الكتاب الثانى

مذهب التصنع

الفصل الأول

التصنع

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

١

التصنع فى الحضارة العربية

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

وهذا نفسه هو ما نحسه إزاء الشعر العربى والحضارة العربية بعد القرن الثالث للهجرة ، إذ نرى هذه الحضارة تعقم ولا تأتى بجديد إلا اهتماماً بالشكليات وتعقيداً فى شئون الحياة ، فالدولة تضعف ولكن تكثر الألقاب ، ألقاب الملوك والأمراء وكبار أصحاب المناصب[1] ، وهى كثرة لا تدل على نمو سياسى ، إنما تدل على أن الناس أصبحوا يعنون بالشكل أكثر مما يعنون بالحقيقة نفسها . وأنت

(١) الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع لآدم ميتز ١/٢٣١ .

مهما بحثت فى هذه العصور فلن تجد إلا تصنعاً شديداً فى جميع شئون الحياة ، إذ يعيش الناس معيشة كلها تكلف وتصنع وتحذلق على ضروب وفنون مختلفة ، فقد أُترفت الحضارة العربية وأترف الفكر العربى ، ولم يعد هناك إلا التصنع والتكلف فى شئون الحياة ، حتى لنجد لعضد الدولة بشيراز قصراً مؤلفاً من ثلاثمائة وستين حجرة ليجلس كل يوم فى واحدة إلى الحول[١] . أرأيت إلى هذا الترف وهذا التعقيد فى الحياة؟ بل إنا لنراهم يعقدون الموت نفسه ، فقد كُفِّنَ تميم بن المعز عام ٣٧٥ هـ فى ستين ثوباً[٢] . وكأنما الحضارة العربية لم تعد تجد الوسائل الطبيعية لتعبيرها فأخذت تبحث عن هذه الوسائل الجديدة من التكلف ، وهى وسائل لاتضيف جمالاً ، إنما تضيف تعقيداً إن كان التعقيد شيئاً يطلب لذاته . ولعل مما يصور هذا التعقيد بصورة أوضح ما يُرْوَى عن الوزير ابن الفرات فى مآدبه من أنه « كان يدعو إليها فى كل يوم تسعة من الكتّاب الذين اختصّ بهم ، وكان منهم أربعة نصارى ، فكانوا يقعدون من جانبيه ، وبين يديه ، ويُقَدَّم إلى كل واحد منهم طبق فيه أصناف الفاكهة الموجودة فى الوقت من خير شىء ، ثم يُجْعَلُ فى الوسط طبق كبير يشتمل على جميع الأصناف ، وكل طبق فيه سكّين يقطع بها صاحبها ما يحتاج إلى قطعه من سفرجل وخوخ وكمثرى . ومعه طست زجاج يُرْمى فيه بالثُّفْل ، فإذا بلغوا من ذلك حاجتهم واستوفوا كفايتهم رُفعت الأطباق وقُدِّمت الطسوت والأباريق ، فغسلوا أيديهم ، وأُحضرت المائدة مغشاةً بديباج فوق مكبة خيازر ، ومن تحتها سفرة أدم فاضلة عليها ، وحواليها مناديل .. فإذا وضعت رُفعت المكبة والأغشيه وأخذ القوم فى الأكل ، وأبو الحسن بن الفرات يحدثهم ويؤانسهم ويباسطهم فلا يزال على ذلك والألوان توضع وترفع أكثر من ساعتين ، ثم ينهضون إلى مجلس فى جانب المجلس الذى كانوا فيه ، ويغسلون أيديهم ، والفرّاشون يصبُّون الماء عليهم ، والخدم وقوفٌ على أيديهم المناديل الدبيقيّة ورطليّات ماء الورد لمسح أيديهم وصبّه على وجوههم[٣] » .

---

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

وهذه صورة بالغة فى التكلف ، وهى خير ما يصور الحضارة العربية فى هذه العصور وكيف أنها أخذت تصعّب فى طرق أدائها ، فألوان الطعام لا توضَعُ دفعة واحدة ، بل ما يزال يوضع اللون بعد اللون ، وإلا ففيم تقدم الزمن ورقى الحضارة ؟ . ونحن نعرف أن الطريقة الأولى هى التى كانت شائعة فى فرنسا فى أثناء القرن الثامن عشر ، ثم حلت محلها الطريقة الروسية التى تشبه طريقة ابن الفرات وعمت فى أوربا جميعها[1] .

وليس من شك فى أن هذا يدل — من بعض الوجوه — على ما أصاب العقل العربى من تصنع فى الأداء ينحاز به عن الطرق الطبيعية فى التعبير ، سواء تعبير المعيشة أم تعبير التفكير . ولعل من الطُّرَف التى تصور ذلك تصويراً أوسع من طريقة ابن الفرات فى مآدبه ما انتهى إليه المهلَّبى الوزير المعروف من تصنعه فى تناول طعامه فهم يذكرون أنه « كان إذا أراد أكل شىء بملعقة كالأرز واللبن وقف من جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاجاً مجروداً ، فيأخذ منه ملعقة يأكل بها من ذلك اللون لقمة واحدة ، ثم يدفعها إلى غلام آخر قام من الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى فيفعل بها فعل الأولى ، حتى ينال الكفاية ، لئلا يعيد الملعقة إلى فيه دفعة ثانية »[2] .

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

---

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

٢

التصنع فى الحياة الفنية

غُمِرَ العقل العربى فى أثناء هذه العصور بهذا الذوق من التصنع ، فعمد إلى وسائل يصعب بها تناوله للآراء والأفكار على نحو ما كان المهلَّبى يصعِّب على نفسه فى تناوله لطعامه بملاعقه . وعَمَّتْ هذه الروح فى صنع النماذج الفنية ، فالتجأ كثير من الأدباء إلى تعقيد التعبير فنوناً من التعقيد ، ولعل مما يصور ذلك ما يُرْوَى من مهارة بديع الزمان وأنه كان يستطيع أن يكتب كتاباً يُقْرَأ فيه جوابه ، أو كتاباً يُقرأ من آخره إلى أوله ، أو كتاباً إذا قُرئ من أوله إلى آخره كان كتاباً ، فإن عُكِستْ سطوره مخالفة كان جواباً ، أو كتاباً لا يوجد فيه حرف منفصلٌ من راءٍ يتقدم الكلمة أو دال ينفصل عنها ، أو خالياً من الألف واللام ، أو من الحروف العواطل أو أول سطوره كلها ميم وآخرها جيم ، أو كتاباً إذا قُرئ معرَّجاً وسُرد معرجا كان شعراً ، أو إذا فُسِّر على وجه كان مدحاً وإذا فُسِّر على وجه كان ذمّاً[1] .

ويظهر أن ذلك كان يُعَدُّ عند كتّاب العصر رشعرائه الأفق الأعلى فى البلاغة والفصاحة ، فانطلق الشعراء ينظمون قصائد كلُّ ألفاظها من الحروف المعجمة أو من الحروف المهملة أو من الحروف المهموزة أو مما لا تنطبق معه الشفتان[2] ؛ وكأن الشعر يستحيل إلى عمل لغوى ، فإذا الشعراء يصنعون صنيع عُمّال المطابع إذ (يرصُّون الحروف) بعضها إلى بعض فتتكون صناديق من الحروف ، ولكن لا تتكون أبيات من الشعر إلا إذا أردنا بهذا الشعر الإفصاح عن صعوبات فى التعبير وطرق الأداء . ونحن ينبغى أن نعرف أن الشعراء كانوا يعجبون بهذه التعقيدات إعجاباً شديداً ، فالثعالبى يذكر لنا أن الصاحب

---

(١) رسائل بديع الزمان (طبع اليسوعيين) ص ٧٤ .

(٢) معاهد التنصيص ١٠٢/٢ .

ابن عباد صنع قصيدة معرّاة من الألف التى هى أكثر الحروف دخولاً فى المنظوم والمنثور فتداولها الرواة وعجبوا منها ، فصنع الصاحب قصائد كلٌّ منها خالية من حرف من حروف الهجاء[١] وحتى موسيقى الشعر والنثر لم تسلم من هذا التكلف والتعقيد فى الأداء ، فنحن نجد المعرى فى لزومياته وفصوله وغاياته ، يتقيد فى قوافيه وأسجاعه بحرفين أو ثلاثة ، كأن الوسيلة الواحدة لا تكفى للتعبير فى الأدب بل يحسن أن تتعدد كما تعددت ملاعق المهلبى . ولم يصنع المعرى ذلك بمجموعة صغيرة من القصائد والرسائل ، بل طبّقه فى ديوان ضخم من الشعر ، وكتاب ضخم أيضاً من النثر .

ولعل مما يتصل بهذه الجوانب من التصعيب فى الأداء ما شاع فى هذه العصور من الألغاز والأحاجى ؛ وقد روى صاحب اليتيمة طرفاً من هذا الجانب عند بديع الزمان[٢] وابن العميد[٣] . ويقول صاحب سرّ الفصاحة : « وقد كان شيخنا أبو العلاء يستحسن هذا الفن ويستعمله فى شعره كثيراً ومنه قوله :

وجُبْتُ سَرابيًّا كأن إكامهُ جوارٍ ولكنْ ما لهنَّ نهودُ[٤]
تمجّسَ حِرْباءُ الهجير وحوله رواهبُ خَيْطٍ والنهارُ يهودُ[٥]

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

إذا صدق الجَدُّ افترى العمُّ للفتى مكارم لا تُكرى وإن كذب الخالُ[٦]

---

(١) اليتيمة للثعالبى طبع الصاوى ٣/٣٧٥ .
(٢) اليتيمة ٤/٢٨٤ .
(٣) اليتيمة ٣/١٦١ .
(٤) جبت : قطعت . سرابيا : قفراً يلمع فيه السراب . الإكام : جمع أكمة ، وهى التل .
(٥) الحرباء : دويبة تتلون ألواناً مع الشمس وتدور معها .
(٦) تكرى : تنقص وتزيد ، من الأضداد .

لأنه يريد بالجد الحظ وبالعم الجماعة من الناس وبالخال المخيلة. وقد ألغز بذلك عن العم والجد والخال من النسب[1] » .

وليس من شك فى أن مثل هذه الألغاز لا تضيف طرافة إلى الشعر إلا أن يُقْصَد به إلى التعقيد وأن يتّخذ هذا التعقيد إحدى غاياته. وكأنى بالحضارة العربية ضلت طريقها الطبيعى فى التعبير ، فذهبت تستعين بألوان الطعام يُوضَعُ بعضها وراء بعض ، أو بالملاعق تتعدد فى أثناء تناول الطعام، أو بهذه الوسائل الملتوية فى التعبير الفنى ، وكأنها تبحث عن طريق جديد تعبر به ، غير أنها لم تقع إلا على هذه الضروب من التكلف والتصنع فتشبثت بها، وقد خُيِّلَ إليها أنها تستطيع أن تُطرِّف بها حياة الناس وأفكارهم . ومن المهم أن نعرف أن الناس كانوا يطلبون هذه الضروب من الشعراء لأن حياتهم هم أنفسهم تعقدت وأصبحوا لا يعجَبون إلا بما يتمشّى مع حياتهم. واستجاب لهم الشعراء، فكلٌّ يحاول بدوره أن يعقد الفن وأن يقع من هذا التعقيد على طُرفة جديدة يُطرِّفهم بها حتى ينال إعجابهم واستحسانهم .

٣

التصنع فى ألوان التصنيع الحسية

سرت هـــذه الظاهرة من التصنع فى جميع جوانب الفن حتى فى ألوان التصنيع الحسية نفسها التى رأيناها عند جماعة المصنّعين ؛ فقد استخدمها الشعراء ولكن فى هذا التعقيد الذى يُعَدُّ سمة القرن الرابع وما جاء بعده من قرون، ففقدت جمالها وتنوعها ، ولم نعد نجد لها هذه الألوان والأصباغ الثرية التى كنا نراها عند أبى تمام ، ولا هذه الأوضاع المنوعة التى مرت بنا عند ابن المعتز لصبغ التشبيه ، تلك الأوضاع التى أحالها خياله إلى أشعة فضية غريبة .

وليس معنى ذلك أن الشعراء هجروا وسائل التصنيع التى رأيناها فى القرن

---

(١) سر الفصاحة ص ٢١٥ .

الثالث والتى تعد نوعاً من الرومانسية فى الشعر العربى . وإنما معناه أن الشعراء لم يعودوا يحسنون استخدامها كما كان الشأن عند أبى تمام وابن المعتز ؛ هم يستخدمونها ولكن استخدامهم لها معقدٌ تعقيد هذه الحضارة التى عاشوا فيها . وهو تعقيد لا يضيف إلى الألوان جمالاً كهذا الجمال الذى رأيناه عند أبى تمام ، إنما هو تعقيد يأتى لذاته ، فلا يضيف طرافة للون بل قد يُزيل منه بعض أصباغه ويحيله لوناً باهتاً لا دفء فيه ولا حرارة . واقرأْ هذا الطباق للمتنبى [1] :

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

فإنك تحس كأنك لا ترى هذا الطباق الذى أقامه بين السرور والإساءة والحب والإجرام لأن الكلمات لا تتقابل ، فليست كلمة الإساءة عكس كلمة السرور ، ولا كلمة الإجرام عكس كلمة الحب ، إنما عكس السرور الحزن كما أن عكس الحب البغض . ولكننا ننسى ، فقد تركنا القرن الثالث ودخلنا فى القرن الرابع ، وهو قرن لا يستطيع أن يجارى النهضة العربية التى رأيناها فى القرن الثالث ، بل هو يتخلف كما تتخلف هذه المقابلات عند المتنبى أو هذه الطباقات التى يحسن أن نعطيها وصفاً جديداً يميزها ، نسميها طباقات غير دقيقة بل نسميها « طباقات باهتة » فالكلمات لا تتطابق ويحسُّ الإنسان كأن اللون غائب منه لا يراه ، فهو لون باهت ليس كلون الطباق الزاهى الذى رأيناه عند أبى تمام ، بل إن الإنسان يخيَّل إليه أنه لون آخر ، فقد انحسرت عنه بعض أصباغه ، وغدا لا يتشبح بهذه الأصباغ الثرية التى كنا نراها فى القرن الثالث .

لم يعد القرن الرابع يحسن استخدام وسائل التصنيع إلا أن يتولاَّها بشىء من التكلف يُحيلها عن أصباغها كما نرى فى هذا الطباق ، أو يتولاها بشىء من التعقيد فى الأداء كهذا الجناس لبعض شعراء اليتيمة :

إن أسيافَنَا القِصارَ الدَّوامى صَيَّرَتْ مُلْكَنَا طويلَ الدَّوَامِ
نحن قومٌ لنا سدادُ أمورٍ واصطلامُ الأعداء من وَسْطِ لامِ [2]

---

(١) التبيان (مكتبة عيسى الحلبى) طبعة الحلبى ٤/١٤٥ .

(٢) اصطلام : اجتثاث . لام : مخفف لأم جمع لأمة ، وهى الدرع

واقتسام الأموالِ من وقت سامٍ واقتحامُ الأهوال من وقتِ حامِ

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

وليس لنا أن نُزْرى على عمل الشعراء وطريقة استخدامهم لهذه الألوان ، فذلك أسلوبُ العصر ، إذ كان يُعْجَبُ بالتعقيد فى كل شىء ، وتبعه الشعراء يعقدون فى وسائلهم وطرق استخدامها ، ولكنهم حينما عدلوا إلى ذلك التعقيد لم يستطيعوا أن يستخرجوا منه صوراً وأشكالاً طريفة ، إنما هى صور وأشكال غريبة ، فإذا اللون يتعقد تعقداً داخلياً لا يضيف إليه حسناً أو جمالاً ، وإنما يضيف إليه إغراباً ، إن كان الإغراب يعتبر بِدْعاً فى ذاته . يطلبه الشعراء فى نماذجهم وآثارهم .

وإذا تركنا الطباق والجناس إلى أصباغ التصوير التى كان يستخدمها شعراء القرن الثالث وجدناها يصيبها من التحول ما أصاب هذين اللونين ، فقد عزف الشعراء عن التشخيص والتجسيم إلا فى القليل النادر ، أما التشبيهات والاستعارات فقد أكثروا منها ، ولكنه إكثار من جنس إكثارهم من الطباق والجناس ، إكثار نزع بهذه الأصباغ إلى صور جديدة ، وكأنها فارقت أصباغها ، واقرأ مثلا البيت للوأواء الدمشقى إذ يقول[1] :

فأمطرتْ لؤلؤاً من نَرْجِسٍ وسقتْ وَرْداً وعضَّتْ على العُنَّابِ بالبَرَدِ

فإنك تراه يملأ بيته بالاستعارات ، إذ استعار اللؤلؤ للدمع والنرجس للعين

---

(١) معاهد التنصيص ١/١٦٨ .

والورد للخد والعُنَّاب للأصابع ، والبرَد للأسنان ، ولكن كأن هذه الاستعارات لا تثير فينا شيئاً من اللذة الفنية التى كنا نشعر بها فى أثناء القرنين الثانى والثالث ، وانظرْ إلى أصل هذا البيت عند أبى نواس[1] .

يا قمراً أبْرَزه مأتمٌ ... يندُبُ شَجْواً بين أتْرَابِ
يبكى فيُذرى الدُّرَّ من نرجسٍ ... ويَلْطِمُ الورد بعُنَّابِ

فإنك ترى الرواة يأخذ ناحية التشبيه من أبى نواس دون أن يأخذ معها ما فيها من حياة وحركة ، وبذلك غدا التشبيه كأنه جامد ؛ فالشاعر لا يُشيع فيه شيئاً من الحركة ، إنما شىء واحد هو الذى يهتم به ، وهو هذا الركام من الصور التى لا نحس فيها شعوراً ، فقد تحجَّرت فى التاريخ وأصبحت تراثاً محفوظاً فى الفن ، ولا بد للشاعر إذا كان يريد أن يستخدمها من أن يعيد لها حياتها وشعورها ، أما أن يأتى بها على هذا النظام فإننا نحس بثقل التعبير وأنه لا يكاد ينهض بما يحمله ، وكأنى بهذه الصور المحفوظة من اللؤلؤ والنرجس والعُنَّاب والبرَد والورد إذا وضعناها متلاصقة على هذا النحو تعبِّر تعبيراً أوسع من المعنى الذى أراده الشاعر ، وماذا يريد أن يقول ؟ إنه يقول إن صاحبته بكت وعَضَّت أناملها ، ولكنه أبى إلا أن يشق على نفسه فى تعبيره حتى يُرْضى ذوق عصره من تصنعه وتكلفه فجعل البكاء أمطاراً والدموع لؤلؤاً والعين نرجساً والخد ورداً والبنان عُنَّاباً والأسنان بَرَدا ، وما فائدة الزمن ؟ وما الرقى الذى أصابه الشعر فى القرن الرابع إن لم يجنح الشاعر إلى مثل هذا التعقيد فى صوره ؟ وإنه لرقى معكوس أن يشقَّ الشاعر على نفسه فى التعبير على هذا النمط ، فإذا بالبيت لا يعبر إلا عن تعقيد فى التصوير والخيال ، ولكنا لا نجد فيه حواشى من الفكر تزخرف صوره إلا كما نرى فى قول المتنبى[2] :

بَدَتْ قَمَراً ومالتْ خُوطَ بانٍ ... وفاحتْ عَنْبَراً ورَنَتْ غَزالا

---

(١) أخبار أبى نواس ص ١٩٠ . يذرى : ينثر .

(٢) التبيان ٣/٢٢٤ . والخوط : القضيب ، والبان : شجر يشبه الشعراء قدود النساء بقضبانه .

فإنك تحس كأن الشاعر لا يريد أن يعبر عن صوره فقط ، وإنما يريد قبل كل شيء أن يعقد فى هذه الصور ، فتراه يأتى بالقمر وخوط البان والعنبر والغزال ، أما حبه وأما أفكاره نحو صاحبته فكأنى بها لا تعنيه ، ولقد كان حريًّا بالمتنبى أن يصف لنا اللذة والرغبة والحيرة والانفعالات التى يسبِّبها الحب ، ثم يتركنا نرسم الجمال نحن لأنفسنا رسماً خياليًّا ، لا هذا الرسم الذى يتحكم فيه . والذى لا يعطينا حسه إلا عن طريق هذا التركيب والتعقيد فى جَلْب صوره ووضعها متعاقبة بهذا الشكل الذى قد يحوى شعوراً ، ولكنه شعور بغير لذة .

وهذا هو معنى ما نذهب إليه من أن ألوان التصنيع تُسْتَخْدم فى هذا القرن ، ولكن يحسُّ الإنسان كأنها لم تعد تعبِّر عن أصباغها ، بل كأنها أصبحت شيئاً قديماً مألوفاً ، فقد فقدتْ جمالها وزينتها ، وتحولت عن ألوانها وأصباغها إلى ألوان وأصباغ باهتة ، فليس هناك تصنيع ولا بديع رائع . بل إن كلمة البديع ومعناها الحديث تفقد معناها فى هذه العصور فلا تعود تدل على الطريف المبتكر بل نراها تدل على غير الطريف من المكرر ، يقول ابن رشيق « والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذى لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع ، وإن كثر وتكرر »[1] .

ونحن لا ننفى اهتمام الشعراء المتأخرين بالبديع سواء منهم من كان فى المشرق أو فى المغرب أو فى مصر أو فى الأندلس فقد قصر الشعراء — فى هذه العصور — عنايتهم على هذا البديع حتى لنرى صفى الدين الحلِّىّ يذكر فى بديعيته أنها ثمرة سبعين كتاباً فى هذا الفن[2] . وقد تلتها بديعيات كثيرة ، ولكن هذا لا ينقض كلامنا ، فقد تحولت ألوان التصنيع عن أصباغها ، ولم يعد لها هذه الطرافة التى كنا نجدها عند الشعراء المصنعين فى القرن الثالث . وكل ما يمكن أن يضاف إلى هؤلاء الشعراء المتأخرين من ابتكار هو لون التورية الذى استحدثوه ، ولكن ألوانهم جميعاً لم تكن زاهية ولم يكن بها هذا التنويع والثراء فى الأصباغ كما

(١) العمدة لابن رشيق ١/١٧٧ . (٢) خزانة الأدب للحموى ص ٢٠ .

رأيناها فى القرن الثالث ، وكأنى بهذه الألوان أصبحت مجرد زينة لا تحوى عقلاً ولا فكراً . على أنها زينة متكررة ليس لها هذه الطرافة التى كنا نجدها فى ألوان أبى تمام ، وقد مر بنا أنها لم تكن ألواناً حسيَّةً فحسب ، فقد كان يجاور الألوانَ الحسية ألوانٌ قاتمة أشد غرابة وطرافة ، وهى الألوان العقلية التى كان يأتى بها من الثقافة والفلسفة ويحولها — كما مر بنا — إلى ضروب من الرمز ونوافر الأضداد والأقيسة الفنية .

٤

ألوان التصنيع العقلية لا تستوعَبُ ولا تتحول إلى فن

إذا رجعنا إلى استخدام الشعراء فى هذه العصور لتلك الألوان العقلية القاتمة التى خلَّفها أبو تمام فى صناعة الشعر وجدناهم يقصِّرون فيها تقصيراً شديداً ، فإن شاعراً لم يستطع أن يلائم بين عناصر الثقافات فى قصيدة له على نحو ما رأينا فى قصيدة عمورية ، بل إننا لا نجد شاعراً يستطيع أن ينهض بأصباغ الثقافة والفلسفة كما تركها أبو تمام ، ومن العبث أن نبحث عن شاعر بعده نوَّع بثقافته فى أصباغ التصنيع وألوانه العقلية . كانت الثقافة تتحول إلى عجب من الفن عند أبى تمام ، وكذلك كانت الفلسفة ، غير أننا لا نتركه إلى القرن الرابع والقرون التالية حتى نحس كأنما انطمرت مناجم الثقافة والفلسفة ، فلم يعد هناك نشاط عقلى واسع ، ولم تعد الفلسفة تقوم من القصيدة مقام الظلال من الصورة ، ولم تعد تدخل فيها على هذا النحو الغريب الذى كنا نجده عند أبى تمام ، إذ نرى بعض ظلالها تتحول إلى ألوان مشرقة فى شعره كلون نوافر الأضداد ، وقد استخرج منه بدعاً كثيراً .

ونحن لا نرتاب فى أن القرن الرابع أوغل فى الفلسفة بأكثر مما أوغل القرن الثالث ، فقد أخذ الشعراء يتصنعون لحكم أرسطو وأمثاله ينقلونها إلى الشعر كما سنرى عند المتنبى ، بل نحن نجد فى أواخر هذا القرن شاعراً متفلسفاً هو المعرى ، وإذن فالفلسفة لم تنحسر ظلالها عن الشعر فى هذا القرن ، ولكن ليس

هذا ما ننكره ، إنما ننكر أنها تعمقت التفكير الفنى كما تعمقته عند أبى تمام ، وننكر أيضاً أن أحداً من الشعراء استغل منهاجانباً عقّده واستخرج منه أصباغ زينة وتجميل ، كما رأينا عند أبى تمام .

على أننا لا نكاد نترك القرن الرابع وأوائل الخامس حتى يهجر الشعراء الفلسفة ويصبح الأدب أدب ألفاظ وحس فقط ، لا أدب أفكار وثقافة ؛ فالشعراء لا يحاولون أن يوازنوا بين حسن التفكير وحسن التعبير ، وأن يأتوا بالمحسّنات البديعية مقرونة بالأفكار الفلسفية كما هو الشأن عند أبى تمام . وهو نوع من إجداب الحضارة العربية والعقل العربى ؛ فقد أخذت هذه الحضارة وهذا العقل ينفصلان عن الفلسفة والتفكير الفلسفى ، حتى لنجد المتأخرين يسمون علوم الفلسفة علوماً مهجورة . يقول الذهبى فى ترجمة ابن رشد التى أوردها رينان فى كتابه ابن رشد ومبادئه « ونُسب إليه كثرة الاشتغال بالعلوم المهجورة من علوم الأوائل »[1] ، ويقول السيوطى فى بغية الوعاة عن حسن بن على القطّان « وكان فاضلاً عالماً باللغة والأدب والطب وعلوم الأوائل المهجورة »[2] .

انحازت الفلسفة عن التفكير الفنى إلا ما كان من المنطق ودراسته ، فقد كان يُعنى به المثقفون عامة ، وقد وضع فيه الأبهرى كتابه إيساغوجى فى القرن السابع ، كما وضع بعده بقليل نجم الدين القزوينى كتابه الشمسية فى القواعد المنطقية ، ووُضعت على هذين الكتابين شروح وتعليقات كثيرة ، ولكن نمو المنطق لم يفد الفن العربى كثيراً ، لأن المنطق يقوم على التحديد والفصل بين الأشياء ، ولا يترك فى العقول انعكاساً لهذا الغموض الذى يحسّه الفنان فى الطبيعة والذى يحسه الناس فى الفن ، بل لا يترك له هذا الغموض الذى يحسه الفنان فى داخله وطويّة نفسه ، وبذلك استمر الشعر العربى بعد القرن الثالث شعر المنطق المحسوس والوعى الظاهر المكشوف .

على كل حال لم يعتنق الشعراء التفكير الفلسفى ، ولذلك قلما نجد بينهم من

---

(١) انظر الطبعة الرابعة بباريس ص ٤٥٧ ، (٢) بغية الوعاة (طبعة القاهرة) ص ٢٢٤ . س ٤ — س ٣ من أسفل .

يُقبل على صنع فنه كما يقبل أصحاب التفكير الفلسفى على عملهم ، فيعتنقه على أنه مذهب أو طريقة مرسومة ، ونفس المعرى وهو أقرب الشعراء فى هذه العصور إلى الذوق الفلسفى نجده يكتب مقدمة للزوميات ، وذلك يؤذن بأنه سيرسم لنا مذهباً معيناً فيها ، ولكن ما نلبث أن نراه يرسم هذا المذهب ويحدده بوجوه من التعقيد فى القافية وكأنه لا يحسُّ بأنه صاحب منهج فكرى . وهذا نفسه يلفتنا إلى ضروب من الخلاف بين الشعراء الغربيين المحدثين وبين شعراء العرب السابقين ، إذ نرى كثيراً من الأولين يكتبون مقدمات لدواوينهم ، يقررون فيها مناهج مذهبية فى عمل الشعر وصناعته ، أما العرب فقلما كتب منهم شاعر مقدمة نحا بها هذا النحو . وهو معنى ما نقوله من أنهم لم يتخذوا الشعر مذهباً أو كالمذهب لعدم عمق تفكيرهم الفلسفى وانحصار آماده فى حدود ضيقة ، وهذا نفسه أحد الأسباب التى لم تنوِّع مذاهب الشعر فى الأدب العربى على نحو ما نرى فى الأدب الغربى ، فقلما نجد شاعراً يحسُّ كأنه صاحب منهج أو مذهب جديد .

وكانت هذه الموجة الهنيئة من التفكير الفلسفى التى رأيناها عند أبى تمام خليقة بأن تنبعث من ورائها موجات فلسفية على ألوان كثيرة فى الشعر العربى ، ولكن الشعراء انحازوا عن العمق ولم يلامسوا الفلسفة إلا من الظاهر ، إذ نراهم يستخدمون بعض الأمثال أو بعض العبارات كما سنرى عند المتنبى ، غير أن ذهنهم بقى محافظا فى حدود التفكير القديم ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما كان الفكر العربى يقتبس من فلسفة اليونان فى شئ من الحذر .

والحق أن التفكير الفلسفى لم ينوِّع فى أصباغ الشعر العربى لهذه العصور ، بل نحن نرى هذا الشعر لا يستطيع أن يحافظ على ما تركه له أبو تمام من أصباغ فلسفية ، ولذلك لم يَحْدث فيه تغيير واسع فى أصباغه العقلية ، بل لعل هذا نفسه كان من أهم الأسباب التى جعلته ينحرف عن الغموض والرمز . وكان فن أبى تمام خليقاً بأن يبعث فى الأدب العربى نزعة رمزية واسعة ، ولكن شيئاً من ذلك لم يتحقق . قد يمكن أن نلاحظ طرفاً من آثار هذه النزعة فى البيئات المذهبية

عند المتشيعة والمتصوفة ، ولكنها لم تعم فى الشعر العربى ، وبذلك لم تحدث فيه حركة واسعة جديدة . على كل حال أخذ العرب يبتعدون عن التفكير الفلسفى رويداً رويداً حتى لنجد ابن الأثير فى القرن السابع يهاجم فكرة التثقف بالثقافة اليونانية[١] وكأنما أصبحت بدعاً غير مألوف .

ونحن نلاحظ مرة أخرى أن العرب كانوا يتثقفون أيضاً فى هذه العصور بثقافة علمية واسعة ، ولكن هذه الثقافة مثلها مثل الفلسفة لم يستطيعوا أن يستوعبوها ، أو يحولوها إلى فن ، أو يحولوا عقولهم إلى علم ، بل ظلوا يستخدمونها فى الشعر كما يستخدمون الفلسفة ، يستخدمونها من الظاهر ، إذ يتصنعون لاصطلاحاتها تصنعاً واسعاً ، حتى يلاحظ ذلك الناقد المعاصر فى القرن الخامس ، إذ نرى ابن سنان الخفاجى ينعى هذه الطريقة على معاصريه[٢] . ولكنا لا نتقدم بعد ذلك حتى نجد ابن الأثير يدافع عنها إذ يقول : « صناعة المنظوم والمنثور مستمدَّة من كل علمٍ وكل صناعة ، لأنها موضوعة على الغرض فى كل معنى ، وهذا لا ضابط يضبطه ، ولا حاصر يحصره ؛ فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور فى صوغ معنى من المعانى ، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهى أو نحوى أو حسابى أو غير ذلك ، فليس له أن يتركه ويحيد عنده لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذى قصده »[٣] . ويقول الأرَّجانى[٤] :

أنا أفْقَهُ الشعراءِ غيرَ مُدَافَعٍ ... فى العصْرِ ، لا ؛ بل أشعرُ الفقهاءِ

وتصوِّر لنا اليتيمة الشعراء مفتونين باصطلاحات العلوم ومسائلها يقتبسونها فى أشعارهم ، وأحدثَ ذلك فيضاناً من المصطلحات العلمية غمر الشعر العربى لهذه العصور ، وسنعرض لذلك فى الفصل الرابع من هذا الكتاب ، ولكنا نلاحظ منذ الآن أن الشعراء أسرفوا على أنفسهم فى جلب هذه المصطلحات التى لم تفد الشعر جمالاً ولا تفكيراً .

---

(١) المثل السائر ص ١٨٦ .
(٢) سر الفصاحة ص ١٥٩ .
(٣) المثل السائر ص ٤٦٣ .
(٤) معاهد التنصيص ٥/٢ .

ونحن نعترف بأن الثقافة العلمية ضرورية للشاعر حتى يعرف أنه ليست هناك مباينة بين العلوم المبنية على الحقيقة وبين الشعر القائم على الخيال ، وحتى يقرّب الشعراء المسافة بين العلم والشعر ، فينزعوا بشعرهم منزعاً علمياً ، يتخذونه مذهباً أو كالمذهب ، ويدققون فى التعبير ويحققون فى التفكير صنيعَ العلماء أصحاب المذاهب ، أما إذا كان الشاعر لا يستوعب الثقافة العلمية إلا على هذا النحو الذى نجده عند شعراء القرن الرابع وما جاء بعده من قرون فإننا نردّه عن هذا الطريق مخالفين ابن الأثير ومن كانوا يعجبون بهذه الثرثرة التى لا تدلّ على شىء أكثر من أن الشاعر يعرف أسماء يلوكها ولا يفهمها وعلوماً يحفظها ولا يتعمقها.

ونحن نعود فنقول إن العلم كان مَثَلَه فى التفكير الفنى مَثَلَ الفلسفة ، فإنه لم يعمّقه ولم يفتح فيه آفاقاً جديدة فى التعبير والتصوير . وكان حرياً أن يبعث فى الأدب العربى مذهباً يشبه مذهب (الريالزم) الذى شاع عند الغربيين مع النمو العلمى الواسع فى القرن التاسع عشر ، إذ دفعهم إلى اتجاه فى التحقيق والملاءمة بين الواقع وحكايته أنتج هذا المذهب الفنى الجديد ، ولكن علم الشاعر العربى فى العصور الوسطى استمر بعيداً عن أدبه وفنه ، ولم يتسرب منه شىء إلى آثاره ونماذجه . ولعل من أكبر الدلالة على ذلك مانراه عند الشعراء من إغرامهم بلون المبالغة ، وهو لون يخالف تمام المخالفة طبيعة العقل العلمى الذى يميل إلى التحقيق والتدقيق وألا تتجاوز ألفاظه ما يريد التعبير عنه ، فالشعر كالعلوم الرياضية حقائقَ ودقة فى التفكير وانحيازاً عن المبالغة وتوفيقاً بين الخيال والعقل والتصور والواقع . ومن الغريب أن هذا اللون عمّ حتى نجد كتب النقد والبلاغة تُشيد به جميعاً ، ولعله أهم لون أضافه القرن الرابع إلى الشعر ، وسنرى المتنبى يستخدمه استخداماً واسعاً فى الفصل التالى ، ولكن ينبغى أن نذكر دائماً ما يحمله هذا اللون من الإفصاح عن الحواجز التى كانت قائمة فى هذه العصور بين العلم والتفكير الفنى ؛ فالشاعر يخرج إلى شعوذات فى الخيال والتفكير والتصور والتعبير ، كأن يقول المتنبى [1] :

---

(١) البيان ٤/١٨٦ .

كفى بجسمى نحولا أننى رجلٌ لولا مُخاطبتى إياك لم ترنى

أو يقول الو أواء[١] :

ولو نُصِبَتْ رَحَى بإزاء دمعى لكانت من تحدُّرِه تدورُ

أو يقول أبو عثمان الخالدى[٢] :

وأنحلنى بالهجر حتى لو انى قذىً بين جفنىْ أرمدٍ ما توجَّعا

أو يقول الخُبْز أُرْزى[٣] :

ذُبْتُ من الشوق فلو زُجّ بى فى مُقْلة النائم لم يَنْتَبِهْ

وكانَ لى فيما مضى خاتمٌ فالآن لو شئتُ تمنطقْتُ به

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

٥

جمود الشعر العربى

لا نصل إلى القرن الرابع حتى نحس بأن الشعر العربى جامد لا يتحول عن الموضوعات والمعانى القديمة ، وأكبر الظن أن من أهم أسباب هذا الجمود ما أشرنا إليه من أن العرب لم ينحوا فى شعرهم نحواً فلسفياً أو علمياً ، ولعل من أهم الأسباب فى ذلك أيضاً أنهم لم يطلعوا على شىء من الأدب اليونانى فاستمروا يعيشون فى شعرهم معيشة داخلية فيها نوع من القصور الذاتى . وقد خُيِّل إليهم أنهم ليسوا فى حاجة إلى مدد من الخارج فحسبهم ما فى شعرهم من جمال ،

---

(١) معاهد التنصيص ١/٢٥٨ . (٢) العمدة ٢/٥١ - ٥٢ .

(٣) معاهد التنصيص ١/٢٦٠ .

على أن هذا الجمال سرعان ما أصابه الجمود فى القرن الرابع وماجاء بعده من قرون، إذ ضَلَّ الشعراء طريقهم إلى تنويع أفكارهم إلا أن يلجئوا إلى ألوان غريبة كالمبالغة، أو يستعيروا بعض الألفاظ من الثقافات ، أما أن ينوعوا فى موضوعاتهم ومعانيهم فذلك شىء قلما دار فى أذهانهم .

ولعل من أسباب ذلك أيضاً ما شاع فى بيئات النقاد من أن الأسلوب هو كل شىء فى الأدب ، وهى فكرة نراها فى النقد من قديم؛ نراها عند الجاحظ ، فقد أسقط المعانى ، ولم يجعل لها فضلاً ، وعَوَّل على الألفاظ ، قائلاً : « إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفى صحة الطبع وجودة السبك »[١] . وثار عليه ابن قتيبة ، وقال إن البلاغة تكون فى المعانى كما تكون فى الألفاظ[٢] ، ولكن النقاد انحازوا فى الغالب إلى الجاحظ ، يقول صاحب الصناعتين : « المعانى مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزنجى ، وإنما تتفاضل الناس فى الألفاظ ورَصْفها وتأليفها ونظمها »[٣] ويقول الآمدى : « وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ فى مواضعها . . . فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد فى بهاء الكلام وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه »[٤] . ويقول ابن خلدون فى القرن الثامن : « إن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هى فى الألفاظ لا فى المعانى »[٥] .

وليس من شك فى أن شيوع هذه الآراء جعل الشعراء لا يبحثون عن موضوعات جديدة ، وبذلك انصبَّ عملهم على التحوير فى المعانى القديمة فنشأ هذا البحث الواسع الذى نجده فى كتب النقد العربى ، ونعنى بحث السرقات . ونحن نجد النقاد فى هذه العصور يحسون بأن هذا الجانب ضرورى فى الشعر ، يقول

---

(١) الحيوان (طبعة الحلبى) ٣ / ١٣٠ .
(٢) الشعر والشعراء ص ٧ .
(٣) الصناعتين (طبعة عيسى الحلبى) ص١٩٦.
(٤) الموازنة ص ٢١١ .
(٥) المقدمة ص ٤٢٥ .

صاحب الصناعتين : « ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تداول المعانى ممن تقدمهم ، والصبِّ على قوالب من سبقهم »[١] . ويقول صاحب الوساطة « السرَقُ داء قديم وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً . . . ثم تسبَّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبْرَ ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد ، والتعريض فى حال والتصريح فى أخرى ، والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصِّر معه عن اختراعه وإبداع مثله . . . ومتى أنصفتَ علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذى بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة وأبعد من المذمة ، لأن من تقدمنا قد استغرق المعانى ، وسبق إليها ، وأتى على معظمها ، وإنما نحصل على بقايا ، إما أن تكون تُرِكت رغبة عنها أو استهانة بها أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها وتعذر الوصول إليها ، ومتى أجهد أحدنا نفسه ، وأعمل فكره ، وأتعب خاطره وذهنه فى تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً ، ونَظْم بيت يحسبه فرداً مخترعاً ، ثم تصفح عنه الدواوين لم يُخْطِ أن يجده بعينه أو يجد له مثالاً يغضُّ من حسنه »[٢] .

والقاضى الجرجانى من نقاد القرن الرابع وشعرائه ، ونراه يشهد بأن السرقات أصبحتْ ضرورة من ضرورات عصره فى صنع الشعر ونماذجه ، وهو يلاحظ أنها قديمة فى الفن العربى ، وهى ملاحظة صحيحة فنحن نجدها شائعة بين النقاد الأولين عند حماد الراوية وغيره . قال مروان بن أبى حفصة « دخلت أنا وطُرَيح بن إسماعيل الثَّقَفى والحسين بن مُطير الأسدى فى جماعة من الشعراء على الوليد ابن يزيد ، وهو فى فرُش قد غاب فيها ، وإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعراً وقف الوليدَ بن يزيد على بيتٍ بيتٍ من شعره ، وقال هذا أخذه من موضع كذا وكذا ، وهذا المعنى نقله من موضع كذا وكذا من شعر فلان ، حتى أتى على أكثر الشعر ، فقلت من هذا ؟ قالوا حماد الراوية »[٣] .

---

(١) الصناعتين ص ١٩٦ (طبعة عيسى الحلبى) ص ٢١٤ .

(٢) الوساطة بين المتنبى وخصومه (٣) أغانى (دار الكتب) ٦/٧١ .

فالشعراء يسرقون من قديم . يقول الجاحظ : « نظرنا فى الشعر القديم والحديث فوجدنا المعانى تُقْلَبُ ويؤخذ بعضها من بعض»[١] . ويقول أيضاً : « ولا يُعْلَمُ فى الأرض شاعر تقدَّم فى تشبيه مصيب تام ، أو فى معنى غريب عجيب ، أو فى معنى شريف كريم ، أو فى بديع مخترَع ، إلا وكلُّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يَعْمِدْ على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكاً فيه »[٢] .

وإذن فالسرقة قديمة فى الشعر العربى ، غير أنه يلاحَظ أنها أصبحت شيئاً أساسيًّا فى القرن الرابع فقد اهتم بها النقاد وفتحوا لها دراسات واسعة فى كتبهم كما نجد فى الصناعتين والوساطة والموازنة ، وأُلِّفت فيها كتب خاصة ، ألَّفَ مهلهل بن يموت كتاباً فى سرقات أبى نواس ؛ كما ألَّف كلٌّ من ابن أبى طاهر وابن عمار كتابا فى سرقات أبى تمام[٣] . وعَمَّت هذه الدراسة وشاعت فى كتب النقد والبلاغة لأنها كانت أهم جانب فى صناعة النماذج الفنية . وليس من شك فى أن هذا الصنيع إنما يعنى الجمود والتحجر ، فقد ارتبط الشعراء بمجموعة من الأفكار والمعانى والأخيلة وسجنوا شعرهم وأنفسهم فيها ، وبذلك انحصروا داخل آماد ضيقة من التقليد والتلفيق .

٦

التحوير

يقسِّم نقاد العرب السرقات قسمين : مستحبَّة ومنكَرة ، فالمستحبة هى التى يعمد فيها الشاعر إلى إضافة أشياء جديدة فى الصورة أو العبارة ، وأما المنكرة فهى التى لا يستطيع فيها أن يضيف إليهما شيئاً من ذلك[٤] . وهذا التقسيم لا يوضِّح —

(١) معاهد التنصيص ٢/١٢٢ .
(٢) الحيوان ٣/٣١١ .
(٣) الوساطة ص ٢٠٩ .
(٤) الصناعتين ص ١٩٦ و ص ٢٢٩ . وما بعدها ، وانظر فى الوساطة باب السرقات .

فى رأينا — هذا الجانب من جوانب حرفة الشعر ، بل لعله يضيف إليه غموضاً وإبهاماً ، فقد اضطرب النقاد فى بحث هذه الوسيلة ووقفوا يسمونها سرقة وغصباً ونحو ذلك من أسماء لا تعبّر تعبيراً واضحاً عن حقيقتها ، ومن أجل ذلك كنتُ أوثر أن ننحّى التسمية القديمة ونضع مكانها اسم « التحوير » إذ يأخذ الشاعر معنى مسبوقاً أو مطروقاً فيديره فى ذهنه ، وما يزال به يحوّر فيه حتى يظهر فى هيئة جديدة كأنها تخالف الهيئة القديمة .

وليس الشعر بدعاً فى هذه الظاهرة ، بل لعلها أكثر وضوحاً فى فن الرسم ، إذ يعالج الرسّامون موضوعات مشتركة ، كلٌّ يرسمها رسمه الخاص الذى يعبر عن أسلوبه بما يختاره من وَضْع ، وما يراه من طريقة فى التلوين والتظليل وحشد الأجزاء فى الصورة ، أو نَشْر ضباب وغموض فيها ، بحيث نرى المنظر فى لمحة بدون حشده فى أى جزء أو أى تفصيل ، وبحيث يكون لكل رسّام طريقته الخاصة ونماذجه الخاصة . والشعراء يعالجون موضوعات مشتركة ويعالجون أيضاً خواطر مشتركة ، ولكنهم حين يعالجون هذه الخواطر يعمدون إلى التحوير فيها تحويراً يغيّر من هيئتها القديمة ، ويعطيها وضعاً جديداً ولوناً جديداً ، ويخطئ من يتلوّمهم فى ذلك ما داموا يُخْرجون أفكارهم إخراجاً تظهر فيه شخصياتهم ، فكل منهم له طريقته فى التلوين والتظليل ، وكل منهم له أوضاعه ونماذجه ، مثلهم فى ذلك مثل المرايا تختلف فيها صور الأشياء باختلاف أنواعها ، فالشكل فى المرآة المحدبة غيره فى المستوية ، والخاطرة عند شاعر غيرها عند زميله لاختلافهما فى مرايا الذهن والخيال ، أو لاختلافهما فى الوضوح والغموض ، إذ الخواطر كأصحابها قد تُرَى غامضة فى شكل أشباح بعيدة ، وقد تقترب وتتضح على درجات مختلفة .

ومن الواجب أن نعرف دائماً أن العبرة فى الفن بجمال الإخراج وجمال الأوضاع والهيئات ، لا بالإبداع المطلق فقد يَبْعدُ تحقيقه ، وما لنا نذهب بعيداً ، ورُبَّ فكرة موروثة تفوق فكرة مبتكرة ، فالابتكار من حيث هو ليس صفة فنية بديعة ، إنما البدع هو إخراج الفكرة فى وضع جديد يلفت

الأنظار ، بل ربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول خاطرة موروثة أو مطروقة ، فإذا هو يستخرج منها العجب لجودة إخراجها ، وحسن عرضها .

وإذن ينبغى أن ننفى عن هذا الجانب من العمل الفنى ما علق به من أوهام بعض النقاد الذين لم يتصوروه على حقيقته ، وأن نقرر أنه جانب أساسى فى الفن ، إذ يعدل الشعراء إلى التحوير فى المعانى القديمة تحويراً يجعلنا ننسى الأصل . والأدب الغربى يصور هذا الجانب بأوضح مما يصوره الأدب العربى ، فإن تعدد أنواع الشعر عند الغربيين من قصصى إلى غنائى وتمثيلى أتاح لهذا الجانب تنوعاً لم يُتَحْ له فى الشعر العربى ، إذ نرى الشاعر القصصى يعرض أسطورة ، ثم يأتى الشاعر الغنائى فيحولها إلى مقطوعة غنائية ، ثم يأتى الشاعر التمثيلى فيحولها إلى رواية تمثيلية ، وبذلك يأخذ الموضوع بواسطة هذا التحوير الفنى شكلاً جديداً فى كل نوع من أنواع الفن ، فالأسطورة توجد فى الشعر القصصى عند هوميروس ، ثم يأخذها سوفوكليس وأوريبيديس ، ويحولانها إلى رواية تمثيلية كل يعرضها بطريقته الخاصة . ونفس اتساع الأنواع يعطى فرصة أوسع عندهم فى هذا التحوير ، فالشعر التمثيلى يتيح للشعراء من التحوير ما لا يتيحه الشعر الغنائى ، ولذلك كنت ترى أندروماك عند (أوريبيديس) غيرها عند راسين ، فإذا عرضتَ لموضوع تناولتْه أنواع الشعر المختلفة هناك وجدت التحوير أوسع وأعظم . وانظر إلى إيفيجينى (Iphigénie) تجدها فى أسطورة أجاممنون ، ثم يأخذها (أوريبيديس) فيحولها إلى رواية تمثيلية ، ثم يتناولها (راسين) فيكتب فيها رواية أخرى ، وكذلك يصنع صنيعه (جيته) .

وهذا التحوير الواسع الذى نلاحظه عند الغربيين لم يوجَد عند العرب ، لأن شعرهم انحاز إلى نوع واحد هو الشعر الغنائى لا يتجاوزه ، ولذلك ظل التحوير عندهم محدوداً فى آماد ضيقة ، فهو لا يظهر إلا فى الصورة والفكرة المحصورة . على أن هذا التحوير الضيق يمكن أن يقسم إلى قسمين متمايزين : قسم تظهر فيه أصالة الشاعر ، إذ يعدّل فى العناصر القديمة تعديلاً يجعلنا نراها ، وكأنما تغيرت وجوهها وصورها ، وقسم آخر يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع

شيئاً أكثر من التلفيق ، فهو يحاول أن يحاكى الأصل محاكاة تامة ، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى عَرْضه بصورته القديمة ، إنما يعرضه فى صورة ملفقة ، شُوِّهَتْ أجزاؤها ، وخُلطت جوانبها خلطاً قبيحاً .

التحوير الفنى

هناك نوعان من التحوير إذن نجدهما فى الشعر العربى ، نوع يمكن أن نُبْقى له الاسم العام ونضيف إليه وصفاً يميزه فنسميه باسم « التحوير الفنى » ونوع آخر يمكن أن نسميه باسم التحوير الملفَّق أو باسم « التلفيق » إذ يجمع الشاعر خواطر مضطربة يأخذها من هنا وهناك ويعرضها عرضاً مشوَّهاً ، لا تلبث أن تقتحمه أذهاننا وتزدريه عقولنا . أما النوع الأول فكان يَشيع فى القرنين الثانى والثالث ، ونحن نذكر بالإعجاب ما قام به أبو تمام فى هذا الباب ، واقرأْ هذا البيت لزهير الذى مرّ بنا فى غير هذا الموضع :

أثافيَّ سُفْعاً فى معرَّسِ مِرْجَلٍ ونُؤياً كجِذْمِ الحَوْضِ لم يتثلَّمِ

ثم انظرْ ما انتهت إليه هذة الأثافى وهذا النؤى عند أبى تمام ، إذ يقول :

أثافٍ كالحدود لُطِمْنَ حُزْنَاً ونُؤْىٌ مثلما انفصمَ السِّوارُ

فإنك لا شك تُراع روعة شديدة فهو لا يسرق بل هو يحوِّر تحويراً يجعلك تنسى الأصل ، وكأنه خَلَق الصورة خلقاً وابتكرها ابتكاراً ، واقرأْ هذا البيت الذى سبق أن أنشدناه لطُفَيْل :

وجعلت كُورى فوق ناجيةٍ يقتاتُ لحمَ سنَامها الرَّحْلُ

ثم اقرأْ ما انتهى إليه عند أبى تمام ، إذ يقول :

رعتْه الفيافى بعد ما كان حقبةً رعاها وماءُ الروض ينهلُّ ساكبُهْ

فليس من شك فى أن هذه الصورة للبعير الذى يرعى ويُرعى رعياً غريباً تستولى على أذهاننا ، وتجعلنا نؤمن بمقدرة العقل الإنسانى على التجديد والابتكار ، ومن يستطيع أن يدَّعى على أبى تمام بأن هذه صورة قديمة ؟ لقد أضاف إليها فلسفة

وبدعا من نوافر أضداده وأخرجها فى صورة جديدة ، يكاد الإنسان ينسى أصلها ، ولا يذكر بذورها التى تفرعت منها ، فقد غيرتها المدنية والحضارة ، وحورتها الفلسفة والثقافة .

كان الشعراء يستمدون من القدماء فى القرنين الثانى والثالث ، ولكنهم استطاعوا بمواهبهم الفنية أن يغيروا فى صور ما استمدوه وكأنهم حرفوه عن أوضاعه ، فغدا يختال فى شكل حضرىٍّ مونق ، كهذه الأثافى التى تشبه — بما عليها من حمرة فى سواد — الخدودَ وقد اضطرب فيها اللونان ، ولا تنس النَّؤْىَ فإنه استحال إلى سوار غريب طال عليه العهد بصاحبته ، وتكسر فى غير موضع منه ، ولكنه لا يزال كأنما تركته بالأمس . وقد رجع أبو تمام فوصف هذا النؤى مرة أخرى وصفاً معجباً ، إذ يقول :

والنُّؤْىُ أهْمِدَ شطرُه فكأنَّهُ تحتَ الحوادثِ حاجبٌ مقرونُ

وارجعْ إلى صورة هذه الدابة التى كانت ترعى الصحراءَ ، وقد أصبحت ترعاها هذه الصحراءُ رعياً لا يستطيع ذهن أن يجمع فى لفظ ما يعبر به عن جمال هذا التصوير وما يَطْوى من الإبداع فى العرض ، فبعيره لا يذوب سنامه فقط بل هو يَرعى ويُرعى رعياً غريباً ، وأى فنان يرى هذه الصورة ولا يقيدها فى لوحته أو على تمثاله أو فى قصيدته ؟ لتكن الفكرة فى أصلها قديمة ولكن قد استوى لها من ذهن أبى تمام وفلسفته ما أكسبها شيئاً من الإنسانية فإذا هى تخرج من الصحراء والفيافى إلى محيط أوسع من الفكر والفلسفة والخيال والعمق .

واتركْ أصحاب التصنيع إلى غيرهم من الصانعين كالبحترى فإنك ستذكر ما كان يضيفه إلى خواطره من تحوير فى الأصوات ، يلذُّنا ، ويمتعنا متعة تخلق فى أذهاننا هذا الجو الموسيقى الخاص به ، والذى تنطلق فيه مزاميره ، فإذا هى تؤثر فى أعصابنا تأثيراً حاداًّ ، ونحس كأننا نحلم حلماً ساراًّ فى جو موسيقى ، لا عهد لنا بسحره وفتنته .

كان التحوير عند هؤلاء الشعراء عملاً فنيًّا طريفاً ، غير أنا لا نتقدم إلى

القرن الرابع حتى نحس بتحول فى هذا التحوير ، إذ يصبح نوعاً من التلفيق ، فالشعراء لا يضيفون إلى الأفكار عناصر جديدة من زخرف أو حضارة أو ثقافة ، وبذلك أصبحت تشبه « الصور الفوتوغرافية » فهى تحافظ على الأصل بأشكاله وأوضاعه ، وهذا كل ما تستطيع آلة المصوِّر أن تقدمه ، ومع ذلك فلا بد لها من صلاحية فى استعمالها واستخدامها ، ولكن ليس للمصور عمل فى صوره ، إنما هى أشياء آلية ، هى آلة تُخْرج ، وعليه أن يرصد ما تخرج .

التلفيق

ومهما يكن فقد أصبح مَثَلُ الشاعر العربى بعد القرن الثالث غالبا مَثَلَ المصور « الفوتوغرافى » إذ لم يعد رسَّاماً يحوِّر فى الخواطر تحويراً يظهر شخصيته وأسلوبه وما يستخدمه من ألوان وأصباغ ، بل أخذ يلفِّق أفكاره وألفاظه ، وأصبح هذا التلفيق أكثر ما بيده من صناعته ، ودخله من طرق كثيرة ، وكلما سلك طريقاً أمعن فيه ، واستخرج منه كل ما يمكن أن يكون به من ذهب أو خزف ، فظهر الاقتباس[1] وظهر التضمين[2] وحَلَّ الأدباء الشعر ونظموا النثر[3] ، وهى اتجاهات لا تُفْصح عن مقدرات فنية ، إنما تفصح عن تلفيق غريب ، وانظرْ إلى هذا البيت للمتنبى :

أعْدَى الزمانَ سخاؤهُ فسَخا بهِ ... ولقد يكونُ به الزمانُ بخيلا

ثم انظر إلى أصله عند أبى تمام :

هيهات أن يأتى الزمانُ بمثلهِ ... إن الزمانَ بمثلهِ لبخيلُ

فإنك تحس بأن المتنبى لم يصنع شيئاً أكثر من التشويه ، فبيت أبى تمام أجود سبكاً وأجمل لفظاً ، ولكنه تعثر الحضارة العربية ، بل هو تعثر الفن العربى ، إذ لم يحدث فيه جديد واسع إلا هذا التقليد الذى كاد يقضى على الابتكار والأصالة فى الشعر والشعراء . ولعل النَّقْل والنَّقْض أهم وسيلتين كان يلجأ إليهما الشعراء

---

(١) اليتيمة ٢/١٨٩ .
(٢) اليتيمة ٤/١٩٩ .
(٣) انظر كتاب نثر النظم وحل العقد للثعالبى ، وانظر حل الصاحب وغيره نظم المتنبى فى اليتيمة ١/١٠١ .

فى عمل هذا التلفيق . أما النقل فهو أن ينقل الشاعر المعنى من موضوع إلى موضوع كقول المتنبى (١) :

والطَّعْنُ شَزْرٌ والأرض واجفةٌ كأنما فى فؤادها وَهَلُ (٢)
قد صَبغتْ خدَّها الدماءُ كما يَصْبغ خدَّ الخريدة الخَجَل
والخيلُ تبكى جلودها عَرَقاً بأدمعٍ ما تسحُّها مُقَلُ

فقد نقل المتنبى أفكار الغزل وصُوَره إلى الحرب ، ولكن بدا عليها التلفيق فى وضوح ، ومن يستطيع أن يفهم هذا البكاء من جلود الخيل أو يقرن البكاء إلى العرق ؟ إن تكلفاً يؤذى أذواقنا ينفذ إلينا من هذا الشعر . وعلى هذه الشاكلة تذهب غالباً الصور الأخرى من النقل . أما النقض فهو أن يعمد الشاعر إلى فكرة قديمة فينقضها كقول أبى الشيص :

أجِدُ الملامةَ فى هواكِ لذيذةً حُبًّا لذكرِكِ فليَلُمْنى اللُّوَّمُ

فقد نقض المتنبى هذه الفكرة وعكسها إذ يقول :

أُحِبُّهُ وأُحِبُّ فيهِ ملامةً إنَّ الملامةَ فيهِ من أعدائِهِ (٣)

وعلى هذا النمط أخذ الشعراء يلفقون قصائدهم من الأفكار الموروثة والخواطر المطروقة . وفى هذا التلفيق تستقر المحاولات الأخرى التى كان يحاول بها الشعراء فى هذه العصور أن يجددوا فى الشعر باستعاراتهم لمراسيم الرسائل على نحو ما سنفصله فى الفصل الثالث من هذا الكتاب .

ومهما يكن فإن الناقد لا يحس إزاء شعراء القرن الرابع وما بعده من قرون بالإعجاب الذى كان يحسه إزاء أسلافهم من شعراء القرنين الثانى والثالث ، فقد شمل الحياةَ الفنية غيرُ قليل من الركود والجمود ، فالماء ساكن وليس عليه أمواج ولا رياح . وكأنى بالحضارة العربية قد ضَلَّتْ طريقها ، فوقفت عند تقليد الأوضاع القديمة ، وقلما ظهر جديد فى الشعر والفن إلا هذا التلفيق الواسع للماضى وأفكاره وصوره .

---

(١) التبيان ٣/٢١٤ .
(٢) شزر : شديد . واجفة : مضطربة . الوهل : الفزع .
(٣) الوساطة ص ٢٠٦ .

وعلى هذا النحو تصبح صفة التلفيق أهم شيء يميز التفكير الفنى ، وقلما دخل جديد فى الفن إلا تحويراً من نوع هذا التلفيق الذى رأيناه فى الشعر ، وقلما أضيفَتْ طرافة عقلية إلى الفن إلا ما قد يأتى به الشعراء من التصنع للثقافة أو محاولة هذا التعقيد الذى رأيناه — فى أول هذا الفصل — عند الصاحب فى قصائده والثعالبى فى رسائله والمعرى فى لزومياته . وسنحاول فى الفصول التالية أن نبسط ما أجملناه فى هذا الفصل من وجوه ذلك التصنُّع ، سواء ما كان من تصنع الشعراء للثقافة أم من تلفيقهم للخواطر والأفكار ، أم من تعقيدهم للألفاظ والقوافى . وقد اخترنا المتنبى ومهيار والمعرى لندرسهم دراسة مفصلة ، حتى نطّلع من خلال قصائدهم على ماأصاب الشعر من فنون هذا التصنع ، ولعلهم أكثر الشعراء الذين حاولوا التجديد بعد القرن الثالث ، ولذلك كان الباحث يجد عندهم مادة وافرة لدراسة مذهب التصنع فى الشعر العربى وبيان طرائقه ونماذجه .