

فنون الأدب

فى لغة العرب



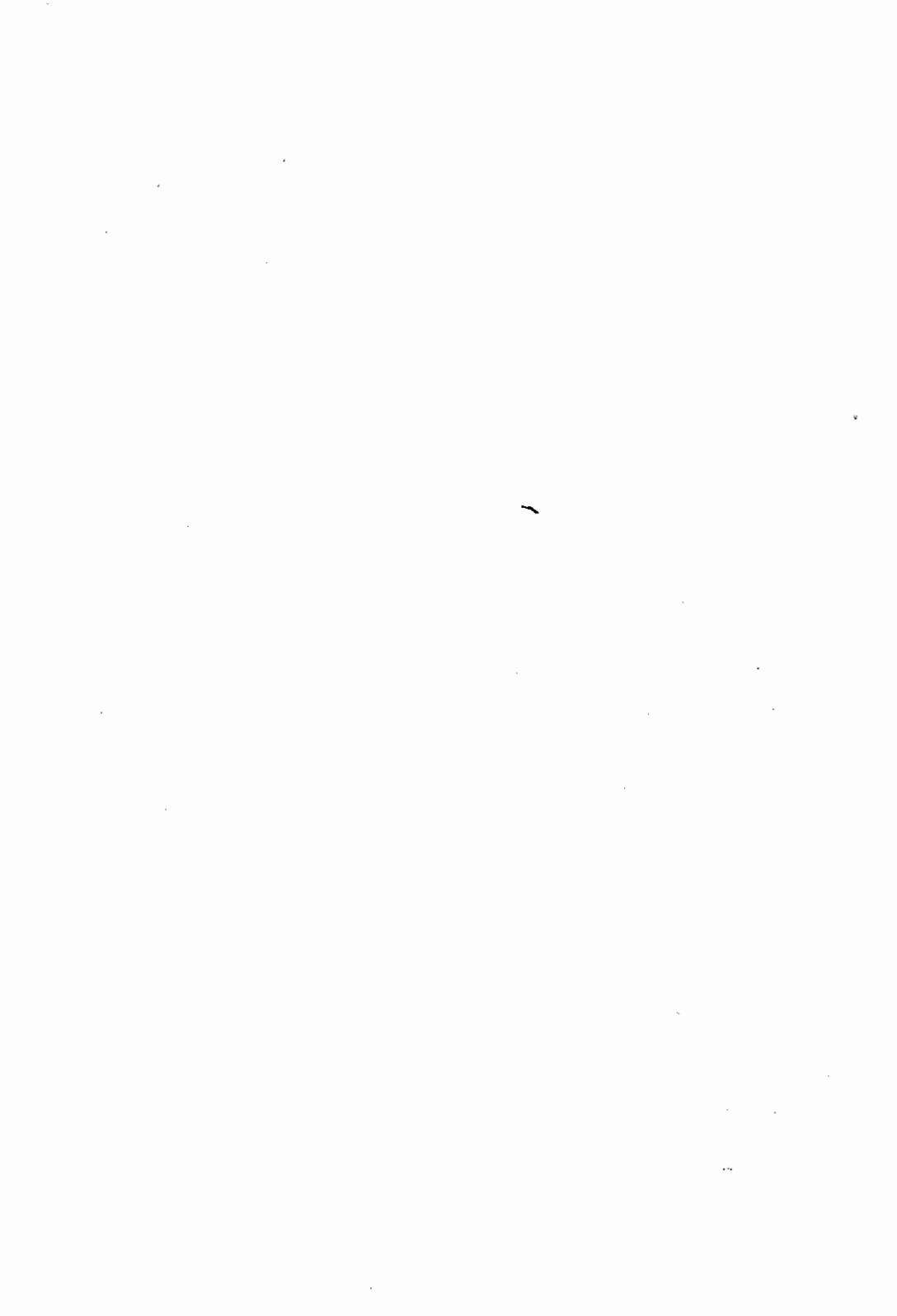
فنون الأدب فى لغة العرب

د. إبراهيم عوض

مكتبة جزيرة الورد

القاهرة

١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م



قبل الدخول فى الكتاب

فى هذا الكتاب يجد القارئ فصولا خمسة لفنون أدبية خمسة هى: الشعر والخطبة والمقال والقصة والمسرحية، بحيث إن لكل فن فصلا. وفى كل واحد من هذه الفصول يرانى القارئ قد تناولت تعرف الفن الخاص به والخلافات التى دارت حول ذلك التعريف، مبدئيا رأيت فى كل خطوة أخطوها وممحصا كل شئ أوردته بتقليبه على كل جوانبه بكل ما أستطيعه من إشباعٍ وتدقيقٍ كما دت فيما أكتب. وفى كل فصل كتبت أطرح السؤال التالى: ترى هل عرف أدبنا القديم هذا الفن؟ وكيف؟ وإلى أى مدى؟ ولأن الإجابة على مثل هذا السؤال خليقة أن تصطدم دائما باختلاف الآراء كان لا بد من عرض هذه الآراء على اختلاف اتجاهاتها ومناقشة كل صاحب رأى منها مناقشة مفصلة صريحة لا تعرف التردد ولا المواربة، مع إيراد رأى أيضا بالتفصيل فى كل الأحوال معززا بالأدلة والشواهد. على أن الأمر لا يقتصر على هذا فقط، بل كتبت دائما وأبدا أتبع مسار هذا الفن فى أدبنا العربى قديمه وحديثه، مع المناقشات المطولة والشواهد المتعددة حتى لا يكون كلامى مجرد كلام. لكنى فى ذات الوقت لم أهتم كثيرا بتبعه فى الآداب الأوربية كما تفعل عادة الكتب المشابهة لكتابى هذا لأنى إنما أكتب عن الفنون المذكورة بوصفها جزءا من تاريخ الأدب

العربى لا فى وضعها المطلق المجرد . ومن هنا جاءت تسمية الكتاب على النحو الذى يراه القارئ: "فنون الأدب فى لغة العرب" ، وليس "فنون الأدب" أو "الفنون الأدبية" فقط . وفى النهاية فإن كل ما أرجوه هو أن يجد القارئ الكريم فى الكتاب شيئاً مفيداً ، وله كل تحياتى وتمنياتى الطيبة ، وليوفقه الله ويوفقنى معه . إنه سميع مجيب ، وهو سبحانه وتعالى نعم المولى ونعم النصير .

فن الشعر

يسخر كثير من النقاد من تعريف الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى"، على أساس أن الوزن والقافية لا يكتفيان لتمييز هذا الفن، إذ النظم هو أيضا كلام موزون مقفى، ولكنه بكل تأكيد ليس شعرا. ذلك أن الشعر ليس كلاما ووزنا وقافية فحسب، بل هو أشياء أخرى إلى جانب الكلام والوزن والقافية. وأغلب الظن أن الذين قالوا بذلك التعريف، إن كان هناك من قالوا به على هذا النحو دون أن يضيفوا إليه شيئا آخر كما سنرى بعد قليل، لم يقصدوا أنه مجرد كلام توفر له الوزن والقافية، بل قصدوا أنه فن من فنون الأدب، لكنه يمتاز مع هذا عن سائر الفنون الأدبية بأنه موزون مقفى، وبأشياء أخرى معلومة من الأدب بالضرورة لم يجدوا حاجة إلى النص عليها لوضوحها في أذهانهم، إذ كثيرا ما يكون وضوح الشيء في الذهن سببا في عدم الاهتمام بتعريفه التعريف الدقيق الذي يجمع كل الأنواع تحت جناحه وينفى ما عداه من تحت ذلك الجناح. وإلا فهل كان قدامة بن جعفر مثلا، وهو الذي ذُكر أنه قال بذلك التعريف في كتابه: "نقد الشعر"، مع أنه في الواقع لم يقل ذلك فقط، بل أضاف إليه عنصر المعنى بكل ما يعنيه المعنى في الشعر، هل كان يجهل الفرق بين النظم والشعر؟ لا أظن ذلك أبدا.

ولست بحاجة إلى أن أذهب بعيداً في الدفاع عن الرجل، فقد كفاني تلك المؤونة د. مندور ذاته الذى اتهم قدامة بأنه هو صاحب ذلك التعريف، إذ قال فى الفصل الأول من كتابه: "الأدب وفنونه"، لَدُنْ عَرَضِهِ رَأَى من يذهبون إلى أن الموسيقى فى الشعر شىء أصيل غير مجتلب، إن "من الممكن إذن القول بأن الموسيقى فى الشعر ليست دخيلة عليه ولا مستعارة من فن آخر لأنها تابعة من أداة التعبير الشعرى نفسها، وهى اللغة. فالموسيقى الشعرية تعتبر إحدى الوسائل المرهفة التى تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعانى والأوانها، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نخلص إلى أن النظم، أى موسيقى الشعر، يعتبر من المقاييس الأساسية التى تميز فن الشعر عن فن النثر، ولكن على شرط بديهي هو ألا نعتبر النظم مقياس التفرقة الوحيد بين الفنين". فقد وصف مندور عدم اتخاذ النظم مقياساً وحيداً فى التفرقة بين الشعر والنثر بأنه أمر بديهي، أى معلوم بالضرورة دون أن تكون ثمة حاجة إلى النص عليه نصاً. وهذا عينه هو ما قلناه لدى حديثنا عن ذلك التعريف. وقد أوجز ميشال عاصى الكلام حين ذكر، فى فصل "فن الأدب" من كتابه: "الفن والأدب"، أن الشعر والنثر كلاهما قالب أدبي، كل ما فى الأمر أن أولهما يتميز عن ثانيهما بالوزن والقافية. كذلك يؤكد فنسان (M. L'Abbé Ci. Vincent) صاحب كتاب "نظرية الأنواع

الأدبية"، الذي ترجمه د. حسن عون، أن "النظم هو العنصر الأساسى للشعر"، وهذا نص كلامه، وهو موجود فى الفصل الأول الذى خصصه لذلك الفن من كتابه المذكور.

يُبدَأُ أن قَدَامَةَ لم يكف، كما قلنا، بتعريف الشعر على ذلك النحو، بل أضاف إلى عُنْصُرِي الوزن والقافية عنصرَ المعنى كما أشرنا من قبل، وألح على أن هناك مراتب للشعر جودة ورداءة ووضع كتابا كاملا فى ذلك هو كتاب "تقد الشعر". وعلى هذا فرَعَم مندور، فى مفتح كُتُبِهِ عن "فن الشعر"، وكذلك فى الفصل الخاص بالشيخ المرصفى من كتابه: "النقد والنقاد المعاصرون"، أن قدامة يقتصر فى تعريفه للشعر على الوزن والقافية هو زعمُ خاطئ تمام الخطأ والخطل. والعجيب أن مندور قد سبق له دراسة قدامة وكتابته المذكور فى الرسالة التى حصل بها على درجة الدكتورية من مصر ونشرها بعنوان "النقد المنهجى عند العرب" بعد فشله فى إحرارها فى فرنسا على مدار تسع سنوات كاملات، إلا أنه، كأى شخص لا يعرف قدامة ولا ما كتبه من نقد، يؤكد أنه يكفى فى تعريف الشعر بأنه "كلامٌ موزونٌ مقفٍ". وكلام قدامة بن جعفر فى كتابه: "تقد الشعر" يؤكد ما قلته من أنه حين وضع التعريف كان مطمئنا إلى أن قراءه يفهمون عنه ما يقصد دون أن ينص على كل الدقائق، وإن كت أخذ على أمثاله عدم الالتفات إلى مثل تلك الدقائق عند وضعهم تعاريفهم رغم

وضوحها في أذهانهم، إذ لا يكفي أن تكون الفكرة واضحة في ذهن الكاتب، بل ينبغي أن يكون قادرا على نقلها بهذا الوضوح إلى أدمغة القراء حتى يشاركوها ما لديه ويتفاهموا معه عليه.

والدليل على ما قلناه أنه لم يترك بعد هذا شيئا من عناصر الشعر من لفظ أو معنى أو صورة أو وزن أو قافية إلا وقف إزاءه وبَيَّن وجوه الحسن والقبح فيه وساق الشواهد على ما يقول. فمن هذا اشتراطه في اللفظ مثلا: "أن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه روثق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة". أما المعنى فـ"جَماع الوصل لذلك أن يكون المعنى مواجهًا للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب". ويتصل بالمعنى ما يلجأ إليه بعض الشعراء من الغلو والمبالغة التي تبدو خارجة عن نطاق المعقول، إذ يرى قدامة أن "كل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت". وبالمثل نراه يتعرض لصحة التقسيم، وهي أن يتدئ الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها، ولا يغادر قسما منها"، وكذلك لصحة المقابلة، "وهي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطا ويعدد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بأضداد ذلك"،

ثم صحة التفسير، "وهي أن يضع الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها، ولا يزيد أو ينقص". . . . وهكذا. على أن موسيقى الشعر لديه ليست مقصورة على الوزن والقافية وحدهما، بل هناك أيضا ألوان البديع الإيقاعية المختلفة التي تزيد الشعر موسيقى إلى موسيقى، وجمالا فوق جمال.

وهو لا يكفى بالحديث عن كل عنصر شعري مفردا، بل يتناول الحديث عن كل عنصر مقترنا بغيره، إذ الشعر ليس بعناصره متفرقة، بل أيضا بتآلفها وتناسقها وانصهارها بعضها في بعض. ومرة أخرى نراه لا يكفى بهذا، بل يتطرق إلى تفصيل القول في عيوب كل عنصر من تلك العناصر مفردا، وجمعا مع غيرها من العناصر الأخرى. وقد تكون النزعة العقلية غلبت على كلامه، لكن يُحسب له تقنيه الشعر بحيث لا يكون الكلام فيه، كما نرى الآن فيما يسمى بالنقد الحدائثي، كلاما عائنا غائما هائما لا يستطيع القارئ في كثير من الأحيان القبض منه على شيء واضح مفيد. إنما هو كلام يلاك ويُمضغ ثم يُنبذ في نهاية الأمر بُذ النواة.

ولقد كان قدامة واضحا في موقفه، إذ قال إن "العلم بالشعر ينقسم أقسامًا: فقسم يُنسب إلى علم عرُوضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعته، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم

معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورتبه. وقد عُني الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة، فاستقصوا أمر العروض والوزن، وأمر القوافي والمقاطع، وأمر الغريب والنحو، وتكلموا في المعاني الدال عليها الشعر وما الذي يريد بها الشاعر. ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتحليص جيده من رتيبه كتاباً. وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة، لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعاني محتاج إليه في أصل الكلام العام للشعر والنثر، وليس هو بأحدهما أولى منه بالآخر. وعلمنا الوزن والقوافي، وإن خصصنا الشعر وحده، فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم. ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره، ثم ما نرى أيضاً من استغناء الناس عن هذا العلم فيما بعد واضعيه إلى هذا الوقت، فإن من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يعول في شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه، فلا يتوكد عند الذي يعلمه صحة ذوق ما تراخف منه بأن يعرضه عليه، فكان هذا العلم مما يقال فيه: إن الجهل به غير ضائر. وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة. فأما علم جيد الشعر من رتيبه فإن الناس يحبون في ذلك منذ تفقهوا في العلم،

فقليلاً ما يصيبون. ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخر، وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع...، وهو ما يدل دلالة قاطعة على أنه لم يكن يرى أن الوزن والقافية هما المعيار الحاسم، بله الوحيد، في التفرقة بين الشعر والنثر كما اتهمه بعض القوم تعجلاً عليه وإجحافاً في حقه.

وقد اجترح مندور خطأ آخر في نهاية الفصل الأول من كتابه: "التقد والنقاد المعاصرون"، إذ زعم أن جميع النقاد العرب الذين أتوا بعد قدامة قد ردوا وراءه تعريف الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى". ووجه الخطأ فيه هو أن قدامة لم يقتصر على هذا في تعريف فن الشعر حسبما وضحنا، وكذلك غير صحيح أن كل من جاؤوا بعد ذلك الناقد الكبير لم يصنعوا شيئاً أكثر من ترديد هذا التعريف: فالفارابي مثلاً في كتابه: "جوامع الشعر" يعرفه قائلاً إن "قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية"، وإن "أعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي تكون بها المحاكاة، وأصغرها هو الوزن". وعند ابن سينا، كما جاء في كتابه: "المجموع"، أن الشعر "لا يتم شعراً إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذى إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً في النفوس لميل النفوس إلى

المتزات والمنظمات التركيب". وفى "العمدة" لابن رشيق: "وإنما سُمِّيَ الشاعر: "شاعراً" لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره. فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أوجف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير".

ويقول حازم القرطاجنى فى "منهاج البلغاء": "الشعرُ كلامٌ موزونٌ مقفىٌ من شأنه أن يجيب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكرهه لتحمل بذلك على طلبه أو الحرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهوته أو مجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها". وفى "مقدمة" ابن خلدون تقرأ أن "قول العرويين فى حد الشعر إنه الكلام الموزون المقفى ليس بمجد لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإغراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرم أن حذم ذلك لا يصلح له عندنا. فلا بد من تعريف يعطينا حقيقة من هذه الحيثية فنقول: إن الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف، المفضل بأجزاء متفقة فى الوزن والرؤى مستقل كل جزء منها

فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجارى على أساليب العرب
المخصوصة به".

ومن ثم يمكننا أن نرى بكل وضوح أن د. مندور متسرع فى كلامه
وأحكامه لا يطبق صبرا على التدقيق والتحجيص. وقد تبين لى، وأنا أضع
الفصل الأول من كتابى: "مناهج النقد العربى الحديث"، وهو خاص
بالشيخ حسين المرصى، كيف كانت قراءة مندور فى غير قليل من
الأحيان قائمة على الخطف والنش دون تبصّر أو ترؤ، مما أوقعه فى عدد
من الأخطاء الفادحة ما كان أغناه عنها لو أنه اتّسم بشىء من الأناة
والرغبة فى الاستقصاء. فقد كان مثلاً يعزو كل ما يورده المرصى من
نصوص القدماء وآرائهم فى الأدب والشعر إلى المرصى ذاته. ذلك أنه لم
يكن يكلف نفسه قراءة "الوسيلة الأدبية" للشيخ يرحمه الله كما ينبغى أن
تكون القراءة، بل كان يقلب صفحاتها كيفما اتفق، فإذا أعجبه شىء مما
يتصادف وقوعه تحت عينيه نسبه إلى المرصى وملاً الدنيا صياحاً بأن
الرجل هو ابن مجدتها وأنه أول من قال كذا وكيت وأنه سبق به الناقد
الأوروبى الفلانى أو العلانى، مع أن كل هذا غير صحيح، وأن دور
المرصى فيه لا يعدو تنبيهه إلى قيمة تلك النصوص وإيرادها فى كتابه
تكون تحت بصر القراء الذين بعد بهم العهد عن مطالعة ما كتبه الفحول
فى مجال اللغة والأدب والنقد فى عصور ازدهار الثقافة العربية.

نرجع إلى ما كنا بسبيله فنقول إن الشعر هو فن من فنون الأدب يزيد على الفنون الثرية كالخطابة والمقالة والرواية والمثل يجريه على الوزن والقافية وقيامه من ثم على التركيز والتكثيف، مع بروز العنصر الوجداني والخيالي فيه أشد من بروزهما في تلك الفنون الأخرى. وقد يكون الشعر بعد ذلك وصفا لمنظر طبيعي أو موقف من المواقف أو شخص من الأشخاص، أو قد يكون تعبيراً عن خاطرة أو رأى أو عاطفة، وقد يكون انعكاساً للذات الفردية أو الذات الجماعية، وقد يكون تهميساً واستنقاراً، وقد يكون عبثاً واستهتاراً، وقد يكون شجناً وإياساً، وقد يكون بهجة وأنساً، وقد يكون فخراً مجلجلاً، وقد يكون إعجاباً مستولياً، وقد يكون تأملاً واستبطاناً للنفس وانسحاباً من الدنيا والمجتمعات، وقد يكون إقبالاً على الحياة والأحياء، وقد يكون هتافاً مُصنّماً، وقد يكون همساً ونجوى، وقد يكون كلاماً مباشراً، وقد يكون حكاية، وقد يكون متعلقاً بقضية اجتماعية أو إنسانية أو دينية أو سياسية، وقد يكون متعلقاً بشأن ذاتي، وقد يكون مسرحية تشابك فيها الشخصيات والمواقف والحوارات، وقد يكون ملحمة طويلة تشتمل على العقدة والسرد والوصف وتحليل النفوس وتجاوز الأفراد . . . والمهم في كل ذلك أن نلقت النظر إلى أن هذا الفن إنما ينهض على أساس من التركيز وتحليق الخيال وحرارة الوجدان، فضلاً عن توفر عنصر الموسيقى، ذلك العنصر الذي يحاول الآن قوم من العجزة أو

الموتورين الراغبين في التدمير والتشويه إلقاءه والزعيم بأن الشعر لا يحتاج إليه لأنه ليس من عناصره على الإطلاق، إنما هو شئٌ عَرَضِيٌّ إلحَاقِيٌّ كان له يوما من الأيام، والآن يمكن أن يخلو منه دون أن يكون ثمة ضرر من وراء ذلك البتة.

وفي مقال للدكتور عبد العزيز المقالح في موقع "جهة الشعر" عنوانه: "عن النص والشخص: عباس بيضون وجيل الريادة الثاني في قصيدة النثر العربية" نجده يقول: "قرأت كثيراً عن تعريف الشعر وعن تعريف النثر، وشغلني هذه التعريفات ردحاً من الزمن، وحاولت أكثر من مرة ترتيبها بحسب الأهمية، لكنني وجدت أن أكثر هذه التعريفات قرناً من تصوري لتعرف الشعر هو ذلك التعرف الذي وضعه الشاعر والكاتب الأرجنتيني الأشهر خورخي بورخيس. وهذا هو النص الدقيق الواضح لتعرفه الذي يتكون من الأسطر الأربعة الآتية: "أظن الشعر يختلف عن النثر لا باختلاف صيغتهما اللفظية كما يقول "الكثيرون"، وإنما يختلفان في حقيقة أن كلاهما (!) يُقرأ بطريقة مختلفة. فالقطعة التي تُقرأ وهي موجهة إلى العقل هي نثر، والقطعة التي تُقرأ موجهة إلى المخيلة ينبغي أن تكون شعراً".

وواضح أن الكاتب إنما يقارن بين الكتابة العلمية والكتابة الأدبية بوجه عام لا بين النثر والشعر تحديداً كما تدعى كلماته. وإن أنت قلت له ذلك سارع إلى القول بأن العبرة في الأمر إنما هي الشاعرية، وهذه الشاعرية

عنده قد تتحقق فى النثر أيضا، وهو ما يتخذة تكأة للزخ بما يسمى بـ "قصيدة النثر" فى ساحة الشعر. لكن هذه فى الواقع مصادرة على المطلوب، فما يتحدث عنه بورخيس إنما هو الإبداع الأدبى، ثم تأتى خصائص الشعر كما أشرنا إليها قبل قليل فتميز بدورها بين النثر الأدبى والشعر. على أن نفهم "المخيلة" فى كلام بورخيس بمعنى أوسع يدخل فيه الوجدان ودقته والصياغة اللغوية وسحرها والبنية الفنية وما تخلقه فى النفس من متعة، مما من شأنه إشاعة الشعور بالنشوة لدى القارئ.

أما قول المقالم عقب هذا: "ربما يكون آخرون قد سبقوا بورخيس إلى معنى هذا التعريف، ومن هؤلاء الآخرين نقاد عرب قدامى، إلا أن صياغة بورخيس الحاسمة شبه المنطقية تعريف الشعر والنثر تجعله أكثر تحديداً وأكثر دقة وواقعية، إن جاز التعبير، من أي تعريفٍ سابق. فما كان من أنواع الكتابة يلامس العقل فهو نثر، حتى لو كان موزوناً مقفى، وما كان يلامس الوجدان فهو شعر حتى لو كان خالياً من الوزن والقافية ومن كل ما ألحقه البلاغيون بالشعر فى عصور الانحطاط من عناصر لغوية تخص الأسلوب أو تدخل فى إطار المعنى" فلا يخلو من إجحاف ورغبة فى نصرة الأعجمى على العربى حتى لو كان العربى سابقاً. ثم إن الوسائل البلاغية التى يشير إليها من جناس وسجع وترصيع وموازنة وطباق وتورية وما إلى

ذلك قد عادت مرة أخرى فاستولت على عقول بعض الشعراء الحدائين
أنفسهم لتضفى على شعرهم شيئاً من الفئنة!

ولكيلا يكون الكلام فى الشعر كلاما نظريا مجردا نسوق القصيدة
التالية، وهى تائية كثير عزة المشهورة:

خليلتي، هذا رَسْمُ عِزَّةٍ، فاعقلا	قلوصيكما، ثم انظرا حيث حَلَّتِ
وما كنت أدري قبل عِزَّةِ ما الهوى	ولا موحعات الحزن حتى تولت
فقد حلفت جهدا بما نحرت له	قريش غداة المأزمين وصلت
أناديك ما حبج الحجيج وكبرت	بفيفا غزال رفقة وأهلت
وكانت لقطع الجبل بيني وبينها	كأذرة نذرا فأوفت وحلت
فقلت لها: يا عِزَّةُ، كل مصيبة	إذا وُطِّتْ يوماً لها النفس ذلت
ولم يلق إنسان من الحب ميعة	تعنم ولا غمَاء إلا تجلّت
كأنني أنادي صخرة حين أعرضت	من الصمِّ لو تمشي بها العضم زلت
صفوحاً فما تلقاك إلا بجيلة	فمن مل منها ذلك الوصل مَلَّتْ
أباححت حتى لم يرعه الناس قبلها	وحلت تلاعاً لم تكن قبل حَلَّتْ
فليت قلوصي عند عِزَّةٍ قِيدَتْ	بجبل ضعيف عِزٌّ منها فضلت

وَغُودِرَ فِي الْحَيِّ الْمُقِيمِينَ رَحْلَهَا
 وَكُتَّ كَذِي رَجُلَيْنِ: رَجُلٍ صَحِيحَةٍ
 وَكُتَّ كَذَاتِ الظَّلَعِ لَمَّا تَحَامَلَتْ
 أُرِيدُ الثَّوَاءَ عِنْدَهَا، وَأَظْنَهَا
 فَمَا أَنْصَفَتْ: أَمَا النِّسَاءُ فَبَغَضَتْ
 يَكْلِفُهَا الْغَيْرَانَ شَتْمِي، وَمَا بِهَا
 هِنِيئًا مَرِيئًا غَيْرِ دَاءٍ مَخَامِرٍ
 فَوَاللَّهِ مَا قَارَبْتُ إِلَّا تَبَاعَدَتْ
 فَإِنَّ تَكْنَ الْعُبَيْيَ فَأَهْلًا وَمَرْحَبًا
 وَإِنْ تَكْنَ الْأُخْرَى فَإِنْ وِرَاءَنَا
 خَلِيلِي، إِنْ الْحَاجِبِيَّةَ طَلَحَتْ
 فَلَا يَبْعَدُنُّ وَصَلَ لِعِزَّةٍ أَصْبَحَتْ
 أَسِيئِي بِنَا أَوْ أَحْسَنِي لَا مَلُومَةٌ
 وَلَكِنْ أُنِيلِي وَإِذْ كَرِيٍّ مِنْ مَوْدَةٍ
 فَإِنِّي، وَإِنْ صَدَّتْ، لَمْ تُنْ وَصَادِقُ

وَكَانَ لَهَا بَاغٍ سِوَايَ فَبَلَّتْ
 وَرَجُلٍ رَمَى فِيهَا الزَّمَانَ فَشَلَّتْ
 عَلَيَّ ظَلْعَهَا بَعْدَ الْعِثَارِ اسْتَقَلَّتْ
 إِذَا مَا أَطَلْنَا عِنْدَهَا الْمَكْثَ مَلَّتْ
 إِلَيَّ وَأَمَّا بِالنَّوَالِ فَضَنَّتْ
 هَوَانِي، وَلَكِنْ لِلْمَلِيكِ اسْتَذَلَّتْ
 لِعِزَّةٍ مِنْ أَعْرَاضِنَا مَا اسْتَحَلَّتْ
 بِصِرْمٍ، وَلَا أَكْثَرْتُ إِلَّا أَقَلَّتْ
 وَحَقَّتْ لَهَا الْعُبَيْيَ لَدِينَا وَقَلَّتْ
 مَنَادِحَ لَوْ سَارَتْ بِهَا الْعَيْسُ كَلَّتْ
 قَلُوصِيكَمَا، وَنَاقِيٍّ قَدْ أَكَلَّتْ
 بِعَاقِبَةِ أَسْبَابِهِ قَدْ تَوَلَّتْ
 لَدِينَا وَلَا مَقْلَبَةً إِنْ تَقَلَّتْ
 لَنَا خَلَةٌ كَانَتْ لَدَيْكُمْ فَطَلَّتْ
 عَلَيْهَا بِمَا كَانَتْ إِلَيْنَا أَزَلَّتْ

فما أنا بالداعي لعزة بالجوى
فلا يحسب الواشون أن صبايبي
فأصبحت قد أبلتُ من دَفِّ بها
فوالله ثم الله ما حلَّ قبلها
وما مر من يومٍ علي كيومها
وأضحتُ بأعلى شاهقٍ من فزاده
فيا عجبًا للقلب كيف اعترافه
واني وتهيامي بعزة بعدما
لكالمرتبجي ظل الغمامة كلما
كأنني وإياها سحابة مُمَحَلٍ
فإن سأل الواشون: فيم هَجَرْتُمَا؟

وهي تدور حول ما يكفه الشاعر لمعشوقته من حبٍ متدلِّه لا يجد
ما يظفني أوامه لأن عزة ليست دانية منه ولا مجازيته حبًّا مُجَبِّب. ومن هنا
كان هذا البكاء وذلك اليأس، ومن هنا أيضا كانت تلك الأمنية العجيبة
التي لم أسمع بمثلا، وهي أن يُشِلَّ الله رجله حين يزور عزة، ويُضِلَّ كذلك
ناقته إلى الأبد كي يظل قريبا من معشوقته لا يفارقها. إلا أنه يتوقع رغم

هذا أنه متى أذن الله بتحقيق هذه الأمنية أن تمل عزة بقاءه عندها . وكما نرى فهو حائر بائر لهفان ظلماً: فمرة يذل لحبيبه، ومرة يتظاهر بأنه عزيز الجانب وأنه قادر على مبادلتها هجرانا بهجران، ومرة يبيع عرضه لها تنال منه ما تشاء حتى يسكت عنها زوجها الغيران، ومرة يأخذ الغضب فيهدد ويرغى ويزيد، ولكن دون فائدة أو عائدة، ومرة يصرخ بأنه لم يجب ولن يجب أحدا سواها، ومرة يعلن أنه قادر تمام القدرة على سلوها ونسيانها . فهذه هي الفكرة التي تدور حولها القصيدة، وهذا هو الشعور الذي يسرّب لها . وهناك أيضا الصور المختلفة التي لجأ إليها الشاعر للتعبير عن هذا المعنى أو ذلك الشعور من استعارة وتشبيه وكناية، وهي صور تدل على الحيرة التامة واليأس المبين والعجز الفادح من جانبه، والاستعصاء والتباعد والنفور والقسوة من جانبها . والطريف أنه، بعد كل تلك الحيرة والضلالة والتوله والتدله والعجز التام عن النسيان والهجران رغم الطنطنات والقعقعات، يعود في نهاية القصيدة فيقول إنه إذا كان قد هجرها وتولى عنها، وكأنه قد هجرها وتركها فعلا، فلقد كان ذلك بسبب من عزة نفسه ونفوره من التعلق بمن لا تجيب له نداء أو تعطف عليه بكلمة أو نظرة .

وهناك الصياغة اللغوية التي حملها وجداناته ومعانيه من اجتباء الفاظ بعينها تعبر عن العجز والإحباط والضيّق والغیظ والولّه، ومن تقديم وتأخير، وحذف وذكر، ووصل وفصل، وحقيقة ومجاز، ومن بعض ألوان

البدیع كالسجع والطباق، ومن وزن وقافية. فبالنسبة للألفاظ نلاحظ مثلا تكرار اسم عزة عددا من المرات غير قليل، ودعنا من ذكرها مضمره، فهو موجود في كل بيت من أبيات القصيدة، وهذا وذاك يدلان على استيلائها على نفسه كل الاستيلاء وعلى أنه لا يرى ولا يسمع إلا إياها، ولا يفكر إلا فيها، فكأن الدنيا قد خلت من كل أحد ولم يبق إلا هي. ومن الصياغة اللغوية أيضا ذلك التكييف في العبارة كقوله مثلا دون أية مقدمات: "خليلى، هذا رسم عزة...". بدلا من أن يقول أولا إنه بينما كان راكبا هو ورفيقان له في الصحراء قريبا من المكان الذى كانت قبيلة حبيته عزة نازلة فيه قبل أسابيع وجدا أنفسهم فجأة أمام أطلالها فاستوقفهما وطلب منهما أن ينظرا لإلام رحلت وأين حطت رحالها هي وأهلها... إلخ. وقس على ذلك كثيرا من الأبيات الأخرى التى تكفى بذكر أقل القليل وتترك للقارئ منادح الخيال يهيم فيها كيف يشاء لتكملة ما غادره الشاعر دون ذكر أو توضيح.

ومن البين الجلى أن الشاعر إما قد أفرغ كل فكرته فى بيت مستقل كما فى البيت الأول مثلا، وإما قد انتهى على الأقل من قطعة كاملة أو جزء أساسى من تلك الفكرة كما هو الحال فى قوله:

فإن تكن العُبي فاهلاً ومرحباً وحقَّتْ لها العُبي لدينا وقلتِ
 وإن تكن الأخرى فإن وراءنا منادح لو سارت بها العيسُ كلتِ

أو قوله:

وانسي وتهيامي بعزة بعدما تخليت مما بيننا وتخلت

لكا المرثجي ظل الغمامة كلما تبوأ منها للمقييل اضمحلت

ففى الشاهد الأول نجد كلا من البيتين مستقل بقطعة كاملة من

الفكرة، إذ إن الشاعر يتحدث عن افتراضين، مختصا كل بيت منهما بواحد

من ذينك الافتراضين رغم أن البيتين فى الواقع إنما يشكلان معا جملة

واحدة لا جملتين اثنتين. أما فى الشاهد الأخير فنرى البيت الأول مستقل

بالمبتدأ ومتعلقاته، على حين يستقل الثانى بالخبر وما يرتبط به. ولنلاحظ

أن توزيع جزأى الجملة على البيتين بهذه الطريقة ما كان ليصلح لو لم يطل كل

من المبتدأ والخبر بفضل متعلقاته إلى الحد الذى يظن فيه القارئ غير المتنبه

أنه يكون جملة كاملة. ولو كانت الجملة بسيطة مثل قولنا: "إننى لكا المرثجى

ظل الغمامة" لما أمكن الفصل بين عنصرها هكذا بحيث يكون أحدهما فى

بيت، والآخر فى بيت تال.

كما أن للوزن والقافية مدخلا فى اختيار الشاعر للكلمات والصيغ،

كما فى استعماله صيغة "تهيام" بدلا من "هيام"، و"الواشون" بدلا من

"الوشاة"، و"المرثجى" بدلا من "الراجى"، و"المقييل" بدلا من "القيلولة"،

ونون التوكيد الخفيفة فى "نلا يبعدن" بدلا من تشديدها، وكلمة

"اضمحلت" بدلا من "تقلصت"، و"تخلى من" بدلا من "ترك"، و"الجوى"

بدلا من "الهيام"، وكذلك فى إشاره تركيبا نحويا على تركيب غيره مثل قوله:

فيا عجبًا نلّ قلب كيف اعترافه وللنفس لما وُطئت كيف ذلت
عوضا عن أن يقول مثلا: "ويا عجبيا للنفس كيف ذلت بعد
توطئتها"، وقوله: "ما قاربت إلا تباعدت" عوضا عن تركيب آخر مثل:
"ما قاربت إلا لتباعد"، وقوله:

خليلي، إن الحاجبية طلّحت قلوصيكما، وناقتي قد أكلت
إذ كان المتوقع لو جرى الشاعر على التركيب المعتاد فى النثر أن
يقول: "طلّحت قلوصيكما، وأكلت ناقتي"، لكنه قدّم وأخّر فى الجملة
الأخيرة كى تستقيم مع الوزن والقافية. ونفس الشيء قل فى التركيب
التالى: "فإني، وإن صدت، لمن وصادق عليها . . ." حيث كان ينبغى فى
ظل الظروف المعتادة فى تركيب الكلام أن يؤخر اسم الفاعل: "صادق" إلى
ما بعد شبه الجملة: "عليها". وهو قد فعل ذلك كله فى يسر وسماحة
وكانه قد جرى على ما يقتضيه الأمر المتوقع، بله الأمر الذى كان ينبغى أن
يكون. ولا شك أن للموسيقى دورا فى هذا، فإن جمال إيقاعها يغطى
على مثل تلك العدولات فلا يلتفت لها القارئ بآدى الرأى، وإن عملت مثل
تلك العدولات عملها فى النفس قبل هذا الالتفات، إذ يحس القارئ، ولو

إحساسا غامضا، أنه أمام شيء غير اعتيادي، مما يخلق الشعور بالطراءة والنضارة لديه حتى لو لم يتنبه إلى سبب ذلك.

ثم عندنا الإيقاع الموسيقي الذي يتخلل أرجاء القصيدة: فأما الوزن والقافية فأمرهما معروف. بيد أن هناك أساليب أخرى لتوفير الإيقاع هنا سوى الوزن والقافية، كالسجع مثلا في قول الشاعر: "هنيئاً مرثياً"، وفي كلمتي "واياها" و"رجاها" أيضا من قوله:

كأنِّي وإياها سحابةٌ مُنحَلِّ
رجاها، فلما جاوزته استهلت
وكرر مدّة الألف في أنحاء البيت التالي:

خليلي، هذا رسم عزة، فاعقلا قلوبكما، ثم انظرا حيث حلت
وكتجاوب الياء الممدودة في "تهيامي" و"المرجحي" في بداية كل من

البيتين التاليين:

واني وتهيامي بعزة بعدما لكالمرجحي تخليت مما بيننا وتخلت
ظل الغمامة كلما تبوأ منها للمقبل اضمحت

وكاننا بإزاء قافيتين: واحدة في أول البيتين، والأخرى في نهايتهما. علاوة على تكرر حرف أو حرفين بعينهما في بعض الأبيات كالسين والعين مثلا، مما يستطيع القارئ التقاطه بكل سهولة دون معاونة من أحد. وهناك الإيقاع المعنوي كالطباق في قوله مثلا: "أسيئي بنا أو أحسني...". للدلالة

على شمول الرضا عنده لكل ما تأتيه أو تدعه وأنه متعلق بها كل التعلق
 مهما صنعت به ومعه، وكذلك في قوله: "ما قاربتُ إلا تباعدتُ" للدلالة
 على اتصال قسوتها عليه وأنها لا تفكر في تخفيف قبضتها على خناقه
 لحظة من الوقت. ومثله قوله: "ولا أكثرُ إلا أقلتُ".

وقبل ذلك كله هناك بناء القصيدة على الشكل الذي أتنا به. وقد
 بدأت بالوقوف على الرسوم والأطلال، إلا أن الشاعر لم يركب ناقته ويرحل
 بعدها منطلقا في فضاء البادية الواسع العريض على عادة الشعراء في
 طائفة من قصائد تلك العصور، بل بقي يرواح مكانه متذكرا أولاً ما كان
 بينه وبين حبيبته من ذكريات مؤلمة، ومنتها إلى أنه سوف يسلوها، ليعود
 في التو واللحظة إلى الحديث عن صرْمها إياه وقسوتها عليه والتغنى من
 جديد بالآمه وبأسه والتأكيد بأنه سوف يتصرف بدوره عنها ويصرمها كما
 صرمته... وهكذا دواليك في بضع موجات من هذا القبيل إلى أن يفرغ
 من القصيدة بتأكيد أنه قد سلا حبيبته وتعرّى عنها، لكن دون أن نصدق
 شيئاً مما يقول بطبيعة الحال، إذ قد عرفنا من قبل مرارا أن هذا كله ليس
 سوى تشنجات الذبيح في لحظاته الأخيرة من الحياة.

ومن الأسئلة التي تطرح في هذا السياق أيضا: أي الفنين أسبق من
 الآخر: الشعر أم النثر؟ وكثير من النقاد على أن الشعر سابق على النثر،

ومن هؤلاء د. طه حسين فى محاضرته التى ألقاها سنة ١٩٣٠م بقاعة الجمعية الجغرافية بالقاهرة بعنوان "النثر فى القرنين الثانى والثالث للهجرة" ثم نشرها بعد ذلك فى كتابه: "من حديث الشعر والنثر"، وكذلك كاتب الفصل الخاص بن الشعر من كتاب "التوجيه الأدبى" الذى اشترك فى تأليفه طه حسين وأحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد ونُشر فى بداية الأربعينات من القرن الفائت، والعقاد فى فصل عنوانه "الشعر أسبق أم النثر؟" من كتابه: "حياة قلم". إلا أن الناظر فى المسألة يتحقق بكل بساطة أن الشعر أعقد من النثر، إذ لا يكفى أن يمسك الأديب بالقلم ويقرر أن ينظم شعرا فيفعل، بل لا بد أولا أن تكون لديه موهبة الشعر، كما لا بد أن يهبط عليه ما يسمى بالإلهام أيا كانت حقيقة ذلك الإلهام، بخلاف الأمر فى كتابة مقالة أو تأليف قصة مثلا حيث يكون للتنظيم والإرادة مدخل كبير فيهما. كذلك فإنه إذا كان الأديباء قلة بين البشر فإن الشعراء هم قلة القلة. وينبغى ألا تغفل عن ذكر الحقيقة التى يعلمها كل إنسان، وهى أن قيود الشعر كثيرة وصعبة: فعندنا الوزن، وعندنا القافية، وعندنا قصر البيت الذى ينبغى أن يضع فيه الشاعر فكرته أو قطعة مستقلة من تلك الفكرة ويفرغ منها فيه. وهذا أشبه بمن يجبل فى القيود ويمتج بجر كاته هذه المقيدة من يشاهدونه مع ذلك، أو من يمشى على حبل فى الهواء مع احتفاظه بآترانه وإيهامنا أنه يتصرف بتلقائية

وثقة تامين . ومعلوم أيضا أن الإبداع الشعري بطبيعته قليل، وأن مداه قصير، وحصاده محدود، على عكس النثر . ولعلنا لم ننس ما يقال عن الشعراء الخوليين المحككين في الجاهلية، وهم الشعراء الذين كان الواحد منهم يصرف عامه (أو حَوْلَه) كله في نظم قصيدة واحدة من بضع عشرات قليلة من الأبيات وتفتيحها . وسواء صح هذا على حَرْفِيته أو كان تعبيراً مجازياً عن شدة اهتمام تلك الطائفة من الشعراء بتجويد إبداعهم واجتهادهم في إظهاره على أبهى صورة، فإن المغزى واضح في أن الشعر ليس في سهولة النثر أبداً . وهو ما عبر عنه الخطيبُ مثلاً حين قال:

الشعر صعبٌ وطويلٌ سُلْمَةٌ

إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمُهُ

زَلْتُ به إلى الحضيضِ قَدْمُهُ

وكذلك قول الفرزدق مثلاً إنه قد تأتي عليه أوقات يكون خلع ضرسه فيها أهون عليه من نظم بيت واحد من الشعر . وهذا بالتأكيد هو السبب فيما يُروى من أن العرب كانت تحقى بشعرائها وتحقل بهم أيما احتقال، مما لم يرد مثيله عن الخطيب أو القصاص . كما أنه هو السبب في أن الشعراء وحدهم كانوا يتصلون في اعتقاد الناس بعالم الجن والشياطين عند العرب، أو بعالم الآلهة عن الإغريق، مما لم يُقل شيء منه عن سائر الأدباء . ولقد عرفنا في عصرنا شعراء تحولوا إلى كتابة الرواية أو المقال

الأدبى مثلا، لكننا لا نعرف روائيين أو كتاب مقالات تحولوا إلى كتابة الشعر، إذ الشعر يقوم على الموهبة كما هو معروف، بخلاف غيره من فنون الأدب التي يمكن بشيء من الإرادة والاهتمام ممارسة كثير من الأدباء لها. فمن لم تكن لديه تلك الموهبة فلن يكون شاعرا، وإن أمكن فى بعض الحالات أن يكون ناظما.

لكن هل معنى ذلك أن النشر أسبق من الشعر؟ صعب أيضا القول بهذا، وإن كنت أظن أن الشعر والنشر ظهرا جميعا فى ذات الوقت، فكلاهما أدب من الأدب. كل ما هنالك أن الشعر لم يستطعه إلا الشعراء، أى أولئك الفئة الذين أسبغ الله عليهم عطية الشعر من البشر، وأن النشر كان يستطيعه فئات كثيرون منهم. ولست أقصد هنا النشر بإطلاق، بل النشر الأدبى الذى يتميز بدفه الوحيدان ويحرص مبدعه على توفير الإيقاع واللجوء إلى التعبير التصويرى فيه ما أمكن، وإلا فالناس كلهم يستطيعون كما كان يظن مسيو جوردان فى مسرحية مولير: "Le Bourgeois Gentilhomme"، أن يكونوا ناثرين ما دام النشر هو أن يتكلم الإنسان بغير الشعر حتى لو كان هو الكلام اليومى الذى لا صلة بينه وبين الأدب والفن، إذ كان تعليقه، حين عرف أن اللغة إما شر وإما شعر لا تخرج عن ذلك أبدا، أنه قد ظل إذن أربعين سنة كاملة يتكلم النشر دون أن يدري.

والحق أن لو كان القائلون بسبق الشعر على النثر يقصدون النثر
 الفكرى والعلمى لا النثر الأدبى لوافقناهم على ما يقولون، فهذا الضرب من
 النثر يحتاج إلى أن تكون الأمة قد قطعت مرحلة طويلة من التطور العقلى
 والفكرى قبل أن تظهر تلك الكتابة النثرية لديها . أما إذا أريد النثر الفنى
 فلا مشاحة فى مواكبته الشعر، إن لم يسبقه ولو اعتباريا على الأقل، وإن
 كما تخرج من القول بسبق النثر الفنى على الشعر لأن النثر الفنى والشعر
 كليهما أدب . كل ما فى الأمر أن الله قد يسر كل أديب من الأدباء لما خلق
 له: فهذا شاعر، وهذا قصاص، وهذا كاتب رحلات، وهذا مؤلف
 مقالات... وهلم جرا .

وقد أكد كاتب فصل "الشعر" فى كتاب "التوجيه الأدبى" أن الشعر
 "أقدم ضروب الأدب جميعا"، أما "الأدب المنشور فهو أحدث من الشعر
 كثيرا" . وهو يستشهد بقصائد هوميروس، التى كانت، حسب قوله،
 "تُنشد وتُغنى بها قبل أن يؤلف كتاب أو يظهر أثر فنى"، وكذلك بالشعر
 الجاهلى، الذى كان، كما قال، "يُنشد فى الجوامع والمحافل وتداوله الرواة
 وتناقله الأفواه، وله فى الحياة الاجتماعية آثار واضحة قوية، ثم نبحت عن
 النثر الجاهلى فلا نكاد نجد له أثرا . فإذا أمعنا فى البحث ألفينا تقا من
 سجع الكهنة والحكماء يُشك كثيرا فى صحة نسبتها إلى قائلها، بل إلى
 العصر الجاهلى نفسه . ثم هى، فوق هذا، ليست بالأثر الأدبى الخطير ."

ثم يمضى الكاتب فيضرب مثلا ثالثا من الأدب الإنجليزي حيث نجد أن أقدم الآثار الأدبية هي القصائد التي تصور أعمال بيولف وترجع إلى القرن السادس أو السابع الميلادي. وبالمثل فقصائد تشوسر في "قصص كانتبري" هي أجل الأعمال الأدبية لدى الإنجليز المحدثين حسبما ورد في كلامه. وهو يعزو هذه الظاهرة إلى أن الأدب المنشور يتطلب معرفة بالكتابة، والكتابة اخترع متأخر في تاريخ كل أمة.

يُبد أنه من المفيد هنا الإشارة إلى أن تشوسر صاحب "قصص كانتبري" كان يكتب النثر أيضا ترجمة وتأليفا، بل إنه له كتابا عن الأسطراب ألفه لابنه الصغير لويس، الذي كان يدرس حينها في أوكسفورد، بما يفيد أن الكتابة النثرية كانت مقدّمة في عهده حتى لتوضع بها المؤلفات العلمية أو شبه العلمية. وهذا أقوى رد على استشهاد الكاتب بهذا الأديب الإنجليزي لتعزيد رأيه في سبق الشعر على النثر. بل إن تشوسر في بعض حكاياته متأثر بقصص بوكاشيو، وهي قصص نثرية لا شعرية. ليس ذلك فحسب، بل إن إحدى تلك القصص، وهي القصة الأخيرة، قد كُتبت نثرا. وهذا رد آخر على دعوى الكاتب. ومن معاصري تشوسر يمكن أن نذكر جون ويكليف المصلح الإنجليزي المشهور وصاحب الخطب الكنسية المتقدمة حماسة، والخطب أحد فنون النثر. ولدينا قبله المؤرخ جيفرى أوف ماموث ابن القرن الحادي عشر. وعندنا

أيضا ناثرون في اللغة الأنجلوساكيونية السابقة على الإنجليزية. أما بالنسبة إلى هوميروس فمن أين يا ترى استمد موضوعاته التاريخية والخرافية التي أدار عليها ملحمته المعروفتين؟ أليس مما كان الناس قبله وفي عصره يروونه شراً في مجالسهم ومنتدياتهم قبل أن يحوله هو شعراً؟ أم ترى الكاتب يقول إنهم لم يكونوا يتحدثون طوال حياتهم إلا بالشعر المنظوم؟ إن هذا هو المستحيل بعينه!

ذلك أن تأخر معرفة الأمم للكتابة والقراءة ليس بمانع من ظهور الإبداع النثري، إذ إن البشر لا يملكون فقط أيدياً للكتابة، بل قد زودهم الله بأفواه للكلام أيضاً. وإذا كانوا في فترة من فترات تاريخهم لا يستطيعون أن يكتبوا فإن هذا لا يمنعهم من الإبداع النثري شفاهاً. أتري الأمم الجاهلة بالقراءة والكتابة لم تكن تخطب مثلاً أو تحكى قصصاً أو تضرب الأمثال؟ فإن قيل إنه لم تصلنا تلك الإبداعات النثرية فمن السهل تفسير ذلك بأن الذاكرة لا تقدر على الاحتفاظ بالنصوص النثرية مقدرتها على الاحتفاظ بنصوص الشعر لما فيه من أوزان وقوافٍ تساعد على ذلك الحفظ كما هو معلوم. وطه حسين، وهو واحد ممن اشتركوا في وضع الكتاب الذي نحن بصدده، إن لم يكن هو كاتب الفصل الخاص بالشعر، يقول بوجود خطب جاهلية تجمع بين الإقناع والإمتاع، ومن ثم كانت تتسم بالجمال الفني. كل ما هنالك أنها، لعدم شيوع الكتابة بين العرب آنذاك، لم تصلنا لأنها لا تعتمد

على الوزن والقافية، فكان من الصعب على الذاكرة أن تحتفظ بها احتفاظها بالشعر. وهذا الكلام موجود في محاضراته: "النثر في القرنين الثاني والثالث للهجرة" المنشورة في كتابه: "من حديث الشعر والنثر". ثم إن المنطق يقول بما قلناه من أن الأمر كله أدب، ثم بعد ذلك يكون هذا شعرا، وذاك قصصًا مثلا. ولدينا في الجاهلية، إلى جانب الشعر، المثل والقصة والخطابة وسجع الكهان لا الشعر وحده فقط. أما إذا قلنا بالشك في تلك الفنون فقد قال دافيد صمويل مرجليوث المستشرق البريطاني أيضا بالشك في الشعر الجاهلي كله على بكرة أبيه، كما تابعه طه حسين فأعلن ارتيابه في معظم ذلك الشعر على الأقل، إن لم يكن فيه جميعه. أى أن هذا باب لا يمكن إغلاقه في وجه محبي الجدل المولعين بالخصام. ثم إننا لا نقول بأن كل ما وردنا عن الجاهليين من نثر قد أتانا على صورته الأصلية، إذ إن الذاكرة البشرية لا تستطيع، مهما كانت قدرتها على الاستيعاب والحفظ كالذاكرة العربية قبل الإسلام، أن تحتفظ كل شيء لا تخرم منه حرفا حتى لو كان المحفوظ شعرا تساعد موسيقاه وقلة نصوصه على المحافظة عليه أفضل من سواه، فما بالنأ بالنصوص النثرية التي تخلو من ذلك العامل المساعد؟

أما قوله إن الشعر في صدر الإسلام كان أغزر من النثر، فماذا تراه فاعلا أمام أحاديث النبي عليه السلام وخطبه، وهي تكافئ وحدها عدة

دواوين شعرية من حيث الحجم رغم أنها لا تغطي كل ما قاله النبي عليه السلام في هذا الصدد كما هو معروف؟ وكذلك لا ينبغي أن ننسى خطب الخلفاء والولاة والقادة العسكريين والعلماء وأئمة المساجد، وما كان القصاص يروونه من قصص في المساجد وغير المساجد، وكتاب "أخبار عبيد بن شربة الجرهمي في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها"، الذي سجل فيه صاحبه ما كان يقع بينه وبين معاوية بن أبي سفيان من حوارات تاريخية. وكان معاوية قد استقدمه ليستمع منه إلى أخبار ملوك اليمن. ويذكر ابن النديم أن عبيداً وقد على معاوية فسأله عن الأخبار المقدمة وملوك العرب والعجم وسبب تبليل الألسنة وأمر افتراق الناس في البلاد، وكان قد استحضره من صنعاء اليمن، فأجابه إلى ما سأل، فأمر معاوية أن يدون ذلك ويُنسب إلى عبيد. وعندنا، فضلاً عن هذا، ما تركه لنا عروة بن الزبير والزهرى وأبان بن عثمان وغيرهم من كتابات في السيرة النبوية. ولا ننس قبل كل هذا كتاب الدواوين وما كانوا يجربونه من رسائل وبيانات رسمية. وهذا كله ليس إلا أمثلة على ما وراءه.

كذلك إن قلنا إن الشعر أسبق من النثر الفني فمعنى هذا أن من كانوا يريدون أو انداك أن يعبروا عن مشاعرهم ويصوروها بصورة فنية إما أن يكونوا كلهم شعراء، وإما أن يتكلم الشعراء وحدهم ويخرس من لا يتصفون بموهبة الشعر، وكلا الأمرين لا يمكن أن يكون. وأما إن مضينا

خطوة أخرى وشبهنا الشعر بالطوايق العلوية من البيت، والنثر بالطايق الأرضى منه، فلنا أن نقول حينئذ إنه لا بد من إقامة الطابق الأرضى أولاً حتى يمكننا بناء الطوايق الأخرى. وقد قال بذلك الرأى بعض الباحثين كمرجليوث، الذى أكد فى دراسته المشهورة المسماة: "The Origins of Arabic Poetry"، وهى الدراسة التى شكك فيها فى وجود الشعر الجاهلى كله، أن السجع العربى قد ظهر أولاً قبل أن يظهر الرجز، وهو أبسط ألوان النظم، ثم تأتى فى النهاية قصائد الشعر كما نعرفها فى الأوزان الأخرى الأكثر تعقيداً. أى أن النثر عنده سابق على السجع، وهذا سابق على الرجز، وذلك سابق على سائر أوزان الشعر. وقد قال بروكلمان من قبله بذات الرأى. ويجد القارئ كلام المستشرق الجرمانى فى مقدمة الفصل الثالث من الجزء الأول من كتابه عن "تاريخ الأب العربى"، وهو الفصل المسمى: "قوالب الشعر العربى". كذلك لا بأس من إعادة القول بأننا فى الشعر أمام فن أدبى أكثر تعقيداً وقيوداً من فنون النثر، فكيف يكون ذلك الفن أسبق من تلك الفنون الأكثر سهولة؟

وفى بداية الفصل الأول من الباب الثانى من كتابه: "الأدب وفنونه" يؤكد د. عز الدين إسماعيل أيضاً أسبقية الشعر على النثر، استناداً إلى سبب بيولوجى ونفسى، إذ الشعر تعبير عن الانفعالات كما يقول، على حين أن النثر هو وسيلة التعبير عن الأفكار. وإن الإنسان ليساءل: ألم

يكن الإنسان القديم يفكر حتى يقال إنه ابتدع الشعر أولاً وظل لا يعرف غير الشعر، إلى أن عرف التفكير فابتدع النثر بدوره للتعبير عنه؟ ثم ألا يقبل النثر هو أيضاً أن يكون أداة للتعبير عن الانفعالات؟ فماذا يصنع من لا يستطيعون الشعر إذن؟ أيكبتون انفعالاتهم ولا يتخلصون منها فتؤذيهم في نفوسهم أذى شديداً؟ ثم أليس هناك الشعر التعليمي، وهو يعبر عن الأفكار؟ ولقد فهمنا أن يقال إن الشعر مرتبط بحاجة نفسية رغم تأكيدنا أن النثر هو أيضاً مرتبط بهذه الحاجة، كما أن الشعر مرتبط بالأفكار مثلما النثر مرتبط بها، وهو ما سيقوله المؤلف بعد قليل، لكننا لا نفهم كيف يكون الشعر مرتبطاً بحاجة الإنسان البيولوجية. أترأه يُؤكل؟ أترأه يُشرب؟ أترأه يساعد على التخلص من فضلات الأكل والشرب مثلاً؟ فكيف يقال إنه يقوم بحاجة الإنسان البيولوجية إذن؟ والكاتب ذاته لم يوضح ماذا يقصد بهذا، بل ألقى كلمته ومضى وكأنها مسألة بديهية لا تحتاج إلى توضيح أو حجج رغم أنها بكل تأكيد ليست كذلك.

والآن إذا أردنا تناول الحديث عن أقسام الشعر فهناك ثلاثة ألوان رئيسية منه: الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والشعر المسرحي. فأما الشعر الغنائي فهو شعر القصائد الذي نعرفه في أدبنا القديم والحديث على السواء، وإن كان قد طرأ على أدبنا في العصر الحديث الشعر المسرحي،

كما أقدم بعض الشعراء أيضا على نظم الملاحم. وقد ظلت القصائد العربية منذ بداية أمرها إلى بضع عشرات قليلة من الأعوام تُنظَّم على بحر من البحور الخليلية الستة عشر، في عدد من الأبيات يبدأ من سبعة أو عشرة، وقد يطول إلى بضع عشرات منها، وربما إلى ما هو أكبر من ذلك، وإن كان هذا نادرا في شعرنا بوجه عام. وكان كل بيت ينقسم إلى شطرين، كما كانت الأبيات كلها تلتزم قافية واحدة. وإلى جانب هذا النمط من الوزن ظهر في الطريق ألوان أخرى كالموشحات والمخمَّسات وما إلى ذلك. ثم عرفنا في العصر الحديث ما يسمى بـ"الشعر الجديد" أو "شعر التفعيلة"، الذي يقوم على نظام السطور لا الأبيات حيث يتكون كل سطر من تكرار تفعيلة بعينها تكرارا اعتباطيا: فمرة يكون السطر عبارة عن تفعيلة واحدة، ومرة يكون ستا أو سبعا أو ثلاثا أو اثنتين حسبما يعين للناظم أن يقف ويسأف نظمه في سطر جديد. وأحيانا ما يكون في القصيدة الواحدة أكثر من تفعيلة. وعلى ذات الشاكلة تفقر القصيدة التفعيلية إلى نظام قافوي معروف، إذ الشاعر حرٌّ في أن يقف متى شاء، وأن يترك التفعيلة متى شاء، مثلما يمكنه التنوع في القافية على النحو الذي يشاء.

ومن هنا خفَّت نغم القصيدة، وظل يخفت رويدا رويدا حتى مات في كثير من القصائد فاتفى عنها الشعر، وأضحينا أمام جثث يزعم

أصحابها ومن يرافقونهم من النقاد على هذا العبث والإفساد المزاعم الطويلة العريضة التي تُصم الآذان، إلا أنها لا تجدى قليلا إزاء تلك الجثث التي خلت من الحياة والحيوية. فإذا أضفنا إلى هذا ما أصبح ملمحا بارزا من ملامح كثير من نصوص هذا الشعر في الفترة الأخيرة، وهو الغموض الذي يبلغ حد الاستغلاق، تبين لنا حجم الكارثة التي نزلت بالشعر العربي على أيدي هؤلاء المغرمين بالتدمير والتجريف في الوقت الذي يملأون الدنيا صياحا بأنهم إنما يعملون على إيقاد الشعر العربي من المأزق الذي وقع فيه، على حين أنهم هم أنفسهم مأزق هذا الشعر ومصيبته وبلواه، إذ صار الشعر على أيديهم فاقدا للمعنى والوزن والقافية، واقترب في حالات كثيرة من الملوسات والبهلوانيات. فإذا اعترضت بأن هذا ليس بشعر أجابوك بأن الشعر لم يُخلق ليقول شيئا، بل ليلعب الشاعر بالكلمات وحسب. ومع هذا تراهم مغرمين غراما عجيبا بإذاعة شعرهم، كما تراهم يتهاقون أشد التهاقت على النقاد ليكتبوا عنه وعنهم. وكثيرا ما نرى أولئك النقاد الذين يزعمون أن لغة الشعر ليست للتوصيل ولا للتواصل، وهم يزحرون ويتصببون عرقا في تفسير ما يقصده الشاعر من معنى، وهذا أكبر دليل على عظم التدليس الذي ينتهجه الفرقان كلاهما في حديثهم عن فن الشعر. أما في نصوص هذا الصنف من الشعراء التي ما زالت تقول شيئا

مفهوما فقد انحدرت في كثير من الأحيان إلى العدوان على قيمنا الخلقية والدينية التي نعزّز بها كل الاعتزاز.

نعم قد انتهى الشعر العربي أو كاد أن ينتهي في أيدي هؤلاء الشعراء إلى طريق مسدود بعد أن قَضُوا على كل ما هو نَصْرٌ فيه، فلم يعد له في معظم ما يكتبون معنى ولا نغم ولا فيه شعور، وأضحى كَشَّارَةَ الخشب على القارئ أن يَمْضِغَهَا ويتجرعها ويعمل المستحيل كي يُسَيِّغَهَا، وهيئات ثم هيئات! لنأخذ مثلا النصوص التالية، وهي مجرد أمثلة تدل على ما وراءها، فهو تيار واحد يدمر ولا يقدم بديلا نافعا:

أدونيس:

كمت في غرفتي البائسة في باريس، أحاول أن أُجِلسَ بلادي
على ركبتي لا لكي أعالجهما كما فعل رامبومع الجمال، بل لكي
أنتشِقَ رائحة خريف يستسرُّ فيها، ولكي أقارنه بوجه الشاعر،
وربما لكي أعلنَ حقوقاً أخرى للإنسان لا أزال أتردد في الجهر بها .

طرق على الباب

لا سلاح. لا شيء غير الكتب

هه! مَنْ قال: الحروف لا تحمل سلاحاً؟

الواقع يشقُّ جدل ماركس، وها هي الطبقة غيمة ضالة، وها هو الخيال يوشوشنا: "أشك في أننا آخر الأفق النباتي. وظني أننا حجارة تلتقى في الماء رجماً لشياطين التراب"

غير أنني لا أزال، منذ ما قبل ١١ أيلول ٢٠٠١ قبل الميلاد، أتعلم كيف ألون حبري بالرفض، وكيف أضع حيدي من النبوءات في جعبة للهواء تحملها يمامة عاشقة

أذكر: لم تكن القناديل تقار من الكواكب. كان الضوء صديقاً لكل شيء، وكانت الألوهة بشرة الكون

ما أحوج شيخوخة الكلام إلى طفولة الأبيدية إلى ذلك الوقت يجلس الكون باكياً يمسخ دموعه بأجساد

الموتى.

محمد الماغوط:

عكازك الذي تكئ عليه

يوجع الإسفلت

ف"الآن في الساعة الثالثة من هذا القرن

لم يعد ثمة ما يفصل جثث الموتى

عن أحذية المارة"

يا عتبي السمرء المشوهة
 لقد ماتوا جميعا أهلي وأحبابي
 ماتوا على مداخل القرى
 وأصابهم مفروشة
 كالشوك في الريح
 لكئي سأعود ذات ليلة
 ومن غلاصيمي

يفور دم النرجس والياسمين

محمد عفيفي مطر:

من أى مقلع يطير النيزك الكونى مشتملاً
 بشال حريره النارى وهو يشق فى لحم الظلام
 سبيله ويمرر الحبيب الدخانى المضىء وراءه
 فالأفق طاووس يرفرف فى مآهات الفلك:
 المجد لك

اهبط خفيفاً وانظفئ شيئاً فشيئاً
 واتشر كحلاً يفتق أعين الأحياء والموتى
 لكل آية مما يحط جناحك المنثور فى
 الألواح تنبض فى جوارح من هلك

أو ترفع السُدُفَ الثقيلة عن بصيرة من يرى الأشكال
 تشغب بين صمت الصخر والإزميل
 أو تسمع المكون من سر الغواية
 فى كلام الرمل والأمواج والعصف المؤجل
 فى السرائر والقلوب
 المجد لك

يا أول الإيقاع فى الفوضى وفاتحة الجمال
 فاحبط خفيفاً واستمع:
 تَقْبُلُ القربان منك وقررتى رُدَّتْ على
 أخان من بطنين حالية وعاطلة
 وأنت جميلة التئين لك
 وأنا رجيم، والقيحة لعنة قَدَرْتِ على
 فارفع سلاحك نحتكم لمن الغنيمة
 سوف آخذ ما أشاء كما أشاء
 وَاَقْتُلُّوكَ

حسن طلب:

أذْرِحْ فى السجل:

المنجنيز النورج الفالودج النَّجْفِ البلاج

الفارجيل الجوسق السيجارة الجبخانة الزّاج
 الجواليق الجرام البنج أجهزة العلاج
 الأجزخانة السرجين جزء الأوكسجين الصّاج
 إجراءات تشجيع التجارة جودة الإنتاج
 جلفطة البوارح تكنولوجيا المخلخ الميراج
 جرنال الخواجة والأناجر والطناجر والجراج
 وجل ما يحتاجه التسجيل والإدراج
 كالجاز والجص
 الجنيه الجمرك
 الزنجير والمكياج
رفعت سلام:

كل درب	حرب
كل حرب	شمس آفلة
كل شمس	درس
كل درس	صحوة ذاهله
كل صحوة	صبوة
كل صبوة	هاوية قاتله
في قاعها	سوف تلقاني:

وردة

أو

قبله

لحظة صاعقة

لا موت

لا حياة

أيتها المَهْرَةُ المارقة

أنت أني

وانفراجتي إلى الأبد

ساحتي المستباحة

وقتي الزَّبد

كلما أمسكه

فر فارغًا

إلى الجهات الفارقة

ورماني في البدد

واحد

وحيد

طلال آدمي من الغبار القروي

وصرخة عالقة

حلمى سالم:

خذوا الإوزة من عنقي

هنا عصرٌ يسير عكس صناعه اليديين

على سرير توت عنخ آمون قلت:

أنت امرأتي التي كتبها الله لي

جرثومة الرعب آكله

لكني سأضع قشدة على قشدة

في بقعة مجهولة سنحفظ الشرائط

حيث الباليه الذي اقترحناه على جذعين

خذوا الإوزة من عنقي

ساقاك دلنا صغيرة

فاذهبي إلى المطعم الشعبي في بساطة الأسرى

قال رجل: لماذا تريدون وضع السماء في قفص؟

قالت امرأة: لأن قرطي طائر

وكتت أتحدث مع أحد معارفى ممن يمسكون بالقلم ويكتبون، وكان
معجبا بقصيدة الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى: "طرْدِيَّة" ويُنشئ
عليها ثناء كبيرا كأنها فتح الفتح تعالى أن يحيط به نظم من الشعر أو شراً
من الخطب، فقلت له إن القصيدة رديئة لا معنى لها، فهى أشبه
بالأحاجى، ويصعب على أن أتذوقها، وليس فيها فن. وأنت تعرف أننى
فى مثل تلك الحالة لا أوارى ولا أدارى، بل أقول رأى واضحا صريحاً لا
جُمُحمة فيه، وبخاصة أننى أدرك إلى أى مدى قد أفسد الذوق الأدبى
كثيراً ممن يظنون أنفسهم نقادا هذه الأيام. ولكن على أن أضع القصيدة أولاً
بين يدي القراء قبل أن أكر عليها بما يجلى رأى فيها:

هو الربيع كان

واليوم أخذ

وليس فى المدينة التى خلت

وفاح عطرها سوى

قلت: أصطاد القطا

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد

يحط فى حلمى ويشدو

فإذا قمتُ شرذ

حملتُ قوسى

وتوغلت بعيدا في النهار المبتعد
أبحث عن طير القطا
حتى تشميت احتراق الوقت في العشب
ولاح لي برق يرتعد
كان القطا
يدخل كاللؤلؤ في السماء
ثم يتعقد
مقتربا
مسترجعا صورته من البدد
مُسَاقِطَا
كأنما على يدي
مرفرفا على مسارب المياه كالزبد
صويتُ نحوه نهارى كله
ولم أصد
عدوتُ بين الماء والغيمة
بين الحلم واليقظة
مسلوب الرشد
ومذ خرجت من بلادى

وأول ما أفقت النظر إليه هو الاستغلاق الذى يسربل القصيدة فلا يعطيك فرصة للفهم، ومن ثم لا يمكنك تذوقها، علاوة على خلوها من الفن. وسوف آتى إلى ذلك بعد قليل. لكن أبدأ بالعنوان الذى اتخذه حجازى لقصيدته هذه التى تدور حول محاولة صاحبها صيد القطا، وهو نوع برى من الحمام يعيش فى الصحراء، وهذا العنوان هو كلمة "طردية". و"الطردية" أرجوزة يخصصها الشاعر لوصف مطارده للثعالب أو الطباء أو الأرانب البرية أو الطيور وما أشبه. وفى هذه المطاردة يحاول الصياد الإيقاع بالحيوان أو الطائر المذكور، فإذا ما حاول أن يفلت منه بالجري أو بالطيران أرسل عليه كلبا أو بازيا ينقض عليه ويمسكه، وهو أمر ممكن لأن كلا من المطارد والمطارَد يستعمل ذات الوسيلة فى الحركة: الأرجل إن تمت المطاردة فى حالة الحيوان عن طريق الكلاب مثلا، أو الجناح إن تمت المطاردة عن طريق البازى فى حالة الطائر. أما صيد الطير هنا فلا يسمى: "طردية" لأنه متى أحس بالخطر هرب محلقا بعيدا فى السماء مستخدما وسيلة ليست مباحة للشاعر، وهى الجناح، إذ ليس معه بازٍ يمكن أن يرسله وراء الطائر، ومن ثم لا يستطيع مطارده بل يتركه يمضى وهو بعض بنان الغيظ. فكيف إذن يسمى شاعرنا قصيدته فى صيد القطا: "طردية"، وليس فيها مطاردة؟

كذلك ففي الطردية ينتهز الشاعر الفرصة للتفنن في وصف كلبه أو فهده أو بازيه أو باشقه أو شاهينه أو صقره الذي يستخدمه في المطاردة فيتناول، مبهورا مقتونا، أعضاءه ورشاقته وحركاته وانقضاضه على الفريسة وعراكه معها في شعرٍ بدیع يصور لنا طبيعة الحياة وكيف أنها قائمة، في جانب منها في أقل تقدير، على الصراع الذي لا يعرف الرحمة، أو القسوة التي لا تترك للتقاهم موضعا. أما هنا فلا شيء من ذلك، بل لا شيء من غير ذلك، إذ الشاعر، كما قلنا، يكتب شعرا مستغلقا غير قابل للفهم ولا للتذوق.

ثم غضى مع حجازي فنجد أنه يستهلك بعض السطور في إخبارنا بأن الدنيا ربيع، والجزء بدیع، وأن المدينة قد خلت من سكانها جميعا لأن اليوم كان هو الأحد، وأن عطرها قد فاح، ثم يقول فجأة إنه قرر أن يقوم بصيد القطا. وعبثا نحاول أن نعرف الداعي لتلك السطور التي حدد فيها الفصل واليوم وخلو المدينة من السكان، أو العلاقة بين هذا كله وبين قراره اصطیاد القطا. إن العقاد مثلا في قصيدته الرائعة: "سَلَعُ الدكاكين في يوم البطالة" قد حدد اليوم بأنه يوم بطالة، وذكر أن الناس جميعا قد تركوا المدينة ومَضَوْا في الخلوات. وهو قد فعل ذلك توطئةً للحديث عن السلع التي وجدت نفسها مسجونة فوق الرفوف قد حُرِمَتْ من الحرية، ولم يذكره اعتبارا كما فعل الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازي. وأنا أعتقد أن

شاعرنا قد أخذ هذا من العقاد، فالشَّبه واضح، وهو معجب بشعر العقاد، وحقَّ له، إذ العقاد شاعر كبير رغم تنطع بعض اليساريين إزاءه للهجوم الصاعق الذي كان يشنه رحمه الله على الفكر الماركسي المتهافت. إلا أن حجازي لم يستفد من هذا الذي أخذه من العقاد. فشاعرنا الكبير، أى العقاد طبعاً، قال ما قاله كى يَخْلُص إلى أن الدكاكين قد أُغْلِقَتْ على البضائع فوق رفوفها فشعرت جراء هذا بالقيود فثارت وهاجت وماجت وصاحت مطالبة بالحرية، تلك الحرية التى تعرف هى قبل غيرها أنها مفضية بها إلى التهلكة، إذ الحرية هنا معناها أن يشتريها المشترون ويعتقوها من ذلك السجن، ومعروف أن المشتريين سوف يستهلكونها فلا يعود لها من ثم وجود. إلا أنها راضية تمام الرضى بهذا المصير ما دامت ستحصل على حريتها، التى تؤثرها على البقاء رهينة الحبس فوق الرفوف رغم أن بقاءها هناك يوفر عليها حياتها. وهو يتطلق من هذا إلى أن الحرية لدى الإنسان قيمة عظيمة لا تُعَدُّ لها قيمة حتى لو كان فى تلك الحرية حقه. وهذا واضح من موقف الجنين، الذى لو أخذت تحدته من هنا إلى ما شاء الله عن الأذى الذى سوف يلحقه من الدنيا وآفاتنا إن هو خرج إلى الوجود وانعق من قيود الرِّحم وتحاول أن تغربه بالبقاء حيث هو فى الدفء والأمان لم يصغ إليك بل ضرب عُرض الحائط بما تقول. هذا ما قاله العقاد، ومن الواضح أن ذكره لخلو المدينة من سكانها هو فى موضعه

الركن، أما عند حجازى فلا معنى له. كذلك فقد استوحى حجازى، فيما يغلب على ظنى، موضوع طيف الخيال فى الشعر العربى القديم حين تكلم عن القطا الذى يطارده فى المنام، فإذا ما قام من نومه شرَّد.

ولكن لماذا حدد الشاعر الوقت بأنه الربيع بالذات؟ ولماذا حدد اليوم بأنه يوم الأحد؟ أولاً يستطيع الإنسان الصيد، أو صيد القطا على الأقل، إلا يوم الأحد، وفى فصل الربيع؟ كذلك هل تصاد القطاة بقوس وسهام، وهى الطائر الصغير الضعيف؟ لقد كان العربى يستخدم السهام فى صيد البقرة والحمار الوحشين مثلاً، أما القطاة فلا أدرى كيف يفكر أحد فى اصطياها بهذه الوسيلة. ولقد كان العرب يصطادون الطيور التى تشبه القطا على النحو التالى كما جاء فى كتاب "عيون الأخبار" لابن قتيبة" فى "باب مصايد الطير": "من أراد أن يحتمل للطير والدجاج حتى يتحيرن ويُغشى عليهن حتى يصيدهن عمداً إلى الحلتيت فدافه بالماء ثم جعل فى ذلك الماء شيئاً من عسل ثم تقع فيه برأ يوماً وليلة ثم ألقى ذلك البر للطير، فإنها إذا التقطته تحيرت وغشى عليها فلم تقدر على الطيران إلا أن تسقى لبنا خالطه سمن. وإن عمداً إلى طحين بر غير منخول فقعن بجمر ثم طرح للطير والحجل فأكلن منه تحيرن. وإن جعل خمر فى إناء وجعل فيه نبيذ فشربن منه غشى عليهن. ومما يصاد به الكراكي وغيرها من الطير أن يوضع لهن فى مراقعهن إناء فيه خمر، وقد جعل فيه خربق

أسود، والنقع فيه شعير. فإذا أكلن منه أخذهن الصائد كيف شاء. وبما تصاد به العصافير بأسهل حيلة أن تؤخذ شبكة في صورة المحبرة اليهودية المنكوسة ويجعل في جوفها عصفور فتقض عليه العصافير ويدخلن عليه. وما دخل منهم لم يقدر على الخروج، فيصيد الرجل في اليوم الواحد مائتين، وهو وادع. ويصاد طير الماء بالقرعة، وذلك أن تؤخذ قرعة يابسة صحيحة فيرمى بها في الماء، فإنها تتحرك، فإذا أبصرها الطير تحرك فرج، فإذا كثر ذلك عليه أنس حتى لربما سقط عليها، ثم تؤخذ قرعة فيقطع رأسها ويخرق فيها موضع عينين، ثم يدخل الصائد رأسه فيها ويدخل الماء فيمشي إليها مشيا رويدا. فكلما دنا من طائر أدخل يده في الماء فقبض على رجليه ثم غمسه في الماء ثم دق جناحه وخلاه فبقي طافيا فوق الماء يسبح برجله ولا يطيق الطيران، وسائر الطير لا يمكن انغماسه. فإذا فرغ من صيد ما يريد رمى بالقرعة، ثم يلتقطها ويحملها".

كما كانوا يصطادون القطا بالشاهين (أو السوذاق) كما فى الأبيات التالية من حاتبة الملك العماني سليمان بن سليمان التيهاني من أهل القرن التاسع والعاشر الهجريين:

يحيى آل آهة به وترأحا	ولقد غدت مُسوتًا شوذاقًا
غرثان ينشط الكلى جراحا	شها أخذ القلب أشهب ضاربا
سلب الناس ريقبض الأرواحا	بسد الطارح أختنا عزينيه

يرسي الفجاج بمقلتي متقيد
 قد حرم اللبن الحليب، وقد غدا
 فترى النطاط لدى النطاط مخافة
 عنن الوكور لكي تسال بصدفة
 فأصاب ثم ثائيا وثائيا
 فموشق من صيده ومضهب
 ومضى كأنهم ما يكون مظهرًا
 ساط أضاع فلم يرزل ملتاحا
 أبدا عليه دم القنيس مباحا
 ينجون منه، ولم يجدن براحا
 رزقا فأصبح رزقهن ذباحا
 وثائيا أنخن منه جراحا
 ومقدر نسل القبيط شياحا
 ندما يروقك نخوة وطلاحا

كذلك كانوا يصطادونه بالشبكة كما في قول الكميث بن زيد:

قبضن بنا قب من القطا نصبت له
 شباك فتجسى بين منقص وقاطع
 وقول قيس بن ذريح مجنون بنى عامر:

كان القلب ليلة قيل: يُعدى
 قطاة عزها شرك فباتت
 بليلى العامرية أويراخ
 تجاذبه وقد علق الجناح

ولقد أذكرنى كلام الأستاذ حجازى بما قاله أحد الطلاب الصغار
 ونحن فى السنة الأولى الثانوية، وكنا ندرس قصيدة النابغة البائية التى
 يتحدث فيها عن اتباع عصابة الطير لجيش الملك اللخمى أينما ذهب ثقة
 منها بأنها واجدة طعامها من جثث الأعداء الذين يجند لهم ذلك الجيش،
 إذ ظن الطالب الرضى الصغير الذى لم ير فى حياته جثة آدمى مطروحة
 فى العراء تتناشها مناقير الطيور أن تلك الطيور هى العصافير، فهو لم ير

فى حياته نسرا أو عُقَابَا أو غير ذلك من الطيور الجارحة، فسبخر منه
 أساذ اللغة العربية سخرية شديدة، غير واضح فى حسبانته أن الطالب
 المسكين معذور فى جهله هذا. فماذا كان يكون تعليقه على قوس وسهم
 الأستاذ حجازى، الذى طوف فى الآفاق ما طوّف وتجاوز السبعين وتنوّر
 فى عاصمة النور، وأصبح بذلك واحدا من زعماء التنوير فى بلاد العرب
 والمسلمين أجمعين؟

ثم ماذا يقصد شاعرنا بـ"احتراق الوقت فى العشب"؟ هبّه يقصد
 أن الوقت قد مضى ولم يعد هناك نهار، فهل احتراق الوقت هو الصورة
 الموحية بهذا؟ ولو سلمنا بالاحتراق، فلماذا العشب بالذات؟ ترى ما
 دلالاته؟ أهو رصّ كلام، والسلام؟ أين الحساسية الشعرية؟ إن الحساسية
 الشعرية شىء، والهديان اللغوى والتصويرى شىء آخر. وليس الشاعر
 مجرد مالى فراغات على الورق، بل هو مبدعٌ خالق. فأين الإبداع والخلق
 هنا؟ ثم ما علاقة البرق المرتعد، ولا أدرى لماذا يرتعد، بالقطا عند ظهوره
 فى اللوحة؟ وكيف يتحل القطا لؤلؤا ثم يتعقد بعد ذلك؟ أترى الشاعر
 يريد أن يقول إن القطا كان فى بدء ظهوره متفرقا، كل قطاة تطير متباعدة
 عن الأخرى، ثم تقارب وأصبح سربا، فكأنه حبات اللؤلؤ كانت متناثرة ثم
 نظمت فى سلك فأصبحت عقدا؟ لكن هل ما قاله حجازى هو السبيل
 إلى التعبير عن هذا المعنى؟ وهل هذه صورة موحية؟ إن هذا تشبيهة

شكلى محض ليس فيه شيء آخر، ومن ثم يمكن أن يقوم مقامه أى تشبيه آخر ما دامت المسألة تشبيه شكل بشكل ليس إلا.

ومثل تلك الصورة عبثية وخلوًا من الإيجاء بل خلوًا من المعنى ذاته قوله إن القطا كان يرفرف على مسارب المياه كالزبد . هل القطا أبيض اللون كالزبد ؟ وهذا، بالمناسبة، هو السبب فى أنه قد شبه القطا من قبل بالؤلؤ. إنه بياض اللون. والقطا ليس أبيض اللون، بل هو، كما ذكر ابن قتيبة فى كتاب "المعاني الكبير فى أبيات المعانى"، ضربان: الكُدْرَى والغَطَاط. فالكُدْرَى ما يكون أكر الظهر، أسود باطن الجناح، أصفر الحلق، قصير الرجلين، فى ذنبه ريشان أطول من سائر الذنب، والغَطَاط ما أسود باطن أجنحته، وطالت أرجله، واغبرت ظهوره غبرة ليست بالشديدة، وعظمت عيونه. واضح أن الشاعر لا يعرف شيئاً عن محور قصيدته، وهو القطا، الذى سوف نرى بعد قليل أنه لا يمكن الإمساك بدلالته فى القصيدة ولا بالسبب الذى حدا بالشاعر إلى اختياره دون غيره من الطيور لنظم قصيدته فيه. وواضح أيضاً أن الشاعر قد اختلط الأمر عليه فجاء كلامه لا عن القطا، بل عن النوارس، إذ النوارس لا القطا هى التى تصلح هنا لكونها بياضاً، وكله عنده صابون. وعلى أية حال فالقطا طائر صحراوى لا علاقة له بالبحار وورغوثها. كما أن المسارب المائية لا يمكن أن تكون لها تلك الرغوة، إذ لا أمواج لها يمكن أن تثور وترغى.

ولا يقولن قائل إن الشاعر إنما ينظم شعرا ولا يكتب دراسة علمية حتى تأخذ عليه أنه يجهل كل ما يتعلق بالقطا . نعم لا ينبغي أن يقول قائل هذا الكلام لأن جهل الشاعر المطلق بموضوعه قد أفسد كل شيء ، ولم يعد في القصيدة شيء مستقيم، وبخاصة أن القطا هو محور القصيدة . فإذا كان كل ما يذكره الشاعر عن القطا خطأ في خطأ في خطأ، فما الذى تصلح له القصيدة إذن؟

ولقد تذكرت ما اعترض به إبراهيم اليازجى على عنتره حين وصف الذباب وهو يعنى فى حديقه غب المطر، إذ توهم أن غناء الذباب يصدر عن فمه، على حين أن الصوت الذى يصدر عنه إنما مبعثه اهتزاز أجنحته فى الهواء، وهو ما يستلزم أن يكون الذباب فى حالة طيران فى الجولا واقفا على أغصان الشجر مثلا فيستطيع حك ذراعه بذراعه لأن الذباب لا يستطيع ذلك الحرك أثناء الطيران . وهذا الانتقاد منقول عن كتاب المرحوم أحمد تيمور باشا من كتابه: "أوهام شعراء العرب فى المعانى" . وقد انبرت للرد على اليازجى بالقول بأنه حتى لو صح ما يقول فإن الصورة التى افترعها عنتره هى من الروعة والفتنة والسحر بحيث تغطى على ما سقط فيه من خطأ، إذا كان هذا خطأ، إذ اليازجى إنما يحاول فى بيت عنتره تفصيل الشعرة كما يقولون . والصورة المشار إليها هى صورة الأجدم الذى انكب على الزناد يحكه كى يقتدح منه الشرر،

تلك الصورة التي بلغت من روعتها أن أنظقتُ ناقدًا فحلا عملاقا كالجلا حظ (في كتاب "الحيوان") فهتف معجبا بها أيما إعجاب، وهو ما صنعه غيره من النقاد أمامها، وآخرهم فيما أعرف هو د. نجيب البهيتي حسبما ذكرتُ في كتابي: "عنتره بن شداد - قضايا إنسانية وفنية"، فضلا عنى أنا، إن كان لى أن أعُدّ نفسى ناقدًا يتذوق ويفهم، أو بالأحرى: يفهم ويتذوق، ما دام التذوق مرتبًا على الفهم لا العكس، وإن كانت الواو لا تفيد ترتيبًا. أما الأستاذ حجازى فلم يأت فى قصيدته بشيء: فلا هو قدم لنا لوحة كاملة، ولا هو أمدنا بصور جزئية فاتنة، ولا هو أعطانا معنى مفهوما، ولا هو أحسن تناول ما تناوله، بل جاء كل ما لمسته يدها فاسدا مضطربا غامضا بل مستغلقا، فكان الفرق بينه وبين عنتره كقرق السماء من الأرض. وهذا لو كانت ملاحظة اليازجى سليمة. وهذه عبارة البهيتى، وهى ماثحة لمن يطلبها فى كتابه: "تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى"، الذى وصف فيه ما صنعه عنتره بأنه "صورة رائعة يلتزم فيها الشاعر الحقيقة لا يعدوها، ولكنه فى هذا الالتزام يخرجها إخراجا يجعلها من أصفى أنواع الشعر ومن أسمى ما تطمح إليه شاعرية شاعر. صور خلوا الذباب بالروضة، وأسمعنا طنينه فيها، وأبى إلا أن يفيض عليه من جمال نفسه هو فجعله غناء. ولم يجعله أى غناء، بل غناء سكران يترنح. ثم صور حركته تصويرا لا يخرج عن الطبيعة أقل خروج،

وهى حركة يعرفها من تابع الهوام فى حركاتها حول المياه فى الرياض، فخرج الوصف أميناً واقعياً يتصل بالحقيقة. ثم إن هذه الصورة فى الواقع تعبير جليل عن ذلك القدر من الانفعال والطرب يأخذ بنفس من خلا فى مثل هذه الروضة، وبقلبه من الشاعرية الفياضة بعض ما أودعه الله قلب عنتره". والحق إن فى عبارة الدكتور البهيتى لتفحات من الشعر. وحق لمن يفتن بتلك الصورة البديعة الشاهدة ويكسب عنها بهذه الطريقة أن تهب على حديثه من شعر الشاعرين مثل تلك التفحات.

أما قول الأستاذ حجازى إن القطا، حين كان يهوى من السماء، كان يسترجع صورته من البدد فلا أحقق له معنى، مثلما لا أحقق معنى لقوله إنه عند صعوده من الماء كان يصعد بلا جسد، ومثلما لا أحقق معنى لقوله إنه هو، أى الشاعر، كان يعدو بين الماء والغيمة أو بين الحلم واليقظة. إن هذا كله، كما قلت، هذيان لغوى لا أكثر. والشاعر الحق حين ينظم شعره إنما يكون فى حالة صحو برغم النشوة الهائلة التى تلقه وتستولى عليه أثناء ذلك. وواضح أيضاً أن الماء والغيمة يقابلان الحلم واليقظة، ولكن كيف يكون هذا التقابل؟ الله وحده هو الذى يعلم. لقد قال لى الصديق المذكور إن هذا العذو دليل على الحيرة بين الحسى والمعنوى، أو بين المثالى والواقعى. فأين الحسى هنا، وأين المعنوى؟ وأين المثالى هنا، وأين الواقعى؟ هل الماء هو الحسى والواقعى؟ أم هل الغيمة؟ وهل الحلم هو

المعنوى والمثالي؟ أم هل اليقظة؟ الحق أن هذا إنما هو مجرد رصّ كلمات بعضها بجوار بعض لا أكثر. ثم يحتم حجازى القصيدة بأنه منذ خرج من بلاده لم يعد، وأنه قد سلب الرشد. ترى لم سلب الرشد؟ ولماذا لم يعد إلى بلاده منذ خرج منها؟ وأين ذكر بلاده وخروجه منها قبل ذلك؟ لا يقل أحد إنه كان قد خرج من المدينة، فالمدينة لا يمكن أن تكون هي بلاده، بل مجرد جزء منها لا غير، وإلا ما قال إن الناس قد تركوا المدينة يوم الأحد وخرجوا كلهم، وبقي هو وحده فيها، فالناس لا يتركون كلهم أوطانهم على هذا النحو.

وقبل ذلك كله إلام يرمز القطا، هذا الذى تكرر ذكره فى القصيدة ما لا أدرى كم من المرات ولم يتكرر غيره فيها مثله، فهو مفتاح القصيدة على رأى النقاد الحديثين؟ قال صديقى المتحمس للقصيدة تحمسا شديدا إنه ليس أمامنا إلا التخمين. فقلت له: وهل نحن فى أحاج وفوازير؟ ثم قال: إن من الممكن أن نرى فى القطا إشارة إلى ذكريات الشاعر. فأجبتة بأن الذكريات تسكننا ولا يفكر أحد أن يبحث عنها خارج ذاته، فضلا عن أن يصطادها. ثم هل يصح أن يقال إن الإنسان يتسلح بقوس وسهام كي يستعيد ذكرياته؟ إن من شأن القوس والسهم أن يهلكا القطا، الذى تقول يا صديقى إنه يرمز إلى الذكريات. فقال: من الممكن القول بأنه يرمز إلى الأمل. فكان ردى: وهل يحتاج الأمل إلى أن تخلو المدينة، أيا كانت

دلالة المدينة هنا، من الناس وأن يكون اليوم هو يوم الأحد حتى يبحث الإنسان عن آماله ويعمل على تحقيقها؟ ثم قال: إن من الممكن أن يكون القطا تجسيدا للذات المغترية. فقلت له بدورى: واضح أنك قد وضعت نصب عينيك منذ البداية أن يكون للقصيدة معنى، وإلا فكيف يكون القطا رمزا على الذكريات والأمل، وفى نفس الوقت رمزا على الذات المغترية، وهذان غير تلك؟ وعلى كل حال فالقطا لا ترتبط فى الوجدان ولا التراث العربى بشيء مما تقول مثلما يرتبط الغراب مثلا بالشوم والبين، أو الحمامة بالدعة والسلام، أو العصفور بالنزق والطيش طبقا لقول الشاعر العربى: "أجسام البغال، وأحلام العصافير"، أو العصفورة (لدى المصريين المعاصرين) بإفشاء الأسرار وتبليغ الأخبار كما فى قول أحدنا لطفله حين يعلم عنه سرا كان يخفيه ويستغرب كيف علمه رغم ذلك: "العصفورة هى التى قالت لى ذلك"، أو كما ترتبط البومة عندنا بالخراب، وعند بعض الأمم الأخرى بالحكمة. كما أن القطا لا يرتبط بالربيع مثلما يرتبط السمانى بالخريف مثلا على ما هو مذكور فى عنوان رواية نجيب محفوظ المعروفة على سبيل المثال. بل إن القطا لا يشغل موضعا أى موضع فى الذاكرة المصرية كأبى قردان مثلا أو أبى فزادة أو الهدهد أو الحمام أو اليمام أو الكروان أو الحدأة أو الغراب. وأنا متأكد أنه لا أحد من قراء القصيدة، إن كان قد قرأها من القراء عدد ذوبال، يعرف القطا، وربما لم يسمع به قط،

اللهم إلا إذا كان على علم واسع بالأشعار والأمثال العربية القديمة حيث يجد مثلا تشبيه المرأة الحية في تهاديها بالقطاة كقول عمر بن لُجأ:

نواعمَ يسينَ الفسويِّ، وما سبى لمنَ قلوبنا إذ دنا وتخلَّبنا
 وصورَهَنَ اللهُ أحسنَ صورة ولاقنَ عيشنا بالنعيمِ تَرَبَّنا
 قِصارَ الخلى تشي المورثنا إذا مشت ديبَ القطا بالرميلِ يُغسِنُ لُعبنا

وحيث يعرف للعرب قولهم في الأمثال: "لو ترك القطا ليلا لنام"، أي لا بد أن يكون قد حدث أمرٌ جَلَل، وإلا ما استيقظ القطا من نومه، إذ هو لا يطير ليلا، أو ذلك المثل الآخر: "إنه لأصدق من قطاة"، أو المثل الذي يقول: "أهدى من قطاة"، لأنها تعرف طريقها في الصحراء جيدا، أو قولهم في مثل خامس: "أقصر من إيهام القطاة"، أو قولهم في سادس: "دع القطا ينم"، ومعناه كما نقول بالعامية المصرية: ابعد عن الشر وعن له. والقطا، كما سبق القول، طائر يعيش في الصحراء لا في الريف ولا في المدن، ولهذا وصف بعضهم مفازة فقال: "هي غبراء الجوانب، مجهولة المذاهب. تقطع المطا، ويحار فيها القطا". وقالت ليلي الأخيلية:

وداوية قفر تحار بها القطا تخطيتها بالناعجات الضوامر
 ولها أيضا:

وصحراء نموة يحار بها القطا قطعت على هول الجنان بمنسر

ولعمرو بن أديبة:

هذا، ومهلكة ترقصُ شمسهَا كالرَّجْعِ فِي رَهَجِ الْوَدِيْقَةِ أَمَا
غِبْرَاءُ دِيمُومٌ يَحَارُ بِهَا الْقَطَا غَضَبًا يَفْرَقُ بَعْدَهُ أَرْسَالَهَا

كذلك ساق صديقي ما كان قد قرأه لدى واحد من النقاد له كتاب عن الشاعر، وهو أن القطا "نوع من النشاط النفسى يريد الشاعر أن يتحدث إليه". فضحكت صائحا: الله أكبر! أى تفسير أو تأويل للشعر هذا؟ وما علاقة القطا بالنشاط؟ وأين الدليل على أن هذا هو معناه؟ إن تخميناتك يا صديقي، رغم تعسفها وتخطبها ولا منطقيتها، لأرحم من هذا الكلام الذى لا رأس له ولا ذنب. هذه أول مرة نرى إنسانا يحاول أن يصطاد النشاط. وبأى شيء؟ بالقوس والسهام! والحمد لله أنه لم يقل إنه سوف يصطاده بالمسدس! وهى أول مرة أسمع أن الإنسان يريد أن يتحدث إلى النشاط. ولقد قرأت ما تقوله من كلام ذلك الناقد منذ أيام واستسخفته استسخافا شديدا. وأذكر أنه قد عاد بعد ذلك بأسطر معدودات وأوّل القطا (نعم، القطا ذاته) بأنه "طائفة من الرغبات والمشاعر المكتوبة". يعنى أن القطا فى خلال ثلاثة أسطر قد تحول بقدرة قادر من "نوع من النشاط النفسى يريد أن يتحدث الشاعر إليه" إلى "طائفة من الرغبات والمشاعر المكتوبة". كيف؟ الله وحده أعلم. وفيما بين هذا وذاك قال عنه إنه، أى القطا، "سوف يستمر معنا بشكل محير". يعنى: لا

هو نوع من النشاط النفسى ولا طائفة من الرغبات والمشاعر المكبوتة. ولقد مضى الناقد فقال إن رغبة الشاعر فى اصطلياد مشاعره يدل على أن تلك المشاعر لم تكن واضحة تماما. ترى هل رأيت، بالله عليك أيها الصديق، أنت أو غيرك من يريد اصطلياد مشاعره ورغباته؟ إن المشاعر والرغبات موجودة فى داخلنا وليست خارجة عنا حتى تفكر فى اصطليادها. أما إذا كان لا بد من صيد واصطلياد ما دام الشاعر مغرما بهذا كما هو واضح، فإنها هى التى تصطادنا لا العكس، إذ تعمل على أن توقعنا فى حباتها. أليس كذلك؟ ثم كيف يفكر الإنسان فى اصطلياد رغباته ومشاعره وحى غامضة غير واضحة له؟ إذن فماذا يصطاد؟ وعلى أية حال فقد عاد ناقدك اللوذعى فقال إن القطا "توع من حديث النفس". يعنى: لا هو طائفة من الرغبات والمشاعر ولا هو نوع من النشاط النفسى. ليس ذلك فقط، فقد عاد الناقد الهمام للمرة الرابعة فقال إن القطا "أشبه باللاشعور السعيد بمعنى ما". ولاحظ أنه كان قبل قليل طائفة من الرغبات والمشاعر غير الواضحة. ولكنه الآن لم يصر واضحا فحسب، بل أصبح سعيدا. ثم عاد الناقد فى نهاية المطاف فقال إن القطا "يمكن أن يومئ إلى إنسان عربى يشبهه ضعفه وقوته أو يشبهه وهمه وعلمه". هل فهمت أيها القارئ شيئا؟ لقد أصبح النقد الأدبى على يد بعض من يُسمَّون: "نقادا" سداح مداح، فلا ضابط ولا رابط، وما عليك

إلا أن تقول أى شىء يطقّ فى رأسك دون مبالاة بمنطق أو قانون أو ذوق أو حساسية.

كذلك ذكر ناقدا أن العطر فى القصيدة إنما كان موجودا فى الحلم. وهذا خطأ، إذ نصت القصيدة على أن الشاعر قد شمه حين وجد نفسه وحيدا فى المدينة ففكر فى اصطلياد القطا. أى أنه كان موجودا فى اليقظة لا فى الأحلام السابقة على ذلك اليوم، تلك الأحلام التى كان كثيرا ما يطارده فيها القطا، فإذا ما حاول الإمساك به شرد. ثم قلت لصديقى: لقد سبق أن قرأتُ ذلك النقد، وهو ليس نقدا على الإطلاق، بل هلاوس يبدو هذيان القصيدة بجانبها عقلا متزنا ومنطقا متماسكا رغم أنه ليس بالهذيان البسيط الهيز. ومن هذه الهلاوس أيضا، وكل ما فى ذلك الكتاب هو من ذلك اللون العجيب من الهلاوس، قوله إن "الزبد" أشبه ما يكون بالعطر القديم وبرائحة الإنسان. هل فهمت يا صديقى، وأستحلفك بالعزير الجبار أن تصدقنى القول رغم اختلافى معك، شيئا من هذا العبث؟ بل قل لى، بالله عليك وبحق الصداقة التى بيننا، كيف تشبه رائحة العطر القديم رائحة الإنسان حتى يعطف هذه على تلك بوصفهما شيئا واحدا فى الصورة المذكورة آنفا! وهل للإنسان رائحة ملازمة لا تتغير حسبما يتغير بهم بكل وضوح من هذا السخف المسمى نقدا؟ إن للإنسان روائح تعدد بتعدد حالاته كما هو معروف، لكن تلك الروائح لا يمكن أن تشبه رائحة

الطر أبدأ، ولا أظن أن هناك من يجادل فى هذا. ثم قلت له: يا صديقى، أتذكرُ إذ كنت دائما تقول لى إن الشاعر لا ينظم قصيدته ليقول لنا شيئا، بل ينظمها والسلام؟ فكيف نسيت هذا الذى كنت تردده على مسامعى دائما كى تفهمنى أننى، حين أبحث عن معنى فى القصيدة، إنما ألزم الشاعر بما لا يلزمه بل يلزمنى أنا وحدى ما دمت أصر على البحث فى القصيدة عن معنى؟ وافترقنا أنا وصديقى دون أن تتفق. أما أنا فلست أستطيع أن أفهم القصيدة ولا أن أتذوقها رغم رغبتى الشديدة فى أن أفيد مما قاله لى صديقى. إنها، والحق يقال، هذيان لغوى، وأنا لا يمكننى فهم الهذيان، فضلا عن تذوقه، فلا فكرة ولا صورة ولا عاطفة ولا لغة متميزة. باختصار: لا شىء يمكن أن يخرج به القارئ من هذا الكلام الذى يريد صاحبه إقناعنا بأنه شعر، وما هو بشعر ولا بشىء ينتمى إلى عالم المعنى والشعور.

ولسوف أقف الآن عند نموذجين مما يسمى بـ "قصيدة النثر": فأما أولهما فهذا النص لأدونيس:

"المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

جسدٌ يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة
 جسدٌ يبدأ الطريق
 بين إيقاعه والقصيدة
 عابراً آخر الجسور
 ... وقتلت المرايا
 ومزقت سراويلها النرجسية
 بالشموس ابتكرت المرايا
 هاجساً يحضن الشموس وأبعادها
 الكوكبية.

ويلاحظ القارئ على الفور أنه لا ترابط بين الجملة والجملة التي
 تليها، بل ولا بين الكلمة والكلمة التي تجاورها في ذات الجملة، ومن ثم فلا
 معنى لأي شيء في هذا الكلام. إن أدونيس أشبه بمن يدلق على الأرض
 سطلا مملوءاً بالكلمات لتذهب كل كلمة في اتجاه ثم تستقر الكلمات في
 النهاية دون أن تكون بين الكلمة والتي بجانبها أية علاقة سوى أنها صارت
 جارة لها بالمصادفة المحضة!

وأما المثال الآخر الذي يبين لنا مدى التفاهة والسطحية المتغلغلة في
 كثير من نماذج ما يسمونه: "قصيدة النثر"، فهو لمنذر المصري، الذي لا
 أعرف عنه شيئاً:

هنا أسكن
 ما رأيك لو ترى
 ما ألقىته البارحة على زجاج نافذتى؟
 وستقدم عمى لنا
 كوين من الليمونادة المثلجة
 أهلا وسهلا
 أهلا وسهلا

إن أنصار "قصيدة النثر" يستندون إلى أن الأجناس الأدبية لم تعد متميزة في عصرنا كما كانت من قبل، ومن ثم انماعت الحدود بين الشعر والنثر. ثم إن تلك القصيدة، حسبما يقال، إنما تهدف إلى إحلال الرؤيوية (أي صوت اللاشعور) محل خطابية القصيدة التقليدية... إلى آخر ما يرددون. وفاتهم أن الحدود لم ولن تنماع بين الأجناس الأدبية بهذه الطريقة التي يمارسونها، وإلا لعدنا في الأدب إلى ما يشبه عماء الهوى القديم. ثم إن الخطابية المشار إليها لا توجد في كل الشعر المسمى بالتقليدى، بل في بعض قصائد المدح والفخر وما إليها فقط، وإلا فهل في شعر ابن أبي ربيعة وجميل وقيس بن ذريح، وعينية أبي ذؤيب الهذلي، ولامية الحطية: "وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل"، ورائية بشار، وخمرات أبي نواس، وزهديات أبي العتاهية، ومرثية ابن الرومي في ابنه محمد، وداليته في

وحيد المغنية، وندميات ديك الجن، وقصيدة الحمى للمتنبي، وورثائه لحقولة الحمداية، وأبيات ابن خفاجة في الجبل، ونونية ابن زيدون، ومئات ومئات بل وآلاف وآلاف من قصائد الشعر القديم، هذه الخطابة المفتراة التي تذكرنا بقميص عثمان؟

ثم ما دخل الشعر التقليدي هنا، والقصيدة النثرية إنما خرجت، كما رأينا، من عبادة الشعر المرسل والمنثور والحر؟ وهل الخطابة معيبة في كل الحالات والأوقات؟ أليست هناك لحظات في تاريخ الفرد والأمة تملأ عليه إملاء أن يكون جهير الصوت بل مجلجله؟ إن هذه كلها تعلات لا معنى لها. وعلى كل حال ليس البديل عن الخطابة هذا الكلام الفاتر المكون في كثير من نماذجه من أمشاج لا قوام لها، ودعنا الآن مما في بعض النماذج الأخرى من تجديف في حق المولى سبحانه وعدوان مستفز على أخلاق العفة والحياء.

والواقع أن هذا الهجوم الأرعن على ما يسمونه: "الخطابية" يذكرنا بما سماه محمد مندور في كتابه: "الميزان الجديد" بـ "الشعر المهموس" ووطنته الشديدة به، وكأن الحياة كلها همس ونجوى، لا تطاحن فيها ولا قتال وعرق ودمار وعدوان ينبغي التصدي له. وبطبيعة الحال فإن التصدي لا يمكن أن يكون بالهمس والتقتت! والعجيب أن من النماذج التي ساقها للتدليل على صحة ما يذهب إليه قصيدة "أخى" لميخائيل

نعيمة، وهى قصيدة تغلب عليها الانهزامية اليائسة بما تشيعه من ثقافة الرضا بما يصنعه بنا وبأوطاننا مجرمو الدول الغربية والاكتفاء بدور العجز والاستسلام والانصراف فى ذلة وصمت إلى دفن موتانا الذين سقطوا فى الحرب العالمية الثانية دفاعا عن مصالح أولئك القتلّة واللصوص عديمى الضمير دون أن يكون لنا فى تلك الحرب ناقة ولا جمل، وإن بطن الشاعر هذا الضعف واليأس بشيء من التهكم على أوضاعنا لا يمكنه غسل ما رستخته القصيدة فى النفوس من عجز وهوان. لقد كان أحرى بالشاعر أن يشعل الأرض نارا تحت أقدام المحتلين وينزل من السماء صواعق على رؤوسهم ويعمل بكل سبيل على استنهاض الحمم الخائرة والعزائم الفاترة عند العرب ضد مُذليهم وناهبي أوطانهم وممزقى أواصر الأخوة بينهم وجامعى عصابات الصهاينة من كل فج ليقبموا لهم دولة فى قلب بلادهم، بدلا من هذا التهافت والضعف المخزى الذى يسربل القصيدة من أولها إلى آخرها، ثم يفرح مندور بها وكأنه عثر على كنز نفيس.

ومقطع اليقين أنه ليس للدعاوى المتعلقة بقصيدة النشر من معنى إلا أنه باستطاعة أى إنسان أن يكون شاعرا، وشاعرا عبقريا أيضا، ما دام الشعر قد تخلص من وزنه وقافيته، وانحط إلى هذا الدرك الأسفل من التفاهة والهذيان، وأضحى من الهوان بهذا المكان! ترى هل يعجز أعرى الناس من موهبة الأدب والشعر عن توليف مثل هذه السخافات

والهلاوس؟ ولقد انتشر الآن ذلك النوع من الكتابة بين شباب الأدباء السطحيين الخالين من المواهب لسهولته وخلوه من قيود الإيقاع وأسلوبه الواهن وعدم تعمقه فى الغوص على أى معنى أو إحساس، وهذا إن كان هناك أصلا معنى أو إحساس.

إن عنصر الموسيقى فى الشعر هو من العناصر الجوهرية التى لا يكون الشعر شعرا بدونها. وعبثا يحاول المسفسطون إيهامنا بأن الموسيقى ليست بذات أهمية، وأن الشعر يظل شعرا حتى فى غيابها. وهى دعوى أشبه شىء بأن يقول قائل إن البيت يظل بيتا حتى لو لم يكن له جدران أو سقف، أو إن الإنسان يظل إنسانا حتى لو لم يكن له رأس أو جذع. إن البيت فى هذه الحالة لا يعود بيتا، والإنسان لا يظل إنسانا، بل يصير كائنا آخر مختلفا. وليست الموسيقى شىئا مجتليا يُلصق بالقصيدة، بل هى جزء منصهر مع بقية أجزائها، وتأثيرها تأثير خطير. ويمكن، مع الفارق، التعرف إلى ذلك التأثير إذا قارن السامع بين أغنية تغنيها إحدى المطربات المبدعات تصاحبها الآلات الموسيقية فى لحن وضعه لها أحد كبار الملحنين وبين ذات الأغنية تُقرأ عارية من الغناء والتلحين جميعا. إن الفرق حينئذ هو فرق السماء من الأرض. ومن العبث أن يحاول السوفسطائيون إقناعنا، أو بالأحرى إيهامنا، بأن الأمر ليس كذلك وأنه لا فرق بين الأمرين، ودعك ممن يعمل على أن يُدخل فى روعنا أن الشعر بدون وزن وقافية

أفضل منه بهما . فهذا خُرُقٌ محض، أعادنا الله منه ومما يحزره على حياتنا هذا الخُرُقُ! إن الموسيقى تخلق للقصيدَة جوا عجبيا يعبد الطريق إلى قلوبنا تعبيدا أمام ما تتضمنه من معانٍ وأخيلةٍ وأحاسيسٍ، ويضفي عليها سحرا وقتنة . فإذا أضيف إلى الوزن والقافية وسوسة السينات أو قرع العيّنات أو جرّش الجيمات أو بَحَح الحاءات أو صفير الصادات أو مدات حروف العلة أو تجاوب كلمة أو عبارة معينة في البيت الواحد أو في عدة أبيات متالية أو متقاربة، أو رنين السجع أو الجناس أو الطباق أو الموازنة أو رد العجز على الصدر مثلا، وجاء كل هذا في موضعه المناسب وصرّفته يدٌ صنّاعٌ كان السحر أعظم، والفننة أبلغ وأعجب . الواقع أن شعرا بدون وزن وقافية، إن صح تسميته في هذه الحالة شعرا، وهو لا يصح ولا يمكن أن يصح، هو كالأرض الجرداء مقارنة بالروض النضير تصدح فيه الطيور ابتهاجا بمقدم الربيع الجميل، وقد هب عليه النسيم العليل .

خذ مثلا قول المتنبي:

وَمِنْ جَاهِلٍ بِي وَهُوَ يَجْهَلُ جَهْلَهُ وَيَجْهَلُ عَلَمِي أَنَّهُ بِي جَاهِلٌ

حيث نحس الجهل مجسما جرّاء تكرار الشاعر للكلمات المشتقة من

مادة "ج ه ل"، إذ تكاد تلك الكلمات تسد الأفق على القارئ أينما نظر

فلا يجد حوله إلا الجهل . أو قوله من نفس القصيدة:

فَقَلَّلتُ بِالْهَمِّ الَّذِي قَلَّلتُ الْحَشَا قَلَّلتُ عِيسٍ كُلَّهِنَّ قَلَّلتُ

حيث تتألى القاف واللام المقلقتان قفلة طبيعية بجرسهما ذاته، وهو ما يريد الشاعر بثه فى نفوسنا . أو قول البحرى فى سينيته البديعة حين ذهب مغاضبا حزينا قد استولى عليه اليأس بعدما شاهد الموت بأمر عينيه فى معية الخليفة العباسى المتوكل حين انتقض عليه ابنه المنتصر وأعدائه وقتلوه هو ووزيره الفتح بن خاقان، وكاد أن يضيع البحرى معها لولا لطف الله، إذ يقول فى أولها:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْسُ نَفْسِي وَتَرَقَّعتُ عَن جَدِّ أَكُلِ جِيسِ

وهو البيت الذى تتردد فى جنباته حرف السين (ومعه الصاد) بوسوسته العجيبة التى لا أحسبني أخطئ إذا قلت إنها تلائم ما كان الشاعر يحسه آنذ من وحشة وخوف فى عزلة البعيدة عن دار الخلافة، وكأنه يناجى نفسه ويوسوس لها بما يريد . أو قول إبراهيم ناجى فى مفتتح قصيدة "العودة"، التى لا أظن أن يجد القارئ لها نظيرا فى الشعر: العربى منه والعالمى على السواء:

هذه الكعبة كما طائفها والمصلين صباحاً ومساء

حيث يمكن القول بأن هذه المدات التى تأخذ علينا السبيل أينما اتجهنا توحى بطول ما أنفق الشاعر من وقت فى الطواف حول كعبته والصلاة عندها فى الصباح والمساء على السواء لا يتوقف عن ذلك

لحظة. أما ألوان المحسنات البديعية التي تزيد القصيدة إيقاعا فوق إيقاع فلا أجد قصيدة تُظهر فنتها وروعها أحسن من نونية ابن زيدون التي تَطُور ترفا وعبقرية وحبا وألما وزهوا وفخرا وخوفا وتوحسا معا، وما من مرة قرأتها إلا أحسستها تهصر قلبي هصرا. والحق أنسى لا أتصور وجود قصيدة تضاهيها في حسن تصرف مبدعها بتلك المحسنات وازديادها بها جمالا وإبداعا على ما لها من الجمال والإبداع. ولنجزئ منها بتلك الأبيات، وكل أبياتها في الواقع قد بلغت غاية السموق التي ليس بعدها من غاية. وإنى لأستعجب كيف انقلبت ولادة على الشاعر الوزير الشاب ناظم تلك الدرة العبقرية، التي هي أغلى من كل مُهر وأعظم من أية هدية يمكن أن تحلب لب فتاة مثلها، أو كيف بقيت، وقد كانت مثالا للجمال البدع ببياض بشرتها وسبائك شعرها الذهبي وزرقة عيونها وأناقة ملابسها وأرستقراطية ثقافتها ورقة ذوقها وترف سلوكها، وفوق ذلك كله شرف نسبها (أليست بنت الخليفة؟) دون زواج إلى آخر عمرها الذي تجاوز الثمانين رغم وقوع كبار القوم في غرامها وتدلهم في هواها؟ ألا إنه للغز كبير من ألغاز القدر والتاريخ التي لا يمكن فهمها ولا تفسيرها. يقول ابن زيدون في ولادة رافعا إياها إلى مرتبة تقصر عنها كل المراتب، فقد جعلها فردوسا من فراديس الجنان، كما جعل تحيتها على البعد كهيئة بأن

ترد عليه الحياة، فضلا عن أنها مخلوقة من مسك، على حين خُلِقَ جميع
الناس من طين:

بُنُتُمْ وَبِنَا، فَمَا ابْتَلَتْ جِوَانِحُنَا	شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَّتْ مَاقِينَا
نَكَادُ حِينَ تَتَاجِيكُمْ ضَمَانِرْنَا	يَقْضِي عَلَيْنَا الْأَسَى لَوْلَا تَأْسِينَا
حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامَنَا فَعَدَّتْ	سُودًا، وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضًا لِيَالِينَا
إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلُوقٌ مِنْ تَأَلُّفِنَا	وَمُورِدُ اللَّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا
لِيَبْقَ عَهْدِكُمْ عَهْدَ السَّرُورِ، فَمَا	كُتِمَ لِأَرْوَاحِنَا إِلَّا رِيَاحِينَا
لَا تَحْسَبُوا نَايِكُمْ عَنَا يَغْيِرُنَا	إِنْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْيُ الْحَبِيْبِنَا
يَا سَارِي الْبَرْقِ غَادِ الْقَصْرِ فَاسْقِ بِهِ	مَنْ كَانَ صِرْفَ الْمَرْوِيِّ وَالْوَدِّ يَتَقِينَا
وَسَلْ هُنَالِكَ: هَلْ عَنَى تَذَكُّرُنَا	إِلْفًا تَسْذُكُّهُ أَسَى يَغْنِينَا؟
وَيَا نَسِيمَ الصَّبَا، بَلِّغْ تَحْنِنَنَا	مَنْ لَوْ عَلَى الْبَعْدِ حَيًّا كَانَ يُحْيِينَا
رَيْسَبَ مُلْكٍ كَأَنَّ اللَّهَ أَنْشَأَهُ	مِنْكَ، وَقَدَّرَ لِإِنْشَاءِ الْوَرَى طِينَنَا
يَا رَوْضَةَ طَالَمَا أُنْجَنْتِ لَوَاحِظِنَا	وَرَدًا جِنَاهُ الصَّبَا غَضًّا وَنَسْرِينَا
لَسْنَا نَسْمِيكَ إِجْلَالًا وَتَكْرِمَةً	وَقَدَّرَكَ الْمَعْلَى عَنِ ذَلِكَ يُغْنِينَا
إِذَا انْقَرَدَتْ وَمَا شُورِكْتِ فِي صِفَةٍ	فَحَسْبُكَ الْوَصْفُ إِضَاحًا وَتَبْيِينَا
كَأَنَّكَ لَمْ نَبِتْ وَالْوَصْلُ ثَالِثُنَا	وَالسَّعْدُ قَدْ غَضَّ مِنْ أَجْفَانِ وَأَشِينَا
سَرَّانٍ فِي خَاطِرِ الظُّلْمَاءِ يَكْمِنَا	حَسَى يَكَادُ لِسَانَ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

إِنَّا قَرَأْنَا الْأَسَى يَوْمَ النَّوَى سُورًا مَكْتُوبَةً، وَأَخَذْنَا الضَّبْرَ تَلْقِينَا
 لَمْ نَجِفْ أَفْقَ سَمَاءٍ أَنْتِ كَوَكْبُهُ سَالِينَ عَنْهُ، وَلَمْ نَهْجِرْهُ قَالِينَا
 وَلَا اخْتِيَارًا تَجَنَّبْنَاكَ عَنْ كَتِّبٍ لَكِنْ عَدْتْنَا عَلَى كُرْهِ عَوَادِينَا

الله! الله! الله! الله! وهذا العنصر الذي رأينا كيف يضى
 على الشعر قدرا هائلا من السحر والفتنة حين يقع في يد صنّاع تعرف
 كيف تُصَرِّفُه التصريف اللائق يمثل في الواقع، حسبما سبق أن قلنا، نوعا
 من القيود . وهى قيود من شأنها لا أن تشل حركة الشاعر، بل أن تستفز
 قدراته وتوقظ فيه عبقرته وتدفعها دفعا إلى الإتيان بالعجائب
 والمدهشات . إنها تقيده في الظاهر، لكنها تضع تحت تصرفه مساحات
 شاسعة يتحرك فيها كما يحلو له كانت غائبة عن اتبائه في أوقات
 السكون والخمول . والشاعر مع هذه القيود أشبه شىء بالثعلب إذا ما
 حوَّصر، إذ لا يستسلم لعدوه الذى يطارده وينظره خارج الحجر يبغي
 القبض عليه واهلاكه، بل يدعه فى انتظاره وقلقه وتوتره ويمضى فيتحذ بابا
 آخر من أبواب جحره المتعددة منطلقا فى فضاء الله ناعما بحرته وأمانه،
 على حين يبقى خصمه فى موضعه لا يريم متصورا أنه سوف يمسك به
 عما قليل . وتفسير ذلك أن فى اللغة إمكانات كريمة كثيرة، والشاعر
 الموهوب العبقرى قد تَشَرَّبَ هذه الإمكانيات تَشَرُّبًا . فإذا ما حُرِمَ إمكانا

من تلك الإمكانيات اتجه إلى سواء ووجد فيه البديل الذى قد يكون، أو يجعله هو، أفضل من الإمكان الأول.

وتوضيحا لذلك نسوق الأبيات التالية لعمر بن أبى ربيعة فى وصف ليلة كان قد تواعد فيها وحيته أن يلتقيا إذا ما غاب القمر وسكت الحسن وهجع الناس فى مراقدهم، وتلبث لدن البيت الثانى منها بوجه خاص:

فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت مصابيح شبت بالعشاء وأنور
وغاب قميركمت أرجو غيوبه وروح رعيان ونوم سمر
ونقضت عني النوم أقبلت مشية الـ حباب، وركني خشية القوم أزود

إذ نراه قد صغر القمر ونكره، وبدلا من أن يقول: "وغاب القمر"

قال: "وغاب قمير"، وكذلك بدلا من أن يقول: "راح" و"نام" قال: "روح" و"نوم"، وبدلا من أن يقول: "أنوار" و"رعاة" قال: "أنور" و"رعيان"، وبدلا من أن يقول: "أقبلت إقبال الأفعى" قال: "أقبلت مشية الحباب". فانظر

كيف قسره الوزن والقافية على ترك ما هو شائع فى الاستعمال، فإذا به يجد البديل بكل سهولة وسلاسة ويسر، ثم يكون هذا البديل أفضل مما استبدله به، إذ إن تصغير القمر (وهذا مجرد مثال من كل ما أشرنا إليه من الاستعمالات البديلة التى لجأ إليها الشاعر) هو شىء غير شائع، ومن ثم غير مبتذل، مما أضفى على اللفظة نضرة ليست للفظة الأصلية، علاوة على أن ذلك التصغير يشير إلى ما يعترى القمر فى بعض الليالى من تناقص

الحجم. كذلك فمن المحتمل أن يكون الشاعر قد صعر القمر تعبيراً عن سخطه عليه، إذ كان يشعر أنه لا يَريِم موضعه ولا يريد أن يغيب، فكأنه يعده مسؤولاً عن تأخر لقائه بجبيته. ثم هناك ما يوحى التذكير من أن هناك لا قمراً واحداً معروفاً ثابتاً على وضع واحد، بل هناك أقمار متعددة بعدد الليالي، وربما بعدد ساعات الليالي... وهكذا نرى كيف حول الشاعر القيد إلى طلاقة وانسراح، وصير الضرورة حرية وعفوية. وهذا يذكرني بما يفعله الفحول من لاعبي كرة القدم حين يفاجأون بالكرة تأتيهم وهم في منطقة جزاء الخصم على نحو فجائي غير متوقع، وفي موضع حرج، وفي وقت شديد القصر بحيث إذا لم يتصرف فيها من فوره ويودعها مرمى الخصوم ضاعت الفرصة إلى الأبد، ومع هذا يتصرف الواحد منهم كأنه قد خطط لهذا الموقف منذ فترة طويلة وتدريب على مواجهته والتصرف فيه على أحسن ما يرام، فيركل الكرة في الحال من وضع شديد الصعوبة، لكنه يفعل ذلك دون أى اضطراب أو شعور بالقلق. والسبب؟ السبب هو أنه قد تشرب صنعة تشرباً وأضحت تجرى في عروقه كدمائه، فهو يمارسها كأنه يتنفس. والطريف أن سعيد بن المسيب حين سمع هذا البيت قال عن الشاعر مستغرباً ضائق الصدر: ما له قاتله الله؟ لقد صغر ما عظم الله! يقول الله عز وجل: "والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم". فلم يتنبه ابن المسيب رحمه الله إلى

السحر العجيب الذى خلعه عمر على المعنى فأبرزه شيئاً لم يحظر لأحد من قبل على بال، علاوة على أنه حافظ فوق هذا كله على جمال الإيقاع الموسيقى المتمثل فى الوزن والقافية وغيرهما من الأدوات الإيقاعية الأخرى كالتناظر فى الوزن الصرفى مثلاً بين "رَوْحٌ" و"نَوْمٌ"، وكالتوازن التركيبى بين "رَوْحٌ رَعِيَانٌ" و"نَوْمٌ سَمْرٌ"، وكَرْدَةُ الْعَجْزِ عَلَى الصَّدرِ فى قوله: "وغياب قمرٍ كنت أرجو غيوبه".

وقد يضطر الوزن والقافية الشاعر إلى انتهاج تركيب نحوى غير الذى كان فى بالنا فيقدم ويؤخر، أو يحذف ما حقه الذكر ويذكر ما حقه الحذف... إلخ، كما فى قول عمرو بن كلثوم من معلقته المجلجلة يرد على ملك الحيرة حين أراد أن ينال منه فأمر الساقية فى مجلس شرابه أن تبدأ إدارة الكأس من الناحية الأخرى التى لم يكن الشاعر جالساً فيها:

وكان الكأسُ مَجْرَاهَا اليمينَا	صَدَدْتُ الكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍ
بصاحبك الذى لا تُصَبِّحِينَا	وَمَا شَرَّ الثَّلَاثَةِ أُمَّ عَمْرٍ
وأخْرِى فى دِمَشقٍ وقاصِرِينَا	وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِعَلْبِكَ
من الفَيَانِ، خَلَّتْ بِهِ جُنُونَا	إِذَا صَمَدَتْ حُمَيَّاهَا أُرَيْبَا
تَقَالُوهَا، وَقَالُوا: قَدْ رَوِينَا	فَمَا بَرَحَتْ مَجَالَ الشَّرْبِ حَتَّى
وَبَعْدَ غَدٍ، مَا لَا تَعْلَمِينَا	وَلِإِنَّ الْيَوْمَ رَهْنٌ

فالشاعر، وإن ذكر ثلاثاً من المدن المشهورة بصنع الخمر المعتقة
وتقديمها للشاربين، لا يقصد الاقتصار على هذه المدن الثلاث فقط، لكنها
طبيعة الشعر بسبب ضيق المجال كما سبق أن وضعنا . ولو كان الكلام
شراً لقال: بعلبك ودمشق وقاصرين و... و... و... إلخ، وذكر
غيرها من المدن. لكن الشعر لا يعرف هذا التطويل، إذ الشاعر المجيد هو
الذي يدل عادة بأقل لفظ على أوسع المعاني وأحفلها بالتفاصيل. فالهم
هو أن يدفع بخيال القارئ في الاتجاه الذي يريده الدفعة الأولى تاركاً له مهمة
القيام بالباقي. ليس ذلك فقط، فشاعرنا يقول: "وأخرى في دمشق
وقاصرين"، وظاهر الكلام أنه شرب كأساً في بعلبك، وكأساً أخرى في
دمشق وقاصرين معاً، لكن من غير الممكن أن يكون هذا هو قصده، وإلا
فمعنى ذلك أنه، بعد أن شرب رشقات من هذه الكأس الثانية في دمشق،
قد استبقاها حتى أكمل شربها في قاصرين بعد ذلك. وليس هذا فعل
الشاربين، بل المقصود: "وأخرى في دمشق، وثالثة في قاصرين، ورابعة
في... إلخ". ولكنها، مرة أخرى، طبيعة الشعر. ثم إن الشاعر لا يقصد
أبداً أنه شرب كأساً واحدة فقط في كل من بعلبك ودمشق وقاصرين كما
قد توهم حَرْفِيَّة الكلام، بل الكأس هنا تعنى كووساً لا حصر لها.

وانظر كذلك إلى بيت الفرزدق يخاطب ذئبا لقيه في الطريق وحيدا
فدعاه إلى الطعام، لكنه رغم ذلك كان حذرا منه أشد الحذر لمعرفته
بطبيعة الغدر فيه:

وأنت امرؤ يا ذئب والغدر كتما أُخَيِّئُ كَمَا أَرْضِعَا بِلَبَانِ
وتأمل هذا التركيب الغريب، إذ كان ينبغي أن يجيء الكلام هكذا:
"ويا ذئب، أنت والغدر كتما أُخَيِّئُ . . ." بحيث يكون الضمير: "أنت"
مبتدأ، و"الغدر" معطوفا عليه، و"وجملة "كتما أُخَيِّئُ" خبر المبتدأ. أما
على الوضع الذي ورد في البيت ف"أنت" مبتدأ، و"امرؤ" هي الخبر،
وبذلك تكون الجملة قد انتهت، ولا يصح إذن عطف كلمة "الغدر" على
المبتدأ ليشتركا معا في جملة جديدة يكون خبرها "كتما أُخَيِّئُ"، إذ لا
يمكن أن تكون كلمة "أنت" هي ذاتها مبتدأ في جملتين. لكن رغم ذلك
كله لا نحس شيئا من قلق رغم وجود بواعث القلق. ذلك أن هذه
البواعث هي من الخفاء بحيث لا يتنبه القارئ لها بسهولة. ولولا أنني
مشغول بهذه المسألة فلربما لم ألتفت إلى غرابة التركيب. وسبب خفاء
غرابه، وكذلك سبب قبولنا له بعد اكتشافنا تلك الغرابة، هو الموسيقى.
وهذا ما أريد أن أصل إليه، إذ الموسيقى في الشعر تقوم بدورين
متناقضين: متناقضين حقيقةً، أو بادئ الرأي في أقل تقدير. وهذان
الدوران هما تقييد الشاعر تقييدا يؤدي بالعكس إلى استنفار كل قواه

العبقرية لا إلى شل حركته وموهبته حسبما يتنا آفقا، ثم التغطية على مثل تلك الهنات والشذوذات التي نحن بصدها . إنها إذن لتجرح، لكنها أيضا تعالج! إنها الداء والدواء جميعا، وهذا من مفارقات الفن التي هي سر روعته وقوته! ومثل ذلك، وإن لم يصل إلى درجته في الغرابة والعدول عن الطريق، تكرير الفرزدق للفعل: "كان" فى قوله: "كُتِمَا أُخَيَيْنِ كَانَا أَرْضَعَا..."، إذ يكفى تماما أن يقول: "كُتِمَا أُخَيَيْنِ أَرْضَعَا بِلْبَانٍ"، بل كان يكفى جدا أن يقول: "وأنت، يا ذئب، والغدر أُخَيَانِ أَرْضَعَا بِلْبَانٍ". ولأزيد القارئ من الشعر بيتا أضيف أن قوله: "بِلْبَانٍ" هو من الكلام المنفتح الذى ينتصه التحديد، إذ نحن لا نعرف: هل المقصود أنهما أَرْضَعَا بِلْبَانٍ واحد؟ أم هل المقصود أنهما أَرْضَعَا بِلْبَانٍ مَعَيْنٍ هو لبان الغدر؟ أم هل المقصود شىء آخر؟ أم هل المقصود كل ذلك؟ ومرة أخرى إنه الشعر وعبقرية الشعراء . وصدق الرسول الكريم: إن من البيان لسحرا!

ويرتبط بهذا ما يسمى بـ"الضرورات الشعرية" . فسيبها، كما نعرف، هو الخضوع للوزن والقافية والخوف من الخروج عليهما واتهاكما . وهذا يدلنا على مكانة الموسيقى فى الشعر، فالشاعر يستسهل التضحية بالقواعد أحيانا ولا يستسهل التضحية بتلك الموسيقى على رغم ما نعلمه من مغالاة العرب بلغتهم ونحوها وصرفها . ومن ناحية أخرى فالموسيقى بدورها تغطى على ذلك نغما لنحوي والنصفي الذى يشترط ألا يكون

فادحا، بل يقتصر على بعض الأشياء الصغيرة. ومثله ما يعرف فى علم العروض والقافية بالزحافات والعلل، فهى لون من التقصير الصغير المسموح به لنفس الاعتبار، لكنها لا يمكن أن تتخذ مبررا لإهمال الموسيقى الشعرية تماما. والواقع أن مثل تلك التقصيرات المحدودة أمر طبيعى، فما من خطة توضع موضع التطبيق إلا وتعتريها بعض التحويرات والتغييرات ويقعد بها التقصير عن بلوغ المثال الأعلى كاملا. ولكن على الإنسان فى ذات الوقت ألا يسرف فى ذلك الخروج عن الخطة، وإلا أتى علينا يوم نجد أيدنا فيه وقد خلت من كل خطة. على الإنسان أن يسدد ويقارب كما قال الرسول الكريم، إلا أن ذلك لا يسوغ أبدا أن نهمل التسديد تماما ونذهب فنصوب سهامنا فى الهواء دون اهتمام بإصابة الهدف، فهذا عبث لا يليق، ولا يؤدى إلا إلى الخسار والبوار.

إن بعض المدافعين عما يسمى بـ"قصيدة النثر" يلجأون إلى مثل تلك الحيلة فيقولون، ضمن ما يقولون، إن الأوزان العروضية كثيرا ما تعتريها بعض التحويرات، فتجد على سبيل المثال "مستعلن" وقد صارت "مستعلن" أو "متفعلن" مثلا، ثم يقفزون من هذا إلى القول بأن تلك التحويرات الطفيفة (التي لا بد من أن أسدرك هنا بأنها لا تشوه الوزن ولا تفسده ولا تلتفت الأذن إليها كثيرا، بل ربما لا تنبه لها البتة، وذلك فى غمرة الموسيقى الشاملة فى البيت وفى القصيدة بأجمعها) هى مسوغ كاف

للتخلّي تماما عن الوزن وترك الجمل بما حمل . وهذا منطوق عجيب، فقد قلنا إن أى تصميم لا بد أن يتعد عند التطبيق قليلا أو كثيرا عن أصله الأول، فهذه طبيعة الحياة، إذ التوازن المطلق لا وجود له، بل هو حالة افتراضية مثالية من شأنها أن تستحث جهودنا وتستنفد قدراتنا لتوخى الكمال، الذى نعرف مع هذا أننا لن نبلغه بتمامه أبدا . لكن ثمة حكمة جليلة تقول إن ما لا يُدرك كله لا يُترك كله، وإلا كان علينا أن نغادر الحياة ونفرض يدنا منها فورا منذ اللحظة الأولى لجيئنا إليها، لأنها مملوءة بأسباب الألم والشكوى، ولا يمكن أن تخلو منها يوما .

إن هذا المنطق المضحك الغريب ليذكرنا بمن يجد أن الإنسان لا يمكن أن يُعْرِى فى أى وقت عن اختلال ما فى صحته، فيخرج من ذلك بنتيجة مؤداها أن علينا، ما دام الأمر كذلك، أن نعرض أنفسنا لكل أنواع الأمراض والاختلالات الصحية . إن التقصير أثناء الامتحان فى درجة أو اثنتين أو ثلاث درجات مثلا أو حتى فى عشر أو عشرين درجة بل حتى فى خمسين لا يسوغ الرسوب أبدا، وإلا لم يكن هناك شىء فى الحياة اسمه النجاح والتفوق والاجتهاد والطموح والأمل ما دمنا سنركن كلنا إلى اليأس واطراح الجِدِّ والكَدِّ والكفاح والتطلع إلى بلوغ الكمال، الذى نعرف رغم ذلك أننا لسنا بالغيه يوما من الأيام .

والعجيب أن من يسوقون فى سوق الأدب بضاعة ما يسمى
 بـ"قصيدة النثر" (التي لم أجد فيما قرأت تسمية أليق بها من كلمة "النثيرة"،
 فهي نثرٌ نثرٌ نثرٌ مهما روج المروجون وأرجف المرجفون) هؤلاء المسوقين
 يزعمون أن من النقاد العرب القدماء من لم يكونوا يروُن كفاية الوزن والقافية
 وحدهما للتمييز بين الشعر والنثر. وهم ينتقلون من ذلك إلى المناداة بأن
 الوزن والقافية لا أهمية لهما. نعم إن نقادنا القدامى جميعا لا بعضهم
 فحسب لم يكونوا يروُن أن الوزن والقافية كافيان للتمييز بين الشعر والنثر،
 لكن هذا لا ينبغي أن يعنى أن الوزن والقافية غير مهمين، فضلا عن وجوب
 الاستغناء عنهما بحجة أن هناك ألوانا أخرى من الإيقاع فى القصيدة ينبغي
 الاجتزاء بها، وكان العرب القدماء لم يكونوا يعرفون تلك الإيقاعات ولم
 يكونوا يستغلونها أحسن استغلال فى كثير من إبداعاتهم كما رأينا مثلا فى
 نونية ابن زيدون، التى استشهدنا ببعض أبياتها من قبل. إن هؤلاء
 المتقلسفين يظنون أن بمسطاعهم جلب التمر إلى هجر أو بيع الماء فى حارة
 السقائين. إن تلك الإيقاعات لا تناقض الوزن والقافية بل تعضدهما
 وتزدهما سحرا على سحر. وعلى رأى المثل: زيادة الخير خيران. ومن يا
 ترى يكره الاستزادة من الخير؟ نعم لم يكن نقادنا القدماء يعولون فى التمييز
 بين الشعر والنثر على الوزن والقافية وحدهما، وإلا لكان يكفى من يريد أن
 يقول شعرا، بل من يريد أن يكون شاعرا دون أن يبذل جهدا، أن يروح

فيردد أمام الناس وفي المنتديات والمؤتمرات الشعرية: "مستقلن فاعلن مستقلن فعلن"، أو "فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن"، وكفى الله المؤمنين شر القتال. لكن أحدا منهم لم يقل بهذا ولا خطر له هذا فى بال، فقد كانوا عقلاء أصحاب حكمة، ولم يكونوا من ذوى النزعات المخربة ولا البدوات المزعجة المتعبة!

ومن عناصر الشعر أيضا الخيال، وهذا الخيال قد يكون تشبيها أو استعارة أو كناية أو مجازا مرسلا. وهو ما يسمى بـ"الخيال الجزئى"، ويتأمله ويكمله "الخيال الكلى" كما فى لامية الخطبة التى مطلعها: "وطاوى ثلاث عاصب البطن مُرْمِلٍ"، فإنها إلى جانب ما فيها من ألوان الخيال الجزئى تقوم فى بنائها العام على قصة متخيلة عن أعرابى يعيش فى قلب الصحراء بعيدا عن العمران والناس عيشة قشفة مُرْمِلة، حدث أن حل به ضيف ذات يوم، فلم يجد لديه ما يمكن أن يقدمه له، فاعتم اعتمادا شديدا خشية القيل والقال واتهام الناس له بالبخل ونكوله عن القيام بواجب الضيافة المقدس عند عرب البادية، ففكر فى لحظة يأس أن يذبح ابنه. وفعلا عرض الأمر على الابن فما كان منه إلا أن رحب بالفكرة إقازا لشرف أبيه أن تلوكه الألسن وتشيع مذمته بين الناس. وبينما هم بتنفيذ الأمر إذا بقطيع من الحمر الوحشية تعن على البعد، فيسارع إلى

كلماته وسهامه ويفوق سهما منها لأثمان سمينة تخثر إثرها على الأرض
 فيجرها ويذبحها ويطعم ضيفه ويبيتون جميعا سعداء، وقد شعرت زوجة
 الأعرابي أنها أم للضيف، مثلما شعر الزوج أنه أبوه. وهى، كما نرى، قصة
 جميلة تخيلها الشاعر لبيتها فكرته عن الكرم ويقدم لنا صورة عن فقر تلك
 الأسرة، مع تحليل مشاعرها إزاء الضيف وما يجب له فى ذمتهم. ومن
 ذلك النوع من الخيال أيضا أبيات الفرزدق التى مرت بنا عن لقائه بالذئب،
 وكذلك أبيات ابن خفاجة عن الجبل الذى بات إلى سفحه ذات ليلة
 فتخيله وهو يروى له ما مر به من ألوان مختلفات من الناس قال كل منهم
 يوما فى ظله ثم مضى لحال سبيله لم يعد إليه قط: فهذا عابداً أواه، وذاك
 قاطع طريق قتال، وهذا مُدْلِج، وذاك مؤوَّب، وهذه مطية، وذاك
 راكبها... إلخ. وهى الأبيات التى يقول فى مفتحتها:

وَأزَعَنَ طَمَاحَ الذُّوَابَةِ بِأَذَى يَطَاوُلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بِغَارِبِ
 أَصَحَّتْ إِلَيْهِ وَهُوَ أَخْرَسٌ صَامِتٌ فَحَدَّثَنِي لَيْلَ السُّرَى بِالْعَجَائِبِ

ومن القصائد القائمة أيضا على ذلك الضرب من الخيال "سُلع
 الدكاكين فى يوم البطالة"، التى يتخذ فيها العقاد من سُلع الدكاكين فى يوم
 العطلة الأسبوعية رمزا على البشرية، ومن حبسها وراء الجدران رمزا
 على السجن الذى تصادَر فيه حريات البشر. وهو يصور البضائع وقد
 تارت بسبب الحبس تريد الخروج إلى الحياة الطليقة حتى لو كان ذلك على

حساب وجودها نفسه. وهو يقول إن هذا هو موقف الجتين ذاته، إذ لو سئل أن يبقى حيث هو فى بطن أمه يتمتع بالأمان والراحة بدلا من الخروج إلى النور والحرية المزوجين بوجع القلب والآلام والشكوى من كل لون لكان جوابه أن: هيا حيث أحياء، فهو خير من أمان الحبس حيث أنا الآن. ذلك أن حب الحرية والانطلاق يجرى فى دمه فلا يملك له دفعا ولا منازعة. وهى قصيدة من أروع ما كتب العقاد، بل من أروع ما نظم الناظمون فى لغة العرب وفى غير لغة العرب.

وبقدر ما تكون الصورة الخيالية جديدة غير مُذالة من كثرة الاستعمال تكون طازجة ناضرة، فمن شأن كثرة الاستعمال أن تقتل ما فى الصورة من حيوية وقدرة على الإشعاع والإيحاء. كذلك ينبغى أن تصيب الصورة المعنى المراد وألا تسلمك كل ما فيها، أو لا تسلمك دفعة واحدة، وإلا كانت صورة مسطحة قصيرة العمر لا تحاطب منك إلا حواسك دون أن تكون لها أغوار. وكلما كانت الصورة نابعة من القلب حارة يتطلبها الموقف كانت صورة ناجحة مؤثرة، أما إذا كانت وليدة العقل البارد فإنها تجيء متكلفّة هامة فاقدة القدرة على الإيحاء. كذلك يجب ألا تزدحم الصور ازدحاما فترهق ذهن المتلقى وتكظله فلا يستطيع أن يتنفس، ويثن تحت وطأتها دون أن تتاح له الفرصة لتعليها والتلذذ بها.

وللصور الخيالية دور لا يبارى فى التلذذ بذوق الشعر، ذلك أن الخيال يفتح الآفاق أمام النفس البشرية فلا تشعر بالملل من الوجود جراء ما ترى من مفرداته كل يوم وكل ساعة بل كل لحظة على ذات النحو دون تغيير أو تجديد، فيأتى الخيال ليعوضها عما حُرِمَتْه من التجديد ورؤية الدنيا على أوضاع لم تعودها، ومن ثم لا تشعر بتجاهها بالملل والضيق. كذلك فإن الفطرة الإنسانية تتوق إلى الاعتناق من قيود الحياة وقوانينها الصارمة فلا تجد ذلك الاعتناق إلا فى الخيال. والدنيا دون خيال تكون شديدة الضيق، فيجىء الخيال ليوسعها وينطلق بالإنسان إلى عوالمٍ أرحبٍ وأكثر انفتاحاً حيث يتعامل مع أشياء أكثر مواتاة وطواعية. وفوق ذلك فالخيال يخاطب فينا الطفولة الخالدة فى أعماقنا، تلك الطفولة التى تبث الحياة فى الجمادات والمعانى وتلذذ بمخاطبة الأشياء من حولها وخضوعها لما تريد وعلى النحو الذى تبغى. والخيال يمدنا بالعزبة التى نحتاجها حين نحرم مما أو ممن نحب أو حين يقع بنا مكروه أو ألم فنجد دنيا أكثر حناناً وفهمًا تتوضنا عما حُرِمْنَاه أو تعذبنا بسببه، أو على الأقل يربنا ناساً يقاسون مثلما نقاسى ويتألمون كما تألم فلا نشعر أننا وحدنا فى محنتنا، بل هناك من يشاركونا ونشاركهم الوجدان. وفوق هذا فمن شأن الخيال أن يملأ نفوسنا رضى واعتزازاً لاستطاعتنا أن نلمح بين عناصر الوجود التى تبدو

متباعدة لا صلة بينها وجوه شبه تقرّبها وتقضى على ما بينها من تباعد
فنى الكون المتنافرة عناصره وقد سادته قرابة لم تكن فيه .

ولا بد فى الصور الخيالية، سواء كانت صوراً جزئية كالاستعارة
والتشبيه مثلاً أو كانت صوراً كلية، من صلة بين طرفيها كالتشابه أو اتماء
الجزء إلى الكل أو المجاورة . . . إلخ. والحذر كل الحذر من العمل فى
تشكيل الصورة والاعتماد الكامل على العقل البارد فى ذلك كما هو الحال
مثلاً فى بيت الواواء الدمشقى المشهور:

وَأَمْطَرْتُ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتُ وَرْدًا وَعَصَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ

الذى امتدحه أبو هلال العسكري فى "الصناعين" و"ديوان
المعاني"، وأبو منصور الثعالبي فى "تيممة الدهر" و"الإعجاز والإيجاز"
و"خاصّ الخاص"، والعماد الأصفهاني فى "خريدة القصر"، بأنه يحتوى
على خمسة تشبيهات: تشبيه الدمع باللؤلؤ، والعين بالترجس، والحذّ بالورد،
والأنامل بالعناب لما فيهنّ من الخضاب، والثغر بالبرد، وكان الأمر أمر
تنافس بين الشعراء فيمن يضمن بيته أكبر قدر من الصور البيانية، لا أمر
شعور يستولى على النفس فيولد الصورة المرادة تلقائياً أو بما هو أدنى إلى
التلقائية، ونسوا أن كثرة التشبيهات، وبخاصة ما كان من ذلك الضرب
البارد الهامد، من شأنه إرهاق الذهن والمخيلة كما تُرهق المعدة بكثرة ما
يلقى فيها من طعام لا تستطيع هضمه بنفس السلاسة التى تهضم بها

الطعام المعتاد المعتدل. وعلى الأقل فكثير منا الآن لا يستطيعون أن يعجبوا بهذه الصورة رغم أنها كانت تفتن عددا من تقادنا القدماء للسبب المار ذكره أو لجرانها على الاستعارة لا التشبيه، وفي الاستعارة شئ من التعقيد وبعد عن المباشرة، وليس كذلك التشبيه. ومن هؤلاء القدماء عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" وابن الأثير في "المثل السائر". ولقد قال الشاعر ذلك البيت يصف به فتاة اتابها الحياء فعضت على شفتيها ارتباكاً وأسبلت عيناها الدموع، لكن الشاعر لم يلتفت إلى ما اتاب فتاته من أحاسيس مربكة في هذا الجو المضطرب وجعل كل وكده أن يعصر ذهنه بغية التقاط أكبر عدد من الصور البيانية دون أدنى اهتمام بالموقف. ومثل ذلك في النزعة العقلية الباردة قول أبي العلاء المعري في وصف ليلة من الليالي:

ليلتي هذه عروسٌ من الزنـب سج عليها قلائدٌ من جمان
 وسُهَيْلٌ كوجنة الحبِّ في اللو ن وقلب الحب في الخفتان
 إذ أنا في الواقع لا أدري كيف تكون الليلة عروساً أصلاً، بغض النظر عن أن تكون من الزنج أو من الصين أو من أمريكا؟ إنه تشبيه عقلي خالص العقلية لا يستطيع الإنسان تخيله بتاتا مهما حاول. وكان الأستاذ عبد الرحمن شكري يغرُّو الصور التي من هذا النوع إلى عمل الوهم (fancy) لا الخيال (imagination) حسبما ذكر العقاد في حديثه

عنه فى كتابه: "حياة قلم" مؤكداً أن شكرى بهذه التفرقة قد استطاع التمييز بين ما يلبس حتى فى موازين بعض النقاد الغربيين.

وأود أن أنص هنا على أنى لا أعيب هذه الصور لأنها قائمة على تشبيه شىء حسى بشىء حسى مثله، فما أكثر الصور التى من هذا النوع عند ابن المعتز مثلاً، ومع هذا تجدها صوراً فائتة أسرة كقوله على سبيل المثال:

وكأنما النارج في أغصانه من خالص الذهب الذي لم يخلط
كرة دحأها الصولجان إلى الهوا فتعلقت في جوه لم تسقط

فلا ريب أننا هنا بإزاء خيال مخلق مألوف لم يقف عند المنظر البادى أمامه بل ذهب فى أودية الإبداع فاقتنص تلك الصورة العجيبة التى أرتنا شجرة النارج وثمارها فى ضوء جديد. فقد استحالت النارجة إلى كرة سحرية عجيبة، كرة من الذهب الخالص ضربت بالصولجان فطارت فى الهواء وبقيت معلقة هناك على ذلك النحو الإعجازى متحدية قانون الجاذبية! ومثلها تشبيه الهلال بقلامة الظفر كما فى النص التالى:

لأحفظه بالهوى حتى استقاد له طوعاً وأسلفني السباد بالظفر
وجاءني في قبص الليل مستراً يستجمل الخطوم من خوف ومن حذر
ولاح ضوءه هلالاً كاذب فضحه مثل القلامة قد قصت من الظفر

وهى صورة عجيبة، إذ من ذا الذى كان يمكنه أن يتخيل حلول قلامة الظفر فى صفحة السماء على هذا النحو البديع إلا الفحول من الشعراء، أو أن الهلال يمكن تشبيهه بالقلامة أصلا، ذلك الشئ القليل الناحل الذى لا يشغل من حيز الوجود شيئا؟ ومعروف أن للأشياء الصغيرة الدقيقة جاذبيتها وسحرها، فما بالنا لو كانت خاصة بالملك؟ ذلك أن ابن المعتز كان ابن خليفة، بل أضحى خليفة يوما أو بعض يوم ثم قتلوه. وإذا كان الشئ بالشئ يذكر فقد احتفظنا أنا وزوجتى لبعض الوقت بقلامات ظفر بنتنا الأولى وهى طفلة رضية عندما قصصناها لها أول مرة، إذ وضعناها فى علبه صغيرة أنيقة كما نفتحها بين الحين والحين ونجد مسرة فى رؤية ما بداخلها من أهلة صغيرة وكأننا نشاهد كثرًا ثمينًا، إلى أن نمت قليلا، ثم لا أدري ماذا حدث بعد ذلك! ومن جهة أخرى فإن التشبيه فى البيت يوحى من طرف خفى أن تلك القلامة التى لا تساوى شيئا فى مرأى العين كانت تشكل خطرا على ذلك اللقاء كاد أن يفضحه وبلغيه.

وهناك كذلك بيت ابن المعتز المشهور الذى صار فيه الهلال سفينة من فضة قد أثقلت بمجمولة من عنبر، أو البيت الآخر الذى صار فيه البدر درهما من فضة ملقى على دياحة زرقاء... إلى آخر تلك الصور الباهرة:

هذا هلال الفطر جاء مبكرا الآن فاغدُ على المُدَامِ وبِكْرِ
انظر إليه كزورقٍ من فضةٍ قد أثقلته حمولةٌ من عنبرٍ

والبدرُ في أفقِ السماءِ كدُرهمٍ ملقى على دياجَةِ زرقاءِ

انظر إلى حسن هلالِ بدا يَهْتِكُ من أنواره الخندِسا
كمنجلٍ قد صيغ من عسجد يحصد من زهر الدجى نرجسا

انظر إلى الجَزْرَ الذي يحكي لنا لُحْبَ الحريقِ
كِدْبَةٌ من سندسٍ فيها نصابٌ من عقيقِ

إننا مع مثل هذه الصور نرى ما حولنا من الأشياء بعين غير العين
التي كنا نراها بها، فإذا هي شيء جديد طريف لم يكن يخطر لنا على بال
حتى إن الإنسان ليفرك عينيه غير مصدق ما يرى وكأنه فى حلم. ونحن
فعلا فى حلم، وأى حلم! أو قل: إننا نرتد مع تلك الصور أطفالا يتحلقون،
كما كما تتحلق فى الماضى أيام غرارة الطفولة الساذجة الحلوة، حول
الحاوى العجيب الذى يخرج لحم البيض من كفه، والحمام من قبعته، ويمد
يده فيأتى لحم بقطع التقود المعدنية من الهواء. والكلام هنا على التشبيه

بغية التقرب ليس إلا. أقصد أن أقول إن الشاعر فى مثل تلك الصور يعرض علينا الدنيا فى ثياب مدهشة وينفض عنها خمولها وسكونها، فإذا بها دنيا غير الدنيا، وهو ما يبعث فى النفس البهجة والاتعاش والشعور بالطراة والنضارة.

والذى جعلنى المس هذا الموضوع، موضوع التشبيهات الظاهرية، هو الخوف من أن يظن بعض من رأوا زراية الأستاذ العقاد على شوقى فى الكتاب الذى أصدره هو والمرحوم المازنى مبتداً العشرينات من القرن الفائت بعنوان "الديوان فى الأدب والنقد" وقوله تعقيباً على بعض صور شوقى التى رآها سطحية لا تعمق الأشياء والموجودات ولا تستبطنها: "اعلم، أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجواهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزنة الشاعر أن يقول لك عن الشيء: ماذا يشبهه، وإنما مزته أن يقول: ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به" أن ذلك الحكم يصدق على تشبيهات ابن المعز التى أوردتها هنا، وبخاصة حين يجدون أن العقاد قبل قليل من كلامه هذا قد حقر من شأن أحد تلك التشبيهات المعزّية، فأحبيت أن أوضح أنى لا أتفق مع كل ما قاله رحمه الله رغم إكبارى له وتقديرى إياه تقديراً لا أقدر مثله أحداً من الكتاب سواه. ذلك أن الحياة ليست كلها تعمقا واستبطاناً لجواهر الأشياء، وهى نفسها ليست جواهر فحسب، بل جسوماً أيضاً

وأشكالاً وألواناً، وهذه الجسوم والأشكال والألوان كثيراً ما تبهرنا وتمتعنا وتحول حياتنا إلى بهجة بهيجة.

والآن فلننظر إلى لون آخر من الصور ينفذ إلى جواهر الأشياء ويستبطن حقائقها، وشواهد في الشعر العربي لا حصر لها، وإن كان من الكتاب من يزعم أن الصور الحسية هي وحدها التي كان يعرفها الشعر العربي القديم. ومن هؤلاء د. عز الدين إسماعيل، الذي ادعى أن كلام من الشاعر والناقد العربي القديم "كان ينزع نزعة حسية في فهم الجمال وفي تصويره، فكان الجمال عنده فيما ترضى عنه الحواس: كل حاسة وما يوافقها. هذه النزعة الحسية كانت حريّة أن تفرض نفسها على الصورة الشعرية. فإذا نحن قرأنا بيت ابن المعتز المشهور:

انظر إليه كزورقٍ من فضةٍ قد أنقلته حمولةً من عنبرٍ

تمثلت لنا الخاصة الحسية في الصورة...". وهو كلام متعجل وغير دقيق، فما أكثر ما نجد في شعر ابن المعتز نفسه من صور داخلية لا علاقة لها بالحس، فما بالك بسواه؟ كما أنه من غير المنهجي أن نأثي إلى مثال واحد من شعر شاعر واحد فنأخذه ونستخلص منه حكماً على شعر كسعر العرب في عمقه وامتداده وتنوعه وراثته. إن هذا، وأيم الحق، لمجحف جداً. وعلى كل حال فسوف أترك القارئ مع الشواهد التالية من شعر ابن المعتز وعنتر بن شداد وعمرو بن كلثوم (في تهديده لملك الحيرة)

والفرزدق (فى تضييفه للذئب) وأبى تمام (فى فتح عمورية) والبحترى وابن
 الرومى والمنتنى (فى وصفه وطأة الحمى عليه) والبهاء زهير على التوالى:
 أما فى اللبائى أن تعودَ وتلقى بلى فى اللبائى سَهْلُها وحزُونُها
 إذا كانَ يَحْلُو فىكمو كَذِبُ المنى إذا ما ذكرناكم، فكيف يقينها؟

ولقد مررتُ بدارِ عَيْلَةٍ بعدما لَمِبَ الرِّيعُ برِثَمِها المَوسِمِ
 جادتْ عليه كلُّ بِكْرِ حُرَّةِ قَرَكْنِ كلِّ قَرارةٍ كالذَرَمِ
 سَحًا وَسَكابًا، فَكُلَّ عَشِيَةٍ يَجري عليها الماءُ لَم يَتَصَرَمِ
 خلا الذُّبابُ بها، فَلَيْسَ بِأَرِحِ غَرِدًا كَفَعَلَ الشَّارِبِ التُّرَمِ
 هزَّجا يَحْكُ ذِراعَهُ بِذِراعِهِ قَدَحِ المِكبِ على الزَّنَادِ الأَجْدَمِ
 تُسِي وتُصيحُ فوقَ ظَهْرِ حَشِيَةٍ وأبستُ فوقَ سَراةِ أَذْهَمِ مُلْجَمِ
 وحشيتى سَرَّجٌ على عَيْلِ الشَّوى نَهْدِ تَراكُلِهِ، نَيْلِ المَغْرَمِ

إذا ما المَلِكُ سامَ النَّاسَ حَسَفًا أَيْنا أنْ قَرَّ الحَسَفَ فَيْنا
 ألا لا يَجْهَلُنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَتَجْهَلُ فوقَ جَهْلِ الجاهِلِينَا
 وتعدو حيثُ لا يُعدى عَلَيْنَا ونَضْرِبُ بالمَواسي مَنْ يَلِينَا
 ألا لا يَحْسَبُ الأعداءُ أَنَا تَضَعَعنا، أَنَا قد فَنِينَا

تَرَانَا بَارِزِينَ، وَكُلُّ حَيٍّ
كَأَنَّا، وَالسِّيُوفُ مُسَلَّلَاتٌ،
مَلَأْنَا الْبَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا
إِذَا بَلَغَ الْفِطَامَ لَنَا رَضِيعٌ
لَنَا الدُّبْيَا وَمَنْ أَضْحَى عَلَيْهَا
قَدِ اتَّخَذُوا مَخَافَتَنَا قَرِينَا
وَلَدُنَا النَّاسَ طُرًّا أَجْمَعِينَا
كَذَلِكَ الْبَحْرُ نَمَلَوْهُ سَفِينَا
تَخَرَّلَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا
وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينَا

وَأَطْلَسَ عُنَالٍ، وَمَا كَانَ صَاحِبًا،
فَلَمَّا أَتَانِي قُلْتَ: دُونَكَ. إِنْسِي
فَبِتْ أَقْدَ الزَّادِ بَيْنِي وَبَيْنَهُ
فَقُلْتَ لَهُ لِمَا تَكْشُرُ ضَاحِكًا
تَعَشُّ، فَإِنْ عَاهَدْتَنِي لَا تَخُونَنِي
وَأَنْتِ امْرُؤٌ، يَا ذَنْبُ، وَالْفِدْرُ كَمَا
وَلَوْ غَيْرَنَا تَبَهَّتْ تَلْسَسُ الْقَرَى
وَكُلُّ رَفِيقِي كُلِّ رَحِلٍ، وَإِنْ هُمَا
دَعَوْتُ لِنَارِي مَرْمَتَا فَأَتَانِي
وَإِيَّاكَ فِي زَادِي لِمَشْتَرِكَانِ
عَلَى ضَوْءِ نَارٍ مَرَّةً وَدُخَانِ
وَقَانِمِ سَيْفِي فِي يَدِي بِمَكَانِ:
نَكُنْ مِثْلَ مَنْ يَا ذَنْبُ يَصْطَحِبَانِ
أُخَيَّنِينَ كَانَا أَرْضِضَا بِلِيَانِ
رِمَاكَ بِسَهْمٍ أَوْ شِبَابَةٍ سِقَانِ
تَعَاطَى الْقَنَا قَوْمَاهُمَا، أَخْوَانِ

أَمْ لَهُمْ لَوْ رَجَعُوا أَنْ تَقْدَى جَمَلُوا
وَبُرْزَةُ الْوَجْهِ قَدْ أَغْبَتْ رِيَاضَتُهَا
مَنْ عَهْدِ إِسْكَدِرٍ أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ قَدْ
فَدَا عَمَّا كُلِّ أُمَّ مِنْهُمْ وَأَبِ
كِنْرَى، وَصَدَّتْ صُدُوقًا عَنِ أَبِي كَرِيبِ
شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهِيَ لَمْ تَشِبْ

ولا ترفقت إليها همة القلوب
 إذ غودرت وخشة الساعات والرحب
 كان الخراب لما أغدي من الحرب
 للنار يوماً ذليل الصخر والحشب
 يشله وسقطها صبح من الذهب
 عن لونها وكان الشمس لم تقب
 وظلمة من دخان في ضحى شحب
 والشمس واجبة من ذا ولم تجب
 غيلان أهى ربي من ربها الحرب
 أشهى إلى ناظر من خدما الحرب
 عن كل حُسن بدا أو منظر عجب
 جاءت باشائه من سوء مقلب
 لله مرقب في الله مرقب
 إلا تقدمه جيش من الرعب
 من نفسه وخدما في جحفل لجب
 والحروب مشقة العنى من الحرب
 بسكة تحمها الأخصاء في صخب
 تال إلا على جسر من القرب
 مؤصولة وذمام غير منقصب
 وبين أيام بدر أقرب القرب

بكر فما اتزعها كف حادثة
 جرى لها الفال برحاً يوم أقره
 لما رأته أختها بالأس قد خربت
 لقد تركت أمير المؤمنين بها
 غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى
 حتى كأن جلابيب الدجى رغب
 ضوء من النار والظلماء عاكفة
 فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت
 ما ربع مية معموراً يطيف به
 ولا الخدود ولو أذمين من جحل
 سماجة غنيت منها العيون بها
 وحسن منقلب تبقى عواقبه
 تسدير معصم بالله منقم
 لم يرم قوماً ولم ينهد إلى بلد
 لو لم يمد جحفلاً يوم الوغى لندا لما رأى
 الحرب رأى العين ترفلس
 ولى وقد أجم الخطى منطلقه
 بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
 إن كان بين مرور الدهر من رحى
 فسبين أيامك اللاتي نصرت بها

أَتَاكَ الرَّيْعُ الطَّلِقُ يَحْتَالُ ضَاحِكًا
 وَقَدْ تَبَّهَ السَّبْرُورُ فِي غَسَقِ السَّجَى
 مِنْ الْحَسَنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَ
 أَوْائِلَ وَرْدِ كَنِّْ بِالْأَمْسِ تَوَمَّا
 يَفْتَحُهُ بَرْدُ النَّدَى فَكَأَنَّهُ
 يَبْتُ حَدِيثًا كَانَ قَبْلُ مَكَّمَا
 وَمِنْ شَجَرِ رَدِّ الرَّيْعِ لِبَاسِهِ
 عَلَيْهِ كَمَا نَشَرْتُ وَشَيْئًا مَنَمَّا
 أَحَلُّ فَأَبْدَى لِلْعَبُونِ بِشَاشَةِ
 وَكَانَ قَدَى لِلْمَعِينِ إِذْ كَانَ مُخْرِمَا

وَرِيَاضٍ تَحَايَلُ الْأَرْضُ فِيهَا
 ذَاتِ وَشْيٍ تَكَلَّفَتْهُ سَوَارٍ
 خُيَلَاءَ الْقَتَاةِ فِي الْأَبْرَادِ
 شَكَرْتُ نِعْمَةَ الرَّوْلِ عَلَى
 لَبَقَاتٍ تُحَوِّكُمَا وَغَوَادِي
 فَهِيَ تَمْتَنِي عَلَى السَّمَاءِ ثَنَاءً
 وَاحٍ مَرَى الْأَرْوَاحِ فِي الْأَجْمَادِ
 بِسِيمٍ كَأَنَّ سِرَاهُ فِي الْأَزْ
 كَالْبَوَاكِي وَكَالْقَبِيَانِ الشَّوَادِي
 تَدَاعَى فِيهَا حَمَائِمُ شَيْءٍ
 وَفِرَادٍ مَفْجَعَاتٍ وَحَادٍ
 مِنْ مَثَانٍ مُتَعَبَاتٍ قِرَانٍ
 سَكَّ وَتَبَكَّى الْفِرَادُ شَجَرَ الْفِرَادِ
 تَغْنَى الْقِرَانَ نَسْنَهْنَ فِي الْأَبْ

أَقَمْتُ بِأَرْضٍ مُضَرِّ فَلَورَانِي
 تَخُبُّ بِي الرِّكَابُ وَلَا أَسَامِي

غَلِيلُ الْجِسْمِ مُتَّبِعُ الْقِيَامِ
 وَذَائِرَتِي كَانَ بِهَا حَيَاءٌ
 بَدَلْتُ لَهَا الْمَطَارِفَ وَالْحَشَايَا
 يَضِيقُ الْجِلْدُ عَن نَفْسِي وَعِنَهَا
 إِذَا مَا فَارَقْتِي غَسَلْتَنِي
 كَانَ الصَّبْحُ يَطْرُدُهَا فَتَجْرِي
 أُرَاقِبُ وَقْتَهَا مِنْ غَيْرِ شَوْقٍ
 وَيَصْدُقُ وَعَدُّهَا، وَالصَّدَقُ شَرٌّ
 أَلَا يَا لَيْتَ شَعْرَيْدِي أَتَمْسِي
 وَهَلْ أُرْمِي هَوَايَ بِرَاقِصَاتٍ
 فَرْتَمَا شَفِيتُ غَلِيلَ صَدْرِي
 وَضَاقَتْ خَطَّةٌ فَخَلَصْتُ مِنْهَا
 وَفَارَقْتُ الْحَيِيبَ بِبَلَا وَدَاخٍ
 يَقُولُ لِي الطَّيِّبُ: أَكَلْتَ شَيْئًا
 وَمَا فِي طَبِّهِ أَنِّي جَوَادٌ
 تَعُوذُ أَنْ يَغْتَبِرَ فِي السَّرَايَا
 فَأَمْسِكَ لَا يَطَالُ لَهُ فَيُرْعَى
 فَإِنْ أَسْرَضَ فَمَا مَرِضَ امْطَلِبَارِي
 شَدِيدُ السُّكْرِ مِنْ غَيْرِ الْمُدَامِ
 فَلَيْسَ تَزُورُ إِلَّا فِي الظُّلَامِ
 فَعَاقَتْهَا، وَبَاتَتْ فِي عِظَامِي
 قَتُسِمَةٌ بِأَنْوَاعِ السَّقَامِ
 كَانَا عَاكِلَانِ عَلَى حَرَامٍ
 مَدَامُهَا بِأَرْبَعَةِ سِجَامِ
 مُرَاقِبَةُ الْمَشْرِقِ الْمُسْتَهَامِ
 إِذَا أَفَاكَ فِي الْكُرْبِ الْعِظَامِ
 تَصَرَّفُ فِي عِنَانٍ أَوْ زِمَامِ
 مُحَلَاةِ الْمُقَاوِدِ بِاللُّغَامِ
 بِسِيرٍ أَوْ قَنَاءَةٍ أَوْ حُسَامِ
 خَلَاصِ الْخَمْرِ مِنْ نَسِجِ الْفِدَامِ
 وَوَدَعْتُ السَّبْلَادَ بِبِلَا سَلَامِ
 وَدَاؤِكَ فِي شَرَابِكَ وَالطَّعَامِ
 أَضْرَّ بِجِسْمِهِ طَوْلُ الْجَمَامِ
 وَيَدْخُلُ مِنْ قَتَامٍ فِي قَتَامِ
 وَلَا هُوَ فِي الْعَلِيقِ وَلَا اللَّجَامِ
 وَلَنْ أُخْتَمَ فَمَا حُتْمَ اعْتِرَاسِي

وإن أسلمَ فما أبقي، ولكن سلّمتُ من الحِمَامِ إلى الحِمَامِ

أنا في الحبِّ صاحبُ المعجزاتِ	جئتُ للعاشقينِ بالآياتِ
كانَ أهلُ الفِرامِ قِليّ أنيبي	سِنَ حَتَّى تَلَقُّنَا كَلِمَاتِي
فأنا اليومُ صاحبُ الوقتِ حقًّا	والمُحبِّونَ شبيعتي ودُعَايِ
ضُرِبَتْ فِيهِمْ رُطْبُولِي، وَسَارَتْ	خَافِقَاتِ عَلَيْهِمْ رَايَاتِي
خَلَبَ السَّامِعِينَ سِحْرُ كَلَامِي	وَسَرَتْ فِي عُقُورِهِمْ نَفْسَاتِي
أينَ أهلُ الفِرامِ أُلِّمُوا عَلَيْهِمِ	بَاقِيَاتِ مِنَ المَهِرَى صَالِحَاتِ؟
خَتَمَ الحُبِّ مِن حَدِيثِي بِمِثْلِكَ	رُبَّ خَيْرٍ يَجِيءُ فِي الخَاتِمَاتِ
فَقَلَى العَاشِقِينَ مِنِّي سَلامٌ	جاءَ مِثْلَ السَلامِ فِي الصَّلواتِ

وهكذا الشعر، بل هكذا السحر. فكيف يقال إن هذه نزعة حسية؟ وهذا إن كان الحس شيئاً يُشعَّأز منه، وهو بكل يقين ليس كذلك، فالحياة في جانب منها حسٌّ، وإن أنكر المنكرون وتقطع المتقطعون، فحقائق الحياة كهيئة بارغام الأنوف المتمردة دون حق عليها حتى لو كان التمرد مجرد شقشقة كاذبة باللسان.

ومن النماذج الماضية يتبين للقارئ سخف دعوى أخرى يقول أصحابها إن الشعر القديم هو كله شعر إنشادي، بمعنى أنه على النغم مجلجل على الدوام بغض الطرف عن المناسبة والسياق. والقائلون بذلك

يقصدون الزاوية عليه، إذ يهدفون إلى القول بأنه كان شعرا خطابيا يُلقى فى الحافل، ولم يُنظَّم ليقرأه الفرد بينه وبين نفسه. فأماننا نصوص متعددة بعضها على النغم فعلا كعلقة عمرو بن كلثوم التى يتحدى فيها الملك الحيرى ويهدده بعظائم الأهوال إنْ هو فكر فى أن يقترب منهم. وليس هذا عيبا فيها، إذ السياق يتطلب النغم العالى المجلجل، لأنه سياق حروب وصراعات وتهديدات وقععات، وليس من المعقول أن يهمس الشاعر فى مثل هذا الأوان، وإلا كان ذلك منه ضربا من الخبل والعجز عن تقدير الظروف وما تتطلبه تلك الظروف، فضلا عن أن صور الشاعر صور مقترعة مدهشة. وبعضها فخر، وإن لم يكن فخرا مقععا، إذ هو فخر فى ميدان الغرام لا فى ميدان القتال. والفخر، على كل حال، لا يناسبه الهمس والنجوى. وهذا ملحوظ فى أبيات البهاء زهير الرشيق الأنيقة المعجبانية الرائقة الشائقة. ومهما قلت فيها من ثناء وإشادة فهى تستحقه وأكثر. أما نصا البحترى وابن الرومى فبهجة عارمة بمقدم الربيع وما يشه فى الوجود المستكن الهاجع من يقظة، ويسرله به من حيوية وحسن وتوثب. وهناك أبيات الحمى للمتنبى، وهى أبيات أسيانة منكسرة، وإن خالطت ذلك نغمة من التهكم المتشائم والاعتزاز المكوم بالنفس والتعجب من مفارقات الوجود... إلخ.

والواقع أن أصحاب الدعوى الإنشادية إنما يهدفون بدعواهم إلى
الغض من عبقرية الشعر العربي تمهيدا للقفز عليه وطعنه فى مقتل . ولقد
فعلوها ، وإن كان الشعر العربى الكرم الأصيل لم يمت بعدُ رغم كل
الطعنات والبثور والتقيحات التى أصابت جسده ووجهه وشوهت مجياه
الجميل وأوصلته فى شعر الطاعنين إلى طريق مسدود بعد أن كان يظفر
حيويةً وعُراَماً . والحق أن اتهام الشعر العربى بأنه كله شعر محافل لا يعرف
إلا النغمة العالية هو اتهام باطل كله تدليس ، فإن النغمة العالية ليست سمة
لشعرنا القديم بإطلاق بل لبعض نصوصه ليس إلا ، إلا أن القوم ذوو غرض ،
والغرض مرض كما يقولون . أترى معلقة امرئ القيس أو طرفة هما من
الشعر العالى النغمة ؟ أترى قصائد ابن أبى ربيعة أو جميل أو قيس أو كَبِير
فى حبايبهم هو من الشعر العالى النغمة ؟ أترى قصائد أبى العاتية هى من
الشعر العالى النغمة ؟ أترى غزليات العباس بن الأحنف الرقيقة المترفة
ورسائله الشعرية لحبيبه فَوْز هى من الشعر العالى النغمة ؟ أترى قصيدة
المتنبى فى الحمى أو ميمية فى الانفصال عن سيف الدولة هما من الشعر
العالى النغمة ؟ أترى أشعار ابن الرومى التهكمية ، أو قصيدته فى رثاء ابنه
محمد ، أو قصيدته فى توحيد المغنية هى من الشعر العالى النغمة ؟ أترى
أشعار ديك الجن فى حبيبته التى قتلها غيرة ثم قضى سائر عمره يندبها
ويشعر بالذنب والويل هى من الشعر العالى النغمة ؟ أترى أشعار الصوفية

كرباعة العدوية والحلاج وابن الفارض هي أشعار عالية النغمة؟ أترى
غزليات البهاء زهير وإخوانياته هي أشعار عالية النغمة؟ إن القوم ليدلسون
أبشع التدليس وأشنعه، وهم يعرفون أنهم يدلسون، وهم يفعلون ذلك
التدليس لغرض في نفس يعقوب!

ولعله ينبغي أن نشير في هذا السياق إلى ما كان د. محمد مندور
قد ملأ الدنيا به ضجيجا وعجيجا في الأربعينات من القرن المنصرم حين
رفع راية ما يسمى بـ"الشعر المهموس" وكأنه قد فتح عكا. ويجد القارئ
المقالات التي وضعها مندور في هذا الموضوع في كتابه: "في الميزان
الجديد"، الذي ظن، وبعض الظن إثم، وإثم كبير، أنه سوف يغير به الشعر
العربي كله إلى الأفضل. وبالمناسبة فالأحرى أن يسمى هذا اللون من
الشعر بـ"الشعر المامس" لأن الفعل "همس" هو من الأفعال اللازمة، فلا
يشق منه اسم مفعول. وصحيح أن الشعر لا يهْمَس بل يُهْمَس به، إلا أن
ذلك على سبيل المجاز مثل "نهرٌ جارٌ" و"ليل سارٌ" و"نهارٌ صائمٌ" . . .
وأساس دعوته هو أن يكون الشعر ذا نبرة خافتة. وهو حين قال ذلك لم
يقصد نوعا بعينه من الشعر يصلح له الهمس والخفوت كالفصائد التي تعبر
عن أسى أصحابها وحيرتهم مثلا وانكسارهم أمام محن الحياة، بل قصد
كل أنواع الشعر. وهذه نقطة الضعف القاتلة في تلك الدعوة، إذ الحياة
ليست همسا خاقا إلا في ركن واحد ضيق منها، وباقي الأركان غير

ذلك . وليس معقولاً أن آتى إلى شاعر يستنفر قومه إلى الجهاد فأقول له:
اهمس، وإياك أن ترفع صوتك، والا غضب عليك محمد مندور وأخرجك
من جمهورية الشعر وجنة الشعراء . ترى لو قلنا هذا مثلاً لأبى تمام مبدع
بائية فتح عمورية أو لعبد الله شمس الدين صاحب قصيدة "الله أكبر" أيام
العدوان الثلاثى على أرض الكنانة عام ١٩٥٦م، فماذا تراهما كنا يقولان؟
لا شىء فيما أتصور إلا كلمة "طظ!" صاحبة مجلجلة! كما أنه ليس
معقولاً أن آتى إلى شاعر هجرته حبيبه وغدرت به وحطمت منه القلب
وطيرت من عقله برجاً بل أبراجاً وأقول له: احذر أن ترفع صوتك بالألم
والأنين، والا كان مصيرك الطرد من فردوس مندور . أترى لو قلنا هذا
لكامل الشناوى خالق قصيدة "لست قلبى"، التى تتفجر باللهب وتدمدم
بالسخط والغضب والألم العبقري المتلاع، فماذا كان قائلاً؟ لا أحسبه
سيقول شيئاً غير الذى قاله صاحباها . دعوة مندور إذن دعوة بانسة إذا
كان المراد اتهاجها فى كل شعر كما كان داعيها يروم . والعجب أن
القصيدة الأولى التى ساقها د . مندور وحللها كى يقنعنا بصحة دعوته،
وهى قصيدة "أخى" لميخائيل نعيمة الذى نظمها بعد الحرب الكونية الثانية
 وخروج العرب منها صافرى اليدين، هى قصيدة مفعمة باليأس والانهمام،
ومن شأنها أن تُعدي من يقرؤها بالإحباط والشلل النفسى إن لم يكن منها
على بننة وبصيرة . وهذه مصيبة كبرى لأن مثل تلك الظروف تحتاج إلى

لون آخر من الشعر يثير النفوس ويلهب العقول والقلوب، أو على الأقل: يمسك سوطا ينهال به على الجلود حتى يشعر أصحابها معنى الألم، ألم الحزى والعار، ويهبوا مطالبين بحقوقهم خالعين ثوب الخنوع والخضوع ومستبدلين به حُلل الكرامة والعزة والحرية. وأعجب من ذلك كله أن بين من يسمون أنفسهم نقادا من يذكر دعوة "الشعر المهموس" بوصفها إنجازا مندوريا عبقريا لم يأت بمثله أحد في الأولين أو الآخرين رغم ما هو ظاهر من سخف الأمر. وكلمة "المهموس" هي ترجمة للتعبير الفرنسي المعروف: "à (de)mi voix"، فهو لم يأت بشيء من عنده. ويقابله بالإنجليزية: "in an undertone". ورغم ذلك كله نراه ونرى فريقا من المحسوين على النقد والنقاد يزعمون بشأن ذلك الأمر مزاعم ما أنزل الله بها من سلطان!

ومن القضايا المهمة التي تتعلق بالشعر العربي أيضا بناء القصيدة. ولعل أول من اقتح الكتابة في هذا الموضوع من مؤرخي الأدب ونقاد هو ابن قتيبة، الذي قال في كتابه: "الشعر والشعراء": "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقصد القصيد إنما ابتدأ فيه بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربيع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما

عليه نازلة المَدَر لانتقالهم عن ماء إلى ماء واتجاعهم الكلاً وتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصباية والشوق لئيميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل والفت النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهمٍ حلالٍ أو حرامٍ . فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقباً بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النَّصَب والسهر وسُرَى الليل وحرَّ الهجير وانضاء الراحلة والبعير . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المدح فبعثه على المكافاة وهزه للسَّمَّاح وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل . فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطِل فِيمِل السامعين، ولم يقطع بالنفوس ظمأً إلى المزيد . . . وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزلٍ عامرٍ أو يبكى عند مَشِيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العاني، أو يرحل على حمارٍ أو بغلٍ ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على

الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى المدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جرّوا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة". وقد قالت طائفة من مؤرخي الأدب العربي وتقاده بناء على ذلك النص إن هذه هي بنية القصيدة العربية التي لم تعرف غيرها طوال عصورها منذ الجاهلية إلى العصر الحديث.

وأول ما ينبغى التنبية إليه هو أن الملاحظة السابقة ليست من بُنَيَات عقل ابن قتيبة على عكس ما هو شائع، إذ هو مجرد حاك لها كما جاء في بداية كلامه، وإن كان يُفهم من نهاية النص أن الرأي الذي يقول بأنه لا يحق للمتأخر من الشعراء أن يخرج على ما قرره السابقون منهم هو رأيه هو. فإن كان الأمر كذلك فمعناه أنه قد وقع دون أن يدري في شىء من التناقض، فقد قال في مقدمة كتابه ذلك في سياق الحديث عن الشعراء الذين ترجم لهم فيه والأساس الذي استند إليه في الحكم على مرتبة كل منهم: "ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له، سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين، وأعطيتُ كلاً حظه، ووفرتُ عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله! ولم

يَقْصِرُ اللهُ الْعِلْمَ وَالشَّعْرَ وَالْبَلَاغَةَ عَلَى زَمَنِ دُونَ زَمَنِ وَلَا خَصَّ بِهِ قَوْمًا دُونَ قَوْمٍ، بَلْ جَعَلَ ذَلِكَ مَشْتَرَكًا مَقْسُومًا بَيْنَ عِبَادِهِ فِي كُلِّ دَهْرٍ، وَجَعَلَ كُلَّ قَدِيمٍ حَدِيثًا فِي عَصْرِهِ، وَكُلَّ شَرِيفٍ خَارِجِيَّةً فِي أَوْلِهِ. فَقَدْ كَانَ جَرِيرٌ وَالْفِرْزَدِقُ وَالْأَخْطَلُ وَأَمْثَالُهُمْ يُعَدُّونَ مُخَدِّثِينَ، وَكَانَ أَبُو عَمْرٍو بِنَ الْعَلَاءِ يَقُولُ: لَقَدْ كَثُرَ هَذَا الْمُخَدِّثُ وَحَسُنَ حَتَّى لَقَدْ هَمَمْتُ بِرِوَايَتِهِ. ثُمَّ صَارَ هَؤُلَاءِ قَدَمَاءَ عِنْدَنَا بَعْدَ الْعَهْدِ مِنْهُمْ، وَكَذَلِكَ يَكُونُ مَنْ بَعْدَهُمْ لَمَنْ بَعْدَنَا كَالْخَزْرِيمِيِّ وَالْعَنَابِيِّ وَالْحَسَنِ بْنِ هَانِيٍّ وَأَشْبَاهِهِمْ. فَكُلُّ مَنْ أَتَى بِحَسَنِ مِنْ قَوْلٍ أَوْ فَعَلَ ذِكْرَانَهُ لَهُ وَأَثِينَا بِهِ عَلَيْهِ، وَلَمْ يَضَعْهُ عِنْدَنَا تَأَخَّرُ قَائِلُهُ أَوْ فَاعِلُهُ وَلَا حَدَاثَةُ سُنَّتِهِ. كَمَا أَنَّ الرَّدِيَّ إِذَا وَرَدَ عَلَيْنَا لِلْمُقَدِّمِ أَوْ الشَّرِيفِ لَمْ يَرْفَعَهُ عِنْدَنَا شَرَفَ صَاحِبِهِ وَلَا تَقَدُّمَهُ". وَمَعْنَى هَذَا أَنَّهُ لَا فَضْلَ لِلْمُقَدِّمِينَ مِنَ الشُّعْرَاءِ عَلَى التَّالِيْنَ لَهُمْ، فَلَمَّاذَا يَحْرَمُ ابْنُ قَتَيْبَةَ عَلَى هَؤُلَاءِ إِذْنُ أَنْ يُخْرِجُوا عَلَى مَا قَرَّرَهُ أَوْلَاكَ وَنَهَجُوا سَبِيلَهُ إِذَا كَانَ الْفَرِيقَانِ مَوْهَبَيْنِ كِلَاهِمَا وَلَا يَتَقَاضِلَانِ بِهَذَا الْإِعْتِبَارِ؟ كَمَا أَنَّ الْحَيَاةَ لَا تَعْتَرِفُ بِهَذَا التَّضْيِيقِ الَّذِي يَرِيدُ بَعْضُ النَّاسِ أَنْ يُلْزِمُوا أَنْفُسَهُمْ وَغَيْرَهُمْ أَيْضًا بِهِ، بَلْ تَسْعُ لِأَلْوَانٍ كَثِيرَةٍ مُخْتَلِفَةٍ مِنَ الْأَذْوَاقِ وَالْمَعَايِرِ، وَبِمَخَاصِئِ فِي مِيدَانِ الْفُنُونِ وَالْآدَابِ. وَمَا دَامَ اللهُ سُبْحَانَهُ لَمْ يَجْعَلِ الْعَقْلَ وَالذُّوقَ وَالْوَحْدَانَ وَالْإِبْدَاعَ قَصْرًا عَلَى قَوْمٍ دُونَ قَوْمٍ وَلَا عَلَى جَيْلٍ دُونَ جَيْلٍ وَلَا عَلَى أُمَّةٍ دُونَ أُمَّةٍ،

فلماذا اشترط ابن قتيبة على اللاحقين من الشعراء أن يلغوا شخصياتهم

الفنية ويحطبوها في حبل من تقدمهم من نظرائهم؟

على أن الذى يهمنا من هذا النص حقا هو ما جاء فيه من أن تلك
هى السبيل التى كان ينتهجها دائما أصحاب القصائد، وهو ما لا يوافق
الواقع، إذ هناك قصائد جاهلية كثيرة جدا لم يجر فيها ناظموها على هذه
الخطئة، بل تراهم يدخلون فى موضوعهم مباشرة، أو يستهلون شعرهم
بشئ آخر غير الوقوف على الأطلال: كالنسيب مثلا كما فى قول المسيب
بن علس:

كَلِمْتُ بِلَيْلى خَدِينِ الشِّبَا بِ وَعَالَجْتُ مِنْهَا زَمَانًا خَبَالًا

أو الحديث عن فراق الحبيبة لانتقالها مع قبيلتها إلى منزل آخر كما

فى قصيدة بشامة بن الغدير التى مطلعها:

إِنِ الْخَلْبِطُ أَجَدَ الْبَيْنِ فَاذْكُرُوا لَيْتَ ثَمَّ مَا عَاجُوا وَمَا انظُرُوا

(وهو ما يمكن تسميته بـ "مقدمة الفراق" أو "المقدمة الفراقية")، أو
بالحديث عن السهاد ومراعاة النجوم ومقاساة الأرق والقلق (وهو ما أُطلق
عليه: "المقدمة السُّهْدِيَّةُ")، ومنه قصيدة النابغة المشهورة: "كلينى لهم يا
أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ"، وقصيدة عروة بن الورد: "أَرِقْتُ وَصُحْبَتِي بِمَضِيقِ عَمِقٍ"،
أو بالرد على عتاب زوجته له على ما يهينه من مال على الفقراء والمساكين
مما ترى أن البيت أولى به كما هو الحال فى بعض قصائد حاتم الطائي، أو

على تركه بيته وأسرته والانطلاق في الأرض كما في بعض أشعار عروة بن الورد، أو على احتفاظه بفرسه رغم حاجة البيت إلى ثمنه كما في قصيدة ابن المفضل:

أرقتُ فلم تُخدعِ بعينِي وسنةٌ ومن يلقَ ما لاقيتُ لا بُدَّ يَأرقِ

(وهو ما نستطيع أن نسمه مثلاً بـ "المقدمة العتابية")، أو بوصف الخمر مثلما هو الأمر في معلقة عمرو بن كلثوم التي يبدوها بالحديث عن الخمر ثم يخرج منه إلى الفخر بنفسه ويقومه والتحدى للملك الحيرى الذى ظن أن بمكته النيل من كرامة الشاعر وأمه فكان فى ذلك حقه الوحى، ثم لا شىء فى القصيدة بعد ذلك، أو بالتحسر على أيام الشباب التى انصرفت ولم يعد لها من رجوع كما فى قصيدة علقمة بن عبدة التميمى:

"طَحَا بِكَ قَلْبٌ فِي الْحِسَانِ طُرُوبٌ" . . . وغير ذلك من الابتداءات، وإن كان افتتاح القصيدة بالوقوف على الطلل أشهر من غيره من الافتتاحات.

وحسب إذا وقف الشعراء على الأطلال فإن كثيراً منهم لا يعقبون ذلك بالرحلة لا للممدوح ولا لأمى شخص آخر، بل كثيراً ما لا يكون هناك ممدوح البتة، كما هو الوضع فى معلقة عنتره والملك الضليل مثلاً. كذلك فكثير من هذا الشعر لا يزيد على أن يكون تصويراً لتجربة ذاتية حقيقية أو متوهمة لا صلة بينها بآثا وبين الأغراض الشعرية التقليدية ولا البناء الفنى الذى تحدث عنه ابن قتيبة بأى حال، ومن ذلك بعض أشعار الشنفرى التى

يصف فيها لقاءه بالنول وعراكه معها . واضحٌ إذن أن ما قاله ابن قتيبة لا يقتصر على شعر المدح، بل يقع فى شعر المدح وفى غيره . وحتى فى شعر المدح فإنه لا يقع عليه كله بل على بعضه فقط . أى أن ما يحسبه كثير من الباحثين نظاما صارما يتبعه الجاهليون والقدماء عموما فى بناء القصيدة لم يكن فى الحقيقة كذلك، بل كان يراعى فى بعض قصائد المدح وحسب، لكنه لا يقتصر عليها بل يشركها فى ذلك كثير من القصائد غير المدحجية أيضا كملقاة امرئ القيس التى يتناول فيها مغامراته اللاهية مع النساء ويصف الحصان والسحاب والسيول، وكمعلقة طرفة التى يستهلها بالوقوف على أطلال خولة رغم أنها ليست فى المدح ولا حتى فى الهجاء أو الرثاء أو أى موضوع من موضوعات الشعر التقليدية، بل فى التمرد على التقاليد والحيرة فى فهم الحياة، وكمعلقة عنتره بن شداد التى يفخر فيها بشجاعته وفروسيته أمام حبيبه ويرسم صورة حانية لأذمه الذى اشتكى له حرّ القتال وودّ لو يستطيع أن يرفع صوته بالكلام الواضح المبين كما يفعل البشر لولا عجزه عن التعبير اللغوى المقصور على أولئك البشر . . .

وقد كان د . شوقى ضيف فى كتابه: "الفن ومذاهبه فى الشعر العربى" أكثر دقة وحذرا فى حديثه فى هذا السياق عن أسلوب الشعراء الجاهليين فى نظم قصائدهم، إذ قرر أنهم "كانوا يحرصون فى كثير من

مطولاتهم منذ العصر الجاهلى على أسلوب موروث فيها، إذ نراها تبدئ عادة بوصف الأطلال وبكاء الدمن ثم تنتقل إلى وصف رحلات الشاعر فى الصحراء، وحينئذ يصف ناقته التى تملأ حسه ونفسه وصفا دقيقا فيه حدق ومهارة، ثم يخرج من ذلك إلى الموضوع المعين من مدح وهجاء أو غيرها. واستقرت تلك "الطريقة التقليدية" وثبتت أصولها فى مطولاته الكبرى على مر العصور". فهو، كما نرى، يقول إنهم كانوا يفعلون ذلك فى كثير من مطولاتهم لا فيها كلها ولا فى المدائح منها فحسب. وهذا أقرب إلى الواقع (كما أشرنا قبل قليل) مما جاء فى نص ابن قتيبة آتيا، هذا النص الذى فهمه نيكلسون فى كتابه: "A History of Arabic Literature" على حرفيته فأساء الفهم والتقدير، إذ كتب زاعما أن الشاعر الجاهلى لم يكن أمامه أى اختيار فيما يخص النظام الموسيقى للقصيدة العربية أو فى اختيار موضوعاته وأسلوب معالجتها، ولم يكن يجرؤ من ثم على الخروج على شىء من ذلك، وإن عاد فاستثنى بعض الحالات من هذه "التقاليد الجامدة" على حد تعبيره. ولروجر ألن فى الفصل المعنون: "Categories" من كتابه: "An Introduction to Arabic Literature" إشارة مهمة تتعلق بما نحن فيه الآن، إذ ذكر تلك القصائد الجاهلية القصيرة التى كانت تقوم على نظام الموضوع الواحد لا تعرف غيره. فهذا يؤكد ما قلته من أن قصائد الشعر الجاهلى لم تكن تقوم

كلها على نظام تعدد الموضوعات كما يظن خطأ بعض الباحثين. كما علق
المستشرق البريطاني بعد نحو صفحة على تصميم القصيدة الذي أشار إليه
ابن قتيبة بوصفه نتاج ملاحظاته لعدد كبير من القصائد القديمة ليس إلا.
أى أن الشعراء الجاهليين لم يكونوا جميعاً يجرون على هذا المنوال. ولقد
قالها ألن عقب هذا صراحة، إذ كذب أن نسبة ضخمة من الإبداعات
الشعرية الجاهلية لم تكن تتفق مع النموذج الذي أورده ابن قتيبة وعزاه إلى
"بعض أهل الأدب" حسب كلامه.

هذا، وقد وقت هنا طويلاً عند العصر الجاهلي لأنه العصر الذى
يقال إنه أرسى بنية القصيدة العربية على أساس من تعدد أغراضها
وابتدائها بالوقوف على الأطلال، تلك البنية التى يظن كثير من الدارسين أن
الشعراء كانوا يلتزمون على الدوام، وهو ما تأكدنا لونا أنه غير صحيح
بالنسبة إلى شعر الجاهلية نفسه، وهو ما يصدق من باب الأولى على بقية
عصور الشعر العربى: فكما كانت هناك قصائد متعددة الأغراض فكذلك
قامت إلى جانبها قصائد لا تشتمل إلا على موضوع واحد مقدارها لا
يسعه الإحصاء كثرة، كقصائد عمر بن أبى ربيعة مثلاً وأشعار العذريين،
وشعر أبى العاتية الزهدى، وهو معظم شعره، وشعر العباس بن
الأحنف، وغير قليل من شعر بشار كرائته المفحشة مثلاً، وبائية أبى تمام
فى فتح عمورية، وكثير من شعر المتنبى وأبى العلاء المعرى وابن الرومى،

وكل شعر ديك الجن تقريبا، ومعظم شعر البهاء زهير، وكل شعر الصوفية . . . إلخ. وبهذا يتبين لنا زيف مقولة أخرى منتشرة بين مؤرخى الأدب العربى.

ثم جدَّ فى الشعر العربى الحديث المناداة الملحة بالوحدة العضوية، وهى تقوم على تشبيه القصيدة بالجسم الحى من حيث إن له أعضاء متصلة، ولكل عضو من أعضائه موضعه الذى لا يعدوه من الجسم فلا يمكن من ثم نقله إلى موضع آخر، كما لا يمكن الاستغناء عنه. وهو ما لا بد أن يتحقق نظيره فى القصيدة فلا يتقدم بيت عن موضعه أو يتأخر، مثلما لا يمكن حذف شىء منها، وإلا فسد أمرها كما يفسد أمر الجسم إذا خُلِعَ منه عضو وتُقل إلى غير مكانه الذى كان فيه أو بُرِّمَ منه أصلا. وممن نادى بهذه الوحدة فى العصر الحديث المرحوم عباس محمود العقاد، الذى أخذ على شوقى، فيما أخذه عليه فى كتاب "الديوان فى الأدب والنقد"، أن قصائده تعاني من التفكك أيما معاناة، وإن كان الحاتمي فى القرن الرابع الهجرى قد قال شيئا شبيها بهذا، وهذا نص كلامه حسبما أورده كل من ابن رشيق فى كتابه: "العمدة فى صناعة الشعر وتقدده" والحصرى القيروانى فى "زهر الآداب وثمر الألباب": "قال الحاتمي: من حُكِّمَ النسيب الذى يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجًا بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به، غير منفصل منه. فإن القصيدة مثلها مثل خلق

الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فتمت انفصل واحد عن الآخر
وبينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم
جماله. ووجدت حُذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المُحدّثين يحترسون
من مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان، ويقف بهم على
مَحَبَّة الإحسان". واضح أن الحاتمي لم يكن يقصد أن يكون موضوع
القصيدة شيئا واحدا، إذ طالب الشاعر بأن يكون نسيبه في أول القصيدة
متصلا اتصالا وثيقا بمدحها أو هجائه في آخرها، بما يعني أنه لا يجد شيئا
في تعدد أغراضها. وعلى هذا فكل ما كان في ذهنه ألا تتنافر تلك
الأغراض فيما بينها، بل تكون متلاحمة متسقة. وهذا مطلب نادى به
النقاد العرب القدماء كلهم تقريبا، إلا أن الحاتمي هو الوحيد، فيما نعلم،
الذي شبه القصيدة بالجسم الحى. أما العقاد فكان يرفض تعدد الأغراض
في القصيدة الواحدة وأخذ على شوقي ابتداءه بعض أشعاره السياسية
بالغزل على الطريقة القديمة.

ويرى د. محمد مندور، في الفصل الذي خصصه للعقاد في كتابه:
"النقد والنقاد المعاصرون"، أن هذه الوحدة العضوية كما نادى بها العقاد
لا تكاد تُصوّر إلا في القصائد القصصية أو الدرامية، أما فيما عدا هذا
من شعر غنائى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق محدد
فلا، وأن فى دعوة الأستاذ العقاد تعسفا غير مقبول، وأنا إذا طبقنا هذا

المقياس على شعر العقاد نفسه لما صمد له. ثم مضى فذكر أنه طبق ذلك المعيار فعلا على قصيدة من شعر العقاد هي "هدية الكروان"، فكانت النتيجة أن أمكن تقديم بعض الأبيات وتأخير بعضها الآخر دون أن يلحق القصيدة أى أذى. وكلام د. مندور بوجه عام صحيح إلى حد كبير، ولكن هذا لا يمنع من وجود قصائد غير قصصية ولا درامية تتحقق فيها الوحدة العضوية كقصيدة "سبع الدكاكين فى يوم البطالة" و"رثاء طفلة" للعقاد، وقصيدة "العودة" لإبراهيم ناجى، وقصيدة "لست قلبى" و"لا تكذبنى" لكامل الشناوى، وقصيدة "أبظن؟" لنزار قبانى مثلا. وتزداد فرصة تحقق الوحدة العضوية إذا كانت القصيدة قائمة على نظام المقاطع الذى يتفرد فيه كل مقطع بشكل موسيقى مختلف، ففي هذه الحالة يستحيل أن ينتقل أى بيت فى القصيدة من مقطعه إلى مقطع آخر، وإلا فسد نظامها الموسيقى. وبهذا تقل فرصة إمكان التلاعب بالأبيات عن طريق نقلها من موضع إلى آخر، كما هو الحال فى الموشحات، وفى قصيدة "أخى" لميخائيل نعيمة وأمثالها. وعلى أية حال فإن أحسن شىء فى هذه القضية هى أن تقصر مطالبنا للشاعر على أن يكون لقصيدته موضوع واحد، وأن يسودها جو نفسى واحد، وألا تكون الوحدة الفكرية الصغرى فى القصيدة هى البيت بل المقطع أو ما أشبهه.

هذا عن الشعر الغنائي. والآن إلى الشعر الملحمي، وهذا هو تعريف الملحمة حسبما حددها كاتب مادة "Epic Poetry" في "Wikipedia: الويكيبيديا":

"The epic is a lengthy, revered narrative poem, ordinarily concerning a serious subject containing details of heroic deeds and events significant to a culture or nation. A work need not be written to qualify as an epic, although even the works of such great poets as Homer, Dante Alighieri, and John Milton would be unlikely to have survived without being written down. The first epics are known as primary, or original, epics. Epics that attempt to imitate these like Virgil's The Aeneid and John Milton's Paradise Lost are known as literary, or secondary, epics".

ومن هذا النص نعرف أن الملحمة قصيدة قصصية شديدة الطول تدور عادة حول أعمال بطولية ووقائع ذات دلالة لأمة من الأمم أو ثقافة من الثقافات. ويفرق كاتب المادة بين نوعين من الملاحم: النوع القديم كملحمة "جلجامش" وملحمة "الإلياذة" لهوميروس الإغريقي، والنوع الأحدث أو الثانوي مثل "الإلياذة" لفرجيل الروماني و"الفردوس المفقود" لجون ملتون الإنجليزي. وهذا الأخير هو من إبداع أدباء كبار معروفين استعملوا له لغة أدبية راقية ونسجوه عامدين على منوال تلك الملاحم القديمة التي كانت في الأصل شفوية غير مكتوبة، وإن كان قد تم تسجيلها كتابة بعد ذلك فوصلت من ثم إلينا.

ويعمى كاتب المادة مسجلا الخصائص التي تميز الملحمة عن غيرها

من الإبداعات الأدبية على النحو التالي:

Epics have 6 main characteristics:

1. the hero is of imposing stature, of national or international importance, and of great historical or legendary significance.

2. the setting is vast, covering many nations, the world, or the universe.

3. the action consists of deeds of great valor or requiring superhuman courage.

4. supernatural forces-- gods; angels, demons--interest themselves in the action.

5. a style of sustained elevation is used.

6. the poet retains a measure of objectivity.

The hero generally participates in a cyclical journey or quest, faces adversaries that try to defeat him in his journey, and returns home significantly transformed by his journey. The epic hero illustrates traits, performs deeds, and exemplifies certain morals that are valued by the society from which the epic originates. Many epic heroes are recurring characters in the legends of their native culture.

وتتلخص هذه الخصائص فى أن يكون بطل الملحمة شخصا جليلا

ذا مكانة كبيرة بين أبناء وطنه أو فى العالم أجمع، ويحظى بأهمية تاريخية أو

أسطورية. كذلك ينبغى أن يكون ميدان الأحداث شديد الاتساع بحيث

يشمل كثيرا من الأمم والبلاد المختلفة، وأن تتسم تصرفات البطل

بالشجاعة الفائقة حتى تكون خارقة فى كثير من الأحيان، فضلا عن

مشاركة الآلهة والملائكة والشياطين فيها، مع حرص المؤلف على فخامة

الأسلوب والموضوعية فى رواية القائع ورسم الشخصيات بكل سبيل.

وعلى وجه العموم نرى البطل يقوم برحلة يلقى فيها خصوما يحاولون إنزال الهزيمة به، ليعود فى نهاية المطاف إلى بلاده وقد تغير فلم يعد كما كان. وهو فى كل ذلك يعكس الملامح القومية والحلقية التى تميز أمته، ويأتى من الأعمال ما يمثل أهمية قصوى لتلك الأمة.

وقد قام كاتب "الويكيبيديا" فى نهاية المادة بتزويدنا بقائمة لأهم الملاحم المعروفة فى العالم، مرتبة تاريخياً بدءاً من القرن العشرين قبل الميلاد حتى عصرنا هذا. وهذه هى لمن يريد:

Ancient epics (to 500)

- 20th to 18th century BC:
 - Epic of Gilgamesh (Mesopotamian mythology)
 - Atrahasis (Mesopotamian mythology)
- 8th to 6th century BC:
 - Enuma Elish (Babylonian mythology)
 - Iliad, ascribed to Homer (Greek mythology)
 - Odyssey, ascribed to Homer (Greek mythology)
 - Works and Days, ascribed to Hesiod (Greek mythology)
 - Jaya, ascribed to Vyasa (Hindu mythology)
 - Lost Greek epics ascribed to the Cyclic poets:
 - Epic Cycle including Cypria, Aethiopis, Little Iliad, Sack of Troy Return from Troy, Telegony
 - Theban Cycle including Oedipodea, Thebaid, Epigoni (epic), Alcmeonis
 - Others: Titanomachy, Heracleia, Capture of Oechalia, Naupactia, Phocais, Minyas, Danais'
- 7th to 5th century BC:
 - Bharata, ascribed to Vaisampayana (Hindu mythology)

- 5th to 4th century BC:
 - Mahabharata, ascribed to Ugrasravas (Hindu mythology) (5th to 1st century BC)
 - Ramayana, ascribed to Valmiki (Hindu mythology) (5th century BC to 4th century AD)
 - Lost Greek epics: poems by Aristeas (Arimaspeia), Asius of Samos, Chersias of Orchomenus
 - The Book of Job
- 3rd century BC:
 - Argonautica by Apollonius of Rhodes
- 2nd century BC:
 - Annales by Ennius
- 1st century BC:
 - Aeneid by Virgil
- 1st century AD:
 - Metamorphoses by Ovid
 - Pharsalia (Bellum Civile or Civil War) by Lucan
 - Punica (Bellum Punicum or Punic War) by Silius Italicus
 - Argonautica by Gaius Valerius Flaccus
 - Thebaid by Statius
- 2nd century:
 - Buddhacarita by Aśvagoṣa (Indian epic poetry)
 - Saundaranandakavya by Aśvagoṣa (Indian epic poetry)
- 2nd to 5th century:
 - The Five Great Epics of Tamil Literature:
 - Cilappatikaram by Prince Ilango Adigal
 - Manimekalai by Śeethalai Saathanar
 - Civaka Cintamani by Tirutakatevar
 - Kundalakesi by a Buddhist poet
 - Valayapati by a Jaina poet
- 3rd to 4th century:
 - Posthomerica by Quintus of Smyrna
- 4th century:

- Evangeliorum libri by Juvenius
- Kumārasambhava by Kālidāsa (Indian epic poetry)
- Raghuvamsa by Kālidāsa (Indian epic poetry)
- 5th century:
- Dionysiaca by Nonnus

Medieval Epics (500-1500)

- 8th to 10th century:
 - Beowulf (retelling of Anglo-Saxon legends)
 - Waldere, Old English version of the story told in Waltharius (below), known only as a brief fragment
 - David of Sasun (Armenian language)
- 9th century:
 - Bhagavata Purana (Sanskrit "Stories of the Lord") written from earlier sources
- 10th century:
 - Shahnameh (Persian mythology) (epic poem detailing Persian legend and history from prehistoric times to the fall of the Sassanid Empire)
 - Waltharius by Ekkehard of St Gall, Latin version of the story of Walter of Aquitaine
 - The Battle of Maldon, brief Old English epic describing a recent battle
- 11th century:
 - Poetic Edda (Norse mythology) (collection of poems of Norse mythology from various sources; dates of composition vary within the collection, but the majority of poems existed before the 12th century based on the excerpts in the Prose Edda)
 - Ruodlieb, Latin epic by a German author
 - Digenis Akritas (Byzantine epic poem)
 - La Chanson de Roland (The Song of Roland)
 - Epic of King Gesar (Tibetan epic; compiled from earlier sources)
 - Epic of Manas (Kyrgyz epic, possibly later)

- 12th century:
 - The Knight in the Panther Skin by Shota Rustaveli
 - Alexandreis, Latin epic by Walter of Châtillon
 - De bello Troiano and the lost Antiocheis by Joseph of Exeter
 - Carmen de Prodicione Guenonis (Latin version of the story of the Song of Roland)
 - Architrenius, satirical Latin epic by John of Hauville
 - Liber ad honorem Augusti by Peter of Eboli, Latin narrative of the conquest of Sicily by Henry VI, Holy Roman Emperor
- 13th century:
 - Nibelungenlied (Germanic mythology)
 - Brut by Layamon
 - Chanson de la Croisade Albigeoise ("Song of the Albigensian Crusade"; Occitan)
 - Epic of Sundiata
 - El Cantar de Mio Cid, Spanish epic of the Reconquista
 - De triumphis ecclesiae, Latin literary epic by Johannes de Garlandia
 - Parzival by Wolfram von Eschenbach
- 14th century:
 - Cursor Mundi by an anonymous cleric (c. 1300)
 - Divina Commedia (The Divine Comedy) by Dante Alighieri
 - Africa, Latin literary epic by Petrarch
 - The Tale of the Heike (Japanese epic war tale)
- 15th century:
 - Alliterative Morte Arthure
 - Orlando innamorato by Matteo Maria Boiardo (1495)

Modern Epics (from 1500)

- 16th century:
 - Orlando furioso by Ludovico Ariosto (1516)
 - Os Lusíadas by Luís de Camões (c.1555)
 - La Gerusalemme liberata by Torquato Tasso (1575)
 - Ramacharitamanasa (based on the Ramayana) by Goswami Tulsidas (1577)
 - Lepanto by King James VI of Scotland (1591)
 - Matilda by Michael Drayton (1594)
 - The Faerie Queene by Edmund Spenser (1596)
- 17th century:
 - The Barons' Wars by Michael Drayton (1603; early version 1596 entitled Mortimeriados)
 - The Purple Island by Phineas Fletcher (1633)
 - Szigeti veszedelem, also known under the Latin title Carmen Obsidionis Szigetianae, a Hungarian epic by Miklós Zrínyi (1651)
 - Paradise Lost by John Milton (1667)
 - Paradise Regained by John Milton (1671)
 - Prince Arthur by Richard Blackmore (1695)
 - King Arthur by Richard Blackmore (1697)
- 18th century:
 - Eliza by Richard Blackmore (1705)
 - Redemption by Richard Blackmore (1722)
 - Henriade by Voltaire (1723)
 - Alfred by Richard Blackmore (1723)
 - Utendi wa Tambuka by Bwana Mwengo (1728)
 - Leonidas by Richard Glover (1737)
 - Epigoniad by William Wilkie (1757)
 - The Works of Ossian by James MacPherson (1765)
 - Caoineadh Airt Uí Laoghaire** by Eibhlín Dubh Ní Chonail (1773)
 - Der Messias by Friedrich Gottlieb Klopstock (1773)

- Rossiada by Mikhail Matveyevich Kheraskov (1771-1779)
- Vladimir by Mikhail Matveyevich Kheraskov (1785)
- Athenaid by Richard Glover (1787)
- 19th century:
 - Columbiad by Joel Barlow (1807)
 - Milton: a Poem by William Blake (1804-1810)
 - The Revolt of Islam (Laon and Cyntha) by Percy Bysshe Shelley (1817)
 - Endymion, (1818) by John Keats
 - Hyperion, (1818), and The Fall of Hyperion, (1819) by John Keats
 - L'Orléanide, Poème national en vingt-huit chants, by Philippe-Alexandre Le Brun de Charmettes (1821)
 - Don Juan by Lord Byron (1824)
 - Pan Tadeusz by Adam Mickiewicz (1834)
 - Smrt Smail-age Čengića by Ivan Mažuranić (1846)
 - Kalevala by Elias Lönnrot (1849 Finnish mythology)
 - Kalevipoeg by Friedrich Reinhold Kreutzwald (1853 Estonian mythology)
 - The Prelude by William Wordsworth
 - The Song of Hiawatha by Henry Wadsworth Longfellow (1855)
 - La Fin de Satan by Victor Hugo (written between 1855 and 1860, published in 1886)
 - La Légende des Siècles (The Legend of the Centuries) by Victor Hugo (1859-1877)
 - Martín Fierro by José Hernández (1872)
 - Clarel by Herman Melville (1876)
 - Canigó by Jacint Verdaguer (1886)
 - Leaves of Grass by Walt Whitman (1888)
 - 20th century:

- Lahuta e Malcís by Gjergj Fishta (composed 1902-1937)
- The Ballad of the White Horse by G K Chesterton (1911)
- Mensagem by Fernando Pessoa
- The Hashish-Eater; Or, The Apocalypse of Evil by Clark Ashton Smith (1920)
- Savitri by Aurobindo Ghose (1950)
- Astronautilía-Hvězdoplavba by Jan Křesadlo
- The Odyssey: A Modern Sequel by Nikos Kazantzakis (Greek verse, composed 1924-1938)
- The Cantos by Ezra Pound (composed 1915-1969)
- A Cycle of the West by John Neihardt (composed 1921-1949)
- "A" by Louis Zukofsky (composed 1928-1968)
- Paterson by William Carlos Williams (composed c.1940-1961)
- The Maximus Poems by Charles Olson (composed 1950-1970)
- Aniara by Harry Martinson (composed 1956)
- Libretto for the Republic of Liberia by Melvin B. Tolson (1953)
- Mountains and Rivers Without End by Gary Snyder (composed 1965-1996)
- The Changing Light at Sandover by James Merrill (composed 1976-1982)
- Omeros by Derek Walcott (1990)
- The Descent of Alette by Alice Notley (1996)
- Cheikh Anta Diop: Poem for the Living by Mwatabu S. Okantah (1997)

Other "Epics"

- The Anathemata by David Jones (1952)
- The Waste Land and Four Quartets by T. S. Eliot

- Der Ring des Nibelungen by Richard Wagner (opera)
- Parsifal by Richard Wagner (opera)

Fredy Neptune: A Novel in Verse by Les Murray

والسؤال الآن: هل فى أدبنا ملاحم كلك التى يعرفها كثير من الآداب الأخرى؟ فأما فى الأدب الفصيح القديم فلا يوجد شىء يمكن أن يقال عنه إنه ملحمة أو يشبه الملحمة بالمعنى الذى شرحناه هنا . ولقد فاخر ابن الأثير (من أهل القرنين: السادس والسابع الهجريين) فى كتابه: "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر" بما يوجد فى آداب الفرس من القصائد الطويلة التى تبلغ الواحدة منها عدة آلاف من الأبيات كالشاهنامة وما إليها، فكان رد صلاح الدين الصفدى (من أهل القرن الثامن الهجرى) فى كتابه: "نصرة الشاعر على المثل السائر" هو التذكير بما فى أدبنا من منظومات وقصص طويلة أشار إلى بعضها كما سوف نرى بعد قليل . ومن الواضح أنه ظن المسألة فى الطول وحده، وإلا فإن الأمثلة التى ضربها على ما فى بعضها من إبداع أدبى جميل ورائع ليست من سبيل الملحمة ولا الملحمة من سبيلها . وكان ابن الأثير فى كتابه المذكور يوازن بين قفى النشر والشعر ويرصد الفروق بينهما، إلى أن أتى إلى مسألة التطويل والتقصير فقال إنه مما لا يحسن فى الذوق العربى أن يطول الشاعر قصائده ويشقق المعانى ويستوفى الكلام فيها مما هو أليق بالنشر . ثم انطلق فى

موازنة بين العرب والفرس في تلك النقطة قائلا إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أمورا متعددة ذوات معان مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلثمائة أو أكثر من ذلك فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مرصّي. والكااتب لا يُؤتَى من ذلك، بل يطيل الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلثمائة سطر أو أربعمائة أو خمسمائة، وهو مجيد في ذلك كله، وهذا لا نزاع فيه لأننا رأيناها وسمعناها وقلناها. وعلى هذا فإنني وجدت العجم يُفضلون العرب في هذه النكّة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنّفًا من أوله إلى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بـ"شاه نامه"، وهو ستون ألف بيت من الشعر يشتمل على تاريخ الفرس. وهو قرآن القوم، وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر".

فكان من جراء ذلك أن ألف صلاح الدين الصفدي كتابه: "نصرة الثائر على المثل السائر"، للرد على بعض ما جاء في كتاب ابن الأثير السابق الذكر كما هو واضح من عنوانه. وهذا الرد يجري على النحو

التالى: "قال (أى ابن الأثير) في تفضيل النثر على النظم في آخر الكتاب إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أمورا متعددة ذوات معان مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة أو أكثر من ذلك فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مرصّي. والكاتب لا يُؤتَى من ذلك، بل يطيل في الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلاثمائة سطر أو أربعمائة أو خمسمائة. وهو مُجيد في ذلك كله. وهذا لا نزاع فيه، لأننا رأينا وقلنا. وعلى هذا فإنني وجدت العجم يُفضلون العرب في هذه النكّة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنفاً من أوله إلى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، يكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف: "شاه نامه"، وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم. وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العرب بالنسبة إليها كقطرة من بحر".

أقول: قد ختم ابن الأثير رحمه الله تعالى كتابه بهذه النكّة التي مال فيها إلى الشعوبية، وما قال مُعمر بن المثنى ولا سهل بن هارون ولا ابن غرسية في رسالته مثل هذا. وقد وُجد في أهل اللسان العربي مَنْ نظم

الكثير أيضا . وإن عَدَّ هو الفردوسي عددت له مثل ذلك جماعة، منهم من نظم تاريخ المسعودي نظما في غاية الحسن، ومنهم من نظم كتاب كيلة ودمنة في عشرة آلاف بيت، ونظمها أبان اللاحقي أيضا . وأخبرني الشيخ الإمام الحافظ شمس الدين أبو عبد الله محمد الذهبي أن مكِّي ابن أبي محمد بن محمد بن أبيه الدمشقي (عُرِفَ بـ"ابن الدجاجية") نظم كتاب "المهذب" قصيدة علي رَوِيَّ الرء سماها: "البدية في أحكام الشريعة"، انتهى . قلت: والمهذب في أربع مجلدات . وبعض المغاربة استدح سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم في قصيدة عدتها ثمانية عشر ألف بيت . ولابن الهبارية كتاب "الصادح والباغم" في ألفي بيت، كل بيت منها قصرٌ مشيد، ونكته ما عليها في الحسن مزيد، يشتمل على الحكايات والنوادر والأمثال والحكم، وكلها في غاية الفصاحة والبلاغة ليس فيها "لو" ولا "ليت" . وأما من نظم ألف وما دونه فكثير جدا لا يبلغهم الحصر، وأما "الشاطبية" وما اشتملت عليه من معرفة القراءات السبع واختلافها، وتلك الرموز التي ظاهرها الغزل وباطنها العلم، فكتاب اشتهر وظهر، وخلق سحره الأبواب وبهر وأما أراجيز النحو والعروض والفقهاء، كالذي نظم "الوجيز" و"منظومة الحنفية" وغير ذلك من الطب وغيره من العلوم فكثير جدا إلى الغاية التي لا يحيط بها الوصف .

إذن ففي أدبنا الفصيح القديم لا وجود لهذا الفن الشعري. ولكن لدينا مع هذا ما يسمى بـ "السَّيرِ الشعبيَّة"، كسيرة عنترَة وسيرة سيف بن ذي يزن والسيرة الهلالية وسيرة ذات الهمة وسيرة حمزة البهلوان وسيرة فيروز شاه وسيرة على الزبيق وسيرة أحمد الدنف... وهي تقرب جدا من فن الملحمة: فهي قصص، وهي شديدة الطول حتى تتجاوز سيرة عنترَة مثلا ثلاثة آلاف صفحة وخمسين، إلا أن هذه السير ليست مصنوعة كلها شعرا، بل هي عمل ثرى في المقام الأول تكلمه الأشعار على السنة بعض أبطالها مع تفاوت في مقدار هذا الشعر بين سيرة وأخرى. ومع هذا لا يصح أن نفعل أنها مصبوبة في قالب السجع، الذي يقرب خطوة من الشعر. أي أن أسلوب السيرة الثرى ليس خاليا من النغم هو أيضا. كذلك لا يوجد لها مؤلف معين، إذ هي من إبداع المخيلة الشعبية. ولعلنا لم ننس أن الملاحم الأولى الموغلة في القدم هي أيضا عارية عن أسماء مؤلفيها. بل إن من الدارسين من ينفى أن يكون هوميروس هو صاحب الإلياذة قائلا إنها عمل شعبي عام أكمل على مدار الزمان. ومن هنا كان أسلوب السَّيرِ الشعبيَّة مختلفا عن أسلوب الأدب الرسمي رغم أنها مكتوبة بالفصحى، إذ هي فصحة تنفخ بالنكهة الشعبية من حيث بساطتها وعدم احتفالها بالصياغة اللغوية بوجه عام. وفوق ذلك ففي السير تداخل بين الأماكن والأحداث والأزمنة التاريخية كما هو الحال مثلا في سيرة

عنتره حيث نرى عنتره فى اليمن وفارس والشام ومصر، وحيث تستغرق الأحداث ما يقرب من ستة قرون، وكما هو الحال أيضا فى سيرة الظاهر بيبرس حيث يشترك العصر العباسى والعصر الأيوبى والعصر المملوكى. ووجه الشبه بين السير الشعبية والملاحم أنها شديدة الطول، وأن الأبطال فيها يتميزون بالشجاعة الحارقة، كما تحتل الأحداث التاريخية بكثير من الحرافات والأساطير، فضلا عن اتساع رقعة الميدان الذى تتحرك فيه الوقائع والشخصيات. كذلك فاللحن والسحر والمعجزات والكرامات والرؤى والتبوءات الصادقة وجود فى تلك السير. وقد أشار إليها روجر ألن فى كتابه: "An Introduction to Arabic Literature" بوصفها ملاحم شعبية. وللدكتور عبد الحميد يونس ود. نبيلة إبراهيم والأساذ فاروق خورشيد وغيرهم دراسات هامة حول تلك الأعمال.

أما فى العصر الحديث فقد ظهرت بعض الأعمال الشعرية العربية التى أُطلق عليها: "ملاحم" رغم أنها لا تتطابق والملاحم القديمة التى نعرفها. إلا أن فيها مع ذلك بعض السمات التى تصلها على نحو ما بها: فهى أعمال قصصية طويلة تقع بعضها فى عدة آلاف من الأبيات كـ"ملحمة الغدير" لبولس سلامة اللبناني النصرانى الذى لم تمنعه نصرانيته من الإعجاب ببطولة ختن الرسول الكريم صلوات الله عليه والعكوف على سيرته وشخصيته يدرسهما ويستوحيهما حتى أخرج لنا فى نهاية الأمر

عملا ملحميا يصور بطولاته رضى الله عنه وإنجازاته الخارقة، على حين يكفى البعض الآخر بعدة مئات من الأبيات كـ"ترجمة شيطان"، التي صور بها العقاد ما حاق بنفسه عقب الحرب العالمية الأولى من شكوك في قدرة البشرية على مصارعة عوامل الشر والانتصار عليها، ويأس من انتصار الخير في دنيانا هذه بسبب الأهوال وألوان الدمار والتقتيل التي أنزلتها تلك الحرب بجنس الإنسان. والأولى تناول سيرة بطل عربي مسلم مشهور بالشجاعة غير الاعتيادية، وله إنجازاته الحربية التي أسهمت في تغيير مجرى التاريخ، وهو الصحابي الجليل علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، على حين تحكى الثانية قصة الشيطان في تمرد المستمر على رب العباد وعمله على بث الغواية في كل مكان رغم معرفته بما ينتظره من عقاب رهيب في نهاية المطاف. فهي إذن تدور حول قضية فلسفية ودينية خطيرة هي قضية الخير والشر والصراع بينهما ووقوع الإنسان بين شقى الرحى. وقد أثارت قصيدة العقاد إعجاب ناقد كالدكتور زكى نجيب محمود إلى أبعد مدى حتى إنه ترجمها إلى الإنجليزية ترجمة مرموقة في تقدير من اطلعوا عليها. كما لفت النظر إلى أن العقاد بقصيدته هذه قد فتح في الشعر العربي فتحًا سبق به قصيدة "الأرض الخراب" لإليوت، تلك القصيدة التي كان لوقوعها من الدوى ما جعلها معلّمًا من معالم القرن العشرين الأدبية. وكما يرى القارئ فإن في هاتين الملحمتين العنصر الخارق. وهناك

أيضا ملحمة "عبقّر" لشفيق العلوف، و"محمد" لعلی شلق، و"الإلياذة الإسلامية" لأحمد محرم، الذي جاء عمله أقرب إلى السرد التاريخي منه إلى الملحمة رغم أن الأسلوب الذي كُتب به ذلك العمل أسلوب شعري، إذ ينقصه البناء القصصي تماما. فهو من هذه الناحية يشبه أرجوزة ابن عبد ربه التي بلغت أربعائة وخمسة وأربعين بيتا في تعداد مآثر الخليفة الأموي عبد الرحمن الثالث بقرطبة، وأرجوزة ابن المعتز في الخليفة العباسي المعتضد بالله والتي تَبَفَّتْ على أربعائة بيت بنحو عشرين بيتا، وإن كان عمل محرم أطول من ذلك كثيرا.

ولا مانع أن تُعدَّ تلك الأعمال الحديثة من الملاحم ما عدا "الإلياذة الإسلامية" لاقتارها إلى أهم عناصر الملحمة، وهو العنصر القصصي. ولا ريب أن من الصعب استمرار ملاحم جنس أدبي ما دون تغيير أو تعديل أو تطور طوال كل هاتيك القرون الشاسعة. وهناك مقال لماتيا كافانيا (Mattia Cavagna) يتناول بعض الأعمال الأدبية الفرنسية المعاصرة فيعدها من الملاحم رغم أنها لا تتوفر فيها كل العناصر الملحمية. ذلك أن هذه الأعمال قد ساهمت في إحداث ذلك التغيير الذي كان من جرائه أن أصبحت الملاحم تُكتبُ شرا بعد أن كانت على الدوام تُصَبُّ في قالب الشعر، علاوة على غلبة الطابع العاطفي عليها. وهذا نص

الكلام:

Plusieurs contributions montrent en effet comment le genre épique évolue en absorbant de plus en plus d'éléments romanesques. L'évolution intéresse à la fois la forme et le contenu. Quant à la forme, la première et la plus évidente des évolutions est la mise en prose qui implique, selon l'heureuse définition proposée par Damien de Carné, un « contrat de lecture » qui détache fortement les textes de leur forme d'origine, fondée bien évidemment sur le « chant ». Dans son article concentré sur le prologue du *Guillaume en Prose*, Damien de Carné insiste sur les éléments de continuité et de rupture entre la mise en prose et la chanson en vers. Encore sur le *Guillaume en prose*, Nadine Henrard analyse l'épisode de Clarisse et Esmerée, un épisode interpolé, de caractère sentimental et romanesque, qu'elle rapproche de manière très convaincante du roman de Floire et Blanchefleur.

D'autres contributions analysent, inversement, l'influence exercée par le genre épique sur d'autres genres littéraires, romanesques ou historiques. Bernard Ribémont analyse la *Prise d'Alexandrie*, œuvre historiographique de Guillaume de Machaut qui contient plusieurs éléments d'inspiration épique, comme par exemple le titre, qui renvoie à de nombreuses chansons de geste bien connues ; l'enchaînement des épisodes, basé sur une suite d'ambassades, traités, discussions etc. ; le but du récit, qui est la glorification d'un homme (Pierre I^{er} de Lusignan) dans sa dimension guerrière et le lien indissoluble, typique du personnage épique, entre le héros et le lieu (Alexandrie) qui l'identifie. Carol Chase se penche sur le cycle du *Lancelot-Graal* en soulignant l'épisode où Lancelot découvre le tombeau de Nabaduc, un mythique roi sarrasin, qui s'inscrit dans un réseau de « lieux de mémoire » et donne lieu à une série de récits rétrospectifs

renvoyant aux batailles des Chrétiens contre les Sarrasins, thème fondamental de l'épopée médiévale.

ويبقى الضرب الثالث من الإبداع الشعري، وهو الشعر المسرحي.
ولأننا سوف نتناول هذا الفن قائما برأسه شعرا وثرا فلا داعي للحديث
عنه هنا حتى لا يتكرر الكلام مرتين.

فن الخطابة

الخطابة هي أن يقف المتكلم أمام جمهور من السامعين يتحدثهم فى موضوع من المواضيع مرتجلا أو كالمرتل، متدفقا لا يتوقف ولا يتلعثم ولا يظهر عليه القلق، مستوليا على عقولهم وقلوبهم، متصرفا فى ألوان الكلام كما يجب . وهناك من المتحدثين من قد يشبهون الخطيب، لكن عند التدقيق لا بد أن نلاحظ بعض الفروق بينهما . وتوضيح ذلك نقول إن ثمة تمايزا بين المدرس فى حصة أو محاضرة مثلا وبين الخطيب يقوم فى محفل من المحافل: فالأول يقتصر على مخاطبة العقل، على حين يتغيا الثانى إقناع العقل وإمتاع النفس جميعا . علاوة على أن المدرس يفضل القول ويعيد الكلام ويشرح ويسأل وينظر الإجابة، ويتوقف ويمضى، ويستعين بوسيلة من وسائل الإيضاح، ويفتح الكتاب أو الكراس وينظر فيه كى يتذكر شيئا غاب عنه، ويكتب على السبورة... إلخ، أما الخطيب فالمفترض أنه يستمر كالسيل لا يقف إلا لكى يزيد الأنظار تعلقا به ويحبس الأنفاس فيشدد شوق أصحابها إلى سماع ما هوأت، ولا يعرج على أى شىء آخر.

وإذا كنت قلت إن الخطيب يلقي خطبته مرتجلا أو كالمرتل فليس معنى هذا أنه يقولها عفو اللحظة، وإن كان من الممكن وقوع هذا، إلا أنه

ليس هو القاعدة، كما أن الخطبة التي تأتي بهذه الطريقة قلما يُكْتَب لها النجاح المرتقب. ولا بد أولاً أن تتوفر الموهبة التي تعين صاحبها على مواجهة الجماهير دون خوف أو خجل أو قلق أو توتر. وهذا أول شرط في الخطابة، فمهما كان المرء عالماً واسع الثقافة والحفظ رائع الأسلوب، لكن تنقصه موهبة مواجهة الجمهور فلا يستطيع الكلام في حضرة الجمع، فقل على كل ذلك السلام، إذ لا ينفع منه حينئذ شيء. وبطبيعة الحال فإن الدربة والتجارب كقيلة بتقوية هذه الموهبة وإحكام مرتتها وتسهيل مهمة الخطيب إلى أبعد مدى حتى إنه ليجىء عليه وقت يقدر فيه على ارتجال الخطبة إذا ما طُلب منه ذلك بقية، وإن كانت الخطبة في تلك الحالة لا ترتقى عادةً إلى مستوى خطبة يكون قد أَعَدَّها واستعد لها من قبل على راحته.

ويدخل في إعداد الخطبة أن يتبين المتحدث في وضوح تام موضوعه الذي يعين عليه أن يخاطب الجمهور فيه، وأن يتوسع في القراءة حوله ومراجعة من تناولوه قبله كتابة وخطابة حتى لا يشعر أثناء الخطبة أنه غريب يحوس بلادا غريبة. بعبارة أخرى ينبغي أن يعيش الخطيب في جو خطبته وأن يتقمص الدور قبلها، حتى إذا ما حلت اللحظة التي يخاطب فيها أحس كأنه في عُقْر داره دون أدنى شعور بالغرابة أو التهيّب أو الحيرة. كذلك لا بد أن يكون على علم بالنقاط التي سوف يتناولها في

خطبته، وأن تكون مرتبة في ذهنه بشيء من التفصيل، مع ما يدعمها من الاستشهادات والإحصاءات والأقوال السائرة والأبيات الشعرية والآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي تتصل بها وتقوى حجته فيها، مع توشيتها كلما أمكن بشيء من السجع مثلا حتى يكون لها إيقاع جذاب. والأفضل أن يتدرب على الخطبة قبل أن يواجه جمهوره، ويمكن أن يصنع ذلك على انفراد. وربما وقف أمام مرآة وشاهد نفسه وهو يتكلم، وقد يتخذ جمهورا مصغرا ممن يعرفهم فيلقى عليهم الخطبة أولا ليستطلع رأيهم فيما يقول. وبعض خطباء الإغريق القدماء كان يقف أمام البحر يخاطب فيه، وإن أمواجه لتهدر، كي يكتسب الشجاعة اللازمة التي بها يقدر على مواجهة الجماهير واستلاب عقولهم وعواطفهم.

وفي رأى الجاحظ أنه لا ينبغي للمرء أن يقدم على الخطابة مقتحما دون تدبر وطول استعداد ومرانة. قال في "البيان والتبيين": "فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، أو حبرت خطبة، أو ألقت رسالة، فأياك أن تدعوك ثقك بنفسك، أو يدعوك عجبك بشرة عقلك إلى أن تتحلله وتدعيه، ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب. فإن رأيت الأسماع تُضغي له، والعيون تُخدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فاتحله. فإن كان ذلك في ابتداء أمرك، وفي أول تكلفك فلم تر له طالبا ولا مستحسنا، فلعله أن يكون ما

دام أيضا قضيبًا، أن يحل عندهم محل المتروك، فإذا عاودت أمثال ذلك مرارًا، فوجدت الأسماع عنه منصرفه، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه... قال البيهقي الشاعر، وكان أخطب الناس: إني والله ما أرسل الكلام قضيبًا خشيبًا، وما أريد أن أخطب يوم الحفل إلا بالبائت المحكك". أى أنه لم يكن يرتجل الخطبة ارتجالًا، بل كان يعدها من قبل وينظر فيها مرات قبل أن يرضى عنها. ومن أقوال الجاحظ أيضا أن العرب فى الجاهلية كانوا يرتجلون خطبهم ارتجالًا. وليس فى كلامه هناك وكلامه هنا تناقض، فإن البيهقي إنما كان من شعراء الدولة الأموية، كما أن نصيحة الجاحظ موجهة إلى الخطباء الشدأة من أهل عصره الذين كانوا يختلفون عن عرب الجاهلية ولا يمتعون بالسليقة العربية مثلهم.

ومن الخطباء من قد يكب خطبته ويقرؤها عدة مرات حتى يحفظها، أو على الأقل: حتى تنطبع صورتها العامة فى ذاكرته فيُلغى كل شىء سهلا ميسرا عندما يجتهد الجد. والعبرة أن يبدو أمام المستمعين وكأنه يرتجل خطبته. وهذا يتحقق بأن يكون إلقاءه طبيعيا لا يكتر الكلام كرا شأن الحفظة الذين كل همهم أن يثبتوا للحاضرين أنهم لم ينسوا شىئا، وأن يقف فى بعض الأحيان، ويعلو صوته فى بعض الأحيان الأخرى، ويتفعل ويهدأ، ويسرع ويبطئ، وينضب ويرضى ويستعين بإشارات يده وملامح

وجهه: كل ذلك حسب المعاني والأفكار التي يتناولها، والمواقف التي تقابله أثناء الخطبة، ولا يجري على وتيرة واحدة طوال الوقت حتى لا يمله الجمهور ويتأبب ضيقاً به ويستعجل انتهاءه لكي يخلص منه وما يقول، وإن كان هناك من لا يجيد الاستعانة بالإشارة وحركة اليد وملامح الوجه كالذي ذكره الجاحظ عن معمر أبي الأشعث. قال: "روى أبو شمر عن معمر أبي الأشعث، خلاف القول الأول في الإشارة والحركة عند الخطبة، وعند منازعة الرجال ومناقلة الأكفاء. وكان أبو شمر إذا نازع لم يحرك يديه ولا منكبیه، ولم يقلب عينیه، ولم يحرك رأسه، حتى كأن كلامه إنما يخرج من صدع صخرة. وكان يقضي على صاحب الإشارة بالافتقار إلى ذلك، وبالعجز عن بلوغ إرادته. وكان يقول: ليس من حق المنطق أن تستعين عليه بغيره. وحتى كلمة إبراهيم بن سيار النظام عند أيوب بن جعفر فاضطره بالحجة وبالزيادة في المسألة حتى حرك يديه وحل حبوته وحباً إليه حتى أخذ يديه. وفي ذلك اليوم انتقل أيوب من قول أبي شمر إلى قول إبراهيم. وكان الذي غرأ أبا شمر وموه له هذا الرأي أن أصحابه كانوا يستمعون منه ويسلمون له ويميلون إليه، ويقبلون كل ما يُورده عليهم ويثبتهم عندهم. فلما طال عليه توقيتهم له وترك مجاذبتهم إياه، وخفت مؤونة الكلام عليه نسي حال منازعة الأكفاء ومجادبة الخصوم. وكان شيخاً وقوراً، وزمياً ركيناً، وكان ذا تصرف في العلم، ومذكوراً بالفهم والحلم".

ومن الواضح أن الخطيب لا يصلح منه ولا له أن يبقى طوال الوقت ساكنا متخشيا، فضلا عن أن هذا ضد الطبيعة الإنسانية في عفويتها وتلقائيتها وحبها للحركة والاستعانة بإشارات اليد والوجه على تأكيد ما تريد التعبير عنه. وكانت العرب في الجاهلية تمسك بالعصا عند الخطابة، فعابتها الشعبية بذلك، ولا أدري لماذا، إذ ليس في الإمساك بالعصا لأى غرض ما يعاب. وقد دافع الجاحظ في "البيان والتبيين" أقوى دفاع عن هذه العادة وبين سخر عقول الشعوب الذين يتحلون العيوب على العرب في غير متحّل، رغم أنه لم يكن عربيا بالدم، بل باللغة والثقافة والنزعة الإسلامية. ومن الخطباء من يمسك سيفا من خشب كما كان الحال في خطبة الجمعة في كثير من المساجد المصرية حتى وقت قريب، إذ يجد الخطيب السيف في انتظاره أعلى المنبر فيتناوله ويظل ممسكا بمقبضه طوال إلقائه الخطبة. كذلك كان الخطباء العرب يلقون خطبهم واقفين، إلا إذا كانت خطبة زواج، فإنهم كانوا يقعدون كسائر الحضور. وكثيرا ما يقف الخطباء، إذا وقفوا، على شرف من الأرض كي تراهم العيون براحتها.

كذلك ينبغي أن يكون الخطيب جهير الصوت، وأن يكون على علم بنفسية جمهوره وبالطريقة التى يستطيع أن يكسبهم بها إلى صفه ويستولى على آذانهم وعقولهم وقلوبهم، وأن يكون جاهزا لمفاجآت الوقت والمكان

فلا يرتبك إذا ما وقع ما لم يقدر حسابه من قبل، بل يعرف كيف يواجهه فى الحال ولو بدعابة أو بكلمة من كلمات الحكمة أو مثل من الأمثال السائرة... ولا شك أن الخطيب كلما اتسعت ثقافته وقراءته سهلت عليه مهمته وشعر كأنه يمتاح من بحر ولا ينحى من صخر. وعليه أيضا أن يراعى مستوى جمهوره من الوعى والثقافة والإحاطة بالموضوع الذى يخطبهم فيه، وكذلك مستواهم فى اللغة فلا يتأق مثلا فى وجه جمهور محدود الثقافة لا يبالى بالأداء اللغوى، وهو ما عناه العرب قديما حين قالوا: "لكل مقام مقال"، وإن كان الأفضل بوجه عام مراعاة السهولة اللفظية وقصر الجمل ما أمكن، أو على الأقل: تجنب التقعر اللغوى والإغراب اللفظى والتركيبي، فليست الخطبة بالسياق الذى يحتمل هذا، إذ لا يستطيع الذهن متابعة الخطبة التى تندفق ولا تتوقف، وفى ذات الوقت يفكر فى معنى كلمة صعبة أو يتابع انعطافات تركيب طويل معقد. وعلى الخطيب أيضا أن يراوح بين الجمل الخبرية والجمل الإنشائية وألا يكون كلامه ماء واحدا منعا للإملال، وأن يراوح كذلك بين رفع الصوت وخفضه، وبين سرعة الإلقاء وبطئه حسبما يلميه السياق والمعنى الذى يكون بصده. وبما يجعل للخطبة طلاوة أن يتجه الخطيب إلى مستمعيه بين الحين والحين بسؤال أو تعجيب، فهذا دليل على اهتمامه بهم، ومن شأنه أن يثير أذهانهم ويحتي مشاعرهم.

وفى "البيان والتبيين" للجاحظ، وكذلك فى "الصناعتين" لأبى هلال
العسكرى ذكراً لما فى صحيفة الهند المشهورة من كلام عن الخطابة وما
تستلزمه ممن يتخذها صناعة. ومن ذلك "أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة،
وذلك أن يكون الخطيبُ رابطَ الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخير
اللفظ، لا يكلم سيّد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون فى
قواه فضل التصرف فى كل طبقة، ولا يدقق المعاني كل التدقيق، ولا يفتح
الألفاظ كل التنقيح، ولا يصفيها كل التصفية، ولا يهدبها غاية التهذيب، ولا
يفعل ذلك حتى يصادف حكيمًا، أو فيلسوفًا عليمًا، ومن قد تعود محذوف
فضول الكلام، واسقاط مشتركات الألفاظ، وقد نظر فى صناعة المنطق
على جهة الصناعة والمبالغة، لا على جهة الاعتراض والتصفيح، وعلى
وجه الاستطراف والتظرف. قال: ومن علم حق المعنى أن يكون الاسم له
طبقًا، وتلك الحال له وفقًا، ويكون الاسم له لا فاضلاً ولا مفضولاً، ولا
مقصرًا ولا مشتركًا ولا مضمّنًا، ويكون مع ذلك ذاكرًا لما عقده عليه أول
كلامه، وكون تصفحه لمصادره فى وزن تصفحه لموارده، ويكون لفظه مؤتقًا،
ولهول تلك المقامات معاودًا. ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار
طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم، وأن تواتية الآته، وتصرف معه
أداته، ويكون فى التهمة لنفسه معتدلاً، وفى حسن الظن بها مقتصدًا، فإنه
إن تجاوز مقدار الحق فى التهمة لنفسه ظلمها فأودعها ذلة المظلومين، وإن

تجاوز الحق في مقدار حُسن الظن بها أمنها فأودعها تهاونُ الآمنين. ولكل ذلك مقدار من الشغل، ولكل شغلٍ مقدار من الوهن، ولكل وهنٍ مقدار من الجهل".

كذلك لا بد أن يكون الخطيب مقبول المحضر والمظهر ملبسًا ووجهًا وقامةً، وألا يعاني صوته من عيب ولو طارثًا، وإشارات يده وملامح وجهه متناسقة مع ما يقول، وإلا نفر منه السامعون، وربما سخرُوا به وانصرفوا عنه على أقل تقدير. وكان الجاحظ على هذا الرأي، أما سهل بن هارون فبخلاف ذلك حسبما كتب زعيم الكتاب في "البيان والتبيين" عند تناوله رأى أحد العلماء في صفات الخطيب، إذ قال ذلك العالم: "وزين ذلك كله، وبهاؤه وحلاوته وسناؤه أن تكون السمائل موزونة، والألفاظ معدلة، واللهجة نقيّة. فإن جامع ذلك السن والسمت والجمال وطول الصمت فقد تمّ كل التمام، وكمل كل الكمال. وخاف عليه سهل بن هارون في ذلك، وكان سهل في نفسه عتيق الوجه، حسن الشارة، بعيدًا من القدامة، معتدل القامة، مقبول الصورة، يُقضى له بالحكمة قبل الخبرة، وبرقة الذهن قبل المخاطبة، وبدقة المذهب قبل الامتحان، وبالتئبل قبل التكشف، فلم يمنعه ذلك أن يقول ما هو الحقُّ عنده وإن أدخل ذلك على حاله التَّقص. قال سهل بن هارون: لو أنّ رجلين خطبًا أو تحدّثًا، أو احتجًا أو وصفًا وكان أحدهما جميلًا جليلًا بهيًّا، ولَبَّاسًا نبيلًا، وذا حَسَبٍ شريفًا، وكان الآخر

قليلاً قميئاً، وبأذ الهيئة دميئاً، وخامل الذكر مجهولاً، ثم كان كلامهما في
 مقدار واحد من البلاغة، وفي وزن واحد من الصواب، تصدع عنها
 الجمع، وعانتهم تقضي للقليل الدميم على التليل الجسيم، وللأذ الهيئة على
 ذي الهيئة، ولشغلهم التعجب منه عن مساواة صاحبه به، ولصار التعجب
 منه سبباً للتعجب به، ولصار الإكثار في شأنه علة للإكثار في مدحه، لأن
 النفوس كانت له أحقر، ومن بيانه أياس، ومن حسده أبعده. فإذا هجموا
 منه على ما لم يكونوا يحسبون، وظهر منه خلاف ما قدروه تضاعف
 حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم، لأن الشيء من غير معدنه
 أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعده في الوهم، وكلما كان أبعده في الوهم كان
 أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبعده.
 وإنما ذلك كقوادير كلام الصبيان وملح المجانين، فإن ضحك السامعين من
 ذلك أشد، وتعجبهم به أكثر. والناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف
 البعيد. وليس لهم في الموجود الزاهن وفيما تحت قدرتهم من الزأي والهوى
 مثل الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ وكل ما كان في ملك
 غيرهم. وعلى ذلك زهد الجيران في عالمهم، والأصحاب في الفائدة من
 صاحبهم. وعلى هذا السبيل يستطرفون القادم عليهم، ويرحلون إلى التارح
 عنهم، ويتركون من هو أعم نفعاً وأكثر في وجوه العلم تصرفاً، وأخف مؤونة
 وأكثر فائدة. ولذلك قدم بعض الناس الخارجي عن العريق، والطارف على

التلديد". والحق أن ذلك الكلام إنما هو كلامٌ نظريٌّ ألقاه سهل على عواهنه لا عن إحصاء واستقصاء، ولا نعرف مدى صحته في الواقع. فإن صح فقد يكون تعبيراً عن تعاطف أمثال الخطيب الدميم الشكل البارز الهيئة مع من على شاكلتهم مثلاً. أما إذا كان الكلام في الخطيب بوجه عام دون مقارنة له بغيره فما قلناه وقاله الجاحظ هو الصواب، أو في أقل تقدير: هو الأصوب، إذ النفوس قد جُبلت على حب الحسن والتفوق وطلبه والاستزادة منه والحكم لصاحبه، وإلا لكان أصحاب المراكز الأولى عند الناس دائماً أو غالباً هم الأقلء الأدماء ذوى الهيئة التى تقتحمها العين، وهذا مما لا يقول به أحد على سبيل الجدّ.

وبعض الخطباء قد تكون في نطقهم عيوب، لكنهم يعملون على علاجها باذلين في ذلك الجهود الجبارة. وقد قرأت مرة أن بعض خطباء الإغريق، وهو ديموستين، كان يعاني لثغة في كلامه، فظل يحاورها ويداورها ويضع في فمه بعض الحصى عند الكلام ويقف أمام البحر يخطب كأنه يواجه الجماهير حتى استقام منطقه وذهب العيب الذى كان يسبب له القلق والفشل، وعندئذ أضحي قادراً على القيام تلقاء الجمهور دون أية مشاكل. ومثله ما حكاه رواة العرب من أن عبد الله بن سعيد بن العاص كان لا يخطب إلا اعترته حُبسة، فلم ينزل يعالج الكلام ويوسع أشداه حتى استقام له لسانه وصار من الخطباء المعروفين. ولواصل بن

عطاء خطبة مشهورة تجنب فيها حرف الراء تماما، إذ كان كديموستين الإغريقي أنتع، مما ألزمه أن يهجر كل كلمة فيها ذلك الحرف ويستعيض عنها بمرادف لها يخلو منه. وقد كتبت أحسب أنه أعدها مسبقا وتدرّب عليها حتى حفظها، وأنها لم تكن ارتجالا، إلى أن قرأت في "البيان والتبيين" أنه كان يفعل ذلك كثيرا في محاجته للخصوم ومفاوضاته مع الإخوان، فكان هذا مبعثا لدهشتي العظيمة. كما كان سعد زغلول، فيما قرأت، لا يحسن نطق القاف على النحو الشائع، إذ كان ينطقها أقرب ما تكون إلى الكاف. ومع ذلك كان خطيبا ناجحا يستولى على السامعين. لكن هذا من الأمثلة الشاذة التي لا يقاس عادة عليها، ولا بد أنه كانت فيه حسنات هائلة أخرى تغطي على هذا العيب وتصرف المستمعين عن الانتباه له.

ومما ينبغي التنبيه إليه أن الخطبة، شأنها شأن أي عمل فني، لا بد أن يكون لها موضوع واحد تدور حوله، وإلا كانت أشاتا من الكلام تجرى يمينا وشمالا دون محور يمسكها ويضمن لها الصلابة والرسوخ فيضيق بها الجمهور، إذ يشعر أنه قد ضل الطريق ولم يعد هناك مخرج. كذلك لا مناص من أن يكون للخطبة نظام وترتيب، فتبدأ بمقدمة يهين فيها الخطيب النفوس لما يريد أن يتحدث فيه، ولا يهجم على موضوعه مرة واحدة كأنه في معركة يريد أن ينتهي منها سريعا بالقضاء على خصمه. وفي هذه المقدمة يستطيع أن يأخذ بيد المستمعين رويدا رويدا إلى أن يبلغ بهم

الموضوع الذي ينبغي مخاطبتهم فيه. فإذا وصل إلى موضوعه شرحه وفصل القول فيه واحتج له وعمل بكل سبيل على استمالة الحاضرين إلى رأيه، موشياً كلامه بكل ما من شأنه أن يجذب النفوس والآذان له من شواهد شعرية وآيات قرآنية وأحاديث مصطفوية وأقاويل حكيمية وما إلى هذا. وإذا كان هناك رأى مخالف لما يقول تعرض له وبين ما فيه من خطأ وضعف. وحينما ينتهى من ذلك عليه أن يخرج بسامعيه من الخطبة برفق كما دخلها بهم برفق ولا يبتسر الكلام بترًا حتى لا يزعج جمهوره ويتركهم حيارى ساخطين جراء شعورهم أنهم أخذوا على حين بقة.

وفى "البيان والتبيين" للجاحظ، و"زهر الآداب" للحصرى القيروانى كلام لابن المقفع عن أهمية تمهيد الخطيب لموضوع خطبته: "فأما الخطب بين السماطين، وفى إصلاح ذات البين، فالإكثارُ فى غير خطب، والإطالةُ فى غير إملا، وليكن فى صدر كلامك دليل على حاجتك، كما أن خيرَ أبيات الشعر البيتُ الذي إذا سمعتَ صدره عرفتَ قافيته. كأنه يقول: فرق بين صدر خطبة النكاح وبين صدر خطبة العيد، وخطبة الصلح وخطبة التواهب، حتى يكون لكل فن من ذلك صدر يدل على عجزه، فإنه لا خير فى كلام لا يدل على معنالك، ولا يشير إلى مغزلك، وإلى العمود الذي إليه قصدت، والغرض الذي إليه نزعته". وكذلك فى "البيان والتبيين" للجاحظ، و"الصناعتين" للعسكري و"زهر الآداب" للحصرى تحذير من

الخروج عن موضوع الخطبة والاستطراد إلى غيره، إذ أورد الجاحظ عن أحد الشعراء الرواة قوله: "سمعت أبا داود بن حريز يقول، وقد جرى شيء من ذكر الخطب وتحبير الكلام واقتضابه، وصعوبة ذلك المقام وأهواله، فقال: تلخيص المعاني رفق، والاستعانة بالفرب عجز، والتشادق من غير أهل البادية بغض، والنظر في عيون الناس عي، ومس اللحية هلك، والخروج مما بُني عليه أول الكلام إسهاب". ويجد القارئ هذا الكلام نفسه عند الاثنين الآخرين.

والخطب ضروب وأنواع: فمنها الخطب السياسية، ومنها الخطب الحربية، ومنها الخطب الاجتماعية، ومنها الخطب العلمية... وهناك خطب الملوك والرؤساء والوزراء ونواب الشعب، وهناك خطب القادة العسكريين في جنودهم، وهناك خطب الزواج والتأبين والصلح والتهنئة، وهناك خطب استقبال الطلاب في أول عهدهم بمعاهدهم وخطب توديع المتخرجين منها، وهناك خطبة الصباح في المدرسة... والبشر لا يستطيعون الاستغناء عن الخطابة، فهي مظهر من مظاهر التواصل: تواصل المشاهدة والسماع، وتواصل الآراء على السواء. ومن طبيعة البشر أن يحاول كل منهم استمالة الآخرين إلى رأيه وموقفه، والخطابة إحدى الوسائل التي يمكن أن تتم بها تلك الاستمالة. ولهذا السبب نجد أنه لا يخلو مجتمع من المجتمعات من ذلك الفن، وإن كان، ككل شيء في الحياة، يمر بفترات

ازدهار وفترات ركود طبقا للظروف التي تحيط بالجماعة البشرية: فإذا كانت هناك حرية رأي وتجمع، ووعى ثقافى وسياسى ازدهرت الخطابة، بخلاف ما لو ساد الاستبداد ولم يكن الشعب واعيا بحقوقه ولا مهتما بترقية أحواله، فإنها تتركد حينئذ .

وقد عرف العرب الخطابة كما عرفها باقى الشعوب، واجتازت خطابها فترات قوة وفترات ضعف . وكان للجاهلين خطباؤهم كما كان لكل عصر من عصور حضارتهم خطباؤه . ويتناول الجاحظ فى كتابه: "البيان والتبيين"، ضمن ما يتناول، الخطابة عند العرب فى العصر الجاهلى مبيِّنا أنهم كانوا بارعين فى هذا الميدان براعة منقطعة النظير حتى إنهم لم يكونوا عادةً بحاجة إلى الاستعداد المسبق لمواجهة الجمع، بل كان الكلام فى مثل تلك المواقف ينال عليهم اثيالا، إذ كانت قرائحهم خصبة متمازة، وتفوقهم فى ميدان الأحاديث العامة معروفا لا يحتاج إلى برهان، وبخاصة أنهم كانوا يدربون أبناءهم عليها منذ وقت مبكر . وكانت لهم خطب فى الحرب وفى المنافرة وفى الصلح وفى الزواج وفى الوعظ وفى حضرة الملوك . بيد أن من الباحثين العرب المُحدثين من يرى أنهم كانوا يُعدون خطبهم ويهينون أنفسهم لإلقائها مسبقاً، فهذه طبيعة الإبداع الأدبى كما يقول د . إحسان النص فى كتابه: "الخطابة العربية فى عصرها الذهبى"، وهو

ما قد تميل النفس إليه في حُطْبِهِم التي كان يحلّيها السجع، مما يصعب تصور اثنياله على لسان الخطيب ارتجالاً. كذلك كانت لهم تقاليد مشهورة في إلقاء الخطب يحرصون عليها أشد الحرص، منها لبس العمامم واتخاذ المخصرة، أمى العصا. وفي كتاب الجاحظ المذكور أنّما نماذج من الحُطْب التي تركها لنا الجاهليون، ومعها أسماء عدد ممن اشتهروا بالتفوق فى ذلك الباب، وهذا كله يبرهن أقوى برهان على أن العرب فى ذلك العصر كانت لهم خطبهم وأحاديثهم، وأن هذه الخطب والأحاديث لم تضع رغم أنهم كانوا أمة أُمّية بوجه عام، إذ كانت حافظتهم لاقطة شديدة الحساسية، كما أن اعزازهم بكلامهم وتقاليدهم قد ضاعف من اهتمامهم بحفظ نصوص خطبهم المشهورة.

وبالمثل يؤكد جرجى زيدان فى "تاريخ آداب اللغة العربية" أن العرب فى ذلك العصر كانوا خطباء مصّاقع نظرا إلى طبيعتهم النفسية وأوضاع حياتهم السياسية والاجتماعية، إذ كانوا ذوى نفوس حساسة أبتة تعشق الاستقلال وتبغض العبودية أشد البغض، كما كثر فيهم الفرسان آنذاك. والخطابة، حسبما يقول، تناسب عصور الفروسية حيث تغلب الحماسة على النفوس وتكون للكلمة البليغة المثلية مكانة عظيمة عالية، فضلا عن أنهم كثيرا ما كانوا يتنافرون ويتفاخرون بالأحساب والأنساب بالمناظرات والخطب، إلى جانب وفودهم فى المناسبات المختلفة على الملوك، مما كان

يستلزم قيام الخطباء للحديث فى تلك الظروف، وهم فى العادة شيوخ القبائل ورؤساء الناس. كما ذكر أيضا أنهم كانوا يدربون فتيانهم على إتقان هذا الفن منذ حداثهم، وأنهم كانوا يحفظون خطيبهم ويتوارثونها جيلا بعد جيل، ومن هنا كانت عنايتهم الشديدة بها وبصياغتها. وكان مفروضا فى الخطيب الجاهلى أن يعرف القبائل والأنساب والوقائع والتاريخ حتى تجتمع له من ذلك مادة الخطبة حين ينافر أو يفاخر أو يهادن أو يحرض قومه على قتال أو يدافع عن أحساب قومه" حسبما يقول الأستاذ محمد عبد الفنى حسن فى كتابه: "الخطب والمواعظ"

هذا ما يقوله ثلاثة من كبار مؤرخى الأدب العربى قديما وحديثا، بيد أن للدكتور طه حسين رأيا مختلفا تماما عما سمعناه منهم، إذ يؤكد فى كتابه: "فى الأدب الجاهلى" أن العرب لم يتركوا لنا أية آثار أدبية ثرية البتة لا خطبًا ولا غير خطب: فالنثر من جهة يحتاج إلى بيئة ثقافية متقدمة لم تكن متوفرة فى جزيرة العرب قبل الإسلام، ومن جهة أخرى لم يصل إلينا عنهم شىء من ذلك مكتوب، فكيف نطمئن إذن إلى ما يقال إن العرب قد خلفوه لنا من خطب وحكم ووصايا وأسجاع كهنوتية؟ لكننا نراه، بعد أن أكد هذا فى أسلوب حاسم قاطع، يرجع على عقبيه الفهقرى مستثنيا من شكه هذا بعضا من النثر، وهو الأمثال، التى يعود فيقول إنها أقرب إلى الأدب الشعبى منها إلى النثر الفنى الذى يقصده، أما الخطابة فإنها تستلزم

حياة خصبة جياشة، وحياة العرب قبل الإسلام لم تكن فيها سياسة قوية ولا نشاط ديني عملي، بل كانت قائمة على التجارة، وهذه لا تحتاج إلى خطابة ولا تعين عليها، أو على الحروب والغزوات، وهذه إنما تحتاج إلى الحوار والجدل لا إلى الخطب. ولعله لهذا السبب نبحت عبثاً، في كتاب "التوجيه الأدبي" الذي ألفه طه حسين مع أحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد، عن أي حديث يتعرض للخطابة في العصر الجاهلي، إذ كلما ورد ذكر الخطابة عند العرب وجدنا كاتب الفصل، وأغلب الظن أنه طه حسين نفسه، يقفز مباشرة إلى الحديث عنها بدءاً من العصر الإسلامي فهابطاً إلى العصر الحديث متجاهلاً تمام التجاهل أي كلام عنها فيما قبل الإسلام رغم تأكيد الكاتب أيضاً أن "تاريخ الخطابة يكاد يكون مقارناً للتاريخ الإنساني: نشأ بنشأته، وارتقى برقيه"، وأنه "لهذا رُوِيَتْ لنا الخطب منذ عُرف التاريخ"، وأنه متى توفر عاملا الحرية وشعور الأمة بسوء حالتها وتطلعها إلى حالة أفضل اتعش هذا الفن اتعاشا كبيرا، وهو ما تحقق للعرب في ذلك العصر حسبما هو معلوم، إذ لم يكن لهم دولة تمارس سلطانها عليهم وينزلون لها عن حَظٍّ من حريتهم واستقلالهم. كما أن السخط على الأوضاع كان منتشرا بين كثير منهم آنذاك، هذا السخط الذي كان إحدى عُدَد الإسلام في مواجهة الجاهلية وأوضاعها الباطلة التي جاء ليغيرها إلى ما هو أفضل. ثم إنه من غير المنطقي أن يخترع

العرب في عصور التدوين كل تلك الخطب وكل أولئك الخطباء من العدم ودون أن يقوم من بينهم من يفضح هذا التزييف، وكأن الأمة قد صارت كلها أمة من الكذابين أو من الكذابين والسذج المغفلين الذين يجوز عليهم مثل هذا الخداع دون أن يثير فيهم إنكاراً أو حتى دهشة واستغراباً!

على كل حال فظه حسين إنما يسير في إنكاره للنشر الجاهلي على ذات الدرب المتخبط الأهوج الذي سار عليه في نفيه للشعر الجاهلي كله تقريباً مشابهاً المحترق مرجليوث في خرقه وضلاله وعمى منطقته وبصيرته! وفوق ذلك فمن الصعب على العرب، كما يلاحظ بحق عبد الله عبد الجبار ود. محمد عبد المنعم خفاجي، أن يرتقوا فجأة في ميدان الخطابة هذا الارتقاء الذي يقره هوبه بعد الإسلام لو كانوا لا يعرفون الخطابة في الجاهلية أو كانت خطابتهم على الأقل من التمام وعدم الفناء بالموضع الذي يزعم طه حسين. وانظر في ذلك كتابهما: "قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي". كذلك قفشه د. محمد عبد العزيز الموافي في كتابه: "قراءة في الأدب الجاهلي" قفشة بارعة بحق حين لفت الانتباه إلى أن طه حسين عندما أنكر وجود الخطابة الجاهلية إنما كان اعتماده في ذلك الإنكار على خلو العصر الجاهلي من الحضارة والحياة المدنية الراقية، مع أنه سبق أن أقام إنكاره لصحة الشعر الجاهلي على القول بأن ذلك الشعر لا يمثل الحياة العقلية الراقية لدى الجاهليين. ونضيف نحن أنه، رغم نفيه هنا

وجود أى نشاط دينى عملى للجاهليين، كان قد أقام إنكاره للشعر الجاهلى على عدة أسس من بينها أن هذا الشعر لا يعكس حياتهم الدينية. فأى حياة دينية يعكسها إذا لم تكن لهم حياة دينية عملية أصلا كما يقول هو بعظمة لسانه؟ أى أنه يقول بالشىء وتقيضه لتقرير ما يريد تقريره دون مبالاة باعتبار المنطق أو حقائق التاريخ، مع الاستعانة بالسفسطة التى لا تحقِّق حَقًّا ولا تُبطل باطلا! ولقد فات د. طه أن هناك نصوصاً شعرية جاهلية تذكر الخطابة والخطباء فى ذلك العصر، وهو دليل آخر على وجود الخطابة والخطباء أو اثد. ومن هذه الأشعار قول ربعة بن مقروم الضبى:

ومى تَقُمُّ عند اجتماعِ عشيرةٍ خطباؤنا بين العشيرة يُفصلِ
وقول أبى زبيد الطائى:

وَخَطِيبٌ إِذَا تَمَعَّرَتِ الأُورُ جه يوما فى ماقط مشهور
وقول بلعاء بن قيس الكنانى:

ألا أبلغ سُراقَةَ يا ابن مالٍ فبئس مقالة الرَّجُلِ الخُطِيبِ
وقول أوس بن حجر:

أَمْ من يكون خطيب القوم إذ حَقَلوا لدى الملوك ذوى أيدٍ وإفضالٍ؟

وقول عامر المحاربي:

يَعُومُ فَلَا يَعْصِيَا الْكَلَامَ خَطْبِينَا
إِذَا الْكَرْبُ أَنْسَى الْجِبْسَ أَنْ يَتَكَلَّمَا

وقول زيان بن سيار الفزاري:

كُلُّ خَطْبِيبٍ مِنْهُمْ مَوْوَفٌ

ومعروف أن كل وفد من الوفود القبلية التي قَدِمَتْ عَلَى النَّبِيِّ فِي الْمَدِينَةِ فِي الْعَامِ التَّاسِعِ لِلْهِجْرَةِ كَانَ يَضُمُّ بَيْنَ أَفْرَادِهِ خُطْبَاءَ يَتَكَلَّمُونَ بِاسْمِ الْوَفْدِ وَيَتبادلون الخطابة مع الرسول عليه السلام وَمَنْ حَوْلَهُ مِنَ الصَّحَابَةِ، وَهَذَا أَيْضًا مِنَ الْأَدَلَّةِ الَّتِي لَا يُمْكِنُ نَقْضُهَا مَهْمَا سَفَسَطَ الدُّكُورُ طَه. وَقَدْ تَعَرَّضَ لِذَلِكَ د. جواد علي فِي الْجُلْدِ الرَّابِعِ مِنْ كِتَابِهِ: "المفصل فِي تَارِيخِ الْعَرَبِ قَبْلَ الْإِسْلَامِ" (فِي الْفَصْلِ الْخَاصِّ بِ"النَّشْر"، تَحْتَ عِنْوَانِ "الخطابة")، إِذْ قَالَ: "والخطابة عند الجاهليين حقيقة لَا يَسْتَطِيعُ أَحَدٌ أَنْ يَجَادِلَ فِي وَجُودِهَا، وَدَلِيلُ ذَلِكَ خُطْبُ الْوَفُودِ الَّتِي وَفَدَتْ عَلَى الرَّسُولِ، وَهِيَ لَا تَخْتَلِفُ فِي أَسْلُوبِ صِيَاغَتِهَا وَطَرِيقَةِ إِقَامَتِهَا عَنْ أَسْلُوبِ الْجَاهِلِيِّينَ فِي الصِّيَاغَةِ وَفِي طَرِيقِ الْإِتْقَاءِ. ثُمَّ إِنْ خُطِبَ الرَّسُولُ فِي الْوَفُودِ وَفِي النَّاسِ وَأَجُوبَتُهُ لِلْخُطْبَاءِ هِيَ دَلِيلٌ أَيْضًا عَلَى وَجُودِ الْخُطْبَاءِ بِهَذَا الْأَسْلُوبِ وَبِهَذِهِ الطَّرِيقَةِ عِنْدَ الْجَاهِلِيِّينَ"، وَإِنْ كَانَ مِنْ رَأْيِهِ أَنْ هُنَاكَ خُطْبَاءُ جَاهِلِيَّةً مَنْحُولَةً وَأَنَّ نصوص الخُطْبِ الصَّحِيحَةَ لَمْ تَصِلْ إِلَيْنَا كَمَا قِيلَتْ، بَلْ دَخَلَهَا التَّغْيِيرُ

بفعل الزمن وضعف الذاكرة البشرية، وبخاصة أن الخطب ليست كالشعر،
أى ليس فيها وزن وقافية يساعدان على حفظها .

وعلى عكس ما يُهْرَف به طه حسين هنا على النحو الذى كان
معروفاً عنه عند عودته من أوروبا متصوراً أنه قد حاز العلم كله وأن القول
ما قال المستشرقون، الذين كان يردد كلام من يشككون منهم فى تاريخ
العرب وأمجادهم بعُجْرَه وبُجْرَه دون أن يترث لحظة واحدة للتثبت مما يقوله
هذا الصنف الموثور منهم، على عكس ذلك يؤكد أحمد حسن الزيات فى
كتابه: "تاريخ الأدب العربى" أن العرب، بنفوسهم الحساسة ونزوعهم إلى
الحرية والاستقلال وميلهم إلى الفخار وما كانوا يتسمون به من غيرة
ومسارعة للنجدة وبلاغة فى القول وذلاقة فى اللسان وما عرفوه من الوفود
والسفارات، كانوا مهيين للتفوق فى ميدان الخطابة، مبينا أن خطبهم كانت
تسم بالقصر والسجع حتى تعلق بالذهن علوقاً سهلاً. وبالمثل يقرر د.
على الجندى فى كتابه: "فى تاريخ الأدب الجاهلى" أنه قد "ثبت أن
(العرب) كانوا يخاطبون فى مناسبات شتى: فبالخطابة كانوا يحرضون على
القتال استئارةً للهمم وشحذاً للعزائم، وبها كانوا يحثون على شن الغارات
حباً للغنيمة أو بئاً للحمية رغبةً فى الأخذ بالثأر، وبالخطابة كانوا يدعون
للسلم حقناً للدماء ومحافظهً على أوامر القربى أو المودة والصلة، ويحثون
فى الخير والتصافى والتأخى، ويبغضون فى الشر والتباغض والتنابد،

وإلخاطبة كانوا يقومون بواجب الصلح بين المتنازعين أو المتنازعين، ويؤدون مهام السفارات جلباً لمنفعة أو دُرءاً لبلاء أو تهنةً بنعمة أو تعزيةً أو مواساةً في مصيبة، فوق ما كانت الخطابة تؤديه في المصاهرات، قتلقي الخطب ربطاً لأواصر الصلة بين العشائر وتحييب المتصاهرين بعضهم في بعض".

وعلى هذا الرأي أيضاً نجد د. أحمد الحوفى، الذى يسارع فى كتابه: "فن الخطابة" إلى الاستدراك بأن العرب، بخلاف ما كان الحال عليه لدى الرومان واليونان، لم يكونوا يعدون خطبهم قبل إلقائها، بل كانوا يعتمدون على الارتجال والبدئية، ومن هنا جاءت خُطبهم لُمعاً بارقةً دون تفصيل أو تخطيط. أما السباعى بيومى فى كتابه عن الأدب العربى فى العصر الجاهلى فيرى أن خطباء العرب كانوا يحفلون بخطبهم أياً حُفول، "فيتخبرون لها من المعانى أشرفها، ومن الألفاظ أفصحها، لتكون أشد وقعاً على النفوس وأبعد تأثيراً فى القلوب وأيقظ للهمم وأحث على العمل". ومن قَبْلُ سَرَدَ ابن وهب فى كتابه: "البرهان فى وجوه البيان" الموضوعات التى كانت تدور عليها الخطب آنذاك قائلاً إن "الخطيب تستعمل فى إصلاح ذات البين وإطفاء نائرة الحرب (أى نارها وشرها) وحمالة الدماء والتسديد للملك والتأكيد للعهد وفى عقد الإملاك (أى الزواج) وفى الدعاء إلى الله عز وجل وفى الإشادة بالمناقب (الأعمال الجليلة) ولكل ما أُريدَ ذكره ونشره وشهرته بين الناس".

أما د. شوقي ضيف فيسلك سبيلا مخالفة للفرقتين جميعا، إذ بينما نراه يؤكد وجود الخطابة والخطباء فى الجاهلية وتوفر العوامل السياسية والدينية والاجتماعية التى تكفل لها الازدهار، إذ به يشك فى كل ما وصلنا تقريبا عن ذلك العصر من حُطَب. والسبب فى هذا الشك هو بعد الشُّعَّة الزمنية بين العصر الجاهلى وعصر التدوين أيام العباسيين. ومع ذلك نجده يقول إن من زيفوا نصوص الخطب الجاهلية كانوا بلا شك يعتمدون على نصوص جاهلية صحيحة وضعوها أمامهم واحتذوها. وعلى هذا فإذا وجدنا أن كثيرا من الخطب والمفاخرات والمنافرات التى تُسبب إليهم مجوِّدة مسجوعة مثلا فمعنى هذا أنهم فى الجاهلية كانوا يجوِّدون ويَسْجَعون فى حُطَبهم ومفاخراتهم ومنافراتهم فعلا. ويمكن القارئ مراجعة رأى الدكتور فى كتابه: "العصر الجاهلى".

إلا أننا، مع احترامنا للأستاذ الدكتور وتقديرنا للفصلين اللذين خصصهما لهذا الموضوع فى كتابه المشار إليهما وما فىهما من علم وتحليل، لا نستطيع أن نسلم بما يقول على علاته، إذ لا معنى لكلامه هذا إلا أنه قد وصلت فعلا إلى مخترعى الخطب الجاهلية نصوص صحيحة منها قاسوا عليها ما صنعوه ونسبوه إلى الجاهليين، فلماذا رموها خلف ظهورهم واكتفوا بما اخترعوه رغم تبيح الأصل لهم؟ وإذا كانوا لأمر ما غير مفهوم قد أقدموا على هذا الصنيع الأخرق فكيف لم يُتَّخَ لهذه النصوص الصحيحة

من يعرف لها قدرها ويحفظها من الضياع؟ وقبل ذلك من قال إن بُعد الزمن ما بين الجاهلية وعهد التدوين كهيل بإنساء العربى تراث آبائه وأجداده؟ لقد عُرف العربى بذاكرته القوية وحرصه على تاريخه وأدبه واعتزازه بالكلمة الفنية التى ينتجها ثرا كانت أو شعرا، وقيام حياته الثقافية على الحفظ والرواية والتمثل المستمر بنتاج قرائح الشعراء والمتكلمين بحيث كان من الصعب أشد الصعوبة اتساخ تراثه القولى. فإذا أضفنا أن كثيرا من خطبهم فى الجاهلية كان مسجعا مجنسا مراعى فيه الموازنة وقصر الجمل، فضلا عن قصر الخطب نفسها تبين لنا أن حفظ مثل هذا النتاج الأدبى لم يكن بالمهمة الشديدة الصعوبة، بله المستحيلة كما يتخيل البعض منا قياسا على ما يخبرونه من الذاكرة العربية الحالية، وهى ذاكرة لا تتمتع بما كانت تتمتع به سلفتها الجاهلية من حدة ودقة، مثلما لا يتمتع أصحابها بما كان يتمتع به نظراؤهم أو انذاك من اهتمام فائق بالكلمة المشعورة والمنشورة رغم تصورنا العكس اعتمادا على ظواهر الحال المضللة. ولا ننس أيضا أن العقل الجاهلى لم يكن ينوء بما ينوء به الآن من مشاغل ومتاعب تصرفنا صرفا عن الحفظ والاهتمام برواية الأشعار والخطب على النحو الذى كان عليه الوضع فى ذلك العصر. وفوق هذا فإن الأتية التى كانت تسم مجتمعهم بوجه عام قد دفعتهم دفعا إلى الاستعمال المكثف والمستمر للذاكرة بما يجعلها ناشطة نشاطا لا نعرفه

الآن. وعلى كل حال فقد قال الأستاذ الدكتور أيضا، كما رأينا، إن الذين اخترعوا الخطب ونسبوها للجاهليين قد قاسوها على ما وصلهم من خطب جاهلية حقيقية. أى أن بُعد الزمن لم يكن له ذلك التأثير الذى عزاه إليه وعلل به شكه فى صحة خطب الجاهلية التى بلغتنا. الواقع أن آخر كلامه يتنقض أوله بكل أسف! يُبَدَّ أن قولنا بقدرة الذاكرة العربية على تأدية المحفوظ من نصوص الخطابة الجاهلية شىء، والزعم بأنها قد أدته على وجهه لم تحرم منه شيئا، فلم تضيف إليه ما ليس منه ولم تنقص منه ما كان فيه ولم تبدل بعض ألفاظه وعباراته أو معانيه ومضامينه، هو شىء آخر مختلف. فالذاكرة البشرية، ككل شىء فى عالم البشر، عرضة للسهو والكلال والالتباس. ودعنا من النصوص التى زُيِّفَتْ تزيفًا واخترِعتْ اختراعًا.

والعجيب أن د. طه حسين بعد ذلك كله قد عاد فى خطبة له بالجمعية الجغرافية بالقاهرة بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٣٠م عنوانها: "النشر فى القرنين الثانى والثالث للهجرة" منشورة فى كتابه: "من حديث الشعر والنثر" فأقر بوجود الخطابة فى الجاهلية ومواتاة الظروف عند العرب أوئذلك لازدهار هذا الفن، وهو ما كان قد أنكره بشدة فى كتابين له حسبما رأينا آنفا. وهذه هى عبارته التراجعية، التى لا تخلو رغم هذا من شىء من البهلوانية: "وإذن فالعصر الجاهلى لم يكن له شر بالمعنى الذى

حدده، ومع ذلك فقد كان له شر خاص لم يصل إلينا لخلوه من الوزن وضعف الذاكرة. هذا النثر هو الخطابة. وليس من شك، إذا فهمنا حياة العرب في الجاهلية، أن ما كان يقع بينها من خصومات كان يحتاج إلى كلام غير منظوم. فقد كان الخطباء والحامون يتلقون بلسان القبائل ومحرضون على أن يعجبوا السامعين لا ليقنعوهم فحسب، بل ليثيروا فيهم لذة فنية. ومتى وجدت هذه الفكرة فقد وجد الجمال الفني. والخطباء كانوا يفتنون ويحاجون معتمدين في ذلك على خلب السامعين". صحيح أنه استدرك بعد ذلك قائلا: "لكن هذه الخطابة لم يرد إلينا منها شيء شق به. وربما كان من السهل أن تصور هذه الخطابة تصورا مقاربا ليس دقيقا عندما تقرأ كتب السير وما فيها من خطابة وأحاديث"، إلا أن ما يهنا هنا هو تراجع الواضح المبين عن إنكار وجود أية خطب جاهلية أصلا وتأكيده عدم موافاة الظروف حينئذ لوجود هذا الفن، وتراجع الضمني عن دعواه الخاصة بأسبقية الشعر عند العرب على النثر كغيرهم من الأمم. وهكذا يجري طه حسين هنا على ديدنه في الإنكار والتمرد الأموج الخالي من العقل والمنطق، ليستدير بعد هذا فيقر بما كان أنكره بشراسة، لاعتقاد ذلك ما قال، وكان شيئا لم يكن، وبراعة الأطفال في عينيه!

وبعد الإسلام كثرت الخطب الدينية، ومنها خطب يوم الجمعة التي بدأها الرسول الكريم في المدينة، والتي حفظت لنا كتب التراث منها عددا غير قليل. ومع ذلك يأتي المحاربون لسنة الرسول وأحاديثه وما هو أبعد من سنة الرسول وأحاديثه فينكرون أن يكون للرسول خطب جمعة، زاعمين أنه إنما كان يكفى، حين يقف على المنبر آنذاك، بقراءة آيات من القرآن المجيد لأنه، كما يقولون، لم يكن إلا مبلغا فقط بالمعنى الحرفى والضيق لكلمة "مبلغ". ولسوف نكفى من خطبه عليه السلام يوم الجمعة بأول خطبة خطبها في المدينة، وله مثلها الكثير، إلى جانب الخطب التي ألقاها في المناسبات الدينية الأخرى. وفي هذه الخطبة نراه، بعد أن حمد الله تعالى وأثنى عليه، يقول: "أما بعد أيها الناس، فقدّموا لأنفسكم. تَعْلَمَنَّ وَاللَّهِ لِيُصَعِّقَنَّ أَحَدَكُمْ ثُمَّ لِيَدْعَنَّ غَنَمَهُ لَيْسَ لَهَا رَاعٍ ثُمَّ لِيَقُولَنَّ لَهُ رَبِّهِ، وَلَيْسَ لَهُ تَرْجَمَانٌ وَلَا حَاجِبٌ يَحْجِبُهُ دُونَهُ: أَلَمْ يَأْتِكُمْ رَسُولِي فَبَلَّغْتُكُمْ وَأَتَيْتُكُمْ مَالًا وَأَفْضَلْتُ عَلَيْكُمْ؟ فَمَا قَدَّمْتُمْ لِنَفْسِكُمْ؟ فَلْيَنْظُرُنَّ يَمِينَنَا وَشِمَالَنَا فَلَا يَرَى شَيْئًا، ثُمَّ لِيَنْظُرَنَّ قَدَامَهُ فَلَا يَرَى غَيْرَ جَهَنَّمَ. فَمَنْ اسْتَطَاعَ أَنْ يَبْقِيَ وَجْهَهُ مِنَ النَّارِ وَلَوْ بِشِقِّ مِنْ تَمْرَةٍ فَلْيَفْعَلْ. وَمَنْ لَمْ يَجِدْ فَبِكَلِمَةٍ طَيِّبَةٍ، فَإِنَّ بِهَا تَجُزَّى الْحَسَنَةُ عَشْرَ أَمْثَالِهَا إِلَى سَبْعِمِائَةٍ ضَعْفًا. وَالسَّلَامُ عَلَيْكُمْ وَعَلَى رَسُولِ اللَّهِ وَرَحْمَةِ اللَّهِ وَبَرَكَاتِهِ".

وهناك الخطب السياسية كذلك التي خطبها أبو بكر عند توليه أمور خلافة المسلمين بعد وفاة الرسول، وكخطبة زياد بن أبيه في البصرة يهدد أهل العراق، وهى المسماة بـ"البترء" لأنها، كما يروون، قد خلت من تحميد الله، وإن كان هناك من يقول: بل حمد زياد فيها ربه كسائر الخطباء المسلمين. ذلك أن من تقاليد الخطابة الإسلامية أن يفتح الخطباء كلامهم بحمد الله، وإلا سميت الخطبة: "بترء"، وأن يوشوها ببعض آيات القرآن المجيد وبالصلاة على النبي الكريم، وإلا نبزوها بأنها "شوها". وهناك كذلك خطب الحجاج وخطب خلفاء بنى العباس وخلفاء الفاطميين ووزرائهم ورجال دولتهم... وهناك الخطب الحربية كالخطبة المنسوبة إلى طارق بن زياد حين حط هو وجنوده رحالم على أراضى شبه جزيرة أيبيريا. وهى، على قصرها الشديد، من أشهر الخطب فى تاريخ الأدب العربى. وهناك أيضا الخطب المذهبية كخطب بشار وواصل بن عطاء والشرف الرضى، والخطب الوعظية كخطب الحسن البصرى، وكذلك ابن نباتة، الذى ترك وراءه كتاب خطب كاملا، وإن لم ينفرد بين علمائنا القدامى بهذا، إذ لكثير من علماء العصور المتأخرة دواوين خطب مثله. وهناك لون من الخطب جدّ فى العصر الحديث هو الخطب القانونية كخطب الحامين والنواب العموميين... ومن خطباء السياسة فى العصور الحديثة أحمد عرابى وعبد الله النديم ومصطفى كامل وسعد زغلول

وإبراهيم الهلباوى وزكى مبارك ومصطفى النحاس وتوفيق دياب وأحمد حسين، ومن خطباء المساجد الشيخ مصطفى المراغى والشيخ محمد الغزالي ود. أحمد الشرباصى والشيخ عبد الحميد كشك ود. أحمد عمر هاشم ود. يوسف القرضاوى.

والآن مع بعض الخطب العربية من العصور المختلفة: فمن ذلك هذه الخطبة التى ألقاها قس بن ساعدة فى سوق عكاظ: "أيها الناس، اسمعوا وُعُوا: من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هوأت آت. ليلٌ داجٍ، ونهارٌ ساجٍ، وسماءٌ ذات أبراجٍ، ونجومٌ تزهَر، ومجارٌ تزخر، وجبالٌ مُرساة، وأرضٌ مُدحاة، وأنهارٌ مُجرّاة. إن فى السماء لخبيراً، وإن فى الأرض لَعَبيراً. ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون؟ أرضوا فأقاموا أم تركوا فناموا؟ يُقسَمُ قَسٌّ بالله قَسًّا لا إثم فيه إن لله دينا هو أرضى له وأفضل من دينكم الذى أتم عليه. إنكم لتأتون من الأمر منكراً". ويُروى أن قَسًّا أنشأ بعد ذلك يقول:

"فى الذاهبين الأوليين — من القرون لنا بصائر
لما رأيتُ مواردًا للموت ليس لها مصادرُ
ورأيتُ قسومي نحوها تمضي الأكابر والأصاغرُ
لا يرجع الماضي إلى — ولا من الباقين غابرُ

أُفِقْتُ أَنِّي لَا مَحَالَةَ حَيْثُ صَارَ الْقَوْمُ صَائِرًا

ومنها كذلك الخطبة التالية المنسوبة لأبي بكر. قال بعد أن حمد الله: "إن الله عز وجل لا يقبل من الأعمال إلا ما أريد به وجهه، فأريدوا الله بأعمالكم، واعلموا أن ما أخلصتم الله من أعمالكم فطاعة أتيتموها، وحظ ظفرتم به، وضرائب أديتموها، وسلف قدمتموه من أيام فانية لأخرى باقية لحين فقركم وحاجتكم. اعتبروا، عباد الله، بمن مات منكم، وتفكروا فيمن كان قبلكم: أين كانوا أمس؟ وأين هم اليوم؟ أين الجبارون؟ وأين الذين كان لهم ذكر القتال والغلبة في مواطن الحروب؟ قد تضعضع بهم الدهر وصاروا ربما قد تركت عليهم القالات الخبيثات. وإنما الخبيثات للخبيثين، والخبيثون للخبيثات. وأين الملوك الذين أثاروا الأرض وعمروها؟ قد بعدوا ونسي ذكرهم وصاروا كلاً شئ. ألا وإن الله قد أبقي عليهم التبعات وقطع عنهم الشهوات ومضوا، والأعمال أعمالهم، والدنيا دنيا غيرهم، وبقينا خلفاً من بعدهم. فإن نحن اعتبرنا بهم نجونا، وإن اغترنا كنا مثلهم. أين الرضاء الحسنة وجوههم المعجبون بشبابهم؟ صاروا تراباً وصار ما فرطوا فيه حسرة عليهم. أين الذين بنوا المدائن وحصنوها بالحوائط وجعلوا فيها الأعاجيب؟ قد تركوها لمن خلفهم، فتلك مساكنهم خاوية، وهم في ظلمات القبور. هل تحس منهم من أحد أو تسمع لهم ركزاً؟ أين من تعرفون من أبنائكم وإخوانكم؟ قد اتهمت بهم آجالهم

فوردوا على ما قدموا فحلوا عليه وأقاموا للشقوة والسعادة فيما بعد الموت. ألا إن الله لا شريك له. ليس بينه وبين أحد من خلقه سبب يعطيه به خيرا ولا يصرف عنه به سوءا إلا بطاعته واتباع أمره. واعلموا أنكم عبيد مدينون وأن ما عنده لا يُدرك إلا بطاعته. أما وإنه لا خير بخير بعده النار، ولا شرَّ بشرٍ بعده الجنة".

ولما دانت بلاد المغرب لموسى بن نصير، وكان واليا عليها من قبل الوليد بن عبد الملك، طمَّح بصره إلى فتح بلاد الأندلس فبعث مولاة طارق بن زياد على جيشٍ جُلَّه من البربر فعبر بهم البحر ونمى خبره إلى لذريق ملك القوط فأقبل لمحاربتهم بجيش جرار. وخاف طارق أن يستحوذ الرعب على جنده لقاتلهم فأحرق السفن التي أقلتهم حتى يقطع من قلوبهم كل أمل في العودة، وقام فيهم فحمد الله وأثنى عليه بما هو أهله ثم حثهم على الجهاد ورجبهم في الشهادة فقال: "أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر. واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام في مادب اللئام. وقد استقبلكم عدوكم بجيشه وأسلحته، وأقواته موفورة، وأنتم لا وزرَ لكم إلا سيوفكم، ولا أقوات إلا ما تستخلصونه من أيدي عدوكم. وإن امتدت بكم الأيام على اقتتاركم ولم تنجزوا لكم أمرا ذهبتم ربحكم وتعوضت القلوب من رعبها منكم الجرأة عليكم. فادفعوا عن أنفسكم خذلان هذه العاقبة من

أمركم بمناجزة هذا الطاغية، فقد ألفت به إليكم مدينته الحصينة. وإن اتهاز الفرصة فيه لممكن إن سمحتم لأنفسكم بالموت. واني لم أحذركم أمرا أنا عنه بنجوة ولا حملتكم على خطة أرخص متاع فيها النفوس أربا فيها بنفسي. واعلموا أنكم إن صبرتم على الأشق قليلا استمتعتم بالأرفه الألد طويلا، فلا ترغبوا بأنفسكم عن نفسي فيما حظكم فيه أوفر من حظي. . . . واعلموا أنني أول مجيب إلى ما دعوتكم إليه وأني عند ملتقى الجمعين حامل بنفسي على طاغية القوم لذريق فقاتله إن شاء الله، فاحملوا معي: فإن هلكت بعده فقد كُفيت أمره ولن يُعوزكم بطل عاقل تسندون أموركم إليه، وإن هلكت قبل وصولي إليه فاخلفوني في عزمتي هذه واحملوا بأنفسكم عليه واكفوا الهم من فتح هذه الجزيرة بقتله، فإنهم بعده يُخذلون".

ثم هذه خطبة المنذر بن سعيد أمام الخليفة الناصر بالأندلس حين أتته رسل ملوك الفرنجة في عاصمة البلاد قرطبة: "أما بعد حمد الله والثناء عليه، والتعداد لأسمائه والشكر لتعانه، والصلاة والسلام على محمد صفيه وخاتم أنبيائه، فإن لكل حادثة مقاما، ولكل مقام مقالا، وليس بعد الحق إلا الضلال، واني قد قمت في مقام كريم بين يدي ملك عظيم، فأصغوا إلى معشر الملاء بأسماعكم، وافقهوا عني بأقذتكم. وإن من الحق أن يقال للمحق: صدقت، وللمبطل: كذبت، وإن الجليل، تعالى في سمائه،

وتقدس بصفاته وأسمائه، أمر كليمه موسى صلى الله على نبينا وعليه وعلى جميع أنبيائه، أن يذكر قومه بأيام الله جل وعز عندهم. وفيه وفي رسول الله صلى الله عليه وسلم أسوة حسنة. واني أذكركم بأيام الله عندهم، وتلافية لكم بخلافة أمير المؤمنين التي لمت شعثكم، وأمنت سربكم ورفعت قوتكم. كتم قليلا فكشركم، ومستضعفين فقوأكم، ومستذلين فنصركم. ولاء الله رعايتكم، وأسند إليه إمامتكم أيام ضربت الفتنة سرادقها على الآفاق، وأحاطت بكم شعل النفاق، حتى صرتم في مثل حدقة البعير من ضيق الحال ونكد العيش، فاستبدلتم بخلافة من الشدة الرخاء، واتقلتم بين سياسته إلى تمهيد كنف العافية بعد استيطان البلاء. أنشدكم الله معاشر الملاء: ألم تكن الدماء مسفوكة فحقنها؟ والسبل مخوفة فآمنها؟ والأموال منتهبة فأحرزها وحصنها؟ ألم تكن البلاد خرابا فعمرها، وثغور المسلمين مهتزمة فحماها ونصرها؟ فاذكروا آلاء الله عليكم بخلاقته، وتلافية جمع كلمتكم بعد افتراقها بإمامته، حتى أذهب الله عنكم غيظكم وشفى صدوركم، وصرتم يدا على عدوكم بعد أن كان بأسكم بينكم. فأنشدكم الله: ألم تكن خلاقته قفل الفتنة بعد انطلاقها من عقالها؟ ألم يتلاف صلاح الأمور بنفسه بعد اضطراب أحوالها، ولم يكمل ذلك إلى القواد والأجناد حتى باشره بالقوة والمهجة والأولاد، واعتزل النسوان وهجر الأوطان، ورفض الدعة وهي محبوبة، وترك الركون إلى

الراحة وهي مطلوبة، بطوية صحيحة، وعزيمة صريحة، وبصيرة نافذة
ثاقبة، وريح هابة عالية، ونصرة من الله واقعة واجبة، وسلطان قاهر،
وجد ظاهر، وسيف منصور تحت عدل مشهور، متحملاً للتصّب،
مستقلاً لما ناله في جانب الله من التعب، حتى لانت الأحوال بعد شدتها،
وانكسرت شوكة الفتنة بعد حدثها؟ فلم يبق لها غارب إلا جبّه، ولا ظهر
لأهلها قرن إلا جدّه، فأصبحتم بنعمة الله إخوانا، وبلمّ أمير المؤمنين
لشعثكم على أعدائه أعوانا، حتى تواترت لديكم الفوحات، وفتح الله
عليكم بخلافته أبواب الخيرات والبركات، وصارت وفود الروم وافدة عليه
وعليكم، وآمال الأقبصين والأذنين متجهة إليه واليكم. يأتون من كل فج
عميق وبلد سحيق للأخذ بجبل بينكم وبينه جملة وتفصيلا، ليقضي الله
أمراً كان مفعولاً، وإن يخلف الله وعده، ولهذا الأمر ما بعده. وتلك
أسباب ظاهرة بادية، تدل على أمور باطنة خافية، دليلها قائم، وجفنها
غير نائم. "وعد الله الذين آمنوا منكم وعملوا الصالحات ليستخلفنهم في
الأرض كما استخلف الذين من قبلهم". وليس في تصديق ما وعد الله
ارتياب، ولكل نبأ مستقر، ولكل أجل كتاب. فاحمدوا الله أيها الناس على
آلائه، واسألوا المزيد من نعماته، فقد أصبحتم بين خلافة أمير المؤمنين، أيده
الله بالسداد، وألهمه التوفيق إلى سبيل الرشاد، أحسن الناس حالا،
وأنعمهم بالا، وأعزهم قراراً، وأمنعمهم داراً، وأوثقهم جمعا، وأجملهم صنعا،

لاتهاجمون ولا تذاذون، وأتم بحمد الله على أعدائكم ظاهرون . فاستعينوا على صلاح أحوالكم بالمناصحة لإمامكم، والتزام الطاعة لخليفتم وابن عم نبيكم صلى الله عليه وسلم، فإن من نزع يداً من الطاعة، وسعى في تفريق الجماعة، ومرق من الدين، فقد خسر الدنيا والآخرة، ذلك هو الخسران المبين . وقد علمتم أن في التعلق بعصمتها والتمسك بعروتها حفظ الأموال وحقق الدماء، وصلاح الخاصة والديه، وأن قيام الطاعة تقام الحدود وتوفى العهود، وبها وصلت الأرحام، ووضحت الأحكام، وبها سدد الله الخلل، وأمن السبل، ووطأ الأكفاف، ورفع الاختلاف، وبها طاب لكم القرار، وإطمأنت بكم الدار . فاعتصموا بما أمركم الله بالاعتصام به، فإنه تبارك وتعالى يقول: "أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم" . وقد علمتم ما أحاط بكم في جزيرتكم هذه من ضروب المشركين وصنوف الملحدين، الساعين في شق عصاكم وتفريق ملتكم، الآخذين في محاذلة دينكم وهتك حرمةكم وتوهين دعوة نبيكم صلوات الله وسلامه عليه وعلى جميع النبيين والمرسلين . أقول قولي هذا، وأختم بحمد الله رب العالمين، مستغفراً الله الغفور الرحيم، فهو خير الغافرين" .

ومن خطب ابن نباتة، وهو من خطباء العصر المملوكي، الخطبة التالية: "الحمد لله الذي علا في ارتفاع مجده عن أعراض الهمم، وخلا باتساع رفده عن اعتراض التهم، وجلا قلوب أوليائه بينابيع الحكم،

وهدهم بنور اجتهاده لأرشد نعم. أحمده على صنوف النعم، حمداً تضيق
بإحصائه الكلم، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، شهادة تشفي
القلوب من السقم، وتكفي المرهوب من النقم، وأشهد أن محمداً صلى الله
عليه وسلم عبده ورسوله، نقله في أظهر صلبٍ ورحم، واختصه بأحمد
الأخلاق والشيم، وأرسله إلى العرب والعجم، وجعل أمته خير الأمم،
فشفى الأسماع من الصمم، ووفى بالعهود والذمم، ونفى بنوره حنادس
الظلم، صلى الله عليه وعلى أهل بيته أهل الفضل والكرم. أيها الناس، ما
أسلس قياد من كان الموتُ جريده، وأبعد سداد من كان هواه أميره، وأسرع
فطام من كانت الدنيا ظهيره، وأمنع جناب من أصبحت القوى ظهيره.
فاتقوا الله عباد الله حق تقواه، وراقبوه مراقبة من يعلم أنه يراه، وتأهبوا
لوثبات المنون، فإنها كامنة في الحركات والسكون. بينما المرء مسرور
بشبابه، مغرور بإعجابه، مغمور بسعة أكسابه، مستور عنه ما خلق له بما
يُغري به، إذ سَعَرَتْ فيه الأسقام شهابها، وأعلقت به ظفرها ونابها،
فسرَتْ فيه أوجاعه، وتكرت عليه طباعه، وأظل رحيله ووداعه، وقل
عنه منعه ودفاعه، فأصبح ذا بصر حائر، وقلب طائر، ونفس غابر، في
قطب هلاكٍ دائر. قد أيقن بمفارقة أهله ووطنه، وأذعن باتزاع روحه من
بدنه، فأوماً إلى حاضر عَوَّاده، موصياً لهم بأصغر أولاده، والنفس بالسياق
تجدب، والموت بالفواق يقرب، والعيون لهول مصرعه تسب، والحامة تعدد

عليه وتندب، حتى تجلى له ملك الموت، صلى الله عليه، من حجبه،
 فقضى فيه قضاءً أمر به، فعافه الجليس، وأوحش منه الأنيس، وزود من
 ماله كفتنا، وحصل في الأرض بعمله مرتئنا، وحيداً على كثرة الجيران،
 بعيداً على قرب المكان، مقيماً بين قوم كانوا فزالوا، وجرت عليهم الحادثات
 فحالوا، لا يجنبون بما إليه آوا، ولو قدروا على المقال لقالوا، قد شربوا من
 الموت كأساً مرة، ولم يفقدوا من أعمالهم ذرة، وآلى عليهم الدهر آية برة،
 ألا تجعل لهم إلى دار الدنيا كربة، كأنهم لم يكونوا للعبو قرة، ولم يعدوا في
 الأحياء مرة. أسكتهم والله الذي أنطقهم، وأبادهم الذي خلقهم،
 وسيجدهم كما أخلقهم، ويجمعهم بعدما فرقهم، يوم يعيد الله العالمين خلقاً
 جديداً، ويجعل الظالمين لنار جهنم وقوداً، يوم تكونون شهداء على الناس
 ويكون الرسول عليكم شهيداً، يوم تجد كل نفس ما عملت من خير
 محضراً وما عملت من سوء تود أن بينها وبينه أمداً بعيداً. جعلنا الله
 وإياكم ممن قدر قدره، فقبل أمره، وأدام في الخلوات ذكره، وجعل تقوى عالم
 الخفيات ذخره، وأستغفر الله لي ولكم ولسائر المسلمين".

والآن مع هذه الخطبة القصيرة والعنيفة لعبد الله النديم خطيب
 الثورة العربية يحض المصريين على الجهاد ضد المحتلين والمستبدين. وقد
 قدمت في أحد المواقع المشباكية على النحو الآتي: "تأملوا معي إحدى
 خطب عبد الله النديم، وهو واحد من أخلص أبناء وأبطال مصر على مر

العصور... تأملوا ما الذي قاله النديم في بضع كلمات فأيقظ بها حماسه العشرات بل المئات الذين تدافعوا زرافات خلفه ثائرين حاقنين مطالبين بحق لا يضيع، ووراء مُطالب، بعد أن تصاعدت الامتيازات الأجيبة كالسرطان تشهب خيرات البلاد، وحُرِم منها الشعب الراكد. قال النديم: "أيها المصريون، لا حياكم الله ولا بياكم ما دمتم تعيشون كالسائمة تأكل من حشائش الأرض وتقبلون أيديكم المشققة ظهرا لبطن. أيها المصريون، سمو رائحة أجسادكم. إنها تنه، ونيل الله يجري بأرضكم! استمعوا الى أنين أمعائكم، وواديكم يملؤه الخير! أنصتوا إلى صوت الله يلعنكم مع أنكم حفظة كتاب الله وحمله رسالته! أيها المصريون، لعن الله من يكره الحرية! لعن الله من منع عن نفسه أطيب الطعام وهي حل له! لعن الله من يقعد متفرجا ملوما محسورا! لعن الله من لا يتبعنا". وبعد تلك الكلمات النارية تبعه الألوף المؤلف برباط الحق، وكانت لحظات من أجد تاريخ الكنانة على الإطلاق".

ثم هذا الجزء من خطبة سعد زغلول التي قالها بسرادق "بيت الأمة" في وفود من المهنيين بعودته بعد قطع المفاوضات مع الإنجليز في يوم ٢١ أكتوبر لسنة ١٩٢٤م: "إنهم طلبوا أن تكون لهم قوة عسكرية في أرض مصر على شرط ألا تدخل في شؤوننا. ولنا الحرية التامة أن نشترط ما نشاء من الشروط ونطلب ما نريد من الضمانات لئلا تتمكن هذه القوه من

التدخل في شئوننا فرفضنا . رفضنا لأننا نعلم أن وجود عسكري واحد على الأرض المصرية محل بالاستقلال . رفضت ذلك، وما أظن أن رفضي هذا عمل من الأعمال الجليلة لأن المرء لا يعتبر فاضلا ولا ذا عمل جليل بمجرد كونه امتنع عن خيانة وطنه . ولهذا كلما رأيت منكم مبالغة في إكرامي تخيلت أنكم توهمون أنني أخونكم . إنني لم أعمل شيئا أكثر من عمل خفير على جُزء دفع عنه العادية . هذا هو العمل الذي عملته . ولكنكم كرام تعودتم الكرم والإكرام، ورأيتم كثيرين وعدوا وأخلفوا، ورأيتموني وعدت فوفيت فأكبرتم عملي . لكني، والوطنية وحبها، لا أقركم على هذا التقدير لأن عملي لا يستحق هذا الإكرام . إنما العمل المجيد والعمل الجليل والعمل الخالد في التاريخ هو التضحية، وإنني لمضح بنفسي قبلكم ."

فن المقال

قبل كل شيء نحب أن ننظر في تعريف هذا الفن. وسوف أعتمد على ما قاله الغربيون في هذا الصدد، إذ الرأي الشائع أن هذا الفن فن غربي لم يعرفه أجدادنا العرب، ومن ثم لم يمارسه أحد منهم. كما أنه، في حدود علمي، لم يحدث أن حاول أحد من أولئك الأجداد وضع تعريف له. بل إن كلمتي "مقالة" و"مقال" لم تكونا تعنيان ما تعنيانه الآن، إذ كانتا تستعملان أحيانا بوصفهما صيغتين من صيغ المصدر للفعل: "قال يقول" كما في النصوص التالية: ففي حديث لرسول الله صلى الله عليه وسلم: "مه يا عمر. لصاحب الحق مقال"، "لا يحقرن أحدكم نفسه أن يرى أمرا لله عليه فيه مقال فيلقى الله تعالى فيقول: ما منعك أن تقول في كذا وكذا؟ فيقول: خشية الناس يا رب. فيقول: إياي كنت أحق أن تخشى"، وعن ابن عباس: "فلم أنشأ أن خرج عمر بن الخطاب. فلما رأته مقبلا قلت لسعيد بن زيد بن عمرو بن نفيل: ليقولن العشية مقالة لم يقلها منذ استخلف. فانكر علي وقال: ما عسيت أن يقول ما لم يقل قبله؟ فجلس عمر على المنبر. فلما سكت المؤذنون قام فأثنى على الله بما هو أهله، ثم قال: أما بعد، فإنني قاتل لكم مقالة قد قدر لي أن أقولها، لا أدري لعلها بين يدي أجلي"، وعن أبي هريرة: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم في

حديث يحدثه: إنه لن ييسط أحد ثوبه حتى أقضي مقالتي هذه ثم يجمع إليه ثوبه إلا وعى ما أقول. فبسطتُ نمرَةً عليّ، حتى إذا قضى رسول الله صلى الله عليه وسلم مقالته جمعتها إلى صدري، فما نسيت من مقالة رسول الله صلى الله عليه وسلم تلك من شيء"، "أتى رسول الله صلى الله عليه وسلم برجل قتل رجلاً، فأقاد وليّ المقتول منه. فانطلق به وفي عنقه نسعةٌ يجرها. فلما أدبر قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: القاتل والمقتول في النار. فأتى رجل الرجل فقال له مقالة رسول الله صلى الله عليه وسلم، فحلى عنه. قال إسماعيل بن سالم: فذكرت ذلك لحبيب بن أبي ثابت فقال: حدثني ابن أشوع أن النبي صلى الله عليه وسلم إنما سأله أن يعفو عنه فأبى". وفي بعض كتب التراث تعنى هذه الكلمة الرأى والاعتقاد. ولا أدل على ذلك من عنوان الكتاب المعروف بـ"مقالات الإسلاميين" للأشعري. ولعل كلمة "المقالة" فى النصين التاليين من كتاب "الحيوان" للجاحظ تعنى هى أيضاً هذا المعنى. قال فى التفرقة بين حُكَم الحواس وحُكَم العقل: "للأُمور حكمان: حكم ظاهرٌ للحواس، وحكم باطنٌ للعقول، والعقل هو الحجّة. وقد عَلَّمنا أَنَّ خَزَنَةَ النار من الملائكة ليسوا بدون خَزَنَةِ الجَنَّة، وَأَنَّ ملك الموت ليس بدون ملك السحاب، وإن أتاها بالغيث وجلب الحيا. وجبريل الذي ينزل بالعذاب ليس بدون ميكائيل الذي ينزل بالرحمة. وإنما الاختلاف فى المطيع والعاصي، وفى طبقات ذلك

ومواضعه. والاختلاف بين أصحابنا أنهم إذا استَوَوْا في المعاصي استَوَوْا في العقاب، وإذا استَوَوْا في الطاعة استَوَوْا في الثواب، وإذا استَوَوْا في عدم الطاعة والمعصية استَوَوْا في التفضل. هذا هو أصل المقالة، والقُطْب الذي تدورُ عليه الرُحى". وقال ردا على من طعن في تحريم الخنزير: "فيقال لصاحب هذه المقالة: تحريم الأغذية إنما يكون من طريق العبادة والمحنة، وليس أن جوهر شيء من المأكول يوجب ذلك. وإنما قلنا: إنا وجدنا الله تعالى قد مسح عبادا من عباده في صور الخنزير دون بقية الأجناس، فعلمنا أنه لم يفعل ذلك إلا لأمر اجتمعت في الخنزير، فكان المسخ على صورته أبلغ من التكيل. لم تقل إلا هذا". ومثله ما جاء في "النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة" لابن تغرى بردى عن المسعودي أنه قال: "سألت جماعة من أقباط مصر بالصعيد وغيره من أهل الخبرة عن تفسير اسم فرعون فلم يخبروني عن معنى ذلك ولا تحصل لي في لغتهم. فيمكن والله أعلم، أن هذا الاسم كان سمة للملك تلك الأعصار، وأن تلك اللغة تغيرت كتغير الفهلوية، وهي الفارسية الأولى، إلى الفارسية الثانية، وكاليونانية إلى الرومية، وتغير الحمييرية وغير ذلك من اللغات. انتهى كلام المسعودي. قلت: وليس بمستبعد هذه المقالة لأن لسان العرب، وهو أشرف الألسن وبه نزل القرآن الكريم، قد تغير الآن غالبه، وصارت العامة وغيرها تتكلم بكلام لو سمعه بعض أعراب ذلك الزمان لما فهموه لتغير

ألفاظه . وكذلك اللغة التركية، فإن لسان المُعلِّ الآن لا يعرفه جند زماننا هذا ولا يتحدثون به، ولو سمعوه لما فهموه، وأشياء كثيرة من هذا". كذلك وردت كلمة "المقالة" فى بعض النصوص بمعنى "الفصل أو الجزء من الفصل" كما فى النص التالى من "الكشكول" لبهاء الدين العاملى فى كلامه عن كتاب "الشفاء" لابن سينا: "وقال الشيخ فى "الشفاء" فى الفصل السادس من المقالة التاسعة من كتاب "الحيوان": إن امرأة ولدت بعد الرابع من سني الحمل ولدًا قد نبّت أسنانه وعاش"، وكذلك هذا النص من كتاب "الوافى بالوقيات" لصالح الدين الصفدى لدُنّ الكلام عن تأليف الفارابى المعلم الثانى: "ومن تصانيفه: آراء المدينة الفاضلة، وهو كتاب مليح، شرح كتاب المجسطي لبطلميوس، شرح كتاب البرهان لأرسطو، شرح المقالة الثانية والثامنة من كتاب الجدل لأرسطو، شرح كتاب المغالطة لأرسطو، شرح كتاب القياس لأرسطو وهو الشرح الكبير...". ولعل هذا الاستعمال هو أقرب الاستعمالات لمعنى "المقالة" الآن. أو فنقل: إن هذا المعنى، عند علمائنا القدامى، هو المعنى المناظر للمقالة أو المقال كما نعرفهما اليوم. ويعزز هذا أن رواد المقالة فى الأدب العربى الحديث كانوا يسمونها ضمن ما يسمونها به: "الفصل".

والآن إلى تعريف الغربين لها: لقد عرفها د. صمويل جونسون مثلا بأنها وثبة عقلية لا ينبغى أن يكون لها ضابط من نظام، وأنها قطعة إنشائية

لا تجرى على نسق معلوم أو لم يتم هضمها في نفس كاتبها . وقال مَرِي إنها قطعة إنشائية ذات طول معتدل تدور حول موضوع معين، وكانت تعنى في البداية موضوعا إنشائيا يحتاج إلى الصقل والتهديب، لكنها تطلق الآن على أية قطعة إنشائية متوسطة الطول تدور في مجال موضوعي محدد . وجاء في "قاموس لاروس" أنها الكتابات التي لا يدعى أصحابها التعمق في بحثها أو الإحاطة التامة في معالجتها . وفي "قاموس أوكسفورد" أنها إنشاء متوسط الطول في موضوع ما . أما "دائرة المعارف البريطانية" فحددها بأنها قطعة إنشائية ذات طول متوسط تُكتبُ شِراً، وتعرض الأبعاد الخارجية للموضوع بأسلوب سهل سريع، ولا تهتم إلا بما يمس كاتبها عن قرب، وذلك حسبما جاء في كتابي: "فن المقالة" للدكتور محمد يوسف نجم، و"دراسات في الفن الصحفي" للدكتور إبراهيم إمام .

وهو ما نجد كثيرا منه في المعاجم التالية: ففى "Dictionary.com Unabridged" نقرأ تعريف المقالة على النحو التالي: " a short literary composition on a particular theme or subject, usually in prose and generally analytic, speculative, or interpretative". وفى "American Heritage Dictionary" : "A short literary composition on a single subject, usually presenting the personal view of the author". وفى " Online

"short non-fiction" : "Etymology Dictionary, © 2001 literary composition" (first attested in writings of Francis Bacon, probably in imitation of Montaigne), from M. Fr. *essai* "trial, attempt, essay," from L.L. *exagium* "a weighing, weight," from L. *exigere* "test," from *ex-* "out" + *agere* apparently meaning here "to weigh." The suggestion is of unpolished . "writing. Essayist is from 1609

ومن الواضح أن بين بعض هذه التعريفات وبعض شيئاً من التناقض فيما يخص مسألة الأسلوب، إذ يشترط بعض المعرفين أن يكون الأسلوب غير مصقول، في حين لا يشترط الآخرون ذلك، بل ربما أوحى كلام مَرِي أن هذا الشرط قد أصبح في ذمة التاريخ. وآياً ما يكن الأمر فلست أفهم كيف يكون احتياج الأسلوب إلى الصقل والتهديب حسنة من الحسنات يشترطها مُنظِّرو فن المقالة؟ إن الطبيعة البشرية تهفو إلى الكمال، وما يميز الأديب عن غيره جمال أسلوبه وحسن عرضه. فليقل إذن بعض المنظرين الغربيين ما شأوا في شرط اقتتار الأسلوب المقالي إلى الجودة والجمال، ولنقل نحن ما تقتنع به، فكلامهم ليس قرآناً كريماً لا يجوز الخروج عليه. أقول هذا لأن الأدب العربي القديم كان يضع جمال الأسلوب وقوته نُصبَ عينيه، وهذه هي الخطة الصحيحة، أما القول بخلاف ذلك فلا يدخل العقل ولا القلب. إلا أن هذا شيء، والتكلف البديعي المرهق الذي كان يجعله بعض الكتاب في عصور الضعف الأدبي هجيراً هم شيء آخر.

ومثل ذلك يقال عن شرط خلو المقالة من التنظيم ووقوعها من ثم في الغموض أحيانا، وبخاصة إذا انضاف إلى هذا وذاك الإهمال الأسلوبى .

كذلك أود ألا يفوتنى التريث قليلا أمام اشتراط "دائرة المعارف البريطانية" ألا تمس المقالة سوى الأبعاد الخارجية للموضوع، إذ إن كثيرا من المقالات إنما تدور حول مشاعر أصحابها، وهذه المشاعر أمور داخلية لا موضوعات ذات أبعاد خارجية على الكاتب ألا يصنع إزاءها شيئا إلا أن يلمسها لمسا خفيفا . ترى هل من الممكن أن نشطب من بند المقالات ما كتبه المازنى مثلا فى الحديث عن ابنته الصغيرة التى فقدها وهى فى ريعان الصبا كالوردة المطولة فى بُكرة الصباح، لأنه لم يكف بأن يعرض الأبعاد الخارجية لهذا الموضوع؟ وبمناسبة الحديث فى هذه النقطة أحب أن أقول إن من يطلع على المعارك الأدبية فى الصحف المصرية مثلا فسوف يجد فى كثير من كتابات المشاركين فيها حجاجا عقليا عميقا، والتهابا وجدائيا عنيقا، وأسلوبيا يجمع بين الماتة والجمال . أفيجرؤ عاقل على إخراج ذلك كله من زمرة المقالات؟

والآن إلى السؤال الذى نظرحه دائما كلما عرضنا فى هذا الكتاب لفن من فنون الأدب، وهو: هل عرف الأدب العربى القديم فن المقالة أو لا؟ هناك رأيان: رأى من يقول إن المقال هو من الفنون التى لم يعرفها العرب

قديمًا . وعلى هذا الرأى الدكتور شوقى ضيف مثلاً الذى يقول فى كتابه: "الأدب العربى فى مصر" إن "المقالة قالب قصير قلما تجاوز نهراً أو نهريْن فى الصحيفة، ولم يكن العرب يعرفون هذا القالب، إنما عرفوا قالباً أطول منه يأخذ شكل كتاب صغير، وهم يسمونه: "الرسالة"، مثل رسائل الجاحظ، ولم ينشئوه من تلقاء أنفسهم، بل أخذوه عن اليونان والفرس، ورأوا فيها بعض الموضوعات الأدبية التى خاطبوا بها الطبقة المتميزة من المثقفين فى عصورهم. أما المقالة فقد أخذناها عن الغربيين، وقد أنشأتها عندهم ضرورات الحياة العصرية والصحفية، فهى لا تتخاطب طبقة رفيعة فى الأمة، وإنما تتخاطب طبقات الأمة على اختلافها . وهى لذلك لا تتعمق فى التفكير حتى تفهمها الطبقات الدنيا، وهى أيضاً لا تلمس الزخرف اللفظي حتى تكون قريبة من الشعب وذوقه الذى لا يتكلف الزينة والذى يؤثر البساطة والجمال الفطري".

وتعتمد حجة الأستاذ الدكتور فى نفي معرفة أسلافنا لهذا الفن، كما نرى، على صغر حجم المقال ووضع الطبقات الدنيا فى الحسبان قبل أية فئة أخرى، ومن ثم البعد عن العمق الفكرى والزخرف البيدعى . ومن السهل الرد على كل نقطة من هذه النقاط: فالمقالات تتفاوت طولاً وقصراً، وإذا كانت هناك مقالات صغيرة بالحجم الذى ذكره أساتذنا الدكتور فهناك مقالات أطول من ذلك كثيراً، ومنها ما يستغرق صفحة كاملة من الجريدة

بالحرف الصغير، وما أدراك ما صفحات الجرائد وحروفها الصغيرة؟ وعلى أية حال فمعيار الطول ليس بالمعيار المهم إلى هذا الحد، فهو معيار شكلى. ثم من قال إن جميع المقالات تفهمها الطبقات الدنيا في مجتمعنا أو حتى تهتم بأن تقرأها أصلاً؟ الحق أن الأمر هنا هو كسألة الطول والقصر: فهناك المقالات السطحية التي تشبه قرقزة اللب، وهناك مقالات أرفع من ذلك قليلاً، وهناك مقالات عميقة لا يصبر عليها بل لا يفكر مجرد تفكير في مطالعتها إلا كبار المثقفين: إما لموضوعها الذي لا يهم أحداً غيرهم، وإما للأسلوب الراقى الذي كُتِبَتْ به. وهل المقال يكتبه محمد عبده أو ولى الدين يكن أو العقاد أو الزيات أو طه حسين أو شوقى ضيف ك مقال يكتبه أنيس منصور أو محمود السعدنى مثلاً؟

ويبقى الزخرف اللفظى، وهو لم يكن طابع النثر القديم كله كما يتنا، فقد غبَر زمن طويل على التأليف العربى لم يعرف فيه هذا الزخرف، ثم أخذ الكتاب العرب يسلكون طريقه ويتدرجون فى تعقيداته إلى أن بلغوا من ذلك شأواً بعيداً. ومع ذلك لم يكن السجع وغيره من الزخارف البديعية ذيدنَ النثر كله حتى فى أشد عصور الأدب العربى تخلفاً. وعلى أية حال فإن التزام البديع أو بُدْءه إنما هو مسألة ذوق يتغير بتغير العصور. ولقد كانت المقالة فى بداية النهضة الحديثة تُزخرف بالسجع وغير السجع من المحسنات البديعية، فهل ينفى هذا عنها صفة المقالة؟

ومن الذين ينكرون معرفة الأدب العربي القديم لفن المقالة أيضا أنيس المقدسى، إذ نراه فى كتابه: "الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة" يقول إن "قوام المقالة شخصية الكاتب، وأهم مزاياها أنها انعكاس وجدانى، فهى لا تتسع للتقضى والاستقراء كالمباحث العلمية أو الفلسفية، ويشترط فيها أن تتجنب طريق الوعظ والتعليم، فلا يتكلف صاحبها الجذ والوقار شأن الحكماء والمرتبين، بل يعالج الموضوع مهما كان نوعه فى جو من التفكّه والطلاوة، وفى أسلوب حرّ من أغلال الصنعة"، ثم يخرج من ذلك بأن كتابات العرب القدماء كانت تخلو من هذه الشروط، ومن ثم لا يدخل شىء منها فى فن المقالة. والواقع أننا لو أخذنا مثلا شرط التفكّه والطلاوة لأخرجنا معظم المقالات من الميدان، إذ قلما يستطيع كاتب هذه الطلاوة وتلك التفكّه، فليس كتاب المقالات كلهم كعبد العزيز البشرى أو إبراهيم المازنى أو زكى مبارك مثلا. والعجيب أن الأستاذ المقدسى الذى يستبعد من فن المقالة أية كتابة تعتمد على الوعظ والتعليم أو تتسم بالجذ والوقار هو هو نفسه الذى يقول فى ذات الموضوع إن "المقالة" الغربية فى أول عهدها كانت "عبارة عن فصل وجيز يعالج بعض الشؤون الأخلاقية أو الإصلاحية"، فكيف غض البصر هنا عن شرط خلو المقالة من الوعظ والتعليم والجذ والوقار؟ ثم من قال إن كتابات العرب القدماء لم تكن تعكس شخصياتهم؟

أما د . محمد مندور فيؤكد في الفصل الذي خصصه لهذا الفن من كتابه: "الأدب وفنونه" أنه "ليس بصحيح أن ظهور المقالة كفن أدبي مرتبط بظهور الصحف والمجلات"، مشيرا إلى أن عددا من الأدباء الإغريق اتخذوه قالباً فنياً كثيوفرست، الذي خلف لنا كتاباً بعنوان "شخصيات نمطية"، حيث نراه، في تصويره لكل من هذه الشخصيات، يرصد السمات المختلفة لنوع معين من أنواع السلوك البشري كسلوك البخيل أو الجبان أو الكريم أو الشجاع، وكالجاحظ صاحب "رسالة التبريع والتدوير"، التي تعدّ صورة قلمية مسهبة لخصمه اللدود أحمد بن عبد الوهاب بما فيه من قبح جسدى ومعنوى كما يقول . ثم يضيف موضحاً أن أمثال ثيوفراست والجاحظ من الكتاب القدامى لم يكتبوا تلك الصور لتشر في صحيفة أو مجلة بل لتكون فصلاً في كتاب . أى أن هذا الفن، كما يقول، كان يُكتب قديماً لذاته، أما اليوم فقد ارتبط بالصحافة ارتباطاً وثيقاً ولم يعد مستقلاً كما كان قبلاً حتى إن مجموعات المقالات التي نُشرت في كتب كانت فى مبدأ أمرها مقالات صحفية ثم جمعها أصحابها بعد ذلك فى مجلدات، مثل "الفصول" و"ساعات بين الكتب" للعقاد، و"قبض الريح" و"حصاد الهشيم" للمازنى، و"حديث الأربعاء" و"من بعيد" لطف حسين، و"فى المرأة" للبشرى، و"تحت راية القرآن" و"من وحى القلم" للرافعى، و"من وحى الرسالة" للزيات، و"فيض الخاطر" لأحمد أمين . . . إلخ .

وهو كلام طيب، إلا أنه، حين يمضى فى الكلام قليلا متناولا أثر المقالات الصحفية العربية فى العصر الحديث على اللغة والفكر، يباغتنا بكلام غريب لا معنى له، إذ يزعم أن اللغة العربية هى من لغات التجميع لا البناء والتركيب. وشُبّهته فى هذا أننا نستعمل حرف العطف: "الواو" كثيرا، على حين لا يستعمله الغربيون بمثل هذه الكثرة، بل يستخدمون بدلا منه نقطة الانتهاء. والعجيب أنه قبل هذا، وفى الفصل المسمى: "الخصائص الخاصة (بالشعر)" من الكتاب ذاته، قد ردّ على هذا الزعم وسفهه ووصفه بالفساد، مرجعا إياه إلى النظريات العنصرية الخاصة بالتفوق الآرى على بقية الأجناس البشرية. وهذا ينم على أنه لا يُحكّم آراءه ومواقفه ولا يقيّمها على أساس صلب متين، بل يتركها تعبت بها الريح كلما هبت يمينا وشمالا. ويتضح تهافت رأيه هذا على الفور حين يتساءل القارى: إذا كانت اللغة العربية لغة تجميع لا تركيب، فكيف نجح فن المقالة فيها إذن، ونحن نعرف أن العربية لم يتغير منها شىء، بل هى باقية على وضعها الذى كانت عليه طول عمرها؟ ثم إنه إذا كانت "واو" العطف دليلا على ما يتهم به لغة القرآن، فهل يا ترى قد محيت هذه "الواو" من لغتنا وانمحي معها ذلك العيب؟ كذلك ألم يقل هو نفسه إن الجاحظ وغيره من أدبائنا القدامى قد مارسوا فن المقالة منذ زمن بعيد، فكيف استطاعوا ذلك رغم العيوب المزعومة التى أسندوها إلى العربية؟ وقبل ذلك

كله ماذا يعنى مندور بالتجميع والتركيب بالنسبة للغتنا؟ إنه لا يجد شيئا يقوله إلا ما قاله من قبله بعض المستشرقين عن "واو" العطف. فهل إذا قلدنا الغربيين ولم نستعمل "الواو" العاطفة بهذه الكثرة المزعومة سوف تتحول لغتنا من لغة تجميعية إلى لغة تركيبية؟ قلت: "المزعومة" لأن المقصود ليس هو "واو العطف" حسبما يقول الكاتب، بل "واو الاستئناف" كما هو واضح من قوله إن الغربيين يستعيضون عنها بنقطة الانتهاء، بما يعنى أن تلك "النقطة" إنما تنتهى بها الجملة، وتبدأ الجملة الجديدة عندنا بواو، وهذه واو الاستئناف، لا واو العطف. ولو كانت واو العطف ما حذفها الغربيون، إذ كيف يتم عطف دون حرف عطف؟ لكن الأمور ليست واضحة فى ذهن الكاتب للأسف! وهكذا يرى القارئ تهافت المنطق فى هذا الكلام؟

وأطرف من ذلك أن د. عز الدين إسماعيل، فى كتابه: "الأدب وفنونه" وعند حديثه عن الشعر، يقسم اللغات (على أى أساس؟ لا أعرف) إلى لغات تحليلية، وهذه أغلب اللغات كما يقول، ولغات تركيبية، وهى أقل عددا، ومنها اللغة العربية. أى أنه يصنف اللغة العربية على نحو يناقض تصنيف مندور وبعض المستشرقين. إلا أنه، مثل مندور، لم يسق شيئا يوضح به هذا الكلام العجيب. وأطرف من هذا وذاك أنه يسوق لنا اقتباسا من ديفيد ديتشس يقول فيه إن الشاعر يعمل على أن ينتج لنا

تركيباً معيناً من خلال اللغة ذات الطبيعة التحليلية، وهنا ممكن المفارقة فى الأمر. وهو، كما يرى القارى، كلام أشبه برُقِيَّة النملة، لكن الأستاذ المذكور قد أورده كما هو كأنه تنزيل من التنزيل أو قبس من نور الذكر الحكيم، ولم يعن نفسه بشرح ما فيه من غموض! ثم ألا يرى سيادته أنه إذا كانت المفارقة والبراعة تكمن هنا فمعنى ذلك أن الشعراء العرب لا مفارقة فى عملهم لأن لغتهم تمشى مع طبيعة الشعر، إذ إن كلام من عملهم واللغة التى صبوه فيها ذو طبيعة تركيبية.

وعوداً إلى موضوعنا الأصلى وهل عرف العرب القدماء فن المقالة أو لا تقول إن د. عز الدين يرى أن كلمة "مقال" هى فى الحقيقة أقرب إلى ما عرفه العرب فى فن "الرسالة"، أى الكتيبات التى تناول موضوعاً بالبحث كـ "رسائل إخوان الصفا" مثلاً، وإن استدرك بأن تلك الرسائل كانت تمتد حتى تبلغ عشرات الصفحات، على حين أن المقالات، كما نعرفها الآن، تتميز بالقصر. فأين الحقيقة فى الجواب عن السؤال الخاص بمعرفة الأدب العربى لفن المقالة أو لا؟ ومن الدارسين الذين يرون أن الأدب العربى القديم عرف فن المقالة المستشرق البريطانى روجر أنز، إذ وصف الجاحظ، ضمن ما وصفه فى الفصل الصغير الذى عقده له فى كتابه: "An Introduction to Arabic Literature"، بأنه كاتب

مقالات. وبطبيعة الحال فإن فى أدبنا القديم كثيرين كالجاحظ يمكن وصفهم بأنهم كتاب مقالات أيضا.

نعم فى أدبنا القديم كثير من الكتابات التى تندرج تحت لاقية "المقالة"، وإن لم يسمها أصحابها بهذا الاسم. لناخذ مثلا النصيحة التى وجهتها أم جاهلية لابنتها التى توشك أن تنتقل إلى بيت زوجها. إنها، حسبما وردت فى كلب الأدب، يمكن أن تُعدّ مقالة قصيرة توجهها سيدة مجربة إلى كل فتاة على عتبة الزواج. ولناخذ أيضا ما كتبه ابن المقفع فى "رسالة الصحابة". إنها مقال طويل نوعا، وموضوعه الإصلاح الإدارى.

ويصدق هذا على معظم رسائل الجاحظ وكثير مما كتبه أبو الفرج الأصفهاني فى كتاب "الأغانى"، وكثير مما خطه قلم التوحيدى فى "مئالب الوزيرين" و"الإمتاع والمؤانسة"، وما سطره الغزالي فى "المنقذ من الضلال"، وأشياء كثيرة فى "صيد الخاطر" لابن الجوزى. وهذه مجرد أمثلة امتختها من الذاكرة كيفما اتفق. إن المشكلة هى أن أجدادنا العرب لم يعرفوا فن الصحافة كما نعرفه الآن لأن المطبعة لم تكن قد وُجدت بعد على أيامهم، فلم يكتبوا المقالة بشكلها الصحفى المعروف ولم يستخدموا مصطلحها الذى نستخدمه نحن الآن، لكن هذا لا يمنع أن يكون كثير مما يسمونه: "رسائل"، وكذلك كثير من فصول الكتب التى تركوها لنا، مقالات صبيحة.

وقد رجعتُ إلى "موسوعة كولومبيا الضوئية: Columbia

Electronic Encyclopedia" فوجدت كاتب مادة "essay" يقول

في تعريفها ما نصه حرفياً:

Essay: relatively short literary composition in prose, in which a writer discusses a topic, usually restricted in scope, or tries to persuade the reader to accept a particular point of view. Although such classical authors as Theophrastus, Cicero, Marcus Aurelius, and Plutarch wrote essays, the term *essai* was first applied to the form in 1580 by Montaigne, one of the greatest essayists of all time, to his pieces on friendship, love, death, and morality. In England the term was inaugurated in 1597 by Francis Bacon, who wrote shrewd meditations on civil and moral wisdom. Montaigne and Bacon, in fact, illustrate the two distinct kinds of essay—the informal and the formal. The informal essay is personal, intimate, relaxed, conversational, and frequently humorous. Some of the greatest exponents of the informal essay are Jonathan Swift, Charles Lamb, William Hazlitt, Thomas De Quincey, Mark Twain, James Thurber, and E. B. White. The formal essay is dogmatic, impersonal, systematic, and expository. Significant writers of this type include Joseph Addison, Samuel Johnson, Matthew Arnold, John Stuart Mill, J. H. Newman, Walter Pater, Ralph Waldo Emerson, and Henry David Thoreau. In the latter half of the 20th cent. the formal essay has become more diversified in subject and less stately in tone and language, and the sharp division between the two forms has tended to disappear.

وهو ما لا يختلف في جوهره وعمومه عما قلناه، بما يطمئنا إلى أننا

على صواب في تأكيدنا أن أجدادنا العرب كانوا يمارسون هذا اللون من

الكتابة، وإن لم يعرفوا المصطلح الحديث الذي نسميه به، وكذلك لا يختلف عن تأكيدنا أن المقالة لا يمكن أن تكون دائما على وتيرة واحدة من حيث بروز العنصر الشخصي أو تواريه، ولا من حيث تحليلها بالفكاهة أو عدمه، ولا من حيث اكفاؤها بلمس سطوح الأشياء أو التعمق فيها، ولا من حيث خضوعها للنظام أو لا. فكتب المادة يقسم المقالات إلى نوعين: رسمي، وغير رسمي: والنوع الأول هو المقالة الشخصية الحميمة الفكهة التي لا تلتزم بنظام، أما النوع الثاني فهو المقالة المنظمة التحليلية الجادة الموضوعية. كما نراه يؤكد أن المقالة كانت موجودة منذ قديم الزمان لدى الإغريق والرومان، وإن لم يعرفوا آنذاك مصطلحها الحالي.

وهي ذى جاني بولانجيه (Jany Boulanger) أستاذة الفرنسية بكلية فيو مونتريال (Vieux Montréal) بكندا تكتب في موقع "www.cvm.qc.ca"، تحت عنوان "L'Essai"، معرفةً بالمقالة تعريفًا فيه شيء غير قليل من سعة الأفق ورحابة الرؤية، وإن لم يصل إلى المدى الذي نأمله، فتقول:

L'essai, communément défini comme un ouvrage littéraire en prose où se développe un discours libre, argumentatif et affectif, apparaît à la Renaissance avec Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) qui souhaitait, par ses écrits Les Essais (1588), répondre à l'inlassable question : «Que sais-je ?». Écrire au gré de sa pensée, sans idées préconçues, dans le seul plaisir de voir sa réflexion en mouvement, voilà ce que recherchait avant tout

ce philosophe qui donna naissance à un genre littéraire qui, faute de respecter des règles prédéfinies, est souvent contesté. Mais, à y regarder de près, comment pourrait-il en être autrement ? En effet, l'étymologie même du mot, qui signifie à la fois « tenter », « mesurer » et « peser », rappelle que tout essayiste a le devoir d'exposer (« tenter ») sa pensée sans la moindre restriction pour mieux en éprouver (« mesurer », « peser ») la qualité, la valeur et les fondements. Par ailleurs, Montaigne, qui aimait affirmer « Je suis la matière de mon livre », croyait que tout homme était à l'image de l'humanité entière. Ainsi, dans un souci d'authenticité et de vérité, la découverte de soi pour mieux aller à la rencontre des autres fera de ce type d'écrit le lieu de discours tant originaux qu'inépuisables. L'essai, on l'aura compris, survivra au philosophe en autant de versions que d'individualités.

Les Caractéristiques de l'essai: S'il est vrai que l'essai est polymorphe, il possède néanmoins quelques caractéristiques qui le distinguent des autres genres. En voici les principales :

Son style: L'essai est un écrit non fictionnel. Il adopte un style clair et simple qui convient à l'analyse, à l'explication et à l'observation. La logique sera souvent une alliée de l'essayiste qui cherche, par elle, à montrer les fondements et la rigueur de son raisonnement. La première personne du singulier, le « je », est souvent employée pour montrer à la fois le point de vue unique ainsi que l'expérience intime du monde dont l'écrivain veut témoigner.

Son ton: Ce type d'écrit cherche à convaincre le lecteur, sinon à le faire réfléchir. Le ton y est donc engagé, persuasif, mais toujours modéré, car l'essayiste ne veut en aucun cas être accusé d'intolérance ou de fanatisme.

Sa these: La thèse, ici, est l'idée maîtresse de la démarche réflexive de l'essayiste. Un essai est fondé sur une seule proposition que l'écrivain mettra à l'épreuve par l'exercice de sa pensée, qu'il voudra rigoureuse et originale. Rappelons que, pour Montaigne, le scepticisme ou le doute est le moteur même du savoir puisqu'il permet d'interroger les connaissances reçues pour en découvrir de plus justes.

Son but: Ce type d'écriture permet non seulement de se prêter au « jeu » de la pensée, mais de cultiver sa propre intelligence. Bien sûr, certains penseurs voudront montrer, prouver et persuader sans jamais, toutefois, vouloir soumettre l'autre à leurs opinions ou à leurs positions: ce qu'ils recherchent avant tout, par une provocation étudiée, est de produire le choc des idées qui assure l'innovation et la remise en question de leur démarche réflexive respective. Voici comment Francine Belle-Isle Létourneau l'explique dans son article «L'Essai littéraire, un inconnu à plusieurs visages»: «Mais il semble bien que l'originalité d'un texte, ses intuitions, ses découvertes ne doivent pas donner l'impression d'être imposées dès le départ, car un lecteur heurté de front dans ses habitudes mentales cesse vite d'être un bon lecteur. La nouveauté du texte doit être suffisamment préparée de telle sorte que le lecteur la découvre peu à peu et, jusqu'à un certain point, croit y avoir participé».

وفى هذا النص تقول الكاتبة إن فن المقال قد بدأ بموتين فى القرن السادس عشر، وكان كل همهم التعبير بجرية عما بداخله من أفكار ومشاعر دون قواعد مسبقة، وهذا ما جعله عرضةً للنقد، وإن أضافت

أنه لم يكن أمامه إلا هذا، إذ إن الأصل الاشتقاقي لكلمة "Essai" يشير إلى "المحاولة" وما فى معناها . أى أن كاتب المقال إنما يحاول عرض أفكاره ومشاعره بأقل قدر ممكن من القيود . وفى استعراضها لخصائص هذا الفن تشير الكاتبة إلى ما ينبغى أن يتحلى به المقال من بساطة العرض واستعانة كاتبه بالمنطق لإقناع القارئ بما لديه أو دفعه إلى التفكير على أقل تقدير، على ألا يشعره بأنه يريد الاستبداد به . كما تشير إلى أن لكل كاتب شخصيته وطريقته فى ممارسة هذا الفن الكتابي، وهو ما يعنى أنه ليس هناك منهج واحد يجب على كُتاب المقالات جميعا الالتزام به .

العرب إذن قد مارسوا فن المقالة، وإن لم يستموا بهذا الاسم، وكان ذلك فى شكل رسائل صغيرة تدور كل منها حول موضوع معين، أو فصل من كتاب . . . إلخ . أما المقالة الحديثة فقد ارتبطت بالصحافة، التى لم تكن معروفة من قبل، وانتشرت على نطاق واسع بانتشارها، وإن كان هناك من يرى أن الصحافة قديمة قدم الحضارة الإنسانية، إذ لا يربط بين الصحافة وبين الجريدة والمجلة كما نعرفهما الآن بل بالمعنى العام لهما حتى إنه ليدخل فىهما النقوش الحجرية التى تتضمن أخبارا يراد إذاعتها على الناس كما هو الحال فى الحضارة الفرعونية والصينية القديمة مثلا، وكذلك المعلقات التى كان عرب الجاهلية يضعونها فى الكعبة كما جاء فى بعض الروايات، ومثلها الخطب التى كانت تلقى فى الأسواق والتجمعات

الموسمية. ويدخل فى الصحافة أيضا بهذا المعنى الواسع دواوين الإنشاء فى الدولة الإسلامية، إذ كانت تصدر عنها الرسائل الرسمية بما فيها من أخبار وأوامر وتوجيهات حكومية يراد إعلام الناس بها، وهى إحدى الوظائف التى تقوم بها الصحافة حاليًا. ويضيف أولئك الكتاب إلى هذا أيضا الرسائل الإخوانية، وكذلك الرسائل الأدبية، أى الكتيبات التى تعالج موضوعا صغيرا ولا تتوسع فيه توسع الكتب... وغير ذلك مما سبقت الإشارة له.

وقد يؤكد ذلك أن رواد المقالة العرب فى العصر الحديث لم يَرَوْا فى "المقالة" فنا أدبيا جديدا، ومن هنا وجدناهم يسمونها: "نبذة" أو "جملة" أو "فصلا" أو "رسالة أدبية"، وهذه كلها مصطلحات قديمة كانت تسمى بها الكتابات التى قلنا إنها كانت تناظر عند العرب القدامى ما نطلق عليه اليوم: "المقالة". ثم استقر الأمر على هذا المصطلح الأخير الذى كان رفاة قد أطلقه على فصول رواية "تليماك" لفنون الفرنسى.

وقد سبق أن قلنا إن من نصوص أدبنا القديم التى يمكن أن تدخل بكل سهولة تحت بند "المقالة" نصيحة الأم الجاهلية لابنتها وهى تجهزها لزفافها إلى أحد الملوك، تلك النصيحة التى وردت فى عدد من كتب الأدب القديم. وهى تجرى على النحو التالى: "لو تُرِكَتِ الوصية لحسن

أدب أو لكرم نسب التركها لك، ولكنها تذكرة الغافل، ومعوثة للعاقل. يا
بنية، إنك قد خلقت العش الذي فيه درجت، والموضع الذي منه
خرجت، إلى وكر لم تعرفه، وقرين لم تألفه. كوني لزوجك أمة يكن لك
عبداً. واحفظي عني خصلاً عشراً، تكن لك دركاً وذكرًا: أما الأولى
والثانية فحسن الصحابة بالقناعة، وجميل المعاشرة بالسمع والطاعة. ففي
حسن الصحابة راحة القلب، وفي جميل المعاشرة رضى الرب. والثالثة
والرابعة التقدر لموضع عينه، والتعاهد لموضع أنفه، فلا تقع عينه منك على
قبيح، ولا يجرد أنفه منك خبيث ربح. واعلمي أن الكحل أحسن الحسن
الموجود، وأن الماء أطيب الطيب الموجود. والخامسة والسادسة فالحفظ
لماله والإرعاء على حشمه وعياله. واعلمي أن أصل الاحتفاظ بالمال
حسن التقدير، والإرعاء على الحشم والعيال حسن التدبير. والسابعة
والثامنة التعاهد لوقت طعامه، والهدوء عند منامه، فحرارة الجوع ملهية،
وتنغيص النوم مغضبة. والتاسعة والعاشرة: لا تقشين له سرًا، ولا تعصين له
أمرًا، فإنك إذا أفشيت له سرًا لم تأمن عُدْرته، وإن عصيت أمره أو غرت
صدره". وهي مقالة يمكن أن تحمل بكل اقتدار وجدارة عموداً فى مجلة
"حواء" أو "نصف الدنيا" أو فى صفحة "المرأة والطفل" فى "أهرام"
الجمعة.

أما النص التالي فهو في بعض مناقب الذباب، إى والله: بعض مناقب الذباب! وهو للجاحظ العجيب الذى ليس له ضرب، وقد نقلناه من كتاب "الحيوان": "وفي الذباب خصلتان من الخصال المحمودة: أما إحداها فقرب الحيلة لصرف أذاها ودفع مكروهاها. فمن أراد إخراجها من البيت فليس بينه وبين أن يكون البيت على المقدار الأول من الضياء ولكن بعد إخراجها مع السلامة من التأذي بالذبان إلا أن يغلّق الباب، فإنّه يتبادرن إلى الخروج، ويتسابقن في طلب الضوء والحرب من الظلمة. فإذا أُرْجِي السِتْرُ وفتح الباب عاد الضوء وسلم أهله من مكروه الذباب. فإن كان في الباب شق، والأجافى المغلوق أحد البابين عن صاحبه ولم يطبقه عليه إطباقاً. وربما خرجن من الفتح الذي يكون بين أسفل الباب والعتبة. والحيلة في إخراجها والسلامة من أذاها يسيرة، وليس كذلك البعوض، لأنّ البعوض إنما يشتدّ أذاه ويقوى سلطانه ويشدّ كلبه في الظلمة، كما يقوى سلطان الذبان في الضياء. وليس يمكن الناس أن يدخلوا منازلهم من الضياء ما يمنع عمل البعوض لأنّ ذلك لا يكون إلا بإدخال الشمس، والبعوض لا يكون إلا في الصيف، وشمس الصيف لا صبر عليها، وليس في الأرض ضياءً انفصل من الشمس إلا ومعه نصيبه من الحرّ، وقد يفارق الحرّ الضياء في بعض المواضع، والضياء لا يفارق الحرّ في مكان من الأماكن. فإمكان الحيلة في الذباب يسير، وفي البعوض عسير. والفضيلة الأخرى أنه

لولا أن الذبابة تأكل البعوضة وتطلبها وتتمسها على وجوه حيطان البيوت
وفي الزوايا لما كان لأهلها فيها قرار.

وذكر محمد بن الجهم فيما أخبرني عنه بعض الثقات أنه قال لهم ذات
يوم: هل تعرفون الحكمة التي استقدناها في الذباب؟ قالوا: لا. قال: بلى،
إنها تأكل البعوض وتصيده وتلقطه وتغنيه. وذلك أني كنت أريد القائلة،
فأمرت بإخراج الذباب وطرح الستر وإغلاق الباب قبل ذلك بساعة. فإذا
خرجت حصل في البيت البعوض في سلطان البعوض وموضع قوته، فكنت
أدخل إلى القائلة فيأكلني البعوض أكلا شديدا. فأبيت ذات يوم المنزل في
وقت القائلة، فإذا ذلك البيت مفتوح والستر مرفوع. وقد كان الغلمان
أغفلوا ذلك في يومهم. فلما اضطجعت للقائلة لم أجد من البعوض شيئا،
وقد كان غضبي اشتد على الغلمان، فتمت في عافية. فلما كان من الغد
عادوا إلى إغلاق الباب وإخراج الذباب، فدخلت التمس القائلة، فإذا
البعوض كثير. ثم أغفلوا إغلاق الباب يوما آخر، فلما رأته مفتوحا
شتمهم. فلما صرت إلى القائلة لم أجد بعوضة واحدة. فقلت في نفسي
عند ذلك: أراني قد نمت في يومي الإغفال والتضييع، وامتنع مني النوم في
أيام التحفظ والاحتراس، فلم لا أجرب ترك إغلاق الباب في يومي هذا؟
فإن نمت ثلاثة أيام لا ألقى من البعوض أذى مع فتح الباب علمت أن
الصواب في الجمع بين الذبان وبين البعوض، فإن الذبان هي التي تغنيه، وأن

صلاح أمرنا في تقرب ما كُنَّا نباعد . ففعلتُ ذلك، فإذا الأمر قد تمَّ .
 فصرنا إذا أردنا إخراج الذِّبَانِ أخرجناها بأيسر حيلة، وإذا أردنا إفناء
 البعوض أفينناها على أيدي الذِّبَانِ بأيسر حيلة . فهاتان خَصْلَتان من
 مناقب الذِّبَانِ" . وهذا النص، كما يلاحظ القارئ، مقال علمي يرثى كيف
 يتقدم العلم وتمَّ بعض اكتشافاته بالمصادفة المحضة التي يتلوها افتراض
 تفسير معين يتحقق منه المرء بإجراء التجارب وتكرارها إيجابًا وسلبًا إلى
 أن يطمئن لصحة ما افترضه أولاً . ورغم أن المقال علمي، فقد كُتِبَ
 بأسلوب الجاحظ الأدبي المتميز، فهو إذن من المقالات العلمية المتأدبة .

وبعد أن اتهمنا من هذا المقال البدع للجاحظ نحب أن تقدم للقارئ
 هذا النص لابن الجوزي، وسوف يرى بنفسه أن من الممكن جدا نشره الآن
 في أية صحيفة أو مجلة بوصفه مقالا في أهمية الاستعانة على مشاق الحياة
 بشيء من الفكاهة والهزل . ويستند الكاتب في احتجاجه على أهمية
 الفكاهة إلى أن العلماء والأفاضل لم يكونوا يخرجون من ذلك . وقد
 أخذناه من مقدمة كتاب ابن الجوزي: "أخبار الحمقى والمغفلين": "وما زال
 العلماء والأفاضل يعجبهم المُلح، ويهشون لها، لأنها تُجَمِّع النفس وترجع
 القلب من كد الفكر . وقد كان شُعْبَةَ يحدث، فإذا رأى المزيد النحوي
 قال: إنه أبو زيد البسيط:

استعجمتُ دار نُعمٍ ما تكلمنا والدار، لو كلمتنا، ذات أخبارٍ

وقد روينا عن ابن عائشة أحاديث ملاحًا في بعضها رَفَثٌ. وإن رجلاً قال له: أيأتي من مثلك هذا؟ فقال له: ويحك! أما ترى أسانيدها؟ ما أحد ممن رويت عنه إلا هو أفضل من جميع أهل زماننا، ولكنكم ممن فَبِحَ باطنه فرأى ظاهره، وإن باطن القوم فوق ظاهرهم. ووصف رجل من النسائك عند عبيد الله بن عائشة فقالوا: هو جدُّك. فقال: لقد أضاقت على نفسي المرعى، وقصر طول النهى. ولو فككها بالانتقال من حال إلى حال لنفس عنها ضيق العقدة، وراجع الجذ بنشاط وحدة. وعن الأصمعي قال: سمعت الرشيد يقول: النوادر تشحد الأذهان، وتفتق الآذان. وعن حماد بن سلمة أنه كان يقول: لا يحب الملح إلا ذكْرانُ الرجال، ولا يكرهها إلا مؤثَّمهم. وعن الأصمعي قال: أنشدت محمد بن عمران التميمي قاضي المدينة، وما رأيت في القضاة أعقل منه:

يا أيها السائل عن منزلي نزلتُ في الخان على نفسي

يفدو عليَّ الخبز من خابزٍ لا يقبل الرهن ولا ينسي

أكل من كيسِي ومن كسوتي حتى لقد أوجعني ضرسي

فقال: أكتبه لي. قلت: أصلحك الله. إنما يكتب هذا الأحداث.

فقال: ويحك! أكتبه، فإن الأشراف يعجبهم الملاحه.

فقد بان مما ذكرنا أن نفوس العلماء تسرح في مباح اللهو الذي يكسبها نشاطا للجد، فكانها من الجد لم تزل. قال أبو فراس:

أروح القلب ببعض الهزل تجاهلاً مني بغير جهل

أمزح فيه مزح أهل الفضل والمزح أحياناً جلاء العقل

فإن قائل قائل: ذكر حكايات الحمقى والمغفلين يوجب الضحك، وقد روّيت عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: إن الرجل ليتكلم بالكلمة يضحك بها جلساءه يهوي بها أبعد من الثريا، فالجواب أنه محمول على أنه يضحكهم بالكذب، وقد روّيت هذا في الحديث مفسراً: ويل للذي يحدث الناس فيكذب ليضحك الناس. وقد يجوز للإنسان أن يقصد إضحاك الشخص في بعض الأوقات، ففي أفراد مسلم من حديث عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه قال: لأكلمن رسول الله لعله يضحك. قال: قلت: لو رأيت ابنة زيد امرأة عمر سألتني النفقة فوجأت عنقها. فضحك رسول الله صلى الله عليه وسلم. وإنما يكره للرجل أن يجعل عادته إضحاك الناس لأن الضحك لا يندم قليلاً، فقد كان الرسول صلى الله عليه وسلم يضحك حتى تبدو نواجذه، وأنه يكره كثيره لما روّيت عنه عليه السلام أنه قال: "كثرة الضحك تميت القلب". والارتياح إلى مثل هذه الأشياء في بعض الأوقات كالمزح في القدر".

ولابن العماد الفقهسى كتابٌ طرفٌ وجدُّ مفيدٌ اسمه "آداب الأكل" اجتزأنا منه بالنص التالى الذى يصلح تماما أن يكون مقالا فى "إيتيكيت المآدب" بلغة العصر إن جازت الاستعانة بالرطانة، والافى كلمة "الآداب" غنى عن "الإيتيكيت"، علاوة على أنها أجمل وأوقع. قال الفقهسى يحذر الأكل من بعض أنواع السلوك المنفر: "ويحترز أشياء تطراً عليه حال الأكل كالسعال ونحوه: فينبغي له عند السعال أن يحول وجهه عن الطعام أو يبعده عنه أو يجعل شيئا على فيه لتلا يخرج منه بصاق فيقع فى الطعام. ومنها ينبغي للأكل أو للحاضر ألا يتنخم بحضرة الأكلين ولا يبصق ولا يتمخط ولا يذكر كل ما فيه ذكر شيء مستقذر. ومنها ينبغي ألا يبادر إلى قطع ما يقدم للضيفان من اللحم إذا أتى به صحيحا كالحروف ونحوه إلا إذا أذنوا له فى ذلك. ومنها ألا يأكل قبل القوم فإن فاعل ذلك يُنسب إلى فرط الجوع والشرة. قال طرفة:

وَإِنْ مَدَّتْ الأَيْدِي إلى الزادِ لَمْ أَكْ بِأَعْجَلِهِمْ، إِذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ

ومنها ألا يطاطئ رأسه على الإناء حالة الأكل. ومنها ألا ينفض يديه من الطعام مخافة أن يقع منها شيء على ثوب الجلّيس أو فى الطعام فيورث قنافة وتقذرا عن أكل الباقي. ومنها إذا كان المأكول بطيخا وُضع على طبق أو غيره فينبغي له ألا يخلط ما أكله من القشر بما لم يؤكل فإنه يورث قنافة والأيرمي بالقشر لأن فى رمية كلفة فى جمعه ليطرح فى المزبلة

وربما نالت القشور رأس الجالسين فصدته أو تقاطر منها شيء في وجهه
حالة الرمي . ومنها إذا أكل تمرأ أو برقوقا ينبغي ألا يخلط نوى ما أكل بما لم
يؤكل . وفي معناه السرمان وسائر ما له قشر كالقصب ونحوه .

وَإِنْ أَتَاكَ سَنَانِيرٌ يَصْحَنُ فَلَا تَرْمِ لَهَا لُقْمَةً تَسْلَمُ مِنَ الثَّقَلِ
ليس للأكل أن يتصرف في الطعام بغير الأكل فيحرم عليه إطعام الهرة
والسنور والقط، وجمعه سنانير . وله أسماء: سنور، وقط، وهر، وضبون،
وحنظل . ولا يجوز لمن حضر الطعام أن يطعم من دونه فإن استووا في
الطعام جاز أن يُلِّقَ الأضيافَ بعضهم بعضا .

وَإِنْ أَتَاكَ بِأَنْوَاعِ الطَّعَامِ فَعَلْ
فَسِنَّةُ الْمُصْطَفَى حُبُّ الْحَلَاوَةِ . لَا
وَوَافِقِ الْقَوْمِ حَتَّى يَكْتَفُوا شَبْعًا
وَكُنْ لِمَنْ أَبَدًا نَعْمَ الْجَلِيسُ، وَكُنْ
وَأَنْسِ الْقَوْمَ بِالتَّحْدِيثِ فِي أَكْلِ
وَلَا تَكُنْ قَانِئًا عَنِ قِصَّةِ أَبَدًا
فَفِي الْقِيَامِ لَهُ قَطْعٌ لِذَاتِهِ
وَالسُّقُ يُدَبِّكُ وَلَا تَمَسَّ بِخَيْرٍ مِمَّا
إِلَى اخْتِيَارِكَ بِالْمَجْمُولِ بِالْعَسَلِ
تَبِعِ السُّدُولَ لِأَكْلِ الثُّومِ وَالْبَصَلِ
وَلَا تَقَمَّ قَبْلَهُمْ يَفْضِي إِلَى خَجَلِ
بِسَبِّ الرَّفِيقِ رَفِيقًا غَنٍ مِنْ دَغَلِ
وَلَا تَكُنْ سَاكِنًا كَالْبَيْهَمِ وَالْحَمَلِ
قَبْلَ الْفَرَاغِ، وَكُنْ عَنِ ذَاكَ فِي شُغْلِ
فَلَا تَكُنْ قَاطِعًا نَدْعُوكَ بِالْجَعْلِ
وَلَا السَّمَاطِ وَكُنْ عَنِ ذَاكَ فِي شُغْلٍ .

ترى هل تجد من فرق بين هذه النصوص والنص التالى مثلاً لإبراهيم المازنى؟ وهو مقال بعنوان "الفروسية": "دُعِينَا أَنَا وَطَائِفَةٌ مِنَ الْإِخْوَانِ إِلَى قِضَاءِ يَوْمَيْنِ فِي ضَيْعَةِ أَحَدِهِمْ، وَكَانَتْ قَرِيبَةً مِنْ إِحْدَى الضَّوَاهِي، فَرَكَبْنَا الْقَطَارَ إِلَى... وَهَنَّا وَجَدْنَا طَائِفَةً شَتَّى مِنَ الْخَيْلِ وَالْبَغَالِ وَالْحَمِيرِ، فَوَهَّمَتْ فِي أَوَّلِ الْأَمْرِ أَنَّ هُنَاكَ سَوْقًا لِلدَّوَابِّ أَوْ مَعْرَاضًا لَهَا. ثُمَّ عَلِمْتُ أَنَّهَا لِرُكُوبِنَا، فَاخْتَرْتُ مِنْ بَيْنِهَا حِمَارًا صَغِيرًا، وَهَمَمْتُ بِامْتِطَائِهِ. وَلَكِنْ صَاحِبَ الضَّيْعَةِ وَدَاعَيْنَا عَزَّرَ عَلَيْهِ أَنْ يَرْكَبَ الْمَازِنِي حِمَارًا، وَجَاءَنِي بِجُودٍ أَصِيلٍ وَأَقْسَمَ عَلَيَّ لِأَرْكَبْتَهُ، فَاسْتَحْيَيْتُ أَنْ أَقُولَ لَهُ: إِنِّي أَخَافُ رُكُوبَهُ، وَإِنَّهُ لَا عَهْدَ لِي بِالْخَيْلِ. وَذَنُوتُ مِنْ بَعْضِ الْخُدَمِ وَهَمَسْتُ فِي أُذُنِهِ هَذَا السُّؤَالَ: قُلْ لِي: كَيْفَ تَرْكَبُ هَذَا الْحِمَارَ؟

فتأملتني ملياً، ثم قال وعلى فمه طيف ابتسامة: على ذيله!
قلت: على ماذا؟

قال: على ذيله. وأشاح عني وجهه، فذهبت إلى الجواد وأدريت عيني في ذيله، ثم هزرت رأسي وعدت إلى الخادم أسأله: ألا تظن يا صاحبي أن الأحزم أن أمطيه قريباً من العنق لأستطيع عند الحاجة أن أطوقه بذراعي؟ فلم يزد الرجل على أن قال: ربما! وانصرف عني إلى سواي. وكما جميعاً في هرج ومرج نصيح ونضحك، وكان لا بد أن أفعل شيئاً، فتناديت مضيفنا وقلت له: أريد سلماً.

قال في دهشة: سلما! ما حاجتك إليه؟

قلت: حاجتي إليه أنني أريد أن أصعد فوق ظهر هذا المجلي يا صاحبي.

فضحك وقال: أنا أساعدك! ودفعني على ظهر الجواد دفعة خيّل إلي أنها ستلقيني على الأرض من الناحية الأخرى.

وسرنا مسافة على مهل، ثم وخز أحدنا دابته فمضت تعدو، واستحث آخر مطيته وانطلق بها ورائه، واقترب مني ثالث وأهوى على جوادي بعضاً معه، فوثب الجواد وراح يسابق الريح، أو هكذا خيّل إلي وأنا أعلو وأهبط فوقه، ثم أحسست أن أمعائي ستقطع. وأتلمس بيدي شيئاً أسكّه وأتعلق به، فبفلت من قبضتي كل ما تصل إليه. فارتيمت على عنقه وطوقته وجعلت أنادي من حولي وأناشدهم الذمة والضمير والمروءة أن يوقفوا هذا الشيطان. وأدرك أحد إخواني العطف عليّ فصاح بي: ولكن كيف نوقفه ونحن راكبون؟ فغناظني منه هذا البله، ولم يفتني ما في الموقف من فكاهاة على الرغم من الألم الذي أعانيه، ومما أتوقعه إذا ظل الجواد يركض بي. فقلت: يا أبله، انزل واقبض على ذيل حصاني وشُدّه.

وكان أحد الخدم قد أدركني، وأمسك باللجام ورد الجواد. فما أسرع ما انحدرتُ عنه. وكأنما أعجبتني جلستي على الأرض، فأخرجت سيجارة وأشعلتها وذهبت أدخن. وجاءني مضيفنا على آتانه، فسألني:

أتتوي أن تتعد هنا إلى الأبد؟ فأغضيت على سؤاله وقلت: إن بي حاجة إلى الشعور بثبات الأرض بعد كل هذا التقلقل وتلك الزعزعة! قال: ولكم لا تستطيع أن تظل جالسا هكذا. إن أماننا سير ساعة. فقلت: سألحق بكم إذاً أو أرجع إذا كان لا بد من ركوب هذا الزلزال! قال: ولكن لا يليق أن تركب حمارا! قلت وقد صار في وسعي أن أضحك: في وسعك أن تعلق ورقة تكذب فيها أنه جواد مطهم. قال: لا تمزح. قم واركب حماري، قلت: إذا كان الحمار عاليا فما الفرق بينه وبين الجواد؟

قال بلهجة اليائس أو المنتقم: إذا خذ هذا. وأشار إلى جحش قمي مهين يركبه خادم، لا سرج عليه ولا لجام له، فقمتم إليه وامطيطه بوثبة واحدة وبلا معين، واعترضنا قناة عريضة عليها ألواح مثبتة تقوم مقام الجسر، وبين الألواح والماء تحتها متر على الأقل، فلما توسطها الجحش بدا له أن يقف، وراقه منظر الماء فأجال فيه عينيه برهة ثم خطا إلى حافة الجسر، ولم يكن له حاجز، ومد عنقه إلى الماء، فظننت أنه قصير النظر وأنه يفعل ذلك ليكون أقدر على رؤية خياله في الماء واجتلاء طلعه البهية في صقاله. ولكهم قالوا لي: إنه يريد أن يشرب. فنزلت عنه وقلت له: يا عزيزي، إن من دواعي أسفي أنني مضطر أن أتركك إلى الماء وحدك، فإن ثيابي يفسدها الماء، وهي غالية إذا كانت حياتي رخيصة.

ولكنه بعد أن فكر قليلا غير رأيه، إما لأن الصورة التي طالعه في الماء كانت مضطربة مشوهة، وعجزَ الماء عن أداء ما فيها من جمال وروعة، أو لاعتبارات حمارية أخرى لم يكشفني بها، فأدار وجهه ومضى غير ملتفت إلي. غير أنني لحقت به بعد أن اجتاز الجسر، وقلت له: تعال، لا تهرب مني يا صاحبي. وكنت على ظهره قبل أن يتمكن من الاعتراض أو الاحتجاج أو الإفلات.

ويطول بنا الكلام إذا أردت أن أصف كل ما أمتعني به من الفكاهات العلمية. فقد كان فيه عنادٌ وصَلْفٌ، وكان يأبى أن يتوسط الطريق، ولا يرضيه إلا أن يحك جنبه في كل ما يلقاه من شجرة أو عربة أو حائط. وربما وقف وغرس رجله في الأرض ونام، وتعدت منه ذلك، وفطنت إلى أنه ذو مزاج مستقل، فكنت أتركه واقفا حتى ينبه من هذه الإغفاءات أو يعود من سباحات عقله السقراطية فيستأنف السير. وحسي وحسب القراء أن أقول لهم: إني أسفت على فراقه لما انتهت الرحلة وتمنيت لو أن صحبتنا كانت أطول".

وبعد اختراع الطباعة ظهرت الصحافة بالمعنى الحديث في أوروبا إبان القرن السابع عشر وترقت بترقى هذه الصناعة، واقتبسها العرب في القرن التاسع عشر عندما جاء نابليون إلى مصر وأصدر صحيفته العربية

المسماة بـ "التنبية" عام ١٨٠١م. أما أول صحيفة عربية الإصدار والإخراج والتأليف جميعا فكانت صحيفة "الوقائع المصرية" التي كانت تصدر في عهد محمد علي، ثم طورها رفاة الطهطاوي بعد رجوعه من باريس وحوّلها من جريدة تقتصر على أخبار الحكومة وما إليها مثلما كان عليه الحال في صحيفة نابليون السالفة الذكر إلى صحيفة تُعنى أيضا بالقضايا الفكرية والأدبية وتستخدم لغة أرقى كثيرا من ذي قبل. وتابعت بعدها الصحف العربية في أنحاء أخرى من الوطن العربي وخارجه، مثل: "مرآة الأحوال" لرزق الله حسون الحلبي في الآستانة سنة ١٨٥٥م، و"برجيس باريس" لرشيد الدحداح اللبناني في باريس سنة ١٨٥٨م، و"حديقة الأخبار" لخليل الخوري اللبناني في بيروت سنة ١٨٥٨م أيضا، و"الجوائب" لأحمد فارص الشدياق في الآستانة سنة ١٨٦٠م، و"الرائد"، التي أصدرها باي تونس محمد الصادق باشا في عاصمة بلاده سنة ١٨٦١م، و"وادي النيل"، التي أصدرها عبد الله مسعود في مصر سنة ١٨٦٦م، و"الفرات"، التي أصدرها جودت باشا والي حلب التركي سنة ١٨٦٧م، و"الزوراء"، التي أصدرها مدحت باشا في العراق سنة ١٨٦٩م. . . وهكذا، حتى أصبح لكل بلد عربي صحفه ومجلاته المتعددة ما بين سياسية واجتماعية وأدبية ودينية وعلمية، ونسائية

وأطفالية، وخاصةً وحكومية، وصباحية ومسائية، ويومية وأسبوعية وشهريّة... إلخ.

وبالنسبة للصحافة الأدبية العربية يمكن أن نذكر منها في مصر: مجلة "روضة المدارس"، التي صدرت في عهد الخديو إسماعيل، ومجلة "المقطف"، التي صدرت أولاً في لبنان سنة ١٨٧٦م ثم انتقلت إلى مصر بعد سنوات قليلة، و"الهلال"، التي أنشأها جرجى زيدان سنة ١٨٩٢م وما زالت تصدر حتى الآن، و"الضياء" لإبراهيم اليازجى، و"جريدة السياسة" الأسبوعية لمحمد حسين هيكل، و"جريدة البلاغ" الأسبوعية لعبد القادر حمزة، ومجلة "أبولو" لأحمد زكى أبو شادي، وبدأت في الصدور عام ١٩٣٢م، ومجلة "الرسالة" لأحمد حسن الزيات، وصدرت بعد ذلك بعام واحد، ومجلة "الثقافة" لأحمد أمين وزملائه عام ١٩٣٩م، و"الكاتب المصري"، التي كان يرأس تحريرها طه حسين في أربعينات القرن العشرين، و"المجلة" و"الشعر" و"القصة" و"إبداع" و"القاهرة" و"فصول"...

أما في لبنان فتقابلنا "حديقة الأخبار" لخليل الخورى (١٨٥٨م)، و"الجنان" لبطرس البستاني (١٨٧٠م)، و"البرق" لبشارة عبد الله الخورى (١٩٠٨م)، و"المورد الصافى" (١٩٠٩م)، و"العرفان" (في نفس العام)، و"الدهور" لإبراهيم الحداد (١٩٣٠)، و"الأديب" لأبيير أديب (١٩٤٢م)،

و"الأمالي" لعمر فروخ وآخرين (١٩٤٩م)، و"النهج" لصدر الدين شرف الدين، و"الآداب" لسهيل إدريس (١٩٥٣م). وفى سوريا نجد مثلاً "المقتبس"، التى أصدرها محمد كرد على فى القاهرة سنة ١٩٠٦م ثم انتقل بها إلى دمشق، و"الأصداء" لشكيب الجابرى (١٩٤٥م)، و"الثقافة" لمدحت عكاشة (١٩٥٨م)، و"المعرفة" (١٩٦٢م)، و"الموقف الأدبى" (١٩٧٠م)، و"الآداب الأجنبية" (١٩٧٣م). وفى فلسطين ظهرت "الذخيرة" و"المنبر" و"الغد" و"المنتدى"، وكان ذلك قبل قيام دولة الصهاينة عام ١٩٤٨م. ومن مجلات الأردن مجلة "الأفكار". ومن المجلات العراقية "الهاتف" لجعفر الخليلى (١٩٣٤م)، و"عالم الغد" (١٩٤٣م)، و"الفكر الحديث" (١٩٤٥م)، و"الثقافة الحديثة" (١٩٦٤م)، و"آفاق عربية" (١٩٧٦م). ومن المجلات التى صدرت فى الكويت مجلة "البعث" (١٩٥٠م)، و"العربى" (١٩٥٩م)، و"البيان" (١٩٦٥م)، و"عالم الفكر". وفى السعودية "المنهل" لعبد القدوس الأنصارى، و"المجلة العربية" (١٩٧٥م)، و"الفيصل" (١٩٧٧م). وفى قطر "العهد الجديد"، و"الدوحة" (١٩٧٥م).

وفى السودان مجلة "القصة" (١٩٦٠م). وفى ليبيا نجد "الثقافة العربية" (١٩٧٣م). وفى المغرب العربى: "الأنيس" المغربية، و"الشهاب" و"البصائر" و"الثقافة" الجزائرية، و"الفكر" و"الحياة الثقافية" التونسيان

١٩٥٦م و١٩٧٥م على التوالي). ومن مجلات المهجر "الرسول" لوديع شاكر فى بوسطن (١٩٢٣م)، و"السمير" لإيليا أبو ماضى فى نيويورك (١٩٢٩م)، و"العلم والخواطر" ليوستف الحلو فى المكسيك (١٩٢١م)، و"الأمير" لفريد سليم فى المكسيك أيضا (١٩٣٨م)، و"الدليل" لتوفيق ضعون فى البرازيل (١٩٢٨م)، و"الشرق" لموسى كريم فى ساو باولو (نفس العام)، و"العصبة الأندلسية" فى ساو باولو أيضا (١٩٣٥م)... إلخ، وهذه مجرد أمثلة. ولا بد من القول بأن بعضا من هذه المجلات والصحف ما زال يصدر حتى الآن، على حين احتجب الكثير منها بعد فترة طويلة أو قصيرة.

ولأن المقالة لا تتطلب موهبة فنية معقدة ولا تحتاج عادةً إلى احتشاد عقلى ونفسى كالذى تحتاجه القصة أو المسرحية وجدناها مطيئة لمعظم الكتاب، سواء كانوا يمارسون فنونا أدبية أخرى أو لا. ومن ثم كثرت الأسماء فى هذا الميدان كثرة هائلة، وإن كان الممتاز المتألق منها قليلا جربا على سُنّة الحياة فى محدودية التفوق والتبريز. ومن الأسماء البارزة فى هذا السبيل رفاعة الطهطاوى وأحمد فارس الشدياق وعبد الله أبو السعود وإبراهيم اليازجى ومصطفى كامل وعلى يوسف ويعقوب صروف ومحمد كرد على وجبران خليل جبران وأمين الريحانى وميخائيل نعيمة وخلييل سكاكينى ووداد سكاكينى والأمير شكيب أرسلان

ومصطفى صادق الرافعي وعبد العزيز البشري وفهمى المدرّس ومعروف
الرّصافي وعبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي والطاهر بن عاشور
والفاضل بن عاشور ومي زيادة وعباس محمود العقاد وطه حسين ود .
محمد حسين هيكل وأحمد حسن الزيات ود . أحمد أمين وإبراهيم المازني
ود . زكي مبارك وعمر فاخوري وعلي الطنطاوي وسامي الكيالي
وإسحاق الحسيني وبنيت الشاطي ود . سهير القلماوي ومحمود شاكر
وعبد الرحمن الشراقوي ود . عبد القادر القط وصلاح عبد الصبور
ورجاء النقاش ويوسف الشاروني ومعاوية نور ود . محمد إبراهيم الشوش
ود . صفاء خلوصي ونازك الملائكة ود . علي جواد الطاهر ومحمد عزة
دُرُورَة ومحمد علي الطاهر وعادل زعيتر وسهيل إدريس وغادة السمان
ومحمود المسعدى ومحمد مزالي وعبد الملك مرتاض وعبد الكريم غلاب
ومحمد عابد الجابري وأحمد إبراهيم الفقيه ود . غازي القصيبي وأحمد
السباعي وعبد القدوس الأنصاري وحمد الجاسر وخليفة الوقيان ويلي
العثمان ومحمد الرميحي وجهاد فاضل ود . جابر قمبيخ ود . حلمي
القاعود وعبد الله البردوني ود . عبد العزيز المقالح . ولا مانع، بعد إذن
القراء، أن أضيف نفسي أنا أيضا .

ولكل كاتب من الكتاب البارزين أسلوبه الخاص به في تحمير
المقالات: فهذا بسيط الأسلوب هادئ النفس خافت النبرة لا يتفعل كثيرا

ولا يجب الدخول في جدال مع الآخرين، وذلك مدمدم نارى الطبع صارم
 العبارة يتقضى كالصاعقة على خصمه يعنى تمزيقه، وذلك شاعرى اللغة
 يوشى كتاباته بالصور المحلقة والتعبيرات الطازجة ويميل إلى التكرار
 والتأكيد، وراج يحفل بصياغة كلامه ويضن ما يكبه الألفاظ المعجمية
 والعبارات الفخمة والتراكيب القديمة، وقد يسجع ويحانس، وخامس يجب
 الإيجاز، وسادس يؤثر الأطناب، وسابع يميل إلى الإغراب فى تراكيبه
 وصوره فلا يفهم القارئ عنه إلا بشق النفس، وقد تفوته أشياء لا يستطيع
 لها فهمًا . . . وهكذا، وهكذا مما يعرفه المعنّون بمسألة الأساليب.

فيقول صروف مثلا يقصد إلى قول ما يزيد مباشرة دون مقدمات
 أو إطناب، هادفا إلى مجلية ما عنده من أفكار ومشاعر بأسلوب سهل
 اللفظ والتركيب والعبارة، فلا إغراب ولا عنكلة بتقديم أو تأخير لا داعى
 له أو لف ودوران. كما أنه لا يستغنى بالتعبيرات المحفوظة ولا بالسجع
 والتزويق البديعية، فضلا عن أنه قد أدخل فى العربية ألفاظا وتعبيرات لم
 تكن لها بها عهد من قبل، أو على الأقل: ساعد على نشرها، مثل:
 "الأحافير" و"الفواصة" و"الدبابة" و"الكحول" و"تنازع البقاء" و"المثل
 الأعلى" و"مناجاة الأرواح".

وكان لشكيب أرسلان فى أول أمره احتفاء بصياغة العبارة جربا
 على سنة نفر من كتاب العرب القدماء ممن يستعينون بفخيم الألفاظ

والتراكيب والسجع والجناس، ثم أخذ يميل إلى الأسلوب الجديد المباشر، وإن لم يتخلص من طريقته الأولى تخلصاً تاماً، وبخاصة حين تهتاج مشاعره فَيُطَنِّب ويَزَاج ويَجَانِس. ومن أفاظه القديمة: "الأداء" (التعب)، و"الشناخيب" (قمم الجبال)، و"البأو" (الكبر)، و"الشقص" (النصيب)، و"يدوكون" (يضطربون)، و"يارزون" (يلتجون) . . . وهكذا.

ويقع أسلوب المنفلوطي بين الأسلوب القديم الذي يحتمى بالسجع والجناس والازدواج والتراكيب الفخمة والألفاظ الغريبة وبين الأسلوب الجديد الذي لا يهتم بشيء من ذلك، بل يجعل وكده إيصال الأفكار والمشاعر إلى القراء من أقرب طريق. وإن في أسلوبه نصاعة وإحكام تركيب وشيئاً من الازدواج، مع قدر كبير من السلاسة والقصد إلى المعنى والإحساس. وقد يستعمل بين الحين والحين لفظاً قديماً لكن دون تقعر. كما يميل إلى الترادف والإكثار من المفعول المطلق بأنواعه المختلفة، إلى جانب رقة نفس ونبيل مقصد. وقد أخذ عليه بعض منتقديه تزويق الضعف للناس وتصنع رقة الأحاسيس أو الإفراط فيها، وما بالرجل شيء من ذلك، بل به العطف على الضعفاء والمساكين، وإن أخطأ الطريق أحياناً فبالغ في وصف أحوالهم استجلاباً للرحمة لهم. وهذا في كتاب "العبرات" فحسب، أما في سائر كتبه قطالعتنا غيرة على الدين والوطن والمجتمع، ودعوة قوية إلى الإصلاح وإلى إعطاء المرأة حقها والرفق بها.

ويتميز مصطفى صادق الرافعي، في كتاباته الوجدانية كـ"المساكين" و"حديث القمر" و"رسائل الأحران"، بأسلوب جَدِّ مَمَيِّزٍ حَتَّى لَيَعْسُرَ أَنْ نجد له نظيرا في الأساليب العربية قديما أو حديثا. وهو أسلوب لا يلقى باله إلى الألفاظ المعجمية، كما أنه في بعض الحالات يخلو من الفكرة البعيدة الأغوار، يبد أنه مع ذلك لا يُسَلِّمك نفسه بسهولة. وهذا راجع إلى إغرابه في تأدية الفكرة التي قد تكون في حد ذاتها قريبة المنال، لكنه يصطنع في التعبير عنها طرقا تبعد بها عن يد القارئ فلا يستطيع عليها قبضا، بالإضافة إلى لفاته الذهنية والنفسية الخاصة التي لا نجد لها عند غيره من الكتاب مما يضمن على أسلوبه في بعض الأحيان عسرا ما كان أغناه عنه. لكنه مع هذا أسلوب شاعري في كثير من الأحيان، يمتلئ بالصور الرمزية العجيبة. وربما كان لإصابته بالصمم الذي عزله منذ فترة مبكرة من عمره عن الحياة في صمت مطبق دَخَلَ في ذلك. وقد سَخِرَ طه حسين ذات مرة من أسلوبه فقال إنه يذكره بامرأة تلد ولادة عسرة، فما كان من الرافعي، الذي استقزته هذه السخرية، إلا أن أفحمه طالبا منه أن يحاول مثل هذه الولادة، وسوف يتكفل بأن يحضر له المولدة ويدفع عنه أجرتها أيضا. ومع هذا كله فإن للرجل كتابات ذات أسلوب سلس بلغ الغاية في عمق الفكرة وقوة الحججة ونصاعة التعبير وإحكام الصياغة وبراعة التهكم. وأقوى مثال على هذا كتابه: "تحت راية القرآن"، الذي وضعه في الرد

على شَطَط طه حسين فى شبابه حين كتب بحته "فى الشعر الجاهلى"، فلم يستطع الرد على شىء مما قند به الرافعى أفكاره المتسرعة التى ينقصها النضج والتعمق.

ويلفت الأنظار إلى أسلوب جبران خليل جبران ما فيه من وجدانية حادة وثورة على القيود أيا كانت، وفى هذا من الخطر ما فيه، وإن غَشَى ذلك بالعزف على أوتار الدعوة إلى الحرية ونبذ القديم الذى يصوره بصورة الجثة العفنة التى ينخر فيها الدود وما أشبه. وهو يحقى بالموسيقى من خلال الترادف وتكرار الجمل والعبارات، وكذلك المزاجية بينها أحيانا. كما أنه مَوْلَعٌ بالصورة التشخيصية حتى عن أشد الأفكار ألفة للناس، وفى صورته كثير من الجدة والتجنيح. ولا يخلو أسلوبه من قدر من الخطابية والتصنع. وليس فى كتاباته عمق فى الفكرة ولا الإحساس. وهذه الملاحظات موجودة فى أسلوبه الإنجليزى أيضا.

ولا يختلف أسلوب مى زيادة فى خطوطه العامة عن أسلوب جبران إلا كما يختلف توأمان: ذكر وأُنثى، ففى أسلوبها رقة وحالمية، ولكن بمقدار أكثر مما لدى جبران، وإن خلت كتاباتها من التمرد. إنها تذكُرنا بفتاة جميلة قد تزنت، لكنها زينة الحيات. وكما أن فى أسلوب جبران وجدانية وجنوحا إلى التصوير التشخيصى والتوقيع الموسيقى عن طريق التكرار والترادف والمزاجية أحيانا، فكذلك نجد هذا فى أسلوب مى.

أما أسلوب العقاد فيختلف اختلافا واضحا عن الأساليب التي مر ذكرها، إذ يجمع بين سعة الثقافة وعمق الفكرة والاعتزاز بالنفس وجلال العبارة ومثانة التركيب، مع بعد عن التعر في اللفظ والعنكة في بناء الجملة. وهو لا يجهد قراءه ما داموا قد حصلوا من الثقافة ما يمكنهم من متابعة الموضوع الذي يكتب فيه. على أنه في المواطن الوجدانية يتحول إلى نفس تدوب كما في الكلمة التي رثى بها المازني عليه رحمة الله أو في بعض فصوله في "الحسين أبو الشهداء"، أو إلى بركان يقذف بالحَم كما هو الحال في حملاته على المستشرقين والمبشرين والشيوعيين وخصومه السياسيين. وبسبب ما يكسو أسلوبه من جلال، وفكره من عمق، يظن المتعجلون أنه أسلوب صعب لا جاذبية فيه، وهو وهم خاطئ تماما، إذ هو لمن يستطيع الارتفاع إلى مستواه أسلوب رائع ممتع.

ونختم بكلمة عن أسلوب المازني، وهو أسلوب يمتاز بالسلاسة والحيوية، ويخلو من الكلمات المعجمية إلا نادرا، كما تقابلنا فيه عبارات وتراكيب عباسية، إلى جانب بعض الألفاظ والتعابير العامية. وفيه أيضا خفة روح ومعايشة وبراعة في الوصف والتصوير. ولا يتحرج المازني من التهكم حتى على نفسه. وتكثر عنده الجمل الاعتراضية، وبخاصة تلك التي يفض بها اشتباك الضمائر موضحا ما يعود عليه هذا الضمير أو ذلك، مع المغالاة في ذلك أحيانا على سبيل التفكه. وحواره القصصى من أبرع

ما يكون مع التزامه بالفصحى . وهذا دليل على زيف دعوى من يزعمون أن الواقعية تقتضى من كتاب القصة تسجيل حوارات أبطالهم باللهاجات المحلية، ففضحاء قريبة إلى حد كبير من لغة الحياة اليومية . وبهذا الأسلوب برع المازنى فى اقتناص الشِّياتِ العقلية والنفسية المختلفة حتى لأشد الشخصيات إغراقا فى العامية، مع المحافظة على الإعراب والبعد عن انحرافات العامية فى النطق والكتابة . وقد مر بنا مقال له يظهر فيه كثير من هذه الشيات .



والمقالات أنواع: فمنها المقالة الذاتية، وهى التى يعرض فيها صاحبها خواطره ومشاعره ورؤاه ومواقفه . وبعض النقاد يشترطون أن تكون مفقرة إلى التنسيق والتبويب، وألا تتحد فيها المشاعر والانفعالات، وأن تبعد عن الجدل والنقاش، وألا تصطنع الجد فى النظر إلى الحياة . ولكنى أرى ذلك كله محض تحكم، بل ربما كانت هذه الشروط أحجى أن تُعدَّ عيوباً، إذ لا ريب أن التنسيق هو مما يزيد المقالة وغير المقالة جمالا إلى جمال، بشرط ألا يتحول إلى تصنع وتصلب . كما أن الذاتية تختلف من كاتب إلى آخر: فهذا انفعالى بطبيعته، وذلك هادئ النفس، وذلك ممن ينزعون إلى عدم تجاوز رأى من الآراء دون الدخول مع صاحب الرأى فى جدال . . . وهكذا . فإذا طالبنا أن تكون المقالة على وضع واحد لا يتغير من أديب إلى أديب

كما كمن يبحر واسعاً ويحاول أن يُلبس الكتاب جميعاً حذاءً واحداً رغم اختلافهم في مقاييس أقدامهم، وهو ما لا يجوز ولا يُعقل. وقد سبق في هذا الكتاب أن ناقشنا تلك المواصفات على نحو أشد تفصيلاً.

وقد يُضَمَّن كاتب المقالة الذاتية مقاله جانباً من شخصيته كما يفعل المازني في كثير من مقالاته، وكذلك العقاد إلى حد ما. وقد يعرض فيها تأملاته في أحوال الحياة والناس كما يفعل د. زكي نجيب محمود ود. أحمد أمين مثلاً. وقد يدير مقاله حول بعض الأوضاع الاجتماعية كالانتحار أو القمار أو هضم حقوق المرأة مثلما هو الحال في عدد غير قليل من مقالات المنفلوطي في كتابه: "النظرات". وقد يوجهها نحو وصف الأشخاص كما نجد في مقالات عبد العزيز البشري في كتابه: "في المرأة"، الذي خصص كل مقالة فيه لشخصية من الشخصيات المصرية المشهورة في الأدب والسياسة وغير ذلك يصورها فيها تصويراً ضاحكاً وصادقاً في الوقت ذاته، ومقالات العقاد عن أبيه وأساتذته ومن عرفهم من رجال مصر قتي كنية: "أنا" و"رجال عرفتهم" و"حياة قلم"، التي صدرت بعد وفاته رحمه الله، وكذلك بعض مقالات د. محمد حسين هيكل في "عشرة أيام في السودان" و"في أوقات الفراغ" و"شرق وغرب"، حيث يصور في الأول مثلاً أحد الاجتماعات السياسية الجماهيرية في السودان، وفي الثاني غروب الشمس كما شاهده من شرفة أحد الفنادق

القريبة من الهرم، وفي الثالث مشهد مصارعة الثيران فى إسبانيا، وكذلك بعض الآثار الإسلامية التى خلفها العرب وراءهم فى الفردوس الذى فقده فى تلك البلاد.

ومن أنواع المقالات أيضا مقالات النقد الأدبى التى تعرض للأعمال الأدبية بالتفسير والتحليل والتقييم أو بمجرد العرض وتسجيل الانطباعات الذوقية مما يفيد قارئ الأدب فى فهم الأثر الأدبى ويساعده على إرهاب ذوقه. ومنها المقالة الفلسفية والمقالة الاجتماعية والمقالة التاريخية، وكذلك المقالة الرياضية التى تصف للقارئ مباريات الكرة وغيرها. وهكذا وسعت المقالة جميع الموضوعات من سياسية ووطنية واجتماعية وأدبية وعلمية وشخصية. ومن يرجع إلى الصحف والمجلات العربية طوال القرنين الماضيين يجد مقالات تمجد الوطن وتدعو المواطنين إلى بذل الجهد من أجل ترقية ورفع شأنه بين الأوطان، ومقالات أخرى تحارب الاستعمار وتستجيش العزائم للهبوب فى وجهه وتحويل حياته إلى جحيم بغية إجلائه عن أرض الوطن التى يدنسها، أو تنقد الحكومات وتبرز نواحي ضعفها وتقصيرها، ومقالات تالفة عن هذه القضية أو تلك من القضايا الاجتماعية كذلك التى تنادى بتقليل الفجوة بين الطبقات وإعطاء العمال مثلا حقوقهم، أو تلك التى تبرز المظالم الواقعة على المرأة وتدعو إلى إنصافها وتعليمها

وتنوبلها حتمها فى الميراث بما يقتضيه الشرع، أو تلك التى تحدث عن
الوحدة الوطنية... إلخ.

فن القصة

القصة فن من الفنون الأدبية القديمة، إذ لا أظن أن ثمة مجتمعا بشريا قديما أو حديثا يمكن أن يخلو من هذا الفن، فحُب القصص نزعة فطرية فى النفس الإنسانية. ولعل أقدم كتابة نقدية فى هذا الموضوع هى ما كتبه أرسطو فى كتابه: "فن الشعر" عند كلامه عن الملحمة والمسرحية. ذلك أن الملحمة والمسرحية كلاهما فن قصصى، كل ما فى الأمر أن الملحمة كانت تُنظَّم شعرا، وأن المسرحية تقوم على الحوار، فلا سرد فيها إلا فى أضيق نطاق، وذلك حين يضع المؤلف ملاحظاته السريعة الموجزة قبل بعض المشاهد كى يهتدى بها المخرج لدُنْ تحويلها من عمل مكتوب إلى تمثيل حي على المسرح، فضلا عن أن المسرحية كانت تُكْتَب أيام أرسطو شعرا، وإن كُتِبَ بعد ذلك شرا أيضا. وفى كل من الملحمة والقصة والمسرحية الحوادث والشخصيات والحوار والعقدة والحل والبناء الفنى. كما أن المواصفات التى يراعيها المبدع فى كل فن من هذه الفنون لا تكاد تختلف بشكل جذرى عما ينبغى مراعاته فى الفنون الأخرى. وقد قال أرسطو فى كتاب "فن الشعر: Poetics" إن كل ما يصدق على الملحمة يصدق على (مسرحية) المأساة، اللهم إلا فى أن الملحمة لا تُنظَّم إلا فى بحر واحد من بحور الشعر، كما أنها تتخذ الشكل السردى، علاوة على أن

المأساة محكمة فى طولها الزمنى بدورة الشمس حول الأرض مرة واحدة،
 أى بأربع وعشرين ساعة، أو أزيد قليلا إن كان ثمة حاجة إلى ذلك، على
 حين أن زمن الملحمة مفتوح. وهما، كما يرى القارئ، لا صلة بينهما وبين
 البناء الفنى لهذين الجنسيتين الأدبيين. وهذا نص كلامه بالإنجليزية حسب
 ترجمة بوتشر (Butcher):

Epic poetry agrees with Tragedy in so far as it is an imitation in verse of characters of a higher type. They differ in that Epic poetry admits but one kind of meter and is narrative in form. They differ, again, in their length: for Tragedy endeavors, as far as possible, to confine itself to a single revolution of the sun, or but slightly to exceed this limit, whereas the Epic action has no limits of time. This, then, is a second point of difference; though at first the same freedom was admitted in Tragedy as in Epic poetry. Of their constituent parts some are common to both, some peculiar to Tragedy: whoever, therefore knows what is good or bad Tragedy, knows also about Epic poetry. All the elements of an Epic poem are of a Tragedy are not all found in the Epic poem.

ولأن العناصر الموجودة فى الملحمة هى نفسها تقريبا العناصر
 الموجودة فى المسرحية نجده يؤكد أن من يستطيع الحكم الفنى على
 إحداهما يستطيع الحكم على الأخرى. وبالمثل نراه يذكر أن المؤلف، أى
 مؤلف، قد يروى قصته من خلال ضمير الغائب أو من خلال ضمير المتكلم
 أو من خلال ترك الشخصيات تتصرف أمامنا مباشرة. والأسلوب الأخير
 هو أسلوب المسرحية، أما الأسلوب الأول فأسلوب هومر فى شعره

الملحمى . إلا أنه لم يضرب لنا مثلاً يوضح به كيفية تقديم الشخص نفسه من خلال ضمير المتكلم . والمسرحية تكون عنده من الحكمة والشخصية واللغة والفكرة والمنظر والأغنية . وفى رأيه أن الحكمة أهم من رسم الشخصيات، وأساسها عدم تضمين العمل المسرحى أو الملحمى أى عنصر لا يضر العمل حذفه، وألا نحذف من العمل أى عنصر من شأنه أن يصيب العمل بالتفكك والانهيار عند هذا الحذف . كذلك لا بد، فى رأيه، أن يكون كل حدث مترتباً على الحدث السابق عليه . وبالنسبة إلى الشخصيات ينبغى أن تكون شخصيات حقيقية مما تقابلها فى الحياة، وأن يتم كلامها وسلوكها عليها وينسجم معها، وأن تكون منسقة مع نفسها . . . إلى آخر ما كتب ذلك الفيلسوف عن المواصفات التى لا بد من مراعاتها فى كتابة المسرحية والملحمة، وهو أساس النقد القصصى عند الأوربيين وعند غير الأوربيين .

هذا، ونضع بن أيدي القراء الفقرات التالية المأخوذة من مادة "Storytelling" فى الموسوعة المشبكية الحرة: "الويكيبيديا: :Wikipedia"

Storytelling is the ancient art of conveying events in words, images, and sounds often by improvisation or embellishment. Stories have probably been shared in every culture and in every land as a means of entertainment, education, preservation of culture and to instill knowledge and values/morals. Crucial elements of storytelling

include plot and characters, as well as the narrative point of view. Stories are frequently used to teach, explain, and/or entertain. Less frequently, but occasionally with major consequences, they have been used to mislead. There can be much truth in a story of fiction, and much falsehood in a story that uses facts.

Storytelling has existed as long as humanity has had language. It's the world of myth, of history, of the imagination... it explains life. Every culture has its stories, legends, and every culture has its storytellers, often revered figures with the magic of the tale in their voices and minds.

The appearance of technology has changed the tools available to storytellers. The earliest forms of storytelling are thought to have been primarily oral combined with gestures and expressions. Rudimentary drawings such as can be seen in the artwork scratched onto the walls of caves may also have been early forms of storytelling. Ephemeral media such as sand, leaves, and the carved trunks of living trees have also been used to record stories in pictures or with writing. With the advent of writing and the use of stable, portable media stories were recorded, transcribed and shared over wide regions of the world. Stories have been carved, scratched, painted, printed, or inked onto wood or bamboo, ivory and other bones, pottery, clay tablets, stone, palm-leaf books, skins (parchment), bark cloth, paper, silk, canvas and other textiles, recorded on film and stored electronically in digital form. Complex forms of tattooing may also represent stories, with information about genealogy, affiliation and social status.

Traditionally, oral stories were passed from generation to generation, and survived solely by memory. With written media, this has become less important. Conversely, in modern times, the vast entertainment industry is built upon a foundation of sophisticated multimedia storytelling.

وفى "المعجم الأدبي: Literary Dictionary" بموقع
 "answers.com" يعرف كاتب مادة "Novel" ذلك الجنس الأدبي

على النحو التالي:

Novel, nearly always an extended fictional prose narrative, although some novels are very short, some are non-fictional, some have been written in verse, and some do not even tell a story. Such exceptions help to indicate that the novel as a literary genre is itself exceptional: it disregards the constraints that govern other literary forms, and acknowledges no obligatory structure, style, or subject-matter. Thriving on this openness and flexibility, the novel has become the most important literary genre of the modern age, superseding the epic, the romance, and other narrative forms. Novels can be distinguished from short stories and novellas by their greater length, which permits fuller, subtler development of characters and themes. (Confusingly, it is a shorter form of tale, the Italian novella, that gives the novel its name in English.) There is no established minimum length for a novel, but it is normally at least long enough to justify its publication in an independent volume, unlike the short story. The novel differs from the prose romance in that a greater degree of realism is expected of it, and that it tends to describe a recognizable secular social world, often in a sceptical and prosaic manner inappropriate to the

marvels of romance. The novel has frequently incorporated the structures and languages of non-fictional prose forms (history, autobiography, journalism, travel writing), even to the point where the non-fictional element outweighs the fictional. It is normally expected of a novel that it should have at least one character, and preferably several characters shown in processes of change and social relationship; a plot, or some arrangement of narrated events, is another normal requirement. Special subgenres of the novel have grown up around particular kinds of character (the *Künstlerroman*, the spy novel), setting (the historical novel, the campus novel), and plot (the detective novel); while other kinds of novel are distinguished either by their structure (the epistolary novel, the picaresque novel) or by special emphases on character (the *Bildungsroman*) or ideas (the roman à thèse). Although some ancient prose narratives like Petronius' *Satyricon* (1st century CE) can be called novels, and although some significant forerunners of the novel—including François Rabelais's *Gargantua* (1534)—appeared in the 16th century, it is the publication in Spain of the first part of Miguel de Cervantes's *Don Quixote de la Mancha* in 1605 that is most widely accepted as announcing the arrival of the true novel. In France the inaugural landmark was Madame de Lafayette's *La Princesse de Clèves* (1678), while in England Daniel Defoe is regarded as the founder of the English novel with his *Robinson Crusoe* (1719) and *Moll Flanders* (1722). The novel achieved its predominance in the 19th century, when Charles Dickens and other writers found a huge audience through serial publication, and when the conventions of realism were consolidated. In the 20th century a division became more pronounced between the popular forms of novel and the various experiments of modernism

and postmodernism—from the stream of consciousness to the anti-novel; but repeated reports of the 'death of the novel' have been greatly exaggerated.

وفى "المعجم الأدبي" أيضا بالموقع المذكور نطالع، فى تعريف "القصة القصيرة"، السطور الآتية:

Short story, a fictional prose tale of no specified length, but too short to be published as a volume on its own, as novellas sometimes and novels usually are. A short story will normally concentrate on a single event with only one or two characters, more economically than a novel's sustained exploration of social background. There are similar fictional forms of greater antiquity— fables, lais, folktales, and parables—but the short story as we know it flourished in the magazines of the 19th and early 20th centuries, especially in the USA, which has a particularly strong tradition.

كما التقطت الفقرة التالية من مادة "Short story" الموجودة فى

الموسوعة المشبائية الحرة: "الويكيديا: Wikipedia":

Short stories date back to the oral story-telling traditions which originally produced epics such as the Iliad and Odyssey by Homer. Oral narratives were often told in the form of rhyming or rhythmic poetry, often including recurring sections or, in the case of Homer, Homeric epithets. Such stylistic effects often acted as mnemonic means for easier recall, rendition and adaptation of the story. Short sections of such poems might focus on individual narratives that could be told at one sitting. The

overall arc of the story would only emerge through the telling of multiple sections of the tale.

ومما قرأناه فى مادة "Storytelling" يتبين لنا أن فن القصص قديم قدم الإنسان لم تخل منه أمة، وأنه يقوم على سرد الأحداث وتصوير الشخصيات والحبكة، وأنه كان يعتمد فى انتشاره على الحكى الشفاهى، ثم تدخل الرسم والكتابة فى عملية التسجيل، وكانت الأدوات المستخدمة فى هذا قديما هى الحجر وجدران الكهوف والجلود وجذوع الأشجار وكل ما يمكن الاستعانة به فى هذا الصدد، وأنه كان وما زال يتغيا التسلية والتعليم والدعاية ونشر القيم التى يتمسك بها المجتمع، فضلا عن التزليل أيضا فى بعض الحالات . . .

ويؤكد كاتب مادة "Novel" أن الرواية فن مرن منفتح غير جامد، فهى كما تُكْتَبُ ثرا قد تكتب شعرا، وهى قد تكون طويلة كما قد تكون قصيرة أيضا، والمهم ألا تبلغ من القصر ما يحول دون إصدارها فى كتاب على حدة، وهى تتأبى على الشكل المحدد والأسلوب المحدد والموضوع المحدد، على عكس الأشكال الأدبية الأخرى، فضلا على أنها تتسع لعناصر غير قصصية كالرحلات والتراجم والتاريخ والصحافة. ويمضى الكاتب قائلا إن هذا هو السبب فى أنها استطاعت أن تزج الأجناس القصصية الأخرى وتخل محلها. لكنى لا أحب أن يكون الكلام هكذا، وأوثر أن يقال إن الرواية مجرد شكل من أشكال الفن القصصى المتعددة

كالملمحة والرومانس (التي تشبه عندنا السيرة الشعبية)، إذ العناصر فى كل هذه الأشكال (ولا أقول: الأجناس) واحدة، ألا وهى الأحداث والشخصيات والحوار والزمان والمكان والحبكة. أما أن الملاحم مثلا كانت تقوم على الخرافات والحوارق وما إلى هذا، على حين أن الرواية، وهى فن علمانى لمجتمع علمانى كما جاء فى المادة المخصصة لها فى قاموس أوكسفورد الأدبى، تغنيا الواقعية، فالرد على ذلك شديد السهولة، إذ إن القدماء لم يكونوا ينظرون إلى تجسد الآلهة وتعدددهم وتصرفهم كما يتصرف البشر وتخلقهم بأخلاق البشر وتزواجهم فوق ذلك مع البشر، ولا إلى الخوارق والمعجزات والغرائب والوقائع والشخصيات الأسطورية على أنها أمور غير حقيقية، بل على أن هذا هو الواقع الفعلى، بالضبط مثلما نؤمن نحن المسلمين بالملائكة والجن والشياطين والعالم الآخر، فى الوقت الذى ينظر الملحد إلى إيماننا بهذه الأمور بوصفه إيمانا بالخرافات. فهل يقال حينئذ إن الأعمال الروائية التى نكتبها فى عالمنا الإسلامى حيث لا يؤمن الناس بالعلمانية، أو على الأقل: لا تحتمل العلمانية عندهم موضع القبول، ليست روايات بل ملاحم مثلا؟ وإذا اعترضَ بأن الملاحم كانت تصاغ شعرا، فما هو ذا كاتب المادة يقول إن الرواية قد تصبَّ فى قالب الشعر هى أيضا. ثم ها نحن أولاء نعود هذه الأيام فنكتب الرواية على مذهب الواقعية السحرية، واقعية الخرافات والحوارق والعجائب والغرائب كما كان

الحال فى السّير الشعبية وألف ليلة وليلة مثلا. بل إن الكاتب ليذهب إلى أن عملا مثل "الساتيريكون"، الذى ظهر فى القرن الأول قبل الميلاد لبترونياس الرومانى، يمكن أن يُعدّ رواية، وإن أضاف أن العُرف قد استقر على أن "دون كيشوت"، التى صدرت فى أول القرن السابع عشر الميلادى للكاتب الإشبانى سرفانتس، هى أول رواية بالمعنى الحقيقى.

وفى مادة "short story" المأخوذة من المعجم الأدبى السابق ذكره نرى صاحبها يميز بين الرواية والقصة القصيرة أساسا بالاستناد إلى معيار الطول، إذ ينبغى ألا تزيد القصة القصيرة فى الحجم بحيث يمكن أن تطبع فى كتاب مستقل كما هو الحال مع الرواية. وهو ما يستتبع أن تكون المساحة التى تحرك فيها القصة القصيرة أضيق، ومن ثم يهبط عدد الأحداث والشخصيات فيها إلى أقل حد ممكن: حدث واحد وشخصية أو شخصيتان. وفى "الويكيبيديا"، تحت نفس العنوان ينسب كاتب المادة فن الرواية إلى أصله البعيد، وهو الحكايات الشفوية التى كانت أساسا للمحمى هوميروس. وهى نقطة جدُّ هامة يسرنى أن يتلاقى عندها رأىى الحالى الذى انتهت إليه بعد تفكيرٍ طويلٍ فى تلك المسألة ورأى صاحب المادة التى نحن بصددِها فى أن كل ما نعرفه من أشكال قصصية فمرجعه إلى القصص والحكايات البعيدة الضاربة فى أعماق التاريخ، تلك القصص والحكايات التى تتخذ فى كل عصر، وربما أيضا بين الشعوب

والطبقات المختلفة فى العصر الواحد، شكلا مختلفا، فيظن بعض الدارسين أننا إزاء جنس جديد، وما هو بالجنس الجديد فى حقيقة الأمر، بل شكل من الأشكال التى اعتورت ذات الجنس على مدار تاريخه الطويل. وفى مادة "Roman" من "قاموس لاروس العالمى الكبير: Grand Dictionnaire Universal" (ط. باريس ١٨٦٥م) نقرأ أن الرواية فن قديم قدم الإنسانية نفسها، وإن تغير شكله من عصر إلى آخر.

والسؤال المعتاد فى هذا الموضع هو: منذ متى عرف الأدب العربى فن القصص؟ وفى الجواب عن هذا نقول إن بعض الدارسين يميلون إلى القول بأن القصة أحد الفنون الأدبية الطارئة على الأدب العربى، استمدها من الآداب الغربية فى هذا العصر. والحق، وخصوصا بعد أن قرأنا ما قرأناه فى المواد الثلاث الماخضيات، أن هذا الرأى رأى فطير متسرع، ففى التراث الأدبى الذى خلفه لنا أسلافنا قصص كثير منه الدينى، ومنه السياسى، ومنه الاجتماعى، ومنه الفلسفى، ومنه الوعظى، ومنه الأدبى، ومنه ما وُضِعَ للتسلية ليس إلا. ومنه الواقعى، ومنه الرمزى. ومنه المسجوع المجنّس، ومنه المترسل. ومنه المحققى بلغته، والبسيط المنساب. ومنه الطويل مثل "رسالة النمر والثعلب" لسهل بن هارون (ت ٢١٥هـ)، و"رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد (٣٨٢-٤٢٦هـ)، و"رسالة الغفران"

و"رسالة الصاهل والشاحج" للمعري (٣٦٣-٤٤٩هـ)، و"سلامان وأبسال" و"رسالة الطير" لابن سينا (٣٧٠-٤٢٧هـ)، و"رسالة حَيِّ بن يَقْظان" لكل من ابن سينا وابن الطُّفَيْل (ت ٥٨١هـ) والسهروردِي (٥٤٩-٥٨٧هـ)، وقصص "ألف ليلة وليلة، و"سيرة عنترَة"، و"سيرة سيف بن ذى يزن"، ومنه القصير كالحكايات التى تَقَصُّ بها كُتُب الأدب والتاريخ المختلفة وجمَعَ طائفةٌ كبيرةٌ منها محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى ومحمد أحمد جاد المولى فى أربعة مجلدات كبار، و"كليلة ودمنة" لابن المقفع (ت ١٤٦هـ)، و"البخلاء" للجاحظ (١٦٣-٢٥٥هـ)، و"الفرج بعد الشدة"، و"شوار المحاضرة" للقاضى التنوخى (٣٢٧-٣٨٤هـ)، و"المقامات"، و"عرائس المجالس" للثعالبى (٣٥٠-٤٢٩هـ)، و"مصارع العشاق" للسراج القارى (٤١٧-٥٠٠هـ)، و"سلوان المطاع فى عدوان الأتباع" لابن ظَفَر الصَّقَلَى (ت ٥٦٥هـ)، و"المكافأة" لابن الداية (ت ٣٤٠هـ)، و"غُررُ الخصائص الواضحة وغُررُ النقااض الفاضحة" للوطواط (٦٣٢-٧١٩هـ)، و"المستطرف من كل فن مستظرف" للأبشيهى (٧٩٠-٨٥٢هـ)، و"عجائب المقدور فى أخبار تيمور" و"فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" لابن عربشاه (٧٩١-٨٥٤هـ)، وبعض قصص "ألف ليلة وليلة" أيضا، وما ذكره ابن النديم فى "الفهرست" من كُتُب الأسمار الخرافية التى تُرجمت عن الفارسية والهندية واليونانية، أو رُوِيَتْ عن ملوك بابل، أو

*فَتَّ بالعربية، فكانت حوالى مائة وأربعين كتاباً: المؤلف منها بلسان العرب فقط نحو ثمانين كتاباً كلها فى أخبار العشاق فى الجاهلية والإسلام، ودعنا مما أَلَفَ بعد ذلك... ومنه النثرى كالأمثلة السابقة، والشعرى كشعر الشنفرى عن لقائه بالغول، وقصيدة الحطيئة: "وطاوى ثلاث عاصب البطن مُرْمَلٍ"، وكثير من قصائد عمر بن أبى ربيعة، وأبيات الفرزدق عن الذئب، ورواية بشار، ومغامرات أبى نواس الحميرى، وقصيدة المتنبى عن مصارعة بدر بن عمار للأسد... وهلم جرا.

على أن ليس معنى ذكر الكتب والمؤلفات فى هذا السياق أن الفن القصصى لم يُعرَف عند العرب إلا فى عصر التدوين بعد أن انتشر نور الإسلام وتخلص العرب من الأمية وأصبحوا أمة كاتبة قارئة مثقفة كأحسن ما تكون الأمم ثقافة وتحضراً، بل كان هذا الفن معروفاً قبل ذلك فى الجاهلية. وهذا الحكم يستند أولاً إلى أن حب القصص نزعة فطرية لا يمكن أن يخلو منها إنسان، فضلاً عن مجتمع كامل كالمجتمع العربى قبل الإسلام. وفى الفقرة التالية للفقرة التى استشهدنا بها قبل قليل يؤكد كاتب مادة "Storytelling" فى "الويكيبيديا" عن حق أن جميع المجتمعات البشرية، قديماً وحديثاً، قد عرفت رواية القصص. وهذه هى عبارته نصاً: "People in all times and places have told stories". وثانياً إلى أن لدينا قصصاً كثيراً تدور وقائعها فى الجاهلية

وينسب أبطاله إليها . وقد اقتصر دور الكتاب الأمويين والعباسيين على تسجيل ذلك القصص، وقد يكونون تدخلوا بأسلوبهم فى صياغته، وهذا أبعد ما يمكن أن تكون أقلامهم قد وصلت إليه . ومن الواضح أن هذا القصص يصور المجتمع العربى قبل الإسلام تصويرا لا يستطيعه إلا أصحابه .

أما ما يقوله بعض المستشرقين ويتابعهم عليه بعض الكتاب العرب من أن العرب ينقصهم الخيال والعاطفة وأنهم من ثم لم يعرفوا فن القصص فأقل ما يقال فيه هو أنه سخف وتنطع، إذ الميل إلى القصص هو ميل غريزى لدى كل البشر، كما أن الخيال والعواطف هى هبة من الله لم يحرم منها أمة من الأمم، بل كل الأمم فيها سواء . ومن ذلك ما نقله د . أحمد أمين فى "فجر الإسلام"، عن المستشرق البريطانى ديلاسى أوليرى (De Lacy O'Leary) فى كتابه: "Arabia Before Muhammad" من أن العربى ضعيف الخيال جامد العواطف، وإن كان قد عقب على ذلك بأن الناظر فى شعر العرب، وإن لم ير فيه أى أثر للشعر القصصى أو التمثيلى أو الملاحم الطويلة التى تُشيد بذكر مفاخر الأمة كـ"إلياذة" هوميروس و"شاهنامة" الفردوسى، سوف يلاحظ رغم ذلك براعة الشاعر العربى فى فن الفخر والحماسة والغزل والوصف والتشبيه والحجاز، وهو مظهر من مظاهر الخيال . كما أن بكاء ذلك الشاعر للأطلال والديار، وذكره للأيام

والحوادث، ووَصَفه لشعوره ووجدانه، وتصويره لالتياحه وهيامه، كل ذلك دليل على تمتعه بالعواطف الحية. ويردد أحمد حسن الزيات فى تاريخه للأدب العربى شيئاً قريباً مما نقله أحمد أمين عن أوليرى، وإن اختلفت مسوغاته، إذ من رأيه أن مزاوله هذا الفن تقتضى الروية والفكرة، والعرب أهل بديهية وارتجال، كما تتطلب الإمام بطبائع الناس، وهم قد شغلوا بأنفسهم عن النظر فيمن عداهم، فضلاً عن احتياجه إلى التحليل والتطوير، على حين أنهم أشد الناس اختصاراً للقول، وأقلهم تعمقاً في البحث، مع قلة تعرضهم للأسفار البعيدة، والأخطار الشديدة. ثم إن هذا الفن هو نوع من أنواع النثر، والنثر الفني ظل في حكم العدم أزمان الجاهلية وصدر الإسلام حتى آخر الدولة الأموية حين وضع ابن المقفع الفارسي مناهج النثر، وفكر في تدوين شيء من القصص.

يبدُ أن عدداً من كبار النقاد ومؤرخى الأدب عندنا تولى تفتيد هذه التهمة المتسرعة التى إن صحت، وهى لا يمكن أن تصح، كان معناها أن الله سبحانه وتعالى حين خلق الخيال والروية كتب على كل منهما لاقية تقول: "ممنوع للمس! للأوربيين فقط!". والحق أننى لا أدرى كيف يفكر أصحاب هذا الزعم العجيب الذى لا يقول به العقل ولا الذوق ولا التاريخ ولا الواقع ولا الشواهد! ومن العاقلين الذين توكَّلوا تفتيد هذه التهمة السخيفة المتخلفة الدكاترة زكى مبارك، الذى أكد فى الجزء الأول من

"النثر الفنى فى القرن الرابع" أن العرب "كجميع الأمم لهم قصص وأحاديث وخرافات وأساطير يقضون بها أوقات الفراغ ويصورون بها عاداتهم وطباعهم وغرائزهم من حيث لا يقصدون". كما رد عمر الدسوقى باستقاضة فى كتابه: "فى الأدب العربى الحديث" على هذه الفرية العنصرية وأدحضها على أساس علمى وفلسفى مبينا أن ما كتبه العرب وما ترجموه من قصص فى القديم والحديث ينبئ بجلاء عما يتبعون به من خيال ومهارة فنية فى هذا السبيل. بل يذهب أحمد أمين أيضا فى كتابه: "فجر الإسلام" إلى أنه كانت هناك صلة بين عرب الجاهلية وآداب غيرهم من الأمم كالإغريق والفرس تمثلت فى أنهم أخذوا بعض القصص فاحتفظوا به يروونه ويتسامرون به على الحال التى نقلوه عليها دون تبديل أو صاغوه فى قالب يتفق وذوقهم، علاوة على قصصهم الأصيل الذى لم يأخذوه عن غيرهم مما نجده فى "أيام العرب" وما يسميه بـ"أحاديث الهوى".

ويقول محمود تيمور فى كتابه: "محاضرات فى القصص فى أدب العرب: ماضيه وحاضره": "سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربى أن فيه قصة، وما كان ذلك الإنكار إلا لأننا وضعنا نصب أعيننا القصة الغربية فى صياغتها الخاصة بها وإطارها المرسوم لها ورجعنا نخذها المقياس والميزان، وقتشنا عن أمثالها فى أدبنا العربى فإذا هو خلو منها أويكاد. وشد ما أخطأنا فى هذا الوزن والقياس، فللأدب العربى قصص ذو صبغة

خاصة به وإطار مرسوم له، وهو يصور نفسية المجتمع العربي وخلالها فلا يقصر في التصوير. وإننا لنشهد فيه ملاحظنا وسماتنا وضاحة، وكأننا لم نفقد في مجتمعنا العربي حتى اليوم ما يكشف عنه ذلك القصص من ملامح وسمات على الرغم من تعاقب العصور وتطاول الآماد. وهو في جوهره وثيق الصلة بالوشاح الإنسانية التي هي جوهر القصص الفني، وإن تباينت الصياغة واختلف الإطار". ومن الطريف أن تيمور كان يرى عكس هذا الرأي قبل زاعما أن البيئات الصحراوية ينقصها الخيال وأن ما تركه لنا العرب في هذا الميدان شيء ضئيل لا قيمة له، وإن صنف هذا التراث الضئيل (الذي لا قيمة له كما كان يقول) إلى قصص عاطفي وقصص حربي بطولي وقصص علمي فلسفي. وهو ما يجده القارئ في مقال تيمور عن "نشوء القصة وتطورها" منشور في عدد سبتمبر ١٩٣٦م من المجلة الجديدة، وكذلك في مقدمته لمجموعة "الشيخ سيد العبيط". ولست في الواقع أعرف كيف يفكر أصحاب هذه الدعاوى العجيبة، فعراب الصحراء لديهم خيالهم كأى بشر آخرين، وكان العرب القدماء يعتقدون في الغول والشياطين وعزيف الجن ووادي عبقر، كما كانت لهم أساطيرهم وحكاياتهم الغرامية والسياسية والحربية والاجتماعية... إلخ. ويظن بعض القوم ممن يزعمون على العرب المزاعم أن الصحراء، لكونها مكشوفة، لا تمد أهلها بالخيال، وكأن الخيال عنصر يأتي للإنسان من خارج نفسه لا

من باطنها بوصفه غريزة من الغرائز التي تجري في الدماء ولا يشترتها الإنسان ولا يكتسبها . ومعروف أن الصحراء تعج بكتبان الرمال التي تحجب رؤية ما وراءها ما دمنا نسمع من يقول بانبساط الصحراء دون عوائق أو خفايا، فضلا عن أن من يقدر عليه أن يضل طريقه يوما في الصحراء فقد انتهى أمره إلا من كُتب له عمر جديد، بما يدل على أن الحياة فيها ليست سمنا وعسلا بل عناء يقتضى صاحبه يقظة مستمرة، والا ضاع، فكيف يقال إن الصحراء ميدان مكشوف لا يبعث على الخيال لأن الحياة فيه سهلة لا تستقر الأحلام؟ أما الجبال، والجزيرة العربية مملوءة بها، فهذه حكاية أخرى . ثم هناك الليالي المقمرة التي لا يعرفها سكان المدن، وحى ليال تُنطقُ بجمالها وروعها الحجر وتلهمه الفن الأصيل، فكيف بنى الإنسان؟

وفى ذات السياق يبدى محمد مفيد الشوباشى، فى كتابه القيم: "القصة العربية القديمة"، استنكاره لما لاحظته من أنه "لا يزال بيننا أناس ينكرون على العرب كل ميزة حضارية وينظرون بعين الاستهانة والازدراء إلى آياتهم الباهرة فى ميادين الأدب والفن والعلم . وقد شملت استهانتهم ووزرايتهم، فيما شملنا، القصة العربية القديمة! وسندهم فى هذا أن قصص العرب كانت إما أخبارا أو حكايات أو شعرا روائيا، فهى لا تشبه القصة الحديثة التى نعرفها مجال، وعلى ذلك لا تستحق أن تسمى: قصصا".

وبحسب يقرر د. محمد حسين هيكل فى "ثورة الأدب" وفى مقال له بعنوان "رأى فى القصة العربية" منشور فى "هلال" أغسطس ١٩٤٨م أن فن القصص قد عرفته جميع الأمم القديمة والحديثة، وأن "القصة"، كما نعرفها اليوم، ليست إلا شكلا من الأشكال التى اتخذها هذا الفن على مدى تاريخه الطويل، وأن هذا الشكل سوف يتطور ولا شك فى المستقبل إلى صور وأوان أخرى. أما بالنسبة إلى الأدب العربى القديم فهو يؤكد حُفوله بالأعمال القصصية المعبرة عن أوضاع العصور التى ظهرت فيها وملاحمها شعرا وشرا.

ويفيض د. محمود ذهنى، على مدى عشرات الصفحات من كتابه: "القصة فى الأدب العربى القديم"، فى مناقشة دعوى افتقار الذهن العربى إلى الخيال وخلق أدبنا القديم من الفن القصصى، مقدما عددا من الأدلة العقلية والنصوصية: منها مثلا ما ورد فى كتب التاريخ والحديث والتفسير من روايات عن النضر بن الحارث، الذى كان يحارب دعوة الرسول عليه السلام من خلال جلوسه مجلسه صلى الله عليه وسلم بين مشركى قريش وتلاوته عليهم حكايات الأكاسرة وقوادهم ورجال دولتهم بغية صرف قلوبهم عن الدين الجديد ومحاولة تخليصهم من تأثير كتابه المعجز. ومنها ورود كلمات "قص" و"يقص" و"قصة" و"قصص" فى لغة العرب وكتاباتهم مما يدل على معرفتهم بهذا اللون من الأدب. ومنها ما يقوله المؤرخون من أنه

كان لمعاوية رجال موكلون بالكُتب التى تتحدث عن أخبار العرب
وسياسات الملوك الماضين يقرؤونها عليه كل ليلة. ومنها امتلاء كتب
الأدب العربى بالحكايات والنوادر والقصص التى تدور حول عاداتهم
وأحوال معيشتهم ومعاركهم وأساطيرهم، أو حول أخبار العجم وملوكهم
وسيرتهم فى رعاياهم، أو حول المغامرات والمكائد التى يحيكها البشر
بعضهم لبعض... إلخ. والواقع أن ما قاله د. ذهنى صحيح مائة فى
المائة، فمن يرجع إلى كتب الأدب العربى القديم سوف يهوله المقدار الضخم
للقصص التى تتضمنها تلك الكتب، وكثير منها يعود إلى العصر الجاهلى
أبداً وموضوعات وتواريخ. ومن يُردُّ أن يتحقق من هذا يمكنه النظر مثلاً
فى كتاب "قصص العرب" لمحمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل
إبراهيم وعلى محمد البجاوى بأجزائه الثلاثة، وهذا الكتاب يحتوى على
مئات من القصص يخصّ العصر الجاهلى منها قدرٌ غير قليل، وإنْ لزم القول
بأنه لا يتضمن مع ذلك جميع القصص العربية ولا معظمها بل عينات منها
فحسب، كما أنه لا يتعرض للقصص الطويلة بحال، بل يحدِّث بالقصص ذات
الحجم الصغير، تلك القصص التى ينطبق على عدد غير قليل منها شرائط
القصة القصيرة كما نعرفها الآن. وهذا مجرد مثال ليس إلا.

وعلى أساس مما مرَّ ينبغي أن نقرأ ما أكده فاروق خورشيد فى
كتابه: "فى الرواية العربية" من أن "العلماء مُجمعون على أن العرب فى

الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة، فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التي تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم. وكتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني يكاد يكون ذخيرة كاملة من القصص الذي تناقله الناس عن شعرائهم ومجالسهم وملوكهم... وليس كتاب "الأغاني" هو المرجع الوحيد في هذا، بل إن المكتبة العربية غنية بأمثال "الأمالي" و"صبح الأعشى" و"العقد الفريد" و"الشعر والشعراء" وكتب التراجم والطبقات بما لا يدع مجالاً للشك في أن الفن القصصي قد تناول الحياة الجاهلية في كل مظهرها، إلا أن الدارسين المحدثين رفضوا بكل بساطة أن يعتبروا هذه القصص فناً ثرياً يميزا له أصوله الجاهلية، واعتمدوا في هذا على أن كل هذه الكتب إنما دُوِّنت في العصر العباسي الذي يبعد بعداً زمنياً كبيراً عن العصر الجاهلي". ويمضى فاروق خورشيد مبيناً أن الذين قاموا بتدوين أخبار الجاهليين في العصر العباسي قد اعتمدوا، إلى جانب الرواية والحفظ، على ما خلقته الجاهلية من كتابات ومدونات، إذ كان التدوين والكتاب معروفين عند الجاهليين، فقد يكون من المعقول "كما يقول" أن ينقل الراوي قصيدة شعر، أما أحداث تاريخ وحكاية حياة فهذه تحتاج إلى تدوين في نقلها". بل إنه يرى أن "الفن الجاهلي الأول كان هو القصة والرواية، أما ما عدا هذا من صور الخطابة والسجع فلا تعدو أن تكون استجابة لحاجة مؤقتة من حاجات الحياة،

وَدَرَسُهَا أَقْرَبَ إِلَى دَرَسِ اللُّغَةِ مِنْهُ إِلَى دَرَسِ الأَدَبِ". وَمِنْ كَلَامِ خُورْشِيدِ هَذَا نَخْرُجُ أَنَّ عَرَبَ الجَاهِلِيَّةِ لَمْ يَكُونُوا يَعْتَمِدُونَ فِي حِفْظِ قِصَصِهِمْ عَلَى الذَّاكِرَةِ فَفَقَطَ بَلْ عَلَى الكِتَابَةِ فِي المَقَامِ الأَوَّلِ.

فإِذَا جِئْنَا إِلَى الدُّكُورِ شَوْقِي ضَيْفٍ وَمَا قَالَهُ فِي كِتَابِ "العصر الجاهلي" فِي هَذَا الصَّدَدِ أَلْفِينَاهُ يُؤَكِّدُ أَنَّ عَرَبَ الجَاهِلِيَّةِ "كَانُوا يَشْغَفُونَ بِالقِصَصِ شَغْفًا شَدِيدًا، وَسَاعَدَهُمْ عَلَى هَذَا أَوْقَاتُ فِرَاعِهِمُ الوَاسِعَةِ فِي الصَّحْرَاءِ، فَكَانُوا حِينَ يُرْخِي اللَّيْلُ سُدُولَهُ يَجْتَمِعُونَ لِلسَّمْرِ، وَمَا يَبْدَأُ أَحَدُهُمْ فِي مَضْرَبٍ مِنْ مَضَارِبِ خِيَامِهِمْ بِقَوْلِهِ: "كَانَ وَكَانَ" حَتَّى يَرَهْفَ الجَمِيعُ أَسْمَاعِهِمْ إِلَيْهِ، وَقَدْ يَشْتَرِكُ بَعْضُهُمْ مَعَهُ فِي الحَدِيثِ. وَشَبَابُ الحَيِّ وَشَيْوخُهُ وَنِسَاؤُهُ وَقِيَاتِهِ المَخْدَرَاتُ وَرَاءَ الأَخْيِيَّةِ، كُلُّ هَؤُلَاءِ يَتَابِعُونَ الحَدِيثَ فِي شَوْقٍ وَلَهْفَةٍ". بَيِّنَدًا أَنَّهُ يَسْتَمِرُّ فَيَقُولُ إِنَّهُمْ لَمْ يَكُونُوا يَدُونُونَ قِصَصَهُمْ، بَلْ يَتَقَالُونَ شَفَاهَا، إِلَى أَنْ تَمَّ تَدْوِينُهُ فِي العَصْرِ العَبَّاسِيِّ، وَمَنْ ثَمَّ لَمْ يَصِلْنَا كَمَا كَانَ الجَاهِلِيُّونَ يَرَوُونَهُ رَغْمَ احْتِفَاطِهِ بِكثِيرٍ مِنْ سَمَاتِهِ وَمَا يَطْبَعُهُ مِنْ حَيَوِيَّةٍ.

وَمِمَّا خَبَرَ أَوْرَدَهُ المَسْعُودِيُّ فِي "مَرُوجِ الذَّهَبِ" عَنِ مَعَاوِيَةَ يَدُلُّ عَلَى أَنَّهُ كَانَ هُنَاكَ مِنْذُ خِلَافَتِهِ عَلَى الأَقْلِ تَدْوِينُ كِتَابِيٍّ لَمَّا كَانَ الجَاهِلِيُّونَ يَرَوُونَهُ مِنْ قِصَصِ وَحِكَايَاتِ وَأَسْمَارٍ، وَأَنَّ هَذَا التَّدْوِينُ مِنْ ثَمَّ لَمْ يَنْتَظِرْ حَتَّى يَجِيءَ العَصْرُ العَبَّاسِيُّ كَمَا يَقُولُ د. شَوْقِي ضَيْفٍ. وَهَذَا هُوَ النِّصْبُ المَذْكُورُ،

وقد ورد في سياق كلام المسعودي عن المنهج الذي كان معاوية يتبعه في إنفاق ساعات يومه نهارا وليلا، وهو خاص بسماع العاهل الأموي أخبار العرب وأيامها في الجاهلية: "ويستمر إلى ثلث الليل في أخبار العرب وأيامها والعجم وملوكها وسياستها لرعيتهما وسير ملوك الأمم وحروبها ومكايدها وسياستها لرعيتهما، وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة، ثم تأتيه الطرف الغربية من عند نسائه من الحلوى وغيرها من المأكّل اللطيفة، ثم يدخل فينام ثلث الليل، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكاييد، فيقرأ ذلك عليه غلمان له مرتبون، وقد وكلوا بحفظها وقراءتها، فتمرّ بسنّعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات، ثم يخرج فيصلّي الصبح، ثم يعود فيفعل ما وصفنا في كل يوم".

ولدينا أيضا كتاب "أخبار عبيد بن شربة الجرهمي في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها"، الذي سجل فيه مؤلفه ما كان يقع بينه وبين معاوية بن أبي سفيان من حوارات تاريخية، وكان معاوية قد استقدمه ليستمع منه إلى أخبار ملوك اليمن. ويذكر ابن النديم أن عبيداً وقد على معاوية فسأله العاهل الأموي عن الأخبار المتقدمة وملوك العرب والعجم وسبب تبلبل الألسنة وأمر افتراق الناس في البلاد، وكان قد استحضره من صنعاء اليمن، فأجابه إلى ما سأل، فأمر معاوية أن يُدَوَّن ذلك ويُتَسَبَّ إلى عبيد.

وهو الكتاب الذى يؤكد المسعودى أن صاحبه هو الوحيد الذى صح وفوده على معاوية من رواة أخبار الجاهلية.

واللافت للنظر أن الأغلبية من كتاب القصة وتقادها فى بدايات العصر الحديث بأرض الكنانة مثلا لم ينظروا إلى القصة على أنها شىء جديد، بل على أنها امتداد للقصص العربى القديم، إن لم تكن هى هو. وهذا واضح مما كتبه رفاة الطهطاوى فى مقدمة ترجمته لرواية فنلون التى عنوانها بـ "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك"، إذ قال إنها موضوعة على هيئة مقامات الحريرى فى صورة مقالات. كما يقارن عبد الله النديم، فى مقال له بمجلة "الأستاذ" بتاريخ ١٠ يناير ١٨٩٣م، الأسلوب الذى كُتِبَ به رواية سعيد البستاني: "ذات الحذر" بأسلوب السِّير الشعبية ويدافع عنها على هذا الأساس. كذلك كان حافظ إبراهيم، حين ترجم رواية هوجو: "البؤساء"، ينظر إلى عمله على أنه امتداد لما كان العرب يعملونه فى العصر العباسى من نقل القصص الأجنبى القديم إلى لسانهم. وهذا الكلام متاح لمن يطلبه فى مقدمة الترجمة المذكورة. وهو نفسه ما قاله تقريبا جرجى زيدان فى الجزء الرابع من كتابه: "تاريخ آداب اللغة العربية"، وإن أضاف أن القصص العصرى ينحو نحو الواقعية التى تلاثم روح العصر.

ونصل الآن إلى الموضوعات التي تناولتها القصة العربية القديمة،
ولسوف نسترشد بما اشتمل عليه كتاب "قصص العرب". ومن ينظر في
فهرس هذا الكتاب يجد أن أصحابه قد قسموا القصص العربية إلى:
قصص تستبين بها مظاهر حياتهم وأسباب مدنيهم بذكر أسواقهم
وأجلاب تجارتهم والمساكن التي كانت تووهم وسائر ما كان على عهدهم
من دلائل الحضارة ووسائل العيش، وقصص تتضمن معتقداتهم وأخبار
كهانهم وكواهنهم وتبسط ما كانوا يعرفون من حقائق التوحيد والبعث
والدار الآخرة وما كانوا يتوسلون به من إقامة الأوثان وتعهدا بالوان الزلفى
والقربان، وقصص تجلو علومهم ومعارفهم وتوضح منها ثقافتهم وما كان
متداولاً بينهم من مسائل العقل والنقل التي هدتهم إليها فطرهم أو أنهتها
إليهم تجاربهم، وقصص يرى منها ما كانوا يتغنون به من المكارم والمفاخر
وما كانوا يتدمنون به من المناقص والمعرات سواء أكان ذلك يتصل بكل
منهم في نفسه أم فيما يتصل بالأقربين من ذويه أم فيما يضم أهل قبيلته أم
فيما يشمل الناس جميعاً، وقصص تعدد غرائزهم وخصالهم فتكشف ما
طبعوا عليه من وفرة العقل وحدة الذكاء وصدق الفراسة وقوة النفس وما
أهلتهم له طبيعة بلادهم وأسلوب حياتهم من شريف السجايا ومدوح
الخصال، وقصص تشرح ما أثر عنهم من عادات وشمائل في الأسباب
الدائرة بينهم وتبين ما اتجهوه في مواسمهم وأعيادهم وأفراحهم وأعراسهم

مما يُمثل حياتهم الاجتماعية أصدق تمثيل، وقصص تُمثل أحوال المرأة العربية
 وما تجرى عليه فى تربية أطفالها ومعاشرتها وزوجها ومعاونتها له فى
 الحياتين الاجتماعية والمدنية بالسعى فى سبيل الرزق والاشتراك فى خوض
 معامع الحروب والأخذ بقسط من الثقافة الأدبية السائدة فى ذلك العهد،
 وقصص تُمثل ذلاقة لسانهم وحكمة منطقتهم وما يَنضاف إلى ذلك من
 فصاحة اللفظ وبلاغة المعنى وجمال الأسلوب وحسن التصرف فى الإبانة
 والتعبير، وقصص تُسرُدُ بارع مُلهم ورائع طُرُقهم فى جواباتهم المُسكَّنة
 وتصرفاتهم الحكيمية وتخلصاتهم اللبقة مما يدل على حضور الذهن وسرعة
 البديهة وشدة العارضة، وقصص تعرب عما يقع بين العامة والملوك والقواد
 والرؤساء والقضاة ومن إليهم من كل ذى صلة بالحكم والحكام مما يتناول
 حيلهم فى المنازعات والنصومات ويوضح طرائقهم فى رفع الظلمات
 ورجع الحقوق وما يجرى هذا الجرى، وقصص تصور احتفاظهم بأنسابهم
 واعتزازهم بقبائلهم وتمجيدهم للأسلاف وتعديدهم ما تركوا من مآثر وما
 أدى إليه ذلك من مفاخر ومنافات، وقصص تنقل ما كانوا يتكلمون به من
 أسمار ومطالبات ومناقشات وأفاكه مما نال به المحدثون والندماء سنى
 الجوائز والحلج من الخلفاء والوزراء وما ارتفعت به مكاتهم عند السادة
 والوجوه فى المجتمعات والمنديات، وقصص تؤرخ مذكور أيامهم وتفصل
 مشهور وقائعهم ومقتل كبرائهم وتصف الحروب والمنازعات التى كانت

تدور بين قبائلهم أخذًا بالثأر وحماية للذمّار، وقصص تحكى ما كان للجند من أحداث وأحاديث فى الغارات والغزوات والفتوح مصوّرةً نفسيّاتهم وأحوالهم واصفةً تطوراتهم العقليّة والحلقيّة بنشأة الدولة العربيّة وانفاس رقعها مفصّلةً عددهم وآلاتهم وأسلحتهم فى حياتهم الجديدة.

وبعد أن فرغنا من موضوع القصص العربي القديم واتضح قضيه تماما أحب أن أعود مرة أخرى، ولكن بالتفصيل، إلى النظر فى شبّه من يعترضون على وجوده، وذلك لأهمية الموضوع. وقد سبق، فى ردنا على من يقولون إن شكل القصة الغربيّة يختلف عنه فى القصص العربي القديم، أن أوضحنا أن هذا الاعتراض ليس بشيء لأن الفن القصصى تتغير أشكاله مع الزمن، والقصص الغربي نفسه فى بدايته يختلف عنه الآن من هذه الناحية اختلافا شديدا، وليس هذا بمسوغ عند أحد للقول بأن الغرب لم يكن يعرف القصة من قبل. بل إن الشعر العربي نفسه قد تغير الآن تغيرا هائلا عن الشعر الذى كان يُنظمه العرب القدماء، فهل يصحّ الزعم بأن العرب لم يعرفوا الشعر فى الماضى؟ إن هذا مثل ذلك. بل إن عددا كبيرا مما تركه العرب من قصص ليصمد لحكّ الشكل الفنى الحديث رغم أن هذا ليس بشرط أبدا، فلكل زمان ولكل مكان دولة ورجال، وكثير من النقاد العرب الكبار فى عصرنا قد أثبتوا هذا وأطالوا القول فيه.

والمهم أن يتألف العمل القصصى من أحداث تقع فى زمان ومكان معينين وشخصيات وحوار وسرد وموضوع تدور عليه القصة وشكل فنى محكم يتكون من بداية وعقدة ونهاية. أما التفصيلات فتختلف من زمن إلى زمن، ومن أمة إلى أمة، تبعا للتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والذوقية، وما إلى ذلك. وما يعجبنا اليوم ربما لا يعجب أبنائنا وأحفادنا غدا، مثلما لا يعجبنا بعض ما خلفه لنا أسلافنا. وهل تجرى الحياة على وتيرة واحدة؟ إن هذا هو المستحيل بعينه، فلماذا يشذ الفن القصصى عن هذه السُنَّة وتكون القصة الغربية فى العصر الحديث هى "القصة" ب"أل" المأهية، وما سواها ليس بقصة؟ وإذا كان الأوروبيون فى غمرة غرورهم وتصورهم الأحمق أنهم مركز الكون وأن ذوقهم هو المعيار الذى ينبغى أن يأخذ به العالم أجمع، فما عذر بعضنا فى ترديد هذا السخف الذى يراد به أول ما يراد الفُتُّ فى عضدنا وتوهين عزائنا وإشعارنا بالقلّة والنقص إزاءهم؟ وإذا كما قد ترجمنا ولا نزال نترجم الأعمال القصصية التى يبدعها الغربيون فقد ترجموا هم بدورهم كثيرا من الأعمال القصصية التى أبدعها أجدادنا وتأثروا بها مثلما تأثرنا نحن بهم. ترجموها إلى اللغات الأوروبية المختلفة، وكثيرا ما ترجموا هذا العمل أو ذاك إلى اللغة الواحدة عدة مرات. وهى سنة كونية لا تتخلف أبدا: كل أمة تأخذ من غيرها وتعطيها. وليردّد الغربيون ما يشاؤون فى تمجيد أنفسهم

وتفخيمها، فكل إنسان حر فى أن يقول عن نفسه ما يريد، لكن العبرة بالمستمع، الذى ينبغى أن يكون عاقلا فلا يصدق كل ما يقرع أذنه من كلام حتى لو كان كلاما مَدَقًا تافها لا يقبله العقل ويتناقض مع معطيات الحياة.

كذلك قد يحسج الذين ينفون عن العرب القدامى معرفتهم بالفن القصصى بأن "ألف ليلة وليلة" والسير الشعبية مثلا تقوم على حوادث مغرقة فى الخيال لا علاقة لها بالواقع اليومى. إلا أن هذا احتجاج خاطئ، ففى كثير من قصص "ألف ليلة وليلة" تصويرٌ حتى للواقع العربى والإسلامى فى الفترة التاريخية التى تدور فيها، أما الجانب المغرق فى الخيالات والغرائب فها هى ذى الواقعية السحرية تعيده لنا اليوم من جديد، وكثير من القصاصين والنقاد يتحدثون عنها حديث المبهور، فهل نستطيع القول بأن الروايات التى يكتبها قصاصو أمريكا الجنوبية ومن يتبعون سنتهم، وكثير ما هم، على أساس من هذه الواقعية السحرية لا تمت بصلة إلى فن القصة؟

وهناك أيضا من يحاولون التهمين من شأن "المقامة" بدعوى أن كتابها كانوا يتعمون استعراض عضلاتهم اللغوية فحسب. وهذه، فى واقع الأمر، دعوى مُنكرة لأن المقامات ليست براعة لغوية فقط، بل فى كثير جدا مما ترك الهمدانى والحريرى مثلا الحكاية الشائقة والتصوير العجيب والحوار الخلاب والتعقدة المحكمة. فإذا أضفنا إلى ذلك كله الأسلوب اللغوى

المزخرف الذى كان يستخدمه كاتب المقامة أدركنا إلى أى مدى كان المقامى متقنا لفنه ممسكا بخيوطه بغاية الإحكام. وأين هذا من بعض كتاب القصة الحاليين عندنا ممن يعانون من فقر المعجم وركاكة الأسلوب والجهل بقواعد النحو والصرف؟ صحيح أن الذوق الأدبى قد تغير الآن، بيد أن هذا لا ينبغى أن يدفعنا إلى الافتئات على ذلك الفن وأصحابه، الذين كانوا فى إبداعهم أبناء عصرهم الأوفياء.

وأختم تلك النقطة بالإشارة إلى ما أوضحته قبلا من أن أغلبية كتاب القصة وتقادها فى بدايات العصر الحديث بمصر على سبيل المثال لم يكونوا يرون فيها فنا جديدا، بل مجرد امتداد لفن قديم عرفه العرب من قبل. ومن يطلب تفصيلا أكثر من ذلك يستطع الرجوع إلى الباب الأول من كتابي: "تقد القصة فى مصر: ١٨٨٨ - ١٩٨٠م" فى الفصل المستئى: "القصة المصرية والتراث القصصى العربى".

أما الجديد حقا الذى عرفه القصص العربى فى العصر الحديث ولم يكن له وجود فيما خلفه لنا العرب القدماء فى حدود ما نعلم فهو رواية القصة على لسان عدة أشخاص من أبطالها، كل يراها من زاويته ويفسر ما يراه تفسيرا مختلف كثيرا أو قليلا عن تفسير الرواة الآخرين. وهذا الشكل الفنى أساسه فكرة "النسبية"، التى أفرزها العصر الذى نعيش

فيه. ومن ذلك أيضا "تيار الوعي"، وهو أحد مظاهر التأثير بالدراسات النفسية. ومن هذا الجديد كذلك المزج بين القصة والمسرحية، هذا المزج الذي تمثل في "بنك القلق" لتوفيق الحكيم وسماه صاحبه: "مُسْرَواية"، وإن لم ينتشر كما كان يُرجى له. وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فإن "السيرة الشعبية" مثلا كانت تمزج هي أيضا بين الشعر والنثر، وإن اختلفت في هذا المزج عن طريقة "المسرواية"، التي تألفت من فصل قصصى يتلوه فصل مسرحى... وهكذا دواليك، أما "السيرة" فَيَرِدُ الشعر فيها أثناء السرد والحوار كجزءٍ منهما لا كشيءٍ منفصل. وهذه السمة موجودة، لكن على استحياء، في بعض قصص يوسف السباعى مثلا.

وهناك أيضا النقد القصصى والتأريخ للرواية والقصة القصيرة والترجمة لأعلامهما، وهو أمر لم يعرفه الأدب العربى القديم، إذ كان النقد آنذاك منصبا على الشعر بالدرجة الأولى، ثم الخطابة والرسائل الديوانية بعد ذلك. وما هو ذا مثلا كتاب "البيان واليبين" للجاحظ، و"الصناعتين" لأبى هلال العسكري، وكتاب "نقد النثر" المنسوب لقدامة بن جعفر، و"المثل السائر" لابن الأثير، فلتُقلَّب فيها كما نُحِبُّ، فلن نجد أى كلام فى النقد القصصى، وهو ما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل. أما الآن فالدراسات النقدية والتاريخية التى تدور حول فن القصة وأعلامه واتجاهاته وأشكاله قد بلغت من الكثرة والتنوع مدى بعيدا، وهذا من

شأنه أن يساعد أدباء القصة على التجويد والتطوير المستمر. ولا شك أننا مدينون في هذا المجال للنقد القصصي الغربي الذي قرأناه في لغاته الأصلية أو مترجما، وهذا النقد يرجع في أساسه إلى ما كتبه أرسطو عن المسرحية والملحمة حسبما أوضحنا. أما كتب النقد والأدب والتراجم التراثية المعروفة فالموجود فيها هو كلام انطباعي أو نقد لغوي بلاغى ليس أكثر. كما أن كلمات "الحكاية" و"القصة" و"الرواية" لا تُستخدَم فيها إلا بالمعنى اللغوي العادى كما فى قولنا: شرح فلان القصة، أو حكى الحكاية، أو هكذا كانت روايته للكلام... أى "الخبر" ليس إلا، ولا تستخدم كمصطلح أدبى.

فمثلا تكلم الجاحظ فى كتابه: "البيان والتبيين"، فيما تكلم، عن القصاص، إلا أنه اكتفى بذكر أسماء القصاص البصريين ولم يخطُ أبعد من ذلك، فلم يتعرض لفنهم من الناحية الأدبية بنت شفة، على خلاف ما صنع مع الخطب مثلا، إذ أفاض فيها القول على مدار الكتاب كله تقريبا فأبدع وأدهش، أما هنا فقد خصص للموضوع بضع فقرات ليس إلا لم يَطْرُق فيها إلى الناحية الفنية، التى كانت بحاجة إلى قلم ناقد فحل ذواقة خربت كالجاحظ، إلا أنه للأسف ضيع علينا تلك الفرصة. وهذا ما قاله فى كتابه المذكور: "قصَّ الأسودُ بنُ سريع، وهو الذى قال:

فإن تبج منها تبج من ذي عزيمة وإلا فإني لا أخالك ناجيا

وقصَّ الحسن وسعيدُ ابنا أبي الحسن، وكان جعفرُ بنُ الحسنِ أوَّلَ
 من اتخذ في مسجد البصرة حلقةً وأقرأ القرآن في مسجد البصرة، وقصَّ
 إبراهيم التيميُّ، وقصَّ عبيد بن عمير اللثميُّ، وحلِس إليه عبد الله بن
 عُمر: حدَّثني بذلك عمرو بن فائدة بإسناد له. ومن القُصَّاص أبو بكر
 الهذليُّ، وهو عبد الله بن سُلَيمي، وكان بيتًا خطيبًا صاحب أخبار وآثار.
 وقصَّ مطرف بن عبد الله بن الشَّخِير في مكان أبيه. ومن كبار القُصَّاصِ
 ثم من هذيل مُسلم بن جندب، وكان قاصَّ مسجد النبي صلى الله عليه
 وسلم بالمدينة، وكان إمامهم وقارئهم، وفيه يقول عمر بن عبد العزيز: مَنْ
 سرَّهُ أن يسمعَ القرآنَ غصًا فليسمع قراءة مسلم بن جندب. ومن القُصَّاصِ
 عبد الله بن عُرادة بن عبد الله بن الوضين، وله مسجدٌ في بني شيبان.
 ومن القُصَّاصِ موسى بن سيار الأُسُواري، وكان من أعاجيب الدنيا.
 كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية، وكان يجلس في مجلسه
 المشهور به فتعد العربُ عن يمينه، والفرسُ عن يساره، فيقرأ الآية من
 كتاب الله ويفسرها للعرب بالعربية، ثم يحول وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم
 بالفارسية، فلا يُدرى بأي لسان هو أبين. واللغتان إذا التقيا في اللسان
 الواحد أدخلت كل واحدة منهما الضميم على صاحبتهما، إلا ما ذكرنا من
 لسان موسى بن سيار الأُسُواري. ولم يكن في هذه الأمة بعد أبي موسى
 الأشعري أقرأ في محراب من موسى بن سيار ثم عثمان بن سعيد بن

أسعد، ثم يونس النحوي، ثم المعلبي. ثم قصَّ في مسجده أبو علي الأُسُواري، وهو عمرو بن فائد، ستًا وثلاثين سنة، فابتدأ لهم في تفسير سورة "البقرة"، فما ختم القرآن حتى مات، لأنه كان حافظًا للسير ولوجوه التأويلات. فكان ربما فسَّر آيةً واحدةً في عدَّة أسابيع، كأن الآية ذُكر فيها يوم بدر، وكان هو يحفظ مما يجوز أن يلحق في ذلك من الأحاديث كثيرًا. وكان يقصُّ في فنون من القصص، ويجعل للقرآن نصيبًا من ذلك، وكان يونس بن حبيب يسمع منه كلام العرب، ويحتجُّ به. وخصاله الحمودة كثيرة. ثم قصَّ من بعده القاسم بن يحيى، وهو أبو العباس الضرير. لم يدرك في القصاص مثله. وكان يقصُّ معهما وبعدهما مالك بن عبد الحميد المكفوف. ويزعمون أنَّ أبا علي لم تُسمع منه كلمة غيبة قط، ولا عارض أحدًا قط من المخالفين والحُساد والبغاة بشيء من المكافأة. فأما صالح المرِّي فكان يُكفى: أبا بشر، وكان صحيح الكلام رقيق المجلس، فذكر أصحابنا أنَّ سفيان بن حبيب، لما دخل البصرة وتوارى عند مرحوم العطار، قال له مرحوم: هل لك أن تأتي قاصًا عندنا هاهنا فتفرِّج بالخروج والنظر إلى الناس والاستماع منه؟ فأتاه على تكرهه كأنه ظنه كبعض من يبلغه شأنه. فلما أتاه وسمع منطقَه، وسمع تلاوته للقرآن، وسمعه يقول: "حدثنا شُعبة عن قتادة، وحدثنا قتادة عن الحسن"، رأى بيانًا لم يحسبه،

ومذهباً لم يكن يظنّه، فأقبل سفيانٌ على مَرَّحومٍ فقال: ليس هذا قاصّاً،
هذا نذيرٌ.

وبالمثل كتب أبو هلال العسكري في "الأوائل" في نفس الموضوع
قائلاً: "وقالوا: أول من قص عبيد بن عمير الليثي بمكة. ويقال: أول من
قص الأسود بن سريع التميمي، صحابي. وكان يقول في قصصه:
فإن تنج منها تنج من ذي عزيمة وإلا فإني لأخالك ناجياً"
وفى عدد من كتب الأدب القديم زراية على القصاص المسجدين
الذين يصدّون لوعظ الجماهير بأسلوب التهويل الكاذب والمبالغات الفاسدة
والروايات التي ليس لها أصل فيفسدون على العامة أمر دينهم، بخلاف
المدققين منهم: فقد كتب أبو هلال العسكري مثلاً في "الأوائل": "سمع أبو
نواس أن القصاص بدعة، فسار إلى مسجد بعض القصاص ليعبث به، ومعه
أصحاب له، فجلس وأخرج يده من ذيله ينتف إبطه فقال له القاص: ما
هذا موضع ذا. فصاح به أبو نواس: ويلك! أترد عليّ وأنا في سنّة، وأنت
في بدعة؟ فضحكوا منه". وفي "البصائر والذخائر" لأبى حيان
التوحيدى: "قال يونس بن عبد الأعلى (عن عالم من العلماء): قدم على
الليث بن سعد منصور بن عمار يسمع الحديث منه. فقال له: إني قد
أتيت شيئاً أريد أن أعرضه عليك: فإن كان حسناً أمرتني أن أذيعه، وإن
كان مما تكرهه أتزجرت. قال: ما هو؟ قال: كلام الفقه ومواعظ

القصاص. قال: ليس شيء غير القرآن والسنة، وما خالف ذلك فليس بشيء. قال: فستمع وتفضل. وكان عنده جماعة، فأشاروا عليه بأن يسمع منه. فابتدأ بمجلس القيامة، فلم يزل الليث يبكي ومن معه، وأمره أن يذيعه ولا يضمره ولا يأخذ عليه أجراً، ووهب له ألف دينار.

وفى "العقد الفريد" لابن عبد ربه عن مجانين القصاص: "قال أبو دحية القاص: ليس في خير ولا فيكم. فبلغوا بي حتى تجدوا خيراً مني. وقال في قصصه يوماً: كان اسم الذئب الذي أكل يوسف "هملاج". قالوا: إن يوسف لم يأكله الذئب. قال: فهذا اسم الذئب الذي لم يأكل يوسف. وقال ثمانية بن أشرس: سمعت قاصاً ببغداد يقول: اللهم ارزقني الشهادة أنا وجميع المسلمين. ووقع الذباب على وجهه فقال: ما لكم؟ كثر الله بكم القبور. قال: ورأيت قاصاً يحدث الناس بقتل حمزة فقال: ولما بقرت هند عن كبدة حمزة استخرجتها فعضتها ولاكتها ولم تزد ردها. فقال النبي صلى الله عليه وسلم: لو ازدردتها ما مسها النار. ثم رفع القاص يديه إلى السماء وقال: اللهم أطعمنا من كبدة حمزة".

وفى "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" لابن الأثير: "وبلغني عن الشيخ أبي محمد بن أحمد المعروف بابن الخشاب البغدادي، وكان إماماً في علم العربية وغيره، فقيل: إنه كان كثيراً ما يقف على حلق القصاص والمشعبدين، فإذا أتاه طلبية العلم لا يجدونه في أكثر أوقاته إلا

هناك، فليَمَ على ذلك وقيل له: أنت إمام الناس في العلم، وما الذي يعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة؟ فقال: لو علمتم ما أعلم لما لمتم. ولطالما استتدت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة، فإنه يجري في ضمن هذيانهم معان غريبة لطيفة. ولو أردت أنا وغيري أن نأتي بمثلها لما استطعنا ذلك".

أما في "ثمار القلوب للمضاف والمنسوب" للثعالبي فقبل أن يورد مؤلفه بعض الروايات عن الإسكندر المقدوني نجده يقول على سبيل التمهيد: "وهذه جملة من سيره مأخوذة من تواريخ يونان وفارس. وأما روايات القصص وأهل المبدأ فمرفوضة عند أهل التحصيل".

وفي "ربيع الأبرار ونصوص الأخيار" للزخشرى: "خباب بن الأرت: قال رسول الله صلى الله عليه: إن بني إسرائيل لما قصوا هلكوا. روي أن كعباً رضي الله عنه كان يقص، فلما سمع هذا الحديث ترك القصص. ابن عمر رضي الله عنه: لم يقص على عهد رسول الله ولا على عهد أبي بكر ولا على عهد عمر وعثمان، وإنما كان القصص حين كانت الفتنة. مر علي رضي الله عنه بقاص، فقال له: ما اسمك؟ قال: أبو يحيى. قال: أنت أبو "اعرفوني أيها الناس". عن أبي قلابة: ما أمان العلم إلا القصص: يجلس الرجل إلى القاص السنّة فلا يتعلم منه شيئاً، ويجلس إلى العالم فلا يقوم إلا وقد تعلق منه بشيء. نهى إبراهيم النخعي إبراهيم التيمي عن القصص،

ف قيل له: رجع يقص. قال: لم؟ قيل لرؤيا رآها. قال: وما هي؟ قيل: رأيت كأنه يقسم على جلسائه ريجاناً. قال: ما أعلم الريحان إلا طيب الرائحة حسن المنظر، إلا أن طعمه مر. وكان يقول: ما أحد يتغني بقصصه وجه الله إلا إبراهيم التيمي، ولوددت أنه يفلت منه كفافاً. ابن المبارك: سألت الثوري: مَنْ خير الناس؟ قال: العلماء. قلت: من الأشراف؟ قال: المتقون. قلت: من الملوك؟ قال: الزهاد. قلت: من الغوغاء؟ قال: القُصَّاص الذين يَسْتَأْخِذُونَ أموال الناس بالكلام. قلت: من السفلة؟ قال: الظلمة. سئل فضيل عن الجلوس إلى القاص، قال: ليس هذا لله، ليس هذا لله. هذا بدعة. ما كان على عهد رسول الله ولا عهد أبي بكر وعمر قاصٌّ. ولكن إذا كان الرجل يذكر الله ويخوف فلا بأس أن يجلس معه. معاوية بن قرة: لَتَّاجِرٌ يَجْلِبُ إلينا الطعام أحبُّ إلَيَّ من قاصِّين. قدِمَ سفيان الثوري البصرة فنزل بمرحوم العطار، فقال: ألا أذهب بك إلى قاصِّ تسمعه؟ فكانه تكرَّه، ثم مضى معه فإذا هو بصالح المري، فقال: ليس هذا بقاصِّ. هذا نذير... قيس بن جبر النهشلي: هذه الصعقة التي عند القُصَّاص من الشيطان. قيل لعائشة رضي الله عنها: إن قوما إذا سمعوا القرآن صعقوا. فقالت: القرآن أكرم من أن تنزف منه عقول الرجال، ولكنه كما قال الله: "تَشْعُرُ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ"... وَرُوِيَ أَنَّ قَاصًّا أَشَدَّ: أَمِنْ ذِكْرِ خَوْذٍ دَمَع

عينيك يسفح؟ ولطم وجهه وبكى بكاء شديدا، فسئل عن "خُود"، فقال: واد في جهنم يا حمقى .

ولأ يعود هذا الموقف حيال القصاص إلى كراهية أو احتقار لفن القصص في حد ذاته، بل إلى أن كثيرا من طائفة القصاصين كانوا عوام الفكر يعتمدون في وعظهم على الخرافات والمبالغات والتهويلات التي لا يقبلها العقل ولا تصدقها تجارب الحياة ناسبين خرافاتهم ومبالغاتهم إلى الدين ذاته، موهمين الناس أنها من أحاديث النبي عليه السلام. كما كان بعضهم يتخذ من هذا العمل سبيلا إلى الرواج لدى العامة، وإلا فقد رأينا الجاحظ مثلا يعلى من شأن القصاص المخلصين.

ولكى تضح الصورة ويعرف القارئ أن ذلك الموقف من القصاص لم يكن تعبيراً عن رفض القصص بوصفه فنا أدبيا بل رفضا للخرافات والمبالغات وفساد الدين واستغلاله في الرواج عند العامة وأكل الدنيا به ما قاله عدد من علماء الدين في تلك العصور: فقد قال ابن قتيبة مثلا في "تأويل مختلف الحديث" إن "الحديث يدخله الشُّوب والفساد من وجوه ثلاثة: منها الزنادقة واجيالهم للإسلام وتهجينه بدس الأحاديث المستشعّة والمستحيلة... والوجه الثاني: القصاص على قديم الزمان، فإنهم يُميلون وجوه العوام إليهم ويستدرّون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من الأحاديث. ومن شأن العوام القعود عند القاص ما كان حديثه عجيبا

خارجا عن فطر العقول أو كان رقيقا يحزن القلوب ويستغزر العيون . فإذا ذكر الجنة قال: فيها الحوراء من مسك أو زعفران، وعجيزتها ميل في ميل، ويوتئى الله تعالى وليه قصرا من لؤلؤة بيضاء فيه سبعون ألف مقصورة، في كل مقصورة سبعون ألف قبة، في كل قبة سبعون ألف فراش، على كل فراش سبعون ألف كذا . فلا يزال في سبعين ألف كذا وسبعين ألفا . كأنه يرى أنه لا يجوز أن يكون العدد فوق السبعين ولا دونها . ويقول لأصغر من في الجنة منزلة عند الله من يعطيه الله تعالى مثل الدنيا كذا وكذا ضعفا . وكلما كان من هذا أكثر كان العجب أكثر، والقعود عنده أطول، والأيدي بالعتاء إليه أسرع . والله تبارك وتعالى يخبرنا في كتابه بما في جنته بما فيه مَقْتَعٌ عن أخبار القصاص وسائر الخلق حين وصف الجنة بأن عرضها السماوات والأرض . . . فكيف يكون عرضها السماوات والأرض، ويعطي الله تعالى أحسن من فيها منزلة فيها مثل الدنيا أضعافا؟ . . . ثم يذكر آدم عليه السلام ويصفه فيقول: كان رأسه يبلغ السحاب أو السماء ويحاكها، فاعتراه لذلك الصلع . ولما هبط إلى الأرض بكى على الجنة حتى بلغت دموعه البحر وجرت فيها السفن . ويذكر داود عليه السلام فيقول: سجد لله تعالى أربعين ليلة وبكى حتى نبت العشب بدموع عينيه، ثم زفر زفرة حاج لها ذلك النبات . ويذكر عصا موسى عليه السلام فيقول: كان نابها كخجلة سحوق، وعينها كالبرق الخاطف، وعرفها كذا . والله تعالى يقول:

كانها جانٌّ. والجائزُ خفيف الحيات... وحدثني الراشي قال: نا عبد الله بن مسلمة عن أنس بن عياض عن زيد بن أسلم قال: وُجد في حِجَاجِ رجل من العماليق ضيع وجراؤها... وأما الوجه الثالث الذي يقع فيه فساد الحديث فأخبار متقدمة كان الناس في الجاهلية يروونها تشبه أحاديث الخرافة كقولهم إن الضبَّ كان يهوديا عاقا فمسخه الله تعالى ضبًّا، ولذلك قال الناس: أَعَقُّ من ضَبِّ. ولم يقل العرب: "أعق من ضَبِّ" لهذه العلة، وإنما قالوا ذلك لأنه يأكل حُسُولَهُ إذا جاع... وكقولهم في الهدد إن أمه ماتت فدفننا في رأسه، فلذلك أتت ربحه... وكقولهم في الديك والغراب إنهما كانا متنادمين فلما نَفَدَ شرابهما رهن الغراب الديك عند الخمار ومضى فلم يرجع إليه، وبقي الديك عند الخمار حارسا... وكقولهم في السِّتْوَرِ إنها عطسة الأسد، وفي الخنزير إنه عطسة الفيل، وفي الإربانة إنها خياطة كانت تسرق الخيوط فُسِخَتْ...".

وفى "الموضوعات" لابن الجوزي: "صلى أحمد بن حنبل ويحيى بن معين في مسجد الرصافة، فقام بين أيديهم قاصٌّ فقال: حدثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، قالوا: حدثنا عبد الرزاق بن معمر عن قتادة عن أنس، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: مَنْ قال لا إله إلا الله خلق الله من كل كلمة طيرا متقاره من ذهب وريشه من مرجان، وأخذ

فى قصته نحواً من عشرين ورقة! فجعل أحمد بن حنبل ينظر إلى يحيى بن معين، وجعل يحيى بن معين ينظر إلى أحمد فقال له: حدثه بهذا؟ فيقول: والله ما سمعت هذا إلا الساعة. فلما فرغ من قصصه وأخذ العطيات ثم قعد ينتظر بقيتها قال له يحيى بن معين بيده: تعال. فجاء موهماً لنوال، فقال له يحيى: مَنْ حَدَّثَكَ بهذا الحديث؟ فقال: أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فقال: أنا يحيى بن معين، وهذا أحمد بن حنبل. ما سمعنا بهذا قط فى حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم. فقال: لم أزل أسمع أن يحيى بن معين أحق. ما تحققت هذا إلا الساعة. كأن ليس فيها إلا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما. وقد كتبتُ عن سبعة عشر أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فوضع أحمد كفه على وجهه وقال: دعه يقوم. فقام كالمستهزئ بهما".

وفى "القصاص والمذكرين" لابن الجوزى أيضاً أنهم "ينسبون ما يسمعون من الناس إلى النبي صلى الله عليه وسلم، ويخلطون الأحاديث بعضها ببعض، ويتصنعون البكاء والرعدة. ومنهم من يصفّر وجهه ببعض الأدوية، وبعضهم يمسك معه ما إذا شمه سال دمه، ويتظاهرون بالصعقة...". وفى ضوء ما مررنا أن نعرف لم كان بعض الحكام يمنعون القصاص من الجلوس فى المساجد والقصاص على الناس تجنباً للشغب

الذي كان يحدث جرّاء اجتماع الطّغّام وما يمكن أن يحصل عن ذلك من جدال وضجيج ومشاحنات.

ويؤكد أيضا ما قلناه من أن هذه القول ليست دليلا على كراهية القصص في ذاته، بل القصص المراد به خداع العوام وترويج الخرافات بينهم للضحك عليهم واستدرار ما في جيوبهم، أن هناك كتابا كبارا من القدماء قد أُنْتُوا على مقامات الحريري مثلا ثناء عظيما، ووقفوا بقوة في وجه من يحاول التليل من شأنها لحساب الرسائل، لكننا للأسف لا نجد في كلامهم رغم ذلك شيئا يتعلّق بالناحية الفنية في هذه الإبداعات العجيبة. بل ليس فيما كتبه الحريري نفسه في مقدمة "مقاماته" عن إنجازها في هذا الميدان شيء عن ذلك الجانب بآنا، إذ قال: "وأرجو أن لا أكون في هذا الهذر الذي أوردته، والمورد الذي تورّدته، كالباحث عن حقه بظلفه، والجادع مارن أنه بكفه، فالحق بالأخسرين أعمالا الذين ضلّ سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا. على أنني، وإن أغض لي الفطن المتعابي، ونضح عني المحبّ المحابي، لا أكاد أخلص من غير جاهل، أو ذي غير متجاهل، يضع مني لهذا الوضع، ويندد بأنه من مناهي الشرع. ومن قد الأشياء بعين العقول، وأنعم النظر في مباني الأصول، نظم هذه المقامات، في سلك الإفادات، وسلكها مسلك الموضوعات، عن العجاوات والجمادات، ولم يسمع بمن بنا سمعته عن تلك الحكايات، أو أتم

رَوَاتِهَا فِي وَقْتٍ مِنَ الْأَوْقَاتِ . ثُمَّ إِذَا كَانَتْ الْأَعْمَالُ بِالنِّيَّاتِ ، وَبِهَا انْعِقَادُ الْعُقُودِ الدِّينِيَّاتِ ، فَأَيُّ حَرْجٍ عَلَى مَنْ أَنْشَأَ مُلْحًا لِلنَّبِيِّهِ ، لَا لِلتَّمْوِيهِ ، وَنَحَا بِهَا مَنْحَى التَّهْذِيبِ ، لَا الْأَكَاذِيبِ ؟ وَهَلْ هُوَ فِي ذَلِكَ إِلَّا بِمَنْزِلَةِ مَنْ اتَّدَبَّ لِتَعْلِيمٍ ، أَوْ هَدَى إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ ؟

على أنني راض بأن أُحْمَلَ الْهَوَى وَأَخْلَصَ مِنْهُ لَا عَلَيَّ وَلَا لِيَا"
نعم لم يَطْرُقَ الْحَرِيرِيُّ الْبِتَّةَ إِلَى النَّاحِيَةِ الْفَنِيَّةِ الْقِصَصِيَّةِ فِي عَمَلِهِ ، بَلْ أَكْفَى بِالِدِفَاعِ عَنِ نَفْسِهِ ضِدَّ مَا نَالَهُ بِسَبَبِهِ مِنَ الْاِتِّهَامِ بِأَنَّهُ رَجُلٌ مَهْذَارٌ يَخَالِفُ الشَّرْعَ فِي هَذِهِ الَّذِي يَضَعُ بِهِ وَقْتَهُ .

وَالآنَ إِلَى مَا خَطَّهَ يِرَاعَةَ الْحَصْرِيِّ الْقَيْرَوَانِيِّ (٣٩٠ - ٤٥٣ هـ) فِي كِتَابِهِ: "زَهْرُ الْأَدَابِ وَثَمَرُ الْأَبَابِ" عَنِ "مَقَامَاتِ" بَدِيعِ الزَّمَانِ الْهَمْدَانِيِّ ، وَكَيْفَ نَبَتَتْ فِكْرَةُ الْمَقَامَاتِ فِي ذَهْنِهِ ، ثُمَّ كَيْفَ يَرَاهَا الْحَصْرِيُّ نَفْسَهُ: "وَلَمَّا رَأَى (أَيَّ الْهَمْدَانِيِّ) أَبَا بَكْرٍ مُحَمَّدَ بْنَ الْحَسَنِ بْنِ دَرِيدِ الْأَزْدِيِّ أَغْرَبَ بِأَرْبَعِينَ حَدِيثًا ، وَذَكَرَ أَنَّهُ اسْتَبْطَهَا مِنْ بِنَائِبِ صَدْرِهِ ، وَاتَّخَبَهَا مِنْ مَعَادِنِ فِكْرِهِ ، وَأَبْدَاهَا لِلْأَبْصَارِ وَالْبَصَائِرِ ، وَأَهْدَاهَا إِلَى الْأَفْكَارِ وَالضَّمَائِرِ ، فِي مَعَارِضِ حَوْشِيَّةٍ ، وَأَفَاطِظِ عُنْجُوبِيَّةٍ ، فَجَاءَ أَكْرَاهَا تَبْوَعًا عَنْ قَبُولِهِ الطَّبَاعِ ، وَلَا تُرْفَعُ لَهُ حِجْبُ الْأَسْمَاعِ ، وَتَوْسَعُ فِيهَا إِذْ صَرَفَ أَلْفَاظَهَا وَمَعَانِيَهَا فِي وَجْهِهِ مَخْتَلِفَةً ، وَضُرُوبَ مَنْصَرَفَةً ، عَارِضَةً بِأَرْبَعَانَةِ مَقَامَةٍ فِي الْكِدْيَةِ تَذُوبَ ظَرْفًا ، وَتَقَطَّرَ حَسَنًا ، لَا مَنَاسِبَةَ بَيْنَ الْمَقَامَتَيْنِ لَفْظًا وَلَا مَعْنَى ، عَطْفَ

مساجلتها، ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما: عيسى بن هشام، والآخر: أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهاديان الدر، ويتناقشان السحر، في معانٍ تضحك الحزين، وتحرك الرصين، وتطالع منها كل طرفة، وتوقف منها على كل لطيفة، وربما أُفرد بعضهما بالحكاية، وخصّ أحدهما بالرواية". وكما هو واضح لا يوجد شيء في هذا الحديث الاطباعي عن الجانب الفني القصصي في ذلك العمل الفذ، اللهم إلا الكلام العام عن الشخصيتين الرئيسيتين فيه، وهما عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري. وهذا كل شيء.

أما ابن الأثير فكان كل همه، في النص التالي المأخوذ من كتابه: "المثل السائر"، العمل على إبراز عجز الحريري في مجال الرسائل الديوانية، غير متطرق بكلمة واحدة إلى الجانب الفني فيما أنشأه من مقامات رغم ما فيها من إبداع رائع لا يقارن في نظره بما تحتاجه الرسائل من موهبة خاصة. قال: "وكثيراً ما رأينا وسمعنا من غرائب الطباع في تعلم العلوم، حتى إن بعض الناس يكون له نفاذ في تعلم علمٍ مُشكّل المسلك صعب المآخذ، فإذا كُفّ تعلم ما هو دونه من سهل العلوم نكص على عقبيه، ولم يكن فيه نفاذ. وأغرب من ذلك أن صاحب الطبع في المنظوم يجيد في المديح دون الهجاء، أو في الهجاء دون المديح، أو يجيد في المراثي دون التهاني، أو في التهاني دون المراثي. وكذلك صاحب الطبع في المنشور: هذا

ابن الحريري صاحب المقامات قد كان، على ما ظهر عنه من تميم المقامات، واحداً في فنه، فلما حضر ببغداد ووقف على مقاماته قيل: هذا يستلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة، ويحسن أثره فيه. فأحضر وكلف كتابة كتاب، فأفحم ولم يجز لسانه في طويلة ولا قصيرة، فقال فيه بعضهم:

شيخ لنا من ربيعة الفرس يتف عشونه من الهوس
أنطقه الله بالمشان وقد أجمه في بغداد بالخرس

وهذا مما يعجب منه. وسئلت عن ذلك فقلت: لا عجب، لأن المقامات مدرها جميعها على حكاية تخرج إلى مخلص. وأما المكاتبات فإنها بجر لا ساحل له، لأن المعاني تتجدد فيها بتجدد حوادث الأيام، وهي متجددة على عدد الأنفاس. ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب المقلق عن دولة من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي مذكور، ومكث على ذلك برهة يسيرة لا تبلغ عشر سنين، فإنه يدون عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري حجماً؟ لأنه إذا كتب في كل يوم كتاباً واحداً اجتمع من كتبه أكثر من هذه العدة المشار إليها. وإذا نُخِلَتْ وغرِبَتْ واختير الأجود منها إذ تكون كلها جيدة، فيخلص منها النصف، وهو خمسة أجزاء. والله يعلم ما اشتملت عليه من الغرائب والعجائب، وما حصل في ضمنها من المعاني

المبتدعة. على أن الحريري قد كتب في أثناء مقاماته رقاعا في مواضع عدة، فجاء بها منحطة عن كلامه في حكاية المقامات. لا، بل جاء بالغث البارد الذي لا نسبة له إلى باقي كلامه فيها. وله أيضا كتابة أشياء خارجة عن المقامات، وإذا وَقِفَ عليها أُقْسِمُ أن قائل هذه ليس قائل هذه، لما بينهما من التفاوت البعيد. وبلغني عن الشيخ أبي محمد عبد الله بن أحمد بن الخشاب النحوي رحمه الله أنه كان يقول: ابن الحريري رجل مقامات. أي أنه لم يحسن من الكلام المنشور سواها، وإن أتى غيرها لا يقول شيئا. فانظر أيها المتأمل إلى هذا التفاوت في الصناعة الواحدة من الكلام المنشور. ومن أجل ذلك قيل: شيئان لا نهاية لهما: البيان والجمال".

وقد وضع صلاح الدين الصفدي في الرد على ابن الأثير كتابا سماه: "نصرة الثائر على المثل السائر". ومن بين ما جاء في ذلك الكتاب مما يهمنا هنا قوله في التعليل لرواج مقامات الحريري وشدة تعلق الناس بها وإقبالهم عليها واشتغالهم بأمرها: "وما ذاك إلا أن هذا الكتاب أحد مظاهره تلك الحكايات المضحكة، والوقائع التي إذا شرع الإنسان في الوقوف عليها تطلعت نفسه إلى ما تنتهي إليه، وتشوقت نفسه إلى الوقوف على آخر تلك القصة. هذا إلى ما فيها من الحكم والأمثال التي تشاكل كتاب كليلة ودمنة، وإلى ما فيها من أنواع الأدب وفنونه المختلفة وأساليبه المتنوعة. حكى لي الشيخ فتح الدين محمد بن سيد الناس عن والده أبي عمرو عن أبيه أبي

بكر، قال: قلنا لابن عميرة كاتب الأندلس: لأي شيء ما تصنع مثل المقامات؟ فقال: أما الألفاظ فما أُغلبَ عنها، وأما تلك الأكاذيب التي تكذبها فما أحسن أن أضغ مثلها. وسمعت القاضي شهاب الدين محمودا رحمه الله تعالى حين قراءة هذا الكتاب عليه يحكي أن القاضي الفاضل رحمه الله تعالى أراد معارضتها، وصنع ثلاث عشرة مقامة عارض كل فصل بمثله، حتى جاء إلى قول الحريري في المقامة الرابعة عشرة: اعلموا يا مآل الآمل، وثمان الأرامل، أنني من سرّوات القبائل، وسرّيات العقائل. لم يزل أهلي وبعلي يحلون الصدر، ويسرون القلب، ويمطون الظهر، ويولون اليد. فلما أردى الدهر الأعضاد، وفجع بالجوارح الأجساد، وانقلب ظهرا لبطن، نبا الناظر، وجفا الحاجب، وذهبت العين، وقعدت الراحة، وصلد الزند، ووهت اليمين، وبانت المرافق، ولم يبق لنا ثنية ولا ناب. فمذ اغبر العيش الأخضر، وازور المحبوب الأصفر، اسودّ يومي الأبيض، وابيض فودي الأسود، حتى رثى لي العدو الأزرق، فحبذا الموت الأحمر. فقال القاضي: من أين يأتي الإنسان بفصل يعارض هذا؟ ثم إنه قطع ما كان عمله من المقامات ولم يظهر. أو كما قال. وناهيك بمن يقول مثل القاضي الفاضل في حقه مثل هذا، ويعترف له بالعجز. وأما أنا فكلما قرأت هذا الفصل وذكرته أجد له نشوة كشوة الراح، وبهجة ولا بهجة الساري بطلمة

الصباح. وفي أي ترسُّل تجد نظير هذا الفصل الذي له هذه الخفة والطلاوة،
ولم تروجه الأسجاع؟

وقد ظلم المقامات من جعلها من باب الترسل، والترسل جزء منها .
بل هي كتاب علم في بابه، وبلاغة الرجل تُعلم من ذكره لشيء في غالب
مقاماته بالمدح والذم . وهذه هي البلاغة: أن تصف الشيء ثم تذمه، أو
تذمه ثم تمدحه، كما فعل في مقامة "الدينار"، التي فاضل فيها بين كتابة
الإنشاء والحساب، والتي ذكر فيها البكر والثيب والزواج والعزبة وغير
ذلك . وفصاحتها تُعلم من أخذها الأمثال السائرة وضمتها إلى سبعة أحسن
منها، كقوله: أعطيت القوس باريها، وأنزلت الدار بانيها، وقوله: تخلصت
قائبة من قوب، وبريء براءة الذئب من دم ابن يعقوب، وقوله: وهل
ضاهت عدتنا عدة عرقوب، أو بقيت حاجة في نفس يعقوب؟ وقوله:
فلما دل شعاعه على شمس، ونم عنوانه بسر طرسه، وقوله: فبقيت أخير
من ضب، وأذهل من صب، وقوله: أنحل من قلم وأقحل من جلم، وقوله:
لو كان في عصاي مسير، ولغيمي مطير، وقوله: طويته على غره، وصننت
شغاه عن فره، وقوله: إنكما فرقدا سماء، وكرتدين في وعاء، وقوله: ليعلم
أن ريحه لاقت إعصاراً، وجدوله صادف تياراً، وقوله: مأرب لا حفاوة،
ومشرب لم يبق له عندي طلاوة، وقوله: المكنة زورة طيف، والفرصة
مؤنة صيف، وقوله: أبعد من رد أمس الدابر، والميت الغابر، وقوله: ما

أطول طيلك وأهول حيلك، وقوله: وكان يوماً أطول من ظل القناة، وأحرّ من دمع المقلاة، وقوله: فأخذ يلدغ وَيَضِي، وَيَتَّح ولا يستحي، وقوله: أين مدبّ صباك؟ ومن أين مهبّ صباك؟ وقوله: قد وجدت فاعببط، واستكرمت فارببط، وقوله: ما ذهب من مالك ما وعظك، ولا أجرم إليك من أيقظك، وقوله: إنك حُمتَ على ركيّة بكية، وتعرضت لخلية خلية، وقوله: ما كل سوداء تمرّة، ولا كل صهباء خمرة، وقوله: كمن ينبغي بيّض الأتوق، ويطلب الطيران من التوق، وقوله: أتعلم أمك البضاع، وظنرك الإرضاع؟ وقوله: فلما رأينا نارهم الجباحب، وخبرهم كسر اب السباسب، وقوله: إني لأطوِّع من حذائك، وأوفّق من غذائك. وفيها من هذا النوع كثير أضربت عنه خوف الإطالة.

وما تناهيت في بشي محاسنه إلا وأكثر مما قلت ما أدعُ
قال: فإذا ركب الله في الإنسان طبعاً قابلاً لهذا فيفتقر إلى ثمانية أنواع من الآلات، ثم سرّدها. أما الكاتب فيحتاج إلى حفظ الكتاب العزيز وإدمان تلاوته، ليكون دائراً على لسانه، جارياً على فكرته، ممثلاً بين عيني ذاكرته لينفق من سعته، وإلى معرفة اللغة والنحو وإدمان الإعراب ليلاً ونهاراً حتى يصير له ذلك ملكةً جيدة، والتصريف والمعاني والبيان والبديع والعروض والقافية والأحكام السلطانية كما ذكر في كتابه، وشيء من التفسير، وشيء من الأحاديث مثل كتاب "الشهاب" أو كتاب "النجم"

للأفليسي، والآثار المنقولة عن الصحابة رضوان الله عليهم وما دار بين الخلفاء الراشدين وعمالهم، وما دار بين علي ومعاوية رضي الله عنهما من المحاورات، وتواقيع الخلفاء والوزراء والكتاب، وأمثال العرب، وحفظ جانب جيد من شعر العرب والمخضرمين والمُحَدِّثين وفحول المتأخرين، وحفظ جيد الحماسة ومختار المفضليات، وبعض قصائد "منتهى الطلب" جمع ابن ميمون، وما أمكن من التاريخ وأسماء الرجال والحساب، ومراجعات أمهات كتب الأدب، مثل "الأغاني" و"العقد" و"البيان والتبيين" و"الذخيرة" و"زهر الآداب" و"أما لي القالي" و"الكامل" للمبرد و"تذكرة ابن حمدون" وحفظ جانب جيد من المقامات والخطب النبائية، وبعض شعر المتنبي وأبي تمام والبحري و"سقط الزند" وغير ذلك، وقد اخترت أنا من شعر هؤلاء الشعراء الأربعة في مجلدة لطيفة، والوقوف على ترسل الكتاب ومراعاة ما قصدوه في كل فن من التهاني والتعازي والفتوحات ووصايا تقاليدهم وتواقيعهم وأوامرهم ونواهيهم فيها وافتتاحات أدعيتهم في كل ما يتشعب من طرق الكتابة وكيفية البداءات والمراجعات في الهدايا والشفاعات والأوصاف وكتب الإخوان وما يجري هذا الجرى. وهذا باب لا يُغلق له مصراع، ولا يتعقد على حصره إجماع. وعلى الجملة فالكتاب يحتاج إلى كل شيء، ولولا أنه لا يلزمه تحقيق كل فن لقلت إنه الذي يعرف الوجود على ما هو عليه، وهيئات. نعم، الناس متفاوتون في ذلك. وهم

على طبقات: فمنهم من تسنّم الدرجات، ومنهم من لا نهض من الدرجات، وما بين ذلك. ولا بد من المشاركة مهما أمكن، ولو أنه معرفة المصطلح لكل صاحب فن، وإذا أكمل مواده أو قارب الإكمال فمعرفة مصطلح الديوان في المكاتبات من معرفة الألقاب والنوعت وما يجري هذا الجري. فإن هذا معرفته مع المباشرة في أقل من جمعة يتصوره ويدريه، وهو مما لم يتقرر قاعدته، لأنه يختلف باختلاف كل زمان وأهله. وهذا لا عبرة به، فإنه أسهل ما يعرفه".

وفى موضع آخر من ذات الكتاب يمضى الصفدى مناقحا عن "المقامات" فيقول إنها "تداولها الناس، وتعاظون كورسها، ويمثلون بأبياتها وأسجاعها، ويكرون عليها من أولها إلى آخرها، ويبحثون عن عورتها، ويتقبون عن مساوتها، فلا يجدون فيها مغمزا، ولا يقعون فيها على مطعن، بل تصفو على السبك، وتجود على الاستعمال".

ويزدها مَرُّ الليالي جِدَّةً وتقادَمُ الأيام حُسْنَ شبابِ
على أن ابن الخشاب رد عليه أليفاً يسيرة، وأجابه المسعودي عنها. وابن الخشاب أصاب في القليل من القليل، وتعتت في كثير القليل. وكذلك ابن بري وضع عليها نكاً يسيرة. وناهيك بكتاب اشتهر، وضرب به المثل، وأصبح إحدى الأثافي في علم الأدب، وأصبحت ألفاظه ومعانيه حجة، ونقلت بها النسخ عدد حروفها.

وسار مسير الشمس في كل موضع وهب هبوب الريح في البر والبحر
وما رأيت ولا سمعت بمن أخذ جزءاً من ترسل، وقرأه على شيخ
وحفظه وطلب به الرواية وعلق عليه حواشي لغة وإعراب ومعان. وقد
وضع الناس الشروح المبسوطة على المقامات، مثل المسعودي فإن له عليها
شرحين، والمطرز وابن الأنباري وأبي البقاء وغيرهم. ولقد رأيت بعضهم
يزعم أنها رموز في الكيمياء. ويحكى أن الفرنج يقرؤونها على ملوكهم
بلسانهم ويصورونها ويتنادمون بحكاياتها. وما ذاك إلا أن هذا الكتاب
أحد مظاهره تلك الحكايات المضحكة، والوقائع التي إذا شرح الإنسان في
الوقوف عليها تطلعت نفسه إلى ما تنتهي إليه، وتشوقت نفسه إلى الوقوف
على آخر تلك القصة. هذا إلى ما فيها من الحكم والأمثال التي تشاكل
كتاب "كليلة ودمنة"، وإلى ما فيها من أنواع الأدب وفنونه المختلفة وأساليبه
المتنوعة".

وعلى ذات الوتيرة يُثنى الصفدي على المقامات في كتابه: الآخر:
"أعيان العصر وأعوان النصر"، لما فيها من بلاغة اللغة لا بلاغة الفن
القصصي، إذ أشار إلى براعة تصرفه في القول حتى إنه ليستطيع أن يؤدي
المعنى المعتاد الواحد في كل مرة بعبارة جديدة: "وقد استعمل الحريري
رحمه الله هذا في مقاماته، فهو في كل مرة يجتمع فيها الحارث بن همام بأبي
زيد ويحتاج إلى أن يقول: "فلما أصبح الصبح" تراه يعبر بعبارة عن هذا

المعنى بغير عبارته الأولى: فتارة قال: فلما لاح ابن ذكّاء، وألحف الجوّ الضياء . وتارة قال: إلى أن أطلّ التنوير، وحسّر الصبح المنير. وتارة قال: حتى إذا لالأ الأفق ذنبُ السرحان، وأن انبلاج الفجر وحان. وتارة قال: إلى أن عطس أنف الصباح، ولاح داعي الفلاح. وتارة قال: فلما بلغ الليل غايته، ورفع الصبح رايته. وهذا كثير في مقاماته، وهو من القدرة على الكلام".

وبَيّن أن إعجاب الصفدى بالمقامات هو إعجاب شديد . يلمس القارئ ذلك لمسا في هذه اللوحات الانطباعية التي أشار فيها مع ذلك إلى كل شيء ما عدا الصنعة القصصية، وهي ما يهمننا هنا، اللهم إلا إشارة عارضة إلى ما فيها من تشويق.

وتحدث الصفدى أيضا في ترجمة أحد مشايخه، وهو محمود بن سليمان بن فهد، عن قراءته "مقامات" الحريرى عليه فقال: "وكمتُ قد قرأت عليه "المقامات الحريرية" واتمّيت منها الى آخر المقامة الخامسة والعشرين في سنة ثلاث وعشرين وسبع مئة، فكذب هو عليها: قرأ عليّ المولى الصدر فلان الدين، نفعه الله بالعلم ونفع به، من أوّل كتاب "المقامات" الى آخر الخامسة والعشرين قراءة تطرب السامع، وتأخذ من أهواء القلوب بالمجامع، ومأل منها عن غوامض تدلّ على ذكّاء خاطره المتقد، وصفاء ذهنه العارف منه بما ينتقى وينتقد . ورويتها له عن الشيخ الإمام مجد الدين

أبي عبد الله محمد بن أحمد بن الظهير الإبلي . وساق سنده الى الحريري .
ثم إنه كتب لي على آخرها ، وقد كملت قراءتها عليه بدمشق في ثاني
عشر شهر الله المحرم سنة أربع وعشرين وسبع مئة : قرأ عليّ المولى الكبير
الرئيس العالم الفاضل المُتَمَنِّجُ المجيد نظماً وثرّاً ، المحسن في كل ما يأتي به من
الأنواع الأدبية بديهةً وفكرًا ، فلأنّ الدين نفعه الله بالعلم ونفع به كتاب
"المقامات الحريرية" قراءة دلت على تمكّنه من علم البيان ، واقتداره على
إبراز عقائل المعاني المستكّنة في خدور الخواطر مجلوة لعيان الأعيان . وإنه
استشفّ أشعة مقاصدها بفكره المتقدّم ، وفرق بين قيم فرائدها بمخاطره
المنتقد ، فما تجاوز مكاناً إلا وأحسن الكلام في حقيقته ومجازه ، ولا تعدى
بياناً إلا وأجمل المقال في تردد البلاغة بين بسط القول فيه وإيجازه ، ورويته له
عن فلان . وذكر السند على العادة . وهو تعليق يدل على أن المقامات لم
تكن تعنى عنده شيئاً آخر سوى لغتها وبيانها ، ومن ثم فلا اهتمام بشيء
يتعلق بصنعها القصصية وبنائها الفني . والواقع أن من درس المقامات في
تراثنا العربي لم يتناولها ، في حدود ما نعرف ، إلا من ناحية اللغة وشرح
غريبها وتوضيح معانيها والتعريف بما ورد ذكره فيها من الأماكن
والأشخاص دون أي تطرق إلى ما فيها من عبقرية قصصية رغم أنه "قد
اعتنى بشرح المقامات أفاضل العلماء شروحا متنوعة تفوق الحصر والعد"

على ما يقول عبد القادر البغدادي في "خزانة الأدب ولبّ لبّاب لسان العرب".

وفي موضع آخر من "المثل السائر" لابن الأثير قرأ ما يلي: "وأُمثِلْ لك مثالا إذا حَدَوْتَهُ أَمْنَتْ الطاعن والعائب، وقيل في كلامك: ليبلغ الشاهد الغائب. والذي أقوله في ذلك هو أن تكون كل واحدة من السجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها. فإن كان المعنى فيهما سواء فذاك التطويل بعينه، لأن التطويل إنما هو الدلالة على المعنى بألفاظ يمكن الدلالة عليه بدونها. وإذا وردت سجتان تدلان على معنى واحد كانت إحداهما كافية في الدلالة عليه، وجُلُّ كلام الناس المسجوع جارٍ عليه. وإذا تأملت كتابه المُفْلِقين من تقدم كالصابي وابن العميد وابن عباد وفلان وفلان فإنك ترى أكثر المسجوع منه كذلك، والأقل منه على ما أشرت إليه. ولقد تصفحت المقامات الحريرية والخطب النبائية، على غرام الناس بهما وأكباهم عليهما، فوجدت الأكثر من السجع فيهما على الأسلوب الذي أنكرته". وواضح أن ما يهم ابن الأثير في "المقامات" الحريرية هو السجع ولا شيء سوى السجع. ومما له مغزاه الواضح أنه يقرن بين مقامات الحريري وخطب ابن نباتة مع أن كلا منهما ينتمي إلى جنس أدبي غير الجنس الذي ينتمي إليه الآخر، لكن لا غرابة في هذا، فالمهم هو السجع، الذي يربط بينهما في نظره.

ومرة أخرى نقرأ عند ابن الأثير ما قاله في "المقامات"، فإذا به لا يخرج عن السجع وما إليه حتى لقد ظننت طائفة من الأدباء والنقاد في عصرنا أن تلك المقامات لا تخرج عن ذلك، وجعلوا أنها إبداع قصصى عجيب. قال ابن الأثير: "سلك قوم في منشور الكلام ومنظومه طرقا خارجة عن موضوع علم البيان، وهي بنجوة عنه، لأنها في واد، وعلم البيان في واد. فممن فعل ذلك الحريري صاحب المقامات، فإنه ذكر تلك الرسالة التي هي كلمة معجمة وكلمة مهملة، والرسالة التي حرف من حروف ألفاظها معجم، والآخر غير معجم، ونظم غيره شعرا آخر كل بيت منه أول للبيت الذي يليه. وكل هذا، وإن تضمن مشقة من الصناعة، فإنه خارج عن باب الفصاحة والبلاغة، لأن الفصاحة هي ظهور الألفاظ مع حسنها، على ما أشرت إليه في مقدمة كتابي هذا. وكذلك البلاغة، فإنها الاتهاء في محاسن الألفاظ والمعاني، من قولنا: "بلغت المكان" إذا انتهت إليه. وهذا الكلام المصوغ بما أتى به الحريري في رسالته وأورده ذلك الشاعر في شعره لا يتضمن فصاحة ولا بلاغة، وإنما يأتي ومعانيه غثة باردة. وسبب ذلك أنها تُسكِّره استكراها، وتوضع في غير مواضعها. وكذلك ألفاظه، فإنها تجيء مكرهة أيضا غير ملائمة لأخواتها. وعلم البيان إنما هو الفصاحة والبلاغة في الألفاظ والمعاني، فإذا خرج عنه شيء من هذه الأوضاع المشار إليها لا يكون معدودا منه ولا داخلا في بابيه. ولو

كان ذلك مما يُوصَفُ بحسن ألفاظه ومعانيه لورَدَ في كتاب الله عز وجل الذي هو معدن الفصاحة والبلاغة أو وُرِدَ في كلام العرب الفصحاء، ولم نره في شيء من أشعارهم ولا خطبهم". ولو كان انتقاد ابن الأثير يقوم مثلا على أن الحريري يلجأ إلى السجع دائما لا يتركه لحظة لفهمنا موقفه من سجع الرجل، لكنه يعلى من شأن السجع، إلا أنه يريد على طريقة معينة يراها أجدر الطرق بالسجع. وهذا كل ما هنالك، إذ لم يتطرق البتة إلى شيء يتصل بالصنعة القصصية في ذلك العمل.

ونفس الشيء نلاحظه فيما كتبه عبد القادر البغدادي في "خزانة الأدب ولبّ لبّاب لسان العرب" عن الحريري وعمله. قال: "الحريري هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري صاحب المقامات. كان أحد أئمة عصره، ورزق السعادة والحظوة التامة في عمل المقامات، واشتملت على شيء كثير من كلام العرب من لغاتها وأمثالها ورموز أسرار كلامها. ومن عرّفها حق معرفتها استدل بها على فضله وكثرة اطلاعه وغزارة مادته. روي أن الزمخشري لما وقف عليها استحسناها، وكتب على ظهر نسخة منها:

أقسم بالله وآياته ومشعر الحج وميقاته
أن الحريري حريٌّ بأن نكتب بالبر مقاماته

ثم صنع الزمخشري المقامات المنسوبة إليه، وهي قليلة بالنسبة إليها، وشرحها أيضا، وصنع في إثرها نوايغ الكلم. وقد اعتنى بشرح المقامات أفاضل العلماء شروحا متنوعة تفوت الحصر والعد. وله أيضا "درة العواص"، وله أيضا شروح كثيرة قد اجتمع منها عندي خمسة شروح. وله أيضا "ملحة الإعراب" في النحو، وشرحها أيضا. وهو عند العلماء يعد ضعيفا في النحو. وله ديوان رسائل وشعر كثير، وله قصائد استعمل فيها التجنيس كثيرا. . . .". والطريف في ذلك كله أن يُتهم الحريري بأنه كان ضعيفا في النحو!

ثم هذا هو ما يقوله ابن الصيقل الجزري (ت ٧٠١هـ) عن "المقامات الزينية"، التي خَبَّرَهَا بقلمه: "تتضمن على كل رجب من الجدد الطريف، وكل ضرب من الهزل الطريف، وكل مرضع من النثر المنيف، وكل مصرع من الشعر اللطيف، وكل زهو من المحض المليح المليح، وكل حلو من الخمض الصريح الفصيح، وأودعتها من لطائف الأجناس، ونفائس الجواهر المنزهة عن ثقب الماس، والجمان الناشر رمام الأرماس، والمرجان المطهر عن طمث مجاورة الأرماس، ما يفوق غوارب البحور، ويروق درر نحور الحور، وضمتها من الآيات المحكمات، والأخبار المسندة، وعرائس المذاكرات، وغرائس المناظرات، ومن العظايات ما يسيل الدموع، ومن الزاجرات ما يحيل الهجوع، ومن المضحكات ما يضحك الموتور، ومن الملهيات ما يهتك

المستور، ومن المفاهيم ما يشرح الصدور، ومن المناقشات ما يبرئ
المصدر، ومن الرسائل ما يستهل السؤل، ومن المسائل ما يفهم المسؤول،
ومن البدائع ما يسلب العقول، ومن الغرائب ما يطرب العقول، ومن الخطب
اللطيفة، والنخب الوريقة، ومن محاسن الأمثال، ومعادن السحر الحلال،
الجلي المنال، الخلي عن المثال والتمثال، ومن العبارات الحسنة، والحكايات
المستحسنة، والمقاصد البالغة الرضية، والقواعد السائفة الفرضية،
والأفانين الصادحة الأدبية، والقوانين الواضحة الطبية، ومن النكت الفقهية،
والأصول المتداولة النحوية، وحليتها بالؤلؤ المنثور، وأحليتها من شطر
المعنى للحديث المأثور". ولقد تكلم المؤلف، كما هو واضح، عن كل
شء في عمله من ناحية اللغة والمضمون وأثره في النفوس وما إلى ذلك
مستعملاً شيئاً قريباً من التقيد الانطباعي، إلا أنه مع هذا لم يقترب من
الجانب القصصي فيه.

وقرأت في "عجائب المقدور في أخبار تيمور" لابن عرب شاه عن
أهمية كتابه هذا ما يلي: "وفائدة هذه الحكايات تنبيه أشرف جنس
المخلوقات، وألطف طائفة المكونات، وهو نوع الإنسان، الذي اختصه الله
تعالى بأنواع الإحسان، وأيده بالعقل، وأمده بالنقل. على أنه إذا كان هذا
الفعل الجليل يصدر في التنظير والتمثيل من أحسن الحيوانات، وما لا يعقل من
الموجودات، فلأن يصدر من أولى النهى وأولى الفضل والمكارم والعلى،

أولى وأحرى، لا سيما من رفع الله في الدنيا مقداره، وأعلى على فم الخلائق مناره، وحكمه في عبيده المستضعفين، واسترعاه على رعية سامعين مطيعين، وسلطه على دمائهم وأموالهم، وبسط يده ولسانه في رفاهيتهم ونكالهم. والأصل في هذا كله قول من عمَّ عبيده بفضله، ويقوله اهتدى العالمون: وتلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون".

من الواضح إذن أن العرب القدماء لم يهتموا بالتقعيد لفن القصص كما صنعوا مع الشعر والرسائل والخطب رغم أنهم أبدعوا قصصًا كثيرًا ومتنوعًا ورائعًا، فما السبب يا ترى في أن الجاحظ أو أبا هلال العسكري أو قدامة أو ابن الأثير أو الصفدي أو أحدا من أدباء المقامة لم يحاول أن يقنن لنا المواصفات والقواعد التي تحكم ذلك الفن؟ إن هذا الأمر يبعث على الاستغراب. إن الوضع هنا مختلف عنه في المسرح، فهم أولًا لم يعرفوا الإبداع في مجال المسرح، كما أنهم لم يطلعوا على الإغريقي منه، وهو ما يتضح من عدم فهمهم لأنواع المسرحيات في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وظنوا أنه إنما يتحدث عن المدح والهجاء رغم أن كلامه إنما كان في المأساة والمهابة. أما بالنسبة إلى الفن القصصي فقد كانوا يعرفونه من قبل الإسلام كما رأينا، فضلًا عن أنهم قد ترجموا بعد الإسلام كثيرًا من القصص الأجنبي من الفرس والهند مثلاً، إلى جانب ما أبدعته براعاتهم إبداعًا. ليس ذلك فقط، فقد رأيناهم يعجبون بالمقامات وغيرها من ألوان هذا

الفن، إلا أن ما كتبه في باب الإعجاب لا يزيد عن العبارات الانطباعية التي تخلو من التعيد والتحديد والتفصيل.

خلاصة القول أن العرب لم يتركوا لنا شيئاً يذكر في النقد القصصى برغم ممارستهم لهذا الفن: رسائل ومقامات وحكايات وقصصاً وسيراً على نطاق واسع. وهذا يعودنا إلى ما قاله د. ألفت الروبى فى الصفحات الأولى من كتابها: "بلاغة التوصل وتأسيس النوع" من أن الفن القصصى كان مهمشاً وغير معترف به عند العرب، فهو حكم خاطئ تماماً. ولو أنها قالت إنه كان مهمشاً فى كتابات النقاد القدماء فلم يناولوه بالتحليل الفنى واكتفوا فى الحالات التى وقعت لنا على الأقل بالأحكام الانطباعية التى يبدون فيها إعجابهم بالعمل الذى يتحدثون عنه لكان فى كلامها صحة. وكيف يكون القصص لدى العرب مهمشا وغير معترف به، وقد تركوا لنا كل هذا الكم الوفير من القصص؟ وكذلك كيف يكون هذا الفن مهمشا وغير معترف به عندهم وقد ألف فيه كبار الكتاب كابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ وأبى الفرج الأصفهاني وابن شهيد وأبى العلاء المعرى وبديع الزمان الهمداني وياقوت الحموى والزخشرى وابن الجوزى والقاضى التنوخى والإبشيهى وابن عرشاه...؟ وكيف يكون هذا الفن مهمشاً وغير معترف به وما هم هؤلاء الكتاب الكبار يبدون إعجابهم بالأعمال القصصية كما شاهدنا بأنفسنا؟ واضح أن هذا الحكم هو حكم

متسرع وغير متعمق. والعجيب أنها تعود فتقول فى الفصل الثانى من الكتاب إن الكتابة النثرية العربية قد اتخذت مسارات قصصية متعددة. فكيف يصح هذا مع قولها إن هذا اللون من الكتابة كان مهمشا وغير معترف به عند العرب؟ وبالمثل قد أخطأت خطأ آخر حين زعمت أن الشكل القصصى قد تولد من رحم الرسالة فى نصِّ "رسالة الغفران" و"رسالة التوابع والزوابع"، إذ الفن القصصى، كما رأينا معا، كان معروفا عند العرب منذ الجاهلية. وبعد الإسلام نجد لدينا عبيد بن شربة وابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ... إلخ، وكل هؤلاء سابقون على المعرى وابن شهيد كما هو معلوم. ولن نتحدث عن القرآن والأحاديث وما فيها من قصص. فهذا إذن حكم متعجل غير متعمق.

ومعروف أن العمل القصصى يتكون من أحداث وحوارات، وشخصيات تقع منها تلك الأحداث وتقوم بتلك الحوارات، وزمان ومكان تقع فيهما الأحداث والحوارات، وحبكة لها بداية ووسط وغاية تنتهى عندها. وبوجه عام يُشترط فى أى حدث أو شخص فى العمل القصصى أن يكون له دور يؤديه بحيث يدفع العمل إلى الأمام نحو الغاية التى يسعى إليها، وإلا كان عبئا عليه، ومن ثم فلا بد من حذفه. ذلك أن العمل القصصى ليس سلة مهملات تلقى فيها بكل ما يصادفنا من مخلفات، بل

هو تصميم محكم لا بد من مراعاة الدقة والاحتياط الشديد فى التعامل معه. وبالنسبة إلى الشخصيات ينبغى أن تكون طبيعية فى تصرفاتها وأقوالها بحيث يعكس ما تفعله أو تنطقه طبيعة عقلها وعواطفها وأخلاقها ومهنتها ووضعها الطبقي والثقافى وماضيها وأحلامها، فلا تكون صورة من المؤلف، وإلا أصابت العمل القصصى بالفشل. كذلك ينبغى أن تكون صورة كل شخصية من شخصيات القصة من الوضوح والتميز بحيث لا تلبس بغيرها من الشخصيات، بل تبقى فى أذهاننا بعد الانتهاء من قراءة العمل واضحة ناصعة. وهذا التميز يستلزم أن يقدمها لنا المؤلف بملامح وجهها وملابسها وتصرفاتها وطريقة كلامها وتفكيرها وإحساساتها وذكاؤها أو غبائها وتحرُّجها الخلقى أو تسيُّبها ونظرتها إلى الحياة والمجتمع... على الأي قول لنا فى ذات الوقت كل شىء عنها بالتفصيل، بل لا بد من ترك شىء أو أشياء لمخيلة القارئ حتى لا نرهقه بكثرة ما نذكره له عنها فتأتى النتيجة عكس المراد، إذ يزدحم عقله وتربك ذاكرته وتختلط ملامح الشخصيات بعضها ببعض، وتضيع المتعة أو جزء منها عليه، وكذلك حتى نعطيه فرصة المساهمة مع المؤلف فى تصور العمل القصصى، وكأنه شريك له فى إبداعه، وهو ما يمهده بالرضا. ويجب كذلك أن يكون ثَمَّ تناسق بين عناصر الشخصية: الخارجى منها والداخلى. وفى ذات الوقت على المؤلف أن يوضح من خلال الأحداث والحوارات العوامل

التي أدت إلى أن تجيء الشخصية على هذا النحو، إذ لا يكفى أن يقول لنا: هذا هو فلان، وهذه هي شخصيته، بل لا بد أن يبين لنا لماذا كانت شخصية فلان ذلك هكذا. وبعض المؤلفين قد يسوق لنا وصفه للشخصية في أول العمل مرة واحدة ثم ينفض يديه منها بعد هذا، وبعضهم ينثر لنا ذلك الوصف هنا وهناك: فمرة يسوق ملمحا من ملاحظها خلال السرد، ومرة يسوق لنا ملمحا آخر أثناء الحوار، ومرة يورد ملمحا ثالثا في الوصف مباشرة... وهكذا إلى أن تتضح جوانب الشخصية. والشخصيات أنواع: فشخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية. والأولى هي التي عليها مدار العمل، أما الأخرى فتمثل عنصرا من عناصر البيئة التي يتحرك فيها البطل ويدخل في علاقات معها. وعلى الأولى تسلط الأضواء وينصب الاهتمام، أما الأخرى فيقوم دورها في المقام الأول على مساندة الشخصية الرئيسية وكشف محبواها. وفي كثير من الأحوال تأتي الشخصية الثانوية مسطحة لا نعرف كثيرا عن خباياها ولا نلمس لها تطورا ولا عمقا، على عكس الشخصيات الرئيسية التي تأتي إلى القصة بشكل، وتخرج منه بشكل آخر مختلف نتيجة لما تعرضت له طوال القصة من تطور انتقل بها من حال إلى حال.

أما السرد فإنه يؤدي بأكثر من طريقة: فقد يحكى المؤلف قصته بضمير الغائب، بمعنى أنه لا يكون له وجود داخل القصة، بل يبقى مجرد

راو لها، فيقول مثلا: قام فلان من نومه فوجد نفسه مرهقا بسبب سهرة الطويل البارحة فقرر أن يمضى فى النوم ولا يذهب إلى العمل... الخ. ويلاحظ القارئ كيف أن كل الضمائر فى النص هى ضمائر الغائب، على حين أنه لو قال هذا الكلام بوصفه أحد أشخاص القصة لجاء هكذا: قمتُ من نومى فوجدتُ نفسى مرهقا بسبب سهرة الطويل البارحة فقررتُ أن أمضى فى النوم ولا أذهب إلى العمل... ويكون الضمير المستخدم حينئذ هو ضمير المتكلم، إذ الراوى هنا إنما يحكى عن نفسه: بخلاف الطريقة الأولى التى يحكى لنا فيها المؤلف قصته وهو بعيد فلا نعرف عنه شيئا سوى أنه يروى لنا القصة، ومن ثم فلا تدخلُ منه فى العمل بتعليق أو تعاطف نحو هذا الشخص أو ذلك الحدث... إلا أن الأعمال القصصية التراثية، وكذلك الأعمال المبكرة فى نهضتنا الأدبية الحديثة، كانت تشهد فى بعض الأحيان تدخلُ هذا الراوى فى صميم القصة، فنسمعه مثلا يقول: هذا ما كان من أمر فلان، أما فلان فقد حدث له كذا وكذا. أو هذه قصة جدية بأن تُكَبَّ بالإبر على آماق البصر. أو لقد قست الظروف على فلان فحرمته، يا ويلاه، من أمه وهو طفل صغيرٌ غَضُّ العود، له الله... وكان المنفلوطى كثيرا ما يعبر عن رحمته وأمه لأبطال قصصه جهارا نهارا لا مواربة فى ذلك، كما كان طه حسين يتدخل أحيانا تدخلًا مباشرًا فى مجرى قصص مجموعته: "المعذبون فى الأرض"،

فيبدى تعاطفه مع هذه الشخصية أو تلك، أو يناقش القراء في أصول الفن القصصى وما ينبغى مراعاته في نظر نقادها من قواعد، ثم يعلن لهم أنه لا يلتزم بشيء من هذه القواعد لأنه كاتب مبدع حر لا يتلقى أوامر من النقاد، بل ينصت إلى صوت قلمه فقط. والفرق بين الطريقتين اللتين سبق ذكرهما هو أن الراوى الغائب يعرف كل شيء عن كل شخص وكل واقعة ولا تغيب عنه شاردة ولا واردة، أما رواية القصة بضمير المتكلم فتقرب بين الراوى وقرائه، إذ يخاطبهم ويناجيهم ويفض مغاليق قلبه وعقله أمامهم كأنهم أصدقاؤه، وهو ما يقيم بينه وبينهم جسرا من الحميمة والتفاهم. وهناك طريقة أخرى هي أن يسجل لنا أحد أشخاص القصة كل ما يحدث كتابةً في مذكرات له، أو في رسائل يتبادلها مع شخص آخر، أو في اعترافات يقدمها للشرطة مثلا... وهناك طريقة رابعة تلخص في أن يروى لنا القصة عدة أفراد من أشخاصها كما هو الحال في "ميرامار" لنجيب محفوظ، وفي "الرجل الذى فقد ظله" لفتحى غانم، وفي "ظلال على الجانب الآخر" لمحمود دياب. وفي هذه الحالة فإن رواية كل منهم للقصة تختلف قليلا أو كثيرا عن رواية الآخرين تبعا لمبدأ النسبية، إذ كل إنسان إنما يتعامل مع الأشياء والناس من خلال شخصيته هو: فهو يرى بعينيه هو، ويسمع بأذنيه هو، ويلمس ببشرته هو، ويشم بأنفه هو... وهو في كل ذلك يختلف عن الآخرين. وبهذا يتجمع لدينا أكثر من وجهة نظر

للحدث الواحد وللشخص الواحد، وهذا من شأنه أن يُغنىَ العمل ويغنى رؤية القارئ جميعا. وهو يشبه ما نراه في إذاعة مباريات كرة القدم هذه الأيام عند تسجيل هدف بالذات حيث يُعقَّب ذلك عرضُه من عدة زوايا مختلفة مما يترتب عليه أن يبدو الهدف الواحد وكأنه أهداف مختلفة، لأن رؤيته من زاوية جديدة كل مرة يربناه من وضع مختلف بطعم مختلف بحيث يتضح لنا في كل إعادة أشياء كانت خافية عنا في المرات الأخرى. وهناك أسلوب جديد اتبعه توفيق الحكيم مرة واحدة في عمل من أعماله ولم يعد إليه، كما أن أحدا لم يتابعه عليه في حدود ما أعرف، وهو أسلوب المزج بين القصة والمسرحية: ففصل قصصى يعقبه فصل مسرحى . . . وهكذا حتى ينتهى العمل. وقد سماه الحكيم وقتها فى أواخر الستينات: "مسرواية"، وكان عنوانه: "بنك القلق". وقد نقل هذه الطريقة من بعض الآداب الغربية. ويبدو أنه لم يُستقبل من قبل النقاد والقراء بالحفاوة المرجاة، ومن ثم أسقطه الحكيم من حسابه تماما بعد ذلك.

كذلك عند سرد أحداث القصة يمكن أن يتبع المؤلف الطريق المستقيم الآتى من الخلف إلى الأمام، أى البدء بأقصى نقطة فى الماضى ثم المضى قُدماً دون تعرج هنا أو هناك أو تهقر عن الأحداث أو سبق لها حتى تنتهى القصة لدى أبعد نقطة تصل إليها. ويمكنه كذلك أن يعكس

اتجاه السير، فيبدأ بأخر ما بلغته القصة ثم يعود أدراجه إلى الخلف ليفسر ما وقع، كأن تكون هناك جريمة قتل مثلا فيذكرها المؤلف ويسوق ملابساتها وما يتصل بها من أشخاص ليرجع القهقري بعد هذا من البداية حاكيا لنا ما وقع من "طقطق لسلام عليكم" حتى يصل مرة أخرى إلى النقطة التي بدأت بها القصة، ولكن بعد أن يكون قد فسر لنا كل شيء . وهناك أيضا طريقة أخرى، وهي أن يقفز السرد من هنا إلى هناك تبعا للموقف حتى ينجلى في النهاية كل شيء . وثم طريقة رابعة هي الطريقة الحلزونية، وهي أن يبدأ حكاية تنفرج منها حكاية تنفرج منها بدورها حكاية ثالثة . فهي حكاية داخل حكاية داخل حكاية . ويجد القارئ أمثلة على تلك الطريقة في "ألف ليلة وليلة" و"كليلا ودمنة" . وهناك طريقة تيار الشعور حيث تداعى الأحداث وتظهر الشخصيات تبعا لما يحظر على بال الراوى صاحب ضمير المتكلم . وقد تتداخل الطرق المتبعة في رواية أحداث القصة كما هو الحال في عدد غير قليل من القصص الحالية: ففي بعض المواضع يلجأ المؤلف إلى ضمير الغائب، لتفاجأ بالقصة في بعض المواضع الأخرى وقد تحولت إلى ضمير المتكلم، وفي بعضها الآخر وهي تزوى بأسلوب تيار الشعور . . . وهكذا . والمهم في كل ذلك أن يخطط القصاص لعمله جيدا حتى لا يقلت منه زمام القصة وينهار بناؤها . وعليه أثناء ذلك أن يشد القارئ طوال القصة شدا لا يستطيع أن

يفلت من إيساره. وهذا هو عنصر التشويق، وهو من أهم عناصر الفن القصصى.

ويقول مُنظِّرو القصة إن على المؤلف الالتصاق بالواقع وتجنب الخوارق والمصادفات حتى يكون مقنعا وينجح فى الإيهام بأن ما يقدمه هو ما يجرى فعلا فى الحياة فلا ينفض عنه القراء. لكن ينبغى ألا يغيب عن بالنا أن نظرنا إلى الحياة والواقع قد تختلف من حقبة تاريخية أو من أمة من الأمم إلى أخرى. إن الذى يقرأ "فن الشعر" لأرسطو يعرف مدى حرصه على أن تكون المسرحية والملحمة ملتصقتين بالواقع، إلا أننا نعرف أيضا أن المسرحيات والملاحم الإغريقية لم تسلم من أن تضم بين جنباتها أحداثا لا يمكن أن تكون واقعية إطلاقا من وجهة نظرنا ومن وجهة نظر العلم والقانون الطبيعى كجسد الآلهة وتعددتها ووجود الكائن العجيب ذى العين الواحدة المسمى بـ"السيكلوب" . . . لكن كل تلك الأمور كانت واقعية عند مؤلفى تلك الملاحم والمسرحيات مثلما كان ظهور العفاريت والشياطين ووقوع السحر الذى يحول آدميين إلى حيوانات أمورا محتملة الوقوع لدى مؤلفى ألف ليلة وليلة. كذلك فإن قصص الحيوان مثل "كليلة ودمنة" لابن المقفع و"رسالة النمر والثعلب" لسهل بن هارون و"رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد و"مزرعة الحيوانات" لجورج أورويل وقصص هانز كرستيان أندرسون هى قصص غير واقعية بلا أى جدال، ومع ذلك فإننا نقرؤها

ونستمع بها دون ان نرفع إصبعاً للاعتراض بأنها غير واقعية . سيقال إننا نعرف منذ البداية أنها قصص رمزية . وأنا، فى الواقع، لا أشأخ فى هذا الرد، لكن يهمنى هنا أن ألفت النظر إلى أن مطلب الواقعية ليس مطلباً حاسماً، بل يقبل الأخذ والرد . كما أن كثيراً من أحداث القصص الرومانسى لا يقبله العقل . صحيح أنها لا تناقض القوانين الطبيعية، لكنها تعارض قوانين المجتمع وأعرافه ولا تقع بسهولة أو على الأقل: لا تقع بسهولة التى تصورها لنا القصة، وقد تسيل بسببها دماء ولا يسمح المجتمع بوقوعها رغم كل هذا كأن تزوج ابنة الباشا ابن جنائى القصر مثلاً . ومع ذلك كان القراء وما زالوا يستمعون بها ولا يتفنون طويلاً أمام مثل تلك الملاحظات .

وننتقل الآن إلى الحوار، وهو ذلك الكلام الذى يتبادلده أشخاص القصة ويعبرون به عن أفكارهم ومشاعرهم ومواقفهم وي طرحون ما عندهم من أخبار . وقد يكون كلام الأشخاص فى الحوار قصيراً ممتلئاً بالحوية، وقد يطول حتى يُمل ويُمل، وبخاصة إذا ترك المؤلف للمتجاوز الفرصة لقول كل ما يريد، وما أكثر ما يريد كل منا الحديث إذا ترك له الجبل على الغارب ولم يجد من يوقفه ويعطى الطرف الآخر الفرصة للرد أو التعليق ولو بهمسة إعجاب أو صيحة استنكار كما هو الحال مثلاً فى أواخر قصة "عصفور من الشرق" توفيق الحكيم حيث يطول كلام العامل الروسى إيفانوفتش كثيراً

حتى ليستغرق في كل مرة عدة صفحات دون أن نشعر أن هناك طرفا آخر يحاوره هو محسن. كذلك قد يمهّد الكاتب لعبارات الحوار بكلمة مثل: "قال/ صاح غاضبا/ تلثم في رده قائلا..."، وأحيانا ما يستعمل أسلوب المسرحية في سوق الحوار دون عبارات تقديمية، أو يكتفى بكلمة "قال" في كل مرة. كذلك أحيانا ما يندمج الحوار مع السرد مع تيار الشعور دون وجود علامات تميز هذا عن ذاك عن ذلك. وبوجه عام ينبغي أن يعكس الحوار شخصية صاحبه فلا يكون الشخص عاميا جاهلا غيبيا، ثم تفجأ به عند الكلام إنسانا ذكيا فصيحاً مثقفا ثقافة عالية، أو يكون خادما فلا يتركه المؤلف يتحدث بعقلية الخدامين محدودى الفكر والشعور، بل يجعل منه نذاً للمتقين من حوله، وربما تفوق عليهم. ومثالا على ذلك يمكننى أن أذكر الخادمة أمينة بطلة "دعاء الكروان" لطفه حسين. ومن قضايا الحوار فى القصة أيضا اللهجة التى ينبغى كتابته بها: فهل نترك الناس فى الأعمال القصصية يتكلمون العامية التى يصطنعونها فى حياتهم اليومية حتى نحافظ، كما يقول أنصار استعمال العامية فى الحوار، على نكهة الواقع؟ أم هل نركن دائما إلى الفصحى حتى يفهمنا كل العرب فى كل العصور ونحافظ على ذلك الرباط اللغوى الذى يصلنا بإخواننا فى العروبة وقيم بيننا وبين تراثنا وقرآنا حبلا لا تنفصم بمشيئة الله عزأه أبد الدهر، وبخاصة أن الإبهام بالواقع لا يقوم على اصطناع العامية، وإنما على

التصوير المتقن للشخصيات والوصف الحى للزمان والمكان، وعلى لغة الحوار الموحية واحكام السرد وبناء القصة بناء مشوقا متينا؟ ثم ينبغي ألا ننسى أن الأشخاص فى المسرحيات الشعرية والملاحم يتحدثون شعرا، وما من أحد فى الحياة يصطنع الشعر فى كلامه مع الآخرين حتى لو كان أشعر الشعراء . ومع هذا لم يحدث أن اعترض ناقد أو قارئ على ذلك، إذ العبرة بالتصوير المتقن . كما أن جميع الشخصيات فى "ألف ليلة وليلة"، وكذلك فى كل السير الشعبية، وهى قصص كُتبت للعامة، إنما تصطنع الفصحى، والفصحى المسجوعة فى كثير من الحالات على ألسنة الشخصيات فى حوارها بعضها مع بعض، ولم يذمر العامة من ذلك ولا رأوه قادحا فى قيمة تلك الأعمال . والمسألة، فى حقيقة أمرها، إيهام بالواقع لا تصوير حرفى له كما هو، والإيهام يمكن ان يتم بوسائل كثيرة دون الالتزام بالعامية فى الحوار .

ولقد كان لترجمة الروايات الغربية دور مهم فى تطور القصص العربى فى العصر الحديث . وكان رفاة الطهطاوى، فيما نعرف، أول مصرى يقوم بترجمة رواية غربية، وهى رواية القس الفرنسى فنلون: " Les Aventures de Télémaque"، التى أعطاها عنوانا مسجوعا هو "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك"، اقتداءً بالطريقة التى كانت شائعة فى

كثير من المؤلفات العربية القديمة فى العصور المتأخرة. وقد ظهرت هذه الترجمة عام ١٨٦٧م. ومن الذين أسهموا فى ترجمة الروايات من المصريين فى ذلك الوقت المبكر محمد عثمان جلال أحد تلامذة رفاة، إذ عرّب سنة ١٨٧٢م رواية "بول وفرجينى" لبرناردين سان بيير جاعلاً عنوانها "الأمانى والمئة فى حديث قبول وورد جنة". ومنهم كذلك حافظ إبراهيم مترجم "البؤساء" لفكتور هيغو، وصالح جودت مترجم "سر الاعتراف" (١٩٠٥م)، و"ضحية العفاف" و"اليد الأثيمة" و"السلاح الخفى" (١٩٠٦م)، وعبد القادر حمزة مترجم "هانيا" (١٩٠٥م)، والمنفلوطى معرّب "فى سبيل التاج" و"الشاعر أو سيرانو دى برجرارك" و"الفضيلة أو بول وفرجينى" و"ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون"، وبعض هذه الأعمال هو فى الأصل من الأعمال المسرحية، إلا أنه حوله إلى رواية، كما أنه لم يترجمها بنفسه، بل تُرجمت له ثم أعاد هو صياغتها بأسلوبه. وهذه ليست إلا نبضة أمثلة فقط من أسماء الرواد المصريين فى ميدان الترجمة الروائية، وإلا فإن هذا اللون من الترجمة ما زال ماضياً فى طريقه حتى الآن، وشاركت فيه أقلام كثيرة على ما هو معروف.

وإذا كان عدد من هذه المترجمات قد صُبَّ فى أسلوب سليم متين كما هو الحال فيما ترجمه محمد عثمان جلال والمنفلوطى وحافظ إبراهيم، فإن كثيراً منها لم يُعنَ به العناية اللازمة فجاءت لغته هزيلة ركيكة مبتدلة لا

تخلو من الأخطاء الصرفية والنحوية. وكان بعض المترجمين لا يهتم إلا بتأدية المعنى كما اتفق، إذ كان كلما قرأ فصلا من الرواية التي يترجمها نحأها جانبا ثم شرع يترجم من الذاكرة ناسيا أشياء، ومضيفا أخرى، ومقدما ومؤخرا حسبما يحلو لذاكرته، ودون أن يراجع ما كتب، إذ كثيرا ما كان المترجمون يتخذون من ذلك العمل محرِّقًا لكسب الرزق، فلم يكن لديهم وقت للتدقيق والتجويد وإحسان التحبير. كما كانوا يحولون الحوار في كثير من الأحيان إلى سرد، مضيفين إليه بعض محفوظاتهم من الشعر العربي مما يناسب الموقف، فضلا عن أن كثيرا من الروايات التي عرّبوها لم تكن من روائع القصص في كثير أو قليل، بل من الروايات الشعبية التي يراد بها التسلية، ولا تهتم إلا بالتشويق والمغامرات وحيل اللصوص والمجرمين وما إليها.

ومن الشام يمكن أن نذكر بطرس البستاني الذي ترجم "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو (١٨٦١م)، وسمأها: "التحفة البستانية في الأسفار الكروزية"، ويوسف سركيس مترجم "الرحلة الجوية في المركبة الهوائية" لجول فرن (١٨٧٥م)، وألكسس زموخول مترجم "الوردات الثلاث" لفرانسوا كوبيه، وخلييل ثابت مترجم "عروس النيل" لجورج إيبرس الألماني، ويعقوب صروف مترجم "ملكة إنجلترا"، وفرح أنطون، الذي عرب عددا من روايات إسكندر دوماس، و"أتالا" لشاتوبريان، وأسعد داغر مترجم "بعد

العاصفة" وغيرها لهنرى بوردو، وتقولا حداد مترجم "الفرسان الثلاثة" وغيرها لدوماس، وطانيوس عبده أشهر مترجمي القصص فى تلك الفترة، ومارون عبود مترجم "أتالا ورنيه" (١٩٠١م)، وتقولا رزق الله، وسليم النقاش... إلخ. وكثير من هؤلاء وغيرهم كان مقامهم ومسرح نشاطهم بمصر، ومنهم فرح أنطون ومحمد كرتة على وأسعد داغر وطانيوس عبده وتقولا الحداد وخليل ثابت وسليم النقاش ويعقوب صروف، مما يمكن معه أن ندجمهم ضمن مترجمي الروايات الأوائل فى مصر.

ومن فلسطين نستطيع أن نذكر خليل بيدس، الذى ترجم بعض الروايات من الروسية وغيرها، مثل "ابنة القبطان" لبوشكين (١٨٩٨م)، و"شقاء الملوك" للكاتبه الإنجليزية مارى كوريلى (عن الروسية ١٩٠٨م)، و"أهوال الاستبداد" لتولستوى (١٩٠٩م)، و"حنّة كارنين" لتولستوى أيضا، و"المشوّه" لفكتور هيجو... إلخ، وكذلك أحمد شاكر الكرمى، الذى ترجم عددا كبيرا من الأعمال القصصية لتشوسر وتولستوى وأوسكار وايلد وتشيكوف ودى موباسان. ومن الروايات المترجمة فى العراق رواية "العدل أساس الملك"، وهى منقولة عن الإنجليزية، وتقع حوادثها فى عهد الملك هنرى الرابع، وتعلّى من قيمة العدل والتشدد فيه بوصفه أساس الحكم الصالح. ومنها أيضا رواية "الإصبعى"، التى ترجمها أنستاس الكرملى عن الفرنسية، وكب فى مقدمتها أنها دليل على أن اتهام الغربيين

لنا بالفراغ بأحاديث الجن والغول وما أشبه هو اتهام لا معنى له، لأنهم هم أيضا يغرمون بهذا اللون من الأحاديث ويقولون فيه لأولادهم الحكايات التي يثونها ما يريدون من المغازي الأخلاقية. وهي تشبه حكاية "عقلة الإصبع" في الآداب الشعبية عندنا. ومن هذه الروايات كذلك "المرمدة أو ذات الكوث الزجاجي"، و"مترجمها، فيما يبدو، هو أيضا الأب إنستاس الكرملى، الذى عرّب كذلك قصة للكاتب الفرنسى إكرافيه مريميه بعنوان "ينبوع الشقاء"، وهى قصة ذات مغزى أخلاقى... وهكذا.

ومن الترجمة القصصية فى السعودية ترجمة عبد الجليل أسعد لبعض أعمال موباسان وغيره، ومنها "على ضوء القمر"، وترجمة محمد عالم الأفغانى لعدد من قصص تشيكوف وموم، وكذلك ترجمة محمد على قطب لبعض الأعمال القصصية من الصين وبريطانيا وأمريكا وإسبانيا، وترجمة عزيز ضياء لعدد من القصص منها "الحلم" (١٩٥٧م) و"الكنز" (١٩٥٨م) و"حقائق الحياة" (١٩٦١م) لسومرست موم، ورائعة جورج أورويل: "العالم عام ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين".

أما بالنسبة إلى اليمن فقد أمكننى العثور على إشارة إلى قصتين مترجمتين هما "أرملة على قبر" لشارلز ديكنز (١٩٤٤م)، و"زوجتى أو زوجته" لبرنارد هولبود، التى ترجمها عبد الله عبد الرحيم (١٩٤٥م). وهناك ترجمة جزائرية لرواية شاتوبريان: "آخر بنى سراج" قام بها أحمد

الفاغون، وصدرت سنة ١٨٦٤م. وفي تونس تُذكر، بين مترجمي الرواية الأوربية المبكرين، أسماء كل من محمد المشيرقي والعربي الجلولي وإبراهيم فهمي بن شعبان ومحمد نجيب وعبد العزيز الوسلاتي. وقد تُرجمت بعض أعمال تولستوى منذ عام ١٩١١م.

هذا عن الروايات المترجمة، أما المؤلفة فكانت تتسم في بدايات عصر النهضة بتكدس الأحداث وغلبة السرد على الحوار وكثرة المصادفات والأحداث الغريبة والتحليق في عالم الخيال ووضوح الغرض الأخلاقي أو التعليمي وتدخّل المؤلف في سياق الأحداث بتعليقاته المباشرة والاستشهاد بين الحين والحين بالأمثال والحكم وأبيات الشعر... إلخ.

وفي كل بلد عربي يقف مؤرخو الرواية ونقادها عادة عند إحدى الروايات بوصفها البداية الحقيقية للرواية الفنية الجيدة: ففي مصر يحددون هذه البداية برواية محمد حسين هيكل: "زينب"، التي ظهرت في بدايات العقد الثاني من القرن العشرين، لما فيها من تصوير دقيق للريف المصري بمنظره الطبيعية وحقوله وطبوره وبيوته وعاداته وتقاليده، ومعالجتها بعض القضايا المهمة كالعلاقة بين الفلاحين ومالك الأرض، والعلاقة العاطفية بين زينب وحامد ابن المالك الذي كانت تشغل مع سائر الفلاحين في أرضه،

وبينها وبين إبراهيم، الذي كانت تحبه ولكن لم يكتب لها الزواج منه بل تزوجت حسن رغم أنها لم تكن متعلقة به، وكذلك التطور الفكري لحامد الطالب المطلع على كتب الفلسفة والاجتماع وما أشبهه، إلى جانب أسلوب القصة العصري البسيط الخالي من السجع والجناس والزخارف البديعية الأخرى، وإن لم تعد زيادة هيكل فن الرواية أمرا يحظى بالإجماع، إذ يشير بعض الدارسين إلى أن "زينب" قد سبقتها قصص أخرى جيدة فناً ومضموناً كـ"عذراء دنشواي" لمحمود ظاهر حقي، و"فتاة مصر" ليعقوب صروف.

وتجسد البداية الناضجة للفن الروائي في بلاد الرافدين في محمود أحمد السيد وروايته: "جلال حامد" (١٩٢٨م)، التي تأتي ثالثة في ترتيب ما أصدره من أعمال روائية، إذ سبقتها روايتا "فى سبيل الزواج" (١٩٢١م) و"مصير الضعفاء" (١٩٢٢م). وهى تدور حول ثورة العراق عام ١٩٢٠م ورحيل البطل إلى الهند وعودته بعد فشل الثورة المذكورة، وتعكس آراء الكاتب السياسية والاجتماعية والأدبية من مثل حق العمال فى الإضراب لتحسين أوضاعهم وحق المرأة فى الحرية والتعليم وفى أن يكون لها رأى فى زواجها... إلخ، فضلاً عن أنها لا تهيم فى أودية الخيال كما يقول مؤلفها، وإن لم تخل من بعض العيوب.

أما في سوريا فتعدّ رواية "نهم" لشكيب الجابري الصادرة سنة ١٩٣٦م هي البداية الفنية الحقيقية للرواية السورية. وهي رواية ذات اتجاه رومانسي كبقية روايات ذلك المؤلف، الذي كان آخر ما كتبه في هذا المضمار هو "وداعا يا أفاميا" (١٩٦٠م). ويبرز في حوادثها التي تجري في برلين الانحلال الجنسي رغم ما تعالجه من القضايا الوطنية. وتمثل رواية توفيق يوسف عواد "الرغيف" (١٩٣٩م) عند النقاد ومؤرخي الرواية نقطة متميزة في حقل الرواية اللبنانية، وموضوعها جهود بعض الشبان الوطنيين في إيقاظ الروح القومية والمطالبة بحق العرب في عيشة كريمة والكفاح ضد العثمانيين والإقطاعيين المحليين لبلوغ هاتين الغايتين. ويقوم رغيف الخبز بدور مهم في الرواية، إذ يمثل المطلب الثاني إلى جانب الحرية. وقد سبقت رواية عواد أعمال روائية لأمين الريحاني وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وكرم ملح كرم وغيرهم، وهذه الروايات هي التي مهدت السبيل لـ "رغيف" عواد. لكن هذا لا يعنى بالضرورة أن تلك الرواية قد خلت من العيوب، فما من تاج بشري يخلو من الثغرات، وبخاصة إذا كان رائدا في مجاله.

ويتريث د. إبراهيم السعافين عند رواية عبد الحلیم عباس: "قناة من فلسطين"، واضعا إياها في محل الريادة من مسيرة الرواية في الأردن. وهي "تقوم على تمجيد وحدة الأمة في الشدائد والخطوب العظيمة"،

وتعالج مأساة فلسطين، رابطة "القضية السياسية القومية بالمسألة الاجتماعية" في إطار قصة حب بين بطلَي الرواية اللذين يُقدِّمان على الزواج في تحدٍّ لـ "التقاليد السائدة التي تجعل زواج أبناء العمومة مقدِّماً على زواج الأعراب أو المتباعدين".

ويذكر د. سلطان بن سعد الفحطاني في كتابه: "الرواية في المملكة العربية السعودية- نشأتها وتطورها" أن معظم الباحثين والنقاد يُعدّون "ثمن التضحية" (١٩٥٩م) لحامد دمنهوري أول رواية سعودية جمعت معظم العناصر الفنية للرواية، إن لم تكن كلها. وهي رواية تصور الصراع الذي يدور في نفس البطل بين بقائه في بلده مع الاكتفاء بالقدر الذي حصله من التعليم وبين سفره إلى القاهرة لإكمال تعليمه هناك، وكذلك بين حبه لخطيبته غير المتعلمة التي خلفها وراءه في السعودية وحبه لزميلته القاهرية الجميلة التي تتمتع بالجاه والمال والتعليم الجامعي.

أما في السودان فينصب الثناء الحقيقي للدكتور سيد حامد النساج في كتابه: "بانوراما الرواية العربية الحديثة" على الطيب صالح وأعماله القصصية، قائلاً إن "الرواية العربية تبلغ قمة نضجها في السودان" على يديه، إذ تجمع بين النكهة المحلية ومسيرة التقدم العصري في الفن الروائي، كما أن قدرته على وصف القرية السودانية بناسها وعاداتها وتقاليدها والمؤثرات المدنية الوافدة عليها ومزج الوقائع بالخرافة والأسطورة قد بلغت

من البراعة حدا بعيدا، علاوة على النفحة الصوفية التي يسمح بها على
عالمه.

وبالنسبة للرواية التونسية فإن د. النساج أيضا في كتابه المذكور لا
يعترف من الناحية الفنية بشيء منها قبل رواية "جولة حول حانات البحر
المتوسط" (١٩٣٥م) لعلى الدوعاجي، الذي يؤكد أنه "أبو القصة التونسية
الحديثة بلا منازع"، نافية أن تكون "الهيفاء وسراج الليل" لصالح السويسي
(١٩٠٦م) أو "الساحرة التونسية" للصادق الرزوقي (١٩١٠م) أو "فكاهة
في مجلس قضاء" لمحمد مناشو (نفس العام) وأمثالها روايات بالمعنى الفني
الصحيح، بل هي، في رأيه، أعمال ساذجة تُعدُّ أقرب إلى المقال أو
الصورة الفكاهية منها إلى العمل القصصي. وتتناول رواية الدوعاجي
موضوع الالتقاء بين حضارتى الشرق والغرب، مع الرمز لكل منهما بامرأة
يخصص البطل لأولاهما جانبه الوجداني، وللتانية جانبه الجسدي، وتدور
معظم حواراتها على الجنس ووصف النساء في أماكن وحالات مختلفة
بأسلوب ساخر في كثير من الأحيان.

كذلك يؤكد الدكتور النساج أن ظهور الرواية الجزائرية ذات المستوى
الفني الجيد قد تأخر إلى سبعينات القرن الماضي حين صدرت لعبيد
الحמיד بن هدوقة روايتا "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" (١٩٧١م و١٩٧٤م
على التوالي)، وللطاهر وطار "اللاز" و"الزلزال" (١٩٧٤م) و"الحوات

والقصر" (١٩٧٨م). ويعجب الأستاذ الدكتور بالطاهر وطار إعجاباً عظيماً، عاداً روايته: "اللاز" نقطة تحول في مسيرة الرواية الجزائرية. وبالنسبة للمغرب نجد كذلك د. النساج يختص الأستاذ عبد الكريم غلاب باهتمام زائد، مُبرِّزاً تحمس هذا الكاتب المغربي للرواية تحمساً يبلغ حد العشق، ذاكراً الأعمال الروائية التي أبدعتها يراعته: "دقنا الماضي" (١٩٦٦م)، و"المعلم على" (١٩٧١م)، و"سبعة أبواب". كما يلفت انتباهنا إلى ما لاحظته من تشابه بين الكاتب المغربي في شغفه البادي في رواياته بمدينة فاس والأستاذ نجيب محفوظ في اهتمامه الشديد بقاهرة المعز، إذ يحرص كلاهما على تصوير البيئة المكانية، فضلاً عن تشابههما في موضوعات رواياتهما وأحداثها وشخصياتها.

والآن إلى بعض نماذج الفن القصصي في القديم وفي الحديث: فمن كتاب "العقد الفريد" لابن عبد ربه (٢٤٦ - ٣٢٨هـ) نختار النص التالي: "حدثني أبو الحسن علي بن أحمد بن عمر بن الأجدع الكوفي بهيت، قال: حدثني إبراهيم بن علي مولى بني هاشم، قال: حدثنا ثقات شيوخنا: أن جبلة بن الأيهم بن أبي شمر الغساني لما أراد أن يُسَلِّمَ كعب إلى عمر بن الخطاب من الشام يعلمه بذلك يستأذنه في القدوم عليه، فسُرَّ بذلك عمر والمسلمون، فكتب إليه أن: أقدم، ولك ما لنا، وعليك ما علينا. فخرج

جبلة في خمسمائة فارس من عك وجفنة، فلما دنا من المدينة ألبسهم ثياب
 الوشبي المنسوج بالذهب والفضة، ولبس يومئذ جبلةً تاجه، وفيه قرط
 مارية، وهي جدته، فلم يبق يومئذ بالمدينة أحد إلا خرج ينظر إليه حتى
 النساء والصبيان، وفرح المسلمون بقدومه وإسلامه، حتى حضر الموسم
 من عامه ذلك مع عمر بن الخطاب. فبينما هو يطوف بالبيت إذ وطئ
 على إزاره رجل من بني فزارة فحله. فالتفت إليه جبلة مغضبًا، فاطمه
 فهشم أنفه. فاستعدى عليه الفزاري عمر بن الخطاب، فبعث إليه فقال: ما
 دعاك يا جبلة إلى أن لطمت أخاك هذا الفزاري فهشمت أنفه؟ فقال: إنه
 وطئ إزاري فحله. ولولا حرمة هذا البيت لأخذت الذي في عيناه. فقال
 له عمر: أما أنت فقد أقررت. فأما أن ترضيه، وإلا أقدته منك. قال:
 أتقيده مني، وأنا ملك، وهو سوقة؟ قال: يا جبلة، إنه قد جمعك وإياه
 الإسلام، فما تفضله بشيء إلا بالعافية. قال: والله لقد رجوت أن أكون في
 الإسلام أعز مني في الجاهلية. قال عمر: دع عنك ذلك. قال: إذن
 أنتصر. قال: إن تنصرت ضربت عنقك. قال: واجتمع قوم جبلة وبنو
 فزارة فكادت تكون قنة. فقال جبلة: أخرني إلى غد يا أمير المؤمنين.
 قال: ذلك لك. فلما كان جنح الليل خرج هو وأصحابه، فلم ينس حتى
 دخل القسطنطينية على هرقل قنصر، وأقام عنده. وأعظم هرقل قدمه
 جبلة وسر بذلك، وأقطعته الأموال والأراضي والرباع.

فلما بعث عمر بن الخطاب رسولاً إلى هرقل يدعوه إلى الإسلام أجابته إلى المصالحة على غير الإسلام. فلما أراد أن يكتب جواب عمر قال للرسول: أَلَقَيْتَ ابن عمك هذا الذي ببلدنا (يعني جبلة) الذي أتانا راغباً في ديننا؟
قال: ما لقيتهُ.

قال: أَلَقَيْتَ، ثم ائني أُعْطِكَ جواب كتابك.

وذهب الرسول إلى باب جبلة، فإذا عليه من القهارة والحجاب والبهجة وكثرة الجمع مثل ما على باب هرقل. قال الرسول: فلم أزل أتلف في الإذن حتى أذن لي، فدخلت عليه فرأيت رجلاً أصهب اللحية ذا سبال، وكان عهدي به أسمر أسود اللحية والرأس. فنظرت إليه فأنكرته، فإذا هو قد دعا بسُحَالَةِ الذهب فذرَّها في لحيته حتى عاد أصهب، وهو قاعد على سرير من قوارير، قوائمه أربعة أسود من ذهب. فلما عرفني رفعتني معه في السرير، فجعل يسألني عن المسلمين، فذكرت خيراً وقلت: قد أضعفوا أضعافاً على ما تعرف.

فقال: كيف تركت عمر بن الخطاب؟

قلت: بخير.

فرأيت الغم قد تبين فيه لما ذكرت له من سلامة عمر. قال: فانحدرت عن السرير، فقال: لم تأبى الكرامة التي أكرمناك بها؟ قلت: إن

رسول الله صلى الله عليه وسلم نهى عن هذا . قال: نعم، صلى الله عليه وسلم، ولكن نَقَّ قلبك من الدنس، ولا تَبَالِ عِلَامَ قَعْدَتِ . فلما سمعته يقول: "صلى الله عليه وسلم" طمعتُ فيه . فقلت له: ويحك يا جبلة! ألا تَسْلِمُ، وقد عرفتَ الإسلامَ وفضله؟

قال: أبعد ما كان مني؟

قلت: نعم، قد فعل رجل من بني فزارة أكثر مما فعلت . ارتد عن الإسلام وضرب وجوه المسلمين بالسيف، ثم رجع إلى الإسلام، وقُبِلَ ذلك منه، وخَلَفَهُ بالمدينة مسلماً .

قال: ذُرْنِي من هذا . إن كنت تَضْمَنُ لي أن يزوجني عمر ابنته ويولينني الأمر من بعده رجعت إلى الإسلام .

قلت: ضمنت لك الزوج، ولم أضمن لك الإمرة .

قال: فأوماً إلى خادم بين يديه، فذهب مسرعاً، فإذا خدم قد جاءوا يحملون الصناديق فيها الطعام، فَوَضِعَتْ وَنُصِبَتْ موائد الذهب وصحاف الفضة، وقال لي: كل .

فقبضت يدي وقلت: إن رسول الله صلى الله عليه وسلم نهى عن الأكل في آنية الذهب والفضة .

فقال نعم، صلى الله عليه وسلم، ولكن نَقَّ قلبك، وكُلْ فيما

أحببت .

قال: فأكل في الذهب والفضة، وأكلت في الخليج. فلما رُفِعَ الطعام جيء بطِيسَاسِ الفضة وأباريق الذهب، وأومأ إلى خادم بين يديه، فمر مسرعًا، فسمعت حسًا فالتفتُ، فإذا خدم معهن الكراسي مرصعة بالجواهر، فوَضَعْتُ عشرة عن يمينه وعشرة عن يساره. ثم سمعت حسًا، فإذا عشر جَوَارٍ قد أقبلن مطمومات الشعر متكسرات في الحللي عليهن ثياب الديباج، فلم أر وجوها قط أحسن منهن، فأقعدهن على الكراسي عن يمينه. ثم سمعت حسًا، فإذا عشر جوارٍ أخرى، فأجلسهن على الكراسي عن يساره. ثم سمعت حسًا، فإذا جارية كأنها الشمس حُسنًا، وعلى رأسها تاج، وعلى ذلك التاج طائر لم أر أحسن منه، وفي يدها اليمنى جامٌ فيه مسك وعنبر، وفي يدها اليسرى جامٌ فيه ماء ورد. فأومأت إلى الطائر، أو قال: فصفرت بالطائر، فوقع في جامِ ماء الورد فاضطرب فيه. ثم أومأت إليه، أو قال: فصفرت به، فطار حتى نزل على صليب في تاج جبلة، فلم يزل يرفرف حتى نفث ماء ريشه عليه، وضحك جبلة من شدة السرور حتى بدت أنيابه، ثم التفت إلى الجواري اللواتي عن يمينه، فقال: بالله أظرنني. فاندفعن يتعنين، يخفن بعيدانهن ويقلن:

لله دَرُّ عَصَابَةٍ نَادِمُهُم يَوْمًا يَجْلِقُ فِي الزَّمَانِ الْأَوَّلِ
يُسْقَوْنَ مِنْ وَرْدِ الْبَرِيصِ، عَلَيْهِمُ بَرْدَى يَصْفَقُ بِالرَّحِيقِ السُّلْسَلِ

أولاد جفنة حول قبر أبيهمو قبر ابن مارية الكرم المفضل
يُغشون حتى ما تهرُّ كلابهم لا يسألون عن السواد المقبل
بيض الوجوه كريمة أحسابهم شم الأنوف من الطراز الأول
قال: فضحك حتى بدت نواجذه، ثم قال: أتدري من قاتل هذا؟
قلت: لا.

قال: قائله حسان بن ثابت شاعر رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ثم التفت إلى الجوارى اللاتي عن يساره، فقال: بالله أبكيننا .
فاندفعن يتغنين، يخفقن بعيدانهن ويقلن:

لمن الدار أقفرتُ بعمان بين أعلى اليرموك فالخمان؟
ذاك معنى لآل جفنة في الدهر ———— محللاً لحادث الأزمان
قد أراني هناك دهرًا مكينًا عند ذلك التاج مقعدي ومكاني
ودنا الفضح فالولائد ينظم ———— سن سراعًا أكلة المرجان
لم يعللن بالمغافير والصم ———— غ ولا تقف حنظل الشريان
قال: فبكى حتى جعلت الدموع تسيل على لحيته، ثم قال: أتدري

من قاتل هذا؟

قلت: لا أدري.

قال: حسان بن ثابت.

ثم أنشأ يقول:

تنصرت الأشراف من عار لطمه وما كان فيها، لو صبرت لها، ضرر
تكتنني منها لجأج ونخوة وبعث لها العين الصحيحة بالعود
فيا ليت أسي لم تلدني، وليتي رجعت إلى الأمر الذي قال لي عمر
ويا ليتني أرعى المخاض بقفرة وكنت أسيرًا في ربيعة أو مضر
ويا ليت لي بالشام أدنى معيشة أجالس قومي ذاهب السمع والبصر

ثم سألتني عن حسان: أحي هو؟

قلت: نعم، تركه حيًا.

فأمر لي بكسوة ومال ونوق موقرة برًا، ثم قال لي: إن وجدتته حيًا
فادفع إليه الهدية وأقرته سلامي. وإن وجدتته ميتًا فادفعها إلى أهله،
وانحر الجمال على قبره.

فلما قدمت على عمر أخبرته خبر جيلة وما دعوته إليه من
الإسلام، والشرط الذي شرطه، وأني ضمننت له الزواج، ولم أضمن له
الإمرة. فقال: هلا ضمننت له الإمرة؟ فإذا أفاء الله به الإسلام قضى عليه
بحكمه عز وجل. ثم ذكرت له الهدية التي أهداها إلى حسان بن ثابت.

فبعث إليه، وقد كُفَّ بصره، فَأَتَيْتْ به، وقائد يقوده. فلما دخل قال: يا أمير المؤمنين، إني لأجد رباح آل جفنة عندك.
قال: نعم، هذا رجل أقبل من عنده.

قال: هات يا ابن أخي. إنه كريم من كرام مدحتهم في الجاهلية، فحلف أن لا يلقى أحداً يعرفني إلا أهدى إليّ معه شيئاً. فدفعت إليه الهدية: المال والثياب، وأخبرته بما كان أمر به في الإبل إن وُجد ميتاً. فقال: وددت أني كنت ميتاً فُنَحِرْتُ على قبري.
قال الزبير: وانصرف حسان وهو يقول:

إن ابن جفنة من بقية معشرٍ لم يُغْذِهِمْ آبَاؤُهُم بِاللُّؤْمِ
لم ينسني بالشام إذ هوربها ملكاً ولا متصيراً بالروم
يعطى الجزيل، ولا يراه عنده إلا كبعض عطية المذموم

فقال له رجل كان في مجلس عمر: أتذكر ملوكاً كثرةً أبادهم الله وأفناهم؟ قال: ممن الرجل؟ قال: مُزَيْتِي. قال: أما والله لولا سوابق قومك مع رسول الله صلى الله عليه وسلم لطوتك طوق الحمامة.

قال: ثم جهزني عمر إلى قيصر وأمرني أن أضمن للجبل ما اشترط به، فلما قدمت القسطنطينية وجدت الناس منصرفين من جنازته، فعملت أن الشقاء غلب عليه في أم الكتاب".

ومن كتاب "الأذكياء" لابن الجوزي (٥٠٨ - ٥٩٧هـ): "قال ابن الموصلي: حدثني أبي، قال: آتيتُ يحيى بن خالد بن برمك فشكوت إليه ضيقة اليد، فقال: ويحك! وما أصنع لك؟ ليس عندنا في هذا الوقت شيء. ولكن عليك ههنا أمرٌ أدلك عليه فتكون فيه رجلاً. قد جاءني خليفة صاحب مصر يسألني أن أستهدي صاحبه شيئاً. وقد آتيت ذلك، فألح عليّ. وقد بلغني أنك قد أعطيت مجاريتك فلانة ثلاثة آلاف دينار. فهوذا أستهديه إياها وأخبره أنها قد أعجبتني، وإياك أن تنقصها عن ثلاثين ألف دينار. فلم يزل يساومني حتى بذل لي عشرين ألف دينار. فلما سمعتها ضعف قلبي عن ردها فبعتها وقبضت العشرين ألفاً. ثم صرتُ إلى يحيى بن خالد، فقال لي: كيف صنعت في بيعك الجارية؟ فأخبرته فقلت: والله ما ملكتُ نفسي أن أجبتُ إلى العشرين ألفاً حين سمعتها. فقال: إنك لحسيس. وهذا خليفة صاحب فارس قد جاءني في مثل هذا، فخذ جاريك. فإذا ساومك فلا تنقصها عن خمسين ألف دينار، فإنه لا بد أن يشتريها منك بذلك. قال: فجاءني الرجل فاستمّت عليه خمسين ألف دينار. فلم يزل يساومني حتى أعطاني ثلاثين ألف دينار، فضعف قلبي عن ردها ولم أصدق بها، فأوجبتها له بها. ثم صرتُ إلى يحيى بن خالد فقال لي: بكم بعت الجارية؟ فأخبرته، فقال لي: ويحك! ألم تودبك الأولى عن الثانية؟ قلت: ضعفتُ والله عن رد شيء لم أطمع فيه. فقال: هذه

جارتك، فخذها إليك. قال: فقلت: جارية أهدتُ بها خمسين ألف دينار، ثم أملكها؟ أشهدك أنها حرة وأني قد تزوجتها".

من كتاب "ألف ليلة وليلة": "حكاية هارون الرشيد مع علي العجمي وما يتبع ذلك من حديث الجراب الكردي: ومما يحكى أيضاً أن الخليفة هارون الرشيد قلق ليلة من الليالي فاستدعى بوزيره. فلما حضر بين يديه قال له: يا جعفر، اني قلقت الليلة قلقاً عظيماً وضاق صدري، وأريد منك شيئاً يسرّ خاطري وينشرح به صدري. فقال له جعفر: يا أمير المؤمنين، إن لي صديقاً اسمه علي العجمي، وعنده من الحكايات والأخبار المطربة ما يسرّ النفوس، ويزيل عن القلب البؤس. فقال له: عليّ به. فقال: سمعاً وطاعة. ثم إن جعفر خرج من عند الخليفة في طلب العجمي فأرسل خلفه، فلما حضر قال له: أجب أمير المؤمنين. فقال: سمعاً وطاعة. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

وفي الليلة الخامسة والثلاثين بعد الثلاثمائة قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن العجمي قال: سمعاً وطاعة، ثم توجه معه إلى الخليفة. فلما تمثل بين يديه أذن له بالجلوس فجلس، فقال له الخليفة: يا علي، إنه ضاق صدري في هذه الليلة. وقد سمعت عنك أنك تحفظ حكايات وأخباراً، وأريد منك أن تُسَمِّعني ما يزيل همي ويصقل فكري. فقال: يا أمير المؤمنين، هل أحدثك بالذي رأيته بعيني أو بالذي سمعته بأذني؟ فقال: إن كنت

رأيت شيئاً فاحكه . فقال: سمعاً وطاعة يا أمير المؤمنين . إنني سافرت في بعض السنين من بلدي هذه، وهي مدينة بغداد، وصحبتني غلام ومعه جراب لطيف، ودخلنا المدينة . فبينما أنا أبيع وأشتري، وإذا برجل كردي، ظالم متعدي، قد هجم عليّ وأخذ مني الجراب وقال: هذا جرابي، وكل ما فيه متاعي . فقلت: يا معشر المسلمين، خلصوني من يد أفجر الظالمين . فقال الناس جميعاً: اذهبا إلى القاضي، واقبلا حكمه بالتراضي . فتوجهنا إلى القاضي، وأنا بحكمه راضي . فلما دخلنا عليه، وتمثلنا بين يديه، قال القاضي: في أي شيء جئتما؟ وما قضية خبركما؟ فقلت: نحن خصمان إليك تداعينا، وبحكمك تراضينا . فقال: أيكما المدعي؟ فتقدم الكردي وقال: أيد الله مولانا القاضي . إن هذا الجراب جرابي، وكل ما فيه متاعي، وقد ضاع مني ووجدته مع هذا الرجل . فقال القاضي: ومتى ضاع منك؟ فقال الكردي: من أمس هذا اليوم، وبِتُّ لفقده بلا نوم . فقال القاضي: إن كنت تعرفه فصف لي ما فيه . فقال الكردي: في جرابي هذا مرودان من لُجَيْن، وفيه أكحال للعين، ومنديل لليدين، ووضعت فيه شرابتين وشمعدانين، وهو مشتمل على بيتين وطبقتين وملقتين، ومخدة ونظعين وإبريقين، وصينية وطشتين، وقسدرة وزلعين، ومغرفة وسلّة ومردوين، وهرة وكلبتين، وقصعة وقعيدتين، وجبة وفروتين وناقتين، وجاموسة وثورين، ولبؤة وسبعين، ودبة وثعلبين، ومرتبة وسريرين، وقصرًا

وقاعتين، ورواقًا ومتعددين، ومطبخًا بباين، وجماعة أكراد يشهدون أن الجراب جرابي. فقال القاضي: ما تقول أنت يا هذا؟ فقلت إليه يا أمير المؤمنين وقد أبهتني الكردي بكلامه فقلت: أعز الله مولانا القاضي. أنا في جرابي هذا دُويرة خراب، وأخرى بلا باب، ومقصورة للكلاب، وفيه للصبيان كتاب، وشباب يلعبون الكعاب، وفيه خيام وأطناب، ومدينة البصرة وبغداد، وقصر شداد بن عاد، وكور حداد، وشبكة صياد وأوتاد، وبنات وأولاد، وألف قواد يشهدون أن الجراب جرابي. فلما سمع الكردي هذا الكلام بكى واتحب وقال: يا مولانا القاضي، إن جرابي هذا معروف، وكل ما فيه موصوف. في جرابي هذا حصون وقلاع، وكرابي وسباع، ورجال يلعبون بالشطرنج والرقاع. وفي جرابي هذا حجرة ومهران، وفحل وحصانان، وريحان طويلان. وهو مشتمل على سبع وأربعين، ومدينة وقريتين... وقحبة وقوادين شاطرين... وأعمى وبصيرين، وأعرج وكسيحين، وقسيس وشماسين، وبطريق وراهبين، وقاض وشاهدين. وهم يشهدون أن الجراب جرابي. فقال القاضي: ما تقول يا علي؟ فامتلات غيظًا يا أمير المؤمنين وتقدمت إليه وقلت: أيد الله مولانا القاضي. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

وفي الليلة السادسة والثلاثين بعد الثلاثمائة قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن العجمي قال: فامتلات غيظًا يا أمير المؤمنين، وتقدمت إليه

وقلت: أيد الله مولانا القاضي . أنا في جرابي هذا زرد وصفاح، وخزائن سلاح، وألف كبش نطاح، وفيه للغنم مراح، وألف كلب تباح، وبساتين وكروم وأزهار ومشوم وتين وتفاح، وصور وأشباح، وقتاني وأقداح، وعرائس ومغاني وأفراح، وهرج وصياح، وأقطارُ فِئَاح، وإخوة نجاج، ورققة صباح، ومعهم سيوف ورماح ملاح، وقوس ونشاب، وأصدقاء وأحباب، وخلان وأصحاب، ومحاسن للعقاب، وندماء للشراب، وطنبور ونايات، وأعلام ورايات، وصبيان وبنات، وعرائس مجليات، وجوار مغنيات، وخمس حبشيات، وثلاث هنديات، وأربع مدينيات، وعشرون روميات، وخمسون تركيات، وسبعون عجميات، وثمانون كرديات، وتسعون جرجيات، والدجلة والفرات، وشبكة صياد، وقذاحة وزناد، وإرم ذات العِقاد . . . وميادين وإصطبلات، ومساجد وحمامات، وبناء وتجار، وخشبة ومسمار، وعبد أسود ومزمار، ومقدم وركبدار، ومدن وأمصار، ومائة ألف دينار، والكوفة مع الأنبار، وعشرون صندوقاً ملأته بالقماش، وخمسون حاصلاً للمعاش، وغزة وعسقلان، ومن دمياط إلى أصوان، وإيوان كسرى أنوشروان، ومُلك سليمان، ومن وادي نعمان إلى أرض خراسان، وبلخ وأصبهان، ومن الهند إلى بلاد السودان . وفيه، أطال الله عمر مولانا القاضي، غلاتل وعراضى وألف موسى ماضي، تحلق ذقن القاضي، إن لم يخش عقابي، ولم يحكم بأن الجراب جرابي .

فلما سمع القاضي هذا الكلام تحير عقله من ذلك وقال: ما أراكما إلا شخصين نحسين، أو رجلين زنديقين، تلعبان بالقضاة والحكام، ولا تحشيان من الملام، لأنه ما وصف الواصفون، ولا سمع السامعون، بأعجب مما وصفتما، ولا تكلموا بمثل ما تكلمتما. والله إن من الصين إلى شجرة أم غيلان، ومن بلاد فارس إلى أرض السودان، ومن وادي نعمان إلى أرض خراسان، لا يسع ما ذكرتماه ولا يصدق ما ادعيتماه. فهل هذا الجراب بحر ليس له قرار، أو يوم العرض الذي يجمع الأبرار والفجار؟ ثم إن القاضي أمر بفتح الجراب ففتحه وإذا فيه خبز وليمون، وحبين وزيتون. ثم رميت الجراب قدام الكردي ومضيت. فلما سمع الخليفة هذه الحكاية من علي العجمي استلقى على قفاه من الضحك وأحسن جائزته.

ومن القصص المعاصر هذه القصة لمحمد المخزنجي: "رشق السكين": "لم أكن ولدا مغفلا وأنا منكفي في الظل تحت تعرشة العنب أمام الدار أجلس سكينتي بقطعة صخر البازلت، وأرُهف حدها بخليط التراب الناعم والماء. لا تلفت نظري خضرة الأوراق تكاثفت، ولا تقري لساني حلاوة الطعم تكتنزها العناقيد.

لم أكن ولدا مغفلا ولمعة السكين تأخذني تشفي غليلي لامتلاك سلاح. لأن المرء، حتى في عمر الطفل الذي كت، لا يعدم الأعداء. فالأعور الذي حاول إيدائي وأنا أصيد القنافذ من بين المقابر في ليلة البدر

مازال في المقابر يكمن . والجلف الذي ألقى بي من فوق شجرة التوت وأنا أجمع من ورقها الأخضر لدود الحرير طعاما ما زال تحت ذات الشجرة مع ثور الساقية يدور . والولد الشرير الأكبر مني في العمر وفي الجثة والذي دأب على قهري بالضرب وسرقة أشيائي ما زال بي يتربص .

سكيني صارت جاهزة، والمرء لا يعدم الأعداء، والتدريب على السلاح واجب . فكرت وقررت: لكن يا جذع شجرة العنب "شاخصاً" عليه أتدرب . ورحت أتدرب: أقف على مبعده، وأرمي بكل قوتي سكيني . تدور حول نفسها منطلقة في الهواء، وفي لحم الجذع الطري المتماسك لشجرة العنب بطرفها ترشق . ها هو ذا وجه الأعور يتراءى لي على الجذع . أرمي سكيني . في عينه الأخرى ترشق . يصير أعمى ! وأنا بذلك أطرب . وها هو ذا الجلف أخاله على الجذع يتسلق . أرشقه بسكيني . يهوى منهبدا فأنهال . وها هو ذا الولد الشرير، وكأنه من براعتي في رشق السكين صار يرتعد . يهرب محتباً في جذع العنبة، فأعاجله بسكيني . يرتمي على الأرض مرشوقا يزحف، وأنا في الهواء من فرط البهجة أقفز وأطير .

أطير أطير ثم أهبط، وعندما تلمس قدمي الأرض في يوم نال أصفر وأشهب . أصفر من الفزع، ومن شدة الحسرة أشهب: ما كان جذع شجرة العنب غير جذع لعنبة، وأنا من كثرة رشق السكين فيه ذبجته . آه ذبجته .

ذبحت الساق، فاتقطع عن الأوراق والعناقيد العصير. صارت الأوراق
 هشيما أصفر تذروه الريح، فعرّت الأغصان، وذبلت متعفنة العناقيد،
 وانحسر الظل عن رأسي. انحسر الظل، إذ ماتت العنبة، بينما الأعور ما
 زال في المقابر، والجلف تحت شجرة التوت، والولد الشرير يتربص بي ما
 يزال".

فن المسرحية

يقوم فن المسرح عامة على الصراع: الصراع بين دولتين أو بين طبقتين أو بين أسرتين أو بين شخصين أو بين الشخص ونفسه، أى بين عقله وعاطفته، أو بين رغبته فى عمل شىء ما وخوفه من الفضيحة الاجتماعية أو من العقاب الإلهى، أو بين فكرتين... وفى المسرح اليونانى قد يكون الصراع بن الآلهة والبشر. والصراع، من ناحية اخرى، قد يكون خارجيا كما فى حالة الصراع بين شخص وآخر أو بين دولة وأخرى، وقد يكون داخليا، وهو ما يحدث عندما يكون الصراع فى داخل الشخص نفسه، بين عقله وعاطفته مثلا. كذلك يمكن النظر إلى الصراع من زاوية أخرى: فثمَّ صراع اجتماعى، وثم صراع سياسى، وثم صراع دينى، وثم صراع عسكرى، وثم صراع نفسى، وثم صراع فكرى. ومن ناحية رابعة قد يكون هذا الصراع مستمداً من التاريخ، وقد يكون مستمداً من الأساطير، وقد يكون مستمداً من واقع العصر الذى كُتِبَتْ فيه المسرحية... وهكذا. وهذا الصراع يتم دائما من خلال الحوار، إذ المسرحية هى الفن الوحيد الذى يُكْتَبُ كله حوارا، فلا سرد ولا وصف ولا تحليل، بل حوار وحوار فقط، مع بعض التعليمات التى يسجلها المؤلف

فى أول بعض المشاهد كى يراعيها المخرج عند تحويله المسرحية من كتاب يُقرأ إلى تمثيل يشاهد .

ولا يمكن حصر الغاية من التأليف المسرحى فى شىء واحد، بل ثم أهداف متعددة: منها التسلية والمتعة، ومنها الإثارة وإبعاد الملل، ومنها تمجيد بعض القيم الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية، أو حتى الأخلاقية. ومنها كذلك إفشاء المعرفة، فكتاب المسرحية، أراد أم لم يرد، يُطلع قراءه ومشاهديه على تجارب ومطالعات وأفكار وتحليلات كثيرا ما لا يدرون عنها شيئا، أو لا يدرون عنها شيئا ذا بال، أو يدرون لكنه يعرضها عليهم من زاوية جديدة لا عهد لهم بها أو على نحو أعمق أو بطريقة أبهر وأكثر تأثيرا. وهذا كله علاوة على ترقية الذوق الأدبى والفنى بطبيعة الحال.

وكما فى القصة يوجد فى المسرح شخصيات. ونفس ما قيل فى المواصفات التى ينبغى أن تتحقق فى رسم الشخصية القصصية يصلح بوجه عام أن يقال هنا أيضا، إذ لا بد من أن تكون كل شخصية من التمايز بحيث تبقى فى الذهن بعد انتهاء القارئ أو المشاهد من المسرحية، وهو ما يتحقق برسم معالمها الخارجية من ملامح وملابس وطريقة مشى ونطق، وعناصرها الداخلية من تفكير ومشاعر وانفعالات وأخلاق، وخلفيتها الاجتماعية مثل كونها أبا أو أما أو ابنا أو بنتا أو عاملا أو مديرا أو

مدرسا أو شحاذا . . . وهكذا . ولا بد فى كل ذلك من الإقناع، أى أن تأتى الشخصية طبيعية لا تصنع فى رسمها ولا إكراه لها على التصرف بطريقة لا تسق معها، وأن تكون حية متطورة لا ساكنة جامدة لا تتغير مهما مر عليها من أحداث واشتبكت فيه من صراعات.

ثم عندنا الحوار، وما أدراك ما الحوار فى المسرحية؟ فهو، كما وضحنا، كل شىء تقريبا فى فن المسرح. فعن طريقه نلّم بكل ما يريد المؤلف تعريفنا به، إذ نحن لا نعرف أى شىء عن أى شخص أو عن أى أمر إلا من خلال الحوار. أى أن الحوار المسرحى يقوم بوظيفة السرد والوصف والحوار فى القصة. فإذا أراد المؤلف أن يتحدث عن شخص ما فليس أمامه إلا أن يسوق لنا ما ينبغى أن نعرفه عنه على السنة المتحاورين. ونفس الشىء إذا كان هناك حادث وقع وأراد أن يطلعنا عليه، إذ لا سبيل أمامه إلا أن يُنطق بالحديث عنه إحدى الشخصيات. على أن يتم الأمر ب تلقائية، أى بطريقة تستلزمها الأحداث والصراعات التى فى المسرحية، لا أن يُؤتى به مجتلبا دون أن يكون هناك ما يدعو إليه. ومن خلال الحوار تتضح شخصية المتكلم أول ما تتضح. كذلك ينبغى أن يكون الحوار محكما لا ثرثرة فيه، إذ ليس الحوار مصطبة يجلس عليها المتكلم "وهات يا كلام"، بل ينبغى أن يكون لكل كلمة وكل جملة دور فى دفع حركة المسرحية إلى الأمام حتى تبلغ تمامها، أما الفضول فلا مكان له هنا.

وعلاوة على هذا لا بد من إتاحة فرصة عادلة لكل الشخصيات فى الحوار، وإلا أصيب الحوار بالترهل أو الشلل.

وما قلناه عن لهجة الحوار فى القصة يقال هنا أيضا، فهل ينبغى أن يتحدث المتحاورون فى المسرحية بالفصحى أو بالعامية؟ فأما المسرحيات التاريخية والفكرية والمترجمة والمنظومة شعرا فهى عادة ما تكون فُصْحَوِيَّة الحوار. لكن المشكلة والخلاف فى المسرحيات العصرية: ففريق يجرى فى حوارهِ على الأسلوب الفصيح، كمسرحية أحمد شوقى: "الست هدى"، ومسرحيات باكثير، ومسرحيات ونوس، ومعظم مسرحيات الحكيم. وفريق يجرى على الأسلوب العامى، وبخاصة فى المسرحيات الملهووية. وما قيل هناك فى المسوغات التى يعتمد عليها كل فريق فى الانتصار لوجهة نظره يقال هنا أيضا. وقد استعرض الدكتور مندور فى الفصل الذى خصصه للمسرح فى كتابه: "الأدب وفنونه" حجج الفريقين، ويبدو من كلامه أنه يميل نحو استعمال الفصحى بغية الارتقاء بمستوى الجمهور الثقافى واللغوى بدلا من تركه حيث هو بعيدا عن ذلك الرقى اللغوى والثقافة الرفيعة التى ترتبط به. وهو يستشهد فى هذا المجال بما هو موجود فى بريطانيا وفرنسا وغيرها من بلاد أوروبا التى لا تختلف فيها لغة الكتابة عن لغة الحديث كل ذلك الاختلاف الحاصل فى بلاد العرب، إذ لا يُقدِّم المؤلفون المسرحيون هناك على الكتابة باللهجات

العامة، اللهم إلا عند تطعيم كلام بعض المتحاورين من العوام بمصطلح أو تعبير ذى نكهة عامية للإيجاء بالبيئة التى أتوا منها وبمستواهم الفكرى والنفسى، وهو ما يدعو إلى استلهامه فى مسرحياتنا التى من هذا النوع مع الإبقاء على الفصحى وسيلة للحوار بوجه عام. وكانت المسرحيات فى بُدءة أمرها تُنظَّم شعرا، ثم تحولت مع مرور الزمن فصارت تُكُتَبُ شرا فى العصور الحديثة إلى جانب كتابتها شعرا، وإن كان الغالب عليها الآن النثر لا الشعر.

وتتكون المسرحية من فصول ومشاهد. وكانت قديما تشتمل على خمسة فصول لا تزيد ولا تنقص، كما كانت تلتزم ما يسمّى بـ"الوحدات الثلاث"، أى أن يكون لها موضوع واحد، وأن تقع فى يوم وليلة لا تزيد عليهما، وأن تدور أحداثها كذلك فى مكان واحد فلا تزيد دائرة المكان الذى تجرى فيه الوقائع عن المساحة التى يمكن أن يتحرك فيها الشخص خلال يوم كامل. إلا أن ذلك كله قد تغير مع القرون فلم يعد هناك حد أعلى لشيء من هذا على ما هو معروف فى المسرحيات الحديثة، إذ لم يعد هناك داع للاستسناك بها بعد أن تطورت وسائل المواصلات بحيث يستطيع الإنسان أن يتنقل خلال الأربع والعشرين ساعة فى مساحة من المكان لم تكن تخطر على بال الأقدمين الذين وضعوا هذا القيد على المؤلفين المسرحيين. ولا بد أن يكون للمسرحية، كما للقصة، نهاية فلا تُبْرَر

بَرًّا، بل ينبغي أن يشعر القارئ أو المشاهد أن الأمور قد وصلت إلى نهايتها الطبيعية، بغض النظر عن أن تكون تلك النهاية مريحة أو مزعجة، سعيدة أو شقية، تتفق مع ما يريده المستقبل للعمل أو لا، والا أحسن أنه أخذ على غرة، وهو ما لا يصلح مع الأعمال الفنية ولا غير الفنية، إذ إن الطبيعة البشرية قد صُمِّتْ على طلب الأكمال وعلى الضيق بأى نقص، لا النقص عن بلوغ المثال الأعلى فقط، بل النقص أيضا عن بلوغ الغاية المتوقعة عموما، والابقى الفضول البشرى قلقا ومقلقا لصاحبه، وهذا أمرٌ جدُّ مزعج. إن المسرحية والقصة توفمان على عنصر التشويق، وهو العنصر الذى يدفع مستقبل العمل إلى متابعته بغية الوصول إلى نهاية شافية مريحة. فإذا بر المؤلف المسرحية بَرًّا كان هذا بمثابة حرمان الضامى من قلة الماء التى أعطيتَه إياها ليشرب، ثم لم تتركه يطفى أوار عطشه، بل اتزعتها منه قبل أن يفعل.

والسؤال فى مثل هذا السياق دائما هو: هل عرف أدبنا العربى القديم هذا الفن الأدبى؟ والجواب هو أنه لم يعرف فن المسرح الذى نعرفه الآن، وإن كان قد عرف بعض أشكال أخرى ساذجة لا تخلو من بعض العناصر التمثيلية كالذى كان يصنعه أحد المتصوفة فى عصر المهدي الخليفة العباسى، إذ كان يأتى برجال فيجلسهم أمامه واحدا بعد الآخر

بوصفهم صحابة رسول الله، ثم يأخذ فى تعداد أعمال كل صحابى جالس أمامه ومآثره لينتهى قائلا لمن حوله: اذهبوا به إلى أعلى عليين. وفى القرن الثالث الهجرى أيام المعتضد بالله العباسى كان هناك رجل اسمه المغازلى يستطيع تقليد الشخصيات المختلفة كالأعرابى والزنجى مع تقديم بعض المشاهد الصادقة من حياتهم وتصرفاتهم. ولدنا أيضا خيال الظل، الذى برع فيه ابن دانيال فى القرن السابع الهجرى، وهو لون من الفن التمثيلى، وإن لم يكن الممثلون بشرا، بل أشكالا على هيئة الرجال والنساء مصنوعة من الجلد أو من الورق المقوى ووراءها نور يُظهر ظلها على ستارة تُنصب بينها وبين المشاهدين، فى الوقت الذى يحرك هذه العرائس الورقية أو الجلدية رجل ماهر على النحو الذى يتطلبه الدور. وكان هناك فى مصر قبل ابتلاعها بالحملة الفرنسية ممثلون مسرحيون فكاهيون هم الحكواتيون يؤدون أدوارهم فى الأماكن العامة أو فى بيوت الكبراء. كما اكتُشف نصاب مسرحيان عاميان بعنوان "سارة وهاجر" و"سعد اليتيم"، ما زالَا يُقدَّمان حتى اليوم فى قرى الفيوم عند الاحتفالات الشعبية. ولا ننس تمثيلية خروج الحسين من المدينة قاصدا العراق، ذلك الخروج الذى انتهى بمقتله فى كربلاء، إذ كانت الشيعة، منذ القرن السابع الهجرى، تحتفل به وتمثل ما حدث فى تلك الواقعة إلى أن توقف الأمر فى العصر الحديث. وهو ما يطلق عليه: "التعازى الشيعية"، وفيها يقوم بعض

الأشخاص بأدوار الحسين وآله وخصوصهم. وكانت تلك المشاهد تمثل كل عام فى ذكرى كربلاء. فهذا وأمثاله ما كان موجودا فى تراثنا، وهو الذى عبد الطريق إلى دخول المسرح كما تعرفه أوربا عندنا فى العصر الحديث.

وهذا يقودنا إلى سؤال آخر هو: ما العوامل المسؤولة عن عدم ظهور فن المسرح فى أدبنا القديم كما ظهر عند الإغريق والرومان مثلا؟ هناك نظريات متعددة فى هذا التعليل: فبناءً على أن المسرح هو فن الصراع، وأن الحرية الإنسانية هى أساس ذلك الصراع الذى قد يكون صراعا عموديا، أى صراعا بين الإرادة البشرية والإرادة الإلهية، أو صراعا أفقيا بين الفرد والمجتمع، أو صراعا ديناميكيا بين العفوية البشرية والقدر، أو صراعا داخليا بين الإنسان ونفسه، ينفى محمد عزيزة الباحث التونسى صاحب هذه التقسيمات إمكانية أن يكون هناك صراع عمودى عند المسلمين، إذ لا يُتصوّر وجود إرادة بشرية إلى جانب الإرادة الإلهية.

وبالمثل نراه يزعم أن المسلم لا يستطيع أن يواجه مجتمعه ويدخل فى صراع معه، والإعداء كافرا. أما اللون الثالث من ألوان الصراع فيستلزم، حسبما يقول، أن يكون شعورنا بالتاريخ شعورا دراميا، على حين أن كل شىء لدى المسلم هو أمر حتمى مكتوب لا سبيل إلى تغييره، وبخاصة أنه يؤمن بأن تلك الحتمية هى حتمية عادلة. أما النوع الرابع فلا بد له من شعور

الشخص بالفردية، التي لا وجود لها عند المسلم. وهذا الكلام موجود فى كتابه: "الإسلام والمسرح" الذى ترجمه عن الفرنسية د. وفيق الصبان.

والناظر فى هذا الكلام يدرك لأول وهلة ما فيه من سذاجة مضحكة أو استتلاء مدهش، إذ يكفى أن ينظر الإنسان حوله فى معظم بلاد المسلمين، وبالذات فى البلاد العربية، ليرى أن عندنا الآن مسرحا وكابا مسرحيين ومسرحيات من كل نوع رغم أننا لا نزال مسلمين كما كان أجدادنا مسلمين. فكيف يفسر عزيزة ومن نقل عنهم ذلك الكلام من المستشرقين هذا الوضع الذى يكذب كل ما زعمه وادعاه؟ وبالنسبة إلى النوع الأول ألا يمكن أن يكون الصراع بين إرادة المشركين وبين دين الله مثلا أو بين شهوة الإنسان المسلم وخوفه من عقاب ربه؟ أما الصراع الثانى، صراع الفرد المسلم مع مجتمعه، فهو لم يتوقف يوما، فقد نشز الخوارج مثلا على ذلك المجتمع ولم يكفرهم أحد. وباقتراض أنه كان هناك تكفير، فهل منعهم ذلك أو منع سواهم من التمرد والخروج؟ وحتى لو تخرج الكاتب المسرحى المسلم من طرُق ذلك الموضوع، ألا يمكنه أن يؤلف مسرحية تقوم على صراع بين شخص مسلم ومجتمعه غير المسلم كما كان الوضع مثلا أيام محاكم التفتيش فى إسبانيا قبل عدة قرون حينما كان المسلمون يسامون سوء العذاب ويقتلون؟ بل إنه لمن الممكن أيضا أن يتخذ هذا اللون من الصراع مسارا معاكسا، إذ كان فى المجتمع المسلم على عهد النبى مناقفون

ويهود يعملون دائما على تفويض ذلك المجتمع، ومن ثم يمكن تأليف مسرحية تدور على الصراع الذى كان بين كل من هاتين الطائفتين من ناحية، والرسول ومعه جماعة المؤمنين من ناحية أخرى. كذلك كيف يقال إن الضرب الثالث من الصراع لا يُتَصَوَّر وقوعه فى مجتمع مسلم، والمسلم مطالب أن يبذل دائما أقصى جهده لتغيير المنكر؟ إن هذا معناه بكل بساطة أن الزعم باعتماد المسلم أن كل شىء حتمى ومقدَّر سلفا، ومن ثم لا يجوز دينا أن يحاول تغييره، هو زعمٌ سفيه. وهذا من الناحية الشرعية، وإلا فالمسلم، ككل إنسان، كثيرا ما يسخط على وضعه ويتمرد على الظروف التى خلقت هذا الوضع ويعمل بكل ما فى وسعه على تغييرها إلى الأفضل. وإلا فكيف نفسر كل ما بذله المسلمون على مدار تاريخهم الطويل من جهد لتحسين أحوالهم؟ إن القول بغير هذا هو، فى الواقع، عمى فى المنطق والتفكير. أما تصوير المسلم على أنه هادئ النفس دائما وأبدا لا يعرف التناقضات الداخلية ولا الصراع بين مطامحه وقدراته، أو بين عواطفه وشعوره بالواجب مثلا، فهو تصوير يدل على سطحية الفهم. ثم إن حَضْر الصراع فى هذه الألوان الأربعة هو تضيق وضيق أفق لأن أنواع الصراع لا تنتهى: فصراع بين الزوج والزوجة، وصراع بين الحماة وكنهها، وصراع بين الطلبة وأساتذهم، وصراع بين حزب سياسى وآخر، وصراع بين دولتين، وصراع بين طبقتين، وصراع بين طائفتين، وصراع بين حاكم

وشعبه، وصراع بين اثنين من مهنة واحدة، وصراع بين الجيران، وصراع بين مذهبين أو فكرتين أو ذوقين... إلخ. بل يمكن أن تقوم مسرحية دون صراع، فقد يؤلف أحدهم مسرحية تدور على التوتّر الذي يصطلى ناره شخص ما في موقف من المواقف.

وهناك سبب آخر في نظر عزيزة أيضا، وهو الادعاء بأن اللغة العربية لغة متجمدة لا تلائم متطلبات الدراما، فهي حين تعبر عن تجربة ما إنما تلجأ إلى القوالب التعبيرية المحفوظة ولا تهتم بنقل التجربة كما يعيشها صاحبها. وهذا كلام فارغ كله تنطع وتفاهة، فليست هناك لغة يمكن اتهامها بتلك التهمة، فضلا عن أن تكون تلك اللغة بالذات هي اللغة العربية المشهورة بغناها ومروتها وإبداعاتها الغزيرة المتنوعة. لكن قد يكون هناك في بعض العصور الأدبية طائفة من المؤلفين يبرز في كتاباتهم القوالب المحفوظة على حساب غيرها من التعبيرات التلقائية. وهذا شيء آخر غير ما يتحدث عنه عزيزة، وهو موجود في كل اللغات والآداب في بعض الفترات التاريخية. وعلى أية حال هل تغيرت اللغة العربية بحيث أصبحت الآن تسع للإبداع المسرحي؟ إنها، بكل يقين، لم يطرأ عليها شيء جذري البتة، فماذا يقول المتطعون السطحيون في هذا؟ وهناك من يقول إن العقلية العربية نزاعة إلى التجريد لا التفصيل، هذا التفصيل الذي تستلزمه الدراما. وقائل هذا هو د. عز الدين إسماعيل. ولا أعرف على أي

أساس استند في دعواه العجيبة تلك. وكنت أود لو أنه، بدلا من إرسال القول على هذا النحو المتعسف، قد ساق على دعواه تلك ما يلزمها من الأدلة والشواهد طبقا لما يقضى به منهج العلم، لكنه لم يفعل. ومن ثم فراه بهذا الشكل لا قيمة له، وبخاصة أن العرب قد تركوا وراءهم شعرا وقصصا ورسائل ورحلات وتراجم ذاتية وغيرية مملوءة بالتفصيلات الحية والدقائق الملونة والصور الواقعية مما يعرفه من له أدنى تماس مع تاجهم الأدبي الغزير. ويجد القارئ رأى الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه: "قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر".

وهناك من يرى أن السبب في عدم معرفة العرب لفن المسرح يكمن في أن الإسلام قد منع نقل المسرح الإغريقي القائم على الوثنية وآلهتها وعلى الصراع بين تلك الآلهة والبشر. وهو رأى قال به د. محمد مندور في كتابه: "المسرح" و"الأدب وفنونه"، وكذلك توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته: "الملك أوديب". ومعنى هذا الكلام أن المسلمين اطلعوا على المسرح الإغريقي وما فيه من وثنية تخالف الإسلام فنفروا من ترجمته. لكن لم يحدث أن ساق مندور أو الحكيم أو غيرهما أى شيء يدل على معرفة المسلمين للمسرح الإغريقي. ولو كانوا عرفوا ذلك المسرح ما أخطأ كبار تراجمتهم وفلاسفتهم كمتى بن يونس وابن رشد وابن سينا في ترجمة

مصطلحي "التراجيديا والكوميديا" فقالوا إن المقصود بهما "المدح والهجاء".

ولندور تعليق آخر ذكره في كتابه: "المسرح" ملخصه أنه قد قام بالمقارنة بين الشعر العربي القديم وأشعار الأمم الأخرى، فوجد أن ذلك الشعر يتميز بخاصتين كبيرتين هما الخطابية والوصف الحسى، وهاتان الخاصتان لا تصلحان للدراما، التى تحتاج إلى الحوار المختلف النغمات لا الخطابة الرنانة، وإلى خلق الحياة الشخصية وتصوير المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسى كما كتب. ويحق لنا أن تساءل إزاء هذا الغلو الخطير: متى وكيف وأين قام مندور أو غير مندور بمثل تلك المقارنة؟ وما عدد اللغات التى كان يعرفها سيادته؟ إنه لم يكن يعرف إلا الفرنسية، والإجليزية إلى حد ما. فهل يستطيع من هو فى مثل وضعه هذا أن ينهض بتلك المقارنة، التى تحتاج إلى طوائف من النقاد ومقارنى الآداب تعرف كل لغات العالم وتجمع أشعار العرب ونظيراتها لدى الأمم الأخرى وتعكف على كل هذا إلى أن تخرج بما تضع عليه يدها من نتائج. وأين د. مندور من هذا كله؟ ثم من قال إن الشعر العربى جميعه شعر خطابى ذو وصف حسى؟ إنه، كأى شعر فى العالم، فيه الخطابية وفيه الحمس والنجوى، وفيه الانعزال عن الناس وفيه الانغمار فى الحياة والانشغال بمشاكلها، وفيه الوصف الحسى وفيه الوصف الباطنى، وفيه التأمل الفكرى وفيه التحليل

العاطفى، وفيه القصص والحوار . . . إن معلقة ابن كلثوم مثلاً تقلب عليها القعقة، وهى قعقة مطلوبة فى السياق التى قبلت فيه ولا يصلح له غيرها، وفيها مع ذلك الإبداعُ الفنى على أحسن ما يكون. يعرف ذلك كل من قرأ تلك المعلقة البديعة. أما قصائد جميل وقيس وكثير فكلها همس واستبطان ذاتى وضراعة يائسة وعذاب أليم يتجرعه صاحبه فى عجز. ولدينا قصيدة مالك بن الرب فى رثائه لنفسه، تلك القصيدة التى قلما يتصور الإنسان أن لها شبيهاً فى أشعار العرب أو الأمم الأخرى. ولدينا شعر الفرزدق فى الحديث عن الذئب، وشعر جرير فى بكاء رفيقة عمره. ولدينا زهديات أبى العتاهية، وشعر أبى نواس القصصى فى مغامرات اللهو والشراب. ولدينا قصيدة ابن الرومى فى جمال صوت وحيد المغنية، وقصيدته فى رثاء ابنه محمد، وأشعاره فى وصف الطبيعة، وعلى رأسها عينيته المشهورة. ولدينا قصيدة المتنبى فى الحمى، وقصيدته فى خولة، وميمية فى سيف الدولة. ولدينا رثاء المعرى لأبى حمزة الفقيه. ولدينا ندميات ديك الجن، وأبيات ابن خفاجة فى الجبل، وقصائد البهاء زهير، وبردة البوصيرى. بل إن القصيدة الواحدة لكثيراً ما تجمع بين القعقة والنجوى فى قرن واحد كما هو الحال فى معلقة عنتره مثلاً حيث نسمع صوته مجلجلاً يحذر من يفكر فى ظلمه ويهدده بالويل والثبور وعظائم الأمور، ليأتينا عقب ذلك صوته الهامس النبيل الجميل

متحدثاً عن حصانه وشكواه بعبارة وتحميمٍ جرّاءٍ وقع الرماح في صدره،
والذي لو كان يعرف كيف يتكلم لَكلمه بلغة فصيحة مُبينة كالتى يتكلمها
هو، أو منتشياً بغناء الذباب فى الروضة فرحاً بالخضرة والنضرة غبّ
تهطلال المطر. وقد سبق أن تناولنا هذه النقطة على نحو أكثر تفصيلاً فى
كتابنا هذا. أما ما يقوله مندور فهو كلام فى الهواء لا يثبت شيئاً ولا يدل
على شىء سوى أن صاحبه لا يبالى بما يقول، وهو مزلق خطير. وكثير
من الشعر العربى القديم يفيض بالقصص والحوار الذى يعكس نفسية كل
متكلم، كما فى معلقة امرئ القيس، ولامية الخطيئة فى نزول ضيف على
أسرة معدمة منعزلة عن الناس والحياة فى البيداء لا تملك ما تضيفه به،
وأشعار ابن أبى ربيعة والعذريين، ورائية بشار الفاجرة، وكثير من خمرجات
أبى نواس، وقصيدة البوصيرى التهكمية التى يشكو فيها لأحد المسؤولين
بالدولة فقره وحاجة أهل بيته إلى التوسعة فى النفقة حتى يعيشوا كسائر
الناس، ونونية صفى الدين الحلّى التى تغنى بها محمد عبد الوهاب، وكلها
قائمة على الحوار الرشيق المترف بين الشاعر وحبيبته... إن د. مندور،
حين يقول ما قال، إنما يوحى بأنه لا علم له بالشعر العربى، إذ لا يمكن أن
يصدر قوله هذا عن رجل يعرف ذلك الشعر ولو معرفة بسيطة. وهذا
عارٌ لا يليق.

والواقع أن حسم القضية الخاصة بعدم معرفة العرب للمسرح هو أمر ليس من السهولة بمكان، فقد مضى كل شيء إلى غير رجعة، ولم يعد هناك عرب يمكن أن نسألهم عن السر في ذلك مثلا، فأصبح البحث في المسألة كأنه بحث فيما وراء الطبيعة. وربما كان لصعوبة ظروف المعيشة التي كان يعيشها العرب دخل في ذلك، إذ لم تكن تدع لهم فرصة للتقاط الأنفاس والاهتمام بمثل ذلك الفن المعقد، فقد كانوا في حل وترحال جريا وراء الماء والكلا، وكانت المعارك تشتعل بينهم لأتفه الأسباب. كما كانت النزعة الفردية متسلطة عليهم، اللهم إلا فيما تمليه عليهم الحياة إملاء لا تعدى عنه كالحرب وتنظيم القوافل مثلا. والمسرح يحتاج إلى جهود في الإخراج والتمثيل وإعداد المسرح ومستلزماته. وفوق هذا فالتمثيل يقتضى اختلاط الرجال بالنساء، ولا أظن النفسية العربية في ذلك الوقت كانت تسيغه أو تسيغ قيام الرجل بدور المرأة على المسرح. ثم إن عدم وجود مواد سهلة ورخيصة للتدوين، وهذا لو أغضينا الطرف عن انتشار الأمية فيهم إلى مدى بعيد، من شأنه أن يقوم عقبة دون ظهور المسرح، إذ تحتاج المسرحية الواحدة في كتابتها إلى عشرات الصفحات... هذا مجرد اجتهاد منى لا أدري مدى صوابه أو خطئه، لكن يبدو لى أنه لا يخلو من وجهة، وهو جهد المقل.

وعلى أية حال فقد عرفت البلاد العربية فن المسرح بدءاً من دخول الفرنسيين مصر في أواخر القرن الثامن عشر، إذ أقاموا بعض المسارح الخشبية للترويح عن جنودهم وضباطهم، وكان بعض المصريين يسترقون النظر من خلال الأخصّة التي بين تلك الألواح، وإن كان ذلك كله قد انقضى بمخروج أولئك المجرمين من مصر أوائل القرن التاسع عشر. ويقول المؤرخون إن مارون النقاش الشامي هو مؤسس المسرح العربي، وربما سبقه يعقوب صنوع الملقب بـ"أبو نظارة" إلى هذا. وكان مارون قد زار إيطاليا واطلع على فن التمثيل هناك فأعجب به إلى حد بعيد، وفكر في نقله إلى بلاده. ومن بين رواد هذا الفن في مصر سليم النقاش، الذي أنشأ مسرحاً في الإسكندرية عام ١٨٧٦م. وتلى ذلك ظهور فرق شامية أخرى منها فرقة أبو خليل القباني وفرقة يوسف خياط وفرقة إسكندر فرج. ثم ظهرت فرق مصرية صميمة كفرقة سلامة حجازي وفرقة جورج أبيض والفرقة التي كونها محمد تيمور وفرقة عبد الرحمن رشدي وفرقة نجيب الريحاني وفرقة يوسف وهبي وفرقة فاطمة رشدي. ثم أنشئ معهد التمثيل بالقاهرة في أوائل الثلاثينات من ذلك القرن، وبعده بعدة سنوات تكونت الفرقة القومية... ثم تتابع المطر واستمرّ مَرِبْرُهُ في أرض الكنانة وفي بلاد العروبة كلها تقريباً.

ومن أهم المؤلفين المسرحيين فى مصر أحمد شوقى وعزيز أباظة
وعبد الرحمن الشرقاوى وصالح عبد الصبور وفاروق جريدة ود . أنس
داود ومحمد إبراهيم أبو سنة وأحمد سويلم، وهؤلاء من أهل المسرح
الشعرى، وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى أحمد باكثير ومحمود دياب
وأفرد فرج، وهم من كتاب المسرحيات النثرية. وكل هؤلاء يكتبون
بالفصحى، وأعمالهم معروفة للجميع. أما فى سوريا فلدينا مصطفى
الحلاج (ومن مسرحياته: القتل والندم، واحتفال ليلى خاص فى دريسدن،
والدراويش يبحثون عن الحقيقة)، وسعد الله ونوس (حفلة سمر من أجل ٥
حزيران، والمملك هو الملك)، وممدوح عدوان (المخاض، ومحكمة الرجل
الذى لم يحارب، وكيف تركت السيف، وليل العبيد، وهاملت يستيقظ
متأخرا)، وعلى عقلة عرسان (الشيخ والطريق، وزوار الليل، والغرباء،
والسجين رقم ٩٥). وفى لبنان نذكر ميخائيل نعيمة (الآباء والبنون)،
ويوسف الحايك (عاقبة الظلم)، ورشاد درغوث (سيعودون)، وسهيل
إدريس (زهرة من دم). وفى فلسطين برهان الدين العيوشى (وطن
الشهيد)، ومحيى الدين الصفدى (كليب)، ومحمود محمد بكر (فلسطين)،
وهارون هاشم رشيد (السؤال)، وسميح القاسم (قرقاش)، وغسان
كفنانى (الباب)، ومعين بسيسو (شمشون ودليلة). وفى الأردن جمال أبو
حمدان (الجراد، والسيف). وفى العراق يوسف العانى (المفتاح، والحراية)،

ونور الدين فارس (البيت الجديد، والغريب، وجدار الغضب)، وعبد الملك نورى (خشب ومُخَمَل)، وقاسم محمد (بغداد الأزل بين الجد والهزل، وشخص وأحداث من مجالس التراث). وفى الكويت سعد الفرج (عشت وشفيت، ودقت الساعة)، وصقر الرشود (الطين، والحاجز). وفى البحرين إبراهيم العريض (وامعتصماه)، وعبد الرحمن المعاودة (الأمير سيف الدولة، والأمير غسان)، وحسن الهرمى (السَّمُول بن عادِيَاء)، وسلطان سالم (نادى المتخرجين). وفى السودان خالد أبو الروس (تاجوج والحلق، وخراب سوبا، والمملك نمر، وعائشة بين صديقين)، وأمين القوم (قتاة البادية). وفى ليبيا عبد الله القويرى (الجانب الوضىء، والصوت والصدى)، وعبد الكريم خليفة الدناع (دوائر الرفض والسقوط)، ومحمد عبد الجليل قنيدى (الأفتعة)، والأزهر أبو بكر حميد (وتحطمت الأصنام، ويوم الهانى)، وأحمد إبراهيم الفقيه (هند ومنصور، وزائر المساء، وصحيفة الصباح)، وعبد الرحمن حقيق (الزنجى الأبيض). وفى تونس الحبيب أبو الأعراس (مراد الثالث)، وعز الدين المدنى (ثورة صاحب الحمار، ورحلة الحلاج، وديوان الزنج، والغفران، ومولاي السلطان حسن الحفصى)، وسمير العبادى (هذا فاوست الجديد، ورحلة السندباد). وفى الجزائر كاتب ياسين (محمد، خذ حقيبتك)، وكاكي ولد عبد الرحمن (أفريقيا قبل السنة الأولى)، ود. الجنيدى خليفة (فى انتظار نوفمبر

جديد). وفى المغرب أحمد الطيب العليج (الشهيد)، والطيب الصديقى (وادی المخازن، ومولای إسماعیل)، وعبد الکریم برشید (قراقوش، وعطیل والخیل والبارود، والناس والحجارة).

والآن مع نصین مسرحیین: أحدهما هو المشهد الأول من مسرحية سعد الله ونوس: "الملك هو الملك"، وهى مسرحية ثرية. والثانى هو المنظر الأول من مسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية: "ليلی والمجنون". وهذا نص ونوس أولاً:

"لافتة: عندما يضجر الملك يتذكر أن رعيته مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية".

(البلاط في قصر الملك: مرقاة مكسوة بمخمل ثمين تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش. كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين أرجواني الألسنة. ما عدا ذلك ثمة أبهة عارية. أبهة باردة ومنفوخة. في المؤخرة مدرجات حلزونية تقضي إلى المخدع الملكي. الملك كتلة قماشية تجلس على العرش. إن حضوره كله يبدو مكثفا في ثيابه ذات الألوان الحادة والمعقدة في مطرزاتها. يجب أن تظهر الثياب وكأنها قالب يرتدي الملك ويشكل قوامه. ما يبرز منها هو العباءة الضخمة المنسوجة من خيوط ذهب وفضة، والتاج الذي

ينزلق حتى منتصف الجبهة، وتنفر في مقدمته جوهرة تشع كالجمرة. يبدو غائصا في عرشه، ويده تقبض على الصولجان بتراخ. إلى جانبه يقف الوزير. ثيابه هو الآخر فاخرة، تبدو منشأة وقاسية. إنها قالب أقل اتساعا من قالب الملك، وهو مندس فيها لا تظهر منه إلا رأس معمة. في طرف قصي عند الباب يقف ميمون خافض الرأس في وضع استعداد، وعلى مقربة منه تصطف فرقة الإنشاد الملكية. ينبغي أن تبدو الحركة في هذا المشهد آية وأن تشكل مع فراغ البلاط انطبعا باردا وأجوف).

فرقة الانشاد:

سدت بالملك العظيم	أنت مولانا الكريم
في نعيم لا يرام	فابق يا نسل الكرام
في صفا حسن الختام	بالغناكل المرام
والخير في يمينه	البشر في جبينه
فاحفظه يا رب السما	معززا ومكرما

(يبدو على الملك التأفف. يشير بيده دون أن يلتفت نحوهم أمرا بالتوقف. يتوقف الغناء فورا كما يطفأ المذباح).

الوزير (إلى الفرقة): انصرفوا.

(يخرجون بهدوء . يعود ميمون إلى وقفته الأولى خافض الرأس .
صنّت حرج) .

الوزير: هل يسرّ عاليّ المقام تصرفُ بعض الشؤون العاجلة؟
الملك: ليس هناك ما هو عاجل حين يكون مزاجي غير معتدل .
الوزير: لا عكر الله مزاج مولاي . (مترددا) هناك اجراءات ربما
يحسن أن تداول في أمرها .

الملك (بعد فترة): ميمون، ذلك لي أصابع يدي .
ميمون (وهو يقترب من الملك بنوع من الحشوع والتبّل خافض
النظرات): أيّ شرف يسبغه مولاي على عبده .
(يركع قرب العرش، يمسك يد الملك كما لو كانت جوهرة نادرة . يبدأ
يدلكها . صنّت) .

الوزير: البارحة اجتمع الأعيان ليختاروا هداياهم من أجل عيد
التويج . وفي اجتماعهم صاغوا بعض الآراء حول المرحلة القادمة .
الملك: ألا يتعبون من صياغة الآراء؟
الوزير: تلقفهم بعض مظاهر التراخي، ويخشون أن تستفحل وتنقلب
خطرا على مولاي وعليهم .
الملك: مولاهم عبّر الأخطار الجسيمة، ولن تقض مضجعه فقاعات
تطفو على سطح الحياة في أي مملكة .

الوزير (متريدا): ومع هذا هناك شؤونٌ وتدابيرٌ ضرورية. إن عيد التوجيع يقترب.

الملك (سأهما): سنوات بعدها سنوات، وأنا على هذا العرش.

الوزير: سنوات كلها كالسنابل المباركة. سنزين البلاد كالعروس، وقيم أفراحا لم يعرف الناس لها نظيرا. بعض أرباب الأسواق اختار هدايا هذه المناسبة التاريخية. سيقدم سوق الصاغة تمثالا للملك من الذهب والأحجار الكريمة، وسوق الحرير سيكسو الموكب ب...

الملك (يقاطعه محتدا): هل تحاول أن تبهرني؟ أم أن الملك لا يستحق هذه الهدايا الهزيلة؟

الوزير: معاذ الله.

الملك: كم عرفت هذه البلاد ملكا مثلي؟

الوزير: حتى ولو فكرنا بالمؤسسين الأوائل، فإن كل الذين سبقوك بدون ظلالة شاحبة تقلص أمام نورك الوهاج. أي ملك استطاع أن يحفظ هذا العرش كل هذه المدة؟ أي ملك أنعش هذه البلاد بعد طول اختناق؟ أي ملك آمن هذا الاستقرار وحقق هذا الازدهار؟ أي ملك كان مثلك ملكا؟

الملك: كثيرا ما أشعر أن هذه البلاد لا تستحقني لحظة. ميمون، يمكن أن تغار الملكة نفسها من رقة أناملك.

ميمون: ترق الأنامل حين تلامس جوهرة ثمينة.

الملك (يحاول أن يسحب يده): زال الخدر من أصابعي.

(يستمر ميمون في تدليك الأصابع بدله).

الملك (يسحب يده بعنف): يكفي.

ميمون (ينتفض ويتراجع خائفا): عفوك يا مولاي.

الملك (ينهض عن العرش، ويهبط المرقاة): آه. ما أشد ضجري

واعتلال مزاجي أيها الوزير!

الوزير: لا عكر الله لك مزاجا. لماذا لا تدخل إلى جواربك، وعندك

منهن المئات، كل واحدة بديعة التكوين والجمال؟

الملك: دعني من الجواربي. كمن يغوص في رغوة الصابون أحيانا أشعر

أنني أضاجع نفسي.

الوزير: والمحظية الجديدة ريحانة؟

الملك: ربما لم يبق سواها. ولكن ليس الآن. إن ضجري أثقل من

جبل.

الوزير: الأمير وُردشاه عنده حفلة أنس هذه الليلة. سيحشد لديه

معظم الأمراء وأرباب الدولة. قد يسر مولاي أن يكون دُرّة المجلس، وتكون

مناسبة طيبة للمداولة في جو من الأنس واللطافة.

الملك: أعرف هذه الحفلات. سأقضيها في مناقشة أمور السياسة

والمصالح.

الوزير: هل أناذي معلم الشطرنج؟

الملك: أعرف أنني سأهزمه.

الوزير: هل أناذي الندمان؟

الملك: صارت فكاهاتهم ممجوجة. آه! يزداد ضيقي كلما فكرت أن

هذه البلاد لا تستحقني. أريد أن ألهو، أن أعب لعبة شرسة. (يتوقف

لحظة) لدي ميل شديد إلى السخرية. بالضبط هذا هو ما أحاجه. أن

أسخر بعنف وقسوة.

الوزير: لن يقابل الوزير سخرية مولاه إلا بالانحناء والامتنان.

الملك: أنت؟ لا. لا يُزوي حاجتي أن أسخر من وزيرِي. ما

أحاجه هو سخرية أعنف وأخبث. أريد أن أعايب البلاد والناس

(يتمشى مفكراً. يتوقف فجأة. يلتفت إلى ميمون الذي يقف على الباب)

ميمون، يمكنك أن تحتفي.

ميمون (وهو ينسحب): أمرك مطاع يا مولاي.

الملك: اسمع. ما قولك بالنزول إلى المدينة؟

الوزير: هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه. أرجوك يا صاحب الرفعة أن

تجد تسليية أخرى.

الملك: لا أريد تسليية أخرى. لماذا يستبد بك القلق كلما خطر لي أن أقوم بجولة في المدينة؟

الوزير: لا أدري. ليغفر لي مولاي. ولكن هذه الجولات التنكرية لا تثير في نفسي الارتياح. تظل أعصابي متوترة حتى بعد أن تعود.

الملك: أنتخسى أن يطير العرش ومعه الوزارة؟

الوزير: أي خاتن يجرو؟ لا. بعيدة عن ذهني هذه الخواطر، إلا أن العامة كالضفادع لا تمل التقيق. أما لاحظت؟ لم تلتق في جولاتنا السابقة إلا من يشكو أو يتظلم. وألسنة الجاحدين طويلة. أنتخسى أن يصاب مولاي بشيء من رذاذها المسموم، أن يتكرر مزاجه أو يشتعل الغضب في صدره. إن التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية، إلى هذه القاعة. كل المجرمات والاتجاهات والأفكار. فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنج والوسخ؟

الملك: لأن ذلك يرفه عني أحيانا. عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة تغمرني متعة مأكرة في حياتهم الزنخة. طرفة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يتكرر مثلها. واليوم هناك شيء آخر: أنا أيضا لي ابتكاري. أريد أن أعابث البلاد والناس. منذ أن التمعت الفكرة في ذهني بدأت الحيوية تدب في أوصالي. أيها الوزير، أحضر لنا الثياب التنكرية.

الوزير: أهى حقا رغبة الملك السامية؟

الملك: بل أمر ملكي لا يقبل جدلا أو مباحكة.

الوزير (يبدو عليه الضيق): سأحضرها في الحال.

(يخرج الوزير باتجاه المخدع. يمشي الملك متوترا، وهو يفكر)

الملك (يتسهم، وعيناه تبرقان): ستكون اللعبة شرسة ومبتكرة،

وسأضحك وأضحك وأضحك حتى تتردم هذه الفجوة المعتمة من

الضجر. (يبدو عليه الاهتمام). يدق الأرض بالصولجان) وربما أوردت شيئا

عنها في خطاب الاحتفال.

(ميمون يهرع ملييا الدقات): طوع الاشارة أيها المهاب.

الملك: ميمون، أحس توترا في أصابع يدي.

ميمون (يمسك اليد الممدودة بلهفة واتشاء): أذوب كي تسترخي

هذه الأصابع الوضاء.

الملك: يبدو أنني سأوي إلى مخدعي مبكرا هذه الليلة.

ميمون: نوما هنيئا، وأحلاما كلها يئمن وخير.

الملك: إذا سألت عني الملكة أخبرها أنني متعب، ولا أريد أن يقلقني

أحد.

ميمون: لن أخطئ في تبليغ الأوامر.

الملك: ومع بزوغ الشمس أيقظني. وأنت تدلك قدمي كمن حذرا. لا أريد صحوة خشنة أو مباغلة.

ميمون: سأتحول هبة نسيم.

(يظهر الوزير عاندا. يلمحه الملك)

الملك: والآن يمكنك أن تختفي.

ميمون (وهو ينسحب): أمرك مطاع يا مولاي.

الوزير: لو أن سيدي يبدل رغبته.

الملك: هل استراحك النهيرة جاهزة؟

الوزير: دائما جاهزة لاستقبال مولاي.

الملك: سأمرهم أن يحضروا كل شيء ثم ينصرفوا. هل تعرف أين

سندهب؟

الوزير: كل استراحاتي جاهزة. تذهب أينما شئت.

الملك: أتذكر ذلك الرجل الذي وعدناه مرة أن تقضي معه سهرة أنس

وطرب؟

الوزير: الرجل المغفل الذي يحلم بالسلطان والانتقام من خصوم

كثيرين؟

الملك: هو بذاته. ما اسمه؟

الوزير: أظن.. أظن.. أبو عزة المغفل.

الملك: سنذهب إليه الليلة وسترى أي تسليية يخبئ لك الملك هذه المرة. أريد تنكرنا كاملا. ميمون يظن أنني أويت إلى فراشي. لن نخبر أحدا على الإطلاق. سنمضي عبر الدهليز السري الذي يقود بعيدا عن السور.

الوزير: ألن يتبعنا حارسان أو ثلاثة؟

الملك: لا أحد على الإطلاق.

الوزير: في المرات السابقة كان يتبعنا الحراس من بعيد. الحذريا

مولاي واجب.

الملك: قلت: لا أحد على الإطلاق. ساعدني في خلع ردائي.

الوزير (يساعد الملك في خلع الرداء الفضفاض المنقل بمطرزاته.

الملك يتعري تدريجيا)

الوزير: ماذا يحس مولاي حين ينزلق هذا الرداء المهيب عن كفيه؟

الملك: قليلا من الخفة.

الوزير: ولا شيء آخر؟

الملك: أي سؤال؟ طبعا لا شيء.

الوزير (وهو يخلع رداءه بدوره): أما انا فدعني أعترف. حين أخلع

ردائي أشعر نوعا من الرخاوة تدب في بدني. قد تهزأ مني، ولكن هذه هي

الحقيقة. تخور ساقاي، أو تصبح الأرض أقل صلابة.

الملك: أعتقد أنك لن تعيش إلى غدك لو ضاعت منك الوزارة. أيهما

سروالي؟

الوزير: ذو الشريط الذهبي.

(يستمران في تغيير ملابسهما مع إظلام تدريجي).

والآن مع المنظر الأول من "ليلي والمجنون" لصلاح عبد الصبور:

(غرفة تحرير في إحدى المجلات الصغيرة التي كانت تصدر بالقاهرة

قبل عام ١٩٥٢. في الغرفة مجموعة من المكاتب والمقاعد ومائدة

اجتماعات. على الجدران صور لبعض قادة النضال القومي، وعلى الجدار

المواجه للمائدة لوحة دون كيشوت لدوميه.

الأشخاص: سعيد، حسان، زياد، حنان).

سعيد (وهو يمد أمامه بعض صحف اليوم):

انظر، حسان

أسلوب كالطُرُقَاتِ المتعرجة الوَحْلَة

يتسكع فيه فكرٌ مخمورٌ متعثرٌ

حسان:

أرجوك، سعيد

كفّ، ولو يوماً لا غير
 عن صوغ الكلمات وحبك الشعر
 حقاً هذي صحف القصر وأبواق
 المستعمر

لكن ما أجملها لو قارناها بصحيفتنا
 الرافعة لواء الطهر

زياد:

هم يجذبون عيون القراء
 بإشارات الكلمات البراقة
 والقارئ قد يقرؤهم
 قد يهوي في شرك الإغواء
 لكن لا بد وأن يلعنهم إذ يطوي
 الصفحات

حسان:

الأرقام تحدق في وجهك، أزياد
 ساخرة قد مطت شفيتها في استهزاء

نحن نوزع بضعة آلاف
وصحيفتهم عشرات الآلاف

اللعنة

فأنا أعرفهم يستجدون سحائبها
كالمؤمن إذ يستجدي البركة

وشعارهم المعتاد

اقرأنا والعنا

لكن لا أحدٌ يلعنهم في علنٍ أو في سرِّ

انظر: سطح من أفكارٍ رخوة

كالطحلب فوق شطوط البحر

والقراء يحيون الإسترخاء عليها

يلتذون بشمِّ العطن المتخثر

كمرضٍ يتشمَّ خدرًا من كفِّ طيبٍ

دجال

ويضيقون بنا إذ تلقى بهم في غابة

صبار

لتجرب شيئاً غير الكلمات

سعيد:

ماذا نملك إلا الكلمات؟

هل نملك شيئاً أفضل؟

حسان:

ما تملكه يا مولاي الشاعر

لا يُطعم طفلاً كسرة خبز

لا يسقي عطشانا قطرة ماء

لا يكسو عرقي عجوز تلتف على

قامتها المكسورة ربح الليل

لابد من الطلقة والطعنة والتجدير

إني أحمل هذا في جيب

(يخرج قلماً)

حتى أتسكع معكم بين رياض

الكلمات

إلى أن يأتي الوقت
لكي أحمل هذا في جيب آخر

(يخرج مسدسا)

حنان:

ارفع هذا الشيء المزعج عن عيني يا

حسان

ولتحدث في الشعر

فالشعر أخف الأضرار

في العدد الأسبوعي من "الأزهار"

اليوم قصيده

في مدح الملك الصالح

للشاعر كامل طلعت

وهو يقول:...

سعيد:

لا، لا، أرجوك حنان

لا تنتهي الشعر، فما هذا إلا كذب

منظوم

حسان:

أنا لا يشفي نفسي إلا أقرأ هذا

الشاعر

بل يشفي نفسي إلا يكب حين تطيرُ

ذراعهُ

(تدخل ليلي)

ليلى (وهي داخلة):

أي ذراعٍ تمنى لو طارت، حسان؟

حسان:

كلُّ ذراعٍ لا تحملُ قبلةً يدويّةً

زياد:

أهلاً، ليلي

ليلى (وهي تجلس):

أهلاً. كيف الحظُّ اليوم؟

المستقبل؟

حسان:

لا، بل هم فرسانُ المتحفِّ

زياد:

رفقاً حسان

ما تذكُّره ليس هو الثورة

الثورة أن تحرك بالشعب

حسان:

ماذا؟ الشعب؟

إني لا أعرف معنى هذي الكلمة

لكني أعرف معنى البيت، ومعنى

الثوب، ومعنى اللقمة

أعرف معنى وجدِ امرأةٍ هرمةٍ

تنظر بقلبٍ ذائبٍ

أن يرتفع الدلو بعائلها من برِّ السُّلطة

أو أن يتشاءبَ بابُ السجنِ عن الولدِ

الغائبُ

ليلي:

حسان

ما أخبار حُسام؟

هل زرتَ قريبا أُمَّه؟

حسان:

تلهو الشرطة بحسام كما يلهو الجنون

بدُميه

والقلق يحطم أُمَّه

سعيد:

لم يُسعدني حظي بقاء حُسام

ليلي:

جئتَ هنا في اليوم التالي للقبض عليه

سعيد:

لكني كنتُ قرأتُ له موضوعا أو

موضوعين

لم يكُ يستهويني أسلوبُهُ
 كانت فيه نفس الرثة
 رثة أسلوبك يا حسان
 أسلوبٌ يستأصلُ، لكن لا يلقي بذراً

حسان:

سَظَلُّ مريضاً بالأسلوب إلى أن تذهم
 هذا البلد المنكوب
 كارثةٌ لا أسلوب لها
 ولقد تنسى عندئذ حين توزع ربحُ
 الكارثة المجنونة

نارَ النكبة كبطاقات الأعياد
 أن تنقذ بضع قصاصات من شعرك
 ولقد توسد كومةً قدما الجلاد
 وهو يدحرج في أسلوب همجي
 هذا الرأس العامر بالأسلوب

سعيد:

آسف. حسان

لم ألك أعني إغضابك حين ذكرتُ

حسام

حسان:

وأنا لم أغضبُ

لكن ...

(تدخل سلوى)

سلوى:

طبعاً تلتهم حناجركم نفسَ الطبقِ

اليوميِّ الساخنِ

نفسَ الجدلِ المتمدِّ كجبلِ تُشنقُ فيه

الساعاتِ الأولى من كلِّ صباحِ

الله! الله!

أبشرُ حسان

جاءت شاعرة أخرى

تشبيهانِ بليغانِ مجيظِ واحدِ

لا بد إذن ما دمتم كلكمو شعراء
 أن أقرأ رائعة العدد الأسبوعي من
 "الأزهار"

فأنا في الحق

يملاً قلبي الإعجاب
 برقاعة شاعرها الكذاب

سلوى:

لا، لا. أرجوكِ حنانُ

غَنَيْتِ نَفْسِي بِقَرَاءَتِهَا قَبْلَ مَجِيئِي الْآنُ

(تنزع الجريدة من حنان التي تمسك بها حتى تتمزق بينهما قطعاً .

حنان تقرأ من قطعة بقيت معها) .

حنان:

لا، بل أقرؤها . أرجوكِ

سلوى . انتظري . هذا مطلعها

"ملك أطل على الوجود بهاؤه"

سلوى (وهي تنزع الورقة):

لن أعطيك الفرصة

زياد:

بل لن يسعفها الوقت

هذا ميعاد تجمُّعنا الأسبوعي،

العاشرة تماما

والأستاذ سيدخل في لحظات

(بلهجة من ينادي شخصا ما)

ادخلُ يا أستاذ

(يدخل الأستاذ، وكأنه يستجيب لنداء زياد).

الأستاذ:

صباح الخير

(يجلس على رأس المائدة، بينما يجلس حوله المحررون).

الأستاذ:

هذا ميعاد تجمُّعنا الأسبوعي

واليوم أحدثكم بحديثٍ قد يختلف

قليلاً

عما اعتدتم من قبل

من بضعة أشهر

ومجئنا تائق كالوشم الناري على

ساعد هذا البلد الممتد

أسدلاً لا يحمل سيفاً

بل يحمل بوقاً يصرخ في صحراء الزمن

اليابس

كي يجيي جثث المرضى المتكئين

على سرر البلوى والخوف المقعد

الملسقين بأسمال اليأس كما تلتف

البذرة

في قشر الموت الأسود

من بضعة أشهر

وكئيبتها تتقدم في أفق الليل المرند

حاديها نجمان مضيان بعيدان
الحرية والعدل

ينصب شعاعهما في أعيننا فيشير
جنونا كجنون العشاق

يتحول ما يتكسر من نورهما موجا
تنحدر عليه الأشواق
نحو المستقبل

الزمن الآتي بالنجمين الوضامين على
كفيه

الحرية والعدل

الزمن الكاسر للذلة والظلم كما
تنكسر زجاجة ستم

تفرق شظيات لا يلتئم لها شمل

الزمن المطلق للأنسام لتحمل حبات
الخصب السحرية

وتفرقها في أرحام حدائقنا الجرداء

المختومة بالقمم

وأنا حين اخترتكمو من بين شباب
الكتاب

لتصلوا جنبي للزمن الآتي كي
يتكشف ويتقدم

كنت، حزينا، أعلم
أنني أسلبكم أياما ماثلة كي أعطيتها
للحلم

حلم قد لا نشهده، خلجان قد لا
نرسو فيها

رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة
بطن الخلجان

رغم أحبنا وضعوا الشمعة في
الشباك وناموا في اطمئنان

في أعينهم ذكرانا كملاتكة رحلوا كي
يأتوا بالغد

كي يأتوا بالمستقبل
 حلم قد لا نشهده
 ظل قد يلعنا الرمل، ولا نرقد في
 رغوته الرطبة

ونظل ظلالاً في أفق الصحراء
 حتى تبدد في صُفرتها الباهة
 المساء

عظاماً باهتة صفراء

زياد:

معذرة يا أستاذ
 هل لي أن أقطع حبل استرسالك؟

الأستاذ:

قل ما يحلو لك

زياد:

في صغري كان أبي يرحمه الله،
 وبيتيك إلى أن تشبع من أيامك

لكني ما كنت أطيعُ الصبر

إذ كنتُ ذكياً من يومي

أتوقع ما بعثه من دُرّ

وخصوصاً إر عاوده داء كان يعاوده

مراتٍ خمساً في اليوم

حنان:

ما اسم الداء؟

زياد:

داء الحكمة

عندئذ كنت أعالجه بالكلمات فكان

يعالجنني باللغات

الأستاذ:

لن ألكمك، فقل

زياد:

أعرف أنك سوف تقول

والآن

يا أصحابي الشجعانُ

يشتد علينا سيفُ السلطانِ وذَهَبُ

السلطانِ

وأطالبكم أن تقفوا جنبي

لا أخشى أن يصرعكم سيفُ

السلطانِ

لكي أخشى أن يفسدكم ذَهَبُهُ

حنان:

زياد

لا تتظرف. هذا كان حديث

الأسبوع الماضي

إن كنت مصرّاً أن تبدي خفة ظلك

أبتنا كي نضحك

زياد:

حقاً هذا كان حديث الأسبوع

الماضي

لكن هل جدّ جديدٌ في دورة أسبوعٍ؟

ما زال القصرُ هو القصرُ

والإستعمار الإستعمار

والأستاذ هو الأستاذ

وزياد المجنونُ زياد

وحنان العاقلة حنان

الأستاذ:

والآن

وقد استعرضتَ ذكاءك للزملاء كما

يتعرض للمارة عربان

هل لي أن أتكلّم؟

زياد:

لَكَ

الأستاذ:

لم أَلْحَظْ ما سوف أكشفكم به

اليوم أو الأيس

بل أوزق في نفسي هجسًا ونما

إحساسًا حتى مدّ ظلاله

حتى أصبح رؤيا تمثل في أوجهكم

كل صباح

حين الأقيكم في منحنيات الدرج

العاري

منطلقين كما ينطلق السهم الأعمى

أو أنظركم فوق مكاتبكم

مكثين كما يتكئ السعف الأخضر

فوق الماء الراكد

أيام الأسبوع تمرّ، ويهوي نجم الليل

المرهق في فجر الغد

وعيونكم وشاخصة، حتى يكمل

أسبوع دورته، شهر، شهران

والأيدي تحفر في الأوراق، وتهبط
بالأوراق

تلقيا في فتحة مطبعة جوعى
ثم تمتع المطبعة الأوراق لتلقيا للقراء
تضور بعدئذ جوعا
وتمدُّ الأيدي للأوراق تبدأ نفس

الدوره

لا نحكي إلا كلمات مقطعة
كإشارات البرق
ثم يقطب كل منا وجهه
ويدير المقعد كي ينكفي على ذاته
أو ينكب على مكتبه حتى تندمج
الكللة والإنسان

زياد:

عذراً . لكني لا أملك أن أسكت
هل يعني هذا أنك تمنحنا عطلة؟

الله! سأقضيها في النوم

ممدودًا في جوف سريري حتى تندمج
الكتلة والإنسان

عنى، عن أمي، عن جدتي يرحمه الله
قال:

من نام فشفت فمات
مات شهيدًا، وتحول في أعطاف الجنة
مصطبة ينكى عليها رضوان

الأستاذ:

لا، لا عطله

بل شدو وغناء

ستغنى مجموعتنا كي تعارف

إذ تندمج الأصوات وتتألف

نلقي عن أوجهنا أقتعة العمل المعقودة

زياد:

هل يعني هذا أنا سنكونُ فرقة رقصٍ
وغناء؟

ما أحلاها من فكرة

اسمغ:

"أراك عصي الدمع شيمتك الصبر"

هل يعجبكم صوتي؟

الأستاذ:

بل فرقة تمثيل

يكفي أن تجمع ساعات معدودة

في يوم أو يومين من الأسبوع

وبعيداً عن جو العمل الصحفي

كي نُجرب تجربة الأدوار

فإذا اتقن كل منا دوره

قدمنا حفلاً ندعوه فيه بعض

الأصحاب الخالصاء

والآن

فلتخير عملاً فنياً نبدأ به

زياد:

مولير

الشيخ متلوف

فلدينا منه ألوف وألوف

حنان:

لا، بل إحدى كوميديات الريحاني

حسان:

لا يعجبني الموضوع جميعه

فأنا أتخيل أنا لا نحتاج إلى أن نضحك

أونجرح

ضحكت هذي المدن المتبلدة الحسن

خمسة آلاف سنة

ضحكت حتى استلقت مية فاتحة

فاما

كالجرح الصديان
 ظنت ونخر الأيام النحس
 دغدغة حنان
 إنا نحتاج إلى أن نغضب

سعيد:

هذا حق، حسان
 لكن قل لي:
 ماذا تفعل في هذي الغرفة كل صباح
 إلا أن تشعل نار الغضب الحمراء
 ونظلم ندور حولها، وندور، ندور
 كمجدوبين إلى أن يملكنا الإغماء

الاستاذ:

لن نضحك أو نغضب
 ما رأيكم في قصة حب؟
 أتذكر أنا مثلنا في صغري قصة شوقي

الحلوة

"مجنون ليلي"

أتذكرك، ما زلت، مشاهدتها

ومناظرها

وبما أنني المخرج

فأنا أختار النص

زياد:

لم ألك أتصور يا أستاذ

أنتك روماتيكي حتى هذا الحد

لكن لا بأس

فالروماتيكية واهنة أحيانا كالزبد

الطافي فوق الموج

غاضبة أحيانا كالطوفان الهائج

لكن "مجنون ليلي"

أعلى درجات الروماتيكية

لا أرضي إلا إن قمتُ بدور المجنون

الأستاذ:

سيقوم سعيد بدور المجنون

زياد:

لا بأس

فليذهب بالشهرة والمجد

لكني سأنافسه في ليلتي

أنا ورد

الأستاذ:

لا. حسان هو ورد

فله سمّت العقلاء ومظهر أولاد الناس

وهو فدائي حتى في الحب

هل ترضى يا حسان؟

حسان:

سأحاول يا أستاذ

ولو أنني لا أعجبني الموضوع جميعه!

سعيد:

لكني لا أرضى يا أستاذ
فأنا لم أغلُ الخشبة قطُ

زياد:

لا تفرغ
فستدخل فيها حين تموتُ
أو تعلوها إذ تُشَنقُ

سعيد:

لا، لا. أنا لا أصلح للدور

حسان:

لا، بل إنك أنسبنا للدور
إذ وجهك يصلح للإغماء
وتجيد الشعر

سلوى:

وتجيد الحبُّ

الأستاذ:

مَنْ لَيْلَى؟

سلوى:

ليلى هي ليلي

وهناك عشرة أسباب

تجعلها أنسبنا للدور

منها خمسة أسباب ظاهرة كالشمسِ

وخمسة أسباب لا يعرفها إلا سلوى

زياد:

أوثيس

الأستاذ:

كفَّا عن عرض ذلككما المتوقد

ليلى

أقبلتِ الدور؟

ليلي :

لا أدري يا أستاذ
 فلعلي آخِر من يتحدث
 فأنا لا أعرف نفسي بعد

الأستاذ:

لا، بل إنك، ليلي،
 روح ضائعة بين الواقع والحلم

زياد:

هل تنساني عمداً يا أستاذ؟

الأستاذ:

لا، بل أنت زياد صاحب قيس

زياد:

وا أسفاه

حلت بي لعنة هذا الاسم

الأستاذ:

والآن سلوى

(يدخل الحاج علي عامل المطبعة، وفي يده سلخه لم تجف بعد).

الحاج علي:

معدرة يا أستاذ!

الأستاذ:

ماذا يا حاج؟

هل منعه كالعاده؟

الحاج علي:

أكتب موضوعاً آخر

الأستاذ:

هذا ما كنت أظن

أرجوكم أن تمضوا في توزيع الأدوار

جلستنا الأولى بعد غد في نفس

الموعد

هيا يا حاج علي

لنرى ما يمكننا عمله

هيه. ماذا أكتب؟

فلأكتب في الحب

إلا إن كان الحب مثيراً لحساسية

القانون

لا أتوقع أنهم قد منعه بعد

زياد:

لا، بل منعه

اسمع يا أستاذ

(يقرأ في إحدى الصحف المنشورة أمامهم: "لحمت عيننا شرطي شاباً وفتاة في إحدى المنحنيات الخائفة الضوء، فترصد لهما حتى امتدت كف الشاب تداعب كف صديقه. فاتفق كما ينتفض الصقر وساقهما للمخفر". ويضيف الصحفي: "ونحن نحبي لرجال الأمن مروءتهم وحماسهم للخلق الطيب. فالأمم بلا أخلاق لا تبقى أو تقدم. والأعراض أمانة تجميعها الشرطة من عبث الأندال. بل إنا تمنى لو خلت الأمة من داء الإفريج الطارئ مثل القبعة وليس المايوهات...")

الأستاذ (مقاطعا):

عبث، والأيام تجذ

لا أدري كيف ترعرع في وادينا

الطيب

هذا القدر من السفلة والأودغاد

حسان:

يا أستاذ

لا تكب في الحب

أكب في التهمة والبغضاء

هذا عصر البغضاء

لا تثن. أكب في البغضاء

(سار)

نبذة عن المؤلف

- إبراهيم عوض

- من مواليد قرية كامة الغابة- غربية فى ٦ / ١ / ١٩٤٨م

- تخرج من آداب القاهرة عام ١٩٧٠م

- حصل على الدكتورية من جامعة أوكسفورد عام ١٩٨٢م

- أستاذ النقد الأدبى بجامعة عين شمس

- البريد الضوئى: Ibrahim_awad9@yahoo.com

- المؤلفات:

معركة الشعر الجاهلي بين الرافعى وطه حسين

المتنبى- دراسة جديدة لحياته وشخصيته

لغة المتنبى- دراسة تحليلية

المتنبى بإزاء القرن الإسماعيلي فى تاريخ الإسلام (مترجم عن

الفرنسية مع تعليقات ودراسة)

المستشرقون والقرآن

ماذا بعد إعلان سلمان رشدي توبته؟ دراسة فنية وموضوعية

للآيات الشيطانية

الترجمة من الإنجليزية - منهج جديد

عنترة بن شداد - قضايا إنسانية وفنية

الناطقة الجعدي وشعره

من ذخائر المكتبة العربية

السجع في القرآن (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

جمال الدين الأفغاني - مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن

الفرنسية)

فصول من النقد القصصي

سورة طه - دراسة لغوية وأسلوبية مقارنة

أصول الشعر العربي (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمه نسرین علی الإسلام

والمسلمين - دراسة نقدية لرواية "العار"

مصدر القرآن - دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحي

المحمدي

تقد القصة في مصر من بداياته حتى ١٩٨٠م

د. محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا

ثورة الإسلام - أستاذ جامعي يزعم أن محمدا لم يكن إلا تاجرا

(ترجمة وتفنيد)

مع الجاحظ في رسالة "الرد على النصارى"

كاتب من جيل العمالقاة: محمد لطفي جمعة - قراءة في فكره

الإسلامي

إبطال القنبلة النووية الملقاة على السيرة النبوية - خطاب مفتوح إلى

الدكتور محمود على مراد في الدفاع عن سيرة ابن إسحاق

سورة يوسف - دراسة أسلوبية فنية مقارنة

سورة المائدة - دراسة أسلوبية فقهية مقارنة

المرايا المشوهة- دراسة حول الشعر العربي في ضوء الاتجاهات

التقديّة الجديدة

القصاص محمود طاهر لاشين- حياته وفنه

في الشعر الجاهلي- تحليل وتذوق

في الشعر الإسلامي والأموي- تحليل وتذوق

في الشعر العباسي- تحليل وتذوق

في الشعر العربي الحديث- تحليل وتذوق

موقف القرآن الكريم والكتاب المقدس من العلم

أدباء سعوديون

دراسات في المسرح

دراسات دينية مترجمة عن الإنجليزية

د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة

دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية- أضراليل وأباطيل

شعراء عباسيون

من الطبري إلى سيد قطب- دراسات في مناهج التفسير ومذاهبه
 القرآن والحديث- مقارنة أسلوبية
 اليسار الإسلامي وتطاولاته المفضوحة على الله والرسول والصحابة
 محمد لطفي جمعة وجيمس جويس
 "وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرية الإبداع- قراءة نقدية
 لكن محمدا لا بواكي له- الرسول يمان في مصر ونحن ناثمون
 مناهج النقد العربي الحديث
 دفاع عن التحو والفصحى- الدعوة إلى العامية تطل برأسها من

جديد

عصمة القرآن الكريم وجهالات المبشرين

الفرقان الحق: فضيحة العصر

تحيا اللغة العربية يعيش سيبويه

التذوق الأدبي

الروض البهيح في دراسة "لامية الخليج"

سهل بن هارون وقصة النمر والثعلب- فصول مترجمة ومؤلفة

في الأدب المقارن- مباحث واجتهادات

مختارات إنجليزية استشرافية عن الإسلام

نظرة على فن الكتابة عند العرب في القرن الثالث الهجري (مترجم

عن الفرنسية)

فصول في ثقافة العرب قبل الإسلام

بعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١: ماذا يقولون عن الإسلام؟

(نصوص وردود)

دراسات في النشر العربي الحديث

"مدخل إلى الأدب العربي" لهاملتون جب- قراءة نقدية (مع النص

الإنجليزي)

مسير التفسير: الضوابط والمناهج والاتجاهات

"تاريخ الأدب العربي" للدكتور خورشيد أحمد فاروق: عرض وتحليل

ومناقشة (مع النص الإنجليزي)

الأسلوب هو الرجل - شخصية زكي مبارك من خلال أسلوبه

فنون الأدب في لغة العرب

. علاوة على مثل هذا العدد من الدراسات والكتب المنشورة في

المواقع المشبكية المختلفة، وعلى رأسها موقعه الشخصي

الفهرست

٥	قبل الدخول فى الكتاب
٧	فن الشعر
١٣٩	فن الخطابة
١٧٩	فن المقال
٢٢٧	فن القصة
٢٢٥	فن المسرحية
٢٨٧	نبذة عن المؤلف

رقم الإيداع بدار الكتب

٢٠٠٨ / ٥٤٨٧