

مكتبة الدراسات الأدبية

٢٠

الفن ومذاهبه

في الشعر العربي

تأليف

الدكتور شوقي ضيف

الطبعة الحادية عشرة



دارالمغارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كوريش النيل - القاهرة ج ٤٠٢

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الرابعة

لقيت هذه الدراسة من تشجيع الباحثين المشكور مادفني إلى أن أنميتها في طبعها الثانية بما أضفت إليها من مواد جديدة ، وهي مواد لا تغير شيئاً في النظرية التي قامت عليها ، وهي أن شعرنا العربي تطور مع الزمن في مذاهب ثلاثة : مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع ، بل هي تدعمها وتوثق مقدماتها ونتائجها .

وبنفس هذه الغاية رجعت أنظر في فصول الكتاب حين أخذت في إعداده للطبع مرة رابعة ، أريد أن أستوفي معانيه وحقائق مذاهبه بقدر ما أستطيع ، وأنا في أثناء ذلك تارة أنقح ما سبق أن كتبت ، وتارة أضيف زيادات جديدة ، كما أضيف بعض الأمثلة والشواهد لغرض تمام التوضيح وكمال البيان .

ورأيت أن أعيد كتابة الفصل الثالث من الكتاب الأول الخاص بالصنعة والتصنيع وتقابلهما في القرنين الثاني والثالث للهجرة ، حتى أبسط الحديث في العلاقات الجديدة المادية والمعنوية التي أثرت تأثيراً واسعاً في الشعر العباسي وهي كثيرة . منها ما يتصل بالسياسة والدعوة العباسية ، ومنها ما يتصل بالجنس ونزعاته . ومنها ما يتصل بالحضارة والتراث الثقافي الأجنبي الذي انتقل إلى العربية . ومنها ما يتصل باللغة وما جدد فيها من أسلوب المولدين ، وهو أسلوب مبسط شفاف ليس فيه إغراب ولا ابتذال ، أسلوب يقوم على الألفاظ الواسطة التي لا تهبط إلى لغة الداهم والعامة ولا ترتفع إلى لغة الأعراب الحوشية ، مع الجزالة والرصانة حيناً ، وحيناً مع العذوبة والرشاقة والحلاوة . وهو أسلوب ينهض نهوضاً رائعاً بكل ما أتيح للعقل العباسي من ذخائر الفكر ولطائف الدهن

وبدائع الخيال والتصوير ، مع تمثيل المجتمع بكل ما كان يخوض فيه .
ومن أهم ما يميز هذا الأسلوب أنه لا تنقطع فيه الصلةُ بين القديم والحديد ،
فهو يحتفظ بخير ما في القديم من ألفاظ ، وكل ما يُدخله عليها إنما هو التهذيب
والتصفية والترويق ، وأيضاً فإنه يحتفظ بخير ما في القديم من معان وصور ،
وهو يشفع ذلك بدقائق الفكر العباسي الحديد واستنباطاته الخفية ومحاسن خياله
الحديث وتصويراته المونقة البارعة .

وبذلك تطور الشعرُ في العصر العباسي تطوراً مُشعراً ، تتوثق فيه العلل
والأسباب بين القديم والحديد توثقاً نحسُّ فيه ضرباً من المحافظة المنتجة الحية ،
كما نحس فيه ضرباً من التحول مع العصر وكل ما يداخله من ألوان الحضارة
والترف وآثار الثقافة والفكر العميق . وقد يتغلب عنصر التحول على عنصر
المحافظة عند بعض الشعراء ، وقد يشوبون ذلك بضرب من الثورة على القدماء ،
غير أن هذا لا يخرج بالشعر العباسي - حتى عند هؤلاء الثائرين - على أصوله
التقليدية ، فالقديم يزوج فيه الحديد مزاجاً تتيح له الخلوص من العقم
والحمود ، كما تتيح له التطور الحى في التعبير والتفكير والتصوير .

وقد حاولتُ في هذه الطبعة أن أوضح هذا التطور للشعر العباسي ، ودرست
أعلامه الأولين الذين مهّدوه وثبّتوه ، وهم بشار وأبو نواس وأبو العتاهية ومسلم
ابن الوليد ، حتى يستبين ازدهار مذهب الصنعة على أيديهم وما نشأ من مذهب
التصنيع بالحديد . ومن أجل ذلك كله أعدتُ كتاباً فصل الصنعة والتصنيع ،
وكل ما زدته أو أضفته إنما هو في سبيل استكمال معاني هذه الدراسة الأدبية
ومذاهبها الفنية . والله الهادى إلى سواء السبيل .

مقدمة الطبعة الأولى

حاولتُ في هذا الكتاب أن أضع للشعر العربي مذاهب فنية تفسر تطوره في عصوره وأقاليمه المختلفة ، وقد صادفتني مشكلتان أساسيتان . وهما : كيف أرتب هذا الركام الهائل من الشعر والشعراء الذي يمتد من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث ؟ ثم أي المصطلحات أتخذها للدلالة على مذاهب الشعراء ومناهجهم الفنية ؟ ورأيت أن أنحاز عن هذا الخليط المضطرب من الألفاظ الغربية التي نقلها بعض نقادنا المحدثين من مثل (كلاسيك) و (رومانتيك) ونحوهما ، فإن من الصعب أن نحمل أدبنا على مذاهب الأدب الغربي : وهو لا يمتُّ إليه بوشائج تاريخية ولا فنية . وذهبت أبحث في الشعر العربي وموجاته المتعاقبة ، فلم أجد فيه تجديداً واسعاً ، بل رأيتَه يستمر في أغلب جوانبه بصورة واحدة ، فداًئماً مديح وهجاء وفخر ووصف وغزل . وجعلني ذلك ألفت إلى حقيقة مهمة ، وهي أن التطور في شعرنا العربي إنما كان في الصناعة نفسها ، أي في الفن الخالص وما يرتبط به من مصطلحات وتقاليد . حيثُذ رأيت أن أضع له مذاهب على أساس صناعته والفن فيه .

ونظرتُ في النقد العربي القديم ، فإذا النقاد يقسمون الشعراء قسمين كبيرين : قسماً سموه أصحاب الطبع ، وقسماً سموه أصحاب الصنعة . أما الأولون فهم الذين يسرون وفق عمود الشعر الموروث ، فلا يُسَمِّقُونَ ولا يتأنقون ولا يتكلفون ولا يُغَرِّبون . وأما الأخيرون فهم الذين كانوا ينحرفون عن هذا العمود إلى التسميق والتأنق ، أو إلى الإغراب والتكلف . ورأيت أن هذا التقسيم لا يقوم على أساس صحيح ، وما الطبع والمطبوعون في الشعر والفن ؟ إن كل شعر متأثرٌ بجهد حاضر وموروث أكثر من تأثره بما يسميه نقادنا باسم الطبع .

وهل هناك شعر لا يعتمد فيه صاحبه إلى بعض تقاليد في أساليبه وموضوعاته ومعانيه ؟ إن من يرجع إلى العصر الجاهلي يجد الشعر خاضعاً لتقاليد ورسوم كثيرة يتوارثها الشعراء ، سواء في ألفاظه ومعانيه ، أم في أوزانه وقوافيه ، بحيث لا يستطيع مطلقاً أن يُبدع عن لفكرة الطبع وما يُطوى فيها من أن الشعر فطرة وإلهام ، فقد كان الجاهليون يصنعون شعرهم صناعة ويعملونه عملاً ، وهم في أثناء هذه الصناعة والعمل يخضعون لمصطلحات ورسوم كثيرة .

ونحن لا ننكر أن الشعر في الأصل موهبة ، غير أن هذه الموهبة لا تلبث أن تتحول عند صاحبها إلى ممارسة ودراسة طويلة لتقاليد ومصطلحات موروثه في تاريخ الفن ، وهو يتقيد بهذه التقاليد والمصطلحات فيما يصنعه ويعمله تقيداً شديداً . وكان العرب القدماء أنفسهم يسمون شعرهم صناعة ، ويصفونه بأوصاف الصناعات ، وكذلك كان الشأن عند اليونان وعند الأمم الحديثة جميعاً ؛ ومن أجل ذلك كان النقاد في الأمم الغربية يقرنون الشعر إلى النحت والتصوير والرقص والموسيقى ، فثله مثل هذه الأعمال الفنية يقوم على جهد وكَدْح . وهذا كله دفعني إلى أن أرفض فكرة تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، حتى في العصر الجاهلي ، إذ كان الشعراء جميعاً أصحاب صنعة وجهد وتكلف ، فقد حدثنا الرواة أن منهم من كان ينظم القصيدة في حول كامل . وليس من شك في أن من يتابع الشاعر الجاهلي يحس إحساساً واضحاً بأنه كان يُقبل على صناعته إقبال الصانع على حرفته ، فهو يوفر فيها رسوماً وتقاليد كثيرة ؛ وهذا نفسه هو الذي جعلني أتخذ كلمة الصنعة التي استخدمها النقاد القدماء للدلالة على أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي ، واتخذت زهيراً رمزاً لهذا المذهب ، ووصفت فنه في شعره ووضحت ما يرتبط به في صناعته من قواعد وتقاليد . واستمرت صورة هذا المذهب عند زهير مسيطرة مع ضعف أو قوة على الشعراء في العصرين الجاهلي والإسلامي . ورأيت أن أربط بهذه الصورة من الفن والصناعة الشعر الغنائي الخالص الذي كان يُصحبُ بالعزف والضرب على الأدوات الموسيقية من العصر الجاهلي إلى العصر

العباسي ، فإن أصحابه لا يخرجون به - عادة - إلى زخرف وتنميق .
ولما انتقلت إلى العصر العباسي وجدت صناعة الشعر التقليدي شعر المديح
والهجاء ترقى وتتحضر ؛ فقد دارت عجلة الزمن ، وانتقل صانع الشعر من البادية
إلى المدينة ، ودخلت في الشعر العربي في أثناء ذلك عناصر جديدة من الحضارة
والجنس والثقافة ، وكان المذهب القديم مذهب زهير أو مذهب الصنعة
والصانعين قائماً ، بينما ظهر بجانبه مذهب جديد كان يعتمد على الزخرف
والزينة ، فالشعر - في رأي أصحابه - حلى وترصيع وبديع . ومثّل هذا المذهب
الجديد في القرنين الثاني والثالث مسلم بن الوليد ، ثم أبو تمام وابن المعتز ، بينما
مثّل المذهب القديم بشّار وأبو نواس ثم البحتري وابن الرومي . ولما خرجت إلى
القرن الرابع رأيت مذهباً جديداً يعمُّ فنَّ الشعر وصناعته ، وهو مذهب كان يقوم
على إعادة الصور المطروقة والمعاني الموروثة بأساليب من اللف والدوران
وإتيان المعنى من بعيد ، ثم يحاول الشاعر بعد ذلك أن يضيف تعقيداً إلى
أساليب الزخرف والتنميق السابقة أو يضيف تعابير وتراكيب شاذة من نحو
غريب ، أو تشييع ، أو تصوف ، أو تفلسف ، وما لبث أبو العلاء أن أوفى بهذا
المذهب إلى غايته من التعقيد الشديد في لغته وأوزانه وما كان يتصنّع له من
لوازم مختلفة عرضنا لها في موضعها من هذا الكتاب .

تردّدتُ ماذا أسمى هذين المذهبين العباسيين بالقياس إلى مذهب الصنعة
القديم ؟ وأخيراً رأيت أن أسميهما على التعاقب باسم مذهبي التصنيع والتصنّع .
والتصنيع في اللغة الزخرف والتنميق . أما التصنع فهو التطرف في التكلف
وما ينطوي في ذلك من تعمل وتعقيد ، وكان قد بدا لي أن أسمى هذه المذاهب
على الترتيب بأسماء الصنعة والزخرف والتعقيد ، ولكنني آثرت التسمية الأولى لأن
تشابك الألفاظ فيها يدل على حقيقة دقيقة ، وهي أن المذاهب الفنية في صناعة
الشعر العربي لا يفرق بعضها عن بعض مفارق واسعة في المعاني والموضوعات
والأوزان والقوافي ، إنما تستقر مفارقها في الصياغة والأسلوب .
هذه هي المراحل التي مرّ بها الفن أو مرت بها الصناعة في شعرنا العربي ،

فقد بدأ بمذهب الصنعة ، ثم انتقل إلى مذهب التصنيع ، ثم انتهى أخيراً إلى مذهب التصنع . وجمّد الشعراء عند هذه المذاهب ولم يتجاوزوها إلى مذهب جديد ، وكأنما جفّت منابع القوة الدافعة التي كانت تُحدث المذاهب في الشعر والفن . وبجست هذه المذاهب في الأندلس ومصر ، فإذا شخصية مصر أتم وضوحاً في تاريخ الشعر العربي من شخصية الأندلس على نحو ما سيراه القارئ في فصلها الخاص .

وأنا لا أنكر أنه صادفتني جوانبٌ ماكرة خلال تأليف هذا الكتاب لاتساع الموضوع وتشعبه ، فقد حاولت أن أرسم صورة واضحة لمذاهب الشعر العربي من أقدم عصوره إلى العصر الحديث ، واضطرتني ذلك إلى استخدام طائفة من المصطلحات اتخذتها لتؤدي وصف هذه المذاهب ، وهي موضوعة في ثنايا الكتاب بين أقواس صغيرة .

وهذه الدراسة المستفيضة لفن الشعر وصناعته عند العرب ، ولما أمرّ به من أطوار وأحداث في عصوره وأقاليمه المختلفة جعلتني 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 ، ورجعت أيضاً إلى طائفة من كتب المستشرقين وكتب النقد الأدبي الحديثة عند الغربيين . وإني لأعترف بأن كتبنا القديمة غنية غنى وافراً بالنصوص التي تفسر ظروف الحياة الفنية تفسيراً وافياً . وأنا لا أزم أني كشفت عن جميع جوانب الفن والصناعة في مذاهب الشعر العربي ومناهجه ، وإنما حاولت ذلك ودلت عليه ، غير منكر ما قد يكون في هذا البحث الجديد من إثارة لإبهام أو غموض . وعلى الله قصد السبيل .

الكتابُ الأولُ

أ - مذهب الصنعة

ب - مذهب التصنيع

الفصل الأول

الصنعة في الشعر القديم

الشعر صعب وطويل سلمه إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه يريد أن يصر به فيعجمه
(الخطبة)

١

الشعر صناعة

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

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

(١) J.M.D. Meikle John, English Literature, p. 2.
(٢) انظر مادة شعر في لسان العرب .
(٣) برود العصب : برود يمانية .
(٤) البيان والتبيين (طبعة مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر) ٢٢٢/١ .

العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته»^(١) . فالشعر في رأى العرب — كما هو فى رأى اليونان — صناعة ، وهى صناعة معقدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة فى دقتها بحيث لا ينحرف عنها صنّاع الشعر إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى ما تزال تنمو مع نمو الشعر وتتطور مع تطوره .

٢

صناعة الشعر الجاهلى

من يرجع إلى صناعة الشعر العربى فى أقدم «نماذجه» يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملاً «غفلاً» ، بل هى عمل موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة . وتلك آثار الشعر الجاهلى تتوفر فيها قيود ومراسيم متنوعة ، ولعل ذلك ما جعل «جويدى» يقول : «إن قصائد القرن السادس الميلادى الحديدية بالإعجاب تنبئ بأنها ثمرة صناعة طويلة»^(٢) ، فإن ما فيها من كثرة القواعد والأصول فى لغتها ونحوها وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية إلا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء فى صناعتها . وفى دراسة «موسيقى» الشعر الجاهلى ما يفسر بعض هذه الجهود ، فالقصيدة تتألف من وحدات موسيقية يسمونها الأبيات ، وهى تبلغ عادة أربعين بيتاً ، وقد تزيد إلى مائة ، وقد تنقص إلى عشرة ، ويلتزم الشاعر فى جميع هذه الأبيات وزناً واحداً يرتبط بنغماته وألحانه فى «النموذج الفنى» كله ، كما يلتزم حرفاً واحداً يتحد فى نهاية هذه الأبيات يسمى «الروى» ولا يكتبى بذلك بل ما يزال يوفر جهوداً ويلتزم أصولاً ، من الصعب أن نلخص هنا جوانبها ، فإن علماء خاصاً بل علمين يقومان على دراستها وبحث نظمها ، وتقصد 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 نماذجه — لا يعتمد أصحابه على «فن الموسيقى» فقط وما يحدثون

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

(١) البيان والتبيين ١٠١/٢ .

فيه من قواعد والتزامات دقيقة ، بل هم يعتمدون على فن آخر ، لعله أكثر تعقيداً وهو « فن التصوير » ولعل ذلك ما جعل «جب» يقول : إن أدب العرب أدب رومانتيكي^(١) ، فهو في أقدم نماذجه يغلب عليه الخيال و « التصوير » . ومن يرجع إلى نماذج امرئ القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين^(٢) يلاحظ أنه يعنى بالتصوير في شعره كأن « التصوير » غاية في نفسه ، فالأفكار تتلاحق في صفوف من التشبيهات ، حتى تستم هذا الفن من « التصوير » وكأنما القصائد برود يمانية ، ففيها ألوان ونقوش ورسوم على صور وأشكال كثيرة . وغير امرئ القيس من الجاهليين مثله ، يعنى بالتصوير في شعره عناية بالغة ، كأنه أصل مهم من أصول صناعتهم ، ونحن نسوق للقارئ قطعة من مطولته في وصف فرسه ليرى دليل رأينا ، إذ يقول :

وقد أغتدى ، والطيرُ في وكناتها
مِكرٌ مفرٌ مُقبِلٌ مدبرٌ معاً
كُميتٌ يَزِلُّ اللَّبْدُ عن حالٍ مَتْنِهِ
على الذَّبَلِ جِيَّاشٌ ، كأنَّ اهتزامه
مِسْحٌ إذا ما السابحاتُ على الوئى
يَزِلُّ الغلامُ الخِفُّ عن صهواته
بمنجردٍ قيْد الأوابد هَيْكَلٍ^(٣)
كجلمود صخر حطه السيلُ من عل
كما زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بالمتنزلِ^(٤)
إذا جاش فيه حَمِيهٌ غَلِيٌّ مِرْجَلٍ^(٥)
أَثْرَنَ الغُبَارَ بالكديد المُرْكَلِ^(٦)
ويُلَوِي بِأَثواب العنيف المَثْقَلِ^(٧)

(٥) الذبل : الضمور ، جياش : شديد الاضطراب والحركة ، والاهتزام : صوت جوفه عند الجرى ، الحمى : الفلى ، المرجل : القدر .
(٦) مسح : كثير الجرى ، السابحات : الخيل السريعة ، الوئى : التعب ، الكديد : الأرض الصلبة ، المُرْكَل : الذى أثرت فيه الحوافر . يقول إنه يسبقها حين تجرى معه ولا يصيبه ما يصيبها من إعياء وتعب ، بل يشتد جريه .
(٧) الخف : الخفيف ، صهواته : موضع اللبد . ويلوى بأثواب العنيف المثلث : يريد أنه يكاد يصرعه ويسقطه هو الآخر .

(١) تراث الإسلام ترجمة لجنة الجامعيين ١٥٤/١ .

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

(٣) أغتدى : من الغدو وهو السير مع طلوع الشمس ، وكناتها : أوكارها ، المنجرد : الفرس قصير الشعر ، وهو من صفات الخيل الكريمة ، والأوابد : الوحوش النافرة ، هيكل : ضخم .
(٤) كيت : أحمر اللون ، يزل : يسقط ، حال المتن : موضع اللبد من ظهر الفرس ، والصفواء : الصخرة الملساء ، والمتنزل : الموضع المنحدر .

دَرِيرٌ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ تَتَابَعُ كَفَيْهِ بِخَيْطٍ مَوْصِلٍ (١)
 لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي ، وَسَاقًا نَعَامَةٍ وَإِرْحَاءُ سِرْحَانٍ ، وَتَقْرِيْبٌ تَتَنُفِّلٍ (٢)
 كَانَ عَلَى الْمُتَنَبِّينِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةَ حَنْظَلٍ (٣)
 كَانَ دَمَاءُ الْهَادِيَاتِ بِنَخْرِهِ عَصَارَةٌ حِنَاءٍ بِشَيْبِ مُرَجَلٍ (٤)

فقد تراكت التشبيهات في هذا الوصف وظهر فيها ضرب من التركيز والإيجاز ، وارجع إلى قوله في البيت الأول « قَيْدُ الْأَوَابِدِ » ، فقد كان القدماء يعجبون بهذه الكلمة إذ عبرت في إيجاز بالغ عن سرعة الفرس وحدته في الجري والنشاط ، فهو قيد الأوابد كلما أرادها قَيْدُهَا ، ولم تستطع إفلاتاً منه ولا فراراً . وهذا الإيجاز البالغ يدل على مجهود عنيف كان يقوم به امرؤ القيس حتى يُلقَى عن شعره كل إطناب فيه . ونحن لا نرتاب في أنه تعب تعباً شديداً قبل أن يجد هذه الكلمة الدقيقة التي تعبر عن تلك الصورة الواسعة . وحقاً أن مثل تلك الكلمة لا يباع في الأسواق ، بل لابد للشاعر من مهارة خاصة حتى يستطيع أن يوفق إلى الكلمة التي ينشدها ، وتلك مقدرة الشعراء الممتازين التي بها يتفاضلون . ويستمر امرؤ القيس في وصف هذا القيد فإذا هو كالصخر في صلابته ، وإذا شيء لا يستطيع أن يثبت عليه لسرعته ، بل كل شيء ينزلق عنه كما تنزلق الصخرة عن المطر أو كما ينزلق عنها مَنْ يريد شأوها . وهو يغلى ويغيش لزيادة عَدْوِهِ وتوقد نشاطه . هو فرس سريع لا تقف سرعته عند حد معقول ، فهو يصبُّ العَدْوَ وَصَبًّا ، لا يثير نَقْعًا وَلَا غِبَارًا ، وما أشبهه بالخروف في شدة دورانه وسرعة حركاته وهو يدور في يد الصبية دوراناً يُسْمَعُ لَهُ حَفِيفٌ شَدِيدٌ .

حجر يسحق عليه الطيب ، وجعله مداك عروس لأنها تستعمله كثيراً ، فيشدد بريقه ولمعانه ، والصراية : الحنظلة الصفراء البراقة .
 (٤) الهاديات : أوائل الوحش . شبه حمرة دم الوحش بصدر هذا الفرس بحمرة الخضاب على الشيب . مرجل . مسرح .

(١) درير : سريع ، وخذروف الوليد : دواة يلعب بها الصبيان ، أمره : دوره وحركه ، خيط موصل : وصلت أجزاءه بعضها ببعض .
 (٢) أطلا الظبي : خاصرتاه ، وإرخاء السرحان : جرى اللذب ، والتنفل : النعلب ، وتقريبه : جريه قفزاً ووثباً .
 (٣) انتحى : جد في سيره ، والمداك :

وامرؤ القيس لا يكتفى بهذه الأوصاف فنحن نراه يعود إلى تشبيهه بخاصرة
 الفرس بمخاصرة الظبي ، وساقه بساق النعام ، ثم لا ينسى أن يتحدث عن
 عمدته وسرعة انطلاقه مرة أخرى ، فهو كالذئب أو كالثعلب في الوثب السريع .
 ثم ينتقل فيقول إنه مكتنز أملس كالحجر يُسْحَقُ عليه الطيب أو كالخنظلة في
 ملاستها وبريقها ، وقد امتزجت دماء الصيد على صدره كأنها الخناء تمتزج بالشيب .
 ألا ترى إلى هذه الكثرة الغامرة من الصور والخيالات التي أحكمها امرؤ القيس
 في تصويره ، وهي كثرة تجعلنا نؤمن بقول النقاد إنه قسرب مأخذ الكلام فقيده
 الأوابد وأجاد الاستعارة والتشبيه (١) . وفي هذه المطولة وغيرها من شعر امرئ القيس
 أمثلة مختلفة للطباق والجناس ، وهي - وإن كانت قليلة - تدل على أن الشاعر
 الجاهلي كان يستخدم من حين إلى حين بعض المحسنات المعنوية واللفظية التي
 عُرِفَتْ في العصر العباسي وأكثر الشعراء من استخدامها . وفي المفضليات قصيدة
 لعبد الله بن سلمة الغامدي يُكثِرُ فيها من زخرف الجناس كثرة مفرطة . ولعل
 في ذلك ما يدل على أن الفكرة التي تعودنا أن نفهم بها الشعر القديم والتي تذهب
 إلى أنه نحال من الصنعة فكرة غير صحيحة ، فإن هذا الشعر ينزع به صاحبه
 إلى ضرب من الجمال في التعبير إذ يملؤه بالصور والتشبيهات ، ويطلب أن يُعْجَبَ
 به الناس من حوله وأن يقع منهم موقعا حسنا ، موقع الثياب الملونة ، أو الثياب
 اليمنية المنمقة .

على أننا لا نصل إلى أواخر العصر الجاهلي ، عند زهير وأضرابه ، حتى
 نجدهم - على نحو ما سنرى بعد قليل - يعقّدون في هذا الجانب الفني من
 التصوير بما يودعون فيه من ضروب مهارة كثيرة .

٣

الصناعة الجاهلية مقيدة

كان الشاعر الجاهلي يحاول أن يوفّر في شعره كثيراً من « القيم الصوتية

(١) العمدة لابن رشيق (طبعة أمين هندية) ٦٠/١ .

والتصويرية « ، وكان يلقي عناء شديداً في هذا التوفير ، إذ نراه يتقيد بقيود كثيرة ، لا تقف عند الموسيقى والتصوير ، بل تتعدى ذلك إلى الموضوعات والألفاظ والمعاني ، وقد عبّر عن هذا الجانب في أشعاره ، يقول امرؤ القيس (١) :

عُوجًا على الطَّلِّ المُحِيلِ لعلنا
نبكى الديارَ كما يبكى ابنُ خِذامِ (٢)

ويقول زهير :

ما أَرانا نقول إلا مُعارا
أو مُعادا من لفظنا مَكرورا
ويقول عنتره :

هل غادر الشعراء من مُترنم
أم هل عرفت الدار بعد توهم (٣)

وما يقوله امرؤ القيس من أنه يريد أن يبكى كما يبكى ابن خذام ، وما يقوله زهير من أن الشعراء يبديئون ويعيدون في ألفاظهم ، وما يقوله عنتره من أن نهج الشعراء في قصائدهم مطرد على وتيرة واحدة ، كل ذلك دليل على أن الشاعر القديم كان يأخذ فنه بقيود ورسوم كثيرة في اللفظ والموضوع والنهج العام . ومن يرجع إلى طوال النماذج الجاهلية ويترك المقطعات القصيرة يلاحظ في وضوح أنها تأخذ نمطاً معيناً في التعبير والأداء ، وكأنما العصر الجاهلي نفسه هو الذي أعدَّ « للقصيدة التقليدية » عند العرب قصيدة المدح والهجاء ، فإن الشعراء كانوا يحرصون في كثير من مطولاتهم منذ العصر الجاهلي على أسلوب موروث فيها ، إذ نراها تبتدئ عادة بوصف الأطلال وبكاء الدمس ، ثم تنتقل إلى وصف رحلات الشاعر في الصحراء ، وحينئذ يصف ناقته التي تملأ حسه ونفسه وصفاً دقيقاً فيه حذق ومهارة ، ثم يخرج من ذلك إلى الموضوع المعين من مدح أو هجاء أو غيرهما . واستقرت تلك « الطريقة التقليدية » في الشعر العربي ، وثبتت أصولها في مطولاته الكبرى على مر العصور .

(١) العمدة لابن رشيقي ٥٤/١ هـ وديوان امرئ القيس (طبع دار المعارف) ص ١١٤ .
(٢) عوجاً : اعطفاً . المحيل : الذي أتى عليه حول . ابن خذام : شاعر قديم يقال إنه بكى الديار قبل امرئ القيس .
(٣) انظر مطلع معلقته . المترنم : الشيء يترنم به ، يريد أن الشعراء لم يتركوا شيئاً إلا ترنموا به .

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

٤

الطبع والصناعة

هذه المصطلحات المختلفة التي كان يتقيد بها الشاعر الجاهلي تجعلنا نؤمن بأنه لم يكن حرّاً في صناعة شعره يصنعه كما يريد ، فإن حرّيته كانت معطلة إلى حد ما ، إذ كان يخضع لتقاليد تتناول ما يقوله وكيف يقوله ، تتناول ما ينظم فيه والطريقة التي ينظمه بها ، وبعبارة أخرى تتناول الموضوعات التي يعالجها وما يتخذها فيها من طرق فنية في التعبير والموسيقى والتصوير . وإذن

(١) يقول في مطلع معلقته :
لحولة أطلال ببرقة ثمهد
تلوح كباق الوشم في ظاهر اليد

(٢) يقول زهير في معلقته :
ودار لها بالرقمتين كأنها
مراجع وشم في نوأشر معصم

فالشعر الجاهلي ليس تعبيراً فنياً حرّاً ، بل هو تعبير فني مقيد ، ليس تعبير الطبيعة والطبع ، بل هو تعبير التكلّف والصنعة ، أما الفكرة التي تذهب عندنا إلى تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، والتي نرى امتدادها في العصر الحديث (١) فأكبر الظن أنها في حاجة إلى شيء من التصحيح ، فإن أقدم آثار الشعر العربي ونماذجه لا تؤيد هذا التقسيم الذي لا يتفق وطبيعة الشعر العربي وحقائقه ، فكله شعر مصنوع فيه أثر التكلّف والصنعة . ولعل الجاحظ أول من أذاع هذه الفكرة ودعا إليها حين كان يعارض الشعوبية في بيانته ، فادعى عليهم أنهم يقولون الشعر عن صناعة ، أما العرب فيقولونه عن طبع وسجيّة إذ يقول : « وكل شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجمالة فكرة ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الحصام ، أو حين يمتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعير ، أو عند المقارعة والمناقلة ، أو عند صراخ أو في حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذي إليه يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالا (٢) وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً ، ثم لا يقبّده على نفسه ولا يبدّر سئه أحداً من ولده » (٣) .

وليس من شك في أن الجاحظ بالغ في وصف الموهبة العربية والطبع العربي ليرد على الشعوبية ، فإذا العرب يقولون بديهية وارتجالاً على خلاف غيرهم من الشعوب ، فإنهم يقولون متكلفين ، وأكبر الظن أنه لم يكن جاداً حين ذهب هذا المذهب ، وإنما هو يصدد أن يفضل العرب على غير العرب ، ولو ترك نفسه على طبيعتها في البحث والتحقيق لرأيناه يثبت للعرب صعوبة في القول ، وبخاصة في صنّع الشعر فهو نفسه يقول في البيان والتبيين : « من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريئاً (كاملاً) وزمناً طويلاً يردّد فيها نظره

أنهم من شعراء الصنعة وليسوا من شعراء الطبع .
(٢) أرسالا : أفواجا .
(٣) البيان والتبيين ٢٨/٣ .

(١) انظر كتاب شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي لعباس محمود العقاد فقد هاجم كثيراً من الشعراء المحدثين وعلى رأسهم شوقي بحجة

ويجبل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله زمماً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه ، وإحرازاً لما خوله الله من نعمته . وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوايات والمقلدات والمنقحات والمُحكّمات ليصير قائلها فحلاً خنثيداً وشاعراً مُفلقاً^(١) . ويقول أيضاً : « كان زهير بن أبي سلمى يسمي كبار قصائده الحوايات ، ولذلك قال الحطيئة : خير الشعر الحولى المحكك ، وقال الأصمعي : زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جود في جميع شعره ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يُخرج 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 قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً ، وتثال عليهم الألفاظ اثيالاً »^(٢) .

وإذن فالجاحظ ينقض دعواه بما يذكره من أنه وجدت طائفة عند العرب كانت تكثّر طبعها في عمل الشعر وصنعه ، وكانت تقابلها طائفة أخرى لا تبلغ من التكلف غايتها ، وهي طائفة المطبوعين كما يسميهم الأصمعي ، وعبر ابن قتيبة عن الطائفتين في صورة أوضح إذ يقول : « ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالشقاف ، ونقحه 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 إلغاءً ، كما أن هؤلاء المتكلفين لم يكونوا يلغون الطبع إلغاءً ، ولذلك كنا نرى أن نعم التكلف في الشعر القديم ونجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه الذين كانوا يعملون شعرهم عملاً ، ويأخذونه بالتفكير الدقيق ، والبحث والتحقيق .

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة (طبعة دى جويه) ص ١٧ .

(١) البيان والتبيين ٩/٢ .

(٢) البيان والتبيين ١٣/٢ .

الصنعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي

أكبر الظن أننا لا نجد حين نرفض الطبع في الشعر ، وأن يقسم على أساسه ، إنما ندعو إلى ذلك حتى يرسخ عندنا هذا المبدأ الذي يجعل الشعر صناعة وفناً تحاكي فيه « المثل الفنية » الممتازة التي يحتوي كل مثال منها على صفات وخصائص تعيب أصحابها في التعبير عنها . أما « المثل الفنية » المطلقة من غير قيود ولا حدود فإنها لا توجد في الشعر ولا في أي ضرب من ضروب الفن . كل نموذج فني هو عمل متعدد الصفات قد شق صاحبه في إخراجه ، وبذل فيه كل ما يستطيعه من جهد . ونحن نصطح على تسمية هذا الجهد في الشعر — مهما يكن ضعيفاً — باسم الصنعة ، وقد وجدت هذه « الصنعة » أو وجدت هذا الجهد في نماذج الشاعر الجاهلي بحيث يمكن أن نقول : إن « الصنعة » أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي ، فهي توجد في جميع نماذجه القديمة ، وإن كانت تتخذ شكلاً بسيطاً عند بعض الشعراء ، بينما تتعدّد تعقداً شديداً عند آخرين ممن يريدون أن يستوعب فهم مقدرات واسعة من الخلق والمهارة .

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

وكان كل شيء في العصر الجاهلي يعدُّ لظهور هذا التكلف في الشعر

أو ظهور « الصنعة » ، فقد كان الشعراء أنفسهم يلتزمون لوازم كثيرة في صناعة شعرهم ، وكان الناس من حولهم يراقبونهم ويشجعونهم على التفوق والإجادة ، وكأنما كان هناك ذوق عام يدعو الشعراء إلى التجويد والتحبير ، يقول الجاحظ : « وهم يمدحون الحذقَ والرفقَ والتخلص إلى حَبَبَاتِ القلوب وإلى إصابة عيون المعاني ويقولون : أصاب الهدف ؛ إذا أصاب الحق في الجملة ، ويقولون قرطس فلان وأصاب القرطاس ، إذا كان أجود إصابة من الأول ، فإذا قالوا : رمى فأصاب الغرّة وأصاب عين القرطاس ، فهو الذي ليس فوقه أحد ، ومن ذلك قولهم : فلان يَفْلُ الحزّ ويصيب المَفْصِلَ ويضع الهِناء مواضع النُقَبِ »^(١).

ولعل مما يفسر ذلك أيضاً أنهم كانوا يسمون الشعراء بأسماء تصور مهارتهم وإجادتهم ، فربيعة بن عدى كان يسمّى المهلهل لأنه أول من هلهل الشعر وأرقه^(٢) وكان طفيل الخليل يسمّى المحبّر لتزيينه شعره^(٣) ، وكان النمر بن تولب يسمّى في الجاهلية الكبيّس لحسن شعره^(٤) ، وكذلك سُمّي النابغة باسمه لنبوغه في شعره^(٥) ، كما سُمّي المرقش باسمه لتحسينه شعره وتنميته^(٦) ، وسمي علقمة بالفحل^(٧) ، بلحودة أشعاره ، وبجانب ذلك نجد أسماء أخرى مثل المثقّب والمنخّل والمتنخل والأفوه . وقد سموا القصائد بأسماء تصور هي الأخرى مبلغ تفوقهم وإجادتهم فسموها اليتيمة^(٨) وسموها السّموط^(٩) وسموها الحوليات والمقلّدات والمنقّحات والمُحكّمات^(١٠) .

وكل ذلك يدل على أن الشعراء كانوا يمتحنون وسائلهم ويحربونها ، وما يزالون يبحثون عن « الأدوات » التي تكفل لشعرهم التفوق والنجاح ، حتى

- | | |
|--|-------------------------------------|
| (١) البيان والتبيين ١/١٤٧ . وقولهم : | (٤) الشعر والشعراء ص ١٧٣ . |
| فلان يفل الحز ويصيب المفصل أخذه من | (٥) العمدة لابن رشيقي ١/١٣٧ . |
| صفة الجزار الحاذق فجعلوه مثلاً للمصيب الموجز ، | (٦) المفضليات ١/٤١٠ ، ١/٤٨٥ . |
| والهناء : القطران ، كانوا يضعونه على النقب | (٧) أغاني (طبعة ساسي) ٢١/١١٢ . |
| جميع نقبة وهي أول ما يبدو من الحرب في الإبل . | (٨) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٣/١٠٢ . |
| (٢) أغاني طبعة دار الكتب ٥/٥٧ . | (٩) أغاني (ساسى) ٢١/١١٢ . |
| (٣) المفضليات (طبعة Lyall) ١/٤١٠ . | (١٠) البيان والتبيين ٢/٩ . |

لنراهم يفخرون بإجادتهم ومهارتهم ، يقول كعب بن زهير يخاطب الشماخ وأخاه مزردا (١) :

فَمَنْ لِلْقَوافي شَمانها مَنْ يحوكها إذا ما ثوى كعبٌ وفوزجرولٌ (٢)
كَفَيْتُكَ لا تلقى من الناس واحداً تنخلٌ منها مثلما نتنخلٌ (٣)
نُثِقُفها حتى تلين متونها فيقصر عنها كل ما يتمثلٌ (٤)

فكعب وجرول أى الحطبيثة يتنخلان شعرهما ، ويأخذانه بالثقاف والتنقيح ، ويجمعان له كل ما يمكن من وسائل التجويد والتجبير ، وكذلك كان يصنع صنيعهما الشماخ ومزرد الذى ردّ على كعب يقول (٥) :

فإن تخشبا أخشب وإن تنخلا وإن كنت أفتى منكما أتنخل (٦)
وإن الباحث يشعر كأن هذا التنخل من عمل الشعراء جميعاً ؛ فهم مشتركون فى الإجابة ، بل هم يجدون أى صعوبة فى عملهم الفنى ، ولعل ذلك ما جعل الحطبيثة يقول (٧) :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سلّمه إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه يريد أن يُعربه فيُعجمه
وليس من شك فى أن الحطبيثة والشعراء من حوله كانوا يلقون عنتاً شديداً فى رقى هذا السلم الذى كان يستلزم منهم جهداً فنياً خاصاً ، حتى يستطيعوا أن يبلغوا الشأو الذى يريدونه .

٦

زهير ومذهب الصنعة

كان التكلف ظاهرة عامة فى الشعر القديم ، أو بعبارة أخرى كانت « الصنعة » مذهباً عاماً بين الشعراء ، وأهل خير شاعر يمثل هذا المذهب ويفسره

- (١) أغاني (دار الكتب) ١٦٥/٢ .
(٢) ثوى وفوز : مات .
(٣) تنخل : اختار .
(٤) نُثِقُفها : نقومها كما تقوم السهام .
(٥) أغاني (دار الكتب) ١٦٦/٢ .
(٦) تخشبا : تنظماً بغير تكلف .
(٧) أغاني (دار الكتب) ١٩٦/٢ .

في العصر الجاهلي هو زهير صاحب الحَوَلِيَّات، فقد كان يأخذ شعره بالشِّقَاف والتنقيح والصقل، وكأنه يفحص ويمتحن ويمجرب كل قطعة من قطع نماذجه، فهو يعني بتحضير مواده، وهو يتعب في هذا التحضير تعباً شديداً.

ومن يتتبع القدماء في درسهم له يجدهم يلاحظون أنه خرج من بيت شعر، إذ كان زوج أمه أوس بن حَجَر شاعراً، وكذلك كانت أخته شاعرة، وكان ابنه كعب شاعراً مشهوراً، وقد مدح النبي صلى الله عليه وسلم بقصيدة معروفة، ولكعب أخ يسمى بسُجَيْراً كان شاعراً أيضاً^(١). وإذا استمررنا وجدنا لكعب أبناء وأحفاداً من الشعراء، فزهير شاعر خرج من بيت شعر. وإذا رجعنا إلى ترجمة الخطيئة في الأغاني وجدناه يقول لكعب: إنه لم يَبْقَ من أهل بيتنا إلا أنا وأنت، وتتفق الروايات على أن الخطيئة كان راوية لزهير، وأن هُدْبَةَ كان راوية للخطيئة، وأن جميلاً كان راوية لهُدْبَةَ، وأن كثيراً كان راوية لجميل^(٢).

وإذن فنحن أمام مدرسة في الشعر أستاذها زهير وتلامذتها جماعة، تارة يكونون من أهل بيته، وتارة لا يكونون، وهي «مدرسة» كانت تعتمد على الأناة والروية، وتقاوم الطبع والاندفاع في قول الشعر مع السجية، فكثرت عندها التشبيه، والمجاز والاستعارة، واتكأت في وصفها على التصوير المادي، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف^(٣). قد يقول قائل وأين امرؤ القيس وما موضعه من هذه المدرسة، وقد عرفناه يكثر من التشبيهات، كما نرى في 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 في صفوف منها متلاحقة، وتلك مرتبة أولى من مراتب الطريقة البيانية، أما حين نتقدم عند زهير فإننا نجد هذه الطريقة تتعقد وكأنها تغاير ما ألفناه عند امرئ القيس مغايرة تامة.

(١) أغاني (دار الكتب) ٣١٤/١٠ .
(٢) أغاني (دار الكتب) ٩١/٨ .
(٣) انظر كتاب (في الأدب الجاهل) لطف حسين ص ٢٨٦ .

ولعل أول ما يسترعى الباحث في عمل زهير ، أنه يُعْنَى بتحقيق صورته فهو لا يأتي بها متراكمة كما كان يصنع امرؤ القيس بل يعتمد إلى تفصيلها وتمثيلها بجميع شعبها وتفاريحها ، وكأنه يبحثها ويحققها . وانظر إلى قوله في وصف بعض النسوة (١) :

تنازعها المَهَا شَبَّهَا وَدُرُّ الدُّ حور وشاكتها فيها الطباء (٢)
فأما ما فُوَيْقَ العِقْدِ منها فمن أَدْمَاءَ مرتعها الخلاء (٣)
وأما المقلتان فمن مَهَاةٍ وللدُّرِّ الملاحَةُ والصفاء
فإنك تلاحظ أن زهيراً لم يكتبف بأن يشبه صاحبتة بالطباء والمها والدر جملة بل رجع إلى تفصيل ذلك وتحقيقه ، فجعل للطباء ما فوق العقد وجعل للمهارة عينها وللدر الملاحه والصفاء . وهذا هو معنى ما نقوله من أن زهيراً كان يحقق صورته ، ولم يكن يعتمد في هذا التحقيق على اللغة وحدها ، بل كان يعتمد قبل كل شيء على أن تكون الصور واسعة هذه السعة التي تتضمن التفصيل والتفريع وكأنه يريد أن يحملها أكثر طاقة ممكنة في التعبير والتشيل . وكان زهير مهارة خاصة في استخدام الألفاظ والعبارات المثيرة التي تجعل المنظر كأنه يتحرك تحت أعيننا ، وانظر إلى قوله في وصف صيد وحكايته للغلام الذي أنبأه به (٤) :

إذا ما غدوننا نبتغي الصَّيْدَ مَرَّةً متى نره فإننا لا ننخاتله (٥)
فبيننا نُبغِي الصَّيْدَ جاء غلامنا يدب ويخفي شخصه ويضائله (٦)
فقال : شياه راتعات بقفرة بمستأيد القرَّيان حو مسايله (٧)

(٥) غدوننا : بكرنا . نبتغي : نطلب .
نخاتله : نمكر به ونصيده دون أن نجاهره .
(٦) فبغى : نبتغي . يدب : يمشى هوناً .
يضائله : يصغره .
(٧) الشياه هنا : الأتن : المستأيد من
النبت : الذي طال وتم . القرَّيان : مجارى المياه .
الحو : النبات الضارب إلى السواد .

(١) ديوان زهير طبعة (دار الكتب)
ص. ٦١ .
(٢) المها : بقر الوحش . شاكتها :
شاكت .
(٣) أدماء : ظبية بيضاء . شهبها بالطباء
في طول العنق .
(٤) ديوان زهير ص ١٣٠ .

ثلاثٌ كأقواس السَّراءِ ومِسْحَلٌ^(١) قد اخضرَّ من لَسِّ الغميرِ جَحافلُه^(٢)

فإنك تلاحظ أن زهيراً يستطيع أن يبث الحياة والحركة في تصويره بنفس صياغته وتعبيره ، وارجع إلى البيت الثاني فإنك تراه ينقل به المنظر نقلاً دقيقاً متأثر به تأثراً عميقاً ، أليس زهير يعرف سر مهنته ؟ إنه يعرف كيف يصور الحوادث الماضية ، فإذا هي تمر أمام أبصارنا وكأننا نشاهدها ، وهو لا يبتغي ذلك من تشبيهات متراكمة ، إنما يبتغيه في طبيعة التعبير نفسه فيعبر بالفعل المضارع حتى يجعلنا نشعر بحوادثه الماضية . وانظر إلى معاني الأفعال وحكاياتها للصورة ، فغلامه يدبّ ديبياً ، وهو يخفى شخصه كأنه يتوارى عن الأعين ، وانظر إلى الفعل الأخير « يضائله » فإنه يفيد معنى التدرج الذي يلازم صورة متحركة ، وانظر بعد ذلك إلى البيت الأخير وهذا اللون الأخضر الذي 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 التي تجعل الأشياء كأنها منظورة » بل هو يضيف « التدبيج » أي لون موصوفاته إلى تصويره حتى يأخذ الشكل ويستتم الوصف .

كان زهير يعنى بتصويره عناية شديدة وكان ما يزال يحتمل على إحكامه تارة بتفصيله وتارة بتلويينه وأخرى باستخدام العبارات التي تعطيه قوة المنظور ، وكأنه كان يعرف في دقة الكلمة التي تلائم وصفه معرفة الصانع الماهر الذي اطلع على كثير من أسرار فنه والأدوات التي يستخدمها في صناعته . ويستطيع القارى أن يعود إلى مطولته فسيراها تصور مهارته في صنع صورته تصويراً دقيقاً ، وانظر إليه يستهلها بقوله :

أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دَمْنَةٌ لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةٍ الدَّرَاجِ فَالْمُتَثَلِّمِ^(٣)

(٤) أم أوفى : زوجة زهير الأولى وهي غير أم كعب وبجير . والدمنة : ما اسود من آثار الديار . والحومانة : الأرض الغليظة . والدراج : المتثلّم : موضعان .

(١) السراء : شجر تتخذ منه القسي . شبيهها بها في الضمور . المسحل : حمار الوحش . الغمير : نبت . لسه : أخذه بمقدم الفم . الجحافل . بمنزلة الشفاه للحمير والحيل والإبل .

ديار لها بالرقمتين كأنها
بها العين والآرام يمشين خلفه
وقفت بها من بعد عشرين حجة
أثافي سفعا في معرس مرجلي
فلما عرفت الدار قلت لربعها

مراجع وشم في نواشر معصم^(١)
وأطلاؤها ينهضن من كل معجم^(٢)
فألياً عرفت الدار بعد توهم^(٣)
وذوياً كجذم الحوض لم يتثلم^(٤)
ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم

وواضح في هذا المطلع الذي يصف فيه زهير الطلل أنه يعتمد في تصويره على التفاصيل وأن يعطى كل جزء حقه ، فهو باحث محقق ، وهو يطلب في شعره أن يكون أكثر بياناً ودقة وتفصيلاً لما يتحدث عنه ، ويحاول أن يصوره . فهو من الشعراء المصورين الذين يحاولون عرض المناظر أمامنا بكل أجزائها وتفاصيلها ، ولذلك نراه يذكر في نموجه حين يتحدث عن الأطلال الأثافي والتوى حتى تم الصورة بجميع دقائقها . على أن مقلدته في « التصوير » تظهر في جانب آخر هو استخدام الألفاظ والمبارات التي تجعل المنظر بارزاً ناطقاً . وانظر في البيت الثالث إلى هذه الوحش التي اتخذت دار صاحبه مقاماً ، فإنك تراها تمشي أمامك خلفه ، أي في جهات متضادة ، وقد نهضت أطلاؤها الصغار وانتشرت هنا وهناك ، فانظر كيف استعان على بث الحركة في المنظر باستخدامه لكلمة « خلفه » ثم انظر إلى تلك الأفعال المضارعة التي وضعها اللغة للدلالة على الأحوال المنظورة ، فإنه يأتي بها ليجعلنا نبصر حوادثه الماضية ، وكأنها تجري تحت أعيننا . وانظر إلى البيت الرابع وما وضع فيه من تحديد « الزمان » حتى يؤثر في أنفسنا ، ثم انظر إلى تلك التحية المأدبة في البيت الأخير ، فإنك لا تشك في

(٣) الحجية : السنة . لأيا : بعد جهد .
(٤) الأثافي : ثلاثة حجارة يوضع عليها
القدر ، سفعا : سودا . المعرس هنا :
موضع المرجل ، وأصل التمريس النزول في
وقت السحر ، والمرجل : القدر . والتوى :
حاجز في شكل الهلال من تراب يرفع حول
البيت لئلا يدخله الماء . جهم الحوض : حرفة
وأصله ، لم يتثلم : لم يتهدم .

(١) الرقمتان : موضعان متباعدان ، يقول
إنها تحمل هذين الموضعين ، مراجع وشم :
خطوط وشم ، والنواشر : عصب الذراع وعروقه
الباطنة ، المعصم : موضع السوار .
(٢) العين : البقر ، والآرام : الظباء
البيضاء ، خلفه : يخلف بعضها بعضاً ،
الأطلاء : جمع طلاء وهو ولد الظبية والبقرة ،
المعجم : المربض .

أن زهيراً كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة ، واستمر في المطولة ، فستراه بصور
رحيل أحبائه تصويراً رائعاً إذ يقول :

تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن^(١) تحملن بالعلياء من فوق جرثم^(٢)
 عدون بأنماط^(٣) عتاق وكيلة^(٤) وراذ حواشيتها مشاكهة الدم^(٥)
 ووركن في السوبان يعلون ممتنه^(٦) عليهن دل الناعم المتنعم^(٧)
 وفيهن ملهى للصديق ومنظر^(٨) أنيق لعين الناظر المتوسم^(٩)
 بكرن بكورا واشتحرن بسخرة^(١٠) فهن لوادي الرس كاليد للقم^(١١)
 جعلن القنان عن يمين وحزنه^(١٢) ومن بالقنان من مجل ومحرم^(١٣)
 ظهرن من السوبان ثم جزعنه^(١٤) على كل قيني قشيب مفام^(١٥)
 كأن فتات العهن في كل منزل^(١٦) نزلن به حب القنا لم يحظم^(١٧)
 فلما وردن الماء زرقاً جمامه^(١٨) وضعن عصي الحاضر المتخيم^(١٩)

وأنت ترى أن طرافة عرض الحوادث كأنها منظورة استقامت له مع
الفعل الماضي لأنه يعرف لغة حرفته معرفة جيدة ، فهو يستعمل المضارع في
تصويره ، وإن استعمل الماضي جاء به دالا على الحركة فلا يقل جمالاً عن
أخيه . وانظر تر الظعائن ما تزال سائرة من مكان إلى مكان ، وهو يتبعها في
هذا السير بالأفعال التي تدل عليه ، ويتنقل معها من العلياء إلى السوبان ،

(١) الظعائن : النساء المرتحلات في الهواج ،
 العلياء : أرض مرتفعة في نجد . وجرثم :
 يريد العدو والصديق .
 (٢) جرثم : قطعه . القيني : قتب طويل
 تحت الموج : قشيب : جديد . مفام :
 واسع .
 (٣) العهن : الصوف . حب القنا : حب العلب
 الأحمر .
 (٤) الجمام : مجتمع الماء . وضعن العصى :
 كناية عن الإقامة .

(١) الظعائن : النساء المرتحلات في الهواج ،
 العلياء : أرض مرتفعة في نجد . وجرثم :
 ماء لبني أسد أحلاف ذبيان .
 (٢) الأنماط : ضرب من الثياب يفرشه على
 الهواج تحتمن . والكيلة : السر الرقيق ،
 وراذ : حمراء ، مشاكهة : مشابهة .
 (٣) وركن : ثني رجله على الإبل ، والسوبان :
 واد في ديار بني تميم أحلاف عيس .
 (٤) المتوسم : المتفرس في الوجه .
 (٥) استحرن : خرجن سعرا .
 (٦) القنان : جبل لبني أسد أحلاف ذبيان .

ومن السوبان إلى وادي الرس والقنن . وهو لا ينسى في أثناء ذلك أن يعطي كل مكان صورته بالتفصيل ، فكم بالقنن من محل ومحرم ، وهاهو ذا الراكب يسير عن يمينه ، وانظر إليهن فعليهن السدول والأنماط الحمراء حمرة تشبه الدم ، ومن ينسى هذه الصورة ؟ لقد أعطاها زهير لون الدم وحرارته . وانظر إليهن في السوبان ، وقد ظهرن وعليهن دلال الناعم المتعم ، بل انظر إليهن في وادي الرس ، وقد وصلن إليه وصول اليد للقم ، فإنك ترى منظرًا عجبًا ، إذ يجعلك تتخيل هذه القافلة وهي تسير في الصحراء سيرًا طبيعيًا فيه أناة وفيه حركة وانتقال من مكان إلى آخر انتقالًا طبيعيًا أشبه ما يكون بحركة اليد وهي تريد الوصول إلى القم .

وإذا أنعمت النظر في تلك الأبيات السابقة من المطولة وجدت زهيرًا قد استطاع أن يعطينا « أمكنة الصورة » كما استطاع أن يعطينا « زمانها » : (بعد عشرين حجة ، بكرن بكوراً ، واستحرن بسحرة) ، وماذا ينقص الصورة بعد ذلك ؟ لقد وعت « اللون » و « الزمان » و « المكان » . غير أن ذلك لا يحقق لزهير كل ما يريده ، فما تزال دقة التصوير تلزمه العناية بمواد أخرى . فراه يلجأ للتفاصيل وذكر الجزئيات ، فيقف عند فتات العهن المنثور من الهوادج ، ويصوره كحبة الفسنا أو عنب الثعلب ، حتى يعطي للصورة « اللون » مرة أخرى ، فاللون الأحمر لا يكفي ، بل لا بد من ألوان أخرى ، ولا بد أن يتخلل ذلك ذكر التفاصيل التي يحسن أن تشتمل عليها الصور ، وما أجمل البيت الأخير ، وقد صور صواحيبه ينتهين إلى المياه الزرقاء ، وبذلك يضيف لونا آخر إلى الصورة حتى تأخذ الشكل ، وأخيراً يذكر أنهم ألقين عصا الترحال في هذا المكان ، وهنا نراه يذكر الخيام وأنها نُصبت حتى يعطي المنظر الشكل الأخير .

وعلى هذا النمط ما يزال زهير يعنى بنماذجه عناية شديدة ، وهو يوزع هذه العناية على كل جانب فيها ، وحقاً ملاحظه السابقون من أنه كان يُجهد نفسه في عمله حتى ليكث في عمل القصيدة حولاً كاملاً ، وما الحول إزاء العمل الفني الجيد ؟ إن زهيراً لم يكن يطلب أفقاً وسطاً ، بل كان يريد أن يخلق في الأفق الأعلى ، ولذلك كان يحقق لنماذجه وصوره كل ما يمكن من مهارة ، وهي لا تقف

عند هذه الجوانب التي وصفناها ، بل تتعداها إلى جانب آخر مهم ، وهو جانب « الإغراب في التصوير » على نحو ما نراه يصور الحرب في معلقته هذا التصوير الرائع :

وما الحربُ إلا ما علمتم وذُقتمُ^(١) وما هو عنها بالحديث المرجم^(٢)
 متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتضرَّ إذا ضرَّيتموها فتضرم^(٣)
 فتعرككم عركَ الرّحى بيثفالهـا وتلقح كِشافا ثم تُنتج فتُثيم^(٤)
 فتُغليلُ لكم ما لا تغلُّ لأهلها قرى بالعراق من قفيزٍ ودرهم^(٥)
 فإن الصور تزدهم في تلك الأبيات ، وليس هذا ما يلفتنا ، إنما يلفتنا تلك الصور الغريبة التي صور فيها الحرب تطول حتى تنتج غلمان شوم ، بل هي تُغليل لهم غلة ليست كغلة أهل العراق ففيها الموت والهلاك . وليس من شك في أنه تعب تعباً شديداً قبل أن يصل إلى تأليف هاتين الصورتين . وانظر إليه يخرج إلى تصوير آخر لعله أكثر تعقيداً إذ يقول في حروب القبائل التي لا تخمد نارها .

رَعَوْا مارعوا من ظمئهم ثم أوردوا غماراً تسيل بالرماح وبالدم^(٦)
 فقضوا منايا بينهم ثم أصدرُوا إلى كلاً مُستوبلٍ متوخم^(٧)
 فقد عبر عن سلمهم وحربهم وما يبلون منها بتلك الصور من الإبل التي ترعى مراعى وبيلة ، فإذا أرادت أن تشرب لم تجد إلا تلك المياه التي تسيل بالرماح وبالدم . وكل ذلك ليستهوى السامعين بما يذكّر من صور غير مألوفة ، وربما كان من أروع الأدلة على تكلف زهير ، وأنه كان لا يترك جانباً من

(١) المرجم : المظنون .
 (٢) تضرى : تمرن وتموّد على الفتك بالفريسة . تضرم : تشتعل .
 (٣) تعرككم : تطحنكم . والباء في بيثفالهـا بمعنى مع ، أراد أنها طاحنة ، لأن الثفال جلدة توضع تحت الرحى حين تطحن . تلقح كشافاً : أى على التوالي فهي دائماً تلقح وتحمل .
 (٤) تغليل : تغلى .
 (٥) قفيز : قفيز .
 (٦) رَعَوْا : رعى .
 (٧) مُستوبلٍ : مستوبل .
 (٨) متوخم : متوخم .
 (٩) تلمذ : تلمذ .
 (١٠) تلمذ : تلمذ .
 (١١) تلمذ : تلمذ .
 (١٢) تلمذ : تلمذ .
 (١٣) تلمذ : تلمذ .
 (١٤) تلمذ : تلمذ .
 (١٥) تلمذ : تلمذ .
 (١٦) تلمذ : تلمذ .
 (١٧) تلمذ : تلمذ .
 (١٨) تلمذ : تلمذ .
 (١٩) تلمذ : تلمذ .
 (٢٠) تلمذ : تلمذ .
 (٢١) تلمذ : تلمذ .
 (٢٢) تلمذ : تلمذ .
 (٢٣) تلمذ : تلمذ .
 (٢٤) تلمذ : تلمذ .
 (٢٥) تلمذ : تلمذ .
 (٢٦) تلمذ : تلمذ .
 (٢٧) تلمذ : تلمذ .
 (٢٨) تلمذ : تلمذ .
 (٢٩) تلمذ : تلمذ .
 (٣٠) تلمذ : تلمذ .
 (٣١) تلمذ : تلمذ .
 (٣٢) تلمذ : تلمذ .
 (٣٣) تلمذ : تلمذ .
 (٣٤) تلمذ : تلمذ .
 (٣٥) تلمذ : تلمذ .
 (٣٦) تلمذ : تلمذ .
 (٣٧) تلمذ : تلمذ .
 (٣٨) تلمذ : تلمذ .
 (٣٩) تلمذ : تلمذ .
 (٤٠) تلمذ : تلمذ .
 (٤١) تلمذ : تلمذ .
 (٤٢) تلمذ : تلمذ .
 (٤٣) تلمذ : تلمذ .
 (٤٤) تلمذ : تلمذ .
 (٤٥) تلمذ : تلمذ .
 (٤٦) تلمذ : تلمذ .
 (٤٧) تلمذ : تلمذ .
 (٤٨) تلمذ : تلمذ .
 (٤٩) تلمذ : تلمذ .
 (٥٠) تلمذ : تلمذ .
 (٥١) تلمذ : تلمذ .
 (٥٢) تلمذ : تلمذ .
 (٥٣) تلمذ : تلمذ .
 (٥٤) تلمذ : تلمذ .
 (٥٥) تلمذ : تلمذ .
 (٥٦) تلمذ : تلمذ .
 (٥٧) تلمذ : تلمذ .
 (٥٨) تلمذ : تلمذ .
 (٥٩) تلمذ : تلمذ .
 (٦٠) تلمذ : تلمذ .
 (٦١) تلمذ : تلمذ .
 (٦٢) تلمذ : تلمذ .
 (٦٣) تلمذ : تلمذ .
 (٦٤) تلمذ : تلمذ .
 (٦٥) تلمذ : تلمذ .
 (٦٦) تلمذ : تلمذ .
 (٦٧) تلمذ : تلمذ .
 (٦٨) تلمذ : تلمذ .
 (٦٩) تلمذ : تلمذ .
 (٧٠) تلمذ : تلمذ .
 (٧١) تلمذ : تلمذ .
 (٧٢) تلمذ : تلمذ .
 (٧٣) تلمذ : تلمذ .
 (٧٤) تلمذ : تلمذ .
 (٧٥) تلمذ : تلمذ .
 (٧٦) تلمذ : تلمذ .
 (٧٧) تلمذ : تلمذ .
 (٧٨) تلمذ : تلمذ .
 (٧٩) تلمذ : تلمذ .
 (٨٠) تلمذ : تلمذ .
 (٨١) تلمذ : تلمذ .
 (٨٢) تلمذ : تلمذ .
 (٨٣) تلمذ : تلمذ .
 (٨٤) تلمذ : تلمذ .
 (٨٥) تلمذ : تلمذ .
 (٨٦) تلمذ : تلمذ .
 (٨٧) تلمذ : تلمذ .
 (٨٨) تلمذ : تلمذ .
 (٨٩) تلمذ : تلمذ .
 (٩٠) تلمذ : تلمذ .
 (٩١) تلمذ : تلمذ .
 (٩٢) تلمذ : تلمذ .
 (٩٣) تلمذ : تلمذ .
 (٩٤) تلمذ : تلمذ .
 (٩٥) تلمذ : تلمذ .
 (٩٦) تلمذ : تلمذ .
 (٩٧) تلمذ : تلمذ .
 (٩٨) تلمذ : تلمذ .
 (٩٩) تلمذ : تلمذ .
 (١٠٠) تلمذ : تلمذ .

جوانب حرفته دون أن يغرب فيه ما يلاحظه القارئ في نماذجه من أنه إذا تحدث في 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 المعاني الجديدة نفسها . وليس من شك في أن هذه العناية باللفظ الغريب في الموضوعات المطروقة تمثله لنا باحثاً عن كل ما يمكن من طرائف يضيفها إلى فنه ، فإن عدم هذه الطرائف في المعاني والصور عمد إلى اللفظ نفسه فأغرب فيه محاولاً أن يستم بذلك ما يريد من إغراب وإطراف . وأخرى تلاحظ في مطولته ، لم نتحدث عنها حتى الآن ، وهي أنه قد استوى للقصيد عند 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 في الصلح بين عبس وذبيان، ويتكلم في أثناء ذلك عن الحروب وسوء أثرها ثم يختمها بالحكم . وبذلك تأخذ القصيدة القديمة شكلها النهائي عند زهير ، فيكون لها مقدمة وموضوع وخاتمة ، ولا نعود نشعر بخنادق وممرات بين أبياتها ، إذ لا نراها توزع على موضوعات ومناظر كثيرة كما هو الشأن في مطولتي امرئ القيس وطرفة ، إنما نرى « التنسيق » الوثيق والربط المحكم . والحق أن زهيراً استطاع أن يحقق لصنعة الشعر في العصور القديمة كل ما يمكن من تحبير وتجويد ، فقد أصبح الشعر عنده حرفه بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وماذا ينقصه كحرفة ؟ إن زهيراً يتكسب به ، وهو من أجل ذلك يوفر له كل ما يستطيع من أسباب المهارة البيانية والحدودة الفنية .

٧

نمو مذهب الصنعة في العصر الإسلامي

إذا تركنا زهيراً والعصر الجاهلي وانتقلنا إلى العصر الإسلامي وجدنا مظاهر الصنعة والتكلف التي قابلتنا في العصر الجاهلي تنمو مع نمو الحياة العربية . ومن حقيق أن الشعراء الذين نبتوا في الجاهلية وعاشوا في صدر الإسلام لم يختلفوا في

صناعة شعرهم عن آباءهم الجاهليين إلقاءً ، فقد ظلوا ينظمون شعرهم على الصورة الجاهلية ، ولم يؤثر الإسلام فيهم تأثيراً واسعاً ، على نحو ما هو معروف عن الحطيطية وأضرابه ، وحتى حسان بن ثابت لا نجد في نسيج شعره من أثر الإسلام خيوطاً كثيرة ، ولذلك لم يخطئ ابن سلام حين قرن في كتابه «طبقات فحول الشعراء» هؤلاء المخضرمين الذين عاشوا في الجاهلية والإسلام إلى الجاهليين .

وإذا مضينا في عصر بني أمية وجدنا تطوراً واسعاً يحدث في الشعر العربي ، بتأثير الإسلام ومعانيه الروحية وبتأثير الفتوحات واختلاط العرب بأهل البلاد المفتوحة في خارج جزيرتهم وداخلها . وقد تحولوا يتحضرون ويمصرون الأمصار ، ويتخذون القصور ، ونهض لهم الموالى بحياتهم المادية في جميع شتونها لا في المدن الممصرة فحسب مثل البصرة والكوفة ، بل أيضاً في مدن الحجاز مثل مكة والمدينة ، وكان مما نهضوا لهم به نهضة واسعة فن الغناء ، إذ استحدثوا فيه نظرية جديدة هي التي نقرؤها في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني حين يعين الرقيم الموسيقي الخاص بالصوت أو الأغنية ، فيقول مثلاً: الغناء لمعبد ، ولحنه من الثقيل الأول بالوسطى أو رمل بالسبابة في مجرى البينصر أو ثاني ثقيل بالوسطى والحنصر ونحو ذلك .

وليس هذا كل ما جاء به الأجناب ، فقد دخلوا أو دخلت كثرتهم في الدين الحنيف بكل ما ورثوه من الثقافة الهيلينية التي كانت منبثقة في العراق والشام ومصر ، وهي مزيج من الثقافة اليونانية التي انتشرت في الشرق منذ فتوح الإسكندر وثقافة العصر الإسكندري ، ثم ثقافات شرقية مختلفة ، منها الدينية وغير الدينية . وكانت هناك مدارس تُعنى بهذه الثقافة الهيلينية ، كدرسة جنند يسابور وكانت قريبة من البصرة ، ومثل مدارس حران والرها ونصيبين في شمالي العراق ، ومدرستي قنسرين وأنطاكية في الشام ومدرسة الإسكندرية في مصر . وكانت توجد في بعض الأديرة مدارس صغيرة تعنى بتعليم الدين المسيحي وتعرض لبعض مبادئ المنطق والفلسفة . ووقف العرب على كثير مما كان في هذه المدارس ، وانتقل به إليهم كثير من الموالى . وكانت هناك قوة دافعة تدفع هؤلاء الذين

كانواعلى الفطرة للتزود بتلك الثقافات، وتُذكَرُ في هذا الصدد أسباب شخصية كَشَغَف خالد بن يزيد بن معاوية بالكيمياء وطلبه من المترجمين ترجمة بعض آثار فيها، ومثل ترجمة ماسرجويه لكتاب أهرن في الطب من السريانية إلى العربية. والحق أن المسألة كانت أوسع من ذلك، فقد كان العرب ناشرين للدين الإسلامي واتصلوا بنصارى ويهود ومجوس وتناقشوا معهم، وسمعوا في أثناء مناقشاتهم آراء متأثرة بالفلسفة وغيرها من الثقافات الدخيلة، فأدركوا حاجتهم إلى الإحاطة بتلك الثقافات وما داخلها من أفكار فلسفية، وكان من آثار ذلك أن ظهرت عندهم مذاهب المُرَبِّجَّة والحَبْرِيَّة والنَقَمَلِيَّة وأخذوا يتعرفون على طريقة استغلال الأجانب للأرض وكيف يعمرن المباني وكيف يشقون الترع والقنوات وكيف يمدون الطرق والمسالك وكيف يضبطون الدواوين مما دفعهم إلى الوقوف على طائفة من العلوم النفعية، بجانب الفلسفة والعلوم الخالصة.

ونحن إذا أخذنا نحلل ثقافة العرب في هذا العصر الأموي وجدناها تستمد من ثلاثة جداول مهمة: جدول جاهلي يتمثل في الشعر والأيام أو الحروب ومعرفة تقاليد الجاهليين، وجدول إسلامي يمثله الإسلام وتعاليمه الروحية، وجدول أجنبي يتمثل في معرفة الشؤون الثقافية والسياسية والإدارية الأجنبية. وهذا كله معناه أن العرب أصبحوا في عصر جديد، يختلف عن العصر الجاهلي في كل شيء، في الدين السماوي القويم وفي الحضارة والثقافة، فكان طبيعياً أن تتطور فنون شعرهم^(١)، فظهر الشعر السياسي الذي يصور نظريات فرقتهم في الخلافة، وهي فرق الخوارج والشيعة والزييريين والأمويين، وظهرت النقائص تحت تأثير الحياة العقلية الجديدة وحاجة الجماعة العربية في البصرة والكوفة إلى فن شعري تقطع به فراغها في المدينتين، ويحقق لها ما تريد من اللهو والتسلية. وهذان النوعان اللذان يعدان تطوراً واضحاً لفنى المديح والهجاء رافقهما تأثير عميق بمثالية الإسلام الخلقية والروحية، فكان الشعراء يمدحون الخلفاء

(١) انظر في هذا التطور كتابنا «التطور والتجديد في الشعر الأموي» طبع دار المعارف.

والولادة بالتقوى وإقامة حدود الشريعة ونشر العدل في الرعية . كما كانوا يهجون بالبدع في الدين والخروج على سُنَنِهِ وتعاليمه . وفرق بعيد بين الحماسة الجاهلية والحماسة الإسلامية فتلك كانت تقوم على شريعة الأخذ بالثأر وهذه كانت تقوم على الجهاد في سبيل الله وإيثار ما عنده على متاع الدنيا الزائل . وتطور الغزل تطوراً واسعاً ، وأصبح له شعراؤه الذين يمشون فيه حياتهم ، يتحدثون عن قصة الحب وحياته وموته وآلامه ، وبذلك اختلف في جوهره عن النسب الذي كان يوضع في مقدمات القصائد الجاهلية ، وقد تأثر بنظرية الغناء التي وضعها الموالى في مكة والمدينة . كما تأثرت جوانب منه بما ملأ به الإسلام نفوس العرب في بوادي نجد والحجاز من نُبُلٍ وتسامٍ وطُهرٍ ، فظهر الغزل العذري العفيف عند جميل وأضرابه . كما ظهر الغزل المادى في المدينة ومكة عند عمر بن أبي ربيعة وأمثاله . وحتى وصف الصحراء تحول به ذو الرمة إلى لوحات بديعة . وتعهده الرُّجَّاز فن الرجز ، حتى أصبح لا يقل عن فن القصيدة أهمية ، فالأرجوزة لم تعد أبياتاً معدودة تُنشدُ في الحروب أو في الحُدُود أو في أثناء أداء عمل من الأعمال ، بل أصبحت تتناول كل ما تتناوله القصيدة من موضوعات وطالت طولاً مسرفاً . وفي الوقت نفسه ظهرت طلائع الحميرية عند بعض المجَّان في الكوفة وعند الوليد ابن يزيد .

غير أن هذه الضروب من التطور بالشعر وما داخلها من صور تجديد لم تنحرف بصناعته إلى مذهب جديد في صنع نماذجه . فقد ظل المذهب القديم « مذهب الصنعة » الذي رأيناه في العصر الجاهلي ، ولكنه نما نمواً واسعاً . فقد أقبل صنَّاع الشعر يبالغون في الاهتمام بحرفهم ويوفرون لها كل ما يمكن من تجويد وتحجير ، وعبروا عن ذلك تعبيرات مختلفة ، يقول ذو الرمة (١) :

وشعري قد أرقْتُ له طريفٍ أجتنبُه المُسنَدَ والمحالا

(١) الموشح للمرزبانى (طبع المطبعة السلفية) ص ١٣ . والمسند : من السناد ، وهو اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحركات والحروف ، وهو من عيوب القافية .

(١) الموشح للمرزبانى (طبع المطبعة السلفية) ص ١٣ . والمسند : من السناد ، وهو

ويقول عدى بن الرقاع (١) :

وقصيدة قد بت أجمع بينها
نظر المثقف في كعوب قناته
حتى أقوم ميسلتها وسنادهما
حتى يُقيم ثقافه منادها (٢)

ويقول سويد بن كراع العكلى (٣) :

أبيتُ بأبواب القوافي كأنما
أكالشها حتى أعرس بعدما
إذا خفت أن تُروى على رددتها
وجشمتني خوف ابن عفان ردها
وقد كان في نفسي عليها زيادة
أصادى بها سرباً من الوحش نزعاً (٤)
يكون سحيراً أو بعيند فأهجعاً (٥)
وراء التراقى خشية أن تطلعاً
فثقفنتها حولاً جريداً ومربعاً (٦)
فلم أرَ إلا أن أطيع وأسمعاً

وهذه الأبيات كلها تنطق بما كان يضعه الشاعر الإسلامى فى نماذجه من جهد وتعب ومشقة فهو يجنبها المساند والمحال ، وهو يثقفها حولاً كاملاً حتى يقوم 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 سويد - عليها زيادة . وليس من شك فى أن هذا كله دليل على أن « مذهب الصنعة » أخذ ينمو فى العصر الإسلامى ، ولعل كثيراً تلميذ مدرسة زهير خبير 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 (٧) :

غمرُ الرداء إذا تبسمَ ضاحكاً
غَلِمَتْ لضحكته رقابُ المسالِ

- (١) الموشح ص ١٣ والبيان والتبيين ٣/ ٢٤٤ .
(٢) المثقف : المقوم ، من الثقاف ، وهو آلة تسوى بها الرياح . منادها : معوجها .
(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ١٧ والبيان والتبيين ٢/ ١٢ .
(٤) أصادى : أخاثل . نزعاً : تطلب مراعيها .
(٥) أكالتها : أردد نظرى فيها . أعرس :
من التعريس وهو النزول آخر الليل .
(٦) جريداً : تاماً . المربع : الموضع ينزلون به فى الربيع ، وهو يقصد الوقت .
(٧) الصناعتين (طبعة عيسى البابى الحلبي) ص ٣٥٤ . غمر الرداء : كثير المعروف وغلق الرهن : استحققه المرتهن ، وذلك إذا لم يفك فى الوقت المشروط . والمعنى واضح .

فماذا يريد كثيرٌ بغممِ الرداء؟ وماذا يريد بغلقِ رقابِ المال؟ يريد أن يقول إن صاحبه كريم فعطاؤه يصونه كما يصون الثوب صاحبه ، وهو يصنع ذلك فرحاً به مبتسماً ، فتغلق رقاب المال في أيدي أصحاب الحاجة كما يغلق الرهن في يد المرتهن . وما من شك في أن هذا كله تكلف في التعبير والتصوير يجعلنا نذكر صور الحرب القديمة عند زهير أستاذ المدرسة .

وكثيرٌ يصور لنا نمو مذهب الصنعة عنده من جانب آخر هو جانب الموسيقى فقد كان يصعب على نفسه ، إذ نراه يضيّق المرّات التي يسلكها إلى شعره كما صنع في قصيدته :

خَلِيلِي هَذَا رَسْمٌ عَزَّةٌ فَاعْقِلَا قَلْبُوصَيْكَمَا ثُمَّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتِ (١)

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

وإن الإنسان ليشعر في العصر الإسلامي كأن الشعراء جميعاً يصعبون على أنفسهم ، ولعل من أهم الأسباب التي حفزتهم إلى ذلك ما قام بينهم من خصومات فنية استعرت نيرانها ، وبخاصة في العراق حيث نشاهد معارك عنيفة بين الشعراء؛ لأن كلاً منهم يريد أن يشهد له أقرانه بالتفوق والسبق على نحو ما هو معروف في معارك النقائض التي أشرنا إليها ، وهي نماذج تحمل غرضين : غرض التفوق الاجتماعي في الفخر والمهجاء ، وغرض التفوق الفني ، ولذلك كان الشاعر يتقيّد في رده على نموذج خصمه بما اقترحه من وزن وقافية حتى يثبت تفوقه عليه .

٨

الشعر التقليدي والغنائي

هذه العناية البالغة بصناعة الشعر الإسلامي لا تقف عند « الشعر التقليدي » الذي فتحه شعراء العصر الجاهلي من أمثال زهير والنابغة والحطيئة ، وتعهد به شعراء العصر الإسلامي من أمثال جرير والفرزدق والأخطل ، ونقصد شعر

(١) القلوص من الإبل : الشابة .

المديح ، وما نهج نهج نماذج من الهجاء والثناء والعتاب ، بل لأنها لتمتد إلى ضروب الشعر الأخرى. ونحن نريد أن نصطاح على تقسيم الشعر العربي إلى قسمين عامين : قسم كان يتخذ تقاليد خاصة في صناعته ، وكانت له أهمية واسعة في العصور الوسطى ، وهو هذا القسم الذي كان يتخذ حرفة للتكسب به والذي كان يجمع له الشعراء من أسباب الإجابة الفنية ما جعل الشعر العربي يتطور إلى مذاهبه الخاصة وهو نماذج المديح وما يتصل بها ، ولعل خير اسم يمكن أن نعطيه له هو اسم « الشعر التقليدي » فقد كان يرتبط بتقاليد ورسوم كثيرة .

وكان يقابل هذا النوع نوع آخر من الشعر استمر يغنى من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث ، ولعل خير اسم يمكن أن نطلقه عليه هو اسم « الشعر الغنائي » وهنا قد يحدث هذا الاصطلاح اضطراباً ، فقد نقل بعض نقادنا المحدثين تقسيم الغربيين شعرهم إلى قصصي وتمثيلي وغنائي ووضع الشعر العربي جملة في حيز القسم الأخير ، ونحن لا ننكر هذا الصنيع من حيث هو ، فالشعر العربي كله نشأ في ظروف غنائية ، وهو - في أكثره - يصور شخصية الشاعر وأهواءه وميوله ، وهو أيضاً يمثل حياة الفرد تمثيلاً قوياً ، ولهذا كله لا بأس من أن نجعله في حيز الشعر الغنائي الغربي .

غير أنا نلاحظ أن هذا الشعر العربي الغنائي في نشأته وخصائصه أخذت تستقل منه فنون منذ أواخر العصر الجاهلي وتتطور تطوراً منفصلاً . لم تعد تقوم على أسس سنائية كما كان الحال في أول نشأتها ، فلم تعد تظهر فيها شخصية الفرد ظهوراً بيناً ، ولم تعد تصور عواطفه وخواطره تصويراً واضحاً ، وهي كذلك لم تعد متصلة بالغناء ، ولذلك كان يحسن بنا أن نميزها عن الشعر الغنائي العام ، وأن نصطاح على تسميتها بالشعر التقليدي بينما نبقى اصطلاح « الشعر الغنائي » دالاً على تلك المقطوعات القصيرة التي كانت تصاحب الغناء منذ العصر الإسلامي بل العصر الجاهلي إلى العصر الحديث . وكانت هذه المقطوعات تشيع في الحجاز في أثناء العصر الإسلامي ، وكانت تتخصص فيها طائفة من الشعراء على رأسها عمر بن أبي ربيعة والأحوص وأمثالهما ممن كانوا يقدمون تلك المقطوعات

للمغنين والمغنيات أمثال مَعْبِد ومالك وابن سُرَيْج وابن مُحَرَّر وجميلة وسَلَامَة .
وهي مقطوعات كانت تنظم في موضوع واحد لا تسبقه مقدمات ولا تلحقه خاتمات
على نمط ما رأينا في مطولة زهير ، وهي كذلك لا تكلف أصحابها كل هذا العناء الذي
كان يعانيه زهير في حَوَله حين كان يصنع إحدى حولياته ، إنما هي قطع غنائية
يغنى فيها الشعراء حُبَّهم وآمالهم وخواطرهم وعواطفهم الوجدانية ، وقلما تجاوزت
هذه القطع عشرة أبيات . وأعدَّ الغناء الذي صحبها لتحول واسع في أوزان الشعر
العربي وموسيقاه في أثناء العصرين الإسلامي والعباسي ، وسنعرض لذلك في
الفصل التالي .

على أن هناك وزناً من الأوزان التي كانت مخصصة للغناء في العصر الجاهلي
قد تحول في هذا العصر الإسلامي إلى الفروع الجديدة من الشعر التقليدي
ونقص وزن الرجز الذي كان يقترن في العصر الجاهلي بالسقي من الآبار والسير
وراء الإبل ، كما كان يقترن بالحروب ، وكان يتكوّن من مقطوعات قصيرة ؛
فلما جاء العصر الإسلامي تحول عن مجرى الشعر العربي الغنائي العام إلى تلك
الفروع التقليدية وأخذ أصحابه يستخدمونه في المديح والأغراض الأخرى للشعر
التقليدي ، فاتسعت أبياته وامتدت على نمط ما نعرف في قصائد جرير والأخطل ،
وقد حاولوا أن يوفر وا له كل ما يمكن من وسائل التجويد الفني ، وأهم شعرائه في
هذا العصر العجاج وابنه رُوْبَة ثم حفيده عَقْبَة . ونحن نشعر هنا بأنا إزاء بيت
كبيت زهير يأخذ فيه الشاعر عن أبيه صناعته ، ثم يلقيها ابنه من بعده ، وليس
من شك في أن هذا البيت قد حقق لنفسه كثيراً من الخصائص الفنية .

ومهما يكن فإن « مذهب الصنعة » استمر في العصر الإسلامي ولكنه أخذ
يتطور ، وقد اتخذ الصنّاع أمثلتهم في زهير ومدرسته ، وبخاصة صنّاع الشعر التقليدي
وأضافوا تجديداً في بعض الفنون كما أضافوا بعض التعقيد إلى حرفتهم على نمط
ما رأينا عند كثيرٍ بحيث نستطيع أن نعمّم في هذا العصر كما عممنا في العصر
الجاهلي فنزعم أن الشعراء جميعاً كانوا يتكلفون في صنع نماذجهم ، إذ كانت
تسير كثيرهم في الطريق الذي مهّده زهير وعبيده . ونحن نلتقي في هذا العصر

بكثير من تلاميذه فهم لا يقفون عند كثير وأضرابه ممن تذكروهم الكتب القديمة كالأغاني 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 شَرَّقَتْ و غَرَّبَتْ في سرعة شديدة ، ولم تحدد لها آفاق وأمكنة معينة ، ونهض بها كثير من الشعراء كلٌّ يحقق داخل إطاره الفني الخاص ما يمكنه من جوانب مهارة ، ووجوه طرافة . وسرى صناعة الشعر العربي تتطور تطوراً شديداً في العصر العباسي وتحقق لنفسها من الرق ما لم يكن يحلم به الشاعر الجاهلي أو الإسلامي ، ولكن ذلك لا يجعلنا ننسى الحقيقة القائمة ، وهي أن الشعر القديم نسيجٌ محكم لصناعة مجهدة .

الفصل الثاني

الموسيقى والصنعة

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

١

الشعر العربي نشأة غنائية

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

وأكبر الظن أننا لا نأتى بجديد حين نزعّم أن شعرنا العربي نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى ، فن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته ، نرى ذلك عند اليونان القدماء ، فهوميروس كان يغني شعره على أداة موسيقية خاصة ، ونرى ذلك عند الغربيين المحدثين ، فقد كانت توجد في العصور الوسطى جماعات تؤلف الشعر وتغنيه وهي المعروفة باسم تروبادور (Troubadours) وكان عندنا في مصر إلى عهد قريب جماعات (الأدبائية) وهي جماعات تؤلف الشعر وتنشده على بعض الآلات الموسيقية ، ولا يزال (الشاعر) معروفاً في الريف ، وهو يلقي أشعار أبي زيد الهلالي وعنترة وغيرهما ، مضيفاً إلى إنشاده الضرب على أدواته الموسيقية المعروفة باسم (الربابة) .

وهذه الظاهرة نفسها تقترن بالشعر العربي ونشأته الأولى في العصر الجاهلي ، فإن من يبحث في تاريخه يجده مشبهاً من بعض الوجوه لتاريخ الشعر اليوناني من حيث الغناء وما يتصل به من ضروب الرقص والموسيقى ، فنحن نعرف أن الشعر القصصي عند اليونان القدماء كان يُصْحَبُ إنشاده بالضرب على بعض الأدوات الموسيقية البسيطة ، وسرعان ما تعقد هذا الجانب الموسيقي عندهم مع ظهور الشعر الغنائي ، إذ وجدت الجوقة مع الشاعر ووجد الرقص وتعقدت الموسيقى ضرباً من التعقيد .

وهذا نفسه نجد ظواهره في الشعر الجاهلي القديم ، فقد كان الشعراء يغنون أشعارهم ، والأدلة على ذلك كثيرة ، فالمهلهل أقدم شعراء العرب وأول من قصّد القصائد ، كان يغني شعره ، ومما غنّى فيه ورواه الرواة قصيدته (١) :

طَفْلَةٌ ما ابنةُ المحلّل بيضا ءُ لعوبٌ لذيدةٌ في العنناقِ

أما امرؤ القيس فقد ذكر إعجاب بعض النسوة بصوته ، إذ يقول (٢) :

يَرِعْنِ إلى صوتي إذا ما سمِعْتَه كما تَرَعَوِي عَيْطًا إلى صوتِ أعْيَسَا

ويقول أبو النجم في وصف قينة (٣) :

تَغَنَّى فإن اليوم يومٌ من الصبَا ببعض الذي غنّى امرؤ القيس أو عمرو

ولعله يريد عمرو بن قميئة صاحب امرئ القيس . وروى صاحب الأغاني

أن السليك بن السليكة غنى بقوله (٤) :

يا صاحبيّ ألا لا حَيَّ بالوادي سوى عبيدٍ وآمٍ بين أذواد

وكان علقمة بن عبدة الفحل يغني ملوك الغساسنة أشعاره (٥) ويقول مُزَرَّد

(١) أغاني (دار الكتب) ٥١/٥ . والطفلة :
الرخصة الناعمة . وما زائدة .

(٢) الديوان ص ١٠٦ . يرعن : يملن .
العيط : الإبل ، الأعيس : البعير الأبيض
في حمرة .

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

(٤) (٥)

(٥) الشعر والشعراء ص ٤٢ .

ابن ضرار يتوعد خصومه^(١) :

فقد علموا في سالف الدهر أني معنٌ إذا جدَّ البحرَاءُ ونابلٌ
زعيمٌ لمن قاذفته بأوابدٍ يُغنى بها السارى وتُحدَى الرواحل

ويقول عنترة كما في بعض الروايات : (هل غادر الشعراءُ من مترنم) ،
فالشعراء ما يزالون يترنمون بأشعارهم ، وكأنهم لم يتركوا - في رأى عنترة - موضعاً
للترنم والغناء إلا وترنموا به وغنوا فيه . وأيضاً فنحن نعرف هذا الحداء الذى يذكره
مزرد ، والذى كان غناء شعبياً عاماً يشدو به العرب في أسفارهم .

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

أحبُّ المكانَ القفرَ من أجل أني به أتغنى باسمها غيرَ مُعْجِمٍ

وقال عمر بن الخطاب للنابغة الجعدى : « أسمعني بعض ما عفا الله لك عنه
من غنائك ، يريد من شعرك^(٣) » ، وفي أخبار جرير أن بعض بني كليب قالوا
له : هذا غسان السليطى يتغنى بنا أى يهجوننا فقال جرير^(٤) :

غضبتُم علينا أم تغنيتُم بنا أن اخضرَّ من بطن التلاعِ غميرُها

وليس من شك في أن هذه النصوص تشهد بأن الغناء والشعر كانا مرتبطين
عند العرب في العصور القديمة . وهم يقصون عن ثعلب أن العرب كانت تعلم
أولادها قول الشعر بوضع غير معقول يوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على
وزن (قفا نَبك من ذكرى حبيب ومنزل)^(٥) . فأساس الشعر عندهم كان تعلم
الغناء وألحانه ، وكما أن الموسيقى يبدأ ويستمر ، كذلك كان الشاعر عندهم يبدأ

(١) المفضليات المجلد الأول ص ١٧٨ .

ومعن : مترنم في الخصومة . الجراء : الجرى .
نابل : حاذق في أموره . زعيم : كفيل .
الأوابد : الغرائب من الكلام ، وأراد
ما يهجوهم به .

(٢) العمدة لابن رشيق ٢٤١/٢ .

(٣) العقد الفريد لابن عبد ربه ٩١/٤ .

(٤) لسان العرب مادة غنى . والتلاع :

المرتفعات من الأرض . الغمير : نبات .

(٥) إيجاز القرآن للباقلانى ص ٥٣ .

بالحن وترنيمات ثم يستمر . يقول حسان بن ثابت (١) :

تغنّ بالشعر إما كنتَ قائلهُ إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ

ونحن لا نتقدم إلى أواخر العصر الجاهلي حتى نجد شاعراً مشهوراً بكثير من غناء شعره ، وهو الأعشى الشاعر المعروف ، وقد سُمّي بصنّاجة العرب ، وأكبر الظن أنه كان يوقع غناؤه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصنج (٢) . وأكثر الشعراء الجاهلي من ذكر الغناء والقيان والأدوات الموسيقية المختلفة مما يدل على ارتباط ذلك كله بشعره . يقول علقمة بن عبدة الفحل في ميميته :

قد أشهد الشربَ فيهم ميزهراً رنمُ والقوم تصنّرعُهم صهباءُ خرطومُ (٣)

ويقول الأعشى في معلقته :

ومستجيبٌ تخال الصنجَ يسْمِعهُ إذا تُرجّع فيه القَيْنَةَ الفضلُ (٤)

ويقول طرفة في معلقته :

ندامى بيض كالنجوم وقينةُ رحيب قطاب الجيب منها ، رفيقةُ إذا نحن قلنا أسمعنا انبرت لنا إذا رجعت في صوتها نخت صوتها

تروح علينا بين برود ومجسد (٥)
بجس الندامى ، بضة المتجرّد (٦)
على رسلها مطروفة لم تشدد (٧)
تجاوب أظار على ربّع ردى (٨)

ونجد في ديوان الحماسة شاعراً جاهلياً يسمى سلمى بن ربيعة يذكر أن

وهو دوائر رفاق من نحاس يصفق بإحداها على الأخرى . ترجع : تردد التئم . الفضل : النى تلبس ثوباً واحداً رقيقاً .

(٥) المجسد : ثوب مصبوغ بالزعفران .

(٦) قطاب الجيب : مخرج الرأس من الثوب .

بضّة : ناعمة . المتجرّد : العارى من جسدها .

(٧) مطروفة : كأن عينها طرفت . تشدد : ترفع صوتها .

(٨) أظار : نوق لها أولاد . الربّع : ولد

الناقة . ردى : هالك .

(١) العمدة لابن رشيق ٢/٢٤١ .

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

Nicholson, A Literary History of the Arabs, p. 133.

(٣) الشرب : الجماعة يشربون الخمر .

المزهر : يشبه العود ، رم : حسن الصوت .

الصهباء : الخمر . الخرطوم : أول ما يخرج

ويصب من دن الخمر .

(٤) مستجيب : عود يستجيب إلى الصنج ،

الحياة ليست إلا الشرب والعزف وما يتبعهما من نساء بيض يتبخترن في الثياب
الأنيقة المزركشة ، يقول :

إن شِوَاءً وَنَشْوَةً وَخَبَبَ الْبَازِلِ الْأُمُونِ (١)
يُجَشِّمُهَا الْمَرْءُ فِي الْهَوَى مَسَافَةَ الْغَائِطِ الْبَطِينِ (٢)
وَالْبَيْضِ يَرْفُلُنَ كَالدُّمَى فِي الرَّيْطِ وَالْمُذْهَبِ الْمَصُونِ (٣)
وَالكُثْرَ وَالْخَفْضَ آمِنًا وَشِرْعَ الْمِزْهَرِ الْخَنُونِ (٤)
من لذة العيش ، والفنى للدهر ، والدهرُ ذو فنون (٥)

٢

تعقد الغناء الجاهلي

كان الشعر الجاهلي يرتبط بالغناء ، وكان الشاعر يغني أشعاره ؛ ويظهر
أن الغناء القديم لم يقف عند هذه الظاهرة البسيطة ، فقد أخذ يتعقد وأخذت
تظهر فيه الجحوقات ، ولعل مما يثبت ذلك من بعض الوجوه ما يرويه الطبري
والأغاني من أن هنداً بنت عتبة وجماعة من نساء قريش كنَّ يضربن على
الدفوف في غزوة أحد ، وكانت هند تغني في أثناء هذا العزف بمقطوعات ، منها
قولها (٦) :

إن تُقْبِلُوا نُعَانِقُ وَتَفْرِشِ السَّنَمَارِقُ
أَوْ تُدْبِرُوا نَفَارِقُ فِرَاقَ غَيْرِ وَامِقُ

الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب .
(٤) الكثر : كثرة المال . الخفض :
سعة العيش . شرع المزهري : أوتاره وأحدها شرعة .
(٥) انظر التبريزي على الحماسة (طبع
بولاق) ٨٣ / ٣ .
(٦) أغاني (ساسي) ١٤ / ١٦ وانظر الطبري
(طبع أوربا) الجزء الثالث من المجلد الأول
ص ١٤٠٠ .

(١) النشوة : السكر . الحبيب : ضرب من
السير . البازل : الناقة كاملة القوة .
الأمون : الموثقة الخلق .
(٢) يجشمها المرء : يكلفها قطع المسافة
الطويلة . في الهوى : فيما يهواه . الغائط :
المطمئن من الأرض . البطين : الواسع .
(٣) البيض : النساء . يرفلن : يتبخترن .
الريط : الملاعة الواسعة . المذهب المصون :

الجوقات

وليس من شك في أننا نرى هنا مظهراً للجوقة من بعض الوجوه ، فشاعرة تُغنى شعرها وجوقة تضرب على غنائها بالدفوف . وكما كان يحدث ذلك في حربهم كان يحدث في سالمهم : في أعيادهم وأعراسهم وحفلاتهم المختلفة . رَوَى الطبريُّ أن النبي صلى الله عليه وسلم رجع إلى مكة ذات يوم ، فسمع عزفاً بالدفوف والمزامير ، فسأل عنه فعرف أنه عرسٌ (١) ، وذكر ابن رشيقي أن القبيلة من العرب كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة واجتمعت النساءُ يلعبن بالمزاهر (٢) .

القيان

ودخل هذه الجوقات العربية عنصرٌ أجنبي في أواخر العصر الجاهلي ، حين اتصل العرب بغيرهم من الأمم الأجنبية ، ونقصد القيان اللاتي شاع ذكرهن في الشعر القديم ، ونحن نجدهن في كل مكان ، نجدهن في الحيرة ، وقد اشتهرت هناك بنت عَفْرَز (٣) ، وكذلك خُاسِيْدَة وهُرَيْرَة وهما قيتتان لبشر بن عمرو ، ابن مَرْتَد - وكانتا تغنيان النَّصْبَ - قدم بهما إلى اليمامة لما طلبه النعمان (٤) ، ولعلهما هما اللتان يعنيهما بشر بقوله (٥) :

وتبيت داجنةٌ تجاوب مثلها خَوْدًا منعمّة ، وتضربُ مُعْتَبَا

وهريرة هي صاحبة الأعشى التي ذكرها في مطولته (٦) . وعُرفت هذه القيان في بلاط الغساسنة (٧) ، كما عرفن في المدينة ومكة ، أما المدينة فيذكر صاحب الأغاني أن أهلها أمروا لإحدى القيان أن تغني النابغة بشعر له فيه إقواء (٨) ، وأما مكة فقد كان بها قيتان لعبد الله بن جندب عان جليهما من بلاد

(١) الطبري الجزء الثالث من المجلد الأول ص ١١١٦ .
 (٢) الأغاني (دار الكتب) ١١٣/٩ .
 (٣) السدة ٣٧/١ .
 (٤) الأغاني (طبع دار الكتب) ٩٦/١١ .
 (٥) المفصليات المجلد الأول ص ٥٥٤ .
 (٦) الأغاني (دار الكتب) ١١٣/٩ .
 (٧) الأغاني (ساسي) ١٤/١٦ .
 (٨) الأغاني (طبع دار الكتب) ١٠/١١ .
 (٩) الأغاني (طبع دار الكتب) ١١٣/٩ .

الفرس ، وكانتا تغنيان الناس ^(١) . وفي الأغاني أنه لما نصح أبو سفيان لقريش أن يرجعوا في غزوة بدر قال أبو جهل والله لا نرجع حتى نرى بديراً فنقيم عليه ثلاثاً وننحرَ الحِزْرَ ونطعمَ الطَّعامَ ونُسقيَ الخمرَ وتعزف علينا القيانُ وتسمع بنا العرب ^(٢) . وفي السيرة النبوية أن النبي صلى الله عليه وسلم أمر يوم فتح مكة بقتل شخص يسمى ابن خَطَل كان مسلماً ثم ارتدَّ وفر إلى مكة وكانت له قينتان تغنيانه بهجاء النبي ، تسمى إحداهما فرثى ، وقد أمر النبي بقتلهما ، ففرت إحداهما وقُتلت الأخرى ^(٣) . وفي أخبار امرئ القيس أنه لما طرده أبوه « كان سير مع جماعة من شذاذ العرب ، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه في كل يوم وخرج إلى الصيد فتصيد ، ثم عاد فأكل وأكلوا معه ، وشرب الخمر ، وسقاهم ، وغنَّتهُ قيانه » ^(٤) .

الرقص

ليس من شك في أن هذه الموجة الواسعة من الجوقات والقينات هي التي مهدت لأن يتعقد الغناء على هذه الصورة التي يصفها إسحق الموصلي إذ يقول : « وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه : النَّصْبُ والسَّنَادُ والمَهْزَجُ ، فأما النَّصْبُ فغناء الرُّكْبَانِ والفتيان وهو الذي يستعمل في المراثي ، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض ؛ وأما السَّنَادُ فالثقل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات ؛ وأما المهزج فالخفيف الذي يُرَقَّصُ عليه ويُمشَى بالدف والمزمار فيضطرب ويستخف الحليم . . . هذا كان غناء العرب قديماً حتى جاء الله بالإسلام وفتحت العراق وجلب الغناء الرقيق من فارس والروم وتغنوا الغناء الجزأ المؤلف بالفارسية والرومية وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير » ^(٥) . ونرى من هذا النص أن الغناء تعقد عند العرب في العصر الجاهلي ، لا برقيه إلى هذه الفنون التي ذكرها إسحق فقط ، بل أيضاً لما كان يقترن به من هذا الرقص الذي كان يصحبُ

(١) أغاني دار الكتب ٣٢٧/٨ .

(٢) أغاني دار الكتب ١٨٣/٤ .

(٣) السيرة النبوية لابن هشام (طبعة الحلبي)

٥٢/٤ .

(٤) أغاني دار الكتب ٨٧/٩ .

(٥) العمدة لابن رشيقي ٢٤١/٢ .

الهرج ويُمشَى عليه بالدف والمزمار ، ألسنا نرى هنا الجوقة تامة ؟ قد يُظنُّ أن الرقص يحتاج إلى حضارة ومدنية ، ولكن تاريخه لا يشهد بذلك ، فالرقص غريزة في الناس جميعاً ، وقد وُجد عند جميع الشعوب ، فهو لا يحتاج في نشأته إلى حضارة ومدنية ، إنما هو حركات جسمية تحدث بصياح وضجيج وتصفيق بالأيدي وضرب بالأرجل .

ومن يرجع إلى مدلول الكلمات التي عبر العرب بها عن الغناء يجد بعضها يدل على ضروب من الحركات الجسمية كما يدل على ضروب من الشعر ، فالهرج الذي يذكره إسحق الموصلي يطلق على نوع من الغناء كما يطلق على نوع من الحركة الجسمية السريعة^(١) . ومثله الرَّمَل وكانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع في حركته ، كما كانوا يطلقونه على الشعر الذي يوصف باضطراب البناء والنقصان^(٢) . وفي ذلك ما يدل على اقتران الغناء بالرقص من جهة ، وما يدل على اقتران الرقص بالشعر من جهة أخرى .

٣

مظاهر الغناء والموسيقى في الشعر الجاهلي

وَجِدَّ الشعر العربي القديم في ظروف مقاربة للظروف التي وجد فيها الشعر الغنائي عند اليونان ، فقد كان الشاعر يغنى شعره ، وقد يوقع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية ، كما قد يُصْحَبُ غناؤه بجوقة ترقص وتعزف في أثنائه . ونحن لا نزعم أن صورة الشعر الغنائي اليوناني المعقدة قد استوت جميعها للشعر العربي إنما نزعم أنه وجد في صور مقاربة لها ، كما تشهد تلك النصوص الكثيرة السابقة ، فهو شعر غنائي وجد في ظروف غنائية ، ولكن ينبغي أن لا ننسى ما قررناه في الفصل السابق من أن هذا الشعر الغنائي استقلت عنه فروع منذ أواخر العصر الجاهلي سميها بالشعر التقليدي .

على كل حال نبع الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية ، وقد بقيت فيه

(١) لسان العرب : مادة هرج .

(٢) لسان العرب : مادة رمل .

مظاهر الغناء والموسيقى واضحة ، ولعل القافية أهم تلك المظاهر ، فإنها واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين . إنها بقية العزف القديم وإنها لتعيد للأذن تصفيق الأيدي وقرع الطبول ونقر الدفوف كما تعيد ذلك شارات أخرى للغناء نجدها في الشعر القديم منها هذا التصريح الذي نجده في مطالع القصائد ، كقول امرئ القيس في مفتتح مطولته :

قفا نَبِكِ من ذكري حبيبٍ ومنزلٍ بِسِقَطِ اللّوَى بين الدّخولِ فحوّ مَلٍ (١)

وعاد إلى التصريح مرة أخرى فقال :

أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التّدلّلِ وإن كنتِ قد أزمعتِ صرْمِي فأجملي (٢)

ثم صرّع ثالثة فقال :

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انتجّلِ بِصُبْحِ وما الإصباحِ منك بأمثلِ

وكأنى بهذا التصريح كان يأتي به الشاعر حين ينتهي من غناء قطعة من قصيدته أو إنشادها ، وينتقل إلى أخرى ، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي جعلتهم يفرعون إليه حين ينتقلون من موضوع إلى موضوع في النموذج الفني . وقرأ هذه القطعة من معلقة لبيد :

عفتِ الديارُ محلّها فمقامُها بمنى تأبّد غولها فرجامُها (٣)
فدافعُ الرّيانِ عرّيّ رسمها خلقتُ كما ضمن الوحيّ سلامها (٤)
وجلا السيولُ عن الطلّولِ كأنها زبرٌ تجدُّ متونها أقلامها (٥)
دمنٌ تجرّمَ بعد عهد أنيسها حججٌ خلونَ حلالها وحرامها (٦)

الديار ، خلقت : بل وعفاء . الوحي : الكتابة ، والسلام : حجارة بيض رقيقة .

(٥) وجلا السيول عن الطلّول : يريد أنها كشفت التراب عن الأطلال ، والزبر : الكتب ، تجد : تجدد .

(٦) الدمن : آثار الديار ، تجرم : مضى ، حجج : سنون ، خلون : مضين ، وحلالها وحرامها ، يريد أشهرها الحرم وغير الحرم .

(١) السقط : متقطع الرمل . اللوى : حيث يلتوى ويدق . الدخول وحويل : موضعان .

(٢) الصرم : القطيعة .

(٣) عفت : انحوت ودرست ، المحل : حيث يجلس القوم من الديار ، المقام : المجلس حيث يجتمع أبناء الحي . ومنى والغول والرجام :

مواضع بجمي ضرية ، وتأبّد : توحش وأقفر . (٤) مدافع الريان : المدافع : مجارى المياه ، الريان : واد بالحمى المذكور . الرسم : آثار

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِهَا وَدَقُّ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا (١)
 مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدَجِّنٍ وَعَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبٍ إِرْزَامُهَا (٢)
 فَعَلَا فُرُوعُ الْإِيهْتِقَانِ وَأَطْفَلَتْ بِالْجَلْهَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا (٣)

ونلاحظ أنه شاكل في أحوال كثيرة بين الكلمتين الأخيرتين في البيت كأنه يجعل له قافيتين « قافية داخلية » و « قافية خارجية » . ولم يدفعه إلى ذلك إلا أنه يريد أن يرتفع بالصوت في مقطعين متقاربين ، وهو لذلك يُخرجه هذا الإخراج المنظم المقطع تقطيعاً صوتياً دقيقاً . وكثر هذا « التقطيع الصوتي » في الشعر القديم ، فمن ذلك قول امرئ القيس يصف فرسه في معلقته :

مِكَرٌّ ، مِيفَرٌّ ، مِقْبَلٌ ، مِدْبِرٌ ، مَعَا كَجَلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّاهُ السَّيْلُ مِنْ عُلَى

ويقول طرفة في مطولته :

بَطِيءٌ عَنِ الْجُلُوسِ ، سَرِيعٌ إِلَى الْخَنَاءِ ذَلِيلٌ بِإِجْمَاعِ الرِّجَالِ مَلْهَدٌ (٤)

وروى قدامة في (نقد الشعر) كثيراً من مثل هذه الأبيات التي تنثر في الشعر القديم نثراً (٥) ، والتي لا شك في أن الغناء هو الذي دفع إلى صنعها حتى يوفرنا للشعر قياً صوتية تساعد على تلحينه والترنم به .

على أن موسيقى الشعر الجاهلي تأثرت بالغناء من طريق آخر هو طريق الرُّقْمِ الموسيقية (Musical notes) وما حدث فيها من تعديل وتجزئة . وهو جانب يمكن أن يعتبر مقدمة لما ستراه يحدث في أثناء العصر الإسلامي في أوزان الشعر ورقمه الموسيقية من انحرافات ، وقد يكون من الغريب أن نرى أبا العلاء يذهب إلى أن جمهور أشعار الجاهلية يأتي من الطويل والبسيط ، وما يابهما من الوافر والكامل ثم يقول : « أما الأوزان القصار فإنما عُرِفَتْ في العصر الإسلامي

(١) مَرَابِيعُ النُّجُومِ : أوائل الأمطار ، صَابِهَا : مطرها وجادها ، الودق : المطر .
 والجود : الغزير ، والرهام : القليل والنزر .
 (٢) السارية : السحابة تسير بالليل ، والغادي : السحاب يسير بالفدأة . ومدجن : مظلم ، الإرزام : صوت الرعد .
 (٣) الإيهقان : نبت ، أطفلت : أصبحت ذات أطفال . الجلهتين : موضع .
 (٤) الجلى : الأمر العظيم . الخنا : الفحش . ملهد : مدفوع .
 (٥) نقد الشعر لقدامة طبع مصر ص ٢٤ .

في أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبي ربيعة ، وكذلك عدى بن زيد في القدماء لأنه كان من سكان المدر بالحيرة « (١) .

وقد ذهب أبو العلاء إلى التعميم أكثر مما ينبغي ، فإن الأوزان القصار عُرِفَت في العصر الجاهلي لا عند سكان المدر فقط بل عند سكان الوبر أيضاً ، وبخاصة في أبواب الرثاء والغزل والحماسة والحداء ، أما الرثاء فقد شاع عند العرب القدماء نوع يشبه (التعديد) الذي نعرفه في مصر ، إذ روى صاحب الأغاني أحاديث كثيرة عن الخنساء ونواحيها على أخويها وأنها كانت تخرج إلى عكاظ تنديهما ، وذكر أن هنداً بنت عتبة كانت تحتذى على مثلها وتنوح أباها (٢) واقترن هذا النواح أو هذا (التعديد) بضرب من الشعر القصير ، لعل خير ما يمثله قطعة أم السُّلَيْك : وهي من مشطور المديد ، إذ تقول (٣) :

طاف يبغى نجوةً من هلاكٍ فهلكُ
ليت شعري ضلّةً أيّ شيءٍ قتلكُ
أمريضٌ لم تعدد أم علوٍ خستلكُ

وتستمر القطعة على هذا النمط القصير . وأما الغزل فلعله أقرب موضوعات الشعر الجاهلي إلى الغناء والرقص عليه ، وخير ما يمثله قطعة المنخّل اليشكري ، وهي من مرفّل الكامل إذ يقول (٤) :

ولقد دخلت على الفتاة الخدرَ في اليوم المطيرِ
الكاعبِ الحسناء ترّ في الدّمّ مقسّسٍ وفي الحريرِ

وتسمّني المقطوعة على هذه الشاكلة . وأما الحماسة فقد عرفنا أنهم كانوا يغنون أشعارهم في الحرب ويوم الحصام ، واقترن هذا الغناء بضرب من الأشعار القصيرة كقطعة الفيند الزمّاني في حرب البسوس إن صحّ أنها له ، وهي من الهزج ، إذ يقول (٥) :

صفحنا عن بني ذهلٍ وقلنا القوم إخوانُ

(٤) التبريزي ٤٥/٢ .

(٥) التبريزي ١١/١ .

(١) الفصول والغايات ص ٢١٢ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ٢١٠/٤ .

(٣) التبريزي على الحماسة ١٩١/٢ .

عسى الأيامُ أن يرجعُنَّ قومًا كالذي كانوا

وتستمر المقطوعة على هذا الطراز القصير .

وأما الحُداء فيظهر أنه كان غناءً شعبيًّا عامًّا للعرب في العصر الجاهلي يغنون به إبّلهم في مسيرهم ورحيلهم ، واقترن به وزن خاص معروف هو وزن الرجز ، ونحن نلاحظ أن هذا الوزن لم يكن خاصًّا بالحُداء ، بل كان يستخدم أيضاً في السَّقَى من الآبار ، كما كان يستخدم في الحماسة والحروب ، وجعله ذلك الاستخدام الواسع ينفصل من بقية الأوزان القديمة بضروب كثيرة من التجزئة والتعديل في صورة « رقيمه الموسيقي » لعل أهمها المشطور والمنهوك ، أما المشطور فهو الذي بُني على شطر واحد ، وأما المنهوك فهو الذي ذهب منه أربعة أجزاء ، ومن أمثله قول دُرَيْد بن الصَّمَّة يوم هوازن^(١) :

يا ليتني فيها جندَعٌ أحبُّ فيها وأضعُ

ولعل هذا الجانب من التعديل في الرجز وما أصابه من كثرة « التحريف » حتى خرج كثير من أمثله عن أن يُضَبَّطَ ويعيَّن بوزن خاص ، هو الذي دفع التحليل إلى أن يرفضه فلا يعدّه من الشعر^(٢) . وليس من شك في أنه شعر ، وغاية ما في الأمر أنه كان يقترن بضروب كثيرة من الغناء في الحماسة والحروب والسَّقَى من الآبار ، كما كان يقترن بالحُداء ، فكثرت الخذف فيه وكثرت التجزئة والاضطراب .

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

(١) أغاني (دار الكتب) ٣١/١٠ . ضربان من السير .
والجذع : الشاب من الإبل . والحبب والوضع : (٢) انظر باب الرجز في العمدة لابن رشيقي .

موجة الغناء بالحجاز في أثناء العصر الإسلامي

إذا تركنا العصر الجاهلي إلى العصر الإسلامي وجدنا موجة واسعة من الغناء والرقص كان لها تأثير شديد في نمو الشعر الغنائي الخالص ونمو مقطوعاته . وهي حال تعتبر في الواقع امتداداً لما كان عليه القوم في العصر القديم ، فلما جاء الإسلام نمت هذه الحال وبخاصة في الحجاز إذ عُرف في هذا العصر بكثرة الغناء والمغنين ، وكان أكثرهم من الموالى : من الفرس والروم وغيرهما ، واشتهر منهم طُويس وسائب خاثر ثم تبعهما ابن سُرَيْج وابن مِسْجَح وابن مُحَرَّر بمكة ، ومعبد ومالك بالمدينة ، أما المغنيات فقد امتلأت بهن المدينة إذ نجد جميلة وسلامة القسّ وعزة الميلاء وحبابة وبلبله ولذة العيش وسعيدة والزرقاء وعُقَيْلَة وخُلَيْدَة والشماسية وغيرهن كثير (١) .

وكان المغنون من الأجانب يؤثرون في الغناء العربي بما يدخلونه من النغم الأجنبي الفارسي أو الرومي 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 والبَرْبَطِيَّة والأسطوخوسية وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناءً كثيراً وتعلم الضرب ، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألقى منها ما استقبه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب ، وغنى ابن مسجح على هذا المذهب » (٢) . وحكى أبو الفرج هذا الصنيع أيضاً عن ابن محرز فقد شخص إلى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غنائهم ، ثم صار إلى الشام فتعلم ألحان الروم وأخذ غنائهم وأسقط من ذلك ما لا يُستحسن من نغم الفريقيين وأخذ محاسنها فزج بعضها ببعض وألف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب (٣) . وأدخل هؤلاء المغنون من الموالى في الغناء العربي آلات

(٣) أغاني (دار الكتب) ٢٧٨/١ .

(١) أغاني (دار الكتب) ٢٠٩/٨ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ٢٧٦/٣ .

جديدة للطرب لعل أهمها العود وقد يسمى البَرْبَط . ويروي أبو الفرج أن أعرابياً
 رآه في إحدى رحلاته إلى الشام ، فعجب منه عجباً شديداً إذ قال : « رأيت
 ضارباً خرج فجاء بـخَشْبَة عَيْنَانَا في صدرها ، فيها خيوط أربعة ، فاستخرج
 من خلالها عوداً فوضعه خلف أذنه ثم عَرَكَ آذَانَهَا وحركها بخَشْبَة في يده ، فنطقت
 وربُّ الكعبة ، وإذا هي أحسن قَيْنَة رأيتها قط ، وغنّى حتى استخفى من مجلسي
 فوثبتُ فجلستُ بين يديه وقلت بأبي أنت وأمي ما هذه الدابة فليست أعرفها
 للأعراب وما أراها خُلقت إلا قريباً ؛ فقال هذا البربط ، فقلت بأبي أنت وأمي فما
 هذا الخيط الأسفل ، قال الزبير قلت فالذي يليه ، قال المثني ، قلت فالثالث ،
 قال المثالث ، قلت فالأعلى ، قال البتم ، قلت آمنت بالله أولاً وبعك ثانياً وبالبربط
 ثالثاً وبالبتّم رابعاً » (١) . ودخلت آلات موسيقية أخرى منها الطنبور وهو
 فارسي ، وكذلك الناي ، ومنها القانون وهو يوناني ، إلى غير ذلك من آلات
 نقلها المغنون عن الفرس واليونان ، وقد عرض لها المسعودي في كتابه مروج
 الذهب بالتفصيل (٢) .

وعُرف الغناء في العصر الإسلامي على ضروبه المختلفة ، فعُرف الغناء
 العادي كما عرف الغناء المصحوب بجوقة تضرب على الآلات الموسيقية بينما يغني
 المغنون ، روى أبو الفرج : « أن الناس اجتمعوا عند جميلة فضربت ستاراً
 وأجلست الجوارى كلهن فضربنَ وضربت ، فضربنَ على خمسين وترّاً فتزلزلت
 الدار ، ثم غنّت على عودها وهن يضربن على ضربها » (٣) ، وروى أبو الفرج
 أيضاً : « أنها جعلت على رؤوس جواربها شعوراً مُسَدلة كالعناقيد إلى أعجازهن ،
 وألبسهن أنواع الثياب المصبغة ، ووضعت فوق الشعور التيجان وزينتهن بأنواع
 الحلّى ، ووجهت إلى عبد الله بن جعفر تستزيره ، فلما جاء قامت على رأسه وقامت
 الجوارى صَفَّين . . . ثم دعت لكل جارية بعود ، وأمرتهن بالجلوس على كراسي

(١) أغاني (دار الكتب) ١٨١/١٣ . (٢) مروج الذهب (طبعة أوربا) ٩٠/٨ .
 (٣) أغاني (دار الكتب) ٣١٨/٨ .

صغار قد أُعيدتْ لهن فضر بن وغنت عليهن . . . وغنى جواربها على غنائها» (١)

وليس ذلك كل ما أُثر عن جميلة في هذا العصر ، فنحن نرى عندها الغناء المصحوب بالرقص . روى أبو الفرج أنها « جلست يوماً وليست برؤساً طويلاً وألبست من كان عندها برانس دون ذلك . . . ثم قامت ورقصت وضربت بالعود ، وعلى رأسها البرنس الطويل وعلى عاتقها برودة يمانية ، وعلى القوم أمثالها ، وقام ابن سُرَيْج يرقص ومعبد والغريض وابن عائشة ومالك ، وفي يد كل منهم عود يضرب به على ضرب جميلة ورقصها ، فغنت وغنى القوم على غنائها . ثم دعت بثياب مصبغة ، ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا ، ثم ضربت بالعود ، وتمشّت وتمشى القوم خلفها ، وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد » (٢) .

٥

تأثير الغناء الإسلامي في موسيقى الشعر الغنائي

هذه الموجة العنيفة من الغناء والرقص في الحجاز في أثناء العصر الإسلامي هي التي أعادت لما نراه من تطور يحدث في موسيقى الشعر الغنائي، فقد قلَّ النظم على الأوزان الطويلة التي عُرُفت في العصر الجاهلي من مثل البسيط والطويل والكامل ، وحلّت محلها أوزان أخرى كثر النظم فيها من مثل الوافر والمديد والسريع والخفيف والرمل والمتقارب والهزج ، وقد يأتي الشعر على الأوزان الطويلة ، ولكن بعد أن تحوّر وتجزأ كهذا الغناء الجزأ الذي كان يصحبها والذي أشار إليه إسحق في نصه السابق .

ونحن نحس إزاء هذا التطور أن المغنين كانوا يلقون كثيراً من العناء في إحكام أصواتهم ونغماتهم حتى يشاكلوا بينها وبين الأشعار التي يغنونها ، وحتى لا يخرجوا بهذه الأشعار التي يلحنونها عن إيقاعاتها الموسيقية الخاصة ، وأقبل الشعراء يحاولون التخفيف عنهم باقتراح أوزان لم تكن شائعة في الشعر القديم ، أو كانت شائعة ولكنهم رأوا أن يعدّلوا فيها حتى تتلاءم وهذا الغناء الذي كانت

(٢) أغاني (دار الكتب) ٢٢٦/٨ .

(١) أغاني (دار الكتب) ٢٢٧/٨ .

تدخل فيه نغمات أجنبية كثيرة كما ذكر أبو الفرج - على نحو ما مر بنا -
عن ابن مسجج وابن محرز .

ولعل أهم شاعر قام بجهد وافر في هذا الجانب هو عمر بن أبي ربيعة فقد
عرف كيف يُلين الأوزان لهذا الغناء الجديد ، ولعله من أجل ذلك كان أقرب
شعراء الحجاز إلى ذوق المغنين فقد كانوا يعجبون به وبأشعاره ، وروى
أبو الفرج كثيراً من أصواتهم في مقطوعاته، فمن ذلك صوت ابن سُرَيْج وهو من
مجزوء الحفيف^(١) :

قل لهندي وتيربها
إن تجسودي فطالما
قبل شحط النوى غدا
بيت ليلى مسهدا

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

أليست بالتي قالت لمولاة لها ظهراً
أشيري بالسلام له إذا هو نحونا خطراً

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

أصبح القلب مهيباً راجع الحب الغريضا
وأجد الشوق وهنأ أن رأى برقاً وميضاً

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

ولعل من الطريف أن نجد في هذا العصر شاعراً كأعشى همدان يلزم النصب
المغنى يؤلف له قطعاً من الشعر ليغنيها^(٤) . وكان المغنون كثيراً ما يضطرون
الشعراء إلى أن يؤلفوا لهم قطعاً من الأوزان القصيرة ، كما صنع ابن عائشة بعروة
ابن أذينة إذ طلب إليه أن يصنع له قطعة من الهزج فصنع^(٥) :

(١) أغاني (دار الكتب) ٥٩/١ . مهيباً : كسيرا .
(٢) أغاني (دار الكتب) ٩٢/١ . (٤) أغاني (دار الكتب) ٦٥/٦ .
(٣) أغاني (دار الكتب) ١٧٨/١ . (٥) أغاني (دار الكتب) ٢٣٧/٢ .

سُلَيْمَى أزمعتُ بَيْتَنَا فأين تقوطينا أينا (١)
 وقد قالت لأترابٍ لها زُهرٌ تلاقينا
 تعالينَ فقد طاب لنا العيشُ تعالينا

وكان بعض الشعراء يتعلمون صناعة الغناء حتى يستطيعوا أن يؤلفوا أشعاراً تتفق وألحان المغنين وأصواتهم ، ومن عُرِف بذلك ابنُ أذينة فقد كان يصوغ الألحان والغناء على شعره ، وحكى له صاحب العقد الفريد صوتين مما يغنى فيه الحجازيون (٢) . ولعل ذلك هو السبب في أن موسيقى شعره تمتاز بأنها مصفاة تصفية شديدة كما نرى في قطعته المشهورة (٣) :

إن التي زعمتُ فـؤادك ملَّها خلقتُ هواك كما خلقتُ هـوى 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 مغنياً (٤) وشاعراً ، وكذلك سلامة القسّس ، وكانت مغنية وشاعرة ، ومن شعرها الذي غنت فيه قولها ترثي يزيد بن عبد الملك مولاها وتندبه ، وهو من مجزوء الرمل (٥) :

قد لعمرى بيّت ليلى كأخي السداء الوجيع
 ونجّيتُ الهَمَّ مني بات أدنى من ضجيجي

٦

انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام
 ووجود سلامة في بلاط يزيد يجعلنا نفكر في هذه الحال الجديدة ، وهي انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام في أواخر العصر الإسلامي ، فنحن نجد في بلاط يزيد غير سلامة ، حبابة وابن سُرَيْج ومعبداً ومالكاً وابن عائشة والبَيْدَق

(٣) أغاني (ساسة) ١٠٩/٢١ .
 (٤) أغاني (دار الكتب) ٣٣٠/٤ .
 (٥) أغاني (دار الكتب) ٣٣٣/٨ .

(١) تقوطينا هنا : تظنها .
 (٢) العقد الفريد (طبع المطبعة الأزهرية)
 . ٩٦/٤

والأنصاريّ وابن أبي هب ، كما يوجد في بلاط ابند الوليد معبد وعطرد ومالك وابن عائشة ودحمان الأشقر وعمر الوادي وحكم الوادي ويونس الكاتب والهذليّ والأبجر وأشعب بن جابر وأبو كامل الغزيليّ ويحيى قبيّل^(١) ، ونجد بجانب هؤلاء كثيراً من المغنيات .

وكان لهذا أثره في الشعر الشاميّ ، فقد شاع الغناء والرقص والطرب وبخاصة في قصور الخلفاء ، وأثر ذلك في الشعر وبخاصة في عصر يزيد بن عبد الملك الذي قال عنه أبو حمزة الخارجي في خطبته إنه « يشرب الخمر ويلبس الخلّة قومت بألف دينار . . . حباية عن يمينه وسلامّة عن يساره تغنيانه حتى إذا أخذ الشراب منه كل ما أخذ قدّ ثوبه ثم التفت إلى إحداهما فقال ألا أطير »^(٢) . وروى صاحب الأغاني أن معبداً غناه صوتاً فاستخفه الطرب حتى وثب ، وقال بلواريه : افعلن كما أفعل ، وجعل يدور في الدار ويبدّرن معه وهو يقول من الرّجّز :

يا دارُ دوريني يا قرقرُ امسكيني
آليت منذُ حين حقاً لتصرميني
ولا تُواصليني بالله فارحميني
لم تذكرى يميني !^(٣)

وليس من شك في أن هذا « شعر إيقاعي » قيل في أثناء هذا الدوران والرقص . وصنيع الوليد بن يزيد في هذا الباب أوسع من صنيع أبيه ، يقول عنه صاحب الأغاني : « وله أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويوقع بالطبل ويتمشى بالدفّ على مذهب أهل الحجاز »^(٤) . وهو إلى ذلك كان شاعراً يحسن الشعر ، وأكثر من نظمه على الأوزان القصيرة التي أشاعها الغناء

(٣) أغاني (دار الكتب) ٦٨/١ .
(٤) أغاني (دار الكتب) ٢٧٤/٩ .

(١) H.G. Farmer, History of Arabic Music, pp. 63, 64.

(٢) البيان والتبيين ١٢٣/٢ .

في هذه العصور ، بل لقد كان أول من اقترح - فيما نعلم - وزن المجتث إذ غنّى فيه قوله (١) :

إني سمعتُ بليلاً ورا المصلّى برنّه
إذا بناتُ هشامٍ يسندُ بنَ والدِهِنَّ
يندبن قَرَمًا جليلاً قد كان يعضدُهِنَّه

ونرى من ذلك أن موجة الغناء والرقص في العصر الإسلامي أهلت لشيوع الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة في شعر الحجازيين ، وشاركهم أهل الشام في هذا الصنيع .

٧

انتقال الغناء إلى العراق في العصر العباسي

إذا تركنا العصر الإسلامي إلى العصر العباسي وجدنا الغناء وما يستتبعه من رقص وموسيقى يتحول من الشام إلى العراق مع الملك العربي والدولة العربية . وأعدت لهذا الانتقال أسباب مختلفة يرجع بعضها إلى اتصال أهل العراق بالبلاط الأموي ، فقد كانوا يذهبون هناك ثم يعودون متأثرين بهذا الذوق الجديد ، ويرجع بعضها الآخر إلى أسباب فارسية ، فإن من المعروف أن الفرس مشغوفون بالملاهي والطرب (٢) ، ولكنهم لم يدخلوا في الحياة الإسلامية دخولاً واضحاً إلا في العصر العباسي .

ونفس الكوفة والبصرة كانت المعيشة فيهما في أثناء العصر الإسلامي أقرب إلى البداوة ، أما في العصر العباسي فتصبح الحياة فيهما حضرية مبالغة في الحضارة ، وتنشأ بجانبها بغداد يُنشئها المنصور على طراز كأنه اشتق من الفرس ، فالحياة فيها فارسية أو تكاد : الناس يحتفلون بالنيروز وأعياد الفرس ، ويلبسون ملابسهم ويتعودون عاداتهم في مآكلهم ومشاربهم ، والخلفاء يعشون معيشة كسروية .

(١) أغاني (دار الكتب) ١٧/٧ .

(٢) مروج الذهب ١٥٧/٢ وانظر ٩٣/٨ .

يعيشون محجوبين عن العالم يخاطبون الناس من وراء حجاب ، وقد أقبلوا على الغناء كما كان يقبل عليه ملوك الفرس^(١) ، وكما كان يقبل عليه يزيد وابنه الوليد من خلفاء بني أمية . والمهدي هو أول خليفة عباسي يحتفل بهذا الجانب ، إذ كان يحب القيان وسماع الغناء^(٢) ، ثم يأتي هرون الرشيد فيبالغ في ذلك ويجعل المغنين مراتب وطبقات على نحو ما وضعهم أردشير بن بابك^(٣) .

وليس معنى ذلك أن العراق لم يكن به غناء في العصر الإسلامي فقد كان به حُنَيْن الحيرى^(٤) ، ولكنه لم يخلّف هناك مدرسة كالتى نجدها في مكة أو المدينة وإنما يحدث الغناء في العراق حدوثاً أو يكاد في العصر العباسي على نحو ما نرى في كتاب الأغاني إذ تتصل سلسلة المغنين ورُقْمهم الموسيقية بالحجاز مباشرة ، وقد كثر المغنون والمغنيات في هذا العصر كثرة مفرطة ، نجد من أشهرهم في زمن الرشيد إبراهيم الموصلي ، وإسماعيل بن جامع ، وفلّيح بن أبي العوراء ، وهؤلاء الثلاثة هم الذين أمرهم الرشيد أن يختاروا له الأصوات المائة التى أدار أبو الفرج كتابه الأغاني عليها ، وقد طلب إليهم أن يختاروا من هذه المائة عشرة ثم من تلك العشرة ثلاثة على نحو ما يفصّله أبو الفرج في أول كتابه ، واشتهر بجانب هؤلاء جماعة منهم زلزل ، وكان له شهرة في الضرب على الوتر ولم يكن يغنى ، وإنما كان يضرب على ابن جامع وإبراهيم الموصلي ، ومنهم برصوما الزامر وكان يتزمر على ابن جامع وإبراهيم الموصلي أيضاً ، ومنهم عتّويته ، وكان يقول فيه الواثق غناء علويه مثل نَقْر الطَّسْتِ يَبْقَى سَاعَةً فِي السَّمْعِ بَعْدَ سَكْوَتِهِ^(٥) ، ومنهم إسحق الموصلي وهو الذى هدّب صناعة الغناء^(٦) . وكان يستطيع الضرب على العود المشوّش الأوتار فيوهم السامع أنه يضرب على عود صحيح^(٧) ، وعرف في مجلس المأمون خطأ في وتر بين ثمانين وترّاً وعشرون جارية يغنين^(٨) . واشتهر

(٥) أغاني (دار الكتب) ٣٣٧/١١ .
 (٦) أغاني (دار الكتب) ٢٦٩/٥ .
 (٧) نفس المصدر ٢٨٤/٥ .
 (٨) نفس المصدر ٣٥٣/٥ .

(١) مروج الذهب ٩٥/٨ .
 (٢) البيان والتبيين ٣٧٠/٣ .
 (٣) التاج للجاحظ ص ٣٧ .
 (٤) أغاني (دار الكتب) ٣٤١/٢ .

من المغنيات جماعة منهن فريدة وبتدل وذات الخال ومتميم وعريب ودنانير وغيرهن كثير .

ومن يقرأ في كتاب الأغاني يخيل إليه أنه لم يكن في العصر العباسي إلا الغناء والمغنون والمغنيات ، ولعل مما يدل على قيمة الغناء أن الجارية إذا كانت مغنية قُومت تقويماً ممتازاً ، فهم يذكرون أن جارية عُرِضت بثلاثمائة دينار ، فلما علمها إبراهيم بن المهدي الغناء عُرض في ثمنها ثلاثة آلاف دينار^(١) ، وقد بيعت عريب المغنية بخمسة آلاف دينار^(٢) ، وعلم دحمان جارية اشتراها بمائتي دينار فباعها بعشرة آلاف دينار^(٣) ، واشترى الرشيد من إبراهيم الموصلية جارية بستة وثلاثين ألف دينار^(٤) ، وكان في داره ثمانون جارية يعلمهن فن الغناء^(٥) . وأغدق الخلفاء والأمراء وكبار رجال الدولة العطايا على هؤلاء المغنين وأسرفوا في ذلك إسرافاً شديداً ، ويكفي أن نذكر ما يقال من أن إبراهيم الموصلية صار إليه أربعة وعشرون ألف درهم سوى أرزاقه الجارية وهي عشرة آلاف درهم في كل شهر^(٦) .

ولعل مما يدل على مبلغ ما وصلت إليه هذه الصناعة من قيمة في هذه العصور أننا نجد طائفة من الخلفاء ترك فيها أصواتاً من مثل الواثق والمنتصر والمعز وابن المعتز ، وقد فتح أبو الفرج في كتابه فصلاً يدرس فيه ما تركه أولاد الخلفاء من صنعة في الغناء^(٧) ، وصنيع إبراهيم بن المهدي - وكان من كبار المغنين - في هذا الباب معروف ، واشتهرت أخته عُلَيَّة بالغناء أيضاً ، وتركت فيه أصواتاً كثيرة^(٨) .

ونحن نجد الغناء في هذا العصر في كل مكان ، نجده في قصور الخلفاء ودور الأمراء ، كما نجده في الشوارع وعلى الجسور ، ونجده في البر ، كما نجده

- | | |
|------------------------------------|--|
| (١) مروج الذهب ٣٠٩/٢ ، وانظر أغاني | (٥) أغاني (دار الكتب) ١٦٤/٥ . |
| (ساسي) ١٠٥/١٤ . | (٦) نفس المصدر ١٦٣/٥ . |
| (٢) أغاني (ساسي) ١٠٩/١٤ . | (٧) أغاني (دار الكتب) ٢٥٠/٩ . |
| (٣) أغاني (دار الكتب) ٢٥/٦ . | (٨) انظر ترجمتها في الجزء الخاص بأشعار |
| (٤) أغاني (دار الكتب) ١٦٤/٥ . | أولاد الخلفاء من كتاب الأوراق للصولي . |

في النّهْر . وأحسنَ المغنون صناعتهم إحساناً بالغاً ، حتى ليذكر الرواة أن مغنياً هو مُخارق غنّى ذات يوم في متنزّهه ، وقد سنّحتُ ظباء فجاءت إعجاباً بغنائه ، وتوسط دجلة يوماً وغنى فلم يبق أحد إلا بكى ، وكان غناؤه يسرُّ من جماله كل قلب^(١) . ولعل ذلك يفسر انفعال الناس إزاء هذا الفن الذي أحكمه أصحابه ، فهم يروون أن بعض من كانوا يحضرون المغنين كانوا ينطحون العمدة من حُسْن ما يستمعون^(٢) ، بل لقد كانوا يرمون بأنفسهم في الفرات من شدة الطرب لا يدرون^(٣) ، وقد يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم في آذانهم ، لا يعرفون ما يصنعون^(٤) .

ووجدت في هذا العصر ضروب الغناء المختلفة التي سبق أن شاهدناها في العصر الإسلامي؛ فكان هناك الغناء العادي كما كان هناك الغناء المصحوب بجوقة والآخر الذي كان يُصنَّبُ بالرقص . روى صاحب الأغاني أنه اجتمع إبراهيم الموصلى وزلزى وبرصوما بين يدي الرشيد فضرب زلزى وزمر برصوما وغنى إبراهيم^(٥) كما روى أن أحمد بن صدقة « دخل على المأمون في يوم الشعانين^(٦) وبين يديه عشرون وصيفة روميات مزنّرات قد تزين بالديباج الرومي وعلّقن في أعناقهن صُلبان الذهب وفي أيديهن الخوص والزيتون فقال له المأمون : ويلك يا أحمد ! قد قلت في هؤلاء أبياتاً فغنى بها ، فغناه ولم يزل يشرب وترقص الوصائف بين يديه أنواع الرقص »^(٧) .

وكانت آلات الموسيقى في أغلب الأحيان أربعاً ، كأن تكون العود والطنبور والمزمار والحنّك . ونما الرقص نمواً عظيماً حتى لئرى المسعودى يُفرد له فصلاً في مروج الذهب ، وفيه نراه يقيسه بمقاييس الغناء من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك^(٨) . ومهما يكن فقد ارتقى الغناء في العصر العباسي ، وكثرت ملامه وتعددت نواديه ، ومن النوادي المشهورة في هذا العصر نادي ابن بامين ،

(٥) أغاني (دار الكتب) ٢٤١/٥ .
 (٦) الشعانين ، عيد للنصارى .
 (٧) أغاني (ساسة) ١٣٨/١٩ .
 (٨) مروج الذهب ١٠٠/٨ .

(١) محاضرات الأدباء ٤٤٣/١ .
 (٢) أغاني (ساسة) ١٤٩/١٥ .
 (٣) العقد الفريد ١٢٤/٤ .
 (٤) العقد الفريد ١٢٤/٤ .

ومن كان يختلف إليه ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح ابن حاتم الباهلي^(١) ، وكذلك نادى القراطيسي « وكان مألفاً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصدون منزله ويجمعون عنده فيقصفون ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان »^(٢) . وهنا نلاحظ أن الغناء اتصل مرة أخرى بالشعر العربي في العراق اتصالاً وثيقاً . وساعدت حياة الشعراء في هذا العصر على تأخي الفنانين وتألفهما؛ إذ كان يعيش أكثرهم معيشة فنية خالصة قوامها الخمر والغناء والمجون .

٨

نمو مقطوعات الشعر الغنائي

رأينا الغناء يزدهر في العصر العباسي ، وقد اشتهر فيه كثيرون من أمثال إبراهيم الموصلي وابنه إسحق ومخارق وعمادوية ، وأخذ يشاطر فيه أبناء الخلفاء من مثل إبراهيم بن المهدي وأخته عسائية . وكان المغنون المحترفون من جهة وأصحاب بيوت النخاسة من جهة ثانية يعنون جميعاً بتخريج جوار مثقفات بهذا الفن الجديد الذي أقبلت عليه جميع الطبقات . وكان لذلك تأثير بعيد في الشعر والشعراء ، فقد كان هؤلاء المغنون والمغنيات يغنون في الشعر الحديث : شعر بشار ومطيع بن إياس وأضرابهما ، فينشرونه في العراق كما تنشره الجوارى في البلاد العربية اللاتية ينزلن بها . واندفع الشعراء ينظمون تلك المقطوعات ، مشيرين فيها خواطر الحب وما يتصل به من لهو ومجون وعبث وخرم . واستمدوا فيها حقاً من معاني القدماء ، ولكنهم نوعوها وولدوا فيها توليداً واسعاً . وكان من أهم بواعثهم على ذلك أنهم كانوا يقعون في حب كثيرات من الجوارى ، فكان يدفعهم إلى النظم فيهن ، وكن يُعبدنه على أسماعهم بنغماتهن وأصواتهن الحلوة ، فاسحات لهم في العبث والعشق والصبوة . وعلى هذه الشاكلة لم يعد شاعر العصر العباسي يتغزل في المرأة الحرة كما كان الشأن غالباً عند شعراء العصر الأموي . فقد خرجت تلك المرأة من سوق الغزل

(٢) أغاني (ساسي) ٨٨/٢٠ .

(١) أغاني (ساسي) ١٢٦/١٣ .

وحلّ محلّها الجوارى والإماء ، وكان ذلك سبباً في أن يخرج الشعراء عن دائرة العفة والطهر، أو قل عن دائرة الوقار والإجلال للمرأة إلى دائرة الإباحية المسرفة والصراحة المكشوفة التي لا تعرف حياء ولا ما يشبه الحياء . وبذلك أصبحنا نفتقد في هذا العصر الشاعر العفيف ، إلا ما كان من العباس بن الأحنف ، وهو يعد شذوذاً على ذوق العصر وذوق إمامه وشعرائه .

ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إن بشاراً في البصرة ومطيع بن إياس في الكوفة هما اللذان دفعا الشعراء في هذا الاتجاه الإباحي المفرط في إباحيته ، وعبثاً حمل الوعاظ ورجال الدين في البصرة على بشار ، فقد انتهى قليلاً واضطُرَّ إلى مغادرة بلده ثم عاد إليها مع الثورة العباسية ، فأمعن في هذا الشعر الإباحي ، حتى اضطُرَّ المهدي أن ينهأ عنه ، وديوانه يترنّخُ بأمثلته ، كما تزخر به ترجمته في الأغاني من مثل قوله (١) :

لا خير في العيش إن دُمنا كذا أبداً لا نلتقى وسبيل المُلتقى نَهَجٌ (٢)
قالوا حرامٌ تلاقينا فقلت لهم ما في التلاقي ولا في قبيلةٍ حَرَجٌ
وقوله (٣) :

فبيتنا معاً لا يَخْلُصُ الماءُ بيننا إلى الصبح دوني حاجبٌ وستور

وله وراء ذلك مقطوعات وقصائد لا نستطيع أن نسوقها لما فيها من فحش داعر وفجر فاجر (٤) ، وكأنه كان من أهم من أتاحوا للغريزة النوعية أن تفصح عن نزواتها ، وربما جاءه ذلك من فقدته لبصره ، فلم يكن يحس الحب إلا إحساساً مادياً ، عبّر عنه تعبيراً صريحاً في قوله (٥) :

أتنى الشمسُ زائرةً ولم تك تبرح الفلكا
تقول وقد خلوتُ بها تحدّثُ واكفني يدكا

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٠٠/٣ .
(٢) نهج : واضح .
(٣) المختار من شعر بشار للخالدين ص ٢٤١
(٤) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٨٣/٣
(٥) المختار من شعر بشار ص ٦٤ .
وانظر مختار الخالدين من ص ٢٠١ - ٢٥٤
وكذلك ص ١٠٦ .

مطيع بن إياس

ربما كان مطيع بن إياس الكنانى هو الذى بدأ السطور الأولى فى صفحة هذا الغزل المادى المكشوف بالكوفة ، وهو مثل بشار من مخضرمى الدولتين : الأموية والعباسية « وكان ظريفاً خليعاً حلوا العشرة مليح النادرة ماجنا متهماً فى دينه بالزندقة ، ومولده ومنشؤه الكوفة ، وكان أبوه من أهل فلسطين الذين أمد بهم عبد الملك ابن مروان الحجاج بن يوسف فى وقت قتاله ابن الزبير وابن الأشعث ، فأقام بالكوفة وتزوج بها ، فولد له مطيع^(١) » ونظن ظناً أن أمه كانت فارسية ، إذ نرى فيه نزعة شديدة إلى المحون والاستهتار الخلقى منذ مطالع حياته ، وهو فى ذلك يختلف عن بشار ، فقد استهل حياته جاداً يختلف إلى المتكلمين ، أما مطيع فلم يعرف الجيد يوماً . وهو يختلف عنه أيضاً فى أنه من أوائل من تغزلوا بالغلما ، إذ كان لا يتحرّج من أى مأثم :

وليس يُعْتَمِمْ إِلَّا سكرانَ مع سكرانِ
يسقيه كلُّ غلامٍ كأنه غُصْنُ بانِ
من خَنْدَرِيسِ عُنْقَارٍ كحمرّة الأربجورن^(٢)

وكان يُنْفِق أيامه فى الاجتماع بعصبته من المُسَجَّان الزنادقة فى الكوفة والبصرة من أمثال والبة بن الحباب ويحيى بن زياد الحارثى وعمارة بن حمزة والحمامادين الثلاثة : حماد عَجْرَد وحماد الراوية وحماد بن الزُّبَيْرِ قان وبشار بن بُرْد وأبان اللاحق^(٣) ، ويقال إن حكما الوادى غنّى الوليد بن يزيد فى خلافته قوله :

إكْلِيلُهَا ألوانٌ ووجهها فتانٌ
إذا مشتُ تثنتت كأنها ثعبان

فأعجب إعجاباً شديداً بالأغنية وسأله عن قائلها ، فلما عرف أنه مطيع

(١) أغاني (طبعة دارالكتب) ٢٧٦/١٣ . (٢) أغاني ٢٩٣/١٣ .
(٣) أغاني ٢٧٩/١٣ والحيوان ٤٤٧/٤ وأمالى المرتضى (طبعة الحلبي) ١٣١/١ .

أمر أن يُحتملَ له على البريد^(١)، وظل يناديه حتى توفي . فاتجه بشعره إلى الولاية . ويقال إنه رحل إلى السند يستميح إليها هشام بن عمرو^(٢) ، وله شعر في وصف حيوانها^(٣) . ولما دعا لنفسه عبد الله بن معاوية بن عبد الله ابن جعفر في الأيام الأخيرة من دولة بني أمية نادمه ولم يفارقه حتى قضى عليه الأمويون^(٤) ، ولعل ذلك ماجعل الخليفة المنصور يعطف عليه ، ويقربه منه ، غير أنه نُقل إليه أنه يُغوى ابنه جعفرًا ويفسده ، فحبسه ، ثم أخلى سبيله . وأقامه المهدي على صدقات البصرة^(٥) . ولا نراه يقتله في الزنادقة الذين قتلهم ، وظلَّ يعيش إلى خلافة الرشيد ، إذ توفي سنة ١٧٠ للهجرة .

وترجمته في الأغاني تصورُ فسجْرَه ، وكيف كان لا يفيق من مجون إلا إلى مجون ، فهو غارق في اللذات وفي حب الحوارى والإماء اللائى يراهن في دور النخاسة وخاصة دار «بربر» ، غير آبه بشيء من التقاليد الاجتماعية التي تواض عليها الناس في حياتهم المألوفة ، ولا يترك جارية لصديق مثل حماد عجرد ويحبي ابن زياد إلا ويفسدها عليه . وداثماً يجثو بين أيدي الحوارى ، يقدم إليهن حبه ، وكان منهن من يتدللن ، فلا يزال يستأنف معهن السعى والإلحاح حتى يقبلن عليه . ومن كان يكثر فيهن من الشعر مكنونة وريم وجوهر جارية بربر ، ومن غزله في أولاهن ، وكانت تُدللُّ عليه ، فلا يكف عن تعاقبه بها والتعرض لها^(٦) :

يا رَبِّ إنك تعلمُ أنى بمكنونٍ مُغرَمٌ
وأنى في هواها ألقى الهوان وأعظم
إن الملولَ إذا ما ملَّ الوصال تجرَّم^(٧)
أولا فإلى أجفَى من غير ذنبٍ وأحرَم

وكانت ريم جارية لبعض النخاسين ببغداد، وله فيها غزل كثير يصف فيه

(٥) أغاني ٣١٩/١٣ ، وانظر ٢٨٧/١٣
ويا بعدها .
(٦) أغاني ٣١٢/١٣ .
(٧) تجرم عليه : ادعى عليه ذنبا لم يفعله .

(١) أغاني ٢٧٧/١٣ .
(٢) أغاني ٢٩٠/١٣ .
(٣) الحيوان ١٧٠/٧ .
(٤) أغاني ٢٧٩/١٣ .

ما كانت تملؤه به من سرور وغبطة حين كان يشرب على غنائها مع رفاقه ،
كما يصف ولعه بها وهيامه من مثل قوله (١) :

أمسى مطيعٌ كَلِفًا صَبًا حزينًا دَنِفًا (٢)
يا ريمُ فاشْفِي كَبِدًا حرِّي وقلبا شُغِفًا (٣)
ونسوليني قُبْلَةً واحدةً ثم كَسِي

وفي أخباره أنه كان يكثر من الاختلاف إلى « بربر » وجواربها ، وكانت دارها
مألفا له ولأمثاله من شعراء الكوفة الماجنين . وكان يهوى من جواربها جوهر ،
ومما غُنِّيَ له فيها قوله (٤) :

ونخافى الله يا بَرَبَرُ لقد أفسدتِ ذا العسكرُ
إذا ما أقبلتُ جوهرُ يفوح المسك والعنبرُ
وجوهرُ دُرَّة الغَوَا ص من يملكها يُحْبِرُ (٥)
لها نغمرُ حكي الدرُّ وعَيْننا رَشًا أَحْوَرُ (٦)

وبيعت جوهر وفارقت الكوفة فبكاها بكاء مرًا .

والقطع الثلاث الأولى من وزن المجتث ، وكأنه هو الذى أخذته عن الوليد
ابن يزيد وأشاعه بين شعراء العصر . وتشيع عنده الأوزان المجزوءة والخفيفة ، وهو
يتقدم بشاراً خطوة في هذا الاتجاه نحو تعميم الألحان اليسيرة والانفصال عن
إطار الشعر القديم الذى يُعنى بضخامة الوزن وجزالة اللفظ ، فألفاظه سهلة لينة
تقرب من لغة الحديث العادى في كثير من صورها . وهو لا يقف بها عند
مثل هذا القول الرقيق إذ يعبر بها عن عبثه ومجونه . وتبعه شعراء الكوفة في هذا
كله على نحو ما نجد عند والبة بن الحُباب ونخريجه أبى نواس .

(١) أغاني ٣٠١/١٣ .
(٢) كلفاً : مغرمًا ، دنفًا : مريضاً .
(٣) حرى : ظامئة .
(٤) أغاني ٣١٣/١٣ .
(٥) يحبر : من الحبور وهو السرور .
(٦) الرشاً : الظبي ، وأحور : من الحور ،
وهو شدة سواد العين وبياض بياضها .

العباس بن الأحنف

وكان يقابل هذا النوع من الشعر الغنائي المادى الصريح نوع آخر عَفَّ^١ مَثَّلَهُ العباس بن الأحنف ، وهو عربي الأصل من بني حنيفة ، ويشبه في العصر العباسي عمر بن أبي ربيعة في العصر الإسلامي ، إذ خصص نفسه بغناء حبه منصرفاً عن قصائد المديح وما إليه ، يقول عنه صاحب الأغاني : « كان شاعراً غزلاً ظريفاً ، لم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ، ولا يتصرف في شيء من هذه المعاني ، وكان قصده الغزل وشغله النسيب^(١) . » ويقول الجاحظ : « لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم وأوسعهم كلاماً ونخاطراً ما قدر أن يكثر شعره في مذهب واحد لا يجاوزه ، لأنه لا يهجو ولا يتكسب ولا يتصرف ، وما نعلم شاعراً لزم فناً واحداً لزومه ، فأحسن فيه وأكثر^(٢) . » وكأني بالجاحظ نسي عمر بن أبي ربيعة وأضرابه من شعراء العصر الإسلامي ! . وكان العباس شخصية ظريفة حقاً في العصر العباسي إذ قصر نفسه على الغزل ، ولكن دون تبذل أو تصريح بعهر وفحش ، وترجم له صاحب الأغاني ترجمة واسعة روى له فيها كثيراً من مقطوعاته الجيدة كقوله^(٣) :

لا جزى الله دمعَ عيني خيراً وجزى الله كلَّ خيرٍ لسانى
نمَّ دمعى فليس يكم شيئاً ورأيت اللسانَ ذا كتمانِ
كنتُ مثلَ الكتابِ أخفاه طيُّ فاستدلوا عليه بالعنوانِ

وقوله^(٤) :

قالت ظلُّومُ سميَّةُ الظلمِ ما لى رأيتك فاحلَّ الجسمِ
يا من رى قلبى فأقصده أنت العليمُ بموضع السهمِ

وقوله^(٥) :

ألا تعجبون كما أعجبُ حبيبٌ يُسيءُ ولا يعتبُ
وأبني رضاهُ على سُخطِهِ فيأبى علتى وَيَسْتَصْعِبُ

(٤) المصدر نفسه ٣٥٦/٨ .

(٥) المصدر نفسه ٣٦٠/٨ .

(١) أغاني (دار الكتب) ٣٥٢/٨ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ٣٥٤/٨ .

(٣) المصدر نفسه ٣٥٤/٨ .

فيا ليت حظي إذا ما أسأ
ت أنك ترضى ولا تغضب
وقوله (١) :

إن قال لم يفعل وإن سبيل لم
صَبُّ بعصيانى ولو قال لى
إليك أشكورب ما حل بي
ويقول أيضاً (٢) :

نام من أهدى لى الأرقا
لو يبيت الناس كلهم
كان لى قلب أعيش به
أنا لم أرزق مودتكم
مستريحاً زادنى قلقاً
بسهادى بيئض الخدقا
فاصطلى بالحب فاحترقا
إنما للعبد ما رزقنا

وكل هذه المقطوعات من الأصوات والأدوار التي كانت تغنى في العصر العباسي .

ومهما يكن فقد شاع هذا الشعر الغنائى بضربيه من الغزل المادى والعفيف ، واستبق الشعراء فيه كل يحاول أن يأتى بالنادر الطريف . روى الأغاني « أنه اجتمع مسلم بن الوليد وأبو نواس وأبو الشيص ودعبل في مجلس ، فقالوا : لينشد كل واحد منكم أجود ما قاله من الشعر . فأنشدهم أبو الشيص قوله :

وقف الهوى بي حيث أنت فليس لى
أجد الملامة فى هواك لذيدة
أشبهت أعدائى فصرت أحبهم
وأهنتنى فأهنت نفسى صاغراً
متأخر عنه ولا متقدم
حباً لذكرك فليلمنى اللوم
إذ كان حظى منك حظى منهم
ما من يهون عليك ممن يكترم

فقال أبو نواس : أسمنت والله وحوذت ، وفي رواية أخرى أنه قال : إني أرى خطأ خسروانيته مذهباً (٣) . وما هذا النظم إلا ذلك الشعر الغنائى الذى أخذ الشعراء يستبقون فى صناعته . وروى ابن رشيقي : أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين ابن الضحاك اجتمعوا يوماً فقال أبو نواس لينشد كل واحد قصيدة لنفسه فى

(٢) أغاني (سأى) ١٠٥/١٥ .

(١) أغاني ٣٦٥/٨ .

(٢) المصدر نفسه ٣٦٦/٨ .

مراده من غير مدح ولا هجاء ، فأنشد أبو العتاهية :

يا إخوتي إن الهوى قاتلى فيسروا الأكفانَ من عاجلِ
ولا تلوموا في اتباع الهوى فإنسى في شغلٍ شاغلِ
عيني على عتبة منهنهاتية^١ بدمعها المنسكبِ السائلِ

فسلم له أبو نواس والحسين بن الضحاك وقالاه ، : أما مع سهولة هذه الألفاظ وملاحظة هذا القصد وحسن هذه الإشارات فلا ننشد شيئاً^(١) .

وعلى هذا النحو كان الشعراء يتنافسون في صناعة هذا النوع من الغزل الغنائى الذى نما تحت تأثير الغناء ، واتسع نموه حتى اتخذه بعض الشعراء كالعباس ابن الأحنف مذهباً يقصرون عليه أنفسهم طوال حياتهم ولا ينصرفون إلى غيره من أنواع الشعر الرسمى التقليدى من مدح ونحوه ، بل هم يعيشون في شعر الحياة الاجتماعية والنوادر الأدبية ، وقد رققوا أفكارهم ، وهذبوا أساليبهم وأوزانهم ، وحاولوا أن يبلغوا في ذلك كل مبلغ .

٩

تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر الغنائى

كان تأثير الغناء فى موسيقى هذا الشعر الغنائى أوسع من تأثيره فى معانيه ، إذ كان المغنون يحرّفون فى الغناء القديم ، ويدخلون فيه ألحاناً فارسية ورومية^(٢) ، ولعل ذلك التحريف هو سبب الصراع ، الذى نجده فى كتاب الأغاني دائماً بين أنصار الغناء القديم كإسحق الموصلى ، وأنصار الغناء الجديد كإبراهيم ابن المهدي ، وكان يذهب مذهبهُ مخارق وشارية وريّقى ، وكذلك علويه وغيرهم كثير^(٣) .

واضطرّ هذا التحريف الشعراء أن يجددوا مع المغنين فى أوزانهم ، إذ

(٣) أغاني (دار الكتب) ٦٩/١٠ وانظر :

المقد الفريد ١١٢/٤ .

(١) العمدة لابن رشيّق ٨٢/١ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ٢٧٩/٥ .

العرب يمتاز غناؤها - كما يقول الجاحظ - بأنها « تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزوناً على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون » (١) ، ومن ثمَّ نستطيع أن نفهم الصلة بين العروض العربي والغناء العربي ، فإن الأول فيما يظهر أُلّفَ على أساس رُقْمِ الغناء التي عُرِفَت في العصر العباسي ، وبما يؤيد ذلك ما يقوله إخوان الصفا من أن قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض (٢) ، وما قاله إسحق سابقاً من أن النَّصْبَ يخرج كله من أصل الطويل في العروض ، ونفس الخليل صاحب هذا العروض ألف في الأصوات كتابين (٣) ، ويقول ابن خلكان : إن معرفته بالإيقاع هي التي أحدثت له علم العروض (٤) . ولعلنا من أجل ذلك كنا نجد كثيراً من ألفاظه الاصطلاحية التي وضعها في العروض شائعة في الغناء من مثل السَّناد والنصب والثقيل والخفيف والهزج والرمل . وكتب أبو العلاء فصلاً عن الألحان في الغناء ، فعرف بالثقيل الأول والثقل الثاني وخفيف الثقيل 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 الثاني بمفعولان ، أما خفيفه فقياسه مفعولان بالسكون ، والرمل قاسه على مثال (لان مفعو) أو كما يقول العروضيون فاعلاتن ، أما الهزج فقاسه على مثال قال لي ، أو كما يقول العروضيون فاعلن (٥) . وهذا الفصل يوضح العلاقة التي كانت موجودة بين الغناء والعروض العربي ، ونجد صاحب الأغاني يقول في أول كتابه : « إنه سيذكر اللحن وعروضه ، فإن معرفة أعاريف الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمته ألحانه » .

ومهما يكن فقد كانت هناك علاقة واضحة في العصر العباسي بين الغناء وأوزان الشعر ، ولعل أهم ما يلاحظ بصدد ذلك أن الشعراء نَحَوُوا الأوزان الطويلة

(١) البيان والتبيين ١/٣٨٥ .
 (٢) إخوان الصفا (طبع مصر) ١/١٤٤ .
 (٣) معجم الأدباء (طبع أوربا) ٤/١٨٢ .
 (٤) ابن خلكان (طبع مصر) ١/١٧٢ .
 (٥) الفصول والغايات ص ٨٨ .

المعقدة ، وخصصوها بالشعر التقلیدی : شعر المديح ونحوه . وكانت هذه الأوزان توجد في العصر الإسلامي مع الغناء ، أما في هذا العصر فإنها تكاد تختفي إلا أن تجزأ أو يدخلها فنون من التحريفات والزحافات .

ومن يدرس العروض الذي اكتشفه الخليل يحس مدى الصعوبات التي أحدثتها هذه الزحافات في دراسة الشعر العربي ، وأكبر الظن أن الخليل عمد إليها عمداً ليستطيع الشعراء أن يجدوا منها منفذاً إلى الملازمة بين الأوزان القديمة ونغم الغناء الجديد . وإن كثيراً من هذه الزحافات ليُسحَّل الوزن عن صورته القديمة ، وغاية ما في الأمر أننا ألقنا أن نقول إن البحر حدث فيه زحاف ونحوه ، وإنه لا يزال على حاله ، ولم يخرج عن محيطه . ويستطيع الباحث أن يرجع إلى الرَّمَل مثلاً ، ووزنه فاعلاتن ، فيدرك أنه حينما يلمُّ به الزحاف في الجزء الأول ويصبح فاعلاتن ، يتغير عن صورته الأولى ويصير سريعاً لسرعة حركاته . ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً ، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئاً . وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة ، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما .

وهذا التغيير الذي ألمَّ بالرمل بسبب الزحاف نراه يلمُّ أيضاً بسببه في الأوزان والبحور الأخرى . وهو جانب نرى أصوله في الشعر القديم إلا أن العباسيين أكثروا منه كثرة مفرطة ، فما يزالون يحرفون في الأوزان ، حتى لينتهي بهم هذا التحريف إلى استحداث أوزان جديدة ، ويقول أبو العلاء إنهم استحدثوا في هذا العصر المقتضب والمضارع اللذين سجلهما الخليل وليس لهما أصل في الشعر القديم (١) ، وهي ملاحظة جيدة ، وسبق أن رأينا المحجث عند "اليد بن يزيد ، وقد أكثر منه العباسيون ، إذ نجده كثيراً عند بشار ومطيع وأبي أناس ربي العتاهية وأضرابهم ، وأما المقتضب فهو عباسي ، واستعمله الشعراء في نذرة ، ومن أمثله قول أبي نواس (٢) :

(١) الفصول والغايات ص ١٢٢ .

(٢) معاهد التنصيص ١/٢٠ .

حامل الهوى تعبُ يستخفُّه الطَّربُ
 إن بكى يحقُّ لهُ ليس ما به لعبُ
 تضحكين لاهيةً والمحِبُّ ينتحبُ
 كلما انقضَى سببُ منك جاعني سببُ
 تعجبين من سقَمي صحتي هي العجبُ

وأما المضارع فقد ذكر أبو العلاء أن منه عروض أبي العتاهية^(١):

أيا عتَبَ ما يضرُّ كِ أنْ تُطَلِّقِ صِفادِي

ومن أمثله قول سعيد بن وهب^(٢):

لقد قلت حين قرُّ بت العيسُ يا نَوَارُ
 قفوا فاربعوا قليلاً فلم يربَّعوا وساروا

وهناك وزن آخر استحدثه العباسيون وهو الخَبَبُ أو المتدارك ، ومن أمثله

قول أبي العتاهية^(٣):

همُّ القاضِي بيتٌ يُطْرِبُ قال القاضِي لَمَّا طُولِبُ
 ما في الدنيا إلا مذنبُ هذا عُدْرُ القاضِي واقلبُ

ويظهر أن أبا العتاهية كان مشغولاً بهذه الأوزان القصيرة ، فقد عُرِفَ بأن

له أشعاراً لا تدخل في العروض^(٤) ، ولكن الرواة فيما يظهر أهملوها^(٥) . ويقول

ابن قتيبة في ترجمته : « وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً

يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب ، وقعد يوماً عند قصَّار فسمع صوت

مِدْقَةٍ فحكى ذلك في ألفاظ شعره وهو عدة أبيات منها :

- (١) الفصول والغايات ص ١٣٢ . والصفاد: القيد .
 (٢) أغاني (ساسي) ٦٩/٢١ . والعيس: الإبل . اربعوا: أقيموا .
 (٣) مروج الذهب ٨٧/٧ .
 (٤) أغاني (دار الكتب) ١٣/٤ .
 (٥) ومن أشهر بصياغة الشعر على أوزان جديدة أيضاً رزين بن زلدورد مولى طيفور ابن منصور الحميري خال المهدي ، فأكثر شعره كان يخرج به عن العروض ، وكان ينحو في ذلك نحو عبد الله بن هرون بن السميدع البصري مؤدب آل سليمان . انظر معجم الأدباء ١٣٨/١١ وتاريخ بغداد ٤٣٦/٨ والأغاني (دار الكتب) ١٦٠/٦ .

للمنون دائراتٌ يُدِرُّنَ بِصَرَفِهَا هن ينتقيننا واحداً فواحداً
وقال أيضاً :

عُتِبَ مَا لِلخِيَالِ خبَّريني ومالى
لا أراه أتانى زائراً منذ ليالى
لو رآنى صديقى رقاً لى أو رثى لى
أو يرانى عدوى لأن من سوءِ حالى»^(١)

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

وهما يكن فإن الغناء نوع أوزان الشعر فى العصر العباسى تنوعاً واسعاً ، فبينما كان يقضى على بعض الأوزان الطويلة المعقدة، أو يكاد، كان يُشيع الأوزان الأخرى التى تتلاءم معه من مثل المتقارب والرملى والهزج والخفيف ، فإن ألمَّ بالأوزان الطويلة أخذ ينوع فيها بما يحدثه من مشطوراتها ومجزواتها ، أو من اختلاف فى ضروبها وأعاريفها . وقد فتح الخليل — كما قدمنا — أبواب الزحافات فى العروض ليعدّل الشعراء فى إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها ، وكان هذه الزحافات خروق فى الرقْم 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 لنبه على ما استحدثت من أوزان هو وغيره من الشعراء .

وأكبر الظن أن عروض الخليل لم تضبط كل ما عُرف فى عصورها من أوزان فى الشعر العباسى ، بل إنا لنراها تقصّر فى ضبط بعض أوزان الشعر القديم ، فهناك قصائد أثرت عن العصر الجاهلى وهى خارجة عنها ، يقول أبو العلاء : « وقصيدة عبيد (أقفّر من أهله ملاحوب) ، وزنها مختلف ، وليست موافقة

(١) الشعر والشعراء ص ٤٩٧ .

لمذهب الخليل في العروض . وكذلك قصيدة عدى بن زيد العبادي :
قد حان أن تصحروا لو تُقصرُ وقد أتى لما عهدت عُصْرُ»^(١)

ومن ذلك قصيدة المرقش :

هل بالديار أن تجيب صَمَمٌ لو أن حَيًّا ناطقًا كَلَّمٌ

فإنها غير مستقيمة الوزن كما يلاحظ صاحب الصناعتين^(٢) . ومن ذلك
نونية سألحى بن ربيعة السابقة :

إن شِواءٌ ونشوةٌ وخببَ البازلِ الأمونِ

فقد لاحظ التبريزي أنها خارجة عن العروض التي وضعها الخليل^(٣) .
وهناك قطع صغيرة منتشرة في كتب الأدب من الصعب أن تضبط على أوزان
الخليل ولكن مهما يكن فإن جهده في هذا الباب كان ممتازاً .

وصنيع العناء في أوزان الشعر العباسي يجمعنا نفكر فيما يمكن أن يكون قد
صنعه في القوافي، إذ استحدث العباسيون المزدوج والمسمط^(٤) . أما المزدوج
فلعل أول من استخدمه بشار بن برد^(٥) . وأخذ الشعراء يستخدمونه من
حوله وبعده في الشعر التعليمي، كما نرى في قصيدة بشر بن المعتمر التي رواها
الملاحظ له في كتابه الحيوان^(٦) . ولا نراه يشيع في الشعر الغنائي . وهو
يتألف من شطرين على قافية ثم من شطرين آخرين وهكذا . وأما المسمط
فيصاغ في أدوار متخالفة القوافي، غير أن كل دور يختم بشطر يتحد مع الدور
الأول في قافيته . على أننا نجد في ديوان ابن المعتز منظومة على طراز الموشحات
الأندلسية تضي على هذا النحت :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمعِ
ونديمٍ همتُ في غُرَّتِه
وبيشربِ الرَّاحِ من راحته

(١) الفصول والعايات ص ١٣١ .
(٢) الصناعتين (طبعة عيسى الحلبي) ص ٣ .
(٣) التبريزي على الحماسة ٨٣/٣ .
(٤) بقدر النثر لقدماء ص ٦٤ .
(٥) أغاني (طبع دار الكتب) ١٤٥/٣ .
(٦) الحيوان ٤٥٥/٦ .

كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكى وسقاني أربعاً في أربع

وتستمر المنظومة على هذا النمط . غير أن هذه الموشحة منتحلة على ابن المعتز
وهي لابن زُهر الشاعر الأندلسي المشهور^(١) ، والشائع أن الموشحات فن
أندلسي خالص^(٢) .

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

١٠

تأثير الغناء العباسي في موسيقى الشعر التقليدي

وتأثير الغناء العباسي لم يقف عند موسيقى الشعر الغنائي ، بل تعداها إلى
موسيقى الشعر التقليدي ، فقد كان أكثر الشعراء العباسيين ينظم من النوعين
جميعاً ، فأحدث ذلك صلة واضحة بينهما ، وأخذ كل منهما يتأثر بما يصيب
الآخر في مناهجه وطرق صناعته ، ولذلك كنا نجد في الشعر الغنائي كثيراً من
الأوزان الطويلة الشائعة في الشعر التقليدي ، كما نجد في الشعر التقليدي كثيراً
من الأوزان القصيرة المجزوءة أو المولدة الشائعة في الشعر الغنائي ، على نمط ما
ما نجد في شعر مسلم بن الوليد زعيم الشعر التقليدي ، فقد روى له في ديوانه
قصيدتان من وزن مولد إحداهما^(٤) :

(٣) الدهموري على الكافية ص ٣٦ .

(٤) ديوان مسلم (طبعة دارالمعارف)

ص ١٩٤ . المعمود الذي حطمه الشوق .

(١) معجم الأدياء ٢٢/٧ وانظر المغرب في

حل المغرب (الطبعة الثانية بدارالمعارف) ٢٧٢/١ .

(٢) انظر هنا العصر العباسي الأول للمؤلف (دارالمعارف) ص ١٩٩ .

يا أيها المعمودُ قد شَفَكَ الصُّدُودُ
والأخرى (١) :

نَبَا به الوسادُ وامتنع الرقادُ

وصنع سَلَم الخاسر أرجوزة على جزء واحد مدح بها موسى الهادي ، وما يقوله فيها :

موسى المطرُ غيثُ بكرُ

عَدْلُ السَّيَرُ باقى الأثرُ

وهي تمضى على هذا النمط ، ويقول ابن رشيق إنه أول من ابتدع ذلك في الرجز (٢) .

وليس هذا كل ما صنعه الغناء بالشعر التقليدى ، فقد أثر فيه من جانب آخر هو جانب « الموسيقى الداخلية » وما يستتبعه ضبطها من عناية بفنون البديع الصوتية . ولعل أهم شاعر تقليدى نجده في هذا الجانب هو البحرى ، فقد كان يعنى بالموسيقى الداخلية عناية شديدة ، حتى ليروع النقاد روعة بالغة . وحقاً إنه ملأ آذان عصره بألحان عذبة جميلة ، وعبر الآمدى عن ذلك عبارات مختلفة إذ يقول في كتابه (الموازنة بين الطائيين) عن شعره : « إنه صحيح السَّبْك ، حسن الديباج ، ليس فيه سفساف ولا ردىء ولا مطروح » (٣) ويقول عنه أيضاً : « إنه يؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق » (٤) . ولكن ماذا يريد الآمدى بهذه الأوصاف ؟ إنه لا يذكر إلا إشارات وتلميحات ، وقد شككنا عبد القاهر من مثل هذه العبارات وشيوعها في النقد ، إذ يقول : « إنك لا ترى نوعاً من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علّموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة ، والتصريح أغلب من التلويح ، والأمر في علم الفصاحة بالضد من هذا ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جُلّه أو كله رمزاً ووحياً وكنياً وتعريضاً وإيماء إلى الغرض من وجه لا يَفْظُن له إلا من غلغل الفكر ، وأدق النظر ، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى

(٣) الموازنة (طبع الجوائب) ص ٢ .

(٤) الموازنة ص ٣ .

(١) ديوان مسلم ص ٢٤٠ .

(٢) انظر العمدة لابن رشيق (باب الرجز

والقصيد) .

معها على الغامض ، ويصل بها إلى الخفي ، حتى كأن بسلاً حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الوجه لا نقاب لها ، وبادية الصفحة لا حجاب دونها»^(١) . وحقاً أن كتب النقد والفصاحة عندنا مملوءة بكثير من هذه العبارات التي نجدها عند الآمدي ، والتي تذهب إلى الرمز والتلويح والإشارة من طرف خفي ، ويظهر أن هذا عيب يعم في النقد جميعه العربي والغربي ، فنحن نجد « رتشاردز » يعقد فصلاً في كتابه (أصول النقد الأدبي) يبحث فيه لغة النقد ، ويشكو من إبهامها وغموضها نفس هذه الشكوى التي نجدها عند عبد القاهر^(٢) .

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

(٣) Lamborn, Rudiments of Criticism,

Chap. II.

Spingarn, Creative Criticism, p.45 (٤)

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٢٠ .

(٢) Richards, Principles of Literary

Criticism, Chap. III.

والعروض لا يستطيع أن يقيس هذه القيم الصوتية الداخلية في موسيقى الشعر ، وإذن يحسن أن نبحث عن مقياس آخر ، ولعل من أهم هذه المقاييس التي تقيس هذا الجانب ما اكتشفه عبد القاهر في دلائل الإعجاز من (قواعد النظم) أو قواعد هذه «الموسيقى الداخلية» وقد اتخذ من البحري وشعره دليلاً على هذه القواعد التي وضعها إذ يقول : «اعمد إلى قول البحري :

بلونا ضرائب من قد نرى فا إن رأينا ليفتح ضريباً^(١)
هو المرء أبدت له الحادثا ت عزمًا وشيكًا ورأيًا صليبا
تنقل في خلقي سُودد سماحًا مرجئ وبأسًا مهيبا
فكالسيف إن جثته صارخًا وكالبحر إن جثته مستهيبا

فإذا رأيتها قد راقمتك ، وكثرت عندك ، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك ، فعُدْ فانظر في السبب ، واستقص في النظر ، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدّم وأخّر ، وعرف ونكّر وحذف وأضمر ، وأعاد وكرر ، وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيهما علم النحو ، فأصاب في ذلك كله ، ثم لطف موضع صوابه ، وأتى ما أتى يوجب الفضيلة «^(٢) .

ويُسبَدى عبد القاهر ويعيد في هذا المقياس الذي اتخذته من النحو ، ولكن فاته أن علم النحو لا يكشف «الموسيقى الخارجية» موسيقى العروض ؛ فأولى به ألا يكشف «الموسيقى الداخلية» موسيقى النظم وهي لا ترتبط به ولا بقواعده ، ولم ينفع عبد القاهر ما اعتمد عليه من فلسفة وتفكير دقيق في فهم العبارات والأساليب اللغوية ، وبذلك فشل علم النحو عنده في تحليل هذا الجانب ، لأنه الجزء الموسيقي الذي لا يتكرر ، والذي كان من أجل ذلك لا يمكن ضبطه في نحو ولا عروض ، وقارن بين قصيدتين من وزن واحد عند البحري وأبي تمام بل قارن بين بيتين من قصيدة واحدة عند البحري فستجد فروقاً واختلافات كثيرة .

(١) ضرائب : طبائع . ضريباً : شيباً . (٢) دلائل الإعجاز ص ٦٥ .

ومهما يكن فإن تحليل الموسيقى الداخلية في الشعر لا يكشفه النحو ولا العروض ، ولعل خيراً من ذلك أن نرجع إلى ما لاحظته « لامبورن » في كتابه (أسس النقد) من أن هذه الموسيقى يشخصها جانبان مهمان ، هما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى ، حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة (١) . أما الجانب الأول وهو اختيار الكلمات وترتيبها فقد اهتم به العباسيون اهتماماً شديداً وجعلوه محور الفصاحة والبلاغة كما نرى ذلك في كتابات الجاحظ ، إذ يكثر من توصية الأدباء بتصفية أساليبهم واختيار ألفاظهم ، وما يزال يرشدهم إلى مواقع الكلمات واستعمالها وما يحسن منها وما يستهجن (٢) . ولعل من طريف صنيعه أنه وضع فاصلاً 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 في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه (٣) » . فالشعر القديم كما يلاحظ الجاحظ لا يبلغ من تنقيح ألفاظه وتصفيتها مبلغ الشعر العباسي الذي كان يعيش فيه والذي ألهمه هذا الحكم ؛ ويحمد الجاحظ لحدائق الشعراء تخييرهم ألفاظهم وملاءمتهم بين كلماتهم حتى لكأنها سبكت سبكاً واحداً (٤) . وكان الناس من حول الجاحظ يعجبون مثله بهذا الجانب ؛ يقول بعض الأدباء العباسيين : « أندر كم حسُن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً ، ومنحه المتكلم دلاً متعشّقاً ، صار في قلبك أحلى ، ولصدرك أملئ ، والمعاني إذا كُسيَت الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة ، تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأرُبت على حقائق أقدارها بقدر ما زُيِّنت وحسب ما زُخرفت (٥) » . ولعل هذا ما جعل الجاحظ يقول من بعض الوجوه إن البلاغة في الألفاظ لا في المعاني (٦) . فقد بلغ الشعراء والأدباء من تصفية ألفاظهم

(٤) البيان والتبيين ١/٦٧ .

(٥) البيان والتبيين ١/٢٥٤ .

(٦) الحيوان للجاحظ ٢/١٣١ .

(١) Lamborn, Rudiments of Criticism ,

Chap. III.

(٢) البيان والتبيين ١/٢٠ .

(٣) البيان والتبيين ١/٦٥ .

وإحكام تحبيرها ما جعل الناقد العباسي يحسُّ أن المعاني إذا سُبكت سبكاً جيداً تتحول عن مقادير صورها ، وتُرَبِّي على حقائق أقدارها .

والبحتري هو أبرعُ شاعر عباسي يصوِّر هذا الجانب وما بلغ الشعراء من إحسانه وتحبيره ، فقد عُرِفَ بمهارة واسعة فيه ، ويقول الباقلاني : « إنه كان يتتبع الألفاظ وينقدها نقداً شديداً »^(١) وما يزال يتتبعها وينقدها حتى يؤلف منها ألفاظاً عذبة جميلة يحسُّ ابن الأثير إزاءها « كأنها نساء حسان عليهن غلائلُ مصبغات وقد تحلَّين بأصناف الحلَى »^(٢) فألفاظه عليها رشاقة وأناقة ، ولها صوت جميل كوسوسة الحلَى ، بل قد يكون لها خشخشة الحصى ، ولكنه حصى من هذا النوع الذي يقول فيه بعض الشعراء :

يروع حصاه حالية العذارى فتلمسُ جانبَ العقْدِ النّظيمِ
وأما الجانب الثاني وهو « المشاكلة بين اللفظ والمعنى » ، فقد كان الأدباء والنقاد وعلى رأسهم الجاحظ يتواصلون به كثيراً^(٣) ، وكان البحتري يستوفيه استيفاء غريباً ، حتى ليرتفع في بعض مقطوعاته إلى هذا الأفق الذي عُرِفَ به بعض الشعراء الغربيين من أمثال تينسون وفرجيل . ويجد الباحث في كتاب « أسس النقد » للامبورن بحثاً واسعاً في هذا الجانب إذ حلله تحليلاً دقيقاً ، غير أنه تحليل خاص بموسيقى الشعر الإنجليزي ، وما تعتمد عليه من مقاطع وضغوط وحركات طويلة وقصيرة ، ومن العسير أن نطبِّق ذلك على شعر البحتري ، فإن الشعر العربي لا يعتمد كالشعر الإنجليزي على المقاطع والضغوط والنبرات والحركات الطويلة والقصيرة . ومع ذلك نستطيع أن نلاحظ في وضوح أن البحتري كان يشاكل بين ألفاظه ومعانيه مشاكلة دقيقة ، وقرأ له رثاءه للمتوكل إذ يقول :

مَحَلٌّ عَلَيَّ الْقَاطُولِ أَخْلَقَ دَائِرُهُ
وعادتُ صروفُ الدهرِ جَيْشًا تُغاورُهُ^(٤)

(٤) القاطول : موضع على دجلة كان به قصر المتوكل المسمى الجعفري . أخلق : بلى .
الدائر : الدارس . صروف الدهر : نوازله .
تغاوره : تحاربه .

(١) إعجاز القرآن (طبع مطبعة الإسلام)
ص ١٠٦ .
(٢) المثل السائر (طبع بولاق) ص ١٠٦ .
(٣) البيان والتبيين ١/٨٣ ، ٨٨ ، ٩٢ ،
١١٤ ، ١٣٥ وما بعدها .

كأن الصَّبَا توفى نذوراً إذا انسبرت
 وربَّ زمان ناعم ثمَّ عهدُه
 تغيَّرَ حُسْنُ الجعفرى وأنسُهُ
 تحمَّلَ عنه ساكنوه فُجَاءَةً
 تُراوِحهُ أذْيالُها وتبَّبا كرهه^(١)
 ترقُّ حواشيه ويورقُ ناضره^(٢)
 وقوَّضَ بادئُ الجعفرى وحاضره^(٣)
 فعادتُ سواءَ دورُه ومقابرُه^(٤)

فإنك تحس بالقوة والعنف في هذا الرثاء ، إذ اختار البحري ألفاظه من ذوات الحروف الضخمة أو من هذا النوع الذي كانوا يسمونه بالجزل ، لأنه غاضب ثائر ، وكأنه ينحت الألفاظ نحتاً ليبر عن هذا الغضب وتلك الثورة التي أعلنها فيما بعد من القصيدة ، إذ دعا إلى الانتفاض على من قتلوا المتوكل ، وكان الخليفة الجديد هو الذي دبَّر هذه المؤامرة . وليس من شك في أن البحري كتب هذه القطعة بمفتاح موسيقي محكم ، فقد عبر بهذه الألفاظ الضخمة عن عاطفة الحزن الثائرة ، حتى لكان الألفاظ لها قعقعة السلاح ودوى المواقع التعسة الحزينة ؛ ورفق في ربط القوافي بالهاء الساكنة ، فجعل الصوت بعد انطلاقه على الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية ، وكأنه لم تعد فيه بقية ، ثم يعلو وينطلق في الاندفاع على البيت الثاني ، وما يلبث أن ينخفض فجأة كرة أخرى . وهكذا ما يزال الصوت بين ارتفاع وانخفاض كأن الشاعر نائح ، فهو يرتفع بالصوت ، وما يلبث أن ينخفض به لشدة التأثر والتعب . وبذلك مثل البحري زفريات الحزن تمثيلاً جيداً ، وندب المتوكل الخليفة المقتول على عرشه ندباً خالداً . وقرأ هذه الأبيات التي يقولها في وصف بركة :

تنصبُ فيها وفودُ الماءِ مُعجَلَةً
 كأنما الفضةُ البيضاءُ سائلةٌ
 إذا علَّتْها الصَّبَا أبدت لها حُبُّكا
 كالخيلِ خارجةٍ من حَبْلٍ مُجْرِيها
 من السَّبائكِ تجرى في بحارِها
 مثل الجواشِنِ مصقولا حواشِيها^(٥)

تهدم . باديه : ظاهره . حاضره : داخله .
 (٤) سواء : متساوية .
 (٥) الصبا : ربيع خفيفة كالنسيم تهب من جهة الشرق . الحبك : الطرق في الرمل ، الجواشن : الدروع .

(١) تراوِحه : تتنابه في الرواح (عشا) .
 تباكره : تهب عليه بكرة (صباحاً) .
 (٢) ناعم : ناعم أهله . حواشيه : جوانبه ، ورقة حواشيه كناية عن سعادة أوقاته ، والشجر الناضر : الجميل ، والمراد أن عهده جميل .
 (٣) الجعفرى : قصر المتوكل . قوَّضَ :

فحاجبُ الشمس أحياناً يضاحكها ورَيْقُ الغيث أحياناً يباكيها (١)
إذا النجومُ تراءتُ في جوانبها ليلاً حَسِبْتَ سماءَ رُكِبَتْ فيها

فإنك تشعر أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حِلْيَةِ الصوت وزينته ،
فالألفاظ تعبر بأنفاسها عن معانيها ، إذ عرف كيف يختارها وكيف يلائم بينها
حتى جعلنا نحسُّ هذه الحال من شدة اقتضائها لقوافيها . وهذا الجانب من
جوانب إحكام القافية وقف عنده النقاد العباسيون كثيراً ، وألحوا على الشعراء أن
تصير القوافي إلى قرارها بحيث تتصل بشكلها ، وتأخذ حظها من الأماكن المقسومة
لها (٢) ، حتى ليقول شبيب بن شيبه إن حظَّ جودة القافية وإن كانت كلمة
واحدة أرفعُ من حظ سائر البيت (٣) .

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

وأيّاً كان فالبحرَى كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه ، وكيف يرشح
لقوافيه ، وكيف يهيئ لها مكانها ، ويصِفُ الآذان للقائها ، إذ كان شاعراً ممتازاً
في فن الصوت وإن استمر يستمدده من القيثارة العتيقة ، قيثارة الرعاة القدماء
التي حطَّمها أصحاب الشعر الغنائي — كما رأينا — في كثير من صورها وجوانبها ،
ولكنه عرف كيف يستخرج من هذه القيثارة المحطمة أصواتاً جديدة معجبة ،
شأن الموسيقيين الممتازين . وكان يعرف في نفسه هذه الخاصة وكان تيسراً بها
مُدلاً ، حتى قالوا إنه كان إذا أنشد يتشادق ويتزاور في حركته مرة جانباً ومرة
القهقري ، ويهز رأسه مرة ومنكبه أخرى ، ويشير بكمه ، ويقف عند كل
بيت ، ويقول : أحسنتُ والله ، ثم يقبل على المستمعين فيقول : ما لكم لا تقولون

(١) حاجب الشمس : قرنها عند طلوعها .
(٢) البيان والتبيين ١/١٣٨ .
(٣) البيان والتبيين ١/١١٢ .

لى أحسنت ، هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقول مثله ، وربما صنع ذلك أمام الخلفاء فضج المتوكل من صنيعة ذات يوم وأقبل على الصيّمريّ فقال : أما تستمع ما يقول يا صيمري وكان ينشده قصيدته :

عن أي ثغريّ تبتسم وبأيّ طرفٍ تحثكيم

فقال : بلى يا سيدي مرّني فيه بما أحببت ، فقال : بحياتي اهتجّه على هذا الروي الذي أنشدنيه^(١).

ومهما يكن فإن البحري استطاع أن يحول موسيقاه إلى ألحان وأرقام موسيقية خالصة ، وقرأ له هذه القطعة :

لى حبيبٌ قد لجّ في الهجر جيداً
ذو فنونٍ يُريك في كل يوم
يتأبى منّعا ، وينعمُ إسعا
أغتسدي راضيا وقد برت غضبا
وبنفسى أفدى على كل حال
مرّ بي خاليا فأطعم في الوصه
وثقى خده إلى على نحو
سليدى أنت ، ما تعرضت ظلما
رقّ لى من مدامع ليس ترّقما
أترانى مستبدلا بك ما عشه
حاش الله ، أنت أفتنّ الحا
وأعاد الصدود منه وأبدى
خلقا من جفائه مستسجدا
فأ ويدنو وصلا ، ويبعد صدا
ن ، وأمسى مولى ، وأصبح عبدا
شادنا ، لو يمسّ بالحسن أعدى^(٢)
ل وعرضت بالسلام فردا
ف فقبات جلدنا ووردا^(٣)
فأجازى به ولا خنت عهدا
وارث لى من جوانح ليس تهندا
تُ بدىلا ، أو واجدا منك زيدا
ظا ، وأحلى شكلا ، وأحسن قيدا

فقد كان صاحب الصناعتين يعجب بها إعجاباً شديداً^(٤) ، وحقاً إن البحري استوفى فيها كل ما يمكن من وسائل التفوق في فن الصوت ، فأنت تراه يبدأ

(٣) الجلنار : زهر الرمان الأحمر .

(٤) الصناعتين ص ٦٣ .

(١) معاهد التنصيص ١/٨٣ .

(٢) الشادن : ولد الظبية تشبه به الفتاة

الجميلة .

فيوفق بين الشطرين في المطلع ، ويجعلهما مصرّعين هذا التصريح الذي كان يعجب به أصحاب البيان ، ولا يكتفى بذلك بل نراه يلائم بين الحروف في الشطرين ؛ فقد تكررت الجيم في الشطر الأول كما تكررت الدال في الشطر الثاني فأحدث ذلك توافقاً صوتياً بين الكلمات ، وما تلبث أن تراه في البيت الثالث يرفق بين الألفاظ توفيقاً دقيقاً ، إذ جاء بكلمة «يتأني» كأنها مشدودة إلى كلمة «ينعم» بواسطة هذا الرباط المحكم «منعاً» . وهنا نحس ما يصنعه التوافق الصوتي بين الحروف والكلمات من صلة في العبارات ، وما يزال البحري يطلب هذا «التوافق الصوتي» حتى يأتي في الشطر الثاني بكلمتين ثم أخريين على نسقهما وحركاتهما ، واستطاع أن يصل إلى ذلك بهذا «الطباق الصوتي» بين «يدنو ويبعد ووصلا وصدأ» وإن هذا ليلفتنا إلى أن الطباق العباسي يمكن أن نعتبر بعض جوانبه أيضاً لوناً صوتياً يأتي به الشاعر من أجل الموسيقى . ومثل الطباق في ذلك هذا التقسيم الذي نراه في البيت والذي كان يُعرفُ به البحري . والحق أن صاحبنا كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة ، وانظر إليه في البيت الرابع كيف حقق لنفسه موسيقاه بما أحدث فيه من الصلة والقرباة بين كلماته ، فكل كلمة تُقبل على أخيها ، تقبل أمسى على أصبح ، ومولى على عبدا ، كأن الكلمات من أسرة واحدة ، وليست هذه الأسرة إلا أسرة «الطباق الصوتي» وما تستتبعه من تقسيم . وانظر في البيت الخامس إلى الكلمتين : بنفسى أفدى ، ألا تحس أنهما متشابتان كأنهما عقدتا الخناصر . وانظر في البيت السابع إلى الجملان والورد تر البحري يلائم بين ألفاظه ويشاكل بين كلماته حتى يستوعب هذا اللون الذي كان يعجب به أصحاب البديع والذي سمي بعدُ مراعاة النظير .

وانظر إلى قوافي الأبيات كيف أحكم قرارها فقد تتابعت منسقة تنسيقاً جيداً وما هي (أبدا ، صدأ ، عبدا ، أعدى ، فردا ، وردا ، عهدا ، تهدا ، ندا ، قدأ) فإنك تراها متحدة في عدد حروفها وحركاتها وسكناتها ، وسمى أصحاب البديع ذلك بعدُ بالتطريز ، وهو وشى غريب ، واستمع إلى هذا البيت :

رِقَّ لِي مِنْ مَسْدَامَعٍ لَيْسَ تَرَقَّتَا وَارِثِي لِي مِنْ جَوَانِحٍ لَيْسَ تَهْدَا

فقد أقام الكلمات في الشطرين على صفتين متقابلين وكان كل كلمة في الشطر الأول تطلب قرينتها في الشطر الثاني ، وحاول ذلك ثانية في البيت الأخير :

حاشَ لله أنت أفنُّ الحَا ظًا وأحلى شكلاً وأحسن قَمَدًا

ولكنه لم يبلغ من ذلك ما بلغه في البيت السابق ، وهو وجه من وجوه التوافق الصوتي ويسميه أصحاب البديع باسم المماثلة . ومن يقرأ في شعر البحري يجد أمثلة كثيرة للجوانب الموسيقية الأخرى التي ضبطها أصحاب البديع، من مثل التصدير والترصيع وغير ذلك مما يتصل بالصوت وتنظيمه تنظيمًا موسيقيًا خاصًا .

ونحن لا نتصفح ديوان البحري حتى نحس إحساساً عميقاً بأن موسيقى الشعر العربي أصيبت بترف صوتي شديد؛ إذ استطاعت أن تنهض بقوم فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القدماء ، شعراء البادية . والحق أن البحري استطاع أن يستخرج من القيثارة القديمة للشعر كل ما يمكن من مهارة فنية للصوت والموسيقى ، وقرأ له قصيدته السنية التي يصف فيها إيوان كسرى فإنك ستراع حين تراه لا يكتفي بالتوافق الصوتي بين بعض الكلمات أو بعض الحروف في بعض الأبيات ؛ بل هو يعمم هذا التوافق في القصيدة كلها ، واستمع إليه يستهلها بقوله :

صُنِّتْ نَفْسِي عَمَّا يُدَنَّسُ نَفْسِي	وترفَعَتْ عَن جَدَا كُلِّ جَبْسٍ (١)
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَتْنِي الدَّهْ	رُ التَّمَا سَا مِنْهُ لَتَعَسَى وَنَكْسِي (٢)
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي	طَفَفَتْهَا الْأَيَّامُ تُطْفِيفَ بَسْخُسٍ (٣)
وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رَفْهِ	عَلَلِ شُرْبُهُ وَوَارِدِ خِمْسٍ (٤)

نقصتها . البخس : الغبن .
(٤) الرفه من العيش : اللين . والعلل : الشرب تباعاً . الخمس : أن ترد الإبل الماء بعد ثلاثة أيام .

(١) الجداد : العطاء . الجبس . اللثيم .
(٢) النكس : الانقلاب على الرأس .
(٣) البلغ : جمع بلغة وهي ما يكتفى من العيش . والصبابة : البقية ، طففتها :

وقديماً عهدتني ذاهنات
 ولقد رابني نُبُو ابنِ تَمَّي
 وإذا ما جُفِيتُ كنتُ حَرِيّاً
 حضرتُ رَحَلِيّ الهَمومُ فوجَّهتُ
 أتسألني عن الحظوظ وآسي
 ذكَّرتنيهم الخطوبُ التوالِي
 وهمُ خافضون في ظلِّ عال
 حلَّلٌ لم تكن كأطلالِ سَعْدِي
 ومساعٍ لولا المحاباةُ مني

آبيات على الدنياتِ شُمسِ (١)
 بعد لينٍ من جانبيه وأنسِ (٢)
 أن أُرَى غير مُصْبِحٍ حيثُ أمسي
 تُ إلى أبيضِ المدائنِ عَنَسِي (٣)
 محلٌّ من آلِ ساسانِ دَرَسِ (٤)
 ولقد تُذكرُ الخطوبُ وتُنسي
 مشرفٍ يُحسِرُ العيونُ ويُخسي (٥)
 في قفارٍ من البساسِ مَلَسِ (٦)
 لم تُطِقْها مَسْعَاةُ عَنَسِ وعَبَسِ (٧)

فإنك لا شك وعيت ما في هذا الصوت من جمال وزينة ، وإذا أخذت تحقق مرجعَ هذا الجمال ومردَّ هذه الزينة وجدتهما جميعاً يعودان إلى توافقات موسيقية . وركز البحري هذه التوافقات في القافية ، إذ اختار لنفسه قافية ثلاثية في القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التتميق والوشى البالغ . والإنسان لا يتابع البحري في هذه القصيدة حتى يشعر في وضوح بأنه يسمع الصوت من جهة ويبصره من جهة أخرى ، فهو مجسَّم في شكل رائع . وقد وصل صاحبنا إلى هذا التجسيم لا عن طريق القافية وحدها ؛ بل عن طريق

(٥) خافض : راغد العيش رافهه ، عال : قصر شاقق ، ويقصد القصر الأبيض . مشرف : بالغ الارتفاع ، يحسر العيون : يضعفها إذا نظرت إليه ، لارتفاعه الشديد . يخسي : يؤذي ويؤلم .
 (٦) حلل : جمع حلة ، وهي الطائفة من بيوت القبيلة ، البساس : القفار ، ملس : خالية .
 (٧) مساع : مكارم وأعمال جليلة . لم تطلقها : لم تستطعها ، عنس : قبيلة يمنية ، وعبس : قبيلة مضرية .

(١) الهنات هنا : الخصال ، الدنيات : الأشياء والأغراض الخسيسة ، شمس : عنيدة .
 (٢) رابني : أوقعتني في الريب والشك ، نبو : جفوة ونفور، ويقصد بابن عمه الخليفة المنتصر .
 (٣) أبيض المدائن : يريد القصر الأبيض بالمدائن ، وهو من صنع الأكاسرة ، والعنس : الناقة القوية .
 (٤) آسي : أحزن ، وآل ساسان : هم حكام الفرس من الأكاسرة قبل الإسلام ، درس : دارس وعاف .

التوفيق في الملازمة بينها أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها وهو السين ، وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها ، فكثير منها تكثر فيه السين . وأعد النظر في الأبيات السابقة وخاصة الأول منها والثاني والتاسع والثاني عشر والثالث عشر فإنك تراه يعرف كيف يأتي بكلمات من ذوات السين كي يلائم بينها وبين القافية ؛ حتى يشعر الإنسان كأن الكلمات تريد أن تتجاذب فينبها صلة شديدة من الموسيقى . ولم يكتب البحري بالإكثار من حرف السين في القصيدة ، بل جنح إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيداً من سابقها ، وهي فكرة الإكثار من حركات الكسر في الكلمات ، وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية ، كأن يقول في الأبيات السابقة :

وقديماً عهدتني ذا هناتٍ آبياتٍ على الدنياتِ شمسٍ

وواضح ما في هذا البيت من تقطيعات صوتية داخلية ، ولكن الذي يهمننا الآن وما نلفت إليه هو أنه عمد إلى الكسرة فعممها في كثير من الكلمات بحيث لا يصل الإنسان إلى القافية إلا ويحس بأن الكلمات تتجاذب تجاذباً شديداً ، ولعل ذلك هو السبب في أنه أكثر في تلك القصيدة من صنع قوافي داخلية قبل القافية الخارجية على نمط ما نرى في قوله :

وتماسكتُ حين زعزعتني الدهرُ التماساً منه لتعسى ونكسى

وأكثر من هذه القوافي الداخلية في القصيدة لتم له تقطيعات صوتية يستطيع بها أن يرتفع هذا الارتفاع الفني الذي جعل القدماء يقولون إن شعر البحري به صناعة خفية ، وليست هذه الصناعة الخفية إلا ما نصفه الآن من هذه المهارة الفائقة في استخدام فن الصوت في الشعر ومعرفة قيمه والاحتكام إليها في صناعته . ويتصل بهذه القوافي الداخلية ما نراه في «سينيته» من تقطيعات في الكلمات كأن يقول :

وإذا ما جفيتُ كنت حرياً أن أرى غير مصبحٍ حيث أمسى

فإنك تراه يوازن بين الكلمتين «غير مصبح» و«حيث أمسى» موازنة دقيقة فهو

يُخرجهما متجاذبتين ولكن لا بواسطة السينات ولا بواسطة الكسرات وإنما بواسطة التجانس الصوتي فيها ، فقد سُبقت الأولى بغير والثانية بحيث ، وهما متوافقتان في عدد الحروف والحركات والسكنات ، ونفس الكلمتين مصبح وأمسي بينهما اتفاق في الموسيقى إذ هما يبدآن بضمة ثم سكون فكسر . ومن هذا النمط قوله :

وَهُمْ خَافِضُونَ فِي ظِلِّ عَالٍ مُشْرِفٍ يُحْسِرُ الْعَيُونَ وَيُخْسِي

فإنك تراهنا يلائم ملاءمة أوضح من حيث التوافق الصوتي إذ عبّر قبل يُخْسِي بكلمة يحسر ، وكأنه أراد أن يتقدمها برائد بديع من جنسها . والحق أن البحترى فكر طويلاً في الحركات والسكنات والحروف والكلمات في أثناء صناعته لتلك القصيدة . ولعل ذلك هو الذي 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 يتبعه في هذه القصيدة أنه عني بالكلمات الثلاثية في صناعتها عناية وفرت كثيراً من القيم الصوتية، كأن يقول :

وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدٍ رَفَهُ عَاكِلٍ شُرْبُهُ وَوَارِدٍ خِمْسٍ

فإنك تحس في هذا البيت جمال الكسرات، وتحس شيئاً آخر وهو نوع من التوافق الصوتي بين آخر الشطر الأول وبين القافية ، إذ اتحد معها في عدد الحروف والحركات والسكنات ، وهو حقاً لم يتحد في الحرف الأخير معها ، فإن ذلك ينحصره الشعراء بمطالع قصائدهم إذ يصرّعونها على نحو ما نرى في القصيدة نفسها ، فالشطر الأول كأنه مسجوع مع الشطر الثاني ، وما في هذا البيت الذي نحن بصددده ليس تصريحاً ، ومع ذلك فهو ضرب دقيق من التوافق الصوتي ، عممه البحترى في كثير من أبيات القصيدة على نحو ما نرى في الأبيات الثالث والسادس والثالث عشر من القطعة السابقة . ومن ينكر أن كلمة علل تلاعت مع أخواتها في البيت بواسطة هذه الثلاثية المشتركة بينها وبين القافية ؟ أرايت إلى

أى حد استطاع البحري أن يوفر كثيراً من القيم الصوتية في هذه القصيدة بطريقة قد تكون معقدة ولكنها في غاية الدقة ؟ ، إذ أمكنه بملاحظات بين القافية وعدد حروفها وروبيّتها وحركة روبيّتها وبين كلمات البيت أن ينهض بموسيقى بديعة . وهذه الملاحظة يوزعها البحري على قصائده الأخرى في ديوانه ، ولكنه لا يركزها في قصيدة كما ركزها في تلك القصيدة السينية ، فقد جمع لها كل ما يستطيعه من مهارة في استخدام فن الصوت وما وقف عليه من أسراره .

وما من شك في أن ذلك كله نشأ عند البحري متأثراً بموسيقى الشعر الغنائي إذ كانت هذه الموسيقى تعتمد عليه في أصواتها وأرقامها ، وكانت هي وما ترتبط به من غناء تُعين عليه ، وتدعو إلى العناية به والتجديد فيه .

الفصل الثالث

الصنعة والتصنيع

لله ما راح في جوانحه من لؤلؤ لا ينسام عن طلبه
يخرجن من فيه في الندى كما يخرج ضوء السراج من لهبه

(بشار)

١

الشعر في القرنين الثاني والثالث وعلاقاته الجديدة

لا نكاد نمضي في القرن الثاني للهجرة حتى يقوم على صناعة الشعر أمشاج من العرب والموالي الذين كانوا يعيشون في المراكز العقلية الكبرى وخاصة البصرة والكوفة ، فكان طبيعياً أن تتطور صورته وأن تختلف عن صورة الشعر القديم الذي كان يستمد من علاقات البادية وصلاتها الحسية والمعنوية ، لسبب بسيط ، وهو أن مَنْ ينظمونه يَحْيِيُونَ في المدن ، وتؤثر فيهم علاقات وصلات جديدة ، بعضها سياسي ، وبعضها حضري واجتماعي ، وبعضها عقلي وثقافي ، ونحن نسوق طائفة من هذه العلاقات والصلات الجديدة .

الدعوة العباسية

أخذت هذه الدعوة في الظهور منذ أوصى أبو هاشم بن محمد بن أحمد بن الحنفية بالإمامة من بعده إلى محمد بن علي بن عبد الله بن العباس . فتحولت إليه الفرقة المعروفة في تاريخ الشيعة باسم الكيسانية التي كانت تدين بإمامة ابن الحنفية ، كما تحولت إليه فرقة أبي هاشم نفسه المسماة بالهاشمية ، وأخذ على رأس المائة يدير من موطنه في الحُمَيْمَةِ دعوة سرية للقضاء على بني أمية ، وأرسل دعواته

في الآفاق ، وخاصة في الكوفة وخراسان ، وما زال يوالى الدعوة ، حتى توفى ، فخلفه وصيه وابنه إبراهيم ، ولما طلبه الأمويون وأيقن بالهلاك أوصى لأخيه أبي العباس السفاح . وبعد مغامرات ومخاطرات جمة استطاعت الجيوش الخراسانية بقيادة قحطبة وابنه الحسن القضاء على الدولة الأموية ، واتخذ السفاح الهاشمية بالقرب من الكوفة حاضرة له ، ولم تطل مدته فخلفه أبو جعفر المنصور ، ويعتد المؤسس الحقيقي للدولة العباسية ، وقد ثار عليه عمه عبد الله ، فقضى على ثورته أبو مسلم الخراساني ، ولم يلبث هو أن قضى على أبي مسلم إذ استدبره إلى « المدائن » وقتله . وفي هذه الأثناء كان العلويون يرون العباسيين اغتصبوا دولتهم ، إذ كانوا يظنون أن الخراسانيين يعملون من أجلهم وأن العباسيين صرفوهم عنهم بنخبهم ومكرهم ، فثاروا أولاً في الحجاز بقيادة محمد بن عبد الله بن الحسن ثم ثاروا في البصرة بقيادة أخيه إبراهيم ، واستطاع المنصور أن يقضى على الثورتين ، جميعاً . ولما تم له الظفر بأعدائه فكر في أن يتعد عن الكوفة مستقر الشيعة والعلويين ، فاختار قرية صغيرة على الضفة اليسرى من دجلة تسمى « بغداد » ، لتكون حاضرة دولته وأقام فيها قصوراً لنفسه وحاشيته ، كما أقام فيها دواوين دولته ، واجتذب إليها التجار والعلماء . وبني بجيشه معسكراً على الضفة اليمنى ، وأطلق عليها اسم دار السلام ، ولكن اسمها القديم هو الذي ذاع وشاع .

وعلى هذا النحو استقر العباسيون في بغداد ، ولم تقم للشيعة قائمة بعد المنصور . وكذلك الشأن في الخوارج فإن حروب الأمويين طحنهم ، ولم نعد نسمع بثوراتهم في العراق إلا مشاغبات ضيئلة ، سرعان ما تخمد . وانتقلوا بنشاطهم إلى بلاد المغرب حيث لا تزال لهم بقايا هناك إلى اليوم . وقد يكون السبب في ذلك أن العرب خوارج وغير خوارج في هذا العصر دحرتهم الجيوش الخراسانية فعادت فلولهم إلى الصحراء ، ولم تعد الدولة العباسية تشهد في العراق معارضة سياسية على نحو ما كان الأمر في عصر بني أمية . وليس معنى ذلك أن الشيعة عدوا من يتشيع لهم من الشعراء . فقد كان هناك من يتشيعون لهم ، غير أن كثيرين من شيعتهم لم يجدوا بأساً في أن ينضوا تحت لواء العباسيين ، فقد رجع الحق بهم إلى أهله

وورثته الشرعيين ، وخير من يمثل ذلك السيد الحيميرى ، فقد كان من غلاة الشيعة ، وكان يجهر بتأييد العباسيين ، ومدح السفاح حين دخل الكوفة فقال^(١) :

دونكموها يا بنى هاشمٍ فجددوا من عهدتها الدارِسا
دونكموها فالبسوا تاجها لا تعدموا منكم لسه لايسا

وظلَّ يَحْطِبُ في جبل الخلفاء العباسيين ، وظلوا يقربونه ويُجزلون له في العطاء وهو لا ينسى علياً وفضائله مؤمناً برجعة إمامه محمد بن الحنفية ، ومن مستحسن شعره في آل الرسول صلوات الله عليه^(٢) :

أنى حسنتنا والحسينَ الرسولُ وقد برزا ضحوةً يلعبان
وضمَّهما ثم قدَّهما وكانا لديه بذاك المكان
وطأطأ تحتهما عاتقَيْه فنعم المطيئةُ والراكبان

ونلتقى في القرن الثاني بكثير من هؤلاء المتشيعين الذين يسرفون في مديح العباسيين مثل منصور التمرى ، وكان يكثر من رثاء العلويين وبكائهم ، ومن جيد ما قاله فيهم^(٣) :

آلُ الرسولِ ومن يحبُّهمُ يتطامنون مخافة القتلِ
أمينَ النصارى واليهودِ وهم من أمة التوحيد في أزلٍ^(٤)

ولعل أهم شاعر أعلن عقيدته الشيعية وعاش يناضل في سبيلها هو دُعيل الخزاعى ، وكان يأتسى بالتمرى في بكاء آل البيت ورثائهم ، وامتاز بأنه كان يضيف إلى ذلك هجاء لاذعاً في العباسيين ، وكأنه نظر إلى بيتى التمرى السابقين حين قال^(٥) :

أرى أمية معدورين إن قتلوا ولا أرى لبنى العباس من عُدُرٍ
قتلٌ وأسْرٌ وتحريقٌ ومنهبةٌ فعل الغزاة بأرض الروم والخزَرِ

(٣) نفس المصدر ص ٢٤٧ .

(٤) أزل : شدة وضيق .

(٥) أغاني (سامى) ٤٤/١٨ .

(١) الأغاني (طبع دار الكتب) ٢٤٠/٩ .

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز (طبع

دار المعارف) ص ٣٥ .

وهو صاحب القصيدة التائية المشهورة (١) :

مدارسُ آياتٍ نخلتُ من تلاوةٍ ومنزِلٌ وحيٍّ مُقتَفر العَرَصاتِ

ويقول ابن المعتز: إنها أشهر من الشمس

وكان هؤلاء الشعراء المتشيعون يعدون شذوذاً في تلك الحقب التي استقر فيها الأمر لبني العباس . ولعلمهم من أجل ذلك كانوا يداجونهم ويمدحونهم حتى دعبل فإنه كان يكثر من مديح المأمون . وكان الشعراء عامة من حوله ومن قبله وبعده يُضفون عليهم مدائحهم ، ووقف كثيرون منهم يدافعون عن حقهم في الخلافة أمام العلويين ، وأنهم ورثتها الشرعيون بحكم ما نزل به الوحي الكريم في مثل قوله تعالى « وأولو الأرحام بعضهم أولى ببعض في كتاب الله » وما جاء في فريضة الميراث من تقديم العم على أبناء البنات ، ولعل أحداً لم يبلغ من ذلك ما بلغه مروان بن أبي حفصة في مثل قوله للمهدى :

يا بنَ الذي ورثَ النبيَّ محمدًا	دون الأقارب من ذوى الأرحامِ
الوحيُّ بينَ بَنِي البناتِ وبينكم	قَطعَ الحِصامَ فلاتِ حينَ حِصامِ
فارضسوا بما قسمَ الإلهَ لكم به	ودعوا وراثَةَ كلِّ أُصَيِّدِ حامٍ (٢)
أنِّي يكونَ وليسَ ذاكُ بكائنِ	لبنى البناتِ وراثَةُ الأعمامِ

فالعباسيون لا العلويون هم أصحاب الحق في ولاية المسلمين ، وهو حق إلهي نص عليه القرآن الكريم . وكم من شاعر صور هذا الحق مُضفياً على العباسيين سيرة تقية عادلة ، فهم ظل الله في أرضه يحكمون الناس بتفويضه وإرادته .

الشعوبية

خسر العرب بسقوط الدولة الأموية سيادتهم المطلقة التي كانت لهم في هذه الدولة ، إذ كان السلطان عربياً خالصاً ، ولم يعد لهم ولا لجزيرتهم أى شأن مهم في السياسة ، فقد غلب الفرس على الدولة وأصبحوا هم السادة وأصحاب النفوذ في

(١) معجم الأدباء لياقوت (طبع مصر) (٢) الأصيد : السيد . والحامى : من يحيى ذويه . ١٠٣/١١

البلاط العباسي . ومن المحقق أن الثورة العباسية لم تكن ثورة على العروبة من حيث هي عروبة ، وإنما كانت ثورة على الأسرة العربية الحاكمة التي لم تكن تعترف بمبدأ المساواة بين جميع المسلمين عرباً وغير عرب في الحقوق ، خارجةً بذلك على نظرية الإسلام التي تنصُّ على هدم العصبية القبلية والجنسية في مثل قوله تعالى : « إن أكرمكم عند الله أتقاكم » و « إنما المؤمنون إخوة » وقول رسوله الكريم في خطبة حجة الوداع : « لا فضل لعربيّ على عجميّ إلا بالتقوى » وقوله : « المؤمنون إخوة تتكافأ دماؤهم ويسعى بذمتهم أدناهم ، وهم يد على من سواهم » . وكان على سابقوه من الخلفاء الراشدين يأخذون بهذه النظرية المثالية ، فلما انتهت مقاليد الحكم إلى بني أمية أخذ كثير من العرب يشعرون بالتفوق على الأعاجم الذين غلبوهم . وتملكهم الإحساس بالسيادة ، فنظروا إلى غيرهم من الأمم نظرة السيد إلى المسود ، وتبلور هذا الإحساس في الدولة وحكامها فلم يسووا بين الموالى المسلمين والعرب في الخراج وأرهمهم بالضرائب ، سوى ما كان من عمر بن عبد العزيز، إلا أن قصر عهده لم يتح الفرصة كاملة ليوقف الموالى مع العرب على قدم المساواة ، وسرعان ما أسدلت على سياسته الرشيدة ستور النسيان .

وأخذت هذه المشكلة مشكلة المساواة بين الموالى المسلمين والعرب تتبلور في سرعة ، ومن غير شك كانت أهم سبب في اعتناقهم للتشيع ، فإن علياً حين اتخذ الكوفة حاضرة لخلافته كان يسوّى بينهم وبين العرب في الحقوق ، فلما قُتل وأخذ الأمويون يقسون عليهم في المعاملة كانوا يذكرون أيامه ويبكون عهده ويتمنون أن لورُدَّ الحكم إلى أحد أبنائه . لعله يعيد الأمر إلى نصابه . حتى إذا نظّم العباسيون الدعوة لهم في خراسان انضموا إليها أفراداً وجماعات ، وكونوا هذا الجيش الفسيخ الذي قضى قضاء مبرماً على الدولة الأموية وجيوشها العربية . ومعنى ذلك أن الثورة العباسية الأعجمية لم تكن ثورة على العروبة من حيث هي . وإنما كانت ثورة من أجل تطبيق نظرية الإسلام في المساواة بين العرب والموالى . غير أن الظروف أدت إلى أن يكون الفرس في جانب والعرب في جانب

وأن تعلقو كفة الفرس وأن يشعروا شعوراً قوياً بقوميتهم ، إذ أصبح النفوذ في أغلبه لهم ، واستطاعت أسرة من أسرهم ، وهي أسرة البرامكة أن تحتفظ بالوزارة أعواماً طويلة من القرن الثاني ، وكان لها أثر عظيم في حياة الجماعة ، إذ عملت على إشاعة التقاليد الفارسية في الحكم ، وشجعت على نقل آداب قومهم إلى العربية . وخلفهم بنو سهل في عهد المأمون ، وهم فرس أيضاً . ويمضى العصر العباسي إلى خلافة المعتصم فارسياً حتى يُخرج هذا الخليفة أمر الجيش من أيدي الفرس ، فيجلب له جنوداً من الترك ويبنى لهم سامراً (سُرَّ مَنْ رَأَى) . على أن العنصر العربي ظل ممثلاً بقوة في الخلفاء العباسيين وفي الدين الإسلامي واللغة العربية وفي بعض الأفراد من الوزراء والولاة والقواد أمثال يزيد بن حاتم المهلبى وممن بن زائدة ويزيد بن مزيد وحُمَيْد الطوسى وأبى دُؤَبِ العِجَلِي . ولكن مما لا شك فيه أن الأعاجم كانوا متفوقين طوال العصر العباسي الأول ، فوقفوا من العرب نفس الموقف الذى كانوا يقفونه منهم في عصر بنى أمية .

وهنا نجد مشكلة المساواة بين الموالى والعرب تثار في نطاق واسع تحت اسم الشعوبية ، وكان واضحاً أن الموالى يسبقون العرب في العلم ، إذ كان منهم أكثر العلماء لا في العصر العباسي وحده ، بل منذ العصر الأموي ، وطبعاً كانوا يسبقونهم في الزراعة والحرف المختلفة ، وهم اليوم يسبقونهم في السياسة ، وأخذت الدولة تفيد فائدة واسعة من النظم الساسانية القديمة كما أخذت تنظم ترجمة الثقافات الأجنبية . وأصبحت كثرة الأدباء كتاباً وشعراء من الموالى وخاصة الفرس ، إذ كان ابن المقفع أكبر كتّاب عصره فارسياً ، وكذلك كان بشار بن بُرْد زعيم المجددين في الشعر . كل ذلك هيباً لفتح هذا الباب الكبير : باب الشعوبية ، وواضح من اسمها أنها تبحث في فضائل الشعوب وأيها يتقدم غيره من الأمم ، وقد تحولوا بها من المساواة التي كانوا يريدونها بينهم وبين العرب إلى إثبات أنهم فوقهم وأفضل منهم . وانبرى لذلك جماعة من علمائهم جعلوا همهم الحطّ من شأن العرب في جاهليتهم بما كانوا فيه من البداوة والفظاظة ولبعدهم عن أسباب المدنية والحضارة ، ووضعوا كثيراً من الكتب في

مثالهم ، يذكرون فيها مثالب القبائل قبيلة قبيلة ، واشتهر بالكتابة في هذه المثالب أبو عبيدة وعلاء بن الشعوبى والهيثم بن عدى ، وتعرضوا لفضائلهم ينقضونها على نحو ما نقض سهل بن هرون فضيلة الكرم في رسالته التى رواها الجاحظ في فاتحة بخلائه ، ووضعوا عليهم كثيراً من القصص وأنطقوهم أشعاراً لم ينظموها ، وتعرضوا لأدواتهم وأسلحتهم فى القتال ولما كانوا يأخذون به أنفسهم فى الخطابة من الاعتماد على العصى والقسي . ورد عليهم الجاحظ فى البيان والتبيين^(١) وابن قتيبة^(٢) وغيرهما ردّاً مفحماً . وكانت هذه الدعوة من غير شك سيئة لأنها تدعو إلى تفريق الجماعة الإسلامية وتثير الأحقاد والضغائن بين شعوبها . غير أن ثورة الفرس - فيما يظهر - كانت جاحمة ، وكان يمدُّها من اعتلوا منهم المناصب الكبرى فى الدولة ، وخاصة البرامكة ، فانقلبت تلك الدعوة إلى ما يشبه ثورة على العرب ، وأغرى شعراؤهم بإعلانها ، فإذا بنا نجد بشاراً الذى كان يفخر فى عصر بنى أمية بمواليه القيسيين فى مثل قوله^(٣) :

أرى قيسياً تضرُّ ولا تُضارُ أمنتُ مضرَّةَ الفُحْشَاءِ أنى
نباتُ الأرضِ أخطأه القِطارُ^(٤) كأن الناس حين تغيب عنهم

وقوله^(٥) :

لانى من بنى عُقَيْلِ بن كعبٍ موضع السيف من طُلَيْ الأَعْناقِ^(٦)

يتغيَّر على العرب وكأنما يشعر أن الحياة واتته وأنها استقامت على هواه ، فيتبرأ من ولائهم ويرده عليهم ، فولأوه لربه يقول^(٧) :

أصبحتُ مولى ذى الجلالِ وبعضهم مولى العُربِ فخذُ بفضلِكَ فافخرِ

(١) انظر كتاب المصا فى فاتحة الجزء الثالث من البيان والتبيين .
(٢) راجع كتاب العرب لابن قتيبة فى رسائل البلقاء نشر محمد كرد على .
(٣) أغاني (طبع دار الكتب) ١٣٩/٣
(٤) القطار : المطر .
(٥) أغاني ١٣٩/٣ .
(٦) الطل : أصول الأعناق ، واحدها طلية .
(٧) أغاني ١٣٩/٣ .

(١) انظر كتاب المصا فى فاتحة الجزء الثالث من البيان والتبيين .
(٢) راجع كتاب العرب لابن قتيبة فى رسائل البلقاء نشر محمد كرد على .
(٣) أغاني (طبع دار الكتب) ١٣٩/٣
وديوان بشار (طبع لجنة التأليف والترجمة

مولاك أكرم من تميم كلها أهل الفِعال^(١) ومن قريش المشعِري
فارجع إلى مولاك غير مدافع سبحان مولاك الأجل الأكبر

ويفخر بقومه فخراً عنيفاً ، ويحاول الغرض من العرب بكل ما وسعه ، وبما
يصور عنف ذلك عنده قصيدته^(٢) :

هل من رسول مخبر عنى جميع العرب
بأننى ذو حسب عال على ذى الحسب
جددى الذى أسمو به كسرى ، وساسان أبى
وقيصر خالى إذا عددت يوماً نسي

ومضى يتحدث عن أجداده من الفرس وأخواله من الروم وأنهم كانوا
ملوكاً متوجين يتحلون بالجواهر ويلبسون الفراء الثينة ، وذكر ما كانوا يضربونه
حولهم من الحجابة ، وكيف كان الوصفاء يسعون بين أيديهم بصحاف الذهب
وأوانيه . وافتخر بأن الدولة العباسية قامت على حراهم ، وعدد كثيراً من مظاهر
الحشونة عند العرب . وهى شعوبية جاححة دفعته دفعا إلى أن يهجو العرب بقصيدة أخرى
أكثر مرارة^(٣) . ويروى أنه دخل على المهدي وقد عرف ثورته على العرب
وشعوبيته فقال له : فيمن تعتدُّ يا بشار؟ فرد عليه : أما اللسان والزبيُّ فعربيان وأما
الأصل فعجمي كما قلت فى شعري يا أمير المؤمنين :

ونُبِّئتُ قوماً بهم جنَّةٌ يقولون : من ذا وكنت العَلَمُ
ألا أيها السائل جاهدأ ليعرفنى أنا أنفُ الكرمِ
نمتُ فى الكرام بنى عامرٍ فروعى وأصلى قريشُ العَجَمِ

وسأله المهدي : فمن أى العجم أصلك؟ فقال : من أكثرها فى الفرسان ،
وأشدّها على الأقران ، أهل طُخارستان^(٤) . ولا يغضب المهدي ولا يشور على

(١) الفِعال : الفعل الجميل من الكرم ونحوه . (٣) انظر الديوان ٢٢٩/٣ .
(٢) الديوان ٣٧٧/١ . (٤) أغاني (طبع دار الكتب) ١٣٨/٣ .

نحو ما غضب وثار هشام بن عبد الملك في العصر الأموي حين افتخر إسماعيل ابن يسار النسائي في بعض مديحه له بأبائه الفرس^(١). ولم يكن إسماعيل يقصد إلى شعوبية ناثرة على العرب على نحو ما كان يقصد بشار. ومعنى ذلك أن تحولا واضحا حدث في الحياة، حتى أصبح الخلفاء يُغضون على هذه الشعوبية، وما يُطوّى فيها من عصبية جنسية، وكان من أهم الأسباب في هذا الإغضاء أن العجم هم الذين دفعوهم إلى منصة الحكم.

وإذا تركنا بشاراً إلى الجليل التالي المعاصر للبرامكة في زمان الرشيد وجدنا هذه الشعوبية تشتد، إذ ازداد تأثر الشعراء بالحضارة الفارسية المادية، ودفعهم ذلك إلى التمرد على التقاليد العربية والإسلامية، فخرجوا على عادات العرب الاجتماعية ونظم الإسلام وقوانينه، ولعل أبا نواس خير من يمثل هذا الجليل، وأغلب الظن أن ثورته لم تكن ثورة جنسية، بل كانت ثورة حضارية من نوع خاص، ثورة الحضارة الفارسية وكل ما اتصل بها من خمرة ومجون على العرب وحياتهم الإسلامية، وهو يشور في ضجيج وعجيج وصياح وهجوم حتى على الشعر وتقاليده، على نحو ما نرى في قوله^(٢):

قل لمن يبكي على رسمِ دَرَسٍ	واقفاً ما ضرَّ أو كان جَلَسٍ
تصفِ الرَّبْعَ ومن كان به	مثل سَلَمَى ولُبَيْنى وحنَسٍ
اتركِ الرَّبْعَ وسلمى جانباً	واصطبِحِ كَرخِيَّةً ^(٣) مثل القبسِ

وقوله^(٤):

عاجَ الشَّقِيَّ على رسمِ يُسائله	وعُجِبْتُ أسأل عن خَمَّارة البلد ^(٥)
يبكي على طلل الماضين من أسد	لا درَّ دَرَكُ قل لي: من بنو أسد؟
ومن تسميمٍ ومن قيسٍ ولتفهما؟	ليس الأعرابُ عند الله من أحدٍ

(٢) كرخية: خرة منسوبة إلى الكرخ، ناحية ببغداد.
(٣) الديوان ص ٢٦٦.
(٤) عاج: وقف وعطف على المكان.

(١) أغاني (طبع دار الكتب) ٤٢٢/٤ وما بعدها.
(٢) ديوان أبي نواس (طبعة آصاف) ص ٢٩٩.

ولم تقف الشعوبية عند ذلك فقد كان الشعراء من العجم يتعصبون للوزراء منهم حين يتلون الحكم ، وكان هؤلاء يغدقون عليهم في العطاء ، كما كانوا يغدقون على الشعراء من العرب حين يمدحونهم . وقلما وجد في عصر الرشيد شاعر لم يمدح البرامكة ، وتنبه زعماء العرب للفكرة ، فكانوا يجزلون للشعراء في عطاياهم ، ومدائح مروان بن أبي حفصة في معن بن زائدة مشهورة ، وكذلك مدائح علي بن جبلة في أبي دؤب العجلي وحُمَيد الطوسي . وقد جذبوا بنواهم كثيرين من شعراء الفرس ، ومدائح مسلم بن الوليد في يزيد بن مزيد تدور على كل لسان . وقل ذلك نفسه في الخلفاء ، فقد كان بأيديهم خزائن الدولة ، فلتوا منها حجور الشعراء . وكان ذلك كله باعثاً في تجويد الشعراء لمدائحهم ومراثيم حتى أتوا فيها بالعجب العجاب .

اللهو والمجون

لعل مجتمعاً عربياً لم يعرف اللهو والمجون كما عرفهما المجتمع العباسي في القرنين الثاني والثالث ، فقد غرق الناس في الكوفة والبصرة وبغداد إلى آذانهم في الحضارة الفارسية المادية وما يُطوى فيها من غناء وخمر . وحقاً بدأت طلائع ذلك في أواخر العصر الأموي حين ظهر الوليد بن يزيد وحين أخذت الكوفة تسرف على نفسها في اللهو وما يتبعه ، لكن ذلك لا يقاس في شيء إلى ما كان في العصر العباسي الذي شعر فيه الفرس بحريتهم ، حتى لتأخذ شكل ثورة عاصفة على جميع التقاليد العربية . ومضى أبناء هذه الثورة يعبثون من كئوس اللهو والخمر حتى الثمالة ، وانتشرت دورهما في كل مكان ، ولم تكن تزخر بالخمير والغناء وحدهما ، بل كانت تزخر أيضاً بالقيان والغلمان .

وساعد في اتساع هذه الموجة شيان : ظهور مذاهب شاكّة بلبت الأفكار وعلى رأسها مذاهب الزنادقة والدهريين ، ثم انتشار دور القيان ، التي كانت تعرضن للبيع ، وكانت تثقفهن وتؤدبهن وتعلمهن الغناء ، ومر بنا في الفصل السابق تفصيل الحديث عن هذه الحركة وأثرها في الشعر ومعانيه وأوزانه . وهي لم تقف

عند ذلك فإن أصحاب هذه الدور كانوا يتخذونهم لتسليّة رُؤاها وابتزاز أموالهم ، فكانت مألفاً للشعراء يختلفون إليها ، وكانوا ينظمون فيهم أشعارهم ، وهم يغنيهم فيها ، بينما هم يشربون ويقصفون . ومن غير شك كنّ من أهم الأسباب في إذاعة الشعر العباسي الحديث عند مطيع بن إلياس وبشار وأبي نواس وأضرابهم ، إذ كنّ يحملنه معهم حين يُبَعَثَنَ ، فيدخلن به في دار الخلافة ودور الأشراف ، كما ينقلنه إلى الأمصار الإسلامية اللاتي يرحلن إليها .

ويصور كتاب الأغاني الضخم هذا الجانب العايب من الحياة العباسية ، بجانب القيان وغنائهم والأغاني التي تغنوا بها وأخبارهم مع الشعراء الذين كانوا يختلفون إلى دورهم وما نشأ بينهم وبين هؤلاء القيان أو الجوارى من حب ، صوروه تصويراً طريفاً في أشعارهم ، كنّ يتغنين بها ، وذاعت في كل مكان . وقلما يلمع شاعر إلا وله جارية أو جوار يُدْعَى عِنَ شعره ، فلمطيع بن إلياس جواريه ، ولبشار جواريه الأخرى ، واشتهر غير شاعر بجارية وقف عليها شعره ، اشتهر أبو نواس بجنان ، واشتهر أبو العتاهية بعُتْبَة والعباس بن الأحنف بفوز ومحمود الوراق بِسَكْن وسعيد بن حُمَيْد بفضل . وكان مسلم بن الوليد يلقب بصريع الغواني .

وطبيعي أن تكون حياة هؤلاء القيان والجوارى حياة مأجّنة ، ليس فيها طهر إلا شدوذاً ، وصور الجاحظ العلة في ذلك ، فقال : « كيف تسلم القينة من الفتنة أو يمكنها أن تكون عفيفة ، وإنما تكتسب الأهواء وتتعلّم الألسن والأخلاق بالمنشأ ، وهي إنما تنشأ من لذن مولدها إلى أوان وفاتها فيما يصد عن ذكر الله من لحو الحديث ... وبين الخلاء والمجان ومن لا يُسْمَع منه كلمة جيد ، ولا يُرْجَع منه إلى ثقة ولا دين ولا صيانة مروعة ، وتروى الحاذقة منهن أربعة آلاف صوت (أغنية) فصاعداً ، يكون الصوت فيما بين البيتين إلى أربعة أبيات ، وعدد ما يدخل في ذلك من الشعر ، إذا ضُرب بعضه ببعض ، عشرة آلاف بيت ، ليس فيها ذكر الله إلا عن غفلة ، ولا ترهيب من عقاب ولا ترغيب في ثواب ، وإنما بنيت كلها على ذِكْرِ . . العشق والصبوة والشوق والغُلْمَة ، ثم

لا تنفك من الدراسة لصنعتها منكبّة عليها تأخذ من المطارحين الذين طرّحهم كله تجميش^(١) . . . « . وهؤلاء الجوّاري كن يختلفن ما بين عَوّادة وزامرة وصنّاجة ورقاصة وطنبورية ودَفّافة . وكانت كثيرات منهن يحسنّ الشعر كما يحسن الغناء . يقول أبو الفرج في دنائير جارية البرامكة : « كانت من أحسن الناس وجهاً وأظرفهم وأكملهم وأحسنهم أدباً وأكثرهم رواية للغناء والشعر^(٢) » ويقول في متيّم « كانت صفراء مولدة من مولدات البصرة ، وبها نشأت وتادّبت وغنّت ، وأخذت عن إسحق الموصلي وعن أبيه من قبله . . . وكانت من أحسن الناس وجهاً وغناء وأدباً ، وكانت تقول الشعر ليس مما يستجاد ، ولكنه يستحسن من مثلها^(٣) » ويقول في عَرَب : « كانت مغنية محسنة وشاعرة صالحة الشعر ، وكانت مليحة الحطّ والمذهب في الكلام ونهاية في الحسن والجمال والظرف وحسّن الصورة وجودة الضرب واتقان الصنعة والمعرفة بالنغم والأوتار والرواية للشعر والأدب^(٤) » . وكن يستخدمن معرفتهن بالشعر في اجتذاب الرجال إليهن بوسائل مختلفة ، إذ كن يكتبن أبياتاً مثيرة على عصائبهن ومشادّ الطرّير والدوايب وعلى المناذيل والوسائد والأسرة أو يكتبنها بالحِمْياء على الأقدام^(٥) ، ويروى بعض العباسيين أنه رأى عَرَب وعليها قميص موشح بالذهب مكتوب في وشاحه :

وإني لأهواه مسيئاً ومحسناً وأقضى على قلبي له بالذي يقضى
فحتى متى روح الرضا لا ينالني وحتى متى أيام سخطك لا تمضي^(٦)
وترجم ابن المعتز في آخر طبقاته لطائفة منهن كن يحسنّ الشعر^(٧) ،
لعل أهمهن فضل عاشقة سعيد بن حميد ، وشعرها في الأغاني بصور
عشقها له ومراحلها^(٨) .

وقد بعثت هؤلاء الجوّاري في الكوفة والبصرة وبغداد لهواً واسعاً على نحو

- | | |
|--|--|
| (١) انظر ثلاث رسائل للجاحظ (نشر فنكل) ص ٧٢ . | (٥) الموشى للوشاء (طبعة مصر) ص ١٧٢ وما بعدها . |
| (٢) أغاني (طبعة السامى) ١٣٠/١٦ . | (٦) الموشى ص ١٧٣ . |
| (٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٥٣/٧ . | (٧) انظر الطبقات ص ٤٢١ وما بعدها . |
| (٤) أغاني (طبعة السامى) ١٧٥/١٨ . | (٨) أغاني (طبعة السامى) ١١٤/٢١ . |

ما مرّ بنا في غير هذا الموضع عند مطيع بن إياس : طليعة اللهو الماجن في الكوفة وتبعته جماعته هناك من أمثال والبة والحمادين الثلاثة : حماد عجرد، وحماد بن الزُّبْرُقَان، وحماد الراوية . وكان بشار في البصرة لا يتغنى بالخمير فحسب ، بل أكثر ما يتغنى به وصف ما يدور بين المرأة والرجل من علاقات حسية . ثم ظهر أبو نواس والحسين بن الضحّاك الخليع وجيلهما فبلغوا من تصوير اللهو والمجون والشذوذ كل مبلغ ، وكان الحياة لم يعد فيها إلا العبث والفجور والاختلاف إلى الحانات ودور القيان ، رَوَى الأغانى أنه اجتمع يوماً أبو نواس والحسين بن الضحّاك وأبو العتاهية وهم مخمورون ، فقالوا أين نجتمع ؟ فقال القراطيسى :

ألا قوموا بأجمعكم إلى بيت القراطيسى
لقد هيباً لنا النُّزُلَ غلام فاره طوسى
وقد هيباً الزجاجات لنا من أرض بلقيس
وقيناتٍ من الحور كأمثال الطواويس^(١)

وكان بيت القراطيسى من بيوت القيان الكبيرة التي كان يجتمع فيها الشعراء، ومثله بيت ابن رامين^(٢) وبيوت أخرى كثيرة كانت لياليها كأنها أعراس ، يحتفل فيها الشعراء بحبهم وبمجنونهم ولأمهم ، فإن تركوها فإلى ليالى يميمونها في بيوت الأعيان والأشراف بين السماع والعزف والقصف والخمر والعواطف الشاذة وغير الشاذة ، ومن خير ما يصور هذا المجتمع الماجن قصيدة أبي العتاهية^(٣) :

لتهنى على الزمن القصير بين الخورنق والسدير^(٤)
إذ نحن في غُرْفِ الجنا ن نعوم في بحر السرور
في فتيةٍ ملكوا عينا ن الدهر أمثال الصقور

(٤) الخورنق والسدير : قصران تروى الأساطير أن النعمان الأكبر بناهما بالقرب من الكوفة .

(١) أغاني (طبعة الساسي) ٨٩/٢٠ .
(٢) أغاني (طبعة الساسي) ١٢٢/١٣ .
(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ٦٠/٤ .

يتعاورون مُدامةً
عذراءً ربّاهَا شعَا
لم تُدْنِ من نَارٍ ولم
ومُقَرَّطَقٍ بِمَشَى أَمَا
بِزَجَاجَةٍ تَسْتُخْرِجُ السُّ
زَهْرَاءَ مِثْلِ الْكُوكَبِ الِ
تُدْعُ الْكَرِيمَ وَليْسَ يَدُوْ
وَمُخَصَّرَاتٍ زُرْنَنَاءَ
رِيَّاءَ رَوَّادٍ فَهِنَّ يَلُوْ
غُرَّ الْوَجُوْهِ مَحْجَبًا
مُتَنَعَّمَاتٍ فِي النِّعَمِ
يَرْفُلْنَ فِي حُلُلِ الْمَحَا

صَهْبَاءٌ مِنْ حَلَسَبِ الْعَصِيْرِ (١)
عُ الشَّمْسِ فِي حَرِّ الْمَجِيْرِ
يَعْلُقُ بِهَا وَضَرُّ الْقُدُوْرِ (٢)
مُ الْقَوْمِ كَالرَّشَاءِ الْغَرِيْرِ
رُ الدَّفْسِيْنَ مِنْ الضَّمِيْرِ
بُدْرِيٌّ فِي كَفِّ الْمُدِيْرِ
رِيٌّ مَا قَسِيْلٌ مِنْ دَبِيْرِ (٣)
بَعْدَ الْمُدُوْ مِنْ الْخُدُوْرِ (٤)
بَسَنُ الْخَوَاتِمِ فِي الْخَصُوْرِ (٥)
تُ قَاصِرَاتِ الطَّرْفِ حُوْرِ (٦)
يَمُّ مَضْمَخَاتٍ بِالْعَبِيْرِ (٧)
سُنُّ وَالْمَجَاسِدِ وَالْحَرِيْرِ (٨)

ولم تكن حياة أبي العتاهية كلها لهواً ومجوناً ، فقد انصرف عن هذا العبث وتلك الخلاعة إلى الزهد . وربما كان أبو نواس أهمّ من حمل ذنوب عصره على ظهره ، فقد عاش حياة مهتكة آثمة يتدى لها تجبين الأخلاق والآداب الاجتماعية ، واشتهر بإجاداته لفن الحمريات إذ نظم فيها أروع شعره ، حتى عدّ شاعر الحمر في العربية ، وهو حقاً لا يبارى في التغنى بها ، إذ كانت تملك عليه شغاف قلبه على نحو ما نرى في قوله (٩) :

أثْنِ عَلِي الْحَمْرِ بآ لَائِهَا وَسَمِّهَا أَحْسَنَ أَسْمَائِهَا

(١) يتعاورون : يتداولون .
(٢) الوضر : الأذى والدنس .
(٣) القبييل : ما قابلك ، والدبير : ما خالفك ، والعبارة كناية عن أنه لا يدري شيئاً .
(٤) مخصرات : دقيقات الحصور ، والهدو: أوائل الليل .
(٥) ريا : ممتلئة .

(٦) قاصرات الطرف : حاسبات عيونهن عن النظر إلى الرجال .
(٧) مضمخات : مطيبات ، والعبير : أخلاط من الطيب والزعفران .
(٨) المجاسد : جمع مجسد ، وهو القميص الذي يلي البدن .
(٩) الديوان (طبعة آصاف) ص ٢٣٩ .

فهى وثنه وصنمه . وذهب يعلن فى جرأة أن هذا الصنم هو الذى ينبغى أن يقف به الشعراء ويطوفوا حوله ، لا حول الأطلال والنساء البدويات ، فقد تغيرت الحياة وتختلف تلك النساء جوارح حسان^١ تشع^٢ منهن الفتنة والإغراء ، ومن قوله فى ذلك^(١) :

لا تَسْبِكِ لَيْلِي وَلَا تَطْرَبِي إِلَى هِنْدٍ واشربْ على الورد من حمراء كالوردِ
كأساً إذا انحدرتْ فى حلقى شاربها أجدتْ ته حُمرتها فى العين والحد^(٢)
فالخمر يا قوتة^٣ والكأس لؤلؤة^٤ فى كف جارية ممشوقة القصد^٥
تسقيك من طرفها خمراً ومن يدها خمراً فمالك من سُكرين من بُد^٦

وما يزال يصف الخمر وسقاتها ونديانها وكثوسها ودنانها ومجالسها وما بها من أزهار وريحان وقيان وغلمان . وتحدث فى غير خمريه إلى أصحاب حاناتها من اليهود والمجوس والنصارى ، وأفاض فى وصف خمر الأديرة ورهبانها وراهباتها ، وكان يكثر من الإلام بدير حنة ، وفيه يقول^(٣) :

يا دَيْرَ حَنَّةَ مِنْ ذَاتِ الْأَكْبِيْرَاحِ مِنْ يَصْنَعُ عَنْكَ فَإِنِي لَسْتُ بِالصَّاحِي
رَأَيْتُ فِيكَ ظَبَاءً لَا قَرُونَ لَهَا يَلْتَعِبْنَ مِنَّا بِالْبَابِ وَأُرْوِاحِ

ولما يميزه فى خمرياته تنويحه فى معانيها وإحكامه لتأليفها حتى لتبدو الوحدة العضوية تامة فى كثير من مقطوعاتها ، وفى أثناء ذلك يعبر عن شغفه بها وذكرياته لها على شاكلة قوله^(٤) :

وَذَارِ نَسْدَامِي عَطَّلُوها وَأَدَلَّجُوا بِهَا أَثْرٌ مِنْهُمْ جَدِيدٌ وَدَارِسٌ^(٥)
مَسَاحِبٌ مِنْ جَرِّ الزُّقَاقِ عَلَى الثَّرَى وَأَضْغَاثُ رِيحَانٍ جَسْنِيٍّ وَيَابِسٍ^(٦)
حَبَسْتُ بِهَا صَحْبِي فَجَلَدْتُ عَهْدَهُمْ وَإِنِّي عَلَى أَمْثَالِ تِلْكَ الْحَابِسِ
أَقْمِنَا بِهَا يَوْمًا وَيَوْمًا وَثَالِثًا وَيَوْمًا لَهُ يَوْمُ التَّرْحَلِ خَامِسِ

(١) طبقات ابن المعتز ص ٧٣ .

(٢) أجدته : أعطته .

(٣) الديارات النصرانية فى الإسلام لحبيب

زيات (طبع بيروت) ص ٢٢ .

(٤) طبقات ابن المعتز ص ٢٠٦ .

(٥) أدجلوا : ساروا الليل كله أو آخره .

(٦) الزقاق : جمع زق ، وهو دن الخمر ،

أضغاث : أغلاط .

تُدَارُ عَلَيْنَا الرَّاحُ فِي عَسْجَدِيَّةٍ حَبَبَتْهَا بِأَلْوَانِ التَّصَاوِيرِ فَارِسٌ^(١)
 قَرَارَتُهَا كَسْرَى فِي جَنَابَاتِهَا مَهًّا تَدْرِيهَا بِالْقَمِيسِيِّ الْفَوَارِسِ^(٢)
 فَللْخَمْرِ مَا زُرَّتْ عَلَيْهِ جُيُوبُهَا وَلِلْمَسَاءِ مَا دَارَتْ عَلَيْهِ الْقَلَانِسِ^(٣)

والذكرى تعبق بنفسه لتلك الدار فيصفها على طريقة وصف المحبين لأطلال
 محبوباتهم وما بقي من آثار ديارهن، فيقول إن ندامى انصرفوا عنها ولا يزال فيها من
 آثارهم أضغاث ريحان رطبة ويابسة، ولا يزال بها علامات جَرِّ الزقاق . وقد
 عاج بها مع صحبه فقضى حقها من الوقوف بها ، بل من المكث خمسة أيام
 يقصف ويشرب وينتشى . ويصف الكأس التي كانوا يتداولونها ويقول
 إنها كأس ذهبية رُسمت عليها تصاوير فارسية ، تمثل كسرى في صيده
 مع فوارسه . وكانوا يصبون فيها الخمر حتى تبلغ أطواق الثياب ، ثم يضيفون الماء
 حتى يدور بالقلانس . وانظر إلى هذه الأبيات التي يقولها في إحدى خمرياتة^(٤) :

صفراءُ لا تنزلُ الأحرانُ ساحتها لو مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّتْهُ سَرَّاءُ^١
 رَقَّتْ عَنِ الْمَاءِ حَتَّى مَا يَلَأَمُهَا لَطَافَةٌ وَجَفَاءٌ عَنِ شَكْلِهَا الْمَاءِ
 فلو مزجتَ بها نورا لمازجتها حَتَّى تَوْلَدَ أَنْوَارٌ وَأَضْوَاءُ^٢
 دارت على فِثيةٍ دان الزمان لهم فما يصيبهم إلا بما شاعوا
 فقل لمن يدعى في العلم فلسفةً حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء^٣

فإنك تحس عمق لذة أبي نواس بالخمر ، حتى لتصبح هذه اللذة فلسفة
 له في الحياة ، بل إنه ليزعم لأصحاب الفلسفة الكلامية من أمثال النظام أنه
 ينقصهم جزء مهم من فلسفتهم ، هو فلسفة الخمر أو هو فلسفة اللذة والنشوة بها .
 وذهب يُعلنُ هذه الفلسفة ، ويعلن معها استخفافاً بالدين وعقائده التي
 تحرّمها وتحرم معها جملة الآثام التي كان يرتكبها على نحو ما نرى في قوله^(٥) :

وَنَحْدُهَا إِنْ أَرَدْتَ لِذِيذِ عَيْشٍ وَلَا تَعْدِلْ خَلِيلِي بِالْمُدَامِ

(١) عسجدية : كأس ذهبية .
 (٢) المهّا : البقر الوحشي . تدرّيا :
 تخاتلها .
 (٣) الجيوب : أطواق القمصان والثياب .
 (٤) الديوان ص ٢٣٤ .
 (٥) الديوان ص ٣٢٧ .

وإن قالوا حرامٌ قل حرامٌ ولكن اللذاعة في الحرامِ
وقوله (١):

الراحُ شيءٌ عجيبٌ أنت شاربها
يا مَنْ يلوم على حمراء صافيةٍ
فاشربْ وإن حَمَمَ سَتَكِ الرّاحُ أوزارا
صِرْ في الجِنانِ ودعني أسكن النارا
ودفعه ذلك إلى كثير من الإلحاد ، يذيعه في خمرياته ، متعابثاً
متماجنأً ، وأكثرُ هذا التعابث والتماجن إنما كان يأتيه في أثناء سكره وشربه ، فهو
ليس لإلحاداً صادراً من قلبه ، وإنما هو عريضة وخلاعة ، حتى لينكر البعث
والنشور ، في مثل قوله (٢) :

وملحةٌ باللوم تحسب أني
بكرتُ على تُلومني فأجبتها
فدَعَى الملام فقد أظعتُ غوايتي
ورأيت إتياني اللذاعة والهوى
أحرى وأحزم من تنظر أجلى
ما جاءنا أحسدٌ يخبر أنه
بالجهل أوتر صحبة الشُّطَارِ
إني لأعرف مذهب الأبرارِ
وصرفتُ معرفتي إلى الإنكارِ
وتعجلاً من طيب هذى الدارِ
علمي به رجُمٌ من الأخبارِ
في جنةٍ من مات أو في النارِ

ولم يكن الحسين بن الضحاك يقلُّ عنه خلاعة . وكان مثله يكثر من الغزل
بالغلمان ، ويظهر أنه كان من ذوق هذا العصر ومجآنه الآثمين أن يكون الغلام
ألثغ أغنَّ الصوت ، يتطيَّب ، ويصنّف شعره ويجعله كالعقرب على صدغه ،
يقول الحسين في غلام (٣) :

بأبي ماجن السرير
حَفَّ أصداهه وعمق
وحشاً ممدَّ رَجَّ القُصَا
ص بمسكٍ ووصفاً
رة يبئدي تَعَفُّفاً
رَبِّها ثم صَفِّفاً

ويرَوَى الأغاني للحسين كثيراً من المقطوعات في وصف الغلمان ، مما يدل

(١) الديوان ص ٢٨٣ .
(٢) انظر الموشح للمرزباني ص ٢٧٨
وما بعدها والوساطة بين المتنبي وخصومه (طبعة
الخطي) ص ٦٣ وما بعدها .
(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٨٠/٧ .

(١) الديوان ص ٢٨٣ .
(٢) انظر الموشح للمرزباني ص ٢٧٨
وما بعدها والوساطة بين المتنبي وخصومه (طبعة

على أنه كان مولعاً بالشذوذ الجنسي ، وما رَوَى له من ذلك قوله في غلام^(١) :

عالمٌ بِحُبِّيهِ	مُطَّرِقٌ من التَّيِّهِ
يوسفُ الجمالِ وفسر	عونٌ في تعدِّيهِ
لا وحقٌّ ما أنا من	عَطْفِهِ أَرْجِيهِ
ما الحياةُ نافعةٌ	لى على تَأْبِيهِ
النَّعِيمُ يشغلهُ	والجمالِ يُطغِيهِ
فهو غيرُ مكترثٍ	للذى أَلْقِيهِ
تائهٌ تزهدُهُ	في رَغْبِي فِيهِ

والولع بالغلما ن كان آفة من آفات هذا العصر ، ومن يقرأ الأغاني يُخيَّل إليه أن هذا الولع كان عاماً بين الشعراء ، وكانت دور اللهو تعج بهم ، فقلما توجد دار هو دون أن يكون فيها ظبي غرير أو ظبية غريرة بل طباء مختلفة ، ولعلنا لا نغلو إذا زعمنا أن ما خلفه العصر العباسي من الغزل الشاذ بالغلما ن يعدل ما خلفه من الغزل بالحواري والقيان . وكان الشعراء في هذا الغزل جميعه لا يعبرون غالباً عن عواطف روحية ، إنما يعبرون عن لذائذ حسية مسفة . وتعلّق الحسين على شاكلة أبي نواس بالأديرة ووَصَف قساوستها ورهبانها ، ومن قوله في دير مُدْيَان^(٢) :

يا دَيْرَ مُدْيَانِ لا عُرِّيْتَ من سَكَنِ	هَيَّجْتِ لِي سَقَمًا يا دَيْرَ مُدْيَانِ
هل عند قَسْتِكَ من علمٍ فيخبرنا	أم كيف يُسْعَف وجه الصَّبْر من بَانِ
حُثَّ المِدامِ فإن الكأسَ مترعةٌ	مما يهيج دواعي الشوق أحيانًا

وأكثر الشعراء من التغنى بالأديرة وخمورها ، حتى ليؤلف ذلك ديواناً ضخماً من دواوين الشعر العباسي ، ولعل ذلك ما جعل القدماء يكثر من التأليف في هذا الموضوع ، وربما كان أهم شاعر أكثر من النظم فيه في أثناء القرن الثالث الهجري هو ابن المعتز ، فديوانه يطفح بالحديث عن الأديرة كدير المطيرة ودير السوسى

ودير عبّدون ، وفيه يقول (١) :

سقى الجزيرة ذات الظل والشجر
يا طالما نبهتني للصبح به
وديرَ عبّدون هطّال من المطر
في ظلمة الليل والعصفور لم يطير
أصوات رهبان دير في صلاتهم
سود المدارع نعايرين في السحر

ويظهر أن الرهبان كانوا يعنون بجمورهم ، فتعلق بها الشعراء ، وطلبوها من كل دير ، ووصفوا ما لد لهم منها وطاب كشراب القربان الذي يقول فيه ابن المعتز (٢) :

أسكنوها في الدن من عهد نوح
من شراب القربان يوصى بها الشمة
كظلام فيه نهار حبيس
اس خزان بيتها والقسوس

والحق أن كثيراً من الشعراء في القرنين الثاني والثالث أسرفوا على أنفسهم في اللذات ، تدفعهم إلى ذلك الحضارة المادية التي عاشوها ، وذهبوا يصورون ذلك في صراحة صريحة وإباحية سافرة ، لا يردعهم خلق ولا دين ، فخلقوا لنا دواوين ضخمة من أدب عار مكشوف ، قلما عرف أصحابه شيئاً من الحجل والحياء .

الزندقة والزهد

رأينا الفرس يسيطرون بحضارتهم المادية على حياة الشعر والشعراء . فإذا تلك الحياة تُطَبَّعُ بطواع قوية من اللهو والمجون . وأخذوا ينقلون تراثهم الأدبي الفارسي بكل ما فيه من معتقدات دينية عرّفت بين آبائهم ، فنقلوا «الأفستا» كتاب داعيتهم زرادشت وما كان يذهب إليه من أن في العالم إلهين : إلهاً للخير والنور هو أهورا مزدا وإلهاً للشر والظلمة هو دروج أهومن . وكان هذا الكتاب يشتمل على صلوات ومواعظ . وظهر بعده مابى : ومزج بين عقيدته والنصرانية ودعا إلى زهد شديد ، وأخذ يفسر كتاب الأفستا تفسيراً عقلياً ، فعدوه في أول الأمر مارقاً ، وسموا أتباعه زنادقة أى ملحدين ، ولم تلبث تعاليمه أن عمت في بلاد الفرس . ولم يستطع مزدك داعيتهم الثالث الذي ظهر في أواخر القرن الخامس الميلادي أن

(٨) الديارات لحبيب زيات ص ٢٩ . (٢) الديارات ص ٤١ .

يكسر من تعاليم المانوية أو أن يخضد من شوكتها . وظل الإيرانيون بعد الإسلام يتعلقون بها ، حتى إذا انتهينا إلى زمن العباسيين وجدناها لا تزال حية مزدهرة ، ولا يزال كثير منهم ثنويًا يؤمن بإلهي النور والظلمة . وكان نَصْرُ منهم يعلن إسلامه في الظاهر ويضمّر في الباطن تلك الزندقة أو تلك المانوية وما أذاعه ماني من عقائد وتعاليم ، ويشرح الجاحظ طرفاً من هذه التعاليم فيقول^(١) :

« إن المانوية تزعم أن العالم بما فيه من عشرة أجناس ، خمسة منها خير ونور وخمسة منها شر وظلمة ، وكلها حاسة وحارة ، وأن الإنسان مركب من جميعها على قدر ما يكون في كل إنسان من رُجْحَانِ أجناس الخير على أجناس الشر ورجحان أجناس الشر على أجناس الخير ، وأن الإنسان وإن كان ذا حواس خمسة فإن في كل حاسة متوناً من ضده من الأجناس الخمسة ، فتي نظر الإنسان نظرة رحمة فتلك النظرة من النور ومن الخير ، ومتى نظر نظرة وعيد فتلك النظرة من الظلمة ، وكذلك جميع الحواس . وإن حاسة السمع جنس على حدة وإن الذي في حاسة البصر من الخير والنور لا يعين الذي في حاسة السمع من الخير ولكنه لا يضادّه ولا يفاسده ولا يمنعه ، فهو لا يعينه لمكان الخلاف والجنس ولا يعين عليه لأنه ليس ضدّاً . وإن أجناس الشر بخلاف لأجناس الشر ضد لأجناس الخير ، وأجناس الخير يخالف بعضها بعضاً ولا يتضادُّ . وإن التعاون لا يقع بين مختلفها ولا بين متضادها ، وإنما يقع بين متفقها » . وكان ماني يحرم ذبح الحيوان ، ودعا إلى الزهد في الحياة والتقشف ، وفرض على أتباعه صلوات كانوا يستقبلون بها الشمس ، فيدعون ويزمزمون .

وكلمة زنديق أي مانوي ليست عربية وإنما هي فارسية ، عُرِّبَتْ وأطلقت بنفس الاصطلاح الذي كانت تطلق به في بيئتها الأصلية أي على أصحاب ماني ، وقد كثر هؤلاء الزنادقة منذ فاتحة العصر العباسي ، حتى إذا كنا في عصر المهدي وجدنا موجتها تبلغ أقصى حدتها ، حتى يضطر إلى اتخاذ ديوان للفحص عنهم والتنكيل بهم ، وأكبر الظن أنه لم يجد فيهم خطراً على الإسلام وحده ،

(١) الحيوان ٤/٤٤١ .

بل رأهم أيضاً خطراً على دولته ، وكذلك شعر الخلفاء من بعده ، وخاصة لتلك الثورات التي كانت تنشب ضدهم في إيران مثل ثورة المقنّع الخراساني الذي كان يزعم أن الذات الإلهية تجسدت في أبي مسلم ثم حلت فيه ، ومثل ثورة خليفته بابك الخرمي لعهد المأمون . ويُجمل لنا المهدي تعاليمهم في وصيته لابنه الهادي إذ يقول له (١) :

« يا بني إن صار لك الأمر فتجرّد لهذه العصابة (الزنادقة) فإنها فرقة تدعو الناس إلى ظاهرٍ حسن كاجتناب الفواحش والزهد في الدنيا والعمل للآخرة ، ثم تخرجهم إلى تحريم اللحم ومَسّ الماء الطهور وترك قتل الهوامّ تخرجاً وتحوراً ، ثم تخرجهم من هذا إلى عبادة اثنين أحدهما النور والآخر الظلمة ، ثم تبيح بعد هذا نكاح الأخوات البنات والاعتسال بالبول وسرقة الأطفال من الطرق لتتقدمهم من ضلال الظلمة إلى هداية النور ، فارفع فيها الحشب وجرد فيها السيف ، وتقرب بأمرها إلى الله لا شريك له . »

ولم يُقم المهدي لهم ديوان الزنادقة فحسب ، بل دعا أيضاً المتكلمين والمعتزلة للرد عليهم وتأليف الكتب في نقض عقيدتهم ، ومن يقرأ الحيوان للجاحظ يرى إلى أي حد شغل المعتزلة من أمثال النظام أنفسهم بمناظراتهم ودحض معتقداتهم ، فهم وأمثالهم من الدهريين شغلهم الشاغل . ويسوق الجاحظ ثبوتا طريفاً يضم من كان يتزندق من الشعراء ، وهم - حسب إحصائه - الحمادون الثلاثة : حماد عَجْرَد وحماد الراوية وحماد بن الزبيرقان ويونس بن أبي فرّوة وعلي بن الخليل ويزيد بن الفيض ويونس بن هرون وعمارة بن حمزة وجميل بن محفوظ ومطيع بن إياس وقاسم بن زنقطة والبة بن الحباب وأبان بن عبد الحميد (٢) . ويعجب من زندقة أبان ويقول (٣) :

« أما اعتقاده فلا أدري ما أقول لك فيه ، لأن الناس لم يؤثروا في اعتقادهم الخطأ المكشوف من جهة النظر ، ولكن للناس تأسّ وعاداتٌ وتقليد للآباء

(١) الطبري (طبعة أوربا) ٥٨٨/٣ .
 (٢) انظر الحيوان ٤٤٦/٤ وما بعدها .
 وقارن بأمال المرتضى ١٣١/١ .
 (٣) الحيوان ٤٥١/٤ .

والكبراء ، ويعملون على الهوى ، وعلى ما يسبق إلى القلوب ، ويستثقلون التحصيلَ ويهملون النظر ، حتى يصيروا في حال متى عاودوه وأرادوه نظروا بأبصار كليلية وأذهان مدخولة ومع سوء عادة . والنفس لا تجيب وهي مستكرهة ، وكان يقال : العقل إذا أمّ كثره عمسى . ومتى عمى الطبع وجسأ وغلظ وأهمل حتى يألف الجهل لم يكد يفهم ما عليه وله . فلهذا وأشباهه قاموا على الإلف والسابق إلى القلب .

ويظهر أن أصحاب هذه الدعوة من الفرس كانوا لا يكتفون باعتناقها ، فقد كانوا يدعون إليها من حولهم ، ودخل في اعتقادهم غير عربي مثل مطيع بن إياس الكنانى والبة بن الحباب الأسدى إن صحّت عروبتهما . على أننا نلاحظ أن كثيرين ممن كانوا يتهمون بالزندقة في العصر إنما اتهموا بها من أجل فسقهم ومجوسهم واستجابتهم لغرائزهم الشاذة ، ونحن لا نستطيع أن نبرى منها مطيعاً ، فقد أحضرت ابنته إلى الرشيد للتحقيق معها في تهمة الزندقة ، فأقرت بها ، وقالت : « هذا دين علمنيه أبى » . وهناك جماعة قتلوا بها ، ونفس قتلهم يشهد شهادة قاطعة بزندقتهم ، فقد قتل المهدي بشاراً ، وإذا رجعنا إلى شعره وجدناه يشيد بعبادة النار في بيته المشهور^(١) :

الأرض مظلمة والنار مشرقة والنار معبودة مذ كانت النار

واستمد من ذلك دليلاً على أن إبليس خير من آدم ، لأنه خلق من نار ، أما آدم فخلق من طين ، فقال^(٢) :

إبليس أفضل من أبيكم آدم فتنبّهوا يا معشر الفجار
النار عنصره وآدم طينه والطين لا يسمو سُمُو النار

ولما كثر منه ذلك نادى وأصل بن عطاء في الناس أن يقتلوه ، ففر من البصرة ولم يزل غائباً عنها حتى توفى وأصل ، بل حتى توفى عمرو بن عبيد ، وردّ عليه صفوان الأنصارى بشعر مفحم^(٣) غير أنه عاد إلى البصرة وعادت معه زندقته ، حتى سفك

(١) البيان والتبيين ١/١٦ .
(٢) رسالة الغفران (نشرة كامل كيلانى)
(٣) البيان والتبيين ١/٢٧ وما بعدها .

المهديُّ دمه . ومن قتله المهدي على الزنادقة صالح بن عبد القدوس الأزدي ، وكان يعلن في البصرة مذهبه في الثنوية . ويقال إن أبا الهذيل العلاف المتكلم ناظره فقطعه ، ثم قال له : على أي شيء تعزم يا صالح ؟ فقال : أستخير الله وأومن بالاثنتين . ولما علم بأن ديوان الزنادقة يرصده هرب إلى دمشق ، فطلبه المهدي وزجَّ به في سجن تلك الفئة الباغية ، حتى يحاكم ، فقال في سجنه :
 خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها فلسنا من الأحياء فيها ولا الموتى
 قُبِرْنَا ولم نُدْفَن فنحن بمعزلٍ من الناس لانُخشي فنُغشي ولا نَعُشى
 وقيل إنه صَلَّى صلاة تامة الركوع والسجود ، فقيل له : ما هذا ومذهبك معروف ، قال : سنَّة البلد وعادة الجسد وسلامة الأهل والولد . وأُحضِر للمحاكمة بحضرة المهدي فنوظر فيما اتُّهم به من الزنادقة ، فأظهر التوبة ، فقال له المهدي ألسنت القائل في حفظك ما أنت عليه :

رُبَّ سِرٍّ كَتَمْتُهُ فَكَأَنِّي أحرصُّ أو تُنَبِّئِي لِسَانِي خَبِيلٌ
 ولو اني أبديتُ للناس علمي لم يكن لي في غير حَبْسِي أَكْلٌ

قال : فإني أتوب وأرجع ، فقال له المهدي : هيهات ! ألسنت القائل :
 والشيخُ لا يترك أخلاقه حتى يُوَارَى في ثَرَى رَمْسِهِ
 إذا ارْعَوَى عاوده جهله كذى الضمنا عاد إلى نُكْسِهِ

ثم قُدِّم ، فقتل وصلب على الجسر ببغداد^(١) . ووراء صالح وبنوهم وبنوهم كانوا زنادقة حقاً ، ولم يقتلوا ، وكان التهمة لم تثبت عليهم في جلاء لديوان الزنادقة والقائمين عليه . ومن كبار الزنادقة حماد عجرد ، يقول أبو نواس : « كنت أتوهم أن حماد عجرد إنما يرمى بالزندقة لمجونه في شعره ، حتى حبسيت في حبس الزنادقة ، فإذا حماد عجرد إمام من أئمتهم ، وإذا له شعر مزاج بيتين بيتين يقرعون به في صلاتهم^(٢) » . وأبو نواس خير من يصور الصنف الثاني من الزنادقة التي كانت تُلصق بهم هذه التهمة بسبب مجونهم ، وبسبب ما قد يسبدر على

(١) انظر في أخبار صالح أمالي المرتضى ١٤٤/١ وما بعدها وتاريخ بغداد للخطيب البغدادي ٣٠٣/٩ .
 (٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٤ / ٣٢٤ .

ألسنتهم في قَصَفهم وشربهم من أبيات مارقة على شاكلة قوله (١) :
يا ناظرا في الدين ما الأمرُ لا قدرٌ صحَّ ولا جبَّيرُ
ما صحَّ عندي من جميع الذي تذكُر إلا الموت والقَسْبُ

ولكن هذا كان تعابثاً ومجانة ، وكان القائمون على ديوان الزنادقة يميِّزون بينه وبين الزندقة الحقيقية ، فيكتفون بحبس أبي نواس حين يأمرهم بعض الخلفاء أو بعض الوزراء تعذيراً له ، حتى يرتدَّ عن غيبه .

على أن هذا الجانب في حياة المجتمع العباسي وما انطوى فيه من زندقة ومجون ينبغي أن لا يضع غشاوة على أعيننا فلا نرى هذا المجتمع على حقيقته . لقد كان فيه هو وترف ، وكانت تحفّه عقائد الزنادقة والدهريين ، ولكن ذلك إنما كان يشيع في بعض البيئات وفي دور المجانة والخلاعة . أما بعد ذلك فقد كانت هناك كثرة ممن يتَّبَعون سبيل الرشاد ، وكان هناك الزهاد والعباد من أمثال عمرو بن عبيد وموسى بن سيار الأسواري وعمرو بن فائد والقاسم بن يحيى وصالح المرِّي ، هؤلاء الذين ملأوا العراق بزهدهم ومواعظهم . وكان هناك تلاميذ أبي حنيفة وابن حنبل وأضرابهما من أصحاب الشريعة الإسلامية وحَمَلَة الحديث . وكان هناك المعتزلة الذين وهبوا أنفسهم للذود عن حياض الإسلام والرد على الملاحدة والزنادقة . وكان هناك رابعة العدوية وأمثالها من الزاهدات .

فوجدة الزهد لم تكن أقل حدة من موجة المجون، ويُنظَنُّ أنه دخلتها عناصر أجنبية مختلفة من زهد الهنود، وزهد المسيحية ورهبانها، وحتى من زهد المانوية . ولعلنا لا نعجب بعد ذلك إذا رأينا بعض الشعراء الماجنين مثل أبي نواس تجرى على ألسنتهم أشعار رقيقة في الزهد (٢) :

وكان صالح بن عبد القدوس على زندقته يكثر من الترغيب عن الدنيا والزهد فيها ، ولا يني يذكر الموت والقبر (٣) . وكان شعره كله أمثالا وحِكْماً ،

(١) انظر الوساطة ص ٦٣ والموشح (٢) انظر باب الزهد في ديوان أبي نواس .
ص ٢٧٦ . (٣) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٩١ .

حتى قالوا إن ديوانه يشتمل على ألف مثل عربي وألف مثل أعجمي^(١) ،
 ويعجب ابن المعتز مما يُروى عنه من زندقته، ويروى له بعض أشعار زاهدة^(٢)
 من مثل قوله :

وليس بعجز المرء لإخطائه الغنى ولا باحتيال أدرك المال كاسبه
 ولكنه قبض الإله وبسطه فلاذا يجاريه ولاذا يغالبه
 إذا كمل الرحمن للمرء عقله فقد كملت أخلاقه ومناقبه
 وقوله في أصحاب القبور :

ألا أحد يبكي لأهل محلة مقيمين في الدنيا وقد فارقوا الدنيا
 كأنهم لم يعرفوا غير دارهم ولم يعرفوا غير التضايق والبلوى
 وقوله :

فوحق من ستمك السماء بقدره والأرض صير للعباد مهادا
 إن المصير على الذنوب هالك صدقت قولي أو أردت عنادا

وربما كان أكبر من تغنى بالزهد في هذا العصر أبو العتاهية ، وقد بدأ
 حياته ماجناً أشد ما يكون المجنون ، ثم سحنت منه التفاتة فزهد في حطام الدنيا
 ولبس الصوف ، وأخذ يتغنى بالموت والفناء وما ينتظر الناس من ظلمة القبر
 ووحشته على شاكلة قوله^(٣) :

حتى متى أنت في هو وفي لعب والموت نحوك يهوى فاغراً فاه ؟
 ما كل ما يتمنى المرء يدركه رب امرئ حتنفه فيما تمنناه
 تغتر للجهل بالدنيا وزخرفها إن الشقي لسمن غرته دنياه
 كأن حياً وقد طالمت سلامته قد صار في سكرات الموت تغشاه
 نلهو وللموت تمسانا ومصبتنا من لم يصبحه وجه الموت مساه

وما يزال على هذا النحو يتحدث عن مصير الإنسان الذي ينتظره وأن من

(٣) ديوان أبي العتاهية (طبعة بيروت سنة
 ١٨٨٦) ص ٢٩٢ .

(١) التحفة البية ٢١٧ .
 (٢) طبقات الشعراء ص ٩١ وما بعدها .

الخير أن يقدم لهذا المصير العمل الصالح ، قبل أن تفيض روحه وينكشف عنه الغطاء . وفراه يكثر في أثناء ذلك من الإبهالات ومن الدعاء ، منقبضاً عن الدنيا وملاذها وكل ما فيها من متاع ، بل إنه ليقبّح هذا المتاع وما يَطْوَى فيه من نعيم حتى ليقول^(١) :

رغيفٌ خُبِزَ يابسٍ تأكله في زاويةٍ
وكوزٌ ماء بارد تشربه من صافية
وغرفةٌ ضيقةٌ نفسك فيها خالية
خيرٌ من الساعات في ظل القصور العاليه

وكان يتهم بالزندقة وأن هذه الألحان يستمدّها منها على نحو ما استمدّها قبله صالح بن عبد القدوس . وكان وراءه ووراء صالح كثيرون زهدوا زهداً إسلامياً خالصاً، ومن ثمّ لم يتهموا في زهدهم ، لأنهم صدروا فيه عن عقيدة صحيحة مثل أبي محمد الزيدى ، وله أشعار كثيرة في الموعظة والحكمة،^(٢) من مثل قوله^(٣) :

إذا نكباتُ الدهر لم تعظِ الفتي وأفزع منها لم تعظه عواذله
ومن لم يؤدّبهُ أبوه وأمه تؤدّبهُ روعات الرّدَى وزلازله
فدعْ عنك ما لا تستطيع ولا تطيع هواك ولا يغلبُ بحقك باطله

ومن كانوا يكثرّون من أشعار الزهد محمود الوراق ، وأكثر أشعاره أمثال وحكم ومواعظ وأدب^(٤) على شاكلة قوله^(٥) :

بكيّت لقرب الأجل وبعُد فوات الأمل
ووافد شيب طرّاً بعقب شباب رحل
شبابٌ كأن لم يكن وشيبٌ كأن لم يزل

(٤) ابن المعتز ص ٣٦٨ .
(٥) انظر في هذه القطعة وتالياتها البيان والتبيين ٣/١٩٨ وقارن بزهر الآداب ١/٨٩ وعيون الأخبار ٢/٣٢٦

(١) الديوان ص ٣٠٤ .
(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٧٥ .
(٣) معجم الأدباء لياقوت (طبعة مصر)
. ٣٢/٢٠

طواك بِشِيرُ البقاءِ وحلَّ بِشِيرُ الأَجَلِ

وقوله :

رأيت صلاحَ المرءِ يُصلِحَ أهله
يعظّمُ في الدنيا بفضلِ صلاحِهِ
ويُعَدِّمُهُمُ داءُ الفسادِ إذا فسَدَ
ويُحَفِّظُ بعدَ الموتِ في الأهلِ والولدِ

ومعنى هذا كله أن ألحان الزهد لم تكن تقل عن ألحان المجون إن لم تزد عليها ،
وغاية ما في الأمر أن الألحان الأخيرة هي التي كانت تديع على ألسنة الجوارى
والمغنين ، وقد نشروها في كل مكان .

٢

العلاقات اللغوية

إذا رجعنا إلى عصر بني أمية وجدنا الكوفة والبصرة أهم مَصرين عربيين
تصطدم فيهما اللغة العربية باللغات الأجنبية ، فقد كان سكانهما أختلاطاً من
العرب والموالي فرساً وغير فرس . وحقاً كان هؤلاء الموالى يتعربون ، ولكنهم كانوا
يجدون عناء شديداً من نظام الإعراب والتصريف في العربية ، ولعل ذلك ما جعل
هاتين المدينتين تبادران إلى وضع قواعدهما ، حتى لا يضل الموالى في شعابهما
الوعثة . ولم يكن هذا كل ما عانوه ، فقد كانوا يعانون أيضاً من لُكناتهم
وما يضطرون إليه من تكيف عضوى لمخارج الحروف ينجحون فيه أحياناً ،
وأحياناً يفشلون ، فكان من الصعب عليهم مثلاً أن ينطقوا بحروف الإطباق
التي لا يعرفونها في لغاتهم أو ينطقوا بالعين أو بالحاء ، وكان ذلك يصيب
ألسنتهم بضروب مختلفة من اللثغات . وكان ينزلق إلى العربية على ألسنتهم
كثير من الألفاظ اللخيلة التي أخذت تعرب ، تارة عن النبطية التي كان
يتحدث بها سكان السواد في العراق وتارة عن الفارسية التي كانت منتشرة بين سكان
الكوفة والبصرة ، ويعرض علينا الجاحظ في بيانه مدى تأثيرهما في عربية البلدين

ولغتهما اليومية^(١) ، ويقول إن هذا التأثير نفذ إلى سكان المدينة في الحجاز^(٢) ونحن لا ننسى الأجيال العربية الأخيرة في عصر بني أمية ، فقد كان كثير منهم من أبناء الجوارى الأجنبية ، وكانوا يتأثرون بأمهاتهم في نطقهم لبعض الحروف^(٣) وأيضاً فإنه بمضى الزمن أخذ كثير من العرب ينشأ في المدن ، منبتاً الصلة بالبادية ، فضعفت السلائق اللغوية وأخذ يظهر اللحن بين فصحاءهم ، بل إننا نجد بعض من نشأوا في البادية يتكلمون مع ما عرفوا به من فصاحة مثل الحجاج^(٤) ، ولعل ذلك ما جعل خلفاء بني أمية يحرصون على تأديب أبنائهم ، حتى لا يلحنوا في خطابهم^(٥) .

وإذا أخذنا ننظر في الشعراء الذين اشتهروا في البصرة والكوفة لعهد بني أمية وجدنا كل هذه الظواهر التي قدمناها بارزة في أخبارهم ، فهذا يزيد بن مفرغ الذي عاصر زياد بن أبيه وابنه عبيد الله يحشو شعره بالألفاظ الفارسية^(٦) ، وكان ينسب نفسه في حمير ، غير أننا نظن ظناً أنه كان فارسياً ، وظهر من بعده شاعر فارسي لاشك في فارسيته هو زياد الأعجم ، كان جزل الشعر فصيح الألفاظ^(٧) ، ومع ذلك كان يجد صعوبة في تكييف مخارج الحروف التي تخالف حروف لغته ، فكان يبدل العين همزة والحاء هاء ويجعل السين شيناً والطاء تاء^(٨) ويستشهد قوله في المهلب بن أبي صفرة أو ابنه يزيد^(٩) :

فتي زاده السلطان في الود رفعة
إذا غير السلطان كل خليل

- (١) البيان والتبيين ٢٠/١ وما بعدها .
 (٢) نفس المصدر ١٨/١ وما بعدها .
 (٣) انظر البيان والتبيين ٢٠٧٢/١ ، ٢١٠/٢ وما بعدها حيث يروى أن عبيد الله بن زياد ابن أبيه كان يبدل الحاء هاء والقاف كافاً ، ويعلل لذلك بأنه نشأ في حجر بعض العجم .
 (٤) طبقات فحول الشعراء لابن سلام (طبعة دارالمعارف ص ١٣ والبيان والتبيين ٢١٨/٢ .
 (٥) عيون الأخبار ١٥٨/٢ ، ١٦٧ وانظر
 (٦) البيان والتبيين ١٤٣/١ .
 (٧) أغاني (طبعة الساسي) ٩٩/١٤ .
 (٨) أغاني ٩٩/١٤ والبيان والتبيين ٧١/١ والكامل للمبرد (طبعة رايت) ص ٣٦٦ .
 (٩) في الحيوان ١٥١/٧ أن البيت من قصيدة في يزيد وفي الكامل ص ٣٦٦ أنه في المهلب أبيه .

فيقول: « زاده الشُّلتان »^(١). ولما تردد منه ذلك على سَمْع المهلب أهدي إليه غلاماً فصيحاً يكفيه مثونة إنشاده شعره .

وهذا فيما يختص بالموالي ، أما العرب فإننا نلتقي في أواخر العصر الأموي بشاعرين عربيين حَضْرِيَّين ، لم ينشأ في البادية ، وهما الطَّرِمَّاح والكمَيْت . أما الطرماح فيرون أنه كان يكتب ألفاظ النبط الآراميين ويدخلها في شعره^(٢) ، وكان معلماً يؤدب الصبيان فتعلق بأن يقدم لهم شعراً مملوءاً بالألفاظ الغريبة ، ولكن أنى له وهو ليس بدويّاً ؟ لقد لجأ إلى طريقة سهلة : أن يسأل البدو ومن نشوا في البادية عن بعض الألفاظ الأبدية ويسلكها في نظمه^(٣) ، وكان يوفق أحياناً في استخدامها وأحياناً لا يوفق ، ومن أجل ذلك رفض علماء اللغة الاحتجاج بشعره^(٤) . ولم يكن الكميت يشترك الطرماح في الظاهرة الأولى ظاهرة استعارة الألفاظ النبطية في شعره ، ولكنه كان يشركه في الظاهرة الثانية ، إذ كان يرجع إلى رُوْبَة الراجز البدوي ، فيسأله عن الغريب من الكلم فيخبره به ويكتبه ، ثم ينظمه في شعره^(٥) ، وكذلك كان يرجع إلى جدّتين له أدركتا الجاهلية ، فكانتا تصفان له البادية وشئونها ، وينقل وصفهما إلى أشعاره^(٦) . وبذلك كان مثل صاحبه لم يتغذَّ بلبان البادية مباشرة ، فأخطأته الفطرة اللغوية في كثير من ألفاظه وأوصافه ، وصوّر ذلك ذو الرمة تصويراً طريفاً حين أنشده بعض قصائده وسأله رأيه ، فقال له : « إنك لتقول قولاً ما يقدر إنسان أن يقول لك فيه أصبت ولا أخطأت ، وذلك أنك تصف الشيء فلا تجيء به ولا تقع بعيداً منه ، بل تقع قريباً » واعترف له الكميت بأن مرجع ذلك أنه لا يصف شيئاً رآه بعينه ،

(٤) الموشح ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ .
 (٥) الأغاني ٣٦/١٢ ، والموشح ١٩٢ .
 (٦) الأغاني (طبعة الساسي) ١٢٠/١٥ .

(١) البيان والتبيين ٧١/١ .
 (٢) الموشح للمرزباني ص ٢٠٨ .
 (٣) الأغاني (طبعة دار الكتب) ٣٦/١٢
 والموشح ٢٠٩ .

ولمّا يصف شيئاً وُصِف له (١) . وكذلك كان شأنه في استخدامه للغريب ،
ومن ثمّ رفض اللغويون الاستشهاد بأقواله وأشعاره (٢) .

ومعنى ما قدمنا أن عصر بني أمية يمدنا بأمثلة فردية لشعراء عاشوا في
البصرة والكوفة وأخذت العربية على ألسنتهم تتأثر باللغات الأجنبية ، وكان يتسع
هذا التأثير عند الشعراء الموالى بسبب ما كانوا يرتضخون من لُكنات لغاتهم
وما كانوا يستعبرونه أحياناً من ألفاظ تلك اللغات . وكان بعض الشعراء من
العرب مثل الطرماح لا يرى بأساً في أن يعرّب بعض ألفاظ النبط الآراميين أو
بعض الألفاظ الفارسية ، وأخذ هو وغيره من العرب المتحضرين يبتعدون عن
السليقة العربية بحكم نشأتهم في الحاضرة وبعدهم عن ينابيع اللغة الحقيقية .

وندخل في العصر العباسي ، فإذا الشعراء جميعاً يتحضرون على شاكلة
الطرماح والكميت ، ولقد كانا هما وأضرابهما في العصر الأموي شذوذاً بين جرير
والفرزدق والأخطل وذى الرمة وأمثالهم ممن ملأوا العراق بأشعارهم ، صادرين
فيها عن سليقة عربية سليمة وفطرة بدوية صحيحة . أما في العصر العباسي فقد
تبدل الحال ، إذ أصبحت الكثرة الكثيرة من الشعراء تنشأ في المدن لا في البادية
كما كان الشأن في زمن الأمويين ، وليس هذا فحسب فإن كفة الفرس رجحت
على كفة العرب لاني شئون الدولة والسياسة فقط بل أيضاً في الشئون الأدبية والعقلية ،
وبُنيت بغداد على حدود بلادهم وزخرت بسيولهم ، وأصبحنا في عصر جديد ليس
للعرب فيه من سلطان ولا سيادة إلا سيادة الأسرة الحاكمة ، أما بعد ذلك فكل
شيء للفرس .

غير أن هذا الانقلاب العنيف في الشئون السياسية لم يصب اللغة العربية
بسوء ، فإن الفرس لم يحاولوا استخدام لغتهم في شئون الدولة الرسمية وكان كثير
منهم قد تعرّب ، بل قد تمكّن من العربية حتى اتخذها لسانه في التعبير عن
مشاعره وأفكاره ، وعدّها مثله الأعلى في البيان والبلاغة . وظلت الأجيال التالية
تشعر هذا الشعور بقوة ، وكان من أهم ما دعمه أن العربية كانت لغة القرآن

(٢) الموشح ١٩١، ١٩٢، ٢٠٨، ٢٠٩ .

(١) الأغاني ١٥/١٢٠ .

الكريم ، فكان الخروج عليها يُعَدُّ مروقاً من الإسلام ومحاولة لنقضه ، وبذلك ظلت العربية شائعة في هذا المحيط الأعجمي حتى بين الزنادقة وأنصار الشعوبية فإنهم لم يستطيعوا غَضًّا منها ، بل ظلوا يتخذونهاهم ومن حَسُنَ إسلامهم مَسَلَّتْهم اللغوى والأدبى الرفيع .

وليس معنى هذا أن ملاحظناه في العصر الأموي من دخول الكلمات الأجنبية إلى الشعر العربي انحسرتْ ظلاله ، أو أن ضعف السليقة اللغوية انتهت آفاته ، أو أن اللُّكنات الأجنبية انحازت لُشغاتها عن الألسنة ، فقد استمر ذلك كله بصورة أوسع من الصورة الأموية ، لسبب بسيط ، وهو أن أغلب الشعراء كانوا أجنباً ، فكان فيهم النبطي مثل أبي العتاهية والسَّنْدِي مثل هرون مولى الأزدي وأبي عطاء . أما الفرس فلا نستطيع إحصاءهم ، وكان منهم بشار بن برد وأبان بن عبد الحميد وسلم الخاسر ومروان بن أبي حفصة وأبو يعقوب الخُرَّمِي ومسلم بن الوليد وغيرهم كثير .

ولعل شيئاً لم يسترع الجاحظ في عصره كما استرعت اللكنات وما كانت تسببه من لثغات ، وقد أفاض في وصف هذه اللثغات أوائل كتابه البيان والتبيين ، فقال إنه كان هناك من يبدل الراء غينا واللام ياء والزاي والثاء والشين سينا والعين همزة والقاف كافاً والذال دالا والجم زايا أو ذالا . ويقول إن ذلك كله مصدره أن يُدخَلَ الرجل بعض حروف العجم في حروف العرب . ويقول إن واصل بن عطاء كان لا يستطيع أن ينطق الراء ، فأخلى كلامه منها . ويزعم أن من أصوات اللغات الأجنبية ما لا يستطيع الخط العربي تصويره كلهجة خوزستان ، ويقول : « قد يتكلم المغلاق الذي نشأ في سواد الكوفة بالعربية المعروفة ويكون لفظه متخيراً فآخرأ ومعناه شريفاً كريماً ويعلم مع ذلك السامع لكلامه ومخارج حروفه أنه نبطي ، وكذلك إذا تكلم الخراساني على هذه الصفة فإنك تعلم - مع إعرابه وتخيره ألفاظه في مخرج كلامه - أنه خراساني ، وكذلك إن كان من كُتَّاب الأهواز^(١) . ولا بد أن أشياء من ذلك كانت تؤثر في لهجات بعض

(١) البيان والتبيين ٦٩/١ .

الشعراء على نحو ما روي ذلك عن أبي عطاء السندي، إذ كان لا يكاد يفصح لارتضاخه لكِنَّتة قومه من السند، حتى كان كلامه إذ انتطق به لا يكاد يفهم^١ وذلك أنه كان ينطق الحاء هاء والعين همزة والصاد سينا والجيم زايا ويرقتي الظاء حتى تشبه الزاي^(١) مما اضطره إلى اتخاذ غلام ينشد شعره^(٢) :

وأهم^٣ من ذلك أنهم أدخلوا في أشعارهم بعض ألفاظ من لغاتهم الأصلية ، وحقاً لم يتسع هذا الصنيع . ولكننا نجد عندهم أمثلة كثيرة لكلمات نبطية وفارسية كانوا يدخلونها في بعض ما ينظمون ، من ذلك قول إبراهيم الموصلي يصف وداعه لحمار نبطي :

فقال : إزل بشين حين ودعني وقد لعمرك زلننا عنه بالشين

وإزل بشين كلمة سريانية معناها امض بسلام^(٣) . ويقول إسحق الموصلي في قصيدة له يذكر مجالس لهوه مع إسحق بن إبراهيم المصعبي، وقد فرقت بينهما الأيام :

فيا ليت شعري هل أروحن^٤ مرةً إليه فيلقاني كما كان يلقاني
وهل أسمع^٥ ذلك المزاح الذي به إذا بجثته سلّيت^٦ همي وأحزاني
إذا قال لي : «يامرّد مَي خُر» وكرّها على^٧ وكنّاني مزاحسا بصفوان
و « مردى خر » كلمة فارسية تفسيرها : يا رجل اشرب النبيذ^(٤) . ويقول
والبه بن الحباب^(٥) :

قد قابلتنا الكثوس^٨ ودابرتنا النحووس^٩
واليوم^{١٠} هرّمزّد روز^{١١} قد عظّمته المجوس^{١٢}

وهرمزّد تعريب لأهورامزّد إله النور عند الفرس ، وروز معناها بالفارسية يوم ، يقول إن اليوم يوم هذا الإله وعيده ، فلنطرب ونشرب . ولعل شاعراً لم يُكثّر في شعره من الألفاظ الفارسية كما أكثر أبو نواس، وخاصة حين يتعابث مع

(١) أغاني (طبعة الساسي) ١٦/٨٠ ، ٨٤
والشعر والشعراء ص ٤٨٢ .
(٢) أغاني ١٦/٧٩ ، ٨٣ .
(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ٥/١٧٦ .
(٤) أغاني ٥/٣٣٧ .
(٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٨٨ .

بعض الغلمان من المجوس ، فيقسم عليه بألمته وكهنة النار وبكل ما يقدر من
كواكب وبما يتلو من كتب زرادشت ، وفي رواية حمزة الأصفهاني لديوانه
كثير من ذلك مثل قوله :

حمانى وَصَلَّ أَبْنَاءَ الْقَسُوسِ	نجيبُ الفُرسِ بهرُوزُ المَجُوسِ
من المتزمزمين لدى التغدّي	يعذبُ مهجتي بين النفوسِ
فقلت ونحن في وجلٍ شديد	رضينا من وصالك بالحسيس
بإسفهرٍ وناهيدٍ وتيرٍ	وحقُّ الماهِ والمهرِ الرئيسِ
وحرمة برسمِ التقديسِ مما	يُزَمِّزِمُهُ هَرَابِدُ أُسْطُنُوسِ
بما تتلّسون في البستاقِ رمزاً	كتابِ زردُشٍ داعيِ المَجُوسِ
لما كلّمتني ورددت نفسي	فلاني من جفائك في رَسيسِ

والمتزمزمون: أصحاب الزمزمة ، وهي الأدعية التي يتلوها المجوس على الطعام
والشراب ، وإسفهر : الفلك بالفارسية ، وناهيد : الزهرة ، وتير : عطارده ، وماه : القمر ،
والمهر : الشمس ، وبرسم : أعواد يتلون عليها سوراً من كتبهم ويقدمونها ، والهرايد :
كهنتهم ، وأسطنوس : معبد نار من معابدهم . والبستاق هو كتاب زردش
أوزرادشت معرب عن اسمه الفارسي أفستا . ومن ذلك قوله :

يا غاسل الطَّرجهارِ للخنديسِ العُقارِ
يا نرجسي وبهاري بدِه مَرَايَكُ باري

والطرجهار : قدح شراب ، ومعنى الشطر الأخير : أعطني مرة واحدة .

وبما لا شك فيه أن الفارسية كانت منتشرة في أحاديث اللغة اليومية ، وكان
بين العرب كثيرون يتقنونها مثل العتّابي التغلبي ، وكان منهم من يُدخل بعض
ألفاظها في شعره على جهة التظرف ، يقول الجاحظ : « وقد يتملح الأعرابي
بأن يُدخل في شعره شيئاً من كلام الفارسية كقول العُماني للرشيد في قصيدته
التي ملحه فيها :

من يَلْتَمَهُ من بطلٍ مُسْرَنْدٍ في زَغْفَةٍ مُحْكَمَةٍ بِالسَّرْدِ (١)
تجول بين رأسه والكردِ

والكرد : العنق بالفارسية . ومنها يقول أيضاً :

لما هوى بين غِيَاضِ الأَسَدِ وصار في كف الهزْبِ الرَّوْرِدِ (٢)
آلى يذوق الدهر آب سَرْدِ

وآب سرد : الماء البارد بالفارسية . يقول الجاحظ ومثل هذا موجود في شعر
أبي العُدافر الكندي وغيره . . . وأسود بن أبي كريمة ، ويسوق له قوله :

لزم الغُرَامُ ثوبِي بُكْرَةً في يوم سَبَيْتِ
فتمسَّيْتُ عليهم مثل زنجي بمَسَّتِ
قد حسَّنا الدَّاذِيَّ صرفاً أو عقاراً يا بِخَسَّتِ (٣)

والمست : السكر وإدمان الشراب ، والداذي : ضرب من الشراب ،
والعقار : الخمر ، وياخست : موطوءة بالأقدام . وتستمر المقطوعة على هذا
النحو تختلط فيها الألفاظ العربية بالفارسية .

ومن غير شك كان دخول هذه الكلمات الأعجمية في الشعر العباسي
أوسع منه في الشعر الأموي ، غير أن ذلك ظل في حدود ضيقة ، وظل الشعراء
يصنعونه على سبيل التظرف والتلمح . وإذا كنا لاحظنا قبلاً أن الكميت
والطرماح نقصهما السليقة اللغوية فن المحقق أن جمهور الشعراء في هذا العصر
كانت تنقصه تلك السليقة مما هيئاً لظهور اللحن والخروج أحياناً على القياس
الصرفي . وكان علماء اللغة لهم بالمرصاد ، فكلما انصرفوا دلُّوهم على انحرافهم ،
ويُفِيض كتاب الموشح للمرزباني في مأخذ هؤلاء العلماء عليهم ، وكانوا يرهبونهم
رهبة شديدة ، حتى كان فريق منهم يعرض عليهم أشعاره قبل إذاعتها (٤) . وكان

(٣) البيان والتبيين ١/١٤١ وما بعدها .

(٤) الأغاني (طبعة دار الكتب) ١٠/٨١ ،

٨٢ وأنظر (طبعة الساسي) ١٣/٢٢

و ١٦/١٧ .

(١) مسرد : يظفر بعنوة ويعلو عليه ،

زغفة : درع سابغة ، السرد : سمير الزرد .

(٢) الهزير : الأسد ، والورد : القوي

الجرى ،

فريق آخر يعتد بسلامة ذوقه ، ويحمل عليهم ويهجوهم هجاء مرّاً^(١) .
والحق أن هؤلاء العلماء كانوا حُرّاساً أمناء على العربية ، وضعوا قواعدها
ودقائقها ، وجمعوا شعرها القديم ، واتخذوه مثلاً أعلى للفصاحة والبيان ، وظلوا
يدودون عنها ذيادةً قوياً متعصبين للجاهليين تعصباً شديداً ، فهم الشعراء
حقاً وغيرهم عالة عليهم ، بل لقد أهدروا شاعرية معاصريهم ولم يجعلوا لشعرهم
حُرمة ولا فضلاً ، إن قالوا حسناً فقد سُبِقوا إليه وإن قالوا قبيحاً فن عندهم^(٢) ،
ومنعوا الاحتجاج بشعرهم فهم لا يحتجون في مسائلهم النحوية واللغوية إلا بعرب
البادية . وارجع إلى كتاب سيويه ، عمدة النحو والنحاة ، فستجده دائماً ينقل
عن فصحاء العرب ومن تُرضى عربيتهم ولا يسوق شاهداً لشاعر محدث . وقد
ظلوا يرحلون إليهم ، ويأخذون عنهم شفاهاً شواهدهم وأمثلتهم ، وفي الوقت نفسه
أخذ كثير من عرب البادية يرحلون إلى الكوفة والبصرة وبغداد ليعرضوا تجارتهم
اللغوية التي كان يروّجها هؤلاء العلماء ، كما كان يروّجها الخلفاء وكبار رجال
الدولة .

وبذلك ظلت النماذج البدوية حية في تلك الحقب التي تطور فيها الشعر
في مدن العراق بتأثير العلاقات الاجتماعية والحضارية النامية ، فقد نصب
اللغويون تلك النماذج مثلاً أعلى للشعر الفصيح ، وروّجوا لها في البلاط
ومجالس الوزراء . وبذلك أصبح هناك ضربان واضحان من الشعر : ضرب بدوي
يتمسك بالتقاليد القديمة ، وضرب حضاري ينفك قليلاً أو كثيراً عن تلك
التقاليد حتى يساير العصر .

وأخذ أصحاب الضرب الأول يُكثرون في شعرهم من الغريب ، حتى
يجد فيه اللغويون ما يسد حاجتهم في البحث والدراسة من الشواهد والأمثال ،
وكانوا يؤلفونه غالباً من الرجز ، على نحو ما هو معروف عن أبي نُخَيْلَةَ والعُمَاني
ورؤبة وابنه عُقَيْبَةَ . وكانوا يُدِلُّون بنماذجهم تلك على شعراء المدن ، فبعثوا فيهم

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢١٠/٣ (٢) أغاني (طبعة السامى) ١٠٩/١٦ .
وديوان أبي نواس ١٧٥ - ١٧٦ .

نزعة إلى تقليدهم في ذلك الميدان حتى يثبتوا لهم وللغويين أنهم يتفوقون عليهم ، حتى في تلك الصناعة البدوية المسرفة في البداوة . روى صاحب الأغاني أن بشاراً « دخل على عُقبة بن سَلَم (والى البصرة) فأنشده بعض مدائحه فيه ، وعنده عقبة بن رُوَبة ينشده رجزاً يمدحه به ، فسمعه بشار ، وجعل يستحسن ما قاله إلى أن فرغ . فأقبل على بشار ، فقال : هذا طراز لا تحسنه أنت يا أبا معاذ ، فقال له بشار : ألى يقال هذا ؟ أنا والله أرجز منك ومن أبيلك وجدك (يقصد العَجَّاج) فقال له عقبة : أنا والله وأبي فتحنا للناس باب الغريب وباب الرجز ، والله إني لخليق أن أسدّه عليهم ، فقال بشار : ارحمهم رحمك الله ، فقال عقبة : أتستخف بي يا أبا معاذ وأنا شاعر ابن شاعر ابن شاعر ؟ فقال له بشار : فأنت إذن من أهل البيت الذين أذهب الله عنهم الرجس وطهرهم تطهيراً . ثم خرج من عند عقبة (بن سلم) مُغضباً ، فلما كان من غَدٍ غداً على عقبة ، وعنده عقبة بن رُوَبة ، فأنشده أرجوزته التي يمدحه فيها :

يا طللَ الحىِّ بذات الصَّمَدِ باللهِ خَبِرْ كيف كنت بعدى »

ومضى يَرجُزُ ويتكلف للغريب يمزجه بشيء من الحضارة ودقة الحس والفكر وجمال الصياغة. فطرب عقبة بن سلم وأجزل صلته وانكسر عقبة بن رُوَبة انكساراً شديداً (١) ، وليس بشار وحده الذى أثبت أنه يستطيع التفوق على شعراء البادية في أرجازهم المملوءة بالغريب ، فقد تبعه أبو نواس يحاول أن يهزمهم هزيمة ساحقة في هذا الميدان ، وكان أبو نُخَيْلة قد سبقه إلى صنع أرجيز كثيرة في الطرد والقنص (٢) ، يصف فيها الصيد والكلاب والوحش وحيوان الصحراء على طريقة القدماء ، فصنع على مثال طردياته طرديات جديدة أظهر فيها براعة وتفوقاً منقطع النظير ، حتى ليقول الجاحظ في تقديمه لطائفة منها : « وأنا كتبت لك رَجَزَ أبي نواس في هذا الباب لأنه كان عالماً راوية . . وصفاتُ الكلاب مستقصاة في أرجيزه ، هذا مع

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٧٤/٣ وما بعدها .

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٦٦ .

جودة الطبع وجودة السبك والحذق بالصنعة ، وإن تأملت شعره فضلته ، إلا أن تعترض عليك فيه العصبية أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر وأن المولدين لا يقارونهم في شيء ، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل ما دمت مغلوباً (١) .

وعلى هذا النحو زحمت شعراء البصرة والكوفة وبغداد شعراء البادية في نماذجهم من الأراجيز المحشوة بالألفاظ الغريبة وأثبتوا أنهم يبرزونهم ، حتى في تلك النماذج الخاصة . ولعل في هذا ما يدل - من بعض الوجوه - على مدى ما كان يأخذ به الشاعر الحضري في تلك الأزمان نفسه من التثقف ثقافة عميقة بالشعر العربي الموروث واللغة العربية الصحيحة ، يأخذها عن أهلها بالمترابي فيهم ، والرحلة إلى بواديههم ، فهم يروون أن بشارا كان يقول : « من أين يأتيني الخطأ ، ولدت ها هنا (في البصرة) ونشأت في حجور ثمانين شيخاً من فصحاء بني عُقَيْل ، ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وإن دخلت على نسائهم فنسأوهم أفصح منهم ، وأيفعت فأبئديت (دخلت البادية) إلى أن أدركت ، فن أين يأتيني الخطأ (٢) » أما أبو نواس فقد خرج إلى البادية وأقام فيها حولا كاملاً ليتثقف باللغة من منابعها الحقيقية (٣) . ويقول الجاحظ عنه : « ما رأيت أحداً كان أعلم باللغة من أبي نواس ولا أفصح لهجة مع حلاوة ومجانبة لاستكراه (٤) » ويقولون إنه « كان يحفظ دواوين ستين امرأة من العرب فضلاً عن الرجال (٥) » وإنه حفظ سبعمائة أرجوزة غير ما حفظه من قصائد الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين وأوائل المحدثين (٦) ، وقال أبو عمرو الشيباني : « لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الرفث لاحتججنا بشعره ، لأنه محكم القول (٧) »

وأكبر الظن أن فيما قدمنا ما يدل على مبلغ ما كان يأخذ به بعض الشعراء

(٤) أخبار أبي نواس ص ٦ .
 (٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٩٤ .
 (٦) نفس المصدر ص ٢٠١ .
 (٧) نفس المصدر ص ٢٠٢ .

(١) الحيوان ٢٧/٢ وما بعدها .
 (٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٤٩/٣ / وما بعدها .
 (٣) أخبار أبي نواس لابن منظور (طبع مصر) ص ١٢ .

الحضريين العباسيين أنفسهم من الثقف باللغة والشعر القديم، حتى استحالت إليهم السليقة العربية ووقفوا على طريقة القوم في التعبير والصياغة وقوفاً دقيقاً. روى صاحب الأغاني أن بشاراً أنشد خلفاً الأحمر قصيدته :

بَكَرًا صَاحِبِيَّ قَبْلَ الْهَجِيرِ إِنْ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ

حتى فرغ منها ، فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان إن ذاك النجاح في التبكير (بكرًا فالنجاح في التبكير) كان أحسن ، فقال له بشار : بَنَيْتُهَا أَعْرَابِيَّةً وَحَشِيَّةً فَقُلْتُ : إِنْ ذَاكَ النَّجَاحَ كَمَا يَقُولُ الْأَعْرَابُ الْبَدَوِيُّونَ ، وَلَوْ قُلْتُ : (بَكَرًا فَالنَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ) كَانَ هَذَا مِنْ كَلَامِ الْمَوْلَدِينَ وَلَا يَشْبَهُ ذَلِكَ الْكَلَامَ وَلَا يَدْخُلُ فِي مَعْنَى الْقَصِيدَةِ ، فَقَامَ خَلْفٌ فَقَبَّلَ بَيْنَ عَيْنَيْهِ (١) «
ولكن هل معنى ذلك حقاً أن المولدين لم يتطوروا بأسلوبهم ؟ الحق أنهم تطوروا به تطوراً واسعاً ، حتى أصبح هناك في وضوح أسلوبان : أسلوب للقدماء ، وأسلوب للمولدين العباسيين ، ولسنا نقصد أن هؤلاء المولدين كان يجري على ألسنتهم شيء من اللحن في التصريف أو في الإعراب مما سجله المرزباني في الموشح نقلاً عن علماء اللغة من معاصريهم (٢) وما جعل السيد الحميري يقول عن شعره (٣) :

أَحْوَكُ وَلَا أَقْوَى وَلَسْتُ بِلَا حَنْ وَكَمْ قَائِلٍ لِلشَّعْرِ يُقْوَى وَيَسْلَحَنْ

وأيضاً لسنا نقصد ما كان يجري على ألسنتهم من تملح وتظرف بحشد بعض الألفاظ الفارسية في أشعارهم ، وخاصة عند شعراء الجيل العباسي الثاني من مثل أبي نواس ، وإنما نقصد أنهم على الرغم من تقيدهم بكثير من تقاليد القدماء ولا سيما في شعر المديح الرسمي وصناعة الأراجيز استطاعوا أن ينفذوا إلى لغة شفاقة مبسطة تقف بين الإعراب والابتذال ، فهي لا ترتفع إلى شعر أمثال رؤبة وابن علقمة وأبي نخليلة ، وهي لا تسقط إلى كلام العامة ، يدعمها ذوق سليم يعرف كيف يختار من العبارات أجملها صياغة وسبكاً ، وكيف ينوع في معانيه ، فلا يقف

(١) أغاني ٣/١٩٠ .

أبي نواس .

(٢) انظر على سبيل المثال ما كتبه عن

(٣) الموشح ص ١٤ .

بها عند المعاني الموروثة بل يضيف معاني جديدة ، وفي الوقت نفسه يولد من المعاني والصور القديمة ما يروع . وبذلك استقام هذا الأسلوب المولد الجديد الذي يأخذ من القديم ، ويعرض ما يأخذ عرضاً خلاباً ، ولا ينسى حقوق عصره ولا ما بسط له من الفكر والخيال ، وأيضاً فإنه لا ينسى حقوق هذا العصر في البعد عن الكلام الوحشي الغريب والكلام السوقي المبتذل . فهو أسلوب مرن ، فيه سلاسة وسهولة ووضوح ، وفيه رشاقة وعذوبة ، أسلوب لا يتوعر ولا يسلم إلى تعقيد يفسده ويهجنه ، معانيه ظاهرة مكشوفة وألفاظه لا تلتطف عن العادة ولا تجفو عن الخاصة ، مع أناقة التعبير ودقة الحس والذوق . وأخذ هذا الأسلوب المولد الجديد يفرض سلطانه على الشعر والشعراء ، ولم يستطع اللغويون أن يقفوا عائقاً دون هذا السلطان ، فإنه على الرغم من معارضتهم له ذاع وانتشر ، ولانصل إلى القرن الثالث حتى يصبح المثل الرفيع الذي يحتذيه كل الشعراء .

العلاقات الثقافية

رأينا في غير هذا الموضع أن العرب أخذوا منذ الفتوح الإسلامية يحاولون التعرف على ثقافات الأجانب ومعارفهم ، إذ كانوا ناشرين للدين الإسلامي واصطدموا بيهود ونصارى ومجوس ودهرية يناقشونهم ويناظرونهم في مسائل الدين ، ورأوا عندهم من أساليب النظر والاستدلال ما دفعهم إلى معرفة تلك الأساليب وما كانت تتأثر به من آراء فلسفية . وأيضاً فإن الموالي أقبلوا على الإسلام ، وكانوا من أجناس مختلفة ، منهم الفارس والهندي والشامي والمصري ، والعراقي ، وأخذوا ينشرون بين العرب ما عرفوا في لغاتهم الأصلية من ثقافات ومن معارف ونزعات . وكانت هناك مدارس ودوائر علمية في جنند يسابور وفي الرها ونصيبين وحران وفي قنسرين وأنطاكية وفي الإسكندرية ، وتسرب كثير مما كان يدور في تلك المدارس إلى الأديرة .

فلما وضع العرب أيديهم على تلك البيئات كلها أخذ كثير مما فيها من ثقافة يتحول إليهم بحكم ما كان يقتضيه دفاعهم عن دينهم وبحكم ما أصاب حياتهم من تطور ، فقد أصبحوا أصحاب دولة متحضرة ، تحتاج إلى كثير من العلوم التطبيقية النفعية ، وأخذت الأمم المجاورة لهم تتدخل في دينهم وتدخل معها معارفها وكل ما ورثته من الثقافة الهيلينية التي انتشرت في الشرق منذ فتوح الإسكندر ، وكانت مزيجاً من فلسفة اليونان ومن ديانات الشرق وحكمته ، ولا نصل إلى العصر العباسي ، حتى تنظّم الترجمة ، ويُقبل السريان على نقل كل ما شاع بينهم وفي مدارسهم بالعراق وجنديسابور من معرفة وعلم وفلسفة ، كما يقبل الفرس والهنود أيضاً على نقل كثير من تراثهم .

وعنى المنصور بهذه الحركة من الترجمة ، فجلب من جنديسابور آلَ بختيشوع الأطباء المشهورين ، فشاركوا تَوّاً في الترجمة ، ووفد عليه من الهند « منكه » وكان قيماً بالحساب المعروف « بالسند هند » في حركات الفلك والنجوم ، فأمره بترجمته ، وشاركه في هذه الترجمة إبراهيم الفزاري يعاونه جماعة من العلماء . وعهد المنصور أيضاً إلى أبي يحيى البطريق ترجمة أجزاء من كتب بقراط وجالينوس في الطب . ونحن لا ننسى رأس هؤلاء المترجمين جميعاً ابن المقفع الذي ترجم عن الفارسية بعض الكتب التاريخية والسياسية والأدبية ، كما ترجم أجزاء من منطق أرسطو وكتاب كليلة ودمنة الذي يرجع إلى أصول هندية . وأيضاً فإنه ترجم كتاباً عن مزدك ، أحد دعاة الفرس الدينيين ، يظهر أنه أدخل كثيراً من تعاليم المجوسية . وما لا ريب فيه أن كتاب زرادشت المسمى أفتستا تُرجم في أوائل هذا العصر كما ترجمت كتب ماني ، مما كان سبباً في ارتفاع موجة الزندقة . وكان هناك فرس كثيرون خلفوا ابن المقفع على ترجمة التراث الفارسي من أهمهم آل نوبخت .

ونمضي إلى عصر الرشيد ، فبُنشئُ خزانة الحكمة وإدارة للترجمة يقيم يوحنا بن ماسويه أميناً عليها ويرتب له كما يقول القفطي كتاباً حاذقين يكتبون بين

يديه^(١)، ومما تُرجم في عصره كتاب المجسطى فى الجغرافيا لبطليموس الإسكندرى. ونشط البرامكة فى تشجيع هذه الحركة، سواء عن لغتهم الفارسية أو عن اللغات الأخرى، ويقال إن يحيى بن خالد جلب مجموعة من أطباء الهند وأمرهم بنقل بعض كتب قومهم فى الطب^(٢)، ودخل من ثقافة الهند كثير من الأفكار إلى محيط العربية، من ذلك صحيفة فى البلاغة يحتفظ بها الجاحظ فى بيانه^(٣)، وأيضاً فقد دخلت بعض مذاهبهم الدهرية مثل السُّمَنِيَّة^(٤)، كما دخل كثير من حكيمهم ومن تأملاتهم الزاهدة المتصوفة، مما كان له أثره فى الصوفية الإسلامية.

وكلما مضينا فى العصر وجدنا موجة هذه الترجمة تزداد حدة، فقد شجع المأمون عليها تشجيعاً واسعاً وأرسل فى طلب الكتب من بلاد الروم، وجعل خزانة الحكمة مجمعة لطائفة من كبار المترجمين أمثال سهل بن هرون ومحمد بن موسى الخوارزمى وسلم ويحيى بن منصور وبنى شاعر: محمد وأحمد والحسن، وعهد بإدارة الترجمة إلى حنين بن إسحق، ولم يلبث الكندى فيلسوف العرب الأول أن ظهر ثمرة لكل هذه الحركة المباركة.

ومن المؤكد أن المسألة كانت أوسع من تلك الأخبار التى تساق لنا عن الخلفاء واهتمامهم بالترجمة، فقد كان هذا الاهتمام عاماً بين أفراد المجتمعات فى البصرة والكوفة وبغداد، بدليل أننا نجد العلوم الإسلامية توضع قواعدها وأصولها فى هذا العصر وضعاً يدل على أن أصحابها كانوا يقفون على أساليب البحث عند اليونان وغيرهم. ويكفى أن نشير هنا إلى علم الكلام والموضوعات التى أثارها المتكلمون، مما حكاها لنا الجاحظ فى كتابه الحيوان عن أبى الهذيل العلاف والنظام وأضرابهما، فإننا نرى أمامنا عقولا كبيرة، اطلعت اطلاقاً واسعاً على علوم الأوائل، واستطاعت أن تنفذ منها إلى فكر عربى متوهج بالثقافات المنقولة

(١) أخبار الحكماء للقفطى (طبع مطبعة السعادة) ص ٢٤٨ وما بعدها وانظر طبقات الأطباء والحكماء لابن جلجل (طبع المعهد العلمى الفرنسى بالقاهرة) ص ٦٥.

(٢) البيان والتبيين ١/٩٢.

(٣) البيان والتبيين ١/٩٢.

(٤) أغاني ٣/١٤٧.

ومسائلها المختلفة ، وحتى علم اللغة والنحو لم يخلووا من أثر هذه الثقافات وطرائقها ومناهجها في النظر وبحث المشاكل ، وصلة النحو بالمنطق اليوناني مقررة ، وقد وضع الخليل معجماً للعربية بترتيب مخارج الحروف متأثراً بالهنود في ترتيب حروف لغتهم ، وهياتته معرفته بعلم الموسيقى لوضع عروض الشعر العربي وأوزانه . وطبيعي أن يكون لهذه العلاقات الثقافية الجديدة التي عملت عملاً نافذاً في عقلية العباسيين أثرها الواسع في شعرائهم ، فإنهم لم يكونوا بعيدين عنها ، بل كانوا يتصلون بها اتصالاً وثيقاً . وإذا كنا لاحظنا قسباً صلتهم بالزندقة الفارسية فإن صلتهم بالمحتويات الأخرى للثقافات الأجنبية لم تكن تقل عن صلتهم بالزندقة ، ومر بنا أن ديوان صالح بن عبد القدوس كان يشتمل على ألف مثل للعرب وألف مثل للعجم ، ونراهم يروون عن العتّابي التغلبي أنه كان يتقن الفارسية وأنه رحل إلى « مَرَو » ، فكتبَ كُتُبَ العجم ، وما سئل في ذلك قال : « وهل المعاني إلا في كتب العجم والبلاغة ، اللغة لنا ، والمعاني لهم ، (١) » . ومن يرجع إلى ترجمته في كتاب الأغاني يجد له ضرباً من الشعر القصير الذي يشبه الأمثال كقوله في مديح عبد الله بن طاهر (٢) :

ودُّك يكفينيك في حاجتي ورؤيتي كافيةٌ عن سؤالٍ
وكيف أخشى الفقر ما عشتلى وإنما كفساك لي بيتُ مسالٍ

وقوله في مديح جعفر بن يحيى البرمكي (٣) :

ما زلتُ في غمرات الموت مطرَحاً قد ضاق عني فسيحُ الأرض من حييلى
ولم تنزل دائباً تسعى بلطُفك لي حتى اختلست حياتي من يدي أجملى
وقوله (٤) :

هَيْبَةُ الإخوان قاطعةٌ لأخي الحاجات عن طلبيه
فإذا ما هبتَ ذا أملى مات ما أمّلت من سببيه

(٣) أعاني ١٣/١١٩ .

(٤) أغاني ١٣/١١٦ .

(١) الجزء السادس من تاريخ بغداد لطيفور

ص ١٥٧ وما بعدها .

(٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٣/١١٧

وأكبر الظن أن العتّابي كان يتأثر في هذه القطع القصيرة معاني فارسية ، وكان يتأثر هذه المعاني أبناءُ الفرس أنفسهم ، فهم أصحابها ، وهي كنوز كانت ملقاة تحت أعينهم . ولعلنا لا نبعد إذا قلنا إن الهجاء القصير الذي شاع عند بشار بن برد وحماد عَجْرَد وأضرابهما ، إنما نشأ من هذا التأثير بمعاني الفرس وأمثالهم ، وكان بشار خاصة يكثر من الأمثال والحكم في شعره . ويبدو نخلٌ في هذا الجانب ما تسرب إلى الشعر من أخيلة فارسية ، كقول بعض الشعراء (١) :

لو لم تكن نيةُ الجوّزاء خِدْمَتَهُ لما رأيتَ عليها عِقْدَ مُنْتَطِقٍ
ويقال إن شاعراً قرأ قول كسرى في وصف النرجس إنه : « يا قوت أصفر
بين درأبيض على زمرد أخضر » فقال وزاد عليه :

وياقوتة صفراء في رأس دُرّة مركّبة في قائمٍ من زَبَرَجَدٍ
كأن بقايا الطلّ في جَنَابَتِهَا بقيةُ دَمْعٍ فوق خَدِّ مَوْرَدٍ (٢)

وعلى نحو ما كانت العلاقات قائمة بين الشعراء والثقافة الفارسية كذلك كانت قائمة بينهم وبين الثقافة الهندية ، فقد كانوا يعرفون ما نُقل عنها في الفلك وغير الفلك وقد تسرب إليهم كثير من آراء الهنود وأفكارهم وقصصهم كقصة بوذا الملك الذي هجر ملكه ، وساح في الأرض عابداً لربه ، فقد اتخذ منه أبو العتاهية مثالا للرجل الفاضل فقال (٣) :

يا من تشرف بالدنيا وزينتها ليس التشرفُ رَفَعَ الطين بالطينِ
إذا أردت شريف الناس كلهم فانظرْ إلى ملكٍ في زى مسكينِ
ونُقل إليهم ما تزعمه الهند في علم الطبائع من أن الشيء إذا أفرط في البرد
عاد حاراً مؤذياً ، وعرف ذلك أبو نواس ، فقال (٤) :

قل لزهرٍ إذا حُدِّدَ وشدِّدَا أقليلٌ وأكثرُ فأنت مهذارُ
سَخُنْتُ من شدة البرودة حتّى صرتَ عندي كأنك النار

(٤) الشعر والشعراء ص ٥٠٦ وانظر عيون
الأخبار ٧/٢ .

(١) معاهد التنصيص ١٥/٢ .
(٢) زهر الآداب ٢٠٩/٢ وانظر ٢١١/٢
(٣) ديوان أبي العتاهية ص ٢٧٤ .

لا يعجب السامعون من صفتي كذلك الثلج باردٌ حار

ومما تأثر فيه ببعض آراء الهند قوله :

تُخَيَّرَتُ والنجومُ وَقُفْتُ لم يتمكَّنْ بها المسدَّارُ

وهو يشير بذلك إلى بعض ما نُقل عنهم من أن « النحر تخيَّرت حين خلق الله الفلك، وأصحابُ الحساب يذكرون أن الله تعالى حين خلق النجوم جعلها مجتمعة واقعة في برج، ثم سَّيرها من هناك، وأنها لا تزال جارية حتى تجتمع في ذلك البرج الذي ابتدأها منه، وإذا عادت إليه قامت القيامة وبطل العالم. والهند تقول إنه في زمان نوح اجتمعت في الحوت إلا يسيراً منها فهلك الخلق بالطوفان، وبقى منهم بقدر ما بقي منها خارجاً عن الحوت^(١)». وربما كان أهم ما أثرت به الهند في المجال الشعري العام ما انتشر في كتاب كليله ودمنة من حكم وقد نتقل هذا الكتاب إلى العربية ابنُ المقفع ثم نظمه أبان بن عبد الحميد للبرامكة شعراً، ويحتفظ كتابُ الأوراق للصولي بقطع طويلة من هذا النظم الذي يستهله بقوله :

هذا كتابُ أدبٍ ومحنه وهو الذي يُدعى كليله دمنه
فيه دلالاتٌ وفيه رَشْدٌ وهو كتابٌ وضعته الهندُ
فوصفوا آدابَ كلِّ عالمٍ حكايةً عن ألسنِ البهائمِ

وإذا تركنا الثقافتين الهندية والفارسية إلى الثقافة اليونانية وجدنا علاقتها بالشعر والشعراء تفوق علاقتي تلك الثقافتين، وحقاً أنهم لم يعرفوا شيئاً عن الشعر اليوناني، إذ اقتصرت معرفتهم بالثقافة اليونانية على الفلسفة والمنطق، ولكن هذه المعرفة أفادوا منها فوائد جلياً، فقد دعم المنطق تفكيرهم ووسعت الفلسفة دوائره، فأنصبغ عقل الشعراء بأصباغ من العمق والدقة والتحليل وطرافة التقسيم والبعاد في الخيال والتجريد فيه. وكان المتكلمون أهم من أذاع هذه الثقافة في محيط الشعر والشعراء، إذ كانوا يتأثرون بها تأثراً واسعاً في جدالهم وأساليب استدلالهم، فأكبوا عليها يقرعونها، وينقلون مصطلحاتها، ويفسرون معانيها من مثل الطَّفْرة

(١) الشعر والشعراء ص ٥٠٤

والحركة والسكون والتولد والكمون والجوهر والعرض والجوهر الفرد . وكان كثير من الشعراء يستمع إليهم ، بل لقد وُسمَ غير شاعر بالكلام والاعتزال ، وأنه يستمد منهما في موازنة الشيء بالشيء وفي الجدل والمغالطة ، كما يستمد منهما في استنباط المعاني الخفية والأفكار الدقيقة . وقد بدأ بشار حياته متصلاً بالمتكلمين وبالمعتزلة منهم خاصة ، إذ كان يصحب واصل بن عطاء^(١) وما زال قريباً منه ، حتى أظهر ثنويته وزندقته ، ففسد ما بينهما ونادى واصل في الناس أن يقتلوه ، ففرَّ عن البصرة ، وذهب يعلن أنه لا يؤمن بواصل ومذهبه في القدر ، إنما يؤمن بالجبر وأن حرية الإنسان معطلة في الحياة ، يقول :

طُبِعْتُ عَلَى مَا فِيَّ غَيْرَ مَخْيِرٍ هَوَايَ وَلَوْ خَيْرٌ تَكُنْتُ الْمَهْدِيَّ بَا
أريد فلا أعطى وأعطى ولم أرد وقصّر علمي أن أنال المغيَّبَا
فأصرفُ عن قصدي وعلمي مقصّرٌ وأمسى وما أعقبْتُ إلا التعجبا

وكان يكثر من الحجاج والجدال في ذلك ويقول : ما أومن إلا بالحيس وما عاينته^(٢) . وتحول بهذا الجدال وما يطوى فيه من قدرة على الاستدلال إلى شعره ومعانيه ، فكان يكثر فيه من استنباط الأدلة وحشد البراهين على شاكلة قوله^(٣) :

إذا بلغ الرأي المشورة فاستعين° برأي نصيحٍ أو نصيحة محازم-
ولا تجعل الشورى عليك غضاضة° فإنَّ الخوافي قوةٌ للقوادم^(٤)
وما خيّرُ كف أمسك الغلُّ أختها° وما خير سيفٍ لم يؤيد بقائم^(٥)

وقوله^(٦) :

إذا كنت في كل الأمور معاتباً صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه

(١) انظر الأغاني ١٥٢/٣ .

(٢) أغاني ٢٢٧/٣ .

(٣) أغاني ١٥٧/٣ .

(٤) القوادم : الريش في أعلى الجناح ،

والخوافي : الريش الصغير الذي يخفى حين

يضم الطائر جناحيه .

(٥) الغل : الحديد التي تجمع بين يد الأسير

وعنقه ، وقائم السيف : مقبضه .

(٦) أغاني ١٩٧/٣ .

فَعِشْ وَاحِدًا أَوْصِلْ أَنْحَاكَ فَإِنَّهُ مَقَارِفُ ذَبِّ مَمْرَةٍ وَمَجَانِبِهِ (١)
إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مَرَارًا عَلَى الْقَدَى ظَمِئْتَ وَأَيُّ النَّاسِ تَصْصَفُو مَشَارِبِهِ

وما نشك في أن كثرة هذه الأدلة في شعره جاءت من بيئة المتكلمين
وبا كانت تعتمد عليه في حلالها من أقيسة المنطق والترتيب لمقدماتها الصحيحة
واندفع يستنبط كثيراً من دقائق المعاني ولطائف الفكر كقوله في بعض
ممدوحيه (٢) :

لَيْسَ يَعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ وَلَا الْخَوْ فِي وَلَكِنْ يَلْمِذُّ طَعْمَ الْعَطَاءِ
فَإِنَّكَ تَرَاهُ يَفْكَرُ تَفْكَيرًا جَدِيدًا، إِذْ يَجْعَلُ الْعَطَاءَ بَدُونَ غَايَةٍ خَارِجَةٍ عَنْ نَفْسِهِ،
وَهِيَ فِكْرَةٌ لَمْ تَكُنْ تَقَعُ فِي عَقْلِ الشَّاعِرِ الْقَدِيمِ، إِنَّمَا تَقَعُ فِي عَقْلِ الشَّاعِرِ الْعَبَّاسِيِّ
الْحَدِيدِ الَّذِي لَا يَزَالُ يَغْرُقُ فِي التَّفْكَيرِ حَتَّى يَتَصَوَّرَ الْأَشْيَاءَ مَجْرَدَةً عَنْ غَايَاتِهَا،
وَإِذَا كَانَ الْمُتَكَلِّمُونَ اشْتَهَرُوا بِمَغَالِطَاتِهِمْ أَوْ بَتَأْتِيهِمْ لِتَعْلِيلَاتِهِمْ أَوْ كَمَا يَقُولُ
الْبَلَاغِيُونَ بِحَسَنِ التَّعْلِيلِ فَإِنَّا نَجِدُ مِنْ ذَلِكَ أَصْبَاغًا كَثِيرَةً فِي شِعْرِ بَشَارِ كَتَعْلِيلِهِ
لَأَفْتَهُ بِقَوْلِهِ (٣) :

عَمِيَّتُ جَنِينًا وَالذِّكَاءُ مِنَ الْعَمَى فَجِئْتُ عَجِيبَ الظَّنِّ لِلْعِلْمِ مَوْثَلًا
وقوله في جارية سوداء (٤) :

وَعَادَةَ سَوْدَاءَ بَرَّاقَةً كَالْمَاءِ فِي طَيْبٍ وَفِي لَيْنٍ
كَأَنَّهَا صِيغَتْ لِمَنْ نَاهَا مِنْ عَنَبِرٍ بِالْمَسْكِ مَعْجُونٍ

وقوله في بعض ممدوحيه— إن صحَّ أنه له— (٥) :

لَمَسْتُ بِكَفِي كَفِّهِ أَبْتَغِي الْغِنَى وَلَمْ أَدْرُ أَنْ الْجُودَ مِنْ كَفِّهِ يُعْدِي
فَلَا أَنَا مِنْهُ مَا أَفَادَ ذُوو الْغِنَى أَفَدْتُ وَأَعْدَانِي فَأَتَلَقْتُ مَا عِنْدِي

وتكثر هذه التعليلات في شعر بشار كما تكثر معها الموازنة والتقسيمات والبعث
في التأويل واستخراج المعاني ، على شاكلة قوله (٦) :

- (١) مقاريف : مرتكب .
(٢) أغاني ٣ / ١٨٩ .
(٣) أغاني ٣ / ١٤٢ .
(٤) أغاني ٣ / ١٩٣ .
(٥) أغاني ٣ / ١٥٠ .
(٦) البيان والتبيين ١ / ٤ .

وعِيُّ الفَعَالِ كَعِيُّ المَقَالِ . وفي الصمتِ عِيُّ كَعِيُّ الكَلِمِ .
 وأنت تراه لا يخصص العيُّ بالكلام . بل يجعله في الفعال ، بل هو يذهب
 إلى أبعد من ذلك ، فيقيم في الصمت عِيًّا كَعِيُّ الكلام ، فإذا العيُّ على أقسام :
 عِيُّ الصمتِ وعِيُّ الفعالِ وعِيُّ المَقَالِ . وأكبر الظن أن هذا التقسيم الطريف
 هو الذي ألهم الجاحظ رسالته في تفضيل الكلام على الصمت وخروجه عما
 ألفه الناس في أمثالهم .

وإذا تركنا بشاراً وجيله إلى الجيل التالي الذي خلفه وجدنا أبا نواس الشاعر على
 التقاليد والأوضاع خير من يمثاه ، وكان كثير الاختلاف إلى مجالس المتكلمين ،
 ولاحظ الجاحظ في بيانه أنه استعار كثيراً من ألفاظهم ومصطلحاتهم على وجه
 التطرف والتلمح كقوله في جنان^(١) :

وذا ت نخد مورّد	قوهية المتجرّد ^(٢)
تأمل العين منها	محاسناً ليس تنفد
فبعضها قد « تناهى »	وبعضها « يتولد »
والحسن في كل عضو	منها معاد مردّد

وقوله :

يا عاقد القلب عني	هلاً تذكرت حلاً
تركت مني قليلاً	من القليل أقللاً
يكاد لا يتجزأ	أقل في اللفظ من لا

ويسرّوي أن النظام سمع منه الأبيات الأخيرة فقال له : « أنت أشعر الناس
 في هذا المعنى ، والجزء الذي لا يتجزأ مذ دهرنا الأطول نخوض فيه ما خرج فيه
 لنا من القول ما جمعته أنت فيه في بيت واحد^(٣) » . ولم يكن أبو نواس ينهج نهج
 المتكلمين في ذكر مصطلحاتهم فحسب ، بل كان ينهج نهجهم أيضاً في

(٢) قوهية : أراد بيضاء ، والقوهى :
 ضرب من الثياب البيضاء .
 (٣) أخبار أبي نواس ص ١٣ .

(١) البيان والتبيين ١/١٤١ وانظر أخبار
 أبي نواس ص ١٣ حيث ساق ابن منظور له
 طائفة من معاني المتكلمين وألفاظهم .

توليد المعاني واستنباط غرائبها ، حتى قالوا : « ما زالت المعاني مكنوزة في الأرض حتى جاء أبو نواس فاستخرجها ^(١) . ولم يكن يغرب في معانيه إغراباً قريباً ، بل كان يبعد في إغرابه ، حتى ليصور الحسي بالمعنوي على شاكلة قوله في الحمر ^(٢) :

وقد خفيت من لطفها فكأنها بقايا يقينٍ كاد يذهبه الشكُّ
وقوله ^(٣) :

صفتُ وصفتُ زجاجتها عليها كعنى دقِّ في ذهنٍ لطيفٍ
وقوله ^(٤) :

فتمشيتُ في مفاصلهم كتمشي البرء في السقَمِ

وقلما نجد بعد أبي نواس شاعراً ممتازاً إلا وهو يلزم المتكلمين والمعتزلة ، وقد عدَّ أبو تمام منهم ، وكان ابن الرومي ينزع منزعهم . ومعروف أن النظام من متقدميهم ، وقد نال شهرة مدوية على رأس المائتين بقدرته على الجدل وغوصه على المعاني الدقيقة ، ولم يكن متكلماً يحسن الكلام فحسب ، بل كان شاعراً أيضاً ، وكان يستقى شعره من الكلام والجدل ، على شاكلة قوله ^(٥) :

ما زلتُ آخذ روح الدن في لُطفٍ حتى انثيتُ ولي روحان في جسدي
وأستبيح دمًا من غير مذبوحٍ والزرقُ مطرَحًا بجسمٍ بلا روحٍ
وقوله ^(٦) :

توهمه طرقي فآلم خدّه فكان مكان الوهم من نظري أثرُ
وصافحه قلبي فآلم كفه فن صَفَح قلبي في أنامله عقرُ ^(٧)
ومرَّ بقلبي خاطرًا فجرحته ولم أر خلقًا قط يجرحه الفكر
بمرَّ فمن لينٍ وحسنٍ تعطفٍ يقال به سكرٌ وليس به سكر

(٤) الديوان ص ٣٢٤ .
(٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٧٢
(٦) أمالي المرتضى (طبعة الحلبي) ١/١٨٨
(٧) العقر: الحرج .

(١) أخبار أبي نواس ص ٦٤
(٢) خزانة الأدب للحمري (طبع المطبعة الخيرية) ص ١٨٣ .
(٣) خزانة الأدب ص ١٨٤

وعلى هذا النحو لم يكن المتكلمون يؤثرون في الشعراء بما يفتتقون من معانيهم الخاصة ، بل كانوا يرددون على أسماعهم مثل هذه الأبيات التي يبعدون فيها ويغربون ويأتون بالنادر المستطرف من المعاني والصور . ولا نشك في أن الحسين ابن الضحاك كان يتأثر نزعتهم من الإغراق في الوهم والتجريد حين قال في بعض غزله (١) :

إنَّ مَنْ لا أرى وليس يرانى	نُصِبَ عيني ممثَّلٌ بالأمانى
بأبي مَنْ ضميرُه وضميرى	أبداً بالمغيب ينتجيانِ
نحن شخصان إن نظرت وروحا	ن إذا ما اختبرت يمتزجان
فإذا ما هممتُ بالأمر أوهـ	م بشيءٍ بدأتُه وبدانى
كان وفقاً ما كان منه ومنى	فكأنى حكيتُه وحكائى
خطراتُ الجفونِ منا سواءٌ	وسواءٌ تحركُ الأبدان

وهذا غزل جديد، لا يقوم على الحيس وإنما يقوم على الوهم والإغراق في الخيال .

وليس هذا كل ما بعثه المتكلمون في الشعر والشعراء من جديد بفضل ما أذاعوا من دقائق الفكر والفلسفة ، فإن جماعة منهم صنفت قصائد في مخالفتهم كقصيدة معدان الأعمى الشَّمِيطى التي صنّف فيها الرافضة والغالية من الشيعة (٢) . ويلمع هنا اسم بشر بن المعتز ، إذ يقول المرتضى إن له أشعاراً كثيرة يحتج فيها على أهل المقالات (٣) ، وروى له الجاحظ في حيوانه شعراً مزاجاً في فضل على بن أبى طالب وتقدّمه هو وأهل بيته على الخوارج يمضى على هذا النحو (٤) :

ما كان في أسلافهم أبو الحسن	ولا ابن عباس ولا أهل السنن
غرُّ مصابيح الدُّجى مناجيب	أولئك الأعلام لا الأعراب

(٣) أمالى المرتضى ١/١٨٧ .

(٤) الحيوان ٦/٤٥٥ .

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٧/١٨٧ .

(٢) الحيوان ٢/٢٦٨ .

وروى له أيضاً قصيدتين طويلتين في أصناف الحيوان وعجائب صنع الله في خلقه وما أودع هذا الخلق من حكمته^(١). ونجد الجاحظ يروي لكثيرين أشعاراً في هذا الباب مثل الحكم بن عمرو البهْرانيّ وقصيدته في غرائب الخلق^(٢)، ومثل هرون مولى الأزد وشعره في القيل^(٣)، وكان هندياً من أهل المولتان . وبذلك أعدّ المتكلمون - وعلى رأسهم المعتزلة من أمثال بشر - لشيوع الشعر التعليمي (Poésie Didactique) منذ أوائل العصر العباسي ، ويظهر أن الشعراء كانوا يؤثرون فيه قالب المزدوج الذي نظم فيه بشر بعض أشعاره، وقد نُظمت فيه مزدوجة طويلة في الفلك لمحمد بن إبراهيم الفزاري، ويقول ياقوت إنها « تدخل مع تفسيرها في عشرة أجلاد ، أولها :

الحمدُ لله العليُّ الأعظمُ ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم -

الواحد الفرد الجواد المنعم -

الخالق السبع العليّ طباقاً والشمس يجلو ضوءها الإغساقا
والبدر يملأ نوره الآفاقا

وهي هكذا ثلاثة أفعال، ثلاثة أفعال^(٤) . ومرّ بنا أن أبان بن عبد الحميد صاغ للبرامكة كلية ودمنة شعراً ، واختار لشعره هذا القالب ، إلا أنه لم يجعله في ثلاثة أفعال ، إنما جعله في قفلين قفلين على نمط المزدوج عند بشر ، ويقول الجاحظ إن بشراً كان أبرع في ذلك وأقدر من أبان ، وإنه لم يرَ أحداً يبلغ قوته على الخمس والمزدوج^(٥) . وعلى هذا الغرار نفسه نظم أبو العتاهية أرجوزته « ذات الأمثال » وقد بلغت أربعة آلاف بيت كلها أمثال وحكم على شاكلة قوله :

حَسْبُكَ مَا تَبْتَغِيهِ الْقُوتُ ما أكثر القوتَ لمن يموتُ
لكل ما يؤذى وإن قتلَ ألم ما أطول الليل على من لم يَنَسَمْ
ما انتفع المرءُ بمثل عقله وخيرُ ذخري المرء حسنُ فعله

(٤) معجم ياقوت (طبعة مصر) ١١٨/١٧

(٥) أمالي المرتضى ١٨٧/١ .

(١) الحيوان ٢٨٣/٦ وما بعدها .

(٢) الحيوان ٨٠/٦ .

(٣) الحيوان ٧٥/٧ ، ١١٥ .

إن الشباب والفرار والجدّه مفسدة للمرء أي مفسده (١)

وأكبر الظن أن في ذلك كله ما يوضح أن العلاقة كانت وثيقة بين الشعر والثقافات الدخيلة ، فقد تحول إلى جوانب منها ينظمها كالفلك ، وأيضاً فإن الشعراء نظموا تاريخ الأمم الخالية (٢) ، ولا نشك في أن أرجوزة أبي العتاهية لم تكن أمثالها كلها من صنعه ، وأنه استقاها من أمثال الفرس والهند واليونان أو على الأقل استقى كثيراً من جوانبها . وكم تلقانا إشارات في كتب الأدب لما كانوا ينظمون من معاني اليونان (٣) وغيرهم (٤) . ولا نبالغ إذا قلنا إن منهم من كان يحسن من التفلسف ما يحسنه من الشعر ، ولسنا نقصد النظام وأضرابه من المتكلمين ، وإنما نقصد الشعراء أنفسهم من مثل صالح بن عبد القدوس وأبي العتاهية ، ومن لا يبلغ مبلغهما من التفلسف كان يأخذ بأطراف منه إن لم يكن مباشرة فعن طريق المتكلمين كما رأينا عند بشار وأبي نواس .

٤

ازدهار مذهب الصنعة

لعل فيما قدمنا من حديث عن الشعر العربي في القرنين الثاني والثالث وعلاقاته الجديدة ما يوضح أن تأثيرات واسعة أخذت تؤثر في صورته ، فقد كان أكثر من ينظمونه من الأجانب وخاصة من الفرس ، وكانوا متحضرين تحضراً أقبلوا فيه على كثير من فنون اللهو والمجون ، كما كانوا مثقفين ثقافة واسعة نوعت أفكارهم وخواطرهم ، وأججت عقولهم وأذهانهم ، فانطلقوا يعبرون بالشعر عما أصابوا من كنوز المعرفة ، ويصورون ما يجول في نفوسهم من نزعات

(١) انظر في هذه المزدوجة الأغاني ٣٦/٤ .
والحدا : الفنى

(٢) الحيوان ١٤٩/٦ .

(٣) الأغاني ٤٣/٤ وما بعدها حيث روى أبو الفرج مرثية لأبي العتاهية استمدتها من أقوال الفلاسفة حين حضر واتبوت الإسكندر المقدوني وقد هيء لبدن . وانظر البيان والتبيين

٤٠٧/١ .

(٤) انظر على سبيل المثال عيون الأخبار

٦/٣ حيث يروى حكمة هندية نظمها العتاي .

وراجع زهر الآداب ٩٠/١ حيث يذكر عن محمود الوراق أنه كان كثيراً ما ينقل أخبار الماضين وحكم المتقدمين فيحلى بها نظامه ويزين بها كلامه .

وأحاسيس . فإذا بنا إزاء عصر جديد ، وهو عصر لا تنقطع فيه الصلة بين ماضى الشعر وحاضره ، فقد وضع الشاعر العباسى نُصْبَ عينيه نموذج الشعر القديم وحوَّل كل ما يتضمنه هذا النموذج من معان وصور إلى عصره ، وأضاف إليها حشوداً من معان وصور جديدة ، وألّف من ذلك كله نموذجاً الحديث .

وتختلف صلة هذا النموذج بالنموذج القديم سعة وضيقاً ، فهو فى المديح والشعر الرسمى أقرب إلى القديم منه فى شعر الغزل والحمر والمجون ، وبذلك يستمر فيه أو بعبارة أدق فى مدائحه الحديث عن الأطلال ووصف الصحراء وما يتصل بها من رحلة وصيد ، وحتى هو فى الموضوعات ذات الصبغة الجديدة كالخمريات يستمد مما قاله القدماء . ومعنى ذلك أن الشعراء كانوا يجددون ولكن مع ضرب من التوازن ، فهم لا ينسون القديم ، بل هم يعكفون عليه محاولين أن يستنفدوا دِنَانَهُ ، وكأنه يشبه - عندهم - الحمر المعتقة التى كانوا يُشغفون بها .

ويخيل إلى الإنسان كأنما أحال الشاعر العباسى الشعر القديم إلى ما يشبه تلك الجُذُذات التى يجمعها العلماء حين يريدون أن يبحثوا موضوعاً ويستقصوه استقصاءً ، ومن الحق أن استقصاءهم كان عميقاً ، فهو استقصاء فيه جِدَّةٌ وصرامة ، وفيه غير قليل من المصاعب والمتاعب ، فهم لا ينظمون الشعر إلا بعد أن يحفظوا آلاف القصائد ومئات الأراجيز وإلا بعد أن يستظهروا ذخائر الشعراء الجاهليين والإسلاميين . ومن غير شك يرجع الفضل فى ذلك إلى اللغويين الذين جمعوا لهم مادة الشعر القديم ووضعوها تحت أعينهم مفسرة مشروحة . وقد أشاعوا بينهم تلك العقيدة التى نُسبت فى الأذهان تفوق الشعر الجاهلى وأنه مثل أعلى خلىق بالشاعر العباسى أن يجاريه . وتبعهم الشعراء يدرسون هذا الشعر ويحاولون بكل ما يستطيعون أن يحاكوه ، وكأنما رأوا حيوية كامنة فى روحه تجعله خليقاً بالبقاء والمحاكاة ، وأثبتوا فى مهارة أنهم جديرون بالقيام على تراثه النفيس واستغلاله واستنفاد طاقاته .

وتوضح لنا كتب السرقات مدى هذا الاستنفاد والاستغلال ، وكما مضينا فى العصر أضافت الأجيال إلى هذا التراث أعمال المحدثين ممن سبقهم

وأشعارهم ، وأكبَّ الشعراء عليها بحثاً ودرساً وتعمقاً واستقصاءً، وبذلك اتصلت الأسباب وتوثقت بين قديم الشعر العربي وحديثه ، واحتفظ بكل مادته ومشخصاتها على مر العصور وتعاقب الدهور .

وليس معنى ذلك أن الشعر العربي لم يتطور في العصر العباسي تطوراً واسعاً ، ولكن معناه أن الشعراء كانوا في أثناء تطوره بهم ينسقون بين سدى الماضي والحمة الواقع ونغمات الغابر وألحان الحاضر . ونستطيع أن نستعرض فنون الشعر ، فناً فناً فسراها جميعاً تتطور ، وإن كان التطور يختلف كثرة وقلّة ، فهو في المديح والشعر الرسمي محدود ، إذ نجد الشاعر يحافظ غالباً على التقاليد الفنية الموروثة ، ولكنه مع ذلك يلوّن في معانيه تلويناً واسعاً بفضل ثقافته وما أتاحت له من قدرة على توليد المعاني والغوص على الأفكار والأحاسيس الدقيقة من مثل قول بشار في عمر بن العلاء^(١) :

دعاني إلى عمّسٍ جوده ^١	وقولُ العشيرة بجرّ خِصَم ^٢
ولولا الذي ذكروا لم أكن	لأمدح ريحانةً قبل شم ^٣
ففي لا ينام على دمننة ^٤	ولا يشرب الماء إلا بلم ^(٢)
إذا نبّهتكَ حروب العُدّة	فنبّه لها عمراً ثم نم ^٥

وقول علي بن جبلة في أبي دلف العجلى^(٣) :

كل من في الأرض من عرب ^١	بين بادية إلى حضرة ^٢
مستعير منك مكرمة ^٣	يكتسيها يوم مفتخره ^٤
إنما الدنيا أبو دلف ^٥	بين مغزاه ومُحتضره ^٦
فإذا ولّى أبو دلف ^٧	ولّت الدنيا على أثره ^٨

وتفويض كتب الأدب والنقد بمثل هذه المعاني الرائعة . وكذلك كان شأنهم في الرثاء ، إذ أدخلوا فيه كثيراً من خيوط الحكمة والعظة التي قرعوا،

(١) طبقات الشعراء ص ٢٥ والأغاني (٢) الدمنة : الحقد .
(٣) طبقات الشعراء ص ١٧٢ . ١٩٣/٣

كما أدخلوا كثيراً من أحاسيسهم النفسية الباطنة ، على شاكلة مرثية أبي العتاهية لأحد أصدقائه المسمى عليّ بن ثابت ، وفيه يقول (١) :

وقد كنت أغدو إلى قَصْرِهِ	فقد صرتُ أغدو إلى قَبْرِهِ
أخُّ طالما سرّني ذكْرُهُ	فقد صرتُ أشجّجى لدى ذكره
فنى لم يملّ النّدَى ساعةً	على عُسْرِهِ كان أو يُسْرِهِ
فصار عليّ إلى ربّه	وكان عليّ فنى دهره
أتته المنية مغتالةً	رؤيداً تخلّل من سيّره
فلم تُغنّ أجناده حوله	ولا المرعون إلى نصّره
وخلّى القصور التي شادها	وحلّ من القبر في قعره
أشدّ الجماعة وجمداً به	أشدّ الجماعة في طمّره

وتحولوا بالهجاء من نقائضه الطويلة المعروفة عند جرير والفرزدق والتي تزخر بالأنساب والأيام إلى ضرب قصير يشبه الأمثال الفارسية التي تنسب إلى بزجمهر وأضرابه ، فأصبح كلمات قليلة حادة ، تشبه السهام السريعة النافذة ، وكل شاعر يبحث عن سهم مُصمّم يرسله إلى خصمه يريد أن لا يُبقي عليه ولا يتذر ، ولعل ذلك ما جعلهم يعمدون فيه إلى القذف في الأعراض والرمي بالزندقة والإلحاد ، حتى بين الزنادقة أنفسهم ، مثل بشار وحمام عجرد ، وقد استطار الهجاء بينهما ، وفي بشار يقول حمام (٢) :

نهاره أخبث من ليله	ويومسه أخبث من أمسه
وليس بالمتقلع عن غيبه	حتى يُوارى في ثرى رمسه

وكان يكثر من هجائه بالعمى على شاكلة قوله (٣) :

ويا أقبح من قيردٍ	إذا ما عمى القيردُ
-------------------	--------------------

ويغضب بشار ويثور ، فيرميه بالزندقة وعبادة إلهي النور والظلمة على شاكلة قوله (٤) :

يا بن نهياً رأس عليّ ثقيلٌ	واحتمالُ الرأسين خطبٌ جليلٌ
----------------------------	-----------------------------

(٣) طبقات الشعراء ص ٦٧ .

(٤) أمالي المرتضى ١/١٣٣ .

(١) ديوان أبي العتاهية ص ١٢٤ .

(٢) أغاني (طبعة الساسي) ٧٤/١٣ .

فادعُ غيـرى إلى عبادة ربـيـيْ نـ فإني بواحدٍ مشغولٌ

وما زال هذا الضرب القصير من الهجاء اللاذع ينمو حتى تحول عند ابن الرومي إلى ما يشبه الصور الساخرة « الكاريكاتورية » وسنعرض لذلك عنده في الفصل التالي .

وسرّ بنا أنهم أثاروا في هذا العصر دعوة الشعوبية ، ومن خلالها تطور فن الفخر القديم ، فلم يعد فخراً في حدود العصبية القبلية فحسب ، بل أخذ يجول في حدود العصبية الجنسية ، على نحو ما أسلفنا عند بشار . وليس معنى ذلك أن الفخر القبلي اختفى فقد ظلت منه أسراب ، ودخل فيه الموالى أيضاً ، فافتخروا باليمينية والمضرية ولاء ، على نحو ما نجد عند بشار في افتخاره بمضر ، وكان أبو نواس يكثر من افتخاره باليمينية مواليه^(١) ، ومثله هرون مولى الأزدي الذي كان يردُّ على الكميت ، ويفخر بقحطان^(٢) .

وتطور الغزل تطوراً قوياً ، ولا نقصد ما ظهر فيه من الغزل بالغلمان وآثامه ، وإنما نقصد الغزل الطبيعي ، فإن المرأة الحرة الكريمة لم تعد موضوعه ، وإنما أصبح موضوعه الإماء والحواري ممن كانت تزخر بهن دور الرقيق ومجالس الشعراء وقصور الأشراف والخلفاء ، وقد أذاعوا فيه ضروباً من الحرية والصراحة المكشوفة كما أذاعوا فيه إغراء شديداً ودعوة إلى التهلكة والخلاعة وانتهاز الفرص واللذات ، من مثل قول بشار^(٣) :

لا يُؤيِّسُنَّكَ منْ مُجَبَّاةٍ قولٌ تغلَّظه وإن قَبَّحًا
عُسْرُ النِّسَاءِ إلى مِياسِرَةٍ والصعبُ يمكنُ بعدما جَمَّحًا

ومن الحق أنهم بجانب ذلك استغلوا الغزل العذري العفيف الذي شاع في نجد وبوادي الحجاز أيام الأمويين ، واشتهر بالضرب على مثاله العباس بن الأحنف ، وحتى الشعراء الماجنون من أمثال بشار وأبي نواس ومطيع بن إياس كانوا ينظمون

(١) انظر طبقات الشعراء ص ١٩٥ وما بعدها والديوان ص ١٥٥ وما بعدها .
(٢) الحيوان ٧/٧٥ .
(٣) طبقات الشعراء ص ٢٥ والأغاني ٢٠٩/٣ ، ٢٢١ .

منه أحياناً ما يُعجب ويروع . وهم يروون أن الذى بعث أبا نواس على صحبة
والبة وأرغبه فيه بيتان سمعهما منه ، هما :

ولها ولا ذنبٌ لها حُبُّ كأطراف الرماح
فى القلب يجرحُ دائماً فالقلب مجروح النواحي^(١)

ويعتلى الأغاني بآلاف المقطوعات الغزلية التى نظمها هؤلاء الشعراء وأمثالهم ،
وكثير منها يتسم بدقة الذوق ورقة الشعور ولطف الإحساس .

واستوت للخمرية صورتها فى هذا العصر ، وحقاً نجد منها نماذج عند
الوليد بن يزيد ، ولكن هذا العصر هو الذى انتهى بها إلى شكلها النهائى ،
سواء من حيث القصر أو من حيث التنوع فى معانيها وأخيلتها ، ويكفى أنه أنتج
أبا نواس أكبر من تغنوا بالخمرة وكثوسها وسققاتها وأديرتها . وكان طبيعياً أن
تحدث الخمر وما يتصل بها من مجون رد فعل فى العصر ، فإذا شعر الزهد يدور
على الألسنة فى مقطوعات قصيرة تنفّر من المتاع بزخارف الحياة ، وتتحدث
عن الموت ومصير الإنسان حديثاً يهز النفوس على نحو ما قدمنا فى غير هذا الموضع .
وهذه كلها تجديدات من حيث المضمون ، أما من حيث الشكل والصيغة
فقد مر بنا فى الفصل السابق ما استحدثوه من أوزان بتأثير الغناء والموسيقى ،
وكانوا من أجلهما يؤثرون الأوزان المجزوءة ، وشاع ذلك فى الغزل والخمر ، وعرفوا
الخمّس والمزدوج ، واختار أصحاب الشعر التعليمى القالب الأخير لشعرهم ، وكانما
أغرامهم به وفرة الموسيقى فيه ، حتى تتلافى ما فى معانيهم من جفاف المعرفة والحكمة .
ومن المؤكد أن الشعراء عانوا كثيراً فى صياغاتهم ، حتى وصلوا إلى أسلوبهم الذى
يسمى بأسلوب المولدين ، وهو أسلوب ناصع شفاف ، لا يُعنى بالثروة اللغوية من
حيث هى ، وإنما يعنى قبلها بثروة الفكر وباستثارة الوجدان ، حتى يعرض
المعاني النادرة والأحاسيس الدقيقة . وهو أسلوب ليس فيه ركافة ولا ابتذال ،
ومع ذلك فهو أسلوب مبسّط استطاعوا بذوقهم الحضري الرقيق أن يُحدثوه ،

(١) طبقات الشعراء ص ٢٠٨ .

فإذا لغته أشد ما تكون نقاء ، وإذا هذا النقاء يُخفى عنا جهدهم في صنعه وما عاونه من تصيّد صيغه الصوتية لمعانيهم وأحاسيسهم واختيار أثوابه وأبراده الوضّاحة لأفكارهم ودقائقها الخفية .

والحق أنهم كدحوا طويلاً في معانيهم وصياغاتهم وأخيلتهم وصورهم ، حتى يحققوا ما يريدون من تفوق وبراعة ، وقد أكبوا على ينابيع اللغة العذبة ينهلون منها ويستمدون أساليبهم ، وقد تسند فيها بعض ألفاظهم الأعجمية ، ولكن ذلك يأتي في الندرة وعلى سبيل التظرف والتملح . أما بعد ذلك فهم يتمسكون بالصياغة العربية النقية ، ويستخدمون كل وسائلهم في صوغ أساليب تموج بالحياة والفكر العميق والحس الدقيق في نظام موسيقى رشيق . ولم ينسوا أبداً أن روعة الصياغة لا تقل عن روعة الفكر والحس جمالا ، وكلنا نعرف قصة غضب بشار على تلميذه سلم الحاسر حين صاغ بيتاً له صياغة جديدة أجمل من صياغته ، فقد قال بشار :

مَنْ رَاقِبِ النَّاسِ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ وَفَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكُ الْوَسْوِجُ
لَمْ يَكْدِ يَسْمَعُهُ مِنْهُ سَلْمٌ ، حَتَّى أَعْجَبَ بِمَعْنَاهُ وَأَخَذَ يَفْكَرُ فِي صَيَاغَتِهِ
صَيَاغَةَ جَدِيدَةٍ أَعْدَبَ وَأَرْشَقَ ، وَمَا زَالَ يَفْكَرُ حَتَّى قَالَ :

مَنْ رَاقِبِ النَّاسِ مَاتَ غَمًّا وَفَازَ بِاللَّسَةِ الْجَسُورُ

ونقل البيت إلى بشار ، فحنق على سلم حنقاً شديداً^(١) ، ولم يكن مصدر هذا الحنق سوى تلك الكسوة اللفظية البديعة التي كسا بها سلم معناه . وكان الشعراء يجتمعون دائماً لينشد كل منهم خيراً ما نظم ، متنافسين في ذلك متسابقين ، وكلما ألمّ منهم شاعر بمعنى غريب تداولوه ، ونسوق لذلك مثالا ، هو ما يُروى من أن أبا نواس استمع إلى خمرة للحسين بن الضحاك يقول فيها :

كَأَنَّمَا نُصَبَ كَأْسُهُ قَمَرٌ يَكْرَعُ فِي بَعْضِ أَنْجَمِ الْفَلَكَ

فنعر (صاح) نكرة منكورة ، فقال له الحسين : مالك قدرعتني ؟ قال : هذا المعنى

(١) طبقات الشعراء ص ١٠٠ وانظر الأغاني

أنا أحق به منك، وسترى لمن يُروى ، ثم أنشد بعد أيام خميرية ، يقول فيها :
 إذا عَبَّ فيها شاربُ القوم خِلْتَهُ يُقبِّلُ في داجٍ من الليل كوكبا^(١)
 وعلى هذا النحو كانوا لا يزالون يُجهدون أنفسهم في صناعتهم سواء في
 معانيها وصورها أو في ألفاظها وصياغاتها ، وكان كل منهم يَسْتَفْسِسُ على صاحبه
 ما يصل إليه من جديد في المعنى أو في الصورة ومن طريف في الصياغة والعبارة ،
 وحقاً كانوا أجنب في الغالب ، ولكنهم حذقوا العربية وتحولوا يصوغون منها عقوداً
 ولآلئ بدیعة ، وكانوا يعرفون ذلك في أنفسهم وعمائمهم ، فقد سأل سائل بشاراً
 ما صناعتك ؟ فأجابه : أثقب اللؤلؤ^(٢) ، ونظم ذلك شعراً ، فقال يصف
 نفسه^(٣) :

لله ما راحَ في جوانحه من لؤلؤ لا يُنام عن طابته
 يخرجن من فيه في الندى كما يخرج ضوء السراج من لهبته

ولعل في ذلك ما يصور - من بعض الوجوه - ما انتهت إليه صنعة الشعر
 في هذا العصر من رقي وازدهار ، فقد ارتقى الشعراء بها من وجوه كثيرة ، من
 حيث المعاني وما أثاروا من غرائبها ، ومن حيث الأحاسيس وما بعثوا من طرائفها ،
 ومن حيث الصياغات وما نسقوا من فرائدها . وسرى بعد قليل أن ضروب
 إحسانهم لذلك كله انتهت بهم إلى مذهب جديد هو مذهب التصنيع ، ولكن
 هذا المذهب لم يظهر تواتراً ، بل أخذ يُعيد له جيلان ، جيل بشار ، وجيل أبي
 نواس وأبي العتاهية ، ونحن نقف عند صنعتهم قليلاً ، لنرى مبلغ مهارتهم وحذقهم .

٥

بشار وصنعتة في شعره

هو بشار بن بُرْد كان أبوه من سبي المهلب بن أبي صفرة حين كان والياً
 على خراسان من سنة ٧٩ إلى ٨٢ وقد على البصرة مع بعض الأسرى وأقام بها مع

(٣) عيون الأخبار ١٨٢/٢ .

(١) زهر الآداب ١١٤/٢ .

(٢) أغاني ١٥٩/٣ .

زوجه ، وربما كانت رومية ، وقد وُلد لهما بشار في العقد الأخير من القرن الأول للهجرة أعمى لا يبصر^(١) ، وحددت هذه الآفة حياته إذ جعلته يتجه إلى مجالس العلماء والأدباء ، وكان ذكياً ، فأخذ يتعلم العربية ، وساعده على ذلك مـرّباه في بنى عـقيل ، إذ وهبته امرأة المهلب لإحدى صديقاتها منهم^(٢) وأيضاً فإنه حين أيفع تبدى حتى أدرك كما مر بنا في غير هذا الموضع ، ويقال إن إياه كان طيئنا يضرب اللبـن^(٣) ، وكان له أخوان احترفا مهنة الخزارة^(٤) .

ولما استيقظت في بشار مواهبه الشعرية أخذ يغدو على المـرّبد ، فيستمع للفـرزق وجـرير وأضـرابهما ، وتعرض لـجرير يريد أن يردّ عليه حتى يشتهر ولكنه لم يأبه له . وظل يُعنى بهذا الفن فن الهجاء ، حتى يقال إنه كان سبب حتفه^(٥) . ولا نشك أنه منذ نشأته كان يقصد سرّاة البصرة بمديحه ، حتى يجلب لنفسه منهم بعض المال . وأخذ يخالط علماء الكلام ، فكان يصحب واصل بن عطاء مؤسس مذهب المعتزلة ، وأعدّه ذلك لأن يتصل بأراء الزنادقة التي كان يردّ عليها واصل وغيره من المتكلمين ، كما أعدّه لأن يعرف شيئاً من منطق اليونان وفلسفتهم مما تسرب إلى تلك الجماعة . ولا نصل إلى سنة ١٢٦ للهجرة حتى يفسد ما بينه وبين واصل لما أظهره من زندقة سبق أن عرضنا لها ، وأباح واصل دمه ، ففرّ عن البصرة ووفد على حـرّان فمدح سليمان بن هشام بن عبد الملك ، وتحول إلى واسط حين ولي العراق يزيد بن عمر بن هبيرة ، فلزمه وقدم له مدائح يتضح فيها تعصبه لقيس لأن الأمير كان قيسياً وكان هو ولاؤه أيضاً لقيس المضربية ، وكذلك كان الخليفة مروان بن محمد مضربى النزعة ، فلجّج في هذا الباب طويلاً . وتطورت الظروف ، وتوفى واصل وقامت الدولة العباسية على رماح الخراسانيين ، غير أنه لم يعد إلى البصرة إلا بعد وفاة عمرو بن عبيد خليفة واصل سنة ١٤٤ للهجرة^(٦) ، وقد عاد ثائراً ، شاعراً كأن الدنيا أقبلت عليه ،

(١) أغاني ١٣٦/٣ ، ١٤١ وانظر طبقات الشعراء ص ٢٢ .
 (٢) أغاني ١٣٦/٣ .
 (٣) أغاني ١٣٧/٣ .
 (٤) انظر فيهما البيان والتبيين ٣٠/١ .
 (٥) أغاني ٢٤٥/٣ .
 (٦) البيان والتبيين ٢٥/١ .

واشتعلت الجذوة التي كانت خامدة في نفسه جذوة الشعوبية ، ونسب نفسه في ملوك الفرس الأولين (١) . ونراه متردداً إزاء الخلفاء العباسيين ، لما قدم سابقاً من شعره في يزيد بن عمر بن هبيرة ومروان بن محمد ، ولعل ذلك ما جعله يحس بشيء غير قليل من الفرح حينما نشبت ثورة إبراهيم بن عبد الله على المنصور في البصرة سنة ١٤٥ للهجرة فأسرع يمدحه بميمية فضلها الأصمعي على ميميتي جرير والفرزدق ، ولما أخفقت الثورة أنكرها بشار ، وحذف منها أبياتاً ، وأظهر أنه قالها في عدو المنصور أبي مسلم ، وكان أولها :

أبا جعفرٍ ما طولُ عيشِ بدائمٍ ولا سالمٌ عما قليلٍ بسالمٍ .

فقال : أبا مسلم بدلا من «أبا جعفر» (٢) . ونراه يكثر من وفادته على خالد ابن برمك في أثناء ولايته على فارس ، فيقرُّ به منه ويبذل له أموالاً كثيرة (٣) ، وكذلك كان يصنع ممدوحوه من ولاة البصرة وعلى رأسهم عتبة بن سلم الهنائي . ولما علا نجم خالد وابنه يحيى في عصر المهدي رأيناه يفد على الخليفة يمدحه ، فيقرُّ به منه ويحضره مجالسه ، ويعلم بما في شعره من الرَّفَسِ في الغزل وأنه يصرِّح فيه بأشياء تفسد الشباب ، فينهاه عن ذلك ، ويشكو في شعره من هذا النهي كثيراً . ولا تلبث الأخبار أن تتواتر على سمع المهدي بزندقته ، فيأمر بقتله ، يقول ابن المعتز : « وقيل : بل قيل للمهدي إنه يهجوك فقتله ، والذي صح من الأخبار في قتل بشار أنه كان يمدح المهدي ، والمهدي يُنعم عليه ، فرُمِيَ بالزندقة ، فقتله ، قيل : ضربه سبعين سوطاً ، فمات ، وقيل بل ضرب عنقه . وكانت وفاته سنة سبع وقيل ثمان وستين ومائة (٤) » .

وواضح أن عوامل متشابكة أثرت في شخصية بشار الأدبية ، فقد كان مولى ، وكان يحس بعمق أنه قن ابن قن وأنه من أسرة فقيرة متخلفة في المجتمع ، فانطوى على مرارة ولَّدت فيه ميلاً قوياً إلى العدوان ، وقد ورث عن جنسه الفارسي مزاجاً حاداً واندفاعاً شديداً نحو المتع الحسية ،

(١) أغاني ١٣٨/٣ والديوان ٧٣/١ .

(٢) أغاني ١٥٦/٣ - ١٥٨ وانظر ١٨٤ ، ١٩٢ .

(٣) أغاني ٢٠٢/٣ وانظر ١٧٣/٣ ،

(٤) طبقات الشعراء ص ٢١ .

وضاعف ذلك عنده أنه كان مكفوفاً ، فغدت وسيلته إلى الجمال والإحساس به حسية : سمعية ولمسية ، وغزله من هذه الناحية يصور آثار فقدته لبصره وما تركه حواس السمع واللمس والشم من آثار في نفوس المكفوفين . واندمج في هذه المكونات الشخصية والجنسية مكوّن البيئة وما كانت تكتظ به من دور الرقيق والحواري والإماء . كل ذلك دفعه لصراحة صريحة في غزله وخمره ، وهي صراحة وجد فيها رجال الدين من وعاظ البصرة خطراً على المجتمع ، فقاوموه مقاومة عنيفة^(١) ، وبلغ من شدة هذا الخطر أن تدخل المهدي وحاول أن يرده عن هذه الطريق^(٢) ولكن الموجة كانت حادة ، ودخل فيها جمهور الشعراء لاني البصرة وحدها ، بل في الكوفة أيضاً وفي بغداد ، وكان الحواري وغناؤه من أهم ما يروج لها ، إذ أتحنّ لهذا الشعر الماجن الجديد انتشاراً واسعاً ، وكن يُبَعَنَ وينتقلن من العراق إلى الحواضر العربية ، فكن يحملنه في حقائبهن ويُدعنه في كل مكان . واشتركت الثقافات الأجنبية والعربية في تكوين شخصية بشار ، فقد كان يجالس المتكلمين كما قدمنا كما كان يجالس من يعرفون زندقة الفرس ودهرية الهند وآراءهم في التناسخ ، ويجمع ذلك كله قولُ صاحب الأغاني « كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام : عمرو بن عُبَيْدٍ وواصل بن عطاء وبشار الأعمى وصالح بن عبد القدوس وعبد الكريم بن أبي العوّجاء ورجل من الأزدي - يعني جرير بن حازم - فكانوا يجتمعون في منزل الأزدي ويختصمون عنده ، فأما عمرو وواصل فصارا إلى الاعتزال .. وأما بشار فبقي متحيراً مخلطاً وأما الأزدي فمال إلى قول السُّمَنِيَّة وهو مذهب من مذاهب الهند الدهرية يقول أصحابه « بتناسخ الأرواح »^(٣) وأكبر الظن أن بشاراً لم يظل متحيراً طويلاً ، فقد اعتنق الزندقة^(٤) كما اعتنقها صالح وابن أبي العوّجاء وقتلوا بها جميعاً لعهد المهدي . والمهم أن بشاراً كان واقفاً على معارف عصره وثقافته الدخيلة وكان لها تأثير واسع فيه ، حتى آمن بما يقول به المانوية والمزدكية . وربما كان أهم ثقافة أثرت في شعره هي الثقافة

(٤) أغاني ١٤٥/٣ وانظر البيان والتبيين ١٦/١ وما بعدها .

(١) أغاني ١٧٠/٣ .
 (٢) أغاني ١٨٢/٣ .
 (٣) أغاني ١٤٦/٣ .

العربية التي هيأته للتفوق في فن الشعر ، وساعدته في ذلك نشأته اللغوية ، واختلافه إلى المربد ، وأيضاً خروجه إلى البادية حتى يأخذ اللغة من ينابيعها الأصلية . وبذلك تحولت إليه السليقة اللغوية العربية تحولا لفت إليه الأنظار ، حتى كان لا يقول ما يُستكره في شعره^(١) ، بل حتى كان يميز تمييزاً دقيقاً بين جيد الشعر ورديته وصحيحه ومنحوله^(٢) :

وكثيراً في حياة بشار يملأ نفوسنا عليه ازدياء ، فنحن نزدري فجره وتهتكه وفسقه وزندقته وشعوبيته ، وقد لقي عند المهدي جزاءه وإن جاء متأخراً . غير أننا إذا تركنا هذه الجوانب السيئة في حياته إلى شعره وجدنا معاصريه ومن جاءوا بعدهم يُجمعون على أنه هو الذي نهج للعباسيين طريقهم الجديدة ، وهي طريقة كانت تعتمد اعتماداً شديداً على الأصول التقليدية للشعر القديم ، حتى لتبدو فيه نزعة محافظة وخاصة في مدائحه ، فإن الإطار فيها لا يختلف عن الإطار القديم إلا قليلاً ، إذ يستوفى فيها قيم التعبير الجزلة وكل ما تقتضيه الجزالة من رصانة وقوة في البناء . ومعنى ذلك أن بشاراً الفارسي الجنس قد أثر فيه مَرَبَاهُ العربي حتى أصبح عربياً خالصاً في أسلوبه وتعبيره . ولا يعني ذلك أنه كان غائباً في مديحه عن عصره ، فهو يزاوج بين الماضي والحاضر : يصف الأطلال والصحراء ولكن بدوق حضري جديد ، فيه رقة ، وفيه دقة في استنباط المعاني وتوليدها . إنه ربيب بيئة المتكلمين ، وقد أخذ عنهم قدرتهم في بسط الأدلة وتفصيل الأفكار وتفريغها وتشعيب المعاني وتشقيقها ، كما أخذ عن الفرس أمثالهم وحكمهم ، وتحول إلى معاني الشعر الجاهلي يستخرج منها مالا يُحصى من خواطر ، ويستطيع أن يتبين ذلك كلُّ من يقرأ مديحه ، فنسيجه العام قديم ، ولكن خبوطاً كثيرة جديدة تلمع في هذا النسيج ، حتى في نماذجه الموعلة في التشبه بالبدو ، ونقص الأراجيز ، مثل أرجوزته التي سبق أن تحدثنا عنها والتي نظمها تحديداً لعقبة بن ربيعة إذ نراه يقول في تشبيها^(٣) :

صَدَّتْ بِخَدِّ وَجَدَّتْ عَنْ نَحْدٍ ثُمَّ انْثَنَتْ كَالنَّفْسِ الْمَسْرُودِ

(٣) أغاني ١٧٥/٣ ودبوان بشار (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر) ٢١٨/٢ .

(١) أغاني ١٤٩/٣ .

(٢) أغاني ١٤٣/٣ .

ويُدخل في نسيجها بعض الحكمة ، فيقول :
 الحرُّ يُلْحَى والعصا للعبْدِ وليس للمُلْحِفِ مثلُ الردِّ^(١)
 وصاحبٍ كالدُّمَلِ المُمِدِّ حملته في رقعةٍ من جِلْدِي
 وينتقل إلى المديح فيصف ممدوحه بالشجاعة والكرم على طريقة العرب
 ويقول في تضاعيف ذلك :

ما كان مني لك غيرُ الودِّ ثم ثناءٌ مثلُ ريحِ الوردِ
 وبمثل هذه الخيوط الجديدة يختلف مديح بشار عن المديح القديم ،
 فالقصيدة في الظاهر توغل في التمسك بإطار القدماء ومعانيهم ، وفيها مع ذلك
 كثير من عقل بشار وذوقه وبراعته في التصوير . ويضرب القدماء لتلك البراعة
 مثالا : أنه ما زال يُدير في نفسه بيت امرئ القيس في وصف العقاب :
 كأن قلوبَ الطيرِ رطباً ويا بسا لدى وكرها العُنَّابُ والحشَفُ البالي^(٢)
 حتى قال في المديح :

كأن مُثَارَ النَّقْعِ فوق رءوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُه^(٣)
 وإذا تركنا مديحه إلى فخره وجدنا فيه نفس متانة البناء ونفس الصياغة
 الباهرة التي تميّز بها شعراء العرب السابقين من أمثال زهير والنابغة وجريير ، وإنه
 ليضيف إلى معانيه مبالغة تزيدها جمالا على شاكلة قوله مفتخراً بقيس مواليه
 في ميميته المشهورة^(٤) :

إذا ما غَضُّنا غَضْبَةً مُضَرِّيَّةً هتكنا حجابَ الشمسِ أو تمطر الدما
 وكنا نتمنى أن لو ظل يفتخر بالعرب وأن لا ينقلب مع الثورة العباسية
 يفتخر بأبائه من الفرس ، حتى لا يؤذينا في فخره بشعوبيته ، وكان حرياً به
 أن يظل مؤمناً بالعرب الذين أورثوه هذا الفن الجميل .

وتطور الهجاء عنده على هدى الأمثال الفارسية القصيرة ، إذ استطاع هو
 وصاحبه حماد عجرد أن يحدثا فيه هذا النمط القصير الذي سبق أن عرضنا

(١) يلحى : يلام .
 (٢) العناب : ثمر أحمر ، أو هو عنب
 (٣) أغاني ١٩٦/٣ والنقع : الفبار .
 (٤) أغاني ١٦٢/٣ .
 التعلب ، والحشف : ما يبس من التمر .

له ، وقلنا إنه كان يقوم على القذف في الأعراض والاتهم بالزندقة والإلحاد، مع أنهما كانا جميعاً زنديقين ملحدين . ويصورُّ بشار هجاءه فيقول :
تَزِلُّ القوافي عن لساني كأنها حُمات الأفاعي ريقهن قضاء^(١)
ويقول الجاحظ في المفاضلة بينه وبين خصمه : « وما كان ينبغي لبشار أن يناظر حماداً من جهة الشعر وما يتعلق بالشعر لأن حماداً في الخضيض وبشاراً مع العيوق^(٢) ، وليس في الأرض مولد قروي يُعَدُّ شعره في المحدث إلا وبشار أشعر منه^(٣) » .

وإذا تحولنا إلى الغزل عند بشار وجدناه فيه يعكف على نماذج القدماء شأنه في كل شعره ، فهو يقرأ الغزل الجاهلي ويقرأ غزل عصر بني أمية عند عمر بن أبي ربيعة وأضرابه من أهل مكة والمدينة وعند جميل بثينة وأضرابه من شعراء نجد وبوادي الحجاز ، وبذلك يعرف معرفة دقيقة شعر الأطلال والوصف الحسِّي للمرأة عند الجاهليين ، كما يعرف شعر عمر وأمثاله مما يصور قصة الحب ووقائعه وحياته وموته وما يُشْفَعُ به من بعض الحرية ، كما يعرف شعر العذريين وما يكسوه من عفة وطهر ، ويحوّل كل ذلك إلى غزله . ولا يقف عنده ، بل يضيف إليه إثمه ومجونه ، وكل ما رقدته بيثته به من أسباب العبث التي زخر بها جنّو المجتمع العباسي وما أذاعه فيه الإمامة والحواري من مجون . وكان بشار لا يأبه للقيم الخلقية والدينية ، وكان ضريباً ، فاعتمد على حاستي السمع واللمس في غزله ، ولعل من الطريف أنه يصرح بذلك في مثل قوله^(٤) :

يا قومُ أذني لبعض الحى عاشقةٌ والأذنُ تعشق قبل العين أحياناً
ولا يصبح الغزل عنده في أكثر جوانبه حسياً فحسب ، بل يصبح ضرباً من نداء الغريزة النوعية بصورة ليس فيها أدنى احتشام ، بل فيها غير قليل من العدوان على المجتمع وآدابه . ولانبالغ إذا قلنا إنه هو الذي دفع الشعراء من بعده إلى التماذي في تصوير المتاع الحسى ، حتى الشاذ منه على نحو ما هو معروف عند أبي نواس . وحقاً قد نقرأ عنده غزلاً يحتفظ فيه بكرامته وكرامة المرأة

(١) الديوان ١٢٩/١ والجوان ٢٦١/٤ يضرب به المثل في العلو .
والحُمات : أنياب الأفعى .
(٢) الميوق : نجم أحمر في طرف الهجرة ،
(٣) الحيوان ٤٥٣/٤ .
(٤) طبقات الشعراء ص ٢٩ .

من مثل قوله (١):

لم يَطْلُ ليلي ولكن لم أنمُ وننقني عنى الكرى طيفاً ألم
نفسى عنى قليلاً واعلمى أننى يا عبداً من لحم ودم
إن فى بُردىّ جسماً ناحلاً لوتوكّاتٍ عليه لا نهدم

ولكن كثرة الغزل المادى الصريح عنده طغت على مثل هذه الأبيات التي كان يشكو فيها الصبابة وتباريح الحب . وينبغي أن نعرف أنه مع ماديته في غزله كان لا يزال يستقى من غزل القدماء ومعانيه ، ولا يزال يتتبع حتى صورهم فيصوغها صياغة جديدة تلام رقعة عصره ، فقد روى الرواة أنه أنشد قول كثير :
ألا إنما ليلي عصاً خييزرانه إذا غمزوها بالأكف تلين
فقال : والله لو زعم أنها عصا منخ أو عصا زبد ، لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا ، ألا قال :

ودعجاء المحاجر من معدد كأن حديشها ثمر الجنان
إذا قامت لمشييتها تشتت كأن عظامها من خييزان (٢)

ومعنى ذلك أن بشارا كان يستغل صور الغزل القديم ، وكان يستغل أيضاً معانيه ، ومن خير ما يصور ذلك وقوفه عند طول الليل والسهاد فيه الذي طالما ذكره الجاهليون والإسلاميون ، فقد عرضه في معارض مختلفة ، تارة يقول (٣):
النجم في كبد السماء كأنه أعمى تحيّر ما لديه قائد
ويقول تارة ثانية (٤) :

خليلى ما بال اللدجى ليس يبرح وما بال ضوء الصبح لا يتوضح
أضل الصباح المستنير طريقه أم الدهر ليل كله ليس يبرح
ويقول تارة ثالثة (٥) :

كأن جفونه سملت بشوك فليس لنومه فيها قرار

المنبى للعكبرى (طبعة الحلبي) ٧٢/٢ .
(٤) الديوان ١٠٤/٢ .
(٥) الديوان ٢٤٩/٣ .

(١) أغاني ١٥٠/٣ وما بعدها .
(٢) أغاني ١٥٤/٣ .
(٣) انظر التبيان : شرح ديوان أبي العلي

أقول وليتي تزداد طولا أما لليل بعدهم نهارُ
جفنت عيني عن التغميض حتى كأن جفونها عنها قصارُ

وعلى هذه الشاكلة لا يزال يدير المعاني القديمة في ذهنه ويولد منها ويستخرج طرائف رائعة ، وعلى الرغم من أنه كان مكفوفاً كان يحسن الوصف حتى ليقول الأصمعي : « إنه ما نظر إلى الدنيا قط ، وكان يُشبه الأشياء بعضها ببعض في شعره ، فيأتي بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله ^(١) » ومن وصفه البديع لإحدى المغنيات قوله ^(٢) :

وصفراء مثل الحية زرانة لم تعش ° ببؤس ولم تتركب مطية راعٍ
تصلى لها آذاننا وعيوننا إذا ما التقينا والقلوب دواعٍ
جرى اللؤلؤ المكنون فوق لسانها لزوارها من ميزهـرٍ ويراعٍ ^(٣)
إذا قلدت أطرافها العود زلزلت ° قلوباً دعاهـا للوساوس دواعٍ
كانهم في جنة قد تلاحقت ° محاسنها من روضة ويفاعٍ ^(٤)
يروحون من تغريدها وحديثها نشاوى وما تسقيهم بصواعٍ ^(٥)
لعوب بالباب الرجال وإن دنت ° أطبع التقي والغنى غير مطاعٍ

وفي كل مكان من غزله نجد أثر الحضارة في رقة حسه ، سواء حين يصف حنينه وحرمانه وصدود محبوباته أو حين يصور لقاءه هن ووداعهن أو ذكرياته معهن على شاكلة قوله ^(٦) :

لقد كان ما بيني زماناً وبينها كما بين ريح المسك والعنبر الورد
وقوله ^(٧) :

عندها الصبر عن لقائي وعندي زفرات يأكلن قلب الجليد
ولعل في كل ما قدمنا ما يوضح كيف كانت صنعة بشار في شعره تقوم على

(٥) الصواع هنا : الحمام يشرب فيه .
(٦) أمالي المرتضى ٦٤/٢ والديوان ٣١٤/٢
(٧) الديوان ٢٧٢/٢

(١) أغاني ١٤٢/٣ .
(٢) أمالي المرتضى ١٣٩/٢ .
(٣) يراع هنا : مزمار .
(٤) اليفاع : المرتفع من الأرض .

الموازنة الدقيقة بين العناصر التقليدية في الشعر العربي والعناصر التجديدية المستمدة من الحضارة والثقافة المعاصرة . وثبتت بشار هذه الطريقة بحيث أصبحت منهجاً عاماً للشعراء من بعده ، وبحيث عدت بحق زعيم المجددين ، فهو الذي نهج لهم هذا النهج من التطور بالشعر العربي تطوراً لا تنقطع الصلة فيه بين حاضره وماضيه .

٦

صنعة أبي نواس

اسمه الحسن بن هاني ، وُلد بالأهواز سنة تسع وثلاثين ومائة ، وكان أبوه مولى^(١) لآل الحكم بن الجراح من بني سعد العشيرة اليمينيين ، قدم إلى هذه البلدة مع جند مروان بن محمد ، وتزوج بها جارية فارسية أهوازية تدعى جملبان ، كانت تغسل الصوف ، وأولدها عيدة ، منهم أبو نواس ، الذي تلقن الفارسية عنها وحذقها . ومات هاني وابنه صغير ، فانتقلت أمه إلى البصرة ، وهو ابن ست سنين ، فأسلمته إلى الكتّاب ، ولم يلبث أن اختلف إلى دروس العلماء حين شبَّ عن الطوق ، ويظهر أن رقة حال أمه اضطرتها إلى أن تلحقه بعطار ، فكث عنده مدة ، وملكته الشعرية تفتح في نفسه . وتصادف أن عامل الأهواز دعا هذا العطار إليه ، فصحب معه الغلام ، وكان والبة بن الحباب يزور هذا العامل لقراءة بينهما ، فتعرَّف على أبي نواس ، وكان وضيقاً صبيحاً ، وأعجب كل منهما بصاحبه ، وأسلم أبو نواس إليه قياده ، فاصطحبه معه إلى الكوفة حيث غمسه في كل ما كان ينغمس فيه مع رفاقه أمثال مطيع بن إلياس ، فخرج ماجناً على طريقةهم ، وهي طريقة لم تكن تخلو من شذوذ^(٢) . ويعود إلى البصرة ويلزم خلفاء الأحمر ويحمل عنه علماً كثيراً وأدباً واسعاً ، ويتعلق بجنان جارية

بغداد ٤٢٠/٨ والديوان ٣١ - ٣٢ .

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٩٤ .

(٢) العمدة لابن رتيق ٤٣/١ ، وتاريخ

الثقفين ، فتزورُّ عنه ، لسوء سلوكه ، وينظم فيها كثيراً من غزله ، وتجذبه بغداد فيتحول إليها ويقدمه إسحق الموصلي إلى الرشيد ، ولا يلبث أن يغضب عليه فيُسجَن ، لما يلجج فيه من عصبية مسرفة لمواليه القحطانيين^(١) . ويطرق باب البرامكة في أثناء ذلك ، فيحول بينه وبينهم أبان بن عبد الحميد ، ويدخلان في معركة هجاء عنيفة ، كان أبو نواس هو الذي يكثر فيها من السهام^(٢) ، ويظهر أن أبواب الفضل بن يحيى البرمكي فتحت له ، بينما ظل جعفر أخوه منقبضاً عنه ، فهجاه بينما مدح الفضل مدائح رائعة . ولما أوقع الرشيد به وبأخيه وأبيهم سنة ١٨٧ للهجرة حزن أبو نواس ، ورحل إلى مصر لغرض الترويح عن نفسه ، فمدح والى الخراج بها الحبيب بن عبد الحميد وكان فارسياً . ولم يطب له المقام وحنَّ إلى بغداد ، فقدم عليها بعد وفاة الرشيد ، واستقبله الأمين استقبالا حافلا ، ونادمه ، فلاكته الألسنة ، ويقال إن المأمون حين خلع أخاه ووجه بطاهر بن الحسين لمحاربتة كان يكتب كتباً تُقرأ على المنابر بخراسان يذكر فيها عيوبه وكان مما عابه به أن قال : « إنه استخلص رجلا شاعراً ماجناً كافراً يقال له الحسن بن هاني واستخلصه ليشرب معه الخمر ويرتكب المآثم ، ويهتك المحارم^(٣) » . ويقال إن الأمين حبس أبا نواس زمناً لحلاوته ، ويقال بل حبسه الفضل بن الربيع وزيره ، وفي أشعاره ما يدل على هذا الحبس^(٤) ، على أن الأجل لم يطل به ، فقد توفى قبل دخول المأمون بغداد ، وتختلف الروايات في سنة وفاته ، هل كانت سنة ١٩٥ أو سنة ١٩٩ كما تختلف في سببها^(٥) .

وتدل نصوص مختلفة على أن أبان نواس في أثناء مكثه في الكوفة والبصرة كان

- | | |
|---|-------------------------------------|
| (١) انظر في ذلك طبقات الشعراء ص ١٩٥ - | (٣) زهر الآداب ١١١/٢ . |
| ٢٠٠ وأخبار أبي نواس ص ١٥٥ وما بعدها . | (٤) زهر الآداب ١١١/٢ - ١١٢ . |
| (٢) طبقات الشعراء ص ٢٠٢ ، ٢٤١ | (٥) أخبار أبي نواس ص ٩٧ وانظر طبقات |
| والأغاني (طبعة الساسي) ٧٣/٢٠ والحيوان | الشعراء ص ١٩٤ . |
| ٤٤٨/٤ والديوان ص ١٨٠ . | |

يختلف إلى حلقات اللغويين وخاصة حلقة خلف^(١) ، وهو الذي دفعه إلى حفظ
 مئات الأراجيز ، ويقال إنه خرج إلى البادية سنة ، لينهل من ينابيع اللغة
 الأصلية . ولم يختلف أبو نواس إلى حلقات اللغويين وحدهم بل اختلف أيضاً
 إلى حلقات الفقهاء والمحدثين^(٢) والمتكلمين ، حتى قالوا إنه بدأ حياته متكلماً ثم
 نظم الشعر^(٣) ، ومر بنا في غير هذا الموضع كيف كان يجلب إلى شعره ألفاظ
 المتكلمين ومصطلحاتهم .

ولعلنا بذلك كله نستطيع أن نعرف مكونات شخصيته الأدبية ، وهي
 تقرب من مكونات بشار ، فقد ألم بثقافات عصره إلاماً واسعاً وورث عن الفرس
 حدة مزاجهم وأخذت البيئة المأجنة تؤجج هذه الحدة ، بكل ما أخذه عن والبه
 وأضرابه ، حتى لنجده يخطو في الفسق والمجون خطوات بالقياس إلى بشار ، إذ
 أخذ يتغنى بالغلما ، وكأنما لم تكفه الجوارى ، وإن كان ابن المعتز يلاحظ
 أنه كان يكثر من ذلك تمويهاً وخداعاً عن فسقه الحقيقي بالجوارى والإماء^(٤) ،
 وربما كان لما اتهم به من شذوذ أثر في ذلك فاندفع يعلن على رعوس الأشهاد
 كذب ما يقال عنه ، ومن ثمّ قد يكون من الخطأ أن نبالغ في تصوير هذه
 الوصمة عند أبي نواس وأن نبحت نقسيتها على أساسها .

على أن من الممكن أن تكون مجاهرة أبي نواس بغلامياته ضرباً من التطرف
 والدعابة كان يسوقه في مجالس جماعته المأجنة من أمثال الخاركي وأبي يعقوب
 التمار وأبي هفان والحسين بن الضحاك الخليع^(٥) ، ويشهد معاصروه بأنه كان
 ظريفاً يخلب الناس بظرفه وكثرة مَلَّحه^(٦) . وهو في ذلك يختلف عن بشار ،
 فبشار في مزاحه جيدٌ وصرامة ، أما أبو نواس فليس فيه من الجحد والصرامة شيء

(١) طبقات الشعراء ص ١٩٤ ومن قول
 أبي نواس في رثائه .
 كنا متى ما ندن منه نغترف
 رواية لا تجتنى من الصحف

(٢) طبقات الشعراء ص ٢٠١ .

(٣) نفس المصدر ص ٢٧٢ .

(٤) طبقات الشعراء ص ٣٠٩ .

(٥) انظر راجعهم في طبقات الشعراء وصلتهم
 بأبي نواس .

(٦) طبقات الشعراء ص ١٩٥ .

وكان يشعر بذلك في نفسه ، بل كان يتخذ إليه كل وسيلة حتى ليقول (١) :

أتتبع الظرفاء أكتب عنهم^١ كما أحدثت من أحب فيضحكها

وجعله هذا الجانب قريباً إلى أهل عصره من خلفاء ووزراء، فكانوا يرسلون في طلبه إلى مجالسهم فيفأكههم ويسوق لهم نوادر تضحكهم ، ولعل ذلك ما جعله يتحول في بعض القصص إلى شخصية مضحكة ، وهي وظيفة كان يقوم بها أبو دلامة معاصره . لكن لا شك أن الناس في بغداد كانوا يتناقلون عنه نوادر كثيرة أعدت لنمو شخصيته القصصية المضحكة مع مر الزمن . ومما يدخل في هذا الباب ورواه الجاحظ عنه أن مجنوناً موسوساً يسمى أبا الحاسب كان يهذى بأنه سيصير ملكاً وأنه ألهم ما يحدث في الدنيا من الملاحم فكان أبو نواس يقول أشعراً على لسانه ، وما يزال يوردها على سمعه له حتى يحفظها ، وكان يتحدث فيها عما سيقع عبثاً ودعابة ، ويروى الجاحظ قطعة من تلك الأشعار (٢) .

ومثل هذه الشخصية ينبغي أن نتأني في الحكم عليها وأن لا نظن أن كل ما تنظمه بصور نفسيها أو وقائعها ، فكثير منه نُظم تظرفاً ودعابة وعبثاً ، ونستطيع أن نضع في هذا الجانب من التعابث أطرافاً مما في شعره من شعوبية وزندقة وخروج على الإسلام من مثل قوله السابق (٣) :

يا ناظرا في الدين ما الأمرُ ؟ لا قدرٌ صحَّ ولا جبَّيرُ
ما صحَّ عندي من جميع الذي تذكر إلا الموت والقبر

وقوله (٤) :

يا أحمدُ المرتجى في كلِّ نائبةٍ قم سيدي نعص جبَّار السمواتِ

ومثل هذا كثير في ديوانه ، ولا نشك في أنه كان ينظمه أثناء معاقبته للخمر هزلاً وفكاهة . وأيضاً لا بد أن نلاحظ شيئاً آخر هو كثرة ما حمل عليه من شعر الخمر والمجون ، يقول ابن المعتز : « إن العامة الحمقى قد لهجت بأن

(١) الحيوان الجاحظ ٧٥/٤ .

(٢) البيان والتبيين ٢٢٨/٢ .

(٣) انظر الوساطة ص ٦٣ والموضح

ص ٢٧٧ .

(٤) الدبوان ص ٢٥٠ .

تنسب كل شعر في المجون إلى أبي نواس وكذلك تصنع في أمر مجنون بنى عامر ، كل شعر فيه ذكر ليلي تنسبه إلى المجنون^(١) . ولا نبالغ إذا قلنا إن دواوين الحسين بن الضحاك الخليع ونظرائه من المجان تلك التي فتمدت قد دخلت في ديوان أبي نواس . لذلك يكون من الخطأ أن نحمل عليه كل ما جاء في ديوانه وإن كنا بعد ذلك لا ننفي عنه جملة خمرياتة وغزلياته العابثة فكثير منها روى عند الجاحظ وابن المعتز وأضرابهما من النقاد الأثبات ، ومن المؤكد أنه كان ماجناً عابثاً على فكاهة فيه . وأقوى ما تتجلى ملكة الشعر عنده في خمرياتة ، وكان يحتذى فيها على مثال الوليد بن يزيد^(٢) ، وقد استشهدنا فيما أسلفنا بأمثالة منها عنده ، وطرائفها عند أبي نواس أكثر من أن تستقصى ، إذ كان يعرف كيف يولد في المعاني وكيف يستخرج دفائنها ودقائقها ، كما كان يعرف كيف يأتي بالصور النادرة من مثل قوله^(٣) :

وكتوس كأنهن نجومٌ جارياتٌ برُوجُها أيدينا
طلعاتٌ مع السقاة . علينا فإذا ما غرَبَ بنٌ يغربن فينا
وقوله^(٤) :

وكأسٍ كمصباح السماء شربتها على قبلةٍ أو موعِدٍ بلقاءِ
أنت دونها الأيام حتى كأنها تساقط نورٍ من فتوق سماءِ
وهو على هذه الشاكلة في غزله أيضا ، إذ كان يعرف كيف ينوع في معانيه ، وكيف يستمد من أوعية القديم في الحنين والصدِّ والإعراض والدلال ما تتلأأ فيه خواطره وتتألق فيه أحاسيسه . وكان ينحو في غزله منحى سهلاً ، حتى لتصبح بعض غزلياته أسلس على اللسان من الماء العذب ، من مثل قوله الذي مرَّ بنا^(٥) :

حاملُ الهوى تعبٌ يستخفه الطربُ
إن بكى يحقُّ له ليس ما به لعبُ

وهو في غزله بالغلما ينحو كثيراً منحى التعابث والهزل ، ولعل ذلك

(١) طبقات الشعراء ص ٨٩ .
(٢) اغاني (طبعة دار الكتب) ٢٠/٧ .
(٣) الديوان ص ٣٣٩ .
(٤) الديوان ص ٦٣ .
(٥) معاهد التنصيص والديوان ص ٣٦١ .

ما جعله يحشد فيه كثيراً من ألفاظ العامة ، وخاصة إذا كان الغلام أعجمياً ، فإنه يستحلفه بألهة العجم وبكتبهم المقدسة وما يؤلهون من كواكب ويقدمون من كهنة النار ، ويسوق له في أثناء ذلك كلمات أعجمية كثيرة . وكان في هجائه كغزله بالغلما ن يتعابث ويتماجن ، وأحياناً يعجده ، فيرمي بالزندقة ويقذف في الأعراض على شاكلة بشار . وهجاؤه الأول أخف ، ومن أمثلته هجاؤه لإسماعيل بن نسيبخت ، وكان يرتعى على مائدته ، ولكنه لم يسلم من عبثه ، فقال فيه (١) :

خُبِزُ إِسْمَاعِيلَ كَالْوَشِّ إِذَا مَا شُقَّ يَرْفَا

وقال أيضاً (٢) :

على خُبِزِ إِسْمَاعِيلِ وَاقِيَةَ الْبُخْلِ
وما خُبِزُهُ إِلَّا كَأَوَى يُرَى ابْنُهَا
وما خُبِزُهُ إِلَّا كَعَسَقَاءِ مُغْرِبٍ
يحدث عنها الناس من غير رؤية
وقد حلَّ في دار الأمان من الأكلِ
ولم تُرَ آوَى في الحزون ولا السَّهْلِ
تُصَوَّرُ في بُسْطِ الملوِكِ وفي المُثَلِ
سوى صورةٍ ما إن تَمِرُّ ولا تُحَلِي

وكان يتوقَّر في مديحه وشعره الرسمي ، ويختار له إطاراً جزلاً قوياً متيناً ، يقدم له بوصف الصحراء على طريقة القدماء ، وقد وصف في قصيدته التي مدح بها الحصيب رحلته من بغداد إلى الفسطاط ، وهي التي يقول فيها (٣) :

فما جازه جودٌ ولا حملٌ دونه ولكن يصير الجودُ حيث يصيرُ

وكان يجنح في مديحه إلى المبالغة والإسراف على نفسه في الارتفاع بالمدوحين عن البشر ، حتى ليقول في الرشيد (٤) :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطفُ التي لم تُخلقِ

ويقول في الأمين — إن صحَّ أنه له — مستغلاً طريقة المتكلمين (٥) :

ألا يا خير من رأت العيونُ نظيرك لا يُحسُّ ولا يكونُ

(٤) الديوان ص ٦٢ .
(٥) الديوان ص ١١٦ ونسب ابن المعتز الأبيات للنظام . انظر طبقات الشعراء ص ٢٧٢ .

(١) الديوان ص ١٧٢ .
(٢) الحيوان ١٢٩/٣ والديوان ١٧١
وأخبار أبي نواس ١٢٧ .
(٣) الديوان ص ٩٨ .

وفضلك لا يُحَدُّ ولا يُجَارَى ولا تحوى حيازته الظنونُ
خلقت بلا مشاكلةٍ لشيءٍ فأنت الفوق والشقلان دونُ

ويقول في الفضل بن يحيى البرمكي (١):

أُوْحِدَهُ اللهُ فما مثلهُ لطالبِ ذاك ولا ناشدِ
وليس على الله بمُسْتَنْكَرٍ أن يجمع العالم في واحدٍ

وبذلك كان من أوائل من أعدوا لاتساع المبالغة في المديح العباسي ،
ومضى الشعراء من بعده يبالغون ، حتى رفعوا ممدوحهم إلى مرتبة الآلهة .
وربما كان ، مما يتصل بهذا الفن التقليدي : فن المديح عنده ، استخدامُه للرجز ،
وخاصة في طردياته ، وهو فيها يتفوق تفرقاً منقطع النظير ، وقد أشاد بها الجاحظ
إشادة رائعة على ما مرَّ في غير هذا الموضع . وبينما نراه يعنى بصناعته اللفظية
في المديح والرثاء نراه يفرط في السهولة حين يتغزل ، وكان ينظم كثيراً في أوزان
المجثث والمقتضب والمتدارك وما يشاكلها من البحور المجزوءة ، معبراً عن أحاسيس
الحب ، وملاًئماً بينها وبين الغناء الذي عاصره . وله شعر في الزهديات ربما نظمه
مجاراة لأبي العتاهية وأمثاله ممن كان تروج أشعارهم في العامة ، أما الزعم بأنه
كفَّ في آخر حياته عن الملاذ فهو زعم باطل (٢) ، إنما تلك كانت لحظات صحويِّ
تعريه من حين إلى حين . ومن بديع ما نظمه في هذه اللحظات قوله (٣) :

ياربَّ وجهٍ في التراب عتيقٍ وياربَّ حُسنٍ في التراب رقيقٍ
فقل لقريب الدار إنك راحلٌ إلى منزلٍ نأى المحل سحيقٍ
وما الناس إلا هالكٌ وابنُ هالكٍ وذو نَسَبٍ في الهالكين عريقٍ
إذا امتحن الدنيا لبيبٌ تكشفتْ له عن عدوِّ في ثيابٍ ضديقٍ

وواضح مما قدمنا أن صنعة الشعر عند أبي نواس كانت تعتمد اعتماداً شديداً
على الإطار القديم في المديح والرثاء وما يشبههما ، بينما كانت تنفك من هذا الإطار

(٣) الديوان ١٩٢ .

(١) الحيوان ٦٣/٣ وما بعدها .
(٢) انظر في ذلك طبقات الشعراء ص ١٩٤ .

أحياناً في الغزل والخمريات ، وقد تظل له قوة البناء فيهما ، وتظل له روعة التصوير ودقة العاطفة ، وقد يهبط وخاصة حين يتعابث ويهزل إلى لغة العامة وإلى أسلوب ليس فيه شيء من قوة ، كان يعتمد فيه إلى اللحن أحياناً^(١). ولعل ذلك ما جعل بعض القدماء يقول عنه ، وهو قول صحيح : « إنه كان لا يقوم على شعره ويقوله على السكر كثيراً ، نشعره متفاوت ، لذلك يوجد فيه ما هو في الشُّرْبِياً جودة وحسناً وقوة وما هو في الحضيض ضعفاً وركاكة^(٢) ». على أنه ينبغي أن لا ننسى أن شعراً كثيراً منتحلاً أضيف إليه ، حتى لنجد موشحة مبعثرة بين أشعاره في ديوانه^(٣) ، والمشهور أن الموشحات ظهرت بعده بقرن على الأقل ، ولم تظهر في المشرق وإنما ظهرت في الأندلس وظلت هناك طويلاً قبل أن تنتشر في العالم العربي . ولعل في ذلك ما يدل على أن العصور التالية لعصر أبي نواس ظلت تضيف إليه كثيراً من الأشعار ، ولم تتورع أن تضيف إليه بعض الموشحات وكان أهم باب نفذوا منه إلى ذلك باب المحجون والأدب المكشوف .

٧

صنعة أبي العتاهية

هو إسماعيل بن القاسم ، كان أبوه من موالى بني عَنَزَةَ ، وكانت أمه بنت زياد المحاربي أحد موالى بني زُهْرَةَ ، وقد وُلِدَ لهما سنة ١٣٠ للهجرة في قرية عين التمر بالقرب من الأنبار غربي الكوفة . وَيُظَنُّ أن القاسم كان نبطياً ، وقد كان يحترف الحجاماة ، وانتقل - على ما يظهر - بأسرته إلى الكوفة فنشأ بها أبو العتاهية . ولما ترعرع احترف مع أخيه زيد بيع الخزف ، ولم تلبث مواهبه الشعرية أن استيقظت في نفسه ، فكان ينشد من يشترون منه

(١) انظر ترجمته في الموشح للمرزبانى . (٣) الديوان ص ٣٤٦ .

(٢) طبقات الشعراء ص ١٩٥ .

الحرار شعره ، فيعجبون به وينقشونه على جِرارهم^(١) . ولم يطل به الأمر حتى انصرف عن بيع الخزف ، ولزم الخنثين من شباب الكوفة ، ولبس ملابسهم^(٢) وانتظم في سلك المُجَّان من أمثال مطيع بن إياس . وتعرّف في أثناء ذلك على إبراهيم الموصلي مغنى المهدي والرشيدي فيما بعد ، واتفقا على الرحيل إلى بغداد ، غير أن الأبواب فيها لم تفتح له ، فعاد أدراجه إلى الخيرة^(٣) ، وتعلق فيها بجارية لبني معن بن زائدة كانت نائحة ولها حسن وجمال ، ولكن موالها حالوا بينها وبينه^(٤) . وأخذ شعره فيها يذيع ، فاستدعاه الموصلي ووصله بالمهدي فمدحه ونال جوائز السنية . وحدث أن رأى جارية من جوارى القصر هي عُتْبَة ، وكانت من جوارى رائطة بنت السفّاح زوج المهدي ، ف وقعت في قلبه وأخذ يتغزل فيها غزلا كثيراً ، وبلغ المهدي ذلك فغضب لتعرضه لِحُرْمته وأمر بحبسها ، وشفع فيه خاله يزيد بن منصور حتى خلّصه ، فعاد إلى مثل حاله معها ، فتدخلت رائطة ، وأثارت حفيظة المهدي عليه ، فأحضره وضربه بالسياط في الدواوين بين يديه . غير أنه عاد فرقاً له ، ووعده أن يسترهبها من مولاتها ويدفعها إليه . وعلمت بذلك عتبة ، وكانت تزدريه على نحو ما كانت تزدرى جنان أبا نواس ، فاسترحمت المهدي واستجارت به ، وقالت إنه غير عاشق ، إنما يريد الذكر والشهرة بتغنيه فيّ وامتحنه بمال ذي خطر ، فإنه سيُلهيه عني ويشغله عن ذكرى ، فأمر له المهدي بمائة ألف ، ولم يُسمِّ دراهم ولا دنانير ، وأعطاه صكاً بذلك ، فكان كلما حاول أن يصرف الصكّ قدمه له الموظفون بالدواوين دراهم ، فكان يأبأها . وظل شهراً مطالباً بالدنانير ، ونسى عتْبَة وذكرها فأشرفت عليه يوماً وقالت : « يا صفيق الوجه لو كنت عاشقاً لشغلك العشق عن المفاضلة بين الدراهم والدنانير . وبلغ كلامها المهدي ، فعلم أنها كانت أعرف بقصة الرجل ، فأمسك عن أمره^(٥) . غير أنه ظل يقربه منه ، وتبعه الهادي والرشيدي يسيران معه نفس السيرة ، ويقال إنه

(١) انظر الأغاني (طبعة دار الكتب)
 ٩/٤ وقد ترجم له أبو الفرج ترجمة ضافية
 في هذا الجزء .
 (٢) أغاني ٧/٤ .
 (٣) أغاني ٤/٤ .
 (٤) أغاني ٢٤/٤ .
 (٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٣٠
 وانظر زهر الآداب ٣٥/٢ .

لم يكن يفارق الرشيد في سفر ولا في حضر^(١) .

ولا نمضى طويلاً في عصر الرشيد ، حتى نرى أبا العتاهية يتنساك ويلبس الصوف ويزهد ويترك حضور المنادمة والقول في الغزل ، ويُحضره الرشيد ويأمره أن يعود إلى ما كان عليه ، فيمتنع ، فيضربه ستين سوطاً ويأمر بحبسه ، وينظم أشعاراً كثيرة يستعطفه ، وتُنقَلُ إلى الرشيد ، وكان مما نظمته قوله^(٢) :

أما والله إن الظلم لُومٌ وما زال المُسِيء هو الظالمُ
إلى دِيَّان يوم الدين نمضى وعند الله تجتمع الخصوم

فعطف عليه الرشيد وأطلق سراحه ، وتصادف أن انقبض عن الدنيا وغشيته سحابةٌ من الحزن بعد فتكه بالبرامكة ، فكان يستريح إلى أشعار أبي العتاهية الجديدة في الزهد ، ويفسح له في مجالسه ونزهاته . ولما تحوالت مقاليد الأمور إلى المأمون كان يقربه منه ويصله^(٣) ، ويستحسن شعره ، إلى أن توفي سنة عشر ومائتين وقيل بل سنة إحدى عشرة وقيل بل ثلاث عشرة . وواضح أن انقلاباً حدث في حياة أبي العتاهية ، فتحول مما كان يأخذ فيه مع شعراء بغداد لعصره من هو ومجون إلى زهد في الدنيا ومتاعها الزائل ، وكاد يقصر شعره على ذلك . ولم يلبث معاصروه أن تساءلوا هل هذا الزهد مردُّه إلى تقوى حقيقية ، أو مرده إلى زنادقة ومانوية فهو يستمد فيه من ماني والزنادقة على شاكلة صالح بن عبد القدوس وأضرابه ممن كانوا ينزعون في زهدهم منزعاً مانوياً؟ . وتعرض له حمدويه صاحب الزنادقة يريد أن يثبت التهمة عليه ، فقعد حججاً في الطريق ، يحججهم الفقراء والمساكين^(٤) وحامت حوله شبه كثيرة ، وقيل إنه يقنن للقمر ويبتهل له ابتهال المانوية^(٥) ، وشنع عليه واعظ كبير من وعاظ بغداد ، هو منصور بن عمار ، فقال إنه زنديق^(٦) ، وقال كثيرون إنه لا يؤمن بالبعث^(٧) . ويقول ابن المعتز في

(٥) أغاني ٣٥/٤ .
(٦) أغاني ٣٤/٤ ، ٥١ .
(٧) أغاني ٢/٤ .

(١) أغاني ٦٣/٤ .
(٢) أغاني ٥١/٤ .
(٣) أغاني ٥٣/٤ وما بعدها .
(٤) أغاني ٧/٤ .

ترجمته إنه « يُرْمَى بالزندقة مع كثرة أشعاره في الزهد والمواعظ وذكر الموت والحشر والنار والجنة^(١) ؛ والذي يصح لي أنه كان ثنويًّا » ويقول في ترجمة ابنه العتاهية : « كان أبوه خبيث الدين ، يذهب مذهب الثنوية ، إلا أنه كان ناسك الظاهر^(٢) . وفي الأغاني أنه كان ينظم شعراً يدل على توحيده لينفي تهمة الزندقة عنه ، من مثل قوله^(٣) :

ألا إننا كلنا بائدٌ وأى بنى آدمٍ نخالدُ
وبدوهمُ كان من ربهم وكلُّ إلى ربِّه عائدُ
فياعجباً كيف يُعصى إلا هُ أم كيف يجحده الجاحدُ
وفي كل شيء له آيةٌ تدلُّ على أنه واحدُ

ولو أننا وصلتنا أشعاره كاملةً لأمكن الحكم عليه حكماً دقيقاً ، غير أن ما طُبع من شعره ونُشر باسم « الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية » إنما هو اختيارات فقيه أندلسي ، اختارها بذوقه الديني السليم ، ولعل ذلك ما يجعلها تتضارب مع ما يقال عن الشاعر من أن شعره إنما هو في ذكر الموت والفناء دون ذكر النشور والمعاد^(٤) ، فالمعاد والنشور مبثوثان في اختيارات الفقيه ، بحيث يمكن أن يقال إن هذه التهمة غير صحيحة. وإن كنا في الوقت نفسه نشك في أن تكون صورة هذه المختارات ضابطة لحقيقة زهدياته فقد يكون الفقيه اختار من ديوانه تلك الأشعار التي كان ينظمها تغطية وتعمية لحقيقة أمره . ولا يشك من يقرأها في أن فكرة الموت ومصير الإنسان في حياته كانت هي شغله الأول ، فقد دار عليها أكثر تلك الزهديات . وفي الأغاني نصٌ مهمٌ عن أحمد بن حرب ، يقول فيه : « كان مذهبُ أبي العتاهية القولَ بالتوحيد وأن الله خلق جوهرين متضادين لا من شيء ، ثم إنه بتى العالم هذه البنية منهما . . وكان يزعم أن الله سيرد كل شيء إلى الجوهرين المتضادين قبل أن تفسى الأعيان جميعاً . . وكان مجبراً^(٥) . » . وكأنه حاول بذلك أن يوفق بين نظرية الإسلام في التوحيد ونظرية المانوية في أن

(٤) أغاني ٤ / ٢ .

(٥) أغاني ٤ / ٥ .

(١) طبقات الشعراء ص ٢٢٨ .

(٢) طبقات الشعراء ص ٣٦٤ .

(٣) أغاني ٤ / ٣٥ والديوان ص ٦٩ .

هناك إلهين إلهما للنور والخير وإلهما للظلمة والشر ، وللخير أجناسه وللشر أجناسه ، وقد بُنى منهما العالم . ونجد في شعره القليل الذي وصلنا ما يؤكد أنه كان حقاً يرى هذه النظرية ، ويعتقدها من مثل قوله (١) :

الخير والشر هما أزواجُ لذا نتاجُ ولذا نتاجُ
لكل إنسان طبيعتان خيرٌ وشرٌّ وهما ضدَّان
والخيرُ والشرُّ إذا ما عُدَّا بينهما بونٌ بعيدٌ جدًّا

فهو في زهده كان يتصل بالمانوية كما شهد معاصروه وكما تشهد أشعاره ، وقد مرّ بنا أن مثال الزاهد عنده هو نفس مثاله عند الهنود، وهو بوذا الذي فرّ عن ملكه وساح مسكيناً يفكر في ملكوت السموات والأرض. فزهدُ أبي العتاهية لم يكن زهداً إسلامياً خالصاً ، بل كانت تشوبه عناصر أجنبية .

وإذا رجعنا إلى شعره الذي روته المتتخبات المنشورة له بالاسم « الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية » وما روته له كتبُ الأدب من مثل الأغاني وجدنا أشعاره تمثل حياته وما حدث بها من انقلاب ، إذ يتراءى لنا في مرحلتين واضحتين تمام الوضوح : مرحلة أولى نراه فيه على شاكلة الشعراء المعاصرين له الذين يُجسِّرون شعرهم في تصوير اللهو والمجون ومجالس الأُنس والطرب . ولا نجد في أخباره أنه تبدّى أو دخل في البادية كما صنع بشار وأبو نواس ولا أنه لزم كبار اللغويين أمثال خلف الأحمر ، وكأنه استقى شعره من القطع العباسية الجديدة التي كان يغنى فيها المغنون ، ولم يحاول التزود تزوداً واسعاً بالتراث القديم ، ولذلك قلما نجد عنده ضخامة البناء وما يُطوَى فيها من أسلوب جزل رصين ، وهو من هذه الناحية يقرب اقتراباً شديداً من اللغة اليومية التي عاصرها ، حتى في مديحه وشعره الرسمي الذي كان يسلّتي به الخلفاء، وخير ما يمثله قصيدته اللامية في المهدي ، وهي التي يستهلها بقوله :

ألا ما لسيِّدتي ما لها أدلاً فأحمل إدلالها

(٢) أغاني ٣٣/٤ والديوان ص ٣٠٩

(١) أغاني ٣٧/٤ والديوان ص ٣٤٦ .

وإلا ففيمَ تجنّنتَ وما جنّيتُ سَقَى اللهُ أطلالها

ويستمر في هذا الأسلوب السهل العذب حتى ينتقل إلى المديح فيقول :

أنته الخِلافةُ منقادةٌ إليه تُجرّـرُ أذيالها
ولم تك تصلحُ إلا له ولم يك يصلحُ إلا لها
ولو رامها أحدٌ غيره لزلزلتِ الأرضُ زلزالها
ولو لم تُطعه بناتُ القلوب لما قبل اللهُ أعمالها
وإن الخليفة من بغض لا إليه ليُبغض من قالها

وواضح أنه يختار لمديحه أسلوباً خفيفاً يجعله قريباً إلى النفوس ، وهو في ذلك يخطو بعد بشارٍ خطوةً ، فقد كان بشار يحافظ في مدائحه على الأسلوب الجزل القوي ، وكذلك كان يصنع أبو نواس غالباً ، أما أبو العتاهية فالتزم هذا الأسلوب اليسير لاني غزلياته ، بأن أبي نواس بل أيضاً في مدائحه ، وهي سهولة تقترن بموسيقى صافية حلوة يبدو الشعر فيها كأنه أنغام خالصة . وتبلغ هذه السهولة الغاية في غزله ، حتى ليقول ابن المعتز إن « غزله لين جداً مشاكل الكلام النساء » . وكان ملازمته للمخنثين في مطلع حياته وتعرفه على لغتهم هما اللذان أتاحا له هذه السهولة المفرطة التي تلقانا في مثل قوله (١) :

كأنها من حسنها درةٌ أخرجها اليممُ إلى الساحلِ
كأن في فيها وفي طرفها سواحراً أقبلن من بابل
لم يُبق مني حبها ما خلا حشاشةً في بدن ناسلِ
يا من رأى قبلي قتيلاً بكى من شاة الوجد على القاتلِ

والرقة واضحة في هذه الأبيات ، وهي تقع من القلوب موقع الزلال البارد من الظمان ، وكأنها الماء السلسبيل .

وانتقل أبو العتاهية بهذا الأسلوب السهل الممعن في سهولته إلى الدور الثاني من حياته دور الزهد والدعوة إلى الانصراف عن الدنيا ومتاعها ، والتفكير

(١) أغاني ٤/٤٥٠ .

في الموت وظلمة القبر ووحشته ، ويسود زهدياته في أثناء ذلك تشاؤم أسود حزين ،
فالحياة ليس فيها إلا الألم وإلا الموت وغصصه ، وأولى بالإنسان فيها أن لا يفرح
بمتعتها ، بل أولى به أن يبكي على نفسه ، يقول (١) :

للدواعي الحير والثَّ	مر دنو ونزوح
سيصير المرء يوماً	جسداً ما فيه روح
بين عيني كل حَيِّ	علم الموت يلوح
كلنا في غفلة وإلا	موت يغدو ويروح
نُحُّ على نفسك يأمس	مكين إن كنت تنوح
لتموتن وإن عمم	رَّت ما عمم نوح

ويقال إن الملاحين غنَّوا الرشيد هذه المقطوعة في إحدى نزواته بدجلة ، فلما
سمعها جعل يبكي وينتحب (٢) . وفي هذا الخبر ما يدل على قرب شعره من روح
الشعب ، إذ لم يكن المغنون وحدهم الذين يغنون به ، بل كان أفراد الشعب من
ملاحين وغيرهم يتغنون فيه ، مما يدل على أنه كان له صدى عميق في نفوس
الطبقة العامة التي لم تكن تعرف الترف ولا حياة الدعة واللّهوتلك التي عاشها الأمراء
العباسيون والأشراف الذين نعموا بملذات الحياة كما عاشها الشعراء الماجنون في
نواحي بغداد . ولم يكن هذا الشعر الزاهد قريباً منها في معانيه فحسب ، بل كان
قريباً منها في ألفاظه ، بل لعننا لا نبعد إذا قلنا إنه كان من نفس ألفاظها اليومية .
ويتحول كثير منه إلى ما يشبه وعظ الوُعَّاظ ممن كانوا يعظون الناس في المسجد
الجامع ، فيضعون الموت تحت أعينهم للعبرة والعظة (٣) ، ولعل ذلك ما يجعل
الاستفهام والأمر والتعجب يشيع في تلك الزهديات . على أن مسحة مهمة
تعلوها هي مسحة الكآبة والبَّرم بالحياة ، وهي ليست مسحة إسلامية ، فالإسلام
لا يشوِّه الحياة ولا يبغضها إلى الناس ، بل يدعوهم إلى العمل الصالح ، أما

بالتفصيل مشهد الموت والغسل والدفن من
ص ٢٩٣ إلى ٢٩٥ في الديوان .

(١) أغاني ١٠٣/٤ والديوان ص ٦٦ .

(٢) أغاني ١٠٤/٤ .

(٣) انظر القصيدة الطويلة التي يصف فيها

أبو العتاهية فيصورها في سواد خائق ، وهو سواد جباهه فيما نظن من قراءاته في المانوية واختلاطه بأصحابها ، إن لم يكن من اعتناقه لها ولكن على أساس فلسفته التي قدمناها من التوفيق بينها وبين الإسلام ، بحيث آمن بربه وأقرّ بالشواب والعقاب في الدار الآخرة ، كما يشهد بذلك كثير من أشعاره .

ومما لا ريب فيه أنه كان يكثر من قراءة المترجمات ، وخاصة في باب الحكيم والموت ، فقد قالوا إنه نظم في بعض مرثيه قول بعض الفلاسفة لما حضروا موت الإسكندر : « الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم وهو اليوم أوعظ منه أمس » فقال في رثاء علي بن ثابت :

وكانت في حياتك لي عظاتٌ وأنت اليوم أوعظُ منك حياً (١)

ومرّت بنا مرثية أخرى له في علي ، وقد جعله تصويره لآلام الحياة والموت يُجيد في هذا الموضوع . وكان كثيراً ما ينقل حكم الأوائل من فرس وغير فرس إلى شعره ، ولعل ذلك ما أتاح له أن ينظم مزدوجته : « ذات الأمثال » التي امتدت إلى أربعة آلاف بيت . ويقول الجاحظ تعليقاً على قوله : « أسرع في نقص امرئ تمامه » : ذهب إلى كلام الأول : « كل ما أقام شخص ، وكل ما ازداد نقص ، ولو كان الناس يميتهم الداء ، إذن لأعاشهم الدواء (٢) » .

وأظن أن فيما أسلفنا ما يدل في وضوح على صنعة أبي العتاهية ، وهي صنعة كانت تقوم على السهولة المفرطة في اختيار الألفاظ والعبارات ، حتى لتقرب من لغة الناس اليومية ، بل حتى ليصيبها أحياناً ضرب من الابتذال ، ومن أجل ذلك كان الأصمعي يقول : « شعر أبي العتاهية كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والتراب والخزف والنوى (٣) » ويقول أبو الفرج إنه كثير الساقط المرذول (٤) على أننا نلاحظ أنه لم يُدخل في شعره ألفاظاً أعجمية ، إنما هو القرب فقط من كلام العامة ، وكان يتخذ ذلك مذهباً في صنعة شعره ، حتى يكون أكثر تداولاً ،

(١) البيان والتبيين ٤٠/١ وانظر ٢٥٧/٣ (٣) أغاني ٤٠/٤ .

والأغاني ٤٤/٤ . (٤) أغاني ٢/٤ .

(٢) البيان والتبيين ١٥٤/١ .

ومع ذلك لم يخرج عن الفصحى ، وظلت عنايته بالمعاني تحول بين شعره وبين السقوط . والذي لا شك فيه أنه بسّط لغة الشعر لا في مجال اللهو والغزل والحمير كما صنع بشار أحياناً وأبو نواس غالباً ، بل أيضاً في مجال الزهد والمديح ، فحتى المديح لم يقف عائقاً في سبيل هذا الأسلوب المبسط السهل ، إذ انفك عن كثير من تقاليد القديمة من حيث مقدماته في وصف الصحراء والرحلة على النوق ، وكذلك من حيث لغته الضخمة الجذلة وما كان يشوبها من الغريب عند بشار وأضرابه . وأدته هذه السهولة وما يدمج فيها من تبسيط إلى اختيار الأوزان الخفيفة والمجزوءة يصوغ منها شعره ، بل لقد اندفع مجدد في الأوزان على نحو ما مر بنا في الفصل السابق مظهراً براعة فائقة .

٨

ظهور مذهب التصنيع

كان ذوق التصنيع أو الزخرف والزينة يعم في كثير من جوانب الحياة العباسية فقد كانت قصور الخلفاء والأمراء وكثير من القواد والوزراء والأشراف تكتظ بالستور والبسط المعلقة على الحوائط والنوافذ متنافسة بألوانها الزاهية وما عليها من التصاوير المذهبة ، وكانت الحيطان والسقوف والأبواب تذهب وتفضض ، كما كانت الغرف والأبهاء تزدان بالأثاث النفيس والفرش الأنيقة . ويصف أحمد ابن حرب المعروف بأبي هفان مجلساً للأمين ، فيقول : إنه دعا الشعراء ، فدخلوا إليه في « إيوان (بهو) فائح فاسح يسافر فيه البصر ، جعل كالبيضة بياضاً ، ثم ذهب بالإبريز المخالف بينه باللأزورد ، ذى أبواب عظام ومصاريع غلاظ تتلأأ فيها مسامير الذهب ، قد قُمت رعووسها بالجوهر النفيس ، وقد فرش بفرش كأنها صبغ الدم ، منقش بتصاوير الذهب وتماثيل العقيان ، ونضد فيه العنبر والكافور وعجين المسك . . . والتزايين^(١) » ويصف آخر داراً للوائق فيقول :

(١) طبقات الشعراء ص ٢٠٩ .

« إنها كانت مُلبَّسة الحيطان بالوشى المنسوج بالذهب وإنه رآه يجلس على سرير مرصع بالجواهر ، وعليه ثياب منسوجة بالذهب ، وإلى جانبه فريدة تغنيه وعليها مثل ثيابه^(١) . »

وكانت دور كثير من الوزراء لا تقل عن دور الخلفاء أناقة مثل دور البرامكة وبنى سهل ، وكذلك كانت دور الأمراء والأشراف والموظفين الكبار ممن كانت تُغدق عليهم الدولة . وعلى نحو ما تأنقوا في قصورهم وفرشهم تأنقوا في أطعمتهم ، فاحتفلوا بموائدهم ، ويعرض علينا الجاحظ في كتابه البخلاء أطرافاً من ما كلهم ومشاربهم ، كما يعرض علينا ذلك أبو الفرج الأصبهاني في كتابه الأغاني ، وقد عرفوا آنية الصينى المنقوشة ، ومرّ بنا وصف أبي نواس لكأس مذهبة ، نُقش عليها منظرٌ صيد لكسرى وفوارسه . ولم يكن تأنقهم في ثيابهم أقل من تأنقهم في طعامهم وشرابهم ، وكان لكل طائفة زى^٢ ، فللقضاة زى ولأصحابهم زى وللشُرط زى وللكتّاب زى^(٢) . وبالغ النساء في أزيائهن وفي زينتهن ، وخاصة الجوارى من فارسيات وروميات ، فكن يصبغن شفاههن وخذودهن ويُسندان شعورهن على وجوههن بصور مختلفة ، تثير الإغراء والفتنة .

ولم يكن الشعراء يعيشون بعيداً عن هذا الجو من التصنيع والزخرف والزينة ، فقد كانوا ينادمون الخلفاء والوزراء وكبار رجال الدواة ويمتثلون بالجوارى والإماء ، وانصبّ في حجورهم كثير من الأموال التي جعلتهم يعيشون في ترف ونعيم بالغ ، بل يحققون كل ما يريدون من تصنيع وتنميق في حياتهم . وفي أخبارهم ما يدل على الأموال الطائلة التي كانوا يحصلون عليها ، يقول ابن رشيق : « وأما المجدودون في التكسب بالشعر والحظوة عند الملوك فمنهم سلم الخاسر مات عن مائة ألف دينار ولم يترك وارثاً ، وقال فيه أبو العتاهية :

تعالى الله يا سلّم بن عمرو أذلّ الحرّصُ أعناقَ الرجالِ

وكان صديقه جداً ، فقال سلم : ويلي جمع القناطير من الذهب ونسبني إلى ما ترون من الحرص . . ومروان بن أبي حفصة أعطى مائة ألف دينار غير

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ١١٦/٤ . (٢) البيان والتبيين ١١٤/٣ .

مرة . . وكان أبو نواس محظوظاً لا يدري ما وصل إليه ، لكنه كان متلافاً سمحاً ، وكان يتساجل في الإنفاق هو وعباس بن الأحنف وصريع الغواني (مسلم بن الوليد) وكان البحترى مليئاً قد فاض كسبه ، وكان يركب في موكب من عبيله^(١) .

وعلى هذه الشاكلة توفرت الأموال لدى الشعراء ، وعاشوا في عالم مترف زاخر بالحلية والزينة ، يقول الجاحظ : « وكانت الشعراء تلبس الوشى والمقطعات والأردية السود وكل ثوب مشهور » ويقول إنهم كانوا يتندرون على من يتزيى بزى الماضين^(٢) ، ويقول صاحب الأغاني عن سلم الخاسر : « كان يأتي باب المهدي على البرذون (الفرس المطهم) قيمته عشرة آلاف درهم ، والسرّج واللجام المقدوذين (المزينين) ولباسه الخزّ والوشى وما أشبه ذلك من الثياب الغالية الأثمان ، ورائحة المسك والطيب والغالية تفوح منه^(٣) . وكان غير سلم يصنع تصنيعه في حياته وثيابه وطيبه .

وأخذ هذا التصنيع والتنميق يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة ، وهي حال طبيعية توجد دائماً في الصنائع حين يعمُ الترف ، فإذا هي تتحول إلى زخارف دقيقة . وليس الشعر وحده الذي أخذ يسود فيه هذا التصنيع فقد كان يشيع في فن العمارة وبناء المساجد والقصور ، كما كان يشيع في التصوير الذي كان يُستخدَمُ زينة وزخرفاً للكتب والقصص ، فلا عجب أن ينتقل إلى الشعر والشعراء ، وأن ينمو مع الزمن حتى تصبح القصيدة كأنها واجهة لمسجد مزخرف بديع ، قد تألّق في وشى مرصّع كثير .

ولعل أقدم النصوص التي تشير إلى نشأة مذهب التصنيع وأول من اعتنقوه ما نجده عند الجاحظ إذ يقول : « ومن الخطباء الشعراء من كان يجمع الخطابة والشعر الجيد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن كلثوم بن عمرو العتّابي وكنيته أبو عمرو ، وعلى ألفاظه وحدّوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل

(١) العمدة لابن رشيّق (طبعة أمين هندية) (٢) البيان والتبيين ٣/١١٥ .
(٣) أغاني (طبعة ساسي) ٧٨/٢١ . ١٥٠/٢

ذلك من شعراء المولدين كمنحو منصور النعمري ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما ، وكان العتّابي يحتذى حسدو و بشار في البديع ، ولم يكن في المولدين أصوب بديعا من بشار وابن هرمة^(١) .

وتختلط في هذا النص أسماء عربية هي العتّابي والنمري وابن هرمة بأسماء فارسية هي بشار ومسلم بن الوليد، مما يجعلنا نتردد في قبول الرأي القائل بأن البديع ، أو كما اقترحنا له اسم التصنيع نشأ في الأدب العربي من طريق الفرس اللذين يُعرَفون بميلهم إلى التعبير باللون^(٢). كل ما يمكن أن يقال أنهم أعانوا في هذا المذهب ، ولكنهم لم يخترعوه ولم يبتكروه من تلقاء أنفسهم ، إنما هو مذهب عباسي تعاونت فيه طوائف الشعراء من العرب مع طوائف الشعراء من الفرس . على أن العباسيين كانوا يردونه إلى أصول عربية خالصة ، فالجاحظ يقرر في بيانه أن « البديع أمر خاص بالعرب مقصور عليهم ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان^(٣) » ويقول ابن المعتز في مقدمة كتابه البديع : « قد قدّمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيّلهم (أشبههم) وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم ، فعُرف في زمانهم حتى سُمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه . ثم إن حبيب ابن أوس الطائي (أباتمام) من بعدهم شُغف به حتى غلب عليه وفرغ فيه وأكثر منه . . وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة ، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يُستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً ويزداد حظوة بين الكلام المرسل ، وقد كان بعض العلماء يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبيد القدوس في الأمثال ، ويقول لو أن صالحاً نثر أمثاله في شعره وجعل بينها فصولاً من كلام لسبق أهل زمانه وغلب

(٣) البيان والتبيين ٤/٥٥ .

(١) البيان والتبيين ١/٥١ .
(٢) النثر الفني لزكي مبارك ١/٤٤ .

على مَسَدٍ ميدانه . وهذا أُعدِلُ كَلامُ سمعته في هذا المعنى^(١) . ويمضى ابن المعتز في كتابه ، فيستشهد لكل لون من ألوان البديع بأمثلة مما جاء عن العرب قبل العصر العباسي وظهوره ومما جاء في الذكر الحكيم وأحاديث النبي الكريم .

فالبديع لم ينشأ لأول مرة في العصر العباسي ، بل له مقدمات واضحة في الأدب العربي ، وقد رأينا أن نسمي هذا المذهب الذي كمل نضجه عند العباسيين باسم التصنيع ، لأن كلمة البديع معناها الطريف ولا تُعْطَى معنى الزخرف والزينة بخلاف كلمة التصنيع التي تدل بمعناها على التأنيق والتنميق . وسرى عندما نتعمق في بحث هذا المذهب أنه لم يقف عند الألوان التي اصطُح عليها أصحاب البديع ، بل تعداها إلى ألوان أخرى استمدتها من الثقافة والفكر العباسي العميق وما وعى من الفلسفة .

ونعود إلى مناقشة الجاحظ وابن المعتز في نشأة المذهب ، أما الجاحظ فاتسع به وسلك فيه ابن هرمة وبشارا والنمري والعتابي ، وقال في بعض كلامه إن الراعي (معاصر الفرزدق) كثير البديع في شعره^(٢) ، فهو ليس مذهباً عباسياً إنما هو مذهب قديم . وأكبر الظن أن مرجع ذلك عنده أنه كان يعنى بكلمة البديع التشبيهات والاستعارات الطريفة .

وكان ابن المعتز أكثر دقة منه حين لاحظ أن البديع بمعناه الاصطلاحي المحدث إنما كثر عند بشار ومسلم وأبي نواس ، وهو يعود فيذكر أن أبا تمام أول من جعله وكندَه من صناعة الشعر وعمله . فالأولون لهم الكثرة من ألوان هذا المذهب التي كانت تأتي في ندرة عند القدماء ، وأول من جعله مذهباً أبو تمام . وإذا أخذنا نستعرض آراء النقاد السابقين وجدناهم يلاحظون أن بشاراً زعيم المحدثين ، يقول صاحب الأغاني عنه : « ومحلُّه في الشعر وتقدُّمه طبقات المحدثين

(١) انظر كتاب البديع (نشر كراتشكوفسكي) (٢) البيان والتبيين ٤/٥٦ .

فيه بإجماع الرواة ورياسته عليهم من غير اختلاف في ذلك^(١) « ويسميه الحصري قائد المحدثين^(٢) ، ويقول ابن خلدون الشاعر في شطر بيت له : (والآخرون يقودهم بشار^(٣)) . وأوضحنا في غير هذا الموضوع قيادة بشار ورياسته للمحدثين ، ورجعناها إلى تجديدها واسعة في موضوعات الشعر مع موازنة دقيقة بين هذه التجديدات والعناصر التقليدية الموروثة ، وكان أول من تثبت أسلوب المولدين العباسيين الذي يعتمد على استنباط المعاني الدقيقة ، مستمداً من الثقافة الحديثة ، كما يعتمد على تبسيط الأسلوب ومرونته وسهولته ، وخاصة في شعر اللهو والغزل .

ولعلنا لا نبعد إذ قلنا إن بشاراً لم يفرغ للتصنيع في فنه والتنميق في شعره ، وإن كنا نلاحظ عنده خيوطاً منه بحكم ذوقه العباسي الذي كان يُعنى بالتأنق . ومعنى هذا أن من يريدون أن يجدوا عنده أمثلة للجناس والطباق وما إليهما من ألوان البديع لا يعدمون ذلك بل يلقونه كثيراً ، غير أنه لم يكن يرى أن يكون الشعر حُلِّيَ بديعية ، ومن أجل ذلك سلكناه في جماعة الصانعين الذين لا يبعدون في التكلف للبديع وزخارفه . وكان كثيراً ما يترك نفسه على سجيها ، ولذلك لاحظ القدماء أن له شعراً غثاً^(٤) وأنه يأتي بالهجين المتفاوت^(٥) ، وأنه كثير التخليط في شعره ، وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضاً^(٦) . وإن كنا لا نغلو غلوهم ، إذ لا شك أنه أكبر شاعر نلقاه في مفتح هذا العصر ، وقد جدد كثيراً في فنون الشعر ومعانيه وأساليبه .

ومشَّـلُ أبي نواس مثلُ بشار نجد عنده ضرورياً مختلفة من التجديد ، وقد استطاع أن يصل بفن الحمزية إلى الذروة ، ومسرَّـنَ كثيراً في أسلوب المولدين الجديده وخاصة في باب الغزل والحرر والمجون ، وجاء بكثير من المعاني والصور الطريفة ، وعنى بزخرف البديع في بعض شعره ، ولكنه لم يتخذ مذهباً يطبقه

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٢٥/٣ . (٤) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٧٩/٣ .
 (٢) زهر الآداب على هامش العقد ٢١/٢ . (٥) أغاني ١٦٢/٣ .
 (٣) اليتيمة للشمالي (طبعة بيروت) ٣٨٨/٣ . (٦) أغاني ١٥٥/٣ .

على أبياته بيتاً بيتاً ، إذ كان كثيراً ما ينظم الشعر عفو الخاطر ولذلك تفاوت شعره قوة وضعفاً ونفاسة وغلثاة : وهو بذلك كله كصاحبه بشار من ذوق الصانعين الذين لا يُجهدون أنفسهم في صنع الشعر وتحقيق كل ما يمكن من زخارف البديع .

ونحن بذلك نتفق مع ابن المعتز في أن أبا نواس وبشاراً جميعاً لم يتخذوا التصنيع والبديع مذهباً ، ونطلق هذا الحكم معه على شعراء القرن الثاني من أمثال النمرى والعتّابي ، فالبديع أو التصنيع عندهم جميعاً لم يكن مذهباً يعيشون فيه . غير أننا نستثنى مسلم بن الوليد ، مخالفين في ذلك ابن المعتز حين نظمه مع بشار وأبي نواس ، فهو أول من عاش لهذا المذهب ينمّيه ، وتناوله منه أبو تمام فبلغ به الغاية . ولسنا أول من يقول ذلك فقد سبقنا كثيرٌ من النقاد القدماء إليه ، يقول ابن قتيبة : « هو أول من أَلطف في المعاني ورقّق في القول وعليه يعوّل الطائي في ذلك ^(١) » ويقول أبو الفرج الأصبهاني : « وهو فيما زعموا أولٌ من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقبٌ هذا الجنس البديع واللاطيف ، وتبعه فيه جماعة ، أشهرهم فيه أبو تمام الطائي » وينقل عن القاسم بن مهرويه قوله : أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد جاء بهذا الذي سماه الناس البديع ^(٢) ، ويقول ابن رشيق : « هو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة (البديع) وأكثر منها ، ولم يكن في الأشعار المحدثّة قبل صريع الغواني إلا النبذ اليسيرة ^(٣) » . ويردّد صاحب معاهد التنصيص ما قاله أبو الفرج فيقول : « هو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقبٌ هذا الجنس بالبديع واللاطيف ، وتبعه فيه جماعة ، أشهرهم أبو تمام الطائي ^(٤) » .

فمسلم هو صاحب هذا المذهب الجديد من التصنيع وهو الذي اقترح له اسمه البديع . على أن اعتناقه له لا يعني أنه قضى على المذهب القديم مذهب

دار المعارف) ص ٣٦٤ وما بعدها .

(٣) العمدة ١/٨٥ .

(٤) معاهد التنصيص ١/٢٠ .

(١) الشعر والشعراء ص ٥٢٨ .

(٢) انظر ترجمة مسلم بن الوليد في الأغاني الملحقه بديوانه (نشر مامى الدهان - طبع

الصنعة ، فقد مضى الشعراء في القرن الثالث يقفون في صفين متقابلين ، منهم من يفهم الشعر على أنه تصنيع وزخرف وتنميق مثل أبي تمام وابن المعتز ، ومنهم من لا يُبْعَد في فهمه كل هذا البعد ، مثل البحتري وابن الرومي . وإن كنا نلاحظ عندهما وعند أمثالهما من أصحاب مذهب الصنعة في القرن الثالث أنهم كانوا يستخدمون زخارف التصنيع في صورة أقوى وأوضح منها عند أسلافهم في القرن الثاني ، ومن ثمَّ أخذ مذهبهم في التعقد . ولعل في ذلك ما يجعلنا نؤمن بأن إيجاد الحواجز والفوارق المطلقة بين المذاهب الفنية أمر عسير ، إذ ما تزال تتداخل وتتشابك على هيآت مختلفة ، وهذا شيء طبيعي فإن الشعراء حينئذ كانوا يلتقون كثيراً في مجالس الخلفاء والوزراء والنوادي الأدبية العامة ، وكانوا دائماً يعلقون على ما يسمعون من شعر باستحساناتهم ، وبذلك تبادلوا التأثير بعضهم ببعض ، ونسوق لذلك مثلاً : نادي القراطيسي الذي مرت الإشارة إليه « وكان مألفاً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصدون منزله ، ويجتمعون عنده ويقصفون ويدعولهم القيان وغيرهن من الغلمان^(١) » ولا تخلو ترجمة شاعر عباسي في الأغاني من وصف هذه الاجتماعات وما كان يحدث فيها بين الشعراء من مطارحات ونوادير أدبية ، وكل منهم يسأل صاحبه عن أجود شعره .

وعلى شاكلة اجتماع مسلم بأبي نواس وأبي العتاهية ظل أصحاب التصنيع والصنعة يجمعون في بغداد ، وهياً هذا الاجتماع لشيء من التداخل بين المذاهب العامين في حرفة الشعر حينئذ ، وأصبحنا نجد عند الصانعين محسنات المصنّعين وزخارفهم ، ولكنهم لا يستخدمونها مذهباً ، بل تسقط في نماذجهم وقصائدهم من حين إلى حين . وهذا هو فرق ما بين العمليين والمذهبيين ، يوجد اختلاط ، ولكن لا يوجد اتحاد ، ويوجد عند الصانعين حليات التصنيع من حين إلى حين ولكن لا يوجد استمرار التطبيق .

(١) أغاني (طبعة الساسي) ٨٨/٢٠ .

التصنيع في شعر مسلم ونماذجه

وُلد مسلم بن الوليد في الكوفة حرالي سنة ١٤٠ للهجرة ، وكان أبوه من موالى الأنصار ، إذ كان مولى لأسعد بن زرارة الخزرجي^(١) ، وأغلب الظن أنه كان فارسياً ، ويقال إنه كان حائكاً . وعنى على ما يظهر بتربية أبنائه وتوجيههم إلى حلقات الدرس والأدب في بلدتهم ، ونبغ له ابنان هما سليمان ومسلم ، ويظهر أن سليمان كان أكبرهما وكان مكفوفاً ، ويقال إنه كان يلزم بشار بن برد ، ولذلك اتهم بالزندقة^(٢) . وزراه هو وأخاه في بغداد لعهد الرشيد ، يطرقان أبواب البرامكة وكبار رجال الدولة وقادتها العظام من مثل يزيد بن يزيد ومحمد بن منصور بن زياد^(٣) ، فكانوا يبرؤنهما ويجزلون لهما في العطاء . ولم يُعرف مسلم بزندقة كما عُرِف أخوه ، وإنما عُرِف بإقباله على اللهو والطرب ، فكان يجتمع بأبي نواس وطبقته مثل أبي الشَّيْص^(٤) ، ويقبل معهم على الخمر والمجون ، ويقال إنه كان إذا كَسِبَ مالا جمع أصحابه في بيته يأكل معهم ويشرب ، حتى إذا لم يبق من كسبه سرى قوت شهرٍ ظهر في الناس . واختياره منزله للهوه وطربه يدل على أنه كان فيه شيء من التوقر ، وهو على كل حال لم يهبط إلى عبث أبي نواس والحسين بن الضحاك الخليع وأضرابهما ، فقد كان يعرف لنفسه حقها من الكرامة ، وكان يحتفظ بغير قليل من الوقار . وكان فيه فضل من حياء . ولعل ذلك ما صرفه أول الأمر عن الخلفاء ، فكان يمدح مَنْ دونهم ولا يطمع في مدحهم . وما زال هذا شأنه حتى اشتهر في الأوساط الأدبية ومدح منصور بن يزيد الحميري ، فوصل بينه وبين هرون الرشيد ، وأصبح من شعرائه ، ويقال إنه

(١) الأدباء لياقوت (طبعة مصر) ٢٥٥/١١ .
 (٣) الديوان ص ٣٦٥ .
 (٤) طبقات الشعراء ص ٧٢ ، ٢٠٧ .

(١) انظر ترجمته في الأغاني الملحقه بديوانه
 (نشر سامي الدهان) ص ٣٦٤ وما بعدها
 وتاريخ بغداد للخطيب البغدادي ٩٦/١٣ .
 (٢) الحيوان للجاحظ ١٩٥/٤ ومعجم

لما أنشده لاميته المشهورة فيه وبلغ قوله :

هل العيشُ إلا أن تروحَ مع الصَّبَا وتغدو صريعَ الكأسِ والأعينِ النَّجَلِ

قال له : أنت صريع الغواني ، فسمي بذلك حتى صار لا يُعرَف إلا به (١) .

وتدلنا أخباره على أن الرشيد كان يعجب به ، وفي رأينا أن مصدر هذا الإعجاب

لم يكن مديحه له فحسب ، فقد وجدته يشيد بقائده يزيد بن مَرْزُود الشيباني حين

قضى على ثورة الخوارج في عهده وكان ذلك سنة تسع وسبعين ومائة ، وبلغ

من هذه الإشادة كل مبلغ ، حتى جعله عز الخلافة :

إذا الخلافة عُدَّتْ كنت أنت لها عزاً وكان بنو العباس حُكَّاماً (٢)

بل جعله سداد الملك العباسي وصمام أمانه في حروب الخوارج وعلى حافات

الثغور ، يقول (٣) :

لولا يزيد لأضحى الملك مطرَحاً أو مائل السَّمَكِ أو مُسْتَرْخِي الطُّوَلِ (٤)

نابُ الإمام الذي يفترُّ عنه إذا ما افترت الحرب عن أنيابها العُصَلِ (٥)

وصادف ذلك هوى في نفس الرشيد ، لأنه كان قد أخذ يفكر — على ما يظهر —

في إعلاء كفة العرب في شئون الحكم ومقاليدهم ، وكان يرى الشعراء مزدحمين

على أبواب يحيى البرمكي وولديه الفضل وجعفر وغيرهم من الفرس ، فكان

ذلك يقض مضجعه ، ويتساءل بينه وبين نفسه أين العرب وكيف أرفع منهم

أمام هؤلاء الذين استبدُّوا بهي وبملاهم الشعراء طرقات بغداد ثناء . فلما نظم مسلم

مدائح في يزيد نَفَسَ عن نفسه ووجد لها رَوْحاً على قلبه . ويروي الرواة أنه

أرسل يوماً إلى يزيد ، فأتاه لابساً سلاحه مستعداً لأمر إن أرادته ، فلما رآه

ضحك وقال له : يا يزيد أخبرني من الذي يقول فيك :

تراه في الأمن في دِرْعٍ مضاعفة لا يأمنُ الدهرُ أن يُدْعَى على عَجَلِ

لله من هاشمٍ في أرضه جبلٌ وأذت وابتك رُكُنًا ذلك الجبَلِ

(١) الثاني الملك بنخيمة لولا يزيد لمال عموها واسترخت جبالها .

(٢) (٥) يفتر عنه هنا : يكشر ، والعصل : المعوجة ، وهي أشد بأساً من المستقيمة .

(١) طبقات الشعراء ص ٢٣٥ .

(٢) الديوان ص ٦٧ .

(٣) الديوان ص ٧ .

(٤) مطرحاً : مخدولاً . وقد شبه في الشطر

فقال له : لا أعرفه ، فعجب الرشيد ، وقال له : سوءة لك من سيد قوم
يُمدحُ بمثل هذا الشعر ولا يعرف قائله ، وقد بلغ أمير المؤمنين ، فرأوه ، ووصل
قائله ، وهو مسلم بن الوليد . وانصرف يزيد فدعا به ووصله^(١) ، وتوالت عليه
عطاياها ، ووالى مسلم مدائحَه الرائعة فيه . وجذبه غير واحد من رجالات العرب
فكان يقلدهم مدائحَه ، مثل داود بن يزيد المهلبى وزيد بن مسلم الحنفى والحسن
ابن عمران الطائى ومنصور بن يزيد الحميرى وابنه محمد . وظل وفياتاً للبرامكة ،
ولكن يزيد بن مزيّد غلب عليهم كما غلب معه هؤلاء العرب الخالص . ونراه
يمدح الأمين ، حتى إذا تحوّلت أزمة الخلافة إلى أخيه المأمون لزم الفضل بن
سهل وزيره ، وكانت قد تقدمت به السنُّ ، فعطف عليه الفضل وولاه بريد
جسرجان وقيل مظالمها ، ولم يلبث هناك أن لبى نداء ربه سنة ثمان ومائتين .

وأكثر شعر مسلم في مديح من سميناهم وله غزليات وخمريات قليلة ،
وهاجى ابن قنبر الشاعر ، ولكن لا على طريقة الهجاء عند حماد عجرد
وبشار ، ولكن على طريقة الشعراء الأمويين ، وما زال به حتى أفحمه وكفَّ
عن مناقضته^(٢) . ويقال إنه هجا يزيد بن يزيد ، وربما ندَّ ذلك منه حين تأخر عن
عطائه ، ووصل ذلك إلى مسامع الرشيد فأحضره وهدده وقال له : « لئن بلغنى
أنك هجرته لأنزعنَّ لسانك من فكيك » فأنهى ولم يعد ، ونعم بعطاياها وعطايا
الخليفة معاً ، حتى إذا توفى رثاه رثاء حاراً .

ومسلم في شعره يعتمد اعتماداً شديداً على الإطار التقليدى وما يرتبط به من
جزالة الأسلوب ومتانته ورسائنته ونصاعته وقوته ، حتى في غزله وخمرياته ، فإنه
لا يهبط أبداً على نحو ما يهبط أبو نواس وأبو العتاهية إلى الأساليب اليومية ،
وحقاً مربناً في الفصل السابق أن له قصيدتين من وزن مولد ، ولعله جارى فيهما
أصحاب مذهب الصنعة وتجديداتهم في البحور الشعرية ، وهما على كل حال شذوذ
في عمله ، أما بعدهما فشعره يغلب أن يكون من الأوزان الطويلة حتى تتلاءم

(١) انظر ترجمته في الأغاني الملحقه بالديوان (٢) انظر الأغاني (طبعة الساسى) ١٣/٨-١١
ص ٣٦٧ .
وراجع ترجمته فيه الملحقه بالديوان .

مع ما يريد من جرس قوى ، ومن ضخامة البناء في اللفظ والتعبير . وهو من هذه الناحية يُعَدُّ في طليعة من دفعوا الشعراء العباسيين إلى التمسك بالأسلوب الجزل المصقول ، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنه فعلاً أول من دفع الشعراء في هذا الاتجاه ، فقد كان الشعر العربي عند أبي نواس وأبي العتاهية على وشك أن يزايل هذا الأسلوب إلى الأسلوب الشعبي اليومي ، فأمسك به مسلم دون هذه الغاية وردّه في قوة إلى جزالته القديمة وجعلها مقوِّماً أساسياً من مقوماته ، بل جعلها المقوم الأساسي الأول بين هذه المقومات . وعمَّ هذا الذوق لا عند خلفائه من أصحاب مذهب التصنيع مثل أبي تمام بل أيضاً عند أصحاب مذهب الصنعة وكبارهم خاصة ، مثل البحتري . ولا تظن أن هذا الأسلوب الجزل القوي لم يكن يكلف مسلماً مشقة ، بل لقد كان يكلفه عناء أي عناء في اصطفاء اللفظ والملاءمة بين اللفظة واللفظة في الجرس ، حتى يتم له ما يريد من ضخامة البناء وروعته . وهو بناء يقام على أعمدة ، هي الأبيات ، وكل بيت كسابقه في الضبط والإحكام ، وكل قصيدة ، بل كل مقطوعة كمثلتها في هذا النمط الذي لا يتفاوت نسيجه ، ومن أجل ذلك يختلف اختلافاً بيناً من أبي نواس وأبي العتاهية ، فشعرهما فيه القوى والضعيف ، وفيه المتين والمهلهل ، لسبب بسيط وهو أنهما من ذوق أصحاب الصنعة ، لا يُبْعَدان حين النظم في التكلف ، بل كثيراً ما يقولان الشعر بديهية وارتجالاً في غير تروٍّ ، أما مسلم فصاحب رويّة ، لا يرتجل ولا يقول الشعر عفواً ، فالشعر عنده صناعة مجهدة ، لا بد فيها من التريث والتمهل ، ولا بد فيها من الصقل والتجويد ، ولعل ذلك ما جعل ديوانه صغيراً بالقياس إلى دواوين معاصريه من أمثال بشار وأبي نواس .

وهذا البناء الضخم عنده لا تكفي ضخامته وحدها في رأيه ، فلا بد أن يضاف إليه الزخرف الحديد الذي كان يأتي على قلة في الشعر القديم ، وأكثر منه بشار وخلفاؤه ، ولكنهم لم يتخذوه مذهباً ، أما مسلم فقد رأى أن يطبّقه على شعره ، وقرأ له القصيدة الأولى في ديوانه وهي في مديح يزيد بن يزيد ، فستراه يستهل غزلها على هذا النحو :

أَجْرَرْتُ حَبْلَ خَلِيعٍ فِي الصَّبَا غَزَلِ
وَسَمَّيْتُ هِمَمَ الْعُدَّالِ فِي الْعُدَّالِ (١)
أَهَاجُ الْبِكَاءَ عَلَى الْعَيْنِ الطَّمُوحِ هَوَى
مَفْرَقٌ بَيْنَ تَوَدِيعٍ وَمُحْتَمَلِ (٢)
كَيْفَ السَّائِرُ لِقَلْبٍ رَاحَ مُخْتَبَلًا
يَهْدِي بِصَاحِبِ قَلْبٍ غَيْرِ مُخْتَبَلِ

والجهد واضح في الأبيات سواء من حيث اختيار الألفاظ أو من حيث إضافة زخارف الجناس والطباق فهو يجانس بين العُدَّالِ والعدل ، وهو يطابق بين المختبل وغير المختبل . وفي البيت الثاني طباق دقيق بين الهوى المقسم بين التوديع والاحتمال أو الارتحال ، فإن التوديع يتضمن الإقامة القليلة ، وهي عكس الارتحال . ونمضى معه إلى المديح فتراه كله على هذا الطراز :

يَغْشَى الْوَعَى وَشَهَابُ الْمَوْتِ فِي يَدِهِ
يُرْمِي الْفَوَارِسَ وَالْأَبْطَالَ بِالشُّعْلِ (٣)
يَفْتَرُّ عِنْدَ افْتِرَارِ الْحَرْبِ مَبْتَسِمًا
إِذَا تَغَيَّرَ وَجْهُ الْفَارِسِ الْبَطْلِ
مَوْفٍ عَلَى مَهَجٍ ، فِي يَوْمِ ذِي رَهَجٍ
كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسْعَى إِلَى أَمَلِ (٤)
يَنْسَالُ بِالرَّفْقِ مَا يَغْيِي الرِّجَالَ بِهِ
كَالْمَوْتِ مُسْتَعْجَلًا يَأْتِي عَلَى مَهَلِ
لَا يَرْحَلُ النَّاسُ إِلَّا نَحْوَ حُجْرَتِهِ
كَالْبَيْتِ يُفْضَى إِلَيْهِ مُلْتَقَى السُّبُلِ
يَتَّقِرِي الْمَنِيَّةَ أَرْوَاحَ الْكُمَاةِ كَمَا
يَتَّقِرِي الضِّيُوفَ شَحُومَ الْكُومِ وَالْبُزُلِ (٥)
يَكْسُو السَّيْرَفَ دِمَاءَ النَّاكِثِينَ بِهِ
وَيَجْعَلُ الْهَامَ تَيْجَانِ الْقَسَا الذُّبُلِ (٦)
قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهَا
فَهَنَّ يَتَّبَعْنَهُ فِي كُلِّ مَرْتَحَلِ

وأنت تراه يعتمد على النحت وقوة البناء ، كما يعتمد على الزخرف والتصنيع ، حتى يصنع هذا الديباج أو النسيج المتين بالألوان والأطراف . وانظر في البيت الأول فإنك تراه يستعير الشهاب للسيف ، ويجعله شهاب الموت ، وهو شهاب تسقط منه على فوارس الأعداء الشعل فتحرقهم حرقاً لا يبق ولا يذر . وحاول

(٥) يقري : يطعم ، الكوم من الإبل : ضخمة الأسنان ، وأحدتها كوما ، والبزل : جمع بازل وهو المسن الذي أكل تسعة أعوام .
(٦) الهام : الروس ، الذبل : الرقيقة القاتلة ، والكاة : جمع كى وهو الشجاع .

(١) أجرت حبل خليع : من قول العرب : أجرت البعير حبله إذا تركته يصنع ما يشاء .
(٢) محتمل : ارتحال ، من احتمل القوم أى ارتحلوا .
(٣) الوغى : الحرب .
(٤) الرهج : غبار الحرب .

في البيت الثاني أن يأتي بلون آخر هو لون الجناس ، فجانس بين يفترّ وافترار ، وأدخل في ذلك ضرباً من المشاكلة، فيزيد يفتر مبتسماً وتفتر الحرب عن أنيابها القاتلة الغلاظ . ولم يكتف بذلك في البيت ، فقد أضاف فيه لوناً جديداً هو لون الطباقي ، فطابق بين تغير الوجه وعبوسه وابتسام يزيد ، وكل ذلك ليحقق نموذجاً ما يستطيع من زخارف الفن الجديدة . أما البيت الثالث فكان يعجب به إعجاباً شديداً ، لتألق لون الجناس فيه بين مُهَجِّجٍ وِرَهَجِّجٍ ، ثم بين أجل وأمل ، ويُروى أنه اجتمع بأبي العتاهية فقال له : « والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك :

الحمْدُ والنعمة لكُ والملِكُ لا شريك لكُ
لَبَّيْكَ إن الملك لكُ

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت ، ولكني أقول :

موفٍ على مُهَجِّجٍ ، في يوم ذي رَهَجِّجٍ كأنه أجل يسعى إلى أملٍ (١) »

فهو يحس إحساساً دقيقاً بأنه يتناول حرفته بطريقة أخرى ليست هي طريقة الصانعين من أمثال أبي العتاهية ، إنما هي طريقة المصنِّعين التي ابتدأها والتي تجعل الشعر نحتاً وصقلاً وزخرفة وتنسيقاً . ومنتقل مع مسلم إلى بيته الرابع فترى فيه طباقاً واضحة بين الاستعجال والمهل وطباقاً دقيقاً بين النسيئ أو الأخذ بالرفق والأخذ مع الإعياء . وبصوغ في البيت الخامس صياغة جديدة بيت زهير في مديح هَرَمِ بن سنان (٢) :

قد جعل المبتغون الخير في هَرَمِ والسائلون إلى أبوابه طُرُقاً

ويستمر فيتحادث عن قِرَى يزيد وضيافته وكرمه ، ويجنح إلى المشاكلة ، فيزيد له ضربان من القِرَى : ضرب في السلم كقِرَى الأجواد ، وضرب آخر في الحرب ، إذ يقرى الموت أرواح الشجعان . وزراه في البيت السابع يُطرف قارته بصورة بارعة؛ إذ جعل يزيد يكسو السيوف بدماء أعدائه ويتوج القنا والرماح برعوسهم . وينتهي مسلم أخيراً إلى فكرة عربية

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٧/٤ . (٢) ديوان زهير (طبعة دار الكتب) ص ٤٩ .

قديمة طالما رددتها الشعراء من عهد بشر بن أبي خازم والنابغة ، وهي فكرة الطير تتبع الممدوح في حيلته وترحاله لما تصيبه من جثث أعدائه ، ويحور مسام الفكرة هذا التحوير الطريف ، إذ يجعل الطير تتعود من صاحبه عادة تثق به فيها ، وهي لذلك ما تزال تتبعه وتلاحقه من موضع إلى موضع .

ولعلك لاحظت في أثناء قراءة أبياته السالفة دقة تفكيره ، وهي دقة كانت تفتح له أبواباً من المعاني الخفية ، التي تروع السامع بغرابتها وطرافتها من مثل قوله في الغزل (١) :

إن كنتِ تسقين غَيْرَ الراحِ فاسقيني كأساً ألدَّ بها من فيكِ تشفيني
عيناكِ راحي ، وريحاني حديشك لي ولونِ حَدَيْتِكِ لونِ الوردِ يكفيني
وقوله (٢) :

يا واشيياً حَسُنْتَ فينا إساءتُهُ نجى حذارُكِ إنساني من الغرقِ (٣)

وقوله في الخمر (٤) :

شَقَقْنَاها في الدِّانِ عِيناً فَأَسْبَلْتِ كأسنة الحياتِ خافتِ من القَتْلِ (٥)

وقوله في الساقِ (٦) :

يسقيكِ بالألحاظِ كأسَ صَبَابَةٍ ويُديرها من كَفِّهِ جِرِيالاً (٧)

وقوله في المديحِ (٨) :

فإن أغشَ قوماً بعدهم أو أزرهم فكألو حش يدنيها من الأُنسِ المحلِّ (٩)

ويستمر مسلم في الديوان كله على هذا النمط ، فزخارف الفكر واللفظ ما تزال تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض لتكوّن هذا الحلّى البديع ، وهو حلّى يتداخل في بناء متماسك ، يرفعه مسلم كما يرفع المثالون تماثيلهم ، فكل جانب يفتقر إلى جهود واسعة وإلى مثابرة وصبر . وحقاً هو صاحب هذا المذهب من

(٥) أسبلت : سالت .

(٦) الديوان ص ٢٠٤ .

(٧) الجريال : الخمر .

(٨) الديوان ص ٣٣٣ .

(٩) المحلّ : الجذب .

(١) الديوان ص ٣٤٣ .

(٢) الديوان ص ٣٢٨ .

(٣) إنسان العين : سوادها .

(٤) طبقات الشعراء ص ٢٣٩ وانظر

الديوان ص ٣٨ .

التصنيع ، فقد عاش ينميه ، وحقق لنفسه منه نماذج بديعة ، جعلت الشعراء من بعده تتهوون أفئدتهم إلى محاكاته وتقليده ، حتى أصحاب مذهب الصنعة أخذوا من بعض الوجوه يحاكونه ويقلدونه ، لأنه البِدْعُ الحديد الذي كان يروع أوساط الأدباء والمثقفين . وليس معنى ذلك أن مذهب الصنعة انتهى وانقضى ، فقد ظل المذهبان يتقابلان طوال القرن الثالث ، ومثّلَ البحترى وابن الرومي مذهب الصنعة ، غير أنهما عَقَّدا فيه وفي أدواته بما استمدا من تلك الزخارف ووشىها الرائع . وأما مذهب التصنيع فمثله أبو تمام وابن المعتز ، وقد عَقَّدا فيه وفي زخارفه تعقيداً شديداً ، يستوفى كل ما كان يحلم به مسلم من تأنق وتنميق .

الفصل الرابع

التعقيد في الصنعة

وبديع كأنه الزهر الضا
ومعان لو فصلتها القوافي
حزن مستعمل الكلام اختيارا
وركن اللفظ القريب فأدرك
حك في رونق الربيع الجديد
هجت شمر جرول ولييد
وتجنن ظلمة التعقيد
ن به غاية المرام البعيد
(البحرئ)

البحرئ : نشأته وحياته وصنعتة

هو أبو عبادة الوليد بن عبَّيد، غلب عليه اسم البحرئ نسبة إلى عشيرته الطائية بخر ، وقد وُلد بمنبج قريبا من حلب سنة ٢٠٤ للهجرة ، وقيل بل بقرية تجاورها . ولا نعرف شيئا واضحا عن نشأته الأولى ، وفي أخباره ما يدل على أن ملكته الأدبية تفتحت في سن مبكرة ، وحدث أن التقى بأبي تمام في حمص ، فأعجب كل منهما بصاحبه ، ويقال إن أبا تمام سَنَّ له - بوصيَّة - كيف ينظم الشعر وكيف يحسنه^(١) ، كما يقال إنه كتب إلى أشراف «مَعْرَةَ النعمان» يوصيهم به فأغدقوا عليه من أموالهم^(٢) .

وليس بين أيدينا شعر يصور هذه المرحلة من حياته ، فأقدم أشعاره يتصل بالفترة التالية ، وهي فترة نجده فيها يمدح أبا سعيد الشَّغْرِي وغيره من الشخصيات الطائية الممتازة مثل بني حُسَيْن. وقدم إلى بغداد لعهد الخليفة الواثق ، فامتدح وزيره ابن الزيات ، وأخذ يتصل منذ هذا التاريخ بكبار رجال الدولة العباسية ،

(١) زهر الآداب للحصري ٢٠٨/١ وانظر (٢) أغاني ١٦٩/١٨ .

الأغاني (طبعة السامي) ١٦٨/١٨ .

ولانكاد نمضى فى عصر المتوكل حتى يصبح شاعر البلاط الرسمى، ونراه يكتر من مديحه، ومديح وزيره الفتح بن خاقان، وقد قدم إليه فيما يقال كتابه « الحماسة » الذى صنعه محاكاة لحماسة أبى تمام . وهو يدل على ثقافته الواسعة بالشعر القديم وأنه كان يضع أبا تمام نصب عينيه ، فهو يحاكيه حتى فى التأليف ، أما فى الشعر فكان يستظهر قصائده وينقل معانيها إلى أشعاره ، ولاحظ القدماء ذلك فوقفوا كثيراً عند سرقاته منه، وأفردوها بالتأليف .

وهو يسجل لنا الأحداث لعهد المتوكل من مثل ثورة أرمينية كما يسجل أعمال هذا الخليفة من مثل تشييده لبعض القصور. وذكر فى رثائه أنه حضر مصره ومصرع وزيره^(١) الفتح . وفارق بغداد إلى المدائن ، فوصف إيوان كسرى متحسراً على أيام الفرس ، وكأنه يأسى لما صارت إليه الأمور حين أمسك الترك بزمام الحكم . ويظهر أنه ولّى وجهه نحو موطنه « منبج » غير أنه لم يلبث أن عاد إلى بغداد فمدح المنتصر ، وعاد له مركزه فى البلاط لعهد خلفائه: المستعين والمعتر والمهتدى والمعتمد .

وعلى هذا النحو ظل أكثر من أربعين عاماً الشاعر الرسمى للخلفاء العباسيين يدون أعمالهم وما يشيدونه من قصور كما يدون حروبهم مع الثائرين عليهم فى الداخل من مثل الزنج فى ثورتهم المشهورة لعهد المونق ، وكذلك حروبهم فى الخارج . وله قصيدة يصور فيها تصويراً رائعاً أسطول أحمد بن دينار الذى غزا به بلاد الروم^(٢) . وجعلته مكانته فى البلاط العباسى يتصل بالوزراء وكبار رجال الدولة ويمدحهم ، وديوانه من هذه الناحية سجل حافل بأسمائهم وأسماء كثير من أعيان بغداد وعلمائها من مثل المبرد وابن خرداذبه وعلى بن المنجم .

وهذه الصلة المستمرة بالخلفاء والوزراء والموظفين الكبار والأسر الغنية فى بغداد ملأت حجره بالأموال حتى يقال إنه كان يمشى فى موكب من عبيده ، وكانت له ضياع كثيرة . وفى ديوانه شكوى دائمة من عمال الخراج . ونراه يتوسل إليهم كى يخففوا عنه ما يطالبونه به أو يسقطوه إسقاطاً . وكان فيه حرص

(١) الديوان (طبعة القسطنطينية) ٢٨/١ . (٢) الديوان ٢٥٧/١

شديد ، ويؤثرُ عنه أنه كان يتخذ طريقة غريبة في ابتزاز الأموال من أصدقائه إذ كان له عبد يسمي نسيماً يبيعه لهم ، وسرعان ما ينشئ قصائد يُظهر فيها الندم على بيعه فكانوا يردونه إليه^(١) . ولم يكتف بشراء الضياع في العراق ، فقد كانت له ضياع في بلدته « منبج » . ونراه يحنُّ إليها في أواخر حياته ، فيرحل إليها ، ويقال بل لقد اضطرَّ إلى هذا الرحيل ، إذ قال في بعض شعره واصفاً للدينا :

تراها عياناً وهي صنعةٌ واحدٍ فتحسبها صنعتي حكيمٍ وأخرقٍ

فشنع عليه بعض أعدائه بأنه تنوى ، وكانت العامة غالبية حينئذ على بغداد فخاف على نفسه ، وخرج إلى بلده^(٢) ، غير أن المقام فيها لم يطل به إذ وافته منيته سنة ٢٨٤ للهجرة .

والبحتري بدون شك من أكبر الشعراء الذين ظهوروا في القرن الثالث الهجري وهو يجيد إجادة بديعة في مدائحه واعتذاراته ، كما يجيد في غزله ، واشتهر بأنه أحبُّ في مطالع حياته . امرأة تسمى عمّوة من قرية بجوار حلب تسمى بيطياس ، وله فيها غزل كثير ، إذ كان دائم الصباية بها ، وظلت لا تغيب عن ذاكرته مدداً متطاولة ، وإن كنا نجد في ديوانه قصيدة يهجوها بها^(٣) ، غير أن هذا الهجاء كان سحابة عارضة ، فقد رجع يتغنى بها غناء طويلاً . وتلك طريقة تكبر عنده ، فقد هجا غير ممدوح ، وهي سنة معروفة عند بعض الشعراء ، يهجون أحياناً ممدوحهم ليخيفوهم ويجزلوا لهم في العطاء . ولم يكن بارعاً في الهجاء ، فهجاؤه ضعيف ، ويقال إنه أمر ابنه أن يحرق أشعاره فيه حين حضرته الوفاة^(٤) ، ولم يكن يخشى أحداً كما كان يخشى كبار الهجائين في عصره من أمثال دعبل وابن الرومي ، وكان الأخير خاصة يتعرض له فيلوذ بالصمت . وربما كان أروع موضوع عنده هو الوصف فقد كان يجيد وصف القصور والبرك

(٣) الديوان ١٠٩/٢ .
(٤) أغاني ساسي ١٦٧/١٨ .

(١) أغاني (طبعة الساسي) ١٧١/١٨ .
(٢) أمالي المرتضى ٢٢٩/٢ وانظر الموشح

والحيوان من أسد وغير أسد ، وقصيدته في وصف إيوان كسرى من درره ، وكذلك
قصيدته في وصف أسطول ابن دينار .

وعلى الرغم من لقائه لأبي تمام وروايته لشعره نجده يقف في الصف المقابل
له في صناعة الشعر وفهمه ، فقد كان يقف في صف الصانعين الذين التقينا
بهم في القرن الثاني من أمثال بشار وأبي نواس ، بينما كان أبو تمام يقف في
صف المصنّعين من أمثال مسلم بن الوليد ، بل لقد بلغ عنده مذهب التصنيع
غايته من التعميق العقلي والتأنق اللفظي ، وكأن البحري لم يستطع أن ينهض
بما إداداه أبو تمام للشعر من تصنيع وزخرف ، ولعل ذلك يرجع - في بعض
أسبابه - إلى أنه نشأ نشأة بسيطة في عشيرة بسحر الطائية ، فلم يثقف
بالثقافات الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرتة ، وظل ذوقه في جملة لا يابه
للتعميق المسرف ، كما ظل يفهم الشعر على أنه طبع ورهبة ، وعبر الآمدى في
كتابه الموازنة الذي عقده للمقارنة بينه وبين أبي تمام عن ذلك بقوله : « إنه
أعرابي الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف »^(١)
وقال إنه نشأ في البادية فهو ليس مثل أبي تمام الذي نشأ في دمشق ، وعاش
في المدن^(٢) . وهي مقارنة طريفة أقامها النقاد بين شاعر بدوى وشاعر
حضري لا عهد له بالبادية ولا صلة ، وقد مثّل كل منهما طريقة في
صناعة الشعر وحرفته ، فأما أبو تمام فحضري مثقف ثقافة واسعة ، وهو لذلك
يأخذ تصنيع مسلم ويعقده تعقيداً شديداً ؛ أما البحري فشاعر بدوى ، وهو لذلك
لا يستطيع أن ينهض بما ينهض به أبو تمام من التعبير عن الرقي العقلي الذي صادف
العقل الحضري وصناعة الشعر الحضري .

ومعنى ذلك أن البحري اتصل بأبي تمام ، وعرف المناهج الجديدة ، ولكنه لم
يستطيع أن يجاريه في صناعته ، فهو أعرابي من أهل البادية ، ومثله لا يستطيع
أن ينتقل دفعة واحدة من القديم إلى الجديد ، فوقف تأثره بأبي تمام عند الجوانب

(١) الموازنة بين الطائيين ص ٢ .

(٢) الموازنة ص ١٢ .

الظاهرة ، ولم يستطع أن يتغلغل إلى أعماق شعره ، ولذلك قالوا إنه حافظ على الأساليب الموروثة أو كما قال الآمدي على عمود الشعر العربي ، فصناعته أقرب ما تكون إلى صناعة البادية ، ليس فيها تجديد ولا خروج على التقاليد ، ومن أين يجيئه ذلك وهو ليس من أهل المدن ولا من ثقافتهم وعقليتهم ؟ .

من أجل ذلك كله اعتبر النقادُ البحريّ مصوراً للمذهب القديم ، ولكن ينبغي أن نحترس من هذا الرأي ، فقد تحضرَّ البحري ، وغير كنيته إذ كان يُكنى أبا عبادة ، ولما دخل العراق تكنّى أبا الحسن ليزيل العنجهية والأعرابية ، ويساوي في مذاهبه أهل الحاضرة^(١) ، وهو كذلك في شعره وصناعته قد جاول أن يغيّر فيها وأن يبدل كما غير في كنيته وبدل ، حتى يساوي في مذاهب صناعته أهل الحاضرة ، ولعله من أجل ذلك اتصل بأبي تمام حتى يعرف مذاهب الحاضرة في حرفة الشعر ، ويحاكي نماذجها . وإذن فينبغي أن نتلقى كلام الآمدي بشيء من الاحتراس ؛ فليس البحري بدويّاً خالصاً ولا أعرابياً خالصاً . هو بدوي أعرابي ولكنه يأخذ بحظ من الحضارة ، فقد تحضر وتحضرت صناعته معه ، وحاول أن يخرج نماذج ، تتنفق في سوق الحضارة ، وتتصف بصفة الجمال الحضري المعروف لعهداها . وإن من الخطأ أن نقطع بأن البحري على مذهب الأوائل ، ولم يفارق عمود الشعر المعروف ، إلا إذا خصصنا هذا الكلام بعض التخصيص ، فقد كان يحافظ على الأساليب الموروثة ، ولكن ليس معنى ذلك أنه يمكن إخراجها من دائرة العباسيين إلى دائرة القدماء ، فكلمة الأوائل تحتاج شيئاً من التحقيق ، وأكبر الظن أن الآمدي كان مسرفاً فيها بعض الشيء .

على أن هناك جماعة من النقاد سلكته في طائفة المصنّعين من أمثال مسلم وأبي تمام . يقول ابن رشيّق عنه وعن أبي تمام : « وقد كانا يطلبان الصنعة ويولّمان بها فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً ، يأتي للأشياء من بُعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة ؛ وأما

البحترى فكان أملح صنعة وأحسن مذهباً في 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 أبي تمام في طائفة واحدة، كما لا نغلو غلو الأمدى فنخرجه من دائرة الشعراء العباسيين إلى دائرة الأوائل فهو بدوى^٢ كما لاحظ، ولكنه تحضر، وتحضرت معه صناعته، ونخلع عليها ألواناً من الجمال الحضري الذي تلقفه من أبي تمام وغير أبي تمام، وإن لم يستطع أن يجاريه وأن يأتي بنماذج على غرار نماذجه. وهذا نفسه ما يلاحظه ابن رشيق إذ يقول إنه كان يطلب الصنعة ويولع بها؛ وكلمة الصنعة عنده تعني البديع وهذا الجمال الحضري الحديث، فالبحترى كان يحتفل بهذا البديع أو بهذه الألوان من الجمال الحضري، وهو لذلك ينفصل قليلاً عن منهج الصانعين في القرن الثاني أو هو يعتقد في هذا المنهج، إذ كان يَدْخُل فيه وسائل حديثة من وسائل المصنِّعين بخلاف أسلافه في القرن الثاني إذ كانوا لا يهتمون بالألوان البديع إلا في حدود التشبيه والاستعارة، وقلما عُنُوا بالجناس والطباق وما يضرب إليهما؛ أما البحترى فقد طلب هذه الألوان وجعلها - إلى حد ما - من أصول صناعته ومواد حرفته، وخاصة لون الطباق الذي شُغِف به كما يقول الباقلائي^(٢).

٢

الخلاف بين البحترى وأصحاب التصنيع

كان البحترى يستخدم أحياناً بعض أدوات التصنيع ولكن في يسر وسهولة ودون أن يعتقد فيها كما نرى عند جماعة المصنِّعين؛ فهو من أصحاب الصنعة وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بشعره إلى الغاية التي حققها أصحاب التصنيع، فقد كانوا لا يكتفون - على نحو ما سئى عند أبي تمام - باستخدام أدوات هذا التصنيع استخداماً ساذجاً، بل هم يحققون لها صوراً غريبة من التعقيد؛ وهم

(٢) إعجاز القرآن ص ٥٣ .

(١) العمدة ١/٨٤ .

لا يكتبون أيضاً بذلك إذ نراهم يدخلون « ألواناً ثقافية قائمة » سرعان ما تتحول عندهم إلى « ألوان فنية زاهية » .

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

منى وصلٌ ومنك هجرٌ	وفى ذلٌ وفيك كبيرٌ
وما سواءٌ إذا التقينا	سهلٌ على خلةٍ ووعرٌ
قد كنتُ حراً وأنت عبدٌ	فصرتُ عبداً وأنت حرٌ
برح بي حبك المعنى	وغرني منك ما يغرُّ
أنت نعيمى وأنت بؤس	وقد يسوء الذى يسرُّ

فإنك تجد فيها هذا الطباق الذى عُرف به البحري ، ولكنه طباق ساذج لا تعقيد فيه ولا تعب ولا عناء ولا مشقة ، 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 في 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 ؛ فالبحري لم يكن يعرف — كما يعرف المصنِّعون — أن الشعر نحت وصقل وألوان معقدة ، إذ كان يقف عند ظاهر هذا العمل فينقل الشكل ، وقلما نفذ إلى الباطن وما يتغلغل فيه من تفكير بعيد ، وما يستغرقه من خيال معقد وصور مركبة . لم يكن البحري ليستطيع التعمق في فهم المذهب الجديد ، فهو بدوى ، وهو لذلك لا يحسن فهم أدوات الصناعة كما يفهمها صنَّاع المدن في القرن الثالث ، فإن

استعمل أداة منها استعمالها استعمالاً ساذجاً لا صعوبة فيه ولا تركيب ، كما نرى في هذا الطباق ، فإنه لم يكدهم يخرج به إلى صورة معقدة إذ هو يفهم الطباق هذا الفهم البسيط الذي لا يضيف إلى الشعر جمالاً عقلياً خاصاً ؛ ولكن انظر إلى استخدام هذا الطباق عند أبي تمام ، فإنك تراه يستخرج منه أصبغاً تحيّر وتعجب ، وقرأه لأبي تمام هذا البيت الذي يصف فيه بغيره وما أصابه من نحول وسقم لكثرة أسفاره ، إذ يقول :

رعته الفيافي بعد ما كان حَقْبَةً رَعَاها وماءُ الروض ينهلُ ساكِبُهُ

فإنك تحس غرابة في الأداة ، وكأنها تخالف مخالفة تامة تلك الأداة من الطباق التي رأيناها عند البحري . ذلك أن أبا تمام لا يلجأ إلى المطابقة والمقابلة بين الأشياء كما توحى الذاكرة بل هو يعود إلى عقله وفلسفته فيعمل فكره ، ويكدهم ذهنه ، حتى يستخرج هذه الصورة الغريبة من التضاد ، فإذا بعيره يترعى وترعى ، يرعى الفيافي وترعاه الفيافي ، وهو رعى غريب استحوذ على جهد عنيف من الشاعر ، حتى استطاع أن يستخرج هذه الصورة المتناقضة أو المتضادة ، والتي يحس الإنسان بإزائها إحساساً واضحاً أنها من نوع آخر غير طباق البحري ، 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 فيأتي الهجر ، وهو يذكر الذل فيأتي الكبر ، وهو يذكر السهل فيأتي الوعر . وعلى هذا النظام ما يزال يصوغ طباقه فلا تحس فيه جمالاً إلا حين يخرج به إلى الملاءمة بين الأصوات . غير أننا إذا رجعنا إلى أبي تمام رأينا صبغاً حديثاً من الطباق على هذا النحو الذي رأينا فيه دابته ترعى وترعى رعيّاً غريباً ، وهو طباق فلسفي إن صح هذا التعبير ، بل لقد كان أبو تمام — كما سنرى — يفصله عن الطباق القديم ويسميه « نوافر الأضداد » . وقد استخرج هذه النوافر من ثقافته الفلسفية ، وذهب يستخدمها استخداماً فنياً واسعاً في شعره .

كان أبو تمام يستخدم الطباق استخداماً فلسفياً ، وهذا ما يفرق بين طباقه وطباق البحري ، بل هو نفسه الذي يفرق بين مواد الصناعة عند كل منهما ؛

فأبو تمام يُدخل الفلسفة في العمل الفني على أنها شيء أساسي ؛ فالشعر لا يخاطب الشعور فقط بل هو يخاطب العقل قبل كل شيء ، وهو لذلك قد يعدل في أدوات التصنيع التي يستخدمها غيره ، وهو تعديل يرضينا ويرضى عقولنا ؛ وهن لا يروعه هذا الطباقي الفلسفي الذي يقيمه أبو تمام على قانون الأضداد المعروف في الفلسفة ، فإذا هو لا يعتمد على العبث اللفظي ولا على هذه المعاني التي تتوالى في الذهن حين نذكر الليل فيأتي النهار أو الضوء فيأتي الظلام أو غير ذلك من مقابلات تخرج من وعاء الذاكرة ، بل هو يعقد هذا الطباقي ويجعله عملاً عقلياً واسعاً ، ففيه خيال وفيه تناقض وتضاد ، وفيه هذه الدابة التي لا تزال ترعى وترعى ، ترعى الفيافي وترعاها الفيافي ! .

البحرئ لا يستخدم الثقافة الحديثة

لم يكن البحرئ يعتمد في شعره على فلسفة وثقافة يعقدان في أدواته ، وكان يعرف ذلك من نفسه كما كان يعرفه معاصروه ، وتلوّموه من أجله فردّ عليهم بقوله :

كلّفتمونا حدودَ منطقتكم والشعر يُغني عن صدقه كذبُه
ولم يكن ذوالقروح يلهج بال منطق ما نوعه وما سببُه
والشعر لَمَنحٌ تكسفي إشارته وليس بالهذّر طوّلت خطبُه

ولكن أحقّ ما يقوله البحرئ من أن الشعر لا يحتاج فلسفة ولا منطقاً ؟ إن وقائع الفن المادية في العصر العباسي لا تتفق وهذا القول ، فقد دخلت الفلسفة والمنطق في صناعة الشعر وعقدنا في وسائله وأدواته هذا التعقيد الذي رأينا وجهاً من وجوهه عند أبي تمام ، ولا ينفع البحرئ استشهاده بامرئ القيس ، حقاً أن امرأ القيس لم يكن يعرف فلسفة ولا منطقاً ، ولكن هل يمكن تطبيق ذلك على العصر العباسي ؟ إن امرأ القيس تثقف بالثقافة التي عاصرتة ، وهي لم تُشفّع

بشيء من الفلسفة والمنطق إلا في الحدود الساذجة ؛ أما لو أنه كان في عصر البحترى لما رضى لنفسه أن ينفصل عن عصره وأن يقيم حواجز وحدوداً بينه وبين الثقافة الحديثة . ونفس البحترى يناقض هذا الرأي في عمله إذ يحاول استيعاب الوسائل الحديثة في 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 .

ودائماً نجد شيئاً من المنطق ينقص البحترى في فنه ؛ وانظر في صياغته ونقصه « الصياغة الذهنية » فإنك تراه لا يعنى بتنسيق أفكاره وترتيب معانيه ترتيباً منطقياً دقيقاً . وبترون بعيداً جداً بينه وبين شاعر كأبي تمام في هذا الجانب ، فإنك تحس عند الأخير بوحدة القصيدة واضحة كما تحس بتسلسل الأفكار ، أما عند البحترى فإنك ترى دائماً خنادق وممرات بين أبياته . وتتبع الباقلاني عنده هذه الظاهرة في قصيدته :

أهلاً بذاكم الخيالِ المقبلِ ففعل الذي نهواه أو لم يفعلِ

ولاحظ أن التسلسل المنطقي فيها مضطرب ، وأن التفكير فيها غير منتظم^(١) ؛ وذكر غيره من النقاد أن البحترى لا يحسن الخروج من موضوع إلى موضوع في الشعر ، وأنه يجنح دائماً إلى ما يسميه ابن رشيق طغراً وانقطاعاً^(٢) .

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 في أدوات صناعته من جهة أخرى . وليس معنى ذلك أنه لم يكن يستخدم أدوات التصنيع ، بل كان يستخدمها ولكنها ظلت عنده كأنها من طراز مخالف لما نراه عند أبي تمام ، فقد كان بدوياً أعرابياً ولذلك ظل منحرفاً عن مذهب المصنعين ، وظلت أدوات الصناعة عنده ساذجة بسيطة يستخدمها ، ولكنه لا يستطيع أن

(١) إعجاز القرآن ص ١٠٥، ١٠٦، ١٠٨ (٢) المدة ١/١٥٩ .

يعتقدها ولا أن يولد منها أدوات أخرى إذ لم يكن عقله يسعفه ، وقرأ له هذين البيتين اللذين كانا يروعان السابقين بتقسيمه فيهما ، إذ يقول :

ذاك وادى الأراك فاحبس قليلاً مُقَصِّراً من صباية أو مُطَيِّلاً
 قيف مشوقاً ، أو مُسَعِّداً ، أو حزيناً أو معيناً ، أو عاذراً ، أو عدولاً

فإنك إذا نحييت جمال الأصوات الذي عُرِضت فيه الأفكار وجدت البحترى لا يحسن التقسيم ، لأن التقسيم عمل عقلي 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 مشوقاً أو مسعداً أو حزيناً أو معيناً أو عاذراً أو عدولاً ، وهي صفات متداخلة ، ولكن البحترى يعتذر بأنه ليس من أهل المنطق ، فالشعر شيء والمنطق شيء آخر ، وكأنه يريد أن يقول : إن الشعر ابن أبولو لا ابن منيرفا .

ولكن غاب عنه ما حدث بين الشعر والمنطق أو الفلسفة من تزواج في العصر العباسي ، وأنه انعدمت بينهما الحدود والحواجز ، وما تقدم الزهن إذن ؟ وما فائدة الرقي العقلي الذي أصابه العباسيون ؟ إن واجب الشاعر أن يلم بالثقافة الحديثة ؛ وأن يلم بالفلسفة بنوع خاص ؛ وأن يتخذ ذلك مادة أساسية في صنع قصائده ونماذجه . والبحترى لا يَصُورُ لنا ذلك ، فهو من جماعة الصانعين الذين لا يسرفون على أنفسهم في استعمال أدوات الصناعة وتعقيدها ؛ إنما يصوره أبو تمام الذي كان يفهم أن الشعر تطور في العصر العباسي ، وأنه لم يعد ضرورة كما كان في العصور القديمة ، فقد ظهر النثر وزاحمه ، وأصبح لونا من ألوان الترف لا تخاطبُ به العامة ، وإنما تخاطبُ به الخاصة وخاصة الخاصة من أصحاب الفلسفة والمعاني كما يقول الآمدي (١) .

ومهما يكن فإن عقل البحترى لم يكن من عقل أبي تمام ، لا في الدرجة ولا في النوع ، بل هو من جنس مخالف . كان أبو تمام من أهل المدن ، وكان مثقفاً ثقافة عميقة ، وقد أدخل هذه الثقافة في صناعة شعره ومواد قصائده ، أما

(١) الموازنة بين الطائفتين للآمدي ص ٢ .

البحترى فكان أعرابياً ، ولم يكن يأخذ بحظ واسع من الثقافة ، فلم يصب أدوات الفن عنده ما أصابها من تعقيد وتركيب عند أبي تمام ، على نحو ما سنعرف في الفصل التالي . حقاً أن البحترى أحسن على نحو ما مررنا في الفصل الثاني جانب الموسيقى الداخلية في الشعر وما تستتبعه من المشاكلة بين الألفاظ والمعاني والتوافق الصوتي بين الحروف والحركات والكلمات ، وكأني به كان يوفر وقته جميعه للصوت ، وهذا جُلُّ ما يعتمد عليه في شعره من جَوِّ ، فهو يطاق الموسيقى ويدعها تؤثر في أعصابنا كما يريد ويشتهي ، أما جَوُّ أبي تمام فجو غامض مبهم يطلق فيه الموسيقى وهي لا تبلغ سمت موسيقى البحترى ، غير أنه لا يعتمد عليها فقط ، بل نراه يضيف إليها ألوان البديع ويعقد فيها ، ولا يكتفي بذلك بل ما يزال يضيف إليها « ألواناً ثقافية قائمة » تؤثر في الحس وأعصاب الفكر . وحاول البحترى في كثير من جوانب فنه أن يقلد أبا تمام في تصنيعه وعبر عن ذلك الجانب في صناعة الشعر وإعجابه به ، إذ يقول :

وبديع كأنه الزهر الضأ	حك في رونق الربيع الجديد
ومعان لو فصلتها القوافي	هجننت شعر جرول ولبيد
حزن مستعمل الكلام اختياراً	وتجنبن ظلمة التعقيد
وركبن اللفظ القريب فأدرك	ن به غاية المرام البعيد

ولكنه ظل مقصراً في استخدام هذا البديع ، فعدل في أكثر أحواله إلى الصوت والصنعة في الموسيقى لأنها الجانب القديم الذي يستطيع أن ينميه دون حاجة إلى ثقافة أو فلسفة . أما ألوان البديع فكانت شيئاً جديداً لا يحسنه من الشعراء إلا من عاشوا في الحضارة ، وأخذوا أنفسهم بحظ من الثقافة والعقل العميق على نحو ما سنرى عند أبي تمام . ومهما يكن فإن البحترى لم تكن عنده أسباب تؤهله لاستخدام التصنيع وأدواته على نحو ما انتهت إليه عند جماعة المصنِّعين ، فهو بدوي أعرابي رحل إلى المدينة وتحضر ، ولكن هذا التحضر لم يتغلغل في عقله ، ولم ينفذ إلى أعماق نفسه ، فلم يستطيع أن يستخدم الثقافة في عمله ، كما أنه لم يستطع التعقيد في أدوات حرفته .

ابن الرومي : أصله وحياته وصنعتة

لعله يحسن بنا أن نبحث عن شاعر آخر من جماعة الصانعين قد تثقف بالثقافة الحديثة لنرى ما أصاب منهم عنده من تعقيد في أثناء القرن الثالث للهجرة ، ولعل خير شاعر نجده في هذا الجانب هو ابن الرومي الذي كان يتعاطى علم الفلسفة^(١) ، واسمه علي بن العباس بن جريج ، ويتضح من اسم جده أنه ليس عربي الأصل ، بل هو رومي ، وكانت أمه فارسية ، وافتخر بذلك كثيراً في شعره من مثل قوله :

كيف أغضبي على الدنيّة والفرّ سٌ خنولي ، والرؤم هم أعمامى

وقد وُلد في بغداد سنة ٢٢١ للهجرة ، ولم تكد تتقدم به الأيام حتى توفي أبوه ، فكفلته أمه وأخ أكبر منه . ونراه يتجه إلى الثقافة المعاصرة له وإلى الشعر ورواية القديم والحديث منه ، ولم يلبث أن جرى على لسانه ، فهادته النوادي والمحافل في بغداد ، كما تهاداه والوزراء وكبار رجال الدولة ، فمدحهم ونال عطاءهم ، وابتسمت له الحياة قليلا غير أنها سرعان ما عبست له ، فماتت أمه ومات أخوه ، وتزوج وأنجب أطفالا إلا أن القدر أخذ يعصف بهم واحداً وراء الآخر وماتت زوجته .

ولم يكن هذا كل ما هناك ، فقد كان فيه ضيقٌ خلقٍ ، وكان فيه اختلال في أعصابه ، لعله كان ثمن نبوغه ، فلم يشعر بشيء من الفرحة بالحياة ، بل شعر كأنها كأس مرٌّ يتجرعه ، فانقلب ساخطاً على كل ما حواه ، حتى على من أكرموه وفسحوا له في مجالسهم وأغلقوا عليه من أموالهم ، فهجأهم ، ونفروا منه ، فاحتجوا عنه . وانقلب المستقبل الباسم الذي كان ينتظره إلى مستقبل

(١) رسالة الغفران (طبعة كامل كيلاني)

تعميس بائس ، كله حرمان .

ونحن لا نقرأ في مختارات ديوانه التي نشرها كامل كيلاني حتى نحس بـرمه بالناس ، وهو برم جعله يتألم ألماً شديداً من فساد زمانه وأهله (١) ، وتحوّل يَسْلُطُهم بلسانه ، ولم ينج منهم أحد ، وربما كان المعتر أهم الخلفاء الذين تعرض لهم بالهجاء الحاد (٢) . وكانت فيه نزعة شيعية (٣) ، ولعل هذا كان أحد الأسباب في هجائه اللاذع للمعتز وغيره من العباسيين . وهو لا يقف في هجائه عند حد ، حتى النساء ، فإنه على الرغم من غزله الكثير بهن يحكم عليهن أحكاماً قاسية لا تخلو من تشاؤم مرير (٤) .

وزاد في تشاؤمه وتعاسته وبـرمه بالناس نساء ورجالا أنه كان نهما بالحياة وملاذها ، وكان يرى الشعراء من حوله أمثال البحري ينعمون بخيراتها وطيباتها ، بينما هولا يصيبه منها إلا الإملاق والضنا . ويظهر أنه كان معتل الجسد مع اعتلال أعصابه ، فتعاون هذا كله على أن يحس فاجعته وأن تتعمق فؤاده ، إذ يطلب البهجة والمسرة والحياة السعيدة فلا يجد إلا الشقاء والخذلان ، حتى في جسده وصحته . والغريب أن أحداً من معاصريه لم يتقدم إلى إنقاذه ، وهو يعد مسثولاً عن ذلك إلى حد كبير ، فإنه لم يهي لهم الفرصة ، إذ كان يزورهم ، بل كان يسلط عليهم سياط هجائه ، وظل على ذلك إلى آخر حياته . وهناك قصة تزعم أن وزير المعتضد القاسم بن عبيد الله دس له السم في بعض الطعام (٥) ، وكان ذلك سبب وفاته سنة ٢٨٣ للهجرة . وأغلب الظن أنها قصة غير صحيحة وأنه مات ميتة طبيعية ، نتيجة لأمراضه وعمله التي قضت عليه أخيراً .

وإذا تركنا حياته إلى صنعة شعره وجدنا عباساً العقاد يتشبه بروميته ، أو بعبارة أدق بيونانيته ، ويقول إنها « لونت شعره ألواناً خاصة أفردته عن شعراء العرب (٦) »

- | | |
|---------------------------------|--|
| (١) مروج الذهب للمسعودي ٣٢٠/٨ . | (٥) انظر ترجمته في ابن خلكان . |
| (٢) مختار الديوان ٢٨ ورقم ٤٨٠ | (٦) انظر مقدمة العقاد للمختار من ديوان |
| (٣) مختار الديوان ٢٤٣ . | ابن الرومي (نشر كامل كيلاني) . |
| (٤) مختار الديوان رقم ٣٠ . | |

وقد وقف عند هذا الجانب في كتابه عنه ، ولكن مع شيء من التحفظ والاحتياط . والحق أن الوراثة عند ابن الرومي ليست كل شيء في شعره ، إذ ينبغي أن نضيف إليها الثقافة اليونانية الإسلامية التي كان يمتثلها الشعراء في القرن الثالث ، فعند ابن الرومي يونانية أصيلة ويونانية مكتسبة لعلها أهم من يونانيته الأصيلة ، وهناك أيضاً ثقافة إسلامية وعربية مكتسبة ، وإذن ففي شعر ابن الرومي عناصر ثلاثة تؤثر فيه لا عنصر واحد .

وهذه العناصر الثلاثة يضاف إليها عنصر رابع ، وهو عنصر شخصي خاص بمزاج ابن الرومي ، وكان له تأثير مهم في شعره ، إذ كان حاد المزاج معتل الطبع ما يزال يتطير ويتشام ويبالغ في ذلك مبالغة شديدة حتى ليقول الزبيدي إنه « كان لا يدع التطير والتفاؤل في جميع حركاته وتصرفه^(١) » وكان يمتنع لذلك بأن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يحب الفأل ويكره الطيرة وأن علياً كان لا يغزو غزاة والقمر في برج العقرب ، ويقول إن الطيرة موجودة في الطباع قائمة فيها^(٢) .

ويقص الرواة في طيرته أقاصيص غريبة ، فمن ذلك ما رواه الحصري عن علي بن إبراهيم كاتب مسروق البلخي ، إذ قال : « كنت بدار مسروق جالساً ، فإذا حجارة سقطت بالقرب مني ، فبادرت هارباً ، وأمرت الغلام بالصعود إلى السطح والنظر إلى كل ناحية من أين تأتينا الحجارة ، فقال : امرأة من دار ابن الرومي الشاعر قد تشوّفت ، وقالت : اتقوا الله فينا ، واسقونا جرّة ماء وإلا هلكنا ، فقد مات من عندنا عطشاً . فتقدّمت إلى امرأة عندنا ذات عقل ومعرفة أن تصعد إليها وتخاطبها ، ففعلت ، وبادرت بالحجرة ، وأتبعها شيئاً من المأكول ، ثم عادت إليّ ، فقالت : ذكرت المرأة أن الباب عليها مقفل من ثلاث (ليال) بسب طيرة ابن الرومي ، وذلك أنه يلبس ثيابه كل يوم ويتعوّذ ، ثم يصير إلى الباب والمفتاح معه ، فيضع عينه على ثقب في خشب الباب ، فتقع

(١) طبقات النحويين للزبيدي (طبعة) (٢) زهر الآداب ١٧١/٢ .
الخانجي) ص ١٢٦ .

عينه على جار له كان نازلاً بإزائه ، وكان أحذب ، يقعد كل يوم على بابه ، فإذا نظر إليه رجع ونخلع ثيابه ، وقال لا يفتح أحد الباب^(١) وروى ابن رشيقي أن أحد إخوانه من الأمراء « افتقده فأعلم بحاله من الطيرة ، فبعث إليه خادماً اسمه إقبال ليتفاهل به ، فلما أخذ أهبطه للركوب قال للخادم : انصرف إلى مولاك ، فأنت ناقص ومنكوس ، اسمك لا بقاء^(٢) » وروى صاحب معاهد التنصيص أن بعض أصحابه أرسل إليه يوماً بغلام حسن الصورة اسمه حسن ، فطرق الباب عليه ، قال : من ؟ قال : حسن ، فتفاهل به وخرج ، وإذا على داره حانوت خياط قد صلب درفتين كهيئة اللام ألف ، ورأى تحتها نوى تَمَر ، فتطير ، وقال بأن هذا يشير بأن : لا تمر ، ورجع ولم يذهب معه . وكان الأخصش على بن سليمان (النحوي) قد تولّع به ، فكان يقرع عليه الباب إذا أصبح ، فإذا قال : من القارع ؟ قال : مرة بن حنظلة ، ونحو ذلك من الأسماء التي يتطير بذكرها ، فيحبس نفسه في بيته ولا يخرج يومه أجمع^(٣) » وليس من ريب في أن هذا المزاج المعتل الحاد كان يؤثر في شعره بجانب أصله وثقافته ، وطبيعي وقد امتلاً حقداً على معاصريه من الحُدُب وأشباههم ، فكلهم أحذب في رأيه ، أن يكون المهجاء أهم موضوعات شعره . وكانت لديه قدرة بارعة على تصوير الأحاسيس ، فصور الطبيعة ومباهجها في الربيع وغير الربيع تصويراً رائعاً ، كما صور الأطعمة تصويراً يتناسب مع شرهه لها ، وكان لا يترك منظرًا في الطريق من مناظرها دون أن يرسمه بريشته على نحو ما صنع في تصويره لمنظر الحجاز وهو يدحو الرقاق^(٤) . وتتضح في غزاه العاطفة الرقيقة ، وهو يبدع في كثير منه إبداعاً منقطع النظير ، وله قصيدة طويلة وصف في مطلعها المرأة بطريقة مبتكرة ، إذ نقل في وصفها صورة البستان بفواكهه وثماره ومطلعها :

أجسنتُ لك الوجدُ أغصانُ وكُشبانُ فيهنَّ نوعانُ : تُفاحُ وُرمانُ

(٣) معاهد التنصيص ٤٣/١ .

(٤) مختار الديوان رقم ٣٣٢ .

(١) زهر الآداب ١٧٧/٢ .

(٢) العدة لابن رشيقي ٤٠/١ .

وتتجمع عاطفته وبراعته في التصوير حين يصف بعض المغنيات ، وقصيدته في وحيد المغنية لإحدى درره . وطبيعي والقدرُ يلاحقه في خطف أبنائه ويسجّرعه غصص الألم أن يجيد في فن الرثاء، وورثته لابنه محمد من فرائد الشعر العربي ، وله في رثاء البصرة حين غلب الزنج عليها وفتكوا بنسائها وأطفالها قصيدة بديعة . وهو بحق من أوائل من نظموا في المناظرات الشعرية كما في مناظرتيه بين الرجس والورد ، والقلم والسيف . وكان ينظم في مدح الشيء وذمه ، فيمدح الحقد في قصيدة ويذمه في أخرى ، ولعله في ذلك كان يتأثر بالأدب الفارسي .

وفي شعره نزعة شعبية واضحة ، إذ كان يصف المطاعم وحياة الناس في بغداد وما يطعمونه ويلبسونه حتى الأردية المرقعة ، ويعرض علينا صور طبقاتهم الدنيا من خبّازين وحسّالين وشوّائين وشحاذين . ومن هنا كانت تكثُر في شعره ألفاظ العامة ، فهو ليس شاعر الملوك والقصور من مثل البحترى ، وإنما هو شاعر شعبي ، يعرض علينا بغداد في حياتها المتواضعة وصورها الشعبية .

وكل ذلك من آثار حياته التي عاشها ، فهي حياة بائسة في أكثر جوانبها ، حياة لا تعرف البهجة ولا التأنق في المعاش ، ولعل ذلك ما جعله يتف بشعره عند ذوق الصانعين ، فهو لا ينمّق فيه ، بل يترك نفسه على سجيتها ليصور أحاسيسه وعواطفه الصادقة . وكان فكره الدقيق وما انطبع في عقله من طوابع الثقافة والفلسفة حريّاً به أن يصبح من أصحاب مذهب التصنيع ، ومن ينظر إلى هذا الجانب عنده ينخيل إليه كأنه من طراز أبي تمام ، وخاصة حين يقرأ له بعض أبيات مفردة أو قطعاً قصيرة مما تناقلته عنه كتب الأدب ، ولكن من يقرأ قصائده يعرف أنه ليس من أصحاب هذا المذهب ، مذهب التصنيع ، إذ لم يكن يُعنى بالزخرف لا في شعره ولا في حياته إلا قليلاً ، وكأنه كان يأتي بما يأتي به من هذا الزخرف أحياناً مجازاة للعصر ، وحقاً شغف شغفاً شديداً بالتصوير ، ولكن هذا الشغف لا يخرجُه من دائرة الصانعين ، كما لا تخرجه من دائرتهم ثقافته الفلسفية وما يمتاز به من فكر عميق .

ابن الرومي يستخدم الثقافة الحديثة

لم يكن ابن الرومي يذهب مذهب البحترى في أن الشعر لا يحتاج إلى فلسفة ومنطق ، بل كان يرى أنهما أصلان مهمان في حرفته ، فهو يعتمد عليهما في تفكيره ، وهو يستخدمهما في صياغته ، حتى لتتخذ أبياته في 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 إخراجاً حديثاً ، فيه فكر ، وفيه فلسفة ، وفيه منطق ، وفيه تلك الصفات العقلية الجديدة التي يمتاز بها شعراء العصر العباسي من أسلافهم القدماء ، وقرأ له هذه الأبيات :

لما تؤذن الدنيا به من صرُوفها	يكون بكاءُ الطفل ساعةً يولدُ
وإلا فما يُبكيه منها وإنها	لأفسحُ مما كان فيه وأرغدُ
إذا أبصر الدنيا استهلَّ كأنه	بما سوف يلتقي من أذاها مهددُ
وللنفس أحوالٌ تظلُّ كأنها	تشاهدُ فيها كل غيب سيشهدُ

فإنك تحس فيها أثر المنطق واضحاً . وهذا أهمُّ ما يفرق بينه وبين البحترى في صناعته إذ كان للمنطق تأثير واضح في صياغة شعره وتنسيق أفكاره . ويمكننا أن نلخص ذلك في جانبين : الجانب الأول ما يمتاز به شعر ابن الرومي من الوضوح الذي جعله يستقصى أطراف الفكرة حتى تتضح من جميع جوانبها ، فهو رجل منطق ، ورجال المنطق يعشقون البيان الواضح ، ولعله من أجل ذلك كان شعره يمتاز بالطول فهو يستقصى ويتعمق في عرض أفكاره ، حتى تبرز بروزاً دقيقاً . أما الجانب الثاني فهو ما يمتاز به شعره من التنسيق الشديد والربط الوثيق بين أفكاره . يقول عباس العقاد : « العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه للمعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج

عن سُنَّة النِّظَامِين الذين جعلوا البيت وحدة النظم، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمها سمط واحد قلَّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات، وقيل أن يتوالى فيه النَّسَقُ توالياً يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير، فخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة كلاماً واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين، وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهى حتى ينتهى مؤادها، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو فسد في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة، ولا ريب أن هذا الاستقصاء كان سبباً من أسباب الإطالة ولكنه لم يكن كل السبب، لأن ابن الرومي كان يطيل القصائد حفاوة بالمدوحين وإكباراً لشأنهم وإظهاراً لعنايته بإرضائهم^(١) ونحن إذا سلمنا للعقاد بأن المديح كان سبباً من أسباب الإطالة عند ابن الرومي فإننا نتردد في أن نسلّم بأن الاستقصاء هو الآخر كان سبباً فيها، لأنه ليس شيئاً خارجاً عنها، بل هو نفس ظاهرة الإطالة، فابن الرومي يطيل، وبعبارة أخرى يستقصي المعاني والأفكار، على أن السبب الآخر الذي ذكره العقاد وهو المديح لا يطرد في جميع قصائد ابن الرومي لأنها لم تُبْنَ كلها على المديح. وأكبر الظن أن السبب الأهم هو ما قلناه من أن ابن الرومي كان يستخدم «الصياغة المنطقية» في قصائده، فشُغِف بهذا الطول الذي هو من أخص صفات مَنْ يريدون التعبير المنطقي الواضح. ومهما يكن فإن ثقافة ابن الرومي قد أحدثت في شعره هذا النوع الغريب من الطول في نماذجه. فإن الشعر عنده لم يعد تعبير العاطفة فقط، بل أصبح تعبير العقل قبل أن يكون تعبير العاطفة، وبذلك عمّه غير قليل من التحليل والتفصيل، والبحث والتحقيق.

لم يعد الشعر عملاً عاطفياً خالصاً، بل أصبح عملاً عقلياً، له خصائص الأعمال العقلية وصفاتها، وبذلك أصبح في كثير من جوانبه — كما تصوّره قصائد ابن الرومي — يشبه الأعمال الثرية في وضوحه من جهة، وفي عدم اهتمام الشاعر بالعبارة في سبيل الوضوح من جهة أخرى؛ وبذلك أصبحت القصائد تشبه إلى

(١) ابن الرومي لعباس العقاد ص ٣٠٨.

حد ما رسائل الكتاب^(١) وماذا يفصل الشعر من النثر؟ لقد أصبح الشعر كالنثر يعتمد على المنطق والوضوح ومن ثمَّ كان ابن الرومي من أوائل العباسيين الذين أعدوا لهذا المدر الذي يصل بين الشعر والنثر. حقاً كان الكتاب من قبله ينثرون معاني الشعر وبخاصة في عصر عبد الحميد^(٢)، ولكن تطور النثر بعد ذلك، وأصبح أداة عقلية تعبر عن الثقافة والفلسفة، وانفصل مجراه عن مجرى الشعر، ولا نصل إلى ابن الرومي حتى نجد المجرىين يتصلان مرة أخرى إلا أن الشعر في هذه المرة هو الذي ينزع إلى هذا الاتصال. ونحن لا نبتعد إذا قلنا إن ابن الرومي كان ممن أهّلوا لهذه الحركة الواسعة من نظم النثر وحل الشعر فقد انتفت بينهما الفواصل إلا ما كان من الرّقم الموسيقية التي يتقيّد بها الشعر ولكن هذه الرّقم لا تستطيع أن تعوق هذه الحركة الواسعة.

التصوير في شعر ابن الرومي

كما كان ابن الرومي يعتمد في شعره على الثقافة الحديثة وخاصة المنطق، كان يعتمد على فن مهم هو فن «التصوير» إذ كانت لديه قدرة غريبة على ملاحظة دقائق الأشياء وتصويرها تصويراً بارعاً، واستعان في ذلك بأداتين وجدتهما عند أبي تمام وهما: التشخيص والتجسيم.

أما «التشخيص» فقد استخدمه استخداماً واسعاً في شعر الطبيعة، إذ كان يحسُّ — كما يقول العقاد — بأن الطبيعة ذات ناطقة وأشخاص متحركة فهو يعيش مع كل نسمة فيها وكل حركة وكل خفقة وكل همسة^(٣)، وكأنها تستغويه وتسهبويه:

ورِياضٍ تخايِلُ الأرضُ فيها خَيْلاءَ الفتاةِ في الأبرادِ

(١) من حديث الشعر والنثر ص ٢٦٦ .
(٢) نفس المصدر ص ١٠١ .
(٣) ابن الرومي للعقاد ص ٢٨٣ وانظر مقدمته لمختار الديوان .

مَنْظَرٌ مُعْجِبٌ ، تَحِيَّةُ أَنْفٍ رِيحُهَا رِيحُ طَيْبِ الْأَوْلَادِ

فهى تُدِلُّ عليه إِدلالُ الفتاةِ الحسنةِ ، وهو يحنُّ إليها حناناً غريباً ، يحس فيه برائحة ذكية ، رائحة الأولاد النجباء وما يشعر به الآباء نحوهم من عطف وحنوٍّ ومحبة ، بل إنها لتتصبَّاه إذ تبرَّج له :

تبرَّجتْ بعد حياءٍ وحنفٍ تبرَّجَ الأثني تصدَّتْ للدَّكْرِ

وهذه الطبيعة المتبرجة مكث ابن الرومي يجرى لاهثاً وراءها ، وقد ملكت عليه حواسه ، وملاَّت عليه قلبه ، فهو مفتون بها ، يفكر خلالها ، ويُخرق بصـره في ألوانها ، ويغمر أشعاره بأثار لمسها وشمِّها ، وكأنه لا يعيش في حدود نفسه ، وإنما يعيش فيما حواه من الطبيعة الفاتنة . وهو جانب رائع في شعر ابن الرومي يجعلنا نذكر شعراء الطبيعة عند الغربيين ، ونقصد شعراء الحركة الرومانسية من أمثال وردزورث في إنجلترا ولامارتين في فرنسا ، إذ نجد الشعراء يهـرَّعون إلى الطبيعة وواقع حياتهم يصفونهما منحرفين عن المدرسة الكلاسيكية التي عمّت في القرنين : السابع عشر والثامن عشر والتي كانت تتقيد بالأوضاع اليونانية واللاتينية ، وقلما عدلت إلى شعر الطبيعة . وكذلك كان العباسيون قبل ابن الرومي يتأثرون بالقديم وقلما يلجئون إلى تصوير الطبيعة التي عاشوا فيها ، وقد أقبل ابن الرومي يصورها تصوير العاشق المفتون على نمط يشبه من بعض الوجوه — عمل أصحاب الحركة الرومانسية في أوروبا . وقرن العقاد — مع شىء من الاحتياط — هذا الجانب في شعر ابن الرومي بيونانيته^(١) . وإذا رجعنا إلى حقائق الظاهرة في الشعر الغربي الحديث وجدنا شعر الطبيعة يشيع عند الغربيين في الأوقات التي لا يتشبهون فيها بالأوضاع اليونانية والتقاليد القديمة . ونحن لاننكر أنه وُجد طَرَفٌ من شعر الطبيعة عند الكلاسيكيين ولكن في صورة محدودة ، فقد كان شعر الطبيعة حينئذ يشبه قناة ضيقة محصورة قد غصت بأعشاب كثيرة من الأوضاع اليونانية واللاتينية ، فلما جاء القرن التاسع عشر فاضت القناة ، واتسع

(١) ابن الرومي للعقاد ص ٢٨٢ .

المجربى ، وكادت تُفقدُ الصبغة بين شعر الطبيعة القويم والحديد . على أن نفس الآثار اليونانية ليس فيها ما يدل على شيوع هذا الضرب من شعر الطبيعة عند اليونان القدماء . هم ألّهوا الطبيعة وملاؤها بالآلهة ، ولكنهم لم يعبروا عن شعورهم نحوها كما يعبر شعراء الحركة الرومانسية وكما يعبر ابن الرومى . وليس معنى ذلك أنهم أهملوها كل الإهمال ، ولكن معناه أنهم لم يصفوها بهذا الاتساع والعمق والهيام المعروف عند أصحاب الرومانسية ، ولعل ذلك ما جعل شيلر يقول : « إن اليونانيين كانوا يتأملون الطبيعة بعقولهم لا بعواطفهم فلم يرد لها عندهم أى ذكر يشعروا صريح حبهم إياها وإعجابهم بها^(١) » ، ويقول همبولت : « إن تصوير الطبيعة لذاتها وفي مختلف مظاهرها كان بعيداً عن أفكار اليونانيين ، ويصرح بأن المنظر الطبيعي يشغل الجزء الظهري من صورتهم بينما تشغل الجزء المهم منها شئون الناس وأعمالهم وأفكارهم^(٢) » .

شعر الطبيعة في الواقع شعر حديث ، وليست له صلة قوية بالأدب اليوناني القديم ، ونفس أوروبا حين كانت تعيش في العصور الكلاسيكية لم يزد هذا الضرب من الشعر عندها لأنه لا يتصل بتقليد القدماء ، أما قبل ذلك حين كانت لا تتريد تقيداً شديداً بتقليدهم أى في القرن السادس عشر فإننا نجد هذا الضرب من الشعر كما نجد الأغاني الشعبية ، فلما جاء مالرب (Malherbe) ثم بوالو وراسين أصبح الشعر مقيداً ، ولم يعد يُعنى بالحديث عن الطبيعة ، فلما ظهرت الحركة الرومانسية وتحلل الشعر من قيوده الكثيرة اتصل مرة أخرى بالطبيعة وحياة الناس اليومية^(٣) ، وقد حاول ورد زورث - على ما هو معروف - أن يستعمل اللغة الدارجة في أغانيه المسماة باسم (Ballads) . على كل حال يرينا تطور الشعر في أوروبا في أثناء العصور الحديثة أن شعر الطبيعة إنما يشيع حين يصبح

أصحابها على أوضاع الكلاسيكية كتاب :
Paul Van Tieghem, Le Mouvement
Romantique.

(١) كتاب ما خلفته اليونان (طبع لجنة
التأليف والترجمة والنشر) ص ١٦٨ .
(٢) نفس المصدر ص ١٦٨ .
(٣) انظر في حركة الرومانسية ومنابعها وثورة

الشعر شعبيًا أويكاد، وينفصل عن القدماء من يونان وغير يونان . وهذا نفسه ما نلاحظه عند العرب فقد نما شعر الطبيعة واتسعت أبوابه حين قرب الشعر من التعبير عن الحوادث اليومية وأصبح أدنى إلى الواقع الحسى ، واقع الجماعة ، على نحو ما نعرف في تاريخ الشعر الأندلسي ، إذ ظهرت هناك الموشحات والأزجال وظهر معها شعر الطبيعة . ونفس ابن الرومي صاحب شعر الطبيعة في القرن الثالث كان ينزل بأسلوبه إلى درجة دانية من الأساليب اليومية حتى ليحس الإنسان عنده بضروب من الإسفاف ، وكان هو نفسه يعرف ذلك فقال يصف شعره ، وقد عابه بعض من عاصروه :

قولا لمن عاب شعرَ مادحه أما ترى كيف رُكِّبَ الشجرُ
رُكِّبَ فيه اللحاءُ والخشبُ الـ يابسُ والشوكُ بينه الثمرُ

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

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

واستعار ابن الرومي أداة أخرى من أدوات التصوير عند أبي تمام ، وهي أداة « التجسيم » واستخدمها في شعره استخداماً واسعاً على نحو ما رأينا في صنيعة بأداة التشخيص . وانظر إليه يجسّم هنوات صاحبه القاسم بن عبيد الله فيجسّم بينه وبينها هذا الحوار الغريب :

غُطِّيَّتْ بُرْهَةً بِحَسَنِ الْقَاءِ (١)
 نَ أَسَىءُ الظَّنُونَ بِالْأَصْدِقَاءِ
 رَبِّ شَوْهَاءَ فِي حَشَا حَسَنَاءِ (٢)
 فَثَوِيَّتْ تَحْتِ ذَاكَ الْغَطَاءِ
 عَنْكَ ظُلْمَاءُ شُبُهَةً قَتَمَاءِ (٣)
 كَاشِفَاتِ غَوَاشِيِ الظُّلْمَاءِ (٤)
 حَبَّ أَنْ رَبِّ كَاسِفٍ مُسْتَضَاءِ
 أَنَّهُ لَمْ يَزَلْ عَلَى عَمِيَاءِ
 لِكَ فَأَوْسَعَتْنَا مِنَ الْإِزْرَاءِ
 يرة تَحْتِ الْعَمَايَةِ الطَّخِيَاءِ (٥)
 ضَلَالًا وَحَيْرَةً بِاهْتِدَاءِ
 بَدَلًا بِاسْتِفَادَةِ الْأَنْبَاءِ
 قُ وَخَلَّ الْهُوَى لِقَلْبِ هَوَاءِ (٦)
 أَنَّهُ الدَّهْرَ كَامِنٌ الْأَدْوَاءِ
 نَ وَإِلَّا فَانْتَ كَالْبُعْدَاءِ (٧)
 اءِ لَأَسُ الشِّفَاءِ قَبْلَ الشِّفَاءِ
 بِهَمَّا كُلِّ خَلَّةٍ عَوْجَاءِ
 فَتَتَّبِعُ نِقَابَهُ بِالْهِنَاءِ (٨)
 تُ بِمُسْتَعَذَبٍ لَدَى الْأَحْيَاءِ
 نَ بِحَقِّ فَلَا تَزُدُ فِي الْمِرَاءِ (٩)

كَشَفْتُ مِنْكَ حَاجَتِي هِنَوَاتِ
 تَرَكْتَنِي وَلَمْ أَكُنْ مُسَيِّئًا الظَّنَّ
 قَلْتُ لِمَا بَدَتْ لِعَيْنِي شُنْعًا
 لَيْتَنِي مَا هَتَكْتُ عَنْكَ سِرًّا
 قَلْنِ لَوْلَا أَنْكَشَافُنَا مَا تَجَلَّمْتُ
 قَلْتُ أَعْجَبُ بِكَ مِنْ كَاسِفَاتِ
 قَدْ أَفْدَتَنِي مَعَ الْحُبْرِ بِالصَّامِ
 قَلْنِ أَعْجَبُ بِمَهْتَدٍ يَتَمَنَّى
 كُنْتُ فِي شُبُهَةٍ فَزَالَتْ بِنَا عِنْدَ
 وَتَمَنَيْتَ أَنْ تَكُونَ عَلَى الْحِ
 قَلْتُ تَاللهَ لَيْسَ مِثْلِي مِنْ وَدِّ
 غَيْرَ أَنِّي وَدَدْتُ سِرَّ صَدِيقِي
 قَلْنِ هَذَا هَوَى فَعَرَّجَ عَلَى الْحِ
 لَيْسَ فِي الْحَقِّ أَنْ تَوَدَّ نَحْلًا
 بَلْ مِنْ الْحَقِّ أَنْ تَنْقُرَ عَنْهُ
 إِنْ بَحَثَ الطَّبِيبُ عَنْ دَاءِ ذِي الدِّ
 دُونَكَ الْكَشْفِ وَالْعِتَابِ فَقَوْمٌ
 وَإِذَا مَا بَدَا لَكَ الْعُرُّ يَوْمًا
 قَلْتُ فِي ذَاكَ هُوَ تَكُنُّ وَمَا الْمَو
 قَلْنِ مَا الْمَوْتُ بِالْكَرِيهِ إِذَا كَا

(١) هنوات : جمع هنة ، وهي الشيء الصغير .

(٢) شوهاء : قبيحة .

(٣) قماء : سوداء .

(٤) كاسفات : محتجبات .

(٥) الطخياء : شديدة الظلمة .

(٦) هواء : فارغ .

(٧) تنقر : تبحث .

(٨) العر : الحرب . النقاب : جمع نقبة .

وهي قرحة الحرب . والهناء : القطران وكانوا

يذاورون به الحرب في أول ظهوره .

(٩) المرء : اللجاج والجدال .

وقد استطاع ابن الرومي في هذه الأبيات لا أن يجسم الهنوات فقط ، بل أن يقيم بينه وبينها هذا الحوار الغريب . ومهما يكن فقد كان ابن الرومي يكثر من استخدام أداة « التجسيم » في شعره كما كان يكثر من استخدام أداة « التشخيص » وأكبر الظن أنه اندفع إلى ذلك تحت تأثير حساسيته الخاصة فثله ممن يتطير ويتشائم ويكبر التوافه لا بد أن يلتزم ذلك في تصويره ومعانيه ، فهو كثير الخيال والأحلام ، يتصور الخيال والحلم حقيقة فينفعل ويعظم انفعاله . ويكبر تصوره ويتضخم ، فإذا المعاني والأشياء تتجسم أمامه وتتشخص ، وإذا لها كل مالا لأحياء من خواص وصفات ، فهي تعقل عقلها ، وهي تحس إحساسها وهي تشعر شعورها . ولعل هذا هو ما جعله يستعير من أبي تمام هاتين الأديتين من التجسيم والتعقيد وإن كان أبو تمام يستعلي عليه بما يستعين به من الغموض والدقة والتعقيد في التصوير . وهذا هو ما يفرق دائماً بين الصانعين والمصنعين في القرن الثالث ، فإن الأولين يستخدمون أدوات الأخيرين ، ولكن دون أن يعتقدوا فيها ، أو يغيروا في صورتها وأشكالها . وكما حدث ذلك عند ابن الرومي في استخدام ألوان التصنيع حدث كذلك في استخدامه لألوان الثقافة القائمة فإنها لم تتحول عنده إلى ألوان فنية زاهية . والحق أن أصحاب الصنعة كانوا من ذوق آخر ، فهم لا يهتمون باستخدام أدوات التصنيع دائماً ، وهم حين يستخدمونها لا يكثر منها ولا يعتقدون فيها ولا يضيفون إليها ألواناً جديدة من ثقافة أو فلسفة على نحو ما سئى عند أبي تمام .

٧

الهجاء الساخر

لعل من أهم الجوانب التي تلفت النظر في شعر ابن الرومي جانب الهجاء ، فقد أعدّه مزاجه الحاد وقدرته البارعة في لمح الدقائق والعيوب الجسمانية لضرب من الهجاء يمكن أن نسميه « الهجاء الساخر » إذ كان يعبث بمهجوّه عبثاً

لاذعاً يشبه عبث أصحاب (الصور الكاريكاتورية) ، فهو يقف عند نواحي الضعف ويكبرها ويظهرها في أوسع صورة لها ، حتى ليثير الضحك والإشفاق على من يتناوله منهم إذ يصنع بهم صنيع أصحاب (الصور الكاريكاتورية) فهم يضعون رأساً كبيراً على جسم صغير ، أو يخالفون في أعضاء الجسم فيركبونها عليه تارة بالطول وتارة بالعرض ، وهو تركيب مضحك في كل صورته وهيئاته ، وكذلك كان ابن الرومي يتناول من يهجوهم فيشوهه تشويهاً غريباً ، مستخدماً ما يمتاز به من بعض النقائص الجسدية . وانظر إليه يقول في الأحذب الذي كان يتطير به :

قَصُرَتْ أَخْدَاعُهُ وَغَابَ قَلْدَآلُهُ فَكَأَنَّهُ مُرَبِّصٌ أَنْ يُصَفَّعَا (١)
وَكَأَنَّهَا صُفِّعَتْ قَفَاهُ مَرَّةً وَأَحْسَنُ ثَانِيَةً لَهَا فَتَجْمَعَا

ويقول في بعض مهجويه :

وجْهَكَ يَا عَمْرُو فِيهِ طَوْلٌ وَفِي وَجْهِ الْكَلَابِ طَوْلٌ
وَالْكَلْبُ وَافٍ وَفِيكَ غَدْرٌ فَفِيكَ عَنِ قَدْرِهِ سُفُولٌ
وَقَدْ يَحَامِي عَنِ الْمَوَاشِي وَمَا تُحَامِي وَلَا تَصُولُ
وَأَنْتَ مِنْ أَهْلِ بَيْتِ سَوْءٍ قَصَّتْهُمْ قِصَّةٌ تَطُولُ
وَجَسْوَهُمْ لِلسُّورَى عِظَاتٌ لَكِنْ أَقْسَاءَهُمْ طُبُولُ
مُسْتَفْعَلِنَ فَاعِلِنَ فَعُولُ مُسْتَفْعَلِنَ فَاعِلِنَ فَعُولُ
بَيْتٌ كَعِنَاكَ لَيْسَ فِيهِ مَعْنَى سَوْءٍ أَنَّهُ فَضُولُ

وعلى نحو ما كان يلتقط العيوب الجسدية كان يلتقط العيوب الصوتية والمعنوية ، يقول في مغن قبيح الصوت :

وتَحَسَّبُ الْعَيْنُ فَكَيْهِ إِذَا اخْتَلَفَا عِنْدَ التَّنْغَمِ فَكَيْ بَغْلٍ طَحَّانِ

ويقول في بخيل يسمى عيسى :

(١) الأخداع : جمع أخدع ، وهو عرق في العنق ، ويقصد صفحة العنق . القدال : القفا .

يُقْتَتَرُ عَيْسَى عَلَى نَفْسِهِ وليس بباقي ولا خالدِ
فلو يستطيع لتَقْتِيرِهِ تنفّس من مَنَسَخِرِ واحدِ

ويقول في بعض مهجويه ، ويصوره يجترُّ كالحَيواناتِ المَجْتَرَّةِ :

بعضُ أضراسه يُكادِمُ بعضاً فهي مسنونةٌ بغيرِ سنون (١)
لا دُوبٌ إلا دُوبٌ رَحَاهَا أو دُوبٌ الرَّحَى التي للمَنونِ
ماظننتُ الإنسانَ يَجْتَرُّ حتى كنتَ ذاكَ الإنسانَ عَيْنَ اليقينِ

وكان مشغولاً بهجاء اللحي وتصويرها تصويراً هزلياً كأن يقول في بعضهم :

علّق الله في عِذاريكِ مِخْلًا ةً ولكنها بغيرِ شعيرِ (٢)

وانظر إليه يقول في لحيه ، لم يعجب بها ولا بصاحبها :

لو قابل الريحَ بها مَرَّةً لم ينبعثُ من خَطْوِهِ إصبعاً
أوغاصَ في البحرِها غَوَاصَةً صاد بها حَيْثَانَهُ أجمعا

فإنك تراه يركب من بهجهم ركوباً غريباً ، إذ يسخر منهم سخرية لا ذعة ، وهي سخرية ناشئة عن دقته في لَمَسِ اليوب الجسمانية وغير الجسمانية عند خصومه ، وناشئة أيضاً عن حسه ومزاجه وتشاؤمه وإعنائهم له في تطيره ، فانصب عليهم شواظاً من نار بلذعهم ، بل يكوهم ويكوى وجوههم ، وأنوفهم ، وأقفاهم ، وأفواههم . وكان يعرف كيف يكبر مواضع العيب منهم فإذا هو يعبث بهم وبأقفاهم ، كما يعبثون بتطيره وتشاؤمه ، وما الناس من حوله إلا كهذا الأحدث الخفيف !

٨

جوانب أخرى في صناعة ابن الرومي

كان ابن الرومي من أصحاب مذهب الصنعة ، ولكن عقله كان أميل إلى التجديد فاستحدث هذا الضرب السابق من الهجاء ، كما اتخذ لنفسه التعبير بالتشخيص

(١) يكادم : يمض أو يؤثر بحديدة ونحوها . (٢) المداران : جانباً الوجه المخاذيان للأذن .

والتجسيم. ولم يقف عند ذلك فنحن نجده يعنى بجوانب أخرى في صناعته ، ولعل من أهم هذه الجوانب ما يلاحظ عليه من استخدام لوني الطباق والجناس ، وهو يشبه البحترى في هذا الجانب إلا أن البحترى كان يكثر من الطباق ، بينما كان ابن الرومي يكثر من الجناس . وارجع إلى أبياته السابقة التي جسّم فيها هنوات القاسم بن عبيد الله فإنك تجده يقول فيها :

قلت لما بدت لعينيّ شُنْعاً ربّ شوّهاءَ في حشاشا حسّناء
قلن لولا انكشافنا ما تجلّدت عنك ظلّماءُ شبهة قماءِ
قلت أعجبُ بكنّ من كاسفاتٍ كاشفاتٍ غواشيّ الظلماءِ

فهو يطابق بين كلمتي شوّهاء وحسّناء ، وهو يجانس بين كلمتي كاسفات وكاشفات ، إلا أنه يلاحظ أن ابن الرومي لم يكن يكثر من هذين اللوين ، فهو ليس من أصحاب التصنيع إنما هي أشياء تسقط في بعض شعره ، وقد لا تسقط ، إذ هي لا تأتي عنده كذهب ، إنما تأتي كما تأتي عند البحترى على أنها أدوات مستحدثة لا بأس من استخدامها ، ولكن الشاعر لا يتقيد بها ، بل هو يستخدمها في الحين بعد الحين ، وقد يكثر من استخدامها في بعض نماذجه ، وقد يعود إلى نفسه فلا يستخدمها في النماذج الأخرى .

على أن ابن الرومي كان يهتم بجانب آخر في صناعته ، وهو جانب القافية ، فقد كان يطلب شواذها ولا يترك حرفاً شارداً من حروفها إلا ويؤلف عليه قصيدة أو قصائد مختلفة . وليس ذلك كل ما يلفتنا في صناعة قوافيه ، إنما تلفتنا جوانب أخرى أشار إليها القلماء ، يقول ابن رشيّق « كان ابن الرومي يلتزم حركة ما قبل الروي في المُطْلَقِ والمقيّد في أكثر شعره اقتداراً »^(١) فن ذلك في الروي المطلق :

لم يسترخ من له عينٌ مؤرّقةٌ وكيف يعرف طعمَ الراحة الأرقُ
فقد مضى في هذه المقطوعة يلتزم كسرة قبل الروي ، وهو هنا مطلق ،

(١) العمدة لابن رشيّق ١٠٢/١ .

ويعاثة في المقيّد قصيدته :

أبين ضلوعى ججرة تتوقّد^١ على ما مضى أم حسرة تتجدّد^٢

فتمد التزام الفتحة قبل الروي^٣. وعلى هذا النمط نجد ابن الروي يصعب على نفسه في قوافيه وحركاتها، بل إنه يصعب على نفسه في حروفها أيضاً، يقول ابن رشيقي: « وكان ابن الروي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزم في القافية حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعاً فيه^(١)، فن ذلك مطولته :

شاب رأسي ولات حين مشيب^٤ وعجيب الزمان غير^٥ عجيب

فقد التزم فيها الياء قبل الروي^٦ كما التزم الواو في مقطوعته السابقة :

وجهك يا عمرو فيه طول^٧ وفي وجوه الكلاب طول^٨

ويقول صاحب سر^٩ الفصاحة إنه قد يلتزم الحرف وحركته قبل الروي^{١٠}، وذلك كثير في شعره^(٢)؛ ونحن نجد في ديوانه مطولة يبدوها على هذا النمط :

صبراً على أشياء كلفتها^{١١} أعقبتهما الدن^{١٢} وسلفتها^{١٣}

وقد مضى يلتزم فيها الفاء قبل الروي^{١٤}، وكأنه كان يرى أن الروي في هذه المطولة هو الفاء لا الهاء ولا التاء. وأكبر الظن أن هذا الجانب عند ابن الروي لم يكن يأتي به ليبدل على مقدرة فنية، وإنما كان يأتي به مزاجه الحاد، كأنه كان يرى لشدة حسه أن الفاء هي الروي فالتاء والهاء ضميران. وهو كذلك يرى أن المعاقبة بين الواو والياء تُخرج الشعر عن قوافيه أيضاً فهو يستريح أكثر لالتزام الحركة السابقة للروي، ومن أجل ذلك كله كان يصعب على نفسه في قوافيه، وهو تصعب يأتي من مزاجه الحاد وإحساسه المرهف.

ومهما يكن فإن ابن الروي لم يستطع أن ينتقل بصناعته من دائرة الصانعين

(١) العدد ١/١٠٦ .

(٢) سر الفصاحة (طبعة الخالجي) ص ١٧٢ .

إلى دائرة المصنّعين لأنه كان يفهم الشعر بصورة أقرب من الصورة التي علقت بأذهان أصحاب التصنيع ، فلم يكن يعتقد مثلهم بأن الشعر جهود عنيفة يبذلها الشعراء في استحداث تلك الزخارف الدقيقة التي تُشغف بها أبو تمام وأمثاله . ليس الشعر زخرفاً وتصنيعاً ، بل هو تعبير ؛ ومن الممكن أن يضاف إلى هذا التعبير شيء من الحلى والوشى المرصّع ، ولكن في خفة ، وبدون أن يتعمد ذلك الشاعر تعمداً يخرج به عن غرضه الأساسي من التعبير عن خواطره إلى التعبير عن ألوان التصنيع الأنيقة . ومن هنا كانت جماعة الصانعين تستعير أدوات التصنيع في بعض الأحيان ، ولكن دون أن تستمرّ في ذلك ، ودون أن تتخذها مذهباً في صناعتها ، قد تطبقها ولكنها لا تستمر في التطبيق . وربما أخفقت في هذا التطبيق ، كما أخفق البحري في كثير من طباقه ، وكما أخفق ابن الرومي أحياناً في استخدامه للفلسفة كزخرف جميل ؛ فقد رأيناه يقف في هذا الجانب عند استعارة الصياغة المنطقية ، بينما رأينا أبا تمام يستخدم الفلسفة فيعقد بها في طباقه ، ويستخرج هذا اللون الجديد من نوافر الأضداد الذي سبق أن وصفناه .

ونحن نلاحظ من طرف آخر أن طائفة الصانعين كانت تختلف فيما تستعيره من أدوات المصنّعين ووسائلهم ؛ فقد كان البحري يستعير أدوات الطباق والجناس ، بينما كان ابن الرومي يوسع هذه الاستعارة إلى أدوات من الثقافة والمنطق والتشخيص والتجسيم . ونفس الأدوات التي اتفقا في استعارتها اختلفا في استخدامها ؛ فقد كان البحري يُعجّبُ بالطباق أكثر مما يعجب بالجناس ، بينما كان ابن الرومي يعجب بالجناس أكثر مما يعجب بالطباق . ونفس الجناس اختلفا في استخدامه ، فبينما كان البحري يستخدم الجناس الكامل كان ابن الرومي يكثر من استخدام جناس الاشتقاق . وليس هذا كل ما بينهما من خلاف ؛ فقد اختلفا في صنعة الأسلوب نفسه ، إذ كان البحري يعنى بصفاء تعبيره حتى يحدث فيه صناعته الصوتية الخاصة .

وكل ذلك دليل على أن جماعة الصانعين في القرن الثالث كانت تستعير من جماعة المصنّعين بعض أدوات التصنيع غير أنها لم تكن تطبقها في نماذجها

جميعاً إذ كانت تستخدمها من حين إلى حين ولكن دون أن تفهم أن الشعر
 زخرف نخالص ووشى وتنميق . لم تكن جماعة الصانعين تشقُّ على نفسها في فهم
 صناعة الشعر بل كانت تفهمها فهماً بسيطاً، أو على الأقل لم تكن تفهمها فهماً
 معقداً تعقيداً شديداً كما هو الشأن عند جماعة المصنعين، وهي لذلك لا تعقد
 في زخرفها ولا تحاول أن تستخرج من الثقافة والفلسفة زخرفاً جديداً على نحو
 ما سئرى عند أبي تمام، إنما هي تقف عند الزخرف القديم زخرف مسلم، ومع
 ذلك فهي لا تستخدمه استخداماً واسعاً، إنما هو استخدام يأتي من حين إلى
 حين . وليس من شك في أن هذا الاستخدام يدل دلالة واضحة على أن موجة
 التصنيع في هذا القرن كانت عنيفة، وسنتعقبها في الفصل التالي ونرى ما أصابها
 من حِدَّة .

الفصل الخامس

التعقيد في التصنيع

خذها مثقفة القوافي ، ربّها
حذاء تملأ كل أذن حكمة
كالدر والمرجان ألف نظمه
كشقيقة البرد المنمّم وشبهه
لسوايخ النعماء غير كنود
وبلاغة وتدرّ كل وريد
بالشدر في عتق الكعاب الرود
في أرض مهرة أو بلاد تزيد
(أبو تمام)

١

أبو تمام : أصله وحياته وثقافته

لعل أهم شاعر يمثل مذهب التصنيع في القرن الثالث الهجري هو أبو تمام ، فقد انتهى المذهب عنده إلى الغاية التي كان يرنو إليها شعراء العصر العباسي من الزخرف والتنسيق . وهو حبيب بن أوس الطائي ، وشكّ بعض القدماء في طائيته ، وقالوا إن أباه كان خماراً نصرانياً بدمشق يدعى تدوس ، فحرفه أبو تمام إلى أوس وانتسب في طيء^(١) ، وظن مرجليوث أن هذا الاسم اختصار لتيودوس^(٢) وتبعه طه حسين ، فقال إنه اسم يوناني واستظهر أن يكون أبو تمام طائياً بالولاء^(٣) . ومن يقرأ شعره وفخره العارم بطيء لا يشك في أنه طائي صليبية وأنه من صميم طيء لا دعيّ فيها ولا من موالها .

وقد وُلد أبو تمام بقريّة جاسم على الطريق بين دمشق وطبرية ، واختلف في السنة التي ولد فيها ، فقيل سنة ١٧٢ وقيل سنة ١٨٢ أو ١٨٨ أو ١٩٠ ونشأ في دمشق ، حيث بدأ حياته بجياكة الثياب ، ويظهر أنه أخذ يختلف في أثناء ذلك إلى حلقات العلم والأدب ، ولم تلبث مواهبه الأدبية أن استيقظت في نفسه ،

(١) انظر أخبار أبي تمام للصولي (طبعة
لجنة التأليف والترجمة والنشر) ص ٢٤٦
وراجع ترجمته في ابن خلكان (طبعة
المطبعة الميمنية) ١٢١/١

(٢) راجع ترجمته في دائرة المعارف الإسلامية .
(٣) انظر محاضراته عنه في كتابه « من حديث
الشعر والنثر »

فانتقل من حياة الثياب إلى حياة الشعر ونسججه . وتترك دمشق إلى حمص ، ومدح بني عبد الكريم الطائيين وغيرهم من سراتها اليمينيين ، وتعرض لخصومهم يهجوهم . ونراه يرحل إلى مصر ، وينزل في القسطنطينية ، ويعيش من السقاية بمسجدها الجامع الكبير ، ويرتوي مما في هذا المسجد من حلقات العلم والدرس ، ويساجل الشعراء المصريين ، ويمدح عبيد بن طيبة عامل الخراج ، ويهجوهم حين لا يجد عنده ما يؤمله . وفي كتاب الولاية والقضاة للكندي أشعار له نظمها بين سنتي ٢١١ و ٢١٤ وهي تشير إلى الفترة التي قضاها بمصر ، وهي فترة لم يلق فيها ما كان يرجوه من نجاح مادي ، غير أنها كانت عظيمة الأثر في شعره ، لما تمثله من المعارف والثقافات ، ولما دار بينه وبين الشعراء المصريين من منافسات ، ورجع إلى موطنه دمشق ، يمدح ، ويهجو من يمدحهم لأنهم لا يعرفون له قدره . وحاول المثل بين يدي المأمون في إحدى زياراته للشام ، ولكن الأبواب أوصدت في وجهه ، فتحول إلى الموصل وتنقل بينه وبين وطنه ويظهر أنه زار أرمينية فمدح واليها خالد بن يزيد الشيباني ، وأجزل له في العطاء.

ويتوفى المأمون سنة ٢١٨ للهجرة ، فيؤلى وجهه نحو بغداد ، وتقبل عليه الدنيا إذ يقربه المعتصم ، ويصبح أكبر شاعر يتغنى بأعماله وأحداث خلافته من مثل فتح عمورية والقضاء على ثورة بابك الخرمي وقتل الأفسشين . ويتهاداه رجال الدولة الممتازين من مثل محمد بن عبد الملك الزيات وزير المعتصم والواثق ، وأحمد بن أبي دؤاد القاضي وغيرهما من كبار القواد والعسّال أمثال أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري وأبي دلف العجلي وجعفر الخياط ومالك بن طوق والحسن بن رجا والحسن بن وهب . ونال حظوة الواثق بعد المعتصم ، ونراه يرحل إلى خراسان — وربما كان ذلك عقب نزوله بغداد — ليمدح عبد الله بن طاهر حين استقل بها ، وفي أثناء رجوعه مرّ بهمدان ، فأكرمه أبو الوفاء بن سلمة ، وحبسه الثلج هناك مدة طويلة ، فانكبّ على خزانة كتبه ، ولم يلبث أن فكر في تأليف مجاميع من الشعر ، فألف خمسة كتب أهمها الحماسة التي دوت شهرتها . وعاد إلى بغداد وتوثق الصلة بينه وبين الحسن بن وهب كاتب

ابن الزيات ، فيوليه على بريد الموصل غير أن حياته لم تطل به فقد لبى داعي ربه سريعاً ، واختلف القدماء في سنة وفاته كما اختلفوا في سنة ولادته ، والراجح أنها سنة ٢٣١ .

وكان أبو تمام يأخذ نفسه بثقافة واسعة حتى قالوا إنه عالم^(١) وقالوا إن شعره يعجب أصحاب الفلسفة والمعاني^(٢) ، ويظهر أنه كان يحذق علم الكلام وأصوله وفروعه ، كما كان يحذق كثيراً من الثقافات الفلسفية والتاريخية والإسلامية واللغوية ، حتى العقائد والنحو المختلفة على نحو ما نرى في قوله :

فلوصحَّ قول الجعفرية في الندى تنصُّ من الإلهام نحلناك مُسْتَهَمًا

يتول التبريزي : الجعفرية قوم من الشيعة يتخلون في جعفر بن محمد ويزعمون أنه يُلهمُّ الأشياء ويعلمها وكذلك يعتقدون في أئمتهم الإلهام وأنهم يطلعون على الغيب^(٣) . وفي شعره ألفاظ كثيرة تدل على ثقافته المتنوعة ، فمن ذلك قوله :

كم في الندى لك والمعروف من بدعٍ إذا تُصِفُّحت اختيرت على السننِ
فقد ذكر البدع والسنن ، وهما من ألفاظ الفقهاء ، ومن ذلك قوله في
الحر :

خرقاءٌ يلعب بالعقول حجابها كتلاعب الأفعال بالأسماءِ

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

صاغتهم ذو الجلال من جوهر المعجذ يدٍ وصاغ الأنام من عراضه

يقول التبريزي : « هذا مأخوذ من الجوهر والعرض اللذين وضعهما المتكلمون

لأن الجوهر عندهم أثبت من العرض »^(٤) . ومن ذلك قوله :

لن ينال العلا خصوصاً من الفتى يان من لم يكن نداءه عموما

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

هتب من له شيء يريد حجابته ما بال لاشيء عليه حجاب

(١) طبع دار المعارف (٣/٢٤٢) .

(٤) نفس المصدر (٢/٣١٧) .

(١) الموازنة بين الطالين ص ١١ .

(٢) الموازنة ص ٢ .

(٣) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي

فقد عبّر عن العدم بكلمة لا شيء، وهي من كلام الفلاسفة . وكان كثيراً ما يتكلف لإشارات تاريخية كقوله يدعو مالك بن طوق التغلبي إلى الصفح عن قوم تألبوا عليه :

لك في رسول الله أعظم أسوة وأجلها في سنة وكتاب
أعطى المؤلفة القلوب رضاهم كرماً ورداً أخايداً الأحزاب

وهو يشير بذلك إلى ما حدث بعد موقعة حنين من تألف الرسول قلوب جماعة من قريش وغيرهم بما أعطاهم من الغنائم، وكأنه رد إليهم ما سبق أن أخذه في بعض حروبه منهم . ونراه يقول في الأفشين وإيقاعه بياضك :

ما نال ما قد نال فرعون ولا هامان في الدنيا ولا قارون
بل كان كالضحك في سطوراته بالعالمين وأنت أفريدون

والضحك وأفريدون من ملوك الفرس الأسطوريين .

وكان أبو تمام يضيف إلى هذه الثقافة الواسعة ثقافة فنية لا تقل عنها اتساعاً، كما تشهد بذلك مصنفاته الكثيرة التي اختارها من الشعر القديم والحديث ، وقد طُبِعَ منها ديوان الحماسة بشرح التبريزي والمرزوقي .

٢

ذكاء أبي تمام وتصنيعه

وكان ينهض بهذه الثقافة العميقة ذكاء نادر ، ويقص القدماء من أخباره في هذا الجانب قصصاً كثيراً، فن ذلك أنه امتدح أحمد بن المعتصم بقصيدة سينية ، فلما انتهى منها إلى قوله :

إقدام عمرو في سماحة حاتم
في حليم أحنف في ذكاء إياس (١)

بجمله . وإياس هو إياس بن معاوية قاضي البصرة حيثنذ وكان يشتهر بذكائه .

(١) عمرو هو عمرو بن معد يكرب الفارس المشهور. وأحنف هو أحنف بن قيس زعيم تميم البصرة في العصر الأموي وكان يشتهر

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

لا تنكروا ضربي له من دونه مثلا شرودا في الندى والباسِ

فالله قد ضرب الأقل لنوره مثلا من المشكاة والنبراس^(١)

فعجبوا من سرعة فطنته^(٢) :

وهذا الذكاء الحاد استخدمه أبو تمام استخداماً واسعاً في تمثل الشعر الذي سبقه من قديم وحديث ، فقد وعى وعياً دقيقاً صورة الشعر العربي بجميع خطوطها وألوانها وكل ما يجري فيها من أضواء وظلال ، وانتحى ناحية مسلم بن الوليد في تصنيعه ، إذ كان ذوقه ذوق متحضرين يغرم بالتصنيع والزينة حتى في ثيابه ومطعمه^(٣) ، بل لقد كان ذوقه ذوق نحّات أصيل ، فهو يقيم قصائده وكأنه يرفع تماثيل باذخة . ولذلك لا نعجب حين نجده يتمسك بالأسلوب الجزل الرصين ، فهو الذي يلائم ما يريد من ضخامة البناء ومتانته وقوته ، وقد تحولت عنده معاني الشعر إلى ما يشبه جذاذات العلماء ، فهو يتناولها ممن سبقوه ويخرجها إخراجاً جديداً يستعين فيه بدقة فكره وروعة خياله ، مضيفاً إليها كثيراً من دقائق ذهنه وبدائع ملكاته .

ونحس كأن الشعر أصبح تنميقاً وزخرفاً خالصاً ، فكل بيت في التصيدة إنما هو وحدة من وحدات هذا التنيق والزخرف ، وهو ليس زخرفاً لفظياً فحسب ، بل هو زخرف لفظي ومعنوي يروعا فيه ظاهره وباطنه وما يودعه من خفيات المعاني وبراعات اللفظ . وبذلك انتهى عنده مذهب التصنيع إلى غايته ، وهو يقف فيه علماً شامخاً لا تتناول إليه الأعناق . فكل من قلده من بعده كاذوا يقعون دونه على السفح ، ولعل ذلك ما عدل بالبحثري وابن الرومي عن اللخول معه في هذا المذهب العسير الذي صعب مسالكه ودروبه على

(٢) أخبار أبي تمام للصولي ص ٢٣١
وأمال المرتضى ٢٨٩/١ .
(٣) طبقات الأدباء لابن الأنباري ص ٢١٣ .

(١) يشير إلى الآية الكريمة : (الله نور السموات والأرض مثل نوره كشكاة فيها مصباح) . انظر سورة النور رقم ٣٥ .

الشعراء ، وقد عدل عنه المتنبي في القرن الرابع عدولا لعله أشد من عدول البحترى وابن الرومي ، وذهب ينسح في شعره للحكمة والشكوى من الزمن . ولكن لا تظن أنه ينفصل في ذلك عن أبي تمام ، فربما كان هو الذي ألهمه هذا الاتجاه ، إذ نراه كثيراً ما يشكو في مطالع قصائده من الدهر وما يصيبه به من الأحداث والكوارث ، إلا أنه لا يأتي بذلك منفصلاً عن الحب وشجونته كما يصنع المتنبي بل هو يمزج شكواه بحبه وبكائه ودموعه ، وهي شكوى تختلط بغير قليل من الشعور بالكرامة والطروح الذي لا يُحَدُّ على نحو ما نجد في قصيدته :

أَيَّامَنَا مَا كُنْتَ إِلَّا مَوَاهِبَا وَكُنْتَ يَا سَعَفَ الْحَبِيبِ حَبَائِبَا

فإنه بعد حديثه عن حبه وصبايقته يصور مغامراته في سبيل المجد ورحلاته التي طَوَّفَ فيها بمشارك العالم العربي ومغاريبه وما صادفه من خطوب لم تكفكف من عزمه ، ولا خفصتت من غرْب همته ، ويسوق في تضاعيف ذلك بعض الحكيم من مثل قوله :

وَقَدْ يَكْتَهَمُ السِّيفُ الْمَسْمِيُّ مَنِيَّةً وَقَدْ يَرْجِعُ الْمَرْءُ الْمَظْفَرُ خَائِبًا (١)
فَأَقَّةٌ ذَا أَنْ لَا يَصَادُفَ مَضْرِبًا وَأَقَّةٌ ذَا أَنْ لَا يَصَادُفَ ضَارِبًا

ودائماً لا يتخاذل ولا يلين أمام حوادث الدهر ، بل يغالبها مغالبة على شاكلة ما نجد عند المتنبي . وبذلك كله كان يقف في مفرق طريقين : طريق الزخرف والتصنيع ، وطريق المتنبي من شكوى الزمن ، شكوى فيها قوة وطاموح . ومعنى ذلك أن التسيق والزخرف عند أبي تمام لا يحجبان عننا مشاعره وأحاسيسه بل هما جزء لا يتجزأ من هذه المشاعر والأحاسيس . ونحن لا نقرأ فيه حتى نحس أثر عنائده وأنه كان يُجْهَدُ نفسه في صنع شعره إجهاداً شديداً ، وقد روى ابن رشيق في هذا الصدد عن بعض أصحابه أنه قال : « استأذنت علي أبي تمام ، فدخلت في بيت مصهرج قد غُسل بالماء ، فوجدته يتقلب يمينا وشمالا ، فقلت : لقد

(١) السيف الكهَم : الذي لا يقطع .

بلغ بك الحرُّ مبلغًا شديدًا ، قال : لا ، ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ، ثم قام كأنما أُطلق من عقال ، فقال : الآن أردت ، ثم استمداً وكتب شيئاً لا أعرفه ، ثم قال : أتدرى ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت : كلا ، قال : قول أبي نواس (كالدهر فيه شراسةٌ وليان) أردت معناه فشمس عليّ ، حتى أمكن الله منه فصنعت :

شَرِسْتِ بِلِ لِنْتِ ، بِلِ قَانِيَتِ ذَاكَ بِنْدَا فَأَنْتِ لَأَشْكُ فَيْكَ السَّهْلُ وَالْجَبَلُ^(١)

قال ابن رشيقي : ولعمري لو سكت هذا الحماكي لثمَّ هذا البيت بما كان داخل البيت لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمُّلُ بيِّنٌ^(٢) ويسروى ابن المعتز عن محمد ابن قدامة أنه قال : « دخلت على حبيب بن أوس بقرظوين وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه فما يكاد يُرَى فوقفت ساعة لا يعلم بمكاني لما هو فيه ، ثم رفع رأسه فنظر إلىّ وسلّم عليّ ، فقلت له : يا أبا تمام إنك لتنظر في الكتب كثيراً وتُدُّ من الدرس فما أصبرك عليها ، فقال : والله ما لي إلْفٌ غيرها ولا لذة سواها وإني لخليق إن أتفقَّدها أن أُحْسِنَ ، وإذا بِحِزْمَتَيْنِ : واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله ، وهو منهمك ينظر فيهما ويميزهما من دون سائر الكتب ، فقلت : فما هذا الذي أرى عنايتك به أو كدَّ من غيره ؟ قال : أما التي عن يميني فاللآت ، وأما التي عن يساري فالعُزَّى ، أعبدهما منذ عشرين سنة ، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد صريع الغواني ، وعن يساره شعر أبي نواس^(٣) . ويقول ابن المعتز : إن له ستمائة قصيدة وثمانمائة مقطوعة ، وأكثر ما له جيد ، والردى الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبيدع الكثيرة فلا ، وقد أنصف البحري لما سُئِلَ عنه وعن نفسه فقال : جيده خير من جيدي ورتبتي خير من رديته ، وذلك لأن البحري لا يكاد يغلظ لفظه ، إنما ألفاظه كالعسل حلاوة ، فلما أن يشقَّ غبار الطائي في

(١) شرسيت : من الشراسة ضد اللين ،

قانيت : خالطت .

(٢) العمدة لابن رشيقي (طبعة أمين هندية)

١٣٩/١ .

(٣) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٨٤ .

الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات ، بل يغرق في بحره . على أن للبحترى المعاني الغزيرة ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام ومسروق من شعره^(١) .

وهذا الإحسان الرائع الذي وصفه ابن المعتز إنما كان نتيجة ما يبذله من جهد لاحظته معاصروه ، ويروى الصولي أن إسحق الموصلي سمعه ينشد بعض أشعاره فقال له : « إنك تتكىء على نفسك^(٢) » وينسب إلى الكندي الفيلسوف أنه قال : « هذا الفتي يموت قريباً لأن ذكاه ينحت عمره كما يأكل السيف الصَّقيل غمَّده^(٣) » وفي رواية أخرى أنه قال : « هذا الفتي يموت شاباً ، فقيل له : ومن أين حكمت عليه بذلك ؟ فقال : رأيت من الحِدَّة والذكاء والفظنة مع لطافة الحيس وجوده الخاطر ما علمت أن النفس الروحانية تأكل جسده كما يأكل السيف غمَّده^(٤) » . وهناك أسطورة تزعم أن الدم ظهر في عينيه من شدة التفكير ، فتنبأ له الناس بالموت^(٥) .

والحق أن من يقرأ في شعر أبي تمام يحس إحساساً واضحاً بأنه كان يشقى في بنائه واستنباط معانيه كما يشقى صيادو اللؤلؤ فهو يتنفس فيه الدم ، وكان يشعر بذلك في دقة ، فأكثر من وصف أشعاره بالإغراب والغرابة على شاكلة قوله :

خُذْهَا مَغْرَبَةً فِي الْأَرْضِ آتِسَةً بِكُلِّ فَهْمٍ غَرِيبٍ حِينَ تَغْتَرِبُ
وقوله :

يَغْدُونَ مَغْتَرِبَاتٍ فِي الْبِلَادِ فَمَا يَزَلْنَ يُؤْنِسْنَ فِي الْآفَاقِ مُغْتَرِبَا
فهو يطلب الإغراب في فنه ، حتى يُسْبِغ على شعره كل ما يمكن من آيات الفتنة والروعة ، وقد عاش لصناعته ينميها ويخلع عليها كل ما يمكن من وسائل الزخرف والتصنيع ، وما زال بها حتى جعلها تنسيقاً وزينة خالصة ، فهي حلتى أنيق ووشى مرصع كثير ، وصور ذلك في بعض شعره ، فقال :

(١) طبقات الشعراء ص ٢٨٦ .
(٢) أخبار أبي تمام للصولي ص ٢٢١ .
(٣) هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام للبديعي
(٤) هبة الأيام ص ٤٠ .
(٥) معاهد التنصيص ١٥/١ .

خُذْهَا مُثَقَّفَةً القَوَافِي ، رَبُّهَا
 حَذَاءٌ تَمَلُّ كُلَّ أذُنٍ حَكِيمَةً
 كَالدُّرِّ وَالْمَرْجَانِ أَلْفَ نَظْمِهِ
 كَشَقِيْقَةِ البُرْدِ الْمُنْمَمِّمْ وَشَبِيْهِهٖ
 لسوابغ النعماء غير كَنُودِ (١)
 وبلاغةٍ وتُدِرُّ كُلَّ وَرِيدِ (٢)
 بالشَّذْرِ فِي عُنُقِ الْفَتَاةِ الرَّوْدِ (٣)
 فِي أَرْضِ مَهْرَةَ أَوْ بِلَادِ تَزِيدِ (٤)

فأشعاره كالقلائد يصوغها الصائغ الحاذق ، ففي كل شق منها در ومرجان
 وشذور من الذهب ، بل هي كبرود أرض مهرة وتزيد ، التي نمنمها الوشى
 ونمقها النقش .

٣

استخدام أبي تمام لألوان التصنيع القديمة

كان أبو تمام يستخدم في صناعة هذا النسيج المنمق وشئى التصنيع القديم
 الذى قابلنا عند مسلم ، ونقصد تلك الألوان من المحسّنات التى تسمى بالطباق
 والحناس والمشاكلة والتصوير ، والتى يقوم فى نفوس كثير من الناس أنها كل
 ما كان يعتمد عليه الشاعر العباسى من وشئى فى تطريز شعره وتنميقة ، وسرى
 أبا تمام يضيف إليها وشئياً 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 وعدّل فى كثير من جوانبه ؟ .
 ولعل أول ما يلاحظ على أبي تمام فى هذا الجانب أنه كان يتفوق على أستاذه فى
 الإكثار من هذا الوشى وألوانه ، ولاحظ ذلك القدماء ، يقول الباقلانى :

الأحجار الكريمة فى العقد . الرود : الناعمة .
 (٤) شقيقة البرد : ما يشق ويفصل من
 الثياب ، والبرد : التوب ، والمنمّم : المنمق ،
 وأرض مهرة فى جنوبي جزيرة العرب يصنع بها
 العصب ، وبنو تزيد من قضاة ، وإلهم
 تنسب البرود التزيدية .

(١) مثقفة : مقومة ، كنود : ناكر
 للمعروف .
 (٢) حذاء : سريعة السير والذبيوع ،
 وإدراار الوريد كناية عن الذبيح ، يقول إنها
 تقتل من يحسدها .
 (٣) الشذر : قطع الذهب التى تستدير حول

« وربما أسرف أبو تمام في المطابق والمُجانس ووجوه البديع من الاستعارة حتى استثقل نظمه واستنوخم رصفه»^(١) وانظر إلى مطلع القصيدة الأولى في ديوانه إذ يقول في مديح خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني وقد عزم المعتصم أن يوليّه الحرمين ثم رجع عن عزمه :

يا مُوضعَ الشَّدَنِيةِ الوجنَاءِ	ومُصارعَ الإدلاجِ والإسراءِ ^(٢)
أقرِ السلامَ معرفاً ومُحصباً	من خالد المعروف والهيجاءِ ^(٣)
سَيْلٌ طمى لو لم يندُدْه ذائدهُ	لتبطحتُ أولاهُ بالبطحاءِ ^(٤)
وغدتُ بطونُ ميني منى من سيبه	وغدتُ حرى منه ظُهُورُ حرّاءِ ^(٥)
وتعرفتُ عرفاتُ زاخرهُ ولم	يُخصّصْ كدأءُ منه بالإكداءِ ^(٦)
ولطاب مُرتبِعُ بطيبةِ واكتست	بُرْدَيْنِ بُردِ ثرى وبردِ ثراءِ ^(٧)
لا يُحرمُ الحرمانِ خيراً لهم	حرماً به نوءاً من الأنواءِ ^(٨)

فإنك تلاحظ لون الجناس واضحاً في هذه الأبيات التي يمدح بها خالد ابن يزيد الشيباني ، وكان والياً على الثغور ، ثم غضب عليه المعتصم وأراد نفيه ،

(٥) السيب : العطاء . حرّاء : جبل بمكة .
 حرا : فناء . يريد أنه لو تول مكة لعدا
 حرّاء منه أفنية للناس الذين يقصدونه لعطائه ،
 وإذن كانوا يحلون فيه ويقيمون .
 (٦) تعرفت : عرفت . زاخره : عطائه .
 الزاخر : الكثير . كدأء : جبل بمكة .
 الإكداء : قلة الخير .
 (٧) طيبة : المدينة . المرتبِع : منزل القوم
 في الربيع . الثرى يقصد به التراب الندى
 أو الرطب . ويقصد ببرد الثرى النبات الندى
 لا المطر . الثراء : كثرة المال .
 (٨) لا يحرم الحرمان خيراً : يدعو لأهل
 الحرمين أن لا يمنعوا الخير بعد أن حرموا من
 جود خالد . النوء : المطر والغيث ، ويقصد
 غيث كرمه .

(١) إعجاز القرآن ص ٥٣ .
 (٢) موضع : من أوضع البعير ، إذا حمّله
 الراكب على السير السريع . انشادية : الناقة
 الأصيلة . الوجنَاء : الضخمة . الإدلاج :
 سير الليل كله ، الإسراء : سير جزء منه .
 (٣) أقر : مخفف أقرى أى أبلغ . المعروف :
 موضع الوقوف بعرفة . المحصب : موضع رى
 الحمار . الهيجاء : الحرب . وأضاف خالدًا إلى
 المعروف والهيجاء لشهرته بهما كما يقال زيد
 الخيل .
 (٤) السيل : معروف خالد أو خالد نفسه .
 طما : ارتفع . البطحاء : بطن مكة . تبطحت :
 انبسطت . أولاه : نعمه . لو لم يندده ذائده :
 لو لم يعقه عائق . وهو يشير إلى توسط
 ابن أبي ذؤاد عند المعتصم لخالد حتى لا يوليّه
 الحرمين ويبقيه في أرمينية والثغور .

فرغب خالد أن يكون خروجه إلى مكة ، ثم شفع فيه ابن أبي دؤاد فاستقرَّ على حاله . وهنا استغلَّ أبو تمام الموقف فجاء يقرئ السلام أهل مكة من خالد المعروف بفعل الجميل وشجاعة الحروب . ثم استمرَّ يجانس بين يذود وذائد ، وبطحاء وتبطحت ، ومينى ومنى ، وحرًا وحرًا ، وتعرفت وعرفات ، وكنداء ولا كنداء ، وطيبة وطابت ، والحرمان ويحرم . وليس من شك في أن هذه مهارة فائقة من أبي تمام حين استغل تلك الأماكن في جناسه ، وقد أكثر منه كثرة مفرطة ، ولكن ليس هذا كل ما يلفتنا في جناس أبي تمام بالقياس إلى مسلم أستاذه ، إنما يلفتنا ما فيه من « تصوير » يلتف على هذا الجناس ويحتضنه ، فيعطيه شيات أخرى ، كأنها ليست هي التي نعرفها له ، وقرأ له هذه الأبيات في مطلع إحدى قصائده لابن الزيات :

متى أنتَ عن ذهليَّة الحى ذاهلٌ وقلْبُكَ منها مُدَّة الدهر آهلٌ^(١)
تُطلُّ الطلُّولُ الدمعَ في كلِّ موقفٍ وتمثلُ بالصبرِ الديارُ الموائلُ^(٢)
دوارسُ لم يجفُّ الربيعُ ربوعها ولا مرَّ في أغفائها وهو غافلٌ^(٣)
فقد سحبتُ فيها السحابُ ذيلها وقد أخذتُ بالنورِ منها الحمائلُ^(٤)
تَعْفَيْنَ من زاد العُفاةِ إذا انتحى على الحى صرْفُ الأزيمة المتحاملُ^(٥)
لهم سلفٌ سمرُّ العوالى وسامرٌ وفيهم جمالٌ لا يغيضُ وجمالٌ^(٦)

وهو أهداب القطيفة ونحوها .

(٥) العفاة : السائلون . تعفين : خلون
صرف الدهر : حدثانه ونوائبه . الأزيمة :
السة المحببة . يقول : خلت هذه الديار من
معروف أهلها وكرمهم الذى كان السائلون
ينالونه في السنوات المحببة .

(٦) السلف هنا : القوم المتقدمون للقافلة
وكانوا يقدمون أمامهم فرسانهم . السامر :
القوم يتحدثون في الليالي المقمرة . الجامل :
القطيع من الإبل برعاته وأربابه ، والحى العظيم .

(١) ذهلية الحى : من قبيلة ذهل . أهل :
معمور . وهو في البيت يستبعد سلوه عن
صاحبه ، ويقول على سبيل الإنكار : متى
تسلو عنها وصدرك أبدا أهل بها ؟ .

(٢) تطل : تسقط ما يشبه الطل من
الدموع . تمثل بالصبر : تعاقبه حتى تجعله
مثلة ونكالا . الموائل : الدوارس .

(٣) يقول : إن الربيع لا يجفوها ولا يفقل
عن سقياها .

(٤) النور : الزهر . الحمائل : الرياض
والطنافس من القطيفة . أخذت : من الحمل ،

فإنك تحس إحساساً واضحاً بجمال هذا اللون من الجناس الذي كان يتكى عليه أبو تمام في صنع نماذجه ، ولكن احذر أن تظن أن هذا الجمال شيء مستقر في الجناس وحده إنما هو مستقر أيضاً فيما يدور فيه من أوعية « التصوير » التي ترى فيها الطلوع تطل الدمع والربيع لا يجفو الربوع ولا يمر بها غافلاً ، ثم تلك السحاب التي تجرر أذيالها وتلك الحمائل التي أُخملت بالنور .

وفي هذا ما يجعلنا نلتفت إلى جانب مهم في استخدام ألوان التصنيع ، ذلك أنها تستخدم على طريقتين : الطريقة الأولى أن تأتي متعاقبة لا يتعلّق بعضها ببعض ، كما نجد ذلك عند مسلم في كثير من أحواله ، وكما نجد عند جماعة الصانعين في القرن الثالث من أمثال البحري . أما الطريقة الثانية فتمتزج فيها هذه الألوان ، ويمر بعضها في بعض فتتغير شياتها وهيئاتها ، كما نجد عند أبي تمام في أكثر أحواله . هناك إذن طريقتان في استخدام ألوان التصنيع ، طريقة تستخدم فيها استخداماً بسيطاً ، وطريقة تُعقّد فيها تعقيداً شديداً ، فاللون دائماً يتشخّح بألوان أخرى قد تطوّقه أو تنطقه أو تقع في ذروته أو في حاشيته ، وهي في كل منظر من مناظرها تنهى به إلى ما يشبه أن يكون لوناً جديداً . ونحن ينبغي أن نميز تمييزاً واضحاً بين هذين الصانعين فنسمى ألوان التصنيع حين تأتي متتابعة دون أن تلتقى أو تتحد باسم « ألوان تصنيع مختلطة » أما حين تلتقى وتتحد ويدور بعضها في أوعية بعض فإننا نسميها باسم « ألوان تصنيع ممزجة » ، فاللون لا يستمر بصورته الأولى بل يأخذ صورة جديدة يتجاذبها لوان أو أكثر . أما في مجموعة الألوان المختلطة فكل لون يحتفظ بصورته ولا يخرج إلى هيئة جديدة . ولعل أهم لون استعان به أبو تمام على هذا المزج والاتحاد هو لون « التصوير » فقد كان يمزجه — كما رأينا — بالجناس ، وكان يمزجه أيضاً بالطباق والمشكلة ، واقرأ هذا البيت :

كل يومٍ له وكل أوانٍ خلق ضاحكٌ ومالٌ كئيبٌ

فإنك ترى فيه طباقاً بين الضحك والكآبة ، ولكنه ليس طباقاً خالصاً ، ففيه شياتٌ لون آخر هو لون « التصوير » وكأنما الكلمتان تتكافآن في النسبة إلى

اللونين . لم يعد الطباقي شيئاً منفصلاً يحتفظ بهيئته الخاصة ، بل هو يمتزج بلون آخر وكأنه يحمله عن لونه القديم ، واقرأ هذا البيت :

أُلْبِسْتِ فوق بياض مجلدك نعمةً ببيضاء تُسرع في سواد الحاسدِ

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

وأحسن من نَوْرٍ تفتحه الصبا بياض العطايا في سواد المطالبِ

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

أظنّ الدمع في خدّي سيبقى رسوماً من بكائي في الرسومِ

فقد استعان على المشاكلة بهذا التصوير الغريب الذي يلتف عليها ، إذ جعل آثار الدمع في خده تشبه آثار ديار المحبوبة . وليس من شك في أن هذه طرفة في التصوير ، وكان يستعين بهذه الطرفة دائماً على لون المشاكلة حتى يعطيه هيئات جديدة ، وانظر إليه يصف صواجه :

لآلئٌ كالنجوم الزهرِ قد لبستُ أبقارها صدف الإحصان لا الصدفا

فهن لآلئٌ إلا أنهن متسرבלات بصدف العفاف والطهر ، وليس من شك

في أنه صدف غريب غرابة وشي الخدود في قوله :

وثنوا على وشي الخدود صيانةً وشي البرود بمسجفٍ وممهّدِ

فقد عبّر عن زينة الخدود وما بها من حمرة وتلوين بهذا الوشي الغريب . وعلى هذا النمط يستمر أبو تمام يغمز اللون من الجناس أو الطباقي أو المشاكلة في أصباغ لون « التصوير » بل إن هذه الألوان جميعاً ليمر بعضها في أوعية بعض فإذا هي تتجلى في هيئات وشيات جديدة .

التصوير في شعر أبي تمام

لعل أهم جوانب التصنيع القديم التي كان يستخدمها أبو تمام بجانب التصوير الذي رأيناه يمتزج بالجناس والطباق والمشاكلة ، فقد كان أبو تمام يُشغفُ به شغفاً شديداً ، واستطاع أن يحلله إلى أصباغه المختلفة ، وأن يستخدمها استخداماً واسعاً في شعره ، بحيث لا نجتمع طائفة من صوره حتى تخرج لنا منها أصباغ تحكى أصباغ الطَّيِّف وهي أصباغ لا تتقيد بعدد ولا بوضع ولا بشكل خاص ، ومع ذلك فنحن نستطيع أن نلاحظ في وضوح أنه كان يعتمد على صبغ « التدبيج » ، حتى يعطى لصوره ألواناً حِسِّيَّة ملموسة ، كما نرى في مثل قوله :

كَأَنَّ سَوَادَ اللَّيْلِ ثُمَّ اخْضَرَارَهُ طِيَالِسَةٌ سَوْدٌ لَهَا كُفْفٌ خُضْرٌ^(١)

وقوله في عتاب صديق :

لَا تَبْعِدَنَّ أَبَدًا وَإِنْ تَبْعِدْنَا أَخْلَاقُكَ الْخُضْرُ الرَّبِّيُّ بِأَبَاعِدِ

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

وَصَلَتْ دَمْعًا بِالنَّجِيعِ فَخَدُّهَا فِي مِثْلِ حَاشِيَةِ الرَّدَاءِ الْمُعْلَمِ^(٢)

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

نَضًا ضَوْءُهَا صَبِغَ الدُّجُنَّةَ فَاَنْطَوَى لِبَهْجَتِهَا ثُوبُ الظَّلَامِ الْمَجْرَعِ^(٣)

(١) طيالسة : جمع طيلسان ، وهو ثوب فارسي . الكفف : الحواشي .
(٢) النجيع : الدم .
(٣) نضا : خلع . المجزع : المختلط سواده ببياضه .

وأى طرافة وبراعة في التدبيح تبلغ هذا التصوير وما به من خيال وتلوين ، فتلك صاحبه تخلع صبغ الليل بنورها ، وهو صبغ تجرى فيه خطوط من البياض والسواد ، وانظر إلى قوله :

خضبتُ خدَّها إلى لؤلؤِ العقدِ يدِ دَمًا أن رأتْ شَوَّآتى خَضِيبياً^(١)
يقول إن صاحبه قد خضبت خدها بالدمع إذ رآته قد اشتعل رأسه شيئاً ، ولكنه لم يكتف بهذا التصوير والتدبيح ، وكأني به أراد أن يجعلنا نشاهد منظر هذه الدموع وهي تتساقط ، فأضاف الوضع وقال إلى لؤلؤ العقد ، وبذلك جعلنا نرى الصورة رؤية كأنها حقيقية فالدموع تتناثر على لؤلؤ العقد وتختلط بجباته وألوانه .

والحق أن أبا تمام كان يحسن هذا الصبغ في تصويره إحساناً شديداً ، وهو إحسان ينسبنا مسلم بن الوليد ، بل هو ينسبنا ابن الرومي ، وكان يُعنى بالتصوير في شعره إلا أنها عناية يقلد فيها أبا تمام أستاذه في هذا الفن ، وكان يستعير منه هذا الصبغ من التدبيح ، كما كان يستعير منه صبغين آخرين ، هما « التجسيم » و « التشخيص » . أما التجسيم فقد ملأ به أبو تمام شعره إذ نراه يجسّم المعاني في صور مادية حسية حتى تثبت في نفوسنا كأن يقول :

راحتْ غَوَانِي الحَىِّ عَنكَ غَوَانِيًّا يلبسُنَ نَيَّأِيًّا تَارَةً وَصُدُودًا
أَحَلَّتِي الرِّجَالُ مِنَ النِّسَاءِ مَوَاقِعًا مِنْ كَانَ أَشْبَهُهُمْ بِهِنَّ خُدُودًا

فقد جسّم النأي والصدود في هذه الثياب الغريبة غرابة ثوب الزمن في قوله لبعض ممدوحيه :

ومن زمنِ البسْتِنِيهِ كَأَنَّهُ إِذَا ذُكِرَتْ أَيَامُهُ زَمَنُ الوَرْدِ
وهي كلها أثواب غريبة غرابة ذلك الشنْف من مآثر ممدوحه إذ يقول :
حتى لو ان الليلي صورَّتْ لغدت أفعالهُ الغُرُّ في آذانها شُنْفًا^(٢)

وصاغ أبو تمام من هذا التجسيم وشياً كثيراً في أشعاره بل صاغ بدعاً وخيالاً رائعاً على شاكلة قوله :

(١) الشواة : جلدة الرأس . خضيباً : (٢) الشنف : القرط . مصبوغة بالحناء من أجل الشبب .

وركب يساقون الرُّكَّابَ زُجاجةً^(١) من السَّيْرِ لم تقصد لها كفُّ قاطبِ^(٢)
فقد أَكَلُوا منها الغَوَارِبَ بالسُّرَى وصارت لها أشباحُهُم كالغوارِبِ^(٣)

وكان الشعراء منذ الجاهلية يتحدثون كثيراً عما تصنعه كثرة السُّرَى بإبلهم من هزال ونحول حتى ليقولون إن سنامها تأكل . ولم يكذب يلمُّ أبو تمام بهذا المعنى حتى أخرجته في تلك الصورة الخيالية المبعدة في الخيال ، فإذا الراكبون يسقون إبلهم خمرًا من السير لم تمزج بماء ، وفي أثناء ذلك تذوب أسننتها ويُصيبهم من الضمور ما يجعل الناظر من بعيد ، يظنهم أسننتها الحقيقية . ويمضى في القصيدة يمدح أبا دُلفِ العِجْلِيِّ ، فيقول مضيفاً وشياً واضحاً من التشخيص :

تَكَادُ مَغَانِيهِ تَهَشُّ عِرَاصِهَا فَتَرْكَبُ مِنْ شَوْقٍ إِلَى كُلِّ رَاكِبٍ
يَرَى أَقْبَحَ الْأَشْيَاءِ أَوْبَةَ آمَلٍ كَسَرَّتْهُ يَدُ الْمَأْمُولِ حُلَّةَ خَائِبٍ

فالمغاني تهش سروراً للنازلين ، بل لكأنها تريد أن تقصد العُفَاةَ لأن
تنتظرهم حتى يقصدوها . أما هو فلا يرى قبحاً أقبح من ثياب الخيبة والفشل .
والقصيدة جميعها صور من هذا الطراز . ولا يزال يفتنُّ بهذا الخيال الرائع ،
الذي نتقل في مباحثه وخاصة حين يصور الطبيعة ، وقصيدته :

رَقَّتْ حَوَاشِي الدَّهْرِ فَهِيَ تَمَرُّ مَرُّ^(٤) وَغَدَا الشَّرَى فِي حَمَلِيهِ يَتَكَسَّرُ^(٥)

من فرائده في وصف الربيع ، وقد جعله فاتحتها . وواضح أنه في المطلع يمثل الدهر
في تلك الحواشي الزاهية المشرقة التي يتمايل فيها الثرى وكأنه عروس تتشى في حليها
وتتكسر في زينتها . ويستمر فيتصور الربيع مجتمعا للشتاء والصيف ، فن هذين
الضدين اللذين يتمثلان في طقسه وفيما أنبت الشتاء وأخرجته من نورهِ يتألف
منظره البهيج ، وما يزال حتى يقول :

وَنَدَى إِذَا ادَّهَنَتْ بِهِ لِيَمِّ الشَّرَى نَحَلْتِ السَّحَابَ أَتَاهُ وَهُوَ مُغَدَّرُ^(٦)

(٣) تمرر : تمايل ليناً ونعمة ، يتكسر : يتشى .

(٤) اللمم : جمع لمة وهي الشعر المجاور

شحمة الأذن . مغدر : ذو غدائر .

(١) القاطب : مزج الخمر بالماء .

(٢) الغوارب : الأسنة ، والسرى :

السير ليلاً .

فهو يتصور الندى بكرياته اللؤلؤية طيباً سقط من غدائر السحاب وشعره
المسترسل على لم الثرى ولحاه من العشب والأشجار . ونمضى معه فيقول :

من كل زهرة ترققُ بالندى فكأنها عينُ إليك تُحدرُ^(١)
تبدو ويحجبها الجسيمُ كأنها عذراءُ تبدو تارةً وتخفّرُ^(٢)
حتى غدتُ وهَدَّأتها ونجّادُها فيستين في حلالِ الربيعِ تبسّخترُ^(٣)

وليس من شك في أن هذا تشخيص رائع . وقد ذهب أبو تمام يعمم هذا التشخيص في جميع صوره وأفكاره ، ولم يقف به عند هذا الجانب من شعر الطبيعة ، بل نشره في جميع جوانب شعره . على أن هذا الصنيع كان محور حملة ، شديدة عليه ، حملها النقاد المحافظون من أمثال الأمدى ، وقد فتح فصلاً في كتابه (الموازنة) استعرض فيه طائفة من أبيات هذا الصبغ وصفها بالقبح ، غير أن القبح عند الأمدى لا يعنى قبح الصورة ، إنما يعنى - كما يقول - خروج أبي تمام على تقاليد العرب في استخدام الاستعارة ، إذ هم يستخدمونها « فيما يقارب المشبه ويدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو يكون سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ثقة بالشىء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه »^(٤) . وهنا يظهر التحكم في الفن والفنانين ، فمن قال إن الشاعر أو الفنان ينبغي أن لا يخرج دائماً على التقاليد ؟ إن من حق الفنان أن يجدد وأن يقترح من الأدوات ما يريد . ولعل التبريزى كان أكثر دقة من الأمدى حين قال إن أبا تمام له مذهب خاص في الاستعارة . وما دامت المسألة مسألة مذهب فقد كان يحسن بالأمدى وأمثاله من النقاد المحافظين أن يخضعوا لهذا المذهب الجديد ، وأن يعرفوا أن هذا نوع آخر في الاستعارة ليس هو الاستعارة المألوفة ؛ ومن الممكن أن يأتي ناقد ويسميه اسماً جديداً لا يتصل بالاستعارة ، وهم أنفسهم قد سموه الاستعارة المكنية على نحو

(١) زهرة : زهرة ، ترقق بالندى : يضطرب فيها . تحدر ، يريد تحدر الدمع وهي ناظرة إليك .
(٢) الجسيم : نبات كثيف . تخفّر : تستحي فتختفي .
(٣) الرهداث : السهول المنبسطة ، النجاد : التلال .
(٤) الموازنة بين الطائيين ص ١٠٧ .

ما نعرف في كتب البلاغة العربية ، ولكنهم عادوا فاحتكموا إلى التشبيه في بيان هذه الاستعارة ، وبذلك لم ينفع الاسم المقترح وعاد الخلط والإبهام .

ولأنه ليحسن أن نفصل هذا الصَّبغ من التصوير عن الاستعارة ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه باسم « التشخيص »^(١) (Personification) وفصلوه عن المجاز (Metaphor) وكان يسميه أرسططاليس قوة وضع الأشياء تحت العين^(٢) ، إذن كنا لا نقع في عيب أبي تمام ولومه على أساس تصور القدماء ونُقّادهم لهذا الجانب من التصوير .

ولأنه لينبغي أن نعرف أن أبا تمام لم يحدث هذا الصَّبغ في اللغة العربية إحداثاً ، فن قبله نجد له أمثلة منتشرة في النصوص القديمة ، وذكر ابن المعتز في كتابه البديع طرفاً^(٣) منها ، من ذلك قوله تعالى : « هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب » ، وقوله عز وجل : « أو يأتيهم عذاب يوم عقيم » : وجاء في الشعر الجاهلي ، يقول امرؤ القيس في وصف الليل :

فقلت له لما نمطى بصلبِهِ وأردف أعجازاً وناءً بكنكَلِ^(٤)

ويقول طُفَيْل :

وجعلتُ كورى فوق ناجيةٍ يقات لحم سَنَامِها الرَّحْلِ^(٥)

ويقول لبيد :

وغداة ربحٍ قد كشفتُ وقيرةٍ إذ أصبحتُ بيدِ الشمالِ زِمَامِها^(٦)

(٤) نمطى : امتد . صلبه : ظهره .

الأعجاز : جمع عجز ، وهو مؤخر الحيوان .

ناه بكلكل : نهض بصدرة .

(٥) الكور : الرجل . الناجية : الناقة

القوية السريعة .

(٦) القرّة : ما يصيب الإنسان من القر

وهو البرد . الشمال : الريح . يريد أنه كف أذى

الريح والبرد بتوزيع الطعام على الفقراء .

(١) J.F. Genung, The Working Principles of Rhetoric, p. 84.

(٢) انظر الفقرة الحادية عشرة في كتاب العبارة من مؤلف الخطابة لأرسططاليس في مجموعة W. D. Ross, The Works of Aristotle, Vol. XI.

(٣) انظر كتاب البديع طبع كراتشوفسكى ص ٣ وما بعدها .

ولكن أبا تمام أكثر منه واتخذته مذهباً له يتغمس فيه أبياته، فماتزال تتألق في صبغ عجيب . والحق أن الآمدى لم يكن موقفاً هو وأضرابه من النقاد المحافظين حين وضعوا لصبغ التشخيص قاعدة وأخذوا يناقشون أبا تمام على أساسها . على أن هناك جانباً في تصوير أبي تمام خلطوا بينه وبين صبغ التشخيص ونقصد بجانب « الإغراب في التصوير » إذ كان يغرب أحياناً فيأتى بصورة غير مألوفة كهذا البيت يقوله في بعض ممدوحيه :

كأننى حين جرّدتُ الرجاء لهُ غَضّاً صببتُ به ماءً على الزمنِ

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

حتى إذا اسودّ الزمان توضّحوا فيه فغودر وهو فيهم أبلق^(١)

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

لدى ملكٍ من أيكّةِ الجود لم يزلُ على كبدِ المعروف من فعله برّدُ
وأنكر إنكاراً شديداً أن يجعل للشّاء أخدعا فى قوله بصور انتصار أبي سعيد
الثغرى فى بعض معاركه مع الروم وقد تراكت الثلوج :

فصربتَ الشّاءَ فى أخدَعَيْهِ ضربةً غادرته فتودّار كؤوبا^(٢)

والبيت بدون شك طريف ، إذ جعل أبو تمام الشّاء بوعوأة ثلوجه فرساً جامعاً ، وجعل انتصار أبي سعيد فيه كأنه ضربة سدّدت إليه ، فقضت على جموحه وشراسته وجعلته سهل القيادة ذالوا . ولكن الآمدى لا يُعجّب بالبيت لأن فيه الاستعارة المكنية التى يرى فيها خروجاً على عمود الشعر العربى ، وإذا رجعنا إلى البيت فى الديوان وجدنا معه أبياتاً رائعة تكمل صورة هذا الانتصار الذى رفع به

والقود : الذلول .

(١) توضّحوا : بانوا .

(٢) الأخدع : عرق فى صفحة العنق ،

أبو سعيد رأس الدولة العباسية في صراعها مع دولة الروم الشرقية ، وهي تجرى على هذا النمط البديع .

لقد انصَعَتَ والشتاءُ له وَجَدُ هُ يَراهِ الرِّجالُ جِئَهُ مَاقَطُوباً (١)
 طاعنًا مَنَحَرَ الشَّمالِ مُتِيحًا لبلادِ العَدُوِّ موتًا جَنُوبًا
 في لِيالٍ تَكَادُ تُبْقِي بِخَدِّ الشِّ مَسِّ من رِيحِها البَليِّلِ شَحُوبًا
 فَضَرَبَتِ الشَّتاءَ في أَخْدَعِيهِ ضَرِبَةً غادِرتَه قَتوداً رَكوِبًا
 لو أَصَحَّنا من بَعدها لسمعنا لقلوبِ الأيَّامِ مِنكَ وَجِيبًا (٢)

وهي قطعة بديعة ، تصور أعداء أبي سعيد في الشمال ومعهم الثلوج ، وهو يقتحم عليهم من الجنوب معاقلهم فيحططسها حطماً .

والحق أن هذه الصور جميعاً التي وقف عندها الأمدى (٣) ليست قبيحة ، إنما كل ما يمكن أن يقال أن طائفة منها غير مألوفة ، وأن أبا تمام قد ينسبه تعمقه في مذهبه وشغفه بالصور والتصوير ما قد يكون في بعض رسومه من صور غريبة ؛ وهي إن دلت على شيء فإنها تدل على أنه كان يعجب إعجاباً شديداً بما يتخذه في حرفته من أدوات فنية جديدة ، وهي جميعها أدوات كان يريد بها أن يزخرف الفن ويزينه ، غير أنه كان يقع من حين إلى حين على زخرف غريب غير مألوف ، فيتشبه به خصومه ويبالغون في الإزراء عليه .

ومن المحقق أنه كان في جوانب كثيرة من هذه الصور الغريبة يحاول أن يجدد وأن يلائم بين العصر وأفكار الشعر كما نرى في مثل قوله :

سلوتُ إن كنتُ أدري ما تقولُ إذنُ جعلتُ أنملةَ الأحزانِ في أذني

فتلك أنملة غريبة غرابة تلك الصورة إذ يقول :

أتانى من الرُّكبانِ ظنُّ ظننتهُ لقفتُ له رأسي حياءً من المجد

(١) انصعت : رجعت مسرعاً ، والجهم القطوب : العويس .
 (٢) أصحنا : أصغينا . الوجيب : الخفقان .
 والارتجاف .
 (٣) الموازنة ص ١٠٧ وما بعدها .

فهذا الغطاء لوجهه من الخجل غريب ! ولكن من يقول بأن الشاعر ينبغي أن يقف دائماً عند الذوق القديم ولا يكون رائداً لبدع جديد .

ومهما يكن فقد كان أبو تمام يحاول أن يبتكر في الصور وأن يغرب فيها ، وما فائدة الرقى العقلى الحديث الذى أصابه الشاعر العباسى في القرن الثالث إن لم يستوعب في شعره مثل هذه الصور الجديدة . ولعل ذلك أهم ما يفرق بين فنه في 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 ضرباً من لوحات الرسامين ، فهو معنى فيه دائماً بالتصوير ، مشغوف بكل خيال نادر طريف .

٥

استخدام أبى تمام لألوان تصنيع جديدة

وأبو تمام لا يقف بفنه عند هذه الألوان القديمة من التصنيع التى يبتهج بها الحيس ، بل نراه ينفذ إلى ألوان جديدة يبتهج بها العقل ، وهى « ألوان قائمة » كانت تتسرب إليه من الفلسفة والثقافة العميقة . وفي هذه الألوان القائمة الجديدة تستقر مهارته إذا قسناه بغيره من الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه ، فقد استطاع أن يستوعب الفلسفة والثقافة وأن يحولهما 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 القائمة ، فيجلبه الغموض في كثير من جوانبه وأجزائه ولكن أى غموض ؟ إنه « الغموض الفنى » الذى يشبه تنفس الفجر ، فالأفكار والصور وكل ما يعتمد عليه أبو تمام من ألوان يلتفت في ثياب من هذا الغموض ، بل في ألوان قائمة من هذه الظلال التى لا تحجب النور ولكن ترسله بقدر ، فيضئ على كل ما يمسح حسناً وجمالاً .

وقد وقف العباسيون طويلاً عند هذا الجانب من « الغموض الفنى » عند

أبي تمام وتحدثوا عما فيه من صعوبة والتواء ولم يتحدثوا عما فيه من بديع وجمال . يقول الآمدي عنه إنه « ينسب إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج »^(١) ويروى الرواة أن أعرابياً سمع قصيدته (طلل الجميع لقد عفوت حميداً) فقال : إن في هذه القصيدة أشياء أفهمها وأشياء لا أفهمها فإذا أن يكون قائلها أشعر الناس وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه^(٢) . وليس من شك في أن هذا الأعرابي كان صاحب حس مرهف دقيق، ويقص الآمدي أن ابن الأعرابي اللغوي المعروف سمع شعره فقال « إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل^(٣) . ولعل من الطريف أن أبا العديسيثل سمعه ينشد إحدى قصائده فقال له لماذا لا تقول ما يفهمهم ، فأجابه على البديهة وأنت لماذا لا تفهمهم ما يقال^(٤) : وكأني بأبي تمام يعلن عن اتجاه جديد في الشعر العربي فقد تطور هذا الشعر وتطور معه صاحبه، ولم يعد عملاً شعبيّاً بل أصبح عملاً عقليّاً راقياً ، فالشاعر ليس من واجبه أن ينزل إلى الجمهور بل يجب على الجمهور أن يصعد إليه . وهذه الفكرة فكرة ارتفاع الشعر عن الجمهور نراها عند أبي تمام لأول مرة في تاريخ الشعر العربي ، وهي إحدى الأفكار المهمة التي تثار في النقد الحديث فهل يحسن بالشاعر أن يسير وراء الجمهور أو يحسن به أن يصعد بالجمهور إلى آفاقه العليا من الفلسفة والثقافة والعمق والدقة ؟ إن الشعر يكون في أول أمره شعبيّاً ثم يظهر النثر ويرقى الفكر ويصبح ترفاً ، فلا يكون لعامة الناس إنما يكون لخاصتهم من المثقفين ثقافة عميقة . وهذا ما حدث في العصر العباسي عند أبي تمام ، فقد أصبح الشعر ترفاً وأصبح الشاعر لا يقصد إليه إلا ليرضى الطبقة المثقفة الممتازة ، لا ليعبر عن شعور الجمهور كما كان الشأن في القديم . وإذن فليس من حق ناقد غير مثقف بالثقافة الحديثة أن يطلب إلى أبي تمام النزول من هذا الأفق الذي اختاره لنفسه . ليس ذلك من حق أبي العميثل ولا من حق اللغويين أمثال ابن الأعرابي ، إنما هو من حق المثقفين في عصره بالثقافة الحديثة الذين

(٣) الموازنة للآمدي ص ٤ .
(٤) معاهد التنصيص ١٥/١ .

(١) الموازنة للآمدي ص ٢ .
(٢) أخبار أبي تمام للصولي ص ٢٤٥ .

يسمىهم الآمدى أصحاب المعاني والفلسفة ، وهل يجوز في هذا العصر الذي نعيش فيه أن نحكم في شاعر مثقف بالثقافة الحديثة ناقداً لم يتثقف بهذه الثقافة ولم يأخذ بحظ منها ، كما هو الشأن عند أبي العميثل وابن الأعرابي بالقياس إلى أبي تمام؟ إننا لا نشك في أن مثل هذا الناقد لا يصلح للحكم على شاعر يختلف عنه في المزاج والثقافة .

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

ومهما يكن فإن شعر أبي تمام يستحوذ على صعوبات كثيرة إذ نراه يمتلئ بكثير من الأسرار الغامضة التي تجعل الإنسان يخرج عن نطاق نفسه ويسير مع الشاعر كما يريد له في هذا العالم الحالم . أما ما فيه من صعوبة والتواء فذلك طبيعي عند شاعر كان يعتمد في شعره على الفلسفة والفكر والدقيق ، وهل يمكن لشاعر يلعب العمق والخفاء في شعره وتلعب الفلسفة والثقافة في فنه أن يعبر تعبيراً مألوفاً؟ إنه يبحث ويجرب ، وكل عبارة عنده إنما هي بحث وتجربة ، وقد ينحط أحياناً في بحثه وتجربته لأن اللغة لم تتعود التعبير عن مثل هذه الأبحاث والتجارب . إنه يبتكر أفكاراً وصوراً جديدة ، ولكنه يحس دائماً أن اللغة لا تستطيع أن تؤدي ما يريد ، وما اللغة؟ إنها ليست إلا رموزاً غامضة ، وإن نظرية اللغة لتحتل حيزاً واسعاً في دراسات النقد الحديث ، وقد كتب «ريتشاردز» و«أوجدن» كتاباً قيماً في هذه النظرية سماه معنى المعنى (The Meaning of Meaning)

ونحن نرى هذا الكتاب يقرر منذ الفصل الأول أن الكلمات ليست إلا رموزاً تؤدي بها ما في أنفسنا، وهي رموز ناقصة 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 في الرموز وما يسودها من غموض وإبهام وما قام به الفلاسفة والسوفسطائيون من ضبط مدلولاتها وما صنعه أرسططاليس في منطقته من ذلك الضبط . ويتحدث الكتاب عن أهمية الشروح والتفاسير في فهم الشعر وأنها دليل على أن معانيه وضعت في رموز . وما يزال الكتاب يبحث بحثاً واسعاً طريفاً في صعوبة اللغة وصعوبة التعبير بها وما يكتنف الألفاظ من تحوير في استعمالاتها المختلفة عند الأدباء، بحيث يمكن أن يقال إن للكلمات وظيفة لغوية أو معجمية ، ولكن هذه الوظيفة تضاف إليها وظائف أخرى حسب رغبات الأدباء والشعراء وما يريدونه في عباراتهم بتلك الرموز القاصرة ، ومن أجل ذلك كانوا يحرفون في مدلولاتها تحريفاً واسعاً حتى يستطيعوا أن يعبروا عن المعاني التي تختلج في نفوسهم ، وهي معانٍ أوسع من تلك الأدوات اللغوية التي اصطالحنا عليها ، بل هي أصعب من أن تؤديها ، ولذلك كان من حقهم أن يحوروا فيها حسب إراداتهم الفنية . والكتاب يفيض بأبحاث واسعة في صعوبة اللغة والتعبير الفني .

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

وقد أحدث هذا الصراع في فرنسا بين الرمزيين وغيرهم موجة واسعة من النقد ، وظهرت كتب وأشعار تنعى طريقهم ، كما نجد عند فكير (Vicaire) الشاعر الفرنسي الريفى^(١) وغيره . وحدث مثل ذلك في العراق إزاء أبي تمام ، إذ نرى ابن المعتز الشاعر يكتب رسالة في مساويه^(٢) ، واتسعت هذه الموجة من النقد في فرنسا ، ولا تزال آثارها إلى اليوم ، كما اتسعت في العصر العباسى عند العرب ، ووجد لها أنصار ومعارضون كثيرون ، وكُتبت حولها كتبٌ متعددة ، فكتب الصولى وكتب الآمدى وكتب غيرهما . وكان ذلك حرياً أن ينقل الشعر العربى نقلة واسعة ، غير أن خصوم أبي تمام ظلوا يزعمون أنه لا يضيف جديداً إلى الفن إلا صعوبة وعسراً في التعبير ، وتلوّموه من أجل ذلك كثيراً ولم يلتفتوا إلى أنه كان يحول في مجرى الشعر العربى وفي منابعه ، فليست المسألة مسألة صعوبة أو غرابة في التعبير والتصوير كما ظن الآمدى وأمثاله ، إنما هي مسألة اتجاه جديد في الشعر . ونفس أنصار أبي تمام لم يستطيعوا وصف فنه على نحو ما نجد في النقد الفرنسى الحديث إزاء الرهزيين ، ولذلك ظلت مدرستهم قائمة في فرنسا ، وتعدد أفرادها من أمثال (Verlaine) وما لارميه (Mallarmé) كما تعدد تلامذتها ، أما أبو تمام فلم ينهض به أحد إلا نهوضاً قاصراً على نحو ما رأينا عند الباحثين من جهة ، وعلى نحو ما سنرى عند ابن المعتز من جهة أخرى .

ومن عيب النقد العربى أنه لم يكن يتصور فكرة المذاهب والمدارس كما نتصورها في عصرنا الحديث ، ولذلك كنا نجد دائماً عند أصحابه خلطاً في 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 في الشعر العربى ، فهذا أبو تمام يُدخل الغموض والدقة والفلسفة في الفن ، فلا يناقشه النقاد في أصول هذا العمل ، إنما يناقشونه في أسلوب ملتو أو عبارة غريبة أو صورة غير

Contemporaine, p. 198.

(٢) الموشح للمرزبانى ص ٣٠٧ .

(١) D. Mornet, Histoire de la Littérature et de la Pensée Française.

مألوفة ، يناقشونه في ظاهر العمل ويتركون باطنه ، وما ينساب فيه من تلك الينابيع الفلسفية والثقافية التي تلون شعره بألوان خاصة .

على أن وقوف النقاد العباسيين عند جانب الصعوبة والالتواء في هذا «الغموض الفني» جعلهم لا يلتفتون إلى جانب الجمال فيه، إذ كان أبو تمام يستخدم الثقافة والفلسفة في شعره استخداماً فنياً واسعاً ، يحاول بهما أن يحدث لنفسه أسلوباً متموجاً بالفكر زاهياً بالعقل شديد الحركة والحياة . ومن الصعب أن نفسر ما في هذا الأسلوب من تموج عقلي ، فإن أبا تمام لا يقف به عند جانب معين من ديوانه أو أبياته ، فهو ينشره فيها جميعاً كما ينشر الربيع خضرته على جميع النباتات والأشجار . ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن شعر أبي تمام خير مُثُل تصور ربيع الفكر العربي ومقدرته على الازدهار والإثمار ، وكما أن الربيع لا يُحجّز بقطع خاصة من الرياض ، كذلك هذا الضرب من « التلوين العقلي » عند أبي تمام وما يصحبه من ضباب وغموض ، فإنه يعمّ به جميع أشعاره حتى ليخيّل إلى الإنسان كأنما فارق التفكير الفني عند العرب هيئاته القديمة المعروفة إلى هيئات جديدة ، ما يزال يغير فيها هذا التلوين العقلي الواسع الذي يثبتته أبو تمام في جميع أطراف أسلوبه .

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

ومعرّسٍ للغيث تخفقُ فوقه^١ راياتُ كل دجُنَّةٍ وطفاءٍ^(١)

وظفاء : ذات أهداب ، ويقصد بها خيوط المطر . ويريد بالرايات البرق .

(١) المعرس : المنزل ينزل به المرتحلون في آخر الليل . الدجنة هنا : السحابة المظلمة .

نُشِرتْ حَدَائِقُهُ فَصَرْنَا مَا لَفَا لَطْرَائِفَ الْأَنْوَاءِ وَالْأَنْدَاءِ (١)
فَسَقَاهُ مَسْكَ الْطَلِّ كَافُورَ النَّدَى وَانْحَلَّ فِيهِ خَيْطُ كُلِّ سَمَاءٍ

فقد عبّر عن السحب التي يتلأأ البرق في أطرافها بالرايات المطرزة التي تخفق بالرياح ، ولكن ليس هذا ما يلفتنا في الأبيات إنما يلفتنا الشطر الأول من البيت الثالث ، فقد أبعده على نفسه فيه ، إذ ذهب يقول إن مسك الطلّ يسقى الروض كافور الندى ، وهي صورة معقدة ، فإذا يريد أبو تمام بمسك الطلّ ؟ وماذا يريد بكافور الندى؟ أما مسك الطلّ فإنه يريد به الرائحة العطرية التي تعبق من الروض إثر الطل والمطر الخفيف ، وأما كافور الندى فإنه ذلك الرشاش الذي تُعقّد قطراته بيضاء على أوراق الروض كالكافور ، وليس من شك في أن هذه صورة مركبة ، ولكنها تعبق بالمسك والطيب ، وهذا التلوين العقلي الغريب الذي يتضوع به ديوان أبي تمام كما يتضوع الزهر بشذاه . ويقول النقاد من أمثال الآمدي إن شعر أبي تمام غامض ، ولكن أي غموض ؟ إنه غموض أوقات السحر التي كان يُعجّب بها أبو تمام ؛ وإنه لتنحلّ فيها خيوط من الضياء على حدّ تعبيره وهل هناك أجمل من تصويره لسقوط المطر بتلك الخيوط التي تنحلّ في الروض ؟ ! إنه تصوير طريف قلما يقع في ذهن شاعر إلا هذا الذي يستوعب الثقافة والفلسفة وتتحولان عنده إلى طرائف من العمق في التفكير والتصوير .

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

(١) الأنواء : الأمطار .

ولمّا فأظلم كلُّ شيءٍ دونها وأنارَ منها كلُّ شيءٍ مظلمٍ .
يقول المرزوقى : « لما جزعتُ لفراقها اشتد جزعها على فأظلم كلُّ شيءٍ في
عيني سواها ومن دونها ، وبان لي ووضح من مكتوم أمرها ومكنون ودّها لي
ما كان مغيباً عني ومظلماً علىّ . ويجوز أن يكون المعنى ارتفعت لما أحسّت
بالفراق وتولّتهت فألقت قناعها فأظلم كلُّ شيءٍ دونها لسواد شعرها فأناز كلُّ شيءٍ
مظلم من بياض وجهها ، والأول أوضح وأجود »^(١) ، ويقول التبريزى : « وقد
يؤدّى لفظ الطائي معنى آخر وهو أن الأشياء أظلمت دونها أى غيرها . . . وقوله
وأنار منها كلُّ شيءٍ مظلم أى من حسنها تضىء الأشياء المظلمة »^(٢) .
وهذه الوفرة من الاحتمالات كما تأتي من دقة المعنى وبعده تأتي أيضاً من
ثقافته ، ولعل مما يوضح ذلك من بعض الوجوه قوله :

طال إنكارى البياضَ ولو عمّ رتُ شيئاً أنكرتُ لونَ السّوادِ

يقول المرزوقى : « يحتمل هذا البيت وجوهاً : أحدها ما قاله الأعرابي لما
استوصف حاله ، فقال كنت أنكر الشعرَ البيضاء فقد صرت الآن أنكر الشعرَ
السوداء ، والثانى إن عمّرت شيئاً اسودّ من لوني وجلدى ما كان مبييضاً فأنكرته ،
وهذا كما قال العريان بن الهسيّم لما سأله عبد الملك عن حاله فقال ابيضّ منى
ما كنت أحب أن يسودّ واسودّ منى ما كنت أحب أن يبيضّ . . . فى كلام
طويل ، ثم قال العريان :

وكنت شبابى أبيضَ اللونَ زاهراً فصرت بُعَيْدَ الشيبِ أسودَ حالكا
والثالث إن عمّرت شيئاً أنستُ بالبياض وسكنتُ إليه حتى أكون منكراً للسواد
إنكارى الساعة للبياض »^(٣) .

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

(١) المشكل للمرزوقى (مصورة) بمكتبة
جامعة القاهرة ص ٤١ .
(٢) التبريزى على أبى تمام ٢٤٨/٣ .
(٣) المشكل للمرزوقى ص ٢١ . وانظر
اليان والتبيين ٣٩٩/١ والتبريزى ٣٦٠/١ .

قَسَمَةٌ ويحوطها إلى ما يشبه الألوان الزاهية . ليس غموض أبي تمام غموضاً مجللاً بالسواد ، بل لقد كان يزيل ما فيه من سواد ، فإذا هو يتشح بألوان فنية زاهية على تلك الشاكلة التي نرى فيها السحاب القاتم يُصْبَغُ بحمرة الشفق فتلتصع ألوان زاهية في كُفَّهِه وحواشيه .

٦

المرج بين ألوان التصنيع القديمة والحديثة

كان أبو تمام يعتمد في شعره على الغموض وأن تغشاه سحب زاهية من الفلسفة والثقافة ، وإن الإنسان يشعر شعوراً واضحاً في أثناء قراءة ديوانه بأن الحواجز التي كانت تفصل بين الشعر العربي من جهة وبين الثقافة والفلسفة من جهة أخرى قد رُفِعَتْ ، ولم يعد هناك ما يعوق التزاوج والاتصال الشديد بين التفكير الفني والتفكير الفلسفي والثقافي . وإن الإنسان ليحار إزاء هذه الموهبة النادرة في المرج بين التفكير الثقافي والتفكير الفني ، فكل منهما يُغْمَسُ في ليقة الآخر ويصْبَغُ بأصباغه ، فيتغير عن شِيَاثِهِ المعروفة وهيئاته المألوفة . ونحن نستطيع أن نلاحظ هذ الصنيع الغريب من المرج والاتحاد في جانبيين متقابلين ، إذ نرى الأفكار الدقيقة تدور في وعاء التصوير فيحدث ضرب من الرمز البديع كما نرى الطباق يدور في وعاء الفلسفة فيحدث ضرب من الطباق الفلسفي الطريف .

الرمز

أما الرمز فولَّده تفكيره العميق ، إذ كان يلتفُّ لون التصوير على هذه الجانب العقلي في شعره ، أو بعبارة أدق الجانب الفلسفي ، فتحدث تلك الرمزية الواسعة التي يلاحظها كل من يقرأ في أشعاره . وكان يستعين على إحكامها بِصِبْغَيْنِ مهمين من أصباغ التصوير ، وهما « التجسيم والتدبيج » إذ نراه يجسم معانيه العميقة في صور حسية لا يلبث أن يدبجها بألوان مادية . وانظر إلى قوله في بعض ممدوحيه :

أبديت لي عن جليدة الماء الذي قد كنت أعهدُهُ كثير الطحلبِ

ووردت بي بجبوحة الوادي ولو خلتني لوقفت عند المذبذب^(١)
يقول له إنك صفت لي العطاء وكنت أراه من غيرك كدرأ وعسراً ولكن
انظر كيف رمز لهذه الفكرة فإنك تراه يبدأ فيجعل للماء جلدة ، كما قالوا
جلدة السماء وأديم الأرض ، ثم يستمر فيعبر عن الكدر والعسر بركوب الطحلب
للماء ، ويصور نفسه مع ممدوحه في جبوحة الوادي وقطع الرياض بينما غيره يقف
به عند المذبذب فلا ينيله إلا الوشل القليل .

وعم هذا التجسيم في شعر أبي تمام بحيث لا تخلو منه صفحة من صفحات
ديوانه كأن يقول لابن أبي دؤاد :

يا أبا عبد الله أوريبت زندا في يدي كان دائم الإصلاذ^(٢)
أنت جببت الظلام عن سبيل الآ مال إذ ضل كل هادٍ وحادٍ

فقد عبر عن نجح مطلبه عنده وإخفاقه عند غيره بهذا الزناد الذي أوراه في
يده ، واستمر فقال إنه كشف الظلام عن طريق الآمال بينما ضل الحداة والرواد
هذه الطرق . وكما كان أبو تمام يستخدم التجسيم للرمز عن أفكاره البعيدة كان
يستخدم التدبيح ، ومررت بنا في الفصل الأول من هذا الكتاب صور منه
عند زهير إذ ذكر في معلقته الأنماط والسدول الحمراء ، كما ذكر المياه الزرقاء
وفئات العهن الذي يشبه حسب الفسنا ، وهي جميعها صور كان زهير يعطيها الألوان
الحسية حتى تثبت في نفوسنا ، غير أنها كانت تستعمل عنده في حال ساذجة ،
فهى لا تعبر عن فكر إنما تعبر عن حيس وواقع ، أما عند أبي تمام فإنها
تتحول لتعبر عن فكر بعيد على نمط ما نراه يقول في رثاء ابن حبيب الطوسي
وقد قتل في الحرب :

تردى ثياب الموت حمراً فما دجى لها الليل إلا وهى من سندس خضر^(٣)

فقد جنح إلى التدبيح يستمد منه ما يريد من الرمز عن أفكاره ، ألا تراه

(١) جببحة الوادي : أواسطه . المذبذب : أن لا يورى الزند نارا .
الساقية : (٣) دجى : أظلم .
(٢) أورى الزند : أظهر ناره . الإصلاذ :

يعبر عن قتل ابن حَمَيْد بتلك الثياب الحمراء التي غرقت في أصباغ الدم، حتى إذا دجى الليل وأظلم القبر أبدله منها ثياباً سندسية خضراء ليعبر عن رضوان ربه .
واقراً هذا البيت يقوله في الحرب أيضاً حين فُتِحَ العرب لعمورية :
إن الحِمَامِينَ مِنْ بَيْضٍ وَمِنْ سُمرٍ دَلُّوا الحَيَاتِينَ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُشْبٍ
فقد جعل للحمام أول للموت لونين يختلفان باختلاف السمرة والبياض في ألوان القنا والسيوف ، واستمر فعبر عن الحياة بلونين يقابلان هذين اللونين السابقين ، وهما لونا الماء والعشب ، وكل ذلك ليرمز عن أسباب الحياة والموت ، وانظر إليه يقول في انتصار بعض القواد على بابك بأذربيجان :

جلوتَ الدُّجَى عن أذربيجانَ بعدما تردتْ بلونِ كالغمامةِ أربد (١)
وكانتْ وليس الصبحُ فيها بأبيضٍ فأمستْ وليس الليلُ فيها بأسودٍ
فلنك تراه يعتمد على التدبيج في التعبير عن أحوال أذربيجان الكثيبة والسعيدة ، وانظر إليه يقول :

أما وأبي الرجاء لقد ركبنا مطايا الدهر من بيضٍ وسودٍ
فقد استخدم التدبيج للرمز عن حوادث الدهر النحاس منها والسعيد بتصويره لتلك المطايا من بيضٍ وسود . وعلى هذا النمط نرى كثيراً من جوانب ديوان أبي تمام يذهب هذا المذهب الرمزي في التعبير عن المعاني والأفكار بالصور والأخيلة الحسية والألوان المادية .

وكما كان أبو تمام يستخدم التصوير في التعبير عن أفكاره العميقة ، كذلك كان يستخدم الطباق والجناس والمشاكلة . ونحن نلاحظ من طرف آخر أن ألوان التصنيع القديمة كانت تمر في ظلال الثقافة والفلسفة ، فإذا هي تتحول عن شياتها وهيئاتها ، وكما أن اللون يتحول عن شكله حين يمر في ضوء صناعي أحمر أو أزرق أو أخضر ، كذلك اللون من التصوير والجناس والمشاكلة والطباق عند أبي تمام حين يمر في فلسفته وثقافته العميقة . ولعل خير لون قديم يفسر ذلك هو لون الطباق ، فقد مر في أصباغ قائمة من الفلسفة أحواله إلى لون

(١) أربد : قاتم .

جديد مخالف للطباق المألوف ، وقرأ هذا البيت :

هي البَدْرُ يُغْنِيهَا تَوَدُّدٌ وَجَنُّهَا إِلَى كُلِّ مَنْ لَاقَتْ وَإِنْ لَمْ تَوَدِّدِ
فإنك ترى طباقاً فلسفياً جديداً ما يزال أبو تمام يستخرج منه صوراً نادرة ،
وانظر إلى صاحبته فهي تودُّدٌ من لا تود ، وهو يثبت هذا التضادَّ الغريب بتلك
المفارقة الطريفة ، فوجهها يتودد بسحره وجماله ، وإن رفضت هي هذا التودد
وأظهرت الإباء والامتناع ، أرأيت إلى هذا الطباق ؟ إنه من نوع آخر غير
طباق الذاكرة الذي رأيناه عند البحري والذي يعتمد على العبث اللفظي حين
تذكر الوصل فيأتي المهجر ، والليل فيأتي النهار .

نوافر الأضداد

لم يكن أبو تمام يستخدم الطباق استخداماً ساذجاً بسيطاً ، بل كان يستخدمه
استخداماً معقداً إذ يلونه بأصباغ فلسفية قائمة ماتزال تغيّر في إطاره بل في داخله
تغيرات تنفذ به إلى لون جديد مخالف للطباق ، فإذا هو من طراز آخر غير
معروف ، طراز فلسفي إن صح هذا التعبير ، ففيه تناقض وفيه تضاد وفيه هذه
الصور الغريبة . وكان أبو تمام يستخدمه قاصداً إليه عامداً ، وكان يسميه
« نوافر الأضداد » . يقول في مديح ابن أبي دؤاد :

قد غرستم غرسَ المودة والشَّحِّ ناء في قلب كل قارٍ وبادي^(١)
أبغضوا عيزكم وودوا نداءكم فسقروا وكم من بغضة ووداد^(٢)
لا علمتم غريباً مجدٍ ربقتم في عراه « نوافر الأضداد »^(٣)

قال المرزوقي : « يعنى بنوافر الأضداد ما قاله في البيت الثاني : الناس
يحبسونهم لشرفهم ويحبونهم لجودهم »^(٤) ، فهم يأتون بوصفين متضادين ،
ويجمعون بين متناقضين .

وتعلقت هذه النوافر من الأضداد بعُرى تفكير أبي تمام وتصويره ، ولم

(١) القارى : نازل القرى .

(٢) قروكم : أطموكم .

(٣) ربقتم : شدتم .

(٤) التبريزي على أبي تمام ١/٣٧١ .

تَخَلُّ مِنْهَا صَفْحَةٌ مِنْ صَفْحَاتِ دِيْوَانِهِ ، وَيُظْهِرُ أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ يَأْتِي بِهَا عَنْ فِلْسَفَةٍ فَقَطْ ، بَلْ كَانَ يَأْتِي بِهَا أَيْضاً عَنْ مَزَاجٍ ، وَلَعَلَّهُ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَانَ يَعْجَبُ بِجَهْمِ بْنِ صَفْوَانَ؛ فَقَدْ ذَكَرَهُ مَرَاراً كَثِيرَةً فِي شِعْرِهِ . وَكَانَ جَهْمٌ مَعْرُوفاً بِالتَّنَاقُضِ فِي فِكْرَتِهِ عَنْ عَمَلِ الْإِنْسَانِ ، إِذْ يَمْنَعُ أَنْ يَكُونَ لَهُ اخْتِيَارٌ وَقُدْرَةٌ عَلَى مَا أُمِرَ بِهِ فَهُوَ مُجْبَرٌ ، وَمَعَ ذَلِكَ يَجْعَلُهُ مَكْلَفاً يَعْاقِبُ عَلَى مَا يَفْعَلُ ، وَأَشَارَ أَبُو تَمَامٍ إِلَى ذَلِكَ فِي قَوْلِهِ لِبَعْضِ مَمْدُوحِيهِ :

عَمْرَى عَظِيمِ الدِّينِ جَهْمِي النَّدَى يَنْبِي الْقُصَى وَيُثِّتُ التَّكْلِيفَا

يقول التبريزي : « أي هو في دينه وعفته مثل عمرو بن عبيد وعلى مذهبه ، وفي جوده وسخائه على مذهب جهم بن صفوان ، لأنه يبنى أن يكون للعبد قدرة على ما هو مأمور به ومع ذلك يجعله مكلفاً أي هو مُجْبَرٌ على البذل فلا يمكنه تركه » (١) . وانظر كيف استغل هذا المذهب من الجبر استغلالاً فنياً واتخذ له ليبر عن فكرة عنده تعبيراً من طراز غير مألوف . وأراد مرة أخرى أن يصف الخمر وأن يُغْرِبَ في وصفه فلم يجد إلا مذهب جهم وإلا عقدة أخرى من عقده ، فذهب يقول :

جَهْمِيَّةُ الْأَوْصَافِ إِلَّا أَنَّهُمْ قَدْ لَقَّبُوهَا جَوْهَرَ الْأَشْيَاءِ

فهى جهمية أى ليس لها اسم ومع ذلك تُلَقَّبُ بجوهر الأشياء ، وأصل الفكرة أن جهم بن صفوان « كان يمتنع من أن يسمى الله باسم ، ويعتقد أن الاسم إنما يُطْلَقُ عَلَى الْجَوَاهِرِ وَالْأَعْرَاضِ ؛ فَيَقُولُ أَبُو تَمَامٍ رَقَّتْ هَذِهِ الْخَمْرَةُ حَتَّى كَادَتْ تَخْرُجُ مِنْ أَنْ تَكُونَ عَرْضاً أَوْ جَوْهراً وَأَنْ تَسْمَى شَيْئاً إِلَّا أَنَّهَا لِفَخَامَةِ شَأْنِهَا لُقِّبَتْ جَوْهَرَ الْأَشْيَاءِ » (٢) فهى مسماة وغير مسماة في الوقت نفسه . وكان أبو تمام يرى هذه الأضداد مظهراً من المظاهر الأساسية في الحياة ، يقول في بعض أشعاره :

فَلَا ذَرْبَ بِيْجَانٍ اخْتِيَالٌ بَعْدَمَا كَانَتْ مُعْرَسَ نَكْبَةٍ وَنَكَالٍ
سَمَّجَتْ وَنَبَّهْنَا عَلَى اسْتِسْمَاجِهَا مَا حَوْلَهَا مِنْ نُضْرَةٍ وَجَمَالٍ

(٢) التبريزي ٣٤/١ وما بعدها .

(١) التبريزي ٣٨٧/٢ .

ومن يدرس أبا تمام يرى هذه الأضداد متصلة بأخلاقه فهو تارة كريم جداً وتارة بخيل جداً، وهو تارة متدين مسرف في تدينه وتارة ملحد مسرف في إلحاده . يقول صاحب مروج الذهب : « كان أبو تمام ماجناً خليعاً في بعض أحواله، وربما أدّاه ذلك إلى ترك موجبات فرضه تماجناً لا اعتقاداً . . . قال المبرد وهو مع هذا الذى يقول :

وأحقُّ الأنام أن يقضىَ الديُّنَ نَ امرؤٌ كان للإله غريماً

وهذا قول مباين لهذا الفعل^(١) . وبينما نرى في ديوانه وصفاً لحِجَّة حجَّتها، إذا بهم يروون أنه ظهر منه في أثناء زيارته لابن رجاء بفارس ما جعل هذا الوالى يرتاب في قيامه بفروض الدين، فسأله عن ذلك، فأبدى أنه يشك في قيمة أداء هذه الفروض^(٢) .

وكل ذلك يدل على أن عقل أبى تمام كان مفعماً بنوافر الأضداد ، وقد راح يستخدمها في أبياته استخداماً فنياً واسعاً، فإذا هى تتحول إلى لون زاه من ألوان الفن الزاهية . واقراً هذا البيت يقوله في بعض ممدوحيه :

صيفتُ له شيمةٌ غراءٌ من ذهبٍ لكنها أهلكُ الأشياءَ للذهبِ

فستجدك أمام تفكير جديد ، شىء يُهلك نفسه، بل هو ذهب يهلك نفسه هذا الإهلاك 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 :

بيضاءٌ تسرى في الظلام فيككتسى نوراً وتسربُ في الضياء فيظلمُ

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

(١) مروج الذهب للمسعودى (طبع أوروبا) (٢) دائرة المعارف الإسلامية المجلد الأول ص ٣٢٠ . ٣٥١/٧

أصل "كبرُرد العَصْبِ نيطَ إلى ضُحى" عَبِيقُ برِيحانِ الرِّياضِ مُطَيَّبٌ (١)
وظلالهنَّ المشرقاتُ بخُرُردٍ بيضٍ كواعبَ غامضاتِ الأكَعْبِ

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

مستعت كما متع الضحى في حادثٍ داجٍ كأنَّ الصبحَ منه مغربٌ (٢)

والليالي كأنها أسحار ، يقول في بعض ممدوحيه :

أيامنا مصقولةٌ أطرافها بكَّ والليالي كلُّها أسحارُ

والأسحار كأنها ضحى ، يقول في وصف الربيع :

لما بكتْ مُقَلُّ السحابِ حياً ضحككتْ حواشي خدِّه التَّربِ
فكأنه صُبْحٌ تَبَسَّمَ عن سَحَرٍ ضُحَيْلٍ في ضُحَى شَحِيبِ

بل أنوار الشمس مختلطة بأزهار الربى كأنها أضواء القمر :

يا صاحبيَّ تفصيباً نظريكما تريا وجوه الأرض كيف تصوِّرُ
تريا نهارةً مشمساً قد شابههُ زهرُ الربى ، فكأنما هو مُقَمِّرُ

وعلى هذا النمط تمتاز أصباغ الطباقي عند أبي تمام بهذه الأصباغ الفلسفية
الغريبة من نوافر الأضداد ، فإذا بها تخرجنا من أوقاتنا التي تقيّدنا ، وتطلقنا
من عقال أمكنتنا ، وتجعلنا نتحرر في داخلنا من كل ما يتعلق بنا . ولعل هذا
هو معنى ما يقولونه من أن الشاعر الممتاز له جو غريب ينقلنا من عالمنا الذي
نعيش فيه إلى عالم آخر طليق من الوهم ، عالم ينشر فيه أبو تمام من عبق هذه
الأضداد ما يؤثر به على أعصابنا وحواسنا تأثيراً يخلد في أذهاننا ، فإذا الظلال

(١) أصل : جمع أصيل . العصب : ثوب .
يماني منقوش . نيط : علق .
(٢) متع الضحى : بلغ آخر غايته .

أضواء ، وإذا الأضواء ظلال ، وإذا الليالي أسحار ، وإذا الأسحار ضحى ،
وإذا الصبح مغربٌ والنهار المشمس ليل مقمر ، بل إذا الصبحو يمطر والمطر
يصحو :

مطرٌ يذوب الصَّحْوُ منه وبعدهُ صحوٌ يكاد من النضارة يُمَطِّرُ
أرأيت إلى هذه الصورة الغريبة من المطر الذى يذوب منه الصبحو ، والصبحو
الذى يذوب منه المطر ؟ ثم أرأيت إلى هذه النضارة الخاصة التى توشك أن تجعل
الصَّحْوُ يمطر ؟ إنها نضارة غريبة يعرف عقلُ أبى تمام كيف يحيلها إلى هذه
الصورة من الحياة والمطر . وإن كنت تعجب من هذه النضارة الممطرة ، فارجعْ
إلى شعره تجد نضرة أخرى شاحبة ولكن لا تقل عنها غرابة ، إذ يقول :
رَبِّ خَفِّضِ تَحْتَ السَّرَى وَغَنَاءِ مِنْ عَنَاءِ وَنُضْرَةٍ مِنْ شُحُوبِ (١)
فالنضرة قد تكون زاهية ، وقد تكون باهتة ، ويستخرج أبو تمام من أحوالها
صوراً متضادة ، فإذا هو يؤثر في مشاعرنا وينفخ في أرواحنا وعقولنا بهذا البوق
الغريب من نوافر الأضداد . وإنا لنتبين من خلال هذا الصنيع كيف كان يملك
أبو تمام ناصية الفن والفلسفة جميعاً ، فهو يعرف كيف يستخدم الفلسفة في شعره
استخداماً فنياً ، 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 استغلالاً فنياً إذ ما يزال بها حتى يغيّر شياتها المنطقية ، ويحدث لها شياتٍ
جديدة من الشعر والفن . إنها لم تعد أقيسة منطقية بالمعنى القديم بل أصبحت
« أقيسة فنية » يمتزج فيها القياس المنطقى بالموسيقى والشعر والتصوير . وانظر إلى
هذا القياس الطريف يقوله في الرثاء :

إِنَّ رَيْبَ الزَّمَانِ يُحَسِّنُ أَنْ يَسُوءَ — لِمَدَى الرَّزَايَا إِلَى ذَوَى الْأَحْسَابِ

(١) الخفض : سعة العيش . السرى : السير ليلاً .

فلهذا يجفُّ بعد اخضرارٍ قبل رَوْضِ الوهادِ رَوْضُ الرَّوَابِي

ويقول في تحبيب الرحلة ومفارقة الأوطان :

وطولُ مُقامِ المرءِ في الحىِّ مخلوقٌ^(١) لديباجتية فاغتربُ تتجددٌ^(١)
فإني رأيت الشمسَ زِيدتْ محبَّةً^(٢) إلى الناس أن ليست عليهم بسرمدٌ^(٢)

وانظر إليه يخاطب صاحبه وهي تلومه على الارتحال، وما يلتق في من أهوال :

أعادلتى ما أحشنَ الليلَ مركبا
ألم تعلمي أن الزَّمَاعَ على السرى
ذريني وأهوالَ الزمانِ أفانها
دعيني على أخلاقِ الصمِّ للتي
فإن الحسامَ الهندوانى إنما
وأحشنُ منه في الملماتِ راكبه^(٣)
أخو النُّججِ عند الناثباتِ وصاحبه^(٣)
فأهواله العظمى تليها رغائبه^(٤)
هي الوفرُ أو سربُ ترنِ نوادبه^(٥)
خشونته ما لم تُقللْ مضاربه^(٦)

وعلى هذه الشاكلة كان يعرف كيف يُقنع بقياسه في أخرج المواقف ،
وليس هناك موقف أخرج من الشيب حين تشتعل به الرأس ، وقد استطاع أن
يخلص من هذا الموقف مصوراً أسى صاحبه عليه ، ضاربا لها أقيسته الفنية
الطريفة ، يقول :

يوى من الدهر مثلُ الدهرِ مشتهرٌ
فأصغري أن شيباً لاح بي حدتاً
فلا يورقك إيماضُ القتيرِ به
عزماً وحزماً وساعى منه كالحقيبِ
وأكبيرى أنى في المهلم أشيبِ
فإن ذاك ابتسامُ الرأى في الأدب^(٧)

السرب : الجماعة من النساء والظباء ، ترن
نوادبه : تندبه .

(٦) الهندوانى : نسبة إلى الهند . ويريد
بالييت أنه ينبغي أن يتجشم المشاق وهو
شاب قبل أن تهده السنون فينبو نيو السيف
المقلل .

(٧) القتير : الشيب . إيماض : التماع .

(١) مخلوق : من أخلق الثوب إذا بلى ،
ويريد بالديباجتين الوجه والمنزلة الأدبية .

(٢) سرمد : دائم .

(٣) الزماع : العزم ، والسرى : السير ليلا .

(٤) ذريني : أتركيني ، أفانها من الإفناء

أى أفنيها وتفنيئى .

(٥) الصم : القوية الصلبة ، الوفر : المال ،

لا تنكرى منه تخديداً تجلته فالسيف لا يزدرى أن كان ذا شطَبٍ (١)

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

٧

قصيدة عمورية

لعل أروع نموذج في شعر أبي تمام يمثل هذا المزج الواسع بين ألوان التصنيع العقلية وألوان التصنيع الحسية هو قصيدة عمورية ، فقد تجلت فيها مقدرة أبي تمام في المزج بين الألوان الثقافية القائمة والألوان الفنية الزاهية ، إذ تدور مجموعة الألوان الأولى في أوعية المجموعة الثانية ، فإذا هي تتحول إلى ألوان فنية جديدة ،

(١) التخديد : تجعدات الوجه ، وشطب
السيف : الطرائق التي فيه .

وكأنما أبو تمام شاعر الألوان والأضواء في اللغة العربية وهي ألوان وأضواء قائمة ، بل هو شاعر الرسم والزخرف والتنسيق ، فقصائده حلى ووشى وأناقة خالصة ، ولكن لا تظن أنه شاعر حسي ، أو أن زخرفه مادة وحس فقط بل إن زخرفه — قبل كل شيء — فكر وفلسفة وعقل وكشف عن حقائق الحياة في أعماقها وأغوارها .

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

السيف أصدقُ إنباءً من الكتُبِ في حِدهُ الحِدهُ بين الجِدِّ واللعبِ
بيضُ الصفائحِ لا سودُ الصفائحِ في متونهنَّ جلاءُ الشكِّ والرَّيبِ (١)

فإنك تراه يؤمن بتفوق السيف على الكتب ألم تقل الكتب ويقل معها المنجمون إن المعتصم لا يفتح عمورية في الوقت الذي اختاره لمهاجمتها ، ولكنه لم يستمع لقولهم وهاجمها وانتهى هجومه بفتحه العظيم ؟ ويأتي أبو تمام فيتحدث عن علم التنجيم هذا الحديث الساخر الذي 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 في طوابع الناس والأحداث ، وهنا نتبين أثر ثقافته الفارسية ، وهو يعرضها هذا العرض الطريف إذ تدور في أوعية الطباقي والحناس والتصوير . وظهرت في 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 العربي من جهة أخرى . يقول في وصف يوم الموقعة :

(١) الصفائح : جمع صفيحة ، وهي السيف العريض .

منك المنسى حِفْلاً مَعَسُولةَ الحَلَبِ (١)
 والمشركين ودآر الشُّركِ في صَبَبِ (٢)
 فداءها كلَّ أمِّ برةٍ وأبِ
 كسرى وصدتْ صِدوداً عن أبي كَرَبِ (٣)
 شابتْ نواصي الليالي وهى لم تَشِبِ
 ولا ترقَّتْ إليها همَّةُ النُّوبِ (٤)
 مخضُ البخيلةِ كانتْ زُبْدَةَ الحَقَبِ (٥)
 منها وكان اسمها فرأجةَ الكَرَبِ (٦)
 إذ غودرتْ وحشَّةُ السَّاحاتِ والرُّحَبِ
 كان الحرابُ لها أعدى من الجربِ
 قانى الدوائبِ من آنى دمٍ سَرِبِ (٧)
 لاسنةِ الدينِ والإسلامِ مُخْتَضِبِ (٨)
 للنارِ يوماً ذليلَ الصَّخْرِ والخَشَبِ (٩)
 يشلهُ وسَطها صُبْحٌ من اللهبِ (١٠)
 عن لونها أو كأنَّ الشمسَ لم تَغِبِ
 وظلِّمةٌ من دُخانٍ فى ضُحى شَحِبِ
 والشمسُ واجبةٌ فى ذا ولم تَجِبِ (١١)

يا يومَ وَقَعَةِ عَمُورِيَّةَ انصرفتْ
 أبقيتْ جندَ بنى الإسلامِ فى صَعَدِ
 أمُّ لهم لورجوا أنْ تُفْتَدَى جعلوا
 وبرزةُ الوجهُ قد أعيتْ رياضتها
 من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد
 بكرتْ فما افترعتها كفى حادثة
 حتى إذا مَخَضَ اللهُ السَّنينَ لها
 أتتهمُ الكَرَبَةُ السوداءُ سادرةً
 جرى لها الفألُ نَحْساً يومَ أنْقِرَةَ
 لما رأتْ أختها بالأمس قد خَرِبَتْ
 كمُ بين حيطانها من فارسٍ بطلِ
 بسنةِ السَّيفِ والحِناءِ من دمه
 لقد تركتْ أمير المؤمنين بها
 غادت فيها بهيمَ الليل وهو ضُحى
 حتى كأنَّ جلابيبَ الدُّجى رغبتْ
 ضوئاً من النار والظلماءُ عاكفةُ
 فالشمسُ طالعةٌ من ذا وقد أفلَبتْ

سادرة : مظلمة ، أو سادلة .
 (٧) قانى الدوائب : أحمر الصفائر ،
 آنى : حار ، سرب : سائل .
 (٨) ليس خضابهم بالحناء كما فى سنة الإسلام
 وإنما هو خضاب يدهائهم .
 (٩) عبر عما فعلته النار بعمورية بذلة
 الصخر والخشب .
 (١٠) غادرت : تركت ، البهيم : الليل
 لا ضوء فيه . يشله : يطرده .
 (١١) واجبة : غاربة ، وأفلت : غربت .

(١) الحفل : جمع حافل ، وهى الناقة التى
 حفل ضرعها باللبن . الحلب : ما يجلب منه .
 معسولة : يخالطها العسل .
 (٢) الجد : الحظ . الصبب : الانحدار .
 (٣) البرزة : الحسنة الوجه الجميلة ،
 وكسرى : ملك فارسى ، وأبو كرب : ملك بمى .
 (٤) افترعتها : افتضتها .
 (٥) المخض : رج اللبن لتستخرج زبدته ،
 وعادة يكون مخض البخيلة أشد .
 (٦) الكربة السوداء : المصيبة العظيمة ،

تَصْرَحَ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الغمامِ لها
 لم تطلع الشمسُ فيه يومَ ذاكِ على
 ما رَبَعُ مَيَّةَ مَعْمُوراً يُطِيفُ به
 ولا الخلدودُ وقد أُدْمِينَ من خَجَلِ
 سَمَاجَةٍ غَنِيَّتْ مَنَا العيونُ بها
 وحُسْنُ مُنْقَلَبٍ تَبْدُو عواقِبُهُ
 عن يومِ هيجاءِ مَنها طاهرٍ جُنُبِ (١)
 بانِ بأهلٍ ولم تَغْرُبْ على عَزَبِ (٢)
 غيلانِ أُبهي رُبِّي من رَبْعِها الحَرْبِ (٣)
 أشهى إلى ناظِرٍ من خَدِّها التَّرِبِ (٤)
 عن كلِّ حُسْنٍ بَدَأَ أو منظرِ عَجَبِ (٥)
 جاءتْ بِشاشَتِهِ عن سِوَى مُنْقَلَبِ

وعلى هذه الشاكلة يستمر أبو تمام في هذه القصيدة فيجعلك تحس باستعلائه على الشعراء ، إذ يمزج بين الثقافات وألوان الشعر مزجاً طريفاً ، فأنت تراه في البيت الأول يعمد إلى عنصر قديم هو عنصر الحلب ، فيحوره تحويراً جديداً إذ يضيف إليه العسل فيعطيه طعماً طريفاً . وتراه يخرج من ذلك إلى الحديث عن الصراع بين الإسلام والمسيحية وهو في أثناء ذلك يغمس الشعر في الطباق بين الصَّعَدِ والصَّبَبِ ، ثم لا يلبث أن يخرج إلى وعاء التشخيص يعبر به عن عزة عمورية وما دهاها ، تلك السيدة الفاتنة التي كانت تُدلّ على الملوك والأكاسرة ، حتى أتاها المعتصم فأقبلت عليه طائعة ذليلة . وهنا نراه يعرض التاريخ عرضاً غريباً ، عرضاً فنياً إن صح هذا التعبير ، فهما كسرى وأبو كرب يأتيان في الشعر عاشقين مدلهين ، وهو تاريخ ولكنه تاريخ فني أو هو تاريخ قُصد به إلى الفن . وهذا هو معنى ما قلناه كثيراً من أن أبا تمام كان يحول الثقافة إلى بدع من الشعر والفن ، حتى التاريخ يتحول بطريقة غريبة إلى لون من ألوان الفن . وقد جاء بالإسكندر ليدل على ثبات عمورية وقدمها ، وهنا نحس أثر الثقافة اليونانية في هذا القدم والثبات الذي يَتمُصِدُ إليه ، ونحن نحسها دائماً في صياغته العقلية وما أشرنا إليه من استخدامه لنوافر الأضداد التي نشرها في جميع أشعاره . وما يزال أبو تمام يلازم بين هذه الثقافات وعناصرها من فارسية وعربية وإسلامية ويونانية ،

(١) تصرح : تكشف ، الهيجاء : الحرب ،
 طاهر جنب : يعنى بالطهر جهاد العدو ،
 وبالجنابة ما كان فيه من سبي .
 (٢) بان بأهل : متزوج . ولم تغرب على
 عذب أى من المسلمين .
 (٣) غيلان هو ذو الرمة ، ومية محبوبته .
 (٤) التراب : المعفر بالتراب .
 (٥) سماجة : قبح ، غنيت : استغنت .

وهو يغمر ذلك كله في ألوان تصنيعه من جناس وطباق وتشخيص ، فهذه نواصي الليالي قد شابت ، ولا تزال عمورية تكسوها غفلات الزمان شباباً وفتنة . ونستمر حتى نجد تلك الصورة التي يصور فيها الأجيال تمخض عمورية مخض البخيلة حتى كانت زبدة الدهور ، وهي صورة قد تكون غير مألوقة ، ولكن أذواقنا لا ترفضها ، وكان أبو تمام كثيراً ما يعرض مثل هذه الصورة بحكم تصنيعه وتعمقه في مذهبه . ونراه بعد ذلك يستخدم نوافر الأضداد ، فهذه عمورية كانت تفرج الكرب ، وهي اليوم تسببها ، وهو عنصر فلسفي أو يوناني ، ولعلك تعجب إذ تراه يلائم بينه وبين عناصر الفأل والنحاس والحرب ، وهي عناصر عربية ، ولكن أبا تمام كان يعرف كيف يوحد بين عناصر الثقافات المختلفة في عصره ، ويكون منها هذا الزخرف الفني الغريب الذي ما يزال يرصع به قصائده على أشكال وصور شتى .

وإذا مضينا في القطعة وجدناه يعنى بالتدبيح إذ يقف عند الدم السَّرب ، وحينئذ يعمد إلى المقابلة ، فهذا الخضاب على الرؤوس ليس خضاب سنَّة وإنما هو خضاب سيوف ، وأنت ترى في ذكر السنَّة هنا شيئاً من العناصر الإسلامية . ثم يتحدث عن اليوم الذي حُرقت فيه عمورية ، فيصفه بأنه يوم ذليل الصخر والخشب . وهي ذلة غريبة ، فكيف يذل الصخر والخشب ؟ ولكنه عنصر عربي يستغله في التعبير عما أصابها من ذلة وهوان إذ يرى العرب يقولون فلان أذل من الوتد . ونراه يستمر في الحديث فيصف النار وهي مشتعلة في عمورية آناء الليل ، وحينئذ يلعب بالنار والظلماء ، فهو ينظر ولكن ماذا ينظر ؟ إنه في ضحى بل هو في صبح . فليس حوله إلا النور وإلا تباشير الصباح ، وقد خيَّل إليه كأن جلابيب الدُّجى رغبت عن لونها ، وما أجمل تلك الصورة التي جعلها ترسخ في أذهاننا بقوله : أو كأن الشمس لم تغب ! وهنا تطل علينا من بين أبياته ثقافته الدينية إذ يستغل قصة يروى التي تذهب إلى أن الشمس تأخرت من أجله عن مغربها ، فكان هذا يوم يوشع ! إنه يوم المعجزة الكبرى في تاريخ العرب ، يوم عمورية . وإنه ليعجب حين يذكر نهار

هذا اليوم وليله ، أما نهاره فظلّمة من دخان في ضحى قاتم ، بل في ضحى شاحب ، وأما ليله فضوء من النار في ظلام عاكف ، وإنه لتعلوه الحيرة ، فالشمس طالعة وقد رآها غاربة ، والشمس يراها غاربة وهي غير غاربة ، أرأيت إلى وصف هذا الحريق وما استخدم فيه أبو تمام من ألوان التجسيم والطباق ونوافر الأضداد ؟ إن أبا تمام كان يُحْكَم استخدام الألوان في فنه إحكاماً شديداً فإذا هو يستخرج منها هذا الزخرف النادر .

ونراه يتحدث بعد ذلك عن هذا اليوم الطاهر الجُنُب وما فيه من الزواج والعزوبة ، وهي فكرة كانت تروق للجيش الظافر الذي اقتسم السبى ، وقد استخدم فيها التعبير بنوافر الأضداد ليُكسبها ضرباً من الروعة الفنية . وأخيراً يعرض علينا هذه الصورة الغريبة التي مزجها بعناصر قديمة ، فهذه عمورية على ما بها من الجرب وعلى ما أصاب خدّها من نمش النار وتشويه الدخان أحب في عينه من رُبْع مَيْتَةٍ في عين ذى الرُمّة الذى عاش يتعبّد جماها ويتغنى بوصفها ، أرأيت كيف يتحول تاريخ الأدب إلى عجب من الفن والتصوير ؟ ثم أرأيت إلى هذه السهاجة التي تصبح باستخدام نوافر الأضداد أجمل من كل جميل وأبداع من كل بديع ؟ ! إن أبا تمام كان يعرف كيف يحول الثقافة وألوانها القائمة إلى فن وألوان زاهية . وإن الإنسان ليدّش حين يراه يلائم بين الفكر الحديث والعناصر العربية القديمة ويستغل تلك العناصر لتعبّر عن ثقافته وفكره الحديث ، واستمر في القصيدة فسرى الدلاء والأوتاد والطنّيب تأتي لتعبّر عن أروع الأفكار ، كأن يقول هذا البيت الذى سبق أن عرضنا لما فيه من رمز :

إن الحمامين من بيضٍ ومن سُمُرٍ دلّوا الحياتين من ماءٍ ومن عُشْبٍ

فانظر أين وضع الدلاء ليعبّر عن فكرة فلسفية دقيقة ، ثم اقرأ قوله :

حتى تركت عمودَ الشرك مُنْقَعِرًا ولم تعرّج على الأوتاد والطنّيبِ

فقد عبر عن أخذ المعتصم لعمورية دون ما حولها من القرى والمدن الصغيرة هذا التعبير الرمزيّ الطريف بقطعه للعمود والأس من أصله دون ما حوله من

أوتاد الحيمة وطنبها ، أرأيت كيف يمكن استغلال العناصر البدوية القديمة في الرمز والتعبير عن الأفكار الحديثة ؟ لقد كان أبو تمام زعيم المجددين في عصره ، ولكن لم يكن يعتمد في تجديده على رفض العناصر القديمة ، بل كان يستعين بها في فنه ، كما كان يستعين بكل ما يمكن من العناصر الحديثة ، فلسفة وغير فلسفة .

والحق أن قصيدة عمورية ترينا كيف تطورت قصيدة المديح في العصر العباسي ، فقد أخذت تستوعب عناصر الثقافات المختلفة من عربية وإسلامية وفارسية وبيزنانية وتحولها إلى زخرف عقلي جديد ، وسيطر عليها التعبير بهذا اللون الفلسفي من (نوافر الأضداد) وهي مع ذلك ما تزال تُغمّر أبياتها بالزخرف الحسي الذي تركه مسلم ، فإذا هي تُزهي بثروة زخرفية رائعة ، ففي كل جانب منها لون أو زخرف ، فيه جمال وفيه فن ، وفيه فلسفة وثقافة على ضروب وصور مختلفة .

٨

ابن المعتز : نشأته وحياته وتصنيعه

إذا تركنا أبا تمام إلى غيره من شعراء التصنيع في القرن الثالث وجدناهم لا ينهضون بتلك الثروة الزخرفية التي خلفها في صحائف ديوانه ، فقد انحازت كثرتهم عن هذا الطريق الوعر الذي اتخذه من المزاوجة بين العقل ومحسنات اللفظ ، ولذلك لم يعد يظهر ما يشبه نوافر الأضداد ، فقد وقف الشعراء غالبا عند الزخرف الحسي ، زخرف الجناس والطباق والتصوير .

ولعل خير شاعر نجده في هذا الجانب هو عبد الله ابن الخليفة المعتز بالله (٢٥٢ - ٢٥٥ هـ) وقد ولد في عام ٢٤٧ للهجرة ونشأ في الحلية والزينة ، وعاش معيشة مترفة ناعمة ، وأكب منذ حداثة على الأدب واللغة يأخذهما عن أعلام عصره مثل المبرد وثعلب وأحمد بن سعيد الدمشقي . ويظهر أنه لم يُعن الثقافات الأجنبية إلا قليلا ، وقد ذكر لنا مواد ثقافته في شعر يخاطب به مؤدبه

ابن سعيد ، إذ يقول (١) :

أصبحت يا ابن سعيد حُزْتُ مكرمة
 سريلتني حكمة قد هذبت شيمبي
 أكون إن شئت قساً في خطابته
 وإن أشأ فكزيد في فرائضه
 أو الخليل عروضياً أخوا فطن
 تغلى بداهة ذهني في مركبها
 وفي في صارم ماسله أحد
 عقباك شكر طويل لا نقاد له
 عنها يقصر من يحفسي وينتعل
 وأججت غرب ذهني فهو مشتعل
 أو حارثاً وهو يوم الفخر مرتجل
 أو مثل نعيمان ما ضاقت بي الخيل
 أو الكسائي نحوياً له عدل
 كمثل ما عرفت آباء الأول
 من غمده فدري ما العيش والجدل
 تبقى معالمه ما أطت الإبل (٢)

فهو يقول إنه تلقن عن ابن سعيد ما به يكون خطيباً كقس إباد وشاعراً كالخارث بن حلزة وماهراً في علم الميراث كزيد بن ثابت وفي علم الفقه كأبي حنيفة ، وبارعاً في العروض كالخليل وفي النحو كالكسائي . ولا نراه يذكر في أثناء ذلك ثقافة بالفلسفة ، حقا ذكر كلمة الحكمة ، ولكنه فسرها بهذه المعارف السابقة . ونحن لا نجزم بأنه لم يكن يلم بشيء من الفلسفة ، ففي شعره بعض إشارات لها (٣) ، وأيضاً فإنه يشير إلى الفلك والتنجيم (٤) وروى له الصولي في كتابه الأوراق فصولا من النثر أخرجها مخرج الحكمة ، وتعلق بفرن الشعر التعليمي (Poésie Didactique) الذي يذهب فيه الشعراء مذهب التعليم ، ففي ديوانه مزدوجة ألفها في تاريخ الخليفة المعتضد . وقد ترك كثيراً من المؤلفات في الأدب والشعر لعل أهمها كتابه طبقات الشعراء المحدثين وكتاب البديع .

ويظهر من مجموع أخباره أنه لم يكن ينغمس في مؤامرات البلاط العباسي ، وأنه اختار لنفسه عيشه المرفه الناعم مصاحباً للأدباء والعلماء ، ولو أنه مضى على ذلك لكان خيراً له ، غير أن النفس أمارة بالسوء ، لذلك نراه حين يتوفى الخليفة

(١) معجم الأدياء ١/١٣٣ .
 (٢) أطت الإبل : أنت تمباً أو حنيناً .
 (٣) ديوان ابن المعتز (طبعة القاهرة) .
 (٤) الديوان ١/٢٥ ، ٢/١١٧ ، ١٢٠ .

المكتفى ويتولى المقتدر سنة ٢٩٥ للهجرة وتصبح أمه بمن حولها من النساء والخصيان هي التي تدير دفعة الحكم ترنو عينه إلى الخلافة، ويدبر مؤامرة مع بعض الرؤساء والكتّاب في ربيع الأول سنة ٢٩٦، فيُخلع المقتدر ويتولى باسم المرتضى، غير أن ذلك لم يدم له سوى يوم وليلة، إذ تغلب على حزبه أصحاب المقتدر وأعادوه إلى كرسى الخلافة، واختفى ابن المعتز عند ابن الحصّاص، غير أن أنصار المقتدر عرفوا مخبأه، فأخذوه وقتلوه في أول ربيع الثاني.

وإذا أخذنا نبحت في شعره وجدناه يدور حول ما كان ينعم به من رافه العيش، وعنى خاصة بالغزل والحمريات ومجالس الشراب، ولم ينس خصوم أسرته من العلويين، فوجه إليهم تهديدات شديدة اللهجة، لكن ذلك يأتي عارضاً في شعره، ومثله مثل المزدوجة التاريخية. وله منظومة في ذم الصبوح، وهي أقرب إلى الهزل منها إلى الجيد. وبون بعيد بين نسيج الصياغة عنده وعند أبي تمام، وإن كان يطالعنا أحياناً بشعر جزل رصين، ولكننا نحكم بالكثرة من عمله، وقد دافع عنه أبو الفرج الأصبهاني فقال:

« وشعره وإن كان فيه رقة الملوكية وغزل الظرفاء وهلهة المحدثين فإن فيه أشياء كثيرة تجرى في أسلوب المجيدين ولا تقصر عن مدى السابقين، وأشياء ظريفة من أشعار الملوك في جنس ما هم بسبيله، ليس عليه أن يتشبه فيها بفحول الجاهلية، فليس يمكن واصفاً لصبوح في مجلس شكيل ظريف، بين ندامي وقيان، وعلى ميادين من النور والبنفسج والزجس ومنضود من أمثال ذلك.. وفاخر الفرش ومختار الآلات ورقة الخدم أن يعدل بذلك عما يشبهه من الكلام السبّط (السهل) الرقيق الذي يفهمه كل من حضر إلى جتماع الكلام ووحشية وإلى وصف البید والمهامه والظبي والظليم والناقة والجمل والديار والقفار والمنازل الخالية المهجورة، ولا إذا عدل عن ذلك وأحسن قيل له مسيء، ولا أن يُغمط حقه كله إذا أحسن الكثير وتوسط في البعض وقصر في اليسير، ويُنسب إلى التقصير في الجميع، لنشر المقابح وطى المحاسن، فلو شاء أن يفعل هذا كل

أحد بمن تقدم لوجد مساعاً^(١) .

ونحن لا نشارك في الحملة على ابن المعتز ، بل نحن نضعه في موضعه الصحيح ، فقد كان شاعراً محسناً، غير أنه كان أميراً مترفاً ، ولم يُتَّح له ترفه أن يتعمق الثقافة والفلسفة على نحو ما تعمقهما أبو تمام، وهو كذلك لم يتعمق وسائل التصنيع الحديثة ، فإنه لم يعرف العمق في شيء ، إنما عرف اللهو والنعيم ، وعبر عن ذلك أجمل تعبير بقوله :

شربنا بالكبير وبالصغيرِ ولم نَحْتَفِلْ بأحداث الدهورِ
لقد ركضتُ بنا خبيلُ المِلاهِي وقد طِسرنا بأجنحة السرورِ

فحياته كانت مترفة ترفا خالصا ، ومثل هذه الحياة لا تؤهل لتفكير عميق ولا لتعقيد في التفكير ، إذ تقوم على الأشياء القريبة ، وقلما تعب صاحبها في حياته العقلية والمادية .

وليس معنى ذلك أن ابن المعتز كان من ذوق الصانعين ، فقد كان من ذوق المصنِّعين ، فالتصنيع والزخرف أساسيان في حياته ، وهما كذلك أساسيان في فنه . ويحدثنا صاحب الأغاني أنه بدت فيه منذ نشأته نزعة إلى الغناء والموسيقى ضاعفت حسنه بالجمال كما ضاعفها ترفه ونعيمه ، وذكر له كتاباً في الغناء^(٢) كما ذكر له أدواراً غنَّى فيها . وليس من شك في أن من يعيش مثل هذه المعيشة لا يمكن أن يكون ذوقه بسيطاً ، فالترف لا يتيح بساطة في الحياة ، بل هو يتيح ضرباً معقداً من التصنيع في شئونها . والحق أن التصنيع كان مادة أصلية في حياته ، وسرى منها إلى فنه ، فهو يعيش في شعره كما يعيش في حياته معيشة تعتمد على التائق والتنميق .

كان ابن المعتز شاعراً مصنِّعاً من أصحاب مذهب التصنيع ، وكان يعجب بهذا المذهب إعجاباً شديداً دعاه إلى أن يكتب في أدواته وزخرفه كتابه (البديع) وهو يشهد له بأنه كان فنَّاناً عالماً يحسن وضع المصطلحات الفنية، ولكن ينبغي

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٧٤/١٠ . (٢) أغاني ٢٧٦/١٠ .

أن نعود فنقيّد هذا الكلام ، ذلك أن ابن المعتز لم يتعمق في فهم جوانب التصنيع وزخرفه عند أبي تمام ، فهمّ الزخرف الحسى : زخرف الجناس والطباق والتصوير والمشاكلة ، ولكنه لم يفهم الزخرف العقلى ، ولذلك لم يسقط في كتابه أى تعريف بلون من ألوانه سوى ما سماه بالمذهب الكلامى . وقد نقله عن الجاحظ دون فهم واضح له ، وعابه بما فيه من تكلف^(١) ، ولو أن ابن المعتز كان متعمقاً في فهم وسائل التصنيع وزخارفه كما انتهت إليه عند أبي تمام لأغنانا عن بيانها ووصفها .

ولعلنا لا نُسعد إذا قلنا إن ابن المعتز هو الذى انحاز بالبديع العربى إلى الزخرف المادى ، وجعله لا يهتم اهتماماً واسعاً بالزخرف العقلى أو المعنوى الذى رأيناه عند أبي تمام ، إذ لم يعرض في كتابه لدرس ألوان التصنيع القائمة عنده ، تلك التى كان يستنبطها من الفلسفة والثقافة ويحولها إلى ألوان زاهية مضيئة . كان ابن المعتز متخلفاً في ثقافته ، وهو كذلك كان متخلفاً في فهم التصنيع الحديد الذى أحدثه أبو تمام ، ومن ثمّ لم يستطع تفسيره في كتابه عن البديع ، كما أنه لم يستطع تطبيقه في ديوانه ، فقد وقف بعمله عند الزخارف الحسية .

واضطرب في موقفه من أبي تمام اضطراباً شديداً ، فهو تارة يرفعه إلى الأفق الأعلى كما مرّ بنا في حديثنا عنه حين وازن بينه وبين البحترى ، وتارة يتلومه لإسرافه في البديع ، وقد ألّف في محاسنه ومساويه رسالة احتفظ بها صاحب الموشح ، ومن يرجع إليها يجد أنه إنما يعيب عليه بعده في التفكير وإغراقه في التصوير^(٢) . وكانت هذه الرسالة إحدى الدعائم التى استند إليها خصوم أبي تمام في الحملة عليه من أمثال الآمدى . ورد عليهم أنصار أبي تمام من أمثال الصولى والمرزوقى .

وعلى هذا النحو لم يستطع ابن المعتز أن يفهم تصنيع أبي تمام حتى الفهم ، مع أن ذوقه فعلاً كان من ذوق المصنعين ، ولكن حائلاً حال بينه وبين تغلغله فيه ، وهو أنه كان أميراً مترفاً من أبناء القصور الذين لا يتعمقون في الفهم

(١) كتاب البديع ص ٥٣ .

(٢) الموشح ص ٣٠٧ .

فوقف بتصنيعه عند الجانب الحسى ، وعُنى خاصة بجانب التصوير وما يتصل به من تشبيهات وأخيلة .

٩

تصوير ابن المعتز

كان ابن المعتز يُعنى بزخرف التصوير في شعره عناية شديدة ، ولكن أى تصوير ؟ إنه ليس هذا التصوير الذى رأينا أبا تمام يستغله في التعبير الرمزي عن أفكاره العميقة ، وهو كذلك ليس هذا التصوير الفلسفى الذى يُمزجُ بنوافر الأضداد ، وهو أيضاً ليس التصوير الحسى الذى يحلله أبو تمام إلى أصباغه التى تحدثنا عنها من تجسيم وتدبيج وتشخيص ، إنما هو تصوير من نوع آخر لا يحتاج تأملاً عميقاً ، أو هو بعبارة أدق صِبْغٌ آخر من أصباغ التصوير ، ولكنه ليس صبغاً معقداً ولا مركباً ، ونقصد « صِبْغَ التشبيه » فقد شُغف به شغفاً شديداً كاد لا يبقى فيه بقية لزخرف آخر من زخارف المدرسة . وكان لذلك الزخرف عنده طرافة خاصة ، فإنه استطاع أن يحول هذا الصبغ المحدود إلى صبغ له طاقة واسعة ، بل لقد خرج عن نطاقه القديم وأصبح صبغاً مستقلاً له أوضاعه التى لا تُحصى . وفي هذا الوعاء من أوعية التصوير يظهر تصنيعه ويظهر أيضاً تفوقه على شعراء عصره ؛ فقد اختص بصبغ واحد من أصباغ لون واحد من ألوان التصنيع ، ولكن عرف كيف يحوله إلى صبغ واسع ويستخرج منه ما لا يحصى من صور وأوضاع . وكان النقاد القدماء يعرفون له هذا الجانب . يقول ابن رشيق : إن ابن المعتز يغلب عليه التشبيه^(١) ، ويقول صاحب معاهد التنصيص هو « أشعر الناس في الأوصاف والتشبيهات »^(٢) . وامتثلت كتب النقد والبلاغة بأوصافه ، وأشاد به عبد القاهر الجرجاني في غير موضع من كتاباته .

(١) العمدة لابن رشيق ١٩٤/١ .

(٢) معاهد التنصيص ١٤٦/١ .

وطبيعي أن يعدل ابن المعتز بتصنيعه إلى التشبيه لأنه لا يحتاج بعداً في الخيال ولا عمقاً في التصوير، وكأني به قال دعني أبدل قيثارتى بلوحة الألوان، ولكنه حين انتقل هذه النقلة لم يحسن استخدام جميع الألوان التي تركها أبو تمام، بل لم يحسن استخدام لون التصوير نفسه، فقد انحاز إلى صبغ واحد من أصباغه وهو صبغ التشبيه، وترك الأصباغ الأخرى من تدبير وتجسيم وتشخيص. غير أن من الحق أن نحمد لابن المعتز صنيعه بهذا الصبغ، فقد حوله إلى صبغ واسع وراح يستخرج منه «أوضاعاً» لا تحصى يزين بها شعره ويجمّله وهنا يأتي تصنيعه، فصبغ التشبيه أصبح عنده صبغاً ثرياً بأوضاعه المتضاربة.

وليس من شك في أن هذه مقدرة ممتازة، تلك التي استطاع بها ابن المعتز أن يحول صبغ التشبيه إلى ما يشبه اللون الأخضر مثلاً في الطبيعة، فإذا هو على ضروب وأوضاع مختلفة، وإذا لكل ضرب ووضع روعة فائنة. وإنا لمهارة تلك التي يستطيع صاحبها أن يؤلف لوحة من لون واحد فإذا هو زاه أو باهت في بعض الجوانب، وإذا هو يتراوح بين هذين الصبغين إلى ما لا يحصى من أصباغ في الجوانب الأخرى. وحقاً أن ابن المعتز أظهر مهارة واسعة في هذا الصبغ من أصباغ التصوير إذ عرف كيف يحول صبغاً محدوداً إلى صبغ واسع، ثم أخذ يستخرج منه أوضاعاً مختلفة حتى لا يحس قارئه بتكرار في المنظر؛ فهو لون واحد، بل هو صبغ واحد، ولكن الشاعر المصنّع بارع، إذ يجعلنا نخطئ في الحس والتقدير، ونظن أننا نرى لوناً واسعاً له أوضاعه الكثيرة التي تنقلنا من عالمنا الحسي إلى عالم خيالي واهم. وقرأ هذه الأبيات إذ يقول في النرجس:

كأن أحد أقمها في حُسنِ صورتها مداهنُ التَّبرِ في أوراقِ كافورِ

أو يقول فيه:

كأن عيونَ النرجس الغَضَّ حولها مداهنُ درِّ حَشْوُهْنِ عقيقُ

أو يقول في النارج:

وأشجارِ نارجِ كأنَّ ثمارها حقاقُ عقيقِ قد مُلثنُ من الدرِّ

أو يقول في الآذريون :

كانَّ آذريونها والشمسُ فيه كاليه
مداهنٌ من ذهبٍ فيها بقايا غالبه

أو يقول في الهلال :

انظرُ إليه كزورقٍ من فضةٍ قد أثقلته حمولةٌ من عنبرٍ
أو يقول فيه :

انظر إلى حسنِ هلالٍ بدا يهتِكُ من أنواره الخندِ سا
كمنجلٍ قد صبغَ من فضةٍ يحصدُ من زهر الدُّجى نرجسا

أو يقول في قمر مشرق نصفه : « كأنه مجرفة العطر » . فقد استطاع ابن

المعتر بهذه الأوضاع من التشبيه ونظائرها أن يطوف بنا في قصور من الوهم والخيال تحكى قصور ألف ليلة وليلة . وفي هذه القصور الخيالية يعيش من يقرأ في ديوان ابن المعتر فإذا هو يرى مداهن من تبر ، كما يرى كثيراً من أواني الذهب والفضة المرصعة بأنواع الجواهر والآليء . إن التشبيه صبغ واحد ولكن ابن المعتر عرف كيف يحلله وكيف يستخرج منه أوضاعاً لا تحصى . وهذا هو سبب ما نزعناه من أنه شاعر مصنِّع ، بل هو شاعر يعقد في التصنيع ، فقد أخذ صبغاً واحداً من أصباغه وذهب يعقده ويستنبط منه ما لا يحصى من أوضاع رائعة ؛ وهل هناك أروع من هذا الهلال الذي يشبه منجلاً من فضة ؟ لقد وصف فيكتور هيجو الهلال بأنه منجل ذهب (Une Faucille d'or) فراع أصحاب الأدب الفرنسي ، ولكن ابن المعتر 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 التي صور فيها ابن المعتر الهلال بزورق من فضة ، فقد أضاف إلى الصورة البصرية التي نتخيلها في الزورق صورة عطرية . إن الصبغ واحد هو التشبيه ولكن ابن المعتر عرف كيف يستخرج منه أوضاعاً وأشكالاً كثيرة ، فإذا لكل وضع بهجته ولكل شكل مسرته .

الإفراط في الصور والتشبيهات

ذهب ابن المعتز يكثر من أوضاع هذه الصور والتشبيهات في شعره ، ويفرط فيها إفراطاً شديداً ، حتى لتظهر في قصائده على هيئة صفوف متلاحقة ، ففي كل جانب منها صورة أو تشبيه ، وهي صور وتشبيهات ما يزال ابن المعتز يحاول أن يُحدث بها طرافة في شعره ، فهي كل ما يقدمه للفن من زينة وجمال . لم يضع ابن المعتز همته في إحداث تنوع واسع في زخرف شعره ، فقد رفض الزخرف العقلي أو بعبارة أدق لم يستطع أن يستخدمه ، وهو كذلك لم يستطع أن يستخدم جميع أوعية الزخرف الحسي ، فقد انحاز إلى التشبيه ، وذهب بطرز به قصائده ، ويوشى به أبياته . وأظهر في ذلك براعة لم تُتَّحَ لشاعر من قبله وهل هناك أبرع من هذا التشبيه إذ يقول :

رِيمٌ يَتَّبِعُهُ بِحُسْنِ صُورَتِهِ عَبَثَ الْفؤَادُ بِلِحْظِ مَقْلَتِهِ
وَكَأَنَّ عَقْرِبًا صُدَّغَهُ وَقَفَتْ لَمَّا دَنَتْ مِنْ نَارِ وَجَنَّتِهِ

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

وَكَأَنَّ كَفَيْهِ تَقْسَمُ فِي أَقْداحِنَا قَطْعًا مِنَ الشَّمْسِ

كان ابن المعتز بارعاً في صنع الصور والتشبيهات ، وهي براعة نرى آثارها في كل مكان من ديوانه ، ومن الصعب أن نجعلها في حيز محدود من صحيفة أو صحف ، ومع ذلك فن المحقق أنه كلما جمع ناقد منها طائفة خرجت إليه أصباغ تحكى أصباغ الطيف أصباغ اللون واحد ولكنه لون معقد يعقده ابن المعتز ، ويستخرج منه أوضاعاً متضاربة يشيع فيها النور والجمال والحياة ، وانظر إلى قوله :
وزوبعةٍ من بنات الرياح تريك على الأرض شيئاً عجَبُ

تضمُّ الطريدَ إلى نَحْرِها كضمِّ المحبّةِ من لا يحبُّ
 رأيت إلى هذه الصورة؟ إنها صورة خيالية رائعة لا بد لها من خيال فنان
 حتى يعرضها على أنظارنا، فإذا هذا العناق الغريب . وانظرُ إلى قوله :
 ودنا إلى الفرقدانِ كما دنتُ زرقاءُ تنظرُ في نقابِ أسودِ
 فإنك ترى ابن المعتز يعرف كيف يطرف قارئه بالصور الغريبة وإنها لصور
 نادرة . هي ليست صوراً جامدة من تلك التي تواضع عليها الشعراء وأصبحت
 متحجرة في اللغة ، إذ فقدت نضرتها وبهجتها ، بل هي حية ناضرة وكأنما
 نُقِشت رسومها بالأمس ؛ نقشها شاعر كان صبياً يبعث الحياة والحركة في صورهِ
 حتى ليحس من يقرأ في ديوانه كأنه يعيش في دار من دور الصور المتحركة ،
 فما يزال يرى مناظر وأشكالاً من شخوص ووجوه . وهي وجوه مستعارة ، ولكنها
 تعبر عن روعة الفن بأجمل مما تعبر عنه الوجوه الحقيقية . وانظرُ إلى صورة الليل
 وهذا الوجه الحبشي :

قد أعتدى والليلُ في إهابهِ كالحبشيّ مالَ عن أصحابهِ
 والصبحُ قد كَشَفَ عن أنيابهِ كأنَّهُ يضحك من ذهابهِ

فإنك ما تلبث أن تستغرق في الضحك من هذا الحبشيّ أو هذا الوجه
 المستعار ، بل إنه لوجه حقيقي يعبر عن حقيقة مظلمة وراءه ، ولكن سرعان
 ما يخلفه وجه آخر ضاحك ، هو وجه الصباح الجميل .
 وعلى هذا النمط ما نزال نرى في شعر ابن المعتز صوراً متحركة قد أعطاها
 أوضاعاً تؤكد حقيقتها وتجعلنا كأننا نلمسها ونشاهدها ، وهل هناك صورة تثبت
 في الذهن كهذه الصورة التي أخرج فيها الصبح بعد المشتري :

والصبح يتلو المشتري فكأنه عريانُ يمشي في الدُّجى بسراجِ

إنها صورة عارية ، وقد يؤذينا هذا العري ولكننا لا نرتاب في أنه يثبت
 الصورة في عقولنا ، ومن ينسى هذا الصبح الذي ذكره ابن المعتز؟ من ينسى هذا
 العريان وسراجه الذي كان يحمله في الدجى فيكشف عن نيته ويفصح عن

عزيمته ؟ وانظر إليه يعود إلى تصوير الصبح فيقول :
 كأننا وضوءُ الصبحِ يستعجلُ الدُّجى نُطيرُ غرابًا ذا قوادمَ جُونِ
 فقد جسمَ اختلاطِ الظلامِ بالضياءِ في ذلك الغرابِ صاحبِ القوادمِ البيضاءِ .
 وليس من شك في أنها صورة طريفة ، وكأني به أراد أن يُحكّمها إحكاماً ، فقال :
 وكابدنا السرى حتى رأينا غرابَ الليلِ مقصُوصَ الجناحِ

فأنت تراه يَجْنَحُ في هذا البيت إلى التفصيل في صورة الغراب بأكثر مما صنع
 في البيت السابق ، إذ عبر عن القِصر الذي يصيب أطراف الليل بهذا القصِّ
 الغريب لجناح الغراب ، وكل ذلك ليضبط الصورة ضبطاً دقيقاً .
 ومهما يكن فإن ابن المعتز كان يحسن استخدام صيغ التشبيه إحساناً شديداً ،
 فإذا هو يستخرج منه تلك الصور والأوضاع الكثيرة التي تروعا روعة هذه المياه
 التي رآها في ربيع صاحبتة ، فحكى صورتها في قوله :

وماءِ دارسِ الأثارِ خالٍ كدمعِ حارٍ في جفّينِ كحيلِ
 وحقاً إن الإنسان ليذهل إزاء هذه الروعة في التصوير ، حتى ليتمنى أن
 لو صار إليه شيء من إحساس ابن المعتز حين تمثل هذه الصور ، وانظر إليه
 يصف الرياض في منظومته « ذم الصبوح » إذ يقول :

ألا ترى البستان كيف نوراً	ونشرَ المنثورُ زهراً أصفراً
وضحكك الوردُ إلى الشقائقِ	واعتنق القطرَ اعتناقَ وأميقِ
في روضة كحلس العروسِ	وخُرمَ كهامة الطاووسِ
وياسمينٍ في ذرى الأغصانِ	منتظِمٍ كقطع العقيانِ
والسروُ مثلُ قصب الزبرجدِ	قد استمد العيش من تراب ندى
على رياضٍ وشرى ثرى	وجداول كالمبرد المتجلى
وأخرج الخشخاشُ جيباً وفتقاً	كأنه مصاحفٌ بيضُ الورقِ
أو مثل أقساح من البلورِ	تخالها تجسّمت من نورِ
وبعضها عريانٌ من أثوابه	قد خجل البائس من أصحابه
تبصره بعد انتشار الوردِ	مثل الدُّبائس بأيدي الخندِ

والسَّوسَنُ الأَبْيَضُ مُنْشُورُ الحُلَيْلِ ° كَقُطْنٍ قَدِ مَسَّهَ بَعْضُ البَلَلِ
 وَقَدِ بَدَتْ مِنْهُ ثَمَارُ الكَمَنَكِرِ ° كَأَنَّهُ جَمَاعِمٌ مِنْ عُنْبَرِ
 وَحَلَقُ البَهَارِ بَيِّنَ الآسِ ° جُمُجُمَةٌ كَهَامَةُ الشَّمَّاسِ
 وَجُلُنَّارٌ كاحِمَرَارٍ الحَدِيدِ ° أَوْ مِثْلِ أَعْرَافِ دِيوَكِ الهِنْدِ

فإنك تعجب من تلك الأوضاع الكثيرة التي استخراجها من صبغ التشبيه وراح يطرز بها هذا الوصف البديع للرياض ، وما يجري فيها من تلك الصور المختلفة التي يغرق فيها البصر ؛ فهنا صفرة عسجدية ، وهناك خضرة زبرجدية ، وثم حمرة وردية . وليس من شك في أن قارئ ابن المعتز إذا كان مرهف الحس لإرفافه علاه ذمول وحيرة إزاء تلك الصور والأوضاع لصبغ التشبيه التي يعرضها علينا في تلك الأشكال والطرائف النادرة .

وإن الإنسان ليفكر حقاً في هذه القدرة على التصوير ، وهي لا تقف عند وصف الطبيعة والرياض ، بل تتعداها إلى كل شيء يلتقطه خيال ابن المعتز ، وانظر إليه يصف سباق الخيل :

خَرَجْنَ وَبَعْضُهُنَّ قَرِيبٌ بَعْضٍ ° سَوَى فَوْتِ العِدَارِ أَوْ العِنَانِ
 تَرَى ذَا السَّبْقِ وَالمَسْبُوقِ مِنْهَا ° كَمَا بَسَطَتْ أُنَامِلَهَا اليَدَانِ
 فَإِنَّكَ تَرَاهُ يَحْكُمُ الصُّورَةَ إِحْكَاماً طَرِيفاً . وَانظُرْ إِلَيْهِ يَقُولُ فِي مَقَلَةِ البَازِي :
 وَمَقَلَةٌ تَصُدِّقُهُ إِذَا رَمَقَ ° كَأَنَّهَا نَرَجَسَةٌ بِلَا وَرَقِ °

فليس من شك في أنك تعجب بهذه الصورة النادرة التي عمد فيها ابن المعتز إلى التفصيل ، وانظر إليه يقول في أذن كلب الصيد :

وَأُذُنٌ سَاقِطَةٌ الأَرْجَاءِ ° كَوَرْدَةِ السَّوسَنِ الشَّهْلَاءِ °
 وَعَلَى هَذَا النَّمَطِ مَا يَزَالُ ابْنُ المَعْتَزِ يَسْتَخْرِجُ مِنْ صَبْغِ التَّشْبِيهِ صُوراً وَأَشْكَالاً °
 لَا تَحْصِي ، حَتَّى لِيَشْعُرَ مِنْ يَقْرَأُ فِي دِيوَانِهِ أَنَّهُ يَعِيشُ فِي تِلْكَ الرِّيَاضِ مِنَ البِنْفَسَجِ
 الَّتِي وَصَفَهَا فِي قَوْلِهِ :

كَأَنَّ سَمَاءَنَا لَمَّا تَجَلَّتْ ° خِلَالَ نَجُومِهَا عِنْدَ الصَّبَاحِ

رياضُ بنفسجٍ خَضِيلٍ نَدَاهُ تَفْتَحُ نَوْرُهُ بَيْنَ الْأَقَاحِي

وهي رياض ذات صبغ واحد، ولكن كأنما هذا الصبغ قد جُمع من كل ربيع ، ففيه تنوع واسع لا يمكن شيئاً أن يحكيه إلا أن يعود الإنسان إلى ديوان ابن المعتز ، ويرى كيف استخدم صبغ التشبيه ، واستطاع أن يخالف بين أشكاله وأوضاعه ، كما يخالف أصحاب فن التجميل بين صور الشعْر الأسود مثلاً ورسومه، فإذا هم يستخرجون منه أشكالاً وأوضاعاً كثيرة، بما يُسَدِّلونَه على الجهة ، أو بما يرفعونه إلى الرأس ، أو بتقسيمه أقساماً متساوية ، أو غير متساوية .

والحق أن أصحاب التصنيع في القرن الثالث استطاعوا أن يرتفعوا إلى مراقي القمة في الزخرف والتنميق . وهل نسينا ذلك الزخرف العقلي الذي أحدثه أبو تمام وما استطاع أن يشفعه به من تنويع في الزخرف الحسي ؟ . وهذا ابن المعتز يأخذ زخرف التشبيه وينوع فيه تنوعاً واسعاً يقصر التعبير عن تصويره . إن التشبيه لون مفرد بل هو صبغ من أصباغ لون مفرد، هو لون التصوير ، وهو صبغ حسي لم يشفع بثقافة عميقة ولا بفلسفة ، ومع ذلك استطاع ابن المعتز أن يستخرج منه أوضاعاً وأشكالاً كثيرة بحيث لا نجمع طائفة منها حتى تخرج لنا هذه اللوحات الفنية المحيِّرة ، وكأن الإنسان يعيش في متحف للصور والرسوم ، ولكن أي صور ورسوم ؟ إنها صور ورسوم ما تزال تعزف عزفاً غريباً ! . وارجع إلى أبي تمام فسترى هذه الصور والرسوم تعي الموسيقى ، كما تعي الفلسفة والثقافة ، وكل ذلك يتنقل فيه الفكر كما يتنقل بين قطع الرياض في الطبيعة . على أن هذه الروعة في التصنيع وما صحبها من بهجة في التلوين والتصوير سرعان ما تنحسر ظلها عن الشعر العربي في القرون التالية .

الكتاب الثاني

مذهب التصنع

الفصل الأول

التصنع

« نظرنا في الشعر القديم والحديث فوجدنا المعاني
تقلب ، ويؤخذ بعضها من بعض » .
(اللاحظ)

١

التصنع في الحضارة العربية

لا يمضى من يدرس الشعر العربي بعد القرن الثالث حتى يحسّ بظاهرة واضحة تمتد في هذا الشعر وتسيطر عليه ، وهي ظاهرة التصنع والتكلف الشديد ، والشعر العربي لا يحيل بهذه الظاهرة ، بل هو يرينا تطور الفن مع تطور الحضارات وما يصيب الناس من ترف عقلي يؤدي بهم إلى ألوان من التعقيد في صنع النماذج الفنية . نرى ذلك في القديم والحديث ، نراه عند اليونان في الإسكندرية في أثناء القرنين الرابع والخامس للميلاد ، إذ أصبح الشعر مجموعة من التعقيدات والشكليات مستجيباً لما أصاب الحضارة اليونانية من هرم وشيخوخة ، ونراه عند الغربيين المحدثين ، ففي أواخر القرن التاسع عشر تتعقد الحضارة الغربية ، ويُتُرف العقل الغربي ، ويظهر المذهب الرمزي وما يُطوَى فيه من فنون تكلف وتعقيد .

وهذا نفسه هو ما نحسه إزاء الشعر العربي والحضارة العربية بعد القرن الثالث للهجرة ، إذ نرى هذه الحضارة تعقم ولا تأتي بجديد إلا اهتماماً بالشكليات وتعقيداً في شئون الحياة ، فالدولة تضعف ولكن تكثر الألقاب ، ألقاب الملوك والأمراء وكبار أصحاب المناصب^(١) ، وهي كثرة لا تدل على نمو سياسي ، إنما تدل على أن الناس أصبحوا يعنون بالشكل أكثر مما يعنون بالحقيقة نفسها . وأنت

(١) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع لآدم ميتز

مهما بحثت في هذه العصور فلن تجد إلا تصنعاً شديداً في جميع شؤون الحياة ، إذ يعيش الناس معيشة كلها تكلف وتصنع وتحذلق على ضروب وفنون مختلفة ، فقد أترفت الحضارة العربية وأترف الفكر العربي ، ولم يعد هناك إلا التصنع والتكلف في شؤون الحياة ، حتى لنجد لعضد الدولة بشيراز قصراً مؤلفاً من ثلاثمائة وستين حجرة ليجلس كل يوم في واحدة إلى الحول^(١) . رأيت إلى هذا الترف وهذا التعقيد في الحياة؟ بل إنا نراهم يعقدون الموت نفسه ، فقد كُفِّنَ تميم بن المعز عام ٣٧٥ هـ في ستين ثوباً^(٢) . وكأنما الحضارة العربية لم تعد تجد الوسائل الطبيعية لتعبيرها فأخذت تبحث عن هذه الوسائل الجديدة من التكلف ، وهي وسائل لاتضيف جمالاً ، إنما تضيف تعقيداً إن كان التعقيد شيئاً يطلب لذاته . ولعل مما يصور هذا التعقيد بصورة أوضح ما يروى عن الوزير ابن الفرات في مادبه من أنه « كان يدعو إليها في كل يوم تسعة من الكتاب الذين اختص بهم ، وكان منهم أربعة نصارى ، فكانوا يقعدون من جانبيه ، وبين يديه ، ويُقدَّم إلى كل واحد منهم طبق فيه أصناف الفاكهة الموجودة في الوقت من خير شيء ، ثم يُجعلُ في الوسط طبق كبير يشتمل على جميع الأصناف ، وكل طبق فيه سكين يقطع بها صاحبها ما يحتاج إلى قطعه من سفرجل وخوخ وكثري ، ومعه طست زجاج يُرمى فيه بالثفل ، فإذا بلغوا من ذلك حاجتهم واستوفوا كفايتهم رُفعت الأطباق وقُدِّمت الطسوت والأباريق ، فغسلوا أيديهم ، وأُحضرت المائدة مغطاةً بدبقي فوق مكبة خيازر ، ومن تحتها سفرة آدم فاضلة عليها ، وحواليها مناديل .. فإذا وضعت رُفعت المكبة والأغشية وأخذ القوم في الأكل ، وأبو الحسن بن الفرات يحدثهم ويؤانسهم ويباسطهم فلا يزال على ذلك والألوان توضع وترفع أكثر من ساعتين ، ثم ينهضون إلى مجلس في جانب المجلس الذي كانوا فيه ، ويغسلون أيديهم ، والفرأشون يصبون الماء عليهم ، والخدم وقوفٌ على أيديهم المناديل الدبيقية ورطليئات ماء الورد لمسح أيديهم وصبه على وجوههم^(٣) » .

(٣) الحضارة الإسلامية ١٩٥/٢ .

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

وهذه صورة بالغة في التكلف ، وهي خير ما يصور الحضارة العربية في هذه العصور وكيف أنها أخذت تصعب في طرق أداؤها ، فألوان الطعام لا توضع دفعة واحدة ، بل ما يزال يوضع اللون بعد اللون ، وإلا فقيم تقدم الزمن ورق الحضارة ؟ . ونحن نعرف أن الطريقة الأولى هي التي كانت شائعة في فرنسا في أثناء القرن الثامن عشر ، ثم حلت محلها الطريقة الروسية التي تشبه طريقة ابن الفرات وعمت في أوروبا جميعها^(١) .

وليس من شك في أن هذا يدل — من بعض الوجوه — على ما أصاب العقل العربي من تصنع في الأداء ينحاز به عن الطرق الطبيعية في التعبير ، سواء تعبير المعيشة أم تعبير التفكير . ولعل من الطَّرَف التي تصور ذلك تصويراً أوسع من طريقة ابن الفرات في مادبه ما انتهى إليه المهلبى الوزير المعروف من تصنعه في تناول طعامه فهم يذكرون أنه « كان إذا أراد أكل شيء بملعقة كالأرز واللبن وقف من جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاجاً مجروداً ، فيأخذ منه ملعقة يأكل بها من ذلك اللون لقمة واحدة ، ثم يدفعها إلى غلام آخر قام من الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى فيفعل بها فعل الأولى ، حتى ينال الكفاية ، لثلا يعيد الملعقة إلى فيه دفعة ثانية »^(٢) .

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

(١) الحضارة الإسلامية ١٩٦/٢ .

(٢) معجم الأدباء ١٥٣/٥ .

التصنع في الحياة الفنية

غُمِرَ العقل العربي في أثناء هذه العصور بهذا الذوق من التصنع ، فعمد إلى وسائل يصعب بها تناوله للآراء والأفكار على نحو ما كان المهلبي يصعب على نفسه في تناوله لطعامه بملاعقه . وعمت هذه الروح في صنع النماذج الفنية ، فالتجأ كثير من الأدباء إلى تعقيد التعبير فنوناً من التعقيد ، ولعل مما يصور ذلك ما يُروى من مهارة بديع الزمان وأنه كان يستطيع أن يكتب كتاباً يُقرأ فيه جوابه ، أو كتاباً يُقرأ من آخره إلى أوله ، أو كتاباً إذا قرئ من أوله إلى آخره كان كتاباً ، فإن عكست سطوره مخالفة كان جواباً ، أو كتاباً لا يوجد فيه حرف منفصل من راء يتقدم الكلمة أو دال ينفصل عنها ، أو خالياً من الألف واللام ، أو من الحروف العواطل أو أول سطوره كلها ميم وآخرها جيم ، أو كتاباً إذا قرئ معرجاً وسُرد معرجاً كان شعراً ، أو إذا فُسر على وجهه كان ملحماً وإذا فُسر على وجهه كان ذمماً^(١) .

ويظهر أن ذلك كان يُعدُّ عند كتّاب العصر شعرائه الأفق الأعلى في البلاغة والفصاحة ، فانطلق الشعراء ينظمون قصائد كل ألفاظها من الحروف المعجمة أو من الحروف المهملة أو من الحروف المهموزة أو مما لا تنطبق معه الشفتان^(٢) ؛ وكان الشعر يستحيل إلى عمل لغوي ، فإذا الشعراء يصنعون صنيع عُمال المطابع إذ (يرصون الحروف) بعضها إلى بعض فتتكون صنابير من الحروف ، ولكن لا تتكون أبيات من الشعر إلا إذا أردنا بهذا الشعر الإفصاح عن صعوبات في التعبير وطرق الأداء . ونحن ينبغي أن نعرف أن الشعراء كانوا يعجبون بهذه التعقيدات إعجاباً شديداً ، فالشعالي يذكر لنا أن الصاحب

(١) رسائل بديع الزمان (طبع اليسوعيين) (٢) معاهد التنصيص ١٠٢/٢ . ص ٧٤ .

ابن عباد صنع قصيدة معرّاة من الألف التي هي أكثر الحروف دخولاً في المنظوم والمنتثور فتداولها الرواة وعجبوا منها ، فصنع الصاحب قصائد كل منها خالية من حرف من حروف الهجاء^(١) وحتى موسيقى الشعر والنثر لم تسلم من هذا التكلف والتعقيد في الأداء ، فنحن نجد المعري في لزومياته وفصوله وغاياته ، يتميد في قوافيه وأسجاعه بحرفين أو ثلاثة ، كأن الوسيلة الواحدة لا تكفي للتعبير في الأدب بل يحسن أن تتعدد كما تعددت ملاحق المهلب . ولم يصنع المعري ذلك بمجموعة صغيرة من القصائد والرسائل ، بل طبّقه في ديوان ضخم من الشعر ، وكتاب ضخم أيضاً من النثر .

ولعل مما يتصل بهذه الجوانب من التصعيب في الأداء ما شاع في هذه العصور من الألغاز والأحاجي ؛ وقد روى صاحب اليتيمة طرفاً من هذا الجانب عند بديع الزمان^(٢) وابن العميد^(٣) . ويقول صاحب سرّ الفصاحة : « وقد كان شيخنا أبو العلاء يستحسن هذا الفن ويستعمله في شعره كثيراً ومنه قوله :

وجببتُ سرابياً كأن إكامه^٤ جوارٍ ولكن ما لهنّ نهود^(٤)
تمجّسَ حرباءُ الحجير وحوله رواهبُ خسيطٍ والنهارُ يهود^(٥)

فألغز بقوله جوار عن الجوارى من النساء وهو يريد كأنهن يجرين في السراب ، ويقول نهود عن نهود الجوارى وهو يريد بنهود « نهوض » أي كأنهن يجرين في السراب وما لهن على الحقيقة نهوض . وأراد بقوله تمجّس الحرباء أي صار لاستقباله الشمس كالجوس التي تعبدها وتسجد لها ، وجعل النعام الرواهب لسوادها ، ويهود : يرجع وهو يلغز بذلك عن اليهود لما ذكر الجوس والرواهب ؛ وكذلك قوله :

إذا صدق الجندُ افترى العمُّ للفتى مكارم لا تُكرى وإن كذب الحال^(٦)

(١) اليتيمة للشعالي طبع الصاوي ٣/٣٧٥ .
(٢) اليتيمة ٤/٢٨٤ .
(٣) اليتيمة ٣/١٦١ .
(٤) جبت : قطعت . سرايبا : قفراً يلعب فيه السراب . الإكام : جمع أكمة ، وهي التل .
(٥) الحرباء : دويبة تتلون ألواناً مع الشمس وتُدور معها .
(٦) تكري : تنقص وتزيد ، من الأضداد .

لأنه يريد بالجد الحظ وبالعم الجماعة من الناس وبالخال المحيلة، وقد ألغز بذلك عن العم والجد والخال من النسب^(١) .

وليس من شك في أن مثل هذه الألغاز لا تضيف طرافة إلى الشعر إلا أن يُقصد به إلى التعقيد وأن يتخذ هذا التعقيد إحدى غاياته. وكأني بالحضارة العربية ضلت طريقها الطبيعي في التعبير ، فذهبت تستعين بألوان الطعام يُوضَعُ بعضها وراء بعض ، أو بالملاعق تتعدد في أثناء تناول الطعام، أو بهذه الرسائل الملتوية في التعبير الفني ، وكأنها تبحث عن طريق جديد تعبر به ، غير أنها لم تقع إلا على هذه الضروب من التكلف والتصنع فتشبثت بها، وقد خيّلَ إليها أنها تستطيع أن تُطرف 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 . واستجاب لهم الشعراء، فكلُّ يحاول بدوره أن يعقد الفن وأن يقع من هذا التعقيد على طريقة جديدة يُطرفهم بها حتى ينال إعجابهم واستحسانهم .

٣

التصنع في ألوان التصنيع الحسية

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

وليس معنى ذلك أن الشعراء هجروا وسائل التصنيع التي رأيناها في القرن

(١) سر الفصاحة ص ٢١٥ .

الثالث والتي تعد نوعاً من الرومانسية في الشعر العربي ، وإنما معناه أن الشعراء لم يعودوا يحسنون استخدامها كما كان الشأن عند أبي تمام وابن المعتز ؛ هم يستخدمونها ولكن استخدامهم لها معقدٌ تعقيد هذه الحضارة التي عاشوا فيها، وهو تعقيد لا يضيف إلى الألوان جمالا كهذا الجمال الذي رأيناه عند أبي تمام ، إنما هو تعقيد يأتي لذاته، فلا يضيف طرافة للون بل قد يُزيل منه بعض أصباغه ويجعله لوناً باهتاً لا دفء فيه ولا حرارة . واقرأ هذا الطباق للمتنبي^(١) :

لمن تطلب الدنيا إذا لم تُرد بها سرور محب أو إساءة مُجرم
فإنك تحس كأنك لا ترى هذا الطباق الذي أقامه بين السرور والإساءة
والحب والإجرام لأن الكلمات لا تتقابل ، فليست كلمة الإساءة عكس كلمة السرور ، ولا كلمة الإجرام عكس كلمة الحب ، إنما عكس السرور الحزن كما أن عكس الحب البغض . ولكننا ننسى ، فقد تركنا القرن الثالث ودخلنا في القرن الرابع ، وهو قرن لا يستطيع أن يجارى النهضة العربية التي رأيناها في القرن الثالث ، بل هو يتخلف كما تتخلف هذه المقابلات عند المتنبي أو هذه الطباقات التي يحسن أن نعطيها وصفاً جديداً يميزها ، نسميها طباقات غير دقيقة بل نسميها « طباقات باهتة » فالكلمات لا تتطابق ويحس الإنسان كأن اللون غائب منه لا يراه ، فهو لون باهت ليس كلون الطباق الزاهي الذي رأيناه عند أبي تمام ، بل إن الإنسان يخيل إليه أنه لون آخر ، فقد انحسرت عنه بعض أصباغه ، وغدا لا يتشبح بهذه الأصباغ الثرية التي كنا نراها في القرن الثالث .

لم يعد القرن الرابع يحسن استخدام وسائل التصنيع إلا أن يتولاها بشئ من التكلف يُحيلها عن أصباغها كما نرى في هذا الطباق ، أو يتولاها بشئ من التعقيد في الأداء كهذا الجناس لبعض شعراء اليتيمة :

إن أسيافنا القصار الدوامي صيرت مملكتنا طويل الدوام
نحن قوم لنا سداد أمور واصطلام الأعداء من وسط لام^(٢)

(١) التبيان (المكبري على المتنبي) طبعة
الجلبي ١٤١/٤ .
(٢) اصطلام : اجتثاث . لام : مخفف
لام جمع لامة ، وهي الدرع .

واققسام الأموال من وقت سام واقترحام الأهوال من وقت حام .
 فإنك تراه يجانس بين الدوامي والدوام ، وهو جناس طبيعي يشبه ما كنا
 نجده في القرن الثالث ، ولكن انظر إلى تجديده في هذا اللون بعد ذلك ، إذ
 تراه يجانس بين (اصطلام) وكلمتي (وسط لام) كما يجانس بين (واققسام)
 وكلمتي (وقت سام) وكذلك بين (واقترحام) وكلمتي (وقت حام) . رأيت إلى
 هذا التجديد في الجناس ؟ إنه كملاعق المهلبي لا يضيف طرافة إنما يضيف
 تعقيداً وتلفيقاً غريباً يخرج به الجناس عن صورته الأصلية الموسيقية إلى نوع
 من العبث واللعب بالألفاظ والكلمات .

وليس لنا أن نُزري على عمل الشعراء وطريقة استخدامهم لهذه الألوان ،
 فذلك أسلوب العصر ، إذ كان يُعجبُ بالتعقيد في كل شيء ، وتبعه الشعراء
 يعقدون في وسائلهم وطرق استخدامها ، ولكنهم حيناً عدلوا إلى ذلك التعقيد
 لم يستطيعوا أن يستخرجوا منه صوراً وأشكالاً طريفة ، إنما هي صور وأشكال
 غريبة ، فإذا اللون يتعقد تعقداً داخلية لا يضيف إليه حسناً أو جمالاً ، وإنما
 يضيف إليه إغراباً ، إن كان الإغراب يعتبر بدءاً في ذاته ، يطلبه الشعراء في
 نماذجهم وآثارهم .

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

فأمطرت لؤلؤاً من نرجسٍ وسقت
 ورداً وعضت على العناب بالبرد

فإنك تراه يملأ بيته بالاستعارات ، إذ استعار اللؤلؤ للدمع والنرجس للعين

(١) معاهد التنصيص ١/١٦٨ .

والورد للخد والعُنَّاب للأصابع ، والبرَد للأسنان ، ولكن كأن هذه الاستعارات لا تثير فينا شيئاً من اللذة الفنية التي كنا نشعر بها في أثناء القرنين الثاني والثالث ، وانظر إلى أصل هذا البيت عند أبي نواس (١) .

يا قمرأ أبرزه مأمٌ يندُبُ شَجْوًا بين أترابِ
يبكى فيذرى الدرَّ من نرجسٍ ويلطِّمُ الورد بعُنَّابِ

فإنك ترى الوأواء يأخذ ناحية التشبيه من أبي نواس دون أن يأخذ معها ما فيها من حياة وحركة ، وبذلك غدا التشبيه كأنه جامد ، فالشاعر لا يشيع فيه شيئاً من الحركة ، إنما شيء واحد هو الذي يهتم به ، وهو هذا الركام من الصور التي لا نحس فيها شعوراً ، فقد تحجرت في التاريخ وأصبحت تراثاً محفوظاً في الفن ، ولا بد للشاعر إذا كان يريد أن يستخدمها من أن يعيد لها حياتها وشعورها ، أما أن يأتي بها على هذا النظام فإننا نحس بثقل التعبير وأنه لا يكاد ينهض بما يحمله ، وكأني بهذه الصور المحفوظة من اللؤلؤ والنرجس والعُنَّاب والبرَد والورد إذا وضعناها متلاصقة على هذا النحو تعبيراً أوسع من المعنى الذي أراده الشاعر ، وماذا يريد أن يقول ؟ إنه يقول إن صاحبتة بكنت وعَضَّتْ أناملها ، ولكنه أبي إلا أن يشق على نفسه في تعبيره حتى يرضى ذوق عصره من تصنعه وتكلفه فجعل البكاء أمطاراً والدموع لؤلؤاً والعين نرجساً والحد ورداً والبنان عُنَّاباً والأسنان برداً ، وما فائدة الزمن ؟ وما الرقي الذي أصابه الشعر في القرن الرابع إن لم يمنح الشاعر إلى مثل هذا التعقيد في صورته ؟ وإنه لرقى معكوس أن يشق الشاعر على نفسه في التعبير على هذا النمط ، فإذا بالبيت لا يعبر إلا عن تعقيد في التصوير والخيال ، ولكننا لا نجد فيه حواشي من الفكر تزخرف صورته إلا كما نرى في قول المتنبي (٢) :

بَدَّتْ قَمَرًا ومالتْ خُوطَ بانٍ وفاحتْ عَنبَرًا ورتتْ غزالا

(١) أخبار أبي نواس ص ١٩٠ . يذرى : يقضبانه .
والبان : شجر يشبه الشعراء قدود النساء

(٢) التبيان ٢٢٤/٣ . والخوط : القضيبي ،

فإنك تحس كأن الشاعر لا يريد أن يعبر عن صورته فقط ، وإنما يريد قبل كل شيء أن يعقد في هذه الصور ، فتراه يأتي بالقمر وخطوب البان والعنبر والغزال ، أما حبه وأما أفكاره نحو صاحبه فكأنى بها لا تعنيه ، ولقد كان حرياً بالمتنبى أن يصف لنا اللذة والرغبة والحيرة والانفعالات التي يسببها الحب ، ثم يتركنا نرسم الجمال نحن لأنفسنا رسماً خيالياً ، لا هذا الرسم الذي يتحكم فيه ، والذي لا يعطينا حسه إلا عن طريق هذا التركيب والتعقيد في جلب صورته ووضعها متعاقبة بهذا الشكل الذي قد يحوى شعوراً ، ولكنه شعور بغير لذة .

وهذا هو معنى ما نذهب إليه من أن ألوان التصنيع تُستخدَم في هذا القرن ، ولكن يحسُّ الإنسان كأنها لم تعد تعبر عن أصباغها ، بل كأنها أصبحت شيئاً قديماً مألوفاً ، فقد فقدت جمالها وزينتها ، وتحولت عن ألوانها وأصباغها إلى ألوان وأصباغ باهتة ، فليس هناك تصنيع ولا بديع رائع . بل إن كلمة البديع ومعناها الحديث تفقد معناها في هذه العصور فلا تعود تدل على الطريف المبتكر بل نراها تدل على غير الطريف من المكرر ، يقول ابن رشيقي « والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع ، وإن كثر وتكرر » (١) .

ونحن لا ننفي اهتمام الشعراء المتأخرين بالبديع سواء منهم من كان في المشرق أو في المغرب أو في مصر أو في الأندلس فقد قصر الشعراء - في هذه العصور - عنايتهم على هذا البديع حتى لرى صفي الدين الحلبي يذكر في بديعيته أنها ثمرة سبعين كتاباً في هذا الفن (٢) ، وقد تلتها بديعيات كثيرة ، ولكن هذا لا ينقض كلامنا ، فقد تحولت ألوان التصنيع عن أصباغها ، ولم يعد لها هذه الطرافة التي كنا نجدتها عند الشعراء المصنعين في القرن الثالث . وكل ما يمكن أن يضاف إلى هؤلاء الشعراء المتأخرين من ابتكار هو لون التورية الذي استحدثوه ، ولكن ألوانهم جميعاً لم تكن زاهية ولم يكن بها هذا التنوع والثراء في الأصباغ كما

(٢) خزنة الأدب للحبوي ص ٢٧ .

(١) العمدة لابن رشيقي ١٧٧/١ .

رأيناها في القرن الثالث ، وكأني بهذه الألوان أصبحت مجرد زينة لا تحوى عقلاً ولا فكراً . على أنها زينة متكررة ليس لها هذه الطرافة التي كنا نجدها في ألوان أبي تمام ، وقد مر بنا أنها لم تكن ألواناً حسيّةً فحسب ، فقد كان يجاور الألوان الحسية ألواناً قائمة أشد غرابة وطرافة ، وهي الألوان العقلية التي كان يأتي بها من الثقافة والفلسفة ويحوّلها - كما مر بنا - إلى ضروب من الرمز ونوافر الأضداد والأقيسة الفنية .

٤

ألوان التصنيع العقلية لا تستوعب ولا تتحول إلى فن

إذا رجعنا إلى استخدام الشعراء في هذه العصور لتلك الألوان العقلية القائمة التي خلفها أبو تمام في صناعة الشعر وجدناهم يقصرون فيها تقصيراً شديداً ، فإن شاعراً لم يستطع أن يلائم بين عناصر الثقافات في قصيدة له على نحو ما رأينا في قصيدة عمورية ، بل إننا لا نجد شاعراً يستطيع أن ينهض بأصباغ الثقافة والفلسفة كما تركها أبو تمام ، ومن العيب أن نبحت عن شاعر بعده نوع بثقافته في أصباغ التصنيع وألوانه العقلية . كانت الثقافة تتحول إلى عجب من الفن عند أبي تمام ، وكذلك كانت الفلسفة ، غير أننا لا نتركه إلى القرن الرابع والقرون التالية حتى نحس كأنما انطمرت مناجم الثقافة والفلسفة ، فلم يعد هناك نشاط عقلي واسع ، ولم تعد الفلسفة تقوم من القصيدة مقام الظلال من الصورة ، ولم تعد تدخل فيها على هذا النحو الغريب الذي كنا نجده عند أبي تمام ، إذ نرى بعض ظلالها تتحول إلى ألوان مشرقة في شعره كلون نوافر الأضداد ، وقد استخرج منه بدعاً كثيراً .

ونحن لا نرتاب في أن القرن الرابع أوغل في الفلسفة بأكثر مما أوغل القرن الثالث ، فقد أخذ الشعراء يتصنعون لحكم أرسطو وأمثاله ينقلونها إلى الشعر كما سنرى عند المتنبي ، بل نحن نجد في أواخر هذا القرن شاعراً متفلسفاً هو المعري ، وإذن فالفلسفة لم تنحسر ظلالها عن الشعر في هذا القرن ، ولكن ليس

هذا ما ننكره ، إنما ننكر أنها تعمقت التفكير الفنى كما تعمقته عند أبي تمام ،
وننكر أيضاً أن أحداً من الشعراء استغلّ منها جانباً عقده واستخرج منه أصباغ
زينة وتجميل ، كما رأينا عند أبي تمام .

على أننا لا نكاد نترك القرن الرابع وأوائل الخامس حتى يهجر الشعراء
الفلسفة ويصبح الأدب أدب ألفاظ وحس فقط ، لا أدب أفكار وثقافة ؛
فالشعراء لا يحاولون أن يوازنوا بين حسن التفكير وحسن التعبير ، وأن يأتوا
بالمحسنات البديعية مقرونة بالأفكار الفلسفية كما هو الشأن عند أبي تمام . وهو
نوع من إجداب الحضارة العربية والعقل العربي ؛ فقد أخذت هذه الحضارة
وهذا العقل يتفصلان عن الفلسفة والتفكير الفلسفى ، حتى لنجد المتأخرين يسمون
علوم الفلسفة علوماً مهجورة . يقول الذهبي فى ترجمة ابن رشد التى أوردها رينان
فى كتابه ابن رشد ومبادئه « ونُسب إليه كثرة الاشتغال بالعلوم المهجورة من علوم
الأوائل »^(١) ، ويقول السيوطى فى بغية الوعاة عن حسن بن على القطان « وكان
فاضلاً عالماً باللغة والأدب والطب وعلوم الأوائل المهجورة »^(٢) .

انحازت الفلسفة عن التفكير الفنى إلا ما كان من المنطق ودراسته ، فقد
كان يُعنى به المثقفون عامة ، وقد وضع فيه الأبهري كتابه إيساغوجى فى القرن
السابع ، كما وضع بعده بقليل نجم الدين القزوينى كتابه الشمسية فى القواعد
المنطقية ، ووُضعت على هذين الكتابين شروح وتعليقات كثيرة ، ولكن نمو
المنطق لم يفد الفن العربى كثيراً ، لأن المنطق يقوم على التحديد والفصل بين
الأشياء ، ولا يترك فى العقول انعكاساً لهذا الغموض الذى يحسه الفنان فى الطبيعة
والذى يحسه الناس فى الفن ، بل لا يترك له هذا الغموض الذى يحسه الفنان فى
داخله وطويّة نفسه ، وبذلك استمر الشعر العربى بعد القرن الثالث شعر المنطق
المحسوس والوعى الظاهر المكشوف .

على كل حال لم يعتنق الشعراء التفكير الفلسفى ، ولذلك قلما نجد بينهم من

(١) انظر الطبعة الرابعة بباريس ص ٤٥٧ ، (٢) بعية الوعاة (طبعة القاهرة) ص ٢٢٤ .
س ٤ - س ٣ من أسفل .

يُقبل على صنع فنه كما يقبل أصحاب التفكير الفلسفي على عملهم ، فيعتنقه على أنه مذهب أو طريقة مرسومة ، ونفس المعرى وهو أقرب الشعراء في هذه العصور إلى الذوق الفلسفي نجده يكتب مقدمة للزوميات ، وذلك يؤذن بأنه سيرسم لنا مذهباً معيناً فيها ، ولكن ما نلبث أن نراه يرسم هذا المذهب ويحدده بوجوه من التعقيد في القافية وكأنه لا يحسُّ بأنه صاحب منهج فكري . وهذا نفسه يلفتنا إلى ضروب من الخلاف بين الشعراء الغربيين المحدثين وبين شعراء العرب السابقين ، إذ نرى كثيراً من الأولين يكتبون مقدمات لدواوينهم ، يقررون فيها مناهج مذهبية في عمل الشعر وصناعته ، أما العرب فقلما كتب منهم شاعر مقدمة نتحا بها هذا النحو . وهو معنى ما نقوله من أنهم لم يتخذوا الشعر مذهباً أو كالمذهب لعدم عمق تفكيرهم الفلسفي وانحصار آماده في حدود ضيقة ، وهذا نفسه أحد الأسباب التي لم تنوع مذاهب الشعر في الأدب العربي على نحو ما نرى في الأدب الغربي ، فقلما نجد شاعراً يحسُّ كأنه صاحب منهج أو مذهب جديد .

وكانت هذه الموجة الهنيئة من التفكير الفلسفي التي رأيناها عند أبي تمام خليقة بأن تنبعث من ورائها موجات فلسفية على ألوان كثيرة في الشعر العربي ، ولكن الشعراء انحازوا عن العمق ولم يلامسوا الفلسفة إلا من الظاهر ، إذ نراهم يستخدمون بعض الأمثال أو بعض العبارات كما سرى عند المتنبي ، غير أن ذهنهم بقي محافظاً في حدود التفكير القديم ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما كان الفكر العربي يقتبس من فلسفة اليونان في شيء من الحذر .

والحق أن التفكير الفلسفي لم ينوع في أصباغ الشعر العربي لهذه العصور ، بل نحن نرى هذا الشعر لا يستطيع أن يحافظ على ما تركه له أبو تمام من أصباغ فلسفية ، ولذلك لم يحدث فيه تغيير واسع في أصباغه العقلية ، بل لعل هذا نفسه كان من أهم الأسباب التي جعلته ينحرف عن الغموض والرمز . وكان فن أبي تمام خليقاً بأن يبعث في الأدب العربي نزعة رمزية واسعة ، ولكن شيئاً من ذلك لم يتحقق . قد يمكن أن نلاحظ طرفاً من آثار هذه النزعة في البيئات المذهبية

عند المتشعبة والمتصوفة ، ولكنها لم تعم في الشعر العربي ، وبذلك لم تحدث فيه حركة واسعة جديدة . على كل حال أخذ العرب يبتعدون عن التفكير الفلسفي رويداً رويداً حتى لنجد ابن الأثير في القرن السابع يهاجم فكرة التثقف بالثقافة اليونانية^(١) وكأنما أصبحت بدعاً غير مألوف .

ونحن نلاحظ مرة أخرى أن العرب كانوا يتثقفون أيضاً في هذه العصور بثقافة علمية واسعة ، ولكن هذه الثقافة مثلها مثل الفلسفة لم يستطيعوا أن يستوعبوها ، أو يحولوها إلى فن ، أو يحولوا عقولهم إلى علم ، بل ظلوا يستخدمونها في الشعر كما يستخدمون الفلسفة ، يستخدمونها من الظاهر ، إذ يتصنعون لاصطلاحاتها تصنعاً واسعاً ، حتى يلاحظ ذلك الناقد المعاصر في القرن الخامس ، إذ نرى ابن سنان الخفاجي ينعي هذه الطريقة على معاصريه^(٢) . ولكننا لا نتقدم بعد ذلك حتى نجد ابن الأثير يدافع عنها إذ يقول : « صناعة المنظوم والمنثور مستمدّة من كل علم وكل صناعة ، لأنها موضوعة على الغرض في كل معنى ، وهذا لا ضابط يضبطه ، ولا حاصر يحصره ؛ فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني ، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك ، فليس له أن يتركه ويحيد عنده لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذي قصده »^(٣) . ويقول الأربجاني^(٤) :

أنا أفقه الشعراء غير مدّافِعٍ في العَصْرِ ، لا ، بل أشعرُ الفقهاءِ

وتصوّر لنا اليتيمة الشعراء مفتونين باصطلاحات العلوم ومسائلها يقتبسونها في أشعارهم ، وأحدث ذلك فيضاناً من المصطلحات العلمية غمر الشعر العربي لهذه العصور ، وسنعرض لذلك في الفصل الرابع من هذا الكتاب ، ولكننا نلاحظ منذ الآن أن الشعراء أسرفوا على أنفسهم في جلب هذه المصطلحات التي لم تفد الشعر جمالاً ولا تفكيراً .

(٣) المثل السائر ص ٤٦٣ .

(٤) معاهد التنصيص ٥/٢ .

(١) المثل السائر ص ١٨٦ .

(٢) سر الفصاحة ص ١٥٩ .

ونحن نعرف 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 ، فينزحوا بشعرهم منزعاً علمياً ، يتمخذه منه مذهباً أو كالمذهب ، ويدققون في التعبير ويحققون في التفكير صنيح العلماء أصحاب المذاهب ، أما إذا كان الشاعر لا يستوعب الثقافة العلمية إلا على هذا النحو الذي نجلده عند شعراء القرن الرابع وما جاء بعده من قرون فإننا نردّه عن هذا الطريق مخالفين ابن الأثير ومن كانوا يعجبون بهذه الثروة التي لا تدلّ على شيء أكثر من أن الشاعر يعرف أسماء يلوكها ولا يفهمها وعلوماً يحفظها ولا يتعمقها.

ونحن نعود فنقول إن العلم كان مثله في التفكير الفني مثل الفلسفة ، فإنه لم يعمقه ولم يفتح فيه آفاقاً جديدة في التعبير والتصوير ، وكان حرياً أن يبعث في الأدب العربي مذهباً يشبه مذهب (الريالزم) الذي شاع عند الغربيين مع النمو العلمي الواسع في القرن التاسع عشر ، إذ دفعهم إلى اتجاه في التحقيق والملاءمة بين الواقع وحكايته أنتج هذا المذهب الفني الجديد ، ولكن علم الشاعر العربي في العصور الوسطى استمر بعيداً عن أدبه وفنه ، ولم يتسرب منه شيء إلى آثاره ونماذجه . ولعل من أكبر الدلالة على ذلك ما نراه عند الشعراء من إغرامهم بلون المبالغة ، وهولون يخالف تمام المخالفة طبيعة العقل العلمي الذي يميل إلى التحقيق والتدقيق وألا تتجاوز ألفاظه ما يريد التعبير عنه ، فالشعر كالعلوم الرياضية حقائق ودقة في التفكير وانحيازاً عن المبالغة وتوفيقاً بين الخيال والعقل والتصوير والواقع . ومن الغريب أن هذا اللون عمّ حتى نجد كتب النقد والبلاغة تُشيد به جميعاً ، ولعله أهم لون أضافه القرن الرابع إلى الشعر ، وسنرى المتنبّي يستخدمه استخداماً واسعاً في الفصل التالي ، ولكن ينبغي أن نذكر دائماً ما يحمله هذا اللون من الإفصاح عن الحواجز التي كانت قائمة في هذه العصور بين العلم والتفكير الفني ؛ فالشاعر يخرج إلى شعوزات في الخيال والتفكير والتصوير والتعبير ، كأن يقول المتنبّي (١) :

كفى بجسمى نحوّلاً أننى رجلٌ لولا مُخاطبَتى إياك لم تترنّى
أو يقول الو أواء (١) :

ولو نُصِبَت رَحَى بِإِزَاءِ دَمْعِي لكانت من تَحَدُّرِهِ تَدْوِرُ
أو يقول أبو عثمان الخالدي (٢) :

وأنسحلتى بالهجر حتى لو انى قدّى بين جفنى أرمدي ما توجّعا
أو يقول الحُبَيْرُ أُرْزَى (٣) :

ذُبْتُ من الشوق فلو زجّ بي فى مُقْلَةٍ النَّائِمِ لم يَنْتَبِهْ
وكان لى فيما مضى خاتمٌ فالآن لو شئتُ تمنطقتُ به

ونحن لا نرتاب فى أن الشعر حين يفضى إلى هذا النوع من المبالغة لا يعبر
عن إحساس أو وجدان ، إنما يعبر عن نوع من السقوط الفنى ، إذ يذهب
الشعراء بعيداً فى تصوراتهم وأفكارهم وكأنهم ينجحون 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

جمود الشعر العربى

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 يَنسَحُوا فى شعرهم نحواً فلسفياً أو علمياً ، ولعل من
أهم الأسباب فى ذلك أيضاً أنهم لم يطلعوا على شىء من الأدب اليونانى فاستمروا
يعيشون فى شعرهم معيشة داخلية فيها نوع من القصور الدائى ، وقد خيّل إليهم
أنهم ليسوا فى حاجة إلى مدد من الخارج فحسبهم ما فى شعرهم من جمال ،

(٣) العمدة ٥١/٢ - ٥٢ .

(١) معاهد التنصيص ٢٥٨/١ .

(٢) معاهد التنصيص ٢٦٠/١ .

على أن هذا الجمال سرعان ما أصابه الجمود في القرن الرابع وما جاء بعده من قرون ؛ إذ ضلَّ الشعراء طريقهم إلى تنويع أفكارهم إلا أن يلجأوا إلى ألوان غريبة كالمبالغة ، أو يستعبروا بعض الألفاظ من الثقافات ، أما أن ينوعوا في موضوعاتهم ومعانيهم فذلك شيء قلما دار في أذهانهم .

ولعل من أسباب ذلك أيضاً ما شاع في بيئات النقاد من أن الأسلوب هو كل شيء في الأدب ، وهي فكرة نراها في النقد من قديم ؛ نراها عند الجاحظ ، فقد أسقط المعاني ، ولم يجعل لها فضلاً ، وعَوَّل على الألفاظ ، قائلاً : « إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروري ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخفيف اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك »^(١) . وثار عليه ابن قتيبة ، وقال إن البلاغة تكون في المعاني كما تكون في الألفاظ^(٢) ، ولكن النقاد انحازوا في الغالب إلى الجاحظ ، يقول صاحب الصناعتين : « المعاني مشتركة بين العقلاء ، وربما وقع المعنى الجيد للسوق والنبطي والزنجي ، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفتها وتأليفها ونظمها »^(٣) ويقول الآمدي : « وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها . . . فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد في بهاء الكلام وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه »^(٤) . ويقول ابن خلدون في القرن الثامن : « إن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني »^(٥) .

وليس من شك في أن شيوع هذه الآراء جعل الشعراء لا يبحثون عن موضوعات جديدة ، وبذلك انصبَّ عملهم على التحوير في المعاني القديمة فنشأ هذا البحث الواسع الذي نجده في كتب النقد العربي ، ونعني بحث السرقات . ونحن نجد النقاد في هذه العصور يحسون بأن هذا الجانب ضروري في الشعر ، يقول

(٤) الموازنة ص ٢١١ .

(٥) المقدمة ص ٤٢٥ .

(١) الحيوان (طبعة الحلبي) ٣ / ١٣٠ .

(٢) الشعر والشعراء ص ٧ .

(٣) الصناعتين (طبعة عيسى الحلبي) ص ١٩٦ .

صاحب الصناعتين : « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تداول المعاني ممن تقدمهم ، والصبُّ على قوالب من سبقهم »^(١) . ويقول صاحب الوساطة « السرقُ داء قديم وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً . . . ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبراً ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد ، والتعريض في حال والتصريح في أخرى ، والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله . . . ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المَعْدرة وأبعد من المذمة ، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني ، وسبق إليها ، وأتى على معظمها ، وإنما نحصل على بقايا ، إما أن تكون تُركت رغبة عنها أو استهانة بها أو لبعدها مطلبها واعتياص مرامها وتعذر الوصول إليها ، ومتى أجهد أحدنا نفسه ، وأعمل فكره ، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً ، وننظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً ، ثم تصفح عنه الدواوين لم يُخَطِر أن يجده بعينه أو يجد له مثلاً يغضُّ من حسنه »^(٢) .

والقاضي الجرجاني من نقاد القرن الرابع وشعرائه ، ونراه يشهد بأن السرقات أصبحت ضرورة من ضرورات عصره في صنع الشعر ونماذجه ، وهو يلاحظ أنها قديمة في الفن العربي ، وهي ملاحظة صحيحة فنحن نجد لها شائعة بين النقاد الأولين عند حماد الراوية وغيره . قال مروان بن أبي حفصة « دخلت أنا وطربح بن إسماعيل الشَّقَاقِي والحسين بن مُطير الأَسَدِي في جماعة من الشعراء على الوليد ابن يزيد ، وهو في فرُش قد غاب فيها ، وإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعراً وقف الوليد بن يزيد على بيت بيت من شعره ، وقال هذا أخذه من موضع كذا وكذا ، وهذا المعنى نقله من موضع كذا وكذا من شعر فلان ، حتى أتى على أكثر الشعر ، فقلت من هذا ؟ قالوا حماد الراوية »^(٣) .

(١) طبعة عيسى الجلبى ص ٢١٤ .
(٢) أغاني (دار الكتب) ٧١/٦ .

(١) الصناعتين ص ١٩٦ .
(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه

فالشعراء يسرقون من قديم . يقول الجاحظ : « نظرنا في الشعر القديم والحديث فوجدنا المعاني تُسْقَابُ ويؤخذ بعضها من بعض »^(١) . ويقول أيضاً : « ولا يُعْلَمُ في الأرض شاعر تقدّم في تشبيهه مصيب تام ، أو في معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلا وكلُّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يتعدّ على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكاً فيه »^(٢) .

وإذن فالسرقة قديمة في الشعر العربي ، غير أنه يلاحظ أنها أصبحت شيئاً أساسياً في القرن الرابع فقد اهتم بها النقاد وفتحوا لها دراسات واسعة في كتبهم كما نجد في الصناعتين والوساطة والموازنة ، وألفت فيها كتب خاصة ، ألف مهلهل بن يموت كتاباً في سرقات أبي نواس ؛ كما ألف كلُّ من ابن أبي طاهر وابن عمار كتاباً في سرقات أبي تمام^(٣) . وعمّت هذه الدراسة وشاعت في كتب النقد والبلاغة لأنها كانت أهم جانب في صناعة النماذج الفنية . وليس من شك في أن هذا الصنيع إنما يعنى الجمود والتحجر ، فقد ارتبط الشعراء بمجموعة من الأفكار والمعاني والأخيلة وسجنوا شعرهم وأنفسهم فيها ، وبذلك انحصروا داخل آحاد ضيقة من التقليد والتلفيق .

٦

التحوير

يقسم نقاد العرب السرقات قسمين : مستحبة ومنكرة ، فالمستحبة هي التي يعتمد فيها الشاعر إلى إضافة أشياء جديدة في الصورة أو العبارة ، وأما المنكرة فهي التي لا يستطيع فيها أن يضيف إليهما شيئاً من ذلك^(٤) . وهذا التقسيم لا يوضح—

(٤) الصناعتين ص ١٩٦ و ص ٢٢٩ . وما بعدها ، وانظر في الوساطة باب السرقات .

(١) معاهد التنصيص ١٢٢/٢ .
(٢) الحيوان ٣١١/٣ .
(٣) الوساطة ص ٢٠٩ .

في رأينا - هذا الجانب من جوانب حرفة الشعر . بل لعله يضيف إليه غموضاً وإبهاماً ، فقد اضطرب النقاد في بحث هذه الوسيلة ووقفوا يسسونها سرقة وغصباً ونحو ذلك من أسماء لا تعبّر تعبيراً واضحاً عن حقيقتها ، ومن أجل ذلك كنتُ أؤثر أن ننحى التسمية القديمة ونضع مكانها اسم « التحوير » إذ يأخذ الشاعر معنى مسبقاً أو مطروقاً فيديره في ذهنه ، وما يزال به يحور فيه حتى يظهر في هيئة جديدة كأنها تخالف الهيئة القديمة .

وليس الشعر بدعاً في هذه الظاهرة . بل لعلها أكثر وضوحاً في فن الرسم . إذ يعالج الرسّامون موضوعات مشتركة ، كلٌّ يرسمها رسمه الخاص الذي يعبر عن أسلوبه بما يختاره من وضع ، وما يراه من طريقة في التلوين والتظليل وحشد الأجزاء في الصورة . أو نَشْر ضباب وغموض فيها ، بحيث نرى المنظر في لمحة بدون حشده في أي جزء أو أي تفصيل ، وبحيث يكون لكل رسّام طريقته الخاصة ونماذجه الخاصة . والشعراء يعالجون موضوعات مشتركة ويعالجون أيضاً خواطر مشتركة ، ولكنهم حين يعالجون هذه الخواطر يعمدون إلى التحوير فيها تحويراً يغيّر من هيئتها القديمة ، ويعطيها وضعاً جديداً ولوناً جديداً ، وينحطّ من يتلوّمهم في ذلك ما داموا يُخْرِجون أفكارهم إخراجاً تظهر فيه شخصياتهم ، فكل منهم له طريقته في التلوين والتظليل ، وكل منهم له أوضاعه ونماذجه ، مثلهم في ذلك مثل المرايا تختلف فيها صور الأشياء باختلاف أنواعها . فالشكل في المرآة المحدبة غيره في المستوية ، والخطارة عند شاعر غيرها عند زميله لاختلافهما في مرايا الذهن والخيال ، أو لاختلافهما في الوضوح والغموض ، إذ الخواطر كأصحابها قد تُرعى غامضة في شكل أشباح بعيدة . وقد تقرب وتتضح على درجات مختلفة .

ومن الواجب أن نعرف دائماً أن العبرة في الفن بجمال الإخراج وجمال الأوضاع والهيئات ، لا بالإبداع المطلق فقد يَسْعُدُ تحقيقه ، وما لنا نذهب بعيداً . ورُبَّ فكرة موروثة تفوق فكرة مبتكرة . فالابتكار من حيث هو ليس صفة فنية بديعة ، إنما البدع هو إخراج الفكرة في وضع جديد يافتم

الأنظار ، بل ربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول خاطرة موروثه أو مطروقة ، فإذا هو يستخرج منها العجب بلجودة إخراجها ، وحسن عرضها .
 وإذن ينبغي أن ننفي عن هذا الجانب من العمل الفني ما علق به من أوهام بعض النقاد الذين لم يتصوروه على حقيقته ، وأن نقرر أنه جانب أساسي في الفن ، إذ يعدل الشعراء إلى التحوير في المعاني القديمة تحويراً يجعلنا ننسى الأصل . والأدب الغربي يصور هذا الجانب بأوضح مما يصوره الأدب العربي ، فإن تعدد أنواع الشعر عند الغربيين من قصصي إلى غنائي وتمثيلي أتاح لهذا الجانب تنوعاً لم يتسح له في الشعر العربي ، إذ نرى الشاعر القصصي يعرض أسطورة ، ثم يأتي الشاعر الغنائي فيحوّلها إلى مقطوعة غنائية ، ثم يأتي الشاعر التمثيلي فيحوّلها إلى رواية تمثيلية ، وبذلك يأخذ الموضوع بواسطة هذا التحوير الفني شكلاً جديداً في كل نوع من أنواع الفن ، فالأسطورة توجد في الشعر القصصي عند هوميروس ، ثم يأخذها سوفوكليس وأوريبيديس ، ويحوّلها إلى رواية تمثيلية كل يعرضها بطريقة الخاصة . ونفس اتساع الأنواع يعطي فرصة أوسع عندهم في هذا التحوير ، فالشعر التمثيلي يتيح للشعراء من التحوير ما لا يتيح الشعر الغنائي ، ولذلك كنت ترى أندروماك عند (أوريبيديس) غيرها عند راسين ، فإذا عرضت لموضوع تناولته أنواع الشعر المختلفة هناك وجدت التحوير أوسع وأعظم . وانظر إلى إيفيجيني (Iphigénie) تجدها في أسطورة أجاممنون ، ثم يأخذها (أوريبيديس) فيحوّلها إلى رواية تمثيلية ، ثم يتناولها (راسين) فيكتب فيها رواية أخرى ، وكذلك يصنع صنيعة (جيتيه) .

وهذا التحوير الواسع الذي نلاحظه عند الغربيين لم يوجد عند العرب ، لأن شعرهم انحاز إلى نوع واحد هو الشعر الغنائي لا يتجاوزه ، ولذلك ظل التحوير عندهم محدوداً في آماذ ضيقة ، فهو لا يظهر إلا في الصورة والفكرة المحصورة . على أن هذا التحوير الضيق يمكن أن يقسم إلى قسمين متمايزين : قسم تظهر فيه أصالة الشاعر ، إذ يعدل في العناصر القديمة تعديلاً يجعلنا نراها ، وكأنما تغيرت وجوهها وصورها ، وقسم آخر يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع

شيئاً أكثر من التلفيق ، فهو يحاول أن يحاكي الأصل محاكاة تامة ، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى عَرَضِهِ بصورته القديمة ، إنما يعرضه في صورة ملفقة ، سُوهت أجزاءها ، وختلطت جوانبها خلطاً قبيحاً .

التحوير الفني

هناك نوعان من التحوير إذن نجدهما في الشعر العربي ، نوع يمكن أن نُسبتي له الاسم العام ونضيف إليه وصفاً يميزه فنسميه باسم « التحوير الفني » ونوع آخر يمكن أن نسميه باسم التحوير الملتقى أو باسم « التلفيق » إذ يجمع الشاعر خواطر مضطربة يأخذها من هنا وهناك ويعرضها عرضاً مشوهاً ، لا تلبث أن تقتحمه أذهاننا وتزدريه عقولنا . أما النوع الأول فكان يتشيع في القرنين الثاني والثالث ، ونحن نذكر بالإعجاب ما قام به أبو تمام في هذا الباب ، وقرأ هذا البيت لزهير الذي مرّ بنا في غير هذا الموضع :

أثافي سَفْعاً في معرّسٍ مِرْجَلٍ ونُؤياً كجِذْمِ الحَوْضِ لم يتلّم

ثم انظر ما انتهت إليه هذه الأثافي وهذا النؤى عند أبي تمام ، إذ يقول :

أثافي كالحدود لَطِيمَنَ حُزْنًا ونُؤى مثلما انفصم السّوارُ

فإنك لا شك تُراع روعة شديدة فهو لا يسرق بل هو يحوّر تحويراً يجعلك

تتسى الأصل ، وكأنه خلق الصورة خلقاً وابتكرها ابتكاراً ، وقرأ هذا البيت الذي سبق أن أنشدناه لطفَيْل :

وجعلت كُورى فوق ناجيةٍ يتتات لحم سنامها الرّحلُ

ثم اقرأ ما انتهى إليه عند أبي تمام ، إذ يقول :

رعته الفيافي بعد ما كان حقةً رعاها وماءُ الروض ينهلُ ساكبهُ

فليس من شك في أن هذه الصورة للبعير الذي يرعى ويرعى رعيّاً غريباً تستولى

على أذهاننا ، وتجعلنا نؤمن بمقدرة العقل الإنساني على التجديد والابتكار ، ومن

يستطيع أن يدعى على أبي تمام بأن هذه صورة قديمة ؟ لقد أضاف إليها فلسفة

وبدعا من نوافر أضداده وأخرجها في صورة جديدة ، يكاد الإنسان ينسى أصلها ، ولا يذكر بذورها التي تفرعت منها ، فقد غيرتها المدنية والحضارة ، وحوّرتها الفلسفة والثقافة .

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

والنؤوى أهدى شطره فكانه
تحت الحوادث حاجب مقرون

وارجع إلى صورة هذه الدابة التي كانت ترعى الصحراء ، وقد أصبحت ترعاها هذه الصحراء رعيّاً لا يستطيع ذهن أن يجمع في لفظ ما يعبر به عن جمال هذا التصوير وما يتطوى من الإبداع في العرض ، فبعيره لا يذوب سنامه فقط بل هو يرعى ويرعى رعيّاً غريباً ، وأى فنان يرى هذه الصورة ولا يقيدتها في لوحته أو على تمثاله أو في قصيدته ؟ لتكن الفكرة في أصلها قديمة ولكن قد استوى لها من ذهن أبي تمام وفلسفته ما أكسبها شيئاً من الإنسانية فإذا هي تخرج من الصحراء والفيافي إلى محيط أوسع من الفكر والفلسفة والخيال والعمق .

واترك أصحاب التصنيع إلى غيرهم من الصانعين كالبحري فإنك ستذكر ما كان يضيفه إلى خواطره من تحوير في الأصوات ، يلدنا ، ويمتتنا متعة تخلق في أذهاننا هذا الجو الموسيقي الخاص به ، والذي تنطلق فيه مزاميره ، فإذا هي تؤثر في أعصابنا تأثيراً حاداً ، ونحس كأننا نحلم حلماً ساراً في جو موسيقي ، لا عهد لنا بسحره وفتنته .

كان التحوير عند هؤلاء الشعراء عملاً فنياً طريفاً ، غير أنا لا نتقدم إلى

القرن الرابع حتى نحس بتحول في هذا التحوير ، إذ يصبح نوعاً من التلفيق ، فالشعراء لا يضيفون إلى الأفكار عناصر جديدة من زخرف أو حضارة أو ثقافة ، وبذلك أصبحت تشبه « الصور الفوتوغرافية » فهي تحافظ على الأصل بأشكاله وأوضاعه ، وهذا كل ما تستطيع آلة المصور أن تقدمه ، ومع ذلك فلا بد لها من صلاحية في استعمالها واستخدامها ، ولكن ليس للمصور عمل في صورته ، إنما هي أشياء آلية ، هي آلة تُخرج ، وعليه أن يرصد ما تخرج .

التلفيق

ومهما يكن فقد أصبح مشتلُ الشاعر العربي بعد القرن الثالث غالباً مشتلُ المصور « الفوتوغرافي » إذ لم يعد رسماً يحور في الخواطر تحويراً يظهر شخصيته وأسلوبه وما يستخدمه من ألوان وأصباغ ، بل أخذ يلفق أفكاره وألفاظه ، وأصبح هذا التلفيق أكثر ما بيده من صناعته ، ودخله من طرق كثيرة ، وكلما سلك طريقاً أمعن فيه ، واستخرج منه كل ما يمكن أن يكون به من ذهب أو خزف ، فظهر الاقتباس^(١) وظهر التضمين^(٢) وحلّ الأدباء الشعر ونظموا النثر^(٣) ، وهي اتجاهات لا تُفصح عن مقدرات فنية ، إنما تفصح عن تلفيق غريب ، وانظر إلى هذا البيت للستيني :

أعدى الزمان سخاؤه فسَخا بهِ ولقد يكونُ بهِ الزمانُ بخيلاً

ثم انظر إلى أصله عند أبي تمام :

هيهات أن يأتي الزمانُ بمثلهِ إن الزمانُ بمثلهِ لبخيلُ

فإنك تحس بأن المتنبي لم يصنع شيئاً أكثر من التشويه ، فبيت أبي تمام أجود سبكاً وأجمل لفظاً ، ولكنه تعثر الحضارة العربية ، بل هو تعثر الفن العربي ، إذ لم يحدث فيه تجديد واسع إلا هذا التقليد الذي كاد يقضي على الابتكار والأصالة في الشعر والشعراء . ولعل النقل والنقص أهم وسيلتين كان يلجأ إليهما الشعراء

وانظر حل صاحب وغيره نظم المتنبي في
اليتيمة ١٠١/١ .

(١) اليتيمة ١٨٩/٢ .

(٢) اليتيمة ١٩٩/٤ .

(٣) انظر كتاب نثر النظم وحل العقد للتعالي ،

في عمل هذا التلفيق . أما النقل فهو أن ينقل الشاعر المعنى من موضوع إلى موضوع كقول المتنبي (١) :

والطَّعْنُ شَزْرٌ والأرضُ واجفةٌ كأنما في فؤادها وهَلٌّ (٢)
 قد صبغت خدَّها الدماءُ كما يتصبغ خدَّ الحريذة الخَجَلُ
 والحيلُ تبكي جلودها عرقاً بأدمعٍ ما تسحُّها مُقَلُّ

فقد نقل المتنبي أفكار الغزل وصوره إلى الحرب ، ولكن بدا عليها التلفيق في وضوح ، ومن يستطيع أن يفهم هذا البكاء من جلود الخيل أو يقرن البكاء إلى العرق ؟ إن تكلفاً يؤذى أذواقنا ينفذ إلينا من هذا الشعر . وعلى هذه الشاكلة تذهب غالباً الصور الأخرى من النقل . أما النقض فهو أن يعتمد الشاعر على فكرة قديمة فينقضها كقول أبي الشيبان :

أجيدُ الملامةِ في هواكٍ لذيذةٌ حبباً لذكركِ فليتلمنى الأومُّ

فقد نقض المتنبي هذه الفكرة وعكسها إذ يقول :

أحبُّهُ وأحبُّ فيه ملامةٌ إن الملامةَ فيه من أعدائه (٣)

وعلى هذا النمط أخذ الشعراء يلفقون قصائدهم من الأفكار الموروثة والخواطر المطروقة . وفي هذا التلفيق تستقر المحاولات الأخرى التي كان يحاول بها الشعراء في هذه العصور أن يجددوا في الشعر باستعاراتهم بمراسيم الرسائل على نحو ما سنفصله في الفصل الثالث من هذا الكتاب .

ومهما يكن فإن الناقد لا يحس إزاء شعراء القرن الرابع وما بعده من قرون بالإعجاب الذي كان يحسه إزاء أسلافهم من شعراء القرنين الثاني والثالث ، فقد شمل الحياة الفنية غير قليل من الركود والجمود ، فالماء ساكن وليس عليه أمواج ولا رياح . وكأني بالحضارة العربية قد ضلَّت طريقها ، فوقفت عند تقليد الأوضاع القديمة ، وقلما ظهر جديد في الشعر والفن إلا هذا التلفيق الواسع للماضي وأفكاره وصوره .

(١) التبيان ٣/٢١٤ .

(٢) شزر : شديد . واجفة : مضطربة .

الوهل : الفزع .

(٣) الوساطة ص ٢٠٦ .

وعلى هذا النحو تصبح صفة التلفيق أهم شيء يميز التفكير الفني ، وكلما دخل جديد في الفن إلا تحويراً من نوع هذا التلفيق الذي رأيناه في الشعر ، وكلما أضيفت طرافة عقلية إلى الفن إلا ما قد يأتي به الشعراء من التصنع للثقافة أو محاولة هذا التعقيد الذي رأيناه - في أول هذا الفصل - عند الصاحب في قصائده والثعالبي في رسائله والمعري في لزومياته . وسنحاول في الفصول التالية أن نبسط ما أجملناه في هذا الفصل من وجوه ذلك التصنع ، سواء ما كان من تصنع الشعراء للثقافة أم من تليفيقهم للخواطر والأفكار ، أم من تعقيدهم للألفاظ والقوافي . وقد اخترنا المتنبي ومهيار والمعري 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 في الشعر العربي وبيان طرائفه ونماذجه .

الفصل الثاني

الثقافة والتصنيع

أنا مِلْءَ جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم
(المتنبى)

١

المتنبى : نشأته وحياته وثقافته

رأينا الشعر العربي في القرن الرابع وما بعده يصيبه تصنيع شديد ، فقد أخذ الشعراء يُسبِّدُون ويعيدون في الحواطر الموروثة والأفكار المطروقة ، وكأنما سُدَّتْ أمامهم جميع الطرق التي يمكن أن يجتازوها إلى مراحل فنية جديدة ، فراحوا يعقدون في وسائل التصنيع القديمة أو يستعينون بوسائل من التكلف للثقافة ، ولكن هذه الوسائل قلما أحدثت في الفن طرافة . هي أوان جديدة ، ولكن ليس فيها نقش ولا زخرفة ولا ما يُضفي على الشعر جمالا ، ولعل أهم شاعر يصور لنا تعلق الشعراء بها في القرن الرابع هو المتنبى ، أشهر شعراء عصره ، فقد كان يُشغَفُ باستعارتها في شعره يحاول أن يُغرب بها على سامعيه ، وأن يأتي لهم بشوارد يتجادلون فيها ويختصمون .

وهو أحمد بن الحسين الجعفي نسبة إلى عشيرة جعني اليمنية ، وُلد بالكوفة سنة ٣٠٣ للهجرة بحارة بني كندة لأسرة متواضعة ، ولحظ أبوه فيه مخايل الذكاء ، فألحقه بإحدى المدارس العلوية^(١) ، وبذلك اتصل مباشرة بتعاليم الشيعة . وحدث أن نهب القرامطة الكوفة سنة ٣١٢ فانتقل به أبوه إلى بادية السماوة بين العراق وتدمر وظل بها عامين^(٢) أتاحا له أن ينهل من ينابيع

(١) خزائن الأدب للبغدادي ٣٨٢/١ . أنساب السمعاني ص ٥٠٦ ب .

(٢) الصبح المنبى للبديعي ص ٦ وانظر

اللغة الأصيلة ، ويعود إلى الكوفة مع أبيه ، وقد تفتحت ملكته الشعرية ، ورأى أن يتجه إلى المديح ، لعله يَحْظَى بما كان يحظى به المادحون من أموال ، فمدح أبا الفضل الكوفي ، ولزمه . وكان من المتفلسفة ، فدرس الفلسفة عليه^(١) ، ويظهر أنه كانت في أبي الفضل نزعة قرمطية ، لقنّها المتنبي ، ولقنه الآراء الفلسفية ، مما كان له أثر واسع في تصوره للحياة ، إذ بدت فيه منذ حداثة نزعة شديدة إلى التشاؤم والثورة على الدهر والناس . على أنه لم يلبث أن ترك الكوفة إلى بغداد سنة ٣١٦ فامتدح بها محمد بن عبيد الله العلوي ، وفي ذلك ما يدل على اتصاله بالشيعة . كما امتدح متصوفاً يسمى هرون بن علي الأوارجى . كان له شأن في قصة الحلاج^(٢) ، واتصاله به ومدحجه يدل على أنه لقنه مبادئ المتصوفة . ونراه يرتحل إلى الشام فيمدح بعض شيوخ البدو وبعض الأشراف في طرابلس واللاذقية . وتظهر بين البدو حركة للقرامطة ، فينضم إليها ، ويأمل أن يحقق أحلامه السياسية ، ويستجيب كثير من البدو إليه ، وسرعان ما انقلب يدعو إلى نفسه حانقاً على ما صارت إليه الأمور في البلاد العربية إذ أصبح زمام الحكم بيد الأعاجم ، ولم يعد للعرب نفوذ ولا سلطان ، يقول :

وإنما الناسُ بالملوك وما تُفْلحُ عُرْبٌ ملوكها عَجْمٌ

غير أن ثورته لم تنجح ، فقد قضى عليها لؤلؤ والي حمص ، من قبيل الإخشيديين وزجَّ به في السجن حوالي سنة ٣٢٢ وظل فيه نحو عامين ، ثم رُدَّتْ إليه حرّيته . وإلى هذه الثورة يرجع لقبه المتنبي الذي اشتهر به^(٣) ، ولكن هل تنبأ حقيقة ؟ أكبر الظن أن هذه القصة وما اتصل بها من نثر يقال إنه حاكي به القرآن^(٤) منتحلة عليه ، وكان من انتحلوها أرادوا أن يفسروا بها لقبه ، ويقول ابن جني إنه لُقِّبَ بذلك لقوله :

ما مُقَامِي بأض نَخْلَةٍ إلا كَمُقَامِ الْمَسِيحِ بَيْنَ الْيَهُودِ

(٣) الصبح المنبي ص ٢٥ وتاريخ بغداد ١٠٤/٤ وأنساب السمعاني ص ٥٠٦ ب .
(٤) تاريخ بغداد ١٠٤/٤ .

(١) خزنة الأدب ٣٨٢ .
(٢) L. Massignon, al Hallaj, martyr mystique de L'Islam, p. 240.

أنا في أمة تداركها الله^٤ غريب كصالح في ثمود
فهو لم يتنبأ ، وإنما خلع عليه اللقب لتشبهه بالأنبياء في هذين البيتين^(١) ،
وربما لُقِّبَ بذلك لفطنته في الشعر ونبرغه^(٢) .

وشعره في هذه الفترة الأولى من حياته يزخر بالفخر والاعتداد بالنفس
اعتداداً مفرطاً ، فهو يرفع نفسه على الناس من حوله ويزدريهم ويحقد عليهم
حقداً شديداً ، بل إنه ليحقد على الزمن . وتتسع المبالغة عنده ، ونظن ظناً أنها
جاءته من عقائد الشيعة في أمتهم وما كانوا يخلعونه عليهم من صفات إلهية ، وقد
تحوّل بها إلى فخره وحديثه عن نفسه ، ومديحه وحديثه عن غيره ، وكأنه يظن
ممدوحه أنصاف آلهة .

ويخرج من السجن وقد آمن بأن سلطانه الذي ينبغي أن يفرضه على الناس
هو الشعر ، فعاد إليه ، وتجوّل في بلاد الشام يمدح الولاة والعمال ، وسرعان
ما تعرّف على بدر بن عمار والى دمشق ، ووجد عنده ما كان يأمله من عطاء ،
كما وجد فيه الأمير العربي الذي يبحث عنه ، فخصّه بخير مدائح في تلك
الحقبة . ومدح كثيرين غيره ونال جوائزهم . وشعره في هذه الفترة كسابقتها يملؤه
بالمبالغة والفخر المسرف بنفسه . والأصل أن الشاعر حين يمدح لا يفكر إلا في
ممدوحه ، أما المتنبي فكانت تشغله نفسه وكان دائم الذكر لها ولما يحسه من ثورة على
الناس ونظامهم السياسي والاجتماعي . ومن ثمّ جعل مدائحه شركة بينه وبين ممدوحه ،
وهو يضع فيها نفسه أولاً ، ولعل ذلك ما جعله ينصرف غالباً عن الغزل والنسيب يقدم
بهما قصائده ، فهو يعيش في نفسه ، ومثله لا يحس الحب ، وإنما يحس آماله ومطامحه
وما يجيش في صدره من ثورة على الزمن والمجتمع . وكل ذلك يضعه في مستهلّ
قصائده مقدمةً تميّز بها من بين شعراء العربية . وقدمنا في غير هذا الموضع أن
أبا تمام كان ينزع هذا المنزع في بعض مدائحه ، ولكنه كان يخاطب شكواه
بالحب ، أما المتنبي فجعل شكواه خاصة بنفسه وبأفكاره عن المجتمع وأخلاق
الناس مضيفاً إليها ضرباً واسعاً من التشاؤم .

(٢) العمدة لابن رشيق ٤٥/١ .

(١) اليتيمة للثعالبي ٨/١ .

ويلمع أمام عينيه أمير عربي شيعي كان يحارب الروم حرباً عنيفة باعثاً في حضرته حلب نهضة أدبية وعلمية رائعة ، هو سيف الدولة ، فتطمح نفسه إلى الانتظام في سلك شعرائه ، ويلقاه سنة ٣٣٧ للهجرة فيجد عنده كل ما كان يأمله ، فقد وفّر له المال ، كما وفر له كرامته ، إذ رضى منه أن ينشده شعره وهو جالس توقيراً له . ورأى فيه المتنبّي رمز دولة العرب المفقودة ، فقد كان عربياً من تغلب بين ولاية كثرتهم من الأعاجم ، وكان في الوقت نفسه الدرّج الذي يحمي البلاد العربية ضد دولة الروم الشرقية ، وانتصر عليها انتصارات عظيمة في غير معركة حربية ، فوجد فيه مثله الأعلى الذي طالما حلم به ، كما وجد في حروبه وانتصاراته ضد الروم والبدو الموضوع الذي يشغل به قصائده ، فلم تعد كلاماً يقال ، وإنما أصبحت ملاحم رائعة . ومن الحق أنه كان يستشعر معاني العروبة إلى أقصى حد ، وكل ذلك جعل سيف الدولة يملأ الفراغ الذي كان يحسّه في داخله منذ مطالع حياته ، ومن هنا تخنق في مدائحه حينئذ ثورته على الناس والزمان ، وكأنا غاضت في نفسه .

وعاش نحو تسع سنوات في هذا الحلم يحظّي بمنزلة رفيعة من سيف الدولة ، وينعم بقاء من جذبهم إليه من الفلاسفة والعلماء أمثال الفارابي وابن جني ، ولا نشك في أنه أفاد من محاضرات الأول في الفلسفة ، وقد انعقدت صلة متينة بينه وبين الثاني فروى عنه ديوانه وشرحه شرحاً مشهوراً إعجاباً به وافتتانه بفنه . ومدائحه لسيف الدولة تُعدّ في الذروة لا من شعره وحده ، بل من الشعر العربي عامة ، فقد صور فيها وقائعه وحروبه تصويراً تشيع فيه البهجة بالنصر والاعتزاز بالعرب والعروبة ، ونحس كأن نفسه لانت . وفرق بعيد بين هذه القصائد وقصائده السالفة بل قصيدته الأولى التي أعدّها للقاء سيف الدولة :
 وفاؤكما كالربيع أشجاء طاسمه^(١) بأن تُسعدا والدمعُ أشفاه ساجمه^(١)
 فإن فيها شيئاً من القلق النفسي ، بصوره ما في هذا المطلع من تعقيد ، ولعله أراد به أن يغرب على من في حاشية سيف الدولة من اللغويين أمثال ابن جني

(١) أشجاء : أحزته ، طاسمه : دارسه .
 بأن تسعدا : بالمساعدة في البكاء . يقول لصاحبيه : ابكيا معي بدمع ساجم فإنه أشق للفليل ، كما أن الربيع أشجى للمحب إذا درس .

وابن خالويه ، وقد مضى يكثر من الألفاظ الغريبة والأساليب العويصة ، والمعاني غير المألوفة حتى يلفت العلماء والفلاسفة أمثال الفارابي . وفعلا حظى بإعجابهم جميعاً . وردت إليه نفسه بعد ذلك ، فلم يعد يُعنى بالألفاظ الغريبة والمعاني البعيدة ، إنما عنى بالموضوع نفسه ، فإذا هو يؤلف ملاحمه التي خلّدت اسمه واسم سيف الدولة جميعاً . ويظهر أن غروره المسرف الذي كان يصوره في شعره السالف لم يزايله في سلوكه وإن زايله في أشعاره فحقد عليه كثير من الملتفتين حول الأمير ، وكان من بينهم من ينفس عليه مكانته منه وعطاياه الجزيلة ، وعلى رأسهم أبو فراس الحمداني الشاعر المعروف ابن عم سيف الدولة وأحد أبطال معاركه الحربية . وكانت تحدث مشادات بينه وبينهم^(١) . فتغيّر سيف الدولة عليه ، وأحس ذلك فسح الحزن على أشعاره . وكان ينهز فرصة الرثاء حين يتوفى بعض أقرباء الأمير ليعبر عما في نفسه من حزن وأسى ، ولكن في كسبت ، وعاتب سيف الدولة حين فاض به الكئيل بقصيدته :

واحرّ قلباهُ من قلبه شَبِيمٌ ومن بجسْمِي وحالي عنده سَقْمٌ^(٢)

وهي تصور مأساته في أميره فهو يستمع إلى ما يقوله الحساد والخصوم ويصدقهم فيما يقولون . ويعاوده تشاؤمه القديم وحقده على الزمن والأحياء ، ويضطر اضطراراً . وقد أحس الخطر على حياته أن يفرّ مع أسرته خفية من حلب إلى دمشق سنة ٣٤٦ .

وولّى وجهه نحو الفسطاط وكافور ، وهو يشعر في أعماقه أنه طُرد من فردوسه الأرضي وأنه بذلك يهدر مسئوليته الأدبية ، فقد ترك أميراً عربياً إلى أمير حبشي ، وهو الذي طالما تغنى بأعجاد العرب الماضية مؤملاً أن تعود إليهم مقاليد الحكم ، ويقال إن كافوراً وعده بولاية صَيْدَا^(٣) . غير أن هذا لا يشفع له فيما انتهى إليه أمره من مديحه ، وإن كان حقاً لم يخلص في هذا المديح ،

عل ، ومن بجسْمِي وحالي من إعراضه سقم
يؤلني ويؤذيني .
(٣) الصبح المنبى ١/١١٥ .

(١) انظر في ابن خلكان ما يرويه من
مشادة وقعت بين المتنبي وابن خالويه .
(٢) شيم : بارد ، يقول : واجر قلبي
واحترقه من قلبه عنى بارد لا يعنى بي ولا يقبل

وطبيعي أن لا يُخلص فيه وهو يشعر في قرارة نفسه بالنفاق وأنه غير صادق فيما يقول . ومن أهم ما يميز المتنبي أنه لا يستطيع أن يخفى ما يضطرب في دخائل نفسه . ولم يكن يؤذيه في كافور أنه حبشي فحسب ، بل كان يؤذيه منه أيضاً أنه كان يماطله فيما منّاه به من بعض الولايات . وعلى نحو ما وجد عنده من مسكّر به كان هو الآخر يقابل مكره بمكر فني ، فكان يسوق إليه كثيراً من الأبيات الموجهة التي يمكن أن تُحتمل على الذم والمدح^(١) . ووجد في مصر مولى آخر للإخشيد لم يكن حبشياً ، وإنما كان رومياً هو فاتك ، وكان الإخشيد أقطعه «الفيوم» حتى لا ينفس على كافور ما صيرّه إليه من وصايته على ابنه وإدارته لشئون الدولة . ومدحه المتنبي دون أن يراه ليؤذي كافورا ، ولذلك نشعر في مديحه له بالفتور وأن الحيوية التي عهدناها تنقصه . وحاول أن يند عليه ، ولكن كافوراً منعه . ويموت فاتك سنة ٣٥٠ فريثيه رثاء مؤثراً كيداً لخصمه وكأنه يريد بهذا الرثاء أن ينتقم منه ، ولا يلبث أن يهجو كافورا ويفرّ في عيد الأضحى تحت جنح الليل . وشعره في كافور مدحاً وهجاءً يفيض بالثورة على الزمن والتشاؤم الشديد ، وقد ظل يذكر فردوسه المفقود ويحنّ إلى سيف الدولة ، وربما فكر في العودة إلى رحابه ، غير أن كرامته أبت عليه أن يعود إليه كسيراً مهزوماً ، فاتجه إلى الكوفة مسقط رأسه ، وتحول عنها إلى بغداد ، وحاول الوزير المهلب أن يجذبه إليه ، ولكن من كانوا حوله من العلماء والأدباء تعرّضوا له يُزرون على شعره ، فأنقبض عنه ، ولم يمدحه . وكان سيف الدولة كاتبه ليعود إليه ، فوقع ذلك من نفسه موقعاً حسناً وبلغه أن أخته الكبرى توفيت فرثاها رثاء حاراً . ويظهر أنه كان على وشك الرجوع ، غير أنه رأى أن يذهب إلى فارس وعصبة الدولة ووزيره ابن العميد ، لعله يحظى عندهما بما فاته عند كافور ، فذهب إليهما ، وقدم لهما مدائحهما ، وأعطياه نائلاً غمراً . ونراه يؤثر العودة إلى العراق ، ولعله كان ينوي الذهاب إلى سيف الدولة ، غير أنه لا يصل إلى ديار العاقول بجوار النهروان حتى يخرج عليه بعض قطّاع الطرق ، ويقاتلهم ، ويقتل هو وابنه وغلّامه مفلح في أواخر رمضان سنة ٣٥٤ .

(١) الصبح المتنبي ص ١٢٥ .

وشعره منذ خروجه من لندن سيف الدولة شركة^١ بينه وبين ممدوحيه ، فهو يتغنى فيه بنفسه وبهمومه ونوائب الزمن وأحداثه ، وهو فيه جميعاً يعرف كيف يروغ عن الموضوع ، فيتحدث عن تجاربه وشكواه أو يصف شعيبَ بـ «وَأَنَّ . وقد يبالح على نحو ما نجد في مديحه لعضد الدولة ، ولكن لا نحس عنده صدقاً ولا عاطفة ، وبذلك تظل قصائده في سيف الدولة هي القطع المتوهجة من شعره .

وواضح مما قدمنا أن شعر المتنبي يتطابق مع حياته ، ونراه فيه يمثل ثقافته ، وهي ثقافة واسعة ، يمتزج فيها التشيع والتصوف والفلسفة ، وأُتيح له ذلك كما أسلفنا منذ نشأته ، إذ نشأ في الكوفة وترى في مدرسة للعلويين ودرس الفلسفة على أبي الفضل الكوفي والتصوف على الأوارجيني . ويظهر أنه كان مطلعاً على كثير من النحل والعقائد كما يدلُّ على ذلك مثل قوله :

تمتّع من سهادٍ أوركادٍ ولا تأمل كـررى تحت الرّجام^(١)
فإن لثالث الحالين معنىً سوى معنى انتباهك والمنام^(٢)

وهو يشير بثالث الحالين إلى التناسخ الذي لا يقع فيه — كما يقول من يؤمنون به — موت ولا نوم . وكما كان يعرف التناسخ وما إليه من مذاهب هندية دهرية كان يعرف المجوسية ومعتقداتها ، كقوله في هجاء ابن كيغليخ :

يا أختَ معتنقِ الفوارس في الوغى لأخوكِ ثمَّ أرقُ منك وأرحمُ
يترنو إليك مع العفاف وعنده أن المجوس تُصيب فيما تحكم

يقول العكبري : إن المجوس يجلسون تزوج الأخوات فأخوها من حسنها يرى أن المجوس أصابوا في حكمهم^(٣) . ويقول في بعض ممدوحيه :

وكم لظلام الليل عندي من يدٍ تخبر أن المانوية تكذبُ

ويعلق العكبري على هذا البيت بقوله : « المانوية قوم ينسبون إلى ماني وكان يقول الخير من النور والشر من الظلمة فرد عليه المتنبي ، فقال : كم نعمة

(٣) شرح العكبري على المتنبي (طبعة الحلبي)
- ١٢٢/٤

(١) الرجام : القبور .
(٢) يربد بثالث الحالين الموت .

لظلام الليل عندي تُبين أن المانوية الذين نسبوا الشرَّ إلى الظلام كاذبون»^(١).
ونراه يشير في بعض هجائه لكافور إلى القائلين بالدهر والتعطيل والقدم ،
إذ يقول :

ألا فتى يورد الهندي هامتَه كما تزول شكوك الناس والتهمُ
فإنه حجة يؤذى القلوب بها من دينه الدهرُ والتعطيلُ والقدمُ

والحق أن ثقافته العقلية كانت واسعة ، وسراه بعد قليل يحشد منها محصولاً
كبيراً في شعره ، وكذلك كانت ثقافته اللغوية والنحوية ، يقول صاحب معاهد
التنصيص : «لقد كان المتنبي من المكثرين من نقل اللغة والمطلعين على غريبها
وحوشيتها ، ولا يُسألُ عن شيء إلا ويستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر ،
حتى قيل إن الشيخ أبا علي الفارسي قال له يوماً : كم لنا من الجموع على وزن
فِعْلِي ؟ فقال المتنبي في الحال حِجْلِي وِظْرِي ، قال الشيخ أبو علي : فطالعت
في كتب اللغة ثلاث ليال على أن أجده لهُذين الجمعين ثالثاً فلم أجده»^(٢) .
ويذكر البديعي : « أنه لما وقع الجدل بين أبي الطيب اللغوي وابن خالويه في
حضرة سيف الدولة طلب إليه أن يشترك في الجدل ، فناصر أبا الطيب وأتى
من الحجج ما أعانه»^(٣) . ويقال إنه لما رحل إلى بغداد ناظر الحائمي في اللغة^(٤)
كما يُروى أن ابن العميد قرأ عليه بعض الكتب اللغوية^(٥) .

وهذه المعرفة باللغة ومسائلها كان يؤازرها معرفة — لعلها أوسع — بالنحو
ومشاكله ، وكان يتصنع له كثيراً في ألفاظه ، كقوله :

إذا كان ما تنويه فعلاً مُضَارِعاً مضى قبل أن تُلقَى عليه الجَوَازِمُ

ويحسُّ قارئ ديوانه أنه لم يكده يترك شاذة نحوية إلا وتكلفها في قصائده
ونماذجه ، وكان ينجح إلى المذهب الكوفي ويعمم شوارده في شعره . وهذه الكوفية
لا نشبها له من تلقاء أنفسنا ، فن قبلنا يقول العكبري في التعليق على قوله :

(٤) الصبح المنبي ص ٧٩ .
(٥) خزنة الأدب للبغدادى ١/٣٨٠ .

(١) العكبري ١/١٨٧ .
(٢) معاهد التنصيص ١/١١ .
(٣) الصبح المنبي ص ٢٥ .

إلى واحد الدنيا إلى ابن محمد شجاع الذي لله ثم له الفضل
« شجاع بدل من ابن وحذف منه التنوين على مذهبه^(١) ». ويفسر
العكبري هذا المذهب في التعليق على قوله :
وحمداً حمدون وحمدون حارث وحمداً لقمان وحمداً راشداً
إذ يقول : « ترك صرف حمدون وحارث ضرورة وهو جائز عندنا غير جائز
عند بعض البصريين^(٢) ». وفصل ابن الأنباري في كتابه « الإنصاف » القول
في هذه المسألة والخلاف فيها بين البصريين والكوفيين^(٣) . وهذا الجانب عنده
هو الذي أولى شعره عناية خاصة من الشراح والمفسرين ، فقد وجدوا أنفسهم
إزاء شاعر من طراز جديد ، إذ كان الشعراء قد اتبعوا مذهب البصرة وقلما لجئوا
إلى شذوذات الكوفة ومسوغاتها في التعبير .

٢

تصنع المتنبي للثقافات المختلفة

كان المتنبي مثقفاً ثقافة واسعة بكل ما عُرِف لعصره من معارف وآراء وقد
اتجه بشعره إلى أن يستوعب أساليب هذه المعارف والآراء ، وأن يمثل عناصرها
المتنوعة حتى ينال إعجاب العلماء والمثقفين لعصره ، وهذا هو كل ما أصابته
حرفة الشعر من تطور في صياغتها عند المتنبي ، فإن القصيدة لم تعد تعبر فقط عن
خواطر وجدانية بل أصبحت تعبر أيضاً عن ثقافة ، حتى تظفر بالنجاح في
بيئات العلماء والمثقفين .

وإن الإنسان ليخيّل إليه أنه لم يكن هناك تعبير غريب أو أسلوب غير مألوف
في بيئة مثقفة إلا وتكلفه المتنبي في شعره ، فمن ذلك ما لاحظته صاحب الصناعتين
من أنه يجمع الدنيا على دناً صنيع أصحاب الأدوار والتناسخ^(٤) ، كما في قوله :
تتناصر الأفهام عن إدراكه مثل الذي الأفلاك فيه والدنا

(٣) الإنصاف (طبعة أوربا) ص ٢٠٥ .

(٤) الصناعتين ص ٣٦٤ .

(١) العكبري ١٨٤/٣ .

(٢) العكبري ٢٧٧/١ .

فقد كثر من الدنيا على طريقة القائلين بالتناسخ وأن الإنسان له دُنَا مختلفة ،
ولسنا نؤمن بأنه كان يقول ذلك عن عقيدة ، إنما هو أسلوب التصنع في القرن
الرابع ، إذ كان الشعراء يحاولون أن يجددوا في المعاني والأساليب فيجدوا السُّبُلَ
كأنها سُدَّتْ عليهم ، فزاهم يلجئون إلى بعض الصيغ يقترضونها من البيئات
المذهبية ، يحاولون أن يضيفوا بها إلى شعرهم مقدره فنية غريبة ، وهي مقبرة كان
يعجب بها الشعراء في هذه العصور ، ويعدُّونها آية مهارتهم وبراعتهم .

قرمطية المتنبي وأثرها في شعره

يذهب « ماسينيون » إلى أن القرمطية أثرت في أسلوب المتنبي وصياغته ، وإليها
يرد كثيراً من الظواهر الفنية في شعره ، إذ يحس أثرها في ترفعه وما يشعر به الإنسان
عنده من مرارة . وهو يلاحظ أنه كان من شعراء البلاط ، ولكن قرمطيته جعلته
لا يتغزل في الغلمان ، ولا يصف جمال الجسد الإنساني ، كما ابتعد عن الزهد
فهو لا يتخذ طريق أبي نواس ولا طريق أبي العتاهية . وقد زعم
أن القسم الأول من القصيدة عند المتنبي الذي يملؤه بحواطره وأفكاره الثائرة ليس
إلا استجابة لقرمطيته ، كما نرى عند إخوان الصفا وثورتهم ضد السماء والطبيعة
والناموس والحكومة ثم ضرورة الطعام والشراب ، وإذن فالمتنبي - في رأيه -
يثور في شعره على الدهر ونواميس المادة ثورة قرمطية^(١) .

ولاحظ « ماسينيون » أيضاً أن المتنبي يستعمل بعض الألفاظ التي
نجدتها عند الإسماعيلية في إخوان الصفا من مثل قَدَّسَ الله روحه ، والفلك
الدَّوَّار ، وكذلك الثقلان بمعنى (القرآن والعترة) إذ يقول في كافور :
فما لك تختارُ القيسيَّ وإنما عن السَّعدِ يرمى دونك الثقلانِ
ويلاحظ أيضاً أنه توجد في الديوان كلمات أخرى من مثل المهدي والقائم
والخلف ، ولكن سُرَّاح المتنبي لم يلتفتوا إلى هذا الجانب ، وهو يضرب مثلاً
لذلك أن المتنبي رأى أن الشمس لا يصح أن توضع تحت مرتبة الهلال إذ يقول :

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

وما التأنيثُ لاسم الشمس عَيْبٌ ولا التذكيرُ فخرٌ للهلالِ
وهو يشير بذلك - في رأى ماسينيون - إلى الخلاف القديم بين
الشيعة في تفضيل الميم يعنى محمداً على العين يعنى علياً^(١) ، ولكن الشراح
لم يلتفتوا إلى شيء من هذا كله^(٢) .

وفي رأى أن كل هذه الصلة التي عقدها « ماسينيون » بين المتنبي والقرامطة
غير صحيحة في جملتها وتفصيلها ، فالمتنبي لم يكن يوماً قرمطياً ولا متأثراً بالقرامطة .
ومن التكلف الواضح حمل البيتين على ما أرادهما له من معنى .

٣

تصنع المتنبي لمصطلحات التصوف وأفكاره

ليس من شك في أن ماسينيون كان بارعا في محاولته تصوير أثر القرمطية
والتشيع في عبارة المتنبي وأسلوبه وأفكاره ، ونحن نظن ظننا أن المتنبي لم يكن
قرمطياً ولا شيعياً ، وإن تأثر بهما في جوانب مختلفة من شعره وأكبر الظن أنه كان
للتصوف أثر في شعره أوسع من أثر التشيع ، ومن يقرأ في ديوانه يجده يستوعب حيزاً
واسعاً من خواطره وأفكاره . وقرأ هذه الأبيات التي يقوفا في بعض ممدوحيه :
ذا السراجُ المسنيرُ ، هذا النقيُّ الـ جسيبُ هذا بقيَّةُ الأبدالِ^(٣)
فخذ ماءَ رجلِهِ وانضحاً في الـ مُدُنِ تَأْمَنُ بِبَوَائِقِ الزَّلْزَالِ^(٤)
وامسحاً ثوبَهُ البقيرَ على دا ثكما تشفياً من الأعلالِ^(٥)

فإنك تحس بأنك إزاء شاعر صوفي يصوغ معانيه صياغة صوفية ، أليس
يمدح صاحبه كما يمدح الصوفية أقطابهم فيجعله بقية الأبدال ؟ يقول ابن خلدون :
« إن الصوفية قالوا بترتيب وجود الأبدال بعد القطب كما قاله الشيعة في النقبياء »^(٦)
ويقول العكبري : الأبدال سمو أبدالاً لأنهم أبدال الأنبياء عليهم الصلاة والسلام

(٣) النقي الجيب : الطاهر ، الأبدال : عباد الصوفية .

(٤) بوائق : دواهي .

(٥) البقير : ثوب بدون أكمام من ثياب
الصوفية .

(٦) المقدمة ص ٣٣٢ .

(١) في علم الفلك عند الشيعة الشمس :

محمد ، والهمر : علي ، والزهران : فاطمة ، والفرقدان :
الحسن والحسين .

(٢) Massignon, Mutanabbi devant le

siècle ismaélien de l'Islam, p. 7.

في إجابة دعواتهم ونصحهم للخلاق ، وقيل إذا مات أحدهم أبدل الله مكانه آخر ، فهم لا ينقضون حتى تقوم الساعة ، ويقال هم أربعون رجلاً في أقطار الأرض»^(١) وليس كل ما في هذه الأبيات من أثر التصوف هو أنه استعار لفظة الأبدال من الصوفية ، بل إننا نراه يتحدث عن ممدوحه كأنه يتحدث عن رجل مبارك من رجالهم ، بل إنه يتحدث حديث المشعوذين منهم ، وإلا فما هذا الماء الذي يمنع الزلزال ويشفي الأعلال ؟ . وفي كل مكان من شعره نجد أثر هذه الشعوذة وما يتبعها من أفكار الصوفية ومعانيهم . والحق أن المتنبي كان ينزع بشعره منزعاً صوفياً يحاول به أن يجدد في فنه ، ولكنه تجديد غريب ، إذ ما يزال يتصنع لأفكار المتصوفة من حلول وغير حلول يطرز بها أشعاره وقصائده ، وقرأ هذا البيت :

تجلّى لنا فأضأنا بهِ كأننا نجومٌ لقينا سُعودا

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

وحالاتُ الزمان عليك شتى وحالكٌ واحدٌ في كل حالٍ
واصطلاح الخواطر في مثل قوله :

علمٌ بأسرارِ الدياناتِ والتلغى له مخاطرٌ تفضحُ الناسَ والكُتُبَا
واصطلاح الباطن والظاهر في مثل قوله :

فإذا احتجبتَ فأنتَ غيرٌ مُحجَّبٍ وإذا بطنتَ فأنتَ عينُ الظَّاهِرِ
واصطلاح الحضور والغيبة في مثل قوله :

فدنتك نفوسُ الحاسدين فإنها معذبَةٌ في حضرةٍ ومغيبٌ

الرسالة القشيرية .

(١) التبيان ١٩٦/٣ .

(٢) انظر في هذا الاصطلاح وما بعده -

واصطلاح الزمان في مثل قوله :

نحنُ من ضايق الزمانُ له فيك وخانتته قُرْبِكَ الأيَّامُ

وقال الصاحب بن عباد معلقاً على هذا البيت الأخير : « إنه لو وقع في عبارات الجنيد والشبلي لتنازعت المتصوفة دهرأ بعيداً »^(١). ومثله الأبيات التي سبقته وكثير من أبيات أخرى أخرجها المتنبي لإخراجاً صوفياً وهي منتشرة في ديوانه وأقرأ له هذا البيت :

كَبُرَ العِيَانُ علىَّ حتى إنَّه صار اليقينُ من العِيَانِ تَوَهُماً

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

ولعل أهم قصيدة في ديوانه تصور هذا الجانب قصيدة الأوراجي التي سبقت الإشارة إليها إذ « هي القصيدة الوحيدة التي يعتمد فيها الشاعر إلى المذهب الرمزي ليرضى بمدوحه الذي كان يذهب مذهب التصوف ، وهي من هذه الجهة قيمة ، لأنها تُبين عن علم المتنبي في الخامسة والعشرين من عمره بمذاهب المتصوفة في الكلام ومنهجهم في الرمز والإيماء ، ولأنها تُظهر لنا الشاعر الفتي وقد ملك ناصية الفن حقاً ، واستطاع أن يصرِّفه كما يشاء ويهوى ، دون أن يجد منه مقاومة وامتناعاً ولأنها بعد هذا وذلك تكشف لنا عن براعة المتنبي لا في هذا النحو من التكلف الفني الذي كان مألوفاً في ذلك العصر والذي كان يعتمد قبل كل شيء على أوجه البديع ! بل في تكلف آخر لم يكن مألوفاً إلا عند المتصوفة والباطنية الذين يقصدون بالألفاظ والمعاني غير ما يفهم منها أصحاب الظاهر من عامة الناس وخاصَّتهم »^(٣).

والحق أن هذه القصيدة تجعلنا نطلع على جانب مهم في تعبير المتنبي هو

(٣) مع المتنبي ص ٢٠٩ .

(١) اليتيمة ١/١٤٥ .
(٢) تاريخ الفلسفة في الإسلام ص ٧٣ .

الجانب الرمزي الذي كان يستعيره من بيئة المتصوفة ، واقرأ له هذين البيتين في القصيدة إذ يقول :

لا تكثُرُ الأمواتُ كثرةَ قلَّةِ إلا إذا شَقَّيْتْ بِكَ الأحياءُ
والقلبُ لا يَنْشَقُّ عما تَحْتَهُ حتى تَحُلَّ بِهِ لك الشَّحْناءُ

فستراهما يحملان في أيديهما دليل هذه الرمزية ، وإلا فماذا يريد المتنبي بكثرة القلة ؟ وكيف تشق بصاحبه الأحياء ؟ وما هذا الانشقاق الذي يصيب به القلوب ؟ وما هذه الشحناء التي تحل بها ؟ لقد اضطرب شرح المتنبي في تفسير البيتين اضطراباً واسعاً^(١) . والمسألة أقرب مما تصوروا ، ومفتاحها أنه كان يعتمد في هذه القصيدة إلى المذهب الرزمي ليرضى بمدوحه الصوفي ؛ فهو هنا يرمز على طريقة الصوفية في عباراتهم التي لا تفهم ، وواضح أن المتنبي يرمز إلى الحلول في كثرة القلة . ولعل مما يصور هذه الرمزية أيضاً ما لا حظ له « ماسينيون » في بيت الشمس والهلل السابق وما لا حظ أيضاً في قوله :

أَحَادٌ أُمٌّ سُدَّاسٌ فِي أَحَادٍ لِيَيْلَتُنَا المَنْوُطَةُ بِالتَّنَادِ^(٢)

فقد فسّر هذا البيت بالبيت الذي يليه :

كَأَنَّ بَنَاتِ نَعَشٍ فِي دُجَاهَا خَرَائِدُ سَافِرَاتٍ فِي حِيدَادٍ

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

ومهما يكن فقد كان المتنبي يستعين بالأسلوب الرمزي في شعره وكان يستعيره من المتصوفة والمتشيعه جميعاً ، وإن الإنسان لا يكاد يقرأ في هذه القصيدة التي نحن بصدددها حتى يحس إحساساً واضحاً بأنه يقرأ لشاعر من طراز مخالف للمألوف من الشعراء ، وانظر كيف بدأ القصيدة :

(١) التبيان ٢٧/١ .

(٢) المنوطة: المعلقة . يوم التناد: يوم القيامة .
ويفصل شرح المتنبي بين البيتين ، ويقولون أحاد أراد
أحاد ومعنى الشطر الأول أو واحدة أم ست في واحدة
وأراد ليالي الأسبوع ، وجعلها اسماً ليالي الدهر

كلها لأن كل أسبوع بعده أسبوع آخر إلى
آخر الدهر ، فكأنه يقول : هذه الليلة واحدة
أم ليالي الدهر جميعها جمعت في هذه الليلة
الواحدة حتى طالقت فامتدت إلى يوم القيامة .
(٣) مع المتنبي ص ١٤٥ .

أَمِينٍ اَزْدِيَارِكِ فِي الدُّجَى الرَّقَبَاءُ إِذْ حَيْثُ كُنْتِ مِنَ الظَّلَامِ ضِيَاءُ
 فَإِنَّكَ تَرَاهُ يَسْتَأِي بِجَانِبِهِ عَنِ ذِكْرِ الأَطْلَالِ وَالدِّيَارِ إِلَى مَخَاطَبَةِ صَاحِبَتِهِ مَبَاشِرَةً
 كَمَا قَدْ يَفْعَلُ الصُّوفِيَّةُ فِي غَزَلِهِمْ ، وَاعْلَمْ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ لَمْ يُسَمَّ صَاحِبَتَهُ عَلَى طَرِيقَتِهِمْ
 وَاكْتَفَى بِأَنْ جَعَلَهَا ضِيَاءً لَا يَجِلُ فِي ظِلَامٍ إِلَّا وَيُنِيرُهُ . وَنَحْنُ نَجِدُ الشُّعْرَاءَ يَشْبَهُونَ
 صَوَاحِبَهُمْ بِالشَّمْسِ وَالقَمَرِ وَيَجْعَلُونَهُنَّ نُورًا وَضِيَاءً ، وَلَكِنَّ العِبَارَةَ فِي البَيْتِ وَنظَائِمِهَا
 وَمَا فِيهَا مِنْ الجَمْعِ بَيْنِ الظَّرْفَيْنِ (إِذْ حَيْثُ) تَدُلُّ عَلَى تَكْلِيفِ الشَّاعِرِ وَأَنَّهُ يَرِيدُ
 أَنْ يَعْبُرَ عَنْ مَعْنَى غَيْرِ طَبِيعِي ، مَعْنَى يَأْتِي بِهِ مِنْ بَيْتَةِ الصُّوفِيِّينَ لِيَسْتَوْلِيَ بِهِ عَلَى
 عَقْلِ مَمْدُوحِهِ وَكَانَ صُوفِيًّا ، وَانظُرْ إِلَى مَا يَعْتَقِبُ بِهِ عَلَى هَذَا البَيْتِ إِذْ يَقُولُ :
 قَلْتُ المَلِيحَةَ — وَهِيَ مَسْكٌ — هَتَكَهَا وَمَسِيرُهَا فِي اللَّيْلِ وَهِيَ ذُكَاءٌ (١)
 أَسْنَى عَلَى أَسْنَى الَّذِي دَلَّهْتَنِي عَنْ عِلْمِهِ فِيهِ عَلَى خَفَاءُ
 وَشَكِيَّتِي فَقَدْتُ السَّقَامَ لِأَنَّهُ قَدْ كَانَ لَمَّا كَانَ لِي أَعْضَاءُ
 فَإِنَّكَ تَلَاخِظُ كَأَنَّ شَاعِرًا مِنْ شُعْرَاءِ الصُّوفِيَّةِ هُوَ الَّذِي يُؤَلِّفُ هَذِهِ الأَبْيَاتَ ،
 فَقَدْ تَغَلَّغَتْ فِيهَا الأَفْكَارُ الصُّوفِيَّةُ إِذْ بَدَأَ فَعَبَّرَ بِالقَلْبِ عَنِ السَّيْرِ ، وَهُوَ تَعْبِيرٌ وَجَدَانِي ،
 ثُمَّ اسْتَمَرَ يَظْهَرُ تَدْلُهُ وَحَيْرَتُهُ فِي حَبِّهِ وَمَا أَصَابَهُ مِنْ نَحْوِ وَهْزَالِ عَلَى نَحْوِ
 مَا يُظْهَرُ العِشَاقُ مِنَ الصُّوفِيِّينَ المَلْطِيِّينَ .

وَكَثِيرًا مَا يَعْمَدُ إِلَى ذَلِكَ المَتْنِيِّ حَتَّى فِي أَشْعَارِهِ الأُخْرَى الَّتِي لَمْ يَمْدَحْ بِهَا
 أَحَدًا مِنَ المَتَّصِفَةِ ، وَهَلْ تَدْلُهُ فِي حَبِّهِ وَدَعَاوِهِ السَّقَمَ وَالنَّحْوِ فِي شَعْرِهِ إِلَّا أَثَرَ
 مِنْ آثَارِ هَذِهِ الصُّوفِيَّةِ المَصْطَنَعَةِ ، وَأَنَّهُ يَسْتَطِيعُ أَنْ يَجَارِيَ المَتَّصِفَةَ وَغَيْرَهُمْ مِنْ
 البَيْنَاتِ فِي أَفْكَارِهِمْ وَأَسَالِيِبِهِمُ الخَاصَّةِ .

٤

تَصْنَعُ المَتْنِيَّ لِلعِبَارَةِ الصُّوفِيَّةِ وَشَارَاتِهَا
 وَهَذِهِ الصُّوفِيَّةُ يُمْكِنُ أَنْ يُسَلَّحَظَ تَأْثِيرُهَا فِي شَعْرِ المَتْنِيِّ مِنْ جِهَةِ أُخْرَى غَيْرِ
 جِهَةِ الرَّمْزِيَّةِ وَالأَفْكَارِ وَالمَعَانِي ، إِذْ نَرَى فِي شَعْرِهِ تَأْثَرَ آخَرَ لَا يَأْتِي مِنْ أَنَّهُ يَسْتَعْبِرُ

(١) هتكتها : هتك لها . وذكاء : الشمس .
 وخبير مسيرها محذوف ، تقديره هتك لها .

أفكار المتصوفة ومعانيهم ، إنما يأتي من استعارته لطريقتهم في التعبير وما يتصل بها من ظروفها وأحوالها الخاصة ، فإن المتنبي حين عدل بشعره إلى العبارة الصوفية كان قد أسلم هذا الشعر إلى صعوبات في التركيب ، وهي صعوبات كانت تميز أساليب المتصوفة في هذه العصور ، لأن اللغة لم تكن قد اتسعت بعد لأداء أفكارهم ومعانيهم .

ومن أجل ذلك كنا نجد عند المتنبي كل ما يميز تعبير المتصوفة من انحرافات والتواءات كأن يُكثر من الضمائر أو من أسماء الإشارة أو من حروف النداء أو من التصغير فيبعث في التعبير حالاً غريبة من التعقيد . وقد يكون من الغريب أن نربط بين هذه الأشياء والتصوف ، ولكنها الحقيقة الواقعة ، وقد لاحظها القدماء في بعض الأبيات ، لاحظها صاحب اليتيمة^(١) في قوله يصف فرسا :

وتُسْعِدُنِي فِي غَمْرَةٍ بَعْدَ غَمْرَةٍ سَبُوحٌ لَهَا مِنْهَا عَلَيْهَا شَوَاهِدٌ^(٢)

وقوله :

وَلَوْلَا أَنْتَى فِي غَيْرِ نَوْمٍ لَبْتُ أَظُنُّنِي مَنِّي خِيَالًا

وقوله :

وَلَكِنَّكَ الدُّنْيَا إِلَى حَبِيْبَةٍ فَا عَنكَ لِي إِلَّا إِلَيْكَ ذَهَابُ

وواضح ما في هذه الأبيات من كثرة الضمائر ، وهي كثرة تأتي في أساليب المتصوفة لاعتمادهم في أشعارهم على فكرة الحلول وما يتفرع عنها من الملابس والتجريد ، حتى يستطيع الشاعر أن يستخرج من الفرس شواهد تشهد لها عليها ، وحتى يستطيع أن يتصور من نفسه خيالاً لحقيقته ، وحتى يملأ صاحبه عليه الدنيا فما له ذهاب ولا منصرف إلا إليه . وهذه الضمائر التي نلاحظها في تلك الأبيات نلاحظ مثلها أسماء للإشارة كثيرة في أبيات أخرى ، كقوله في قصيدة الأوراجي السابقة :

شديدة الجرى .

(١) اليتيمة ١/١٤٥ .

(٢) الغمرة : الشدة . السبوح : الفرس

لو لم تكن من ذا الوري اللذ منك هو عقيمت بمولد نسلها حواء

فقد جاء في البيت بذا واللذ كما جاء به وأخرج التعبير على هذا النحو الملتف لأنه يريد أن يعبر عن فكرة صوفية، هي فكرة الحلول، فهو يريد أن يقول إن ممدوحه من الوري والوري منه، كما يقول أصحاب الحلول في الذات العلية، ومن ذلك قوله في ممدوح آخر:

وبه يُضنُّ على البرية لا بها وعليه منها لعلها يوسى (١)

فهو يقارن بين ممدوحه وبين الوري ويتصوره تصور الصوفية لله، وهو لذلك يقع في الضمائر الكثيرة، كما يقع في أسماء الإشارة هي الأخرى على نحو ما نرى في مثل قوله:

يا أيها الملك المصطفى جوهراً من ذات ذى الملكوت أسمى من سما

فليس من شك أن (ذات ذى) هنا غريبة، ولكننا ننسى فالمتنبى يتصنع لتعبيرات صوفية. ولعل القارئ لاحظ هذا النداء الذي بدأ به البيت وقد أكثر منه في شعره كثرة مفرطة كقوله:

هدى برزت لنا فهجت رسيسا ثم انشيت وما شفيت نسيسا (٢)

وهو بيت يشعر الإنسان إزاءه كأنه صوفي لهذا البروز، ثم هذا الانثناء، ولكن الغريب فيه هو هذا النداء باسم الإشارة، ثم ما أغرب به على قارئه من حذف حرف النداء، واقرأ هذا البيت:

إذا عذلكوا فيها أجبت بأنة حبيبتنا قلباً فؤادها يا جمل

فإنك ترى اختلاطاً في الشطر الثاني، وليس لهذا الاختلاط من مصدر سوى أن المتنبى أكثر من النداء إذ أصل التعبير يا حبيبتى يا قلبي يا فؤادى يا جمل. وهو إكثار أوقعه فيه تصنعه لأساليب المتصوفة التي تعتمد على ألفاظ الكشف والمشاهدة، وبذلك تقرب من الأساليب الشفوية، ولعلنا بذلك نستطيع أن نعلل لكثرة

١) يوسى: من أسى عليه إذا حزن.

٢) الرسيس: مس الحمى، أراد ما

أسماء الإشارة في ديوان المتنبي ، فقد ذكر صاحب الوساطة أن ما يشعره من هذه الأسماء يُرَبِّي على ما يوجد في مجموعة من الدواوين القديمة^(١) : وكان الأقرب أن يكثر ذلك في القديم ويقل في الحديث لانفصال الشعر عن الأسلوب الشفوي ، ولأنه أصبح يُكْتَسَبُ كما يكتب النثر ، والمتنبي نفسه يقول في بعض أشعاره :
وأخلاقُ كافورٍ — إذا شئتُ مدحَهُ وإن لم أشأ — تُسَلِّي عليَّ وأُكْتَسَبُ

فهو يسمى النظم كتابة ، ولذلك كان من الحتم أن تكون به سمات الأسلوب الكتابي فكيف جاءت هذه الكثرة من أسماء الإشارة ؟ جاءتته — كما قلنا — من هذا التصنع لعبارات المتصوفة التي تعتمد على الكشف والمخاطبة في الحضرة ، كما جاءتته لنفس السبب هذه الكثرة من حروف النداء ، وكما جاءتته هذه الضمائر الكثيرة في شعره ، إذ كان يحاول أن يعبر تعبيرات صوفية تصور الحلول والتجريد والملابسة وما يتبع ذلك من الكشف والمشاهدة ، وكان التعبير عن هذه الأفكار لا يزال — كما أسلفنا — حديثاً في اللغة لم تلن له ولم تتحرن عليه ، فكانت تظهر هذه الانحرافات والصعوبات في الأسلوب .

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

إذا عدلوا فيها أحببتُ بأذنةٍ حُبَيْبَتَا قَلْبَا فُوَادَا هَيَا جُمْلُ

فنحن نراه يصغر حبيبته تصغير تعظيم ، ومن ذلك قوله الآنف الذكر :

أُحَادٌ أُمٌ سُدَّاسٌ فِي أَحَادٍ لُيَيْلَتُنَا الْمَنُوطَةُ بِالتَّنَادِ

فقد صغّر ليلة أيضاً تصغير تعظيم ، ويكاد الإنسان لا يجد شاذة من شواذ

التصغير إلا ولها أمثلة في شعره ، فهو يصغّر فعل التعجب كقوله :

أَيَا مَا أُحْيَيْسِنَهَا مُقْلَةً ولولا الملاحاةُ لم أعجبِ

ويصغر اسم الإشارة في قوله :

أذا الغُصْنُ أمْذا الدَّ عَصْ "أم أنتِ فتنة" وذِيَّالَّذِي قَبَلْتُهُ الْبَرِّقُ أمْ تُغْفَرُ
وعلى هذا النمط ما يزال يكثر من التصغير في ديوانه ، ولكن كيف نربط
بين التصغير وأسلوب المتصوفة ؟ إن الربط بينهما يكاد يكون غير واضح ، وقد
يكون أقرب من ذلك ما علل به العقاد هذه الظاهرة ، إذ ذهب إلى
أنها نتيجة غرور المتنبي وازدراؤه للأشياء أو هي متصلة بمبالغته فهو يباليغ
للتحقير^(١) ، غير أن هذا التعليل لا يثبت في نفس الظاهرة إذ نرى المتنبي
لا يقف بتصغيره عند التحقير ، بل يذهب به إلى التعظيم كما يذهب به إلى
التحقير ، على نحو ما رأينا في تصغيره لحبيبتة وليلته في البيتين الأولين .

والحق أن تعليل العقاد لا يطرد في أمثلة الظاهرة ، ولذلك كان
لا يصلح تفسيراً لها ، وكنا نرى أن من الأقرب أن نعلل لها بتصنع المتنبي لأساليب
المتصوفة ، إذ نراها تقترن بظواهر أخرى من شارات عباراتهم التي اقترضها منهم
كظاهرة أسماء الإشارة في البيت الأخير . ونحن نجد شاعراً صوفياً متأخراً
يصطنع هذا الأسلوب من التصغير في شعره وهو ابن الفارض ، وكان يكثر منه
كثرة مفرطة كما نرى في قصيدته الياثية^(٢) التي يقول فيها :

يا أَهَيْلَ الْوَدِّ أَنِّي تُنْكِرُو نِي كَهَيْلًا بَعْدَ عِرْفَانِي فُتِّي

واستمر يصغر على هذا النحو الذي نراه في كلمة فُتِّي ، وقد يبدو أن
هذه مقدمة لا تسوغ نتيجتها ، إذ المعقول أن يكون ابن الفارض تأثر أسلوب
المتنبي لأنه متأخر عنه . على أن ذلك هو ما نريد أن نثبت ، فقد اعتبر أسلوب
المتنبي أسلوباً صوفياً 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

(١) مطالعات في الكعب والحياة ص ١٢٤ . الخيرية) ص ٢٤ .

(٢) انظر ديوان ابن الفارض (طبع المطبعة

وغيرهم من متصوفة هذا القرن . وقد يكون من الغريب أن نذهب هذا المذهب بينما نعرف بأن المتنبي لم يكن متصوفاً ولكنها الحقيقة الواقعة ، فإن من يحاكون شيئاً يبلغون في محاكاته ما قد يقصر عنه أصحاب هذا الشيء أنفسهم ، ولذلك كان الممثل يضيف طعاماً جديداً إلى الدراما التي يمثلها ، ويعطينا متعة غير المتعة التي نحسها حين قراءتها منفردين ، لأنه يصور كل ما يمكن من حركات تصحب العبارات تصويراً يؤثر في نفوسنا تأثيراً بعيداً .

والمتنبي لم يكن متصوفاً ، إنما كان ممثلاً للتصوف يقترح عباراته في الشعر ، وما يزال يطلب جميع شاراتها وحركاتها ، وما يمكن أن تخرج فيه من ظروف مختلفة تكثر فيها الضمائر أو تكثر فيها أدوات النداء أو تكثر أسماء الإشارة ، وربما التقط في 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 ، وبلغ من تمثيله ما لم يبلغه أصحابه الأصليون . يقول الجاحظ : « إنا نجد الحاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئاً ، وكذلك تكون حكايته للخُرَّاساني 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 دَبُّوبَةَ الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينشق فلابقى حمار مريض ولا هَرم حَسِير ولا متعب بَهِير إلا نهق ، وقبل ذلك نسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ولا يتحرك منها متحرك ، حتى كان أبو دَبُّوبَةَ يحركه ، وكأنه قد جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد ، وكذلك في نباح الكلاب »^(١) .

وعلى هذا النحو الذي نراه عند أبي دَبُّوبَةَ كان المتنبي يحكى أساليب المتصوفة فيجمع كل الطرف والصور التي تمثل هذه الأساليب ، وكان يبلغ من ذلك ما لا يبلغه المتصوفة من أنفسهم ، بحيث لا نرانا نبعد إذا قلنا إن أهم شاعر يمثل

(١) البيان والتبيين ١/٦٩ وما بعدها .

عبارات المتصوفة ويصور أساليبهم - في أثناء القرن الرابع - هو المتنبي ، لأنه كان يحكى عباراته كل صيغهم ، ويصور في أساليبه كل صورهم وشاراتهم ، حتى ليحار الباحث ويظن أن المتنبي كان صوفيًا ، وهو ظن واهم ، فلو أنه كان صوفيًا ما بلغ هذا المبلغ من التقليد والمحاكاة والتمثيل ، إنما كان متصنعاً لهذا التصوف ، وكان لا يترك مظهرًا من مظاهره ولا إيماءة من إيماءاته إلا ويسلكها في عباراته ويجمعها في أساليبه .

على أن هذا الالتجاء لأساليب المتصوفة وما سبقه من التجائه لأساليب المتشيعه بعث فيه حالاً من الغلو والمبالغة في مدح أصحابه ، حتى ليخيّل إلى الإنسان - في كثير من الأحيان - أنه يقرأ مدحاً لإمام من أئمة التشيعه أو المتصوفة ، إذ كان يذهب مذهبهم في المبالغة ، فيخرج إلى ضروب غريبة من الغلو والإفراط ، وأقرأ هذه الأبيات التي يقولها في بعض مملوحيه :

لو كان ذُو الْقَرْنَيْنِ أَعْمَلَ رَأْيَهُ	لما أتى الظُّلُمَاتِ صِرْنَ شَمُوسَا
أو كان صادفَ رأسَ عَازَرَ سَيْفُهُ	في يومِ معركةٍ لأَعْيَا عَيْسَى
أو كان لُجُّ الْبَحْرِ مِثْلَ يَمِينِهِ	ما انشَقَّ حتى جازَ فيه مُوسَى
أو كان للنَّيرانِ ضَوْءٌ جَبِينِهِ	عُبِدَتْ فَصَارَ الْعَالَمُونَ مَجُوسَا

فإننا إن لم نعرف مَنْ قيلت فيه هذه الأبيات رجحنا أنه بديل من أبدال الصوفية أو نقيب من نقباء الشيعة . وحقاً أن هذه المبالغة أخذت تقل مضاعفاتها كلما تقدم به الزمن ولكنها استمرت معه حتى نراه يقول لعضد الدولة :

الناسُ كالعابدين آلهةٌ وعبيدُهُ كالموحِّدين اللهُ

وهذه المبالغة الغريبة التي نجدها عند المتنبي يمكن أن يعلّل لها من جانب آخر ، هو ما شاع في بيئة الأدباء والنقاد من الدعوة للمبالغة والغلو كما نرى عند قدامة^(١) . غير أنه يلاحظ أن شاعراً لم يبلغ من ذلك ما بلغه المتنبي ، إذ كانت تُذكى هذه الروح عنده بواعث من التشيع والتصوف . وعمم المتنبي هذه

(١) نقد الشعر (طبع القاهرة) ص ٣٥ .

المبالغة في 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 نوعاً من الإصرار الحداسى ، حتى ليحس الإنسان عنده في كثير من الأحيان بضرب من السقوط ، فإن الشعر إذا أفرط فيه الشاعر إفراطاً شديداً إلى درجة الغلو والمغلاة سقط إلى مستوى دون مستوى طبيعته الحقيقية ، وانظر إلى قوله :

لو كان علمك بالإله مقسماً في الناس ما بعث الإله رسولا
أو كان لفظك فيهم ما أنزل التوراة والفرقان والإنجيل

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

وإذا امرؤ مدح امرءاً لنواله وأطال فيه فقد أراد هجاءه
لوم يقدر فيه بعد المستقى عند الورود لما أطال رشاءه

والمتنبي لم يكن يطيل قصائده ، ولكنه كان يطيل أفكاره طولاً من نوع آخر ، هو هذه المبالغة التي تستقر دائماً في صياغة شعره وتستوعب مجهوداً واسعاً في التفكير والتصوير ، وهو مجهود شاق غير أنه لا يرضى النقاد ، إذ يكشف لهم سراً صاحبه ، وأنه يركب طرقاً ملتوية من التصنع في فنه ، ولكننا ننسى فنحن في القرن الرابع قرن التصنع ، ومن الخطأ أن نطلب إلى شاعر في هذا القرن أن يخرج على ذوق معاصريه وما كان يعجبهم من الإغراب في التعبير والأفكار ، وكأننا لم يبق لهم إلا أن يتصنعوا هذه الوجوه من التصنع لمبالغات شاذة ، أو عبارات مذهبية أو ثقافية منحرفة . وهي حال يمكن أن تُعد تفسيراً لما أصاب الشعر في هذه العصور — من جمود ، إذ يحس الشعراء بأنهم يبدئون ويعيدون في

أساليب موروثة ، فتحاول طائفة منهم أن تجدد في وسائل التعبير ، ولكنها تفضل الطريق ، إذ تتخذ هذا التجديد من استخدام مبالغة ، أو عبارة شيعية ، أو أخرى صوفية ، وبذلك دار الشعراء حول أنفسهم ، ولم يستطيعوا أن يجددوا تجديداً فيه زخرف وجمال إلا قليلاً .

٥

تصنع المتنبي للأفكار والصيغ الفلسفية

من أهم الوسائل التي كان يستخدمها المتنبي وغيره من الشعراء في هذه العصور وسيلة الفلسفة والثقافة اليونانية ، فقد كان يحاول أن يستوعب الأفكار والصيغ الفلسفية في قصائده ونماذجه حتى يتخلص قليلاً من صيغ الفن الثابتة وقوابله العتيقة ، وإن الإنسان ليحس دائماً عند المتنبي أنه كان يبحث عن صيغ جديدة للتعبير ، ولكنه لم يكتف بأن يخضع هذا البحث لتجاربه الخاصة في التعبير عن وجدانه وأفكاره ، إذ ذهب يقترض طائفة من الصيغ المذهبية أو الفلسفية ، وبذلك انصب كثير من تجديده على تغييره في القيود ووجوه التكلف . وقد تكون القيود القديمة جميلة ، فهي قيود فنية ، أما القيود التي جاء بها المتنبي فلم تكن فنية ، بل كانت شيعية أو صوفية أو فلسفية . على أنه لم يستطع أن يجرى في هذا الجانب الثقافي على الدرب الذي مهده أبو تمام ، فقد رأيناه يستخدم الثقافة والفلسفة استخداماً فنياً غريباً على نحو ما رأينا في وصفه لعمورية ، وكما رأينا في استخدامه لنوافر الأضداد ، الذي أحاله عن حقيقته الفلسفية وجعله وسيلة رائعة من وسائل الزينة في صناعته . أما المتنبي فقد نقل كثيراً من الأفكار والعبارات الفلسفية إلى الشعر ، ولكنه لم يحولها عن حقيقتها ، فالباحث يحس دائماً بمكانها وأنها مجتسبة ، اجتلبها الشاعر ليدل على ثقافته وليحقق لنفسه ما يريد من التجديد في صناعته . ولعل أول ما يقابلنا من ذلك حكمة الكثيرة التي شاعت في شعره ، وعُرف بها عند القدماء والمحدثين ، فهم يذكرون أن الصاحب بن عباد ألف رسالة لفخر الدولة بن (بويه) جمع فيها من شعر أبي الطيب زهاء ثلاثمائة وسبعين بيتاً تجرى

مجري الأمثال ، قال في مقدمتها : « وهذا الشاعر مع تميزه وبراعته وتبريزه في صناعته له في الأمثال خصوصاً مذهبٌ يسبق به أمثاله »^(١) ، وهذا المذهب الذي يشير إليه الصاحب في عمل حِكْمِهِ وصياغة أمثاله هو الذي يلفتنا من قوله ، فالصاحب يحس بأن المتنبي له مذهب خاص في صناعة الحكم والأمثال ، وهذا المذهب ليس شيئاً خاصاً بطريفة الصناعة ، وإنما هو قائم في الصناعة كلها ، فمن قبله لم يكن الشعراء يعدلون بشعرهم إلى كثرة الحكم والأمثال التي نجدها عنده على غير الإلف والعادة ، إذ يعتمد عليها في عمله اعتماد أصحاب المذاهب كما لاحظ الصاحب . ولم يكن المتنبي يأتي بهذه الحكم والأمثال من تجاربه الخاصة فحسب ، بل كان أيضاً يقرض أطرافاً منها من الفلسفة ، وتنبيهه لذلك معاصروه ، فكتب الخاتمي رسالة يبين فيها كيف استغلَّ صاحبنا حكم أرسطو وكيف صاغها شعراً ، فمن ذلك قوله :

يُرَادُ مِنَ الْقَلْبِ نِسْيَانُكُمْ وتَأْبَى الطَّبَاعُ عَلَى النَّاقِلِ

وأصله عند أرسططاليس « رومٌ نقل الطباع من ردىء الأطماع شديد الامتناع »^(٢) ومن ذلك قوله :

لَعَلَّ عَتَبَكَ مَحْمُودٌ عَوَاقِبُهُ فربما صَحَّتِ الأَجْسَامُ بِالْعِلَلِ

وأصله عند أرسططاليس « قد يفسد العضو لصالح أعضاء ، كالكيِّ والفَصْدُ اللذين يُفْسِدَانِ الأَعْضَاءَ لِصِلَاحِ غَيْرِهَا »^(٣) ، ومن ذلك قوله :

وَمَنْ يُنْفِقِ السَّاعَاتِ فِي جَمْعِ مَالِهِ مَخَافَةَ فَقْرٍ فَالَّذِي فَعَلَ الْفَقْرُ

وأصله عند أرسططاليس « من أفنى مدته في جمع المال خوف العدم فقد أسلم نفسه للعدم »^(٤) . وعلى هذه الشاكلة أخذ الخاتمي يحقق ترجمة هذه الحكم اليونانية إلى الشعر العزبي عند المتنبي حتى بلغ بها نحو مائة وعشرين حكمة . ومن يقرأ في ديوان المتنبي يحس إحساساً واضحاً بأن الشعر كان يعتمد

(١) ذكرى أبي الطيب لعبد الوهاب عزام

البيهة) ص ١٤٥ .

(٣) نفس المصدر ص ١٤٧ .

ص ٤١٧ .

(٤) نفس المصدر ص ١٥٠ .

(٢) الرسالة الخاتمية (من مجموعة التحفة

عنده على العقل المتفلسف والصياغة الفلسفية ، وقد ذهب يستخدم هذه الحكم ،
مضيفاً إليها ضرباً من الأقيسة المنطقية الدقيقة حتى ينال ما يريد من الدوى العالى :
وتركك في الدنيا دويّاً كأنّما تداولُ سَمْعِ المرءِ أنمْلُهُ العَشْرُ
لقد كان هذا التصنع للفلسفة والمنطق يُحدث له ذلك الدوى والضجيج الذى
يريده ، وبدأ - كما رأينا - فطرز شعره بأمثال الفلسفة اليونانية ، ثم أخذ
ينشر أسماء أصحابها في شعره من مثل أرسططاليس وبطليموس والإسكندر الأفروديسى
على نحو ما يلقانا في رائيته التى مدح بها ابن العميد كما أخذ يستعير ألفاظها
واصطلاحاتها ، كأن يستعير الحركة والسكون في قوله :

تناهى سكونُ الحُسْنِ في حركاتها وليس لراءٍ وجهها لم يمت عذُرُ
أو يستعير كلمة القياس الفاسد في قوله :

بشرُ تصوّر غايةً في آية تنى الظنون وتفسدُ التقيسا
أو يشير إلى بعض أفكار المتفلسفة وآرائهم في مثل قوله :

تخالف الناس حتى لا اتفاق لهم إلا على شجب والخلف في الشجب^(١)
فقبل تخلد نفس المرء باقية وقيل تشرك جسم المرء في العطب
وكأنه كان يشك في الروح وخلودها . ونراه يقول :

وترى الفتوة والمروة والأبوة في كل مليحة ضرأتها
هن الثلاث المانعاني لذتى في خلوتى لا الخوف من تبعاتها

يقول العكبرى في التعليق على هذين البيتين إنه يشير بذلك إلى قول المتفلسفة :
« إن النفوس تركت الشهوات البهيمية طبعاً لا خوفاً »^(٢) ، وقد نراه يعتدّ بمذهب
السوفسطائية في مثل قوله :

هونٌ على بصيرٍ ماشقٍ منظره فإنما يقظات العين كالحلم

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

تبخلُ أيدينا بأرواحنا على زمانٍ هن من كسبيه

(٢) التبيان ١/ ٢٢٨ .

(١) الشجب : الهلاك والموت .

فهذه الأرواحُ من جَوْهٍ وهذه الأجساد من تَرْبِهِ (١) وحاول صاحب خزانة الأدب أن يتهمه في عقيدته لبعض هذه الأبيات التي ذكرناها (٢) ، ، وينبغي أن نعرف أن هذه الأفكار لم تكن تأتي في شعره عن عقيدة أو مذهب ، إنما كانت تتسرب إليه من ثقافته الفلسفية . فهو ليس شاكاً وليس على مذهب الهوائية إنما هو شاعر من شعراء القرن الرابع الذين كانوا يتصنعون للأفكار والصيغ الفلسفية .

ومن الواجب أن تفصل بين المتنبي 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 » في بحثه وطريقته (٣) . وأكبر الظن أن هذا إسراف من العقاد ومن يذهب هذا المذهب في المقارنة بين أشخاص عاشوا في بيئات مختلفة وكانوا من أجناس مختلفة . ونحن لا ننكر أن هناك جانباً من الفكر مشتركاً بين الناس جميعاً ، ولولاه ما تفاهموا ، ولا قامت دراسة المنطق ، ولكن هذا الجانب يحسن أن لا نبالغ في تصوره وأن لا نضعه كأساس أو أصل للمقارنة في النقد ، واتخاذة دليلاً على ما نذهب إليه من آراء وأحكام ، وبخاصة إذا كانت هذه الآراء والأحكام تستمد من فكرة طائفة عند شاعر . وحقاً لو أن المتنبي فيلسوف لأمكن أن تقوم هذه المقارنة مع شيء من الاحتياط ، أما أن نستنتج فلسفته من فكرة طائفة نتخذها مذهباً له أو كالمذهب ، ثم نقارن بينه وبين فيلسوف غربي على أساسها ، فإننا نكون مبالغين مفرطين في المبالغة ، إذن لكان الشعراء السابقون جميعاً فلاسفة وفلاسفة عصريين . ولسنا نرتاب في أن مثل هذه الافتراضات والمقارنات توقع في شيء من التحكم ، وقد حمل عليها بلاشير في بحثه على المتنبي وهو محق فيما لاحظته عليها من إسراف (٤) . ومهما يكن فإن المتنبي لم يكن فيلسوفاً ، وإنما كان مثقفاً بالثقافة الفلسفية التي عاصرتة وقد أخذ يتصنع لها في شعره يستعير حكمها وبعض أفكارها ، وما يُطوى فيها من أقيسة منطقية وقوالب فلسفية حتى يعجب المثقفين من حوله ، إذ كانت هذه الأشياء التي تُجلب من الفلسفة تعتبر بدعاً طريفاً في هذه العصور .

(١) شرح الميون لابن نباتة المصري ص ١٧ . ص ١٤٤ - ١٧٤ .
 (٢) خزانة الأدب البغدادي ١/ ٣٨٠ .
 (٣) مقالات في الكتب والحياة المقاد
 (٤) R. Blachère, Abou t-Tayyib al Motanabbi pp. 311, 319.

المركب الفنى الفلسفى فى شعر المتنبى

هذه 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 مثلاً 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 ، فإنه من الممكن أن لا يكون العقل العربى أفاد كثيراً مما ترجم ، ولعل ترجماته لم تغير كثيراً فى أصول فكره وقواعد عقله . وهذا هو الذى جعلنا نقف فى الفصل الثالث من الكتاب الأول من هذا البحث 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 أحسنا بأنه ليس رائدنا أن نعرف أثر الثقافة الفلسفية عنده من عبارات الفلاسفة وأفكارهم التى استعارها ، بل طلبنا ذلك فى استخدامه لبعض الألوان الفلسفية « كلون نوافر الأضداد » وقد أحاله لوناً فنياً جميلاً ، وهنا تبيننا جانباً من قابلية العقلية العربية للتفكير اليونانى ، أو بعبارة أدق ، عقلية أبى تمام ، وما أصاب هذا التفكير عندها من تحول ، فهى تقبله

وتتفاعل معه ، بل هي تحوَّله عن طبيعته الفلسفية إلى طبيعة فنية ما يزال الشاعر يستخرج منها ألواناً تحيِّر وتعجب .

وهذا الاتجاه في البحث هو الذي نريد أن نعرف على ضوءه التصنع الفلسفي عند المتنبي وإلى أي حدّ استطاع الفكر العربي - في القرن الرابع - أن يمتزج بالفكر اليوناني . ومن يرى هذا الجهد الذي كان يقوم به المتنبي من نقل الحكم اليونانية إلى الشعر العربي لا يشك في أن هذا الشعر أخذ يتأثر بالصورة اليونانية ، ولسنا نقصد صورة النحو اليوناني أو البلاغة اليونانية أو الأخيلة اليونانية إنما نقصد صورة التفكير اليوناني ، فقد نفذ إلى الشعر وتشبث كثير من الشعراء به . على أنه يحسن بنا أن لا نبالغ ، فإن المتنبي يرينا حقاً قابلية العقليه العربية للتفكير اليوناني ، ولكنها قابلية من نوع آخر مغاير للنوع الذي رأيناه عند أبي تمام ، قابلية ليس فيها البهجة التي لاحظناها عنده في نوافر الأضداد إنما هي قابلية من طراز آخر ، قابلية معقدة ، إن صح هذا التعبير ، فالفلسفة لا تتحول إلى بدع من الفن ، إنما تؤثر تأثيراً قاتماً في الصياغة ، ويمكن أن نلخص هذا التأثير في كلمة « القوالب الفلسفية » فقد أخذ الشعراء يقترضون هذه القوالب ، وهذا أكثر ما عندهم من تجديد فلسفي في الشعر . وهو تجديد غريب لا ينوع في التفكير الفني إنما ينوع فقط في أساليبه ويصيبها بهذا التعقيد الذي تُعرّف به القوالب الفلسفية ، وما يتبعه من اللف والدوران وتداخل الأفكار تداخلاً لا عهد للغة العربية به قبل المتنبي إلا في القليل النادر ، أما هو فوسع هذا الجانب وحرص عليه حرصاً شديداً لأنه كان يودعه جانباً من سرّ تفوقه وسرّ تصنعه ؛ إذ كان يحتمل احتيالاً شديداً على شارات التعبير الفلسفي وسماته يدخلها في نماذجه ؛ كما نرى في مثل قوله :

الجيشُ جيشُكَ غير أنك جيّشُهُ في قلبِهِ ويمينِهِ وشمالِهِ

وليس في البيت غرابة ولا تعقيد ، ولذلك يبدو يسيراً سهل الفهم ، ولكن إذا أنعمنا النظر وجدنا فيه شيئاً يشبه أن يكون تعقيداً ، إذ يجعل المتنبي ممدوحه

جيشاً ؛ ويجعل الجيش جيشه ، وفي الوقت نفسه يجعله جيش الجيش ؛ فهو جيش دائر على نفسه ، أو هي فكرة فيها دور كما يقول أصحاب الفلسفة ، وليس من شك في أن المتنبي عمد إليها عمداً وتصنع لها تصنعاً ، وما الفرق بينه وبين غيره من شعراء عصره ممن لم يتشقفوا ثقافة فلسفية إن لم يأت بمثل هذه العبارات المتداخلة ؟ وانظر إلى قوله :

فَتِيَّ يَشْتَهِي طَوْلَ الْبِلَادِ وَوَقْتَهُ تَضْيِيقَ بِنَهْ أَوْقَاتِهِ وَالْمَقَاصِدُ

فإنك تراه لا يزال يتعمّل للأسلوب الفلسفي في تفكيره وصياغته ، وإلا فما هذا الوقت الذي تضيق به أوقات ممدوحه ؟ إنه وقت غريب لعله أشد غرابة من الجيش السابق الذي يدور على نفسه ، فقد جعل المتنبي الأوقات تضيق به ، أو بعبارة أخرى ما زال يتصنع حتى جعل الجزء أوسع من الكل ، فالأوقات تضيق بالوقت ضيقاً غريباً ، ولكن ما هي ميزة المتنبي إن لم يغرب على الناس بمثل هذه العبارات التي قد يحسون فيها خللاً ، ولكنه خلل محبوب في رأيه لأنه خلل فلسفي ، ما يزال به حتى يشوش على الناس أفكارهم ، وحتى يحدث من الارتباك والاضطراب بين المثقفين ما يستطيع أن يثبت به مهارته وتفوقه ، فإذا هو يخرج هذا الجيش الدائر على نفسه ، وإذا هو يحيل الجزء أكبر من الكل ، حتى يجعل لنفسه من شعره أبواقاً وطبولاً ، أو بوقات وطبولاً على حد تعبيره ، تعلن عن براعته وحذقه وإجادته ، وانظر إلى قوله :

وَلِكَ الزَّمَانُ مِنَ الزَّمَانِ وَقَايَةً وَلِكِ الْحِمَامُ مِنَ الْحِمَامِ فِدَاءً

فإنك تحس بلعب التعبير الفلسفي ، فالزمان يقي من الزمان وقاية غير مفهومة ، والحمام يفدى من الحمام فداء غير مفهوم أيضاً ، ولكنها الفلسفة التي تعلق بها المتنبي ما تزال تُسخرج له من الزمان زماناً يماثله ومن الحمام حماماً يشاكله ، وعلى هذا النحو نراه يقول بيته :

أَسْتَقِي عَلَى أَسْتَقِي الَّذِي دَلَّهْتَنِي عَنْ عِلْمِهِ فِيهِ عَلْتِي خَفَاءً

فإنه يأسف على أسفه أسفاً غير مفهوم ، فالأسف يركب أسفاً مثله ، كهذا

الزمان الذي يقي منه زمان مثله ، وهذا الحمام الذي يفدى منه حمام مثله ،
وما يزال هذا القانون من التوليد يلعب في فكر المتنبي وشعره حتى نراه يقول :
نِقَمٌ عَلَى نِقَمِ الزَّمانِ يَصُوبُهَا نِعَمٌ عَلَى النِّعَمِ الَّتِي لَا تُجْحَدُ
فالنقم على نوعين والنعم على نوعين ، وكل شيء يمكن أن يُستخرج منه شيء
آخر يماثله ، ويتحد معه ، فيقوم دونه ، أو يُصَبُّ عليه ، أو يركبه ركوباً غريباً .
وعلى هذا النمط ما تزال أساليبه تتشابك وتتداخل تداخلاً غير مألوف ،
تداخلاً يوقعه في مثل هذه الأساليب المنحرفة ، أو في مثل قوله :
إلى كمّ ذا التخلّف والتوّانى وكمّ هذا التّمادى في التّمادى

فالتمادى يتداخل في التمدادى هذا التداخل الغريب حتى يقلد المتنبي الفلاسفة
في أساليبهم الملتوية ، وما الفرق بين الشعر والفلسفة ؟ لأن كانت الفلسفة طرافة
أو كان فيها فنون من الطرافة ، فإن من الواجب أن تدخل هذه الفنون إلى دوائر
الشعر . غير أننا نلاحظ أن المتنبي إنما نظر إلى هذه الفنون من ظاهرها ،
فجاء يستوعب في شعره صيغها وقوالها ، ولم يستطع استخدامها استعمالاً فنياً
على نحو ما رأينا عند أبي تمام ، بل لقد كان يفهم هذا الاستخدام في حدود
أخرى ، هي أن ينقل التعبير الفلسفي إلى قصائده ونماذجه فإذا الجيش يدور هذا
الدوران الذي لا تألفه العقول البسيطة ، بل لا بد له من عقل متفلسف حتى
يفهم فكرة الدور وأنه جيش دائر في هذه الحلقة الفلسفية التي كان يعجب بها
المتنبي - فيما يظهر - إعجاباً شديداً . وعلى هذا النحو تضيق الأوقات بالوقت ،
بل ما تزال الأفكار تتوالد ، فكل فكرة لها خيالها ، بل لقد كان يرى خيال
خيالها على حدّ قوله :

إن المُعيدَ لنا المنامُ خيالهُ كانت إعادته خيالَ خياله

فهو يحفظ العهد ويذكر حبيبه دائماً ، وما يزال خياله يفد عليه حتى إذا نام
رأى خيال هذا الخيال ، بل إنه ليرى خيال هذا الخيال الثاني في يقظته ، وبخاصة
خيال خيال أفكاره الذي ما يزال يلحُّ عليه حتى يأتي له بهذه العبارات الفلسفية

المعقدة ، وهي عبارات كان يتعب في الحصول عليها تعباً شديداً ، أما قوله المعروف :

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنِ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ

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

أريدُ من زمنيَ ذا أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمَنُ

وقد شكَا في شعره كثيراً من سهاده وسهره ، إذ يقول :

كَأَنَّ الْجُفُونََ عَلَى مَقَلَّتِي ثِيَابٌ شَقِيقْنَ عَلَى تَاكَلِ

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

أَشْفَقُ عِنْدَ اتِّقَادِ فِكْرَتِهِ عَلَيْهِ مِنْهَا أَخَافُ يَشْتَعِلُ

فهو يشعر شعوراً واضحاً بأن الأفكار قد تشعل صاحبها ، ومن يدري فربما مرت به لحظة خييل إليه فيها أنه يشتعل بهذا الثقاب من الفلسفة الذي أشعل كل شيء في شعره . وليس من شك في أنه ثقاب محجب إلى نفوسنا ، غير أن المتنبي لم يحدث به ولا بغيره طرافة واسعة في شعره كما رأينا عند أبي تمام .

وكأنني بالمتنبي يلفتنا إلى شيء مهم في العقلية العربية وقابليتها للتفكير اليوناني في أثناء القرن الرابع ، فإنها تخلفت في كثير من جوانبها عن هذا التفكير ، وبخاصة في هذا الجانب الفني من الشعر الذي نقرأه عند المتنبي وأضرابه ، إذ نرى الفلسفة لا تحدث طرافة ولا تنوعاً في الأفكار إلا آماداً ضيقة ، إنما ينصب تأثيرها على جانب شكلي ، جانب العبارات والأساليب ، حتى ليحس الإنسان بأن الدفعة الهنيئة الطليقة التي مرت بنا عند أبي تمام حيث كانت الفلسفة تستخدم استخداماً فنياً خاصاً كأنها لون زاه ، هذه الدفعة يصيبها غير قليل من الجمود والركود ، وكان الشعراء لا يتعمقون التفكير اليوناني ، أو كأن هذا التفكير لا يتعمق عقولهم ،

فلا نراه يتحول عندهم إلى بدع وطرافة في التفكير ، وأيضاً فنحن لا نراه يحدث تنوعاً واسعاً في الخواطر والمعاني ، وكأن الفلسفة اليونانية تنحرف عن التفكير الفنى ، أو كأنها لا تمتاز بهذا التفكير امتزاجاً من شأنه أن يغير صورته وأوضاعه ، وإنما أكثر ما تحدثه في هذا الجانب ينصبُّ على تأثير شكلي في القوالب والعبارات ، كقول المتنبي :

قد كان يَمْنَعُنِي الحياءُ من البُكا فاليومَ يَمْنَعُهُ البُكا أنْ يَمْنَعَا

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

وعلى هذا النمط نرى المتنبي تنغمس عباراته في أصباغ الفلسفة ، ولكنه انغماس شكلي إذ يحاول أن يحقق لنفسه أوصاف قوالبها وخواص تراكيبيها ، أما بعد ذلك فإنها لا تتفاعل مع تفكيره ، ولا تنقله من حيز إلى حيز ، أو من عالم إلى عالم ، بل ما يزال متصلاً في أفكاره ومعانيه بالماضي ، لا يستطيع قضم علاقاته به . وإن الإنسان ليكاد يؤمن بأن التفكير اليوناني لم يحدث رجفة واسعة عند المتنبي وأضرابه ممن نحس عندهم بأن الفنانين ما يزالون يفكرون تفكيراً أقرب إلى الأسلوب القديم .

وحقاً إن الفلسفة اليونانية تُرجمت واستوعبها العرب ، وكان منهم مفلسفة ؛ ولكن يحسنُ دائماً أن نُميِّز بين هذه الموجة والتأثر العام في التفكير الفنى ، إذ نشعر بأن الفلسفة تختلط بهذا التفكير ، ولكنها فلما تمتاز به أو تتحد معه ، بل تستمر بينهما خطوط فاصلة ، إلا أن تُجلبَ بعض شاراتها وسماتها ، كما نرى عند المتنبي . ولكنها لا تتغلغل إلى باطن الشعر وباطن صياغته إلا قليلاً ، وحتى المعرى مع أنه نقل التفكير الوجداني إلى تفكير يشبه التفكير الفلسفي لم يستطع أن يحافظ على « الصياغة الباطنة » للأسلوب الفلسفي ، بل لقد ضلت منه في الطريق . ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن مياه التفكير اليوناني دخلت النهر العربي ،

ولكنها استمرت في كثير من جوانبه تجرى مع مياهه جنباً إلى جنب وقلمها اختلطت بها . قد تختلط في بعض المناطق ، ولكنها سرعان ما تعود إلى الانفصال .

٧

تصنع المتنبي للغريب من اللغة والأساليب الشاذة

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

ألا كلُّ ماشيةٍ الخَيْرِزَلَى فِداً كل ماشية الهَيْدَى (١)

فإنك تراه يخرجها إخراجاً لغوياً ، إذ يحشد فيها الألفاظ الغريبة حشداً ، وكأنه ليس له وجهة إلا أن يعبر تعبيراً لغوياً غريباً ، حتى ينال إعجاب اللغويين من أصحاب الغريب ، وكان القدماء يعرفون له هذه الرغبة من إظهار علمه وفضله ، يقول الصاحب بن عباد عنه : « ومن أهم ما يتعاطاه التفاضل بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة ، حتى كأنه وليد خيباء وغيدى لبن لم يسطأ الحضر ، ولم يعرف المآدر » (٢) ويعلل الصاحب لهذه الحال بأنه كان يقصد إلى التبدى في لفظه . والحق أنه لم يكن يقصد إلى التبدى فحسب ، إنما كان يريد أن يحقق لنفسه التفوق في أوساط اللغويين من أصحاب الغريب ، وأشار إلى ذلك العكبري إذ رآه يستخدم كلمة (تفاوح) في إحدى مدائحه لكافور ، وهي لفظة فصيحة إلا أنها غريبة ، فعلق عليها بأنه كان يأتي بهذه اللفظة وأمثالها لمن يكون بالمكان من العلماء والأدباء (٣) .

كان المتنبي يصنع الشعر — كما يقول العكبري — للفضلاء والعلماء

(١) الخيزلي : مشية فيها استرخاء . الهيدى : مشية فيها سرعة . يقول : فدت كل امرأة تمشى الخيزلي كل ناقة تمشى الهيدى .

(٢) اليتيمة للثعالبي ١/١٣٤ .
(٣) التبيان (العكبري على المتنبي) ٢/٢١٠ .

لا لكافور وأمثاله من الممدوحين ، ولذلك كنا نراه يحاول الإغراب بشعره وأساليبه ، وكان يطلب هذا الإغراب ويحققه لنفسه في صور مختلفة من التفلسف والتصوف والتشيع . وأخيراً في تلك الصورة الغريبة من الألفاظ اللغوية النادرة التي يريد أن يروع بها أساتذة اللغة والغريب ، فإذا هو يأتيهم بمثل «تفاوح» السابقة أو بمثل «جفخت» في قوله :

جَفَخَتْ وَهَمْ لَا يَجْفَخُونَ بِهَا بِهِمْ . شِيَمٌ عَلَى الْحَسْبِ الْأَعْرُ دَلَائِلٌ (١)

فقد كان يستطيع أن يضع مكانها فخرت ، ولكنه كان يريد الإغراب في اللفظ ، حتى يثبت مهارته وتفوقه في اللغة . ولعله من أجل ذلك كان يصوغ الأراجيز يحاكي بها رؤية والعسجاج وأبا النجم وأضرابهم ؛ وما يزال يكثر فيها من الغريب كثرة مفرطة . ولم يقف عند هذا الجانب بل طلب الشواذ في الحروف وبناء الأسماء وكأنه لم يترك لغة شاذة في حرف أو اسم إلا جلبها في شعره . وقد يكون من الطريف أن نتعقبه في شوارده اللغوية ، فمن ذلك استعماله للكَيْسِدَانِ بدلاً من الكذاب ، والتَّوْرَابِ بدلاً من التراب ؛ ومن ذلك أن يجمع كروباً على أكوب ، وبوقاً على بوقات ، وداراً على أدور ، وأرضاً على أروض ، وعيناً على أعيان ، وأخاً على إخاء ؛ ومن ذلك أن يأتي بربتاً بدلاً من ربما ، وأيماً بدلاً من إما ، وأولاك بدلاً من أولئك ، واللذ بدلاً من الذي ، وهنك بدلاً من إنك ، وهلمسناً بدلاً من هلموا ، إلى غير ذلك من لغات شاذة . ولولا خوف الإملال لأكثرنا من إحصاء هذه اللغات وعرضناها في أشعاره ، ولكنها كثيرة في ديوانه ، ويمكن الرجوع إليها ، وهي أكثر من أن ندل عليها .

على أن هذا التصنع اللغوي يلفتنا إلى تصنع آخر لعله أكثر تعقيداً ، وهو تصنعه للأساليب الشاذة ، فقد كان عالماً بالنحو ومشاكله ، وكان كوفي المذهب ، فنقل كثيراً من التراكيب الشاذة التي روتها الكوفة وخالفت بها على البصرة ، واعتمدها في صنع قصائده ونماذجه ، وكان ذلك يُعدُّ غريباً على الناس في

(١) جفخت : فخرت .

عصره ، إذ كانوا قد هجروا النحو الكوفي إلى النحو البصرى ، ولعله من أجل ذلك شُغف العلماء - كما أسلفنا - بشعره وشرحوه مراراً. ونحن نسوق جانباً من هذه التراكيب الكوفية الشاذة عنده ، يقول ابن الأنبارى : « ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز ترخيم الاسم الثلاثى إذا كان وسطه متحركاً ، وذلك نحو قولهم فى عتق ياعن وفى حَجْرٍ ياحج وفى كتف ياكث ، وذهب بعضهم إلى أن الترخيم يجوز فى الأسماء على الإطلاق ، وذهب البصريون إلى أن ترخيم ما كان على ثلاثة أحرف لا يجوز بحال^(١) . » . ويقول المتنبى :

أَجِدُكَ مَا تَنْفَكُ عَنْ تَفَكُّهِ عُمَ بنِ سَلِيْمَانَ وَمَالاً تُقَسِّمُ^(٢)

فيرخِّمُ كلمة عمر ويجعلها عم ، بل هو يرخم فى غير النداء كقوله :

مَهْلًا أَلَا لَلَّهِ مَا صَنَعَ الْقَنَاتَا فى عمرو حابٍ وَضِبَّةَ الْأَغْتَامِ^(٣)

يريد عمرو بن حابس . ويقول ابن الأنبارى « ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير الظرف وحرف الحذف لضرورة الشعر ، وذهب البصريون إلى أنه لا يجوز بغير الظرف وحرف الجر^(٤) . » . ويقول المتنبى :

حَمَلْتُ إِلَيْهِ مِنْ ثَنَاتَى حَدِيقَةٍ

سَقَاهَا الْحَجَى سَقَى الرِّيَاضَ السَّحَابِ

فيفصل بين السقى والسحاب بالمفعول على رأى الكوفيين ، ويقول ابن الأنبارى : « ذهب الكوفيون إلى أن أن الحديقة تعمل فى الفعل المضارع النصب مع الحذف من غير بدل وذهب البصريون إلى أنها لا تعمل مع الحذف من غير بدل^(٥) » . ويقول المتنبى :

وَتَوَقَّدَتْ أَنْفَاسُنَا حَتَّى لَقَدْ أَشْفَقْتُ تَحْتَرِقَ الْعَوَازِلُ بَيْنَنَا

قبيلة . الأغتام : الجهال الأغبياء .

(٤) الإنصاف ص ١٧٨ .

(٥) الإنصاف ص ٢٣٢ .

(١) الإنصاف طبعة أوروبا ص ١٥٦ .

(٢) أجلك : أهذا دائماً يجد منك . العانى :

الأسير .

(٣) عمرو حاب : عمرو بن حابس وهى

فينصب تحترق من غير أن . ويقول ابن الأنباري : « ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز أن يُستعمل ما أفعله في التعجب من البياض والسواد خاصة من بين سائر الألوان نحو أن تقول هذا الثوب ما أبيضه ، وهذا الشعر ما أسوده ؛ وذهب البصريون إلى أن ذلك لا يجوز فيهما كغيرهما من سائر الألوان »^(١) ، ومعروف أن حكم التفضيل كالتعجب في هذا الباب ، ويقول المتنبي :

ابْعَدْتُ بَعْدَتْ بِيَاضًا لَا بِيَاضَ لَهُ لَأَنْتَ أَسْوَدُ فِي عَيْنِي مِنَ الظُّلْمِ
وعلى هذا النحو يستطيع الباحث أن يجد كثيراً من الصيغ الكوفية الشاذة في ديوان المتنبي ، بل إنه ليجد في هذا الديوان شذوذاً أوسع من شذوذ النحو الكوفي حتى لكأنه مستودع للتراكيب الشاذة في اللغة ، إذ كان المتنبي يطلب كل غريبة أو شاذة في التعبير ، من ذلك أن نراه يتصنع لاستخدام لغة (أكلوني البراغيث) في مثل قوله :

نقديك من سَيْلٍ إِذَا سَيْلَ النَّدَى هَوَّلَ إِذَا اخْتَلَطَا دَمٌ وَمَسِيحٌ^(٢)
فإنه أتى بألف الاثنين مع ذكر الفاعل . ومن ذلك أن يرى بعض العرب لا يحرصون على التفریق بين المذكر والمؤنث في الأفعال والمشتقات^(٣) ، فيقلدهم في هذا الصنيع كقوله :

مُخَلِّي لَهُ الْمَرْجُ مَنْصُوبًا بِصَارِخَةٍ لَهُ الْمَتَابِرُ مَشْهُودًا بِهَا الْجُمُعُ
إذ كان القياس أن يقول منصوبة ومشودة ، ولكنه عدل إلى التذكير وهو يصنع ذلك كثيراً . ومن ذلك أن يجزم المضارع مع حذف لام الأمر في قوله :
جَزَى عَرَبًا أَمْسَتْ بِبِلْبَيْسِ رَبِّهَا بِمَسْعَاتِهَا تَقَرَّرَ بِذَلِكَ عِيُونُهَا
ومن ذلك أن يستعمل ليس استعمال الحروف كقوله :

بِقَائِي شَاءَ لَيْسَ هُمْ اِرْتِحَالًا وَحُسْنُ الصَّبْرِ زَمُوا لَا الْجِمَالًا
وليس من شك في أن المتنبي كان يعتمد إلى هذه الشواذ عمداً ، يقول ابن جني « إن كان في بعض ألفاظه تعسف عن القصد في صناعة الإعراب من

(١) الإنصاف ص ٦٨ .

هول لأعدائه .

(٢) المسيح : العرق يمسح عن الجسد . يقول :

(٣) الإنصاف ص ٣٢٣ .

إن يملوحه عند العطاء سيل لسائليه وفي الحرب

التمسك بأهداب شاذ أو حمّل على نادر فمن غير جهل كان منه ولا قصور عن اختيار الوجه الأعراف له ، (١) . ولكن ابن جنى يترك الظاهرة من غير تعليل ، وتعليلها ما كررناه كثيراً من أن المتنبي كان يتصنع لمثل هذه الأشياء في شعره ، حتى يستحوذ على إعجاب المتقنين من حوله .

ولعل القارئ لاحظ أن هذه هي المرة الأولى التي نصادف فيها شاعراً عباسياً يتصنع في شعره تصنعاً نحويّاً ، فمن قبله لم يكن الشعراء يكافون أنفسهم الوقوف على المذاهب النحوية ومعرفة ما بينها من خلاف ، ولم يكونوا يتعمقون دراسة النحو على هذه الصورة التي رأيناها عند المتنبي ، وإن هم تعمقوا في ذلك فإنهم ما كانوا يتصنعون له في شعرهم ، أما المتنبي فإنه كان يحرص على التصنع له ، حتى يستولى على أذهان اللغويين والنحويين فإذا هو يفتجهم بمثل قوله السابق :
نَحْنُ مَنْ ضَايِقَ الزَّمَانَ لَه فِيكَ وَخَانَتْهُ قُرْبَكَ الْأَيَّامُ

وإذا هم مضطربون في التأويل والتفسير ، فكيف عدى الفعل ضايق باللام وهو متعدّ من غير لام ، وما هذا الارتباك الغريب في تعبيره الذي يحسه الإنسان ولا يستطيع وصفه ؟ إنه لارتباك يريد المتنبّي إرادة ، فإذا هو يفصل الفعل من المفعول ويعديه باللام حتى يحدث ما يريد من خلل وتشويش ، وأصل التعبير : نحن من ضايقه الزمان فيك . وكان المتنبي لا يرى طرافة في تعبيره فيعمد إلى هذه الطرافة النحوية ، ويخرجه هذا الإخراج المشوش حتى يحدث له الضجيج النحوي الذي كان يريد .

٨

تعقيد المتنبي للموسيقى الإيقاعية في الشعر

هذا الجانب من الانحراف في أسلوب المتنبي يجعلنا نلتفت إلى ظاهرة مهمة حدثت في الحركة الإيقاعية لموسيقى الشعر في أثناء هذه العصور ، فقد رأينا شعراء

(١) ذكرى أبي الطيب ص ٣٥٨ .

القرنين الثاني والثالث يصفون شعرهم تصفية شديدة حتى يحدثوا به نوعاً من الاتساع في التعبير ، وحتى يشاكلوا بين الأصوات ومعانيها مشاكلة دقيقة ، واتخذنا البحترى رمزاً لهذه العناية البالغة بتجاوب النبرات في الشعر ، وكيف أنه أحدث في الموسيقى مرونة غريبة بملاءمته الدقيقة بين الكلمات والحركات والسكنات ملاءمة نُظِّمت في نسق فني بديع ، ولكننا لا نصل إلى القرن الرابع حتى تحتبس هذه الموسيقى الإيقاعية للشعر في صناديق من التعقيدات في القافية على نحو ما سنرى عند المعري ، أو في النغمات الداخلية نفسها كما نرى الآن عند المتنبي ، إذ اعتمد على هذه الشواذ النحوية يحدث بها ما يريد من الخلل والتشويش في موسيقى الشعر وإيقاعاته .

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

وهذا الخلل الموسيقي عند المتنبي يجعلنا نذكر خلافاً مماثلاً من بعض الوجوه في الموسيقى الحديثة ، إذ نرى الفنون تتعقد ويظهر المذهب الرمزي في الشعر والتصوير ، كما تظهر طائفة من الموسيقيين على رأسها رافل (Ravel) تحاول أن تبعث حركة جديدة في فنهم وكأنما يعجزها التجديد الصريح المستقيم ، فتلجأ إلى إحداث نغمات شاذة في « الرُّقْم الموسيقية » تخالف مألوف البسيكولوجي والعادة ، حتى تستحوذ على إعجاب الناس بالخروج على الطرق الموروثة . وهو خروج كمخرج المتنبي يحدثه الموسيقيون في السمع بصنع نغمات غير مألوفة ، نغمات ناشئة ، يقصدون إليها قصداً ويعمدون إليها عمداً . وكان المتنبي يحدث في موسيقى شعره ما يماثل هذه النغمات الناشئة من بعض الوجوه ، إذ ملأه بفنون من الانحرافات والشذوذات ، وقد فتح ابن هشام في كتابه المغنى فصلاً استعرض فيه

طرفاً من صيغها وصورها ، وانظر إلى قوله الذي سبق أن أنشدناه :
 وفاؤكما - كالرَّبْعِ أشجاء طاسمه - بأن تُسْعِدنا ، والدمعُ أشفاه ساجمه
 فقد قدّم في البيت وأخر حتى أحدث الخلل المقصود . وإنه لخال غريب
 يكشف جانباً من المهنة عند شعراء القرن الرابع ، إذ كانوا يلجئون إلى مثل هذا
 الارتباك في ترتيب ألفاظ البيت فيحدثون هذا الخلل الذي يمكن أن نسمي
 موسيقاه باسم « الموسيقى ذات النشاز » وانظر إلى هذا البيت المذكور آنفاً :
 قَلتُ المليحة - وهى مسكٌ - هتكتها
 ومسيرها في الليل - وهى ذكاء -

فقد أحدث المتنبي ارتباكاً موسيقياً في الشطرين ؛ ويظهر ذلك من الرجوع
 إلى النحو ، فإن الشطر الأول يتكون هكذا : مبتدأ - حال - خبر ، أما
 الشطر الثاني فيتكون هكذا : مبتدأ - ظرف - حال ، وحذف الخبر للعلم به ،
 أى أن مسيرها في الليل هتك لها . رأيت كيف استطاع المتنبي بثقافته النحوية
 أن يحدث هذه الموسيقى الجديدة الغريبة ؟ إن هذا هو بدعُ القرن الرابع إذ
 يعتمد الشعراء إلى التعقيد في شعرهم فنوناً من التعقيدات ، وهى تعقيدات
 لا تلائم أذواقنا ولكنها كانت تلائم أذواق الفنانين في هذه العصور .

والحق أننا لا نصل إلى المتنبي حتى نحس بتصنع شديد في الشعر يتناول
 تعبيراته كما يتناول توقيعاته ، فما يزال الشاعر يعدل إلى انحرافات موسيقية أو ثقافية ،
 وما من شك في أننا لا نعجبُ بهذه الحال التي صار إليها الشعر . وليس معنى
 ذلك أننا نمنع الشاعر من البحث عن وسائل جديدة في التعبير والتوقيع بل نحن
 نرى ذلك ضرورياً للإفصاح عن حوادثنا الوجدانية التي تتطور وتتغير وتتحول
 دائماً ، وهى في كل حال من تطورها وتغيرها وتحولها محتاجة إلى وسائل جديدة
 في التعبير عن هذه الأوضاع المختلفة ، وكان المتنبي يجدُّ في هذه الوسائل ،
 ولكنه لم يعتمد في ذلك على الأساليب الفنية نفسها بل راح يقترض من بيئات
 المتشعبة والمتصوفة والمتفلسفة أفكاراً وألفاظاً لا عهد للشعر ولا للفن بها ، وليست
 مما تلائم طبيعته ، بل لقد بالغ فذهب إلى بيئة اللغويين والنحويين يستمد منها

صوراً من الألفاظ ليحدث بها شيئاً من الخلل والارتباك في موسيقاه . وهذه كل وسائل الجديدة ، وهي وسائل قد تفصح عن ثقافة ؛ ولكنها لا تفصح عن طرافة في التفكير الفنى نفسه ولا عن تنوع في آفاه وآماده ، وحقاً إنه عُنِيَ بشيء من الوسائل القديمة ، وسائل الاستعارة والمشاكلة والجناس والطباق ، ولكنها كانت تأتي 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 المتنبي عن هذه الوسائل التى تجمدت فى تاريخ الفن إلى وسائله الثقافية الجديدة . وفى هذه الوسائل تستقر مهارته فى صنع القصيدة العربية ، وهى مهارة تدل على أن آماذ الشعر الفسيحة أخذت تضيق منذ القرن الرابع ، فلم يعدل الشعراء إلى تنوع فى التفكير الوجدانى ، إنما عدلوا إلى هذا التصنع الثقافى يؤدون به إيماءة مذهبية أو شارة فلسفية أو شاذة موسيقية .

٩

حكم عام على تصنع المتنبي وشعره

لعلنا لا نغلو إذا قلنا إن المتنبي استطاع مع كل ما رأيناه عنده من ضروب تصنع مختلفة أن يخلق فى أسمى أفق للشعر العربى ، إذ كان لشعره - ولا يزال حيوية وطلاوة وروعة تأخذ بالألباب على الرغم من 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 المتنبي من معجمات مستغلقة إنما يقتصر على القسم الأول من شعره الذى نظمه فى الحدائث . وهذا وهم من اليازجى ومن لَسَفَ لَفَهَ فقد استمرت هذه المستغلقات فى شعره حتى التنفسات الأخيرة من حياته ، وغاية ما فى الأمر أن مقدره المتنبي على صوغ العبارة ونمو هذه المقدره على طول الزمن هو الذى يخفى على النقاد هذه الجوانب

من التصنع التي وقفنا عندها حتى ليخيّل إليهم وقد رأوها متجلية في شعره الذي نظمه في الشباب وقبل أن تكتمل له مهارته الفنية أنها انقطعت بعد ذلك ، وهي لم تنقطع يوماً لسبب بسيط هو أن المتنبي كان يأتي بهذه المستغلقات عامداً إذ كان يتخذها مذهباً له في صناعة شعره طوال حياته . على أنه ينبغي أن نشير - من طرف آخر - إلى أن اليازجي لم يكن يريد بمستغلقات المتنبي ما وصفناه من ضروب تصنعه المختلفة ، فإنه لم يحاول أن يدرسه دراسة منظمة يعرضه في أثنائها على ثقافات عصره ويرى مدى تأثيره بها في الصياغة ، فشيء من ذلك لم يفكر فيه اليازجي ، إنما أراد ما في شعر حدائته من تكلف والتواء . وهي سمة تكاد توجد عند جميع الشعراء في الأدوار الأولى من حياتهم فإنهم يبدؤون مقلدين متكلفين ، وما يزال الشاعر يتقلب في هذا الدور حتى يتبين نفسه فيستقل عن سابقه ويستحدث لنفسه مذهباً جديداً ، ومع ذلك فإن مذهب المتنبي في التصنع بدا فيه منذ الأدوار الأولى من حياته الفنية ، ولذلك أشرنا إلى رأى اليازجي مخافة أن يقرأه بعض المحدثين فيظن أن المتنبي إنما كان يلتزم ما أشرنا إليه من تصنع في أوائل حياته الفنية فقط ، بينما هو في الواقع شيء عام في هذه الحياة ، يبدأ معه في حدائته ويستمر معه في هرمه وشيخوخته . وقد يكون من الغريب حقاً أن المتنبي استطاع أن يضع هذه الأشياء في شعره دون أن تلتفت إليها جمهرة النقاد سوى ما كان من الثعالبي في يتيّمته ، وقد عرض لها عرضاً عاماً ، ينقصه التنظيم ، تنظيم المادة وتنظيم الفكرة ، والخروج من ذلك إلى بيان طريقة المتنبي في صناعة شعره . وأكبر الظن أن كثيراً من النقاد المحدثين إنما خفيت عليهم هذه المواد من التصنع بفضل ما أشاعه المتنبي في شعره من حيوية وجمال ، مردّهما - في رأينا - إلى خمسة جوانب . ونحن نقف قليلاً لتفسير هذه الجوانب حتى يستطيع القارئ أن يحكم حكماً دقيقاً على شعره وما يستوعبه من تصنع في طرف وضروب جمال في طرف آخر .

أما الجانب الأول فهو غزله في شعره بالأعرابيات إذ يشعر قارئ ديوانه بأن الشاعر يجذبه من حياته المتحضرة المعقدة وما فيها من تكلف إلى البداوة والبساطة

وأحضان الطبيعة ، وأيضاً فإن العناصر البدوية في الشعر العربي تكسبه ضرباً من الجلال والروعة ، وقد يكون مرجع ذلك إلى أن هذه العناصر البدوية تجعلنا نذكر الحجاز وما به من أماكن مقدسة ، ولذلك كثر حشداً أما كنه في شعر الشيعة والمتصوفة ، وسرى مهياراً في الفصل التالي يُعنى بهذا الجانب عناية واسعة في غزلياته . ومهما يكن فقد عُنى المتنبي في غزله بالبدويات وفضلهن على قريناتهن من أهل الحضر ، وعبر عن ذلك أجمل تعبير . إذ يقول :

مَنْ الْجَادِرُ فِي زِيِّ الْأَعْرَابِ حُمْرُ الْحُلِيِّ وَالْمَطَايَا وَالْجَلَابِيبِ؟^(١)
 إِنْ كُنْتَ تَسْأَلُ شَكًّا فِي مَعَارِفِهَا فَتَنْ زَوْرَةَ لَكَ فِي الْأَعْرَابِ خَافِيَةً
 أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي
 قَدْ وَافَقُوا الْوَحْشَ فِي سُكْنَى مَرَاتِعِهَا
 جِيرَانُهَا وَهُمْ شَرُّ الْجِوَارِ لَهَا
 فَوَادُ كُلِّ مَحَبٍّ فِي بَيْوتِهِمْ
 مَا أَوْجَهُ الْحَضْرَ الْمُسْتَحْسِنَاتِ بِهِ
 حُسْنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِتَطْرِيهِ
 أَفْدَى ظَبَاءَ فَلَاقَ مَا عَرَفْنَا بِهَا
 وَخَالَفَ سَوَاهَا بِتَقْوِيضٍ وَتَطْنِيبِ^(٢)
 وَصَحْبُهَا وَهُمْ شَرُّ الْأَصْحَابِ
 وَمَالُ كُلِّ أَخِيذِ الْمَالِ مَحْرُوبِ^(٣)
 كَأَوْجُهُ الْبَدَوِيَّاتِ الرَّعَائِبِ^(٤)
 وَفِي الْبَدَاوَةِ حُسْنٌ غَيْرُ مَجْلُوبِ
 مَضْغُ الْكَلَامِ وَلَا صَبْغُ الْحَوَاجِبِ

وقد استخرج المتنبي كثيراً من نغم هذا اللحن ونشره في جميع أطراف ديوانه ، وليس من شك في أنه نغم محبب إلى كثير من النفوس التي تميل إلى البساطة والتي لا تعرف مضغ الكلام ولا تعجب بصبغ الحواجب .

هذا أحد الجوانب الخمسة التي جعلنا نعجبُ بشعر المتنبي ، أما الجانب الثاني فهو ضرب من التشاؤم يبدو في ديوانه ، وقد جعله برماً بالدهر ساخطاً على الناس حتى لكأنه ناثر على الدنيا . وهي ثورة يرجعها ماسينيون - على

(٣) المحروب : الذي ذهب ماله .
 (٤) الرعابيب : جمع رعبوب ، وهي المرأة البيضاء المتلثة .

(١) الجادر : جمع جؤذر ، وهو ولد البقرة الوحشية . والاستعارة واضحة .
 (٢) التقويض : رفع الحيام ، والتطنيب : نصبها .

نحو ما مر بنا - إلى قرمطيته . فقد كان القرامطة ثائرين على الدهر والناس
ونواميس المادة وفي رأينا أنها ثورة نابعة من نفسه كأن يقول :

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا وَعَنَا هُمُ مِنْ شَأْنِهِ مَا عَنَا
وَتَوَلَّوْا بَغُصَّةَ كُلِّهِمْ مِنْهُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضَهُمْ أَحْيَانَا

أو يقول :

رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّى فُؤَادِي فِي غِيْشَاءِ مَنْ نَبَالِ
فَصِرْتُ إِذَا أَصَابَتْهُ سَهَامُ تَكَسَّرَتِ النَّصَالُ عَلَى النَّصَالِ

أو يقول :

وَلَا صَارَ وَدُّ النَّاسِ خَيْبًا جَزَيْتُ عَلَى ابْتِسَامِ ابْتِسَامِ
وَصِرْتُ أَتَشْكُ فِيمَنْ أَصْطَفَيْهِ لَعَلِّي أَنَّهُ بَعْضُ الْأَنْسَامِ

وعلى هذا النمط نراه ساخطاً في ديوانه على الدهر والناس وجمتمعهم الفاسد
سخطاً شديداً . والإنسان لا يقرأ فيه وفي أبي العلاء حتى يشعر بالصلة الواضحة
بين الشاعرين في تشاؤمهما . وكأني بأبي العلاء لم يصنع أكثر من تنميته لهذا
الجانب الذي وجدته عند أستاذه المتنبي . وقرأ هذا البيت :

وَمَا الدَّهْرُ أَهْلٌ أَنْ تُؤَمَّلَ عِنْدَهُ حَيَاةٌ وَأَنْ يُشْتَقَّ فِيهِ إِلَى النَّسْلِ

فإنك ترى فيه جانباً من منهج أبي العلاء في حياته إذ حرم على نفسه الزواج
كما حرم عليها طلب النوال من الخلفاء والأمراء . ومعروف أنه أشاع هذا النهج من
التشاؤم في لزومياته . على أنه ينبغي أن نعرف أن المتنبي لم يكن يائساً في
تشاؤمه على نحو يأس أبي العلاء . إنما هو يتشاءم تشاؤم المحروم الذي يحس
بلذائذ ومسرات في الحياة لا يستطيع أن يناها ، ولعله من أجل ذلك كان يُعلن
عشقه للدنيا وعشبه عليها فهي صادة عنه مدلثة عليه ، يقول :

وَمَنْ لَمْ يَعْشَقِ الدُّنْيَا قَدِيمًا وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الْوَصَالِ

ويقول :

وَلذِيذُ الْحَيَاةِ أَنْفَسُ فِي النَّفِّ سِ وَأَشْهَى مِنْ أَنْ يُجَمَّلَ وَأَحْلَى

وإذا الشَّيْخُ قال أفٌ فما مـ ل حياةً وإنما الضعف ملاً

ويقول :

أرى كلنا يبغى الحياة لنفسه حريصاً عليها مستهماً بها صبباً
فحب الجبان النفس أوردته التقى وحب الشجاع النفس أوردته الحرباً
وواضح ما في البيتين الأخيرين من احتكام للقياس ، وكان المتنبي يُعنى
في شعره بأقيسة المنطق ، وأكثر من هذه الأقيسة في ديوانه كثرة مفرطة ، وهي
تعطى شعره ضرباً من الحدة في التعبير والإحكام في التفكير . ومهما يكن فإن
المتنبي لم يكن متشائماً على هذا النحو الذي نجده عند أبي العلاء إذ لم يكن يرفض
الدنيا إنما كان يشعر إزاءها بالحرمان الشديد ، ومع ذلك فليس من شك في أنه
هو الذي أهّل لكل ما نجد عند أبي العلاء من تشاؤم ونقد للحياة الاجتماعية ،
وحتى مشكلة الحياة والموت التي وقف عندها أبو العلاء كثيراً في لزومياته نجدها
عند المتنبي أيضاً إذ يقول :

نحن بنو الموتى فما بالننا نعاف ما لا بد من شربه
تبخل أيدينا بأرواحنا على زمان هي من كسبه
فهذه الأرواح من جوه وهذه الأجسام من تربه
لو فكر العاشق في منتهى حُسن الذي يسببه لم يسبه
لم ير قرن الشمس في شرقه فشكمت الأنفُس في غربه
يموت راعي الضأن في جهله موتة جالينوس في طبه
وربما زاد على عمره وزاد في الأمن على سيربه (١)

وهذا الجانب من التشاؤم والتفكير في حقائق الحياة انطوى فيه جانب ثالث
كان القدماء يعجبون به إعجاباً شديداً ، وهو جانب الحكم والأمثال ، وقد
ساق منها العكبري في القسم الأول من شرحه على المتنبي نماذج كثيرة قدّم لها
بقوله : « وقد أجمع الحنذاق بمعرفة الشعر والنقاد أن لأبي الطيب نوادر لم تأت
في شعر غيره وهي مما تخرق العقول ، منها قوله :

(١) السرب هنا : النفس .

وما الحُسنُ في وجه الفتى شرفاً له إذا لم يكن في فعله والحلائقِ
وقوله :

أتى الزمانَ بنوهُ في شبيبهه فسرَّهم وأتيناهُ على الهرمِ
وقوله أيضاً :

ولم أرَ في عيوبِ الناسِ شيئاً كَنَقْصِ القادرينَ على التَّمامِ
واستمر العكبري يحشد حِكماً وأمثالا كثيرة ، وعَقَّبَ على حشده بقوله :
«فهذا الذي لم يأت شاعرٌ بمثله ، ولكن الفضل بيد الله يؤتيه من يشاء ، ويؤتي
الحكمة من يشاء»^(١) . ومعروف أن المتنبي استعان - كما مرَّ بنا - في صناعة هذه الحكم
بما قرأه في عصره من حِكَمٍ نُسبت إلى أرسططاليس . ومهما يكن فقد رفع هذا
الجانب كثيراً من شعر المتنبي إذ عالج أطرافاً من علل الإنسانية مبيناً لأدوائها
كما أدلى بكثير من الآراء التي تزيد من خبرتنا بالإنسان وطباعه والحياة
وتصاريفها ، تعينه في ذلك عين واعية بصيرة .

وليس ذلك كل ما يرفع من المتنبي في ديوانه ، فهناك جانب رابع لا يقل
أهمية في رأينا عن الجوانب السابقة ، وهو تغنيه بالبطولة ، إذ كان سيف الدولة
أمير حلب هذه الولاية الصغيرة يقف في عصر المتنبي درعاً للأمة العربية يحميها
من دولة الروم الشرقية ، فجدَّ المتنبي هذه البطولة فيه ، وتغنى بها غناء حاراً حتى
ليتفوق على أقرانه من الشعراء الذين مدحوا قادة العرب وأبطالهم تفوقاً بيناً ، ومرجع
ذلك - في رأينا - إلى سببين : أما السبب الأول فواضح ، وهو موقف سيف
الدولة من الروم وحمائته للعرب ، وكان المتنبي يشعر بعروبته شعوراً عميقاً ،
وأما السبب الثاني فيرجع إلى أن المتنبي نشأ ثائراً ، يريد أن يرد للعرب دولتهم
المفقودة ، وحمل السيف ، وسله ، ولم يكتب النجاح لثورته ، غير أن نفسه
ظلت تموج بالثورة ومنازلة الأعداء وأيضاً فإن المتنبي كان فارساً يمجّد الفروسية :
وبذلك اجتمعت له عناصر مادية ونفسية كثيرة جعلت وصفه لحرب سيف الدولة
شُعلاً من الحماسة القوية كأن يقول :

(١) البيان ١/١٦١ .

له عَسْكَرًا خَيْلٌ وَطَيْرٌ إِذَا رَمَى بها عَسْكَرًا لَمْ يَبْقَ إِلَّا جَمَاعِمُهُ
فَقَدْ مَلَّ ضَوْءُ الصَّبْحِ مِمَّا تُغَيِّرُهُ ومَلَّ سَوَادُ اللَّيْلِ مِمَّا تَزَاحِمُهُ
ومَلَّ القَنَا مِمَّا تَدُقُّ صُدُورُهُ ومَلَّ حديدُ الطُّنْدِ مِمَّا تَلَاطِمُهُ
سحابٌ مِنَ العِقْبَانِ يَزْحَفُ تَحْتِهَا سحابٌ إِذَا اسْتَسْقَمَتْ سَقَمَتِهَا صَوَارِمُهُ

ومن أروع ما يصور احتدام مشاعر العروبة في نفسه قوله مخاطباً سيف الدولة وقد انتصر على الروم في درب القلة :

لَقِيتَ بِدَرْبِ القُلَّةِ الفَجْرَ لُقْمِيَّةً شَفَتَ كَسَدِي وَاللَّيْلُ فِيهِ قَتِيلُ

فقد جعل انتصاره يشفي غيظ نفسه ، وتصور فترة الحمد السابقة لهذا الانتصار ليلاً ثقيلاً ، وهو ليل لم يلبث أن طعنه سيف الدولة طعنة نجلاء ، فتبلسج الظفر ونشر نور الفرحة في النفوس

وعلى هذا النمط اندفع المتنبي في شعره يتغنى ببطولة سيف الدولة ، وهو غناء لا شك في أن كل نفس عربية تجد فيه صورة روحها وقوميتها وكل ما تعتر به من فتوة وقوة ضد أعدائها الذين تنازلهم وتحققهم محققاً . وانطوى في هذا الغناء جانب خامس ، هو تعبير المتنبي عن طموحه واعتداده بنفسه وترفعه عن كل من حوله كأن يقول :

يَجَادِرُنِي حَتَفِي كَأَنِّي حَتَفُهُ وَتَسْكَرُنِي الأَفْعَى فَيَقْتُلُهَا سَمِي^(١)
كَأَنِّي دَحَوْتُ الأَرْضَ مِنْ خَبْرَتِي بِهَا كَأَنِّي بَنَى الإسْكَندَرُ السَّدَّ مِنْ عَزْمِي^(٢)
أَوْ يَقُولُ :

وَفِي النَّاسِ مِنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ وَمَرْكُوبُهُ رِجَالُهُ وَالثَّوْبُ جِلْدُهُ
وَلَكِنْ قَلْبًا بَيْنَ جَنْبِي مَا لَهُ مَدَى يَنْتَهِي بِي فِي مَرَادِ أَحَدُهُ
أَوْ يَقُولُ :

إِذَا غَامَرْتَ فِي شَرَفِ مَرْوَمٍ فَلَا تَقْسَعْ بِمَا دُونَ النُّجُومِ
فَطَعْمُ المَوْتِ فِي أَمْرِ حَقِيرٍ كَطَعْمِ المَوْتِ فِي أَمْرِ عَظِيمِ
وَلَيْسَ مِنْ شَكِّ فِي أَنَّ المَتَنَبِيَّ كَانَ مَوْفَقًا حِينَ وَضَعَ هَذِهِ النِّعْمَةَ فِي شِعْرِهِ ،

(٢) دحا : بسط .

(١) تنكز : تلعس .

لسبب طبيعي وهو أن كل عربي ينطوى عليها ، ينطوى على الثقة بالنفس التي لا حد لها وما يتصل بها من الأنفة والإباء والشعور بالكرامة ومن أجلها كان شعر المتنبي يلتصق بنفوس العرب على مدار الزمن ويشغفون به شغفاً شديداً .

ولكن هذا كله ينبغي أن لا ينسينا ما قلناه ، فقد كان المتنبي شاعراً ماهراً ، واستطاع بمهارته أن يخفي حقيقة فنه وصناعته عن كثير من المستمعين والنظارة ، وأعاناه في ذلك أنه كان صاحب صوت ضخم لا يرتفع به حتى يحدث جلبة شديدة . وهذا نفسه ما ضلل النقاد قديماً وحديثاً في فهمه ، فقد تابعوه في وصفه للأعرابيات وتشاؤمه وحكمه وتمجيده للبطولة العربية وفخره وطموحه إلى المعالي وترفعه عن الدنيا ونسوا نسياناً تاماً أنه شاعر متصنع يحترف التصنع في شعره للثقافات المختلفة ، إذ يحاول أن ينقل إيماءة شيعية أو صوفية ، وشارة فلسفية أو منطقية ، وشارة لغوية أو نحوية ، وشارة تركيبية أو موسيقية ، وبذلك كان قطباً كبيراً في مذهب التصنع ، بل لقد كان المفتاح الذي أخذت تتساقط منه نغمات هذا المذهب في قصائد الشعراء ونماذجهم .

١٠

شعراء اليتيمة وتصنعهم

وإذا تركنا المتنبي إلى غيره من شعراء اليتيمة الذين عاصروه أو جاءوا من بعده وجدناهم يذهبون مذهبه في هذا التصنع الثقافي ، وهو تصنع لا يضيف طراقة فنية إلا هذا النسق من حشد الأسماء والمصطلحات في عبارات الشعر وأساليبه ، وكأنما عجز الشعراء في هذه العصور عن التجديد المستقيم فلجئوا إلى هذه الطرق الملتوية كما نجد عند القاضي التنوخي^(١) والبُستي^(٢) والصاحب بن عباد^(٣) وأضرابهم ، وإن الإنسان ليشفق على هؤلاء الشعراء الذين يطمحون إلى التجديد فيضلون السبيل ، بل هي الحضارة العربية التي ضلت سبيلها ، فلم تعد تستطيع التعبير عن الوجدان ، إلا هذا التعبير المعقد الذي تثقله مصطلحات

(٣) يتيمة ٢٣١/٣ .

(١) اليتيمة للثعالى ٣١٠/٢ .

(٢) يتيمة ٢٩٤/٤ .

الثقافات المختلفة وما يمكن أن يسقط من آرائها. وهي آراء قلما تُستوعبُ وتتحول إلى فن كما كان الشأن عند أبي تمام حين رأيناه يحول الألوان القائمة التي يستعيرها من الثقافة والفلسفة إلى فن ، فالتاريخ يتحول إلى فن ، وكذلك الفلسفة تتحول إلى فن ، وكل نبع ثقافي يتحول إلى نبع فني تضيء مياحه بألوان جديدة ، هي ألوان الوادي العربي الذي تتحول إليه والذي يحيلها إلى بدع من الزخرف والتصنيع. ونحن لا نتقدم بعد أبي تمام حتى يتسع مجرى الثقافة العربية لكثرة ما دخل فيه من جداول الثقافات الأجنبية وخاصة الجداول اليونانية، ولكن أحداً من الشعراء لا يستطيع أن يستغل الموارد الأجنبية كما كان يستغلها أبو تمام فهي لا تُستشَفَدُ ، ولا تستوعبُ ، ولا تتحول إلى تراث عربي ، بل تبقى على حالها ، وكل ما هناك أنها تستعار كما رأينا عند المتنبي ، حين كان يستعير من الثقافات المختلفة ، ومع ذلك فربما كان المتنبي خير الشعراء الذين جاءوا بعد أبي تمام في استغلال الثقافات استغلالاً فنياً ، فقد استطاع أن يتقل جانباً من حكم أرسططاليس يفسر الحياة ومشاكلها وخاصة ما اتصل بالناس وطبائعهم ، مما أعطى لشعره مسحة من الروعة ، وهو كذلك حين ينقل عن التصوف أو التشيع كان يريد أن يحول هذه التعبيرات المذهبية إلى تعبيرات فنية ، وكأني به كان يريد أن يستوعب في شعره كل ثقافة وكل فلسفة .

والحق أن المتنبي خير شاعر في القرن الرابع نهض بأعباء التصنيع الثقافي ، إذ كان يوازن بينه وبين التعبير الفني ، فلم يسقط عنده الشعر العربي ، بل استمر له كثير من الروعة ، غير أننا لا نتركه إلى معاصريه ومن جاءوا بعده حتى نجدهم يتخلفون عنه ، فإن أحداً منهم لم يستطع أن يستوعب جانباً من الحكمة ويحوّله إلى شعر على نمط ما رأينا عنده ، إلا ما كان من المعرى وتفكيره الفلسفي ، وسنعرض له في فصل خاص ، أما الشعراء الآخرون فقد اقتصر تجديدهم على نقل المصطلحات الخاصة بالثقافات ، دون أن تتحول عندهم إلى جمال أو ما يشبه أن يكون جمالاً .

على كل حال لم يستطع شعراء اليتيمة أن يستغلوا هذا الجانب من التصنيع

التقافى استغلالاً قيماً إلا ما نراه عندهم من نقل المصطلحات ، وكذلك كان شأنهم في استغلال ألوان التصنيع الحسية ، فقد استحالت عندهم إلى ألوان باهتة ، ليس لها الجمال والتعبير الزخرفى الذى رأيناه فى القرن الثالث . لم تعد ألواناً زاهية ، إنما أصبحت ألواناً من طراز آخر ، لم تعد شيئاً وتصنيعاً ، بل أصبحت تكلفاً وتصنعاً كما رأينا فى الفصل السابق عند المتنبي والأواء الدمشقى وغيرهما حين كانوا يستخدمون الطباق والجناس والتصوير ، وكأما 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 . وحقاً إن الشعراء أكثروا من استخدام ألوان التصنيع ، حتى ليوشك بعضهم أن يتخصص بلون من ألوانها ، كما نجد عند البُستى الذى يقول فيه الثعالبي إنه « صاحب الطريقة الأنيقة فى التجنيس الأسيس ، البديع التأسيس ، وكان يسميه المتشابه ، ويأتى فيه بكل طريقة لطيفة »^(١) ومن الحق أن البُستى عجز عن استخدام هذا اللون استخداماً فنياً على نحو ما رأينا عند أبي تمام إذ كان يمزجه بالتصوير ، بل كان يمزجه بالعقل والفكر الدقيق . وقرأ للبُستى هذا الجناس^(٢) :

لم تر عيى مثله كاتباً لكل شىءٍ شاءَ وشاءَ
يُبْدِعُ فى الكُتُبِ فى غيرها بدائعاً إن شاءَ إن شاءَ

فإنك تراه يجانس بين الكلمات جناساً شكلياً ، لا عقل فيه ولا فكر ولا خيال ولا تصوير . وقد استخدم الشعراء كثيراً من ألوان التصنيع ، ولكن على هذه الطريقة التى نراها عند البُستى حيث لا يُشْفَعُ اللون بفكر يغير فى شياته ، بل هو لا يُشْفَعُ بالألوان الأخرى من التصنيع الحسى كما رأينا عند أبي تمام ، حين كان يمزج بين الألوان الحسية مزجاً دقيقاً ، 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 البيتمة فقط ، بل أيضاً عند من جاعوا بعدهم فى مصر والأندلس .

(٢) بيتمة ٢٩١/٤ .

(١) بيتمة ٢٨٤/٤ .

فَقَدَّتْ أَلْوَانَ التَّصْنِيعِ الْحَسِيَّةِ - عِنْدَ شِعْرَاءِ الْيَتِيمَةِ وَمَنْ جَاءَ بَعْدَهُمْ - قِيَمَتَهَا كَزِينَةَ وَزَخْرَفٍ ، فَقَدْ اسْتَحَالَتْ إِلَى تَكْلُفٍ وَتَصْنِيعٍ خَالِصٍ . عَلَى أَنَّهُ كَانَ يَنْجُمُ بَيْنَ الشِعْرَاءِ أحياناً مَنْ يَرْفُضُ الْإِغْرَاقَ فِي التَّصْنِيعِ وَيُعْنَى بِصِفَاءِ تَعْبِيرِهِ كَأَبِي فِرَاسِ الْحَمْدَانِيِّ وَالشَّرِيفِ الرَّضِيِّ ، وَلَا بَدَأْنَ نَخْصُ كَلَامِنِهِمَا بِكَلِمَةٍ قَصِيرَةٍ لِمَا حَازَا مِنْ شُهْرَةٍ .

أبو فراس الحمداني

هو الحارث بن سعيد بن حمدان ، ولد سنة ٣٢٠ للهجرة ، وكان أبوه حينئذ والياً على الموصل ، أما أمه فكانت رومية ، ولم تكد الحياة تتقدم به حتى قُتِلَ أبوه غدرًا ، فكفلته أمه ، ورعاه نخسته وابن عمه سيف الدولة ، فلما استقل بحلب كان ساعده الأيمن فعيّنه والياً على منبج وحرّان وأعمالهما . وما زال ينازل الروم معه حتى أصابوا منه غيرة سنة ٣٥١ فأسروه وظلّ في أسره أربع سنوات كان يكتب في أثناءها ابن عمه ليفديه ، وهو يتراخى في فدائه ، حتى لا يفكّ عنه أسره دون بقية الأسرى من المسلمين الذين وقعوا في قبضة الروم . وظل سيف الدولة يتحيّن القرص حتى كانت سنة ٣٥٥ فاقتداه هو وغيره منهم . وسرعان ما توفّى سيف الدولة فحدثت أبا فراس نفسه بالثورة على ابنه أبي المعالي ، لكن جنده تغلبوا عليه وقتلوه سنة ٣٥٧ .

نحن إذن بإزاء بطل من أبطال الحمدانيين ، وقد استيقظت فيه شاعريته منذ مطالع شبابه ، واتجه بها إلى الغزل والفخر بأسرته والاعتداد بشجاعته وغنائه في الحروب هو وآله وقراهم لكتائب الروم وغير الروم على شاكلة قصيدته المشهورة :
 سيد كرنى قوى إذا جددَّ جدهم وفي الليلة الظلماء يُفستقدُ البدرُ
 وفخره يمتلئ بالحوية لأنه يصور فيه واقعاً لا وهماً من أوهام الخيال . وجدرته شعبيته - والحمدانيون جميعاً شيعة - إلى نظم قصائد في آل البيت يتعرض فيها أحياناً لخصومهم العباسيين . وخير أشعاره جميعاً روميته التي نظمها في أسره والتي كان يرسل بها إلى سيف الدولة معاتباً لتقاعسه عن فدائه ، وهي تكتظ بالحنين إلى الأهل والشكوى من الدهر والرفاق ، ومن روائعها قصيدته التي

يخاطب فيها أمه^(١) والأخرى التي يرثيها بها رثاءً حاراً^(٢). وهو بارع في تصوير أحاسيسه ومشاعره ، سواء تحدث إلى ابن عمه وهو في أسره^(٣) أو مخاطب حمامة تنوح^(٤) ، أو صور ليلة من ليالي حبه^(٥) . غير أن شعره في جملته لا يصعد إلى الأفق الذي كان يخلق فيه المتنبي ، لسبب بسيط وهو أنه أمير مترف ، يتناول شعره كما يتناول حياته في يسر وسهولة .

الشريف الرضى

هو محمد بن الحسين الموسوى ، ولد ببغداد سنة ٣٥٩ للهجرة ، وكان أبوه نقيب العلويين وعنى بتخريجه على كبار الأساتذة في عصره من أمثال ابن جني ، الذي لانشك في أنه دفعه دفعاً إلى حفظ شعر المتنبي ومحاكاته ، إذ كان يُعجب به إعجاباً شديداً . وكان الرضى شاعراً بارعاً كما كان عالماً بارعاً ، وله مؤلفات كثيرة في تفسير القرآن الكريم وغيره . ولما توفي أبوه عيَّنه بهاء الدولة البويهى نقيباً للأشراف العلويين سنة ٣٩٧ ثم خلع عليه لقبى الرضى والشريف ، وظل موقراً مهيب الجانب إلى أن توفي سنة ٤٠٦ .

وهو في شعره يُكثر من مديح الخلفاء العباسيين لعصره وأمرائه بنى بويه ووزرائهم ، إلا أنه يتوقّر في مديحه ولا يسف إلى مغالاة أو غلو ، بل يحتفظ بكرامته ، وهى كرامة تُردُّ إلى طيب محتده ومكانته في بيته وعصره . وكل من يقرأ ديوانه يحس الصلة واضحة بينه وبين المتنبي ، فقد كان يحتذى على شعره احتذاء ، ولعل ذلك ما جعله يكثر من الفخر والاعتداد بنفسه كما أكثر من نقد الأخلاق وأحوال المجتمع والناس من مثل قوله :

وخلائق الدنيا خلائق موميس للمنع آونة وللإعطاء
طوراً تبادلك الصفاء وتارة تلقاك تُنكرها من البغضاء

(٣) راجع الروميات في الديوان .

(٤) الديوان ٣/٣٢٥ .

(٥) الديوان ٣/٣٩ .

(١) انظر ديوان أبي فراس (نثر سامى

الدهان - طبعة المعهد الفرنسى بدمشق) ٣/٣٣٠ .

(٢) الديوان ٢/٢١٥ .

واستمر يشكو من الدهر كأن يقول :

فأين من الدهر استماعٌ ظلامتي إذا نظرت أيامه في المظالم
ولم أدّر أن الدهر يخفض أهله إذا سكنت فيهم نفوس الضراغم

وهي شكوى ترددت كثيراً في هذا العصر عند الشريف وغيره من الشعراء ، فقد كان هناك من الكآبة في الحياة الإسلامية العامة - بسبب ما أصابها من اضطراب سياسي واجتماعي - ما جعل الشعراء يرددون هذا اللحن ، وكان الشريف من أكثر الشعراء ترديداً له متأسياً - كما قلنا - في صنيعه بالمتنبي ، وأكثر مثله من الحكم في شعره كقوله :

إذا أنت فتششت القلوب وجدتها قلوب الأعدى في جسوم الأصادق
وأيضاً فقد قلده في غزله بالأعرابيات وما ينطوي معها من ذكر العيس والبيد كقوله :

وعُجنا العيس توسعنا حنيناً تغنيننا ونوسعها بكاءً

وقوله :

حيياً دون الكثيب مرتع الظبي الربيب

ولهذه الغزليات حيز واسع في ديوانه ، وهو يطبعها بطوابع من العفة والطهر ، ودائماً يردد ذكر مواضع نجد والحجاز فعمشوقاته دائماً حجازيات . وله في ذلك قطع رائعة مثل مقطوعته المشهورة :

يا ظبيّة البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

وتوسع في هذا الموضوع كما توسع في الحكم ، غير أنه ينبغي إذا ذكرنا المتنبي معه أن نضعه في مرتبة متخلفة عنه ، إذ يتفوق المتنبي عليه في جمال التعبير وقوته . على كل حال كان الشريف يحاكي المتنبي ويلفق كثيراً من معانيه وحكمه في نماذجه ؛ وقد عمّ التلفيق من حوله في هذه العصور ، إذ نرى الشعراء يلفقون نماذجهم من الخواطر الموروثة والأفكار المطروقة . ولعل مهيار خير شاعر يصور هذا الجانب في الشعر العربي إذ لم يكن يستعين على شعره بثقافة ولا فلسفة ، وكان أجنياً عن اللغة ، وحاول أن يطيل في قصائده ، فظهر تلفيقه مكشوفاً ، ولذلك سنقف عنده في الفصل التالي حتى نتمثل هذا الجانب الفني من صناعة الشعر العربي تمثلاً واضحاً .

الفصل الثالث التصنع والتلفيق

في كل ناد نازح غائب
تعرض أيام التهانى بها
تميس منها بين أيامكم
لشها التحصين عن غيركم
لها حديث بكم حاضر
ما تعرض المعشوقة الماطر
خاطرة يتبعها الخاطر
وهى على أبوابكم مسافر
(مهيار)

١

مهيار : أصله وتشيعه ومزاجه

قلنا في آخر الفصل السابق إن الشعر العربي انتهى إلى ظاهرة عامة من التلفيق في خواتمه وصنع عباراته وأساليبه ، ولعل خير شاعر ينسب هذا الجانب هو مهيار بن مرزويه الديلمي الفارسي الأصل ، وُلد في بغداد على ما يظهر حول سنة ٣٦٠ للهجرة ونشأ مجوسياً على دين آبائه ، وعُنى أبوه بتعليمه العربية ، فلما شب التحق كاتباً بالدواوين . ولزم الشريف الرضى ، وأسلم على يديه سنة ٣٩٤ وعليه تخرّج في الشعر^(١) ، وهو فيه تلميذ له حقاً ، سواء في مدائحه أو في غزله الحجازى أو البدوى ، وإن كنا نلاحظ عنده أنه شديد الزئنى وأنه لا يكاد يترك أميراً بويهياً ولا خليفة ولا وزيراً ولا عيناً من أعيان بلده إلا ويمدحه . وليس في ديوانه أثر واضح لفارسيته سوى شعوبية تردد في تضاعيفه ، وقد ذكر في مديحه لفخر الملائك نار السّدق ، وهو عيد مجوسى للنار ، فقال :

وكل نارٍ على العشاق مضرمة* من نار قايّ أو من ليلة السّدقِ

(١) وفيات الأعيان لابن خلكان ١٤٩/٢ .

وما زال ببغداد حتى توفى سنة ٤٢٨ . ويقول أبو الفرج الجوزي إنه لما أسلم صار رافضياً غالباً ، يذكر الصحابة بما لا يصلح ، وينقل أن شخصاً قال له : يا مهيار ، انتقلت بإسلامك في النار من زاوية إلى زاوية ، قال وكيف ذلك ؟ قال لأنك كنت مجوسياً فأسلمت فصرت تسب الصحابة^(١) . ونرى من ذلك أن مهيار كان أجنبيّاً عن اللغة ، وسرى أنه كان لذلك تأثير واسع في صناعة الشعر عنده ، إذ كان يضلُّ - في أحوال كثيرة - التعبير عن المعاني الدقيقة ، فيسقط إلى ألوان من الإسفاف تذيب سر المهنة عنده ، ولذلك كان لا يحسن التعبير الحادّ عما في نفسه . وليس من شك في أن هذا الجانب يعد عنده موضع طرافة بالقياس إلى غيره من شعراء الفُرس الأولين كبشار وأبي نواس ، فقد نشأوا نشأة عربية وثقفوا باللغة ثقفاً ؛ جعلهم ينسلخون عن وراثاتهم وسلاتقهم اللغوية الخاصة ، أما مهيار فقد سلمت له نشأة فارسية أو قل مجوسية ؛ ولذلك كانت قصائده تمتلئ بنوافذ يُشرف منها الإنسان على فارس ، ولولا أنه أخذ نفسه بالأسلوب العربي وتخرّج على يد شاعر عربي أصيل ؛ هو الشريف الرضي ، لكان لفارسيته وأجنبيته عن اللغة العربية أثر أوسع مما نرى الآن في ديوانه . وكان يشعر بهذا الجانب شعوراً متأصلاً في أعماق نفسه ، ولعل ذلك ما جعله يقول في وصف أشعاره :

حُلِّي من المعدن الصّريح إذا غَشَّ تجارُ الأشعار ما جتلبوا
تَشكرُها الفُرسُ في مدحك لا مَعْنَى وترضَى لسانها العَرَبُ

فهيار كان يشعر شعوراً عميقاً بفارسيته ، وكان يرى أن لهذه الفارسية سمات خاصة في شعره ، وهو يرجع هذه السمات إلى ما يسميه المعنى ، ولكن كلمة المعنى واسعة ، ولعل خيراً من ذلك أن نسميها الروح الفارسية فليس في معاني مهيار ما يمكن أن نسميه فارسيّاً . على أن هناك جانباً مهماً كان يؤثر في شعر مهيار تأثيراً واسعاً وهو ما يمتاز به من مزاج خاص ، وهو مزاج فيه رقة وحيدة في الحس ،

(١) انظر ترجمة مهيار في مقدمة ديوانه
طبع دار الكتب ، وراجع فيه تاريخ بغداد

٢٧٦/١٣ وصية القصر لليأخرزي ٩٦ .

وقد نَمَّاه ما انتهت إليه الحضارة العربية من ترف شديد حتى لينقلب إلى ضرب غريب من الدمائه والليونة ما يزال ينتشر في جميع أطراف شعره .

٢

تلفيق مهيار لنماذجه

كان مهيار أجنبيًّا عن اللغة، ولكن هذا الجانب لم يعطنا ثروة فكرية واسعة في شعره بل كان شأنه شأن غيره يلفق قصائده على طريقة الشعراء الذين عاصروه وجاءوا من بعده، وهو تلفيق لا يعتمد عنده على الثقافة كما رأينا عند المتنبي، إنما هو تلفيق داخلي إن صح هذا التعبير، إذ نرى الشعراء عاجزين عن التجديد إلا في حدود ما سبقهم من أفكار وخواطر، وهم لذلك ما يزالون يتناقلونها فيما بينهم، حتى يحدثوا لأنفسهم تلك النماذج التي كانوا يسمونها قصائد، ومن السهل أن يقرأ الإنسان لأي شاعر في تلك العصور ويرد ما يقرؤه إلى من سبقه من الشعراء، وحقًّا قد يستعين بعضهم على إخفاء هذا الجانب عنده بما يحققه لنفسه من الأسلوب العربي الأصيل كما نجد عند الشريف الرضي، ولكننا لا ننتقل إلى تلميذه مهيار حتى يكشف لنا كشافاً واضحاً عن تلك المهارة الحديثة في الفن العربي، وذلك أنه كان يعتمد إلى تطويل نماذجه، فانبسطت الأبيات واتضح التلفيق، وانظر إلى هذه الفكرة عند المتنبي:

أثافٍ بها ما بالفؤاد من الصلّي ورسمٌ كجسمي ناحلٌ متهدّم^(١)

وهي فكرة أخذها عن أبي تمام، ولكنه أبقى لها حِدَّةَ الأسلوب العربي إذ أخرجها في بيت واحد دون أن يتكلف التطويل، غير أننا لانصل إلى مهيار حتى نراه يعرضها في أبيات كثيرة، وما فائدة الزمن وما فائدة التطور الذي أصابه الشعر العربي بعد القرن الثالث، إن لم يلفق الشاعر من البيت الواحد القديم أبياتاً كثيرة حديثة، وانظر كيف تحولت هذه الفكرة عند مهيار إلى تلك الأبيات:

(١) الصلّي: الاحتراق.

هل عند هذا الطلل الماحل
أصمٌ ، بل يسمع ، لكنّه
وقفتُ فيه شَبَحًا مائلًا
ولا ترى أعجبَ من ناحلٍ
لهفك يا دارُ ولهني على
قلبي للأحزان بعد النوى
مثاك في السُّقْمِ ولي فضلةٌ
من تجلّد يسجدى على سائلٍ
من البلي في شغلٍ شاغلٍ
مرتفداً من شَبَحٍ مائلٍ (١)
يشكو ضنى الجسم إلى ناحلٍ
قطينك المحتمل الزائل (٢)
وأنت للسّاقى وللناخل (٣)
بالعقل ، والبلوى على العاقل

فإنك ترى أن أساس الفكرة في هذه الأبيات هو أنه رسمٌ يبكى رسماً ،
بمعنى فكرة المتنبي بل هي فكرة أبي تمام من قبله ، وكل ما جاء به مهيار من
جديد أنه عمد فيها إلى التطويل والتفصيل ، ولكن ألا يشعر القارئ على الرغم مما وفق
إليه مهيار من إحكام الصوت في 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 في الشعر ، أصبح كأنه أسلوب نثر ،
فهو يعتمد على المقارنة والتفصيل . وهو يعتمد أيضاً على شئ آخر يفسده ، وهو
ما فيه من تكرار للألفاظ ، وهو تكرار لم نتعده في الشعر قبل القرن الرابع ، إذ
يدنو به إلى حال من الابتدال ، قد لا تبدو واضحة في تلك القطعة ، ولكن
ارجع إلى ديوان مهيار ، فستراها منتشرة هناك ، وستراها تصيب شعره بضروب
من الركاكة والإسفاف ، وهل تسريح الأذن في تلك القطعة نفسها إلى كلمة
الفضلة أو كلمة البلوى ، ومثلهما كثير في شعر مهيار ، إذ كان يُدخِلُ فيه
كلمات كثيرة غير شعرية ، حتى ليصبح أصلاً في قصائده أن تنتشر في
نسيجها تلك الرقع التي لا تكسبها جمالاً إلا جمالاً غير شعري . وانظر إلى
فكرة ضلال القلب وراء الحبيب ، وهي فكرة معروفة من قبله ، وقد أعجب
بها مهيار ، وذهب يلفق منها أبياتاً كثيرة في ديوانه كأن يقول :

(١) مرتفداً : طالبا للرفد وهو العطاء .
(٢) القطين : السكان . المحتمل : الراحل .
(٣) اساقى والناخل : الرياح .

نشدتك يا بانه الأجرع
 وهل مرّ قلبي في التابع
 لقد كان يُطمعني في المقام
 وسرنا جميعاً وراء الحمول
 فأنته لك بين القلوب
 وشكوى تدلّ على سقمه
 متى رفع الحى من لعلع (١)
 بن أم نحر ضعفاً فلم يتبع
 ونيتته نية المزمع
 ولكن رجعت ولم يرجع
 إذا اشتبهت أنته الموجع
 فإن أنت 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 يعتمد على تطويل الأفكار القديمة وبسطها كل البسط ، غير أنه حين صنع ذلك ضلّ منه أسلوب الشعر الغنائى فى الطريق ، فقد طالت الأفكار ، ولم يعد لها شىء من اللذع والحدة . وما أشبه أسلوب مهيار بالسهل المنبسط الذى لا تجد فيه سوى نبات واحد فإذا بك تمله وتسأمه لما فيه من تكرار وعدم تنوع . وحقاً أن أسلوب مهيار « أسلوب منبسط » فلا نتوء فيه لفكرة أو صورة غير هذا التفصيل الممل الذى يُفسّر الإنسان من متابعته والنظر طويلاً فى ديوانه ، إلا أن يكون باحثاً يحترف البحث ، فلا يهمه أن يقرأ شعراً تتقد فيه العاطفة ، ويلذع فيه الأسلوب ، وهل يجد الإنسان شيئاً من اللذع أو الحدة أو الطرافة فى تلك الأبيات وخاصة البيتين الأخيرين ؟ وهل كلمة « إذا اشتبهت » كلمة شعرية ؟ وهل نستريح إلى التعبير عن الارتحال بالارتفاع كما يقول فى البيت الأول ؟ وهل نستريح لكلمة النية ؟ ألا نحسّ فى ذلك كله بضروب من خبوء العاطفة وضعف الأسلوب ؟

والحق أن مهيار لم يكن يعرف العبارة الحادة فى الشعر العربى معرفة دقيقة لأنه أجنبي دخيل على اللغة ، وهو لم ينزح إلى البادية كما نزح إليها أبو نواس ، ولا تعلم الفصاحة من شيوخ بنى عقيل كما تعلمها بشار ، فلم تتعمق فيه السليقة

(١) الأجرع : رملة طيبة المنبت . لعلع : جبل .

العربية ، وصار إذا أراد التعبير عن فكرة جاءها من بعيد وبعد لفً طويلاً ، فأنكشفت عيوبه في 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 مثلاً من أمثلة البلاغة العربية ، لأنه يضل التعبير العربي الدقيق ، وقرأ له هذه القطعة :

يا لؤاة الديون هل في قضايا الـ	حُسنٍ أن يَمتطُلَ الغنىُ الفقيرا
لى فيكم عهدٌ أُغِيرَ عليه	يومَ سَلَعٍ ولا أسمى المغيرا ^(١)
احذروا العارَ فيه ، والعارُ أن يُمدَّ	سى ذمى في رعيه مخفورا
أو فرُدُّوا على حيرانٍ أعشى	ناظراً قد أخذتموه بصيرا
أنا ذاك اعتبدتُ قلبى وأنفقَ	تُ دموى عليكمُ تبديرا
فاحفظوا فى الإسارِ قلباً تمنى	شغفاً أن يموت فيكم أسيرا
وقتيلاً لكم ولا يشتكيكم	هل رأيت قبلى قتيلاً شكورا

ولعل القارئ شعر بغرابة هذه العهود التي يُغار عليها وتسلب ؛ فنحن نعرف أن العهود تُنقض ، أما أن يغار عليها وتسلب فهذا تعبير جديد غير مألوف ، ولكن مهيار يريد التجديد في التعبير ، بل هو فارسى قد ينسى الكلمة الأصلية فى اللغة . وانظر بعد ذلك فسترى التلفيق واضحاً ، إذ يعتمد إلى التفصيل فى أفكاره والاتساع فى عباراته ، ولذلك كان يكثر عنده الحشو والإسهاب الممل ؛ وما هذا العار الذى يذكره مجملاً 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 تُحدث نموذجاً

(١) سلع : جبل فى المدينة .

من الشعر ، وإلا فما هذه العبارات في الأبيات التالية من مثل إنفاق الدموع
تبذيراً وموت قلبه فيهم أسيراً ؟ .

ونحن لا نرتاب في أن كثيراً مما يؤذينا في هذه القطعة وأمثالها في ديوان
مهيار إنما يرجع إلى أنه لم تكن له سليقة عربية إذ تعلم اللغة من الكتب ، ولذلك
لم يكن يعرف كيف ينظم السلك العربي ، وكيف يرتب فرائده ، وأين يضع
الكبرى ، وأين يضع الصغرى ، ومن ثمّ انتشر عنده التلقيح على حين ينطوى
عند غيره من الشعراء ، ولا يظهر واضحاً بتلك الصورة الواسعة التي نراها عند
مهيار . واقرأ هذه الأبيات :

مَنْ دَلَّ رَبَّاتِ الْعَيُونِ النَّجْلِ	أَنَّ الْقُلُوبَ غَرَضٌ لِلْمُقْتَلِ
فَمَا رَمَتْ سُوداً مِنْهَا أَسْوَدًا	فَغَيْرُ أَنْ يُجْرَحَ إِنْ لَمْ يُقْتَلِ
بَاعَ رَخِيصًا لُبَّهُ يَوْمَ الدَّوَى	مَوَكَّلٌ أَحْشَاءَهُ بِالْكِلِّ
حَكْمٌ هَوَى مَسَلَّطٌ إِذَا جَنَى	لَمْ يَعْتَدِرْ وَإِنْ قَضَى لَمْ يَعْدِلِ
دَى - وَقَدْ حُرِّمَ إِلَّا بَدْمٌ -	عَلَى الدَّوَى لَمْ حَلَّ يَا ذَاتَ الْحُلَى
سَيَقْتُ لِبَلْبَالِكَ بَابِلِيَّةٌ	مَالِكٌ يَا خَالِقَةَ السَّحْرِ وَبَى
زَعَمْتَ لَا يُبْلِي هَوَاكَ جَسَدِي	بَلَى ! وَحُبِّكَ بَلَى ! لَقَدْ بَلَى

فإنك تحس إحساساً واضحاً بأن مهيار يلفق القصائد تلقيقاً ؛ فهو يجمع
لها الألفاظ والأفكار من هنا وهناك ، وإلا ففيم هذا الاستفهام الذي بدأ به هذه
الأبيات ؟ وفيم هذه السهام المكسرة في القلوب إن لم تعرف العيون مكان الرمية ؟!
إن كل ما هنالك أنه جاء بالمثل والعيون النجل . أما البيت الثاني ففيه سواد وفيه
تكلف متعب في التعبير وخاصة في شطره الأخير . وانظر إلى البيت الثالث
وهذا الانتقال من القتل إلى البيع ، ثم انظر بعد ذلك إلى التكلف في الجناس
بين موكل وكلل ، وهو جناس باهت لا نشعر إزاءه بطرافة فنية لا من جهة
صوتية ولا من أي جهة مادية أخرى . وانظر إلى جناسه بعد ذلك بين حلّ
وذات الحلّى ، ثم بين بلبال وبابلية ، ثم بين بلى وبلى في البيت الأخير . إننا
لا نستطيع أن نفهم أن هذه الجناسات هي نفس الجناسات التي كنا نعجب

بها عند شعراء القرن الثالث ، إنها « جناسات باهتة » لا نحس لإزاءها بأنها تعبر عن جمال وفن كما كان ذلك الشأن في القديم .

على أن هذا الجانب الباهت في شعر مهيار يعم في جميع جوانب قصائده ونماذجه ، بحيث يمكن أن نقول إنها قصائد أو نماذج باهتة ، فليس فيها ما يسر العين والأذن فضلاً عما يسر العقل والذهن إلا قليلاً . واقرأ في مهيار طويلاً ثم سأل نفسك ماذا حصلت عليه فستجدك قلما تحصل على شيء رائع من فن أو شعر ، بل أنا أومن بأنك لن تستطيع أن تديم النظر فيه طويلاً ، فسيفجؤك ملل وسأم يحولان بينك وبين الاستمرار في القراءة ، فقد أصبح الشعر تلفيقاً خالصاً سواء في صورته أم في ألوانه أم في أفكاره ، وهو تلفيق كان مهيار يعتمد على دفع المشقة فيه بالتقليد ، ولكن أي تقليد ؟ ! إنه هذا التقليد الذي لا يُشبع إلا مللاً وسأماً غريبيين ، وكأنا أجذب التفكير الفني ، ولم يعد من الممكن أن يتحول إلى التصنيع القديم وما كان فيه من زخرف حسي وعقلي .

٣

تطوير مهيار لقصائده

لم يقف مهيار بتلقيقه عند تطوير الأفكار المطروقة والخواطر الموروثة في أسلوبه المنبسط ، بل راح يحاول تحقيق ذلك من طرق أخرى ، هي إدخال مراسيم الرسائل في قصائده ، حتى يستطيع أن يطيل فيها طولاً شديداً . وإن الإنسان ليشعر شعوراً واضحاً وإزاء كثير من نماذجه بأنها قد ألفت كما تؤلف الرسائل ، فهي تبدأ في العنوان بتلك الكلمة : « وكتب إلى . . . » ، وينتقل الإنسان من هذا العنوان إلى القصيدة فإذا هي قد ألفت على نمط أسلوب الرسائل وما تعارف عليه أصحابها من ولعهم بما يسمى « براعة الاستهلال » ، وكان السابقون يعرفون لمهيار إحسانه في هذا الجانب . يقول ابن حجة الحموي : « ومن أطف البراعات وأحسنها براعة مهيار الديلمي ، فإنه بلغه أنه

وُشِيَ بِهِ إِلَى ممدوحه فتنصّل من ذلك بالطف عذر ، وأبرزه في معرض التغزل والنسيب ، فقال :

أما وهواها حلفنةً وتنصلاً
لقد نقل الواشي إليها فأمحلاً
وما أحلّي ما قال بعده :

سعى جهده ، لكن تجاوز حده
وكثّر فارتابت ، ولو شاء قللاً
ومهيار كما يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال نراه يختمها بالدعاء على نمط ما يصنع الكتاب برسائلهم ، وانظر إليه يقول في نهاية إحدى قصائده :

فلا قلصت عني سحائب ظلكم
ولا عدمتكم نعمة خلقت لكم
يزوركم النيروز مقتبيل الصبا
تصوح أغصان الأعادي وغصنكم
دعاء حيالي فيه ألف مؤمن
فنها مرذ تارة وسكوب^(١)
ودنيا لكم ، فيها الحياة تطيب
وقد دب في رأس الزمان مشيب
من السعد ريسان النبات رطيب^(٢)
توافق منهم السن وقلوب

وماذا بقي لأسلوب الكتاب في رسائلهم ؟ إن مهيار يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال ويختمها بالدعاء ، وكأنه يؤلف رسالة من الرسائل ، وكيف يطيل قصائده إن لم يستخدم معرفته بمراسيم الرسائل في هذا الطول وينقل إلى القصيدة كل ما يمكنه من هذه المراسيم ؟

على أن هذا الجانب من التجديد عند مهيار لم يضيف للشعر جمالاً ، بل أضاف إليه هللة وإسفافاً ، فإن مهيار حين عدل بالشعر إلى مراسيم النثر استعار له ما يسطوي في هذه المراسيم من الحشو وكثرة التكرار والاعتراض ، وعم ذلك في نماذجه ، حتى ليؤذينا إيذاءً شديداً ، وانظر كيف يعتمد على الاعتراض في صنع أبياته :

أقول - وقد تعرم جرح حالي
وكاشفني وكان مجاملاً لي
وسد على مطالعي السراح^(٣)
عبوس الوجه من زمني وقاح

(٢) تصوح : تدبل .
(٣) تعرم : اشتد .

(١) قلصت : رحلت . مرذ : من الإرذاذ
وهو المطر الضعيف ، ضد السكوب .

وقد منعتُ غضارتَها وجفّتْ على أخلاقها الأيدي الشُّحاحُ - :
غداً يا نفسُ فانتظري أناساً همُ فرَجٌ لصدركِ وانشرحي

فقد فصل بين أقول ومتعلقاتها بنحو ثلاثة أبيات ، جاء بها حشواً ، لا لشيء سوى أن يطيل في نمودجه ، وأن يحقق الكمّ الذي يريده لقصيدته ، فإذا الإنسان لا يقرأ في شعر ، وإنما يقرأ في نثر أو رسالة من الرسائل . ونحن لا نرتاب في أن مهيار حين خرج بنماذجه وقصائده إلى التطويل فيها ، وجنّس مراسيم الرسائل لم يستطع أن يشفع ذلك بجمال فني لا من وجهة حسية ولا من وجهة عقلية إلا قليلاً جداً ، وكان ابن الرومي يطيل من قبله في قصائده ولكن الطول عنده كان مفهوماً ، إذ كان يستخدم فيه ثقافته ومنطقه ، فإذا المعاني تتسع عنده اتساع الرقاقة في قوله يصف خبباً زاً :

ما أنسَ لأنسَ خبباً زاً مرتُّ به يدحو الرقاقة وشكَّ السَّميح بالبصر^(١)
ما بين رؤيتها في كفه كُرّةٌ وبين رؤيتها قوراء كالقمر^(٢)
إلا بمقدار ما تنداح دائرةٌ في بُلحة الماء يرْمَى فيه بالحجر^(٣)

فابن الرومي كان يخبز معانيه خبزة عقلية إن صح هذا التعبير ، أما مهيار فلم يكن يطيل في شعره بدافع عقلي ، وإنما 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 أن مهيار تسلّم له بعض قطع من نماذجه يوفر لها من القيم الصوتية ما نعجب به ، ولكن ذلك لا يسرى إلى أكثر شعره وأغلبه ، بل إنه لا يسرى إلى بقية القصائد التي قد نستجيد منها هذه القطع ، فما يزال يهجم علينا منه هذا التلفيق وهذا الحشو ، وكأنني به حينما بسط نماذجه كل البسط أصبح الجمال الفني عنده مهوشاً لا روعة فيه ولا تنسيق .

(٣) تنداح : تنبسط .

(١) يدحو : يبسط .

(٢) قوراء : واسعة .

الميوعة في غزل مهيار

كما أن مهيار لم يكن يسعفه التعبير الحادّ في اللغة ، كذلك لم يكن يسعفه الشعور الحاد ، ففي شعره ضرب من الميوعة والليونة وخاصة في غزله ، إذ يحس الإنسان دائماً بأن فيه إفراطاً في الحس والشعور والرقّة ، بل إنه لتنساب منه ألوان من الذلّة والضراعة ، فقد خلّق كما يقول رقيق القلب (١) ، وإنها لرقّة تخرج به عن الحدود المألوفة ، حتى لئرى أنفاس الخُزّامي تخيّزه (٢) ، وإنه لَوَخَزٌ غريب ، ولكن لا غرابة فيه ، فهيار يتكلف الليونة والدمائة والحسّ الحاد والشعور المفرط ، فإذا شعره يفقد ما يمكن أن يكون في العواطف من حرارة وقوة . إنه شعر يمتلئ بالميوعة والرقّة المفرطة ولعل ذلك ما جعله يقول في وصف قصائده :

في كل نادٍ نازحٍ غائبٍ	لها حديثٌ بكمٌ حاضرٌ
تعرض أيامَ التهاني بها	ما تعرضُ المعشوقة العاطرُ
تميسُ منها بين أيامكم	خاطرةٌ يتبعها الحاطرُ (٣)
لثمها التحصينُ عن غيركم	وهي على أبوابكم سافرُ

فهو يعترف بأن قصائده - حتى في المديح - كأنها المعشوقة العاطر . إنها من جنس المعشوقات اللائي يتشاجين ويتموجن ويرضين في لبوس الغضب ويغضبين في لبوس الرضا .

لم يكن مهيار يعتمد في شعره وغزله على قوة ولا ما يشبه القوة ؛ بل كان يعتمد على هذه الليونة والدمائة وما يفضيان إليه من ميوعة شديدة ؛ وهي ميوعة لا تطويها أصالة في التعبير ولا طرافة في التفكير ، وإنما ينشرها هذا التلفيق

(١) ديوان مهيار طبع دار الكتب ٢٢/١ . (٢) تميس : تتبختر .

(٢) الديوان ٢٦٢/٣ .

الذى أشرنا إليه ، واقرأ هذه الأبيات :

وبجرعاء الحمي قلبى فعج
وترجل فتحدثت عجبا
قل بلحيران الغضا آه على
نصل العام وما نساكم
حملا ريح الصبا نشركم
وابعدوا أشباحكم لى فى الكرى

بالحيمى فاقرا على قلبى السلا ما (١)
أن قلبا سار عن جسم أقاما
طيب عيش بالغضا لو كان داما (٢)
وقصارى الوجد أن نسلخ عاما
قبل أن تحمل شيحا وثاما (٣)
إن أذنتم بلخوفى أن تناما

فإنك ترى الليونة والميوعة التى يصاب بها الشعراء الوجدانيون حين يصبح الشعر تليفياً فتراهم يتهاكون ولا يكادون يتماسكون، وقد كرر الحيمى وكرر القلب تكراراً لا نحس فيه جمالا ؛ وانظر إلى البيت الثانى ، ألا تحس بشىء من التكلف فى هذا الرجل ، إنك إن 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 دماثته وليونته بأنه لا ينسى محبيه ، مهما طال به العهد ؛ وقصارى الوجد عنده أن يسلم 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 تخذع العيون إلى أن
ما أعف النفوس يا صاحبي شك
وبنفسى المحل ليس رقيقاً

علقت دمعاً على كل ماق
واى لولا غرامة الأحداق
للسواى ولا لتيه الرفاق (٤)

(٣) الشيخ والثام : من نباتات الصحراء .
(٤) السواى : الريح تسوق التراب .

(١) الجرعاء : رملة منبته لا وعوثة فيها .
عج : اعطف وقف .
(٢) الغضا : من أشجار البادية .

في مكان الوحش العواطل تلقى الذئب
يتعرضن ما هن من اللحم
كل محبوبة إلى الحقب مستندة
إنس فيسه حوالى الأعناق
س نفور ولا من الصبيد واق
ة لبس الخللخال عند الساق (١)

فإنك ترى دموعاً معلقةً بماقيه ، وهي دموع تؤذينا إيذاءً شديداً ، وأى دموع هذه التي تعلق تعليقاً ؟ أليس فيها تصنع شديد ومبالغة مفرطة عن شعوره ؟ ويستمر فإذا صواحيبه لسن من هذا النوع المحصن الممنوع الذي تحميه السيوف والرماح ، والذي كان يتغنى به الشعراء من أمثال أبي تمام والمتنبي ، بل هن من نوع آخر لا يصد ولا ينفر ؛ إنهن يتعوجن كهيار في حبهن ويتهاكن . وانظر أخيراً كيف ختم هذه الأبيات بتلك الصورة الملفقة التي أراد أن يحدد بها فذكر أن صواحيبه يلبس الخللخال عند الساق ، وهل في هذه الفكرة شعر أو ما يشبه الشعر ؟ إنما هي ثرثرة أصحاب الشعور المائع ، إذ يعمدون إلى التلفيق في الصور تليقاً غريباً ؛ وقرأ هذه الأبيات :

قالوا صحوت من الجنون به
من رد جنته على عقلي
وسعى بي الواشي وكان وما
يسطيعني بيد ولا رجل
فكأنهن بما أذن له
يلبسن أقراطاً من العذل (٢)

فإنك تراه يعلق اليد والرجل في البيت الثاني كما علق الدموع في الأبيات السابقة ، وكما علق أقراط العذل في البيت الثالث ، وقد عاد للتعبير بالإذن ، فدل على هذا الشعور المصطنع وهذه الرقة المفرطة . وارجع إلى هذه المقطوعة من الفخر التي تغنى في العصر الحديث ، والتي يبدوها على هذه الشاكلة :

أعجبت بي بين نادى قومها أم سعد فحضت تسأل بي

فإنك ترى منه محبباً غريباً يسوق الحديث مع صواحيبه في طريقة غير مألوفة ، ألسنت تراه يقول إنها هي التي تعجب به ؟ . وحقاً كان مهيار شاعراً من شعراء الحب ، ولكنه شاعر من طراز آخر غير الطراز الذي نعرفه عند العرب ، طراز

(١) الحقب : جمع حقاب ، وهو حزام
محل تشده المرأة إلى وسطها .
(٢) العذل : اللوم .

يظهر الإفراط في الحس والشعور ، بل هو طراز مائع ليس ليونة شديدة ، وقد انتشر هذا الطراز بعد مهيار واستمر إلى عصرنا الحديث ، وهو طراز ظهر في الشعر العربي حين أتت الحضارة ، وأتت الحس والشعور على هذا النمط الذي نرى فيه مهيار يقول :

غار المحبون من أبصار غيرهم صدأً وغرت على لسمياء من بصرى
ولإنها لغيره غير مألوفة ، فعهدنا بالمحبين أن يغاروا حقاً ، ولكننا لم نعهد أحداً
يغار من نفسه بل يغار من بصره . لقد كان خليقاً به أن يحمده هذا البصر ،
وإن كان يريد أن يُباعد في التعبير والتفكير فليسلك إلى ذلك طريقاً آخر ، فيه
قرب ، ليقل لها إنه يريد أن يظل له بصره حتى يراها به ، ولكن مهيار كان
يريد شيئاً آخر غير إظهار الدقة في الشعور ، كان يريد أن يعبر عن ليونة وميوعة
فإذا هو لا يغار فقط من غيره ، بل هو يغار من بصره حتى يعلن إلى صاحبه
ما اشتمل عليه من رهاقة حسه ، بل من مرض حسه وما أصابه من هذه الميوعة
الشديدة ، وانظر إليه يقول :

وحبى لذكرك حتى لشممت مسلكه من فم العاذل
فإنك ترى صورة أخرى لا تقل غرابة عن سابقها ، فهذا هو ذا مهيار يلتم فم
العاذل حين يذكر له صاحبه ، رأيت إلى هذا التصنع لإظهار الإفراط في
الشعور ، بل لإظهار تلك الميوعة التي أخذت ترسخ أصولها وتستقر في هذا
الديوان الضخم عند مهيار ، وقرأ فيه ما استطعت أن تقرأ فإنك ستشرف
دائماً على هذه الميوعة الشديدة .

٥

غزل مهيار والعناصر البدوية

على أن هناك جانباً آخر مهمّاً في غزل مهيار ، هو ما نراه عنده من تشبّه
بالعناصر البدوية وحشدها في قصائده ، بحيث لا يمرُّ غزل في قصيدة دون أن

نحسّ بأنه لشاعر يقيم في نجد أو في الحجاز ، فدائماً صاحبه أمانة أو الرباب أو لمياء أو سَعْدِي ، ودائماً هي من سكان مِثْي أو الحَيْف أو قُبَاء أو سَلْع ، وهو لذلك يكثر من ذكر الأماكن الحجازية والنجدية من مثل أحد وجُمَع وسلم ونَعْمَان والألال والمحصب وإضمّ وزمزم إلى جَمٍّ من هذه الأماكن التي تنشر في مطالع قصائده ، وهو إلى ذلك ما يزال يعنى بالحديث عن الأطلال عناية شديدة . وقد يعجب الإنسان لمزاوجة مهيار بين ميوعته في غزله وبين ارتفاعه بهذا الغزل عن حياته المتحضرة إلى الحياة المبتدئية وما فيها من شظف العيش وخشونة الحياة ، وحقاً أن ذلك يُشعر بشيء من التناقض عنده ، غير أنها حال عامة انتشرت في الشعر العربي لهذه العصور وعُرفت عند مهيار وغيره كالمتنبي ؛ وكان يُعنى في نسيبه مثله بالبدويات على نحو ما مر بنا في الفصل السابق .

وأكبر الظن أن هذه الحال من التبدّي في الغزل تسربت للشعراء من تأثرهم بأساليب المشيعة والمتصوفة في شعرهم الخاص ، إذ كان هؤلاء ينسحبون بغزلم منحى بدوياً ، يعبرون فيه بالأماكن النجدية والحجازية ، وكأنهم يريدون أن يعطوه بذلك ضرباً من العبادة والقداسة ، وهم لذلك يتشبثون خاصة بالأماكن المقدسة في الحجاز . وقد ربطنا سابقاً بين المتنبي وأساليب المتصوفة ؛ أما مهيار فقد رأينا في أول هذا الفصل أنه كان متشيعاً بل كان من غلاة الرافضة ، وقد نسحا بغزله هذا المنحى الذي يعبر فيه هذا التعبير الواسع عن حبه ، على الرغم مما قد يُظنّ بأن هذه العناصر البدوية تقيّد في خواطره وأفكاره . والحق أنها أعطت للغزل عند مهيار وعند غيره من الشعراء ضرباً من الاتساع في التعبير عن الوجدان والعاطفة ، وماذا نطلب في الغزل ؟ ألسنا نطلب التعبير عن الحب والعواطف ؟ وهو تعبير ليس من الضروري له أن يرتبط بحياة الشعراء الحاضرة ، إنما هي العاطفة ينوع الشعراء في التعبير عنها ، وهم قد يعبرون بعناصر حاضرة ، وقد يرجعون إلى عناصر قديمة تشعُّ منها ضروب مختلفة من المشاعر والأحاسيس . ولعل من الغريب أن نجد جماعة من النقاد المعاصرين يتلومون من يذهب

هذا المذهب من استخدام العناصر البدوية القديمة في الشعر ، كأنما التعبير عن العاطفة تعبير يقيده الحاضر ، وما الحاضر ؟ إن العاطفة أوسع من أن تقيّد بمكان خاص أو زمان خاص ، وربما كان التعبير بالعناصر الماضية يعطيها من الاتساع في التعبير ما لا يعطيها التعبير بالعناصر الحاضرة ، وما لنا نذهب بعيداً ؟ ! إن التعبير العاطفي إنما هو ضرب من الرمز عما في نفوسنا ، ومن حق الشعراء أن يرمزوا إليه بالعناصر الماضية أو العناصر الحاضرة ، وربما وجدوا في العناصر الماضية ما يسعفهم بالتعبير عما في نفوسهم تعبيراً أدق وأعمق ، عمق هذه العناصر في الماضي والقديم . وأكبر الظن أن ذلك ما دعا أصحاب التصوف والتشيع إلى أن يرتبطوا في شعرهم بتلك العناصر ، فقد اتخذوها للتعبير عن عواطفهم العميقة ، واستطاعوا أن يحدثوا بها ضرباً من الشعر الرمزي في اللغة العربية .

على كل حال كان مهيار يكثر من العناصر البدوية في شعره ، سواء منها ما يتصل بأسماء صواحيبه أو أماكن أو ما في هذه الأماكن من النباتات والأشجار والأودية والرياح ، كأن يقول في مطلع إحدى قصائده :

بكرَ العارضُ تحدوه النُعمى فسقاك الرّميّ يا دارَ « أمّاما » (١)
ومشّت فيكِ أرواحُ « الصّبا » يتأرجنّ بأنفاسِ « الخزّامي » (٢)

فإنك تراه يتشبه منذ المطلع بهذه العناصر القديمة ، وهي لا شك تعطي غزله ضرباً من الاتساع في التعبير ، وانظر إليه يقول في قصيدة أخرى تلك القطعة الجيدة المعروفة :

سئل طريق العيس من « وادي الغنصا » كيف أغسقت لنا رأد الضحى (٣)
أشياء غسيرا ما جسراننا نفضوا « نجداً » وحلّوا « الأبطحا »
يا نسيم الصبغ من « كاظمة » شدّ ما هجّت الجوى والبُرّحا
« الصّبا » ، إن كان لا بد ، « الصّبا » إنها كانت لقلبي أروحاً

(٢) الخزّامي : نبات طيب الرائحة .
(٣) العيس : الإبل . رأد : ارتفاع .

(١) المارض : السحاب . النعمى : ريح الجنوب .

يا نداماي « بسَلْعٍ » هل أرى ذلك المَغْبِقَ والمُصْطَبِحَا (١)
اذكرونا ذكرنا عَهْدَكُمْ رَبِّ ذَكَرِي قَرَّبْتُ مِنْ نَزَا
واذكروا صبأ إذا غنّى بكم شرب السدْمَعِ وعاف القَدْحَا

ولا يروعك الآن ما تجد في هذه القطعة من موسيقى جيدة فهي لا تطرد له في بقية قصيدته فضلاً عن قصائده الأخرى ، إنما هي أبيات وقطع تأتي نادرة في ديوانه تستقيم له الموسيقى فيها ويستقيم له التعبير . على أن جمال هذه القطعة في الواقع يأتي قبل كل شيء ، مما فيها من تواجد وحنين ، وهو لا ينقلب إلى تلك الميوعة التي نعرفها في مهيّار ، ولذلك يقع منا موقعاً طريفاً . وحقاً أننا لا ننكر الوجد في الغزل ولكننا ننكر الميوعة وما يطوى فيها من ليونة وتخنث . ولعل أهم شيء جعل مهيّار لا يسقط في غزله سقوطاً تاماً هذه العناصر البدوية التي كان يستعين بها في شعره والتي كانت تطوى في داخلها جانباً من الشعور بالألم والحزن . وهو شعور جاء مهيّار من تشييعه ، فالشيعة دائماً محزونون ، وهم لذلك دائماً يشعرون بالألم ، وقد تسرب هذا الألم وتسرب هذا الحزن إلى غزل مهيّار فشح منه حنين وتواجد بل إغراق في الحنين والتواجد ، وكأنما نقرأ في ديوان مهيّار لشاعر متشييع ، بل نحن نقرأ حقاً لشاعر متشييع يحز الألم في صدره ، وهو ألم يفضي به إلى هذا التواجد في الحب ، ولعل ذلك ما جعل المتصوفة يغنون بغزله ، فهم يذكرون أن من سمعهم قوله (٢) :

من ناظر لي بين « سَلْعٍ » و « قُبَا » كيف أضياء البرق أم كيف خبأ (٣)
نبهني وميضه ولم تنم عيني ولكن ردّ عقلاً عزباً
برق له قد صار قلبي خافقاً واستبردته أضلعي ملتهباً
يا لبعيد من « مني » دنا به - يوهمني الصدق - بريق كدباً

(٢) محاضرات الأبرار لابن العربي ١/٢١٤ .

(٣) قاء : موضع قرب المدينة .

(١) المغيق : مكان الغبوق وهو الشرب في المساء ، والمصطيح : مكان الصبوح ، وهو الشرب في الصباح . وقد ذكرهما على التشبيه .

ولنسيم سحرٍ « بحاجرٍ »
 أليّةٌ ما فتح العطارُ عن
 سئل من يدلُّ الناشرين « بالغنصا »
 أراجع لي والمُنَى هدّهانةٌ
 وطوفنةٌ بين القباب « بيمنى »
 ردتْ به عهد الصبا ريحُ الصبا « (١) »
 أعبق منه نفساً وأطيبا
 على الطّريد ويردُّ السّلبا
 فطالعٌ نجمُ زمان غرّبا
 لا خائفٌ عيناً ولا مرتقبا

وليس من شك في أن هذه المقطوعة تمثل روح المتصوفة لا بما فيها من الأماكن الحجازية فقط بل بما في داخلها من التواجد في الحب. وهذا الجانب عند مهيار يجعلنا نلتفت إلى أن التشيع والتصوف أصبحا منذ القرن الرابع أصلين مهمين من أصول الشعر العربي ، فهما يدخلان في المواد التي تكونه ، إما لأن الشاعر من المتصوفة أو من المتشيع ، أو لأنه يستعير من هاتين البيئتين في شعره ، كما رأينا عند المتنبي ، إذ أدخل كثيراً من مواد التصوف وعناصره في ألفاظ شعره وعباراته . وهذا هو سر ما نجده من صلة واضحة بين الشعر العربي العام وشعر المتشيع والمتصوفة ، وهل هناك من فارق بين مقدمات مهيار وشعر شاعر متصوف كابن الفارض؟ إن القصيدة عندهما جميعاً تُملأ بهذا التواجد في الحب ، ثم بتلك البقع الحجازية وما تنشره في الشعر من حنين عاطفي غريب . وحقاً امتاز المتصوفة باتساع الرمز في التعبير عن حبهم الإلهي ، ولكن أي رمز؟ إنهم كانوا يرمزون بنفس هذه المواد البدوية والعناصر القديمة التي كانت تتخذ أيضاً كرمز عند شعراء الحب الإنساني ، فتعبر هذا التعبير الفسيح الذي ينطلق فيه الخيال ويسبح فيه الشعور والوجدان .

٦

المديح عند مهيار وتحوله إلى شعر مناسبات

ونحن نعود فنقرر أن هذه العناصر البدوية السابقة في شعر مهيار هي كل ما كان يحميه من السقوط ، فقد أصبح الشعر عنده ضرباً من التلفيق والطول

(١) الحاجر: جبل بديار غطفان شرق المدينة .

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 يتحول بينه وبين هذا السقوط . وهذا هو ما يجعلنا نذهب إلى أن الشعر العربى أخذ يركد منذ القرن الرابع ، فلم يعد فيه من جديد رائع سوى أن تتجمع مواد القديمة ؛ وهى مواد أثرية إن لم تُعن بها الأيدى الحديثة فقدت 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 وأمثالهما ، بل لقد ذهب يطيل فيها ويسرف فى هذا الطول ، بما كان يبسط من الأفكار والصور القديمة . وأضر هذا الصنيع بقصائده لأن الشعر الغنائى حين يُبسط كل البسط تصبح خطوطه مهوشة وألوانه مضطربة .

لم يكن مهيار يُحكم التعبير فى قصيدة المديح ، إذ كان لا يزال يطيل فيها هذا الطول الممل الذى ينتهى بها إلى ما يشبه الرسالة من الرسائل ، فهى تبدأ ببراعة الاستهلال ، وتنتهى بالدعاء ؛ وتمتلىء بينهما بالحشو وما يَطْوَى من تفكك وتلفيق ، وكأنما أجذبت الحضارة العربية أو أجذب التفكير الفنى ، فليس هناك من جديد سوى هذا « الأسلوب المنبسط » الذى ينشر الفكرة المطوية فى أبيات كثيرة . ولعل من الطريف أن نذكر هنا ما رواه صاحب الأغانى عن عبد الملك ابن مروان من أنه كان يقول للشعراء « تشبهونى مرة بالأسد ومرة بالبازى ومرة بالصقر ، ألا قلم كما قال كعب الأشقرى :

ملوكٌ ينزلون بكلِّ ثَغْرِ
 إذا ما الهامُ يومَ الرَّوْعِ طارا^(١)
 رِزَانٌ في الأمور ترى عليهم
 من الشَّيخِ الشَّمائلِ والنَّجَارا^(٢)
 نجومٌ يُهْتَدَى بهم إذا ما
 أخو الظلماء في الغمرات جارا^(٣)

ولو أن عبد الملك عاش إلى عصر مهيار ووجدته ومن حوله من الشعراء يبدئون ويعيدون في صور المديح المحفوظة لكان ذلك أشد إيلاءً لنفسه . على أننا نلاحظ أن هذه المعاني التي ذكرها لكعب الأشقري وأمثالها قد تُدوولت واستنفدت في العصر العباسي بحيث لا نصل إلى مهيار حتى نجد الشاعر العربي يقصر عمله على تليفيها لجميع الممدوحين في مختلف المناسبات بدون تفريق ، ومن غير اختلاف في التطبيق .

ونحن لا نتلو م مهيار وغيره من الشعراء لاستعارتهم في المديح الصور المحفوظة والأفكار الموروثة ، ولكننا نتلومهم لأنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا إلى هذه الصور والأفكار ثروة زخرفية من التصنيع العقلي والحسي ، كما كان الشأن عند أبي تمام ، وهل نستطيع أن نقرن قصيدة لمهيار بقصيدة عمورية وما رأيناها هناك من مزج أبي تمام بين عناصر الثقافات المختلفة حتى استوت له موسيقاه الرائعة في تلك القصيدة ؟ وأكبر الظن أننا لا نبعد إذا قلنا إن من أهم الأسباب في خمود قصيدة المديح لهذه العصور أنها فقدت غالبا الحادث الخطير الذي تُششدُ فيه والذي يُكسبها ضرباً من الحيوية والقوة على نحو ما نرى عند أبي تمام حين مدح المعتصم بقصيدة عمورية ، وعلى نحو ما نرى عند المتنبي في مديحه لسيف الدولة حين كان يصف وقائعه مع الروم . غير أننا لا نتقدم بعد المتنبي إلى مهيار حتى يصبح المديح عملاً رسمياً يقال في المناسبات كتهنئة بنسروز أو عيد أو وزارة ، ولم يتعد هناك - إذا نحن استثنينا الحروب الصليبية - من البواعث والحوادث الهامة ما يدفع إلى نظمه ، وما يعطيه حدة أو قوة ؛ واستمر ذلك شأنه حتى العصر الحديث ،

(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٨٧/١٤
 والغمرات : الشدائد .

(١) الهام : الروس .
 (٢) رزان : جمع رزين . الشمائل :
 الطباع . النجار : الأصل والحسب .

ومهما يكن فقد أصبحت قصيدة المديح عند مهيار وغيره من شعراء هذه العصور غالباً قصيدة مناسبة ، ولم يعد لها شيء من اللذة والروعة الفنية ، وبذلك تحول شعر المديح في اللغة العربية إلى ما يمكن أن نسميه شعر التهنئة أو « شعر المناسبات » فقد انطفأت منه كل شعلة يمكن أن تندفع منها حرارة أو ينبعث منها توهج ، ولم يبق فيه ولا في غيره من موضوعات الشعر سوى هذا التلفيق الذي وصفناه عند مهيار ، ولعل ذلك كان أحد الأسباب التي جعلت المعري ينفر في لزومياته من هذا الشعر الذي لا نجد فيه أفكاراً نادرة ولا ثروة زخرفية واسعة .

الفصل الرابع التعقيد في التصنع

أراني في الثلاثة من سجون
لفقدى ناظري ولزوم يبي
فلا تسأل عن الخبر النبيث
وكون النفس في الجسم الخبيث
(أبو العلاء المعري)

١

أبو العلاء : نشأته وحياته وثقافته

رأينا الشعر عند مهيار يصبح ضرباً من التلفيق الخالص ، وكأنا جمعد الشعر العربي وأصبح من الصعب أن يتحول إلى طرائف جديدة إلا ما رأينا عند المتنبي من تصنعه لصيغ الثقافات المختلفة وما يَطْوِي هذا التصنع من تعقيد . ونحن لا نمضي بعد المتنبي إلى النصف الثاني من القرن الرابع ثم القرن الخامس حتى نجد شاعراً شامياً يبلغ بهذا التعقيد غايته ، وهو أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعروف باسم المعري نسبة إلى « مَعْرَةَ النعمان » وهي بلدة بين حلب وحماة ، وكان يُكْنَى أبا العلاء ، وذكر ذلك في شعره إذ يقول :

دُعيتُ أبا العلاء وذاك مَيِّنٌ ولكنَّ الصحيح أبو النزولِ

وقد وُلد أبو العلاء سنة ثلاث وستين وثلاثمائة ، ولم يبلغ الرابعة من عمره حتى اعتلَّ علة الجدرى التي ذهب فيها بصره . وأشار إلى ذلك في إحدى رسائله إلى داعي الدعاة ، إذ يقول : « وقد علم الله أن سمعي ثقيل ، وبصري عن الإبصار كليل ، وقضى عليّ وأنا ابن أربع ؛ لا أفرق بين البازل والرُبْع »^(١) وكان يقول : « لا أعرف من الألوان إلا الأحمر لأنني ألبست في الجدرى ثوباً مصبوغاً بالعُصْفُر ، لا أعقل غير ذلك »^(٢) .

(١) معجم الأدباء لياقوت (طبعة مرجلبوث)
١٩٨/١ والرُبْع : الفصيل ، والبازل : البعير
(٢) بغية الوعاة للسبوتى (طبع مطبعة السعادة)
ص ١٣٦ .
في تاسع سنه .

وقد خرج أبو العلاء من بيت علم وشعر وقضاء ، فأبأوه كانوا يتولون قضاء المعرّة ، وتحدث عنهم ياقوت في ترجمته له حديثاً مستفيضاً ، ذكر لهم فيه طرفاً من أشعارهم . وكان لهذا الميراث العلمي أثره في تربية المعري ، إذ جعله يميل للبحث والدرس ، وأيضاً فإن فقدَ بصره حدد موقفه ، وجعله يطلب العلم ويُشغفُ به ، وبدأ أبو العلاء بهذا الدرس والتحصيل في المعرّة ، إذ تتلمذ على أبيه ومن في بلدته من تلامذة ابن خالويه . يقول القفطي : « ولما كبر أبو العلاء ووصل إلى سنّ الطلب أخذ العربية عن قوم من بلده كبنى كوثر ومن يجرى مجراهم من أصحاب ابن خالويه وطبقته ، وقيد اللغة عن أصحاب ابن خالويه أيضاً ، وطمحت نفسه إلى الاستكثار من ذلك ، فرحل إلى طرابلس الشام وكانت بها خزائن كتب وقفها ذوو اليسار من أهلها ، فاجتاز باللاذقية ونزل دير الفاروس ؛ وكان به راهب يشدو شيئاً من علوم الأوائل ، فسمع منه أبو العلاء كلاماً من أوائل أقوال الفلاسفة حصل له به شكوك لم يكن عنده ما يدفعها به ، فعلق بخاطره ما حصل به الانحلال وضاقَ عَطْسُهُ عن كتمان ما تحمّله من ذلك حتى فاه به في أول عمره وأودعه أشعاراً له » (١) .

وقد يكون القفطي أتى بنجر لقاء أبي العلاء لراهب دير الفاروس دون تثبّت ، تعليلاً لأبيات وضعت على لسانه ، وليست في اللزوميات ولا سقط الزند تجرى على هذه الصورة :

في اللاذقية فتنّة ما بين أحمدَ والمسيح
هذا بناقوس يدقُّ وذا بمثذنة يصيح
كلُّ يعزُّزُ دينه يا ليت شعري ما الصحيح

ويظهر من اللزوميات أن أبا العلاء كما درس العلوم اللغوية والشرعية درس المسيحية واليهودية في أثناء تطوافه بالشام وأدياره . ولما بلغ الثلاثين سأل ربه إنعاماً ورزقه صوم الدهر فلم يفطر في السنة والشهر إلا في العيدين (٢) . وفي

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء (طبع دار
(٢) الحضارة الإسلامية ١١٠/٢ .
الكتب) ص ٣٠ .

مسناً السادسة والثلاثين رحل إلى بغداد؛ ولقي علماءها من أمثال الربيعي والواجكا
والسكوري والمرتضى^(١)، وقد لقيه الأول والأخير لقاءً سيئاً، وفارقها وهو
يقول:

رحلتُ فلا دُنْيَا ولا دينَ نِلْتُهُ وما أُوْبَيْتِي إِلَّا السَّفَاهَةَ والخُرْقُ

ولما عاد إلى المعرة التزم ثلاثة أشياء: «نبذة كنبذة فتيق النجوم وانقضاباً
من العالم كانقضاب القائبة^(٢) من القوب وثباتاً في البلد إن حال أهله من خوف
الروم»^(٣). وسمى نفسه (رهين المحبين) يعني حبس نفسه في المنزل، وحبس
بصره عن الرؤية^(٤). ومكث في هذين المحبين نحو خمسين عاماً ألف خلالها
تلك الكتب الكثيرة التي رواها له ياقوت في معجمه، وهي تدل على
أنه كان واسع الثقافات سعة شديدة، فهو يعرف الديانات والمعتقدات المختلفة
كما يعرف الفلسفة والتنجيم والتاريخ والتصوف، وما يطوى في ذلك من ثقافات
يونانية وفارسية وهندية، وعنى عناية خاصة بالثقافة اللغوية فألف في النحو
والعروض، وتصنع للغريب في جميع آثاره. وليس من المبالغة أن نزع أنه كان
إماماً ممتازاً من أئمة اللغة فليس هناك شاذة لغوية إلا وهو يعرفها ويسلكها فيما يكتب
من نثر أو نظم، وكان السابقون يلاحظون مهارته في هذا الجانب، فالصفدي
يعدد من رزقوا السعادة في أشياء لم يأت بعدهم من نالها ويذكر منهم أبا العلاء
في الاطلاع على اللغة. ويقول التبريزي: «ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة
ولم يعرفها المعري» وكانوا يقرنونه إلى ابن سيده اللغوي المعروف. ويقولون:
«كان بالمشرق لغوي وبالغرب لغوي في عصر واحد لم يكن لهما ثالث وهما
أبو العلاء وابن سيده»^(٥). وحظنا أن أبا العلاء كان مثقفاً ثقافاً لغوية واسعة،
وكان يضيف إليها هذا الخليط المضطرب من ثقافته الكثيرة وخاصة ما اتصل
بالثقافة الفنية من الشعر إذ كان يُعنى عناية شديدة بجمع الأفكار والصور

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٥١٥ .
(٢) القائبة: الفرخ . القوب: البيض .
(٣) رسائل أبي العلاء (طبع مرجليوث) ص ٣٤ .
(٤) معجم الأدباء ١/١٧٠ .
(٥) انظر في هذه النصوص كتاب (أبي العلاء
وما إليه للراجكوتي) .

القديمة وحشدها في أشعاره وكتاباتهِ على نحو ما نرى في 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 يَطْوَى فيها من صور غريبة ولفظ غير مألوف حتى يستولى على أفتدتهم بهذه الطرائف النادرة التي كانت تُعَدُّ بدءاً جديداً في هذه العصور، والتي كان الناس والنقاد يقيسون بها مهارة الشاعر وإبداعه .

٢

ذكاء أبي العلاء وحفظه

كان أبو العلاء ذكياً ذكاءً شديداً سريع الخاطر دقيق الحس حتى لا يروى المصيصي الشاعر أنه كان يلعب بالشطرنج والرد^(١) . وروى الرواة أن أبا محمد الخفاجي الحلبي دخل عليه وسلم ولم يكن يعرفه، فردّ عليه السلام وقال: هذا رجلٌ طوال، ثم سأله عن صناعته فقال: أقرأ القرآن، فقال: اقرأُ على شَيْئاً منه فقرأ عليه عَشْرًا، فقال له: أنت أبو محمد الخفاجي الحلبي؟ فقال نعم، فسُئِلَ عن ذلك، فقال: أما طواه فعرفته بالسلام، وأما كونه أبا محمد فعرفته بصحة قراءته وأدائه بنعمة أهل حاب، فإنني سمعت بحديثه^(٢). وذكر القفطلي أنه كان له سرداب إذا أراد الأكل نزل إليه وأكل واستترًا، ثم يقول: إنه نزل إليه يوماً وأكل شيئاً من رُبٍّ أو دِيبَس^(٣) ونقط على صدره منه يسير وهولا يشعر به، فلما جلس للإقراء لُحِه بعض الطلبة فقال: يا سيدي أكلت دبساً فأسرع بيده إلى صدره ومسحه وقال نعم، لعن الله النّهم، فاستحسّن منه سرعة فهمه بما على صدره، وأنه الذي أُشعر به^(٤). وليس من شك في أن هذا كله يدل على أن أبا العلاء كان مرهف الحس إرهافاً شديداً، وهو إلى

(١) تنمة اليتيمة للعالبي ص ٤ .

(٢) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٢٥١ . (٤) المصدر نفسه ص ٣٧ .

(٣) الرب: مصارة بعض الثمار . والدبس :

ذلك كان سريع الحفظ أيضاً سرعة شديدة . روى ابن فضل الله العمري في .. مالك الأيبصار أنه لما دخل بغداد أرادوا امتحانه فأحضروا دستور الخراج الذي في الديوان وجعلوا يوردون ذلك عليه مياومة ، وهو يسمع إلى أن فرغوا ، فابتدأ أبو العلاء وسرد عليهم كل ما أوردوه عليه^(١) . ويروى القفطي أنه كان يحفظ ما يمر يسمعه « وأن رجلاً من اليمن وقع إليه كتاب في اللغة سقط أوله وأعجبه بجمعه وترتيبه فكان يحمله معه ويحج ، فإذا اجتمع بمن فيه أدب أراه إياه وسأله عن اسمه واسم مصنفه ، فلا يجد أحداً يخبره بأمره ، واتفق أن وجد من يعلم حال أبي العلاء فدله عليه ، فخرج الرجل بالكتاب إلى الشام ووصل إلى المعرة واجتمع بأبي العلاء وعرفه ما حاله ، وأحضر الكتاب وهو مقطوع الأول ، فقال له أبو العلاء : اقرأ منه شيئاً ، فقرأ 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 اللغوي ، وهو مضبوط على أوزان الأفعال^(٢) . »

كان أبو العلاء قوى الحافظة - على ما يظهر - قوة شديدة ، وكان لا يُقرأ عليه كتاب إلا حفظ منه أطرافاً حتى ليروى الرواة أنه لما ذهب إلى بغداد طلب أن تُعرض عليه الكتب التي في خزائنها فكان كلما قرىء عليه شيء حفظه ، وهم يروون أنه كان يحفظ المحكم والمخصص وأنه أملاهما من صدره^(٣) ! ! . ولا تقف القصص بحفظ أبي العلاء عند نصوص اللغة العربية وكتبتها ، بل إنها لتمتد فتزعم أنه كان يحفظ ما يسمعه بين رجلين بالفارسية أو بالأذربيجية^(٤) . وربما كان كثير من هذه القصص مبالغاً فيه ولكنها مع ذلك تدل على أن الرجل اشتهر في عصره بجدته الذكاء وسرعة الحفظ . يقول ابن العديم : « كان أبو العلاء

(٤) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ١٣ ،

٢٢٥ .

(١) تعريف القدماء ص ٢٢٦ .

(٢) تعريف القدماء ص ٣٣ .

(٣) النور السافر للبيروسي (طبع بغداد) ص ٤١٢ .

على غاية من الذكاء والحفظ ، وقيل له : بم بلغت هذه الرتبة في العلم ؟ فقال :
ما سمعت شيئاً إلا حفظته ، وما حفظت شيئاً فنسيته^(١) .

٣

الزوميات وتشاؤم أبي العلاء

بدأ أبو العلاء حياته الفنية في الشعر بتقليد المتنبي إذ كان يتعصب له تعصباً شديداً^(٢) . وسقط الزند هو خير ما يفسر هذا الطور من تقليده إذ نراه ينظم على طريقة المتنبي السابقة ، فهو يعتدُّ بالغريب والشاذ في التراكيب ، كما يعتد بالتصنع لألفاظ الثقافات المختلفة والتغني بالفيافي والحكم والأمثال والفخر بنفسه وذم الدهر والشكوى منه على نحو ما رأينا عند المتنبي ، إذ كان يردد جميع النغم الذي سمعناه عنده . وكان لا يضيف إلى ذلك جديداً إلا عنايته الواسعة بالجناس . وما يزال أبو العلاء على هذه الحال من التقليد حتى يتبين نفسه فيستقل عن المتنبي ويؤلف لزومياته ، وهي من طراز جديد إذ نراها تتضمن نقداً للحياة الاجتماعية مع دعوة واسعة إلى الزهد والتقشف ورفض الدنيا ، يسوده في ذلك كله تشاؤم واسع ، فالحياة كلها آلام ونصب وعذاب . وكان الشعراء قبل أبي العلاء يعنون بهذا الجانب وخاصة أبا العتاهية والمتنبي ، أما أبو العتاهية فله مقطوعات كثيرة في ذم الدنيا والدعوة إلى الزهد فيها لأنها دائماً مشوبة بالأكدار ، وأما المتنبي فقد أشاع في ديوانه - وأكثره مديح - ضرباً واسعاً

إلا قوله (لك يا منازل في القلوب منازل)
لكفاه فضلا ففضب المرتضى ، وأمر فسحب
برجله وأخرج من مجلسه ، وقال لمن بحضرته
أتدرون أي شيء يريد بهذه القصيدة فلم يجب
أحد فقال يريد قول المتنبي فيها :
وإذا أتتك مذمتي من ناقص
فهي الشهادة لي بأبي كامل
انظر في ذلك معجم الأدباء لياقوت ١/ ١٦٩ .

(١) تعريف القديم بأبي العلاء ص ٥٥١ .
(٢) كان أبو العلاء يتعصب للمتنبي ويزعم
أنه أشعر المحدثين ويفضله على بشار ومن بعده
مثل أبي نواس وأبي تمام ، وكان يسمى كل
شاعر باسمه فإذا قال الشاعر فقط عرف أنه
يريد المتنبي ، ونحن نعرف قصته في بغداد مع
المرتضى فقد تنقص المتنبي يوماً فاعترضه أبو العلاء
وقال له : لو لم يكن للمتنبي من الشعر =

من التشاؤم يعمه نقد شديد للحياة الاجتماعية ؛ وبيان لما في الدنيا من آلام وتفكير في حقائق الحياة والموت . وليس من شك في أننا إذا أردنا أن نبحث عن أصول الأفكار في اللزوميات وجدناها جميعاً عند المتنبي على نحو ما مرّ بنا في غير هذا الموضوع .

وإذن فموضوع اللزوميات ليس جديداً وما نرى فيها من تشاؤم ودعوة إلى الزهد في الحياة وسرد للحكم والعظات ، كل ذلك ليس جديداً خالصاً ، فقد وُجد قبل أبي العلاء ، غير أن من الحق أن نشهد بأنه كبره ووسعه واستطاع أن يخرجها في ديوان خاص به يؤلفه على الحروف المهجائية ؛ ويملؤه بهذا التشاؤم الواسع وما ينطوي فيه من وصف للدنيا بأنها دار آلام وعذاب ؛ وقد ذهب يستعرض الحياة فيها من جميع جوانبها وينقدها نقداً ساخراً في جرأة وصراحة صريحة كأن يقول في نقد الحياة السياسية :

وأرى ملوكاً لا تحوط رعيّةً فعلامٌ تؤخذُ جزيةً ومكوسُ

أو يقول في نقد حكماء عصره :

يسوسون الأمورَ بغير عقلٍ وينفقُدُ أمرهمُ فيقال سأسه

فأفٌ من الحياة وأفٌ مني ومن زمنٍ رياستُه خساسةُ

أو يقول :

مُلِّ المُنْقَامُ فكمِ أعاشرُ أمةً أمرتُ بغير صلاحها أمراًؤها

ظلموا الرعيّةَ واستجازوا كيدَها فعندَ وأمصالحها وهم أجراًؤها

فإذا ترك الحياة السياسية نظر في الحياة العامة للناس وما يسودها من رياء ونفاق وما يعمها من حب للمادة ، وما ينطوي فيها من شر ، فإذا هو ساخط على الدنيا والناس من حوله سخطاً شديداً ، وإذا هو ينقلب عليهم حنقاً مغيظاً يذمهم ويذم الدنيا معهم ذماً شنيعاً ، كأن يقول :

يَحْسُنُ مَرَأَى لِبْنِي آدَمَ وكلهمُ في الذوق لا يعذبُ

أفضلُ من أفضلهم صخرَةٌ لا تظلمُ الناسَ ولا تكذبُ

أو يقول :

لعمرك ما الدنيا بـسدار إقامة
وإنَّ وليدًا حلتها لمُعذَّبٌ
ولا الحىُّ في حال السَّلامَةِ آمينُ
جرت لسواه بالسعودِ آيـمـينُ

أو يقول :

عجبتُ للآمِّ لما ماتَ واحدُها
همُّ أسارى منايهمُ فما لهمُ
بكتُ وساعدها ناسٌ يبكُونَه
إذا أتاهمُ أسيرٌ لا ينفكُونَه

أو يقول :

نمسي وتضحى في ضلالاتنا
فنسأل الواحدَ إنقاذنا
وما على الغبراء إلا سفيهُ
من عالمِ السوءِ الذى نحن فيه

أو يقول :

خسيت يا أمنا الدنيا فأف لنا
وعلى هذا النمط استمر أبو العلاء يهاجم هذا العالم بكل ما فيه ، فقد كان يراعى له في صورة حمقاء منكرة ، وتمادى به تشاؤمه فهجا آدم وحواء والناس جميعاً :

إن أمازت الناسَ أخلاقٌ يعاشُ بها
أو كان كلُّ بني حواءٍ يُشبهني
فإنهم عند سوءِ الطبعِ أسوأُ
فبئس ما ولدتُ للناسِ حواءُ

وكان لحواء وبناتها حظ واسع من هذا الهجاء ، فهن أصل هذا البلاء في الأرض وأصل هذا النسل الذى يعيش في دار النحس والشقاء :

فليت حواء عقيماً غدتُ
لا تلد الناسَ ولا تحبيلُ

بل ليت الناس يمتنعون عن النسل والزواج حتى يتحطم هذا العالم الذى يسير

هذه السيرة العرجاء في توزيع الحظوظ والأرزاق :

لو أنَّ كلَّ نفوسِ الناسِ رائيةٌ
لمطلوا هذه الدنيا فما ولدوا
كرأى نفسٍ تناهتُ عن خطاياها
ولا اقتنوا واستراحوا من رزايها

إذن ما قام هذا العالم الفاسد ، الذى لا يستطيع أبو العلاء أن يفهم له

نظاماً ! إنه شر خالص ! وليس لهذا الشر من دواء إلا أن يتحطم فنستريح الراحة الكبرى ، فإن لم يتحطم هذا العالم من نفسه فلنحطمه نحن بأيدينا هذا التحطم السلبي ، فنعطل الزواج والتناسل ، ولعله من أجل ذلك كان يهاجم المرأة هجوماً عنيفاً ، كأن يقول :

ومن صفات النساء قداماً أن لسن في الود منصفات
وما يبين الوفاء إلا في زمن الفقد والوفاة
أو يقول :

ألا إن النساء جبال غي غيهن يضيع الشرف التليد

ويستمر أبو العلاء في ترديد هذا السخط على الحياة والناس الذين يحيون فيها من رجال ونساء . والإنسان لا يتابعه في لزومياته حتى تكثر في سمعه هذه الأنغام التي تدل على أنه مغيب من الناس جميعاً غيباً شديداً ، فهو حنق عليهم ضيق بهم وبكل شيء فيهم حتى تقواهم ودينهم :

نادت على الدين في الآفاق طائفة
جنواً كبائر آثام وقد زعموا
يا قوم من يشتري ديناً بدينار
أن الصغائر تجني الخلد في النار

ويقول في بعض الوعظ والنسك :

بخيفة الله تعبدتنا
تأمرنا بالزهد في هذه الـ
وأنت عين الظالم الأهي
لدنيا وما همك إلا هي

ويقول :

توهمت يا مغرور أنك دين
تسير إلى البيت الحرام تنسكاً
على يمين الله ما لك دين
ويشكوك جار بائس وخذلين

ويقول أيضاً :

سبح وصل وطف بمكة زائراً
سبعين لا سبعا فلست بناسك

وكما يهاجم الوعظ والنسك وغيرهم من علماء الدين يهاجم المتصوفة أيضاً هجوماً عنيفاً ، وكان يسخر خاصة من الرقص الذي شاع بينهم في عصره على

نحو ما نعرف الآن في حلقات الذكر . يقول :

تزيّـنوا بالتصوف عن خلداعٍ فهل رزّت الرجال أواعثميت (١)
وقاموا في تواجدهم فسدّاروا كأنهم " ثمّال " من كُميت (٢)

ويقول أيضاً :

تستروا بأمورٍ في ديانتهم وإنما دينهم دين الزناديقِ
نكذب العقل في تصديق كاذبهم والعقل أولى بإكرامِ وتصديق

وهكذا استمر أبو العلاء يرى الدنيا هذه الرؤيا السوداء ، وتجمعت ظلمات كثيرة من حوله بعضها فوق بعض ، فالدنيا آلام وعذاب ونكبات ونوائب ، بل هي شر مستطير يجب أن نتخلص منه فنخرج من هذا العالم الموحش المظلم ، ونستريح من متاعبه وآلامه :

حياتيّ تعذيبٌ وموتى راحةٌ وكلُّ ابن أنثى في التراب سجينٌ

ولا شك في أن أبا العلاء بتشاؤمه وسخطه على الدنيا والناس من حوله يثير في أنفسنا ضروباً من الشفقة عليه إذ كان يتجرّع الحياة غُصصاً خالصة . ولو أنه أخذ نفسه بالرضا والتسليم فافتنع بحظه وحظ الناس من حوله ، وما في دنيانا من نصيب وعذاب لاستراح وأوى إلى ظِلِّ ظليل ، ولكنه لم يرض ولم يسلم ولم يقتنع فسعّر نفسه وأودى بها في هذا الجحيم المظلم من الإحساس بالشقاء والتعاسة وما ينطوي فيهما من تشاؤم شديد ، وظلّ في هذا الجحيم يصارع الناس ويصارع الحياة حتى صرعه .

٤

اللزوميات وفلسفة أبي العلاء

من يقرأ اللزوميات ويتبع سيرة أبي العلاء يرى أنه كان يسلك منهجاً واضحاً في معيشته وعقله وتفكيره ، فهو يبدأ فيقيد لذائذه ، ويحدّ نفسه بقوانين

(١) راز : اختبر ، اعتمى : اختار . (٢) الكيت : الخمر . ثمّال : سكارى .

صارمة في مطعمه وملبسه ، إذ كان يختار خشن الثياب والطعام ، وقصّ ذلك في شعره فقال إن طعامه العدس والتين أو كما يسميهما البُلْسُنُ والبَلَسُ فهما يقنعانه ، وهما غذاؤه في حياته ، وهو غذاء يجد فيه راحتته النفسية ، لأنه غذاء زاهد متقشف يرفض لذائد الحياة وما ينطوي فيها من لذائد الطعام :

يُقْنَعُنِي بُلْسُنٌ يُمَارَسُ لِي فَإِنْ أَتَيْتَنِي حَلَاوَةٌ فَبَلَسٌ
فَلَسٌ مَا اخْتَرْتَ إِنْ أَرُوْحَ مِنْ يَسَارِ قَارُونَ عَفْئَةً وَفَلَسٌ^(١)

ويقول الرحالة ناصر خسرو - وقد مرّ بالمعرة في حياة أبي العلاء - : إنه « تزهد فلبس بسيطاً ولزم بيته وقوته نصفَ مَنْ مِنْ خبز الشعير^(٢) » . ويقول القفطى : « لم يكن أبو العلاء من ذوى الأحوال في الدنيا ، وإنما خُلِّف له وقف يشاركه فيه غيره من قومه ، وكانت له نفس تشرف عن تحمل المِنِّ فشئ حاله على قدر الموجود ، فأقتضى ذلك خشن الملابس والمأكل والزهد في ملاذ الدنيا ، وكان الذى يحصل له في السنة مقدار ثلاثين ديناراً قدر منها لمن يخدمه النصف وأبقى النصف الآخر لمذونه ، فكان أكله العدس - إذا أكل - مطبوخاً ، وحلاوته التين ، ولباسه خشن الثياب من القطن ، وفرشه من لباد في الشتاء وحصيرة من البردى في الصيف ، وترك ما سوى ذلك^(٣) .

وكل هذا يدل على أن أبا العلاء كان يأخذ نفسه بحياة خشنة زاهدة ، ولعل ذلك ما جعله ينفر عن مديح الرؤساء طلباً للجوائز والمكافآت . يقول في مقدمة سقط الزند : « ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طلباً للثواب ، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السُّوس ، فالحمد لله الذى ستر بغُفَّة^(٤) من قوام العيش ، ورزق شعبة من القناعة أوفت على جزيل الوفر . » فهو لا يمدح طلباً للنوال ، وماذا يفيد النوال ؟ لقد رفض كل شيء وعاش عيشة الكفاف والزهد ؛ وكان يصنع ذلك عن عمد وقصد إليه . روى الرواة أن

(١) لس : كل ، ولس : أكل .

(٢) الحضارة الإسلامية لمتز ٢/١١٠ .

(٣) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٣١ .

(٤) الغفة : البلغة من العيش . والسوس :

الطبيعة .

« المستنصر صاحب مصر بذل له ما يبئس المال بالمعرة من المال ، فلم يقبل منه شيئاً ، وقال :

لا أَطْلُبُ الأرزاقَ والـ مَولى يُفِيضُ على رِزقى
إن أُعْطِيَ بعضَ القوتِ أعـ لم أنّ ذلك فوق حقّى (١)

لم يكن أبو العلاء يطلب مالاً ولا عطاء ، لأنه كان زاهداً في حياته متقشفاً يكفيه القليل الذى يقيم أوده ، أما ما دون ذلك فهو ينبذه ، وماذا نريد من الدنيا وهى تنهى بنا إلى الفناء وتسوقنا إلى الموت سوقاً حاملين ما نحمل من أثقال كروب وآلام ! إن علينا أن نقوى أنفسينا بالزهد حتى نلقى هذا المصير المحتوم :
لا تَشْرُفَنَّ بِدُنْيَا عَنكَ مُعْرِضَةً فَمَا التَّشْرِفُ بالدُّنْيَا هُوَ الشَّرْفُ
واصرف فؤادك عنها مثلما انصرفت فكلنا عن مغانيها سننصرف
يا أمّ دفر (٢) لحاك الله والدة فيك العناء وفيك الهم والسرف
لو أنك العرس أوقعت الطلاق بها لكنك الأم ما لي عنك منصرف

واستمر أبو العلاء نحو خمسة وأربعين عاماً يصرخ فى الناس بهذه الدعوة الحارة إلى الزهد والتقشف ؛ وبدأ بنفسه فسن لها قوانين من الزهد صارمة التزمها طوال حياته ، فلم يتعلق بشيء 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 انّ بنى أفضل أهل عصرى لما آثرت أن أحظى بنسلى
وفى امتناعه عن الزواج والنسل ما يجعلنا نرى جانباً من تشاؤمه الأسود الذى ضرب ظلماته على حياته وجميع أفكاره ، ولعل ذلك ما جعله يوصى بأن يُكْتَبَ على قبره :

هذا جنّاهُ أبى علـى وما جنيتُ على أحد

وحقاً أن أبا العلاء لم يجن على أحد لا من حيث النسل والزواج فقط بل أيضاً من

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٢٦٩ . (٢) أم دفر : الدنيا .

حيث حاجاته في الحياة فقد كان زاهداً فيها زهداً شديداً ، وكان لا يريد أن يتصل منها بشيء لا بأزواج وأولاد ولا بغير أزواج وأولاد ، وهاجم فكرة الزواج والنسل في شعره كثيراً كقوله الذي أنشدناه :

فليت حواءَ عقيماً غدت لا تلدُ الناسَ ولا تحبَلُ

كان أبو العلاء برماً بالحياة وكان يراها سلسلة آلام ، فأكثر من نقدها ونقد الذين يعيشون فيها . وأعجبَ بعض الناس هذا النغم الذي يردده أبو العلاء ، وراعهم أنه كان صاحب عقلٍ حُرٍّ بالنسبة لأهل عصره فهو يهاجم أصحاب الأديان ، فذهبوا إلى أنه كان فيلسوفاً ، وحشروه في زمرة الفلاسفة ، ومن العجب أن نجد مثل نيكلسون^(١) وهيار^(٢) يذهبان هذا المذهب ، وليس لرأيهما ولا لمن تبعهما أى دليل على هذه الفلسفة إلا إذا كنا نعد كل زاهد يدعو إلى الزهد والتقشف في الحياة فيلسوفاً . وزُهد أبي العلاء وما يُطوَى فيه من نظر جرىء إلى مسائل الدين لا يكفى لنعده فيلسوفاً بالمعنى اليونانى لهذه الكلمة إنه لم يُعرَف عنه أنه كان ملخصاً للفلسفة اليونانية على نحو ما صنع الفارابى وغيره من جماعة الفلاسفة المسلمين ، وهو أيضاً لم يعرف عنه أنه نَمَى مذهباً من مذاهب الفلسفة اليونانية ، ولذا كان من الخطأ أن يجعل بعضُ النقاد أبا العلاء فيلسوفاً بالمعنى اليونانى لهذه الكلمة ، وهو لم يلخص الفلسفة اليونانية فضلاً عن أن يكون من المنتمين لها ولا كان من المتعلقين بمذهب من مذاهبها .

وأكبر الظن أن شُبُهة فلسفة أبي العلاء جاءت من أنه كان نباتياً يحرم على نفسه أكل اللحم واللبن والبيض والسّمك وعسل النَّحل ، وفي ذلك يقول :

غَدَوْتُ مريضَ العقل والرأى فالتقتى
فلا تتأكلن ما أخرج الماءُ ظالمًا
لتعلمَ أنباء الأمور الصحائح
ولا تبغِ قوتاً من غيرِ ريش الذبائح^(٣)

Huart, Littérature Arabe, p. 99. (٢)
(٣) الغريص : الطرى .

Nichoison, A Literary History of (١)
the Arabs, p. 313.

وَأَبْيَضَ أَمَّاتٍ أَرَادَتْ صَرِيحَهُ لِأَطْفَالِهَا دُونَ الْغَوَانِي الصَّرَائِحِ (١)
وَدَعَّ ضَرْبَ النَّحْلِ الَّذِي بَتَكَرَّتْ لَهُ كَوَاسِبٍ مِنْ أَزْهَارِ نَبَاتٍ فَوَائِحِ (٢)

والمراد بالأبيض اللبن .

والمعروف أن أبا العلاء ترك أكل اللحم ومشتقاته رحمة بالحيوان . روى الرواة أن سائلاً سأله : « لم لا تأكل اللحم ؟ فقال : أرحم الحيوان ، قال : فما تقول في السباع التي لا طعام لها إلا لحوم الحيوان ؟ فإن كان الخالق الذي دبّر ذلك فما أنت بأرأف منه ، وإن كانت الطبائع المحدثّة لذلك فما أنت بأحذق منها ، ولا هي أنقص عملاً منك » . ويعلق ابن الجوزي على هذه الرواية فيقول : « لقد كان يمكنه أن لا يذبح رحمة فأما ما ذبحه غيره فأى رحمة قد بقيت في ترك أكله » (٣) . على كل حال كان أبو العلاء نباتياً وقد صعد عن أكل اللحم ودعا إلى ذلك ، وله حوار طريف مع داعي الدعاة في هذه المسألة يرجع إليه القارئ في ترجمته بياقوت ، ولكن هل هذه النباتية في أبي العلاء تجعلنا نزع أنه فيلسوف ؟ إنها طريقة في الحياة وليست طريقة في التفكير . على أننا إذا أردنا تصحيح القياس وجب لكي نُشَبِّه فلسفته عن هذه المقدمة أن نكون على يقين من أن هذه النباتية يونانية أو أنها مذهب فلسفي من مذاهب اليونان ، وليست النباتية من مذاهب اليونان ولا من فلسفتهم ؛ إنما هي مذهب هندي يرجع إلى البراهمة ، وقد قصّ علينا ذلك كل من ترجموا لأبي العلاء ، يقول ابن الأنباري : « يُحكى عنه أنه كان برهيمياً وأنه وُصِفَ لمريض فرُّوجٍ ، فقال : استضعفوك فوصفوك » (٤) ويقول ابن الجوزي : « كان ظاهر أمر أبي العلاء يدل على أنه يميل إلى مذهب البراهمة ، فإنهم لا يرون ذبح الحيوان ويجحدون الرسل » (٥) ويقول ياقوت عنه : « كان متهماً في دينه ، يرى رأى البراهمة : لا يرى إفساد الصورة ، ولا يأكل لحماً ، ولا يؤمن بالرسول والبعث والنشور » (٦) . ويقول أبو الفداء :

(١) صريحه : خالصه . الصرائح : الجميلات .
(٢) الضرب : العسل الأبيض الثقيل .
(٣) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ١٩ .
(٤) نزهة الألبا في طبقات الأدبا لابن الأنباري (طبع مصر) ص ٤٢٧ .
(٥) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ١٩ .
(٦) المصدر نفسه ص ٤٦ .

« نُسب أبو العلاء إلى التمدب بمذهب الهنود لتركه أكل اللحم خساً وأربعين سنة ، وكذلك البيض واللبن ، وكان محرّم لإيلام الحيوان »^(١) . ويقول ابن فضل الله العُمريّ : « ترك أبو العلاء أكل لحوم الحيوان وعموم ما يجرى مجراها من الأعسال والألبان ومال في هذا إلى رأى الحكماء ! وقال بمذهب البراهمة في تجنّب إراقة الدماء »^(٢) . ويقول السّلفيّ : « من عجيب رأى أبي العلاء تركه تناول كل ما كول لا تنبته الأرض شفقة على الحيوانات حتى نُسب إلى التبرهم ، وأنه يرى رأى البراهمة في إثبات الصانع وإثكار الرسل ، وفي شعره ما يدل على هذا المذهب »^(٣) . وواضح من هذه النصوص أن العرب لم يصلوا بين نباتية أبي العلاء وفلسفة اليونان ، وإنما وصلوا بينها وبين التبرهم والبراهمة ، فهي ليست شيئاً يونانياً ، ومن الخطأ أن يعتمد عليها بعض الباحثين في إثبات فلسفة أبي العلاء ، وهي لا تمت مباشرة إلى اليونان وفلسفتهم .

والحق أن أبا العلاء ليس فيلسوفاً بالمعنى اليوناني لهذه الكلمة إلا إذا توسعنا في معناها وجعلنا كل شخص يفكر تفكيراً حراً فيلسوفاً أى محباً للحكمة ، آخذاً بقوانين العقل غير متقيد بعرف الناس ولا بما يعتنقون من آراء وأفكار . إذن يكون أبو العلاء فيلسوفاً ، ومن أهم ما يميزه ما نراه عنده من تشاؤم شديد ، فالعالم مليء بالشر وأيضاً ما نراه عنده من شكوك .

يقول التبريزي : « إن أبا العلاء سألني يوماً ما الذي تعتقد ؟ فقلت في نفسي : اليوم أقف على اعتقاده ، فقلت له : ما أنا إلا شكّ ، فقال : وهكذا شيخك »^(٤) . وأقرّ أبو العلاء بهذا الشك في إحدى رسائله إلى داعي الدعوة إذ يقول : « قد بدأ المعترف بجعله المقرّ بحيرته والداعى إلى الله سبحانه أن يرزقه ما قلّ من رحمته »^(٥) . ويظهر أنه كان لمحنة أبي العلاء في بصره أثر في تكييف هذا الشك العلائي ، فقد كان يضيق بما أصابه من هذا الشر في بدء حياته ولم يستطع له

(١) انظر المختصر في أخبار البشر لأبي الفدا

في حوادث ٤٤٩ .

(٢) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٢١٧ .

(٣) لسان الميزان لابن حجر (طبع حيدرآباد)

٢٠٤/١ .

(٤) معجم الأدباء (طبعة مرجليوث) ١/١٧١ .

(٥) معجم الأدباء ١/١٢٠ وانظر أيضاً

ص ٢٠٤ .

تفسيراً فرجع يشك في بعض الحقائق ، حتى ليشك في الشك نفسه ، وهذا مصدر ما نجد عنده من تناقض يعترى آراءه . وليس من شك في أن اللزوميات ترينا أبا العلاء حائراً حيرة شديدة ، فالدنيا كلها وما وراءها ظلام وسواد ولُجَجٌ واسعة من الحيرة : الحمد لله لقد أصبحتُ في لُجَجٍ مُكابداً من هموم الدهر قاموساً^(١)

واتسعت هذه اللجج عليه ولم يستطع أن يقاومها ولا أن يخرج منها ، فكث فيها تائهاً حائراً ، واستمرَّ يقص علينا في لزومياته قصة هذا الطوفان ، فقد أطبقت عليه الأمواج من كل جانب ، وكأنا أفسدت عليه جميع الطرق والمناهج :
 قد ترامت إلى الفساد البرايا واستوت في الضلالة الأديانُ
 أنا أعمى فكيف أهدى إلى المنى هجج والناس كلهم عُميانُ

ولم يستطع أبو العلاء حقاً أن يهتدى إلى المنهج في كثير من المسائل والمشاكل فشك واتسع عليه الشك حتى جعله لا يؤمن بيقين ، وعبر عن ذلك في مراثيته لأبيه تعبيراً واضحاً ، إذ يقول :

طلبت يقيناً من جهينبة عنهم ولم تُخبريني يا جهينسُ سوى الظن^(٢)
 فإن تعهديني لا أزال مسائلاً فأني لم أعطَ الصحيح فأستغني
 ويقول أيضاً :

أما اليقينُ فلا يقينَ وإما أقصى اجتهادي أن أظنَّ وأحدِسا
 فأبو العلاء يطلب اليقين فلا يجد إلا الظن والحدس ، وإذن فن الخطأ أن يأتي باحث فيراه يقول رأياً فيظنه يقيناً ، ثم يراه يخرج عنه فيقول : إنه مضطرب متناقض ، فإن أبا العلاء لم يكن صاحب يقين في رأى من الآراء ، بل هو صاحب ظن وحدس وشك ، وهو يعم هذا الشك في كل شيء ، سوى إيمانه بربه ، إذ يقول :

جهينة الخبر اليقين .

(١) القاموس : المحيط .

(٢) يشير إلى المثل العربي القديم : عند

أُثْبِتَتْ لِي خَالِقًا حَكِيمًا وَلَسْتُ مِنْ مَعْشَرِ نُفَاةٍ
فَأَبُوا الْعَلَاءَ لَمْ يَكُنْ يَشْكُ فِي رَبِّهِ إِذْ كَانَ يَرَى كُلَّ شَيْءٍ حَوْلَهُ يَشْهَدُ بِوَجُودِهِ ،
وَهُوَ كَذَلِكَ لَمْ يَكُنْ يَشْكُ فِي عَقْلِهِ ، بَلْ لَقَدْ كَانَ يُؤْمِنُ بِهِ إِيمَانًا شَدِيدًا ، يَقُولُ
فِي بَعْضِ شَعْرِهِ :

كَذَبَ الظَّنُّ لَا إِمَامَ سِوَى الْعَقْلِ لِـ مَشِيرًا فِي صَبْحِهِ وَالْمَسَاءِ
وَيَقُولُ أَيْضًا :

وَشَاوَرَ الْعَقْلَ وَاتْرَكَ غَيْرَهُ هَدْرًا فَالْعَقْلُ خَيْرٌ مَشِيرٌ ضَمَمَهُ النَّادِي
إِلَّا أَنْ هَذَا الْعَقْلُ كَانَ قَاصِرًا وَلَمْ يَسْتَطِعْ أَنْ يَفْسِرَ لَهُ أَسْرَارَ الْكُونَ وَمَا فِيهِ
مِنْ حَقَائِقِ الْخَيْرِ وَالشَّرِّ وَمِنْ هُنَا اعْتَرَفَ كَمَا مَرَّ بِنَا أَنْفَا أَنَّهُ لَا يَكَادُ يَوْجَدُ يَقِينٍ
وَأَنْ مَبْلَغَ عِلْمِ الْإِنْسَانِ أَنْ يَظُنَّ وَيُحَدِّسُ ، وَكَأَنَّ الْعَقْلَ يَضْطَرُّ أحيانًا إِلَى التَّوَقُّفِ
دُونَ الْيَقِينِ عِنْدَ أَسْوَارِ الظَّنِّ وَالْحَدْسِ . وَآمَنَ خَاصَّةً فِي الْمَسَائِلِ الشَّرْعِيَّةِ أَنَّ الْعَقْلَ
يَنْبَغِي أَنْ لَا يَجْمَعُ وَأَنْ لَا يَحَاوِلَ الْخُرُوجَ عَلَى الشَّرْعِ بَلْ يَكُونُ تَابِعًا لَهُ ، يَقُولُ :
وَجَدْنَا اتِّبَاعَ الشَّرْعِ حَزْمًا لَدَى النَّهْيِ وَمَنْ جَرَّبَ الْأَيَّامَ لَمْ يَنْكُرِ النَّسْخَا
وَقَدْ تَوَقَّفَ بَعْضُ الْبَاحِثِينَ عِنْدَ آيَاتٍ فِي الزُّرُومِيَّاتِ رَأَاهُ فِيهَا يَهَاجِمُ الدِّيَانَاتِ
فَظَنَّ أَنَّهُ يَهَاجِمُهَا حَقًّا ، وَهُوَ إِنَّمَا يَهَاجِمُ أَصْحَابَهَا ، يَقُولُ :
هَفَّتِ الْحَنِيفَةُ وَالنَّصَارَى مَا اهْتَدَتْ وَيَهُودُ حَارَتْ وَالْمَجُوسُ مُضَلَّلَةٌ
إِثْنَانِ أَهْلُ الْأَرْضِ ذُو عَقْلٍ بَلَا دِينَ وَآخِرُ دِينٍ لَا عَقْلَ لَهُ
وَيَقُولُ :

دِينَ وَكُفْرًا وَأَنْبَاءً تُقَالُ وَفُرُ
قَانَ يَنْصُ وَتُورَاةً وَإِنْجِيلُ
فِي كُلِّ جَيْلٍ أَبَاطِيلُ مَلْفَقَةٌ فَهَلْ تَفَرَّدَ يَوْمًا بِالْمُهْدَى جَيْلُ

وَوَاضِحٌ أَنَّ أَبَا الْعَلَاءِ إِنَّمَا يَهَاجِمُ فِي الْبَيْتَيْنِ الْأُولَيْنِ أَصْحَابَ الدِّيَانَاتِ الَّذِينَ
تَوَزَعَتْهُمْ الْفِرْقُ وَالْأَهْوَاءُ فَأَهْدَرُوا عُقُولَهُمْ ، حَتَّى عَمَتِ الْحَيْرَةُ وَالتَّبَسُّ الْأَمْرُ ،
وَهُوَ فِي الْبَيْتَيْنِ التَّالِيَيْنِ إِنَّمَا يَنْصُ عَلَى أَنَّهُ لَا يَوْجَدُ جَيْلٌ يَخْلُو مِنَ الْكُفْرِ وَالضَّلَالِ .
وَلَيْسَ فِي ذَلِكَ مَهْجُومٌ عَلَى الْأَنْبِيَاءِ وَلَا مَهْجَاءٌ كَمَا ظَنَّ بَعْضُ الْمَعَاصِرِينَ .

ولا نستطيع أن نتخريج من كل ذلك بأن أبا العلاء كان زنديقاً أو ملحداً كما قال بعض القدماء ، والواقع أنهم تطرفوا حيناً أضافوا إلى أبي العلاء الزندقة والإلحاد ملتمسين ذلك في أبيات حملوها على معنى مخالف لما قصده ، وهي قليلة جداً في لزومياته ، إذ كثرتها تحميد وتقديس وتمجيد في الله . على أننا إذا تطرفنا مع هؤلاء السابقين وجعلنا أبا العلاء زنديقاً أو ملحداً لم يكن هناك ما يرر أن نزعماً بأنه فيلسوف ؛ لأن الإلحاد والزندقة ليسا هما الفلسفة فالفلسفة شيء والإلحاد والزندقة شيء آخر ، وإلا سقط من تاريخ الفلسفة كثير من الفلاسفة المسيحيين والمسلمين .

والحق أن أبا العلاء كان مفكراً حراً الفكرة وكان زاهداً صادق الزهد وكان شديد التشاؤم غير أنه لم يستطع أن يخرج من ذلك إلى إحداث نظرية معينة أو منهج معين يمكن أن نسميه « المنهج الفلسفي لأبي العلاء » إلا إذا كنا ممن يلتقطون بعض الأقوال للشعراء ويحاولون أن يحملوها أكثر من مداولها ، ثم يستخرجوا لهم فلسفة ذات أصول وفروع متشابكة . ونحن بهذه الطريقة نستطيع أن نجعل أبا العلاء فيلسوفاً ، كما نستطيع أن نجعل المتنبي وأبا تمام وأبا العتاهية فلاسفة بأفكار معدودة وآراء محصورة جاءت في أشعارهم . والحق أن ذلك كله مبالغ في البحث يؤدي إليها عادة غلو الباحث في الإعجاب بالشاعر الذي يبحثه ، وكان من حسن حظ أبي العلاء أن غالى كثير من المعاصرين الذين عُنفوا ببحثه ، فأثبتوه فيلسوفاً لما رأوا عنده من تشاؤم وحيرة وشك وزهد ، ولكن هل يكفي التشاؤم أو الزهد أو الحيرة لنعد شخصاً فيلسوفاً؟ أما نحن فلا نشك في أن أبا العلاء لو كان فيلسوفاً حقاً لفلسف تشاؤمه في الحياة فجعله في شكل كلية عامة ، وطبق هذه الكلية على الجزئيات المختلفة تطبيقاً شاملاً ، إذن كان يتساءل كيف نحكم على الأشياء وما أدواتنا في المعرفة ، هل هي الحس أو الفكر أوهما جميعاً . ولكنه لم يصنع شيئاً من ذلك ، إنما كل ما صنعه أنه استراح إلى العقل في الحكم على الأشياء وألقى عليه العبء كله ، ولو أنه صاحب عقل فلسفي لشك في هذا العقل نفسه وامتنعته وأخضعه للتجربة على نمط ، يحلل فيه المعرفة في الطبيعة وما وراء

الطبيعة . وكنا 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 في قضايا ما وراء الطبيعة كما يحكم في قضايا الطبيعة ؟ وهل أحكام العقل المجرد تكون صواباً دائماً ، أو أنها معرضة للخطأ ؟ كل ذلك لا نجد له أثراً عند أبي العلاء لأنه لم يكن فيلسوفاً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وآية ذلك أنه لم يترك أى نظرية فلسفية معللة أو موضحة ، وكيف له بصنوع نظريات ؟ إنه لم يكن يفكر التفكير الفلسفى الذى يقوم على صنع كليات ، إنما كان يفكر تفكيراً 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

من يقرأ اللزوميات وينظر فيها نظرة فنية من حيث الصياغة والتنسيق يلاحظ أن جوانب كثيرة منها واهية ، إذ استغرقها أبو العلاء بالتكرار حتى كاد أسلوبه أن يسقط فى غير موضع من مواضعها ، نعم إنه وفق فى بعض أبياتها ولكن الكثرة الغالبة يعمها الإسفاف والضعف ، وكأنى به نسي 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 مثلاً أعلى فى الصياغة الفنية للشعر العربى ، فديوان كديوان المتنبى يتفوق عليه فى هذا الجانب ، ولعله من أجل ذلك كان يسميه أبو العلاء « معجز أحمد » ، واستمر فى سقط الزند دون هذا المعجز إلا فى مراثيه ، فقد أظهر فيها تفوقاً نادراً من حيث الصياغة وخاصة مراثيه :
 غَيْرُ مُجْدٍ فى ملى واعتقادى نَوْحُ بَاكِ ولا تَرَئِمُ شَادِ
 وإن هذه القصيدة لتتفوق على كل ما كتبه فى لزومياته ، ولعلنا لا نبالغ إذا

قلنا إنه يسود فيها الخلل والضعف في البناء . وكان القدماء أنفسهم يعرفون فرق ما بين الديوانين؛ فالذهبي يقول إن السَّقَطُ جيد بخلاف اللزوميات^(١) ، وفي غير موضع نجدهم يشيدون بالسقط^(٢) ، وحقاً ما يقوله «نيكلسون» من أن أبا العلاء يدين بشهرته في المشرق إلى مجموعة أشعاره الأولى المسماة بسقط الزند^(٣) ، فإن أبا العلاء الشاعر إنما نلقاه في السقط ، أما في 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 الديوان ، أما كلمة الشعر والشاعر فن الصعب أن نضيفهما إليه . يمكن أن نسميه الناظم ولكن من الصعب أن نعطيه لقب الشاعر ، أو نسمى ما في اللزوميات شعراً ، وربما كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى أنه لم يتأنّ ولم يتمهل في صنْع اللزوميات . روى ابن فضل الله العمري في مسالك الأبيصار عن بعض القضاة أنه قال : « بينا أنا عند أبي العلاء المعري في الوقت الذي يُملى فيه شعره المعروف بلزوم ما لا يلزم ، فأملئ في ليلة واحدة ألني بيت . كان يسكت زماناً ثم يملئ قريباً من خمسمائة بيت ثم يعود إلى الفكرة والعمل إلى أن أكمل العدة المذكورة »^(٤) . وقد سقنا هذه الرواية لندل بها على أن أبا العلاء لم يكن يعنى بتجويد شعره وتحبيره في اللزوميات فهو لا يعطيه المهلة الكافية للصقل والانتخاب والتنقيح ، ثم التأليف والتنسيق ، فخرج شعره مهلهلاً ضعيف النسج ليس فيه شيء من حبكة التعبير ولا جمال التصوير إلا في القليل الأقل . وليس هذا فقط هو كل الأسباب ، فهناك سبب آخر ربما كان أهم من السبب السابق ، وهو الطريقة التي أخرج بها أبو العلاء لزومياته ، أو بعبارة أدق الغاية التي أرادها للزومياته ، فقد كان — فيما يظهر — يريد أن يخرجها في شكل نخطب وعظ وإرشاد ؛ يقول في مقدمتها : « لَمَّا تَمَجِّدُ لِلَّهِ الَّذِي شَرَفَ عَنِ التَّمَجِّيدِ وَوَضَعَ الْمِنَنَ فِي كُلِّ جَيِّدٍ ، وَبَعْضُهَا

(١) تعرف القدماء بأبي العلاء ص ٣١٨ .
 (٢) الأنساب للسمعاني ص ١١٠ .
 (٣) المجلد الأول من دائرة المعارف الإسلامية
 (٤) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٢٤٩ .
 (الطبعة العربية) ص ٣٨١ .

تذكير للناسين وتنبيه للرقدة الغافلين وتحذير من الدنيا . فهو يقصد بها إلى الوعظ ، وهي لذلك تمتلئ بما تمتلئ به أساليب الوعظ من التكرار المُميل ، ومن أجل ذلك كنا نشعر حين قراءتنا للزوميات بملل وسأم شديد ، لأن الشاعر ينتقل بين أفكار يبدئ فيها ويعيد ، وقد أخرجها في أسلوب واهٍ ، ليس فيه جمال في ولا طرافة فنية إلا قليلاً .

والحق أن أبا العلاء لم يستطع أن ينهض بالصياغة الفنية في لزومياته إذ كان يعتمد على تكرار الأفكار ، وإن الإنسان ليخيل إليه أن هناك مجموعة من الأفكار ما يزال ينظمها أبو العلاء على قواف وحروف مختلفة ، وهو يغير في القافية أو في الحرفين الأخيرين ، ولكنه قلما حاول أن يغير في المعاني والأفكار ، ولذلك يستطيع الباحث أن يقرأ طائفة من مقطوعات الزوميات ويترك الأخرى ، لأنه قلما يجد جديداً إلا ما يخضع له أبو العلاء من قيود في ألفاظه وقوافيه .

ليس في الزوميات غالباً جمال في الصياغة ولا تنوع في الأفكار ، إنما فيها بدء وإعادة وتكرار غريب للمعاني ، وهي معان عامة وكثيراً ما ينقصها العمق والابتكار، وما يزال المعرى ينظمها على حرف من الحروف كالباء ثم يعود إلى حرف آخر كالتاء ، وهو ينظمها مرة على حرف الباء أو غيرها مضمومة ، ثم يعود مرة أخرى أو مراراً فينظمها على حرف الباء أو غيرها من الحروف مكسورة أو منصوبة أو ساكنة . ومن أجل ذلك التكرار والإعادة كنا نمل متابعاً أبي العلاء في لزومياته ، إذ ما يزال يجترّ أفكاراً محفوظة يكررها على قواف وأوزان مختلفة . ولعل مما يصور ذلك تصويراً واضحاً رسالته المسماة باسم «ملتقى السبيل» حيث نجده يصوغ المعنى ثراً ، ثم يصوغه شعراً على هذا النمط ، إذ يقول : « كم يجنى الرجل ويخطيء ، ويعلم أن حنقه لا يبطن :

إنَّ الأَنَامَ لِيُخَطِئُوْا نَ وَيَغْفِرُ اللهُ الخَطِيئَةَ
 كَم يَبْطِئُونَ عَنِ الجَمِيْلِ وَ مَا مَنَابِهِمْ بِطِيئِهِ »

وعلى هذه الصورة التي نجدها في «ملتقى السبيل» كان أبو العلاء ينظم في لزومياته ولم يكن ينظم المعنى ثراً ، ثم ينظمه شعراً ، بل كان ينظمه شعراً ، ثم يعود

فينظمه أيضاً شعراً ، ولكن على قافية جديدة ، وقيود لفظية جديدة ، وهذا كل ما يصنعه من تغيير ، وهو تغيير قلما يضيف طرافة في التفكير، إذ يُدخَل عليه أبو العلاء هذا التكرار الذي يصيب الصياغة في اللزوميات بضروب واسعة من الابتدال .

وأكبر الظن أننا لا نبتعد حين نقول إن أبا العلاء كان واعظاً في لزومياته ، ولذلك لم يحسن صوغ أفكاره في الأساليب الخاصة بالشعر ، لأن الوعظ من طبيعته التكرار ، وهو يلائم النثر ، ولا يلائم الشعر ، ومن ثمَّ كان الخطباء والوعاظ يتخذون النثر أداة للتعبير عن أفكارهم ومعانيهم المكررة، فإذا جاء خطيب أو واعظ واتخذ الشعر أدواته في الخطابة أو الوعظ كان لا بد له أن يسقط في استخدام هذه الأداة الجديدة مهما تكن قدرته البيانية . ومن أجل ذلك لم يكن غريباً أن نجد أبا العلاء يحقق في استخدام الشعر أداة لوعظه وتشاؤمه الذي نعرفه في اللزوميات ، وخاصة أنه أطال هذا الوعظ والتشاؤم وامتدَّ به نفسه إلى عشرات الصفحات بل مئات الصفحات ، فبدأ في أساليبه هذا الانهيار والسقوط وما يتبعهما من ابتدال ، بحيث لا نجد ما يعجب حاستنا الفنية إلا في النادر ، فالأفكار عارية لا يحول بينها وبين الإسفاف حائل ، ولذلك قلما نحس في أثناء قراءتنا اللزوميات ببهجة فنية، إذ لم يستطع أبو العلاء أن ينهض بصياغتها إلا هذا النهوض القاصر الذي يعود بالشعر وكأنه يشبه أساليب الوعظ والإرشاد .

٦

اللوازم الدائمة في اللزوميات

لم يوفر أبو العلاء مجهوداً واسعاً في إحكام صياغته ، إذ كان مشغولاً عنها بعقيد ولوازم غريبة في لزومياته، فهو يصعب على نفسه الممرات إلى شعره، ويتقيد بلوازم دائمة يتبعها في صناعته . ولعل أهم هذه اللوازم ما أشار إليه في مقدمة ديوانه إذ يقول : « وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كُلف، الأولى أنه يتنظم حروف المعجم عن آخرها ، والثانية أنه يجيء رويُّه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك ، والثالثة أنه لزم مع كل رويِّ فيه شيء لا يلزم من باء أو

تاء أو غير ذلك من حروف « . ونحن نلتفت من هذه الكلف إلى أن اللزوميات ليست ديواناً بالمعنى المألوف عند العرب ، ولعل ذلك ما جعل أبا العلاء يسميها في مقدمته لها تأليفاً ، وسمّاها مرة أخرى كتاباً ، وحقاً إنها أُلِّفَت على شكل التأليف والكتب ، فقد قُسمت إلى أبواب وقسمت الأبواب إلى فصول وهل هناك ديوان قبل اللزوميات نُظِمَ شعراً ووُزِعَ - على هذا الطراز - إلى أبواب وفصول كما يصنع أصحاب النثر بيتاً ليفهم وكتبهم ؟ !

ومهما يكن فاللزوميات أول ديوان في اللغة العربية يؤلّف على طريقة خاصة يذكرها الشاعر في مقدمته ويطبّقها على أبياته بيتاً بيتاً . وهذه الطريقة يحددها أبو العلاء بثلاث كُلفٍ ، ولكن لنحذر هذا التحديد ، فهي أكثر من ذلك وأوسع . ولست أجد كلمة تعبر عن هذه الكلف الكثيرة ككلمة اللزوميات التي يظهر أنها استعيرت للديوان من كتب المناطق لتدل على ما فيه من نسب ومعادلات بين ألفاظه وقوافيه . وإذن فتصنع المعرى في اللزوميات لا يقف عند الكلف العروضية بل يتعداها إلى كلف أخرى كان يشغل بها هذا الفراغ الطويل الذي امتدّ إلى نحو خمسين عاماً قضاها حسيب بيته ونظره وأفكاره المظلمة في الحياة والكون ، وعبر عن ذلك أجمل تعبير ، إذ يقول :

أراني في الثلاثة من سَجُونِي فلا تسألُ عن الخبرِ النَّبِيثِ (١)
لفقدي ناظري ولزومِ بيتي وكونِ النفسِ في الجسمِ الحَبِيثِ

. وذهب يحبس أفكاره في هذه السجون العروضية السابقة ولم يكتبف بها إذ أراد أن ينوع فيها كما تنوعت سجونه ، واستعان بثقافته على ما يريد من هذا التنوع . ولعل أهم ثقافة سجّن في قيودها آثاره هي الثقافة اللغوية ، إذ نراه يتصنع الإغراب في ألفاظه ، وعمّم ذلك في جميع أشعاره وكتاباتاته ، حتى يشعر الإنسان في أحوال كثيرة بأنه يقرأ في متن من متون اللغة العويصة ، ولقد كان المظنون أن يتعد بهذا الإغراب في اللغة عن اللزوميات ، فإن ما فيها من وعظ لا تلامه الألفاظ الغريبة إذ هو يوجّه عادة إلى الجماهير وهي لا تعرف

(١) النبيث : الخفى .

الألفاظ العويصة ، ولكن أبا العلاء اتخذ هذه الألفاظ الغريبة لازمة دائمة في صناعة لزومياته ولم يستطع أن يتخلص منها ، وقد أضاف إليها لازمة أخرى دائمة هي لازمة الجناس .

ولعل من الطريف أن أبا العلاء استطاع أن يستخدم هذا الجناس استخداماً مزدوجاً فهو يأتي به غالباً ليعبر عن جناس من جهة وليعبر عن لفظ غريب من جهة أخرى . كان أبو العلاء يستخدم الجناس استخداماً لغوياً يريد به أن يدل على مهارته في اللغة قبل أن يدل على مهارته في استخدام لون قديم من ألوان التصنيع . ولم يكتف أبو العلاء بما أحدثه بين الجناس والألفاظ الغريبة من مزوجة ، بل راح يصعب على نفسه ، إذ نراه يطلبه بين حششو البيت والقافية ، حتى يحدث هذه القيم المعقدة في قوافيه ؛ فهو يلتزم فيها حرفين أو أكثر ، وهو يلتزم فيها اللفظ الغريب ، وهو أخيراً يلتزم الجناس بينها وبين الألفاظ البيت ، أرأيت إلى هذا التعقيد ؟ إنه تعقيد ينسينا تعقيد المتنبي لموسيقاه الداخلية الذي عرضنا له في غير هذا الموضع ، بل هو ينسينا تعقيد المهلبى للملاعقه في طعامه ؛ فالمهلبى إنما كان يكرر الوسيلة فقط ، أما أبو العلاء فإنه يستطيع أن يعقدها تعقيداً شديداً على هذا النمط الذي نقرؤه في هذه الأبيات :

عَدِيْرِيْ مِنْ الدُّنْيَا عَرَّتْنِيْ بِظَلْمِهَا فَمَمْنَعْنِيْ قُوَّتِيْ لِتَأْخِذَ قُوَّتِيْ
وَجَدْتُ بِهَا دِيْنِيْ دَنْبِيًّا فَضَرَّتْنِيْ وَأَضَلَّتْ مِنْهَا فِي مَرْوَتٍ مَرْوَتِيْ (١)
أَخَوْتُ (٢) كَمَا خَاتَتْ عُمُقَابٌ لَوَانْتِيْ قَدَرْتُ عَلَيَّ أَمْرٌ فَعَدْتُ أَخَوَّتِيْ
وَأَصْبَحْتُ فِي تَيْبِ الْحَيَاةِ مَنَادِيًّا بِأَرْفَعِ صَوْتِيْ أَيْنَ أَطْلُبُ صَوْتِيْ (٣)
وَمَا زَالِ حُوَّتِيْ (٤) رَاصِدِيْ وَهُوَ آخِذِيْ فَمَا لِمَتَّابِيْ لَيْسَ يَغْسِلُ حُوَّتِيْ
رَأَيْتُ رَبُّ النَّاسِ فِيهَا مُتَابِعًا هَوَايَ فَوَيْحِيْ يَوْمَ أُسْكِنُ هُوَّتِيْ
أَبَوْتُكَ (٥) يَا لِمُمِّيْ وَمَنْ لِيْ بِأَنْبِيْ أَتَيْتُكَ فَاشْكُرْ لَا شَكْرَتَ أَبَوَّتِيْ
فَأَنْتَ تَرَاهُ يَجَانِسُ جِنَاسًا غَرِيْبًا بَيْنَ الْقَوَافِيْ وَحَشَشُو الْبَيْتِ ، وَكَأَنَّ أَبَا الْعَلَاءِ

(٣) الصوة : المنارة يهتدى بها .

(٤) الحوت : سواد الإثم .

(٥) أبوتك : صرت لك أبا .

(١) مروت جمع مرت : الأرض لا نبات

فيها .

(٢) أخوت : أنقض .

يُكره الألفاظ إكراهاً على أن تؤدَّى هذا الجناس المفتعل الذي لا يحوى جمالاً ولا روعة فنية ، وأى جمال أو روعة فنية في المجانسة بين قوت وقوتى ومروت ومروتى وأخوت وأخوتى وصوتى وصوتى وحوتى وحوتى وهوتى وأبوت وأبوتى؟ لكأنما عجز الشعر في هذه العصور عن أداء الجناس القديم الذي كنا نجد في القرن الثالث إلا أن يخرج إلى هذه الفنون من الالتواء والتعقيد . وانظر إلى الواو المشددة التي نخم 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 أى غرابة فيها ؟ ألأنها تحوى تعقيداً وتصعباً ؟ لقد كان التعقيد والتصعيب يدع 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 قليلاً ، 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 في البيت فليطلب ذلك في مكان يتعسر على غيره ولا ينتقاد له . كان ذلك يدور بنفس أبي العلاء فذهب يبحث كيف يستحدث في الجناس صعوبة تبلغ به ما يريد من العسر والمشقة ، وهدهاه بحثه بعد كثير من التجربة والاختبار إلى أن الحيز الذي يستطيع به أن يشق على نفسه وغيره بوضع جناسه فيه هو أول البيت وآخره ، فهو لا يجانس بين القافية وحشو البيت ، فإن هذا الجناس ربما كان لا يزال ممكناً ، إنما هو يجانس بين القافية وبين أول لفظة في البيت كما نرى في مثل قوله :

أترك يوماً قائلاً عن نيةٍ خلصت لنفسك بالجوج تراك^(١)

أدراك^(١) دهرُك عن تُقَاك بجهدِه
 أدراك^(٢) ربُّك فوقَ ظهْرِ مطيِّبَةٍ
 فدراكِ من قبلِ القوَاتِ دَرَاكِ
 أفرَاكسُنُ أنا للزَّمانِ بِمُحْصَدِ
 سارتُ لتبْلُغِ سَاعَةَ الإِبْرَاكِ
 أشْرَاكِ^(٤) ذنُبُكَ والمُهَيْمِنُ غَاْفِرُ
 بانَتْ عَلَيْهِ شَوَاهِدُ الإِفْرَاكِ^(٣)
 ما كانَ من خَطِيئِ سِوَى الإِشْرَاكِ

فإنك تلاحظ في هذه الأبيات أن المعري عرف كيف يصعب طريقه إلى نظم هذه المقطوعة ، فقد ضيق الباب بل الابواب التي يمر منها إلى صناعة البيت ، وأبى إلا أن يظهر هذا التضيق في أول كلسة يبدوه بها ، إذ أقام هذا الجناس المتعب بينها وبين القافية .

لقد كان الشعراء من قبل المعري يلتزمون رويًا واحدًا في شعرهم ، ولكنه رأى ذلك شيئاً سهلاً ، وهو يريد الصعوبة والتعقيد فاشترط على نفسه أن ينظم على رويين ، وكأنه أحس بأن النظم لا يزال سهلاً ، فذهب يبالغ في الصورة التي يمكنه أن يعقده فيها ، وما زال يبالغ حتى انتهى إلى هذه الصورة من الجناس بين أول البيت وآخره . والغريب أنه لم يكن يصنع ذلك في بيت واحد أو أبيات متفرقة من مقطوعاته التي يطلبه فيها ، بل نراه يعممها في جميع أبياتها . وكان إذا جنح إليه في مقطوعة طوّها وتجاوز بها المعتاد حتى يثبت مقدرته ومهارته في صنع هذا « الجناس اللغوي » الذي ما يزال يعقد فيه حتى يخرج على هذا النحو المركب ، فهو يلتزمه في أول البيت وفي آخره ، وهو يسرف على نفسه فيلتزمه في المقطوعات الطويلة أحياناً . وحقاً أن المعري أسرف على نفسه إسرافاً شديداً حين جنح إلى هذا النوع من الجناس ، ولكن كيف يثبت مقدرته على التعقيد في الشعر إن لم ينزلق إلى هذه الممرات الصعبة يجعلها طريقه إلى شعره

(٣) المحصد : الزرع يحصد . الإفراك :
 الاشتداد . يقول أتركن وزرعك قد اشتد وأفرك .
 (٤) أشراك : من الشرى ، وهو مرض يصيب
 الجلد فيتعقد .

(١) دراك : رفلك ، أصله دراك .
 (٢) أبراك من البرة وهي حلقة تجعل في أنف
 البعير ليزم بها . يقول جعل الله لك عقلا
 يمنعك من الشهوات كما تمنع الناقة من البرة .
 والمطية يقصد بها الليل والنهار .

وصناعته ، فقد أصبح الفن صعوبة وتعقيداً خالصين ، وأصبحت مهارة الشاعر أن يصيب في شعره حظاً من هذه الصعوبة أو ذلك التعقيد ، فإذا المعري يلتمس هذا الجناس الغريب . وأكبر الظن أن خير وصف يمكن أن يضاف إليه أنه « جناس لغوي » ، فقد تحول الجناس عند المعري عن وجهته الأولى ، وأنه بديع مستطرف ، إلى وجهة لغوية يريد بها الشاعر أن يثبت مقدرته اللغوية في استخدام الغريب من الألفاظ ، وقرأ هذا البيت :

ذَوَى كَالرَّوْضِ رَوْضِكَ يَوْمَ شُبِّتَ جَمَارٌ مِنْ لَتَظَى أَسْفِ ذَوَاكَ

فقد استطاع أبو العلاء أن يلفق جناساً أشد صعوبة من ضروب الجناس السابقة ، إذ ألفه من كلمة وحرف في كلمة أخرى ، وكأنه يريد أن يخطو بالشعر خطوة جديدة في سبيل التعقيد ، فإذا هو يجانس بين القافية وبين ذوى الأولى وحرف الكاف التالى لها ، أرأيت كيف أصبح الجناس عند أبي العلاء عبثاً لغوياً لا يراد به شيء أكثر من التصعيب والتعقيد ؟ وهل هناك شيء أطرف في رأى أبي العلاء ومعاصريه من أن يستخرج أحدهم عقدة جديدة في الشعر ؟ بل إنه يلتزم عقداً كثيرة ، فإذا هو يقيد نفسه في قوافيه ، وإذا هو يرجع إلى ثقافته اللغوية يستمد منها ألفاظه الغريبة التي يستخرج منها هذا الجناس المعقد بين القافية وحشو البيت ، وكأنى به يرى ذلك ممكناً فيجانس بين القافية وأول البيت ، ثم يرى أن ذلك لا يزال ممكناً أيضاً ، فيفكر طويلاً حتى يقع على هذا الجناس بين القافية والكلمة الأولى في البيت وما يجاورها من حرف أو حرفين .

وليس من شك في أن ذلك كله كان مباحة لأسلوب الوعظ ، وكأنى بالزوميات إنما جاءت لتُحدث هذه الصعوبات والتعقيدات في الشعر وما يُطوى فيها من شُعَبٍ ومنعطفات ؛ أما الوعظ وأما الزهد . فقد كانا يأتیان تابعين لهذا العمل المعقد تعقيداً شديداً ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأن الزوميات بُنيت بنائة لغة قبل أن تبني بنائة زهد ، وهل كان المعري يطلب بلوازمه في قوافيه أو في ألفاظه أن يؤدي حاجة من وعظ ؟ لقد كان يؤدي بهذه اللوازم حاجة لغوية ، فالثقافة اللغوية أهم شيء فكر فيه في أثناء عمل لزومياته .

اللوازم العارضة في اللزوميات

هذه اللوازم الدائمة في اللزوميات كانت ترافقها لوازم عارضة تظهر من حين إلى حين ، ونقصد بهذه اللوازم العارضة ما كان *يَجْنَحُ* إليه أبو العلاء من تصنعه لألفاظ الثقافات المختلفة من عروض ونحو وفقه ، ولعله أول من وسع استعارة الشعراء لاصطلاحات العلوم والفنون ، ومن قبله كان المتنبي يتصنع لذلك ، ولكنه لم يسرف فيه إسراف المعري الذي ذهب يطرز شعره بألفاظ العلوم والفنون ، بل إننا لنراه يُدْخِلُ مسائلها في آرائه ، وكأنه يريد منها الحجة والدليل على ما يذهب إليه من فكرة أو رأى ، وانظر إليه يستخدم العروض في التدليل على أفكاره فيقول :

إذا ابنا أب واحد *أُلْفِيَا* جواداً *وعَيْراً* فلا تعجب^(١)
فإنَّ الطويل نجيب *القريض* أخوه *المديد* ولم *يُنْجِبِ*^(٢)

فإنك تراه يصف أحوال الناس بأوصاف الطويل والمديد ويتصورهم على هذا النحو من التصور العروضي ، فالنجيب طويل وغير النجيب مديد ، رأيت إلى هذا التجديد ؟ لقد جمد الشعر العربي ولم يبق فيه إلا هذه الانحرافات التي يأتي بها الشعراء من أوعية الثقافة ، فإذا أبو العلاء يقول :

بقائى الطويلُ وغيبى البسيطُ وأصبحتُ مضطرباً كالرَّجَزِ

أرأيت إلى حياة أبي العلاء كيف تتحول إلى أوزان العروض ؟ . ولم يكن أبو العلاء يلجأ إلى ذلك ليقرر فكرة الفيثاغوريين عن الكون واثلافة الموسيقى ، إنما هو يلجأ إليه ليثبت معرفته بالعروض ومصطلحاته ، وكأنه المرأة المستقيمة التي يستطيع الفيلسوف أن يرى فيها أحوال الناس مقيسة مقدره على خير ما يكون القياس والتقدير ، ولست أشك في أن أبا العلاء كان يعجب إعجاباً شديداً بهذه الآلة الحديثة التي عثر عليها والتي يقيس بها أحوال الناس والحياة ، ويظن

(١) العير : الحمار.

(٢) يقصد بالنجابة هنا كثرة الاستعمال .

أنها تفسرها ! ، وأكبر الظن أنه كان يعرف عجزها وأنها لا تستطيع ذلك ، ولكنه يلجأ إليها ليحرز انتصاراً جديداً في تعقيد الفن وتصعبه .

وليست اصطلاحات العروض فقط هي التي يمكن أن تفسر مشا كل الحياة ، بل تشتركها اصطلاحات أخرى من النحو والصرف ، وانظر كيف يفسر الصلة بين الأصول والفروع تفسيراً صرفياً فيقول :

وفي الأصل غشٌ والفروعُ توابعٌ وكيف وفاءُ النَّجْلِ والأبُ غادرٌ
إذا اعتلت الأفعالُ جاءتُ عليلاً كحالاتها أسماءُها والمصادرُ

فالأصول والفروع وما بينهما من وراثات ، كل ذلك نستطيع أن نجد له تفسيراً لا في الفلسفة ، بل في الصرف ، فالأفعال إذا كانت عليلة تبعها مشتقاتها لا نستطيع حولاً عنها ولا خلاصاً منها ، وعلى هذا النحو تتبع الفروع الأصول ، إن كانت سليمة سلمت ، وإن كانت معتلة اعتلت ، رأيت إلى الصرف كيف يمكن أن نستخرج منه تفسيراً وتصويراً لمشا كلنا؟ إنه أحد المفاتيح الصغيرة التي عثر عليها أبو العلاء وجاء يستخرج منها وصف أحوالنا ، وليس الصرف فقط هو الذي نجد فيه هذه المفاتيح ، بل إننا نجدها كما رأينا في العروض ، ونجدها أيضاً في النحو ، وانظر إليه إذ يقول :

سرٌ سيعلنُ والحياةُ مُعارةٌ ولتُقَضَّينَ بها ديونُ المعسرِ
كخبِيءِ نعمٍ وبشٍ يُخبأُ فيهما ويكونُ ذاكَ على اشتراطِ مفسرِ

أرأيت إلى حقائقنا؟ إننا لا نتشابه فيها فقط ، بل إننا نتشابه فيها مع مسائل النحو والعروض والصرف ، وليس من شك في أن هذا الصنيع لا يضيف طرافة للشعر إلا عند أصحاب هذه الفنون ، وهل حقاً يمكن أن تفسر هذه الفنون ومصطلحاتها مشا كلنا؟ إنها مملوءة بكثير من المشاكل التي تحتاج هي الأخرى إلى ما يفسرها ! .

ومهما يكن فإن أبا العلاء غلا غلواً شديداً حين جعل هذه المعارف لوازم في شعره وإن تكن لوازم عارضة تأتي من حين إلى حين . قد نفهم أن يبالغ

في التشديد على نفسه فيصطنع منهجاً جديداً في قوافيه يعقد به موسيقاه ، ولكن لا نستطيع أن نفهم هذا التصنع لاصطلاحات النحو والصرف والعروض ، وكان يلح في طلبه إلحاحاً شديداً . أليس يدل ذلك على أن التفكير الفني لم يعد يدخل فيه شيء طريف وأن الشعراء قد أحسوا إحساساً ما بإجداهم ، فانطلقوا يتكلفون في شعرهم هذه الكلف التي لا تفصح عن جمال في سوى هذا التعقيد الذي يندخله الشعراء من ممرات وأبواب كثيرة ، تارة من ممرات موسيقية معقدة وتارة من أبواب بدعية ملفقة ، وأخيراً من هذه المسالك العلمية التي لا تضيف طرافة إلى الشعر أكثر من ذكر بعض الألفاظ وبعض المسائل والمصطلحات ، ومع ذلك فقد كانت هذه المسالك تُعدُّ بدءاً طريفاً في القرن الرابع وما تلاه من قرون ، وأخذ أبو العلاء يوسع استخدامها ، فهو لا يقتصر بها على ما مضى من فنون ، بل هو يطلبها أيضاً في الفقه والدراسات الدينية ، فإذا هو يقول :

حيرانُ أنتَ فأىُّ الناسِ تتَّبَعُ تجرى الحظوظُ وكلُّ جاهلٍ طَبَعُ (١)
والأمُّ بالسُّدُسِ عادتُ وهى أرافُ من بنتِ لها النصفُ أو عرسٍ لها الرُّبْعُ

فإنك تراه يخلط مسائل الدين الخاصة بتشاؤمه وما يرى في الحياة من مشاكل تؤديه إلى الشك والحيرة . وعلى هذا النمط ما يزال أبو العلاء يتعرّض في اللزوميات لمسائل العلوم والفنون المختلفة يتخذ منها الحجج والأدلة على ما يزعمه من أفكار وآراء ، وإنه ليكثر من ذلك كثرة مفرطة ، حتى ليحس من يقرأ في لزومياته بأنه يقرأ في كتاب ثقافة لا في ديوان شعر . ولقد كان حريئاً 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 مراراً ، مرة في حروف قوافيه وحركاتها ، ومرة في ألفاظه الغريبة ، ومرة في جناساته المعقدة ، وأخيراً في هذه اللوازم العارضة ، حتى ليصبح الشعر لوازم خالصة .

(١) الطبع : النيم .

وعبث أن نبحت بعد ذلك عن جديد في الشعر ، فقد اندفع الشعراء بعد أبي العلاء في هذه الممرات الضيقة ، كما نجد عند الحريري وعند غيره من الشعراء ممن وقف عندهم صاحب معاهد التنصيص يروي لهم مقطوعات تُقرأ طرداً وعكساً ، أو يلتزم الشاعر فيها الحروف المهملة أو الحروف المعجمة إلى غير ذلك من عبث لا يفيد الشعر شيئاً^(١) وكأنى بالشعر العربي ارتفع به العباسيون إلى القمة ثم أخذ يسقط رويداً رويداً ، فإذا هو قصائد تلقق تلفيقاً ، وقلما احتوت جمالاً من زخرف أو فكر . وحتى ألوان التصنيع القديمة أصابها ما أصاب لون الجناس عند المعري ، إذ تحولت إلى صور هندسية ، قلما يجد الإنسان فيها طرافة إلا تعقيداً يقضى على كل ما يبعثه الشعر من لذة شعرية أو متعة فنية .

(١) معاهد التنصيص ١٠٢/٢ وما بعدها .

الكتاب الثالث

المذاهب الفنية في الأندلس ومصر

الفصل الأول

الأندلس والمذاهب الفنية

في أرض أندلس تلتد نماء ولا تفارق فيها القلب سراء
وكيف لاتبج الأبصار رؤيتها وكل روض بها في الوشي صنعاء
أنهارها فضة والمسك تربتها والخز روضتها والدر حصباء
(ابن سفر المريئي)

١

الأندلس

من يرى مخطَّط بلاد الأندلس وكثرة ما يجري فيها من أنهار يصبُّ بعضها في المحيط الأطلسي وبعضها في البحر المتوسط يحسُّ جمال هذه البلاد وجمال مناظرها وأوضاعها الطبيعية ، وقد أفاض مؤرخو العرب في وصف مشاهدتها كما أفاض الشعراء في التغني بمناظرها يقول ابن سعيد : « ميزان وصف الأندلس أنها جزيرة قد أهدقت بها البحار فأكثرت فيها الخصب والعمارة من كل جهة ، فتي سافرت من مدينة إلى مدينة لا تكاد تنقطع من العمارة ما بين قرى ومياه ومزارع ، وما اختصت به أن قُراها في نهاية من الجمال لتصنيع أهلها في أوضاعها وتبييضها لثلاث تنبو العيون عنها ، فهي كما قال بعض الشعراء فيها :

لاحت قُراها بين خضرة أيكها كالدرين زبرجد مكنون^(١)

ويقول ابن اليسع إنه « لا يتزوّد فيها أحد ما حيث سلك لكثرة أنهارها وعيونها ، وربما لقي المسافر فيها في اليوم الواحد أربع مدائن ومن المعامل والقرى ما لا يُحصى ، وهي بطاح خضّر وقصور بيض^(٢) .

وهذه البلاد نزلتها أم مختلفة قبل دخول العرب فيها ، نزلها أول الأمر

(١) نفع الطيب طبع بولاق ٩٧/١ . (٢) نفع الطيب ٩٨/١ .

قبائل البَسَّك والسَّلْت والحلالقة من الشمال من بلاد الغال كما نزل بها كثير من البربر سكان إفريقية الشمالية . ثم نزل بها بعد ذلك الفينيقيون إذ استعمرت قرطاجنة بعض جهاتها . وكان ذلك قبل الميلاد بقرون ، وكان هذا الاستعمار سبباً في أن تنهت لها روما ، فلما وقعت بينها وبين قرطاجنة الحرب المعروفة رأيناها تعمد إلى هذه البلاد فتستولي عليها في أوائل القرن الثالث الميلادي وتسميها إسبانيا اسمها المعروف . ومنذ ذلك الوقت أصبحت إسبانيا ولاية رومانية ، وكان لروما تأثير واسع فيها فرأيناها تتخذ اللاتينية لغة لها كما تتخذ المسيحية دينها بحيث لا يفد عليها العرب حتى تكون كثرة أهلها من المسيحيين .

وليست هذه الأحداث هي كل ما مرَّ بالأندلس قبل الفتح العربي ؛ فقد لقيت أحداثاً أخرى لعلها كانت أعنف من الأحداث السابقة ونقصد غارات «الفَنْدَال» عليها من الشمال وقد نزلوا بها وأسسوا على نهر الوادي الكبير مملكة سموها باسمهم (مملكة الفندال) ومنها أُخذت كلمة «فندلس» التي نطق بها العرب (أندلس) سموها بها هذه البلاد . وأغار عليها بعد الفندال جماعات القوط في القرن الخامس الميلادي .

وأخيراً يفتحها العرب في أواخر القرن السابع للميلاد عام ٩٢ للهجرة ، ولم يكن الجيش الفاتح عربياً خالصاً بل كانت كثرة من البربر ، واستمر العرب والبربر جميعاً ينزلون الأندلس بعد الفتح ويستقرون بها بحيث استطاعوا أن يعربوها وأن يجعلوها ولاية عربية في أول الأمر ، ثم سرعان ما تصبح بعد ذهاب عبد الرحمن الداخل إليها قبل منتصف القرن الثاني للهجرة بقليل دولة عظيمة تنافس بعاصمتها قرطبة بغداد 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 وملك وزراؤه وشعراؤه في هذا النظام المعروف باسم نظام (ملوك الطوائف) .

ولا تلبث هذه الإمارات أن تضعف تحت ضغط المسيحيين في الشمال بسبب تناوبها وتخاصمها ، ويستغيث ملوكها بدولة المرابطين في المغرب ،

فتمد ذراعها لمساعدتهم سنة ٤٨٤ للهجرة وسرعان ما تستولى عليهم . وتخلفها دولة الموحدين فتتحول الأندلس إليهم منذ سنة ٥٤١ . ولا نمضي في القرن السابع الهجرى طويلا حتى تأخذ هذه الدولة في الضعف ، بينما تأخذ المدن الأندلسية في السقوط واحدة وراء الأخرى بيد المسيحيين . وينحاز المسلمون في ركن ضيق بالجنوب هو مملكة غرناطة ، يشيدون فيه قصور الحمراء التي لا تزال تتألق به إلى اليوم ، ويدافعون عنها دفاعاً مجيداً نحو قرنين ونصف ، حتى إذا لم يبق في كنانتهم سهم أسلموها مولين وجوههم إلى بطاح المغرب بعد أن ظلوا هناك ثمانية قرون ، شادوا فيها صرح حضارة ومدنية باهرة .

٢

شخصية الأندلس

لعل أهم ما يميز الأندلس ترفها ونعيمها ووصف شعرائها لطبيعتها وحسن مناظرها ، فقد ذهبوا يتغنون بمشاهدها ومواطن الجمال والفتنة فيها ، ويشيدون بها أيما إشادة كقول ابن سفر المريني .

في أرضِ أندلسٍ تلتذُّ نَعْماءُ ولا تفارقُ فيها القلبَ سرَّاءُ
وكيف لا تُبهِجُ الأبصارَ رؤيتُها وكلُّ رَوْضٍ بها في الوشئِ صَنَعاءُ
أنهارها فضةٌ والمسكُ تربتُها والخزُّ رَوْضَتُها والدُّرُّ حَصَباءُ

وتفنن الأندلسيون تفنناً واسعاً في هذا الجانب وبذلك تركوا مادة كبيرة في شعر الطبيعة وساقهم ترفهم إلى وصف الخمر مع وصف الزهر ثم وصف مجالس الشراب وما ينطوى فيها من قيان . واستتبع ذلك الترف عندهم غناء واسعاً كان من آثاره ظهور الموشحات والأزجال . وهذه هي الصورة العامة لشخصية الأندلس ، وهي شخصية رشحت لها البيئة والطبيعة .

أما السكان فقد كانوا من عناصر متباينة على نحو ما قدمنا ، وجعلهم هذا التباين لا يهدون ولا يستقرون ، بل دائماً ثورات وحروب داخلية . وأكبر الظن أن هذه الثورات والحروب هي التي جعلت الأندلس لا تستفيد كثيراً

من الحضارات القديمة التي اتصلت بها سواء الحضارة الفينيقية أو الحضارة الرومانية .

ونحن لا نبالغ إذا قلنا بأن شخصية الأندلس في الأدب العربي ليست من القوة كما ينبغي ، وخاصة إذا أهملنا جانب البيئة ، فما لا شك فيه أن هذا الجانب أثر أثراً واضحاً في طبيعة الأدب الأندلسي شعره ونثره . غير أننا إذا تركنا هذا الجانب لم نكد نجد شيئاً 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 هي الصورة المشرقية . ونحن لا نغلو إذا قلنا إن الأدب الأندلسي مدينٌ في نهضته للتراث العربي العام ، وهو تراث كان مشتركاً بين الأقاليم العربية كلها لا يختص به إقليم دون إقليم ، وكأني بالأندلس لم يتجدد من الوقت ما تتعمق به الثقافة الرومانية التي تثقفها قديماً على الرغم من اتخاذها اللاتينية ، فلما جاء العرب لم يجدوها تحرز تراثاً لاتينياً واسعاً تستطيع أن تحتفظ به لنفسها وتدعجه في التراث العربي العام . وما أراني أبعد إذا قلت إن الأندلس كانت تستمد نهضتها وحياتها من بغداد شأنها في ذلك شأن الأقاليم الأخرى . وكان 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 في الثقافة العربية العامة التي نهضت بها بغداد ، وآية ذلك أنها لم تقم بها حركة ترجمة كالتى قامت في بغداد فقد كانت تقرأ الثقافات الأجنبية فيما يأتيها من هناك .

وإن الإنسان ليخيّل إليه أن الأندلس كانت تقلد المشرق في جميع جوانب الحياة ، كما كان الشأن في أميركا الحديثة حين هاجر أهلها من أوروبا ، فإنهم ظلوا يستمدون من قارتهم القديمة ما شكّلوا به حياتهم وعلمهم وفهم . وهذا نفسه ما حدث بالأندلس ، فقد سُمّي العرب هناك بعض البلدان التي نزلوها بأسماء بلدان المشرق ، على نحو ما صنع الأوروبيون حين نزلوا في أميركا ، فكما سُمي

هؤلاء نيوأورليانس ونيويورك ونحوهما ، سمي العرب في الأندلس بلداناً قديمة باسم دمشق وقنسرين وحمص وفلسطين ، وأخذوا يعيشون على نمط يشبه نمط معيشة العرب في المشرق ، واتصل ذلك بحياتهم في جميع ضروبها ومظاهرها من سياسية واجتماعية وعقلية وفنية . أما حياتهم السياسية فقد حاولوا أن يجعلوها كالحياة السياسية في بغداد إذ نرى الناصر يلقب نفسه بالخليفة^(١) ، ويلقب أمراء الطوائف أنفسهم بالرشيد والمأمون والمتوكل والناصر والمنصور والمعتمد ، يقول ابن شرف القيرواني^(٢) :

مما يَزَهَّدُنِي فِي أَرْضِ أُنْدَلُسٍ أسماءٌ معتضدٌ فيها ومعتمدٍ
ألقابُ مملكةٍ في غير موضعها كاهرٍ يحكى انتفاخاً صوتة الأسدِ

أما الحياة الاجتماعية فقد عمَّ التأثير فيها كل شيء ، إذ نرى الخلفاء يهتمون بالغناء والموسيقى على نحو ما رأينا في بلاط هارون الرشيد والمأمون ، وبدأت هذه الموجة مع وفود زرياب عام ٢٠٦ للهجرة على الأندلس ، وكان قد تعلم فن الموسيقى والغناء على إسحق الموصلي ، ثم رحل إلى الأندلس . ويذكر له صاحب نفح الطيب تأثيراً واسعاً في الحياة الاجتماعية لا يقف عند الغناء وما عُدَّ عرف به من إنشاء مدرسة هناك ثم ما كان من إصلاحه للعود وزيادته وترّاً على أوتاره يمثل النفس ، بل يمتد إلى جوانب أخرى ، فقد شرَّع للناس ضروب البِدْعِ البغدادي في الزينة والطعام والشراب والاستقبال ، فهم يروون أنه سنّ لهم أن تكون أواني الشرب من زجاج وكانت من ذهب وفضة ، كما سنّ لهم ما يحسن أن يلبسوه ويأكلوه ، وكيف يتزين النساء ، وكيف يصفقن شعورهن إلى غير ذلك من وسائل الحياة الاجتماعية والتأنق فيها^(٣) .

أما الحياة الفنية ، ونقصد حياة العمارة والبناء فيظهر أن الأندلس تأثرت بصورة الزخرف العربي العام ، إذ يقولون إن زخرفة قصر الحمراء - المعروف

٧٤٩/٢ وانظر أيضاً :

R. Dozy, Histoire des Musulmans

d'Espagne, 1, p. 312.

(١) أبو الفدا تحت عام ٣٥٠ هـ وانظر نفح

الطيب للمقرئ ٢١٢/١ .

(٢) نفح الطيب ١٠١/١ .

(٣) انظر ترجمته في نفح الطيب (طبع بولاق)

بغرناطة، والذي يشغل مكانة خاصة ممتازة بين المخلدات الأندلسية - تتصل بتقاليد الفن الإسلامي العام، وبالأخص فن ما بين النهرين، أكثر منها بالتقاليد الإسبانية والإفريقية^(١).

أما الحياة العقلية، فقد كان التأثير فيها بالمشرق بيناً واضحاً، وقد تتبع صاحب «نفتح الطيب» في ثبوتين طويلين من رحلوا من الأندلس إلى المشرق للترود بالعلم ومن رحلوا من المشرق إلى الأندلس طلباً للثروة أو للمجد العلمي والشهرة، وأقبل الأندلسيون على هؤلاء العلماء الوافدين عليهم يأخذون عنهم ويتعلمون، كما نرى في حياة أبي علي القالي وأماليه التي أملاها هناك. وكانت الأندلس بطيئة - على ما يظهر - في تلقى الحياة العقلية من المشرق لكثرة ما كان فيها من فن وخصومات.

والحق أن الأندلس أبطأت في حركتها العقلية، وإنه لينبغي أن نحترس من هذا الفصل الذي عقده (صاعد) في كتابه (طبقات الأمم) يستعرض فيه العلم في الأندلس، ويذكر أسماء جماعة كانوا في القرن الرابع كأبي عبيدة البلسي، فإن هؤلاء لم يكونوا علماء بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، إنما كانوا مثقفين بالثقافة العربية العامة التي لم تكن تتجاوز عندهم شيئاً من الرياضيات والطبيعات وبعض المعارف الطبية. وأسرعت الأندلس إلى الاهتمام بالثقافة الدينية، بل كادت أن لا تشغل نفسها بشيء سواها، يقول صاحب نفتح الطيب: «وقراءة القرآن بالسبع، ورواية الحديث عندهم ربيعة، ولفقه رونق ووجاهة، ولا مذهب لهم إلا مذهب مالك». ويقول: «كل العلوم لها عندهم حظ إلا الفلسفة والتنجيم، فإنه كلما قيل فلان يقرأ الفلسفة أو يشتغل بالتنجيم أطلقت عليه العامة اسم زنديق، وقيدت عليه أنفاسه فإن زل في شبهة رجموه بالحجارة أو حرقوه قبل أن يصل أمره للسلطان، أو يقتله السلطان تقرُّباً للعامة، وكثيراً ما يأمر ملوكهم بإحراق كتب هذا الشأن إذا وُجدت، وبذلك تقرُّب المنصور

(١) الحضارة الإسلامية تأليف بارتولد (نشر)

دار المعارف (ص ٦١).

ابن أبي عامر لقلوبهم أول نهوضه^(١) . والمنصور بن أبي عامر هو أهم وزير للأمويين في القرن الرابع إذ توفي عام ٣٩٢ للهجرة ، ويقول ابن عذارى بصددده: « وكان المنصور أشد الناس في التغيير على من عنده شيء من الفلسفة والجدل في الاعتقاد والتكلم في شيء من قضايا النجوم وأدلتها والاستخفاف بشيء من أمور الشريعة وأحرق ما كان في خزائن الحكم - الخليفة الأموي - من كتب الدهرية والفلاسفة بمحضر كبار العلماء »^(٢) .

وليس من شك في أن ذلك كله كان سبباً في بطء الحياة العقلية وتأخر نموها في الأندلس ، ونحن نعرف أن أول فيلسوف أندلسي هو ابن باجه المتوفى عام ٥٣٣ للهجرة فالأندلس لم تتعمق الفلسفة إلا في عصر متأخر ، ولعلها من أجل ذلك اعتنقت مذهب مالك وفضلته على غيره من المذاهب ، لأنه لم يكن معقداً بفلسفة ، ولاحظ ذلك ابن خلدون ، وعلل له ببداوة أهل الأندلس وأنهم لم يكونوا يعانون الحضارة التي لأهل العراق فأثروا هذا المذهب لمناسبة البداوة بينهم وبين أهل الحجاز^(٣) . ويمكن أن نعلل بنفس العلة لعدم اتساع موجة التفكير الإباحي المأجّن عندهم على نحو ما نعرف في المشرق كما أنه لم يظهر عندهم شاعر متفلسف متشائم كأبي العلاء .

وإذا تركنا الحياة العقلية في الأندلس إلى الحياة الأدبية وجدنا ظاهرة التقليد للمشرق واضحة جليلة إذ تُصاغ الكتب الأدبية عند الأندلسيين على شكل الكتب الأدبية عند المشاركة ، يُصاغ « العقد الفريد » على « شكل عيون الأخبار » ويراه الصاحب بن عباد فيقول هذه بضاعتنا رُدّت إلينا ، ويصاغ كتاب « الحدايق » لابن فرج الجيّاني في أهل زمانه على شكل كتاب « الزهرة » للأصبهاني^(٤) ، ويصاغ كتاب « الذخيرة » لابن بسّام على شكل كتاب « اليتيمة »

(١) انظر نفع الطيب ١/١٠٤ .

(٢) البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب

لابن عذارى (طبع ليدن) ١/٣١٤ .

(٣) مقدمة ابن خلدون ص ٣١٥ .

(٤) الذخيرة لابن بسّام (طبع جامعة القاهرة)

١/٢ .

للتعالبي^(١). والحق أن الحركة الأدبية في الأندلس صيغت صياغة على شكل الحركة الأدبية في المشرق ، وقد نعجب من ذلك الآن ، ولكن من يتعمق دراسة الأندلس يعرف سرعة الاتصال بينها وبين المشرق ، فعلمائها وأدباؤها يرحلون إليه كما يرحل إليها علماءها وأدباؤها ، 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 القارئ أن كتابي (البيان والتبيين) و(التربيع والتدوير) نُقلا في حياة الجاحظ إلى الأندلس^(٢) وأرسل أبو الفرج الأصبهاني لعبد الرحمن الناصر نسخة من كتابه (الأغاني) كما نُقل ديوان المتنبي في حياته إلى الأندلس نقله ابن الأشجّ الذي قابل المتنبي في الفسطاط عام ٣٤٦ للهجرة ، وبذلك استطاع ابن هاني المعاصر له أن يتأثره تأثراً واضحاً . ويذكر صاحب الذخيرة أن ابن شهيد كان يستعير معاني أبي العلاء في بعض أشعاره^(٣) فإذا عرفنا أن ابن شهيد توفي عام ٤٢٦ للهجرة بينما توفي أبو العلاء عام ٤٤٩ عرفنا إلى أي حد كانت سرعة الاتصال بين الأندلس والمشرق .

ومن يقرأ في الذخيرة ويتابع الأدباء والشعراء في تقليدهم لأدباء المشرق وشعرائه يخيل إليه أن القوم قد حسبوا أنفسهم داخل الإطار العام للأدب العربي ، فهم يضعون المشرق نصب أعينهم يتخذون منه مُثُلَهُمُ الأدبية العليا ، وقد كتب ابن شهيد رسالة « التوايح والزوايح » ، وذكر فيها أسماء شياطين الشعراء الذين أجازوه ، وكلهم من شعراء المشرق الذين نعرفهم ، أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحترى والمتنبي^(٤) ، وكان الأندلسيون حتى عصر ابن خلدون لا يزالون يقولون : « إن أصول علم الأدب وأركانه أربعة دواوين ، وهي أدب الكاتب لابن قتيبة ، وكتاب الكامل للمبرد ، وكتاب البيان والتبيين

(٤) انظر رسالة التوايح والزوايح في الذخيرة . ٢١٠/١ .

(١) انظر مقدمة كتاب الذخيرة .

(٢) معجم الأدباء ٦/٧٤ .

(٣) الذخيرة ١/٢٨٧ .

للجاحظ ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي»^(١) ، وليس في هذه الأصول والأركان شيء 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 ظن بأقصى الشام والعراق ذباب ، لجثوا على هذا صنماً ، وتلوا ذلك كتاباً محكماً »^(٢) .

٣

الشعر في الأندلس

رأينا الأندلس تؤسس حياتها العقلية والأدبية على أسس مشرقية ، وجعلها ذلك تعيش في فنا وشعرها داخل الإطار المشرق العام ، إذ كانت الفكرة الأساسية عند من يريد أن يكتب شعراً أن يكون شعره على نمط الشعر عند المشاركة من القدماء أو العباسيين . ومعنى ذلك أن الشاعر الأندلسي لم يحاول أن يخضع الشعر العربي لشخصيته ، بل رأيناه هو يخضع له ، فهو يخضع لموضوعاته المعروفة في المشرق كما يخضع لأفكاره ومعانيه وأخيلته وأساليبه . ولعل من المهم أن نعرف أنه مرت على الأندلس فترة طويلة قبل أن تجد شاعراً ممتازاً تستطيع أن تلتقي به شعراء المشرق ، وأكبر الظن أن ذلك يرجع إلى كثرة ما كان فيها من فن وثورات وخصومات فكأنها لم تهدأ لنفسها حتى تستطيع أن تنتج شاعراً ممتازاً إذ كانت دائماً في حروب داخلية يثيرها العرب وما بين المصرية والبينية 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 مثل الأندلسيين في الشعر هي نفس مثل المشاركة ، ومع ذلك فنحن لا نكاد نعرف للأندلس شاعراً ممتازاً في القرنين الثاني والثالث

(٢) الذخيرة ٢/١ .

(١) المقلة ص ٤٠٨ .

للهجرة سوى يحيى بن الحكم الغزال شاعر الأمير عبد الرحمن الثاني (٢٠٦ - ٢٣٨هـ) وقد سَفَرَ بينه وبين أمراء أوروبا وقدم في بعض هذه السفارات على أحد أمراء النورمان في جزائر الدانمارك ، وأثبت ابن دُحْيَةَ بعض أشعاره في «المطرب» وهي أشعار جيِّدة . وأهمُّ منه ابن عبد ربه صاحب كتاب «العقد الفريد» المتوفى عام ٣٢٨ للهجرة ، فقد تعلق بصنع الشعر وترك فيه ديواناً لم يصلنا ، غير أن ما نقله ياقوت وابن خلكان عنه يدل على أنه متكلف في شعره كقوله :

يا ذا الذي خَطَّ العِذارُ بوجهه خَطَّيْنِ هاجا لوعنةً وبلا بلا
ما صبح عندي أن لحظك صارمٌ حتى لبستَ بعارضيكَ حمائلًا

وواضح ما في هذا التصوير من تكلف إذ وصَفَ اللحظ بالسيف الصارم ، وكان التشبيه حتى الآن طبيعياً ، ولكنه أراد أن يُبْعِدَ فزاد تلك البقية التي تجعل العِذارين حمائل للسيف ، أرأيت إلى هذا البعد في الخيال وهذا التكلف ؟ ومع ذلك فقد كان لابن عبد ربه قطعٌ أخرى لا يبدو فيها هذا التكلف الشديد كقوله :

وبدتُ لي فأشرق الصبحُ منها بين تلك الجيوبِ والأطواقِ
يا سقيمَ الجفونِ من غيرِ سُقمٍ بين عينيكِ مصرعُ العشاقِ
إنَّ يومَ الفراقِ أفضحُ يومٍ ليتني متُّ قبلَ يومِ الفراقِ

وله قطعٌ أخرى أكثر من هذه رقة وسهولة . ولعل من المهم أن نعرف أن الشعر الأندلسي يفقد الوحدة منذ ابن عبد ربه إذ نجد الشاعر الواحد يتكلف في قطعة ويخفف من تكلفه في أخرى ، فتحار أهو من مذهب الصانعين أم هو من مذهب المتصنعين أم هو من مذهب المصنِّعين ، فقطعة فيها صنعة وثانية فيها تصنع وثالثة فيها تصنيع على غير نظام أو نسق معين . ولذلك كان الباحث يضطرب في الحكم على الشاعر الأندلسي ، فبينما يحكم عليه بأنه من ذوق الصانعين إذا به يجد عنده نموذجاً من ذوق المصنِّعين أو المتصنعين ، وكذلك الأمر إن هو حكم عليه بأحد الذوقين الآخرين . وقد يكون من أسباب ذلك أن هذه المذاهب كانت تتفارق في المشرق مفارق واضحة ، إذ توجد مع التطور في الحياة والحضارة ، فالصانعون يسبقون المصنِّعين ويأتي

المتصنعون من ورأهم ، أما في الأندلس فإنه لا يوجد هناك تطور بين هذه المذاهب ، إذ بدأت نهضة الشعر هناك متأخرة عن نشوء هذه المذاهب في المشرق ، فكان الشعراء يحاكونها جميعاً في غير نظام ولا نسق واضح. ونحن نقف قليلاً عند شاعرين مهمين ظهرا بعد ابن عبد ربه في القرن الرابع ، وهما ابن هاني الأندلسي وابن درّاج القسطلي .

ابن هاني الأندلسي

هو أبو القاسم محمد بن هاني^(١) وهو عربي الأصل إذ يُنسب إلى المهلب بن أبي صفرة الأزدي الذي اشتهر بحروبه وانتصاراته على الخوارج وفي خراسان لعصر بني أمية . ويسمى ابن هاني الأندلسي تمييزاً له من ابن هاني الحكمي المكنى بأبي نواس الشاعر المعروف . وقد ولد بإشبيلية عام ٣١٦ للهجرة ، وكان أبوه قد هاجر إليها من المهديّة في شمالي إفريقيا وعُنى بابنه وبتربيته ، ولم يلبث أن تدفق الشعر على لسانه ، فلمع اسمه ، وقربه منه حاكم بلده . غير أنه أكثر من الانهماك في الملاذ ، وأظهر استهتاراً وزندقة ، ونقم عليه أهل إشبيلية ذلك وامتدت نقتهم إلى الحاكم الذي يرعاه ، فنصححه أن يبتعد عنهم مدة ، فولى وجهه نحو المغرب وعمره سبعة وعشرون عاماً . وكانت جيوش الفاطميين تتوغل فيها بقيادة جوهر الصقلي ، فألمّ به وقدم إليه إحدى مدائحه ، لكنه لم يُشبه الثواب الذي كان ينتظره ، فتركه إلى جعفر ويحيى ابني علي ، وكانا واليين على الزاب في المغرب الأوسط للمعز الفاطمي ، فأجزلا له في العطاء . وسمع به المعز فطلبه منهما ، وقدم عليه ابن هاني ، فبالغ في الإنعام عليه ، حتى تحول إليه بقلبه ، وآمن بعقيدته الشيعية وكل أصولها المذهبية . وخرج مع المعز حين فتح مصر ينشده مدائحه ، لكنه عاد ليحضر أولاده وأهله . ووصل بهم إلى برقة ، ونُفَسَجاً بقتله فيها سنة ٣٦٢ وربما دبّر هذا القتل بعض خصوم المعز هناك حتى لا ينعم بهذه التحفة النادرة .

الأبارص ١٠٣ والإحاطة لسان الدين بن الخطيب
٢١٢/٢ والمغرب (القسم الأندلسي - طبع دار المعارف)
٩٧/٢ ومعجم الأدباء (طبعة القاهرة) ١٩/٩٢ .

(١) انظر في ترجمته وفيات الأعيان
لاين خلكان ٤/٢ ومطعم الأنفس للفتح بن
خاقان (طبع الجوائب) ص ٧٤ والتكلمة لابن

ومن يرجع إلى ديوانه يجد أكثره في المديح ، ومعانيه فيه هي نفس المعاني التي نلقاها في الشعر العربي عند العباسيين ومن قبلهم ، وإن كنا نلاحظ في مديحه للمعز وقوفاً طويلاً عند صفاته الإمامية ، وشعره في هذه الناحية مرجع مهم لمن يبحثون في العقيدة الفاطمية وكل ما كان يؤمن به دعاتهم من صفات علوية في الإمام ، إذ كانوا يؤمنون بأنه معصوم وأنه عالم بالظاهر والباطن وأنه يكون شفيحاً لأوليائه يوم القيامة ، ولا يزالون به حتى يضعوه فوق البشر ويُصنّفون عليه من القدسية والجلال ما يجعله روحاً من الله ، بل ما يجعله سبب الوجود وعلّة الحياة . وتكثر هذه المعاني وما يتصل بها في شعر ابن هاني كثرة مفرطة كقوله (١) :

وما كُنْهُ هذا النور نورُ جبينه - ولكن نور الله فيه مشارِكُ
وقوله (٢) :

ولله علمٌ ليس يُحجَّبُ دونكم - واكتمه عن سائر الناس محجوبُ
وقوله (٣) :

مؤيدٌ باختيار الله يصنجهُ - وليس فيما أراه الله من خلك
وقد شهدت له بالمعجزات كما - شهدت لله بالتوحيد والأزل
وقوله (٤) :

أرى مدحه كالمدح لله إنه - قنوتٌ وتَسْبِيحٌ يُحطُّ به الوزرُ
وقوله (٥) :

هو علّةُ الدنيا ومن خلقت له - ولعلّةٍ ما كانت الأشياءُ
وقوله (٦) :

ما شئت لا ما شاءت الأقدارُ - فاحكمُ فأنت الواحدُ القهارُ
وقوله حين نزل المعز بمدينة رقادة بجوار القبروان (٧) :

(١) الديوان (طبعة زاهد على) ص ٥١١
(٢) الديوان ص ٦٦ .
(٣) الديوان ص ٩٥
(٤) الديوان ص ٣٤٢ .
(٥) الديوان ص ١٥ .
(٦) الديوان ص ٣٦٥ .
(٧) الديوان ص ٨١٧ .

حلّ برقنادة المسيحُ حلّ بها آدمُ ونوحُ
حلّ بها اللهُ ذو المعالي وكلُّ شيءٍ سواه ريحُ

فالمعز في رأيه تحلّ فيه أرواح الأنبياء ، بل يحل فيه الله ، تعالى عن ذلك علواً كبيراً . ومر بنا شيء من هذا المبالغات عند المتنبي ، وكان شيعياً غير أن ابن هانيّ تجاوز فيها كل حد مردداً عقيدة الشيعة الإسماعيلية في إمامهم ، وكان هو نفسه من تابعيه ومريديه ، ولعل هذا نفسه ما جعل المعز يأسف ويتحسر عليه حين بلغته وفاته .

ولسنا أول من يربط بينه وبين المتنبي ، فقد كان الأندلسيون أنفسهم يسمونه متنبي المغرب ، ومن يقرأ ديوانه يجده يحتذى على مثاله ، في كثير من أشعاره . غير أنه لا يستقي منه وحده فقد كان يعجب أيضاً بمذهب المصنّعين ، وفسّح في شعره لأخيلة وصور كثيرة كقوله في فاتحة إحدى مدائحه للمعز^(١) :
فُتِّقَتْ لَكُمْ رِيحُ الْجِلَادِ بَعْنَبَرٍ وَأَمْدَكُمْ فَلَتَقُ الصَّبَاحُ الْمُسْفِرَ^(٢)
وَجَنِيمٌ ثَمَرَ الْوَقَائِعِ يَانَعًا بِالنَّصْرِ مِنْ وَرَقِ الْحَدِيدِ الْأَخْضَرِ^(٣)

فقد تصور الجلاد وعراك الأبطال ريحاً عاصفاً يفوح منه العنبر والطيب ، وهو يهب في الصباح المشرق . وبالغ في التصور والتكلف ما شاء حتى تخيل السيوف شجراً له ورق وثمر ، وهم يجنون منه النصر والظفر . فتصوير المصنّعين عنده ينتهي إلى هذه المبالغات الغريبة . ومن الحق أنه كان يُحسّن في هذا الباب ، ولعل ذلك ما يجعل قصائده في وصف أساطيل المعز تروّع قارئها لما يجد عنده من تفنن في التصوير ، وهو لا يقف بهذا التفنن عند المديح ووصف الأساطيل بل يذيعه في ضروب شعره الأخرى من غزل وغير غزل ، كقطوعته المشهورة^(٤) :

فَتَكَاتُ طَرَفُكَ أَمَ سَيْوْفُ أَبِيكَ وَكُتُوسُ خَمْرِ أَمَ مَرَّاشِفُ فَيْكَ
فهو إذن يخلط في شعره بين مذهبي التصنيع والتصنع ، وما لا شك فيه أنه كان يعجب بالمتنبي وأنه كان يستوحيه في كثير من قصائده ومعانيه ،

(٣) يانماً : ناصباً .

(٤) الديوان ص ٥٣١ .

(١) الديوان ص ٢٢١ .

(٢) فتقت : فاحت ، الجلاد : المراك .

ونراه ينفذ مثله في الرثاء إلى ذم الدهر والشكوى من الحياة كقوله في رثاء غلام^(١) :
 وهب الدهر نفيسا فاسترد^٢ ربما جاد بخيل^٣ فحسد^٤
 كلما أعطى فوفى^٥ حاجة^٦ بييد^٧ شيئاً تلقاه بييد^٨
 خاب من يرجو زماناً دائماً تعرف^٩ البأساء منه والنكدة^{١٠}
 فإذا ما كدر العيش^{١١} نما^{١٢} وإذا ما طيب الزاد^{١٣} فقد^{١٤}

وعلى هذا النحو كان يقتدى بالمتنبى تارة ، ويقتدى بالمصنعين تارة أخرى ، فهو لا يثبت عند مذهب بعينه . ونستطيع أن نسلك في اقتدائه بالمتنبى عنايته في شعره بالغريب والقوافي الشاذة فهو ينظم على الثاء والحاء ونحوهما من الحروف الصعبة حتى يثبت تفوقه . وإذا كنا لاحظنا في غير هذا الموضع على المتصنعين أنهم كانوا إذا عمدوا إلى التصنيع لفتوا ولفقوا فإننا نلاحظ ذلك نفسه عند ابن هاني ، إذ كان يأتي المعاني والأخيلة من بعيد ، وكان يستر ذلك بما تعود من ضخامة التعبير . روى الرواة أن أبا العلاء كان إذا سمع شعره يقول : ما أشبهه إلا برحى تطحن قرناً لأجل القعقة التي في ألفاظه ، ويزعم أنه لا طائل تحت تلك الألفاظ^(٢) . وما هذه القعقة وما يندرج فيها من عدم الطائل والفائدة إلا ما نشير إليه من طنطنته بالألفاظ والأساليب الضخمة ، فإذا ما بحثنا هذه الأساليب لم نجد شيئاً غير التلفيق والالف وإتيان المعنى من بعيد ، ولعل ذلك ما جعل ابن رشيقي يقول عنه : « وفرقة أصحاب جلبة وقعقة بلا طائل معنى إلا القليل النادر كأبي القاسم بن هاني ومن جرى مجراه فإنه يقول أول مذهبته : أصاخنت فقلت وقع أجر دشيظم^(٣) وشامت ، فسقالت : لمع أبيض مخدَم^(٤) وما ذعرت إلا بجرس حليها ، ولا رمقت إلا برى في مخدَم^(٥) » وليس تحت هذا كله إلا الفساد وخلاف المراد ، ما الذي يفيدنا أن تكون

(١) الديوان ص ٢٤٥ .

(٢) وفيات الأعيان ٥/٢ .

(٣) أصاخت : أرهقت السمع . الأجرد من صفات الحيل الكريمة . الشيطم : الطويل القوي من الحيل . شام البرق : نظر إليه .

والأبيض : السيف . والمخدَم : القاطع .

(٤) جرس : صوت . ريق الشيء : لحظه

لحظاً خفيفاً . برى : جمع برة ، وهي هنا

الخلخال . المخدَم : موضع الخللخال .

هذه المنسوب بها لبست حليها فتوهمته بعد الإصاححة والرمق وقع فرس أو لمع سيف ، غير أنها مغزوة في دارها ، أو جاهلة بما حملته من زينتها ، ولم يخف عنا مراده أنها كانت ترقبه ، فما هذا كله ؟ (١) .

ونحن نرى من هذا النص أن ابن رشيق يلاحظ على ابن هاني شيئين : الشيء الأول أنه قد تعلق بمعنى لا طرفاة فيه ، والشيء الثاني أنه لفّ طويلاً حول تعبيره عن فكرته قبل أن يؤديها ، وكأني به تأثر قول المتنبي :

يَرَوْنَ مِنَ الدُّعْرِ صَوْتَ الرِّيحِ صَهِيلَ الجِيَادِ وَخَفَقَ البُنُودِ

فالمتنبي يقول إن أعداء المدوح فدروا منه ، وهم يظنون في أثناء فرارهم أن صوت الرياح صهيل الجياد وخفق البنود لشدة فزعهم وخوقهم ، فجاء ابن هاني ونقل هذا المعنى من وصف الحرب إلى شعر الغزل ودار حوله هذا الدوران الطويل ، فإذا صاحبتة تتوهم لخوقها أن صوت حليها وقع أقدام فرسه ، وأن لون خلخالها لون سيفه ، أرأيت إلى هذا التكلف في التعبير ؟ إنه لم يجلبه فن ولا زينة إنما جلبه تصنع ابن هاني وتلفيقه للصور والأفكار العباسية وما يشفعه بها من نقل ولفّ ودوران .

على أننا نعود فنلاحظ مرة أخرى أن هذا الشاعر المتصنع كان يستخدم أدوات التصنيع وخاصة أدوات التصوير ، غير أنها تحولت في بعض جوانبها عنده إلى ضروب جديدة من التكلف والتصنع ، وهذا هو معنى ما نقوله من أن الشاعر الأندلسي لا يستطيع أن يعيش في منهج عباسي واحد . هو لا يجدد ولا يحدث مذهباً جديداً . وهو حين يعيش في منهج عباسي نراه لا يستمر فيه ، بل يخلط بينه وبين غيره من المناهج ، وهذا ابن هاني أقرب الأندلسيين إلى ذوق التصنع نراه يجمع في شعره بين أدوات التصنيع والتصنع جميعاً ، وقرأ هذه القطعة التي امتلأت بالصور والتشبيهات :

كَأَنَّ رَقِيبَ النَّجْمِ أَجْدَلُ مَرَقِبٍ يُسْقَلِبُ تَحْتِ اللَّيْلِ فِي رِيشِهِ طَرْفًا (٢)

(١) العدة لابن رشيق ١/٨٠ وما بعدها .
 (٢) رقيب النجم : الذي يغيب بطلوعه .
 مثل الإكليل فإنه يغيب بطلوع الثريا .
 الأجدل : الصقر . المرقب : الموضع العالي .

كَأَنَّ بَنِي نَعَشٍ وَنَعَشًا مَطَافِيلٌ بِوَجْرَةٍ قَدْ أَضَلَّسْنَ فِي مَهْمِهِ خِشْفًا^(١)
 كَأَنَّ سُهَيْلًا فِي مَطَالِعِ أَفْقِهِ مَفَارِقُ الْإِفِّ لَمْ يَجِدْ بَعْدَهُ الْفَنَّا
 كَأَنَّ سُهَاهَا عَاشِقٌ بَيْنَ عُرُودِ فَأَوْنَةٌ يَبْسُدُو ، وَأَوْنَةٌ يَخْفَى^(٢)
 كَأَنَّ مُعَلَّى قُطْبِهَا فَارِسٌ لَهُ لَوَاءِنَ مَرْكُوزَانَ قَدْ كَرِهَ الزَّحْفَا
 كَأَنَّ قُدَّامَى النَّسْرِ ، وَالنَّسْرُ وَاقِعٌ قُصِصُنْ قَلَمٌ تَسْمُ الْخَوَافِي بِهِ ضَعْفًا^(٣)

ومضى في القصيدة على هذا النحو يصنع هذه التشبيهات التي يحس الإنسان إزاءها أنها جاءت لتعبر عن تليق لا لتعبر عن شعور وجمال ، فكل ما هناك أن الشاعر يريد أن يثبت مهارته باستخدام « كان » وما يتبعها من صور وأخيلة . وعلى هذا النمط كان الشاعر الأندلسي يجمع في شعره بين صور التصنيع والتصنع جميعاً .

ابن درّاج القسطلبيّ

وهذا شاعر آخر يُقَرَّنُ بالمتنبي ، عاش في القرن الرابع وصدر الخامس ، وكان كاتب المنصور بن أبي عامر وزير الأمويين ، كما كان شاعره^(٤) ، وقد ذكره الشعالي في يتيّمته ، وقال في حقّه : « كان بصقّ الأندلس كالمتنبي بصقّ الشام ، وهو أحد الشعراء الفحول ، وكان يجيد ما ينظم » . ويقول ابن بسّام عنه : إنه « كان لسان الجزيرة شاعراً وأولاً حين عمّد معاصريه من شعرائها المشهورة ،

الجنّاح ، الخوافي : صغار الريش مما ينبت تحت القوادم .

(٤) انظر ترجمته في وفيات الأعيان لابن خلكان ٤٢/١ و يتيمة الدهر للشعالي ٤٣٨/١ والمجلد الأول من النخيرة ص ٤٣ ويغية الملتبس للصبّ ص ١٤٧ والصلة لابن بشكوال ص ٤٢ والمغرب لابن سعيد (طبع دار المعارف) ٦٠/٢ . وقد طبع ديوانه في دمشق بتحقيق محمود علي مكي .

(١) بنو نعش ونعش : نجوم سبعة . مطافل : جمع مطفل ، وهي القلبية ذات الأظفار . وجرة : موضع ببادية نجد ، المهمة : الفلاة . الخشف : ولد القلبية .

(٢) السها : كوكب خفي من بنات نعش . العود : جمع عائد وهو زائر المريض .

(٣) في الكواكب نسران : نسر واقع ونسر طائر . القدامى : الريش الطويل في مقدم

وآخر حاملي لوائها ، وبهجة أرضها وسمائها وأسوة كتبها وشعرائها ، له عقيد فخرها المحمول وسهم ، وبه بُدئ ذكرها الجميل ونُختم ، حلّ اسمه من الأمانى محل الأنس ، وسار نظمه ونثره في الأقاليم والأداني مسير الشمس ، وأحد من تضاءلت الآفاق عن جلالته قدره...»^(١) . وقال أبو حيان عنه : « أبو عمر بن دراج القسطلي سباق حُلَيْبَة الشعراء العامريين وخاتمة محسني أهل الأندلس أجمعين^(٢) » ! وذكره ابن شهيد فقال : « الفرق بينه وبين غيره أنه شديد أسر الكلام ، ثم زاد بما في أشعاره من الدليل على العلم بالخبر واللغة والنسب ، وما تراه من حوكه للكلام ، وملكه لأحرار الألفاظ ، وسعة صدره ، وجيشة بحره ، وصحة قدرته على البديع ، وطول تطليقه في الوصف ، وبغيته للمعنى وترديده ، وتلاعبه به وتكريره ، وراحته بما يتعب الناس ، وسعة نفسه فيما يُضيق الأنفاس^(٣) » .

وواضح من آراء هؤلاء النقاد جميعاً أن ابن دراج كان شاعراً ممتازاً حتى ليجعله أبو حيان خاتمة محسني أهل الأندلس أجمعين ، وهي مبالغة من بعض الوجوه ولكنها تدل على حقيقة مطوية فيها ، وهي أن ابن دراج يُعدُّ من الشعراء الأفاضل الذين ظهروا في الأندلس . ونرى صاحب اليتيمة يقرنه بالمتنبي ، ويظهر أنه كان يتأثره في شعره تأثراً شديداً لا يقل عن تأثر ابن هاني ، وإن كنا نلاحظ أنه لم يستظهر في شعره شيئاً من العبارات الشيعية والصوفية ، غير أنه بعد ذلك يستظهر جميع خصائص المتنبي ، فهو يميل إلى الغريب في شعره من جهة ، كما يميل إلى التصنع للثقافات من جهة أخرى . ثم هو بعد ذلك كابن هاني يُعنى باللفظ الطنان وقعقاته ، وقد تعلق — مثل المتنبي — في مطلع مدائحه بشكوى الدهر والسخط على الناس في عصره ، وساعده على ذلك أنه كان عصر فن وثورات على الأمويين واستعداد لظهور ملوك الطوائف . ويظهر أنه عُرف بين الثائرين الناشئين بميله للأمويين إذ كان شاعر ابن أبي عامر كما قدمنا ، فازورت

(٣) الذخيرة ١/٤٥ .

(١) الذخيرة لابن يسام ١/٤٣ .

(٢) الذخيرة ١/٤٤ .

عنه قلوب الملوك من حوله. يقول أبو حيان : « وكان ابن دراج ممن طرحت به تلك الفتنة الشنعاء واضطرتته إلى الشجعة ، فاستقرى ملوكها أجمعين ما بين الجزيرة الخضراء وسرقسطة من الثغر الأعلى ، يهزُّ كلا بملحه ويستعينهم على نكبته ، وليس منهم من يُصغى له ، ولا يحفظ ما أُضيع من حقه ، وأُرخص من علقه^(١) ، وهو يخبطهم خبسط العِصاه^(٢) بمقوله ، فيتصمّون عنه ، إلى أن مرَّ بعقوة^(٣) منذر بن يحيى أمير سرقسطة فألقى عصا سيره عند من بَوَّاه ، ورحب به وأوسع قِراه . فلم يزل عنده ، وعند ابنه بعده ، مادحاً لهما ، مثنياً عليهما ، رافعاً من ذكرهما ، غير باغ بدلا بجوارهما ، إلى أن مضى بسبيله ، بعد أن جرت له رحمه الله على إحسانه الباهر ، في فتنة البرابر ، مع أملاك الجزيرة في طول الاغتراب والشجعة أخباراً شائعة ، فيها لذي اللب موعظة بالغة^(٤) . »

وهذا الجانب في حياة ابن دراج جعله يشتعل شكوى من الدهر ، وقد وجد من أستاذه المتنبى خير مدد في هذا الصدد ، فاستعار منه هذا الصوت ، وذهب يكبِّره ما وسعه تكبيره . وربما كان لكثرة الفتن التي عاصرها أثر في اندلاع هذه الشكوى التي تغمر شعره . وهو يخلط بين منهجى التصنيع والتصنع في قصائده ، واستمع إليه يخاطب ابنه مبشراً بما لقي في رحاب منذر بن يحيى :

أبُنَيَّ لَا تَذْهَبْ بِنَفْسِكَ حَسْرَةً
فَلَنْ تَرَكْتَ اللَّيْلَ فَوْقَ دَاجِيَا
وَحَلَلْتِ أَرْضًا بُدِّلَتْ حَصْبَاؤُهَا
وَلتَعْلَمِ الْأَمْلَاكُ أَنِي بَعْدَهَا
وَرَى عَلِيَّ رِدَاءَهُ مِنْ دُونِهِمْ
ضَرَبُوا قَلْدَاحَهُمْ عَلَيَّ فَفَازَ بِي
عَنْ غَوَلٍ رَحَلِي مُنْتَجِدًا أَوْ مُغَوْرًا
فَلَقَدْ لَقِيتُ الصُّبْحَ بَعْدَكَ أَزْهَرَا
ذَهَبًا يَرِفُ لِنَظْرِي وَجَوْهَرًا
أَلْفَيْتُ كُلَّ الصَّيْدِ فِي جَوْفِ الْفَرَا^(٥)
مَلِكٌ تُخَيِّرُ لِلْعُلَا فَتَسْخِيْرًا
مَنْ كَانَ بِالْقَدْحِ الْمَعْلَى أَجْدْرًا^(٦)

(٤) الذخيرة ١/٤٤ .
(٥) القرا : حمار الوحش . ومعنى المثل واضح .
(٦) القدح المعلى : أكبر قداح الميسر
حظاً فهو أعلاها .

(١) العلق : النفيس
(٢) المضاه : جمع عضاهة ، وهي الخيط أو كل شجرة كبيرة ذات شوك .
(٣) العقوة : ما حول الدار والمحلة .

وواضح من هذه الأبيات القليلة أن صاحبنا يُعنى - كما قال ابن شهيد - بالخبر واللغة ، فهو هنا يتصنع لذكر المثل المعروف (كل الصيّد في جوف الفراء) كما يتصنع لفكرة القيداح المعروفة عند العرب القدماء ، ثم هو بعد ذلك يُعنى - كما لاحظ ابن شهيد أيضاً - بالبديع ، ففي الأبيات الأولى يعنى بالطباق بين النّجّد والغور والليل والصبح والحصباء والذهب ، واستمرّ معه في القصيدة فسّراه يقول :

كلاً وقد آنستُ من «هود» هدى	ولقيتُ «يعرب» في القيول وحميرا
وأصبتُ في «سبأ» مورثٌ ملكها	يسبى الملوك ولا يدب لها الضمرا (١)
فكأنما تابعتُ «تُبّع» رافعاً	أعلامه بيجلكا يدين له الورى
و«الحارث الجفنى» ممنوع الحسى	بالخيل والأسياد مبدول القرى
وحططتُ رحلى بين نارى «حاتم»	أيام يقرى مؤسراً أو معسراً
ولقيتُ «زيد الخيل» تحت عجاوجة	تكسو غلائلها الجياد الضمرا
وعقدتُ في «يَمَن» موثقَ ذمّة	مشدودة الأسباب مؤثقة العرى
وأبيتُ «بجدل» وهو يرفع منبراً	للدين والدنيا ويخفّض منبراً (٢)

وأظن صوت ابن دراج اتضح لنا الآن تمام الوضوح فهو يُعنى - كما قال ابن شهيد - بالنسب إذ يرد ممدوحه (منذر بن يحيى) إلى اليمن فينسبه إلى ملوكها ومشاهيرها ، وهو في أثناء ذلك يصنع للجناس بين هود وهدى وسبأ ويسبى وتابع وتُبّع ، أرأيت إلى ابن دراج ؟ إنه كما قال ابن شهيد يصنع للبديع كما يتصنع للغريب والأمثال كهذا المثل المعروف (يدب له الضمراء) . ولا يكتفى بذلك بل فراه يتصنع في آخر هذه الأبيات للرفع والخفض المعروفين في علم النحو ، وواضح ما في ذكرهما من تكلف وتصنع . وهذا هو الصوت العام لابن دراج ؛ تخلط بين تصنع وتصنيع ، أو بعبارة أدق

(١) الضرا : الاستخفاء . يريد أنه هجم على أعدائه جهاراً لقوته وشجاعته .
(٢) بجدل : هو بجدل بن أنيف الكلبي صهر معاوية وظهره .

خلطٌ بين مذهب أبي تمام ومذهب المتنبي ، وقد قيلت هذه القصيدة نفسها على نسق قصيدة المتنبي في ابن العميد :

بادِ هَوَاكَ صَبَّرْتَ أُمَّ لَمْ تَصْبِرَا وَبُكَاءُكَ إِنْ لَمْ يَجْرَدِ مَعُكَ أَوْ جَرَى

وكان مولعاً بتتبع المتنبي في شعره والإغارة على معانيه ، ولاحظ ذلك صاحب الذخيرة في غير موضع من شعره كهذا البيت :

أواصلُ آثاءَ الأصائلِ بالضحى وزادى من جهدى ، وراحتى رجلي

فقد أخذه من قول المتنبي :

لا ناقتى تقبل الرديف ولا بالسوط يوم الرهان أجهدها
شراكها كورها ، ومشفرها زمامها ، والشسوع مقودها (١)

وكذلك قوله في وصف فرس :

وذو غرةٍ معروفةٍ السبق في المدى وقد قريح التحجيل من حلق الشكّل (٢)

فقد أخذه من قول المتنبي :

وإن تكن محكمات الشكّل تمنعنى ظهور جري فلي فيهن تصهال (٣)

ولم يكتف ابن دراج بتقليد المتنبي ، إذ كان يشغف بتقليد غيره من المشاركة كالشريف الرضى (٤) وأبي نواس وقد عارض قصيدته في مدح الحصيب :

أجارة بيتينا أبوكِ غيورُ وميسورُ ما يُرجى لديك عسيرُ

بقصيدة في مدح المنصور بن أبي عامر مطلعها :

والشسوع بمنزلة المقود .
(٢) التحجيل : بياض في قوائم الفرس .
الشكّل : جمع شكال وهو القيد الذى تشد به قوائم الفرس .
(٣) الذخيرة ١/٦٣ .
(٤) الذخيرة ١/٧٢ .

(١) الذخيرة ١/٦١ . الرديف : من يرتد خلف الراكب . الرهان : السباق . الشراك : سير الثعل ، والشسوع : ما يكون في الأصابع منه . وواضح أن المتنبي يريد بناقته فعله وقد جعل شراكها بمنزلة الكور والرحل للناقة . وجعل مشفرها وهو مقدم الشراك بمنزلة الزمام ،

ألم تعلمي أن الثَّوَاءَ هو التَّوَى وأن بيوتَ العاجزين قبورُ (١)

ومنها في وصف وداعه لزوجته وولدها الصغير :

ولما تدانتُ للوداعِ وقد هفَّما بصبيريَ منها أنهُ وزفيرُ
تناشدني عهدَ المودَّةِ والهوى وفي المهلِّدِ مَبْغُومُ النداءِ صَغِيرُ
عَيْبِيُ بِمَرَجُوعِ الخِطَابِ، ولفظُهُ بموقعِ أهواءِ النفوسِ خَبِيرُ
تَبَوَّأُ مَمْنُوعَ القلوبِ ومُهَدَّتْ له أذْرُعُ محفوفةٌ ونُحُورُ
فكلُّ مَفْدَاةِ التَّرَائِبِ مُرْضِعُ وكلُّ مَحْيَاةِ المَحاسِنِ ظِيرُ (٢)
عَصَيْتُ شَفِيعَ النَّفْسِ فيه وقادني رواحُ بتدَابِ السُّرَى وبكُورُ
وطار جناحُ البَيْتِ بِي وهفَّتْ بها جِوانِحُ من ذَعْرِ الفِراقِ تطيرُ

وهذه القطعة تفيض بالعواطف والشعور الحى ، وهى دليل على جودة شاعرية ابن دراج وأنه لو ترك نفسه على سجيته دون عناية بتقليد المذاهب المشرقية من صنعة وتصنيع وتصنع لاستطاع أن يترك لنا شعراً مليئاً بالحوية والقوة والوجدان الفياض ، غير أنه كان يريد أن يثبت تفوقه ومهارته ، وهو لذلك يحاول أن يصنع شعره على صورة شعر المتنبي أو أبى تمام أو غيرهما من شعراء المشرق ، ونفس هذه القصيدة التى أتى فيها بهذه القطعة الممتازة نراه يهتمها بهذين البيتين :

أثرني لخطب الدهر ، والدهر معضيلٌ وكتبتى لليت الغاب وهو هَصُورُ
وقد تخفّض الأسماءُ وهى سواكنٌ ويسعملٌ فى الفعل الصحيح ضمير

ومعنى ذلك أنه كان يلتزم التصنع فى شعره حتى فى هذه القصائد التى يحاول أن يعبر فيها تعبيراً حراً عن عواطفه ، بل نحن نبالغ فليس عنده من حرية فى التعبير ، أليست هذه القصيدة التى نعجب فيها بوداعه لزوجته وولده قد نظمها فى حيز قصيدة أبى نواس إذ استعار منه الوزن والقافية ، كما استعار منه كثيراً من خواطره وأفكاره . وقرأ له هذه القطعة من قصيدة أخرى فى منذر بن يحيى :

علا فحوى ميراث عادٍ وتُبَّعِ بهمتِه العُلَيَّا ونسبته الدُّنَيَّا

(١) التوى : الهلاك .

(٢) الظئر : المرضعة لولد غيرها .

فأعربَ عن إقدام «بِعَرُبَ» واحتسبى
ومن «حمير» ردَّ القنا أحمر الذرى
وما نام عنه عرق «قحطان» إذ فدى
ولا أسكنت عنه «السكون» زيادةً
ولا كندت أسيفه ملك «كندة»
وكائن له في «الأوس» من حق أسوةٍ
فلم ينس من «هود» سناء ولا هدياً
ومن سباً قادت كتابه السبياً
عروق الثرى من غلّة القحط بالسقياً
ولا رضيت «طى» لراحته طياً
فترك في أركان عزته وهياً
بنصب الهدى جهرراً أو بسدل الندى خفياً

فقد ملأ هذه القطعة بالجناس إذ جانس بين يعرب وأعرب وينس وسناء
وهود وهدى وحمير وأحمر وسباً والسبي وقحطان والقحط وأسكنت والسكون وطى
وطياً وكندت أى جحدت وكندة والأوس وأسوة ، أرايت إلى كل هذه الجناسات
المتكلفة ، ألا تحس أن لون الجناس عند صاحبنا قد أصبح شيئاً ثقيلاً على الأذن واللسان ؟
غير أنه بدع جديد كان يراه الشاعر الأندلسى فى شعر المشاركة فيتعلق
به كما يتعلق بالطباق على نحو ما نرى فى هذه القطعة نفسها ، وكما يتعلق باللون
التصنع الأخرى من ذكر الأنساب أو الألفاظ الغريبة أو الأمثال أو النحو .
وكان ابن دراج لا يكتفى بذلك إذ نراه فى شعره يعنى بالاقتراس من القرآن
الكريم والحديث الشريف كقوله فى الوزير أبى الأصبح عيسى بن سعيد القطاع :

أبا الأصْبَحِ المَعْنَى هل أنت (مُصْرِحِي ؟)

وهل أنت لى مُغْنٍ ؟ وهل أنت لى مُعْلَى ؟

وقوله فى على بن حمود :

تجزأ من جَسَنَتِي مآربٍ (بِخَسْمَطٍ وَأَثَلٍ وَسِيدِرٍ قَلِيلِ)

وقوله فى خيران العامرى صاحب المريّة :

ففى سيفه للدين أمنٌ وإيمانٌ ويُمناهُ للآمالِ رَوْحٌ ورِيحَانُ
فَنفُضْتُ سيوفَ حاربتهُ وأيمنُ (وشاهتُ) وجوهُ فاخرتهُ وتيجانُ

وأكبر الظن أن منهج ابن دراج اتضح لنا الآن وتكشف عن جميع صفاته
وخصائصه وهو ليس منهجاً جديداً ، فالأندلس لا تستطيع أن تمدّ الأدب العربى

بمنهج جديد لا من حيث الموضوعات ولا من حيث المعاني ولا من حيث الأخيلا والأساليب ، إنما كل ما هنالك أنها تستطيع أن تفخر بشعراء يعيشون في إطار الشعر العباسي العام ، وهم يعيشون في هذا الإطار معيشة مضطربة ، إذ نرى الشاعر الواحد يخلط بين مذاهب الفن العباسي خلطاً شديداً ، فهو تارة صانع يفيض بالشعور ولا يجعل للزخرف سبيلاً إليه كما رأينا عند ابن دراج في وداعه لزوجه وطفله ، وتارة ذراه متصنعاً يعنى بالتصنع للثقافات ، كما يعنى بالغريب والأنساب والأمثال والاقتباس من القرآن الكريم على نحو ما رأينا عند ابن دراج أيضاً ، ثم هو أخيراً مصنع ، يشفع شعره بألوان التصنيع والزخرف العباسي من جناس وطباق وتصوير ، على نحو ما مر بنا عند ابن دراج . وهكذا نرى الشاعر الأندلسي يجمع في شعره بين جميع المذاهب العباسية ، وهذا هو معنى ما نقول من أن الشعراء الأندلسيين يخلطون خلطاً شديداً بين المذاهب الفنية للشعر العربي إذ يستعرون منها جميعاً بدون تفریق ولا اختلاف في التطبيق . على أنه ينبغي أن نرث قليلاً في هذا الحكم العام على الأندلس وشعرائها حتى نرى شعرهم وما أصابه من نهضة في عصر ملوك الطوائف .

٤

نهضة الشعر الأندلسي

لا نكاد نمضي في صدر القرن الخامس الهجري حتى نرى الدولة الأموية التي أقام صرّحها عبدالرحمن الداخل وأبناؤه تتحطم ويحل مكانها نظام جديد ، يقوم على أن تحكم كل مدينة كبيرة في الأندلس نفسها بنفسها ، ويُعرَفُ هذا النظام باسم نظام ملوك الطوائف ؛ إذ أصبح في كل مدينة فرد أو أسرة تحكمها حكماً منظماً ، وقد اشتد التنافس بين هذه المدن ، واستطاعت الأندلس عن طريق هذا التنافس أن تظفر بأكبر حظ من النشاط العلمي والأدبي ، إذ كان كل أمير ، أو ملك كما كانوا يسمونه ، يريد أن يبذل من حوله في القوة والسلطان والثروة المادية والعقلية والفنية . وإن الإنسان ليحس تشابهاً — من بعض الوجوه — بين نظام

الأندلس في هذا العصر وبين نظام اليونان في العصور القديمة ، إذ كانت تنافس أثينا إسبرطة وغيرها من المدن اليونانية ، وكما أن هذا النظام اليوناني القديم يُعدُّ أزهى عصور اليونان بما تركوا فيه من آثار فنية وفلسفية وأدبية ، كذلك يُعدُّ عصر ملوك الطوائف من أزهى عصور الأندلس من الوجهة الحضارية . واستمرت هذه الحركة الدافعة في العصرين التاليين عصر المرابطين والموحدين إذ استطاعت الأندلس أن تظفر بطائفة من الفلاسفة كابن باجة وابن رشد ، كما استطاعت أن تظفر بطائفة كبيرة من العلماء في الأبحاث الدينية والأبحاث النحوية . وهي أيضاً حققت لنفسها رقيماً واسعاً في الأدب بقسميه من شعر ونثر . وبذلك نهض الشعر الأندلسي نهضة واسعة في هذه العصور وهي نهضة ظلت في حدود الصورة العامة لشعرنا العربي ، فلم يثر الشعراء هناك على خطوط هذه الصورة وظلالها وأضوائها ، بل ظلوا يعيدون رسمها ، لا يكتدون ولا يملّون ، وفي أثناء ذلك يقعون على تشبيهات واستعارات طريفة ، وقد يمتد ذلك إلى مقطوعات بديعة في الغزل وغير الغزل كقول يحيى بن بقية^(١) :

عاطيته والليل يتسحبُ ذيله	صهبا كالمسك الفتيق لناشق
وضممته ضم الكمي لسيفه	وذؤابتاه حمائل في عاتق
حتى إذا مالت به سنة الكرى	زحزحته شيئاً وكان معانق
باعده عن أضلع تشتاقه	كي لا ينام على وساد خافق

وقول ابن شطريّة^(٢) :

ستّر الصبح بطره	وجتلا الليل بغره
وأرى من وجهه في	قده غصنا وزهره
جاءني كالظي في أشد	راكه إذ حتل شعره
ومضى عني ولكن	بعد ما خلف نشره
فتراني في افتصاح	كلما أخفيت سره

(١) معجم الأدباء (طبعة القاهرة) ٢٣/٢٠ (٢) المغرب ١/١٤٠ .
والمغرب لابن سعيد (طبع دار المعارف) ٢١/٢ .

وقول أبي حفص عمر بن عمر (١) :

همُ نظروا لواحظها فهاموا وتشرب عقلَ شاربها المدامُ
 يخاف الناسُ مقلتها سواها أيَدَعَرُ قلبَ حامله الحسامُ
 سما طرقي إليها وهو باك وتحت الشمسِ يَنسَسِكِبُ الغمامُ
 وأذكر قدها فأنوحُ وجداً على الأغصانِ يَنْتَدِبُ الحمامُ
 وأعقب يسنها في الصدر غمماً إذا غربتْ ذكاءُ أتى الظلامُ

والقطع جميعاً تستمد من جذادات الشعر المشرقي في المعاني والصور، ولكنها تعيدها في معارض جديدة ، فيها طراقة الخيال وبراعة التصوير . وكانوا كثيراً ما يلمون بوصف وداع المعشوقة في الصباح ، ولكن لا تظن أنهم يسبقون المشاركة في ذلك ، فإننا نجد هذا الوصف عند عمر بن أبي ربيعة في قصيدته المشهورة (أمن آل نعيم أنت غاد فبكر) ونقله عنه العباسيون من أمثال أبي فراس ، وشاع عنهم في الأندلس بين الشعراء والوشاحين والزجالين .

وربما كان أهم موضوع برع فيه الأندلسيون هو وصف الطبيعة ، وقد أعانهم فيه جمال المناظر في إقليمهم ، ولم فيه روائع كثيرة ، وهي روائع كانت تستمد من كنوز الشعر العباسي ، مضيئة إليها أخيلة دقيقة كثيرة ، على شكلة قول الرصافي يصف نهراً وما على جانبيه من أشجار تراءى على صفحته ظلها (٢) :

ومُهَدَّلِ الشَّطِينِ تحسب أنه متسايلٌ من دُرَّةٍ لصفائه
 فاعت عليه مع الهجيرة سرحةً صدت لِفَيْسَتِيهَا صفيحةً مائه (٣)
 وتراه أزرق في غلالة سندسٍ كالدارع استلقى لظل لوائه

وقد يمزجون وصف الطبيعة بالخرم ووصف الصباح أو وصف المساء ،

فتقع عندهم على صور طريقة كهذه الصورة للرصافي أيضاً إذ يقول :

وعشى رائقٍ منظره قد قطعناه على صريف الشمول (٤)

(٣) السرحة: الشجرة ، قادت: نشرت فيها
 أي ظلها .

(٤) الشمول: الخمر ، وصريفها : خالصها .

(١) انظر الأبيات في كتاب رايات المبرزين
 لابن سعيد .

(٢) راجع الأبيات في رايات المبرزين .

وكان الشمس في أنثائه
والصبا ترفع أذيال الربى
حببنا متزلنا مغتبتنا
طائر شادٍ وغصنٍ منثٍ
أصقت بالأرض خدًا للتزول
ومحيًا الجوّ كالنهر الصقيل
حيث لا يطربنا إلا الهديل^(١)
والدُّ جى يشرب صهبا الأصيل

ودائمًا تلقانا مثل هذه الصور الطريفة في أشعارهم ، لا في وصف الطبيعة والغزل فحسب ، بل أيضًا في مدائحهم ومراثيهم ، كقول ابن عمّار يمدح المعتضد ملك إشبيلية^(٢) :

أندى على الأكباد من قطر الندى وأندى في الأجنان من سينة الكرى
ومثل قول أبي عامر بن الحمارة يرثى زوجته^(٣) :

ولما أن حللت التراب قلنا لقد ضللت مواقعها النجوم
ألا يا زهرة ذبلت سريعًا أضنّ المزن أم ركبد النسيم

واشتهروا بمراثيهم للدول الزائلة ، ومراثى ابن اللبانة في بني عباد مشهورة ، وكذلك مراثى ابن عبيدون في بني الأفطس أصحاب بطليوس ، ومن بديع قوله فيها هذا المطلع الرائع لإحداها^(٤) :

ما لليالى أقال الله عشرتنا من الليالى وخانتها يد الغير
تسرّ بالشىء لكن كى تغرّ به كالأيتم نار إلى الجاني من الزهر^(٥)

ولم تسقط مدينة في يد مسيحي الشمال إلا بكوها وتفجعوا عليها تفجعاً حاراً ، وهو تفجع كانوا يضمونونه استصراخاً للمسلمين في مغارب الأرض ومشارقها لعلهم يستنقذون تلك المدن من براثن الإسبان ، ويعيدونها إلى حظيرة الإسلام ، قبل أن تُدكَّ هناك كل صروحه وتسقط كل راياته وأعلامه .

ومن غير شك نهض الشعر العربى في هذا الفردوس المفقود نهضة رائعة . على أنه ينبغي أن لا نبالغ في تصور هذه النهضة ، إذ كان الأندلسيون يولّون

(١) المغتبق : مكان الاغتباق وهو شرب المساء . الهديل : صوت الحمام وفرشه .
(٢) المغرب ١/٣٩١ .
(٣) المغرب ٢/١٢٠ .
(٤) المغرب ١/٣٧٦ .
(٥) الأيم : الثعبان .

وجوههم دائماً نحو المشرق يقلدون شعراءه في مذاهبيهم ونماذجهم ، ولعله من أجل ذلك شاعت عندهم فكرة معارضة قصائد المشاركة ، فابن بُرْد الأصغر ينظم قصيدته :

بِخِداعٍ عَلاوُهُ وَبِهَجْرٍ وَصَلُوهُ

على نمط قصيدة لشاعر من شعراء بغداد في وزنها ورويَّتها (١) ، وابن زيدون ينظم قصيدته المشهورة :

بِئِنَّتُمْ° وَبِئِنَّا° فَمَا ابْتَلَّتْ جِوَانِحُنَا شَوْقًا إِيكُم° وَلَا جَفَّتْ مَا قِينَا

على نمط قصيدة البحترى :

يَكَادُ عَاذَلُنَا فِي الْحَبِّ يُغْرِينَا فَمَا لِحَاجَتِكَ فِي عَذَلِ الْمُحِبِّينَا

وابن خفاجة ينظم قصيدته :

كَفَانِي شَكْوَى أَنْ أَرَى الْمُجْدَّ شَاكِيَا وَحَسْبُ الرِّزَايَا أَنْ تَرَانِي بَاكِيَا

على نمط قصيدة المتنبي :

كَفَى بَكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا وَحَسْبُ الْمَنَايَا أَنْ يَكْنَ أَمَانِيَا

وهو كذلك ينظم قصيدته :

قَلْ لِمَسْرَى الرِّيحِ مِنْ° إِضْمٍ° وَلِيَالِينَا بِسَدَى سَلْمٍ°

على نمط قصيدة أبي نواس ، إن صحَّ أنها له :

يَا شَقِيقَ النَّفْسِ مِنْ° حَكَمٍ° نَمَّتْ عَنِ لَيْلَى وَلَمْ أَنْمِ°

وعلى هذه الشاكلة يصوغ الشعراء قصائدهم على صورة القصائد العباسية ، وهي صورة لا تقف عند المشابهة في الوزن والروى ، بل تمتد إلى المشابهة في المعاني والأساليب ، وكأنما القصيدة في رأيهم ليست إلا تلقيقاً للمواد الفنية التي تركها العباسيون ، فهم يُسبِّدون ويعيدون في المعاني والصور الموروثة دون أن يضيفوا

إليها جديداً إلا قليلاً . إنما هي مواد وعناصر تراكم وتتجمع فتُحدث قصيدة ولكنها لا تحدث عملاً فنياً قماً إلا في الندرة، أما الكثرة فإنها تُصنع تحت تأثير المواد العتيقة ، ولقد كان حرياً بالشعراء أن ينحسوا عن شعرهم كل ما هو عتيق ، غير أن التفكير الفني عند العرب كان قد فقد كل مقدرته على الابتكار والتجديد ولذلك لم يستطع الأندلسيون أن يتجهوا بشعرهم إلى وجهات جديدة ، سوى ما سراه بعد قليل عندهم من الموشحات والأزجال ، أما بعد ذلك فالشعر الأندلسي باق على قديمه العربي ، سوى ما كان من تجديده في أوزان موشحاتهم وأزجالهم ، وهي تجديدهات اضطروهم إليها الغناء اضطراباً ، أما بعد ذلك فأساليبهم وصورهم هي نفس الأساليب والصور المشرقية . ونحن نبحت عبثاً إذا حاولنا أن نجد عند الأندلسيين رغبة في تغيير صياغة الشعر تغييراً تاماً بحيث تدفع بالشعراء إلى إحداث مذهب جديد ، إنما هم يعيشون في الإطار الفني العباسي العام وما فيه من مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع يخلطون بين هذه المذاهب في غير نظام ولا نسق معين على نحو ما رأينا سابقاً عند ابن هاني وابن دراج ، ونحن نقف عند قعر من شعراء هذا العصر لنرى حقيقة هذا الرأي ومدى صحته .

ابن برد الأصغر

هو أبو حفص أحمد الأصغر حفيد ابن بُرْد الأكبر الذي كان وزيراً في الأيام العامرية وكان كاتباً بليغاً أيضاً^(١) . حَدَّثَ الحَمَيْدِيُّ أَنَّهُ رَأَاهُ فِي الْمَرِيَّةِ بَعْدَ الْأَرْبَعِينَ وَأَرْبَعَمِائَةٍ غَيْرَ مَرَّةٍ^(٢) : وَأَشَادَ بِهِ صَاحِبُ الذَّخِيرَةِ إِذْ يَقُولُ «كَانَ أَبُو حَفْصِ بْنِ بُرْدِ الْأَصْغَرِ فِي وَقْتِهِ فَلَكَ الْبَلَاغَةُ الدَّائِرُ وَمِثْلُهَا السَّائِرُ ، نَفَثَ فِيهَا بِسِحْرِهِ ، وَأَقَامَ مِنْ أَوْدِهَا بِنَاصِعِ نَظْمِهِ وَبَارِعِ نَثْرِهِ ، وَلَهُ إِلَيْهَا طُرُوقٌ ، وَفِي عَرُوقِهَا الصَّالِحَةُ عَرُوقٌ^(٣) » . وَمَنْ يَرْجِعُ إِلَى الْقِطْعَةِ الَّتِي رَوَاهَا لَهُ صَاحِبُ

(١) انظر ترجمته في المغرب ٨٦/١ وبنية
الملتقى للفني ص ١٥٣ والمطبع لفتح ص ٢٤
والذخيرة ١٨/٢ ومعجم الأدباء لياقوت

(٢) معجم الأدباء ١٠٦/٢ .

(٣) الذخيرة ١٨/٢ .

الذخيرة من شعره (١) ، وهي قطعة كبيرة يراه يحتذى دائماً على مثال العباسيين ، بل إنه ليبلغ من ذلك مبلغاً لا يكاد يدور بخلد الإنسان ، فقلما يوجد له معنى إلا وهو مسبوق به ، قد طرقة الشعراء من قبله ، ولاحظ ذلك عليه صاحب الذخيرة في غير موضع من روايته لشعره ، فمن ذلك قوله في النسيب :

لما بدا في لا زورٍ دى الحرير وقد بههر
كبرت من فرط الجما ل وقلت ما هذا بشر
فأجابنى لا تنكرن ثوب السماء على القمر

وهو من قول ابن الرومى :

يا ثوبه الأزرق الذى قد فاق العراقى فى السناء
كانه فيه بدر تيم يشق فى زرقه السماء

وقول ابن المعتز أيضاً :

وبنفسجى الثوب قت ل محبه من دابه
الآن صرت البدر ين لبست ثوب سحابه

ونستمر فى قراءة ابن برد ، فإذا هو يقول :

بأبى أنت وأمى لم تطبعت بظلمى
أبدأ تأتى بعثب دون أن آتى بجرم
بيننا فى الحب قربي سقم عينيك وجسمى

وهو من قول ابن الرومى :

يا عيللاً جعل العدا مفتحاً لسقمى
ليس فى الأرض عليل غير جفنىك وجسمى

وهو كما يتأثر ابن الرومى نراه يتأثر ابن المعتز ، بل ربما كان تأثره بابن المعتز أكثر وأوضح ، فقد تعلق مثله بالأوصاف والتشبيهات فمن ذلك قوله :

(١) انظر الذخيرة الجزء الثانى من ص ٣٧ إلى

عارض "أقبل في جنح الدجى
أتلفت ریح الصبا لؤلؤه"
يتهادى كتهادى ذى الوجى (١)
فانحنى بوقد عنه السرجا

وقوله :

وكان الليل حين لوى
كيلة سوداء حرقها
هارباً والصبح قد لاح
عامد أسرج مصباحا

فإن ذلك كله من قول ابن المعتز الذى مرّ في غير هذا الموضع :
والصبح يتلو المشتري فكانه
عريان يمشى في الدجى بسراج

ويقول ابن برد في وصفته كلف البدر :

والبدر كالمرآة غير صقلها
والليل ملتبس بضوء صباحه
عبث العذارى فيه بالأنفاس
مثل التباس النقس بالقرطاس (٢)

وهو واضح الصلة بقول ابن المعتز في وصف فرند السيف :

جرى فوق مستنبيه الفيرند كأنما
تنفس فيه القين وهو صقيل

وعلى هذا النمط نرى ابن برد يمضى في تأليف شعره ، وكأنه نسخة طبق

الأصل من شعر أصحاب المشرق ، وخاصة ابن المعتز وابن الرومى .

والحق أنه ينبغي أن لا تتعلق بالفكرة الشائعة من أن الأندلس كان لها

شخصية واضحة في تاريخ الشعر العربى ، فإن هذه الشخصية تنحصر في

كثرة الإنتاج وخاصة في 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 برّد ، فقد استقر في

أذهان الشعراء أن خير عصور الشعر وأزهاها هو العصر العباسى وما ينطوى فيه

من شعراء عظام أمثال أبى نواس وأبى تمام والبحتري وابن الرومى وابن المعتز

والمتنبى ، فذهبوا يقرءون هؤلاء الشعراء وأمثالهم ، ثم أخذوا يحاكونهم دون

(١) المارض : السحاب الممطر . الوجى : (٢) النقس : المداد .

الحفا أو أشد منه .

أن يفهموا مذاهبهم فهماً واضحاً أو يعرفوا ما بين هذه المذاهب من مفارق واسعة ، وكأني بالأندلسيين انتهوا إلى التقليد وارتضوه لأنفسهم فعاشوا في الشعر العربي هذه المعيشة التقليدية التي نرى آثارها الآن عند ابن برد وغيره من الشعراء.

ابن زيدون

لعله يحسن بنا أن نقف عند ابن زيدون ^(١) لننظر في حقيقة هذا الحكم العام الذي نحكم به على شعراء الأندلس ، وكان حامل لواء الشعر في عصره ، وهو من أسرة اشتهرت بالفقه ، ونعمت بالثراء . وُلد بقرطبة سنة ٣٩٤ للهجرة واهتم به أبوه منذ نعومة أظفاره فأحضر له الأدباء المعامرين والفقهاء والمثقفين ، ولم تلبث ملكته الشعرية أن تفجرت على لسانه ينبوعاً عذياً ، فعلا شأنه وبلغ نجمه . وليس بين أيدينا أخبار واضحة عن موقفه في حوادث سقوط الدولة الأموية ، وإن كنا نظن أنه لم يقف مكتوف اليدين لإزاءها ، بل لعله كان أحد من أعانوا في قيام دولة بني جهور واعتلاء أبي الحزم عرش قرطبة سنة ٤٢٦ . وزراه غارقاً في حبّ ولادة بنت الخليفة المستكفي ، وكان ابن عبدوس ينافسه في هذا الحب ، ويظهر أنه كان أحد من وشى به إلى أبي الحزم ، إذ نسبت إليه مؤامرة ضده للعودة بزمام الأمور إلى بني أمية ، فأودع السجن سنوات طوالاً ، وهو يضرع إلى أبي الحزم بشعره ورسائله الجديّة ، واستشفع بابنه أبي الوليد ولكنه لم يعف عنه فهرب من السجن ليلة عيد . وأخيراً عفى عنه أبو الحزم ، وقربه أبو الوليد منه ، حتى إذا توفى أبوه وولّى مكانه عيسىه للنظر على أهل الذمة ، ثم رفعه إلى مرتبة الوزارة ، وسفر بينه وبين كثير من ملوك الإمارات الأندلسية . وفسدت الأمور بينه وبين أبي الوليد كما فسدت بينه قبلاً وبين أبيه ، فولى وجهه نحو إشبيلية واستقبله ملكها المعتضد استقبالاً حافلاً ، واتخذته وزيراً له ، كما اتخذه من بعده ابنه المعتمد وزيره ومستشاره واستطاع بفضل جهوده أن يغزو قرطبة

ابن خاقان ص ٧٠ والمغرب في حل المغرب
٦٣/١ والمعجب للمراكشي (طبعة دوزي)
ص ٧٤ والحلة السيرة لابن الأبار ص ٤٥ .

(١) انظر كتابنا « ابن زيدون » طبع
دار المعارف حيث فصلنا الحديث عن حياته
وشعره وراجع الذخيرة ٢٨٩/١ والقلائد للفتح

ويستولى عليها . وحدث أن أرسل به المعتمد إلى إشبيلية في بعض المهام ، فدعاه
القدر هناك إلى جوار ربه سنة ٤٦٣ .

ونخصومة ابن زيدون لابن عبدوس — كما قدمنا — لم تكن ترجع إلى أسباب
سياسية إنما كانت ترجع إلى حبه لولادة بنت الخليفة المستكني ، فقد كان يحبها كذلك
ابن عبدوس ، وجعله هذا الحب يصطدم بابن زيدون ، فكاد له حتى سجنه .
وحياة ابن زيدون من الوجهة الأدبية حياة طريفة ، فقد تعلق بولادة وأصبح مغرماً
بها صبياً ، 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 عاتق ثوبها :
أنا والله أصلح للمعالي وأمشي مِشْيَتِي وأتبه تِيهَا

وكتبت على الآخر :

وأمكن عاشقي من صَحْنِ خَدَيَّ وَأُعْطَى قُبُلَتِي مَنْ يَشْتَهِيهَا^(١)»

وهناك نص طويل يرويهِ صاحب الذخيرة عن ابن زيدون يصف فيه إحدى
وقائعه الغرامية معها ذات ليلة^(٢) ، ومن يرجع إلى مجموع ما روى عن
حياة ولادة في الذخيرة ونفح الطيب ، ثم يرجع مع ذلك إلى ما روى في نفح
الطيب عن غيرها من حرائر الأندلس^(٣) يحس أن المرأة الأندلسية الحرة لعبت
في الأدب الأندلسي دوراً يشبه من بعض الوجوه دور المرأة في الأدب
الفرنسي في أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وليس من شك في أن
هذه الناحية تعطي ديوان ابن زيدون أهمية في تاريخ الشعر الأندلسي . على أنه
ينبغي أن نعرف أن حبه لولادة اصطدم بأشياء ، إذ نراها تؤثر ابن عبدوس عليه ،
ثم يفرق بينهما السجن ولا يستطيع أن يجد سبيلاً إلى لقاءها ، ثم يكون الحرمان
منها بخروجه عن قرطبة إلى إشبيلية ، ولون ذلك شعره بألوان من الصبابة
بها واللوعة ، فرأيناه يصف أيامه معها ، كما يصف المعاهد التي كانا يتفـرجان

(٣) انظر الجزء الثاني من نفح الطيب (طبع

بولاق) من ص ١٠٧٦ إلى ١١٧٣ .

(١) الذخيرة ١/٣٧٦ .

(٢) الذخيرة ١/٣٧٧ .

عليها أو يتنزهان فيها ، ومعنى ذلك أن شعره يفيض بالعواطف ويكتظ بالشعور ، ولعله من أجل ذلك كان يسميه النقاد باسم بحترى الأندلس ، فذوقه أقرب إلى ذوق البحترى ، إذ يطلب في شعره أن يعبر عن خواطره في حرية دون تقييد بضروب التصنيع أو التصنع ، غير أنه ينبغي أن نقيّد هذا الكلام ، لأن من يتبع ابن زيدون في ديوانه يجده كبقية الشعراء الأندلسيين يخلط بين مذاهب العباسيين من صنعة وتصنيع وتصنع في غير طريقة مرسومة ولا خطة موضوعة . ومَرَّ بنا أن أهم قصائده وهي (بنم وبنّا) قد صنعها على نمط قصيدة للبحترى ، وهو في قصائده الأخرى لا يزال يعيش هذه المعيشة التقليدية ، وأقرأ له هذه القطعة المشهورة :

ما على ظنّي باسٌ	يَجْرَحُ الدهرُ ويأسو
ربما أشرفَ بالمر	على الآمال ياسٌ
ولقد يُنجيكَ إغفا	لٌ ويرُدِّيكَ احتراس
والمخاذيرُ سهامٌ	والمقاديرُ قياسٌ ^(١)
يا أبا حفصٍ وما سا	واك في فهمٍ إياسٌ ^(٢)
من سنا رأيك لي في	ظلم الخطبِ اقتباس ^(٣)
وودادى لك نصٌ	لم يخالفهُ القياسُ

فإنك تراه يصنع إذ يطابق بين يجرح ويأسو ، كما يجانس بين يأسو في البيت الأول ويأس في البيت الثاني ، وهو كذلك يتصنع لذكر النص والقياس والاقتباس . فحتى النموذج الواحد فيه خلطٌ بين المذاهب ، فالشاعر تارة يصنع وتارة يتصنع ، ومع ذلك فهذه القطعة قريبة من ذوق الصانعين بما اشتملت عليه من حسن جرس وإيقاع ! .

وإذا تركنا هذا المظهر العام في شعره من الخلط بين المذاهب الفنية العباسية إلى تتبع معانيه وأخيلته وأساليبه وجدنا صورتها العامة هي الصورة العباسية وقد

في العصر الأموي وكان يشتهر بالذكاء وحدة الفهم .

(١) قياس هنا : جمع قوس .

(٢) سنا : ضوء .

(٣) هو إياس بن معاوية من قضاة العراق

عنى صاحب الذخيرة ببيان هذا الجانب في شعره ، فرأيناه يرجع عشرات من أبياته وأشعاره إلى دواوين العباسيين وخاصة البحترى وأبا تمام والمتنبي والمعري ، فمن ذلك قوله في وصف سواد ليلة :

يا ليت ذلك السواد الجون متّصل^(١) قد استعار سواد القلب والبصر^(١)

فقد استعاره من قول أبي العلاء :

يود^(٢) أن ظلام الليل دام له وزيد^(٢) فيه سواد القلب والبصر^(٢)

ويقول ابن زيدون في بني جهنور :

بني جهنور أحرقت^(٣) بجفائكم^(٣) جناني ، فما بال المدائح تعبت^(٣)
تعدوني كالغدير الورد^(٤) إنما تطيب لكم أنفاسه حين يحرق^(٤)

وهو بيّن الصلة بقول أبي تمام :

لولا اشتعال النار فيما جاورت^(٥) ما كان يُعرف طيب عرق العود^(٥)
وكذلك قوله :

هرمت^(٥) وما للشيب وخط^(٥) بمفرقي^(٥) ولكن لشيب الهم في كبدي وخط^(٥)
واضح الصلة بقول المتنبي :

إلا يشب^(٦) فلقد شابت له كبد^(٦) شيئاً إذا خضبت^(٦) سلاوة نصلاً^(٦)
وكذلك قوله في المديح :

وصلنا فقبلنا الندى منك في يد^(٧) بها يتلّف المال الجسيم ويخلف^(٧)
مأخوذ من قول البحترى :

دنوت^(٧) فقبلت الندى من يدا^(٧) كريم^(٧) محيّاه سباط^(٧) أنامله^(٧)

يقول صاحب الذخيرة « وبيت ابن زيدون لفظ بيت البحترى ومعناه ،

(٥) وخط الشيب : انتشاره .
(٦) فصل الشعر : زال عنه الخضب .
(٧) سباط : جمع سبط ضد الجعد ،
وسباط أنامله : كناية عن الكرم .

(١) الجون : الحالك .
(٢) الذخيرة ٢٩٩/١ .
(٣) تعبت : تفوح .
(٤) الورد : الأحمر ، ولعله يقصد
الزعفران لحرته .

ويقول بعض أدبائنا إن ابن زيدون بحترى زماننا وصدقوا (١) . وهو حقاً يشبه البحترى في صوته ، ولكنه - كما نرى الآن - كان يتتبع غيره من الشعراء ويحتذى على أمثلتهم في أفكاره ومعانيه كقوله في المديح :

ومحاسن "تسندى رقائق" ذكرها فتكاد توهمك المديح نسيبا

فإنه من قول أبي تمام :

طاب فيه المديح والتدح حتى فاق وصف الديار والتشبيبا

وكذلك قوله :

إن السيوف إذا ما طاب جوهرها في أول الطبع لم يعلق بها الطبع (٢)

من قول أبي تمام :

والسييف ما لم يُلّف فيه صيقل من سنخه لم ينتفع بصقال (٣)

والحق أن الإنسان لا يتابع ابن زيدون في 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 بن زيدون على كثير إحسانه كثير الاهتمام في النثر والنظام (٤) » . وهو حقاً كثير الاهتمام لأشعار العباسيين يغير عليها فيسلبها من دواوينها ويسلكها في شعره على هذا النحو الذي رأيناه . وما أشك في أن صوت ابن زيدون اتضح لنا الآن فهو بالرغم مما يبدو عليه من صفاء وعدوية صوت مصنوع ، إذ هو صدئ لصوت العباسيين ، وهو صدئ لا يطرد على نسق واحد ، لأن الشاعر لا يختار له نسقاً معيناً يعيش فيه ، بل هو يعيش في كل نسق يقرؤه ، فتارة يعيش في جوه البحترى وأخرى في جو أبي تمام أو المتنبي أو أبي العلاء من غير تفریق بين هؤلاء الشعراء ومعرفة أن كلا منهم يمثل مذهباً خاصاً له ، وهذا هو معنى ما نقوله من أن الشاعر الأندلسي ما يزال في شعره يخلط بين جميع المناهج والمذاهب العباسية .

(٣) السنخ : الأصل والجنس .

(٤) الذخيرة ١/٣٠٥ .

(١) الذخيرة ١/٣٢٦ .

(٢) الطبع : الصدا .

ابن خفاجة

هو أبو إسحق إبراهيم^(١) بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة ، عربي الأصل ، وُلد سنة ٤٥٠ للهجرة بجزيرة شُقْر من أعمال بلنسية ، وهي جزيرة يحيط بها نهر هناك ، فيجعلها جنة من جنان الأندلس . وقد نشأ في بيت علم وأدب ، وأقبل على الدرس ، وسرعان ما تفتحت مواهبه الشعرية وبلغ اسمه واشتهر واتجه بشعره إلى تصوير الطبيعة الجميلة من حوله ، ويقول ابن بسام في الذخيرة إنه لم يتعرض لاستماحة ملوك الطوائف مع تهاقهم على الأدب ، غير أننا لا نمضي إلى عصر المرابطين (٤٨٤ - ٥٣٩ هـ) حتى نجد يمدح واليه في الأندلس إبراهيم بن يوسف بن تاشفين ومساعديه من العمال والقضاة أمثال ابن تيفلتويت حاكم شرقي الأندلس وأبي العلاء بن زُهْر الطبيب والفقير المشهور . وذهب إلى حاضرة المرابطين في المغرب ، فمدح سلطانهم علي بن يوسف بن تاشفين ووزراءه وعلى رأسهم صديقه ابن عائشة فكانت تُغدق عليه الأموال والهبات من كل جانب ، وكان يعود بها إلى بلدته ، فيُسْتَفَقها في مُسْتَعه ومسرته . ويقال إنه كَفَّ عن صَبْوتِه بأخْرَة وإنه كان يخرج من جزيرته ويسير بين الوديان والجبال وينادي بأعلى صوته : يا إبراهيم تموت ، فيجيبه الصدى ويخر مغشياً عليه . وأخيراً يلبي نداء ربه سنة ٥٣٣ عن اثنين وثمانين عاماً .

وكان الأندلسيون يعجبون به وبشعره حتى ليرفعونه إلى الأفق الأعلى ، يقول ابن بسام : « الناظم المطبوع ، الذي شهد بتقديمه الجميع ، المتصرف بين أشات البديع » ويقول الفتح في القلائد : « ما لك أعتة المحاسن وناهج طريقها ، العارف برصيعها وتنميقها ، الناظم لعقودها ، الراقم لبُرودها » ويقول الحِجْجاري في المُسْتَهَب :

خلكان والمغرب لابن سعيد ٣٦٧/٢ والمطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية (طبعة وزارة التربية والتعليم) ص ١١١ ومعجم الصدق ص ٥٩ وفتح الطيب للمقرئ (طبعة أوربا) ٣٢٨/٢ .

(١) انظر في ترجمته الذخيرة (النسخة المخطوطة بمكتبة الجامعة) المجلد الثالث الورقة ٨٧ وما بعدها والفتح في القلائد ص ٢٣٧ وابن الأبار في التكملة (البقية المطبوعة في الجزائر) ص ١٧٥ ووفيات الأعيان لابن

« هو اليوم شاعر هذه الجزيرة ، لا أعرف فيها شرقاً ولا غرباً نظيره (١) » .
وأكثر ديوانه يدور في المديح ، وهو يجري فيه على سُنَّة الشعراء من قبله ،
وقلما أضاف فيه جديداً إلا بعض مبالغات مقرطة ، ولا فراه يخاطبه بمعان إنسانية
وحكم وأمثال على طريقة المتنبي ، وربما كان ذلك راجعاً إلى أنه لم يمرّ به طيف
من الحزن والتشاؤم ، فحياته تَمْضَى هنيئة سعيدة . وفراه يقول في مقدمة ديوانه إنه
كان ينهج في شعره نهج الشريف الرضي ومهيار وعبد المحسن الصوري . وقد طَبِعَ
شعره في التشبيب بطوايح الأوليين فأكثر فيه من ذكر الطيف والخيال والظعائن
والعيس والأماكن الحجازية والتجدية ونسيم الصبا وأنفاس الحزّامي . وربما كان
ذكره لعبد المحسن الصوري إشارةً إلى تشبّهه بشعراء الشام في وصف الطبيعة ،
وكان يعجب بألوان البديع وهو يقرب في ذلك من ذوق أصحاب التصنيع أمثال
أبي تمام .

وأهم موضوع عني به وصف الطبيعة ، إذ كان « مغرّياً بوصف الأنهار
والأزهار وما يتعلق بها . ولعل أهم ما يلاحظ على فنه أنه كان يُعنى
بالتشخيص للطبيعة والتصوير لمباهجها ، وهو ليس تصويراً جديداً ، فن قبله
كان العباسيون أمثال أبي تمام وابن الرومي وابن المعتز وغيرهم يصورون هذه المباهج
تصويراً لا يقل عن تصوير ابن خفاجة . وقد لا نعدو الحق إذا قلنا إن كل ما له في
هذا الجانب إنما هو الكثرة ، أما فيما عدا ذلك فليس له جديد . وحتى لون
التشخيص الذي اتخذه في تصوير الطبيعة استعاره استعارة من أبي تمام
وتلامذته . وإن الإنسان ليلاحظ جملة أن ذوق ابن خفاجة كان قريباً من ذوق
المصنّعين في المشرق إذ يكثر من ألوان التصنيع ، من تشخيص وجناس وطباق
وما يندمج في ذلك من صور وأخيلة . وكان يقف عند هذه الألوان الحسية
في التصنيع التي سبق أن عرضنا لها عند أبي تمام ، أما الألوان العقلية فلم يكن
يُعنى بها أو بعبارة أدق لم يكن يفهمها . على كل حال . انحاز ابن خفاجة إلى
جانب الألوان الحسية في التصنيع ، وأظهر فيها مهارة واسعة إذ كان يمزج

بينها مزجاً طريفاً ، وانظر إليه يصف سراه بالليل :
 بعيشك هل تدري أهوج الجنايب
 فما لُحْتُ في أولى المشارق كوكباً
 وحيداً تهاد أنى الفيافي فأجتلي
 ولا جبار إلا من حسام مصمم
 ولا أنس إلا أن أضاحك ساعة
 وليل إذا ما قلت قد باد فأنقضى
 سحبت اللد يا جى فيه سود ذوائب

فخرقت جيب الليل عن شخص أطلس
 تطلع وضاح المضاحك قاطب

فإن أبصارنا تغرق في هذه الكثرة من المناظر والصور ، وهي كثرة قد تعب ابن خفاجة في توفيرها حتى يحاكي بها أبا تمام وغيره من شعراء الطبيعة في المشرق ، وارجع إلى البيت الأخير فإنك تراه يعبر عن غبش الفجر الذى تختلط فيه أشعة النهار بظلام الليل بهذا الشخص المتنافر في الصورة ، فهو يضحك ويقطب في آن واحد ، وهي صورة طريفة .

والواقع أن ابن خفاجة كان يعنى بكثرة الصور في شعره ، حتى لتكاد بعض أبياته أن لا تفهم من كثرة ما يودع فيها من أنحيلة واستعارات ، ولعل ذلك ما جعل ابن خلدون يقول عنه : « كان شيوخنا رحمهم الله يعيبون شعر أبى بكر ابن خفاجة شاعر شرق الأندلس لكثرة معانيه وازدحامها في البيت الواحد »^(١) وكتب ابن خلدون عن ابن خفاجة بأبى بكر وكنيته المشهورة أبو إسحق ، ويظهر أن ذلك سهو منه ، فلما نعرف شاعراً مشهوراً بشرق الأندلس يسمى ابن خفاجة غير صاحبنا . فأما ازدحام المعانى فيقصد به - كما قلنا - ازدحام الصور في شعره . على أنه لم يكن يكتب بالصور بل كان يضيف إليها الألوان الأخرى من الجناس والطباق ، وكان ما يزال يعنى في شعره أن يكون فياضاً

(١) المقدمة طبع بولاق ص ٥٧١ .

بالشعور ، وقد أحال الطبيعة من حوله إلى صور ووجوه ناطقة ، واقرأ له هذا الوصف للجبل الذي اعترضه في سراه فتحدث عن لسانه قائلاً :

وأرعنَ طمَّاحَ الذَّوَابِ بِسَاذِخٍ يُطَاوِلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بِغَارِبِ (١)
 وَقُورٌ عَلَى ظَهْرِ الْفَلَاةِ كَأَنَّهُ طَوَالَ اللَّيَالِي مُتَّفَكِّرٌ فِي الْعَوَاقِبِ
 يَلُوثُ عَلَيْهِ الْغَيْمُ سَوْدَ عِمَائِمٍ لَهَا مِنْ وَمِيضِ الْبَرَقِ حُمْرُ ذَوَائِبِ (٢)
 أَصْخَتْ إِلَيْهِ وَهُوَ أَخْرَسَ صَامِتٌ فَحَدَّثَنِي لَيْلَ السَّرَى بِالْعَجَائِبِ
 وَقَالَ : إِلَى كَمْ كُنْتَ مَلْجَأَ قَاتِلٍ وَمَوْطِنَ أَوَاهِ تَبَتَّلَ تَائِبِ (٣)
 وَكَمْ مَرَّ بِي مِنْ مُدْلِجٍ وَمُؤَوَّبٍ وَقَالَ بَطْلَىٍّ مِنْ مَطَىٍّ وَرَاكِبِ (٤)
 فَمَا كَانَ إِلَّا أَنْ طَوَّهْمُ يَدُ الرَّدَى وَطَاحَتْ بِهِمْ رِيحُ النَّوَى وَالنَّوَابِ
 فَمَا خَفِقَ أَيْكِي غَيْرُ رَجْفَةٍ أَضْلَعِ وَلَا نَوْحٍ وَرُقَى غَيْرُ صَرْخَةٍ نَادِبِ (٥)
 وَمَا غِيَّضَ السَّلْوَانَ دَمْعِي وَإِنَّمَا نَزَفْتُ دَمْعِي فِي فِرَاقِ الصَّوَابِ
 فَحَتَّى مَتَى أَبْيَ وَيظَعْنَ صَاحِبٌ أَوْدَعُ مِنْهُ رَائِحًا غَيْرَ آيِبِ

ومن يقرأ هذه القطعة يعجب بابن خفاجة ومقدرته على تشخيص عناصر الطبيعة ، ولكن لا تظن أنه أول من ألمَّ بالجبل على هذا النحو ، فحدثه ذلك الحديث ، فإن من يرجع إلى ترجمة مجنون ليلى في الأغاني يجد فيها الأصل الذي بنى عليه ابن خفاجة مقطوعته ، فقد حدثوا أن المجنون مرَّ بجبل التَّوْبَادِ ، فأجهش بالبكاء ، وراح يقول (٦) :

وأجهشتُ للتَّوْبَادِ حِينَ رَأَيْتُهُ وَكَبَّرَ لِلسَّرْحَمِينَ حِينَ رَأَى
 وَأَذْرَيْتُ دَمْعَ الْعَيْنِ لَمَّا عَرَفْتَهُ وَنَادَى بِأَعْلَى صَوْتِهِ فَدَعَانِي
 فَقُلْتُ لَهُ : أَيْنَ الدِّينِ عَهْدَتُهُمْ حِوَالِيكَ فِي خِصْبٍ وَطَيْبِ زَمَانِ

(٤) المدلج : السائر في الليل ومثله المؤوب
 وقال : استراح وقت القيلولة .
 (٥) الأيك : الشجر المتكاثف ، والورق :
 جمع ورقاء وهي الحمامة .
 (٦) أغاني (طبعة دار الكتب) ٥٣/٢ .

(١) الأرعن : الجبل الشامخ ، والغارب :
 الكاهل .
 (٢) يلوث : يلف ، والذوائب هنا : أعلى
 العمامة .
 (٣) الأواه : العابد .

فقال : مضوا واستودعوني بلادهم
وإني لأبكي اليوم من حذرى غداً
ومن ذا الذى يبقى على الحدثان
فراقك والحيان مجتمعان

ومن غير شك استمد ابن خفاجة من هذه المقطوعة منظومته فى الجبل ، مضيفاً إليها من خياله ما يكمل به الصورة من تفاصيل ودقائق جديدة ، فقد أعطانا أولاً هيئة الجبل ، وصوره لنا وقوراً لاث عمامته وهو يطوى الليالى مفكراً فى العواقب ، ثم أخذ يفصل الحديث عن يمرن به من مجرمين وتقاة صالحين . وصوره حزيناً لفراق أصحابه ملتماً لرحلته من دنهم . ولعل فى هذا كله ما يصور لنا جهد ابن خفاجة فى إعادة الصور القديمة ، وكثيراً ما تقع عنده على صور بديعة كقوله :

لقد خلعت ليلاً علينا يد الهوى
رداء عناق مزقتته يد الفجر

وقوله فى غرّة فرس أشقر :

يُطلع للغرّة فى شفرة
حياطة تضحك فى كاس

فهو يستمد من القديم حقاً ، ولكننا من حين إلى حين تقع عنده على أخيلة طريقة . وكان ذوقه أقرب ما يكون إلى ذوق المصنّعين وما أشاعه أبو تمام من تشخيص عناصر الطبيعة ، ومع ذلك كان يتصنع فى أطراف كثيرة من شعره ، ولعل خير ما يصور ذلك عنده ما شُغف 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 مملوحه بأنه رطب إذ يقول :

تشميم يصفحتيه بروق بشر
تعيد بشاشة الروض الحديد

وهو يتصنع لذلك فى الرثاء كأن يقول :

فى كل ناد منك روض ثناء
وبكل خدّ فيك جدّ ول ماء
ولكل شخص هزة الغصن التدى
غيب البكاء ورنّة المكاء

أرأيت إلى هذا التصنع ؟ ! لقد جعل ابن خفاجة اللوع السائلة على الحدود

كأنها جداول ماء ، كما شبه اضطراب الباكين وانسكاب دموعهم بهزة الغصن الذي غمرته أمطار السماء . ولم يكتف بذلك ، بل راح يشبه أنينهم بصوت قُبْرَةٍ تصفر وتصيح . وانظر كيف تصنع وكيف بالغ في تصنعه ، حتى اجتمعت له هذه الصور والخيالات ، التي تتجمع حقاً في الطبيعة ، ولكن لا يمكن للحس الطبيعي أن يجمعها في رثاء . وعلى هذا النمط كان ابن خفاجة يجمع بين التصنيع والتصنع في شعره ، وإننا لنحس إزاءه ما أحسناهُ عند سابقيه : ابن برد وابن زيدون من ضَرْبِ خواطره وأفكاره وصوره على النماذج المشرقية ، ولاحظ ذلك ابن بسام في الذخيرة ، فقرنه إلى الشعراء العباسيين ، واستخرج طرفاً من أبياته وأشعاره التي نقلها عنهم نقلاً كقوله :

يا بَدْرَ تِمِّ زَارَتِي مِنْهُ الْهَلَالُ وَقَدْ تَلَثَّمُ

فقد أخذه لفظاً ومعنى من قول الشريف الرضى :

تَلَثَّمْ مُرْتَابًا بِفَضْلِ رِدَائِهِ فَقَلَّتْ هَلَالٌ بَعْدَ بَدْرِ تَمَامِ

ومن ذلك أيضاً قوله :

كَأَنِّي بَعْدَكُمْ شِمَالٌ قَدْ فَارَقْتُ مِنْكُمْ يَمِينًا

وقد أخذه بلفظه ومعناه من قول ابن المعتز :

وَإِنِّي وَإِيَّاكَ مِثْلَ الْيَمِينِ وَلَكِنْ لَكَ الْفَضْلُ أَنْتَ الْيَمِينُ

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 في الخروج على هذا التقليد وتلك المحاكاة .

ونحن نتساءل هل رأينا حتى الآن شيئاً جديداً في الأندلس ؛ إن الشعراء الأندلسيين لم يستطيعوا أن يحدثوا في عصر ملوك الطوائف وما تلاه من عصور إلى سقوط غرناطة اتجاهاً جديداً في الشعر العربي يمكن أن نسميه مذهباً ، وهل عندهم إلا التقليد والاطراد مع الأفكار والصور السابقة ، وكأني بالحياة العربية

في تلك العصور لم تعد حياة نشيطة ، وكأنما أصابها شيء من العطل ، فلم تعد تتعاقب فيها مذاهب فنية ، بل تجمدت عند المذاهب القديمة ، وكل ما يصنعه الشعراء أنهم يقلدونها على تلك الصورة المختلطة التي رأيناها ، فهم ينقلون النماذج العباسية ويحاكونها بدون أن يعرفوا شيئاً عن تاريخها وما بينها من فواصل .

٥

الغناء الأندلسي والموشحات والأزجال

لم يستطع شعراء الأندلس أن يحدثوا مذهباً فنياً جديداً في الشعر العربي ، فقد جمدوا غالباً عند التقليد والصَّوْغ على نماذج المشرق ، وحقاً أن الأندلس عاشت في ترف أحدث عندها اهتماماً بشعر الطبيعة ، كما أحدث عندها نهضة واسعة في الغناء وما يتطوّر من الموشحات والأزجال ، غير أن صنيعهم في هذه الجوانب اقتصر على الشكل ، ولم يتجاوزوه إلى الصياغة العقلية والشعورية ، فكل ما لهم في شعر الطبيعة إنما هو الكثرة ، أما أفكارهم وأما طرقهم في الوصف ومناهجهم فكل ذلك يستعبرونه من المشرق استعارة وينقلونه نقلاً ، وحتى ما نجده عندهم أحياناً من التشخيص وبعث الشعور في الطبيعة قد تأثروا فيه العباسيين من أمثال أبي تمام وابن الرومي . ولعل الغناء وما تبعه من موشحات وأزجال هو الجانب الطريف في دراسة الشعر الأندلسي فقد سارعت الأندلس إلى العناية بالآداب الشعبية ، ولكن ينبغي أيضاً أن لا نبالغ في ذلك ، فإن هذه العناية لم تُحدث كما نقول تغييراً في صياغة التفكير الفني عند الأندلسيين ، إنما كل ما هناك أنهم يتخلصون من التقيد بالوزن ، كما يتخلصون من التقيد بالقافية الواحدة وهذا كل ما عندهم من تجديد وهو تجديد شكلي اضطرتهم إليه ظروف الغناء ، وحقاً هم قد جددوا كثيراً في الأوزان ، ولكننا عرفنا في غير هذا الموضع أنهم سبقوا بذلك ، سبقهم العباسيون إذ أوشكوا أن يغيروا صورة « الرُّقْم الموسيقية » القديمة تغييراً تاماً ، وإذن لا يبقى للأندلسيين في موشحاتهم سوى التجديد في القافية ، وهو

ضرب من الحرية في صناعة المقطوعة أوجدته ظروفُ إنشادِ المُغَنِّين مع الجوقات للشعر . ونحن لا يمكن أن نعتدَّ بهذا الجانب كمنهج جديد في الشعر العربي ، إلا إذا كنا ممن يؤمنون بالشكليات ويتخذونها أصولاً للمذاهب الفنية .

والحق أن شخصية الأندلس في الشعر العربي لم تكن قوية ، ومع ذلك فإنها استطاعت أن تُحدث شيئاً جديداً في الشعر إلى حد ما يتجاوب مع بيئتها وما كان فيها من ترف ولذة ونعيم ، وهو هذه الموشحات والأزجال التي تعبر عن موجة واسعة من الغناء والموسيقى ، وقد نشأت هذه الموجة مع زرياب وغيره من مغني 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 دائماً في عيد وغير عيد ، حتى لنجد التجيبي يقول . « كنت بمدينة مالقة من بلاد الأندلس سنة ست وأربعمائة ، فاعتلت بها مديدة انقطعت فيها عن التصرف ولزمت المنزل ، وكان يمرّ ضني حينئذ رفيقان كانا معي ، يسلّمَان من شعبي ويرفقان بي ، وكنت إذا جنّ الليل اشتد سهرى وخفقت حولي أوتار العيدان والطنابير والمعازف من كل ناحية ، واختلطت الأصوات بالغناء فكان ذلك شديداً عليّ ، وزائداً في قلبي وتألّمي ، فكانت نفسي تعاف تلك الضروب طبعاً وتكره تلك الأصوات جبلةً وأود لو أجد مسكناً لا أسمع فيه شيئاً من ذلك ويتعذر عليّ وجوده لغلبة ذلك الشأن على أهل تلك الناحية وكثرته عندهم^(٣) » ، ويستمر التجيبي فيصف لنا حفلاً غنائياً رآه في بستان لدار كبيرة ، وقد اصطف شرب ونحو من عشرين رجلاً وبين أيديهم شراب وفاكهة وجوارٍ قيام بعيدان وطنابير وآلات لهو ومزامير وجارية جالسة تضرب على عودها .

وتحت تأثير هذه الموجة العنيفة من الغناء والموسيقى والجوقات وبتأثيرات مختلفة من البيئة المحلية ازدهرت الموشحات ، « وكان المخترع لها مقدّم بن معافى القيسري

(٣) المختار من شعر بشار وشرحه للتجيبي

(١) نفع الطيب ٨٥٣/٢ .

(٢) نفع الطيب ٧٥٨/٢ .

من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني ، وأخذ عنه ذلك ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، فكان أول من برع في هذا الشأن بعدهما عبادة القزّاز شاعر المعتصم بن صّادح صاحب المريّة ، وقد ذكر الأعلام البطليوسي أنه سمع أبا بكر بن زهر يقول :
كل الوشاحين عيالٌ على عبادة القزّاز فيما اتفق له من قوله :

بَدْرٌ تيمُّ شمسٌ ضُحى غُصنٌ نَقَمًا مِسْكٌ شمُّ
ما أتمُّ ما أوضحا ما أورقا ما أنم
لا جرمٌ من لها قد عشقا قد حُرِّمٌ^(١)

وذكر ابن بسام أن الموشحات القديمة كان أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة وأنهم كانوا يبنونها على مركز من اللفظ العامى والعجمى . ولعل في هذا ما يشير في صراحة إلى أن الموشحات فن أندلسى محلى وإن كنا لانؤمن بأنها نشأت من المزاجية بين الشعر العربى وضروب من الأغاني الشعبية الأندلسية ، كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين من المستشرقين ، إنما نؤمن بأنها تطورت تيمُّ هناك للمسمطات والخمسات التي عرفت منذ العصر العباسى الأول . ويقول ابن بسام أيضاً : إن الموشحات القديمة لم يكن فيها تضمين ولا أغصان ، فلما جاء الرمادى أكثر من التضمين في المراكز ثم جاء عبادة بن ماء السماء فاعتمد مواقع الوقف في الأغصان يضمها^(٢) . وإذن فالأغصان وأوقافها وتضمين مواقع الأوقاف كل ذلك قد عُرِف عند عبادة بن ماء السماء كما عرفت المراكز من قبله ، وكأني به هو الذى انتهى بالموشحات إلى صورتها الأخيرة . واشتهر من بعده في عصر ملوك الطوائف ابن أرفع رأسه شاعر المأمون بن ذى النون صاحب طليطلة ، ثم جاءت الخلبة التي كانت في مدة الملثمين ، وأشهرهم التطيلي صاحب الموشحة المشهورة :

ضاحكٌ عن جمانٍ سافرٌ عن بدرٍ ضاق عنه الزمانُ وحواهُ صدرى
آه مما أجدُ شفنى ما أجدُ

(١) مقدمة ابن خلدون (طبع المطبعة البية) (٢) الذخيرة لابن بسام ٢/٢ .

طريقته بلغتهم الحضريّة من غير أن يلتزموا فيه إعراباً واستحدثوا فنّاً سموه بالزجل ،
التزموا النظم فيه على منحهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع
فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية
أبو بكر بن قزّمان ، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس لكن لم تظهر حلّاه
ولا انسبكت معانيها ولا اشتهرت رشاقتها إلا في زمانه ، وكان لعهد المثلثين
(توفي عام ٥٥٥ هـ) قال ابن سعيد : رأيت أزجاله مروية ببغداد أكثر مما
رأيتها بحواضر المغرب (١) . وينبغي أن نلقى كلام ابن خلدون في نشأة الزجل
وتأخر هذه النشأة عن نشأة فن التوشيح بشيء من الحذر ، فقد رأينا الموشح
نفسه يُبَسّئ في أول أمره - كما يقول ابن بسام - على بعض الكلمات
الأعجمية . فالمعقول أن يكون الزجل قد نشأ معه مباشرة ، وربما سبقه . ويمكن
أن نقول إنهما جميعاً فن واحد ذو شعبتين ، شعبة تغلب عليها الفصاحة ، وشعبة
تغلب عليها العجمة . وذكر ابن قزمان في مقدمة ديوانه أن أشهر من سبقوه
أخطل بن نمارة ، وهو يبدأ مقدمته بقوله : « ولما اتسع في طريق الزجل باعى
وانقادت لغريبه طباعى ، وصارت الأئمة فيه خوّلى 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 ،
وصفّيته عن العقد التي تشينه ، وسهلتها حتى لان ملمسه ورقّ خشينه ، وعريته
من الإعراب . . . والاصطلاحات تجريد السيف عن القيراب » . ونرى ابن
قزمان يتلوّم بعد ذلك الزجالين الذين سبقوه لما عندهم من « معان باردة وأغراض
شاردة ، وألفاظ شياطينها غير ماردة » ثم لما عندهم من « إعراب هو
أقبح ما يكون في الزجل ، وأثقل من إقبال الأجل (٢) » وكأن الزجل في
نشأته كان أقرب إلى الموشحة منه إلى الصورة العامية الخالصة التي انتهى إليها
عند ابن قزمان . وانتقل هذا الزجل - كما انتقلت الموشحات - إلى المشرق

(١) مقدمة ابن خلدون (طبع المطبعة البهية) (٢) انظر مقدمة ديوان ابن قزمان (مصورة)
ص ٤٤١ .
بمكتبة جامعة القاهرة .

واستخدمته الأقاليم في آدابها الشعبية .

والحق أن الموشحات والأزجال جميعاً لم تحدثا ثورة واسعة على الأوضاع القديمة في الصياغة الفنية للشعر الفصيح ، وربما كان ذلك يرجع في بعض أسبابه إلى أن الأندلس لم تعرف التفكير العميق الدقيق ، أو على الأقل لم يعرفه شعراؤها، ولذلك استمروا عند المحاكاة والتقليد، ولعله من أجل ذلك كنت لا تجد عندهم كتاباً قيماً يعرض لشاعر بتحليل فنه وبيان منهجه ، وأنت أيضاً قلما وجدت عندهم شاعراً متفلسفاً يتخذ له منهجاً واضحاً في عمله ، إنما هم ينقلون ويلفون لا عن انتخاب بل كما يقع لهم ، وكما يعلمهم أساتذتهم من المشاركة، وقد أخذوا يصنعون بالموشحات والأزجال ما صنعوه بقصائدهم من الخلط فيها بين صياغات مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع ، وظلوا يستمدون في دلالاتها وصياغاتها من معين المشرق ومذاهبه الفنية .

الفصل الثاني

مصر والمذاهب الفنية

ديار مصر هي الدنيا وما كنها
يا من يباهى ببغداد ودجلتها
هم الأنام فقابلها بتفضيل
مصر مقدمة والشرح للنيل
(زين الدين الوردى)

١

مصر

مصر - كما وصفها هيرودوت - هبة النيل ، وقد مثلت أقدم دور في قصة المدنية الإنسانية ، فعنها تلقت الأمم القديمة من فينيقيين وبابليين ويونانيين هذه القصة في أروع صورة لها ، ثم حاولت أن تحاكيها ، وأن تحتذى على مثالها . وقد ذكرها القرآن الكريم في ثمانية وعشرين موضعاً^(١) ، ووصفها بأنها (جنات وعيون وزُرُوع ومقام كريم) . وحقاً كانت البساتين والعيون والزرُوع تمتد على حافى النيل من أسوان إلى شواطئ البحر المتوسط . وراع جمالها العرب حين فتحوها ، فلقبوها فردوس الدنيا^(٢) ، وعبروا عن هذه الروعة أجمل تعبير في الكتاب الذى يزعم الرواة أن عمرو بن العاص أرسله إلى عمر^(٣) ، وفيه يقول : « مصر قرية غيبراء ، وشجرة خضراء ، طولها شهر ، وعرضها عَشْر ، يكتنفها جبل أغبَر ، ورمل أعفَر ، يَحُطُّ وسطها نيل مبارك الغدوات ، ميمون الروحات ، تجرى فيه الزيادة والتقصان ، له أوانٌ يديرُ حلابه ، ويكثر فيه ذُبابه ، تمدّه عيون الأرض وينابيعها حتى إذا ما اصلختم عجّاجه ، وتعظّمت أمواجه ، فاض على جانبيه ، فلم يمكن التخلص من القرى بعضها إلى بعض إلا

(١) حسن المحاضرة للسيوطى (طبع مطبعة الموسوعات بمصر) ٢/١ .
(٢) نفس المصدر ٨/١ .
(٣) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة (طبع دار الكتب) ٣٢/١ .

في صغار المراكب ، ونخفاف القوارب ، وزوارق كأنهن في المخايل ورُق
الأصائل . . فإذا أحمدق الزرع وأشرق سقاه الندى ، وغذاه من تحته الثرى ،
فبينما مصر لؤلؤة بيضاء ، إذا هي عنبرة سوداء ، فإذا هي زمردة خضراء ، فإذا
هي ديباجة رَقَشَاء ، فتبارك الله الخالق لما يشاء .

وسكن هذه الزروع والوديان الحصيبة منذ الأبد السحيق أمشاج من
إفريقيين وأسيويين ، وسرعان ما اندمج بعضهم في بعض وألفوا أمة واحدة لها
مشخصاتها ومقوماتها في اللغة والدين والتقاليد . واستطاعت هذه الأمة أن تبنى
إمبراطورية كبيرة في الشرق القديم ، إذ امتد سلطانها إلى الفرات شرقاً وآسيا
الصغرى شمالاً وبلاد البُنْت والنوبة جنوباً. واستمرت هذه الإمبراطورية أحقاباً
متطاولة ، ثم ضعف شأنها لكثرة الإغارات عليها والحروب بينها وبين جيرانها .
أغار عليها في أول الأمر الهكسوس ، ثم وقعت في حروب مع الحيثيين ، ودخلها
الأشوريون ، وفتحها الفرس في عهد قمبيز عام ٥٢٥ ق . م ، واستمرت
تابعة لهم حتى استولى عليها الإسكندر المقدوني عام ٣٣٣ ق . م ، وأسّس بها
مدينة الإسكندرية. ولما توفى الإسكندر واقتسم قواده دولته ظفر بمصر بطلميوس
فاستقل بها وأسس هو وأبناؤه فيها دولة إغريقية ، كان لها شأن عظيم في العصور
القديمة ، وأصبحت الإسكندرية في عهدهم من أعظم مدن بحر الروم إن لم
تكن أعظمها ، وقد بنوا فيها منارة الإسكندرية المشهورة كما بنوا داراً كبيرة للكتب
وأخرى سموها دار المتحف وكانت بمثابة جامعة تُدرّس فيها العلوم والفنون
المختلفة من فلسفة وطب وهندسة . ويذهب البطالسة وتدخّل مصر في حظيرة
الإمبراطورية الرومانية عام ٣١ م . وثارت مصر على الرومان كثيراً .
وأخيراً يقبل العرب بأعلامهم من القرما تحت قيادة القائد المظفر عمرو بن العاص
فيفتحونها عام (٦٤٠م / ١٩هـ) ويفتحون في تاريخها صفحة الإسلام والعروبة ،
وقد اختطّ لهم عمرو مدينة القسطنطينية حسب قبائلهم . ثم أقبلت بعد ذلك قبائل
عربية فنزلت ريف مصر وسعت - بكل ما يمكنها - إلى تعريب مصر دينياً
ولغويًا ، بحيث لا نصل إلى أواخر القرن الرابع الهجري حتى تكون جمهرة

المصريين دخلت في الإسلام وحتى نجد القبط يهجرون لغتهم إلى اللغة العربية^(١).

٢

شخصية مصر

لعل من الغريب أن هذه الغارات والفتوحات الكثيرة التي أصابت مصر حتى عهد الفتوح الإسلامية لم تُضعف شخصيتها، فإن مما يلاحظ على مصر أنها أمة محافظة، تعتدّ بجميع تقاليدها وخصالها، بحيث لا يمكن أن تندمج في مغتصبها أو تفتى في فاتحها، فعلى الرغم من دخول عناصر الهكسوس والأشوريين والفرس واليونان والرومان فيها ظلت محافظة لشخصيتها وخصائصها الجوهرية، حتى بعد دخول العرب أنفسهم، فإنهم لم يستطيعوا أن ينفقوا عنها شيئاً من صفاتها، بل رأيناهم، هم، يغرقون في جداولها، ويندوبون في نهرها الأكبر نهر النيل، وكأنما كان اتساع هذا النهر من قديم رماً إلى أن مصر لا يمكن أن تفتى في غيرها، بل غيرها هو الذي يفتى في مجراها ويجرى نهرها العظيم.

ومن يرجع إلى الحياة السياسية لمصر منذ فجر تاريخها يراها دائماً 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 دائماً، قاومت الهكسوس وطردتهم منها، وقاومت بعدهم الأشوريين والفرس والرومان، وكان لها مع الأخيرين ثورات عدة ذبّح فيها الرومان كثيرين من أهلها^(٢). وحتى العرب الذين أنقلوهم من نير الرومان

(٢) انظر كتاب فتح العرب لمصر تأليف بتلر وترجمة فريد أبي حديد فقد عرض في ص ٧٨ للفكرة التي تذهب إلى أن مصر ترحب بالفاتحين ودحضا أي دحض.

(١) انظر في ذلك كتاب سير البطارقة لساويرس (طبع بيروت) ص ٦ الذي ألفه بعد عام ٤٠٠ هـ بقليل إذ يذكر أن اللسان القبطي كاد ينعدم من ديار مصر وأن اللسان العربي هو الذي كان معروفاً وشائعاً في أهل هذا الزمان.

نجدهم يثورون عليهم^(١) ، واستمرت ثوراتهم لا تهدأ حتى تحول جمهورهم إلى الإسلام . وقد تكون الدولة الأجنبية الوحيدة التي لم يقاوموها هي دولة البطالسة ، غير أن ذلك يرجع إلى أنهم لم يكونوا يعدونهم أجناب عنهم ، فقد مصرّوهم تمصيراً نهائياً . وهم أنفسهم لم يهدوا في عصر العرب إلا منذ الدولة الفاطمية لا لسبب إلا لأن الفاطميين مصرّوا أنفسهم إذ راحوا يحتفلون بأعياد الشعب في مظاهر كبيرة تشبه أن تكون (كرنقالات عظيمة) ومن أجل ذلك أحبهم المصريون حتى إذا اغتصب الملك منهم صلاح الدين وجدنا ابن مماتي - على الرغم من موقف صلاح الدين من الصليبيين - يؤلف كتابه (الفاشوش في حكم قره قوش) يهاجم فيه قره قوش المستشار الأول لصلاح الدين ، وكان يخلفه أحياناً على حكم المصريين في أثناء حروبه ، وكانت فيه جوانب غفلة ، فاستغلها ابن مماتي وقصّها باللغة العامية في صور هزلية مضحكة ، سخّير فيها من أحكامه ، وهي سخرية ماكرة ، تطوى في داخلها سخرية خبيثة بحكم صلاح الدين ودولته الجديدة . وتستمر هذه الروح النائرة في المصريين حتى نلتقي بها في صورة مجسمة في أثناء غزو نابليون لمصر ، وما حوادث الثورة المصرية الأخيرة منّا ببعيدة .

وإذن فالحياة السياسية لمصر تشهد بأنها أمة تشعر بشخصيتها شعوراً واضحاً ، وهي لذلك لا تُقهر ، بل تستمر تقاوم ، وإما أن يُطرَدَ الفاتح الأجنبي وإما أن يتمصّر . ومعنى ذلك أن مصر ليست ضعيفة الشخصية ، ولذلك كانت تترأى لنا هذه الشخصية في جميع مظاهر حياتها في أثناء العصور الإسلامية .

ومن يرجع إليها في مفتح هذه العصور يجد فريقاً من أهلها يفرعون إلى التصوف منذ عام ٢٠٠ هـ^(٢) . وقد أنجبت مصر في القرن الثالث أهم متصوف في عصره ، وهو ذو النون المصري المتوفى عام ٢٤٥ للهجرة وعليه تتلمذ كثير من أساتذة التصوف في المشرق^(٣) . وظهور التصوف في مصر إنما كان استجابة لتراثها القديم من

أيضاً ص ٤٤٠ .
(٢) انظر رسالة القشيري (طبع مصر)
من صفحة ١٤ إلى صفحة ٢٣ .

(١) انظر : Stanley, Lane - Poole, A :
History of Egypt in the Middle Ages,
pp. 28, 32.

(٢) الولاية والقضاة للكندي ص ١٦٢ وانظر

المسيحية والرهبنة ، وتسرب في التصوف على مَرَّ التاريخ بعض عناصر الغنوسية والأفلاطونية المحدثة التي كانت شائعة في مدرسة الإسكندرية قبل الفتح العربي .

وفي هذا ما يلفتنا إلى أن مصر استبقت شيئاً من تراثها القديم في حياتها العقلية ، إذ كان بها مدرسة الإسكندرية التي أنشأها البطالسة على نحو ما مر بنا وقد حافظت جملة على الفلسفة اليونانية ، واستحدثت لنفسها فلسفة جديدة ، هي مزيج من المسيحية والفلسفة القديمة ، وما لا شك فيه أن هذه المدرسة كانت لا تزال قائمة حين فتح العرب مصر^(١) . على أنه ينبغي أن نلاحظ أن الدراسة فيها كانت باليونانية ثم شاركها السريانية في أواخر العهد الروماني^(٢) ، واتصل العرب مباشرة بهذه المدرسة منذ خالد بن يزيد بن معاوية الذي أمر بإحضار جماعة من علمائها لترجمة ما عندهم من كتب في الكيمياء^(٣) .

لكن ينبغي أن لا نبالغ فيما استبقته مصر لنفسها من هذه المدرسة لأنه سرعان ما ترك علماءها مصر إلى أنطاكية في عهد عمر بن عبد العزيز^(٤) ، وبذلك لم تأخذ مصر الإسلامية الفرصة لتتفاعل مباشرة مع ما كان في هذه المدرسة من تراث ، بل رأيناها يفد إليها ثانية من المشرق ، كما كان الشأن بالأندلس على نحو ما مر بنا في الفصل السابق . وربما كان ذلك سبب تأخر الحركة العقلية فيها . ويظهر أن مصر من طبيعتها أن لا تُعنى عناية واسعة بالدرس الفلسفي وما يحتاجه من عمق ، أو على الأقل كانت تلك طبيعتها في العصر الإسلامي ، ولعله من أجل ذلك رأيناها تُعنى بالدراسات الدينية واللغوية ، وقلما تعنى بالدراسات الفلسفية ، واستمر ذلك ستمتها حتى القرن الثامن الهجري إذ نرى بهاء الدين السبكي يلاحظ أن أهلها صرفوا همهم إلى علوم اللغة والنحو والفقه والحديث

(٤) انظر عيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة (طبع مصر) ١٣٥/٢ . وكذلك التنبية والإشراف للمسعودي (طبع ليدن) ص ١٢٢ .

(١) فتح العرب لمصر ص ٨٣ وما بعدها .
(٢) فتح العرب لمصر ص ٨٤ وما بعدها .
(٣) الفهرست لابن النديم (طبع مصر) ص ٣٣٨ ، ٥٠٧ .

وتفسير القرآن بخلاف أهل المشرق الذين استوفوا همهم الشائخة في تحصيل العلوم العقلية والمنطق^(١) .

ولعل فيما قدمنا ما يدل على أن مصر في العصور الإسلامية السابقة لم تكن تشقُّ على نفسها في الحياة العقلية، وقد يكون من أسباب ذلك ودوافعه ما عُرِف عن أهلها حينئذ من اللهو والدعة^(٢) ، فإن ذلك جعلهم لا يميلون إلى العمق والتقصي والتحليل ، وإذا رجعنا إلى حياتهم الأدبية وجدناها تمثل تمثيلاً واضحاً للين والدعة وما ينساق فيهما . على أنه ينبغي أن نحمد لم داخل حياتهم الأدبية وخاصة حياة الشعر أنهم صوروا لنا حياتهم السياسية إذ يمتلئ كتاب الروضتين في أخبار الدولتين لأبي شامة بشعر كثير قيل في وصف المعارك والوقائع مع الصليبيين في الحكيم الفاطمي والأيوبي . ومعنى ذلك أن الشعر المصري لم يقصّر في وصف الحوادث السياسية الكبيرة التي مرت به ، وهو كذلك لم يقصر في وصف بيئته وطبيعة بلاده وما انبث في وديانها وعلى ضفاف نيلها من زروع وجنات وعيون . وما أراني أبالغ إذا قلت إن المادة التي تركتها مصر في شعر الطبيعة لا تتخلف كثيراً عن المادة التي تركتها الأندلس ، فقد تغنى الشعراء كثيراً بمشاهد مصر ومناظرها الجميلة . وكما مثل الشعر المصري بيئة بلاده وحياتها السياسية - من بعض الوجوه - كذلك مثل حياتها الدينية إذ نرى موجة من الزهد والتصوف تشيع في العصرين الفاطمي والأيوبي ، وقد مثلها ابن الكينزاني في العصر الفاطمي بما كان له من شعر في التصوف والزهد ، ثم مثلها في العصر الأيوبي ابن الفارض بديوانه الضخم المعروف ، الذي يستغرقه جميعه بالتصوف والحب الإلهي .

وجانب آخر مثله الشعر المصري في العصور الإسلامية تمثيلاً دقيقاً، وهو ميل المصريين إلى الفكاهة والدعابة ، فنجد شاع بينهم الشعر نجيد شعراءهم يشتهرون بنخفة الروح والتندر ، يسجل ذلك صاحب المغرب على الجمل الأكبر شاعر أحمد بن طولون ، كما يسجله على الجمل الأصغر الذي « كان ينحو في

(١) عروس الأفراح للسبكي ٥/١ . (٢) خطط المقرئزي ٤٩/١ .

الظرافة والتطايب منحتى الجمل الأكبر^(١) ، وكذلك يسجله سعيد المعروف باسم قاضى البقر شاعر الإخشيد ، فقد زاد اختصاصه عنده « بما كان فيه من الحلاوة والتندير والهزل^(٢) » . ومن ألقاب هؤلاء الشعراء أنفسهم - التى نُبِزوا بها - ما يدل على الروح المصرية التى نعرفها والتى تميل إلى الفكاهة والدعابة والنكته . ومن يرجع إلى الخريدة - وهى تختص بالشعر الفاطمى - يجد فيها شاعراً يُنَبِّزُ باسم النسناس وثانياً باسم شلعلع وثالثاً باسم الوضيع ورابعاً باسم الكاسات وخامساً باسم ابن مكنسة .

وهكذا نجد روح مصر الحديثة التى تُعْرَفُ بميلها إلى الفكاهة تطلُّ علينا من بين سطور الشعر المصرى القديم بل من ألقاب الشعراء أنفسهم . وستقف وقفة طويلة عند الفاطميين لنوضح هذه النزعة ونصورها تصويراً بيئياً . ومهما يكن فإن مصر واضحة الشخصية فى تاريخ الشعر العربى الإقليمى ، وسنرى حيناً نتعمق فى درسها ودرس شعرائها أنه خليق بنا - منذ الآن - أن نُعْنَى بها وبشعرها لا من حيث وطنيتنا بل من حيث الحقائق الفنية الحالصة . على أنه ينبغى أن لا يعزب عنا ما قلناه فى الأندلس مراراً من أن شعراء الأقاليم العربية حافظوا على الأوضاع والتقاليد الفنية القديمة محافظة شديدة تكاد تُلغى كل ما كنا نتصوره عندهم من تجديد أو ثورة على التقاليد ، إذ لم تكن تقوم - فى هذه العصور - أسوار فاصلة بين إقليم عربى وإقليم أو بين وطن ووطن . وحقاً إنه وجدت هناك آداب إقليمية ، ولكن ينبغى أن لا نبالغ فى صورة هذه الآداب وما كان بينها من تغاير . هى تتغاير حقاً ، ولكن تغاير الفروع والأغصان فى الشجرة الواحدة لا تغاير الأجناس والأنواع فى الأشجار .

والواقع أن تأثير الشعر العربى بالأقاليم لم يخرج إلى صورة واسعة نرى فيها هذه الأقاليم واكلٌ منها تريد أن تحدث لنفسها شعراً مستقلاً عن الأقاليم الأخرى . وساعد فى ذلك أن الشعراء أنفسهم كانوا يعتبرون العباسيين مثلاً علياً لهم ،

(١) المغرب لابن سعيد (السفر الأول من القسم الخاص بمصر) طبع جامعة القاهرة ص ٢٧١

(٢) نفس المصدر ص ٢٧٢ .

فهم يعيشون على تقليدهم ، ومن ثمّ كُنّا نراهم يقفون معجبين بالأزياء الفنية التي نسجها أبو نواس والبحترى وابن الرومي ، والأخرى التي نسجها أبو تمام وابن المعتز ، والثالثة التي حاكها المتنبي وأبو العلاء وأضربهما ، وقلما بدّلوا في هذه الأزياء ، إنما هم يتنازعونها فيما بينهم ، كلٌّ يحاول أن يتزيّى بها في فنه ، وأُعجبوا خاصة بزى التصنيع والبديع . وما تزال ترى الشاعر منهم يجمع بين هذه الأزياء جميعاً في فنه دون أن يعرف الفروق بينها ، فهي كلها أزياء ، وهي كلها تُحتسَدَى وتقلّد .

ومع ذلك استطاعت الأندلس أن تمثل نفسها - إلى حد ما - في شعرها ، فاستحدثت الموشحات والأزجال ، وصور الشعراء بيئتها تصويراً طريفاً ، وكذلك شأن مصر ، فقد استطاعت داخل هذا التقليد أن تمثل نيلها وزروعها وجناتها ، كما استطاعت أن تمثل موجة الزهد والتصوف التي كانت منبثّة في بعض جوانبها ، وأيضاً فإنها مثلت موجة اللين والدعة التي كانت شائعة فيها ، كما مثلت جانب الفكاهة والدعابة في شعرها أروع تمثيل .

الشعر في مصر

إذا تعقبنا الشعر في مصر في أثناء العصر الأموي لم نجد لها سوى أشعار كانت تقال في المناسبات والأحداث المختلفة . أما بعد ذلك فليس لها شاعر ممتاز يمكن أن نضعه في صف الشعراء الممتازين للحجاز ونجد والعراق والشام . وإذا تركنا العصر الأموي إلى العصر العباسي وجدنا مصر تأخذ بأسباب النهضة الفنية التي ستقبل عليها في العصر الفاطمي ، فقد أخذ الشعر ينمو فيها أكثر من ذي قبل ، ومع ذلك فلا يزال بينها وبين بغداد بون بعيد . روى الرواة أنه لما قدم أبو نواس مصرَ على الحصيب عامل الخراج عليها من قبل هارون الرشيد

« وجد لديه جماعة من الشعراء فاستنشدوه ، فقال : لا ، ههنا جماعة من الشعراء هم أقدم مني وأسنّ فأذّن لهم في الإنشاد ، فإن كان شعري نظير أشعارهم أنشدت ، وإلا أمسكت ، فاستنشدهم ، فأنشدوه مديحاً فيه ، فلم تكن أشعارهم مقاربة لشعر أبي نواس ، فتبسّم ثم قال للخصيب : أنشدك - أيها الأمير - قصيدة هي بمنزلة عصا موسى ، تتلقّف ما يأفكون ، قال : هات ، فأنشده (أجارة بيتينا أبوك غيور) حتى أتى على آخرها ، فانفضّ الشعراء من حوله (١) . »

وواضح ما يدل عليه هذا النص من أن مصر حتى عصر أبي نواس لا تظفر بشاعر ممتاز يقاس إليه وإلى أضرابه من شعراء العراق . ولما قدم بعد ذلك أبو تمام إلى مصر في أوائل القرن الثالث كان أشهر شعرائها سعيد بن عفير والمعلّى الطائى وابنه حِطّان . ومن يرجع إلى شعرهم الذى روى في الولاة والقضاة للكندى وخطط المقرئى يلاحظ أنهم كانوا شعراء فحسب ، ولكن لم يكونوا شعراء ممتازين بحيث يستطيعون أن يُقرّنوا إلى كبار الشعراء في العراق .

وإذا استمررنا نتقدم في القرن الثالث أحسننا بأن مصر بدأت تتضح شخصيتها قليلاً ، فقد ظهرت فيها طائفة من الصوفية على رأسها ذو النون المصرى ، كما ظهر فيها الترف ، أو بعبارة أدق بدأت تأخذ في أسبابه ، وأتاح لها ذلك - من بعض الوجوه - قيام الدولة الطولونية ، فإن أحمد بن طولون كانت لديه نزعة إلى الغناء (٢) كما كانت لديه نزعة إلى الترف ، فاهتم ببناء القصور والبساتين ، وقالوا إنه كان ينفق على طعامه كل يوم ألف دينار (٣) ، وكان ابنه خمارويه يحب الشراب ويسرف فيه (٤) ، ويظهر أنه كان مولعاً بالترف ، فقد اهتم اهتماماً واسعاً بالبستان الذى غرسه أبوه ، وجلب إليه ضرّوب الرياحين والأشجار من كل نوع ، كما جلب إليه ضرّوب الورد والزعفران والنيلوفر ، وكسا أجسام النخل نحاساً مذهباً حسن الصنعة ، وتفنّن فيه بضرّوب من الزخرف

(١) أخبار أبي نواس لابن منظور (طبع مصر) ص ٢٣٤ .
 (٢) المغرب (القسم الخاص بمصر) ص ١١٢ .
 (٣) النجوم الزاهرة ٨/٣ .
 (٤) نشوار المحاضرة للتنوخى ص ٢٦١ .

والتجميل^(١) . وروى الرواة أنه كان بقصره بركة من الزئبق طوطها خمسون ذراعاً وعرضها خمسون ، أُقيمت عليها أساطين من الفضة ، سُدَّت إليها زنانير من الحرير تحمل فراشاً كان ينام عليه «وكانت هذه البركة يُسرى لها في الليالي المقمرة منظر عجيب إذا تألف نور القمر بنور الزئبق^(٢)» .

وليس من شك في أن هذه صورة بالغتها من الشراء والترف ، وقد تكون هي أهم الأسباب التي جعلت الشعراء يبكون الدولة الطولونية بكاء شديداً^(٣) . وتُجمع النصوص التي أثرت عن الدولة الطولونية أن الشعراء كثروا في عهدها^(٤) ، وهي كثرة أتاحت للصولي فيما بعد أن يكتب عن أخبار شعراء مصر كتاباً^(٥) ، غير أن هذا الكتاب مفقود ، وربما كان أهم شاعر ظهر في هذا العهد هو الجمل الأكبر المتوفى عام ٣٥٨ للهجرة . يقول ياقوت : « كان شاعراً مفلحاً مدح الخلفاء والأمراء^(٦) » وتخصص أخيراً بابن طولون . ويقول صاحب المغرب إنه كان ينحو نحو الفكاهة والدعابة ، غير أنه لم يصلنا من شعره ما نستطيع به أن نحكم حكماً واضحاً على قيمته الفنية أو قيمته الفكاهية .

وإذا انتقلنا إلى عصر الإنخشيديين وجدنا شاعرهم الفكاهة الملقب بقاضي البقر ومن شعره الماجن^(٧) :

يا رب دعني بلا صلاحِ يا رب ذرني بلا فلاحِ
يدي ممدى الدهر فوق ردْفِ وراحتي تحت كأس راحِ

واشتهر في هذا العصر أيضاً أبوهريرة أحمد بن أبي عصام ، وفيه يقول صاحب المغرب : « كان من شعراء الإنخشيديين من أصحاب النوادر والمجون والإدمان على شرب الخمر ، ومن شعره في وصف مجالس الشراب :

مجلسٌ لا يرى الإلهُ بهِ غيبَ ر مُصَلِّ بلا وضوءٍ وطُهرِ

(٥) معجم الأدباء ٢/٤١٥ .

(٦) معجم الأدباء ٤/٧٦ .

(٧) المغرب لابن سعيد ص ٢٧٢ .

(١) خطط المقرئى ١/٣١٦ .

(٢) خطط المقرئى ١/٣١٧ .

(٣) انظر النجوم الزاهرة ٣/١٤٠ وما بعدها .

(٤) نفس المصدر ٣/١٤٠ .

سُجِّدَ للكُّؤُوسِ مِنْ دُونَ تَسْبِيهِ حِجِّ سَوَى نَغْمَةِ لَعُودٍ وَزَمْرٍ»^(١)

وروى له صاحب اليتيمة أبياتاً أخرى ذكر فيها دير القصير ومجونه^(٢) به، ولكننا لا نستطيع أن نحكم حكماً واضحاً منها على شاعريته . واشتهر مع هذين الشاعرين في نفس الحقبة ابن طباطبا نقيب الطالبين بمصر ، ونجد في شعره الذي رواه صاحب اليتيمة وصاحب المغرب نفس النغمة السابقة من اللهو وانجوى كقوله^(٣) .

أَتْرُكُ الشَّرْبَ وَالْأَنْوَاءُ دَائِمَةً وَالطَّلُّ مِنْهَا عَلَى الْأَشْجَارِ مَنشُورٌ
وَالغُصْنُ يَهْتَزُّ كَالنَّشْوَانِ مِنْ طَرَبٍ وَالوردُ فِي الْعُودِ مَطْوًى وَمَنشُورٌ

وكان له إلى جانب ذلك شعر في الزهد^(٤) . ومهما يكن فإن مصر حتى الآن لم تستطع أن تقدم لنا شاعراً ممتازاً من طراز الشعراء العباسيين ولا من طراز مقارب لهم ، فكل ما هناك أنها أخذت - في هذه العصور - تستعد للنهضة الفنية المنشودة التي سنراها في عصر الفاطميين .

٤

الفاطميون ونهضة الشعر المصري

إذا تركنا هذه العصور إلى العصر الفاطمي نحسبَ إلينا كأنما طلعت الشمس من مغربها ، كما يقول المعز نفسه أول خلفائهم بمصر في كتاب له^(٥) ، فقد اتخذ الفاطميون من القاهرة عاصمة لهم ، وأقاموا فيها دولة عظيمة أشبه ما تكون بإمبراطورية ضخمة ، إذ كان سلطانهم يمتد من شواطئ إفريقيا الشمالية

(٤) ابن خلكان ٣٩/١ .
(٥) الاتماظ للمقرئى (طبعة بونتز) ص ١٤١ .

(١) المغرب ص ٢٧٣ .
(٢) يتيمة ٣٦١/١ .
(٣) المغرب ص ٢٠٣ . والأنواء : الأمطار .

إلى نهر الفرات ؛ وبذلك أعادوا لمصر مجدها القديم في عصر الفراعنة ، إذ استردت ما كان لها في الشرق من سلطان وهيبة وثروة . وإن الإنسان ليخيّل إليه حين يقرأ في تاريخ الفاطميين وما كانوا عليه من بذخ وترف وثراء أن مصر أُلقت في حجوهم كل ما تملك من كنوز وزروع ، وأي كنوز وزروع ؟ لقد ساق المؤرخون ذلك علينا في صورٍ تشبه أن تكون أقاصيص ، ولذلك شك فيها بعض الباحثين^(١) ، غير أن هذا الشك لا يغني أمام الوثائق التاريخية الصحيحة ، فإن المؤرخين يجمعون على ضخامة ثروة هذه الدولة ، ويكفي للدلالة على ذلك أن نعرف أن يعقوب بن كلس وزيرها في القرن الرابع كان يأخذ من الخليفة مائة ألف دينار في العام، ولما توفى ترك من الجواهر ما قيمته أربعمائة ألف دينار ومن المصوغات ما قيمته خمسمائة ألف دينار^(٢) ، ويقولون إنه أنفق في كفته من العطور التي استخدمت في تجهيزه عشرة آلاف دينار^(٣) ، وكذلك نجد في أوائل القرن السادس الهجري وزيرهم الأفضل الجمالي يخلف ثروة ضخمة ، إذ ترك ستمائة ألف دينار عيناً ، ومائتين وخمسين أردباً دراهم نقد مصر وخمسة وسبعين ألف ثوب أطلس ، إلى غير ذلك من طُرفٍ وتحف وصفها ابن ميسر وابن خلكان^(٤) ، وإذا كان هذا حال وزراءهم فما حال خلفائهم وأمرائهم؟ ولعلنا لا نعجب بعد ذلك إذ نرى القاضي الفاضل يصف كنوزهم التي استولى عليها صلاح الدين فيقول : « وفي ثالث عشرين - يعني ربيعاً الآخر سنة سبع وستين وخمسمائة - كُشِفَ حاصل الخزائن الخاصة بالقصر ... ومقدار ما يتحدث أنه خرج من القصر ما بين دينار ودرهم ومصاغ وجوهر ونحاس وملبوس وأثاث وقماش وسلاح ما لا يبي به ملك الأكاسرة ، ولا تتصوره الخواطر الحاضرة ، ولا يشتمل على مثله الممالك العامرة ، ولا يقدر على حسابه إلا من يقدر على

(٣) ابن خلكان ٢/٣٢٦ .

(٤) ابن خلكان ١/٢٢٢ وقد بالغ ابن

ميسر في وصف هذه الثروة، انظر أخبار مصر

لابن ميسر ص ٥٧ .

(١) Stanley, Lane-poole, The story of Cairo, p. 133.

(٢) الإشارة إلى من نال الوزارة لابن منجب

ص ٢٣ .

حسابات الخلق في الآخرة (١) .

والحق أن العصر الفاطمي يفتح في تاريخ مصر صفحة جديدة، وهي صفحة زاهية بما تصوره من ألوان الثراء والبذخ وما ينطوي في ذلك من ترف ونعيم ، ولذلك لم يكن عجباً أن يزورها المقدسي في أواخر القرن الرابع الهجري فيقول عنها « هي الإقليم الذي افتخر به فرعون على الوري . . أحد جناحي الدنيا ، ومفاخره لا تحصى ، مصره قبة الإسلام ، ونهره أجل الأنهار، وبخيراتهُ تُغمسُ الحجاز ، وبأهله يبهج موسم الحاج ، وبيرهُ يعم الشرق والغرب، قد وضعه الله بين البحرين ، وأعلى ذكره في الخافقين ، حسبك أن الشام—على جلالها— رُسْتاقه ، والحجاز مع أهلها عياله (٢) » . واستتبع هذا المركز لمصر وما كانت فيه من نعيم وثناء في أثناء هذا العصر أن انبعثت فيها نهضة أدبية في الشعر كادت أن تتفوق بها على ما كان بالأندلس وغيرها من الأقاليم ، وساعد على ذلك أن الفاطميين بذلوا للشعراء كل ما يستطيعون من جوائز ومكافآت . روى المقرئ في 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 كُتِبَ عليها قطعة من شعر الشاعر في المدح وعلى الجانب الآخر رفٌ لطيف مذهب ، فلما دخل الخليفة الأمر (٤٩٥ - ٥٢٤) وقرأ الأشعار أمر أن توضع على كل رف صرةٌ محتومة فيها خمسون ديناراً ، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده (٣) » . ونجد الشعراء في كل مكان وزمان من العصر الفاطمي وقد كثروا كثرة مفرطة ، حتى قالوا إنه لما مات يعقوب بن كلس في القرن الرابع رثاه مائة شاعر ، ونجد في الخريدة مجموعة من الشعراء تتخصص ببني رزيك ، كما نجد كثيرين آخرين يمدحون الملوك والحلفاء من مثل طلائع الأمرى المنسوب

(١) خطط المقرئ ٤٩٦/١ .

ص ١٣٩ .

(٢) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (طبع ليدن) (٣) خطط المقرئ ٤٨٦/١ .

إلى الخليفة الأمر (١) « ومثل الشريف ابن الأخفش وله مدائح كثيرة في الأمر والحافظ (٢) ، ويظهر أن الشعراء الذين يمدحون الخلفاء زادوا عن الحاجة في عهد الحافظ (٥٢٤-٥٤٤) ولذلك نراه يأمرهم بالإيجاز والاختصار في قصائدهم (٣) :

أمرتُنَا أن نَصوغَ المَدحَ مختصراً لمْ لا أمرتَ ندى كَفَيْكَ يُختَصِرُ
والله لا بدَّ أن نُجسِرَ سوابقنا حتى يبين لها في مدحك الأثرُ

ومن يتصفح الخريدة يلاحظ حقاً أن الشعراء اتسعوا في مديح الدولة الفاطمية وخاصة في أواخر عصرها اتساعاً شديداً . وأخذوا يببالغون في مدح خلفائها حتى ليرفعونهم إلى مرتبة الآلهة كقول الشريف ابن الأخفش في مديح الحافظ : وقد بدأه بغزل وخرم ثم خرج إلى المديح فقال (٤) :

صِرْفُ جِرِيَالٍ يَرى تحريمها	من يَرى الحافظ فرداً صَمَداً
بَشَرٌ في العَيْنِ إلا أَنهُ	من طريق العقل نورٌ وهُدَى
جَلَّ أن تُدْرِكَهُ أعيُنُنَا	وتعالى أن نراهُ جَسَداً
فهو في التَّسْبِيحِ زُلْفَى رَاكِعٍ	سمع اللهُ به من حَمِداً
تُدْرِكُ الأفكارُ فيه نَبأً	كاد من إجلاله أن يُعبَداً

وواضح أن الشاعر يسبغ على الخليفة صفات ربه ، فهو يخاطبه وكأنه يخاطب رب العالمين ، وعلقت على هذه الأبيات صاحب الخريدة بقوله : « اقتصرت على هذه أنموذجاً لشركه ، وأخبرتُ الباقي من سلكه » . وكنا نأمل من العماد أن لا يقتصر وأن لا يؤخر حتى نطلع بصورة واضحة على مدائح الشعراء للفاطميين وما اتخذوا فيها من صنوف الغلو ، غير أنه كان كاتباً لصالح الدين الذي قامت دولته السُّنِّيَّة للقضاء على دولة الفاطميين الشيعة ، ولذلك رأينا ينبذ مثل هذا الشعر الذي يتطرف في مديح الفاطميين ، وصرح بذلك مراراً في

(١) انظر خريدة القصر وجريدة مصر (قسم شعراء مصر) للعماد الأصفهاني (طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر) ١١٦/٢ .
(٢) انظر الخريدة ٢٣٨/١ .
(٣) الخريدة ٦٤/٢ .
(٤) الخريدة ٢٤١/١ . والجريال : الخمر .

خريدته ، يقول في ترجمة شاعر يسمى ابن الضيف : « كان من دعاة الأدعياء والغلاة لهم في الولاء ، وكان في حدود سنة خمسمائة في عهد أمرهم ، وله فيه مدائح كثيرة ، لدواعي المنايح مثيرة ، وقع إلى ديوانه بخطه ، وكنت عازماً لفرط غلوه على حطه ، لأنه أساء شعراً ، وإن أحسن شعراً ، بل أظهر كفوياً ، لكنني لم أترك كتابي منه صفرًا (١) . وساق له قطعة صغيرة من شعره ، ولم يقف صاحب الخريدة بإهماله لهذا الجانب عند الشعراء المفرطين في تشيعهم ، بل تعداهم إلى غيرهم من مثل ظافر الحداد المتوفى عام ٥٢٩ للهجرة ، يقول في ترجمته : « ظافر بحظه من الفضل ظافر ، يدل نظمه على أن أدبه وافر ، وشعره بوجه الرقة والسلاسة سافر ، وما أكمله لولا أنه من مداح المصري والله له غافر » (٢) . ومع ذلك ساق العماد بعض قطع لهؤلاء الشعراء وغيرهم تصور غلوهم في المديح على نحو ما رأينا عند الشريف ابن الأنخفش كما ساق طرفاً من القصائد التي قيلت في معارك الصليبيين في أثناء العصر الفاطمي .

والحق أن الخريدة تمثل لنا شخصية مصر تمام التمثيل إذا نحن أغضينا النظر عن مدائح الفاطميين ، بل إن هذه المدائح نفسها صوّرت في الخريدة إلى حد ما . ونحن في الواقع نغفل مصر لا بإغفالنا للخريدة ونحوها من الكتب المخطوطة وعدم عنايتنا بقراءتها فضلاً عن نشرها ، بل نحن نغفلها ولا نقرؤها حتى في الكتب المطبوعة ، وكذلك الشأن في دواوين شعرائها لا نقرؤها ولا ننشرها نشرة علمية صحيحة . وإن أي شخص يعنى بمصر ويقرؤها في مراجعها يجدها تملك عليه نفسه ، فقد عبرت خير تعبير عن شخصيتها ، وماذا تريد من شعرائها؟ أتريد تصويرهم لبيثهم وما فيها من جنات وزروع؟ لقد بلغوا من ذلك كل مبلغ ،

(١) الخريدة ٢٨٥/١ . ويقول العماد إنه

كان يقلد ابن هاني ، ويقول ابن سعيد :

« إنه كثير المعارضة لطريقة ابن هاني الأندلسي

في الغلو وصقل الألفاظ وقمقتها .

(٢) الخريدة ٣/٢ .

وانظر إلى تميم بن المعز يقول في النيل^(١) :

يومٌ لنا بالنيل مختَصِرٌ ولكل يومٍ مسرَّةٌ قصِرُ
والسفنُ تَجْرِي كَالْحَيُولِ بنا صُعُدًا وجيشُ الماءِ مُنْحَدِرُ
وكأنَّما أمواجهُ عكَنُ وكأنَّما داراته سررُ^(٢)

ويصف ابن قلافس^(٣) آخر شعراء هذا العصر مغرب الشمس: هذا المنظر الرائع الذي تشهر به مصر ، فيقول وقد رآها تغرب في عين النيل :

انظر إلى الشمسِ فوق النيلِ غاربةً واعجب لما بعدها من حُمرة الشفقِ
غابتُ وأبدتُ شعاعاً منه يَخْلُفُها كأنها احترقتُ بالماءِ في الغرقِ

وتعلّق الشعراء بوصف الزهور والزرورع التي تحفّ بالنيل ، ومن أشهرهم في ذلك ابن وكيع التنيسي^(٤) المتوفى عام ٣٩٣ للهجرة. كقوله في وصف الأزهار^(٥) :

من نرجسٍ أبيضٍ كالثغورِ كأنَّهُ مخانقُ الكافورِ^(٦)
وروضةٌ تزهرُ من بنفسجِ كأنها أرضٌ من الفيروزِ
يضحكُ منها زهرُ الشقيقِ كأنَّهُ مداهنُ العقيقِ
وارمِ بعينيكِ إلى البهّارِ فإنَّهُ من أحسنِ الأزهارِ
كأنَّهُ مداهنُ من عسجدِ قد سُمرَّتْ في قُضبِ الزَّبْرَجِدِ

وتبعه الشعراء يتغنون بهذه الأزهار والأنوار ، وأضافوا إليها نغمة

عام ٥٦٧ هـ وديوانه مطبوع ، شعره يمتلئ بالجناس وضروب التصنع والتكلف .
(٤) أكبر شعراء مصر في القرن الرابع . ترجم له صاحب اليتيمة وكذلك صاحب المسالك في القسم الثاني عشر من النسخة السابقة وقد قال إن له كتاباً اسمه المنصف رد فيه شعر المتنبي إلى أصوله ومصادره من الشعر القديم ، فهو شاعر ناقد عالم ، وشعره كله خمر وزهر وغلجان .

(٥) يتيمة ١/٣٢٧ .

(٦) مخانق : جمع مخنقة ، وهي القلادة .

(١) انظر ترجمة تميم في ابن خلكان واليتيمة والحلة السيرة لابن الأبار (طبعة أوربا) ص ٢٩١ وله ترجمة مستفيضة في مسالك الأبصار (انظر القسم الثاني من نسخة مخطوطة بدار الكتب مأخوذة عن نسخة فوتوغرافية بها ص ٢١٨٠) وقد قال صاحب المسالك إنه يقلد في شعره ابن المعتز على إسفاف وركاكة فيه وقد تشبث مثله بوصف الزهر والخمر والغزل .

(٢) العكن : جمع عكنة ، وهي ما تشق من طيات البطن سمنا .

(٣) آخر شعراء العصر الفاطمي إذ توفي

أخرى من غنائهم بالنواعير ، كقول أبي الفرج الموقفي في ناعورة^(١) :

ناعورةٌ تحسبُ في صَوْتِهَا متيماً يشكوا إلى زائرٍ
كأنَّما كيزانُها عُصْبَةٌ صيَّبوا بريبِ الزَّمنِ الواتِرِ
قد مُنِعُوا أن يَلْتَقُوا فَاغْتَدَى أولُّهُم يبكي على الآخرِ
ويقول ظافر الحداد^(٢) :

وكأنَّما القُمْرِيُّ يُنشِدُ مصرعا من كل بيتٍ والحمامُ يُجيزُ
وكأنَّما الدُّولابُ يزمرُّ كلما غنَّتْ وأصواتُ الضفادعِ شيز^(٣)

وواضح في هذا الشعر ميلُ الفاطميين إلى جمال التصوير وإدماجه في حسن التعليل ، وقد تشبثوا به في شعرهم تشبثاً شديداً ، وهو أحد الألوان المهمة التي تُكسبُ فهم روعة خاصة . ولعل من الطريف أن الفاطميين كما وصفوا النيل وما على حفافيه من زهور وزروع ونواعير وصفوا أيضاً ما على ضفتيه من آثار وخاصة الهرمين وأبا الهول ، وانظر إلى هذه الصورة التي صورها ظافر الحداد^(٤) :

تأملُ بِنَيْتَةِ الهرمين وانظُرْ وبينهما أبو الهولِ العجيبُ
كعمَّارِيَّتَيْنِ على رحيلٍ لمحبوين بينهما رقيبُ
وماءُ النيلِ تحتَهما دموعُ وصوتُ الريحِ عندهما نحيبُ

وهي صورة طريفة تدل على أن صاحبها من أصحاب الخيالات اللاقطة التي تستطيع أن تضم أجزاء المنظر الواسع في الطبيعة بعضها إلى بعض وتؤلف منها صورة مركزة دقيقة ، فإذا الهرمان كمحبوبين في عماريتين أو هودجين يبكيان لرحيلهما وفراقهما ، وآية هذا البكاء ذلك النيل الذي يجري تحت أقدامهما متجمعاً من دموعهما ! .

والحق أن الشعر الفاطمي صور بيئة بلاده تصويراً طريفاً ، وهو كما عني بتصوير البيئة التي كان يتنفس فيها عني كذلك بتصوير أهل هذه البيئة

(١) الحريدة ٢/٢١٨ .

(٢) الحريدة ٢/١٣ ، وكان أصل ظافر حدادا ، ثم شدا الشعر ونبع وله أوصاف كثيرة في النيل والنخيل والبلح بأنواعه . انظر

حسن المحاضرة ٢/٢٢٩ وما بعدها .
(٣) الشيز : الأبنوس أو خشب الجوز .
يريد صوته .
(٤) الحريدة ٧/٢ .

ونفسياتهم ، فقد تعرضت صفحات منه لتصوير موجة المجون التي كانت عامة في هذه العصور ، كما تعرضت صفحات أخرى لتمثيل موجة الزهد والتصوف التي سبق أن تحدثنا عنها . ولعل مما يمثلها من بعض الوجوه هذا الشعر الزاهد الذي نجده في الخريدة من مثل قول بعض الشعراء (١) :

جهادُ النَّفْسِ مَفْرَضٌ فَخَذَّهَا بآدابِ القنَاعَةِ وَالزَّهَادَةِ
فإنْ جَنَنَحْتَ لَذلكَ وَاسْتَجَابْتَ وَخَالَفْتَ الهَوِيَّ فَهَوَ الْإِرَادَةَ
وإنْ جَمَمَحْتَ بِهَا الشَّهَوَاتُ فَكَبَّحْ شَكِيمَتَهَا بِمَقْمَعَةِ الْعِبَادَةِ
عَسَاكَ تُحِلُّهَا دَرَجَ المعَالِي وَتَرْفَعُهَا إِلَى رُتَبِ السَّعَادَةِ

وتعلّق شاعر يسمى ابن الكيزاني بهذا الجانب ، يقول صاحب الخريدة عنه : « فقيه واعظ مذكر حسن العبارة مليح الإشارة ، لكلامه رقة وطلاوة ولنظمه عدوبة وحلاوة ، مصرى الدار ، عالم بالأصول والفروع ، عالم بالمعقول والمشروع ، مشهود له بالسنة القبول ، مشهور بالتحقيق في علم الأصول ، وكان ذا رواية ودراية بعلم الحديث ، إلا أنه ابتدع مقالة ضل بها اعتقاده ، وزلّ في مزلقها سداده ، وادّعى أن أفعال العباد قديمة ، والطائفة الكيزانية بمصر على هذه البدعة إلى اليوم مقيمة . . واعتقد أن التنزيه في التشبيه ، عصم الله من ذلك كل أديب أريب ونبيّل نبيه ، وله ديوان شعر يتهافت الناس على تحصيله وتعظيمه وتبجيله لما أودع فيه من المعنى الدقيق ، واللفظ الرشيق ، والوزن الموافق ، والوعظ اللائق ، والتذكير الرائع الرائق . توفي بمصر سنة ستين وخمسمائة ، وهو شيخ ذو قبول ، وكلام معسول ، وشعر خال من التصنع مغسول . والكيزانية بمصر فرقة منسوبة إليه يدعون قدم الأفعال ، وهم أشباه الكرامية بخراسان (٢) . » ويقول ابن خلكان « كان زاهداً ورعاً ، وبمصر طائفة ينسبون إليه ويعتقدون مقالته ، وله ديوان شعر أكثره في الزهد ولم أقف عليه ، وسمعت له بيتاً واحداً أعجبني وهو :

وإذا لاقَ بِالْحَبِّ غَرَامٌ فكذا الوصلُ بِالْحَبِيبِ يَلِيقُ

(١) الخريدة ٢/٩٥ .

(٢) الخريدة ٢/١٨ .

وفي شعره أشياء حسنة ^(١) » ويقول ابن سعيد : « وقفت على ديوانه ، وهو مشهور عند الناس قريب من أفهام العامة غير مُرَض عند صدور الشعراء . وديوانه كثيراً ما يباع في سوق الفسطاط وسوق القاهرة . ولم أر فيه ما يصلح للاختيار ^(٢) » . ويظهر أن ابن سعيد قسا عليه في الحكم فقد أشاد به صاحب الحريدة ، وإن كان لاحظ عليه أن شعره « لم يَخُلُ من وهن اللحن » ، ولكنه يقول : إن ذلك « مقبول في سبيل الوعظ ^(٣) » . وروى له قطعة كبيرة من شعره إلا أنها كلها من الغزل الصوفي ، وهو غزل كله تواجد ، وليس فيه مادية ولا حسية على نحو ما نعرف في غزليات ابن الفارض ، وأكبر الظن أنه أراد به إلى معان دينية غير معانى الغزل الحقيقية ، فهو من غزل المتصوفة . وعلى كل حال هو غزل سهل سهولة مطلقة ، وقد ألف أكثره من الأوزان القصيرة . وهو من هذه الناحية أخف وألطف من غزل ابن الفارض ، لأنه لم يملأه بالتصنع والبديع مثله ، ولأننا نحس فيه بجو واسع من الحب الصوفي ومعانيه كقولهِ ^(٤) :

اصْرِفُوا عَنِّي طَبِيبِي	وَدَعُونِي وَحَبِيبِي
عَلِّمُوا قَلْبِي بِذِكْرِي	هُ فَقَدْ زَادَ لَهْبِي
طَابَ هَتَكِي فِي هَوَاهُ	بَيْنَ وَاشٍ وَرَقِيبِ
لَا أَبَالِي بِفَسَوَاتِ النَّفْثِ	سَ مَا دَامَ نَصِيبِي
لَيْسَ مِنْ لَامٍ وَإِنْ أَطُ	نَبَّ فِيهِ بِمَصِيبِ
جَسَدِي رَاضٍ بِسُقْمِي	وَجَفْسُونِي بِنَحِيبِي

وواضح ما في هذا الغزل من روح المتصوفة إذ يتصل مباشرة بمبدأ التوكل عندهم وأنه لا يصح للمريض منهم أن يتعلل بدواء . وهذه الموجة من الزهد

(٣) الحريدة ٢/٤٠ .

(٤) الحريدة ٢/٢٠ .

(١) ابن خلكان ٢/١٨ .

(٢) المغرب (القسم الخاص بمصر) ص ٢٦١ .

والتصوف كان يقترن بها موجة أخرى من الترف ، وزكاتها ما سبق أن عرضنا له من ثراء الفاطميين وما ينطوي في هذا الثراء من دعة . ولعل ذلك ما جعل المقدسي يلاحظ أن أهل مصر أهل ترف وتجميل في ثيابهم^(١) ، ونمت هذه الحال على ما يظهر بعد المقدسي ، إذ نرى مدينة تنيس تُخْرَج - في القرن الخامس - نوعاً جديداً من نسيج الثياب يسمى «أبا قلمون» وهو نسيج كان يظهر للرأى في ألوان متقلبة^(٢) . ولعل مما يدل على هذا الترف من بعض الوجوه ما لاحظته ناصر خسرو على أهل مصر من ولعهم بالأزهار واتخاذ أصص لها على سطوح بيوتهم حتى تصير السطوح كأنها حدائق^(٣) . ويروي المقرئزي أنه : « كان يُصنَعُ للخليفة بمصر قصر من الورد بقرية من قرى قليوب ، كان بها جنان وورود كثيرة ، وكان الخليفة يخرج في يوم يسمى يوم قصر الورد إلى تلك القرية متنزهاً^(٤) » . وليس من شك في أن هذا كله دليل على أن ذوق مصر أترف في العصر الفاطمي ، وساق الناس ترفهم إلى اللهو والقصف ، وغرقوا إلى آذانهم في هذه الموجة هم وأمرؤهم ، وآية ذلك أن حياة تميم بن المعز كانت لهواً وخمراً ، وكذلك كان شعره . ولم تكن هذه الموجة من اللهو خاصة بالقصر بل تعدته إلى الناس حتى المشايخ ، يقول المقدسي : « إن المشايخ في مصر لا يتورعون عن شرب الخمر^(٥) » ويقول المقرئزي : « كانت هناك قاعات مختلفة للخمَّارين بالفسطاط والقاهرة ، وكان الفاطميون يكتفون بمنع الخمر في آخر جمادى من كل سنة^(٦) » . وساعد على اتساع هذه الموجة أن الفاطميين اهتموا اهتماماً بالغاً بأعياد الشعب من إسلامية وقبطية ، وينقل المقرئزي عن المسبِّح المتوفى عام ٤٢٠ للهجرة وصفاً فخماً لهذه الأعياد نبتين منه أنها كانت (كرنفالات عظيمة)

المغرب (قسم مصر) ص ٢٤٤ .
 (٣) الحضارة الإسلامية ١٨٢/٢ .
 (٤) خطط المقرئزي ٤٨٨/١ .
 (٥) المقدسي ص ٢٠٠ .
 (٦) خطط المقرئزي ٤٩١/١ .

(١) المقدسي ص ٢٠٥ . ويظهر أن هذه النزعة في المصريين كانت أقدم من العصر الفاطمي ، انظر الولاة والقضاة للكندي ص ٤٦٠ .
 (٢) الحضارة الإسلامية لمتز ٢٩٨/٢ وورد ذكر أبي قلمون في شعر الشريف للعقيل وهو من شعراء النصف الأول من القرن الخامس . انظر

توقد فيها النار والمشاعل ، ويجتمع الناس ومعهم التماثيل والمصاحك والخيال ، ويتخذون ما شاعوا من اللهو والفسق والفجور (١) . ويظهر أن الشعراء اندفعوا في التعبير عن هذه الموجة اندفاعاً ، فإن من يقرأ الشعر الفاطمي يجد أكثره زهراً وخمراً وغلماناً كقول ابن وكيع :

غَرَّدَ الطَّيْرُ فَنَبَّهَ مِنْ نَعَسٍ وَأَدْرُ كَأْسَكَ فَالْعَيْشُ خُلْسٌ
سَلَّ سَيْفُ الفَجْرِ مِنْ غَمْدِ الدُّجَى وَتَعَرَّى الصُّبْحُ مِنْ ثَوْبِ الغَلَسِ (٢)

وإذا كانت موجة الزهد السابقة وجدت من يتخصص فيها كابن الكيزاني ، 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 في الطنبور نغمة بل نغمات . واشتهر بغناء هذا اللحن في القرن الخامس الشريف العقيلي في أوله ، ثم ابن مكنسة في آخره ، ومن شعره في الخمر (٣) :

إِبْرِيْقُنَا عَاكِفٌ عَلَى قَدَحٍ تَخَالُهُ الْأُمُّ تُرْضِعُ الْوَلْدَا
أَوْ عَابِدًا مِنْ بَنَى الْحُجُوسِ إِذَا تَوَهَّمَ الْكَأْسَ شُعْلَةً سَجْدًا

ويقول ابن قادوس وهو من شعراء الخريفة الماجنين (٤) :

رَاحٌ إِذَا سَفَكَ النَّدْمَانُ مِنْ دَمِيهَا ظَلَّتْ تُقَهِّقِيهِ فِي الْكَاسَاتِ مِنْ جَدَلِ

ويقول أيضاً (٥) :

قُمْ قَبْلَ تَأْذِينِ النَّوَاقِيسِ وَاجْلُ عَلِينَا بِنْتَ قِيسِيسِ
عَرُوسَ دَنْ لَمْ يَدْعَ عَتَقُهَا إِلَّا شَاعِعًا غَيْرَ مَلْمُوسِ
تُجَلِي عَلِينَا بِاسْمًا تُغْرُهَا فَلَا تَقَابِلُهَا بِتَعْبِيسِ
مُدْهَبَةُ اللَّوْنِ إِذَا صُنْفِقَتْ مُدْهَبَةُ اللَّهْمِ وَالْبُوسِ

(٤) الخريفة ١/٢٢٨ .

(٥) الخريفة ١/٢٢٧ .

(١) المرقص والمطرب لابن سعيد ص ٤٥ .

(٢) الفليس : الدجى .

(٣) المرقص والمطرب ص ٦٤ .

لا غرو ما تأتيه من ريبة
ليس لها عيب سوى أنها
لأنها عنصراً إبليس
حسرة أقوام مفاليس

ولم يقف الشعراء عند ذلك بل نراهم يتطرقون إلى ذكر العورات في صور
يعفّ القلم عن ذكرها . وأظهر الفاطميون رقة شديدة في غزلهم ، وهي رقة
كانت متفشية في الناس حتى جعلت لغتهم - كما لاحظ المقدسي (١) - رخوة ،
فهم يتظفون ويرقون منتهى ما يكون من تطرف ورقة ، وأورثنا ذلك عنهم
طائفة واسعة من غزل رقيق كقول ظافر الحداد (٢) .

يا ساكني مصر أما من رحمة
أمن المرءة أن يزور بلادكم
فيكم لمن ذهب الغرام بلبه
مثلي ويرجع معدماً من قلبه

وكان ينساق مع هذا الجانب من الرقة جانب آخر من التطرف والفكاهة
والدعابة ، وسبق أن لاحظنا اتصال هذا الجانب بالشعراء المصريين قبل
عصر الفاطميين ، واستمرت هذه الظاهرة في العصر الفاطمي وكثر الشعر
الذي يمثلها من القرن الرابع إلى القرن السادس ، إذ نجد ابن وكيع في مفتتح هذا
العصر يداعب غلاماً نصرانياً في مربعة طويلة (٣) ، شكاه فيها من حبه ، ثم
عترج على صده ، وتوعده إن هو لجّ في هجره أن يعرض أمره على القساوسة
والشمامسة والرهبان ، فإن أبي عليه وتمنع عرض أمره على الأسقف فالمطران
فالبطرك :

ولاتلمني إن قصدت الأسقفنا
فلا تقل أبديت مكثون الحفنا
سوف إلى المطران أنهي قصتي
فإن رتني لي طالباً معونتي
من برح السقم به رام الشفنا
أنت الذي أحوجتني أن أكشفنا
إن دام ما تؤثره من هجرتي
ولم تشفعه بكشف كربتني

(٣) نتيحة ٣١٧/١ .

(١) المقدسي ص ٢٠٣ ، ٢٠٥ .

(٢) الحريدة ١٢/٢ .

شكوتُ ما يلقاه من فَرَطِ السَّقَمِ قَلْبِي إِلَى البَطْرِكِ والحَبِيرِ النَعْلَمِ
وتستمر هذه الروح الفكهة في الأدب الفاطمي حتى عصر الجليس بن
الحياب المتوفى عام ٥٦١ للهجرة فقد روى له صاحب الخريدة هذه القطعة يشكو فيها
من طبيب على سبيل المداعبة (١) :

وأصلُ بليتي من قد غزاني	من السقم الملح بعسكرين
طبيبٌ طبه كغراب بين	يفرق بين عافيتي وبيتي (٢)
أتى الحمى وقد شاخحت وباخحت	فرد لها الشباب بنسختين
ودبرها بتدبير لطيف	حكاه عن سنان أو حنين
وكانت نوبة في كل يوم	فصيرها بحذق نوبتين

وإذا تركنا الجليس بن الحياب إلى من جاءوا بعقبه وجدنا بينهم كثيرين
اشتهروا بهذه الروح مثل قمر الدولة وكان يعيش في صدر القرن السادس،
وكان « طريف الصنعة في مجونه ، اجتمعت فيه أسباب المنادمة ، يضرب
بالعود ويغنى ويلعب بالشطرنج وهو صاحب نوادر ومضاحك (٣) »
ومن شعره في ابن أفلح الكاتب وكان أسود :

هذا ابن أفلح كاتب	متفرد بصفاته
أقلامه من غيره	ودواته من ذاته

وتستمر فنجد ابن قادوس الشاعر المشهور في هذا العصر بنوادره ، كما نجد
كثيرين غيره وقد نُبِزوا بألقاب تدل على هذه الروح فيهم ، فلُقِب بعضهم باسم
شلعع وآخر باسم النسناس وثالث باسم الوضيع ، ورابع باسم الجهجهان وخامس
باسم الكاسات : « وكان خفيف الروح كثير المحزون ، يضحك بنوادره وسخفه
المحزون (٤) » . وما نزال نلقى نوادر هؤلاء الشعراء حتى ننهي في آخر هذا القسم

. ٢١٨/٢

. (٤) الخريدة ٦١/٢ .

(١) الخريدة ١٩٢/١ .

(٢) البين : البعد والفراق .

(٣) انظر في هذا النص والشعر بعده الخريدة

من الحريرة الخاص بمصر بالشاعر الفكاه ابن مكنسة .

والحق أن الشعراء المصريين في العصر الفاطمي مثالوا بيئتهم وطبيعتهم وروحهم وشعورهم تمثيلاً صادقاً طريفاً . وقد وقفنا طويلاً عند هذه الجوانب لأننا لم نجد أحداً من الباحثين كشف عن هذه النواحي في الشعر المصري . وقد كنا نظن أن مصر ليست ذات خطر في تاريخ الشعر العربي . وأكبر الظن أن القارئ قد لاحظ أن المصريين لم يستحدثوا لأنفسهم صياغة فنية جديدة ، فأساليبهم وأخيلتهم في التعبير عن بيئتهم وتصوير ترفهم ومجونهم كل ذلك كانوا يتأثرون فيه المشرق ، بل لا نبعد إذا قلنا إنهم كانوا يقلدونه تقليداً شديداً ، ولولا ما يميزهم من تصوف وفكاهات ودعابات لأحسنا باتساع حركة التقليد على نحو ما أحسنا بها في الأندلس . ومع ذلك فنحن نحسها بوضوح إذ نرى شعراء هذا العصر منذ افتتاحه يتشبثون بأوصاف العباسيين في الخمر والطبيعة والغزل ، نرى ذلك عند تميم بن المعز وابن وكيع في القرن الرابع وعند الشريف العقيلي وابن مكنسة في القرن الخامس ثم بعد ذلك عند ظافر الحداد وابن الصياد وطلائع الأمر والشريف بن الأنخفش وابن قادوس والمهذب بن الزبير . واستعرض اليتيمة والحريرة والمغرب فسترى التفكير الفني عند المصريين يتصف بشارات التفكير الفني عند المشاركة ، ويزيد على ذلك حال الاختلاط والاضطراب التي 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 في غير نسق ولا نظام . وكان شأن المصريين شأن الأندلسيين في أنهم نقلوا مجموعة ألوان التصنيع ونقصد الألوان الحسية من جناس وطباق وتصوير وأخذوا يضيفون إليها تليفاً ولفاً ودوراناً ، ويتراءى لنا ذلك بوضوح منذ القرن الخامس عند الشريف العقيلي الذي كان يتصنع كثيراً للجناس والطباق ، كما كان يتصنع في صورته وأخيلته . وكان يضيف إلى تصنعه بعض اصطلاحات من العلوم ، واستمر هذا شأن المصريين من بعده ، وغاية ما في الأمر أننا نرى بعضهم يتوسع في تليفيه وتصنعه ، وما يقترحه على نفسه من ضروب

مشقة وتكلف ، من مثل ابن الأخفش إذ يبدأ إحدى قصائده على هذا النمط (١) .

سَقَى دِمْنَ السَّفْحَيْنِ لِلْقَطْرِ صَيْبٌ وَحِيّاً رُبِّيَ حَيٌّ رَبّاً فِيهِ رَبَّرَبٌ (٢)
 وَمَالِيَ عَنِ شَرْعِ الصَّبَابَةِ مَشْرَعٌ وَمَالِيَ إِلَّا مَذْهَبَ الْحَبِّ مَذْهَبٌ
 فِي الْحَيِّ رُودٌ فِي عِيَابِ وَرُودِهَا عَذَابٌ يُذَيِّبُ الْعَاشِقِينَ وَيَعْدُبُ (٣)

فإنك تحس أن الشاعر يفتعل الجناس افتعالاً فهو يتصيد به بكل وسيلة وحيلة ، وإذن فلإياك أن تظن أن شخصية المصريين في شعرهم باعدت بينهم وبين صورة الفن في الشعر عند المشاركة ، فما تزال الصورة قائمة ، وغاية ما في الأمر أن خفة روح المصريين في شعرهم هي التي تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة . واستمع إلى هذه القطعة لشلعلع وكان شاعراً فكها (٤) :

أَجَلَّتْ مَجْسَدُكَ أَيُّمًا إِجْلَالِ عَنِ ظَنِّ إِخْلَادٍ إِلَى إِخْلَالِ
 أَوْرِيَّةٍ فِي الْوُدِّ تُخْرِجُ قَاصِدًا مِنْ قَرَطٍ إِذْ لَالٍ إِلَى إِذْ لَالِ
 وَحَسَابِ تَسْوِيفٍ وَمِطْلٍ عَنِ غِنَى يُفْنِضِي بِإِمْهَالٍ إِلَى إِهْمَالِ
 آلِيَتْ أَبْرَحُ سَائِلًا لَكَ نَائِلًا يُوَسِّي بَيْلٌ نَدَاهُ بِأَلَى الْبَالِ
 حَتَّى يُرَاجِعَ فِي عَاطِفَةِ الْعُلَا كَرَمٌ يَنْزِينُ الْفَضْلَ بِالْإِفْضَالِ
 وَأَرَى بَعُودِ نَدَاكَ عَوْدِي مَوْرِقًا وَمِعْطَلِ التَّامِيلِ حَالِي حَالِي

واستمر شلعلع على هذا النمط يصعب على نفسه المرور إلى قافيته ، فهو يرصد قبلها كلمة ثم يلتزم الجناس بين هذه الكلمة وبين القافية ، وكأنه يتأثر في ذلك تصنع أبي العلاء الذي مر بنا في الكتاب الثاني . وكما نجد هذه الصورة المتكلفة في الجناس نجد مثيلاً لها في الطباق وفي التصوير ، وانظر إلى قول ابن الأخفش في عيذار غلام (٥) :

(١) الخريدة ١/٢٣٨ .

(٢) الدمن : آثار الديار . الصيب :

(٣) رود : نساء جميلات جمع رادة .

السحاب الممطر . الربى : جمع ربة ، ما ارتفع

(٤) الخريدة ٢/١٣٠ .

من الأرض . ربا : نعى . الربرب : القطيع

(٥) الخريدة ١/٢٤٠ .

وكان العذار في حُمرة الخدِّ على حسن خدك المنعوتِ
صوبلحان من الزمردِ معطوِّفٍ على أكفرةٍ من الياقوتِ

ألا تحس أن هذه صورة مجتلبة ، فقد ربطت مخيلة الشاعر بين شيئين متباعدين ، ونحن نجد في الخريدة لمحمد بن هاني قصيدة كلها صفوف من التشبيهات والصور إذ تمضي على هذا الشكل (١) :

كان ثغورَ العامريَّاتِ كلما تبسَّمتنَ نَوْرُ الأَقْحوانِ الذي رَفَا
كان شذا الخيري سرُّ محدثٍ تخوَّفَ أن تصغى له الشمس فاستخفي
كان غصون الآس تحت اخضرارها قدودُ مهَّأَ يحملن من سندسٍ لُحْفَا

ومهما يكن فقد كان هذا ذوق العصر الفاطمي إذ نرى الشعراء - فيما سوى ابن الكيزاني - غارقين إلى آذانهم في ضروب من التصنع والتلفيق ، وبلغ بهم ذلك مبلغاً كبيراً بحيث كادوا لا يتركون شيئاً من هذه الضروب للعصور التالية ، وماذا تريد ؟ هل تريد الاقتباس من القرآن الذي شاع في العصر الأيوبي ؟ لقد بدءوا به ، وانظر إلى قول الشاعر الفكه شلمع في ابن الدباغ (٢) :

تعالَتْ قرون ابن الدباغ فأصبحت تجلُّ عن التحديد في اللفظ والمعنى
على بعضها ناجي النبيُّ إلهه وقد كان منه (قَاب قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى)

ويقول شاعر آخر في مغلن يسمي مرتضى (٣) :

لمِرتَضَى معبِدٌ عِبْدٌ إذا صَدَرَتْ أصواته عنه في النّادِي بتغريدِ
قد غاصَّ طوفانٌ همِّي حين أسمعني ألحانه فاستوى قلبي على (الجودِي)

وأنت ترى الشاعر الأول اقتبس من القرآن كلمة (قَاب قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى) واقتبس الثاني كلمة (استوت على الجودي) بعد تحريف بسيط . واترك لون الاقتباس فإنك ترى عندهم لون التضمين الذي شاع بعد ذلك كقول

(٣) الخريدة ١٥٢/٢ . والجودي : جبل .

(١) الخريدة ١/٢٧٤ .

(٢) الخريدة ٢/١٢٤ .

المهذب بن الزبير ، وكان من الشعراء الممتازين في أواخر العصر الفاطمي (١) :

أَقْصِرْ - فديتك - عن لومي وعن عدلي أو لا فخذ لي أماناً من ظبنا المُتَقَلِّ
من كل طرفٍ مريضٍ الجفن تنشدنا الحاظُهُ (ربِّ رامٍ من بني تُعَلِّ)
إن كانَ فيه لنا وهو السَّقِيمُ شِفَاءً (فر بما صَحَّتِ الأجسام بالعليل)

فقد ضمن البيت الثاني شطراً من شعر امرئ القيس ، كما ضمن البيت الثالث شطراً من شعر المتنبي ، وكان يتأثره كثيراً في شعره . واترك لون التضمين فإنك ترى عندهم لونا آخر شاع عند من جاءوا بعدهم ، وهو لون الاكتفاء كقول ابن قادوس (٢) :

مَنْ عاذرى من عاذل يلومُ في حُبِّ رَشَا
إذا نكَّرتُ حُبَّهُ قال كفى بالدمع شا

يريد كفى بالدمع شاهداً . وواضح ما في البيت من جناس ، وكأني بالعصر الفاطمي لم يترك شيئاً للعصور التالية حتى الألغاز نجدها في هذا العصر فقد اختلف بها شاعر إسكندري يسمى ابن مجبر (٣) ، وكذلك الأوزان الموشحة نجدها في هذا العصر عند شاعر يسمى علي بن عياد وهو أيضاً إسكندري (٤) ، وحتى الطرق التي سبق أن رأيناها عند الحريري من صنع قصيدة غير منقوطة نجدها أيضاً عند شعراء هذا العصر (٥) ، وماذا حدث بعد ذلك ؟ إنه لم يحدث سوى لون التورية كما يزعم ابن حجة وصلاح الدين الصفدي ، فقد ذهبوا إلى أن القاضي الفاضل هو الذي أحدث هذا اللون (٦) ، غير أن هذا وهم منهما ، فقد كانت التورية شائعة في العصر الفاطمي منذ أوائل القرن الخامس ، إذ اقترنت بروح الفكاهة التي سبق أن تحدثنا عنها ، وسنقف لتحدث قليلاً عن ثلاثة شعراء مهيين : هم الشريف العقيلي وابن مكنسة وابن قادوس ، لتبين حقيقة

(٥) الخريدة ١٦٣/٢ .
(٦) انظر خزانة الأدب للحموي ص ٥٤ ،
٢٤١ ، ٢٧٦ .

(١) الخريدة ٢٠٦/١ .
(٢) الخريدة ٢٣٠/١ .
(٣) الخريدة ٢٣٠/٢ .
(٤) الخريدة ٤٤/٢ .

نشأة التورية ، وتعرف أكثر مما صنعنا - حتى الآن - على حقيقة العصر الفاطمي .

الشريف العقيلي

الشريف أبو الحسن علي بن حيدرة العقيلي ، أهم شاعر ظهر بمصر في النصف الأول من القرن الخامس الهجري . يقول ابن سعيد : « سألت عنه جماعة من أهل مصر ، فلم أر فيهم من يتحقق أمره ، وقال لي أحد الشرفاء المعنيين بأنساب الشرف : هو من ولد عقيل بن أبي طالب ، كان في المائة الرابعة ، وكان له متنزهات بجزيرة القسوط ، ولم يكن يشتغل بخدمة سلطان ولا مدح أحد ، ثم وقفت في الحريرة على ترجمته ، فدلّ علي أنه متأخر العصر عن المائة الرابعة ، وذكر أنه من ولد عقيل بن أبي طالب ، من أهل مصر وأنشد له :

كأن الثريا والهلالُ أمامها يدٌ ممدّهما رامٍ إلى قوسٍ عسجد

ثم وقع لي ديوان^(١) شعره فنقلت منه ما يشهد بعلو قدره وهو من أئمة المشبهين^(٢) . وحقاً إن الحريرة لاتُعنى غالباً إلا بمن عاشوا في المائة الأخيرة من العصر الفاطمي ، على أننا نجد صاحب البيتحة المتوفى عام ٤٢٩ للهجرة يترجم له في يتيمة^(٣) ، كما نجد المقرئ يروي أنه أنشد المستنصر شعراً له في العام الذي بدأت فيه سنين المجاعة بمصر^(٤) ، وهو عام ٤٤٢ للهجرة ونستطيع أن نستنتج من ذلك كله أنه كان يعيش في النصف الأول من القرن الخامس الهجري . والشريف العقيلي شخصية طريفة في الشعر الفاطمي ، بل في الشعر المصري العام ، فقد روى له صاحب المغرب قطعة طويلة من شعره ، وهي - مثل ديوانه - ترينا أنه كان شاعراً ممتازاً من شعراء الطبيعة ، حقاً سبقه في ذلك الموضوع ابن وكيع فقد

(١) طبع هذا الديوان في القاهرة بتحقيق زكي المحاسني .
 (٢) يتيمة ٣٧٢/١ .
 (٣) خطط المقرئ ٤٨٩/١ .
 (٤) المغرب « السفر الأول من قسم مصر »

قصر نفسه عليه ، غير أننا نجد ابن وكيع لا يعيش بشعوره وأحاسيسه في الطبيعة ، فهو يعجب بألوانها وأشكالها ، ويصورها من خلال ذلك ، أما الشريف العقيلي فقد فُتِنَ بها - على ما يظهر - فتنة شديدة جعلته يعنى بمتنزهاته على نحو ما يروى ابن سعيد ، كما جعلته في شعره يتعمق الطبيعة ويصل نفسه بنفسها ، ويعيش مع كل حركة وكل همسة فيها ، وأتاح له ثراؤه ورقته وحبها لها أن يقصر نفسه عليها ، فذهب يملؤها بمختلف الوجوه والشخوص ، وكأني به كان من ذوى العيون الباصرة أو العيون الشاعرة التي تستطيع أن تردَّ صور الطبيعة إلى كثير من الرؤى والأحلام الغريبة ، وساعده على ذلك أنه كان يتصل بالطبيعة روحاً وحساً ، وزاد في اتصاله بها أنه كان صبياً بالخمير ، فذهب يتغنى بها وبالطبيعة من حوله ، وبدت له الأزهار والثمار والأشجار في صور خيالية مثيرة كأن يقول (١) :

أمهاتُ الثمارِ بينِ الرَّوَابِي تأهساتُ بلبسِ خضِرِ الثيابِ
أو يقول (٢) :

السُّحْبُ تُرَضِعُ مِنْ بِنَاتِ الْأَرْضِ مَا جَعَلَ الرَّبِيعُ لَهَا الْغُصُونِ مَهْجُودًا
وواضح أنه يعتمد إلى « التشخيص » وملء الطبيعة بالشعور والأحاسيس ، وكان يضيف إلى هذا التشخيص مقدرة واسعة على « التجسيم » ومقدرة أخرى لعلها أوسع منها ، ونعني قدرته على « حشد المنظر الواسع في لحظة » كقوله (٣) :

قَدْ بِيَّضَتْ قُبَّةُ السَّمَاءِ وَزُرُقَتْ قَاعَةُ الْفَضَاءِ
وقوله (٤) :

الغَيْمُ مَمْدُودُ السَّرَادِقِ وَالزَّهْرُ مَفْرُوشُ النَّمَارِقِ
ومراودُ الأمطارِ قد كُحِلَتْ بِهَا حَدَقُ الْحِدَائِقِ

(٣) المغرب ص ٢٠٧ .

(٤) المغرب ص ٢٣٠ .

(١) المغرب ص ٢١١ .

(٢) المغرب ص ٢٢٥ .

وقوله (١) :

ستائرُ الأوراقِ منصوبةٌ قِيَانُهَا من خَلْفِهَا الورقُ
فاشربْ على الحَانِيهَا واستقِنِي شَمْسًا لها من كَأسِهَا شَرِقُ

وقوله (٢) :

فَهَاتِ زَوَاهِرَ الكَاسَاتِ مَلَأِي إلى الخَافَاتِ بِالذَّهَبِ المَذَابِ
فَكَبِيرُ الجَوِّ يوقِدُ نَارَ بَرَقِ إِذَا خَمَدَتْ تُدَخِّنُ بِالنُّضَابِ

وقوله (٣) :

وَبِرْكَةٍ قَدِ أَثَارَنَا عَجَبًا مَا عَاجَ من مَائِهَا وَمَا انْتَسَكَبَا
يَدْرِكُهَا الوَرْدُ كُلَّمَا ارتَعَدَتْ مِنْهُ بِجَمْرٍ يظَلُّ مَلْتَهَبَا
من حَوْلِ فَوَارَةٍ مَرَكَّبَةٍ قَدِ انْحَى ظَهْرُ مَائِهَا تَعَبَا

وقوله (٤) :

ورَوْضَةٌ كَالْحَلَّةِ الخُضْرَاءِ مُحَدِّقَةٌ بِبِرْكَةِ حَسْنَاءِ
قَدِ لَبَسَتْ عِقْدَ طَيُورِ المَاءِ لَبَسَ السَّمَاءِ أَنجَمَ الجُوزَاءِ

وعلى هذا النمط تغرق أبصارنا عنده في صور ووجوه وشخوص لا عداد لها ،
وبجانب ذلك نجد دعابة طريفة في الشريف العقيلي ، كما نجد عنده لون التورية
المعروف من مثل قوله (٥) :

وشاعِرٌ شَعْرُهُ فَنونٌ لكل بيت له طنينٌ
تُسَخِّنُ عَيْنَ العَدُوِّ مِنْهُ قصائدٌ كلُّهَا عيونٌ

وقوله في يوم النَّحْرِ ، وهو الشعر الذي أنشده المستنصر على ما مرّ في
رواية المقرئ (٦) :

-
- (١) المغرب ص ٢٣٣ . والورق : الحمام .
(٢) المغرب ص ٢١٠ .
(٣) نفس المصدر ص ٢٠٩ .
(٤) نفس المصدر ص ٢٠٨ .
(٥) نفس المصدر ص ٢٤٤ .
(٦) المغرب ص ٢٠٧ وانظر خطط المقرئ ص ٤٨٩ ، ١ .

قُمْ فَانْحَرِ الرَّاحَ يَوْمَ النَّحْرِ بِالماءِ
وعُجِّ عَلَى مَكَّةَ الرَّوْحَاءِ مَبْتَكراً

ولا تُضَحِّ ضُحَى الا بصَهْبَاءِ (١)
فَطُفْ بِهَا حَوْلَ رُكْنِ العودِ والنَّاءِ (٢)

وقوله (٣) :

وزامر يكذبُ فيه عائبُهُ تكشُرُ في صنعته عجائبُهُ
يجبُ صبرَ المرءِ عنه حاجبُهُ فيشكُرُ الشاربَ منه شاربُهُ
كأنَّما ناياتُهُ ذوائبُهُ

فأنت ترى أنه ورى أولاً في العيون ثم ورى ثانياً في الضحى ، ثم ورى ثالثاً في حاجب وشارب وذوائب ، وهناك توريات له أخرى في الخريدة يعفُ القلم عن ذكرها لما فيها من مجون وفحش . وإذن فليست التورية شيئاً حادثاً أحدثه القاضي الفاضل كما ظنَّ الحموى والصفدى ، بل هي قديمة منذ الشريف العقيلي ، وأيضاً فإن تصنع الشعراء لألوان البديع قديم منذ هذا الشاعر فشعره فيه طباق ومشاكله وجناس كثير ، وفيه أيضاً تكاف الصور والتصنع لاصطلاحات العلوم . وكان يستخدم في شعره عامة مراعاة النظير استخداماً لم نره حتى عند شعراء الخريدة المتأخرين ، وكان ذلك يوقعه كثيراً في صور متكلفة كقوله (٤) :

ولما أقلعتُ سفنُ المطايا بريحِ الوجدِ في لُجَجِ السَّرَابِ
بجى نظرى وراءهمُ إلى أنْ تكسَّرَ بين أمواجِ الهضابِ

فقد شبه الهوادج بالسفن ثم دفعته مراعاة النظير أن يأتي بالريح واللجج والأمواج . على أنه ينبغي أن نلاحظ أن عنده شعراً كثيراً يخلو من التصنيع والتصنع جملة ، وهذا إلى فكاهاته ودعاباته ، واستمع إلى هذه الدعابة في بعض من يهواه (٥) :

(١) تضحى : تذبح الأضحية . الصهباء : الخريدة ٦٣/٢ .
الخمر .
(٢) الناء هنا : الناي ، قلب الياء همزة .
(٣) (٤) المغرب ص ٢١١ .
(٥) المغرب ص ٤٢٩ .
لضرورة القافية .

قطع قلبي بمسديته التيه وذراً من ملح صدّه فيه
ولفّه في رُقاق جفونه وقطّع البقل من تجنّيه
وقال لي : كل ، فقلت آكل ما أمرضُ قلبي به وأؤذيه ؟

وهكذا نجد الشريف العقيلي يميل إلى الدعابة والفكاهة والتورية في شعره كما نجده يستخدم أدوات التصنيع والتصنع جميعاً . وتلك هي صورة الشعر الناطقي كله ، فداوماً نجد الشعراء يخلطون بين المذاهب الفنية السابقة ، ولكنهم مع ذلك يعبرون عن شخصيتهم ومرحهم وفكاهاتهم كما يعبرون تعبيراً طريفاً عن جمال الطبيعة في بيتهم .

ابن مكنة

كان يعيش في أواخر القرن الخامس وأوائل السادس في عصر الأفضل ابن بدر الجمالي^(١) ، وكان مختصاً بأبي مليح النصراني جد ابن ممتى ، ولما توفي قال فيه^(٢) :

طُـسِرِيَتِ سِـمَاءُ المِـكْرَمَا تِـ وَكُوْرَتِ شِـمْسُ المِـدِيحِ

وكان يتصنع في شعره للجناس^(٣) ، ولكن شعره على كل حال خفيف ، ويبدو فيه جمال التصوير وحسن التعليل كقوله في غلام وعقرب شعره^(٤) :

قلتُ إذْ عَقْرَبَ الدَّلَا لُ على خدهِ الشَّعْرُ
هذه آيةٌ بهَا ظهر الحسن واشتهرُ
ما رُئِيَ قَطُّ قَبْلَ ذَا عَقْرَبٌ حَلَّتِ القَمَرُ

وساق صاحب الخريدة طرائف من فكاهاته ومداعباته كقوله^(٥) :

لِي بَيْتٌ كَأَنَّهُ بَيْتُ شِعْرِ لابنِ حِجَّاجٍ من قَصِيدِ سَحِيفِ

(١) الخريدة ٢٠٣/٢ وانظر قوات

الوفيات ٢٦/١ .

(٢) الخريدة ٢٠٥/٢ .

(٣) الخريدة ٢٠٩/٢ .

(٤) الخريدة ٢٠٧/٢ .

(٥) الخريدة ٢١١/٢ .

أَيْنَ لِلْعَنْكِيوتِ بَيْتٌ ضَعِيفٌ مثلهُ ، وهو مثلُ عَقْلِ الضَعِيفِ
بِقَعَةٍ صَدَّ مَطْلَعُ الشَّمْسِ عَنْهَا فأنا مُذْ سَكَنْتُهَا فِي الكَسُوفِ

وواضح ما في كلمة الكسوف من تورية ، إذ هو يريد بها معناها العامى من
الحجل لا كسوف الشمس ! . ويروى له صاحب الحريدة قطعة أخرى من
قصيدة يذهب فيها مذهب الهزل ، وهى قوله (١) :

أنا السدى حدّثكم	عنه أبو الشمتقمق
وقال عنى إنى	كنت نديم المتقى
وكنت كنت كنت كذا	ت من رمة البندق
حتى متى أبى كذا	تيساً طويل العنق
بلحيفة مسبلّة	وشارب مُحلق
يا ليتها قد حلقت	من وجه شيخ خلق

وانظر إلى هذه المقطوعة الفكهة التى ذهب يشكو فيها من كبره وضعفه
وشيوخوته وقد ارتعش فى أثناء حديثه ، فكانت رعشته بيتاً من أبياتها ، كل ذلك
لينال ما يريد من دعاية وفكاهة ، ويقول (٢) :

عشت خمسين - بل تزي	سد - رقيعاً كما ترى
أحسب المقل بندقاً	وكذا الملح سكرًا (٣)
وأظن الطويل من	كل شيء مدورا
قد كبر بر بربير	ت وعقلى إلى ورا
عجباً كيف كل ش	نى أراه تغيراً
لا أرى البيض صار يؤ	كل إلا مقشراً
وإذا دق بالحجا	ر زجاج تكسراً

فأنت تراه فى البيت الرابع يرتعش فى كلمة كبرت هذه الرعشة الطريفة ،

(٣) المقل : ثمر الدوم .

(١) الحريدة ٢/٢١٤ .

(٢) الحريدة ٢/٢١٤ .

ولعل في هذا كله ما يدل على أن الشعر المصري مثل في هذا العصر مزاج المصريين وميلهم إلى الدعابة والنكتة .

ابن قادوس

يقول صاحب الخريدة في ترجمته « القاضي أبو الفتح محمود بن إسماعيل كاتب الإنشاء بالحضرة المصرية ، قال القاضي الفاضل توفي سنة إحدى وخمسين ، وأنشدني له أشعاراً محكمة النسيج كالدرّ في الدرّج^(١) . ومن يرجع إلى القطعة التي رواها له صاحب الخريدة يلاحظ أنه كان يميل إلى جملة ألوان التصنيع والتصنع في شعره كقوله^(٢) :

أثرُ المشيبِ بفؤدِه وفؤادِه
أشجَاهُ أن يبغى لِدِيهَا الجَاهَا
وقوله^(٣) :

مليسكُ تَدَلُّ الحَادِثَاتُ لِعِزِّهِ
وكم كُرْبِيَّةٌ يَوْمَ النَّزَالِ تَكْشَفَتْ
تُشِيدُ بِنَاءَ الحَمْدِ وَالمُجْدِ بِيضُهُ
رِقَاقُ الظُّبِي تَجْرِي بِأَجَالِ ذِي الوَرَى
يُعِيدُ وَيُبْدِي وَاليَسَالِي رَوَاغِيمُ
بِحَمَلَاتِهِ وَهِيَ الغَوَاشِي الغَوَاشِمُ
وَهنَّ لَأَسَاسِ المَوَادِي هَوَادِمُ^(٤)
وَأَرْزَاقِهِمْ فَهَيَّ القَوَاسِي القَوَاسِمُ

وابن قادوس في ذلك كان كشعراء عصره جميعاً إذ يميلون إلى توشية شعرهم بهذه الألوان ، ولكن ذلك الجانب فيه ليس هو الذي نريد أن نقف عنده ، إنما نريد أن نقف عند جانب الفكاهة والدعابة في شعره ، فقد كان خفيف الروح جداً ، وانظر إليه يتهمك على شاعر أسود^(٥) :

إن قلتَ من نارٍ خُلِقْتُ
قلنا صدقتَ فَا الذي
مَتَّ وَفَقَّتَ كلُّ الناسِ فهِمًا
أطفَاكَ حتى صيرتَ فحمًا

وكان يميل ميلاً واضحاً إلى التورية إذ كان الناس يتعلقون بها طوال

(٤) البيض : السيوف .

(٥) الخريدة ١/٢٢٩ .

(١) الخريدة ١/٢٢٦ .

(٢) الخريدة ١/٢٢٦ .

(٣) الخريدة ١/٢٢٩ .

العصر الفاطمي والعصور التي جاءت بعده ، ومن تورياته قوله في الشاعر السابق (١)

يا شبهَ لقمانَ بلا حكمة وخاسراً في العلم لا راسخا
سلختَ أشعارَ الورى كلَّهم فصرتَ تُدعى الأسودَ السالحا
وقوله (٢) :

أهونُ بلونِ السَّوادِ لوناً ما فيه من حُجَّةٍ لناسبٍ
لستَ ترى حُمْرَةَ لُحْدٍ فيه ولا خُضْرَةَ لِشَارِبٍ

ولابن قادوس بعد ذلك دعابات ونوادر كثيرة ، ويظهر أنه كان يقنع جداً في أهاجيه إذ كان يخرجها مخرج السخرية كقوله في منافق (٣) :

حوْلُهُ اليَوْمِ أناسٌ كلُّهُمْ يُزْهِى بِرِائِهِ
وهوَ مثلُ المَاءِ فيهِمْ لَوْنُهُ لَوْنُ إنائِهِ

والحق أن الشعر المصري نهض في العصر الفاطمي نهضة واسعة ، إلا أنه ينبغي أن نلاحظ أن شعراء هذا العصر جميعاً كانوا يخلطون دائماً بين المذاهب الفنية العباسية ، فداًئماً ترى عند الشاعر الواحد قطعة من ذوق الصانعين وأخرى من ذوق المصنعين وثالثة من ذوق المتصنعين في غير نظام ولا نسق معين ، ومع ذلك فقد مثل الشعراء بيئتهم وزهدهم وتصوفهم ومجونهم ونواديرهم في فهم وشعرهم تمثيلاً واضحاً .

٥

الأيوبيون ونهضة الشعر في عهدهم

إذا انتقلنا إلى العصر الأيوبي لاحظنا أن موجة هذه النهضة في الشعر والفن تستمر في عهد الأيوبيين ، وإن كنا نحس ألواناً من السواد والكآبة تدخل فيها ، إذ ترى القاضي الفاضل وغيره من الشعراء يشكون من زمانهم . وكان من آثار ذلك أن

(١) الحريدة ١/٢٢٦ . والأسود : الثعبان . (٣) الحريدة ١/٢٣٣ . ورائه : رأيه .

(٢) الحريدة ١/٢٣٣ .

رأينا الفكاهة التي قابلتنا في العصر الفاطمي تقلّ في هذا العصر ، وإن استمر الشعراء يستخدمون التورية ، ولكننا نلاحظ أن التورية أصبحت عندهم باهتة ولا جمال فيها ، لأن النفوس لم تكن مطوية على مرح . وكان للحروب الصليبية أثر في ذلك ، فإنها خلقت جواً من الصراع الكئيب بين الشرق والغرب ، وكأنما كان انتهاء الدولة الفاطمية مؤذناً بانتشار هذا الجو الخانق في نفوس الناس ، ولعله من أجل ذلك كانوا يتهافون في هذا العصر تهافتاً شديداً على ديوان ابن الكيزاني لما فيه من زهد كما يقول صاحب المغرب^(١) ، وغنّاهم ابن الفارض هذه النغمة فأعجبوا به وبشعره الصوفي إعجاباً شديداً . ولعل من العجيب أن ابن الفارض لم يكن ينهج في شعره نهج ابن الكيزاني من ترك التصنع لفنون البديع ، بل على العكس من ذلك نراه لا يكاد يخرج بيتاً دون توشيته بألوان من هذه الفنون ، ولعل في ذلك ما يدل على أن موجة البديع وما يُطوى فيها من ضروب تصنع كانت أكثر حيّة في هذا العصر ، إذ رأيناها تزحف إلى شعر التصوف^(٢) .

على أنه ينبغي 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 قصّوا علينا أن القاضي الفاضل كان يتعلق بركاب ابن قادوس بعد خروجهما من الديوان ، وإن هذه القصة لترمز إلى العصر الأيوبي كله ، فقد كان شعراؤه يتعلقون بركاب شعراء العصر الفاطمي ، فهم يحتذون مُثُلهم ويقلدون نماذجهم ويتصنعون لما تركوه من تورية واقتباس ومراعاة نظير واكتناء ، مضيفين ذلك كله إلى مجموعة ألوان التصنيع القديمة من جناس وطباق وتصوير . وكان

(١) المغرب ص ٢٦١ .

قبل ذلك الحديث عن الشعر الشيعي في العصر الفاطمي لأن هذا الكتاب لا يعنى بالشعر الشيعي والصوفي ، إنما يعنى بالشعر العربي العام .

(٢) يلاحظ أننا أهملنا الحديث في هذا الفصل عن ابن الفارض وشعره الصوفي كما أهملنا البوصيري ومدالحه للنبي (ص) ، وكذلك أهملنا

يظهر من حين إلى حين من ينفر من جملة هذه الألوان كإبن ممتى الذى كان ينفر من الجناس إذ يقول^(١) :

طبعُ الجنس فيه نوعُ قيادةٍ أو ما ترى تأليفه للأحرف

غير أن ابن ممتى لا نحكم به على العصر كله ، فقد كانت جمهرة الشعراء تنساق نحو العناية بجملة هذه الألوان ، وسبقهم إلى ذلك القاضي الفاضل وزير صلاح الدين وتلميذ الفاطميين : ابن قادوس وغيره . وكان أحد المصادر التى استقى منها العماد خريدته عن الشعر الفاطمى . وتبعه 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 على الرغم من سهولته المطلقة ، ونحن نقف قليلاً عند القاضي الفاضل وابن سناء الملك والبهاء زهير .

القاضي الفاضل

هو عبد الرحيم البَيْسَانِي العَسْقَلَانِي الملقب بالقاضي الفاضل ، أصل أبيه من بَيْسَان ، وتولى القضاء والحكم بعسقلان^(٢) ، ولما شبَّ ابنه عبد الرحيم أرسله إلى ديوان الإنشاء بالقاهرة فى العصر الفاطمى أيام الحافظ (٥٢٤ - ٥٤٤) فتتلمذ فيه على أشهر الكتّاب والشعراء فى هذا العصر^(٣) . ثم التحق بخدمة قاضى الإسكندرية المعروف بابن حديد ، ثم تركه إلى ديوان الإنشاء بالقاهرة مرة أخرى فى عصر الظافر الفاطمى^(٤) (٥٤٤ - ٥٤٩) . ولما استقل أسد الدين شيركوه بالوزارة التحق بخدمته ، ثم بخدمة صلاح الدين من بعده وقرّبه صلاح الدين منه ، وسرعان ما أصبح وزيره ومشير الأول فى شئون الدولة ، وأتاحت له هذه الصلة أن يلعب اسمه فى سماء الأدب : شعره ونثره ، فقد أكثر المؤرخون

(١) خزانة الأدب الحموى ص ٢١ .
 (٢) الروضتين فى أخبار الدولتين لأبى شامة .
 (٣) الروضتين ٢/٢٤٤ .
 (٤) انظر ابن خلكان ٢/٤٠٨ .
 . ٥٠/١

والكتّاب والشعراء من مدحه ، وانظر إلى العماد الأصبهاني يقول فيه : « رب القلم والبيان واللّسن واللسان ، والقريحة الوقّادة ، والبصيرة النقّادة ، والبديهة المعجزة والبديعة المطرزة ، والفضل الذي ما تُسمع في الأوائل ممن لو عاش في زمانه لتعلق بغيره ، أو جرى في مضماره ، فهو كالشريعة المحمدية التي نسخت الشرائع ، ورسخت بها الصنائع^(١) » . وليس من شك في أن تمجيد صاحب الخريدة هو الذي جعل صلاح الدين الصفدي وابن حجة الحموي يقعان في خطئهما ويظنان أن القاضي الفاضل هو الذي استحدث التورية ! ونحن نتساءل ما هي الشريعة التي يشير إليها العماد ، فإن من يرجع إلى ديوان القاضي الفاضل^(٢) لا يجد فيه إلا شاعراً من الطبقة الثانية ، ومن الصعب أن نقرنه إلى الشعراء الممتازين في العصر الفاطمي لا من حيث روحه وقلة الدعابة عنده ، بل من حيث شعره العام ، إذ نرى فيه آثار التكلف والتلفيق واضحة كقوله في القصيدة الأولى من ديوانه يصف بلاغته :

ولي قلمٌ منه عينُ الكلا	م تجرى فتنظرُ عينَ الكمال
يراعُ تظلُّ رياضُ الطرُو	سٍ منها موشحةٌ بالصلال ^(٣)
وكتبٌ يفيضُ بأرجائها	يمينُ الجَدَا ولسانُ الجَدالِ
تقدمها الشكلُ من فوقها	كمثل السَّهامِ أمامَ النَّصالِ
وكم بُرِيَّتْ وانبرت للعُدُو	كوثب الشَّرارِ وهدَّ الجنالِ
وكم قد كسبنَ عوادي ظُبِّي	وكم قد سآبنَ عواري عوَالِي ^(٤)
يُكللُ أفلاكَ قرطاسيها	شموسٌ شوامسٌ عند الزوالِ

فهل تجد في هذا الشعر روحاً أو جمالاً سوى هذا التلفيق للجناس ، وكان يتصنع له كثيراً كما كان يتصنع لضروب الطباق والتصوير الأخرى من تشخيص وغير تشخيص ، وأيضاً فإنه كان يتصنع لاصطلاحات العلوم كقوله^(٥) :

(١) الخريدة ٣٥/١
(٢) انظر ديوان القاضي الفاضل (نسخة فوتوغرافية بدار الكتب) وقد ذكر الناسخ في آخرها أنه كتبها من نسخة كثيرة التصحيف .
(٣) الصلال : جمع صل وهو الحية .
(٤) العوال : الرياح والقنا .
(٥) انظر خزانة الأدب للحموي ص ٤٥٣ .

لي عندكم دينٌ ولكن هل لهُ من طالبٍ وفؤادى المرهونُ
فكأننى ألفٌ ولامٌ في الهوى وكان موعداً وصلكم تنوينُ

أما تورياته فلعل أطرفها ما رواه ابن حجة من قوله (١) :

في خدهِ فحٌ لعطفةِ صدغِهِ والحالُ حَبَبْتُهُ وقلبي الطائرُ

وقوله (٢) :

بالله قل للنيل عني إننى لم أشفٍ من ماء الفُرَاتِ غليلاً
وسلِ الفؤادَ فإنه لي شاهدٌ أن كان طرقي بالبكاء بَخِيلاً
يا قلبُ كم خَلَفْتَ ثَمَّ بُشَيْنَةَ وأظنَّ صبرك أن يكون جميلاً

فقد ورى في الطائر وجميل . ومهما يكن ف شعر 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 نضبَ معينها تحت لفتح الحروب الصليبية ، وأياً كان ف شعر القاضى الفاضل واضح فيه التكلف والتصنع لألوان البديع ومصطلحات العلوم ، وهو شعر فى الجملة مصنوع ، وقلما نجد فيه شعوراً أو جمالاً .

ابن سناء الملك

لا نبالغ إذا قلنا إن هبة الله بن سناء الملك أكبر شاعر عرفته مصر فى القرن السادس للهجرة (٣) ، وُلد فى القاهرة سنة ٥٥٠ لأب متشيع كان يعمل فى دواوين الفاطميين ، وكان صديقاً للقاضى الفاضل ، فلما تحول زمام الأمور إلى صلاح الدين استبقاه القاضى الفاضل فىمن استبقاهم للخدمة فى دواوينه .

مصر ١/٦٤ ومعجم الأدباء (طبعة مصر)
١٩/٢٦٥ وابن خلكان وغيره من كتب التاريخ
والتراجم .

(١) خزنة الأدب ص ٢٤١ .
(٢) نفس المصدر ص ٢٤٢ .
(٣) انظر ترجمته فى الحريرة (قسم شعراء

وأحاط الأب ابنه برعاية شديدة ، فأحضر له المؤدبين والمتقنين من أمثال ابن بترى العالم النحوى اللغوى المشهور وأرسله إلى السان فى الإسكندرية يستمع إلى دروسه فى الحديث . ولم تلبث مواهبه الشعرية أن استيقظت فيه ، فقرببه القاضى الفاضل إليه ، وعيَّنه فى الدواوين ، ونحصه بالكتابة بين يديه فى مصر وحين كان يرحل مع صلاح الدين إلى الشام فى حروبه مع الصليبيين . ولما تطورت الأمور حين توفى صلاح الدين واعتزل القاضى الفاضل الخدمة ظل ابن سناء الملك فى عمله الديوانى إلى أن توفى سنة ٦٠٨ .

ولم يكن ابن سناء الملك شاعراً فحسب ، بل كان أيضاً كاتباً وناقداً ، وله كتاب يسمى « فصوص الفصول » لم يطبع ، وهو يتضمن رسائل بينه وبين القاضى الفاضل تدور فى كثير من مسائل الأدب والشعر . وهو أول من اهتم من المصريين بصنع موشحات على غرار الموشحات الأندلسية ، وقد وضع فيها كتاباً سماه « دار الطراز » تحدث فيه عن نظام الموشحات ومصطلحاتها^(١) ، اختار فيه للأندلسيين أربعة وثلاثين موشحاً وأضاف إليها خمسة وثلاثين من إنشائه . وديوانه ضخيم وقد طبع أخيراً فى الهند ، وهو يكثر فيه من مديح القاضى الفاضل وصلاح الدين ، وتسجيل انتصارات الأخير على الصليبيين . وإن كنا نلاحظ عنده ضعفاً فى البناء وشتان بين سيفيات المنتهى فى حروب سيف الدولة وصلاحياته فى حروب صلاح الدين ، وهى ملاحظة تعم شعراء هذه العصور فإنه قلما نجد بينهم من يستطيع أن يصور تصويراً رائعاً الأعمال الحربية التى كان يقوم بها صلاح الدين ومن جاءوا بعده مثل الظاهر بيبرس ، ولعل ذلك ما دعا أصحاب الأدب الشعبى إلى كتابة سيرة عنتره والظاهر بيبرس وغيرهما ، كأنهم لم يجدوا عند أصحاب الشعر الفصيح ما يثير الحمية فى نفوس أبناء الشعب إلا قليلاً ، فعمدوا إلى كتابة هذه السير والقصص . وليس من العدل أن نقيس ابن سناء الملك بالمتنبى ، فحسبه أنه كان مجلياً بين شعراء عصره ، ونحن لا نقرأ فيه حتى نحس المبالغة الشديدة ، وهى تتجلى

(١) نشر جودة الركاب هذا الكتاب بتحقيقه .

في فخره على شاكلة قطعته المشهورة :

سواى يخاف الدهرَ أو يرهب الرّدَى وغيرى يهوى أن يعيش مخلّدا
ولكننى لا أرهب الدهر إن سطا ولا أحذر الموت الزؤامَ إذا عدا
ولو مدّ نحوى حادثُ الدهر كفه لحدّثتُ نفسى أن أمدّ له يدا

وكان يميل إلى السهولة في شعره مع تحليته بألوان التصنيع ، ولم يغب عنه مذهب التصنع إذ كان يتصنع على طريقة معاصريه للمصطلحات العلمية كقوله :

وجدتلك بحراً طبّق الأرض مدّه فلم تبق عندى رُخصةٌ للتيّم

وقوله هاجياً :

ما فنوه ميمٌ ولكنسه علامةُ الخزّم في الميم

ونراه يكثر من اقتباس الآيات القرآنية على شاكلة قوله :

فقال لقد (أنست ناراً) بخدّه فقلت : وإنى ما وجدت بها هدى

يشير بذلك إلى قصة موسى حين قال لأهله : « إنى أنست ناراً لعلّى آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى » . ولا نبالغ إذا قلنا إن موشحاته أروع من أشعاره ، فقد كان يوفر لها النغم الحلو الرقيق كقوله :

البسدرُ يحكيكُ لولا تثنيكُ

بالضمُّ أجنيكُ للصدرُ أدنيكُ

ونحسُ مزاجه المصرى ونخفة روحه في كثير من هذه الموشحات كقوله
يمدح القاضي الفاضل :

لما جلسُ . وقد رأسُ . فكم غرس . من الدول

وكم رتق . مما افتق . وما لحق . لما خلق . وهساب . بلا حساب

وهولاً يبارى في موشحاته وما يجمع لها من هذه الألفاظ العذبة ذات الجرس والرين البديع الذى يتمتع النفس والشعور .

البهاء زهير

هذا الشاعر من نخسير من يعبرون عن الروح المصرية في العصر الأيوبي
 وُلد في الحجاز بمكة^(١) غير أنه نشأ وتربى في قوص^(٢) ، وأكبر الظن أنه كان
 مصري الدار وأنه وُلد في أثناء حجاج أبويه ، وكانت قوص التي نشأ بها تعدُّ ثلاثة
 مدن مصر بعد القاهرة والإسكندرية في هذه العصور ، وقد تخرَّج فيها في أثناء
 العصر الفاطمي غير شاعر ، كما تخرَّج فيها في أثناء هذا العصر ابن مطروح
 الشاعر رفيق البهاء وصديقه المعروف بوصفه لأسر ملك فرنسا في عهد الملك
 الصالح بالمنصورة إذ يقول في ذلك من قصيدة طويلة طريفة^(٣) :

قل للفرنسيس إذا جثته مقال صدق من قول نصيح
 دار ابن لقمان على حالها والقيد باق والطواشي صبيح

والتحق بهاء الدين وزميله ابن مطروح بخدمة الملك الصالح حينما أرسله
 أبوه الملك الكامل لحكم بلاد الفرات ، ولما توفي أبوه قرَّبهما منه جميعاً ،
 وعهد إلى بهاء الدين بديوان الإنشاء . ولعل من الطريف أن الصديقين كانا من
 ذوق يميل إلى السهولة المطلقة إلا أن البهاء يتفوق بحقمة الروح والعدوية في الأسلوب ،
 وكاد جمهور شعره أن يذهب في الغزل ، فهو الموضوع الذي شغل نفسه به
 طوال حياته ، ويرى « بالمر » في مقدمته لديوان البهاء أنه كان صادقاً في
 غزله ، ولكن ينبغي أن تراث في هذا الحكم ، لأن البهاء يقول في بعض شعره :

أذكر اليوم سليمان وغداً أذكر زينب
 لي في ذلك سر يترقه في الناس خلب

(٢) ديوان ابن مطروح مع ديوان العباس
 ابن الأحنف (طبع الجوائب) ص ١٨٢ .

(١) انظر ابن خلكان ١٩٥/١ .
 (٢) انظر ترجمة ابن مطروح في ابن خلكان .
 ٢٥٧/٢ .

ويقول أيضاً :

وإن قُلْتُمْ أهوى الربابَ وزينبا صدقتمُ سلوا عنى الربابَ وزينبا
ولكن فتى قد نالَ فضلَ بلاغةٍ تلعبُ فيها بالكلام تلعباً
وإذن فهو متصنع في غزله كبقية الشعراء، وإن لم ينهج منهجهم في التصويب،
إذ كان يميل إلى الأساليب السهلة الرقيقة ، ومع ذلك فنحن نجد يوشى شعره
بضروب البديع من جناس وطباق وتورية ، واستمع إلى هذه القطعة المشهورة :

غيرى على السلوانِ قادرٌ	وسواى فى العشاقِ غادرٌ
لى فى الغرامِ سريرةٌ	واللهُ أعلمُ بالسرائرُ
ومشبهه بالغصنِ قلدٌ	بى لا يزال عليه طائرٌ
حلوا الحديدِ وإنها	لحلاوةٌ شقت مرائرُ
أشكو وأشكرُ فعلهُ	فاعجب لشاك منه شاكرُ
يا ليلُ ما لكِ آخرُ	يرجى ولا للشوقِ آخرُ
يا ليلُ طلُ ، يا شوقُ دُمُ	إنى على الخالين صابرُ
لى فىك أجرُ مجاهدِ	إن صحَّ أن الليلِ كافرُ
طرقى وطرفُ النجمِ فى	لكَ كلاهما ساه وساهرُ

فإنك تراها ملئت بالجناس ، كما تراها وشيت بالتورية في طائر وكافر من
الكفر بمعنى السر . وكما كان يستخدم هذه الألوان كذلك كان يستخدم
اصطلاحات العلوم كقوله :

وهوى حفظتُ حديثه وكتمتُهُ فوجدتُ دمعى قد رواه مُسلسلاً
وقوله :

يروى حديث الجود عنه مُسنداً فعلام ترويه السحائبُ مُرسلاً

كما كان يكثر من التضمين في شعره ، كقوله :

وقفتُ على ما جاءنى من كتابكم (وقوف شحيح ضاع فى التربخاتمه)

فقد استعار الشطر الثانى من المتنبي وكثيراً ما كان يستعير منه ، وكما كان

يتصنع للتضمين كان يتصنع للاكتفاء فى مثل قوله :

ويقال إنك قد كبرت عن الهوى فأقول (إني)
ولكن ينبغي أن لا يفهم القارئ أن البهاء زهير كان يعتمد إلى ذلك دائماً
فأكثر غزله لا تصنع فيه ولا تصنع كقوله :

تعيش أنت وتبقي	أنا الذي متُّ حقاً
حاشاك يا نور عيني	تلقى الذي أنا ألسني
قد كان ما كان مني	والله خير وأبني
ولم أجد بين موتي	وبين هجرِكَ فرقا
يا أنعم الناس قل لي	إلى متى فيك أشقى
يا ألف مولاي أهلاً	يا ألف مولاي رفقاً
لم يبق مني إلا	بقية ليس تبقى

ويتطرق البهاء في هذه السهولة حتى ليملاً شعره بكثير من الكلمات العامية
والأساليب الشعبية وتلك سمة عامة في الشعراء المصريين قبل البهاء زهير إلا أنه
توسّع فيها كقوله :

من اليوم تعارفنا	ونطوي ما جرى منا
ولا كان ولا صار	ولا قلتم ولا قلنا
وإن كان ولا بُد	من العتب فبالحسنى

وقوله :

كل ما يرضيك عندي	فعلى رأسي وعيني
------------------	-----------------

وقوله :

من لي بنوم فأشكو ذا السهاد له	فهم يقولون إن النوم سلطان
-------------------------------	---------------------------

وقوله :

إياك يدري حديثاً بيننا أحد	فهم يقولون للحيطان آذان
----------------------------	-------------------------

واستبعت هذه السهولة المطلقة عند البهاء زهير أن وجدناه يميل إلى

الأوزان المجزوة والمستحدثة ، كما كان يميل إلى استخدام الشعر المسمى باسم
(الدُّوبَيْت) كقوله :

كم يذهب هذا العمر في خُسْرانٍ ما أغفلني عنه وما أنساني
إن لم يكن اليوم فلاحى فتى هل بعدك يا عمرى عمر ثانى

وأخيراً فإن له مقطوعة مزح فيها مع صديق مزحاً يجعلنا نذكر فكاهة العصر
الفاطمى وإن لم يبلغ مبلغها من الخفة ، إذ يقول :

لك يا صديقي بغلةٌ ليستُ تساوى خبَرُ دله
تمشى فتحسبها العيو نُ على الطريق مُشكَّلةً
وتُخَالُ مدبرةً إذا ما أقبلتُ مستعجلاً
مقدار خطوتها الطوي لمة - حين تسرع - أنملةً
تهتزُّ وهى مكانها فكأنما هى زلزلةً

٦

المماليك وامتداد النهضة في عصرهم

إذا تركنا العصر الأيوبي إلى عصر المماليك وجدنا مصر تستعيد كثيراً من
بهجتها ومرحها في العصر الفاطمي ، فقد عاد لها كثير من مكاتها القديمة في
الشرق وخاصة بعد غارات التتار على العالم الإسلامي وانتقال الخليفة العباسي من
بغداد إلى القاهرة ، فقد أقبل معه العلماء والأدباء إليها حيث الظل الهنيء والعيش
الرخيد . وكانت مصر في هذا العصر أهم بلد في العالم الإسلامي ، فإن العراق
والشام عمهما سيل التتار ، وكانت الأندلس على وشك الاحتضار ، لذلك
لم يكن غريباً أن نرى مصر في هذا العصر تصبح كعبة الإسلام وملجأ العروبة ،
بل هي الدنيا كلها كما يقول زين الدين الوردى^(١) :

(١) حلبة الكيت ص ٢٩٧ .

ديار مصر هي الدنيا وساكنها هم الأنامُ فقابلتها بتفضيل
يا من يباهى ببغدادٍ ودجلتها مصرٌ مقدّمةٌ والشرحُ للنيلِ

لذلك لم يكن غريباً أن يسجّل عصر المماليك صفحة زاهية في تاريخ مصر .
وفي مساجدهم التي لا تزال قائمة تحت أبصارنا بالقاهرة ما يدل على مدى
نهضتهم بالفن والعمارة وما تنطوى عليه من زخرف وجمال . وكما نهضوا بالعمارة
نهضوا بالعلم والشعر ، وكان منهم العلماء الممتازون كالملاّك المؤيّد الذي يقول فيه
ابن حجر : « كان معه إجازة بصحيح البخاري من شيخ الإسلام سراج الدين
البلقيني ، فكانت لا تفارقه سفرأً ولا حضرأً »^(١) ، وغير الملاّك المؤيّد إن لم يأخذ
إجازة مثله فإنه كان يجلُّ العلماء ويكافئ الشعراء والأدباء . ونحن نعرف أنه
ألّف في هذا العصر أكبر الكتب والمراجع في الأدب والتاريخ من مثل مسالك
الأبصار لابن فضل الله العُمرى وصبح الأعشى ونهاية الأرب وخطط المقرئ
والسلوك . وإذا رجعنا إلى الشعر والشعراء وجدنا الدفعة الهنيئة من الفكاهة
والدعابة التي سبق أن رأيناها في العصر الفاطمي تعود إلى هذا العصر ، ومثّل
ابن دانيال في اللغة العامية هذه الدفعة بكتابه (طيف الخيال) وهو تمثيلية
لطيفة ، كما مثلها في اللغة العربية الجزّار والحماي وسراج الدين الورّاق ،
إذ كانت روحهم فكهة ، وخاصة جزّارهم ، ولعل ذلك ما جعل ابن سعيد ،
وقد زار مصر في القرن السابع يقول^(٢) :

أسكّان مصرٍ جاور النيلُ أرضكم فأكسبكم تلك الحلاوة في الشعرِ
وكان بتلك الأرض سحرٌ وما بقى سوى أثرٍ يبلى على النظم والنثرِ

وفي اسمي الجزار والحماي ما يدل على أن الشعر في هذه العصور أخذ
يتصل بالشعب ، فن قبل رأينا في العصر الفاطمي ظافراً الحداد شاعراً ، والآن

(١) حسن المحاضرة للسيوطي ٨٩/٢ . (٢) قوت الرفيات « الطبعة الأولى » ١١٣/٢ .

نجد جزاراً وحمامياً وأيضاً نجد خياطاً^(١) وكان ابن دانيال كحماًلاً . وكل ذلك معناه أن الشعر في مصر يسعى دائماً إلى أن يكون شعبياً . وهناك جانب آخر من هذه الشعبية لعله كان أهم من الجانب السابق ، وهو شيوع الأزجال في هذا العصر أكثر من العصور السابقة ، وشاع معها النظم من الدوبيت والموالي والكان وكان ، كما شاع نوع يسمى البُلَيْتِيُّ ، وهو ضرب من الزجل الماجن ، يقول ابن سعيد يصف هذه الأنواع وقد سمعها بمصر في هذا العصر :

« الدوبيت : يقوله من أهل القاهرة كثير ، ولكن المرضى قليل ، ولم أسمع بها من شعرائه أحسن مما أنشدنيه لنفسه الزكيُّ بن أبي الإصبع :

قَبِلْتُ تَنبَايَا كَجُمَانِ الْعِقْدِ مِنْهُ وَعَدَلْتُ عَنْ نُضَارِ الْخَدِّ
ناداني ماذا ، فقلت طَبَّعَ عَرَبِي يَشْتَاقُ أَقْتَاحَ الرُّوْضِ دُونَ الْوَرْدِ

الكان وكان : كنت راكباً مرة في خليج القاهرة فررت على منظره وجارية

تغنى :

اسْتَنْبَهتْ وَأَنْبَهَتْنِي قَالَتْ حَبِيبِي كَمْ تَنَامُ

وسمعت الذين يطوفون بالجُمَيْرِ على هذا الخليج يغنون :
السُّودُ مِسْكٌ وَعَنْبَرٌ وَالسُّمُرُ قَضَبَانُ الذَّهَبِ
والبيضُ ثُورٌ دَبِيقٌ مَا يَحْتَمِلُ تَمْعِيكَ

البُلَيْتِيُّ : أظرف من كان في هذه الطريقة بالقاهرة في عصرنا القادوس ، وله الزجل المليح المشهور الطائر في الآفاق بجناح الاستحسان (المليح قلبي عليه يحقق . . .) « ولا نطيل بذكر هذا الزجل فليرجع إليه من شاء في كتاب المغرب^(٢) . ويقول ابن سعيد في موضع آخر ، إنه رأى جماعة يصنعون البليق بالفسطاط ، ويقول إنه على طريقة الزجل الأندلسي ، وإن أهم صنّاعه بالفسطاط

انظر القسم الثاني الورقة ٤٩ .

(١) انظر المغرب ص ٢٩٣ .
(٢) المغرب « النسخة الخطية بدار الكتب »

ساكن البُلَيْتِي، ويروى له قطعة يعفّ القلم عن ذكرها لما فيها من فحش ،
وقد بدأها بقوله :

بَسَى من الدِّينِ الثَّانِي نَرْجِعُ لِدِينِي الْحَقَّانِي

على أنه ينبغي أن نعرف أن هذه الأنواع كانت تمتلئ بفنون البديع من
جناس وتورية وما إليهما كهذا الدوبيت وفيه تورية وتهكم بقاض يأخذ الرشوة^(١) :

فِي مَصْرٍ مِنَ الْقَضَاةِ قَاضٍ وَلَهُ فِي أَكْلِ مَوَارِيثِ الْبِتَامِي وَلَهُ
إِنْ رَمَتْ عَدَالَةً فَقَلَّ مَجْتَهِدًا مَنْ عَدَّ لَهُ دِرَاهِمًا عَدْلَهُ

أما المواليا فقد كان أشهر أصحابها - كما يقول ابن حجة - أبا بكر بن
العجمي فإنه كان إمام فنونها المتشعبة . وساق ابن حجة له مثالا منها ،
وهو قوله^(٢) :

لِلْحَبِّ قَالُوا مُعَنَّاءَ الَّذِي إِذْ بَلَّتُو جُدُّوْ بِقَبْلِهِ فَقَلْبُو فِيكَ نَحَبَّتُو
فَقَالَ أَقْسَمُ لَوْ أَنَّ الْبُوسَ سَبَلَّتُو وَمَاتَ ، لِلشَّرْقِ مَادِرْتُو وَقَبَلَّتُو

وفي هذه المواليا جناس معكوس واضح ، وفيها أيضاً تورية في كلمة
قبلتو . وإذا كانت هذه الفنون قد تسربت إلى الشعر الشعبي فلأنها كانت عامة
في الشعر العربي حينئذ ، وكان يعم معها فيه أيضاً التصنع لمصطلحات العلوم ،
وخاصة مصطلحات النحو والحديث . والتاريخ والبديع والعروض كقول
الجزار^(٣) :

كَفَّهُ زَمَزَمٌ تَفِيضٌ عَلَى الْعَا فِينَ جُوداً وَالْمَالُ فِيهَا الْحَطِيمُ
هُوَ أَوْلَى بِالرَّفْعِ إِنْ أَعْرَبَ الدَّهْمُ رُ وَعُمُرُ الْعِدَا بِهِ مَجْزُومُ
عَارِفٌ بِالْبَدِيعِ لَمْ يَخْفَعْ عَنْهُ النَّهْمُ قَمِصٌ مَنَّا يَوْمًا وَلَا التَّخْمِيمُ
وَيُجَيِّزُ الْإِبْطَاءَ فِي الْجُودِ لَكِنْ شَابِنَا نَحْنُ فِي الْمَدِيحِ الزُّرُومُ

(٣) المغرب ص ٣٠٨ .

(١) خزانة الأدب للحموي ص ٢٢ .

(٢) خزانة الأدب ص ٣٥ .

ومع ذلك فالجزار كان أخف شعراء العصر روحاً وميلاً إلى المداعبة ، ونحن نقف قليلاً عنده وعند ابن نباتة لتبين هذا العصر في نور أعم وأوضح .

الجزار

« الشاعر المقتن جمال الدين أبو الحسين يحيى بن عبد العظيم ، المصري المولد والوفاء ، المعروف بالجزار الشاعر المشهور ، أحد فحول الشعراء في زمانه . وكان من محاسن الدنيا ، وله نوادر مستظرفة ومداعبات ومقارنات مع شعراء عصره ، وله ديوان شعر كبير . قال الشيخ صلاح الدين الصفدي : « لم يكن في عصره من يقاربه في جودة النظم غير السراج الوراق ، وهو كان فارس تلك الحليبة ، ومنه أخذوا وعلى نمطه نسجوا ، ومن مادته استمدوا^(١) » ، وتوفي الجزار عام ٦٧٩ للهجرة . 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 في 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 في هذا العصر بمنزلة الواسطة من السلك ، وكان أبوه وأقاربه جزارين بالفسطاط ، دكاكينهم بها إلى الآن ، قد عاينتها وأبصرته معهم بها ، وكان في أول أمره قصاباً مثل أبيه وقومه ، فحام على الأدب مدة وأكثر حوله من حومه ، فرفعت له في القريض راية ... ولم ينزل ذلك دأبه في بلده ، حتى أخذ علو الطبقة بيده ، فصار العلم الذي إليه الإشارة بين الجميع ، وأصبح جوالاً في آفاق الديار المصرية ، حتى صارت له في أقطارها عدة رسوم يجتمع له فيها ما لا يحصله في 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

(٣) المغرب ص ٢٩٦ .

(١) النجوم الزاهرة ٧/٣٤٥ .

(٢) مسالك الأبصار ١٢/٢٤٦٧ .

شعراء عصره ، ويظهر أنه كان ينتجع الولاية في دمياط والمحلة والإسكندرية ، كما يتبين من القطعة التي رواها ابن سعيد ، وكانت - كما يقول - له عليهم وعلى غيرهم رسوم كثيرة . ومن يقرأ ما رواه ابن سعيد من شعره يلاحظ أنه كان يكثر فيه من التصنع للعلوم ، كالمثال الذي مر سابقاً . وكان يتصنع بجانب ذلك للاقتباس من القرآن الكريم كقوله (١) :

أرى الإسكندرية ذات حُسنٍ بديعٍ ما عَليّه من مزيدٍ
 حَلَلْتُ بظَاهِرِهَا كَأَنِّي حَلَلْتُ هُنَاكَ جَنَاتِ الْجُلُودِ
 فَلَا بَرٌّ مَعَطَّلَةٌ وَكَمْ قَدْ رَأَيْتُ هُنَاكَ مِنْ قَصْرِ مَشِيدِ

وبإزاء ذلك نراه يكثر في شعره من ألوان الجناس والطباق ، وكان يعنى عناية خاصة بالتورية ولا سيما باسمه ، وكذلك كان يقلده الحمادى وسراج الدين الوراق في التورية باسميهما (٢) . ويظهر أن الجزار كان خفيف الروح جداً فشعره ملىء بالفكاهات والدعابات التي تعبر عن هذا الجانب في عصره ، وأنه كان عصر تنادر وتفكه ، فمن ذلك قوله في نصفيّة (٣) :

لِي نَصْفِيَّةٌ تَعُدُّ مِنْ الْعُمِّ رَسِينًا غَسَلَتْهَا أَلْفَ غَسَلَةٍ
 ظَلَمْتَهَا أَيَّامٌ حُكْمًا فَأُضْحِتُ فِي الْعَدَابِ الْأَلِيمِ مِنْ غَيْرِ زَلَّةٍ
 كُلُّ يَوْمٍ يَحْوَطُهَا الْعَصْرُ وَالِدٌ قِيٌّ مَرَارًا وَمَا تُقِيرُ بِجُمْلَةٍ
 فَهِيَ تَعْتَلُّ كَلِمًا غَسَلَتْهَا وَيَزِيلُ النَّشَاءُ تِلْكَ الْعَلَّةَ
 أَيْنَ عَيْشِي بِهَا الْقَدِيمُ وَذَلِكَ يَهُ فِيهَا وَخَطَرْتِي وَالشَّمْلَةَ
 حَيْثُ لَا فِي أَجْنَاسِهَا رُقْعَةٌ طٌّ وَلَا فِي أَكْمَامِهَا قَطٌّ وَصَلَّةُ
 قَالَ لِي النَّاسُ حِينَ أَطْنَبْتُ فِيهَا بَسَّ أَكْثَرَتْ خَلَّتْهَا فَهِيَ بِقَلْبَةٍ

ويصف داراً له متهدمة فيقول (٤) :

بفصول طويلة من تورياته وتوريات صاحبيه .
 (٣) المغرب ص ٣٠٤ .
 (٤) خزنة الأدب ص ٢٥١ .

(١) المغرب ص ٣١٢ .
 (٢) المغرب ص ٣١٦ ، وانظر خزنة الأدب
 للحموي ص ٢٤٤ وما بعدها فقد جاء فيها

ودار خرابٍ بها قد نزلتُ
فلا فرق ما بين أنى أكون
تساورها هفوات النسيم
وأخشى بها أن أقم الصلاة
إذا ما قرأتُ (إذا زُلزِلتُ)
ولكن نزلتُ إلى السابعه
بها أو أكون على القارعه^(١)
فتصغى بلا أذن سامعه
فتسجدَ حيطانها الراكه
خشيتُ بأن تقرأ (الواقعه)

وواضح ما في هذه الفكاهات من توريات . واستمع إليه يقول في أبيه
وقد تزوج بعد هرمه وشيخوخته^(٢) :

تزوج الشيخ أبي شيخه
لو برزت صورتها في الدُّجى
كأنها في فرشها ريمه
وقائلٍ قال فاسينها
وما أطرف قوله في بخيل^(٣) :

لا يستطيع يرى رغيه
فلو أنه صلتى وحا
فما عنده في البيت يكسر
شاه لقال الخبز أكبر

وواضح ما في هذه الفكاهات من ميل الجزار إلى الأساليب العامية ، فهو
يستعير منها بعض الألفاظ ، ولكنه على كل حال لم يسقط في شعره ، فقد
استمر يعنى بأسلوبه ، وظل على هذا النمط السابق يخلط فيه بين ألوان التصنيع
والتصنيع كما هي عادة الشعراء في تلك العصور .

ابن نباتة

جمال الدين محمد بن نباتة ينهى نسبه إلى ابن نباتة الخطيب المشهور في
عصر سيف الدولة ، وقد وُلد كما حدث هو عن نفسه^(٤) بمصر في أواخر القرن

(٣) المغرب ص ٣١٨ .
(٤) انظر : خزنة الأدب ص ٢٩١ .

(١) القارعة : أعلى الطريق .
(٢) خزنة الأدب ص ٢٤٩ .

السابع ونشأ بها ، وتركها إلى الشام حيث خدم هناك في دواوين الإنشاء ، ثم رجع في آخر حياته إلى مصر حول عام ٧٦٠ للهجرة واستمر بها حتى توفي عام ٧٦٨ . ويظهر من شعره أن حظه كان كئيباً ، ولذلك أكثر من ألمه وشكواه من شقائه وبؤسه ، وجعله هذا اللون في 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 قلما تقع له على تورية خفيفة ، وربما كان أجمل ما جاء عنده من تورية قوله لمن طلق زوجاً له تسمى دُنْيَا :
ظلمتَ دُنْيَاكَ وطلقتَها فَرُحْتَ لا دُنْيَا ولا آخِرَه

وقوله :

وسولعٍ بفخاخٍ يمدُّها وشباكٍ
قالتُ لي العينُ ماذا يصيدُ قلتُ كراكي

وقوله ، وفيه اكتفاء واضح :

فأقطفُ من أوراقِهِ الأدبَ الذي وأسمعُ من ألفاظِهِ اللغةَ التي

وكان يكثر من هذا الاكتفاء في شعره ، كما كان يكثر من الاقتباس من القرآن الكريم كقوله :

سألتُ قلبي عن ذوى العشقِ وعن ما أوتيتهُ من فنونِ الحسنِ مَنِيٌّ
فقال لي : (إني وجدتُ امرأةً تملكهم وأوتيتُ من كلِّ شَيْءٍ)

أما الشعر فقد كان يكثر من تضمين أبياته القديمة والعباسية في أشعاره ، وهناك قصيدة في ديوانه ضمنها شطور معلقة امرئ القيس ، وقد بدأها على هذا النحو :

فَطَمْتُ ولائِي ثم أقبلتُ عاتباً (أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التدلُّلِ)

واستمر على هذا النمط . وتعلق في شعره بالتضمين للمتنبي كثيراً ، فتارة نراه ينقل شطوراً من أبياته ، وتارة ينقل أبياتاً برمتها ، وتارة ثلاثة يتصنع لقصيدة

من قصائده ، فينقل منها جميع شطورها . وكما كان يتعلق بالتضمين كان يتعلق بمعارضة القصائد الماضية ؛ فتارة نراه يعارض كعب بن زهير في مديحه للنبي صلى الله عليه وسلم بقصيدة لامية على نمط قصيدة ، يقول فيها :

ما يُمسك الهُدْبُ دمعى حين أذكركم إلا كما يُمسك الماء الغراييلُ
وتارة نراه يعارض المتنبي ، وأخرى يعارض ابن النبيه فقد عارض قصيدته المعروفة :

ياساكنى السَّفْحَ كم عينٍ بكم سفححتُ نرحمُ فهى بعد البُعْد ما نَزَحَتْ
إلا أنه لم يأت معها بطائل^(١) ، وتعلق مع هذه المعارضات بالتصنع لاصطلاحات العلوم كقوله :

بلواحظٍ يرفعن جفناً كاسراً فيشرنَ في الأحشاءِ همماً ناصباً

كما تعلق بصنع الألفاظ وهي كثيرة في ديوانه . ومهما يكن فإن روحه ليست خفيفة في شعره ، ولذلك يبدو لنا كل ما فيه من تلفيق . وما من شك في أن الجزار تمثل روحه مصر في هذه العصور أكثر مما تمثلها روح ابن نباتة ، وربما كان ذلك يرجع إلى أنه لم يعيش فيها طويلاً وأنه كان تعساً في حياته شقيماً ، وأيضاً فإنه - كما يبدو من شرحه لرسالة ابن زيدون في كتابه المسمى (سرح العيون) - كان عالماً ، فبدت في شعره روح العلماء المتزمتين الذين لا يعجبون كثيراً بالفكاهات والدعابات .

٧

العصر العثماني والعقم والجمود

ويدخل العصر العثماني وتدخل مصر معه في ظلام قائم ، فقد تحولت من دولة بل إمبراطورية مستقلة إلى ولاية تابعة للدولة العثمانية ، وليت الأمر وقف عند ذلك ، فقد

(١) خزانة الأدب للحموي ص ٥ .

سلبها سليم فاتحها خير ما فيها من ثروة علمية وفنية ، إذ أخذ معه كثيراً من التحف والكتب ، كما أخذ معه كثيراً من الأدباء والعلماء والمهندسين وأصحاب الصناعات الفنية الذين يصنعون أدوات الترف ، وانكشمت مصر ولم يعد لها صلة إلا بالقسطنطينية ، وهي صلة تقف عند خلع وال أو بيان مظلمة ، صلة التابع بالمتبوع ، وأعوز مصر في هذا العصر العثماني الولاية والحكام الذين يعنون بالحركة العلمية والأدبية ، فانطفأت المصابيح التي كانت مشتعلة في العصور السابقة .

ولا نستطيع أن نقول إن الشعر انعدم في العصر العثماني ، فقد كان موجوداً ، ولكنه وجود خير منه العدم ، إذ اقتصر الأمر على جماعة يقرءون بعض القصائد الموروثة وخاصة التي كانت قريبة من عصورهم ، ثم يعارضونها أو ينحسونها أو يربحونها ، فيأتون بنماذج لا روح فيها ولا جمال ، إنما هي تقليد ركيك ضعيف ، ومن أين تأتيها الروح أو يأتيها الجمال وهي تصدر عن نفوس مجذبة ، لا تستطيع أن تصنع شيئاً إلا أن تجترّ القديم هذا الاجترار الذي يحيله إلى مربعات ونحّسات في أساليب واهية ضعيفة . وليس من شك في أن الشعراء كانوا يحتالون على ألوان البديع يماون بها شعرهم ، ولكننا نحس أن هذه الألوان أصبحت باهتة في أيديهم ، إذ فقدت مقدرتها القديمة على التلوين والتعبير . ولعل أهم شاعر ظهر في هذا العصر هو الشهاب الخفاجي ، وقد ترجم لنفسه في آخر كتابه ريجانة الألبا ، وترجم له المحبّي (١) وحكى شيئاً من أشعاره ، وهي تدل على ما نقوله من ضعف الروح الأدبية في هذا العصر وما أصاب الحياة الفنية من عقم وجمود ، وكذلك الشأن في عبد الحلیم العباسي صاحب كتاب (معاهد التنصيص) فقد ترجم له الشهاب الخفاجي (٢) ، وشعره غث ، وهو يدل بدوره على إجداب الحياة الفنية في هذا العصر ، فقد أسفّ الشعر ولم يعد من الممكن أن يعود إلى الارتفاع والتحليق في أجواء الفن العليا ، إلا إذا قُدّمت إليه مجهودات شاقة ،

(١) خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر للمبجى ١/٣٢١ :
(٢) انظر ريجانة الألبا ص ٢٤٨ .

وكأنما جفت في هذا العصر كل الينابيع الممكنة التي كانت تمد الشعر بأسباب الحياة ، فشاعت فيه الألفاظ العامية والتركية ، ويحس الإنسان كأنما أصيبت الأداة الفنية التي رأيناها في العصور السابقة بعطل شديد ، فقد عم الظلام وعمت الكتابة ، ولم يعد هناك إلا جو خائق يشمل كل شيء ، وكأني بالمصريين أصبحوا لا يستطيعون التنفس ، فضلاً عن أن يحيوا حياة فنية فيها فن وشعور وفيها حياة وجمال .

خاتمة

١

الصورة العامة للبحث

رأينا الشعر العربي ينشأ في ظروف غنائية ، وقد أخذ يظهر فيه منذ أواخر العصر الجاهلي نوع متميز يتكسب به الشعراء سميانه باسم « الشعر التقليدي » وقد تطور في المذاهب الفنية التي وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع . ونحن لا نترك العصر الجاهلي إلى العصور التالية حتى يحدث تطور واسع في الغناء العربي وقواعده ، تحلته العناصر الأجنبية ، فقد كان أكثر المغنين من الموالى وبخاصة الفرس والروم ، وأدخل هؤلاء المغنون في الغناء العربي كثيراً من النغم الأجنبي والألحان الأجنبية مما أعد للتغيير في « الرقْم الموسيقية » القديمة ، وكان الشعراء يحورون في شعرهم ويمزجون تحت تأثير هذا التغيير ، وما زالوا يحورون ويمزجون حتى تحرفت صورة « الرقْم الموسيقية » القديمة من بعض الوجوه ، وتولدت داخل هذا التحريف أوزان جديدة كأوزان المقتضب والمضارع والمجث والمندارك ، وكأوزان أخرى أشرنا إليها في 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 الغنائي الخالص نبحث الموجات التي تعاقبت في الشعر العربي في أثناء العصر العباسي ، فرأينا موجة الصنعة تستمر ، ثم يظهر بجانبها موجة جديدة من الزخرف والتصنيع ، وأخيراً تظهر موجة التصنع ، فتم الشعر العباسي ويعم معها تلفيق ولف ودوران كثير . وتتبعنا هذه الموجات في

الأندلس ومصر ، أما الأندلس فرأيناها تأخذها جميعاً وتطبقها تطبيقاً دون أن تنميتها أو تعدل فيها سوى ما أحدثته من الموشحات والأزجال حيث نجد الشاعر يمزج بين الأوزان المختلفة والقوافي المتنوعة في المنظومة الواحدة ، وقد حاولنا أن نجد جوانب أخرى تفسر لنا شخصية الأندلس ، فتبعناها في حياتها السياسية والاجتماعية والأدبية ، ورأيناها تعيش جملة في الإطار العام للمذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع دون أن تحاول إحداث مذهب جديد ، إذ كانت تعتمد اعتماداً على الاستعارة من المشرق بحيث لم نستطع أن نتبين شخصيتها في وضوح ، بل بحيث قلنا إن شخصيتها كانت ضعيفة في تاريخ الشعر العربي .

ولما تركنا الأندلس إلى مصر وجدناها حقاً تقلد المذاهب السابقة ، ولكننا رأيناها بعد ذلك تعبر عن شخصيتها في وضوح ، إذ صور شعراؤها ما فيها من جنات وزروع ومفاتن جمال ، وهم في ذلك لا يتفوقون على الأندلسيين ، ولكنهم لا يوضعون في مرتبة متخلفة عنهم ، بل نحن لا نبالغ إذا قلنا إن مادة شعر الطبيعة في مصر لا تقل عن مادته في الأندلس ، لا من حيث الكمية ، ولا من حيث القيمة الفنية الخالصة . وقتلنا المصريين الأندلسيين في صنع الموشحات والأزجال وتوسعوا فيها وأضافوا إليها النوع المسمى باسم (البليق) كما أضافوا إليها المواليا والكان وكان والدوبيت مما ذاع في المشرق . على أن مصر تفرق بعد ذلك من الأندلس مفارق واسعة ، إذ عبر شعراؤها عن حياتها السياسية وخاصة في الحروب الصليبية تعبيراً واضحاً ، وهم كذلك عبروا عن زهد وتصوف متأثرين فيما — إلى حد ما — بتراث مصري قديم ، كما عبروا عن هو وترف ونعيم ومجون ، ولم يكتفوا بذلك ، بل رأيناهم يعبرون عن الروح المصرية التي تشتهر بالفكاهة والدعابة ، واستمروا يفصحون عن هذا الجانب الفكاهي بصورة واضحة من العصر الفاطمي إلى العصر العثماني ، إذ يسود العقم والحمود كل شيء في 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 في العصر العثماني شاعراً يفصح عن جيدة ؛ بل عن

مقدرة في التعبير ، فقد جمد الفن وعمق التفكير الفني ، ولم يعد من الممكن أن يعود الشعراء به إلى روعته القديمة إلا بعد جهود شاقة عسيرة .

٢

الشعر العربي الحديث

إذا ذهبنا نتعقب الشعر العربي الحديث وجدنا نهضة واسعة تأخذ به من جميع أطرافه ، وقد بدأ هذه النهضة شعراء مصر الحديثة يقودهم فيها البارودي . وهي نهضة لا تعد في صورتها العامة ثورة على القديم ، بل هي تتصل به اتصالاً شديداً ، إذ نرى الشعراء يعودون بالشعر العربي إلى رونقه الذي نعرفه في العصر العباسي . فقد تركوا هذا الشعر الركيك الذي نعرفه للمصريين في العصر العثماني كما تركوا شعر الحشاش والساعاتي ومن إليهما ممن كانوا ينظمون في مفتح العصر الحديث ، إذ كان شعرهم أيضاً غثاً مُسيفاً ، وأخذوا يرتفعون بشعرهم إلى آفاق عليا .

غير أنه ينبغي أن لا نبالغ في ذلك ، فإن حركة التجديد والنهضة عندنا وخاصة في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن لم تكن واسعة ، بل كانت ضيقة تعتمد أكثر ما تعتمد على إحياء القديم وبعثه ، فهي حركة بعث وإيقاظ ، ورجوع بالشعر إلى تعبيره القديم ، ولعله من أجل ذلك لم تختلف صورة الشعر عند البارودي وتلامذته كثيراً عن الصور القديمة ، فقد استمدوا أفكارهم وأخيلتهم ومعانيهم من القدماء ، إذ ذهبوا يستنون بمناهجهم ويحتذون على أمثلتهم . ومن يرجع إلى ديوان البارودي يجده يقلد جميع الشعراء العباسيين والجاهليين والإسلاميين ، فهو يعارض النابغة وأبا نواس والبحرئى والشريف الرضى والمتنبي وأبا العلاء؛ ولكن مع هذا نراه يتخرج بالشعر من نطاق صفوت الساعاتي والحشاش ،

هذا النطاق الذي هو أشبه ما يكون بكراريس التطبيق ، إلى نطاق جديد فيه حقاً تقليد، ولكن فيه أيضاً جدة وبراعة . وإذا تركنا البارودي إلى شوقي زعيم الشعر المصري الحديث وجدناه مثل أستاذه البارودي ينحو نحو تقليد القدماء ، ولذلك كانت تكثر عنده معارضة الشعراء السابقين من مثل أبي نواس وأبي تمام والبحري وابن زيدون . ولعل في هذا ما يدل على أن النهضة الفنية في الشعر المصري الحديث كانت نهضة بعث وإحياء ، حقاً قد يقول حافظ :

آنَ ياشِعْرُ أنْ نَقُوكَ قِيُودًا قَسِيدَتُنَا بِهَا دُعَاةُ المَهِالِ

ولكن حافظاً وإخوانه لم يفكوا عن فهم أفعى التقليد . والذي لا ريب فيه أن شوقي أكثرهم تجديداً ، فقد حاول أن يحدث ضرباً من الشعر التمثيلي على نحو ما نعرف في روايات مصرع كليوباترا ومجنون ليلى وقمبيز ، إلا أن هذه المحاولة لم تبلغ الذروة عنده لأسباب كثيرة ، أهمها أنه لم يدرس تاريخ المسرح الأوربي ، فلم يتجه بشعره التمثيلي إلى أوزان جديدة ولا أحكم إخراج له لأبطال رواياته ، وبدا الضعف في جوانب من عمله المسرحي . ووجد بجانب ذلك ضرب من الشعر في السياسة والآثار والحياة الحديثة ، كأن ينظم الشعراء في الخلافات الحزبية أو في الفرعونيّات أو في الطيارات والغواصات ولكن الشعر لم يتحرر بذلك تماماً من القديم ، لأن هذا التجديد لا يقوم على مذهب موضوع أو منهج مرسوم . بل إننا نرى الشاعر يجمع ديوانه ويقدمه للمطبعة فلا يعرف كيف يقدم له ، ولذلك نراه يستعين ببعض الكتّاب يكشفون له عن خصائصه التي لا يحسّها هو في نفسه ولا في فنه ، إذ هو في الواقع لم يكتب ديوانه ليعبر به عن فلسفة في الحياة ، أو حب للطبيعة ، أو إيمان بعقيدة خاصة ، إنما هي قصائد قيلت في مناسبات مختلفة ، ثم جمعت في شكل ديوان . وقد يجدد الشاعر فيأتي بقصيدة في السياسة أو في الاختراعات الحديثة ، وهو تجديد لا يقوم على نشر مذهب حديث في الأدب ولا إحداث ثورة في موضوعاته ومعانيه .

وهذا الجانب عند شعرائنا يجعلنا نذكر الشعراء الغربيين ، إذ نرى

الشعر عندهم عقيدة ومذهباً من المذاهب يدافعون عنه حياتهم ، كما نرى عند أصحاب النزعة الرومانسية 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 وخاصة في أول هذا القرن فلا يزال الشعر غالباً على حاله التقليديّة القديمة ، لم تتغير أصوله ولا رسومه ؛ ومن أجل ذلك كان الديوان عند كثير من شعرائنا حينئذ كالديوان عند القدماء ، إنما هو قصائد تُجمع من ظروف ومناسبات مختلفة ، فيتكون منها مجموعة من الشعر تسمى ديواناً ، وليس بين أشعارها وحدة معينة أو غاية مشتركة ، إنما كل ما بينها من اتفاق أنها تشترك في وحدات وغايات موسيقية ، أو أنها شعر نُظِم على أوزان وقواف ، وليس بعد ذلك ما يدل على اتفاقها في غرض معين ، ومن ثمّ 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 وحي الأحداث والمناسبات المختلفة .

الشعراء يحاولون التجديد

ونحن لا ننسى ما حاوله بعض الشعراء من التجديد ، غير أن جمهورهم في الحق لم يستطيعوا أن ينهضوا بكل ما كنا نصبو إليه ؛ فقد أهملوا - في كثير من جوانب شعرهم - الصياغة الفنية للشعر العربي ، وراحوا يستعرون معارض تفكيرهم وشعورهم من الشعراء الغربيين ، وخاصة شعراء النزعة الرومانسية ، وبالغوا في ذلك حتى أصبحت نماذج كثيرة من أشعارهم ، وكأنها ضروب من الترجمة للأساليب الغربية . ولعل من الغريب أن قرأ منهم ذهبوا ينادون بهجر الأساليب العربية القديمة ، ويقولون إنها أصبحت لا تلائمنا في العصر الحديث ، ونسوا أن صياغة التفكير الفنّي لأمة من الأمم لا يمكن أن تُهجَرَ مرة واحدة إلى صياغة أم أخرى . يمكن أن يزواج الشعراء بين صياغة أمّهم القديمة

وصياغة الأعم الحديثة ، ولكن أن يهجر الشعراء أحاسيس أممهم وطرقها في التعبير عن الفكر والشعور إلى أحاسيس وطرق جديدة فإن مثل هذه الحركة لا تؤدي إلى منهج واضح من التجديد . وأي تجديد؟ أليست تنبذ تقليد القديم إلى تقليد آخر سقيم ؟ ولسنا نشك في أن التقليد في داخل القديم أكثر اتصالاً بالأمة من هذا التقليد الجديد للأجنبي الخالص . وأكبر الظن أن ذلك ما جعل الشعراء المحافظين أكثر قبولاً عند الناس والنقاد من هؤلاء الشعراء الذين نبذوا الصورة القديمة للشعر العربي ، وكأنما خيّل إليهم أن التعبير الفني كالأزياء ، فإذا كان من الممكن أن نخلع زيّنا ، فكذلك يكون من الممكن أن نخلع الزيّ القديم في الفن إلى زيّ غربي حديث ، لا نعتدّ فيه بالأوزان القديمة ، ولا بنظم القوافي ، ولا بطريقة القوم في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، إنما نعتدّ بشي واحد هو التقليد للشعر العربي تقليداً ننسى فيه شخصياتنا القديمة . ولسنا نرتاب في أن هذه الحركة كانت تطرفاً في التجديد ، ولذلك لم تحدث الانقلاب المنشود . ونحن لا ننكر أننا نجد أحياناً عند بعض الشعراء المجددين قصائد بل دواوين رائعة استطاعوا أن يوازنوا فيها بين الصياغة العربية والأفكار والصور الغربية ، ولكن ذلك قليل وفي الندرة . ولعل من الحق أن نذكر هنا أن الشعر العربي الحديث يغلب باتجاهات جديدة كثيرة فيه ، إلا أنها لم تنظّم حتى الآن تنظيماً دقيقاً ، ولا تزال نجد فيها التذبذب الذي يكون عادة رائداً للثبوت والاستقرار .

الطريق إلى التجديد المستقيم

ونحن نؤمن بأن هذه الحال من التذبذب في الشعر العربي الحديث ترجع إلى أن كثرة الشعراء لا يعتنقون عملهم مذهباً وعقيدة ، وهم ينقلون عن الغرب دون أن يستوعبوا ، وهم كذلك لا يحققون لأنفسهم ثقافة واضحة بالصياغة العربية

الأصيلة ، ولسنا نشك في أن إصلاح هذه الحال ينبغي أن يعتمد على أصليين مهمين : أما الأصل الأول فهو أن يدرس شعراؤنا تلك المذاهب الفنية القديمة التي وصفناها دراسة دقيقة ، يقفون بها على صورتها الحقيقية ، حتى يعرفوا كيف يبنون على هذا الأساس الفني العتيد ، وحتى يقوم بينهم وبين أسلافهم ضرب من التفاعل الفني تنتج عنه الأصالة التي يريدونها لأنفسهم وفهم . وأما الأصل الثاني فهو الاستمرار في التأثر بالفن الغربي والثقافة الغربية ، والتعمق في ذلك تعمقاً أوسع مما نرى الآن ، ولكن على أن يكون ذلك في حدود التزاوج بين المنبعين من التفكير الفني عند العرب ، وهذا التفكير عند الغرب ، لا في هذا الخلط السقيم الذي نجده في كثير من النماذج . وإذا كان العباسيون لم يترجموا الأدب اليوناني ولم يتأثروا به ، واستمروا يعيشون في شعرهم معيشة داخلية فيها ضرب من القصور ، فإن واجب شعرائنا في العصر الحديث ألا يعودوا إلى هذا الخطأ القديم ، وأن يتعمقوا الأدب الغربي والثقافة الغربية ، وأن لا يقفوا بذلك عند السطح والقشور ؛ وهؤلاء صبرى ومطران وشوقي كانوا يلمون بأطراف من الثقافة الفرنسية ، وقد تطور كل منهم بشعره تطوراً مختلف باختلاف ثقافته اتساعاً وعمقاً .

ومن الحق أن شعراءنا المعاصرين قلَّ منهم من درس الفن الغربي أو الثقافة الغربية - وخاصة الثقافة الفلسفية - دراسة غيرت الأوضاع الفنية عنده أو الأوضاع الفكرية . وقد نجد نفرًا منهم يستعير عناوين قصائده أو دواوينه من الشعر الغربي ، كما يستعير بعض المعاني والأفكار ، وهو ضرب من الترجمة : إذ يترجمون بعض الألفاظ والأسماء والصور والأفكار من الشعر الغربي وأهمين أن ذلك يحقق لهم التجديد المنشود .

والناقد المعاصر يشعر بشيء من الأسى لهذا التحول الذي صار إليه الشعر العربي في العصور الحديثة ، فالشاعر لا يأخذ نفسه بثقافة غربية واسعة تكون عنده مركباً فنياً جديداً ، كما كان الشأن عند العباسيين في استخدامهم للفلسفة اليونانية والثقافة الأجنبية ، بل هو يكتفي باستعارة بعض العناوين والصور والمعاني ، ظاناً أن تلك هي الطرافة التي نبحت عنها ، ولذلك كنا نقرأ في كثير

من الشعر الحديث بدون لذة . ونحن لا نبالغ إذا زعمنا أنه لا يوجد بيننا شاعر قرأ فلسفة العصور الحديثة أو القديمة قراءة دقيقة ، كما أنه لا يوجد بيننا من قرأ الميثولوجيا القديمة ، أو من قرأ في دقة آثار سوفوكليس أو كورنى أو جيته أو بيرون ؛ ولعله من أجل ذلك لم يحدث التجديد المنشود في الشعر المعاصر ، فلم يكتب شاعر في الملاحم الكبرى كما كتب هوميروس في الإلياذة ، ولم يوجد من تثقف ثقافة فلسفية عميقة بلائم بينها وبين التفكير الفنى . ومن أجل هذا القصور في الثقافة كان الشاعر عندنا مرتبكاً في سلوك طريق التجديد الذى يريده ، وكأني به يظن التجديد شيئاً يُلْتَمَسُ في الطريق ، وليس دراسة عميقة ولا ثقافة واسعة . وقد أحدث شوق محاولات في المسرح ولكنها تعاب 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 يحتوا لأنفسهم ما خلفته أوربا من كنوز فكرية وفنية . وليس عيباً أن يستمد شعر من شعر آخر ، فهذا الشعر الغربى نفسه نراه يستمد في أجياله الحديثة من جميع العناصر القديمة يونانية أو رومانية ، وشرقية أو عربية ، وكأنما الحضارة الغربية تأخذ بحظ من جميع العناصر السابقة ، فالفكر البشرى ليست له حدود ، ولا تقوم بين مناطق وأقاليم حواجز وفواصل ، والحضارة العربية نفسها في العصور الوسطى كانت تمتص^١ جميع العناصر التى سبقتها ، وأمكنها الحصول عليها من الحضارات التى تقدمتها . وإن واجبنا أن نعود مرة أخرى إلى هذا الامتصاص إزاء الحضارة الغربية وعناصرها المتنوعة . 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 تتشابه جميعاً بفن الشعر عند الغربيين بحيث نراهم لا يتصورون فرعاً منها منفصلاً عن الفروع الأخرى من شجرة الفن .

وليس من شك في أنه حين ينظّم الاتصال بين شعرائنا المعاصرين وبين

المذاهب الفنية القديمة التي وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع ، كما ينظم بينهم وبين الفن الغربي وطرائقه ، فيقبلون على تعمق أصول الصناعة الفنية عند العرب ، كما يقبلون على تعمق المناهج الفنية والفلسفية عند الغرب ، ولا يكتفون بذلك بل يتجهون شطر المشرق فيطلعون على آداب الفرس والترك والهند والأمم الشرقية الأخرى ؛ ولكن لا ليستعبروا وينقلوا أو يترجموا ، بل ليتفاعلوا ويستوعبوا ويعبروا عن شعورهم وسرائرهم تعبيراً لهم مادته وصورته وما فيه من معارض التفكير ومنازع الوجدان ، حينئذ تجد قافلة التجديد طريقها الذي أخطأته ، ودليلها الذي ضلّته .

فهرس الموضوعات

صفحة	
٦ - ٥	مقدمة الطبعة الرابعة
١٠ - ٧	مقدمة الطبعة الأولى
	الكتاب الأول:
	١ - مذهب الصنعة
٢٧٤ - ١١	ب - مذهب التصنيع
	الفصل الأول : الصنعة في الشعر القديم
٤٠ - ١٣	(١) الشعر صناعة
١٣	(٢) صناعة الشعر الجاهل
١٤	(٣) الصناعة الجاهلية مقيدة
١٧	(٤) الطبع والصنعة
١٩	(٥) الصنعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي
٢٢	(٦) زهير ومذهب الصنعة
٢٤	(٧) نمو مذهب الصنعة في العصر الإسلامي
٣٢	(٨) الشعر التقليدي والغنائى
٣٧	
	الفصل الثاني : الموسيقى والصنعة
٩٠ - ٤١	(١) الشعر العربي نشأ نشأة غنائية
٤١	(٢) تعقد الغناء الجاهل : الجوقات ، القيان ، الرقص
٤٥	(٣) مظاهر الغناء والموسيقى في الشعر الجاهل
٤٨	(٤) موجة الغناء بالحجاز في أثناء العصر الإسلامي
٥٣	(٥) تأثير الغناء الإسلامي في موسيقى الشعر الغنائى
٥٥	(٦) انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام
٥٧	(٧) انتقال الغناء إلى العراق في العصر العباسى
٥٩	(٨) نمو مقطوعات الشعر الغنائى : مطيع بن إياس ، العباس بن الأحنف
٦٣	(٩) تأثير الغناء العباسى في موسيقى الشعر الغنائى
٧٠	

صفحة	
٧٦	(١٠) تأثير الغناء العباسي في موسيقى الشعر التقليدي
١٨٧ - ٩١	الفصل الثالث: الصنعة والتصنيع
	(١) الشعر في القرنين الثاني والثالث وعلاقاته الجديدة : الدعوة العباسية ، الشعوبية ، اللهو والمجون ، الزندقة والزهد
٩١	(٢) العلاقات اللغوية
١١٧	(٣) العلاقات الثقافية
١٢٩	(٤) ازدهار مذهب الصنعة .
١٤١	(٥) بشار وصنعتة في شعره
١٤٨	(٦) صنعة أبي نواس
١٥٧	(٧) صنعة أبي العتاهية
١٦٤	(٨) ظهور مذهب التصنيع .
١٧٢	(٩) التصنيع في شعر مسلم ونماذجه
١٨٠	
٢١٨ - ١٨٨	الفصل الرابع : التعقيد في الصنعة
١٨٨	(١٩) البحتري : نشأته وحياته وصنعتة
١٩٣	(٢) الخلاف بين البحتري وأصحاب التصنيع
١٩٦	(٣) البحتري لا يستخدم الثقافة الحديثة
٢٠٠	(٤) ابن الرومي : أصله وحياته وصنعتة
٢٠٥	(٥) ابن الرومي يستخدم الثقافة الحديثة
٢٠٧	(٦) التصوير في شعر ابن الرومي .
٢١٢	(٧) الهجاء الساخر
٢١٤	(٨) جوانب أخرى في صناعة ابن الرومي
٢٧٤ - ٢١٩	الفصل الخامس : التعقيد في التصنيع
٢١٩	(١) أبو تمام : أصله وحياته وثقافته
٢٢٢	(٢) ذكاء أبي تمام وتصنيعه
٢٢٧	(٣) استخدام أبي تمام لألوان التصنيع القديمة
٢٣٢	(٤) التصوير في شعر أبي تمام
٢٣٩	(٥) استخدام أبي تمام لألوان تصنيع جديدة
	(٦) المزج بين ألوان التصنيع القديمة والجديدة : الرمز ، فوافر الأضداد ، الأقيسة الفنية
٢٤٧	(٧) قصيدة عمورية
٢٥٦	

صفحة	
٢٦٢	(٨) ابن المعتز : نشأته وحياته وتصنيفه
٢٦٧	(٩) تصوير ابن المعتز
٢٧٠	(١٠) الإفراط في الصور والتشبيات
٢٧٥ - ٤٠٦	الكتاب الثاني : مذهب التصنع
٢٧٧ - ٣٠٢	الفصل الأول : التصنع
٢٧٧	(١) التصنع في الحضارة العربية
٢٨٠	(٢) التصنع في الحياة الفنية
٢٨٢	(٣) التصنع في ألوان التصنيع الحسية
٢٨٧	(٤) ألوان التصنيع العقلية لا تستوجب ولا تتحول إلى فن
٢٩٢	(٥) جمود الشعر العربي
٢٩٥	(٦) التحوير : التحوير الفني ، التلفيق
٣٠٣ - ٣٥٤	الفصل الثاني : الثقافة والتصنع
٣٠٣	(١) المتنبي : نشأته وحياته وثقافته
٣١١	(٢) تصنع المتنبي لثقافات المختلفة : قرمطية المتنبي وأثرها في شعره
٣١٣	(٣) تصنع المتنبي لمصطلحات التصوف وأفكاره
٣١٧	(٤) تصنع المتنبي لعبارة الصوفية وشاراتها
٣٢٥	(٥) تصنع المتنبي للأفكار والصيغ الفلسفية
٣٢٩	(٦) المركب الفني الفلسفي في شعر المتنبي
٣٣٥	(٧) تصنع المتنبي لغريب من اللغة والأساليب الشاذة
٣٣٩	(٨) تعقيد المتنبي للموسيقى الإيقاعية في الشعر
٣٤٢	(٩) حكم عام حل تصنع المتنبي وشعره
٣٤٩	(١٠) شعراء اليتيمة وتصنيفهم : أبو فراس الحمداني ، الشريف الرضي
٣٥٥ - ٣٧٥	الفصل الثالث : التصنع والتلفيق
٣٥٥	(١) مهيار : أصله وتشبيهه ومزاجه
٣٥٧	(٢) تلفيق مهيار لنماذجه
٣٦٢	(٣) تطويل مهيار لقصائده
٣٦٥	(٤) الميوعة في غزل مهيار
٣٦٨	(٥) غزل مهيار والعناصر البدوية
٣٧٢	(٦) المديح عند مهيار وتحوله إلى شعر مناسبات

صفحة	
٤٠٦ - ٣٧٦	الفصل الرابع : التعقيد في التصنع .
٣٧٦	(١) أبو العلاء : نشأته وحياته وثقافته
٣٧٩	(٢) ذكاء أبي العلاء وحفظه
٣٨١	(٣) الزوميات وتشاؤم أبي العلاء
٣٨٥	(٤) الزوميات وفلسفة أبي العلاء
٣٩٤	(٥) صياغة الزوميات
٣٩٧	(٦) اللوازم الدائمة في الزوميات
٤٠٣	(٧) اللوازم المعارضة في الزوميات

الكتاب الثالث : المذاهب الفنية في الأندلس ومصر ٤٠٧ - ٥١٠

صفحة	
٤٥٥ - ٤٠٩	الفصل الأول : الأندلس والمذاهب الفنية .
٤٠٩	(١) الأندلس
٤١١	(٢) شخصية الأندلس
٤١٧	(٣) الشعر في الأندلس : ابن هاني الأندلسي : ابن دراج القسطلي
٤٣١	(٤) نهضة الشعر الأندلسي : ابن برد الأصغر ، ابن زيدون ، ابن خفاجة
٤٥٠	(٥) الغناء الأندلسي والموشحات والأزجال

الفصل الثاني : مصر والمذاهب الفنية ٤٥٦ - ٥١٠

٤٥٦	(١) مصر
٤٥٨	(٢) شخصية مصر
٤٦٣	(٣) الشعر في مصر
	(٤) الفاطميون ونهضة الشعر المصري : الشريف العقيل ، ابن مكنسة ، ابن قادوس
٤٦٦	(٥) الأيوبيون ونهضة الشعر في عهدهم : القاضي الفاضل ، ابن سناء الملك ، البهاء زهير
٤٩٠	(٦) المماليك وامتداد النهضة في عصرهم : الجزار ، ابن نباتة
٥٠٨	(٧) العصر العثماني والعثم الجلود

خاتمة ٥١١ - ٥١٩

٥١١	(١) الصورة العامة للبحث
٥١٣	(٢) اشعر العربي الحديث : الشعراء يحاولون التجديد
٥١٦	(٣) انصراف إلى التجديد المستقيم

كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

- | | |
|---|---|
| <p>في الدراسات النقدية</p> <ul style="list-style-type: none"> • في النقد الأدبي الطبعة الخامسة ٢٥٢ صفحة • فصول في الشعر ونقده الطبعة الثانية ٣٦٨ صفحة في الدراسات البلاغية واللغوية • البلاغة : تطور وتاريخ الطبعة الرابعة ٣٨٤ صفحة • المدارس النحوية الطبعة الثالثة ٣٧٦ صفحة في مجموعة نوايغ الفكر العربي • ابن زيدون الطبعة الثامنة ١٢٠ صفحة في مجموعة فنون الأدب العربي • الرثاء الطبعة الثانية ١٠٨ صفحات • المقامة الطبعة الرابعة ١١٢ صفحة • النقد الطبعة الثالثة ١١٢ صفحة • الترجمة الشخصية الطبعة الثانية ١٢٨ صفحة • الرحلات الطبعة الثانية ١٢٨ صفحة في التراث المحقق • المغرب في حل المغرب لابن سعيد الجزء الأول - الطبعة الثالثة ٤٦٨ صفحة الجزء الثاني - الطبعة الثانية ٥٧٢ صفحة • كتاب السعة في القراءات لابن مجاهد الطبعة الثانية ٧٨٨ صفحة في سلسلة قرأ • مع العقاد • النطولة في الشعر العربي | <p>في الدراسات القرآنية</p> <ul style="list-style-type: none"> • سورة الرحمن وسور قصار : عرض ودراسة الطبعة الأولى ٤٠٤ صفحات في تاريخ الأدب العربي • العصر الجاهلي الطبعة الثامنة ٤٣٦ صفحة • العصر الإسلامي • الطبعة الثامنة ٤٩٢ صفحة • العصر العباسي الأول الطبعة السابعة ٥٨٠ صفحة • العصر العباسي الثاني الطبعة الثالثة ٦٦٠ صفحة في مكتبة الدراسات الأدبية • الفن ومذاهبه في الشعر العربي الطبعة العاشرة ٥٢٤ صفحة • الفن ومذاهبه في النثر العربي الطبعة الثامنة ٤٠٤ صفحة • التطور والتجديد في الشعر الأموي الطبعة السادسة ٣٤٠ صفحة • دراسات في الشعر العربي المعاصر الطبعة السادسة ٢٩٢ صفحة • شوقي شاعر العصر الحديث الطبعة السابعة ٢٨٨ صفحة • الأدب العربي المعاصر في مصر الطبعة السادسة ٣٠٨ صفحات • البارودي رائد الشعر الحديث الطبعة الثالثة ٢٣٢ صفحة • البحث الأدبي : طبيعته ، مناهجه ، أصوله ، مصادره الطبعة الثالثة ٢٨٠ صفحة • الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية الطبعة الأولى ٣٣٦ صفحة • الشعر وطوايحه الشعبية على مر العصور الطبعة الأولى ٢٥٦ صفحة |
|---|---|

رقم الإيداع	١٩٨٧/٥٢١٦
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧-٠٢-٢١٣٩-٢