتَ مِنَ الظَّلَامِ ضِيَاءُ

وقد كان للأوراجي شأن في قصة الحلاج^(١) . وهناك جانب آخر كانت له صلة وثيقة بالتشيع ومذاهبه وهو جانب الفلسفة ؛ فقد كان إخوان الصفا — كما رأينا في نص دي بور السابق — يضعون سقراط وأفلاطون في صف مع محمد وعلى ، ويظهر أن المتنبى تنقّف ثقافة واسعة بالفلسفة ، لم تقف عند ما تسرب إليه من التشيع ؛ فقد ذكر صاحب خزانة الأدب أنه درس الفلسفة بالكوفة في صغره على من يكنى أبا الفضل ، وكان من المتفلسفة^(٢) ، وسنرى — عما قليل — أنها أثرت في 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 الأكثرين من نقل اللغة والمطالعين على غريبها وحوشها ولا يسأل عن شيء إلا ويستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر حتى قيل إن الشيخ أبا علي الفارسي قال له يوماً كم لنا من الجروع على وزن فعلى ؟ فقال المتنبى في الحال حجلى وظرى ، قال الشيخ أبو علي فطالعت في كتب اللغة ثلاث ليال على أن أجده لذين الجمعين ثالثاً فلم أجده “^(٣) . ويذكر صاحب الصبّح المنبى أنه لما وقع الجدل بين أبي الطيب اللغوى وابن خالويه في حضرة سيف الدولة ، طلب إليه أن يشترك في الجدل ، فنصر أبا الطيب ، وأتى من الحجج ما أعانه به^(٤) . ويروون أنه لما رحل إلى بغداد ناظر الحاتمي في 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 في ألفاظه كقوله :

(٤) الصبّح المنبى ص ٢٥ .

(٥) الصبّح المنبى ص ٧٩ .

(٦) خزانة الأدب للبغدادي ٣٨٠/١ .

(١) L. Massignon, al Hallaj, martyr mystique de l'Islam, p. 240

(٢) خزانة الأدب للبغدادي ٣٨٢/١ .

(٣) معاهد التنصيص ١١/١

إذا كان ما تنويه فعلاً مضارعاً مَضَى قبل أن تُلقَى عليه الجَوَازِمُ
وإن قارئ ديوانه ليحس أنه لم يكن نحو غريب ولا أسلوب شاذ في تركيب إلا وتكلفه
في قصائده ونماذجه ، وقد كان ينجح إلى المذهب الكوفي يععم في شعره شواذه وشوارده ،
وهذه الكوفية لا نثبتها له من تلقاء أنفسنا فمن قبلنا يقول العكبرى في التعليق على قوله :
إلى واحد الدنيا إلى ابن محمد شجاع الذي لله ثمَّ له الفضلُ
”شجاع بدل من ابن وحذف منه التنوين على مذهبه“^(١) . ويفسر العكبرى هذا المذهب
في التعليق على قوله :

وحدانُ حمدونُ وحمدونُ حارثُ وحارثُ لقمانُ ولقمانُ راشدُ
إذ يقول : ”ترك صرف حمدون وحارث ضرورة وهو جائز عندنا غير جائز عند بعض
البصريين“^(٢) ، وقد فصل ابن الأنباري في كتابه الإنصاف هذه المسألة والخلاف فيها
بين البصريين والكوفيين^(٣) . وهذا الجانب هو الذي 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 في التعبير .

٢

كان المتنبي 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 المتنبي ، فإن القصيدة لم تعد تعبر فقط عن خواطر وجدانية بل
أصبحت تعبر أيضاً عن ثقافة ، حتى تظهر بالذجاج في بيئات العلماء والمثقفين ،
وقد تتبع أستاذنا الدكتور طه حسين بك هذه الظاهرة عند المتنبي في قصيدته الميمية التي
مدح بها سيف الدولة ومطلعها :

تصنع المتنبي
للثقافات المختلفة

وفاؤكم كما كثر ربع أشجاء طاسمته بأن تسعدا والدفع أشفاه ساجمه

وصور ما انتهت إليه صناعة الشعر في هذه العصور من أن الشاعر لا يريد فقط أن يعجب الأدياء والمثقفين بما يستظهره من إشارات ثقافية ، بل يريد أن يقهرهم أيضاً ، ومن قوله في هذا الصدد معلقاً على هذين البيتين :

قفي تعرم الأولى من اللحظ مهجتي بثانية والمتلف الشيء غارمه
وما حاجة الأظعان حولك في الدجى إلى قمرٍ ما واجدٌ لك عادمه

”وما أرى إلا أنه قد قصد بهذا الطباق بين الوجود والعدم إلى مداعبة المتكلمين كما قصد بالإنلاف والغرم إلى مداعبة الفقهاء“ ^(١) ، وعلى هذا النحو أخذ يعلق على أبيات القصيدة ويفسر منها الحاشية التي كانت تحيط بسيف الدولة من العلماء والمثقفين ، وكيف أن الشاعر كان يعتبر هذه البيئات العلمية حاسدة له ، وكيف كان يريد أن يغلبها بهذا التفوق الذي يكسبه لنفسه من الإشارات الثقافية .

وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم يكن هناك تعبير غريب أو لفظ غريب في بيئة مثقفة إلا وتكلفه المتنبي في شعره ، فمن ذلك ما لاحظته صاحب الصناعتين من أنه يجمع الدنيا على دُنى صنيع أصحاب الأدوار والتناسخ ^(٢) ، كما في قوله :

تتقاصر الأفهام عن إدراكه مثل الذي الأفلاك فيه والدُّنا

فقد كثر من الدنيا على طريقة القائلين بالتناسخ وأن الإنسان له دُنى مختلفة ، ولسنا نؤمن بأنه كان يقول ذلك عن عقيدة ، إنما هو أسلوب التصنع في القرن الرابع ، إذ كان الشعراء يحاولون أن يجددوا في المعاني والأساليب فيجدوا السبل كأنها سدت عليهم فنراهم يلجأون إلى بعض الصيغ يقترضونها من البيئات المذهبية ، يحاولون أن يضيفوا بها إلى شعرهم مقدرة فنية غريبة ، كان يعجب بها الشعراء في هذه العصور ، ويعدون لها آية مهارتهم وبراعتهم .

وقد أثرت القرمطية في أسلوب المتنبي وصياغته ، وإليها يرد الأستاذ ماسينيون كثيراً

من الظواهر الفنية في شعره ، إذ يحس أثرها في ترفعه وما يشعر به الإنسان عنده من مرارة وهو يلاحظ أنه كان من شعراء البلاط ، ولكن قرمطية جعلته لا يتغزل ^{قرمطية المتنبي} في الغلمان ولا يصف جمال الجسم الإنساني ، كما ابتعد عن الزهد فهو لا يتخذ طريق أبي نواس ولا طريق أبي العتاهية ، ولعل من أطرف ما لاحظته أن القسم الأول من القصيدة عند المتنبي الذي يملأه بخواطره وأفكاره الثائرة ليس إلا استجابة لقرمطية ، كما نرى عند إخوان الصفا وثورتهم ضد السماء والطبيعة والناموس والحكومة ثم ضرورة الطعام والشراب ، وإذن فالمتنبي يشور في شعره على الدهر ونواميس المادة ثورة قرمطية^(١).

وقد لاحظ الأستاذ ماسينيون أيضاً أن المتنبي يستعمل بعض الألفاظ التي نجدها عند الاسماعيلية في إخوان الصفا من مثل قدس الله روحه ، والفلك الدوار ، وكذلك الثقلان بمعنى (القرآن والعترة) إذ يقول في كافور :

فما لك تختارُ القسيَّ وإني — عن السَّعدِ يرمي دونك الثقلانِ

ويلاحظ أيضاً أنه يوجد في الديوان كلمات أخرى من مثل المهدي والقائم والخلف ، ولكن شراح المتنبي لم يلتفتوا إلى هذا الجانب ، وهو يضرب مثلاً لذلك أن المتنبي رأى أن الشمس لا يصح أن توضع تحت مرتبة الهلال إذ يقول :
وما التأنيثُ لاسمِ الشمسِ عيبٌ ولا التذكيرُ فخرٌ للهلالِ

وهو يشير بذلك — في رأى الأستاذ ماسينيون — إلى الخلاف القديم بين الشيعة في تفضيل الميم يعني محمداً على العين يعني علياً^(٢) ، ولكن الشراح لم يلتفتوا إلى كل ذلك^(٣) . ومهما يكن فقد كان للقرمطية أثر واضح في شعر المتنبي وربما كان توفيقه في مدائح سيف الدولة ووصف ملاحه مع دولة الروم يرجع إلى عاطفة الدم التي نجدها عند الشيعة

Massignon , Mutanabbi devant le (٣) siècle ismaélien de l'Islam, p. 7.

Massignon , Mutanabbi devant le (١) siècle ismaélien de l'Islam, p 12.

(٢) في علم الفلك عند الشيعة الشمس : محمد والقمر : علي ، والزهاء : فاطمة ، والفرقدان : الحسن والحسين .

منذ مقتل الحسين ، وكأنه يعبر فيها عن تلك الثورة الشيعية المكتوبة في نفوسهم جميعاً .
وأيضاً فإن المتنبي كان فارساً يمجّد الفروسية .

٣



وليس من شك في أن الأستاذ ماسينيون كان بارعاً في هذا الكشف عن أثر القرمطية والتشيع في عبارة المتنبي وأسلوبه وأفكاره ، وإن ذلك ليلفتنا إلى ما يمكن أن تكون قد أثرت في هذه البيئات المذهبية الأخرى ، وأكبر الظن أنه كان للتصوف ^{تصنع المتنبي} لمصطلحات التصوف أثر في شعره أوسع من أثر التشيع ، وإن من يقرأ في ديوانه ليجد هذا وأفكاره التصوف يستوعب حيناً واسعاً من خواطره وأفكاره . وقرأ هذه الأبيات التي يقولها في بعض ممدوحيه :

ذا السراج المنيرُ هذا النقيُّ إلَّ جَبِبَ هـَذَا بَقِيَّةُ الْأَبْدَالِ
نَحْذَا مَاءَ رَجُلِهِ وَأَنْضَحَا فِي الْ مُدُنِ تَأْمَنُ بَوَائِقَ الزَّلْزَالِ
وَأَمْسَحَا ثَوْبَهُ الْبَقِيرَ عَلَى دَا ثَكَمَا تُشْفِيَا مِنَ الْأَعْلَالِ

فإنك تحس بأنك إزاء شاعر صوفي 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 في النقباء “^(١) . ويقول العكبري : ” الأبدال سموأبدالاً لأنهم أبدال الأنبياء عليهم الصلاة والسلام في إجابة دعواتهم ونصحهم للخلق وقيل إذا مات أحدهم أبدل الله مكانه آخر ، فهم لا ينقضون حتى تقوم الساعة ، ويقال هم أربعون رجلا في أقطار الأرض “^(٢) .

وليس كل ما في هذه 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 الذي يمنع الزلزال

ويشفي الأعلال ؟ وفي 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 الملك المصطفى جوهرًا من ذاتِ ذِي الْمَلَكُوتِ أَسْمَى مَنْ سَمَا
نُورٌ تَظَاهَرَ فِيكَ لَاهُوتِيَّةٌ فَتَكَادُ تَعْلَمُ عِلْمَ مَا لَنْ يُعْلَمَا
ويهمُّ فيك إذا نطقتَ فصاحةً من كلِّ عضوٍ منك أن يتكَلَّمَا
أنا مبصرٌ وأظنُّ أني نائمٌ من كانَ يحِلُّمُ بِالْإِلَهِ فَأَحْلَمَا
كَبُرَ الْعِيَانُ عَلَيَّ حَتَّى إِنَّهُ صَارَ الْيَقِينُ مِنَ الْعِيَانِ تَوَهُمًا

”نحن هنا بإزاء رأى صريح في الحلول ، فالمتنبي يرى أن صاحبه ملك قد صفي جوهره من ذات ذى الملكوت أى أن روحه قبس من ذات الله وهو يرى أن هذا القبس نور لاهوتي قد استقر في صاحبه فكاد يظهره على الغيب وهو يكبر ما يرى فهو يقظان يرى الله ، وهو يقظ أنه نائم ، ثم ينكر أن يكون نائمًا لأن الله لا يرى في 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 في انحراف المتنبي عن الجادة الدينية والدفاعه إلى هذا اللون من ألوان الفلسفة التي هي إلى الإلحاد أقرب منها إلى أى شىء آخر“ (١) .

ونرى من ذلك أن المتنبي كان ينزع بشعره منزعا صوفياً يحاول به أن يجدد في فنه ، ولكنه تجذيد غريب ، إذ ما يزال يتصنع لأفكار المتصوفة من حلول وغير حلول يطرز بها أشعاره وقصائده ، واقرأ هذا البيت :

تَجَلَّى لَنَا فَأَضْأَنَا بِهِ كَأَنَّا نَجُومٌ لَقِينَا سُعُودًا

ألا تراه يتصنع هنا لفكرة التجلى التي يؤمن بها الصوفية ؟ وإن من يرجع إلى رسالة القشيري ثم يعود إلى ديوان المتنبي ليجده يستعمل كثيراً من اصطلاحات القوم وألفاظهم ، وفي كل مكان من ديوانه نراه يلجأ إلى هذا البدع الجديد فهو يستعير اصطلاح الحال (٢) في مثل قوله :

(٢) انظر في هذا الاصطلاح وما بعده —

الرسالة القشيرية .

(١) مع المتنبي ص ٦٨ .

وحالات الزمان عليك شتى وحالك واحد في كل حال
واصطلاح الخواطر في مثل قوله :

عليه بأسرار الديانات والأغنى له خطرات تفضح الناس والكتبها
واصطلاح الباطن والظاهر في مثل قوله :

فإذا احتجبت فأنت غير محجب وإذا بطنت فأنت عين الظاهر
واصطلاح الحضور والغيبة في مثل قوله :

فذلك نفوس الحاسدين فإنها معذبة في حضرة ومغيب
واصطلاح الزمان في مثل قوله :

نحن من ضايق الزمان له فيك وخائنه قربك الأيام

وقد قال صاحب بن عباد معلقاً على هذا البيت الأخير : " إنه لو وقع في عبارات الجنيد والشبلى لتنازعه المتصوفة دهرأ بعيداً " (١) . ومثله الأبيات التي سبقتها وكثير من أبيات أخرى أخرجها المتنبي إخراجاً صوفياً وهي منتشرة في ديوانه ، وقرأ له هذا البيت السابق :
كبر العيان على حتى إنه صار اليقين من العيان توهماً

فستراه يبالغ حتى يصل إلى مذهب الغلاة من أهل التصوف الذين يذهبون إلى أنه ليس في العالم إلا الله وأن ما عداه خيال لا حقيقة (٢) ، وكذلك اليقين في رأى المتنبي .

ولعل أهم قصيدة في ديوانه تصور هذا الجانب قصيدة الأوراجي التي سبقت الإشارة إليها ، يقول أستاذنا الدكتور طه حسين بك : " هي القصيدة الوحيدة التي يعتمد فيها الشاعر إلى المذهب الرمزي ليرضى بمدوحه الذي كان يذهب مذهب التصوف ، وهي من هذه الجهة قيمة ، لأنها تبين عن علم المتنبي في الخامسة والعشرين من عمره بمذاهب المتصوفة في الكلام ومنهجهم في الرمز والإيماء ، ولأنها تظهر لنا الشاعر الفتي وقد ملك ناصية الفن حقاً ، واستطاع أن يصرفه كما يشاء ويهوى ، دون أن يجد منه مقاومة وامتناعاً ، ولأنها بعد هذا وذاك تكشف لنا عن براعة المتنبي لا في هذا النحو من التكلف الفني الذي كان

مألوفاً في ذلك العصر والذي كان يعتمد قبل كل شيء على أوجه البديع ، بل في تكلف آخر لم يكن مألوفاً إلا عند المتصوفة والباطنية الذين يقصدون بالألفاظ والمعاني غير ما يفهم منها أصحاب الظاهر من عامة الناس وخاصتهم^(١) .

والحق أن هذه القصيدة تجعلنا نطلع على جانب مهم في تعبیر المتنبي هو الجانب الرمزي الذي كان يستعيره من بيئة المتصوفة ، وقرأ له هذين البيتين في القصيدة إذ يقول :

لا تكثرُ الأمواتُ كثرةَ قِلَّةٍ إلا إذا شَقِيَتْ بِكَ الأَحْيَاءُ
والقلبُ لا يَنْشَقُّ عما تَحْتَهُ حتى تَحُلَّ به لك الشَّحْنَاءُ

فستراها يحملان في أيديهما دليل هذه الرمزية ، وإلا فإذا يريد المتنبي بكثرة القلة ؟ وكيف تشقى بصاحبه الأحياء ؟ وما هذا الانشقاق الذي يصيب به القلوب ؟ وما هذه الشحناء التي تحل بها ؟ لقد اضطرب شراح المتنبي في تفسير البيتين اضطراباً واسعاً^(٢) ، والمسألة أقرب مما تصوروا ، ومفتاحها أنه كان يعتمد في هذه القصيدة إلى المذهب الرمزي ليرضى بمدوحه الصوفي ؛ فهو هنا يرمز على طريقة الصوفية في عباراتهم التي لا تفهم ، ووضح أن المتنبي يرمز إلى الحلول في كثرة القلة . ولعل مما يصور هذه الرمزية أيضاً ما لاحظته الأستاذ ماسينيون في بيت الشمس واللال السابق وما لاحظته أيضاً في قوله :

أَحَادٌ أَمْ سُدَّاسٌ فِي أَحَادٍ لِيُيَلْتَمَنَّا الْمُنْوَطَةُ بِالْتَّنَادِ

فقد فسر هذا البيت بالبيت الذي يليه :

كَأَنَّ بَنَاتَ نَعِشٍ فِي دُجَاهَا خَرَائِدُ سَافَرَاتٍ فِي حِدَادِ

وجعل العدد رمزاً لبنات نعش في البيت الثاني^(٣) .

ومهما يكن فقد كان المتنبي يستعين بالأسلوب الرمزي في شعره ، وكان يستعيره من المتصوفة والمتشيعه جميعاً . وإن الإنسان لا يكاد يقرأ في هذه القصيدة التي نحن بصددنا

حتى يحس إحساسا واضحا بأنه يقرأ لشاعر من طراز مخالف للمألوف من الشعراء ، وانظر كيف بدأ القصيدة :

أَمِنْ اَزْدِيَارِكَ فِي الدُّجَى الرُّقَبَاءُ إِذْ حَيْثُ كُنْتُ مِنَ الظَّلَامِ ضِيَاءُ

فإنك تراه ينأى بجانبه عن ذكر الأطلال والديار إلى مخاطبة صاحبه مباشرة كما قد يفعل الصوفية في غزلهم ، ولعله من أجل ذلك لم يسم صاحبه على طريقتهم واكتفى بأن جعلها ضياء لا يحل في ظلام إلا وينيره . ونحن نجد الشعراء يشبهون صواحبهم بالشمس والقمر ويجعلونهم نوراً وضياء ، ولكن العبارة في البيت ونظامها وما فيها من الجمع بين الطرفين (إذ حيث) تدل على تكلف الشاعر وأنه يريد أن يعبر عن معنى غير طبعي ، معنى يأتي به من بيئة الصوفيين ليستولى به على عقل ممدوحه وكان صوفيا ، وانظر إلى ما يعقب به على هذا البيت إذ يقول :

قَلَقُ الْمَلِيحَةِ — وَهِيَ مِسْكٌ — هَتَكَهَا وَمَسِيرُهَا فِي اللَّيْلِ وَهِيَ ذُكَاةٌ
أَسْفَى عَلَى أَسْفَى فِي الذِّى دَهَلْتَنِي عَنْ عِلْمِهِ فِيهِ عَلَى خَفَاءٍ
وَشَكَايَتِي فَقَدْ السَّقَامَ لِأَنَّهُ قَدْ كَانَ لَمَّا كَانَ لِي أَعْضَاءُ

فإنك تلاحظ كأن شاعرا من شعراء الصوفية هو الذى يؤلف هذه الأبيات ، فقد تغلغل فيها الأفكار الصوفية إذ بدأ فعبّر بالقلق عن السير وهو تعبير وجداني ، ثم استمر يظهر تدلله وحيرته في حبه وما أصابه من نحول وهزال على نحو ما يظهر العشاق من الصوفيين المدلهين ، يقول أستاذنا الدكتور طه حسين بك ” أنظر إلى هذا البيت :

أَسْفَى عَلَى أَسْفَى فِي الذِّى دَهَلْتَنِي عَنْ عِلْمِهِ فِيهِ عَلَى خَفَاءٍ

الذى ذهب الشاعر فيه مذهب المتصوفة الصريح حين يلوون الأنفاظ عن أساليبها الطبيعية الظاهرة ، فالشاعر يأسف على أسفه الذى هو محقق ، ولكنه لا يعلم به لأن صاحبه قد دهله عنه وأذهلته بما يحدث في نفسه من أثر . والشاعر يؤكد لنا هذا المعنى تأكيذا في 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 يدي مدحه لرجل من المتصوفة فهو يصطنع له مذهب المتصوفة فى الكلام والتفكير أيضا^(١) ، وهو اصطناع كثيرا ما يعتمد إليه المتنبي حتى فى أشعاره الأخرى التى لم يمدح بها أحدا من المتصوفة ، وهل تدله 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 يلاحظ تأثيرها فى شعر المتنبي 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 المتنبي 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 المتنبي للعبارة
الصوفية وشاراتها

من أجل ذلك كنا نجد عند المتنبي 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 تربط بين هذه الأشياء والتصوف ولكنها الحقيقة الواقعة ، وقد لاحظنا القدماء فى بعض الأبيات ، لاحظها صاحب اليتيمة^(٢) فى قوله يصف فرسا :

وَتُسَعِدُنِي فِي غَمْرَةٍ بَعْدَ غَمْرَةٍ
سَبُوحٌ لَهَا مِنْهَا عَلَيْهَا شَوَاهِدُ

وقوله :

ولولا أننى فى غير نومٍ لبتُ أظننى منى خيالا

وقوله :

ولكنك الدنيا إلى حبيبةٍ فما عنك لى إلا إليك 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 الملابس 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 للإشارة لكثيرة فى أبيات صوفية أخرى كقوله فى قصيدة الأوراجى السابقة :

لوم تكن من ذا الورى اللذ منك هو عِقَمَتْ بمولد نسلها حواء

فقد جاء فى البيت بذا واللذ كما جاء بهو 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 يضمن على البرية لا بها وعليه منها لا عليها يوسى

فهو يقارن بين ممدوحه وبين الورى ويتصوره كأنه إله الصوفية ، وهو لذلك يقع فى هذه الضمائر الكثيرة ، كما يقع فى أسماء الإشارة هى الأخرى ، على نحو ما نرى فى مثل قوله السابق :

يا أيها الملك المصطفى جوهرًا من ذاتِ ذى الملكوتِ أسمى من سماء

فليس من شك أن (ذات ذى) هنا غريبة ، ولكننا ننسى ، فالمتمنى يتصنع لتعابير صوفية . ولعل القارئ قد لاحظ هذا النداء الذى بدأ به البيت وقد أكثر منه فى شعره كثرة مفرطة كقوله :

هذى برزت لنا فهجت ريسا ثم اثنت وما شفت نيسا

وهو بيت يشعر الإنسان إزاءه كأنه صوفى لهذا البروز ، ثم هذا الانثناء ، ولكن الغريب

فيه هو هذا النداء باسم الإشارة ثم ما أغرب به على قارئه من حذف حرف النداء ، واقرأ هذا البيت :

إِذَا عَذَلُوا فِيهَا أَجَبْتُ بِأَنَّةٍ حُبَيْبَتَا قَلْبًا فُوَادَا هَيَا جُمْلُ

فإنك ترى اختلاطاً في الشطر الثاني ، وليس لهذا الاختلاط من مصدر سوى أن المتنبي أكثر من النداء إذ أصل التعبير يا حبيبتي يا قلبي يا فؤادي يا جمل . وهو إكثار أوقعه فيه تصنعه لأساليب المتصوفة التي تعتمد على ألفاظ الكشف والمشاهدة ، وبذلك تقترب من الأساليب الشفوية ، ولعلنا بذلك نستطيع أن نعلل لكثرة أسماء الإشارة في ديوان المتنبي ، فقد ذكر صاحب الوساطة أن ما يشعره من هذه الأسماء يربى على ما يوجد في مجموعة من الدواوين القديمة ^(١) ، وكان الأقرب أن يكثر ذلك في القديم ويقل في الحديث لانفصال الشعر عن الأسلوب الشفوي ، ولأنه أصبح يكتب كما يكتب النثر ، والمتنبي نفسه يقول في بعض أشعاره :

وَأَخْلَاقُ كَافُورٍ إِذَا شئتُ مَدَحُهُ وَإِنْ لَمْ أَشَأْ تُعَلِّ عَلَىَّ وَأَكْتُبُ

فهو يسمى النظم كتابة ، ولذلك كان من الحتم أن تكون به سمات الأسلوب الكتابي فكيف جاءت هذه الكثرة من أسماء الإشارة ؟ جاءت — كما قلنا — من هذا التصنع لعبارات المتصوفة التي تعتمد على الكشف والمحاطبة في الحضرة ، كما جاءت لنفس السبب هذه الكثرة من حروف النداء ، وكما جاءت هذه الضمائر الكثيرة في 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 حديثاً في اللغة لم تلن له ولم تتمرن عليه ، فكانت تظهر هذه الانحرافات والصعوبات في الأسلوب .

ولكن إذا أمكن أن نعلل لهذه الجوانب من ظروف أسلوبه باصطناع عبارات المتصوفة فكيف يمكن أن نعلل بنفس العلة لاستعماله التصغير في أشعاره وإكثاره منه على نحو ما رأينا في بيت النداء السابق :

إِذَا عَذَلُوا فِيهَا أَجَبْتُ بِأَنَّةٍ حُبَيْبَتَا قَلْبًا فُوَادَا هَيَا جُمْلُ

فذن نراه يصغر حبيبته تصغير تعظيم ، ومن ذلك قوله :

أَحَادُ أُمِّ سُدَّاسٍ فِي أَحَادٍ لِيَمِيلَتْنَا الْمَنُوطَةُ بِالتَّنَادِ

فقد صغر ليلة أيضا تصغير تعظيم ، ويكاد الإنسان لا يجد شادة من شواذ التصغير إلا ولها أمثلة في شعره ، فهو يصغر فعل التعجب كقوله :

أَيَا مَا أَحْيَسْنَهَا مُثْلَةً وَلَوْلَا الْمَلَاةُ لَمْ أَعْجَبْ

ويصغر اسم الإشارة في قوله :

أَذَا الْغُصْنُ أَمْ ذَا الدَّعْصُ أَمْ أَنْتِ فِتْنَةٌ وَذَيَا الَّذِي قَبْلَتْهُ الْبَرْقُ أَمْ تَعْرِ

وعلى هذا النمط ما يزال يكثر من التصغير في ديوانه ، ولكن كيف تربط بين التصغير وأسلوب المتصوفة ؟ إن الربط بينهما يكاد يكون غير واضح ، وقد يكون أقرب من ذلك ما عمل به الأستاذ العقاد هذه الظاهرة ، إذ ذهب إلى أنها نتيجة غرور المتنبي وازدراءه للأشياء أو هي موصولة بمبالغته فهو يبالغ للتحقير^(١) ، غير أن هذا التحليل لا يثبت في نفس الظاهرة إذ نرى المتنبي لا يقف بتصغيره عند التحقير ، بل يذهب به إلى التعظيم كما يذهب به إلى التحقير ، على نحو ما رأينا في تصغيره لحبيبته ولليمة في البيتين الأولين .

ومهما يكن فإن تحليل الأستاذ العقاد لا يطرد في أمثلة الظاهرة ، ولذلك كان لا يصلح تفسيرها لها ، وكما نرى أن من الأقرب أن نعلل لها بتصنع المتنبي لأساليب المتصوفة إذ نراها تقترب بطواهر أخرى من شارات عباراتهم التي اقترضا منهم كظاهرة أسماء الإشارة في البيت الأخير . ونحن نجد شاعرا صوفيا متأخرا يصطنع هذا الأسلوب من التصغير في شعره وهو ابن الفارض ، وكان يكثر منه كثرة مفرطة كما نرى في قصيدته الياثمية^(٢) التي يقول فيها :

يَا أَهْيَلِ الْوَدِّ أَتَى تُنْكِرُوا نِي كَهْلًا بَعْدَ عِرْفَانِي فُتَيَّ

وقد استمر يصغر على هذا النحو الذي نراه في كلمة فتى ، وقد يبدو أن هذه مقدمة لاتسوغ نتيجتها ، إذ المقول أن يكون ابن الفارض قد تأثر أسلوب المتنبي لأنه متأخر عنه . على أن ذلك هو ما نريد أن نشبته ، فقد اعتبر أسلوب المتنبي أسلوبا صوفيا وأخذ يقلده المتصوفة

(١) مطالعات في الكتب والحياة ص ١٢٤ .
(٢) انظر ديوان ابن الفارض (طبع المطبعة الخيرية) ص ٢٤ .

وكانهم أحسوا أن التصغير إحدى شارات هذا الأسلوب ومميزاته .

ولعل القارئ يعجب إذا قررنا أن المتنبي هو خير شاعر يصور لنا أساليب المتصوفة في القرن الرابع ، وأنه يبلغ من ذلك ما لا يبلغه الخلاج والشبلى والجنيد وغيرهم من متصوفة هذا القرن . وقد يكون من الغريب أن نذهب هذا المذهب بينما نعرف بأن المتنبي لم يكن متصوفاً ولكنها الحقيقة الواقعة ، فإن من يحاكون شيئاً يبلغون في محاكاة ما قد يقصر عنه أصحاب هذا الشيء أنفسهم ، ولذلك كان الممثل يضيف طعماً جديداً إلى الدراما التي يمثلها ، ويعطينا متعة غير المتعة التي نحسها حين قراءة الدراما منفردين ، لأنه يصور كل ما يمكن من حركات تصحب العبارات تصويراً يؤثر في نفوسنا تأثيراً بعيداً .

والمتنبي لم يكن متصوفاً ، إنما كان ممثلاً للتصوف يقترح عباراته في 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 في تراكيبه وعباراته ، وبذلك جمع في أساليبه كل ما يمكن من خصائص التعبير الصوفي وهيئاته ، وقد بلغ من تمثيله ما لم يبلغه أصحابه الأصليون . يقول الجاحظ : ” إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئاً ، وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والحشبي وغير ذلك ، نعم حتى تجده كأنه أطلع منهم ، فأما إذا حكي كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد ... ولقد كان أبو دُبُوبَةَ الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسيرو ولا متعب بهير إلا نهق ، وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ولا يتحرك منها متحرك ، حتى كان أبو دُبُوبَةَ يحركه ، وكأنه قد جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد وكذلك في نباح الكلاب “ (١) .

وعلى هذا النحو الذي نراه عند أبي دُبُوبَةَ كان المتنبي يحكي أساليب المتصوفة فيجمع

كل الطرف والصور التي تمثل هذه الأساليب ، وكان يبلغ من ذلك ما لا يبلغه المتصوفة من أنفسهم ، بحيث لا نرانا نبعد إذا قلنا إن أهم شاعر يمثل عبارات المتصوفة ويصور أساليبهم — أثناء القرن الرابع — هو المتنبي ، لأنه كان يحكي بعباراته كل حكاياتهم ، ويصور في أساليبه كل صورهم وشاراتهم ، حتى ليحار الباحث ويظن أن المتنبي كان صوفيا ، وهو ظن واهم ، فلو أنه كان صوفيا ما بلغ هذا المبلغ من التقليد والمحاكاة والتمثيل ، إنما كان متصنعا لهذا التصوف ، وكان لا يترك مظهراً من مظاهره ولا إيماءة من إيماءاته إلا ويسلكها في عباراته ويجمعها في أساليبه .

على أن هذا الالتجاء لأساليب المتصوفة وما سبقه من التجائه لأساليب المتهتكة بعثا فيه حالاً من الغلو والمبالغة في مدح أصحابه ، حتى ليخيل إلى الإنسان — في كثير من الأحيان — أنه يقرأ مدحا لإمام من أئمة المتهتكة أو المتصوفة ، إذ كان يذهب مذهبه في الشعوذة ، فيخرج إلى ضروب غريبة من الغلو والإفراط . وقرأ هذه الأبيات التي يقولها في بعض ممدوحيه :

لو كان ذو القرنين أعمل رأيه	لما أتى الظلمات صرن شمساً
أو كان صادف رأس عازر سيفه	في يوم معركة لأعيا عيسى
أو كان لجج البحر مثل يمينه	ما انشق حتى جاز فيه موسى
أو كان للنيران ضوء جبينه	عبدت فصار العالمون مجوساً

فإننا إن لم نعرف من قيلت فيه هذه الأبيات رجحنا أنه بديل من أبدال الصوفية أو نقيب من نقيب الشيعة . وحقاً إن هذه المبالغة أخذت تقل مضاعفاتها كلما كبر ولكنها استمرت معه حتى نراه يقول لفنا خسرو :

الناس كالعابدين آلهة وعبد كالموحد الله

وهذه المبالغة الغريبة التي نجدها عند المتنبي يمكن أن يعلل لها من جانب آخر ، هو ما شاع في بيئة الأدباء والنقاد من الدعوة للمبالغة والغلو كما نرى عند قدامة^(١) . غير أنه يلاحظ

أن شاعرا لم يبلغ من ذلك ما بلغه المتنبي ، إذ كانت تركي هذه الروح عنده بواعث من التشيع والتصوف . وقد عمم المتنبي هذه المبالغة في شعره ولم يقف بها عند موضوع خاص فنجح 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 الحماسي ، حتى ليحس الإنسان عنده في 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 علمك بالآله مقسما في الناس ما بعث الإله رسولا
أو كان لفظك فيهم ما أنزل السوراة والفرقان والإنجيل

فإن الإنسان يحس كأن المعاني أعمته فذهب إلى استصغار أمور الأنبياء ، وكان يستطيع أن يبلغ من وصف ممدوحه ما يريد ، دون أن يكلف نفسه هذا العناء من المقارنة والمفاضلة بينه وبين الأنبياء . وليس من شك في أن الشعر حين يخرج عن حدود الاعتدال والقصد في التفكير لا يكون فيه وجدان إلا وجدانا صناعيا ما يزال المتنبي يتعب في إخراجه وتصويره ، وحقا ما يقوله ابن الرومي :

وإذا امرؤ مدح امرءا لنواله وأطال فيه فقد أراد هجاءه
لو لم يقدّر فيه بعد المستقى عند الورود لما أطال رشاءه

والمتنبي لم يكن يطيل قصائده ، ولكنه كان يطيل أفكاره طولا من نوع آخر ، هو هذه المبالغة التي تستقر دائما في صياغة شعره وتستوعب مجهودا واسعا في التفكير والتصوير ، وهو مجهود شاق غير أنه لا يرضى النقد ، إذ يكشف لهم سر صاحبه ، وأنه يركب طرقا ملتوية من التصنع في فنه ، ولكننا ننسى ، فنجح في القرن الرابع قرن التصنع ، وإن من الخطأ أن نطلب إلى شاعر في هذا القرن أن يعبر تعبيرا يبدو فيه شيء من الأصالة ، فقد هجر الشعراء كل أصالة في الشعر ، ولم يبق لهم إلا هذه الوجوه من التصنع لمبالغات شاذة ، أو عبارات مذهبية أو ثقافية منحرفة . وهي حال يمكن أن تعد تفسيرها لما أصاب الشعر - في هذه العصور - من جمود ، إذ يحس الشعراء بأنهم يبدئون ويعيدون في

أساليب موروثة ، فتحاول طائفة منهم أن تجد في 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 يجدوا تجديدا فيه زخرف وجمال ، على نحو ما رأينا عند شعراء القرن الثالث .

٥

ولعل من أهم الوسائل التي كان يستخدمها المتنبي وغيره من الشعراء في هذه العصور وسيلة الفلسفة والثقافة اليونانية ، فقد كان يحاول أن يستوعب الأفكار والصيغ الفلسفية في قصائده ونماذجه حتى يتخلص قليلا من صيغ الفن الثابتة وقوالبه العتيقة ، وإن تصنع المتنبي للأفكار والصيغ الفلسفية الإنسان ليحس دائما عند المتنبي أنه كان يبحث عن صيغ جديدة للتعبير ، ولكنه لم يخضع هذا البحث لتجاربه الخاصة في التعبير عن وجدانه

وعواطفه ، بل ذهب يقترض هذه الصيغ من بيئات مذهبية أو فلسفية ، وبذلك لم يصنع شيئا أكثر من أنه غير في القيود ووجوه التكلف . وقد تكون القيود القديمة جميلة فهي قيود فنية ، أما القيود التي جاء بها المتنبي فلم تكن فنية بل كانت شيعية أو صوفية أو فلسفية ، على أنه لم يستطع أن يجري في هذا الجانب الثقافي على الدرب الذي مهده أبو تمام ، فقد رأيناه يستخدم الثقافة والفلسفة استخداما فنيا غريبا على نحو ما رأينا في وصفه لعمورية ، وكما رأينا في استخدامه لنوافر الأضداد ، الذي أحاله عن حقيقته الفلسفية ، وجعله وسيلة رائعة من وسائل الزينة في صناعته ، أما المتنبي فقد نقل كثيرا من الأفكار والعبارات الفلسفية إلى الشعر ، ولكنه لم يحولها عن حقيقتها ، فالباحث يحس دائما بمكانها وأنها مجتمعة ، اجتمعتها الشاعر ليدل على ثقافته وليحقق لنفسه ما يريد من التغيير في صناعته .

ولعل أول ما يقابلنا من ذلك حكمه الكثيرة التي شاعت في شعره ، وعرف بها عند القدماء والمحدثين ، فهم يذكرون أن صاحب بن عباد ألف رسالة لفخر الدولة بن بويه جمع فيها من شعر أبي الطيب زهاء ثلاثمائة وسبعين بيتا تجرى مجرى الأمثال ، وقال في

مذهبٌ يسبق به أمثاله^(١)“ ، وهذا المذهب الذى يشير إليه صاحب فى عمل حكمه وصياغة أمثاله هو الذى يلفتنا من قوله ، فالصاحب يحس بأن المتنبي 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 تجدها عنده على غير الإلف والعادة ، إذ يعتمد عليها فى عمله اعتماد أصحاب المذاهب كما لاحظ صاحب . ولم يكن المتنبي يأتى بهذه الحكم والأمثال من تجاربه الخاصة ، بل كان يقترضها من الفلسفة ، وقد تنبه لذلك معاصروه ، فكتب الخاتمي رسالة يبين فيها كيف استغل صاحبنا حكم أرسطو وكيف صاغها شعراً ، فمن ذلك قوله :

يُرَادُ مِنَ الْقَلْبِ نِسْيَانُكُمْ وَتَأْبَى الطَّبَاعُ عَلَى النَّاقِلِ

وأصله عند أرسططاليس ” روم نقل الطباع من ردى الأطلاع شديد الامتناع^(٢)“ ، ومن ذلك قوله :

لَعَلَّ عَتَبَكَ مُحَمَّدٌ عَوَاقِبُهُ فربما صَحَّتِ الْأَجْسَامُ بِالْعِلَالِ

وأصله عند أرسططاليس ” قد يفسد العضو لصالح أعضاء ، كالسكى والفصعد اللذين يفسدان الأعضاء لصالح غيرها^(٣)“ ، ومن ذلك قوله :

وَمَنْ يُنْفِقِ السَّاعَاتِ فِي جَمْعِ مَالِهِ مَخْـافَةً فَقَرٍ فَالَّذِى فَعَلَ الْفَقْرُ

وأصله عند أرسططاليس ” من أفنى مدته فى جمع المال خوف العدم فقد أسلم نفسه للعدم^(٤)“ . وعلى هذه الشاكلة أخذ الخاتمي يحقق ترجمة هذه الحكم اليونانية إلى الشعر العربى عند المتنبي حتى بلغ بها نحو مائة وعشرين حكمة .

وإن من يقرأ فى ديوان المتنبي ليحس إحساساً واضحاً بأن الشعر كان يعتمد عنده على العقل المتفلسف والصياغة الفلسفية ، وقد ذهب يستخدم هذه الحكم ، وهو يطوى فيها خروباً من الأقيسة المنطقية الدقيقة حتى ينال ما يريده من الدوى العالى :

(٣) نفس المصدر ص ١٤٧ .

(٤) نفس المصدر ص ١٥٠ .

(١) ذكرى أبى الطيب للدكتور عزام ص ٤١٧

(٢) الرسالة الخاتمية (من مجموعة التحفة

البيهية) ص ١٤٥ .

وتركك في الدنيا دويًا كأنما تداولُ سَمْعِ المرءِ أنمله العشرُ

لقد كان هذا التصنع للفلسفة والمنطق يحدث له ذلك الدوى والضجيج الذى يريده ، وقد بدأ — كما رأينا — فطرز شعره بأمثال الفلسفة اليونانية ، ثم أخذ ينشر أسماء أصحابها في شعره من مثل أرسططاليس وبطليموس وجالينوس ، كما أخذ يستعير ألفاظها وأصطلاحاتها ، كان يستعير الحركة والسكون في قوله :

تنهى سكونُ الحُسْنِ في حركاتها وليس لراءِ وجهها لم يمتْ عذُرُ
أو يستعير القياس الفاسد في قوله :

بشرٌ تصوّر غايةً في آيةٍ تنفى الظنونَ وتُفسدُ التقييسا
أو يشير إلى بعض أفكار المتفلسفة وآرائهم في مثل قوله :

تخالف الناسُ حتى لا اتفاقَ لهم إلا على شجبٍ والخلفُ في الشَّجَبِ
فقيلَ تخلدُ نفسُ المرءِ باقيةً وقيلَ تشركُ جسمَ المرءِ في العطبِ
وكأنه كان يشك في الروح وخلودها . ونراه يقول :

وترى الفتوةَ والمروّةَ والأبوّةَ في كلِّ مليحةٍ ضرّاتها
هنَ الثلاثُ المانعاني لذتى في خلوتى لا الخوفُ من تبعّاتها

يقول العكبرى في التعليق على هذين البيتين إنه يشير بذلك إلى قول المتفلسفة :
”إن النفوس تركت الشهوات البهيمية طبعاً لا خوفاً^(١)“ ، وقد نراه يعتبر مذهب
السوفسطائية في مثل قوله :

هوّنْ على بصرٍ ماشقٍ منظرُهُ فإنما يقظاتُ العينِ كالحلمِ

فإن السوفسطائيين لا يؤمنون بوجود المحسوسات ، وقد ذهب صاحب سرح العيون
إلى أنه كان على مذهب الهوائية أو المادية لقوله :

تبخلُ أيدينا بأرواحنا على زمانٍ هنَّ من كسَمِه
فهذه الأرواحُ من جوّه وهذه الأجسادُ من ترُبِه^(٢)

وقد حاول صاحب خزانة الأدب أن يهتمه في عقيدته لبعض هذه الأبيات التي ذكرناها^(١) ، وينبغي أن نعرف أن هذه الأفكار لم تكن تأتي في شعره عن عقيدة أو مذهب ، إنما كانت تتسرب إليه من ثقافته الفلسفية ، فهو ليس شاكاً وليس على مذهب الهوائية ، إنما هو شاعر من شعراء القرن الرابع الذين كانوا يتصنعون للأفكار والصيغ الفلسفية .

وإن من الواجب أن نفصل بين المتنبي والفلسفة مرة أخرى ؛ فقد غلب بعض النقاد المحدثين ، وذهب إلى أنه كان فيلسوفاً لا يقل عن الفلاسفة المحدثين ، بل لقد سبق نيتشه إلى كثير من أفكاره وآرائه وأخذ يقارن بينه وبين دارون في بحثه وطريقته^(٢) . وأكبر الظن أن هذا إسراف من الأستاذ العقاد ومن يذهب هذا المذهب في المقارنة بين أشخاص عاشوا في بيئات مختلفة وكانوا من أجناس مختلفة . ونحن لا ننكر أن هناك جانباً من الفكر مشتركاً بين الناس جميعاً ، ولولاه ما تفاهوا ، ولا قامت دراسة المنطق ، ولكن هذا الجانب يحسن أن لا نبالغ في تصويره وأن لا نضعه كأساس أو أصل المقارنة في النقد ، واتخاذ دليلاً على ما نذهب إليه من آراء وأحكام ، وبخاصة إذا كانت هذه الآراء والأحكام تستمد من فكرة طائفة عند شاعر . وحقا لو أن المتنبي فيلسوف لأمكن أن تقوم هذه المقارنة مع شيء من الاحتياط ، أما أن نستنتج فلسفته من فكرة طائفة نتخذها مذهباً له أو أواله كالمذهب ، ثم نقارن بينه وبين فيلسوف غربي على أساسها ، فإننا نكون مباغين مفرطين في المبالغة ، إذن لكان الشعراء السابقون جميعاً فلاسفة وفلاسفة عصريين . ولنسأله رتاب في أن مثل هذه الافتراضات والمقارنات توقع في شيء من التحكم ، وقد حمل عليها الأستاذ بلاشير في بحثه عن المتنبي وهو محق فيما لاحظ عليه من إسراف^(٣) . ومهما يكن فإن المتنبي لم يكن فيلسوفاً وإنما كان مثقفاً بالثقافة الفلسفية التي عاصرتها وقد أخذ يتصنع لها في شعره يستعير حكمها وبعض أفكارها ، وما يطوى فيها من أقيسة منطقية وقوالب فلسفية .

وهذه الاستعارة الحسية التي كان يستعيرها المتنبي من الفلسفة من السهل أن يلاحظها كل باحث ، وليست هي الشيء الذي نريد أن نقف عنده من تصنع المتنبي للفلسفة ، إنما نريد أن نعرف أثر هذه الفلسفة في صياغته ، نريد أن نعرف ما حدث من المركب الفني الفلسفي ^{في شعر المتنبي} تغيير في باطن عباراته تحت تأثير الفكر الفلسفي ، أو بعبارة أخرى نريد أن نعرف المركب الفني الفلسفي في 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 في العصر العباسي مثلاً مما ترجم العرب كانت هذه المحاولة غير مجدية كثيراً ، لأنه لا يتبين هذه الحياة في اقتراح عربي أو صورة عربية ، وإنما يتبينها في صورة أجنبية مترجمة ، وكان عليه أن يتبينها في صورة التفكير العربي من داخله وما أصابه من تطور ، فإن من الممكن أن لا يكون العقل العربي قد أفاد كثيراً مما ترجم ، ولعل ترجماته لم تغير كثيراً في أصول فكره وقواعد عقله . وهذا هو الذي جعلنا نقف في الفصل الثالث من الكتاب الأول لنسأل إلى أي حد تطور فكر صانع الشعر في العصر العباسي ، ولم نحاول أن نتبين ذلك من الترجمة للثقافات الأجنبية فقط ، بل حاولنا أن نعرف ما أصاب العقل العربي من تطور في داخله ، حتى إذا وصلنا إلى أبي تمام أحسنا بأنه ليس رائدنا أن نعرف أثر الثقافة الفلسفية عنده من عبارات الفلاسفة وأفكارهم التي استعارها ، بل طلبنا ذلك في استخدامه لبعض الألوان الفلسفية كلون نوافر الأضداد ، وقد أحاله لوناً فنياً جميلاً ، وهنا تبيننا جانباً من قابلية العقلية العربية للتفكير اليوناني ، أو بعبارة أدق عقلية أبي تمام ، وما أصاب هذا التفكير عندها من تحول ، فهي تقبله وتتفاعل معه ، بل هي تحوله عن طبيعته الفلسفية إلى طبيعة فنية ما يزال الشاعر يستخرج منها ألواناً تحير وتعجب .

وهذا الاتجاه في البحث هو الذي نريد أن نعرف على ضوءه التصنع الفلسفي عند المتنبي وإلى أي حد استطاع الفكر العربي — في القرن الرابع — أن يمتزج بالفكر

اليوناني ، وإن من يرى هذا الجهد الذي كان يقوم به المتنبي من نقل الحكم اليونانية إلى الشعر العربي لا يشك في أن هذا الشعر أخذ يتأثر بالصورة اليونانية ، ولسنا نقصد صورة الذجو اليوناني أو البلاغة اليونانية أو الأخيلة اليونانية ، إنما نقصد صورة التفكير اليوناني ، فقد نفذ إلى الشعر وتثبت كثير من الشعراء به . على أنه يحسن بنا أن لا نبالغ فإن المتنبي يرينا حقا قابلية العقلية العربية للتفكير اليوناني ، ولكنها قابلية من نوع آخر مغاير للنوع الذي رأيناه عند أبي تمام ، قابلية لا تفرح ولا تسرع العين ، كما شاهدنا في نوافر الأضداد عند أبي تمام ، إنما هي قابلية من طراز آخر ، قابلية معقدة إن صح هذا التعبير ، فالفلسفة لا تتحول إلى بدع من الفن ، إنما تؤثر تأثيرا قاتما في الصياغة ، ويمكن أن نلخص هذا التأثير في كلمة « القوالب الفلسفية » فقد أخذ الشعراء يقتضون هذه القوالب ، وهذا كل ما عندهم من تجديد فلسفي في الشعر . وهو تجديد غريب لا ينوع في التفكير الفني إنما ينوع فقط في أساليبه ويصيها بهذا التعقيد الذي تعرف به القوالب الفلسفية ، وما يتبعه من اللف والدوران وتداخل الأفكار تداخلا لا عهد للغة العربية به قبل المتنبي إلا في القليل النادر ، أما هو فوسع هذا الجانب وحرص عليه حرصا شديدا لأنه كان يودعه سر تفوقه وسر تصنعه ، إذ كان يحتمل احتمالا شديدا على شارات التعبير الفلسفي وحر كاته يدخلها في نماذجه ، كما نرى في مثل قوله :

الجيشُ جيشُكَ غير أنكَ جيشُهُ في قلبِهِ ويمينِهِ وشمالِهِ

وليس في البيت غرابة ولا تعقيد ، ولذلك يبدو يسيرا سهل الفهم ، ولكن إذا أنعمنا النظر وجدنا فيه شيئا يشبه أن يكون تعقيدا ، إذ يجعل المتنبي ممدوحه جيشا ، ثم يجعل الجيش جيشه ، وفي الوقت نفسه يجعله جيش الجيش ، فهو جيش دائر على نفسه ، أو هي فكرة فيها دور كما يقول أصحاب الفلسفة ، وليس من شك في أن المتنبي قد عمد إليها عمدا وأنه تصنع لها تصنعا ، وما الفرق بينه وبين غيره من شعراء عصره ممن لم ينتقفوا ثقافة فلسفية إن لم يأت بمثل هذه العبارات المتداخلة ؟ وانظر إلى قوله :

فَتَيَّ شَتَّهِ طَوْلَ البلادِ ووقَّتُهُ تضيقُ به أوقَاتُهُ والمقاصدُ

فإنك تراه لا يزال يتعمل للأسلوب الفلسفي في 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 المتنبي الأوقات تضيق به ، أو بعبارة أخرى ما زال يتصنع حتى جعل الجزء أوسع من الكل ، فالأوقات تضيق بالوقت ضيقا غريبا ، ولكن ما هى ميزة المتنبي إن لم يغرب على الناس بمثل هذه العبارات التى قد يحسون فيها خلا ، ولكنه خلل محبوب فى رأيه لأنه خلل فلسفى ، ما يزال 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 وحدقه وإجادته ، وانظر إلى قوله :

ولك الزمان من الزمان وقايةٌ ولك الحمام من الحمام فداء

فإنك تحس بلعب التعبير الفلسفى ، فالزمان يقي من الزمان وقاية غير مفهومة ، والحمام يفدى من الحمام فداء غير مفهوم أيضا ، ولكنها الفلسفة التى تعلق بها المتنبي ما تزال تخرج له من الزمان زمانا يماثله ومن الحمام حماما يشاكله ، وعلى هذا النحو نراه يقول بيته :

أسفى على أسفى الذى دلّهتني عن علمه فيه على خفاء

فإنه يأسف على أسفه أسفا غير مفهوم ، فالأسف يركب أسفا مثله ، كهذا الزمان الذى يقي منه زمان مثله ، وهذا الحمام الذى يفدى منه حمام مثله ، وما يزال هذا القانون من التوليد يلعب فى فكر المتنبي وشعره حتى نراه يقول :

نقم على نقم الزمان يصبها نعم على النعم التى لا تجحد

فالنقم على نوعين والنعم على نوعين ، وكل شئ يمكن أن يُستخرج منه شئ آخر يماثله ، ويتحد معه ، فيقوم دونه ، أو يصب عليه ، أو يركبه ركوبا غريبا .

وعلى هذا النمط ما تزال أساليبه تتشابه وتتداخل تداخلا غير مألوف ، ولكنه التصنع الفلسفى يوقعه فى مثل هذه الأساليب المنحرفة ، أو فى مثل قوله :

إلى كم ذا التخلّف والتّواني وكم هذا التّمداد فى التّمداد

فالتّمداد يتداخل فى التّمدادى هذا التداخل الغريب ، حتى يقلد المتنبي الفلاسفة فى أساليبهم

الملتوية ، وما الفرق بين الشعر والفلسفة ؟ لأن 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 في شعره صيغها وقواها ، ولم يستطع استخدامها استخداما فنيا على نحو ما رأينا عند أبي تمام ، بل لقد كان يفهم هذا الاستخدام في حدود أخرى ، هي أن ينقل التعبير الفلسفي إلى قصائده ونماذجه ، لا يستجيب لشيء غير هذا النقل ، فإذا الجيش يدور هذا الدوران الذي لا تألفه العقول البسيطة ، بل لا بد له من عقل متفلسف حتى يفهم فكرة الدور وأنه جيش دائر في هذه الحلقة الفلسفية التي كان يعجب بها المتنبي — 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 :

إِن الْمَعِيدَ لَنَا الْمَنَامُ خَيَالُهُ كَانَتْ إِعَادَتُهُ خَيَالَ خَيَالِهِ

فهو يحفظ العهد ويذكر حبيبته دائما ، وما يزال خياله يفد عليه حتى إذا نام رأى خيال هذا الخيال ، بل إنه يرى خيال هذا الخيال الثاني في يقظته ، وبخاصة خيال خيال أفكاره الذي ما يزال يلح عليه حتى يأتي له بهذه العبارات الفلسفية المعقدة ، وهي عبارات كان يتعب في الحصول عليها تعباً شديداً ، أما قوله المعروف :

أَنَامُ مَلءٌ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ

فلعله كان يداعب به من حوله من الأدباء والنقاد ، أما حقيقة الأمر فإنه هو الذي كان يؤرقه السهر في تجويدها ، وما كان مثله لينام وهو يحلم بتعبير فلسفي ، يحقق له ما لا يبلغ الزمن من نفسه على حد تعبيره :

أُرِيدُ مِنْ زَمَنِي ذَا أَنْ يَبْلُغَنِي مَا لَيْسَ يَبْلُغُهُ مِنْ نَفْسِهِ الزَّمَنُ

وقد شكى في شعره كثيرا من سهادته وسهره ، إذ يقول :

كَأَنَّ الْجُفُونََ عَلَى مُقَلَّتِي ثِيَابٌ شُقِقْنَ عَلَى ثَاكِلِ

فهو يطلب النوم والنوم يتأبى عليه ، ولعله هو الذي كان يتأبى على النوم لأنشغاله عنه بلفظة أو فكرة ، وقد ذكر في شعره أن للأفكار نارا تتوقد :

أشفق عند انتقاد فكرته عليه منها أخاف يشتعل

فهو يشعر شعوراً واضحاً بأن الأفكار قد تشتعل صاحبها ، ومن يدرى وربما مرت به لحظة خيل إليه فيها أنه يشتعل بهذا الثقب من الفلسفة الذي أشعل كل شيء في شعره ، وليس من شك في أنه ثقب محبب إلى نفوسنا ، غير أن المتنبي لم يحدث به ولا بغيرانه طرافة واسعة في شعره كما رأينا عند أبي تمام .

وكأنني بالمتنبي يلفتنا إلى شيء مهم في العقلية العربية وقابليتها للتفكير اليوناني أثناء القرن الرابع ، فإنها تخلفت في كثير من جوانبها عن هذا التفكير ، وبخاصة في هذا الجانب الفني من الشعر الذي نقرأه عند المتنبي وأضرابه ، إذ نرى الفلسفة لا تحدث طرافة ولا تنوعاً في الأفكار إلا في آحاد ضيقة ، إنما ينصب تأثيرها على جانب شكلي ، جانب العبارات والأساليب ، حتى ليحس الإنسان بأن الدفعة الهنيئة الطليقة التي مرت بنا عند أبي تمام حيث كانت الفلسفة تستخدم استخداماً فنياً خاصاً كأنها لون زاه ، هذه الدفعة يصيبها غير قليل من الخمود والركود ، وكأن العرب لا يتعمقون التفكير اليوناني ، أو كأن هذا التفكير لا يتعمق عقولهم ، فلا نراه يتحول عندهم إلى بدع وطفرة في التفكير ، كما أننا لا نراه يحدث تنوعاً واسعاً في الخواطر والمعاني ، وكأن الفلسفة اليونانية تنحرف عن التفكير الفني ، أو كأنها لا تمتاز بهذا التفكير امتزاجاً من شأنه أن يغير صورته وأوضاعه ، وإنما أكثر ما تحدثه في هذا الجانب ينصب على تأثير شكلي في القوالب والعبارات ، كقول المتنبي :

قد كان يمنعني الحياء من البكا فاليوم يمنعني البكا أن يمنعنا

فالحياء يمنع البكاء والبكاء يمنع الحياء ، وهذا كل ما يأتي به المتنبي من طرافة في التفكير يجلبها من الفلسفة ، ولكن هذه الطرافة ليست شيئاً أكثر من اللف والدوران في التعبير .

وعلى هذا النمط نرى المتنبي تنغمس عباراته في أصباغ الفلسفة ، ولكنه انغماس شكلي ، إذ يحاول أن يحقق لنفسه أوصاف قوالها 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 في أفكاره ومعانيه بالماضي ، لا يستطيع فصم علاقاته به . وإن الإنسان ليكاد يؤمن بأن التفكير اليوناني لم يحدث رجفة واسعة في التفكير الفني العربي ، أو على الأقل لم يحدث ذلك عند المتنبي 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 في الفكر العربي ، إذ نشعر بأن الفلسفة تختلط بهذا الفكر ، ولكنها لا تتمزج به ولا تتحد معه ، بل تستمر بينهما خطوط فاصلة ، وبخاصة في الشعر والتفكير الفني ، إلا أن تجلب بعض شاراتها وحركاتها ، كما نرى عند المتنبي ، ولكنها لا تغفل إلى باطن الشعر وباطن صياغته ، وحتى المعرى مع أنه نقل التفكير الوجداني إلى تفكير يشبه التفكير الفلسفي لم يستطع أن يحافظ على « الصياغة الباطنة » للأسلوب الفلسفي ، بل لقد ضلت منه في الطريق . ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن مياه التفكير اليوناني دخلت النهر العربي ، ولكنها استمرت في كثير من جوانبه تجري مع مياهه جنباً إلى جنب وقبلما اختلطت بها . قد تختلط في بعض المناطق ، ولكنها سرعان ما تعود إلى الانفصال ، وبذلك ضل التفكير الفني عند العرب في أغلب الأمر طريقه إلى التأثير بباطن التفكير اليوناني ، ولم يستطع أن ينقل منه في أكثر أحواله إلا بعض صوره اللفظية وقوالبه الشكلية .

٧ +

ولم يكن المتنبي يقصر تصنعه الثقافي على طائفة خاصة من المثقفين ، فهو يرضى أصحاب الفلسفة والتصوف والتشيع ، كما يرضى أصحاب الغريب من اللغة والأساليب الشاذة من النحو ، وقرأ قصيدته :

ألا كلُّ ماشيةٍ الخيزَلَى فدا كل ماشية الهَيْدَى

فإنك تراه يخرجها إخراجاً لغوياً ، إذ يحشد فيها الألفاظ الغريبة حشداً ، 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
تصنع المتنبي للغريب
من اللغة والأساليب
الشاذة

والكلمات الشاذة ، حتى كأنه وليد خباء وغذى لبن لم يطأ الحضر ، ولم
يعرف المدر^(١) ويعلل صاحب لهذه الحال بأنه كان يقصد إلى التبدي في لفظه . والحق
أنه لم يكن يقصد إلى التبدي من أجل التبدي نفسه ، إنما كان يريد أن يحقق لنفسه
التفوق في أوساط اللغويين من أصحاب الغريب ، وقد أشار إلى ذلك العكبري إذ رآه
يستخدم كلمة (تفاح) في إحدى مدائحه لكافور ، وهي لفظة فصيحة إلا أنها غريبة
وقد علق عليها بأنه كان يأتي بهذه اللفظة وأمثالها لمن يكون بالسكان من العلماء والأدباء^(٢) .
كان المتنبي يصنع الشعر — كما يقول العكبري — للفضلاء والعلماء لكافور وأمثاله
من الممدوحين ، ولذلك كنا نراه يحاول الإغراب بشعره وأساليبه ، وكان يطلب هذا
الإغراب ويحققه لنفسه في صور مختلفة من التفلسف والتصوف والتشيع ، وأخيرا في تلك
الصورة الغريبة من الألفاظ اللغوية النادرة التي يريد أن يروع بها أساتذة اللغة والغريب ،
فإذا هو يأتهم بمثل تفاح السابقة أو بمثل جفخت في قوله :

جَفَخَتْ وَهُمْ لَا يَجْفَخُونَ بِهَا بِهِمْ شَيْمٌ عَلَى الْحَسَبِ الْأَغَرِّ دَلَائِلُ

فقد كان يستطيع أن يضع مكانها نخرت ، ولكنه كان يريد الإغراب في اللفظ ، حتى
يثبت مهارته وتفوقه في اللغة . ولعله من أجل ذلك كان يصوغ الأراجيز يحاكي بها رؤية
والعجاج وأبا النجم وأضرابهم ، وما يزال يكثر فيها من الغريب كثرة مفرطة ، ولم يقف
عند هذا الجانب بل طلب الشواذ في الحروف وبناء الأسماء وكأنه لم يترك لغة شاذة في
حرف أو اسم إلا جلبها في شعره . وقد يكون من الطريف أن نتعقبه في شوارده اللغوية ،
فمن ذلك استعماله للكَيْذِبَان بدلا من الكذاب ، والتَّوْرَاب بدلا من التراب ؛ ومن ذلك
أن يجمع كوبا على أكوُب ، وبوقا على بوقات ، وداراً على أدوُر ، وأرضاً على أروض ،
وعينا على أعيان ، وأخاً على إخاء ؛ ومن ذلك أن يأتي برُبْتَمَا بدلا من ربما ، وأيما

بدلاً من إما ، وأولئك بدلاً من أولئك ، واللذ بدلاً من الذى ، وهنك بدلاً من إنك ، وهلمنا بدلاً من هلموا ، إلى غير ذلك من لغات شاذة . ولولا خوف الإملال لأكثرنا من هذه اللغات وعرضناها فى أشعاره ، ولأسكنها كثيرة فى ديوانه ، ويمكن الرجوع إليها ، وهى أكثر من أن ندل عليها .

عل أن هذا التصنع اللغوى يلفتنا إلى تصنع آخر لعله أكثر تعقيداً ، وهو تصنعه للأساليب الشاذة ، فقد كان عالماً بالنحو ومشاكله ، وكان كوفياً للمذهب ، فنقل كثيراً من التراكيب الشاذة التى روتها الكوفة وخالفت بها على البصرة ، واعتمدها فى صنع قصائده ونماذجه ، وقد كان ذلك يعد غريباً 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 متحركاً ، وذلك نحو قولهم فى عنق ياعن وفى حجر ياحج وفى كتف ياكث ، وذهب بعضهم إلى أن الترخيم يجوز فى الأسماء على الإطلاق ، وذهب البصريون إلى أن ترخيم ما كان على ثلاثة أحرف لا يجوز بحال ^(١)“ . ويقول المتنبى :

أَجِدْكَ مَا تَنْفَكُ عَنْ تَفَكُّهُ عُمَ بْنَ سُلَيْمَانَ وَمَالاً تُقَسِّمُ

فيرخم كلمة عمرو ويجعلها عم ، بل هو يرخم فى غير النداء كقوله :

مَهْلًا أَلَا لِلَّهِ مَا صَنَعَ الْقَنَا فى عمرو حاب وضبة الأغنام

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 ^(٢)“ . ويقول المتنبى :

حَمَلْتُ إِلَيْهِ مِنْ ثَنَائِي حَـ دِيْقَةً سَقَاهَا الْحِجْىَ سَقَى الرِّيَاضَ السَّحَابِ

فيفصل بين السقى والسحاب بالمفعول على رأى الكوفيين ، ويقول ابن الأنبارى ” ذهب

الكوفيون إلى أن أن الخفيفة تعمل في الفعل المضارع نصب مع الحذف من غير بدل
 وذهب البصريون إلى أنها لا تعمل مع الحذف من غير بدل^(١) ويقول المتنبي :

وتوقدت أنفاسنا حتى لقد أشقتُ تحترق العواذلُ بيننا

فيمصب تحترق من غير أن . ويقول ابن الأنباري "ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز أن
 يستعمل ما أفعله في 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 كغيرها من سائر الألوان"^(٢) ، ومعروف أن حكم التفضيل كالتهجب في
 هذا الباب ، ويقول المتنبي :

إبعدَ بعدتَ بياضاً لا بياضَ لهُ لأنتَ أسودُ في عيني من الظلمِ

وعلى هذا النحو يستطيع الباحث أن يجد كثيراً من الصيغ الكوفية الشاذة في
 ديوان المتنبي ، بل إنه ليجد في هذا الديوان شذوذاً أوسع من شذوذ النحو الكوفي حتى
 لكانه مستودع للتراكيب الشاذة في اللغة ، فالمتنبي يطلب كل غريبة أو شاذة في التعبير ،
 من ذلك أن نراه يتصنع لاستخدام لغة (أكلوني البراغيث) في مثل قوله :

نفديك من سئيلٍ إذا سئِلَ الندى هَوَلٍ إذا اختلطا دَمٌ ومَسِيحٌ

فإنه أتى بألف الإثنين مع ذكر الفاعل . ومن ذلك أن يرى بعض العرب لا يحرصون على
 التفريق بين المذكر والمؤنث في الأفعال والمشتقات^(٣) ، فيقلدهم في هذا الصنيع كقوله :

مُحَلِّيْ لَهُ الْمَرْجُ مَنْصُوبًا بِصَارِخَةٍ لَهُ الْمَنَابِرُ مَشْهُودًا بِهَا الْجُمُعُ

إذ كان القياس أن يقول منصوبة ومشهودة ، ولكنه عدل إلى التذكير وهو يصنع ذلك
 كثيراً ، ومن ذلك أن يحزم المضارع مع حذف لام الأمر في قوله :

جزى عَرَبًا أَمَسَتْ بِبُلْبُلَيْسَ رَبِّهَا بِمَسَاعَتِهَا تَقَرَّرَ بِذَلِكَ عُيُونُهَا

ومن ذلك أن يستعمل ليس استعمال الحروف كقوله :

بقائى شاء ليس هم ارتحالا وحسن الصبر زمو لا الجمالا

وليس من شك فى أن المتنبي كان يعتمد إلى هذه الشواذ عدا ، يقول ابن جنى " إن كان فى بعض ألفاظه تعسف عن القصد فى صناعة الإعراب من التمسك بأهداب شاذ أو حل على نادر فعن 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 المتنبي كان يتصنع لمثل هذه الأشياء فى شعره حتى يستحوز على إعجاب المثقفين من حوله .

ولعل القارى قد لاحظ أن هذه هى المرة الأولى التى نصادف فيها شاعرا عباسيا يتصنع فى شعره تصنعا نحويا ، فمن قبله لم يكن الشعراء يكافون أنفسهم الوقوف على المذاهب النحوية ومعرفة ما بينها من خلاف ، ولم يكونوا يتعمقون دراسة النحو على هذه الصورة التى رأيناها عند المتنبي ، وإن هم تعمقوا فى ذلك فإنهم ما كانوا يتصنعون له فى شعرهم ، أما المتنبي فإنه كان يحرص على التصنع له حتى يستولى على أذهان اللغويين والنحويين فإذا هو يفجؤهم بمثل قوله :

نَحْنُ مَنْ ضَايَقَ الزَّمَانَ لَهُ فِيكَ وَخَانَتْهُ قُرْبَكَ الْإِيَّامُ

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 المتنبي إرادة ، فإذا هو يفصل الفعل من المفعول ويعديه باللام حتى يحدث ما يريد من خلل وتشويش ، وأصل التعبير نحن من ضايقه الزمان فيك ، وكأن المتنبي 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 المتنبي 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

يصنفون شعرهم تصفية شديدة حتى يحدثوا به نوعا من الاتساع في التعبير ، وحتى يشاكلوا
 بين الأصوات ومعانيها مشاكلة دقيقة ، وقد اتخذنا البحتري رمزا لهذه
 تعقيد المتنبي
 للموسيقى الإيقاعية العناية البالغة بتجاوب النبرات في الشعر ، وكيف أنه أحدث في الموسيقى
 في الشعر مرونة غريبة بملاءمته الدقيقة بين الكلمات والحركات والسكنات لملاءمة

قد نظمت في نسق فني بديع ، ولكننا لا نصل إلى القرن الرابع حتى تحتبس هذه الموسيقى
 الإيقاعية للشعر في صناديق من التعقيدات في القافية على نحو ما سنرى عند المعري ، أو في
 النغمات الداخلية نفسها كما نرى عند المتنبي ، وقد اعتمد على هذه الشواهد النحوية يحدث
 بها ما يريد من الخلل والتشويش في موسيقى الشعر وإيقاعاته ✓

ولعل في هذا ما يكشف مرة أخرى عما أصاب الفن العربي في هذه العصور من
 تعقيدات غريبة ، فقد رأينا الشعراء في الفصل السابق يعقدون في الألوان القديمة ، ولكنهم
 لم يستطيعوا أن يضيفوا جديدا أو يحلوا لونا إلى أصباغه ، إلا ما جاءهم من التعقيد
 في الوسائل ، وكأن الحياة العربية كلها تصبح مجموعة من التعقيدات ، فيعقد المهاجرون في وسائل
 طعامه وملاعبه كما يعقد الشعراء في الجناسات والاستعارات ، وكما يعقد المتنبي الآن في
 نبرات الشعر ونغماته .

وإن هذا الخلل الموسيقي عند المتنبي ليجعلنا نذكر خلافا مماثلا من بعض الوجوه في
 الموسيقى الحديثة ، إذ نرى الفنانون تتعقد ويظهر المذهب الرمزي في الشعر والتصوير ، كما تظهر
 طائفة من الموسيقيين على رأسها رافل (Ravel) تحاول أن تبعث حركة جديدة في فنها ،
 وكأما يعجزها التجديد الصريح المستقيم ، فتلجأ إلى إحداث نغمات شاذة في « الرم الموسيقية »
 تخالف مألوف البسيكولوجي والعادة ، حتى تستحوذ على إعجاب الناس بالخروج عن الطرق
 المسبوقة ، وهو خروج كخروج المتنبي يحدثه الموسيقيون في السمع بصنع نغمات غير مألوفة ،
 نغمات ناشئة ، يقصدون إليها قصدا ويعمدون إليها عمدا ، وقد كان المتنبي يحدث في موسيقاه
 ما يماثل هذه النغمات الناشئة من بعض الوجوه . إذ ملأه بفنون من الانحرافات والشذوذات
 وقد فتح ابن هشام في كتابه المعنى فصلا استعرض فيه طرفا من صيغها وصورها ، وانظر
 إلى قوله :

وفاؤكما — كالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَائِمَةٌ — بَأَنْ تُسْعِدَا والدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاحِجَةٌ

فقد قدم في البيت وآخر حتى أحدث الخلل المقصود . وإنه لخلل غريب يكشف جانبا من المهنة عند شعراء القرن الرابع ، إذ كانوا يلجأون إلى مثل هذا الارتباك في ترتيب ألفاظ البيت فيحدثون هذا الخلل الذي يمكن أن نسمي موسيقاه باسم « الموسيقى ذات النشار » وانظر إلى هذا البيت :

قَلَقُ المَلِيحَةِ — وَهِيَ مِسْكٌ — هَتَكُهَا — ومسيرها في الليل — وَهِيَ ذُكَاءٌ —

فقد أحدث المتنبي ارتباكا موسيقيا في الشطرين ، ويظهر ذلك من الرجوع إلى النحو ، فإن الشطر الأول يتكون هكذا : مبتدأ — حال — خبر ، أما الشطر الثاني فيتكون هكذا : مبتدأ — ظرف — حال ، رأيت كيف استطاع المتنبي بثقافته النحوية أن يحدث هذه الموسيقى الجديدة الغريبة ؟ إن هذا هو بدع القرن الرابع إذ يعتمد الشعراء إلى التعقيد في شعرهم فنونا من التعقيدات ، وهي تعقيدات قد لا تلائم أذواقنا ولكنها كانت تلائم أذواق الفنانين في هذه العصور .

ولعل مما يتصل بذلك ما شاع عند الشعراء من التكلف للقوافي الشاذة . وقد لاحظ ذلك على المتنبي أستاذنا الدكتور طه حسين بك في قصيدتين من قصائده ^(١) وهما كافيتيه في البحتری ، ومطلعاها .

بَكَيْتُ يَارَبْعَ حَتَّى كَدْتُ أَبْكِيكََا وَجُدْتُ بِي وَبِدَمْعِي فِي مَعَانِيكََا

وذاليتيه في مساور ، ومطلعاها

أَمْسَاوِرُ أَمْ قَرْنُ شَمْسٍ هَذَا أَمْ لَيْثُ غَابٍ يَقْدُمُ الْأُسْتَاذَا ؟

ولكن المتنبي لم يتشبث كثيرا بالتصنع لهذا الشذوذ الموسيقي .

ومهما يكن فنحن لا نصل إلى المتنبي حتى نحس بتصنع شديد في الشعر يتناول تعبيراته كما يتناول توقعاته فما يزال الشاعر يعدل إلى انحرافات موسيقية أو ثقافية ، وليس من شك في أننا لا نعجب بهذه الحال التي صار إليها الشعر . وليس معنى ذلك أننا نمنع الشاعر من البحث عن وسائل جديدة في التعبير والتوقع بل نحن نرى ذلك ضروريا

للافصاح عن حوادثنا الوجدانية التي تتطور وتتغير وتتجول دائماً، وهي في كل حال من تطورها وتغيرها وتحولها محتاجة إلى وسائل جديدة في التعبير عن هذه الأوضاع المختلفة، وقد كان المتنبي يجدد في هذه الوسائل، ولكنه لم يعتمد في ذلك على الأساليب الفنية نفسها بل راح يقترض من بيئات المتشيع والمثووفة والمتفلسفة أفكاراً وألفاظاً لا عهد للشعر ولا للفن بها، وليست مما تلائم طبيعته، بل لقد بالغ فذهب إلى بيئة الغويين والنحويين يستمد منها صوراً من الألفاظ ليحدث بها شيئاً من الخلل والارتباك في موسيقاه؛ وهذه كل وسائله الجديدة وهي وسائل قد تفصح عن ثقافة، ولكنها لا تفصح عن طرافة في التفكير الفني نفسه ولا تنويع في آفقه وآماده، وحقاً أنه عني بشيء من الوسائل القديمة وسائل الاستعارة والمشاكلة والجناس والطباق، ولكنها كانت تأتي عنده نادرة فإن استعملها أضاف إليها هذا التعقيد الذي يحيلها عن أصباغها كما رأينا في الفصل السابق، إذ عرضنا لاستخدامه الطباق والاستعارة، ورأينا كأن هذه الألوان القديمة تفارق أصباغها عند شعراء هذه العصور، ولذلك انحاز المتنبي عن هذه الوسائل التي تجمدت في تاريخ الفن إلى وسائله الثقافية الجديدة. وفي هذه الوسائل تستقر مهارته في صنع القصيدة العربية، وهي مهارة لا تدل على شيء أكثر من أن آماذ الشعر الفسيحة أخذت تضيق منذ القرن الرابع، فلم يعدل الشعراء إلى تنويع في التفكير الوجداني، إنما عدلوا إلى هذا التصنع الثقافي يؤدون به إيماءة مذهبية أو إشارة فلسفية أو شاذة موسيقية.

٩

وإذا تركنا المتنبي إلى غيره من شعراء اليتيمة الذين عاصروه أو جاءوا من بعده وجدناهم يذهبون مذهبه في هذا التصنع الثقافي، وهو تصنع لا يضيف طرافة إلى الفن إلا هذا النسق من حشد الأسماء والمصطلحات في عبارات الشعر ^{شعراء اليتيمة وتصنعهم} وأساليبه، وكأنما عجز الشعراء في هذه العصور عن التجديد المستقيم فاجأوا إلى هذه الطرق الملتوية كما نجد عند القاضم التنوخي ^(١) والبُسْتِي ^(٢) والصاحب بن عباد ^(٣)

(٣) يتيمه ٢٣١/٣ .

(١) اليتيمة للثعالبي ٣١٠/٢ .

(٢) يتيمة ٢٩٤/٤ .

وأضرابهم ، وإن الإنسان ليشفق على هؤلاء الشعراء الذين يطمحون إلى التجديد فيضلون السبيل ، بل هي الحضارة العربية التي ضلت سبيلها ، فلم تعد تستطيع التعبير عن الوجدان ، إلا هذا التعبير المعقد الذي تثقله مصطلحات الثقافات المختلفة وما يمكن أن يسقط من آرائها . وهي آراء لا تستوعب ولا تتحول إلى فن كما كان الشأن عند أبي تمام حين رأيناه يحول الألوان القائمة التي يستعيرها من الثقافة والفلسفة إلى فن ، فالتاريخ يتحول إلى فن ، وكذلك الفلسفة تتحول إلى فن ، وكل نبع ثقافي يتحول إلى نبع فني تضيء مياحه بألوان جديدة ، هي ألوان الوادي العربي الذي تتحول إليه والذي يحيلها إلى بدع من الزخرف والتصنيع ، ونحن لا نتقدم بعد أبي 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 ، فهي لا تستنفد ، ولا تستوعب ، ولا تتحول إلى تراث عربي ، بل تبقى على حالها ، وكل ما هناك أنها تستعار كما رأينا عند المتنبي ، حين كان يستعير من الثقافات المختلفة ، ومع ذلك فر بما كان المتنبي خير الشعراء الذي جاءوا بعد أبي تمام في استغلال الثقافات استغلالا فنيا ، فقد استطاع أن يقلل جانبنا من حكم أرسططاليس 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 ، وكأني به كان يريد أن يستوعب ، ولكنه وقع دون أبي تمام ، فإن غفله كان من نوع آخر .

ومهما يكن فإن المتنبي خير شاعر في القرن الرابع نهض بأعباء التصنع الثقافي ، وقد كان يوازن بينه وبين التعبير الفني ، فلم يسقط عنده الشعر العربي ، 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 جانبنا من الحكمة ويحوله إلى شعر على نمط ما رأينا عنده ، إلا ما كان من المعري وتفكيره الفلسفي ، وسنعرض له في 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 استغلالاً قيمياً إلا ما تراه عندهم من نقل للمصطلحات ، وكذلك كان شأنهم في استغلال ألوان التصنيع الحسية ، فقد استجالات عندهم إلى ألوان باهتة ، ليس لها هذا الجمال والتعبير الزخرفي الذي رأيناه في القرن الثالث . لم تعد ألواناً زاهية ، إنما أصبحت ألواناً من طراز آخر ، لم تعد وشياً وتصنيعاً ، بل أصبحت تكلفاً وتصنعاً . كما رأينا في الفصل السابق عند المتنبي والوأياء الدمشقي وأبي فراس حين كانوا يستخدمون الطباق والجناس والتصوير ، وكأنما أصبحت هذه الأشياء جامدة متحجرة في تاريخ اللغة والفن ، فشاعر من الشعراء لا يستطيع أن ينوع في أصباغها بهذه الصورة من الثروة الزخرفية التي تركها ابن المعتز وأبو تمام . وحقاً إن الشعراء أكثروا من استخدام ألوان التصنيع ، حتى ليوشك بعضهم أن يتخصص بلون من ألوانها ، كما نجد عند البستي الذي يقول فيه الثعالبي إنه "صاحب الطريقة الانثيمة في التجنيس الاسيس ، البديع التأسيس ، وكان يسميه المثنابه ، ويأتي فيه بكل طريقة لطيفة" ^(١) ، غير أن من الحق أن البستي عجز عن استخدام هذا اللون استخدماً فنياً على نحو ما رأينا عند أبي تمام فقد كان يمزجه بالتصوير ، بل كان يمزجه بالعقل والفكر الدقيق . وقرأ للبستي هذا الجنس ^(٢) :

لم تر عيني مثله كاتباً لكل شيء شاء وشاء
يبدع في الكتب وفي غيرها بدائعاً إن شاء وإنشاء

فإنك تراه يجانس بين الكلمات جناساً شكلياً ، لا عقل فيه ولا فكر ولا خيال ولا تصوير . ولعل من الغريب أن الشعراء استخدموا كثيراً ألوان التصنيع ، ولكن على هذه الطريقة التي نراها عند البستي حيث لا يشفع اللون بفكر يغير في شياته ، بل هو لا يشفع بالألوان الأخرى من التصنيع الحسي كما رأينا عند أبي تمام حين كان يمزج بين الألوان الحسية مزجاً دقيقاً ، ومع ذلك فقد وضع الشعراء همهم في التعبير بهذه الألوان واستمر ذلك أغاب ما يوفر له الشعراء من جهدهم في العصور الوسطى ، لا عند شعراء اليتيمة فقط ، بل عند من جاءوا بعدهم من أمثال القاصي الفاضل وغيره .

ومهما يكن فقد فقدت ألوان التصنيع الحسية عند شعراء اليتيمة ومن جاء بعدهم قيمتها

كزينة وزخرف ، فقد استحوالت إلى تكلف وتصنع خالص . وقد كان ينجم بين الشعراء من يرفض هذا التصنع في ألوان التصنيع ويعنى بصفاء تعبيره كالشريف الرضى ولكن قلما أعجبنا بهم لضعف ثقافتهم . وحقا إن الشريف الرضى كان يقلد المتنبي في الفخر بنفسه ونقد أحوال المجتمع والناس ، ولكن قصرت به ثقافته أن ينوع في هذا الجانب الذى استغله المتنبي استغلالا قويا . ولعل أهم ظاهرة عمت في هذه العصور هى ظاهرة التلفيق إذ يلفق الشعراء في وسائل التصنيع القديمة أو يلفقون في مصطلحات الثقافة ، والتلفيق هو أهم شيء 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 مهيأ خير شاعر يكشف هذا الجانب في الشعر العربى إذ لم يكن يستعين على شعره بثقافة ولا فلسفة ، وكان أجنبيا عن اللغة ، وحاول أن يطيل في قصائده ، فظهر تلفيقه مكشوبا ، ولذلك سنقف عنده في الفصل التالى حتى يتمثل هذا الجانب الفنى من صناعة الشعر العربى في أذهاننا تمثلا واضحا .

الفصل الثالث

التصنع والتلفيق

في كل ناد نازح غائب
تعرض أيام التهانى بها
تميس منها بين أيامكم
لثمها التحصين عن غيركم
لها حديث بكم حاضر
ماتعرض المعشوقة العاطر
خاطرة يتبعها الخاطر
وهى على أبوابكم سافر
(مهيبار)

نكتة خمرية
لرب الهوى
على بيت زكي الميسر

قلنا في آخر الفصل السابق إن الشعر العربي ينتهى بعد القرن الثالث إلى ظاهرة عامة من
التلفيق في خواطره وصنع عباراته وأساليبه ، ولعل خير شاعر يفسر هذا الجانب هو مهيبار
ابن مرزويه الديلمي الفارسي الاصل ، وقد كان مجوسيا فأسلم على يد
الشريف الرضى ، وعليه تخرج في نظم الشعر^(١) ، ويقول أبو الفرج
الجوزى إنه لما أسلم صار رافضيا غاليا ، يذكر الصحابة بما لا يصلح ، وينقل
أن شخصا قال له : يا مهيبار ، انتقلت بإسلامك في النار من زاوية إلى زاوية ، قال وكيف
ذاك ؟ قال لأنك كنت مجوسيا فأسلمت فصرت تسب الصحابة^(٢) . ومهما يكن فقد كان
مهيبار أجنبيا عن اللغة وسرى أنه كان لذلك تأثير واسع في صناعة الشعر عنده ، إذ كان يضل
في أحوال كثيرة التعبير عن المعانى الدقيقة ، فيسقط إلى ألوان من الإسفاف تضيع سر المهنة
عنده ، وأنه لا يحسن التعبير الحاد عما في نفسه ، وليس من شك في أن هذا الجانب يعتبر
عنده موضع طرافة بالقياس إلى غيره من شعراء الفرس الأولين كبشار وأبي نواس ، فقد
نشأوا نشأة عربية وثقفوا باللغة تنقفا ، جعلهم ينسلخون عن وراثتهم وسلاتقهم اللغوية
الخاصة ، أما مهيبار فقد سلمت له نشأة فارسية أو قل مجوسية ، ولذلك كانت قصائده تمتلئ

(٢) انظر ترجمة مهيبار في مقدمة ديوانه طبع
دار الكتب .

(١) وفیات الأعيان لابن خلكان ١٤٩/٢ .

بنوافذ يشرف منها الإنسان على فارس ، ولولا أنه أخذ نفسه بالأسلوب العربي وتخرج على يد شاعر عربي أصيل ، هو الشريف الرضى ، لكان لفارسيته وأجنبيته عن اللغة العربية أثر أوسع مما نرى الآن في ديوانه . وقد كان مهيار نفسه يشعر بهذا الجانب شعورا متأصلا في أعماق نفسه ، ولعل ذلك ما جعله يقول في وصف أشعاره :

حُلِّيَ من المعدن الصَّرِيحِ إذا غَشَّ تجارُ الأشعار ما جلبوا
تَشْكُرُها الفرسُ في مديحك لا معنى وترضى لسانها العَرَبُ

فمهيار كان يشعر شعورا عميقا بفارسيته ، وكان يرى أن لهذه الفارسية سمات خاصة في شعره وهو يرجع هذه السمات إلى ما يسميه المعنى ، ولكن كلمة المعنى واسعة ، ولعل خيرا من ذلك أن نسميها الروح الفارسية فليس في معاني مهيار ما يمكن أن نسميه فارسيا . على أن هناك جانبا مهما كان يؤثر في شعر مهيار تأثيرا واسعا وهو ما يمتاز به من مزاج خاص ، وهو مزاج فيسه رقة وحدة في الحس ، وقد نماه ما انتهت إليه الحضارة العربية من ترف شديد حتى لينقلب إلى ضرب غريب من الدمثة والليونة ما يزال ينتشر في جميع أطراف شعره .

٢

كان مهيار أجنبيا عن اللغة ، ولكن هذا الجانب لم يعطنا ثروة فكرية في 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 المتنبي ، إنما هو تلفيق

داخلي إن صح هذا التعبير ، إذ نرى الشعراء عاجزين عن التجديد إلا في حدود ما سبقهم من أفكار وخواطر ، وهم لذلك ما يزالون يتناقلونهم فيما بينهم ، حتى يحدثوا لأنفسهم تلك النماذج التي كانوا يسمونها قصائد ، وإن من السهل أن يقرأ الإنسان لأي شاعر في تلك العصور ، ويرد ما يقرؤه إلى من سبقه من الشعراء ، وحقا قد يستعين بعضهم على إخفاء هذا الجانب عنده بما يحققه لنفسه من الأسلوب العربي الأصل كما نجد عند الشريف الرضى ، ولكننا لا ننتقل إلى تلميذه مهيار حتى يكشف لنا كشافا

تلفيق مهيار
لنماذجه

واضحاً عن تلك المهارة الحديثة في الفن العربي ، وذلك أنه كان يعتمد إلى تطويل نماذجه ، فانبسطت الأبيات واتضح التلفيق ، وانظر إلى هذه الفكرة عند المتنبي :

أنافٍ بها ما بالفؤاد من الصلّى ورسمٌ كجسمي ناحلٌ متهدّمٌ

وهي فكرة أخذها عن أبي تمام ، ولكنه أبقى لها حدة الأسلوب العربي إذ أخرجها في بيت واحد دون أن يتكلف التطويل ، غير أننا لا نصل إلى مهيّار حتى نراه يعرضها في أبيات كثيرة ، وما فائدة الزمن وما فائدة التطور الذي أصابه الشعر العربي بعد القرن الثالث ، إن لم يلفق الشاعر من البيت الواحد القديم أبياتاً كثيرة حديثة ، وانظر كيف تحولت هذه الفكرة عند مهيّار إلى تلك الأبيات :

هل عند هذا الطللِ الماحلِ	من جليلٍ يُجدي على سائلٍ
أصمٌ ، بل يسمعُ ، لكنّه	من البلي في شغلٍ شاغلٍ
وقفتُ فيه — شبحاً ماثلاً	مرتفداً من شبحٍ ماثلٍ
ولا ترى أعجبَ من ناحلٍ	يشكو ضنى الجسمِ إلى ناحلٍ
لَهْفَكَ يا دارُ ولهُ — في على	قطينك المحتمل الزائلِ
قلبي للأحزان بعد النوى	وأنت للسَّـافى وللناخلِ
مثلك في السُّتْمِ ولِي فَضْلَةٌ	بالعقلِ ، والبُلوى على العاقلِ

فإنك ترى أن أساس الفكرة في هذه الأبيات هو أنه رسمٌ يبكي رسماً ، وهي فكرة المتنبي بل هي فكرة أبي تمام ، وكل ما هنالك أن مهيّار عمد فيها إلى التطويل والتفصيل ، ولكن ألا يشعر القارئ برغم ما وفق إليه مهيّار من إحكام الصوت في هذه القطعة أن الأبيات لا تبلغ من التأثير ما يريده لها مهيّار ، فقد تقاربت الأفكار وأصبح الأسلوب هادئاً ليس فيه عنف العاطفة ولا حدة التعبير الأصيل في الشعر ، أصبح كأنه أسلوب نثر ، فهو يعتمد على المقارنة والتفصيل ، وهو يعتمد أيضاً على شيء آخر يفسده ، وهو ما فيه من تكرار للألفاظ ، وهو تكرار لم ننتهده في الشعر قبل القرن الرابع ، إذ يدنو به إلى حال من الابتذال ، قد لا تبدو واضحة في تلك القطعة ، ولكن ارجع إلى

ديوان مهييار ، فستراها منتشرة هناك ، وستراها تصيب شعره بضروب من الركافة والاسفاف ، وهل تستريح الأذن في تلك القطعة نفسها إلى كلمة الفضلة أو كلمة البلوى ، ومثلها كثير في شعر مهييار ، إذ كان يدخل فيه كلمات كثيرة غير شعرية ، حتى ليصبح أصلاً في قصائده أن تنتشر في نسيجها تلك الرقع التي لا تنكسبها جمالا إلا جمالا غير شعري . وانظر إلى فكرة ضلال القلب وراء الحبيب ، وهي فكرة معروفة من قبله ، وقد أعجب بها مهييار ، وذهب يلفق منها أبياتاً كثيرة في ديوانه كأن يقول :

نشـــــــــــــــــدتك يا بانه الأجرع متى رفع الحى من لعل
وهل مرّ قلبي في التابعين أم خمار ضعفاً فلم يتبع
لقد كان يطمعني في المقام ونيتُهُ نيــــــــــــــــة المُرْمَع
وسرنا جميعاً وراء الحمول ولكن رجعت ولم يرجع
هأنته لك بين القلوب إذا اشتبهت أنه المـوجع
وشكوى تدلّ على سُقمِهِ فإن أنت لم تبصرى فاسمعي

فقد أطال مهييار الفكرة ودار حولها هذا الدوران الذي يبعدها عن طبيعة الأفكار الغنائية ، وإن كان ما للأفكار الغنائية ومهييار ؟ إنه يريد أن يجدد فلا يجدده عنده ثروة فكرية يستعين بها على ما يريد ، وإذن يعتمد إلى تطويل الأفكار القديمة وبسطها كل البسط ، غير أنه حين صنع ذلك ضل منه أسلوب الشعر الغنائي في الطريق ، فقد تهوشت الأفكار ، ولم يعد لها شيء من اللذع والحدة . وما أشبه أسلوب مهييار بالسهل المنبسط الذي لا تجد فيه سوى نبات واحد فإذا بك تمله وتسامه لما فيه من تكرار وعدم تنوع . وحقاً إن أسلوب مهييار « أسلوب منبسط » ، فلا نقوء فيه لفكرة أو صورة غير هذا التفصيل الممل الذي يُفقر الإنسان من متابعتة والنظر طويلاً في ديوانه ، إلا أن يكون باحثاً يحترف البحث ، فلا يهجمه أن يقرأ شعراً تتقد فيه العاطفة ، ويلذع فيه الأسلوب ، وهل يجد الإنسان شيئاً من اللذع أو الحدة أو الطرافة في تلك الأبيات وخاصة البيتين الأخيرين ، وهل كلمة إذا اشتبهت كلمة شعرية ؟ وهل نستريح إلى التعبير عن الارتحال بالارتفاع كما

يقول في البيت الأول ؟ وهل نستريح لكلمة النية ؟ ألا نحس في ذلك كله بضروب من خبو العاطفة وضعف الأسلوب ؟

والحق أن مهيار لم يكن يعرف العبارة الحادة في الشعر العربي معرفة دقيقة لأنه أجنبي دخيل على اللغة ، وهو لم ينزح إلى البادية كما نزح إليها أبو نواس ، ولا تعلم الفصاحة من شيوخ بني عقيل كما تعلمها بشار ، فلم تتعمق فيه السليقة العربية ، وصار إذا أراد التعبير عن فكرة جاءها من بعيد وبعد لف طويل ، فأنكشفت عيوبه في التلفيق . على أنه يحسن بنا أن نشير إلى أن مهيار استجود 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 مثلاً من أمثلة البلاغة العربية ، لأنه يضل التعبير العربي الدقيق ، وقرأ له هذه القطعة :

يَا لَوَاةَ الدِّيونِ هل في قضايا الحُسْنِ أن يَملُ الغنى الفقيرا
لِي فيكمْ عهدٌ أُغيرَ عليه يَوْمَ سَلَعٍ ولا أُسمى المَغِيرَا
احذروا العارَ فيه ، والعارُ أن يُنسى ذِمَامِي في رعيهِ مَخْفُورَا
أو فَرُدُّوا على حيرانَ أَغشى ناظراً قد أخذتموه بصيرا
أنا ذاك اعتبَدْتُ قَلْبِي وَأَنفَقْتُ دَمُوعِي عليكمْ تَبْذِيرَا
فاحفظوا في الإِسارِ قَلْباً تَمَيَّ شَغْفاً أن يموتَ فيكمْ أَسِيرَا
وقتيلا لكمْ ولا يشتكىكمْ هل رأيتمْ قبلي قتيلا شكورا

ولعل القارئ قد شعر بغرابة هذه العهود التي يغار عليها وتسلب ؛ فنحن نعرف أن العهود تنقض ، أما أن يغار عليها وتسلب فهذا تعبير جديد غير مألف ، ولكن مهيار يريد التجديد في التعبير ، بل هو فارسي قد ينسى الكلمة الأصلية في اللغة . وانظر بعد ذلك فسترى التلفيق واضحاً ، إذ يعتمد إلى التفصيل في أفكاره والاتساع في عباراته ، ولذلك كان يكثر عنده الحشو والإسهاب الممل ؛ وما هذا العار الذي يذكره مجلاً ثم يفصله ؟ وانظر إلى البيت الرابع وما فيه من تقديم الصفات على الموصوف ، وليس ذلك كل شيء

فيه بل انظر إلى القافية كيف اجتلبت لتكميل البيت ، لقد اجتلبت هي وما دخلت فيه من تعبير كما اجتلبت قافية البيت الثاني وتعبيرها . والحق أن هذه الأبيات وألفاظها جميعها مجتلبة ، أو هي بعبارة أدق ملفقة أريد بها أن تحدث نموذجاً من الشعر ، وإلا فما هذه العبارات في الأبيات التالية من مثل إنفاق الدموع تبذيراً وموت قلبه فيهم أسيراً ؟

ونحن لا نرتاب في أن كثيراً مما يؤذينا في هذه القطعة وأمثالها في ديوان مهيار إنما يرجع إلى أنه لم تكن له سليقة عربية إذ تعلم اللغة من الكتب ، ولذلك لم يكن يعرف كيف ينظم السلك العربي ، 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 التي نراها عند مهيار . واقرأ هذه الأبيات :

مَنْ دَلَّ رَبَّاتِ الْعَيُونِ النُّجُلِ	أَنَّ الْقُلُوبَ غَرَضٌ لِلْمُقَلِّ
فَمَا رَمَتْ سُودَاءَ مِنْهَا أَسْوَدَا	فَغَيْرُ أَنْ يُجْرَحَ إِنْ لَمْ يُقْتَلِ
بَاعَ رَخِيصاً لُبَّهُ يَوْمَ اللَّوَى	مُوَكَّلٌ أَحْشَاءَهُ بِالْكَاكِ
حَكْمُ هَوَىٍّ مُسَلَّطٍ إِذَا جَنَى	لَمْ يَعْتَذِرْ وَإِنْ قَضَى لَمْ يَعْدِلِ
دَمِي — وَقَدْ حُرِّمَ إِلَّا بَدَمَ —	عَلَى اللَّوَى لَمْ حُلَّ يَا ذَاتَ الْخُلَى
سَيِّقَتْ لِبَلْبَالِكَ بَابِلِيَّةٌ	مَالِكٌ يَا خَالِقَةَ السَّحَرِ وَلِي
زَعَمْتَ لَا يُبْلَى هَوَاكِ جَسَدِي	بَلَى ! وَحَبِيكَ بَلَى ! لَقَدْ بَلَى

فإنك تحس إحساساً واضحاً بأن مهيار يلفق القصائد تلفيقاً ؛ فهو يجمع لها الألفاظ والأفكار من هنا وهناك ، وإلا فقيم هذا الاستفهام الذي بدأ به هذه الأبيات ؟ وفيهم هذه السهام المكسرة في القلوب إن لم تعرف العيون مكان الرمية ؟ ! إن كل ما هنالك أنه جاء بالمثل والعيون النجل ؛ أما البيت الثاني ففيه سواد وفيه تكلف متعب في التعبير وخاصة في شطره الأخير ؛ وانظر إلى البيت الثالث وهذا الانتقال من القتل إلى البيع ، ثم انظر بعد ذلك إلى التكلف في الجناس بين موكل وكل ، وهو جناس باهت لا شعر إزاءه . بطرافة فنية لا من جهة صوتية ولا من أي جهة مادية أخرى ؛ وانظر إلى جناسه بعد

ذلك بين حُلٍّ وذات الحُلَى ، ثم بين بلبال وبابلية ، ثم بين بَلَى وبَلَى في البيت الأخير .
إننا لا نستطيع أن نفهم أن هذه الجناسات هي نفس الجناسات التي كنّا نهجب بها عند شعراء القرن الثالث ، إنها « جناسات باهتة » لا نحس إزاءها بأنها تعبر عن جمال وفن كما كان ذلك الشأن في القديم .

على أن هذا الجانب الباهت في شعر مهيار يعم في جميع جوانب قصائده ونماذجه ، بحيث يمكن أن نقول إنها قصائد أو نماذج باهتة ، فليس فيها ما يسر العين والأذن فضلاً عما يسر العقل والذهن . وقرأ في مهيار طويلاً ثم سل نفسك ماذا حصلت عليه فلن تجد شيئاً رائعاً من فن أو شعر ، بل أنا أومن بأنك لن تستطيع أن تديم النظر فيه طويلاً ، فسيفجؤك ملل وسأم يحولان بينك وبين الاستمرار في القراءة ، فقد أصبح الشعر تلفيقاً خالصاً سواء في صورته أم في ألوانه أم في أفكاره ، وهو تلفيق كان مهيار يعتمد على دفع المشقة فيه بالتقليد ، ولكن أى تقليد؟! إنه هذا التقليد الذي لا يشع إلا مللاً وسأمًا غريبين ؛ وكأما أجذب 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 في أسلوبه المنبسط ، بل راح يحاول تحقيق ذلك من طرق أخرى ، هي إدخال مراسيم الرسائل في قصائده ، حتى يستطيع أن يطيل فيها طويلاً شديداً . وإن الإنسان ليشعر شعوراً واضحاً

إزاء كثير من نماذج مهيار بأنها قد ألفت كما تؤلف الرسائل ؛ فهى تبدأ في العنوان بتلك الكلمة : " وكتب إلى . . . " ، وينتقل الإنسان من

تطويل مهيار
لقصائده

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 في هذا الجانب . يقول ابن حجة الحموى : " ومن أطف البراعات وأحسنها براعة مهيار الديلمى ، فإنه بلغه أنه وشى به إلى ممدوحه فتنصل من ذلك بأطف عذر ، وأبرزه في معرض التغزل والنسيب ، فقال :

أما وهواها حِلْفَةٌ وتنصُّ — لقد نَقَلَ الواشى إليها فَأَحْلَا
وما أحلى ما قال بعده :

سعى جُهْدُهُ ، لكنَّ تجاوزَ حدَّهُ وكثُرَ فارتابتُ ، ولو شاءَ قلَّلا

ومهيّار كما يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال نراه يختتمها بالدعاء ، على نمط ما يصنع الكتاب
رسائلهم ، وانظر إليه يقول في نهاية إحدى قصائده :

فلا قَلَصَتْ عني سَحَابُ ظِلِّكُمْ فمنها مُرِدٌّ تَارَةً وَسَكُوبُ
ولا عَدَمْتُكُمْ نِعْمَةً خُلِقْتُ لَكُمْ ودنيا لَكُمْ ، فيها الحَيَاةُ طَيِّبُ
يزوركم التَّيْرُوزُ مُقْتَبِلَ الصَّبَا وقد دَبَّ في رَأْسِ الزَّمانِ مَشِيبُ
تَصَوَّحُ أَغْصَانُ الْأَعَادِي وَغَصْنُكُمْ من السَّعدِ رِيانُ النَّباتِ رَطِيبُ
دعاهُ حِيَالِي فِيهِ أَلْفُ مُؤَمِّنٍ تَوَافَقُ مِنْهُمْ أَلْسِنُ وَقُلُوبُ

وماذا بقى لأسلوب الكتاب في رسائلهم ؟ إن مهيّار يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال
ويختتمها بالدعاء ، وكأنه يؤلف رسالة من الرسائل ، وكيف يطيل قصائده إن لم يستخدم
معرفته بمراسيم الرسائل في هذا الطول ، وينقل إلى القصيدة كل ما يمكنه من هذه المراسيم .
على أن هذا الجانب من التجديد عند مهيّار لم يضاف للشعر جمالا ، بل أضاف إليه
هلهلة وإسفافا ، فإن مهيّار حين عدل بالشعر إلى مراسيم النثر ، استعار له ما يطوى في هذه
المراسيم من الحشو وكثرة التكرار والاعتراض ، وعم ذلك في نماذجه ، حتى ليؤذينا
أيذاءً شديداً ، وانظر كيف يعتمد على الاعتراض في صنع أبياته :

أقول — وقد تعرَّمتْ جُرْحَ حَالِي وسُدَّ عَلَى مَطَالَعِي السَّراحُ
وكاشفني وكان مجـاملا لي عَبَّوسُ الْوَجْهِ مِنْ زَمَنِي وَقَاحُ
وقد منعتْ غَضارتَهَا وَجَفَّتْ عَلَى أَخْلَاقِهَا الْأَيْدِي الشَّحاحُ —
غَدَاً يَا نَفْسُ فَانْتَظِرِي أَنْاسًا هُمْ فَرَجٌ لَصَدْرِكِ وَأَنْشراحُ

فقد فصل بين أقول ومتعلقاتها بنحو ثلاثة أبيات ، جاء بها حشواً لا شيء سوى أن يطيل
في نمودجه ، وأن يحقق السكم الذي يريده لقصيدته ، فإذا الإنسان لا يقرأ في شعر ، وإنما

يقرأ في نثر أو رسالة من الرسائل . ونحن لا نرتاب في أن مهيار حين خرج بنماذجه وقصائده إلى التطويل فيها ، وجلب مراسيم الرسائل لم يستطع أن يشفع ذلك بحجج فني لا من وجهة حسية ولا من وجهة عقلية ، وقد كان ابن الرومي يطيل من قبله في قصائده ولكن الطول عنده كان مفهوماً ، إذ كان يستخدم فيه ثقافته ومنطقه ، فإذا المعاني تتسع عنده اتساع الرقاقة في قوله يصف خبازاً :

ما بين رؤيتها في كفه كرةً وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرةٌ في لُجّة الماء يُرمي فيه بالحجر

فإن الرومي كان يخبز معانيه خبزة عقلية إن صح هذا التعبير ، أما مهيار فلم يكن يطيل في شعره بدافع عقلي ، 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 في نماذجه يوفر لها من القيم الصوتية ما نعجب به ، ولكن ذلك لا يسرى إلى أكثر شعره وأغلبه ، بل إنه لا يسرى إلى بقية القصائد التي قد نستجيد منها هذه القطع ، فما يزال يهجم علينا منه هذا التلفيق وهذا الحشو والإسفاف ، وكأني به حينما بسط نماذجه كل البسط أصبح الجمال الفني عنده مهوشاً لا روعة فيه ولا تنسيق .

٤

وكما أن مهيار لم يكن يسعفه التعبير الحاد في اللغة ، كذلك لم يكن يسعفه الشعور الحاد ، ففي شعره ضرب من « الميوعة » والليونة وخاصة في غزله ، إذ يحس الإنسان دائماً بأن فيه إفراطاً في الحس والشعور والرقّة ، بل إنه لتنساب منه ألوان من الذلة الميوعة في
والضراعة ، فقد خلق كما يقول رقيق القلب ^(١) ، وإنها لرقّة تخرج
به عن الحدود المألوفة ، حتى لنرى أنفاس الخزامى تخزه ^(٢) ، وإنه لو خز
غريب ، ولكن لا غرابة فيه فهيار يتكلف الليونة والدمانة والحس الحاد والشعور

الميوعة في
غزل مهيار

المفرط ، فإذا شعره يفقد كل ما يمكن أن يكون في العواطف من حرارة وقوة . إنه شعر
يمتلى بالتخنث ، فليس فيه رجولة قوية ولا ما يشبه الرجولة ، ولعل ذلك ما جعله يقول
في وصف قصائده :

في كل نادٍ نازحٍ غائبٍ لها حديثٌ بكمٍ حاضرٌ
تعرض أيامَ التهاني 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 في المديح — كأنها المعشوقة العاطر . إنها من
جنس المعشوقات اللأى يتشاجين ويتموجن ويرضين في لبوس الغضب ويغضبن في
لبوس الرضا .

لم يكن مهيار يعتمد في شعره وغزله على قوة ولا ما يشبه القوة ؛ بل كان يعتمد على
هذه الليونة والدمانة وما يفضيان إليه من ميوعة شديدة ؛ وهى « ميوعة » لا تطويها
أصالة في التعبير ولا طرافة في التفكير ، وإنما ينشرها هذا التلفيق الذى أشرنا إليه ،
واقراً هذه الأبيات :

وبجرَاءِ الحمى قلبى فَبُجْ بالحمى فاقراً على قلبى السَّلامَا
وترجَّلْ فتحدثُ عجباً أن قلباً سار عن جسم أقاما
قلْ لجيران الغضا آه على طيب عيشٍ بالغضالو كان داما
نصل العام وما ننساكمُ وقصارى الوجدان نسلخُ عاما
حملوا ريح الصبا نشركمُ قبل أن تحمل شيحاً وثماما
وابعثوا أشباحكم لي فى الكرى إن أذتم لجفونى أن تناما

فإنك ترى الليونة و«الميوعة» التى يصاب بها الشعراء الوجدانيون حين يصبح الشعر تلفيقاً ؛
فتراهم يتهاككون ولا يكادون يتماسكون ، وقد كرر الحمى وكرر القلب تكررأ لا نحس
فيه جمالا ؛ وانظر إلى البيت الثانى ، ألا تحس بشيء من التكلف فى هذا الترجل ،

لـكأننى جاء بهذا البيت ليعبر عن الطباق بين سار وأقام ؛ ولكنّه « 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 يسلمح علما ؛ وها هو ذا
أخيراً لا ينام ، إلا إذا أذن له هؤلاء الحبيبون ، وهو إن نام يطلب أشباحهم فى الكرى ،
الأتحس 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 تخدع العيونَ إلى أنْ علَّقتْ دمعَةً على كلِّ ماقِ
ما أَعفَّ النفوسَ يا صاحِبى شَكْـ وَاىَ لولا غرامةُ الأحداقِ
وبنفسى الحُلْـ ليس رفيقاً للسواقِ ولا لتيهه الرِّفاقِ
فى مكانِ الوحشِ العواطلُ تلقى الـ يأنسَ فيه حَوالى الأعناقِ
يتعرَّضُنَّ ما لهنَّ من اللّـ سِ نفورٌ ولا من الصيدِ واقِ
كل محبوبَةٍ إلى الحُقبِ مُستَنَّة لَبَسَ الخللُخال عند الساقِ

فإنك ترى دموعاً معلقةً بماقيه ، وهى دموع تؤذينا إيذاءً شديداً ، وأى دموع هذه التى
تعلق تعليقاً ؟ أليس فيها تصنع شديد ومبالغة مفرطة عن شعوره ؟ ويستمر فإذا صواحبه
لسن من هذا النوع المحصّن الممنّع الذى تحميه السيوف والرماح ، والذى كان يتغنى به
الشعراء من أمثال أبى تمام والمتنبي ، بل هن من نوع آخر لا يصد ولا ينفر . إنهن
يتعوّجن كهميار فى جهن ويتهاالكن . وانظر أخيراً كيف ختم هذه الأبيات بتلك
الصورة الملققة التى أراد أن يحدد بها فذكر أن صواحبه يلبسن الخللُخال عند الساق ،
وهل فى هذه الفكرة شعر أو ما يشبه الشعر ؟ إنما هى ثرثرة أصحاب الشعور المائع ، إذ
يعمدون إلى التلفيق فى الصور تلفيقاً غريباً ؛ واقراً هذه الأبيات :

قالوا صَحَوْتُ من الجنونِ بهِ من ردِّ جنَّته على عقلى
وسعى بى الواشى وكان وما يستطيعنى بيدٍ ولا رجلى

فكانهنَّ بما أذنَّ له يلبسنَ أقراطاً من العذلِ

فإنك تراه يعلق اليد والرجل في البيت الثاني كما علق الدموع في الأبيات السابقة ، وكما علقت أقراط العذل في البيت الثالث ، وقد عاد للتعبير بالإذن ، فدل على هذا الشعور المصطنع وهذه الرقة المفرطة . وارجع إلى هذه المقطوعة من الفخر التي تغنى في العصر الحديث ، والتي يبدوها على هذه الشاكلة :

أُعجبتُ بي بين نادى قومها أمَّ سعدٍ فضتُ تسألُ بي

فإنك ترى منه محباً غريباً يسوق الحديث مع صواحيبه في طريقة غير مألوفة ، ألسنت تراه يقول إنها هي التي تعجب به ؟ . وحققاً كان مهيأ شاعراً من شعراء الحب ، ولكنه شاعر من طراز آخر غير الطراز الذي نعرفه عند العرب ، طراز يظهر الإفراط في الحس والشعور ، بل هو طراز مائع ، لا نجد فيه رجولة ولا ما يشبه الرجولة ؛ وقد انتشر هذا الطراز بعد مهيأ واستمر إلى عصرنا الحديث ، وهو طراز ظهر في الشعر العربي حين أترفت الحضارة وأترف الحس والشعور على هذا النمط الذي نرى فيه مهيأ يقول :

غار المحبون من أبصار غيرهمُ صدّاً وغرتُ على لمياء من بصرى

وإنها لغيرة غير مألوفة ، فعهدنا بالمحبين أن يغاروا حقاً ، ولكننا لم نعهد أحدا يغار من نفسه بل يغار من بصره ، لقد كان خليقاً به أن يحمد هذا البصر ، وإن كان يريد أن يبعد في التعبير والتفكير فليسلك إلى ذلك طريقاً آخر فيه قرب ، ليقبل لها إنه يريد أن يستمر له بصره حتى يراها به ، ولكن مهيأ كان يريد شيئاً آخر غير إظهار الدقة في الشعور ، كان يريد أن يعبر عن ليونة و«ميوعة» ، فإذا هو لا يغار فقط من غيره ، بل هو يغار من بصره حتى يعلن إلى صاحبتة ما اشتمل عليه من رهافة حسه ، بل من مرض حسه وما أصابه من هذه الميوعة الشديدة ، وانظر إليه يقول :

وحبِّي لذكرِكِ حتى كُثُمتُ مسلكه من فم العاذلِ

فإنك ترى صورة أخرى لا تقل غرابة عن سابقتها ، فهما هو ذا مهيأ ياثم فم العاذل حين يذكر له صاحبتة ، أرايت إلى هذا المصنم لإظهار الإفراط في الشعور ، بل لإظهار تلك «الميوعة»

التي أخذت ترسخ أصولها وتستقر في هذا الديوان الضخم عند مهبّار ، وأقرأ فيه ما استطعت أن تقرأ فإنك ستشرف منه دائماً على هذه الميوعة الشديدة .

٥

على أن هناك جانبا آخر مهما في غزل مهبّار ، وهو ما نراه عنده من تشبّثه بالعناصر البدوية وحشدها في قصائده ، بحيث لا يمر غزل في قصيدة دون أن نحس بأنه لشاعر يقيم في نجد أو في الحجاز ، فداًماً صاحبه أمامة أو الرباب أو لمياء أو سعدى ، غزل مهبّار ودائماً هي من سكان منى أو الخيف أو قباء أو سلع ، وهو لذلك يكثر والعناصر البدوية من ذكر الأماكن الحجازية والنجدية من مثل أخذ وجمع وسلم ونعمان والألال والمحصب وإضم وزمزم إلى جم من هذه الأمكنة التي تنثر في مطالع قصائده ، وهو إلى ذلك ما يزال يعنى بالحديث عن الأطلال عناية شديدة . وقد يعجب الإنسان لمزاوجة مهبّار بين ميوعته في غزله وبين ارتفاعه بهذا الغزل عن حياته المتحضرة إلى الحياة المتبدية وما فيها من شطف العيش وخشونة الحياة ، وحقا إن ذلك يشعر بشيء من التناقض عند مهبّار ، غير أنها حال عامة انتشرت في الشعر العربي لهذه العصور وعرفت عند مهبّار وغيره كالمثنبي ، وكان يعنى في نسيبه مثله بالبدويات ^(١) .

وأكبر الظن أن هذه الحال من التبدى في الغزل تسربت للشعراء من تأثرهم بأساليب المتشيعية والمتصوفة في شعرهم الخاص ، إذ كان هؤلاء ينجحون بغزلهم منحي 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 المثنبي والمتشيعية والمتصوفة ، أما مهبّار فقد رأينا في أول هذا الفصل أنه كان متشيعيا بل كان من غلاة الرافضة ، وقد نحنا بغزله هذا المنحي الذي يعبر فيه هذا التعبير الواسع عن حبه ، بالرغم مما قد يُظن بأن هذه العناصر البدوية تقيد في خواطره وأفكاره . والحق أنها أعطت للغزل عند مهبّار وعند غيره من الشعراء ضربا من الاتساع في التعبير عن الوجدان

والعاطفة ، وماذا نطلب في الغزل ؟ ألسنا نطلب التعبير عن الحب والعواطف ؟ وهو تعبير ليس من الضروري له أن يرتبط بحياة الشعراء الحاضرة ، إنما هي العاطفة ينوع الشعراء في 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 في 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 في التعبير ما لا يعطيها التعبير بالعناصر الحاضرة ، وما لنا نذهب بعيدا ؟ ! إن التعبير العاطفي إنما هو ضرب من الرمز عما في نفوسنا ، ومن حق الشعراء أن يرمزوا إليه بالعناصر الماضية أو العناصر الحاضرة ، وربما وجدوا في العناصر الماضية ما يسعفهم بالتعبير عما في نفوسهم تعبيرا أدق وأعمق عمق هذه العناصر في الماضي والقديم . وأكبر الظن أن ذلك ما دعا أصحاب التصوف والتشيع إلى أن يرتبطوا في شعرهم بتلك العناصر ، فقد اتخذوها للتعبير عن عواطفهم العميقة ، واستطاعوا أن يحدثوا بها ضربا من الشعر الرمزي في اللغة العربية .

ومهما يكن فقد كان مهيار يكثر من العناصر البدوية في شعره ، سواء منها ما يتصل بأسماء صواحبه أو أما كنهن أو ما في هذه الأماكن من النباتات والأشجار والأودية والرياح ، كأن يقول في مطلع إحدى قصائده :

بَكَرَ الْعَارِضُ تَحْدُوهُ التَّعَامَى فَسَقَاكَ الرَّسَى يَا دَارَ "أُمَامَا"
وَتَمَشَّتْ فِيكَ أَرْوَاحُ "الصَّبَا" يَتَأَرَّجْنَ بِأَنْفَاسِ "الْخَزَامَى"

فإنك تراه يتشبث منذ مطلع بهذه العناصر القديمة ، وهي لا شك تعطي غزله ضربا من الاتساع في التعبير ، وانظر إليه يقول في قصيدة أخرى تلك القطعة الجيدة المعروفة :

سَلْ طَرِيقَ الْعَيْسِ مِنْ "وَادِي الْغُضَا" كَيْفَ أَغْسَقْتَ لَنَا رَأْدَ الضُّحَى
أَلْشَيْءُ غَيْرِ مَا جِيرَانِنَا نَفُضُوا "نَجْدًا" وَحَلُّوا "الْأَبْطَحَا"
يَا نَسِيمَ الصَّبَحِ مِنْ "كَاطِمَةٍ" شَدَّ مَا هَمَّتِ الْجَوَى وَالْبَرْحَا

”الصَّبَا“ ، إن كان لابد ، ”الصَّبَا“ إنها كانت لقلبي أروحا
يا نداماي ”بسلمع“ هل أرى ذلك المَغْبَقَ والمُضْطَبَحَا
اذكرونا ذكرنا عهدكم ربّ ذكرى قرّبت من نرحا
واذكروا صَبَاً إذا غنى بكم شرب الدَّمْعِ وعاف القَدَحَا

ولا يروعك الآن ما تجد في هذه القطعة من موسيقى جيدة فهي لا تطرد له في بقية قصيدته فضلاً عن قصائده الأخرى ، إنما هي أبيات وقطع تأتي نادرة في ديوانه تستقيم له الموسيقى فيها ويستقيم له التعبير . على أن جمال هذه القطعة في الواقع يأتي قبل كل شيء مما فيها من تواجد وحزن ، وهو لا ينقلب إلى تلك الميوعة التي نعرفها في مهيّار ، وهو لذلك يقع منا موقعا طريفا . وحقا إننا لا ننكر الوجد في الغزل ولكننا ننكر الميوعة وما يطوى فيها من ليونة وتحنّث ، ولعل أهم شيء جعل مهيّار لا يسقط في غزله سقوطا تاما هذه العناصر البدوية التي كان يستعين بها في شعره والتي كانت تطوى في داخلها جانبا من الشعور بالأم والحزن ، وهو شعور جاء مهيّار من تشيعه ، فالشيعة دائما محزونون ، وهم لذلك دائما يشعرون بالأم ، وقد تسرب هذا الألم وتسرب هذا الحزن إلى غزل مهيّار فشع منه حنين وتواجد بل إغراق في الحنين والتواجد ، وكأننا نقرأ في ديوان مهيّار لشاعر متشيع ، بل نحن نقرأ حقا لشاعر متشيع يحز الألم في صدره ، وهو ألم يفضى به إلى هذا التواجد في الحب ، ولعل ذلك ما جعل المتصوفة يعنون بغزله ، فهم يذكرون أن من سمعهم قوله ^(١) :

من ناظر لي بين ”سلمع“ و ”قبا“ كيف أضاء البرق أم كيف خبا
نهنّي وميضُهُ ولم تنم عيني ولكن ردّ عقلا عزبا
برق له قد صار قلبي خافقا واستبردته أضلعي ملتمبا
يا لبعيد من ”منّي“ دنا به - يوهني الصدق - برّيق كذبا
ولنسيم سحر ”بحاجـر“ ردت به عهد الصّباريح ”الصّبا“
ألّة ما فتح العطار عن أعبق منه نفسا وأطيما
سل من يدلّ الناشدين ”بالغضا“ على الطريد ويردّ السّليما

أَرَجِعْ لِي وَالْمَنَى هَلْمَلَةً فَطَالَعُ نَجْمُ زَمَانٍ غَرَبَا
وطوفةٌ بين القباب "بمَنَى" لا خائفاً عينا ولا مرتقبا

وليس من شك في أن هذه المقطوعة تمثل روح المتصوفة لا بما فيها من "البقع الحجازية" فقط بل بما في داخلها من التواجد في الحب . وهذا الجانب عند مهيأر يجعلنا نلتفت إلى أن التشيع والتصوف أصبحا منذ القرن الرابع أصليين مهمين من أصول الشعر العربي ، فهما يدخلان في المواد التي تكونه ، إما لأن الشاعر من المتصوفة أو من المتشيعه ، أولأنه يستعير من هاتين البيئتين في شعره ، كما رأينا عند المتنبي ، إذ أدخل كثيرا من مواد التشيع والتصوف وعناصرها في ألفاظ شعره وعباراته ، وهذا هو سر ما نجده من صلة واضحة بين الشعر العربي العام وشعر المتشيعه والمتصوفة ، وهل هناك من فارق بين مقدمات مهيأر وشعر متصوف كابن الفارض ؟ إن القصيدة عندهما جميعا تملأ بهذا التواجد في الحب ، ثم بتلك البقع الحجازية وما تنشره في الشعر من حنين عاطفي غريب . وحقا امتاز المتصوفة باتساع الرمز في التعبير عن حبهم الألهى ، ولكن أى رمز؟! إنهم كانوا يرمزون بنفس هذه المواد البدوية والعناصر القديمة التي كانت تتخذ أيضا كرمز عند شعراء الحب الإنسانى ، فتعبر هذا التعبير الفسيح الذى ينطلق فيه الخيال ويسبح فيه الشعور والوجدان .

٦

ونحن نعود فنقرر بأن هذه العناصر البدوية السابقة في شعر مهيأر هى كل ما كان يحميه من السقوط ، فقد أصبح الشعر عنده ضربا من التلفيق والطول الشديد ، وهو طول ما يزال به حتى يحدث السأم والملل في نفسه ، إذ لم يكن يستعين عليه بثروة المديح عند مهيأر وتحوله إلى شعر عقلية ، إنما كان يستعين عليه ببسط الأسلوب ونشره ، وارجع إلى الموضوع العام الذى يشغله في ديوانه ، ونقصد شعر المديح فإنك تراه يفقد أصباغه العقلية القديمة التي 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 مهيأر كما سقط

المدح عند مهيأر
وتحوله إلى شعر
مناسبات

المديح ، لأنه عرف كيف يستعين عليه بالعناصر البدوية القديمة ، وما يمكن أن تعطيه من اتساع في التعبير ، أما المديح فلم يستطع أن يحول بينه وبين هذا السقوط . وهذا هو ما يجعلنا نذهب إلى أن الشعر العربي 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 مهيّار 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 ويسرف فى هذا الطول ، بما كان يبسط من الأفكار والصور القديمة ، وقد أضرب هذا الصنيع بقصائده لأن الشعر الغنائى حين يبسط كل البسط تصبح خطوطه مهوشة وألوانه مضطربة .

لم يكن مهيّار 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 يطوى من تفكك وتلفيق ، وكأنما أجذبت الحضارة العربية أو أجذب 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 الأغاني عن عبد الملك بن مروان أنه كان يقول للشعراء " تشبهوننى مرة بالأسد ومرة بالبازى ومرة بالصقر ، ألا قلت كما قال كعب الأشقرى :

ملوكٌ ينزلون بكلِّ ثغرٍ إذا ما الهامُ يومَ الرّوع طارا
رِزانٌ فى الأمور ترى عليهم من الشيخ السَّمائلِ والنَّجّارا
نجومٌ يهتدى بهم إذا ما أخو الظّلماء فى الغمراتِ جارا (١)

ولو أن عبد الملك عاش إلى عصر مهيّار ووجده ومن حوله من الشعراء يبدئون ويعيدون فى صور المديح المحفوظة لكان ذلك أشد إيداء على نفسه . على أننا نلاحظ أن هذه المعانى التى ذكرها لكعب الأشقرى وأمثالها قد تدولت واستنفدت فى العصر العباسى بحيث

لا نصل إلى مهيار حتى نجد الشاعر العربي يقصر عمله على تلفيقها لجميع الممدوحين في جميع المناسبات بدون تفریق ، ومن غير اختلاف في التطبيق .

ونحن لا نتلوم مهيار وغيره من الشعراء لاستعارتهم في المديح الصور المحفوظة والأفكار الموروثة ، ولكننا نتلومهم لأنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا إلى هذه الصور والأفكار ثروة زخرفية من التصنيع العقلي والحسى ، كما كان الشأن عند أبي تمام ، وهل نستطيع أن نقرن قصيدة لمهيار بقصيدة عمورية وما رأيناه هناك من مزج أبي تمام بين عناصر الثقافات المختلفة حتى استوت له هذه الموسيقى الرائعة في تلك القصيدة ؟ وأكبر الظن أننا لا نبعد إذا قلنا إن من أهم الأسباب في خمود قصيدة المديح لهذه العصور أنها فقدت الحادث الخطير الذي تنشأ فيه والذي يكسبها ضرباً من الحيوية والقوة ، كما نرى عند أبي تمام حين مدح المعتصم بقصيدة عمورية ، وكما نرى عند المتنبي في مديحه لسيف الدولة حين كان يصف وقائعه مع الروم . غير أننا لا نتقدم بعد المتنبي إلى مهيار حتى يصبح المديح عملاً رسمياً يقال في المناسبات كتهنئة بنيروز أو عيد أو وزارة ، ولم يعد هناك من البواعث والحوادث الهامة ما يدفع إلى نظمها ، 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 شيء من الالذة والروعة الفنية ، وبذلك تحول شعر المديح في اللغة العربية إلى ما يمكن أن نسميه شعر التهاني أو « شعر المناسبات » فقد انطفأت منه كل شعلة يمكن أن تندفع منها حرارة أو ينبعث منها توهج ، ولم يبق فيه ولا في غيره من موضوعات الشعر سوى هذا التلقيق الذي وصفناه عند مهيار ، ولعل ذلك كان أحد الأسباب التي جعلت المعري ينفر في لزومياته من هذا الشعر الذي لا نجد فيه أفكاراً نادرة ولا ثروة زخرفية واسعة .

التعقيد في التصنيع

أُراني في الثلاثة من سجونى
لفقدى ناظرى ولزوم بيتى

أراني في المظفر
لقدى ناطق

أبو العلاء : نشأته
وثقافته

ولم يبلغ أبو العلاء الرابعة من عمره حتى اعتل علة الجدرى التي ذهب فيها بصره ، وقد أشار إلى ذلك في إحدى رسائله إلى داعي الدعاة إذ يقول ” وقد علم الله أن سمعي ثقيل وبصري عن الإبصار قليل ، وقضى على وأنا ابن أربع ، لا أفرق بين البازل والرَّبْع “^(١) .

(١) معجم الأدباء لياقوت طبع مرجلیوٲ ١٩٨/١

في المعرة ، إذ تتلمذ على أبيه ومن في بلده ، ثم خرج في طلب العلم إلى حلب ، وقد كانت معقلا لنهضة أدبية واسعة في عصر سيف الدولة ، واستمرت آثار ذلك فيما يظهر إلى عصر المعري ؛ 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 وفي طريقه إليها مر باللاذقية فنزل بدير فيها ، ولقى بهذا الدير راهباً قد درس الفلسفة وعلوم الأوائل فأخذ عنه كثيراً مما شككه في دينه وغيره من الديانات^(٢) ، ولعل ذلك ما جعله يقول :

في اللاذقية فتنةً ما بين أحمد والمسيح
هَذَا بِنَاقُوسٍ يَدُقُّ وَذَا بِمِثْدَنَةٍ يَصِيحُ
كُلُّ يَعِزُّزٍ دِينَهُ يَا لَيْتَ شَعْرِي مَا الصَّحِيحُ

وقد استمرت هذه الشكوك متصلة بجميع آرائه وأفكاره ، ويظهر من اللزوميات أن أبا العلاء درس اليهودية والمسيحية أثناء هذا الطواف بالشام وأدياره . ولما بلغ الثلاثين سأل ربه إنعاماً ورزقه صوم الدهر ، فلم يفطر في السنة والشهر إلا في العيدين^(٣) . وفي سن السادسة والثلاثين رحل إلى بغداد ولقى علماءها^(٤) ، وقد فارقها وهو يقول :

رحلتُ فلا دنيا ولا دينَ نلتُهُ وما أُوْبَىٰ إِلَّا السَّفَاهَةُ وَالْحَرْقُ

ولما عاد إلى المعرة اعتزم ثلاثة أشياء ” نبذة كنبذة فنيق النجوم وانقضابا من العالم كانهضاب القائبة من القوب وثباتاً في البلد إن حال أهله من خوف الروم “^(٥) ، وقد سمي نفسه رهين الحبسين يعني حبس نفسه في المنزل وحبس بصره عن الرؤية^(٦) ، وقد مكث في هذين الحبسين نحو خمسين عاماً ألف خلالها تلك الكتب الكثيرة التي رواها له ياقوت في معجمه ، وهي تدل على أنه كان واسع الثقافات سعة شديدة ؛ فهو يعرف الديانات

(٤) المصدر نفسه ١١٠/٢ .

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء ص ١٢٣

(٥) رسائل أبي العلاء طبع مرجليوث ص ٣٤

وما بعدها .

(٦) معجم الأدباء ١٧٠/١ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٨ .

(٣) الحضارة الإسلامية للأستاذ مازن ١١٠/٢ .

والمعتقدات المختلفة ، كما يعرف الفلسفة والتنجيم والتاريخ والتصوف وما يطوى في ذلك من ثقافات يونانية وفارسية وهندية ، وقد عني عناية خاصة بالثقافة اللغوية فألف في النحو والعروض ، وتصنع للغريب في 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 في هذا الجنب ؛ فالصفدي يعدد من رزقوا السعادة في أشياء لم يأت بعدهم من نالها ويذكر منهم أبا العلاء " في الاطلاع على اللغة " . ويقول التبريزي : " ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعري " ، وقد كانوا يقرنونه إلى ابن سيده اللغوي المعروف ، ويقولون : " كان بالمشرق لغوي وبالغرب لغوي في عصر واحد لم يكن لهما ثالث وها أبو العلاء وابن سيده " (١) . وحقا إن أبا العلاء كان مثقفاً ثقافة لغوية واسعة ، وقد ذهب يعتقد بها في آثاره وطريقة إخراجها ، إذ تشبه في بعض الأحوال متناً من المتون اللغوية ، وقد كان يضيف إليها هذا الخليط المضطرب من ثقافته الكثيرة ، وخاصة ما اتصل بالثقافة الفنية من الشعر والنثر ، إذ كان يعنى عناية شديدة بجمع الأفكار والصور القديمة وحشدها في أشعاره وكتاباتاته كما نرى في الفصول والغايات واللزوميات .

٢

وقد بدأ أبو العلاء حياته الفنية في الشعر بتقليد المتنبي ، إذ كان يتعصب له تعصباً شديداً (٢) ، وسقط الزند هو خير ما يفسر هذا الطور من تقليده ، إذ نراه ينظم على طريقة

لكفاه فضلاً ، فغضب المرتضى وأمر فسحب برجله وأخرج من مجلسه ، وقال لمن يحضرته أندرون أى شيء يريد بهذه القصيدة ؟ فسكتوا ، قال يريد قول المتنبي فيها :
ولإذا أتتكم مذمق من ناقص

فهى الشهادة لى بأنى كامل
انظر فى ذلك معجم الأدباء لياقوت ١/١٦٩ .

(١) انظر فى هذه النصوص كتاب (أبو العلاء وما إليه) للراجكوتى .

(٢) كان أبو العلاء يتعصب للمتنبي ويزعم أنه أشعر المحدثين ويفضله على بشار ومن بعدهم مثل أبى نواس وأبى تمام ، ونحن نعرف قصته فى بغداد مع المرتضى ، فقد تنقص المتنبي يوماً ، فاعترضه أبو العلاء وقال له لو لم يكن للمتنبي من الشعر إلا قوله (لك يا منازل فى القلوب منازل)

المتنبي السابقة ؛ فهو يعتد بالغريب والشاذ في القوافي والتراكيب كما يعتد بالتصنع لألفاظ
 الثقافات المختلفة ، وهو يسقط أثناء ذلك في ضروب من الغلو والإفراط
 اللزوميات وفلسفة أبي 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 تراها تتضمن أفكاره الفلسفية
 وشكوكاته . ولعل أول ما يلاحظ أنها لم تؤلف في المديح ، إنما ألفت في هذا الموضوع
 الذى يسميه العرب الحكم والزهد ، وقد كان الشعراء يطرقون هذا الموضوع قبل أبي العلاء ،
 وخاصة أبا العتاهية وصالح بن عبد القدوس ، إلا أن أبا العلاء أخذ هذا الموضوع ووسعه ،
 ونثر فيه آراءه الفلسفية . ويختلف الباحثون في فلسفة أبي العلاء فبعضهم يثبتها وبعضهم
 ينكرها ، على أن من المستشرقين من جعله فيلسوفا كالأستاذ نيكلسون^(١) والأستاذ هيار^(٢) .

وإن من يقرأ في اللزوميات ، ويتتبع سيرة أبي العلاء ، يشعر أن حياته لم تكن حياة
 شخص عادى ، بل هى حياة شخص ممتاز يسلك منهجا واضحا في معيشته وعقله وتفكيره ،
 فهو يبدأ فيقيد لذائذه ، ويحدد نفسه بقوانين صارمة في مطعمه وملبسه ، إذ كان نباتيا
 " لا يأكل اللحم والبيض ، ويقتصر على ما تنبت الأرض ، ويلبس خشن الثياب " (٣) .
 وقد ذكر في شعره أن طعامه العدس والتين أو كما يسميهما البُسُن والبلس ، يقول :

يُقْنَعْنِي بُلْسُنٌ يُمَارَسُ لِي فَإِنْ أَتَيْتَنِي حَلَاوَةٌ فَبَلْسُنٌ
 فَلَسُّ مَا اخْتَرْتَ إِنَّ أَرْوَحَ مِنْ يَسَارِ قَارُونَ عَفَّةٌ وَفَلْسُنٌ

وقد مر الرحالة ناصر خسرو بالمعرة ، ولم يلبث فيها إلا يوما ، ولم ير أبا العلاء ، ولكنه يقول
 " زهد فلبس بسيطا ، ولزم بيته ، وقوته نصف 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 في مقدمة سقط الزند " ولم أطرق مسامع الرؤساء

(٣) معجم الأدباء ١/ ١٧٠ .

(٤) الحضارة الإسلامية ٢/ ١١٠ .

(١) Nicholson, A Literary History of the Arabs, p. 313.

(٢) Huart, Littérature Arabe, p. 99.

بالنشيد ولا مدحت طلبا للشواب ، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة ، وامتحان السوس ،
 فالحمد لله الذى ستر بغفة من قوام العيش ورزق شعبة من القناعة أوفت على جزيل الوفر
 فهو لا يمدح طلبا للنوال ، وما ذا يفيد النوال ؟ لقد رفض كل شيء وعاش معيشة الكفاف
 والزهد ، فهو لا يطلب مالا ولا عطاء :

لا أطلبُ الأرزاقَ والمولى يُفيضُ علىَّ رزقِ
 إن أُعطَِ بعضَ القوتِ أعلمُ أنَّ ذلكَ فوقَ حقِّ

وقد استمر أبو العلاء نحواً من خمسين عاماً يلتزم هذه القوانين الصارمة التى سنّها لنفسه
 فى حياته ، ولم يكتف بذلك بل ذهب يحرم على نفسه متاع الأولاد والزواج عامداً إلى ذلك
 قاصداً إليه لا لسبب ، سوى هذا الحرمان الذى يأخذ نفسه به ، وفى ذلك يقول :
 لو أن بنى أفضل أهل عصرى لما آثرتُ أن أحظى بنسلي
 وإن فى امتناعه عن الزواج والنسل ما يجعلنا نرى شيئاً من تشاؤمه ، ولعل ذلك ما جعله
 يوصى أن يكتب على قبره :

هـذا جناهُ أبى علىَّ وما جنيت على أحد

وقد اقترن هذا التشاؤم بضرب من السخرية بكل ما هو مقدس فى نفوس الناس ، فهو
 يسخر من معتقداتهم ودياناتهم ، وهو يسخر من حياتهم ونفاهم وكل ما يقترن بهم فى سياستهم
 ومجتمعهم ، وقد ارتبطت هذه السخرية اللاذعة بشك واسع فى كل دين وكل معتقد وكل
 رأى أو فكر ، حتى ليحس قارئه إحساساً واضحاً بأنه كان شاكاً . يقول التبريزى "إن
 أبا العلاء سألنى يوماً ما الذى تعتقد ، فقلت فى نفسى : اليوم أقف على اعتقاده ، فقلت له
 ما أنا إلا شاك ، فقال وهكذا شيخك" (١) . وقد أقر أبو العلاء بهذا الشك فى إحدى رسائله
 المداعى الدعاة إذ يقول "قد بدأ المعتزف بجعله المقر بحيرته والداعى إلى الله سبحانه أن يرزقه
 ما قل من رحمته ... " (٢) . ويظهر أنه كان لحنة أبى العلاء فى بصره أثر فى تكييف هذه
 الفلسفة العلانية الخاصة ، فقد كان يضيق بما أصابه من هذا الشر ، ولم يستطع له تفسيراً
 فعاد يشك فى كل شيء ويسخر من كل شيء ، وقد ملأ لزومياته بهذه السخرية وهذا الشك

بل إنه يشك في الشك نفسه ، وهذا سبب ما نراه عنده من تناقض في الظاهر يعترى
آراءه فأبو العلاء لم يكن يرى الرأي أو المبدأ ثم يرتد عنه ، وإنما هو شك واسع جعله
لا يؤمن بيقين ، وقد عبر عن ذلك في مرثيته لأبيه تعبيرا واضحا إذ يقول :

طلبتُ يقينًا من جهينة عنهم ولم تُخبرني يا جهينُ سوى الظنِّ
فإن تعهدني لأزالُ مسائلًا فإنّي لم أعطَ الصحيحَ فأستغنى

فأبو العلاء يطلب اليقين فلا يجد إلا الظن ، وإذن فمن الخطأ أن يأتي 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 في رأى من الآراء ، بل هو
صاحب ظن وشك ، وهو يعم هذا الشك في كل شيء سوى إيمانه بربه إذ يقول :

أثبتُ لي خالفًا حكيمًا ولستُ من معشرِ نفاقٍ

فأبو العلاء لم يكن يشك في ربه ، وهو كذلك لم يكن يشك في عقله ، بل لقد كان يؤمن
به إيمانا شديدا إذ يقول :

كذب الظنُّ لا إمامَ سوى العَقِّ لي مشيرًا في صبحهِ والمساء

إلا أن هذا العقل كان قاصرا ، ولم يستطع أن يفسر له أسرار الكون وما فيه من حقائق
الخير والشر ، فسخره في الشك بكل شيء ، دين وغير دين :

إثنان أهلُ الأرضِ ذو عقلٍ بلا دينٍ وآخر دينٌ لا عقلَ له

ونراه يقول :

دينٌ وكفرٌ وأنبياءُ تقال وفِرٌّ قانٌ ينصُّ وتوراةٌ وإنجيلٌ
في كلِّ جيلٍ أباطيلٌ ملفقةٌ فهل تفرّدَ يوما بالهدى جيلٌ

وقد استمر أبو العلاء في حياته العقلية يعيش هذه المعيشة في ظلام الشك والخيرة ، ولا يجد له
منفذًا منها ولا مخرجًا ، فقد أطبق عليه الظلام وأطبق عليه الشك وأطبقت عليه الخيرة ،
ولعل من الطريف أن هذه المعيشة الشاكة الحائرة المظلمة لم تنته عنده إلى عقم عقلي ، بل
انتهت إلى انتاج عقلي وافر ، أو بعبارة أدق إنتاج فلسفي ، فإذا هو يخرج بآراء كثر

دقيقة على نحو ما نرى في اللزوميات يعرض فيها أفكاره في الحياة والمجتمع والديانات وهي أفكار ما تزال تلتف في ثياب من السخرية والشك .

٣

في معنى
عندما نزل
هذا
من
في
منها

كان أبو العلاء صاحب عقل متفلسف ، وقد أخذ يطمع بهذا العقل أفكاره وأساليبه في 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 المركب الفنى الفلسفى في هذا الإعجاب ، فإنه حين نقل الفلسفة إلى الشعر لم يستطع أن يزاوج بينهما على نحو ما رأينا عند أبى تمام في نوافر الأضداد ، إنما هو يسلك الأفكار الفلسفية في أقواس موسيقية ، وهذا كل ما يريده من تجديد ، وهو تجديد يشبه تجديد المتنبي حين كان يستعير الحكم اليونانية من أرسططاليس ويدخلها في الشعر العربى ، وكذلك كان أبو العلاء يستعير الأفكار الفلسفية أو هو كان يفكر تفكيراً فلسفياً وهو يضع هذه الأفكار أو هذا التفكير في الشعر يحاول أن يحدث بينهما ضرباً من المزاوجة ، وهى مزاوجة من نوع آخر غير الذى رأيناه عند أبى تمام ، فهناك تستتر الفلسفة وراء تفكير فنى عميق وبعبارة أخرى وراء صور عميقة ، أما هنا فالفلسفة واضحة ولا نقاب يحول بيننا وبينها ، فهى تظهر في صورتها الحقيقية غير مستترة بشىء سوى العقل الفلسفى نفسه . على أنها حين ظهرت لم تظهر في صياغتها القديمة ، وإنما ظهرت في 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 المتنبي . وهنا يظهر شىء من الاضطراب ، فأبو العلاء ينقل التفكير الفلسفى إلى الشعر نقلاً واسعاً ولكنه لا ينقل معه الصياغة الفلسفية . قد يظهر ذلك في الندرة ولكنه لا يعم في اللزوميات ؛ وهو حينما قام بهذا الصنيع لم يستطع أن يحتفظ للأسلوب الفنى بهائه القديم ، فظهر الابتذال والتكرار في شعره ، وكاد أسلوبه أن يسقط في غير موضع من لزومياته ، ولعل ذلك ما جعل أستاذنا الدكتور له حسين بك يقول : "أبو العلاء الذى أحسن بناء القصيدة في سقط الزند قد أفسد

بناءها في اللزوميات إفساداً شديداً ، فالتقصيدة أو المنظومة متحدة في الوزن والقافية والموضوع العام ليس غير ، ومن أيسر الأشياء في كثير جداً من مطولات اللزوميات أن تفرق الأبيات فتفترق ، وأن تقدمها أو تؤخرها فتتقدم أو تتأخر ، وأن تنظر إليها على أنها حكم سائرة وأمثال مرسلة قد نظمها القافية في 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 في كثيرتها ^(١) .

كان أبو العلاء في سقط الزند أكثر توفيقاً في بناء قصيدته منه في اللزوميات لأنه لم يكن هناك مشغولاً بنقل التفكير الفلسفي إلى الشعر ، ولذلك استطاع أن يحتفظ بمنطق العرب الأصل ؛ أما في اللزوميات فقد أراد أن يحدث هذا المركب الفني الفلسفي في الشعر ، فلم يستطع أن ينهض به إلا نهوضاً قاصراً . ونحن نبحث عن موهوم أو معدوم إن طلبنا من شاعر بعد أبي تمام أن يمزج بين الشعر والفلسفة والتصوير كما كان يمزج في نوافر الأضداد ، إنما كل ما هنالك أن يستعير الشعراء من التفكير الفلسفي على نحو ما رأينا عند المتنبي في نقله لحكم أرسططاليس . على أننا لا نصل إلى أبي العلاء ، حتى نجد هذه الاستعارة تخرج في أسلوب واه مبتذل لا هو أسلوب الفلسفة ولا هو أسلوب الشعر ، أسلوب ليس فيه جمال ، إلا في القلة والندرة ؛ وكيف يكون فيه جمال ، وقد كان أبو العلاء يصيبه بهذا التكرار الشديد الذي يحسه كل من يقرأ في اللزوميات ، والذي يحدث في نفوسنا هذا الملل والسأم لأننا نتنقل بين أفكار يمدى فيها الشاعر ويعيد ، وقلمنا يضيف إليها طرافة جديدة . يقول أستاذنا الدكتور طه حسين بك ^(٢) لقد كان المعري يستطيع أن يقول للناس ما أراد أن يقول وأن يصور لهم ما أراد أن يصور من آرائه في الإلهيات والنبوات والحياة الاجتماعية في أيسر اللفظ وأقله وأسرع 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 حرفاً ثانياً أو حرفين آخرين ، ولا بد له أن يستوفي هذا الشرط مهما يكلفه ذلك من الجهد ، ومهما يحمله ذلك من التكرار والإعادة اللذين ينتهيان

بالقارئ إلى ملل وسأم لا سبيل إلى وصفهما ولا إلى احتمالهما 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 . والذي يبعض هذا التكرار إلى النفس ويشقله 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 بغية إلى النفس لأنها تبغض إليها الحياة وتصرفها عنها وتؤنسها منها“ (١) .

ومهما يكن فإن أبا العلاء كان يعتمد على التكرار في لزومياته ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأن هناك مجموعة معينة من المعاني والأفكار ما يزال ينظمها على قواف وحروف مختلفة ، وهو يغير في القافية أو في الحرفين الأخيرين ولكنه لا يغير في المعاني والأفكار ، ويستطيع الإنسان أن يقرأ طائفة من مقطوعات اللزوميات ويترك الأخرى لأنه إن يجد جديداً إلا ما يخضع له أبو العلاء من قيود في ألفاظه وقوافيه . ليس في اللزوميات إذن هذا التنوع الواسع في التفكير الذي نجده عند الفلاسفة ، إنما فيها بدء وإعادة وتكرار غريب للمعاني والأفكار ، إذ ما يزال المعري 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 أبي العلاء منوعاً تنويع عقول الفلاسفة ، ولذلك كنا نمل متابعتهم في لزومياته إذ نخيل إلى الإنسان أنه يكرر أفكاراً محفوظة ، وكل ما يصنعه أنه يكررها على قواف وبحور مختلفة . ولعل مما يصور ذلك رسالته المسماة باسم ماقى السبيل ، حيث نجده يصوغ المعنى نثرًا ثم يصوغه شعراً على هذا النمط إذ يقول :

” كم يحنى الرجل ويخطئ ، ويعلم أن حنقه لا يبطئ ”

إِنَّ الْأَنَامَ لَيُخْطِئُونَ نَ وَيَغْفِرُ اللَّهُ الْخَطِيئَةَ

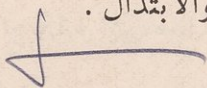
كم يُبطئون عن الجلي لـ وما مناياهم بطيئة“ (١)

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 وبين الابتذال حائل ، وأينا يعجب بالابتذال والمعرى وبخاصة 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 الركاقة والإسفاف ، بحيث لا نحس فى أكثره بهجة فنية ولا بهجة فلسفية . وقد يعجب الإنسان كيف يكون أبو العلاء متفلسفا ولا يستطيع إدخال القوالب الفلسفية فى الشعر ، بل لعله يعجب أكثر إذا عرف أن المتنبي كان أكثر تأثرا بالقوالب الفلسفية ، وهو حقا لم يخرج بالشعر إلى هذا الموضوع من الحكم والزهد الذى نجده فى اللزوميات ، ولكننا مع ذلك نحس عنده بالجانب الفلسفى فى الصياغة بأوسع مما نحس عند أبي العلاء ، ولعل هذا أحد الأسباب التى جعلته يسمى ديوان المتنبي 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 ، وبعضها تذكير للناسين وتنبيه للرقدة الغافلين وتحذير من الدنيا“ فهو يقصد بها إلى الوعظ ، وهى لذلك تمتلئ بما تمتلئ به أساليب الوعظ من

التكرار والابتذال . ومهما يكن فإن الإنسان لا يقرأ في 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 في اللزوميات كما تغلب عليه في السقط ، ولسنا نستطيع أن نفهم بسهولة العلاقة بين الفلسفة وهذه الألوان من التجميل . إن الفلسفة إنما يهمها جمال الفكرة ، أما جمال اللفظ فقلما تعنى به ، ولعل المتنبي كان أكثر دقة منه ، 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 في صورة أدق من الصورة التى علقت بذهن أبى العلاء على الرغم من حشده في لزومياته لأرائه وما يختصم فيه الفلاسفة وأصحاب العقائد والديانات ، ولم يكن المتنبي يأتى بشيء من ذلك إلا فى الغادر ، 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 بمقد ولوازم غريبة فى لزومياته ، فهو يصعب على نفسه الممرات 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 يحىء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك ، والثالثة أنه لزم مع كل روى فيه شيء 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 في مقدمته لها تأليفا ، وقد سماها مرة أخرى كتابا ، وحقا إنها قد ألقت على شكل التأليف 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 بتأليفهم وكتبهم .

ومهما يكن فاللزوميات أول ديوان في اللغة العربية يؤلف على طريقة خاصة يذكرها الشاعر في مقدمته ويطبّقها على أبياته بيتاً بيتاً . وهذه الطريقة يحددها أبو العلاء بثلاث كلف ، ولكن لنحذر هذا التحديد فهي أكثر من ذلك وأوسع ، ولست أجد كلمة تعبر عن هذه الكلف الكثيرة ككلمة اللزوميات التي يظهر أنها استعيرت للديوان من كتب المناطق لتدل على ما فيه من نسب ومعادلات بين ألفاظه وقوافيه . وإذن فتصنع المعرى في اللزوميات لا يقف عند الكلف العروضية بل يتعداها إلى كلف أخرى كان يشغل بها هذا الفراغ الطويل الذي امتد إلى نحو خمسين عاما قضاها حبيس بيته ونظره وفلسفته في الحياة والكون ، وقد عبر عن ذلك أجمل تعبير إذ يقول :

أراني في الثلاثة من سُجوني فلا تسأل عن الخبر النَّبِثِ

لفقدى ناظري ولزومِ بيتي وكونِ النفسِ في الجسمِ الخبيثِ

وقد ذهب يحبس أفكاره في هذه السجون العروضية السابقة ولم يكتف بها إذ أراد أن ينوع فيها كما تنوعت سجونته ، واستعان بثقافته على ما يريد من هذا التنوع . ولعل أهم ثقافة سجن في قيودها آثاره هي الثقافة اللغوية ، إذ نراه يتصنع الإغراب في ألفاظه ، وقد عم ذلك في جميع أشعاره وكتاباتاته ، حتى ليشعر الإنسان في أحوال كثيرة بأنه يقرأ في متن من متون اللغة العويصة ؛ ولقد كان المظنون أن يبتعد بهذا الإغراب في اللغة عن اللزوميات ، فإن التعبير الفلسفي لا تلائمهُ الألفاظ الغريبة الخارجة عن اصطلاحاته الخاصة ، إذ هو يكتفي بما فيه من غرابة وعمق ودقة ، ولكن أبا العلاء اتخذ هذه الألفاظ الغريبة لازمة دائماً في صناعة لزومياته ، وقد أعانف إليها لازمة أخرى دائماً هي لازمة الجناس .

ولعل من الطريف أن أبا العلاء استطاع أن يستخدم هذا الجناس استخداماً مزدوجاً

فهو يأتي به غالباً ليعبر عن جناس من جهة وليعبر عن لفظ غريب من جهة أخرى . كان أبو العلاء يستخدم الجنس استخداماً لغوياً يريد به أن يدل على مهارته في اللغة قبل أن يدل على مهارته في استخدام لون قديم من ألوان التصنيع ، ولم يكتف أبو العلاء بما أحدثه بين الجنس والألفاظ الغريبة من مزاجية ، بل راح يصعب على نفسه أكثر ، إذ تراه يطلبه بين حشو البيت والقافية حتى يحدث هذه القيم المعقدة في قوافيه ؛ فهو يلتزم فيها حرفين أو أكثر ، وهو يلتزم فيها اللفظ الغريب ، وهو أخيراً يلتزم الجنس بينها وبين ألفاظ البيت ، أرأيت إلى هذا التعقيد ؟ إنه تعقيد ينسبنا تعقيد المتنبي لموسيقاه الداخلية الذي عرضنا له في غير هذا الموضع ، بل هو ينسبنا تعقيد المهلب للماعقه في طعامه ؛ فالمهلب إنما كان يكرر الوسيلة فقط ، أما أبو العلاء فإنه يستطيع أن يعقدها تعقيداً شديداً على هذا النمط الذي نقرؤه في هذه الأبيات :

عَذِرِي مِنَ الدُّنْيَا عَرَّتْنِي بِظُلُمِهَا	فَتَمْنَعْنِي قُوَّتِي لَتَأْخُذَ قُوَّتِي
وَجَدْتُ بِهَا دِينَ دَنِيًّا فَضَرَّتْنِي	وَأَضَلَّتْ مِنْهَا فِي مُرَوَّتِي ^(١) مُرَوَّتِي
أَخَوْتُ ^(٢) كَمَا خَاتَتْ عُقَابٌ لَوَأْنَتِي	قَدَرْتُ عَلَى أَمْرٍ فَعَدَّ أَخَوَّتِي
وَأَصْبَحْتُ فِي تَيْهِ الْحَيَاةِ مَنَادِيًّا	بَارَفَعُ صَوْتِي أَيْنَ أَطْلُبُ صَوْتِي ^(٣)
وَمَا زَالَ حُوَّتِي ^(٤) رَاصِدِي وَهُوَ آخِذِي	فَمَا لِمَتَابِي لَيْسَ يَغْسِلُ حُوَّتِي
رَأَيْتُ رَبَّ النَّاسِ فِيهَا مُتَابِعًا	هَوَايَ فَوَيْحِي يَوْمَ أُسْكِنُ هَوَوَّتِي
أَبَوْتُكَ ^(٥) يَا إِيْمِي وَمَنْ لِي بِأَنْتِي	أَتَيْتُكَ فَاشْكُرْ لَا شَكَرَتْ أَبَوَّتِي

فأنت تراه يجناس جناساً غريباً بين القوافي وحشو البيت ، وكأن أبا العلاء يُكره الألفاظ إكراهاً على أن تؤدي هذا الجنس المفتعل الذي لا يحوى جمالا ولا روعة فنية ، وأى جمال أو روعة فنية في المجانسة بين قوت وقوتي ومروت ومروتي وأخوت وأخوتي وصوتي وصووتي وحوتي وحووتي وهوأتى وأبوت وأبوتى ؟ لكأنما عجز الشعر في هذه

(١) مروت جمع مرث : الأرض لا نبات فيها . (٤) الحوت : سواد الإثم .

(٢) أخوت : أنقض . (٥) أبونك : مرث لك أبا .

(٣) الصوة : المنارة يهتدى بها .

العصور عن أداء الجناس القديم الذى كنا نجد في القرن الثالث إلا أن يخرج إلى هذه
الفنون من الالتواء والتعقيد ، وانظر إلى هذه الواو المشددة التى ختم بها أبو العلاء أبياته ،
فإنها تظهر 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 ؟ لأنها
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 المرات 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 قليلاً ، 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 ممكناً ، إنما هو يجانس بين
القافية وبين أول لفظة فى البيت كما ترى فى مثل قوله :

أَتَرَكَ يَوْمًا قَائِلًا عَنْ نِيَّةٍ خَلَصْتَ لِنَفْسِكَ يَا لَجُوجُ تَرَكَ^(١)
أَدَرَكَ^(٢) دَهْرُكَ عَنْ تَقَاكَ بِجَهْدِهِ فَدَرَكَ مِنْ قَبْلِ الْفَوَاتِ دَرَكَ
أَبَرَكَ^(٣) رَبُّكَ فَوْقَ ظَهْرِ مَطِيَّةٍ سَارَتْ لَتَبْلُغَ سَاعَةَ الْإِبْرَاقِ

(١) تَرَكَ : اترك . البعير ليزم بها . يقول جعل الله لك عقلاً بمنك
(٢) دَرَكَ : رفعك ، أصله دَرَكَ . من الشهوات كما تمنع الناقة من البره . والمطية
(٣) أَبَرَكَ من البُرْه وهى حلقة تجعل فى أنف يقصد بها الليل والنهار .

أفراكنُ أنا للزمانِ بمُحصَدٍ بانتُ عليه شواهدُ الإفراكِ^(١)
أشراكِ^(٢) ذنبُك والمهيمُنْ غافرٌ ما كان من خطأ سوى الإشراكِ

فإنك تلاحظ في هذه الأبيات أن المعري عرف كيف يصعب طريقه إلى نظم هذه المقطوعة ، فقد ضيق الباب بل الأبواب التي يمر منها إلى صناعة البيت ، وأبى إلا أن يظهر هذا التضيق في أول كلمة يبدوها بها إذ أقام هذا الجنس المتعب بينها وبين القافية .

لقد كان الشعراء من قبل المعري يلتزمون رويًا واحدًا في شعرهم ، ولكنه رأى ذلك شيئًا سهلاً ، وهو يريد الصعوبة والتعقيد فاشتراط على نفسه أن ينظم على رويين ، وكأنه أحس بأن النظم لا يزال سهلاً ، فذهب يبالغ في الصورة التي يمكنه أن يعقده فيها ، وما زال يبالغ حتى انتهى إلى هذه الصورة من الجنس بين أول البيت وآخره ، والغريب أنه لم يكن يصنع ذلك في بيت واحد أو أبيات متفرقة من مقطوعاته التي يطلبه فيها ، بل نراه يعممه في جميع أبياتها ، على أنه إذا جنح إليه في مقطوعة طولها وتجاوز بها المعتاد حتى يثبت مقدرة ومهارته في صنع هذا « الجنس اللغوي » الذي ما يزال يعقد فيه حتى يخرج على هذا النحو المركب فهو يلتزمه في أول البيت وفي آخره وهو يسرف على نفسه فيلتزمه في المقطوعات الطويلة أحياناً^(٣) . وحقا إن المعري أسرف على نفسه إسرافاً شديداً حين جنح إلى هذا النوع من الجنس ، ولكنه كيف يثبت مقدرة على التعقيد في الشعر إن لم ينزلق إلى هذه المرات الصعبة يجعلها طريقه إلى شعره وصناعته ، فقد أصبح الفن صعوبة وتعقيداً خالصين وأصبحت مهارة الشاعر أن يصيب في شعره حظاً من هذه الصعوبة أو ذلك التعقيد ، فإذا المعري يلتمس هذا الجنس الغريب . وأكبر الظن أن خير وصف يمكن أن يضاف إليه أنه « جناس لغوي » ، فقد تحول الجنس عند المعري عن وجهته الأولى وأنه بديع مستظرف

(١) المحصد : الزرع يحصد — الإفراك :

الاشتداد . يقول أتركن وزرعتك قد اشتد وأفرك .

(٢) أشراك من الشرى وهو مرض يصيب

الجلد فيتعقد .

(٣) انظر مع أبي العلاء في سجنه ص ١١٥ .

إلى وجهة لغوية يريد بها الشاعر أن يثبت مقدرته اللغوية في استخدام الغريب من الألفاظ ،
واقراً هذا البيت :

ذَوَى كَالرَّوْضِ رَوْضُكَ يَوْمَ شُبَّتْ جَمَارٌ مِنْ لَظَى أَسْفٍ ذَوَاكَ

فقد استطاع أبو العلاء أن يلفق جناساً أشد صعوبة من ضروب الجناس السابقة ، إذ يؤلفه من كلمة وحرف في كلمة أخرى ، حتى يخطو بالشعر خطوة جديدة في سبيل التعقيد ، فإذا هو يجانس بين القافية وبين ذوى الأولى وحرف السكاف التالى لها ، أرأيت كيف أصبح الجناس عند أبي العلاء عبثاً لغوياً لا يراد به شيء أكثر من التصعيب والتعقيد ؟ وهل هناك شيء أطرف في رأى أبي العلاء ومعاصريه من أن يستخرج أحدهم عقدة جديدة في الشعر ، بل إنه ليلتزم عقداً كثيرة ، فإذا هو يقيد نفسه في قوافيه ، وإذا هو يرجع إلى ثقافته اللغوية فيستمد منها ألفاظه الغريبة التي يستخرج منها هذا الجناس المعقد بين القافية وحشو البيت ، وكأنى به يرى ذلك ممكناً فيجانس بين القافية وأول البيت ، ثم يرى أن ذلك لا يزال ممكناً أيضاً ، فيفكر طويلاً حتى يقع على هذا الجناس بين القافية والكلمة الأولى في البيت وما يجاورها من حرف أو حرفين .

وليس من شك في أن ذلك كله كان مباحة للأسلوب الفلسفى ، وكأنى باللزميات إنما جاءت لتحدث هذه الصعوبات والتعقيدات في الشعر وما يطوى فيها من شعب ومنعطفات ، أما التفكير العقلى وأما الفلسفة فقد كانا يأتیان تابعين لهذا العمل المعقد تعقيداً شديداً ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأن اللزوميات بنيت بناية لغوية قبل أن تبني بناية فلسفية ، وهل كان المعرى يطلب بلوازمه في قوافيه أو في ألفاظه أن يؤدي حاجة فلسفية ؟ لقد كان يؤدي بهذه اللوازم حاجة لغوية ، فالثقافة اللغوية أهم شيء فـكر فيه أثناء عمل لزومياته .

وهذه اللوازم الدائمة في اللزوميات كانت ترافقها لوازم عارضة تظهر من حين إلى حين ،

ونقصد بهذه اللوازم العارضة ما كان يمنح إليه أبو العلاء من تصنعه لألفاظ الثقافات المختلفة من عروض ونحو وفقه ، ولعله أول من وسع استعارة الشعراء لاصطلاحات اللوازم العارضة في اللزوميات العلوم والفنون ، ومن قبله كان المتنبي يتصنع لذلك ، ولكنه لم يسرف فيه إسراف المعري الذي ذهب يطرز شعره بألفاظ العلوم والفنون ، بل إننا لنراه يدخل مسائلها في آرائه الفلسفية ، وكأنه يريد أن يتخذ منها الحجة والدليل على ما يذهب إليه من فكرة أورأى ، وانظر إليه يستخدم العروض في التدليل على أفكاره فيقول :

إذا ابنــــا أبِ أُلْفِيا جواداً وعِيراً فلا تعجب
فإنَّ الطويل نجيبُ القريض أخوه المديدُ ولم يُنْجب

فإنك تراه يصف أحوال الناس بأوصاف الطويل والمديد ويتصورهم على هذا النحو من التصور العروضي ، فالنجيب طويل وغير النجيب مديد ، أرايت إلى هذا التجديد ؟ لقد جمد الشعر العربي ولم يبق فيه إلا هذه الانحرافات التي يأتي بها الشعراء من أوعية الثقافة فإذا أبو العلاء يقول :

بقائى الطويلُ وغَيِّ البسيطُ وأصبحتُ مضطرباً كالرَّجَزِ

أرايت إلى حياة أبي العلاء كيف تتحول إلى أوزان العروض ؟ ولم يكن أبو العلاء يلجأ إلى ذلك ليقرر فكرة الفيثاغوريين عن السكون وائتلافه الموسيقى ، إنما هو يلجأ إليه ليثبت معرفته بالعروض ومصطلحاته ، وكأنه المرأة المستقيمة التي يستطيع الفيلسوف أن يرى فيها أحوال الناس مقيسة مقدرة على خير ما يكون القياس والتقدير . ولست أشك في أن أبا العلاء كان يعجب إعجاب شديدا بهذه الآلة الحديثة التي عثر عليها والتي يقيس بها أحوال الناس والحياة ، ويظن أنها تفسرها . وأكبر الظن أنه كان يعرف عجزها وأنها لا تستطيع ذلك ، ولكنه يلجأ إليها ليحرز انتصارا جديدا في تعقيد الفن وتضعيبه .

ولست اصطلاحات العروض فقط هي التي يمكن أن تفسر مشاكل الحياة ، بل تشرکہا اصطلاحات أخرى من النحو والصرف ، وانظر كيف يفسر الصلة بين الأصول والفروع تفسيراً صرفياً فيقول :

وفي الأصل غشٍّ والفروعُ توابعٌ وكيف وفاء النَّجَلِ والأبُّ غادرٌ
إذا اعتلت الأفعالُ جاءتْ عليَّةً كحالاتِها أَسْمَاؤها والمصادرُ

فالأصول والفروع وما بينهما من وراثات ، كل ذلك نستطيع أن نجد له تفسيراً لا في الفلسفة ، بل في الصرف ، فالأفعال إذا كانت عليَّة تبعثها مشتقاتها لا تستطيع حولاً عنها ولا خلاصاً منها ، وعلى هذا النحو تتبع الفروع الأصول إن كانت سليمة سالمات وإن كانت معتلة اعتلت ، أرايت إلى الصرف كيف يمكن أن نستخرج منه تفسيراً وتصويراً لمشاكلنا ؟ إنه أحد المعانيح الصغيرة التي عثر عليها أبو العلاء وجاء يستخرج منها وصف أحوالنا ، وليس الصرف فقط هو الذي نجد فيه هذه المعانيح ، بل إننا نجدها كما رأينا في العروض ونجدها أيضاً في النحو وانظر إليه إذ يقول :

سرٌّ سِيَعَانٌ والحياةُ مُعَارَةٌ ولتُقْضَيْنَ بها ديونُ المُعْصِرِ
كحَيٍّ نَعْمَ وبئسَ يُخْبَأُ فيهما ويكونُ ذاكَ على اشتراطِ مفسِّرِ

أرايت إلى حقائقنا ؟ إننا لا نتشابه فيها فقط ، بل إننا نتشابه فيها مع مسائل النحو والعروض والصرف ، وليس من شك في أن هذا الصنيع لا يضيف طرافةً للشعر إلا عند أصحاب هذه الفنون ، وهل حقاً يمكن أن تفسر هذه الفنون ومصطلحاتها مشاكلنا ؟ إنها مملوءة بكثير من المشاكل التي نحتاج هي الأخرى إلى ما يفسرها .

ومهما يكن فإن أبا العلاء غلا غلوا شديدا حين جعل هذه المعارف لوازم في شعره وإن تكن لوازم عارضة تأتي من حين إلى حين . قد نفهم أن يبالغ في التشديد على نفسه فيصطنع منهجاً جديداً في قوافيه يعقد به موسيقاه ، ولكن لا نستطيع أن نفهم هذا التصنع لاصطلاحات النحو والصرف والعروض وكان يباح في طلبه إلحاحاً شديداً ، أليس يدل ذلك على أن التفكير الفني لم يعد يدخل فيه شيء طريف وأن الشعراء قد أحسوا إحساساً ما بإجدابهم ، فانطلقوا يتكفون في شعرهم هذه الكف التي لا تفصح عن جمال فني سوى هذا التعقيد الذي يدخله الشعراء من ممرات وأبواب كثيرة ، تارة من ممرات موسيقية معقدة وتارة من أبواب بديعية ملفقة ، وأخيراً من هذه المسالك العلمية التي لا تضيف طرافة إلى الشعراء أكثر من ذكر بعض الألفاظ وبعض المسائل والمصطلحات ، ومع ذلك فقد كانت

هذه المسالك تعد بدعا طريفا في 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 في الفقه ، والدراسات الدينية فإذا هو يقول :

حيران أنت فأى الناس تتبّع تجرى الحظوظ وكل جاهل طبع
والأم بالسدس عادت وهى أراف من بنت لها النصف أو عرس لها الربع

فإنك تراه يخلط مسائل الدين الخاصة بالفلسفة وما يرى في الحياة من مشاكل تؤديه إلى الشك والحيرة . وعلى هذا النمط ما يزال أبو العلاء يستهدف في 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 في لزومياته بأنه يقرأ في كتاب ثقافة لا في 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 في حروف قوافيه وحركاتها ، ومرة في ألفاظه الغريبة ، ومرة في جناساته المعقدة ، وأخيرا في هذه اللوازم العارضة ، حتى ليصبح الشعر لوازم خالصة .

وعبث أن نبحت بعد ذلك عن جديد في الشعر ، فقد اندفع الشعراء بعد أبي العلاء في هذه الممرات الضيقة كما نجد عند الحريري 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^(١) وكأني بالشعر العربي ، قد ارتفع به العباسيون إلى القمة ثم أخذ يستقر رويدا رويدا ، فإذا هو قصائد تلفق تلفيقا ، وقلم احتوت جمالا من زخرف أو فكر . وحتى ألوان التصنيع القديمة أصابها ما أصاب لون الجناس عند المعري ، 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 .

الفصل الخامس

تذييل

إن أهل الأندلس أبوا إلا متابعة أهل المشرق ، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة ، حتى لو نطق بتلك الآفاق غراب ، أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب لجثوا على هذا صنما ، وتلوا ذلك كتابا محكما .
(ابن بسام)

١

جحد الشعر العربي 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 في بعض الأقاليم العربية ، ولكن هذه الإقليمية فيه لم تحدث مذهبا جديدا يمكن أن لا تحدث مذهبا نضيفه إلى المذاهب القديمة من صنعة وتصنيع وتصنع ، فإن من أهم ما يلاحظ على شعراء الأقاليم العربية محافظتهم على الأوضاع والتقاليد القديمة محافظة شديدة تكاد تلغى كل ما كنا نأمله من تجديد عندهم أو ثورة على التقاليد . وإن من الواجب أن يحترس من يدرسون الإقليمية في الشعر العربي من المبالغة في تصور هذه الإقليمية ، وما ينطوي فيها من آداب قومية ، إذ لم تكن تقوم هناك أسوار فاصلة بين إقليم وإقليم أو بين وطن ووطن . ونحن لا ننكر أنه وجد في العصور الوسطى ما يمكن أن نسميه آدابا إقليمية داخل الإطار العام لأدبنا العربي ؛ فهناك ما يمكن أن نسميه أدبا أندلسيا أو مصريا أو شاميا ، وكل فرع من هذه الفروع يمكن أن ينقسم بنفس الصورة إلى غصون مختلفة ؛ فليس أدب شرقي الأندلس كأدب غربي الأندلس ، وليس أدب فارس كأدب خراسان ؛ ولكن ينبغي أن لا نستطرد من ذلك إلى أن الأدب العربي تغايرت فروعه تغايراً تاماً بتغاير أقاليمه وأوطانه ، فقد كانت هناك وحدة عامة تعصمه من هذا التغاير التام ، هو يتغاير ولكن تغاير الفروع والأغصان في الشجرة

الواحدة ، لا تباين الأجناس والأنواع في الأشجار ؛ ولعل أكبر مظهر لهذه الوحدة العامة التي استغرقتنا طوال العصور الوسطى أن لغتنا العربية لم تتغير بتغير أقاليمها إلا تغييراً طفيفاً ، بل لقد ظلت هي نفسها لا تتطور ولا تتحول إلى لغات جديدة . لم تحدث لغات متميزة داخل لغتنا العربية ، وكذلك لم تحدث آداب إقليمية متميزة تمايزاً تاماً داخل أدبنا العربي . حدثت فروق واختلافات وتباين في الأدب بتغير أقاليمه ، ولكن ظل طابعه العام واحداً ، وظلت موضوعاته واحدة ، وظلت مذاهبه الفنية واحدة ، ولعل ذلك أحد الأسباب أو هو كل الأسباب التي جعلت بعض من كتبوا قديماً عن أدباء هذه الأقاليم لا يلاحظون صفة الإقليمية ، كما نرى في معجم الأدباء لياقوت ، ووفيات الأعيان لابن خلكان .

ونحن نلاحظ من طرف آخر أنه كانت هناك آداب إقليمية محلية تمايزت فيها الأقاليم تمايزاً شديداً ، وهي تلك الآداب الشعبية التي كانت تعبر عن سواد كل إقليم تعبيراً أدق من ذلك التعبير الذي نجده في الآداب العربية الرسمية التي كانت تتقيد بلغة أرسطو لا يعرفها السواد من العامة ، إنما تعرفها تلك الطبقة الخاصة من الأدباء الذين يعيشون في الآداب التقليدية ، يحافظون فيها على قواعد ومراسيم كثيرة ، وقلماء عبروا عن أقاليمهم إلا بعض المناظر والحوادث المحلية التي لا تبين عن روح ولا طابع إقليمي خاص .

والحق أن تأثير الأدب العربي بالأقاليم كان ضئيلاً بالرغم من اختلاف هذه الأقاليم وتباينها في الخصائص الجغرافية والمميزات الجنسية والعقلية والشعرية ، لأن الأدباء كانوا يخرجون عن حياتهم في أقاليمهم إلى حياة عامة في الأدب العربي ، يعيشون فيها على تقليد المثل الأدبية العليا التي خلفها العباسيون ؛ 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 البحتري أو أبي تمام أو ابن المعتز أو المتنبي ؛ وبذلك لم يتطور الأدب العربي داخل الأقاليم العربية إلا تطوراً محدوداً ، قلما لمس الجوهر ، إنما هو لمس العرض ، وهو لا لمس هذا العرض إلا إذا توفرت مؤثرات قوية عنيفة ، حينئذ يخرج قليلاً عن الرسوم والأوضاع التي اصطلاح عليها السابقون .

وهو خروج لا يؤهل عادة لمذهب جديد ؛ فقد جمد شعراء الأقاليم عند الأزياء الفنية القديمة التي نسجها البحترى وأبو تمام والمتنبى وأبو العلاء ، وقلما بدلوا في هذه الأزياء ، إنما هم يتنازعونها فيما بينهم ، كل يحاول أن يتزي بها في فنه ، وقد أعجبوا خاصة بزي التصنيع ، ولكنهم وقفوا عند جانبه الحسى من الجناس والطباق والتصوير ، ولم ينفذوا إلى شيء من جانبه العقلى الذى رأيناه عند أبى تمام . وقرأ فى القاضى الفاضل وفى مدرسته التى أقامها بمصر وتفرعت عنها فروع بالشام^(١) فلن نجد عندهم جديدا ، سوى ما أحدثوه من لوني 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 بهائه 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 ارتباطاً شديداً ، 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 كتباً 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 مواضع الأزياء الفنية القديمة ، إنما كل ما هنالك أنهم يتناقلونها وقد خلقت ورثت فى أيديهم . على أننا نلاحظ أنهم لم يفهموا مواضع هذه الأزياء فهماً دقيقاً ، ولذلك كننا 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 تنوع عنها

تعقيدات أبي العلاء وما تشفع به من تصنع للثقافات ، فإن هم تجاوزوا ذلك عادوا إلى معارضة البحترى أو أبي نواس أو أبي تمام أو المتنبي أو المعرى في قصائدهم . وهو عمل لا يقوم على تربية فنية أصيلة بمناهج هؤلاء الشعراء ، إنما هم يقلدونهم من حيث الشكل والظاهر ، يقلدون قصائدهم في وزنها وقافيتها ، وقد يستعيرون بعض أفكارهم وصورهم ، ولكنهم بعد ذلك لا يتغلغلون إلى معرفة صناعاتهم معرفة دقيقة يطلعون منها على نواميس مناهجهم وأسرارها . وما أراني أبعد إذا قلت إن شعراء الأقاليم العربية لم يحيطوا علماً دقيقاً بمذاهب الشعراء الذين سبقوهم ، بل أنا أزعم أن الجهل بالتاريخ الأدبي يصبح عنصراً أصيلاً من عناصر حياتهم الفنية ، ولذلك كنت تجد دائماً اختلاطاً في 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 هي أهم الأقاليم في تاريخ الشعر العربي ، 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 في 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 هي لغة الكنيسة ، ثم أقبل القوط من الشمال في القرن الخامس للميلاد ، ولكن هذه العناصر جميعاً لم يظهر تأثيرها واضحاً في حياة الأدب الأندلسي .

والحق أن أثر التراث الأسباني القديم في التفكيك الفني الأندلسي كان ضئيلاً جداً ، لا يكاد يشعر به الإنسان ، ولذلك لا نكون مبالغين إذا قلنا إن الأدب الأندلسي مدين في نهضته للتراث العربي العام ، وهو تراث كان مشتركاً بين الأقاليم العربية كلها ،

لا يختص بإقليم دون إقليم . ومهما يكن فإن الأندلس لم تؤسس لنفسها نهضة مستقلة ، إنما كانت تستمد من بغداد ، شأنها في ذلك شأن الأقاليم الأخرى ، ولو أنها بدأت حركة عقلية مستقلة عن حركة المشرق لأمكن أن توجد الفوارق والحوافز بينها وبين غيرها من الأقاليم ؛ ولكنها لم تتجه هذه الوجهة ، إنما غرقت إلى آذانها في الثقافة العربية العامة التي نهضت بها بغداد ، وآية ذلك أنها لم تقم بها حركة ترجمة كالتى قامت في العراق ، وإنما كانت تقرأ الثقافات الأجنبية فيما يأتيها من هناك . وإن الإنسان ليخيل إليه أن الأندلس كانت تقلد المشرق في جميع جوانب الحياة ، كما كان الشأن في 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 سمي العرب هناك بعض البلدان التي نزلوها بأسماء بلدان المشرق على نحو ما صنع الأوربيون حين نزلوا في أميركا ، فكما سمي هؤلاء نيو أورليانس ونيويورك ونحوها ، سمي العرب في الأندلس بلداناً قديمة باسم دمشق وقنسرين وحمص وفلسطين ، وقد أخذوا يعيشون على نمط يشبه نمط معيشة العرب في المشرق ، واتصل ذلك بحياتهم في جميع ضروبها ومظاهرها ، من سياسية واجتماعية وفنية وعقلية . أما حياتهم السياسية فقد حاولوا أن يجعلوها كالحياة السياسية في بغداد ، إذ نرى الناصر يلقب نفسه بالخليفة^(١) ، ويلقب أمراء الطوائف أنفسهم بالرشيد والمأمون والمتوكل والناصر والمنصور والمعتمد والمعتمد ، حتى يقول ابن شرف القيرواني :

مما يزهديني في أرض أندلس أسماء معتضد فيها ومعتمد
ألقاب مملكة في غير موضعها كاهر يحكى انتفاخاً صولة الأسد

أما الحياة الاجتماعية ، فقد عم التأثير فيها كل شيء ، إذ نرى الخلفاء يهتمون بالغناء والموسيقى على نحو ما رأينا في بلاط هرون الرشيد والمأمون ، وقد بدأت هذه الموجة مع وفود زرياب عام ٢٠٦ هـ . على الأندلس ، وكان قد تعلم فن الموسيقى على إسحق الموصلي ،

(١) أبو الفدا تحت عام ٣٥٠ هـ ، وانظر
نفح الطيب للمقرئ طبع بولاق ١/٢١٢ .

ثم رحل إلى الأندلس ، ويذكر له صاحب نفح الطيب تأثيراً واسعاً في 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 في الزينة والطعام والشراب والاستقبال ، فهم يروون أنه سنّ لهم أن تكون أواني الشرب من زجاج ، وكانت من ذهب وفضة ، كما سنّ 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 نقات كثيراً من صورة الزخرف العربى العام ، بل هم يقولون إن زخرفة قصر الحمراء المعروف بغرناطة ، والذي يشغل مكانة خاصة ممتازة بين المخلدات الأندلسية ، تتصل بمتقاليد الفن الاسلامى العام ، وبالأخص فن ما بين الهرين أكثر منها بالمتقاليد الاسبانية والإفريقية^(٢) .

أما الحياة العقلية ، فقد كان التأثير فيها بالمشرق بيمناً واضحاً ، وقد تتبع صاحب نفح الطيب في ثبوتين طويلين من رحلوا من الأندلس إلى المشرق لتزود بالعلم ومن رحلوا من المشرق إلى الأندلس طلباً للثروة أو للمجد العلمى والشهرة ، وقد أقبل الأندلسيون على هؤلاء العلماء أوفدين عليهم يأخذون عنهم ويتعلمون كما نرى في حياة أبى على القلى وأماليه التى أملاها هناك . وقد كانت الأندلس بطيئة — على ما يظهر — فى تاقى الحياة العقلية الإسلامية لما كان فيها من قن وخصومات كثيرة ، وأيضاً فإن البيئة لم تكن صافية إذ كانت 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 عقاه (صاعد) فى كتابه (طبقات الأمم) يستعرض فيه العلم فى

(١) انظر ترجمته فى نفح الطيب طبع بولاق ١٢٩٩ هـ وانظر أيضاً :

R. Dozy, Histoire des Musulmans d'Espagne, I, p. 312.

(٢) الحضارة الإسلامية تأليف بارتولد وترجمة الأستاذ حمزة طاهر ص ٦١ .

الأندلس ، ويزكر أسماء جماعة كانوا في القرن الرابع كآبي عميدة البلنسى ، فإن هؤلاء لم يكونوا علماء بالمعنى الدقيق لكلمة علماء ، إنما كانوا مثقفين بالثقافة العربية العامة التي لم تكن تتجاوز عندهم شيئاً من الرياضيات والطبيعيات والتنجيم وبعض المعارف الطبية ، وقد أسرعت الأندلس إلى الاهتمام بالثقافة الدينية ، ولم تكن كثيراً بالثقافة العقلية وخاصة في عصورها الأولى^(١) ، ونحن نعرف أن أول فيلسوف أندلسي هو ابن باجة المتوفى عام ٥٣٣ هـ . ومعنى ذلك أن الأندلس لم تتعمق الفلسفة إلا في عصر متأخر ، ولعلها من أجل ذلك اعتنقت مذهب مالك ، وفضلته على غيره من المذاهب ، لأنه لم يكن معتقداً بفلسفة ، وقد لاحظ ذلك ابن خلدون وعلل له بداوة أهل الأندلس ، وأنهم لم يكونوا يعانون الحضارة التي لأهل العراق ، وآثروا هذا المذهب لمناسبة البداوة بينهم وبين أهل الحجاز^(٢) ، ويمكن أن نعلل بنفس العلة لعدم ظهور التفكير الإباحي للماجن ، كما أنه لم يظهر عندهم شاعر متفلسف كآبي العلاء .

٣

وإذا تركنا الحياة العقلية في الأندلس إلى الحياة الأدبية وجدنا ظاهرة التقليد المشرق واضحة جلية ، إذ تصاغ الكتب الأدبية عند الأندلسيين على شكل الكتب الأدبية عند المشاركة : يصاغ العقد الفريد على شكل عيون الأخبار ، ويراها صاحب بن عباد فيقول هذه بصاعتنا ردت إلينا ، ويصاغ كتاب الحقائق لابن فرج الجياني في أهل زمانه على شكل كتاب الزهرة للأصماني^(٣) ، ويصاغ كتاب الذخيرة لابن بسام على شكل كتاب اليتيمة للشعالبي^(٤) . والحق أن الحركة الأدبية في الأندلس قد صيغت صياغة على شكل الحركة الأدبية في المشرق ، وقد نعجب من ذلك الآن ، ولكن من يدرس الأندلس يعرف سرعة الاتصال بينها وبين المشرق ، فعلمائها وأدباؤها يرحلون إليه كما يرحل إليها علماءه وأدباؤه ، ومن لم يذهب من

التقليد في الحياة
الأدبية

(١) الذخيرة لابن بسام طبع جامعة فؤاد الأول ١٠٤/١ .

(٢) انظر نفح الطيب طبع بولاق ١٠٤/١ .

(٣) انظر كتاب الذخيرة (المقدمة) .

(٤) مقدمة ابن خلدون ص ٣١٥ .

للمشرق إلى الأندلس أرسل إليه بآثاره ، أو نقلها إليه هؤلاء الأندلسيون الذين يحبون الأقطار للبحث عن المنابع الهامة للأدب والثقافة . ولعل من الغريب أن يعرف القارئ أن كتابي البيان والتبيين والتربيع والتدوير نقلًا في حياة الجاحظ إلى الأندلس^(١) ، وقد أرسل أبو الفرج الأصبهاني للناصر نسخة من كتابه (الأغاني) ، وهم يقولون إنه نقل ديوان المتنبي في حياته إلى الأندلس^(٢) ، ويذكر صاحب الذخيرة أن ابن شهيد كان يستعير معاني أبي العلاء في بعض أشعاره^(٣) ، فإذا عرفنا أن ابن شهيد توفي عام ٤٣٦ هـ بينما توفي أبو العلاء عام ٤٤٩ هـ عرفنا إلى أي حد كانت سرعة الاتصال بين الأندلس والمشرق . وإن من يقرأ في الذخيرة ويتابع الأدباء والشعراء في تقليدهم لأدباء المشرق وشعرائه يخيل إليه أن القوم قد حبسوا أنفسهم داخل الإطار العام للأدب العربي ، فهم يضعون المشرق نصب أعينهم ، يتخذون منه مثلهم الأدبية العليا ، وقد كتب ابن شهيد رسالة التواضع والزواضع وذكر أسماء شياطين الشعراء الذين أجازوه ، وكلهم من شعراء المشرق الذين نعرفهم من أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي^(٤) ، وقد كانوا حتى عصر ابن خلدون لا يزالون يقولون "إن أصول علم الأدب وأركانه أربعة دواوين ، وهي أدب الكتّاب لابن قتيبة ، وكتاب الكامل للمبرد وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي^(٥)" وليس في هذه الأصول والأركان شيء 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 المعتادة رجوع الحديث إلى قتاده ، حتى لو نطق بتلك الآفاق غراب ، أوطن بأقصى الشام والعراق ذباب لجثوا على هذا صنما ، وتلوا ذلك كتابا محكما^(٦)" .

ونحن إذا رجعنا إلى نماذج الشعر نفسها وجدنا كثيراً منها يصاغ على أنماط مشرقية خالصة ، فإن دراج ينظم قصيدته^(٧) :

(٥) المقدمة ص ٤٠٨ .

(٦) الذخيرة ٢/١ .

(٧) الذخيرة ٦٥/١ .

(١) معجم الأدباء ٧٤/٦ .

(٢) ذكرى أبي الطيب للدكتور عزام ص ٣٥٢ .

(٣) الذخيرة ٢٨٧/١ .

(٤) انظر رسالة التواضع والزواضع في الذخيرة

ألم تعلمي أَنَّ الثَّوَاءَ هُوَ التَّوَى وَأَنَّ بَيوتَ العَاجِزِينَ قُبُورُ
على نمط قصيدة أبي نواس :

أَجَارَةَ بَيْتِنَا أَبُوكَ غِيـُورُ وَمِيسُورُ مَا يُرْجَى لَدَيْكَ عَسِيرُ
وابن برد ينظم قصيدته :

بِخـُـدَاعٍ عَـلَّوْهُ وَبِهَجَرٍ وَصـُـلَّوْهُ

على نمط قصيدة لشاعر من شعراء بغداد في وزنها ورويها^(١)

وابن زيدون ينظم قصيدته :

بَقْتُمْ وَبَنَّا فَمَا ابْتَلَتْ جَوَانِحُنَا شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَّتْ مَا قَيْنَا

على نمط قصيدة البحتری :

يَكَادُ عَادِلُنَا فِي الْحَبِّ يُغْرِينَا فَمَا لَجَاجُكَ فِي عَذْلِ الْمُحِبِّينَا

وابن خفاجة ينظم قصيدته :

كَفَانِي شَكْوَى أَنْ أَرَى الْمَجْدَ شَاكِيَا وَحَسْبُ الرِّزَايَا أَنْ تَرَانِي بَاكِيَا

على نمط قصيدة المتنبي :

كَفَى بِكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا وَحَسْبُ الْمَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا

وهو كذلك ينظم قصيدته :

قُلْ لِمَسْرَى الرِّيحِ مِنْ إِضْمَرٍ وَلِيَالِينَا بَذَى سَـلَـمٍ

على نمط قصيدة أبي نواس :

يَا شَقِيقَ النَّفْسِ مِنْ حَكَمٍ نَمَتَ عَنْ لِيلى وَلَمْ أَنَّمِ

وعلى هذه الشاكلة يصوغ الشعراء قصائدهم على صورة القصائد العباسية ، وهي صورة لا تقف عند المشابهة في الوزن والروى ، بل تمتد إلى المشابهة في المعاني والاساليب ، وكأما القصيدة كلها ليست إلا تلفيقا للمواد الفنية التي تركها العباسيون ، ولعل ذلك ما جعل ابن شهيد يلاحظ على جماعة من الشعراء كانوا يمدحون ابن حمود أن " صدور أشعارهم لزيب والرباب ولميس وفرّ تني ، وأعجازها للجود والكرم وبذل الالهى " ^(٢) ، وكأن ابن شهيد

يحس أن الشعراء أجذبوا 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 قويا إلا فى الندرة ، أما الكثرة فإنها تصنع تحت تأثير المواد العتيقة والقوالب الرثة ، ولقد كان خليقا بالشعراء أن ينحوا عن شعرهم كل ما هورث 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 ^(١) الذى سبق أن رأيناها عند أبى العلاء ، فهما لا يأتیان أيضا بجديد ، إنما يعيشان على التقايد .

٤

كان شعراء الأندلس يعيشون فى شعرهم معيشة تقليدية خالصة ، حتى ليحسر الإنسان كتما 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 يستعمرون منها جميعا بدون تفریق ، 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

المذاهب كانت تتفارق في المشرق مفارق واضحة ، إذ توجد مع التطور في الحياة والحضارة ، فالصانعون يسبقون المصنعين ثم يأتى المتصنعون من ورائهم ، أما في الأندلس فإنه لا يوجد هناك تطور بين هذه المذاهب ، إذ بدأت نهضة الشعر هناك متأخرة عن نشوء هذه المذاهب في المشرق ، وكان الشعراء يحاكونها جميعا في غير نظام ولا نسق معين ، ولعل أقرب الأندلسيين إلى ذوق الصانعين هو ابن زيدون شاعر الحب والغزل ، ولكن اقرأ له هذه القطعة المشهورة :

ما على ظننى بأسٌ يجرحُ الدهرُ ويأسو
ربما أشرفَ بالمرءِ على الآمالِ يأسُ
ولقد يُنجيكَ إغفا لـ وَيُرْدِيكَ احتراسُ
والمحاذيرُ سهامُ والمقاديرُ قيـاسُ
يا أبا حفصٍ وما سا والك في فهمِ إلياسُ
من سَنَارِ أَيْكَ لى فى ظَلَمَ الخَطْبُ اقتباسُ
وودادى لك نصُّ لم يخالفهُ القياسُ

فإنك تراه يصنع إذ يطابق بين يجرح ويأسو كما يحانس بين يأسو في البيت الأول ويأس في 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 فأنحاز إلى الألوان الحسية ، وقد أظهر فيها مهارة واسعة إذ كان يمزج بينها مزجا دقيقا ، وانظر إليه يصف سُرَاه بالليل :

بهيشك هل تدري أهوجُ الجنائبِ تخبُّ برحلى أم ظهورُ النجائبِ ؟
فما لحتُ في أولى المشارِقِ كوكبا فأشرقتُ حتى جمتُ أخرى المغاربِ

وحيداً تهاداني الفيا في فأجتلي
ولا جارَ إلا من حُسامٍ مُصمَّمٍ
ولا أنسَ إلا أن أضاحك سَاعَةً
وليلٍ إذا ما قُلْتُ قد بادَ فانقضى
سَحَبَتُ الدِّيَاجِي فيه سُودَ ذَوَائِبِ
فَخَرَقْتُ جَيْبَ اللَّيْلِ عن شخصٍ أَطْلَسِ
وَجُوهَ المُنَايَا في قِنَاعِ الغِيَاهِبِ
ولا دَارَ إلا في قُتُودِ الرِكَائِبِ
تُعَوِّرُ الأُمَانِي في وَجُوهِ المَطَالِبِ
تَكشِفُ عن وَعْدٍ من الظنِّ كاذِبِ
لأُعَمِّقُ الآمَالَ بِيضَ تَرَائِبِ
تَطْلُعُ وَضَاحَ المِضَاحِكِ قَاطِبِ

فإن أبصارنا تغرق في هذه الكثرة من المناظر والصور ، وهي كثرة قد تعب ابن خفاجة في توفيرها تعباً يشبه تعب أبي تمام من بعض الوجوه ، ولكنه تعب مريح ، أو هو تعب شاق ، ولكنه يترك في نفوسنا راحة إزاء رؤية هذه الوجوه والأشخاص والخيالات والأشباح التي تقبل علينا من الأندلس . وارجع إلى البيت الأخير فقد عبر ابن خفاجة عن غبش الفجر الذي تختلط فيه أشعة النهار بظلام الليل بهذا الشخص المتنفر في الصورة فهو يضحك ويقطب في آن واحد . ومهما يكن فإن ابن خفاجة يكثر من الرسوم والصور في شعره ، ولعل ذلك ما جعل ابن خلدون يقول عنه : ” كان شيوخنا رحمهم الله يعيبون شعر أبي بكر بن خفاجة شاعر شرق الأندلس لكثرة معانيه وازدحامها في البيت الواحد “ (١) وقد كنى ابن خلدون عن ابن خفاجة بأبي بكر وكنيته المشهورة أبو إسحق ، ويظهر أن ذلك سهو منه ، فلننا نعرف شاعراً مشهوراً بشرق الأندلس يسمى ابن خفاجة غير صاحبنا ، فأما ازدحام المعاني الذي يشير إليه ابن خلدون فاعله يقصد كثرة الصور وما يطوى فيها من خيالات معتقدة ، ما يزال ابن خفاجة يغمسها كما نرى في القطعة السابقة في لوني الجناس والطباق . على أن شيئاً مهما يلاحظ في تصوير الطبيعة عند ابن خفاجة ، وهو أنه كان يضيف إلى عناصرها الشعور دائماً ، وأقرأ له هذا الوصف للجبل الذي اعترضه في سُرَاه فتحدث عن لسانه قائلاً :

وما خفقُ أَيُّكِي غيرُ رَجْفَةِ أضلعٍ
ولا نَوْحُ ورُقَى غيرُ صَرَخَةِ نادِبِ

وما غيَّضَ السلوان دمعى وإنما نَزَفَتْ دُمُوعى فى فراقِ الصواحبِ

وقد استمر يعبر عن شعوره وأحاسيسه ، وقد تمثل له شخصاً وقوراً يطوى الياالى مفكراً فى العواقب . ويرى القارئ فى هذين البيتين نوعاً 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 حدث 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 المتنبي ينقل أوصاف الغزل إلى الحرب كان ابن خفاجة ينقل أوصاف الطبيعة إلى الأبواب المختلفة كأن يصف ثناء ممدوحه بأنه رطب أو يقول :

تَشِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ بُرُوقُ بَشْرِ تَعْيِدُ بِشَاشَةِ الرَوْضِ الْجَدِيدِ

وهو يتصنع لذلك حتى فى الرثاء كأن يقول :

فى كل نادٍ منك روضٌ ثناءً وبكل خدٍ فيك جدول ماء
ولكل شخصٍ هزّةُ الغصنِ النَّدى غبَّ البكاء ورنّةُ المُكَاءِ

أرأيت إلى هذا التصنع . لقد جعل ابن خفاجة الدموع السائلة على الحدود كأنها جداول ماء ، كما شبه اضطراب الباكين وانسكاب دموعهم بهزة الغصن الذى غمرته أمطار السماء ، ولم يكلف بذلك بل راح يشبه أنينهم بصوت بُبْرَة تصفر وتصيح ، فانظر كيف تصنع وكيف بالغ فى تصنعه حتى اجتمعت له هذه الصور والخيالات التى تتجمع حقاً 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 هانىء الأندلسى شاعر المديح خير شاعر يمكن أن نضعه فى حيز التصنعين ، وإن الإنسان ليعجب كيف سرى إليه هذا الاتجاه ، وقد تركز مذهب التصنع عند المتنبي

لأول مرة وكان يعاصره ، فقد توفى قبله بقليل ، ولكننا قد عرفنا في غير هذا الموضع سرعة الاتصال بين الأندلس والمشرق ، وقد نقل ديوان المتنبي في حياته هناك ، وسرعان ما خرج شاعر يقلده وهو ابن هاني ، وكانوا يسمونه متنبى المغرب ، ونحن لا نقرأ فيه حتى نحس الصلة بينه وبين المتنبي ، فهو يملأ شعره بالثورة على الدهر ، كما يملأه بالمبالغة في وصف ممدوحيه ، إذ يرفعهم إلى مرتبة الآلهة وانظر إليه يقول في مدح المعز بيته المعروف :
 ما شئت لا ما شاءت الأقدارُ فاحكم فأنت الواحد القهارُ

ولما نزل المعز في مدينة رقادة بجوار القيروان قال فيه :

حل برقادة المسيح حل بها آدم ونوح

حل بها الله ذو المعالي وكل شيء سواه ريح

وليس من شك في أن ابن هاني وسع المبالغة عنده ، فقد جعلها غلوأ خالصاً ، وقد ساعده على ذلك تشييعه ، وأنه كان يمدح خلفاء الشيعة من الفاطميين ، ومن أجل ذلك كنا نجد في شعره يتصنع كثيراً لألفاظ المتشيعة وأفكارهم ، وهو يفوق في هذا الجانب المتنبي ، فإنه لم يكثر من هذه الصور في شعره إكثاره ، وانظر إلى ابن هاني يقول :

أنت الوري فاعمر حياة الوري باسم من الدعوة مُشْتَقٌّ

وكأنه يتأثر في ذلك بفكرة الحلول التي شاعت في مدح المتنبي ، وأكبر الخلل أنه كان يريد أن يحدد بهذه الصيغ كما هو الشأن عند المتنبي ، ولكنه كان تجديداً عقيماً فإن التفكير الفنى لم يستفد شيئاً من دخول هذه الصيغ والأفكار الشيعة والصوفية فيه ، وانظر إليه يقول :

قد كان يُنذِرُ بالوعيدِ لطول ما أَصْفَى إِلَيْكَ وَيَعْلَمُ التَّأْوِيلَا

فإنك تراه يشير إلى فكرة الظاهر والباطن في النصوص المعروفة عند الشيعة وما يتبعها من التأويل والتخريج البعيد . وهو كثيراً ما يشير إلى فكرة عصمة الإمام كأن يقول :
 مؤيِّدٌ باختيارِ الله يصحبُهُ وليسَ فيما أراه الله من خَلَلٍ

وقد أكثر ابن هاني من نقله لمصطلحات الشيعة وأفكارهم في شعره وساعده على ذلك أنه كان يعيش في كنفهم ، إلا أن ذلك لم يحدث تنوعاً في التفكير الوجداني إلا هذه المبالغة الممقوتة .

على أن ابن هاني لم يستطع أن يجارى المتنبي في التصنع للصيغ الفلسفية بالرغم من اتهامه بالفلسفة^(١)، وهو كذلك لم يستطع أن يجاريه كثيراً في التصنع لأساليب المتصوفة، فقد اقتصر تقليده على الجانب الشيعي ثم على الجانب اللغوي، إذ كان يعنى في شعره عناية شديدة بالألفاظ الغريبة، كما كان يعنى بالقوافي الشاذة، فهو ينظم على الشاء والخاء ونحوها من الحروف الصعبة حتى يثبت تفوقه ومهارته.

وهذا الجانب من التصنع عند ابن هاني يرافقه ما نجده عنده من التلفيق الواسع في شعره وما يتبعه من اللف والدوران وإتيان المعنى من بعيد، وهو يستتر ذلك بشيء من ضخامة التعبير وجزالته، ولعل ذلك ما جعل ابن رشيق يقول عنه "وفرة أصحاب جملة وقعت بلا طائل معنى، إلا القليل النادر كأبي القاسم بن هاني ومن جرى مجراه، فإنه يقول أول مذهبه:

أصاحتُ فقالت: وقعُ أجردَ شَيْظَمٍ وشامتُ فقالت: لمعُ أبيضَ خِذَمٍ
ومادعرتُ إلا بجرَسٍ حُلَيْيَا ولا رمقتُ إلا برُيٍّ في مُخْدَمٍ

وليس تحت هذا كله إلا الفساد وخلاف المراد، ما الذي يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حلين فتوهمته بعد الإصاحبة والرمق وقع فرس أو لمع سيف، غير أنها مغزوة في 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 هاني شيئين: الشيء الأول أنه قد تعلق بمعنى لا طرفة فيه، والشيء الثاني أنه قد لف طويلاً حول تعبيره عن فكرته قبل أن يؤديها، وكأني به تأثر قول المتنبي:

يرون من الذعر صوت الرياح صهيل الجياد وخفق البنود

فالمتنبي يقول إن أعداء المدوح فروا منه وهم يظنون أثناء فرارهم أن صوت الرياح صهيل الجياد وخفق البنود لشدة فرعهم وخوفهم، فجاء ابن هاني ونقل هذا المعنى من وصف الحرب إلى شعر الغزل ودار حوله هذا الدوران الطويل، فإذا صاحبتة تنوهم لخوفها أن صوت

(٢) العمدة لابن رشيق ١/١٠٤.

(١) انظر مقدمة ديوان ابن هاني للأستاذ زاهد على وانظر دائرة المعارف الإسلامية الطبعة العربية المجلد الأول ص ٢٩٠.

حليها وقع أقدام فرسه ، وأن لون خلخالها لون سيفه ، أرأيت إلى هذا التكلف في التعبير ؟ إنه لم يجلبه فن ولا زينة ، إنما جلبه تصنع ابن هاني 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 ، وقرأ هذه القطعة التي امتلأت بالتشبيهات :

كأن رقيب النجم أجدلُّ مرَّقبٍ	يقلَّب تحت الليل في ريشه طرفا
كأن بني نعشٍ ونعشا مطافِلٌ	بِوَجْرةٍ قد أضلَّن في مهمه خِشفاً
كأن سُهَيْلاً في مطالع أُفقه	مفارقُ إلفٍ لم يجد بعده إلفا
كأن سهاها عاشقٌ بين عُوْدٍ	فأَوْنَةً يبدو وأَوْنَةً يخفي
كأن مُعَلًى قطبها فارسٌ له	لواءان مرَّكوزان قد كره الزحفا
كأن قُدَامَى النَّسر والنسرُ واقِعٌ	قُصَصْنَ فلم تسمُ الخوافي بهِ ضَعْفاً

وقد مضى في القصيدة على هذا النمط يصنع لهذه التشبيهات التي 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 شيئاً جديداً في الأندلس ؟ إن الشعراء الأندلسيين لم يستطيعوا أن يحدثوا اتجاهاً جديداً في الشعر العربي يمكن أن نسميه مذهباً ، وهل عندهم إلا التقليد والاطراد مع الأفكار والصور السابقة ، وكأني بالحياة العربية عامة لم تعد حياة نشيطة ، فقد أصابها عطل جعلها تعجز عن المضي والسير ، فلم تعد تتعاقب فيها مذاهب فنية ، بل تجمد عند المذاهب القديمة ، وكل ما يصنعه الشعراء أنهم يقلدونها على تلك الصورة المختلطة التي رأيناها ، فهم ينقلون النماذج العباسية ويحاكونها بدون أن يعرفوا شيئاً عن تاريخها وما بينها من فواصل . ونحن نعود فنقرر بأن الجهل بالتاريخ الأدبي يصبح عنصراً من عناصر الحياة الفنية في الأندلس كما هو الشأن في الأقاليم الأخرى ، ولذلك كنت تجد الشاعر هناك يجمع في ديوانه بين صور المذاهب المختلفة بدون تفريق ولكن لا تفتن أنه يعرف شيئاً دقيقاً عن تاريخ هذه المذاهب وأصولها إن كل ما يعرفه أن هناك شعراء عباسيين

يعتبرهم مثله العليا ، وهو يقرأ لهم قراءة غير منظمة ، ويقلد لهم 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 هاني يلقب بلقب المتنبي ويلقب ابن زيدون بالبحثري وابن خفاجة بالصنوبري ، ويتسمى شاعر باسم أبي تمام ^(١) .

٥

لم يستطع شعراء الأندلس أن يحدثوا مذهبا فنيا جديدا في الشعر العربي ، فقد جردوا عند التقليد والصوغ على نماذج المشرق دون أن يتعمقوا أصولها تعمقا يفضي بهم إلى وجهات جديدة ، وحقا إن الأندلس عاشت في ترف أحدث عندها اهتماما بشعر الغناء الأندلسي الطبيعية ، كما أحدث عندها نهضة واسعة في الغناء وما يطوى من الموشحات والأزجال ، غير أن صنيعهم في هذه الجوانب اقتصر على الشكل ، ولم يتجاوزه إلى الصياغة العقلية والشعرية ، فكل ما لهم في شعر الطبيعة إنما هو الكثرة ، أما أفكارهم وأما طرقهم في الوصف ومناجهم ، فكل ذلك يستعيرونه من المشرق استعارة وينقلونه نقلا ، وحتى ما نجده عندهم أحيانا من التشخيص وبعث الشعور في الطبيعة قد تأثروا فيه العباسيين من أمثال أبي تمام وابن الرومي . ولعل الغناء وما تبعه من موشحات وأزجال هو الجانب الطريف في دراسة الشعر الأندلسي فقد سارعت الأندلس إلى العناية بالآداب الشعبية ، ولكن ينبغي أيضا أن لا نبالغ في ذلك ، فإن هذه العناية لم تحدث كما نقول تغييرا في صياغة التفكير الفني عند الأندلسيين ، إنما كل ما هناك أنهم يتخلصون من التقيد بالوزن ، كما يتخلصون من التقيد بالقافية ، وهذا كل ما عندهم من تجديد وهو تجديد شكلي اضطرتهم إليه ظروف الغناء ، وحقا هم قد جردوا كثيرا في الأوزان ، ولكننا قد عرفنا في غير هذا الموضع أنهم سبقوا بذلك ، سبقهم العباسيون إذ أوشكوا أن يغيروا صورة «الرقم الموسيقية» القديمة تغييرا تاما . وإذن لا يبقى للأندلسيين في موشحاتهم سوى التجديد في القافية ، وهو ضرب من الحرية في صناعة المقطوعة أوجدته

ظروف إنشاد المغنين مع الجوقات للشعر ، ونحن لا يمكن أن نعتد بهذا الجانب كمذهب جديد في الشعر العربي ، إلا إذا كنا ممن يؤمنون بالشكليات ويتخذونها أصولاً للمذاهب الفنية . ومهما يكن فإن شخصية الأندلس في الشعر العربي كشخصية الأقاليم العربية الأخرى شخصية ضعيفة ، ومع ذلك فإنها استطاعت أن تحدث شيئاً جديداً في الشعر إلى حد ما يتجاوب مع بيئتها وما كان فيها من ترف ولذة ونعيم ، وهو هذه الموشحات والأزجال التي تعبر عن موجة واسعة من الغناء والموسيقى ، وقد نشأت هذه الموجة مع رحيل زرياب وغيره من مغني المشرق ^(١) ومغنياته من أمثال فضل وعلم وقلم وقر والعجفاء ^(٢) ، فشاع الغناء وشاعت الموسيقى وكثر المغنون والمغنيات وظهرت الجوقات المختلفة ، واتصل ذلك كله بالشعب وأعياده ، بل يظهر أنه اتصل بحياته دائماً في عيد وغير عيد حتى لتجد التجيبي يقول : ” كنت بمدينة مألوفة من بلاد الأندلس سنة ست وأربعمائة ، فاعتقلت بها مديدة انقطعت فيها عن التصرف ولزمت المنزل ، وكان يمرضني حينئذ رفيقان كانا معي ، يلمان من شعبي ويرفقان بي وكنت إذا جنني الليل استد سهرى وخفقت حولي أوتار العידان والطنابير والمعازف من كل ناحية ، واختلطت الأصوات بالغناء فكان ذلك شديداً على وزائداً في قلبي وتألماً ، فكانت نفسي تعاف تلك الضروب طبعاً وتكره تلك الأصوات جبلة وأود لو أجد مسكناً لا أسمع فيه شيئاً من ذلك ويتعذر على وجوده لغلبة ذلك الشأن على أهل تلك الناحية وكثرته عندهم “ ، ويستمر التجيبي فيصف لنا حفلاً غنائياً رآه في بستان كبير لدار ، وقد اصطف شرب نحو من عشرين رجلاً 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 الختار لها مقدم بن مُعافى القَهْرِي من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني ، وأخذ عنه ذلك ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت

(٣) المختار من شعر بشار وشرحه للتجيبي ص ١٤

(١) نفح الطيب ٨٥٣/٢ .

(٢) نفح الطيب ٢٥٨/٢ .

موشحاتهما ، فكان أول من برع في هذا الشأن بعدها عبادة القرّاز شاعر المعتصم بن
صُمّاح صاحب المَرِيّة ، وقد ذكر الأَعلَمُ البَطْلِيوسى أَنه سمع أبا بكر بن زهر يقول : كل
الوشاحين عيال على عبادة القرّاز فيما اتفق له من قوله :

بَدْرُ تَمِّ شَمْسُ ضَحَى غُضْنُ نَقَا مِسْكُ شَمِّ
ما أتم ما أوضحا ما أورقا ما أتم
لا جرم من لحا قد عشيحا قد حُرِّم^(١)

وقد ذكر ابن بسام أن الموشحات القديمة لم يكن فيها تضمين ولا أغصان ، فلما جاء الرمادى
أكثر من التضمين في المراكز ثم جاء عبادة بن ماء السماء فاعتمد مواقع الوقف في
الأغصان يضمنها^(٢) ، وإذن فالأغصان وأوقافها وتضمين مواقع الأوقاف كل ذلك قد
عرف عند عبادة بن ماء السماء كما عرفت المراكز من قبله ، وكأني به هو الذى انتهى
بالموشحات إلى صورتها الأخيرة . وقد اشتهر من بعده في ملوك الطوائف ابن أرفع رأسه
شاعر المأمون بن ذى النون صاحب طليطلة ، ثم جاءت الحلبة التى كانت في مدة
الملثمين ، وأشهرهم التُّطَيْلى صاحب الموشحة المشهورة :

ضاحك عن جمان سافر عن بدر ضاق عنه الزمان وحواه صدرى
آه مـأ أجـد شقنى ما أجـد
قام بى وقعد باطش متئـد
كـلا قلت قد قال لى أين قد

وتتكرر هذه الصورة عادة في الموشحة خمس مرات أو سبعا . ومهما يكن فقد انتشر
الغناء وانتشرت معه هذه الموشحات وأجاد الشعراء فيها إجادة بالغة ، وقد استمر ذلك في
دولة الموحدين واشتهر فيها ابن زهر صاحب الموشحة التى تنسب إلى ابن المعتز ، وقد عرضنا
لها في غير هذا الموضع . وما زالت الأندلس تعنى بهذه الموشحات حتى العصور المتأخرة
إذ نجد ابن سهل صاحب الموشحة المشهورة :

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى قلب صبّ حـلـه عن مـسـكـنـس

(١) مقدمة ابن خلدون طبعه المطبعة البهية ص ٤٣٦ . (٢) الذخيرة لابن بسام ٢/٢ .

فهو في نارٍ وخفقٍ مثلاً لعبت ريحُ الصَّبا بالقَبَسِ

وقد نسج على منواله لسان الدين بن الخطيب في موشحته المعروفة :

جاءك الغيثُ إذا الغيثُ همي يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ

لم يكن وصلُّك إلا حُلماً في الكرى أو خلسة الختلِ

وقد عمت هذه الموشحات وانتشرت من المغرب إلى المشرق وتناولها ابن سناء الملك في مصر ودرسها وعقدَ طرقها^(١) ، ولكنها كما قلنا لم تحدث مذهباً جديداً في الشعر العربي ، لأنها لم تغير في دلالاته وصياغته العقلية والشعرية ، 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 في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وتصريح أجزائه نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا على طريقته بلغتهم الحضريّة من غير أن يلتزموا فيه إعراباً واستجدثوا فناً سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزّمان ، وإن كانت قيمت قبله بالأندلس لكن لم تظهر حلاها ولا انسبكت معانيها ولا اشتهرت رشاقتها إلا في زمانه ، وكان لعهد الملتّمين (توفي عام ٥٥٥ هـ) قال ابن سعيد ورأيت أزجاله مرويةً ببغداد أكثر مما رأيتهما بحواضر المغرب^(٣) . ويذكر ابن قزّمان في مقدمة ديوانه أن أشهر من سبقوه أخطأ بن غمار ، وهو يبدأ مقدمته بقوله : ”ولما اتسع في طريق الزجل باعى وانقادت أغريبه 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 العقد التي تشينه ، وسهلتها حتى لأن ملمسه ورقّ خشينه ، وعريته من الإعراب . . . والاصطلاحات تجريد السيف

(١) انظر كتابه دار الطراز مخطوطة بدار الكتب .

(٢) مقدمة ابن خلدون طبع المطبعة البهية

ص ٤٤١ .

(٣) الذخيرة ١/٢ .

عن القرباب " 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 في الزجل ، وأثقل من إقبال الأجل ^(١) " . وقد انتقل هذا الزجل — كما انتقلت الموشحات — إلى المشرق واستخدمته الأقاليم في آدابها الشعبية .

ومهما يكن فإن الموشحات وما تفرع عنها من أزجال لم تحدث ثورة على الأوضاع القديمة في الصياغة الفنية ، لا في صياغة التفكير ولا في صياغة الشعور ، وربما كان ذلك يرجع في 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 الأدبي للشعر والفن ، ولا يعرفون منه إلا أطرافاً تنقل إليهم عن المشرق ، أما هم فقلما حاولوا التفكير في مناهج الشعراء أو في مذاهبهم ، ولذلك كنت لا تجد عندهم كتاباً قيماً يعرض لشاعر بتحليل فنه وبيان منهجه ، وأنت أيضاً قلما وجدت عندهم شاعراً متفلسفاً يتخذ له منهجاً واضحاً في عمله ، إنما هم ينقلون ويلفقون لا عن انتخاب ، بل كما يقع لهم ، وكما يعلمهم أساتذتهم من المشاركة ، وقد أخذوا يصنعون بالموشحات والأزجال ما صنعوه بقصائدهم من الخلط فيها بين صياغات مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع ، وكأني بالشعر العربي قد جمد عند هذه المذاهب ، وأصبح لا يمكن أن يتحول إلى طرائف جديدة من الشعر والفن . ونحن نعود بعد دراسة الأندلس إلى ما قررناه في مفتتح هذا الفصل من أن الأقاليم العربية لم تستطع أن تحدث في الشعر العربي مذاهب جديدة . حقا قد تغير أحيانا ، كما صنعت الأندلس في موشحاتها وأزجالها ، ولكنه تغير لا يمس الجوهر إنما يمس العرض والصورة ، فإن هذه الموشحات والأزجال نفسها ما تزال تستمد في دالاتها وصياغاتها من معين المشرق ومذاهبه الفنية .

(١) انظر مقدمة ديوان ابن قزمان (مصورة)

بمكتبة جامعة فؤاد الأول .

خاتمة

١

رأينا الشعر العربي ينشأ في ظروف غنائية ، وقد أخذ يظهر فيه منذ أواخر العصر الجاهلي نوع متميز يتكسب به الشعراء ، سميناه باسم « الشعر التقليدي » وقد تطور في المذاهب الفنية التي وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع . ونحن لا نترك العصر الجاهلي إلى العصور التالية حتى يحدث تطور واسع في الغناء العربي للصورة العامة للبحث وقواعده ، تحدثه العناصر الأجنبية ، فقد كان أكثر المغنين من الموالى ، وبخاصة الفرس والروم ، وقد أدخل هؤلاء المغنون في الغناء العربي كثيراً من النغم الأجنبي والألحان الأجنبية مما أعد للتغيير في « الرُقم الموسيقية » القديمة . وكان الشعراء يتخذون في العصر الإسلامي إلى ذلك أحد طريقتين : أن ينظموا على أوزان لم تكن شائعة في القديم ، أو يعدلوا في الأوزان الشائعة بالتحوير فيها والتجزئة . ونحن لا نترك العصر الإسلامي إلى العصر العباسي حتى نجد الغناء يتحول مع الملك العربي إلى العراق ، حيث نجد المغنين العباسيين أكثر جرأة في تحريف النغم القديم وإدخال نغم أجنبي جديد ، وقد جازاهم الشعراء ، فنحوا الأوزان الطويلة المعقدة عن الشعر الغنائي أو كادوا ، وخصصوها بالشعر التقليدي الرسمي ، إلا أن يحدثوا فيها ضرباً من « التحريف » والزحاف تحيلها عن شكلها ، وكانوا ما يزالون يغيرون ويحرفون حتى يتولد لهم وزن جديد كأوزان المقتضب والمضارع والمتدارك كأوزان أخرى أشرنا إليها في 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 الغنائي يعود إلى الاتصال بالعناصر الأجنبية مرة أخرى في الأندلس ، فتكون هذه الخطوات التي ذكرناها قد رسمت ، وتكون الفرصة أمام الشاعر الأندلسي للتغيير في أوزانه وقوافيه متاحة أكثر مما كانت لدى الشاعر العباسي ، فتنشأ الموشحات وتنشأ الأزجال ، حيث نجد الشاعر يمزج بين الأوزان المختلفة والقوافي

المتنوعة في 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 فصلاً تاماً 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 ، ولكننا لا نجد له الطرافة التى كننا 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 تبليت 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 ، ولكن 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 وتحجرت 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 سلكها 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 الشعر مذهبا جديدا قائماً على أصول بينة .

ونحن إذا رجعنا إلى الشعر العربي الحديث ، وجدنا كثيراً من جوانبه يستثنى بهذه الشئ من المحاكاة والتقليد دون إيجاد مذهب جديد ، له طرقة ومناهج . وهذا البارودي زعيم الشعر العربي الحديث نراه يستعير من جميع الشعراء العباسيين ، فهو يعارض أبا تمام والبحتري والمتنبي 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 البارودي إلى شوقي وجدناه مثله مرتبكا في فهم المناهج الفنية ، ولذلك كنت نراه يعارض الشعراء الممتازين من العباسيين جميعاً دون أن يعنى بمعرفة طرقهم معرفة صحيحة ، فأنت تقرأ له قصيدة من ذوق أبي نواس كقصيدته :

حَفَّ كَأْسُهَا الْحَبَبُ فِيهِ فَضَّةٌ ذَهَبُ

وما تلبث أن تنتقل إلى قصيدة أخرى من ذوق أبي تمام كقصيدته :

الله أكبرُ كم في الفتح من عَجَبٍ يا خالداً الترك جدُّ خالد التَّربِ

وسرعان ما تقرأ له قصيدة أخرى من ذوق البحتري كقصيدته :

اختلافُ النهارِ والليلِ يَنسِي اذكرا لى الصِّبا وأيامَ أنسِي

أو من ذوق الأبو صيرى كقصيدته :

ريمٌ على القاعِ بين البانِ والعَلَمِ أحلَّ سفكَ دمي في الأشهرِ الحُرُمِ

وكان شوقي يجمع في شعره بين جميع الأذواق والمناهج ، ولكن ينبغي أن نعود إلى الاحتراس فإنه لم يكن حقاً يعرف هذه الأذواق والمناهج معرفة دقيقة ، إنما هو يعجب بقصائد هؤلاء الشعراء فيعارضها ، ولا يقف في معارضتها عند الوزن والروى ، بل يتعدى ذلك إلى استعارة معانيهم وأساليبهم دون أن يتبين شيئاً دقيقاً عن مناهجهم ، وكذلك الشأن عند حافظ وصبرى . حقاً قد يقول حافظ :

أَن يَاشعُرُ أَن نَفكَ قَيُودَا قَيَّدْتُنَا بِهَا دُعَاةُ المَحَالِ

ولكن حافظاً وإخوانه لم يفكوا عن قنهم شيئاً ، إنما كل ما صنعوه أنهم ساروا في المناهج السابقة دون أن يفهموها فهماً واضحاً ، ودون أن يضيفوا إليها جديداً إلا ما كان من الشعر الغنائى الذى اشتهر به شوقي . 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 ! ولكن 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 للطبعة فلا يعرف كيف يقدم له ، ولذلك نراه يستعين ببعض الكتاب 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 ، ولكنه تجديد عاثر لا يقوم على نشر مذهب حديث فى الأدب ولا إحداث ثورة فى موضوعاته ومعانيه .

وإن 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 التقليدى القديمة لم تغير أصوله ولا رسومه ، ومن أجل ذلك كان الديوان عند حافظ أو شوقي كالديوان عند القدماء ، إنما هو قصائد تجمع من ظروف ومناسبات مختلفة ، فيتكون منها مجموعة من الشعر تسمى ديواناً ، وليس بين أشعارها وحدة معينة أو غاية مشتركة ، إنما كل ما بينها من اتفاق أنها

تشارك في وحدات وغايات موسيقية ، أو أنها شعر قد نظم على أوزان وقواف ، وليس بعد ذلك ما يدل على اتفاقها في غرض معين ، ومن ثمَّ 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 الريحاني وجبران خليل جبران ، فقد تثقفوا ثقافة واسعة بالشعر الغربي ، بل إننا نجد منهم من نبغ في النظم باللغة الإنجليزية ، غير أنهم في الحق لم يستطيعوا أن ينهضوا بكل ما كنا نصبو إليه ، فقد أهملوا — في كثير من الشعراء يحاولون التجديد

جوانب شعرهم — الصياغة الفنية للشعر العربي ، وراحوا يستعبدون معارض تفكيرهم وشعورهم من الشعراء الغربيين ، وخاصة شعراء (الرومانتيك) وبالغوا في 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 في العصر الحديث ، ونسوا أن صياغة التفكير الفني لأمة من الأمم لا يمكن أن تهجر مرة واحدة إلى صياغة أم أخرى . يمكن أن يزواج الشعراء بين صياغة أمتهم القديمة وصياغة الأمم الحديثة ، ولكن أن يهجر الشعراء أحاسيس أمتهم وطرقها في التعبير عن الفكر والشعور إلى أحاسيس وطرق جديدة ، فإن مثل هذه الحركة لا تؤدي إلى منهج واضح من التجديد وأى تجديد ؟ أليست تنبذ تقليد القديم إلى تقليد آخر سقيم ؟ ولسنا نشك في أن التقليد في داخل القديم أكثر اتصالاً بالأمة من هذا التقليد الجديد للأجنبي الخالص ، وأكبر الظن أن ذلك ما جعل الشعراء المحافظين أكثر قبولاً عند الناس والنقاد من هؤلاء الشعراء الذين نبذوا الصورة القديمة للشعر العربي ، وكأنما خيل إليهم أن التعبير الفني كالآزياء ، فإذا كان من الممكن أن نخلع زينا ، فكذلك يكون من الممكن أن نخلع الزي القديم في الفن إلى زي عربي حديث ، لا نعتد فيه بالأوزان القديمة ، ولا بنظم القوافي ، ولا بطريقة القوم في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، إنما نعتد بشيء واحد هو التقليد للشعر الغربي تقليداً ننسى فيه شخصياتنا القديمة . ولسنا نرتاب في أن هذه الحركة كانت

تطرفاً في التجديد ، ولذلك لم تحدث الانقلاب المنشود . ونحن لا ننكر أننا نجد أحياناً عند شعراء المهجر مقطوعات شعرية رائعة استطاعوا أن يوازنوا فيها بين الصياغة العربية والأفكار والصور الغربية ، ولكن ذلك قليل وفي الندرة . ولعل من الحق أن نذكر هنا أن الشعر العربي الحديث يغلب باتجاهات جديدة كثيرة فيه إلا أنها لم تنظم حتى الآن تنظيماً دقيقاً ، وهي لذلك لا يزال يعمها الاضطراب ، ولا يزال نجد فيها الشذوذ والتذبذب الذي يكون عادة رائداً للثبوت والاستقرار .

٣

ونحن نؤمن بأن هذه الحال من التذبذب والاضطراب في الشعر الحديث ترجع إلى أن الشعراء لا يعترفون علمهم كذهب 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 في أن إصلاح هذه الحال ينبغي أن يعتمد على أصليين مهمين : أما الأصل الأول فهو أن يدرس شعراؤنا تلك المذاهب الفنية القديمة التي وصفناها دراسة دقيقة ، يقفون بها على صورتها الحقيقية ، حتى يعرفوا كيف يبنون على هذا الأساس الفني العتيق ، وحتى يقوم بينهم وبين أسلافهم ضرب من التفاعل الفني تنتج عنه الأصالة التي يريدونها لأنفسهم وفنهم ، وأما الأصل الثاني فهو الاستمرار في التأثر بالفن الغربي والثقافة الغربية ، والتعمق في ذلك تعمقاً أوسع مما نرى الآن ، ولكن على أن يكون ذلك في حدود التزاوج بين المنبعين من التفكير الفني عند العرب وهذا التفكير عند الغرب ، لا في هذا الخلط السقيم الذي نجد في كثير من نماذج شعراء المهجر . وإذا كان العباسيون لم يترجموا الأدب اليوناني ولم يتأثروا به ، واستمروا يعيشون في شعرهم معيشة داخلية فيها ضرب من القصور ، فإن واجب شعراؤنا في العصر الحديث أن لا يعودوا إلى هذا الخطأ القديم ، وأن يتعمقوا الأدب الغربي والثقافة الغربية ، وأن لا يقفوا بذلك عند السطح والقشور ، فهؤلاء صبري وحافظ وشوقي كانوا يلعبون 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 الغربي أو الثقافة الغربية وخاصة الثقافة الفلسفية دراسة غيرت الأوضاع الفنية عنده أو الأوضاع الفكرية . قد نجد بعضهم يستعير عناوين قصائده أو دواوينه من الشعر الغربي ، كما يستعير بعض المعاني والأفكار ، وهو ضرب من الترجمة ، إذ يترجمون بعض الألفاظ والأسماء والصور والأفكار من الشعر الغربي واهمين أن ذلك يحقق لهم التجديد المنشود .

وإن الناقد الحديث يشعر بشيء من الأسى لهذا التحول الذي صار إليه الشعر العربي في العصور الحديثة ، فالشاعر لا يأخذ نفسه بثقافة غربية واسعة تكون عنده مركباً فنياً جديداً ، كما كان الشأن عند العباسيين في استخدامهم للفلسفة اليونانية والثقافة الأجنبية ، بل هو يكتفى باستعارة بعض العناوين والصور والمعاني ظاناً أن تلك هي الطرافة التي نبحث عنها ، ولذلك كنّا نقرأ في 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 في دقة آثار سوفوكليس أو كورنى أو جيت أو بيرون ، ولعله من أجل ذلك لم يحدث التجديد المنشود في الشعر المعاصر ، فلم يكتب شاعر في الملاحم الكبرى كما كتب هوميروس في الإلياذة ، ولم يوجد من تتقف ثقافة فلسفية عميقة يلائم بينها وبين التفكير الفنى . ومن أجل هذا القصور في الثقافة كان الشاعر عندنا مرتبكاً في سلوك طريق التجديد الذي يريده ، وكأنى به يظن التجديد شيئاً يلقى في الطريق ، وليس دراسة عميقة ولا ثقافة واسعة . وقد أحدث شوق محاولات في 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 في أجياله الحديثة من جميع العناصر القديمة يونانية أو رومانية ، وشرقية أو عربية ، وكأما الحضارة الغربية تأخذ بحظ من جميع العناصر القديمة ، فالفكر البشرى ليست له حدود ، ولا تقوم بين مناطق وأقاليم حواجز وفواصل ، والحضارة العربية نفسها في العصور الوسطى

كانت تمتص جميع العناصر التي سبقتها وأمكنها الحصول عليها من الحضارات السابقة ، وإن واجبنا أن نعود مرة أخرى إلى هذا الامتصاص إزاء الحضارة الغربية وعناصرها المتنوعة ، ويحسن أن لا يحجز الشعراء أنفسهم داخل إطار الشعر الغربي وثقافته ، بل يضيفوا إلى ذلك ثقافة عميقة بالفلسفة القديمة والحديثة ، وكذلك ينبغي أن يتتقنوا ثقافة واسعة بالبحث والرسم والموسيقى فإن هذه الفنون تتشابك جميعاً بفن الشعر عند الغربيين بحيث نراهم لا يتصورون فرعاً منها منفصلاً عن الفروع الأخرى من شجرة الفن .

وليس من شك في أنه حين ينظم الاتصال بين شعرائنا المعاصرين وبين المذاهب الفنية القديمة التي وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع ، كما ينظم بينهم وبين الفن الغربي 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 يستعيروا 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 طريقتها الذي أخطأته ، ودليلها الذي ضلته .

تصحیحات

صواب	خطأ	س	ص
سُلَیْمِی	سُلَیْمِی	۱۳	۲۶
الحسناء	الحسناء	۱۰	۳۲
جهده في هذا	في جهده هذا	۱۵	۴۸
يقسم الى	يقسم المال	۱۷	۶۹
النقصية	النقصية	۱۹	۱۷۰
على	عل	۵	۲۰۹
الأصيل	الأصل	۲۱	۲۱۹

JAFET LIB

DATE DUE

RESERVE

RVE
R 1983

A.U.B. LIBRARY

808.1:D27FA

ضيف، شوقي

الفن ومذاهبه في الشعر العربي

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES



01031771

808.1

D27FA

892.7109
D271fA
1943