الفصل الثاني

الاتجاه الجمالي في النقد الأدبي

عند أبي حيان التوحيدي

obeikandl.com

obeikandl.com

***** الفكر الجمالي عند التوحيدي بين الممارسة والتنظير:**

إنَّ المُتَأَمِّل لِمَلامِح الفِكر الجَمالي عند التَّوحيدي سَيَجِد أنَّه يَتَحَرَّك من خلال دائرتين مُتَداخِلتين أَشَد التَّداخل:

الدَّائرة الأُولى: وهي دائرة تَطْبِيقية عَمَلية، تَتَعامل مع نِتاج الرَّجل وفَنِّه وأُسْلُوبه وطَريقته في الكِتَابة والتَّرسل، من خلال ما سَطَّرَه وَكَتَبه في كلِّ رسائله وكُتُبه، وتُحاول اكْتِشاف الجَمال في هذا التُّراث الفَنِّي المُتَمَيِّز، والذي جَعَل هناك فَوارق بين أُسْلوب التَّوحيدي في الكِتابة، وأُسلوب مَنْ سَبَقُوه، أو عَاصَروه من الكُتَّاب والأدباء.

والثانية: دائرة نَظَرية أو تَنْظِيرِيَّة، تَدُور حَوْل آرائه وأفْكاره، التي تَكَلَّم فيها مُباشَرة عن الفَنِّ والطَّبيعة والجَمال والذَّوق والإِبْداع، وغير ذلك مما يَدُور في فلك عِلْم الجَمَال، ويَدْخُل ضِمْن الاتِّجاه الجَمالي في النَّقد الأدبي.

وفي تَصَوَّري فإنَّه لا يُمْكِن فَهْم الفِكْر الجَمالي عند التَّوحيدي إلا بِدِراسة هاتين الدَّائريتين، المُمَارسة والتَّنْظير، لأنَّ التَّوحيدي حَاول إلى حَدٍّ كَبير صُنْع مُوَاءمة وتَوَافق بَيْن ما يَكْتُب بِه ومَا يَكْتُب عَنْه، بَيْن ما يَطْرَحُه مِن آراء، وبَيْنَ طَرِيقَته في طَرْح الآراء، وهذا التَّوافق سِمَةٌ أساسِية في فِكْر التَّوحيدي الجَمالي، فهو لَمْ يَنْقَطِع في مُمارسته لِلكِتابة عَمَّا آمَنَ بِه أو دَعَا له مِن آراءٍ وأفكارٍ تَخُصُّ جماليات الكتابة.

وكان من المَنْطِقي أنْ نَبْدَأ بِالدَّائرة التَّنْظِيرية لِفِكر وآراء التَّوحيدي الجَمَالية وتَجَسُّدها في نَقْده الأدبي، ثم يَنْتَهِي إلى الدَّائرة التَّطْبيقية التي تَخُصُّ أُسْلوبه المُمَيز، وطَرائقه المُخْتلفة في مُمارسته الكِتابة، لكننا سَنُؤَجِّل الحديث عن الفكر الجَمَالي التَّنْظِيري لديه، لِكَثْرة قضايا هذه الدائرة، وتَشَعُّبها، وبَلْوَرتها لِنَظرية جَمالية مُتَكَاملة، من خِلال ما نَقَلَه التَّوحيدي من آراء، أو ما كَتَبه وطَرَحه من قضايا، وسَوف نبدأ بالجانب التطبيقي الذي تَجَسَّد في أُسْلوبه وطريقة كِتابَتِه.

***** القسم الأول: الجانب التطبيقي: دراسة في جماليات أسلوب التوحيدي:**

كان من الواضح أن التَّوحيدي قد صَنَعَ لِنَفْسه أُسْلوبه الخاص في الكِتابة والتَّرسل، والذي جَعَله يَتَمايز عن غَيْره من كُتَّاب عَصْره أو ما قَبْل عَصْره، وكان هذا الأُسْلوب نِتَاج عَوامِل عِدَّة، فَصَّلنا القولَ في بَعْضِها في التمهيد لهذه الدراسة من خلال الحديث عن مقومات فكر التوحيدي وثقافته، وكان من أَبْرَز هذه العوامل:

العامل الأول: مَوْسُوعِيَّة التَّوحيدي التي عُرِفَتْ عنه وعُرِفَ بها، والتي جَعَلَتْه يَلْتَقِط من كلِّ فَنٍّ أَحْسَنه، ومِن كُلِّ عِلْم أَجْوده، مما صَبَغ أُسْلُوبه بِصِبْغَةٍ خاصة، فالتَّوحيدي قد أَلَمَّ بِعُلوم اللُّغة والنَّحو والبلاغة، مما جَعَل أَلْفَاظه وتَعْبِيراته غَنِيَّة وثَرِية، وقَائِمة على صَحِيح اللُّغة وفَائق البَيَان، فَتِلك الثَّقَافة اللُّغوية والأَدبية الرَّاقية التي اكْتَسَبها التَّوحيدي مِن مَصادِر مُخْتلفة جَعَلَتْ كِتَابته تَظْهَر بِهذا المَظْهَر الوَاثق والمُعْتَد بِذاته، مع اطِّلاعه في الوقت نَفْسِه على عُلوم الفَلْسفة والتَّصوف وعِلْم الكَلام، وذلك جَعَله أَيضاً حَرِيصاً على المَعْنَى العَمِيق والمَقْصِد الدَّقيق، يُضَاف إلى ذلك ذَوْقُه الأدبي وحِسُّه البياني الذي تَجَلَّى في تَخَيُّر المُفْرَدة، وَوَضْعها في مَوْضعها اللائق والمُنْاسب، وانْتِقاء التَّركيب اللُّغوي الصَّحيح المُمْتَلئ بالدِّلالات، حتى كأنَّ اللُّغة بِكل مُقوماتها قد تَحَوَّلت إلى مَادة أَدَبية وفَنِّية طَيِّعَة ومَرِنَة، يُصَرِّف ألفاظها، ويُقَلِّب معانيها في سُهولة ويُسْر، فَقَدْ (نَهِلَ من جَميع المَعارف الإِنْسانية فَاتَّسَعَت مُحَصِّلته الثَّقافية، فَأَصْبَح تَفْكِيره مَرِناً، قَادراً على تَطْويع اللغة..)[1].

وكلُّ ذلك جَعَله لا يَسْتَغْرق في أُسْلوبٍ كِتابيٍّ بِعَيْنه كَأُسْلوب البَديع مِثْل غَيْره من البلاغيين واللُّغويين والأُدباء، كما سَنَرى، ولمْ يَجْعَله مُسْتَغْرقاً في أُسْلُوب الفَلاسِفة بِتَجْرِيدَاته وتَعْلِيلاته المَنْطِقية الكَثِيرة مِثْل غَيْره من الفَلاسِفة وعُلَماء الكَلام،

(1) الجمالية في الفكر العربي للدكتور عبد القادر فيدوح ص 61.

وحتى عندما كَتَب بِأُسلوب الصُّوفية وطَرِيقتهم لمْ يُلْغِزْ، ولم يَسْتَغْرق في إبْهَامَات الرُّموز والتَّعْبيرات الصُّوفية وغُمُوضها، بل كان مُتَوَازناً يُطَوِّع أُسْلُوبه، أو لِنَقُل يُطَوِّع المَوْضوع لِأُسلوبه الذي أَحَبَّه وأَخْلَص له وتَعَوَّد عليه، لِيُظْهِر من خلاله قُدْرَاته الفائقة في البَيَان والتَّعْبير، فالتَّوحيدي كما يقول الدكتور زكي مبارك: (يُصَوِّر خَواطر النَّاس وآراءهم في فَهْمِ الحَياةِ تَصْوِيراً عَجِيباً، يُفْصِح عن قُدْرَته أَتَمَّ الإفْصَاح، وهو يَظْهَرُ في ثنايا كلامه غَنِيَّ اللُّغة قَوِيَّ الخيال، يُحِيطُ بالمعنى من جَميع أَقْطَاره إِحاطة بَالِغة، لا يَنِدُّ منها شيء)[1].

ولم تكن موسوعية التوحيدي وَحْدَها وما اكْتَسَبَه من علوم ومعارف هي التي صَبَغَت أُسلوب التوحيدي بتلك الصِبْغة، بل كانت هناك مُؤَثرات داخلية وُجْدانية حَرَّكت قَلَمَه وأَظْهَرت مَكْنون عواطفه ومشاعره، وهذا ما سَيَظْهر في العامل الثاني الخاص بِتَجْربة التَّوحيدي الخاصة في الحياة.

والعامل الثاني: هو تجربة التوحيدي المُتَفَرِّدة في الحياة، وما كان يُحِس به من طُمُوح مُتَوَثِّب يَدْفَعه للأمام، ثم مَرَارات الإِخْفاق التي تَجْذِبه للخَلْف، ثم وَقْع اليَأْس والقُنُوط الذي مَيَّز جُزْءاً كبيراً من حياته الخاصة، بِسَبَب ما مَرَّ به من فَقْرٍ وعَوْز في بَعْض فَتَرات حياته، وما أَصَابه من إِحْساس بِخُمُول الذِّكر وقِلة الانْتِشار وذُيوع الصِّيت، أو ما أَخْفَق فيه من حُصوله على مَأْمُوله من بعض مَنْ تَقَرَّب إليهم من وُزراء وأصحاب الجَاه، وكُلُّ ذلك بلا شَكٍّ كان له تَأْثِير على قَلَمِه، فقد انْعَكَست نَفْسِية التَّوحيدي القَلِقة أحياناً على أُسْلوبه الكِتابي أيضاً، بِتَلْوِيناته وتَنْويعاته الوُجْدانية والنَّفسية، ولذا يَجْزِم (آدم مِتْز) بأنَّه لمْ يَظْهَر في النَّثر بَعد التَّوحيدي مَنْ استطاع أن يُعَبِّر بِبَساطة وقُوَّة عن مِزاج صَاحبه مِثلما فَعَل التوحيدي، يقول آدم مِتْز: (ولمْ يُكْتَب في النَّثر العَربي بَعْد أبي حيَّان ما هو أَبْسَط وأَقْوى، وأَشَد تَعْبِيراً عَن مِزاج صَاحِبه مِمَّا كَتَب أبو حيَّان)[2].

(1) النثر الفني في القرن الرابع الهجري للدكتور زكي مبارك 2/ 140.

(2) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع 1/ 465.

ولم يَعُد مُسْتَغْرباً رَبْط الأُسلوب الفَنِّي للكاتب أو الأديب بالحَالة النَّفسية أو المِزاجية له، ولقد أَجَاد مُصْطفى صادق الرَّافْعِي في تَحْديد هذا الارتباط، عندما قال: (فَقَد ثَبُت لنا مِن دَرْس أساليب البُلَغاء، وتِرْدَاد النَّظَر في أسباب اخْتِلافها، وتَصَفُّح وُجُوه هذا الاختلاف، وتَعَرُّف العِلَل التي أَثَّرت في مُبَايَنة بَعْضِها لِبَعض..، أنَّ تَرْكيب الكَلام يَتْبَع تَرْكيب المِزاج الإنْساني، وأنَّ جَوْهر الاختلاف بَيْن الأساليب الكِتَابية، في الطَريقة التي هي مَوْضع التَبَاين، لا في الصَّنْعة كالمُحَسِّنات اللَّفظية ونَحْوها ، إنَّما هو صُورة الفَرْق الطَّبيعي الذي به اخْتَلَفَت الأَمْزِجة بَعْضها عن بَعْض)، وانْتَهى إلى قوله: (ومَا الكلامُ إلا صُورةٌ فِكْريةٌ من صَاحِبه..، حتى صَار لنا أنْ نَسْتَوْضِح أَكْثَر أَوْصَاف الكَاتب من أُسْلوب كِتابته، بِرَدِّ ذلك إلى الأَوْصاف النَّفسية التي تَكُون مِن تَأْثِير الأَمْزِجة)[1].

وهذا ما أصبح يؤكده النقد الأدبي الحديث، حيث يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: (العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى إثبات، لأنه ليس هناك من ينكرها، وكل ما قد تدعو الحاجة إليه هو بيان هذه العلاقة ذاتها وشرح عناصرها)، ولهذا فنحن (نستطيع من خلال الدراسات النفسية والتحليل النفسي أن نعرف الشيء الكثير عن الفنان، وإن لم نتمكن من معرفة كل شيء)[2].

وهذا ما أكده الدكتور محمد خلف الله أحمد وهو من أوائل من ربطوا بين الدراسات النفسية ودراسة الأدب ونقده والذي كان حريصاً على (استخدام وجهة النظر النفسية للكشف عن طبيعة الأدب في إنشائه وذوقه)، واعتبر أنه لن يتسنى التحرر من نير البلاغة الشكلية والعودة بالنقد العربي إلى وظيفته الجوهرية، ومن حُسْن فَهْم النَّص، وخضوع لنواحي تأثيره، ومشاركة لِمُنْشِئه في تجربته، وإدراك لما بين الأدب والحياة من صلات، (إلا على أساس من فلسفة ذوقية نفسية شاملة تنير السبيل أمام الناقد)[3].

(1) تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي 2/ 134.

(2) التفسير النفسي للأدب للدكتور عز الدين إسماعيل، ص 5 ص 41.

(3) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده للدكتور محمد خلف الله أحمد ص: هـ.

وهذا الذي ذَكَرَه الرَّافعي والدكتوران عز الدين إسماعيل، ومحمد خلف الله أحمد يَنْطَبِق بلا شَك على التَّوحيدي وأُسلوبه في الكِتَابة، وقد أَقَرَّ التَّوحيدي ذَاتُه بِوُجُود تَأْثِير للحَالة المِزاجية والنَّفسية على بَيان الشَّخص، أو قُصُوره وعَجْزه في هذا البيان، يقول التَّوحيدي: (وأمَّا البَيَان والحَصَر فَلَيْس بَيْنَهما وبَيْن الخُلُق عَلاقة، وإنَّما يَتْبَعَان المِزاج، ويُزِيدُ فَيهما ويُنْقِص الجَهْد والتَّوانِي، والطَّلَبُ والقُصُور)[1]، فالبَيَان ونَقِيضُه الحَصَر والعِي تَابعان للحَالة المِزَاجية من ناحية، ثم يَأْتِي دَوْر الجَهْد البَشَري في الارْتِقاء به أو القُصُور فيه.

وإذا تَدَبْرنا أَكْثر ما كَتَب التَّوحيدي في كُتُبه المُخْتلفة والمُتَنوعة فإنَّنا سَنَجِد أَثَر هذه الحالة المِزاجية على أُسْلوبه بِشَكْل أو بآخَر، مع وُجُود خَيْطٍ قَوي وحَبْل مَتِين يَشُد أَطْراف هذا الأُسلوب ويُعْطِيه سِماته العامة وخَصائصه المُمَيَّزة، ولهذا وَجَدنا التَّوحيدي في كتابه (أَخْلاق الوَزِيرَين) أو (مَثالِب الوزيرين) يَظْهر بِمَظْهر الغَاضب الحَانق أَشَد ما يكون الحُنْق، على ابن العَميد والصَّاحب بن عَبَّاد، فَظَهر ذلك في مُفْرداته ونَقْده الفَنِّي والاجْتماعي للرَّجلين، والتَّوحيدي يُبَرِّر لذلك المَسْلَك بِقَوْله في مُقَدمة الكتاب مُظْهراً حَقِيقة مَوْقِفه الأَخْلاقي والاجْتماعي والنَّفسي من الحَمْلة على الرَّجُلَين: (وكمَا أنَّ القُلُوب جُبِلَتْ على حُبِّ مَنْ أَحْسَن إليها، كذلك النُّفوس طُبِعَتْ على بُغضِ مَن أَسَاء إليها؛ والجَبْلُ والطَّبْع وإنْ افْتَرَقا في اللَّفظ فإنَّهما يَجْتَمعان في المَعْنى، وكمَا أنَّ الحُبَّ نَتِيجة الإحْسان، كذلك البُغْضُ نَتِيجة الإساءة، وكمَا أنَّ المُنْعَمَ عليه لا يَتَهَنَّأُ بِنِعْمَته الوَاصلة إليه إلاَّ بالشُّكْر لِواهِبِها، كذلك المُسَاءُ إليه لا يَجِدُ بَرْدَ غُلَّتِه ولَذَّة حَياتِه إلا بَأَنْ يَشْكُو صَاحب الإِسَاءة، وإلاَّ بأَنْ يَهْجُو المَانِع، ويَذُمَّ المُقَصِّر، ويَثْلُب الحَارِم، ويُنادِي على الخَسِيس السَّاقِط، والنَّذْلِ الهَابط، في كلِّ سُوقٍ، وفي كل مَّجْلِس، وعِنْد كُلِّ هَزْلٍ وَجِدٍّ، ومع كلِّ شَكْلٍ وضِدٍّ).

وهو يَعْتَرِف بأنَّه قدْ يَمِيلُ مع الهَوَى في ذِكْر مَعَايِب الرَّجُلين، وأنَّ ذلك

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 155.

يُؤَثِّر حَتْماً على أُسْلُوبه وطَرِيقته في الكِتابة عَنْهما، يقول: (عَلَى أَنِّي لا أَثِقُ بالخَاطر إذا طَاشَ، ولا بِاللِّسان إذا هَمَز، ولا بِالقَلَم إذا اسْتَرْسَل، ولا بالهَوَى إذا اشْتَمَل وسَوَّل؛ فإنَّ الهَوَى يُعْمِي ويُصِمُّ، ولعلَّ الغَيْظ يَجْرَح ويُجْهِز، وهذه آفاتٌ مُتَدَارَكة لا سَبِيل إلى التَّغاضِي عنها، والسَّلامة عليها)، ولهذا يَتَسَاءل عن كَيْفية التَّوازن والإنْصَاف في وَصْف الرَّجُلين مع وُجود هذه المُقَوِّمات النَّفسية والعوامل المِزاجية، ثم يُؤَكد أنَّ هذه المُقومات والعوامل لا يَسْلَم منها كاتب أو صاحب قَلَم، يقول: (فكيف الإنْصَاف في وَصْف هذين الرَّجُلَين على هَذين الحَدَّيْن، مع سَرَفِ الهَوَى، ووَقَان الغَيْظ، وعَادَةِ الجَوْر، ودَاعية الفَسَاد، وصَارِفة الصَّلاح؟، وهَذه أَعْرَاضٌ لا مَحِيص منها، ولا أَمَان من اعْتِرائِها، ولا وَاقِي من تَعَاوُرِها)[1].

ولا يَنْسَى التَّوحيدي هنا في مقدمة كتابه أخلاق الوزيرين أنْ يُبَرِّر لأَدَب الهِجاء الذي سَجَّله في هذا الكتاب بِبَعْضِ مَنْ سَبَقُوه من الكُتَّاب والأدباء وعلى رأسهم الجَاحِظ ت 255هـ، هذا إضَافة إلى عَدَدٍ آخَر مِمَّن اسْتَشْهَد بهم التَّوحيدي من كُتَّاب النَّثر، والذين ذَكَرَهم ونَشَر رَسائلهم في ذَمِّ البعض، وهو من أدبَ النَّثر الهِجائي، الذي لا يقلُّ أهميةً وعُمْقاً وتَأْثيراً عن أَدَب الشِّعر الهِجائي، وكأنَّ التَّوحيدي أَراد بهذا المَسْلك أنْ يُنَوِّه إلى أَمْرين غاية في الأهمية:

الأمر الأول: وهو ما يخص تأثير العوارض النفسية والمزاجية على أسلوب الكاتب وطريقته في الكتابة.

والأمر الثاني: هو تأصيل هذا الأمر والبحث عن جذوره في الأدب العربي خاصة الجانب النثري منه.

ثم ننتقل إلى حالة مزاجية ونفسية أخرى ألقت بظلالها على أسلوب التوحيدي وطريقته في الكتابة، وذلك من خلال كتابه (الصداقة والصديق)، حيث وجدناه أكثر ما يكون رفقاً وحنواً في كثير من صوره النفسية والوجدانية التي تتعلق بأسمى العلاقات الاجتماعية وهي الصداقة، فهو يقول في مقدمة كتابه مظهراً منهجه

(1) أخلاق الوزيرين ص 11، ص 36 – 37.

فيه بوضوح: (سُمِع مني في وقت بمدينة السلام كلام في الصداقة، والعِشْرة، والمؤاخاة، والألفة، وما يلحق بها من الرعاية، والحفاظ، والوفاء، والمساعدة، والنصيحة، والبَذْل، والمواساة، والجُود، والتَّكَرم، مما قد ارتفع رَسْمُه بين الناس، وعفا أَثَرُه عند العام والخاص، وسُئِلْتُ إثباته فَفَعَلْتُ، وَوَصَلْتُ ذلك بجملةٍ مما قال أهل الفضل والحكمة، وأصحاب الديانة والمروءة، ليكون ذلك كله رسالة تامة يمكن أن يُسْتَفاد منها في المعاش والمعاد)، ونكاد نشعر في كتابه هنا أنه مختلف تماماً عن مفردات وأسلوب كتابه في أخلاق الوزيرين، بما شَحَنَه في هذا الكتاب من صور الوفاء والمودة، وكما يقول: (فإن حديث الصديق حلو، وَوَصْفُ الصاحب المساعد مُطْرِب)[1].

ثم ينتقل بنا التوحيدي إلى حالة نفسية أخرى من الوجد الصوفي، والعشق الإلهي، وهي حالة مختلفة ومتمايزة بالضرورة عن تلك الحالات النفسية التي تلبسته في كتبه ورسائله الأخرى، فوجدناه صوفياً مستغرقاً في مناجاته وأدعيته وعباراته الهامسة في كتابه (الإشارات الإلهية)، ونرى أثر تلك الحالة شديدة الخصوصية على لغته وأسلوبه وطرائق كتابته، وهو يدعو قارئ كتابه إلى أن يأخذ بهذه اللغة المُوحِية المُحَمَّلة بالطاقة الإشارية المُلْهِمة[2] ويطالبه بأن يملك زمام الفكر وعنان الذكر، ولهذا فنحن نتفق مع ما ذكره الدكتور عبد الرحمن بدوي في مقدمة تحقيقه لكتاب الإشارات الإلهية عندما قال: (أما الأسلوب فلم يَبْلُغ في كتاب من كتب التوحيدي الأخرى..، مِقْدار ما بَلَغه في هذا الكتاب، كتاب الإشارات الإلهية: سُمُوَّاً، وحرارة، وموسيقى، وتمكناً من الأداء)[3].

ثم يستمر في تنقلاته النفسية وتبيان أثرها على أسلوبه وطريقته، عندما يتبنى الفكر الفلسفي بالكتابة والشرح والتفسير، لا كفيلسوف متخصص في هذه العلوم

(1) الصداقة والصديق ص 29، ص 35.

(2) الإشارات الإلهية ص 5.

(3) مقدمة تحقيق الإشارات الإلهية للدكتور عبد الرحمن بدوي ص: لد.

التجريدية، بل كأديب متفلسف يمزج بين عمق الفكرة الفلسفية ورِقَّة الأسلوب الأدبي، وهذا ملمح آخر من ملامح الكتابة التوحيدية، وهذا ما دعا ياقوت الحموي إلى أن يطلق عليه (أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء) كما مر بنا، حيث نجده حكيماً متفلسفاً ومتأملاً ومستغرقاً في النظر العقلي والتأمل الفكري من خلال كتابه (المقابسات)، ووجدناه متسائلاً وباحثاً عن الحقيقة في كل شيء من خلال ما طرحه من تساؤلات لغوية وفلسفية واجتماعية ونفسية وسياسية على صديقه مِسْكَويه الفيلسوف في كتابه (الهوامل والشوامل)، ثم يعلن شروطه ومنهجه في هذه الأجوبة، ومن خلال هذه الأسئلة التي طرحها التوحيدي، وتلك الأجوبة التي سجلها مسكويه ظهر لنا أسلوب متميز في الكتابة يمكن أن نسميه (أسلوب التساؤلات).

ورأينا التوحيدي ينتقل إلى حالة نفسية أخرى تنسجم مع موسوعية ثقافته، وشمولية فكره، وأثرت على طريقته في الكتابة، فقد وجدناه في كتابه (الإمتاع والمؤانسة) كمن ينتقل في بستان المعرفة ما بين لغة وأدب وبلاغة وفلسفة وسياسة، ليقتطف منها حسبما يريد، في لياليه التي قضاها في صحبة الوزير ابن سعدان، والتي سجلها في كتابه، ووجدناه كذلك جامعاً لعيون الأدب والأخبار والروايات وَمُنْتَقِياً أجودها وأحسنها في كتابه (البصائر والذخائر) كما أشار إلى ذلك في مقدمة الكتاب، فقد بين طريقته في الجمع والاختيار، ووضح منهجه في التنقيب عن الروايات والأخبار..، وغير ذلك من كتبه ورسائله التي سنستعرض بعض خصائصه فيها لاحقاً، وكلها تنم عن تنوعات هائلة في أدوات الكتابة، وتلوينات ملفتة في كل ما كتبه، مع وجود خيط رفيع يربط الرجل في كل هذه التنويعات بأسلوبه الخاص الذي غلب عليه وتملكه.

لكن على الرغم من الإقرار بأثر الحالة المزاجية للكاتب والأديب عامة على أسلوبه وطرائق كتابته، وعلى التوحيدي كأنموذج لهذا التأثير كما مر بنا، إلا أننا لا نميل إلى المبالغة في وصف هذا التأثير المزاجي للحالة النفسية أو الحالات النفسية

التي مر بها التوحيدي ومرت به، إذ لم يكن التوحيدي هو الأول ولن يكون الأخير الذي يخضع أدبه وفنه لمثل هذه الحالات، لذا كان على الدارس لأسلوبه أن يحذر من مغبة المبالغة والتهويل في أمر تلك الحالات النفسية، وذلك كما فعل الدكتور زكي مبارك عندما حصر العواطف التي تؤجج الأديب في عاطفتي الحب والحقد، وأشار إلى أن المُحَرِّك الوجداني لما كتبه التوحيدي كان هو الحقد، يقول: (وأبو حيان التوحيدي الذي نريد أن نفيض في الحديث عنه، رَجُل خَلَقَتْه البأساء، وأنشأه الحقد على الموهوبين من أهل العلم والأدب والجاه، ولن تجده في صميم أدبه إلا رَعِداً يُزَمجر كلما مر بباله خاطر الغِنى والفَقر، والنعيم والبؤس، والنباهة والخمول)[1].

فلا يمكننا أن نرد عاطفة التوحيدي التي حركته وهو يكتب في بعض ما كتبه أو كله إلى عاطفة الحقد؛ فهي كلمة ثقيلة قد تصف المرضى النفسيين أكثر مما تصف الأسوياء، ويمكننا استبدالها بكلمة الغضب الذي قد يتملك الأديب سواء أكان غضباً عن حق أو باطل، فلم يكن التوحيدي - كما استقر في يقيننا - ممن يحقدون على الموهوبين من أهل العلم والأدب والجاه، بدليل أنه كان متوازناً بين هجاءه وذمه لبعض من اختلف معهم، من أمثال الصاحب بن عباد أو ابن العميد أو غيرهما ممن انتقدهم ذلك النقد الاجتماعي والأدبي في الوقت ذاته، وبين مدحه لمن أكرموه وأنزلوه منزلته من أهل العلم والأدب والجاه كما سنرى من أمثال أبي الوفاء المهندس والوزير ابن سعدان وأستاذه أبي سليمان السجستاني وأبي سعيد السيرافي وعلي بن عيسى الرماني أو إشادته بالناشيء الأكبر أو بقدامة بن جعفر أو بابن طباطبا أو غيرهم ممن أفاض في ذكرهم ونقل عنهم في كتبه من العلماء والأدباء والشعراء والفلاسفة السابقين أو المعاصرين له.

وقائمة أسماء الذين مدحهم التوحيدي وأشاد بهم من أهل العلم والأدب والجاه طويلة قد تعرضنا لها في سياق التمهيد وفي الفصل الأول وسوف نقف

(1) النثر الفني في القرن الرابع الهجري 2/ 133.

عليها في بقية فصول الدراسة، ولهذا لا يمكننا قبول هذا الحكم على إطلاقه، إذ هو رهين بعلاقة التوحيدي بمن هجاه أو بمن مدحه، وهذا ينسحب على كل أديب وكاتب في كل زمان ومكان.

والعامل الثالث: يظهر فيما كان من تأثير كُتَّاب عظام سبقوه على طريقته، ونخص من هؤلاء الجاحظ، الذي ارتبط به التوحيدي وتَمَثَّله وتأثر به وبأسلوبه أيما تأثر، كما سنرى من خلال ملاحظات القدامى والمحدثين على السواء، والتوحيدي نفسه يقر بهذا التأثر، حيث يقول بعد أن أورد الكثير من الأقوال والحكايات: (قد تضمن - أيدك الله - هذا الكلام كتاب النِّحَل لأبي عثمان، إلا أَنِّي نَقَلْتُ من كتاب الرُّتَب هذا الفصل والفصل المتقدم في الجزء الأول، وعليه سمة كلام أبي عثمان ونوره)[1]، ويقصد بأبي عثمان هنا الجاحظ، وقد مر بنا في الحديث عن علاقة التوحيدي بالجاحظ أن ثمة مدرسة بيانية وأسلوب في الكتابة قد وضع الجاحظ معالمه، وأن التوحيدي كان على إلمام بخصائص هذه المدرسة، وقد استعرض التوحيدي مقومات مذهب الجاحظية كما ذكرنا سابقاً في التمهيد.

والتوحيدي في عبارة أخرى جامعة نقلها عن ثابت بن قرة يذكر ويُعَدِّد صفات وخصائص وسمات الجاحظ الأسلوبية والكتابية، بطريقة ممزوجة بالتقدير والإعجاب الشديدين، يقول التوحيدي على لسان ثابت: (وأبي عثمان الجاحظ، فإنك لا تجد مثله، وإن رأيت ما رأيت رجلاً أسبق في ميدان البيان منه، ولا أبعد شوطاً، ولا أمد نفساً، ولا أقوى منة، إذا جاء بيانه خجل وجه البليغ المشهور...، ومتى رأيت ديباجة كلامه رأيت حوكاً كثير الوشي، قليل الصنعة، بعيد التكلف، حلو الحلى..، له سلاسة كسلاسة الماء، ورقة كرقة الهواء..، وعزة كعزة كُلَيْب وائل، فَسُبْحانَ من سحر له البيان وعلمه، وسلم في يده قصب الرهان وقدمه، مع الاتساع العجيب، والاستعارة الصائبة، والكتابة الثابتة، والتصريح المُغْني، والتعريض المُنْبي، والمعنى الجيد، واللفظ المفخم، والطلاوة الظاهرة، والحلاوة

(1) البصائر والذخائر 2/ 83.

الحاضرة، إن جَدَّ لم يُسْبق، وإن هَزَل لم يُلْحق، وإن قال لم يعارض، وإن سكت لم يعرض له)[1]، إن هذه العبارة تدل على معرفة التوحيدي الوثيقة بالجاحظ، ومعايشته له، وتشبعه الواضح بأسلوبه وطريقته.

فقد تتبع التوحيدي أستاذه الجاحظ - الذي لم يعاصره - واستلهمه في كثير من الأمور، وأهمها هنا خصائص الكتابة النثرية وخاصة في الترسل، والابتعاد عن السجع المتكلف، والميل إلى البيان والوضوح مع عمق المعاني والأفكار، وحتى في خاصية الاستطراد التي كانت سمة من سمات الكتابة الجاحظية، وكذلك اتباعه له في طريقته في الخلط والمزج بين الجد والهزل في بعض المواضع، والتوحيدي قد استلهم كل ذلك من الجاحظ وتأثر به من خلال عكوفه على كتبه، ومن خلال عمله في نسخ الكتب والوراقة، وقد أشار إلى ذلك الدكتور شوقي ضيف في كتابه (من المشرق والمغرب بحوث في الأدب)، حيث يقول: (وقد أفاد أبو حيان من الوراقة فائدة كبرى لا تقدر بمال، إذ جعلته يتمثل بنسخه لكتب الجاحظ أسلوبه وخصائصه وأسراره تمثلاً رائعاً)[2].

ومن تلك السمات والخصائص والأسرار التي اكتسبها التوحيدي من الجاحظ وهي في ذات الوقت تبين خصائص مدرسة الجاحظ الفنية التي دعمها وسار عليها التوحيدي، أسلوب الازدواج في الكتابة النثرية، حيث (كان الجاحظ يستخدم في أدبه أسلوب الازدواج، وفيه تتعادل العبارات تعادلات صوتية، تُمَتِّع الأسماع والأفئدة، دون أن تتحول سجعاً، إلا ما يأتي عفواً، وخلب هذا الأسلوب أبا حيان وملك عليه ذات نفسه فانفصل عن موجة السجع التي عمت في كتابات الأدباء..، وليس ذلك كل ما تمثله من أسلوب الجاحظ الأدبي فقد رآه يُعْنَى بتفريع الجمل والمعاني بعضها من بعض، فمضى في هذا التفريع أيضاً إلى الذروة..)[3]، ولهذا

(1) البصائر والذخائر 1/ 191.

(2) من المشرق والمغرب بحوث في الأدب للدكتور شوقي ضيف ص 54.

(3) المرجع السابق ص 54-55.

لم يكن مستغرباً من التوحيدي أن يكتب رسالة خاصة عن الجاحظ بعنوان (تقريظ الجاحظ) كما مر الإشارة إليها في المقدمة، وهي رسالة توضح مدى عرفان التوحيدي وامتنانه وتقديره للجاحظ فكراً وعلماً وبياناً وأسلوباً.

والعامل الرابع: هو تتبع التوحيدي للخصائص الفنية والجمالية في أسلوب الشعراء والكُتَّاب في عصره بالوصف والنقد والتحليل: فقد رصد هذه الخصائص وتكلم عنها، فلم يترك كاتباً ولا شاعراً ممن عاصرهم والتقاهم إلا وسجل عنه ملحوظة أو ملحوظات يصف بها أدبه، ويمدحه أو يذمه، وممن مارس عليه هذا الرصد وذلك التتبع (الصاحب بن عباد) وبعيداً عما طرحه التوحيدي وذكره عن ابن عباد من صفات شخصية مذمومة – حسب رأيه – ومبالغاته في ذلك، فإن ما يهمنا هو ما قاله عن أدب ابن عباد، وأسلوبه وطرائق بيانه وبلاغته مما يدخل في النقد الأدبي، فقد سأله الوزير ابن سعدان عن بلاغة ابن عباد، فقال: (كيف بلاغته من بلاغة ابن العميد؟، وأين طريقته من طريقة ابن يوسف والصابي؟).

وهنا أجاب التوحيدي بمجموعة من آراء نقدية طرحها على لسان عدد من العلماء أو الأدباء، وكأنه يريد أن يرفع الحجة على ابن عباد وأن لا يتهم بالتجني عليه، فساق هذه الآراء لغيره، معبرة عن رأيه هو في الوقت ذاته، ثم بدأ يسرد آراء هؤلاء فبدأ بابن عُبَيد الكاتب: (سألت ابن عبيد الكاتب عن ابن عباد في كتابته، فقال: يرتفع عن المتعلمين فيها بدرجة أو درجتين..)، وذكر رأي علي بن القاسم في ابن عباد، يقول: (وقال علي بن القاسم: هو مجنون الكلام، تارة تبدو لك منه بلاغة قُس، وتارة يلقاك بِعِيٍّ باقل، تحريف كثير في المعاني، وإحالة في الوضع، وغلط في السجع، وشرود عن الطبع)، وذكر ما قاله ابن المرزبان والصابي وعلي بن جعفر: (وقال ابن المرزبان: هو كثير السرقة..، وقال الصابي: هو مجتهد غير موفق..، وقال علي بن جعفر:.، فهو يشين اللفظ ويحيل المعنى، فأما شينه اللفظ فبالجفوة والغلظة والإخلال والفجاجة، وأما إحالته فبالإبعاد عن حومة القصد والإرادة)، ثم يذكر رأي أحدهم أيضاً عن ابن عباد، فيقول: (وابن

عباد بُلِيَ في هذه الصناعة بأشياء كلها عليه لا له..، فأول ما بُلِي به أنه فَقَدَ الطبع وهو العمود، والثاني العادة وهي المؤاتية، والثالث الشغف بالجاسي من اللفظ وهو الاختيار الردئ، والرابع تتبع الوحشي وهو الضلال المبين، والخامس الذهاب مع اللفظ دون المعنى، والسادس استكراه المقصود من المعنى واللفظ على النَّبْوة، والسابع التعاظل المجهول بالاعتراض...)[1].

ومهما كانت هذه الآراء التي ذكرها التوحيدي على لسانه أو لسان من ذكرهم، ومهما كان فيها من تحامل على أسلوب ابن عباد وأدبه، فإن في جملة هذه الآراء نلتقط ذلك النهج الفني والأسلوب الأدبي الذي كان يريده التوحيدي ويدعو إليه ويطبقه فعلاً في كثير مما كتب، ومن كل هذه العوامل المتشابكة والمتداخلة والتي سبق طرحها ظهرت الجماليات الخاصة والمميزة لهذا الأسلوب التوحيدي في الكتابة.

***** الموازنة بين أسلوب التوحيدي وغيره من الكُتَّاب اتفاقاً واختلافاً:**

وعلى الرغم من التأكيد الدائم والمتكرر على تمايز التوحيدي، واختلافه عن بقية أدباء عصره ومفكريه، فلابد من الإقرار بوجود قواسم مشتركة تربط بينه وبين سمات وخصائص الكتابة في عصره، فما من شك في أن (أساليب الكُتَّاب في القرن الرابع، كانت متقاربة في السمات والخصائص، وإن افترقت مساكنهم بين المشرق والمغرب)[2]، ولابد من الإقرار أن ثمة قواسم مكانية تربط بين مجموعات من الكتاب والأدباء والمبدعين عموماً، حيث يظهر أثر البيئة المكانية على المعاني والأساليب التي يستخدمها الأدباء الكتاب، وهذا ما أدركه التوحيدي ونوه إليه عندما تكلم عن اختلاف الطباع باختلاف المكان والبيئة والوسط الثقافي، يقول التوحيدي نقلا عن الصابي: (وطباع الجَبَلي مخالف لطباع العراقي..)[3].

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 61، 62، 64.

(2) النثر الفني في القرن الرابع 1/ 13.

(3) الإمتاع والمؤانسة 1/ 62.

وانتبه التوحيدي إلى أثر تلك المقومات على الأسلوب الفني والأدبي، يقول التوحيدي على لسان أحدهم: (إذا أنصفنا التزمنا مزية العراقيين علينا بالطبع اللطيف، والمأخذ القريب، والسجع الملائم، واللفظ المونق، والتأليف الحلو...)[1]، فلقد استوعب التوحيدي جيداً أن هناك من الأدباء والعلماء من تتوافر فيهم سمات وخصائص مشتركة، تجعلهم زمرة واحدة واتجاهاً واحداً، ولهذا سأله الوزير ابن سعدان بعدما تكلم عن أبي إسحاق الصابي، فقال له: (هل كان في زمان هؤلاء من يُلْحَق بهم، ويدخل في زمرتهم؟)[2]، ثم يجيب التوحيدي بالإيجاب، ويعدد أسماء أدباء وكتاب وعلماء لهم نفس الخصائص والسمات.

لكن هذه القواسم المشتركة رغم شيوعها وتأثيرها، لم تكن بالقدر الكافي الذي يجعل التوحيدي مماثلاً ومشابهاً أو متماهياً مع عصره بدون أن يكون له خصوصيته، فعند المقارنة أو الموازنة بينه وبين أكثر كُتَّاب عصره، سنجد أنه قد تمايز عنهم في جماليات الأسلوب وطرائق الكتابة، فلقد (عاش أبو حيان في عصر أدبي غلبت عليه الجمالية اللفظية والبديعية والزخرفة، كما بدا ذلك في أسلوب ابن عباد أو الحريري أو الخوارزمي من معاصريه)[3].

فقد كان من أبرز خصائص هذا العصر إيثار البديع والتفنن فيه حيث (كان الكُتَّاب السابقون يميلون إلى المحسنات البديعية، ولكن في غير إسراف، فلما جاء كُتَّاب القرن الرابع قصدوا إليها قصداً، وأسرفوا في توشية الكتابة بفنون التورية والموازنة، والمطابقة والجناس)[4]، وكان التزام السجع في الكتابة النثرية وخاصة فن الرسائل واحدة من الخصائص التي تميز بها كتاب ذلك العصر، وعلى الرغم من أن هذا العصر قد اتسم بتلك السمات الأسلوبية كان التوحيدي مختلفاً، بل

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 64.

(2) المصدر السابق 1/ 68.

(3) الفكر الجمالي عند التوحيدي ص 41.

(4) النثر الفني في القرن الرابع 1/ 106.

ومتميزاً بطريقته التي انحرفت عن طريقة السجع والبديع المتكلف، فقد كان من (كُتَّاب هذا العصر من جَانَبَ التزام السجع، كالشريف الرضي وأبي حيان التوحيدي، ولكنهم كانوا يعودون إليه من حين لآخر)[1].

وربما لا نميل إلى ما قاله الدكتور زكي مبارك في تصنيف التوحيدي ضمن الفئة الثانية من الفئات التي صَنَّفَها وفق استخدام السجع والازدواج من كُتَّاب النثر في القرن الرابع الهجري، فقد قال الدكتور زكي: (وكُتَّاب هذا العصر ينقسمون إلى ثلاثة طوائف: طائفة تلتزم السجع التزاماً مطلقاً، ولا تخرج عنه إلا في قليل من الأحيان، ومن أشهر هذه الطائفة بديع الزمان، والخوارزمي، والثعالبي، والصابي، والميكالي، وابن عباد، وابن دريد، وابن نباتة..، وطائفة تُؤْثِر الازدواج وتسجع من حين إلى حين، وعلى رأسهم ابن العميد، والتوحيدي، والآمدي، والرضي، والباقلاني، والعسكري، والحاتمي، وابن شُهيد، وطائفة تُؤْثر الحرية في الصياغة الفنية، فلا تسجع ولا تزاوج إلا قليلاً، ومن هؤلاء ابن مسكويه، والمرزباني، وابن فارس، والجرجاني، والأصفهاني، والتنوخي، وأحمد بن يوسف المصري)[2].

فكان من الأجدر عدم وضع التوحيدي ضمن هذه الطائفة، لأسباب كثيرة منها:

أن التوحيدي نفسه قد صرح مراراً وتكراراً برفضه للسجع المتكلف، وإن كان قد طبق السجع فعلياً واستخدمه في بعض ما كتب.

والثاني: أنه قد انتقد وَلَعَ البعض مثل ابن العميد وابن عباد باستخدام السجع والتكلف فيه.

وثالثاً: أن المتصفح لأكثر ما كتب التوحيدي سيجد عباراته وخاصة في مقدمات كتبه، أو مقدمات الفصول لبعض كتبه كما في البصائر والذخائر، تخلو من

(1) النثر الفني القرن الرابع 1/ 106.

(2) المرجع السابق 1/ 113.

ذلك التكلف في استخدام البديع، ولهذا كان من الأجدر وضع التوحيدي في الفئة الثالثة التي صنفها الدكتور زكي مبارك، وهي الطائفة التي تؤثر الحرية في الصياغة الفنية فلا تسجع ولا تزاوج إلا قليلاً.

وعلى الرغم من تحليل الدكتور زكي مبارك لواحدة من عبارات التوحيدي الطويلة عن قصة أبي الفتح ابن العميد وسبب القبض عليه، واستخدام التوحيدي للسجع فيها والازدواج، فإن ذلك لا ينهض دليلاً على أن التوحيدي كان من هذه الطائفة، خاصة إذا نظرنا بشمولية إلى نتاج التوحيدي الكبير من الكتب والمؤلفات والرسائل، ولهذا أيضاً لا نميل إلى تلك الموازنة التي عقدها الدكتور زكي مبارك بين أسلوب التوحيدي وأسلوب ابن مسكويه أو مسكويه كما كان يسميه التوحيدي، حيث يقول الدكتور زكي: (وليتبين القارئ الفرق بين كاتب يتأنق كالتوحيدي، وكاتب يترسل كابن مسكويه)[1] لأنها ليست موازنة بين أدبيين متقاربين في الأسلوب والطريقة.

فهذه الموازنة بين رجلين ما يفرق بينهما أكثر مما يجمع، فالتوحيدي أديب ولغوي ومفكر، ومسكويه فيلسوف ومؤرخ كذلك، وفارق بين أسلوب الرجلين، ولا ننسى ما قاله التوحيدي نفسه عن أسلوب مسكويه مُظهراً بعض عيوبه، يقول: (وأما مسكويه، ففقير بين أغنياء، وعَيِيٌّ بين أَبْنِاء)[2]، وقال عنه أيضاً مشيراً إلى اشتغاله بالفلسفة وبعض العلوم الأخرى مثل الكيمياء، ثم يصفه التوحيدي بأوصاف يُبَيِّن فيها خصائص أسلوبه الكتابي بدقة متناهية، يقول التوحيدي: (وأمَّا مسكويه فلطيف اللفظ، رطب الأطراف، رقيق الحواشي، سهل المأخذ، قليل السَّكب، بطيء السَّبك، مشهور المعاني، كثير التواني، شديد التَّوقِّي، ضعيف الترقِّي، يرد أكثر ممَّا يصدر، ويتطاول جهده ثم يقصر، ويطير بعيداً ويقع قريباً، ويسقي من قبل أن يغرس، ويمتح من قبل أن يميه، وله بعد ذلك مآخذ كشدو من الفلسفة،

(1) النثر الفني في القرن الرابع 1/ 123.

(2) الإمتاع والمؤانسة 1/ 35.

وتأتٍّ في الخدمة، وقيام برسوم النَّدامة، وسنَّة في البُخل، وغرائب من الكذب، وهو حائل العقل لشغفه بالكيمياء)[1].

وواضح من كل ما سبق من سمات وخصائص أسلوب مسكويه الكتابي، أنها تختلف اختلافاً بيناً عن أسلوب التوحيدي، فهما من مدرستين مختلفتين كل الاختلاف، يضاف إلى ذلك افتقار مسكويه للثقافة اللغوية كالتي كان يملكها التوحيدي، يظهر ذلك من خلال ما قاله الوزير ابن سعدان من سؤاله عن مسألة لغوية، وأنه سأل فيها مسكويه فلم يجبه عنها، وغير ذلك مما ذكره التوحيدي في بيان منزلة مسكويه اللغوية والبيانية مما يجعل الموازنة بينهما أو بين أسلوب كليهما غير مبنية على أسس سليمة.

ومهما كان من أمر اختلاف التوحيدي عن غيره من كتاب عصره، فإن المؤكد أن الكتابة النثرية قد تطورت تطوراً بالغاً في هذا العصر، حتى اعْتُبِر أَنَّ ابن العميد، وهو معاصر للتوحيدي، قد اختتمت به الكتابة، وهذا ما جسدته المقولة المشهورة: (بدأت الكتابة بعبد الحميد، وختمت بابن العميد)[2]، وما كان إجماع العلماء والنقاد على أفضلية عبد الحميد الكاتب الذي كان كاتباً لمروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، أو طريقة ابن العميد فيما بعد، إلا لأنهما شقا لهما طريقاً مميزاً في الكتابة والترسل.

والتوحيدي كان مثل هؤلاء المبرزين من كتاب النثر في حسن الترسل، ولم يكن بعيد الشأو عنهما أو عن غيرهما ممن تميزوا بذلك، وسوف ندرك من خلال هذا الفصل رأي التوحيدي في السجع، وأنه كان يرفضه أو يرفض المبالغة في استخدامه، ويميل إلى الترسل الذي كان أسلوباً مضاداً لأسلوب السجع المتكلف، وذلك لأن (الكتابة النثرية كان لها منذ ذلك الوقت أسلوبان: أسلوب الترسل، وأسلوب السجع، وظل الكُتَّاب يراوحون بينهما أمداً غير يسير، حتى أخريات

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 136.

(2) يتيمة الدهر للثعالبي 3/ 183.

القرن التاسع عشر، حين تغلب الترسل على السجع)[1].

كان التوحيدي إذن يقف على تخوم أو حدود تلك المدرسة البديعية المغرقة في الزينة اللفظية، فلا هو يدخلها ويتعمق فيها، ولا هو يجهلها أو ينكر وجودها، وهو وإن استخدم بعض تلك الخصائص البديعية لكنه استخدام المُقِلِّ، وليس إفراط المبالغ، وسوف نرى موقفه النظري أو التنظيري من السجع، والذي طبقه بكل وضوح في ممارساته وأسلوبه الكتابي، ولهذا فإن التوحيدي وبحق قد بلغ ذروة الأسلوب الرائع في الكتابة كما يقول آدم متز: (وقد بلغ أبو حيان التوحيدي مرتبة الأستاذ لهذه الطريقة، وكان على ذروة من ذراها).

لكن ما هي أهم ملامح هذه الطريقة التوحيدية في الكتابة؟ وما هي الخصائص التي انفرد بها واتبعها فيما يكتب حتى بلغ الذروة منها؟، لقد التفت إلى هذه الخصائص (آدم متز) وحللها بشكل متميز، يقول: (وأول ما نلاحظه أنه كان عالماً بدقائق الأسلوب الرائع، وقادراً عليه، غير أننا نكاد لا نلاحظ في أسلوبه ذلك التكلف الذي نجده عند غيره من الأدباء)، فأول ما لاحظه ميتز هو دراية التوحيدي وإلمامه العميق بدقائق الأسلوب الرائع وقدرته في الوقت ذاته على استخدامه، وكذلك خلو الأسلوب التوحيدي من التكلف كما هو موجود عند غيره من الأدباء.

فالتوحيدي كان خارج مزاج العصر في الأسلوب الكتابي، فقد كانت جماليات العصر المسيطرة هي جماليات الزينة والسجع والتكلف البديعي، وهذا ما تعود عليه المتلقي وَأَلِفَهُ، خاصة في الرسائل وفي مجمل الكتابة النثرية، وربما هذا ما جعل التوحيدي يحس بالغربة عن محيطه الثقافي العام، إضافة إلى أسباب أخرى جعلته ينفصم عن واقعه أو يغايره بشكل واضح، ولهذا يقول آدم متز: (ولكن الجمهور كان يميل إلى طريقة الآخرين في البديع، فيجري عليها ويعظم أصحابها،

(1) نشأة النثر الحديث وتطوره للدكتور عمر الدسوقي ص 36.

ولقد كان أبو حيان فناناً غريباً بين أهل عصره، وكان يعاني وحشة من يرتفع عن أهل زمانه، ويتقدم عليهم)[1].

ولابد من القول بأن الجمهور الذي عناه (آدم متز) في أنه كان يميل إلى طريقة البديع، فيجري عليها ويعظم أصحابها، كان جمهورا واسعاً، يضم الكثير من الخلفاء والأمراء والوزراء، وبعض علماء اللغة والأدب، بالإضافة إلى جمهور المتلقين العاديين الذين تشبعوا بأسلوب التصنع والتكلف البديعي، ولهذا شغف عدد من المبدعين من كُتَّاب النثر بهذه المدرسة (فَبَرَزَ ما يسمى بمذهب التصنع والتصنيع، الذي يعتمد التحذلق والتكلف في الأداء، حتى أصبح جمال الكلمة في ذاته مفتاحاً للأبواب المغلقة، يفتح الطريق إلى مناصب الدولة، ويفتح الخزائن بالرزق الغزير)[2]، وعلى الرغم من أن التوحيدي نفسه كان ممن يتكسبون بما يكتبونه بل كان يستجدي أحياناً وهو يطلب، إلا أنه كان معتداً بنفسه، وبفكره، وبأسلوبه الكتابي المختلف، ولم ينزلق في أروقة هذه المدرسة البديعية المتكلفة، ويدل على هذا تلك المواقف التي ذكرها التوحيدي مع الصاحب بن عباد وأثار فيها التوحيدي حفيظة ابن عباد وغضبه من ردوده عليه، نظراً لقوة اعتداده بنفسه وبثقافته.

وقد عجز التوحيدي عن أن يكون صاحب حظوة عند الصاحب بن عباد لأسباب كثيرة، منها أنه لم يستطع أن يكون كاتب إنشاء له في ديوانه يكتب مثلما يكتب الآخرون، وتلك علامة أخرى على تمايز التوحيدي في أسلوبه وتمرده على الطريقة الشائعة في الكتابة، ولهذا كان التوحيدي واضحاً ومتسقاً مع نفسه عندما رفض أن يكون كاتب إنشاء مثل غيره من كتاب الدواوين، أو أن يتبع طريقتهم في الكتابة، يقول التوحيدي: (ولا تعشق اللَّفظ دون المعنى، ولا تهو المعنى دون اللفظ، وكُنْ من أصحاب البلاغة والإنشاء في جانب، فإن صناعتهم يفتقر فيها

(1) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع لآدم ميتز 1/ 465- 466.

(2) الجمالية في الفكر العربي ص 47.

أشياء يؤاخذ بها غيرهم، ولست منهم، فلا تتشبَّه بهم، ولا تجر على مثالهم، ولا تنسج على منوالهم، ولا تدخل في غمارهم، ولا تكثَّر ببياضك سوادهم، ولا تقابل بفهاهتك براعتهم، ولا تجذب بيدك رشاءهم، ولا تحاول بباعك مطاولتهم)[1].

ولقد مر بنا في الفصل الأول كيف أن التوحيدي قد مارس الكتابة بأكثر من لون وطريقة، مدركاً الفوارق اللغوية والأسلوبية بين كل طريقة وأخرى، فرأينا كيف كتب كأديب بياني صاحب أسلوب متميز في الكتابة الأدبية، ورأينا كيف كان ينقل حكي العامة وأسلوبهم في بعض ما نقله من نوادرهم وملحهم وأقوالهم الخاصة، ورأينا كذلك كيف كتب بأسلوب الفلاسفة والمتصوفة، وهذا في تصوري أكثر ما يجعلنا ندرك بوضوح تميز أسلوب التوحيدي وتمايزه أيضاً، وهو النظر إلى ما كتبه في القضايا الفلسفية أو الصوفية وكيف أنه أنزل هذه القضايا المعقدة من عليائها وتجريدها، وطرحها بأسلوب بسيط وسهل ودقيق في الوقت ذاته، وهو ما نراه يختلف اختلافاً كلياً عن أسلوب الفلاسفة والمتصوفة الذين سبقوه أو الذين جاءوا بعده، يقول الدكتور إحسان عباس: (ولأول مرة في تاريخ الأدب العربي نشهد فناناً أصيلاً لا يعجز فنه عن الاضطلاع بأدق الحقائق الفلسفية، فناناً يؤمن بأن فنه قادر على أن يمسح كل شيء بصبغته، ورف رفيف الجمال على الحقائق الجافية والأفكار المعقدة)[2].

فالتوحيدي كان يطوع الموضوع لأسلوبه الكتابي وجمالياته الخاصة، أكثر مما يطوع الأسلوب ذاته لطبيعة الموضوع المطروح، ولهذا فنحن نتفق مع نتائج تلك الموازنة التي عقدها الدكتور زكي مبارك بين طريقة كل من الفارابي الفيلسوف والتوحيدي في الكتابة النثرية، وهذه الموازنة بما وصل إليها الدكتور زكي من نتائج أولى أيضاً أن تكون نتائجها تصلح للموازنة التي عقدها الدكتور بين التوحيدي

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 10.

(2) أبو حيان التوحيدي للدكتور إحسان عباس ص 134.

ومسكويه فيما سبق، يقول الدكتور زكي: (وقد يكون من الخير أن نذكر الفرق بين كاتبين يشتغلان بالموضوعات الفلسفية ويختلفان في الأسلوب، فيكتب أحدهما كتابة علمية، ويكتب ثانيهما كتابة أدبية، كالفارابي والتوحيدي، والفرق بين مثل هذين الرجلين أن الأول كان مفكراً قبل أن يكون كاتباً، والثاني كان كاتباً قبل أن يكون مفكراً، فلما كتب الأول عجز عن التلويين والتزيين، ولما كتب الثاني وشَّى الفكرة بفنون من التصاوير والتهاويل، والأول أبقى في عالم الفكر، والثاني أخلد في عالم البيان، وكلا الأسلوبين ضروري في حياة العلوم والآداب)[1]، ويمكن أن نضيف أيضاً لما ذكره الدكتور زكي أن التوحيدي كان متفلسفاً أكثر من كونه فيلسوفاً، وأن الفارابي كان متأدباً أكثر من كونه أديباً، وبعبارة أخرى نستوحي فيها كلام الفلاسفة وما ذكره الدكتور زكريا إبراهيم في ذلك يمكننا أن نقول: إن التوحيدي فيلسوف بالعرض وأديب بالجوهر، والفارابي فيلسوف بالجوهر وأديب بالعرض.

ولأن التوحيدي لم يكن فيلسوفاً بالجوهر، كان من الصعب إدراجه ضمن أي من المدارس والاتجاهات الفلسفية التي كانت سائدة في عصره، وهذا ما يظهر جلياً في أسلوب التوحيدي وطريقته في الكتابة النثرية، ولهذا السبب نرفض دعوى انتماء وانتصار التوحيدي لإخوان الصفا والتي ناقشناها في التمهيد، حيث ذهب الدكتور زكي مبارك إلى أن التوحيدي كان منتمياً لجماعة إخوان الصفا.

وسبب ترجيح الدكتور زكي مبارك لذلك هو تشابه أسلوب التوحيدي مع هذه الجماعة في الكتابة، يقول: (وبهذه المناسبة نذكر أن رسائل إخوان الصفا ظهرت في القرن الرابع، وهي من أهم المصادر للفلسفة الإسلامية، ولا تُعْرف أسماء مؤلفيها بالضبط، ولكن يُرَجَّح أن التوحيدي كان بينهم)، فقد مالت كتابتهم إلى البساطة وعدم التعقيد في رسائلهم التي كانوا يبثونها في الناس، يقول الدكتور زكي: (أما لغتها فليست من النثر الفني الذي كلف به مشاهير الكتاب في ذلك

(1) النثر الفني في القرن الرابع الهجري 1/ 125.

العصر، ولكنها لغة وسط بين لغة الكتابة ولغة التأليف، لأن كُتَّابها أرادوا أن يُفْهِموا الجماهير ما يرمون إليه من الأغراض السياسية والدينية، وذلك لا يتم في مثل لغة الصابي وابن العميد، فلم يكن لهم بد من أن يتخيروا تلك اللغة الخالصة من شوائب البديع، كالسجع والتورية والجناس، ولكن غلبت عليهم النزعة العامية في بعض الأحيان)[1].

ومن الواضح أن الدكتور زكي مبارك قد اختار نوعاً واحداً من أنواع الرسائل التي كتبها إخوان الصفا ليحدد تلك الخصائص والسمات التي كانت بالفعل سمات أسلوب التوحيدي في الكتابة ومشابهة له، لكن بالنظر والتدقيق يتضح أن لإخوان الصفا ما يتجاوز الخمسين رسالة، وتعتمد هذه الرسائل على أساليب مختلفة منها ما هو بعيد عن أسلوب وطريقة التوحيدي في الكتابة كلية، وذلك لأن إخوان الصفا يمثلون (الأسلوب الرمزي في الفكر العربي أحسن تمثيل، أخرجوا أفكارهم في قصص بارعة، ونثروا الأساطير في الرسائل الخلقية والنفسية حتى تشابهت في بعض مقاطعها فصول كليلة ودمنة من حيث الحكايات المتشابكة التي تنتهي إلى تأييد نظرياتهم الفلسفية أو العلمية، ومن الثابت أنهم تأثروا تأثراً بيناً بكتاب كليلة ودمنة، وأشاروا إلى بعض حكاياته واستخدموا شخصياته)[2].

وهذه الطريقة في الكتابة التي عرفت عن إخوان الصفا لم نجد لها أثراً في كل ما كتبه التوحيدي، فهو لم يستخدم الأساطير، ولم يلجأ إلى حكايات قصصية مستلهمة من كليلة ودمنة أو غيرها، ناهيك عن أن التوحيدي لم يكن من أصحاب الأسلوب الرمزي الباطني، حتى في كتابه (الإشارات الإلهية) ذي المنحى الصوفي، لم يكن فيه ملغزاً وغامضاً، أو معطياً أكثر من معنى لعباراته كما فعل إخوان الصفا من خلال أسلوبهم الرمزي وغاياتهم الباطنة تلك التي (لا يصرحون بها في رسائلهم

(1) النثر الفني في القرن الرابع الهجري 2/ 144.

(2) إخوان الصفا للدكتور جبور عبد النور ص 51.

إلا مموهة وبأسلوب رمزي، يحتمل التأويلات المختلفة)[1]، إضافة إلى اختلاف التوحيدي معهم في كثير من الأمور العقدية والمذهبية والفلسفية التي آمنوا بها ودعوا لها وسبق الإشارة إليها في التمهيد.

ولا نعرف كيف يكون التوحيدي مناصراً لهم أو منتمياً إليهم وهو يصرح بوضوح عدم قبوله لكثير مما طرحوه في رسائلهم، بل ويكرر مقولة (زعموا) كلما ذكر شيئاً من أفكارهم، ويقول عن رسائلهم: (وحشوا هذه الرسائل بالكلم الدينية، والأمثال الشرعية، والحروف المحتملة، والطرق الموهمة) وعندما يسأله الوزير ابن سعدان: (هل رأيت هذه الرسائل)، يقول: (قد رأيت جملة منها، وهي مبثوثة من كلِّ فنٍّ نِتفاً بلا إشباع ولا كفاية، وفيها خرافات وكنايات وتلفيقات وتلزيقات، وقد غرق الصَّواب فيها لغلبة الخطأ عليها)، ولا يكتفي بذلك بل يورد رأي أستاذه أبي سليمان فيها، يقول: (وحملت عدَّة منها إلى شيخنا أبي سليمان المنطقيِّ السِّجستانيِّ (محمد ابن بهرام) وعرضتها عليه، ونظر فيها أياماً واختبرها طويلاً، ثم ردَّها عليَّ، وقال: تعبوا وما أغنوا، ونصبوا وما أجدوا، وحاموا وما وردوا، وغَنُّوا وما أطربوا، ونسجوا فهلهلوا)[2]، فكيف يمكن أن يقال بعد هذه الآراء أن التوحيدي كان بينهم وذلك اعتماداً على تشابه أسلوبه في الكتابة مع أسلوبهم؟!

وجملة القول إن رسائل إخوان الصفا لم تكن كلها من حيث الأسلوب الكتابي على نسق واحد، فمن (الملاحظ أن الأسلوب المتبع في الرسائل العلمية يغاير أسلوب الرسائل الشرعية والناموسية، في الأولى يبدو جلياً واضحاً، لا التواء فيه ولا غموض، ويتجه صاحبه مباشرة إلى غايته، ليؤدي المعنى المقصود، وفي الثانية تغلب الصياغة الأدبية وتغزر المحسنات اللفظية وتتعدد العبارات المترادفة ويستشهد الإخوان في بعض رسائلهم بأبيات فارسية)[3]، فمن خلال ذلك ندرك أن

(1) إخوان الصفا ص 18.

(2) الإمتاع والمؤانسة 2/ 5- 6.

(3) إخوان الصفا ص 51.

ثمة أخلاط من الطرق وأشتات من الأساليب اتبعها إخوان الصفا في رسائلهم ذات الموضوعات المختلفة، وأن هناك خاصة تلك الرسائل التي صيغت صياغة أدبية تشابه مع طريقة التوحيدي في الكتابة، لكن اشتراك التوحيدي في بعض هذه الخصائص الأسلوبية لكتابات إخوان الصفا في بعض رسائلهم لا ينهض دليلاً على مناصرته أو انتصاره لهم، أو حتى قبوله لأفكارهم.

وفي سياق الحديث عن أسلوب التوحيدي في الكتابة الفلسفية نود أن نعيد التأكيد على أن التوحيدي قد طوع أكثر الموضوعات التي ناقشها وطرحها في كتبه إلى أسلوبه الخاص في الكتابة، مع بعض التلوين الخاص الذي يناسب طبيعة الموضوع، وتلك جمالية أخرى تحسب له، فهو في كتاب (المقابسات) الذي يغلب عليه الطابع الفلسفي نجده كما يقول الدكتور زكي مبارك: (نافع كل النفع لمن وقفوا على معضلات الفلسفة الإسلامية، ولعل أهم ما فيه أنه يعطينا صورة من الكتابة الفلسفية لعهده)، لكن الدكتور زكي قد عاب عليه (أنه يحاكي الجاحظ في أسلوبه الفلسفي الأدبي، فيترك السجع ويقبل على الازدواج)[1]، وما أحسب أن ذلك مما يعاب عليه التوحيدي هنا، خاصة وأن الكتابة الفلسفية لا ينفع معها أسلوب البديع والسجع والزخرفة الكلامية، فقد كان التوحيدي في هذا الكتاب الذي ضم عددا كبيراً من مباحث وقضايا الفلسفة، إضافة إلى مواضع كثيرة من كتاب الإمتاع والمؤانسة الذي طرح فيها مثل هذه القضايا، كان التوحيدي متسقاً مع نفسه ومع طبيعة موضوعه ومع أسلوبه الذي التزمه وحرص عليه.

وإذا نظرنا إلى التوحيدي في كتاب آخر مثل الصداقة والصديق سنجد تلويناً في الأسلوب يتناسب مع طبيعة هذا الموضوع الوجداني والاجتماعي كما سبق وذكرنا عن هذا الكتاب ومنهج التوحيدي فيه، ولهذا صدق الدكتور زكي مبارك عندما قال عنه: (وليس يهمنا في هذا المقام ما اشتمل عليه من الفقرات الجميلة والمقطوعات البديعة والأخبار الطريفة، وإنما يهمنا بنوع خاص ما مر فيه من الصور

(1) النثر الفني في القرن الرابع 2/ 138.

الفنية الرائعة التي جرى به قلمه البليغ)[1].

وقد مر بنا في الفصل السابق كيف استخدم التوحيدي لغته الخاصة وأسلوبه المميز في كتابه الفريد (الإشارات الإلهية) وهو كتاب أظهر هو الآخر شيئاً من جماليات الأسلوب التوحيدي فلهذا (يعد كتاب الإشارات الإلهية بوصفه نصاً لغوياً، مختلفاً عن سائر مؤلفات التوحيدي..، فهو كتاب اتضحت فيه ذاتية المؤلف، وتجلى فيه إبداعه اللغوي تمام الجلاء)[2]، وبالإضافة إلى إبداعه اللغوي فيه كما أوضحنا سابقاً، فقد عالج موضوعاً يحمل في مقوماته جمال الفكر الصوفي الذي تميز بخصوصية تضاف إلى ما تميز به الفكر الجمالي الإسلامي بصفة عامة، وذلك لأن (البحث الجمالي لدى الصوفية ينتقل من النظر العقلي إلى المشاعر القلبية، أو من تجاوز العالم المدرك اليقيني إلى احتضان عالم الحقيقة)[3]، فهذا النظر القلبي هو سمة من سمات الجمال الصوفي، فالقلب يستمتع بهذا الجمال يقول التوحيدي: (أليس من جملة هذه النعم انفتاح باب الشكر على القلب بالتلذذ، وعلى اللسان بالتردد)[4]، ولهذا يحتاج إلى أسلوب خاص مفارق لبقية الموضوعات والفنون وهو ما صرح به التوحيدي في مقدمة فصل من فصول البصائر والذخائر.

وبالجملة يمكننا أن نؤكد أن التوحيدي بهذه الطريقة وذلك الأسلوب كان غريباً عن عصره، له نزعته الفنية وأسلوبه الكتابي الخاص وجمالياته التي تميزه عن غيره.

***** الخصائص الفنية لأسلوب التوحيدي في الكتابة:**

وسوف نحاول هنا تلمس بعض هذه الخصائص الفنية من كلام التوحيدي

(1) النثر الفني في القرن الرابع 2/ 140.

(2) الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي دراسة لغوية، أطروحة لنيل درجة الدكتوراة للباحثة أميرة محمد غيث ص 3.

(3) الجمالية في الفكر العربي ص 73.

(4) الإشارات الإلهية ص 11.

ذاته، إذ ليس هناك في كثير من الأحوال من هو أقدر على تحليل أسلوب الكاتب وإظهار جمالياته من الكاتب نفسه، وهذا هو ما طرحه التوحيدي في مقدمة الجزء الثالث من كتاب البصائر والذخائر، فقد كتب ما يشبه الوثيقة أو المعايير التي استخدمها في أسلوب كتابته، وجعلها في الوقت ذاته معايير للكتابة الفنية التي يحفز الأدباء الناشئين، والكتاب المبتدئين على السير بهديها، وسوف ننقل هذه المقدمة/ الوثيقة على طولها، ثم نقوم بتحليل مفرداتها وعباراتها، لكي نقف على أهم ما طرحه التوحيدي نفسه من خصائص أسلوبه الكتابي.

يقول التوحيدي: (وينبغي أن تَعْلَم أن من أراد خطابة البلغاء على طريقة الأدباء، ومجاراة الحكماء على عادة الفضلاء، احتاج ضرورة إلى تقديم العناية بأصول هي الأساس، وحِفْظِ فصول هي الأركان، ولن ينفعه تقديمها دون إحكامها، كما لا يُجْدِي عليه حفظها دون عِرْفَانها، فمن أوائل تلك العناية جمع بدد الكلام، ثم الصبر على دراسة محاسنه، ثم الرياضة بتأليف ما شاكل كثيراً منه، أَوْ وَقَعَ قريباً إليه، وتنزيل ذلك على شرح الحال، ألا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حسن التأليف، ثم لا يقف مع اللفظ وإن كان بارعاً رشيقاً حتى يَفْلِيَ المعنى فلياً، ويتصفح المغزى تصفحاً، ويقضي من حقه ما يلزم في حكم العقل، ليبرأ من عارض سُقْم، ويَسْلَم من ظاهر استحالة، ويتعمد حقيقته أولاً، ثم يؤسسه ثانياً، ليترقرق عليه ماء الصدق، ويبدو منه لَأْلَاء الحقيقة؛ ولن يتم ذلك حتى يجنبه غريب اللفظ ووحشيه، ومستكرهه وبدويه، ويزل عن ربوة ذي العُنْجَهِيَّة وأصحاب اللُّوثة، وأرباب الجَعْظَرَة، بعد أن يرتقي عن مساقط العامة في هُجْرِ كلامها، ومرذول تأليفها؛ وبعض بني أسد يقول:

وَإِنِّي عَلَى مَا كَانَ مِنْ عَجْرَفِيَّتِي وَلُوثَةِ أَعْرَابِيَّتِي لَأَدِيبُ

أما ترى هذا الأعرابي كيف يميز بين المطبوع والمتكلف، باعترافه أن فيه عَجْرَفية ولُوثَةً، هذا وهو معذور في ذلك لأنه يجري منه على عِرْقٍ سَليم مِن الأُبَن، ولسان مَفْتُوقٍ عَلَى اللَّسَن، وسَلِيقة مصحوبةٍ بِالفِطَنْ، فما ظنك بعد هذا بغيره ممن لا يقيم حرفاً إلا على تحريف، ولا يَرْوي كلمة إلا على تصحيف،

ويَأْنَف من مسألة من شِفَاؤه عنده، وكَمَالُه بيده، وبُرْؤُهُ بِطِبِّه؟)[1].

لقد حدد التوحيدي في هذا النص الطويل تلك المعايير والقيم التي يجب أن يحرص عليها الكاتب والأديب، ليظهر بوضوح جماليات أسلوبه وتميز طريقته، وسوف نجمل هنا تلك المعايير من خلال النقاط التالية:

1- وأول ما يلاحظ من كلام التوحيدي عبارته (وينبغي أن تعلم أن من أراد خطابة البلغاء على طريقة الأدباء، ومجاراة الحكماء على عادة الفضلاء)، وهي عبارة هامة في مزج التوحيدي بين الناحية الأدبية والبلاغية (طريقة الأدباء)، وبين الناحية التأملية ذات العمق الفكري (طريقة الحكماء).

2- ثم تطالعنا عبارة أخرى يقول فيها: (ولن ينفعه تقديمها دون إحكامها، كما لا يجدي عليه حفظها دون عرفانها) وهي عبارة تبين أن هذه المعايير والقيم الفنية والجمالية، لا يكفي فيها تقديمها دون الإحكام والدقة، ولا ينفع فيها الحفظ والرواية، دون المعرفة الحقيقية لها، وهضمها والتمثل بها.

3- وقد كان من أوائل المعايير أو الخطوات التي طرحها التوحيدي هي (جَمْع بَدَد الكلام)، والبَدَد: أي المفرق من كل شيء، والتبديد التفريق، وما يقصده التوحيدي هو ضرورة الاطلاع على كل ما تقع عليه عين الأديب من نصوص أدبية، فتلك هي مرحلة الجمع، ولا غنى عنها لأي أديب أو خطيب أو حكيم، يتلمس طريقه نحو الأدب والبلاغة والتأثير، إن ذلك هو الرصيد الذي يبني به الأديب ثروته المعرفية التي سينتفع بها فيما بعد، ولعلنا لاحظنا كلمة (بدد) التي تعنى المتفرق من الكلام، والذي لم يصنف بعد، فتلك مرحلة أولية قد يختلط فيها الغث بالثمين.

4- ثم تأتي الخطوة الثانية وهي (الصبر على دراسة محاسنه) أي الوقوف على محاسن وجماليات النصوص والتعرف عليها، وهنا نلاحظ أن التوحيدي استخدم

(1) البصائر والذخائر 3/ 9 - 10، والجعظرة: هو ما يفعله المتكبر الجافي عن الموعظة، والعجرفية: جفوة في الكلام، والأُبَن: جمع أُبنة وهي العقدة.

(محاسنه) أي أجمل ما في الكلام، فإذا كانت المرحلة الأولى هي مرحلة (جمع البدد)، فهذه هي مرحلة الانتقاء والاستحسان لأجمل النماذج التي يمكن للأديب أن يقف عليها.

5- ثم (الرياضة بتأليف ما شاكل كثيراً منه) وهي مرحلة المحاكاة والتقليد لتلك النماذج المستحسنة التي اطلع عليها الأديب، وتلك هي الغاية أو لنقل المرحلة الحاسمة في تكوين ملامح أسلوب الكاتب، بحيث يقوم بِطَبْعِ أسلوبه وصَبْغِهِ ومحاكاته لكل ما هو جميل.

6- ثم نصل إلى عبارة التوحيدي المحورية في قوله: (ألا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حسن التأليف) والتي يسعى فيها إلى تنبيه الأديب بل وتحذيره من أن المراد من هذه المعايير ليس هو مجرد (التأليف) ورص الكلام بجوار بعضه البعض، بل المراد والمقصد (حسن التأليف) أي الوصول إلى جماليات النص، وليس مجرد كتابة النص، فالجماليات والحسن هو غاية ومقصد التوحيدي من عملية الإبداع الأدبي بكل خطواتها.

7- وللوصول إلى حسن التأليف يدلنا التوحيدي على سر هذا الحسن بقوله: (ثم لا يقف مع اللفظ، وإن كان بارعاً رشيقاً حتى يفلي المعنى فلياً، ويتصفح المغزى تصفحاً، ويقضي من حقه ما يلزم في حكم العقل) وتلك هي أهم خصيصة لتحقيق المقصود، بل تلك أهم ما ميز التوحيدي في أسلوبه الكتابي الذي رفض من خلاله مدرسة الزينة اللفظية دون أن تحاط بحكمة العقل، وذلك بالتوازن بين مراعاة اللفظ دون الإخلال بالمعنى، كما أوضحنا في موقف التوحيدي من قضية اللفظ والمعنى فيما سبق.

8- ويؤكد التوحيدي على أنه (لن يتم ذلك حتى يجنبه غريب اللفظ ووحشيه، ومستكرهه وبدويه، ويزل عن ربوة ذي العُنْجَهية وأصحاب اللُّوثة)، فمراعاة اللفظ تتم من خلال تجنب كل ما يخل بجماليات اللفظ من غريب وبدوي ومستكره ووحشي.

فتلك أهم المعايير الفنية والأدبية التي نادى بها التوحيدي، ولم يكتف

بالكلام عن هذه المعايير في نطاقها التنظيري، بل هو طبقها في كتبه ونفذها في أسلوبه وطرائق كتابته، فهو يؤكد أنه قد استخدم ذلك، وطبقه وحرر به كتبه، يقول: (هذا فن لا تستغني - أعزك الله - عنه عند موازنة الكلام، وتشقيق اللفظ، وإيضاح المراد، وتمييز المتشابه؛ فَغُصْ على بابه بالقياس الصحيح، والسماع الفصيح، وستقع من ذلك على شيء كثير في هذا الكتاب إن شاء الله تعالى)[1].

لكن هل كان التوحيدي سابقاً في هذا الأسلوب الكتابي الذي تميز به؟، أو في طرح مثل هذه المعايير؟، أم أن هناك من سبقه ومهد له الطريق للكتابة بهذا الأسلوب؟، إن عبارة من عبارات ياقوت الحموي تقفنا على إجابة هذا التساؤل، فقد قال عنه: (وكان متفنناً في جميع العلوم.. وكان جاحظياً يسلك في تصانيفه مسلكه، ويشتهي أن ينتظم في سلكه)[2]، لكن ما يجب أن نقف عليه هو قوله أنه كان جاحظياً، يسلك في تصانيفه مسلكه ويشتهي أن ينتظم في سلكه، وهذا هو مدار الأمر في الأسلوب التوحيدي الذي يحاكي إلى حد كبير الأسلوب الجاحظي، وتلك المحاكاة لأسلوب الجاحظ هي واحدة من الأمور التي اتفق عليها أكثر من ترجم للتوحيدي من القدامى أو من درسه ودرس أسلوبه من المحدثين، وممن انتبهوا إلى تأثر التوحيدي بأسلوب الجاحظ الدكتور شوقي ضيف في كتابه (من المشرق والمغرب بحوث في الأدب) يقول: (وقد أفاد أبو حيان من الوراقة فائدة كبرى لا تقدر بمال، إذ جعلته يتمثل بنسخه لكتب الجاحظ أسلوبه وخصائصه وأسراره تمثلاً رائعاً)[3].

وبالإضافة إلى ما سبق طرحه عن علاقة التوحيدي بأسلوب الجاحظ، فسوف نتكلم فيما بعد بتفصيل عن تأثر التوحيدي بأسلوب الجاحظ في الكتابة النثرية والترسل عند الكلام عن موقف التوحيدي من السجع، أما هنا فسوف نرصد تلك

(1) البصائر والذخائر 1/ 89.

(2) معجم الأدباء 5/ 1924.

(3) من المشرق والمغرب بحوث في الأدب للدكتور شوقي ضيف ص 54.

الآراء التي طرحها التوحيدي وتخص الجانب التنظيري لأطروحات علم الجمال وقضاياه.

***** القسم الثاني: الجانب التنظيري لعلم الجمال عند التوحيدي:**

كان التوحيدي كاتباً متميزاً أحاط بأساليب الكتابة وطرائقها، وأديباً فناناً امتلك الحس والذوق الفني، فقد كان وبحق (فناناً بطبعه ذا إحساس مرهف وقدرة على اكتشاف الجمال وإدراكه، إلى جانب ما عُرِف عنه من أسلوب متميز وعبقرية أدبية سبقت عصره)[1]، ولهذا تكونت لديه معالم وملامح فكر جمالي أصيل لا يمكن إغفاله أو التغاضي عنه، وهو فكر جمالي أخذ شكلين كما تحدثنا:

أحدهما: كان يخص جانب الممارسة الفعلية للكتابة.

والثاني: تمثل في آرائه وآراء غيره، ويمكن القول إن (التوحيدي لم يجمع من آراء معاصريه الجمالية إلا ما يشكل في النهاية رؤية متكاملة نستطيع أن نطلق عليها في شيء من التجاوز تسمية نظرية جمالية واضحة المعالم والحدود، وهذا بالتحديد ما يبرز شخصية التوحيدي وذوقه الجمالي الذي يمثل اتجاهاً بارزاً من الاتجاهات الجمالية للعصر الذي عاش فيه)[2].

فالتوحيدي على كثرة ما نقل وروى عن آخرين إلا أنه تميز ببحثه الدءوب عن ملامح الفكر الجمالي وطرحه المتكرر لهذه الملامح، حيث حولها من مجرد آراء مبعثرة إلى نسق فكري متكامل، فالتوحيدي (من أهم الذين أبدعتهم حضارة القرن الرابع الهجري، فقد أعطى هذا العصر شرعية البحث في المدركات الجمالية، إضافة إلى ما منحه للمعارف المختلفة من سعة في مجال الفنون بخاصة، والدفع بالمشروع الحضاري العربي في مجال الإبداع إلى خصوصيات متميزة)[3].

(1) فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان للدكتور حسين صديق ص 16.

(2) المرجع السابق ص 78.

(3) الجمالية في الفكر العربي للدكتور عبد القادر فيدوح ص 59.

ولعل السبب الأبرز في وضوح معالم الفكر الجمالي لدى التوحيدي في شكله التنظيري، هو نفسه العامل الأبرز في تشكيل خصائص أسلوبه الكتابي المميز كما مر بنا، ونعني به موسوعيته المعرفية والتي شكلت طرائق وسمات أسلوبه، وشكلت في الوقت ذاته وعيه الجمالي، فمن الواضح أن (امتزاج الفلسفة بعلوم اللغة والأدب والدين، وامتزاج الثقافة العربية بالثقافة الأجنبية الوافدة لدى أبي حيان هو ما يبرر وجود الوعي الجمالي في فكره)[1].

ولا يمكننا القول إن التوحيدي قد بدأ وحده في وضع معالم هذا الفكر الجمالي، ولهذا لا يميل إلى ما ذُكِر من أن التوحيدي (أول عربي وَضَعَ علم الجمال العربي مأخوذاً عن آراء معاصريه ومدبجاً بأسلوبه، بل لعله أضاف إليه من أفكاره، وحصر فيه من الآراء المتفقة مع آرائه ما يجعله أقرب إلى فلسفته الخاصة..)[2]، أو ما طُرِح من أحد الدارسين المحدثين في قوله: (إن ما ينسجم في تصورنا مع موضوع علم الجمال في الدراسات العربية القديمة، هو ما أدركه أبو حيان التوحيدي بنزعته العقلانية التي مهدت السبيل إلى طروحات التصور الجمالي، وبحسب ما أكدته الدراسات الحديثة يظهر أنه أول من تناول علم الجمال بما يترادف نسبياً مع بعض النظريات الحديثة)[3].

فصحيح أن التوحيدي بنظرته العقلانية وذوقه الجمالي قد بلور كثيراً مما يدور في فلك نظرية الجمال، لكن لا يمكن القول إنه أول من تناول علم الجمال، أو أنه أول من طرح القول في نظرياته، بل لابد من الإقرار بأن الفكر الجمالي عامة هو فكر تراكمي، يضيف الأخير فيه على ما قاله الأول، فعندما نوازن بين ما صنعه التوحيدي وغيره من كتاب وفلاسفة وعلماء الحضارة الإسلامية، سنجد أنهم أسهموا جميعاً وبالتتابع في طرح نظريات وأفكار يمكنها أن تؤسس لعلم الجمال

(1) الجمالية في الفكر العربي ص 61.
(2) الفكر الجمالي عند التوحيدي للدكتور عفيف بهنسي ص 15.
(3) الجمالية في الفكر العربي ص 14.

العربي، فمن المؤكد أن (العودة إلى ما كتبه الفارابي والأصفهاني والجاحظ والتوحيدي تقدم لنا مادة غنية لبناء مقدمة لعلم جمال عربي ذي جذور بعيدة في الفكر العربي الإسلامي)[1].

فلو أخذنا أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ت 255هـ مثلاً، لوجدنا أنه قد اشتغل (ببعض الموضوعات التي تعتبر على نحو ما من بحوث علم الجمال، ومن إمعان النظر في كلامه عن هذه الموضوعات نشعر أنه كان يمتلك تصوراً فكرياً لعملية الإبداع الفني)[2]، ولا ننسى في هذا المقام اهتمام الجاحظ بصحيفة بشر بن المعتمر، التي فصلت القول في طرائق الإبداع، وغيرها الكثير مما تطرق إليه الجاحظ عن بعض قضايا الجمال في كتبه ورسائله، ولا ننسى أن التوحيدي قد تتلمذ على فكر الجاحظ وتشبع بأسلوبه وطريقته، وكان ينسخ كتبه بشغف ودأب، ولهذا جاء التوحيدي في القرن الرابع فجمع هذه الجذور البعيدة ومزجها مع آرائه الخاصة وآراء أساتذته التي بثها في كتبه ومثلت الفكر الجمالي الإسلامي، وأضاف إليها أيضاً آراء فلاسفة اليونان، ليخرج من كل ذلك فكر جمالي متكامل له ملامحه وسماته الخاصة.

***** تأثر الفكر الجمالي عند التوحيدي بالفلسفة عموماً واليونانية على وجه الخصوص:**

رأينا في التمهيد كيف أن التوحيدي تتلمذ على يد عدد من فلاسفة ومترجمي وشراح الفلسفة اليونانية، ورأينا كذلك كيف تشبعت كتبه بآراء أرسطو وأفلاطون وغيرهم من فلاسفة اليونان، ولعل هذه الصلة الوثيقة بالفلسفة عامة وباليونانية خاصة قد دفع بعض الدارسين للفكر الجمالي لدى التوحيدي للتأكيد على أن (الآراء الجمالية التي نجدها عند التوحيدي متأثرة بالفلسفة اليونانية، وذلك طبيعي

(1) الفكر الجمالي عند التوحيدي ص 10.

(2) نحو علم جمال عربي تصور وتطبيق للدكتور عبد العزيز الدسوقي دراسة في مجلة عالم الفكر المجلد التاسع العدد الثاني سنة 1978، ص 32.

openkandil.com

إذ تذكرنا أن التوحيدي إنما ينقل آراء معاصريه ممن اشتهروا بأخذهم عن الفلسفة اليونانية وإتباعهم لها)، ويجعل من استعانة التوحيدي بآراء فلاسفة اليونان دليلاً على ذلك يقول: (إن آراء سقراط وأفلاطون وأرسطو الجمالية، وأفلوطين من بعدهم، تظهر في أقوال التوحيدي، ولا سيما آراء أفلوطين..)[1].

وعلى الرغم من صحة هذه الآراء التي تذهب إلى تأثر التوحيدي بفلاسفة اليونان إلا أنها مالت إلى المبالغة والحسم واعتبار ذلك من المسلمات، ولهذا صدرت بعض الأحكام المطلقة في هذا الجانب تأسيساً على ما سبق من تأثر التوحيدي بفلاسفة اليونان، ومن ذلك مثلاً فكرة التأكيد على تأثر التوحيدي بنظرية المُثُل لدى أفلاطون، بقول أحدهم: (أما أفلاطون فإن آراءه في طبيعة الجمال تقترب جداً من آراء التوحيدي، حيث ينحو كلاهما منحى صوفياً مثالياً، يعتمد على أن الجمال غير موجود في هذا العالم بل في عالم آخر هو عالم المثل عند أفلاطون، ولذا فهو خارج الزمان والمكان)[2] وهذا ما يحتاج إلى بعض المراجعة في إطلاق هذا الحكم على عمومه دون النظر إلى ما يفرق بين نظرة كل من أفلاطون والتوحيدي، والملفت أن التوحيدي نفسه لم يقل بذلك ولم يذهب إليه بهذا الشكل الحاسم الذي طرحه الدارس.

فصحيح أن التوحيدي قد أشار إلى وجود عالمين وهذا يشبه ما قاله أفلاطون، وهذان العالمان متمايزان، أحدهما وهو العالم الأرضي الوحشي والبشري والحسي، والثاني هو العالم الإلهي، يقول التوحيدي: (والفائق من كلِّ شيء، والبائن من كلِّ صنف، عزيز في هذا العالم الوحشيِّ، كما أن الرديء والفاسد معدوم في هذا العالم الإلهيِّ)[3]، وهذا العالم الإلهي هو عالم (الحق الأول والموجود، الذي ليس قبله موجود بالتشبيه والاقتداء والمماثلة..)[4]، ومن هذا

(1) فلسفة الجمال ومسائل الفن ص 79.
(2) المرجع السابق ص 80.
(3) الإمتاع والمؤانسة 1/ 106.
(4) المقابسات ص 377.

العالم الأول يصدر الجمال ويتجلى على العالم الثاني، ويفيض على كل ما فيه، يقول التوحيدي على لسان مسكويه: (وإنما الإيمان التصديق بالله ﷻ، والمصدق به، مصدق بصفاته وأفعاله، التي هي من الحسن في غاية، لا يجوز أن يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات، لأنها هي سبب حسن كل حسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها، إذ كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها)[1].

ومما يميز الجمال بين هذين العَالَمين، أن جمال العالم الإلهي مطلق، وجمال العالم البشري الأرضي نسبي، فقد ذهب التوحيدي إلى وجود جمال مطلق مثالي، وهو الجمال الذي يفيض عن الله، وجمال آخر نسبي ومادي يستلهم هذا الجمال المطلق ويحاكيه، فالجمال (في رأي التوحيدي جمالان: مطلق غير خاضع للحركة والتغير، وهو يفيض عن الله واجب الوجود فهو مصدره وغايته، ومادي نسبي يتصف بصفات خاصة قائمة في الأشياء الجميلة ولها وجود في عالم الأرض والواقع، والوصول إلى الجمال المطلق وَقْفٌ على العقل المجرد وحده..، أما إدراك الجمال المادي فهو نسبي خاضع للطبع الإنساني والعادة الاجتماعية وهو إنما يكون بواسطة الحواس والعقل)[2].

والجمال المطلق هو جمال العلة الأولى الذي هو كما يقول التوحيدي: (هو مبدع الكل، متمم الكل، غير متحرك..، يشتاقه كل شيء سواه، ولا يشتاق إلى شيء سواه، وأيضاً هو وجود مطلق لكل وجود عقلي وحسي)[3]، ولأن الجمال المطلق ليس حسياً فإن سبيل الوصول إليه هو العقل وحده، أما الجمال النسبي فهو خاص بالأعراض والماديات أي عالم الحس، أما الرابط بينه وبين الجمال النسبي المادي فهو تبعية المادي إلى المطلق، ويتبلور هذا المبدأ من كلام التوحيدي نفسه

(1) الهوامل والشوامل ص 43.

(2) فلسفة الجمال ومسائل الفن ص 98 – 99.

(3) المقابسات ص 317 – 318.

من أن العالم الإلهي العلوي مفارق لعالمنا الحسي، وسبب اختلاط الرؤية هو أننا فارقنا هذا العالم الإلهي وأدخلنا فيه الحسي، ولهذا يقول التوحيدي: (إنما صِرْنا لا نذكر العالم العلوي؛ لأنا صرنا في هذا العالم الحسي، واختلطنا بالأشياء الهيولانية، وفارقنا ذلك العالم)[1].

ولهذا فرق التوحيدي كثيراً بين هذين العالمين: الإلهي والبشري في أكثر من موضع، فالأول وهو الإلهي كامل لا يعتريه النقص والفساد، والثاني وهو الأرضي والبشري ناقص، ولهذا فهو يستمد كماله من الأول بافتقاره إليه، يقول التوحيدي: (والكمال الإلهيُّ غنيٌّ عن الكمال البشريِّ، والكمال البشري فقير إلى الكمال الإلهيِّ)[2]، وعلى الرغم من مفارقة هذين العالمين أو اختلافهما إلا أن ثمة اتصال بينهما، وهذا الاتصال أو ذلك الوسيط الذي يربط بينهما يتمثل في الطبيعة التي هي كما يقول التوحيدي: (قوة إلهية سارية في الأشياء واصلة إليها، عالمة فيها بقدر ما للأشياء من القبول والاستحالة والانفعال والمواتاة، إما على التمام وإما على النقصان)، وعلى الرغم من وجود هذا الوسيط ومهما تشابه هذان العالمان فلا يمكن أن يتساويا لأن (الصناعة بشرية مستخرجة من الطبيعة التي هي إلهية، ولا سبيل لقوة بشرية أن تنال قوة إلهية بالمساواة، فأما بالتشبيه والتقريب والتلبيس، فيمكن أن يكون بالصناعة شيء..)[3].

فتلك هي ملامح نظرية العالمين التي طرحها التوحيدي ولم يشر فيها مرة واحدة إلى ما قاله أفلاطون أو ما يشير إلى أنه تأثر به، ويظهر غرابة ما طرح من تأثر التوحيدي بنظرية المثل الأفلاطوينة مما كتبه التوحيدي نفسه في الرد على أفلاطون ومعارضته في نظرية المثل، فهو قد ذكر بعض ما قاله أفلاطون مما ترجم له، ثم يقوم بالرد والتفنيد على هذه الأقوال، وأظهر التوحيدي مخالفته له بوضوح،

(1) المقابسات ص 332.

(2) الإمتاع والمؤانسة 2/ 21.

(3) المصدر السابق 2/ 39.

حيث يقول: (وجمع المثال مُثُل؛ وفيما ترجم من كلام أفلاطون أنَّ الأشياء قبل الوجود كانت مُثُلاً في نفس الباري، فعلى ذلك اخترعها).

ثم بدأ التوحيدي يتناول هذه المقولة المنسوبة لأفلاطون مفنداً إياها ومعلناً فسادها، يقول: (وهذا رأيٌ فاسدٌ خيالٌ مُضْمحلٌّ، لأنَّ قوله: الأشياء قبل الوجود باطلٌ عنده، لأنَّ القَبْل من الأشياء، ويستحيل أن تكون الأشياء تسبق شيئاً من جملة الأشياء، وهذا لا قوام له من العقل، وقوله: قبل الوجود مغالطةٌ؛ لأنَّ الوجود أيضاً مغمورٌ بالاسم العامِّ للأشياء، وأما قوله: مثلاً في نفس الباري، فما أبعد هذا من الحقِّ، هل كانت المُثل - إن كانت أيضاً - إلاَّ أشياء، وكأنَّه قال: الأشياء كانت أشياء في نفس الباري، ومتى جاز مع هذا أن تكون نفس الباري ظرفاً للمثل، لأن قوله: في نفس الباري، وامئٌ بهذا، ومشيرٌ إلى هذا، وعاطفٌ على هذا، فإن كان ضيق العبارة أفضى به إلى هذا، فليأت ببيان أتمَّ من هذا، وباعتذارٍ يقرِّب هذا، وليس الفنُّ غرضي هاهنا، ولكن عَنَّ هذا على عادة ما تضمَّن هذا الكتاب، فتكلمت حسب الطاقة، نافياً عن الله المستحيل، وناصراً للتوحيد)[1]، ولعل العبارة الأخيرة في كلام التوحيدي تظهر اختلاف المنطلقات بين التوحيدي وأفلاطون، فالتوحيدي منطلقاته إيمانية دينية تختص بفكرة التوحيد والتنزيه، وهذا لم يكن واضحاً أو مطروحاً في نظرية أفلاطون.

فنحن وإن كنا نقر بنقل التوحيدي بعض آراء فلاسفة اليونان من خلال ما ترجم في عصره، ومن خلال ما سمعه من أستاذته وهم كبار مترجمي الفلسفة اليونانية، ونقر كذلك بتأثره بهذه الآراء، وأنها كانت جزءاً شَكَّل فكره الجمالي، إلا أن التعبير الأدق أن نقول إن بعض الآراء الجمالية متأثرة بالفلسفة اليونانية وليس كلها، فكثير من آرائه نابعة من فلسفة عربية وإسلامية صرفة، ولهذا نتفق مع من قال: (يكفي التوحيدي أن يكون من أولئك الفنانين الأدباء الذين أخذوا عن أرسطو وأفلاطون وتَنَكَّبوا طريقهما، فإن التوحيدي يقرر أن عملية الإبداع الفني عملية

(1) البصائر والذخائر 8/ 133.

إرادية لا يغيب فيها العقل بل تتم في حضوره وحضور الشعور والإحساس لدى الفنان، لا كما ذهب أفلاطون أن الفن عموماً لا يخرج عن كونه إلهاماً يجود به آلهة الفنون وربات الشعر على الفنان أو الشاعر دون جهد منه أو معاناة)[1].

فإذا كان ثمة تشابه واضح بين نظريتي التوحيدي وأفلاطون فلا يمكن القول بأن التوحيدي قد تأثر بها، وذلك لأن عالم المُثُل الأفلاطوني يخلو من وجود القوة الإلهية بل من وجود الإله ذاته، وإن كان ولابد من مقاربة نظرية التوحيدي هنا بما سبق، فهي أقرب إلى رأي أفلوطين وليس أفلاطون، حيث أن (موقف التوحيدي يذكرنا برأي أفلوطين الذي يرى أن العالم كان فيضاً إلهياً، وهو بذلك يبتعد عن موقف أفلاطون في نظرية المثل، وسبب ذلك يكمن في التأثير الديني الذي خضع له أفلوطين ومن بعده التوحيدي)[2]، وعندما ننظر إلى فهم أفلوطين للجمال سنجد أنه يخضع لنزعة صوفية واضحة في فهم الجمال وإدراكه، (فالجمال عند أفلوطين حقيقة علوية، لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله، وهذه الحقيقة تمتد في الأشياء إلى أن تظهر ظلالها التي ندركها بالحواس)[3]، وهذا قريب من فهم التوحيدي للجمال كما سنرى في سياق هذا الفصل.

بصفة عامة يمكننا القول إن فكرة وجود عالمين هي فكرة إسلامية صرفة، وقد تشبع بها كل مسلم فضلاً عن مفكريهم وأدبائهم، وهذا ما يميز رؤية التوحيدي عن نظرية المثل الأفلاطونية ويربطها بجذورها في الفكر الإسلامي، لذا علينا أن نبدأ في التعرف على ملامح ومظاهر الفكر الجمالي عند التوحيدي من خلال كتبه ومؤلفاته.

---

(1) أبو حيان التوحيدي واتجاهاته الأدبية والفنية، أطروحة لنيل درجة الدكتوراة للباحث عبد الواحد حسن الشيخ ص 7.

(2) فلسفة الجمال ومسائل الفن ص 95.

(3) الأسس الجمالية في النقد العربي للدكتور عز الدين إسماعيل ص 42.

***** مظاهر الفكر الجمالي عند التوحيدي:**

تعددت مظاهر الفكر الجمالي وتنوعت عند التوحيدي بحيث تشكل في نهاية الأمر نظرية متكاملة في علم الجمال والإبداع الأدبي، لا تَقِلُّ بحال من الأحوال عما طُرِح بعد ذلك في الفكر الجمالي الحديث، وكان من أبرز هذه المظاهر التي تناولها التوحيدي وبحثها جمالياً، اعتباره الصناعات والمهارات نوعاً من الفنون التي تتجلى فيها قدرة الإنسان وتُمَيِّزه عن بقية الكائنات، ثم تناوله بعد ذلك لصناعية الفن ذاته، والحديث عن الصناعات عموماً ومدى فنية الجمال فيها، كان مدخلاً للحديث عن قضية صناعية الفن القولي الأدبي من شعر ونثر ونقد أدبي، وذلك لكي يخلص الفن والأدب من الانطباعية والأهواء الشخصية، ويذهب به إلى الموضوعية والحكم المعلل والمبرر، ويمنحه قدراً من المعايير التي تشبه ما يكون في الصناعات من إحكام ودقة.

وقد دفعه ذلك إلى أن يتطرق إلى نظرية الفنون، التي تنقسم إلى قسمين:

الأول: منها الفنون الأدبية من شعر ونثر، ودراسة ما بينهما من فوراق، واكتشاف المشترك الجمالي بينهما، وطَرَح من خلال ذلك موقفه من السجع.

ثم تحدث عن جماليات القسم الثاني: والذي نعني به الفنون غير الأدبية أو غير الكلامية من موسيقى وخط، ثم حديثه الشامل عن الإبداع وطرقه ومنشأه وما فيه من إلهام وبديهة أو روية وتصنع، وطرح من خلال ذلك قضية الصدق والكذب، ثم الإدراك الجمالي وطرق هذا الإدراك ما بين العقل والتذوق والبحث عن التناسق والاعتدال.

**** 1- أولاً: اعتبار الصناعات فناً واعتبار الفنون صناعة:**

جرى في كثير من الكتابات النقدية الحديثة تبادل الربط بين الصناعات المختلفة والفن، بل واعتبار الصناعات ذاتها فناً، والنظر إلى الفنون على أنها صناعات أيضاً تتجلى فيها جماليات ومهارات الإنسان العقلية واليدوية، فثمة علاقة متبادلة بين الفن والصناعة، فثنائية الفن والصناعة أصبحت ركيزة من ركائز الفكر

الجمالي الحديث، وكما يرى عالم الجمال المعاصر الفرنسي (إيتان سوريو) أن (الفن لا يبتعد كثيراً عن الواقع، فالفن يعتمد على الصناعة، والصناعة تطمح أن تكون فناً)[1].

لكن ما وصل إليه أو ما استقر عليه علم الجمال الحديث لم يكن مقطوع الجذور عما سبق وطرح في الفكر الإنساني القديم، وتشبيه الفن بالصناعة مبدأ مطروح منذ بدايات التفكير النقدي (فلم يكن للفن تعريف محدد في العصر القديم سواء عند اليونانيين والرومان أو عند العرب، ولكن كان يدور مفهومه حول الصناعة، فلم يكن اليونان والرومان يفهمون الفن بمعزل عن الصناعة والحرفة)[2]، لذا ليس مستغرباً أن تلك المقاربة التي أكد عليها علم الجمال الحديث بين الفن والصناعة كانت مطروحة في الفكر العربي القديم.

فَبَيْنَ فَنِّية الصناعات وإبراز ما فيها من جماليات، وبَيْنَ صِناعِيَّة الفن وما فيها من قواعد، دار الكثير من الجدل في تراثنا العربي، بل وفي التراث الإنساني عامة، ولم يكن التوحيدي بعيداً عن هذا الجدل، بل شارك فيه وأسهم في رفده ببعض الآراء التي تخص جانبي القضية، (أما أبو حيان التوحيدي الذي تكلم عن الصنائع في كتبه على لسان كثير من معاصريه، فقد قدم لنا - من خلال ما وَصَلَنا من مؤلفاته - ما يمكن أن يُسَمَّى بفلسفة الفن، فأقام قبل ألف عام عِلْماً للجمال جديراً في تأويل الإبداع الإسلامي وتعريفه)[3].

وعندما نرصد هذا الأمر عند التوحيدي سنجد أنه أولاً وضع تحديداً لمفهوم الصناعة، فيقول: (يُقالُ: ما الصناعة؟، الجواب: بالإطلاق هي قوة للنفس فاعلة بإمعان، مع تَفَكُّر ورَوِيَّة في موضوع من الموضوعات، نحو عرض من الأعراض)[4]، فالمصطلح عام يشمل كل موضوع من الموضوعات أو عرض من

(1) الفكر الجمالي عند التوحيدي ص 7.
(2) تيارات الفكر والأدب والفن في مؤلفات التوحيدي ص 491.
(3) الفكر الجمالي عند التوحيدي ص 56.
(4) المقابسات ص 314.

الأعراض، وهي قوة فاعلة تحول الأشياء من خلال التفكر والروية إلى مظهر جمالي ملموس، لهذا فهو ينطبق على الكثير من العلوم والمعارف والمهارات الأدبية والعلمية وغيرها..

ولو رحنا نعدد هذه العلوم والمعارف والمهارات التي ألصقها التوحيدي بمفهوم الصناعة وربطها به ربطاً واضحاً، سنجد أنها كثيرة وتنطبق على المفهوم الذي حدده في تعريفه للصناعة، فالكتابة والموسيقى والحساب والبلاغة والسياسة وغيرها الكثير، هي صناعات تظهر فيها القوة الفاعلة، يقول التوحيدي عن الكتابة: (والكِتابة صناعة تدركها الخُلوقة)، ويقول عن أبي الفضل بن العميد: (ولم يكن معه من صناعة الكتابة الأصل وهو الحساب)[1]، ثم يصف الموسيقى بأنها صناعة، يقول: (وإنما كان يستجيز هذا القول في الموسيقى خاصَّة؛ لأنه لم يبق منذ دهرٍ من يدلُّ من هذه الصناعة على حرف بتحقيق)[2].

ويضم الحساب والبلاغة إلى مفهوم الصناعة يقول: (ولو أنصفت لعلمت أنَّ الصناعة جامعة بين الأمرين، أعني الحساب والبلاغة)[3]، والسياسة صناعة، يقول التوحيدي: (قال أبو زيد البلخي في كتاب السياسة: إن السياسة صناعة، ثم هي من أجل الصناعات قدراً وأعلاها خطراً، إذ كانت صناعة بها تتهيأ عمارة البلاد)[4]، والمنطق صناعة، يقول: (يقال: ما المنطق؟ الجواب: هو صناعة أدوية تميز بها بين الصدق والكذب في الأقوال، والحق والباطل في الاعتقادات)[5].

وقد ربط التوحيدي الصناعة بمفهوم الحرية والإرادة الإنسانية الواعية، فهي قوة فاعلة كما عرفها، وذلك لكي يصل بها إلى مفهوم (الفن) ولهذا فإن الصناعة

(1) أخلاق الوزيرين ص 81، ص 321.
(2) المصدر السابق ص 328.
(3) الإمتاع والمؤانسة 1/ 100.
(4) البصائر والذخائر 9/ 146.
(5) المقابسات ص 314.

مرتفعة الرتبة لدى التوحيدي عن المهنة، والصناعة إذا خلت من هذه القوة الفنية الفاعلة والحرة أصبحت مهنة، فيها من الضعة والمذلة ما تجعلها دون مرتبة الصناعة، يقول: (المهنة صناعة، ولكنها إلى الذُلِّ أقرب، وفي الضِّعَة أَدْخَل، والصناعة مهنة، ولكنَّها ترتفع عن توابع المهنة)[1].

والصناعة لا تقتصر على مكان دون مكان ولا زمان دون زمان، بل هي موجودة في أرجاء الأرض، وعلى الرغم من وجودها العميم، فإنها تتمايز بحسب معطيات المكان والزمان وبحسب حاجات الإنسان، ولهذا فقد تبرز وتكثر صناعة في مكان وتقل أو تنقرض أو تتلاشى في مكان آخر، يقول: (وكذلك الصناعات مفضوضة على جميع مَنْ على جدد الأرض، ولهذا غَلَب عِلْم في مكان دون علم، وكثرت صناعة في بقعة دون صناعة)[2].

ومن اللافت أن التوحيدي قد ربط مفهوم الصناعات المتنوعة والمتعددة بغاية واحدة، هي غاية التوحيد، وكأنه يأبى هنا أن يفصل جماليات الصناعات عن جماليات الأخلاق والقيم الدينية العليا التي خلق الإنسان من أجل تحقيقها، وهو يعتب على أرباب هذه الصناعات غياب هذه الغاية عن وعيهم، وعدم اهتمامهم بتكريسها في صناعاتهم، يقول: (وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقِّق التَّوحيد، ولا تدلُّ على الواحد ولا تدعو إلى عبادته، والاعتراف بوحدانيَّته، والقيام بحقوقه، والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه، والتسليم لأمره، ووجدت أرباب هذه الصناعات، أعني الهندسة والطبَّ والحساب والموسيقى والمنطق والتّنجيم معرضين عن تجشُّم هذه الغايات)[3].

ولأن الصناعة خاصة إنسانية لا تتعلق ببقية الكائنات، جرى التأكيد على ضرورة تعلمها وممارستها حتى تستوي على معايير الجودة والجمال، فالتوحيدي

(1) الإمتاع والمؤانسة 3/ 132.

(2) المصدر السابق 1/ 113.

(3) السابق نفسه 3/ 135.

يؤكد أن الصناعة الجيدة تحتاج إلى تدريب جيد يصقل هذه الصناعة ولا يُكْتفى فيها بالعلم فقط أي الجانب النظري منها، بل لابد من الجانب التطبيقي والممارسة، وهذا يضاف إلى الطبع الجيد والذوق السليم، وكأن المعادلة تكون كالتالي:

علم ومعرفة (نظري) + ارتياض وتدريب (تطبيقي وعملي) + ذوق سليم وطبع جيد = جماليات الفن أو الصناعة.

يقول التوحيدي في ذلك وقد ضرب مثالاً من علم الكتابة: (إنَّ الصناعات لا يُكْتفى فيها بالعلم المتقدم، والمعرفة السابقة بها حتى يضاف إلى ذلك العمل الدائم، والارتياض الكثير، وإلا لم يكن الإنسان ماهراً، والصانع هو الماهر بصناعته، ومثال ذلك الكتابة فإن العالم بأصولها وإن كان سابق العلم، غزير المعرفة إذا أخذ العلم ولم تكن له دربة انقطع فيها، ولم ينفعه جميع ما تقدم من علمه بها..)[1].

لكن لابد لهذه الصناعة الفنية بما تكتسبه من جماليات وجودة، لابد لها من نموذج تحاكيه، وهذا النموذج حولها في كل مكان، إنه نموذج موجود ومستعلي ومحكم لأنه غير بشري، ولا يخضع لمفهوم الصناعة أو الفن البشري، أما هذا النموذج فهو (الطبيعة)، والطبيعة كما سبق وأوضحنا هي الوسيط بين العالمين (البشري والإلهي)، فالصناعة ناظرة إلى هذا النموذج - أي الطبيعة - وتحاول أن تكتسب منه جمالياته من خلال المحاكاة، ومن هنا يتقرر أن الطبيعة لابد وأن تكون أكمل وأجمل من الصناعة ذاتها، وإلا كيف تحاكيها وتستلهم الجمال منها، ويتقرر كذلك أن الصناعة مهما نجحت في محاكاة الطبيعة فهي دونها بكثير، يقول التوحيدي: (الطبيعة فوق الصناعة، وأنَّ الصناعة دون الطبيعة، وأن الصِّناعة تتشبَّه بالطبيعة ولا تكمل، والطَّبيعة لا تتشبَّه بالصناعة وتكمل، وأنَّ الطبيعة قوَّة إلهيَّة سارية في الأشياء واصلة إليها،..).

فلهذا لا يجب أن تكون الطبيعة مساوية للصناعة بل فوقها، فالصناعة بشرية

(1) الهوامل والشوامل ص 272 - 273.

والطبيعة إلهية، فلا يستويان، ولا يتقدم فيها ما هو بشري عما هو إلهي، يقول التوحيدي: (لم يجز أن تكون الصناعة مساوية لها، كما لم يجز أن تكون مستعلية عليها، لأن الصناعة بشريَّة مستخرجة من الطبيعة التي هي إلهيَّة، ولا سبيل لقوَّة بشريَّة أن تنال قوَّة إلهيَّة بالمساواة، فأما التشبيه والتقريب والتَّلبيس، فيمكن أن يكون بالصِّناعة شيء كأنَّه ذهب أو فضَّة، وليس هو في الحقيقة، لا ذَهَب ولا فضَّة)، وما يميز الطبيعة عن الصناعة أو الفن، هو أن الصناعات محدودة مهما كانت قدرتها أو قوتها الفاعلة، في حين أن الطبيعة غير متناهية وغير محدودة، يقول التوحيدي: (والصناعات متناهية، فإن ادَّعي في شيء من الصناعة ما يزيد عليها حتى تكون كأنها الطبيعة، احتيج إلى برهان واضح، وإلى عيان مصرَّح)[1].

فالصناعة - أي الفن - تقتفي أثر الطبيعة وتحاكي جمالياتها، يقول التوحيدي على لسان مسكويه: (الصناعة تقتفي الطبيعة؛ فإذا صنع الصانع تمثالاً في مادة موافقة فَقُبِلَت منه الصورة الطبيعية تامة صحيحة: فَرِحَ الصانع وسُرَّ وأُعْجب وافتخر لِصِدْق أثره وخروج ما في قوته إلى الفعل، موافقاً لما في نفسه ولما عند الطبيعة، فكذلك حال الطبيعة مع النفس؛ لأن نسبة الصناعة إلى الطبيعة في اقتفائها إياها كَنِسْبَة الطبيعة إلى النفس في اقتفائها إياها)[2].

إذن مصطلح الصناعة (الفن) ينطبق على كل ما هو غير طبيعي، أو كل ما هو خارج الطبيعة ومحاكي لها، وما طرحه التوحيدي فيما سبق من ثنائية الطبيعة والصناعة أو الفن المحاكي للطبيعة يتلاقى مع ما ذكره الكاتب والأديب الفرنسي أندريه جيد الذي (يعدُّ كلَّ شيءٍ على وجه الأرض طبيعياً باستثناء الفن، فهو في نظره الشيء الوحيد غير الطبيعي والمصطنع في هذه الحياة)[3]، وثمة ترابط وثيق بين مفهوم الصناعة ومفهوم الفن، وذلك لأن (الصناعة عند العرب كانت تنصرف

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 39.

(2) الهوامل والشوامل ص 142.

(3) كورديون أندريه جيد ترجمة رمسيس عوض، مجلة القاهرة العدد 1962 م، ص 103 - 105.

عادة إلى معنى الفن، وإذا لاحظنا هنا أهمية اليد في إبراز الصورة الجميلة، وإذا أدركنا دور النفس في العمل على محاكاة الطبيعة، أَمْكَنَنَا أن نفهم أن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يدرك الجمال ويعمل على تحقيقه)[1].

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: إذا كانت الطبيعة فوق الصناعة أو الفن، وكانت الصناعة دون الطبيعة وتحتاج إليها لأنها تحاكيها وتتمثلها وتستلهمها، فهل الطبيعة أيضاً تحتاج إلى الصناعة والفن؟، يجيب عن ذلك التساؤل أبو سليمان السجستاني فيما أورده التوحيدي، في المقابسة التاسعة عشرة والتي عنوانها (في السماع والغناء وأثرهما في النفس، وحاجة الطبيعة إلى الصناعة)، فقد تحدث عن أن ما هو صناعي وفني مثل الموسيقى، قد يُكْمِل الطبيعة من خلال تأثير هذه الموسيقى، يقول: (إن الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة في هذا المكان، لأن الصناعة ها هنا تستملى من النفس والعقل، وتملى على الطبيعة، وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس، تقبل آثارها وتمتثل أمرها، وتكمل بكمالها...، فمن ها هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة)[2].

مما سبق نفهم أن النفس فوق الطبيعة، ثم الطبيعة فوق الصناعة، وأن الصناعة أو الفن إذا كان محتاجاً في وجوده وجمالياته لأن يحاكي الطبيعة، فإن الطبيعة أيضاً تحتاج إلى أن تصل إلى كمالها من خلال الصناعة أو الفن البشري، وكأن التوحيدي قد وضع النفس البشرية (الإنسان) كواسطة بين الصناعة (الفن) الذي هو قوة فاعلة بشرية، وبين (الطبيعة) التي هي قوة إلهية، إننا بإزاء نوعين من الجمال: الجمال الطبيعي الواقعي، والجمال الفني الذي هو جمال الصناعة، وقد جرت أكثر النظريات الفلسفية والفكرية القديمة على أن النوع الثاني (الفني) هو محاكاة وتقليد وتكرار للنوع الأول (الطبيعي).

(1) أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء للدكتور زكريا إبراهيم ص 272.

(2) المقابسات 163 - 164.

وإذا خلصنا من كل ما سبق إلى أن الفن صناعة، ورأينا أن مفهوم الصناعة والفن ينطبق على كل ما يمارسه الإنسان من أنواع المعارف والعلوم والمهارات، كان الفن القولي هنا هو أميز هذه الصناعات لأنه مدار الأمر في تمييز الإنسان عن الحيوان، يقول التوحيدي: (فكل حيوان غير ناطق عادم لشرف الصورة، وكل حيوان ناطق واجد لشرف الصورة)، ويقول رابطاً هذه الخاصة بالإنسان: (الإنسان الذي قد حوى بِحَدِّه معنى النطق)[1]، ولهذا كان المدخل الجمالي إلى دراسة الفن القولي (الشعر والنثر) اعتبارهما صناعة من الصناعات، كما سنرى عند التوحيدي.

**** 2- ثانياً: اعتبار الشعر والإبداع الأدبي صناعة:**

وهذه المقولة أو لنقل ذلك المبدأ النقدي في اعتبار الشعر خاصة ومجمل العمل الإبداعي هو صناعة لها أسسها ومقوماتها وجمالياتها، هذا المبدأ قد ترسخ كثيراً وتردد بشكل واضح لدى كثير من نقادنا العرب القدامى قبل التوحيدي وبعده، ومن أوائل هؤلاء محمد بن سلاَّم الجُمَحي ت 231هـ، فالشعر عنده صناعة لا تختلف كثيراً عن باقي أصناف العلم والصناعات، وكل صناعة لها أداوتها التي تختلف في تقييمها للمصنوع عن أدوات الصناعة الأخرى، وتلك لفتة رائعة من الجُمَحي الذي حاول مقاربة الشعر للصناعة، في الوقت الذي فرَّق بينها وبين بقية الصناعات في أدوات التقييم والحكم، فمن هذه الصناعات ما يكون فيها الحُكْم والتقييم بالعَين والرؤية، ومنها ما يكون التقييم بالأذن ومنها ما يكون التقييم باليد، ومنها يكون باللسان، يقول الجمحي: (وللشِّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تَثْقَفه العين، ومنها ما تَثْقَفه الأُذُن، ومنها ما تَثْقَفه اليد، ومنها ما يَثْقَفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفةٍ ولا وزن، دون المعاينة ممن يُبْصره، ومن ذلك الجَهْبَذة بالدِّينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بِلَوْن ولا مَسٍّ ولا طراز ولا وَسْم ولا صفة،

(1) المقابسات ص 268 - 269.

ويعرفه النَّاقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها..)[1].

واعتبر الجاحظ أيضاً ت 255هـ عدداً من العلوم والمعارف صناعات، فقد جعل الكلام صناعة، يقول: (ولولا أن تفسير هذه الكلمة يدخل في باب صناعة الكلام لَفَسَّرتُها لكم)[2]، واعتبر الجاحظ كذلك أن الموسيقى وإنتاج اللحن صناعة، وأطلق على البلاغة صناعة، فقال: (قالوا: ومَنْ أَحَبَّ أن يَبْلُغ في صناعة البلاغة)[3]، واعتبر أن الكتابة صناعة حتى عقد باباً لذلك في إحدى رسائله بعنوان (تعليم صناعة الكتابة)، ولا ننسى عبارة الجاحظ الشهيرة: (فإنما الشعر صناعة، وضَرب من النَّسج، وجِنْس من التَّصوير)[4] فالجاحظ هنا يدمج كل هذه العلوم والمعارف والآداب والفنون تحت مسمى الصناعة.

ومن نقاد الأدب المعاصرين للتوحيدي نَجِد قدامة بن جعفر ت 337هـ والذي تحدث عن هذا المفهوم أيضاً ورسخه في كتابه (نقد الشعر)، مؤكداً على المقاربة بين الشعر كصناعة وبين كل ما يُؤَلَّف ويُصْنع من المهن والصناعات، ومُظْهراً أن كل هذه الصناعات تشترك في مفهوم الجودة والرداءة، وأن غاية كل صناعة أن تصل إلى جمالياتها من خلال كمال التجويد، يقول: (ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يُصْنع ويُعْمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يُؤَلَّف ويُصْنَع على سبيل الصناعات والمهن، فَلَهُ طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط)[5]، ويقول كذلك مؤكداً أن الشعر له نفس مقومات الصناعة ويجري مجرى هذه الصناعات: (إذ كان الشعر أيضاً جارياً على سبيل سائر الصناعات)[6].

(1) طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي تحقيق محمود محمد شاكر ص 5-7.

(2) البيان والتبيين 1/ 78، 141.

(3) المرجع السابق 3/ 14.

(4) الحيوان 3/ 132.

(5) نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص 64.

(6) المرجع السابق ص 65.

obeikandl.com

وقد ورد نفس المفهوم عند ابن رشيق القيرواني ت 463هـ الذي أشار كثيراً إلى مصطلح صناعة الشعر، ثم يؤكد أن أَدْرَى النَّاس بصناعة الشعر هم العلماء الذين يعرفون آلته وكيفية الحكم عليه، يقول: (وأهل صناعة الشعر أَبْصَر به من العلماء بآلته، مِن نَحْو وغريب ومَثَل وخَبر وما أشبه ذلك)[1]، وكان ابن سنان الخفاجي ت 466هـ ممن طرحوا هذه المقاربة بين الأدب والبلاغة وبقية الصناعات، من خلال رصد المشترك بين كل هذه الصناعات، وجعل هذه المشتركات خمسة أمور لابد من تحققها في كل صناعة، وهي الموضوع، والصانع، والصورة، والآلة، والغرض من هذه الصناعة، ثم ربط بين هذه الأمور الخمسة وبين صناعة الكلام (الأدب)[2]، وقد ذكر ابن سنان مصطلحات صناعة الشعر وصناعة البلاغة وصناعة الكتابة في كتابه كثيراً وفي مواضع مختلفة، وواصل النقاد القدامى طرح هذه المفاهيم حتى عصر السكاكي ت 626هـ حيث وردت لديه هذه المفاهيم أيضاً من صناعة البلاغة وصناعة المعاني وصناعة تفنين الكلام، ووصولاً إلى ضياء الدين بن الأثير ت 637هـ والذي وضع كتاباً عنوانه (الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور)، وقد وردت هذه المفاهيم في كتابه وهي أكثر من أن تحصى، وكذلك في كتابه المشهور (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر).

فمصطلح الصناعة ومقاربتها للأدب قد شاعت في الأوساط الأدبية والنقدية، حتى جرى وصف بعض الشعراء والأدباء بالصناعة، فضلاً عن شيوع مصطلح الصناعة في عناوين عدد من الكتب النقدية واللغوية القديمة، فقد برز عدد من القدامى أطلق عنوان صناعة الشعر على بعض كتبهم مثل عبد الله بن المعتز ت 296هـ في كتابه (البديع في صناعة الشعر)، ومثل أبي زيد البلخي ت 322هـ صاحب كتاب (صناعة الشعر)، وأبو أحمد العسكري ت 382هـ وله كتاب بعنوان (صناعة الشعر)، وكتاب الحاتمي ت 388هـ بعنوان (حلية المحاضرة في صناعة الشعر) ولا

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني 1/117.

(2) سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ص 93.

ننسى ابن جنى ت 392هـ الذي اعتبر أن الإعراب ذاته صناعة حتى أطلق عنوان (سر صناعة الإعراب) على أحد كتبه، وغير هؤلاء كثيرون ممن ألفوا تحت هذا العنوان.

وفي الحقيقة فإن كتب الأدب والنقد العربي القديمة على اختلاف مشارب مؤلفيها قد أجمعت على اعتبار الشعر والأدب والبلاغة والكتابة صناعة من الصناعات، وتحدثت عن مواضع التشابه والاختلاف بين هذه الصناعات، فلا يخلو كتاب على كثرة هذه الكتب من مثل هذه المفاهيم، ولهذا لم يكن غريباً على التوحيدي أو مستغرباً منه أن يطرح نفس المفهوم ويؤكد عليه، فهو يقول عن صناعة الشعر على لسان أحدهم: (قال السُّلاميُّ: من فضائل النَّظم أن صار لنا صناعة بِرَأْسها)[1]، وربط التوحيدي كذلك البلاغة بمفهوم الصناعة، يقول: (ونحو ذلك مما يَتَصَرَّف فيه أرباب صناعة البلاغة ويطبعونه في طابع كلام العرب)[2]، والتقفية أو ذكر القافية عنده صناعة، يقول: (وقافية الشعر ما انساق الكلام الموزون إليه، وانقطع تمام البيت عليه، والتَّقْفية صناعة الشاعر والساجع)[3].

لكن لماذا طُرِحَت في النقد القديم فكرة صناعية الأدب عامة والفن الشعري على وجه الخصوص بهذه الغزارة وذلك التكثيف؟، إن ذلك يرجع إلى سببين مباشرين:

كان السبب الأول: يرتبط برغبة النقاد القدامى في جعل الأدب ونقده صناعة خاصة تختلف عن الدرس اللغوي والنحوي الذي سيطر على التأليف في بداياته، فقد (تأكد الاعتقاد بأن نقد الشعر عمل خاص لا يضطلع به إلا من له بصيرة وخبرة في تمييز جيد الشعر من رديئه، وأنه خلاف عمل اللغوي والنحوي، وبمرور الوقت زاد التباعد وعظمت الفجوة بين المجالين، الأمر الذي دفع إلى وضع مؤلفات

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 135 – 136.

(2) البصائر والذخائر 1/ 108.

(3) المصدر السابق 5/ 87.

خاصة في النقد)[1]، وخرجت معظم هذه الكتب لتحمل اسم الصناعة أو الصنعة، وحتى التي لم تحمل هذا العنوان دلَّت في سياقها على مفهوم صناعية الأدب والنقد كذلك كما مر بنا، حتى أنه يمكننا اعتبار مصطلح الصنعة أو الصناعة مرادفاً لمصطلح النقد كما ذهب إلى ذلك الدكتور عبد الحكيم راضي، الذي يقول: (وتجدر الإشارة إلى كثرة الكتب النقدية التي تحمل عنوان صنعة الشعر أو صناعة الشعر، وهو اصطلاح يماثل من حيث المضمون مصطلح نقد الشعر)[2].

والسبب الثاني: يكمن في أن النقاد والمفكرين القدامى ومنهم التوحيدي قد أدركوا أن وسم الشعر والأدب بالصناعة، هو أفضل خطوة وأولها لإبعاد الأدب عن دائرة الإلهام، التي استغرقت العقلية العربية في مراحلها الأولى من ربط الشعر بالجن، أو بقدرة فائقة خارج سيطرة البشر أو ما سُمِّي بشياطين الشعر، وهذا الاعتقاد قد تكلم عنه القدامى والمحدثون وفصلوا فيه القول، وقد ساق الجاحظ هذه الأقوال والأبيات في كتابه الحيوان[3]، مشيراً إليها ضمن ما كتبه عن ما قيل من الخرافات حول الجن، فهذا يمثل وجهاً من وجوه تفسير العرب لقوة الإبداع الشعري وكيفية صدوره وظهوره.

ولم يكن العرب وحدهم هم الذين يؤمنون بمثل هذه القدرة فقد وجد قبلهم عند اليونان وتكلم فيه بعض فلاسفتهم وشعرائهم، فهذا الربط بين الصناعات من ناحية وبين الأدب (إبداعه ونقده) كان الخطوة التي أخرجت هذا الأدب من دائرة القول بأن الأدب يأتي من خارج الذات المبدعة أو من خلال قوة مؤثرة خارجة عنه ومفارقة له، هذا من ناحية ومن ناحية ثانية لإخضاع هذا الفن الأدبي لمعايير النقد الموضوعي وجعله فناً له أدواته التي يحكم بها عليه بالجودة والرداءة، فلو لم يوصف بالصناعة لم استطعنا أن نخضعه للنقد وأن نضعه تحت المجهر لنرى عيوبه ومحاسنه.

(1) بحوث في النقد والنظرية الأدبية عند العرب للدكتور عبد الحكيم راضي ص 10.

(2) المرجع السابق ص 10 – 11.

(3) الحيوان 1/ 300 – 301.

ولهذا لم يكن مستغرباً بعد ربط الفن القولي بالصناعة، من ربط هذا الفن القولي والشعري منه على وجه الخصوص بالجمال، وكذلك ربط النقد الأدبي بمفهوم الصناعة حتى يخرج عن كونه انطباعات وكلام مرسل إلى كونه صناعة محكمة لها أسسها ومقوماتها، فإن ربط العرب مفهوم الصناعة بالمفاهيم الأدبية والنقدية، قد أسهم في ربط الأدب والنقد بالفكر ذاته من ناحية وبعلم الجمال من ناحية ثانية.

**** 3- ثالثاً: صناعة النقد الأدبي وجمالياته عند التوحيدي:**

عندما سئل التوحيدي عن (مراتب النظم والنثر، وإلى أي حَدٍّ ينتهيان، وعلى أي شكل يتفقان، وأيهما أجمع للفائدة، وأرجع بالعائدة، وأدخل في الصناعة، وأولى بالبراعة)، قال مجيباً عن هذا التساؤل: (فكان الجواب: إن الكلام على الكلام صعب، قال: ولم؟ قلت: لأن الكلام على الأمور المعتمدة فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن..، فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شق النحو وما أشبه النحو من المنطق، وكذلك النثر والشعر)[1].

وهنا تكلم التوحيدي عن النقد الأدبي الذي سماه (الكلام على الكلام) وبَيَّن صعوبته، فإذا كان الأدب شعره ونثره صناعة، فإن النقد صناعة الصناعات، لكنه قبل أن يستطرد في الحديث عن النقد حدد أقسام الكلام المعتمد على الصور والأشكال وجعل منها الكلام على المعقولات، والمحسوسات، مما يمكنه أن يخضع لأحكام العقل والحواس، وهو ما يمكن أن يندرج تحت مسمى العلوم والفنون التي تخضع لما هو ظاهر من الصور والأشكال، وكأن التوحيدي بذلك قد فرق الأدب عن غيره من بقية العلوم والفنون وجعل صعوبة الكلام فيه - أي نقده - تعود إلى أنه من جنس الكلام نفسه، وكأن الكلام على الكلام أو النقد لا يخضع للمحسوسات والمعقولات فقط حتى يمكن إدراكه، وهذا هو موضع صعوبته، لأنه

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 130 - 131.

يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعض كما قال التوحيدي، فالنقد الأدبي جنس خاص من الكلام يختلف عن بقية المعقولات والمحسوسات التي يسهل وضع معايير واضحة ودقيقة لإدراكه أولاً وتقييمه ثانياً.

ولما كان الكلام على الكلام ملتبساً وفيه من الصعوبة ما فيه، حاول كثير من نقاد الأدب القدامى مقاربة النقد بعالم المحسوسات الذي يسهل إدراكه، وقد فعل هذا ابن طباطبا ت 322هـ في كتابه عيار الشعر، عندما قال: (والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له..، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب...)، وأخذ ابن طباطبا يعدد ما تفعله الحواس في تقبل أو عدم تقبل ما يناسبها من الأمور التي تخضع لهذه الحواس، ثم يخلص من هذه المقاربة إلى أن فهم الشعر وتقبله وتذوق ما فيه من جمال قد يتأبى على التحديد أو الوصف، وذلك لأن هناك مواضع لا تستطيع أن تعبر عن كنهها وسر جمالها، فيقول: (وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم، لا تُحَد كيفيتها، كمواقع الطعوم المركبة الخفيفة التركيب اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملابس اللذيذة، الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه، أعني الأشعار الحسنة للفهم فيلتذها ويقبلها..)[1].

وقد سبق ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء الإشارة إلى هذه المقاربة بين إدراك جودة أو رداءة الأدب، وبين إدراك جودة المحسوسات أو الأشياء المادية، وهذه المقاربة هي التي جعلته يشبه الشعر بالصناعة كما مر بنا، لكن على الرغم من ذلك فثمة صعوبة في إدراك هذه الجودة أو تلك الرداءة، فابن سلام يؤكد على أن هناك من الفنون ومنها الشعر ما تجد فيه صعوبة في تحديد

(1) عيار الشعر لابن طباطبا ص 19 – 22.

أسباب التمايز والجودة، يقول: (ويقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء: إنه لَنَدِي الحَلْق، طَلُّ الصوت، طويل النفس، مصيب اللحن، ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بون بعيد، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة ينتهي إليها ولا علم يوقف عليه)، ولكن على الرغم من هذه الصعوبة فإن العلم بهذه الأمور تعود إلى الممارسة والدربة لأن (كثرة المدارسة لتعدي على العلم به، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به)[1].

وقد أنصف التوحيدي من سبقوه من الذي تكلموا عن الأدب ونقده وفرقوا بين فنونه وأرجع ما أصاب هذا الكلام من أخطاء إلى التعصب والهوى، يقول: (وقد قال الناس في هذين الفنين ضروباً من القول، لم يبعدوا فيها من الوصف الحسن، والإنصاف المحمود، والتنافس المقبول، إلا ما خالطه من التعصب والمحْك)، ثم يعود فيقول إنه سينقل من آراء الآخرين ما يراه مناسباً ويكمل ما يراه جديراً بالتكملة، يقول: (لكني مع هذه الشوكة الحادة والخطة الكادة، أقول ما وعيته عن أرباب هذا الشأن والمنتمين لهذا الفن، وإن عنَّ شيء يكون شكلاً لذلك وصلته به تكميلاً للشرح واستيعاباً للباب..، وإن كان المنهي منه غير مطموع فيه ولا موصول إليه)[2].

إذن النقد أو الكلام على الكلام عملية شاقة، رغم توافر الأدوات التي تشبه في ظاهرها أدوات الصناعات والعلوم الأخرى، وكأن أبا حيان التوحيدي يريد التنبيه على أن ثمة مشتركات بين النقد وبين هذه الصناعات والعلوم التي تخضع للمعقول والمحسوس، فهناك مساحة من النقد يمكن إخضاعها لبعض المعايير والقواعد التي تقرب النقد من أن يكون علماً أو صناعة، ولكن تبقى هناك مساحة أخرى لا تخضع لمثل هذه المعايير وهي التي عناها ابن سلام بقوله: (بلا صفة ينتهي إليها ولا علم يوقف عليه)، أو التي عناها ابن طباطبا من بعده بقوله:

(1) طبقات فحول الشعراء ص 6، 7.

(2) الإمتاع والمؤانسة 2/ 131.

(وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم، لا تُحَد كيفيتها).

فما يزيد الصعوبة في نقد الأدب أنه مرتبط بالأدب ذاته، فالأدب كلام أو فن قولي، والنقد قائم على هذا الكلام، ومن هنا جاء وصف التوحيدي له بأنه (الكلام على الكلام)، ولهذا فإن العرب يتصورون النقد والناقد في إطار الصورة العامة للأدب، (فالأدب عندهم صناعة كسائر الصناعات، وهو صناعة جميلة كالنحت والنقش ونسج الثياب وتلوينها، والنقد صناعة، لكنه غير قائم بذاته، بل متصل بالأدب، فهو صناعة تذوق لا صناعة خلق وإنشاء، لهذا كان النقد قائماً على وجود الأدب أو البيان)[1]، مما يعني أنه لا وجود لنقد الأدب إلا بوجود الأدب، وإذا كنا قد سلمنا بأن الأدب ذاته صناعة إنشاء وابتكار، فإن النقد هو الآخر صناعة تقويم واعتبار.

ومما يلفت النظر أن التوحيدي قد ربط بين النقد الأدبي الذي هو تمييز الحسن من القبيح في النص وبين علم الجمال الذي يهدف هو الآخر للبحث عن الجمال، وقد أعلن التوحيدي عن هذه الغاية وذلك الربط في مواضع مختلفة، ومن ذلك أنه أخذ على نفسه في نقده للوزيرين ابن العميد وابن عباد أن ينطلق من أساس البحث عما لهما وما عليهما والتفتيش في نتاجهما الأدبي عن محاسنهما ومساوئهما، وذلك لفض الاشتباك بين الحسن والجمال من ناحية وبين القبح والرداءة من ناحية أخرى، يقول التوحيدي: (فإنَّ الفائدة المطلوبة في أمرهما وشرْح حديثهما، تأديب النفس واجتلاب الأُنس، وإصلاح الخلق، وتخليص ما حَسُن مما قبُح، وتسليط النظر الصحيح، مع العدل المحمود فيما أشكل واشتبه بين الحَسَن المطلق والقَبيح المطلق)[2]، فمن مهام أو مقاصد النقد الأدبي كما حددها التوحيدي هنا هو تأديب النفس أولاً، ثم التعرف على جماليات النص المشروح

(1) من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة، النقد والناقد للدكتور فتحي أحمد عامر ص 25.

(2) أخلاق الوزيرين ص 13.

وتخليص حسنه من قبحه، واستخدام النظر والتأمل الصحيح، وذلك مع العدل والموضوعية وعدم استخدام الهوى في الحكم خاصة فيما يشتبه فيه الحسن المطلق بالقبح المطلق.

وبعد أن فرغنا من الحديث عن فنية الصناعات وصناعية الفن، وكان ذلك مدخلاً للحديث عن صناعية الأدب ونقده، كان لابد من الولوج إلى داخل الأدب ذاته بأقسامه وفنونه للتعرف على الفوارق بين هذه الفنون والمشترك بينها، والتعرف على جماليات كل فن من هذه الفنون.

**** 4- رابعاً: نظرية الفنون الأدبية (التفريق بين الشعر والنثر أو بين المنظوم والمنثور):**

شغلت هذه القضية عدداً من نقاد الأدب في القرنين الثالث والرابع، فقد أصبح النثر مزاحماً للشعر في صفحات الدرس النقدي، بعدما كان الشعر وحده يستأثر باهتمام النقاد العرب في فترات التأليف النقدي المبكر، فقد بات من المؤكد أن (النقاد لم يعطوا للنثر ما أعطوا للشعر من العناية..، فالشعر في نظر النقاد من العرب أكثر حظاً من الفن وأولى بالنقد والوزن، والنثر مهما احتفل أصحابه بإتقانه وتجويده لم ينل من أنفس النقاد منزلة الشعر)[1]، ولهذا ظهرت بوضوح (سيطرة الشعر الفن العربي الأول على اهتمام النقاد، بحيث يظهر تاريخ النقد خاصة في مراحله الأولى، وكأنه تاريخ لنقد الشعر لا أكثر، وقد ظل الحال على ذلك إلى أواخر عصر بني أمية، ثم بدأ يتحول إلى صالح النثر)[2].

على أننا لا نعدم وجود أسباب جعلت الشعر هو مدار الدرس النقدي في أكثر عصور الأدب العربي، وهي أسباب كثيرة ما يهمنا منها هو الأسباب التي تعود إلى بِنْية هذا الفن وما فيه من خصائص فارقة، وأبرز هذه الخصائص هو الإيقاع

(1) النثر الفني في القرن الرابع 1/ 17.

(2) الأبعاد الكلامية والفلسفية في الفكر البلاغي والنقدي للدكتور عبد الحكيم راضي ص 11.

الذي يجعل الشعر أعلق بالنفس، وألصق بالذاكرة، وأسرع في الاستدعاء والاستشهاد به، أضف إلى ذلك عوامل تاريخية واجتماعية تتجلى في تقديم الشعراء على غيرهم من الكتاب أو الخطباء، واستحضار الشعر في أكثر المناسبات والمواقف التي أحاطت بالعربي في كل عصوره، وهو ما أدركه التوحيدي وتكلم عنه يقول وهو يعدد فوائد الشعر: (وكذلك الشعر الذي منتهاه قائم في نفس صاحبه، ثابت في قريحته، يجيش به صدره، ويجود به طبعه، ويصح عليه ذوقه، من مدح مأمول، وترقيق غزل، وهجو مسيء، واستنزال كريم، وتوشية لفظ، وتحلية وزر، وتقريب مراد، وإحضار خدعة واستمالة غرير، وضرب مثل، واختراع معنى، وانتزاع تشبيه، مع تصرف في الأعاريض بَيِّن، وقيام بالقوافي ظاهر)[1].

وهناك سبب آخر جعل الشعر يستحوذ على العقلية العربية في التأليف الأدبي والنقدي، وكان ذلك انعكاساً لشغف علماء اللغة والنحو بالشواهد الشعرية أكثر مما كان استشهادهم بالنثر بمختلف فنونه، صحيح أنه قد (استشهد النحاة بكلام العرب الفصحاء من شعر ونثر وعدوه مصدراً أساسياً للنحو والدراسات العربية عموماً)[2]، لكن كفة الشعر كانت تغلب على كفة النثر في الاستشهاد، ولم يكن ذلك حكراً على الدراسات اللغوية بل امتد إلى الدراسات القرآنية وخاصة التفسير وذلك منذ وقت مبكر، يقول أبو بكر ابن الأنباري فيما أورده السيوطي: (قد جاء عن الصحابة والتابعين كثيراً الاحتجاج على غريب القرآن ومُشْكِله بالشعر)[3]، وأورد الزركشي في البرهان ما رواه عكرمة عن ابن عباس ﷺ، قال: (إذا سألتموني عن غريب اللغة فالتمسوه في الشعر فإن الشعر ديوان العرب)[4].

(1) المقابسات ص 121.

(2) الدراسات اللغوية والنحوية عند الزمخشري ص 45.

(3) الإتقان في علوم القرآن للسيوطي 2/ 67 وينظر البرهان في علوم القرآن للزركشي 1/ 294.

(4) البرهان في علوم القرآن للزركشي 1/ 293.

فكل هذه العوامل قد رسخت لدى العلماء على مختلف مشاربهم تقديم الشاهد الشعري في الاستدلال والاستشهاد به على قضايا اللغة والنحو، وعلى الرغم من أن استشهاد هؤلاء العلماء بالشعر لم يكن من منطلقات فنية وجمالية بل كان من منطلقات لغوية ومعيارية، إلا أن بروز الشعر كأساس وعامل رئيس في الدرس اللغوي انسحب في الوقت ذاته على الدرس النقدي لفترات طويلة خاصة في بدايات التأليف النقدي، وذلك لأن أكثر - إن لم يكن كل - نقاد الأدب في هذه الفترات وما بعدها كانوا من علماء اللغة وكانوا على اتصال بالدرس اللغوي من نحو وصرف ومعجم..

وثمة نقطة هامة كانت من أسباب ولوع نقاد الأدب بالشعر أكثر من النثر، هو أن الشعر في أغلبه - باستثناء الشعر التعليمي - ألصق ما يكون بالأدب، أياً كان غرض هذا الشعر وموضوعه، في حين أن في النثر نظراً لاتساع طرائقه وموضوعاته وفنونه، قد تنقطع صلة بعض فنونه بالأدب، فهناك من فنون النثر ما يتمايز عن الآخر في مدى قربه من الأدب أو بعده عنه.

وعلى الرغم من أولية الشعر في الاهتمام عند النقاد عن النثر، فإن البحث في الخصائص الفارقة أو السمات المشتركة بينهما قد سيطر على الدرس النقدي واشتغل به معظم نقاد الأدب القدامى، وقد تكلم ابن طباطبا العلوي عن نفس القضية في كتابه عيار الشعار، فقال: (الشعر أسعدك الله كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي وإن عُدل به عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق..)[1]، واستمر هذا الجدل حول التفرقة بين النظم والنثر في أكثر كتب الأدب ونقده في عصر التوحيدي وابن طباطبا، وبعدهما، فقد تناوله أبو هلال العسكري ت 395هـ، حيث قال عن ميزات الشعر على غيره: (ومما يفضل به غيره أيضاً طول بقائه على أفواه الرُّواة، وامتداد الزمان الطويل به؛ وذلك لارتباط بعض أجزائه ببعض؛ وهذه خاصة له فى كلِّ

(1) عيار الشعر لابن طباطبا ص 5.

لغة، وعند كلِّ أمة؛ وطول مدة الشيء من أشرف فضائله، ومما يفضل به غيره من الكلام استفاضته في الناس وبعد سيره في الآفاق؛ وليس شيء أسير من الشعر الجيِّد، وهو في ذلك نظير الأمثال)[1]، فقد تكلم العسكري عن عوامل تمييز الشعر وانتشاره، وأشار إلى أن هذه العوامل لا تخص الشعر العربي وحده بل إن هذه خاصة في كل لغة.

وتكلم ابن رشيق القيرواني ت 463هـ أيضاً عن هذه الخصائص التي تميز الشعر عن النثر، واعتبر أن خصيصة الإيقاع والوزن هي التي تمنح الشعر تميزه وجماله، إن سلك الوزن هو الذي يضم أشتات الشعر ويمنح بهاءه وجماله ولهذا فقد اختصر ابن رشيق جماليات الشعر واختلافها عن جماليات النثر في هذا الجانب، يقول: (وقد اجتمع الناس على أن المنثور في كلامهم أكثر، وأقل جيداً محفوظاً، وأن الشعر أقل، وأكثر جيداً محفوظاً؛ لأن في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المنثور)[2]، وهكذا تكلم عن تلك الخصائص الفارقة بين النظم والنثر كثير من نقادنا القدامى قبل التوحيدي وبعده.

***** موقف التوحيدي الإبداعي والنقدي من الشعر:**

وقبل أن نتطرق إلى ما طرحه التوحيدي حول فن الشعر وموزانته مع الفنون النثرية الأخرى، كان لابد من التطرق إلى صلة التوحيدي ذاته بالشعر من أكثر من ناحية، منها ناحية الإبداع الشعري ذاته، وهل كان شاعراً ينظم الشعر أم لا؟، فمن المؤكد أن صلة التوحيدي لم تكن منقطعة عن الشعر كاستشهاد ورواية ونقد أو موازنة بينه وبين فنون النثر الأخرى، ولم تكن كذلك صلته منقطعة عنه على المستوى الإبداعي، فعلى الرغم من إقرار التوحيدي نفسه - أمام محدثه الوزير ابن سعدان - بأنه ليس من الشعر والشعراء في شيء، وذلك عندما سأله، فقال: (فَصِلْ حديثك عن هؤلاء بحديث أصحابنا الشعراء، صف لي جماعتهم واذكر لي

(1) الصناعتين لأبي هلال العسكري ص 137.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه 1/ 19، 20.

بضاعتهم وما خص كل واحد منهم)، ثم يرد التوحيدي على هذا الطلب بقوله: (لَسْتُ من الشعر والشعراء في شيء، وأكره أن أخطو على دَحْض، وأحتسي غير محض)، وربما يكون ذلك من باب التواضع أو من باب معرفة التوحيدي أنه لم يكن شاعراً بالفعل، لكن الوزير يرده ويؤكد له قدرته على الوصول إلى الغاية في ذلك، فيقول له: (دع هذا القول، فما خُضْنا في شيء إلى هذا الوقت إلا على غاية ما كان في النفس..)[1].

على الرغم من ذلك فإن هناك إشارات لدى اثنين من القدامى الذين ترجموا للتوحيدي تؤكد أنه مارس الإبداع الشعري، فقد ذكر الباخرزي ت 467هـ في كتابه (دمية القصر وعصرة أهل العصر) أبياتاً منسوبة للتوحيدي، يقول:

إِنَّ الغَرِيبَ بِحَيْثُ مَا حَطَّتْ رَكَائِبُه ذَلِيلُ
وَيَدُ الغَرِيبِ قَصِيرَةٌ وَلِسَانُهُ أَبَدًا كَلِيلُ
وَالنَّاسُ يَنْصُرُ بَعْضُهُمْ بَعْضاً ونَاصِرُهُ قَلِيلُ

هذه الأبيات لأبي حيَّان التَّوحيديِّ ذَكَرها في الإشارات الإلهية)[2].

وربما الذي أوقع الظن بنسبة هذه الأبيات إلى التوحيدي أنها قد وردت في كتابه الإشارات الإلهية فعلاً مسبوقة بعبارة (أقول)، وما يُعَضض من نسبتها إليه أنه أورد بيتاً بعدها بأسطر مسبوقة بقوله (وقال آخر)، وأوردها التوحيدي أيضاً في البصائر ولم ينسبها ولم يذكر عبارة أقول وكذلك أوردها في الهوامل والشوامل مسبوقة بقوله (وهو يسمع قول الشاعر)[3]، وهو ما يلقي بظلال من الشك حول هذه النسبة، والبيت الأول من هذه الأبيات يبدو أن التوحيدي - إذا صحت نسبتها إليه - قد استلهمها من أبيات كثيرة تدور في هذا المعنى.

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 134.

(2) دمية القصر في عصرة أهل العصر للباخرزي 1/ 353، ووردت هذه الأبيات في كتاب الإشارات الإلهية ص 81، وكتاب البصائر والذخائر 8/ 155، والهوامل والشوامل ص 226.

(3) الإشارات الإلهية ص 80 - 81، والبصائر والذخائر 8/ 155، والهوامل والشوامل ص 226.

وقال الصفدي ذاكراً لبعض أبيات منسوبة للتوحيدي: (وَتُوفِّي فِي حُدُود الثَّمَانِينَ وَالثَّلَاث مائَة أَو مَا بعد الثَّمَانِينَ وَالله أعلم وَقد طوَّل ياقوت تَرْجَمته زَائِدا إِلَى الْغَايَة وَمن شعره:

يَا صَاحِبَيَّ دَعَا الْمَلَامَة واقْصِرَا تَرْكُ الهَوَى يَا صَاحِبَيَّ خِسَارَهْ
كَمْ لُمْتُ قَلْبِي كَيْ يُفِيقُ فَقَالَ لِي لَجَّتْ يَمِينٌ مَا لَهَا كَفَّارَهْ
أَن لا أُفِيقَ ولا أُفَتِّرَ لَحْظَة إِنْ أَنْتَ لَمْ تَعْشَقْ فَأَنْتَ حِجَارَه[1]

لكن الصفدي قد وقع بلا شك في وهم كبير عندما اعتقد أن هذه الأبيات هي للتوحيدي، وسبب الوهم أو الخطأ أن التوحيدي في كتابه (أخلاق الوزيرين) كان يسوق قصة حدثت له مع ابن عباد عندما سأله قائلاً: (يا أبا حيَّان!، هل تعرف فيمن تقدَّم من يُكنَّى بهذه الكُنية؟، قلتُ: نعم، من أقرب ذلك إلى أبو حيَّان الدَّارمي)، وأبو حيان الدارمي يلقب أيضاً بأبي حيان البصري، وقد أخذ التوحيدي يدلل أمام ابن عباد على مبلغ علمه وروايته، ودرايته بالشعر، فساق من أبيات أبي حيان البصري هذه الأبيات التي ذكرها الصفدي، يقول التوحيدي: (وجماعة من أصحابنا قالوا: أنشدنا أبو قِلابة عبد الملك بن محمد الرقاشي لأبي حيان البصري:

يَا صَاحِبَيَّ دَعَا المَلَامَةَ واقْصُرَا تَرْكُ الهَوَى يَا صَاحِبَيَّ خِسَارَه)[2]

فوقع الوهم من الصفدي بأن هذه الأبيات للتوحيدي، ويؤكد ذلك أن التوحيدي قد أورد هذه الأبيات في كتابه البصائر والذخائر[3] لأبي حيان البصري ولم يقل إنها له، وذكر ياقوت في معجمه[4] هذه القصة وتلك الأبيات للشاعر أبي حيان الدارمي، ولم يقل إنها لأبي حيان التوحيدي.

وقد تابع الصفدي في العصر الحديث في هذا الاعتقاد بأن هذه الأبيات قالها

(1) الوافي بالوفيات للصفدي 22/ 28 وقد وردت هذه الأبيات كاملة في أخلاق الوزيرين ص 309.
(2) أخلاق الوزيرين ص 308، 309.
(3) البصائر والذخائر 6/ 108.
(4) معجم الأدباء 5/ 1934 – 1935.

التوحيدي وأنها تُنْسَب له، محمد كرد علي في كتابه (أمراء البيان)، حيث يقول: (وقد عُرف بنسكه وزهده، أجمع على ذلك العارفون به، لو لم تناقضه القطعة الوحيدة التي انتهت إلينا من شعره، وهي في غزل رقيق، صدر عمن ابتسم للحياة والأيام، فأخذ ينظر إليها نظر المتفائل، على حين كانت أكثر نظرات التوحيدي متشائمة)[1]، وبعدها ذكر الأبيات السابقة التي ذكرها الصفدي، وفي الحقيقة فإن هذا الشعر كما دللنا لا ينسب لأبي حيان التوحيدي بل لأبي حيان الدارمي، إضافة إلى أن هذه الأبيات ليست من الجمال بحيث توصف بالغزل الرقيق، كما أشار العلامة محمد كرد علي، فهي أبيات تتحرك في إطار المعاني الشعبية القريبة من معاني العامة، وبقية الأبيات إضافة إلى ما ذكر منها لا تعطي هذا الإحساس برقة الغزل فيها، حيث يقول الشاعر:

الْحُبُّ أَوَّلُ مَا يَكُونُ بِنَظْرَةٍ وَكَذَا الحَرِيقُ بِدَاؤُهُ بِشَرَارَه
يَا مَنْ أُحِبُّ ولا أُسَمِّي بِاسْمِهَا إِيَّاكِ أَعْنِي فَاسْمَعِي يَا جَارَه

لكن على الرغم من عدم نسبة هذه الأبيات للتوحيدي، فهناك من الشواهد ما يلقي أيضاً الظن بأن التوحيدي قد قال بعض الشعر، وبالنظر إلى كتاب (الإشارات الإلهية) على وجه الخصوص، سنجد الكثير من الأشعار التي ذكرها التوحيدي في كتابه وكان يسبقها بعبارة (وأقول)، من ذلك قوله: (ومع هذا التقديم والتأخير، ومع هذا التعريف والتنكير، ومع هذا التسليم والتنقير، فإنِّي أقولُ:

كَيْفَ يَصْفُو سُرُورُ مَنْ لَيْسَ يَدْرِي أَيُّ وَقْتٍ يُسْبِيهِ لَحْظُ العُيُونِ

وَأَقول:

أُعَلِّلُ فِيكَ النَّفْسَ وَالنَّفْسُ صَبَّةٌ إِلَيْكَ، وَمَا تَعْلِيلُهَا عَنْكَ نَافِعُ

وأقول:

تُوَاصِلُنِي وَتَقْطَعُنِي وَتَدْعُو ثُمَّ تَمْتَنِعُ

(1) أمراء البيان لمحمد كرد علي 2/ 427.

فَـــلَا وَصْـــلٌ ولا قَـــطْـــعٌ ولا يَـــأْسٌ ولا طَـــمَـــعُ)[1]

وغيرها الكثير في هذا الكتاب، وهي أشعار لم نعثر عليها في كتبه الأخرى، ولا في كثير من كتب الأدب واللغة أو الدواوين الشعرية لعدد من الشعراء القدامى، مما يُرَجح أنها من شعره فعلاً، لكن ذلك لا يعني أن كل ما ورد في هذا الكتاب هو من شعره، بل إن هناك الكثير من الأبيات التي لم يَنْسِبها إلى قائل معين وهي ليست له.

ومن الضروري أن نسجل هنا أن أحداً ممن تكلم عن التوحيدي وترجم له ودرسه في القديم والحديث، لم يتطرق إلى مسألة شاعرية التوحيدي أو قوله الشعر نفياً أو إثباتاً، إلا ما كان من إشارة البَاخَرْزي والصَّفدي السابقتين في القديم أو محمد كرد علي في الحديث، مما يرجح أنه كان شاعراً مُقِلاًّ، أو أنه كان يصرف همه وشغفه إلى الكتابة النثرية أكثر من نظم الشعر، وربما يكون نصيب التوحيدي من الشعر قليل، يدل على ذلك هذه الأبيات التي نسبت إليه، ويبدو أنه كان يقول الشعر بين وقت وآخر، لكنه كما هو حال شعر كثير من العلماء والمفكرين لا يرقى لكونه شعراً يروى ويتناقله الناس، أو أنه ممن غلب عليهم قول النثر فتراجع اهتمامهم بقول الشعر ونظمه، فلم تطرح فكرة شعر التوحيدي لهذه الأسباب.

وعلى الرغم من أن التوحيدي كان مُقِلاًّ في شعره - إنْ صَحَّت نسبة هذه الأبيات إليه - وأنه نفى نسبة نفسه إلى الشعراء، وعلى الرغم كذلك من أنه واحد من كُتَّاب النثر المبرزين، فقد سجل موقفاً نقدياً رائعاً ومميزاً في الدفاع عن الشعر والشعراء مما قد ألصق بهما من تُهَم ونقائص، وعرض من خلال هذا الموقف بعض الموازنات بين الشعر والنثر مما سنطرحه بالتفصيل في هذا الموضع، فهو يجيب على من يرمي الشعر والشعراء بعدد من النقائص والعيوب ويذكرها بالتفصيل، فيقول: (فإن قُلْتَ: هؤلاء شعراء، والشعراء سفهاء، ليسوا علماء ولا حكماء، وإنما يقولون ما يقولون، والجشع بادٍ منهم، والطمع غالب عليهم، وعلى

(1) الإشارات الإلهية ص 13، 14.

قدر الرَّغبة والرَّهبة يكون صوابهم وخطأهم؛ ومن أَمْكن أن يُزحزَح عن الحقِّ بأدنى طمع، ويُحمَل على الباطل بأيسرِ رغبة، فليس ممَّن يكون لقوله إِتاء، أو لحكمته مَضَاء، أو لقَدْرِه رِفْعة، أو في خُلُقه طهارة؛ ولهذا قال القائل:

لَا تَـصْـحَـبَـنَّ شَـاعِـرَاً فَـإِنَّـهُ يَـهْـجُـوكَ مَـجَّـانَـاً وَيُـطْـرِي بِـثَـمَـنْ

وهذا لأنه مع الريح، إن مالت به مال، يَتطوَّح مع أقلِّ عارض، ويُجيب أوَّل ناعق، ويَشيم أيَّ برقٍ لاح، ولا يُبالي في أي وادٍ طاح؛ فقد جمعَ دِينه ومروئته في قَرَنٍ تهاوناً بهما، وعَجْزاً عن تدبيرهما؛ فهو لا يَكْتَرث كيف أجابَ سائلاً، وكيف أبطلَ مُجيباً، وكيف ذمَّ كاذباً ومتحاملاً، وكيف مدحَ مُوارِباً ومُخاتلا).

ثم يبدأ في الرد على هذه الدعاوي باستدعاء قول الرسول الكريم ﷺ عن الشعر، يقول التوحيدي: (فإنَّ رسول الله ﷺ قد قال: إنَّ من الشِّعرِ لَحِكماً، كما قال: وإنَّ من البيانِ لَسِحْراً، وكيف لا يكون كذلك وفيه مثل قول لَبيد:

إِنَّ تَـقْـوَى رَبِّـنَـا خَـيْـرُ نَـفَـلْ وَبِـإِذنِ الـلـهِ رَيْـثِـي وعَـجَـلْ)

ويخلص التوحيدي من خلال هذا الرد والدفاع عن الشعر والشعراء إلى أن (الشِّعر كلام وإن كان من قُبَيل النظم، كما أن الخُطبة كلام وإن كان من قبيل النثر، والانتثار والانتظام صورتان للكلام في السَّمع، كما أن الحقَّ والباطل صورتان للمعنى، وكذلك المَثَل في السمع، وليس الصواب مقصوراً على النَّثر دون النظم، ولا الحقُّ مقبولاً بالنَّظم دون النّثر؛ وما رأينا أحداً أَغْضَى على باطلِ النَّظم واعترض على حق النَّثر؛ لأنَّ النَّثر لا يَنْتَقص من الحقِّ شيئاً؛ وما أحسنَ ما قال القائل:

وَإِنَّـمَـا الـشِّـعْـرُ لُـبُّ الـمَـرْءِ يَـعْـرِضُـهُ عَـلَـى الـمَـجَـالِـسِ إِنْ كَـيْـسَـاً وَإِنْ حُـمْـقَـا
وَإِنَّ أَشْـعَـرَ بَـيْـتٍ أَنْـتَ قَـائِـلُـهُ بَـيْـتٌ يُـقَـالُ إِذَا أَنْـشَـدْتَـهُ صَـدَقَـا)[1]

إن التوحيدي بهذا الموقف العادل يضع الشعر في مكانه الطبيعي ضمن فنون الأدب، لأن كليهما أي النثر والنظم صورتان للكلام الذي يخضع لمقياس الحق

(1) أخلاق الوزيرين ص 7-8.

والباطل، ويضع ما اتهم به الشعر في موازاة مع النثر كذلك، فما يقال عن الشعر من دعاوى اتهامات ليست بمعزل عن النثر أيضاً.

وبغض النظر عن صحة نسبة الأبيات التي ناقشناها أو غيرها للتوحيدي فإن المؤكد أنه قد اختبر الشعر واقترب من عالمه، في الوقت الذي مارس فيه الكتابة النثرية وأصبح واحداً من أعمدتها، مما أَهَّله أن يقوم بالموازنة بينهما، وقد كان موضوع الموازنة بين النثر والنظم مطروحاً بقوة في الساحة النقدية في عصر التوحيدي وفي محيطه القريب، والتوحيدي بلا شك قد اطَّلع عليها وأفاد منها وذكر بعضها فضلاً عن تلك الآراء التي طرحها، يقول التوحيدي: (وقلتُ له: قَد صَنَّف أبو اسحق الصابي رسالة في تفضيل النثر والنظم)[1].

وانشغل التوحيدي انشغالاً واضحاً بالبحث في الفوارق بين النظم والنثر، وما المشترك بينهما، وما ينطوي عليه كل فن قولي من جماليات، وقد طرح هذه القضية في أكثر كتبه، منها الإمتاع والمؤانسة والمقابسات والهوامل والشوامل، ففي الهوامل يطرح هذا التساؤل، ويقول: (سأل سائل عن النظم والنثر، وعن مرتبة كل واحد منهما ومزية أحدهما، ونسبة هذا إلى هذا، وعن طبقات الناس فيهما، فقد قدم الأكثرون النظم على النثر، ولم يحتجوا فيه بظاهر القول، وأفادوا مع ذلك به، وجانبوا خفيات الحقيقة فيه، وقدم الأقلون النثر، وحاولوا الحجاج فيه)[2]، طرح التوحيدي القضية على بساط البحث مظهراً ذلك الجدل بين من يفضل النظم ومن يفضل النثر.

ثم أخذ التوحيدي يسرد في موضع آخر من كتبه أقوال هؤلاء وهؤلاء، فقد اعتبر البعض أن (النثر أصل الكلام والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل)، ثم يمضي ليؤكد على حقيقة تاريخية ليس لها علاقة بمزايا كل فن، وهو أن النثر أَوَّلِي في الوجود أي ظهر أولاً، ولهذا قصده الناس

(1) المقابسات ص 261.

(2) الهوامل والشوامل ص 308.

في أول كلامهم، في حين يقع الشعر في المرتبة الثانية من الوجود، فيقول على لسان الفريق المناصر للنثر: (فأما زائنات النثر فهي ظاهرة؛ لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر، وإنما يتعرضون للنظم في الثاني بداعية عارضة وسبب باعث وأمر معين)، وقد ذكر عدة أمور تعطي للنثر أهميته، وهي أن من شَرف النثر أن الكتب السماوية نزلت به، والنثر لا يتقيد بما يتقيد به النظم من عروض وقافية وزحافات وغيرها، يقول: (الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي مع اختلاف اللغات، كلها منثورة مبسوطة، متباينة الأوزان، متباعدة الأبنية، مختلفة التصاريف، لا تنقاد للوزن، ولا تدخل في الأعاريض).

ومن أهم ما طرحه في الموازنة بين الشعر والنثر هو ما قاله من فضل النثر في اشتماله على الوحدة، أي وحدة الموضوع التي تجعل النثر مقبولاً وممتد الأثر، فمن مزايا النثر كما قال: (ومن شرفه أيضاً أن الوَحدة فيه أظهر، وأثرها فيه أشهر، والتكلف منه أبعد..، ولا توجد الوحدة غالبة على شيء إلا كان ذلك دليلاً على حسن ذلك الشيء وبقائه وبهائه ونقائه)[1]، ثم يتكلم على لسان أبي سليمان ويذكر سبب تفضيله للنثر عن النظم، وهو جانب الوحدة في النثر، يقول: (النثر أشرف جوهراً، والنظم أشرف عرضاً، قال: وكيف؟، قلت: لأن الوحدة في النثر أكثر، والنثر إلى الوحدة أقرب، فمرتبة النظم دون مرتبة النثر، لأن الواحد أول والتابع له ثان)[2].

وفي المقابسات يخصص التوحيدي المقابسة الستين (في النثر والنظم وأيهما أشد أثراً في النفس)، فهو في حواره مع أبي سليمان السجستاني حول النظم والنثر والفرق بينهما من منطلق فلسفي وفكري، يقول: (قال أبو سليمان، وقد جرى كلام في النظم والنثر: النظم أدل على الطبيعة، لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل، لأن النثر من حيز البساطة، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقلبنا

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 132 – 133.

(2) المقابسات ص 261.

المنثور، لأنَّا للطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس)[1]، أي أن النظم يحاكي الطبيعة بما له من إيقاع وتركيب وتناغم، أما النثر فهو بسيط وليس مركباً.

ثم يتحدث في إطار موازنته عن الخصائص التي تفرق بين كل من الشعر والنثر، ومنها أن الشعر أدخل في الصناعة، أما النثر فطبيعي يبدأ مع الإنسان منذ ولادته، يقول: (وليس كذلك المنظوم لأنه صناعي، ألا ترى أنه داخل في حصار العروض، وأسر الوزن، وقيد التأليف، مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف..)[2].

وقد أجاب مسكويه على تساؤل التوحيدي فيما يخص المشترك والمختلف بين النثر والنظم، فكان أن رَدَّ الاثنين إلى جنس واحد وهو جنس الكلام، ولأنهما من جنس واحد فثمة أمور مشتركة بينهما، وأمور مختلفة ومتباينة في الوقت ذاته جعلت كل واحد منهما يختلف عن الآخر، وقد قسم ذلك تقسيماً مميزاً، يقول: (إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما، وإنما تصح القسمة هكذا: الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع، ولا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر أنواعه)، ولعل التوحيدي في العبارة الأخيرة قد فتح الباب أمام وجود أنواع أخرى لم يذكرها في هذا التقسيم.

أما المشترك بين النظم والنثر فهو المعنى، فلا تمايز بينهما في هذا الجانب يقول مسكويه فيما ذكره التوحيدي: (فإن اعتبرتَ المعاني مشتركة بين النظم والنثر، وليس من هذه الجهة تميز أحدهما من الآخر، بل يكون كل واحد منهما صدقاً مرة وكذباً مرة، وصحيحاً مرة وسقيماً أخرى)، فالنظم والنثر هنا لا يتفاضلان ولا يتمايزان في وجود المعنى، فلا نظم بلا معنى ولا نثر بلا معنى، بل يقال عن

(1) المقابسات ص 245.

(2) الإمتاع والمؤانسة 2/ 133.

النظم أنه صادق أو كاذب بناء على المعنى، وكذلك يقال على النثر إنه صادق أو كاذب بناء على المعنى.

وأهم ما يميز النظم ويجعله مختلفاً عن النثر هو الوزن والإيقاع الذي يعد خصيصة بنيوية ومكوناً من مكونات الشعر الجمالية، يقول مسكويه فيما ذكره التوحيدي: (فكذلك النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما، ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن، الذي به صار المنظوم منظوماً)[1]، والوزن لا يمنح النظم تميزه فقط عن النثر بل يمنحه جمالياته، أو حلاوته كما عبر عن ذلك التوحيدي، حيث يقول: (ولا يُحَلَّى بالإيقاع الصحيح غيره)[2]، فالوزن مُقَوِّم من مقومات بناء الشعر وفي الوقت ذاته هو سر حلاوته وجماله، ولهذا عبَّر مسكويه عنه بمصطلح الحِلْية، يقول: (ولما كان الوزن حِلْية زائدة، وصورة فاضلة على النثر، صار الشعر أفضل من النثر من جهة الوزن)[3]، وعبارة حلية زائدة لا يقصد بها أنها غير ضرورية بل يقصد بها أنها زائدة عما هو في بنية النص النثري الذي يخلو من الوزن، فهي زائدة عنه وفاضلة عليه في ذلك.

***** نثرية الشعر وشاعرية النص النثري (مفهوم الشعرية عند التوحيدي):**

وقد عبَّر التوحيدي عن ما يميز الشعر عن النثر بمصطلح (الطَرَب) الذي هو أثر من آثار الوزن والإيقاع، وجعل هذا الطرب ميزة من مزايا النظم أكثر من وجوده في النثر، وذلك من خلال إيقاعه وموسيقاه ووزنه، وهذا ما يطرب النفس ويؤثر عليها أكثر، يقول في حواره مع السجستاني: (فقلت له: فلم لا يُطْرِب النثر كما يطرب النظم؟، فقال: لأنَّا منتظمون، فما لاَءَمَنا أَطْربنا، وصورة الواحد فينا ضعيفة ونسبتنا إليه بعيدة، فلذلك إذا أنشدنا تَرَنَّحنا، هذا في أغلب الأمر وفي أعم الأحوال، أو في أكثر الناس، وقد نجد مع ذلك أيضاً في أنفسنا مثل هذا الطرب

(1) الهوامل والشوامل ص 309.

(2) الإمتاع المؤانسة 2/ 136.

(3) الهوامل والشوامل ص 309.

والأَرْيَحية والنشوة والترنح عند فصل منثور)[1]، وعبارة السجستاني الأخيرة التي ذكرها التوحيدي هي من اللفتات الدقيقة بعيدة الغور التي سُجِّلت في هذا المقام، فالطرب الذي هو ناتج من نواتج الإيقاع وأثر من آثار الوزن وخصيصة من خصائص النظم، قد نجده في النثر أيضاً وكأنه بذلك يشير إلى مفهوم الشعرية الذي قد لا ينطبق فقط على النص الشعري بل يتعداه إلى النص النثري عندما نجد الطرب والأريحية والنشوة والترنح عند فصل منثور كما قال.

وقد أكد التوحيدي في هذا السياق على أن هناك نثر كالمنظوم ومنظوم كالمنثور، وطرحه في أكثر من موضع وكأنه يعني تداخل الفنين معاً في بعض الأمور حتى تحس ببعض نصوص النثر وكأنها شعر، وبعض قصائد الشعر وكأنها نثر، يقول: (وفي الجملة أحسن الكلام ما رَق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع...)[2]، إن هذه العبارة تدلنا على أن هناك قدر مشترك بين النظم والنثر، وهو قدر يؤكد كلامه من أن في المنظوم ما هو منثور وفي المنثور ما هو منظوم، يقول: (ومع هذا ففي النثر ظِلُّ النظم، ولولا ذلك ما خَفَّ ولا حلا ولا طاب ولا تحلا، وفي النظم ظِلٌّ من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه)[3]، ويقول مؤكداً على أن المبدع أو الأديب قد تتفاوت لديه وتتداخل المعايير الفارقة بين النثر والنظم، بحيث قد ينتثر النظم وينتظم النثر، فيقول: (وقد يستعجم المعنى كما يستعجم اللفظ، ويَشْرُد اللفظ كما يَنِدُّ المعنى، وينتثر النظم كما ينتظم النثر، ويَنْحَلُّ المعقد كما يعقد المنحل)[4].

(1) المقابسات ص 261.

(2) الإمتاع والمؤانسة 2/ 145.

(3) المقابسات ص 245 – 246.

(4) الإمتاع والمؤانسة 1/ 65.

وقد أخضع التوحيدي هذا المبدأ النقدي (نظم كالمنثور ونثر كالمنظوم) للنقد التطبيقي في حكمه، أو وصفه لأدب أبي اسحق إبراهيم بن هلال الصابي ت 384هـ، وكان من كتاب ديوان الإنشاء، يقول التوحيدي عنه: (هذا ونظمه منثوره، ومنثوره منظومه، إنما هو ذَهَبٌ إبريز، كيفما سُبِكَ فهو واحد، إنما يختلف بما يصاغ منه ويشكَّل عليه..)[1]، ولننظر إلى عبارة التوحيدي: (إنما هو ذَهَبٌ إبريز، كيفما سُبِك فهو واحد، إنما يختلف بما يصاغ منه ويشكَّل عليه)، فهي عبارة دالة على وعي التوحيدي بوجود قاسم مشترك في عملية الإبداع الأدبي عامة شعره ونثره، وأن الأمر لا يختلف في جوهره بل في القالب الذي يصاغ فيه والشكل الذي يتمظهر من خلاله، فإن عملية الإبداع واحدة لكن تميزها وتمايزها في اختلاف الشكل أو القالب الفني التي ظهر به.

إن هذه العبارة التي تؤكد وجود قدر مشترك بين لغة الشعر ولغة النثر، تجعلنا نقف على تلك الخصائص المميزة للشعر والتي قد تجدها في النثر، والمقصود بها هو (اللغة الشعرية)، وهذه اللغة ليس بالضرورة أن تكون موجودة في الشعر فحسب بل في بعض فنون النثر كذلك، فمن الممكن أن يكون هناك نثر يشبه النظم في قوته وتأثيره وجمالياته دون أن يكون به وزن أو قافية أو إيقاع، ومن الممكن أن يكون هناك شعر قد اكتسب مقومات النثر وأخذ من خصائصه، وربما هذا ما عناه نقاد الأدب المحدثون في حديثهم عن مفهوم اللغة الشعرية أو اللغة الشاعرة كما سماها العقاد يقول: (إنما نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بُنِيَت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء)[2].

وهذا ما أدركه النقد الغربي الحديث من تداخل في الأساليب التعبيرية بين

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 68.

(2) اللغة الشاعرة للعقاد ص 8.

الشعر والنثر، وكما يقول فلوبير: (يمثل كيف انتزع النثر عامداً واعياً من الأسلوب الشعري خصائصه التي كان يتميز باستخدامها في التعبير عن الموضوعات الإنسانية الكبرى، أعني خصائص الرقة والدقة والإيجاز البليغ)[1] حتى أن مفهوم (الشعرية) أصبح يدرس ضمن اللسانيات وعلوم اللغة بمعزل عن كونه مفهوماً قاصراً على الشعر، فهي وظيفة من وظائف اللغة، ولهذا يقول رومان جاكبسون محدداً الشعرية بأنها (ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر)[2].

فالتوحيدي على وعي بأن عالم الأدب هو عالم مفتوح بعضه على بعض، تتلاقح فيه الأفكار والمعاني وتتداول بمعزل عن القالب أو الشكل الذي تصب فيه، ثم يأتي هذا الشكل وذلك القالب ليمنح فناً من الفنون الأدبية تمايزه عن الآخر، ومن ذلك الوزن الذي هو خصيصة من خصائص الشعر، لكن الوزن والعروض وإن كان مما يميز الشعر ويمثل مقوماً من مقومات جماله، فإنه يمثل في الوقت ذاته قيداً وربما عائقاً، ولهذا النثر أفضل منه - عند البعض - في هذه الناحية، فلا تكلف ولا ضرورات مثلما هو في الشعر، يقول التوحيدي: (ومن شَرَف النَّثر أيضا أنَّه مبرَّأ من التكلُّف، مُنَزَّه عن الضَّرورة، غَنيٌّ عن الاعتذار والافتقار، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرير، وما هو أكثر من هذا مما هو مدوَّن في كتب القوافي والعروض لأربابها، الذين استنفدوا غايتهم فيها).

وعلى الرغم من الإقرار بهذا العائق وهو الوزن، إلا أنه هو الذي يمنح النظم خصوصيته وجمالياته أيضاً خاصة إذا غلف بالذوق الفني الذي يلتقي مع الطبع، فليس الفرق فقط بين النثر والنظم في وجود الوزن والعروض بل لابد من وجود

(1) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي إدجار هايمن ترجمة إحسان عباس ص 1/ 44.

(2) قضايا الشعرية لرومان ياكبسون ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ص 57.

ذوق فني يمنح هذا النظم جماله، وإلا اعتبرنا كل شعر جميل لمجرد وجود الوزن به، يقول التوحيدي: (إن النَّظم قد سبق العروض بالذّوق والذوق طباعي)، لكنه ليس ذوقاً مستقلاً بل هو مدعوم بالفكر والعقل لأن (الذَّوق وإن كان طباعيًّا فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصَّنائع البشريَّة)[1].

ويمكن لنا من خلال ما سبق أن نطرح مستويات ثلاثة يتدرج فيها النظم إلى أن يصل إلى مستوى الصناعة والجمالية كما طرحها التوحيدي هنا:

1- كلام + جماليات الوزن = النظم (في اختلافه وتميزه عن النثر).

2- كلام + جماليات الوزن + جماليات الذوق = (صناعة الشعر ككل).

3- كلام + جماليات الوزن + جماليات الذوق + الفكر = نظماً (في اختلافه عن نظم آخر).

***** فنون الأدب وضروب البلاغة:**

والتوحيدي يؤمن بتعدد الفنون القولية من شعر ونثر، وبالتالي اختلافها في الجماليات حسب فنونها وأنواعها المختلفة، ومن أجل إبراز هذا التعدد في الفنون والاختلاف في الجماليات وضع قسمة عقلية لضروب وأنواع البلاغة التي تخص كل أنواع الكلام والأدب، يقول التوحيدي على لسان أستاذه أبي سليمان: (البلاغة ضروب: فمنها بلاغة الشعر، ومنها بلاغة الخطابة، ومنها بلاغة النثر، ومنها بلاغة المَثَل، ومنها بلاغة العقل، ومنها بلاغة البديهة، ومنها بلاغة التأويل)[2]، ويبدو أن أبا سليمان والتوحيدي قد غلبت عليهما هنا القسمة العقلية لأنواع البلاغة أكثر من القسمة التي يتطلبها الواقع، وإلا فإن هذه الضروب التي ذكرها داخلة في بعضها، فالخطابة داخلة في النثر إلا إذا كان النثر هنا المقصود به الكتابة النثرية، وكذلك المَثَل داخل في فنون النثر إلا ما كان منه يخص الإيجاز والتكثيف، وبلاغة البديهة

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 134.

(2) المصدر السابق 2/ 140 - 141.

داخلة في الشعر والنثر معاً، وكذلك بلاغة العقل أو ما سماه ببلاغة التأويل..

وسوف يتأكد لنا هذا التداخل وعدم الاختصاص في تلك القسمة العامة عندما ننظر إلى بعض التعريفات التي حدد من خلالها هذه الأنواع للبلاغة، فقد مضى التوحيدي يوضح المقصود بكل نوع من أنواع هذه البلاغات، فبدأ ببلاغة الشعر وقال عنه: (فأما بلاغة الشعر فأن يكون نحوه مقبولاً، والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، واللفظ من الغريب بريئاً..)، ونحن إذا تأملنا هذا التفسير وجدناها ينطبق على كثير من فنون الأدب وليس الشعر وحده، وما طرحه هنا يدخل في دائرة قضية اللفظ والمعنى والتي سبق وطرحناها في الفصل الأول، وهي قضية تشمل الأدب كله نثره ونظمه، ثم تكلم عن بلاغة الخطابة وذلك بأن (يكون اللفظ قريباً، والإشارة فيها غالبة، والسجع عليها مستولياً..)[1]، وربما يكون هنا قد ميز بلاغة الخطابة بهذه الخصائص الجمالية التي تناسب الخطابة بالفعل من قرب اللفظ، وغلبة الإشارة، وظهور السجع بما يحدثه من وقع في الخطابة، وقد أشار في موضع آخر إلى هذه السمات التي يجب أن تتوافر في الخطابة والخطيب خاصة، يقول: (قال الهندي: أول البلاغة أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل الحركات، خفي اللحظ، متخير اللفظ، لا يكلم الملوك بكلام السوقة، ويكون في قوته التصرف في كل طبقة)[2].

ثم أكد في بلاغة النثر على أن (يكون اللفظ متناولاً والمعنى مشهوراً..)، وهذا التحديد لبلاغة النثر كما سماها لا تبتعد عما سبق وذكره عن بلاغة الشعر، ولم يحدد هنا من بلاغة النثر أي نوع من أنواع النثر يختص به هذا المفهوم الذي طرحه، ثم قال عن بلاغة المَثَل: (وأما بلاغة المَثَل فأن يكون اللفظ مُقْتضباً والحذف مُحتملاً..)، وهذا التحديد قد أصاب فيه خاصة وأن المَثَل يحتاج إلى الاقتضاب والحذف والإيجاز، فذلك كله مما يناسب ما سماه بلاغة المثل.

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 141.

(2) البصائر والذخائر 2/ 65.

ولعل أطرف ما جاء في هذا التقسيم وتلك الضروب هو ما سماه بلاغة العقل، وهو ضرب من البلاغة - حسبما يفهم من الكلام - لا يختص بالشعر دون النثر أو العكس ولكنه ينصرف إلى كل كلام وكل أدب، وهذا النوع من البلاغة وهو بلاغة العقل ينتصر للمعنى دون اللفظ، ويجعل المعنى في المرتبة الأولى من الاهتمام، يقول التوحيدي: (وأما بلاغة العقل فأن يكون نصيب المفهوم من الكلام أسبق على النفس من مسموعة إلى الأذن، وتكون الفائدة من طريق المعنى أبلغ من ترصيع اللفظ وتقفية الحروف، وتكون البساطة فيه أغلب من التركيب..)، فهو قد ربط ما سماه بلاغة العقل بالمعنى ولم يربطها باللفظ، وهذا ينسجم مع ما طرحناه في الفصل السابق حول قضية اللفظ والمعنى وانتصار التوحيدي للمعنى وميله له مع عدم إهماله للفظ.

وواضح مما طرحه التوحيدي على لسان أبي سليمان أنه لا يريد تقسيم ضروب البلاغة المعتادة كما وردت لدى البلاغيين والنقاد، بل هو توسع في مفهوم البلاغة ليشمل أشياء كثيرة حتى أنه أدخل نوعا سماه (بلاغة التأويل) وأكد على أنه (بهذه البلاغة يتسع في أسرار معاني الدين والدنيا، وهي التي تأولها العلماء بالاستنباط من كلام الله ﷻ وكلام رسوله ﷺ..)[1]، وهذا النوع أو ذلك الضرب مما لم يرد التلميح له في كتب الأدب أو النقد أو البلاغة، ويقصد بها هنا جهود العلماء في تفسير القرآن والسنة وتأويل ما فيهما من أحكام تخص الحلال والحرام والأمر والنهي وغير ذلك، واعتباره نوع من بلاغة الأدب هو طرح جديد ومتفرد، إذ يضم نصوص التفسير والتأويل المختلفة إلى حومة الأدب عامة والنثري على وجه الخصوص.

ويختم التوحيدي هذا السرد لأنواع البلاغة وأقسامها بعبارة مجملة يحاول من خلالها وضع إطار عام يشمل أبلغ الكلام وأحسنه، يقول: (وفي الجملة أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 141 - 142.

ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع...)[1]، وهي عبارة تنطبق على كل فنون الأدب من شعر ونثر ولا تقصد فناً دون آخر، ولهذا أزال تلك الحدود بين ما هو نظم وما هو نثر بقوله (نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم).

***** اختلاف الغايات بين الأدب وفنونه وبين الكلام العادي:**

لكن لماذا يعتبر الأدب جميلاً بنثره وشعره، وبطرق أدائه المختلفة من كتابة أو شفاهية؟ إن إجابة هذا التساؤل ترتبط بما طرحناه في الفصل السابق عن تنوع أشكال الخطاب اللغوي ما بين لغة الكلام العادي ولغة الأدب على وجه الخصوص، وتعرفنا فيها على السمات الفارقة بين هذه الأشكال، على أن أهم ما يميزها هو أن لغة الكلام العادي لا يهتم فيها بالجماليات؛ لأنها لغة تخاطب يومي وحياتي وغرضها الأساسي هو الإفهام، في حين أن لغة الأدب تسعى إلى اقتناص الجمال والحصول عليه، وهو ما سماه التوحيدي مراراً بحسن الإفهام أو حسن التبيين.

فقد ذكر التوحيدي على لسان أبي سليمان السجستاني: (وكما أن التقصير في تحبير اللفظ ضار ونقص وانحطاط، فكذلك التقصير في تحرير المعنى ضار ونقص وانحطاط، وحد الإفهام والتفهم معروف، وحد البلاغة والخطابة موصوف)، ثم يبين أن حد الإفهام والتفهم هو مطلب أساسي للغة وللتواصل بين الناس، يقول: (والحاجة إلى الإفهام والتفهم على عادة أهل اللغة، أشد من الحاجة إلى الخطابة والبلاغة، لأنها متقدمة بالطبع، والطبع أقرب إلينا..)، فحاجة الناس إلى الإفهام والتفهيم هي حاجة أولية طبيعية لكنه يحذر من أن ذلك هو المراد من اللغة والبيان (وليس ينبغي أن يكتفى بالإفهام كيف كان)، ثم راح يقسم الإفهام إلى نوعين حسبما هو موجود في واقع الناس اللغوي والاجتماعي (والإفهام إفهامان: ردئ وجيد، فالأول لسفلة الناس، لأن ذلك غايتهم وشبيه برتبتهم في نقصهم، والثاني لسائر الناس لأن ذلك جامع للمصالح والمنافع).

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 145.

هنا انتهى الكلام عن مرتبة الإفهام والتفهيم بقسميها الرديء والجيد، ولكن هذه المرتبة ليست هي الغاية من الأدب لأنه لو ارتبط فقط بالإفهام والتفهيم لكان مثله مثل الكلام العادي وعندها سيخلو من جماليات الأدب، لذا يطرح التوحيدي مرتبة البلاغة على اعتبار أنها المرتبة التي تعلو الإفهام والتفهيم بما لها من آليات لا تتاح للكلام العادي، فيقول: (فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام، الجيدة بالوزن والبناء، والسجع والتقفية، والحلية الرائعة، وتخير اللفظ، واختصار الزينة، بالرقة والجزالة والمتانة، وهذا الفن لخاصة النفس، لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام والتواصل إلى غاية ما في القلوب لذوي الفضل بتقويم البيان)[1]، ونلاحظ أن التوحيدي قد زاد أموراً فوق حد الإفهام، وهذه الأمور من الوزن والبناء والسجع والتقفية وتخير اللفظ.. هي التي تمنح الكلام جماله وبهائه، فغاية الأدب ليست الإفهام وحده إنما هو الإطراب ثم التأثير على النفوس والقلوب.

ولهذا رأينا التوحيدي يورد رأي إبراهيم الإمام في البلاغة الذي يكاد يقصرها على الإفهام، فيقوم التوحيدي بالرد عليه وتفنيد هذا الزعم، ويقول: (وقال إبراهيم الإمام: يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع، وهذا الحكم من إبراهيم مبتور، لأن الإفهام قد يقع من الناطق ولا يكون بما أفهم بليغاً، والفهم قد يقع للسامع ممن ليس ببليغ ولا يكون بليغاً، وليس اشتراكهما في التفاهم بلاغة)[2] فالإفهام من المتكلم ليس بلاغة وليس أدباً وليس جمالاً، فكم من متكلم أفهم وأوصل ما يريده إلى المستمع وهو ليس بليغاً، والفهم من المستمع كذلك ليس بلاغة، بل هو أمر طبيعي يتطلبه وجود طرفين مرسل ومستقبل في عملية اتصالية، فليس غاية الأدب أو البلاغة أو الفن الجميل أن يكون هناك تفاهم بين المبدع والمتلقي فحسب، لأن تلك هي من غايات الكلام العادي وليس لغة الأدب، فعلى المبدع أن يقوم مع الإفهام بالإطراب

(1) المقابسات ص 169 – 170.

(2) البصائر والذخائر 2/ 66.

والتأثير، وعلى المتلقي أن يقوم بالفهم والتذوق والتأثر.

ويمكننا أن نجمل ما طرحه التوحيدي هنا في معادلتين تختص الأولى بالعملية الاتصالية، والثانية بالعملية الإبداعية:

** العملية الاتصالية ذات البعد الاجتماعي التواصلي الإبلاغي تحتاج إلى: (مرسل ومستقبل) يستخدمان: (لغة الكلام العادي)، والغرض منها: (الإفهام والتفهيم) من جانب المرسل، و(الفهم) من جانب المتلقي.

** أما العملية الإبداعية ذات البعد الأدبي والبلاغي والجمالي فتحتاج إلى: (مبدع ومتلقي) يستخدمان: (لغة الأدب)، والغرض منها (حسن الإفهام + الإطراب + التأثير) من جانب المبدع، و(الفهم والتذوق والتأثر) من جانب المتلقي.

فالأدب له غايات أعلى من الإفهام وأعظم، وهذا ما ألح عليه التوحيدي مراراً، وهي غايات كما قلنا يتداخل فيها الإفهام مع حسن العرض مع الاختصار ومراعاة المعنى ومراعاة اللفظ، يقول: (وإنما البليغ الذي يبلغ القصد بأقرب طرق الإفهام مع حسن الغرض، وليس أقرب طرق الإفهام تقليل الحروف واختصار المراد، قد يكون هذا، ولكن أقرب طرق في الإفهام أن تكون الغاية مثالاً للعقل، ثم يكون المعنى مسوقاً إليها، واللفظ منسوقاً عليها، فَهِمَ السامعُ أو قَصَّر...)[1].

وواضح من كل ذلك أن هناك (مستويين من الكلام: أحدهما مقصور على مجرد الإفهام أو التوصيل، ولا يستخدم من عناصر اللغة إلا القدر الضروري، والآخر يتجاوز هذه الوظيفة من جهة، ويتأنق في استخدام اللغة على نحو خاص، من جهة أخرى)[2]، فهناك إفهام وحُسْن إفهام، وبيان وحُسن بيان، والحديث عن هذين المستويين هو حديث متداول ومنتشر في كتب الأدب والنقد القديم ورردده كثير من العلماء والأدباء والنقاد.

(1) البصائر والذخائر 2/ 66.

(2) نظرية اللغة في النقد الأدبي للدكتور عبد الحكيم راضي ص 33.

والتوحيدي ينوع في استخدام المصطلحات التي تتعلق بهذين المستويين من اللغة، فالمستوى الأولى له وظيفة (الإفهام) أو (التبيين) أو (الإفادة) وعلى المستوى الثاني نجد (حسن الإفهام) أو (البيان) أو (حسن الإفادة) فثمة وظائف مختلفة لمستويات اللغة، وهي وظائف تتحدد وفقاً لغرض المتكلم وغايته، والوظيفة الأولى هي وظيفة اتصالية اجتماعية تتمثل في (مطلق الإفادة) وهي وظيفة ضرورية للبقاء والوجود الإنساني، وتشترك فيها كل الأمم، والوظيفة الثانية هي وظيفة جمالية تتمثل في (تحسين وتجميل وتزيين الإفادة)، وهذا ما ذكره التوحيدي، قال: (إن الغرض الأول في الكلام الإفادة، وجُلُّ الأُمم على هذا، والثاني تحسين الإفادة، ثم التحسين تارةً يكون بمعاني التوكيد، وتارةً يكون بمعاني الحذْف، وتارةً يكون بوزن اللفظ، وبتعديل الوزن، وبتسهيل المطالع، وبتبديل المقاطع؛ وهذه الأنواع غيرها مما يطول إحصاؤه؛ وهو للعرب خاصة، ولباقي الأُمم عامَّة)[1].

***** جماليات الصورة اللفظية لدى التوحيدي:**

وقد طرح التوحيدي هذا المفهوم في موضع آخر وهو يتحدث عن أشكال الصور ومنها الصورة اللفظية، وقبل أن نحدد المقصود بالصورة اللفظية وما يرتبط بها من جماليات، علينا أن نقف على تعريف التوحيدي للصورة عامة، حيث يقول (قيل: فما الصورة؟ قال: التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب الصور إياه)، فالصورة هي الشكل الخارجي الذي يظهر به الجوهر ويتشكل، وهذه الصورة متنوعة ومتعددة، وقد جعل أبو سليمان السجستاني أستاذ التوحيدي من هذه الصور أصناف منها إلهية وعقلية وفلكية وطبيعية ونفسية ولفظية وبسيطة ومركبة....

وما يهمنا منها هو (اللفظية) حيث يقول عن الصورة اللفظية: (وأما الصورة اللفظية فهي مسموعة بالآلة، التي هي الأذن فإن كانت عجماء فلها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حكم..)، والملاحظ أن التوحيدي قد تكلم عن الصورة اللفظية في جانبها السمعي بما هي مسموعة لا بما هي متكلمة، ولهذا جعل آلتها الأذن وليس

(1) أخلاق الوزيرين ص 448.

آلتها اللسان، وكأنه هنا يتطرق إلى جانب الكلمة في شكلها المسموع وخروجها بصورة لفظية يتجسد بها جوهر الكلام، فالصورة لا تسمى لفظية عنده إلا بمجرد أن تستقبلها آلة الاستقبال لدى المتلقي (المستمع) وليس مجرد خروجها فقط من جانب المتحدث أو المتكلم، وكأن الكلمة الملفوظة ليس لها أي قيمة دلالية أو اجتماعية أو أدبية بدون أن يكون هناك من يستقبلها ويلتقطها.

إضافة إلى أن التوحيدي وأستاذه كانا دقيقين في تسمية الصورة بأنها لفظية، أي ما يتلفظ به وليس ما يكتب، فالصورة اللفظية هنا لا تشمل الجانب الكتابي الذي يتميز بجماليات أخرى طرحها في رسالته في علم الكتابة وفي غيرها من كتبه الأخرى، وقد جعل التوحيدي للصورة اللفظية مراتب ثلاثة، فقال: (فهي بين مراتب ثلاث، إما أن يكون المراد بها تحسين الإفهام، وإما أن يكون المراد بها تحقيق الإفهام، وعلى الجميع فهي موقوفة على خاص ما لها من بروزها في نفس القائل، ووصولها إلى نفس السامع)[1]، أي أن المرتبة الأولى والثانية سواء أكانت لتحسين الإفهام أو تحقيقه مرتبطة بجانبين (القائل) أو المتكلم حيث يجب أن تبرز الصورة اللفظية في نفسه، لأنه لو لم تبرز في نفسه أولاً لما استطاع أن يعبر عنها، أو يخرجها في صورتها الخارجية اللفظية، وفي الطرف الثاني هناك (السامع) أو المتلقي والذي عليه دور أيضاً في استقبال الصورة اللفظية وفهمها ووصولها إلى نفسه.

ثم يتحدث التوحيدي عن مرتبة ثالثة للصورة اللفظية وهي التي يرتبط فيها اللفظ بالموسيقى والإيقاع ويقصد بذلك الغناء، يقول: (ولهذا الصورة بعد ذلك كله مرتبة أخرى إذا مازَجَها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقار، فإنها حينئذ تعطي أمورا ظريفة...)[2]، فالغناء والطرب هو مرتبة أيضاً من مراتب الصورة اللفظية، لكنه يختلف عن مرتبة الكلام العادي أو مرتبة الأدب في أنه يتعلق بصناعة الموسيقى وله

(1) الإمتاع والمؤانسة 3/ 136، 137، 144.

(2) المصدر السابق 3/ 144.

تأثيراته وغاياته المختلفة عن اللغة العادية من ناحية وعن الأدب من ناحية أخرى.

نفهم من ذلك أن الكلام أو الصورة اللفظية غرضها الأول (الإفادة) أو (تحقيق الإفهام) وهو غرض يستوي فيه كل الناس البليغ فيهم وغير البليغ بل الفصيح وغير الفصيح، أما الغرض الثاني فهو ما يتمايز فيه الناس العاديين عن الأدباء والشعراء والكتاب والخطباء، بل يتمايز كل واحد من هؤلاء عن الآخر، وهو غرض (تحسين الإفادة) أو (تحسين الإفهام)، فالجمال الفني للأدب لا يتأتى من مجرد الإفادة أو الإفهام، لأن هذا يتوافر في الكلام العادي، بل إن الجمال والتميز يكمن فيما فوق الإفادة وما زاد عن الإفهام من خلال استخدام طرائق متعددة ومتنوعة للتحسين والتزيين والتجميل منها ما ذكره التوحيدي وهي ما تمتلأ به بطون كتب الأدب والبلاغة من استخدام معاني التوكيد ومعاني الحذف ووزن اللفظ وتعديل الوزن وتسهيل المطالع...

إن ميزة لغة الأدب هي أنها تنحرف عن مجرى لغة الكلام العادي، فلو كانت تجري في نفس مجراه لما تميزت عنه، وهذا الانحراف سماه (ت. إيجلتون) تشوهاً، حيث يقول: (فما هو نوعي في اللغة الأدبية وما يميزها عن أشكال الخطاب الأخرى، هو أنها تشوه اللغة الاعتيادية بطرائق شتى)، لكنه تشوه جمالي إن صح التعبير، إنه انزياح عن المتعارف عليه، وهذا الانزياح هو الذي يمنح الأدب خصوصيته (فالأدب نوع خاص من اللغة بخلاف اللغة الاعتيادية التي نستخدمها على نحو شائع)[1].

لكن هذا الانزياح في لغة الأدب أو ما سماه إيجلتون تشوه اللغة الاعتيادية، ليس معناه خروج لغة الأدب إلى دائرة الفوضى وخرق المعايير، فلغة الأدب كي تتصف بالجمال لابد لها من شرائط منها ما هو مرتبط بالصحة اللغوية، وقد استفضنا في تفصيل ذلك في الفصل الأول عند الحديث عن المعيارية وعن ضرورة توافر صحة اللغة قبل الحكم النقدي والجمالي على النصوص، فكثيراً ما يتم ربط

(1) نظرية الأدب لتيري إيجلتون ص 14، 16.

الجمال بمفهوم الصحة والسلامة اللغوية لأن (النص الأدبي كالجسم الإنساني لا يتصف بالجمال إلا إذا تحققت له الصحة، ولا يكون المنظر الجميل للجسم العليل)[1]، ولعل هذا ما يميز لغة الأدب عن لغة الكلام العادي، فارتباط الأدب بالمعيارية - وإن اعتبر لدى البعض عائقاً أو سبباً من أسباب الصعوبة - هو الذي يشد وثاق الأدب ويحفظ أصالته، ولا يجعله ممتهناً ينحدر إلى مستوى كلام العامة الذي لا يخضع لمعيار دقيق.

وعلى الرغم من أن القواعد المعيارية تعد شرطاً لتوافر المقومات الجمالية إلا أن المبالغة والتشدد فيها قد يفسد الإحساس بهذه المقومات، وهذا قد حدث بالفعل لدى عدد من علماء اللغة والنحو وعدد من نقاد الأدب الذين تعاملوا مع النص الأدبي واشتغلوا بتطبيق القواعد أكثر من اشتغالهم بالبحث عن الجمال في هذا النص أو ذلك (ونتيجة لشغف النقاد بما اهتدوا إليه من قواعد النحو واللغة، ورغبتهم الشديدة في مراقبة تطبيق الشعراء لها، وتقيدهم بها، فإنهم نسوا أذواقهم، ولم يصدروا عنها في درس الشعر وتحليله، بمعنى أنهم شغلوا بالبحث في مخالفات الشعراء اللغوية ولم يكن من همهم الحديث عما في النصوص من عذوبة وجمال أو مقومات فنية وبلاغية)[2].

وقد مر بنا في الفصل الأول أن التوحيدي قد وقف موقف الرافض لهذا التشدد في تطبيق القواعد المعيارية وخاض غمرة ذلك السجال بين الشعراء من ناحية وبين النحاة واللغويين ونقاد الأدب الملتزمين بتطبيق المعيار النحوي واللغوي على حساب المقومات الجمالية ولهذا قال التوحيدي: (ومتى اتفق إنسان بهذه الحلية وعلى هذا النِّجار، فلعمري إنَّه غنيٌّ عن تطويل النحويِّين، كما يستغني قارض الشِّعر بالطبع عن علم العروض)[3]، وكأن التوحيدي يريد دائماً أن يقف

(1) مقالات في اللغة والأدب للدكتور تمام حسان ص 344.

(2) النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع ص 62.

(3) الإمتاع والمؤانسة 1/ 106 - 107.

موقفاً وسطاً بين المعيارية والجمالية، أو بعبارة أصح بين التشدد والمبالغة في تطبيق المعيارية وبين الطبع والذوق الفني في عملية الإبداع الأدبي والفني.

وبعد أن فرغنا من الحديث عن الموازنة الشاملة التي عقدها التوحيدي بين النظم والنثر في إطار نظرية الفنون وجماليتها، بقي أن نناقش موقف التوحيدي من السجع كفن من فنون الأدب من ناحية وكلون بديعي من ناحية أخرى، وما يتميز به من جماليات، أو ما قد يشوه من تلك القيم الجمالية.

***** جماليات السجع وموقف التوحيدي منه:**

لابد في البداية من أن نفرق بين مفهومين للسجع يتضحان من استقراء ما كُتِب عن السجع في أكثر كتب الأدب والنقد وكتب إعجاز القرآن الكريم:

المفهوم الأول: يقصد به السجع كمحسن بديعي عرفه القوم في شعرهم ونثرهم على السواء.

والثاني: يقصد به الفن القولي الموازي للشعر، وهذا لا يكون إلا في النثر، أو هو فن قائم بذاته كما طرح الكثير من القدامى.

ولذلك فإن الباقلاني ت 403هـ يقسم فنون القول عند العرب إلى خمسة أقسام، الشعر ثم الكلام الموزون غير المقفى، ثم الكلام المعدل المسجع، ثم القول المعدل الموزون غير المسجع، ثم المرسل أي الذي لا يتقيد بقيود السجع، يقول الباقلاني: (قد عَلِمْنا أن كلامهم ينقسم إلى نظم ونثر، وكلام مقفى غير موزون، وكلام موزون غير مقفى، ونظم موزون ليس بمقفى كالخطب والسجع، ونظم مقفى موزون له روي)[1]، وهذا التقسيم يدلنا على أن الباقلاني جعل المسجع هنا قسماً من أقسام القول.

وقد تحدث العلماء والأدباء على اختلاف مشاربهم وخاصة في كتب إعجاز القرآن الكريم عن مسألة السجع ورفضه أو قبوله، ووجوده أو عدمه في القرآن

(1) إعجاز القرآن للباقلاني تحقيق السيد أحمد صقر ص 62.

الكريم، وقد تلقف الجاحظ ت 255هـ هذه القضية منذ وقت مبكر، وأوضح أسباب رفض الرافضين لوجود السجع في القرآن، وذلك في كتابه البيان والتبيين، حيث يقول بتحليله المعتاد: (وكان الذي كَرَّه الأسجاع بعينها - وإن كانت دون الشعر في التكلف والصنعة - أن كهان العرب الذين كان أكثر أهل الجاهلية يتحاكمون إليهم، وكانوا يدعون الكهانة، كانوا يتكلفون ويحكمون الأسجاع، قالوا: فوقع النهي في ذلك لقرب عهدهم بالجاهلية، ولبقيتها فيهم وفي صدور كثير منهم، فلما زالت العلة زال التحريم)[1].

إن الجاحظ هنا يشير من طرف خفي إلى فن السجع كفن قائم بذاته، بدليل ما قاله من موازنته بالشعر من أنه دون الشعر في التكلف والصنعة، فنحن نلاحظ هنا في عبارة الجاحظ أنه لم يشر إلى وجود السجع في القرآن بل تكلم عنه بصفة عامة كفن من فنون الكلام الذي عرفته العرب قبل الإسلام وبعده، ثم أشار إلى أن أكثر من استخدموه هم الكهان وكان ذلك علة تحريمه، ثم أكد على أن ذلك التحريم كان مؤقتاً بفترة نزول الوحي لقرب العهد بالجاهلية، فلما انتشر الإسلام وقوي، واختفت طبقة الكهان الذين كانوا يستخدمون السجع زالت علة التحريم، فالجاحظ هنا لم يشر إلى السجع كلون بديعي بل كفن قولي عرفه العرب وخاصة فئة الكهان، وهذا كان مدار الخلاف بين القبول والرفض.

وممن فطن حديثاً إلى إشارة الجاحظ للأسجاع على أنها فن قائم بذاته الدكتور أحمد مطلوب في كتابه (معجم النقد العربي القديم)، حيث يقول: (الأسجاع جمع السجع، وهو من المحسنات اللفظية عند المتأخرين، ولكن الجاحظ ذكرها كأنها فن قائم بنفسه، يُسْتعمل في المنافرة والمفاخرة، وهو غير المنثور)[2]، بل رأى الدكتور مطلوب أن القدماء كانوا يعدونه فناً قائماً بنفسه إلى جانب الشعر والرجز والنثر، فهو ليس فناً من فنون النثر ولكنه فن مستقل بذاته

(1) البيان والتبيين للجاحظ ص 1/ 113.

(2) معجم النقد العربي القديم للدكتور أحمد مطلوب ص 1/ 163.

خارج عن إطار الشعر من ناحية والنثر من ناحية أخرى.

والتوحيدي لا يبتعد كثيراً عن رؤية القدامى للسجع، والتعامل معه من خلال هذين المفهومين:

الأول: كفن قائم بذاته.

والثاني: كمُحَسِّن بديعي، ولذلك أشار التوحيدي إلى السجع كفن له ما يميزه كالشعر، يقول: (إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما، وإنما تصح القسمة هكذا: الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع، ولا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر أنواعه)[1]، إذن فالسجع هنا فن قولي مستقل بذاته، وهو نوع من أنواع غير المنظوم، وهو يشترك مع الشعر في وجود القافية، لأن التقفية هي جزء من صناعة الشعر ومقوم من مقوماته، وهي أيضاً جزء أساسي من مقومات فن السجع، يقول: (وقافية الشعر ما انساق الكلام الموزون إليه، وانقطع تمام البيت عليه، والتقفية صناعة الشاعر والساجع)[2]، فالتوحيدي من خلال ذلك يقر بوجود فن السجع كنوع أدبي وفني ولا يرفضه، ويقرر أن ما يميزه هو وجود التقفية والتي تشترك مع الشعر في وجودها، ووضع مصطلح (الشاعر) الذي ينظم الشعر، بموازاة مصطلح (الساجع) الذي يقول السجع.

أما السجع كلون وفن بديعي يستخدم في الكتابة النثرية فقد كان للتوحيدي منه موقف واضح، وقد بنى هذا الموقف في البداية وأسسه على رفض التكلف عامة في السجع وغير السجع، وخاصة ذلك التكلف الزائد عن الحد، أو التكلف الذي لا يكون متسقاً ومتصلاً ببلاغة البديهة، فيقول: (والذي ينبغي له أن يبرأ منه ويتباعد عنه، التكلف فإنه مفضحة، وصاحبه مذموم، ومَنْ وُسِمَ به مُقِت، ومن اعتاده سخف، والتكلف وإن كان هكذا في كل ما دخله وتخلله، فإنه في البيان

(1) الهوامل والشوامل ص 309.

(2) البصائر والذخائر 5/ 87.

أَبْيَن أعواراً، وأظهر عاراً، وأقبح سمة، وأشنع وصمة)[1]، ويقول ذاماً التكلف عامة: (ما السبب في إطباق الناس على أن التكلف مكروه وعلى أن المتكلف منعوت به، ممقوت فيما اختاره، ومردود إليه ما أتاه، وإن كان حسناً بالغاً، وما عري من التكلف وخلا منه محبوب ملتذ مقبول)[2].

فالتكلف مذموم في كل الأحوال، لكنه أكثر قبحاً إذا ارتبط بالبيان، وهو شر في الكلام كما عبر عن ذلك التوحيدي، يقول: (ولكن الكلام صوب لا يملك إذا هطل..، وخيره ما كان عفواً، وشره ما كان تكلفاً)[3]، فالتكلف من الأشياء المذمومة التي تحدث عنها التوحيدي كثيراً وربطه بالإغلاق والتعقيد واستعمال الغريب، واستهلاك المعنى وفساده، فقد ذكر على لسان أبي عبيد النصراني الكاتب (ثم قال: والذي ينبغي أن يُهجَر رأساً، ويُرغب عنه جُملة التكلُّف والإغلاق، واستعمال الغريب والعَويص، وما يستهلك المعنى أو يفسده أو يُحيله)[4].

وقد كان السجع من أهم الألوان التي يظهر فيها التكلف بوضوح، ولهذا وضع التوحيدي شروطاً عامة يجب أن تتوفر في السجع منها بل أهمها الاقتصاد في استخدامه، ووضع صورة تقريبية لوضع المِلْح في الطعام، وضرورة مراعاة المقدار والكفاية حتى لا يفسد هذا الطعام، فهذا الاقتصاد ومراعاة المقدار هو سر جمال السجع، يقول: (أن يكون السجع في الكلام كالمِلْح في الطعام، فإنه متى ظفر منه بمقدار الرتبة وحَسَب الكفاية، حلا منظره وبهر بهاؤه، وسطع نوره، وانتشر ضياؤه، ومتى زاد على المقدار ضارع كلام النسأة والكهنة من العرب، أو كلام المستعربين من العجم)، ولهذا فهو يطالب الأديب بمراعاة ذلك الاقتصاد، يقول: (فلا تلهجن بالسجع، فإنه بعيد المرام إذا طلب الواقع موقعه والنازل مكانه، ولا

(1) رسالة في العلوم ص 206.

(2) البصائر والذخائر 2/ 233.

(3) المقابسات ص 322 – 323.

(4) أخلاق الوزيرين ص 134.

تهجرنه أيضاً كله، فإنك تعدم شطر الحسن)[1].

فالتوحيدي يحذر من المبالغة في استخدام السجع، في الوقت الذي يحذر فيه من الابتعاد عنه كلية، فالتوحيدي يدرك أن للسجع جماليات لا يجب على المبدع أن يتخلى عنها وذلك واضح في قوله (فإنك تعدم شطر الحُسْن)، لكنه يرفض أن يتوه المبدع في بحر السجع ولا يقف له على شاطئ، فهو لا يريد أن يلهج الأديب به، ولا أن يهجره كلياً فيفقد نصف الجمال، إنما هو يريد موقفاً وسطاً بين هذا وذاك، ويجعل هناك معياراً ثابتاً في استخدام السجع بشكل حسن وبمقدار محدد، حيث يكرر ذلك في قوله: (والذي يجب أن يعتمد من ذلك هو مقدار يجري مجرى الطراز من الثوب..، وقد يسلس السجع في مكان دون مكان، والاسترسال أدل على الطبع، والطبع أعفا، والتكلف مكروه)[2].

والتوحيدي قد استخدم صورة تقريبية أخرى، فكما صَوَّر ضرورة استخدام السجع في الكلام بمقدار، كضرورة استخدام المِلْح في الطعام بمقدار، ضرب هنا المثل بالطراز في الثوب، وذلك أن يكون السجع كالطراز والحلية للثوب، فإذا زاد الطراز والحلية أكثر مما يجب أفقد ذلك الثوب جماله، بما طغى عليه من تكلف ومبالغة، ويشير إلى أن السجع ذاته قد تظهر جمالياته في موضع دون موضع، وقد يسهل في مكان دون مكان، ثم يعلن موقفه هنا من الترسل، ويرفض السجع المتكلف، وهذا هو ما طبقه فعلياً في كتاباته، ويبدو أن تأثر في ذلك بأستاذه الجاحظ كما ذكرنا مراراً.

وقد تعقب التوحيدي هذا الموقف من السجع أو ترجمه في النقد التطبيقي الذي مارسه على عدد من أدباء وكتاب عصره، فقد ذكر ذلك بوضوح في نقده لأسلوب ابن عباد، وعاب عليه لهجه بالسجع المتكلف وولعه به، حتى أن التوحيدي قد أنشد لأحدهم شعراً يذم فيه ابن عباد، ويذكر هوسه بالسجع، يقول:

(1) البصائر والذخائر 2/ 68.

(2) المصدر السابق 2/ 68.

(أنشد بعضهم في ابن عباد، وذمَّ سجعه وعقله وخطّه، وقال:

مُتَقَلِّبٌ كَافِي الكُفَاةِ وَإِنَّمَا هُوَ فِي الحَقِيقَةِ كَافِرُ الكُفَّارِ
السَّجْعُ سَجْعُ مُهَوَّسٍ وَالخَطُّ خَطُّ مُنَقْرَسٍ وَالعَقْلُ عَقْلُ حِمَارِ)[1]

وبعيداً عما في هذه الأبيات وفي غيرها مما ذكره التوحيدي عن ابن عباد في كتابه أخلاق الوزيرين من نقد قاس وصل إلى حد السباب والانتقاص والتشهير، فإن ما يعنينا هنا هو رفض التوحيدي لإفراط ابن عباد في استخدام السجع، ولهذا أخذ عليه هذا الإفراط المضحك الذي قد يلعب فيه باللفظ، أو يحوره بشكل ساذج لكي يحقق هذا السجع، يقول التوحيدي: (ومما يدلُّ على ولوع ابن عبَّاد بالسجع، ومجاوزة الحدِّ فيه بالإفراط، قوله يوماً: حدَّثني أبو علي ابن باش، وكان من سادة النَّاش، جعل السين شِيناَ ومرَّ في الحديث، وقال: هذه لُغة، وكذب وكان كَذوباً)[2]، ومن ذلك قول التوحيدي: (وسمعته يوماً يقول لابن شاذان: يا أبا الحسن، تَوَقَّى الرَّسَن، وانظر إلى المسَن، فما أخوفني أن تُسن، بالقبيح لا بالحسن، فقال له: أيها الصاحب كَرَمُ طَبْعِكَ أَمانٌ لي مِن بَوائِقِ سَجْعِك)[3]، فلو صَحَّت هذه الرواية التي حكاها التوحيدي هنا على ابن عباد، وأن قد يُحَوِّر أو يغير في بنية الكلمة من أجل أن يجعلها توافق السجع في العبارة، لكان ذلك دليلاً على ولوع مدرسة ابن عباد بالسجع بشكل مفرط بل ومضحك، ودليلاً من جهة أخرى على رفض التوحيدي لمثل هذا التزييف والإفراط في استخدام السجع.

ويعود التوحيدي وهو يتكلم عن تكلف ابن عباد في استخدام السجع بذكر صور تقريبية من واقع الحياة تبين ضرورة الاعتدال والوسطية والاقتصاد واستخدام المقدار من السجع، فقال: (السّجع الذي يَلْهَج به هو مما يقع في الكلام، ولكن ينبغي أن يكون كالطِّراز في الثوب، والصَّنفة في الرداء، والخط في العَصب،

(1) أخلاق الوزيرين ص 373.
(2) المصدر السابق ص 139.
(3) السابق نفسه ص 261.

والملح في الطَّعام، والخال في الوجه؛ ولو كان الوجهُ كله خالاً لكان مقلياً)، فالأمر على الوسطية بين خلو الكلام تماماً من السجع وبين زيادته زيادة فيها تكلف، وهذا الحكم ينطبق على كل فنون الكلام، يقول: (فإن فنون الكلام محصَّلة على التقريب بين البدَد والسجع والوزن، وما يُسمِّيه قوم تجنيساً وتطبيقاً)[1]، والبدد أي المتفرق، ويعني به الكلام الذي يخلو تماما من السجع.

***** الترسل كمعادل فني للسجع:**

ثم يطرح التوحيدي المعادل الفني للسجع أو البديل له، فمن فنون الكلام لديه ما يسمى الترسل، وما يسميه هو بالمُسَلْسل، وكأنه يعني به استرسال الكلام وتسلسله وانطلاقه، أو أنه صاغ المصطلح من السلاسة والليونة والمرونة، بدون الوقوف كثيراً على مواضع السجع المتكلف، يقول: (ومنها شيء يجب أن يُسمَّى المُسَلْسَل، وأمثلته في كلام أبي عُثمان موجودة)[2]، وعبارة التوحيدي واضحة في أنه ناظر إلى الجاحظ ومُقْتد به ومستلهمه في هذا الجانب، ولهذا يجب أن نقف وقفة على تأثر التوحيدي بالجاحظ في عدم الولوع بالسجع، والميل إلى المعادل الآخر وهو الترسل أو المسلسل.

فمما يجمع التوحيدي والجاحظ أنهما يستخدمان أسلوباً متقارباً في الترسل والكتابة النثرية يبتعد عن أسلوب السجع الصرف والبهرجة اللفظية، ويميل إلى البيان والوضوح مع عمق المعاني والأفكار، وفي الحق أيضاً أن التوحيدي قد استلهم ذلك من الجاحظ وتأثر به من خلاله عكوفه على كتبه، فقد كانت الوراقة التي سماها التوحيدي مهنة الشؤم هي الباب الواسع الذي ولج منه إلى عالم الجاحظ الكبير، وتمثله في كثير من الخصائص، وممن انتبهوا إلى تأثر التوحيدي بأسلوب الجاحظ الدكتور شوقي ضيف في كتابه (من المشرق والمغرب بحوث في الأدب)، وقد أخذ الدكتور شوقي ضيف يوضح تلك السمات والخصائص والأسرار

(1) أخلاق الوزيرين ص 134.

(2) المصدر السابق ص 134.

التي اكتسبها التوحيدي من الجاحظ وهي في ذات الوقت تبين خصائص مدرسة الجاحظ، يقول: (وكان الجاحظ يستخدم في أدبه أسلوب الازدواج، وفيه تتعادل العبارات تعادلات صوتية، تُمَتِّع الأسماع والأفئدة، دون أن تتحول سجعاً، إلا ما يأتي عفواً، وخلب هذا الأسلوب أبا حيان وملك عليه ذات نفسه فانفصل عن موجة السجع التي عمت في كتابات الأدباء..، وليس ذلك كل ما تمثله من أسلوب الجاحظ الأدبي فقد رآه يُعْنَى بتفريع الجمل والمعاني بعضها من بعض، فمضى في هذا التفريع أيضاً إلى الذروة..، وكأنما أراد أن يرد إلى الجاحظ ما أتاح له من أسلوبه الأدبي الرفيع، فَكَتَب في تقريظه رسالة يشيد فيها به وبفنه)[1].

وما سماه التوحيدي بالمسلسل في عبارته السابقة يقترب من مصطلح الترسل الذي عرف بعد ذلك، ووصف به كثير من الأدباء والكتاب، وكانت هذه الأوصاف من أجل تمييز هؤلاء عن غيرهم الذين لهجوا بالسجع واستغرقوا فيه، واستمر ذلك الوصف ملتصقاً بصفات المدح في الكتابة النثرية حتى أن مصطلح الترسل كان يطلق أحياناً ويراد به مجمل النثر في مقابل الشعر أو النظم، يقول أبو اسحق الصابي فيما نقله ابن حمدون ت 562هـ في كتابه التذكرة الحمدونية: (الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأنَّ أفخر الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك غرضه في أول وهلة سماعه، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعط غرضه إلا بعد مماطلة منه لك، وعرض منك عليه)[2]، وعبارة أبو إسحاق الصابي التي ذكرها ابن حمدون، قد نقلها ضياء الدين ابن الأثير ت 637هـ، وإن كان قد عاب أبي اسحق الصابي وانتقد كلامه وعارضه في فكرة ضرورة غموض الشعر أو ضرورة وضوح الترسل في المقابل[3]، لكنه في النهاية قد استخدم المصطلح وجعله معادلاً للنظم ومقابلاً له، وفي كل الأحوال فإن الترسل كان أسلوباً مضاداً لأسلوب

(1) من المشرق والمغرب ص 54-55.

(2) التذكرة الحمدونية لابن حمدون 6/ 357 - 358.

(3) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين بن الأثير 4/ 7.

السجع المتكلف وذلك لأن (الكتابة النثرية كان لها منذ ذلك الوقت أسلوبان: أسلوب الترسل، وأسلوب السجع، وظل الكتاب يراوحون بينهما أمداً غير يسير، حتى أخريات القرن التاسع عشر حين تغلب الترسل على السجع)[1].

لكن الإقرار والتأكيد على استخدام التوحيدي للترسل في الكتابة، لا ينفي أن التوحيدي قد استخدم السجع في كثير مما كتب، فعلى الرغم من موقف التوحيدي الرافض لاستخدام السجع خاصة المتكلف منه، فقد رأيناه يستخدمه بكثرة، وكان أظهر ما يكون في كتابه (الرسالة البغدادية)، فلقد أسرف إسرافاً واضحاً في استخدام السجع في مواضع كثيرة من هذه الرسالة، على عكس ما كان يفعله في كتبه الأخرى، والتي كان يراوح فيها بين استخدام السجع وتركه، والنماذج في رسالته تلك أكثر من أن تحصى.

ولكن ما يبرر هذا الاستخدام المفرط للسجع أن التوحيدي بنى رسالته على شكل مقامة مثل المقامات التي كتبها الحريري والهمذاني، فقد جعل هذه الرسالة في شكل قصة تدور في يوم واحد، ولها بطل من المُكْدِين، يروي ما مر به في هذا اليوم، ولأن بناء الرسالة جاء على شكل المقامة، فكان لابد من استخدام السجع فيها كما هو معروف من سمات وخصائص المقامة، وفن المقامة كما يقول الدكتور شوقي ضيف: (من أهم فنون الأدب العربي..، وهي صيغ حُلِّيت بألوان البديع، وزينت بزخارف السجع، وعني أشد العناية بنسبها، ومعادلاتها اللفظية، وأبعادها ومقابلاتها الصوتية)[2]، فالتوحيدي وإن أسرف في استخدام السجع في هذه الرسالة لكن يبقى له موقفه التنظيري والتطبيقي منه والذي سبق توضيحه، ويبقى له كذلك موازنته واعتداله في استخدام السجع في بقية كتبه الأخرى.

**** 5- خامساً: نظرية الإبداع الفني وصلته بعلم الجمال عند التوحيدي:**

لا شك في أن (التفكير) في عملية الإبداع الفني قد لازمت عملية الإبداع

(1) نشأة النثر الحديث وتطوره للدكتور عمر الدسوقي ص 36.

(2) المقامة للدكتور شوقي ضيف ص 5.

obeikandi.com

ذاته، فهي قد شغلت المبدع أثناء إبداعه وشغلته بعد انتهاء عملية الإبداع، وشغلت أيضاً المتلقي الذي استقبل الثمرة الإبداعية وتذوقها وانفعل بها، وشغلت كذلك الناقد الذي حاول أن يفسرها ويعلل وجودها، ولا شك أيضاً في أن عملية الإبداع الفني قد دخلت ضمن دراسات علم الجمال (وقد أثارت اهتمام المفكرين وعلماء الجمال منذ أن وُلِد هذا العلم، وبقدر الاختلاف بين المفكرين والفلاسفة وعلماء الجمال حول طبيعة الجمال كان الاختلاف بينهم حول الإبداع الفني)[1]، ولم يقتصر ارتباط الإبداع بالجمال على وقت دون آخر أو زمان دون آخر، فهو خصيصة حضارية ترتبط بكل زمان وبكل مكان.

وقد حاول الأدباء والعلماء والفلاسفة مع اختلاف مشاربهم ومقاصدهم تعريف هذه العملية، والتعرف على طبيعتها، وجرى تعريفها ببساطة وبإطلاق بأنها عملية يقصد منها (كل ما ينتجه الإنسان من فنون، لا يختلف في ذلك الأدب عن الموسيقى عن بقية الفنون، فأنواع الفنون ما هي إلا وسائل مختلفة للتعبير عن إحساس الإنسان بالجمال وتعامله مع مظاهر الواقع الطبيعي والبشري)[2].

وفي الحقيقة فإن التوحيدي لم يكن بعيداً عن طرح هذه القضية الهامة والتي شغلت بال العلماء والفلاسفة ونقاد الأدب، ولهذا سوف نختلف هنا مع ما طرحه الدكتور زكريا إبراهيم في أننا لم نجد لدى أبي حيان نظرية متكاملة في تفسير الجمال والفن وشرح عملية الإبداع والتذوق الفني، وأن ما فعله التوحيدي كان مجرد طرح تساؤلات تدور حول هذا الموضوع، يقول الدكتور زكريا إبراهيم: (إذا كنا قد رأينا التوحيدي مَعْنِياً بكل ما يمس الإنسان، فليس بدعاً أن نراه يهتم بالفن والفنان، صحيح أننا قد لا نجد عند أبي حيان نظرية فلسفية متكاملة في تفسير الجمال أو تأويل الفن أو شرح عملية الإبداع الفني أو تحليل عملية التذوق الجمالي، ولكن من المؤكد أننا نلتقي في ثنايا رسائله ومؤلفاته بالكثير من الأسئلة

(1) فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي ص 108.

(2) فلسفة الجمال ومسائل الفن ص 109.

الهامة التي تدور حول أمثال هذه المواضيع)[1].

لأننا لو سلمنا بما قاله الدكتور زكريا إبراهيم لضيعنا جهوداً مثمرة ورائعة للتوحيدي في هذا الباب، فإذا كان التوحيدي متسائلاً في إحدى كتبه وهي الهوامل والشوامل، فهو في بقية كتبه ومن خلال ما طرحه فيها وأكد عليه، سنجد أنه قدم أجوبة إضافة إلى تساؤلاته، وهو في هذه التساؤلات وتلك الأجوبة قد صنع نظرية تبدو مكتملة في تفسير وشرح عملية الإبداع والتذوق الفني، ولهذا أيضاً نميل إلى ما أكده الدكتور عفيف بهنسي في قوله: (ولقد عرف أبو حيان ماذا يعني الإبداع، ووضع مقاييسه على أساس هذا المعنى، فإذا تعرفنا على مظاهر أدبه عرفنا نموذجاً فَذَّاً للكمال الإبداعي، وإذا اعتمدنا مقاييسه في قراءة أدبه أو أدب غيره من معاصريه، عرفنا أن آلية الإبداع لا تختلف عن آلية التذوق، وإن العمل الفني لا يستقيم إلا إذا كان منتمياً إلى الأسس النظرية للإبداع الفني بحسب مفهوم الفن الخاص بكل حضارة من الحضارات)[2].

وكان مما طرحه التوحيدي وأكد عليه في البداية أن عملية الإبداع الأدبي والفني صعبة وشاقة لا تتوافر لكل أحد، بل إنها لها سماتها وخصائصها وشروطها، وقد أجاد التوحيدي في التعبير عن هذه العملية بحديثه عن الكلام ويقصد به الكلام الأدبي وما يعانيه مَنْ يَرُومه، يقول: (فإن الكلام صَلِفٌ تيَّاه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور..، وهو يتسهل مرة ويتعسر مراراً، ويذل طوراً ويعز أطواراً، ومادته من العقل، والعقل سريع الحؤول - أي التحول - خفي الخداع، وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان، ومجراه على اللسان، واللسان كثير الطغيان)[3]، ففي هذه العبارة يتكلم عن الكلام لكنه يقصد به الكلام الأدبي، ولا يقصد الكلام العادي فهو يتكلم عن (الأدب)

(1) أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء للدكتور زكريا إبراهيم ص 271.

(2) الفكر الجمالي عند التوحيدي للدكتور عفيف البهنسي ص 10.

(3) الإمتاع والمؤانسة 1/ 9.

ويجمل خصائصه في عدة نقاط منها، تَمَنُّع الكلام على بعض الناس واختصاصه بآخرين، وسهولته وصعوبته في أوقات، وأن مادة الكلام هي العقل والعقل متحول ومخادع، وأن طريقة الكلام هي الوهم، والوهم متدفق شديد السيلان، وأن مجرى الكلام هو اللسان، واللسان له أخطاؤه، وأن الكلام على أنواع منه اللفظ اللغوي، والصوغ الطباعي...

فعملية الإبداع الأدبي صعبة ومجهدة وشاقة، ولا تستجيب لأي إنسان كما قرر التوحيدي وكما يؤكده الواقع الفني والأدبي، وعلى الرغم من صعوبة هذه العملية فإنها ليست عصية على الفهم والإدراك، وهذه القضية كانت تشغل بال التوحيدي وتجعله يطرح التساؤلات ويحاول أن يصل من خلالها إلى ما يشبه النظرية التي تفسر الإبداع الأدبي، فقد بحث التوحيدي من خلال بعض تساؤلاته مع مسكويه عن قضية الإبداع الأدبي، وكيف تتم عملية كتابة القصيدة أو تحبير الرسالة، وارتباط ذلك بفكرة تشغل بال المبدع أو الأديب، بحيث تسيطر عليه هذه الفكرة وذلك الخاطر، فيكون ذلك حافزاً له على الإبداع، يقول مسكويه فيما ذكره التوحيدي: (وأما ما حكيت عمن يصنع الشعر، ويصنف الرسالة، ويشغل نفسه بالعلوم، فجميع ذلك إنما يكون بحسب عادة من يطرقه الفكر، فإن كان قبل ذلك ممن يرتاض ببعض هذه الأشياء، أو يكثر الفكر فيها، فإنه بعد ورود العارض يلجأ إلى ما كان عليه، ويعود إلى عادته بنفس ثائرة مضطرة إلى الفكر، فينفذ فيما كان فيه ولا بد أن يصير ذلك الفكر من جنس ما دهمه، أعني أنه يقول القافية ويصنف الرسالة في ذلك المعنى الذي طرأ عليه، لكن يستعين عليه بفكر كأن يتصرف في شعر آخر فيرده إلى الأهم)[1]، وقد أدخل مسكويه هنا الاشتغال بالعلوم وجعلها مقترنة بصناعة الشعر أو تصنيف الرسالة، وبدأ بنقطة هامة وهي تَعَوُّد المبدع أو توجهه إلى فكرة معينة في فن من الفنون التي يألفها ويرتاض عليها، ثم تسيطر عليه هذه الفكرة أو العارض ليبحث لها عن شكل فني تخرج من خلاله سواء أكان

(1) الهوامل والشوامل ص 277.

قصيدة أم رسالة أو قضية من قضايا العلم.

وليست عملية الإبداع واحدة في كل الأوقات لدى المبدع، فهي لا تتم على حال واحدة، وذلك عندما تتداخل عوامل كثيرة تقلل منها أو تكثر، فقريحة المبدع قد تجف في بعض الأوقات، وقد تكدرها الشوائب والعلائق، فيتوقف المبدع، وفي وقت آخر قد تصفو، يقول التوحيدي: (والقريحة الصافية قد تكدر، والقريحة الكدرة قد تصفو،.. وقال: كان ابن المقفع يقف قلمه كثيراً، فقيل له في ذلك، فقال: إن الكلام يزدحم في صدري، فيقف قلمي لأتخيره..)[1].

والإبداع طاقة قد تأتي دفقة واحدة، وقد تتحرك ببطيء وصعوبة بما فيها من إلهام أو جهد عقلي يستجمع فيها المبدع كل قواه، ليظهر في النهاية نصاً فيه ما فيه من الجمال، وربما يظهر بعض القصور أو العيوب في هذا النص أو ذاك، لكن النص يكون مستكملاً وجوده من وجهة نظر المبدع، ولهذا كثيراً ما يجد المبدع نوعاً من المشقة في إصلاح ما قد يراه البعض قصوراً أو عيباً، ويرى أن إنشاء كلام جديد أسهل عنده من تعديل هذا النص القديم، وقد انتبه التوحيدي إلى هذه الحالة وتكلم عنها، يقول: (سمعت الخوارزمي الكاتب يقول لأبي اسحق الصابي بن هيثم بن هلال: لم إذا قيل لمصنف أو كاتب أو خطيب أو شاعر، في كلمة من كلام، قد اختل شيء منه، وبيت قد انحل نظمه، ولفظ قلق مكانه: هات بدل هذا اللفظ لفظاً، ومكان هذه الكلمة كلمة، وموضع هذا المعنى معنى؟، تَهافَتَتْ قُوَّته، وصعب عليه تكلفه..، ولو رام إنشاء قصيدة مفردة أو تحبير رسالة مقترحة، كان عسرها عليه أقل وكان نهوضه بها أعجل؟)، ثم يتكلم الصابي بكلام كثير، ويختصره التوحيدي بقوله: (وفي الجملة: كل مبتدئ شيئاً فَقُوَّة البدء فيه تقضي به إلى غاية ذلك الشيء، وكل متعقب أمراً، فقد بدأ به غيره فإنه بتعقيبه يفضي إلى حد ما بدأ به في تعقيبه، ويصير ذلك مبداله، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ وبين

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 65.

المتعقب)[1]، والتوحيدي هنا يشير إلى أن ملكة الإبداع والإنشاء تختلف كلياً عن ملكة التعقب والنقد، فملكة الإبداع تقوم بإنشاء شيء لم يكن موجوداً، في حين أن ملكة التعقب والتعديل تقوم على تعقب شيء قد وجد بالفعل.

وفي الحقيقة فإن الجاحظ كان قد سبق التوحيدي في الإشارة إلى هذه القضية أو تلك الحالة التي تفرق بين ما يكتب أول مرة، وبين ما يحدث من تعديل أو تصحيح لما قد يقع فيه المبدع من أخطاء، يقول الجاحظ: (ولربما أراد مؤلف الكتاب أن يصلح تصحيفاً، أو كلمة ساقطة، فيكون إنشاء عشر ورقات من حر اللفظ وشريف المعاني، أيسر عليه من إتمام ذلك النقص حتى يرده إلى موضعه من اتصال الكلام)[2]، لكن ذلك لا يعني أن الجاحظ يرفض إعادة النظر في الكتب بوجه عام، بل هو ينادي بذلك، ويطالب الكاتب والمؤلف بعد أن يكتب الكتاب أن يراجع الأغلاط ويعيد النظر فيه، فيتوقف عند فصوله حتى يخرجها من كل العيوب والنقائص، لكنه يشير إلى أن طاقة الإبداع والتأليف والإنشاء تكون أيسر من التعقب، وإتمام النقص فيما تم إبداعه وتأليفه أول الأمر.

***** ملامح نظرية الإبداع الفني لدى التوحيدي:**

وبوجه عام فإن التوحيدي لم يكن ليغفل دراسة وبحث هذه القضية الهامة في الدرس الأدبي والنقدي، وهي المتعلقة بعملية الإبداع، وقد طرحها بشكل موسع، ونستطيع أن يحددها من خلال عناصر تُجْمِل هذه النظرية وتؤصلها في فكر التوحيدي، وهذه العناصر كالتالي:

***** 1- الإبداع الفني خاصية إنسانية:**

وبداية تطرق التوحيدي لنظرية الإبداع أنه خص الإنسان دون الحيوان بوجود الإبداع الفني أو وجود صناعات يقوم بها، فالإنسان كما يذهب أبو سليمان أستاذ التوحيدي متميز عن الحيوان في ثلاثة أمور، يقول التوحيدي: (ذكر بعض البحاثين

(1) المقابسات ص 153، 154.

(2) الحيوان 1/ 79، 88.

عن الإنسان أنه جامع لكل ما تفرق في جميع الحيوان، ثم زاد عليها وفضل بثلاث خصال: بالعقل للنظر في الأمور النافعة والضارة، وبالمنطق لإبراز ما استفاد من العقل بوساطة النظر، وبالأيدي لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها مماثلة لما في الطبيعة بقوة النفس)[1]، فهذا الإبداع خصيصة إنسانية لا يشترك فيها الحيوان وهذا نوع من التميز.

والملاحظ أن التوحيدي في النص السابق قد أقر بوجود مقومات الإبداع أو مصادره وجعل منها العقل، ثم انعكاس العقل وهو المنطق، ثم الأيدي التي تترجم توجهات العقل والمنطق في شكل فني، وبذلك نرى أن العقل واحد من أهم مقومات ومصادر الإبداع الفني عند التوحيدي، وبالنظر إلى ما كتبه التوحيدي وما ذكره عن العقل في مجمل كتبه سنجد كماً هائلاً من العبارات والآراء التي تصف العقل وتحدد مهامه، ثم تأتي أيضاً الحواس لتكون من ضمن مصادر الإبداع الفني، وخاصة حاستي السمع والبصر وهي أدوات ضرورية في عملية الإبداع الفني من ناحية وفي عملية التذوق الفني من ناحية أخرى، وكل هذه المقومات مما لا تتوافر إلا لدى الإنسان، فالحيوان وإن توافرت لديه الحواس لكن هذه الحواس لا تذهب بعيداً في تقديم تلك المادة الأولية، لأنه لا يوجد عقل يحلل هذه المادة فيحولها إلى إبداع أو يستقبلها في شكل تذوق.

والتوحيدي لا يكتفي بتمييز الإنسان بما هو معروف عنه من صفات بل هو يضيف قدرة الإنسان على تذوق الجمال من خلال الحاسة الفنية، فالإنسان كما يقول التوحيدي متميز عن الحيوان (بالأيدي لإقامة الصناعات، وإبراز الصور فيها مماثلة لما في الطبيعة بقوة النفس)، والحيوان وإن كان يحس ببعض الطرب والتأثر من سماع بعض الأصوات الشجية، إلا أن ذلك لا ينهض دليلاً على وجود إحساس بالجمال لدى الحيوان، بل إن ذلك نوع من الغريزة الحيوانية وليس الذائقة الجمالية، ولهذا طرح التوحيدي التساؤل حول (ما سبب تصاغي البهائم والطير إلى

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 43.

اللحن الشجي والجزم الندي)[1]، فالإحساس بالجمال خاصة إنسانية، يستشعرها الإنسان دون الحيوان بما يميزه وهو وجود آلة الصناعة.

فإذا كان ثمة أشياء مشتركة بين الإنسان والحيوان، فهي لا تجعل كليهما متساوي الرتبة والجنس، فالإنسان أصفى جنساً وأرقى نوعاً، وحتى في النوع الإنساني نفسه نجد انحطاطاً من البعض خاصة في الجانب الأخلاقي بحيث يتفاضل إنسان عن آخر، يقول التوحيدي: (أن أخلاق أصناف الحيوان الكثيرة مؤتلفة في نوع الإنسان، وذلك أن الإنسان صفو الجنس الذي هو الحيوان، والحيوان كدر النوع الذي هو الإنسان، والإنسان صفو الشخص الذي هو واحد من النوع)، ويقول التوحيدي: (لأن الإنسان أشرف الحيوان، وإنما كان هكذا لأنه حاز جميع قوى الحيوان، ثم زاد عليه بما ليس لشيء منه)[2]، فالإنسان قد حاز جميع القوى التي تتوافر لدى الحيوان، ثم زاد عليها بما لا يملكه الحيوان ولا يستطيعه.

ومما يشترك فيه الإنسان والحيوان مثلاً من الصفات هو الحذر وفي مقابله التهور، في حين يختلفان في الشك واليقين اللذان هما من آثار العقل، يقول: (وأما الشكُّ واليقين، فمن علائق النفس الناطقة، ولهذا لا يقال في الحيوان الذي لا ينطق: له يقين وشك)[3]، وسوف نرى عند الحديث عن الإلهام أن الحيوان وإن كان قسطه من هذا الإلهام أكثر ونصيبه من العقل والاختيار معدوم، فإن ما يميز الإنسان أن قسطه من العقل والاختيار أكبر، مع وجود ظلال من الإلهام كما يرى التوحيدي.

وبالإجمال فإن أهم الفوارق بين الإنسان والحيوان هو العملية الإبداعية ذاتها بما لها من طرائق وآليات وسبل من فطرة وفكرة وعقل، وهي آليات لا تتحقق إلا بالوجود الإنساني، والتي من خلالها أيضاً سخر الحيوان لمنافعه وإدراك حاجاته،

(1) الهوامل والشوامل ص 230.

(2) الإمتاع والمؤانسة 1/ 143، 158.

(3) المصدر السابق 1/ 156.

يقول التوحيدي: (ولما وُهِب الإنسان الفطرة، وأعين بالفكرة، ورُفِد بالعقل، جمع هذه الخصال وما هو أكثر منها لنفسه وفي نفسه، وبسبب هذه المزية الظاهرة فضل جميع الحيوان، حتى صار يبلغ منها مراده بالتسخير والإعمال واستخراج المنافع منها وإدراك الحاجات بها، وهذه المزية التي له مستفادة بالعقل، لأن العقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات)[1]، وهذا سر بناء الإنسان للحضارات، وإنشائه للفنون، وإبداعه وتذوقه للجمال.

فإذا كان الإبداع الفني والأدبي خاصة إنسانية فلابد أن له من مصادر تعمل على ظهوره ووجوده، وتتجلى فحسب في العالم الإنساني، وهذه المصادر مؤسسة على ما في صفات الإنسان ذاته الفارقة عن الحيوان، وهي امتزاج الطبع والإلهام والفطرة والسجية والبديهة من ناحية مع التكلف والروية والصنعة من ناحية أخرى.

***** 2- الطبع والإلهام والبديهة في مقابل التكلف والروية كمصادر للإبداع الفني:**

انشغل النقاد العرب القدامى منذ وقت مبكر بقضية الإبداع بواعثه ودوافعه وأسبابه، وتطرقوا في سياق ذلك إلى ما يخص (الإلهام الأدبي) أو ما اصطلحوا عليه بالطبع والبديهة والسجية، وتحدثوا في الوقت ذاته عن ما يقابل الإلهام من طرائق عقلية يستخدمها المبدع بقصدية وتعمد، فتكلموا عن التكلف والصنعة والروية، وقد شغلهم هذان القطبان على المستوى التنظيري والتطبيقي في آن واحد.

ويمكننا القول إن النقاد العرب دون استثناء (قد أفصحوا بشكل أدق عن رأيهم في إعطاء معنى الطبع والتكلف صورتهما الدلالية لتحديد مجال لغة الشعر بالكيفية التي تؤثر في النفوس جمالياً)[2]، فقد استخدم النقاد العرب الثنائية المضادة وهي (الطبع والتكلف) في التعرف على الشعر الجيد وتمييزه عن الشعر الأقل جودة، فهو معيار تمايز، مما يعني أنه معيار جمالي من الدرجة الأولى، لهذا

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 144.

(2) الجمالية في الفكر العربي ص 49.

طرحوه بقوة وتوسعوا في البحث فيه، وتعددت المصطلحات الدالة عليهما والتي تدور في نفس النسق الدلالي للكلمتين.

فهل الإبداع الفني يقتصر فقط على تلك المصادر التي تشمل العقل والمنطق والحواس والأيدي كما ذكرها التوحيدي فيما سبق؟، أم أن الإبداع ينطوي على ما هو خارج هذه القوى والمقومات، وهو ما نعنيه بالإلهام؟، في الحقيقة إن أكثر نقاد الأدب والفلاسفة القدامى قد أدركوا خطورة بل واستحالة ربط الإبداع الفني الإنساني بالإلهام والطبع وحده، لأن ذلك سيجعل العمل الفني ميتافيزيقاً خارجاً عن الوعي والجهد البشري، فالإبداع يعتمد (على النفس والعقل والأيدي، فهو نشاط إنساني عقلي واع، يهدف إلى غاية ما، ولكن هذا النشاط إذا ما رفد بالإلهام أصبح العمل أرقى وأجدى وأنفع..)[1]، والإلهام وإن كان من أهم مصادر الإبداع إلا أنه لا يفي وحده بوصف وتقييم هذه العملية، فهو كما يعرفه الشريف الجرجاني في معجم التعريفات (ما يلقى في الروع بطريق الفيض)[2]، وذلك لا يصلح أن يكون تعريفاً له في عالم الأدب الفن، بل في مجمل العالم الإنساني، إذا لا إبداع بالإلهام فحسب، فلابد من دخول القوى الأخرى التي تمسك بزمام الإلهام وتوجهه وعلى رأس هذه القوى العقل.

وهذا ما أكد عليه التوحيدي في أن الإبداع هو مزيج بين عمل العقل وبين عمل الإلهام، وهذا ما يميز الإنسان عن الحيوان الذي لا يعمل سوى بالإلهام وحده أي الغريزة والفطرة، وقد قام التوحيدي بتعليل وجود الإلهام موزعاً بنسب مختلفة بين الإنسان والحيوان، يقول: (ولما كان الحيوان كله يعمل صنائعه بالإلهام على وتيرة قائمة، وكان الإنسان يتصرف فيها بالاختيار، صَحَّ له من الإلهام نصيب حتى يكون رفداً له في اختياره...، إلا أن نصيب الإنسان من الإلهام أقل كما أن قسط سائر الحيوان من الاختيار أنزر، وثمرة اختيار الإنسان إذا كان معاناً بالإلهام

(1) فلسفة الجمال ومسائل الفن ص 118.

(2) معجم التعريفات للشريف الجرجاني ص 34.

أشرف وأدوم وأجدى وأنفع وأبقى وأرفع من ثمرة غيره من الحيوان، إذا كان مرفوداً بالاختيار، لأن قوة الاختيار في الحيوان كالحلم، كما أن قوة الإلهام في الإنسان كالظل)[1].

والتوحيدي يقصد هنا بالاختيار (العقل) فالاختيار ثمرة من ثمرات العقل وهو يدل عليه وينوه به، وجعله مقابل الإلهام، فقد تعامل التوحيدي مع العقل والإلهام كمصدرين من مصادر الإبداع (الصنائع)، فالإنسان خلق مزوداً بل ومميزاً بالعقل كمصدر أساسي للإبداع، وخلق له الإلهام كظل يرفد عملية الاختيار ويسير معها، في الوقت الذي خُلِقَ فيه الحيوان مزوداً بالإلهام والغريزة فحسب ومميزاً بها، وعمل الإنسان إذا كان مقتصراً فقط على العقل لأصبح جافاً ناقصاً، يفتقر إلى ما تمنحه قوة الإلهام من لمسات وإضافات.

ومن المؤكد أن وجهة نظر التوحيدي تتلخص في الاستفادة من القوتين معاً (العقل والإلهام) في وجود الإبداع الفني (الصنائع البشرية)، وهو يلخص ذلك في قوله الذي يربط فيه الإلهام بالأمور الإلهية: (الذَّوق وإن كان طباعيًّا، فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصَّنائع البشريَّة، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية)[2]، وعلى الرغم من ربط التوحيدي الإلهام بالأمور الإلهية إلا أن الإلهام هو قوة تدور في إطار ما هو إنساني أرضي وليس خارجاً من هذا الإطار إلى أمور غيبية بعيدة عن الإدراك، ولهذا وضع التوحيدي ذلك القيد على الإلهام بقوله: (الإلهام مستخدم للفكر)، وهو ما يدلل على نظرة التوحيدي الثاقبة، وتدلل أيضاً على فكرة ربط الأدب بالصناعة، مما يخرجه عن دائرة الإلهام وحدها الخارجة عن سلطة البشر، وهي النظرة التي آمن بها اليونان القدامى وبعض العرب في القديم، كما سبق وبحثنا ذلك.

وبصفة عامة يمكننا القول إن التوحيدي قد حاول تفسير عملية الإبداع الفني

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 145.

(2) المصدر السابق 2/ 134.

من خلال هذه المصادر، واستخدم في سبيل ذلك عدداً من المصطلحات المتقاربة والمتطابقة في المعنى للتعبير عن هاتين القوتين المسببتين لعملية الإبداع، ففي الطرف الأول نجد الإلهام أو الطبع أو السجية أو البديهة، ولقد سأله الوزير ابن العارض: ما السجية؟ فأجاب: (قلت: سمعت الأندلسي يقول: فلان يمشي على سجيته أي طبعه)[1]، وفي الطرف الثاني نجد الروية والتصنع أو الصنعة والعقل أو كل ما يعبر عن الجهد الواعي الذي يبذله المبدع.

والتوحيدي يجعل هناك ثلاثة مراتب تتحدد من خلالها هذه الثنائية:

فالمرتبة الأولى: أن يخرج الكلام بالطبع الجيد.

والثانية: أن يكون بالصناعة المجتلبة.

والثالثة: بهما معاً، وليس بأحدهما منفرداً، يقول: (البلاغة أن يصيب الناطق بالطبع الجيد أو الصناعة المجتلبة، أو بهما..)[2]، وثمة تقسيم بديع مشابه لذلك طرحه التوحيدي لهاتين القوتين وكيفية وجودهما وامتزاجهما معاً، فقد قسم التوحيدي الكلام حسب الطبع والروية إلى ثلاثة أقسام (عفو البديهة)، و(كد الروية)، أو (مركب منهما)، يقول على لسان أبي سليمان: (الكلام ينبعث في أوَّل مبادئه، إمَّا من عفو البديهة، وإمَّا من كدِّ الرَّويَّة، وإمَّا أن يكون مركَّبا منهما)[3].

ولكل قسم من هذه الأقسام الثلاثة ما يميزه، فقد تكلم عن خصائص كل قسم منها، يقول: (فضيلة عفو البديهة، أنَّه يكون أصفى، وفضيلة كدَّ الرَّويَّة أنه يكون أشفى، وفضيلة المركَّب منهما أنه يكون أوفى)[4]، وعلى الرغم من وضوح السجع في نهايات هذا التقسيم العقلي، فإن الكلمات التي اختارها التوحيدي لوصف كل قسم كانت دالة ومعبرة عن خصائص كل واحد منها، فعفو البديهة

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 220.

(2) البصائر والذخائر 2/ 66.

(3) الإمتاع والمؤانسة 1/ 132.

(4) المصدر السابق 2/ 132.

(أصفى) وهو تعبير دقيق، فالطبع والبديهة والإلهام والسجية وغير ذلك من مصطلحات يناسبها كلمة (أصفى) لأنها قوة روحانية وقدرة إلهية كما كرر ذلك التوحيدي، ثم يأتي وصف كد الروية بأنه (أشفى) أي أنه يحقق الهدف منه، ثم يأتي وصف المركب منهما بأنه (أوفى) أي مكتمل العناصر والتأثير، ومضى التوحيدي بعدها يعدد عيوب كل قسم من هذه الأقسام، يقول: (وعيب عفو البديهة، أن تكون صورة العقل فيه أقلُّ، وعيب كدِّ الرويَّة أن تكون صورة الحسِّ فيه أقلُّ، وعيب المركَّب منهما بقدر قسطه منهما: الأغلب والأضعف).

ثم يخلص التوحيدي إلى نتيجة هامة في الدرس الأدبي والنقدي وفي عملية الإبداع الأدبي على وجه التحديد، وهو أن المركب من البديهة والروية معاً هو البليغ الرائع الذي يحظى أكثر بالجماليات، وفيه يقع التفاضل والموازنة والمقارنة بين الأدباء والمبدعين، ثم يقول: (على أنَّه إن خلص هذا المركَّب من شوائب التكلُّف، وشوائب التَّعسُّف، كان بليغاً مقبولاً رائعاً حلواً....، والتَّفاضل الواقع بين البلغاء في النَّظم والنَّثر، إنما هو في هذا المركَّب الذي يسمّى تأليفاً ورصفاً، وقد يجوز أن تكون صورة العقل في البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحسِّ في الرَّويَّة ألوح)[1].

لكن الواضح أن التوحيدي يميل إلى القسم الثالث الذي يمتزج فيه الطبع بالصنعة والبديهة بالروية، فلا يمكن أن تبدأ العملية الإبداعية الفنية من خارج الذات الواعية طوال الوقت، بل لابد فيها من معاناة وقدح لزناد الفكر والعقل، ولا يمكن أيضاً أن تكون ناتجاً عن معاناة وروية فحسب وإلا لاستطاعها كل مجتهد، وإنما الأوفى - على حد تعبير التوحيدي - أن يكون مزيجاً من الاثنين معاً، ترى فيه ومضات الإلهام والبديهة من ناحية، وتحس فيه بمعاناة الذات الواعية من ناحية أخرى.

وعلى الرغم من أن دراسة الإبداع الأدبي عند التوحيدي وعند غيره من

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 132.

القدامى لا تتم بمعزل عن أثر القوتين معاً الطبع والروية، أو الإلهام والصنعة، فإن من الضروري فصل هاتين القوتين المتضادتين من أجل التعرف على أثر كل منهما في العملية الإبداعية، وفي الحقيقة فإن التوحيدي قد أَوْلَى القوة الأُولى (الطبع أو الإلهام) عنايته واهتمامه؛ لأنها في نظره هي الأساس الذي يبنى عليه الإبداع، فبدونها تتحول العملية الإبداعية إلى عملية جافة لا روح فيها ولا حياة، ومَنْ فَقَدَ هذه القوة فلا يمكن أن يوصف بالمبدع، يقول التوحيدي يعيب ابن عباد وينتقده: (فأوَّل ما بُلِيَ به أنَّه فَقَد الطبع، وهو العمود، والثاني العادة وهي المؤاتية)، فلا بلاغة ولا جمال بدون طبع، حتى أنه عبر عن فَقْد الطبع بالبلاء، والاستكراه والتكلف لا يصنعان بلاغة، ولهذا يرفض التوحيدي الاستكراه، ويرى أن اجتلاب الحلاوة والإحساس بالجمال يكون بالطبع، يقول: (والمدار على اجتلاب الحلاوة المذوقة بالطبع، واجتناب النَّبْوة الممجوجة بالسمع، والقريحة الصافية قد تكدر، والقريحة الكدرة قد تصفو، وشرُّ آفات البلاغة الاستكراه، وأنصح نصائحها الرضا بالعفو)[1]، ويؤكد أن صناعة البلاغة يجب أن تبدأ بسلاسة الطبع، وليس بمغالبة اللفظ، يقول: (إن من استشار الرأي الصحيح في هذه الصناعة الشريفة، علم أنه إلى سلاسة الطبع أحوج منه إلى مغالبة اللفظ، وأنه متى فاته اللفظ الحر، لم يظفر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حراً ولفظاً عبداً، أو معنى عبداً ولفظاً حراً، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر ومتناقضين بالعنصر)[2].

إن التوحيدي يعظم من أمر البديهة بل ويجعل لها نوعاً خاصاً من البلاغة سماه (بلاغة البديهة)، حتى أنه يعتبر أن البديهة قوة روحانية تتجسد في واقع بشري، يقول: (وأما بلاغة البديهة فأن يكون انحياش اللَّفظ للَّفظ في وزن انحياش المعنى للمعنى، وهناك يقع التعجُّب للسامع، لأنَّه يهجم بفهمه على ما لا يظنُّ أنه يظفر به كمن يعثر بمأموله، على غفلة من تأميله، والبديهة قدرة روحانيَّة، في جبلَّة

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 64- 65.

(2) رسالة في العلوم ص 206.

بشريَّة، كما أنَّ الرَّويَّة صورة بشريَّة، في جبلَّة روحانيَّة)[1]، ولعلنا نلاحظ أن التوحيدي يصر على ذلك القيد الذي يشد وثاق البديهة التي هي قوة روحانية لكنها في الوقت ذاته جِبِلَّة بشرية، وجَسَّد هذا القيد بقوله أيضاً: (لأن البديهة تحكي الجزء الإلهي بالانْبِجاس، وتزيد على ما يغوص عليه القياس ويسبق الطالب والمتوقع، والروية تحكي الجزء البشري)[2]، وقد حدد في موضع آخر مدلول مصطلح الإلهي والبشري بوضوح في قوله: (وأعنى بالإلهيِّ والبشريِّ الطِّباعيَّ والصناعيَّ)[3]، فالتوحيدي دائما ما يُرْجِع البديهة والطبع إلى قدرة روحانية أو منحة إلهية، في حين أن الروية هي نتاج بشري صناعي.

والبلاغة تتأسس أولاً وفقاً للطبع والسجية وهنا تتجلى جماليات النص ويبتعد عن قبح التكلف، وينسال الكلام انسيالاً كتحدر حبات العِقْد من كَفٍّ جارية بسرعة وقوة، يقول التوحيدي: (وقيل لسهل بن هارون: ما البلاغة؟، فقال: الكلام المتحدر عن الغريزة على رِسْل تحدر الدر من عِقد أسلمتْهُ كفُّ جارية إلى حِجْرِها، لا يحمل فيه اللسان على غير مذهب السجية فيظهر فيه قبح التكلف)، ثم يعود فيكرر ربطه بين البلاغة وبين الطبع، ويقول: (نظام البلاغة وعقدتها والذي عليه المدار والمحار أن يكون طالبها مطبوعاً بها مفطوراً عليها)، ثم لا ينسى أن يربط قوة الطبع بقوى أخرى تساعد في عملية الإبداع ومنها شهوة النفس ورغبتها واستعانتها بالتدريب، ومتى اختل أحد الطرفين ظهر القصور بعينه، يقول: (قد أعين بشهوة في النفس، وأدب من الدرس، فإنه متى اختل في أحد الطرفين بدا عواره)[4]، ويقصد بذلك الطبع مع التدريب، ولهذا يحذر من الدخلاء على البلاغة الذين لا يحسنون ذلك، فيقول: (والآفة فيها - أي في البلاغة - من الدخلاء إليها

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 142.

(2) المقابسات ص 238.

(3) الإمتاع والمؤانسة 1/ 89.

(4) البصائر والذخائر 1/ 219، 2/ 67.

الذين يستعملون الألفاظ ولا يعرفون مواقعها، أو يعجبهم الاتساع ويجهلون مقداره، أو يروقهم المجاز ويتعدون حدوده، أو يحسن في حكمهم التصريح، ولعل الكناية هناك أتم والإشارة فيه أعم)، فهؤلاء الدخلاء لابد أنهم فقدوا أحد الطرفين، يقول: (وهذه الخلال تجدها في قوم عدموا الطبع المنقاد في الأول، وفقدوا المذهب المعتاد في الثاني)، فهؤلاء الذي أشار إليهم التوحيدي على أنهم دخلاء البلاغة قد فقدوا الاثنين معاً، الطبع السلس والمنقاد، وفقدوا في الوقت ذاته الصنعة وإعمال العقل والفكر، فمن سماهم التوحيدي بالدخلاء هم من يتصنعون، وفرق كبير بين الصنعة والتصنع لأنهم لا يعرفون مواقع الألفاظ ولا مقدار الاتساع ولا حدود المجاز...

وهنا يطرح التوحيدي الحل في وجود الثنائية المتضادة (الطبع الجيد والعقل البارع) والتي تعمل عملها وتؤثر تأثيرها في وجود قوى أخرى، فهذا هو مكمن الإبداع وسر الجمال، فهو يؤكد على أن (السر كله أن تكون ملاطفاً لطبعك الجيد، ومسترسلاً في يد العقل البارع، ومعتمداً على رقيق الألفاظ وشريف الأغراض، مع جزولة في معرض سهولة، ورقة في حلاوة بيان، مع مجانبة المجتلب، وكراهة المستكره...)[1].

لكن هل كل الموضوعات تخضع للروية والفكر؟ أم تخضع للبديهة والطبع؟ أو بمعنى آخر: هل كل الأوقات يمكن أن تكون العملية الإبداعية خاضعة للروية والفكر فحسب، أو للبديهة والطبع وحدها؟ إن هذا ما كان يشغل بال التوحيدي ويحاول الوصول إلى إجابة عنه، ولهذا أورد في مقابسة من مقابساته هذا التساؤل الذي طرحه على شيخه أبي سليمان، يقول التوحيدي: (سئل أبو سليمان فقيل له: لم وجد فينا شيء لا يبرز إلا بالروية والفكر والتصفح والقياس، وشيء بالخاطر والبديهة والإلهام والوحي والكلفة..)، فأجاب: (لأن البديهة تحكي الجزء الإلهي.. والروية تحكي الجزء البشري.. ولهذا لا تتوفر القوتان معاً بالإنسان الواحد، أي لا

(1) البصائر والذخائر 2/ 67.

يوجد الإنسان غاية في البديهة غاية في الروية، لأن إحدى القوتين إذا اشتغلت قَمَعَتْ الأخرى..).

وما يقصده أبو سليمان من قوله: (لا تتوفر القوتان معاً بالإنسان الواحد) أو قوله: (إن إحدى القوتين تقمع الأخرى) يعني أن الإنسان لا يملك القوتين معاً في نفس الوقت الذي يبدأ فيه العملية الإبداعية، أي أنه لابد من بروز أحدهما أو سبق أحدهما للآخر، أو قمع أحدهما للآخر على حد تعبير التوحيدي وأستاذه، وليس معناه نفي وجود القوتين في الإنسان المبدع على الإطلاق، ثم سأله التوحيدي عن أشرف القوتين وأهمهم، فقال: (كلتاهما على غاية الشرف، إلا أن البديهة أبعد من معاني الكون والفساد، وأغنى عن ضروب الاجتهاد والاستدلال..)، فالذي يجعل أحدهما يسبق الآخر هي جملة عوامل وأسباب مؤثرة تجعل البديهة تبدأ أو تسبق، أو تجعل الروية تسبق، فكل ذلك وفقاً لحالات الإنسان، يقول التوحيدي: (على الإنسان حالات بحسب المواد الحاضرة والأسباب المؤثرة والقابلة، تعتدل بديهته ورويته فيها، أو يسبق أحدهما، ثم يستمر ذلك الاستمرار، ولا يدوم ذلك السبق..)[1].

وعلى الرغم مما يبدو من فصل ظاهري بين تأثير القوتين في بعض الأحيان ما بين الطبع والتكلف لدى التوحيدي، وأن هناك من الأدباء والعلماء والمبدعين من ينتمي إلى هؤلاء أو أولئك، فهناك من المطبوعين وهناك من المتكلفين وكل منهما له تميزه وجمالياته الخاصة، فقد أورد التوحيدي قولاً لأحدهم (سمعت ابن مهدي الطبري يقول: سمعت مشايخ بغداد يقولون: ما رأينا أفصح من ابن داود مطبوعاً، ولا أفصح من نفطويه متكلفاً)[2]، فهناك من المبدعين من لا يتميز إلا إذا غلب عليه الطبع، وهناك من لا يتميز إلا إذا غلب عليه التكلف، إلا أن الواقع الفني والإبداعي ينفي أن الأديب الذي غلب عليه الطبع لا يستخدم التكلف والروية

(1) المقابسات ص 238 – 239.

(2) البصائر والذخائر 6/ 218.

والصنعة، أو أن المبدعين الذين غلب عليهم الصنعة والتكلف غير مستخدمين للطبع والبديهة.

ولهذا يستعرض التوحيدي نسبة وجود هاتين القوتين المتضادتين في العملية الإبداعية بشكل لا يجعلهما في النهاية منفصمين أو منعزلين عن بعضهما، وجعل هذه النسب موزعة في فنون ثلاثة:

الأول منها: هو ما كان حيز الطبع فيه أكثر لكنه لا يخلو من الصناعة.

والثاني: هو ما يطلب بالصناعة ولا يخلو من الطبع.

أما الثالث فهو: ما كان فيه التساوي في نسبة الطبع والصنعة، يقول: (وسأقتص لك فنون البلاغة اقتصاصاً مجملاً تقف به على تفصيلها:

اعلم أن الفن الأول منه: هو الكلام الذي يسمح به الطبع، وليس يخلو هذا المطبوع من صناعة.

والفن الثاني: هو الكلام الذي يطلب بالصناعة، ليس يخلو هذا المصنوع أيضاً من طبع.

والفن الثالث: هو المسلسل الذي يبتدر في أثناء المذهبين)[1].

ولعلنا نلاحظ أن التوحيدي يسمى كل فن من الثلاثة مذهباً، وكأنه يريد أن هناك من الأدباء من يسلك المذهب الأول ويغلب عليه، وهناك من يسيطر عليه المذهب الثاني، وهناك من يستخدم المذهب الثالث الذي سماه المسلسل، وهذه المذاهب الفنية الثلاثة بنيت على أساس فني جمالي يتعلق بصناعة الأدب ذاته وليس بشيء خارج عنه. وعلينا في سياق الحديث عن الطبع من ناحية أو الروية من ناحية أخرى ودورهما في عملية الإبداع، أن نتطرق إلى أثر التعلم والمران والتدريب، وأن نتساءل: هل إلمام الفرد بقواعد صناعة الشعر مثلاً كفيل بأنه يجعل منه شاعراً؟، وإذا كان ذلك صحيحاً فلم لا يتجلى الإبداع الأدبي والشعري لدى علماء

(1) البصائر والذخائر 2/ 67.

يعرفون كل شيء عن الشعر وصناعته؟، وهذا ينطبق على كثير من العلماء الذين يعرفون العروض، ويحفظون مئات الأبيات من الشعر، لكنهم لا يقولون شعراً، وإذا قالوا فشعرهم رديء متكلف؟، إن هذه التساؤلات قد شغلت التوحيدي، ولهذا يقول متسائلاً: (لم صار العروضي رديء الشعر قليل الماء، والمطبوع على خلافه؟، أَلَم تُبْنَ العروض على الطبع؟، أليست هي ميزان الطبع؟، فما بالها تخون، وقد رأينا بعض من يتذوق وله طبع يخطي ويخرج من وزن إلى وزن، وما رأينا عروضياً له ذلك)[1]، وخلص التوحيدي من ذلك إلى أنه ليس بالضرورة أن كل من خَبر أَمْر الشعر، وتعرف على كل ما يخصه أن يكون شاعراً، فقد نقل التوحيدي خبر المُفَضَّل الضَّبي وهو من رواة الشعر ومن الخبراء به، حيث سُئل: (لم لا تقول الشعر وأنت من العلماء به؟، قال: عِلْمِي به يمنعني منه)[2].

إن تعلم الصنعة والتدريب عليها لا يكفي لصنع مبدع حقيقي، فلا بد من وجود طبع سليم في الأساس، ثم يأتي دور الصنعة ليمتزج الاثنان معاً ويصنعان فناً متميزاً، ووجود الاثنين معاً الصنعة الجيدة والطبع السليم هما أساس كل إبداع، ولهذا فإن كل العلوم التي تسهم في صناعة الأدب والفن مستخرجة من طباع جيدة في الأصل، ثم تتجسد في شكل قوانين وقواعد، ثم تكون هذه القواعد قابلة للتعلم والتدريب والمران، وهذا التعلم والمران المستمر يصل بصاحبه مرة أخرى إلى الطبع الجيد، وهكذا في شكل دائرة تفضي حلقاتها بعضها إلى بعض، وهذا ما حدث مع علم العروض، حيث استخرجه صاحبه وهو الخليل بن أحمد من الطباع الشعرية الجيدة عند العرب، ثم صاغ تلك الأوزان التي تعارف عليها العروضيون، ووضعوها لكي يكملوا النقص لدى من لا يعرفها، ويعوض ما لديه من قصور في طباعه، يقول التوحيدي: (وأما واضع العروض، فقد كان ذا علم بالوزن وصاحب ذوق وطبع، فاستخرج صناعة من الطباع الجيدة، تستمر لمن ليست له طبيعة جيدة

(1) الهوامل والشوامل ص 282.

(2) البصائر والذخائر 5/ 162.

في الذوق، لِيُتَمِّم بالصناعة تلك النقيصة، وكذلك الحال في صناعة النحو والخطابة وما يجري مجراها من الصنائع العلمية، وليس يجري صاحب الصناعة - وإن كان ماهراً في صناعته - مجرى الطبع الجيد الفائق)[1]، فالصناعة الجيدة لا تُغْني وحدها بدون الطبع الجيد، إنهما ركيزتان لأي عمل أدبي أو فني.

وإذا كانت عملية الإبداع الفني تتم بهذه الطرائق من طبع وإلهام أو من روية وتفكر وتعلم وتدريب، فإن كل ذلك يتعلق بالمبدع فقط، ولا تتعلق بالمتلقي أو بما يجب أن يكون عليه المتلقي ليتعايش مع النص الأدبي وينفعل ويتأثر به، وهنا يأتي دور إدراك الجمال في النص الأدبي من خلال (التذوق الأدبي والفني) تلك الملكة التي يجب أن تكون لدى متلقي النص وغيرها من أدوات وطرائق يمكن بها إدراك الجمال والوصول إليه، لكن قبل الحديث عن ذلك لابد من ذكر بعض المحفزات أو العوامل التي تقوم بدورها في حفز المبدع ووضعه في قلب عملية الإبداع الفني.

***** 3- محفزات الإبداع الفني ومهيئاته:**

إذا كان هناك مصادر أساسية للإبداع الفني كالعقل أو الروية والإلهام أو البديهة واليد للصناعات وغيرها، فإن ثمة محفزات ومهيئات للإبداع لكنها تختلف من مبدع لآخر، وربما عند المبدع الواحد من وقت لآخر، وهذا ما دفع التوحيدي للتساؤل عن سبب اختلاف أصحاب الفكر والهم، الذين تشغلهم الفكرة في بعض ما يصدر عنهم، أو في خلوتهم مع أنفسهم، حتى ترى أحدهم لا يفكر إلا إذا وجد أنساً من الناس، وآخر لا يفكر إلا إذا خلا بنفسه وحتى هذا الذي يخلو بنفسه تجده (يفزع إلى الخلوة، ثم لا يقع إلا بمكان موحش، ونشر ضيق وطريق غامض، وآخر يؤثر الخلوة، ولكن يحن إلى بستان حال، وروض مزهر ونهر جار)[2].

(1) الهوامل والشوامل ص 284.

(2) المصدر السابق ص 276.

وعلى الرغم من وجود هذه المهيئات أو لنقل الأحوال النفسية عند عموم الناس، فليس بالضرورة أن تكون مرتبطة عندهم جميعاً بحالات الإبداع الفني، فليس كل من هَمَّهُ فكرٌ، أو شغل باله شاغل يجب أن يكون مبدعاً، ولكن هذه المحفزات إذا تهيأت لفئة المبدعين من الشعراء والكتاب، لكان تأثير ذلك أقوى، لأن هذا المهيئات ستصادف طبعاً صافياً، وقلباً ذكياً وذهناً حاضراً، ثم يفرغ ما في رأسه من أفكار في شكل قصيدة أو رسالة، وبذلك تتم عملية الإبداع الفني والأدبي خاصة، يقول التوحيدي: (ثم تختلف الحال بين هؤلاء، حتى إنك لتجد واحداً عند غاشية ذلك الفكر أصفى طبعاً وأذكى قلباً وأحضر ذهناً، وحتى يقول القافية النادرة ويصنف الرسالة الفاخرة...، وآخر يُذهل..، ويزول عنه الرأي ويتحير، حتى لو هدي ما اهتدى).

ويتقاطع مسكويه مع تساؤل التوحيدي فيجيبه على ما يصيب فئة المبدعين خاصة، مقارنة بغيرهم ممن ليس لديهم مثل هذا الإبداع الفني يقول مسكويه: (وأما ما حكيت عمن يصنع الشعر، ويصنف الرسالة، ويشغل نفسه بالعلوم، فجميع ذلك إنما يكون بحسب عادة من يطرقه الفكر، فإن كان قبل ذلك ممن يرتاض ببعض هذه الأشياء، أو يكثر الفكر فيها، فإنه بعد ورود العارض يلجأ إلى ما كان عليه، ويعود إلى عادته بنفس ثائرة مضطرة إلى الفكر فينفذ فيما كان فيه).

ومسكويه والتوحيدي قد جعلا مثل هذا التأمل، أو الخلوة بالنفس من العادات والرياضات التي ترد على صاحب الفكر خاصة من المبدعين من شعراء وكتاب، لكن مسكويه لا يجعل مجرد الخلوة فقط هي المحفز على الإبداع، إذ لابد من وجود هاجس يقلق المبدع، أو ما يمكن أن نسميه (مُشْكِل) يؤرقه ويدهمه باستمرار، ثم يؤكد مسكويه والتوحيدي أيضاً على أن وجود الخلوة والمشكل كمحفز ليس هو الموجد للإبداع الأدبي والفني، بل لابد من وجود (مخزون ثقافي وفكري) لدى المبدع من جنس ما يبرع فيه، ثم نأتي إلى المرحلة الأخيرة من هذه المحفزات وهو ظهور (منتج فني أو أدبي) يكون من نفس نوع المُشْكل الذي يؤرق

المبدع ومشابه أو مقارب لما لديه من مخزون ثقافي أو أدبي، فإذا كان يؤرقه أمر من أمور الحب والهوى مثلاً، فهنا يتولد (المشكل) ويتقاطع هذا مع وجود (خلوة)، ثم تتوارد (الخواطر والأفكار)، وهنا سيلجأ المبدع إلى مخزونه الثقافي والفكري التراكمي من شعر الغزل أو الحب ليكون من جنس ما يدهمه ويشغله، وإذا ما كان يؤرقه فقدان محبوب أو عزيز فسيفتش في مخزونه عن شعر الرثاء وهكذا..، يقول التوحيدي: (ولا بد أن يصير ذلك الفكر من جنس ما دهمه، أعني أنه يقول القافية ويصنف الرسالة في ذلك المعنى الذي طرأ عليه، لكن يستعين عليه بفكر كأن يتصرف في شعر آخر فيرده إلى الأهم الذي يقلقه ويحفزه، فيجيء كلامه وشعره أحد وأصفى مما كان)[1].

أما غير المبدع فليس لديه نموذج أدبي شعري أو نثري ليحاكيه أو يستخدمه كمخزون يستمد منه المعاني عندما تؤرقه الأفكار، يقول مسكويه: (وأما الذي يذهل ويعله ويتحير، فهو الذي لم يكن قبل ورود ذلك الشغل عليه ممن لا يرتاض بشعر ولا ترسل، ولا عادته أن يلجأ إلى فكره، ويستعمله في استخراج الخبايا واللطائف، فإذا طَرَقه عارض يحتاج فيه إلى فكر لم يجده، وأصابه من الوله والدهش ما ذكرت)[2].

والآن بعد أن تمت عملية الإبداع الفني، وظهر المنتج الجمالي، فلابد من التعرف على طرق إدراك هذا الجمال، وما هو دور العقل في إدراكه؟ وكذلك ما هو دور الذوق؟

**** 6- سادساً: طرق إدراك الجمال بين العقل والذوق:**

وقد شغل التوحيدي نفسه بمحاولة التعرف على الإدراك الجمالي عند الإنسان، وما أسباب المتعة الجمالية لديه، ولهذا رأيناه يطرح تساؤلات عديدة على مسكويه، فيقول له: (ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟، وما هذا الولوع الظاهر

(1) الهوامل والشوامل ص 275 - 277.

(2) المصدر السابق ص 277 - 278.

والنظر والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتيمة للنفس، والفكر الطارد للنوم، والخيال المائل للإنسان؟، أهذه كلها من آثار الطبيعة؟، أم من عوارض النفس؟، أم هي من دواعي العقل؟، أم من سهام الروح؟، أم هي خالية من العلل جارية على الهذر؟، وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة، والأحوال المؤثرة على وجه العبث وطريق البَطْل؟)[1].

ولعلنا نلاحظ في التساؤل الأخير أن التوحيدي لا يرى هذا الشعور بالمتعة والجمال من قبيل الصدفة والعبث، فهذا سؤال تقريري أكثر من كونه سؤالاً يبحث عن جواب، أما التساؤلات الأخرى فهي فعلاً مما يبحث التوحيدي عن إجابتها، وهي أدوات وآليات الإدارك الجمالي في الإنسان هل هي أمور طبيعية من آثار الطبيعة، أم من عوارض النفس، أم هي أمور عقلية أو روحية؟ أم هي من الصدف والأمور العبثية؟، والتوحيدي وهو يطرح هذه التساؤلات يكون بذلك قد وضع عدداً من الأدوات التي من خلالها ينتقل إلينا الإحساس بالجمال وهي الطبيعة والنفس والعقل والروح.

والتوحيدي يشير إلى أن الإحساس بالجمال هو انفعال من النفس، لكنه يدرك في الوقت ذاته بأن الإنسان لديه انفعالات أخرى كثيرة مثل انفعال الخوف، ولهذا عقد التوحيدي من خلال تساؤلاته مقارنة بين هذين الانفعالين (الانفعال بالجمال) و(الانفعال بالخوف) في تأثيرهما على سلوك الإنسان، يقول: (لم صار من يَطْرب لغناءٍ، ويرتاحُ لسماعٍ يمدُ يده، ويحرك رأسه، وربما قام وجال ورقص وتعر وصرخ، وربما عدا وهام، وليس هكذا من يخاف، فإنه يقشعر وينقبض، ويواري شخصه، ويغيب أثره، ويخفض صوته، ويقل حديثه؟)[2]، وأبو حيان يضرب المثال كثيراً في كتبه بالغناء والطرب كواحد من المؤثرات الجمالية على الإنسان، وإن لم يقف على سر هذا الطرب وتلك السعادة والنشوة التي تغمر

(1) الهوامل والشوامل ص 140.

(2) المصدر السابق ص 335.

الشخص وهو يستمع لصوت جميل، وهذا يذكرنا بما طرحه محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء، عندما قال: (ويقال للرجل والمرأة، في القراءة والغناء، إنه لندي الحلق، طل الصوت، طويل النفس، مصيب للحن، ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بون بعيد، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة ينتهى إليها ولا علم يوقف عليه، وإن كثرة المدارسة تعدي على العلم به، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به)[1].

وعلينا هنا أن نتعرف على أسباب إدراك الجمال وعوامله كما طرحها التوحيدي، وهي كالتالي:

***** أولاً: التناسب والتناسق والاعتدال من أسباب الإحساس بالجمال ومصادره:**

بصفة عامة فإن التناسق هو من أسباب إحساس المرء باستحسان الصورة والإحساس بجمالها، فقد سأل التوحيدي عن سبب (استحسان الصورة الحسنة)، وكانت الإجابة: (أما سبب الاستحسان لصورة الإنسان، فكمالٌ في الأعضاء، وتناسبٌ بين الأجزاء مقبولٌ عند النفس)، إن هذا التناسب هو مبعث الإحساس بالجمال وتفسير ذلك أنه (من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة، متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال، مقبولة عندها موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها، فنزعتها من المادة، واستثبتها في ذاتها، وصارت إياها كما تفعل في المعقولات)[2] فبالنظر إلى جماليات الخط العربي مثلاً، سنجد أن التناسب والتنسيق بين الحروف، هو واحد من أسباب منح الجمال والحلاوة للخط، وإذا عرف الخطاط متى عليه أن يُفَرِّق، ومتى عليه أن يجمع، فقد حاز حلاوة الخط، يقول التوحيدي: (وأما حلاوته فافتراقه في اجتماعه)[3].

(1) طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي ص 6-7.

(2) الهوامل والشوامل ص 140- 142.

(3) رسالة علم الكتابة ص 36.

وكما أن التناسق سمة جمالية من سمات الطبيعة، فهو في الوقت ذاته سمة جمالية من سمات الخط الذي كأنه يحاكي جمال الطبيعة وبهائها ورونقها، يقول التوحيدي على لسان أحدهم: (الأرض الملساء وحشة، والروضة الزهراء بهجة، فإذا نورت فقد انتهى حسنها - أي وصل إلى منتهاه - وكذلك الخط بلا نَقْط ولا إعجام، كالأرض الملساء، والمنقوط المعجم كالروضة المنورة)[1]، وكذلك الطبيعة هي مصدر الموسيقى ومنبعها، وسر الإحساس بجمالها أيضاً هو حدوث الاعتدال والتناسق، يقول: (فلما أبرزت الطبيعة الموسيقى في عرض الصّناعة بالآلات المهيَّأة، وتحرَّكت بالمناسبات التَّامَّة والأشكال المتَّفقة أيضاً، حدث الاعتدال الذي يشعر بالعقل وطلوعه وانكشافه وانجلائه، فبهر الإحساس، وبثَّ الإيناس، وشوَّق إلى عالم الرَّوح والنّعيم)[2].

فالإحساس الجمالي يُبْنى على الاعتدال في كل شيء، وهذا الاعتدال معناه وجود طرفين أو حدين متناقضين ومتضادين، ولهذا يقع الاعتدال وسطاً بين هذين الحدين، فللنفس مع الأشياء من حولنا طرفان كما يقرر التوحيدي: (أحدهما الزيادة، والآخر النقصان، ولها من هذين الطرفين اعتدال، فإن كانت الأطراف كثيرة فالاعتدالات أيضا كثيرة، والنفس تأبى الزيادة والنقصان وتميل إلى الاعتدال، ولأن لها قوى تظهر بحسب الأمزجة، فلتلك القوى المختلفة إضافات مختلفة إلى نسب مختلفة واعتدالات مختلفة)[3].

وقد وجدنا أن نظرة التوحيدي الملازمة له في أكثر ما كتب، هو أنه ينادي بالتوازن والاعتدال بين كل متضادين، لأن كل أحوال الإنسان عند تدبرها سنجدها تدور في فلك أشياء متقابلة، ما بين حياة موت، وحسن وقبح، وخير وشر، وهكذا..، يقول التوحيدي: (وقد تقرَّر بالحكمة الباحثة عن الإنسان وطرائق ما به

(1) رسالة علم الكتابة ص 45.

(2) الإمتاع والمؤانسة 2/ 83.

(3) الهوامل والشوامل ص 231 - 232.

وفيه أن أحواله مختلفة، أعني أن كل ما يدور عليه ويحور إليه، مقابل بالضدِّ أو شبيه بالضدِّ، كالحياة والموت، والنوم واليقظة، والحسن والقبيح، والصواب والخطأ، والخير والشر..، ولعل هذه الصفات بلا آخر ولا انقطاع)، وعلى الإنسان في وسط هذا الركام المتعاظم من المتضادات والمتناقضات أن يكون عند حد الاعتدال، بأن يعمل على اجتلاب منافعها واجتناب مضارها، يقول: (فما ينبغي أن يعنى الإنسان المحبُّ للتبصرة، المؤثر للتذكرة، الجامع للنافع له، النافي للضارِّ به في هذه الأحوال التي وصفناها بأسمائها معرَّفة - ما استطاع - باجتلاب محمودها واجتناب مذمومها، وتمييزه مما يكمن فيه أو تقليله).

ومما يدل على فطنة التوحيدي ونباهته، هو أن أشار إلى وجود متناقضات ليس بالضرورة أن يكون الاعتدال فيها محموداً، وهي أشياء تحتاج إلى البحث اللطيف والدقيق، ومن ذلك مثلاً (الحُسْن والقُبْح) فقد خص التوحيدي الحسن والقبح من كل هذه المتناقضات التي طرحها فتكلم عنها بالتفصيل، مؤكدا على ضرورة أن يكون الحسن حسناً والقبح قبحاً، وأنه لا يجب أن يجور أحدهما على الآخر، يقول: (فأمَّا الحَسَن والقبيح، فلابدَّ له من البحث اللطيف عنهما، حتى لا يجور فيرى القبيح حسناً والحسن قبيحاً، فيأتي القبيح على أنه حسن، ويرفض الحسن على أنَّه قبيح)[1].

ولما كان (الحُسْن) طرفاً لا يمكن النظر فيه إلى الاعتدال مع نقيضه وهو (القبح)، كان لابد فيه من وجود الاعتدال في داخل الحسن ذاته، أي في داخل الجمال ذاته، ولهذا جاء في سياق تبرير الجمال وتعليله، التساؤل حول سر الإحساس بالجمال، وكانت الإجابة في (الاعتدال) أو ما نسميه الآن بالتناسب أو التناسق أو السمترية، وهذا التناسب والاعتدال يكون في مكونات الشيء الجميل ذاته من أعضاء وأشكال وألوان وهيئات، إضافة إلى اعتدال مزاج المتلقي للجمال والمدرك له، حتى يتوازى الاعتدالان، اعتدال مقومات الشيء الجميل، واعتدال

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 149- 150.

مزاج من يتلقى هذا الشيء الجميل، يقول التوحيدي: (إن الحسن هو صورة تابعة لاعتدال المزاج، وصحة مناسبات من الأعضاء بعضها إلى بعض، في الشكل واللون وسائر الهيئات)، وكل تلك المقومات المعتدلة من مزاج وشكل ولون وهيئة تجعل النفس كما يقول: (مستعدة لقبول صور الحسن الذي هو اعتدال ما، ومناسبة ما صحيحة بين أمزجة وأعضاء في الهيئة والشكل واللون وغيرها من الأحوال، التي مجموعها كلها هو الحسن)[1]، فمجموع هذه الأمور يعطينا الجمال أو الإحساس به، والحسن أو الجمال لا يكون في صورة واحدة بل في أشياء كثيرة من حولنا، إن مصدره واحده أو منبعه واحد وهو (الاعتدال) لكنه يتوزع على كل ما هو جميل بكل صوره، يقول التوحيدي: (والحسن وإن كان أمراً واحداً، وصورة واحدة، فهو مثل النغمة الواحدة المقبولة، التي تحتاج إلى هيئات كثيرة، وصور مختلفة جمة، ليحصل من بينها هذا الاعتدال المقبول)[2].

إن الاعتدال بصفة عامة هو المعيار الأساس الذي يضمن للإنسان الإحساس بالجمال، بل يضمن له البقاء حياً، فخروج الإنسان عن حد الاعتدال في أمور الجسد والنفس قد يودي به ويجعله يفارق الحياة، يقول: (وذلك أن لكل إنسان وبالجملة لكل حيوان اعتدالاً خاصا به، بين الحرارة والرطوبة، والبرودة واليبوسة، فإذا انحرف عن ذلك الاعتدال إلى أحد الأطراف، كان مرضه أو هلاكه)، ويقول: (وبحسب الخروج عن الاعتدال يكون الموت الوَحِيُّ أو المرض الشديد)[3].

وعلينا أن نقر في نهاية الحديث عن الاعتدال أن (الإحساس بالجمال يسبق إدراكه وتفسيره، إذ لابد للإنسان من أن يعيش الإحساس الجمالي الذي يتركه في النفس الإنسانية الشيء الجميل، لينتقل فيما بعد إلى تفسير هذا الإحساس ومعرفة أسبابه)[4]، فمرحلة الإحساس بالجمال هي مرحلة وجدانية عاطفية لا يطلب منها

(1) الهوامل والشوامل ص 242- 243.
(2) المصدر السابق ص 243.
(3) السابق نفسه ص 238، ص 245.
(4) فلسفة الجمال ومسائل الفن ص 108.

تبرير أو تعليل، لكن الانتقال إلى مرحلة الإدراك الجمالي لابد فيه من وجود مبررات وعلل تفسير هذا الإحساس، ونقرر أن الاعتدال هو مصدر الإحساس بالجمال، لكنه ليس مصدر إدراك الجمال وتفسيره، فالإحساس غير الإدراك ولهذا كان ثمة مصادر أخرى عليا، مصادر تقنن الجمال وتبحث له عن تفسير وتعليل منطقي مقبول، وأول هذه المصادر هو العقل ومعه الذوق.

***** ثانياً: العقل والذوق من وسائل الإدراك الجمالي:**

إن أول ما يمكن ملاحظته هو أن التوحيدي قد أكد على أن العقل خاصة إنسانية تميزه على الحيوان، فهذا العقل هو ينبوع العلم، وهو الذي يحكم على الفكرة بالصواب والخطأ، وهو الذي يحدد قيمة الاعتدال التي سبق وتكلمنا عنها، يقول التوحيدي عن العقل وأثره ودوره: (ولما وُهِب الإنسان الفطرة، وأعين بالفكر، ورُفد بالعقل، جمع هذه الخصال وما هو أكثر منها لنفسه وفي نفسه، وبسبب هذه المَزِيَّة الظاهرة فضل جميع الحيوان..، وهذه المزية التي له مستفادة بالعقل، لأن العقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات، والفكر بينهما مُسْتَمْل منهما..، فصواب بديهة الفكرة من سلامة العقل، وصواب روية الفكرة من صحة الطباع..).

وقد جعل التوحيدي العقل واحداً من طرق التعرف على الحسن والقبيح، عندما عدَّد هذه الطرق وتحدث عنها إجمالاً، لهذا كان على التوحيدي أن يضع قائمة بدواعي الإحساس بالجمال أو الإحساس بالقبح؟، وما هي الضوابط والمعايير التي نعرف بها القبح والحسن؟، وكيف ينشأ ذلك الإحساس وما هي مصادره؟، يقول: (ومناشيء الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعي، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشئ صدِّق الصادق منها وكذِّب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك..)[1].

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 144 - 145، 150.

ونستخلص من عبارة التوحيدي أن مصادر الإحساس الجمالي أو التذوق الجمالي متنوعة، منها (الطبيعة والعادة والشرع والعقل والشهوة)، وبالنظر إلى تراثنا النقدي سنجد تلك المعايير التي طرحها التوحيدي تدور في إطار البحث عن جماليات النص الأدبي أو الوقوف على معايبه ومساوئه، وحتى النقد العربي القديم في مراحل مختلفة قد استخدم بعض تلك المعايير، فمعيار الطبيعة أو العادة قد ظهر فيما يروى في النقد في العصر الجاهلي من عدم استحسان صورة الفَرَس والشَّعْر يغطي وجهه في قول امرئ القيس:

وأرْكَبُ في الرَّوْعِ خَيْفَانَةً كَسَا وَجهَهَا سَعَفٌ مُنْتَشِرْ

فقد عابها النقاد القدامى بداية من ابن قتيبة ت 276هـ في كتابه المعاني الكبير[1]، وذكر ابن طباطبا هذا العيب، فقال: (وإذا غَطَّى الشَّعْرُ العينَ لم يكن الفَرَس كريماً)[2]، ومما يخضع لمعايير الطبيعة والعادة أيضاً، ما ذكره الرواة عن ملاحظة طرفة بن العبد النقدية للمُسَيَّب بن عَلَس في قوله:

وَقَدْ أَتَنَاسَى الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَمِ

فقال طَرَفة قولته الشهيرة التي ذهبت مثلاً: (لقد اسْتَنْوَقَ الجَمَل)، وأورد ابن طباطبا هذا البيت وغيره من أبيات خالف فيها الشعراء الواقع أو العادة فَوَلَّد ذلك نوعاً من الاستقباح والرفض[3]، أو غير ذلك مما دار في كتب الأدب ونقده من الاحتكام إلى معايير تصل إلى القيمة الجمالية رفضاً أو قبولاً.

وبالنظر إلى مثل هذه المعايير التي مارسها النقد العربي القديم سنجد أنها لا تخرج عن دائرة العقل أيضاً في استحسان ما يجب استحسانه أو استقباح ما يجب استقباحه، فالعرف والعادة والطبيعة والشرع كذلك يُرَدُّ أحكامه إلى العقل، وهذا هو ما ذهب إليه ابن زُرعة عندما سأله التوحيدي: (قلتُ لأبي علي هذا: ما معنى قول

(1) المعاني الكبير في أبيات المعاني لابن قتيبة الدينوري 1/ 116.

(2) عيار الشعر لابن طباطبا ص 164.

(3) المرجع السابق ص 159.

القائل: العقل يحرم كيت وكيت، العقل نطق بكيت وكيت؟، فقال: معنى ذلك استحسانه الحَسَن واستقباحه القبيح، والاستحسان تحسين لك، والاستقباح تقبيح عليك)[1].

ثم عاد التوحيدي وجعل العقل وحده مناط التعرف على الصواب والخطأ، يقول: (وأمَّا الصواب والخطأ، فأمران عارضان للأقوال والأفعال والآراء..، وليسا بخُلُقين مَحْضين، ولكنهما مَوْكُولان إلى نور العقل، فما أشرق عليه العقل بدوره فهو صواب، وما أَفَلَ عنه العقل بنوره فهو خطأ)[2]، وبالإجمال يُحَدِّد التوحيدي دور العقل في أنه هو المَلِك الذي يُفْزَع إليه، والحَكَم الذي يرجع له في كل الأحكام، يقول: (فإن العقل هو المَلِك المفزوع إليه، والحَكَم المرجوع إلى ما لديه..)[3]، والعقل هو الذي يمنح الجمال وجوده، والبلاغة أو الجمال الأدبي لا تنفصل عن أحكام العقل، فهذه البلاغة ليست وهماً أو خداعاً أو زخرفاً لا قيمة لها، وليست حيلاً يلجأ إليها البليغ أو الأديب، كما قال أبو عبيد في مناظرته مع أبي حيان: (ألا ترى أن التشادق والتفيهق والكذب والخداع فيها أكثر، وليس كذلك الحساب والتحصيل والاستدراك والتفصيل..، والبلاغة زخرفة وحيلة وهي شبيهة بالسراب...)[4].

بل إن البلاغة تعبير عن تفكير سليم ومنطقي وعقلي كما رد التوحيدي بقوله: (ثم اعلم أن البليغ مُسْتَمل بلاغته من العقل، ومأخذه فيها من التمييز الصحيح..)، فالبلاغة ليست هزلاً لأنها مرتبطة بالعقل، وحاجة البلاغة للعقل كبيرة، يقول التوحيدي مؤكداً أن البلاغة (هي الجِد وهي الجامعة لثمرات العقل، لأنها تحق الحق وتبطل الباطل...، والحاجة تدعو إلى صانع البلاغة، وواضع الحكمة،

(1) المقابسات ص 198.
(2) الإمتاع والمؤانسة 1/ 151.
(3) البصائر والذخائر 1/ 6.
(4) الإمتاع والمؤانسة 1/ 96.

وصاحب البيان والخطابة، وهذا هو حد العقل، والآخر حد العمل)، وهذه البلاغة تبدأ أول ما تبدأ بالعقل، ثم تبحث لها عن شكل تستقر فيه وهي اللفظ أو الكتابة، يقول التوحيدي مؤكداً على أن (مبدأها من العقل وممرها على اللفظ وقرارها في الخط..)[1]، فالتوحيدي هنا يبين كيف أن صناعة الكتابة والبلاغة تبدأ من العقل، ولابد لها من لفظ يحتويه، وهذا هو الشكل اللفظي للكلام، ومن رسم وخط تستقر من خلاله، وهذا هو الشكل المكتوب أو المخطوط للكتابة.

والتوحيدي يلح في نقده التطبيقي على مسألة العقل، فنراه يهجو أحد الشعراء وهو الشاعر ابن الحجاج ت 391هـ، فيقول عنه أنه (سخيف الطريقة، بعيد من الجد، قريع في الهزل، ليس للعقل من شعره منال، ولا له في قرضه مثال)[2]، ولعلنا نلاحظ هنا أن التوحيدي ما زال يؤكد على أن العقل هو الذي يسلب من الأدب سُخْفه، ويعيد له وقاره، وليس معنى ذلك أن التوحيدي ضد الهزل وأنه يتوخى دائما الجدية في الأدب، بل ذلك يعني أن العقل يجب أن يلقي بظلاله حتى على ما كان هزلاً وإلا تحول الأدب إلى سخف وهذر لا قيمة له.

ولأن التوحيدي يؤمن بدور العقل في البلاغة، فقد تحدث عن ضروب البلاغة الكثيرة التي طرحها، وجعل منها نوعاً سماه بلاغة العقل، وهو نوع من البلاغة ينتصر للمعنى دون اللفظ، أو أنه مَعْنِيٌ بالبحث عن جماليات المعنى، ولهذا يجعل المعنى في المرتبة الأولى من الاهتمام، يقول التوحيدي: (وأما بلاغة العقل فأن يكون نصيب المفهوم من الكلام أسبق على النفس من مسموعة إلى الأذن، وتكون الفائدة من طريق المعنى أبلغ من ترصيع اللفظ وتقفية الحروف، وتكون البساطة فيه أغلب من التركيب..)[3].

ومذهب التوحيدي وأستاذه أبي سليمان هو ربط العقل بالمعاني، فالمعاني

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 100 – 101.

(2) المصدر السابق 1/ 137.

(3) السابق نفسه 2/ 141 – 142.

عقلية تصدر من العقل، ولهذا أورد ما قاله أستاذه أبو سليمان السجستاني، حيث يقول: (كل من غلب عليه حفظ اللفظ، وتصريفه وأمثلته، وأشكاله، بَعُدَ من معاني اللفظ، والمعاني صوغ العقل، واللفظ صوغ اللسان، ومن بَعُد من المعاني، قل نصيبه من العقل)، وتكرر هذا الأمر في ربط المعاني بالعقل، حيث يقول أبو سليمان فيما أورده التوحيدي: (اللفظ نظير اللفظ في أغلب الأمر، وليس المعنى نظير المعنى في أغلب الأمر، واللفظ كله من واد واحد في التركب بلغة كل أمة، والمعاني تختلف في البساطة على قدر العقل..)، وأبو سليمان يفرد نوعاً من السحر يسميه (السحر العقلي) ويعرفه بأنه: (ما بَدَر من الكلام المشتمل على غريب المعنى في أي فن كان..)[1].

هذا بالنسبة إلى موقف التوحيدي من العقل، أما الذوق الأدبي فهو المُعين لحكم العقل، أو أن العقل هو الذي يعزز قيمة الذوق والإحساس الجمالي، لكننا يجب أن نفرق بين عدد من المصطلحات المتداخلة والمتشابكة في هذا السياق، أولها مصطلحا (الذوق الأدبي والفني) و(التذوق)، فالذوق ملكة مرتبطة بالمبدع وبعملية الإبداع، في حين أن التذوق مرتبط أكثر بعملية التلقي، فهناك فرق بين صناعة الجمال وإبداعه من ناحية، وبين تذوق الجمال من ناحية أخرى، وفي الاثنتين يتميز الإنسان (فإن التذوق عملية معاكسة، يقف فيها المتأمل أمام الموضوع الجمالي، الذي يثير فيه انفعالات شبيهة بالانفعالات التي عاناها الفنان المبدع، ودفعته لإبداع ذلك الموضوع)[2].

وثاني المصطلحات التي يجب أن نفرق بينها هي ما يمكن أن نسميه (الذوق الفطري) و(الذوق المكتسب) وذلك لأن العرب قد عرفوا للذوق معنيين:

(أولهما: الملكة الراسخة في النفس، الناشئة عن ممارسة كلام العرب.

وثانيهما: الاستعداد الفطري الذي يهيئ صاحبه لإدراك ما في الكلام من

(1) الإمتاع والمؤانسة 3/ 127، 134، 164.

(2) فلسفة الجمال ومسائل الفن ص 136.

جمال، وما لهذا الجمال من أسرار)[1]، وسبب التفريق بين الاثنين أن (الذوق الفطري) يتشابه مع مفهوم (الطبع) الذي هو أمر يرتبط بالجبلة وبالفطرة، وهذا يختلف عن مفهوم الذوق المكتسب الذي يتأتى بفهم أساليب العرب في كلامهم.

وكان ابن خلدون ت 808هـ منتبهاً إلى ذلك وواعياً بأهمية الذوق وأنه مما يكتسب وينمى من خلال تتبع أساليب العرب في كلامهم وبيانهم، فهذه الملكة وهي الذوق لا تنمو بل ولا تنشأ إلا من خلال الممارسة والاتصال بأساليب العرب، فإذا حدث ذلك تحولت لدى المبدع إلى شيء طبيعي فيه وكأنها جبلة، وبالإجمال فإن ابن خلدون يقرر أن الذوق لا ينمو بدون الممارسة، وليس بمجرد معرفة القوانين العلمية، لأن هذه المعرفة تفيد العلم ولا تفيد ملكة التذوق، يقول ابن خلدون: (وهذه الملكة كما تقدَّم إنَّما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرِّره على السَّمع، والتَّفطُّن لخواصِّ تراكيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلميَّة في ذلك التي استنبطها أهل صناعة اللِّسان، فإنَّ هذه القوانين إنَّما تفيد علماً بذلك اللِّسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلِّها)[2].

وقد اهتم التوحيدي بالذوق المكتسب وكيفية تنميته وطبق ذلك على الشعر تحديداً، وكان قد سبق ابن خلدون في كلامه عن نشأة ملكة الذوق، وأنها لا تنمو بمعرفة القوانين الخاصة بصناعة العروض والنحو وغيرهما، وأكد على أن قوانين هذه العلوم وضعت في بدايتها على أساس الذوق، وكان الغرض من وضعها هو إتمام النقص لمن ليست له طبيعة جيدة في الذوق، يقول التوحيدي: (وأما واضع العروض فقد كان ذا علم بالوزن، وصاحب ذوق وطبع، فاستخرج صناعة من الطباع الجيدة، تستمر لمن ليست له طبيعة جيدة في الذوق، ليتمم بالصناعة تلك النقيصة، وكذلك الحال في صناعة النحو والخطابة وما يجري مجراها من الصنائع العلمية، وليس يجري صاحب الصناعة وإن كان ماهرا في صناعته - مجرى الطبع

(1) المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي ص 183.

(2) مقدمة ابن خلدون ص 775.

الجيد الفائق)، فقد ربط التوحيدي هنا كل هذه الصناعات والفنون بالذوق الذي بدون تتحول هذه الصناعات إلى علوم مجردة جافة، وذهب التوحيدي إلى أن فهم بعض قضايا تلك الصناعات والفنون لا يتم بدون الذوق، وضرب لذلك مثالاً بالزحافات، وأكد أن من لا يملك الذوق فإنه لن يفهم وجود الزحاف في العروض، يقول: (فأما من نقص ذوقه في العروض، فإنما ذلك للغلط الذي يقع له في بعض الزحافات التي يجيزها العروض، وله مذهب عند العرب، فيقع لصاحب الذوق الذي لا يعرف تلك النغمة، التي تقوم بذلك الزحاف)[1].

لكن هل دائماً ما يمكن إدراك الجمال وتعليله؟، أم أن هناك مساحات من هذا الجمال قد يكون الإحساس بها عرضياً لا يخضع لمدركات الجمال؟، هذا ما حاول التوحيدي الإجابة عنه.

***** ثالثاً: رفض الإحساس العرضي والشخصي غير المبرر للجمال:**

والإحساس بالجمال ثم إدراكه أو التعرف عليه، قد يكون عرضياً أو مزاجياً، يتحرك وفقاً للأهواء أو مزاجيات الشخص وحالته النفسية، وهذا لا يخضع لقانون أو قاعدة إنما هو عرضي متغير بتغير الحالة المزاجية، يقول التوحيدي على لسان مسكويه: (فأما الاستحسان العرضي والجزئي - أعني ما يستحسنه شخص ما بحسب مزاج ما - فهو أيضاً لأجل نسبة ما، ولكنه يصير شخصياً، والأمور الشخصية لا نهاية لها؛ فلذلك لا تنحصر تحت صناعة، ولا لها قانون)[2].

ولهذا فمن الواضح أن التوحيدي يؤكد على أن الأحكام الشخصية لا تدخل في دائرة النقد الجمالي، لأنها مزاجية ولا تخضع لقانونٍ ما تحتكم إليه، وحتى استخدام القياس في الحكم الجمالي يجب أن يخضع للتحديد والدقة إذ أنه لا يوجد شيء يطابق شيئاً آخر تمام المطابقة، بل لابد من تقييد وتحديد الأشياء المشتركة، يقول التوحيدي: (لأن شيئا لا يماثل شيئا بالإطلاق، ولا يقال في

(1) الهوامل والشوامل ص 284.

(2) المصدر السابق ص 143.

شيء: هذا مثل هذا إلا بتقييد، فيكون مثله في جوهره أو كميته أو كيفيته أو غير ذلك من سائر المقولات، وقد يماثله في اثنتين منها وأكثر، فأما في جميعها فمحال)، وقد قام التوحيدي كما مر بنا بالتفريق بين الجمال المطلق والجمال النسبي، ورأينا أن الجمال المطلق لا يعلل ولا يبرر، أما الجمال النسبي فهو رغم اختلافه من مكان لمكان، ومن زمان لزمان، ومن شخص لشخص، بل وعند نفس الشخص من وقت لآخر، فإنه لابد من وجود ما يبرره، ولهذا سأل التوحيدي: (لم إذا أبصر الإنسان صورة حسنة، أو سمع نغمة رخيمة قال: والله ما رأيت هذا قط، ولا سمعت مثل هذا قط، وقد علم أنه سمع أطيب من ذاك، وأبصر أحسن من ذاك)[1].

ومن هنا كانت الدعوة لوجود تعليل وتبرير للجمال، أو الحكم النقدي في دائرة الأدب بل ومجمل الفنون، وعلى الرغم من تأكيد التوحيدي على وجود هذا الإحساس المبرر بالجمال، أو النقد المؤسس على دلائل وشروط، فإن التوحيدي قد خالف في نقده التطبيقي هذه القاعدة، ووقع في بعض الأحيان تحت النقد الانطباعي وغير المبرر أيضاً، جرياً على عادة بعض النقاد أو الأدباء في الإشادة بأبيات ومدحها دون الوقوف على سر هذه الإشادة، منها ما قاله في التعليق على أبيات شعرية، حيث يقول معقباً عليها: (هذا من جَيِّد الكلام وشريفه، وإذا نظرت إلى طابعه وسَمْتِه، وَجَدْته منقطع القرين، مَحْمي الحريم، لا يستأذن على القلب، ولا يحتجب عنه العقل، ولا يستطيل معه النفس، يعالق الروح معالقة، ويعانق السرور معانقة)[2] فهذه عبارات عامة غير محددة، بل ومبهمة وتميل إلى الانطباعية أكثر من الموضوعية، فلا يمضي فيها التوحيدي إلى أكثر من ذلك في تحليل الأبيات أو الوقوف على مواطن الجمال التي مدحها أو أشار إليها.

ومثل هذا النقد الانطباعي والأحكام غير المبررة كثيرة لدى التوحيدي، وهو

(1) الهوامل والشوامل ص 139.

(2) البصائر والذخائر 1/ 93.

قد يستخدم عبارات مسجوعة وعبارات مجازية لا تجد وراءها طائل في التعرف على الشاعر الذي ذكره، وفي وصف طريقته، فمثلاً يقول عن السَّلاَميِّ الشاعر: (فهو حلو الكلام، منسق النظام، كأنما يبسم عن ثغر الغمام..)، بل العجيب أنه ذكر لهذا الشاعر من الصفات ما ليس له علاقة بالشعر ولا بالأدب ولا بالنقد، فيقول مثلاً: (لطيف المغارس جميل الملابس..)[1]، وهو يتبع نفس الانطباعية وعدم تبرير الأحكام على كثير من الأبيات التي يستحسنها في مواضع مختلفة من كتبه.

وحتى عندما يدخل في صميم الأدب والنقد بذكر عدد من الخصائص والصفات مما يمكن أن يعطي صورة عن الشاعر، فهو يقول مثلاً عن الحاتمي صاحب الرسالة الحاتمية ت 388هـ أنه (غليظ اللفظ، كثير العقد، يحب أن يكون بدوياً قحاً، وهو لم يتم حضرياً، غزير المحفوظ، جامع بين النظم والنثر..)، وهي أوصاف جيدة ترسم صورة لأسلوب الشاعر وطريقته في الكتابة، لكننا لا نمضي معه في هذه الأوصاف إلا ويدخلنا في العبارات المسجوعة التي ليس وراء طائل، فيقول: (له سَكرة في القول إذا أفاق منها خُمر، وإذا خمر سَدر، يتطاول شاخصاً، فيتضاءل متقاعساً)، وهو إذا ذكر بعض الخصائص الواصفة للأدباء، لا يشغله غرابة المصطلح النقدي الذي يستخدمه، ولا يحاول أن يقف عنده ويشرحه، فهو يقول مثلاً عن الشاعر ابن جَلَبات أنه (مجنون الشعر، متفاوت اللفظ، قليل البديع، واسع الحيلة..)[2] فنحن وإن عرفنا المقصود بمتفاوت اللفظ وقليل البديع، فإننا لا نعرف ماذا يعني بمجنون الشعر أو بواسع الحيلة، ولم يعط أمثلة يوضح بها مقصوده من هذه المصطلحات..

فالتوحيدي على كثرة ما وقف على أسماء شعراء وكتاب وأدباء، ووصف طريقتهم وأسلوبهم وشيئاً من أخبارهم، إلا أن الملاحظ على نقد التوحيدي لكثير

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 134.

(2) المصدر 1/ 135.

من هؤلاء أنه نقد انطباعي في كثير من الأحيان، وحتى ما يمس فيه روح النقد التطبيقي والفني نجده يخلطه بما هو أخلاقي، فلم نجد له شواهد يبرر فيها تلك الأحكام النقدية، أو يدلل على صدق ما يقوله عن بعض هؤلاء الشعراء والكتاب، وحتى عندما يأتي بشاهد لا نراه يتعمق في تحليل هذا الشاهد، ومن ذلك ما عابه على الشاعر ابن الحجاج، الذي يقول في مدح وزير:

لِلَّهِ دَرُّ الحُسَيْنِ مِنْ قَمَرٍ رُدَّتْ إِلَيْهِ وِزَارَةُ الشَّمْسِ

فيقول معقباً على البيت: (وما أصنع بهذا البيت وهو مضموم إلى كل بيت سخيف في القصيدة)[1]، فيكتفي هنا بوصف البيت بالسخافة، دون أن يضع معياراً، أو يدلل بحكم على هذه السخافة، أو يوازن بين ما قيل من شاعر آخر وهكذا..

لكن يبقى أن له الفضل في التنويه بعدد من الشعراء المجهولين أو غير المشهورين في عصره بتلك العبارات التي ذكرها عن كل واحد منهم، وهذا الجهد يعد جهداً أدبياً ونقدياً كما أشار إلى ذلك الدكتور إحسان عباس، حيث حصر جهود التوحيدي النقدية في ثلاثة مظاهر، يقول: (وجدنا جهد التوحيدي في النقد، رغم أنه جهد عارض، قد تناول ثلاثة مظاهر:

(أ) إرسال الأحكام الموجزة حول الشعراء والكتاب المعاصرين.

(ب) تقرير أصول البلاغة نظرياً وتطبيقها عملياً.

(ج) استثارة المعاصرين إلى الإجابة عما يتعلق بالمشكلات النقدية)، ثم تحدث الدكتور إحسان عن تنويه التوحيدي بشعراء عصره، فقال: (تناولت أحكام التوحيدي عدداً من أدباء عصره، فمن الشعراء: السلامي، والحاتمي، وابن جلبات، والخالع، ومسكويه، وابن نباتة، وابن حجاج، وإنما خص هؤلاء لأن المقام كان يستدعي الحديث عن شعراء بغداد دون غيرهم، وكانت ملاحظاته

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 139.

مجملة، تنبني عما كونه من رأي في كل واحد منهم بعد أن عرف شعره)[1].

ونحن وإن اتفقنا مع الدكتور إحسان عباس في اعتبار أن ما كتبه التوحيدي عن شعراء عصره وخاصة من شعراء بغداد يعد جهداً نقدياً، إلا أننا لا نتفق مع كون هذا الجهد النقدي عامة للتوحيدي كان جهداً عارضاً، فهو جهد أصيل ويسير وفق منهجية واضحة، إضافة إلى أننا لا يمكن أن نحصر الجهد النقدي للتوحيدي في هذه المظاهر الثلاثة التي ذكرها الدكتور إحسان عباس، خاصة وأن دراستنا حول اتجاهات النقد الأدبي عند التوحيدي تظهر أن هناك مظاهر مختلفة للنقد الأدبي منها ما هو لغوي وجمالي وموضوعاتي وغير ذلك مما هو موجود في سياق هذه الدراسة.

لكن الملفت أن التوحيدي لم يذكر من مشاهير الشعراء في وقته مثل المتنبي وأبي فراس الحمداني وأبي تمام والبحتري، بل لم يرد للمتنبي ذكر في كثير من كتبه، إلا ما كان من الكتاب المفقود الذي يرد فيه على ابن جني في تفسيره لديوان المتنبي، وحتى عندما سأله الوزير ابن سعدان عن رأيه في البحتري وأبي تمام، أشار إشارات عامة إلى اختلاف الناس دائما في الموازنة بين عدد من الشعراء المتقاربين في العصر والمنزلة، لكن التوحيدي لم يعقد موازنة نقدية مؤسسة على ما قاله النقاد في هؤلاء الشعراء، فقد سأله الوزير قائلاً: (حدثني عن اعتقادك في أبي تمام والبحتري، فكان الجواب: إن هذا الباب مختلف فيه، ولا سبيل إلى رفعه، وقد سبق هذا من الناس في الفرزدق وجرير ومن قبلهما في زهير والنابغة، حتى تكلم على ذلك الصدر الأول، مع علو مراتبهم في الدين والعقل والبيان)[2]، ثم يكتفي التوحيدي بالاستدلال برأي المبرد في الموازنة بين أبي تمام والبحتري، فيقول: (لكن حدثنا أبو محمد العروضي عن أبي العباس المبرد قال: سألني عبيد الله بن سليمان عن أبي تمام والبحتري، فقلت: أبو تمام يعلو علواً رفيعاً،

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس ص 228.

(2) الإمتاع والمؤانسة 3/ 185.

ويسقط سقوطاً قبيحاً، والبحتري أحسن الرجلين نمطاً وأعذب لفظاً..)[1]، وذلك دون أن يتعمق في تلك الموازنة أو يستشهد من شعرهما على ما يريده.

وعلى الرغم من ذلك فإن التوحيدي وإن قصر في بعض جوانب هذا النقد، وغلبت عليه في بعض الأحيان تلك الآراء والأحكام الانطباعية غير المبررة، فقد كان على وعي عميق بأن استحسان الجمال أو إدراكه لابد أن ينشأ عن علم أيضاً ووعي، وأن من يتصدى للنقد والوقوف على ما قاله الشعراء لابد وأن يخضع لمعايير تبعده عن الشخصنة والفردية والمزاجية، فإذا استقبح الإنسان شيئاً فلابد أن يؤسس ذلك على ما يبرره، يقول التوحيدي على لسان مسكويه: (إن العقل لا يستحسن ولا يستقبح شيئاً منها إلا بقرائن وشرائط)، فإذا توافرت هذه القرائن والشروط والمعايير أصدر العقل حكمه في الاستحسان والاستقباح، وهو حكم غير قابل للتغير طالما هو مستوفي لشروط العقل ومعاييره، أما تغير الأحكام الجمالية من وقت لوقت أو من مكان لمكان فهذا لا يعود إلى العقل بل إلى أمور أخرى كالعادات والطباع، وحتى هذه الأحكام التي تعود إلى العادات والطباع لابد وأن تعلل وتبرر ولا تكون هكذا دون ردها إلى سببها، يقول مسكويه: (وتبين أن كل ما كان قبيحاً في وقت دون وقت، لا يجوز أن ينسب إلى العقل المجرد، وإلى أحكامه الأولية الأزلية، بل لا يقال فيه إنه قبيح ولا حسن على الإطلاق، وإنما ينسب إلى الطباع والعادات، ثم يقال قبيح بحسب كيت وكيت، وحسن لكذا وكذا، مقيداً غير مطلق ولا منسوب إلى العقل المجرد)[2].

فالإحساس الجمالي يتغير من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان، فإن ثمة تغيرات تطرأ على الوظيفة الجمالية الخاصة ببعض الفنون الأدبية، فما كان جميلاً في زمن ليس بالضرورة أن يبقى جميلاً في زمن آخر، وبعبارة أخرى ليس كل فن أدبي جميل في زمن، يبقى جميلاً في زمن آخر، لهذا كان لابد من طرح التساؤل:

(1) الإمتاع والمؤانسة 3/ 185 – 186.

(2) الهوامل والشوامل ص 318، 320.

هل تبقى جماليات فن من الفنون الأدبية دائمة ومستمرة دون أن تتغير بتغير المكان والزمان؟، إن هناك تغيرات تطرأ على جماليات هذه الفنون فمن الواضح - كما يقول رينيه ويليك - أن (الوظيفة الجمالية تنبسط وتنكمش في عصور التاريخ المختلفة)[1].

وقد يرى الإنسان شيئاً قبيحاً لكنه يدعو إليه وينشره ويتبجح به، فهذا ربما يعود إلى أنه يعتقد - من جهل أو غفلة - أن فيه وجهاً من وجوه الجمال، يقول التوحيدي على لسان مسكويه: (فأما المسألة عن سبب التبجح بالقبيح، فمسألة غير لازمة، لأن هذا العارض سببه الجهل بالقبيح، وليس يعرض إلا للجهال من الناس، والدليل على ذلك، أنهم إذا عرفوا القبيح أنه قبيح اعتذروا منه، وتركوا التبجح به، وإنما يتبجح حين لا يعلم وجه قبحه، وهو في تلك الحال إذا تبجح به خرج له وجهاً مموهاً في الحسن، فيصير تبجحه بالحسن الذي خرجه، أو موه به، فإذا تيقن أنه قبيح، أو ليس يتموه وجه الحسن فيه، عدل عنه واستحيى منه، وترك التبجح به)[2].

وقد ذهب التوحيدي إلى أن الجمال قد يعرف من خلال القبح مع أنهما ضدان إلا أن أحدهما قد يعين على معرفة الآخر، يقول التوحيدي: (ومن عرف الحسن عرف ضده لا محالة، ومن عرف ضده حذره وأشفق منه)[3]، ولهذا فإن النقد الجمالي لا يتأسس بمجرد التعرف على الجمال أو استحسان الجميل، بل إن الأمر يتعدى ذلك إلى استقباح القبيح مع التبرير والتعليل لكل منهما، فبمعرفة القبح يستبين الجمال، وإذا أدركنا الجمال فإننا بلا شك قد عرفنا ضده وحذرنا وأشفقنا منه على حد تعبير التوحيدي، لكنه يحذر وهو في سياق البحث عن الإحساس بالجمال والقبح من اختلاط الأمر عند البعض، فقد يرى القبح جمالاً وقد يرى

(1) نظرية الأدب لرينيه ويليك ص 38.

(2) الهوامل والشوامل ص 42.

(3) المصدر السابق ص 43.

الجمال قبحاً، ولذلك هي مسألة دقيقة تحتاج إلى لطف، يقول التوحيدي: (فأمَّا الحَسن والقبيح فلابدَّ له من البحث اللطيف عنهما، حتى لا يجور فيرى القبيح حسناً والحسن قبيحاً، فيأتي القبيح على أنه حسن، ويرفض الحسن على أنَّه قبيح)[1].

ويحذرنا التوحيدي أيضاً من مخاطر النقد الجمالي المؤسس على الهوى والميل الشخصي، بحيث يخفي الناقد أو المتذوق للجمال المعايب، ويظهر فقط المحاسن أو يدعي وجودها وهي غير موجودة، ولذلك كان أول ما نبه إليه التوحيدي على لسان مسكويه أن الناقد الذي يروم الكشف عن المساوئ والمحاسن، لابد من أن يكون عالماً ملماً بقدر من المعارف، وليس جهولاً لأن الجهل يولد المكابرة والإدعاء، يقول: (صورة النفس التي بها تَحْسُن وعليها تحصل، ومن أجلها تسعد هي العلوم والمعارف، وإذا عريت منها أو من جلها حصلت له من المقابح ووجوه الشقاء بحسب ما يفوتها من ذلك)، وهنا يقوم الهوى والجهل بدوره عندما يحل محل المعرفة والعلم، يقول: (ومن شأن المحبة أن تغطي المساوئ، وتظهر المحاسن إن كانت موجودة، وتدعيها إن كانت معدومة)[2].

وبالإجمال يمكننا القول إن التوحيدي قد كان من أنصار الموضوعية والدقة في الأحكام النقدية وعدم الميل مع الهوى، وإن خالف ذلك في بعض نقده لابن عباد وابن العميد، وكان من أنصار النقد المبرر والمعلل الذي يقف على أسباب الاستحسان والاستقباح، وإن خالف ذلك في نقده لبعض الشعراء، أو لبعض النصوص التي بثها في كتبه.

**** 7- سابعاً: الصدق والكذب الفني عند التوحيدي:**

كان انقسام الناس حول الصدق والكذب في الأدب عامة وفي الشعر على

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 150.

(2) الهوامل والشوامل ص 44.

وجه الخصوص قديماً قدم الأدب نفسه، فمنهم من مال إلى ضرورة تحري الشاعر للصدق واعتبار ذلك فضيلة من الفضائل، بل وتمييز للشعر الصادق عن غيره، ويمثل ذلك قول طرفة بن العبد:

وَإِنَّ أَحْسَنَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ يُقَالُ: إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا[1]

ومنهم من أراد أن يمنح الشاعر خصوصية لا تمنح لغيره، وهي الكذب الذي يجنح به بعيداً، وثمة اتجاه ثالث يميل إلى الاقتصاد في الصدق أو الكذب وعدم المبالغة، وقد تحدث عن هذه الاتجاهات الثلاثة المرزوقي في شرح الحماسة، حيث يقول: (فمنهم من قال: أحسن الشعر أصدقه، قال: لأن تجويد قائله فيه مع كونه في إسار الصدق يدل على الاقتدار والحذق، ومنهم من اختار الغلو حتى قيل: أحسن الشعر أكذبه، لأن قائله إذا اسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف، امتد فيما يأتيه إلى أعلى الرتبة، وظهرت قوته في الصياغة وتمهره في الصناعة..، لأن العمل عنده على المبالغة والتمثيل، لا على المصادقة والتحقيق، وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له، وبعضهم قال: أحسن الشعر أقصده..)[2].

وقد اختار مجموعة من النقاد مذهب الغلو أو الكذب ومنهم قدامة، حيث يقول: (إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذلك يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم)[3]، وإلى مثل هذا ذهب أبو هلال العسكري في الصناعتين، الذي يرى أن الشعر قد بني في أكثره على الكذب، ثم لخص مذهبه فيه من خلال ما ذكره، حيث يقول: (وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره؛ فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصِّدق يراد من

(1) ديوان طرفة بن العبد ص 57.

(2) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي 1/ 11 – 12.

(3) نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص 94.

الأنبياء)[1]، في حين وقف عدد قليل من النقاد يناصر الصدق ويناوئ الكذب في الشعر، ومن هؤلاء الآمدي، حيث يقول في موازنته: (وقد كان قوم من الرواة يقولون: أجود الشعر أكذبه، ولا والله، ما أجوده إلا أصدقه)[2].

أما موقف التوحيدي من قضية الصدق والكذب في الأدب، فسوف نتكلم عنها أولاً من خلال تحديد مفهوم الصدق والكذب عامة كما ورد عند التوحيدي، ثم نسقط ذلك على الصدق والكذب الفني في الأدب ونقده، لقد عَرَّف التوحيدي الصدق في قوله: (يقال: ما الصدق؟، الجواب هو قوة مركبة من الحق، يقصد بها العدل والحق)، وهذا التعريف ينطوي على بعض الغموض، ثم عرفه مرة أخرى تعريفاً واضحاً، فقال: (يقال: ما الصدق؟، الجواب هو مطابقة القول لما عليه الأمر، ويقال أيضاً: الإخبار عن الشيء بما هو عليه)، أما الكذب، فقال عنه: (يقال: ما الكذب؟، الجواب هو ما لا مطابقة للقول لما عليه الأمر، وأيضاً الإخبار عن الشيء بخلافه)[3].

لكن علينا أن نؤكد أن التوحيدي تناول الصدق والكذب من منطلقين الأول نفسي وأخلاقي، والثاني أدبي وفني، أما الأول فيتضح في أكثر من موضع من كتبه، من ذلك مسألة طرحها في الهوامل، حيث يقول: (لم صار الكذاب يصدق كثيراً، والصادق يكذب نادراً؟، وهل ينتقل إلف الصدق إلى الكذب؟، وهل يتحول إلف الكذب إلى الصدق؟، أم يستحيل ذلك؟)[4].

أما في المعنى الثاني فهو يتكلم عن تأثير البيان والكلام من ناحية الصدق والكذب، يقول: (لِمَ إذا كان الواعظ صادقاً نجع كلامه، ونفع وعظه، وسهل الاقتداء به، وخفت الطاعة له، والأخذ بما قاله، ولِمَ إذا كان بخلاف ذلك لَمْ يؤثر

(1) الصناعتين لأبي هلال العسكري ص 137.
(2) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري 2/ 58.
(3) الهوامل والشوامل ص 253.
(4) الهوامل والشوامل ص 337.

كلامه وإن راق، ولا ينفع وعظه وإن بلغ، وما في انسلاخه من حقيقة ما يقول مع حقيقة القول وصحة الدلالة وسطوع الحجة، وكيف صار فعله مشيداً لقوله، وخلافه موهنا لدلالته، أليست الحكمة قائمة في نفسها، مستقلة بصحتها؟، ولهذا قيل: الموعظة إذا خرجت من القلب، وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان، لم تجاوز الآذان)[1].

والتوحيدي وهو يحاول أن يحدد المفاهيم الخاصة بالصدق والكذب، يطرح ما هو شبيه بهما، ومن ذلك (الصواب والخطأ)؛ وذلك لأن الصواب والخطأ أمور عقلية محضة، وهما في الأقوال والأفعال، في حين أن الصدق والكذب خاص بالقول فحسب، يقول التوحيدي: (وأما الصواب والخطأ، فأمران عارضان للأقوال والأفعال والآراء، وليسا بخلقين محضين، ولكنَّهما موكولان إلى نور العقل، فما أشرق عليه العقل بنوره فهو صواب، وما أفل عنه العقل بنوره فهو خطأ)، وعلى الرغم من اختلاف الحسن والقبح عن الصواب والخطأ، إلا أنه أحياناً يختلف الحكم الجمالي بما يُعْتَقد صوابه وخطؤه، يقول التوحيدي: (حد الوصف في التزيين والتقبيح مختلف الدلائل على ما يعتقد صوابه وخطؤه)[2]، وهذا يشي بأن نظرة التوحيدي للجمال ليست قائمة على العقل وحده بل فيها ما يتعلق بالأخلاق كما سنرى هنا.

ولقد جعل التوحيدي المنطق - في واقع الحياة - هو الفيصل والمعيار في تحديد الصدق والكذب، يقول في حواره مع أستاذه أبي سليمان: (قلت: فما المنطق؟، قال: آلة بها يقع الفصل والتمييز بين ما يقال: هو حق أو باطل، فيما يعتقد، وبين ما يقال: هو خير أو شر، فيما يفعل، وبين ما يقال: هو صدق أو كذب، فيما يطلق باللسان، وبين ما يقال: هو حسن أو قبيح بالفعل)، وقال التوحيدي أيضاً معرفاً المنطق وعلاقته بالصدق والكذب: (يقال: ما المنطق؟،

(1) المصدر السابق ص 253.

(2) المصدر السابق 293.

الجواب: هو صناعة أدوية - وأظنها أو آلة - تميز بها بين الصدق والكذب في الأقوال، والحق والباطل في الاعتقادات، والخير والشر في الأحوال)[1]، فالمنطق هنا - الذي هو ثمرة من ثمرات العقل - يقوم بدور المعيار للتعرف على الصدق والكذب في أمور الحياة، فهل يقوم بهذا الدور النقدي في التعرف على الصدق والكذب، والحسن والقبيح في نصوص الأدب شعره ونثره؟

لقد أجيب عن ذلك التساؤل في حوار أدبي ونقدي حول مسألة الصدق والكذب الفني بين التوحيدي وأستاذه أبي سليمان السجستاني وأبي سليمان الصيمري، فقد سأل التوحيدي أبا سليمان عن البلاغة، يقول التوحيدي: (سألت أبا سليمان عن البلاغة ما هي)، فأجاب: (هي الصدق في المعاني، مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة، وتحري الملاحة المشاكلة، برفض الاستكراه ومجانبة التعسف)[2]، فاعترض هنا الصيمري على هذه الإجابة مؤكداً أن البلاغة قد تتوافر وجودها لدى الأديب الكاذب، ولا يخرج بكذبه عن البلاغة، يقول التوحيدي: (فقال له أبو زكريا الصيمري: قد يكذب البليغ، ولا يكون بكذبه خارجاً عن بلاغته).

وهنا يجيب أبو سليمان فيما رواه التوحيدي موضحاً ذلك الكذب الذي يلجأ إليه الأديب، وهو ما يسمى بالكذب الفني، فيقول: (ذلك الكذب قد ألبس لباس الصدق، وأعير حلة الحق، فالصدق حاكم، وإنما رجع معناه إلى الكذب، الذي هو مخالف لصورة العقل الناظم للحقائق، المهذب للأعراض، المقرب للبعيد، المحضر للقريب)[3]، فالكذب في الأدب ليس عقلياً، ولا يقاس بالمنطق فقط، وإنما هو كذب فني، فلهذا يخضع لمعايير الفن، وليس معايير العقل والواقع، وهذا يطابق ما يطرحه بعض الجماليين المحدثين من أن (جمال القطعة الفنية لا

(1) السابق نفسه 293.

(2) المقابسات ص 293.

(3) المصدر السابق ص 293.

يقاس بمدى مطابقته للواقع، فإن هذا هو معيار الصدق في العلم لا في الفن، وإذا كنا ننشد الصدق في الفن، فإن هذا الصدق معنى يختلف عن معناه في العلم أو الفلسفة)[1]، فإذا استخدم الأديب الكذب فإن ذلك لأهداف، وهدف هذا الكذب في الفن والأدب هو أن يهذب الأعراض كما في المدح والغزل، ويقرب البعيد ويحضر القريب كما في الوصف وغيره من أغراض الشعر مثلاً على حد تعبير التوحيدي.

وقد يكون الكذب من باب الطرفة والملحة ولا يعاب على الأديب ذلك، فالصدق وإن كان هو المعول عليه، وعليه المدار، لكن لا حرج من خروج الأديب إلى الكذب، لتحقيق تلك الأغراض والمقاصد، يقول التوحيدي: (وإنما المدار على الصدق في القول، وعلى تقدير الحق في العقد، وقصد الصواب عند اشتباه الرأي، وغلبة الهوى، فأما قول أبي الحرث حمين، وقد سئل عمن يحضر مائدة محمد بن يحيي، وجوابه: الملائكة، قيل له: إنما نسألك عمن يأكل معه، قال: الذباب، فإن هذا من باب المُلح والمَجانة، وليس من قِبل الصدق في شيء، وإن كان بعض الصدق مشوباً، وبعض الحق ممزوجاً، فلا بأس ولا حرج فإن ذلك القدر لا يقلب الصدق كذباً، ولا يحيل الحق باطلاً، وأين المحض من كل شيء والخالص من كل خير)[2].

فقد يكذب الأديب كذباً فنياً لأغراض كثيرة، بأن يضع قدراً من الكذب ممزوجاً ببعض الصدق، لكن شرط التوحيدي - وهو شرط أخلاقي - أن لا يقلب الأديب الصدق كذباً محضاً، ولا الحق باطلاً صرفاً، فهذا هو الكذب الذي ألبس ثوب الصدق، كما أشار إلى ذلك أبو سليمان، وعلى الرغم من تأكيد التوحيدي على ضرورة أن يكون القبح قبحاً والحسن حسناً كما مر بنا في مواضع من هذه الدراسة، فقد أقر بوجود تغيير وتحويل لأحدهما بحيث من الممكن أن يرى

(1) فلسفة الأخلاق للدكتور مصطفى عبده ص 18.

(2) أخلاق الوزيرين ص 75.

الإنسان القبيح جميلاً وأن يرى الجميل قبيحاً، وقد نصوغ هذا الكلام في شكل تساؤل: هل بالإمكان جَعْلُ القبيح جميلاً، وجعل الجميل قبيحاً؟، إن التوحيدي قد ذكر ذلك على لسان أحدهم، عندما قال: (من أراد أن يُحَسِّن القبيح عند رضاه، ويقبِّح الحسن عند سخطه فَعَل)[1]، لكن العبارة هنا تربط هذا التحول بالحالة المزاجية والنفسية لمن أراد أن يحسن القبيح وذلك في حالة الرضا، وأن يقبح الحسن وذلك في حالة السخط، وليس ذلك مرتبطا بخصائص الشيء الجميل ذاته أو الشيء القبيح.

والذي يحدد صدق أو كذب الأديب عموماً في النثر أو الشعر هو المعنى، إذ لا يمكن أن نحكم مثلاً على صدق الشعر من خلال معايير العروض أو البناء اللغوي من نحو وصرف ودلالة..، فالمعنى هو الذي يحدد صدق أو كذب الأديب، ولذلك فإن قضية الصدق أو الكذب مشتركة بين النظم والنثر، ولا تخص النظم وحده، وذلك بسبب أن المشترك بين النظم والنثر هو المعنى، فلا تمايز بينهما في هذا الجانب يقول مسكويه فيما ذكره التوحيدي: (فإن اعتبرت المعاني مشتركة بين النظم والنثر، وليس من هذه الجهة تميز أحدهما من الآخر، بل يكون كل واحد منهما صدقاً مرة وكذباً مرة، وصحيحاً مرة وسقيماً أخرى)[2]، فالنظم والنثر هنا لا يتفاضلان ولا يتمايزان في وجود المعنى، فلا نظم بلا معنى ولا نثر بلا معنى، ولهذا يقال عن النظم أنه صادق أو كاذب بناء على المعنى، وكذلك يقال على النثر إنه صادق أو كاذب بناء على المعنى.

لكن بالنظر إلى موقف التوحيدي من مسألة الصدق والكذب في الفن والأدب سنجد أنها نظرة نابعة من مقومات فلسفية وفكرية من ناحية، ومقومات أخلاقية ودينية من ناحية أخرى، فَحُكْمُه في هذه القضية حكم أخلاقي ينحو في اتجاه الأديب لا في اتجاه النص الفني، بمعنى أنه يُخْضِع الأديب ذاته لتلك المعايير

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 48.

(2) الهوامل والشوامل ص 309.

الأخلاقية التي تخص السلوك والتعامل والشخصية، أكثر مما يُخْضع النص الأدبي ذاته للتحليل وفق قضية الصدق والكذب، وهذه الإشكالية طالما طرحت في الفكر الجمالي القديم والحديث على السواء، وهو ارتباط الجمال بالخير أو بالأخلاق أو بالمنفعة، وكان على الجميع أن يتساءل: هل من الضروري أن يكون الخير جمالاً، أو أن يكون الإحساس بالجمال فيه منفعة؟ أي هل يمكن الجمع بين (المتعة) التي هي جمالية، بـ (المنفعة) التي هي أخلاقية في عمل فني وأدبي واحد؟.

إن البحث في هذه الثنائية (المتعة والمنفعة) بحث قديم، ويمكن تلخيص (تاريخ علم الجمال في قضية منطقية طرفاها المتعة والمنفعة كما سماها هوراس Horace فالشعر جميل ومفيد)[1]، وعلى الرغم من ذلك هناك من النقاد والباحثين من يبعد الأدب والشعر خاصة عن الأخلاق والفضيلة يقول أحدهم: (يبحث العلماء عن الحقائق، ويبحث الأخلاقيون عن الفضيلة، أما الشعراء والفنانون فهم يبحثون - إن استخدمنا مصطلحاً قديماً - عن الجمال، أي الأثر الناتج عن البراعة الفنية في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر والعقل..)[2].

والتوحيدي في نظرته الأخلاقية لقضية الصدق والكذب، يربط البلاغة كلها بهذا المعيار الأخلاقي، فالبلاغة من وجهة نظره تحق الحق وتبطل الباطل، ذلك هو هدفها الأول والأهم، ثم هي إذا حادت عن هذا الهدف بحيث تجد الأديب يحق الباطل أو يبطل الحق، فهذا أشبه ما يكون بالضرورة، فالتوحيدي يؤكد أن البلاغة (هي الجِدُّ، وهي الجامعة لثمرات العقل، لأنَّها تحقُّ الحقَّ، وتبطل الباطل، على ما يجب أن يكون الأمر عليه، ثم تحقيق الباطل وإبطال الحقِّ لأغراض تختلف، وأغراض تأتلف، وأمور لا تخلو أحوال هذه الدنيا منها من خير وشرٍّ، وإباء وإذعان، وطاعة وعصيان، وعدل وعدول، وكفر وإيمان)[3].

(1) نظرية الأدب لرينيه وليك ص 44.

(2) المرآة والخارطة ص 18.

(3) الإمتاع والمؤانسة 1/ 101.

فثمة تميز في الاتجاه الجمالي في النقد الأدبي عند التوحيدي، ذلك أنه في كثير من نقده الأدبي قد مزج ما هو لغوي وبلاغي، بما هو نفسي واجتماعي، بما هو قيمي وأخلاقي، قال وهو يتعرض لكلمة الظريف: (قال بعض السلف: الظريف من فيه أربع خصال، وهي: الفصاحة، والبلاغة، والعفة، والنزاهة)، ثم علق التوحيدي سائلاً أحد العلماء: (قلت لبعض العلماء: ذكر أربعاً وهي اثنتان: لأن البلاغة والفصاحة خصلة واحدة، والعفة والنزاهة خصلة واحدة، فقال لي: ظلمت، الفصاحة خلوص اللسان من التعقيد والنَعْنَعْة، والبلاغة تناهي المتكلم إلى الإرادة، فقد يخلص ولا ينتهي، وقد ينتهي ولا يَخْلُص، فإذا جمع بينهما كان فصيحاً بليغاً..)[1].

وقد برز هذا الاتجاه بقوة في كتابه (أخلاق الوزيرين) الذي عمد فيه إلى رسم لوحة فنية مغرقة في التفاصيل والبحث في الجزئيات التي تنتقل بين النقد الأدبي بكل ما فيه، وبين النقد السياسي والاجتماعي للوزيرين، إضافة إلى النقد الأخلاقي بذكر معايب ومثالب الوزيرين - من وجهة نظر التوحيدي - والتي بالغ فيها بعض الشيء، وهذه النظرة نراها أيضاً في كثير مما كتبه، فقد رأيناه يتحدث عن أكثر كتاب وعلماء وشعراء وفلاسفة عصره، متخذاً نفس النهج في النقد، فهو في نقده لابن الخمار أحد المعاصرين له، ينطلق من معايير ثلاثة (بلاغية وفكرية وأخلاقية، فقد أظهر أولاً فصاحته وبساطة لغته، ثم تحدث عن حسن ترجمته ودقتها، ليبرز أخيراً مفاسده الأخلاقية وهي الكذب والمغالاة، ونلاحظ أن أبا حيان قد اتبع تقريباً نفس هذه المقاييس كلما وصف أديباً أو عالماً، وذلك يدل على أن النقد الأدبي كان خاضعاً لتلك الأسس)[2].

إن ما يظهر هذه النظرة الأخلاقية التي اتبعها التوحيدي في التعامل مع الصدق والكذب أنه حمل على عدد من الشعراء الذين يتكسبون من شعرهم، ولا يبالون أن

(1) البصائر والذخائر 5/ 121.

(2) المجتمع والرؤية قراءة نصية في الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي ص 91.

يكون ما يقولونه صدقاً أو كذباً، حقاً أو باطلاً، يقول: (فأما الشعراء وأصحاب النظم، وأرباب المدح والهجاء، والثَّلب والحمد، والتشنيع والتَّحسين، فَهُمْ كالطِّم والرِّم؛ لا يكسبون إلا بهذا المذهب، ولا يعيشون إلاّ على هذا الاختيار، ولهم الهِجاء المُنكر، والقول المُخزي، والقذْع المؤلم، واللفظ الموجِع؛ والتعريض الذي يتجاوز التصريح، والتصريح الذي يجمع كل قبيح، وأمرهم أظهر من أن يُدلّ عليه، وشأنهم أبينُ من أن يُردَّد القول فيه، وإنما المَدار الصِّدق في القول، وعلى تقديم الحق في العقد، وقصد الصَّواب عند اشتباه الرأي وغَلَبة الهَوى)[1].

وموقف التوحيدي من شعراء التكسب هو موقف فيه الكثير من التحامل، خاصة وأن التوحيدي ذاته كان من كُتَّاب التكسب، ولم يمانع من أن يهدي كتبه ورسائله إلى من يصله، أو أن يسعى للتكسب بفكره وقلمه، بل وصل به الأمر إلى حد الاستجداء والمبالغة في هذا التكسب، لكن يبدو أن التوحيدي لم يشن هذا الهجوم على هؤلاء الشعراء من أجل فكرة التكسب ذاتها، بل لأن التوحيدي يرى أن هؤلاء الشعراء يقولون الشيء ونقيضه، ولا يتحرون الصدق حتى وصف هؤلاء بالسفهاء، يقول في نص طويل: (فإن قلت: هؤلاء شعراء، والشعراء سفهاء، ليسوا علماء ولا حكماء، وإنما يقولون ما يقولون، والجشع بادٍ منهم، والطمع غالب عليهم، وعلى قدر الرَّغبة والرَّهبة يكون صوابهم وخطأهم؛ ومن أمكن أن يُزحزَح عن الحقِّ بأدنى طمع، ويُحمَل على الباطل بأيسرِ رغبة، فليس ممَّن يكون لقوله إِتاء، أو لحكمته مَضَاء، أو لقدَرِه رِفْعة، أو في خُلُقه طهارة؛ ولهذا قال القائل:

لَا تَـصْـحَـبَـنَّ شَـاعِـرَاً فَـإِنَّـهُ يَـهْـجُـوكَ مَـجَّـانَـاً وَيُـطْـرِي بِـثَـمَـنْ

وهذا لأنه مع الريح، إن مالت به مال، يتطوَّح مع أقلِّ عارض، ويُجيب أوَّل ناعق، ويَشيم أيَّ برقٍ لاح، ولا يُبالي في أي وادٍ طاح؛ فقد جمعَ دينه ومروءته في قَرَنٍ تهاوناً بهما، وعجزاً عن تدبيرهما؛ فهو لا يكترث كيف أجابَ سائلاً، وكيف أبطلَ مُجيباً، وكيف ذمَّ كاذباً ومتحاملاً، وكيف مدحَ مُوارِباً ومُخاتلاً).

(1) أخلاق الوزيرين ص 74.

ثم يختم هذا الهجوم على الشعراء من بعض من ساقوا هذه الاتهامات بهذه القاعدة، التي لا يرى فيها فرق بين وجود الصدق والكذب في مجمل الكلام شعره ونثره، فالشعر والنثر صورتان للكلام، وليس الصدق مقتصراً في أحدهما دون الآخر، يقول: (والشعر كلام وإن كان من قبيل النظم، كما أن الخطبة كلام وإن كان من قبيل النثر، والانتثار والانتظام صورتان للكلام في السَّمع، كما أن الحقَّ والباطل صورتان للمعنى، وكذلك المثل في السمع، وليس الصواب مقصوراً على النَّثر دون النظم، ولا الحقُّ مقبولاً بالنَّظم دون النَّثر؛ وما رأينا أحداً أغضى على باطل النَّظم، واعترض على حق النّثر؛ لأنَّ النَّثر لا ينتقص من الحقّ شيئاً)[1].

وإذا كان التوحيدي قد ساق هذه الاتهامات التي وجهت للشعراء عامة، وبعض شعراء التكسب على وجه الخصوص أو الذين يميلون مع الريح متى مالت كما وصفهم، فهو لم يذكر تلك الاتهامات على سبيل إدانة الشعر والشعراء، بل لإقرار واقع أدبي وفني وأخلاقي واجتماعي لا يمكن التغافل عنه، فلم يكن التوحيدي من الذين يقللون من قيمة الشعر ومن دور الشعراء على أية حال، خاصة وأنه صورهم بصور إيجابية ونافح عنهم في كثير مما كتب، ونستطيع أن نجمل نظرة التوحيدي لهذه القضية في أنه لا يمانع من وجود بعض الكذب (الفني)، لكن يمكن القول في الوقت ذاته إن ميل التوحيدي - تأسيساً على فلسفته ونظرته الأخلاقية - ينتصر للصدق في الأدب والفن تماماً كما ينتصر له في واقع الحياة.

**** 8- ثامناً: جماليات الفنون غير الأدبية عند التوحيدي:**

تكلمنا فيما سبق عن تشبيه العرب، أو ربطهم الأدب عامة والشعر على وجه الخصوص بالصناعات، ورأينا أن هذا الربط بالصناعات، لم يقتصر على الأدب وحده، بل شمل مجمل الفنون الأدبية وغير الأدبية، وذلك لوجود جماليات مشتركة بين هذه الفنون والصناعات، فقد (كان العرب أنفسهم يسمون شعرهم صناعة، ويصفونه بأوصاف الصناعات، وكذلك كان الشأن عند اليونان وعند الأمم

(1) أخلاق الوزيرين ص 7- 8.

الحديثة جميعاً، ومن أجل ذلك كان النقاد في الأمم الغربية يقرنون الشعر إلى النحت والتصوير والرقص والموسيقى)[1]، لذا لم يكن غريباً في الدرس النقدي أن تجد الحديث يتطرق إلى فنون أخرى مثل الخط والنحت والموسيقى، ويتم مقاربتها بالشعر أو بالأدب عامة.

والتوحيدي كان على وعي بما يسمى (وحدة الفنون) واشتراك هذه الفنون في الكثير من المقومات الجمالية، لأنها صادرة من نبع واحد، وتخضع لمعايير متقاربة إن لم تكن متطابقة، ولهذا رأيناه يتعاطى مع عدد من تلك الفنون التي قد تبدو في الظاهر غير متصلة بالأدب، لكن عند التدقيق سنجد أنها مرتبطة به ومتداخلة معه، وكان من هذه الفنون الكتابة والخط العربي، وكذلك الموسيقى، وهو ما سنتحدث عنه فيما يلي من خلال ما طرحه التوحيدي في كتبه.

***** 1- جماليات الكتابة والخط العربي:**

وأول هذه الفنون غير الأدبية التي عُنِي بها التوحيدي، واهتم اهتماماً شديداً بكل ما يتعلق بها هو فن الخط، واهتمام التوحيدي بذلك لا ينفصل عن الاهتمام العربي العام بهذا الفن، وذلك لأن (العرب إذ أكدوا على فن الخط خاصة، فلأن هذا الفن يحمل من خصائص الجمال المجرد والجمال الفني، ما يرفعه في نظرهم إلى أعلى مراتب الإبداع)[2].

وقد سجل التوحيدي اهتمامه بالخط على مستويين:

المستوى الأول: هو المستوى العملي التطبيقي أي مستوى الممارسة الفعلية، وظهر ذلك من خلال عمله كناسخ وكاتب ووزَّاق، وهي المهنة التي وصفها بمهنة الشؤم كما مر بنا.

والمستوى الثاني: هو مستوى التنظير والكتابة عن الخط وفنونه ومذاهبه، من

(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي للدكتور شوقي ضيف ص 8.

(2) الفكر الجمالي عند التوحيدي ص 91.

خلال كتبه عامة، ومن خلال الرسالة التي خصصها وأفردها للحديث عن هذا الفن وهي بعنوان: (رسالة في علم الكتابة)، فقد اهتم التوحيدي بهذا الفن اهتماماً بالغاً بسبب انشغال التوحيدي بالجمال من ناحية، وبسبب اشتغال التوحيدي بمهنة النسخ والوراقة وما يستتبعها من دراية بأصول وقواعد وفنون الخط العربي حتى عصره، وفي إطار ذلك وجدناه يحاول أن يضع بعض التعريفات للخط، وكان من ضمن التعريفات الجمالية التي وضعها التوحيدي للخط، تعريف يسمو بهذا الفن إلى مدارج روحانية يقول: (والخط في الجملة كما قيل: هندسة روحانية بآلة جسمانية).

وقد رسم منهجه في هذه الرسالة كما كان واضحاً في مقدمتها، وتحدث عن شرح أقسام الخطوط ومذاهبه، حديث الخبير الملم بأطراف الموضوع، حيث يقول: (كنت - أطال الله بقاءك وأدام سرورك - يوماً من الأيام عند بعض الرؤساء، وجرى كلام في نعت الخط، وشرح أقسامه، وتفصيل فنونه، ووصف مذاهب أصحابه من أهل العراق وغيرهم..)[1]، وهذه الإشارة فيها دلالتان:

الأولى: أن موضوع الخط كان مطروحاً وبقوة في المجالس التي يرتادها النخبة والمثقفون، مما يعني أنه كان يحتل مكانة عالية في الحراك الثقافي والفني في هذا الوقت.

والدلالة الثانية: أن التوحيدي كان واحداً ممن شاركوا في هذا الحراك حول الخط العربي، فهو يشترك في المجالس ويدلي برأيه، فيقول: (فانْبَرَيْتُ بكلام كنت وعيتُ جُلَّه من البربري أبي محمد، المحرر عندنا ببغداد، وكان مبرزاً في صناعته....، ووصلت ذلك بما كنت سمعته من الأفاضل، وأصحاب الأقلام البارعة، وأرباب الخطوط اليانعة، مما التقطته أيدي الأقلام من ترتيب الحروف على أحسن نظام، من رقة اللطافة، ودقة الظرافة ممن تقدموا، وكانت العبرة في زمانهم بتعيين قواعد الخط الكوفي بأنواعه وهي اثنا عشرة - هكذا كتبت والصحيح

(1) رسالة في علم الكتابة ص 29، 32.

اثنتا عشرة – قاعدة)[1]، فالتوحيدي هنا يقف على ما تم إنجازه ممن سبقوه في علم الخط، وقد اطلع على أكثر نتاجهم، وعرف الكثير من قواعدهم، التي استقروا عليها حتى زمانه، فهو دائم التواصل مع أرباب الخطوط، ودائم الحضور في مجالس أشهر الخطاطين.

وهنا ينبري التوحيدي في رسالته تلك إلى حشد كل ما قيل في الخط، وأنواعه وأنواع الأقلام، وأنواع البري، وأنواع القَطّ، واستخدام السكين في بري القلم، وغير ذلك مما يتصل بآلة الكتابة من أمور فنية، ثم يؤكد أنه استعان بآراء الخطاطين والوراقين ممن لهم خبرة وباع طويل في الكتابة والخط، وهو في سياق ذلك قد تحدث عن أهم جماليات الخط، وما يجب أن يقوم به الخطاط من حرص على عدة معاني تخص الخط وتحقق له جمالياته، وذلك في قوله: (والكاتب يحتاج إلى سبعة معان: الخط المجرد بالتحقيق، والمحلى بالتحديق، والمجمَّل بالتحويق، والمزين بالتخريق، والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتدقيق، والمميز بالتفريق، فهذه أصوله وقواعده، المتضمنة لفنونه وفروعه..).

ثم مضى التوحيدي لِيُبَيِّن كل واحدة من هذه المعاني، والتي جعلها سبعة: الأول منها عام لكل الحروف وكل الكلمات، يقول التوحيدي: (أما المجرد بالتحقيق، فإبانة الحروف كلها منثورها ومنظومها، مفصلها وموصلها...، حتى تراها كأنها تبتسم عن ثغور مفلجة، أو تضحك عن رياض مدبجة، فهذا ما يعم الحروف كلها عماً)، وأخذ يفسر كل مصطلح مما طرحه ليخص في كل منها مجموعة من الحروف، وبعيداً عن تفاصيل هذه الحروف، وما يجب أن تتسم به كل مجموعة منها، فإن أكثر ما أكد عليه التوحيدي وكرره، هو الاهتمام بجماليات كل مجموعة من هذه الحروف، فيقول مثلاً: (بما يكسبها حلاوة، ويزيدها طلاوة).

وما يمنح كل هذه الحروف جمالها هو وجود التناسب والتناسق والتساوي، يقول: (بما يكون كالمنسوج على منوال واحد)، لأن هذا التناسب هو الذي يظهر

(1) رسالة في علم الكتابة ص 29.

الخط أولاً ويجلوه، ويظهر جماله ثانياً، يقول: (مما يحفظ عليها التناسب والتساوي، فإن الشكل بهما يصح، ومعهما يجلو)، فهذا التناسب يؤدي إلى وجود وفاق في الحروف وليس الخلاف أو التنافر، يقول: (بما يفيدها وفاقاً لا خلافاً)، وكل ذلك سيمنح في النهاية: (بما يضيف إليها بهجة ونوراً ورونقاً وشذوراً)، فلقد كانت عين التوحيدي على التناسق كواحد من أسباب مصادر الجمال في الخط، حتى أنه جعل من هذه المعاني معنى مستقلاً بالتنسيق، وهو كما يقول: (تعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها بالتصفية، وحياطتها من التفاوت في التأدية..)[1].

على أننا يجب أن نفرق بين الخط لدى فئتين من الفئات التي تستخدمه:

والأولى: هي فئة الخطاطين والنساخ والوراقين ممن يجب أن يتعاملوا بشكل جمالي مع الخط، ويظهروا كل ما لديهم من براعة في عملهم الفني.

والفئة الثانية: هي فئة كتَّاب الدواوين ممن تعاملوا أيضاً مع الخط والكتابة، وعلى الرغم من تقارب أو تشابه عمل الاثنين خاصة في التعامل مع الخط وفنونه وجمالياته، إلا أن لكل فئة ثقافتها الخاصة التي يجب أن يتسلح بها، فكاتب الدواوين يجب أن يكون ملماً إلى جانب فن الخط بعلوم لها اتصال وثيق بعمله في الدواوين المختلفة، من حساب وإنشاء وبلاغة وغير ذلك مما يتعلق بالحكم والسلطان، وقد مر بنا الحديث عن ما عقده التوحيدي من موازنة تبين أهمية وأولوية هذه العلوم لكتاب الدواوين بين علم الحساب، وبين البلاغة، والإنشاء والتحرير، وذلك في الحوار الذي دار بينه وبين أبي عبيد، حيث كان يفضل أبو عبيد علم الحساب ويرى أنه أجدى وأنفع، ومما أجاب به التوحيدي على هذه الدعاوي التي أثارها أبو عبيد، أنه أولاً أوجد صلة ورابطاً بين البلاغة والتحرير والإنشاء، وبين صناعة الحساب والتحصيل والاستدراك، وأكد التوحيدي بخبرته في عمل الدواوين والرسائل والإنشاء، مدى حاجة من يعمل بالحساب إلى تعاطي الإنشاء.

(1) رسالة في علم الكتابة ص 31 – 33.

ثم عدد التوحيدي تلك الدواوين التي كانت معروفة إلى عصره، ومدى حاجة من يعملون في هذه الدواوين إلى بقية العلوم، وليس علم الحساب فقط، وخلاصة ما أراده التوحيدي ونادى به، أنه لكي يكون كاتب الدواوين كاملاً ويستحق هذا الاسم، عليه كما يقول التوحيدي: (بعد أن ينهض بهذه الأثقال، ويجمع إليها أصولاً من الفقه مخلوطة بفروعها، وآيات من القرآن مضمومة إلى سعته فيها، وأخباراً كثيرة مختلفة في فنون شتى، لتكون عدة عند الحاجة إليها، مع الأمثال السائرة، والأبيات النادرة، والفقر البديعة، والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة، مع خط كتبر مسبوك، ولفظٍ كوشي مَحُوك..)، إن التوحيدي هنا يريد الكاتب المثالي الكامل الموسوعي الذي يعرف من كل الفنون والعلوم أكثرها، ولهذا صدق عندما قال: (ولهذا عز الكامل في هذه الصناعة)[1]، ويقصد بذلك صناعة الكتابة الإنشائية والديوانية، أما الوراقة والنسخ وكتابة الخط فلها ثقافتها وعلومها المختلفة والتي أوضحها بشكل مكثف في رسالته في الكتابة كما مر الإشارة إلى ذلك.

***** 2- بين الخط والموسيقى: مقاربة بين فنين:**

لقد تكلمنا عن الخط وجمالياته عند التوحيدي، وسوف نتكلم عن الموسيقى عنده كفن غير لغوي، وقبل أن نفصل القول في الموسيقى وجمالياتها، علينا أن نتكلم عن المشترك بين الخط والموسيقى أو ما يمكن أن يتداخل فيه هذان الفَنَّان، فلقد استحضر التوحيدي الموسيقى وما تحدثه من أثر على النفس، ومقارنة ذلك بالخط الجميل وتأثيره على النفس، وقد عقدت هذه الموازنة بين الخط والموسيقى في عدة محاور، منها أن كل منهما فن جمالي يقوم باليد، ولهذا يجب أن تحفظ هذه اليد من أن ترهق أو تبذل في أعمال تؤثر في طبيعة حركات هذه اليد عند الكتابة أو عند تنفيذ اللحن الموسيقي، يقول التوحيدي على لسان أحد الخطاطين: (وسمعت علي ابن جعفر الكاتب.. يقول: لا شيء أنفع للخطاط من أن لا يباشر

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 98 - 100.

شيئاً بيده في رفع، ووضع، خاصة إذا كان ذلك الشيء ثقيلاً)، ثم هو يعلل ويبرر ذلك بقوله: (فإن الحركات إذا تمثلت بالحروف، والحروف إذا اندفنت بالحركات، كانت الصور الخطية، والحروف الشكلية، محفوظة الأعيان بامتلائهما بهما..).

إن المنتج الجمالي في الخط يتأثر حتماً بحركة اليد، وحركة اليد تتأثر كذلك بما يحيطها أو يعتريها من علل وإرهاق وثقل وتعب وغير ذلك، وهذا ما يحدث أيضاً في عالم الموسيقى، وكان مما أثاره التوحيدي هو ما يمكن أن يسمى تقارب الفنون أو تشابهها أو وحدتها كما سبق وأوضحنا، فثمة شبه بين ما يفعله الخطاط وما يفعله المُوسِيقِيِّ، فقد تحدث التوحيدي عن تأثر الخط بحركة يد الخطاط، وبما يحمله من أثقال أو أحمال، وهنا يقوم أبو سليمان السجستاني بعقد مقاربة بين الاثنين، فيقول عن الخطاط: (لكأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقار، لأنه يزن الحركات المختلفة في الموسيقى، فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة، وتارة يجرد الخفيفة من الثقيلة، وتارة يرفع إحداهما على صاحبتها، بزيادة نقرة أو نقصان نقرة، ويمر في أثناء الصناعة بألطف ما يجد من الحس في الحس)[1] وهذا نفس ما يحس به الموسيقار الذي ينتج الموسيقى من خلال حركات اليد، وهذه المقاربة التي أقامها التوحيدي بين الخط والموسيقي ستدفعنا للحديث عن الموسيقى كفن صوتي غير لغوي لنتعرف على جمالياته عند التوحيدي.

***** 3- جماليات الموسيقى كفن غير لغوي:**

أكد النقد الأدبي الحديث في مرات عديدة ومواضع مختلفة على أن ثمة علاقة بين الأدب وبين غيره من الفنون، وخص الموسيقى باهتمام أكبر فقد (تتعدد العلاقات بين الأدب والفنون الرفيعة، بما فيها الموسيقى وتتعقد)[2] وذلك لأن الأدب قد حاول في بعض الأحيان (أن يحقق الأثر الذي يحدثه فن الرسم والتصوير، أن يصبح رسماً بالكلمات، أو قد حاول أن يحدث أثراً شبيهاً بأثر

(1) نظرية الأدب لرينيه ويليك ص174.

(2) نظرية الأدب لرينيه ويليك ص 173.

الموسيقى)[1]، وإن كان الأدق أن نقول إن هذه الفنون قد حاولت تحقيق أثر مشابه لما يحدثه الأدب، على اعتبار أن الأدب وهو الفن القولي والكلامي قد بدأ أولاً قبل أن يبدأ الرسم والنحت وحتى الموسيقى..

ولم تكن قضية ربط الأدب بغيره من الفنون وخاصة الموسيقى غائبة عن أذهان نقادنا العرب القدامى، فقد جرى استحضار فنية وجمالية الموسيقى في كل كتب النقد العربي القديم على السواء، خاصة التي تعاملت مع الشعر، وكان هذا الاستحضار والتعامل على مستويين:

الأول: هو المستوى العروضي أو مستوى موسيقى الشعر ذاتها سواء الموسيقى الداخلية أو الخارجية والأوزان والبحور.. وهذا المستوى قد تم دراسته في الاتجاه اللغوي في النقد الأدبي عند التوحيدي في الفصل السابق، فعندما نقول (موسيقى الشعر) فإن ذلك لا يعني سوى الإيقاع والوزن الخاص بالشعر، إنها مسألة صوتية تخص بنية الشعر ذاته.

أما المستوى الثاني: فهو الحديث عن الموسيقى الصوتية من ألحان وأنغام وإيقاع صوتي، ومقاربتها بغيرها من الفنون الأدبية وغير الأدبية، لكن على الرغم مما يبدو من اختلاف المستويين، فإن ثمة تداخل أو تقاطع بين المفهومين، ولا ننسى أن دراسة موسيقى الشعر في بداياته منذ الخليل بن أحمد، قد تأثرت بعلم الموسيقى الصوتية وأنغامها وإيقاعاتها، حتى أن الخليل نفسه الذي يعد مؤسس علم العروض، هو في الوقت ذاته رائد علم الموسيقى، إضافة إلى علم المعاجم أيضاً.

ولم يَخْلُ كتاب من الكتب النقدية العربية القديمة قبل التوحيدي وبعده من ذكر أحد هذين المستويين أو كلاهما معاً، المستوى الخاص بموسيقية الشعر، والمستوى الخاص بالموسيقى كعلم وفن صوتي ونغمي وإيقاعي، وفيما يخص الموسيقى كعلم وفن فقد أكد التوحيدي على أن الموسيقى علم له جانبان (نظري وعملي)، ومن الطريف الذي أشار إليه هو أن هذا العلم قلما تجد فيه جانب نظري

(1) المرجع السابق ص 174.

دون أن يكون هناك الجانب المقابل وهو العملي، وكذلك لا يوجد الجانب العملي منه بدون أن يكون هناك جانب نظري، وبمعنى آخر، لو تعلم شخص ما الموسيقى في إطارها النظري فلابد له من أن يمارسها عملياً، ولو كان يمارسها فعلاً فلا بد أن يسبق ذلك جانب نظري، يقول التوحيدي: (والموسيقى من بين أجزاء الفلسفة فُقِد حمله، لأنه لا يوجد علمه إلا بعمل، ولا يكمل عمله إلا بعلم، والعلم والعمل في صناعة واحدةٍ قلّما يجتمعان على التناسب الصحيح)[1].

لكن هذا لا يعني أن كل من تعلم الجانب النظري منها لابد أن يمارس الموسيقى فعلياً، ومن هؤلاء بعض الفلاسفة الذين يدرسون جانبها النظري دون ممارستها عملياً، يقول التوحيدي على لسان مسكويه: (أما الموسيقا فإنه علم، وقد يقترن به عمل، وعامله يسمى موسيقاراً، فأما علمه فهو أحد التعاليم الأربعة التي لابد لمن يتفلسف أن يأخذ بحظ منه)، والتوحيدي هنا يبين أن من علم بالموسيقى من المتفلسفة ليس بالضرورة أن يكون قد مارسها عملياً لأن هذه الممارسة ليست من التعاليم (وأما عمله فليس من التعاليم، ولكنه تأدية نغم وإيقاعات متناسبة من شأنها أن تحرك النفس في آلة موافقة، وتلك الآلة إما أن تكون من البدن أو خارجة عن البدن).

فآلات الموسيقى إما أن تكون داخل جسم الإنسان نفسه وهي أعضاء النطق والصوت، يقول: (فإن كانت من البدن فهي أعضاء طبيعية، أعدت لتكمل بها أمور أخر فاستعملت في غيرها)، وإما أن تكون خارجة عن البدن فهي الآلات الصناعية التي نراها ونسمع صوتها يقول: (وإن كانت خارجة من الطبيعة فهي آلات صناعية، أعدت لتكمل بها تأدية النغم والإيقاع)[2]، فالموسيقى هنا تنسجم فيها أو تتعاون الآلات الطبيعية والتي هي أعضاء جسم الإنسان، بالآلات الصناعية التي هي من

(1) أخلاق الوزيرين ص 328.

(2) الهوامل والشوامل ص 162.

الطبيعة، وكلاهما يكمل عمل الآخر ليحدثنا في النهاية أثراً على نفس المستمع لهذا النغم وتلك الإيقاعات.

***** 4- أثر الموسيقى في النفس:**

والتوحيدي يقر بأن الطبيعة هي مصدر الموسيقى ومنبعها، ثم جاءت الآلات الصناعية، ومن خلال التناسق بين أداء هذه الآلات وبين عمل الطبيعة، حدث الاعتدال الذي يلتقطه العقل، وينبهر به الإحساس، لتسري روح من الإيناس والشوق تجلب المتعة، يقول التوحيدي: (فلما أبرزت الطبيعة الموسيقى في عرض الصّناعة بالآلات المهيّأة، وتحرّكت بالمناسبات التّامّة والأشكال المتّفقة أيضاً، حدث الاعتدال الذي يشعر بالعقل وطلوعه وانكشافه وانجلائه، فبهر الإحساس، وبثّ الإيناس، وشوّق إلى عالم الرّوح والنّعيم)[1]، فبهذا الاعتدال والذي تكلمنا عنه سابقاً واعتبرنا أنه سر من أسرار الإحساس بالجمال، بهذا الاعتدال وبتلك المساواة في النسب بين الأصوات والأنغام يحدث قبول النفس لهذه الأصوات.

ولهذا تكلم التوحيدي عن قبول النفس للموسيقى، وأسباب تفضيلنا لأصوات ما، ونفورنا من أصوات أخرى، يقول على لسان مسكويه: (نتكلم في سبب قبول النفس بعض الأصوات أكثر من بعض، لأن هذا النظر والبحث يتعلق بصناعة الموسيقى ومبانيها، ومعرفة أقدار النغم المختلفة، بالنسب التي هي نسبة المساواة، ونسبة الضعف، ونسبة الضعف والنصف وأشباهها، وهذه النسب بعضها أقرب إلى قبول النفس من بعض، حتى قال بعض الأوائل: إن النفس مركبة من عدد تأليفي)، إن سبب قبول النفس لبعض الأصوات وتأثرها بها هو أن هذه الأصوات مساوية للنسب الموجودة داخل النفس ذاتها.

ثم نرى التوحيدي يقارب ما يحدث في عمل الآلات الموسيقية وإصدارها للأصوات، بعمل أعضاء جسم الإنسان الخاصة بالنطق وإصدار الصوت، وشَبَّهَ

(1) الإمتاع والمؤانسة 2/ 83.

عمل قصبة الرئة كعضو بشري بقصبة المزمار كآلة صناعية، ويقارب كذلك ما يكون من تقطيع الصوت في كل منهما، واختلاف النفس في درجة قبولها لبعض أصوات المزمار، وهو ما يحدث أيضاً في صوت الحروف التي تخرج من أجهزة النطق البشري، فبعضها يحظى بقبول في النفس أكثر من غيره، هذا بالنسبة للحروف في شكلها المفرد، وكذلك يحدث الاختلاف في القبول إذا ركبت الحروف إلى بعضها، يقول: (فلما كانت قصبة الرئة كقصبة المزمار، وتقطيع الحروف فيها كخرق الصوت بالمزمار في موضع بعد موضع، وكانت الأصوات في المزمار مختلفة القبول عند النفس، كانت الحروف كذلك أيضاً، لا فرق بينها وبينها بوجه ولا سبب، فقد بَانَ أن الحروف أنفسها مفردة، لها مواقع من النفس مختلفة، فبعضها أوقع عندها من بعض، وإذا كانت بهذه الصفة وهي مفردات وبسائط، كان تركيبها أيضا مختلفاً في قبول النفس، سوى أن للتركيب والتأليف تعلقاً بالصناعة، كما ضربنا به المثل في نظم الخرز، ونظم الأصوات في الموسيقى، لأن الموسيقار ليس يعمل أكثر من تأليف هذه الأصوات بعضها إلى بعض على النسب الموافقة للنفس).

وهذا الربط هنا بين تأثير الموسيقى وتأثير الحروف في حالة إفرادها أو تركيبها، وتشبيه آلة إنتاج الصوت البشري من خلال أعضاء النطق من رئة وغيرها ببعض آلات الموسيقى، كل هذا الربط يشي بدرجة عالية من الوعي لدى التوحيدي بتداخل وتقاطع العمل اللغوي والأدبي والجمالي بالعمل الموسيقي، ولهذا ناقش التوحيدي هذه المسألة تحت عنوان (مسألة مركبة من أسرار طبيعية وحروف لغوية)[1].

وقد قارب التوحيدي بين كل من الجمال الفني للموسيقى، وبين الجمال الفني للغة والحروف، بل ربما تميز هذا الطرح في أنه جعل هناك للحرف قبل التركيب جماليات منفردة تخصه كصوت بشري، ثم تضاف إليه جماليات أخرى

(1) الهوامل والشوامل ص 20 -22.

عند تركيبه مع غيره من الحروف، وتلك مقاربة نقدية فريدة بين عالمين من الفنون الجميلة الأدب والموسيقى، وذلك عندما قال في عبارته السابقة: (فقد بان أن الحروف أنفسها مفردة لها مواقع من النفس مختلفة، فبعضها أوقع عندها من بعض، وإذا كانت بهذه الصفة وهي مفردات وبسائط، كان تركيبها أيضاً مختلفاً في قبول النفس، سوى أن للتركيب والتأليف تعلقاً بالصناعة)[1]، والتوحيدي يشير إلى أن وضع الحروف وهي مفردة لها تأثيرها في النفس، لكن الحروف المفردة ليست داخلة في صناعة التأليف، أما مستوى التركيب - أي تركيب الحروف - في كلمات وفي جمل فهو المتعلق بصناعة الأدب.

وفي الحقيقة فإن مسألة ربط الموسيقى بالحروف اللغوية نطقاً وما فيهما من قواسم مشتركة، كل ذلك كان يدور في بيئة الفلاسفة أكثر مما كان يدور في بيئة النقاد من اللغويين أو غير اللغويين، فقد أَوْلَى الفلاسفة منذ الكندي ت 260هـ، والفارابي ت 339هـ، وصولاً إلى ابن سينا ت 428هـ، عنايتهم بالموسيقى تأليفاً وكتابة، وكان لكل منهم رسالة أو كتاب في هذا الجانب، فالفارابي على سبيل المثال، قال عنه ابن أبي أصيبعة: (وكان في علم صناعة الموسيقى وعملها، قد وصل إلى غاياتها، وأتقنها إتقاناً لا مزيد عليه، ويذكر أنه صنع آلة غريبة يستمع منها ألحاناً بديعة، يحرك بها الانفعالات)[2]، وكذلك ما رأيناه من اهتمام إخوان الصفا بالكتابة في هذا الجانب ولهم رسالة في الموسيقى، وقد كان التوحيدي على اتصال بإخوان الصفا كما مر بنا في التمهيد.

وقد كانت هذه الدراسات والآراء التي ظهرت بقوة في بيئة الفلاسفة، تحمل في سياقها دراسة عن الصوت بصفة عامة كظاهرة طبيعية ومنه أصوات الموسيقى خاصة، وعن الصوت الإنساني ومنه الحروف اللغوية وكيفية نشأتها وطبيعة آلاتها وأعضائها وخصائص كل حرف من حروف العربية، بل ومقارنة بعض هذه

(1) الهوامل والشوامل ص 22.

(2) عيون الأبناء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة ص 603.

الخصائص بغيرها من اللغات، وهذا ما اهتم به ابن سينا ت 428هـ في رسالته بعنوان (أسباب حدوث الحروف).

والتوحيدي قد أفاد من البيئتين إفادة كبيرة في مجمل ما كتبه في النقد الأدبي، فهو من ناحية قد استغرق في دراسة اللغة والأدب وأفاد من علماء وأدباء عصره وما قبل عصره، وفي الوقت ذاته تداخل مع بيئة الفلاسفة وأفاد من نظرياتهم وآرائهم، ثم سكب كل هذه الأمور ومزجها في بوتقة النقد الأدبي، ولهذا نرى التوحيدي بعد أن استفرغ جهده في بيان أثر الموسيقى والغناء والطرب على النفس مستنداً إلى ما قاله الفلاسفة، فقد خص هذه التفسيرات بالفلاسفة، يقول: (إلاّ أنَّ هذا المعنى على هذا التنضيد، إنَّما هو للفلاسفة الذين لهم عناية بالنفس والإنسان وأحوالهما)[1].

ولم يربط التوحيدي بين إنتاج الحروف وإنتاج الموسيقى فقط، بل ربط بين الموسيقى وبين العروض، الذي هو مقوم من مقومات بنية الشعر، بل لا يتم الشعر ولا يتأسس إلا به، وقد سبق وتكلمنا عن المستوى العروضي ضمن الاتجاه اللغوي في النقد الأدبي عند التوحيدي في الفصل السابق، وتكلمنا عنه كذلك عند الحديث عن الفروق بين النظم والنثر في هذا الفصل، ونعيد هنا هذه الفكرة مع مقاربة جديدة وهي تشبيه عمل العروضي بعمل الموسيقار، والتأكيد على أن الموسيقى مؤسسة على الطبع والغريزة، وكذلك الأوزان العروضية مبنية على الطبع السليم، يقول التوحيدي: (لولا أن الموسيقى مركوزة في الطباع، ووزن النغم، ومقابلة بعضه بعضاً، مجبولة عليه النفس، لما تساعدت النفوس كلها على قبول حركات أخر بعينها، وتلك الحركات المقبولة هي النسب التي يطلبها الموسيقي، ويبني عليها رأيه وأصله، والعروضي إنما يتبع هذه الحركات والسكنات التي في كل بيت، فَيُحَصِّلها بالعدد، وبالأجزاء المتقابلة المتوازنة، فإن نقص جزء من الأجزاء

(1) الإمتاع والمؤانسة 1/ 215- 216.

ساكن أو متحرك، فإنما يجبره المنشد بالنغمة حتى يتلافاه)[1].

وكان انشغال التوحيدي أيضاً بكل ما يتعلق بالموسيقى واضحاً في محاولته تحديد بعض المفاهيم المتعلقة بها والدائرة في فلكها، واستخدم طريقة السؤال والجواب ليحدد بعض هذه المفاهيم، فحدد مفهوم الغناء، والإيقاع، واللحن، والنغم الوترية.. يقول: (يقال: ما الغناء؟، الجواب: شعر ملحن، داخل في الإيقاع والنغم الوترية، منعطفة على طبيعة واحدة، ترجع مشاكلة إليها، يقال: ما الإيقاع؟، الجواب: فعل يكيل زمان الصوت، بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة، يقال: ما اللحن؟، الجواب: صوت بترجيع، خارج من غلظ إلى حدة، ومن حدة إلى غلظ، بفصول بينة للسمع واضحة للطبع، يقال: ما النغم الوترية؟، الجواب: استحالة الصوت من نسبة شريفة إلى نسبة غير شريفة المقاطع، ومواضع استراحات الأنفاس، مع تمام دور من أدوار الإيقاع)[2].

ونسجل في سياق حديثنا هنا عن الموسيقى، اهتمام التوحيدي بذكر كثير من الأشعار التي غناها المغنون والمغنيات ومَنْ طَرِب من العلماء والفلاسفة والأدباء والوجهاء لسماع صوت الغناء من المغنين والمغنيات[3]، ويكون التوحيدي بذلك قد تزامن ما كتبه في هذا الموضوع مع ما قام به أبو الفرج الأصفهاني ت 356هـ في كتابه الأغاني من ذكر بعض الأصوات الغنائية والمغنيين وما كان يغنى من الأشعار في المجالس.

**** 9- تاسعاً: وحدة الفنون اللغوية وغير اللغوية:**

وبعد أن استعرضنا في هذا الفصل ما تكلم عنه التوحيدي من فنية الصناعات، وصناعية الفن، ثم حديثه عن صناعية الأدب ونقده، وحديثه عن جماليات الشعر والنثر، ثم الفنون غير الأدبية كالخط والموسيقى، يمكننا أن نؤكد

(1) الهوامل والشوامل ص 283.

(2) المقابسات ص 310.

(3) الإمتاع والمؤانسة 2/ 183.

مدى إدراك أبي حيان ووعيه بأن الفنون كلها لغوية وغير لغوية بينها روابط جمالية مشتركة، وأنها تستقى من مصادر جمالية واحدة، وهذا يتقاطع مع ما طرحه علم الجمال والنقد الحديث، فلا يختلف التوحيدي في بعض ما طرح في هذا السياق عن بعض النقاد الجماليين المحدثين، فأبو حيان (يعرض مسألة أواصر الفنون التي يعالجها الفيلسوف الفني سوريو، والتي تجعل الفنون جميعاً تنتسب إلى أرومة واحدة، وإن اختلفت باختلاف دور الحاسة التي تتذوقها أو تبدعها)[1]، وأهم هذه الفنون التي ألح عليها التوحيدي وانشغل بها في أكثر كتبه هي فنون أربعة (الأدب والموسيقى والغناء أو الطرب ثم الخط) وقد توزع الحديث عن هذه الفنون الأربعة في كل كتبه باستثناء فن الخط الذي خصص له رسالة تحدث فيها عن كل ما يتعلق به كما تحدثنا فيما سبق.

(1) الفكر الجمالي عند التوحيدي ص 116.

obeikandl.com