Columbia University
in the City of New York

THE LIBRARIES



39141

الفنُّ وَمذاهبُه فى الشِّعرِ العَرَبى

تأليف

الدكتور شوقى ضيف

مدرس بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

COLUMBIA
UNIVERSITY
LIBRARY

القاهرة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٣٦٤ هـ — ١٩٤٥ م

893.782
D14

45-39141

الطبعة الثانية ، مزيدة موسعة

جميع الحقوق محفوظة

COLUMBIA
UNIVERSITY
LIBRARY

بسم الله الرحمن الرحيم

تقدمة الطبعة الثانية

تختلف هذه الطبعة من كتاب (الفن ومذاهبه فى الشعر العربى) عن الطبعة الأولى من وجهين : أما الوجه الأول فهو أننى أضفت كثيرا إلى الفصول القديمة ، إما لأنى أردت أن أكمل بعض نواحى النقص وخاصة فى القسم العباسى ، إذ عرضت لموجة المجون فيه وموجة الشعر التعليمى ، وإما لأنى اضطررت لتغيير بعض آرائى تحت تأثير نمو البحث ، كما يظهر من الفصل الخاص بأبى العلاء إذ عدلت كثيرا من أفكارى القديمة فيه .

وأما الوجه الثانى الذى تختلف به هذه الطبعة عن الطبعة السابقة ، فهو أنى عنيت ببحث المذاهب الفنية للشعر العربى فى إقليمين من أقاليمه ، وهما الأندلس ومصر . أما الأندلس فقد سبق أن تحدثت عنها ولكن فى إيجاز ، فعدت إلى تفصيل الحديث عنها . وأما مصر فقد كتبت فيها فصلا جديدا حاولت فيه أن أكشف — فى وضوح — عن طبيعتها الفنية فى الشعر من الفتح الإسلامى إلى العصر الحديث .

وقد أهمل الباحثون فى تاريخ الشعر العربى مصر إهمالا شديدا زاعمين أن ليس لها شخصية واضحة فى تاريخه ، وسيرى القارئ أنه كان لها شخصية طريفة فى تاريخ هذا الشعر ، وأنه حرى بنا أن نعنى بها ، لا من حيث قوميتنا ، بل من حيث آثارها الفنية الخالصة ، إذ استطاعت أن تفرض نفسها على العرب ، وأن تتميز — داخل إطارهم الفنى — بشعر مثَّل جميع جوانب الحياة فيها تمثيلا رائعا . وقد توخيت — فى فصلها الخاص — أن أفسر ذلك مستندا إلى نماذجها الفنية ووثائقها التاريخية . والله ولى العصمة والتوفيق ؟

٢٠ أبريل سنة ١٩٤٥ — شوقى ضيف

46-39141 Dec. 27, 1945. SE

تقدمة الطبعة الأولى

للدكتور طه حسين بك

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

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

وإنى لسعيد بأن أقدمها إلى القراء آية على أن فى الشباب الجامعيين من يعملون مخلصين للعلم والدرس ، وعلى أن فى الشيوخ الوادعين النابهين من يمنحون هؤلاء الشباب ودهم وجهم ، سواء أعرفوهم أم لم يعرفوهم ، لأنهم يفكرون فى مصر وفى ثقافتها التى تحيى ماضيها وتفتح الطريق لمستقبلها الباسم أكثر مما يفكرون فى أنفسهم .

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

١٧ أبريل سنة ١٩٤٣

طه حسين

تمهيـــــــد

حاولت فى هـذا الـكتاب أن أضع للشعر العربى مذاهب فنية تفسر تطوره فى عصوره وأقاليمه المختلفة ، وقد صادفتنى مشكلتان أساسيتان ، وهما : كيف أرتب هذا الركام الهائل من الشعر والشعراء الذى يمتد من العصر الجاهلى إلى العصر الحديث ؟ ثم أىّ المصطلحات أتخذها للدلالة على مذاهب الشعراء ومناهجهم الفنية ؟ . وقد رأيت أن أنحاز عن هذا الخليط المضطرب من الألفاظ الغربية التى نقلها بعض نقادنا المحدثين من مثل (كلاسيك) و (ورومانتيك) ونحوهما ، فإن من الصعب أن نحمل أدبنا على مذاهب الأدب الغربى ، وهو لا يمت إليه بوشائج تاريخية ولا فنية . وذهبت أبحث فى الشعر العربى وموجاته للتعاقبة ، فلم أجد فيه تجديدا واسعا ، بل رأيته يستمر فى أغلب جوانبه بصورة واحدة ، فدائما مديح وهجاء وفخر ووصف وغزل . وجعلنى ذلك ألتفت إلى حقيقة مهمة ، وهى أن التطور فى شعرنا العربى إنما كان فى الصناعة نفسها ، أى فى الفن الخالص وما يرتبط به من مصطلحات وتقاليد . حينئذ رأيت أن أضع له مذاهب على أساس صناعته والفن فيه .

ونظرت فى النقد العربى القديم ، فإذا النقاد يقسمون الشعراء قسمين كبيرين : قسم سموه أصحاب الطبع ، وقسم سموه أصحاب الصنعة . أما الأولون فهم الذين يسيرون وفق عمود الشعر الموروث ، فلا يغمقون ولا يتأنقون ولا يتكلفون ولا يغربون . وأما الأخيرون فهم الذين كانوا ينحرفون عن هذا العمود إلى التنميق والتأنق ، أو إلى الإغراب والتكلف . ورأيت أن هذا التقسيم لا يقوم على أساس صحيح ، وما الطبع والمطبوعون فى الشعر والفن ؟ إن كل شعر متأثر بجهد حاضر وموروث أكثر من تأثره بما يسميه نقادنا باسم الطبع . وهل هناك شعر لا يعمد فيه صاحبه إلى بعض تقاليد فى أساليبه وموضوعاته ومعانيه ؟ إن من يرجع إلى العصر الجاهلى يجد الشعر خاضعا لتقاليد ورسوم كثيرة يتوارثها الشعراء ، سواء فى ألفاظه ومعانيه ، أم فى أوزانه وقوافيه ، بحيث لا يستطيع مطلقا أن يذعن لفكرة الطبع وما يُطوى فيها من أن الشعر فطرة وإلهام ، فقد كان الجاهليون يصنعون شعرهم صناعة ويعملونه عملا ، وهم أثناء هذه الصناعة والعمل يخضعون لمصطلحات ورسوم عديدة .

ونحن لا ننكر أن الشعر فى الأصل موهبة ، غير أن هذه الموهبة لا تلبث أن تتحول عند صاحبها إلى ممارسة ودراسة طويلة لتقاليد ومصطلحات موروثة فى تاريخ الفن ، وهو يتقيد بهذه التقاليد والمصطلحات فيما يصنعه ويعمله تقيدا شديدا . وقد كان العرب القدماء أنفسهم يسمون شعرهم صناعة ، ويصفونه بأوصاف الصناعات ، وكذلك كان الشأن عند اليونان وعند الأمم الحديثة جميعا ؛ ومن أجل ذلك كان النقاد فى الأمم الغربية يقرنون الشعر إلى النحت والتصوير والرقص والموسيقى ، فمثله مثل هذه الأعمال الفنية يقوم على جهد وكدح . وهذا كله دفعنى إلى أن أرفض فكرة تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، حتى فى العصر الجاهلى ، إذ كان الشعراء جميعا أصحاب صنعة وجهد وتكلف ، فقد حدثنا الرواة أن منهم من كان ينظم القصيدة فى حول كامل . وليس من شك فى أن من يتابع الشاعر الجاهلى يحس إحساسا واضحا بأنه كان يقبل على صناعته إقبال الصانع على حرفته ، فهو يوفر فيها رسوما وتقاليد كثيرة ؛ وهذا نفسه هو الذى جعلنى أتخذ كلمة الصنعة التى استخدمها النقاد القدماء للدلالة على أول مذهب يقابلنا فى الشعر العربى ، واتخذت زهيراً رمزاً لهذا المذهب ، ووصفت فنه فى شعره ووضحت ما يرتبط به فى صناعته من قواعد وتقاليد . وقد استمرت صورة هذا المذهب عند زهير مسيطرة مع ضعف أو قوة على الشعراء فى العصرين الجاهلى والإسلامى . ورأيت أن أربط بهذه الصورة من الفن والصناعة الشعرَ الغنائى الخالص الذى كان يصحب بالعزف والضرب على الأدوات الموسيقية من العصر الجاهلى إلى العصر العباسى ، فإن أصحابه لا يخرجون به — عادة — إلى زخرف وتنميق .

ولما انتقلت إلى العصر العباسى وجدت صناعة الشعر التقليدى شعر المديح والهجاء ترقى وتتحضر ؛ فقد دارت عجلة الزمن ، وانتقل صانع الشعر من البادية إلى المدينة ، ودخلت فى الشعر العربى أثناء ذلك عناصر جديدة من الحضارة والجنس والثقافة ، وكان المذهب القديم مذهب زهير أو مذهب الصنعة والصانعين قائما ، بينما ظهر بجانبه مذهب جديد كان يعتمد على الزخرف والزينة ، فالشعر — فى رأى أصحابه — حَلْىٌ وترصيع وبديع . ومثّل هذا المذهب الجديد فى القرنين الثانى والثالث مسلم بن الوليد ، ثم أبو تمام

وابن المعتز ، بينما مثل المذهب القديم أبو نواس ثم البحترى وابن الرومى . ولما خرجت إلى القرن الرابع رأيت مذهبا جديدا يعم فن الشعر وصناعته ، وهو مذهب كان يقوم على إعادة الصور المطروقة ، والمعانى المسبوقة ، بأساليب من اللف والدوران و إتيان المعنى من بعيد ، ثم يحاول الشاعر بعد ذلك أن يضيف تعقيدا إلى أساليب الزخرف والتنميق الموروثة أو يضيف تعابير وتراكيب شاذة من نحو غريب ، أو تشيع ، أو تصوف ، أو تفلسف ، وما لبث أبو العلاء أن أوفى بهذا المذهب إلى غايته من التعقيد الشديد فى لغته وأوزانه وما كان يتصنع له من لوازم مختلفة عرضنا لها فى موضعها من هذا الكتاب .

ترددت ماذا أسمى هذين المذهبين العباسيين بالقياس إلى مذهب الصنعة القديم ؟ وأخيرا رأيت أن أسميهما على التعاقب باسم مذهبى التصنيع والتصنع . والتصنيع فى اللغة الزخرف والتنميق . أما التصنع فهو التطرف فى التكلف وما ينطوى فى ذلك من تعمّل وتعقيد وقد بدا لى أن أسمى هذه المذاهب على الترتيب بأسماء الصنعة والزخرف والتعقيد ، ولكنى آثرت التسمية الأولى لأن تشابك الألفاظ فيها يدل على حقيقة دقيقة ، وهى أن المذاهب الفنية فى صناعة الشعر العربى لا يفترق بعضها عن بعض مفارق واسعة فى المعانى والموضوعات والأوزان والقوافى ، إنما تستقر مفارقها فى الصياغة والأسلوب ..

هذه هى المراحل التى مرّ بها الفن أو مرت بها الصناعة فى شعرنا العربى ، فقد بدأ بمذهب الصنعة ، ثم انتقل إلى مذهب التصنيع ، ثم انتهى أخيرا إلى مذهب التصنع ، وجمد الشعراء عند هذه المذاهب ولم يتجاوزوها إلى مذهب جديد ، وكأنما جفت منابع القوة الدافعة التى كانت تحدث المذاهب فى الشعر والفن . وقد بحثت هذه المذاهب فى الأندلس ومصر ، فإذا شخصية مصر أتم وضوحا فى تاريخ الشعر العربى من شخصية الأندلس على نحو ماسيراه القارىء فى فصلها الخاص .

وأنا لا أنكر أنه صادفتنى جوانب ماكرة خلال تأليف هذا الكتاب لاتساع الموضوع وتشعبه ، فقد حاولت أن أرسم صورة واضحة لمذاهب الشعر العربى من أقدم عصوره إلى العصر الحديث ، واضطرنى ذلك إلى استخدام طائفة من المصطلحات اتخذتها لتؤدى وصف هذه المذاهب ، وهى موضوعة فى ثنايا الكتاب بين أقواس صغيرة .

وهذه الدراسة المستفيضة لفن الشعر وصناعته عند العرب ، ولما مر به من أطوار وأحداث فى عصوره وأقاليمه المختلفة جعلتنى أتصل بمراجع كثيرة من دواوين الشعراء وما كتبه نقاد العرب عن فن الشعر عندهم وصناعته ، وكذلك رجعت إلى كل ما وجدته يتصل بالشعر والشعراء من كتب أدب عامة أو كتب تاريخية أو جغرافية ، وقد رجعت أيضا إلى طائفة من كتب المستشرقين ، وكتب النقد الأدبى الحديثة عند الغربيين . وإنى لأعترف بأن كتبنا القديمة غنية غنى وافرا بالنصوص التى تفسر ظروف الحياة الفنية تفسيرا وافيا . وأنا لا أزعم أنى كشفت عن جميع جوانب الفن والصناعة فى مذاهب الشعر العربى ومناهجه ، إنما حاولت ذلك ودللت عليه ، غير منكر ما قد يكون فى هذا البحث الجديد من أثارة إبهام أو غموض . وعلى الله قصد السبيل ؟

فهرس الموضوعات

صفحة

تقدمة الطبعة الثانية ... ... ج

تقدمة الطبعة الأولى ... ... د

تمهيـــد ... ... هـ

القسم الأول (ا) مذهب الصنعة (ب) مذهب التصنيع ١ إلى ١٧٥

الفصل الأول : الصنعة فى الشعر القديم ... ... ٣ إلى ٢٥

(١) الشعر صناعة ٣
(٢) صـناعة الشعر الجاهلى ٤
(٣) الصناعة الجاهلية مقيدة ٧
(٤) الطبع والصـنعة ٨
(٥) الصنعة أول مذهب يقابلنا فى الشعر العربى ١٠
(٦) زهير ومذهب الصنعة ١٣
(٧) نمو مذهب الصنعة فى العصر الإسلامى ١٩
(٨) الشعر التقليدى والغنائى ٢٣

الفصل الثانى : الموسيقى والصنعة ... ... ٢٦ إلى ٦٩

(١) الشعر العربى نشأ نشأة غنائية ٢٦
(٢) تعقد الغناء الجاهلى : الجوقات — القيان — الرقص ٢٩
(٣) مظاهر الغناء والموسيقى فى الشعر الجاهلى ٣٢
(٤) موجة الغناء فى الحجـاز أثناء العصر الإسلامى ٣٦
(٥) تأثير الغناء الاسلامى فى موسيقى الشعر الغنائى ٣٨
(٦) انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام ٤٠
(٧) انتقال الغناء إلى العراق فى العصر العباسى ٤٢

صفحة

(٨) نمو مقطوعات الشعر الغنائى : بشار — العباس بن الأحنف ٤٥
(٩) تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر الغنائى ٥٢
(١٠) تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر التقليدى ٥٧

الفصل الثالث : الصنعة والتصنيع ... ... ٧٠ إلى ١٠٦

(١) شعراء البادية ونماذجهم ٧٠
(٢) شعراء المدن ولهوهم ومجونهم : أبو نواس — الحسين بن الضحاك ... ٧٤
(٣) شعراء المدن ووراثاتهم وثقافاتهم ٨٣
(٤) الصفات العقلية الجديدة لشعراء المدن ٨٨
(٥) التصنيع والزخرف فى حياة المدن العباسية ٩٣
(٦) التصنيع والزخرف فى الحياة الفنية ٩٥
(٧) مذهب التصنيع والمصنعين ٩٩
(٨) التصنيع فى شعر مسلم ونماذجه ١٠٣

الفصل الرابع : التعقيد فى الصنعة ... ... ١٠٧ إلى ١٣٠

(١) البحترى : نشأته وصناعته ١٠٧
(٢) الخلاف بين البحترى وأصحاب التصنيع ١١٠
(٣) البحترى لا يستخدم الثقافة الحديثة ١١٢
(٤) ابن الرومى : أصله وثقافته ومزاجه ١١٦
(٥) ابن الرومى يستخدم الثقافة الحديثة ١١٨
(٦) التصوير فى شعر ابن الرومى ١٢٠
(٧) الهجاء الساخر ١٢٥
(٨) جوانب أخرى فى صناعة ابن الرومى ١٢٧

الفصل الخامس : التعقيد فى التصنيع ... ... ١٣١ إلى ١٧٥

(١) أبو تمام : أصله ونشأته وثقافته ١٣١
(٢) ذكاء أبى تمام وعناؤه فى العمل ١٣٣
(٣) استخدام أبى تمام لألوان التصنيع القديمة ١٣٥
(٤) التصوير فى شعر أبى تمام ١٣٩
(٥) استخدام أبى تمام لألوان تصنيع جديدة ١٤٤
(٦) المزج بين ألوان التصنيع القديمة والجديدة — الرمز — توافر الأضداد ... ١٥١
(٧) قصيدة عمورية ١٥٩
(٨) ابن المعتز : نشأته وثقافته وصناعته ١٦٤
(٩) تصنيع ابن المعتز وتصويره ١٦٨
(١٠) الإفراط فى الصور والتشبيهات ١٧١

صفحة

القسم الثانى : مذهب التصنع ١٧٧ إلى ٢٩٢

الفصل الأول : التصنع ... ... ١٧٩ إلى ٢٠١

(١) التصنع فى الحضارة العربيـة ١٧٩
(٢) التصنع فى الحياة الفنية ١٨١
(٣) التصنع فى ألوان التصنيع الحسية ١٨٤
(٤) ألوان التصنيع العقلية لا تستوعب ولا تتحول إلى فن ١٨٨
(٥) الشعر العربى وجوده ١٩٣
(٦) التحوير : التحوير الفنى ، التلفيق ١٩٦

الفصل الثانى : الثقافة والتصنع ... ... ٢٠٢ إلى ٢٤٥

(١) المتنبي : نشأته وثقافته ٢٠٢
(٢) تصنع المتنبي للثقافات المختلفة — قرمطية المتنبي وأثرها فى شعره ٢٠٧
(٣) تصنع المتنبي لمصطلحات التصوف وأفكاره ٢٠٩
(٤) تصنع المتنبي للعبارة الصوفية وشاراتها ٢١٣
(٥) تصنع المتنبي للأفكار والصيغ الفلسفية ٢٢٠
(٦) المركب الفنى الفلسفى فى شعر المتنبي ٢٢٤
(٧) تصنع المتنبي للغريب من اللغة والأساليب الشاذة ٢٢٩
(٨) تعقيد المتنبي للموسيقى الإيقاعية فى الشعر ٢٣٣
(٩) حكم عام على تصنع المتنبي وشعره ٢٣٦
(١٠) شعراء اليتيمة وتصنعهم ٢٤٢

الفصل الثالث : التصنع والتلفيق ... ... ٢٤٦ إلى ٢٦٣

(١) مهيار : أصله وتشيعه ومزاجه ٢٤٦
(٢) تلفيق مهيار لنماذجه ٢٤٧
(٣) تطويل مهيار لقصائده ٢٥٢
(٤) الميوعة فى غزل مهيار ٢٥٤
(٥) غزل مهيار والعناصر البـدوية ٢٥٨
(٦) المديح عند مهيار وتحوله إلى شعر مناسبات ٢٦١

الفصل الرابع : التعقيد فى التصنع ... ... ٢٦٤ إلى ٢٩٢

(١) أبو العلاء : نشأته وثقافتـه ٢٦٤

صفحة

(٢) ذكاء أبي العلاء وحفظه ٢٦٧
(٣) اللزوميات وتشاؤم أبي العلاء ٢٦٨
(٤) اللزوميات وفلسفة أبي العلاء ٢٧٣
(٥) صياغة اللزوميات ٢٨١
(٦) اللوازم الدائمة فى اللزوميات ٢٨٤
(٧) اللوازم العارضة فى اللزوميات ٢٨٩

القسم الثالث : المذاهب الفنية فى الأندلس ومصر ٢٩٣ إلى ٣٨٦

الفصل الأول : الأندلس والمذاهب الفنية ... ... ٢٩٥ إلى ٣٣١

(١) الأندلس ٢٩٥
(٢) شخصية الأندلس ٢٩٧
(٣) الشعر فى الأندلس : ابن هانىء الأندلسى — ابن دراج القسطلى ٣٠٢
(٤) ملوك الطوائف ونهضة الشعر الأندلسى : ابن برد الأصغر — ابن زيدون — ابن خفاجة ٣١٤
(٥) الغناء الأندلسى والموشحات والأزجال ٣٢٧

الفصل الثانى : مصر والمذاهب الفنية ... ... ٣٣٢ إلى ٣٧٨

(١) مصر ٣٣٢
(٢) شخصية مصر ٣٣٤
(٣) الشعر فى مصر ٣٣٨
(٤) الفاطميون ونهضة الشعر المصرى : ابن حيدرة — ابن مكنسه — ابن قادوس ٣٤١
(٥) الأيوبيون ونهضة الشعر فى عهدهم : القاضى الفاضل — البهاء زهير ... ٣٦٣
(٦) المماليك وامتداد النهضة فى عصرهم : الجزار — ابن نباتة ٣٦٩
(٧) العصر العثمانى والعقم والجمود ٣٧٧

خاتمة ... ... ٣٧٩ إلى ٣٨٦

(١) الصورة العامة للكتاب ٣٧٩
(٢) الشعر العربى الحديث — الشعراء يحاولون التجديد ٣٨٠
(٣) الطريق إلى التجديد المستقيم ٣٨٤

القسم الأول

ا – مذهب الصنعة

ب – مذهب التصنيع

الفصل الأول

الصنعة فى الشعر القديم

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

١

الشعر صناعة

الشعر ليس عملا سهلا ساذجا كما يعتقد كثير من الناس ، بل هو عمل معقد غاية التعقيد ، هو صناعة صعبة تجتمع لها فى كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ما يزال النقاد منذ أرسطاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس . وقد يكون من الغريب أن نجعل الشعر صناعة ، ولكنه الواقع ، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع[١] ، ولذلك كنا نراهم يقرنون فى أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى .

وكلمة شاعر عندنا فى اللغة العربية تقترب من معناها فى اليونانية ، فالشاعر معناها العالم والشعر معناها العلم[٢] ، والعلم — كما هو معروف — يدخل فى باب الصنائع ، وقد تناثر فى أشعار العرب القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسون بأن الشعر ضرب من الصناعات ، فقد جعلوه كبرود العَصْب[٣] وكالحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباه ذلك[٤] ، فهو — فى رأيهم — يشبه صناعة الثياب ، فيه الملون وغير الملون ، فيه الوشى وغير الوشى ، بل إننا لنراهم يسمونه صناعة فقد روى الجاحظ أن عمر بن الخطاب قال : " خير صناعات

(١) J. M. D. MeikleJohn, English Literature, p. 2.
(٢) أنظر مادة شعر فى لسان العرب .
(٣) برود العصب : برود يمانية .
(٤) البيان والتبيين طبعة السندوبى ١/١٥٨

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

٢

صناعة الشعر الجاهلى

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

وهذه الجهود والأصول الصوتية الخاصة فى « النماذج الجاهلية » ليست كل شىء فى صناعتها ، فهناك أصول أخرى تستمد من « التصوير » إذ الشعر الجاهلى — كما وصلتنا

(١) البيان والتبيين ٢/٨٦ .

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

نماذجه — لا يعتمد أصحابه على الموسيقى فقط وما يحدثون فيها من قواعد والتزامات دقيقة ، بل هم يعتمدون على شيء آخر ، لعله أكثر تعقيدا وهو « التصوير » ولعل ذلك ما جعل الأستاذ جب يقول : إن أدب العرب أدب رومانتيكي[1] ، فهو في أقدم نماذجه يغلب عليه الخيال و « التصوير » . وإن من يرجع إلى نماذج امرىء القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين[2] 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 امرىء القيس من الجاهليين مثله ، يعنى بالتصوير في شعره عناية بالغة ، كأنه أصل مهم من أصول صناعتهم ، ونحن نسوق للقارىء قطعة من مطولته في وصف فرسه ليرى دليل رأينا إذ يقول :

وقد أغتدي ، والطير في وُكُناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكر مفر مقبل مدبر معا ... كجلمود صخر حطه السيل من عل
كميت يزل اللبد عن حال متنه ... كما زلت الصفواء بالمتنزل
على الذبل جياش ، كأن اهتزامه ... إذا جاش فيه حميه غلي مرجل
مسح إذا ما السابحات على الونى ... أثرن الغبار بالكديد المركل
يزل الغلام الخف عن صهواته ... ويلوى بأثواب العنيف المثقل
درير كخذروف الوليد أمره ... تتابع كفيه بخيط موصل
له أيطلا ظبي ، وساقا نعامة ... وإرخاء سرحان ، وتقريب تتفل
ضليع إذا استدبرته سد فرجه ... بضاف فويق الأرض ليس بأعزل
كأن على المتنين منه إذا انتحى ... مداك عروس أو صلاية حنظل
كأن دماء الهاديات بنحره ... عصارة حناء بشيب مرجل

فقد تراكمت التشبيهات في هذا الوصف وظهر فيها ضرب من التركيز والإيجاز ، وارجع

(١) تراث الإسلام ترجمة لجنة الجامعيين ١/٢٥٤ — حول عام ٥٤٠ م انظر Caussin De Perceval, Essai sur l'histoire des arabes,11,303-322.

(٢) ولد امرؤ القيس حول عام ٥٠٠ م وتوفي

إلى قوله فى البيت الأول « قيد الأوابد » ، فقد كان القدماء يعجبون بهـذه الكلمة إذ عبرت فى إيجاز بالغ عن سرعة الفرس وحدته فى الجرى والنشاط ، فهو قيد الأوابد كلما أرادها قيدها ، ولم تستطع إفلاتا منه ولا فرارا . وهذا الأيجاز البالغ يدل على مجهود عنيف كان يقوم به امرؤ القيس حتى يلقى عن شعره كل إطناب فيه . ونحن لا نرتاب فى أنه تعب تعبا شديدا قبل أن يجد هـذه الكلمة الدقيقة التى تعبر عن تلك الصورة الواسعة . وحقا إن مثل تلك الكلمة لا يباع فى الأسواق ، بل لا بد للشاعر من مهارة خاصة حتى يستطيع أن يوفق إلى الكلمة التى ينشدها ، وتلك مقدرة الشعراء الممتازين التى بها يتفاضلون . ويستمر امرؤ القيس فى وصف هذا القيد فإذا هو كالصخر فى صلابته ، وإذا شىء لا يستطيع أن يثبت عليه لسرعته ، بل كل شىء ينزلق عنه كما تنزلق الصخرة عن المطر أو كما ينزلق عنها من يريد شأوها ، وهو يغلى ويجيش لازدياد عَدْوه وتوقد نشاطه . هو فرس سريع لا تقف سرعته عند حد معقول ، فهو يصب العدو صبًّا ، لا يثير نقْعًا ولا غبارا ، وما أشبهه بالخذروف فى شدة دورانه وسرعة حركاته وهو يدور فى يد الصبية دورانا يسمع له حفيف شديد .

وامرؤ القيس لا يكتفى بهـذه الأوصاف فنحن نراه يعود إلى تشبيه خاصرة الفرس بخاصرة الظبى ، وساقه بساق النعامة ، ثم لا ينسى أن يتحدث عن عدوه وسرعة انطلاقه مرة أخرى ، فهو كالذئب أو كالثعلب فى الوثب السريع . ثم ينتقـل فيقول إنه مكتنز أملس كالحجر يُشْحق عليه الطيب أو يُكسر عليه الحنظل ، وقد امتزجت دماء الصيد على صدره كالحناء تمتزج بالشيب . ألا ترى إلى هذه الكثرة الغامرة من الصور والخيالات التى أحكمها امرؤ القيس فى تصويره ، وهى كثرة تجعلنا نؤمن بقول النقاد إنه قرب مأخذ الكلام فقيد الأوابد وأجاد الاستعارة والتشبيه[1] . ولعل فى هذا الصنيع ما يدل على أن الفكرة التى تعودنا أن نفهم بها الشعر القديم والتى تذهب إلى أنه خال من الصنعة فكرة غير صحيحة ، فإن هذا الشعر ينزع به صاحبه إلى ضرب من الجمال فى التعبير إذ يملؤه بالصور والتشبيهات ، ويطلب أن يعجب به الناس من حوله وأن يقع منهم موقعا حسنا ، موقع الثياب الملونة ، أو الثياب اليمنية المنمقة .

(١) العمدة لابن رشيق طبعة حجازى ١/٧٧

على أننا لا نصل إلى أواخر العصر الجاهلى عند زهير وأضرابه حتى نجدهم — على نحو ما سنرى بعد قليل — يعقدون فى هذا الجانب الفنى من التصوير مما يودعون فيه من ضروب مهارة كثيرة .

٣

الصناعة الجاهلية مقيدة

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

يقول امرؤ القيس[1] : عوجا على الطلل المُحيل لعلنا نبكى الديارَ كما بكى ابن خذام

ويقول زهير : ما أرانا نقول إلا مُعارا أو مُعادا من لفظنا مكرورا

ويقول عنترة : هل غادر الشعراء من متردَّم أم هل عرفت الدار بعد توهُّمِ

وما يقوله امرؤ القيس من أنه يريد أن يبكى كما بكى ابن خذام ، وما يقوله زهير من أن الشعراء يبدئون ويعيدون فى ألفاظهم ، وما يقوله عنترة من أن نهج الشعراء فى قصائدهم مطرد على وتيرة واحدة ، كل ذلك دليل على أن الشاعر القديم كان يأخذ فنه بقيود ورسوم كثيرة فى اللفظ والموضوع والنهج العام ، وإن من يرجع إلى طوال النماذج الجاهلية ويترك المقطعات القصيرة ، ليلاحظ فى وضوح أنها تأخذ نمطا معينا فى التعبير والأداء ، وكأنما العصر الجاهلى نفسه هو الذى أعدَّ « للقصيدة التقليدية » عند العرب قصيدة المدح والهجاء ، فإن الشعراء كانوا يحرصون فى مطولاتهم منذ العصر الجاهلى على أسلوب موروث فيها ، إذ نراها تبتدئ عادة بوصف الأطلال وبكاء الدِّمَن ، ثم تنتقل إلى وصف رحلات الشاعر فى الصحراء ، وحينئذ يصف ناقته التى تملأ حسه ونفسه وصفا دقيقا فيه حذق

(١) العمدة لابن رشيق ١/٧٠

ومهارة ، ثم يخرج من ذلك إلى الموضوع المعين من مدح أو هجاء أو غيرهما ، وقد استقرت تلك « الطريقة التقليدية » فى الشعر العربى ، وثبتت أصولها فى مطولاته الكبرى على مر العصور .

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

٤

الطبع والصنعة

وهذه المصطلحات المختلفة التى كان يتقيد بها الشاعر الجاهلى تجعلنا نؤمن بأنه لم يكن حرا فى صناعة شعره يصنعه كما يريد ، فإن حريته كانت معطلة إلى حد ما ، إذ كان يخضع لتقاليد تتناول ما يقوله وكيف يقوله ، تتناول ما ينظم فيه والطريقة التى ينظمه بها ، وبعبارة

(١) يقول فى مطلع معلقته :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد .
تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

(٢) يقول زهير فى معلقته :

ودار لها بالرقمتين كأنها
مراجيع وشم فى نواشر معصم

أخرى تتناول الموضوعات التى يعالجها وما يتخذه فيها من طرق فنية فى التعبير والموسيقى والتصوير . وإذن فالشعر الجاهلى ليس تعبيراً فنيا حرا ، بل هو تعبير فنى مقيد ، ليس تعبير الطبيعة والطبع ، بل هو تعبير التكلف والصنعة أما الفكرة التى تذهب عندنا إلى تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، والتى نرى امتدادها فى العصر الحديث[١] فأكبر الظن أنها فى حاجة إلى شىء من التصحيح ، فإن أقدم آثار الشعر العربى ونماذجه لا تؤيد هذا التقسيم الذى لا يتفق وطبيعة الشعر العربى وحقائقه ، فكله شعر مصنوع فيه أثر التكلف والصنعة . ولعل الجاحظ أول من أذاع هذه الفكرة ودعا إليها حين كان يعارض الشعوبية فى بيانه ، فادّعى عليهم أنهم يقولون الشعر عن صناعة ، أما العرب فيقولونه عن طبع وسجية إذ يقول : "وكل شىء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكرة ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعير ، أو عند المنازعة والمناقلة ، أو عند صراخ أو فى حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذى إليه يقصد ، فتأتيه المعانى أرسالا وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، ثم لا يقيده على نفسه ولا يدرسه أحد من ولده"[٢] .

وليس من شك فى أن الجاحظ بالغ فى وصف الموهبة العربية والطبع العربى ليرد على الشعوبية ، فإذا العرب يقولون بديهة وارتجالا 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 فى البحث والتحقيق لرأيناه يثبت للعرب صعوبة فى القول ، وبخاصة فى صنع الشعر فهو نفسه يقول فى البيان والتبيين : "من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاما لعقله وتتبعا على نفسه ، فيجعل عقله زماما على رأيه ،

(١) انظر كتاب شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للأستاذ عباس العقاد فقد هاجم كثيرا من الشعراء المحدثين وعلى رأسهم شوقى الشاعر بحجة أنهم من شعراء الصنعة وليسوا من شعراء الطبع!!

(٢) البيان والتبيين ٣/١٥ .

ورأيه عيارا على شعره ، إشفاقا على أدبه وإحرازا لما خوله الله من نعمته ، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا(١)" . ويقول أيضا : "كان زهير بن أبي سلمى يسمى كبار قصائده الحوليات ، ولذلك قال الحطيئة خير الشعر الحولي المحكك ، وكان الأصمعي يقول زهير بن أبي سلمى والحطيئة 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 تكد 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 ، فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف ، ونقّحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر ، كزهير والحطيئة"(٣) . وهذا التقسيم من حيث هو صحيح ، ولكن ينبغي 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 نعمم التكلف في الشعر القديم ونجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه الذين كانوا يعملون شعرهم عملا ، ويأخذونه بالتفكير الدقيق ، والبحث والتحقيق .

٥

الصنعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي

وأكبر الظن أننا لا نجد حين نرفض الطبع في الشعر ، وأن يقسم على أساسه ، إنما

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

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

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

وقد كان كل شىء فى العصر الجاهلى يعد لظهور هـذا التكلف فى الشعر أو ظهور « الصنعة » ، فقد كان الشعراء أنفسهم يلتزمون لوازم كثيرة فى صناعة شعرهم ، وكان الناس من حولهم يراقبونهم ويشجعونهم على التفوق والإجادة ، وكأنما كان هناك ذوق عام يدعو الشعراء إلى التجويد والتحبير ، يقول الجاحظ : "وهم يمدحون الحذق والرفق والتخلص إلى حبات القلوب وإلى إصابة عيون المعانى ، ويقولون أصاب الهدف إذا أصاب الحق فى الجملة ، ويقولون قرطس فلان وأصاب القرطاس ، إذا كان أجود إصابة من الأول ، فإذا قالوا رمى فأصاب الغرة وأصاب عين القرطاس ، فهو الذى ليس فوقه أحد ، ومن ذلك

قولهم فلان يفل الحز ويصيب المفصل ويضع الهناء مواضع النُّقَب "[١] .

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

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

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

كفيتك لا تلقى من الناس واحدا ... تنخَّل منهـا مثلما نتنخَّلُ

نُثقِّفها حتى تلين متونُها ... فيقصُر عنها كل من يتمثَّلُ

فكعب وجرول أى الحطيئة يتنخلان شعرهما ، ويأخذانه بالثقاف والتنقيح ، ويجمعان له كل ما يمكن من وسائل التجويد والتحبير ، وكذلك كان يصنع صنيعهما الشماخ ومزرد الذى رد على كعب يقول[١٢]:

فإن تَخشبا أَخشب وإن تتنخَّلا ... وإن كنت أنقى منكما أتنخَّلِ

وإن الباحث يشعر كأن هذا التنخل من عمل الشعراء جميعا ؛ فهم مشتركون فى الإجادة ،

(١) البيان والتبيين ١/١١٢ .
(٢) أغانى طبعة دار الكتب ٥/٥٧ .
(٣) المفضليات طبعة Lyall ١/٤١٠ .
(٤) الشعر والشعراء ص ١٧٣ .
(٥) العمدة لابن رشيق ١/١٧٩ .
(٦) المفضليات ١/٤١٠ ، ١/٤٨٥ .
(٧) أغانى طبعة ساسى ٢١/١١٢ .
(٨) أغانى ساسى ١١/١٦٨ :
(٩) أغانى ساسى ١١/ ١١٢ .
(١٠) البيان والتبيين ٢/٢١ .
(١١) أغانى دار الكتب ٢/١٦٥
(١٢) أغانى دار الكتب ٢/ ١٦٦ .

بل هم يجدون أىَّ صعوبة فى عملهم الفنى ، ولعل ذلك ما جعل الحطيئة يقول[١] :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سلمه إذا ارتقى فيه الذى لايعلمه
زلَّتْ به إلى الحضيض قدمُه يريد أن يعربه فيعجمه

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

٦

زهير ومذهب الصنعة

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

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 بجيرا كان شاعراً أيضاً[٢] ، وإذا استمررنا وجدنا لكعب أبناء وأحفاداً من الشعراء ، فزهير شاعر خرج من بيت شعر . وإذا رجعنا إلى ترجمة الحطيئة فى الأغانى وجدناه يقول لكعب : إنه لم يبق من أهل البيت إلا أنا وأنت ، وتتفق الروايات على أن الحطيئة كان راوية لزهير ، وأن هدبة كان راوية للحطيئة ، وأن جميلا كان راوية لهدبة ، وأن كثيراً كان راوية لجميل[٣] .

(١) أغانى دار الكتب ٢/١٩٦ .
(٢) أغانى ساسى ٩/١٥٠ .
(٣) أغانى دار الكتب ٨/٩١ .

وإذن فنحن أمام مدرسة فى الشعر أستاذها زهير وتلامذتها جماعة ، تارة يكونون من أهل بيته ، وتارة لا يكونون وهى مدرسة "كانت تعتمد على الأناة والروية ، وتقاوم الطبع والاندفاع فى قول الشعر مع السجية ، فكثر عندها التشبيه والمجاز والاستعارة واتكأت فى وصفها على التصوير المادى ، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف "(١) . قد يقول قائل وأين امرؤ القيس وما موضعه من هذه المدرسة ، وقد عرفناه يكثر من التشبيهات ، كما نرى فى معلقته ، فهو إذن رأس المدرسة أو هو أحد أفرادها ، والقياس منكسر ، فإن الطريقة البيانية عند امرئ القيس تعتمد — كما رأينا — على تراكم التشبيهات ، وأن تخرج الأبيات فى صفوف منها متلاحقة ، وتلك مرتبة أولى من مراتب الطريقة البيانية ، أما حين نتقدم عند زهير فإننا نجد هذه الطريقة تتعقد وكأنها تغاير ما ألفناه عند امرئ القيس مغايرة تامة .

ولعل أول مايسترعى الباحث ، فى عمل زهير أنه يعنى بتحقيق صوره فهو لا يأتى بها مترا كمة كما كان يصنع امرؤ القيس بل يعمد إلى تفصيلها وتمثيلها بجميع شعبها وتفاريعها ، وكأنه يبحثها ويحققها . وانظر إلى قوله فى وصف بعض النسوة(٢) :

تنازعها المهـــا شَبَهاً ودُرُّ النـــحور وشاكهتْ فيهـــا الظباء
فأما ما فُوَيْقَ العِقْـــــد منها فمن أدْمَاء مرتعُها الخلاء
وأما المقلتان فمن مَهـــاةٍ وللدرِّ الملاحـــةُ والصـــفاء

فإنك تلاحظ أن زهيرا لم يكتف بأن يشبه صاحبته بالظباء والمها والدر جملة بل رجع إلى تفصيل ذلك وتحقيقه ، فجعل للظباء مافويق العقد وجعل للمهاة عينيها وللدر الملاحة والصفاء وهذا هو معنى ما نقوله من أن زهيرا كان يحقق صوره ، ولم يكن يعتمد فى هذا التحقيق على اللغة وحدها ، بل كان يعتمد قبل كل شىء على أن تكون الصور واسعة هذه السعة التى تتضمن التفصيل والتفريع وكأنه يريد أن يحملها أكثر طاقة ممكنة فى التعبير والتمثيل . وقد كان لزهير مهارة خاصة فى استخدام الألفاظ والعبارات المثيرة التى تجعل

(١) انظر كتاب (فى الأدب الجاهلى) للدكتور طه حسين بك ص٢٨٦ .
(٢) ديوان زهير طبعة برين ص ١٥٤ .

المنظر وكأنه يتحرك تحت أعيننا ، وانظر إلى قوله فى وصف صيد وحكايته للغلام الذى أنبأه به[1] :

إذا ما غدونا نبتغى الصيد مَرَّةً ... متى نرهُ فإننا لا نخاتلُهْ
فبينا نُبَغِّى الصيد جاء غلامنا ... يدبُّ ويخفى شخصه ويضائلُهْ
فقال شياهٌ راتعاتٌ بقَفْرةٍ ... بمستأسد السِّوبانِ حُوٌّ مسابلُهْ
ثلاث كأقواس السَّراء ومِسْحَلٌ ... قد اخضرّ من لسِّ الغَمير جحافلُهْ

فإنك تلاحظ أن زهيرا يستطيع أن يبث الحياة والحركة فى تصويره بنفس صياغته وتعبيره ، وارجع إلى البيت الثانى فإنك تراه ينقل به المنظر نقلا دقيقا نتأثر به تأثرا عميقاً ، أليس زهير يعرف سر مهنته ؟ إنه يعرف كيف يصور الحوادث الماضية فإذا هى تمر أمام أبصارنا وكأننا نشاهدها ، وهو لا يبتغى ذلك من تشبيهات مترا كمة ، إنما يبتغيه فى طبيعة التعبير نفسه فيعبر بالفعل المضارع حتى يجعلنا نتمثل حوادثه الماضية ، وانظر إلى معانى الأفعال وحكايتها للصورة فغلامه يدب دبيبا ، وهو يخفى شخصه كأنه يتوارى عن الأعين وانظر إلى هذا الفعل الأخير « يضائله » فإنه يفيد معنى التدرج الذى يلازم صورة متحركة ، وانظر بعد ذلك إلى البيت الأخير وهذا اللون الأخضر الذى علق بفم الوحش لكثرة ما أكل من النبات فإنك تجد مادة أخرى من مواد التصوير عند زهير إذ تراه لا يكتفى « بالتفصيل » ولا باستعمال « العبارات التى تجعل الأشياء كأنها منظورة » بل هو يضيف « التدبيج » أى لون موصوفاته إلى تصويره حتى يأخذ الشكل ويستتم الوصف .

كان زهير يعنى بتصويره عناية شديدة وكان ما يزال يحتال على إحكامه تارة بتفصيله وتارة بتلوينه وأخرى باستخدام العبارات التى تعطيه قوة المنظور ، وكأنه كان يعرف فى دقة الكلمة التى تلائم وصفه معرفة الصانع الماهر الذى اطلع على كثير من أسرار فنه والأدوات التى يستخدمها فى صناعته . ويستطيع القارئ أن يعود إلى مطولته فسيراها تصور مهارته فى صنع صوره تصويرا دقيقا ، وانظر إليه يستهلها بقوله :

أَمِنْ أمِّ أوفى دمنةٌ لم تكلَّمِ ... بحومانة الدَّرَّاج فالمتثلَّمِ

(١) ديوان زهير ص ١٠٦ .

ديارٌ لها بالرقمتين كأنها ... مراجيعُ وشمٍ فى نواشر معصمِ
بها العينُ والآرامُ يمشين خِلفةً ... وأطلاؤها ينهضنَ من كل مجثمِ
وقفت بها من بعد عشرين حِجةً ... فلأياً عرفت الدار بعد توهمِ
أثافىَّ سُفْعاً فى معرَّس مرجل ... ونُؤياً كجذم الحوض لم يتثلمِ
فلما عرفت الدار قلت لربعها ... ألا انعم صباحا أيها الربع واسلمِ

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

تبصَّرْ خليلى هل ترى من ظعائنٍ ... تحمَّلن بالعلياء من فوق جُرْثُمِ
جعلن القَنان عن يمين وحَزْنه ... وكم بالقنان من مُحِلٍّ ومُحرمِ
علون بأنماط عتاقٍ وكِلةٍ ... ورادٍ حواشيها مشاكهةِ الدمِ
ظهرن من السُّوبان ثم جزعْنه ... على كل قينىٍّ قشيب ومفأمِ
وورَّكن فى السوبان يعلون متنه ... عليهنَّ دلُّ الناعم المتنعِّمِ

بكرن بكورا واستحرن بسُحْرَةٍ فهن لوادى الرسِّ كاليـــد للفم
وفيهن ملهًى للصديق ومنظرٌ أنيقٌ لعين الناظر المتوسِّم
كأن فُتات العهن فى كل منزلٍ نزلن به حبُّ الفنا لم يحطم
فلما وردن الماء زرقا جمامُهُ وضعن عصىَّ الحاضر المتخيِّم

وأنت ترى أن طرافة عرض الحوادث كأنها منظورة استقامت له مع الفعل الماضى لأنه يعرف لغة حرفته معرفة جيـدة ، فهو يستعمل المضارع فى تصويره ، وإن استعمل الماضى جاء به دالاً على الحركة فلا يقل جمالا عن أخيه ، وانظر تر الظعائن ما تزال سائرة من مكان إلى مكان ، وهو يتبعها فى هذا السير بالأفعال التى تدل عليه ، ويتنقل معها من العلياء إلى القنان ، ومن القنان إلى السوبان ، ومن السوبان إلى وادى الرس ، وهو لا ينسى أثناء ذلك أن يعطى كل مكان صورته بالتفصيل ، فكم بالقنان من محل ومحرم ، وها هو ذا الركب يسير عن يمينه ، وانظر إليهن فعليهن السدول والأنماط الحمراء حمرة تشبه الدم ، ومن ينسى هذه الصورة ؟ لقد أعطاها زهير لون الدم وحرارته ، وانظر إليهن فى السوبان ، وقد طهرن وعليهن دلال الناعم المتنعم ، بل انظر إليهن فى وادى الرس ، وقد وصان إليه وصول اليد للفم ، فإنك ترى منظراً عجبا ، إذ يجعلك تتخيل هذه القافلة وهى تسير فى الصحراء سيراً طبيعيا فيه أناة وفيه حركة وانتقال من مكان إلى آخر انتقالا طبيعيا أشبه ما يكون بحركة اليد وهى تريد الوصول إلى الفم .

وإذا أنعمت النظر فى تلك الأبيات السابقة من المطولة وجدت زهيراً قد استطاع أن يعطينا « أمكنة الصورة » ، كما استطاع أن يعطينا « زمانها » أيضا (بعد عشرين حجة ، بكرن بكورا ، واستحرن بسحرة) ، وماذا ينقص الصورة بعد ذلك ؟ لقد وعت « اللون » و « الزمان » و « المـكان » ، غير أن ذلك لا يحقق لزهير كل ما يريده ، فما تزال دقة التصوير تلزمه العنـاية بمواد أخرى ، فتراه يلجأ للتفاصيل وذكر الجزئيات ، فيقف عند فتات العهن المنثور من الهوادج ، ويصوره كحب الفنا أو عنب الثعلب ، حتى يعطى للصورة « اللون » مرة أخرى ، فاللون الأحمر لا يكفى ، بل لابد من ألوان أخرى ، ولابد أن يتخلل ذلك ذكر التفاصيل التى يحسن أن تشتمل عليها الصور ، وما أجمل البيت

الأخير ، وقد صور صواحبه ينتهين إلى المياه الزرقاء ، وبذلك يضيف لونا آخر إلى الصورة حتى تأخذ الشكل ، وأخيراً يذكر أنهن ألقين عصا الترحال فى هـذا المكان ، وهنا نراه يذكر الخيام وأنها نصبت حتى يعطى المنظر الشكل الأخير .

وعلى هذا النمط ما يزال زهير يعنى بنماذجه عناية شديدة ، وهو يوزع هذه العناية على كل جانب فيها ، وحقا ما لاحظه السابقون من أنه كان يجهد نفسه فى عمله حتى ليمكث فى عمل القصيدة حولا كاملا ، وما الحول إزاء العمل الفنى الجيد ؟ إن زهيراً لم يكن يطلب أفقا وسطا ، بل كان يريد أن يحلق فى الأفق الأعلى ، ولذلك كان يحقق لنماذجه وصوره كل ما يمكن من مهارة و براعة لا تقف عند هـذه الجوانب التى وصفناها ، بل تتعداها إلى جانب آخر مهم ، وهو جانب « الإغراب فى التصوير » على نحو ما نراه يصور الحرب فى معلقته هذا التصوير الرائع :

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتمُ ... وما هو عنها بالحديث المُرَجَّمِ
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة ... وتضْرَ إذا ضرَّيتموها فتضْرَمِ
فتعركُكم عرك الرَّحى بثِفالها ... وتُلقح كشافا ثم تنتج فتتئمِ
فتُغْلِلْ لكم ما لا تغل لأهلها ... قرًى بالعراق من قفيزٍ ودرهمِ

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

رعوا ما رعوا من ظِمْئِهِمْ ثم أوردوا ... غمارا تسيلُ بالرماح وبالدَّمِ
فقضَّوا منايا بينهم ثم أصدروا ... إلى كلأٍ مستوبلٍ متوخمِ

فقد عبر عن سلمهم وحربهم وما يبلون منها بتلك الصور من الإبل التى ترعى مراعى وبيلة ، فإذا أرادت أن تشرب لم تجد إلا تلك المياه التى تسيل بالرماح وبالدم ، وكل ذلك ليستهوى السامعين بما يذكر من صور غير مألوفة ، وربما كان من أروع الأدلة على تكلف

زهير وأنه كان لا يترك جانبا من جوانب حرفته دون أن يغرب فيه ما يلاحظه القارئ فى نماذجه من أنه إذا تحدث فى موضوع مطروق كوصف الإبل أو وصف الأطلال عمد إلى الألفاظ الغريبة ، فإذا كان الموضوع غير مطروق من مثل الحكم أو المدح لم يعن باللفظ الغريب كأنه يكتفى بغرابة المعانى الجديدة نفسها . وليس من شك فى أن هذه العناية باللفظ الغريب فى الموضوعات المطروقة تمثله لنا باحثا عن كل ما يمكن من طرائف يضيفها إلى فنه ، فإن عدم هذه الطرائف فى المعانى والصور عمد إلى اللفظ نفسه فأغرب فيه محاولا أن يستتم بذلك ما يريد من إغراب وإطراف . وأخرى تلاحظ فى مطولته ، ولم نتحدث عنها حتى الآن ، وهى أنه قد استوى للقصيدة عنده من التنسيق ما لم يستو لها عند سابقيه ، فإننا نجدها تبدأ بوصف الأطلال والديار ، ثم ينتقل زهير إلى غرضه من المديح لهرم بن سنان وصاحبه لحسن سعيهما فى الصلح بين عبس وذبيان ، ويتكلم أثناء ذلك عن الحروب وسوء أثرها ، ثم يختمها بالحكم ، وبذلك تأخذ القصيدة القديمة شكلها النهائى عند زهير ، فيكون لها مقدمة وموضوع وخاتمة ، ولا نعود نشعر بخنادق وممرات بين أبياتها ، إذ لا نراها توزع على موضوعات ومناظر عديدة كما هو الشأن فى مطولتى امرئ القيس وطرفة ، إنما نرى « التنسيق » الوثيق والربط المحكم . والحق أن زهيرا استطاع أن يحقق لصنعة الشعر فى العصور القديمة كل ما يمكن من تحبير وتجويد ، فقد أصبح الشعر عنده حرفة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وماذا ينقصه كحرفة ؟ إن زهيرا يتكسب به ، وهو من أجل ذلك يوفر له كل ما يستطيع من أسباب المهارة البيانية والجودة الفنية .

٧

نمو مذهب الصنعة فى العصر الإسلامى :

وإذا تركنا زهيرا والعصر الجاهلى ، وانتقلنا إلى العصر الإسلامى ، وجدنا مظاهر الصنعة والتكلف التى قابلتنا فى العصر الجاهلى تنمو مع نمو الحياة العربية ، غير أن

هذا النمو لم يؤهل لظهور مذاهب جديدة فى الشعر العربى وصناعته ، وإن كان ليس من شك فى أنه قد أثر فى 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 الإسلامى كان عصر انتقال بين حياة العرب القديمة وبين حياتهم الحديثة التى نسميها حياة عباسية ، ومن المعروف أنه فى عصور الانتقال لا تتكامل الظواهر الجديدة فى الفن ، وإن كانت توجد مقدماتها ، ولكن هذه المقدمات لا تعنى بروزها فى حال تامة متكاملة . وقد يكون من الطريف أن نذكر هنا ما لاحظه النقاد العباسيون من أن هناك طائفة من الشعراء عاشت فى العصرين الجاهلى والإسلامى ، وقد سموهم باسم المخضرمين ، وأبى ابن سلام فى كتابه طبقات الشعراء إلا أن يقرنهم إلى الجاهليين فهم أشبه بهم وأقرب إلى خصائصهم ، وهذا الصنيع من ابن سلام يجعلنا نسأل متى ابتدأ العصر الإسلامى ؟ ومتى انتهى ؟ ومتى أخذ صفاته الأدبية وتكاملت له ، فاستطاع أن ينهض بخصائص تميزه من خصائص العصر الجاهلى ؟

وإن من يبحث فى مذاهب الشعراء ومناهجهم الفنية فى العصرين الجاهلى والإسلامى يلاحظ أنه لم تكن هناك فواصل بين العصرين ، بل لقد استمرت الخصائص الأدبية فى صنع القصيدة العربية بنفس الصورة الجاهلية ، وكأنما العصر الإسلامى لم يكن عصر انقلاب فى صناعة الشعر ، لأنه لا يكفى فى الانقلاب أن ينشأ عصر ويحل مكان عصر آخر ، بل لا بد أن يتبع ذلك مدى من الزمن تتأثر فيه النفوس بظواهر العصر الجديدة تأثرا يتعمق الصياغة العقلية والنفسية ، فيعبر الشعراء عن ذلك بتعبير جديد يحدث مذهبا جديدا فى صناعتهم ، والعرب قد بدأوا التحول عن حياتهم القديمة فى العصر الإسلامى ، فظهرت لذلك مفارقات ومغايرات بينه وبين العصر الجاهلى ، ولكنها مفارقات الانتقال ومغايراته التى تلبث زمنا ينشأ بعده حال من تكامل الصفات والخصائص للعصر الفنى الجديد .

والحق أنه وجد فى حياة العرب عصران واضحان : عصر قديم خالص ، وعصر حديث خالص ، ويقوم بين هذين العصرين عصر ثالث يأخذ من العصر الأول بصفاته ويؤهل لظهور

العصر الثانى ، وقد اصطلح مؤرخو الأدب العربى على تسمية هذه العصور بأسماء : العصر الجاهلى فالعصر الإسلامى ، فالعصر العباسى ، ولا مانع من أن نبقى لهم على اصطلاحهم ، دون أن نتقيد بمدلول هذا الاصطلاح وما يمكن أن يتضمنه من أنه كانت هناك صفات أدبية أحدثت مذهباً جديدا فى الشعر وصناعته أثناء العصر الإسلامى .

وليس معنى ذلك أن العصر الإسلامى لم يحدث أى تغيير فى الشعر العربى ، بل لقد حدثت ضروب من التغيير فى بعض فنونه ، إذ ظهر ضرب من الشعر السياسى ، كما نمت ضروب الغزل التى يغنى فيها الشاعر الحب والحسان ، ويذكر خواطره وعواطفه وما يتصل بذلك من آلامه وآماله ، وهى ضروب تختلف عن النسيب الذى كان يوضع فى مقدمات القصائد الجاهلية التى كانت تصف النساء كما تصف الإبل وقلما عبرت عن خواطر الشاعر الداخلية ، ولكن ذلك كله لم يحدث مذهباً جديدا فى صناعة الشعر ، إنما كان استمرارا لمقطوعات غنائية جاهلية ، وهى مقطوعات كثيرة نجدها منثورة فى الأغانى وديوان الحماسة وغيرهما من كتب الأدب القديم .

على كل حال لم ينتقل العصر الإسلامى بالشعر العربى إلى مذهب جديد فى صنع نماذجه إنما نمى المذهب القديم « مذهب الصنعة » الذى رأيناه فى العصر الجاهلى ورعاه خير رعاية ، فقد أقبل صناع الشعر يبالغون فى الاهتمام بحرفتهم ويوفرون لها كل ما يمكن من تجويد وتحبير . وقد عبر الشعراء أنفسهم عن ذلك ، يقول ذو الرُّمَّة[1] :

وشعرٍ قد أرقتُ له طريفٍ ... أُجَنِّبُه المُسانِدَ والمحالا

ويقول عدى بن الرقاع[2] :

وقصيدةٍ قد بتُّ أجمع بينها ... حتى أُقَوِّمَ مَيْلَها وسِنَادها

نظر المثقّف فى كعوب قناته ... حتى يُقيمَ ثقافُه مُنْآدها

ويقول سُويد بن كُرَاع العُكْلى[3] :

أبيت بأبواب القوافى كأنما ... أُصادى بها سربا من الوحش نُزَّعا

(١) الموشح للمرزبانى طبع المطبعة السلفية ص ١٣ .
(٢) الموشح ص ١٣ .
(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ١٧ .

أكالئها حتى أُعرِّسَ بعدما يكون سُحَيْرًا أَوْ بُعَيْدُ فأَهْجَعَا
إذا خفتُ أن تُروى عليَّ رددتها وراء التَّراقى خشيةً أن تطلَّعا
وجشَّمنى خوف ابن عفان رَدَّها فثَقَّفْتُها حولا جَريدا ومِرْبعا
وقد كان فى نفسى عليها زيادةٌ فلم أرَ إلا أن أُطيع وأسمعا

وهذه الأبيات كلها تنطق بما كان يضعه الشاعر الإسلامى فى نماذجه من جهد وتعب ومشقة فهو يجنبها المساند والمحال ؛ وهو يثقفها حولا كاملا حتى يقوِّم ميلها وانحرافها ، وهو يحس إزاء استنباط أفكارها ما يحسه الصائد تلقاء سرب من الوحش ، وهو ما يزال يحكم فيها حتى يخرجها ، وفى نفسه — كما يقول سُوَيْدٌ — عليها زيادة . وليس من شك فى أن هذا كله دليل على أن « مذهب الصنعة » أخذ ينمو فى العصر الإسلامى ، ولعل كثيرا تلميذ مدرسة زهير خير من يفسر لنا هذا النمو ، فقد كان يعجب كزهير بالصور البيانية ، وكان يطلب فيها أن يقع على الغرائب والطرائف حتى يستولى على أذهان الناس وعقولهم ، على نحو ما نرى فى هذا البيت (١) :

غَمرُ الرِّدَاء إذا تبسَّمَ ضاحكا غَلِقَتْ لضحكته رقابُ المال

فماذا يريد كثير بغمر الرداء ؟ وماذا يريد بغلق رقاب المال ؟ يريد أن يقول إن صاحبه كريم فعطاؤه يصونه كما يصون الثوب صاحبه ، وهو يصنع ذلك فرحا به مبتسما ، فتغلق رقاب المال فى أيدى أصحاب الحاجة كما يغلق الرهن فى يد المرتهن ، وما من شك فى أن هذا كله تكلف فى التعبير والتصوير يجعلنا نذكر صور الحرب القديمة عند زهير أستاذ المدرسة .

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

خليلىَّ هذا رسْمُ عَزَّةَ فاعقلا قِلُوصَيْكما ثم ابكيا حيث حلَّتِ

فقد التزم اللام المشددة فى القصيدة كلها ، وبذلك كان من أوائل من وضعوا أسس الطريقة التى طبقها أبو العلاء فى لزومياته .

(١) الصناعتين طبعه صبيح ص ٣٤٢ .

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

فدعوا الحكومة لستمُ من أهلها إنَّ الحكومةَ فى بنى شيبان

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

٨

الشعر التقليدى والغنائى :

وهذه العناية البالغة بصناعة الشعر الإسلامى لا تقف عند « الشعر التقليدى » الذى فتحه شعراء العصر الجاهلى من أمثال زهير والنابغة والحطيئة ، وتعهده شعراء العصر الإسلامى من أمثال جرير والفرزدق والأخطل ، ونقصد شعر المديح ، وما نهج نهج نماذجه من الهجاء والرثاء والعتاب ، بل إنها لتمتد إلى ضروب الشعر الأخرى . ونحن نريد أن نصطلح على تقسيم الشعر العربى قسمين عامين : قسم كان يتخذ تقاليد خاصة فى صناعته ، وقد كانت له أهمية خاصة فى العصور الوسطى ، وهو هذا القسم الذى كان يتخذ حرفة

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

للتكسب به 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 يمكن 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 اضطرابا ، فقد نقل بعض نقادنا المحدثين تقسيم الغربيين شعرهم إلى قصصى وتمثيلى وغنائى ووضع الشعر العربى جملة فى حيز القسم الأخير ، ونحن لا ننكر هذا الصنيع من حيث هو ، فالشعر العربى كله نشأ فى ظروف غنائية ، وهو — فى أكثره — يصور شخصية الشاعر وأهواءه وميوله ، وهو أيضا يمثل حياة الفرد تمثيلا قويا ، ولهذا كله لا بأس من أن نجعله فى حيز الشعر الغنائى الغربى .

غير أنا نلاحظ أن هذا الشعر العربى الغنائى فى نشأته وخصائصه أخذت تستقل منه فنون منذ أواخر العصر الجاهلى وتتطور تطوراً منفصلا . لم تعد تقوم على أسس غنائية كما كان الحال فى أول نشأتها ، فلم تعد تظهر فيها شخصية الفرد ظهورا بينا ، ولم تعد تصور عواطفه وخواطره تصويراً واضحاً ، وهى كذلك لم تعد متصلة بالغناء ، ولذلك كان يحسن بنا أن نميزها عن الشعر الغنائى العام ، وأن نصطلح على تسميتها بالشعر التقليدى بينما نبقى اصطلاح « الشعر الغنائى » دالًّا على تلك المقطوعات القصيرة التى كانت تصاحب الغناء منذ العصر الإسلامى بل العصر الجاهلى إلى العصر الحديث ، وقد كانت هذه المقطوعات تشيع فى الحجاز أثناء العصر الإسلامى ، وكانت تتخصص فيها طائفة من الشعراء على رأسها عمر بن أبى ربيعة والأحوص وأمثالهما ممن كانوا يقدمون تلك المقطوعات للمغنين والمغنيات أمثال معبد ومالك وابن سُرَيْج وابن مُحْرِز وجميلة وسلّامة . وهى مقطوعات تنظم فى موضوع واحد لا تسبقه مقدمات ولا تلحقه خاتمات على نمط ما رأينا فى مطولة زهير ، وهى كذلك لا تكلف أصحابها كل هذا العناء الذى كان يعانيه زهير فى حوله حين كان يصنع إحدى حولياته ، إنما هى قطع غنائية يغنى فيها الشعراء حبهم وآمالهم وخواطرهم وعواطفهم الوجدانية ، وقلما تجاوزت هذه القطع عشرة أبيات ، وقد أعد الغناء الذى صحبها لتحول واسع فى أوزان الشعر العربى وموسيقاه أثناء العصرين الإسلامى والعباسى ، وسنعرض لذلك فى الفصل التالى .

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

ومهما يكن فإن « مذهب الصنعة » استمر فى العصر الإسلامى ولكنه أخذ يتطور ، وقد اتخذ الصناع أمثلتهم فى زهير ومدرسته ، وخاصة صناع الشعر التقليدى وقد أضافوا تجديدا فى بعض الفنون كما أضافوا بعض التعقيد إلى حرفتهم على نمط ما رأينا عند كثير بحيث نستطيع أن نعمم فى هذا العصر كما عممنا فى العصر الجاهلى فنزعم أن الشعراء جميعا كانوا يتكلفون فى صنع نماذجهم ، إذ كانت تسير كثرتهم فى الطريق الذى مهّده زهير وعبّده . ونحن نلتقى فى هذا العصر بكثير من تلاميذه فهم لا يقفون عند كثير وأضرابه ممن تذكرهم الكتب القديمة كالأغانى وغيره ، بل هم أوسع من ذلك دائرة ؛ فإن مدرسة زهير لم تكن محدودة بحدود معينة ولم يكن لها جدران ونوافذ خاصة ، بل كانت واسعة تشغل الجزيرة العربية كلها وبذلك شرقت وغربت فى سرعة شديدة ولم تحددها آفاق وأمكنة معينة ، وقد نهض بها الشعراء كل يحقق داخل إطاره الفنى الخاص ما يمكنه من جوانب مهارة ، ووجوه طرافة . وسنرى صناعة الشعر العربى تتطور تطورا شديدا فى العصر العباسى وتحقق لنفسها من الرقى ما لم يكن يحلم به الشاعر الجاهلى أو الإسلامى ، ولكن ذلك لا يجعلنا ننسى الحقيقة القائمة ، وهى أن الشعر القديم نسيج محكم لصناعة مجهدة .

الفصل الثانى

الموسيقى والصنعة

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

١

الشعر العربى نشأ نشأة غنائية:

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

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

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

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

وهذا نفسه نجد ظواهره فى الشعر الجاهلى القديم ، فقد كان الشعراء يغنون أشعارهم والأدلة على ذلك كثيرة ، فالمهلهل أقدم شعراء العرب وأول من قصد القصائد ، كان يغنى شعره ، ومما غنى فيه ورواه الرواة قصيدته [١] :

طَفَلَةٌ ما ابنةُ المحلَّل بيضا ء لعوبٌ لذيذةٌ فى العناقِ

أما امرؤ القيس فقد ذكر إعجاب بعض النسوة بصوته إذ يقول [٢] :

يَرُعْنَ إلى صوتى إذا ما سمِعْنَه كما ترعوى عيطٌ إلى صوت أعْيَسَا

ويقول أبو النجم فى وصف قينة [٣] :

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

ولعله يريد بعمرو عمرو بن قميئة صاحب امرئ القيس . وقد روى صاحب الأغانى أن السُّلَيْك بن السُّلَكة غنى بقوله [٤] :

يا صاحبىَّ ألا لا حىّ بالوادى سوى عبيدٍ وآمٍ بين أذْوادِ

وكان علقمة بن عبدة الفحل يغنى ملوك الغساسنة أشعاره [٥] ويقول المزرد بن ضرار يتوعد خصومه [٦] :

فقد علموا فى سالف الدهر أننى معَنٌّ إذا جدّ الجِرَاء ونابلُ
زعيم لمن قاذفتُه بأوابد يُغَنِّى بها السارى ويُحْدَى الرواحل

ويقول عنترة كما فى بعض الروايات : (هل غادر الشعراء من متردَّم [٧]) ، فالشعراء

(١) أغانى دار الكتب ٥/٥١ .
(٢) مختار الشعر الجاهلى للأستاذ السقا ص ٤١ .
(٣) الشعر والشعراء ص ٤٢ .
(٤) أغانى ساسى ١٨/١٣٤ .
(٥) H. G. Farmer, History of Arabic Music, p. 18.
(٦) المفضليات المجلد الأول ص ١٧٨ .
(٧) مختار الشعر الجاهلى ص ١٧٩ .

ما يزالون يترنمون بأشعارهم ، وكأنهم لم يتركوا — فى رأى عنترة — موضعا للترنم والغناء إلا وترنموا به وغنوا فيه . وأيضاً فنحن نعرف هذا الحُداء الذى يذكره المزرد ، والذى كان غناء شعبيا عاما يشدو به العرب فى أسفارهم .

ومهما يكن فإن الشعر ارتبط بالغناء فى العصر الجاهلى ، ولعلهم من أجل ذلك كانوا يعبرون عن نظمه و إلقائه بالإنشاد ، بل إنا لنراهم يعبرون عنه بالتغنى ، وقد بقيت من هذا بقية فى نصوص العصر الإسلامى ، يقول ذو الرمة[١] :

أُحِبُّ المكانَ القَفْرَ من أجل أننى به أتغنّى باسمها غيرَ مُعْجِمِ

وقال عمر بن الخطاب للنابغة الجعدى : "أسمعنى بعض ما عفا الله لك عنه من غنائك يريد من شعرك[٢]" ، وفى أخبار جرير أن بعض بنى كليب قالوا له هذا غسان السليقى يتغنى بنا أى يهجونا فقال جرير[٣] :

غضبتم علينا أم تغنّيتُم بنا أنِ اخْضرَّ من بطن التِّلاع غَمِيرُها

وليس من شك فى أن هذه النصوص تشهد بأن الغناء والشعر كانا مرتبطين عند العرب فى العصور القديمة . وهم يقصون عن ثعلب أن العرب كانت تعلم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول يوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على وزن (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)[٤] ، فأساس الشعر عندهم كان تعلم الغناء وألحانه ، وكما أن الموسيقىّ يبدأ بنغمات ويستمر ، كذلك كان الشاعر عندهم يبدأ بألحان وترنيمات ثم يستمر . يقول حسان بن ثابت[٥] :

تغنَّ بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

ونحن لا نتقدم إلى أواخر العصر الجاهلى حتى نجد شاعرا مشهورا يكثر من غناء شعره ، وهو الأعشى الشاعر المعروف ، وقد سمى بصنّاجة العرب ، وأكبر الظن أنه كان يوقع غناءه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصنج[٦] .

(١) العمدة لابن رشيق ٢/٢٩٥ .
(٢) العقد الفريد لابن عبد ربه ٤/٩١ .
(٣) لسان العرب مادة غنى .
(٤) إعجاز القرآن للباقلانى ص ٥٣ .
(٥) العمدة لابن رشيق ٢/٢٩٥ .
(٦) أغانى دار الكتب ٩/١٠٩ وانظر ترجمته فى الشعر والشعراء وكذلك Nicholson, A Literary History of the Arabs, p. 133

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

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

ويقول الأعشى فى معلقته :

ومستجيبٍ تَخال الصَّنْجَ يُسْمِعُه ... إذا تُرُجِّع فيه القينةُ الفُضُلُ

ويقول طرفة فى مطولته :

نداماى بيضٌ كالنجوم وقينةٌ ... تروحُ إلينا بين بُرْدٍ ومُجْسَدِ

رحيبٌ قطابُ الجيب منها ، رفيقةٌ ... بجس الندامى ، بضَّةُ المُتَجَرَّدِ

إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنا ... على رِسْلِها مطروفةً لم تشدَّد

إذا رجَّعَتْ فى صوتها خلتُ صوتها ... تجاوبُ أظآرٍ على رُبَعٍ رَدِى

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

إن شِـــوَاءً وَنَشْوَةً ... وخَبَب البازِل الأمُونِ

يُجْشِمُهـــا المرء فى الهوى ... مسافة الغائط البطينِ

والبيضَ يَرْفُلْنَ كالدمى ... فى الرَّيْطِ والمُذْهَبُ المَصُونِ

والكُثْرَ وَالخفْضَ آمناً ... وشِرَعَ المِزْهَرِ الحنونِ

من لذة العيش ، والفتى ... للدهرِ ، والدهرُ ذو فنونِ[1]

٢

نعقر الغناء الجاهلى

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

(١) التبريزى على الحماسة طبع بولاق ٣/٨٣

ولعل مما يثبت ذلك من بعض الوجوه ما يرويه الطبرى والأغانى من أن هندا بنت عتبة وجماعة من نساء قريش كن يضربن على الدفوف فى غزوة أُحُد ، وكانت هند تغنى أثناء هذا العزف بمقطوعات منها قولها[١] :

إن تُقبِلوا نُعانِقْ ونَفرِشِ النمارقْ
أو تُدْبِرُوا نفارقْ فراق غير وامقْ

الجوقات

وليس من شك فى أننا نرى هنا مظهراً للجوقة من بعض الوجوه ، فشاعرة تُغنى شعرها وجوقة تضرب على غنائها بالدفوف ، وكما كان يحدث ذلك فى حربهم ، كان يحدث فى سلمهم : فى أعيادهم وأعراسهم وحفلاتهم المختلفة . روى الطبرى أن النبى صلى الله عليه وسلم رجع إلى مكة ذات يوم ، فسمع عزفا بالدفوف والمزامير ، فسأل عنه فعرف أنه عرس[٢] ، وذكر ابن رشيق أن القبيلة من العرب كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة ، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر[٣] .

القيان

وقد دخل هذه الجوقات العربية عنصر أجنبى فى أواخر العصر الجاهلى ، حين اتصل العرب بغيرهم من الأمم الأجنبية ، ونقصد القيان اللائى شاع ذكرهن فى الشعر القديم ، ونحن نجدهن فى كل مكان ، نجدهن فى الحيرة ، وقد اشتهرت هناك بنت عفزر[٤] ، وكذلك خُليدة وهريرة وهما قينتان لبشر بن عمرو بن مرثد — وكانتا تغنيان النَّصْب — قدم بهما إلى اليمامة لما طلبه النعمان[٥] ، ولعلهما هما اللتان يعنيهما بشر بقوله[٦] :

وتبيت داجنةٌ تجاوب مثلها خَوْدًا منعَّمة ، وتضربُ مُعْتبا

(١) أغانى ساسى ١٦/١٤ وانظر الطبرى طبع أوروبا الجزء الثالث من المجلد الأول ص ١٤٠٠ .
(٢) الطبرى الجزء الثالث من المجلد الأول ص ١١١٦ .
(٣) العمدة ٤٩/١ .
(٤) أغانى ساسى ٧/١٠ .
(٥) أغانى دار الكتب ١١٣/٩ .
(٦) المفضليات المجلد الأول ص ٥٥٤ .

وهريرة هى صاحبة الأعشى التى ذكرها فى مطولته[١] . وقد عرفت هذه القيان فى بلاط الغساسنة[٢] ، كما عرفن فى المدينة ومكة ، أما المدينة فيذكر صاحب الأغانى أن أهلها أمروا إحدى القيان أن تغنى النابغة بشعر له فيه إقواء[٣] ، وأما مكة فقد كان بها قينتان لعبد الله بن جُدعان جلبهما من بلاد الفرس ، وكانتا تغنيان الناس[٤] ، وفى الأغانى أنه لما نصح أبو سفيان لقريش أن يرجعوا فى غزوة بدر قال أبو جهل والله لا نرجع حتى نرى بدراً فنقيم عليه ثلاثاً وننحر الجزر ونطعم الطعام ونسقى الخمور وتعزف علينا القيان وتسمع بنا العرب[٥] . وفى السيرة النبوية أن النبى صلى الله عليه وسلم أمر يوم فتح مكة بقتل شخص يسمى ابن خَطَل كان مسلما ثم ارتد وفر إلى مكة وكانت له قينتان تغنيانه بهجاء النبى وتسمى إحداهما فَرْتَنَى ، وقد أمر النبى بقتلهما ، ففرت إحداهما وقتلت الأخرى[٦] . وفى أخبار امرئ القيس أنه لما طرده أبوه " كان يسير مع جماعة من شذاذ العرب ، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه فى كل يوم وخرج إلى الصيد فتصيد ، ثم عاد فأكل وأكلوا معه ، وشرب الخمر ، وسقاهم ، وغنته قيانه "[٧] .

الرقص

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

(١) أغانى دار الكتب ٩/١١٣ .
(٢) أغانى ساسى ١٦/١٥ .
(٣) أغانى ساسى ٩/١٥٧ .
(٤) أغانى دار الكتب ٨/٣٢٧ .
(٥) أغانى دار الكتب ٤/١٨٣ .
(٦) السيرة النبوية لابن هشام طبعة الحلبى ٤/٥٢
(٧) أغانى دار الكتب ٩/٨٧ .

حتى جاء الله بالإسلام وفتحت العراق وجلب الغناء الرقيق من فارس والروم وتغنوا الغناء المجرأ المؤلف بالفارسية والرومية وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير "[١] .

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

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

٣

مظاهر الغناء والموسيقى فى الشعر الجاهلى

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

ونحن لا نزعم أن صورة الشعر الغنائى اليونانى المعقدة قد استوت جميعها للشعر العربى إنما نزعم أنه وجد فى صور مقاربة لها ، كما تشهد تلك النصوص الـكثيرة السابقة ، فهو

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

شعر غنائى وجد فى ظروف غنائية ، ولكن ينبغى أن لا ننسى ما قررناه فى الفصل السابق من أن هذا الشعر الغنائى استقلت عنه فروع منذ أواخر العصر الجاهلى سميناها 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 الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين . إنها بقية العزف ، وإنها لتعيد للأذن تصفيق الأيدى 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 نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل بِسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخول فَحَوْمل

وقد عاد إلى التصريع مرة أخرى فقال :

أفاطمُ مهلاً بعضَ هـذا التدللِ وإن كنتِ قد أزمعتِ صَرْمى فأجْملى

ثم صرع ثالثة فقال :

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجل بصُبْحٍ وما الإصباحُ منك بأمْثَلِ

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

عفت الدِّيارُ محلها فمُقامها بمِنًى تأبَّد غَوْلها فرِجامُها
فمدافع الرَّيَّان عرِّىَ رسْمُها خَلَقًا كما ضمن الوُحِىَّ سلامُها
دِمَنٌ تجرَّمَ بعد عهد أنيسها حججٌ خلوْنَ حلالها وحرامُها
رُزِقتْ مرابيعَ النجوم وصابها ودْقُ الرَّواعدِ جَوْدُها فرهامُها
من كل سارية وغادٍ مُدْجِنٍ وعشيَّةٍ متجاوبٍ إرزامُها
فَعَلا فروعَ الأيهقانِ وأطْفَلَتْ بالجَلْهَتَين ظباؤها ونَعامُها

تلاحظ أنه شاكل فى أحوال كثيرة بين الكلمتين الأخيرتين فى البيت كأنه يجعل له قافيتين « قافية داخلية » و « قافية خارجية » ، ولم يدفعه إلى ذلك إلا أنه يريد أن يرتفع بالصوت فى مقطعين متقاربين ، وهو لذلك يخرجه هذا الإخراج المنظم المقطع تقطيعاً

صوتيا دقيقاً . وقد كثر هذا « التقطيع الصوتى » فى الشعر القديم ، فمن ذلك قول امرئ القيس يصف فرسه فى معلقته :

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

وقول طرفة فى مطولته :

بطىءٍ إلى الجلّى ، سريعٌ إلى الخنا ذليـــــل بإجماع الرجال ملهَّدِ

وقد روى قدامة فى (نقد الشعر) كثيراً من مثل هذه الأبيات التى تنثر فى الشعر القديم نثراً[١] ، والتى لا شك فى أن الغناء هو الذى دفع إلى صنعها حتى يوفروا للشعر قيما صوتية تساعد على تلحينه والترنم به .

على أن موسيقى الشعر الجاهلى قد تأثرت بالغناء من طريق آخر هو طريق « الرُّقم الموسيقية musical notes » وما حدث فيها من تعديل وتجزئة . وهو جانب يمكن أن يعتبر مقدمة لما سنراه يحدث أثناء العصر الإسلامى فى أوزان الشعر ورُقمه الموسيقية من انحرافات ، وقد يكون من الغريب أن نرى أبا العلاء يذهب إلى أن جمهور أشعار الجاهلية يأتى من الطويل والبسيط ، وما يليهما من الوافر والكامل ثم يقول : "أما الأوزان القصار فإنما عرفت فى العصر الإسلامى فى أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبى ربيعة ، وكذلك عدى بن زيد فى القدماء لأنه كان من سكان المدر بالحيرة"[٢] .

وقد ذهب أبو العلاء إلى التعميم أكثر مما ينبغى ، فإن الأوزان القصار قد عرفت فى العصر الجاهلى لا عند سكان المدر فقط ، بل عند سكان الوبر أيضاً ، وبخاصة فى أبواب الرثاء والغزل والحماسة والحداء ، أما الرثاء فقد شاع عند العرب القدماء نوع من (التعديد) الذى نعرفه فى مصر ، إذ روى صاحب الأغانى أحاديث كثيرة عن الخنساء ونواحها على أخويها وأنها كانت تخرج إلى عكاظ تندبهما ، وذكر أن هنداً بنت عتبة كانت تحتذى على مثالها وتنوح أباها[٣] وقد اقترن هذا النواح أو هـذا (التعديد) بضرب من الشعر القصير ، لعل خير ما يمثله قطعة أم السُّلَيك : وهى من مشطور المديد إذ تقول[٤] :

(١) نقد الشعر لقدامة طبع مصر ص ٢٤ .
(٢) الفصول والغايات ص ٢١٢ .
(٣) أغانى دار الكتب ٤/٢١٠ .
(٤) التبريزى على الحماسة ٢/١٩١ .

طـــاف يبغى نجوة من هـــلاك فهلك
ليت شـــعرى ضلةً أى شىء قتلك
أمريض لم تعـــد أم عـــدو ختلك

وتستمر القطعة على هـذا النمط القصير . وأما الغزل فلعله أقرب موضوعات الشعر الجاهلى إلى الغناء والرقص عليه وخير ما يمثله قطعة المنخل اليشكرى ، وهى من مرفل الكامل إذ يقول[1] :

ولقد دخلت على الفتـا ة الخدرَ فى اليوم المطيرِ
الكاعبِ الحسناء تر فلُ فى الدمقس وفى الحريرِ

وتستمر المقطوعة على هـذه الشاكلة . وأما الحماسة فقد عرفنا أنهم كانوا يغنون أشعارهم فى الحرب ويوم الخصام ، وقد اقترن هذا الغناء بضرب من الأشعار القصيرة كقطعة الفِنْد الزِّمَّانى فى حرب البسوس وهى من الهزج ، إذ يقول[2] :

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

وتستمر المقطوعة على هذا الطراز القصير .

وأما الحُداء فيظهر أنه كان غناء شعبيا عاما للعرب فى العصر الجاهلى يغنون به إبلهم فى مسيرهم ورحيلهم ، وقد اقترن به وزن خاص معروف هو وزن الرجز ، ونحن نلاحظ أن هذا الوزن لم يكن خاصا بالحداء ، بل كان يستخدم أيضا فى السقى من الآبار ، كما كان يستخدم فى الحماسة والحروب ، وقد جعله ذلك الاستخدام الواسع ينفصل من بقية الأوزان القديمة بضروب كثيرة من التجزئة والتعديل فى صورة « رقيمه الموسيقى » لعل أهمها المشطور والمنهوك ، أما المشطور فهو الذى بنى على شطر واحد ، وأما المنهوك فهو الذى ذهب منه أربعة أجزاء ، ومن أمثلته قول دُرَيد بن الصِّمة يوم هوازن[3] :

ياليتنى فيها جَذَعْ أخبُّ فيها وأضَعْ

ولعل هذا الجانب من التعديل فى الرجز وما أصابه من كثرة « التحريف » حتى أخرج

(١) التبريزى ٢/٤٥ .
(٢) التبريزى ١/١١ .
(٣) أغانى ساسى ٩/١٥ .

كثيرا من أمثلته عن أن تضبط وتعين بوزن خاص ، هو الذى دفع الخليل إلى أن يرفضه فلا يعده من الشعر[١] ، وليس من شك فى أنه شعر ، وغاية ما فى الأمر أنه كان يقترن بضروب كثيرة من الغناء فى الحماسة والحروب والسقى من الآبار ، كما كان يقترن بالحداء ، فكثر الحذف فيه وكثر الاضطراب .

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

٤

موجة الغناء فى الحجاز أثناء العصر الإسلامى

و إذا تركنا العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى ، وجدنا موجة واسعة من الغناء والرقص كان لها تأثير شديد فى نمو الشعر الغنائى الخالص ونمو مقطوعاته . وهى حال تعتبر فى الواقع امتداداً لما كان عليه القوم فى العصر القديم ، فلما جاء الإسلام نمت هذه الحال و بخاصة فى الحجاز إذ عرف فى هذا العصر بكثرة الغناء والمغنين ، وكان أكثرهم من الموالى من الفرس والروم وغيرهم ، وقد اشتهر منهم طُويس وسائب خاثر ثم تبعهما ابن سُريج وابن محرز بمكة ، ومعبد ومالك بالمدينة ، أما المغنيات فقد امتلأت بهن المدينة إذ نجد جميلة وسلامة القس وعَزَّةَ المَيْلاء وحبَابَة وبُلْبُلَة ولذَّةَ العيش وسُعَيْدَةَ والزَّرقاء وعُقَيْلَة وخُلَيدة والشماسِيَّة وغيرهن كثير[٢] .

وقد كان المغنون من الأجانب يؤثرون فى الغناء العربى بما يدخلونه من النغم الأجنبى الفارسى أو الرومى كما حكى ذلك أبو الفرج عن ابن مِسْجَح إذ يقول عنه إنه "نقل غناء الفرس إلى غناء العرب ثم رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبَرْبَطيّة والأسطوخوسيّة وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيرا وتعلم الضرب ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هى موجودة فى نغم غناء الفرس

(١) انظر باب الرجز فى العمدة لابن رشيق . (٢) أغانى دار الكتب ٨/٢٠٩ .

والروم خارجة عن غناء العرب وغنّى على هذا المذهب"[١] . وقد حكى أبو الفرج هذا الصنيع أيضا عن ابن محرز فقد شخص إلى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غناءهم ثم صار إلى الشام فتعلم ألحان الروم وأخذ غناءهم فأسقط من ذلك ما لا يستحسن من نغم الفريقين وأخذ محاسنها فمزج بعضها ببعض وألف منها الأغانى التى صنعها فى أشعار العرب[٢] . وقد أدخل هؤلاء المغنون من الموالى فى الغناء العربى آلات جديدة للطرب لعل أهمها العود ويسمى البربط . ويروى أبو الفرج أن أعرابيا رآه فى إحدى رحلاته إلى الشام ، فعجب منه عجباً شديداً إذ قال : "رأيت ضارباً خرج فجاء بخشبة عيناها فى صدرها ، فيها خيوط أربعة ، فاستخرج من خلالها عودا فوضعه خلف أذنه ثم عرك آذانها وحركها بخشبة فى يده ، فنطقت ورب الكعبة ، وإذا هى أحسن قينة رأيتها قط ، وغنى حتى استخفنى من مجلسى فوثبت فجلست بين يديه وقلت بأبى أنت وأمى ما هذه الدابة فلست أعرفها للأعراب وما أراها خلقت إلا قريبا ؛ فقال هذا البربط ، فقلت بأبى أنت وأمى فما الخيط الأسفل ، قال الزير ، قلت فالذى يليه ، قال المثنى ، قلت فالثالث ، قال المثلث ، قلت فالأعلى ، قال البم ، قلت آمنت بالله أولا وبك ثانياً وبالبربط ثالثاً وبالبم رابعاً"[٣] . وقد دخلت آلات موسيقية أخرى منها الطنبور وهو فارسى ، وكذلك النای ، ومنها القانون وهو يونانى ، إلى غير ذلك من آلات نقلها المغنون عن الفرس واليونان ، وقد عرض لها المسعودى فى كتابه مروج الذهب بالتفصيل[٤] .

وقد عرف الغناء فى العصر الإسلامى على ضروبه المختلفة ، فعرف الغناء العادى كما عرف الغناء المصحوب بجوقة تضرب على الآلات الموسيقية بينما يغنى المغنون ، روى أبو الفرج : "أن الناس اجتمعوا عند جميلة فضربت ستاراً وأجلست الجوارى كلهن فضربن وضربت ، فضربن على خمسين وترا فتزلزلت الدار ، ثم غنت على عودها وهن يضربن على ضربها"[٥] ، وروى أبو الفرج أيضاً : "أنها جعلت على رؤوس جواريها شعوراً مُسْدلة كالعناقيد إلى أعجازهن ، وألبستهن أنواع الثياب المصبَّغة ، ووضعت فوق

(١) أغانى دار الكتب ٣/٢٧٦ .
(٢) أغانى دار الكتب ١/٣٧٨ .
(٣) أغانى ساسى ١٢/٣٠ .
(٤) مروج الذهب طبعة أوربا ٨/٩٠ .
(٥) أغانى دار الكتب ٨/٣١٨ .

الشعور التيجان ، وزينتهن بأنواع الحلى ، ووجهت إلى عبد الله بن جعفر تستزيره ، فلما جاء قامت على رأسه وقامت الجوارى صفين . . . ثم دعت لكل جارية بعود ، وأمرتهن بالجلوس على كراسى صغار قد أعدت لهن فضربن وغنت عليهن . . . . وغنى جواريها على غنائها"[١] . وليس ذلك كل ما أثر عن جميلة فى هذا العصر ، فنحن نرى عندها الغناء المصحوب بالرقص . روى أبو الفرج أنها "جلست يوما ولبست بُرْنُسا طويلا وألبست من كان عندها برانس دون ذلك . . . . ثم قامت ورقصت وضربت بالعود ، وعلى رأسها البُرْنُس الطويل وعلى عاتقها بردة يمانية ، وعلى القوم أمثالها ، وقام ابن سريج يرقص ومعبد والغريض وابن عائشة ومالك ، وفى يد كل منهم عود يضرب به على ضرب جميلة ورقصها ، فغنت وغنى القوم على غنائها ، ثم دعت بثياب مصبَّغة ، ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا ، ثم ضربت بالعود ، وتمشَّت وتمشى القوم خلفها ، وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد"[٢] .

٥

تأثير الغناء الإسلامى فى موسيقى الشعر الغنائى

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

ونحن نحس إزاء هذا التطور أن المغنين كانوا يلقون كثيراً من العناء 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

(١) أغانى دار الكتب ٨/٢٢٧ . (٢) أغانى دار الكتب ٨/٢٢٦ .

عنهم باقتراح أوزان لم تكن شائعة فى الشعر القديم ، أو كانت شائعة ولكنهم رأوا أن يعدلوا فيها حتى تتلاءم وهذا الغناء الذى كانت تدخل فيه نغمات أجنبية كثيرة كما ذكر أبو الفرج — على نحو ما مر بنا — 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 و بأشعاره ، وقد روى أبو الفرج كثيراً من أصواتهم فى مقطوعاته فمن ذلك صوت ابن سُرَيج وهو من مجزوء الخفيف[1] :

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

ومن ذلك أيضاً صوته وهو من مجزوء الوافر[2] :

أليستْ بالتى قالتْ لمولاةٍ لهـــا ظُهرا
أشيرى بالسَّـــلام له إذا هو نحونا خطرا

ومن ذلك أيضاً صوت ابن محرز وهو من مجزوء الرمل[3] .

أصبح القلب مهيضًا راجع الحبَّ الغَرِيضا
وأجدَّ الشوقَ وهْنًا أنْ رأى بَرْقًا وميضا

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

ولعل من الطريف أن نجد فى هذا العصر شاعرا كأعشى همدان يلزم النَّصْبى المغنى يؤلف له قطعا من الشعر ليغنيها[4] . وقد كان المغنون كثيراً ما يضطرون الشعراء إلى أن يؤلفوا لهم قطعا من الأوزان القصيرة ، كما صنع ابن عائشة بعروة بن أذينة إذ طلب إليه أن يصنع له قطعة من الهزج فصنع[5] :

(١) أغانى دار الكتب ١/٥٩ .
(٢) أغانى دار الكتب ١/٩٢ .
(٣) أغانى دار الكتب ١/١٧٨ .
(٤) أغانى دار الكتب ٦/٦٥ .
(٥) أغانى دار الكتب ٢/٢٣٧ .

سُليمى أزمعتْ بينا فأين تقولهـــا أينا
وقد قالت لأتراب لهـــا زُهْرٍ تلاقينا
تعالَيْنَ فقد طاب لنا العيشُ تعالينا

وقد كان بعض الشعراء يتعلمون صناعة الغناء حتى يستطيعوا أن يؤلفوا أشعارا تتفق وألحان المغنين وأصواتهم ، وممن عرف بذلك ابن أذينة فقد كان يصوغ الألحان والغناء على شعره ، وقد حكى له صاحب العقد الفريد صوتين مما يغنى فيه الحجازيون[1] . ولعل ذلك هو السبب فى أن موسيقى شعره تمتاز بأنها مصفاة تصفية شديدة كما نرى فى قطعته المشهورة :

إن التى زعمت فؤادك ملَّها خلقت هواك كما خلقت هَوًى لها

وكما أن الشعراء وجدوا الحاجة ماسة إلى تعلم الغناء ، كذلك وجد المغنون نفس الحاجة إزاء تعلم الشعر فاصطنعته جماعة ، منهم أبو سعيد مولى فائد وكان مغنيا وشاعراً[2] ، وكذلك سلامة القس ، وكانت مغنية وشاعرة ، ومن شعرها الذى غنت فيه قولها ترثى يزيد بن عبد الملك مولاها وتندبه وهو من مجزوء الرمل[3] :

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

٦

انتقال الغناء من الحجاز الى الشام

ووجود سلاَّمة فى بلاط يزيد يجعلنا نفكر فى هذه الحال الجديدة ، وهى انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام فى أواخر العصر الإسلامى ، فنحن نجد فى بلاط يزيد غير سلاَّمة ، حبابةَ وابنَ سريج ومعبداً ومالكا وابن عائشة والبيذق والأنصارى وابن أبى لهب[4] ، كما يوجد فى بلاط ابنه الوليد معبد وعَطَرَّد ومالك وابن عائشة ودَحْمان الأشقر وعمر الوادى وحكم

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

الوادى ويونس الكاتب والهذلى والأبجر وأشعب بن جابر وأبو كامل الغُزَيِّل ويحيى قيل[١] ، ونجد بجانب هؤلاء كثيراً من المغنيات .

وقد كان لهذا أثره فى الشعر الشآمى ، فقد شاع الغناء والرقص والطرب وبخاصة فى قصور الخلفاء ، وكان لذلك تأثيره فى الشعر وخاصة فى عصر يزيد بن عبد الملك الذى قال عنه أبو حمزة الخارجى فى خطبته إنه "يشرب الخمر ويلبس الحلة قومت بألف دينار . . . حبابة عن يمينه وسلامة عن يساره تغنيانه حتى إذا أخذ الشراب منه كل مأخذ قدَّ ثوبه ثم التفت إلى إحداهما فقال ألا أطير"[٢] . وقد روى صاحب الأغانى أن معبداً غناه صوتاً فاستخفه الطرب حتى وثب وقال لجواريه : افعلن كما أفعل ، وجعل يدور فى الدار ويدرن معه وهو يقول من الرجز :

يا دارُ دوِّرِينى يا قرقرُ أمسكينى
آليتِ منذُ حينٍ حقا لتَعْرمينى
ولا تواصلينى بالله فارحمينى
لم تذكرى يمينى![٣]

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

وصنيع الوليد بن يزيد فى هذا الباب أوسع من صنيع أبيه ، يقول عنه صاحب الأغانى : "وله أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويوقِّع بالطبل ويمشى بالدُّفِّ على مذهب أهل الحجاز"[٤] . وهو إلى ذلك كان شاعراً يحسن الشعر وقد أكثر من نظمه على الأوزان القصيرة التى أشاعها الغناء فى هذه العصور ، بل لقد كان أول من اقترح — فيما نعلم — وزن المجتث إذ غنى فيه قوله[٥] :

إنى سمعتُ بليلٍ وراء المُصلَّى برنَّهْ
إذا بناتُ هشامٍ يندُبْنَ والِدَهُنَّهْ
يندبن قَرْماً جليلا قد كان يعضُدهنَّه

(١) H. G. Farmer, History of Arabic Music, p. 64.
(٢) البيان والتبيين ٢/١٠٢ .
(٣) أغانى دار الكتب ١/٦٩ .
(٤) أغانى دار الكتب ٩/٢٧٤ .
(٥) أغانى دار الكتب ٧/١٧

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

٧

انتقال الغناء الى العراق فى العصر العباسى

وإذا تركنا العصر الإسلامى إلى العصر العباسى وجدنا الغناء وما يستتبعه من رقص وموسيقى يتحول من الشام إلى العراق مع الملك العربى والدولة العربية . وقد أعدت لهذا الانتقال أسباب مختلفة يرجع بعضها إلى اتصال أهل العراق بالبلاط الأموى ، فقد كانوا يذهبون هناك ثم يعودون متأثرين بهذا الذوق الجديد ، ويرجع بعضها الآخر إلى أسباب فارسية ، فإن من المعروف أن الفرس مشغوفون بالملاهى والطرب[1] ، ولكنهم لم يدخلوا فى الحياة الإسلامية دخولا واضحاً إلا فى العصر العباسى .

ونفس الكوفة والبصرة كانت المعيشة فيهما أثناء العصر الإسلامى أقرب إلى البداوة ، أما فى العصر العباسى فتصبح الحياة فيهما حضرية مبالغة فى الحضارة ، وتنشأ بجانبهما بغداد ينشئها المنصور على طراز كأنه اشتق من الفرس ، فالحياة فيها فارسية أو تكاد : الناس يحتفلون بالنيروز وأعياد الفرس ، ويلبسون ملابسهم ويتعودون عاداتهم فى مآكلهم ومشاربهم ، والملوك يعيشون معيشة كسروية ، يعيشون محجوبين عن العالم يخاطبون الناس من وراء حجاب ، وقد أقبلوا على الغناء كما كان يقبل عليه ملوك الفرس[2] ، وكما كان يقبل عليه يزيد وابنه الوليد من ملوك بنى أمية . والمهدى هو أول خليفة عباسى يحتفل بهذا الجانب ، وقد كان يحب القيان وسماع الغناء[3] ، ثم يأتى هرون الرشيد فيبالغ فى ذلك ويجعل المغنين مراتب وطبقات على نحو ما وضعهم أردشيرُ بن بابك[4] .

وليس معنى ذلك أن العراق لم يكن به غناء فى العصر الإسلامى فقد كان به حُنَين الحِيرى[5] ، ولكنه لم يخلف هناك مدرسة كالتى نجدها فى مكة أو المدينة ، إنما يحدث

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

الغناء فى العراق حدوثا أو يكاد فى العصر العباسى على نحو ما نرى فى كتاب الأغانى إذ تتصل سلسلة المغنين ورُقُمهم الموسيقية بالحجاز مباشرة ، وقد كثر المغنون والمغنيات فى هذا العصر كثرة مفرطة ، نجد من أشهرهم فى زمن الرشيد إبراهيم الموصلى ، وإسماعيل ابن جامع ، وفُلَيْح بن العوراء ، وهؤلاء الثلاثة هم الذين أمرهم الرشيد أن يختاروا له الأصوات المائة التى أدار أبو الفرج كتابه الأغانى عليها ، وقد أمرهم الرشيد أن يختاروا من هذه المائة عشرة ثم من تلك العشرة ثلاثة على نحو ما يفصله أبو الفرج فى أول كتابه ، واشتهر غير هؤلاء جماعة منهم زَلْزَل ، وكان له شهرة فى الضرب على الوتر ولم يكن يغنى ، وإنما كان يضرب على ابن جامع وإبراهيم الموصلى ، ومنهم برصوما الزامر وكان يزمر على ابن جامع وإبراهيم الموصلى أيضاً ، ومنهم عَلُّوَيْه ، وكان يقول فيه الواثق غناء علويه مثل نقر الطست يبقى فى السمع ساعة بعد سكوته[١] ، ومنهم إسحق الموصلى وهو الذى هذب صناعة الغناء[٢] ، وكان يستطيع الضرب على العود المشوش الأوتار فيوهم السامع أنه يضرب على عود صحيح[٣] ، وقد عرف فى مجلس المأمون خطأ فى وتر بين ثمانين وترا وعشرون جارية يغنين[٤] . وقد اشتهر من المغنيات جماعة منهن فريدة وبَذْل وذات الخال ومُتَيَّم وعَرِيب ودنانير وغيرهن كثير .

وإن من يقرأ فى كتاب الأغانى ليخيل إليه أنه لم يكن فى العصر العباسى إلا الغناء والمغنون والمغنيات ، ولعل مما يدل على قيمة الغناء أن الجارية إذا كانت مغنية قومت تقويما ممتازا ، فهم يذكرون أن جارية عرضت بثلثمائة دينار ، فلما علمها إبراهيم بن المهدى الغناء عرض فى ثمنها ثلاثة آلاف دينار[٥] ، وقد بيعت عَرِيب المغنية بخمسة آلاف دينار[٦] ، وعلم دَحْمان جارية اشتراها بمائتى دينار فباعها بعشرة آلاف دينار[٧] ، واشترى الرشيد من إبراهيم الموصلى جارية بستة وثلاثين ألف دينار[٨] ، وكان فى داره ثمانون

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

جارية يعلمهن فن الغناء[١] . وقد أغدق الملوك والأمراء وكبار رجال الدولة العطايا على هؤلاء المغنين ، وأسرفوا فى ذلك إسرافا شديداً ، ويكفى أن نذكر ما يقال من أن إبراهيم الموصلى صار إليه أربعة وعشرون ألف ألف درهم سوى أرزاقه الجارية وهى عشرة آلاف درهم فى كل شهر[٢] .

ولعل مما يدل على مبلغ ما وصلت إليه هذه الصناعة من قيمة فى هذه العصور أننا نجد طائفة من الملوك تترك فيها أصواتا من مثل الواثق والمنتصر والمعتز وابن المعتز ، وقد فتح أبو الفرج فى كتابه فصلا يدرس فيه ما تركه أولاد الخلفاء من صنعة فى الغناء[٣] ، وصنيع إبراهيم بن المهدى — وكان من كبار المغنين — فى هذا الباب معروف ، وقد اشتهرت أخته عُلَيَّة بالغناء أيضا ، وتركت فيه أصواتا كثيرة[٤] .

ونحن نجد الغناء فى هذا العصر فى كل مكان ، نجده فى قصور الخلفاء ودور الأمراء ، كما نجده فى الشوارع وعلى الجسور ، ونجده فى البر ، كما نجده فى البحر . وقد أحسن المغنون صناعتهم إحسانا بالغاً ، حتى ليذكر الرواة أن مغنيا هو مُخارِق غنى ذات يوم فى متنزه ، وقد سنحت ظباء فجاءت إعجابا بغنائه ، وتوسط دجلة يوما وغنى فلم يبق أحد إلا بكى ، وكان غناؤه يسر من جماله كل قلب[٥] . ولعل ذلك يفسر انفعال الناس إزاء هذا الفن الذى أحكمه أصحابه ، فهم يروون أن بعض من كانوا يحضرون المغنين كانوا ينطحون العمد من حسن ما يستمعون[٦] ، بل لقد يرمون بأنفسهم فى الفرات من شدة الطرب لا يدرون[٧] ، وقد يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم فى آذانهم، لا يعرفون ما يصنعون[٨] .

وقد وجدت فى هذا العصر ضروب الغناء المختلفة التى سبق أن شاهدناها فى العصر الإسلامى فكان هناك الغناء العادى كما كان هناك الغناء المصحوب بحوقة والآخر الذى كان يصحب بالرقص . روى صاحب الأغانى أنه اجتمع إبراهيم الموصلى وزلزل وبرصوما بين يدى الرشيد فضرب زلزل وزمر برصوما وغنى إبراهيم[٩] ، كما روى أن أحمد بن صدقة

(١) أغانى دار الكتب ٥/١٦٤ .
(٢) نفس المصدر ٥/١٦٣ .
(٣) أغانى دار الكتب ٩/٢٥٠ .
(٤) أنظر ترجمتها فى الجزء الخاص بأشعار أولاد الخلفاء من كتاب الأوراق للصولى .
(٥) محاضرات الأدباء ١/٤٤٣ .
(٦) أغانى ساسى ١٥/١٤٩ .
(٧) العقد الفريد ٤/١٢٤ .
(٨) العقد الفريد ٤/١٢٤ .
(٩) أغانى دار الكتب ٥/٢٤١ .

" دخل على المأمون فى يوم الشعانين[١] وبين يديه عشرون وصيفة جلباً روميات مزنّرات قد تزين بالديباج الرومى وعلقن فى أعناقهن صلبان الذهب وفى أيديهن الخوص والزيتون فقال له المأمون : ويلك يا أحمد ! قد قلت فى هؤلاء أبياتاً فغنى بها ، فغناه ولم يزل يشرب وترقص الوصائف بين يديه أنواع الرقص "[٢] .

وكانت آلات الموسيقى فى أغلب الأحيان أربعاً ، كأن تكون العود والطنبور والمزمار والجنك ، وقد نما الرقص نموًّا عظيما حتى لنرى المسعودى يفرد له فصلا فى مروج الذهب ، وفيه نراه يقيسه بمقاييس الصوت من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك[٣] . ومهما يكن فقد ارتقى الغناء فى العصر العباسى ، وقد كثرت ملاهيه وتعددت نواديه ، ومن النوادى العامرة فى هذا العصر نادى ابن رامين ، وممن كان يختلف إليه ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح بن حاتم الباهلى[٤] ، وكذلك نادى القراطيسى " وكان مألفاً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصدون منزله ويجتمعون عنده فيقصفون ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان "[٥] . وهنا نلاحظ أن الغناء اتصل مرة أخرى بالشعر العربى فى العراق . وقد ساعدت حياة الشعراء فى هذا العصر على تآخى الفنين وتآلفهما إذ كان يعيش أكثرهم معيشة فنية خالصة قوامها الخمر والغناء والمجون .

٨

نمو مقطوعات الشعر الغنائى

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

(١) الشعانين : عيد للنصارى .
(٢) أغانى ساسى ١٣٨/١٩ .
(٣) مروج الذهب ١٠٠/٨ .
(٤) أغانى ساسى ١٢٦/١٣ .
(٥) أغانى ساسى ٨٨/٢٠ .

الأغانى كتابه على هذا النوع من الشعر الذى كان يغنى ويلحن ويضع فيه المغنون أصواتهم وألحانهم ، وإن الإنسان ليخيل إليه أن الشعراء لم يتركوا خالجة من خوالج الوجدان إلا عبروا عنها عبارات مختلفة ، وقد كانوا يذهبون إلى الحرية فى القول ، ويعبرون مباشرة عن حبهم وهيامهم تعبيرا ماديا مكشوفا إن صح هذا التعبير .

بشار

وبشار هو خير شاعر يمثل هذا الغزل المادى المكشوف إذ كان شعره إباحيا بأوسع ما تدل عليه هذه الكلمة من معان ، ففيه دعوة صريحة إلى الإثم والفحش والفجور ، وبون بعيد جدا بين بشار وبين شعراء الغزل فى العصر الإسلامى من أمثال عمر بن أبى ربيعة فإنهم كانوا يتحرجون ، أما هو فكأنما سقط من وجهه كل حياء ممكن وكأنما لم يكن له خلق أو دين يردعه . ونحن نعرف أن بشارا فارسى ، والفرس قوم متحضرون ، وقد دخلوا اللغة العربية ودخل معهم مجونهم وخمرهم وغزلهم بالغلمان كما نجد عند أبى نواس ، كما دخل معهم تهتكهم وخلاعتهم وغزلهم الصريح كما هو الشأن عند بشار ، ولم يكن جميع الفرس من ذوق بشار وأبى نواس فمنهم التقى والزاهد الورع ولكن على كل حال كان بشار منهم كما كان أبو نواس . وربما كان من الأسباب التى هيأت لهذا الغزل المكشوف عند بشار أنه كان متحيرا مخلطا . يقول الجاحظ : " وكان بشار يدين بالرجعة[1] ويكفر جميع الأمة ويصوّب رأى إبليس فى تقديم النار على الطين وذكر ذلك فى شعره فقال :

الأرض مظلمة والنار مشرقة والنار معبودة مذ كانت النار[2]

وينطوى فى ذلك أنه كان شعوبيا شديد الشغب والتعصب للعجم . يقول فى تبرئه من ولاء العرب[3] :

أصبحت مولى ذا الجلال وبعضهمْ مولى العُرَيْب فخذ بفضلك فانخرِ

(١) الرجعة : الايمان بالرجوع الى الدنيا بعد الموت وهو مذهب طائفة من أولى البدع والأهواء من المسلمين، يقولون إن الميت يرجع إلى الدنيا ويكون فيها حيا .

(٢) البيان والتبيين ١/٣١ وانظر الأغانى طبع دار الكتب ٣/١٤٥ .

(٣) أغانى ٣/١٣٩ .

مولاكَ أكرم من تميمٍ كلهـــا أهلِ الفعال ومن قريش المَشْـــعَرِ
فارجع إلى مولاك غـــير مدافَع سبحان مولاك الأجلِّ الأكبرِ

كان بشار مضطربا دينيا واجتماعيا وزاد فى اضطرابه أنه كان أعمى مشوه الخلق والصورة. يقول صاحب الأغانى : "كان بشار ضخما عظيم الخلق والوجـه مجذورا طويلا جاحظ المقلتين قد تغشاهما لحم أحمر فكان أقبح الناس عمى وأفظعه منظرا"(١). وقد جعله ذلك مضطربا فى حياته كما جعله مضطربا فى أخلاقه اضطرابا أفضى به إلى أخلاقية مقيته. وقد تجلَّى ذلك فى غزله إذ خرج به إلى ضروب من الحرية والصراحة يأباها الذوق السليم وقد أعانه فى ذلك أنه كان يتغزل فى إماء وقيان لا فى هذه الحرائر التى كان يتغزل فيها شعراء العصر الإسلامى فاندفع يفحش فى غزله ويتهتر لايزجره خلق ولا يردعه دين ، وقد جزع الوعاظ ورجال الدين من أمثال الحسن البصرى وواصل بن عطاء وغيرهما جزعا شديدا من هذا الغزل المتهتك فحاولوا أن يردوه عن هذا الطريق غير أنهم لم يفلحوا بل ازداد تهتكا واستهتارا حتى اضطر الناس أن يرفعوا أمره إلى الخليفة المهدى فاستدعاه وقال له : "أتحض الناس على الفجور والله لإن قلت بعد هذا بيتاً واحدا فى نسيب لآتين على روحك"(٢) وفى ذلك يقول فى بعض الجوارى(٣) :

ومُخضَّبٍ رَخْص البنا ن بكى علىّ وما بكيتُهْ
ويشُـــوقُنى بيت الحبـــيب إذا ادَّكرتُ وأين بيْتُهْ
قام الخليـــفة دونه فصبرتُ عنه وما قَلَيتُهْ
ونهـــانىَ الملكُ الهما مُ عن النسيب وما عصيتُهْ
لا ، بل وفيتُ فلم أُضِعْ عهدا ولا وَأْياً وَأَيتُـــهْ

وقد قال بصدد ذلك أيضا(٤) :

قد عشت بين الرَّيحان والراح والـ مزهر فى ظلّ مَجلسٍ حسنِ

(١) أغانى دار الكتب ٣/١٤١ .
(٢) أغانى دار الكتب ٣/٢٤١ .
(٣) أغانى دار الكتب ٣/٢٣٩ .
(٤) أغانى دار الكتب ٣/٢٤١ .

وقد ملأت البلاد ما بين فُغـ ـفُور إلى القَـــيروان فاليمنِ
شـعرا تُصلّى له العواتقُ والـ ـثّيبُ صـــلاةَ الغُواة للوثَنِ
ثم نهانى المهـــدىُّ فانصرفت نفسى صنيعَ المـوفَّق اللّقِنِ

والحق أن نفسه لم تنصرف عن شىء من ذلك فقد كان يغويه نساء البصرة وشبانها وما بها من إماء وقيان على أن بكثر من هـذا الغزل المكشوف ، والأغانى ملىء بكثير منه كقوله[1] :

لا يُؤيسـنَّك من مخبَّأةٍ قولٌ تُغَلِّظُـهُ وإنْ جَرَحا
عُسْر النســـاء إلى مياسرةٍ والصعبُ يمكنُ بعـدما جَمحا

ويقول[2] :

قالوا حرامٌ تلاقينا فقلتُ لهمْ ما فى التّلاقى ولا فى قبلةٍ حَرَجُ
من راقب الناس لم يظفر بحاجتهِ وفازَ بالطيباتِ الفاتكُ اللَّهِجُ

ومن ذلك أيضا قوله[3] :

أتتنى الشمس زائرةً ولم تكُ تَبْرَحِ الفلكا
تقول وقد خلوتُ بهـــا تحدَّثْ واكْفِنى يَدَكا

ويقول[4] :

فبتنا معاً لا يخلُص الماء بيننا إلى الصبح دونى حاجبٌ وستورُ

ويقص الرواة أنه كتب إلى قينةٍ كان يهواها :

هل تعلمـــين وراء الحب منزلةً تُدْنى إليك فإنَّ الحبَّ أقصانى

فكتبت إليه :

نعم أقول وراء الحب مـــنزلةٌ حبُّ الدراهم يُدْنى كل إنســانِ
من زاد فى النَّقْد زدنا فى مودَّته لا نبتغى الدهر إلا كل رُجْحَانِ"[5]

(١) أغانى دار الكتب ٣/٢٠٩ .
(٢) أغانى دار الكتب ٣/٢٠٠ .
(٣) المختار من شعر بشار للخالديين ص ٦٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٤١ .
(٥) المصدر نفسه ص ٥٠ .

ومهما يكن فقد عنى بشار بهذا الفن من الغزل المادى المكشوف عناية جعلته يكثر فيه من الصراحة والحرية كأن يقول[١] :

عجبتْ فَطْمَةُ من نَعْتى لها ... هل يجيد النَّعْتَ مكفوفُ البَصَرْ
دُرَّةٌ بحريةٌ مكنونةٌ ... ما زها التاجرُ من بين الدُّرَرْ
أَذْرَتْ الدمع وقالت ويْلَتى ... من وَلوع الكفِّ رَكَّابِ الخَطَرْ
أَمَتِى بدَّدَ هذا لَعِبى ... ووشاحى حَلَّهُ حتى انتثرْ
. . . . . .
أقبلت فى خلوة تضربُها ... واعتراها كجنونٍ مُسْتَعِرْ
بأبى والله ما أحسنه ... دمعُ عينٍ غَسَل الكحل قَطَرْ
أيها النُّوام هبوا وَيْحَكم ... وسلونى اليوم ما طعم السَّهَرْ

وفى الأغانى مقطوعة أخرى أكثر صراحة لا نستطيع أن ننقلها لما فيها من فحش داعر وفجر فاجر[٢] ، ومهما يكن فقد استبق الشعراء بعد بشار كلٌّ يحاول أن يأتى بالطريف فى هذا الفن من الغزل المادى الصريح ، وقد تبعه الشعراء العباسيون يضيفون ألحاناً إلى لحنه ، وأنغاماً إلى نغمه .

العباس بن الأحنف :

وقد كان يقابل هذا النوع من الشعر الغنائى المادى الصريح نوع آخر عفٌّ مثَّله العباس ابن الأحنف ، وهو عربى الأصل من بنى حنيفة ، وهو يشبه فى العصر العباسى عمر بن أبى ربيعة فى العصر الإسلامى ، إذ خصص نفسه بغناء حبه منصرفا عن قصائد المديح وما إليه ، يقول عنه صاحب الأغانى : "كان شاعراً غزلا ظريفا ، لم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ، ولا يتصرف فى شىء من هذه المعانى ، وكان قَصْدُه الغزل وشُغله النسيب[٣]" . ويقول الجاحظ : "لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم

(١) المختار من شعر بشار ص ١٠٦
(٢) أغانى دار الكتب ١٨٣/٣
(٣) أغانى دار الكتب ٣٥٢/٨ .

وأوسعهم كلاما وخاطراً ما قدر أن يكثر شعره فى مذهب واحد لا يجاوزه ، لأنه لا يهجو ولا يتكسب ولا يتصرف ، ومانعلم شاعرا لزم فنا واحدا لزومه ، فأحسن فيه وأكثر[١]".

وكأنى بالجاحظ نسى عمر بن أبى ربيعة وأضرابه من شعراء العصر الإسلامى . وقد كان العباس شخصية ظريفة فى العصر العباسى إذ قصر نفسه على الغزل ، ولكن دون تبذل أو تصريح بهُجْر وفحش ، وقد ترجم له صاحب الأغانى ترجمة واسعة روى له فيها كثيرا من مقطوعاته الجيدة كقوله[٢] :

لا جزى الله دمع عينىَ خيراً ... وجزى اللهُ كلَّ خيرٍ لسانى
نمَّ دمعى فليس يكتم شيئاً ... ورأيت اللسانَ ذا كتمانِ
كنتُ مثلَ الكتابِ أخفاهُ طىٌّ ... فاستدلوا عليه بالعُنْوانِ

وقوله[٣] : قالت ظَلُومُ سميَّةُ الظُّلْمِ ... ما لى رأيتُكَ ناحلَ الجِسْمِ
يا من رمى قلبى فأقصده ... أنت العليمُ بموضع السَّهْمِ

وقوله[٤] : ألا تعجبون كما أعجب ... حبيبٌ يُسىء ولا يُعْتِبُ
وأبغى رضاهُ على سُخْطِهِ ... فيأبى علَىَّ وَيَسْتَصْعِبُ
فيالَيت حظِّى إذا ما أَسَأْ ... تَ أنك تَرْضَى ولا تغضبُ

وقوله[٥] :

إن قال لم يفعل وإن سِيلَ لم ... يبذل وإن عوتب لم يُعْتِبِ
صَبٌّ بعصيانى ولو قال لِى ... لا تشرب البارِدَ لم أشربِ
إليك أشكو ربَّ ما حلَّ بى ... من صد هذا المُذْنب المُغْضَبِ

ويقول أيضا[٦] :

نام من أهدى لىَ الأرقا ... مستريحاً زادنى قَلَقا
لو يبيتُ الناسُ كلُّهم ... بسهادِى بَيَّضَ الحَدَقا

(١) أغانى دار الكتب ٨/٣٥٤ .
(٢) المصدر نفسه ٨/٣٥٤ .
(٣) المصدر نفسه ٨/٣٥٦ .
(٤) المصدر نفسه ٨/٣٦٠ .
(٥) المصدر نفسه ٨/٣٦٥ .
(٦) المصدر نفسه ٨/٣٦٦ .

كان لى قلبٌ أعيشُ به فاضْـــــطَلَى بالحب فاحترقا
أنا لم أُرْزَقْ مودَّتكم إنَّما للعبْـــدِ ما رُزِقَا

وكل هـذه المقطوعات من الأصوات والأدوار التى كانت تغنى فى العصر العباسى . ومهما يكن فقد شاع هذا الشعر الغنائى بضربيه من الغزل المادى والعفيف ، وقد استبق الشعراء فيه كلٌّ يحاول أن يأتى بالنادر الطريف . روى الأغانى " أنه اجتمع مسلم بن الوليد وأبو نواس وأبو الشيص ودعبل فى مجلس ، فقالوا : لينشد كل واحد منكم أجود ما قاله من الشـعر . فأنشدهم أبو الشيص قوله :

وقفَ الهوى حيث أنتِ فليس لى متأخَّرٌ عنْهُ ولا متقـــدَّمُ
أجدُ الملامة فى هـواكِ لذيذةً حُبًّا لذكرِكِ فليـــلمنى اللوَّمُ
أشْبَهْتِ أعدائى فصرتُ أُحِبُّهُمْ إذْ كان حظِّى منك حظِّىَ منهمُ
وأهنْتِنِى فأهنت نفسىَ صاغراً ما مَنْ يهونُ عليكِ ممَّنْ أُكْرِمُ

فقال أبو نواس : أحسنت والله وجودت ، وفى رواية أخرى أنه قال : إنى أرى نمطا خسروانيا مذهبا[1]" . وما هذا النمط إلا ذلك الشعر الغنائى الذى أخذ الشعراء يستبقون فى صناعته . روى ابن رشيق : أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين بن الضحاك اجتمعوا يوما فقال أبو نواس لينشد كل واحد قصيدة لنفسه فى مراده من غير مدح ولا هجاء ، فأنشد أبو العتاهية :

يا إخـــوتى إن الهوى قاتلى فيسِّرُوا الأكْفانَ من عاجِلِ
ولا تلوموا فى اتباع الهـوى فإننى فى شُـــغُل شاغلِ
عينى على عُتْبَـــةَ مُنْهَـلَّةٌ بدمعها المنسكبِ الســـائلِ

فسلم له أبو نواس والحسين بن الضحاك وقالا له : أما مع سهولة هذه الألفاظ وملاحة هذا القصد وحسن هذه الإشارات فلا ننشد شيئاً[2]" ، وقد روى صاحب الأغانى من هذه القصيدة قول أبى العتاهية[3] :

(١) أغانى ساسى ١٥/١٠٥ .
(٢) العمدة لابن رشيق ١/١٠٦ .
(٣) أغانى دار الكتب ٤/٤٥ .

كأنها من حسنها دُرَّةٌ أخرجها اليمُّ إلى السَّاحلِ
كأنَّ فى فيها وفى طرفها سَوَاحِراً أقبلْنَ من بابِلِ
لم يُبْقِ منِّى حُبُّها ما خلا حُشَاشَةً فى بَدنٍ ناحِلِ
يا من رأى قبلى قتيلاً بكى من شدة الوجد على القاتل

وأيا كان فإن الشعراء كانوا يتنافسون فى صناعة هذا النوع من الغزل الغنائى الذى نما تحت تأثير الغناء ، وقد اتسع نموه حتى اتخذه بعض الشعراء كالعباس بن الأحنف مذهبا يقصرون عليه أنفسهم طوال حياتهم ولا ينصرفون إلى غيره من أنواع الشعر الرسمى التقليدى من مدح ونحوه بل هم يعيشون فى شعر الحياة الاجتماعية والنوادى الأدبية ، وقد رققوا أفكارهم وهذَّبوا أساليبهم وأوزانهم وحاولوا أن يبلغوا فى ذلك كل مبلغ .

٩

تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر الغنائى :

وقد كان تأثير الغناء فى موسيقى هذا الشعر الغنائى أوسع من تأثيره فى معانيه ، إذ كان المغنون يُحرِّفون فى الغناء القديم ، ويدخلون فيه ألحاناً فارسية ورومية[١] ، ولعل ذلك التحريف هو سبب الصراع ، الذى نجده فى كتاب الأغانى دائما بين أنصار الغناء القديم كإسحق الموصلى ، وأنصار الغناء الجديد كإبراهيم بن المهدى ، وكان يذهب مذهبه مُخَارق وشارية وزرياب ، وكذلك عَلُّويه وغيرهم كثير[٢] .

وقد اضطر هذا التحريف الشعراء أن يجددوا مع المغنين فى أوزانهم ، إذ العرب يمتاز غناؤها — كما يقول الجاحظ — بأنها " تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون "[٣] ، ومن ثم نستطيع أن نفهم الصلة بين العروض العربى والغناء العربى ، فإن الأول فيما يظهر قد أُلف على أساس نُظُم الغناء التى عرفت فى العصر العباسى ، ومما يشفع

(١) أغانى دار الكتب ٥/٢٧٩ . العقد الفريد ٤/١١٢ .
(٢) أغانى ساسى ٩/٣٤ وانظر : (٣) البيان والتبيين ١/٢٤٤ .

لذلك ما يقوله إخوان الصفا من أن قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض[١] ، وما قاله إسحق سابقا من أن النصب يخرج كله من أصل الطويل فى العروض ، ونفس الخليل صاحب هذا العروض قد ألف فى الأصوات كتابين[٢] ، ويقول ابن خلكان إن معرفته بالإيقاع هى التى أحدثت له علم العروض[٣] ، ولعله من أجل ذلك كنا نجد كثيراً من ألفاظه الاصطلاحية التى وضعها فى العروض شائعة فى الغناء من مثل السناد والنصب والثقيل والخفيف والهزج والرمل . وقد كتب أبو العلاء فصلا عن الألحان فى الغناء ، فعرف بالثقيل الأول والثقيل الثانى وخفيف الثقيل الثانى والرمل وخفيف الرمل والهزج على نحو ما يعرف العروضيون بأوزانهم ، إذ ضبط الثقيل الأول بثلاث نقرات متساويات الأوزان ، وقاسه على مثال مفعولن ، بينما قاس الثقيل الثانى بمفعولانِ ، أما خفيفه فقياسه مفعولانْ بالسكون ، والرمل قاسه على مثال لان مفعو أو كما يقول العروضيون فاعلاتن ، أما الهزج فقاسه على مثال قال لى ، أو كما يقول العروضيون فاعلن[٤] . وهذا الفصل يوضح العلاقة التى كانت موجودة بين الغناء والعروض العربى ، ونجد صاحب الأغانى يقول فى أول كتابه : " إنه سيذكر اللحن وعروضه ، فإن معرفة أعاريض الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه " .

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

وإن من يدرس العروض الذى اكتشفه الخليل ليحس مدى الصعوبات التى أحدثتها هذه الزحافات فى دراسة الشعر العربى ، وأكبر الظن أن الخليل قد عمد إليها عمداً ليستطيع الشعراء أن يجدوا منها منفذاً إلى الملاءمة بين الأوزان القديمة ونغم الغناء الجديد .

(١) إخوان الصفا طبع مصر ١/١٤٤ .
(٢) معجم الأدباء طبع أوربا ٤/١٨٢
(٣) ابن خلكان طبع مصر ١/١٧٢ .
(٤) الفصول والغايات ص ٨٨ .

وإن كثيراً من هذه الزحافات ليحيل الوزن عن صورته القديمة ، وغاية ما فى الأمر أننا ألفنا أن نقول إن البحر حدث فيه زحاف ونحوه ، وإنه لا يزال على حاله ، ولم يخرج عن محيطه ، ويستطيع الباحث أن يرجع إلى الرمل مثلا ، ووزنه فاعلاتن ، فيدرك أنه حينما يلم به الزحاف فى الجزء الأول ويصبح فاعلاتن ، يتغير عن صورته الأولى ويصير سريعاً لسرعة حركاته . ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعا ، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئاً ، وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة ، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما .

وهذا التغيير الذى ألم بالرمل بسبب الزحاف نراه يلم أيضاً بسببه فى الأوزان والبحور الأخرى ، وهو جانب نرى أصوله فى الشعر القديم إلا أن العباسيين أكثروا منه كثرة مفرطة ، فما يزالون يحرفون فى الأوزان ، حتى لينتهى بهم هذا التحريف إلى استحداث أوزان جديدة ، ويقول أبو العلاء إنهم استحدثوا فى هذا العصر المقتضب والمضارع ، وقد سجلهما الخليل وليس لهما أصل فى الشعر القديم[1] ، 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[2] :

حامل الهوى تعبُ ... يستخفُّهُ الطَّرَبُ
إن بكى يَحِقُّ لَهُ ... ليس ما به لَعِبُ
تَضْحكينَ لاهيةً ... والمحبُّ يَنْتَحِبُ
كلما انقضى سَبَبٌ ... منكِ جاءنى سَبَبُ
تَعْجَبِينَ منْ سَقَمى ... صحتى هىَ العجَبُ

وأما المضارع فقد ذكر أبو العلاء أن منه عروض أبى العتاهية[3] :

أيا عُتْبَ ما يضـــرُّ ... كِ أنْ تُطْلِقى صِفَادى

(١) الفصول والغايات ص ١٣٢ .
(٢) معاهد التنصيص ١/٣٠ .
(٣) الفصول والغايات ص ١٣٢ .

ومن أمثلته قول سعيد بن وهب[١] :

لقد قلت حين قرَّبت العيسُ يا نوارُ
قفوا فأربعوا قليلاً فلم يربعوا وساروا

وهناك وزن آخر قد استحدثه العباسيون وهو الخبب أو المتدارك ، ومن أمثلته قول أبى العتاهية[٢] :

همَّ القاضى بيتٌ يُطرِبْ قال القاضى لمَّا طُوِلبْ
ما فى الدنيا إلا مذنبْ هـذا عُذْرُ القاضى وأقلبْ

ويظهر أن أبا العتاهية كان مشغوفاً بهذه الأوزان القصيرة ، فقد عرف بأن له أشعاراً لا تدخل فى العروض[٣] ، ولكن الرواة فيما يظهر أهملوها . ويقول ابن قتيبة فى ترجمته : "وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب ، وقعد يوماً عند قصار فسمع صوت مدقة فحكى ذلك فى ألفاظ شعره وهو عدة أبيات منها : المنون دائراتٌ يُدِرْنَ صرفها هن ينتقينا واحداً فواحدا

وقال أيضاً . عُتب ما للخيال خبرينى ومالى
لا أراه أتانى زائراً مذ ليالى
لو رآنى صديقى رقَّ لى أو رثى لى
أو يرانى عدوِّى لانَ من سوء حالى"[٤]

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

ومهما يكن فإن الغناء قد نوع أوزان الشعر فى العصر العباسى تنويعا واسعا ، فبينما كان يقضى على بعض الأوزان الطويلة المعقدة أو يكاد كان يشيع الأوزان الأخرى التى تتلاءم معه من مثل المتقارب والرمل والهزج والخفيف ، فإن ألم بالأوزان الطويلة أخذ يفوع فيها بما يحدثه من مشطوراتها ومجزوءاتها ، أو من اختلاف فى ضروبها وأعاريضها ،

(١) أغانى ساسى ٢١/ ١٩ .
(٢) مروج الذهب ٧/ ٨٧ .
(٣) أغانى دار الكتب ٤/ ١٣ .
(٤) الشعر والشعراء ص ٤٩٧ .

وقد فتح الخليل أبواب الزحاف فى العروض ليعدل الشعراء فى إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها ، وكأن هذه الزحافات خروق فى الرُّقُم الموسيقية وضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل فى الأوزان التى كان يتطلبها الغناء العباسى .

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

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

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

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

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

وصنيع الغناء فى أوزان الشعر العباسى يجعلنا نفكر فيما يمكن أن يكون قد صنعه فى القوافى ، وقد استحدث العباسيون المزدوج والمُسَمَّط[4] ، أما المزدوج فيقترن بالشعر التعليمى كما نرى فى قصيدة بشر بن المعتمر التى رواها الجاحظ له فى كتابه الحيوان ، ونحن لا نراه يشيع فى الشعر الغنائى ، وهو يتألف من شطرين على قافية ثم من شطرين آخرين

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

وهكذا ، وأما المُسَمَّط فيبتدئ ببيت مصرع ثم تليه أربعة أقسمة أخرى على غير قافيته ويستمر على هذا النظام . على أننا نجد فى ديوان ابن المعتز منظومة على طراز الموشحات الأندلسية وهى قوله :

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

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

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

١٠

تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر التقليدى :

وتأثير الغناء العباسى لم يقف عند موسيقى الشعر الغنائى ، بل تعداها إلى موسيقى الشعر التقليدى ، فقد كان أكثر الشعراء العباسيين ينظم من النوعين جميعاً ، فأحدث ذلك صلة واضحة بينهما ، وأخذ كل منهما يتأثر بما يصيب الآخر فى مناهجه وطرق صناعته ،

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

ولذلك كنا نجد فى الشعر الغنائى كثيراً من الأوزان الطويلة الشائعة فى الشعر التقليدى ، كما نجد فى الشعر التقليدى كثيراً من الأوزان القصيرة المجزوءة أو المولّدة الشائعة فى الشعر الغنائى ، على نمط ما نجد فى شعر مسلم بن الوليد زعيم الشعر التقليدى ، فقد رُوى له فى ديوانه قصيدتان من وزن مولّد إحداهما[1] :

يا أيهـــا المعْمُودُ قد شفّكَ الصُّـدُودُ

والأخرى[2] : نبا به الوســادُ وامتنـــع الرُّقادُ

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

موسى المطـــرْ غيثٌ بكَرْ

عدل السِّـــيَرْ باقى الأثـــرْ

وهى تمضى على هذا النمط ، ويقول ابن رشيق إنه أول من ابتدع ذلك فى الرجز[3] .

وليس هـــذا كل ما صنعه الغناء بالشعر التقليدى ، فقد أثر فيه من جانب آخر هو جانب « الموسيقى الداخلية » وما يستتبعه ضبطها من عناية بفنون البديع الصوتية . ولعل أهم شاعر تقليدى نجده فى هـذا الجانب هو البحترى ، فقد كان يعنى بالموسيقى الداخلية عناية شديدة ، حتى ليروع النقاد روعة بالغـــة . وحقا إنه ملأ آذان عصره بألحان عذبة جميلة ، وقد عبر الآمدى عن ذلك عبارات مختلفة إذ يقول فى كتابه (الموازنة بين الطائيين) عن شعره : " إنه صحيح السبك ، حسن الديباج ، ليس فيه سفساف ولا ردىء ولا مطروح "[4] ويقول عنه أيضا : " إنه يؤثر صحـة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق "[5] .

ولـكن ماذا يريد الآمدى بهذه الأوصاف ؟ إنه لا يذكر إلا إشارات وتلميحات ، وقد شكا عبد القاهر من مثل هذه العبارات وشيوعها فى النقد ، إذ يقول : " إنك لا ترى نوعا من أنواع العلوم إلا و إذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة ، والتصريح أغلب من التلويح ، والأمر فى علم الفصاحة بالضـد من

(١) ديوان مسلم طبعة أوربا ص ١٥٤ .
(٢) ديوان مسلم ص ١٨٨ .
(٣) انظر العمـــدة لابن رشيق (باب الرجز والقصيد) .
(٤) الموازنة طبع الجوائب ص ٢ .
(٥) الموازنة ص ٣ .

هذا ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزاً ووحيا وكناية وتعريضا وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر ، وأدقّ النظر ، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض ، ويصل بها إلى الخفى ، حتى كأن بَسْلا حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الوجه لا نقاب لها ، وبادية الصفحة لا حجاب دونها"(١) .

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

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

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٢٠ .

(٢) Richards, Principles of Literary Criticism, Chap. III.

(٣) Lamborn, Rudiments of Criticism, Chap. II.

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

لا يستطيع العروض أن يقيس هـذه القيم الصوتية الداخلية فى موسيقى الشـعر ، وإذن يحسن أن نبحث عن مقياس آخر ، ولعل من أهم هذه المقاييس التى تقيس هذا الجانب ما اكتشفه عبد القاهر فى دلائل الإعجاز من (قواعد النظم) أو قواعد هـذه « الموسيقى الداخلية » وقد اتخذ من البحترى وشعره دليله على هذه القواعد التى وضعها إذ يقول : "أعمد إلى قول البحترى :

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

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

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

ومهما يكن فإن تحليل الموسيقى الداخلية فى الشعر لا يكشفه النحو ولا العروض ،

(١) دلائل الإعجاز ص ٦٥ .

ولعل خيرا من ذلك أن نرجع إلى ما لاحظه الأستاذ لامبورن فى كتابه (أسس النقد) من أن هذه الموسيقى يشخصها جانبان مهمان ، وهما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعانى التى تدل عليها من جهة أخرى ، حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة[١] . أما الجانب الأول وهو اختيار الكلمات وترتيبها فقد اهتم به الأدباء العباسيون اهتماما شديدا وجعلوه محور الفصاحة والبلاغة كما نرى ذلك فى كتابات الجاحظ ، إذ يكثر من توصية الأدباء بتصفية أساليبهم واختيار ألفاظهم ، وما يزال يرشدهم إلى مواقع الكلمات واستعمالها وما يحسن منها وما يستهجن[٢] . ولعل من طريف صنيعه أنه وضع فاصلا بين صناعة العباسيين ومن سبقهم من الأعراب ، وأقام هذا الفاصل على الملاءمة الدقيقة بين الكلمات والحروف ، إذ يقول : "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تنافر وإن كانت مجموعة فى بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه"[٣] . فالشعر القديم كما يلاحظ الجاحظ لا يبلغ من تنقيح ألفاظه وتصفيتها الشعر العباسى الذى كان يعيش فيه والذى ألهمه هذا الحكم ؛ ويحمد الجاحظ لحذاق الشعراء تخيرهم ألفاظهم وملاءمتهم بين كلماتهم حتى لكأنها سبكت سبكا واحدا[٤] . وقد كان الناس من حول الجاحظ يعجبون مثله بهذا الجانب ؛ يقول بعض الأدباء العباسيين : "أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم قولا متعشقا ، صار فى قلبك أحلى ، ولصدرك أملى ، والمعانى إذا كسيت الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة ، تحولت فى العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما زينت وعلى حسب ما زخرفت"[٥] . ولعل هذا ما جعل الجاحظ يقول من بعض الوجوه إن البلاغة فى الألفاظ لا فى المعانى[٦] ، فقد بلغ الشعراء والأدباء من تصفية ألفاظهم وإحكام تحبيرها ما جعل الناقد العباسى يحس أن المعانى إذا سبكت سبكا جيدا تتحول عن مقادير صورها ، وتربى على حقائق أقدارها .

والبحترى هو أبرع شاعر عباسى يصور هذا الجانب وما بلغ الشعراء من إحسانه

(١) Lamborn, Rudiments of Criticism Chap. 111.
(٢) البيان والتبيين ١/٣٤ .
(٣) البيان والتبيين ١/٦٢ .
(٤) البيان والتبيين ١/٦٣ .
(٥) البيان والتبيين ١/١٧٦ .
(٦) الحيوان للجاحظ ٣/٤٠ .

وتحبيره ، فقد عرف بمهارة واسعة فيه . يقول الباقلانى : " إنه كان يتتبع الألفاظ وينقدها نقدا شديدا "(١) وما يزال يتتبعها وينقدها حتى يؤلف منها ألفاظا عذبة جميلة يحس ابن الأثير إزاءها " كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلى "(٢)، فألفاظه عليها رشاقة وأناقة ، ولها صوت جميل كوسوسة الحلى ، بل قد يكون لها خشخشة الحصى ، ولكنه حصى من هذا النوع الذى يقول فيه بعض الشعراء :

يروع حصاه حالية العذارى فتلمسُ جانبَ العقد النظيمِ

وأما الجانب الثانى وهو « المشاكلة بين اللفظ والمعنى » ، فقد كان الأدباء والنقاد وعلى رأسهم الجاحظ يتواصون به كثيراً(٣) ، وقد كان البحترى يستوفيه استيفاء غريباً ، حتى ليرتفع فى بعض مقطوعاته إلى هذا الأفق الذى عرف به بعض الشعراء الغربيين من أمثال تنيسون وفرجيل . ويجد الباحث فى كتاب أسس النقد للأستاذ لامبورن بحثاً واسعاً فى هذا الجانب إذ حلله تحليلا دقيقا ، غير أنه تحليل خاص بموسيقى الشعر الإنجليزى ، وما تعتمد عليه من مقاطع وضغوط وحركات طويلة وقصيرة ، وإن من العسير أن نطبق ذلك على شعر البحترى ، فإن الشعر العربى لا يعتمد كالشعر الإنجليزى على المقاطع والضغوط والنبرات والحركات الطويلة والقصيرة .

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

مَحَـلٌّ عَلَى القاطولِ أَخْلَقَ دائرُهْ وعادتْ صروفُ الدَّهْرِ جيشاً تُغَاوِرُهْ
كأن الصَّبا توفى نذوراً إذا انبرتْ تُراوِحُـهُ أَذْيالُهَا وَتُبَاكِرُهْ
وربَّ زمان ناعمٍ ثمَّ عهـدُه ترقُّ حواشيه ويورِقُ ناضرُهْ
تَغَيَّرَ حُسْنُ الجعفرىِّ وَأُنْسُـه وَقُوِّضَ بادى الجعفرىِّ وحاضرُهْ
تحمَّلَ عنـه ساكنوهُ فُجَاءَةً فعادتْ سواءً دُورُهُ وَمَقَابِرُهْ

فإنك تحس بالقوة والعنف فى هذا الرثاء ، إذ اختار البحترى ألفاظه من ذوات الحروف

(١) إعجاز القرآن طبع مطبعة الإسلام ص ١٠٦
(٢) المثل السائر طبعة بولاق ص ١٠٦ .
(٣) البيان والتبيين ١/٧٨ وانظر ص ١٠٦

الضخمة أو من هذا النوع الذى كانوا يسمونه بالجزل ، لأنه غاضب ثائر ، وكأنه ينحت الألفاظ نحتا ليعبر عن هذا الغضب وتلك الثورة التى أعلنها فيما بعد من القصيدة ، إذ دعا إلى الانتقاض على من قتلوا المتوكل ، وكان الخليفة الجديد هو الذى دبر هذه المؤامرة ، وليس من شك فى أن البحترى كتب هذه القطعة بمفتاح موسيقى محكم ، فقد عبر بهذه الألفاظ الضخمة عن عاطفة الحزن الثائرة ، حتى لكأن الألفاظ لها قعقعة السلاح ودوى المواقع التعسة الحزينة ؛ وقد وفق فى ربط القوافى بالهاء الساكنة ، فجعل الصوت بعد انطلاقه على الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية ، وكأنه لم تعد فيه بقية ، ثم يعلو وينطلق فى الاندفاع على البيت الثانى ، وما يلبث أن ينخفض فجأة كرة أخرى ؛ وهكذا ما يزال الصوت بين ارتفاع وانخفاض كأن الشاعر نائح ، فهو يرتفع بالصوت ، وما يلبث أن ينخفض به لشدة التأثر والتعب ، وبذلك مثل البحترى زفرات الحزن تمثيلا جيدا ، وندب المتوكل الملك المقتول على عرشه ندبا خالدا . واقرأ هذه الأبيات التى يقولها فى وصف بركة :

تنصبُّ فيها وفودُ الماء مُعْجَلَةً ... كالخيل خارجةً من حبل مُجْريها

كأنما الفضَّةُ البيضاء سائلةً ... من السَّبائكِ تجرى فى مَجاريها

إذا علتها الصَّبا أبدت لها حُبُكاً ... مثل الجواشنِ مصقولاً حواشيها

فحاجب الشمس أحْياناً يُضاحكها ... ورَيِّقُ الغيث أحيانا يُباكيها

إذا النجومُ تراءتْ فى جوانبها ... ليلاً حَسِبْتَ سماء رُكِّبَتْ فيها

فانك تشعر 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 كثيرا ، وألحوا على الشعراء أن تصير القوافى إلى قرارها بحيث تتصل بشكلها ، وتأخذ حظها من الأماكن المقسومة لها[1] ، حتى ليقول شبيب بن شيبة إن حظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت[2] .

وقد أقبل الشعراء يرصدون قوافيهم ، ويرشحون لها على صور وهيئات مختلفة ، ولعل

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

فى هذا ما يلفتنا إلى أن الترشيح والإرصاد وغيرهما من ألوان البديع الصوتية التى ترتبط بقوافى الشعر إنما نشأت تابعة لهذه العناية التى كلف بها الشعراء ، إذ كانوا يلائمون ملاءمة شديدة بين الألفاظ والغناء ، وما يزالون بشعرهم حتى يحيلوه أنغاما وأرقاما موسيقية .

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

عن أىِّ ثَغْرٍ تَبْتَسِمْ وبأىِّ طَرْفٍ تَحْتَكِمْ

فقال بلى يا سيدى مرنى فيه بما أحببت ، فقال بحياتى أهجه على هذا الروى الذى أنشدنيه[1]

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

لى حبيبٌ قد لجَّ فى الهجر جدًّا وأعادَ الصدُودَ منه وأبْدَا
ذُو فُنُون يُريكَ فى كلِّ يومٍ خُلقاً من جفائه مُسْتَجِدًّا
يتأَبَّى مَنْعًا ، ويُنْعِمُ إسْعا فاً ويدنو وصلا ، ويبعد صدا
أغتدى راضياً وقد بتُّ غضبا نَ ، وأمسى مولًى ، وأصبح عبدا
وبنفسى أفدى على كل حالٍ شادناً ، لو يُمَسُّ بالحسن أعدى

(١) معاهد التنصيص ١/٨٣

مرَّ بى خالياً فأطمع فى الوصـــلِ وعرَّضتُ بالسـلام فردَّا
وثنى خـــده إلىَّ عَلَى خو ـفٍ فقبَّلتُ جُلَّنـــارًا وَوَرْدا
سـيدى أنت ، ما تعرضت ظلماً فأجازَى به ولا خنتُ عهداً
رِقَّ لى من مدامعَ ليس ترقا وارثِ لى من جوانحَ ليس تهدا
أترانى مستبـــدلاً بك ما عشـــتُ بديلاً ، أو واجداً منك ندًّا
حاشَ لله ، أنت أفتنُ ألحـا ظاً ، وأحلى شكلا ، وأحسن قدًّا

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

(١) الصناعتين ص ٦٠ .

عقدتا الخناصر ، وانظر فى البيت السابع إلى الجلنار والورد تر البحترى يلائم بين ألفاظه ويشاكل بين كلماته حتى يستوعب هذا اللون الذى كان يعجب به أصحاب البديع والذى سمى بعدُ مراعاة النظير .

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

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

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

حاش لله أنت أفتن ألحـــا ظا وأحلى شكلا وأحسن قدا

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

ومهما يكن ، فنحن لا نتصفح ديوان البحترى حتى نحس إحساساً عميقاً بأن موسيقى الشعر العربى أصيبت بترف صوتى شديد إذ استطاعت أن تنهض بقيم فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القدماء ، شعراء البادية . والحق أن البحترى استطاع أن يستخرج من القيثارة القديمة للشعر كل ما يمكن من جودة فنية للصوت والموسيقى ، واقرأ له قصيدته السينية التى يصف فيها إيوان كسرى فإنك ستراع حين تراه لا يكتفى بالتوافق الصوتى بين بعض الكلمات أو بعض الحروف فى بعض الأبيات ؛ بل هو يعمم هذا التوافق فى القصيدة كلها ، واستمع إليه يستهلها بقوله :

صُنْتُ نَفْسى عما يُدَنِّسُ نَفْسى وترفَّعْتُ عن جَدَا كلِّ جِبْسِ
وتماسكتُ حين زعزعنى الدَّهْـــرُ التماساً منه لتَقْسى ونَكْسى

بُلَغٌ من صُبابة العيش عندى طَفَّفَتها الأيامُ تطفيفَ بَخْس
وبعيدٌ ما بين واردِ رَفْهٍ عَلَلٍ شُرْبُهُ ووارِدِ خِمْسِ
وقديماً عهدْتُنى ذا هَنَاتٍ آبياتٍ على الدنيَّاتِ شُمْسِ
ولقد رابنى نُبُوٌّ ابنِ عمّى بعد لينٍ من جانبيهِ وأُنْسِ
وإذا ما جفيتُ كنتُ حريًّا أن أُرى غيرَ مُصْبِحٍ حيثُ أُمْسى
حضرتْ رَحْلِيَ الهمومُ فوجَّهْتُ إلى أبيض المدائن عَنسى
أتسلّى عن الحظوظ وآسَى لمحلٍّ من آل ساسانَ دَرْسِ
ذكَّرتينهمُ الخطوبُ التوالى ولقد تذكر الخطوبُ وتُنْسِى
وهُمُ خافضون فى ظلِّ عالٍ مشرفٍ يُحسِرُ العيون ويُخسِى
حِلَلٌ لم تكن كأطلال سُعْدَى فى قفارٍ من البسابس مُلْسِ
ومساعٍ لولا المحاباةُ منى لم تطقها مسعاةُ عَنْسٍ وعَبْس

فإنك لا شك قد وعيت ما فى هذا الصوت من جمال وزينة ، وإذا أخذت تحقق مرجع هذا الجمال ومرد هذه الزينة وجدتهما جميعاً يعودان إلى توافقات موسيقية ، وقد ركز البحترى هذه التوافقات فى القافية ، إذ اختار لنفسه قافية ثلاثية فى القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التنميق والوشى البالغ ، وإن الإنسان لا يستطيع أن يتابع البحترى فى هذه القصيدة حتى يشعر فى وضوح بأنه يسمع الصوت من جهة ويبصره من جهة أخرى ، فهو مجسم فى شكل رائع ، وقد وصل صاحبنا إلى هذا التجسيم لا عن طريق القافية وحدها ؛ بل عن طريق التوفيق فى الملاءمة بينها أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها وهو السين ، وبين الكلمات الأخرى فى أبيات القصيدة كلها ، فكثير منها تكثر فيه السين وأعد النظر فى الأبيات السابقة وخاصة الأول منها والثانى والتاسع والثانى عشر والثالث عشر ، فإنك تراه يعرف كيف يأتى بكلمات من ذوات السين كى يلائم بينها وبين القافية ؛ حتى ليشعر الإنسان كأن الكلمات تريد أن تتجاذب فبينها صلة شديدة من الموسيقى ، ولم يكتف البحترى بالإكثار من حرف السين فى القصيدة ، بل جنح إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيداً من سابقتها ، وهى فكرة الإكثار من حركات

الكسر فى الكلمات ، وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية ، كأن يقول فى الأبيات السابقة :

وقديماً عهـــــدتُنى ذاهناتٍ آبياتٍ على الدَّنباتِ شمْسِ

وواضح ما فى هذا البيت من تقطيعات صوتية داخلية ، ولكن الذى يهمنا الآن وما نلفت إليه هو أنه عمد إلى الكسرة فعممها فى كثير من الكلمات بحيث لا يصل الإنسان إلى القافية إلا ويحس بأن الكلمات تتجاذب تجاذبا شديدا ، ولعل ذلك هو السبب فى أنه أكثر فى تلك القصيدة من صنع قوافى داخلية قبل القافية الخارجية على نمط ما نرى فى قوله :

وتماسكتُ حين زعْزَعَنى الدَّهْـــرُ التماساً منه لتَعْسى ونَكْسى

وقد أكثر من هذه القوافى الداخلية فى القصيدة لتتم له تقطيعات صوتية يستطيع بها أن يرتفع هذا الارتفاع الفنى الذى جعل القدماء يقولون إن شعر البحترى به صناعة خفية ، وليست هذه الصناعة الخفية إلا ما نصفه الآن من هذه المهارة الفائقة فى استخدام فن الصوت فى الشعر ومعرفة قيمه والاحتكام إليها فى صناعته . ويتصل بهذه القوافى الداخلية ما نراه فى سينيته من تقطيعات فى الداخل كأن يقول :

وإذا ما جُفِيتُ كنتُ حريًّا أن أرى غَيْرَ مصبحٍ حيث أُمسى

فإنك تراه يوازن بين الكلمتين غير مصبحٍ وحيث أمسى موازنة دقيقة فهو يخرجهما متجاذبتين ولكن لا بواسطة السينات ولا بواسطة الكسرات وإنما بواسطة التجانس الصوتى فى الكلمتين ، فقد سبقت الأولى بغير والثانية بحيث وهما متوافقتان فى عدد الحروف والحركات والسكنات ، ونفس الكلمتين مصبح وأمسى بينهما اتفاق فى الموسيقى إذ هما يبدآن بضمة ثم سكونٍ فكسر . ومن هذا النمط قوله :

وهُمُ خافضـــون فى ظلِّ عالٍ مشرفٍ يُحْسِرُ العيون ويُخْسِى

فإنك تراه هنا يلائم ملاءمة أوضح من حيث التوافق الصوتى إذ عبر قبل يُخسى بكلمة يحسر ، وكأنه أراد أن يتقدمها برائد بديع من جنسها . والحق أن البحترى فكر طويلا فى الحركات والسكنات والحروف والكلمات أثناء صناعته لتلك القصيدة ، ولعل ذلك هو

ما جعله يصل إلى ملاءمة أخرى بين القافية وكلمات البيت ولكن لا من حيث السينات أو الكسرات أو التقطيعات الصوتية وإنما من حيث عدد الحروف ، إذ يلاحظ من يتتبعه فى هذه القصيدة أنه عنى بالكلمات الثلاثية فى صناعتها عناية وفرت كثيرا من القيم الصوتية كأن يقول :

وبعيـــدٌ ما بين وارد رَفْهٍ عَلَلٍ شُرْبُهُ وواردِ خِمْسِ

فإنك تحس فى هذا البيت جمال الكسرات وتحس شيئاً آخر وهو نوع من التوافق الصوتى بين آخر الشطر الأول وبين القافية ، إذ اتحد معها فى عدد الحروف والحركات والسكنات ، وهو حقا لم يتحد فى الحرف الأخير معها ، فإن ذلك يخصصه الشعراء بمطالع قصائدهم إذ يصرعونها على نحو ما نرى فى القصيدة نفسها ، فالشطر الأول كأنه مسجوع مع الشطر الثانى ، وما فى هذا البيت الذى نحن بصدده ليس تصريعا ، ومع ذلك فهو ضرب دقيق من التوافق الصوتى ، وقد عممه البحترى فى كثير من أبيات القصيدة على نحو ما نرى فى الأبيات الثالث والخامس والثالث عشر من القطعة السابقة ، ومن ينكر أن كلمة علل ، تلاءمت مع أخواتها فى البيت بواسطة هذه الثلاثيه المشتركة بينها وبين القافية . أرأيت إلى أى حد استطاع البحترى أن يوفر كثيرا من القيم الصوتية فى هذه القصيدة بطريقة قد تكون معقدة ولكنها فى غاية الدقة ؟ ، إذ أمكنه بملاءمات بين القافية وعدد حروفها ورويها وحركة رويها وبين كلمات البيت أن ينهض بموسيقى بديعة . وهذه الملاءمة يوزعها البحترى على قصائده الأخرى فى ديوانه ، ولكنه لا يركزها فى قصيدة كما ركزها فى تلك القصيدة ، فقد جمع لها كل ما يستطيعه من مهارة فى استخدام فن الصوت ، وما وقف عليه من أسراره

وما من شك فى أن ذلك كله نشأ عند البحترى متأثرا بموسيقى الشعر الغنائى إذ كانت هذه الموسيقى تعتمد عليه فى أصواتها وأرقامها ؛ وكانت هى وما ترتبط به من غناء تعين عليه ، وتدعو إلى العناية به والتجديد فيه .

الفصل الثالث

الصنعة والتصنيع

"وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها حينئذ، واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفر دواعي الترف والثروة". ابن خلدون

١

شعراء البادية ونماذجهم

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

درسه وبحثه ، وبيان طرقه ومناهجه ؛ لما فيه من اتجاهات فنية مختلفة ، ومنبع آخر لم نتعود النظر فيه ، وهو هذا المنبع البدوى أو الصحراوى ، الذى كان يفد شعراؤه على المدينة من الصحراء[١] ، ولعل خير من يمثله هؤلاء الرواة من الأعراب الذين كانوا يفدون على البصرة والكوفة ، ويروى عنهم اللغويون أشعارهم ، يتخذون منها الشاهد والمثل فى دراساتهم وأبحاثهم ، وقد كانوا يعجبون بهم إعجابا شديدا ، سئل يونس : من أشعر الناس ؟ قال العجاج ورؤبة[٢] ، ولما مات رؤبة قال الخليل بن أحمد : دفنا الشعر واللغة والفصاحة اليوم[٣] .

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

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

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

(٢) أغانى ساسى ٢١/٦٠ .

(٣) أغانى ساسى ٢١/٦١ .

(٤) البيان والتبيين ٣/٢٢٤

المتعة بالشعر ومعرفة جيده من رديئه ، ولكن ما للغويين وأمورا تجرى فى دهن الجاحظ وغيره من النقاد ؟ إنهم أصحاب لغة وغريب ، وهم إنما يقوّمون القصيدة بما فيها من غريب يدرس ويبحث .

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

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

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

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

أيها المنتابُ عن عُفْرِه لستَ من ليلى ولا سَمَرِهْ
لا أذودُ الطيرَ عن شجرٍ قد بلوتُ المرَّ منْ ثَمَرِهْ

وقد استمر يتكلف للغريب فى اللفظ والتعبير حتى قال :

كمن الشتآنُ فيــــه لنا كـكمون النار فى حجره

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

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

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

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

(١) ديوان أبى نواس ص ٧٧ .
(٢) البيان والتبيين ١/٢٩ .
(٣) البيان والتبيين ١/١١٠ .

حتى يطربوا الملوك والأمراء بما يروونه عنهم وعن عشقهم ، وكتب الأدب العربى وخاصة كتب الأمالى مملوءة بنصوص من هـذه الصناعة البدوية الجديدة ، فمن ذلك ما رواه الأصمعى لبعض الأعراب[1] :

قفى يا أُمَيْمَ القلب نقـرأْ تحيَّةً ونَشْـكو الهوى ثمَّ افعلى ما بدالكِ
فلو قلتِ طَأْ فى النـار أعلمُ أنَّهُ هوى لكِ أو مدنٍ لنا من وصالكِ
لقدمتُ رجـلى نحوها فوطئتُها هدى فيكِ لى ، أو ضلةٌ من ضلالكِ

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

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

٢

شعراء المدن ولهوهم ومجونهم

وهؤلاء الصناع من البدو كان يقابلهم فى المدن صناع آخرون يختلفون عنهم من حيث المزاج والحضارة ، إذ كانوا يحيون حياة حضرية مترفة تقوم فى كثير من جوانبها على اللهو والمجون . وقد كانت بغداد ومدن العراق الأخرى من مثل البصرة والكوفة تكتظ بحوانيت الخمر ودور اللهو وما ينطوى فى ذلك من قيان وغلمان . وقد ساعد فى اتساع هذه الموجة كثرة الجوارى فى هذا العصر فقد اتسعت سوق الرقيق ، وكثر شراء الجوارى من جميع الأجناس ، وكن يُثقَّفن ويؤدَّبن أنواع الثقافة والآداب ، وكان كثير منهن يحترف الغناء ، وقد مرَّ بنا فى الفصل السابق تفصيل الحديث عن هذه الحركة وأثرها فى الشعر : معانيه وأوزانه ،

(١) أمالى المرتضى طبع مطبعة السعادة ٢/١٣٨

ولم تقف عند ذلك بل أعقبت لهواً ومجوناً واسعاً ، فقد نشرت التهتك والخلاعة ، وإن من يرجع إلى ما كتبه الجاحظ فى رسالة القيان يعرف الأثر الواسع لهذه الموجة ، وقد ذكر العلة فى فساد هذا النوع من الإماء إذ يقول : "وكيف تسلم القينة من الفتنة أو يمكنها أن تكون عفيفة ، وإنما تكتسب الأهواء وتتعلم الألسن والأخلاق بالمنشأ ، وهى إنما تنشأ من من لَدُن مولدها إلى أوان وفاتها فيما يصد عن ذكر الله من لهو الحديث . . . وبين الخلعاء والمجان ومن لا يُسمع منه كلمة جد ، ولا يرجع منه إلى ثقة ولا دين ولا صيانة مروءة ، وتَروى الحاذقة منهن أربعة آلاف صوت فصاعدا يكون الصوت فيما بين البيتين إلى أربعة أبيات عدا ما يدخل فى ذلك من الشعر إذا ضرب بعضه ببعض كان من ذلك عشرة آلاف بيت ليس فيها ذكر الله إلا عن غفلة ، ولا ترهيب عن عقاب ، ولا ترغيب فى ثواب ، وإنما بنيت كلها على ذكر . . . العشق والصبوة والشوق ثم لا تنفك من الدراسة لصناعتها منكبّة عليها تأخذ من المطارحين الذين طَرْحُهم كله تجميش . . . !(١)" . وكان هؤلاء القيان يختلفن ما بين عوّادة وزامرة وصنّاجة ورقّاصة وطُنْبورية ودفّانة وكان كثير منهن يحسن الشعر كما يحسن الغناء . يقول الأغانى فى عُرَيْب : "كانت مغنية محسنة وشاعرة صالحة الشعر ، وكانت مليحة الخط والمذهب فى الكلام ونهاية فى الحسن والجمال والظرف وحسن الصورة وجودة الضرب وإتقان الصنعة والمعرفة بالنغم والأوتار والرواية للشعر والأدب(٢)" . ويقول فى دنانير جارية البرامكة : "كانت من أحسن الناس وجها وأظرفهم وأكملهم وأحسنهم أدبا وأكثرهم رواية للغناء والشعر(٣)" . ويقول فى متيّم : "كانت صفراء مولدة من مولدات البصرة وبها نشأت وتأدبت وغنت وأخذت عن إسحٰق الموصلى وعن أبيه من قبله . . . وكانت من أحسن الناس وجها وغناء وأدبا وكانت تقول الشعر ليس مما يستجاد ولكنه يستحسن من مثلها(٤)" . وقد استخدمن معرفتهن بالشعر فى جذب الرجال إليهن بوسائل مختلفة إذ كن يكتبن أبياتا مثيرة على العصائب ومشادّ الطُّرَر والذوائب أو على الزنانير والمناديل أو على الوسائد والأسرة أو يكتبنها بالحنّاء على

(١) رسالة القيان ص ١٧٢
(٢) أغانى ساسى ١٨/١٧٥ .
(٣) أغانى ساسى ١٦/١٣٠ .
(٤) أغانى دار الكتب ٧/٢٩٣ .

الأقدام[١] . ويروى بعض العباسيين أنه رأى عُرَيب وعليها قميص موشح بالذهب مكتوب فى وشاحه :

وإنى لأهواه مسيئا ومحسنا وأقضى على قلبى له بالذى يقضى
فحتّى متى روح الرضا لاينالنى وحتى متى أيام سخطك لا تمضى[٢]

وكان بعض هؤلاء القيان والجوارى يحسن الشعر وصناعته مثل محبوبة وكانت مولدة من مولدات البصرة شاعرة شريفة[٣] ، ومثل فضل وكانت من مولدات البصرة أيضا[٤] ، ومثل عنان جارية النطفى وأخبارها فى مطارحتها للشعراء العباسيين معروفة . وقد اشتهر أكثر الشعراء بجارية وقف عليها أكثر شعره ، اشتهر أبو نواس بجنان وأبو العتاهية بعُتْبة والعباس بن الأحنف بفوز ، وكان مسلم بن الوليد يلقب بصريع الغوانى ويقول بشار فى جارية له سوداء[٥] :

وغادةٍ سـوداء برّاقةٍ كالماء فى طيبٍ وفى لينِ
كأنما صيغتْ لمن نالها من عنبرٍ بالمسك معجونِ

وقد بعث هؤلاء الجوارى نشاطا أدبيا هائلا بين الشعراء فى العصر العباسى فقد كانوا يتسابقون فى النظم بهن ، وكانوا يذهبون إليهن فى دور اللهو ، وقد تناثرت هذه الدور فى مدن العراق وعلى شاطئ دجلة ، وإن الإنسان ليخيل إليه أنها كانت توجد فى كل مكان . وكان يكون بها هؤلاء الجوارى ثم خمور معتقة وغلمان . ومن أشهر هذه الدور حينئذ دار ابن رامين ودار القراطيسى ، ويقص علينا الأغانى كيف علت الحسرات نفوس الشعراء حين اعتزم ابن رامين الحج بجواريه ، ومن قول بعضهم فى ذلك :

أيةُ حالٍ يابن رامينِ حالُ المحبينَ المساكينِ
تركتهمْ موتى ولم يتلفوا قد جُرِّعوا منك الأمرّينِ
وسرْتَ فى رَكْبٍ على طيَّةٍ ركب تهامٍ ويمانينِ
يارَاعىَ الذَّوْدِ لقد رُعْتَهُم ويلك من رَوْع المحبينِ

(١) انظر فى ذلك كتاب الموشى للوشاء طبع مصر ص ١٧٢ وما بعدها .
(٢) الموشى ص ١٧٣ .
(٣) أغانى ساسى ١٣٢/١٩ .
(٤) أغانى ساسى ١١٤/٢١ .
(٥) أغانى دار الكتب ١٩٣/٣ .

فرّقت جمعًا لا يُرَى مثلهم بين دروب الروم والصين[١]

وكانت دار القراطيسى مقصداً للشعراء يذهب إليها كثير منهم ، وقد روى الأغانى أنه اجتمع يوما أبو نواس والحسين بن الضحاك المعروف بالخليع وأبو العتاهيـة وهم مخمورون فقالوا أين نجتمع ، فقال القراطيسى :

ألا قوموا بأجمعكم إلى بيت القراطيسى
لقد هيّا لنا المنزلْ غلام فارهٌ طوسى
وقد هيّا الزجاجاتِ لنا من أرض بلقيسِ
وقينات من الحور كأمثال الطواويس[٢]

وقد طفح الأغانى بكثير من وصف الشعراء لهذه الحياة اللاهية ، فمن ذلك قول أبى العتاهية[٣] .

لَهْفى على الزمن القصيرِ بين الخَوَرْنَقِ والسَّدِيرِ
إذْ نحن فى غُرَف الجنا نَ نَعُومُ فى بحر السُّرورِ
فى فتية ملكوا عنا نَ الدهر أمثالِ الصقورِ
ما منهمُ إلا الجسو رُ على الهوى غَيْرُ الحَصُورِ
يتعاورون مُدَامةً صهباء من حَلَبِ العصيرِ
عذراء ربّاها شُعـا ع الشمس فى حرّ الهجيرِ
لم تُدْنَ من نارٍ ولم يعلقْ بها وَضَرُ القدورِ
ومُقَرْطَقٍ يمشى أما م القوم كالرّشَأ الغَرِيرِ
بزجاجةٍ تستخرج السِّـرَّ الدَّفينَ من الضميرِ
زهراء مثل الكوكب الـدُّرِّىِّ فى كفِّ المُديرِ
تدعُ الكريم وليس يد رى ما قَبيلٌ من دَبيرِ[٤]
ومخصّراتٍ زُرْنَنـا بعد الهُدُوِّ من الخدور

(١) انظر أغانى ساسى ١٢٢/١٣ .
(٢) أغانى ساسى ٨٩/٢٠ :
(٣) أغانى دار الكتب ٦٠/٤ .
(٤) القبيل والدبير ما واجهك وخالفك .

رَيَّا روادفُهنَّ يلبَسْنَ الخواتمَ فى الخصور
غُرٌّ الوجوه محجَّبا تٍ قاصراتِ الطَّرْف حُور
متنعِّماتٍ فى النعيم مُضمَّخاتٍ بالعبيرِ
يَرْفُلْنَ فى حُلَل المحا سنِ والمجاسدِ والحريرِ

ولم تكن حياة أبى العتاهية كلها لهوا ومجونا ، إذ كان يشغل معظمها بشعر الحكم والزهد . لم تكن حياته لهوا خالصا ، بل كان يغلب عليها الجد . غير أن فريقا من العباسيين لونوا حياتهم بهذا اللون من التهتك والخلاعة فجعلوها كلها لهوا ومجونا واستهتارا بالجوارى والغلمان وعلى رأس هذا الفريق والبة بن الحباب وأبو نواس والحسين بن الضحاك .

أبو نواس

وأبو نواس هو أهم شاعر اشتهر فى هذه العصور بخمرياته وقد غلا فى ذلك غلوا شديدا ، واقرأ له هذه الخمرية[1] :

أَثْنِ على الخمر بآلائها وسمِّها أحسن أسمائها
لا تَجعَلِ الماء لها قاهرًا ولا تسلِّطْها على مائها
كَرْخيَّةٌ قد عُتِّقَتْ حقبةً حتى مضى أكْثَرُ أجْزَائها
فلم يكدْ يُدْرِكُ خَمَّارُهَا منها سوى آخر حَوْبَائها
دارتْ فأحْيتْ غَيْرَ مذمومةٍ نفوس حَرّاها وأنْضَائها
والخمر قد يشربها معشَرٌ ليسوا إذا عُدُّوا بأكْفائها

فإنك تحس فى وضوح بأنه كان يعتنق شرب الخمر اعتناقاً أشبه ما يكون بالعبادة ولذلك تراه هنا يسبح بآلائها ، وفى ذلك ما فيه من سخرية بالدين ! . وقد تطرق من ذلك إلى ضرب من الإلحاد كأن يقول :

قلت والكأس على كفِّىَ تهوِى لالتثامى

(١) انظر فى خمريات أبى نواس الديوان وانظر الموشح ص ٢٧٧ والوساطة ص ٥٧ .

أنا لا أعرف ذاك اليـو مَ فى ذاك الزِّحامِ

وقد أعلن فى إحدى خمرياته عن مذهبه فى اللذة وأنه لا يفكر فى البعث ولا فى النشور ، إذ يقول :

وملحَّةٍ باللـــوم تحسبُ أنَّنى بالجهل أُوثِرُ صُحْبَةَ الشُّطَّارِ
بكرتْ علىّ تلومُنى فأجبتها إنى لأعرفُ مَذْهَبَ الأبْرارِ
فَدَعى الملام فقد أطعتُ غَوَايتى وصرفتُ معرفتى إلى الإنكارِ
ورأيتُ إتيانى اللذاذةَ والهوى وتعجُّلًا من طيب هذى الدارِ
أحرى وأحزمَ من تنظُّر آجلٍ علمى به رجْمٌ من الأخبارِ
ما جاءنا أحـــدٌ يخبِّر أنَّهُ فى جنةٍ من مات أو فى النارِ

كان أبو نواس يؤثر لذة الخمر على أى شىء آخر ، بل لقد كان يتخذها كمذهب له ودين ، ولعل ذلك سبب ما نجد فى خمرياته من طرافة فنية فإن صاحبها يسكب فيها روحه كما يسكب فنه ، وقد تعلَّق بوصفها ووصف دنانها وكئوسها كأن يقول فى إحدى خمرياته :

ودارِ نَدَامَى عطَّلوها وأدلجوا بها أثَرٌ منهم جديدٌ ودارسُ
مساحبُ من جرِّ الزِّقاق على الثرى وأضغاثُ ريحانٍ جنىٌّ ويابسُ
حبستُ بها صحبى فجدَّدْتُ عهدهمْ وإنى على أمثالِ تلكَ لحابسُ
ولم أدرِ منهمْ غيْرَ ما شهدَتْ بهِ بشَرْقىَّ ساباطَ الدِّيارُ البسابسُ
أقمنا بها يوماً ويَوْمَيْنِ بَعْدَهُ ويوماً لهُ يومُ الترَحُّلِ خامسُ
تُدارُ علينا الكأسُ فى عسجديَّةٍ حَبَتْها بأنواع التصاوير فارسُ
قوارتُها كسْرى وفى جَنَباتها مَهىً تَدَّريها بالقِسِىِّ الفوارسُ
فللخمر ما زُرَّتْ عليه جيوبُها وللماء ما دارتْ عليه القَلانسُ

وإن الإنسان ليشعر فى مطلع هذه الخمرية بحنان أبى نواس لهذه الدار إذا أخذ يصفها على طريقة وصف المحبين لأطلال المحبوبة فهم يذكرون ما بها من آثار وريحان وأزهار كما يذكرون مساحب أقدام صاحبتهم على هـذا النحو الذى يذكر به أبو نواس هذه الدار وما رأى بها من مساحب الزقاق ، ويستمر فيصف عبثه بها ثم يصف الكأس وما رسم

عليها من تصاوير . وواضح من ذكره للريحان أنهم كانوا ينثرون الأزهار فى قاعات الشراب ، وانظر إلى هذه الأبيات يقولها فى إحدى خمرياته :

صَفْرَاء لاتنزل الأحزانُ ساحتها ... لو مسَّها حجر مسَّتْهُ سرَّاء
رقَّتْ عن الماء حتى ما يُلائمها ... لطافةً وجَفَا عن شكلها الماء
فلو مزجْتَ بها نوراً لمازَجَها ... حتى تولَّدَ أنوارٌ وأضواء
دارتْ على فتيةٍ دانَ الزمانُ لهمْ ... فما يصيبهُمُ إلا بما شاءوا
فقُلْ لمن يدَّعى فى العلم فلسفة ... حفظْتَ شيئاً وغابتْ عنك أشياء

فانك تحس عمق لذة أبى نواس بالخمر حتى لتصبح هذه اللذة فلسفة له فى الحياة بل إنه ليزعم لأصحاب الفلسفة الحقيقية أنه ينقصهم جزء مهم من فلسفتهم هو فلسفة الخمر أو هو بعبارة أدق فلسفة اللذة وهذه الفلسفة كما فتحت عليه باب الخمر والخمريات فتحت عليه أيضا — كما فتحت على الحسين بن الضحاك وغيره من العباسيين — باب الغلمان .

الحسين بن الضحاك

ومن يرجع إلى الأغانى يجده يفيض الحديث عن الحسين الخليع وخمرياته وغزله بالغلمان ، ويظهر أنه كان من ذوق هذا العصر أن يكون الغلام الذى يستهتر به أثغ أغن الصوت كما كان يطلب إليه أن يحسن تصفيف شعره وأن يجعله كالعقرب على صدغه وأن يتخذ أنواعا من الطيب . يقول الحسين فى غلام[1] :

بأبى ما جنُ السَّريرةِ يُبْدِى ... تَعَفُّفًا
حفَّ أصْدَاغَهُ وعَقْرَبَها ثم ... صفَّفَا
وحشا مَدْرَجَ القُصَا ... صِ بمسْكٍ ورصَّفَا

ويقول فى آخر[2] :

وبديع الدَّلّ قَصْرِىّ الغَنَجْ ... مرِهُ العين كحيل بالدَّعَجْ
سُمْتُهُ شيئاً وأصْغَيْتُ لهُ ... بعد ما صرَّف كأساً ومزجْ

(١) أغانى دار الكتب ٧/١٨٠ .
(٢) نفس المصدر ٧/١٨١ .

وقد تفنّن الحسين فى وصف الغلمان ، وروى له صاحب الأغانى كثيرا من المقطوعات فى هذا الموضوع كأن يقول[١] :

عالمٌ بحبيّـــهِ مُطرِقٌ منَ التّيهِ
يوسفُ الجمال وفرْ عونُ فى تعَدّيهِ
لا وحقّ ما أنا منْ عطفِهِ أرجّيـــهِ
ما الحياةُ نافعةٌ لى على تأبّيهِ
النعيم يشـــغلُهُ والجمالُ يُطْغيهِ
فهو غير مُكترثٍ للذى ألاقيـــهِ
تائهٌ تُزَهّدهُ فىّ رغْبَتى فيـــهِ

وكان الولع بالغلمان آفة هذا العصر ، وإن من يقرأ الأغانى يخيل إليه أن هذا الولع كان عاما بين الشعراء وغير الشعراء ، وقد كانت دور اللهو تعج بهم وبالقينات فقلما توجد دور لهو دون أن يكون فيها ظبى غرير أو ظبية غريرة بل ظباء مختلفة . وإن ما تركه العصر العباسى فى الغزل بالغلمان والصبابة بهن يوازى ويعادل ما تركه فى الغزل بالنسوة والقيان ، وليس من شك فى أن دور اللهو والمجون هى التى أعدت لذلك ، وقد كثر وصف هذه الدور فى شعر الشعراء . ويذكر الحسين بن الضحاك حانة شَرِب فيها مع الواثق فيقول[٢] :

يا حانة الشَّطِّ قد أكرمْتِ مَثْوَانا عودى بيوم سرورٍ كالذى كانا
لا تُفقدينا دعاباتِ الإمام ولا طِيبَ البـــطالة إسرارا وإعلانا
ولا تخالَعْنَا فى غير فاحشـةٍ إذا يُطَرِّبُنَا الطُّنْبورُ أحيـــانا
وهاج زَمْرُ زُنَامٍ بين ذاك لنا شَجْواً فأهدى لنا رَوْحاً وريحانا
وسَلْسَلَ الرَّطْلَ عمرٌو ثُمّ عَمّ به الشُـــقْيَا فألحق أُولانا بأُخْـــرانا
سَقْيًا لشَـكْلِكِ من شكْلٍ خُصِصْتِ بِهِ دونَ الدَّسَاكِرِ منْ لذّاتِ دُنْيانا
لا زِلْتِ آهلةَ الأَوْطانِ عامرَةً بأكْرَمِ الناس أعراقاً وأغْصَانا

(١) أغانى دار الكتب ٧/١٨٥ .
(٢) أغانى دار الكتب ٧/١٩٧

الأديار :

وكان للأديار نصيبها فى هذا اللهو والمجون إذ كان يقصدها الشعراء وأهل البطالة للشراب ، وقد وصف الحسين بن الضحاك ديرا شرب فيه مع المعتصم فى إحدى رحلاته إلى الشام وكان هذا الدير يسمى دير مذيان فقال[١] :

يا دَيْرَ مِذْيانَ لا عُرِّيتَ من سَكَنٍ ... هيَّجْتَ لى سَقَمًا يا دَيْرَ مِذْيانا
هل عند قَسِّك من عــلمٍ فيخبرنا ... أم كيف يُسْعِفُ وجهُ الصبر من بانا
حُثَّ المُدامَ فإن الـكأس مُتْرَعةٌ ... مما يَهيج دواعى الشوق أحيانا

وقد كثر ذكر الأديار فى الشعر العباسى وخاصة عند أبى نواس الذى تعلّق بدير حنّة ، وفيه يقول مشيرا إلى راهباته الحسان[٢] :

يا دَيْرَ حنَّةَ من ذات الأُكَيْرَاحِ ... من يصحُ عنك فإنى لست بالصّاحى
رأيت فيك ظباء لا قرونَ لها ... يلعبْنَ منا بألبابٍ وأرواحِ

وإن الشعر الذى ترك فى وصف الأديار وحاناتها وقساوستها وغلمانها ليؤلف موضوعا هاما من موضوعات الشعر العربى ، وقد كتب القدماء كتبا مختلفة فى هذا الموضوع[٣] . ويظهر أن كثيرا من القساوسة كانوا يشتغلون خمارين . يقول ابن المعتز[٤] :

بدير المطيرةِ نقرى المدا ... م لدى القَسِّ لما أتيناه زَوْرَا

وقد تفنن الشعراء فى وصف خمور الأديار . ويذكر ابن المعتز شرابا خاصا يسمى (شراب القربان) إذ يقول[٥] :

أسكنوها فى الدَّنِّ من عهد نوحٍ ... كظلامٍ فيــهِ نهارٌ حبيسُ
ومن شراب القربان يوصى بها الشما ... سُ خزّانَ بيتها والقُسُوسُ

(١) أغانى دار الكتب ٧/١٩٣ .
(٢) الديارات النصرانية فى الإسلام للأستاذ حبيب زيات طبع بيروت ص ٢٢ .
(٣) نفس المصدر ص ٤ وما بعدها .
(٤) انظر ديوان ابن المعتز طبع بيروت ٢٢٩ .
(٥) الديارات ص ٤١ .

ويظهر أن ابن المعتز كان مشغوفا بهذه الأديار ، فقد ذكر لياليه بدير السوسى على شاطئ دجلة[١] :

يا ليالىّ بالمطيرة والكرخ ودَيْر السوسىّ بالله عودى

كما ذكر دَيْر عَبْدون[٢] :

سقى الجزيرةَ ذاتَ الظِّل والشَّجَرِ ودَيْرَ عبدونَ هطالٌ من المطرِ

يا طالما نَبَّهْتنى للصَّبوح بِهِ فى ظُلمة الليلِ والعصفورُ لم يَطِرِ

أصواتُ رهبانِ دَيْرٍ فى صلاتِهم سود المدارع نعَّارين فى السَّحَر

ومهما يكن فإن الإنسان يحس إحساسا واضحا بأن العباسيين أسرفوا على أنفسهم فى اللذات ، وقد كان فريق منهم وعلى رأسه أبو نواس والحسين بن الضحاك يعتنق هذه اللذات على أنها مذهب أو فلسفة ، وقد أهلت لذلك كله الحضارة العباسية وما انطوى فيها من لهو وترف إذ كان الناس يعيشون فى المدن معيشة حضارية مترفة .

٣

شعراء المدن وورائتهم وثقافتهم :

وقد كان أكثر شعراء المدن وأشهرهم من الأجانب ، فبشار وأبو نواس وسلم الخاسر وأبان ابن عبد الحميد وصالح بن عبد القدوس ومسلم بن الوليد ، كل هؤلاء الشعراء العظام من الفرس ، بل نحن نجد شعراء من الهند مثل أبى عطاء السندى ، ومن النبط مثل أبى العتاهية ، ومن اليونان مثل ابن الرومى .

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

(١) الديارات ص ٢٨ . (٢) الديارات ص٢٩ .

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

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

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

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

بكرا صاحبىَّ قبل الهجيرِ إنَّ ذاكَ النجاح فى التبكيرِ

حتى فرغ منها فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان إن ذاك النجاح فى التبكير ، بكرًا فالنجاح فى التبكير كان أحسن ، فقال له بشار : بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت إن ذاك النجاح كما يقول الأعراب البدويون ولو قلت بكرا فالنجاح كان هذا من كلام المولدين[٤]

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

على أنه يحسن بنا أن نميز بين نوعين فى هذه الثقافات ؛ فهناك الثقافة اليونانية ، وهى ثقافة واضحة المعالم إذ يقصد بها إلى الفلسفة التى ترجمت كتبها إلى اللغة العربية ، وأحدثت هذا النشاط الفلسفى المعروف عند العرب . وهذه الثقافة واضحة فى تاريخ العرب العقلى ، وتقابلها الثقافتان الفارسية والهندية ، وهما ثقافتان غامضتان لا نتبينهما فى ضوء

(١) أغانى دار الكتب ٣/٢٠٩ .
(٢) نفس المصدر ٣/١٤٣ .
(٣) أخبار أبى نواس ص ٢ .
(٤) أغانى دار الكتب ٣/١٩٠ .

واضح . وحقا إن العرب أخذوا عن الفرس حياة مادية من الحضارة والترف ، ونظما سياسية فى الإدارة والحكم ، كما أخذوا عنهم كثيرا من التاريخ والقصص والحِكَم ؛ ولكن إذا أخذنا نسأل ما أثرهم المباشر فى الناحية الأدبية وجدنا غموضاً ؛ فليس للفرس شاعر معروف قبل الإسلام ، بل إن الجاحظ يشك فى الكتب التى تنسب لهم والتى يتداولها الناس ، ويتساءل هل هى منحولة عليهم أو هى لهم (١) .

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

ومهما يكن فقد كانت أهم ثقافة تؤثر فى الفن العباسى وصياغاته هى الثقافة اليونانية ؛ فقد صبغت عقلية الفنانين من الأدباء والشعراء بأصباغ خاصة من العمق والدقة والتحليل وطرافة التقسيم والبعد فى التفكير والخيال ، حتى أصبحنا بإزاء صفات عقلية جديدة ، وقد أخذ الشعراء يبالغون فى استعارة المصطلحات الفلسفية على نحو ما لاحظ الجاحظ ذلك فى بيانه عن أبى نواس (٢) فى مثل قوله .

وذات خدٍّ مورَّدْ قُوهيَّـــة المتجردْ
تأمَّلُ العينُ منها محاسـناً ليسَ تنفدْ
فبعضُها قَدْ (تناهى) وبعضُها (يَتَوَلَّدْ)

وقوله :

يا عاقدَ القلب عنى هلا تذكرت حلاَّ
تركتَ قلبى قليلا من القليـــل أقلاَّ

(١) البيان والتبيين ٣/١٦ .

(٢) انظر البيان والتبيين ١/١٠٨ .

يكادُ لا يتجـــزّأ أقلُّ فى اللفظ من لا

وقد ذكر الرواة أن النظام سمع منه هـذه الأبيات الأخيرة فقال له : أنت أشعر الناس فى هذا المعنى ، والجزء الذى لا يتجزأ مذ دهرنا الأطول نخوض فيه ما خرج فيه لنا من القول ما جمعت أنت فيه فى بيت واحد[١] .

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

تُخيّرتْ والنجـومُ وُقّفٌ لم يتمكّنْ بهـــا المدارُ

" يريد أن الخمر تخيرت حين خلق الله الفلك ، وأصحاب الحساب والنجوم يذكرون أن الله تعالى حين خلق النجوم جعلها مجتمعة واقعة فى برج ، ثم سيرها من هناك وأنها لا تزال جارية حتى تجتمع فى ذلك البرج الذى ابتدأها فيه ، وإذا عادت إليه قامت القيامة وبطل العالم ، والهند تقول إنه فى زمان نوح اجتمعت فى الحوت إلا يسيرا منها ، فهلك الخلق بالطوفان ، وبقى منهم بقدر ما بقى منها خارج الحوت "[٢] .

والثقافة الفارسية كالثقافة الهندية كان تأثيرها محدودا ويمكن أن نلاحظه فى جانبين : أما أولهما فالحِكَم الـكثيرة التى كانت تنقل عن الفرس حتى ليقال إنه " اجتمع فى ديوان صالح بن عبد القدوس ألف مثل للعرب وألف مثل للعجم "[٣] ، وأما الجانب الثانى فجانب الصور والأخيلة الدقيقة ، إذ كان الشعراء ينظمون ما يتسرب إليهم من الصُّور الفارسية . روى الرواة أن كسرى كان يقول فى وصف النرجس : إنه ياقوت أصفر بين در أبيض على زمرد أخضر ، فنظم ذلك الشاعر العباسى فى هذين البيتين :

وياقوتةٍ صفراء فى رأسِ دُرَّةٍ مركبةٍ فى قائمٍ من زَبَرْجدِ
كأنَّ بقايا الطَّلِّ فى جنباتها بَقيةُ دَمعٍ فوق خدٍّ موردِ[٤]

ومن ذلك الجانب هذا البيت المعروف عند القدماء بفارسيته[٥] .

(١) أخبار أبى نواس ص ١٤٩ .
(٢) الشعر والشعراء ص ٥٠٤ .
(٣) مجموعة رسائل طبع الجوائب ص ٢١٧ .
(٤) ضحى الإسلام ١/٣٨٣ .
(٥) معاهد التنصيص ٢/١٥ .

لو لم تكنْ نية الجوْزاء خدمتُهُ لما رأيتَ عليها عِقْدَ مُنْتَطِقِ

وهذا يلفتنا إلى أن حسن التعليل الذى شاع فى الشعر العباسى ثم فى الشعر الأندلسى والمصرى ربما كان يرجع فى بعض جوانبه إلى أصول فارسية . ومهما يكن فإن تأثير الثقافتين الفارسية والهندية فى الشعر العربى غير واضح المعالم ، وحقا إنهما لعبتا دوراً واسعاً فى الشعر الشيعى والصوفى ، ولكن ليس هذا من التأثير العام فى الشعر العربى ، إنما هو جانب خاص يعنى به من يبحثون فى الشعر الشيعى والصوفى وأصولها ، أما الذين يبحثون فى الشعر العربى العام فسيجدون تأثير هاتين الثقافتين محدوداً على عكس الثقافة اليونانية التى يظهر تأثيرها فى وضوح ، فهى التى تدخل منها «ألوان قاتمة» فى الفن العربى والعقل العربى ، فتتحول إلى طرائف فنية وعقلية جديدة ، واستمر بنا فى الفصول التالية جوانب عديدة من هذا التأثير الواسع .

٤

الصفات العقلية الجديدة لشعراء المدن

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

إنَّ بالشِّعْب الذى دون سَلْعٍ لقتيـــلاً دمُه ما يُطَلُّ

ليست لتأبط شرا وإنما هى لخلف الأحمر قوله فيها :

خـــبرٌ ما نابنا مصمئلٌ جلَّ حتى دقَّ فيه الأجَلُّ

فإن الأعرابى لا يكاد يتغلغل إلى مثل هذا"[١] . ويدل هذا النص على أن العقليه العربية القديمة لم تعرف بالعمق فى التفكير ، إنما تلك صفة حادثة فيها ، حدثت فى العصر العباسى واتخذها بعض النقاد دليلا على معرفة المنحول من الشعر الذى كان ينتحله خلف الأحمر وأمثاله ممن كانوا يصنعون الشعر وينسبونه للقدماء . وانظر إلى قول بشار فى بعض ممدوحيه[٢] :

ليس يعطيك للرجاء ولا الخو ف ولكنْ يلذُّ طَعْمَ العطاء

فإنك تراه يفكر تفكيراً جديداً إذ يجعل العطاء بدون غاية خارجة عن نفسه ، وهى صورة لم تكن تقع فى عقل الشاعر القديم ، إنما تقع فى عقل الشاعر العباسى الجديد الذى ما يزال يُغرق فى التفكير حتى يتصور الأشياء مجردة عن غاياتها ، أو حتى تراه يذهب مذهب مسلم إذ يقول[٣] :

يا واشياً حسنتْ فينا إساءتُهُ نجىَّ حذارُك إنسانى من الغَرَقِ

فإنك تراه يمدح الواشى ولا يذمه جريا على مألوف الشعراء ، ويعلل لذلك بعلة غريبة يستحسن من أجلها عمل الواشى ، ويرى فى إساءته إحساناً ، أليس فى ذلك إغراب فى التفكير ؟ . لقد تغير ذهن الشاعر العربى . " حكى أبو القاسم الآمدى فى كتابه الموازنة بين شعرى الطائيين أنه سمع بعض الشيوخ من نقدة الشعر ، قول العباس ابن الأحنف .

وصالكمُ عجـــر وحبكمُ قلًى وعطفكمُ صدٌّ وسلمكمُ حربُ

وأنتم بحمد الله فيكم فظاظةٌ وكل ذَلولٍ من مراكبكم صعبُ

فقال : هذا والله أحسن من تقسيمات إقليدس"[٤] . أصبح تفكير الشاعر العربى يقرن إلى تفكير إقليدس ! وانظر إلى بشار يقسم العىّ قسمة غريبة إذ يقول[٥] :

(١) شرح التبريزى على ديوان الحماسة طبع بولاق ٢/١٦٠ .
(٢) أغانى دار الكتب ٣/١٨٩ .
(٣) معاهد التنصيص ٢/١٠ .
(٤) اليتيمة للثعالبى طبع الصاوى ١/١٦٦ .
(٥) البيان والتبيين ١/٢٢ .

وعيُّ الفعـــال كعيٍّ المقال وفى الصمت عيٌّ كعيٍّ الـكلم

فإن بشارا لا يخصص العى بالـكلام ، بل يجعـله فى المقال والفعال ، بل هو يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيقيم فى الصمت عيًّا يقابل عيَّ الكلام ، أرأيت كيف يستطيع العقـل العربى الراقى — بما يتخذه من تحليل — أن يصل إلى أفـكار بعيدة قلما تقع إلا فى الذهن الواعى ؟ إن بشارا يشق على نفسه فى الفهم والتفـكير ، فإذا العى على أقسام ، عى الصمت ، وعى الفعال ، وعى المقال . وأكبر الظن أن هذا التقسيم الطريف هو الذى ألهم الجاحظ رسالته فى تفضيل الـكلام 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 كثره استخدامه للأدلة والأقيسة المنطقية ، وقد عمَّ ذلك أشعار بشار وأبى تمام والمتنبى حتى لنرى الأخير يشغف شغفا شديدا باستخدام الحـكم اليونانية لتتم له الأقيسة التى يريدها لأفكاره والتعبير عن آرائه .

ولم يقف تأثير المنطق فى شعر العباسيين عند ذلك فقد أخذ يتغلغل فى صياغتهم الداخلية ولذلك كنت تجد القصيدة عند أبى تمام تحـكم أجزاؤها إحكاما شديدا ، وقد تبعه المتنبى وغيره من الشعراء كابن الرومى ، فأسرفوا فى ذلك على أنفسهم وفنهم ، ولعل هذا ما جعل الحاتمى يلاحظ أن أرباب الصناعة من العباسيين يلاحمون بين أجزاء القصيدة "حتى تأتى فى تناسب صـدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصـل جزء منها عن جزء "(١) . أخذت نماذج الشعر توثق أجزاؤها بالمنطق ، كما توثَّق أجزاء الرسالة ، وإذا كان النقاد يلاحظون أن النثر ينشأ متأخرا عن الشعر لما فيه من منطق فهو لغة التفـكير 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 لتتبدَّل فى كثير من جوانبها كما نرى فى فنون الهجاء والمديح والغزل . أما الهجاء

(١) زهر الآداب للحصرى ٣/١٧ .

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

فقد ظهر فيه ضرب جديد من « الهجاء الساخر أو الكاريكاتورى » على نحو ما سنرى فى الفصل التالى عند ابن الرومى . وأما المديح وهو القصيدة الكبرى والنموذج الأسمى بين الشعراء والفنانين فقد تحطم إطاره القديم لا بما كان يدخله المتنبى من حكم ينقلها عن الفلسفة اليونانية بل بما أدخله أبو تمام فيه من فكرة التعبير « بنوافر الأضداد » أوما تسميه كتب المنطق باسم التناقض ، فقد استطاع أن يحول هذا التناقض الفلسفى إلى ما يشبه صندوق الألوان عند الرسامين فكل صحيفة من صحائف ديوانه تغرق فى ألوان هذا التناقض وأصباغه 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[1] :

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

فانك تحس بتغير واضح فى طريقة التفكير إذ ينزع الشاعر إلى منزع جديد فى غزله ، فهو لا يعنى بالصور الحسية كما نجد فى شعر الأعشى وامرئ القيس أوغزل بشار وأبى نواس وكأنى بالشاعر يتأثر بعناصر أفلاطونية فى تفكيره ، فقد مثلت القطعة روحا جديدة بل صياغة جديدة ، فقد ألف الناس أن يتحدثوا عن الصياغة الحسية الظاهرة ويتركوا الصياغة الذهنية الباطنة ، وهى أبعد غوراً ومنالا ، ونقصد بها تنظيم الأفكار وطريقة صوغها وتصورها . ولسنا نشك فى أن هذا الشعر يمثل صياغة جديدة فى الفن العربى ، أو هى من بعض الجوانب جديدة ، ففيه تجريد ووهم وفرض وبعد وإغراق فى الخيال ، وانظر إلى النظام يقول[2] :

(١) أغانى دار الكتب ٧/١٨٧ . (٢) أمالى المرتضى ١/١٣٣ .

توهَّمهُ طـــرْفى فآلم خدَّهُ فصار مكانَ الوهم من نظرى أثرُ
وصافحــه قلبى فآلم كفَّهُ فمن صَفْح قلبى فى أنامله عُقْرُ
ومرَّ بفكرى خاطرا فجرحتُهُ ولم أر جسما قطُّ يجرحه الفكْرُ

وهكذا أخذ الشعراء يبالغون فى الوهم تحت تأثير التلوين العقلى الجديد، إذ اعتمد الشعر على عقلية جديدة تستمد من بعد التفكير وعمقه أوهاما لا حصر لها. على أن هذا الجانب من الوهم فى المعانى والأخيلة لا يقف به الشاعر العباسى عند الغزل بل نراه يعممه فى الأغراض الأخرى. يقول أبو نواس فى الخمر[١]:

وقد خَفِيَتْ من لطفها فكأنها بقايا يقين كاد يُذهبه الشَّكُّ

ويقول أيضا[٢]:

صَفَتْ وَصَفَّتْ زُجاجتها عليها كمعنى دقَّ فى ذهن لطيفِ

ويقول أيضا[٣]:

فتمشَّتْ فى مفـــاصلهمْ كتمشّى البُرء فى السَّقَمِ

وليس من شك فى أن هذا تجريد ووهم لم يكن يعمد إليها الشاعر القديم، إذ كان يتكىء وصفه على المادة والحس.

وربما كان من أهم الجوانب التى تفسر ذلك تفسيراً دقيقاً أنه ظهر فى العصر العباسى ضرب جديد من الشعر العقلى أو بعبارة أدق من الشعر التعليمى (Poesé Didactique) الذى ينحو فيه الشعراء منحى العقل والتعليم، ومعروف أن أهم شعرائه فى أوائل العصر العباسى صالح بن عبد القدوس وأبان بن عبد لحميد ناظم كليله ودمنة وأبو العتاهية وقد نظم أرجوزة بلغت أربعة آلاف بيت كلها أمثال وحكم، منها قوله[٤]:

حسبُكَ ممـــا تبتغيه القوتُ ما أكْثَرَ القوتَ لمن يموتُ
الفقـــرُ فيما جاوزَ الكَفافَا من اتَّقَى الله رَجا وخافا
لكل ما يُؤذى وإن قلَّ ألمْ ما أطولَ الليـــل على من لم ينَمَ

(١) خزانة الأدب للحموى طبع المطبعة الخيرية ص ١٨٣.
(٢) خزانة الأدب ص ١٨٤.
(٣) خزانة الأدب ص ١٨٤.
(٤) أغانى دار الكتب ٣٦/٤.

ما انتفع المرء بمثل عقله وخير ذُخْرِ المرءِ حُسْنُ فِعْلِهِ
إنَّ الفسادَ ضدُّهُ الصـــلاحُ ورُبَّ جِدٍّ جَـــرَّه المِزاحُ
إنَّ الشبابَ والفراغَ والجِدَهْ مفسدةٌ للمرء أيُّ مفسدهْ
ما تطلعُ الشمسُ ولا تغيبُ إلا لأمرٍ شأنُهُ عجيبُ
ما زالتِ الدنيا لنـــا دارَ أذى ممزوجةَ الصَّفْوِ بألوان القَذَى
الخيرُ والشَّرُّ بهـــا أزواجُ لذا نتـــاجٌ ولذا نتاجُ
من لك بالمحْضِ وليس مَحْضُ يَخْبُثُ بَعْضٌ وَيَطِيبُ بَعْضُ
لـكلِّ إنســـــانٍ طبيعتانِ خَيْرٌ وَشَرٌّ وهما ضِـــــدَّانِ
والخـــيرُ والشر إذا ما عُدَّا بينهما بَوْنٌ بعيـــدٌ جدًّا
عجبتُ حتى غمَّـنى السكوتُ صرتُ كأنى حائرٌ مبهوتُ
كذا قضى اللهُ فكيف أصنعُ الصمتُ إن ضاق الـكلامُ أوْسَعُ

وقد نمّى أبو العلاء هذا الضرب من الشعر على نحو ما سنعرف فى القسم الثانى ، إذ استطاع أن يكتب فيه ديواناً ضخما من الشعر هو (لزوم ما لايلزم) . ومهما يكن فهذا النوع من الشعر نشأ فى ظلال العقلية الجديدة التى شفعت بثقافة عميقة وأفكار دقيقة .

٥

التصنيع والزخرف فى حياة المدن العباسية

وقد شفعت هذه الثقافات والصفات العقلية الجديدة بتصنيع وزخرف فى حياة المدن العباسية لم يألفهما العرب قبل العصر العباسى ، فقد عاش الناس فى هذا العصر معيشة مدنية مترفة تعتمد على الزخرف والزينة ، وإن من يرجع إلى تصورهم وما كان فيها من بذخ وترف ليرى كأن الحياة العربية قد تغيرت من قواعدها " إذ كانت تعلق على النوافذ والأبواب ستور مزركشة وحرائر مشجرة ، أما الغرف فكانت تزدان بالدواوين النفيسة والمفاضد الثمينة والزهريات الخزفيه ، والمرصعات والمذهبات البالغة حد الإتقان والإبداع ، وكانت قصور الخليفة تتألق بالجواهر البراقة ، وقد سميت إيواناتها البديعة بأسماء زينتها

فعرف أحدها بدار الشجرة لاحتوائه على شجرة مصنوعة من الذهب مكللة بأنواع الجواهر على شكل الثمار ، وقد وقفت على أفنانها الطيور المصنوعة من الذهب والفضة ، وكان ثمة إيوان آخر يسمى إيوان الفردوس تتدلى من سقفه الثريات الفخمة المطعمة بالجواهر ذات الألوان والنقوش البالغة حد السحر والبهاء"[١] ، ويصف بعض العباسيين دارا للواثق ، 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] .

وكما صنع العباسيون وتأنقوا فى قصورهم وفرشهم ، صنعوا وتأنقوا أيضا فى أطعمتهم فأكلوا فى صحاف الذهب والفضة ، وخلطوا طعامهم بماء الورد والكافور[٤] ، ويقول الأستاذ آدم ميتز إن كبراء القرن الثالث كانوا يحبون الخوانات وأدوات المائدة المصنوعة من خشب الجزع ، وقد يتخذونها من الخلنج ، وبجانب ذلك كانت توجد آنية الصينى الملمع[٥] ، كما كانت توجد الكؤوس التى كثر عليها النقش والتصوير على نحو ما نجد فى شعر أبى نواس إذ يقول[٦] :

تُدار علينا الكأس فى عسجديَّةٍ ... حبتْها بأنواع التصاويرِ فارسُ

قَرارتُها كسرى وفى جنباتها ... مَهًى تدَّريها بالقسىِّ الفوارسُ

أما الملابس والأزياء فقد بلغوا فيها حدا بعيدا من التصنيع والأناقة ، إذ كان الرجال يلبسون الثياب المصبَّغة التى تحكى ألوانها ألوان الزهر[٧] ، وكذلك كان يصنع النساء ، وكن يضفن إليها كثيرا من الوشى والتطريز ، ويشبه ابن الرومى ثياب إحداهن بقوس قزح

(١) مختصر تاريخ العرب والتمدن الإسلامى للسيد أمير على ترجمة الأستاذ رياض رأفت ص ٣٨٥ .
(٢) أغانى دار الكتب ٤/١١٦ .
(٣) الحضارة الإسلامية للأستاذ آدم ميتز ترجمة الأستاذ أبو ريده ٢/١٨٣ .
(٤) الحضارة الإسلامية ٢/٢٠١ .
(٥) الحضارة الإسلامية ٢/١٨٤ .
(٦) ديوان أبى نواس ص ٢٩٥ .
(٧) أغانى ساسى ١٢/٣٤ .

الضاربة ألوانه على صور وأشكال عديدة إذ يقول فى وصف السحب[١] :

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

ويقول العتابى[٢] :

تلومُ على ترك الغنى باهليَّةٌ ... طوى الدهر عنها كلَّ طِرْفٍ وتالد
رأتْ حولها النسوان يَرْفُلْن فى الكُسَا ... مقلَّدةً أجيادُها بالقلائد

وقد انتشرت بين النساء عادة جميلة من التصنيع والزينة " إذ كن يزين رءوسهن بحلية مسطحة من الذهب ، ويلففن حولها عصابة منضدة باللؤلؤ والزمرد "[٣] ، وقد كن يجعلن شعر أصداغهن على صورة النون (ن) أو العقرب ، وفى ذلك يقول ابن المعتز :

وكأن عقربَ صُدْغه وقفتْ ... لما دنتْ من نار وجنتهِ[٤]

وهنَّ إلى ذلك قد أخذن فن صبغ الشفاه والخدود عن الفارسيات اللائى كن يستعملنه منذ أقدم العصور "[٥] ، وأكبر الظن أنهن كن يزينَّ رءوسهن بأكليل الزهر كما كان يصنع الرفاق على الشرب[٦] ، ومهما يكن فإن الحياة العباسية كانت تمتلئ بضروب من التصنيع والزخرف فى جميع جوانبها إذ كان الناس يعيشون معيشة ترف ونعيم .

٦

التصنيع والزخرف فى الحياة الفنية

وقد انتقل هذا الذوق ذوق التصنيع والزخرف من الحياة العباسية العامة إلى الحياة الفنية الخاصة ، فاعتمدت على الأناقة فى تعبيرها الفنى ، كما اعتمدت الحياة العامة عليها فى فى تعبيرها الاجتماعى ، وقد ساعد على ذلك أن الشعراء عاشوا فى ترف ونعيم ؛ فقد أغدق

(١) معاهد التنصيص ١/٣٤ .
(٢) البيان والتبيين ٣/٢٩٩ .
(٣) مختصر تاريخ العرب ص ٣٨٩ .
(٤) الحضارة الإسلامية ٢/١٩١ .
(٥) مختصر تاريخ العرب ص ٣٨٩ .
(٦) الحضارة الإسلامية ٢/٢٠٦ .

الملوك والأمراء والوزراء عليهم أموالا وعطايا جزيلة . يقول ابن رشيق : "وأما المجدودون فى التكسب بالشعر والحظوة عند الملوك فمنهم سلم الخاسر مات عن مائة ألف دينار ، وأبو العتاهية صنع :

تعالى اللهُ يا سلمَ بنَ عمرو أذلَّ الحرصُ أعناقَ الرجالِ

وكان صديقه — يعنى سلما — جدا ، فقال سلم ويلى ... جمع القناطير من الذهب ، ونسبنى إلى ما ترون من الحرص ، ومروان بن أبى حفصة أعطى مائة ألف دينار غير مرات ... وكان أبو نواس محظوظا لا يدرى ما وصل إليه ، وكان متلافا سمحا ، وكان يتساجل فى الإنفاق هو وعباس بن الأحنف وصريع الغوانى ، وكان البحترى مليا قد فاض كسبه ، وكان يركب فى موكب من عبيده"(١) .

تبدلت حياة الشاعر العربى فى العصر العباسى وأصيبت بما أصيبت به الحياة العامة من التصنيع والتجميل ، فقد توفرت المادة لدى الشعراء ، وعاشوا فى دنيا جديدة من الحلية والزينة ، فصنّعوا فى ملابسهم ، وتأنقوا فى حياتهم ومظاهرهم . يقول الجاحظ : "وكانت الشعراء تلبس الوشى والمقطّعات وكل ثوب مشهر(٢)" ، ويقول صاحب الأغانى عن سلم الخاسر : "إنه كان يأتى باب المهدى على البرذون قيمته عشرة آلاف درهم ، والسرج واللجام المقذوذين ، ولباسه الخز والوشى وما أشبه ذلك من الثياب الغالية الأثمان ، ورائحة المسك والطيب والغالية تفوح منه"(٣) ، وغير سلم يُصَنِّع تصنيعه فى حياته وثيابه وطيبه ، وقد أخذ هذا التصنيع والتجميل يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة ويلونها بألوان جديدة من الزخرف والزينة ، وهى حال طبيعية توجد فى الصنائع كلما وجدت الحضارة وما يصحبها من ترف وتصنيع . يقول ابن خلدون "وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها حينئذ ، واستجادة ما يطلب منها ، بحيث تتوفر دواعى الترف والثروة"(٤) .

ومهما يكن فقد أهّل ما شاع من تصنيع وزخرف فى الحياة الاجتماعية أثناء العصر

(١) العمدة لابن رشيق ١/٧٧ .
(٢) البيان والتبيين ٣/٦٦ .
(٣) أغانى ساسى ٢١/٧٨ .
(٤) مقدمة ابن خلدون ص ٢٨١ .

العباسى لقيام هذا المذهب الحديث فى الشعر العربى « مذهب التصنيع » الذى كان يعتبر آية الحذق والمهارة عند الشعراء ، وكانت تقاس به قيمتهم الفنية . وهو — ككل مذهب يقوم ويحدث — لم ينشأ فجأة ، بل أخذ مدة طويلة فى نشأته ، حتى استوت له الجوانب المختلفة من الزخارف الدقيقة التى كانت تقترن به . وقد كان هذا المذهب الجديد فى الشعر العربى يقابله فى القرنين الثانى والثالث للهجرة مذهب آخر يعد امتدادا للمذهب القديم ، ونقصد « مذهب الصنعة والصانعين » وهم الذين كانوا يفهمون حرفتهم فى الحدود التى رسمها زهير ، فهم يعنون بألفاظهم وأساليبهم وصورهم البيانية فى الدائرة التى كان يتصورها زهير لهذه العناية ، وهم بذلك لا ينفصلون عن عمود الشعر العربى ومناهجه القديمة ، إلا من حيث صفاتهم العقلية الجديدة التى وصفناها ، أو من حيث حريتهم وثورتهم الاجتماعية التى نجدها فى مجون أبى نواس . وارجع إلى ديوانه فستراه يعبر هناك تعبيرا حرا عن عبثه ومجونه وهو تعبير صريح لا يخفى شيئا ، ومع ذلك تراه يعنى بأسلوبه ولكنها عناية محدودة لا تنسيه نفسه ، ولا تجعله يستتر وراء شىء من رياء المدنية وتصنيع الفن . وحقا إننا نجد فى شعر أبى نواس ثورة على بكاء الأطلال والديار ، كأن يقول متهكما[1] :

صفةُ الطلول بلاغة القُدْمِ فاجعل صفاتك لابنة الكَرْمِ

أو يقول ساخرا[2] :

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

وقد فهم كثير من النقاد المحدثين أن أبا نواس يثور على الأطلال من حيث هى أطلال وعناصر بدوية رثَّة . وهم واهمون فى فهمهم ، وذلك أن الخصومة بين أبى نواس وبين الأطلال لم يكن يريد بها الأطلال من حيث هى ، إنما كان يريد موضوعات الشعر القديمة من مديح وهجاء وما يندمج فى ذلك من أطلال وغير أطلال ، إذ كان أبو نواس — كما مر بنا — يخصص نفسه بالخمريات وغزل الغلمان ، وكان يرى أن هذين الموضوعين اللذين يصوران حياته وحياة غيره من الشعراء الماجنين أحق بأن يعنى بهما الشاعر ، وأن يقصر نفسه عليهما غير ملتفت إلى موضوعات الشعر القديمة . وإن مما يذكر للخلفاء العباسيين

(١) ديوان أبى نواس ص ٣٢٣ . (٢) الديوان ص ٢٩٩ .

بالثناء أنهم تعقبوا هؤلاء المجان من أمثال بشار وأبى نواس ، وأرادوهم على نبذ هذين الموضوعين وأنذروهم وسجنوهم ، ولكنهم لم يستمعوا إليهم .

على كل حال كانت مطاردة الدولة لأبى نواس وأمثاله هى السبب فى أن نجده يسخر من وصف الأطلال ، وهو فى الواقع يرمز بالأطلال لموضوعات الشعر القديمة كلها ، إذ كان يريد للشعراء أن يهجروها إلى هذا الشعر اليومى الذى يعبر عن حياته وحياة غيره من المجان ، شعر الخمريات وغزل الغلمان والإماء ، ولعل ذلك هو علة نكوصه على عقبه — حين يمدح — إلى وصف هذه الأطلال ، لأنها كانت جزءا من قصيدة المديح القديمة فى رأيه ولا يستطيع أن يرفضها إلا إذا رفض معها هذه القصيدة كلها بصورتها القديمة . وإذن فأبو نواس لم يسخر من الأطلال من حيث هى أطلال ، وإنما سخر منها من حيث هى رمز لموضوعات الشعر القديمة . وقد كان ينطوى فى هذه السخرية ضرب من الشعوبية ، فهو يثور على الدولة وعلى العرب وشعرائهم الذين لم يكونوا يعنون عنايته بالخمريات وغزل الإماء والغلمان ، وهم حقا سبقوه فى الخمر سبقه الأعشى وعدى بن زيد العبادى والأخطل وغيرهم ، ولكنهم لم يسبقوه فى هذا الغزل بالغلمان ! ومهما يكن فثورة أبى نواس على الأطلال والموضوعات القديمة كانت ثورة الشخص الضعيف الذى انحلت أخلاقه ، ولذلك لم تكن ثورة جادة على التقاليد الفنية ، فقد كان هو نفسه يؤلف أشعاره على المذهب القديم « مذهب الصنعة والصانعين » الذى لا يحتاج أصحابه إلى جهد فنى واسع فى صناعة الأساليب وما ينطوى فيها من صور وبيان وبديع ، وكأنه لم يكن يعجب بالمذهب الجديد « مذهب التصنيع والمصنّعين » بالرغم من أنه كان موضع الطرافة فى تلك العصور ، ولذلك سموه البديع أى الطريف ، غير أننا نرى أن ننحى هذه التسمية عن ذلك المذهب ، لأنها لا تعطى معنى الزخرف والزينة من جهة ، ولأنها جمدت عند وشى معين من جناس وطباق وتصوير من جهة أخرى ، وسنرى عند ما نتعمق فى بحث مذهب التصنيع أنه لم يقف عند هذا الوشى الذى اصطلح عليه أصحاب البديع ، بل تعداه إلى وشى آخر من الثقافة والفلسفة لعله كان أكثر روعة وبهاء .

وقد ساد هذا التصنيع أو الوشى المرصّع فى كل الفنون العربية ، نجده فى فن العمارة وبناء المساجد ، كما نجده فى فن التصوير الذى كان يستخدم — فى أغلب جوانبه —

كزينة وزخرف للكتب والقصص ودواوين الشعر ، ونجده أيضا فى داخل الدواوين نفسها فى أبياتها ، التى تتألف على شكل زخارف دقيقة ، وكأنما كل نموذج منها واجهة لمسجد مزخرف بديع قد تألق فى وشى مرصع كثير .

٧

مذهب التصنيع والمصنعين

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 العتابى ، وكنيته أبو عمرو ، وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله فى البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من الشعراء المولدين كنحو منصور النمرى ومسلم بن الوليد الأنصارى وأشباههما ، وكان العتابى يحتذى حذو بشار فى البديع ، ولم يكن فى المولدين أصوب بديعا من بشار وابن هرمة "[1] .

وتختلط فى هذا النص أسماء عربيـة بأخرى فارسية ، تجعل الباحث يتردد فى قبول الرأى القائل بأن البـديع أو كما نسميه التصنيع نشأ فى الأدب العربى عن طريق الفرس الذين يعرفون بميلهم إلى التعبـير باللون[2] . كل ما يمكن أن يقال أنهم أعانوا فى هذا المذهب ، ولـكنهم لم يخترعوه ولم يبتكروه من تلقاء أنفسهم ، إنما هو مذهب عباسى تعاونت فيه طوائف الشعراء من العرب مع طوائف الشعراء من الفرس .

على أننا إذا رجعنا إلى العباسيين أنفسهم وجدناهم يردون هـذا المذهب من البديع أو التصنيع إلى أصول عربية ، فالجاحظ يقرر فى بيانه أن " البديع أمر خاص بالعرب مقصور عليهم ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان "[3] . ويقول ابن المعتزفى مقدمة كتابه البديع : " قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدناه فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار

(١) البيان والتبيين ١/٥٤ .
(٢) الأثر الفنى للدكتور زكى مبارك ١/٤٤ .
(٣) البيان والتبيين ٣/٢٤٢ .

المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيَّلهم وسلك مسلكهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم ، فعرف فى زمانهم ، حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه "[١] . وإذن فالعباسيون — كما يقول ابن المعتز — إنما لهم الإكثار من البديع ، ولكن ليس لهم الإحداث ولا الابتكار .

ويلفتنا نص ابن المعتز إلى شىء آخر مهم وهو اقتران أبى نواس بجماعة البديع ، وقد سبق أن قلنا إنه لا ينهج نهجها ولا يسلك طريقتها ، وأكبر الظن أنه وضع فيها لما كان يستخدمه من استعارات وأيضا لما كان يستخدمه من « تشخيص » كقوله[٢] :

ما لرِجل المال أمستْ تشتكى منك الكلالا

وقوله[٣] :

بُحَّ صوت المال مما منك يدعو ويصيح

ولكن اهتمام أبى نواس بذلك لا يخرجه من دائرة الصانعين إلى دائرة المصنعين ، فإنه لم يكثر منه ولم يتخذه مذهباً ، وإنما كان يأتى عنده عابراً ، وكأنه يسقط إليه من أصحاب التصنيع ولذلك كان يظهر فى بعض النماذج ، وتمضى الأخرى ولا شية فيها ، وسنرى حينما نتقدم فى القرن الثالث شاعرا من طائفة أبى نواس هو ابن الرومى كان يكثر من الاستعارة والتشخيص ، ومع ذلك لا نستطيع أن نسلكه فى طائفة المصنعين .

ولعل فى هذا ما يجعلنا نؤمن بأن إيجاد الحواجز والفوارق المطلقة بين المذاهب الفنية أمر عسير ، إذ ما تزال تتداخل وتتشابك على هيآت مختلفة . وهى حال طبيعية ، فإن الشعراء يطلعون على ما يصل إليه كل منهم فى حرفته من مهارة ، ولذلك قد يتأثر أصحاب مذهب محافظ بالطرق الحديثة فى مذهب جديد ، ولكن ذلك لا يخرجهم عن نطاق مذهبهم الخاص ، وقد كان ذلك نفسه يحدث بين الشعراء فى العصر العباسى لكثرة اجتماعهم ، إذ كانوا يلتقون فى كل مكان ، فى منازلهم وفى مجالس الخلفاء والأمراء ، وفى النوادى الأدبية العامة كنادى القراطيس الذى مر بنا "وكان مألفا للشعراء ، فكان

(١) كتاب البديع لابن المعتز طبع أوروبا ص ١ .
(٢) المثل السائر طبع بولاق ص ٢٤٧ .
(٣) الموشح للمرزبانى طبع المطبعة السلفية ص ٢٦٨ .

أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقته يقصدون منزله و يجتمعون عنده و يقصفون ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان" (١) .

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

ولعل فى هذا ما يجعلنا نشرف على الحقيقة الواقعة ؛ وهى أن مذهب الصانعين فى العصر العباسى كان يخالف أصوله فى العصور القديمة ، فقد كان يستخدم وسائل التصنيع من حين إلى حين ، ولكنه استخدام طبيعى وفى حدود أقرب إلى البساطة . غير أن هذا الاستخدام كان سببا فى اضطراب النصوص القديمة فى بيان المذهبين وأصحابهما ، فابن المعتز يجعل أبا نواس من أصحاب التصنيع وهو ليس منهم فى شيء ، أما الجاحظ فقد سلك فيهم ابن هرمه والنمرى والعتابى و بشارا ، وأكبر الظن أن هؤلاء جميعا لم يكونوا يتخذون التصنيع مذهبا كما حدث عند مسلم ، إنما كانت توجد عندهم نزعة إلى الإكثار من التشبيه والاستعارة ، وميل إلى مايسمى بالبديع والجديد ، ولكن هذا البديع أو هذا التصنيع لم يكن قد تحدد معناه بعد ، ولم يكن قد أصبح شيئا واضحا بحيث يمكن أن يتخذه الشعراء مذهبا لهم .

ولعل بشارا وحده هو الذى يحسن أن نحتاط معه حين نريد أن نخرجه من جماعة المصنعين ، فإن أكثر النصوص القديمة تذهب إلى أنه زعيم المحدثين . يقول صاحب الأغانى عنه : " ومحله فى الشعر وتقدمه طبقات المحدثين فيه بإجماع الرواة ورياسته عليهم

(١) أغانى سامى ٢٠/٨٨ .

من غير اختلاف فى ذلك "[١] . ويسميه كل من حمزة الأصفهانى[٢] والحصرى[٣] قائد المحدثين ، ويقول ابن خلاد الشاعر فى شطر بيت له : (والآخرون يقودهم بشار)[٤] . ويستمر العباسيون فيذكرون أسماء أخرى فى هذا الجانب من البديع — كما رأينا — حتى يصلوا إلى مسلم بن الوليد . وهنا نتساءل هل بشار هو أول من اتخذ التصنيع مذهبا له أو هو مسلم ؟

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

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 فى كتاباته ، سواء فى البيان أو الحيوان ، ولعله من أجل ذلك كان يقول إن الراعى كثير البديع فى شعره[٩] ؛ فكلمة البديع إنما كانت تعنى عنده التشبيه والاستعارة ، وهى كذلك كانت تشملهما عند ابن المعتز[١٠] ؛ أما حينما انفصل البديع عن البيان ، فقد رأينا ابن رشيق وصاحب معاهد التنصيص يلاحظان أن مسلما هو صاحب هذا البديع ومؤسس هذا المذهب من التصنيع .

وإذن فالشأن فى بشار كالشأن فى أبى نواس ، إنما وضع فى هذه الجماعة لاهتمامه

(١) أغانى دار الكتب ٣/١٢٥
(٢) مقدمة ديوان أبى نواس لحمزة الأصفهانى ص ١٠ .
(٣) زهر الآداب على هامش العقد ٢/٢١ .
(٤) اليتيمة للثعالبى ٣/٣٨٨ .
(٥) معاهد التنصيص ١/٢٠ .
(٦) الشعر والشعراء ص ٥٢٨ .
(٧) العمدة لابن رشيق ١/١١٠ .
(٨) الموازنة للآمدى ص ٨ .
(٩) البيان والتبيين ٣/٢٤٢ .
(١٠) كتاب البديع لابن المعتز ص ٣ .

بفنون من الاستعارة والتشبيه ؛ وقد كان يأتى « بالتشخيص » أحيانا كما نرى فى مثل قوله : (وبعض الجود خنزير)[١] . ولكن ليس من شك فى أن من الخطأ أن يوضع بشار فى جماعة المصنعين التى كانت تتعب نفسها فى صنع الشعر حتى تستوى لها زخارف دقيقة ؛ بينما يلاحظ القدماء أن له شعرا غثا[٢] وأنه يأتى بالهجين المتفاوت[٣] ، وأنه كثير التخليط فى شعره وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضا[٤] .

ونحن نعود فنلاحظ من طرف آخر أن بشارا لم يكن يستخدم التشبيه والاستعارة وما إليهما من « تشخيص » كمذهب يطبقه على شعره ، وإنما هى عناية محدثة بهذه الأشياء يعجب بها بشار كغيره من الشعراء ؛ فهى لذلك قد توجد فى شعره ، ولكن لا على أنها مذهب يتخذه الشاعر فى فنه . ونحن لا ننكر أنه غيّر كثيرا فى معانى الشعر وأفكاره حتى قال ابن رشيق عنه وعن أصحابه : " إنهم أتوا بمعان ما مرت قط بخاطر جاهلى ولا مخضرم ولا إسلامى "[٥] ولكن هذه الخاصة ليست له وحده ، إذ يشترك معه أبو نواس فيها ، وقد عرف بأنه جدد كثيراً فى معانى الخمر وما إليها حتى قالوا : " ما زالت المعانى مكنوزة فى الأرض حتى جاء أبو نواس فاستخرجها "[٦] وقالوا : " كانت المعانى مدفونة حتى أثارها أبو نواس "[٧] . غير أنه ينبغى أن نعرف أن هذا التجديد فى المعانى ليس من التصنيع الذى نتحدث عنه ، ولعله من أجل ذلك لم يعده النقاد من البديع ، ونفس مسلم زعيم المصنعين لا نجد عنده تجديداً فى المعانى ولا ابتكاراً فى الموضوعات ؛ فطرافته كلها تقف عند التصنيع وما يأتى به من زخرف أنيق ووشى كثير .

٨

التصنيع فى شعر مسلم ونماذجه

كانت كثرة الشعراء فى القرن الثانى للهجرة من ذوق الصانعين ، وقلما وجدنا

(١) الصناعتين طبع الخانجى ص ١٩٧ .
(٢) أغانى دار الكتب ٣/١٧٩ .
(٣) أغانى دار الكتب ٣/١٦٢ .
(٤) أغانى دار الكتب ٣/١٥٥ .
(٥) العمدة لابن رشيق ٢/٢٢٦ .
(٦) أخبار أبى نواس ص ٦٤ .
(٧) أخبار أبى نواس ص ٦٤ .

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

يَغْشَى الوغى وشهابُ المَوت فى يدهِ ... يرمى الفوارسَ والأبطالَ بالشُّعَلِ
يَفْتَرُّ عند افترار الحرب مُبتسما ... إذا تغيَّرَ وجهُ الفارس البطل
موفٍ على مُهَجٍ ، فى يوم ذى رَهَجٍ ... كأنه أجلٌ ، يسعى إلى أمل
ينال بالرِّفق ما يعيا الرجالُ به ... كالموت مستعجلاً يأتى على مَهَل
لا يرحل الناسُ إلا نحو حُجْرته ... كالبيت يُضحى إليه ملتقى السُّبُل
يَقْرى المنيةَ أرواحَ الكُماة كما ... يَقْرى الضيوفَ شحوم الكُوم والبُزُلِ
يكسو السيوفَ رءوسَ الناكثين به ... ويجعل الهامَ تيجانَ القنا الذُّبُل
قد عوَّد الطيرَ عاداتٍ وثِقْنَ بها ... فهنَّ يتبعنه فى كلِّ مُرْتَحَلِ

فإنك تحس بعمل جديد لم تألفه عند شعراء القرن الثانى من أمثال بشار وأبى نواس ، إذ يعتمد الشاعر على النحت وصلابة البناء ، كما يعتمد على الزخرف والتصنيع حتى يصبغ هذا النسيج المتين بالألوان والأطياف . وانظر فى البيت الأول فإنك تراه يستعين بصورة الشهاب ليضىء بها أبياته ؛ فإذا ما حقق هذا التصوير المشرق فى البيت الأول حاول فى البيت الثانى أن يأتى بلون آخر هو لون الجناس ، فجانس بين يفتر وافترار ، ولم يكتف بذلك ، بل حاول أن يحدث لوناً جديدا هو لون الطباق ، فطابق بين تغير الوجه والابتسام ، وكل ذلك ليحقق لنموذجه هذه الطرائف الجديدة فى الفن . أما البيت الثالث فكان يعجب به إعجاباً شديداً لتألق لون الجناس فيه بين مهج ورهج ، ثم بين أجل وأمل .

روى صاحب الأغانى أنه اجتمع بأبى العتاهية ، فقال له : " والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك :

الحمد والنعمة لكْ والملك لا شريك لكْ
لبَّيْكَ إنَّ الملكَ لكْ

لقلت فى اليوم عشرة آلاف بيت ، ولكنى أقول :

موفٍ عَلَى مهَجٍ فى يوم ذى رَهَجٍ كأنه أجلٌ يسعى إلى أملِ "(١)

فهو يحس إحساسا دقيقا بأنه يتناول حرفته بطريقة أخرى ليست هى طريقة الصانعين من أمثال أبى العتاهية ، إنما هى طريقة المصنعين الذين يفهمون الشعر على أنه نحت وصقل ومحسنات بديعة وألوان أنيقة ، وما يزال مسلم يحقق لنموذجه تلك المحسنات والألوان حتى يحدث هذا الطباق بين التعجل والتمهل ، ويستمر فيتحدث عن القرى ، وحينئذ يجنح إلى المشاكلة فيجعل للحرب قرى كقرى السلم ، حتى إذا حقق لنفسه ما فى هذه الصورة من إغراب ، رأيناه يغرب مرة أخرى فيجعل رءوس الأعداء تكسو السيوف كسوة غير مألوفة ، بل إنه ليجعل منها تيجانا للقنا والرماح ! وأخيرا ينتهى إلى هذه الفكرة العربية القديمة التى طالما رددها الشعراء من عهد بشر بن أبى خازم والنابغة ، وهى فكرة الطير تتبع الممدوح فى حله وترحاله لما تصيبه من جيوش أعدائه ، ويحور مسلم الفكرة هذا التحوير الطريف ، إذ يجعل الطير تتعود من صاحبه عادة تثق بها فيها ، وهى لذلك ما تزال تتبعه وتلاحقه من موضع إلى موضع . ويستمر مسلم فى القصيدة بل فى الديوان كله على هذا النمط ، فالألوان ما تزال تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر فى رأى العين . وقد اكتفينا بهذه القطعة واتخذناها مفتاحا لمعرفة ألوان التصنيع عند مسلم ، فهى تصوره لنا منكبا على عمله ، وهو يؤمن بأن الشعر ينبغى أن يستقر فى وعائين ، وعاء الزخرف من الجناس والطباق والتصوير والمشاكلة ، ثم وعاء النحت وتماسك البناء وصلابته ، فالشاعر يقيم ألفاظه وتعابيره كما يقيم المثالون تماثيلهم ، كل جانب يحتاج إلى آماد واسعة من الجهد والنشاط . وحقا كان مسلم زعيم التصنيع فى عصره ، فقد استطاع

(١) أغانى دار الكتب ٤/٢٧ .

أن يجعله الغاية من صنع نماذجه ، فالقصيدة لا تعبر عن خواطر ، وإنما تعبر عن ألوان ، وكأنها قطع الرياض كسين زهرا .

وقد عمت موجة هذا المذهب من التصنيع بعد مسلم ، وأصبحت القصائد وكأنها وشى خالص ، فهى حلى مرصّع جميل ، هى ألوان ومحسنات شتى ، وبذلك انقلبت الصورة التى رأيناها فى القرن الثانى ، فبعد أن كان أكثر الشعراء من ذوق الصانعين أصبح أكثرهم فى القرن الثالث من ذوق المصنعين لأنه الذوق الجديد الذى كانت تقاس به مهارة الشعراء وتعرف آية حذقهم وبراعتهم ، وقد نعجب نحن من ذلك الآن لطول العهد بيننا وبين هذه العصور ، ولكن من يرجع إلى النصوص العباسية يعرف أن الناس تعلقوا بهذه الألوان الجديدة من التصنيع وجعلوها محور مهارتهم وشهرتهم ، ولعله من أجل ذلك قال دعبل إنى إنما اشتهرت بقولى[1] :

لا تعجبى يا سلمَ من رجلٍ ضحك المشيبُ برأسه فبكى

فإذا ذهبنا نتساءل عن موضع الجمال فى هذا البيت الذى نال به شهرته لم نجد إلا الطباق بين الضحك والبكاء ثم توشية هذا الطباق بالتصوير فالشيب يضحك هذا الضحك الساخر منه . وليس من شك فى أن دعبلا كان يطلب هذه الألوان وأمثالها فى شعره حتى يحقق لنفسه مايريد من مجد وشهرة فى عصره ، وكذلك كان غير دعبل من الشعراء يحذو هذا الحذو من طلب التصنيع والبديع ، ولكن مهما يكن فقد كان المذهبان من الصنعة والتصنيع يتقابلان طوال القرنين الثانى والثالث جميعا ، وقد مثل أبو نواس مذهب الصنعة فى القرن الثانى ؛ كما مثله البحترى وابن الرومى فى القرن الثالث ، وقد عقدا فيه وفى أدواته على نحو ما سنعرف فى الفصل التالى ، وأما مذهب التصنيع فقد مثله مسلم فى القرن الثانى ، كما مثله أبو تمام وابن المعتز فى القرن الثالث ، وقد عقدا فيه وفى زخرفه تعقيدا شديدا على نحو ما سنعرف فى الفصل الخامس ، حيث يبلغ المذهب غايته من التأنق والزينة .

(١) أغانى سامى ١٨/٣٢

الفصل الرابع

التعقيد فى الصنعة

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

١

البحترى ، نشأته وصناعته

إذا تركنا القرن الثانى وأصحابه من أمثال بشار ومسلم وأبى نواس وتقدمنا فى القرن الثالث كانت أول ظاهرة تقابلنا أن من الشعراء من يظهر شعره مشبها للشعر الموروث . فإذا قرأه القارئ لم يجد مشقة ولا صعوبة ، وإنما يقرأه كما يقرأ أبا نواس ومروان بن أبى حفصة وأمثالهما من أصحاب الصنعة كالخليع وغير الخليع ، وغاية ما يمكن أن يكون بين هذا الفريق فى القرن الثالث ومقابله فى القرن الثانى أننا نجد الصنعة تتعقد عنده . ولعل البحترى خير شاعر يمثل ذلك ، فإن من يقرأه يحس أن شعره لا يكاد يختلف عن شعر أسلافه فى القرن الثانى ، فهو يحافظ على التراث الفنى فى مادته وصورته ، ولا ينزع به منزع ثقافى أو فلسفى إلى العدول عن الطريق المألوف ، وقد عبر الآمدى عن ذلك بقوله : " إنه أعرابى الشعر مطبوع ! وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف "[1] فهو يحافظ على الأساليب الموروثة ، ولعل لنشأته فى البادية[2] أثراً فى ذلك . ليس البحترى كشعراء عصره الذين نبتوا فى المدن ، وقد وقف النقاد عنده كثيراً وقارنوا بينه وبين

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

شاعر آخر يعد أسبق منه وكان من أهل المدن[١] ، وهو أبو تمام ، وهى مقارنة طريفة أقامها النقاد بين شاعر بدوى وشاعر حضرى لا عهد له بالبادية ولا صلة ، وقد مثل كل منهما طريقة فى صناعة الشعر وحرفته ، فأما أبو تمام فحضرى مثقف ثقافة واسعة ، وهو لذلك يأخذ تصنيع مسلم ويعقده تعقيدا شديدا ؛ أما البحترى فشاعر بدوى ، وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بما ينهض به أبو تمام من التعبير عن الرقى العقلى الذى صادف العقل الحضرى وصناعة الشعر الحضرية .

وقد اتصل البحترى بأبى تمام[٢] ، وعرف المناهج الجديدة ، ولكنه لم يستطع أن يجاريه فى صناعته ، فهو أعرابى من أهل البادية ، ومثله لا يستطيع أن ينتقل دفعة واحدة من القديم إلى الجديد ، فوقف تأثره بأبى تمام عند الجوانب الظاهرة ، ولم يستطع أن يتغلغل إلى أعماق شعره ، ولذلك قالوا إنه حافظ على الأساليب الموروثة أو كما قال الآمدى على عمود الشعر العربى ، فصناعته أقرب ما تكون إلى صناعة البادية ، ليس فيها تجديد ولا خروج على التقاليد ، ومن أين يجيئه ذلك وهو ليس من أهل المدن ولا من ثقافتهم وعقليتهم ؟ .

من أجل ذلك كله اعتبر النقاد البحترى مصوراً للمذهب القديم ، ولكن ينبغى أن نحترس من هذا الرأى ، فقد تحضر البحترى ، وغيّر كنيته إذ كان يكنى أبا عبادة ، ولما دخل العراق تكنى أبا الحسن ليزيل العنجهية والأعرابية ، ويساوى فى مذاهبه أهل الحاضرة[٣] ، وهو كذلك فى شعره وصناعته قد حاول أن يغير فيها وأن يبدل كما غير فى كنيته وبدل ، حتى يساوى فى مذاهب صناعته أهل الحاضرة ، ولعله من أجل ذلك اتصل بأبى تمام حتى يعرف مذاهب الحاضرة فى حرفة الشعر ، ويحاكى نماذجها . وإذن فينبغى أن نتلقى كلام الآمدى بشىء من الاحتراس ؛ فليس البحترى بدويا خالصا ولا أعرابيا خالصا . هو بدوى أعرابى ولكنه يأخذ بحظ من الحضارة ، فقد تحضر وتحضرت صناعته معه ، وحاول أن يخرج نماذج ، تنفق فى سوق الحاضرة ، وتتصف بصفة

(١) الموازنة ص ١٢ .
(٢) أغانى ساسى ١٨/١٦٨ .
(٣) الموازنة ص ١٢ .

الجمال الحضرى المعروف لعهدها . وإن من الخطأ أن نقطع بأن البحترى على مذهب الأوائل ، ولم يفارق عمود الشعر المعروف ، إلا إذا خصصنا هذا الكلام بعض التخصيص ، فقد كان يحافظ على الأساليب الموروثة ، ولكن ليس معنى ذلك أنه يمكن إخراجه من دائرة العباسيين إلى دائرة القدماء ؛ فكلمة الأوائل تحتاج شيئا من التحقيق ، وأكبر الظن أن الآمدى كان مسرفا فيها بعض الشىء .

على أن هناك جماعة من النقاد قد سلكته فى طائفة المصنعين من أمثال مسلم وأبى تمام . يقول ابن رشيق عنه وعن أبى تمام : "وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها ، فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعا وكرها ، يأتى للأشياء من بُعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة ؛ وأما البحترى فكان أملح صنعة وأحسن مذهباً فى الكلام ، ويسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة" (١) .

ونحن لا نغلو غلو ابن رشيق فنسلكه مع أبى تمام فى طائفة واحدة ، كما لا نغلو غلو الآمدى فنخرجه من دائرة الشعراء العباسيين إلى دائرة الأوائل فهو بدوى كما لاحظ ، ولكنه تحضر ، وتحضرت معه صناعته ، وخلع عليها ألواناً من الجمال الحضرى الذى تلقفه من أبى تمام وغير أبى تمام ، وإن لم يستطع أن يجاريه وأن يأتى بنماذج على غرار نماذجه . وهذا نفسه ما يلاحظه ابن رشيق إذ يقول إنه كان يطلب الصنعة ويولع بها ؛ وكلمة الصنعة عنده تعنى البديع وهذا الجمال الحضرى الحديث ؛ فالبحترى كان يحتفل بهذا البديع أو بهذه الألوان من الجمال الحضرى ، وهو لذلك ينفصل قليلا عن منهج الصانعين فى القرن الثانى أو هو يعقد فى هذا المنهج ، إذ كان يدخل فيه وسائل حديثة من وسائل المصنعين بخلاف أسلافه فى القرن الثانى إذ كانوا لا يهتمون بألوان البديع إلا فى حدد التشبيه والاستعارة ، وقلما عنوا بالجناس والطباق وما يضرب إليهما ؛ أما البحترى فقد طلب هذه الألوان وجعلها — إلى حد ما — من أصول صناعته ومواد حرفته وخاصة لون الطباق الذى شغف به كما يقول الباقلانى (٢) .

(١) العمدة ١/١٠٩ .

(٢) إعجاز القرآن ص ٥٣ .

٢

الخلاف بين البحترى وأصحاب التصنيع

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

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

منًّى وصل ومنك هجرُ ... وفىَّ ذُلٌّ وفيك كبرُ
وما سواه إذا التقينا ... سهلٌ على خلّةٍ ووعْرُ
قد كنتَ حرًّا وأنت عبدٌ ... فصرتُ عبداً وأنت حرُّ
برّح بى حبُّك المعنَّى ... وغرَّنى منك ما يغرُّ
أنت نعيمى وأنت بؤسى ... وقد يسوء الذى يسرُّ

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

وبؤس ، وإساءة وسرور ؛ ولكن هل تحس فى هذه المعانى المتقابلة شيئاً من اللذة الفنية سوى ما فيها من تقطيع صوتى يدفعها عن السقوط ؟

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

رعته الفيافى بعد ما كان حِقبةً رَعاها وماء الروض ينهلُّ ساكبُهْ

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

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

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

٣

البحترى لا يستخدم الثقافة الحديثة

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

كلَّفتُمونا حُدُودَ منطقكمْ والشِّعرُ يُغْنى عن صدْقِهِ كَذِبُهْ
ولم يكن ذو القروح يَلهج بالمنـطق ما نوعُه وما سَبَبُـهْ
والشِّعرُ لُمَّحٌ تكفى إشارته وليس بالهَذْرِ طُوِّلَتْ خطبُهْ

ولكن أحقا ما يقوله البحترى من أن الشعر لا يحتاج فلسفة ولا منطقا ؟ إن وقائع الفن

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

ودائما نجد شيئا من المنطق ينقص البحترى فى فنه ؛ وانظر فى صياغته ونقصد « الصياغة الذهنية » فإنك تراه لا يعنى بتنسيق أفكاره وترتيب معانيه ترتيبا منطقيا دقيقا . وبون بعيد جدا بينه وبين شاعر كأبى تمام فى هذا الجانب ، فإنك تحس عند الأخير بوحدة القصيدة واضحة كما تحس بتسلسل الأفكار ، أما عند البحترى فإنك ترى دائما خنادق وممرات بين أبياته . وقد تتبع الباقلانى عنده هذه الظاهرة فى قصيدته :

أهلا بذلكمُ الخيالِ المقبلِ فعل الذى تهواه أو لم يفعلِ

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

وهذا كله جاء البحترى من أنه لم يكن متفلسفاً ولم يكن من رجال الفكر العميق ، ولذلك لم يحسن تنسيق شعره من جهة ، كما أنه لم يستطع التعديل فى أدوات صناعته من جهة أخرى . وليس معنى ذلك أنه لم يكن يستخدم أدوات التصنيع ، بل كان يستخدمها

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

ولكنها ظلت عنده كأنها من طراز مخالف لما نراه عند أبى تمام ، فقد كان بدويا أعرابيا ولذلك ظل منحرفا عن مذهب المصنعين ، وظلت أدوات الصناعة عنده ساذجة بسيطة يستخدمها ، ولكنه لا يستطيع أن يعقدها ولا أن يولد منها أدوات أخرى إذ لم يكن عقله يسعفه ، واقرأ له هذين البيتين اللذين كانا يروعان السابقين بتقسيمه فيهما ، إذ يقول :

ذاكَ وادى الأراكِ فاحبسْ قليلا ... مُقْصِرًا من صبابة أو مُطيلا

قف مشوقا ، أو مسعداً ، أو حزينا ... أو معينا ، أو عاذراً ، أو عذولا

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

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

ومهما يكن فإن عقل البحترى لم يكن من عقل أبى تمام ، لا فى الدرجة ولا فى النوع ، بل هو من جنس مخالف . كان أبو تمام من أهل المدن ، وكان مثقفا ثقافة عميقة ، وقد

(١) الموازنة بين الطائيين للآمدى ص ٢ .

أدخل هذه الثقافة فى صناعة شعره ومواد قصائده ، أما البحترى فكان أعرابيا ، ولم يكن يأخذ بحظ واسع من الثقافة ، فلم يصب أدوات الفن عنده ما أصابها من تعقيد وتركيب عند أبى تمام ، على نحو ما سنعرف فى الفصل التالى ، حقا إن البحترى قد أحسن على نحو ما مر بنا فى الفصل الثانى جانب الموسيقى الداخلية فى الشعر وما تستتبعه من المشاكلة بين الألفاظ والمعانى والتوافق الصوتى بين الحروف والحركات والكلمات ، وكأنى به كان يوفر وقته جميعه للصوت ، وهذا جل ما يعتمد عليه البحترى فى شعره من جو ، فهو يطلق الموسيقى ويدعها تؤثر فى أعصابنا كما يريد ويشتهى ، أما جو أبى تمام فجو غامض مبهم يطلق فيه الموسيقى وهى لا تبلغ سمت موسيقى البحترى ، غير أنه لا يعتمد عليها فقط ، بل نراه يضيف إليها ألوان البديع ويعقد فيها ، ولا يكتفى بذلك بل ما يزال يضيف إليها « ألواناً ثقافية قاتمة » تؤثر فى الحس وأعصاب الفكر . وقد حاول البحترى فى كثير من جوانب فنه أن يقلد أبا تمام فى تصنيعه وقد عبر عن ذلك الجانب فى صناعة الشعر وإعجابه به ، إذ يقول :

وبديعٍ كأنَّه الزَّهَرُ الضَّا حكُ فى رَوْنَقِ الرَّبيعِ الجديدِ
ومعانٍ لو فصَّلَتْهَا القوافى هجَّنَتْ شعرَ جَرْوَلٍ وَلَبِيدِ
حُزْنَ مُسْتعمل الكلامِ اختيارا وتجنَّبْنَ ظُلْمَةَ التعقيـــدِ
وركبْنَ اللفظَ القريبَ فأدركْـنَ به غاية المرام البعيـــدِ

ولكنه ظل مقصرا فى استخدام هذا البديع ، فعدل فى أكثر أحواله إلى الصوت والصنعة فى الموسيقى لأنها الجانب القديم الذى يستطيع أن ينميه دون حاجة إلى ثقافة أو فلسفة ، أما ألوان البديع فقد كانت شيئا جديد الا يحسنه من الشعرا إلا من عاشوا فى الحضارة ، وأخذوا أنفسهم بحظ الن الثقافة والعقل العميق على نحو ماسنرى عند أبى تمام . ومهما يكن فإن البحترى لم تكن عنده أسباب تؤهله لاستخدام التصنيع وأدواته على نحو ما انتهت إليه عند جماعة المصنعين ، فهو بدوى أعرابى رحل إلى المدينة وتحضر ، ولكن هذا التحضر لم يتغلغل فى عقله ، ولم ينفذ إلى أعماق نفسه ، فلم يستطع أن يستخدم الثقافة فى عمله ، كما أنه لم يستطع التعقيد فى أدوات حرفته .

٤

ابن الرومى ، أصله وثقافته ومزاجه

ولعله يحسن بنا أن نبحث عن شاعر آخر من جماعة الصانعين قد تثقف بالثقافة الحديثة ، لنرى ما أصاب منهجهم عنده من تعقيد أثناء القرن الثالث ، ولعل خير شاعر نجده فى هذا الجانب هو ابن الرومى الذى كان يتعاطى علم الفلسفة[١] ، وهو آرى الأصل ، كان أبوه يونانيا[٢] ، وكانت أمه فارسية ، وقد ذكر ذلك فى شعره إذ يقول :

إنْ لم أزُرْ ملكا أُشجى الخطوبَ به ... فلم يلدنى أبو الأملاك يونانُ

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

وقد تشبث الأستاذ عباس العقاد برومية ابن الرومى أو بعبارة أدق بيونانيته ، فقال : إنها لونت شعره بألوان خاصة أفردته عن شعراء العرب عامة[٣] ، وقد كتب كتابه (ابن الرومى) يصور فيه فن ابن الرومى ، وأن الوراثة أصله وأساسه . والحق أن الوراثة عند ابن الرومى ليست كل شىء ، بل ينبغى أن نضيف إليها الثقافة اليونانية الإسلامية التى كان يتثقفها الشعراء فى القرن الثالث[٤] ؟ فهناك يونانية أصيلة ، وهناك يونانية مكتسبة لعلها أهم من هذه اليونانية الأصيلة ، وهناك أيضا إسلامية مكتسبة ؛ وإذن ففى فن ابن الرومى عناصر ثلاثة تؤثر فيه لا عنصر واحد .

وهذه العناصر الثلاثة يضاف إليها عنصر رابع ، وهو عنصر شخصى خاص بمزاج ابن الرومى ، وقد كان له تأثير مهم فى فنه ؛ إذ كان حاد المزاج معتل الطبع ؛ ما يزال يتطير ويتشاءم ، ويبالغ فى ذلك مبالغة شديدة ، حتى ليقول الزبيدى إنه "كان لا يدع التطير والتفاؤل فى جميع حركاته وتصرفه"[٥] وكان يحتج لذلك ويقول إن النبى صلى الله

(١) رسالة الغفران لشر الأستاذ كامل كيلانى ص ٧٤ .
(٢) دائرة المعارف الإسلامية المجلد الأول ص ١٨١ .
(٣) انظر مقدمة الأستاذ العقاد لديوان ابن الرومى نشر الأستاذ كامل كيلانى .
(٤) انظر : من حديث الشعر والنثر للدكتور طه حسين بك ص ٢٣٧ .
(٥) طبقات النحويين للزبيدى مخطوطة بمكتبة الجامعة ص ١٣٧ .

عليه وسلم كان يحب الفأل ويكره الطيَرة . . . وإن عليا رضى الله عنه كان لا يغزو غزاة ، والقمر فى العقرب ، ويزعم أن الطيرة موجودة فى الطباع قائمة فيها[١] .

ويقص الرواة فى طيرة ابن الرومى أقاصيص غريبة ؛ روى الحصرى أن على بن إبراهيم كاتب مسروق البلخى قال : " كنت بدار مسروق جالساً ، فإذا حجارة سقطت بالقرب منى ، فبادرت هاربا ، وأمرت الغلام بالصعود إلى السطح والنظر إلى كل ناحية من أين تأتينا الحجارة ، فقال امرأة من دار ابن الرومى الشاعر قد تشوفت وقالت اتقوا الله فينا واسقونا جرة ماء وإلا هلكنا ، فقد مات من عندنا عطشا ، فتقدمت إلى امرأة عندنا ذات عقل ومعرفة أن تصعد إليها وتخاطبها ففعلت ، وبادرت بالجرة ، وأتبعتها شيئاً من المأكول ، ثم عادت إلى فقالت . ذكرت المرأة أن الباب عليها مقفل من ثلاث بسبب طيرة ابن الرومى ، وذلك أنه يلبس ثيابه كل يوم ويتعوذ ، ثم يصير إلى الباب والمفتاح معه ، فيضع عينه على ثقب فى خشب الباب ، فتقع عينه على جارٍ له ، كان نازلا بإزائه وكان أحدب ، يقعد كل يوم على بابه ، فإذا نظر إليه رجع ، وخلع ثيابه ، وقال لا يفتح أحد الباب "[٢] . وروى ابن رشيق "أن بعض إخوانه من الأمراء افتقده فأعلم بحاله فى الطيرة فبعث إليه خادما اسمه إقبال ليتفاءل به ، فلما أخذ أهبته للركوب قال للخادم انصرف إلى مولاك ، فأنت ناقص ومنكوس ، اسمك لا بقا "[٣] . وروى صاحب معاهد التنصيص "أن بعض أصحابه أرسل إليه يوما بغلام حسن الصورة اسمه حسن ، فطرق الباب عليه ، فقال من ؟ قال : حسن ، فتفاءل به ، وخرج ، وإذا على باب داره حانوت خياط قد صاب درفتين كهيئة اللام ألف ، ورأى تحتها نوى تمر ، فتطير ، وقال هذا يشير بأن لا تَمُرَّ ، ورجع ولم يذهب معه ، وكان الأخفش على بن سليمان قد تولع به ، فكان يقرع عليه الباب إذا أصبح ، فإذا قال من القارع قال مرة بن حنظلة ونحو ذلك من الأسماء التى يتطير بذكرها ، فيحبس نفسه فى بيته ، ولا يخرج يومه أجمع "[٤] .

على كل حال كان ابن الرومى معتل المزاج والطبع ، وقد كان ذلك يؤثر فى فنه ، وحقا إن طيرته ولدت فيه حساسية شديدة ، كان لها تأثير واسع فى صنع قصائده ، ومهما يكن

(١) زهر الآداب طبع مصر ١٧١/٢ .
(٢) زهر الآداب ١٧٧/٢ .
(٣) العمدة لابن رشيق ٥٣/١ .
(٤) معاهد التنصيص ٤٣/١ .

فقد تعاونت هذه الطبيرة ، أو تعاون هذا المزاج الحاد مع أصل ابن الرومى وثقافته ؛ فلون شعره ونماذجه بألوان أفردته — إلى حد ما — عن غيره من شعراء عصره . على أنه ينبغى أن نعرف أن هذا الإفراد ليس معناه أن ابن الرومى كان ذا مذهب جديد فى صناعة الشعر العربى ، بل لقد كان يصنعه على طريقة المدرسة المحافظة ، مدرسة الصنعة ، ولم يستطع أن يخرج إلى المدرسة الحديثة مدرسة التصنيع ، وإن كنا نلاحظ من طرف آخر أنه كان أقرب الشعراء الصانعين إلى ذوق المصنعين فإن ثقافته كانت من ثقافتهم إذ كان مثقفا ثقافة فلسفية واسعة ، وإن من ينظر إلى هذا الجانب عنده يخيل إليه كأنه من طراز أبى تمام ، ولكن الواقع يخالف ذلك فهو حديث فى ثقافته ، ولكنه لا يستطيع أن ينهض فى فنه بألوان التصنيع وزخارفه . قد يستخدمها ولكن على نحو ما رأينا عند البحترى ، فهو يستخدمها من حين إلى حين دون أن يضيف إليها تعقيدا ، وحقا إنه شغف بالتصوير ، ولكن هذا الشغف لا يخرجه من دائرة الصانعين ، كما لا تخرجه من دائرتهم ثقافته الفلسفية وما يمتاز به من فكر عميق .

٥

ابن الرومى يستخدم الثقافة الحديثة

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

لما تؤذنُ الدنيا به من صُرُوفها ... يكون بكاء الطفل ساعةَ يولَدُ
وإلا فما يُبكيه منها وإنَّها ... لأفسحُ مما كان فيه وأرغدُ

إذا أبصر الدنيا استهلّ كأنّه بما سوف يلقى من أذاها مهدَّدُ
وللنفس أحوالٌ تظلُّ كأنّهـا تشاهِدُ فيها كل غيبٍ سيشهدُ

فإنك تحس فيها أثر المنطق واضحا . وهـذا أهم ما يفرق بينه و بين البحترى فى صناعته ، وقد كان له تأثير فى صياغة شعره وتنسيق أفكاره . ويمكننا أن نلخص ذلك فى جانبين : الجانب الأول ما يمتاز به شعر ابن الرومى من الوضوح الذى جعله يستقصى أطراف الفكرة حتى تبين من جميع جوانبها ، فهو رجل منطق ورجال المنطق يعشقون البيان الواضح ، ولعله من أجل ذلك كان شعره يمتاز بالطول فهو يستقصى ويتعمق فى عرض الفكرة ، حتى تبرز بروزا دقيقا . أما الجانب الثانى فهو ما يمتاز به شعره من التنسيق الشديد والربط الوثيق بين أفكاره وآرائه . يقول الأستاذ العقاد : "العلامات البارزة فى قصائد ابن الرومى هى طول نفسه وشدة استقصائه للمعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد قلّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير ، فخالف ابن الرومى هذه السنة وجعل القصيدة كلا واحدا لا يتم إلا بتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو فسد فى سبيل ذلك اللفظ والفصاحة ، ولا ريب أن هذا الاستقصاء كان سببا من أسباب الإطالة ولكنه لم يكن كل السبب ، لأن ابن الرومى كان يطيل القصائد حفاوة بالممدوحين و إكبارا لشأنهم و إظهارا لعنايته بارضائهم"(١) .

ونحن إذا سلمنا للأستاذ العقاد بأن المديح كان سببا من أسباب الإطالة عند ابن الرومى فاننا نتردد فى أن نسلم بأن الاستقصاء هو الآخر كان سببا فيها ، لأنه ليس شيئاً خارجا عنها ، بل هو نفس ظاهرة الإطالة ، فابن الرومى يطيل ، و بعبارة أخرى يستقصى المعانى والأفكار ، على أن السبب الآخر الذى ذكره الأستاذ العقاد وهو المديح لا يطرد فى جميع قصائد ابن الرومى لأنها لم تُبْنَ كلها على المديح ، وأكبر الظن أن السبب الأهم هو ما قلناه من أن

(١) ابن الرومى للأستاذ العقاد ص ٣٠٨ .

ابن الرومى كان يستخدم « الصياغة المنطقية » فى قصائده ، فشغف بهذا الطول الذى هو من أخص صفات من يريدون التعبير المنطقى الواضح . ومهما يكن فإن ثقافة ابن الرومى قد أحدثت فى شعره هذا النوع الغريب من الطول فى نماذجه ، فإن الشعر عنده لم يعد تعبير العاطفة فقط ، بل أصبح تعبير العقل قبل أن يكون تعبير العاطفة ، وبذلك عمه غير قليل من التحليل والتفصيل ، والبحث والتحقيق .

لم يعد الشعر عملا عاطفيا خالصا ، بل أصبح عملا عقليا ، له خصائص الأعمال العقلية وصفاتها ، وبذلك أصبح فى كثير من جوانبه — كما تصوره قصائد ابن الرومى — يشبه الأعمال النثرية فى وضوحه من جهة ، وفى عدم اهتمام الشاعر بالعبارة فى سبيل الوضوح من جهة أخرى ؛ وبذلك أصبحت القصائد تشبه إلى حد ما رسائل الكتاب[١] وماذا يفصل الشعر من النثر ؟ لقد أصبح الشعر كالنثر يعتمد على المنطق والوضوح ومن ثم كان ابن الرومى من أوائل العباسيين الذين أعدوا لهذا الممر الذى يصل بين الشعر والنثر . حقا كان الكتاب من قبله ينثرون معانى الشعر وبخاصة فى عصر عبد الحميد[٢] ، ولكن تطور النثر بعد ذلك وأصبح أداة عقلية تعبر عن الثقافة والفلسفة ، وانفصل مجراه عن مجرى الشعر ، غير أننا لا نصل إلى ابن الرومى حتى نجد المجريين يتصلان مرة أخرى إلا أن الشعر فى هذه المرة هو الذى ينزع إلى هذا الاتصال . ونحن لا نبعد إذا قلنا إن ابن الرومى كان ممن أهّلوا لهذه الحركة الواسعة من نظم النثر وحل الشعر فقد انتفت بينهما الفواصل إلا ما كان من الرُّقم الموسيقية التى يتقيد بها الشعر ولكن هذه الرقم لا تستطيع أن تعوق هذه الحركة الواسعة .

٦

التصوير فى شعر ابن الرومى

وكما كان ابن الرومى يعتمد فى شعره على الثقافة الحديثة وخاصة المنطق ، كان يعتمد على فن مهم هو فن « التصوير » إذ كان يعنى به فى شعره عناية شديدة . وهى عناية تقترب

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

من عناية أصحاب التصنيع على نحو ما سنرى عند أبى تمام ، فقد كان يوفر لهذا الجانب فيما تصويرية كثيرة ما يزال يعقد بها فى أدواته ، وقد جاء من بعده ابن الرومى فاستعار منه أداتين أو بعبارة أخرى وعاءين مهمين وهما : التشخيص والتجسيم .

أما « التشخيص » فقد استخدمه استخداما واسعا فى شعر الطبيعة ، إذ كان يحس — كما يقول الأستاذ العقاد — بأن الطبيعة ذات ناطقة وأشخاص متحركة فهو يعيش مع كل نسمة فيها وكل حركة وكل خفقة وكل همسة[1] ، وكأنها تستغويه وتستهويه :

ورياضٍ تخايلُ الأرضُ فيها خُيَلَاء الفتـــاة فى الأبْرادِ
مَنْظَرٌ مُعْجِبٌ ، تَحِيَّة أنف ريحُها ريحُ طيِّب الأولادِ

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

تبرَّجتْ بعد حيـــاء وخَفْرْ تبرُّج الأنثى تصدَّتْ للذكرْ

وهذه الطبيعة المتبرجة مكث ابن الرومى يجرى لاهثا وراءها ، وقد ملكت عليه حواسه ، وملأت عليه قلبه ، فهو مفتون بها ، يفكر خلالها ، ويغرق بصره فى ألوانها ، ويغمر أشعاره بآثار لمسها وشمها ، وكأنه لا يعيش فى حدود نفسه ، وإنما يعيش فيما حوله من الطبيعة الفاتنة ، وهو جانب رائع فى شعر ابن الرومى يجعلنا نذكر شعراء الطبيعة عند الغربيين ، ونقصد شعراء الرومانتيك من أمثال وردسورث فى إنجلترا ولامارتين فى فرنسا ، إذ نجد الشعراء يُهرعون إلى الطبيعة وواقع حياتهم يصفونهما منحرفين عن مدرسة الكلاسيك التى عمت فى القرنين السابع عشر والثامن عشر والتى كانت تتقيد بالأوضاع اليونانيـة واللاتينية ، وقلما عدلت إلى شعر الطبيعة ، وكذلك كان العباسيون قبل ابن الرومى يتأثرون بالقديم وقلما يلجأون إلى تصوير الطبيعة التى عاشوا فيها ، وقد أقبل ابن الرومى يصورها تصوير العاشق المفتون على نمط يشبه — من بعض الوجوه — عمل أصحاب الرومانتيك فى

(١) ابن الرومى للأستاذ العقاد ص ٢٨٣ وانظر مقدمته للديوان .

أوربا . وقد علل الأستاذ العقاد لهذا الجانب فى شعر ابن الرومى بيونانيته[١] ، وهو تعليل لا يتفق وحقائق الظاهرة فى الشعر الغربى الحديث فإننا نجد شعر الطبيعة يشيع عند الغربيين فى الأوقات التى لا يتشبثون فيها بالأوضاع اليونانية والتقاليد القديمة . ونحن لا ننكر أنه وجد طرف من شعر الطبيعة عند أصحاب الكلاسيك ، ولكن فى صور محدودة ، فقد كان شعر الطبيعة حينئذ يشبه قناة ضيقة محصورة قد غصّت 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 ألّهوا الطبيعة وملأوها بالآلهة ، ولكنهم لم يعبروا عن شعورهم نحوها كما يعبر شعراء الرومانتيك وكما يعبر ابن الرومى ، وليس معنى ذلك أنهم أهملوها كل الإهمال ، ولكن معناه أنهم لم يصفوها بهذا الاتساع والعمق والهيام المعروف عند أصحاب الرومانتيك ، ولعل ذلك ما جعل شيلر يقول : « إن اليونانيين كانوا يتأملون الطبيعة بعقولهم لا بعواطفهم فلم يرد لها عندهم أى ذكر يشعرنا صريح حبهم إياها وإعجابهم[٢] بها » ، ويقول همبولت " إن تصوير الطبيعة لذاتها وفى مختلف مظاهرها كان بعيداً عن أفكار اليونانيين ، ويصرح بأن المنظر الطبيعى يشغل الجزء الظهرى من صورتهم بينما تشغل الجزء المهم منها شئونُ الناس وأعمالهم وأفكارهم "[٣] .

شعر الطبيعة فى الواقع شعر حديث ، وليست له صلة قوية بالأدب اليونانى القديم ، ونفس أوربا حين كانت تعيش فى عصور الكلاسيك لم يزدهر هذا الضرب من الشعر عندها لأنه لا يتصل بتقليد القدماء ، أما قبل ذلك حين كانت لا تتقيد تقيداً شديداً بتقليدهم أى فى القرن السادس عشر فإننا نجد هذا الضرب من الشعر كما نجد الأغانى الشعبية ، فلما جاء مالرب (Malherbe) ثم بوالو وراسين أصبح الشعر مقيدا ، ولم يعد يعنى بالحديث عن الطبيعة ، فلما ظهرت حركة الرومانتيك وتحلل الشعر من قيوده الكثيرة اتصل مرة

(١) ابن الرومى للأستاذ العقاد ص ٢٨٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٦٨ .
(٢) كتاب ما خلفته اليونان ترجمة لجنة التأليف ص ١٦٨ .

أخرى بالطبيعة وحياة الناس اليومية[١]، وقد حاول وردسورث — على ما هو معروف — أن يستعمل اللغة الدارجة فى أغانيه المسماة باسم (Ballads) . على كل حال يرينا تطور الشعر فى أوربا أثناء العصور الحديثة أن شعر الطبيعة إنما يشيع حين يصبح الشعر شعبيا أو يكاد وينفصل عن القدماء من يونان وغير يونان . وهذا نفسه ما نلاحظه عند العرب فقد نما شعر الطبيعة واتسعت أبوابه حين قرب الشعر من التعبير عن الحوادث اليومية وأصبح أدنى إلى الواقع الحسى ، واقع الجماعة على نحو ما نعرف فى تاريخ الشعر الأندلسى ، إذ ظهرت هناك الموشحات والأزجال وظهر معهما شعر الطبيعة . ونفس ابن الرومى صاحب شعر الطبيعة فى القرن الثالث كان ينزل بأسلوبه إلى درجة دانية من الأساليب اليومية حتى ليحس الإنسان عنده بضروب من الإسفاف ، وقد كان هو نفسه يعرف ذلك فقال يصف شعره ، وقد عابه بعض من عاصروه :

قولا لمن عاب شـــعر مادحه أما ترى كيف رُكِّب الشجرُ
رُكِّبَ فيه اللحاء والخشب اليا بسُ والشـــوكُ بينه الثمرُ

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

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

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

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

كشفتْ منك حاجتى هنواتٍ غُطِّيَتْ بُرْهَةً بحسن اللقاء
تركتنى ولم أكن سيِّىء الظَّنِّ أسيء الظنون بالأصدقاء
قلت لما بدت لعينىَّ شُنْعًا رُبَّ شوهاء فى حشا حسناء
ليتنى ما هتكتُ عنكنَّ سترا فثويتنَّ تحت ذاك الغطاء
قلن لولا انكشافنا ما تجلّتْ عنك ظلماء شُبَّهَتْ قتماء
قلت أعجبْ بكن من كاسفاتٍ كاشفاتٍ غواشىَ الظلماء
وقد أفدتنّنى مع الخُبْرِ بالصا حب أنْ رُبَّ كاسفٍ مستضاء
قلن أعجب بمهتدٍ يتمنَّى أنه لم يزل على عمياء
كنتَ فى شبهةٍ فزالت بنا عنْك فأوْسَعْتَنَا من الإزراء
وتمنيتَ أن تكون على الحيرة تحت العَمايَة الطخياء
قلت تالله ليس مثلىَ من ودّ ضلالا وحيرةً باهتداء
غير أنى وددت ستر صديقى بدلا باستفادة الأنباء
قلن هذا هوًى فعرِّج على الحقِّ وخل الهوى لقلب هواء
ليس فى الحق أن تودَّ لخلّ أنه الدهرَ كامنُ الأدواء
بل من الحق أن تنفّر عنهنَّ و إلا فأنت كالبُعَدَاء
إنَّ بحث الطبيب عن داء ذى الدا ء لأسُّ الشفاء قبل الشفاء
دونك الكشْفَ والعتابَ فقوِّمْ بهما كل خلّةٍ عوجاء
وإذا ما بدا لك العُرُّ يوما فتتبع نقابه بالهِناء
قلت فى ذاك موتكنَّ وما المو تُ بمستعذَبٍ لدى الأحياء
قلن ما الموت بالكريه إذا كا نَ بحقٍّ فلا تَزِدْ فى المِراء

وقد استطاع ابن الرومى فى هـذه الأبيات لا أن يجسم الهنوات فقط ، بل أن يقيم بينه وبينها هـذا الحوار الغريب ، ومهما يكن فقد كان ابن الرومى يكثر من استخدام أداة « التجسيم » فى شعره كما كان يكثر من استخدام أداة « التشخيص » ، وأكبر الظن أنه اندفع إلى ذلك تحت تأثير حساسيته الخاصة فمثله ممن يتطير ويتشاءم ويكبر التوافه لا بد أن يلتزم ذلك فى تصويره ومعانيه ، فهو كثير الخيال والأحلام ، يتصور الخيال والحلم حقيقة فينفعل ويعظم انفعاله . ويكبر تصوره ويتضخم فإذا المعانى والأشياء تتجسم أمامه وتتشخص ، وإذا لها كل ما للأحياء من خواص وصفات ، فهى تعقل عقلها ، وهى تحس إحساسها ، وهى تشعر شعورها ، ولعل هذا هو ما جعله يستعير من أبى تمام هاتين الأداتين من التجسيم والتشخيص وإن كان أبو تمام يستعلى عليه بما يستعين به من الغموض والدقة والتعقيد فى التصوير . وهذا هو ما يفرق دائما بين الصانعين والمصنعين فى القرن الثالث ، فان الأولين يستخدمون أدوات الأخيرين ، ولكن دون أن يعقدوا فيها ، أو يغيروا فى صورها وأشكالها . وكما حدث ذلك عند ابن الرومى فى استخدام ألوان التصنيع حدث كذلك فى استخدامه لألوان الثقافة القائمة فإنها لم تتحول عنده إلى ألوان فنية زاهية . والحق أن أصحاب الصنعة كانوا من ذوق آخر ، فهم لا يهتمون باستخدام أدوات التصنيع دائما ، وهم حين يستخدمونها لا يكثرون منها ولا يعقدون فيها ولا يضيفون إليها ألوانا جديدة من ثقافة أو فلسفة على نحو ما سنرى عند أبى تمام .

٧

الهجاء الساخر

ولعل من أهم الجوانب التى تلفت النظر فى شعر ابن الرومى جانب الهجاء ، فقد أعدَّ مزاجه الحاد لضرب من الهجاء يمكن أن نسميه « الهجاء الساخر » إذ كان يعبث بمهجويه عبثا لاذعا يشبه عبث أصحاب (الصور الكاريكاتورية) ، فهو يقف عند نواحى الضعف ويكبرها ويظهرها فى أوسع صورة لها ، حتى ليثير الضحك والاشفاق على من يتناوله منهم إذ يصنع بهم صنيع أصحاب (الصور الكاريكاتورية) فهم يضعون رأسا كبيرا على جسم

صغير ، أو يخالفون فى أعضاء الجسم فيركبونها عليه تارة بالطول وتارة بالعرض ، وهو تركيب مضحك فى كل صوره وهيئاته ، وكذلك كان ابن الرومى يتناول من يهجوه فيشوهه تشويها غريبا . انظر إليه يقول فى الأحدب الذى كان يتطير به :

قصُرتْ أخادعُه وغاب قذَالُهُ ... فكأنَّهُ متربِّصٌ أنْ يُصْفَعا
وكأنما صفعتْ قفاه مرَّةً ... وأحسَّ ثانيةً لها فتجمَّعَا

وانظر إليه يقول فى بعض مهجويه :

يا عمرو فى وجهكَ طولُ ... وفى وجوه الكلاب طولُ
والكلبُ وافٍ وفيكَ غدرٌ ... ففيكَ عن قدره سفولُ
وقد يحامى عن المواشى ... وما تحامى ولا تصولُ
وأنت من أهل بيتِ سوء ... قصتُهمْ قصةٌ تطولُ
وجوههمْ للورى عظاتٌ ... لكنَّ أقفاءهمْ طُبُولُ
مستفعلن فاعلن فعول ... مستفلن فاعلن فعول
بيت كمعناك ليس فيه ... معنًى سوى أنه فضولُ

ويقول فى مغنٍّ قبيح الصوت :

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

ويقول فى بخيل يسمى عيسى :

يُقتِّر عيسى على نفسه ... وليس بباقٍ ولا خالدِ
فلو يستطيع لتقتيره ... تنفَّس من منخرٍ واحدِ

ويقول فى بعض مهجويه ، ويصوره يجتر كالحيوانات المجترة :

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

وقد كان مشغوفا بهجاء اللحى وتصويرها تصويرا هزليا كأن يقول فى بعضهم :

علَّق الله فى عذاريك مخلا ... ةً ولكنها بغير شعير

وانظر إليه يقول فى لحية ، لم يعجب بها ولا بصاحبها :

لو قابل الريح بها مرةً لم ينبعثْ من خَطوِهِ إصْبعا
أو غاص فى البحر بها غوصةً صاد بها حيتانَه أجمعا

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

٨

جوانب أخرى فى صناعة ابن الرومى

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

قلت لما بدت لعينىَّ شُنْعًا ربَّ شوهاء فى حشا حسناء
قلن لولا انكشافنا ما تجلَّتْ عنك ظلماء شـــبهةٍ قتماء
قلت أعجبْ بكنَّ من كاسفاتٍ كاشـفاتٍ غواشىَ الظلماء

فهو يطابق بين كلمتى شوهاء وحسناء ، وهو يجانس بين كلمتى كاسفات وكاشفات ، إلا أنه يلاحظ أن ابن الرومى لم يكن يكثر من هذين اللونين ، فهو ليس من أصحاب التصنيع إنما هى أشياء تسقط فى بعض شعره ، وقد لا تسقط إذ هى لا تأتى عنده كمذهب ، إنما تأتى كما تأتى عند البحترى على أنها أدوات مستحدثة لا بأس من استخدامها ، ولكن

الشاعر لا يتقيد بها ، بل هو يستخدمها فى الحين بعد الحين ، وقد يكثر من استخدامها فى بعض نماذجه ، وقد يعود إلى نفسه فلا يستخدمها فى النماذج الأخرى .

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

لم يسترحْ من له عينٌ مُورَّقةٌ وكيف يعرف طعم الراحة الأرِقُ

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

أبين ضلوعى جمرةٌ تتوقَّدْ على ما مضى أم حسرةٌ تتجدَّدْ

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

شاب رأسى ولاتَ حين مشيبِ وعجيبُ الزمان غيرُ عجيبِ

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

وجهك يا عمرو فيه طولُ وفى وجوه الكلاب طولُ

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

صبراً على أشياء كُلِّفْتُهَا أُعْقِبْتُهَا الدَّنَّ وَسُلِّفْتُهَا

وقد مضى يلتزم فيها الفاء قبل الروى ، وكأنه كان يرى أن الروى فى هذه المطولة هو الفاء

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

لا الهاء ولا التاء . وأكبر الظن أن هذا الجانب عند ابن الرومى لم يكن يأتى به ليدل على مقدرة فنيـة ، إنما كان يأتى به مزاجه الحاد ، كأنه كان يرى لشدة حسه أن الفاء هى الروى فالتاء والهاء ضميران ؛ وهو كذلك يرى أن المعاقبـة 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 تصعيب يأتى من مزاجه الحاد وإحساسه المرهف.

ومهما يكن فإن ابن الرومى لم يستطع أن ينتقل بصناعته من دائرة الصانعين إلى دائرة المصنعين لأنه كان يفهم الشعر بصورة أقرب من الصورة التى علقت بأذهان أصحاب التصنيع ، فلم يكن يعتقد مثلهم بأن الشـعر جهود عنيفة يبذلها الشعراء فى استحداث تلك الزخارف الدقيقة التى شغف بها أبو تمام وأمثاله . ليس الشعر زخرفا وتصنيعاً ، بل هو تعبير ؛ ومن الممكن أن يضاف إلى هذا التعبير شىء من الحلى والوشى المرصع ، ولـكن فى خفة ، وبدون أن يتعمد ذلك الشاعر تعمداً يخرج به عن غرضه الأساسى من التعبير عن خواطره إلى التعبـير عن ألوان التصنيع الأنيقة . ومن هنا كانت جماعة الصانعين تستعير أدوات التصنيع فى بعض الأحيان ، ولـكن دون أن تستمر فى ذلك ، ودون أن تتخذها مذهباً فى صناعتها ؛ قد تطبقها ولـكنها لا تستمر فى التطبيق . وربما أخفقت فى 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 فيعقد بها فى طباقه ، ويستخرج هذا اللون الجديد من توافر الأضداد الذى سبق أن وصفناه .

ونحن نلاحظ من طرف آخر أن طائفة الصانعين كانت تختلف فيما تستعيره من أدوات المصنعين ووسائلهم ؛ فقد كان البحترى يستعير أدوات الطباق والجناس ، بينما كان ابن الرومى يوسع هـذه الاستعارة إلى أدوات من الثقافة والمنطق والتشخيص والتجسيم ، ونفس الأدوات التى اتفقا فى استعارتها اختلفا فى استخدامها ؛ فقد كان البحترى يعجب بالطباق أكثر مما يعجب بالجناس ، بينما كان ابن الرومى يعجب بالجناس أكثر مما يعجب بالطباق ؛ ونفس الجناس اختلفا فى استخدامه ، فبينما كان البحترى يستخدم

الجناس الكامل كان ابن الرومى يستخدم جناس الاشتقاق . وليس هذا كل ما بينهما من خلاف ؛ فقد اختلفا فى صنعة الأسلوب نفسه ، إذ كان البحترى يعنى بصفاء تعبيره حتى يحدث فيه صناعته الصوتية الخاصة .

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

الفصل الخامس

التعقيد فى التصنيع

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

١

أبو تمام : أصله ونشأته وثقافته

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

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

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

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

فلو صحَّ قولُ الجعفريَّة فى الذى تنصُّ من الإلهام خلناك مُلْهَما

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

كم فى الندى لك والمعروف من بِدَعٍ إذا تُصُفِّحَتْ اختيرتْ عَلَى السُّنَنِ

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

خرقاء يلعب بالعقول حَبَابُها كتلاعب الأفعال بالأسماء

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

صاغَهُمْ ذو الجلال من جوهر المَجْدِ وصاغ الأنام من عَرَضِهْ

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

لن ينال العُلا خصوصاً من الفتيان من لم يكن نداه عموما

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

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

فقد عبر عن العدم بكلمة لا شىء وهى من كلام الفلسفة . وكان كثيرا ما يتكلف لإشارات تاريخيه كقوله يدعو بعض ممدوحيه إلى الصفح عن قوم تألبوا عليه :

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

لك فى رسول الله أعظمُ أسوةٍ وأجلها فى سـنَّةٍ وكتابِ
أعطى المؤلفةَ القـلوبِ رضاهمُ كَملاً وردَّ أخايذَ الأحزاب

وهو يشير بذلك إلى ما حدث بعد موقعة حنين . ونراه يقول فى الأفشين وإيقاعه ببابك :

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

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

٢

ذكاء أبى تمام وعناؤه فى العمل

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

إقدام عمرٍو فى سماحة حاتمٍ فى حلم أحنفَ فى ذكاء إياسِ

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

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

فعجبوا من سرعة فطنته[2] .

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

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

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

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

وإن من يقرأ فى شعر أبى تمام ليحس إحساساً واضحاً بأن صاحبه قد شقى فى بنائه واستنباط أفكاره كما يشقى صيادو اللؤلؤ، فهو يتنفس فيه الدم، ولقد كان يحس ذلك فى نفسه وفنه، فأكثر من وصف شعره بالأغراب والغرابة كقوله:

خذها مغرِّبةً فى الأرض آنسةً بكل فهمٍ غريبٍ حين تغتربُ

وقوله: يغدون مغترباتٍ فى البلاد فما يزلن يؤنسن فى الآفاقِ مغتربا

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

فأبو تمام كان يطلب الإغراب فى صنعته حتى يسبغ على فنه كل ما يمكن من آيات الحذق والمهارة . ونحن لا نسرف حين نزعم أن أبا تمام من الشعراء القلائل الذين وهبوا أنفسهم للفن فقد عاش ينميه ويخلع عليه كل ما يمكن من وسائل الزخرف والتصنيع ، وما زال به حتى جعله تنميقاً وزينة خالصة ، ، فهو حلى أنيق ووشى مرصّع كثير ، ولقد كان يعرف ذلك فى نفسه وفنه ، فعبر عنه عبارات مختلفة كقوله .

خُذْها مُثَقَّفَةَ القوافى ، ربُّها ... لسوابغ النَّعْماء غيرُ كَنودِ
حَذَاه تملأ كلَّ أذْنٍ حكمةً ... وبلاغةً ، وتُدِرُّ كلَّ وريدِ
كالدُّرِّ والمرجانِ ألفَ نظمُهُ ... بالشَّذْرِ فى عُنُقِ الكَعابِ الرُّودِ
كشقيقةِ البُرْدِ المنَمْنَمِ وشْيُهُ ... فى أرضِ مَهْرَةَ أو بلادِ تَزِيدِ

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

٣

استخدام أبى تمام بالوان التصنيع القديمة

وقد كان أبو تمام يستخدم فى صناعة هذا النسيج المنمق وشى التصنيع القديم الذى قابلنا عند مسلم ، ونقصد تلك الألوان من المحسّنات التى تسمى بالطباق والجناس والمشاكلة والتصوير ، والتى يقوم فى نفوس كثير من الناس أنها كل ما كان يعتمد عليه الشاعر العباسى من وشى فى تطريز شعره وتنميقه ، وسنرى أبا تمام يضيف إليها وشيا آخر من الثقافة والفلسفة ، لعله أروع من هذا الوشى المعروف . على أنه يحسن بنا أن نتساءل هل كان أبو تمام يستخدم الوشى القديم بنفس الصورة التى تركها مسلم ، أو هو 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 والمجانس ووجوه البديع من الاستعارة حتى

استثقل نظمه واستوخم رصفه "[1] وانظر إلى مطلع القصيدة الأولى فى ديوانه إذ يقول :

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

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

متى أنتَ عن ذُهْلِيَّةِ الحىِّ ذاهلُ ... وقلبك منها مدَّةَ الدهر آهلُ
تُطِلُّ الطلولُ الدمعَ فى كل موقفٍ ... وتمثلُ بالصبر الديارُ المواثلُ
دوارسُ لم يجف الربيعُ ربوعها ... ولا مرَّ فى أغفالها وهو غافلُ
فقد سحبت فيها السحائبُ ذَيْلها ... وقد أُخملتْ بالنَّوْر منها الخمائلُ
تَعَفَّيْنَ من زاد العُفاةِ إذا انتحى ... على الحىِّ صرف الأزمة المتحاملُ

(١) إعجاز القرآن ص ٥٣ .

لهم سلفٌ سُمْر العوالى وسامرٌ وفيهم جمالٌ لا يغيض وجاملُ

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

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

كلَّ يومٍ لهُ وكلَّ أوانٍ خلقٌ ضاحكٌ ومالٌ كئيبُ

فإنك ترى فيه طباقا بين الضحك الكآبة ، ولـكنه ليس طباقا خالصاً ، ففيه شيات لون آخر هو لون « التصوير » وكأنما الـكلمتان تتكافآن فى النسبة إلى اللونين . لم يعد الطباق

شيئا منفصلا يحتفظ بهيئته الخاصة ، بل هو يمتزج بلون آخر وكأنه يحيله عن لونه القديم ، واقرأ هذا البيت :

أُلبستَ فوق بياض مجدك نعمةً بيضاء تُسرع فى سوادِ الحاسدِ

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

وأحسن من نَوْرٍ تفَتَّحُهُ الصَّبا بياض العطايا فى سواد المطالبِ

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

أظنُّ الدَّمعَ فى خدِّى سيبقى رسومًا من بكائى فى الرسومِ

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

لآلئ كالنجوم الزُّهْرِ قد لبستْ أبشارُها صَدَفَ الإحصان لا الصَّدفا

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

وثَنَوْا على وشْيِ الخدود صيانةً وشْىَ البرودِ بمُسْجَفٍ ومُمَهَّدِ

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

٤

التصوير فى شعر أبى تمام

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

كأنَّ سوادَ الليل ثم اخضرارَه طيالسةٌ سودٌ لها كُفَفٌ خُضْرُ

وقوله فى عتاب صديق :

لا تبعُدنْ أبداً وإن تبعُد فما أخلاقُك الخضْرُ الرُّبى بأباعدِ

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

وصلتْ دموعا بالنجيع خدُّها فى مثل حاشية الرداء المُعْلَمِ

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

نَضَى ضوءها صِبْغَ الدُّجنَّةِ فانطوى لبهجتها ثوبُ الظلام المجـــزَّعُ

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

خضبتْ خدَّها إلى لؤلؤ العقـــدِ دمًا أن رأتْ شَوَاتى خَضيبا

يقول إن صاحبته قد خضبت خدها بالدمع إذ رأته وقد اشتعل رأسه شيباً ، 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 إحساناً شديداً ، وهو إحسان ينسينا مسلم بن الوليد ، بل هو ينسينا إحسان ابن الرومى ، وقد كان يعنى بالتصوير فى شعره إلا أنها عناية يقلد فيها أبا تمام أستاذه فى هذا الفن ، وقد كان يستعير منه هذا الصبغ من التدبيج ، كما كان يستعير منه صبغين آخرين ، وهما « التجسيم » و « التشخيص » . أما التجسيم فقد ملأ به أبو تمام شعره إذ نراه يجسم المعانى فى صور مادية حسية حتى تثبت فى نفوسنا كأن يقول :

راحتْ غوانى الحىِّ عنك غوانيا يلبسْنَ نأياً تارةً وصُدُودا

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

ومن زمنٍ ألبستنيه كأنَّهُ إذا ذُكِرَتْ أيامُهُ زمنُ الوردِ

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

حتى لو أنَّ الليالى صوِّرَتْ لغدتْ أفعالهُ الغُرُّ فى آذانها شُنُفَا

وقد صاغ أبو تمام من هذا التجسيم وشيا كثيرا فى أشعاره ، وراح يضيف إليه وشيا آخر من التشخيص كأن يقول فى الربيع :

رقَّتْ حواشى الدهر فهى تَمَرْمَرُ وغدا الثرى فى حَلْيِهِ يتكسَّرُ

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

من كل زاهرةٍ ترقرقُ بالندى فكأنها عينٌ إليك تُحَدِّرُ
تبدو ويحجبها الجميمُ كأنها عذراء تبدو تارةً وتَخَفَّرُ
حتى غدتْ وَهَدَاتُهَا ونجادُها فِتَنٌ فى حُلَلِ الربيع تبختَرُ

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

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

وإنه لينبغى أن نعرف أن نعرف أبا تمام لم يحدث هذا الصبغ فى اللغة العربية إحداثا ،

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

فمن قبله نجد له أمثلة منتشرة فى النصوص القديمة ، وقد ذكر ابن المعتز فى كتابه البديع طرفا[1] منها ، من ذلك قوله تعالى : "هو الذى أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب" ، وقوله عز وجل : "أو يأتيهم عذاب يوم عقيم" : وقد جاء فى الشعر الجاهلى ، بقول امرؤ القيس فى وصف الليل :

فقلت له لما تمطّى بصُلبهِ وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ

ويقول طفيل :

وجعلتُ كورى فوق ناجيةٍ يقتات لحمَ سَنامها الرَّحْلُ

ويقول لبيد :

وغداةِ ريحٍ قد كشفتُ وقِرَّةٍ إذ أصبحتْ بيَدِ الشمال زمامُها

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

كأننى حين جرَّدتُ الرجاء لهُ غضًّا صببتُ به ماء على الزمنِ

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

حتى إذا اسودَّ الزمان توضَّحوا فيهِ فغودر وهْو فيهم أبلقُ

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

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

وهى ليست صورة قبيحة لا هى ولا أخواتها السابقة كما يظن الآمدى[2] ، إنما كل

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

(٢) الموازنة بين الطائيين ص ١٠٧ .

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

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

سلوتُ إن كنتُ أدرى ما تقول إذنْ جعلتِ أنمُلةَ الأحزان فى أذنى

فتلك أنملة غريبة غرابة تلك الصورة إذ يقول :

أتانى من الرَّكب ظنٌّ ظننته لففتُ له رأسى حياء من المجدِ

فهذا الغطاء لوجهه من الخجل غريب ! ، ولكن من يقول بأن الشاعر ينبغى أن يقف دائما عند الذوق القديم ولا يكون رائدا لبدع جديد ، ولعل هذه الغرابة تتضح أكثر فى هذا البيت الذى لج فيه السابقون من أمثال الآمدى[1] وهو قوله :

رقيقُ حواشى الحلمِ لوأنَّ حلمهُ بكفيك ما ماريتَ فى أنه بُرْدُ

فإنَّ "هذا البيت لم يفهمه المتقدمون لأنهم لم يألفوا هذه الصورة ، صورة الحلم بالكفين وتشبيهه بالبرود ، وإنما كانوا يشبهون الحلم بالجبال فى مثل هذا البيت :

أحلامُنا تزنُ الجبالَ رزانة وتخالنا جنًّا إذا ما نجهلُ

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

(١) الموازنة بين الطائيين ص ٥٧ .

والكتاب والخلفاء المترفين ، وهو إذا وصف الخلفاء بالتأنى والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التى تزن الجبال . لم يكن أحدهم يحب أن يوصف بضخامة الرأس وثقل السمع كما يستحسن من قيس بن عاصم أو من معاوية بن أبى سفيان ، و إنما كان العصر عصرا آخر وكانت لأهله حضارة هى على أقل تقدير شديدة الابتسام من الناحية المادية ، حضارة أرستقراطية مترفة تظهر فيها الدعة ، هذه الحضارة التى يعبر عنها الفرنسيون (La bonne maniére) وهى الحضارة التى تخلب بكثرة مافيها من اليسر والابتسام ، فالرجل الحليم إذن ليس هو الرجل الوقور الثقيل الذى يشبه بالجبل ، و إنما هو الرجل الذى يلقى كبار الحوادث مبتسما والذى إذا تحدث إليك عنها أعجبك حديثه رقة وظرفا على فداحة الحوادث وتكائف الخطوب . هو هذا الرجل المترف المتمدين إن صح هذا التعبير ، فليس غريبا أن يكون حلم المتحضرين فى بغداد رقيق الحواشى ، حقاً لو أن حلمه بكفيك تعبير غريب ولكن أى قيمة للشاعر المبتكر إذا لم يستطع أن يخترع لك من الصور ما يبهرك ويضطرك إلى أن تعجب بهذه الصور الجديدة "[1] .

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

٥

استخدام أبى تمام للألوان لتصنيع جديدة

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

(١) انظر : من حديث الشعر والنثر ص ١٧٣ .

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

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

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

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

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

ومهما يكن فإن شعر أبى تمام يستحوذ على صعوبات كثيرة إذ نراه يمتلىء 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 يخطىء أحياناً فى بحثه وتجربته لأن اللغة لم تتعود

التعبير عن مثل هذه الأبحاث والتجارب ، إنه يبتكر أفكاراً وصوراً جديدة ، ولكنه يحس دائما أن اللغة لا تستطيع أن تؤدى ما يريد ، وما اللغة ؟ إنها ليست إلا رموزاً غامضة ، وإن نظرية اللغة لتحتل حيزاً واسعا فى دراسات النقد الحديث ، وقد كتب الأستاذان ريتشاردز وأوجدن كتابا قيما فى هذه النظرية سمياه (معنى المعنى The Meaning of Meaning) ونحن نرى هذا 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 غموض و إبهام وما قام به الفلاسفة والسوفسطائيون من ضبط مدلولاتها وما صنعه أرسطاطاليس فى منطقه من ذلك الضبط ، ويتحدث الكتاب عن أهمية الشروح والتفاسير فى فهم الشعر وأنها دليل على أن معانيه وضعت فى رموز ، وما يزال الكتاب يبحث بحثا واسعاً طريفاً فى صعوبة اللغة وصعوبة التعبير بها وما يكتنف الألفاظ من تحوير فى استعمالاتها المختلفة عند الأدباء بحيث يمكن أن يقال إن للكلمات وظيفة لغوية أو قاموسية ، ولكن هذه الوظيفة تضاف إليها وظائف أخرى حسب رغبات الأدباء والشعراء وما يريدونه فى عباراتهم بتلك الرموز القاصرة ، ومن أجل ذلك كانوا يحرفون فى مدلولاتها تحريفا واسعاً حتى يستطيعوا أن يعبروا عن المعانى التى تختلج فى نفوسهم ، وهى معان أوسع من تلك الأدوات اللغوية التى اصطلحنا عليها ، بل هى أصعب من أن تؤديها ، ولذلك كان من حقهم أن يحوروا فيها حسب إراداتهم الفنية . والكتاب يفيض بأبحاث واسعة فى صعوبة اللغة والتعبير الفنى .

وقد سقنا هذا الكلام أمام جانب الغموض والمعانى العويصة فى شعر أبى تمام ، لأن هذا الجانب أثار ضجة واسعة حول شعره وفنه فى النقد العباسى ، وهى ضجة شبه — من بعض الوجوه — تلك الضجة التى شبت فى فرنسا حول مذهب الرمزيين حين تفرع عن مذهب البرناسيين (Les Parnassiens) فكما كان هؤلاء يعنون بالموسيقى والجمال المادى ويعيبون على الرمزيين غموضهم ، كذلك كان كثير من النقاد والأدباء فى العراق ينحرفون عن أبى تمام وغموضه فى فنه ، ويظهرون ميلا إلى الجمال الصوتى عند البحترى

وأمثاله ، وكما كان الرمزيون حديث الحى اللاتينى والمنتديات الأدبية أواخر القرن التاسع عشر ، كذلك كان أبو تمام وفنه حديث المنتديات فى بغداد ومجالس الأمراء والوزراء .

وقد أحدث هـذا الصراع فى فرنسا بين الرمزيين وغيرهم موجة واسعة من النقد ، وظهرت كتب وأشعار تنعى طريقتهم ، كما نجد عند فكير (Vicaire) الشاعر الفرنسى الريفى[١] وغيره . وقد حدث مثل ذلك فى العراق إزاء أبى تمام ، إذ نرى ابن المعتز الشاعر يكتب رسالة فى مساويه[٢] ، وقد اتسعت هذه الموجة من النقد فى فرنسا ، ولا تزال آثارها إلى اليوم ؛ كما اتسعت فى العصر العباسى عند العرب ، ووجد لها أنصار ومعارضون كثيرون ، وكتبت حولها كتب متعددة ، فكتب الصولى وكتب الآمدى وكتب غيرهما ، ولقد كان ذلك حريا أن ينقل الشعر العربى نقلة واسعة ، غير أن خصوم أبى تمام ظلوا يفهمون أنه لا يضيف جديدا إلى الفن إلا صعوبة وعسرا فى التعبير ، وتلوموه من أجل ذلك كثيراً ولم يلتفتوا إلى أنه كان يحول فى مجرى الشعر العربى وفى منابعه ، فليست المسألة مسألة صعوبة أو غرابة فى التعبير والتصوير كما ظن الآمدى وأمثاله ، إنما هى مسألة اتجاه جديد فى الشعر . ونفس أنصار أبى تمام لم يستطيعوا وصف فنه على نحو ما نجد فى النقد الفرنسى الحديث إزاء الرمزيين ، ولذلك ظلت مدرستهم قائمة فى فرنسا ، وتعدد أفرادها من أمثال فرلين (Verlaine) ومالارميه (Mallarmé) كما تعدد تلامذتها ، أما أبو تمام فلم ينهض به أحد إلا نهوضا قاصرا على نحو ما سنرى عند ابن المعتز من جهة ، وعند المتنبى والمعرى من جهة أخرى .

وإن من عيب النقد العربى أنه لم يكن يتصور فكرة المذاهب والمدارس كما نتصورها فى العصر الحديث ، ولذلك كنا نجد دائما خلطا فى فهم المذاهب والاتجاهات الفنية ، وكان من الصعب أن ينجح اتجاه فنى جديد ، وأكبر الظن أن ذلك كان من أهم الأسباب التى حالت دون التجديد الواسع فى الشعر العربى ، فهذا أبو تمام يدخل الغموض والدقة والفلسفة فى الفن ، فلا يناقشه النقاد فى أصول هذا العمل ، إنما يناقشونه فى أسلوب ملتو

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

(٢) الموشح للمرزبانى ص ٣٠٧ .

أو عبارة غريبة أو صورة غير مألوفة ، يناقشونه فى ظاهر العمل ويتركون باطنه ، وما ينساب فيه من تلك الينابيع الفلسفية والثقافية التى تلون شعره بألوان خاصة .

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

ونحن لا ننكر أن هذا الجانب وما صحبه من غموض أحدث كثيراً من العقد فى رقع النسيج العام لشعر أبى تمام ، ولكنها عقد زاهية تدخل فى مواد النسيج فتكسبه عمقاً وبعداً فى الفكر والخيال . وقد أحدثت هذه العقد مظهرين عامين فى شعره لا نشك فى طرافتهما ولا فى جمالهما ، أما أولهما فدقة التفكير وعمق التصوير ، وقد راح ينشرهما فى كل شق من شعره كأن يقول فى وصف روض :

ومعـرَّسٍ للغيث تخفقُ فوقهُ رايـاتُ كل دُجنَّـــةٍ وطفاء
نُشرتْ حدائقُهُ فصرْنَ مآلفاً لطـــرائفِ الأنواء والأنداء
فسقاه مسكُ الطلِّ كافورَ الندى وانحلَّ فيـه خيطُ كل سماء

فقد عبر عن السحب التى يتلألأ البرق فى أطرافها بالرايات المطرزة التى تخفق 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 الروض 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 بيضاء على أوراق الروض كالكافور. 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 الذى يستوعب الثقافة والفلسفة وتتحولان عنده إلى طرائف من العمق فى التفكير والتصوير .

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

ولهتْ فأظلمَ كلُّ شىء دونها وأنارَ منها كلُّ شىء مظلمِ

يقول المرزوقى : "لما جزعتُ لفراقها اشتد جزعها على فأظلم كل شىء فى عينى سواها ومن دونها ، وبان لى ووضح من مكتوم أمرها ومكنون ودها لى ما كان مغيبا عنى ومظلما على . ويجوز أن يكون المعنى ارتاعت لما أحست بالفراق وتولهت فألقت قناعها فأظلم كل شىء دونها لسواد شعرها فأنار كل شىء مظلم من بياض وجهها والأول أوضح وأجود"[1] ،

(١) المشكل المرزوقى (مصورة) بمكتبة جامعة فؤاد الأول ص ٤١ .

ويقول التبريزى : "وقد يؤدى لفظ الطائى معنى آخر وهو أن الأشياء أظلمت دونها أى غيرها ، وقوله وأنار منها كل شىء مظلم أى من حسنها تضيء الأشياء المظلمة" (١).

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

طال إنكارىَ البياضَ ولو عمّـــرتُ شيئا أنكرتُ لونَ السَّوادِ

يقول المرزوقى : "يحتمل هذا البيت وجوهاً : أحدها ما قاله الأعرابى لما استوصف حاله فقال كنت أنكر الشعرة البيضاء فقد صرت الآن أنكر الشعرة السوداء ، والثانى إن عمرت شيئا اسود من لونى وجلدى ما كان مبيضا فأنكرته ، وهذا كما قال الهيثم بن العريان لما سأله عبد الملك عن حاله فقال ابيض منى ما كنت أحب أن يسود واسود منى ما كنت أحب أن يبيض فى كلام طويل ، ثم قال الهيثم وكنت شبابى أبيض اللون زاهرا فصرت بعيد الشيب أسود حالكا ، والثالث إن عمرت شيئاً أنست بالبياض وسكنت إليه حتى أكون منكراً للسواد إنكارى الساعة للبياض ." (٢)

والحق أن شعر 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 قتمة ويحولها إلى ما يشبه الألوان الزاهية . ليس غموض أبى تمام غموضا مجللا بالسواد ، بل لقد كان يزيل مافيه من سواد ، فإذا هو يتشح بألوان فنية زاهية على تلك الشاكلة التى نرى فيها السحاب القاتم حينما يصبغ بحمرة الشفق فتلتمع ألوان زاهية فى كُفَفه وحواشيه .

٦

المزج بين ألوان التصفيح القديمة والجديدة

كان أبو تمام يعتمد فى شعره على الغموض وأن تغشاه سحب زاهية من الفلسفة والثقافة ، وإن الإنسان ليشعر شعورا واضحا أثناء قراءة ديوانه بأن الحواجز التى كانت تفصل بين الشعر العربى من جهة و بين الثقافة والفلسفة من جهة أخرى قد رفعت ، ولم يعد هناك

(١) التبريزى على أبى تمام ٢/١٠٣ .
(٢) المشكل للمرزوقى ص ٢١ .

ما يعوق التزاوج والاتصال الشديد بين التفكير الفنى والتفكير الفلسفى والثقافى . وإن الإنسان ليحار إزاء هذه الموهبة النادرة فى المزج بين التفكير الثقافى والتفكير الفنى ، فكل منهما يُغمس فى ليقة الآخر ويُصبغ بأصباغه ، فيتغير عن شياته المعروفة وهيئاته المألوفة . ونحن نستطيع أن نلاحظ هـذا 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 الطريف .

الرمز :

أما الرمز فولده تفكيره العميق ، إذ كان يلتف لون التصوير على هذا الجانب العقلى فى شعره ، أو بعبارة أدق الجانب الفلسفى ، فتحدث تلك الرمزية الواسعة التى يلاحظها كل من يقرأ فى أشعاره . وقد كان يستعين على إحكامها بصبغين هامين من أصباغ التصوير ، وهما « التجسيم والتدبيج » إذ نراه يجسم معانيه العميقة فى صور حسية لا يلبث أن يدبجها بألوان مادية . وانظر إلى قوله فى بعض ممدوحيه :

أبديتَ لى عن جلدة الماء الذى قد كنت أعهَدُهُ كثير الطُّحْلبِ
ووردتَ بى بحبوحةَ الوادى ولو خلَّفْتَنى لوقفتُ عنـد المذْنَبِ

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

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

يا أبا عبد الله أوْرَيْتَ زَنْدًا فى يدى كان دائمَ الإصـلادِ
أنت جُبْتَ الظلام عن سَنَن الآ مالِ إذ ضلَّ كلُّ هادٍ وَحَادِ

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

تردّى ثيابَ الموت حُمْرًا فما دجى لها الليلُ إلا وهْى من سُنْدُسٍ خُضْرُ

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

إن الحمامين من بيضٍ ومن سُمُرٍ دَلْوَا الحياتينِ من ماء ومن عُشُبِ

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

جلوتَ الدُّجى عن أذربيجانَ بعدما تردَّتْ بلونٍ كالغمامةِ أربَدِ
وكانتْ وليس الصبحُ فيها بأبيضٍ فأمستْ وليس الليلُ فيها بأسْوَدِ

فإنك تراه يعتمد على التدبيج فى التعبير عن أحوال أذربيجان الكئيبة والسعيدة ، وانظر إليه يقول :

أما وأبى الرَّجاء لقد ركبْنا مطايا الدهر من بيضٍ وسودِ

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

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

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

فإنك ترى طباقا فلسفياً جديداً ما يزال أبو تمام يستخرج منه صورا نادرة ، وانظر إلى صاحبته فهى تود من لاتود ، وهو يثبت هـذا التضاد الغريب بتلك المفارقة الطريفة ، فوجهها يتودد بسحره وجماله ، وإن رفضت هى هذا التودد وأظهرت الإباء والامتناع ، أرأيت إلى هذا الطباق ؟ إنه من نوع آخر غير طباق الذاكرة الذى رأيناه عند البحترى والذى يعتمد على العبث اللفظى حين نذكر الوصل فيأتى الهجر ، والليل فيأتى النهار .

نوافر الأضداد

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

قد غرستم غرسَ المـودةِ والشـحناء فى قلب كل قارٍ وبادى
أبغضوا عزكمْ وودوا نداكمْ فقروكمْ من بغضةٍ ووِدادِ

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

عَمْرىُ عظْمِ الدِّينِ جَهْمِىُّ الهوى ينفى القـــوى ويثبتُ التكليفا

يقول التبريزى : " أى هو فى دينه وعفته مثل عمرو بن عبيد وعلى مذهبه ، وفى جوده وسخائه على مذهب جهم بن صفوان ، لأنه ينفى أن يكون للعبد قدرة على ما هو مأمور به ومع ذلك يجعله مكلفا أى هو مجبر على البذل فلا يمكنه تركه "(٢) . وانظر كيف استغل هذا المذهب من الجبر استغلالا فنيا واتخذه ليعبر عن فكرة عنده تعبيرا من طراز غير مألوف . وقد أراد مرة أخرى أن يصف الخمر وأن يغرب فى وصفه فلم يجد إلا مذهب جهم وإلا عقدة أخرى من عقده ، فذهب يقول :

جَهْمِيَّـةُ الأوصافِ إلا أنهمْ قد لقَّبوها جوهرَ الأشيـاء

فهى جهمية أى ليس لها اسم ومع ذلك تلقب بجوهر الأشياء ، وأصل الفكرة أن جهم بن صفوان " كان يمتنع عن أن يسمى الله باسم ، ويعتقد أن الاسم إنما يطلق على الجواهر والأعراض ، فيقول أبو تمام رقت هذه الخمرة حتى كادت تخرج من أن تكون عرضاً أو جوهرا وأن تسمى شيئاً إلا أنها لفخامة شأنها لقبت جوهر الأشياء "(٣) فهى مسماة وغير مسماة فى الوقت نفسه . وقد كان أبو تمام يرى هذه الأضداد مظهرا من المظاهر

(١) التبريزى على أبى تمام ١/٧٨ . (٣) التبريزى ١/١٠ .
(٢) التبريزى ٢/٢٦٨ .

الأساسية فى الحياة . يقول فى بعض أشعاره :

فلأذْرَبيجانَ اختيالٌ بعـد ما كانت مُعَرَّسَ نكبةٍ ونكالِ
سمُجتْ ونبَّهنا على استسماجها ما حولها من نُضْرَةٍ وجمالِ

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

وأحقُّ الأنام أن يقضىَ الديـــنَ امرؤ كان للأله غريما

وهذا قول مباين لهذا الفعل[١] . وبينما نرى فى ديوانه وصفاً 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 "[٢] .

وكل ذلك يدل على أن عقل أبى تمام كان مفعما بنوافر الأضداد ، وقد راح يستخدمها فى أبياته استخداما فنيا واسعا ، فإذا هى تتحول إلى لون زاه من ألوان الفن الزاهية . واقرأ هذا البيت يقوله فى بعض ممدوحيه :

صيغتْ له شيمةٌ غراء من ذهبٍ لـكنها أهلكُ الأشـياء للذهبِ

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

بيضاء تسرى فى الظلام فيكتسى نوراً وتسربُ فى الضياء فيظلمُ

أرأيت إلى هذا التضاد وهذا الضياء المظلم ؟ إن حقائق الأشياء تتغير فى شعر أبى تمام على هذه الصـورة التى نرى فيها الضياء المظلم ، وإنه لضياء عجيب لا يستطيع شىء أن يعبر

(١) مروج الذهب للمسـعودى طبع أوربا ٣٥١/٧ .
(٤) دائرة المعارف الإسلامية المجـلد الأول ص ٣٢٠ .

عن فتنته إلا أن يعود أبو تمام فيأتى بصورة أخرى ولكنها متعاكسة ، صورة ظلال مشرقة ، إذ يقول :

أُصُلٌ كبُرْدِ العَصْبِ نيط إلى الضُّحى عبقٌ بريحان الرِّياضِ مُطَيَّب
وظلالهنَّ المشرقاتُ بخُرَّدٍ بيضٍ كواعبَ غامضاتِ الأكعُبِ

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

متعتْ كما متع الضحى فى حادثٍ داجٍ كأنَّ الصبحَ منهُ مغربُ

والليالى كأنها أسحار . يقول فى بعض ممدوحيه :

أيامنا مَصقولةٌ أطرافها بكَ والليالى كلُّها أسحارُ

والأسحار كأنها ضحى . يقول فى وصف الربيع :

لما بكتْ مُقَلُ السحاب حَيًا ضحكتْ حواشى خدِّه التَّرِبِ
فكأنه صُبْحٌ تبسَّمَ عنْ سَحَرٍ ضئيلٍ فى ضُحًى شَحِبِ

بل أنوار الشمس مختلطة بأزهار الرُّبى كأنها أضواء القمر :

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

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

مطرٌ يذوب الصحوُ منه وبعدَهُ صحوٌ يكاد من النضارة يُمطرُ

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

ربَّ خَفْضٍ تحت الثرى وغَناء من عناء ونُضْرةٍ من شُحُوبِ

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

الأقيسة الفنية

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

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

فهو يرد عليها بأنه ينبغى 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 فنى إن صح هذا التعبير . وانظر إلى هذا القياس الطريف يقوله فى الرثاء :

إنَّ ريبَ الزمان يحسن أن يُهْـدى الرزايا إلى ذوى الأحسابِ

فلهـذا يَجِئُ بعد اخضرارٍ قبل روض الوهادِ روضُ الرَّوابى

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

٧

قصيدة عمورية

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

كان أبو تمام يزاوج بين العقل والحس ، وكان يعبر تعبيراً زخرفياً ، ولكنه تعبير

يفضى بالإنسان إلى فكر عميق قد ظهر فى شكل زخرف أنيق . وإن الباحث ليعجب كيف استطاع أبو تمام أن ينهض بفنه إلى هذا المدى من التعبير عن الفكر والزخرف جميعاً ، بل إننا لا ندقق فى التعبير ، فليس هناك من فارق عنده بين الفكر والزخرف ، إن الفكر نفسه يصبح زخرفا يزخرف به نماذجه ، وانظر إليه يستهل قصيدة عمورية على هذا النمط :

السيف أصدقُ أنباءاً من الكُتُبِ ... فى حدِّهِ الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ
بيضُ الصَّفائح لا سودُ الصَّحائفِ فى ... متونهنَّ جلاء الشكِّ والرِّيَبِ

فإنك تراه يؤمن بتفوق السيف على الكتب ، ألم تقل الكتب ويقل معها المنجمون إن المعتصم لا يفتح عمورية فى الوقت الذى اختاره لمهاجمتها ، ولكنه لم يستمع لقولهم وهاجمها وانتهى هجومه بفتحه العظيم ؟ ويأتى أبو تمام فيتحدث عن علم التنجيم هذا الحديث الساخر الذى يفضل فيه السيف على الكتب والقوة على العقل ، ويستمر فيهزأ بما يذكره المنجمون من أيام السعد والنحس ، وما يذهبون إليه من تقسيم الأبراج إلى ثابتة ومنقلبة وتحكيمها فى طوالع الناس والأحداث ، وهنا نتبين أثر ثقافته الفارسية ، وهو يعرضها هذا العرض الطريف إذ تدور فى أوعية الطباق والجناس والتصوير . وقد ظهرت فى هذه القصيدة آثار أخرى مختلفة للثقافات الإسلامية والعربية واليونانية ؛ ونحن ننقل قطعة منها لنقف على المزج الغريب بين الثقافات المختلفة من جهة وبين ألوان الشعر العربى من جهة أخرى . يقول فى وصف يوم الموقعة :

يا يومَ وَقْعَةِ عَمُّورِيَّةَ انصرفتْ ... منك المُنَى حُفَلاً مَعْسولةَ الحَلَبِ
أبقيتَ جَدَّ بنى الإسلام فى صَعَدٍ ... والمشركين ودَارَ الشِّرْكِ فى صَبَبِ
أمٌّ لهم لو رجَوْا أنْ تُفْتَدَى جعلوا ... فداءها كلَّ أمٍّ برَّةٍ وأبِ
وبرْزَةُ الوَجْهِ قد أعيتْ رياضتها ... كسرى وصدَّتْ صدوداً عن أبى كربِ
من عهد إسكَنْدَرٍ أو قبل ذلك قد ... شابتْ نواصى الليالى وهْىَ لم تَشِبِ
بكْرٌ فما افترعتْها كفُّ حادثةٍ ... ولا ترقَّتْ إليها همَّةُ النُّوَبِ
حتى إذا مَخَضَ اللهُ السنينَ لها ... مَخْضَ البخيلةِ كانت زُبْدَةَ الحِقَبِ

أتتهمُ الكربةُ السوداء سادرةً ... منها وكان اسمها فرّاجة الكُرَبِ
جرى لها الفألُ نَحْسًا يومَ أنقرةٍ ... إذْ غودرتْ وَحْشةَ الساحات والرُّحَبِ
لما رأتْ أختها بالأمس قد خَرِبَتْ ... كان الخرابُ لها أعدى من الجَرَبِ
كمْ بين حيطانها من فارسٍ بطلٍ ... قانى الذوائب من آنى دمٍ سَرِبِ
بسنَّةِ السيفِ وَالخطّىِّ من دمه ... لا سنةِ الدينِ والإسلام مُخْتَضِبِ
لقد تركْتَ أميرَ المؤمنين بها ... للنارِ يومًا ذليلَ الصَّخْرِ وَالخَشَبِ
غادرْتَ فيها بَهيمَ الليل وهو ضُحًى ... يشلُّهُ وسْطها صُبْحٌ من اللهَبِ
حتى كأنَّ جلابيب الدُّجى رغبتْ ... عن لونها أو كأنَّ الشمس لم تَغِبِ
ضَوْءٌ من النار والظلماء عاكفةٌ ... وظلمةٌ من دُخانٍ فى ضُحًى شَحِبِ
فالشمسُ طالعةٌ من ذا وقد أفلَتْ ... والشمسُ واجبةٌ فى ذا ولم تَجِبِ
تَصَرَّحَ الدَّهْرُ تصريحَ الغمامِ لها ... عن يوم هيجاء منها طاهرِ جُنُبِ
لم تطلعِ الشمسُ فيه يومَ ذاك على ... بانٍ بأهلٍ ولم تغرُبْ على عَزَبِ
ما رَبْعُ مَيَّةَ مَعْمورًا يُطيفُ به ... غيلانُ أبهى رُبًى من رَبْعها الخرِبِ
ولا الخدودُ وقد أُدْمِينَ من خَجَلٍ ... أشهى إلى ناظرى من خدِّها التَّرِبِ
سَماجةٌ غَنِيَتْ منا العيونُ بها ... عن كل حُسْنٍ بدا أو منظرٍ عجَبِ
وحُسْنُ مُنْقَلَبٍ تبدو عواقبُهُ ... جاءتْ بشاشتُهُ عن سوءِ مُنْقَلَبِ

وعلى هذه الشاكلة يستمر أبو تمام فى هذه القصيدة فيجعلك تحس باستعلائه على شعراء العرب ، إذ يمزج بين الثقافات وألوان الشعر مزجا طريفا ، فأنت تراه فى البيت الأول يعمد إلى عنصر قديم هو عنصر الحلب ، فيحوره تحويراً جديداً إذ يضيف إليه العسل فيعطيه طعما طريفا ، وتراه يخرج من ذلك إلى الحديث عن الصراع بين الإسلام والمسيحية وهو أثناء ذلك يغمس الشعر فى الطباق بين الصعد والصبب ، ثم لا يلبث أن يخرج إلى وعاء التشخيص يعبر به عن عزة عمورية وما دهاها ، تلك السيدة الفاتنة التى كانت تدل على الملوك والأكاسرة ، حتى يأتيها المعتصم فتقبل عليه طائعة ذليلة . وهنا تراه يعرض التاريخ عرضا غريبا ، عرضا فنيا إن صح هذا التعبير ، فهاهما كسرى وأبو كرب يأتيان

فى الشعر عاشقين مدلهين ، وهو تاريخ ولكنه تاريخ فنى أو هو تاريخ قصدبه إلى الفن وهذا هو معنى ماقلناه كثيرا من أن أبا تمام كان يحول الثقافة إلى بدع من الشعر والفن ، حتى التاريخ يتحول بطريقة غريبة إلى لون من ألوان الفن . وقد جاء بالإسكندر ليدل على ثبات عمورية وقدمها ، وهنا نحس أثر الثقافة اليونانية فى هذا القدم والثبات الذى يقصد إليه ، ونحن نحسها دائما فى صياغته العقلية وما أشرنا إليه من استخدامه لنوافر الأضداد وقد نشرها فى جميع أشعاره . ومايزال أبو تمام يلائم بين هذه الثقافات وعناصرها من فارسية وعربية وإسلامية ويونانية ، وهو يغمر ذلك كله فى ألوان تصنيعه من جناس وطباق وتشخيص ، فهذه نواصى الليالى قد شابت ، ولا تزال عمورية تكسوها غفلات الزمان شبابا وفتنة . ونستمر حتى نجد تلك الصورة التى يصور فيها الأجيال تمخض عمورية مخض البخيلة حتى كانت زبدة الدهور ، وهى صورة قد تكون غير مألوفة ، ولكن أذواقنا لا ترفضها ، وقد كان أبو تمام كثيراً ما يقع فى مثل هذه الصورة بحكم تصنيعه وتعمقه فى مذهبه . ونراه بعد ذلك يستخدم توافر الأضداد ، فهذه عمورية كانت تفرج الكرب ، وهى اليوم تسببها ، وهو عنصر فلسفى أو يونانى ؛ ولعلك تعجب إذ تراه يلائم بينه وبين عناصر الفأل والنحس والجرب ، وهى عناصر عربية ، ولكن ، أبا تمام كان يعرف كيف يوحد بين عناصر الثقافات المختلفة فى عصره ، ويكوّن منها هذا الزخرف الفنى الغريب الذى ما يزال يرصع به قصائده على أشكال وصور شتى .

وإذا مضينا فى القطعة وجدناه يعنى بالتدبيج إذ يقف عند الدم السرب ، وحينئذ يعمد إلى المقابلة ، فهذا الخضاب على الرءوس ليس خضاب سنّة وإنما هو خضاب سيوف ، وأنت ترى فى ذكر السنّة هنا شيئا من العناصر الإسلامية . ثم يتحدث عن اليوم الذى حرقت فيه عمورية ، فيصفه بأنه يوم ذليل الصخر والخشب ، وهى ذلة غريبة ، فكيف تذل الصخر والخشب ؟ ولكنه عنصر عربى يستغله فى التعبير عما أصابها من ذلة وهوان إذ يرى العرب يقولون فلان أذل من الوتد . ونراه يستمر فى الحديث فيصف النار وهى مشتعلة فى عمورية آناء الليل ، وحينئذ يلعب بالنار والظلماء ، فهو ينظر ولكن ماذا ينظر ؟ إنه فى ضحى بل هو فى صبح ، فليس حوله إلا النور وإلا تباشير الصباح ، وقد

خيل إليه كأن جلابيب الدجى رغبت عن لونها ، وما أجمل تلك الصورة التى ما لبث أن جعلها ترسخ فى أذهاننا بقوله : أو كأن الشمس لم تغب ! وهنا تطل علينا من بين سطوره ثقافته الدينية كأنه يشير إلى قصة يوشع التى تذهب إلى أن الشمس تأخرت من أجله عن مغربها ، فكأن هذا يوم يوشع ! إنه يوم المعجزة الكبرى فى تاريخ العرب ، يوم عمورية . وإنه ليعجب حين يذكر نهار هذا اليوم وليله ، أما نهاره فظلمة من دخان فى ضحى قاتم ، بل فى ضحى شاحب ، وأما ليله فضوء من النار فى ظلام عاكف ، وإنه لتعلوه الحيرة ، فالشمس طالعة وقد رآها غاربة ، والشمس يراها غاربة وهى غير غاربة ، أرأيت إلى وصف هذا الحريق وما استخدم فيه أبو تمام من ألوان التجسيم والطباق ونوافر الأضداد ؟ إن أبا تمام كان يحكم استخدام الألوان فى فنه إحكاما شديدا فإذا هو يستخرج منها هذا الزخرف النادر .

ونراه يتحدث بعد ذلك عن هذا اليوم الطاهر الجنب وما فيه من الزواج والعزوبة ، وهى فكرة كانت تروق الجيش الظافر الذى اقتسم السبى ، وقد استخدم فيها التعبير بنوافر الأضداد ليكسبها ضربا من الروعة الفنية . وأخيراً يعرض علينا هذه الصورة الغريبة التى مزجها بعناصر قديمة ، فهذه عمورية على مابها من الجرب وعلى ما أصاب خدها من نمش النار وتشويه الدخان أحبُّ فى عينه من ربع ميـة 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 جميـل وأبدع من كل بديع ؟! إن أبا تمام كان يعرف كيف يحول الثقافة وألوانها القاتمة إلى فن وألوان زاهية . وإن الإنسان ليدهش حين يراه يلائم بين الفكر الحديث والعناصر العربيـة القديمة ويستغل تلك العناصر لتعبر عن ثقافته وفكره الحديث ، واستمرّ فى القصيدة فسترى الدلاء والأوتاد والطنب تأتى لتعبر عن أروع الأفكار ، كأن يقول هذا البيت الذى سبق أن عرضنا لما فيه من رمز :

إن الحمامين من بيض ومن سُمُرٍ دَلْوا الحياتين من ماء ومن عُشُبِ

فانظر أين وضع الدلاء ليعبر عن فكرة فلسفية دقيقة . ثم اقرأ قوله :

حتى تركتَ عمودَ الشِّرْكِ مُنْقَعِرًا ولم تعرِّجْ على الأوتاد والطُّنُبِ

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

والحق أن قصيدة عمورية ترينا كيف تطورت قصيدة المديح فى العصر العباسى ، فقد أخذت تستوعب عناصر الثقافات المختلفة من عربية وإسلامية وفارسية ويونانية وتحولها إلى زخرف عقلى جديد ، وقد سيطر عليها التعبير بهذا اللون الفلسفى من توافر الأضداد ، وهى مع ذلك ما تزال تُغمر أبياتها بالزخرف الحسى الذى تركه مسلم ، فإذا هى تُزهى بثروة زخرفية هائلة ، ففى كل جانب منها لون أو زخرف ، فيه جمال وفيه فن وفيه فلسفة وثقافة على ضروب وصور مختلفة .

٨

ابن المعتز : نشأته وثقافته وصناعته

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

ولعل خير شاعر نجده فى هذا الجانب هو ابن المعتز الأمير العباسى المترف الذى نشأ كما يقول أبو الفرج " فى ميادين من النور والبنفسج والنرجس . . . وفاخر الفرش ومختار

الآلات ورقة الخدم"[١]. وقد أكب على دراسة الأدب واللغة على المبرد وثعلب وغيرهما من أئمة العلماء فى حماس بالغ[٢]، وهم يروون أن أحمد بن سعيد الدمشقى كان يؤدبه ويعلمه. ويظهر أنه لم يكن يأخذ نفسه بحظ واسع من الفلسفة والثقافة الأجنبية، إنما انحصرت ثقافته أو كادت فى حدود الثقافة العربية، وقد ذكر لنا ابن المعتز نفسه مواد ثقافته إذ يقول لأستاذه ابن سعيد[٣]:

أَصْبَحْتَ يابنَ سعيدٍ حُزْتَ مكرمةً ... عنهـا يقصّر من يَحْفَى وينتعلُ
سَرْبَلْتَنى حكمةً قد هذبتْ شِيَمى ... وأَجَّجَتْ غَرْبَ ذهنى فهو مشتعلُ
أكون إن شئتُ قُسًّا فى خطابتهِ ... أو حارثاً وهْوَ يوم الفخر مرتجلُ
وإن أشأ فكزَيْدٍ فى فرائضهِ ... أو مثل نُعمانَ ما ضاقت بىَ الحِيَلُ
أو الخليلِ عَروضيًّا أخا فِطَنٍ ... أو الكسائىّ نحـويًّا له عِلَلُ
تغلى بداهةُ ذهنى فى مركّبها ... كمثل ما عرفتْ آبائىَ الأوَلُ
وفى فمى صارمٌ ما سـلَّه أحدٌ ... من غمده فدَرى ما العيْشُ والجذلُ
عُقْباكَ شكْرٌ طويلٌ لا نفادَ لهُ ... تبقى معالمُـهُ ما أطّت الإبلُ

فهو يرى أنه تلقن عن أبى سعيد ما به يكون خطيباً كقس، وشاعراً كالحارث بن حلزة، وماهراً فى علم الميراث كزيد بن ثابت، وفى علم الفقه كأبى حنيفة، وبارعا فى العروض كالخليل، وفى النحو كالكسائى، ولا نراه يذكر أثناء ذلك ثقافة بالفلسفة. حقا ذكر كلمة الحكمة ولكنه فسرها بهذه المعارف السابقة، ونحن لا نجزم بأنه لم يلم بأطراف من الفلسفة، فقد روى له الصولى فصولا من النثر أخرجها مخرج الحكمة، كما نظم كثيراً من شعره فى الزهد، وقد تعلق بفن الشعر التعليمى (Poesé Didactique) الذى يذهب فيه الشعراء مذهب التعليم، ففى ديوانه منظومة ألفها فى تاريخ الخليفة المعتضد، ومنظومة أخرى ألفها فى ذم الصبوح وهى إلى الهزل أقرب منها إلى الجد. وقد يجعلنا ذلك نؤمن

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

إلى حد ما بأنه نال حظا من الثقافة والفلسفة ولكن ينبغى أن نحترس ، فابن المعتز أمير مترف من أمراء العباسيين ، ومثله لا تتيح له حياته وبيئته وظروفه أن يتعمق الثقافة أو يتعمق الفلسفة . هو يدرس هذه الأشياء ولكنها دراسة سطحية على نحو ما نعرف عند المترفين ، وأيضاً فقد كانت عنده نزعة محافظة إذ نراه فى ديوانه يخاصم الشعوبية ، ومعنى ذلك أنه محافظ ومثله من المحافظين لا يتعلقون بالثقافة الحديثة .

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

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

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

كان ابن المعتز شاعراً مصنعاً من أصحاب مذهب التصنيع ، وقد كان يعجب بهذا المذهب إعجابا شديدا ، بل لقد كتب فى أدواته وزخرفه كتابه المعروف باسم (كتاب البديع) ، وهو يشهد بأن صاحبه كان شاعراً عالما مصنعاً من أصحاب

(١) أغانى ساسى ٩/١٣٤ .

التصنيع ، ولكن ينبغى أن نعود فنقيد هذا الكلام . ذلك أن ابن المعتز لم يفهم كثيراً من جوانب التصنيع وزخرفه عند أبى تمام . حقا هو فهم الزخرف الحسى زخرف الجناس والطباق والتصوير والمشاكلة ولكنه لم يفهم الزخرف العقلى ، ولذلك لم يسقط فى كتابه أى تعريف بلون من ألوانه ، سوى ما سماه بالمذهب الكلامى ، وقد نقله عن الجاحظ دون فهم واضح له ، وقد ذهب يعيبه لما فيه من تكلف[1] ، ولو أن ابن المعتز كان متعمقاً فى دراسته لعرف للجاحظ لوناً آخر استغله فى رسالة التربيع والتدوير ، إذ ذهب يحول نظرية الأوساط اليونانية وأن الفضيلة تقع بين رذيلتين إلى نظرية أوساط جديدة فى مجاء من يسمى أحمد بن عبد الوهاب ؛ فخير له — فى رأى الجاحظ — أن لايدعى الطول ، وأن لايدعى القصر ، وأن يدعى التوسط بين الطرفين ، وقد ذهب يلوّن حواشى هذه الرسالة — وتقع فى نحو خمسين صحيفة — بأصباغ تلك الفكرة اليونانية على نمط تلوين أبى تمام لشعره بأصباغ نوافر الأضداد . غير أن ابن المعتز لم يستطع أن يستوعب هذا الفن الجديد عند الجاحظ ، كما أنه لم يستطع أن يستوعب نوافر الأضداد وما يماثلها من الزخرف العقلى عند أبى تمام ، لأن ثقافته كانت سطحية ، ولم تكن تقوم على عمق و بعد فى التفكير ، إنما كانت تقوم على القرب والأشياء القريبة .

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

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

١) كتاب البديع ص ٥٣ .

الزخرفية الواسعة فى الشعر العربى .

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

٩

تصنيع ابن المعتز وتصويره

لم يستطع ابن المعتز أن ينهض بالتصنيع العقلى الذى أحدثه أبو تمام ، فقد اقتصر فى تصنيعه على الزخرف الحسى ، زخرف الجناس والطباق والتصوير . ولعل أهم زخرف عنى به هو زخرف التصوير ، ولكن أى تصوير ؟ إنه ليس هذا التصوير الذى رأينا أبا تمام يستغله فى التعبير الرمزى عن أفكاره العميقة ، وهو كذلك ليس هذا التصوير الفلسفى الذى يُمزج بتوافر الأضداد ، وهو أيضاً ليس التصوير الحسى الذى يحلله أبو تمام إلى أصباغه التى تحدثنا عنها من تجسيم وتدبيج وتشخيص ، إنما هو تصوير من نوع آخر لا يحتاج تأملا عميقا ، أو هو بعبارة أدق صبغ آخر من أصباغ التصوير ، ولكنه ليس صبغاً معقداً ولا مركباً ، ونقصد «صبغ التشبيه» فقد شغف به شغفاً شديداً كاد لايبقى 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

(١) الموشح للمرزبانى ص ٣٠٧ .

صبغاً مستقلا له أوضاعه التى لا تحصى . وفى هذا الوعاء من أوعية التصوير يظهر تصنيعه ويظهر أيضا تفوقه على شعراء عصره ؛ فقد اختص بصبغ واحد من أصباغ لون واحد من ألوان التصنيع ، ولكن عرف كيف يحوله إلى صبغ واسع ويستخرج منه مالا يحصى من صور وأوضاع . وقد كان النقاد القدماء يعرفون له هذا الجانب . يقول ابن رشيق : إن ابن المعتز يغلب عليه التشبيه[١] ، ويقول صاحب معاهد التنصيص هو "أشعر الناس فى الأوصاف والتشبيهات"[٢] . وقد امتلأت كتب النقد والبلاغة بأوصافه ، وأشاد به عبد القاهر الجرجانى فى غير موضع من كتاباته .

وطبيعى أن يعدل ابن المعتز بتصنيعه إلى التشبيه لأنه لا يحتاج بعداً فى الخيال ولا عمقاً فى التصوير ، وكأنى به قال دعنى أبدل فيثارتى بلوحة الألوان ، ولكنه حين انتقل هذه النقلة لم يحسن استخدام جميع الألوان التى تركها أبو تمام ، بل لم يحسن استخدام لون التصوير نفسه ، فقد انحاز إلى صبغ واحد من أصباغه وهو صبغ التشبيه ، وترك الأصباغ الأخرى من تدبيج وتجسيم وتشخيص . غير أن من الحق أن نحمد لابن المعتز صنيعه بهذا الصبغ ، فقد حوله إلى صبغ واسع وراح يستخرج منه « أوضاعا » لا تحصى يزين بها شعره ويجمله وهنا يأتى تصنيعه ، فصبغ التشبيه أصبح عنده صبغاً ثريا بأوضاعه المتضاربة.

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

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

عالمنا الحسى إلى عالم خيالى واهم . واقرأ هذه الأبيات إذ يقول فى النرجس :

كأن أحْدَقَها فى حُسْن صورتها مداهنُ التبرِ فى أوراقِ كافورِ

أو يقول فيه :

كأن عيونَ النَّرْجس الغَضِّ حولها مداهنُ درٍّ حشْوُهنَّ عقيقُ

أو يقول فى النارنج :

وأشجارِ نارنجٍ كأنَّ ثمارَها حقاقُ عقيقٍ قد مُلِئْنَ من الدُّرِّ

أو يقول فى الآذريون :

كأنما آذريونها والشمسُ فيه كاليهْ
مداهنٌ من ذهبٍ فيهـا بقايا غاليهْ

أو يقول فى الهلال :

انظرْ إليه كزورقٍ من فضَّةٍ قد أثقلتْـه حمولةٌ من عنْبَر

أو يقول فيه

انظـر إلى حسن هلالٍ بدا يَهْتِكُ من أنواره الحِنْدِسَا
كمِنْجَلٍ قد صيغ من فضَّةٍ يَحْصُدُ من زهر الدجى نَرْجِسا

أو يقول فى قمر مشرق نصفه : " كأنه مجرفة العطر " — فقد استطاع ابن المعتز بهذه الأوضاع من التشبيه ونظائرها أن يطوف بنا فى قصور من الوهم والخيال تحكى قصور ألف ليلة وليلة . وفى هذه القصور الخيالية يعيش من يقرأ فى ديوان ابن المعتز فإذا هو يرى مداهن من تبر ، كما يرى كثيراً من أوانى الذهب والفضة المرصعة بأنواع الجواهر واللآلىء . إن التشبيه صبغ واحد ولكن ابن المعتز عرف كيف يحلله وكيف يستخرج منه أوضاعا لا تحصى . وهذا هو سبب ما نذهب إليه من أنه شاعر مصنع ، بل هو شاعر يعقد فى التصنيع ، فقد أخذ صبغاً واحد من أصباغه وذهب يعقده ويستنبط منه مالا يحصى من أوضاع رائعة ؛ وهل هناك أروع من هذا الهلال الذى يشبه منجلا من فضة ؟ لقد وصف فيكتور هيجو الهلال بأنه منجل ذهب (Une faucille d'or) فراع أصحاب الأدب الفرنسى ، ولكن ابن المعتز لا يقف عند هذه الصورة العامة بل هو يضيف إليها بقية

غريبة فإذا السماء حقل من نرجس لا من نجوم ، وإذا هذا المنجل يحصد نرجسها بأضوائه وأنواره . وارجع إلى الصورة الأخرى التى صور فيها ابن المعتز الهلال بزورق من فضة ، فقد أضاف إلى الصورة البصرية التى نتخيلها فى الزورق صورة عطرية . إن الصبغ واحد هو التشبيه ولكن ابن المعتز عرف كيف يستخرج منه أوضاعا وأشكالا كثيرة ، فإذا لكل وضع بهجته ولكل شكل مسرته .

١٠

الإفراط فى الصور والتشبيهات

وقد ذهب ابن المعتز يكثر من أوضاع هذه الصور والتشبيهات فى شعره ، ويفرط فيها إفراطا شديدا ، حتى لتظهر فى قصائده على هيئة صفوف متلاحقة ، ففى كل جانب منها صورة أو تشبيه ، وهى صور وتشبيهات ما يزال ابن المعتز يحاول أن يحدث بها طرافة فى شعره ، فهى كل ما يقدمه للفن من زينة وجمال . لم يضع ابن المعتز همه فى إحداث تنويع واسع فى زخرف شعره ، فقد رفض الزخرف العقلى أو بعبارة أدق لم يستطع أن يستخدمه ، وهو كذلك لم يستطع أن يستخدم جميع أوعية الزخرف الحسى ، فقد انحاز إلى التشبيه ، وذهب يطرز به قصائده ، ويوشى به أبياته . وقد أظهر فى ذلك براعة لم تتح لشاعر من قبله وهل هناك أبرع من هذا التشبيه إذ يقول :

ريمٌ يتيهُ بحُسْن صورتِهِ عَبَثَ الفؤادُ بلحظ مقلتِهِ
وكأنَّ عقربَ صُدغه وقفتْ لما دنتْ من نارِ وجنتِهِ

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

وكأنَّ كفَّيهِ تقسِّم فى أقداحنا قطعاً من الشمسِ

كان ابن المعتز بارعا فى صنع الصور والتشبيهات ، وهى براعة نرى آثارها فى كل مكان من ديوانه وإن من الصعب أن نجمعها فى حيز محدود من صحيفة أو صحف ، ومع ذلك فمن المحقق

أنه كلما جمع ناقد منها طائفة خرجت إليه أصباغ تحكى أصباغ الطيف أصباغ للون واحد. ولكنه لون معقد يعقده ابن المعتز، ويستخرج منه أوضاعا متضاربة يشيع فيها النور والجمال والحياة، وانظر إلى قوله :

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

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

ودنا إليّ الفرقدانِ كما دنتْ زرقاء تنظر فى نقابٍ أسودِ

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

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

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

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

والصبح يتلو المشْتَرِى فكأنَّهُ عريانُ يمشى فى الدُّجى بسراجِ

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

كأنا وضوء الصبح يستعجلُ الدُّجى نُطير غراباً ذا قوادمَ جُونِ

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

وكابدْنا السُّرى حتى رأينا غُرابَ الليل مقصُوصَ الجَناحِ

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

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

وماء دارسِ الآثارِ خالٍ كدمعٍ حارَ فى جَفْنٍ كحيلِ

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

ألا ترى البستانَ كيف نوَّرَا ونشرَ المنثورُ زَهْرًا أصْفرا
وضحك الوردُ إلى الشقائقِ واعتنق القَطرَ اعتناق وَامِقِ
فى روضة كحُلَل العَرُوسِ وحُزمٍ كهامةِ الطاووسِ
ويا سَمينُ فى ذُرَى الأغصانِ منتظمٌ كقطعِ العِقْيانِ
والسَّرْوُ مثلُ قصب الزبرجدِ قد استمدَّ العيشَ من تُرْبٍ نَدِ
على رياضٍ وثَرًى ثَرِيٍّ وجدولٍ كالمبردِ المَجلِيِّ

وأخرجَ الخشخاشُ جَيْبًا وفتقْ ... كأنه مصاحفٌ بيضُ الورقْ
أو مثل أقداحٍ من البلّورِ ... تَخالُها تجسَّمتْ من نُورِ
وبعضُها عُرْيانُ من أثوابِهِ ... قد خَجِلَ البائسُ من أصحابِهِ
تُبْصرُه بعد انتشار الوردِ ... مثلَ الدَّبابيسِ بأيْدِى الجُنْدِ
والسَّوْسَنُ الأبيضُ منشورُ الحُلَلْ ... كقُطْنٍ قد مَسَّهُ بعضُ البَلَلْ
وقد بدت منه ثمار الكُنْكُرِ ... كأنه جَماجمٌ من عنْبَرِ
وحلقُ البهارِ بَيْنَ الآسِ ... جُمْجمةٌ كهامةِ الشَّمَّاس
وجُلّنارٌ كاحمرارِ الخدِّ ... أو مثل أعرافِ ديوكِ الهِنْدِ

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

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

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

فإنك تراه يحكم الصورة إحكاماً طريفاً. وانظر إليه يقول فى مقلة البازى:

ومقلةٍ تصدقهُ إذا رَمَقْ ... كأنها نرجسةٌ بلا ورقْ

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

وأذنٍ ساقطةِ الأرجاء ... كوردة السَّوْسَنَةِ الشَّهْلاء

وعلى هذا النمط ما يزال ابن المعتز يستخرج من صبغ التشبيه صوراً وأشكالا لا تحصى،

حتى ليشعر من يقرأ فى ديوانه أنه يعيش فى تلك الرياض من البنفسج التى وصفها فى قوله :

كأنّ سماءنا لمـــــا تجلّتْ خلالَ نجُومها عند الصباحِ
رياضُ بنفسجٍ خَضِلٍ نداهُ تفتّح نَوْرُهُ بين الأقاحى

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

والحق أن أصحاب التصنيع فى القرن الثالث قد استطاعوا أن يرتفعوا إلى مراقى القمة فى الزخرف والتنميق . وهل نسينا ذلك الزخرف العقلى الذى أحدثه أبو تمام وما استطاع أن يشفعه به من تنويع فى الزخرف الحسى ؟ . وهذا ابن المعتز يأخذ زخرف التشبيه وينوع فيه تنويعاً واسعاً يقصر التعبير عن تصويره . إن التشبيه لون مفرد بل هو صبغ من أصباغ لون مفرد هو لون التصوير ، وهو صبغ حسى لم يشفع بثقافة عميقة ولا بفلسفة ، ومع ذلك فقد استطاع ابن المعتز أن يستخرج منه أوضاعا وأشكالا كثيرة بحيث لا نجمع طائفة منها حتى تخرج لنا هذه اللوحات الفنية المجيدة ، وكأن الإنسان يعيش فى متحف للصور والرسوم ، ولكن أى صور ورسوم ؟ إنها صور ورسوم ما تزال تعزف عزفاً غريباً !. وارجع إلى أبى تمام فسترى هذه الصور والرسوم تعنى الموسيقى ، كما تعنى الفلسفة والثقافة ، وكل ذلك يتنقل فيه الفكر كما يتنقل بين قطع الرياض فى الطبيعة . على أن هذه الروعة فى التصنيع وما صحبها من بهجة فى التلوين والتصوير سرعان ما تنحسر ظلالها عن الشعر العربى فى القرون التالية .

القسم الثانى

مذهب التصـــــنع

الفصل الأول

التصنع

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

١

التصنع فى الحضارة العربية

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

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

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

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

وهذه صورة بالغة فى التكلف ، وهى خير ما يصور الحضارة العربية فى هذه العصور وكيف أنها أخذت تصعب فى طرق أدائها ، فألوان الطعام لا توضع دفعة واحدة ، بل

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

ما يزال يوضع اللون بعد اللون ، وإلا ففيم تقدم الزمن ورقى الحضارة ؟ . ونحن نعرف أن الطريقة الأولى هى التى كانت شائعة فى فرنسا أثناء القرن الثامن عشر ، ثم حلت محلها الطريقة الروسية التى تشبه طريقة ابن الفرات وعمت فى أوربا جميعها[١] .

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

وهذا الصنيع المعقد يدل على ما انتهت إليه الحضارة العربية — فى هذه العصور — من تجديد ، وهو تجديد لا يتناول موادها والتنويع فيها ، إنما يتناول وسائلها والتصعيب فى طرق أدائها وما قد يكلف به الناس من التعلق بأشياء غريبة ، فهم يغربون فى حياتهم 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 طريقتهم بملعقة واحدة ؟ إنه ينبغى أن يختلف عنهم وإلا ففيم وزارته ؟ وفيم رقيه عمن حوله ؟ لذلك كنا نراه يشفع طعامه بشىء غريب ، هو هذه الملاعق التى يعقده بها ، ولكنه تعقيد لا يضيف طرافة ، إنما يضيف تصنعا إن كان التصنع شيئاً طريفا فى ذاته .

٢

التصنع فى الحياة الفنية

وقد غمر العقل العربى أثناء هذه العصور بهذا الذوق من التصنع ، فعمد إلى وسائل يصعب

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

بها تناوله للآراء والأفكار على نحو ما كان المهلبي يصعب على نفسه فى تناوله لطعامه بملاعقه . وقد عمت هذه الروح فى صنع النماذج الفنية ، فالتجأ كثير من الأدباء إلى تعقيد التعبير فنوناً من التعقيد ، ولعل مما يصور ذلك ما يروى عن مهارة بديع الزمان وأنه كان يستطيع أن يكتب كتابا يقرأ فيه جوابه ، أو كتابا يقرأ من آخره إلى أوله ، أو كتابا إذا قرئ من أوله إلى آخره ، كان كتابا ، فإن عكست سطوره مخالفة كان جوابا ، أو كتابا لا يوجد فيه حرف منفصل من راء يتقدم الكلمة أو دال ينفصل عنها ، أو خاليا من الألف واللام ، أو من الحروف العواطل أو أول سطوره كلها ميم وآخرها جيم ، أو كتابا إذا قرئ معرّجا 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 فى البلاغة والفصاحة ، فانطلق الشعراء ينظمون قصائد كل ألفاظها من الحروف المعجمة أو من الحروف المهملة أو من الحروف المهموزة أو مما لا تنطبق معه الشفتان[٢] ؛ وكأن الشعر يستحيل إلى عمل لغوى ، فإذا الشاعر يصنع صنيع عمال المطابع إذ (يرصون الحروف) بعضها إلى بعض فتتكون صناديق من الحروف ، ولكن لا تتكون أبيات من الشعر إلا إذا أردنا بهذا الشعر الإفصاح عن صعوبات فى التعبير وطرق الأداء ، ونحن ينبغى أن نعرف أن الشعراء كانوا يعجبون بهذه التعقيدات إعجابا شديدا ، فالثعالبى يذكر لنا أن الصاحب بن عباد صنع قصيدة معراة من الألف التى هى أكثر الحروف دخولا فى المنظوم والمنثور فتداولها الرواة وعجبوا منها ، فصنع الصاحب قصائد كل منها خالية من حرف من حروف الهجاء[٣] . وحتى موسيقى الشعر والنثر لم تسلم من هذا التكلف والتعقيد فى الأداء ، فنحن نجد المعرى فى لزومياته ، وفصوله وغاياته ، يتقيد فى قوافيه وأسجاعه بحرفين أو ثلاثة ، كأن الوسيلة الواحدة لا تكفى للتعبير فى الأدب بل يحسن أن تتعدد كما تعددت ملاعق المهلبى . ولم يصنع المعرى ذلك بمجموعة صغيرة من القصائد والرسائل ، بل طبقه فى ديوان ضخم من الشعر ، وكتاب ضخم أيضا من النثر .

(١) رسائل بديع الزمان طبع اليسوعيين ص ٧٤ .

(٢) معاهد التنصيص ٢/١٠٢ .

(٣) اليتيمة للثعالبى طبع الصاوى ٣/٣٧٥ .

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

وجبت سرابيًا كأن إكامـــه جوارٍ ولـكنْ ما لهنَّ نهودُ
تمجَّسَ حِرْباء الهجير وحوله رواهبُ خَيْطٍ والنهـــارُ يهودُ

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

إذا صدق الجدُّ افترى العمُّ للفتى مكارمَ لاتُـكرِى وإن كذب الخالُ

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

وليس من شك فى أن مثل هذه الألغاز لا تضيف طرافة إلى الشعر إلا أن يقصد به إلى التعقيد وأن يتخذ هذا التعقيد إحدى غاياته . وكأنى بالحضارة العربية قد ضلت طريقها الطبيعى فى التعبير ، فذهبت تستعين بألوان الطعام يوضع بعضها وراء بعض ، أو بالملاعق تتعدد أثناء تناول الطعام ، أو بهذه الوسائل المتنوعة فى التعبير الفنى ، وكأنها تبحث عن طريق جديد تعبر به ، إلا أنها لم تقع إلا على هذه الضروب من التكلف والتصنع فتشبثت بها ، وقد خيل إليها أنها تستطيع أن تطرف بها حياة الناس وأفكارهم . ومن المهم أن نعرف أن الناس كانوا يطلبون هذه الضروب من الشعراء لأن حياتهم هم أنفسهم تعقدت وأصبحوا لا يعجبون إلا بما يتمشى مع حياتهم ، وقد استجاب لهم الشعراء فكلٌّ يحاول من طرفه أن يعقد الفن وأن يقع من هذا التعقيد على طُرفة جديدة يُطرفهم بها حتى ينال إعجابهم واستحسانهم .

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

٣

التصنع فى ألوان التصنيع الحسية

وقد سرت هـذه الظاهرة من التصنع فى جميع جوانب الفن حتى فى ألوان التصنيع الحسية نفسها التى رأيناها عند جماعة المصنعين ؛ فقد استخدمها الشعراء ولـكن فى هذا التعقيد الذى يعد سمة القرن الرابع وماجاء بعده من قرون ، ففقدت جمالها وتنوعها ، ولم نعد نجد لها هذه الألوان والأصباغ الثرية التى كنا نراها عند أبى تمام ، ولا هذه الأوضاع المنوعة التى مرت بنا عند ابن المعتز لصبغ التشبيه ، تلك الأوضاع التى أحالها خياله إلى أشعة فضية غريبة.

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

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

فانك تحس كأنك لا ترى هذا الطباق الذى أقامه بين السرور والإساءة والحب والإجرام لأن الكلمات لا تتقابل ، فليست كلمة الإساءة عكس كلمة السرور ، ولا كلمة الإجرام عكس كلمة الحب ، إنما عكس السرور الحزن كما أن عكس الحب البغض . ولـكننا نسى ، فقد تركنا القرن الثالث ودخلنا فى القرن الرابع ، وهو قرن لا يستطيع أن يجارى النهضة العربية التى رأيناها فى القرن الثالث ، بل هو يتخلف كما تتخلف هذه المقابلات عند المتنبى أو هذه الطباقات التى يحسن أن نعطيها وصفا جديدا يميزها ، نسميها طباقات غير دقيقة بل نسميها

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

« طباقات باهتة » ، فالكلمات لا تتطابق ويحس الإنسان كأن اللون غائب منه لا يراه ، فهو لون باهت ليس كلون الطباق الزاهى الذى رأيناه عند أبى تمام ، بل إن الإنسان يخيل إليه أنه لون آخر ، فقد انحسرت عنه بعض أصباغه ، وغدا لا يتشح بهذه الأصباغ الثرية التى كنا نراها فى القرن الثالث .

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

إن أسيافَنَا القِصَارَ الدَّوَامى ... صَيَّرَتْ مُلكَنَا طويلَ الدَّوَامِ
نحن قومٌ لنا سَدادُ أمورٍ ... واصطلامُ الأعداء من وَسْطِ لامِ
واقتسام الأموالِ من وقتِ سامٍ ... واقتحامُ الأهوال من وقتِ حامِ

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

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

وإذا تركنا الطباق والجناس إلى أصباغ التصوير التى كان يستخدمها شعراء القرن الثالث وجدناها يصيبها من التحول ما أصاب هذين اللونين ، فقد عزف الشعراء عن

التشخيص والتجسيم إلا فى القليل النادر ، أما التشبيهات والاستعارات فقد أكثروا منها، ولكنه إكثار من جنس إكثارهم من الطباق والجناس ، إكثار نزع بهذه الأصباغ إلى صور جديدة ، وكأنها فارقت أصباغها ، واقرأ هذا البيت للوأواء الدِّمشقى إذ يقول[١] :

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

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

يا قمـــــراً أبرزه مأتمٌ ... يندُبُ شـــجوًا بين أترابِ

يبكى فيُدرى الدُّرَّ من نرجسٍ ... ويَلْطِمُ الورد بعُنَّـــابِ

فإنك ترى الوأواء يأخذ ناحية التشبيه من أبى نواس دون أن يأخذ معها ما فيها من حياة وحركة ، وبذلك غدا التشبيه كأنه جامد ، فالشاعر لا يشيع فيه شيئا من الحركة ، إنما شىء واحد هوالذى يهتم به ، وهو هذا الركام من الصور التى لا نحس فيها شعورا ، فقد تحجرت فى التاريخ وأصبحت تراثا محفوظا فى الفن ، ولا بد للشاعر إذا كان يريد أن يستخدمها من أن يعيد لها حياتها وشعورها ، أما أن يأتى بها على هذا النظام فإننا نحس بثقل التعبير وأنه لا يكاد ينهض بما يحمله ، وكأنى بهذه الصور المحفوظة من اللؤلؤ والنرجس والعناب والبرد والورد إذا وضعناها متلاصقة على هذا النحو تعبر تعبيرا أوسع من المعنى الذى أراده الشاعر ، وماذا يريد أن يقول ؟ إنه يقول إن صاحبته بكت وعضت أناملها ، ولكنه أبى إلا أن يشق على نفسه فى تعبيره حتى يرضى ذوق عصره من تصنعه وتكلفه فجعل البكاء إمطاراً والدموع لؤلؤا والعين نرجسا والخد وردا والبنان عنابا والأسنان بردا ، وما فائدة الزمن ، وما الرقى الذى أصابه الشعر فى القرن الرابع إن لم يجنح الشاعر إلى مثل هذا التعقيد فى صوره ؟ وإنه لرقى معكوس أن يشق الشاعر على نفسه فى التعبير على هذا النمط ، فإذا بالبيت لا يعبر إلا عن تعقيد فى التصوير والخيال ، ولكنا لا نجد فيه حواشى من الفكر تزخرف صوره ، إلا كما نرى فى قول المتنبى[٣] :

(١) معاهد التنصيص ١/١٦٨ .
(٢) أخبار أبى نواس ص ١٩٠ .
(٣) التبيان ٣/٢٢٤ .

بَدَتْ قَمَرًا ومالتْ خُوطَ بَانٍ وفاحتْ عنبراً وَرَنَتْ غَزَالاَ

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

وهذا هو معنى ما نذهب إليه من أن ألوان التصنيع تستخدم فى هذا القرن ، ولكن يحس الإنسان كأنها لم تعد تعبر عن أصباغها ، بل كأنها أصبحت شيئا قديما مألوفا ، لم تعد من (الرومانتيك) بل أصبحت كأنها (ألوان كلاسيكية) فقد فقدت جمالها وزينتها ، وتحولت عن ألوانها وأصباغها إلى ألوان وأصباغ باهتة ، فليس هناك تصنيع ولا بديع رائع ، بل إن كلمة البديع ومعناها الحديث تفقد معناها فى هذه العصور فلا تعود تدل على الطريف المبتكر بل نراها تدل على غير الطريف من المكرر ، يقول ابن رشيق "والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذى لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع ، وإن كثر وتكرر" (١) .

ونحن لا ننفى اهتمام الشعراء المتأخرين بالبديع سواء منهم من كان فى المشرق أو فى المغرب أو فى مصر أو فى الأندلس فقد قصر الشعراء — فى هذه العصور — عنايتهم على هذا البديع حتى لنرى صفى الدين الحلى يذكر فى بديعيته أنها ثمرة سبعين كتابا فى هذا الفن (٢) ، وقد تلتها بديعيات كثيرة ، ولكن هذا لا ينقض كلامنا ، فقد تحولت ألوان التصنيع عن أصباغها ، ولم يعد لها هذه الطرافة التى كنا نجدها عند الشعراء المصنعين فى القرن الثالث ، وكل ما يمكن أن يضاف إلى هؤلاء الشعراء المتأخرين من ابتكار هو لون التورية الذى استحدثوه ، ولكن ألوانهم جميعا لم تكن زاهية ولم يكن بها هذا التنويع والثراء فى الأصباغ كما رأيناها فى القرن الثالث ، وكأنى بهذه الألوان قد أصبحت

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

مجرد زينة لا تحوى عقلا ولا فكرا . على أنها زينة متكررة ليس لها هذه الطرافة التى كنا نجدها فى ألوان أبى تمام ، وهى ألوان ليست كلها حسية بل هناك ألوان لعلها أشد غرابة وطرافة من الألوان الحسية ، وهى الألوان العقلية القاتمة التى كان يأتى بها من الثقافة والفلسفة ويحولها — كما مر بنا — إلى ضروب من الرمز ونوافر الأضداد والأقيسة الفنية .

٤

ألوانه التصنيعية العقلية لا تستوعب ولا تتحول الى فن

ونحن إذا رجعنا إلى استخدام الشعراء فى هذه العصور لتلك الألوان العقلية القاتمة التى خلفها أبو تمام فى صناعة الشعر وجدناهم يقصرون فيها تقصيرا شديدا ، فإن شاعرا لم يستطع أن يلائم بين عناصر الثقافات فى قصيدة له على نحو ما رأينا فى قصيدة عمورية ، بل إننا لا نجد شاعراً يستطيع أن ينهض بأصباغ الثقافة والفلسفة كما تركها أبو تمام ، وإن من العبث أن نبحث عن شاعر بعده نوّع بثقافته فى أصباغ التصنيع وألوانه العقلية . كانت الثقافة تتحول إلى عجب من الفن عند أبى تمام ، وكذلك كانت الفلسفة ، غير أننا لا نتركه إلى القرن الرابع والقرون التالية حتى نحس كأنما انطمرت مناجم الثقافة والفلسفة ، فلم يعد هناك نشاط عقلى واسع ، ولم تعد الفلسفة تقوم من القصيدة مقام الظلال من الصورة ، ولم تعد تدخل فيها على هذا النحو الغريب الذى كنا نجده عند أبى تمام ، إذ نرى بعض ظلالها تتحول إلى ألوان مشرقة فى شعره كلون نوافر الأضداد ، وقد استخرج منه بدعا كثيرا .

ونحن لا نرتاب فى أن القرن الرابع قد أوغل فى الفلسفة بأكثر مما أوغل القرن الثالث ، فقد أخذ الشعراء يتصنعون لحكم أرسطو وأمثاله ينقلونها إلى الشعر كما سنرى عند المتنبى ، بل نحن نجد فى أواخر هذا القرن شاعراً متفلسفا هو المعرى ، وإذن فالفلسفة لم تنحسر ظلالها عن الشعر فى هذا القرن ، ولكن ليس هذا ما ننكره ، إنما ننكر أنها تعمقت التفكير الفنى كما تعمقته عند أبى تمام ، وننكر أيضاً أن أحداً من الشعراء استغل منها جانباً 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 وحسنٍ فقط ، لا أدب أفكار وثقافة ؛ فالشعراء لا يحاولون أن يوازنوا بين حسن التفكير وحسن التعبير ، وأن يأتوا بالمحسّنات البديعية مقرونة بالأفكار الفلسفية كما هو الشأن عند أبي تمام . وهو نوع من إجداب الحضارة العربية والعقل العربي ؛ فقد أخذت هذه الحضارة وهذا العقل ينفصلان عن الفلسفة والتفكير الفلسفي ، حتى لنجد المتأخرين يسمون علوم الفلسفة علوما مهجورة . يقول الذهبي في ترجمة ابن رشد التي أوردها رينان في كتابه ابن رشد ومبادئه "ونسب إليه كثرة الاشتغال بالعلوم المهجورة من علوم الأوائل"(١) ، ويقول السيوطي في بغية الوعاة عن حسن بن علي القطان " وكان فاضلا عالما باللاتنة والأدب والطب وعلوم الأوائل المهجورة"(٢) .

انحازت الفلسفة عن التفكير الفني إلا ما كان من المنطق ودراسته ، فقد كان يعنى به المثقفون عامة ، وقد وضع فيه الأبهري كتابه إيساغوجي في القرن السابع ، كما وضع بعده بقليل نجم الدين القزويني كتابه الشمسية في القواعد المنطقية ، وقد وضعت على هذين الكتابين شروح وتعليقات كثيرة ، ولكن نمو المنطق لم يفد الفن العربي كثيراً ، لأن المنطق يقوم على التحديد والفصل بين الأشياء ، ولا يترك في العقول انعكاساً لهذا الغموض الذي يحسه الفنان في الطبيعة ، والذي يحسه الناس في الفن ، بل لا يترك له هذا الغموض الذي يحسه الفنان في داخله وطوية نفسه ، وبذلك استمر الشعر العربي بعد القرن الثالث شعر المنطق المحسوس والوعي الظاهر المكشوف .

على كل حال لم يعتنق الشعراء التفكير الفلسفي ، ولذلك قلما نجد بينهم من يقبل على صنع فنه كما يقبل أصحاب التفكير الفلسفي على عملهم فيعتنقه على أنه مذهب أو طريقة مرسومة ، ونفس المعري وهو أقرب الشعراء في هذه العصور إلى الذوق الفلسفي نجده يكتب مقدمة لديوانه ، وذلك يؤذن بأنه سيرسم لنا مذهبا معينا في هذا الديوان ، ولكن ما نلبث أن نراه يرسم هذا المذهب ويحدده بوجوه من التعقيد في القافية وكأنه

(١) انظر الطبعة الرابعة بباريس ص ٤٥٧ ، (٢) بغية الوعاة طبعة القاهرة ص ٢٢٤ .
س ٤ — س ٣ من أسفل

لا يحس بأنه صاحب منهج فكرى ، وهذا نفسه يلفتنا إلى ضروب من الخلاف بين الشعراء الغربيين المحدثين وبين شعراء العرب السابقين ، إذ نرى كثيرا من الأولين يكتبون مقدمات لدواوينهم ، يقررون فيها مناهج مذهبية فى عمل الشعر وصناعته ، أما العرب فقلما كتب منهم شاعر مقدمة نحا بها هذا النحو . وهو معنى مانقوله من أنهم لم يتخذوا الشعر مذهبا أو كالمذهب لضيق تفكيرهم الفلسفى وانحصار آماده فى حدود ضيقة ، وهذا نفسه أحد الأسباب التى لم تنوع مذاهب الشعر فى الأدب العربى على نحو ما نرى فى الأدب الغربى ، فقلما نجد شاعراً يحس كأنه صاحب منهج أو مذهب جديد .

ولقد كانت هذه الموجة الهنيئة من التفكير الفلسفى التى رأيناها عند أبى تمام خليقة بأن تنبعث من ورائها موجات فلسفية على ألوان كثيرة فى الشعر العربى ، ولكن الشعراء ينحازون عن العمق ولا يلامسون الفلسفة إلا من الظاهر ، إذ نراهم يستخدمون بعض الأمثال أو بعض العبارات كما نرى عند المتنبى ، غير أن ذهنهم بقى جامداً فى حدود التفكير القديم ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما كان الفكر العربى يقتبس من فلسفة اليونان فى شىء من الحذر .

والحق أن التفكير الفلسفى لم ينوع فى أصباغ الشعر العربى لهذه العصور ، بل نحن نرى هذا الشعر لايستطيع أن يحافظ على ما تركه له أبو تمام من أصباغ فلسفية ، ولذلك لم يحدث فيه تغيير واسع فى أصباغه العقلية ، بل لعل هذا نفسه كان من أهم الأسباب التى جعلته ينحرف عن الغموض والرمز ، وقد كان فن أبى تمام خليقا بأن يبعث فى الأدب العربى نزعة رمزية واسعة ، ولكن شيئا من ذلك لم يتحقق . قد يمكن أن نلاحظ طرفا من آثار هذه النزعة فى البيئات المذهبية عند المتشيعة والمتصوفة ، ولكنها لم تعم فى الشعر العربى ، وبذلك لم تحدث فيه حركة واسعة جديدة . على كل حال أخذ العرب يبتعدون عن التفكير الفلسفى رويدا رويداً حتى لنجد ابن الأثير فى القرن السابع يهاجم فكرة الثقافة بالثقافه اليونانية[1] وكأنما أصبحت بدعا غير مألوف .

ونحن نلاحظ مرة أخرى أن العرب كانوا يتثقفون أيضاً فى هذه العصور بثقافة علمية

(١) المثل السائر ص ١٨٦ .

واسعة ، ولكن هذه الثقافة مثلها مثل الفلسفة لم يستطيعوا أن يستوعبوها ، أو يحولوها إلى فن ، أو يحولوا عقولهم إلى علم ، بل ظلوا يستخدمونها فى الشعر كما يستخدمون الفلسفة ، يستخدمونها من الظاهر ، إذ يتصنعون لاصطلاحاتها تصنعاً واسعاً ، حتى يلاحظ ذلك الناقد المعاصر فى القرن الخامس ، إذ نرى ابن سنان الخفاجي ينعى هذه الطريقة على معاصريه[١] . ولكنا لا نتقدم بعد ذلك حتى نجد ابن الأثير يدافع عنها إذ يقول : "صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة ، لأنها موضوعة على الغرض فى كل معنى ، وهذا لا ضابط يضبطه ، ولا حاصر يحصره ؛ فاذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور فى صوغ معنى من المعانى ، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهى أو نحوى أو حسابى أو غير ذلك ، فليس له أن يتركه ويحيد عنده لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذى قصده"[٢] . ويقول الأرّجانى[٣] .

أنا أفقهُ الشعراء غيرَ مُدافَعٍ فى العصرِ ، لا ، بل أشعرُ الفقهاء

وتصور لنا اليتيمة الشعراء مفتونين باصطلاحات العلوم ومسائلها يقتبسونها فى أشعارهم ، وقد أحدث ذلك فيضانا من المصطلحات العلمية غمر الشعر العربى لهذه العصور ، وسنعرض لذلك فى الفصل الرابع من هذا القسم ، ولكنا نلاحظ منذ الآن أن الشعراء أسرفوا على أنفسهم فى جلب هذه المصطلحات التى لم تفد الشعر جمالا ولا تفكيرا .

ونحن نعترف بأن الثقافة العلمية ضرورية للشاعر حتى يعرف أنه ليست هناك مباينة بين العلوم المبنية على الحقيقة وبين الشعر القائم على الخيال ، وحتى يقرب الشعراء المسافة بين العلم والشعر ، فينزعوا بشعرهم منزعا علميا ، يتخذونه مذهبا أو كالمذهب ، ويدققون فى التعبير ويحققون فى التفكير صنيعَ العلماء أصحاب المذاهب ، أما إذا كان الشاعر لا يستوعب الثقافة العلمية إلا على هذا النحو الذى نجده عند شعراء القرن الرابع وما جاء بعده من قرون ، فإننا نرده عن هذا الطريق مخالفين ابن الأثير ومن كانوا يعجبون بهذه الثرثرة التى لا تدل على شىء أكثر من أن الشاعر يعرف أسماء يلوكها ولا يفهمها وعلوما يحفظها ولا يتعمقها .

(١) سر الفصاحة ص ١٥٩ .
(٢) المثل السائر ص ٤٦٣ .
(٣) معاهد التنصيص ٢/٥ .

ونحن نعود فنقول بأن العلم كان مثله فى التفكير الفنى مثل الفلسفة ، فإنه لم يعمقه ولم يفتح فيه آفاقا جديدة فى التعبير والتصوير ، ولقد كان حريا أن يبعث فى الأدب العربى مذهبا يشبه مذهب (الريالزم) ، الذى شاع عند الغربيين مع النمو العلمى الواسع فى القرن التاسع عشر ، إذ دفعهم إلى اتجاه فى التحقيق والملاءمة بين الواقع وحكايته أنتج هذا المذهب الفنى الجديد ؛ ولكن علم الشاعر العربى استمر بعيداً من أدبه وفنه ، ولم يتسرب منه شىء إلى آثاره ونماذجه . ولعل من أكبر الدلالة على ذلك ما نراه عند الشعراء من إغرامهم بلون المبالغة ، وهو لون يخالف تمام المخالفة طبيعة العقل العلمى ، الذى يميل إلى التحقيق والتدقيق وألا تتجاوز ألفاظه ما يريد التعبير عنه ، فالشعر كالعلوم الرياضية حقائق ودقة فى التفكير وانحياز عن المبالغة وتوفيق بين الخيال والعقل والتصور والواقع . ومن الغريب أن هذا اللون قد عمّ حتى نجد كتب النقد والبلاغة تشيد به جميعا ، ولعله أهم لون أضافه القرن الرابع إلى الشعر ، وسنرى المتنبى يستخدمه استخداما واسعاً 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 شعوذات فى الخيال والتفكير ؛ والتصور والتعبير ، كأن يقول المتنبى[١] :

كفى بجسمى نحولا أننى رجلٌ ... لولا مُخاطبتى إياك لم ترنى

أو يقول الوأواء[٢] :

ولو نُصِبَتْ رحًى بإزاء دمعى ... لكانت من تحدُّرِهِ تدورُ

أو يقول أبو عثمان الخالدى[٣] :

وأنحلنى بالهجر حتى لو أننى ... قذًى بين جفنىْ أرمدٍ ما توجَّعا

أو يقول الخبز أرزى[٤] :

ذبتُ من الشوق فلو زُجَّ بى ... فى مقلةِ النائمِ لم ينتبه

وكانَ لى فيما مضى خاتمٌ ... فالآن لو شئتُ تمنطقتُ به

(١) التبيان ٤/١٨٦ .
(٢) معاهد التنصيص ١/٢٥٨ .
(٣) معاهد التنصيص ١/٢٦٠ .
(٤) العمده ٢/٦١ .

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

٥

الشعر العربى وجموده

ونحن لا نصل إلى القرن الرابع حتى نحس بأن الشعر العربى جامد لا يتحول عن الموضوعات والمعانى القديمة . وأكبر الظن أن من أهم أسباب هذا الجمود ما أشرنا إليه من أن العرب لم ينحوا فى شعرهم نحواً فلسفيا أو علمياً ، ولعل من أهم الأسباب فى ذلك أيضا أنهم لم يطلعوا على شىء من الأدب اليونانى فاستمروا يعيشون فى شعرهم معيشة داخلية فيها نوع من القصور الذاتى ، وقد خيل إليهم أنهم ليسوا فى حاجة إلى مدد من الخارج ؛ فشعرهم فيه جمال لم ير مثله . على أن هذا الجمال سرعان ما أصابه الجمود فى القرن الرابع وما جاء بعده من قرون ، إذ ضل الشعراء طريقهم إلى تنويع أفكارهم إلا أن يلجأوا إلى ألوان غريبة كالمبالغة ، أو يستعيروا بعض الألفاظ من الثقافات ؛ أما أن ينوعوا فى موضوعاتهم ومعانيهم فذلك شىء قلما دار فى أذهانهم .

ولعل من أسباب ذلك أيضا ما شاع فى بيئات النقاد من أن الأسلوب هو كل شىء فى الأدب ، وهى فكرة نراها فى النقد من قديم ؛ نراها عند الجاحظ ، فقد أسقط المعانى ، ولم يجعل لها فضلا ، وعول على الألفاظ ، وقال : "إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفى صحة الطبع وجودة السبك"[1] . وقد ثار عليه ابن قتيبة ، وقال إن

(١) الحيوان ١/ ٤٠ .

البلاغة تكون فى المعانى كما تكون فى الألفاظ[١] ، ولكن النقاد انحازوا فى الغالب إلى الجاحظ ، يقول صاحب الصناعتين : " المعانى مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزنجى ، و إنما تتفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها "[٢] ويقول الآمدى : " وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ فى مواضعها . . . . . فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد فى بهاء الكلام ، و إن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه "[٣] . ويقول ابن خلدون فى القرن الثامن : " إن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هى فى الألفاظ لا فى المعانى "[٤] .

وليس من شك فى أن شيوع هذه الآراء جعل الشعراء لا يبحثون عن موضوعات جديدة ، إنما انصب عملهم على التحوير فى المعانى القديمة فنشأ هذا البحث الواسع الذى نجده فى كتب النقد العربى ، ونعنى بحث السرقات . ونحن نجد النقاد فى هذه العصور يحسون بأن هذا الجانب ضرورى فى الشعر ، يقول صاحب الصناعتين : " ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تداول المعانى ممن تقدمهم ، والصب على قوالب من سبقهم "[٥] . ويقول صاحب الوساطة . " السرقة داء قديم وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهرا . . . . ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المناهج والترتيب ، وتكلفوا جبر ما فيه النقيصة بالزيادة والتأكيد ، والتعريض فى حال والتصريح فى أخرى ، والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله . . . . ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذى بعدنا أقرب فيه إلى المعدرة وأبعد من المذمة ، لأن من تقدمنا قد استغرق المعانى ، وسبق إليها ، وأتى على معظمها ، و إنما نحصل على بقايا ، إما أن تكون قد تركت رغبة عنها أو استهانة بها أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها ، وتعذر الوصول إليها ، ومتى أجهد أحدنا نفسه ، وأعمل فكره ،

(١) الشعر والشعراء ص ٧ .
(٢) الصناعتين ص ١٨٦ .
(٣) الموازنة ص ٢١١ .
(٤) المقدمة ص ٤٢٥ .
(٥) الصناعتين ص ١٨٦ .

وأتعب خاطره وذهنه فى تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا ، ونظم بيتا يحسبه فردا مخترعا ، ثم تصفح عنه الدواوين لم يُخْطِ أن يجده بعينه أو يجد له مثالا يغض من حسنه "(١) .

والقاضى الجرجانى من نقاد القرن الرابع وشعرائه ، ونراه يشهد بأن السرقات أصبحت ضرورة من ضرورات عصره فى صنع الشعر ونماذجه ، وهو يلاحظ أنها قديمة فى الفن العربى ، وهى ملاحظة صحيحة فنحن نجدها شائعة بين النقاد الأولين عند حماد الراوية وغيره . قال مروان بن أبى حفصة " دخلت أنا وطُرَيح بن إسماعيل الثقفى والحسين بن مُطَير الأسدى فى جماعة من الشعراء على الوليد بن يزيد ، وهو فى فُرُش قد غاب فيها ، وإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعراً وقف الوليدَ بن يزيد على بيت بيت من شعره ، وقال هذا أخذه من موضع كذا وكذا ، وهذا المعنى نقله من موضع كذا وكذا من شعر فلان ، حتى أتى على أكثر الشعر ، فقلت من هذا قالوا حماد الرواية "(٢) .

فالشعراء يسرقون من قديم . يقول الجاحظ "نظرنا فى الشعر القديم والحديث فوجدنا المعانى تقلب ويؤخذ بعضها من بعض "(٣) . ويقول أيضا : "ولا يعلم فى الأرض شاعر متقدم فى تشبيه مصيب تام ، أو فى معنى غريب عجيب ، أو فى معنى شريف كريم ، أو فى بديع مخترع ، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده إن هو لم يقدر على لفظه فيسرقه أو يدعيه بأسره فإنه لا يدع أن يستبين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكا فيه "(٤) .

وإذن فالسرقة قديمة فى الشعر العربى ، غير أنه يلاحظ أنها أصبحت شيئاً أساسيا فى القرن الرابع فقد اهتم بها النقاد وفتحوا لها دراسات واسعة فى كتبهم كما نجد فى الصناعتين والوساطة والموازنة ، وقد ألفت فيها كتب خاصة ، ألف مهلهل بن يموت كتابا فى سرقات أبى نواس ؛ كما ألف ابن طاهر وابن عمار كتابين فى سرقات أبى تمام(٥) ، وقد عمت هذه الدراسة وشاعت فى كتب النقد والبلاغة لأنها كانت أهم جانب فى صناعة النماذج الفنية . وليس من شك فى أن هذا الصنيع إنما يعنى الجمود والتحجر ، فقد ارتبط الشعراء بمجموعة من الأفكار والمعانى والأخيلة وسجنوا شعرهم وأنفسهم فيها ، وبذلك انحصروا داخل آماد ضيقة من التقليد والتلفيق .

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه ص ١٧٠ .
(٢) أغانى دار الكتب ٦/٧١ .
(٣) معاهد التنصيص ٢/١٢٢ .
(٤) الحيوان ٣/٩٦ .
(٥) الوساطة ص ١٦٦ .

٦

التحوير

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

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

(١) الصناعتين ص ١٨٦ و ص ٢١٧ .
وانظر فى الوساطة : باب السرقات .

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

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

وإذن ينبغى أن ننفى عن هذا الجانب من العمل الفنى ما علق به من أوهام بعض النقاد الذين لم يتصوروه على حقيقته ، وأن نقرر أنه جانب أساسى فى الفن ، إذ يعدل الشعراء إلى التحوير فى المعانى القديمة تحويراً يجعلنا ننسى الأصل . والأدب الغربى يصور هذا الجانب بأوضح مما يصوره الأدب العربى ، فان تعدد أنواع الشعر عند الغربيين من قصصى إلى غنائى وتمثيلى أتاح لهذا الجانب تنوعا لم يتح له فى الشعر العربى ، إذ نرى الشاعر القصصى يعرض أسطورة ، ثم يأتى الشاعر الغنائى فيحولها إلى مقطوعة غنائية ، ثم يأتى الشاعر التمثيلى فيحولها إلى رواية تمثيلية ، وبذلك يأخذ الموضوع بواسطة هذا التحوير الفنى شكلا جديداً فى كل نوع من أنواع الفن ، فالأسطورة توجد فى الشعر القصصى عند هوميروس ، ثم يأخذها سوفوكليس وأور يبيدس ، ويحولانها إلى رواية تمثيلية كل يعرضها بطريقته الخاصة ، ونفس اتساع الأنواع يعطى فرصة أوسع عندهم فى هذا التحوير ، فالشعر التمثيلى يتيح للشعراء من التحوير مالا يتيحه الشعر الغنائى ، ولذلك كنت ترى أندروماك عند أور يبيديس غيرها عند راسين ، فإذا عرضت لموضوع تناولته أنواع الشعر المختلفة هناك وجدت التحوير أوسع وأعظم . وانظر إلى إيفيجينى (Iphigénie) تجدها فى أسطورة أجاممنون ، ثم يأخذها أور يبيديس فيحولها إلى رواية تمثيلية ، ثم يتناولها راسين فيكتب فيها رواية أخرى ، وكذلك يصنع صنيعه جيته . .

وهذا التحوير الواسع الذى نلاحظه عند الغربيين لم يوجد عند العرب ، لأن شعرهم انحاز إلى نوع واحد هو الشعر الغنائى لا يتجاوزه ، ولذلك ظل التحوير عندهم محدوداً

فى آماد ضيقة ، فهو لا يظهر إلا فى الصورة والفكرة المحصورة . على أن هذا التحوير الضيق يمكن أن يقسم إلى قسمين متمايزين : قسم تظهر فيه أصالة الشاعر ، إذ يعدل فى العناصر القديمة تعديلا يجعلنا نراها ، وكأنما تغيرت وجوهها وصورها ، وقسم آخر يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع شيئاً أكثر من التلفيق ، فهو يحاول أن يحاكى الأصل محاكاة تامة ، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى عرضه بصورته القديمة ، إنما يعرضه فى صورة ملفقة ، قد شوهت أجزاؤها ، وخلطت جوانبها خلطاً قبيحاً .

التحوير الفنى :

هناك نوعان من التحوير إذن نجدهما فى الشعر العربى ، نوع يمكن أن نبقى له الاسم العام ونضيف إليه وصفاً يميزه فنسميه باسم « التحوير الفنى » ونوع آخر يمكن أن نسميه باسم التحوير الملفق أو باسم « التلفيق » . إذ يجمع الشاعر خواطر مضطربة يأخذها من هنا وهناك ويعرضها عرضاً مشوها ، لا تلبث أن تقتحمه أذهاننا وتزدريه عقولنا . أما النوع الأول فكان يشيع فى القرنين الثانى والثالث ، ونحن نذكر بالإعجاب ما قام به أبو تمام فى هذا الباب ، وأقرأ هذا البيت لزهير :

أثافيَّ سُفْعًا فى معرَّسِ مِرْجَلٍ ونؤياً كجِذْمِ الحَوْضِ لم يتثلَّمِ

ثم انظر ما انتهت إليه هذه الأثافى وهذا النؤى عند أبى تمام ، إذ يقول :

أثافٍ كالحدود لُطِمْنَ حزناً ونُؤْىٌ مثلما انفصمَ السِّوَارُ

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

وجعلتُ كُورى فوق ناجيةٍ يقتاتُ لحمَ سنامها الرحْلُ

ثم اقرأ ما انتهى إليه عند أبى تمام إذ يقول :

رعتْه الفيافى بعد ما كان حقبةً رعاها وماء الروض ينهل ساكبُهْ

فليس من شك أن هذه الصورة للبعير الذى يرعى ويُرعى رعياً غريباً تستولى على أذهاننا ، وتجعلنا نؤمن بمقدرة العقل الإنسانى على التجديد والابتكار ، ومن يستطيع أن يدعى على أبى تمام بأن هذه صورة قديمة . لقد أضاف إليها فلسفة وبدعا من نوافر أضداده وأخرجها

فى صورة جديدة ، يكاد الإنسان ينسى أصلها ، ولا يذكر بذورها التى تفرعت منها ، فقد غيرتها المدنية والحضارة ، وحورتها الفلسفة والثقافة .

كان الشعراء يستمدون من القدماء فى القرنين الثانى والثالث ، ولكنهم استطاعوا بمواهبهم الفنية أن يغيروا فى صور ما استمدوه وكأنهم حرفوه عن أوضاعه ، فغدا يختال فى شكل حضرى مونق ، كهذه الأثافى التى تشبه بما عليها من حمرة فى سواد الخدودَ وقد اضطرب فيها اللونان ، ولا تنس النؤى فإنه قد استحال إلى سوار غريب طال عليه العهد بصاحبته ، وتكسَّر فى غير موضع منه ، ولكنه لا يزال كأنما تركته بالأمس . وقد رجع أبو تمام فوصف هذا النؤى مرة أخرى وصفاً معجبا إذ يقول :

والنُّؤْيُ أُمْهِدَ شَطْرُهُ فكأنَّهُ تحتَ الحوادثِ حاجبٌ مقرونُ

وارجع إلى صورة هذه الدابة التى كانت ترعى الصحراء ، وقد أصبحت ترعاها هذه الصحراء رعياً لا يستطيع ذهن أن يجمع فى لفظ ما يعبر به عن جمال هذا التصوير وما يطوى من الإبداع فى العرض ، فبعيره لا يذوب سنامه فقط بل هو يَرعى ويُرعى رعيا غريبا ، وأى فنان لا يرى هذه الصورة ويقيدها فى لوحته أو على تمثاله أو فى قصيدته ؟ لتكن الفكرة فى أصلها قديمة ولكن قد استوى لها من ذهن أبى تمام وفلسفته ما أكسبها شيئاً من الإنسانية فإذا هى تخرج من الصحراء والفيافى إلى محيط أوسع من الفكر والفلسفة والخيال والعمق .

واترك أصحاب التصنيع إلى غيرهم من الصانعين كالبحترى فإنك ستذكر ما كان يضيفه إلى خواطره من تحوير فى الأصوات ، يلذنا ، ويمتعنا متعة تخلق فى أذهاننا هذا الجو الموسيقى الخاص به ، والذى تنطلق فيه مزاميره ، فإذا هى تؤثر على أعصابنا تأثيراً حادا ، ونحس كأننا نحلم حلما سارا فى جو موسيقى ، لا عهد لنا بسحره وفتنته .

كان التحوير عند هؤلاء الشعراء عملا فنيا طريفا ، غير أنا لا نتقدم إلى القرن الرابع حتى نحس بتحول فى هذا التحوير ، إذ يصبح نوعا من التلفيق ، فالشعراء لا يضيفون إلى الأفكار عناصر جديدة من زخرف أو حضارة أو ثقافة ، وبذلك أصبحت تشبه "الصور الفوتوغرافية" فهى تحافظ على الأصل بأشكاله وأوضاعه ، وهذا كل ما تستطيع آلة المصور أن تقدمه ، ومع ذلك فلا بد لها من صلاحية فى استعمالها واستخدامها ، ولكن ليس المصور بعد ذلك عمل فى صوره ، إنما هى أشياء آلية ، هى آلة تُخْرج ، وعليه أن يرصد ما تخرج .

التلفيق

ومهما يكن فقد أصبح مثل الشاعر العربى بعد القرن الثالث مثل المصور "الفوتوغرافى" إذ لم يعد رساما يحور فى الخواطر تحويرا يظهر شخصيته وأسلوبه وما يستخدمه من ألوان وأصباغ ، بل أخذ يلفق أفكاره وألفاظه ، وأصبح هذا التلفيق كل ما بيده من صناعته ، وقد دخله من طرق كثيرة ، وكلما سلك طريقا أمعن فيه ، واستخرج منه كل مايمكن أن يكون به من ذهب أو خزف ، فظهر الاقتباس[١] وظهر التضمين[٢] وحل الأدباء الشعر ونظموا النثر[٣] ، وهى اتجاهات لا تفصح عن مقدرات فنية ، إنما تفصح عن تلفيق غريب وانظر إلى هذا البيت للمتنبى :

أعدى الزمانَ سخاؤهُ فسخا بهِ ولقد يكونُ به الزمانُ بخيلا

ثم انظر إلى أصله عند أبى تمام :

هيهات أن يأتى الزمانُ بمثلهِ إن الزمانَ بمثلهِ لبخيلُ

فإنك تحس بأن المتنبى لم يصنع شيئاً أكثر من التشويه ، فبيت أبى تمام أجود سبكا وأجمل لفظا ، ولكنه تعثر الحضارة العربية ، بل هو تعثر الفن العربى ، إذ لم يحدث فيه جديد إلا هذا التقليد الذى كاد يقضى على الابتكار والأصالة فى الشعر والشعراء . ولعل النقل والنقض هما أهم وسيلتين كان يلجأ إليهما الشعراء فى عمل هذا التلفيق . أما النقل فهو أن ينقل الشاعر المعنى من موضوع إلى موضوع كقول المتنبى[٤] :

والطَّعْنُ شَزْرٌ والأرضُ وَاجِفَةٌ كأنما فى فؤادها وهَلُ

قد صبغتْ خدَّها الدماء كما يصبغ خدَّ الخريدة الخَجَلُ

والخيلُ تبكى جلودها عرقا بأدمعٍ ما تسحُّها مُقَلُ

فقد نقل المتنبى أفكار الغزل وصوره إلى الحرب ، ولكن بدا عليها التلفيق فى وضوح ، ومن يستطيع أن يفهم هذا البكاء من جلود الخيل أو يقرن البكاء إلى العرق ؟ إن تكلفا يؤذى

(١) اليتيمة ٢/١٨٩ .
(٢) اليتيمة ٤/١٩٩ .
(٣) انظر كتاب نثر النظم وحل العقد للثعالبى وانظر حل الصاحب وغيره نظم المتنبى فى اليتيمة ١/١٠١ .
(٤) التبيان ٣/٢١٤ .

أذواقنا ينفذ إلينا من هذا الشعر . وعلى هذه الشاكلة كانت تذهب الصور الأخرى من النقل ، وأما النقض فهو أن يعمد الشاعر إلى فكرة قديمة فينقضها كقول أبى الشيص :

أَجِدُ الملامةَ فى هواكِ لذيذةً حبًّا لذكرِكِ فلْيَلُمْنى اللوَّمُ

فقد نقض المتنبى هذه الفكرة وعكسها إذ يقول :

أأحبهُ وأحبُّ فيـــهِ ملامةً إن الملامةَ فيهِ منْ أعدائِهِ[1]

وعلى هذا النمط أخذ الشعراء يلفقون قصائدهم من الأفكار المسبوقة والخواطر المطروقة . وفى هذا التلفيق تستقر المحاولات الأخرى التى كان يحاول بها الشعراء فى هذه العصور أن يجددوا فى الشعر باستعارتهم لمراسيم الرسائل على نحو ما سنفصله فى الفصل الثالث من هذا القسم .

ومهما يكن فإن الناقد لا يحس إزاء شعراء القرن الرابع وما بعده من قرون بالإعجاب الذى كان يحسه إزاء أسلافهم من شعراء القرنين الثانى والثالث ، فقد شمل الحياة الفنية غير قليل من الركود والجمود ، فالماء ساكن وليس عليه أمواج ولا رياح . وكأنى بالحضارة العربية قد ضلت طريقها ، فوقفت عند تقليد الأوضاع القديمة ، وقلما ظهر جديد فى الشعر والفن إلا هذا التلفيق الواسع للماضى وأفكاره وصوره .

تصبح صفة التلفيق أهم شىء يميز التفكير الفنى ، ولا يدخل جديد إلا تحويراً من نوع هذا التلفيق الذى رأيناه فى الشعر ، وقلما تضاف طرافة عقلية إلى الفن إلا ما قد يأتى به الشعراء من التصنع للثقافة أو محاولة هذا التعقيد الذى رأيناه — فى أول هذا الفصل — عند الصاحب فى قصائده والثعالبى فى رسائله والمعرى فى لزومياته . وسنحاول فى الفصول التالية أن نبسط ما أجملناه فى هذا الفصل من وجوه ذلك التصنع ، سواء ما كان من تصنع الشعراء للثقافة أم من تلفيقهم للخواطر والأفكار ، أم من تعقيدهم للألفاظ والقوافى . وقد اخترنا المتنبى ومهيار والمعرى لندرسهم دراسة مفصلة حتى نطلع من خلال قصائدهم على ما أصاب الشعر من فنون هذا التصنع ، ولعلهم أكثر الشعراء الذين حاولوا التجديد بعد القرن الثالث ، ولذلك كان الباحث يجد عندهم مادة وافرة لدراسة مذهب التصنع فى الشعر العربى و بيان طرائقه ونماذجه .

(١) الوساطة ص ١٦٥ .

الفصل الثانى

الثقافة والتصنع

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم
(المتنبى)

١

المتنبى : نشأته وثقافته

رأينا أن الشعر العربى فى القرن الرابع وما بعده أصابه تصنع شديد فقد أخذ الشعراء يبدئون ويعيدون فى الخواطر المسبوقة والأفكار المطروقة ، وكأنما قد سدت أمامهم جميع الطرق التى يمكن أن يجتازوها إلى مراحل فنية جديدة ، فراحوا يعقدون فى الألوان والأصباغ القديمة ، أو يتعينون بوسائل من التكلف للثقافة ، ولكن هذه الوسائل لم تحدث فى الفن طرافة ولا تنويعاً . هى أوان جديدة ، ولكن ليس فيها نقش ولا زخرفة ، إنما هى أشياء غريبة عن الفن ، لا تفصح عن وجدان ، ولا ثراء فى الألوان ، ومع ذلك فقد كانت تفصح عن أجمل اللذات فى الفن لهذه العصور . ولعل أهم شاعر يصور لنا تعلق الشعراء بهذه الأوانى الثقافية هو المتنبى ، فقد كان يشغف باستعارتها فى التعبير يحاول أن يجمل بها شعره ويزينه ، ولكنه جمال يعود بالشعر وكأنما قد طاشت خطوطه وتداخلت ألوانه تداخلا مملا فليس هناك روعة فنية ، إلا أن يجلب الشاعر بعض العبارات من الثقافات المختلفة .

ونحن لا نصل إلى القرن الرابع حتى تكون الثقافة العربية قدمت وازدهرت دراساتها سواء فى العلوم الشرعية أم العلوم اللغوية ، وقد انتهى العرب من ترجمة الثقافة اليونانية إلى اللغة العربيـة وأخذت شكل موسوعات عند الفارابى ، وبذلك انتهى عهد الترجمة ودخل العرب فى الطور الذى يلى ذلك ، وهو طور الاستساغة والاشتراك فى المجهود العقلى الذى ترجم فظهر منهم متفلسفة كثيرون ، ولم يكتفوا بذلك بل ترجموا كثيراً من الثقافة

الفارسية والهندية ، وأدخلوه فى النسيج العام لثقافتهم العربية ، وبخاصة فى العقائد والمذاهب من شيعية وغير شيعية .

وهذه الثقافات المختلفة كانت تؤثر فى الشعر قبل القرن الرابع على نحو ما رأينا عند أبى تمام فى القرن الثالث ، ولكنها لم تكن تأتى هناك على أنها شىء يراد لذاته : غير أنا لانصل إلى المتنبى حتى نحس بأنها تدخل الفن على أنها شىء أساسى فيه ، وقد كان المتنبى مثقفا ثقافة واسعة ، ويظهر أن لنشأته أثراً فى ذلك فقد نشأ فى الكوفة ، أحد مواطن الحضارة العباسية ، وأهم موطن للشيعة من قديم . ونشأة المتنبى فى الكوفة تجعلنا نفترض تشيعه ، وليست المسألة مسألة افتراض ، فالرواة يحدثوننا أنه تعلم فى إحدى مدارس الشيعيين[1] وبذلك اتصل بالشيعة اتصالا مباشراً ، وفى ديوانه قصيدتان مدح بهما بعض العلويين ، أما الأولى ففى طاهر بن الحسين العلوى ومطلعها :

أعيدوا صَباحى فَهْوَ عند الكواعبِ ورُدُّوا رُقادى فَهْوَ لَحْظُ الحَبائبِ

وأما الثانية ففى محمد بن عبيد الله العلوى ومطلعها :

أهـلاً بدارٍ سَبَاكَ أَغْيَدُهَا أَبْعَدَ ما بانَ عنـك خُرَّدُهَا

ولم يكن المتنبى متشيعاً فقط بل لقد كان قرمطياً وقد أثرت القرمطية فى ألفاظه وأفكاره[2] ، ويشهد لذلك أن الكوفة فى هذا الوقت كانت إحدى المراكز الكبرى للقرامطة ، فإذا كان المتنبى علويا أو شيعياً فإن بيئته تدفعه إلى أن يكون قرمطياً ، بل إلى أن يكون غالياً فى قرمطيته .

وقد أعدته هذه القرمطية لأن يلم بكثير من الآراء والمذاهب كما أعدته نشأته فى العراق لهذا الإلمام ، فالعراق من قديم يمتلئ بيهود ومجوس وزنادقة ومذاهب مختلفة من معتزلة وغير معتزلة ، ويظهر أن المتنبى اتصل بكل ما عرف لعصره من معارف ، ففى ديوانه

(١) خزانة الأدب للبغدادى (طبع القاهرة) ١/٣٨٢ .

(٢) انظر مع المتنبى للدكتور طه حسين بك ص ٦٦ .
وانظر : Massignon Mutanabbi devant le siècle ismaëlien de L'Islam — فى Mémoires de l'Institut Français de Damas. Beyrouth 1936.

من كل عقيدة وكل ثقافة طرف.، فيه إشارات مختلفة للتناسخ وقد كان منتشراً بين المتشيعة فهم يروون أنه فى عام ٣٤١ هـ ظفر الوزير المهلبى بقوم من التناسخية فيهم شاب يزعم أن روح على بن أبى طالب رضى الله عنه انتقلت إليه ، ومنهم امرأة تزعم أن روح فاطمة رضى الله عنها انتقلت إليها ، ومنهم آخر يزعم أنه جبريل فضربوا ، فالتجأوا إلى أهل البيت فأمر معز الدولة بإطلاقهم لتشيع كان فيه[1] ، ويقول المتنبى :

تَمَتَّعْ من سُهَادٍ أو رُقَادٍ ولا تَأْمُلْ كَرًى تحت الرِّجامِ
فإنَّ لثالثِ الحالين معنًى سوى معنى انتباهِكَ والمنامِ

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

ألا فتًى يُوردُ الهندىَّ هامتَهُ كَيْمَا تزول شكوكُ الناس والتهمُ
فإنَّهُ حُجَّةٌ يؤذى القلوبَ بها من دينهُ الدهرُ والتعطيلُ والقِدَمُ

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

ياأختَ مُعتنقِ الفوارس فى الوغى لأخوكِ ثَمَّ أرَقُّ منكِ وأرْحَمُ
يرنو إليك مع العفاف وعندَهُ أنَّ المجوسَ تُصِيبُ فيما تحكمُ

يقول العكبرى : "إن تزوج الأخوات عند المجوس من حكمهم ، فمن حسنها يرى أن المجوس أصابوا فى حكمهم"[2] . ولم يكن يقف بمعارفه فى المجوسية عند ذلك ، بل نراه يناقش آراءها ونحلها من مانوية وغير مانوية ، يقول فى بعض ممدوحيه :

وكمْ لظلام الليل عندىَ من يدٍ تخبِّرُ أن المانويَّةَ تكذبُ

يقول العكبرى : "المانوية قوم ينسبون إلى مانى ، وكان يقول الخير من النهار والشر من الظلمة ، فرد عليه المتنبى ، فقال كم نعمة لظلام الليل عندى تبين أن المانوية الذين نسبوا الشر إلى الظلام كاذبون"[3] .

(١) أبو المحاسن طبعة ليدن ٢/٢٣٣ . الحلبى ٤/١٢٢ .
(٢) التبيان (شرح العكبرى على المتنبى) طبع (٣) التبيان ١/١٧٨ .

وعلى هذا النحو ما نزال نجد عند المتنبي إشارات للمذاهب والمعتقدات المختلفة، ويظهر أن ذلك جاءه من قرمطيته، فإن رسائل إخوان الصفا تدل على أن القرامطة كانوا يلمون إلماما دقيقاً بالمعتقدات والنحل المختلفة. يقول الأستاذ دى بور "ويعترف إخوان الصفا أنفسهم بما فى مذهبهم من تلفيق أعنى الاقتباس من مختلف المذاهب؛ فهم يريدون أن يجمعوا حكمة جميع الأمم والديانات وأنبياؤهم نوح وإبراهيم وسقراط وزرادشت وعيسى ومحمد وعلى، وهم يجلون سقراط وعيسى وحواريه كما يجلون أبناء على ويعدونهم رجا مطهرين استشهدوا فى سبيل العقيدة القائمة على العقل"(١).

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

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

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

(١) تاريخ الفلسفة فى الإسلام لدى بور ترجمة الأستاذ أبو ريدة ص ١٠١.
(٢) تاريخ الفلسفة فى الإسلام ص ٩٥.
(٣) التبيان ٢/١٣٧.
(٤) المقدمة ص ٣٣١.

بالتصوف فى شعره عند هذا الأثر البعيد ، بل نراه يتصل ببعض المتصوفة ويمدحهم ؛ ففى ديوانه قصيدة مدح بها من يسمى الأوراجى الصوفى ومطلعها :

أَمِنَ ازديارَكِ فى الدُّجَى الرُّقَباء ... إذْ حَيْثُ كنتِ من الظَّلام ضِيَاء

وقد كان للأوراجى شأن فى قصة الحلاج[١] . وهناك جانب آخر كانت له صلة وثيقة بالتشيع ومذاهبه وهو جانب الفلسفة ؛ فقد كان إخوان الصفا — كما رأينا فى نص دى بور السابق — يضعون سقراط وأفلاطون فى صف مع محمد وعلى ، ويظهر أن المتنبى تثقف ثقافة واسعة بالفلسفة ، لم تقف عند ما تسرب إليه من التشيع ؛ فقد ذكر صاحب خزانة الأدب أنه درس الفلسفة بالكوفة فى صغره على من يكنى أبا الفضل ، وكان من المتفلسفة[٢] ، وسنرى — عما قليل — أنها أثرت فى شعره أثراً ظاهراً .

والمتنبى كما ألم بهذه الثقافات الفلسفية والمذهبية نراه يلم بالثقافة الدينية كما يلم بالثقافة اللغوية والنحوية ، يقول صاحب معاهد التنصيص : " ولقد كان المتنبى من المكثرين من نقل اللغة والمطلعين على غريبها وحوشيها ولا يسأل عن شىء إلا ويستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر حتى قيل إن الشيخ أبا على الفارسى قال له يوماً كم لنا من الجموع على وزن فعلى ؟ فقال المتنبى فى الحال حجلى وظربى ، قال الشيخ أبو على فطالعت فى كتب اللغة ثلاث ليال على أن أجد لهذين الجمعين ثالثا فلم أجد "[٣] . ويذكر صاحب الصبح المنبى أنه لما وقع الجدل بين أبى الطيب اللغوى وابن خالويه فى حضرة سيف الدولة ، طلب إليه أن يشترك فى الجدل ، فنصر أبا الطيب ، وأتى من الحجج ما أعانه به[٤] . وهم يروون أنه لما رحل إلى بغداد ناظر الحاتمى فى اللغة[٥] ، كما يروون أن ابن العميد قرأ عليه كتابا من كتب اللغة[٦] .

وهذه المعرفة باللغة ومسائلها كان يؤازرها معرفة — لعلها أوسع — بالنحو ومشاكله وكان يتصنع له كثيراً فى ألفاظه ، كقوله :

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

(٢) خزانة الأدب للبغدادى ١/٣٨٢ .

(٣) معاهد التنصيص ١/١١ .

(٤) الصبح المنبى ص ٢٥ .

(٥) الصبح المنبى ص ٧٩ .

(٦) خزانة الأدب للبغدادى ١/٣٨٠ .

إذا كان ما تَنْوِيه فعلاً مُضارِعًا مَضى قبل أن تُلْقى عَلَيه الجَوَازِمُ

وإن قارئ ديوانه ليحس أنه لم يكن نحو غريب ولا أسلوب شاذ فى تركيب إلا وتكلفه فى قصائده ونماذجه ، وقد كان يجنح إلى المذهب الكوفى يعمم فى شعره شواذه وشوارده ، وهذه الكوفية لا نشبهها له من تلقاء أنفسنا فمن قبلنا يقول العكبرى فى التعليق على قوله :

إلى واحدِ الدُّنيا إلى ابن محمدٍ شجاعِ الذى للهِ ثُمَّ لهُ الفَضْلُ

"شجاع بدل من ابن وحذف منه التنوين على مذهبه"[1] . ويفسر العكبرى هذا المذهب فى التعليق على قوله :

وحمدانُ حمدونٌ وحمدونُ حارثٌ وحارثُ لقمانٌ ولقمانُ رَاشِدُ

إذ يقول : "ترك صرف حمدون وحارث ضرورة وهو جائز عندنا غير جائز عند بعض البصريين"[2] ، وقد فصل ابن الأنبارى فى كتابه الإنصاف هذه المسألة والخلاف فيها بين البصريين والكوفيين[3] . وهذا الجانب هو الذى أولى شعره عناية خاصة من الشراح والمفسرين فقد وجدوا أنفسهم إزاء شاعر من ذوق جديد وطراز جديد ، إذ كان الشعراء قد اتبعوا مذهب البصرة وقلما لجأوا إلى شذوذات الكوفة ومسوغاتها فى التعبير .

٢

تصنع المتنبى للثقافات المختلفة

كان المتنبى مثقفاً ثقافة واسعة بكل ما عرف لعصره من معارف وآراء وقد اتجه بشعره إلى أن يستوعب جميع هذه المعارف والآراء ، وأن يمثل عناصرها المتنوعة حتى ينال إعجاب العلماء والمثقفين لعصره ، وهذا هو كل ما أصابته حرفة الشعر من تطور عند المتنبى ، فإن القصيدة لم تعد تعبر فقط عن خواطر وجدانية بل أصبحت تعبر أيضا عن ثقافة ، حتى تظفر بالنجاح فى بيئات العلماء والمثقفين .

وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم يكن هناك تعبير غريب أو لفظ غريب فى بيئة مثقفة

(١) التبيان ٣/١٨٤ .
(٢) التبيان ١/٢٧٧ .
(٣) الإنصاف طبعة أوروبا ص ٢٠٥ .

إلا وتكلفه المتنبي فى شعره ، فمن ذلك ما لاحظه صاحب الصناعتين من أنه يجمع الدنيا على دُنى صنيع أصحاب الأدوار والتناسخ[١] ، كما فى قوله :

تتقاصر الأفهامُ عن إدراكِهِ مثل الذى الأفلاكُ فيه والدُّنَا

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

قرمطية المتنبي وأثرها فى شعره

وقد أثرت القرمطية فى أسلوب المتنبي وصياغته ، وإليها يرد الأستاذ ماسينيون كثيراً من الظواهر الفنية فى شعره ، إذ يحس أثرها فى ترفعه ومايشعر به الإنسان عنده من مرارة ، وهو يلاحظ أنه كان من شعراء البلاط ، ولكن قرمطيته جعلته لا يتغزل فى الغلمان ، ولا يصف جمال الجسم الإنسانى ، كما ابتعد عن الزهد فهو لا يتخذ طريق أبى نواس ولا طريق أبى العتاهية ، ولعل من أطرف ما لاحظه أن القسم الأول من القصيدة عند المتنبي الذى يملؤه بخواطره وأفكاره الثائرة ليس إلا استجابة لقرمطيته ، كما نرى عند إخوان الصفا ، وثورتهم ضد السماء والطبيعة والناموس والحكومة ثم ضرورة الطعام والشراب ، وإذن فالمتنبي يثور فى شعره على الدهر ونواميس المادة ثورة قرمطية[٢] .

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

(١) الصناعتين ص ٣٥٤ .

(٢) Massignon, Mutanabbi devant le siècle ismaëlien de l'Islam, p. 12.

فما لكَ تختارُ القِسِيَّ وإنما عن السَّعْدِ يرمى دونكَ الثقلانِ

ويلاحظ أيضاً أنه توجد فى الديوان كلمات أخرى من مثل المهدى والقائم والخلف، ولكن شراح المتنبى لم يلتفتوا إلى هذا الجانب، وهو يضرب مثلا لذلك أن المتنبى رأى أن الشمس لا يصح أن توضع تحت مرتبة الهلال إذ يقول :

وما التأنيثُ لاسمِ الشمس عيب ولا التذكيرُ فَخْرٌ للهلالِ

وهو يشير بذلك — فى رأى الأستاذ ماسينيون — إلى الخلاف القديم بين الشيعيين فى تفضيل الميم يعنى محمدا على العين يعنى عليًا[1]، ولكن الشراح لم يلتفتوا إلى كل ذلك[2].

٣

تصنع المتنبى لمصطلحات التصوف وأفكاره

وليس من شك فى أن الأستاذ ماسينيون كان بارعا فى هذا الكشف عن أثر القرمطية والتشيع فى عبارة المتنبى وأسلوبه وأفكاره، وإن ذلك ليلفتنا إلى ما يمكن أن تكون قد أثرت فى فنه البيئات المذهبية الأخرى، وأكبر الظن أنه كان للتصوف أثر فى شعره أوسع من أثر التشيع، وإن من يقرأ فى ديوانه ليجد هذا التصوف يستوعب حيزاً واسعا من خواطره وأفكاره. واقرأ هذه الأبيات التى يقولها فى بعض ممدوحيه :

ذا السراجُ المنيرُ، هذا النَّقِيُّ الْـ جَيْبِ هذا بقيَّةُ الأبْدَالِ
فخذا ماء رجْلِهِ وانْضَحَا فى الْـ مُدْنِ تَأْمَنْ بَوَائِقَ الزَّلْزَالِ
وامسَحا ثوبَهُ البَقيرَ على دا ئكما تُشْفَيا من الأعْلَالِ

فإنك تحس بأنك إزاء شاعر صوفى يصوغ معانيه صياغة صوفية، أليس يمدح صاحبه كما يمدح الصوفية أقطابهم فيجعله بقية الأبدال؟ يقول ابن خلدون : "إن الصوفية قالوا بترتيب وجود الأبدال بعد القطب كما قاله الشيعة فى النقباء"[3]. ويقول العكبرى : الأبدال

(١) فى علم الفلك عند الشيعيين الشمس : محمد والقمر : على، والزهراء : فاطمة، والفرقدان : الحسن والحسين.

(٢) Massignon, Mutanabbi devant le siècle ismaëlien de l'Islam, p. 7.

(٣) المقدمة ص ٣٣٢.

سموا أبدالا لأنهم أبدال الأنبياء عليهم الصلاة والسلام فى إجابة دعواتهم ونصحهم للخلق وقيل إذا مات أحدهم أبدل الله مكانه آخر ، فهم لا ينقصون حتى تقوم الساعة ، ويقال هم أربعون رجلا فى أقطار الأرض[١] .

وليس كل ما فى 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 يتحدث حديث المشعوذين منهم ، وإلا فما هذا الماء الذى يمنع الزلزال ويشفى الأعلال ؟ . وفى كل مكان من شعره نجد أثر هذه الشعوذة وما يتبعها من أفكار الصوفية ومعانيهم . والحق أن المتنبى كان ينزع بشعره منزعا صوفيا يحاول به أن يجدد فى فنه ، ولكنه تجديد غريب ، إذ مايزال يتصنع لأفكار المتصوفة من حلول وغير حلول يطرز بها أشعاره وقصائده ، واقرأ هذا البيت :

تجلى لنا فأضأنا بهِ كأنا نجومٌ لقينا سُعُودَا

ألا تراه يتصنع هنا لفكرة التجلى التى يؤمن بها الصوفية ؟ وإن من يرجع إلى رسالة القشيرى ثم يعود إلى ديوان المتنبى ليجده يستعمل كثيراً من اصطلاحات القوم وألفاظهم ، وفى كل مكان من ديوانه نراه يلجأ إلى هذا البدع الجديد فهو يستعير اصطلاح الحال[٢] فى مثل قوله :

وحالاتُ الزمان عليك شتَّى وحالُكَ واحدٌ فى كل حالِ

واصطلاح الخواطر فى مثل قوله :

عليمٌ بأسْرَارِ الديانات واللُّغَى له خَطَرَاتٌ تَفْضَحُ الناس والكُتْبَا

واصطلاح الباطن والظاهر فى مثل قوله :

فإذا احتجبتَ فأنتَ غيرُ مُحَجَّبٍ وإذا بطنتَ فأنت عينُ الظَّاهِرِ

واصطلاح الحضور والغيبة فى مثل قوله :

فدتْكَ نفوسُ الحاسدين فإنها معذَّبَةٌ فى حضرةٍ ومغيبِ

(١) التبيان ٣/١٩٦ .

(٢) انظر فى هذا الاصطلاح وما بعده — الرسالة القشيرية .

واصطلاح الزمان فى مثل قوله :

نحنُ من ضايق الزمانُ له فيـــك وخانته قُرْبَكَ الأيّامُ

وقد قال الصاحب بن عباد معلقا على هذا البيت الأخير : " إنه لو وقع فى عبارات الجنيد والشبلى لتنازعته المتصوفة دهرا بعيدا "(١) . ومثله الأبيات التى سبقته وكثير من أبيات أخرى أخرجها المتنبى إخراجا صوفيا وهى منتشرة فى ديوانه واقرأ له هذا البيت :

كَبُرَ العِيَانُ علىّ حتى إنَّهُ صار اليقينُ من العِيَان تَوَهُّما

فستراه يبالغ حتى يصل إلى مذهب الغـلاة من أهل التصوف الذين يذهبون إلى إنه ليس فى العالم إلا الله وأن ما عداه خيال لا حقيقة(٢) ، وكذلك اليقين فى رأى المتنبى .

ولعل أهم قصيدة فى ديوانه تصور هـذا الجانب قصيدة الأوراجى التى سبقت الإشارة إليها إذ « هى القصيدة الوحيدة التى يعمد فيها الشاعر إلى المذهب الرمزى ليرضى ممدوحه الذى كان يذهب مذهب التصوف ، وهى من هذه الجهة قيمة ، لأنها تبين عن علم المتنبى فى الخامسة والعشرين من عمره بمذاهب المتصوفة فى الكلام ومنهجهم فى الرمز والإيماء ، ولأنها تظهر لنا الشاعر الفتى وقد ملك ناصية الفن حقا ، واستطاع أن يصرفه كما يشاء ويهوى ، دون أن يجد منه مقاومة وامتناعا ، ولأنها بعد هذا وذاك تكشف لنا عن براعة المتنبى لا فى هذا النحو من التكلف الفنى الذى كان مألوفا فى ذلك العصر والذى كان يعتمد قبل كل شىء على أوجه البديع ! ، بل فى تكلف آخر لم يكن مألوفا إلا عند المتصوفة والباطنية الذين يقصدون بالألفاظ والمعانى غير ما يفهم منها أصحاب الظاهر من عامة الناس وخاصتهم "(٣) .

والحق أن هذه القصـيدة تجعلنا نطلع على جانب مهم فى تعبير المتنبى هو الجانب الرمزى الذى كان يسـتعيره من بيئة المتصوفة ، واقرأ له هذين البيتين فى القصيدة إذ يقول :

لا تـكثُرُ الأمواتُ كَثْرَةَ قِلَّةٍ إلا إذا شَقِيَتْ بكَ الأحْيَاء

(١) اليتيمة ١/١٤٥ .
(٢) تاريخ الفلسفة فى الاسلام ص ٧٣ .
(٣) مع المتنبى ص ٢٠٩ .

والقلبُ لا يَنْشَقُّ عما تَحْتَهُ حتى تَحُلَّ به لكَ الشَّحْنَاء

فستراهما يحملان فى أيديهما دليل هـذه الرمزية ، وإلا فماذا يريد المتنبى بكثرة القلة ؟ وكيف تشقى بصاحبه الأحياء ؟ وما هذا الانشقاق الذى يصيب به القلوب ؟ وما هـذه الشحناء التى تحل بها ؟ لقد اضطرب شراح المتنبى فى تفسير البيتين اضطرابا واسـعا[1] ، والمسألة أقرب مما تصوروا ، ومفتاحها أنه كان يعمد فى هذه القصيدة إلى المذهب الرمزى ليرضى ممدوحه الصوفى ؛ فهو هنا يرمز على طريقة الصوفيـة فى عباراتهم التى لا تفهم ، وواضح أن المتنبى يرمز إلى الحلول فى كثرة القلة . ولعل مما يصور هذه الرمزية أيضا ما لاحظه الأستاذ ماسينيون فى بيت الشمس والهلال السابق وما لاحظه أيضا فى قوله :

أُحَادٌ أَمْ سُـــدَاسٌ فى أُحَادِ لَيَيْلَتُنَا المَنُـــوطَةُ بالتَّنَادِ

فقد فسر هذا البيت بالبيت الذى يليه :

كأن بنـاتَ نعشٍ فى دُجَاهَا خرائدُ ســافراتٌ فى حِدَادِ

وجعل العدد رمزاً لبنات نعش فى البيت الثانى[2] .

ومهما يكن فقد كان المتنبى يستعين بالأسلوب الرمزى فى شعره وكان يسـتعيره من المتصوفة والمتشيعة جميعاً ، وإن الإنسان لا يكاد يقرأ فى هذه القصيدة التى نحن بصددها حتى يحس إحساسا واضحا بأنه يقرأ لشاعر من طراز مخالف للمألوف من الشـعراء ، وانظر كيف بدأ القصيدة :

أَمِنَ ازديارَكِ فى الدُّجى الرُّقَبَاء إذْ حيثُ كُنْتِ منَ الظَّلامِ ضِيَاء

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

(١) التبيان ١/٢٧ . (٢) مع المتنبى ص ١٤٥ .

على هذا البيت إذ يقول :

قَلَقُ المليحة — وَهِيَ مِسْكٌ — هَتْكُهَا ... ومَسِيرُها فى اللَّيْلِ وَهْيَ ذُكَاءُ
أَسَفِي على أَسَفِي الذى دَلَّهْتِنِي ... عَنْ عِلْمِهِ فبِهِ علىَّ خَفَاءُ
وشَكِيَّتِي فَقْدُ السَّقَامِ لأَنَّهُ ... قد كانَ لمَّا كان لى أَعْضَاءُ

فإنك تلاحظ كأن شاعرا من شعراء الصوفية هو الذى يؤلف هذه الأبيات ، فقد تغلغت فيها الأفكار الصوفية إذ بدأ فعبر بالقلق عن السير وهو تعبير وجدانى ، ثم استمر يظهر تدلهه وحيرته فى حبه وما أصابه من نحول وهزال على نحو ما يظهر العشاق من الصوفيين المدلهين .

وكثيرا ما يعمد إلى ذلك المتنبى حتى فى أشعاره الأخرى التى لم يمدح بها أحدا من المتصوفة ، وهل تدلهه فى حبه ودعواه السقم والنحول فى شعره إلا أثر من آثار هذه الصوفية المصطنعة ، وأنه يستطيع أن يجارى المتصوفة وغيرهم من البيئات فى أفكارهم وأساليبهم الخاصة .

٤

تصنع المتنبى للعبارة الصوفية وشاراتها

وهذه الصوفية يمكن أن يلحظ تأثيرها فى شعر المتنبى من جهة أخرى غير جهة الرمزية والأفكار والمعانى ، إذ نرى فى شعره تأثرا آخر لا يأتى من أنه يستعير أفكار المتصوفة ومعانيهم ، إنما يأتى من استعارته لطريقتهم فى التعبير وما يتصل بها من ظروفها وأحوالها الخاصة ، فإن المتنبى حين عدل بشعره إلى العبارة الصوفية كان قد أسلم هذا الشعر إلى صعوبات فى التركيب ، وهى صعوبات كانت تميز أساليب المتصوفة فى هذه العصور ، لأن اللغة لم تكن قد اتسعت بعد لأداء أفكارهم ومعانيهم .

من أجل ذلك كنا نجد عند المتنبى كل ما يميز تعبير المتصوفة من انحرافات والتواءات كأن يكثر من الضمائر أو من أسماء الإشارة أو من حروف النداء أو من التصغير فيبعث فى التعبير حالا غريبة من التعقيد . وقد يكون من الغريب أن نربط بين هذه الأشياء والتصوف ، ولكنها الحقيقة الواقعة ، وقد لاحظها القدماء فى بعض الأبيات ، لاحظها صاحب

اليتيمة[1] فى قوله يصف فرسا :

وتُسْعِدُنى فى غمرةٍ بعد غمرةٍ سبوحٌ لها منها عليها شواهِدُ

وقوله :

ولولا أنّنى فى غير نَوْمٍ لبتُّ أظنُّنى منّى خيالا

وقوله :

ولكنَّكَ الدُّنيا إلىَّ حَبِيبَةً فما عنكَ لى إلا إليكَ ذهابُ

وواضح ما فى هذه الأبيات من كثرة الضمائر ، وهى كثرة تأتى فى أساليب المتصوفة لاعتمادهم فى أشعارهم على فكرة الحلول وما يتفرع عنها من الملابسة والتجريد ، حتى يستطيع الشاعر أن يستخرج من الفرس شواهد منها تشهد لها عليها ، وحتى يستطيع أن يتصور من نفسه خيالا لحقيقته ، وحتى يملأ صاحبه عليه الدنيا فما له ذهاب ولا منصرف إلا إليه . وهذه الضمائر التى نلاحظها فى أبيات صوفية نلاحظ مثلها أسماء للاشارة كثيرة فى أبيات صوفية أخرى ، كقوله فى قصيدة الأوراجى السابقة :

لو لم تكنْ من ذا الورَى اللَّذْ منك هُوْ عَقِمَتْ بمولد نسلها حوّاء

فقد جاء فى البيت بذا واللذ كما جاء بهُو وأخرج التعبير على هذا النحو الملتف لأنه يريد أن يعبر عن فكرة صوفية ، هى فكرة الحلول ، فهو يريد أن يقول إن ممدوحه من الورى والورى منه ، كما يقول أصحاب الحلول فى إلههم ، ومن ذلك قوله فى ممدوح آخر :

وبه يُضَنُّ على البرية لا بها وعليهِ منها لا عليْهَا يُوسَى

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 أيُّهَا الملكُ المصفّى جَوْهَرًا من ذاتِ ذى المَلَكوتِ أسْمَى منْ سَمَا

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

(١) اليتيمة ١/ ١٤٥ .

هذى بَرَزْتِ لنا فهِجْتِ رَسِيسَا ثمَّ أنثنيْتِ وما شَفَيْتِ نَسِيسا

وهو بيت يشعر الإنسان إزاءه كأنه صوفى لهذا البروز ، ثم هذا الانثناء ، ولكن الغريب فيه هو هـذا النداء باسم الإشارة ، ثم ما أغرب به على قارئه من حذف حرف النداء ، واقرأ هذا البيت :

إذا عَذَلوا فيها أَجَبْتُ بأَنَّةٍ حُبَيِّبَتَا قَلْبَا فؤَادَا هَيَا جُمَلُ

فإنك ترى اختلاطا فى الشطر الثانى ، وليس لهذا الاختلاط من مصدر سوى أن المتنبى أكثر من النداء إذ أصل التعبير يا حبيبتى يا فؤادى يا جمل . وهو إكثار أوقعه فيه تصنعه لأساليب المتصوفة التى تعتمد على ألفاظ الكشف والمشاهدة ، وبذلك تقترب من الأساليب الشفوية ، ولعلنا بذلك نستطيع أن نعلل لكثرة أسماء الإشارة فى ديوان المتنبى ، فقد ذكر صاحب الوساطة أن ما بشعره من هذه الأسماء يربى على ما يوجد فى مجموعة من الدواوين القديمة[1] ، وكان الأقرب أن يكثر ذلك فى القديم ويقل فى الحديث لانفصال الشعر عن الأسلوب الشفوى ، ولأنه أصبح يكتب كما يكتب النثر ، والمتنبى نفسه يقول فى بعض أشعاره :

وأخلاقُ كافورٍ — إذا شئتُ مَدْحَهُ وإن لم أشأ — تُمْلِى علىَّ وأَكْتُبُ

فهو يسمى النظم كتابة ، ولذلك كان من الحتم أن تكون به سمات الأسلوب الكتابى فكيف جاءت هـذه الكثرة من أسماء الإشارة ؟ جاءته — كما قلنا — من هذا التصنع لعبارات المتصوفة التى تعتمد على الكشف والمخاطبة فى الحضرة ، كما جاءته لنفس السبب هـذه الكثرة من حروف النداء ، وكما جاءته هذه الضمائر الكثيرة فى شعره ، إذ كان يحاول أن تعبر تعبيرات صوفية تصور الحلول والتجريد والملابسة وما يتبع ذلك من الكشف والمشاهدة ، وكان التعبير عن هذه الأفكار لا يزال حديثا فى اللغة لم تلن له ولم تتمرن عليه ، فكانت تظهر هذه الانحرافات والصعوبات فى الأسلوب .

ولكن إذا أمكن أن نعلل لهذه الجوانب من ظروف أسلوبه باصطناع عبارات المتصوفة فكيف يمكن أن نعلل بنفس العلة لاستعماله التصغير فى أشعاره وإكثاره منه على نحو

(١) الوساطة ص ٨٥ .

ما رأينا فى بيت النداء السابق :

إذا عـذلوا فيها أجَبْتُ بأنَّةٍ حُبَيِّبَتَا قَلْبَا فُؤَادَا هَيَا جُمَلُ

فنحن نراه يصغر حبيبته تصغير تعظيم ، ومن ذلك قوله :

أُحَادُ أَمْ سُداسُ فى أُحَادِ لُيَيْلَتُنَا المَنُوطَةُ بالتَّنَادِ

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

أيا ما أُحَيْسَنَها مُقْـلَةً ولولا الملاحةُ لم أَعْجَبِ

ويصغر اسم الإشارة فى قوله :

أذَا الغُصْنُ أم ذا الدَّعْصُ أم أنتِ فتنةٌ وذَيَّا الذى قَبَّلْتُهُ البَرْقُ أَمْ ثَغْرُ

وعلى هـذا النمط ما يزال يكثر من التصغير فى ديوانه ، ولـكن كيف نربط بين التصغير وأسلوب المتصوفة ؟ إن الربط بينهما يكاد يكون غير واضح ، وقد يكون أقرب من ذلك ما عالل به الأستاذ العقاد هذه الظاهرة ، إذ ذهب إلى أنها نتيجة غرور المتنبى وازدرائه للأشياء أو هى متصلة بمبالغته فهو يبالغ للتحقير[1] ، غير أن هذا التعليل لا يثبت فى نفس الظاهرة إذ نرى المتنبى لا يقف بتصغيره عند التحقير ، بل يذهب به إلى التعظيم كما يذهب به إلى التحقير ، على نحو ما رأينا فى تصغيره لحبيبته ولليلته فى البيتين الأولين .

والحق أن تعليل الأستاذ العقاد لا يطرد فى أمثلة الظاهرة ، ولذلك كان لا يصلح تفسيرا لها ، وكنا نرى أن من الأقرب أن نعلل لها بتصنع المتنبى لأساليب المتصوفة ، إذ نراها تقترن بظواهر أخرى من شارات عباراتهم التى اقترضها منهم كظاهرة أسماء الإشارة فى البيت الأخير . ونحن نجد شاعرا صوفيا متأخراً يصطنع هذا الأسلوب من التصغير فى شعره وهو ابن الفارض ، وكان يكثر منه كثرة مفرطة كما نرى فى قصيدته اليائية[2] التى يقول فيها :

يا أُهَيْلَ الودِّ أَنَّى تُنْـكرو نِيَ كهلاً بعد عرفانى فُتَيّ

وقد استمر يصغر على هذا النحو الذى نراه فى كلمة فتى ، وقد يبدو أن هذه مقدمة لاتسوغ

(١) مطالعات فى الكتب والحياة ص ١٢٤ .

(٢) انظر ديوان ابن الفارض (طبع المطبعة الخيرية) ص ٢٤ .

نتيجتها ، إذ المعقول أن يكون ابن الفارض قد تأثر أسلوب المتنبي لأنه متأخر عنه . على أن ذلك هو ما نريد أن نثبته ، فقد اعتبر أسلوب المتنبي أسلوبا صوفيا وأخذ يقلده المتصوفة وكأنهم 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 الحلاج والشبلي والجنيد وغيرهم من متصوفة هذا القرن . وقد يكون من الغريب أن نذهب هذا المذهب بينما نعترف بأن المتنبي لم يكن متصوفا ولكنها الحقيقة الواقعة ، فإن من يحاكون شيئاً يبلغون في محاكاته ما قد يقصر 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 تأثير بعيداً .

والمتنبي لم يكن متصوفا ، إنما كان ممثلا 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 الأصيلون . يقول الجاحظ : " إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئا ، وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والحبشي وغير ذلك ، نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم ، فأما إذا حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد... ولقد كان أبو دبُّوبة الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متعب بهير إلا نهق ، وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ولا يتحرك منها متحرك ، حتى كان أبو دبُّوبة يحركه ، وكأنه قد جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد وكذلك في نباح الكلاب "(١) .

(١) البيان والتبيين ١/٧٢ .

وعلى هذا النحو الذى نراه عند أبى دبوبة كان المتنبى يحكى أساليب المتصوفة فيجمع كل الطرف والصور التى 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 المتنبى ، لأنه كان يحكى بعباراته كل حكاياتهم ، ويصور فى أساليبه كل صورهم وشاراتهم ، حتى ليحار الباحث ويظن أن المتنبى كان صوفيا ، وهو ظن واهم ، فلو أنه كان صوفيا ما بلغ هذا المبلغ من التقليد والمحاكاة والتمثيل ، إنما كان متصنعاً لهذا التصوف ، وكان لا يترك مظهراً من مظاهره ولا إيماءة من إيماءاته إلا ويسلكها فى عباراته ويجمعها فى أساليبه .

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

لو كان ذُوالقَرْنَيْنِ أَعْمَلَ رأْيَهُ ... لما أتى الظُّلُماتِ صرنَ شُمُوسَا
أو كان صادفَ رأْسَ عَازَرَ سَيْفُهُ ... فى يومِ معركةٍ لأَعْيَا عيسى
أو كان لُجُّ البحرِ مثْلَ يمينِهِ ... ما انشقَّ حتى جازَ فيهِ مُوسَى
أو كان للنِّيران ضَوْءُ جبينِهِ ... عُبِدتْ فصارَ العالمونَ مَجُوسَا

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

الناسُ كالعابدين آلهةً ... وعبده كالموحِّدِ اللهَ

وهذه المبالغة الغريبة التى نجدها عند المتنبى يمكن أن يعلل لها من جانب آخر ، هو ما شاع فى بيئة الأدباء والنقاد من الدعوة للمبالغة والغلو كما نرى عند قدامة[1] . غير أنه يلاحظ

(١) نقد الشعر (طبع القاهرة) ص ٣٥ .

أن شاعرا لم يبلغ من ذلك ما بلغه المتنبى ، إذ كانت تزكى هذه الروح عنده بواعث من التشيع والتصوف . وقد عمم المتنبى هذه المبالغة فى شعره ولم يقف بها عند موضوع خاص فنحن نراها تتسرب من المدح إلى الموضوعات الأخرى من غزل وغير غزل ، وكأنها لون جديد يريد أن يوشى به شعره ، وأن يطرز به قصائده ، بل إنه ليبدى إزاء استعماله نوعا من الإصرار الحماسى ، حتى ليحس الإنسان عنده فى كثير من الأحيان بضرب من السقوط ، فإن الشعر إذا أفرط فيه الشاعر إفراطا شديدا إلى درجة الغلو والمغالاة سقط إلى مستوى دون مستوى طبيعته الحقيقية ، وانظر إلى قوله :

لو كان علمُكَ بالإله مقسَّما ... فى الناسِ ما بعث الإلهُ رَسُولا

أو كان لفظُكَ فيهمُ ما أنزل الـ ... ـتَّوْرَاةَ والفُرْقانَ والإنْجِيـلا

فإن الإنسان يحس كأن المعانى أعيته 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 فى أن الشعر حين يخرج عن حدود الاعتدال والقصد فى التفكير لا يكون فيه وجدان إلا وجداناً صناعيا ما يزال المتنبى يتعب فى إخراجه وتصويره ، وحقا ما يقوله ابن الرومى :

وإذا امرؤٌ مدح امرءا لنوالِهِ ... وأطالَ فيهِ فقد أراد هِجَاءَهُ

لو لم يقدِّرْ فيهِ بُعْدَ المُسـ ... ـتقى عند الورود لما أطال رِشاءَهُ

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

أساليب موروثة ، فتحاول طائفة منهم أن تجدد فى وسائل التعبير ، ولكنها تضل الطريق ، إذ تتخذ هذا التجديد من استخدام مبالغة ، أو عبارة شيعية ، أو أخرى صوفية ، وبذلك دار الشعراء حول أنفسهم ، ولم يستطيعوا أن يجددوا تجديدا فيه زخرف وجمال ، على نحو ما رأينا عند شعراء القرن الثالث .

٥

تصنع المتنبى للأفكار والصيغ الفلسفية

ولعل من أهم الوسائل التى كان يستخدمها المتنبى وغيره من الشعراء فى هذه العصور وسيلة الفلسفة والثقافة اليونانية ، فقد كان يحاول أن يستوعب الأفكار والصيغ الفلسفية فى قصائده ونماذجه حتى يتخلص قليلا من صيغ الفن الثابتة وقوالبه العتيقة ، وإن الإنسان ليحس دائما عند المتنبى أنه كان يبحث عن صيغ جديدة للتعبير ، ولكنه لم يُخضع هذا البحث لتجاربه الخاصة فى التعبير عن وجدانه وعواطفه ، بل ذهب يقترض هذه الصيغ من بيئات مذهبية أو فلسفية ، وبذلك لم يصنع شيئا أكثر من أنه غير فى القيود ووجوه التكلف . وقد تكون القيود القديمة جميلة ، فهى قيود فنية ، أما القيود التى جاء بها المتنبى فلم تكن فنية ، بل كانت شيعية أو صوفية أو فلسفية ، على أنه لم يستطع أن يجرى فى هذا الجانب الثقافى على الدرب الذى مهده أبو تمام ، فقد رأيناه يستخدم الثقافة والفلسفة استخداما فنيا غريباً على نحو ما رأينا فى وصفه لعمورية ، وكما رأينا فى استخدامه لنوافر الأضداد ، الذى أحاله عن حقيقته الفلسفية وجعله وسيلة رائعة من وسائل الزينة فى صناعته ، أما المتنبى فقد نقل كثيرا من الأفكار والعبارات الفلسفية إلى الشعر ، ولكنه لم يحولها عن حقيقتها ، فالباحث يحس دائما بمكانها وأنها مجتلبة ، اجتلبها الشاعر ليدل على ثقافته وليحقق لنفسه ما يريد من التغيير فى صناعته .

ولعل أول ما يقابلنا من ذلك حكمه الكثيرة التى شاعت فى شعره ، وعرف بها عند القدماء والمحدثين ، فهم يذكرون أن الصاحب بن عباد ألف رسالة لفخر الدولة بن بويه جمع فيها من شعر أبى الطيب زهاء ثلاثمائة وسبعين بيتاً تجرى مجرى الأمثال ، وقال فى

مقدمتها : " وهذا الشاعر مع تميزه و براعته وتبريزه فى صناعته له فى الأمثال خصوصا مذهبٌ يسبق به أمثاله "[١] ، وهذا المذهب الذى يشير إليه الصاحب فى عمل حكمه وصياغة أمثاله هو الذى يلفتنا من قوله ، فالصاحب يحس بأن المتنبى له مذهب خاص فى صناعة الحكم والأمثال ، وهذا المذهب ليس شيئا خاصا بطريقة الصناعة ، وإنما هو قائم فى الصناعة كلها ، فمن قبله لم يكن الشعراء يعدلون بشعرهم إلى كثرة الحكم والأمثال التى نجدها عنده على غير الإلف والعادة ، إذ يعتمد عليها فى عمله اعتماد أصحاب المذاهب كما لاحظ الصاحب . ولم يكن المتنبى يأتى بهذه الحكم والأمثال من تجاربه الخاصة ، بل كان يقترضها من الفلسفة ، وقد تنبه لذلك معاصروه ، فكتب الحاتمى رسالة يبين فيها كيف استغل صاحبنا حكم أرسطو وكيف صاغها شعرا ، فمن ذلك قوله :

يُرَادُ مِنَ القَلْبِ نِسْيَانُكُمْ وتأبى الطِّبَاعُ على النَّاقِلِ

وأصله عند أرسطاليس " روم نقل الطباع من ردئ الأطباع شديد الامتناع "[٢] ، ومن ذلك قوله :

لعلَّ عَتْبُكَ مَحْمُودٌ عَوَاقِبُهُ فربما صَحَّتِ الأَجْسَامُ بالعِلَلِ

وأصله عند أرسطاليس " قد يفسد العضو لصلاح أعضاء ، كالكى والفصد اللذين يفسدان الأعضاء لصلاح غيرها[٣] ، ومن ذلك قوله :

وَمَنْ يُنْفِقِ الساعاتِ فى جمع مالِهِ مخافةَ فَقْرٍ فالذى فعلَ الفقْرُ

وأصله عند أرسطاليس " من أفنى مدته فى جمع المال خوف العدم فقد أسلم نفسه للعدم "[٤] . وعلى هذه الشاكلة أخذ الحاتمى يحقق ترجمة هذه الحكم اليونانية إلى الشعر العربى عند المتنبى حتى بلغ بها نحو مائة وعشرين حكمة .

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

(١) ذكرى أبى الطيب للدكتور عزام ص ٤١٧ .
(٢) الرسالة الحاتمية (من مجموعة التحفة البهية) ص ١٤٥ .
(٣) نفس المصدر ص ١٤٧ .
(٤) نفس المصدر ص ١٥٠ .

وتركُك فى الدُّنيا دويًّا كأنَّما تداولُ سَمْعَ المرءِ أنمُلُهُ العَشْرُ

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

تناهى سكونُ الحُسْنِ فى حركاتها وليسَ لراءٍ وَجْهَها لم يَمُتْ عُذْرُ

أو يستعير القياس الفاسد فى قوله :

بشرٌ تَصَوَّر غايةً فى آيةٍ تنفى الظنونَ وتُفْسِدُ التقييسا

أو يشير إلى بعض أفكار المتفلسفة وآرائهم فى مثل قوله :

تخالف النـــاسُ حتى لا اتِّفاقَ لهمْ إلا على شجبٍ والخلفُ فى الشَّجَبِ

فقيلَ تخـــــلدُ نفسُ المرءِ باقيةً وقيل تَشْرَكُ جسمَ المرءِ فى العَطَبِ

وكأنه كان يشك فى الروح وخلودها . ونراه يقول :

وترى الفتـــوَّة والمروَّةَ والأبـــوَّةَ فىَّ كلٌّ مليحـــة ضَرَّاتِها

هن الثلاثُ المانعـــاتى لذَّتى فى خَلْوَتى لا الخوفُ من تَبِعَاتِها

يقول العكبرى فى التعليق على هذين البيتين إنه يشير بذلك إلى قول المتفلسفة : "إن النفوس تركت الشهوات البهيمية طبعا لا خوفا"(١) ، وقد نراه يعتبر مذهب السوفسطائية فى مثل قوله :

هوِّنْ على بصرٍ ما شقَّ منظرُهُ فإنَّما يقظاتُ العينِ كالحُـــلمِ

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

تَبخـــلُ أيدينا بأرواحِنا على زمانٍ هنَّ من كسْبِهِ

فهـذه الأرواحُ من جوِّهِ وهذه الأجساد من تُرْبِهِ(٢)

وقد حاول صاحب خزانة الأدب أن يتهمه فى عقيدته لبعض هذه الأبيات التى

(١) التبيان ١/٢٢٨ .

(٢) سرح العيون لابن نباتة المصرى ص ١٧ .

ذكرناها[١] ، وينبغى أن نعرف أن هذه الأفكار لم تكن تأتى فى شعره عن عقيدة أو مذهب ، إنما كانت تتسرب إليه من ثقافته الفلسفية ، فهو ليس شاكا وليس على مذهب الهوائية ، إنما هو شاعر من شعراء القرن الرابع الذين كانوا يتصنعون للأفكار والصيغ الفلسفية .

وإن من الواجب أن نفصل بين المتنبى والفلسفة مرة أخرى ؛ فقد غلا بعض النقاد المحدثين ، وذهب إلى أنه كان فيلسوفا لا يقل عن الفلاسفة المحدثين ، بل لقد سبق نيتشه إلى كثير من أفكاره وآرائه وأخذ يقارن بينه وبين دارون فى بحثه وطريقته[٢] . وأكبر الظن أن هذا إسراف من الأستاذ العقاد ومن يذهب هذا المذهب فى المقارنة بين أشخاص عاشوا فى بيئات مختلفة وكانوا من أجناس مختلفة . ونحن لا ننكر أن هناك جانباً من الفكر مشتركا بين الناس جميعا ، ولولاه ما تفاهموا ، ولا قامت دراسة المنطق ، ولكن هذا الجانب يحسن أن لا نبالغ فى تصوره وأن لا نضعه كأساس أو أصل للمقارنة فى النقد ، واتخاذه دليلا على ما نذهب إليه من آراء وأحكام ، وبخاصة إذا كانت هذه الآراء والأحكام تُستمد من فكرة طائرة عند شاعر . وحقا لو أن المتنبى فيلسوف لأمكن أن تقوم هذه المقارنة مع شىء من الاحتياط ، أما أن نستنتج فلسفته من فكرة طائرة نتخذها مذهباً له أو كالمذهب ، ثم نقارن بينه وبين فيلسوف غربى على أساسها ، فإننا نكون مبالغين مفرطين فى المبالغة ، إذن لكان الشعراء السابقون جميعاً فلاسفة وفلاسفة عصريين . ولسنا نرتاب فى أن مثل هذه الافتراضات والمقارنات توقع فى شىء من التحكم ، وقد حمل عليها الأستاذ بلاشير فى بحثه عن المتنبى وهو محق فيما لاحظه عليها من إسراف[٣] . ومهما يكن فإن المتنبى لم يكن فيلسوفا ، وإنما كان مثقفاً بالثقافة الفلسفية التى عاصرته وقد أخذ يتصنع لها فى شعره يستعير حكمها وبعض أفكارها ، وما يطوى فيها من أقيسة منطقية وقوالب فلسفية حتى يعجب المثقفين من حوله إذ كانت هذه الأشياء التى تجلب من الفلسفة تعتبر بدعاً طريفا فى هذه العصور .

(١) خزانة الأدب للبغدادى ١/٣٨٠ .

(٢) مطالعات فى الكتب والحياة للأستاذ العقاد ص ١٤٤ — ١٧٤ .

(٣) R. Blachère, Abou t-Tayyib al Motanabbi pp. 311, 319.

٦

المركب الفنى الفلسفى فى شعر المتنبى :

وهذه الاستعارة الحسية التى كان يستعيرها المتنبى من الفلسفة من السهل أن يلاحظها كل باحث ، وليست هى الشىء الذى نريد أن نقف عنده من تصنع المتنبى للفلسفة ، إنما نريد أن نعرف أثر هذه الفلسفة فى صياغته ، نريد أن نعرف ما حدث من تغيير فى باطن عباراته تحت تأثير الفكر الفلسفى ، أو بعبارة أخرى نريد أن نعرف المركب الفنى الفلسفى فى شعره . وهذا المركب يحاول الباحثون أن يتعرفوا عليه من معرفة الأفكار المستعارة ، غير أننا نرى أن هذه الوسيلة قاصرة ، فإذا حاول باحث أن يتعرف على الحياة العقلية فى العصر العباسى مثلا مما ترجم العرب كانت هذه المحاولة غير مجدية كثيراً ، لأنه لا يتبين هذه الحياة فى اقتراح عربى أو صورة عربية ، وإنما يتبينها فى صورة أجنبية مترجمة ، وكان عليه أن يتبينها فى صورة التفكير العربى من داخله وما أصابه من تطور ، فإن من الممكن أن لا يكون العقل العربى قد أفاد كثيرا مما ترجم ، ولعل ترجماته لم تغير كثيراً فى أصول فكره وقواعد عقله . وهذا هو الذى جعلنا نقف فى الفصل الثالث من القسم الأول من هذا الكتاب لنسأل إلى أى حد تطور فكر صانع الشعر فى العصر العباسى ، ولم نحاول أن نتبين ذلك من الترجمة للثقافات الأجنبية فقط ، بل حاولنا أن نعرف ما أصاب العقل العربى من تطور فى داخله ، حتى إذا وصلنا إلى أبى تمام أحسسنا بأنه ليس رائدنا أن نعرف أثر الثقافة الفلسفية عنده من عبارات الفلاسفة وأفكارهم التى استعارها ، بل طلبنا ذلك فى استخدامه لبعض الألوان الفلسفية كلون توافر الأضداد ، وقد أحاله لونا فنيا جميلا ، وهنا تبينا جانبا من قابلية العقلية العربية للتفكير اليونانى ، أو بعبارة أدق عقلية أبى تمام ، وما أصاب هذا التفكير عندها من تحول ، فهى تقبله وتتفاعل معه ، بل هى تحوله عن طبيعته الفلسفية إلى إلى طبيعة فنية ما يزال الشاعر يستخرج منها ألوانا تحير وتعجب .

وهذا الاتجاه فى البحث هو الذى نريد أن نعرف على ضوئه التصنع الفلسفى عند المتنبى و إلى أى حد استطاع الفكر العربى — فى القرن الرابع — أن يمتزج بالفكر

اليونانى ، وإن من يرى هـذا الجهد الذى كان يقوم به المتنبى من نقل الحكم اليونانية إلى الشعر العربى لا يشك فى أن هذا الشعر أخذ يتأثر بالصورة اليونانية ، ولسنا نقصد صورة النحو اليونانى أو البلاغة اليونانية أو الأخيلة اليونانية ، إنما نقصد صورة التفكير اليونانى ، فقد نفذ إلى الشعر وتشبث كثير من الشعراء به . على أنه يحسن بنا أن لا نبالغ ، فإن المتنبى يرينا حقا قابلية العقلية العربيـة للتفكير اليونانى ، ولكنها قابلية من نوع آخر مغاير للنوع الذى رأيناه عند أبى تمام ، قابلية لا تفرح ولا تسر العين ، كما شاهدنا فى توافر الأضداد عند أبى تمام ، إنما هى قابلية من طراز آخر ، قابلية معقدة ، إن صح هذا التعبير ، فالفلسفة لا تتحول إلى بدع من الفن ، إنما تؤثر تأثيرا قاتما فى الصياغة ، ويمكن أن نلخص هذا التأثير فى كلمة « القوالب الفلسفية » فقد أخذ الشعراء يقترضون هذه القوالب ، وهذا كل ما عندهم من تجديد فلسفى فى الشـعر . وهو تجديد غريب لا ينوع فى التفكير الفنى إنما ينوع فقط فى أساليبه ويصيبها بهذا التعقيد الذى تعرف به القوالب الفلسفية ، وما يتبعه من اللف والدوران وتداخل الأفكار تداخلا لا عهد للغة العربية به قبل المتنبى إلا فى القليل النادر ، أما هو فوسع هذا الجانب وحرص عليه حرصا شديدا لأنه كان يودعه سر تفوقه وسر تصنعه ؛ إذ كان يحتال احتيالا شديدا على شارات التعبير الفلسفى وحركاته يدخلها فى نماذجه ؛ كما نرى فى مثل قوله :

الجيشُ جيشُكَ غير أنك جَيْشُهُ فى قلبِهِ ويمينِـــهِ وَشِمَالِهِ

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

فتًى يَشْتَهِى طولَ البلادِ ووقتُهُ تضيق به أَوْقَاتُهُ والمقاصِـــدُ

فإنك تراه لا يزال يتعمل للأسلوب الفلسفى فى تفكيره وصياغته ، وإلا فما هذا الوقت

الذى تضيق به أوقات ممدوحه ؟ إنه وقت غريب لعله أشد غرابة من الجيش السابق الذى يدور على نفسه ، فقد جعل المتنبى الأوقات تضيق به ، أو بعبارة أخرى ما زال يتصنع حتى جعل الجزء أوسع من الكل ، فالأوقات تضيق بالوقت ضيقا غريبا ، ولكن ما هى ميزة المتنبى إن لم يغرب على الناس بمثل هذه العبارات التى قد يحسون فيها خللا ، ولكنه خلل محبوب فى رأيه لأنه خلل فلسفى ، مايزال به حتى يشوش على الناس أفكارهم ، وحتى يحدث من الارتباك والاضطراب بين المثقفين ما يستطيع أن يثبت به مهارته وتفوقه ، فإذا هو يخرج هذا الجيش الدائر على نفسه ، وإذا هو يحيل الجزء أكبر من الكل ، حتى يجعل لنفسه من شعره أبواقا وطبولا ، أو بوقات وطبولا على حد تعبيره ، تعلن عن براعته وحذقه وإجادته ، وانظر إلى قوله :

ولكَ الزمان من الزمانِ وقايةٌ ولكَ الحِمامُ من الحِمامِ فِداء

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

أسَفِى على أسَفِى الذى دلَّهْتنِى عن عِلْمِهِ فبــهِ علىَّ خَفَاء

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

نِقَمٌ عَلَى نِقَمِ الزمانِ يَصُبُّهَا نِعَمٌ عَلَى النِّعَمِ التى لا تُجْحَدُ

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

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

إلى كَمْ ذا التخلُّفُ والتَّوَانِى وكَمْ هذا التَّمادِى فى التَّمادِى

فالتمادى يتداخل فى التمادى هذا التداخل الغريب حتى يقلد المتنبى الفلاسفة فى أساليبهم

الملتوية ، وما الفرق بين الشعر والفلسفة ؟ لئن كانت الفلسفة طرافة أو كان فيها فنون من الطرافة ، فإن من الواجب أن تدخل هذه الفنون إلى دوائر الشعر . غير أننا نلاحظ أن المتنبي إنما نظر إلى هذه الفنون من ظاهرها ، فجاء يستوعب فى شعره صيغها وقوالبها ، ولم يستطع استخدامها استخداما فنيا على نحو ما رأينا عند أبى تمام ، بل لقد كان يفهم هذا الاستخدام فى حدود أخرى ، هى أن ينقل التعبير الفلسفى إلى قصائده ونماذجه ، لا يستجيب لشىء غير هذا النقل ، فإذا الجيش يدور هذا الدوران الذى لا تألفه العقول البسيطة ، بل لا بد له من عقل متفلسف حتى يفهم فكرة الدور وأنه جيش دائر فى هذه الحلقة الفلسفية التى كان يعجب بها المتنبى — فيما يظهر — إعجابا شديدا . وعلى هذا النحو تضيق الأوقات بالوقت ، بل ما تزال الأفكار تتوالد ، فكل فكرة لها خيالها ، بل لقد كان يرى خيال خيالها على حد قوله :

إن المُعِيدَ لنا المنامُ خَيَالَهُ كانت إعادتُهُ خَيَالَ خَيَالِهِ

فهو يحفظ العهد ويذكر حبيبه دائما ، وما يزال خياله يفد عليه حتى إذا نام رأى خيال هذا الخيال ، بل إنه ليرى خيال هذا الخيال الثانى فى يقظته ، وبخاصة خيال خيال أفكاره الذى ما يزال يلح عليه حتى يأتى له بهذه العبارات الفلسفية المعقدة ، وهى عبارات كان يتعب فى الحصول عليها تعبا شديدا ، أما قوله المعروف :

أنامُ ملءَ جُفُونى عن شَوَارِدِهَا ويَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاها ويَخْتَصِمُ

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

أُرِيدُ مِنْ زمنى ذا أن يبلِّغَنى ما ليس يبلُغُهُ من نفسِهِ الزَّمَنُ

وقد شكا فى شعره كثيرا من سهاده وسهره ، إذ يقول :

كأنَّ الجُفُونَ على مُقْلتى ثيابٌ شُقِقْنَ على ثاكِلِ

فهو يطلب النوم والنوم يتأبى عليه ، ولعله هو الذى كان يتأبى على النوم لانشغاله عنه بلفظة أو فكرة ، وقد ذكر فى شعره أن للأفكار نارا تتوقد .

أُشفقُ عند اتّقادِ فكرتِهِ عليه منها أخافُ يَشْتَعِلُ

فهو يشعر شعورا واضحا بأن الأفكار قد تُشعل صاحبها ، ومن يدرى فربما مرت به لحظة خيل إليه فيها أنه يشتعل بهذا الثقاب من الفلسفة الذى أشعل كل شىء فى شعره ، وليس من شك فى أنه ثقاب محبب إلى نفوسنا ، غير أن المتنبى لم يحدث به ولا بنيرانه طرافة واسعة فى شعره كما رأينا عند أبى تمام .

وكأنى بالمتنبى يلفتنا إلى شىء مهم فى العقلية العربية وقابليتها للتفكير اليونانى أثناء القرن الرابع ، فإنها تخلفت فى كثير من جوانبها عن هذا التفكير ، وبخاصة فى هذا الجانب الفنى من الشعر الذى نقرأه عند المتنبى وأضرابه ، إذ نرى الفلسفة لا تحدث طرافة ولا تنوعا فى الأفكار إلا آماداً ضيقة ، إنما ينصب تأثيرها على جانب شكلى ، جانب العبارات والأساليب ، حتى ليحس الإنسان بأن الدفعة الهنيئة الطليقة التى مرت بنا عند أبى تمام حيث كانت الفلسفة تستخدم استخداما فنيا خاصا كأنها لون زاه ، هذه الدفعة يصيبها غير قليل من الجمود والركود ، وكأن العرب لا يتعمقون التفكير اليونانى ، أو كأن هذا التفكير لا يتعمق عقولهم ، فلا نراه يتحول عندهم إلى بدع وطرافة فى التفكير ، وأيضا فنحن لا نراه يحدث تنوعا واسعا فى الخواطر والمعانى ، وكأن الفلسفة اليونانية تنحرف عن التفكير الفنى ، أو كأنها لا تمتزج بهذا التفكير امتزاجا من شأنه أن يغير صورته وأوضاعه ، وإنما أكثر ما تحدثه فى هذا الجانب ينصب على تأثير شكلى فى القوالب والعبارات ، كقول المتنبى :

قد كان يمنعُنى الحياء من البُكا فاليومَ يَمْنَعُهُ البُكا أنْ يَمْنَعَا

فالحياء يمنع البكاء والبكاء يمنع الحياء ، وهذا كل ما يأتى به المتنبى من طرافة فى التفكير يجلبها من الفلسفة ، ولكن هذه الطرافة ليست شيئا أكثر من اللف والدوران فى التعبير .

وعلى هذا النمط نرى المتنبى تنغمس عباراته فى أصباغ الفلسفة ، ولكنه انغماس شكلى إذ يحاول أن يحقق لنفسه أوصاف قوالبها وخواص تراكيبها ، أما بعد ذلك فإنها لا تتفاعل مع تفكيره ، ولا تنقله من حيز إلى حيز ، أو من عالم إلى عالم ، بل ما يزال

متصلا فى أفكاره ومعانيه بالماضى ، لا يستطيع فصم علاقاته به . وإن الإنسان ليكاد يؤمن بأن التفكير اليونانى لم يحدث رجفة واسعة فى التفكير الفنى العربى ، أو على الأقل لم يحدث ذلك عند المتنبى وأضرابه ممن نحس عندهم بأن الفنانين ما يزالون يفكرون تفكيرا أقرب إلى الأسلوب القديم . وحقا إن الفلسفة اليونانية ترجمت واستوعبها العرب ، وكان منهم متفلسفة ؛ ولكن يحسن دائما أن نميز بين هذه الموجة والتأثر العام فى الفكر العربى ، إذ نشعر بأن الفلسفة تختلط بهذا الفكر ، ولكنها لا تمتزج به ولا تتحد معه ، بل تستمر بينهما خطوط فاصلة ، وبخاصة فى الشعر والتفكير الفنى ، إلا أن تجاب بعض شاراتها وحركاتها ، كما نرى عند المتنبى ، ولكنها لا تتغلغل إلى باطن الشعر وباطن صياغته ، وحتى المعرى مع أنه نقل التفكير الوجدانى إلى تفكير يشبه التفكير الفلسفى لم يستطع أن يحافظ على « الصياغة الباطنة » للأسلوب الفلسفى ، بل لقد ضلت منه فى الطريق . ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن مياه التفكير اليونانى دخلت النهر العربى ، ولكنها استمرت فى كثير من جوانبه تجري مع مياهه جنبا إلى جنب وقلما اختلطت بها . قد تختلط فى بعض المناطق ، ولكنها سرعان ما تعود إلى الانفصال ، وبذلك ضل التفكير الفنى عند العرب فى أغلب الأمر طريقه إلى التأثر بباطن التفكير اليونانى ، ولم يستطع أن ينقل منه فى كثير من أحواله إلا بعض صوره اللفظية وقوالبه الشكلية .

٧

تصنع المتنبى للغريب من اللغة والأساليب الشاذة

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

ألا كلُّ ماشيةِ الخَيْزَلَى فدًى كل ماشية الهَيْدَبى

فإنك تراه يخرجها إخراجا لغويا ، إذ يحشد فيها الألفاظ الغريبة حشدا ، وكأنه ليس له وجهة إلا أن يعبر تعبيرا لغويا غريبا ، حتى ينال إعجاب اللغويين من أصحاب الغريب ،

وقد كان القدماء يعرفون له هذه الرغبة من إظهار علمه وفضله ، يقول الصاحب بن عباد عنه : " ومن أهم ما يتعاطاه التفاصح بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة ، حتى كأنه وليد خباء وغذيٌّ لبن لم يطأ الحضر ، ولم يعرف المدر "[1] ويعلل الصاحب لهذه الحال بأنه كان يقصد إلى التبدى فى لفظه . والحق أنه لم يكن يقصد إلى التبدى نفسه ، إنما كان يريد أن يحقق لنفسه التفوق فى أوساط اللغويين من أصحاب الغريب ، وقد أشار إلى ذلك العكبرى إذ رآه يستخدم كلمة (تفاوح) فى إحدى مدائحه لكافور ، وهى لفظة فصيحة إلا أنها غريبة وقد علق عليها بأنه كان يأتى بهذه اللفظة وأمثالها لمن يكون بالمكان من العلماء والأدباء[2] .

كان المتنبى يصنع الشعر — كما يقول العكبرى — للفضلاء والعلماء لا لكافور وأمثاله من الممدوحين ، ولذلك كنا نراه يحاول الإغراب بشعره وأساليبه ، وكان يطلب هذا الإغراب ويحققه لنفسه فى صور مختلفة من التفلسف والتصوف والتشيع . وأخيرا فى تلك الصورة الغريبة من الألفاظ اللغوية النادرة التى يريد أن يروع بها أساتذة اللغة والغريب ، فإذا هو يأتيهم بمثل تفاوح السابقة أو بمثل جفخت فى قوله :

جَفَخَتْ وهُمْ لا يَجْفَخُونَ بها بهِمْ شِيَمٌ على الحَسَبِ الأغرِّ دلائلُ

فقد كان يستطيع أن يضع مكانها فخرت ، ولكنه كان يريد الإغراب فى اللفظ ، حتى يثبت مهارته وتفوقه فى اللغة . ولعله من أجل ذلك كان يصوغ الأراجيز يحاكى بها رؤبة والعجاج وأبا النجم وأضرابهم ؛ وما يزال يكثر فيها من الغريب كثرة مفرطة ، ولم يقف عند هذا الجانب بل طلب الشواذ فى الحروف ، وبناء الأسماء وكأنه لم يترك لغة شاذة فى حرف أو اسم إلا جلبها فى شعره . وقد يكون من الطريف أن نتعقبه فى شوارده اللغوية ، فمن ذلك استعماله للكَيْذَبان بدلا من الكذاب ، والتَّوْرَاب بدلا من التراب ؛ ومن ذلك أن يجمع كوبا على أكْوُب ، وبوقا على بوقات ، وداراً على أدْوُر ، وأرضا على أُروض ، وعينا على أعيان ، وأخا على إخاء ؛ ومن ذلك أن يأتى برُبَّتَما بدلا من ربما ، وأيْما بدلا من إما ، وأولاك بدلا من أولئك ، واللَّذْ بدلا من الذى ، وهِنَّكَ بدلا من إنك ،

(١) اليتيمة للثعالبى ١/١٣٤ . (٢) التبيان (العكبرى على المتنبى) ٢/٢١ .

وهَلُمَّنَّا بدلا من هلموا ، إلى غير ذلك من لغات شاذة . ولولا خوف الإملال لأكثرنا من هذه اللغات وعرضناها فى أشعاره ، ولكنها كثيرة فى ديوانه ، ويمكن الرجوع إليها ، وهى أكثر من أن ندل عليها .

على أن هذا التصنع اللغوى يلفتنا إلى تصنع آخر لعله أكثر تعقيداً ، وهو تصنعه للأساليب الشاذة ، فقد كان عالماً بالنحو ومشاكله ، وكان كوفىَّ المذهب ، فنقل كثيراً من التراكيب الشاذة التى روتها الكوفة وخالفت بها على البصرة ، واعتمدها فى صنع قصائده ونماذجه ، وقد كان ذلك يعد 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 متحركا ، وذلك نحو قولهم فى عنق ياعن وفى حجر ياحج وفى كتف ياكت ، وذهب بعضهم إلى أن الترخيم يجوز فى الأسماء على الإطلاق ، وذهب البصريون إلى أن ترخيم ما كان على ثلاثة أحرف لايجوز بحال[1] " . ويقول المتنبى :

أَجِدَّكَ ما تنفكُّ عانٍ تفكُّهُ عُمَ بنَ سليمانٍ ومالاً تقسَّم

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

مَهْلاً ألا للهِ ما صنع القَنَا فى عمرو حابِ وضبَّةَ الأغتَامِ

يريد عمرو بن حابس . ويقول ابن الأنبارى " ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير الظرف وحرف الخفض لضرورة الشعر وذهب البصريون إلى أنه لا يجوز ذلك بغير الظرف وحرف الجر "[2] . ويقول المتنبى :

حملتُ إليهِ منْ ثَنَائى حديقةً سقاها الحِجَى سَقْىَ الرياضَ السحائبِ

فيفصل بين السقى والسحائب بالمفعول على رأى الكوفيين ، ويقول ابن الأنبارى "ذهب الكوفيون إلى أنَّ أنْ الخفيفة تعمل فى الفعل المضارع النصب مع الحذف من غير بدل

(١) الإنصاف طبعة أوربا ص ١٥٦ . (٢) الإنصاف ص ١٧٨ .

وذهب البصريون إلى أنها لا تعمل مع الحذف من غير بدل "[1] ويقول المتنبي :

وتوقَّدَتْ أنفاسُنا حتى لقد أشفقتُ تحترقَ العواذلُ بيننا

فينصب تحترق من غير أن . ويقول ابن الأنبارى " ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز أن يستعمل ما أفعله فى التعجب من البياض والسواد خاصة من بين سائر الألوان نحو أن تقول هذا الثوب ما أبيضه ، وهذا الشعر ما أسوده ؛ وذهب البصريون إلى أن ذلك لايجوز فيهما كغيرهما من سائر الألوان" [2] ، ومعروف أن حكم التفضيل كالتعجب فى هذا الباب ، ويقول المتنبي :

إبْعَدْ بَعِدْتَ بياضاً لا بياضَ لَهُ لأنت أَسْوَدُ فى عينى من الظُّلَمِ

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

نفديكَ من سَيْلٍ إذا سُئِلَ النَّدَى هَـوْلٍ إذا اختلطا دَمٌ ومَسِيحُ

فإنه أتى بألف الإثنين مع ذكر الفاعل . ومن ذلك أن يرى بعض العرب لايحرصون على التفريق بين المذكر والمؤنث فى الأفعال والمشتقات[3] ، فيقلدهم فى هذا الصنيع كقوله :

مُخَلًّى لَهُ المَرْجُ مَنْصُوباً بصارخَةٍ لهُ المَنَابِرُ مَشْهوداً بها الجُمَعُ

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

جزى عَرَباً أَمْسَتْ بِبُلْبَيْسَ رَبُّهَا بِمَسْعَاتِهَا تَقْرَرْ بذاك عُيُونُهَا

ومن ذلك أن يستعمل ليس استعمال الحروف كقوله :

بقائى شَاءَ ليس هُمُ ارتحالا وحُسْنَ الصَّبْر زَمُّوا لا الجِمَالا

وليس من شك فى أن المتنبي كان يعمد إلى هذه الشواذ عمداً ، يقول ابن جنى " إن كان

(١) الإنصاف ص ٢٣٢ .
(٢) الإنصاف ص ٦٨ .
(٣) الإنصاف ص ٣٢٣ .

فى بعض ألفاظه تعسف عن القصد فى صناعة الإعراب من التمسك بأهداب شاذ أو حمل على نادر فعن غير جهل كان منه ولا قصور عن اختيار الوجه الأعرف له "[1] . ولكن ابن جنى يترك الظاهرة من غير تعليل ، وتعليلها ما كررناه كثيراً من أن المتنبى كان يتصنع لمثل هذه الأشياء فى شعره حتى يستحوذ على إعجاب المثقفين من حوله .

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

نَحْنُ مَنْ ضَايَقَ الزَّمَانُ لَهُ فيـــكَ وخانَتْهُ قُرْبَكَ الأيَّامُ

وإذا هم مضطربون فى التأويل والتفسير ، فكيف عدى الفعل ضايق باللام وهو متعد من غير لام ، وما هذا الارتباك الغريب فى تعبيره الذى يحسه الإنسان ولا يستطيع وصفه ؟ إنه لارتباك يريده المتنبى إرادة ، فإذا هو يفصل الفعل من المفعول ويعديه باللام حتى يحدث مايريد من خلل وتشويش ، وأصل التعبير نحن من ضايقه الزمان فيك ، وكأن المتنبى لايرى طرافة فى تعبيره فيعمد إلى هذه الطرافة النحوية ، ويخرجه هذا الإخراج المشوش المختل حتى يحدث له هذا الضجيج النحوى الذى كان يريده .

٨ .

تعقيد المتنبى للموسيقى الإيقاعية فى الشعر

وهـذا الجانب من الانحراف فى أسلوب المتنبى يجعلنا نلتفت إلى ظاهرة مهمة حدثت فى الحركة الإيقاعية لموسيقى الشعر أثناء هذه العصور فقد رأينا شعراء القرنين الثانى والثالث

(١) ذكرى أبى الطيب ص ٣٠٨ .

يصفون شعرهم تصفية شديدة حتى يحدثوا به نوعا من الاتساع فى التعبير ، وحتى يشاكلوا بين الأصوات ومعانيها مشاكلة دقيقة ، وقد اتخذنا البحترى رمزاً لهذه العناية البالغة بتجاوب النبرات فى الشعر ، وكيف أنه أحدث فى الموسيقى مرونة غريبة بملاءمته الدقيقة بين الكلمات والحركات والسكنات ملاءمة قد نظمت فى نسق فنى بديع ، ولكنا لانصل إلى القرن الرابع حتى تحتبس هذه الموسيقى الإيقاعية للشعر فى صناديق من التعقيدات فى القافية على نحو ما سنرى عند المعرى ، أو فى النغمات الداخلية نفسها كما نرى الآن عند المتنبى ، وقد اعتمد على هذه الشواذ النحوية يحدث بها ما يريد من الخلل والتشويش فى موسيقى الشعر و إيقاعاته .

ولعل فى هذا مايكشف مرة أخرى عما أصاب الفن العربى فى هذه العصور من تعقيدات غريبة ، فقد رأينا الشعراء فى الفصل السابق يعقدون فى الألوان القديمة ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا جديداً ، أو يحللوا لونا إلى أصباغه ، إلا ما جاءهم من التعقيد فى الوسائل ، وكأن الحياة العربية كلها تصبح مجموعة من التعقيدات ، فيعقد المهلبى فى وسائل طعامه وملاعقه كما يعقد الشعراء فى الجناسات والاستعارات ، وكما يعقد المتنبى الآن فى نبرات الشعر ونغماته .

و إن هذا الخلل الموسيقى عند المتنبى ليجعلنا نذكر خللا مماثلا من بعض الوجوه فى الموسيقى الحديثة ، إذ نرى الفنون تتعقد ويظهر المذهب الرمزى فى الشعر والتصوير ، كما تظهر طائفة من الموسيقيين على رأسها رافل (Ravel) تحاول أن تبعث حركة جديدة فى فنها وكأنما يعجزها التجديد الصريح المستقيم ، فتلجأ إلى إحداث نغمات شاذة فى « الرقم الموسيقية » تخالف مألوف البسيكولوجى والعادة ، حتى تستحوذ على إعجاب الناس بالخروج عن الطرق المسبوقة ، وهو خروج كخروج المتنبى يحدثه الموسيقيون فى السمع بصنع نغمات غير مألوفة ، نغمات ناشزة ، يقصدون إليها قصداً ويعمدون إليها عمداً ، وقد كان المتنبى يحدث فى موسيقاه مايماثل هذه النغمات الناشزة من بعض الوجوه ، إذ ملأه بفنون من الانحرافات والشذوذات وقد فتح ابن هشام فى كتابه المغنى فصلا استعرض فيه طرفا من صيغها وصورها ، وانظر إلى قوله :

وفاؤكما — كالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمُهْ — بأَنْ تُسْعِدَا ، والدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ

فقد قدم فى البيت وأخر حتى أحدث الخلل المقصود . وإنه لخلل غريب يكشف جانبا من المهنة عند شعراء القرن الرابع ، إذ كانوا يلجأون إلى مثل هذا الارتباك فى ترتيب ألفاظ البيت فيحدثون هذا الخلل الذى يمكن أن نسمى موسيقاه باسم « الموسيقى ذات النشاز » وانظر إلى هذا البيت :

فَلَقُ المليحةِ — وهى مِسْكٌ — هَتْكُهَا ومسيرُها فى الليل — وَهْىَ ذُكاء —

فقد أحدث المتنبى ارتباكا موسيقيا فى الشطرين ؛ ويظهر ذلك من الرجوع إلى النحو ، فإن الشطر الأول يتكون هكذا : مبتدأ — حال — خبر ، أما الشطر الثانى فيتكون هكذا : مبتدأ — ظرف — حال ، أرأيت كيف استطاع المتنبى بثقافته النحوية أن يحدث هذه الموسيقى الجديدة الغريبة ؟ إن هذا هو بدع القرن الرابع إذ يعمد الشعراء إلى التعقيد فى شعرهم فنونا من التعقيدات ، وهى تعقيدات قد لا تلائم أذواقنا ولكنها كانت تلائم أذواق الفنانين فى هذه العصور .

والحق أننا لا نصل إلى المتنبى حتى نحس بتصنع شديد فى الشعر يتناول تعبيراته كما يتناول توقيعاته فما يزال الشاعر يعدل إلى انحرافات موسيقية أو ثقافية ، وليس من شك فى أننا لا نعجب بهذه الحال التى صار إليها الشعر . وليس معنى ذلك أننا نمنع الشاعر من البحث عن وسائل جديدة فى التعبير والتوقيع بل نحن نرى ذلك ضروريا للإفصاح عن حوادثنا الوجدانية التى تتطور وتتغير وتتحول دائما وهى فى كل حال من تطورها وتغيرها وتحولها محتاجة إلى وسائل جديدة فى التعبير عن هذه الأوضاع المختلفة ، وقد كان المتنبى يجدد فى هذه الوسائل ، ولكنه لم يعتمد فى ذلك على الأساليب الفنية نفسها بل راح يقترض من بيئات المتشيعة والمتصوفة والمتفلسفة أفكارا وألفاظا لا عهد للشعر ولا للفن بها ، وليست مما تلائم طبيعته ، بل لقد بالغ فذهب إلى بيئة اللغويين والنحويين يستمد منها صورا من الألفاظ ليحدث بها شيئا من الخلل والارتباك فى موسيقاه . وهذه كل وسائله الجديدة وهى وسائل قد تفصح عن ثقافة ؛ ولكنها لا تفصح عن طرافة فى التفكير الفنى نفسه ولا تنويع فى آفاقه وآماده ، وحقا أنه عنى بشىء من الوسائل القديمة وسائل

الاستعارة والمشاكلة والجناس والطباق ، ولكنها كانت تأتى عنده نادرة فإن استعملها أضاف إليها هذا التعقيد الذى يحيلها عن أصباغها كما رأينا فى الفصل السابق ، إذ عرضنا لاستخدامه الطباق والاستعارة ، ورأينا كأن هذه الألوان القديمة تفارق أصباغها عند شعراء هذه العصور ، ولذلك انحاز المتنبى عن هذه الوسائل التى تجمدت فى تاريخ الفن إلى وسائله الثقافية الجديدة . وفى هذه الوسائل تستقر مهارته فى صنع القصيدة العربية ، وهى مهارة لا تدل على شىء أكثر من أن آماد الشعر الفسيحة أخذت تضيق منذ القرن الرابع ، فلم يعدل الشعراء إلى تنويع فى التفكير الوجدانى ، إنما عدلوا إلى هذا التصنع الثقافى يؤدون به إيماءة مذهبية أو إشارة فلسفية أو شاذة موسيقية .

٩

حكم عام على تصنع المتنبى وشعره

وليس معنى كل ما قلناه عن تصنع المتنبى أنه شاعر ردىء ينبغى أن يطرد من حظيرة الشعر والشعراء ، فربما كان هو أهم شاعر ظهر فى القرن الرابع ؛ إذ كان لشعره — ولا يزال — حيوية وطلاوة رغم هذا التصنع للإيماءات المذهبية والشواذ الموسيقية والشوارد النحوية ، فقد كان لديه من المهارة الفنية ما يستطيع أن يخفى به سمات هذا التصنع وما ينطوى فيه من تكلف شديد ، حتى ظن اليازجى فى الفصل البديع الذى عقب به على ديوانه أن ما عند المتنبى من معجمات مستغلقة إنما يقتصر على القسم الأول من شعره الذى نظمه فى الحداثة . وهذا وهم من اليازجى ومن لفَّ لفَّه فقد استمرت هذه المستغلقات فى شعره حتى التنفسات الأخيرة من حياته ، وغاية ما فى الأمر أن مقدرة المتنبى على صوغ العبارة ونمو هذه المقدرة على طول الزمن هو الذى يخفى على النقاد هذه الجوانب من التصنع التى وقفنا عندها حتى ليخيل إليهم وقد رأوها متجلية فى شعره الذى نظمه فى الشباب وقبل أن تكتمل له مهارته الفنية أنها انقطعت بعد ذلك ، وهى لم تنقطع يوما لسبب بسيط هو أن المتنبى كان يأتى بهذه المستغلقات عامدا إذ كان يتخذها مذهبا له فى صناعة شعره طوال حياته . على أنه ينبغى أن نشير — من طرف آخر — إلى أن اليازجى لم يكن يريد بمستغلقات المتنبى ما وصفناه

من ضروب تصنعه المختلفة ، فإنه لم يحاول أن يدرسه دراسة بحث منظم يعرضه أثناءه على ثقافات عصره ويرى مدى تأثره بها فى الصياغة ، فشىء من ذلك لم يفكر فيه اليازجى ، إنما أراد ما فى شعر حداثته من تكلف والتواء . وهى سمة تكاد توجد عند جميع الشعراء فى الأدوار الأولى من حياتهم فإنهم يبدأون مقلدين متكلفين ، ومايزال الشاعر يتقلب فى هذا الدور حتى يتبين نفسه فيستقل عن سابقيه ويستحدث لنفسه مذهبا جديدا ، ومع ذلك فان مذهب المتنبى فى التصنع بدا فيه منذ الأدوار الأولى من حياته الفنية ، ولذلك أشرنا إلى رأى اليازجى مخافة أن يقرأه بعض المحدثين فيظن أن المتنبى إنما كان يلتزم ما أشرنا إليه من تصنع فى أوائل حياته الفنية فقط ، بينما هو فى الواقع شىء عام فى هذه الحياة ، يبدأ معه فى حداثته ويستمر معه فى هرمه وشيخوخته . وقد يكون من الغريب حقا أن المتنبى استطاع أن يضع هذه الأشياء فى شعره دون أن تلتفت إليها جمهرة النقاد سوى ما كان من الثعالبى فى يتيمته ، وقد عرض لها عرضا عاما ، ينقصه التنظيم ، تنظيم المادة وتنظيم الفكرة ، والخروج من ذلك إلى بيان طريقة المتنبى فى صناعة شعره . وأكبر الظن أن كثيرا من النقاد المحدثين إنما خفيت عليهم هذه المواد من التصنع بفضل ما أشاعه المتنبى فى شعره من حيوية وجمال ، مردهما — فى رأينا — إلى جوانب خمس . ونحن نقف قليلا لتفسير هذه الجوانب حتى يستطيع القارىء أن يحكم حكما دقيقا على شعره وما يستوعبه من تصنع فى طرف وضروب جمال فى طرف آخر .

أما الجانب الأول فهو غزله فى شعره بالأعرابيات إذ يشعر قارئ ديوانه بأن الشاعر يجذبه من حياته المتحضرة المعقدة وما فيها من تكلف إلى البداوة والبساطة وأحضان الطبيعة ، وأيضا فإن العناصر البدوية فى الشعر العربى تكسبه ضربا من الجلال والروعة ، وقد يكون مرجع ذلك إلى أن العناصر البدوية تجعلنا نذكر الحجاز وما به من أماكن مقدسة ، ولذلك كثر حشد أماكنه فى شعر الشيعة والمتصوفة ، وسنرى مهيار فى الفصل التالى يعنى بهذا الجانب عناية واسعة فى غزلياته . ومهما يكن فقد عنى المتنبى فى غزله بالبدويات وفضلهن على قريناتهن من أهل الحضر ، وقد عبر عن ذلك أجمل تعبير ، إذ يقول :

من الجآذرُ فى زىِّ الأعاريبِ حُمْرُ الحُلى والمطايا والجلابيبِ ؟

إن كنتَ تسألُ شكاً فى معارفها ... فمن بلاكَ بتسهيدٍ وتعـــذيبِ
كم زَوْرَةٍ لك فى الأعراب خافيةٍ ... أدْهَى — وقد رقدوا — من زَوْرَةِ الذِّيبِ
أزورهُمْ وسوادُ الليل يَشْفَعُ لى ... وأنثنى وبياضُ الصُّبْح يُغْرِى بِى
قد وافقوا الوحْشَ فى سُكْنَى مراتعها ... وخالفـــوها بتقويضٍ وتطنيبِ
جيرانُها وهُمُ شرُّ الجوارِ لهـــا ... وصحبها وهمُ شرُّ الأصـــاحيبِ
فؤادُ كل محبٍّ فى بيوتهم ... ومالُ كلِّ أخِيذِ المال مَحْرُوبِ
ما أوْجُهُ الحَضَرِ المستحسناتِ به ... كأوجُهِ البـــدوياتِ الرَّعابيبِ
حُسْنُ الحضـــارةِ مجلوبٌ بتطْرِيةٍ ... وفى البداوة حُسْنٌ غيرُ مَجْلوبِ
أفدِى ظباءَ فلاةٍ ما عرَفْنَ بها ... مَضْغَ الكلام ولا صَبْغَ الحواجيبِ

وقد استخرج المتنبى كثيرا من نغم هذا اللحن ونشره فى جميع أطراف ديوانه ، وليس من شك فى أنه نغم محبب إلى كثير من النفوس التى تميـل إلى البساطة والتى لا تعرف مضغ الكلام ولا تعجب بصبغ الحواجيب .

هذا أحد الجوانب الخمس التى تجعلنا نعجب بشعر المتنبى ، أما الجانب الثانى فهو ضرب من التشاؤم يبـدو فى ديوانه ، وقد جعله بَرِمًا بالدهر ساخطا على الناس حتى لـكأنه ثائر على الدنيا . وهى ثورة يرجعها الأستاذ ماسينيون — على نحو ما مر بنا — إلى قرمطيته . فقد كان القرامطة ثائرين على الدهر والناس ونواميس المادة ، وقد اتسم شعر المتنبى بميسم واضح من هذه الثورة كأن يقول :

صَحِبَ الناسُ قبلنا ذا الزّمانا ... وعناهُمْ فى شـأنه ما عنانا
وتولَّوْا بغُصَّـــةٍ كلهمْ مِنْـــهُ وإنْ سَرَّ بعضَهُمْ أحيانا

أو يقول :

رَمَانى الدَّهْـــرُ بالأرْزَاءِ حتَّى ... فُؤادى فى غِشَاءٍ من نبالِ
فصرتُ إذا أصابتْنى سهـــامٌ ... تكسَّرَتِ النِّصَالُ على النِّصَالِ

أو يقول :

ولما صار ودُّ النـــاسِ خِبًّا ... جَزَيْتُ على ابتسـامٍ بابتسامِ

وصرتُ أشكُّ فيمنْ أصْطَفِيهِ لعلمى أنه بعضُ الأنامِ

وعلى هذا النمط نراه ساخطا فى ديوانه على الدهر والناس سخطا شديدا ، وإن الإنسان لا يقرأ فيه وفى أبى العلاء حتى يشعر بالصلة الواضحة بين الشاعرين فى تشاؤمهما ، وكأنى بأبى العلاء لم يصنع أكثر من تنميته لهذا الجانب الذى وجده عند أستاذه المتنبى ، واقرأ هذا البيت :

وَما الدَّهْرُ أَهْلٌ أَنْ تُؤَمَّلَ عِنْدَه حياةٌ وأنْ يُشْتَاقَ فيه إلى النَّسْلِ

فإنك ترى فيه جانبا من منهج أبى العلاء فى حياته إذ حرَّم على نفسه الزواج كما حرم عليها طلب النوال من الملوك والأمراء ، ثم نهج هذا النهج من التشاؤم الذى أشاعه فى لزومياته . على أنه ينبغى أن نعرف أن المتنبى لم يكن يائسا فى تشاؤمه على نحو يأس أبى العلاء ، إنما هو يتشاءم تشاؤم المحروم الذى يحس بلذائذ ومسرات فى الحياة لا يستطيع أن ينالها ، ولعله من أجل ذلك كان يعلن عشقه للدنيا وعتبه عليها فهى صادَّة عنه مدلّة عليه . يقول :

ومنْ لمْ يَعْشَقِ الدُّنيا قديماً ولكنْ لا سبيل إلى الوصالِ

ويقول :

ولذيذُ الحياةِ أنفَسُ فى النَّفْسِ وأشهى من أن يُمَلَّ وأَحْلَى

وإذا الشَّيْخُ قال أُفٍّ فما مَلَّ حياةً وإنما الضعفَ مَلَّا

ويقول :

أرى كلَّنا يبغى الحياةَ لنفسهِ حريصا عليها مستهامًا بها صَبًّا

فحبُّ الجبان النفسَ أورده التُّقى وحبُّ الشجاع النفسَ أورده الحَرْبَا

وواضح ما فى البيتين الأخيرين من احتكام للقياس ، وقد كان المتنبى يعنى فى شعره بأقيسة المنطق ، وأكثر من هذه الأقيسة فى ديوانه كثرة مفرطة ، وهى تعطى شعره ضربا من الحدة فى التعبير والإحكام فى التفكير . ومهما يكن فإن المتنبى لم يكن متشائما على هذا النحو الذى نجده عند أبى العلاء إذ لم يكن يرفض الدنيا إنما كان يشعر إزاءها بالحرمان الشديد ، ومع ذلك فليس من شك فى أنه هو الذى أهَّل لكل ما نجد عند أبى العلاء من تشاؤم ونقد لحياة الاجتماعية ، وحتى مشكلة الحياة والموت التى وقف عندها أبو العلاء كثيرا فى لزومياته نجدها عند المتنبى أيضا إذ يقول :

نحن بنو المَوْتى فما بالُنا نعافُ ما لا بُدَّ من شُرْبِهِ
تَبْخَل أيدينا بأرواحنا على زمانٍ هِيَ من كَسْبِهِ
فهذه الأرواحُ من جَوِّهِ وهذه الأجسامُ من تُرْبِهِ
لو فكَّر العاشقُ فى مُنْتَهى حُسْنِ الذى يَسْبِيهِ لم يَسْبِهِ
لم يُرَ قَرْنُ الشَّمْسِ فى شَرْقِهِ فشكَّت الأنفُسُ فى غَرْبِهِ
يموتُ راعى الضَّأْنِ فى جَهْلِهِ مَوْتَةَ جالينوسَ فى طِبِّهِ
وربما زادَ على عُمْرِهِ وزادَ فى الأمْنِ على سِرْبِهِ

وهذا الجانب من التشاؤم والتفكير فى حقائق الحياة انطوى فيه جانب ثالث كان القدماء يعجبون به إعجابا شديدا ، وهو جانب الحكم والأمثال ، وقد ساق منها العكبرى فى القسم الأول من شرحه على المتنبى قوائم كثيرة قدَّم لها بقوله : " وقد أجمع الحذاق بمعرفة الشعر والنقاد أن لأبى الطيب نوادر لم تأت فى شعر غيره وهى مما تخرق العقول . منها قوله :

وما الحُسْنُ فى وجه الفتى شرفا له إذا لم يكن فى فعله والخلائقِ

وقوله :

أتى الزمانَ بنوهُ فى شبيبتِهِ فسرَّهُمْ وأتيناهُ على الهَرَمِ

وقوله أيضا :

ولم أرَ فى عيوبِ الناسِ شيئا كنقْصِ القادرينَ على التَّمامِ

واستمر العكبرى يحشد حكما وأمثالا كثيرة ، وقد عقب على حشده بقوله : " فهذا الذى لم يأت شاعر بمثله ، ولكن الفضل بيد الله يؤتيه من يشاء ، ويؤتى الحكمة من يشاء "[1] . ومعروف أن المتنبى استعان فى صناعة هذه الحكم بما قرأه فى عصره من حكم نسبت إلى أرسطاليس . ومهما يكن فقد رفع هذا الجانب كثيرا من شعر المتنبى إذ عالج أطرافا من علل الإنسانية مبينا لأدوائها .

وليس ذلك كل ما يرفع من المتنبى فى ديوانه ، فهناك جانب رابع لا يقل أهمية فى

(١) التبيان ١/١٦١ .

رأينا عن الجوانب السابقة ، وهو تغنيه بالبطولة ، إذ كان سيف الدولة أمير حلب هذه الولاية الصغيرة يقف فى عصر المتنبى درعا للأمة العربية يحميها من دولة الروم الشرقية ، فمجد المتنبى هذه البطولة فيه ، وتغنى بها غناء حارا حتى ليتفوق على أقرانه من الشعراء الذين مدحوا قادة العرب وأبطالهم تفوقا بينا ، ومرجع ذلك — فى رأينا — إلى سببين : أما السبب الأول فواضح ، وهو موقف سيف الدولة من الروم وحمايته للعرب ، وأما السبب الثانى فيرجع إلى أن المتنبى كان شيعيا ، وكل شيعى ينطوى منذ مقتل الحسين على نزعة دم مكبوتة ، وقد نمى هذه النزعة فى نفس المتنبى أن سيف الدولة نفسه كان شيعيا ، وأيضا فإن المتنبى كان فارسا يمجد الفروسية ؛ وبذلك اجتمعت له عناصر مادية ونفسية كثيرة جعلت فى وصفه لحرب سيف الدولة ضربا من الحماسة القوية كأن يقول :

له عَسْكَرًا خَيْلٍ وَطَيْرٍ إذا رَمَى ... بها عَسْكَرًا لم يبقَ إلا جماجِمُهْ

فقد ملَّ ضوء الصُّبْحِ مما تُغيرُهُ ... وملَّ سواد الليل مما تزاحمُهْ

وملَّ القنا مما تدقّ صدوره ... وملَّ حديد الهند مما تلاطمُهْ

سحابٌ من العِقْبان يزحف تحتها ... سحابٌ إذا استسقتْ سَقَتْها صوارمُهْ

وعلى هذا النمط اندفع المتنبى فى شعره يتغنى ببطولة سيف الدولة ، وهو غناء لا شك فى أنه ينفس عن كل نفس عربية تأبى الضيم ولا تحتمله ، وقد انطوى فى هذا الغناء جانب خامس ، هو تعبير المتنبى عن طموحه واعتداده بنفسه وترفعه عن كل من حوله كأن يقول :

يحاذرنى حَتْفِى كأنِّىَ حَتْفُهُ ... وتُنكرنى الأفعى فيقتلها سمّى

كأنِّى دَحَوْتُ الأرضَ من خبرتى بها ... كأنِّى بنى الإسكندرُ السَّدَّ من عَزْمى

أو يقول :

وفى الناس من يرضى بميسور عيشهِ ... ومركوبُهُ رجلاهُ والثَّوبُ جِلْدُهُ

ولكنَّ قلباً بين جنبىَّ ما لَهُ ... مدًى ينتهى بى فى مرادٍ أحُدُّهُ

أو يقول :

إذا غامرتَ فى شرَفٍ مرومِ ... فلا تَقنَعْ بما دون النُّجُومِ

فطعْمُ الموت فى أمرٍ حقيرٍ ... كطعْمِ الموتِ فى أمرٍ عظيمِ

وليس من شك فى أن المتنبى كان موفقاً حين وضع هذه النغمة فى شعره ، ومن منا لا يحب الاستماع إليها ؟ إنها نغمة جميلة محببة إلى النفس ومن أجلها كان شعر المتنبى تتجاوب أصداؤه فى أفئدة قرائه .

ولكن هذا كله ينبغى أن لا ينسينا ما وراء المسرح ، فقد كان المتنبى ممثلا ماهرا ، وقد استطاع بمهارته أن يخفى حقيقة فنه وصناعته عن كثير من المستمعين والنظارة ، وأعانه فى ذلك أنه كان صاحب صوت ضخم لا يرتفع به حتى يحدث جلبة شديدة . وهذا نفسه ما ضلل النقاد قديماً وحديثاً فى فهمه ، فقد تابعوه فى وصفه للأعرابيات وتشاؤمه وحِكَمه وتمجيده للبطولة وفخره وترفعه عن الدنايا ونسوا نسياناً تاما أنه شاعر متصنع يحترف التصنع فى شعره للثقافات المختلفة ، إذ يحاول أن ينقل إيماءة شيعية أو صوفية ، وشارة فلسفية أو منطقية ، وشاذة لغوية أو نحوية ، وشاردة تركيبية أو موسيقية ، وبذلك كان قطبا هائلا فى مذهب التصنع ، بل لقد كان المفتاح الذى أخذت تتساقط منه نغمات هذا المذهب فى قصائد الشعراء ونماذجهم .

١٠

شعراء اليتيمة وتصنعهم

وإذا تركنا المتنبى إلى غيره من شعراء اليتيمة الذين عاصروه أو جاءوا من بعده وجدناهم يذهبون مذهبه فى هذا التصنع الثقافى ، وهو تصنع لا يضيف طرافة إلى الفن إلا هذا النسق من حشد الأسماء والمصطلحات فى عبارات الشعر وأساليبه ، وكأنما عجز الشعراء فى هذه العصور عن التجديد المستقيم فلجأوا إلى هذه الطرق الملتوية كما نجد عند القاضى التنوخى[1] والبُحْتِى[2] والصاحب بن عباد[3] وأضرابهم ، وإن الإنسان ليشفق على هؤلاء الشعراء الذين يطمحون إلى التجديد فيضلون السبيل ، بل هى الحضارة العربية التى ضلت سبيلها ، فلم تعد تستطيع التعبير عن الوجدان ، إلا هذا التعبير المعقد الذى تثقله مصطلحات الثقافات

(١) اليتيمة للثعالبى ٢/٣١٠ .
(٢) يتيمة ٤/٢٩٤ .
(٣) يتيمة ٣/٢٣١ .

المختلفة وما يمكن أن يسقط من آرائها . وهى آراء لا تستوعب ولا تتحول إلى فن كما كان الشأن عند أبى تمام حين رأيناه يحول الألوان القاتمة التى يستعيرها من الثقافة والفلسفة إلى فن ، فالتاريخ يتحول إلى فن ، وكذلك الفلسفة تتحول إلى فن ، وكل نبع ثقافى يتحول إلى نبع فنى تضيء مياهه بألوان جديدة ، هى ألوان الوادى العربى الذى تتحول إليه والذى يحيلها إلى بدع من الزخرف والتصنيع . ونحن لا نتقدم بعد أبى تمام حتى يتسع مجرى الثقافة العربية لكثرة ما دخل فيه من جداول الثقافات الأجنبية وخاصة الجداول اليونانية ، ولكن أحدا من الشعراء لا يستطيع أن يستغل الموارد الأجنبية كما كان يستغلها أبو تمام ، فهى لا تستنفد ، ولا تستوعب ، ولا تتحول إلى تراث عربى ، بل تبقى على حالها ، وكل ما هناك أنها تستعار كما رأينا عند المتنبى ، حين كان يستعير من الثقافات المختلفة ، ومع ذلك فربما كان المتنبى خير الشعراء الذى جاءوا بعد أبى تمام فى استغلال الثقافات استغلالا فنيا ، فقد استطاع أن ينقل جانبا من حكم أرسطاليس يفسر الحياة ومشاكلها وخاصة ما اتصل بالناس وطبائعهم مما أعطى لشعره مسحة من الروعة ، وهو كذلك حين ينقل عن التصوف أو التشيع كان يريد أن يحول هذه التعبيرات المذهبية إلى تعبيرات فنية ، وكأنى به كان يريد أن يستوعب ، ولكنه وقع دون أبى تمام ، فإن عقله كان من نوع آخر .

والحق أن المتنبى خير شاعر فى القرن الرابع نهض بأعباء التصنع الثقافى ، وقد كان يوازن بينه وبين التعبير الفنى ، فلم يسقط عنده الشعر العربى ، بل استمر له جانب من الروعة ، غير أنا لا نتركه إلى معاصريه ومن جاءوا بعده حتى نجدهم يتخلفون عنه ، فإن أحدا منهم لم يستطع أن يستوعب جانبا من الحكمة ويحوله إلى شعر على نمط ما رأينا عنده ، إلا ما كان من المعرى وتفكيره الفلسفى ، وسنعرض له فى فصل خاص ، أما الشعراء الآخرون فقد اقتصر تجديدهم على نقل المصطلحات الخاصة بالثقافات ، دون أن تتحول عندهم إلى جمال أو ما يشبه أن يكون جمالا .

على كل حال لم يستطع شعراء اليتيمة أن يستغلوا هذا الجانب من التصنع الثقافى استغلالا قيما إلا ما نراه عندهم من نقل المصطلحات ، وكذلك كان شأنهم فى استغلال ألوان التصنيع الحسية ، فقد استحالت عندهم إلى ألوان باهتة ، ليس لها هذا الجمال والتعبير الزخرفى الذى رأيناه فى القرن الثالث . لم تعد ألوانا زاهية ، إنما أصبحت ألوانا من طراز آخر ، لم تعد وشيا

وتصنيعا ، بل أصبحت تكلفا وتصنعا كما رأينا فى الفصل السابق عند المتنبى والوأواء الدمشقى وغيرهما حين كانوا يستخدمون الطباق والجناس والتصوير ، وكأنما أصبحت هذه الأشياء جامدة متحجرة فى تاريخ اللغة والفن ، فشاعر من الشعراء لا يستطيع أن ينوع فى أصباغها بهذه الصورة من الثروة الزخرفية التى تركها ابن المعتز وأبو تمام . وحقا إن الشعراء أكثروا من استخدام ألوان التصنيع ، حتى ليوشك بعضهم أن يتخصص بلون من ألوانها ، كما نجد عند البستى الذى يقول فيه الثعالبى إنه "صاحب الطريقة الأنيقة فى التجنيس الأسيس ، البديع التأسيس ، وكان يسميه المتشابه ، ويأتى فيه بكل طريفة لطيفة"[1] ، غير أن من الحق أن البستى عجز عن استخدام هذا اللون استخداما فنيا على نحو ما رأينا عند أبى تمام فقد كان يمزجه بالتصوير ، بل كان يمزجه بالعقل والفكر الدقيق . واقرأ للبستى هذ الجناس[2] :

لم ترعَيْنى مثله كاتباً لكل شىء شاء وشّاء
يُبْدِعُ فى الكتْب وفى غيرها بدائعاً إن شاء إنشاء

فإنك تراه يجانس بين الكلمات جناسا شكليا ، لا عقل فيه ولا فكر ولا خيال ولا تصوير ، ولعل من الغريب أن الشعراء استخدموا كثيرا ألوان التصنيع ، ولكن على هذه الطريقة التى نراها عند البستى حيث لا يشفع اللون بفكر يغير فى شياته ، بل هو لا يشفع بالألوان الأخرى من التصنيع الحسى كما رأينا عند أبى تمام ، حين كان يمزج بين الألوان الحسية مزجا دقيقا ، ومع ذلك فقد وضع الشعراء همهم فى التعبير بهذه الألوان واستمر ذلك أغلب ما يوفر له الشعراء من جهدهم فى العصور الوسطى ، لا عند شعراء اليتيمة فقط ، بل عند من جاءوا بعدهم فى مصر والأندلس .

فقدت ألوان التصنيع الحسية عند شعراء اليتيمة ومن جاء بعدهم قيمتها كزينة وزخرف ، فقد استحالت إلى تكلف وتصنع خالص . وقد كان ينجم بين الشعراء من يرفض هذا التصنع فى ألوان التصنيع ويعنى بصفاء تعبيره كالشريف الرضى ، ولكن قلما أعجبنا بهم لضعف ثقافتهم . وحقا إن الشريف الرضى كان يقلد المتنبى فى الفخر بنفسه ونقد أحوال المجتمع والناس كأن يقول :

(١) يتيمة ٤/٢٨٤ . (٢) يتيمة ٤/٢٩١ .

وخلائقُ الدنيا خلائقُ مُومِس للمنع آونةً وللإعطـــاء
طوراً تبادلك الصـــفاء وتارةً تلقاك تُنكرها من البغضاء

وقد استمر يشكو من الدهر كأن يقول :

فأين من الدهر استماع ظُلامتى إذا نظـرتْ أيامه فى المظالِم
ولم أدرِ أنَّ الدهرَ يخفضُ أهلَهُ إذا سكنتْ فيهم نفوسُ الضَّراغِم

وهى شكوى ترددت كثيراً فى هـذا العصر عند الشريف وغيره من الشعراء ، فقد كان هناك من الـكآبة فى الحياة الإسلامية العامة مما أصابها من اضطراب سياسى واجتماعى مما جعل الشعراء يرددون هذا اللحن ، وقد كان الشريف من أكثر الشعراء ترديداً له متأسيا فى صنيعه بالمتنبى ، وقد أكثر مثله من الحـكم فى شعره كقوله :

إذا أنت فتشت القـــلوب وجدتها قلوبَ الأعادى فى جسوم الأصادقِ

وكذلك أكثر من الفخر والاعتداد بنفسه على نحو قوله :

هِمَّـــةٌ كالسماء بُعْدًا وكالريـــح هُبوبا فى كل شرقٍ وغَرْبِ
ونزاعٌ إلى العُـلَا يقطع العيـــسَ عن الوِرْدِ بين ماء وعُشْبِ

وأيضا فقد قلّده فى غزله بالأعرابيات وما ينطوى معها من ذكر العيس والبيد كقوله :

وعُجْنا العيسَ توسعنا حنينا تُغَنِّينا ونوســـــعها بكاء

وقوله : حَيِّيَا دون الـكثيبِ مَرْتَعَ الظَّبْيِ الرَّبيبِ

وقد توسع فى هذا الموضوع كما توسع فى الحـكم ، غير أنه ينبغى إذا ذكرنا المتنبى معه أن أن نضعه فى مرتبة متخلفة عنه ، إذ هو يتفوق عليه فى جمال التعبير وقوته . على كل حال كان الشريف نسخة قريبة من الأصل عند المتنبى إذ كان يلفق كثيرا من معانيه وحكمه فى نماذجه ؛ وقد عمّ التلفيق من حوله فى هذه العصور ، إذ نرى الشعراء يلفقون نماذجهم من الخواطر المسبوقة والأفكار المطروقة . ولعل مهيار خير شاعر يكشف هذا الجانب فى الشعر العربى إذ لم يكن يستعين على شعره بثقافة ولا فلسفة ، وكان أجنبيا عن اللغة ، وحاول أن يطيل فى قصائده ، فظهر تلفيقه مكشوفا ، ولذلك سنقف عنده فى الفصل التالى حتى يتمثل هذا الجانب الفنى من صناعة الشعر العربى فى أذهاننا تمثلا واضحا .

الفصل الثالث

التصنع والتلفيق

فى كل ناد نازح غائب ... لها حديث بكم حاضر
تعرض أيام التهانى بها ... ما تعرض المعشوقة العاطر
تميس منها بين أيامكم ... خاطرة يتبعها الخاطر
لثمها التحصين عن غيركم ... وهى على أبوابكم سافر
(مهيار)

١

مهيار : أصله ونشيه ومزاجه

قلنا فى آخر الفصل السابق إن الشعر العربى ينتهى بعد القرن الثالث إلى ظاهرة عامة من التلفيق فى خواطره وصنع عباراته وأساليبه ، ولعل خير شاعر يفسر هذا الجانب هو مهيار ابن مرزويه الديلمى الفارسى الأصل ؛ وقد كان مجوسيا فأسلم على يد الشريف الرضى ، وعليه تخرج فى نظم الشعر[1] ، ويقول أبو الفرج الجوزى إنه لما أسلم صار رافضيا غاليا ، يذكر الصحابة بما لا يصلح ، وينقل أن شخصا قال له : يا مهيار ، انتقلت بإسلامك فى النار من زاوية إلى زاوية ، قال وكيف ذاك ؟ قال لأنك كنت مجوسيا فأسلمت فصرت تسب الصحابة[2] . ونرى من ذلك أن مهيار كان أجنبيا عن اللغة وسنرى أنه كان لذلك تأثير واسع فى صناعة الشعر عنده ، إذ كان يضل فى أحوال كثيرة التعبير عن المعانى الدقيقة ، فيسقط إلى ألوان من الإسفاف تذيع شر المهنة عنده ، ولذلك كان لا يحسن التعبير الحاد عما فى نفسه ، وليس من شك فى أن هذا الجانب يعتبر عنده موضع طرافة بالقياس إلى غيره من شعراء الفرس الأولين كبشار وأبى نواس ، فقد نشأوا نشأة عربية وتثقفوا باللغة تثقفا ؛

(١) وفيات الأعيان لابن خلكان ٢/١٤٩ .
(٢) انظر ترجمة مهيار فى مقدمة ديوانه طبع دار الكتب .

جعلهم ينسلخون عن وراثاتهم وسلائقهم اللغوية الخاصة ، أما مهيار فقد سلمت له نشأة فارسية أو قل مجوسية ؛ ولذلك كانت قصائده تمتلئ بنوافذ يشرف منها الإنسان على فارس ، ولولا أنه أخذ نفسه بالأسلوب العربى وتخرج على يد شاعر عربى أصيل ؛ هو الشريف الرضى ، لكان لفارسيته وأجنبيته عن اللغة العربية أثر أوسع مما نرى الآن فى ديوانه . وقد كان مهيار نفسه يشعر بهذا الجانب شعورا متأصلا فى أعماق نفسه ، ولعل ذلك ما جعله يقول فى وصف أشعاره :

حُلَى من المعدن الصَّريحِ إذا غَشَّ تجارُ الأشعار ما جَلبوا
تَشْكُرها الفرسُ فى مديحك للـــمعنى وترضى لسانَها العَرَبُ

فمهيار كان يشعر شعورا عميقا بفارسيته ، وكان يرى أن لهذه الفارسية سمات خاصة فى شعره وهو يرجع هذه السمات إلى ما يسميه المعنى ، ولكن كلمة المعنى واسعة ، ولعل خيرا من ذلك أن نسميها الروح الفارسية فليس فى معانى مهيار ما يمكن أن نسميه فارسيا . على أن هناك جانباً مهما كان يؤثر فى شعر مهيار تأثيرا واسعاً وهو ما يمتاز به من مزاج خاص ، وهو مزاج فيه رقة وحدة فى الحس ، وقد نماه ما انتهت إليه الحضارة العربية من ترف شديد حتى لينقلب إلى ضرب غريب من الدماثة والليونة ما يزال ينتشر فى جميع أطراف شعره .

٢

تلفيق مهيار لنماذجه

كان مهيار أجنبيا عن اللغة ، ولكن هذا الجانب لم يعطنا ثروة فكرية فى شعره ، بل كان شأنه شأن غيره يلفق قصائده على طريقة الشعراء الذين عاصروه وجاءوا من بعده ، وهو تلفيق لا يعتمد عنده على الثقافة كما رأينا عند المتنبى ، إنما هو تلفيق داخلى إن صح هذا التعبير ، إذ نرى الشعراء عاجزين عن التجديد إلا فى حدود ما سبقهم من أفكار وخواطر ، وهم لذلك مايزالون يتناقلونها فيما بينهم ، حتى يحدثوا لأنفسهم تلك النماذج التى كانوا يسمونها قصائد ، وإن من السهل أن يقرأ الإنسان لأى شاعر فى تلك العصور ، ويرد ما يقرؤه إلى

من سبقه من الشعراء ، وحقا قد يستعين بعضهم على إخفاء هذا الجانب عنده بما يحققه لنفسه من الأسلوب العربى الأصيل كما نجد عند الشريف الرضى ، ولكنا لا ننتقل إلى تلميذه مهيار حتى يكشف لنا كشفا واضحا عن تلك المهارة الحديثة فى الفن العربى ! ، وذلك أنه كان يعمد إلى تطويل نماذجه ، فانبسطت الأبيات واتضح التلفيق ، وانظر إلى هذه الفكرة عند المتنبى :

أثافٍ بها ما بالفؤاد من الصَّلَى ورسمٌ بجسمى ناحلٌ متهدِّمُ

وهى فكرة أخذها عن أبى تمام ، ولكنه أبقى لها حدة الأسلوب العربى إذ أخرجها فى بيت واحد دون أن يتكلف التطويل ، غير أننا لا نصل إلى مهيار حتى نراه يعرضها فى أبيات كثيرة ، وما فائدة الزمن وما فائدة التطور الذى أصابه الشعر العربى بعد القرن الثالث ، إن لم يلفق الشاعر من البيت الواحد القديم أبياتاً كثيرة حديثة ، وانظر كيف تحولت هذه الفكرة عند مهيار إلى تلك الأبيات :

هل عند هذا الطَّلَلِ الماحلِ من جَلَدٍ يُجدى على سائلِ
أصمُّ ، بل يسمعُ ، لكنَّهُ من البِلى فى شُغُلٍ شاغلِ
وقفتُ فيهِ شَبَحاً ماثلا مُرْتفِداً من شَبَحٍ ماثِل
ولا ترى أعْجَبَ منْ ناحلٍ يشكو ضَنى الجسمِ إلى ناحِلِ
لَهَفَك يا دارُ ولهفى على قطينِك المُحْتمِلِ الزَّائِلِ
قلبىَ للأحزان بعد النَّوَى وأنت للسَّافى وللنَّاخل
مثلُكِ فى السُّقْمِ ولى فَضْلَةٌ بالعقلِ ، والبلوى على العاقِلِ

فإنك ترى أن أساس الفكرة فى هذه الأبيات هو أنه رسم يبكى رسماً ، وهى فكرة المتنبى بل هى فكرة أبى تمام من قبله ، وكل ماجاء به مهيار من جديد أنه عمد فيها إلى التطويل والتفصيل ، ولكن ألا يشعر القارئ برغم ما وفق إليه مهيار من إحكام الصوت فى هذه القطعة أن الأبيات لا تبلغ من التأثير ما يريده لها مهيار ، فقد تقاربت الأفكار وأصبح الأسلوب هادئاً ليس فيه عنف العاطفة ولا حدة التعبير الأصيل فى الشعر ، أصبح كأنه أسلوب نثر ، فهو يعتمد على المقارنة والتفصيل ، وهو يعتمد أيضاً على شىء آخر يفسده ، وهو ما فيه

من تكرار للألفاظ ، وهو تكرار لم نتعوده فى الشعر قبل القرن الرابع ، إذ يدنو به إلى حال من الابتذال ، قد لا تبدو واضحة فى تلك القطعة ، ولكن ارجع إلى ديوان مهيار ، فستراها منتشرة هناك ، وستراها تصيب شعره بضروب من الركاكة والإسفاف ، وهل تستريح الأذن فى تلك القطعة نفسها إلى كلمة الفضلة أو كلمة البلوى ، ومثلهما كثير فى شعر مهيار ، إذ كان يدخل فيه كلمات كثيرة غير شعرية ، حتى ليصبح أصلا فى قصائده أن تنتشر فى نسيجها تلك الرقع التى لا تكسبها جمالا إلا جمالا غير شعرى . وانظر إلى فكرة ضلال القلب وراء الحبيب ، وهى فكرة معروفة من قبله ، وقد أعجب بها مهيار ، وذهب يلفق منها أبياتاً كثيرة فى ديوانه كأنما يقول :

نشدتُكِ يابانة الأجْرَعِ ... متى رفعَ الحيُّ من لعلعِ
وهل مرَّ قلبى فى التابعين ... أم خار ضعفاً فلم يَتْبعِ
لقد كان يُطمعنى فى المُقامِ ... ونيتُهُ نيةُ المُزْمِعِ
وسرنا جميعاً وراء الحُمولِ ... ولكنْ رجعتُ ولم يَرْجعِ
فأنتَهُ لكِ بين القلوب ... إذا اشتبهتِ أنَّهُ الموجَعِ
وشكوى تدلُّ على سُقْمِهِ ... فإن أنتِ لم تبصرى فاسمعى

فقد أطال مهيار الفكرة ودار حولها هذا الدوران الذى يبعدها عن طبيعة الأفكار الغنائية ، ولكن ما للأفكار الغنائية ومهيار ؟ إنه يريد أن يجدد فلا يجد عنده ثروة فكرية يستعين بها على ما يريد ، وإذن يعمد إلى تطويل الأفكار القديمة وبسطها كل البسط ، غير أنه حين صنع ذلك ضل منه أسلوب الشعر الغنائى فى الطريق ، فقد تهوّشت الأفكار ، ولم يعد لها شىء من اللذع والحدة . وما أشبه أسلوب مهيار بالسهل المنبسط الذى لا تجد فيه سوى نبات واحد فإذا بك تملّه وتسأمه لما فيه من تكرار وعدم تنوع . وحقا إن أسلوب مهيار « أسلوب منبسط » ، فلا تتوه فيه لفكرة أو صورة غير هذا التفصيل الممل الذى يُنفِّر الإنسان من متابعته والنظر طويلا فى ديوانه ، إلا أن يكون باحثا يحترف البحث ، فلا يهمه أن يقرأ شعراً تتقد فيه العاطفة ، ويلذع فيه الأسلوب ، وهل يجد الإنسان شيئا من اللذع أو الحدة أو الطرافة فى تلك الأبيات وخاصة البيتين الأخيرين ؟

وهل كلمة إذا اشتبهت كلمة شعرية ؟ وهل نستريح إلى التعبير عن الارتحال بالارتفاع كما يقول فى البيت الأول ؟ وهل نستريح لكلمة النية ؟ ألا نحس فى ذلك كله بضروب من خبو العاطفة وضعف الأسلوب ؟

والحق أن مهيار لم يكن يعرف العبارة الحادة فى الشعر العربى معرفة دقيقة لأنه أجنبى دخيل على اللغة ، وهو لم ينزح إلى البادية كما نزح إليها أبو نواس ، ولا تعلم الفصاحة من شيوخ بنى عَقيل كما تعلمها بشار ، فلم تتعمق فيه السليقة العربية ، وصار إذا أراد التعبير عن فكرة جاءها من بعيد وبعد لف طويل ، فانكشفت عيوبه فى التلفيق . على أنه يحسن بنا أن نشير إلى أن مهيار استحوذ على إعجاب كثير ممن عاصروه وجاءوا من بعده واستمر ذلك إلى عصرنا الحديث ؛ وأكبر الظن أنه يحسن أن لا يسرف المعجبون به على أنفسهم ، فيتخذوه مثلا من أمثلة البلاغة العربية ، لأنه يضل التعبير العربى الدقيق ، واقرأ له هذه القطعة :

يا لُوَاة الديون هل فى قضايا الـــحُسْنِ أن يمطل الغنىُّ الفقـيرا
لىَ فيكمْ عهـــدٌ أُغير عليهِ يومَ سَلْعٍ ولا أُسمِّى المُغيرا
احذروا العارَ فيهِ ، والعارُ أن يُمْـــسى ذمامى فى رعيهِ مَخْفورا
أو فَرُدُّوا علىَّ حيرانَ أعْشى ناظرا قد أخذتموهُ بصـــيرا
أنا ذاك اعتبدت قلبى وأنفقْـــتُ دموعى عليكمُ تبْذِيرا
فاحفظوا فى الإسارِ قلباً تمنَّى شغفاً أن يموت فيكمْ أسـيرا
وقتيلا لـكم ولا يشتكمْ هل رأيتم قبلى قتيلا شكورا

ولعل القارئ قد شعر بغرابة هذه العهود التى يغار عليها وتسلب ؛ فنحن نعرف أن العهود تنقض ، أما أن يغار عليها وتسلب فهذا تعبير جديد غير مألوف ، ولكن مهيار يريد التجديد فى التعبير ، بل هو فارسى قد ينسى الكلمة الأصيلة فى اللغة . وانظر بعد ذلك فسترى التلفيق واضحاً ، إذ يعمد إلى التفصيل فى أفكاره والاتساع فى عباراته ، ولذلك كان يكثر عنده الحشو والإسهاب الممل ؛ وما هذا العار الذى يذكره مجملا ثم يفصله ؟ وانظر إلى البيت الرابع وما فيه من تقديم الصفات على الموصوف . وليس ذلك كل شىء

فيه بل انظر إلى القافية كيف اجتلبت لتكميل البيت ، لقد اجتلبت هى وما دخلت فيه من تعبير كما اجتلبت قافية البيت الثانى وتعبيرها . والحق أن هذه الأبيات وألفاظها جميعها مجتلبة ، أو هى بعبارة أدق ملفقة أريد بها أن تحدث نموذجا من الشعر ، وإلا فما هذه العبارات فى الأبيات التالية من مثل إنفاق الدموع تبذيراً وموت قلبه فيهم أسيراً ؟! .

ونحن لا نرتاب فى أن كثيراً مما يؤذينا فى هذه القطعة وأمثالها فى ديوان مهيار إنما يرجع إلى أنه لم تكن له سليقة عربية إذ تعلم اللغة من الكتب ، ولذلك لم يكن يعرف كيف ينظم السلك العربى ، وكيف يرتب فرائده ، وأين يضع الكبرى ، وأين يضع الصغرى ، ومن ثم انتشر عنده التلفيق على حين ينطوى عند غيره من الشعراء ، ولا يظهر واضحاً بتلك الصورة الواسعة التى نراها عند مهيار . واقرأ هذا الأبيات :

مَن دَلَّ ربّاتِ العيون النُّجُلِ ... أنَّ القلوبَ غرضٌ للمُقَلِ
فما رمتْ سوداء منها أسْوَدَا ... فغيرُ أنْ يُجْرَحَ إن لم يُقْتَلِ
باعَ رخيصاً لُبَّهُ يومَ اللِّوَى ... موكل أحشاءه بالكلِ
حكمُ هوًى مسلَّطٍ إذا جنى ... لم يعتذرْ وإن قضى لم يعدلِ
دمى — وقد حُرِّم إلا بدم — ... على اللِّوَى لمْ حُلَّ يا ذاتَ الحُلِى
سيقتْ لبلبالك بابليَّةٌ ... مالكِ يا خالقة السحر وَلِى
زعمتِ لا يُبلى هواكِ جسدى ... بَلَى ! وحبيك بَلَى ! لقد بَلِى

فإنك تحس إحساساً واضحاً بأن مهيار يلفق القصائد تلفيقاً ؛ فهو يجمع لها الألفاظ والأفكار من هنا وهناك ، وإلا ففيم هذا الاستفهام الذى بدأ به هذه الأبيات ؟ وفيم هذه السهام المكسرة فى القلوب إن لم تعرف العيون مكان الرمية ؟ ! إن كل ما هنالك أنه جاء بالمقل والعيون النجل ؛ أما البيت الثانى ففيه سواد وفيه تكلف متعب فى التعبير وخاصة فى شطره الأخير ؛ وانظر إلى البيت الثالث وهذا الانتقال من القتل إلى البيع ، ثم انظر بعد ذلك إلى التكلف فى الجناس بين موكل وكل ، وهو جناس باهت لا نشعر إزاءه بطرافة فنية لا من جهة صوتية ولا من أى جهة مادية أخرى ؛ وانظر إلى جناسه بعد ذلك بين حُلّ وذات الحُلى ، ثم بين بلبال وبابلية ، ثم بين بَلَى و بَلِى فى البيت الأخير .

إننا لا نستطيع أن نفهم أن هذه الجناسات هى نفس الجناسات التى كنا نعجب بها عند شعراء القرن الثالث ، إنها « جناسات باهتة » لا نحس إزاءها بأنها تعبر عن جمال وفق كما كان ذلك الشأن فى القديم .

على أن هـذا الجانب الباهت فى شعر مهيار يم فى جميع جوانب قصائده ونماذجه ، بحيث يمكن أن نقول إنها قصائد أو نماذج باهتة ، فليس فيها ما يسر العين والأذن فضلا عما يسر العقل والذهن . واقرأ فى مهيار طويلا ثم سل نفسك ماذا حصلت عليه فلن تجد شيئاً رائعاً من فن أو شعر ، بل أنا أو من بأنك لن تستطيع أن تديم النظر فيه طويلا ، فسيفجؤك ملل وسأم يحولان بينك وبين الاستمرار فى القراءة ، فقد أصبح الشعر تلفيقاً خالصاً سواء فى صوره أم فى ألوانه أم فى أفكاره ، وهو تلفيق كان مهيار يعتمد على دفع المشقة فيه بالتقليد ، ولـكن أى تقليد ؟ ! إنه هذا التقليد الذى لا يشع إلا مللا وسأما غريبين ؛ وكأنما أجدب التفكير الفنى ، ولم يعد من الممكن أن يتحول إلى التصنيع القديم وما كان فيه من زخرف حسى وعقلى .

٣

تطويل مهيار لقصائده

ولم يقف مهيار بتلفيقه عند نشر الأفكار المطروقة والخواطر المسبوقة فى أسلوبه المنبسط ، بل راح يحاول تحقيق ذلك من طرق أخرى ، هى إدخال مراسيم الرسائل فى قصائده ، حتى يستطيع أن يطيل فيها طولا شديدا . وإن الإنسان ليشعر شعورا واضحا إزاء كثير من نماذج مهيار بأنها قد ألفت كما تؤلف الرسائل ؛ فهى تبدأ فى العنوان بتلك الكلمة : " وكتب إلى . . . " ، وينتقل الإنسان من هذا العنوان إلى القصيدة فإذا هى قد ألفت على نمط أسلوب الرسائل وما تعارف عليه أصحابها من ولعهم بما يسمى « براعة الاستهلال » ؛ وقد كان السابقون يعرفون لمهيار إحسانه فى هذا الجانب . يقول ابن حجة الحموى : " ومن ألطف البراعات وأحسنها براعة مهيار الديلمى ، فإنه بلغه أنه وشى به إلى ممدوحه فتنصل من ذلك بألطف عذر ، وأبرزه فى معرض التغزل والنسيب ، فقال :

أما وهواها حِلْفَةً وتنصُّلا لقد نَقَلَ الواشى إليها فأمحلا

وما أحلى ما قال بعده :

سعَى جُهْدَهُ ، لكنْ تجاوزَ حدَّهُ وكثَّر فارتابتْ ، ولو شاء قلَّلا "

ومهيار كما يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال نراه يختمها بالدعاء ، على نمط ما يصنع الكتاب برسائلهم ، وانظر إليه يقول فى نهاية إحدى قصائده :

فلا قَلَصَتْ عنى سحائبُ ظلِّكُم فمنها مُرِدٌّ تارةً وسَكُوبُ

ولا عدمتْكُم نعمةٌ خُلقتْ لكم ودنيا لكم ، فيها الحياةُ تطيبُ

يزوركم النَّيْرُوزُ مُقْتَبِلَ الصِّبا وقد دبَّ فى رأس الزمانِ مَشِيبُ

تَصَوَّحُ أغصانُ الأعادى وغصنُكم من السَّعد ريانُ النبات رطيبُ

دعاء حِيالى فيه ألفُ مؤمِّنٍ تَوَافَقُ منهم ألسنٌ وقلوبُ

وماذا بقى لأسلوب الكتاب فى رسائلهم ؟ إن مهيار يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال ويختمها بالدعاء ، وكأنه يؤلف رسالة من الرسائل ، وكيف يطيل قصائده إن لم يستخدم معرفته بمراسيم الرسائل فى هذا الطول ، وينقل إلى القصيدة كل ما يمكنه من هذه المراسيم .

على أن هذا الجانب من التجديد عند مهيار لم يضف للشعر جمالا ، بل أضاف إليه هلهلة وإسفافا ، فإن مهيار حين عدل بالشعر إلى مراسيم النثر استعار له ما يطوى فى هذه المراسيم من الحشو وكثرة التكرار والاعتراض ، وعمم ذلك فى نماذجه ، حتى ليؤذينا إيذاء شديداً ، وانظر كيف يعتمد على الاعتراض فى صنع أبياته :

أقول — وقد تعرَّم جُرح حالى وسُدَّ على مَطالعىَ السَّراحُ

وكاشفنى وكان مجاملا لى عَبوسُ الوجه من زمنى وقاحُ

وقد منعتْ غضارتَها وجفَّتْ على أخلاقها الأيدى الشحاحُ —

غداً يا نفسُ فانتظرى أُناساً هُمُ فرَجٌ لصدركِ وانشراحُ

فقد فصل بين أقول ومتعلقاتها بنحو ثلاثة أبيات ، جاء بها حشواً لا لشىء سوى أن يطيل فى نموذجه ، وأن يحقق الكم الذى يريده لقصيدته ، فإذا الإنسان لا يقرأ فى شعر ، وإنما يقرأ فى نثر أو رسالة من الرسائل . ونحن لا نرتاب فى أن مهيار حين خرج بنماذجه

وقصائده إلى التطويل فيها ، وجلب مراسيم الرسائل لم يستطع أن يشفع ذلك بجمال فنى لا من وجهة حسية ولا من وجهة عقلية ، وقد كان ابن الرومى يطيل من قبله فى قصائده ولكن الطول عنده كان مفهوما ، إذ كان يستخدم فيه ثقافته ومنطقه ، فإذا المعانى تتسع عنده اتساع الرقاقة فى قوله يصف خبازاً :

ما بين رؤيتها فى كفه كرةً وبين رؤيتها قوراء كالقمرِ
إلا بمقدار ما تنداح دائرةٌ فى لُجَّة الماء يُرْمى فيه بالحجر

فابن الرومى كان يخبز معانيه خبزة عقلية إن صح هذا التعبير ، أما مهيار فلم يكن يطيل فى شعره بدافع عقلى ، إنما كان يطيل من أجل الطول نفسه ، ولذلك فقد الشعر عنده كل ما يحمل من حرارة العاطفة وتوهجها ، لولا ما كان يسلكه فيه من أقواس موسيقية .

وحقاً إن مهيار قد تسلم له بعض قطع فى نماذجه يوفر لها من القيم الصوتية ما نعجب به ، ولكن ذلك لا يسرى إلى أكثر شعره وأغلبه ، بل إنه لا يسرى إلى بقية القصائد التى قد نستجيد منها هذه القطع ، فما يزال يهجم علينا منه هذا التلفيق وهذا الحشو والإسفاف ، وكأنى به حينما بسط نماذجه كل البسط أصبح الجمال الفنى عنده مهوشاً لا روعة فيه ولا تنسيق .

٤

الميوعة فى غزل مهيار

وكما أن مهيار لم يكن يسعفه التعبير الحاد فى اللغة ، كذلك لم يكن يسعفه الشعور الحاد ، ففى شعره ضرب من الميوعة والليونة وخاصة فى غزله ، إذ يحس الإنسان دائماً بأن فيه إفراطاً فى الحس والشعور والرقة ، بل إنه لتنساب منه ألوان من الذلة والضراعة ، فقد خلق كما يقول رقيق القلب[1] ، وإنها لرقة تخرج به عن الحدود المألوفة ، حتى لترى أنفاس الخزامى تخزه[2] ، وإنه لوخز غريب ، ولكن لا غرابة فيه فمهيار يتكاف الليونة والدماثة

(١) ديوان مهيار طبع دار الكتب ١/٢٢ . (٢) الديوان ٣/٢٦٢ .

والحس الحاد والشعور المفرط ، فإذا شعره يفقد كل ما يمكن أن يكون فى العواطف من حرارة وقوة . إنه شعر يمتلئ بالتخنث ، فليس فيه رجولة قوية ولا ما يشبه الرجولة ، ولعل ذلك ما جعله يقول فى وصف قصائده :

فى كل نادٍ نازحٍ غائبٍ ... لها حديث بكمُ حاضرُ
تعرض أيامَ التهانى بها ... ما تعرضُ المعشوقةُ العاطرُ
تميس منها بين أيامكم ... خاطرةٌ يتبعها الخاطرُ
لثمُّها التحصينُ عن غيركم ... وهى على أبوابكم سافرُ

فهو يعترف بأن قصائده — حتى فى المديح — كأنها المعشوقة العاطر . إنها من جنس المعشوقات اللائى يتشاجين ويتموجن ويرضين فى لبوس الغضب ويغضبن فى لبوس الرضا .

لم يكن مهيار يعتمد فى شعره وغزله على قوة ولا ما يشبه القوة ؛ بل كان يعتمد على هذه الليونة والدماثة وما يفضيان إليه من ميوعة شديدة ؛ وهى ميوعة لا تطويها أصالة فى التعبير ولا طرافة فى التفكير ، وإنما ينشرها هذا التلفيق الذى أشرنا إليه ، واقرأ هذه الأبيات :

وبجرعاء الحِمى قلبى فعُجْ ... بالحمى فاقرأ على قلبى السلاما
وترجَّلْ فتحدثْ عجباً ... أنَّ قلباً سار عن جسم أقاما
قُلْ لجيران الغضا آهٍ على ... طيب عيشٍ بالغضا لو كان داما
نصلُ العام وما ننساكمُ ... وقصارى الوجد أن نسلُخ عاما
حمِّلوا ريح الصبا نشركمُ ... قبل أن تحمل شيحاً وثُماما
وابعثوا أشباحكم لى فى الكرى ... إن أذنتم لجفونى أن تناما

فإنك ترى الليونة والميوعة التى يصاب بها الشعراء الوجدانيون حين يصبح الشعر تلفيقاً فتراهم يتهالكون ولا يكادون يتماسكون ، وقد كرر الحمى وكرر القلب تكراراً لا تحس فيه جمالا ؛ وانظر إلى البيت الثانى ، ألا تحس بشىء من التكلف فى هذا الترجل ، لكأنى جاء بهذا البيت ليعبر عن الطباق بين سار وأقام ؛ ولكنه « 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 دمائته وليونته بأنه لا ينسى محبيه ، مهما طال به العهد ؛ وقصارى الوجد عنده أن يسلخ عاما ؛ وها هو ذا أخيراً لا ينام ، إلا إذا أذن له هؤلاء المحبون ، وهو إن نام يطلب أشباحهم فى الكرى ، ألا تحس فى ذلك كله ما نشير إليه من ليونة الغزل عند مهيار ، وما هذا الإذن الذى يصطنعه ليدل على منتهى ما يمكن من حساسية فى الشعور ورقة فى العواطف ؟ . وانظر إلى هذه الأبيات :

لم تزل تخدع العيونَ إلى أن ... عَلَّقَتْ دمعةً على كلِّ ماقِ
ما أعفَّ النفوسَ يا صاحبيْ شكْـ ... ـوايَ لولا غرامةُ الأحداقِ
وبنفسى المحلُّ ليس رفيقاً ... للسوافى ولا لتيه الرِّفاقِ
فى مكان الوحش العواطلُ تلقى الـ ... ـإنسَ فيه حَوالىَ الأعناقِ
يتعرَّضْنَ ما لهنَّ من اللَّمْـ ... ـسِ نفورٌ ولا من الصيد واقى
كل محبوبةٍ إلى الحُقْبِ مُسْتَنَّـ ... ـة لبْسِ الخلخال عند الساقِ

فإنك ترى دموعاً معلَّقة بمآقيه ، وهى دموع تؤذينا إيذاء شديدا ، وأى دموع هذه التى تعلق تعليقا ؟ أليس فيها تصنع شديد ومبالغة مفرطة عن شعوره ؟ ويستمر فإذا صواحبه لسن من هذا النوع المحصَّن الممنَّع الذى تحميه السيوف والرماح ، والذى كان يتغنى به الشعراء من أمثال أبى تمام والمتنبى ، بل هن من نوع آخر لا يصد ولا ينفر ؛ إنهن يتعوَّجن كمهيار فى حبهن ويتهالكن . وانظر أخيراً كيف ختم هذه الأبيات بتلك الصورة الملفقة التى أراد أن يجدد بها فذكر أن صواحبه يلبسن الخلخال 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 ؛ واقرأ هذه الأبيات :

قالوا صحوْتَ من الجنون بِهِ ... من ردِّ جِنَّته على عقلى
وسعَى بىَ الواشى وكان وما ... يسطيعنى بيدٍ ولا رجْل
فكأنهنَّ بما أذنَّ لَهُ ... يلبسنَ أقراطا من العَذَلِ

فإنك تراه يعلق اليد والرجل فى البيت الثانى كما علق الدموع فى الأبيات السابقة ، وكما عُلقت أقراط العذل فى البيت الثالث ، وقد عاد للتعبير بالإذن ، فدل على هذا الشعور المصطنع وهذه الرقة المفرطة . وارجع إلى هذه المقطوعة من الفخر التى تغنى فى العصر الحديث ، والتى يبدؤها على هذه الشاكلة :

أعْجبتْ بى بين نادى قومها أمُّ سعدٍ فمضت تسألُ بى

فإنك ترى منه محبا غريبا يسوق الحديث مع صواحبه فى طريقة غير مألوفة ، ألست تراه يقول إنها هى التى تعجب به ؟ . وحقا كان مهيار شاعراً من شعراء الحب ، ولكنه شاعر من طراز آخر غير الطراز الذى نعرفه عند العرب ، طراز يظهر الإفراط فى الحس والشعور ، بل هو طراز مائع ، لا نجد فيه رجولة ولا ما يشبه الرجولة ، وقد انتشر هذا الطراز بعد مهيار واستمر إلى عصرنا الحديث ، وهو طراز ظهر فى الشعر العربى حين أترفت الحضارة ، وأترف الحس والشعور على هذا النمط الذى نرى فيه مهيار يقول :

غار المحبون من أبصار غيرهمُ صَدًّا وغِرتُ على لمياء من بصرى

وإنها لغيرة غير مألوفة ، فعهدنا بالمحبين أن يغاروا حقا ، ولكننا لم نعهد أحدا يغار من نفسه بل يغار من بصره . لقد كان خليقا به أن يحمد هذا البصر ، وإن كان يريد أن يبعد فى التعبير والتفكير فليسلك إلى ذلك طريقا آخر ، فيه قرب ، ليقل لها إنه يريد أن يستمر له بصره حتى يراها به ، ولكن مهيار كان يريد شيئا آخر غير إظهار الدقة فى الشعور ، كان يريد أن يعبر عن ليونة وميوعة ، فإذا هو لا يغار فقط من غيره ، بل هو يغار من بصره حتى يعلن إلى صاحبته ما اشتمل عليه من رهافة حسه ، بل من مرض حسه وما أصابه من هذه الميوعة الشديدة ، وانظر إليه يقول :

وحبِّى لذكْرِكِ حتى لَثَمْـــتُ مسلكَه من فَمِ العاذِلِ

فإنك ترى صورة أخرى لا تقل غرابة عن سابقتها ، فها هو ذا مهيار يلثم فم العاذل حين يذكر له صاحبته ، أرأيت إلى هذا التصنع لإظهار الإفراط فى الشعور ، بل لإظهار تلك الميوعة التى أخذت ترسخ أصولها وتستقر فى هذا الديوان الضخم عند مهيار ، واقرأ فيه ما استطعت أن تقرأ فإنك ستشرف منه دائما على هذه الميوعة الشديدة .

٥

غزل مهيار والعناصر البدوية

على أن هناك جانباً آخر مهما فى غزل مهيار ، وهو ما نراه عنده من تشبثه بالعناصر البدوية وحشدها فى قصائده ، بحيث لا يمر غزل فى قصيدة دون أن نحس بأنه لشاعر يقيم فى نجد أو فى الحجاز ، فدائما صاحبته أمامة أو الرباب أو لمياء أو سعدى ، ودائما هى من سكان منى أو الخيف أو قباء أو سلع ، وهو لذلك يكثر من ذكر الأماكن الحجازية والنجدية من مثل أُحُد وجُمَع وسلم ونعمان والألال والمحصَّب وإضم وزمزم إلى جم من هذه الأمكنة التى تنثر فى مطالع قصائده ، وهو إلى ذلك مايزال يعنى بالحديث عن الأطلال عناية شديدة ، وقد يعجب الإنسان لمزاوجة مهيار بين ميوعته فى غزله وبين ارتفاعه بهذا الغزل عن حياته المتحضرة إلى الحياة المتبدية وما فيها من شظف العيش وخشونة الحياة ، وحقا إن ذلك يشعر بشىء من التناقض عند مهيار ، غير أنها حال عامة انتشرت فى الشعر العربى لهذه العصور وعرفت عند مهيار وغيره كالمتنبى ؛ وكان يعنى فى نسيبه مثله بالبدويات على نحو ما مر بنا فى الفصل السابق .

وأكبر الظن أن هذه الحال من التبدى فى الغزل تسربت للشعراء من تأثرهم بأساليب المتشيعة والمتصوفة فى شعرهم الخاص ، إذ كان هؤلاء ينحون بغزلهم منحى بدويا ، يعبرون فيه بالأماكن النجدية والحجازية ، وكأنهم يريدون أن يعطوه بذلك ضربا من العبادة والقداسة ، وهم لذلك يتشبثون خاصة بالأماكن المقدسة من الحجاز . وقد ربطنا سابقا بين المتنبى والمتشيعة والمتصوفة ؛ أما مهيار فقد رأينا فى أول هذا الفصل أنه كان متشيعا بل كان من غلاة الرافضة ، وقد نحا بغزله هذا المنحى الذى يعبر فيه هذا التعبير الواسع عن حبه ، بالرغم مما قد يُظن بأن هذه العناصر البدوية تقيد فى خواطره وأفكاره . والحق أنها أعطت للغزل عند مهيار وعند غيره من الشعراء ضربا من الاتساع فى التعبير عن الوجدان والعاطفة ، وماذا نطلب فى الغزل ؟ ألسنا نطلب التعبير عن الحب والعواطف ؟ وهو تعبير

ليس من الضرورى له أن يرتبط بحياة الشعراء الحاضرة ، إنما هى العاطفة ينوع الشعراء فى التعبير عنها ، وهم قد يعبرون بعناصر حاضرة ، وقد يرجعون إلى عناصر قديمة تشع منها ضروب مختلفة من الشعور والأحاسيس .

ولعل من الغريب أن نجد جماعة من النقاد المعاصرين يتلومون من يذهب هذا المذهب من استخدام العناصر البدوية القديمة فى الشعر ، كأنما التعبير عن العاطفة تعبير يقيده الحاضر ، وما الحاضر ؟ إن العاطفة أوسع من أن تقيد بمكان خاص أو زمان خاص ، وربما كان التعبير بالعناصر الماضية يعطيها من الاتساع فى التعبير ما لا يعطيها التعبير بالعناصر الحاضرة ، وما لنا نذهب بعيداً ؟ ! إن التعبير العاطفى إنما هو ضرب من الرمز عما فى نفوسنا ، ومن حق الشعراء أن يرمزوا إليه بالعناصر الماضية أو العناصر الحاضرة ، وربما وجدوا فى العناصر الماضية مايسعفهم بالتعبير عما فى نفوسهم تعبيراً أدق وأعمق ، عمق هذه العناصر فى الماضى والقديم . وأكبر الظن أن ذلك ما دعا أصحاب التصوف والتشيع إلى أن يرتبطوا فى شعرهم بتلك العناصر ، فقد اتخذوها للتعبير عن عواطفهم العميقة ، واستطاعوا أن يحدثوا بها ضرباً من الشعر الرمزى فى اللغة العربية .

والحق أن مهيار كان يكثر من العناصر البدوية فى شعره ، سواء منها ما يتصل بأسماء صواحبه أو أماكنهن أو ما فى هذه الأماكن من النباتات والأشجار والأوديه والرياح ، كأن يقول فى مطلع إحدى قصائده :

بكَر العارضُ تحدوه النُّعامى ... فسقاك الرَّىَّ يا دارَ "أُماما"

وتمشَّتْ فيكِ أرواحُ "الصَّبا" ... يتأرَّجْنَ بأنفاسِ "الخُزامَى"

فإنك تراه يتشبث منذ المطلع بهذه العناصر القديمة ، وهى لا شك تعطى غزله ضرباً من الاتساع فى التعبير ، وانظر إليه يقول فى قصيده أخرى تلك القطعة الجيدة المعروفة :

سل طريق العيس من "وادى الغضا" ... كيف أغْسَقْتَ لنا رأْدَ الضُّحَى

أشىء غير ما جيراننا ... نفضوا "نجداً" وحلوا "الأبطحا"

يا نسيمَ الصبح من "كاظمةٍ" ... شدَّ ما هجتَ الجوى والبُرَحا

"الصَّبا" ، إن كان لابد ، "الصَّبا" ... إنها كانت لقلبى أروحا

يا نداماى "بسلعٍ" هل أرى ذلك المَغْبَقَ والمُصْطَبَحَا
اذكرونا ذكرَنا عهدَكُمُ ربَّ ذكرى قرّبتْ من نزَحا
واذكروا صبًّا إذا غنّى بكم شرب الدَّمْعَ وعافَ القدَحا

ولا يروعك الآن ما تجد فى هذه القطعة من موسيقى جيدة فهى لا تطرد له فى بقية قصيدته فضلا عن قصائده الأخرى ، إنما هى أبيات وقطع تأتى نادرة فى ديوانه تستقيم له الموسيقى فيها ويستقيم له التعبير . على أن جمال هذه القطعة فى الواقع يأتى قبل كل شىء مما فيها من تواجد وحنين ، وهو لا ينقلب إلى تلك الميوعة التى نعرفها فى مهيار ، وهو لذلك يقع منا موقعاً طريفا . وحقاً إننا لا ننكر الوجد فى الغزل ولكننا ننكر الميوعة وما يطوى فيها من ليونة وتخنث ، ولعل أهم شىء جعل مهيار لا يسقط فى غزله سقوطاً تامًّا هذه العناصر البدوية التى كان يستعين بها فى شعره والتى كانت تطوى فى داخلها جانباً من الشعور بالألم والحزن ، وهو شعور جاء مهيار من تشيعه ، فالشيعة دائماً محزونون ، وهم لذلك دائماً يشعرون بالألم ، وقد تسرب هذا الألم وتسرب هذا الحزن إلى غزل مهيار فشعّ منه حنين وتواجد بل إغراق فى الحنين والتواجد ، وكأنما نقرأ فى ديوان مهيار لشاعر متشيع ، بل نحن نقرأ حقاً لشاعر متشيع يحز الألم فى صدره ، وهو ألم يفضى به إلى هذا التواجد فى الحب ، ولعل ذلك ما جعل المتصوفة يعنون بغزله ، فهم يذكرون أن من سماعهم قوله[1] :

من ناظرٍ لى بين "سَلعٍ" و"قُبا" كيف أضاء البرقُ أم كيف خَبَا
نبّهنى وميضُهُ ولم تَنَمْ عينى ولكن ردَّ عقلاً عَزَبَا
برقٌ لهُ قد صار قلبى خافقا واستبردته أضلعى مُلتهبا
يا لبعيدٍ من "مِنًى" دَنَا بِهِ — يوهمنى الصدقَ — بُرَيْقٌ كَذَبَا
ولنسيم سَحَرٍ "بحاجرٍ" ردَّتْ به عهدَ الصِّبا ريحُ "الصَّبا"
أليَّةٌ ما فتح العطَّارُ عن أعبقَ منه نفَساً وأطيبا
سلْ من يدلُّ الناشدين "بالغضا" على الطريدِ ويردُّ السَّلَبا
أراجعٌ لى والمُنَى هَلْهَلَةٌ فطالعٌ نجمُ زمانٍ غَرَبَا

(١) محاضرات الأبرار لابن العربى ١/٢١٤ .

وطوفةٌ بين القباب "بمنى" لا خائفاً عينا ولا مرتقبا

وليس من شك فى أن هذه المقطوعة تمثل روح المتصوفة لا بما فيها من "البقع الحجازية" فقط بل بما فى داخلها من التواجد فى الحب . وهذا الجانب عند مهيار يجعلنا نلتفت إلى أن التشيع والتصوف أصبحا منذ القرن الرابع أصلين مهمين من أصول الشعر العربى ، فهما يدخلان فى المواد التى تكونه ، إما لأن الشاعر من المتصوفة أو من المتشيعة ، أو لأنه يستعير من هاتين البيئتين فى شعره ، كما رأينا عند المتنبى ، إذ أدخل كثيراً من مواد التشيع والتصوف وعناصرهما فى ألفاظ شعره وعباراته ، وهذا هو سر ما نجده من صلة واضحة بين الشعر العربى العام وشعر المتشيعة والمتصوفة ، وهل هناك من فارق بين مقدمات مهيار وشعر متصوف كابن الفارض ؟ إن القصيدة عندهما جميعاً تملأ بهذا التواجد فى الحب ، ثم بتلك البقع الحجازية وما تنشره فى الشعر من حنين عاطفى غريب . وحقاً امتاز المتصوفة باتساع الرمز فى التعبير عن حبهم الإلهى ، ولكن أى رمز ؟ ! إنهم كانوا يرمزون بنفس هذه المواد البدوية والعناصر القديمة التى كانت تتخذ أيضاً كرمز عند شعراء الحب الإنسانى ، فتعبر هذا التعبير الفسيح الذى ينطلق فيه الخيال ويسبح فيه الشعور والوجدان .

٦

المديح عند مهيار وتحوله الى شعر مناسبات

ونحن نعود فنقرر بأن هذه العناصر البدوية السابقة فى شعر مهيار هى كل ما كان يحميه من السقوط ، فقد أصبح الشعر عنده ضرباً من التلفيق والطول الشديد ، وهو طول ما يزال به حتى يحدث السأم والملل ، إذ لم يكن يستعين عليه بثروة عقلية ، إنما كان يستعين عليه ببسط الأسلوب ونشره ، وارجع إلى الموضوع العام الذى يشغله فى ديوانه ، ونقصد شعر المديح فإنك تراه يفقد أصباغه العقلية القديمة التى رأيناها عند أبى تمام ، بل هو يفقد أصباغه الحسية ، وكأنى به يتحول كما تحول الغزل إلى ضرب من المديح الباهت ، بل إن الغزل لم يسقط عند مهيار كما سقط المديح ، لأنه عرف كيف

يستعين عليه بالعناصر البدوية القديمة ، وما يمكن أن تعطيه من اتساع فى التعبير ، أما المديح فلم يستطع أن يحول بينه و بين هذا السقوط . وهـذا هو ما يجعلنا نذهب إلى أن الشعر العربى أخذ يركد منذ القرن الرابع ، فلم يعد فيه من جديد رائع سوى أن تتجمع مواده القديمة ؛ وهى مواد أثرية إن لم تعن بها الأيدى الحديثة فقـدت كل ما لها من روعة فنية .

والحق أن مهيار لم يستطع أن ينوع فى معانى المديح ، إذ كانت تنقصه الثقافة ، وكان ينقصه العمق ، وهو كذلك لم يستطع أن يحتفظ للعبارة بمنطق العرب الأصيل ، كما احتفظ لها الشريف الرضى والمتنبى وأمثالها ، بل لقـد ذهب يطيل فيها ويسرف فى هذا الطول ، بما كان يبسط من الأفكار والصور القديمة ، وقد أضرّ هذا الصنيع بقصائده لأن الشعر الغنائى حين يبسط كل البسط تصبح خطوطه مهوشة وألوانه مضطربة .

لم يكن مهيار يحكم التعبير فى قصيدة المديح ، إذ لم يكن يحسن فيها سـوى 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 أجدبت الحضارة العربية أو أجدب التفكير الفنى ، فليس هناك من جديد سوى هذا « الأسلوب المنبسط » الذى ينشر الفكرة المطوية فى أبيات كثيرة . ولعل من الطريف أن نذكر هنا ما رواه صاحب الأغانى عن عبدالملك بن مروان من أنه كان يقول للشعراء " تشبهونى مرة بالأسد ومرة بالبازى ومرة بالصقر ، ألا قلتم كما قال كعب الأشقرى :

ملوكٌ ينزلون بكل ثغـرٍ ... إذا ما الهامُ يوم الرَّوع طارا
رِزَانٌ فى الأمور ترى عليهم ... من الشيخ الشَّمائلَ والنِّجارا
نجومٌ يهتدى بهمُ إذا ما ... أخو الظلماء فى الغمراتِ جارا "(١)

ولو أن عبد الملك عاش إلى عصر مهيار ووجده ومن حوله من الشعراء يبدئون ويعيدون فى صور المديح المحفوظة لكان ذلك أشد إيذاء على نفسه . على أننا نلاحظ أن هذه المعانى التى ذكرها لكعب الأشقرى وأمثالها قد تدوولت واستنفدت فى العصر العباسى بحيث

(١) أغانى أساسى ١٣/٥٦ .

لا نصل إلى مهيار حتى نجد الشاعر العربى يقصر عمله على تلفيقها لجميع الممدوحين فى جميع المناسبات بدون تفريق ، ومن غير اختلاف فى التطبيق .

ونحن لا نتلوم مهيار وغيره من الشعراء لاستعارتهم فى المديح الصورَ المحفوظة والأفكار الموروثة ، ولكنا نتلومهم لأنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا إلى هذه الصور والأفكار ثروة زخرفية من التصنيع العقلى والحسى ، كما كان الشأن عند أبى تمام ، وهل نستطيع أن نقرن قصيدة لمهيار بقصيدة عمورية وما رأيناه هناك من مزج أبى تمام بين عناصر الثقافات المختلفة حتى استوت له هذه الموسيقى الرائعة فى تلك القصيدة ؟ وأكبر الظن أننا لا نبعد إذا قلنا إن من أهم الأسباب فى خمود قصيدة المديح لهذه العصور أنها فقدت الحادث الخطير الذى تنشد فيه والذى يكسبها ضربا من الحيوية والقوة ، كما نرى عند أبى تمام حين مدح المعتصم بقصيدة عمورية ، وكما نرى عند المتنبى فى مديحه لسيف الدولة حين كان يصف وقائعه مع الروم . غير أنا لا نتقدم بعد المتنبى إلى مهيار حتى يصبح المديح عملا رسميا يقال فى المناسبات كتهنئة بنيروز أو عيد أو وزارة ، ولم يعد هناك — إذا نحن استثنينا الحروب الصليبية — من البواعث والحوادث الهامة ما يدفع إلى نظمه ، وما يعطيه حدة أو قوة ؛ وقد استمر ذلك شأنه حتى العصر الحديث ، ومهما يكن فقد أصبحت قصيدة المديح عند مهيار وغيره من شعراء هذه العصور قصيدة مناسبة ، ولم يعد لها شىء من اللذة والروعة الفنية ، وبذلك تحول شعر المديح فى اللغة العربية إلى ما يمكن أن نسميه شعر التهانى أو « شعر المناسبات » فقد انطفأت منه كل شعلة يمكن أن تندفع منها حرارة أو ينبعث منها توهج ؛ ولم يبق فيه ولا فى غيره من موضوعات الشعر سوى هذا التلفيق الذى وصفناه عند مهيار ، ولعل ذلك كان أحد الأسباب التى جعلت المعرى ينفر فى لزومياته من هذا الشعر الذى لا نجد فيه أفكاراً نادرة ولا ثروة زخرفية واسعة .

الفصل الرابع

التعقيد فى التصنع

أرانى فى الثلاثة من سجونى ... فلا تسأل عن الخبر النبيث
لفقدى ناظرى ولزوم بيتى ... وكون النفس فى الجسم الخبيث
(أبو العلاء المعرى)

١

أبو العلاء : نشأته وثقافته

رأينا الشعر عند مهيار يصبح ضربا من التلفيق الخالص ، وكأنما جمد الشعر العربى وأصبح من الصعب أن يتحول إلى طرائف جديدة إلا ما رأينا عند المتنبى من تصنعه لصيغ الثقافات المختلفة وما يَطْوى هذا التصنع من تعقيد . ونحن لا نمضى بعد المتنبى إلى النصف الثانى من القرن الرابع ثم القرن الخامس حتى نجد شاعراً شآميا يبلغ بهذا التعقيد غايته ، وهو أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخى المعروف باسم المعرى نسبة إلى معرة النعمان ، وهى بلدة بين حلب وحماة ، وكان يكنى أبا العلاء ، وذكر ذلك فى شعره ، إذ يقول :

دُعيتُ أبا العلاء وذاك مَيْنٌ ... ولكنَّ الصحيح أبو النَّزُولِ

وقد ولد أبو العلاء سنة ثلاث وستين وثلاثمائة ، ولم يبلغ الرابعة من عمره حتى اعتلَّ علّة الجُدَرِى التى ذهب فيها بصره . وقد أشار إلى ذلك فى إحدى رسائله إلى داعى الدعاة ، إذ يقول : "وقد علم الله أن سمعى ثقيل ؟ وبصرى عن الإبصار كليل ، وقضى علىَّ وأنا ابن أربع ؛ لا أفرِّق بين البازل والرَّبَع"(١) . وكان يقول : "لا أعرف من الألوان إلا الأحمر لأنى أُلبست فى الجدرىّ ثوبا مصبوغا بالعصفر ، لا أعقل غير ذلك"(٢) .

(١) معجم الأدباء لياقوت طبع مرجليوث ١٩٨/١ .
(٢) بغية الوعاة للسيوطى طبع مطبعة السعادة ص ١٣٦ .

وقد خرج أبو العلاء من بيت علم وشعر وقضاء ، فآباؤه كانوا يتولون قضاء المعرة ، وقد تحدث عنهم ياقوت فى ترجمته له حديثا مستفيضا ، وذكر لهم طرفا من أشعارهم . وقد كان لهذا الميراث العلمى أثره فى تربية المعرى ، إذ جعله يميل للبحث والدرس ، وأيضا فإن فقد بصره حدد موقفه ، وجعله يطلب العلم و يشغف به ، وقد بدأ أبو العلاء بهذا الدرس والتحصيل فى المعرة ، إذ تتلمذ على أبيه ومن فى بلدته من تلامذة ابن خالويه . يقول القفطى : "ولما كبر أبو العلاء ووصل إلى سن الطلب أخذ العربية عن قوم من بلده كبنى كوثر أو من يجرى مجراهم من أصحاب ابن خالويه وطبقته ، وقيّد اللغة عن أصحاب ابن خالويه أيضا ، وطمحت نفسه إلى الاستكثار من ذلك فرحل إلى طرابلس الشام وكانت بها خزائن كتب قد وقفها ذوو اليسار من أهلها ، فاجتاز باللاذقية ونزل دير الفاروس ؛ وكان به راهب يشدو شيئاً من علوم الأوائل ، فسمع منه أبو العلاء كلاما من أوائل أقوال الفلاسفة حصل له به شكوك لم يكن عنده ما يدفعها به ، فعلق بخاطره ما حصل به الانحلال وضاق عَطَنُهُ عن كتمان ما تحمّله من ذلك حتى فاه به فى أول عمره وأودعه أشعاراً له"[1] . ولعل ذلك ما جعله يقول :

فى اللاذقيـــــة فتنةٌ ما بين أَحْمَدَ والمسيحْ
هـــذا بناقوسٍ يدقُّ وذا بمئذنةٍ يصيحْ
كلٌّ يُعَزِّزُ دينَـــهُ يا ليت شعرى ما الصحيحْ

وقد استمرت هذه الشكوك التى يشير إليها القفطى متصلة بجميع آرائه وأفكاره . ويظهر من اللزوميات ان أبا العلاء كما درس العلوم اللغوية والشرعية درس المسيحية واليهودية ؛ أثناء تطوافه بالشام وأدياره . ولما بلغ الثلاثين سأل ربه إنعاما ورزقه صوم الدهر فلم يفطر فى السنة والشهر إلا فى العيدين[2] . وفى سن السادسة والثلاثين رحل إلى بغداد ؛ ولقى علماءها من أمثال الرَّبَعى والواجكا والشَّكَرِىّ والمرتضى[3] ، وقد لقيه الأول والأخير لقاء سيئا ، وفارقها وهو يقول :

(١) تعريف القدماء بأبى العلاء طبع دار الكتب ص ٣٠ .
(٢) الحضارة الإسلامية ٢/١١٠ .
(٣) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ٥١٥ .

رحلتُ فلا دُنْيا ولا دينَ نلتُهُ وما أَوْبَتى إلا السَّفَاهَةُ والخُرْقُ

ولما عاد إلى المعرة التزم ثلاثة أشياء : " نبذة كنبذة فتيق النجوم وانقصابا من العالم كانقضاب القائبة[١] من القوب وثباتا فى البلد إن حال أهله من خوف الروم "[٢] . وسمى نفسه (رهين المحبسين) يعنى حبس نفسه فى المنزل ؛ وحبس بصره عن الرؤية[٣] . ومكث أبو العلاء فى هذين المحبسين نحو خمسين عاما ألف خلالها تلك الكتب الكثيرة التى رواها له ياقوت فى معجمه ؛ وهى تدل على أنه كان واسع الثقافات سعة شديدة ؛ فهو يعرف الديانات والمعتقدات المختلفة كما يعرف الفلسفة والتنجيم والتاريخ والتصوف ، وما يطوى فى ذلك من ثقافات يونانية وفارسية وهندية ، وقد عنى عناية خاصة بالثقافة اللغوية فألف فى النحو والعرض ، وتصنع للغريب فى جميع آثاره ؛ وليس من المبالغة أن نزعم أنه كان إماماً ممتازاً من أئمة اللغة فليس هناك شاذة لغوية إلا وهو يعرفها ويسلكها فيما يكتب من نثر أو نظم ، وقد كان السابقون يلاحظون مهارته فى هذا الجانب ، فالصفدى يعدد من رزقوا السعادة فى أشياء لم يأت بعدهم من نالها ويذكر منهم أبا العلاء فى الاطلاع على اللغة . ويقول التبريزى : " ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعرى " وقد كانوا يقرنونه إلى ابن سيده اللغوى المعروف . ويقولون لم " كان بالمشرق لغوى وبالمغرب لغوى فى عصر واحد لم يكن لهما ثالث وهما أبو العلاء وابن سيده "[٤] . وحقا إن أبا العلاء كان مثقفاً ثقافة لغوية واسعة ، وقد كان يضيف إليها هذا الخليط المضطرب من ثقافاته الكثيرة وخاصة ما اتصل بالثقافة الفنية من الشعر إذ كان يعنى عناية شديدة بجمع الأفكار والصور القديمة وحشدها فى أشعاره وكتاباته على نحو ما نرى فى الفصول والغايات واللزوميات وكأنه كان يؤلف شعره للمثقفين خاصة فهو يجمع لهم فيه كل ما يعرفونه من ضروب الثقافات وألوان المعرفة ، وخاصة المعرفة الفنية وما يطوى فيها من صور ولفظ غريب حتى يستولى على أفئدتهم بهذه الطرائف النادرة التى كانت تعتبر بدعا جديدا فى هذه العصور ، والتى كان الناس والنقاد يقيسون بها مهارة الشاعر وإبداعه .

(١) القائبة : الفرخ . القوب : البيض .
(٢) رسائل أبى العلاء طبع مرجليوث ص ٣٤ .
(٣) معجم الأدباء ١/١٧٠ .
(٤) انظر فى هذه النصوص كتاب (أبو العلاء وما إليه للراجكوتى) .

٢

ذكاء أبى العلاء وحفظه

وكان أبو العلاء ذكياً ذكاء شديداً سريع الخاطر دقيق الحس حتى ليروى المصيصى الشاعر أنه كان يلعب بالشطرنج والنَّرْد[١] !! . وروى الرواة أن أبا محمد الخفاجى الحلبى دخل عليه وسلَّم ولم يكن يعرفه ، فردّ عليه السلام وقال : هذا رجل طُوَال ، ثم سأله عن صناعته فقال : أقرأ القرآن ، فقال : أقرأ علىّ شيئاً منه فقرأ عليه عشرا ، فقال له : أنت أبو محمد الخفاجى الحلبى ؟ فقال نعم ، فسئل عن ذلك ، فقال : أما طوله فعرفته بالسلام ، وأما كونه أبا محمد فعرفته بصحة قراءته وأدائه بنغمة أهل حلب ، فإننى سمعت بحديثه[٢] . وذكر القفطى أنه كان له سرداب إذا أراد الأكل نزل إليه وأكل مستترا ، ثم يقول : إنه نزل إليه يوماً وأكل شيئاً من رُبٍّ أو دِبْس ونقط على صدره منه يسير وهو لا يشعر به ، فلما جلس للإقراء لمحه بعض الطلبة فقال : يا سيدى أكلت دِبْسًا فأسرع بيده إلى صدره ومسحه وقال نعم ، لعن الله النَّهَم ، فاستحسن منه سرعة فهمه بما على صدره ، وأنه الذى أشعر به[٣] . وليس من شك فى أن هذا كله يدل على أن أبا العلاء كان مرهف الحس إرهافاً شديدا ، وهو إلى ذلك كان سريع الحفظ أيضاً سرعة شديدة . روى ابن فضل الله العمرى فى مسالك الأبصار أنه لما دخل بغداد أرادوا امتحانه فأحضروا دستور الخراج الذى فى الديوان وجعلوا يوردون ذلك عليه مياومة ، وهو يسمع إلى أن فرغوا ، فابتدأ أبو العلاء وسرد عليهم كل ما أوردوه عليه[٤] . ويروى القفطى أنه كان يحفظ ما يمر بسمعه "وأن رجلاً من اليمن وقع إليه كتاب فى اللغة سقط أوله وأعجبه جمعه وترتيبه فكان يحمله معه ويحجُّ ، فإذا اجتمع بمن فيه أدب أراه إياه وسأله عن اسمه واسم مصنِّفه ، فلا يجد أحداً يخبره بأمره ، واتفق أن وجد من يعلم حال أبى العلاء فدلّه عليه ، فخرج الرجل بالكتاب إلى الشام ووصل إلى المعرة واجتمع بأبى العلاء وعرَّفه ما حاله وأحضر الكتاب

(١) تتمة اليتيمة للثعالبى ص ٤ .
(٢) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ٢٥١ .
(٣) المصدر نفسه ص ٣٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٢٦ .

وهو مقطوع الأول ، فقال له أبو العلاء : اقرأ منه شيئاً ، فقرأه عليه ، فقال له أبو العلاء : هذا الكتاب اسمه كذا ومصنفه فلان ، ثم قرأ عليه من أول الكتاب إلى أن وصل إلى ما هو عند الرجل ، فنقل عنه النقص ، وأكمل عليه تصحيح النسخة ، وانفصل إلى اليمن فأخبر الأدباء بذلك . وقد قيل إن هذا الكتاب هو ديوان الأدب للفارابي اللغوى ، وهو مضبوط على أوزان الأفعال[١] " .

كان أبو العلاء قوى الحافظة — على ما يظهر — قوة شديدة ، وكان لا يقرأ عليه كتاب إلا حفظ منه أطرافاً حتى ليروى الرواة أنه لما ذهب إلى بغداد طلب أن تعرض عليه الكتب التى فى خزائنها فكان كلما قرئ عليه شيء حفظه ، وهم يروون أنه كان يحفظ المحكم والمخصص وأنه أملاهما من صدره[٢] !! . ولا تقف القصص بحفظ أبى العلاء عند نصوص اللغة العربية وكتبها ، بل إنها لتمتد فتزعم أنه كان يحفظ ما يسمعه بين رجلين بالفارسية أو بالأذربية[٣] . وربما كان كثير من هذه القصص مبالغاً فيه ولكنها مع ذلك تدل على أن الرجل اشتهر فى عصره بحدة الذكاء وسرعة الحفظ . يقول ابن العديم : " كان أبو العلاء على غاية من الذكاء والحفظ ، وقيل له : بم بلغت هذه الرتبة فى العلم ؟ فقال : ما سمعت شيئاً إلا حفظته ، وما حفظت شيئاً فنسيته[٤] " .

٣

المنوصيات وتشاؤم أبى العلاء

وقد بدأ أبو العلاء حياته الفنية فى الشعر بتقليد المتنبي إذ كان يتعصب له تعصبا شديدا[٥] ،

(١) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ٣٣ .
(٢) النور السافر للعيد روسى طبع بغداد ص ٤١٢ .
(٣) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ١٣ ، ٢٢٥ .
(٤) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ٥٥١ .
(٥) كان أبو العلاء يتعصب للمتنبي ويزعم أنه أشعر المحدثين ويفضله على بشار ومن بعده مثل أبى نواس وأبى تمام ، وكان يسمى كل شاعر باسمه فإذا قال الشاعر فقط عرف أنه يريد المتنبي ونحن نعرف قصته فى بغداد مع المرتضى فقد تنقص المتنبي يوما فاعترضه أبو العلاء وقال له : لو لم يكن للمتنبي من الشعر إلا قوله (لك يا منازل فى القلوب منازل) لكفاه فضلا فغضب المرتضى وأمر فسحب برجله وأخرج من مجلسه ، وقال لمن =

وسقط الزند هو خير ما يفسر هذا الطور من تقليده إذ نراه ينظم على طريقة المتنبي السابقة ، فهو يعتد بالغريب والشاذ فى التراكيب ، كما يعتد بالتصنع لألفاظ الثقافات المختلفة والتغنى بالبيد والحكم والأمثال والفخر بنفسه وذم الدهر والشكوى منه على نحو ما رأينا عند المتنبي ، إذ كان يردد جميع النغم الذى سمعناه عنده ، وكان لا يضيف إلى ذلك جديدا إلا عنايته الواسعة بالجناس . وما يزال أبو العلاء على هذه الحال من التقليد حتى يتبين نفسه فيستقل عن المتنبي ويؤلف لزومياته ، وهى من طراز جديد إذ نراها تتضمن نقداً للحياة الاجتماعية مع دعوة واسعة إلى الزهد والتقشف ورفض الدنيا ، يسوده فى ذلك كله تشاؤم واسع ، فالحياة كلها آلام ونصب وعذاب . وقد كان الشعراء قبل أبى العلاء يعنون بهذا الجانب وخاصة أبا العتاهية والمتنبى ، أما أبو العتاهية فله مقطوعات كثيرة فى ذم الدنيا والدعوة إلى الزهد فيها لأنها دائما مشوبة بالأكدار ، وأما المتنبى فقد أشاع فى ديوانه — وأكثره مديح — ضربا واسعا من التشاؤم يعمه نقد واسع للحياة الاجتماعية ؛ وبيان لما فى الدنيا من آلام وتفكير فى حقائق الحياة والموت . وليس من شك فى أننا إذا أردنا أن نبحث عن أصول الأفكار فى اللزوميات وجدناها جميعا عند المتنبى على نحو ما مر بيانه فى الفصل الثانى من هذا القسم .

وإذن فموضوع اللزوميات ليس جديدا وما نرى فيها من تشاؤم ودعوة إلى الزهد فى الحياة وسرد للحكم والعظات ، كل ذلك ليس جديداً خالصا ، فقد وجد قبل أبى العلاء ، غير أن من الحق أن نشهد بأنه كبَّره ووسعه واستطاع أن يخرجه فى ديوان خاص به يؤلفه على الحروف الهجائية ، ويملؤه بهذا التشاؤم الواسع وما ينطوى فيه من وصف للدنيا بأنها دار آلام وعذاب ؛ وقد ذهب يستعرض الحياة فيها من جميع جوانبها وينقدها نقداً ساخراً فى جرأة وصراحة مدهشة كأن يقول فى نقد الحياة السياسية :

وأرى ملوكاً لا تحوط رعيَّـةً ... فعلامَ تُؤْخَذُ جزْيَةٌ ومكوسُ

أو يقول فى نقد حكام عصره :

= بحضرته أتدرون أى شىء يريد بهذه القصيدة
فلم يجب أحد فقال يريد قول المتنبي فيها :

وإذا أتتك مذمتى من ناقص
فهى الشهادة لى بأنى كامل

انظر فى ذلك معجم الأدباء لياقوت ١/١٦٩

يسوسون الأمورَ بغير عقلٍ ويُنَفَّذُ أمرُهمْ فيقال ساسَهْ
فأفٌّ من الحياة وأفٌّ منى ومن زمنٍ رياستُه خساسَهْ

أو يقول :

مُلِّ المقام فكم أعاشرُ أمَّةً أمرتْ بغير صلاحها أمَراؤُها
ظلموا الرَّعيَّةَ واستجازوا كَيْدَها فعَدَوْا مصالحها وهمْ أُجَراؤُها

فإذا ترك الحياة السياسية نظر فى الحياة العامة للناس وما يسودها من رياء ونفاق وما يعمها من حب للمادة ، وما ينطوى فيها من شر ، فإذا هو ساخط على الدنيا والناس من حوله سخطا شديدا ، فنراه ينقلب عليهم حنقا مغيظا يذمهم ويذم الدنيا معهم ذما شنيعا ، كأن يقول :

يَحْسُنُ مَرْأَى لبنى آدمٍ وكلهمْ فى الذوق لا يعذبُ
أفضلُ من أفضلهم صخرةٌ لا تظلمُ الناسَ ولا تكذبُ

أو يقول :

لعمرك ما الدنيا بدار إقامةٍ ولا الحىُّ فى حال السَّلامةِ آمِنُ
وإنَّ وليدًا حَلَّها لمُعَذَّبٌ جرتْ لسواهُ بالسُّعُودِ أيامِنُ

أو يقول :

عجبتُ للأمِّ لما ماتَ واحدُها بكتْ وساعدها ناسٌ يبكُّونَهْ
هُمُ أَسَارَى منـاياهمْ فما لهمُ إذا أتاهم أسيرٌ لا يَفُكُّونَهْ

أو يقول :

نُمْسِى وَنُصْبِح فى ضلالاتنا وما على الغبراء إلا سَفِيهْ
فنسأل الواحدَ إنقاذَنا من عالم السُّوء الذى نحن فيه

أو يقول :

خَسِئْتِ يا أُمَّنَا الدُّنيا فأفٌّ لنا بنى الخسيسةِ أوْباشٌ أخِسَّاء

وعلى هذا النمط استمر أبو العلاء يهاجم هذا العالم بكل ما فيه ، فقد كان يتراءى له فى صورة حمقاء منكرة ، وقد تمادى به تشاؤمه فهجا آدم وحواء والناس جميعا :

إذا ما ذكرنا آدمًا وفعالَه وتزويجَ ابْنَيْهِ لِبِنْتَيْهِ فى الدُّنا

علمنا بأن الخلقَ من أصلِ زِنيَةٍ وأنَّ جميع النَّاس من عُنصُرِ الزِّنا

وقد كان لحواء و بناتها حظ واسع من هذا الهجاء ، فهنّ أصل هذا البلاء فى الأرض وأصل هذا النسل الذى يعيش فى دار النحس والشقاء :

فليتَ حَوَّاء عقيمًا غدتْ لا تلد النـاسَ ولا تَحْبَلُ

بل ليت الناس يمتنعون عن النسل والزواج حتى يتحطم هذا العالم الذى يسير هذه المسيرة العرجاء فى توزيع الحظوظ والأرزاق :

لو أنَّ كل النفوس رائيةٌ كرأى نفسٍ تناهتْ عن خَطَاياهَا

وعَطَّلوا هذه الدنيا فما ولدوا ولا اقتَنوا واستراحوا من رَزَايَاهَا

إذن ما قام هـذا العالم الفاسد ، الذى لا يستطيع أبو العلاء أن يضع له نظاما ! إنه شرٌّ خالص ! وليس لهذا الشر من دواء إلا أن يتحطم فنستريح الراحة الكبرى ، فإن لم يتحطم هذا العالم من نفسه فلنحطمه نحن بأيدينا هذا التحطيم السلبى ، فنعطل الزواج والتناسل ، ولعله من أجل ذلك كان يهاجم المرأة هجوماً عنيفاً كأن يقول :

ومن صفاتِ النسـاء قِدْمًا أنْ لسْنَ فى الوُدِّ مُنْصِفَاتِ

وما يَبـين الوفاء إلاَّ فى زمنِ الفَقْدِ والوَفَاةِ

أو يقول :

ألا إنَّ النِّساء حبالُ غيٍّ بهنَّ يضيَّع الشَّرَفُ التَّليدُ

ويستمر أبو العلاء فى ترديد هذا السخط على الحياة والناس الذين يحيون فيها من رجال ونساء ، و إن الإنسان لا يتابعه فى لزومياته حتى يحس إحساساً واضحاً أنه مغيظ من الناس جميعاً غيظاً شديدا ، فهو حنق عليهم ضيق بهم ، و بكل شىء فيهم حتى تقواهم ودينهم :

نادتْ على الدِّين فى الآفاق طائفةٌ يا قومِ من يشترى ديناً بدينارِ

جَنَوْا كبائر آثامٍ وقد زعموا أنَّ الصغائر تُجْنى الخُلْدَ فى النَّارِ

ويقول فى بعض الوعاظ والنساك :

يخِيفَةِ اللهِ تعبَّـدْتَنَا وأنتَ عَيْنُ الظَّالِمِ اللاَّهِى

تأمرنا بالزُّهد فى هـذه الـدُّنيا وما هَمُّكَ إلا هى

ويقول :

توهَّمتَ يا مغرورُ أنَّكَ دَيِّنٌ ... علىَّ يمين الله ما لك دينُ
تسير إلى البيت الحرام تَنَسُّكًا ... ويشكوكَ جارٌ بائسٌ وخَدِينُ

ويقول أيضا :

سَبِّحْ وصَلِّ وطُفْ بمكَّةَ زائراً ... سَبْعينَ لا سَبْعاً فلستَ بناسِكِ

وكما يهاجم الوعاظ والنساك وغيرهم من رجال الدين يهاجم المتصوفة أيضاً هجوماً عنيفاً ، وقد كان يسخر خاصة من الرقص الذى شاع بينهم فى عصره على نحو ما نعرف الآن فى حلقات الذكر . يقول :

تزيَّوْا بالتصوف عن خداعٍ ... فهل زُرْتِ الرِّجالَ أو اعْتَمَيْتِ
وقاموا فى تواجدهم فداروا ... كأنهمُ نمـــالٌ من كُمَيْتِ

ويقول أيضاً :

أرى جيل التصوف شرَّ جيلٍ ... فقـل لهمُ وأهْوِنْ بالحلولِ
أقال الله حين عبدتموهُ ... كلوا أكل البهائم وارقصوا لى

وهكذا استمر أبو العلاء يرى الدنيا هذه الرؤيا السوداء ، وقد تجمعت ظلمات كثيرة من حوله بعضها فوق بعض ، فالدنيا آلام وعذاب ونكبات ونوائب ، بل هى شر مستطير يجب أن نتخلص منه فنخرج من هذا العالم الموحش المظلم ، ونستريح من متاعبه وآلامه :

حياتىَ تعذيبٌ وموتىَ راحةٌ ... وكلُّ ابن أُنْثَى فى التراب سجينُ

ولا شك فى أن أبا العلاء بتشاؤمه وسخطه على الدنيا والناس من حوله يثير فى أنفسنا ضروبا من الشفقة عليه إذ كان يتجرع الحياة غُصَصاً خالصة . ولو أنه أخذ نفسه بالرضا والتسليم فاقتنع بحظه وحظ الناس من حوله ، وما فى دنيانا من نصب وعذاب لاستراح وأوى إلى ظل ظليل ، ولكنه لم يرض ولم يسلم ولم يقتنع فسَعَّر نفسه وأودى بها فى هذا الجحيم المظلم من الإحساس بالشقاء والتعاسة وما ينطوى فيهما من تشاؤم شديد ، واستمر فى هذا الجحيم يصارع الناس ويصارع الحياة حتى صرعته .

٤

اللزوميات وفلسفة أبى العلاء

وإن من يقرأ اللزوميات ويتتبع سيرة أبى العلاء يرى أنه كان يسلك منهجا واضحا فى معيشته وعقله وتفكيره ، فهو يبدأ فيقيد لذائذه ، ويحدد نفسه بقوانين صارمة فى مطعمه وملبسه ، إذ كان يختار خشن الثياب والطعام ، وقد قص ذلك فى شعره فقال إن طعامه العدس والتين أو كما يسميهما البُلْسُن والبلس فهما يقنعانه وهما غذاؤه فى حياته . وهو غذاء يجد فيه راحته النفسية ، لأنه غذاء زاهدٍ متقشف يرفض لذائذ الحياة وما ينطوى فيها من لذائذ الطعام :

يُقْنِعُنى بُلْسُنٌ يُمَارَسُ لى ... فإنْ أتتْنِى حلاوةٌ فَبَلَسْ
فَلُسْنَ ما اخترتَ إنَّ أرْوَحَ مِنْ ... يسارِ قارونَ عفَّةٌ وفَلَسْ

ويقول الرحالة ناصر خسرو — وقد مر بالمعرة فى حياة أبى العلاء — : إنه "تزهد فلبس بسيطا ولزم بيته وقوته نصف مَنٍّ من خُبْز الشعير"(١) . ويقول القفطى : "لم يكن أبو العلاء من ذوى الأحوال فى الدنيا ، وإنما خُلِّف له وقف يشاركه فيه غيره من قومه ، وكانت له نفس تشْرُف عن تحمّل المِنن فمشى حاله على قدر الموجود ، فاقتضى ذلك خَشِن الملبوس والمأكل والزهدَ فى ملاذ الدنيا ، وكان الذى يحصل له فى السنة مقدار ثلاثين دينارا قدَّر منها لمن يخدمه النصف وأبقى النصف الآخر لمؤونته ، فكان أكله العدس — إذا أكل — مطبوخا ، وحلاوته التين ، ولباسه خشن الثياب من القطن ، وفرشه من لُبّادٍ فى الشتاء وحصيرة من البَرْدىّ فى الصيف وترك ما سوى ذلك"(٢) .

وكل هذا يدل على أن أبا العلاء كان يأخذ نفسه بحياة خشنة زاهدة ، ولعل ذلك ما جعله ينفر عن مديح الرؤساء طلبا للجوائز والمكافآت . يقول فى مقدمة سقط الزند : "ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طلبا للثواب ، وإنما كان ذلك على معنى

(١) الحضارة الإسلامية لمتز ٢/١١٠ .
(٢) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ٣١ .

الرياضة وامتحان النفوس ، فالحمد لله الذى ستر بغفة من قوام العيش ورزق شعبة من القناعة أوفت على جزيل الوفر "[1] . فهو لا يمدح طلبا للنوال ، وماذا يفيده النوال ؟ لقد رفض كل شىء وعاش عيشة الكفاف والزهد ؛ وكان يصنع ذلك عن عمد وقصد إليه . روى الرواة أن "المستنصر صاحب مصر بذل له ما ببيت المال بالمعرة من المال ، فلم يقبل منه شيئا وقال :

لا أطلبُ الأرزاقَ والمولى يُفيضُ علىَّ رزقى
إن أعطَ بعضَ القوت أعلمْ أنَّ ذلك فوق حقى "[2]

لم يكن أبو العلاء يطلب مالا ولا عطاء ، لأنه كان زاهدا فى حياته متقشفا يكفيه القليل الذى يقيم أوَده ، أما ما دون ذلك فهو ينبذه ، وماذا نريد من الدنيا وهى تنتهى بنا إلى الفناء وتسوقنا إلى الموت سوقا حاملين ما نحمل من أثقال كروب وآلام ! إن علينا أن نقوى أنفسنا بالزهد حتى نلقى هذا المصير المحتوم :

لا تَشْرُفَنَّ بدنيا عنك مُعْرِضَةٍ ... فما التَّشَرُّف بالدُّنيا هو الشَّرَفُ
واصرف فؤادك عنها مثلما انصرفتْ ... فكأنُّها عن مغانيها ستنصرفُ
يا أُمَّ دَفْرٍ لحاك الله والدةً ... فيك العناء وفيك الهمُّ والسَّرَفُ
لو أنك العِرْسُ أوقعت الطلاق بها ... لكنَّكِ الأمُّ مالى عنك مُنْصَرَفُ

وقد استمر أبو العلاء نحو خمسة وأربعين عاما يصرخ فى الناس بهذه الدعوة الحارة إلى الزهد والتقشف ؛ وقد بدأ بنفسه فسنَّ لها قوانين من الزهد صارمة التزمها طوال حياته ، فلم يتعلق بشىء من زخارف الدنيا وزينتها ، بل رفضها فيما رفض ورفض معها متاع الأولاد والزواج لا لسبب سوى هذا الحرمان الذى كان يأخذ نفسه به ، وفى ذلك يقول :

لو أنَّ بنىَّ أفضلُ أهلِ عَصرِى ... لما آثَرْتُ أنْ أحْظَى بنَسْلِ

وإن فى امتناعه عن الزواج والنسل ما يجعلنا نرى جانبا من تشاؤمه الأسود الذى ضرب ظلماته على حياته وجميع أفكاره ، ولعل ذلك ما جعله يوصى أن يكتب على قبره .

هذا جَنَاهُ أبى علىَّ وما جنيت على أحد

(١) انظر مقدمة ديوان سقط الزند .
(٢) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ٢٦٩ .

وحقا إن أبا العلاء لم يجن على أحد لا من حيث النسل والزواج فقط بل ومن حيث حاجاته فى الحياة فقد كان زاهداً فيها زهدا شديدا ، وكان لا يريد أن يتصل منها بشىء لا بأزواج وأولاد ولا بغير أزواج وأولاد . وقد هاجم فكرة الزواج والنسل فى شعره كثيراً كقوله :

فليت حوّاء عقيماً غَدَتْ لا تَلِدُ الناسَ ولا تَحْبَلُ

كان أبو العلاء برما بالحياة وكان يراها سلسلة آلام ، وقد أكثر من نقدها ونقد الذين يعيشون فيها . وقد أعجب بعض الناس هذا النغم الذى يردده أبو العلاء ، وراعهم أنه كان صاحب عقل حر بالنسبة لأهل عصره فهو يهاجم الناس والأديان ، فذهبوا إلى أنه كان فيلسوفا وحشروه فى زمرة الفلاسفه ، ومن العجب أن نجد مثل نيكلسون[1] وهيار[2] يذهبان هذا المذهب ، وليس لرأيهما ولالمن تبعهما أى دليل على هذه الفلسفة إلا إذا كنا نعد كل زاهد يدعو إلى الزهد والتقشف فى الحياة فيلسوفا . وزهد أبى العلاء وما يطوى فيه من نظر جرىء إلى مسائل الدين لا يكفى لنعده فيلسوفا . ونحن نتساءل ما هو كتاب الفلسفة الذى ألفه أبو العلاء بالقياس إلى مؤلفات الفلاسفة الإسلاميين ؟ إنه لم يعرف عنه أنه كان ملخصا للفلسفة اليونانية على نحو ما صنع الفارابى وغيره من جماعة الفلاسفة المسلمين ، وهو أيضا لم يعرف عنه أنه نمى مذهبا من مذاهب الفلسفة اليونانية ، ولذا كان من الخطأ أن يجعل بعض النقاد أبا العلاء فيلسوفا بالمعنى اليونانى لهذه الكلمة ، وهو لم يلخّص الفلسفة اليونانية فضلا عن أن يكون من المنمّين لها ولا كان من المتعلقين بمذهب من مذاهبها .

وأكبر الظن أن شُبْهة فلسفة أبى العلاء جاءت من أنه كان نباتيا يحرم على نفسه أكل اللحم واللبن والبيض والسمك وعسل النحل ، وفى ذلك يقول :

غَدَوْتَ مريضَ العقلِ والدينِ فألْقَنى لتعلمَ أنبـــاء الأمور الصحائحِ
فلا تَأْكلَنْ ما أخرجَ الماء ظالماً ولا تَبْغِ قُوتاً من غَرِيضِ الذَّبائحِ

(١) Nicholson. A Literary History of the Arabs, p. 313.

(٢) Huart, Littérature Arabe, p. 99.

وَأَبْيَضَ أُمَّاتٍ أرادتْ صَرِيحَهُ لأطفالها دونَ الغوانى الصَّرَائحِ
ودَعْ ضَرْبَ النَّحْلِ الذى بَكَرَتْ لَهُ كَوَاسِبَ من أزْهارِ نَبْتٍ فَوَائحِ

والمراد بالأبيض اللبن .

والمعروف أن أبا العلاء ترك أكل اللحم ومشتقاته رحمة بالحيوان . روى الرواة أن سائلا سأله : "لم لا تأكل اللحم ؟ فقال أرحم الحيوان ، قال : فما تقول فى السباع التى لا طعام لها إلا لحوم الحيوان ؟ فإن كان الخالق الذى دبَّر ذلك فما أنت بأرأف منه ، وإن كانت الطبائعُ المحدثةَ لذلك فما أنت بأحذق منها ، ولا هى أنقص عملا منك" . ويعلق ابن الجوزى على هذه الرواية فيقول : "لقد كان يمكنه أن لا يذبح رحمة فأما ما قد ذبحه غيره فأىُّ رحمة قد بقيت فى ترك أكله"[1] . على كل حال كان أبو العلاء نباتيا وقد صدَّ عن أكل اللحم ودعا إلى ذلك ، وله حوار طريف مع داعى الدعاة فى هذه المسألة يرجع إليه القارئ فى ترجمته بياقوت ، ولكن هل هذه النباتية فى أبى العلاء تجعلنا نزعم أنه فيلسوف ؟ إنها طريقة فى الحياة وليست طريقة فى التفكير . على أننا إذا أردنا تصحيح القياس وجب لكى نثبت فلسفته عن هذه المقدمة أن يثبت لنا أن هذه النباتية يونانية أو أنها مذهب فلسفى من مذاهب اليونان ، وليست النباتية من مذاهب اليونان ولا من فلسفتهم ؛ إنما هى مذهب هندى يرجع إلى البراهمة ، وقد قصَّ علينا ذلك كل من ترجموا لأبى العلاء ، يقول ابن الأنبارى : "يحكى عنه أنه كان برهميا وأنه وصف لمريضٍ فرُّوج ، فقال : استضعفوك فوصفوك"[2] . ويقول ابن الجوزى : "كان ظاهر أمر أبى العلاء يدل على أنه يميل إلى مذهب البراهمة ، فإنهم لا يرون ذبح الحيوان ويجحدون الرسل"[3] . ويقول ياقوت عنه : "كان متَّهماً فى دينه ، يرى رأى البراهمة : لا يرى إفساد الصورة ، ولا يأكل لحما ، ولا يؤمن بالرسل والبعث والنشور"[4] . ويقول أبو الفداء : "نُسب أبو العلاء إلى التمذهب بمذهب الهنود لتركه أكل اللحم خمسا وأربعين سنة ، وكذلك

(١) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ١٩ .
(٢) نزهة الألبا فى طبقات الأدبا لابن الانبارى طبع مصر ص ٤٢٧ .
(٣) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ١٩ .
(٤) المصدر نفسه ص ٤٦ .

البيض واللبن ، وكان يحرّم إيلام الحيوان "[١] . ويقول ابن فضل الله العُمَرىّ : "ترك أبو العلاء أكل لحوم الحيوان وعموم ما يجرى مجراها من الأعسال والألبان ومال فى هذا إلى رأى الحكماء ! وقال بمذهب البراهمة فى تجنّب إراقة الدماء"[٢] . ويقول السِّلَفى : "من عجيب رأى أبى العلاء تركُه تناول كل ما كول لا تنبته الأرض شفقة على الحيوانات حتى نسب إلى التبرهم ، وأنه يرى رأى البراهمة فى إثبات الصانع وإنكار الرسل ، وفى شعره ما يدل على هذا المذهب"[٣] . وواضح من هذه النصوص أن العرب لم يصلوا بين نباتية أبى العلاء وفلسفة اليونان ، إنما وصلوا بينها وبين التبرهم والبراهمة ، فهى ليست شيئا يونانيا ، ومن الخطأ أن يعتمد عليها بعض الباحثين فى إثبات فلسفة أبى العلاء ، وهى لا تمتُّ مباشرة إلى اليونان وفلسفتهم .

والحق أن أبا العلاء ليس فيلسوفا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة إلا إذا توسعنا فى معناها وجعلنا كل شخص يفكر تفكيرا حرا فليسوفا أى محبا للحكمة ، آخذا بقوانين العقل غير متقيد بعرف الناس ولا بما يعتنقون من آراء وأفكار . إذن يكون أبو العلاء فيلسوفا ، وربما كان مما يدفع إلى القول بذلك ما نراه عنده من شكوك وخاصة فيما يتصل بما وراء الطبيعة من مسائل البعث والنشور ؛ يقول التبريزى : "إن أبا العلاء سألنى يوما ما الذى تعتقد فقلت فى نفسى اليومَ أقف على اعتقاده ، فقلت له : ما أنا إلا شاك ، فقال : وهكذا شيخك"[٤] . وقد أقر أبو العلاء بهذا الشك فى إحدى رسائله إلى داعى الدعاة إذ يقول : "قد بدأ المعترف بجهله المقر بحيرته والداعى إلى الله سبحانه أن يرزقه ما قل من رحمته"[٥] . ويظهر أنه كان لمحنة أبى العلاء فى بصره أثر فى تكييف هذا الشك العلائى ، فقد كان يضيق بما أصابه من هـذا الشر فى بدء حياته ولم يستطع له تفسيرا فرجع يشك فى كل الحقائق ، حتى ليشك فى الشك نفسه ، وهذا مصدر ما نجد عنده من تناقض يعترى آراءه . وليس من شك فى أن اللزوميات ترينا أبا العلاء حائرا حيرة شديدة ، فالدنيا كلها وما وراءها

(١) انظر المختصر فى أخبار البشر لأبى الفـد فى حوادث ٤٤٩ .
(٢) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ٢١٧ .
(٣) لسان الميزان لابن حجر طبع حيدرأباد ١/٢٠٤
(٤) معجم الأدباء ١/١٧١ .
(٥) معجم الأدباء ١/١٢٠ وانظر أيضاً ص ٢٠٤ .

ظلام وسواد ولجج واسعة من الحيرة :

الحمد لله قد أصبحتُ فى لُجَجٍ مُكابداً من هموم الدهر قاموسَا

وقد اتسعت هذه اللجج عليه ولم يستطع أن يقاومها ولا أن يخرج منها ، فمكث فيها تائها حائرا ، واستمر يقص علينا فى لزومياته قصة هـذا الطوفان ، فقد أطبقت عليه الأمواج من كل جانب ، وكأنما انسدت عليه جميع الطرق والمناهج :

قد ترامتْ إلى الفساد البرايا واستوتْ فى الضلالة الأَدْيانُ

أنا أعمى فكيف أُهْدى إلى المنْـــهجِ والناسُ كلهم عُمْيَانُ

ولم يستطع أبو العلاء حقا أن يهتدى إلى المنهج وخاصـة فى مسائل الديانات ، فشك واتسع عليه الشك حتى جعله لا يؤمن بيقين ، وقد عبر عن ذلك فى مرثيته لأبيه تعبيرا واضحا ، إذ يقول :

طلبت يقيناً من جُهَيْنَةَ عنهمُ ولمْ تُخْبرينى يا جُهَينُ سوى الظَّنِّ

فإنْ تعهدينى لا أزال مسائلاً فأنىَ لم أُعْطَ الصحيحَ فأستغنى

ويقول أيضا :

أما اليقينُ فلا يقينَ وإنما أقْصَى اجتهادى أن أَظُنَّ وأَحْدِسَا

فأبو العلاء يطلب اليقين فلا يجد إلا الظن والحدس ، وإذن فمن الخطأ أن يأتى باحث فيراه يقول رأيا فيظنه يقينا ، ثم يراه يخرج عنه فيقول : إنه مضطرب متناقض ، فإن أبا العلاء لم يكن صاحب يقين فى رأى من الآراء ، بل هو صاحب ظن وحدس وشك ، وهو يعمم هذا الشك فى كل شىء ، سوى إيمانه بربه ، إذ يقول :

أثْبَتُّ لى خالقاً حكيماً ولستُ من معشرٍ نُفَاةِ

فأبو العلاء لم يكن يشك فى ربه إذ كان يرى كل شىء حوله يشهد بوجوده ، وهو كذلك لم يكن يشك فى عقله ، بل لقد كان يؤمن به إيماناً شديدا . يقول فى بعض شعره :

كذب الظنُّ لا إمام سوى العقْـــلِ مشيرا فى صبحهِ والمساء

ويقول أيضا :

وشاورِ العَقْلَ واتركْ غيره هدَراً فالعقل خيرُ مشيرٍ ضمَّهُ النَّادِى

إلا أن هذا العقل كان قاصراً ولم يستطع أن يفسر له أسرار الكون وما فيه من حقائق الخير والشر ، فذهب مغاضبا ، يشك فى الديانات وما جاءت به ، وخاصة أنها لم تستطع أن تفسر له قسمة الأرزاق فى الأرض أو بعبارة أدق قسمة الخير والشر . يقول فى خطاب ربه جل وعز :

إذا كان لا يَحْظَى برزقكَ عاقلٌ وترزُقُ مجنوناً وترزُقُ أحمقا
فلا ذنبَ يارَبَّ السماءِ على امرئٍ يرى منكَ ما لا يشتهى فتزندقا

وهو قياس غريب أخذه أبو العلاء من عقله وتفكيره وهمومه وفقد بصره ، وعكسه فى هذه الصورة من الشك والحيرة إذ يقول :

هَفَت الحنيفةُ والنصارى ما اهتدتْ ويهودُ حارتْ والمجوسُ مضلّلهْ
اثنانِ أهل الأرض ذو عقلٍ بلا دينٍ وآخـــرُ دينٌ لا عَقْلَ لَهْ

أو يقول :

أمورٌ تَستخفُّ بها حُلومٌ ولا يدرى الفتى لمنِ الثُّبُورُ
كتابُ محمَّدٍ وكتابُ موسى وإنجيلُ ابنِ مَرْيَمَ والزَّبُورُ

أو يقول :

دينٌ وكفرٌ وأنْبَاءٌ تُقَالُ وفِرْ قَانٌ يُنصُّ وتوراةٌ وإنجيلُ
فى كل جيلٍ أباطيلٌ ملفَّقَةٌ فهلْ تفرَّدَ يوماً بالهُدى جيلُ

ولـكن هل نستطيع أن نخرج من كل ذلك بأن أبا العلاء كان زنديقا أو ملحدا كما كان يقول القدماء ؟ الواقع أنهم تطرفوا حينما أضافوا إلى أبى العلاء الزندقة والإلحاد ، إنما هى خطرات شاعر حائر جاءت على لسانه فى أوقات قليـلة جدا من لزومياته ، إذ كثرتها بل هى كلها — فيما عدا أبيات محدودة — تحميد وتقديس وتمجيد فى الله . على أننا إذا تطرفنا مع هؤلاء السابقين وجعلنا أبا العلاء زنديقا أو ملحدا لم يكن هناك ما يبرر أن نزعم بأنه فيلسوف ؛ لأن الإلحاد والزندقة ليساها الفلسفة ، فالفلسفة شىء والإلحاد والزندقة شىء آخر ، وإلا لسقط من تاريخ الفلسفة كثير من الفلاسفة المسيحيين والمسلمين .

والحق أن أبا العلاء كان مفكرا حر الفكر ، إذ لم يتقيد فى تفكيره بعرف ولا بدين

غير أنه لم يستطع أن يخرج من تفكيره إلى إحداث نظرية معينة أو منهج معين يمكن أن نسميه "المنهج الفلسفى لأبى العلاء" إلا إذا كنا ممن يلتقطون بعض الأقوال للشعراء ويحاولون أن يحمّلوها أكثر من مدلولها، ثم يستخرجوا لهم فلسفة لم يكونوا هم أنفسهم يعرفونها. ونحن بهذه الطريقة نستطيع أن نجعل أبا العلاء فيلسوفا، كما نستطيع أن نجعل المتنبى وأبا تمام وأبا العتاهية فلاسفة بأفكار معدودة وآراء محصورة جاءت فى أشعارهم. والحق أن ذلك كله مبالغة فى البحث يؤدى إليها عادة غلو الباحث فى الإعجاب بالشاعر الذى يبحثه، وقد كان من حسن حظ أبى العلاء لئن غالى كثير من المعاصرين الذى عنوا ببحثه فأثبتوه فيلسوفا لما رأوا عنده من تشاؤم وحيرة فيما وراء الطبيعة، ولكن هل يكفى التشاؤم أو تكفى الحيرة لنعد شخصا فيلسوفا؟ أما نحن فلا نشك فى أن أبا العلاء لو كان فيلسوفا حقا لفلسف تشاؤمه فى الحياة فجعله فى شكل كلية عامة، وطبق هذه الكلية على الجزئيات المختلفة تطبيقا شاملا، إذن كان يتساءل كيف نحكم على الأشياء وما أدواتنا فى المعرفة، هل هى الحس أو الفكر أو هما جميعا ولكنه لم يصنع شيئا من ذلك، إنما كل ما صنعه أنه استراح إلى العقل فى الحكم على الأشياء وألقى عليه العبء كله ولو أنه صاحب عقل فلسفى لشك فى هذا العقل نفسه وامتحنه وأخضعه للتجربة على نمط يحلل فيه المعرفة فى الطبيعة وما وراء الطبيعة، ولقد كنا ننتظر منه أن يتساءل هل يمكن للعقل أن يعرف ما وراء الطبيعة من مسائل البعث والنشور أو لا يمكن؟ وإذا ثبت إمكان ذلك فهل طريقنا إليه العقل أو الشعور؟ وهل يمكن للعقل أن يحكم فى قضايا ما وراء الطبيعة كما يحكم فى قضايا الطبيعة؟ وهل أحكام العقل المجرد تكون صوابا دائما، أو أنها معرضة للخطأ؟ كل ذلك لا نجد له أثرا عند أبى العلاء لأنه لم يكن فيلسوفا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وآية ذلك أنه لم يترك أى نظرية فلسفية معللة أو موضحة، وكيف له بصنع نظريات؟ إنه لم يكن يفكر التفكير الفلسفى الذى يقوم على صنع كليات: إنما كان يفكر تفكيرا أدبياً يقوم على تشاؤم وسخط، وهو يعرض هذا التفكير فى آراء متفرقة وأفكار مفككة، لا يطرد لها نظام ولا سياق فكرى متماسك.

٥

صياغة اللزوميات

وإن من يقرأ اللزوميات وينظر فيها نظرة فنية من حيث الصياغة والتنسيق يلاحظ أنها واهية ، فقد استغرقها أبو العلاء بالابتذال والتكرار حتى كاد أسلوبه أن يسقط فى غير موضع من مواضعها . نعم إنه وفق فى بعض أبياتها ولكن الكثرة الغالبة يعمها الإسفاف والضعف والابتذال ، وكأنى به نسى أسلوب الشعر الذى كان يعرفه فى سقط الزند ، وهل يستطيع الإنسان أن يؤمن بأن اللزوميات أنشأها أبو العلاء بعد ديوان سقط الزند بنفس صورة صياغته ؟!. على أنه ينبغى أن نعرف أن سقط الزند لا يعتبر مثلا أعلى فى الصياغة الفنية للشعر العربى ، فديوان كديوان المتنبى يتفوق عليه فى هذا الجانب ولعله من أجل ذلك كان يسميه أبو العلاء معجز أحمد ، وقد استمر فى سقط الزند دون هذا المعجز إلا فى مراثيه ، فقد أظهر فيها تفوقا نادرا من حيث الصياغة وخاصة مرثيته :

غَيْرُ مُجْدٍ فى ملتى واعتقادى نَوْحُ باكٍ ولا تَرَنُّمُ شادِ

وإن هذه القصيدة لتتفوق على كل ما كتبه فى لزومياته ، وهل فى اللزوميات سوى الخلل والضعف والإسفاف . وقد كان القدماء أنفسهم يعرفون فرق ما بين الديوانين فالذهبى يقول إن السقط جيد بخلاف اللزوميات[١] ، وفى غير موضع نجدهم يشيدون بالسقط[٢] ، وحقا ما يقوله الأستاذ نيكلسون من أن أبا العلاء يدين بشهرته فى المشرق إلى مجموعة أشعاره الأولى المسماة بسقط الزند[٣] ، فإن أبا العلاء الشاعر إنما نلقاه فى السقط ، أما فى اللزوميات فلا بد من إضافة وصف آخر غير وصف الشاعر ؛ نسميه أبا العلاء الواعظ أو الزاهد أو المتشائم أو نحو ذلك من أوصاف تعبر عن موضوع الكتاب ، أما كلمة الشعر والشاعر فمن الصعب أن نضيفهما إليه . يمكن أن نسميه الناظم ولكن من الصعب أن نعطيه لقب الشاعر ، أو نسمى ما فى اللزوميات شعرا ، وربما كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى أنه

(١) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ٣١٨ .
(٢) الأنساب للسمعانى ص ١١٠
(٣) المجلد الأول من دائرة المعارف الإسلامية (الطبعة العربية) ص ٣٨١ .

لم يتأنَّ ولم يتمهل فى صنع اللزوميات . روى ابن فضل الله العمرى فى مسالك الأبصار عن بعض القضاة أنه قال : " بينما أنا عند أبى العلاء المعرى فى الوقت الذى يملى فيه شعره المعروف بلزوم ما لا يلزم ، فأملى فى ليلة واحدة ألفى بيت . كان يسكت زمانا ثم يملى قريبا من خمسمائة بيت ثم يعود إلى الفكرة والعمل إلى أن أكمل العدة المذكورة "[1] . وقد سقنا هذه الرواية لندل بها على أن أبا العلاء لم يكن يعنى بتجويد شعره وتحبيره فى اللزوميات فهو لا يعطيه المهلة الكافية للصقل والانتخاب والتنقيح ، ثم التأليف والتنسيق ، فخرج شعره مهلهلا ضعيف النسج ليس فيه شىء من حبكة التعبير ولا جمال التصوير إلا فى القليل الأقل . وليس هذا فقط هو كل الأسباب ، فهناك سبب آخر ربما كان أهم من السبب السابق ، وهو الطريقة التى أخرج بها أبو العلاء لزومياته ، أو بعبارة أدق الغاية التى أرادها للزومياته ، فقد كان — فيما يظهر — يريد أن يخرجها فى شكل خطب وعظ وإرشاد ؛ يقول فى مقدمتها : " 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 ، ومن أجل ذلك كنا نشعر حين قراءتنا للزوميات بملل وسأم شديد ، لأن الشاعر يتنقل بين أفكار يبدئ فيها ويعيد ، وقد أخرجها فى أسلوب واهٍ مبتذل ، ليس فيه جمال فنى ولا طرافة فنية .

والحق أن أبا العلاء لم يستطع أن ينهض بالصياغة الفنية فى لزومياته إذ كان يعتمد على تكرار الأفكار ، وإن الإنسان ليخيل إليه أن هناك مجموعة من الأفكار ما يزال ينظمها أبو العلاء على قوافٍ وحروف مختلفة ، وهو يغاير فى القافية أو فى الحرفين الأخيرين ، ولكنه لا يحاول أن يغاير فى المعانى والأفكار ، ولذلك يستطيع الباحث أن يقرأ طائفة من مقطوعات اللزوميات ويترك الأخرى ، لأنه لن يجد جديدا إلا ما يخضع له أبو العلاء من قيود فى ألفاظه وقوافيه . ليس فى اللزوميات جمال فى الصياغة ولا تنويع فى الأفكار ، إنما فيها بدء وإعادة وتكرار غريب للأفكار ، وهى أفكار عامة مبتذلة ينقصها العمق والابتكار ، وما يزال المعرى ينظمها على حرف من الحروف كالباء ثم يعود إلى حرف آخر

(١) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ٢٤٩ .

كالتاء ، وهو ينظمها مرة على حرف الباء أو غيرها مضمومة ، ثم يعود مرة أخرى أو مرارا فينظمها على حرف الباء أو غيرها من الحروف مكسورة أو منصوبة أو ساكنة . ومن أجل ذلك التكرار والإعادة كنا نمل متابعة أبي العلاء فى لزومياته ، إذ ما يزال يجتر أفكارا محفوظة يكررها على قواف وأوزان مختلفة . ولعل مما يصور ذلك تصويراً واضحا رسالته المسماة باسم ملقى السبيل حيث نجده يصوغ المعنى نثرا ، ثم يصوغه شعراً على هذا النمط ، إذ يقول :

" كم يجنى الرجل ويخطىء ، ويعلم أن حتفه لا يبطىء :

إنَّ الأنامَ ليُخْطِئُو نَ ويغفرُ اللهُ الخطيئهْ
كم يبطئون عن الجميل وما مناياهمْ بطيئهْ "

وعلى هذه الصورة التى نجدها فى ملقى السبيل كان أبو العلاء ينظم فى لزومياته ، ولم يكن ينظم المعنى نثراً ، 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 أبو العلاء هذا التكرار الذى يصيب الصياغة فى اللزوميات بضروب واسعة من الابتذال .

وأكبر الظن أننا لا نبعد حين نقول إن أبا العلاء كان واعظا فى لزومياته ، ولذلك لم يحسن صوغ أفكاره فى الأساليب الخاصة بالشعر ، لأن الوعظ من طبيعته التكرار ، وهو يلائم النثر ، ولكنه لا يلائم الشعر ، ومن ثَمَّ كان الخطباء والوعاظ يتخذون النثر أداة للتعبير عن أفكارهم ومعانيهم المكررة ، فإذا جاء خطيب أو واعظ واتخذ الشعر أداته فى الخطابة أو الوعظ كان لا بد له أن يسقط فى استخدام هذه الأداة الجديدة مهما تكن مقدرته البيانية ، ومن أجل ذلك لم يكن غريبا أن نجد أبا العلاء يخفق فى استخدام الشعر أداة لوعظه وزهده وتشاؤمه الذى نعرفه فى اللزوميات ، وخاصة أنه أطال هذا الوعظ والتشاؤم وامتد به نفسه إلى عشرات الصفحات بل مئات الصفحات ، فبدا فى أساليبه هذا الانهيار والسقوط وما يتبعهما من ابتذال ، بحيث لا نجد ما يعجب حاستنا الفنية إلا فى النادر ، فالأفكار عارية لا يحول بينها وبين الابتذال حائل ، ولذلك كنا لا نحس أثناء قراءتنا

اللزوميات ببهجة فنية ، إذ لم يستطع أبو العلاء أن ينهض بصياغتها إلا هذا النهوض القاصر الذى يعود بالشعر وكأنه يشبه أساليب الوعظ والإرشاد .

٦

اللوازم الدائمة فى اللزوميات

لم يوفر أبو العلاء مجهودا واسعا فى إحكام صياغته ، إذ كان مشغولا عنها بعقد 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 : "وقد تكلفت فى هذا التأليف ثلاث كُلَف ، الأولى أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها ، والثانية أنه يجىء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك ، والثالثة أنه لُزم مع كل روى فيه شىء لا يلزم من باء أو تاء أو غير ذلك من حروف" . ونحن نلتفت من هذه الكلف إلى أن اللزوميات ليست ديوانا بالمعنى المألوف عند العرب ، ولعل ذلك ما جعل أبا العلاء يسميها فى مقدمته لها تأليفا ، وقد سماها مرة أخرى كتابا ، وحقا إنها قد ألفت على شكل التآليف والكتب ، فقد قسمت إلى أبواب وقسمت الأبواب إلى فصول ، وهل هناك ديوان قبل اللزوميات قد نظم شعرا ووزع — على هذا الطراز — إلى أبواب وفصول كما يصنع أصحاب النثر بتآليفهم وكتبهم ؟!

ومهما يكن فاللزوميات أول ديوان فى اللغة العربية يؤلف على طريقة خاصة يذكرها الشاعر فى مقدمته ويطبقها على أبياته بيتاً بيتاً . وهذه الطريقة يحددها أبو العلاء بثلاث كلف ، ولكن لنحذر هذا التحديد ، فهى أكثر من ذلك وأوسع ، ولست أجد كلمة تعبر عن هذه الكلف الكثيرة ككلمة اللزوميات التى يظهر أنها استعيرت للديوان من كتب المناطقة لتدل على ما فيه من نسب ومعادلات بين ألفاظه وقوافيه . وإذن فتصنع المعرى فى اللزوميات لا يقف عند الكلف العروضية بل يتعداها إلى كلف أخرى كان يشغل بها هذا الفراغ الطويل الذى امتد إلى نحو خمسين عاما قضاها حبيس بيته ونظره وأفكاره المظلمة فى الحياة والكون ، وقد عبر عن ذلك أجمل تعبير ، إذ يقول :

أرانى فى الثلاثةِ من سُجُونى فلا تسألْ عن الخبرِ النَّبيثِ

لفقـدى ناظرى ولزومِ بيتى وكونِ النفسِ فى الجسمِ الخبيثِ

وقد ذهب يحبس أفكاره فى هـذه السجون العروضية السابقة ولم يكتف بها إذ أراد أن ينوع فيها كما تنوعت سجونه ، واستعان بثقافته على ما يريد من هذا التنويع . ولعل أهم ثقافة سجن فى قيودها آثاره هى الثقافة اللغوية ، إذ نراه يتصنع الإغراب فى ألفاظه ، وقد عمم ذلك فى جميع أشعاره وكتاباته ، حتى ليشعر الإنسان فى أحوال كثيرة بأنه يقرأ فى متن من متون اللغة العويصـة ؛ ولقد كان المظنون أن يبتعد بهذا الإغراب فى اللغة عن اللزوميات ، فإن ما فيها من وعظ لا تلائمه الألفاظ الغريبة إذ هو يوجه عادة إلى الجماهير وهى لا تعرف الألفاظ العويصة ، ولـكن أبا العلاء اتخذ هذه الألفاظ الغريبة لازمة دائمة فى صناعة لزومياته ولم يستطع أن يتخلص منها ، وقد أضاف إليهـا لازمة أخرى دائمة هى لازمة الجناس .

ولعل من الطريف أن أبا العلاء استطاع أن يستخدم هذا الجناس استخداما مزدوجا فهو يأتى به غالبا ليعبر عن جناس من جهة وليعـبر عن لفظ غريب من جهة أخرى . كان أبو العلاء يستخدم الجناس استخداما لغويا يريد به أن يدل على مهارته فى اللغة قبل أن يدل على مهارته فى استخدام لون قديم من ألوان التصنيع ، ولم يكتف أبو العلاء بما أحدثه بين الجناس والألفاظ الغريبـة من مزاوجة ، بل راح يصعب على نفسه أكثر ، إذ نراه يطلبه بين حشو البيت والقافية ، حتى يحدث هذه القيم المعقدة فى قوافيه ؛ فهو يلتزم فيهـا حرفين أو أكثر ، وهو يلتزم فيها اللفظ الغريب ، وهو أخيراً يلتزم الجناس بينهـا وبين ألفاظ البيت ، أرأيت إلى هذا التعقيد ؟ إنه تعقيد ينسينا تعقيد المتنبى لموسيقاه الداخلية الذى عرضنا له فى غير هذا الموضع ، بل هو ينسينا تعقيد المهلبى لملاعقه فى طعامه ؛ فالمهلبى إنما كان يكرر الوسيلة فقط ، أما أبو العلاء فإنه يستطيع أن يعقدها تعقيدا شديدا على هذا النمط الذى نقرؤه فى هذه الأبيات :

عَذِيرى من الدُّنيا عرتْنى بظلْمِها فتمنعُنى قُوتِى لتأخـذَ قوّتى

وجدتُ بها دِينى دَنِيًّا فضرّنى وأضللتُ منها فى مُروتٍ(١) مُرُوّتى

(١) مروت جمع مرت : الأرض لا نبات فيها.

أخوتُ[١] كما خانتْ عُقابٌ لو أنَّني ... قدرتُ على أمرٍ فَعُدَّ أخوَّتي

وأصبحتُ في تيهِ الحياة منادياً ... بأرفع صَوْتي أين أطلب صُوَّتي[٢]

ومازال حُوتي[٣] راصدي وهْوَ آخذي ... فما لمتابي ليس يغسل حُوَّتي

رآنيَ ربُّ الناس فيها مُتابعاً ... هوايَ فوَيْحي يوم أسكنُ هُوَّتي

أبَوْتُكَ[٤] يا إثمي ومنْ لي بأنَّني ... أتيتُكَ فاشكرْ لا شكرتَ أبوَّتي

فأنت تراه يجانس جناساً غريبا بين القوافي وحشو البيت ، وكأن أبا العلاء يُكره الألفاظ إكراها على أن تؤدي هذا الجناس المفتعل الذي لا يحوي جمالا ولا روعة فنية ، وأي جمال أو روعة فنية في المجانسة بين قوت وقوتي ومروت ومروتي وأخوت وأخوتي وصوتي وصُوَّتي وحوتي وحوَّتي وهواي وهوَّتي وأبوت وأبوَّتي ؟ لكأنما عجز الشعر في هذه العصور عن أداء الجناس القديم الذي كنا نجده في القرن الثالث إلا أن يخرج إلى هذه الفنون من الالتواء والتعقيد ، وانظر إلى هذه الواو المشددة التي ختم بها أبو العلاء أبياته ، فإنها تُظهرنا على صناعته في اللزوميات ، إذ كان يريد أن يثبت مهارته في النظم على جميع الحروف ، فإذا هو يقع في مثل هذه الواو المشددة الغريبة ، ولكن أي غرابة فيها ؟ ألأنها تحوي تعقيداً وتصعيباً ؟ لقد كان التعقيد والتصعيب بدع هذه العصور ، فما يزال الشاعر يصعب في فنه ووسائله وأبوابه التي يدخل منها إلى صناعته ، فإذا أبو العلاء يطلب النظم على جميع الحروف ساكنة ومتحركة حركاتها المختلفة ، ولكنه لا يزال يجد سهولة في الممرات التي 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 في فنه ، أو يحاكيها في نماذجه ، وكأني به رأى أن هذه الصعوبة لا تزال في دائرة الإمكان فحاول أن يدخلها في دائرة المستحيل قليلا ، وما تطور الشعر عنده إن كانت وسائله لا يزال يقدر عليها غيره من الشعراء ؟ إن الفن الصحيح في رأيه هو الذي تتميز وسائله وأدواته بالعسر والمشقة ، فإذا كان يحسن بالشاعر أن يجانس بين القافية وبين لفظة

(١) أخوت : أنقضُ .
(٢) الصوة : المنارة يهتدى بها .
(٣) الحوت : سواد الإثم .
(٤) أبوتك : صرت لك أبا .

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 هـذا الجناس ربما كان لا يزال ممكنا ، إنما هو يجانس بين القافية وبين أول لفظة فى البيت كما نرى فى مثل قوله :

أتراكَ يومًا قائلا عن نيَّـةٍ ... خلصتْ لنفسكَ يالَجوجُ تراكِ[1]

أدراكَ[2] دهرُك عن تُقاكَ بجهده ... فدراكِ من قبل الفواتِ دَرَاكِ

أبْراكَ[3] ربُّك فوق ظهرِ مطيَّةٍ ... سارتْ لتبلغ ساعةَ الإبراكِ

أفراكنٌ أنا للزمانِ بمُحْصَـدٍ ... بانتْ عليـه شواهدُ الإفراكِ[4]

أشْراكَ[5] ذنبُكَ والمهيمنُ غافرٌ ... ما كان من خطأٍ سوى الإشراكِ

فإنك تلاحظ فى هذه الأبيات أن المعرى عرف كيف يصعب طريقه إلى نظم هـذه المقطوعة ، فقد ضيق الباب بل الأبواب التى يمر منها إلى صناعة البيت ، وأبى إلا أن يظهر هذا التضييق فى أول كلمة يبدؤه بها إذ أقام هذا الجناس المتعب بينها وبين القافية .

لقد كان الشعراء من قبل المعرى يلتزمون رويا واحدا فى شعرهم ، ولـكنه رأى ذلك شيئا سهلا ، وهو يريد الصعوبة والتعقيد فاشترط على نفسه أن ينظم على رويين ، وكأنه أحس بأن النظم لا يزال سهلا ، فذهب يبالغ فى الصورة التى يمكنه أن يعقده فيها ، وما زال يبالغ حتى انتهى إلى هذه الصورة من الجناس بين أول البيت وآخره ، والغريب أنه لم يكن يصنع ذلك فى بيت واحد أو أبيات متفرقة من مقطوعاته التى يطلبه فيهـا ، بل نراه يعممه فى جميع أبياتها ، على أنه إذا جنح إليـه فى مقطوعة طوّلها وتجاوز بها المعتاد

(١) تراك : اترك .
(٢) دراك : رفعك ، أصله درأك .
(٣) أبراك من البُرَه وهى حلقة تجعل فى أنف البعير ليزم بها . يقول جعل الله لك عقلا يمنعك من الشهوات كما تمنع الناقة من البره . والمطية يقصد بها الليل والنهار .
(٤) المحصـد : الزرع يحصد — الإفراك : الاشتداد . يقول أتركن وزرعك قد اشتد وأفرك .
(٥) أشراك من الشرى ، وهو مرض يصيب الجلد فيتعقد .

حتى يثبت مقدرته ومهارته فى صنع هـذا « الجناس اللغوى » الذى ما يزال يعقد فيه حتى يخرج على هـذا النحو المركب ، فهو يلتزمه فى أول البيت وفى آخره ، وهو يسرف على نفسـه فيلتزمه فى المقطوعات الطويلة أحيـانا . وحقا إن المعرى أسرف على نفسه إسرافا شديدا حين جنح إلى هـذا النوع من الجناس ، ولـكن كيف يثبت مقدرته على التعقيد فى الشعر إن لم ينزلق إلى هذه المعرات الصعبة يجعلها طريقه إلى شعره وصناعته ، فقد أصبح الفن صعوبة وتعقيدا خالصين ، وأصبحت مهارة الشاعر أن يصيب فى شعره حظا من هـذه الصعوبة أو ذلك التعقيد ، فإذا المعرى يلتمس هذا الجناس الغريب . وأكبر الظن أن خير وصف يمكن أن يضاف إليه أنه «جناس لغوى» ، فقد تحول الجناس عند المعرى عن وجهته الأولى ، وأنه بديع مستطرف ، إلى وجهة لغوية يريد بها الشاعر أن يثبت مقدرته اللغوية فى استخدام الغريب من الألفاظ ، واقرأ هذا البيت :

ذَوَى كالرَّوضِ روضُك يوم شُبَّتْ جمارٌ من لَظَى أَسَفٍ ذَوَاكِ

فقد استطاع أبو العلاء أن يلفق جناسا أشد صعوبة من ضروب الجناس السابقة ، إذ يؤلفه من كلمة وحرف فى كلمة أخرى ، حتى يخطو بالشعر خطوة جديدة فى سبيل التعقيد ، فإذا هو يجانس بين القافية وبين ذوى الأولى وحرف الكاف التالى لها ، أرأيت كيف أصبح الجناس عند أبى العلاء عبثا لغويا لا يراد به شىء أكثر من التصعيب والتعقيد ؟ وهل هناك شىء أطرف فى رأى أبى العلاء ومعاصريه من أن يستخرج أحدهم عقدة جديدة فى الشعر ؟ بل إنه ليلتزم عقدا كثيرة ، فإذا هو يقيد نفسه فى قوافيه ، وإذا هو يرجع إلى ثقافته اللغوية يستمد منها ألفاظه الغريبة التى يستخرج منها هذا الجناس المعقد بين القافية وحشو البيت ، وكأنى به يرى ذلك ممكنا فيجانس بين القافية وأول البيت ، ثم يرى أن ذلك لا يزال ممكنا أيضا ، فيفكر طويلا حتى يقع على هـذا الجناس بين القافية والكلمة الأولى فى البيت وما يجاورها من حرف أو حرفين .

وليس من شك فى أن ذلك كله كان مباعدة لأسلوب الوعظ ، وكأنى باللزوميات إنما جاءت لتحدث هـذه الصعوبات والتعقيدات فى الشعر وما يطوى فيها من شعب

ومنعطفات ؛ أما الوعظ وأما الزهد ، فقد كانا يأتيان تابعين لهذا العمل المعقد تعقيدا شديدا ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأن اللزوميات بنيت بناية لغة قبل أن تبنى بناية زهد ، وهل كان المعرى يطلب بلوازمه فى قوافيه أو فى ألفاظه أن يؤدى حاجة من وعظ ؟ لقد كان يؤدى بهذه اللوازم حاجة لغوية ، فالثقافة اللغوية أهم شىء فكر فيه أثناء عمل لزومياته .

٧

اللوازم العارضة فى اللزوميات

وهذه اللوازم الدائمة فى اللزوميات كانت ترافقها لوازم عارضة تظهر من حين إلى حين ، ونقصد بهذه اللوازم العارضة ما كان يجنح إليه أبو العلاء من تصنعه لألفاظ الثقافات المختلفة من عروض ونحو وفقه ، ولعله أول من وسع استعارة الشعراء لاصطلاحات العلوم والفنون ، ومن قبله كان المتنبى يتصنع لذلك ، ولكنه لم يسرف فيه إسراف المعرى الذى ذهب يطرز شعره بألفاظ العلوم والفنون ، بل إننا لنراه يدخل مسائلها فى آرائه الفلسفية ، وكأنه يريد منها الحجة والدليل على ما يذهب إليه من فكرة أو رأى ، وانظر إليه يستخدم العروض فى التدليل على أفكاره فيقول :

إذا ابنــا أبٍ آلفيا جَوَاداً وعِيراً فلا تعجَبِ
فإنَّ الطويل نجيبُ القريضِ أخوهُ المديدُ ولم ينْجِبِ

فإنك تراه يصف أحوال الناس بأوصاف الطويل والمديد ويتصورهم على هذا النحو من التصور العروضى ، فالنجيب طويل وغير النجيب مديد ، أرأيت إلى هذا التجديد ؟ لقد جمد الشعر العربى ولم يبق فيه إلا هذه الانحرافات التى يأتى بها الشعراء من أوعية الثقافة فإذا أبو العلاء يقول :

بَقائى الطويلُ وعَيِّى البسيطُ وأصبحتُ مضطرباً كالرَّجَزْ

أرأيت إلى حياة أبى العلاء كيف تتحول إلى أوزان العروض ؟ . ولم يكن أبو العلاء يلجأ إلى ذلك ليقرر فكرة الفيثاغوريين عن الكون وائتلافه للموسيقى ، إنما هو يلجأ إليه

ليثبت معرفته بالعروض ومصطلحاته ، وكأنه المرآة المستقيمة التى يستطيع الفيلسوف أن يرى فيها أحوال الناس مقيسة مقدرة على خير ما يكون القياس والتقدير ، ولست أشك فى أن أبا العلاء كان يعجب إعجابا شديدا بهذه الآلة الحديثة التى عثر عليها والتى يقيس بها أحوال الناس والحياة ، ويظن أنها تفسرها ! ، وأكبر الظن أنه كان يعرف عجزها وأنها لا تستطيع ذلك ، ولكنه يلجأ إليها ليحرز انتصارا جديدا فى تعقيد الفن وتصعيبه .

وليست اصطلاحات العروض فقط هى التى يمكن أن تفسر مشاكل الحياة ، بل تشركها اصطلاحات أخرى من النحو والصرف ، وانظر كيف يفسر الصلة بين الأصول والفروع تفسيراً صرفيا فيقول :

وفى الأصل غِشٌّ والفُروعُ توابعٌ ... وكيف وَفاء النَّجل والأبُ غادرُ

إذا اعتلَّت الأفْعالُ جاءتْ عَليلةً ... كحالاتِهـــا أسماؤُها والمصادرُ

فالأصول والفروع وما بينهما من وراثات ، كل ذلك نستطيع أن نجد له تفسيرا لا فى الفلسفة ، بل فى الصرف ، فالأفعال إذا كانت عليلة تبعتها مشتقاتها لا تستطيع حولا عنها ولا خلاصا منها ، وعلى هذا النحو تتبع الفروع الأصول ، إن كانت سليمة سلمت ، وإن كانت معتلة اعتلت ، أرأيت إلى الصرف كيف يمكن أن نستخرج منه تفسيرا وتصويرا لمشاكلنا ؟ إنه أحد المفاتيح الصغيرة التى عثر عليها أبو العلاء وجاء يستخرج منها وصف أحوالنا ، وليس الصرف فقط هو الذى نجد فيه هذه المفاتيح ، بل إننا نجدها كما رأينا فى العروض ونجدها أيضا فى النحو وانظر إليه إذ يقول :

سرٌّ سيُعلَنُ والحيـــاةُ مُعارةٌ ... ولتُقضينَّ بهـــا ديونُ المُعسِرِ

كنبيءٍ نمَ وبئسَ يُخْبأُ فيهما ... ويكونُ ذاكَ على اشتراطِ مفسَّرِ

أرأيت إلى حقائقنا ؟ إننا لا نتشابه فيها فقط ، بل إننا نتشابه فيهـا مع مسائل النحو والعروض والصرف ، وليس من شك فى أن هذا الصنيع لا يضيف طرافة للشعر إلا عند أصحاب هذه الفنون ، وهل حقا يمكن أن تفسر هذه الفنون ومصطلحاتها مشاكلنا ؟ إنها مملوءة بكثير من المشاكل التى تحتاج هى الأخرى إلى ما يفسرها ! .

ومهما يكن فإن أبا العلاء غلا غلوا شديدا حين جعل هـذه المعارف لوازم فى شعره

وإن تكن لوازم عارضة تأتى من حين إلى حين . قد نفهم أن يبالغ فى التشديد على نفسه فيصطنع منهجا جديدا فى قوافيه يعقد به موسيقاه ، ولكن لا نستطيع أن نفهم هذا التصنع لاصطلاحات النحو والصرف والعروض وكان يلح فى طلبه إلحاحا شديدا ، أليس يدل ذلك على أن التفكير الفنى لم يعد يدخل فيه شىء طريف وأن الشعراء قد أحسوا إحساسا ما بإجدابهم ، فانطلقوا يتكلفون فى شعرهم هذه الكلف التى لا تفصح عن جمال فنى سوى هذا التعقيد الذى يدخله الشعراء من ممرات وأبواب كثيرة ، تارة من ممرات موسيقية معقدة وتارة من أبواب بديعية ملفقة ، وأخيرا من هذه المسالك العلمية التى لا تضيف طرافة إلى الشعر أكثر من ذكر بعض الألفاظ وبعض المسائل والمصطلحات ، ومع ذلك فقد كانت هذه المسالك تعد بدعا طريفا فى القرن الرابع وما تلاه من قرون ، وقد أخذ أبو العلاء يوسع استخدامها ، فهو لا يقتصر بها على ما مضى من فنون ، بل هو يطلبها أيضا فى الفقه والدراسات الدينية ، فإذا هو يقول :

حيرانُ أنتَ فأىُّ الناس تتَّبِعُ ... تجرى الحظوظُ وكلٌّ جاهلٌ طَبَعُ

والأمُّ بالسدْسِ عادتْ وهى آرفُ من ... بنتٍ لها النصفُ أو عِرْسٍ لها الرُّبُعُ

فإنك تراه يخلط مسائل الدين الخاصة بتشاؤمه وما يرى فى الحياة من مشاكل تؤديه إلى الشك والحيرة . وعلى هذا النمط ما يزال أبو العلاء يستهدف فى اللزوميات لمسائل العلوم والفنون المختلفة يتخذ منها الحجج والأدلة على ما يزعمه من أفكار وآراء ، وإنه ليكثر من ذلك كثرة مفرطة ، حتى ليحس من يقرأ فى لزومياته بأنه يقرأ فى كتاب ثقافة لا فى ديوان شعر ، ولقد كان حريا به أن ينحى عن شعره هذه القيود الثقافية العارضة ، ويكتفى بقيوده الدائمة السابقة ، ولكنه يريد أن يصعب عمله وأن يسلك إليه أضيق الممرات والأبواب ، فإذا هو يلتزم ما لا يلزم مرارا ، مرة فى حروف قوافيه وحركاتها ، ومرة فى ألفاظه الغريبة ، ومرة فى جناساته المعقدة وأخيرا فى هذه اللوازم العارضة ، حتى ليصبح الشعر لوازم خالصة .

وعبث أن نبحث بعد ذلك عن جديد فى الشعر ، فقد اندفع الشعراء بعد أبى العلاء فى هذه الممرات الضيقة كما نجد عند الحريرى وعند غيره من الشعراء ممن وقف عندهم

صاحب معاهد التنصيص يروى لهم مقطوعات تقرأ طردا وعكسا ، أو يلتزم الشاعر فيها الحروف المهملة أو الحروف المعجمة إلى غير ذلك من عبث لا يفيد الشعر شيئا[1] وكأنى بالشعر العربى ، قد ارتفع به العباسيون إلى القمة ثم أخذ يسقط رويدا رويدا ، فإذا هو قصائد تلفق تلفيقا ، وقلما احتوت جمالا من زخرف أو فكر . وحتى ألوان التصنيع القديمة أصابها ما أصاب لون الجناس عند المعرى ، إذ تحولت إلى صور هندسية مرتبكة ، قلما يجد الإنسان فيها طرافة إلا تعقيدا يقضى على كل ما يبعثه الشعر من لذة شعرية أو متعة فنية .

(١) معاهد التنصيص ٢/١٠٢ وما بعدها .

القسم الثـــالث

المذاهب الفنية فى الأندلس ومصر

الفصل الأول

الأندلس والمذاهب الفنية

فى أرض أندلس تلتذ نعماء ... ولا تفارق فيها القلب سراء
وكيف لا تبهج الأبصار رؤيتها ... وكل روض بها فى الوشى صنعاء
أنهارها فضة والمسك تربتها ... والخز روضتها والدر حصباء
(ابن سفر المريى)

١

الأندلس

من يرى مخطط بلاد الأندلس وكثرة ما يجرى فيها من أنهار يصب بعضها فى المحيط الأطلسى وبعضها فى البحر الأبيض يحس جمال هذه البلاد وجمال مناظرها وأوضاعها الطبيعية، وقد أفاض مؤرخو العرب فى وصف مشاهدها كما أفاض الشعراء فى التغنى بمناظرها يقول ابن سعيد: "ميزان وصف الأندلس أنها جزيرة قد أحدقت بها البحار فأكثرت فيها الخصب والعمارة من كل جهة فمتى سافرت من مدينة إلى مدينة لا تكاد تنقطع من العمارة مابين قرى ومياه ومزارع، ومما اختصت به أن قراها فى نهاية من الجمال لتصنع أهلها فى أوضاعها وتبييضها لئلا تنبو العيون عنها، فهى كما قال بعض الشعراء فيها:

لاحت قراها بين خضرة أيكها ... كالدرّ بين زبرجد مكنون"(١)

ويقول ابن اليسع إنه "لا يتزود فيها أحد ما حيث سلك لكثرة أنهارها وعيونها، وربما لقى المسافر فيها فى اليوم الواحد أربع مدائن ومن المعاقل والقرى مالا يحصى، وهى بطاح خضر وقصور بيض"(٢).

وقد نزل هذه البلاد أمم مختلفة قبل دخول العرب فيها، نزلها أول الأمر قبائل

(١) نفح الطيب طبع بولاق ١/٩٧.
(٢) نفح الطيب ١/٩٨.

البَسْك والسَّلْت والجلالقة من الشمال من بلاد الغال كما نزل بها كثير من البربر سكان أفريقية الشمالية . ثم نزل بها بعد ذلك الفينيقيون إذ استعمرت قرطاجنة بعض جهاتها ، وكان ذلك قبل الميلاد بقرون ، وقد كان هذا الاستعمار سببا فى أن تنبهت لها روما ، فلما وقعت بينها وبين قرطاجنة الحرب المعروفة رأيناها تعمد إلى هذه البلاد فتستولى عليها أوائل القرن الثالث الميلادى وتسميها إسبانيا اسمها المعروف . ومنذ ذلك الوقت أصبحت إسبانيا ولاية رومانية ، وقد كان لروما تأثير واسع عليها فرأيناها تتخذ اللاتينية لغة لها كما تتخذ المسيحية دينها بحيث لا يفد عليها العرب حتى تكون كثرة أهلها من المسيحيين .

وليست هذه الأحداث هى كل ما مر بالأندلس قبل الفتح العربى ، فقد لقيت أحداثا أخرى لعلها كانت أعنف من الأحداث السابقة ونقصد غارات القُنْدال عليها من الشمال وقد نزلوا بها وأسسوا على نهر الوادى الكبير مملكة سموها باسمهم (مملكة القُندال) ومنها أخذت كلمة قُنداس التى نطق بها العرب (أندلس) وسموا بها هذه البلاد . وقد أغار عليها بعد القُندال جماعات القوط فى القرن الخامس الميلادى .

وأخيراً يفتحها العرب فى أواخر القرن السابع الميلادى عام ٩٢ هـ ، وقد كان الجيش الفاتح ليس عربيا خالصا بل كانت كثرته من البربر ، وقد استمر العرب والبربر جميعا ينزلون الأندلس بعد الفتح ويستقرون بها بحيث استطاعوا أن يعربوها وأن يجعلوها ولاية عربية فى أول الأمر ، ثم سرعان ما تصبح بعد ذهاب عبد الرحمن الداخل إليها قبل منتصف القرن الثانى للهجرة بقليل مملكة عظيمة تنافس بعاصمتها قرطبة بغدادَ وما يتصل بها . على أن هذه الدولة الكبيرة لم يمض عليها نحو قرنين ونصف حتى رأيناها تنقسم إلى شعب وفروع كثيرة فتصبح كل مدينة كبيرة فيها إمارة مستقلة بنفسها لها ملك والملك وزراؤه وشعراؤه فى هذا النظام المعروف باسم نظام (ملوك الطوائف) .

وليس من شك فى أن هذا النظام الذى انتهت إليه الأندلس منذ القرن الخامس يعبر عن شخصية هذه البلاد وأنها لا تصلح أن تقوم بها وحدة سياسية كبيرة ، فإن الناس هناك متباينون تباينا شديدا ، وقد ساعد على هذا التباين ما قدمناه من عدم تجانس أهل

الأندلس ورجوعهم إلى عناصر كثيرة من بسك وسلت وجلالقة إلى فينيقيين ورومانيين وڤندال وقوط وعرب وبربر .

٢

شخصية الأندلس

لعل أهم ما يميز الأندلس ترفها ونعيمها ووصف شعرائها لطبيعتها وحسن مناظرها ، فقد ذهبوا يتغنون بمشاهدها ومواطن الجمال والفتنة فيها ، ويشـيدون بها أيما إشادة كقول ابن سفر المريني .

فى أرْضِ أنْدَلُس تلتذّ نَعْماء ولا تفارقُ فيها القلبَ سَرّاء
وكيف لا تُبْهِجُ الأبصار رؤيتُها وكلُّ رَوْضٍ بها فى الْوَشْيِ صَنْعَاء
أنهارُها فضةٌ والمسْكُ تربتُها والخزُّ رَوْضَتُهَا والدُّرُّ حَصْبَاء

وقد تفنن الأندلسيون تفننا واسعا فى هذا الجانب وبذلك تركوا مادة كبيرة فى شعر الطبيعة وقد ساقهم ترفهم إلى وصف الخمر مع وصف الزهر ثم وصف مجالس الشراب وما ينطوى فيها من قيان ، وقد استتبع ذلك الترف عندهم غناء واسعا كان من آثاره ظهور الموشحات والأزجال . وهـذه هى الصورة العامة لشخصية الأندلس ، وهى شخصية أوجدتها البيئة والطبيعة .

أما السكان فقد كانوا من عناصر متباينة على نحو ما قدمنا ، وقد جعلهم هذا التباين لا يهدأون ولا يستقرون ، بل دائما ثورات وحروب داخلية . وأكبر الظن أن هذه الثورات والحروب هى التى جعلت الأندلس لا تستفيد كثيرا من الحضارات القديمة التى اتصلت بها سواء الحضارة الفينيقية أو الحضارة الرومانية .

ونحن لا نبالغ إذا قلنا بأن شخصية الأندلس فى الأدب العربى ليست من القوة كما ينبغى ، وخاصة إذا أهملنا جانب البيئة ، فمما لا شك فيه أن هذا الجانب أثر أثراً واضحا فى طبيعة الأدب الأندلسى شعره ونثره . غير أننا إذا تركنا هذا الجانب لم نكد نجد شيئا آخر فقد كانت الكتلة الأندلسية تنساق نحو تقليد المشرق بكل ما فيه ، وحتى شعر الطبيعة

عندهم لم يأتوا فيه بجديد سوى الكثرة ، أما بعد ذلك فصورته كله بما فيها من أفكار وأخيلة وأساليب هى الصورة المشرقية . ونحن لا نغلو إذا قلنا إن الأدب الأندلسي مدين فى نهضته للتراث العربى العام ، وهو تراث كان مشتركا بين الأقاليم العربية كلها لا يختص به إقليم دون إقليم ، وكأنى بالأندلس لم تجد من الوقت ما تتعمق به الثقافة الرومانية التى تثقفتها قديما بالرغم من اتخاذها اللاتينية ، فلما جاء العرب لم يجدوها تحرز تراثا لا تينيا واسعا تستطيع أن تحتفظ به لنفسها وتدمجه فى التراث العربى العام . وما أرانى أبعد إذا قلت إن الأندلس كانت تستمد نهضتها وحياتها من بغداد شأنها فى ذلك شأن الأقاليم الأخرى . وقد كان يمكن أن يقوم بينها وبين المشرق فوارق وحواجز لو أنها بدأت حياة عقلية مستقلة عن حياة المشرق تعتمد على ترجمة ما تعرفه من آثار لاتينية ، غير أنها لم تتجه هذه الوجهة ، بل غرقت إلى آذانها فى الثقافة العربية العامة التى نهضت بها بغداد ، وآية ذلك أنها لم تقم بها حركة ترجمة كالتى قامت فى بغداد فقد كانت تقرأ الثقافات الأجنبية فيما يأتيها من هناك .

وإن الإنسان ليخيل إليه أن الأندلس كانت تقلد المشرق فى جميع جوانب الحياة ، كما كان الشأن فى أميركا الحديثة حين هاجر أهلها من أوربا ، فإنهم ظلوا يستمدون من قارتهم القديمة ما شكلوا به حياتهم وعلمهم وفنهم . وهذا نفسه ما حدث بالأندلس ، فقد سمى العرب هناك بعض البلدان التى نزلوها بأسماء بلدان المشرق ، على نحو ما صنع الأوربيون حين نزلوا فى أميركا ، فكما سمى هؤلاء نيوأورليانس ونيويورك ونحوهما ، سمى العرب فى الأندلس بلداناً قديمة باسم دمشق وقنسرين وحمص وفلسطين ، وقد أخذوا يعيشون على نمط يشبه نمط معيشة العرب فى المشرق ، واتصل ذلك بحياتهم فى جميع ضروبها ومظاهرها من سياسية واجتماعية وعقلية وفنية . أما حياتهم السياسية فقد حاولوا أن يجعلوها كالحياة السياسية فى بغداد إذ نرى الناصر يلقب نفسه بالخليفة[1] ، ويلقب أمراء الطوائف أنفسهم بالرشيد والمأمون والمتوكل والناصر والمنصور والمعتضد والمعتمد ، حتى يقول ابن شرف القيروانى[2] :

(١) أبو الفدا تحت عام ٣٥٠ هـ وانظر نفح الطيب المقرى ١/٢١٢ .
(٢) نفح الطيب ١/١٠١ .

مما يُزَهِّدُنى فى أرضِ أندلسٍ أسماء معتضدٍ فيها ومعتمدِ
ألقابُ مملكةٍ فى غير موضعها كالهرِّ يحكى انتفاخاً صولة الأسَدِ

أما الحياة الاجتماعية فقد عم التأثر فيها كل شىء ، إذ نرى الخلفاء يهتمون بالغناء والموسيقى على نحو ما رأينا فى بلاط هرون الرشيد والمأمون ، وقد بدأت هذه الموجة مع وفود زرياب عام ٢٠٦هـ على الأندلس ، وكان قد تعلم فن الموسيقى والغناء على إسحق الموصلى ، ثم رحل إلى الأندلس ، ويذكر له صاحب نفح الطيب تأثيرا واسعا فى الحياة الاجتماعية لا يقف عند الغناء وما عرف به من إنشاء مدرسة هناك ثم ما كان من إصلاحه للعود وزيادته وترا على أوتاره يمثل النفس ، بل يمتد إلى جوانب أخرى ، فقد شرع للناس ضروب البدع البغدادى فى الزينة والطعام والشراب والاستقبال ، فهم يروون أنه سنَّ لهم أن تكون أوانى الشرب من زجاج وكانت من ذهب وفضة ، كما سنَّ لهم ما يحسن أن يلبسوه ويأكلوه ، وكيف يتزين النساء ، وكيف يصففن شعورهن إلى غير ذلك من وسائل الحياة الاجتماعية والتأنق فيها(١) .

أما الحياة الفنية ، ونقصد حياة العمارة والبناء فيظهر أن الأندلس تأثرت صورة الزخرف العربى العام ، إذ يقولون إن زخرفة قصر الحمراء المعروف بغرناطة ، والذى يشغل مكانة خاصة ممتازة بين المخلدات الأندلسية ، تتصل بتقاليد الفن الإسلامى العام ، وبالأخص فن ما بين النهرين أكثر منها بالتقاليد الأسبانية والإفريقية(٢) .

أما الحياة العقلية ، فقد كان التأثر فيها بالمشرق بينا واضحا ، وقد تتبع صاحب نفح الطيب فى ثبتين طويلين من رحلوا من الأندلس إلى المشرق للتزود بالعلم ومن رحلوا من المشرق إلى الأندلس طلبا للثروة أو للمجد العلمى والشهرة ، وقد أقبل الأندلسيون على هؤلاء العلماء الوافدين عليهم يأخذون عنهم ويتعلمون ، كما نرى فى حياة أبى على القالى وأماليه التى أملاها هناك . وقد كانت الأندلس بطيئة — على ما يظهر — فى تلقى الحياة العقلية من المشرق

(١) انظر ترجمته فى نفح الطيب طبع بولاق ٢/٧٤٩ وانظر أيضا :
R. Dozy, Histoire des Musulmans d'Espagne, 1, p. 312.

(٢) الحضارة الإسلامية تأليف بارتولد نشر دار المعارف ص ٦١

لكثرة ما كان فيها من فتن وخصومات ، وأيضا فإن البيئة لم تكن صافية لكثرة ما كان فيها من عناصر البربر ، وهم قوم ينحرفون عن الحضارة والثقافة .

والحق أن الأندلس أبطأت فى حركتها العقلية ، وإنه لينبغى أن نحترس من هذا الفصل الذى عقده (صاعد) فى كتابه (طبقات الأمم) يستعرض فيه العلم فى الأندلس ، ويذكر أسماء جماعة كانوا فى القرن الرابع كأبى عبيدة البلنسى ، فإن هؤلاء لم يكونوا علماء بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، إنما كانوا مثقفين بالثقافة العربية العامة التى لم تكن تتجاوز عندهم شيئا من الرياضيات والطبيعيات وبعض المعارف الطبية ، وقد أسرعت الأندلس إلى الاهتمام بالثقافة الدينية ، بل كادت أن لا تشغل نفسها بشىء سواها . يقول صاحب نفح الطيب : " وقراءة القرآن بالسبع ورواية الحديث عندهم رفيعة وللفقه رونق ووجاهه ، ولا مذهب لهم إلا مذهب مالك " . ويقول أيضا : " كل العلوم لها عندهم حظ إلا الفلسفة والتنجيم ، فانه كلما قيل فلان يقرأ الفلسفة أو يشتغل بالتنجيم أطلقت عليه العامة اسم زنديق ، وقيدت عليه أنفاسه فان زلّ فى شبهة رجموه بالحجارة أو حرّقوه قبل أن يصل أمره للسلطان أو يقتله السلطان تقربا للعامة ، وكثيرا ما يأمر ملوكهم باحراق كتب هذا الشأن إذا وجدت وبذلك تقرب المنصور بن أبى عامر لقلوبهم أول نهوضه[1] " . والمنصور بن أبى عامر هو أهم وزير للأمويين فى القرن الرابع إذ توفى عام ٣٩٨ هـ ، ويقول ابن عذارى بصدده " وكان المنصور أشد الناس فى التغير على من عنده شىء من الفلسفة والجدل فى الاعتقاد والتكلم فى شىء من قضايا النجوم وأدلتها والاستخفاف بشىء من أمور الشريعة وأحرق ما كان فى خزائن الحكم — الخليفة الأموى — من كتب الدهرية والفلاسفة بمحضر كبار العلماء[2] " .

وليس من شك فى أن ذلك كله كان سببا فى بطء الحياة العقلية ونموها فى الأندلس ، ونحن نعرف أن أول فيلسوف أندلس هو ابن باجة المتوفى عام ٥٣٣ هـ ، فالأندلس لم تتعمق الفلسفة إلا فى عصر متأخر ، ولعلها من أجل ذلك اعتنقت مذهب مالك وفضلته على غيره

(١) انظر نفح الطيب ١/١٠٤ .

(٢) البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب لابن عذارى طبع ليدن ١/٣١٤ .

من المذاهب ، لأنه لم يكن معقدا بفلسفة ، وقد لاحظ ذلك ابن خلدون ، وعلل له ببداوة أهل الأندلس وأنهم لم يكونوا يعانون الحضارة التى لأهل العراق فآثروا هذا المذهب لمناسبة البداوة بينهم و بين أهل الحجاز[١] ، ويمكن أن نعلل بنفس العلة لعدم اتساع موجة التفكير الإباحى الماجن عندهم على نحو ما نعرف فى المشرق كما أنه لم يظهر عندهم شاعر متفلسف متشائم كأبى العلاء .

و إذا تركنا الحياة العقلية فى الأندلس إلى الحياة الأدبية وجدنا ظاهرة التقليد للمشرق واضحة جلية إذ تصاغ الكتب الأدبية عند الأندلسيين على شكل الكتب الأدبية عند المشارقة ، يصاغ العقد الفريد على شكل عيون الأخبار ، ويراه الصاحب بن عباد فيقول هذه بضاعتنا ردت إلينا ، ويصاغ كتاب الحدائق لابن فرج الجيانى فى أهل زمانه على شكل كتاب الزهرة للأصبهانى[٢] ، ويصاغ كتاب الذخيرة لابن بسام على شكل كتاب اليتيمة للثعالبى[٣] . والحق أن الحركة الأدبية فى الأندلس قد صيغت صياغة على شكل الحركة الأدبية فى المشرق ، وقد نعجب من ذلك الآن ، ولكن من يتعمق دراسة الأندلس يعرف سرعة الاتصال بينها و بين المشرق ، فعلماؤها وأدباؤها يرحلون إليه كما يرحل إليها علماؤه وأدباؤه ، ومن لم يذهب من المشرق إلى الأندلس أرسل إليه بآثاره ، أو نقلها إليه هؤلاء الأندلسيون الذين يجوبون الأقطار الشرقية للبحث عن المنابع الهامة للأدب والثقافة ولعل من الغريب أن يعرف القارىء أن كتابى البيان والتبيين ، و (التربيع والتدوير) نقلا فى حياة الجاحظ إلى الأندلس[٤] ، وقد أرسل أبو الفرج الأصبهانى لعبد الرحمن الناصر نسخة من كتابه (الأغانى) كما نقل ديوان المتنبى فى حياته إلى الأندلس نقله ابن الأشبح الذى قابل المتنبى فى الفسطاط عام ٣٤٦ هـ ، وبذلك استطاع ابن هانىء المعاصر له أن يتأثره تأثرا واضحا ، ويذكر صاحب الذخيرة أن ابن شهيد كان يستعير معانى أبى العلاء فى بعض أشعاره[٥] فإذا عرفنا أن ابن شهيد توفى عام ٤٢٦ هـ بينما توفى أبو العلاء عام ٤٤٩ هـ عرفنا إلى أى حد كانت سرعة الاتصال بين الأندلس والمشرق .

(١) مقدمة ابن خلدون ص ٣١٥ .
(٢) الذخيرة لابن بسام طبع جامعة فؤاد الأول ٢/١ .
(٣) انظر مقدمة كتاب الذخيرة
(٤) معجم الأدباء ٧٤/٦ .
(٥) الذخيرة ٢٨٧/١ .

و إن من يقرأ فى الذخيرة و يتابع الأدباء والشعراء فى تقليدهم لأدباء المشرق وشعرائه يخيل إليه أن القوم قد حبسوا أنفسهم داخل الإطار العام للأدب العربى ، فهم يضعون المشرق نصب أعينهم يتخذون منه مثلهم الأدبية العليا ، وقد كتب ابن شهيد رسالة التوابع والزوابع ، وذكر فيها أسماء شياطين الشعراء الذين أجازوه ، وكلهم من شعراء المشرق الذين نعرفهم ، أمثال أبى نواس وأبى تمام والبحترى والمتنبى[١] ، وقد كان الأندلسيون حتى عصر ابن خلدون لا يزالون يقولون : "إن أصول علم الأدب وأركانه أربعة دواوين ، وهى أدب الكاتب لابن قتيبة ، وكتاب الكامل للمبرد ، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ ، وكتاب النوادر لأبى على القالى البغدادى"[٢] ، وليس فى هذه الأصول والأركان شىء لأهل الأندلس . وما أظننا نسرف إذا قلنا بعد ذلك إن الأندلسيين 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 قتادة ، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب ، أو ظنّ بأقصى الشام والعراق ذباب ، لجثوا على هذا صنما ، وتلوا ذلك كتابا محكما"[٣] .

٣

الشعر فى الأندلس

رأينا الأندلس تؤسس حياتها العقلية والأدبية على أسس مشرقية ، وقد جعلها ذلك تعيش فى فنها وشعرها داخل الإطار المشرقى العام ، إذ كانت الفكرة الأساسية عند من يريد أن يكتب شعرا أن يكون شعره على نمط الشعر عند المشارقة من القدماء أو العباسيين ، ومعنى ذلك أن الشاعر الأندلسى لم يحاول أن يخضع الشعر العربى لشخصيته ، بل رأيناه هو يخضع له ، فهو يخضع لموضوعاته المعروفة فى المشرق ، كما يخضع لأفكاره ومعانيه وأخيلته وأساليبه . ولعل من المهم أن نعرف أنه مرت على الأندلس فترة طويلة قبل

(١) انظر رسالة التوابع والزوابع فى الذخيرة ١/٢١٠ .
(٢) المقدمة ص ٤٠٨ .
(٣) الذخيرة ١/٢ .

أن تجد شاعرا ممتازا تستطيع أن تلقى به شعراء المشرق ، وأكبر الظن أن ذلك يرجع إلى كثرة ما كان فيها من فتن وثورات وخصومات فكأنها لم تهدأ لنفسها حتى تستطيع أن تنتج شاعرا ممتازا إذ كانت دائما فى حرب داخلية يثيرها العرب وما بين المضرية واليمنية عندهم من خصومات قديمة ، ثم يثيرها ما كان يقوم بين العرب وبين البربر من جهة ثم بينهم وبين المسيحيين الشماليين من جهة أخرى .

ومهما يكن فقد كانت مُثُل الأندلسيين فى الشعر هى نفس مثل المشارقة ، ومع ذلك فنحن لا نكاد نعرف للأندلس شاعرا ممتازا فى القرنين الثانى والثالث وللهجرة ، إنما كل ما هنالك شعر عادى يقوله الأمراء والأعيان والشعراء فى المناسبات المختلفة من حرب وغير حرب . وربما كان أهم شاعر نلقاه للأندلسيين فى عصورهم الأولى هو ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد الفريد المتوفى عام ٣٢٨ هـ ، فقد تعلق بصنع الشعر وترك فيه ديوانا لم يصلنا ، غير أن ما نقله ياقوت وابن خلكان عنه يدل على أنه متكلف فى شعره كقوله :

ياذا الذى خط العذار بوجهه خطين هاجا لوعةً وبلابلا
ما صح عندى أنَّ لحظك صارمٌ حتى لبستَ بعارضيْكَ حمائلا

وواضح ما فى هذا التصوير من تكلف إذ وصف اللحظ بالسيف الصارم ، وقد كان التشبيه حتى الآن طبيعيا ، ولكنه أراد أن يبعد فزاد تلك البقية التى تجعل العذارين حمائل للسيف ، أرأيت إلى هذا البعد فى الخيال وهذا التكلف ؟ ومع ذلك فقد كان لابن عبد ربه قطع أخرى لا يبدو فيها هذا التكلف الشديد كقوله :

وبدتْ لى فأشرق الصبحُ منها بين تلك الجيوبِ والأطواقِ
يا سقيمَ الجفون من غير سقمٍ بين عينيك مصرع العشاقِ
إنَّ يوم الفـــراق أفظعُ يومٍ ليتنى مت قبل يوم الفراقِ

وله قطع أخرى أكثر من هذه رقة وسهولة ، ولعل من المهم أن نعرف أن الشعر الأندلسى يفقد الوحدة منذ ابن عبد ربه إذ تجد الشاعر الواحد يتكلف فى قطعة ويخف من تكلفه فى أخرى ، فتحار أهو من مذهب الصانعين أم هو من مذهب المتصنعين أم من مذهب المصنعين ، فقطعة فيها صنعة وأخرى فيها تصنع وثالثة فيها تصنيع على غير نظام أو نسق معين .

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 الأمر إن هو حكم عليه بأحد الذوقين الآخرين . وقد يكون من أسباب ذلك أن هذه المذاهب كانت تتفارق فى المشرق مفارق واضحة ، إذ توجد مع التطور فى الحياة والحضارة ، فالصانعون يسبقون المصنعين ويأتى المتصنعون من ورائهم ، أما فى الأندلس فإنه لا يوجد هناك تطور بين هـذه المذاهب ، إذ بدأت نهضة الشعر هناك متأخرة عن نشوء هذه المذاهب فى المشرق ، فكان الشعراء يحاكونها جميعا فى غير نظام ولا نسق واضح . ونحن نقف قليلا عند شاعرين مهمين ظهرا بعد ابن عبد ربه فى القرن الرابع ، وهما ابن هانىء الأندلسى وابن دراج القسطلى .

ابن هانئ الأندلسى

هو أبو القاسم محمد بن هانىء الأندلسى الأزدى ، ويعرف عادة باسم ابن هانىء الأندلسى تمييزا له من ابن هانئ الحكمى الملقب بأبى نواس الشاعر المعروف . وقد ولد فى مدينة إشبيلية عام ٣١٦ هـ "ونشأ بها وحصل له حظ وافر من الأدب وعمل الشعر ومهر فيه ، وكان كثير الانهماك فى الملاذ متهما بمذهب الفلاسفة ، ولما اشتهر عنه ذلك نقم عليه أهل إشبيلية وساءت المقالة فى حق الحاكم بسببه واتهم بمذهبه أيضاً فأشار عليه بالغيبة عن البلد مدة ينسى فيها خبره ، فانفصل عنها وعمره يومئذ سبعة وعشرون عاما ، وخرج إلى عُدْوة المغرب ولقى جوهرا القائد ... ونمى خبره إلى المعز أبى تميم العبيدى فطلبه ، ولما انتهى إليه بالغ فى الإنعام عليه ، ثم توجه المعز إلى الديار المصرية فشيعه ابن هانىء ورجع إلى المغرب لأخذ عياله والالتحاق به فقتل فى الطريق عام ٣٦٣ هـ وعمره ست وثلاثون سنة وقيل اثنتان وأربعون "[1] ، وتأسف المعز عليه كثيرا ، وقال : كنا نريد أن نباهى به أهل المشرق .

وقد كان أهل الأندلس والمغرب عامة يباهون به أهل المشرق ويجعلونه فى صف مع كبار الشعراء من المشارقة يقول صاحب المطمح : "محمد بن هانىء ذخر خطير ، وروض أدب مطير غاص فى طلب الغريب حتى أخرج درره المكنون ، وبهرج بافتنانه فيه كل الفنون ،

(١) وفيات الأعيان ٢/٤ .

وله نظم تتمنى الثريا أن تتوج به وتتقلد ، ويود البدر أن يكتب ما اخترع فيه وولد ، زهت به الأندلس وتاهت ، وحاسنت ببدائعه الأشمس وباهت ، فحسد المغرب فيه المشرق ، وغصَّ به من بالعراق وشرق "[1] . على أنه ينبغى أن نتلقى كلام صاحب المطمح فى شىء من الحذر لأنه أندلسى مثل ابن هانىء ، وقد جعلته أندلسيته يبالغ فى الإطراء عليه ، فإن من يقرأ ديوانه غير متعصب يراه تلميذا المتنبى يقلده فى منهجه الفنى من التصنع للثقافات وما ينطوى فيه من استظهار أفكار الشيعة ، وقد تعلَّق بالغريب كما لاحظ صاحب المطمح وعلى نحو ما لاحظنا سابقا عند المتنبى . وإن الإنسان ليعجب كيف سرى إليه منهج التصنع ، وقد تركز لأول مرة عند المتنبى وكان يعاصره ، فقد توفى قبله بقليل ، ولكنا قد عرفنا فى غير هذا الموضع سرعة الاتصال بين الأندلس والمشرق ، وقد نقل ديوان المتنبى هناك فى حياته ، وسرعان ما خرج شاعر يقلده فى منهجه ، وهو ابن هانىء وكانوا يسمونه متنبى المغرب .

ونحن لا نقرأ فى ديوان ابن هانىء حقا حتى نحس الصلة الشديدة بينه وبين المتنبى فهو يملأ شعره مثله بالثورة على الدهر ، كما يملؤه بالمبالغة فى وصف ممدوحيه ، إذ يرفعهم إلى مرتبة الآلهة ، وانظر إليه يقول فى مديحه المعزَّ بيته المعروف :

ما شئتَ لا ما شاءتِ الأقدارُ فاحكمْ فأنتَ الواحدُ القهّارُ

ولما نزل المعز بجوار القيروان فى مدينة رقادة قال فيه :

حلَّ برقادة المسيحُ حلَّ بها آدمٌ ونوحُ
حلَّ بها الله ذو المعالى وكل شىء سواه ريحُ

وليس من شك فى أن ابن هانىء وسَّع المبالغة عنده ، فقد جعلها غلوا خالصا ، وقد ساعده على ذلك تشيعه ، وأنه كان يمدح خلفاء الشيعة من الفاطميين ، ومن أجل ذلك كنا نجده فى شعره يتصنع كثيرا لألفاظ المتشيعة وأفكارهم ، ويكاد يفوق فى هذا الحيز المتنبى فإنه لم يكثر من هذه الألفاظ والأفكار فى شعره إكثاره ، وانظر إليه يقول :

(١) مطمح الأنفس للفتح بن خاقان طبع الجوائب ص ٧٤ .

أنتَ الوَرَى فاعمُرْ حياةَ الوَرَى باسمٍ من الدَّعْوَةِ مُشْتَقّ

وكأنه يتأثر فى ذلك فكرة الحلول التى شاعت فى مديح المتنبى ، وأكبر الظن أنه كان يريد أن يجدد بهذه الصيغ كما هو الشأن عند المتنبى ، ولكنه كان تجديدا عقيما ، فإن التفكير الفنى لم يستفد شيئا من دخول هذه الصيغ والأفكار الشيعية والصوفية فيه ، وانظر إليه يقول :

قد كان يُنذر بالوعيد لطول ما أَصْغَى إليكَ ويعلمُ التأويلا

فإنك تراه يشير إلى فكرة الظاهر والباطن فى النصوص المعروفة عند الشيعيين وما يتبعها من التأويل والتخريج البعيد . وهو كثيرا ما يشير إلى فكرة عصمة الإمام كأن يقول :

مُؤَيَّدٌ باختيار الله يَصْحَبُهُ وليسَ فيما أراهُ اللهُ من خَلَلِ

وقد أكثر ابن هانىء من نقله لمصطلحات الشيعة وأفكارهم فى شعره ، وساعده على ذلك أنه كان يعيش فى كنفهم ، إلا أن ذلك لم يحدث تنويعا فى التفكير الغنى إلا هذه المبالغة الممقوتة .

وإن من يرجع إلى ديوان ابن هانىء ليلاحظ فى وضوح أنه لم يستطع أن يجارى المتنبى فى التصنع للصيغ الفلسفية بالرغم من اتهامه — كما رأينا — بالفلسفة ، وهو كذلك لم يستطع أن يجاريه كثيرا فى التصنع لأساليب المتصوفة ، فقد اقتصر تقليده له على الجانب الشيعى ثم الجانب اللغوى ، إذ كان يعنى فى شعره عناية شديدة بالألفاظ الغريبة ، كما كان يعنى بالقوافى الشاذة على نمط عناية المتنبى ، فهو ينظم على الثاء والخاء ونحوها من الحروف الصعبة حتى يثبت تفوقه ومهارته .

وهذا الجانب من التصنع عند ابن هانىء يرافقه جانب آخر من التلفيق الواسع فى شعره وما يتبع هذا التلفيق من اللف والدوران وإتيان المعنى من بعيد ، وهو يستر ذلك بشىء من ضخامة التعبير وجزالته ، فقد روى الرواة أن أبا العلاء المعرى كان إذا سمع شعره يقول ما أشبهه إلا برحى تطحن قرونا لأجل القعقعة التى فى ألفاظه ، ويزعم أنه لا طائل تحت تلك الألفاظ[1] . وما هذه القعقعة وما يندرج فيها من عدم الطائل والفائدة إلا ما نشير

(١) وفيات الأعيان ٢/٥ .

إليه من طنطنته بالألفاظ والأساليب الضخمة ، فإذا ما بحثنا هذه الأساليب لم نجد شيئا غير التلفيق واللف و إتيان المعنى من بعيد ، ولعل ذلك ما جعل ابن رشيق يقول عنه : "وفرقة أصحاب جلبة وقعقعة بلا طائل معنى إلا القليل النادر كأبى القاسم ابن هانىء ومن جرى مجراه فإنه يقول أول مذهبته :

أصاخَتْ فقالتْ وقْعُ أجْرَدَ شَيْظَمٍ وشامتْ ، فقالتْ : لَمْعَ أبْيَضَ مِخْذَمِ

وما ذُعرتْ إلا بِجرْسِ حُلِيِّها ولا رَمقَتْ إلا بُرَى فى مُخَدَّمِ

وليس تحت هذا كله الا الفساد وخلاف المراد ، ما الذى يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليها فتوهمته بعد الإصاخة والرمق وقع فرس أو لمع سيف ، غير أنها مغزوة فى دارها ، أو جاهلة بما حملته من زينتها ، ولم يخف عنا مراده أنها كانت تترقبه ، فماهذا كله[1] » .

ونحن نرى من هذا النص أن ابن رشيق يلاحظ على ابن هانىء شيئين : الشيء الأول انه قد تعلق بمعنى لا طرافة فيه ، والشيء الثانى أنه قد لف طويلا حول تعبيره عن فكرته قبل أن يؤديها ، وكأنى به تأثر قول المتنبى :

يَرَوْنَ من الذُّعْرِ صوتَ الرياحِ صهيلَ الجيادِ وخَفْقَ البُنُودِ

فالمتنبى يقول إن أعداء الممدوح فروا منه ، وهم يظنون أثناء فرارهم أن صوت الرياح صهيل الجياد وخفق البنود لشدة فزعهم وخوفهم ، فجاء ابن هانىء ونقل هذا المعنى من وصف الحرب إلى شعر الغزل ودار حوله هذا الدوران الطويل ، فإذا صاحبته تتوهم لخوفها أن صوت حليها وقع أقدام فرسه ، وأن لون خلخالها لون سيفه ، أرأيت إلى هذا التكلف فى التعبير ؟ . إنه لم يجلبه فن ولا زينة ، إنما جلبه تصنع ابن هانىء 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 جديدة من التكلف والتصنع ، وهذا هو معنى ما نقوله من أن الشاعر الأندلسى لا يستطيع أن يعيش فى منهج عباسى واحد . هو لا يجدد ولا يحدث مذهبا جديدا ، وهو كذلك حين يعيش فى منهج

(٢) العمدة لابن رشيق ١/١٠٤ .

عباسى نراه لا يستمر فيه ، بل يخلط بينه و بين غيره من المناهج ، وهذا ابن هانىء أقرب الأندلسيين إلى ذوق التصنع ، نراه يجمع فى شعره بين أدوات التصنع والتصنيع جميعا ، واقرأ هذه القطعة التى امتلأت بالصور والتشبيهات :

كأنَّ رقيبَ النَّجْمِ أجْدَلُ مرْقِبٍ ... يُقَلِّبُ تَحْتَ الليل فى ريشه طَرْفَا
كأنَّ بنى نَعْشٍ ونَعْشًا مَطَافِلٌ ... بِوَجْرَةَ قد أضْلَلْنَ فى مَهْمَهٍ خِشْفَا
كأنَّ سُهَيْلاً فى مطالعِ أُفْنِهِ ... مفارقُ إلْفٍ لم يجد بعـــده إلْفَا
كأنَّ سُهاها عاشقٌ بين عُوَّدٍ ... فآونةً يبـــدو ، وآونةً يَخْفى
كأنَّ مُعَلَّى قُطْبِهـــا فارسٌ لَهُ ... لواءانِ مركوزانِ قد كَرِه الزَّحْفَا
كأنَّ قُدَامَى النَّسْرِ ، والنَّسْرُ واقِعٌ ... قُصِصْنَ ، فلم تَسْمُ الخَوافى به ضَعْفَا

وقد مضى فى القصيدة على هذا النحو يصنّع لهذه التشبيهات التى يحس الإنساء إزاءها أنها جاءت لتعبر عن تلفيق لا لتعبر عن شعور وجمال ، فكل ماهناك أن الشاعر يريد أن يثبت مهارته باستخدام " كأن " وما يتبعها من صور وأخيلة وعلى هذا النمط نجد الشاعر الأندلسى يجمع فى شعره بين صور التصنيع والتصنع جميعا .

ابن دراج القسطلى

وهـذا شاعر آخر يقرن بالمتنبى وقد عاش فى القرن الرابع وصدر الخامس ، وكان كاتب المنصور بن أبى عامر وزير الأمويين ، كما كان شاعره[1] ، وقد ذكره الثعالبى فى يتيمته وقال فى حقه : " كان بصقع الأندلس كالمتنبى بصقع الشام ، وهو أحد الشعراء الفحول ، وكان يجيد ما ينظم "[2] . ويقول ابن بسام عنه إنه كان لسان الجزيرة شاعرا وأولا حين عدَّ معاصريه من شعرائها المشهورة ، وآخر حاملى لوائها ، وبهجة أرضها وسمائها ، وأسوة كتابها وشعرائها ، له عُقِد فخرها المحمول وسُهم ، وبه بُدِئ ذكرها الجميل وخُتم ، حلَّ اسمه من الأمانى محل الأنس ، وسار نظمه ونثره فى الأقاصى والأدانى مسير الشمس ، وأحد من تضاءلت الآفاق عن جلالة قدره . . . "[3] . وقال أبو حيان

(١) ابن خلكان ١/٤٢ .
(٢) يتيمة الدهر للثعالبى ٢/٩٠ .
(٣) الذخيرة لابن بسام ١/٤٣ .

عنه : " أبو عمر بن دراج القسطلىّ سباق حلبة الشعراء العامريين وخاتمة محسنى أهل الأندلس أجمعين "[١] ! وذكره ابن شهيد فقال : " الفرق بينه و بين غيره أنه شديد أسر الكلام ، ثم زاد بما فى أشعاره من الدليل على العلم بالخبر واللغة والنسب ، وما تراه من حَوْكه للكلام ، وملكه لأحرار الألفاظ ، وسَعَة صدره ، وجَيْشَةِ بَحْرِه ، وصحة قدرته على البديع ، وطول طَلَقه فى الوصف ، وبُغْيته المعنى وترديده ، وتلاعبه به وتكريره ، وراحته بما يتعب الناس ، وسعة نفسه فيما يُضَيِّق الأنفاس "[٢] .

وواضح من آراء هؤلاء النقاد جميعا أن ابن دراج كان شاعرا ممتازا حتى ليجعله أبو حيان خاتمة محسنى أهل الأندلس أجمعين ، وهى مبالغة من بعض الوجوه ولكنها تدل على حقيقة مطوية فيها ، وهى أن ابن دراج يعتبر من الشعراء الأفذاذ الذين ظهروا فى الأندلس ، ونرى صاحب اليتيمة يقرنه بالمتنبى ، ويظهر أنه كان يتأثره فى شعره تأثرا شديدا لا يقل عن تأثر ابن هانىء ، وإن كنا نلاحظ أنه لم يستظهر فى شعره شيئا من العبارات الشيعية والصوفية غير أنه بعد ذلك يستظهر جميع خصائص المتنبى ، فهو يميل إلى الغريب فى شعره من جهة ، كما يميل إلى التصنع للثقافات من جهة أخرى ، ثم هو بعد ذلك كابن هانىء يعنى باللفظ الطنان وقعقعاته ، وما ينطوى فى هذه القعقعات من تلفيق ولف ودوران . وقد تعلق — مثل المتنبى — فى مطلع مدائحه بشكوى الدهر والسخط على الناس فى عصره ، وساعده على ذلك أنه كان عصر فتن وثورات على الأمويين واستعداد لظهور ملوك الطوائف ، ويظهر أنه عرف بين هؤلاء الملوك الناشئين بميله للأمويين إذ كان شاعر المنصور كما قدمنا ، فازورت عنه قلوب الملوك من حوله . يقول أبو حيان : " وكان ابن دراج ممن طرّحت به تلك الفتنة الشنعاء واضطرته إلى النُّجعة ، فاستقرى ملوكها أجمعين ما بين الجزيرة الخضراء وسَرَقُسْطَة من الثغر الأعلى ، يهزّ كلا بمديحه ويستعينهم على نكبته ، وليس منهم من يصغى له ، ولا يحفظ ما أضيع من حقه ، وأرْخِصَ من عِلْقه ، وهو يَخْبطهم خَبْط العِضاه بمقوله ، فيصَمّون عنه ، إلى أن مرّ بعَقْوة منذر بن يحيى أمير سَرَقُسْطة فألقى عصا سيره عند من بوّاه ، ورحّب به وأوسع قِراه ، فلم يزل عنده وعند ابنه بعده ،

(١) الذخيرة ١/٤٤ . (٢) الذخيرة ١/٤٥ .

مادحا لهما ، مثنيا عليهما ، رافعاً من ذكرهما ، غير باغ بدلا بجوارهما ، إلى أن مضى بسبيله ، بعد أن جرتْ له رحمه الله على إحسانه الباهر فى فتنة البرابر ، مع أملاك الجزيرة فى طول الاغتراب والنُّجْعة أخبارٌ شاقة ، فيها لذى اللب موعظة بالغة"(١) ، وقد توفى عام ٤٢١ هـ . وهذا الجانب فى حياة ابن دراج جعله يشتعل شكوى من الدهر ، وقد وجد من أستاذه المتنبى خير مدد فى هذا الصدد ، فاستعار منه هذا الصوت وذهب يكبره ما وسعه تكبيره . وحقا إن ديوان ابن دراج ليس بأيدينا ولكن ما بقى من شعره وحفظته لنا الذخيرة يُغْنى فى معرفة صوته ومميزاته ، واستمع إليه يخاطب ابنه مبشرا بمالقى فى رحاب منذر بن يحيى :

أُبُنَىَّ لا تذهبْ بنفسك حسْرَةٌ ... عن غَوْل رحلى مُنْجِداً أو مُغْوِرا
فلئن تركت الليل فوقَ داجياً ... فلقد لقيتُ الصُّبح بعدك أَزْهرا
وحللْتُ أَرْضاً بُدِّلَتْ حَصْباؤها ... ذهباً يرفُّ لناظرىَّ وجَوْهَرا
ولتَعْلَمِ الأملاكُ أنى بَعْدَها ... أَلْفَيتُ كُلَّ الصيد فى جوف الفَرا
ورمى علىَّ رداءه من دونهم ... ملكٌ تُخَيِّرَ للعُلا فتَخَيَّرا
ضربوا قداحَهُمُ على ففاز بى ... من كان بالقدْح المعلى أَجْدرَا

وواضح من هذه الأبيات القليلة أن صاحبنا يعنى — كما قال ابن شهيد — بالخبر واللغة ، فهو هنا يتصنع لذكر المثل المعروف (كل الصيد فى جوف الفرا) كما يتصنع لفكرة القداح المعروفة عند العرب القدماء ، ثم هو بعد ذلك يعنى — كما لاحظ ابن شهيد أيضاً — بالبديع ، ففى الأبيات الأولى يعنى بالطباق بين النجد والغور والليل والصبح والحصباء والذهب ، واستمر معه فى القصيدة فستراه يقول :

كلاَّ وقد آنَسْتُ من هودٍ هُدَى ... ولقيتُ يعرُبَ فى القُيُول وحِمْيَرَا
وأصبتُ فى سبأٍ مورَّثَ مُلكها ... يَسْبى الملوكَ ولا يدب لها الضَّرا
فكأنما تابعتُ تُبَّعَ رافعًا ... أعلامَهُ ملكاً يدينُ له الوَرَى
والحارث الجفْنىَّ ممنوعَ الحِمَى ... بالخيل والآسادِ مبذول القِرَى

(١) الذخيرة ١/٤٤ .

وحططتُ رَحْلى بين ناريْ حاتمٍ ... أيام يَقْرِى مُوسِرًا أو مُعْسِرا
ولقيتُ زيد الخيل تحت عجاجةٍ ... تكسو غلائلُها الجيادَ الضُّمَّرا
وعقدتُ فى يَمَنٍ موائقَ ذِمَّةٍ ... مشدودة الأسباب مُوثَقَة العُرَى
وأتيتُ نَجْدك وهو يرفع منبرًا ... للدِّين والدنيـــا ويخفض منبرا

وأظن صوت ابن دراج قد اتضح لنا الآن تمام الوضوح فهو يعنى — كما قال ابن شهيد — بالنسب إذ يرد ممدوحه (منذر بن يحيى) إلى اليمن فينسبه ألى ملوكها ومشاهيرها ، وهو أثناء ذلك يصنع للجناس بين هود وهدى وسبأ ويسبى وتابع وتبع ، أرأيت إلى ابن دراج ؟ إنه كما قال ابن شهيد يصنع للبديع كما يتصنع للغريب والأمثال كهذا المثل المعروف (يدب له الضَّراء) ولا يكتفى بذلك بل نراه يتصنع فى آخر هذه الأبيات للرفع والخفض المعروفين فى علم النحو ، وقد احتال عليهما بذكر النجد ، وواضح مافى ذكره من تكلف وتصنع . وهذا هو الصوت العام لابن دراج ؛ خلط بين تصنع وتصنيع ، أو بعبارة أدق خلط بين مذهب أبى تمام ومذهب المتنبى ، وقد قيلت هذه القصيدة نفسها على نسق قصيده المتنبى فى ابن العميد:

بادٍ هواك صَبَرْتَ أمْ لم تَصْبِرَا ... وبُكاكَ إن لم يَجرِ دَمْعُكَ أوْ جَرَى

وقد كان مولعا بتتبع المتنبى فى شعره والإغارة على معانيه ، وقد لاحظ ذلك صاحب الذخيرة فى غير موضع من شعره كهذا البيت :

أواصلُ آناء الأصائل بالضُّحى ... وزادىَ من جَهْدى ، وراحلتى رِجْلِى

فقد أخذه من قول المتنبى :

لا ناقتى تقبل الرَّديف ولا ... بالسَّوْط يوم الرِّهان أُجْهدها
شِراكُها كورُها ، ومِشْفَرُها ... زمامُها ، والشُّسُوعُ مِقْوَدُها[1]

وكذلك قوله فى وصف فرس :

وذو غُرَّة معروفة السَّبْق فى المَدَى ... وقد قَرِحَ التَّحجيلُ من حِلق الشُّكْلِ

فقد أخذه من قول المتنبى :

وإن تكُنْ محكَمات الشُّكْل تمنُعُنى ... ظهورَ جَرْىٍ فلى فيهن تَضْهال[2]

(١) الذخيرة ١/٦١ .
(٢) الذخيرة ١/٦٣ .

ولم يكتف ابن دراج بتقليد المتنبى ، بل لقد كان يشغف بتقليد غيره من المشارقة كالشريف الرضى[1] وأبى نواس وقد عارض قصيدته فى مدح الخصيب :

أجارةَ بيتينا أبوكِ غيورُ ومَيسورُ ما يرجى لديك عسيرُ

بقصيدة فى مدح المنصور بن أبى عامر مطلعها :

ألمْ تعلمى أن الثَّوَاء هو الثَّوَى وأن بيوتَ العاجزين قبـــورُ

ومنها فى وصف وداعه لزوجه وولدها الصغير :

ولما تدانتْ للوَداع وقد هَفَا بصَبْرِىَ منهـــا أنَّةٌ وزَفيرُ
تناشدُنى عَهْدَ المودَّة والهوى وفى المهْد مَبْغُومُ النِّداء صَغيرُ
عَيىٌّ بمَرْجوعِ الخطابِ ، ولفظُهُ بموْقِع أهواء النفوس خَبيرُ
تبوَّأ ممنوع القلوبِ ومهَّدَتْ له أذْرُعٌ محفوفةٌ ونُحُورُ
فكلُّ مُفَدَّاةِ الترائبِ مُرْضِعٌ وكلُّ محيَّاةِ المحاسنِ ظِيرُ
عَصَيْتُ شَفِيعَ النَّفْس فيهِ وقادَنى رواحٌ بتدآبِ السُّرَى وبكورُ
وطار جناح البَيْنِ بى وهَفَتْ بها جوانحُ من ذُعْرِ الفراقِ تطير

وهذه القطعة ، تفيض بالعواطف والشعور الحى ، وهى دليل على جودة شاعرية ابن دراج وأنه لو ترك نفسه على سجيتها دون عناية بتقليد المذاهب المشرقية من تصنيع وتصنع لاستطاع أن يترك لنا شعرا مليئا بالحيوية والقوة والوجدان الفياض ، غير أنه كان يريد أن يثبت تفوقه ومهارته ، وهو لذلك يحاول أن يصنع شعره على صورة شعر المتنبى أو أبى تمام أو غيرهما من شعراء المشرق . ونفس هذه القصيدة التى أتى فيها بهذه القطعة الممتازة نراه يختمها بهذين البيتين :

أثِرْنى لخطْبِ الدهر ، والدهر معضِلٌ وكِلْنى للَيْث الغابِ وهْوَ هَصُورُ
وقد تُخْفَضُ الأسماء وهْىَ سوا كنٌ ويَعْمَلُ فى الفعل الصحيح ضميرُ

ومعنى ذلك أنه كان يلتزم التصنع فى شعره حتى فى هذه القصائد التى يحاول أن يعبر فيها تعبيرا حرا عن عواطفه ، بل نحن نبالغ فليس عنده من حرية فى التعبير ، أليست هذه

(١) الذخيرة ١/٧٢ .

القصيدة التى نعجب فيها بوداعه لزوجه وولده قد نظمها فى حيز قصيدة أبى نواس إذ استعار منه الوزن والقافية ، كما استعار منه كثيراً من خواطره وأفكاره . واقرأ له هذه القطعة من قصيدة أخرى فى منذر بن يحيى :

علا فحوى ميراث عادٍ وتُبَّعٍ ... بهمَّتِهِ العُلْيا ونسبته الدُّنْيَا
فأعرب عن أقوامِ يَعْرُبَ واحْتَبَى ... فلم يَنْسَ من هُودٍ سَنَاءً ولا هَدْيَا
ومن حميرٍ ردَّ القنا أحمرَ الذُّرَى ... ومن سَبَإٍ قادَتْ كتائبُهُ السَّبْيَا
وما نام عنه عِرْقُ قَحْطَانَ إذْ فَدَى ... عُرُوقَ الثَّرَى من غُلَّةِ القَحْطِ بالسُّقْيَا
وما أسْكَنَتْ عنه السُّكُونُ زيادةً ... ولا رضيتْ طَيٌّ لراحتِهِ طَيَّا
ولا كَنَدَتْ أسيافُهُ ملكَ كِنْدَةٍ ... فتتركَ فى أركانِ عزَّتِهِ وَهْيَا
وكانَ له فى الأَوْسِ من حَقِّ أُسْوَةٍ ... بنَصْبِ الهُدَى جَهْرًا وبَذْلِ الندى خَفْيَا

فقد ملأ هذه القطعة بالجناس إذ جانس بين يعرب وأعرب وينس وسناء وهود وهدى وحمير وأحمر وسبأ والسبى وقحطان والقحط وأسكنت والسكون وطىٌّ وطيًّا وكندت وكندة والأوس وأسوة ، أرأيت إلى كل هذه الجناسات المتكلفة ألا تحس أن لون الجناس عند صاحبنا قد أصبح شيئا ثقيلا على الأذن واللسان ؟ غير أنه بدع جديد كان يراه الشاعر الأندلسى فى شعر المشارقة فيتعلق به كما يتعلق بالطباق على نحو ما نرى فى هذه القطعة نفسها ، وكما يتعلق بألوان التصنع الأخرى من ذكر الأنساب أو الألفاظ الغريبة أو الأمثال أو النحو . وقد كان ابن دراج لا يكتفى بذلك إذ نراه فى شعره يعنى بالاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف كقوله فى الوزير أبى الأصبغ القطاع :

أبا الأَصْبَغِ المعنىَّ هل أنت (مُصْرِخى ؟) ... وهل أنت لى مُغْنٍ ؟ وهل أنتَ لى مُعْلى ؟

وقوله فى على بن حمود :

تجزَّأَ من جَنَّتَىْ مَأْرِبٍ ... (بِخَمْطٍ وأَثْلٍ وسِدْرٍ قَلِيلِ)

وقوله فى خيران العامرى صاحب المرية :

فتًى سيفه للدين أَمْنٌ وإيمانُ ... وإيمانُهُ للأهْلِ رَوْحٌ وريْحَانُ
فَفُضَّتْ سيوفٌ حاربتْهُ وأيْمُنٌ ... (وشاهَتْ) وجوهٌ فاخرتْهُ وتيجانُ

وأكبر الظن أن منهج ابن دراج قد اتضح لنا الآن وتكشف عن جميع صفاته وخصائصه وهو ليس منهجا جديدا ، فالأندلس لا تستطيع أن تمد الأدب العربى بمنهج جديد لا من حيث الموضوعات ولا من حيث المعانى ولا من حيث الأخيلة والأساليب ، إنما كل ما هنالك أنها تستطيع أن تفخر بشعراء يعيشون فى إطار الشعر العباسى العام ، وهم يعيشون فى هذا الإطار معيشة مضطربة ، إذ نرى الشاعر الواحد يخلط بين مذاهب الفن العباسى خلطا شديدا فهو تارة صانع يفيض بالشعور ولا يجعل للزخرف سبيلا إليه كما رأينا عند ابن دراج فى وداعه لزوجه وطفله ، وتارة نراه متصنعا يعنى بالتصنع للثقافات ، كما يعنى بالغريب والأنساب والأمثال والاقتباس من القرآن الكريم على نحو ما رأينا عند ابن دراج أيضا ، ثم هو أخيرا مصنِّع ، يشفع شعره بألوان التصنيع والزخرف العباسى من جناس وطباق وتصوير ، على نحو ما مر بنا عند ابن دراج . وهكذا نرى الشاعر الأندلسى يجمع فى شعره بين جميع المذاهب العباسية ، وهذا هو معنى ما نقول من أن الشعراء الأندلسيين يخلطون خلطا شديدا بين المذاهب الفنية للشعر العربى إذ يستعيرون منها جميعا بدون تفريق ولا اختلاف فى التطبيق . على أنه ينبغى أن نتريث قليلا فى هذا الحكم العام على الأندلس وشعرائها حتى نرى شعرهم وما أصابه من نهضة فى عصر ملوك الطوائف .

٤

ملوك الطوائف ونهضة الشعر الأندلسى

لا نكاد نمضى فى صدر القرن الخامس الهجرى حتى نرى الدولة الأموية التى أقام صرحها عبد الرحمن الداخل وأبناؤه تتحطم ويحل مكانها نظام جديد ، يقوم على أن تحكم كل مدينة كبيرة فى الأندلس نفسها بنفسها ، ويعرف هذا النظام باسم نظام ملوك الطوائف ؛ إذ أصبح فى كل مدينة فرد أو أسرة تحكمها حكما منظما ، وقد اشتد التنافس بين هذه المدن ، واستطاعت الأندلس عن طريق هذا التنافس أن تظفر بأكبر حظ من النشاط العلمى والأدبى ، إذ كان كل أمير أو ملك ، كما يسمونه ، يريد أن يبذ من حوله فى القوة والسلطان والثروة المادية والعقلية والفنية . وإن الإنسان ليحس تشابها — من بعض الوجوه — بين

نظام الأندلس فى هذا العصر وبين نظام اليونان فى العصور القديمة ، إذ كانت تنافس أثينا إسبرطة وغيرها من المدن اليونانية ، وكما أن هذا النظام اليونانى القديم يعتبر أزهى عصور اليونان بما تركوا فيه من آثار فنية وفلسفية وأدبية كذلك يعتبر عصر ملوك الطوائف أزهى عصور الأندلس من الوجهة الحضارية ، ففى هذا العصر استطاعت الأندلس أن تظفر بطائفة من الفلاسفة كابن باجة وابن رشد ، كما استطاعت أن تظفر بطائفة كبيرة من العلماء فى الأبحاث الدينية والأبحاث النحوية . وهى أيضا حققت لنفسها رقيا واسعا فى الأدب بقسميه من شعر ونثر ، إذ دعا كل ملك الأدباء والشعراء إلى مدينته كى يثبت تفوقه على أصحاب المدن الأخرى ، وبذلك نهض الشعر الأندلسى نهضة واسعة فى هذه العصور . على أنه ينبغى أن لا نبالغ فى تصور هذه النهضة ، إذ كان الأندلسيون يولون وجوههم دائما نحو المشرق يقلدون شعراءه فى مذاهبهم ونماذجهم ، ولعله من أجل ذلك شاعت عندهم فكرة معارضة قصائد المشارقة ، فابن برد الأصغر ينظم قصيدته :

بخداعٍ عللّوهُ وبهجْرٍ وصَلُوهُ

على نمط قصيدة لشاعر من شعراء بغداد فى وزنها ورويها[1] ، وابن زيدون ينظم قصيدته المشهورة :

بنتمْ وبنَّا فما ابتلَّت جوانحُنا شوقاً إليكمْ ولا جفَّتْ مآقينا

على نمط قصيدة البحترى :

يكاد عاذلُنا فى الحبِّ يُغْرينا فما لجاجُكَ فى عَذْلِ المحبيِّنا

وابن خفاجة ينظم قصيدته :

كفانىَ شكوى أن أرى المجدَ شاكيا وحسبُ الرزايا أن ترانىَ باكيا

على نمط قصيدة المتنبى :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسبُ المنايا أن يكنَّ أمانيا

وهو كذلك ينظم قصيدته :

قل لمَسْرى الريحِ منْ إضَمِ ولياليـنـا بذى سَـلَمِ

(١) الذخيرة ٢/٤٣ .

على نمط قصيدة أبى نواس :

يا شقيقَ النفس من حَكَمِ نمْتَ عن ليلى ولم أَنَمِ

وعلى هذه الشاكلة يصوغ الشعراء قصائدهم على صورة القصائد العباسيه ، وهى صورة لا تقف عند المشابهة فى الوزن والروى ، بل تمتد إلى المشابهة فى المعانى والأساليب ، وكأنما القصيدة فى رأيهم ليست إلا تلفيقا للمواد الفنيسة التى تركها العباسيون ، فهم يبدئون ويعيدون فى المعانى والصور المسبوقة دون أن يضيفوا إليها جديداً . إنما هى مواد وعناصر تتراكم وتتجمع فتحدث قصيدة ولكنها لا تحدث عملا فنيا قيما إلا فى الندرة ، أما الكثرة فإنها تُصنع تحت تأثير المواد العتيقة ، ولقد كان حريا بالشعراء أن ينحوا عن شعرهم كل ماهو عتيق ، غير أن التفكير الفنى عند العرب كان قد فقد كل مقدرة على الابتكار والتجديد ، ولذلك لم يستطع الأندلسيون أن يتجهوا بشعرهم إلى وجهات جديدة، سوى ما سنراه بعد قليل عندهم من الموشحات والأزجال ، أما بعد ذلك فالشعر الأندلسى باق على قديمه العربى ، سوى هذا الجديد فى أوزان الموشحات والأزجال ، وهو جديد اضطرهم إليه الغناء اضطرارا ، أما بعد ذلك فأساليبهم وصورهم هى نفس الأساليب والصور المشرقية . ونحن نبحث عبثا إذا حاولنا أن نجد عند الأندلسيين رغبة فى تغيير صياغة الشعر تغييرا تاما بحيث تدفع بالشعراء إلى إحداث مذهب جديد ، إنما هم يعيشون فى الإطار الفنى العباسى العام ومافيه من مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع يخلطون بين هذه المذاهب فى غير نظام ولا نسق معين على نحو ما رأينا سابقا عند ابن هانىء وابن دراج ، ونحن نقف عند أهم شعراء هذا العصر لنرى حقيقة هذا الرأى ومدى صحته ؛ وهم ابن برد الأصغر وابن زيدون وابن خفاجة .

ابن برد الأصغر

هو أبوجعفر ابن برد حفيد ابن برد الأكبر الذى كان وزيراً فى الأيام العامرية ، وكان كاتبا بليغا أيضا ، وقد حدث الحميدى أنه رآه فى المرية بعد الأربعين وأربعمائة غير مرة[1] وقد أشاد به صاحب الذخيرة إذ يقول " كان أبوحفص ابن برد الأصغر فى وقته فلك البلاغة الدائر ،

(١) معجم الأدباء لياقوت ٢/١٠٦.

ومثلها السائر ، نفث فيها بسحره ، وأقام من أَوَدها بناصع نظمه وبارع نثره ، وله إليها طروق ، وفى عروقها الصالحة عروق[1]" . وإن من يرجع إلى القطعة التى رواها له صاحب الذخيرة من شعره[2] ، وهى قطعة كبيرة يراه يحتذى دائما على مثال العباسيين ، بل إنه ليبلغ من ذلك مبلغاً لا يكاد يدور بخلد الإنسان ، فقلما يوجد له معنى إلا وهو مسبوق به قد طرقه الشعراء من قبله ، وقد لاحظ ذلك عليه صاحب الذخيرة فى غير موضع من روايته لشعره ، فمن ذلك قوله فى النسيب :

لمـــا بدا فى لا زَوَرْ ... دىً الحرير وقد بَهَرْ
كبَّرْتُ من فَرْط الجما ... لِ وقلتُ ما هـــذا بَشَرْ
فأجابنى لا تُنكرَنْ ... ثَوْبَ السَّماء على القَمَرْ

وهو من قول ابن الرومى:

يا ثَوْبهُ الأزرقَ الذى قَدْ ... فاقَ العِراقىَّ فى السَّناء
كأنَّه فيـــــه بدرُ تَمٍّ ... يَشقُّ فى زُرْقةِ السَّماء

وقول ابن المعتز أيضا :

وبنفسجىِّ الثوبِ قَتَّـــلُ محبِّهِ من دابِهِ
الآن صرتَ البـــدر حـــين لَبِسْتَ ثوبَ سَحَابِهِ

ونستمر فى قراءة ابن برد ، فإذا هو يقول :

بأبى أنتَ وأُمِّى ... لِمْ تطبَّعْتَ بظُلْمى
أبداً تأتى بعتْبٍ ... دونَ أنْ آتى بجُرْمِ
بيننا فى الحب قُرْبىً ... سُقْمُ عينيك وجسمى

وهو من قول ابن الرومى :

ياعليلاً جَعَلَ العِلَّةَ مفتاحاً لسُقْمى
ليس فى الأرض عليلٌ ... غيرُ جفنَيْكَ وجسْمى

وهو كما يتأثر ابن الرومى نراه يتأثر ابن المعتز ، بل ربما كان تأثره بابن المعتز أكثر

(١) الذخيرة ٢/١٨ .
(٢) انظر الذخيرة الجزء الثانى ص ٣٧ إلى ص ٥٠

وأوضح ، فقد تعلق مثله بالأوصاف والتشبيهات فمن ذلك قوله :

عارضٌ أقبل فى جُنْح الدُّجى يتهادى كتهادى ذِى الوَجى
أتلفتْ ريحُ الصَّبَا لؤلؤَهُ فانحنى يُوقِدُ عنه السُّرُجا

وقوله :

وكأن الليل حين لَوى هاربًا والصُّبْحُ قد لاحا
كِلَّةٌ سوداء حرَّقَها عامدٌ أسْرَج مصباحا

فإن ذلك كله من قول ابن المعتز الذى مر فى القسم الثانى من هذا الكتاب :

والصبح يتلو المُشْتَرِى فكأنَّهُ عُرْيانُ يَمْشى فى الدُّجى بسراجِ

ويقول ابن برد فى وصف كلف البدر :

والبدر كالمرآة غيَّرَ صقْلَها عبَثُ العذارى فيهِ بالأنفاسِ
والليلُ مُلْتَبِسٌ بضوءِ صباحِهِ مثل التباس النَّقْسِ بالقرْطاس

وهو واضح الصلة بقول ابن المعتز فى وصف فرند السيف :

جَرَى فَوْقَ مَتْنَيْهِ الفِرِنْدُ كأنَّما تنفَّسَ فيه القَيْنُ وَهوَ صَقِيلُ

وعلى هذا النمط نرى ابن برد يمضى فى تأليف شعره ، وكأنه نسخة طبق الأصل من شعر أصحاب المشرق ، وخاصة ابن المعتز وابن الرومى . والحق أننا نبحث عن شىء موهوم إذا أردنا أن نتعلق بالفكرة الشائعة من أن الأندلس كان لها شخصية واضحة فى تاريخ الشعر العربى ، فإن هذه الشخصية تنحصر فى كثرة الإنتاج وخاصة فى شعر الطبيعة ، أما بعد ذلك فالأندلس تستعير من المشرق موضوعات شعرها ومعانيه وصوره وأساليبه وكل ما يتصل به استعارة تكاد تكون طبق الأصل ، على نحو ما نرى الآن عند ابن برد ، فقد استقر فى أذهان الشعراء أن خير عصور الشعر وأزهاها هو العصر العباسى وما ينطوى فيه من شعراء عظام أمثال أبى نواس وأبى تمام والبحترى وابن الرومى وابن المعتز والمتنبى ، فذهبوا يقرأون هؤلاء الشعراء وأمثالهم ، ثم أخذوا يحاكونهم دون أن يفهموا مذاهبهم فهما واضحا أو يعرفوا ما بين هذه المذهب من مفارق واسعة ، وكأنى بالأندلسيين انتهوا إلى التقليد وارتضوه لانفسهم فعاشوا فى الشعر العربى هذه المعيشة التقليدية التى نرى آثارها الآن عند ابن برد وغيره من الشعراء .

ابن زيدون

ولعله يحسن بنا أن نقف عند ابن زيدون لننظر فى حقيقة هذا الحكم العام الذى نحكم به على شعراء الأندلس ، وكان " حامل لواء الشعر فى عصره[١] " . وهو من أسرة ترجع إلى بنى مخزوم[٢] القرشيين ، وكان لها مكانة رفيعة إذ نبغ فيها غير واحد فى الفقه والشعر . وأخيرا ظهر منها ابن زيدون فى القرن الخامس إذ يذكر مؤرخوه أنه توفى عام ٤٦٣ هـ[٣] ، وقد بدت فيه نزعة إلى الشعر منذ حداثته . يقول صاحب الذخيرة : "وكان أبو الوليد ابن زيدون من أبناء وجوه الفقهاء بقرطبة فى أيام الجماعة والفتنة ، وفرع أدبه وجاد شعره ، وعلا شأنه ، وانطلق لسانه ، فذهب به التعجب كل مذهب ، وهوّن عنده كل مطلب[٤] " . وقد اصطنعه ابن جهور حاكم قرطبة ، وقربه إليه ، ولكن هذا القرب لم يدم طويلا ، إذ دبر له ابن عبدون مؤامرة حُبس من أجلها واستمر طويلا فى حبسه ، وأخيرا خرج منه وولى وجهه نحو إشبيلية ، فاتصل بأميرها المعتضد ، وقد اصطفاه لنفسه كما اصطفاه ابنه المعتمد من بعده ، واستطاع المعتمد بفضل جهوده أن يغزو قرطبة ويستولى عليها ، وأخيرا يرجع إلى إشبيلية فى إحدى ثوراتها فيدعوه القدر هناك إلى جوار ربه .

وخصومة ابن زيدون لابن عبدون لا ترجع إلى أسباب سياسية إنما ترجع إلى حبه لولادة بنت الخليفة المستكفى ، فقد كان يحبها كذلك ابن عبدون ، وقد جعله هذا الحب يصطدم بابن زيدون ، فكاد له حتى سجنه . وحياة ابن زيدون من الوجهة الأدبية حياة طريفة ، فقد تعلق بولادة وأصبح مغرما بها صبا ، وكان لها منتدى لطيف تجلس فيه للرجال والشعراء ، ويظهر أنها كانت ماجنة خليعة . يقول صاحب الذخيرة إنها "أوجدت إلى القول فيها السبيل بقلة مبالاتها ومجاهرتها بلذاتها . كتبت — زعموا — على أحد عاتقى ثوبها :

أنا واللهِ أصلحُ للمعالى وأمشى مِشْيَتى وأتيهُ تِيها

(١) النجوم الزاهرة طبع دار الكتب ٥/٨٨ .
(٢) الذخيرة ١/٢٨٩ .
(٣) وفيات الأعيان ١/٤٤ .
(٤) الذخيرة ١/٢٩٠ .

وكتبت على الآخر :

وأمكنُ عاشقى من صَحْنِ خَدِّى وأُعْطى قُبْلَتى مَنْ يشتهيها[١]"

وهناك نص طويل يرويه صاحب الذخيرة عن ابن زيدون يصف فيه إحدى وقائعه الغرامية معها ذات ليلة[٢]، وإن من يرجع إلى مجموع ماروى عن حياة ولادة فى الذخيرة ونفح الطيب، ثم يرجع مع ذلك إلى ما روى فى نفح الطيب عن غيرها من حرائر الأندلس[٣] يحس أن المرأة الأندلسية الحرة لعبت فى الأدب الأندلسى دوراً يشبه من بعض الوجوه دور المرأة الفرنسية فى الأدب الفرنسى أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر، وليس من شك فى أن هذه الناحية تعطى ديوان ابن زيدون أهمية فى تاريخ الشعر الأندلسى. على أنه ينبغى أن نعرف أن حبه لولادة اصطدم بأشياء، إذ نراها تؤثر ابن عبدون عليه، ثم يفرق بينهما السجن ولا يستطيع أن يجد سبيلا إلى لقائها، ثم يكون الحرمان منها، بخروجه عن قرطبة إلى إشبيلية، وقد لون ذلك شعره بألوان من الصبابة بها واللوعة، فرأيناه يصف أيامه معها، كما يصف المعاهد التى كانا يتفرّجان عليها أو يتنزهان فيها، ومعنى ذلك أن شعره يفيض بالعواطف ويكتظ بالشعور، ولعله من أجل ذلك كان يسميه النقاد باسم بحترىّ الأندلس، فذوقه أقرب إلى ذوق البحترى إذ يطلب فى شعره أن يعبر عن خواطره فى حرية دون تقييد بضروب التصنيع أو التصنع، غير أنه ينبغى أن نقيد هذا الكلام، لأن من يتتبع ابن زيدون فى ديوانه يجده كبقية الشعراء الأندلسيين يخلط بين مذاهب العباسيين من صنعة وتصنيع وتصنع فى غير طريقة مرسومة ولا خطة موضوعة. وقد مر بنا أن أهم قصائده وهى (بنتم وبنا) قد صنعها على نمط قصيدة للبحترى، وهو فى قصائده الأخرى لايزال يعيش هذه المعيشة التقليدية، وأقرأ له هذه القطعة المشهورة :

ما على ظَنِّىَ باسُ يَجْرَحُ الدهْرُ وياسُو
ربما أشْرَفَ بالمرْ ءِ على الآمال ياسُ
ولقدْ يُنْجِيكَ إغْفا لٌ ويُرْدِيكَ احتراسُ
والمحاذيرُ سهامٌ والمقاديرُ قياسُ

(١) الذخيرة ١/٣٧٦.
(٢) الذخيرة ١/٣٧٧.
(٣) انظر الجزء الثانى من نفح الطيب طبع بولاق من ص ١٠٧٦ إلى ص ١١٧٣.

يا أبا حَفْصٍ وماســـا والكَ فى فَهْمِ إياسُ
من سَـــنَا رأيكَ لى فى ظُلَمِ الخَطْبِ اقتباسُ
وَوِدَادِى لكَ نَصٌّ لم يخـــالفْهُ القِياسُ

فإنك تراه يصنّع إذ يطابق بين يجرح ويأسو، كما يجانس بين ياسو فى البيت الأول ويأس فى البيت الثانى، وهو كذلك يتصنع لذكر النص والقياس والاقتباس، فحتى النموذج الواحد فيه خلط بين المذاهب، فالشاعر تارة يصنع وتارة يتصنع، ومع ذلك فهذه القطعة قريبة من ذوق الصانعين بما اشتملت عليه من حسن جَرْسٍ وإيقاع!.

وإذا تركنا هذا المظهر العام فى شعره من الخلط بين المذاهب الفنية العباسية إلى تتبع معانيه وأخيلته وأساليبه وجدنا صورتها العامة هى الصورة العباسية وقد عنى صاحب الذخيرة ببيان هذا الجانب فى شعره، فرأيناه يرجع عشرات من أبياته وأشعاره إلى دواوين العباسيين وخاصة البحترى وأبا تمام والمتنبى والمعرى فمن ذلك قوله فى وصف سواد ليلة:

ياليت ذاكَ السَّوَادَ الجَوْنَ مُتَّصِلٌ قد استعار سَوَادَ القَلْبِ والْبَصَرِ

فقد استعاره من قول أبى العلاء:

يود أنَّ ظلامَ الليـــل دامَ له وزيدَ فيه ســـوادُ القلب والبَصَرِ (١)

ويقول ابن زيدون فى بنى جهور:

بنى جَهْوَرٍ أحـــرقتمُ بجفائكمْ جَنَانى، فمـــا بالُ المدائحِ تَعْبَقُ
تعدُّونى كالعَنْبَرِ الوَرْدِ إنمـــا تَطيبُ لكم أنفاسُـــهُ حينَ يُحْرَقُ

وهو بين الصلة بقول أبى تمام:

لولا اشتعال النار فيما جاورتْ ما كان يُعْرَفُ طيبُ عَرْفِ العُودِ

وكذلك قوله:

هَرِمْتُ وما للشيب وَخْطٌ بمَفْرِقى ولكنْ لشيبِ الهمِّ فى كَبِدِى وَخْطُ

واضح الصلة بقول المتنبى:

إلا يَشِبْ فلقد شابتْ له كَبِدٌ شَيْبًا إذا خضبتْهُ سَلْوَةٌ نَصَلاَ

(١) الذخيرة ١/٢٩٩.

وكذلك قوله فى المديح :

وصَلْنا فقبَّلْنا النَّدى منك فى يدٍ ... بها يُتْلَفُ المالُ الجسيمُ ويُخْلَفُ

مأخوذ من قول البحترى :

دَنَوْتُ فقبَّلْتُ النَّدَى من يَدِ امرىءٍ ... كريمٍ مُحَيَّاهُ سِباطٍ أَنامِلُهْ

يقول صاحب الذخيرة "وبيت ابن زيدون لفظ بيت البحترى ومعناه ، ويقول بعض أدبائنا إن ابن زيدون بحترى زماننا وصدقوا[1]" . وهو حقا يشبه البحترى فى صوته ، ولكنه — كما نرى — كان يتتبع غيره من الشعراء ويحتذى على أمثلتهم فى أفكاره ومعانيه كقوله فى المديح :

ومحاسنٌ تَنْدَى رقائقُ ذِكْرِهَا ... فتكادُ توهِمُكَ المديحَ نسيبا

فإنه من قول أبى تمام :

طابَ فيهِ المديحُ والْتَذَّ حتَّى ... فاق وَصْفَ الدِّيارِ والتَّشْبِيبَا

وكذلك قوله :

إن السيوف إذا ما طابَ جَوْهَرُهَا ... فى أوَّلِ الطَّبْعِ لم يَعْلَقْ بها الطَّبَعُ

من قول أبى تمام :

والسَّيْفُ ما لمْ يُلْفَ فيهِ صَيْقَلٌ ... من سِنْخِهِ لمْ يَنْتَفِعْ بِصِقَالِ

والحق أن الإنسان لايتابع ابن زيدون فى شعره ، حتى يحس بأن هذا الشعر يوشك أن يسقط من ديوانه ، فيرتد إلى أمكنته من شعر العباسيين ، ولعل هذا ما جعل صاحب الذخيرة يقول : "وأبو الوليد ابن زيدون على كثير إحسانه كثير الاهتدام فى النِّثارِ والنظام[2]" ، فهو حقا كثير الاهتدام لأشعار العباسيين يغير عليها فيسلبها من دواوينها ويسلكها فى شعره على هذا النحو الذى نراه . وما أشك فى أن صوت ابن زيدون قد اتضح لنا الآن فهو بالرغم مما يبدو عليه من صفاء وعذوبة صوت مصنوع ، إذ هو صدًى لصوت العباسيين ، وهو صدى لايطرد على نسق واحد ، لأن الشاعر لايختار له نسقا معينا يعيش فيه ، بل هو يعيش فى كل نسق يقرؤه ، فتارة يعيش فى جو البحترى وأخرى فى

(١) الذخيرة ١/٣٢٦ .

(٢) الذخيرة ١/٣٠٥ .

جو أبى تمام أو المتنبى أو أبى العلاء من غير تفريق بين هؤلاء الشعراء ومعرفة أن كلا منهم يمثل مذهبا خاصا له ، وهذا هو معنى ما نقوله من أن الشاعر الأندلسى ما يزال فى شعره يخلط بين جميع المناهج والمذاهب العباسية .

ابن خفاجه

ذكره ابن بسام فى الذخيرة وأثنى عليه ، وقال إنه لم يتعرض لاستماحة ملوك الطوائف مع تهافتهم على أهل الأدب[١] ، ويظهر أنه كان ثريا . ولذلك نراه فى ديوانه بعيداً عن أمراء عصره ، قلما يتصل بهم ، ونراه فى الوقت نفسه عاكفا على ملذاته ولهوه . وقد ولد ابن خفاجة بجزيرة شقر من أعمال بلنسية سنة ٤٥٠ هـ وتوفى بها سنة ٥٣٣ هـ[٢] ، وكان الأندلسيون يعجبون به وبشعره حتى ليرفعونه إلى الأفق الأعلى . يقول صاحب قلائد العقيان : "مالك أعنة المحاسن ، وناهج طريقها ، العارف بترصيعها وتنميقها ، الناظم لعقودها ، الراقم لبرودها ، المجيد لإرهافها ، العالم بجلائها وزفافها ، تصرف فى فنون الإبداع كيف شاء ، وأبلغ دلوه من الإجادة الرشاء ، فشعشع القول ورقّه ، ومدّ فى ميدان الإعجاز طَلَقَه ، فجاء نظامه أرقّ من النسيم العليل ، وآنق من الروض الظليل[٣]" . ويقول عنه صاحب نفح الطيب : "هو من رجال الذخيرة والقلائد ، والمسهب والمطرب والمغرب ، وشهرته تغنى عن الإطناب فيه ، مغرى بوصف الأنهار والأزهار وما يتعلق بها ، وأهل الأندلس يسمونه الجنّان ، ومن أكثر من شىء عرف به[٤]" . وحقا ما يقوله صاحب نفح الطيب فقد عرف ابن خفاجة بوصفه للأنهار والأزهار وما يتعلق بها من لهو وخمر وساعده على ذلك أنه كان صاحب عين كبيرة تشغف بوصف المناظر الطبيعية ، ووجد من الوقت والفراغ ما جعله يتملى مشاهدها ، ويكثر التأمل فيها ، فانساق يتغنى بها فى شعور فرح سار .

كان ابن خفاجة من شعراء الطبيعة الذين يتغنون بالجمال الهاجع فيها غناء يجعلنا نحس أنهم يعيشون فى عالم من الأحلام السارة . وإن من يتابع ابن خفاجة فى ديوانه يشعر أن الطبيعة استغرقت خياله ونفسه ، وكأنما بعثته بوقا لها يتغنى بمشاهدها ويشيد بمناظرها ،

(١) وفيات الأعيان ١/١٤ .
(٢) نفس المصدر ١/١٤ .
(٣) قلائد العقيان ص ٢٣١ .
(٤) نفح الطيب ٢/٩٢٩ .

وقد جعله ذلك ينصرف — إلى حد ما — عن شعر المديح ، كما انصرف عن الشكوى والتبرم بالحياة ، فليس حوله إلا الجمال الخالص الذى يعيش فيه ، ولعله من أجل ذلك لم يعن فى شعره بوصف منظر قبيح أو نفس تعسة شقية ، فذلك شىء لا يفكر فيه ، ولا يمر بخياله ، إنما الذى يفكر فيه هو هذا الجمال المبثوث حوله فى الرياض والبساتين والمياه والنسيم والأزهار والأشجار . على أنه ينبغى أن لا نبالغ فى تصور ابن خفاجة ، فنظن أنه أطلق نفسه من أغلال التقليد للمشارقة بل هو مثله مثل غيره من شعراء الأندلس يعيش فيما اصطلح عليه المشارقة من صور وأخيلة وأساليب . ولعل أهم مايلاحظ الإنسان على فنه أنه كان يعنى بالتشخيص للطبيعة والفتنة بمباهجها ، وهى ليست فتنة جديدة ، فمن قبله كان العباسيون عند أبى تمام وابن الرومى وابن المعتز وغيرهم يفتنون بهذه المباهج فتنة لا تقل عن فتنة ابن خفاجة . وقد لا نعدو الحق إذا قلنا إن كل ماله فى هذا الجانب إنما هو الكثرة ، أما ما عدا ذلك فليس له جديد . وحتى لون التشخيص الذى اتخذه فى تصوير الطبيعة قد استعاره استعارة من أبى تمام وتلامذته . وإن الإنسان ليلاحظ جملة أن ذوق ابن خفاجة كان قريبا من ذوق المصنعين فى المشرق إذ يكثر من ألوان التصنيع ، من تشخيص وجناس وطباق وما يندمج فى ذلك من صور وأخيلة . وقد كان يقف عند هذه الألوان الحسية فى التصنيع التى سبق أن عرضنا لها عند أبى تمام ، أما الألوان العقلية فلم يكن يعنى بها أو بعبارة أدق لم يكن يفهمها على كل حال انحاز ابن خفاجة إلى جانب الألوان الحسية فى التصنيع ، وقد أظهر فيها مهارة واسعة إذ كان يمزج بينها مزجاً طريفا ، وانظر اليه يصف سُراه بالليل :

بِعَيْشِكَ هَلْ تَدْرِى أَهُوجُ الجَنَائِبِ ... تَخُبُّ بِرَحْلِى أم ظهورُ النَّجَائِبِ
فما لُحْتُ فى أولى المَشَارِقِ كوكباً ... فأشْرَفْتُ حتى جئتُ أُخْرَى المَغَارِبِ
وَحِيداً تَهَادَانى الفيافى فأَجْتَلِى ... وُجُوهَ المَنَايَا فى قِنَاعِ الغَيَاهِبِ
ولا جَارَ إلا مِنْ حُسَامٍ مُصَمِّمٍ ... ولا دارَ إلا فى قتودِ الركائبِ
ولا أُنسَ إلا أنْ أُضاحِكَ ساعةً ... ثُغُورَ الأمانى فى وجوهِ المطالبِ
ولَيْلٍ إذا ما قلتُ قد بادَ فانقضَى ... تَكَشَّفَ عنْ وَعْدٍ من الظَّنِّ كاذبِ
سَحَبْتُ الدَّياجى فيهِ سُودَ ذَوائبٍ ... لأعتنقَ الآمال بيضَ تَرَائبِ
فخرَّقْتُ جَيْبَ اللَّيْلِ عَنْ شَخْصِ أَطْلَسٍ ... تَطَلَّعَ وضَّاحَ المضاحكِ قاطِبِ

فإن أبصارنا تغرق فى هذه الكثرة من المناظر والصور ، وهى كثرة قد تعب ابن خفاجة فى توفيرها حتى يحاكى بها أبا تمام وغيره من شعراء الطبيعة فى المشرق ، وارجع إلى البيت الأخير فإنك تراه يعبر عن غبش الفجر الذى تختلط فيه أشعة النهار بظلام الليل بهذا الشخص المتنافر فى الصورة ، فهو يضحك ويقطب فى آن واحد ، وهى صورة طريفة .

والواقع أن ابن خفاجة كان يعنى بكثرة الصور فى شعره ، حتى لتكاد بعض أبياته أن لا تفهم من كثرة ما يودع فيها من أخيلة واستعارات ، ولعل ذلك ماجعل ابن خلدون يقول عنه : " كان شيوخنا رحمهم الله يعيبون شعر أبى بكر ابن خفاجة شاعر شرق الأندلس لكثرة معانيه وازدحامها فى البيت الواحد (١) " وقد كنى ابن خلدون عن ابن خفاجة بأبى بكر وكنيته المشهورة أبو إسحق ، ويظهر أن ذلك سهو منه ، فلسنا نعرف شاعراً مشهورا بشرق الأندلس يسمى ابن خفاجة غير صاحبنا ، فأما ازدحام المعانى فيقصد به — كما قلنا — ازدحام الصور فى شعره . على أنه لم يكن يكتفى بالصور بل كان يضيف إليها الألوان الأخرى من الجناس والطباق ، وكان ما يزال يعنى فى شعره أن يكون فياضا بالشعور ، وقد أحال الطبيعة من حوله إلى صور ووجوه ناطقة ، واقرأ له هذا الوصف للجبل الذى اعترضه فى سُراه فتحدث عن لسانه قائلا :

وما خفقُ أيكى غيرُ رجفةِ أضلعٍ ولا نوحُ ورقى غيرُ صرخة نادبِ
وما غيَّضَ السُّلوانُ دمعى وإنما نزفتُ دُموعى فى فراقِ الصَّواحبِ

وقد استمر يعبر عن هذا الجبل وأحاسيسه ، وقد تمثل له شخصا وقورا يطوى الليالى مفكرا فى العواقب . وأظن القارئ لا حظ فى البيتين السابقين ضربا من حسن التعليل ، وقد كان يشيع فى هذه العصور فى الأندلس وفى مصر وغيرها . 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 الأخرى ، فكما كان المتنبى ينقل أوصاف الغزل إلى الحرب كان ابن خفاجة ينقل أوصاف الطبيعة إلى الأبواب المختلفة كأن يصف ثناء ممدوحة بأنه رطب أو يقول :

(١) المقدمة طبع بولاق ص ٥٧١ .

تَشِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ بُرُوقَ بِشْرٍ تُعيد بشاشة الرَّوْضِ الجديدِ

وهو يتصنع لذلك فى الرثاء كأن يقول :

فى كُلِّ نادٍ منكَ رَوْضُ ثَنَاء وبكلِّ خدٍّ فيكَ جدْوَلُ ماء

ولكلِّ شَخْص هِزَّةُ الغُصْنِ النَّدِى غِبَّ البُكاء ورنةُ المُكَّاء

أرأيت إلى هذا التصنع ؟ لقد جعل ابن خفاجة الدموعَ السائلة على الخدود كأنها جداول ماء ، كما شبه اضطراب الباكين وانسكاب دموعهم بهزة الغصن الذى غمرته أمطار السماء ، ولم يكتف بذلك ، بل راح يشبه أنينهم بصوت قبَّرَة تصفر وتصيح ، فانظر كيف تصنع وكيف بالغ فى تصنعه ، حتى اجتمعت له هذه الصور والخيالات ، التى تتجمع حقا فى الطبيعة ، ولكن لا يمكن للحس الطبيعى أن يجمعها فى رثاء . وعلى هذا النمط كان ابن خفاجة يجمع بين التصنيع والتصنع فى شعره ، وإننا لنحس إزاءه ما أحسسناه عند سابقيه ابن برد وابن زيدون من ضرب خواطره وأفكاره وصوره على النماذج المشرقية ، وقد لاحظ ذلك ابن بسام فى الذخيرة ، فقربه إلى الشعراء العباسيين ، واستخرج طرفا من أبياته وأشعاره التى نقلها عنهم نقلا كقوله :

يا بَدْرَ تَمٍّ زَارَنى منه الهلال وقد تَلَثَّمْ

فقد أخذه لفظا ومعنى من قول الشريف الرضى :

تلثَّمَ مُرْتَاباً بفضْلِ ردائِهِ فقلت هلالٌ بعد بدر تمامِ

ومن ذلك أيضا قوله :

كأننى بعدكم شمالٌ قد فارقت منكمُ يمينا

وقد أخذه بلفظه ومعناه من قول ابن المعتز :

وإنى وإياك مثل اليدين ولكن لك الفضلُ أنت اليمين

ونحن لا نريد أن نطيل بمثل هذه الأمثلة إنما نريد أن نكثر من ذكر الأدلة على صحة ما نقوله من أن شعراء الأندلس لم يحاولوا الثورة على الأوضاع والأنماط العباسية فقد انساقوا يقلدون العباسيين ويحاكونهم ، ولم يفكر أحد منهم فى الخروج على هذا التقليد وتلك المحاكاة .

ونحن نتساءل هل رأينا حتى الآن شيئاً جديداً فى الأندلس ؟ إن الشعراء الأندلسيين

لم يستطيعوا أن يحدثوا اتجاها جديداً فى الشعر العربى يمكن أن نسميه مذهباً ، وهل عندهم إلا التقليد والاطراد مع الأفكار والصور السابقة ، وكأنى بالحياة العربية عامة لم تعد حياة نشيطة ، فقد أصابها عطل جعلها تعجز عن المضى والسير ، فلم تعد تتعاقب فيها مذاهب فنية ، بل تجمد عند المذاهب القديمة ، وكل ما يصنعه الشعراء أنهم يقلدونها على تلك الصورة المختلطة التى رأيناها ، فهم ينقلون النماذج العباسية ويحاكونها بدون أن يعرفوا شيئاً عن تاريخها وما بينها من فواصل .

٥

الغناء الأندلسى والموشحات والأزجال

لم يستطع شعراء الأندلس أن يحدثوا مذهباً فنياً جديداً فى الشعر العربى ، فقد جمدوا عند التقليد والصوغ على نماذج المشرق دون أن يتعمقوا أصولها تعمقاً يفضى بهم إلى وجهات جديدة ، وحقاً إن الأندلس عاشت فى ترف أحدث عندها اهتماما بشعر الطبيعة ، كما أحدث عندها نهضة واسعة فى الغناء وما يَطوى من الموشحات والأزجال ، غير أن صنيعهم فى هذه الجوانب اقتصر على الشكل ، ولم يتجاوزه إلى الصياغة العقلية والشعورية ، فكل مالهم فى شعر الطبيعة إنما هو الكثرة ، أما أفكارهم وأما طرقهم فى الوصف ومناهجهم ، فكل ذلك يستعيرونه من المشرق استعارة وينقلونه نقلا ، وحتى ما نجده عندهم أحيانا من التشخيص وبعث الشعور فى الطبيعة قد تأثروا فيه العباسيين من أمثال أبى تمام وابن الرومى . ولعل الغناء وما تبعه من موشحات وأزجال هو الجانب الطريف فى دراسة الشعر الأندلسى فقد سارعت الأندلس إلى العناية بالآداب الشعبية ، ولكن ينبغى أيضاً أن لا نبالغ فى ذلك ، فإن هذه العناية لم تحدث كما نقول تغييراً فى صياغة التفكير الفنى عند الأندلسيين ، إنما كل ما هناك أنهم يتخلصون من التقيد بالوزن ، كما يتخلصون من التقيد بالقافية ، وهذا كل ما عندهم من تجديد وهو تجديد شكلى اضطرتهم إليه ظروف الغناء ، وحقاً هم قد جددوا كثيراً فى الأوزان ، ولكنا قد عرفنا فى غير هذا الموضع أنهم سبقوا بذلك ، سبقهم العباسيون إذ أوشكوا أن يغيروا صورة « الرقم الموسيقية » القديمة تغيراً تاما . وإذن لا يبقى للأندلسيين فى موشحاتهم سوى التجديد فى القافية ، وهو

ضرب من الحرية فى صناعة المقطوعة أوجدته ظروف إنشاد المغنيين مع الجوقات للشعر ، ونحن لا يمكن أن نعتد بهذا الجانب كمذهب جديد فى الشعر العربى ، إلا إذا كنا ممن يؤمنون بالشكليات ويتخذونها أصولا للمذاهب الفنية .

والحق أن شخصية الأندلس فى الشعر العربى شخصية ضعيفة ، ومع ذلك فإنها استطاعت أن تحدث شيئاً جديداً فى الشعر إلى حد مايتجاوب مع بيئتها وما كان فيها من ترف ولذة ونعيم ، وهو هذه الموشحات والأزجال التى تعبر عن موجة واسعة من الغناء والموسيقى ، وقد نشأت هذا الموجة مع زرياب وغيره من مغنى المشرق [١] ومغنياته من أمثال فضل وعلم وقلم وقمر والعجفاء [٢] ، فشاع الغناء وشاعت الموسيقى وكثر المغنون والمغنيات وظهرت الجوقات المختلفة ، واتصل ذلك كله بالشعب وأعياده ، بل يظهر أنه اتصل بحياته دائما فى عيد وغير عيد ، حتى لنجد التجيبى يقول : " كنت بمدينة مالقة من بلاد الأندلس سنة ست وأربعمائة ، فاعتلت بها مديدة انقطعت فيها عن التصرف ولزمت المنزل ، وكان يمرضنى حينئذ رفيقان كانا معى ، يلمان من شعثى ويرفقان بى وكنت إذا جنى الليل اشتد سهرى وخفقت حولى أوتار العيدان والطنابير والمعازف من كل ناحية ، واختلطت الأصوات بالغناء فكان ذلك شديداً على ، وزائداً فى قلقى وتألمى ، فكانت نفسى 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 [٣] " ، ويستمر التجيبى فيصف لنا حفلا غنائياً رآه فى بستان كبير لدار ، وقد اصطف شَرْب نحو من عشرين رجلا وبين أيديهم شراب وفاكهة وجوار قيام بعيدان وطنابير وآلات لهو ومزامير ، وجارية جالسة تضرب على عودها .

وتحت تأثير هذه الموجة العنيفة من الغناء والموسيقى والجوقات المختلفة ظهرت الموشحات ، " وكان المخترع لها مقدم بن مُعافى القَبْرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ عنه ذلك ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد ، ولم يظهر لها مع المتأخرين ذكر وكسدت

(١) نفح الطيب ٢/٨٥٣ .
(٢) نفح الطيب ٢/٧٥٨ .
(٣) المختار من شعر بشار وشرحه للتجيبى ص ١٤ .

موشحاتهما ، فكان أول من برع فى هـذا الشأن بعدهما عبادة القزّاز شاعر المعتصم بن صُمادح صاحب المَرِيَّة ، وقد ذكر الأعلم البطليوسى أنه سمع أبا بكر بن زهر يقول : كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما اتفق له من قوله :

بَدْرُ تِمْ شمسُ ضُحَى غُصْنُ نَقَا مِسْكُ شَمْ
ما أتمْ ما أوْضَحا ما أوْرَقا ما أنَمْ
لا جرمْ من لحا قد عشِقا قد حُرِمْ"(١)

وقد ذكر ابن بسام أن الموشحات القديمة لم يكن فيها تضمين ولا أغصان ، فلما جاء الرمادى أكثر من التضمين فى المراكز ثم جاء عبادة بن ماء السماء فاعتمد مواقع الوقف فى الأغصان يضمنها(٢) ، وإذن فالأغصان وأوقافها وتضمين مواقع الأقاف كل ذلك قد عرف عند عبادة بن ماء السماء كما عرفت المراكز من قبله ، وكأنى به هو الذى انتهى بالموشحات إلى صورتها الأخيرة . وقد اشتهر من بعده فى ملوك الطوائف ابن أرفع رأسه شاعر المأمون بن ذى النون صاحب طليطلة ، ثم جاءت الحلبة التى كانت فى مدة الملثمين ، وأشهرهم التُطيلى صاحب الموشحة المشهورة :

ضاحك عن جمانْ سافرٌ عن بدرِ ضاق عنه الزمانْ وحواهُ صدرى
آهِ مما أجدْ شفَّنى ما أجدْ
قام بى وقعد باطشٌ متئد
كلما قلت قد قال لى أين قد

وتتكرر هذه الصورة عادة فى الموشحة خمس مرات أو سبعا . ومهما يكن فقد انتشر الغناء وانتشرت معه هذه الموشحات وأجاد الشعراء فيها إجادة بالغة ، وقد استمر ذلك فى دولة الموحدين واشتهر فيها ابن زهر صاحب الموشحة التى تنسب إلى ابن المعتز ، وقد عرضنا لها فى غير هذا الموضع . وما زالت الأندلس تعنى بهذه الموشحات حتى العصور المتأخرة إذ نجد ابن سهل صاحب الموشحة المشهورة :

هـل درى ظبىُ الحِمى أن قد حمى قلب صبٍّ حـلّه عن مَكْنِسِ

(١) مقدمة ابن خلدون طبع المطبعة البهية ص ٤٣٦ .
(٢) الذخيرة لابن بسام ٢/٢ .

فهو فى نارٍ وخفقٍ مثلما لعبت ريحُ الصَّبا بالقبَسِ

وقد نسج على منواله لسان الدين بن الخطيب فى موشحته المعروفة :

جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى يا زمانَ الوصْلِ بالأندلسِ

لم يكن وصلُك إلا حُلُماً فى الكرى أو خلسةَ المختلسِ

وقد عمت هذه الموشحات وانتشرت من المغرب إلى المشرق، ولكنها كما قلنا لم تحدث مذهباً جديداً فى الشعر العربى ، لأنها لم تغير فى دلالته وصياغته العقلية والشعورية ، إنما وقفت عند الصياغة الموسيقية . على أن النقاد لم يهتموا بها لخروجها عن أعاريض شعر العرب[1] ، وكأن هذا الجانب هو كل ما لفتهم فيها من تجديد .

" ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وتصريع أجزائه نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا على طريقته بلغتهم الحَضَرية من غير أن يلتزموا فيه إعرابا واستحدثوا فناً سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . وأول من أبدع فى هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قُزْمان ، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس لكن لم تظهر حِلاها ولا انسبكت معانيها ولا اشتهرت رشاقتها إلا فى زمانه ، وكان لعهد الملثمين (توفى عام ٥٥٥ هـ) قال ابن سعيد ورأيت أزجاله مروية ببغداد أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب[2] " . ويذكر ابن قزمان فى مقدمة ديوانه أن أشهر من سبقوه أخطل بن نمارة ، وهو يبدأ مقدمته بقوله : " ولما اتسع فى طريق الزجل باعى وانقادت لغريبه طباعى ، وصارت الأئمة فيه خولى وأتباعى وحصلت منه على مقدار لم يحصله معى زجال ، وقويت فيه قوة نقلتها الرجال عن الرجال عند ما أبنت أصوله ، وتبينت منه فصوله ، وصعبت على الأغلف الطبع وصوله ، وصفيته عن العُقد التى تشينه ، وسهلته حتى لان ملمسه ورقّ خشينه ، وعريته من الإعراب . . . والاصطلاحات تجريد السيف عن القراب " . ونرى ابن قزمان يتلوم بعد ذلك الزجالين الذين سبقوه لما عندهم من " معان باردة وأغراض شاردة ، وألفاظ شياطينها غير ماردة " ، ثم لما عندهم من " إعراب هو

(١) الذخيرة ٢/١ .

(٢) مقدمة ابن خلدون طبع المطبعة البهية ص ٤٤١ .

أقبح ما يكون فى الزجل ، وأثقل من إقبال الأجل[١] " . وقد انتقل هذا الزجل — كما انتقلت الموشحات — إلى المشرق واستخدمته الأقاليم فى آدابها الشعبية .

والحق أن الموشحات وما تفرع عنها من أزجال لم تحدث ثورة على الأوضاع القديمة فى الصياغة الفنية ، لا فى صياغة التفكير ولا فى صياغة الشعور ، وربما كان ذلك يرجع فى بعض أسبابه إلى أن الأندلس لم تعرف التفكير العميق الدقيق ، أو على الأقل لم يعرفه شعراؤها ، ولذلك استمروا عند المحاكاة والتقليد ، ولعله من أجل ذلك كنت لا تجد عندهم كتابا قيما يعرض لشاعر بتحليل فنه وبيان منهجه ، وأنت أيضا قلما وجدت عندهم شاعرا متفلسفا يتخذ له منهجاً واضحاً فى عمله ، إنما هم ينقلون ويلفقون لا عن انتخاب بل كما يقع لهم ، وكما يعلمهم أساتذتهم من المشارقة ، وقد أخذوا يصنعون بالموشحات والأزجال ما صنعوه بقصائدهم من الخلط فيها بين صياغات مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع وما زالوا يستمدون فى دلالاتها وصياغاتها من معين المشرق ومذاهبه الفنية .

(٢) انظر مقدمة ديوان ابن قزمان (مصورة) بمكتبة كلية الآداب جامعة فؤاد الأول .

الفصل الثانى

مصر والمذاهب الفنية

ديار مصر هى الدنيا وساكنها ... هم الأنام فقابلها بتفضيل
يا من يباهى ببغداد ودجلتها ... مصر مقدمة والشرح للنيل
(زين الدين الوردى)

١

مصر

مصر — كما وصفها هيرودوت — هبة النيل ، وقد مثلت أقدم دور فى قصة المدنية الإنسانية ، فعنها تلقت الأمم القديمة من فينيقيين وبابليين ويونانيين هذه القصة فى أروع صورة لها ، ثم حاولت أن تحاكيها ، وأن تحتذى على مثالها . وقد ذكرها القرآن الكريم فى ثمانية وعشرين موضعا[١] ، ووصفها بأنها "جنات وعيون وزروع ومقام كريم" . وحقا كانت الجنات والعيون والزروع تمتد على حافتى النيل من أسوان إلى شواطئ بحر الروم . وقد راع جمالها العرب حين فتحوها ، فلقبوها فردوس الدنيا[٢] ، وعبروا عن هذه الروعة أجمل تعبير فى الكتاب الذى يزعم الرواة أن عمرو بن العاص أرسله إلى عمر[٣] ، وفيه يقول : "مصر قرية غبراء ، وشجرة خضراء ، طولها شهر ، وعرضها عشر ، يكنفها جبل أغبر ، ورمل أعفر ، يخط وسطها نيل مبارك الغدوات ، ميمون الروحات ، تجرى فيه الزيادة والنقصان ، له أوانٌ يدرُّ حِلابه ، ويكثر فيه ذبابه ، تمدّه عيون الأرض وينابيعها حتى إذا ما اصلخمّ عجاجه ، وتعظّمت أمواجه ، فاض على جانبيه ، فلم يمكن التخلص من القرى بعضها إلى بعض إلا فى صغار المراكب ، وخفاف القوارب ، وزوارق كأنهن فى المخايل وُرْق الأصائل .. فإذا أحدق الزرع وأشرق سقاه الندى ، وغذاه من تحته الثرى ،

(١) حسن المحاضرة للسيوطى طبع مطبعة الموسوعات بمصر ٢/١ .
(٢) نفس المصدر ٨/١ .
(٣) النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة طبع دار الكتب ٣٢/١ .

فبينما مصر لؤلؤة بيضاء ، إذا هى عنبرة سوداء ، فإذا هى زمردة خضراء ، فإذا هى ديباجة رقشاء ، فتبارك الله الخالق لما يشاء" .

وقد سكن هذه الزروع والوديان الخصيبة منذ الأبد السحيق أمشاج من أفريقيين وأسيويين ، وسرعان ما اندمج بعضهم فى بعض وألفوا أمة واحدة لها مشخصاتها ومقوماتها فى اللغة والدين والتقاليد . وقد استطاعت هذه الأمة أن تبنى إمبراطورية كبيرة فى الشرق القديم ، إذ امتد سلطانها إلى الفرات شرقا وآسيا الصغرى شمالا و بلاد النوبة جنوبا . واستمرت هذه الإمبراطورية أحقابا متطاولة ، ثم ضعف شأنها لكثرة الإغارات عليها والحروب بينها و بين جيرانها . أغار عليها أول الأمر الهكسوس ، ثم وقعت فى حروب مع الحيثيين ، ودخلها الأشوريون ، وأخيرا فتحها الفرس فى عهد قمبيز عام ٥٢٥ ق . م ، واستمرت تابعة لهم حتى استولى عليها الإسكندر المقدونى عام ٣٣٣ ق . م ، وأسس بها مدينة الإسكندرية . ولما توفى الإسكندر واقتسم قواده دولته ظفر بمصر بطليموس ، فاستقل بها وأسس هو وأبناؤه فيها دولة إغريقية ، كان لها شأن عظيم فى العصور القديمة ، وقد أصبحت الإسكندرية فى عهدهم من أعظم مدن بحر الروم إن لم تكن أعظمها ، وقد بنوا فيها منارة الإسكندرية المشهورة كما بنوا دارا كبيرة للكتب وأخرى سموها دار المتحف ، وكانت بمثابة جامعة تدرس فيها العلوم والفنون المختلفة من فلسفة وطب وهندسة . ويذهب البطالسة وتدخل مصر فى حظيرة الإمبراطورية الرومانية عام ٣١ م ، وقد ثارت مصر على الرومان كثيراً . وأخيراً يقبل العرب بأعلامهم من الفرما تحت قيادة القائد المظفر عمرو ابن العاص فيفتحونها عام (٦٤٠ م ١٩ هـ .) ويفتحون فى تاريخها صفحة الإسلام والعروبة ، وقد خطط لهم عمرو مدينة الفسطاط حسب قبائلهم ، ثم أقبلت بعد ذلك قبائل عربية فنزلت ريف مصر وسعت — بكل ما يمكنها — إلى تعريب مصر دينيا ولغويا ، بحيث لا نصل إلى أواخر القرن الرابع الهجرى حتى تكون جمهرة المصريين قد دخلت فى الإسلام وحتى نجد القبط يهجرون لغتهم إلى اللغة العربية[1] .

(١) انظر فى ذلك كتاب سير البطاركة لساويرس طبع بيروت ص ٦ الذى ألفه بعد عام ٤٠٠ هـ بقليل إذ يزعم أن اللسان القبطى كاد ينعدم من ديار مصر وأن اللسان العربى هو الذى كان معروفا وشائعا فى أهل هذا الزمان .

٢

شخصية مصر

ولعل من الغريب أن هذه الغارات والفتوحات الكثيرة التى أصابت مصر حتى عهد الفتوح الإسلامية لم تضعف شخصيتها ، فإن مما يلاحظ على مصر أنها أمة محافظة ، تعتد بجميع تقاليدها وخصالها ، بحيث لا يمكن أن تندمج فى مغتصبيها ، أو تفنى فى فاتحيها ، فبالرغم من دخول عناصر الهكسوس والاشوريين والفرس واليونان والرومان فيها ظلت حافظة لشخصيتها وخصائصها الجوهرية ، حتى بعد دخول العرب أنفسهم ، فإنهم لم يستطيعوا أن ينفوا عنها شيئا من صفاتها ، بل رأيناهم ، هم ، يغرقون فى جداولها ، ويذوبون فى نهرها الأكبر نهر النيل ، وكأنما كان اتساع هذا النهر من قديم رمزاً إلى أن مصر لا يمكن أن تفنى فى غيرها ، بل هذا الغير هو الذى يفنى فى مجراها ومجرى نهرها العظيم .

وإن من يرجع إلى الحياة السياسية لمصر منذ فجر تاريخها يراها دائما أمة مقاومة لا تخضع للأجانب ، أما ما قد يبدو من كثرة الفاتحين لها والمغيرين عليها من أنها تفتح صدرها لأعدائها من الأجانب فغير صحيح ولا يتفق وحقائقها التاريخية . ذلك أننا نراها تقاوم دائما ، قاومت قديما الهكسوس وطردتهم منها ، وقاومت بعدهم الاشوريين والفرس ، والرومان ، وكان لهم مع الأخيرين ثورات عديدة ذبح فيها الرومان كثيرين منهم [١] . وحتى العرب الذين أنقذوهم من نير الرومان نجدهم يثورون عليهم [٢] ، واستمرت ثورتهم لا تهدأ حتى تحول جمهورهم إلى الإسلام . وقد تكون الدولة الأجنبية الوحيدة التى لم يقاوموها هى دولة البطالسة ، غير أن ذلك يرجع إلى أنهم لم يكونوا يعدونهم أجانب عنهم ، فقد مصّروهم تمصيرا نهائيا . وهم أنفسهم لم يهدأوا فى عصر العرب إلا منذ الدولة الفاطمية لا لسبب إلا لأن الفاطميين مصّروا أنفسهم إذ راحوا يحتفلون بأعياد الشعب فى مظاهر كبيرة تشبه

(١) انظر كتاب فتح العرب لمصر تأليف الأستاذ بتلر وترجمة الأستاذ (فريد أبو حديد) فقد عرض فى ص ٧٨ للفكرة التى تذهب إلى أن مصر ترحب بالفاتحين ودحضها أى دحض !

(٢) انظر: Stanley, Lane-Poole, A Histroy of Egypt in the Middle Ages, pp, 28,32

أن تكون (كرنفالات عظيمة) ومن أجل ذلك أحبهم المصريون حتى إذا اغتصب الملك منهم صلاح الدين وجدنا ابن مماتى — رغم موقف صلاح الدين من الصليبيين — يؤلف كتابه (الفاشوش فى حكم قره قوش) يهاجم فيه قره قوش المستشار الأول لصلاح الدين ، وقد كان يخلفه أحيانا على حكم المصريين أثناء حروبه ، وكانت فيه جوانب غفلة ، فاستغلها ابن مماتى وقصّها باللغة العامية فى صور هزلية مضحكة ، سخر فيها من أحكامه ، وهى سخرية أثيمة ، تطوى فى داخلها سخرية خبيثة بحكم صلاح الدين ودولته الجديدة . وتستمر هذه الروح الثائرة فى المصريين حتى نلتقى بها فى صورة مجسمة أثناء غزو نابليون لمصر ، وما حوادث الثورة المصرية الأخيرة منا ببعيدة .

وإذن فالحياة السياسية لمصر تشهد بأنها أمة تشعر بشخصيتها شعورا واضحا ، وهى لذلك لا تقهر ، بل تستمر تقاوم ، فإما أن يطرد الفاتح الأجنبى وإما أن يتمصر . ومعنى ذلك أن مصر ليست ضعيفة الشخصية ، ولذلك كانت تتراءى لنا هذه الشخصية فى جميع مظاهر حياتها أثناء العصور الإسلامية . وإن من يرجع إليها فى مفتتح هذه العصور يجد فريقا من أهلها يفزعون إلى التصوف منذ عام ٢٠٠ هـ[١] . وقد أنجبت مصر فى القرن الثالث أهم متصوف فى عصره ، وهو ذو النون المصرى المتوفى عام ٢٤٥ هـ وعليه تتلمذ كثير من أساتذة التصوف فى المشرق[٢] . وظهور التصوف فى مصر إنما كان استجابة لتراثها القديم من المسيحية والرهبنة ، وقد تسرب فى التصوف كثير من عناصر الغنوسطية والأفلاطونية المحدثة التى كانت شائعة فى مدرسة الإسكندرية قبل الفتح العربى .

وإن فى هذا ما يلفتنا إلى أن مصر استبقت شيئاً من تراثها القديم فى حياتها العقلية ، إذ كان بها مدرسة الإسكندرية التى أنشأها البطالسة على نحو ما مر بنا وقد حافظت جملة على الفلسفة ، اليونانية ، واستحدثت لنفسها فلسفة جديدة ، هى مزيج من المسيحية والفلسفة القديمة ومما لا شك فيه أن هذه المدرسة كانت لا تزال قائمة حين فتح العرب مصر[٣] . على أنه ينبغى أن نلاحظ أن الدراسة فيها كانت باليونانية ثم شاركتها السريانية

(١) الولاة والقضاة للكندى ص ١٦٢ وانظر أيضا ص ٤٤٠

(٢) انظر رسالة القشيرى طبع مصر من صفحة ١٤ إلى صفحة ٢٣ .

(٣) فتح العرب لمصر ص ٨٣ وما بعدها .

فى أواخر العهد الرومانى[١] ، وقد اتصل العرب مباشرة بهذه المدرسة منذ خالد بن يزيد بن معاوية الذى أمر بإحضار جماعة من علمائها لترجمة ما عندهم من كتب فى الكيمياء[٢] ، وكذلك ترجم ماسرجويه لعمر بن عبد العزيز كناش أهرون القس فى الطب ، وقد ألفه بالسريانية[٣] . لكن ينبغى أن لا نبالغ فيما استبقته مصر لنفسها من هذه المدرسة لأنه سرعان ما ترك علماؤها مصر إلى أنطاكية فى عهد عمر بن عبد العزيز[٤] ، وبذلك لم تأخذ مصر الإسلامية الفرصة لتتفاعل مباشرة مع ما كان فى هذه المدرسة من تراث ، بل رأيناه يفد إليها ثانية من المشرق ، كما كان الشأن بالأندلس على نحو ما مر بنا فى الفصل السابق ، وربما كان ذلك سبب تأخر الحركة العقلية فيها . ويظهر أن مصر من طبيعتها أن لا تعنى بالدرس الفلسفى وما يحتاجه من عمق ، أو على الأقل كانت تلك طبيعتها فى العصر الإسلامى ، ولعله من أجل ذلك رأيناها تعنى بالدراسات الدينية واللغوية ، وقلما تعنى بالدراسات الفلسفية ، وقد استمر ذلك سمتها حتى القرن الثامن الهجرى إذ نرى بهاء الدين السبكى يلاحظ أن أهلها صرفوا هممهم إلى علوم اللغة والنحو والفقه والحديث وتفسير القرآن بخلاف أهل المشرق الذين استوفوا هممهم الشامخة فى تحصيل العلوم العقلية والمنطق[٥] .

ولعل فيما قدمنا ما يدل على أن مصر فى العصور الإسلامية السابقة لم تكن تشق على نفسها فى الحياة العقلية ، وقد يكون من أسباب ذلك ودوافعه ما عرف على أهلها حينئذ من اللهو والدعة[٦] ، فإن ذلك جعلهم لا يميلون إلى العمق والتقصى والتحليل ، فحياتهم حياة لين ودعة . وإذا رجعنا إلى حياتهم الأدبية وجدناها تمثل تمثيلا واضحا هذا اللين والترف وما ينساق فيه . على أنه ينبغى أن نحمد لهم داخل حياتهم الأدبية وخاصة حياة الشعر أنهم صوروا لنا حياتهم السياسية إذ يمتلئ كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين لأبى شامة بشعر كثير قيل فى وصف المعارك والوقائع مع الصليبيين فى الحكمين الفاطمى والأيوبى . ومعنى ذلك أن الشعر المصرى لم يقصر فى وصف الحوادث السياسية الكبيرة التى مرت به ، وهو

(١) فتح العرب لمصر ص ٨٤ وما بعدها .
(٢) الفهرست لابن النديم طبع مصر ص ٣٣٨ ، ٥٠٧ .
(٣) تاريخ الحكماء (مختصر الزوزنى) طبع ليبسك ص ٣٢٤ .
(٤) انظر عيون الأنباء فى طبقات الأطباء لابن أبى أصيبعة طبع مصر ٢/١٣٥ . وكذلك التنبيه والإشراف للمسعودى طبع ليدن ص ١٢٢
(٥) عروس الأفراح للسبكى ١/٥ .
(٦) خطط المقريزى ١/٤٩ .

كذلك لم يقصر فى وصف بيئته وطبيعة بلاده وما انبث فى وديانها وعلى ضفاف نيلها من زروع وجنات وعيون . وما أرانى أبالغ إذا قلت إن المادة التى تركتها مصر فى شعر الطبيعة لا تتخلف كثيراً عن المادة التى تركتها الأندلس ، فقد تغنى الشعراء كثيرا بمشاهد مصر ومناظرها الجميلة . وكما مثل الشعر المصرى بيئة بلاده وحياتها السياسية — من بعض الوجوه — كذلك مثل حياتها الدينية ، إذ نرى موجة من الزهد والتصوف تشيع فى العصرين الفاطمى والأيوبى ، وقد مثلها ابن الكيزانى فى العصر الفاطمى بما كان له من شعر فى التصوف والزهد ، ثم مثلها فى العصر الأيوبى ابن الفارض بديوانه الضخم الذى لايزال موجودا حتى الآن ، والذى يستغرقه جميعه بالتصوف والحب الإلهى .

وجانبٌ آخر مثله الشعر المصرى فى العصور الإسلامية تمثيلا دقيقا ، وهو ميل المصريين إلى الفكاهة والدعابة ، فمنذ شاع بينهم الشعر نجد شعراءهم يشتهرون بخفة الروح والتنادر ، يسجل ذلك صاحب المغرب على الجمل الأكبر شاعر أحمد بن طولون ، كما يسجله على الجمل الأصغر الذى " كان ينحو فى الظرافة والتطايب منحى الجمل الأكبر[1] " ، وكذلك يسجله على سعيد المعروف باسم قاضى البقر شاعر الأخشيد ، فقد زاد اختصاصه عنده " بما كان فيه من الحلاوة والتندير والهزل[2] " . وإن من ألقاب هؤلاء الشعراء أنفسهم — وقد نبزوا بها — مايدل على الروح المصرية التى نعرفها والتى تميل إلى الفكاهة والنبز بالألقاب . وإن من يرجع إلى الخريدة — وهى تختص بالشعر الفاطمى — يجد فيها شاعرا ينبز باسم النسناس وآخر باسم شلعلع وثالثا باسم الوضيع ورابعا باسم الكاسات وخامسا باسم ابن مكنسة .

وهكذا نجد روح مصر الحديثة التى تعرف بميلها إلى الفكاهة والدعابة تطل علينا من بين سطور الشعر المصرى القديم بل من ألقاب الشعراء أنفسهم . وسنقف وقفة طويلة عند الفاطميين لنوضح هذه النزعة ونصورها تصويرا بينا . ومهما يكن فإن مصر واضحة الشخصية فى تاريخ الشعر العربى الإقليمى ، وسنرى حينما نتعمق فى درسها ودرس شعرائها أنه خليق بنا — منذ الآن — أن نعنى بها و بشعرها لا من حيث قوميتنا بل من حيث الحقائق الفنية الخالصة . على أنه ينبغى أن لايعزب عنا ما قلناه فى الأندلس مرارا من أن

(١) المغرب لابن سعيد [قطعة طبعت من كتاب المغرب الكبير وهو مخطوط بدار الكتب] طبع ليدن ص ١٠٢ .

(٢) نفس المصدر ص ١٠٣ .

شعراء الأقاليم العربيـة حافظوا على الأوضاع والتقاليد الفنية القديمة محافظة شديدة تكاد تلغى كل ما كنا نأمله عندهم من تجديد ، أو ثورة على التقاليد ، إذ لم تكن تقوم — فى هذه العصور — أسوار فاصلة بين إقليم عربى و إقليم أو بين وطن ووطن . وحقا إنه وجدت هناك آداب إقليمية، ولـكن ينبغى أن لا نبالغ فى صورة هذه الآداب وما كان بينهـا من تغاير . هى تتغاير حقا ، ولـكن تغاير الفروع والأغصان فى الشجرة الواحدة لا تغاير الأجناس والأنواع فى الأشجار .

والواقع أن تأثر الشعر العربى بالأقاليم لم يخرج إلى صورة واسعة نرى فيها هذه الأقاليم وكل منها تريد أن تحدث لنفسها شعرا مستقلا عن الأقاليم الأخرى . وقد ساعد على ذلك أن الشعراء أنفسهم كانوا يعتبرون العباسيين مُثُلاً عُلْيا لهم ، فهم يعيشون على تقليدهم ، ومن ثم كنا نراهم يقفون معجبين بالأزياء الفنية التى نسجها أبو نواس والبحترى وابن الرومى ، والأخرى التى نسجها أبو تمام وابن المعتز ، والثالثة التى حاكها المتنبى وأبو العلاء وأضرابهم ، وقلما بدلوا فى هذه الأزياء ، إنما هم يتنازعونها فيما بينهم ، كل يحاول أن يتزيى بها فى فنه ، وقد أعجبوا خاصة بزى التصنيع والبديع . وما تزال ترى الشاعر منهم يجمع بين هذه الأزياء جميعا فى فنه دون أن يعرف الفروق بينها ، فهى كلها أزياء ، وهى كلها تحتذى وتقلد .

ومع ذلك فقد استطاعت الأندلس أن تمثل نفسها — إلى حد ما — فى شعرها ، فاستحدثت الموشحات والأزجال ، وصور الشعراء بيئتها تصويرا طريفا ، وكذلك شأن مصر ، فقد استطاعت داخل هذا التقليد أن تمثل نيلها وزروعها وجناتها ، كما استطاعت أن تمثل موجة الزهد والتصوف التى كانت منبثة فى بعض جوانبها ، وأيضا فإنها مثلت موجة الترف واللين والدعة التى كانت شائعة فيها ، كما مثلت جانب الفكاهة والدعابة فى شعرائها أروع تمثيل .

٣

الشعر فى مصر

إذا تعقبنا الشعر فى مصر أثناء العصر الأموى لم نجد لها سوى هذه الأشعار التى كانت تقال فى

مناسبات مختلفة بسيطة . أما بعد ذلك فليس لها شاعر ممتاز يمكن أن نضعه فى صف الشعراء الممتازين للحجاز ونجد والعراق والشام . و إذا تركنا العصر الأموى إلى العصر العباسى وجدنا مصر تأخذ بأسباب النهضة الفنية التى ستقبل عليها فى العصر الفاطمى ، فقد أخذ الشعر ينمو فيها أكثر من ذى قبل ، ومع ذلك فلا يزال بينها و بين بغداد بون بعيد . روى الرواة أنه لما قدم أبو نواس مصر على الخصيب عامل الخراج عليها من قبل هارون الرشيد "وجد لديه جماعة من الشعراء ، فاستنشده ، فقال : لا ، ههنا جماعة من الشعراء هم أقدم منى وأسنّ فَأْذَنْ لهم فى الإنشاد ، فإن كان شعرى نظير أشعارهم أنشدت ، و إلا أمسكت ، فاستنشدهم ، فأنشدوه مديحا فيه ، فلم تكن أشعارهم مقاربة لشعر أبى نواس ، فتبسم ثم قال للخصيب : أنشدك — أيها الأمير — قصيدة هى بمنزلة عصا موسى ، تتلقف ما يأفكون ، قال : هات ، فأنشده (أجارة بيتينا أبوك غيور) حتى أتى على آخرها ، فانفض الشعراء من حوله[1]" . وواضح ما يدل عليه هذا النص من أن مصر حتى عصر أبى نواس لا يمكن أن تظفر بشاعر ممتاز يقاس إليه و إلى أضرابه من شعراء العراق . ولما قدم بعد ذلك أبو تمام إلى مصر فى أوائل القرن الثالث كان أشهر شعرائها سعيد بن عفير والمعلى الطائى وابنه حطان . و إن من يرجع إلى شعرهم الذى روى فى الولاة والقضاة للكندى وخطط المقريزى يلاحظ أنهم كانوا شعراء حسب ، ولكن لم يكونوا شعراء ممتازين بحيث يستطيعون أن يقرنوا إلى كبار الشعراء فى العراق .

و إذا استمررنا نتقدم فى القرن الثالث أحسسنا بأن مصر بدأت تتضح شخصيتها قليلا ، فقد ظهرت فيها طائفة من الصوفية وعلى رأسها ذوالنون المصرى ، كما ظهر فيها الترف ، أو بعبارة أدق بدأت تأخذ فى أسبابه ، وقد أتاح لها ذلك — من بعض الوجوه — قيام الدولة الطولونية ، فإن أحمد بن طولون كانت لديه نزعة إلى الغناء[2] كما كانت لديه نزعة إلى الترف فاهتم ببناء القصور والبساتين ، وقالوا إنه كان ينفق على طعامه كل يوم ألف دينار[3] ، وكان ابنه خمارويه يحب الشراب ويسرف فيه[4] ، ويظهر أنه كان مولعا بالترف ، فقد اهتم

(١) أخبار أبى نواس لابن منظور طبع مصر ص ٢٣٤ .
(٢) سيرة ابن طولون لابن الداية طبع برلين ص ٤٩ .
(٣) النجوم الزاهرة ٣/٨ .
(٤) نشوار المحاضرة للتنوخى ص ٢٦١ .

اهتماما واسعا بالبستان الذى غرسه أبوه ، وجلب إليه ضروب الرياحين والأشجار من كل نوع ، كما جلب إليه ضروب الورد والزعفران والنيلوفر ، وكسا أجسام النخل نحاسا مذهبا حسن الصنعة ، وتفنن فيه بضروب من الزخرف والتجميل[١] . وقد روى الرواة أنه كان بقصره بركة من الزئبق طولها خمسون ذراعا وعرضها خمسون ، قد أقيمت عليها أساطين من الفضة ، شدت إليها زنانير من الحرير تحمل فراشا كان ينام عليه " وكانت هذه البركة يرى لها فى الليالى المقمرة منظر عجيب إذا تألف نور القمر بنور الزئبق[٢]" .

وليس من شك فى أن هذه صورة بالغة من الترف ، وقد تكون هى أهم الأسباب التى جعلت الشعراء يبكون الدولة الطولونية بكاء شديدا[٣] . وتجمع النصوص التى تخلفت عن الدولة الطولونية أن الشعراء كثروا فى عهدها[٤] ، وهى كثرة أتاحت للصولى فيما بعد أن يكتب عن أخبار شعراء مصر كتابا[٥] ، غير أن هذا الكتاب مفقود اليوم ، وربما كان أهم شاعر ظهر فى هذا العهد هو الجمل الأكبر المتوفى عام ٣٥٨ هـ . يقول ياقوت : " كان شاعراً مفلقا مدح الخلفاء والأمراء[٦] " وقد تخصص أخيرا بابن طولون . ويقول صاحب المغرب إنه كان ينحو نحو الظرافة والتطايب ، غير أنه لم يصلنا من شعره ما نستطيع به أن نحكم حكما واضحاً على قيمته الفنية أو قيمته الفكاهية .

وإذا انتقلنا إلى عصر الإخشيديين وجدنا شاعرهم الفكه الملقب بقاضى البقر ، ومن شعره الماجن[٧] :

يا ربِّ دَعْنى بلا صلاحٍ يا ربِّ ذَرْنى بلا فلاحِ
يدى مَدَى الدهر فوقَ رِدْفٍ وراحتى تحت كأس راحِ

واشتهر فى هذا العصر أيضا أبو هريرة أحمد بن عصام . يقول فيه صاحب المغرب : " كان من شعراء الأخشيد المصريين من أصحاب النوادر والمجون والإدمان على شرب الخمر ، ومن شعره فى وصف مجالس الشراب :

(١) خطط المقريزى ١/٣١٦ .
(٢) خطط المقريزى ١/٣١٧ .
(٣) انظر النجوم الزاهرة ٣/١٤٠ وما بعدها.
(٤) نفس المصدر ٣/١٤٠ .
(٥) معجم الأدباء ٢/٤١٥ .
(٦) معجم الأدباء ٤/٧٦ .
(٧) المغرب لابن سعيد ص ١٠٣ .

مجلسٌ لا يرى الإلهُ بهِ غَيْرَ مُصَلٍّ بلا وضوءٍ وطُهْرِ
سُجَّدٌ للكئوسِ من دونِ تَسْبيحٍ سوى نغْمَةٍ لعودٍ وزَمْرِ"[1]

وقد روى له صاحب اليتيمة أبياتا أخرى ذكر فيها دير القصير ومجونه[2] بها ، ولكنا لا نستطيع أن نحكم حكما واضحا منها على شاعريته . واشتهر مع هذين الشاعرين فى نفس الحقبة ابن طباطبا نقيب الطالبيين بمصر ، ونجد فى شعره الذى رواه صاحب اليتيمة وصاحب المغرب نفس النغمة السابقة من اللهو والمجون كقوله[3] .

أأترُكُ الشُّرْبَ والأنواءُ دائمةٌ والطَّلُّ منها على الأشجارِ منثورُ
والغُصْنُ يهتزُّ كالنَّشْوانِ من طَرَبٍ والوردُ فى العودِ مطويٌّ ومنشورُ

وكان له إلى جانب ذلك شعر فى الزهد[4] . ومهما يكن فإن مصر حتى الآن لم تستطع أن تقدم لنا شاعرا ممتازا من طراز الشعراء العباسيين ولا من طراز مقارب لهم ، فكل ما هناك أنها أخذت — فى هذه العصور — تستعد للنهضة الفنية المنشودة التى سنراها فى عصر الفاطميين .

٤

الفاطميون ونهضة الشعر المصرى

وإذا تركنا هذه العصور إلى العصر الفاطمى خيل إلينا كأنما قد طلعت الشمس من مغربها ، كما يقول المعز نفسه أول خلفائهم بمصر فى كتاب له[5] ، فقد اتخذ الفاطميون من القاهرة عاصمة لهم ، وأقاموا فيها دولة عظيمة أشبه ما تكون بإمبراطورية ضخمة ، إذ كان سلطانهم يمتد من شواطىء أفريقية الشمالية إلى نهر الفرات ؛ وقد أعادوا لمصر مجدها القديم فى عصر الفراعنة ، وبذلك استردت ما كان لها فى الشرق من سلطان وهيبة وثروة . وإن الإنسان ليخيل إليه حين يقرأ فى تاريخ الفاطميين وما كانوا عليه من بذخ وترف وثراء أن مصر ألقت فى حجورهم كل ما تملك من كنوز وزروع ، وأى كنوز وزروع ؟! لقد ساق المؤرخون ذلك

(١) المغرب ص ١٠٤ .
(٢) يتيمة ١/٣٦١ .
(٤) ابن خلكان ١/٣٩ .
٥) الاتعاظ للمقريزى طبعة بونتز ص ١٤١ .

علينا فى صور تشبه أن تكون أقاصيص ، ولذلك شك فيها بعض الباحثين[١] ، غير أن هذا الشك لا يغنى أمام الوثائق التاريخية الصحيحة ، فإن المؤرخين يجمعون على ضخامة ثروة هذه الدولة ، ويكفى للدلالة على ذلك أن نعرف أن يعقوب بن كلس وزيرها فى القرن الرابع كان يأخذ من الخليفة مائة ألف دينار فى العام ، ولما توفى ترك من الجواهر ما قيمته أربعمائة ألف دينار ومن المصوغات ما قيمته خمسمائة ألف دينار[٢] ، ويقولون إنه أنفق فى كفنه وفى العطور التى استخدمت فى تجهيزه عشرة آلاف دينار[٣] ، وكذلك نجد فى أوائل القرن السادس الهجرى وزيرهم الأفضل الجمالى يخلّف ثروة ضخمة ، إذ ترك ستمائة ألف ألف دينار عينا ، ومائتين وخمسين أردبا دراهم نقد مصر وخمسة وسبعين ألف ثوب أطلس ، إلى غير ذلك من طرف وتحف وصفها ابن ميسر وابن خلكان[٤] . وإذا كان هذا حال وزرائهم فما حال خلفائهم وأمرائهم ؟ ولعلنا لا نعجب بعد ذلك إذ نرى القاضى الفاضل يصف كنوزهم التى استولى عليها صلاح الدين فيقول : " وفى ثالث عشرين — يعنى ربيعا الآخر سنة سبع وستين وخمسمائة — كشف حاصل الخزائن الخاصة بالقصر . . . ومقدار ما يحدس أنه خرج من القصر ما بين دينار ودرهم ومصاغ وجوهر ونحاس وملبوس وأثاث وقماش وسلاح ما لا يفى به ملك الأكاسرة ، ولا تتصوره الخواطر الحاضرة ، ولا يشتمل على مثله الممالك العامرة ، ولا يقدر على حسابه إلا من يقدر على حسابات الخلق فى الآخرة[٥] " .

والحق أن العصر الفاطمى يفتح فى تاريخ مصر صفحة جديدة ، وهى صفحة زاهية بما تصوره من ألوان الثراء والبذخ وما ينطوى فى ذلك من ترف ونعيم ، ولذلك لم يكن عجبا أن يزورها المقدسى فى أواخر القرن الرابع الهجرى فيقول عنها : " هى الإقليم الذى افتخر به فرعون على الورى . . . أحد جناحى الدنيا ، ومفاخره لا تحصى ، مصره قبة الإسلام ، ونهره أجل الأنهار ، وبخيراته تُعْمَرُ الحجاز ، وبأهله يَبهج موسم الحاج ، وبره

(١) Stanley, Lane-poole, The story of Cairo, p. 133.

(٢) الإشارة إلى من نال الوزارة لابن منجب ص ٢٣ .

(٣) ابن خلكان ٢/٣٣٦ .

(٤) ابن خلكان ١/٢٢٢ وقد بالغ ابن ميسر فى وصف هذه الثروة انظر (أخبار مصر لابن ميسر ص ٥٧) .

(٥) خطط المقريزى ١/٤٩٦ .

يعم الشرق والغرب ، قد وضعه الله بين البحرين ، وأعلى ذكره فى الخافقين ، حسبك أن الشام — على جلالتها — رُستاقه ، والحجاز مع أهلها عياله[١] " . وقد استتبع هذا المركز لمصر وما كانت فيه من نعيم وثراء أثناء هذا العصر أن انبعثت فيها نهضة أدبية فى الشعر كادت أن تُغطى بها على ما كان بالأندلس وغيرها من الأقاليم ، وقد ساعد على ذلك أن الفاطميين بذلوا للشعراء كل ما يستطيعون من جوائز ومكافآت . روى المقريزى أثناء كلامه على بركة الحبش أنه " كان بها طاقات ، وعليها صور الشعراء ، كل شاعر واسمه وبلده ، وعلى جانب كل من هذه الطاقات قطعة من القماش كتب عليها قطعة من شعر الشاعر فى المدح وعلى الجانب الآخر رفٌّ لطيف مذهب ، فلما دخل الخليفة الآمر (٤٩٥ — ٥٢٤) وقرأ الأشعار أمر أن توضع على كل رف صرّة مختومة فيها خمسون ديناراً ، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده[٢] " . ونجد الشعراء فى كل مكان وزمان من العصر الفاطمى وقد كثروا كثرة مفرطة ، حتى قالوا إنه لما مات يعقوب بن كلس فى القرن الرابع رثاه مائة شاعر ، ونجد فى الخريدة مجموعة من الشعراء تتخصص ببنى رزّيك ، كما نجد كثيرين آخرين يمدحون الملوك والخلفاء من مثل طلائع الآمرى المنسوب إلى الخليفة الآمر[٣] ومثل الشريف ابن الأخفش وله مدائح كثيرة فى الآمر والحافظ[٤] ، ويظهر أن الشعراء الذين يمدحون الخلفاء زادوا عن الحاجة فى عهد الحافظ (٥٢٤ — ٥٤٤) ولذلك نراه يأمرهم بالإيجاز والاختصار فى قصائدهم[٥] :

أمرتنا أن نصوغَ المدحَ مختصراً ... لمْ لا أمرْتَ نَدَى كفَّيْك يُخْتَصَرُ

واللهِ لابدَّ أن تجرى سوابقنا ... حتى يبين لها فى مدحِكَ الأَثَرُ

وإن من يتصفح الخريدة يلاحظ حقا أن الشعراء اتسعوا فى مديح الدولة الفاطمية وخاصة فى أواخر عصرها اتساعا شديداً ، وقد أخذوا يبالغون فى مدح خلفائها حتى ليرفعونهم إلى

(١) أحسن التقاسيم فى معرفة الاقاليم طبع ليدن ص ١٣٩ .

(٢) خطط المقريزى ١/٤٨٦ .

(٣) انظر الخريدة [نسخة فوتوغرافية بمكتبة جامعة فؤاد الأول : القسم الخاص بشعراء مصر وفلسطين] ورقة ٢٥ .

(٤) انظر الخريدة ورقة ١٤٠ وما بعدها .

(٥) الخريدة ورقة ١٠٩

مرتبة الآلهة كقول الشريف ابن الأخفش فى مديح الحافظ ؛ وقد بدأه بغزل وخمر ثم خرج إلى المديح فقال[١] :

صِرْفُ جِرْيالٍ يرى تحريمها ... من يَرَى الحافظ فَرْداً صمدا
بَشَرٌ فى العين إلا أنهُ ... من طريق العقل نورٌ وهُدَى
جَـــلَّ أن تُدْرِكَهُ أعيُنُنَا ... وتعالى أن نراهُ جَسَدَا
فهو فى التَّسْبيح زُلْفَى راكعٍ ... سمع الله به من حَمِـــدا
تدرك الأفكارُ فيـــه نبأً ... كاد من إجـــلالهِ أن يعبدَا

وواضح أن الشاعر يسبغ على الخليفة صفات ربه ، فهو يخاطبه وكأنه يخاطب رب العالمين ، وقد علق على هذه الأبيات صاحب الخريدة بقوله : " واقتصرت على هذه أنموذجا لشركه وأخرت الباقى من سلكه " . وقد كنا نأمل من العماد أن لايقتصر وأن لايؤخر حتى نطلع بصورة واضحة على مدائح الشعراء للفاطميين وما اتخذوا فيها من صنوف الغلو ، غير أنه كان كاتبا لصلاح الدين الذى قامت دولته السنّية للقضاء على دولة الفاطميين الشيعية ، ولذلك رأيناه ينبذ مثل هذا الشعر الذى يتطرف فى مديح الفاطميين ، وقد صرّح بذلك مرارا فى خريدته ، يقول فى ترجمة شاعر يسمى ابن الضيف : " كان من دعاة الأدعياء والغلاة لهم فى الولاء ، وكان فى حدود سنة خمسمائة فى عهد آمرهم وله فيه مدائح كثيرة ، لدواعى المنائح مثيرة ، وقع إلىّ ديوانه بخطه ، وكنت عازما لفرط غلوه على حطه ، لأنه أساء شرعا ، وإن أحسن شعرا ، بل أظهر كفرا ، لكننى لم أترك كتابى منه صفرا[٢] " . وساق له قطعة صغيرة من شعره ، ولم يقف صاحب الخريدة بإهماله لهذا الجانب عند الشعراء الشيعيين ، بل تعداهم إلى غيرهم من مثل ظافر الحداد المتوفى عام ٥٢٩ هـ . يقول فى ترجمته : " ظافر بحظه من الفضل ظافر ، يدل نظمه على أن أدبه وافر ، وشعره بوجه الرقة والسلاسة سافر ، وما أكمله لولا أنه من مداح المصرى والله له غافر[٣] " . ومع ذلك فقد

(١) الخريدة ورقة ١٤٢ .
(٢) الخريدة ورقة ٥٣ . ويقول العماد إنه كان يقلد ابن هانئ ، ويقول ابن سعيد : " إنه كثير المعارضة لطريقة ابن هانئ الأندلسى فى الغلو وصقل الألفاظ وقعقعتها " [انظر المغرب نسخة مخطوطة بدار الكتب : القسم الثانى] ورقة ٣٠ .
(٣) الخريدة ورقة ٦٠ .

ساق العماد بعض قطع لهؤلاء الشعراء وغيرهم تصور غلوهم فى المديح على نحو ما رأينا عند الشريف ابن الأخفش كما ساق طرفا من القصائد التى قيلت فى معارك الصليبيين أثناء العصر الفاطمى .

والحق أن الخريدة تمثل لنا شخصية مصر تمام التمثيل إذا نحن أغضينا النظر عن مدائح الفاطميين ، بل إن هذه المدائح نفسها قد صورت فى الخريدة إلى حد ما . ونحن فى الواقع نغفل مصر لا بإغفالنا للخريدة ونحوها من الكتب المخطوطة وعدم عنايتنا بقراءتها فضلا عن نشرها ، بل نحن نغفلها ولا نقرؤها حتى فى الكتب المطبوعة وكذلك الشأن فى دواوين شعرائها لا نقرؤها ولا ننشرها نشرة علمية صحيحة . وإن أى شخص يعنى بمصر ويقرؤها فى مراجعها يجدها تملك عليه نفسه ، فقد عبرت خير تعبير عن شخصيتها ، وماذا تريد من شعرائها ؟ أتريد تصويرهم لبيئتهم وما فيها من جنات وزروع ؟ لقد بلغوا من ذلك كل مبلغ ، وانظر إلى تميم بن المعز يقول فى النيل[1] :

يومٌ لنا بالنيل مختصرٌ ... ولكلِّ يومِ مسرَّةٍ قِصَرُ
والسُّفنُ تَجْرى كالخُيُول بنَا ... صُعُدًا وجيشُ الماء مُنْحَدِرُ
وكأنّما أمواجُهُ عُكَنٌ ... وكأنما داراته سُرَرُ

ويصف ابن[2] قلاقس آخر شعراء هذا العصر مغرب الشمس هذا المنظر الرائع الذى تشتهر به مصر فيقول وقد رآها تغرب فى عين النيل :

انظر إلى الشَّمْسِ فوق النِّيل غاربةً ... واعجبْ لما بعدها منْ حُمْرةِ الشَّفَقِ
غابتْ وأبدتْ شعاعا منه يَخْلُفُها ... كأنها احترقتْ بالماء فى الغَرَقِ

وقد تعلّق الشعراء بوصف الزهور والزروع التى تحف بالنيل ، ومن أشهرهم فى ذلك ابن

(١) انظر ترجمة تميم فى ابن خلكان واليتيمة ، وله ترجمة مستفيضة فى مسالك الأبصار [انظر القسم الثانى عشر من نسخة مخطوطة بدار الكتب مأخوذة عن نسخة فوتوغرافية بها ص ٢١٨٠] وقد قال صاحب المسالك إنه يقلد فى شعره ابن المعتز على إسفاف وركاكة فيه وقد تشبث مثله بوصف الزهر والخمر والغزل .

(٢) آخر شعراء العصر الفاطمى إذ توفى عام ٥٦٧ هـ وديوانه مطبوع ، وشعره يمتلىء بالجناس وضروب التصنع والتكلف .

وكيع التنيسى [١] المتوفى عام ٣٩٣ هـ . كقوله فى وصف الأزهار [٢] :

من نرجسٍ أبيضَ كالثغورِ ... كأنَّهُ مخانقُ الكافورِ
وروضةٍ تزْهرُ منْ بنفْسَجٍ ... كأنها أرضٌ من الفيروزَجِ
يَضْحَكُ منها زَهَرُ الشقيقِ ... كأنَّهُ مداهنُ العقيقِ
وارْمِ بعينيك إلى البَهارِ ... فإنَّهُ من أحسن الأزهارِ
كأنَّهُ مداهنٌ منْ عَسْجَدٍ ... قدْ سُمِّرَتْ فى قُضُبِ الزَّبَرْجَدِ

وقد تبعه الشعراء يتغنون بهذه الأزهار والأنوار ، وقد أضافوا إليها نغمة أخرى من غنائهم بالنواعير ، كقول أبى الفرج الموفق فى ناعورة [٣] :

ناعورةٌ تحسبُ فى صَوْتِها ... متيَّماً يَشْكو إلى زائرِ
كأنَّما كيزانُها عُصْبَةٌ ... صِيبُوا بريْبِ الزَّمَنِ الواترِ
قدْ مُنِعُوا أن يلتقوا فاغْتَدَى ... أوَّلُهُم يَبكى على الآخِرِ

ويقول ظافر الحداد [٤] :

وكأنَّما القُمْرِىُّ يُنْشِد مصرعاً ... من كل بيتٍ والحمامُ يُجيزُ
وكأنَّما الدولابُ يزمُرُ كلما ... غَنَّتْ وأصواتُ الضفادِعِ شِيزُ

وواضح فى هذا الشعر ميل الفاطميين إلى جمال التصوير وإدماجه فى حسن التعليل ، وقد تشبثوا به فى شعرهم تشبثا شديدا ، وهو أحد الألوان المهمة التى تعطى فنهم طرافة خاصة .

ولعل من الطريف أن الفاطميين كما وصفوا النيل وما على حفافيه من زهور وزروع ونواعير وصفوا أيضا ما على ضفتيه من آثار وخاصة الهرمين وأبا الهول ، وانظر إلى هذه الصورة التى صورها ظافر الحداد [٥] :

(١) أكبر شعراء مصر فى القرن الرابع . ترجم له صاحب اليتيمة وكذلك صاحب مسالك الأبصار فى القسم الثانى عشر من النسخة السابقة ، وقد قال إن له كتابا اسمه المنصف رد فيه شعر المتنبى إلى أصوله ومصادره من الشعر القديم ، فهو شاعر ناقد عالم وشعره كله خمر وزهر وغلمان .

(٢) يتيمة ١/٣٢٧ .

(٣) الخريدة ورقة ٤ .

(٤) الخريدة ورقة ٨٦ ، وقد توفى ظافر عام ٤٢٩ هـ . وكان أصله حدادا ثم شدا الشعر ونبغ فيه وله أوصاف كثيرة فى النيل والنخيل والبلح بأنواعه [انظر حسن المحاضرة ٢/٢٢٩ ومابعدها]

(٥) الخريدة ورقة ٨٣ .

تأمَّلْ بِنْيَةَ الهرمين وانظُرْ وبينهما أبو الهولِ العجيبُ
كعمَّارِيَّتَيْنِ على رحيلٍ لمحبوبين بينهما رَقيبُ
وماء النيل تحتهما دُموعٌ وصَوْتُ الريح عندهما نحيبُ

وهى صورة طريفة تدل على أن صاحبها من أصحاب المخيلات اللاقطة التى تستطيع أن تضم أجزاء المنظر الواسع فى الطبيعة بعضها إلى بعض وتؤلف منها صورة مركزة دقيقة ، فإذا الهرمان كمحبوبين فى عمارتين أو هودجين يبكيان لرحيلهما وفراقهما ، وآية هذا البكاء ذلك النيل الذى يجرى تحت أقدامهما متجمعا من دموعهما ! .

والحق أن الشعر الفاطمى صور بيئة بلاده تصويرا طريفا ، وهو كما عنى بتصوير البيئة التى كان يتنفس فيها عنى كذلك بتصوير أهل هذه البيئة ونفسياتهم ، فقد تعرضت صفحات منه لتصوير موجة المجون التى كانت عامة فى هذه العصور كما تعرضت صفحات أخرى لتمثيل موجة الزهد والتصوف التى سبق أن تحدثنا عنها . ولعل مما يمثلها من بعض الوجوه هذا الشعر الزاهد الذى نجده فى الخريدة من مثل قول بعض الشعراء[1] :

جهادُ النَّفْسِ مفترَضٌ فخُذْهَا بآدابِ القناعـــةِ والزَّهادَهْ
فإنْ جنحتْ لذلك واستجابتْ وخالفتِ الهوى فَهْوَ الإرادَهْ
وإنْ جَمَحَتْ بها الشهواتُ فاجمَحْ شكيمتَها بقمعةِ العبادَهْ
عَسَاكَ تُحِلُّها دَرَجَ المعالى وترفعها إلى رُتَبِ السَّـــعَادَهْ

وقد تعلَّق شاعر يسمى ابن الكيزانى بهذا الجانب . يقول صاحب الخريدة عنه : " فقيه واعظ مذكر حسن العبارة مليح الإشارة ، لكلامه رقة وطلاوة ولنظمه عذوبة وحلاوة ، مصرى الدار ، عالم بالأصول والفروع ، عالم بالمعقول والمشروع ، مشهود له بألسنة القبول ، مشهور بالتحقيق فى علم الأصول ، وكان ذا رواية ودراية بعلم الحديث . . إلا أنه ابتدع مقالة ضل بها اعتقاده ، وزلَّ فى مزلقها سداده ، وادَّعى أن أفعال العباد قديمة ، والطائفة الكيزانية بمصر على هذه البدعة إلى اليوم مقيمة . . واعتقد أن التنزيه فى التشبيه ، عصم الله من ذلك كل أديبٍ أريب ونبيل نبيه ، وله ديوان شعر يتهافت الناس على تحصيله

(١) الخريدة ورقة ١٢٧ .

وتعظيمه وتبجيله لما أودع فيه من المعنى الدقيق ، واللفظ الرشيق ، والوزن الموافق ، والوعظ اللائق ، والتذكير الرائع الرائق . توفى بمصر سنة ستين وخمسمائة ، وهو شيخ ذو قبول ، وكلام مقبول ، وشعر خالٍ من التصنع مغسول . والكيزانية بمصر فرقة منسوبة إليه يدّعون قدم الأفعال ، وهم أشباه الكرامية بخراسان[١]" . ويقول ابن خلكان: "كان زاهدا ورعا ، وبمصر طائفة ينسبون إليه ويعتقدون مقالته ، وله ديوان شعر أكثره فى الزهد ولم أقف عليه ، وسمعت له بيتا واحدا أعجبنى وهو :

وإذا لاقَ بالمحبِّ غرامٌ فكذا الوصلُ بالحبيبِ يليقُ

وفى شعره أشياء حسنة[٢]" ويقول ابن سعيد : "وقفت على ديوانه ، وهو مشهور عند الناس قريب من أفهام العامة غير مرضى عند صدور الشعراء . وديوانه كثيرا ما يباع فى سوق الفسطاط وسوق القاهرة . ولم أر فيه ما يصلح للاختيار[٣]" . ويظهر أن ابن سعيد قسا عليه فى الحكم فقد أشاد به صاحب الخريدة ، وإن كان لاحظ عليه أن شعره "لم يخل من وهن اللحن" ، ولكنه يقول : إن ذلك "مقبول فى سبيل الوعظ[٤]" . وقد روى له قطعة كبيرة من شعره إلا أنها كلها من الغزل ، وهو غزل كله تواجد ، وليس فيه مادية ولا حسية على نحو ما نعرف فى غزليات ابن الفارض ، وأكبر الظن أنه أراد به إلى معان دينية غير معانى الغزل الحقيقية فهو غزل أشبه ما يكون بغزل المتصوفة ، وعلى كل حال هو غزل سهل سهولة مطلقة ، وقد ألف أكثره من الأوزان القصيرة . وغزله من هذه الناحية أخف وألطف من غزل ابن الفارض ، لأنه لم يملأه بالتصنع والبديع مثله ، ولأننا نحس فيه بجو واسع من الحب الصوفى ومعانيه كقوله[٥] :

اِصْرفوا عنِّى طبيبى ودَعُونى وحَبيبى
علِّلوا قلبى بذكرا هُ فقد زادَ لهيبى
طابَ هتْكى فى هواهُ بين واشٍ ورقيبِ
لا أُبالى بفوات النَّفْسِ مادامَ نَصِيبى

(١) الخريدة ورقة ٩٠ .
(٢) ابن خلكان ١٨/٢ .
(٣) المغرب ص ٩٣ .
(٤) الخريدة ورقة ٩٦ .
(٥) الخريدة ورقة ٩٠ .

ليس من لامَ وإنْ أطْنَبَ فيهِ بمصيبِ
جسَدِي راضٍ بِسُقْمي وجفوني بنَحيبِي

وواضح ما فى هذا الغزل من روح المتصوفة إذ يتصل مباشرة بمبدأ التوكل عندهم وأنه لا يصح للمريض منهم أن يتعلل بدواء . وهذه الموجة من الزهد والتصوف كان يقترن بها موجة أخرى من الترف ، وقد زكاها ما سبق أن عرضنا له من ثراء الفاطميين وما ينطوى فى هذا الثراء من الترف . ولعل ذلك ما جعل المقدسى يلاحظ أن أهل مصر أهل ترف وتجمل فى ثيابهم[1] ، وقد نمت هذه الحال على ما يظهر بعد المقدسى ، إذ نرى تنيس تخرج — فى القرن الخامس — نوعا جديدا من نسيج الثياب يسمى "أبا قلمون" ، وهو نسيج يظهر للرائى فى ألوان متقلبة[2] ، ولعل مما يدل على هذا الترف من بعض الوجوه ما لاحظه ناصر خسرو على أهل مصر من ولعهم بالأزهار واتخاذ أصص لها على سطوح بيوتهم حتى تصير السطوح كأنها حدائق[3] .

ويروى المقريزى أنه : " كان يصنع للخليفة بمصر قصر من الورد بقرية من قرى قليوب كان بها جنان وورود كثيرة ، وكان الخليفة يخرج فى يوم يسمى يوم قصر الورد إلى تلك القرية متنزها[4] " . وليس من شك فى أن هذا كله دليل على أن ذوق مصر أترف فى العصر الفاطمى ، وقد ساق الناس ترفهم إلى اللهو والقصف ، وغرقوا إلى آذانهم فى هذه الموجة ، هم وأمراؤهم ، وآية ذلك أن حياة تميم بن المعز كانت لهوا وخمرا ، وكذلك كان شعره ، ولم تكن هذه الموجة من اللهو خاصة بالقصر بل تعدته إلى الناس حتى المشايخ . يقول المقدسى : " إن المشايخ فى مصر لا يتورعون عن شرب الخمور[5] " . ويقول المقريزى : " كانت هناك قاعات مختلفة للخمارين بالفسطاط والقاهرة ، وكان الفاطميون يكتفون بمنع الخمر فى آخر جمادى من كل سنة[6] " . وقد ساعد على اتساع هذه الموجة أن الفاطميين اهتموا اهتماما عظيما بأعياد الشعب من إسلامية وقبطية ، وينقل المقريزى عن المسبحى

(١) المقدسى ص ٢٠٥ . ويظهر أن هذه النزعة فى المصريين كانت أقدم من العصر الفاطمى ، انظر الولاة والقضاة للكندى ص ٤٦٠ .
(٢) الحضارة الإسلامية لمتز ٢/٢٩٨ وقد رد ذكر أبى قلمون فى شعر لابن حيدرة وهو من شعراء النصف الأول من القرن الخامس [انظر المغرب لابن سعيد ص ٨١] .
(٣) الحضارة الإسلامية ٢/١٨٢ .
(٤) خطط المقريزى ١/٤٨٨ .
(٥) المقدسى ص ٢٠٠ .
(٦) خطط المقريزى ١/٤٩١ .

المتوفى عام ٤٢٠ هـ وصفا فخما لهذه الأعياد نتبين منه أنها كانت (كرنفالات عظيمة) توقد فيها النار والمشاعل، ويجتمع الناس ومعهم التماثيل والمضاحك والخيال، ويتخذون ما شاءوا من اللهو والفسق والفجور[١]. ويظهر أن الشعراء اندفعوا فى التعبير عن هذه الموجة اندفاعا، فإن من يقرأ الشعر الفاطمى يجد أكثره زهر وخمر وغلمان كقول ابن وكيع:

غَرَّدَ الطَّيْرُ فَنَبِّهْ من نَعَسْ ... وَأَدِرْ كأسَكَ فالعيشُ خُلَسْ
سُلَّ سَيْفُ الفَجْرِ من غِمْدِ الدُّجَى ... وتَعَرَّى الصُّبْحُ من ثَوْبِ الغَلَسْ

وإذا كانت موجة الزهد السابقة وجدت من يتخصص فيها كابن الكيزانى، فإن هذه الموجة الماجنة كثر المتخصصون فيها، فقد تخصص فيها أول هذا العصر تميم وابن وكيع، ثم جاء شعراء القرنين الخامس والسادس فاتسعوا فيها وزادوا فى الطنبور نغمة بل نغمات، وقد اشتهر بغناء هذا اللحن فى القرن الخامس ابن حيدرة فى أوله، ثم ابن مكنسة فى آخره، ومن شعره فى الخمر[٢]:

إبْرِيقُنَا عَاكِفٌ عَلَى قَدَحٍ ... تَخالُهُ الأُمَّ تُرْضِعُ الوَلَدَا
أَوْ عابدًا من بَنِى المجوسِ إذَا ... تَوَهَّمَ الكأسَ شُعْلَةً سَجَدَا

ويقول على بن إسماعيل وهو من شعراء الخريدة الماجنين[٣]:

راحٌ إذا سُفِكَ النُّدْمانُ منْ دَمِها ... ظَلَّتْ تقهقه فى الكاساتِ منْ جَذَلِ

ويقول أيضا[٤]:

قُمْ قَبْلَ تَأْذِينِ النَّوَاقِيسِ ... واجْلُ علينا بِنْتَ قِسِّيسِ
عروسَ دَنٍّ لم يَدَعْ عِتْقُهَا ... إلا شُعاعًا غير ملموسِ
تُجْلَى علينا باسمًا ثَغْرُهَا ... فلا نقابلها بتَعْبيسِ
مُذْهَبَةُ اللَّوْنِ إذا صُفِّقَتْ ... مُذْهِبَةٌ للهمِّ والبوسِ
لاغرو ما تأتيهِ من ريبةٍ ... لأنها عُنْصُرُ إبْليسِ
ليس لها عَيْبٌ سوى أنَّهَا ... حَسْرَةُ أقوام مفاليس

ولم يقف الشعراء عند ذلك بل نراهم يتطرقون إلى ذكر العورات فى صور يعف القلم عن ذكرها، ويستطيع القارئ أن يرجع إليها فى الخريدة فى ترجمة الشاعر ابن قادوس وابن

(١) المرقص والمطرب لابن سعيد ص ٤٥.
(٢) نفس المصدر ص ٦٤.
(٣) الخريدة ورقة ١٣٦.
(٤) الخريدة ورقة ١٣٥.

مقلد ، وقد فاقهما فى ذلك أبو الغمر الإسناوى المتوفى عام ٥٤٧ هـ[١] . وقد أظهر الفاطميون رقة شديدة فى غزلهم ، وهى رقة كانت متفشية فى الناس حتى جعلت لغتهم — كما لاحظ المقدسى[٢] — رخوة ، فهم يتظرفون ويرقون منتهى ما يكون من تظرف ورقة ، وقد أورثنا ذلك عنهم طائفة واسعة من غزل رقيق كقول ظافر الحداد[٣] :

يا ساكنى مصرٍ أما منْ رحمةٍ ... فيكمْ لمن ذهب الغرامُ بلبِّهِ
أمِنَ المروءة أن يزورَ بلادكم ... مثلى ويرجع معدَمًا من قلبِـــهِ

وقد كان ينساق مع هـذا الجانب من الرقة جانب آخر من الظرف والفكاهة والدعابة ، وقد سبق أن لاحظنا اتصال هذا الجانب بالشعراء المصريين قبل عصر الفاطميين ، وقد استمرت هذه الظاهرة فى العصر الفاطمى وكثر الشعر الذى يمثلها من القرن الرابع إلى القرن السادس ، إذ نجد ابن وكيع فى مفتتح هذا العصر يداعب غلاما نصرانيا فى مربعة طويلة[٤] ، شكا له فيها من حبه ، ثم عرج على صَدّه ، وتوعده إن هو لجَّ فى هجره أن يعرض أمره على القساوسة والشمامسة والرهبان ، فإن أبى عليه وتمنع عرض أمره على الأسقف فالمطران فالبطرك :

ولا تَلُمْنى إنْ قَصَدْتُ الأسْقُفَا ... مَنْ بَرَّحَ السُّقْمُ بِهِ رَامَ الشِّفَا
فلا تقلْ أبديتَ مكْنُونَ الجَفَا ... أنت الذى أحوجتنى أن أكْشِفَا

سَوْفَ إلى المُطرانِ أُنْهى قصَّتى ... إنْ دَامَ ما تُؤْثِرُهُ منْ هجْرَتِى
فإنْ رثى لى طالبًـــا معونتى ... ولمْ تُشَفِّعْهُ بكَشْفِ كُرْبَتِى
شكوتُ مايلقاه من فَرْط السَّقَمْ ... قلبى إلى البَطْرَكِ والحبْرِ العَلَمْ

وتستمر هذه الروح الفكهة فى الأدب الفاطمى حتى عصر الجليس بن الحباب المتوفى عام ٥٦١ هـ فقد روى له صاحب الخريدة هذه القطعة يشكو فيها من طبيب على سبيل المداعبة[٥] :

(١) انظر الخريدة ورقات ١٣٩ ، ١٥٦ ، ١٦٢ . وربما كان أوسم من هؤلاء مجونا سالم بن ظافر الربنى ، فقد ذكره صاحب الخريدة (ورقة ٧٦) وقال إن له مجونا فاحشا ، لوجه الأدب خادشا ، فلم أرله إثباتا ، ومع ذلك فقد أثبت له قطعة متهتكة .
(٢) المقدسى ص ٢٠٣ ، ٢٠٥ .
(٣) الخريدة ورقة ٨٥ .
(٤) يتيمة ١/٣١٧ .
(٥) الخريدة ورقة ٢ .

وأصلُ بليَّتى من قَدْ غزانى من السُّقْمِ المليحِ بعسكرَيْنِ
طبيبٌ طبُّهُ كغُرابِ بَيْنٍ يُفرِّقُ بَيْنَ عافيتى وبَيْنِى
أتى الحُمَّى وقدشاخَتْ وباخَتْ فردَّ لها الشبابَ بنسْخَتَيْنِ
ودبَّرها بتـــدبيرٍ لطيفٍ حكاهُ عن سنانٍ أوْ حُنَيْنِ
وكانتْ نَوْبَةً فى كلِّ يَوْمٍ فصيَّرها بحذقٍ نَوْبَتَيْنِ

وإذا تركنا الجليس بن الحباب وهو أول شخص ترجم له صاحب الخريدة إلى من جاءوا بعقبه وجدنا بينهم كثيرين اشتهروا بهذه الروح مثل قمر الدولة وكان يعيش فى صدر القرن السادس ، وكان "طريف الصنعة فى مجونه ، اجتمعت فيه أسباب المنادمة ، يضرب بالعود . . . ويغنى . . . ويلعب بالشطرنج . . . وهو صاحب نوادر ومضاحك[1] " . ومن شعره فى ابن أفلح الكاتب وكان أسود :

هذا ابن أفْلَحَ كاتِبٌ مُتفَرِّدٌ بصـــفاتِهِ
أقلامُهُ من غَيْرِهِ ودواتُهُ منْ ذاتِهِ

ونستمر فنجد ابن قادوس الشاعر المشهور فى هذا العصر بنوادره ، كما نجد كثيرين غيره وقد نبزوا بألقاب تدل على هذه الروح فيهم ، فلقب بعضهم باسم شلعلع وآخر باسم النسناس وثالث باسم الوضيع ، ورابع باسم الجهجهان وخامس باسم الكاسات : "وكان خفيف الروح كثير المجون ، يضحك بنوادره وسخفه المحزون[2] " ومانزال نلقى نوادر هؤلاء الشعراء حتى ننتهى فى آخر هذا القسم من الخريدة الخاص بمصر بالشاعر الفكه ابن مكنسة .

والحق أن الشعراء المصريين فى العصر الفاطمى مثلوا بيئتهم وطبيعتهم وروحهم وشعورهم تمثيلا صادقا طريفا . وقد وقفنا طويلا عند هذه الجوانب لأننا لم نجد أحداً من الباحثين كشف عن هذه النواحى فى الشعر المصرى . وقد كنا نظن أن مصر ليست ذات خطر فى تاريخ الشعر العربى ! . وأكبر الظن أن القارىء قد لاحظ أن المصريين لم يستحدثوا لأنفسهم صياغة فنية جديدة ، فأساليبهم وأخيلتهم فى التعبير عن بيئتهم وتصوير ترفهم ومجونهم كل ذلك كانوا يتأثرون فيه المشرق ، بل لا نبعد إذا قلنا إنهم كانوا يقلدونه

(١) انظر فى هذا النص والشعر بعده الخريدة ورقة ٤ . (٢) الخريدة ورقة ١٠٧ .

تقليداً شديداً ، ولولا مايميزهم من تصوف وفكاهات ودعابات لأحسسنا باتساع حركة التقليد على نحو ما أحسسنا بها فى الأندلس ، ومع ذلك فنحن نحسها بوضوح إذ نرى شعراء هذا العصر منذ افتتاحه يتشبثون بأوصاف العباسيين فى الخمر والطبيعة والغزل ، نرى ذلك عند تميم ابن المعز وابن وكيع فى القرن الرابع وعند ابن حيدرة وابن مكنسة فى القرن الخامس ثم بعد ذلك عند ظافر الحداد وابن الصياد وعلى بن إسماعيل وطلائع الآمرى والشريف ابن الأخفش وابن قادوس ، واستعرض اليتيمة والخريدة والمغرب فسترى التفكير الفنى عند المصريين يتصف بشارات التفكير الفنى عند المشارقة ، ويزيد على ذلك حال الاختلاط والاضطراب التى سبق أن وصفناها عند الأندلسيين ، فالشاعر يخلط بين جميع المناهج العباسية ، وآية ذلك أنك تجد له قطعة من ذوق الصانعين وأخرى من ذوق المصنعين وثالثة من ذوق المتصنعين فى غير نسق ولا نظام . وقد كان شأن المصريين شأن الأندلسيين فى أنهم نقلوا مجموعة ألوان التصنيع ونقصد الألوان الحسية من جناس وطباق وتصوير وأخذوا يضيفون إليها تلفيقا ولفاً ودورانا ، ويتراءى لنا ذلك بوضوح منذ القرن الخامس عند ابن حيدرة الذى كان يتصنع كثيراً للجناس والطباق ، كما كان يتصنع فى صوره وأخيلته وكان يضيف إلى تصنعه بعض اصطلاحات من العلوم ، وقد استمر هذا شأن المصريين من بعده ، وغاية ما فى الأمر أننا نرى بعضهم يتوسع فى تلفيقه وتصنعه ، وما يقترحه على نفسه من ضروب مشقة وتكلف ، من مثل ابن الأخفش إذ يبدأ إحدى قصائده على هذا النمط[1] .

سَقَى دِمَنَ السَّفْحَيْنِ للقطْرِ صيِّبُ ... وحيًّا رُبَا حيّ رَبَا فيه رَبْرَبُ
ومالىَ عن شَرْعِ الصَّبَابةِ مَشْرَعٌ ... ومالىَ إلا مُذْهَبَ الخدِّ مَذْهَبُ
وفى الحىِّ رُودٌ فى عِذاب ورودها ... عَذَابٌ تذيبُ العاشقين وتَعْذُبُ

فإنك تحس أن الشاعر يفتعل الجناس افتعالا فهو يتصيده بكل وسيلة وحيلة ، وإذن فإياك أن تظن أن شخصية المصريين فى شعرهم باعدت بينهم وبين صورة الفن فى الشعر عند المشارقة ، فما تزال الصورة هى هى ، وغاية ما فى الأمر أن خفة روح المصريين فى شعرهم هى التى تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة . واستمع إلى هذه القطعة لابن الصياد وكان شاعراً فكهاً ، وهو من شعراء بنى رزيك[2] :

(١) الخريدة ورقة ١٤٠ .
(٢) الخريدة ورقة ١٤٥ .

أجلتُ مجدك أيما إجـــلالِ عن ظن إخلادٍ إلى إخلالِ
أو ريبةٍ فى الوُدِّ تخرج قاصداً من فَرْط إدْلالٍ إلى إذْلالِ
وحساب تَسْويفٍ ومَطْلٍ عن غِنىً يُفْضِى بإمهالٍ إلى إهْمَالِ
آليتُ أبرح سائلاً لك نائلاً يُوسى ببلٍّ نداهُ بالى البالى
حتى تراجِعَ فىّ عاطفة العُلاَ كرمٌ يَزِينُ الفَضْلَ بالإفْضَالِ
وأرى بعود ندالك عودى مورقاً ومعطَّل التأميلِ حالى حالى

وقد استمر ابن الصياد على هذا النمط يصعب على نفسه المرور إلى قافيته، فهو يرصد قبلها كلمة ثم يلتزم الجناس بين هذه الكلمة وبين القافية، وكأنه يتأثر فى ذلك تصنع أبى العلاء الذى مر بنا فى القسم الثانى من هذا الكتاب. وكما نجد هذه الصورة المتكلفة فى الجناس نجد مثيلا لها فى الطباق وفى التصوير، وانظر إلى قول ابن الأخفش فى عذار غلام[1]:

وكأنَّ العذار فى خمرة الخـــدِّ على حسن خدِّك المنعوتِ
صولجانٌ من الزمرّدِ معطو فٌ على أكرةٍ من الياقوتِ

ألا تحس أن هذه صورة مجتلبة، فقد ربطت مخيلة الشاعر بين شيئين متباعدين، ونحن نجد فى الخريدة لظافر الحداد قصيدة كلها صفوف من التشبيهات والصور على نمط قصيدة ابن هانىء التى مرت بنا إذ تمضى على هذا الشكل[2].

كأنَّ ثغور العامريات كلما تبسَّمْنَ نورُ الأقحوانِ الذى رفَّا
كأنَّ شذا الخِيرىِّ سرُّ محدِّثٍ تخوَّفَ أن تصغى له الشمس واستخفَى
كأنَّ غصون الآسِ تحت اخضرارها قدودٌ مَهًا يحملْنَ من سُندُسٍ لُحْفَا

ومع ذلك فظافر لم يكن يصعب على نفسه كثيراً. ومهما يكن فقد كان هذا ذوق العصر الفاطمى إذ نرى الشعراء — فيما سوى ابن الكيزانى — غارقين إلى آذانهم فى ضروب من التصنع والتلفيق، ولقد بلغ بهم ذلك مبلغا كبيرا بحيث كادوا لا يتركون شيئا من هذه الضروب للعصور التالية، وماذا تريد؟ هل تريد الاقتباس من القرآن الذى شاع فى العصر الأيوبى؟ لقد بدأوا به؛ وانظر إلى قول الشاعر الفكه شلعلع فى ابن الدباغ[3]:

(١) الخريدة ورقة ١٤١.
(٢) الخريدة ورقة ٦٥.
(٣) الخريدة ورقة ٧٩.

تعالتْ قرونُ ابن الدَّباغ فأصبحتْ ... تَجلُّ عن التحديد فى اللفظ والمعنى
على بعضها ناجى النبىُّ إلاهَهُ ... وقد كان منه قَابَ قَوْسَيْنِ أو أدْنَى

ويقول شاعر آخر فى مغن يسمَّى مرتضى[1] :

لِمرْتَضَى مَعْبَدٌ عَبْدٌ إذا صَدَرَتْ ... أصواتُهُ عنه فى النَّادِى بتغريدِ
قد غاضَ طوفانُ همِّى حين أسمعنى ... ألحانه فاستوى قلبى على الجودى

وأنت ترى الشاعر الأول وقد اقتبس من القرآن كلمة (قاب قوسين أو أدنى) واقتبس الثانى كلمة (استوت على الجودى) بعد تحريف بسيط . واترك لون الاقتباس فإنك ترى عندهم لون التضمين الذى شاع بعد ذلك كقول المهذب بن الزبير ، وكان من الشعراء الممتازين فى أواخر العصر الفاطمى[2] :

أَقْصِرْ فديتُكَ عن لَوْمى وعن عَذَلى ... أو لا فخذ لى أمانا من ظُبا المُقَلِ
من كل طرْفٍ مريضِ الجفن تنشدنا ... ألحاظُهُ (ربَّ رامٍ من بنى ثُعَلِ)
إن كانَ فيه لنا وهو السَّقيم شِفاً ... (فربما صَحَّتِ الأجسامُ بالعِلَلِ)

فقد ضمن البيت الثانى شطراً من شعر امرىء القيس ، كما ضمن البيت الثالث شطراً من شعر المتنبى ، وقد كان يتأثره كثيرا فى شعره . واترك لون التضمين ، فإنك ترى عندهم لونا آخر شاع عند من جاءوا بعدهم ، وهو لون الاكتفاء كقول ابن قادوس[3] :

مَنْ عاذرى من عاذِلٍ ... يلومُ فى حبِّ رَشَا
إذا نكرتُ حُبَّهُ ... قال كفى بالدمع شا

يريد كفى بالدمع شاهد ، وواضح ما فى البيت الأول من جناس ، وكأنى بالعصر الفاطمى لم يترك شيئاً للعصور التالية حتى الألغاز نجدها فى هذا العصر فقد اختص بها شاعر اسكندرى يسمى ابن مجبر[4] ، وكذلك الموشحات نجدها فى هذا العصر عند شاعر يسمى على بن عبادة وهو أيضا اسكندرى[5] ، وحتى الطرق التى سبق أن رأيناها عند الحريرى من صنع قصيدة غير منقوطة نجدها أيضا عند شعراء هذا العصر[6] ، وماذا حدث بعد ذلك ؟

(١) الخريدة ورقة ١٥٢ .
(٢) الخريدة ورقة ٣٩ .
(٣) الخريدة ورقة ١٣٧
(٤) الخريدة ورقة ١١ .
(٥) الخريدة ورقة ٩٧ .
(٦) الخريدة ورقة ١٦٤ .

إنه لم يحدث سوى لون التورية كما يزعم ابن حجة وصلاح الدين الصفدى ، فقد ذهبا إلى أن القاضى الفاضل هو الذى أحدث هذا اللون[١] ، غير أن هذا وهم منهما ، فقد كانت التورية شائعة فى العصر الفاطمى منذ أوائل القرن الخامس ، وقد اقترنت بروح الفكاهة التى سبق أن تحدثنا عنها ، وسنقف لنتحدث قليلا عن ثلاث شعراء مهمين : هم ابن حيدرة وابن مكنسة وابن قادوس ، لنتبين حقيقة نشأة التورية ، ونتعرف أكثر مما صنعنا — حتى الآن — على حقيقة العصر الفاطمى .

ابن حيدرة العقيلى

الشريف أبو الحسن على بن حيدرة العقيلى ، أهم شاعر ظهر بمصر فى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى . يقول ابن سعيد : " سألت عنه جماعة من أهل مصر ، فلم أر فيهم من يتحقق أمره ، وقال لى أحد الشرفاء المعنيين بأنساب الشرف : هو من ولد عقيل ابن أبى طالب ، كان فى المائة الرابعة ، وكان له متنزهات بجزيرة الفسطاط ، ولم يكن يشتغل بخدمة سلطان ولا مدح أحد ، ثم وقفت فى الخريدة على ترجمته ، فدلّ على أنه متأخر العصر عن المائة الرابعة ، وذكر أنه من ولد عقيل بن أبى طالب من أهل مصر وأنشد له .

كأن الثريا والهلالُ أمامَها يدٌ مَدَّهَا رَامٍ إلى قَوْسِ عَسْجَدِ

ثم وقع لى ديوان شعره فنقلت منه ما يشهد بعلو قدره وهو من أئمة المشبهين[٢] " . وحقا إن الخريدة لا تعنى غالبا إلا بمن عاشوا فى المائة الأخيرة من العصر الفاطمى ، على أننا نجد صاحب اليتيمة المتوفى عام ٤٢٩ هـ يترجم له فى يتيمته[٣] ، كما نجد المقريزى يروى أنه أنشد المستنصر شعرا له فى العام الذى بدأت فيه سنين المجاعة بمصر[٤] ، وهو عام ٤٤٢ هـ ونستطيع أن نستنتج من ذلك كله أنه كان يعيش فى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى .

وابن حيدرة شخصية طريفة فى الشعر الفاطمى ، بل فى الشعر المصرى العام ، فقد روى له صاحب المغرب قطعة طويلة من شعره ، وهى ترينا أنه كان شاعرا ممتازا من شعراء

(١) انظر خزانة الأدب للحموى ص ٥٤ ، ٢٤١ ، ٢٧٦ .
(٢) المغرب ص ٥٢ .
(٣) يتيمة ١/٣٧٢ .
(٤) خطط المقريزى ١/٤٨٩ .

الطبيعة ، حقا سبقه فى ذلك الموضوع ابن وكيع فقد قصر نفسه عليه ، غير أننا نجد ابن وكيع لايعيش بشعوره وأحاسيسه فى الطبيعة ، فهو يعجب بألوانها وأشكالها ويصورها من خلال ذلك . أما ابن حيدرة فقد فتن بها — على ما يظهر — فتنة شديدة جعلته يعنى بمتنزهاته على نحو ما يروى ابن سعيد ، كما جعلته فى شعره يتعمق أسرارها ويصل نفسه بنفسها ، ويعيش مع كل حركة وكل همسة فيها ، وقد أتاح له ثراؤه ورقته وحبه للطبيعة أن يقصر نفسه عليها ، فذهب يملؤها بمختلف الوجوه والشخوص ، وكأنى به كان من ذوى العيون الباصرة أو العيون الشاعرة التى تستطيع أن ترد صور الطبيعة إلى كثير من الرؤى والأحلام الغريبة ، ويظهر أنه كان يتصل بالطبيعة روحا وحسا ، وزاد فى اتصاله لها أنه كان صبًّا بالخمر ، فذهب يتغنى بها وبالطبيعة من حوله ، وقد بدت له الأزهار والثمار والأشجار فى صور خيالية مثيرة كأن يقول[١] :

أمهاتُ الثمارِ بين الرَّوابى تائهاتٌ بلبسِ خُضْرِ الثِّيابِ

أو يقول[٢] :

السُّحْبُ تُرْضع من بناتِ الأرضِ ما جعل الربيعُ لها الغصونَ مُهُودا

وواضح أنه يعمد إلى «التشخيص» وملء الطبيعة بالشعور والأحاسيس ، وقد كان يضيف إلى هـذا التشخيص مقدرة واسعة على "التجسيم" ومقدرة أخرى لعلها أوسع منها ، ونعنى قدرته على "حشد المنظر الواسع فى لمحة" كقوله[٣] :

قد بُيِّضَتْ قُبَّـةُ السَّماءِ وزوِّقَتْ قاعةُ الفَضَاءِ

وقوله[٤] :

الغيْمُ ممـدودُ السُّرَادِقْ والزَّهْر مفروشُ النمارقْ
ومراودُ الأمطـارِ قدْ كُحلتْ بها حَدقُ الحدائقْ

وقوله[٥] :

سـتائرُ الأوراقِ منصوبةٌ قيانُها من خَلْفِها الوُرْقُ

(١) المغرب ص ٥٦ .
(٢) المغرب ص ٦٦ .
(٣) المغرب ص ٥٣ .
(٤) المغرب ص ٦٩ .
(٥) المغرب ص ٧٢ .

فاشربْ على ألحانِها واسقنى شمسًا لها منْ كأسها شَرَقُ

وقوله[١] :

فهاتِ زواهرَ الكاساتِ مَلأى إلى الحافاتِ بالذهبِ المُذابِ
فكيرُ الجو يوقدُ نارَ بَرْقٍ إذا خمدتْ تدخَّنُ بالضبابِ

وقوله[٢] :

وبركةٍ قد أثارنا عجبًا ما عاجَ من مائها وما انسكبا
يدركها الوردُ كلما ارتعدتْ منه بجمرٍ يظلُّ ملتهبا
منْ حولِ فوَّارةٍ مركَّبةٍ قد انحنى ظهرُ مائها تعبًا

وقوله[٣] :

وروضةٍ كالحلةِ الخضراءِ غارقةٍ ببركةٍ حسناءِ
قد لبستْ عِقدَ طيورِ الماءِ لبسَ السماءِ أنجمَ الجوزاءِ

وعلى هذا النمط تغرق أبصارنا عنده فى صور ووجوه وشخوص لا عداد لها ، وبجانب ذلك نجد دعابة طريفة فى ابن حيدرة ، وقد ولدت عنده لون التورية المعروف من مثل قوله[٤] :

وشاعرٍ شِعْرُهُ فنونُ لكلِّ بيتٍ لَهُ طنينُ
تُسْخِنُ عَيْنَ العدوِّ منْهُ قصائدٌ كلُّها عيونُ

وقوله مستهزئا بيوم النحر ، وهو الشعر الذى أنشده المستنصر على مامر فى رواية المقريزى[٥] :

قُمْ فانحرِ الرَّاحَ يَوْمَ النَّحْرِ بالماءِ ولا تُضَحِّ ضُحًى إلا بصَهْبَاءِ
وعُجْ على مكَّةَ الرَّوْحاءِ مبتكرًا فطُفْ بها حولَ رُكْنِ العودِ والنَّاءِ

وقوله[٦] :

وزامرٍ يكذبُ فيهِ عائبُهْ تكثرُ من صنعتِهِ عجائبُهْ
يحجبُ صبرَ المرءِ عنهُ حاجبُهْ فيشكرُ الشاربَ منه شاربُهْ
كأنَّما نَايَاتُهُ ذَوَائِبُهْ

(١) المغرب لابن سعيد ص ٥٥ .
(٢) نفس المصدر ص ٥٥ .
(٣) نفس المصدر ص ٥٣ .
(٤) نفس المصدر ص ٨٠ .
(٥) المغرب ص ٥٢ وانظر خطط المقريزى ٤٨٩/١ .
(٦) الخريدة ورقة ١٠٨ .

فأنت ترى أنه ورى أولا فى العيون ثم ورى ثانيا فى الضحى ، ثم ورى ثالثا فى حاجب وشارب وذوائب ، وهناك توريات له أخرى فى الخريدة يعف القلم عن ذكرها لما فيها من مجون وفحش . وإذن فليست التورية شيئا حادثا أحدثه القاضى الفاضل كما ظن الحموى والصفدى ، بل هى قديمة منذ ابن حيدرة ، وأيضا فإن تصنع الشعراء لألوان البديع قديم منذ هذا الشاعر فشعره فيه طباق ومشاكلة وجناس كثير ، وفيه أيضا تكلف الصور والتصنع لاصطلاحات العلوم . وقد كان يستهدف فى شعره عامة لمراعاة النظير استهدافا لم نره حتى عند شعراء الخريدة المتأخرين ، وكان ذلك يوقعه كثيرا فى صور متكلفة كقوله[1] :

ولما أقلعتْ سُفُنُ المطايا بريحِ الوجدِ فى لُجَجِ السَّرَابِ
جرى نظرى وراءهمُ إلى أنْ تكسَّرَ بين أمواجِ الهضابِ

فقد شبه الهوادج بالسفن ثم دفعته مراعاة النظير أن يأتى بالريح واللجج والأمواج ، على أنه ينبغى أن نلاحظ أن عنده شعرا كثيرا يخلو من التصنيع والتصنع جملة . وهذا إلى فكاهاته ودعاباته ، واستمع إلى هذه الدعابة فى بعض من يهواه[2] :

قطَّع قلبى بمُدْيَةِ التِّيهِ وذرَّ من مِلحِ صَدِّهِ فيهِ
ولفَّهُ فى رُقاقِ جفوتِهِ وقطَّع البَقْل من تَجَنِّيهِ
وقال لى كُلْ فقلت آكلُ ما أمْرِضُ قلبى به وأوذِيهِ

وهكذا نجد ابن حيدرة يميل إلى الدعابة والفكاهة والتورية فى شعره كما نجده يستخدم أدوات التصنيع والتصنع جميعا . وتلك هى صورة الشعر الفاطمى كله فدائما نجد الشعراء يخلطون بين المذاهب الفنية السابقة ، ولكنهم مع ذلك يعبرون عن شخصيتهم ومرحهم وفكاهاتهم كما يعبرون تعبيرا طريفا عن جمال الطبيعة فى بيئتهم .

ابن مكنسة

كان يعيش فى أواخر القرن الخامس وأوائل السادس فى عصر الأفضل بن بدر الجمالى[3] ، وكان مختصا بأبى مليح النصرانى جد ابن مماتى ، ولما توفى قال فيه[4] :

(١) المغرب ص ٥٦ . (٢) المغرب ص ٨٤ . الوفيات ١/٢٦ .
(٣) الخريدة ورقة ١٨٨ وانظر فوات (٤) الخريدة ورقة ١٨٨ .

طويتْ سمـاء المكرما تِ وكوِّرتْ شمسُ المديحْ

وكان يتصنع فى شعره للجناس[١] ، ولكن شعره على كل حال خفيف ، ويبدو فيه جمال التصوير وحسن التعليل كقوله فى غلام وعقرب شَعره[٢] :

قلتُ إذْ عَقْرَبَ الدَّلا لُ على خـدِّهِ الشَّعَرْ
هٰـذِهِ آيَةٌ بِهَا ظهر الحسن واشْتَهَرْ
مارُئِى قَطُّ قَبْلَ ذا عَقْرَبٌ حَلَّتِ القَمَرْ

وقد ساق صاحب الخريدة طرائف من فكاهاته ومداعباته كقوله[٣] :

لىَ بَيْتٌ كأنَّهُ بَيْتُ شِعْرٍ لابنِ حجَّاجَ من قصيدٍ سخيفِ
أينَ للعنكبوتِ بَيْتٌ ضعيفٌ مثلُهُ ، وهو مثلُ عقلى الضعيفِ
بقعةٌ صدَّ مطلعُ الشمس عنها فأنا مذ سكنْتُها فى الكسوفِ

وواضح ما فى كلمة الكسوف من تورية ، إذ هو يريد بها معناها العامى من الخجل لا كسوف الشمس ! . ويروى له صاحب الخريدة قطعة أخرى من قصيدة يذهب فيها مذهب الهزل ، وهى قوله[٤] :

أنا الذى حدّثكمْ عَنْـهُ أبو الشَّمَقْمَقِ
وقال عـنى إننى كنتُ نديمَ المتقى
وكنْتُ كنت كنت كنْـتُ من زُماة البُنْدُقِ
حتى متى أبقى كذا تَيْسًا طويلَ العُنُقِ
بلحيـةٍ مُسْبَلَةٍ وشـاربٍ مُحَلَّقِ
ياليتها قد حُلِقَتْ من وجهِ شَيْخٍ خَلِقِ

وانظر إلى هذه المقطوعة الفكهة التى ذهب يشكو فيها من كبره وضعفه وشيخوخته وقد ارتعش أثناء حديثه ، فكونت رعشته بيتا من أبياتها ، كل ذلك لينال ما يريد من دعابة ، وفكاهة . يقول[٥] :

عشتُ خمسين — بل تزيـدُ — رقيعًا كما ترى

(١) الخريدة ورقة ١٩٠ .
(٢) الخريدة ورقة ١٨٩ .
(٣) الخريدة ورقة ١٩٢ .
(٤) الخريدة ورقة ١٩٣ .
(٥) الخريدة ورقة ١٩٤ .

أَحْسِبُ المُقْلَ بُنْدُقًا وكذا الملحَ سُكَّرَا
وأظنُّ الطويلَ منْ كل شيء مُدَوَّرَا
قد كبرْ برْ ببرْ بِبرْ تُ وعقـــــلى إلى ورا
عَجَبًا كيف كلُّ شَـيْءٍ أراهُ تغـيَّرَا
لا أرى البيض صار يُؤْ كل إلا مقَشَّرَا
وإذا دُقَّ بالحجـــا رِ زُجاجٌ تكسَّرَا

فأنت تراه فى البيت الرابع يرتعش فى كلمة كبرت هذه الرعشة الطريفة ، ولعل فى هذا كله مايدل على أن الشعر المصرى مثل فى هـذا العصر مزاج المصريين وميلهم إلى الدعابة والنكتة .

ابن قادوس

يقول صاحب الخريدة فى ترجمته "القاضى أبو الفتح محمود بن إسماعيل كاتب الإنشاء بالحضرة المصرية ، قال القاضى الفاضل توفى سنة إحدى وخمسين ، وأنشدنى له أشعارا محكمة النسج كالدر فى الدرج [١] " . وإن من يرجع إلى القطعة التى رواها له صاحب الخريدة يلاحظ أنه كان يميل إلى جملة ألوان التصنيع والتصنع فى شعره ، كقوله [٢] :

أَثَرُ المشيبِ بفَوْدِهِ وفُؤادِهِ أَجْلَاهُ أن يَبْغى لدَيْها الجاهَا

وقوله [٣] :

لهمْ أوجُهٌ زُهْرٌ وأَنْدِيةٌ خُضْرُ وألويةٌ حُمْرٌ وخطِّيَّةٌ سُمْرُ

وقوله [٤] :

مليكٌ تَذِلُّ الحادثاتُ لعِزِّهِ يُعيد ويُبْدى والليالى رواغِمُ
وكم كُرْبَةٍ يومَ النِّزالِ تكَشَّفَتْ بحَمْلاتِهِ وهْىَ الغواشى الغواشِمُ
تُشيد بناءَ الحمْدِ والمجْدِ بيضُهُ وهنَّ لآساسِ الهوادِى هوادِمُ
رقاقُ الظُّبى تجرى بآجالِ ذى الورى وأرزاقِهِمْ فهْىَ القواسِى القواسِمُ

(١) الخريدة ورقة ٤٩ .
(٢) الخريدة ورقة ٥٠ .
(٣) الخريدة ورقة ٥١ .
(٤) الخريدة ورقة ١٣٧ .

وابن قادوس فى ذلك كان كشعراء عصره جميعا إذ يميلون إلى توشية شعرهم بهذه الألوان ، ولكن ذلك الجانب فيه ليس هو الذى نريد أن نقف عنده ، إنما نريد أن نقف عند جانب الفكاهة والدعابة فى شعره ، فقد كان خفيف الروح جدا ، وانظر إليه يتهكم على شاعر أسود[١] :

إن قلتَ من نارٍ خُلِقْـــتَ وفُقْتَ كل الناس فهمَا
قلنا صدقتَ فما الذى أطفاكَ حتى صرْتَ فحمَا

وقد كان يميل ميلا واضحا إلى التورية إذ كان الناس يتعلقون بها طوال العصر الفاطمى والعصور التى جاءت بعده ، ومن توريـاته قوله فى الشاعر السابق[٢] :

يا شبْهَ لقمانَ بلا حكمةٍ وخاسرًا فى العلم لا راسخا
سلختَ أشعار الورى كلهمْ فصرتَ تُدْعى الأسْوَدَ السالخا

وقوله[٣] :

أهونْ بلونِ السَّوَادِ لوْنًا مافيهِ منْ حُجَّةٍ لناسبْ
لستَ ترَى حُمْرَةً لخدٍّ فيـــهِ ولا خُضْرَةً لشاربْ

ولابن قادوس بعد ذلك دعابات ونوادر كثيرة ، ويظهر أنه كان يقذع جدًا فى أهاجيه إذ كان يخرجها مخرج السخرية كقوله فى منافق[٤] :

حَوْلَهُ اليوم أُناسٌ كُلُّهمْ يُزْهى برائِهْ
وهْوَ مثلُ الماء فيهمْ لَوْنُهُ لوْنُ إنائِهْ

والحق أن الشعر المصرى نهض فى العصر الفاطمى نهضة واسعة ، إلا أنه ينبغى أن نلاحظ أن شعراء هذا العصر جميعا كانوا يخلطون دائما بين المذاهب الفنية العباسية ، فدائما ترى عند الشاعر الواحد قطعة من ذوق الصانعين وأخرى من ذوق المصنعين وثالثة من ذوق المتصنعين فى غير نظام ولا نسق معين ، ومع ذلك فقد مثل الشعراء بيئتهم وزهدهم وتصوفهم ومجونهم ونوادرهم فى فنهم وشعرهم تمثيلا واضحا .

(١) الخريدة ورقة ١٣٧ .
(٢) الخريدة ورقة ٥٠ .
(٣) الخريدة ورقة ١٣٩ .
(٤) الخريدة ورقة ١٣٩ .

٥

الأيوبيون ونهضة الشعر فى عهدهم

وإذا انتقلنا إلى العصر الأيوبى لاحظنا أن موجة هذه النهضة فى الشعر والفن تستمر فى عهدهم ، وإن كنا نحس ألوانا من السواد والكآبة تدخل فيها ، إذ نرى الشعراء القاضى الفاضل وغيره يشكون من زمانهم . وكان من آثار ذلك أن رأينا الفكاهة التى قابلتنا فى العصر الفاطمى تقل فى هذا العصر ، وإن استمر الشعراء يستخدمون التورية ، ولكنا نلاحظ أن التورية أصبحت عندهم باهتة ولا جمال فيها ؛ لأن النفوس لم تكن مطوية على مرح . وقد كان للحروب الصليبية أثر فى ذلك ، فإنها خلقت جوًّا من الصراع الكئيب بين الشرق والغرب ، وكأنما كان انتهاء الدولة الفاطمية مؤذنا بانتشار هذا الجو الخانق فى نفوس الناس ، ولعله من أجل ذلك كانوا يتهافتون فى هذا العصر تهافتا شديداً على ديوان ابن الكيزانى لما فيه من زهد كما يقول صاحب المغرب[1] ، وقد غناهم ابن الفارض هذه النغمة فأعجبوا به وبشعره الصوفى إعجابا شديداً . ولعل من العجيب أن ابن الفارض لم يكن ينهج فى شعره نهج ابن الكيزانى من ترك التصنع لفنون البديع ، بل على العكس من ذلك تراه يكاد لا يخرج بيتا دون توشيته بألوان من هذه الفنون ، ولعل فى ذلك ما يدل على أن موجة البديع وما يُطوى فيها من ضروب تصنع كانت أكثر حدة فى هذا العصر ، إذ رأيناها تزحف إلى شعر التصوف[2] .

على أنه ينبغى أن نعرف أن الفاطميين سبقوا الأيوبيين إلى هذه الجوانب من التصنيع وما يندمج فيها من الخلط بين المذاهب الفنية المختلفة ، وكأنى بهم لم يتركوا لهم شيئاً سوى أن يتعلقوا بركابهم . ولعل من الطريف أن المؤرخين قصوا علينا أن القاضى الفاضل كان يتعلق بركاب ابن قادوس بعد خروجهما من الديوان ؛ وإن هذه القصة لترمز إلى العصر

(١) المغرب ص ٩٣ .

(٢) يلاحظ أننا أهملنا الحديث فى هذا الفصل عن ابن الفارض وشعره الصوفى كما أهملنا البوصيرى ومدائحه للنبى (ص) ، وكذلك أهملنا قبل ذلك الحديث عن الشعر الشيعى فى العصر الفاطمى لأن هذا الكتاب لا يعنى بالشعر الشيعى والصوفى ، إنما يعنى بالشعر العربى العام .

الأيوبى كله ، فقد كان شعراؤه يتعلقون بركاب شعراء العصر الفاطمى ، فهم يحتذون مُثلهم ويقلدون نماذجهم ويتصنعون لما تركوه من تورية واقتباس ومراعاة نظير واكتفاء ، مضيفين ذلك كله إلى مجموعة ألوان التصنيع القديمة من جناس وطباق وتصوير . وقد كان يظهر من حين إلى حين من ينفر من جملة هذه الألوان كابن نباتى الذى كان ينفر من الجناس إذ يقول[1] :

طَبْعُ الجِنَاسِ فيهِ نَوْعُ قيادةٍ أَوَ ما ترى تأليفَهُ لِلأَحْرُفِ

غير أن ابن نباتى لا نحكم به على العصر كله ، فقد كانت جمهرة الشعراء تنساق نحو العناية بجملة هذه الألوان ، وقد سبقهم إلى ذلك القاضى الفاضل وزير صلاح الدين وتلميذ الفاطميين ابن قادوس وغيره ، وقد كان أحد المصادر التى استقى منها العماد خريدته عن الشعر الفاطمى ، وقد تبعه تلميذه وصديقه ابن سناء الملك ، وكان يعنى خاصة بصنع الموشحات ، ثم جاء من بعده ابن النبيه ، وأخيراً نجد البهاء زهير ، ولم يكن يبالغ فى استخدام هذه الألوان إلا أنه على كل حال كان يتصنع لها فى شعره رغم سهولته المطلقة ، ونحن نقف قليلا عند القاضى الفاضل والبهاء زهير .

القاضى الفاضل

هو عبد الرحيم البيسانى العسقلانى الملقب بالقاضى الفاضل ، أصل أبيه من بيسان ، وتولى القضاء والحكم بعسقلان[2] ، ولما شب ابنه عبد الرحيم أرسله إلى ديوان الإنشاء بالقاهرة فى العصر الفاطمى أيام الحافظ (٥٢٤ — ٥٤٤) فتتلمذ فيه على أشهر الكتاب والشعراء فى هذا العصر[3] . ثم التحق بخدمة قاضى الإسكندرية المعروف بابن حديد ، ثم تركه إلى ديوان الإنشاء بالقاهرة مرة أخرى فى عصر الظافر الفاطمى[4] (٥٤٤ — ٥٤٩) . ولما استقل أسد الدين شيركوه بالوزارة التحق بخدمته ، ثم بخدمة صلاح الدين من بعده وقد قربه صلاح الدين منه ، وسرعان ما أصبح وزيره ومشيره الأول فى شئون الدولة ، وأتاحت له هذه الصلة أن يلمع اسمه فى سماء الأدب شعره ونثره ، فقد أكثر المؤرخون والكتاب والشعراء من

(١) خزانة الأدب للحموى ص ٢١ .
(٢) الروضتين فى أخبار الدولتين لأبى شامة ١/٥٠ .
(٣) الروضتين ٢/٢٤٤
(٤) انظر ابن خلكان ٢/٤٠٨ .

مدحه ، وانظر إلى العماد الأصبهانى يقول فيه : "رب القلم والبيان واللسن واللسان والقريحة الوقادة ، والبصيرة النقادة والبديهة المعجزة والبديعة المطرزة ، والفضل الذى ماسمع فى الأوائل ممن لوعاش فى زمانه لتعلق بغباره ، أو جرى فى مضماره ، فهو كالشريعة المحمدية التى نسخت الشرائع ، ورسخت بها الصنائع[1]" . وليس من شك فى أن تمجيد صاحب الخزيدة هوالذى جعل صلاح الدين الصفدى وابن حجة الحموى يقعان فى خطئهما ويظنان أن القاضى الفاضل هو الذى استحدث التورية ! ، ونحن نتساءل ما هى الشريعة التى يشير إليها العماد ، فإن من يرجع إلى ديوان القاضى الفاضل لايجد فيه إلا شاعراً من الطبقة الثانية ، وإن من الصعب أن نقرنه إلى الشعراء الممتازين فى العصر الفاطمى لا من حيث روحه وقلة الدعابة عنده ، بل من حيث شعره العام ، إذ نرى فيه آثار التكلف والتلفيق واضحة كقوله فى القصيدة الأولى من ديوانه يصف بلاغته :

ولى قلمٌ منه عينُ الكلا ... م تجرى فتنظرُ عينَ الكمالِ
يراعٌ تظلُّ رياضُ الطُّرو ... سِ منها موشَّحةً بالضِّلال
وكتْبٌ يفيضُ بأرجائها ... يمينُ الجدَا ولسانُ الجدالِ
تقدمها الشكلُ من فوقها ... كمثل السهامِ أمامَ النصالِ
وكم بريَت وانبرت للعدوِّ ... كوثب الشَّرارِ وهدِّ الجبالِ
وكم قد كسبْنَ عوادِى ظُبًى ... وكم قد سلبن غوارى عوالى
يُكلِّلُ أفلاكَ قرطاسِها ... شموسٌ شوامسُ عند الزوالِ

فهل تجد فى هذا الشعر روحا أو جمالا سوى هـذا التلفيق للجناس ، وقد كان يتصنع له كثيراً كما كان يتصنع لضروب الطباق والتصوير الأخرى من تشخيص وغير تشخيص ، وأيضا فإنه كان يتصنع لاصطلاحات العلوم كقوله[2] :

لى عندكم دَيْنٌ ولـكنْ هلْ لَهُ ... من طالبٍ وفؤادىَ المرهونُ
فـكأننى ألف ولامٌ فى الهوى ... وكأنَّ موعدَ وصلـكم تنوينُ

(١) انظر ديوان القاضى الفاضـل (نسخة فوتوغرافية بدار الـكتب) وقد ذكر الناسخ فى آخرها أنه كتبها من نسخة كثيرة التصحيف .
(٢) انظر خزانة الأدب للحموى ص ٤٥٣ .

أما توريياته فلعل أطرفها ما رواه ابن حجة من قوله[١] :

فى خدهِ فخٌّ لعطفةِ صُدْغِهِ والخالُ حَبَّتُهُ وقلبى الطائرُ

وقوله[٢] :

بالله قلْ للنيل عنى إننى لم أشْفِ من ماء الفُرَاتِ غليلاَ
وسلِ الفؤادَ فإنَّهُ لى شاهدٌ أن كان طَرْفى بالبكاء بَخيلاَ
يا قلبُ كم خلَّفْتَ ثمَّ بُثَيْنَةَ وأظنَّ صبرك أن يكون جميلاَ

فقد ورَّى فى الطائر وجميل . ومهما يكن فشعر القاضى الفاضل لا تبدو عليه خفة الروح التى رأيناها فى الشعر الفاطمى ، وربما كان ذلك يرجع إلى أنه ليس مصرى النشأة إذ كان من عسقلان ، فهو لا يعبر عن الروح المصرية . على أننا قلما نجد عند غيره هذه الروح ، وكأنما نضب معينها تحت لفح الحروب الصليبية ، وأيا كان فشعر القاضى الفاضل واضح فيه التكلف والتصنع لألوان البديع ومصطلحات العلوم ، وهو شعر فى الجملة مصنوع ، وقلما نجد فيه شعورا أو جمالا .

البهاء زهير

هذا الشاعر يعبر عن الروح المصرية أكثر مما يعبر عنها القاضى الفاضل ، وقد ولد بمكة فى الحجاز[٣] ونشأ وتربى فى قوص[٤] ، وأكبر الظن أنه كان مصرى الدار وأنه ولد أثناء حج أبويه ، وقد كانت قوص التى نشأ بها تعتبر ثالثة مدن مصر بعد القاهرة والإسكندرية فى هذه العصور ، وقد تخرج فيها أثناء العصر الفاطمى غير شاعر ، كما تخرج فيها أثناء هذا العصر ابن مطروح الشاعر رفيق البهاء وصديقه المعروف بوصفه لأسر ملك فرنسا فى عهد الملك الصالح بالمنصورة إذ يقول فى ذلك من قصيدة طويلة طريفة[٥] :

قلْ للفرنسيسِ إذا جئته مقالَ صدقٍ من قؤولٍ نصيحْ

(١) خزانة الأدب ص ٢٤١ .
(٢) نفس المصدر ص ٢٤٢ .
(٣) انظر ابن خلكان ١/١٩٥ .
(٤) انظر ترجمة ابن مطروح فى ابن خلكان ٢/٢٥٧
(٥) ديوان ابن مطروح مع ديوان العباس بن الأحنف طبع الجوائب ص ١٨٢ .

دارُ ابنِ لقمانَ على حالها والقيدُ باقٍ والطواشى صَبيحْ

وقد التحق بهاء الدين وزميله ابن مطروح بخدمة الملك الصالح حينما أرسله أبوه الملك الكامل لحكم بلاد الفرات ، ولما توفى أبوه قربهما منه جميعا ، وقد عهد إلى بهاء الدين بديوان الإنشاء . ولعل من الطريف أن الصديقين كانا من ذوق يميل إلى السهولة المطلقة إلا أن البهاء يتفوق بخفة الروح والعذوبة فى الأسلوب ، وقد كاد جمهور شعره أن يذهب فى الغزل ، فهو الموضوع الذى شغل نفسه به طوال حياته ، ويرى الأستاذ بالمر فى مقدمته لديوان البهاء — وقد نشره نشرة جيدة — أن البهاء كان صادقا فى غزله ، ولكن ينبغى أن نتريث فى هذا الحكم ، لأن البهاء يقول فى بعض شعره :

أذكرُ اليوم سليمى وغداً أذكر زينبْ
لىَ فى ذلك سرٌّ برْقُهُ فى الناسِ خُلَّبْ

ويقول أيضا :

وإن قُلْتُمُ أهوى الربابَ وزينبا صدقتمْ سلوا عنى الرَّبابَ وزينبا
ولكنْ فتىً قد نالَ فضل بلاغةٍ تلعَّبَ فيها بالكلام تلعُّبَا

وإذن فهو متصنع فى غزله كبقية الشعراء ، وإن لم ينهج منهجهم فى تصعيبه ، إذ كان يميل إلى الأساليب السهلة الرقيقة ، ومع ذلك فنحن نجده يوشى شعره بضروب البديع من جناس وطباق وتورية ، واستمع إلى هذه القطعة المشهورة :

غيرى على السُّلْوَانِ قادرْ وسواىَ فى العشاقِ غادرْ
لىَ فى الغرام سريرةٌ واللهُ أعلمُ بالسرائرْ
وشبَّهِ بالغصن قلبى لا يزال عليه طائرْ
حُلْو الحديث وإنَّها لحلاوةٌ شقتْ مرائرْ
أشكو وأشكرُ فعلَهُ فاعجبْ لشاكٍ منه شاكرْ
يا ليلُ مالكَ آخرٌ يُرْجَى ولا للشَّوْقِ آخِرْ
يا ليلُ طُلْ ، يا شوقُ دُمْ إنى على الحالين صابرْ
لى فيك أجر مجاهدٍ إن صحَّ أن الليلَ كافرْ

طرفى وطرف النجم فيـــكَ كلاهما ساهٍ وساهرْ

فإنك تراها ملئت بالجناس ، كما تراها وشيت بالتورية فى طائر وكافر من الكفر بمعنى الستر . وكما كان يستخدم هذه الألوان كذلك كان يستخدم اصطلاحات العلوم كقوله :

وهوًى حفظت حديثه وكتَمْتُهُ فوجدتُ دمعى قد رواه مسلسلا

وقوله :

يُروَى حديثُ الجود عنه مُسْنَدًا فعلام ترويهِ السحائبُ مرسلا

كما كان يكثر من التضمين فى شعره كقوله :

وقفت على ما جاءنى من كتابكمْ وقوف شحيحٍ ضاع فى الترب خاتمُهْ

فقد استعار الشطر الثانى من المتنبى وكثيرا ما كان يستعير منه ، وهو كما كان يتصنع للتضمين كان يتصنع للاكتفاء فى مثل قوله :

ويقـال إنك قد كبرْ تَ عن الهوى فأقول (إنى)

ولكن ينبغى أن لا يفهم القارئ أن البهاء زهير كان يعمد إلى ذلك دائما فأكثر غزله لا تصنيع فيه ولا تصنع كقوله :

تعيشُ أنت وتبقى أنا الذى متُّ حقًا
حاشاك يا نورَ عينى تلقَى الذىْ أنا ألْقى
قد كانَ ما كان منِّى والله خيرٌ وأبقى
ولم أجد بين موتى وبين هجرِكَ فرقا
يا أنعمَ الناس قل لى إلى متى فيك أشقى
يا ألفَ مولاى أهلاً يا ألفَ مولاى رِفقا
لم يبق منِّىَ إلا بقيـــةٌ ليس تبقى

ويتطرف البهاء فى هذه السهولة حتى ليملأ شعره بكثير من الكلمات العامية والأساليب الشعبية وتلك سمة عامة فى الشعراء المصريين قبل البهاء زهير إلا أنه توسع فيها كقوله :

من اليوم تعارفْنَـا ونطوى ما جرى منا
ولا كانَ ولا صارَ ولا قلتمْ ولا قلنـا

وإن كان ولا بُدَّ من العتب فبالحسنى

وقوله :

كل ما يرضيك عندى فعلى رأسى وعينى

وقوله :

من لى بنومٍ أشكو ذا السهادَ لهُ فهم يقولون إن النوم بسلطان

وقوله :

إياكَ يَدْرِى حديثاً بيننا أحَدٌ فهم يقولون للحيطان آذان

وقد استتبعت هـذه السهولة المطلقة عند البهاء زهير أن وجدناه يميل إلى الأوزان المجزوءة والمستحدثة ، كما كان يميل إلى استخدام الشعر المسمى باسم (الدوبيت) كقوله :

كم يذهب هذا العمر فى خُسْران ما أغفلنى عنه وما أنسانى
إن لم يكن اليوم فَلاَحِى فمتى هل بعدك يا عمرى عمر ثانى

وأخيرا فإن له مقطوعة مزح فيها مع صديق مزحا يجعلنا نذكر فكاهة العصر الفاطمى وإن لم يبلغ مبلغها من الخفة ، إذ يقول :

لك يا صديق بغـــلةٌ ليستْ تســاوى خَرْدَلَهْ
تمشى فتحسبهـــا العيو نُ على الطريق مُشَكَّلَهْ
وتُخَـــالُ مدْبرةً إذا ما أقبلتْ مســتعجلَهْ
مقـــدار خطوتهـا الطويـــلَةِ — حين تسرع — أنْمُلَهْ
تهتز وهْىَ مكانهـــا فـكأنمـا هى زلزَلَهْ

٦

المماليك واستراد النهضة فى عصرهم

وإذا تركنا العصر الأيوبى إلى عصر المماليك وجدنا مصر تستعيد كثيرا من بهجتها ومرحها فى العصر الفاطمى ، فقد عاد لها كثير من مكانتها القديمة فى الشرق وخاصة بعد

غارات التتار على العالم الإسلامى وانتقال الخليفة العباسى من بغداد إلى القاهرة ، فقد أقبل معه العلماء والأدباء إليها حيث الظل الهنىء والعيش الرغيد . وكانت مصر فى هذا العصر أهم بلد فى العالم الإسلامى ، فإن العراق والشام عمهما سيل التتار ، وكانت الأندلس على وشك الاحتضار ، ولذلك لم يكن غريبا أن نرى فى مصر فى هـذا العصر وكأنها كعبة الإسلام وملجأ العروبة ، بل هى الدنيا كلها كما يقول زين الدين الوردى[1] :

دِيارُ مِصْرَ هى الدُّنْيَا وساكِنُهَا ... هُمُ الأنامُ فقابلها بتفضـيلِ

يا مَنْ يباهى ببغـدادٍ ودجلتها ... مِصْرٌ مقدَّمَةٌ والشَّرْحُ للنيلِ

لذلك لم يكن غريبا أن يسجل عصر المماليك صفحة زاهية فى تاريخ مصر ، وإن فى مساجدهم التى لا تزال قائمة تحت أبصارنا بالقاهرة ما يدل على مدى نهضتهم بالفن والعمارة وما تنطوى عليه من زخرف وجمال . وهم كما نهضوا بالعمارة نهضوا بالعـلم والشعر ، وكان منهم العلماء الممتازون كالملك المؤيد الذى يقول فيه ابن حجر : " كان معه إجازة بصحيح البخارى من شيخ الإسلام سراج الدين البلقينى ، فكانت لا تفارقه سفرا ولا حضرا "[2] ، وغير الملك المؤيد إن لم يأخذ إجازة مثله فإنه كان يجـل العلماء ويكافئ الشعراء والأدباء . ونحن نعرف أنه ألفت فى هذا العصر أكبر الكتب والمراجع فى الأدب والتاريخ من مثل مسالك الأبصار لابن فضل الله العمرى وصبح الأعشى ونهاية الأرب وخطط المقريزى والسلوك . وإذا رجعنا إلى الشعر والشعراء وجدنا الدفعة الهنيئة من الفكاهة والدعابة التى سبق أن رأيناها فى العصر الفاطمى تعود إلى هذا العصر ، وإن لم تعد بكل ما كانت تشعه من مرح وسرور . وقد مثل ابن دانيال فى اللغة العامية هذه الدفعة بكتابه (طيف الخيال) وهو تمثيلية لطيفة كما مثلها فى اللغة العربية الجزار والحمامى وسراج الدين الوراق ، إذ كانت روحهم فكهة ، وخاصة جزارهم ، ولعل ذلك ما جعل ابن سعيد وقد زار مصر فى القرن السابع يقول[3] :

أسُكانَ مصرٍ جاور النيل أرضكم ... فأكسَبَكُمْ تلك الحلاوة فى الشعرِ

وكانَ بتلك الأرض سحرٌ وما بقى ... سوى أثَرٍ يبْدُو على النظم والنثرِ

(١) حلبة الكميت ص ٢٩٧ .

(٢) حسن المحاضرة للسيوطى ٢/٨٩ .

(٣) فوات الوفيات (الطبعة الأولى) ٢/١١٣ .

وإن فى اسمى الجزار والحمامى ما يدل على أن الشعر فى هذه العصور أخذ يتصل بالشعب ، فمن قبل رأينا فى العصر الفاطمى ظافرا الحداد شاعرا ، والآن نجد جزارا وحماميا وأيضا نجد خياطا[1] وكان ابن دانيال كحالا . وكل ذلك معناه أن الشعر فى مصر يسعى دائما إلى أن يكون شعبيا . وهناك جانب آخر من هذه الشعبية لعله كان أهم من الجانب السابق ، وهو شيوع الأزجال فى هذا العصر أكثر من العصور السابقة ، وقد شاع معها النظم من الدوبيت والمواليا وكان وكان ، كما شاع نوع يسمى البُلَّيق ، وهو ضرب من الزجل ، يقول ابن سعيد يصف هذه الأنواع وقد رآها بمصر فى هذا العصر :

" الدوبيت : يقوله من أهل القاهرة كثير ، ولكن المرضىّ قليل ، ولم أسمع بها من شعرائه أحسن مما أنشدنيه لنفسه الزكى ابن أبى الإصبع :

قَبَّلْتُ ثنايا كجُمَانِ العِقْدِ منْهُ وعَدَلْتُ عن نُضَارِ الخدِّ
نادانى ماذا ، فقلت طبْع عربى يشتاق أقاحَ الروض دون الورد

كان وكان : كنت راكبا مرة فى خليج القاهرة فمررت على منظرة وجارية تغنى :

اسْتَنْبَهَتْ وَأَنْبَهَتْنى قالتْ حبيبى كم تنامْ
... ...

وسمعت الذين يطوفون بالجُمَّيْز على هذا الخليج يغنون :

السُّود مِسْـــك وعنبرْ والشُّمْرُ قُضْبَان الذَّهب
والبيض ثوب دبيـــق ما يحتمـــــل تمعيك

البُلَّيْق : أظرف من كان فى هذه الطريقة بالقاهرة فى عصرنا القادوس ، وله الزجل المليح المشهور الطائر فى الآفاق بجناح الاستحسان (المليح قلبى عليه يخفق ...) " ولا نطيل بذكر هذا الزجل فليرجع إليه من شاء فى كتاب المغرب[2] . ويقول ابن سعيد فى موضع آخر ، إنه رأى جماعة يصنعون البليق بالفسطاط ، ويقول إنه على طريقة الزجل الأندلسى ، وإن أهم صناعه بالفسطاط ساكن البُلَّيْقى ، ويروى له قطعة يعف القلم عن ذكرها لما فيها من فحش ، وقد بدأها بقوله :

(١) انظر المغرب لابن سعيد طبع ليدن ص ١١٩ .

(٢) المغرب (النسخة الخطية بدار الكتب) انظر القسم الثانى ورقة ٤٩ .

بَسَّى من الدِّين الثانى نرجع لدينى الحقــانى

على أنه ينبغى أن نعرف أن هذه الأنواع كانت تمتلىء بفنون البديع من جناس وتورية وما إليهما كهذا الدوبيت وفيه تورية وتهكم بقاض يأخذ الرشوة[1] :

فى مصرَ من القضاةِ قاضٍ وَلَهْ فى أكْلِ مواريثِ اليتامى ولَهْ

إن رمت عدالة فقل مجتهدا مَنْ عَــدَّ له دراهماً عَدَّلَهْ

أما المواليا فقد كان أشهر أصحابها — كما يقول ابن حجة — أبا بكر ابن العجمى ، فإنه كان إمام فنونها المتشعبة ، وقد ساق ابن حجة له مثالا منها ، وهو قوله :

للحب قالوا مُعَنَّاكَ الذى أُذْبلتو جُدْلُو بقبله فقلبو فيك خبَّلْتو

فقال أقسمْ لو أن البوس سَبَّلْتو ومات ، للشرق مادِرْتُو وقَبَّلْتو[2]

وفى هذه المواليا جناس معكوس واضح وفيها أيضا تورية واضحة فى كلمة قبلتو . وإذا كانت هذه الفنون قد تسربت إلى الشعر الشعبى فلأنها كانت عامة فى الشعر العربى حينئذ ، وكان يعم معها فيــه أيضا التصنع لمصطلحات العلوم ، وخاصة مصطلحات النحو والحديث والتاريخ والعروض والبديع كقول الجزار[3] :

كفُّهُ زمزمٌ تفيضُ على العا فينَ جودًا والمال فيها الحطيمُ

هو أولى بالرَّفْعِ إن أعرب الدَّهْــرُ وعُمْرُ العِدَا به مجزومُ

عارفٌ بالبديعِ لم يخف عَنْهُ النَّــقْصُ منًّا يوما ولا التتميمُ

ويجيز الإيطاء فى الجود لــكنْ شابنا نحن فى المديح اللزومُ

ومع ذلك فالجزار كان أخف شعراء العصر روحاً وميلا إلى المداعبة ، ونحن نقف قليلا عنده وعند ابن نباتة لنتبين هذا العصر فى نورٍ أعم وأوضح .

الجزار

" الشاعر المفتنّ جمال الدين أبو الحسين يحيى بن عبد العظيم ، المصرى المولد والوفاة ، المعروف

(١) خزانة الأدب للحموى ص ٢٢ . (٣) المغرب ص ١٢٩ .
(٢) خزانة الأدب ص ٣٥ .

بالجزار الشاعر المشهور ، أحد فحول الشعراء فى زمانه ، وكان من محاسن الدنيا ، وله نوادر مستظرفة ومداعبات ومقارضات مع شعراء عصره ، وله ديوان شعر كبير . قال الشيخ صلاح الدين الصفدى : لم يكن فى عصره من يقاربه فى جودة النظم غير السِّراج الوراق ، وهو كان فارس تلك الحلبة ، ومنه أخذوا وعلى نمطه نسجوا ، ومن مادته استمدوا[١] " . وقد توفى الجزار عام ٦٧٩ هـ . ويقول صاحب مسالك الأبصار فيه : " قال الشعر وهو صغير أول ما احتلم وطاف بأركان بيت له واستلم[٢] " . وقد ترجم له صاحب المغرب ترجمة طويلة أفاض فيها فى وصف جوده وما لحقه هو نفسه من هذا الجود ، وهو يبدأ ترجمته على هذا النمط : " الجمال أبو الحسين الجزار هو يحيى بن عبد العظيم ختمت به شعراء الفسطاط ليكون الختام بمسك ، وكان بينهم فى هذا العصر بمنزلة الواسطة من السلك ، كان أبوه وأقارب جزارين بالفسطاط ، دكاكينهم بها إلى الآن ، قد عاينتها وأبصرته معهم بها ، وكان فى أول أمره قصابا مثل أبيه وقومه ، فحام على الأدب مدة وأكثر حوله من حومه ، فرفعت له فى القريض راية . . . ولم يزل ذلك دأبه فى بلده حتى أخذ على الطبقة بيده ، فصار العلم الذى إليه الإشارة بين الجميع ، وأصبح جوالا فى آفاق الديار المصرية . حتى صارت له فى أقطارها عدة رسوم يجتمع له فيها ما لا يحصله فى هذا العصر أحد من أهل المنظوم[٣] " . ونرى من هذا النص الطويل أنه نشأ بين ساطور ووضم ، غير أن هذه النشأة لم تعقه عن أن يحتل مكانة رفيعة بين شعراء عصره ، ويظهر أنه كان ينتجع الولاة فى دمياط والمحلة والإسكندرية ، كما يتبين من القطعة التى رواها ابن سعيد ، وكانت — كما يقول — له عليهم وعلى غيرهم رسوم كثيرة . وإن من يقرأ ما رواه ابن سعيد من شعره يلاحظ أنه كان يكثر فيه من التصنع للعلوم ، كالمثال الذى مر سابقا . وقد كان يتصنع بجانب ذلك الاقتباس من القرآن الكريم كقوله[٤] :

أَرَى الإِسْكَنْدَرِيَّةَ ذاتَ حُسْنٍ ... بديعٍ ما عَلَيهِ منْ مَزِيدِ
حَلَلْتُ بظاهرٍ منها كأنِّى ... حَلَلْتُ هناكَ جناتِ الخلودِ
فلا بئرٌ معطَّلَةٌ وكم قد ... رَأَيْتُ هُنَاكَ من قَصْرٍ مَشِيدِ

(١) النجوم الزاهرة ٧/٣٤٥ .
(٢) مسالك الأبصار ١٢/٢٤٦٧ .
(٣) المغرب ص ١٢١ .
(٤) المغرب ص ١٣٣ .

و بإزاء ذلك نراه يكثر فى شعره من ألوان الجناس والطباق ، وقد كان يعنى عناية خاصة بالتورية لاسيما باسمه ، وكذلك كان يقلده الحماى وسراج الدين الوراق فى التورية باسميهما[١] . ويظهر أن الجزار كان خفيف الروح جدًّا فشعره ملىء بالفكاهات ، والدعابات التى تعبر عن هـذا الجانب فى عصره ، وأنه كان عصر تنادر وتفكه ، فمن ذلك قوله فى نصفية[٢] :

لىَ نِصْفِيَّـــةٌ تَعُدُّ منَ العُمْـــرِ سنيناً غَسَلتُها ألفَ غَسْـلَهْ
ظَلَمَتْهَا الأيامُ حُـكماً فأضحَتْ فى العَذَابِ الأليمِ من غير زَلَّهْ
كلَّ يومٍ يحوطُها العَصْرُ والدَّقُّ مراراً وما تُقِرُّ بجُمْـلَهْ
فهى تعتلُّ كلمـا غسلوها ويزيل النِّشَاءُ تلك العِـلَّهْ
أين عيشى بها القديمُ وذاك التِّيـهُ فيها وخطرتى والشَّمْلَهْ
حيث لا فى أجنابها رُقْعَةٌ قـطُّ ولا فى أكمامها قطُّ وصْـلَهْ
قال لى الناسُ حين أطنبت فيها بَسَّ أكثرتَ خَلِّها فهىَ بقلهْ

ويصف داراً له متهدمة فيقول[٣] :

ودار خرابٍ بها قد نزلتُ ولكنْ نزلتُ إلى السابعهْ
فلا فرق ما بين أنى أكون بها أو أكون على القارعهْ
تساورها هفوات النسيم فتصغى بلا أُذُنٍ سامعَهْ
وأخشى بها أن أقيم الصلاة فتسجدَ حيطانُها الراكعَهْ
إذا ما قرأتُ إذا زلزلت خشيتُ بأن تقرأ الواقعَهْ

وواضح مافى هذه الفكاهات من توريات . واستمع إليه يقول فى أبيه وقد تزوج بعد هرمه وشيخوخته[٤] :

تزوج الشيخ أبى شيخةً ليس لها عقلٌ ولا ذِهْنُ

(١) المغرب ص ١٣٥ ، وانظر خزانة الأدب الحموى ص ٢٤٤ وما بعدها فقد جاء فيها بفصول طويلة من تورياته وتوريات صاحبيه .
(٢) المغرب ص ١٢٧ .
(٣) خزانة الأدب ص ٢٥١ .
(٤) خزانة الأدب ص ٢٤٩ .

لو برزتْ صورتُها فى الدُّجى ما جَسَرتْ تبصرها الجنُّ
كأنَّها فى فرشها رِمَّةٌ وشَعْرُهَا من حَوْلها قُطْنُ
وقائلٍ قال فما سنُّها فقلتُ ما فى فمها سنُّ

وما أطرف قوله فى بخيل[1] :

لا يستطيع يرى رغيفاً عِنْدَهُ فى البيت يُكْسَرْ
فلو أنَّهُ صلَّى وحا شاه لقال الخبز أكبر

وواضح ما فى هذه الفكاهات من ميل الجزار إلى الأساليب العامية ، فهو يستعير منها بعض الألفاظ ، ولكنه على كل حال لم يسقط فى شعره ، فقد استمر يعنى بأسلوبه ، واستمر على هذا النمط السابق يخلط فيه بين ألوان التصنيع والتصنع كما هى عادة الشعراء فى تلك العصور .

ابن نباتة

جمال الدين محمد بن نباتة ينتهى نسبه إلى ابن نباتة الخطيب المشهور فى عصر سيف الدولة ، وقد ولد كما حدث هو عن نفسه[2] بمصر فى أواخر القرن السابع ونشأ بها ، وقد تركها إلى الشام حيث خدم هناك فى دواوين الإنشاء ، ثم رجع فى آخر حياته إلى مصر حول عام ٧٦٠ هـ واستمر بها حتى توفى عام ٧٦٨ هـ . ويظهر من شعره أن حظه كان كئيبا ، ولذلك أكثر من ألمه وشكواه من شقائه وبؤسه ، وقد جعله هذا اللون فى حياته لا يعبر عن فكاهة أو دعابة إلا ما كان من تصنعه للتورية . على أنها عنده تصبح ثقيلة بالرغم من إكثاره منها لأن مزاجه لم يكن يساعد عليها ، ولذلك كنا قلما نقع له على تورية خفيفة ، وربما كان أجمل ما جاء عنده من تورية قوله لمن طلق زوجا له تسمى دُنْيَا :

ظلمتَ دُنْيَاكَ وطلَّقْتَهَا فَرُحْتَ لا دُنْيَا ولا آخرهْ

وقوله :

ومولَعٍ بِفخَاخِ يمدُّها وشِباكِ
قالت لىَ العين ماذا يصيد قلت كراكى

(١) المغرب ص ١٣٧ .
(٢) انظر : خزانة الأدب للحموى ص ٢٩١ .

وقوله ، وفيه اكتفاء واضح :

فأقطفُ منْ أوْرَاقِهِ الأدَبَ الذى وأسْمَعُ منْ ألفاظِهِ اللُّغَةَ الَّتِى

وقد كان يكثر من هذا الاكتفاء فى شعره ، كما كان يكثر من الاقتباس من القرآن الكريم كقوله :

سألت قلبى عن ذوى العشقِ وعنْ ما أوتيتْهُ من فنون الحسنِ مَنْ

فقال لى : (إنى وجدت امرأةً تملكهم وأوتيت من كل شىْ)

أما الشعر فقد كان يكثر من تضمين أبياته القديمة والعباسية فى شعره ، وهناك قصيدة فى ديوانه ضمنها شطور معلقة امرىء القيس ، وقد بدأها على هذا النحو :

فطمت ولأنى ثم أقبلتُ عاتبا أفاطم مهلا بعضَ هذا التدلل

واستمر على هذا النمط ، وقد تعلق فى شعره بالتضمين للمتنبى كثيراً ، فتارة نراه ينقل شطورا من أبياته ، وتارة ينقل أبياتا برمتها ، وتارة ثالثة يتصنع لقصيدة من قصائده ، فينقل منها جميع شطورها . وكما كان يتعلق بالتضمين كان يتعلق بمعارضة القصائد المسبوقة ؛ فتارة نراه يعارض كعب بن زهير فى مديحه للنبى صلى الله عليه وسلم بقصيدة لامية على نمط قصيدته يقول فيها :

ما يمسك الهُدْبُ دمعى حين أذكركم إلا كما يمسك الماء الغرابيلُ

وتارة نراه يعارض المتنبى ، وأخرى يعارض ابن النبيه فقد عارض قصيدته المعروفة :

يا ساكنى السفح كم عين بكمْ سفحت نزحتمُ فهى بعد البعد ما نزحت

إلا أنه لم يأت معها بطائل[1] ، وقد تعلق مع هـذه المعارضات بالتصنع لاصطلاحات العلوم كقوله :

بلواحظٍ يرفعن جفْناً كاسرًا فيُثِرْنَ فى الأحشاء هَمًّا ناصباً

كما تعلق بصنع الألغاز وهى كثيرة فى ديوانه . ومهما يكن فإن روحه ليست خفيفة فى شعره ، ولذلك يبدو لنا كل ما فيه من تلفيق . وما من شك فى أن الجزار تمثل روحه مصر فى هذه العصور أكثر مما تمثلها روح ابن نباتة ، وربما كان ذلك يرجع إلى أنه لم يعش فيها طويلا

(١) خزانة الأدب للحموى ص ٥ .

وأنه كان تعساً فى حياته شقيا ، وأيضاً فإنه — كما يبدو من شرحه لرسالة ابن زيدون فى كتابه المسمى (سرح العيون) — كان عالما ، فبدت فى شعره روح العلماء المتزمتين الذين لا يعجبون كثيرا بالفكاهات والدعابات .

٧

العصر العثمانى والعقم والجمود

ويدخل العصر العثمانى وتدخل مصر معه فى ظلام قاتم ، فقد تحولت من مملكة مستقلة إلى ولاية تابعة للدولة العثمانية ، وليت الأمر وقف عند ذلك ، فقد سلبها سليم فاتحها خير ما فيها من ثروة علمية أو فنية ، إذ أخذ معه كثيراً من التحف والكتب ، كما أخذ معه كثيراً من الأدباء والعلماء والمهندسين وأصحاب الصناعات الفنية الذين يصنعون أدوات الترف ، وانكمشت مصر ولم يعدلها صلة إلا بالقسطنطينية ، وهى صلة تقف عند خلع وال أو بيان مظلمة ، صلة التابع بالمتبوع ، وقد أعوز مصر فى هذا العصر العثمانى الولاة والحكام الذين يعنون بالحركة العلمية والأدبية ، فانطفأت المصابيح التى كانت مشتعلة فى العصور السابقة . ولا نستطيع أن نقول إن الشعر انعدم فى العصر العثمانى ، فقد كان موجودا ، ولكنه وجود خير منه العدم ، إذ اقتصر الأمر على جماعة يقرأون بعض القصائد المسبوقة وخاصة التى كانت قريبة من عصورهم ، ثم يعارضونها أو يخمسونها أو يربعونها ، فيأتون بنماذج لا روح فيها ولا جمال ، إنما هى تقليد ركيك ضعيف ، ومن أين تأتيها الروح أو يأتيها الجمال وقد كانت تصدر عن نفوس مجدبة ، لا تستطيع أن تصنع شيئا إلا أن تجتر القديم هذا الاجترار الذى يحيله إلى مربعات ومخمسات فى أساليب واهية ضعيفة ؟ . وليس من شك فى أن الشعراء كانوا يحتالون على ألوان البديع يملؤون بها شعرهم ، ولكنا نحس أن هذه الألوان أصبحت باهتة فى أيديهم ، فقد فقدت مقدرتها القديمة على التلوين والتعبير . ولعل أهم شاعر ظهر فى هذا العصر هو الشهاب الخفاجى ، وقد ترجم لنفسه فى آخر كتابه ريحانة الألبا ، وترجم له المحبى[1] ، وحكى شيئا من أشعاره ، وهى تدل على ما نقوله من ضعف الروح

(١) خلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر للمحبى ١/٣٣١ .

الأدبية فى هذا العصر وما أصاب الحياة الفنية من عقم وجمود ، وكذلك الشأن فى عبد الرحيم العباسى صاحب كتاب (معاهد التنصيص) فقد ترجم له الشهاب الخفاجى[١] ، وشعره غث ، وهو يدل بدوره على إجداب الحياة الفنية فى هذا العصر ، فقد أسفّ الشعر ولم يعد من الممكن أن يعود إلى الارتفاع والتحليق فى أجواء الفن العليا ، إلا إذا قدمت إليه مجهودات شاقة ، وكأنما جفت فى هذا العصر كل الينابيع الممكنة التى كانت تمد الشعر بأسباب الحياة ، فشاعت فيه الألفاظ العامية والتركية ، ويحس الإنسان كأنما أصيبت الأداة الفنية التى رأيناها فى العصور السابقة بعطل شديد ، فقد عم الظلام وعمت الكآبة ، ولم يعد هناك إلا جو خانق يشمل كل شىء ، وكأنى بالمصريين أصبحوا لا يستطيعون التنفس ، فضلا عن أن يحيوا حياة فنية فيها فن وشعور وفيها حياة وجمال .

(١) انظر : ريحانة الألباء ص ٢٤٨ .

خاتمة

١

الصورة العامة للكتاب

رأينا الشعر العربى ينشأ فى ظروف غنائية ، وقد أخذ يظهر فيه منذ أواخر العصر الجاهلى نوع متميز يتكسب به الشعراء سميناه باسم «الشعر التقليدى» وقد تطور فى المذاهب الفنية التى وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع . ونحن لا نترك العصر الجاهلى إلى العصور التالية حتى يحدث تطور واسع فى الغناء العربى وقواعده ، تحدثه العناصر الأجنبية ، فقد كان أكثر المغنين من الموالى وبخاصة الفرس والروم ، وقد أدخل هؤلاء المغنون فى الغناء العربى كثيرا من النغم الأجنبى والألحان الأجنبية مما أعد للتغيير فى « الرقم الموسيقية » القديمة ، وكان الشعراء يحورون فى شعرهم ويجزئون تحت تأثير هذا التغيير ، وكانوا ما يزالون يحورون ويجزئون حتى تحرفت صورة «الرقم الموسيقية» القديمة من بعض الوجوه ، وقد تولدت داخل هذا التحريف أوزان جديدة كأوزان المقتضب والمضارع والمجتث والمتدارك ، وكأوزان أخرى أشرنا إليها فى موضعها ، غير أن أصحاب العروض أهملوها ، فلم يقترحوا لها أسماء ، ولم يعنوا بها عناية من شأنها أن تسجلها على الزمن .

ومضينا بعد بحث هذا الشعر الغنائى الخالص نبحث الموجات التى تعاقبت فى الشعر العربى أثناء العصر العباسى ، فرأينا موجة الصنعة تستمر ، ثم يظهر بجانبها موجة جديدة من الزخرف والتصنيع ، وأخيرا تظهر موجة التصنع ، فتم الشعر العباسى ويم معها تلفيق ولف ودوران كثير . وقد تتبعنا هذه الموجات فى الأندلس ومصر ؛ أما الأندلس فرأيناها تأخذها جميعا وتطبقها تطبيقا دون أن تنميها أو تعدل فيها سوى ما أحدثته من الموشحات والأزجال حيث نجد الشاعر يمزج بين الأوزان المختلفة والقوافى المتنوعة فى المقطوعة الواحدة ، وقد حاولنا أن نجد جوانب أخرى تفسر لنا شخصية الأندلس ، فتتبعناها فى حياتها السياسية والاجتماعية والأدبية ، ورأيناها تعيش جملة فى الإطار العام لمذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع

دون أن تحاول إحداث مذهب جديد ، إذ كانت تعتمد اعتمادا على الاستعارة من المشرق بحيث لم نستطع أن نتبين شخصيتها فى وضوح ، بل بحيث قلنا إن شخصيتها كانت ضعيفة فى تاريخ الشعر العربى .

ولما تركنا الأندلس إلى مصر وجدناها حقا تقلد المذاهب السابقة ، ولكنا رأيناها بعد ذلك تعبر عن شخصيتها فى وضوح ، إذ صوّر شعراؤها ما فيها من جنات وزروع ومفاتن جمال ، وهم فى ذلك لا يتفوقون على الأندلسيين ، ولكنهم لا يوضعون فى مرتبة متخلفة عنهم ، بل نحن لا نبالغ إذا قلنا إن مادة شعر الطبيعة فى مصر لا تقل عن مادته فى الأندلس ، لا من حيث الكمية ، ولا من حيث القيمة الفنية الخالصة . وقد قلد المصريون الأندلسيين فى صنع الموشحات والأزجال وتوسعوا فيها وأضافوا إليها النوع المسمى باسم (البليق) كما أضافوا إليها المواليا والكان كان والدوبيت مما ذاع فى المشرق . على أن مصر تفترق بعد ذلك من الأندلس مفارق واسعة ، إذ عبر شعراؤها عن حياتها السياسية وخاصة فى الحروب الصليبية تعبيرا واضحا ، وهم كذلك عبروا عن زهد وتصوف متأثرين فيهما — إلى حد ما — بتراث مصرى قديم ، كما عبروا عن لهو وترف ونعيم ومجون ، ولم يكتفوا بذلك ، بل رأيناهم يعبرون عن الروح المصرية التى تشتهر بالفكاهة والدعابة ، وقد استمروا يفصحون عن هذا الجانب الفكاهى بصورة رائعة من العصر الفاطمى إلى العصر العثمانى إذ يسود العقم والجمود كل شىء فى مصر ، ويحس الإنسان كأنما فقدت لوحة الفن المصرية ألوانها الزاهية البهيجة ، أو كأنما تبللت هذه الألوان بالدموع على النهضة الفنية الزائلة ؛ ولذلك كان من العسير أن نجد فى العصر العثمانى شاعرا يفصح عن جدة ، بل عن مقدرة فى التعبير ، فقد جمد الفن وعقم التفكير الفنى ، ولم يعد من الممكن أن يعود الشعراء به إلى روعته القديمة إلا بعد جهود شاقة عسيرة .

٢

الشعر العربى الحديث

إذا ذهبنا نتعقب الشعر العربى الحديث وجدنا نهضة واسعة تأخذ به من جميع أطرافه ،

وقد بدأ هذه النهضة شعراء مصر الحديثة يقودهم فيها البارودى . وهى نهضة لا تعتبر فى صورتها العامة ثورة على القديم ، بل هى تتصل به اتصالا شديدا ، إذ نرى الشعراء يعودون بالشعر العربى إلى رونقه الذى نعرفه فى العصر العباسى . تركوا هذا الشعر الركيك الذى نعرفه للمصريين فى العصر العثمانى كما تركوا شعر الخشاب والساعاتى ومن إليهما ممن كانوا ينظمون فى مفتتح العصر الحديث ، إذ كان شعرهم أيضا غثاً مسفا ، وأخذوا يرتفعون بشعرهم إلى آفاق عليا .

غير أنه ينبغى أن لا نبالغ فى ذلك ، فإن حركة التجديد والنهضة عندنا لم تكن واسعة ، بل لقد كانت ضيقة تعتمد أكثر ما تعتمد على إحياء القديم و بعثه ، فهى حركة بعث و إيقاظ ، ورجوع بالشعر إلى تعبيره القديم ، ولعله من أجل ذلك لم تختلف صورة الشعر عند البارودى وتلامذته كثيرا عن الصورة القديمة ، فقد استمدوا أفكارهم وأخيلتهم وموضوعاتهم من القدماء ، إذ ذهبوا يستنون بمناهجهم و يحتذون على أمثلتهم . و إن من يرجع إلى ديوان البارودى يجده يقلد جميع الشعراء العباسيين بل والجاهليين والإسلاميين ، فهو يعارض النابغة وأبا نواس والبحترى والشريف الرضى والمتنبى وأبا العلاء ؛ ولكن مع هذا نراه يخرج بالشعر من نطاق صفوت الساعاتى والخشاب هذا النطاق الذى هو أشبه ما يكون بكراريس التطبيق إلى نطاق جديد فيه حقا تقليد ، ولكن فيه أيضا جدة و براعة . و إذا تركنا البارودى إلى شوقى زعيم الشعر المصرى الحديث وجدناه مثل أستاذه البارودى ينحو نحو تقليد القدماء ، ولذلك كانت تكثر عنده معارضة الشعراء السابقين من مثل أبى نواس وأبى تمام والبحترى وابن زيدون . ولعل فى هذا ما يدل على أن النهضة الفنية فى الشعر المصرى الحديث كانت نهضة بعث و إحياء . حقا قد يقول حافظ :

آنَ يا شِعْرُ أنْ نَفُكَّ قُيُودَا قَيَّدَتْنَا بها دُعاةُ المحـــالِ

ولكن حافظا و إخوانه لم يفكوا عن فنهم أفعى التقليد . وقد يكون شوقى أكثرهم تجديدا ، فقد حاول أن يحدث ضربا من الشعر التمثيلى على نحو ما نعرف فى روايات مصرع كليوباترا ومجنون ليلى وقمبيز وأمثالها ، إلا أن هذه المحاولة لم تكمل عند شوقى لأسباب كثيرة ، أهمها أنه لم يدرس تاريخ المسرح الأوربى ، فلم يتجه بشعره التمثيلى إلى أوزان جديدة ولا أحكم

إخراجه لأبطال رواياته ولا وفق فيما صنعه بينهم من حوار ، فبدا الضعف فى جوانب كثيرة من عمله المسرحى ، سواء فى لغته أم فى أوزانه أم فى طريقة عرضه وإخراجه . وقد وجد بجانب ذلك ضرب 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 للمطبعة 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 فلسفه فى الحياة ، أو حب للطبيعة ، أو إيمان بعقيدة خاصة ، إنما هى قصائد 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 فلايزال الشعر على حاله التقليدية القديمة ، لم تغير أصوله ولا رسومه ؛ ومن أجل ذلك كان الديوان عند حافظ أو شوقى كالديوان عند القدماء ، إنما هو قصائد تجمع من ظروف ومناسبات مختلفة ، فيتكون منها مجموعة من الشعر تسمى ديوانا ، وليس بين أشعارها وحدة معينة أو غاية مشتركة ، إنما كل ما بينها من اتفاق أنها تشترك فى وحدات وغايات موسيقية ، أو أنها شعر قد نظم على أوزان وقوافٍ ، وليس بعد ذلك ما يدل على اتفاقها فى غرض معين ، ومن ثَمَّ كان من العسير أن يكتب شاعر من هؤلاء الشعراء مقدمة لديوانه ، لأن المقدمة تعنى المنهج المرسوم والمذهب الموضوع وهم لا مذهب لهم ولا منهج إنما يكتبون بوحى الساعة أو وحى الأحداث والمناسبات المختلفة .

الشعراء يحاولون التجديد

ونحن لا ننسى ما حاوله بعض الشعراء من التجديد ، وخاصة شعراء المهجر من أمثال أمين الريحانى وجبران خليل جبران ، فقد تثقفوا ثقافة واسعة بالشعر الغربى ، بل إننا نجد منهم من نبغ فى النظم باللغة الإنجليزية ، غير أنهم فى الحق لم يستطيعوا أن ينهضوا بكل ما كنا نصبو إليه ؛ فقد أهملوا — فى كثير من جوانب شعرهم — الصياغة الفنية للشعر العربى ، وراحوا يستعيرون معارض تفكيرهم وشعورهم من الشعراء الغربيين ، وخاصه شعراء (الرومانتيك) وبالغوا فى ذلك حتى أصبحت نماذج كثيرة من أشعارهم ، وكأنها ضروب من الترجمة للأساليب الغربية إلا أنها ترجمة رثة . ولعل من الغريب أنهم ذهبوا ينادون بهجر الأساليب العربية القديمة ، ويقولون إنها أصبحت لا تلائمنا فى العصر الحديث ، ونسوا أن صياغة التفكير الفنى لأمة من الأمم لا يمكن أن تهجر مرة واحدة إلى صياغة أمم أخرى . يمكن أن يزاوج الشعراء بين صياغة أمتهم القديمة وصياغة الأمم الحديثة ، ولكن أن يهجر الشعراء أحاسيس أمتهم وطرقها فى التعبير عن الفكر والشعور إلى أحاسيس وطرق جديدة فإن مثل هذه الحركة لا تؤدى إلى منهج واضح من التجديد . وأى تجديد ؟ أليست تنبذ تقليد القديم إلى تقليد آخر سقيم ؟ ولسنا نشك فى أن التقليد فى داخل القديم أكثر اتصالا بالأمة من هذا التقليد الجديد للأجنبى الخالص . وأكبر الظن أن ذلك ما جعل الشعراء المحافظين أكثر قبولا عند الناس والنقاد من هؤلاء الشعراء الذين نبذوا الصورة القديمة للشعر العربى ، وكأنما خيل إليهم أن التعبير الفنى كالأزياء ، فإذا كان من الممكن أن نخلع زينا ، فكذلك يكون من الممكن أن نخلع الزى القديم فى الفن إلى زى غربى حديث ، لا نعتد فيه بالأوزان القديمة ، ولا بنظم القوافى ، ولا بطريقة القوم فى التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، إنما نعتد بشىء واحد هو التقليد للشعر الغربى تقليداً ننسى فيه شخصياتنا القديمة . ولسنا نرتاب فى أن هذه الحركة كانت تطرفاً فى التجديد ، ولذلك لم تحدث الانقلاب المنشود . ونحن لا ننكر أننا نجد أحيانا عند شعراء المهجر مقطوعات شعرية رائعة استطاعوا أن يوازنوا فيها بين الصياغة العربية والأفكار والصور الغربية ، ولكن ذلك قليل وفى الندرة . ولعل من الحق أن نذكر هنا أن الشعر العربى الحديث يغلى

باتجاهات جديدة كثيرة فيه ، إلا أنها لم تنظم حتى الآن تنظيما دقيقاً ، وهى لذلك لا يزال يعمها الاضطراب ، ولا نزال نجد فيها الشذوذ والتذبذب الذى يكون عادة رائداً للثبوت والاستقرار .

٣

الطريق الى التجديد المستقيم

ونحن نؤمن بأن هذه الحال من التذبذب والاضطراب فى الشعر العربى الحديث ترجع إلى أن الشعراء لا يعتنقون عملهم كمذهب وعقيدة ، و إنما هم ينقلون عن الغرب دون أن يستوعبوا ، وهم كذلك لا يحققون لأنفسهم ثقافة واضحة بالصياغة العربية الأصيلة ، ولسنا نشك فى أن إصلاح هذه الحال ينبغى أن يعتمد على أصلين مهمين : أما الأصل الأول فهو أن يدرس شعراؤنا تلك المذاهب الفنية القديمة التى وصفناها دراسة دقيقة ، يقفون بها على صورتها الحقيقية ، حتى يعرفوا كيف يبنون على هذا الأساس الفنى العتيد ، وحتى يقوم بينهم و بين أسلافهم ضرب من التفاعل الفنى تنتج عنه الأصالة التى يريدونها لأنفسهم وفنهم . وأما الأصل الثانى فهو الاستمرار فى التأثر بالفن الغربى والثقافة الغربية ، والتعمق فى ذلك تعمقاً أوسع مما نرى الآن ، ولكن على أن يكون ذلك فى حدود التزاوج بين المنبعين من التفكير الفنى عند العرب ، وهذا التفكير عند الغرب ، لا فى هذا الخلط السقيم الذى نجده فى كثير من نماذج شعراء المهجر . و إذا كان العباسيون لم يترجموا الأدب اليونانى ولم يتأثروا به ، واستمروا يعيشون فى شعرهم معيشة داخلية فيها ضرب من القصور ، فإن واجب شعرائنا فى العصر الحديث ألاَّ يعودا إلى هذا الخطأ القديم ، وأن يتعمقوا الأدب الغربى والثقافة الغربية ، وأن لا يقفوا بذلك عند السطح والقشور ؛ فهؤلاء صبرى وحافظ وشوقى كانوا يلمون بطرف من الثقافة الفرنسية ، ولكن شاعراً منهم لم يستطع أن يقلد لامارتين أو فيكتور هيجو أو غيرهما من الشعراء الفرنسيين .

ونفس شعرائنا المعاصرين قل منهم من درس الفن الغربى أو الثقافة الغربية — وخاصة الثقافة الفلسفية — دراسة غيرت الأوضاع الفنية عنده أو الأوضاع الفكرية . قد نجد بعضهم يستعير عناوين قصائده أو دواوينه من الشعر الغربى ، كما يستعير بعض المعانى والأفكار ،

وهو ضرب من الترجمة ، إذ يترجمون بعض الألفاظ والأسماء والصور والأفكار من الشعر الغربى واهمين أن ذلك يحقق لهم التجديد المنشود .

وإن الناقد الحديث ليشعر بشىء من الأسى لهذا التحول الذى صار إليه الشعر العربى فى العصور الحديثة ، فالشاعر لا يأخذ نفسه بثقافة غربية واسعة تكون عنده مركباً فنيا جديداً ، كما كان الشأن عند العباسيين فى استخدامهم للفلسفة اليونانية والثقافة الأجنبية ، بل هو يكتفى باستعارة بعض العناوين والصور والمعانى ، ظانا أن تلك هى الطرافة التى نبحث عنها ، ولذلك كنا نقرأ فى الشعر الحديث من غير لذة . ونحن لا نبالغ إذا زعمنا أنه لا يوجد بيننا شاعر قرأ فلسفة العصور الحديثة أو القديمة قراءة دقيقة ، كما أنه لا يوجد بيننا من قرأ الميثولوجيا القديمة ، أو من قرأ فى دقة آثار سوفوكليس أو كورنى أو جيته أو بيرون ؛ ولعله من أجل ذلك لم يحدث التجديد المنشود فى الشعر المعاصر ، فلم يكتب شاعر فى الملاحم الكبرى كما كتب هوميروس فى الإلياذة ، ولم يوجد من تثقف ثقافة فلسفية عميقة يلائم بينها وبين التفكير الفنى . ومن أجل هذا القصور فى الثقافة كان الشاعر عندنا مرتبكا فى سلوك طريق التجديد الذى يريده ، وكأنى به يظن التجديد شيئا يلقى فى الطريق ، وليس دراسة عميقة ولا ثقافة واسعة . وقد أحدث شوقى محاولات فى المسرح ولكنها تعاب أيضا بنقص ثقافته المسرحية ، ولو أنه درس المسرح اليونانى ، ثم درس المسرح الغربى الحديث وما أصابه من تطورات مختلفة لخرج عمله أدنى إلى الكمال .

والحق أن واجب شعرائنا أن يحتووا لأنفسهم ما خلفته أوربا من كنوز فكرية وفنية . وليس عيبا أن يستمد شعر من شعر آخر ، فهذا الشعر الغربى نفسه نراه يستمد فى أجياله الحديثة من جميع العناصر القديمة يونانية أو رومانية ، وشرقية أو عربية ، وكأنما الحضارة الغربية تأخذ بحظ من جميع العناصر القديمة ، فالفكر البشرى ليست له حدود ، ولا تقوم بين مناطقه وأقاليمه حواجز وفواصل ، والحضارة العربية نفسها فى العصور الوسطى كانت تمتص جميع العناصر التى سبقتها ، وأمكنها الحصول عليها من الحضارات السابقة . وإن واجبنا أن نعود مرة أخرى إلى هذا الامتصاص إزاء الحضارة الغربية وعناصرها المنوعة ، ويحسن ألا يحجز الشعراء أنفسهم داخل إطار الشعر الغربى وثقافته ، بل

يضيفوا إلى ذلك ثقافة عميقة بالفلسفة القديمة والحديثة ، وكذلك ينبغى أن يتثقفوا ثقافة واسعة بالنحت والرسم والموسيقى ، فإن هذه الفنون تتشابك جميعا بفن الشعر عند الغربيين بحيث نراهم لا يتصورون فرعا منها منفصلا عن الفروع الأخرى من شجرة الفن .

وليس من شك فى أنه حين ينظم الاتصال بين شعرائنا المعاصرين وبين المذاهب الفنية القديمة التى وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع ، كما ينظم بينهم وبين الفن الغربى وطرائقه ، فيقبلون على تعمق أصول الصناعة الفنية عند العرب ، كما يقبلون على تعمق المناهج الفنية والفلسفية عند الغرب ، ولا يكتفون بذلك بل يتجهون شطر المشرق فيطلعون على آداب الفرس والترك والهند والأمم الشرقية الأخرى ؛ ولكن لا ليستعيروا وينقلوا أو يترجموا ، بل ليتفاعلوا ويستوعبوا ويعبروا عن شعورهم وسرائرهم تعبيرا لهم مادته وصورته وما فيه من معارض التفكير ومنازع الوجدان ، حينئذ تجد قافلة التجديد طريقها الذى أخطأته ، ودليلها الذى ضلته ؟

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES

This book is due on the date indicated below, or at the expiration of a definite period after the date of borrowing, as provided by the rules of the Library or by special arrangement with the Librarian in charge.

DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE
C28(1141)M100			

JAN 10 1946

893.782 D14

Daīf
Al fann wa-madāhib fī al-shi'ir al-'arabi

JUN 2 0 '50 Special Collections exhibit

893.782 D14

COLUMBIA LIBRARIES OFFSITE
CU58888314
893.782 D14
Fann wa-madhahibuh f